طلا در مس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

دورهٔ ۳ جلدی ۲۲۵۰ تومان

ranjbari

طلا در مس

(در شعر و شاعری)

رضا براهنی

جلد اول

تهران ۱۳۷۱

ناشر : نویسنده
طلا در مس (در شعر و شاعری)، جلد اول
رضا براهنی
تیراژ: ۴۰۰۰ دوره
حروفچینی: میثاق؛ تلفن: ۹۳۰۹۳۸
چاپ اول، ۱۳۷۱
لیتوگرافی: فردوسی؛ تلفن: ۶۶۵۲۹۲

فهرست مطالب جلد اول

دیباچهٔ طلادرمس	۷-۳۸
شعر و اشیا	۴۱-۷۲
شکل ذهنی در شعر	۷۳-۱۰۰
الهام و کشف	۱۰۱-۱۱۱
تصویر چیست؟	۱۱۳-۱۲۶
خلاقیت، تجربه و مسؤولیت شاعرانه	۱۲۷-۱۷۰
فردیت، کلیت و حقیقت جهانی در شعر	۱۷۱-۱۷۴
نوعی روح حماسی در مولوی	۱۷۵-۱۷۹
طلا در مس (تحقیقی در تشابهات بین مولوی، سوررئالیسم، رمبووفروید)	۱۸۱-۲۱۱
مسؤولیت، دید فلسفی و هنری	۲۱۲-۲۵۸
نقد تحلیلی شعر امروز	۲۵۹-۲۶۲
«کتیبه» از: م.امید	۲۶۳-۲۶۵
«کتیبه»ی امید و اسطورهٔ ناامیدی	۲۶۶-۲۷۲
«آیه‌های زمینی» از: فروغ فرخزاد	۲۷۳-۲۷۶
جغرافیای زوال و انگشت باریک این قلم	۲۷۷-۲۸۰
«نشانی» از: سهراب سپهری	۲۸۱
یک بچه بودای اشرافی	۲۸۲-۲۹۲
«سکوت» از: یدالله رویائی	۲۹۳
شکل بد ـ شکل خوب	۲۹۴-۳۰۲
«مهتاب» از: نیما یوشیج	۳۰۳-۳۰۴
غم این خفتهٔ چند	۳۰۵-۳۱۲
«آی آدم‌ها» از: نیما یوشیج	۳۱۳-۳۱۴
حمام فین تاریخ	۳۱۵-۳۲۴
«قایق» از: نیما یوشیج	۳۲۵-۳۲۶
غول و انسان، دام و کفتر، نیما و اسب	۳۲۷-۳۳۵
«عصر» از: م. آزاد	۳۳۶-۳۳۷

شکل شعر و بیداد موریانه‌ها ۳۲۸ـ۳۴۸
«ستارهٔ دور» از: نادر نادرپور ۳۴۹ـ۳۵۷
اشتباه در فرم ۳۵۸ـ۳۶۱
فرم چیست ۳۶۳ـ۳۷۲
شعر عاشقانه ۳۷۳ـ۳۸۸
مصرع، یک منظومهٔ وزنی بی‌نظیر ۳۸۹ـ۴۲۹
عامل لحن ۴۳۱ـ۴۴۳
لحن و باز هم اشاراتی به سبک ۴۴۵ـ۴۵۱
یادداشتی کوتاه دربارهٔ وزن ۴۵۳ـ۴۵۶
ادبیات رسمی و ادبیات غیر رسمی ۴۵۷ـ۴۸۷
زمان و زمانه در شعر و شاعری ۴۸۹ـ۵۰۶
الیوت و ما ۵۰۷ـ۵۱۵
علامه‌ها و نسبت‌های شاعرانه ۵۱۷ـ۵۲۴
مقایسهٔ فردوسی و فرخی ۵۲۵ـ۵۳۱
زن و مرد در شعر فارسی ۵۳۳ـ۵۴۱
بیت فارسی و شعر حافظ: ۵۴۳ـ۵۴۵
یک تعریف مسئله ۵۴۵ـ۵۵۲
تعریف دیگر مسئله ۵۵۳ـ۵۵۴
ادبیات پدرسالار و ادبیات مادرسالار ۵۵۵ـ۵۹۱
در بارهٔ شعر ۵۹۳ـ۶۰۶
در بارهٔ شاعران معاصر ۶۰۷ـ۶۰۸
چمنی که تا قیامت... ۶۰۹
گر تیغ بارد، در کوی... ۶۱۰ـ۶۱۱
«ری‌را» از: نیما یوشیج ۶۱۳
«ترا من چشم در راهم» از: نیما یوشیج ۶۱۴ـ۶۱۶
چون آفتاب می‌دمد از... ۶۱۷ـ۶۲۴
تصاویر شکستهٔ زوال

دیباچهٔ طلا در مس

طلا درمس کتابی نیست که نویسنده کل آن را با طرح قبلی و با نیتی از پیش تعیین‌شده نوشته باشد. سرنوشت آن بیشتر شبیه سرنوشت شعری است که تنها پس‌از سروده شدن معلوم می‌شود چه شکلی قرار بوده پیدا کند وحالا پیدا کرده‌است. طلا درمس نیزحالا صاحب طرح والگو به‌نظرمی آید؛ آن‌هم قریب بیست وهشت سال پس از نگارش مقالهٔ اولش. مگر می‌دانیم ذهن بچهٔ پنج ساله در طول سی سال چه طرح و الگویی پیدا خواهد کرد؟ طلا درمس نیز در ابتدا فاقد طرح والگو بود. بیست وهشت سال پیش از این، وقتی در یک آپارتمان زیر شیروانی خیابان قوام در امیرآباد سابق، اولین یادداشتهای مقالهٔ «شعر و اشیا» را جمع وجور می کردم تابرای دوستانم درکافه‌ها بخوانم و دو سال بعد به مجلات بدهم، هرگز فکر نمی‌کردم که پس ازگذشت این سالها، کتابی به این قطرخواهم داشت. حتی وقتی که درسال ۴۴، متن تنک وشکنندهٔ اولیهٔ آن راکه فقط دویست وسی صفحه بود،

به‌خرج جیب مبارك درمنوچهری به چاپ سپردم،قطر کنونی آن برایم قابل پیش‌بینی نبود. ولی طرح اولیه‌ای در همان چاپ اول پیدا کرده بود و آن‌اینکه کتاب به دوبخش تقسیم شده‌بود : بخش اول، شعربود، بخش دوم ، شاعران . بعدها همین طرح اولیه درچاپ دوم وسوم وچهارم نیز حفظ شد ؛ گرچه کتاب به ششصد وپنجاه صفحه بالغ شده بود و جای خود را بین مـردم کتابخوان باز کرده بـود . در متن فعلی مقالات چاپ آخر کتاب پس وپیش شده ولی این کار به قصد حفظ بیشتر آن تقسیم بندی‌صورت گرفته است؛ و گرچه کتاب به سه‌برابر قطرقبلی خود رسیده است ولی بازهم مشتمل بر دو بخش شعر و شاعران است. مقدمهٔ سه چاپ قبلی کـه از مقالات مختلف گرفته شده بود ، به جای واقعی خود ، یعنی به چارچوب همان مقالات ، عودت داده شده‌است.پس، در کتاب حاضر اول بحثهای عمومی راجع به شعررا خواهید خواند و بعد بحثهای راجع به شاعران معاصر را . پاره ای ملاحظات نیز کـه بیشتر حال وهوای « متفرقـه » دارد ، در پایان کتاب آمـده است . ولـی دوست دارم توجه خوانندهٔ محترم‌را به مقولات زیر، که هریك‌را مختصراً شرح می‌دهم، جلب کنم .

۱ ـ این کتاب در فاصلهٔ سالهای ۳۹ و ۶۷ نـوشته شده . نگارش‌بخش اعظم‌آن مربوط می‌شود به سالهای ۴۳ تا ۵۰. در آن سالها ، من تقریباً هرهفته ، وگاهی هـر روز، نقدشعر نوشته‌ام . این نقدها سه صورت داشته‌است: ۱) نقدتئوریك؛ ۲) نقد تحلیلی وتوصیفی؛ ۳) بررسی یك کتاب ازیك شاعر

یا همهٔ شعرهای موجود او. این سه شیوه اساس‌کار هر منتقد جدی را تشکیل می‌دهد. منتقد باید تئوری بداند ، باید نقد تحلیلی آثار مختلف را بنویسد ، و باید بتواند یك کتاب را در چند صفحهٔ مختصر بـر اساس تئوریها و شیوه‌های نقد تحلیلی‌اش بررسی، شرح ومعرفی کند. براین سه شیوه ، دو زمینه نیز افزوده شده‌است: یکی زمینه ، سابقه وتربیت ادبی من به‌عنوان‌منتقد ونظریه‌پرداز تطبیقی شعروادبیات؛ ودیگری خصلت مبارزه‌جویانهٔ نثر انتقادی من . این خاصیت مبارزه‌جویانه،در طول سه دههٔ گذشته ، قلم مرا در مرکـز بحثهای ادبی نگهداشته است. ازطریق این شیوهٔ مستقیم، رویا روی وصریح وبحث‌انگیز، نقد ادبی، موضوعات ومباحثات جدی شعری به میـان مردم کتابخوان رفته است. این شیوه را من ابداع نکرده‌ام . جهـان نقد و انتقاد امروز پر از جلوه‌های مختلف این شیوه است. ولادیمیرنابا کوف وادموند ویلسون پوست‌یکدیگر را کنده‌اند.ژان‌پل سارتر و آلبرکاموبه‌صراحت و بیرحمانـه در برابر هم ایستاده اند. یادداشتهای روزانـهٔ داستایوسکی پر از موضعهای درست و نادرستی است که او در برابر بسیاری از نویسندگان عصرخودگرفته است. تحرك قلم نویسنده بازکنندهٔ فضاهای مختنق فکری و هنری است که جامعه زهر شوم آن را استنشاق می کند. در ادبیات بعد از مشروطیت خود ما، هدایت، نیما و آل‌احمد، هریك به فراخور حال خود، ومجالهای تنگ جامعه، با سایرمعاصران خود راه جدل درپیش گرفته‌اند. تفکرازرهگذراین برخوردها مایهٔ واقعی پیدا کرده است. علاوه براین، در مورد من، نقد

جدلی ، وسیله‌ای برای بردن نقـد تئوریك و نقـد تحلیلی و توصیفی به‌میان روشنفکران بوده است . ایجـاد تفکر ادبی به‌عنوان ادامهٔ خلق‌اثر ادبی، وظیفهٔ اصلی یك متفکر انتقادی است .

۲ـ من خود را محقق ادبـی نمی‌دانم، ولی تحقیق ادبی هم می کنم و در اوایل جوانی برای گـرفتن دکتری ادبیات تحقیق ادبی کرده‌ام . ایـن به‌معنای آن نیست کـه من کتاب نمی‌خوانم. برعکس، من نه تنها کتاب می‌خوانم، بلکه شاید به اندازهٔ بسیاری از محققان درجه یك هم کتاب می‌خوانم. ولی‌هدف من با هدف محقق فرق می کند. من‌خود را متفکر ادبی می‌دانم نه محقق ادبی. یعنی من فکر می کنم و عقاید خود را می‌نویسم .کتاب‌خواندن من بـرای درك رفتارهای خودم در ارتباط با دیگران وصیقل خوردن روانم‌و ذهنم، و نیز برای‌رسیدن به‌تفکر است.من‌همیشه در آستانهٔ تفکرهستم؛ به محض اینکه فکر به‌سراغم آمد، معطل نمی کنم، خودم‌را در آغوشش می‌اندازم. این شیوه باتحقیق ادبی فرق می کند. بی‌شك من نیز مثل هر دکتری ادبیات گـرفته‌ای ، شیوه و یا شیوه‌های تحقیق را آموخته‌ام ، و هم در ایران و هم جاهای دیگردرسش را داده‌ام. ولی‌شیوهٔ نگارش من، شیوهٔ نگارش رسالهٔ دکتری نیست. آقایان خانلری، زرین‌کوب و شفیعی کدکنی محقق هستند؛ وبا معیارهای تحقیق درایران محققان بسیار باارزشی هم‌هستند. ولی‌تفکرادبی به‌کلی‌مقولهٔ دیگری است. همهٔ زور دانشگاههای ما از پنجاه سال پیش ازاین و تمام رفت وآمدهای ما درطول‌این‌همه سال، منجربه پیدایش

اشخاصی ازنوع این سه تن شده‌است. واین سه تن در رأس همه هستند. قبول. ولی این‌اشخاص محترم فقط وسائل اولیهٔ تفکررا فراهم‌می کنند. همین. یك متفکرادبی، موقع‌نگارش مقالهٔ تئوریك‌ویا تحلیلی، شمایی ازیك طرح در برابر دارد، با مقداری یادداشت به‌سرعت برداشته‌شده ، فقط برای آنکه انگیزه های اصلی تفکرش فراموش نشود. او نه با یك چیز خارجی و عمومی از نـوع ابزار تحقیق ، بل با الگوها و ساختارهای تفکر سروکار دارد . متفکر کسی است کـه آثار دیگران را ابزار ارائهٔ الگوی تفکر بداند. در ذهن او آثار دیگران ـ خوب، بد و یا متوسط ـ هستی واقعی نخواهند داشت مگرآنکه انگیزهٔ تفکر او قـرار بگیرند، مگر اینکه متفکررا به‌سوی جهان ناشناختهٔ تفکر پرتاب کنند . سوفوکل، فکر موسیقی در حضور دئونیزوس وآپولـو،وشوپنهاور ، نیچه‌را به‌سوی‌تفکر«تولد تراژدی»پرتاب‌می کنند.هولدرلین، نیچه و ریلکه ، هایدگر را بسوی تفکرپرتاب می کنند. ولی حافظ خانلری را ، مولوی زرین‌کوب را ، اسرارالتوحیـد و حالات شیخ ابوسعید ، شفیعی‌کدکنی را بـه سوی تفکر پرتاب نمی کنند. اینان آفرینش دیگران را به‌اطلاعات‌تبدیل می کنند، که به‌جای خود بسیار باارزش است‌وباید ملت‌ایران از اینان تشکر کند. متفکر ادبی این‌کاره نیست. او در ادامهٔ مثنوی، ادامهٔ دیـوان حافظ ، ادامهٔ اسرارالتوحید ، تفکـر خود را ارائه می‌دهد.قصد او ازتجزیه، ترکیب مجدد است. او، متفکر، با آثار ادبی‌جدی، رابطه‌ای‌مبتنی برهستی‌شناسی فکری برقرار می کند. ثنویت ذهنیت وعینیت ازمیان رخت

برمی‌بندد، ومتفکر ادبی به سوی اثر، با سر، پرتاب می‌شود. مثلا نیما محقق ادبی‌نیست. چقدر زحمت‌کشید تا خانلری هم محقق ادبی نشود و تیرش بـه سنگ نشست. ذهن نیما ناگهان به سوی افکار دیگران و آثارشاعران ایرانی وخارجی پرتاب شده‌است. از این نظر، اگر قرار باشد من در حوزهٔ فرهنگی خودمان، سلفی برای‌کارخود تعیین کنم، آن سلف نیما است. در بعضی از آثار یدالله رؤیایی نیز تفکر ادبـی دیده‌ام، و بـه رغم اینکه با او اختلاف داشته‌ام، و از زبان متناقض اوهم‌ستایش وهم دشنام شنیده‌ام، بعضی‌ازنوشته‌های او تفکرانگیز، و از همین رو، ستایش‌انگیز است. دیگران عقاید دیگران را به یکدیگر ربط می‌دهند. من خود را از طریق آثار دیگران می‌شناسم و وجودم را بازمی‌تابانم. از این‌لحاظ، در طلا درمس، ازهمان‌آغاز، درعرصهٔ فلسفهٔ ادبی هستیم. لوکاچ درتئوری رمان، فیلسوف ادبی‌است. وقتی‌که «نوم چامسکی» پـوست «اسکینر» رفتارگرا را می‌کند، فیلسوف روانشناسی است. وظیفهٔ متفکر ادبـی استخراج ساختارهای تفکر از میان انبوه آثار موجود است. پس او بین خود و آن آثار، رابطه‌ای از تفکر برقرار می‌کند.مثل لوسین‌گولدمن با لوکاچ و مالرو؛ مثل لاکان با آثار فروید؛ مثل‌دریدا با روسو و هایدگر؛مثل‌پال‌دومان با لوکاچ وروسو؛ و درحوزهٔ فرهنگی خودمان، مثل ابن‌سینا با ارسطو؛ مثل عطار با منصورحلاج؛ مثل ابن‌عربی با اسطوره‌های‌پیامبری؛ مثل حافظ با روزبهان وحلاج و غزالی و خضر و پیرمغان؛ مثل سیمین دانشور در سووشون با سیاوش و حسین بن‌علی

وموضوع شهادت؛ مثل نیما با نظامی از یك سو وهگل از سوی دیگر، مثل آل‌احمد و شریعتی با موضوع شهادت؛ ویاآل‌احمد درارتباط با غرب وغربزدگی، که با سر به‌سوی مسئله پرتاب می‌شود به‌جای آنکه تاریخ اجتماعی بنویسد. پرتاب، آذرخش، جرقهٔ فکری، کار متفکر است. اقبال در تاریخ مغول محقق است. خیلی‌هم عالی. خیلی هم ممنون. ولی غربزدگی پرتاب یك اندیشه از اعماق یك متفکر است. این جان آدمی است که دست به تفکر می‌زند. ولی متأسفانه به سبب حاکمیت روح ادوارد براتون و علامـهٔ قزوینی بر تحقیق دانشگاهی ما، ما فاقد تفکر وفلسفهٔ ادبی درحوزهٔ نقد ادبی هستیم. این فاجعهٔ دانشگاهی ما است. وقتی‌کـه من اخیراً تئوریهایم را پیرامـون شعرحافظ نوشتم، آنهایی کـه طالب تفکربودند به سراغم آمدند، وآنهایی که طالب تحقیق براتون و قزوینی‌وار بودند، تخطئه‌کردند. حتی یك شخص تنگ‌مغزکـه کلیات کش‌رفتـه از«آونرزیس»استالینیست را وحی‌منزل می‌داند وسی‌سال‌است تمرین انشای کلاس‌متوسطه درمطبوعات می‌کند، ایرادگرفت‌که فلانی پیرمغان را باخضر یکی دانسته درحالیکه پیرمغان ایرانی است وخضر سامی! انگار این اطلاعات را فقط او می‌داند و باید بدان بنازد. نه! ازلحاظ تفکر پیرمغان درکنار خضر قرار می‌گیرد؛ و اگـر حافظ اینها را ازهم جدا نکرده، آقای متوسط! توچکاره‌ای که جدا می‌کنی؟ والبته‌این قبیل فسیلها حتی خاك پای امثال خانلری و زرین‌کوب و شفیعی‌هم‌نیستند تا چه رسد به اینکه محقق خوانده شوند. فقدان سرشت‌هنری وادبی، سرنوشت

این خلایق است. ولی تفکر، یکسر، مقولهٔ دیگری‌است. تفکر نویسنده، نوشته را هم به تفکر وامی‌دارد و آنوقت نوشته برمی‌گردد ونویسنده را هرچه بیشتر به خود آغشته می‌کند، او را تسخیر می‌کند. آری، تسخیر بهترین تعبیر است. در هر فلسفهٔ بزرگ، یك چیز ارتجالی وجود دارد؛ انگار فکر از اعماق هستی به متفکر اتحاف می‌شود واو باید آن را به دیگری اتحاف کند. آری اتحاف بهترین کلمه‌است. وگاهی‌مثل‌مشتی آب سرد، آن‌را روی‌صورت‌خفتهٔ مخاطبش می‌ریزد. بیدارشو، راه بیفت، فکر کن! بخشی از شگفتی خواننده در برابر اثرمتفکر ادبی ازاین حس شبیخون ناشی می‌شود. تحقیق اعتیاد وکرختی می‌آورد، وآدم در واقع مترجم آثاردیگران می‌شود تا متفکر آثار خود. ولی این را بدانیم که ناقدی که متفکر نباشد وبال‌گردن‌جامعهٔ فکری‌است. صد مرتبه ازمحقق فروتن درسطح پایین‌تری قراردارد.

۳ـ طلا درمس تاریخ شعرجدید ایران نیست. کسانی‌که تلقی تاریخ از طلا درمس کرده‌اند در اشتباه بوده‌اند. تاریخ شعرجدید ایران را ـ فرض‌کنید ازآغازکار نیمایوشیج تاهر زمانی درعصرما و درآینده ـ در دهه‌های آینده و قرون‌آتی هم می‌توان نوشت. بدیهی‌است که حالا هم می‌توان نوشت. ولی تاریخ ادبی یك عصرجدا ازسرنوشت ادبیات آن عصر است. درآن دخالتی ندارد. روایت آن است. وشاید چنین تاریخی برآیندهٔ ادبیات اثر بگذارد، ولی‌نمی‌تواند برگردد وبرروابطی‌که روایتش برآن متکی‌است اثر بگذارد. طلا ـ درمس چنین نیست. این کتاب با عصرخود حالت ارگانیك

داشته است، در آن دخالت ارگانیك کرده است؛ به همین دلیل تاریخ نیست، بلکه‌آنقدر سرنوشتش با سرنوشت شعر دوران خود ترکیب شده‌که مورخ آیندهٔ شعر جدید برای طول سی‌چهل سال‌گذشته، آن را به‌عنوان بخشی‌از تاریخ آن خواهد دانست. نباید راجع به انواع ادبی اشتباه کرد. تاریخ شعرجدید ایران، درهر عصردیگری‌که نوشته شود، تحقیق خواهدبود ونه تفکر. ولی طلا درمس، مثل مجموعهٔ شعری است که اثر پذیرفته واثر گذاشته است، ازهمین رو، به‌صورتی ارگانیگ، مبتنی برناموس‌عصرخویش است، و به‌طور طبیعی بدان وابسته است؛ آیینه‌ای است که در برابر حرکت یك نهضت فکری‌گرفته شده ونور محیط را بازتابانده است. طلا درمس با عصرخود، درکنار عصرخود، درمیان حرکات وسکنات عصرخود نوشته شده، و به همین دلیل، انگار در ذات و در هستی‌آن عصربودکه طلا درمس نوشته شود. رشدآن متناسب با رشد آثار شعری عصرخود بوده‌است. طلا درمس تذکرةالشعرا هم‌نیست. تاریخ زندگی آدمها، افکار وعقاید را نمی‌دهد، بلکه به ساختارهای آثار و تفکرآفرینندگان آنها می‌پردازد. یك تذکرةالشعرا با نقل یك یا چند فکرآن را منتقل می‌کند. طلا درمس اگر چنین کاری را هم کرده باشد، که‌گاهی مجبور بوده بکند، به‌آن بسنده نمی‌کند. طلا درمس فکرایجاد می‌کند. تولید فکر وظیفهٔ اساسی‌آن بوده، به همین دلیل در تاریخ شعرجدید شرکت می‌کند. طلا درمس تنها تماشاگر نیست، شرکت کننده‌است. دراین معنا، در واقع طلا درمس درگیر است،

طرف سخن‌است ودرحال‌گفت وگو با عصرخویش. نه تنها درمرکز داد وستد فـرهنگی وفکری قراردارد ، بلکه طرف معامله است. هم میدان بازی است، هم‌بازیگر وهم‌تماشاگر هیجان زده ؛ و به همین دلیل ، چنین کتابی بی‌طرف‌نیست، طرفدار است؛ بی‌مخاطب نیست، حال وهوای خطابی‌دارد. درساختن ونابودکردن‌سهیم‌است، ویك تاریخ ادبی یاشعری چنین چیزی نمی‌تواند باشد.

۴ـ هرنوشته‌ای، درابتدا، متعهد عصرخویش است، وبعد در صورتی کـه آن عصر، قدرت تبیین اعصار دیگر را هم داشته باشد، متعهد اعصار دیگرهم خواهد بود . حافظ شعر نمی گفت تا عصرسعدی ومولوی ویا عصر رودکـی را بیان کرده باشد. شعرحافظ حتی متعهد عهد ازل ازدیدگاه عصر خود حافظ است. تنها درقرن هشتم حافظ می‌توانست حافظ باشد. اعصار قبل و بعد ازحافظ ، حافظ‌آفرین نبوده‌انـد . پس زمانه می گیرد وزمانه پس می‌دهد ، واگر زمانـه خوب تحویل‌گرفته‌وخوب تحویل داده باشد، یعنی اگر اثر اصالت عصرخود را در عمیق ترین صورتش داشته باشد ، آن اثـر ممکن است اعصاردیگر را هم بیان بکند. پس درك صورت نوعی انسان (زمان انسانی) درشرایط یك عصر (زمانهٔ یك انسان) لازمهٔ بقای یك اثر بزرگ ادبی‌است. یك اثر ادبی، خواه نقد وانتقاد وتفکر ادبی، وخواه‌آفریدهٔ ادبی در معنای ذات‌آفرینشی اثـر، دارای دو مخاطب است : عصرخود و اعصار دیگر. در واقع یك عصر، ساختار بیرونـی ساختار دائمی اعصار دیگر است . به این معنی که‌شاعر، عهد ازل و

ابد خود (ساخت دائمی) را با ساختـار عصرخود (ساخت صوری آن عصر) بیان می کند . حال ، با ایـن مفروضات می گوییم که شاعر جدید از نیما به‌بعد آن عهدکهن را به دو صورت برون‌افکنی کرده‌است : یکی به‌صورت‌تعهداجتماعی وتاریخی؛ ودیگری به‌صورت تجدد شکلی. تعهد و تجدد ، دو بینش ویا به‌قول‌فردید، دو «حوالت تاریخی» شعرنیما و از نیما بـه بعد بوده است . این دو ساختار فکـری ، یکی محتوایی ودیگری شکلی، دو وجـه غالب این دوران بوده است. ولی این نکته هرگز بـه‌معنای چشم‌پوشی از عهـد ازلی وابدی شاعر، یعنی بیان هستی‌آدمی برروی زمین در ارتباط باکل‌آفـرینش وتحول هستی، نیست، چراکـه‌بدون سرسپردگی به‌بیان‌آن هستی، اصلاً شاعر وجود ندارد؛ یعنی ارائهٔ آن هستی درقالب صوری آن دوساختار مطرح بـوده است. عهدشاعرمتعهد بعداز نیما، هم به‌معنای شناختن عصر وحفظ میثاق با آن ازنظر ارائهٔ عینیت داده‌های بیرونی‌بوده است وهم به معنای برون افکنی صورت متجددانهٔ آن ارائه. یعنی، تجربـهٔ جدید را با شکل جدید می‌توان ارائـه داد. تجربهٔ جدید وشکل جدید دوساختار اصلی شعرجدیداست. یعنی عهد ازل وابد شاعر با جهان هستی درعصرما با تجربهٔ جدید وشکل جدید بیان می‌شود . همانطورکه عصر غزل و قصیده سرآمد، عصر شعرنیمایی، وشعرگویی ازنوع شاملو ویا زبان وبیان ازنوع شعراخوان ، وحتی فروغ ، در زمان خود سرخواهدآمد ، وحتی زمان بعضی از حالات اینان به این زودی شاید سرآمده باشد . انقلاب بیست و دوی بهمن

عمیق‌تر از آن است کـه از شکستن قالبها و زبانها و بیانها امتناع کند. آنچه برما در طول دههٔ گذشته ،گذشته است بر شعرما ، رمان ما و ذهنیت‌ما خواهدگذشت. با تقلید از زبان شاملوی سال ۳۵و۴۵ نمی‌توان سال ۶۵ رابیان کرد. مثالهای داده شده درعرض همین چند سال‌گذشته به روشنی شکست تقلیدهایی را کـه این روزها ازشاملو می‌شود در برابر مـا نگاه می‌دارد. این تقلیدها بیانگر نکته‌ای دیگر نیز هست : آنهایی‌که از شاملو تقلید می‌کنند، در واقع چتر پیروزیهای فنی شاملـو در شعـر را بالاسر شکستها و ورشکستگیهای صوتی ، بیانی ، زبانی خـود نگاه می‌دارند . زبـان شاملو در طول این بیست سال‌گذشته عوض نشده است تا یك نفر تنها به تقلید از او شعر بگوید. ولـی چرا چنین اتفاقهایی می‌افتد ؟ ضعف درك تئوریك از ادبیات وشعر، لجبازی در برابر کسانی کـه با امواج جامعه ، امواج تحرك هنری را خلق کرده‌انـد ، نداشتن تصویری عـام ازحرکت انقلاب‌درسطح جهانی وانقلاب‌ادبی درسطح‌جهانی، درونی نکردن مجموعهٔ عظیم حرکت‌های آفرینشی و تئوریك کـه از سال چهل به‌بعد در ادبیات و شعر ما ، بروزکـرده است و فرقه‌ای نگریستن بـر ادبیات و درکـی منطقی از اصول دموکراسی انقلابی درتفکر وهنر وارائهٔ‌آثار هنری نداشتن. خلاصـه زیـرچتربزرگمردی‌رفتن بـرای پنهان کردن فقدان دست‌آورد شخصی درطـول چهل یـا پنجاه سال زنـدگی خصوصی. گرچه حتی نفس خستهٔ شاملو می‌ارزد به دوجین دوجین خیل شاعرانی که زیرآن چتر می‌روند ، ولی در این

کشور به‌صراحت‌تمام باید گفت‌که ملت ما شعر نیما وشاملو و اخوان وفروغ و دو سه تن دیگر را مثل ورق زر دست به دست می‌برند ولی کـدام‌کتاب این دوجین دوجین شاعر تا حال بیش از پانصد نسخه فروش رفته ویا تجدید چاپ شده است ؟ نه با لبخند ملیح می‌توان شاعر شد، نه با حرف‌های قلمبه سلمبه ، نه با توطئه وتفتین . آن تشنگی ،آن ولع ،آن درد بی‌درمان‌که آدم درکار نیما و اخوان و فروغ می‌بیند ، آن درد زبان وبیان‌که زمانی درکارامثال رؤیایی دیده می‌شد، در این دوجین‌دوجین آدم هرگـز دیده نمی‌شود. در نتیجه، چترحمایت شاملو را بالاسرشان می‌گیرند تا از سکوتی کـه او درپیش‌گرفته‌است،به‌عنوان‌علامت‌رضا به‌سود خوداستفاده کنند. وطبیعی است‌که چنین رابطه‌ای بـه ضرر خود شاملو هم هست .

این نکته را نیز بگوییم، و در ارتباط با شعرگذشته،که : با به‌پایان آمـدن عصر غزل و قصیده ، دنیای شعر بـه آخر نمی‌رسد. عصرجدیدی شروع می‌شود، بی‌آنکه شاعر عهد قدیم‌خود را به‌عنوان نمونهٔ‌اعلای‌نوع‌انسان، بر زمین‌گذاشته باشد.پس ازحافظ تا بیدل و صائب، و از صائب تا ایرج و بهار و پروین،ارائهٔ‌چیزهای جدید،درشکل‌های جدید مطرح نیست . چنین چیزهایی به‌سادگـی درجریان تاریخ حاصل نمی‌شود. برای وقوع چنین چیزهایی باید حرکت انقلابی تاریخ درك شود، وچنین چیزی هـم درك نمی‌شود مگر اینکه تاریخ آن انقلاب را به‌وجودآورد.ارائهٔ یك ذره بهتر ویك ذره بدتر از شاعـر قبلی دون شأن شاعر واقعی است .

ارائهٔ جدید در شعر احتیاج به دوعنصر اساسی دارد : یکی اینکه چیز جدیـد وجود داشته باشد و دیگـر اینکه آن چیز جدید در شکل جدید مطرح شود و طوری مطرح شود کـه مضمون و شکل از یکدیگر تفریق‌ناپـذیر باشند. ولـی این هرگز به معنای آن نیست که ماچیزی می‌گوییم که به‌کلی با آنچه قبلاً گفته‌شده ، فرق می‌کند. نـه ! تا موقعی که انسان به‌صورت‌نوع انسان باقی است، شعرش نیز به‌صورت نوع شعر انسان مطرح خواهد شد . پس شعر، شعر می‌ماند ، به دلیل آنکـه انسان ، انسان مانـده است . عهد اول فراموش نمی‌شود ، صورت دیگری پیـدا می‌کند ، و آن صورت ، صورت انقلابی امـور است ؛ وانقلاب ، یعنی ارائهٔ مطلب جدید در شکل‌های جدید و درترکیبی تجزیه‌ناپذیر. در عصر رودکی و دقیقی، وبعد فردوسی و منوچهری و فرخی ، شعر ارائهٔ مطلب جدید درشکل جدید است با حفظ همان میثاق عهدیت خود ؛ و از سنایی تا حافظ ، باز ، شعر ارائهٔ مطلب جدید در شکل جدید است با حفظ همان میثاق اول ؛ وشعر جدید نیما وبعد از نیما، همان ارائـهٔ مطلب جدید در شکل جدید است با حفظ آن میثاق در درونی‌شده‌ترین شکل آن. واین سه دوره، دوره‌های درخشان شعرفارسی است، به دلیل اینکه هرکدام با حال وهوای خود ، نسبت‌های جدید با آن عهد کهن برقرار کرده‌اند ؛ باحفظ روح شاعری انسان، عصر مخصوص، وتصویر خاص خود از انسان را تبیین کرده‌اند. مهم این است: شعر نیما ، شاعـری انسان ابتدایی ، اوستا ، عهدعتیق، عهدجدید،قرون فردوسی تاحافظ را هرگزفراموش

نمی‌کند ولی خود را هم فراموش نمی‌کند . غزل و قصیده قراردادی،نیمارا فراموش می‌کند؛ یعنی بـی عصر می‌شود ؛ یعنی غیرانقلابی می‌ماند. جدید را باکهنه بیان می‌کند ودر نتیجه برای بیان مطلب جدیـد آن را کهنه می‌کند ؛ و این نوع کهنه ، ربطی به میثاق کهن انسان با عهدیت شعر ندارد. بیان اعمال انسان جدید، یعنی مطلب جدید درهرعصرجدید، نیازمند شکلی جدید است. تعهد شاعریعنی همین ؛ ولی هر شاعری در قالب این تعهد باید صورت نوعی شاعـر را هم با خود بیاورد. ابراز فروتنی در برابر عظمت شعرکهن به‌معنای چشم‌پوشی ازشکل‌های عصرخود نیست، همانطورکه تعهد در برابر مسائل عصرخود به معنای چشم پوشی ازعهد ومیثاق اولیه نیست. به‌همین‌دلیل‌شعرواقعاً متعهد باید دوچیز را برای همیشه کنار بگذارد، یکی حالت عسس منوبگیر، و دیگرکانالیزه‌کردن حزبی شعر، و از آن بدتر، کانالیزه‌کردن فرقـه‌ای شعر . وظیفهٔ شاعر سیاسی شدن از این نوع تباه‌کننده‌اش نیست. درست است‌کـه مـا شعرطبقات ، و شعر طبقاتی‌داریم، ولی‌این‌نکته به‌معنای‌بیان ایدئولوژیکی‌صوری آن طبقات در شعرنیست. حاکمیت شعر بالاتر از حاکمیت سیاست است. عهد شاعر با هستی، پیش از تولـد سیاست به‌وجود آمده است.او به‌بشر یاد داده است‌کـه چگونه با جهان‌های نامکشوف رابطه برقرار کند . آغشتن شاعر بـه سیاست روز، یعنی غرق‌کردن او درتباهی مطلق. گمان نکنید که‌کسرایی استعداد شاعری نداشت. داشت، ولـی سیاست روز شاعر را در وجودکسرایی کشت. سرسپردن به سیاست

روز از شاعر مهرهٔ شطرنج می‌سازد. آدم لایق مهرهٔ شطرنج نمی‌شود. ولی پشت‌پازدن به سیاست روز، هرگز به معنای آن نیست که شاعر بحران امید و نومیدی عصر خود را فراموش کند. او مظهر اعلای آن بحران باید باشد. مثل حافظ، مثل گوته، مثل شکسپیر، مثل هولدرلین، مثل نیما. تعهد درونی در برابر بحران امید و نومیدی عصرما، تذکر بحران‌های امید و نومیدی انسان درطول همه قرون است. واما هرعصری با لوازم خاص خود، یعنی اشیا وشکلهای خاص عصر خود، بحران صغیر یا کبیر امید ونومیدی را بیان می‌کند. ولی بهترین شیوهٔ بیان آن، بیان ازاعماق است. هولدرلین با جنون خودآن را بیان کرد، گوته با عقل خود. ولی هر دو با وسوسه‌های درون آن را بیان کردند. آن درون اهمیت دارد، به این معنی که شاعر طوری حرفش را می‌زند که انگار او به‌عنوان فرد حرفش را نمی‌زند، بلکه جهان او را برگزیده است تا حرف وسخن خود را ازطریق اوبیان کند: چیزی که ازاعماق هستی فرا می‌آید وبا سیل خروشان خود، فردیت شاعر را هم به جلو می‌راند وعملاً به اونشان می‌دهد که فرد تو کوچك است، فراموشش کن تا بتوانی جهان را بیان کنی!

به یاد دارم که در نخستین بزرگداشت نیما در سال ۴۷، در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه، جلال آل احمد، در تشریح حرف و سخن من برای جوانان تشنهٔ فرهنگ، گفت که نیما «پولی‌تیزه» بود وترس جلال ازاین بود که شاعران آن روز در حال «دپولی‌تیزه» شدن بودند. به نظرمن نیز

نیما سیاسی بود، ولی آل‌احمد از جزء، در آن جلسه، کل ساخت. بزرگ‌ترین خصیصهٔ نیما سیاسی بودنش نبود؛ سیاسی بودن تنها جزء بسیار کوچکی ازتعهد شاعر را نشان می‌دهد. نیما شاعر متعهدی بود، به این معنا که عهد ومیثاق اولیهٔ شاعر را در عصرما درونی‌کار شاعرانهٔ خودکرده بود، یعنی بیان پیامبرگونهٔ آن چیزهایی که اگر پیامبران درعصرما زندگی می‌کردند آن چیزها را به‌آن شکل بیان می‌کردند که نیما بیان کرده بود. طبیعی بودکه سیاست جزئی از آن محسوب شود. ولی مشکل موقعی پیش می‌آیدکه سیاست کل آن مهم شمرده شود، وجلال، به نظرمن، به مسئله از دید بسیار محدودی نگاه می‌کرد. ولی شاید درهمان زمان آدم‌های بسیاری بودند که باهمان دید به‌قضیه نگاه می‌کردند. ولی این‌خود نیزناشی‌ازعمق مسئلهٔ تعهد بود. خیلی‌ها بودند که می‌گفتند شاعر متعهد نیست، بلکه او دیگران را متعهد می‌کند. ولی به‌طور کلی درآن زمان خود من نیز به رابطهٔ دقیق بین آن عهد قدیم وعهد امروزین شاعر، به‌صورتی که الان آن را بیان کردم، ودرطول این هفت هشت سال‌گذشته در بحث‌های خصوصی‌ام ومصاحبه‌هایم بیان کرده‌ام، دست نیافته بودم. البته این رابطه درآن زمان دور از دسترس مخالفان تعهد هم بود. وآنها در واقع مخالفتشان با آن دید محدود سیاسی تعهد بود. نفوذ جلال در آن زمان رنگ سیاسی تعهد را خیلی تندتر کرده بود، و این خودبه‌خود مخالفت‌برانگیزبود. جلال خود درمقدمهٔ زن زیادی، «رسالهٔ پولس رسول» اشاراتی، ولوگذرا، به‌آن عهد قدیم دارد، و

ایکاش در آن زمان جلال با آن فکر به موضوع تعهد شاخ و برگ مقاله‌ای و بیانیه‌ای می‌داد تا بـا ارائـهٔ سیاسی مسئله. نتیجه : برخی از بدترین شعرهای آن دوران ، سیاسی‌ترین آنها هستند. انگار شاعر همه چیز را رها کرده، فقط به سیاست پرداخته است. نفوذ این نوع طرز تفکر در اوایل روزهای انقلاب چنان قوت گرفت که آقای فرامرز سلیمانی کتابی به نام شعر و شهادت چاپ کرد ، و در آن عملاً هر شعری را که بد بود ولی سیاسی‌تر بود، شعر خوب خواند، و هر شعری را که خوب بود ولی کمتر سیاسی بود، در سطح پایین‌تری قرار داد. و نتیجه : هم آن کتاب و هم آن شعرهای «خوب» با هم فراموش شدند .

طلا درمس عمیقاً با مسئله تعهد سروکار دارد. و شایـد از خصائص کتاب یکی هم این باشد که وجوه مختلف، متعارض و گهگاه متناقض مسئلهٔ تعهد را به‌یک‌جا جمع می کند ، و به همین دلیل خواننده را بـه‌داوری خود و نویسندهٔ آن فـرا- می‌خواند. بدیهی است که یک‌دست بودن ، و یک فکر واحد داشتن از سی سال پیش تا حال ، آن هم در ارتباط با مسئله‌ای مثل شعر، به‌معنای مرده بودن نویسنده خواهد بود. هیچ کس در جهان، از سی سال پیش تا حال، روی حرفش نایستاده است که من بایستم. طلا درمس نه‌تنها یک فکر را از جنبه‌ها و زاویه‌های مختلف آن بررسی می کند و در بعضی جاها بر برخی نکات و در بعضی جاها بر برخی نکات دیگر تأکید می کند، بلکه امکان دارد، در مورد یک موضوع حرف ضد و نقیض هم زده باشد؛ چرا که لازمهٔ نوشتن در طول قریب به سی سال راجع به شعر، به‌معنای

متناقض بودن هم هست . ولی من در هیچ جا تعهد نکرده‌ام که در آینده عقیده‌ام را عوض نکنم، و به همین دلیل هرگز از خوانندهٔ محترم انتظار ندارم که بر من تناقض‌های طلا درمس را ببخشاید، بلکه من می‌خواهم او ببیند چرا این تناقضها وجود دارد، و شکلی که اندیشهٔ من راجع به شعر و شعرا پیدا کرده است از چه نوع منحنی خاصی پیروی می کند. از این بابت من تناقض را عیب خود نمی‌دانم، چرا که در چارچوب رشد فکری من ، با در نظر گرفتن بحران حاکم بر روابط اجتماع ادبی ما ، آن را قابل مطالعه هم می دانم و معتقد هستم کـه در آوردن ساختار این تناقضها، هـم در نوشته های من و هم در نوشته‌های دیگران به درک بحران روانی حاکم بر اذهان ما در طول ربع قرن گذشته کمک خواهد کرد.

۵ – طلا درمس مشتمل بر همهٔ نوشته های من پیرامون شعر و شاعری نیست. دو نوع نوشته ، عالماً و عامداً، از حریم آن بیرون مانده است : اول همهٔ بحثهـای داغ و جدال گونه با شاعران و ناقدان معاصر که بر آنها عصبیتی زیاده از حد چیره بوده. طبیعی است که بخشی از این عصبیت ناشی از اوضاع زمانهٔ ما بوده ، و بخش دیگر آن مربوط به نوع برداشت من از صاحبان مکاتب و مشارب مختلف (و من ایـن نکته را در سفر مصر و مقدمهٔ چاپ جدید قصه نویسی شرح داده‌ام). ولی از سال پنجاه به بعد، من این حالت جدالی را ، تقریباً کنار گذاشتم و راه دیگری در پیش گرفتم. از آن زمان تاکنون ، روی هم ، پاسخ نقد و انتقاد دیگران را نداده‌ام. هنوز هم بر سر آن تصمیم هستم؛ مگر آنکه بحث نیاز به ارائهٔ منطق

و دلیل و تئوری داشته باشد. در غیر این صورت ، در مقابل انتقاد دیگران ساکتم. ولی بحثهای جدالی آن دوران وجود دارند و اگر کسی به‌آن بحثها علاقمند باشد می‌تواند به روزنامه‌ها و مجلات مراجعه کند. و شاید یك نفر در آینده بخواهد همهٔ مناظرات ومباحثات من بادیگران رادرخصوص شعر وادبیات وفرهنگ و زبان وسیاست جمع کند وایرادها و پاسخ‌های دیگران را پیداکند و همه‌را چاپ کند . ممکن است بخشی ازحرکت شعر وادب و سیاست روشنفکران از طریق جمع آوری این‌قبیل اسناد روشن‌شود. به‌هرطریق ، من جمع آوری کنندهٔ آن مباحث و مطالب نخواهم بود. و حتی در کتاب حاضرجاهایی را که « پولمیك وار » وجدالی و خشن بوده ، حذف‌ویا تلطیف کرده‌ام . جز درمواردی که دیگرحقیقت‌مبرهن بوده ونمی‌توانسته‌ام ازحرفم به‌هیچ‌قیمتی بگذرم .

در کتاب شور زندگی و تمدن ، « هربرت مارکوزه » می - نویسد: « فرهنگ جانشین آزادی است». بخشی ازعصبیت آن دورهٔ ما مربوط به‌این بود که ما آزادی سیاسی نداشتیم. در خفقان عمیق زندگی می کردیم . گرچه بسیاری از ما نمی‌خواستیم فعالیت سیاسی حزبی بکنیم ، ولی احزاب دموکراتیك هم چون نبود ، همیشه حسرتش با ما بود. ولی ژست‌های همهٔ این‌حرفها ازطرف حاکمیت بود. وما نمی - توانستیم شور زندگی را در وجود خود بکشیم . در نتیجه بین کشش به سوی زندگی ، و رویا رویی با مرگ در تعلیق بودیم. و برهمین زمینهٔ اجتماعی - سیاسی و روانی بود که

احساس‌غیرقابل تحمل بودن می کردیم. یعنی انگارتصویری راکه حکومت به‌عنوان عناصر غیرقابل‌تحمل از ما درست می کرد واشاعه می‌داد، ما خود به اعماق ذهن خود منتقل می کردیم وبرای خود وهمکاران ادبی وهنری خود غیرقابل- تحمل می‌شدیم، وآن‌وقت آن صبر و شکیبایی انتقادپذیری که قاعدتاً باید در هرهنرمند جدی دریك فضای دموکراتیك نسبی وجود داشته باشد ، تبدیل به جوعصبی بی تساهل و تحمل‌ناپذیری می‌شدکه درچارچوب‌آن دوست می‌خواست سر به تن دوست نباشد، به دلیل اینکه از وزن شعرش ، از زبان قصه‌اش ، و یا از صحنه‌آرایی نمایشنامه‌اش ایرادگرفته بود. درنتیجه عصیان برحق ما علیه حاکمیت تبدیل به عصیان ناحق ما علیه‌کسی می‌شدکه ازشعر وقصهٔ ما ایرادگرفته بود. وچون نمی‌شد حاکمیت را درازکرد، ولی ایراد گیرندهٔ از شعررا می‌شد درازکرد، همهٔ کسانی که ازشعروقصه‌شان ایراد گرفته شده بود، به‌تدریج‌درمیان خیل‌دشمنانی درمی آمدندکه هرروزبرشماره شان افزوده می‌شد وبعدها هم که‌آبها ازآسیا افتاد، برخی ازآنها چنان تنگ نظر بودندکه هرگز حاضر نشدند از صف دشمنان خارج شوند . البته نمی‌شد این اشخاص را سرزنش کرد ، به دلیل اینکه اصولاً مردم ما در ایران محبت‌کم دیده‌اند ، ودر نتیجه روشنفکرانش حتی در چهل یاپنجاه سالگی هم انتظار دارند ناقد ادبی‌آنها را روی زانویش بنشاند ویا شیرشان بدهد ومدام پیزور لای پالانشان بگذارد وهندوانه زیر بغلشان بدهد. و اگرکسی چنین کاری را نمی کرد و فقط به همان وظیفه سادهٔ انتقادی‌اش ، با یك

صراحت متعارف درهر کشور متمدنی، عمل می کرد، شاعر یا نویسندهٔ محترم فکـر می کرد کـه ناقـد بیچاره از طرف دستگاه‌های جاسوسی جهان وظیفه دارد او را شکنجه دهد ، وچون دنبال مهر مادری ، پـدری ، برادرخواهری یا زن و شوهری بود ودرعین‌حال محیط دموکراتیك وآزادی وعشق و زیبایی وپول ودهها چیز دیگرهم می‌خواست وهیچکدام را هم به دست نمی‌آورد و درعین حال نمی‌توانست به خود دستگاه‌های جاسوسی که حکومت دست نشاندهٔ آنها بود ، بتازد ، همه را ول می کرد و در مطبوعات با ناقد رو راست گلاویز می‌شد ومحیط عصبی را عصبی‌تر هم می کرد ، ودر نتیجه‌جوی ایجاد می‌شد که در آن گمان می کردند به‌طور کلی ناقد ادبی آدم مشکوکی است. وحقیقت اینکه در آن سال‌ها من بدترین دشنام‌ها را از دهن بهترین آدم‌ها شنیدم ، وبعضی از این آقایان محترم به‌شنیدن یك انتقاد ساده چنان از کوره درمی رفتند که در خانه‌هاشان نقشه برای نابود کردن منتقد می کشیدند و دشنام‌های چارواداریشان را درلفاف زبان ادبی می پیچیدند و درمطبوعات چاپ می کردند ، و البته جواب دندان‌شکن خود راهم می گرفتند؛ واین، جانشین آن دوستی و محبت برادرواری شده بود کـه قاعدتاً در شرایط آزاد ما می‌توانستیم نسبت بـه یکدیگر داشته باشیم و متأسفانـه جو حاکم ما را تبدیل به‌دشمن خونخوار یکدیگر کرده بود ؛ و به‌همین دلیل بود کـه من از سال‌های ۵۰ و ۵۱ به بعد هدف خود را ازنظر انتقادی عوض کردم که عبارت بود از امتناع از برخورد ، بی‌جواب گذاشتن همهٔ انتقادات ، پرداختن به

کار تئوریك خیلی‌جدی درعالم نقد و انتقاد ، و لهٔ تیز حمله را متوجه آن نیروی حاکم کردن که مسبب همهٔ بی محبتی‌ها وجوهای‌عصبی‌وایجادکنندهٔ همهٔ خصومت‌های‌بین‌گروههای مختلف مـردم ،به‌ویژه جناحهای مختلف روشنفکری بـود . نتیجه هزاران صفحه مطلبی است که درخارج از ایران به نام خود وبی‌نام‌علیه‌آن نیروی حاکم چاپ کردم. به‌همین دلیل، آنهایی که از سکوت من راجع به حملات ناروایی کـه از بعضی‌ازجناحها، به‌ویژه‌گروه هوشنگ‌گلشیری، به‌من شده ، دچارشگفتی شده‌اند، بهتر است بدانند که من اگرقراربراین بودجواب‌آنها را به‌همان صورت که درگذشته ، یعنی‌از ۴۵ تا ۵۰، می‌دادم بدهم ، نمی‌توانستم رمان‌ها، شعرها ونقدهای واقعی‌ام را بنویسم وچاپ کنم،وآنهاهم متأسفانه نتوانسته‌اند رمان‌ها،شعرها ونقدهای واقعی خود را چاپ کنند ؛ به دلیل اینکه وقت خود را ، آن‌هم در سنی پیشرفته ، صرف کاری کرده‌اندکه بی‌ارزش بوده، وآن وقت، متأسفانه بازگشت‌ناپذیر است ، به دلیل اینکه حضرات به چیزی جز بیان آن نارواها مجهز نیستند، وهیچ چیز ازسوی آقای‌گلشیری جای یك رمان خوب ازآقای‌گلشیری را نمی‌گیرد، وحیف ازآن همه وقت که صرف مریدسازی و مریدیابی و فرقـه سازی و تحریك اعضای آن فرقه علیه این وآن شد، ومتأسفانه آنچه از دست آن فرقه در ساحات قصه ونقد ادبی بیرون آمد، نه در خور استعدادهای‌گلشیری بود و نه در خور کوشش‌های اعضای‌جوانترآن فرقه،ومتأسفانه، ومتأسفانه ... به‌هرطریق، سکوت من راجع به این قبیل کارها به دلیل همان تصمیمی

است که درسال ۵۰ و۵۱ گرفتم. جای هر کسی در ادبیات به‌اندازه‌ای که استعداد داشته و همت به خرج داده‌وفداکاری کرده محفوظ است . من به دنبال تنگ کردن جای دیگران نیستم ، وحتی اگر دیگران قصد تنگ کردن جای مرا داشته باشند، احساس می کنم با کار شبانه روزی که من می کنم نمی‌توانند موفق شوند. ولی من همیشه روراست و صریح بوده‌ام ، فرقه وگروه و مرید جان برکف ، وکیف کش و ترک‌نشین نداشته‌ام ونخواهم داشت، وهرگز هم حاضرنیستم حقی را ناحق کنم ، به ویژه حق رقبا و دشمنان ادبی را، که آثار خوبشان را دوست دارم وبه‌آثار بدشان‌کاری ندارم ، و متأسفم از اینکه چهارتا و نصفی آدم جدی در یك حوزهٔ فرهنگی نمی‌توانند ریخت همدیگررا ببینند ؛ وتمام‌کوششم را با فروتنی به خرج داده‌ام تا این چهارتا ونصفی آدم اگر دوست وغمخوار یکدیگر نمی‌توانند باشند، لااقل دشمن‌هم نباشند؛ و وقت می گذرد وتماشاگران حال و آینده برما این کینه‌ها را نخواهند بخشید، چرا که درمیان ما فرزانگانی هستند که در هرچند قرن ، فقط چند نفرشان پیدا می‌شوند ، و نمی‌دانم شرایط سی‌چهل سال‌گذشته چگونه بود که این فرزانگان تربیت شدند ، ولی هرچه بود اینان هستند ، و وقت می گذرد ...

و اما نوع دوم نوشته‌ها وگفته‌های مربوط به شعر که در این کتاب نیامده به چند فعالیت مختلف من درطول سالها مربوط‌می‌شود. کلیهٔ مطالب طلا درمس کنونی قبلاً درمطبوعات و یا کتابها چاپ شده‌است. ولی‌به‌اندازهٔ دوبرابر کتاب‌فعلی،

مطالب راجع به‌شعر وجود دارد که یا درکتابهای جداگانه چاپ شده ویا هنوز چاپ نشده است . کیمیا وخاك از چاپ شده‌هاست ، وهمچنین مقالات‌مربوط به حافظ که به‌صورت رساله‌ای جداگانه زیرچاپ است.ولی‌بخش‌اعظم یادداشتهایم پیرامون شعر ازسال ۵۰ به بعد هنوزچاپ نشده‌است. علاوه براینها در دوره‌های شب شعرچهارشنبه که هر دو هفته با تعداد زیادی ازشاعران درتهران داشتیم ومن پای دائمی آن جلسات بودم ، مطالب مفصلی بر زبان من راجع به شعر جاری شده که دوست دارم روزی چاپ شود. تقریرات آن شبها بالغ بر دهها نوار می‌شود که پیش‌آقای علی دهباشی نگهداری می‌شود و کپی بعضی‌از آنها پیش‌آقای ملك‌ابراهیم امیری است . حرف و سخن‌های آن شبها باید با شعرهای مربوط چاپ‌شود وشاید کتابی چندهزارصفحه‌ای ازمجموع آن شعرخوانی‌ها و بحثها حاصل‌کارباشد، به‌ویژه از این‌نظر که‌دوست ودشمن درآن‌جلسات شرکت کرده، شعرخوانده، نظرخواسته‌اند.علاوه براین مطالب کتابی هست تحت عنوان بحران‌رهبری نقد ادبی درایران که به‌صورت سؤال وجواب است، سؤال‌ها ازآقای‌ملك ابراهیم امیری وجوابها از من؛ در بوطیقای قصه‌نویسی نیز بحثهایی مربوط به‌شعر نوشته شده که بیشتر در ارتباط با پیوند شعر با نثر است ، و نیز یادداشتهای مفصل راجع به‌کتاب‌های جدید که باید فرصت تدوینشان را پیدا کنم ویا به همان صورت به چاپ بسپارم.

این نکته را هم باید بگویم که برخی از تقریرات و تحریرات سال‌های اخیر من به طلا درمس کنونی راه یافته

است. این حرف‌ها به‌روح حرفهای «کیمیا و خاک»، «بوطیقای قصه نویسی»، «بحران رهبری نقد ادبی»، یادداشتهای چاپ نشده و تقریرات آن نوارها نزدیک‌تر است و در نتیجه با تفکر امروزی من همسایه‌تر. باید این مطالب آخر را هرچه زودتر به چاپ بسپارم، چرا که اینها مکمل و یا ناقض طلا در مس و قصه‌نویسی خواهد بود و کمک خواهد کرد به‌درک بخش‌های نزدیک‌تر به تاریخ حاضر در طلا در مس. پس از مطالعهٔ نامه‌ها انتقادات و توضیحات و مباحثات دیگران راجع بـه کتاب کیمیا و خاک، این کتاب حجم بیشتری پیدا کرده و چیزی در حدود پانصد صفحه شده‌است که به دست دوست فرزانـه و وفا دارم ابراهیم رحیمی، دارنـدهٔ نشر مرغ آمین، چاپ خواهد شد.

۶ ـ ولی خوانندهٔ این مقدمـه و این کتاب ممکن است بپرسد تو چرا این همه راجع به شعر حرف می زنی؟ چه شده؟ انگیزهٔ تو برای این کار چیست؟ جواب من بسیار ساده است. گوش کنید:

بچه کـه بودم، دنبال دیوانـه های شهر راه می افتادم و می‌خواستم حرفهاشان را بشنوم. بعدها حرفهاشان را حتی یادداشت هم می کـردم. در ابتدا اصلاً دنبال این نبودم که حرفهای این دیوانه ها چه معنی می‌دهد. فقط می دانستم که حرفهاشان با حرفهای آدم‌های معمولی فرق می کند و فکـر می کردم بایدمعنایی غیر ازمعنای حرفهای معمولی هم داشته باشد، به دلیل اینکه از حرفهـای آدم‌های معمولـی سر در می‌آوردم. انگار با دیگران قرار گذاشته بودم حرفهاشان را

بفهمم، ولی با دیوانه‌ها چنین قراری نداشتم. به حرفهاشان یا اصلاً فکر نمی کردم، ویا اگر فکرمی کردم درخلوت بود. ولی گاهی یکی‌دوعبارت بعضی از دیوانه‌ها درحضوردیگران نیزدر ذهنم تکرارمی‌شد. وموقع تکرار انگار وزن وآهنگی هم پیدا می کرد. وضمن این آهنگ پیداکردن، انگارجهان مرموزی از رنگ‌ها، صداها، عاطفه ها را در برابرم عرضه می کرد. این کلمات از کجا آمده بود؟ خاستگاه واقعی آنها کجا بود؟ حقیقت اینکه هنوز هم کلمات معنی نداشت. و شاید من نباید اصلاً دراین کلمات به دنبال معنی می‌گشتم، چرا که به محض اینکه فکر می کردم معنای جمله‌ای را درک کرده‌ام، می‌دیدم خود جمله رمیده، رفته، قدری دورتـر، مثل آهویـی نگران در میان شاخه‌هـا وصخره‌ها ایستاده، تماشایم می کند. راه می‌افتادم، چرا که مجذوب آن آهوی رمیده بودم. ولـی تقلای من برای بـه دام انداختن معنای فرّار آن آهـوی رمیده، همیشه با شکست روبـرو می‌شد. صید بودم یا صیاد؟ ماهی بودم یا تور ماهیگیر؟ نمی دانم. گاهی بعضی از این دیوانه‌هـا برمی‌گشتند، خیره نگاهم می کردند، نگاهشان می کردم، می‌خواستم با چشمهاشان معنای حرفهـاشان را با من درمیان بگذارند. ولی نمی‌شد. حرفشان‌را می‌زدند ومی‌رفتند. ولی ترس هم برم می‌داشت. چرا که دیوانه بودند. یك بار، یکی از آنها سنگی به قوزك پایم زد، کـه سخت دردم گرفت؛ ویك بار، یکی از آنها شانه‌ام را محکم گاز گرفت. مدتی کار تعقیب دیوانه ها را رها کردم، بعد دوباره رفتم سراغشان. با مـداد و کاغذ. فکر

می‌کردم معنی بعداً به‌سراغم خواهد آمد. ولی معنی، آن معنای واقعی، هرگز به‌سراغم نیامد.

به‌گمانم ارتباطی که من‌و آنها با هم پیدا کرده بودیم، وجود آنها، حرفها، رفتار، طرز نگاه، نوع راه رفتن و دویدن ناگهانی آنها دریك سو، ومن به‌اصطلاح سالم وعاقل کاغذ و مداد به دست، در سوی دیگر، همه یك‌جا، نوعی معنی بود. گرچه معنای آن حرفها نبود. معنای رابطه‌ای بود که من باآن حرفها پیدا کرده بودم. عمل‌من، عمل ارتباط من باآنها، نه معنای دقیق حرفهای آنها، بلکه معنای آن ارتباط، خود نوعی معنی‌بود. گرچه دقیقاً معلوم نبود درذهن آن مجانین آزاد چه می گذرد، ومعنا فی‌بطن شاعربود، ولی بالاخره این شتاب من درتعقیب آنها وشنیدن حرفهاشان، کاملاً هم‌بی‌معنی‌نبود. جستن‌معنای چیزهای به‌ظاهر بی‌معنی، ولی در باطن جذاب، مسحور و شکارکننده، خود یك معنی بود.

واین‌گام اول بود درتربیت من‌به‌عنوان معنی‌شناس شعر. چراکه بعدها، موقعی که به‌طورجدی به‌شعرروی آوردم، دیدم نزدیك ترین حرفها به حرفهای مجانین دوران کودکی من، حرفهای همین شعرا است. این همسایگی بین جنون و شعر را من خیلی زود، و سالها پیش ازآنکه با عرفان، با عقلاء مجانین در میان عرفا، آشنا شوم، ویا آثار «فروید» و «یونگ» را راجع به رؤیا وجنون وناخودآگاه فردی و جمعی بخوانم، از روی غریزه ـ نه فراست وعقل ـ و به سائقهٔ کشش‌های درونی‌خودم ـ شاید، هم‌به سوی جنون و

هم به‌سوی شعر، ویا به‌سوی جنون شعری درهمه چیز- درك کردم، وگام درآستانه‌ای گذاشتم که به روح و جانم و کشش‌های‌روانم معنی‌می‌داد. این‌سخن‌نیچه که:«پختگی‌مرد، یعنی بازیافتن آن جدیتی که آدمی در روزگار کودکی در بازی داشته است»، راجع به‌مشغله‌ای که بعدها من در طول زندگی‌ام در پیش‌گرفتم ـ واز روزگارکودکی شروع شده تا زندگی‌امروزم‌درکنارم بوده‌ـکاملاً صادق است.

ولی این فقط یك‌گام اول بود، و شاید پیش‌ـگامی نیز داشت، و می‌توان پرسید: «چرا من دیوانگان را جالبتر از عاقلان می‌یافتم؟» واگر بعدها دنبال منطق خاصی برای امور بودم، از نوع منطقی بودکه دیوانگان را به من می‌فهماند و نه عاقلان را؟ چرا؟ چرا من بوروکرات نشدم؟ چرا افسر ارتش نشدم؟ چرا دنبال سیاست نرفتم؟ چرا هیچ کششی به طرف مقام نداشتم؟ چرا حتی‌درمشاغل دانشگاهی جز درس جنون، شعر، اسطوره، خیال، وزن، زبان، طنز، قصه، رمان، درس دیگری نمی‌توانستم بدهم؟ چرا؟ دقیقاً نمی‌دانم، ولی حدسهایم را می‌توانم رقم بزنم.

من به جهانی غرق درخیال و افسانه قدم‌گذاشتم که برآن یك الههٔ قدسی که شدیداً نیز واقعی بود، حاکمیتی پایان‌ـناپذیر، نا مشروط و ابدی داشت. در پشت دوك نخ‌ریسی، وسط تل پنبه، با قیافه‌ای ترکمن و بوداگونه می نشست و آوازمی‌خواندوحرفها وقصه‌ها وشعرها را پشت‌سرهم ردیف می‌کرد، و من گرچه نمی‌فهمیدم چه می‌گوید، ولی فکر می‌کردم همین‌قدرکه یك نفر به این‌صورت توی هشتی یك

گود بنشیند ونکبت زندگی را با آواز وقصه وشعر، به این شکل ساده جبران کند ، خـود معنای بدیعی است کـه قرار است در جایی دیگر تفسیرواقعی خود را پیداکند. وحقیقت اینکه ، همین زن بود و در پشت آن دوك نخ ریسی ، با آن حرفهای ازته دل برآمدهٔ غرقه در شور وشیرینی، وبه ظاهـر بی معنی ، که غرایز مرا درجهت اهمیت دادن تا پایان عمر، به درك چیز های به‌ظاهر بی‌معنی، به‌راه انداخت . من عطش غریبم را از او یادگرفتم . نخست ازطریق عطوفت عمیق و شگفت‌انگیزصدای این زن بود که شیدای بی‌معنایی ظاهری آوازها، قصه ها وشعرها شدم ، وبعد از طریق آن دیوانگان بود و یادداشتهایی کـه از حرفهاشان برمی‌داشتم وکوششی که برای درك معنای حرفهاشان می کردم، که من وارد دنیـای اسرارآمیزی شدم که هرگز ، درهیچ مرحله‌ای از زندگی‌ام ، پا از آن بیـرون نگذاشتم . بـه یك معنا من جاسوس معنای کلمات عاشقـانه ، آوازهای یك مادرجوان غرقه در پنبه و نخ ، وکلمات به‌ظاهر تصادفی دیوانگان بودم . دریك آواز، درپشت دوك نخ ریسی یك زن بوداگونه ، دریك قصهٔ بسیار ابتدایی ، درحرفهای پرت و به ظاهـر نامفهوم یك دیوانه ، واقعاًچه می‌گذشت کـه من اینقدر در هالهٔ جذابیت آنها فرو رفته بودم ؟

دیوانه‌هـا حرفهاشان به‌آواز نبود، ولی شبیه آواز بود . آوازتکرارمی‌شود: چندجمله وبعد تکرار وبعد چند مصراع وعبارت دیگروبعد تکرارهای دیگر. اگرتکرار درکارنباشد، نه وزن آواز هست و نه خود آواز . حرفهای دیوانه‌ها نیـز

دقیقاً همین وضع را داشت، منتها درکار آنها تکرارعمقی‌تر بود. مشتی بسته در حرفهاشان بود ، پنهان درضمیرنامعلومی بی‌مکان . از کـوه بخ شناور آن مشت بسته فقط نـوك آن بیرون مانده بود، وچشم عقلا قرار نبود بقیهٔ کوه را اصلاً و ابداً تجربه کند. دیوانه‌ای بودکه می گفت : « بگیر ! بگیر ! بگیر ! بگیر ! » دیوانـهٔ دیگری می گفت : « افتاد ! افتاد ! افتاد ! افتاد ! » دیوانـهٔ سومی می گفت : « مـی شناسمت ! می‌شناسمت ! می‌شناسمت ! » ودیوانهٔ چهارمی هندوانه هارا نگاه می کرد ومی گفت: « فیل ! فیل ! فیل ! » وبعد درخیالش سوار ماشین می‌شد، دنده عوض می کرد ، عقب‌جلو می کرد وگاز می‌داد و می‌رفت : « فیل ! فیل ! فیل ! »

بعدهاکه به‌سراغ شعرآمدم، دیدم بیش ازهرشاعردیگری برروی زمین من متأثر ازآن الههٔ قدسی واقعی وآن دیوانه‌ها هستم. ودر دانشکدهٔادبیات، وقتی که دکترمنوچهرمرتضوی، با حالتی سودایی ، شعر حافظ را ازحفظ می‌خواند، من فقط پیش خود او را درکنارآن الههٔ قدسی واقعی وآن دیوانه ها می‌دیدم وحافظ را فقط درکنارآن مجانین می‌توانستم مجسم کنم، و احساس می کردم که حرفهایش اصلاً ربطی به زبان نـدارد ، و در سالهای بعد،در شهراستانبول ، در قهوه‌خانـهٔ میدان بایزید، زیردرخت‌بزرگ توت، وقتی که با یك شاعر جوان تـرك می نشستم و بلیك ، نیچه ، هولدرلین و ریلکه می‌خواندم ، ویا موقعی که با عقل ناقصم سعی می کردم به‌او مولوی وحافظ را بفهمانم، درحالیکه شاید خودم هم درست وحسابی نمی‌فهمیدم این دو بزرگوار چه می‌گویند، باز آن

الههٔ قـدسی واقعی ، آن دیوانگان ، آن مرتضوی سودایی ، دورمیز نشسته بودند . و یك روز ، زیـر همان درخت توت بود که نامه‌ای از تهران برایم رسید ، از شاعرجوانی که در سال ۳۳ در تهران با او آشنا شده بـودم ، کـه نوشته بود : « نمی‌دانم خبرداری یا نه. نیمایوشیج همین دوماه پیش مرد. » چند سالی بود که من نیما را به جمع آن دیوانگان راه داده بودم ، و می‌خواستم بدانـم آن سطرهای از اعماق سکوت برآمدهٔ او واقعاً چه معنی می‌دهد. آیا می‌فهمیدم ؟ نمی‌دانم. مقالهٔ اول طلا درمس مربوط به یك سال پس از آن نامه‌است و پرسشی که در هرصفحهٔ آن مطرح می‌شود این است: آیا من حرف آنها را می‌فهمم؟ پرسش این است : آیـا چیزی به نام درك شعر وجود دارد و آیا مـا معنی می کنیم یا فقط فریاد می‌زنیم : « فیل ! فیل ! فیل ! » و راه می‌افتیم ؟

۶۷/۵/۲۲ ـ تهران

جلد اول

شعر

شعر و اشیا

شعر[1]، زاییدهٔ بروز حالتی ذهنی است برای انسان در محیطی از طبیعت؛ به این‌معنی کـه به شاعر حالتی دست می‌دهد که در نتیجهٔ آن، او با اشیای‌محیط خود و با انسانها نوعی رابطهٔ ذهنی پیدا می کند و این رابطه، بنوبهٔ خود، رابطه‌ای روحی است که در آن اشیا ، حالات مطلقاً فیزیکی و مادی خود را از دست می‌دهند و بخشی‌از احساس و اندیشهٔ شاعر را به عاریه می‌گیرند.

---

۱ ــ قسمت اساسی‌مقالهٔ اول‌این‌کتاب، نخست در«مجلهٔ دانشکده‌ادبیات تبریز» و بعد با تغییراتی‌در مجلهٔ «فردوسی» به‌چاپ رسید. آخرین‌تغییرات درسال چهل‌وچهارداده شد ومقاله درچاپ اول‌این‌کتاب درج گردید.در چاپهای‌بعدی، تغییراتی درمتن‌داده نشد ولی‌حواشی حاضر در چاپ دوم به‌بعد به کتاب افزوده شد تا خواننده از این‌طریق نکاتی را که ممکن است‌کمی پیچیده باشد، برای خود حل نماید.

شاعر در آن حالت، تحت تأثیر افسون ذات اشیا قرار می‌گیرد. رمز و راز وجودی آنها را نه بوسیلهٔ منطق و حسابهای ریاضی و علمی[1] که حسابشان بکلی ازمقولهٔ شعر جداست ـ بلکه بوسیلهٔ خون و احساس و اندیشهٔ خود کشف می‌کند. شاعر در لحظهٔ آفرینش شعر، در وضعی قرار می‌گیرد که بعضی از اشیای طبیعت را در لحظه‌ای می‌پذیرد و بعضی دیگر را موقتاً از ذهن خود خارج می‌کند؛ به‌همانگونه که برخی از شنوندگان موسیقی چشمهای خود را می‌بندند تا حضور ذهن بیشتری برای پذیرفتن موسیقی داشته باشند، و در واقع ازطریق دریچهٔ حس سامعه، خود را مستغرق نوسانهای سکرآور موسیقی کنند. و یا می‌بینید ساجدی را که از تمام اشیا و انسانهای دیگر پیوند های خود را می‌گسلد تا چهره بر خاك نهد و به‌ندای غیبی که از خاك برمی‌خیزد و شفابخش روان دردمندش می‌شود، گوش فرا دهد.

بدین ترتیب شاعر، در یك شعر، قسمتی از اشیا را باتمام روح خود می‌پذیرد و قسمتی دیگر را موقتاً، بطور ناخودآگاه، ازذهن خود خارج می‌کند و همین خصوصیت گزینش وانتخاب است که آفرینش

۱ ـ دو حقیقت وجود دارد: حقیقت علمی و حقیقت شعری. هریك ازاین دو حقیقت براساس منطق خاص خود توجیه می‌شود. اساس منطق علمی برحساب ریاضی است و به همین دلیل بر تمام شرایط جداگانه، بطور یکسان جامعیت دارد. اساس حقیقت شعری برآمیزه‌ای ازاحساس و اندیشهٔ معنوی و تصویر است و به‌همین دلیل منطق شعری سیال است و هر لحظه برحسب مقتضیات عواطف و اندیشه‌ها، بشکل خاصی درمی‌آید. ازاین رو، هر شعری، منطق خاص خود را می‌طلبد، که منطقی است عاطفی و تصویری و ممکن است یك شعر با منطق تمام اشعار دیگر جهان فرق بکند.

مخلوقی به نام شعر را به صورت حادثه‌ای[1] درمی‌آورد که کاملاً متمایز و جدا ازحوادث دیگر است.

درشعر گفتن نوعی حالت عارفانه وجود دارد و نوعی از خود بی‌خود شدن در پهنهٔ بیکرانگی اشیا. شاعر عارفی است که می‌خواهد با اشیا پیوند یابد. شاعر عارفی است سر به سجده نهاده در معبد اشیا و انسانها.

تردیدی نمی‌توان داشت که پس از مرگ، وجود آدمی در باد و باران و خاك و سایر اشیا و عناصر جهان ماده پراکنده خواهد شد. مگر چیزی مادی‌تر ازاین می‌توان یافت؟ مرك، خصوصیت مادی خود را بیش ازهرعامل دیگری جاودانه حفظ کرده است.

اما اگر انسان بخواهد قبل از مرگ ـ یعنی در زمانی که کاملاً زنده است و به تمامی وسایل زنده ماندن نیازمند ـ با اشیایی که از نظر انسان‌عادی وحتی عالم وریاضی دان (نه شاعر) بی‌جان هستند، یکی گردد، حالتی عارفانه پیدا می‌کند. همین اشتیاق به فرورفتن در کنه

۱ ـ هرشعری به‌دلیل آنکه ترکیبی بی‌سابقه درکلام و ترکیبی بی‌سابقه در عرصهٔ عواطف و اندیشه‌هاست، یك حادثه است؛ حادثه‌ای که هدفش دگرگون کردن چیزی در ذهن انسان است و یا راندن اوست بسوی یك هیجان کامل درونی. هرشعر خوبی بااین عنصر پرنیروی حادثهٔ خود، عواطف خواننده‌را غافلگیر می‌کند و او را از جا می‌کند و دچار شگفتی می‌سازد. به‌همین دلیل هر شعری عبارت از برگزیدن اشیا و آدمها از مکانها و زمانهای مختلف و جمع‌آوری آنها در یك لحظهٔ بی‌مکان و بی‌زمان و یا شاید همه‌زمانی و همه‌مکانی است. شعر دگم (dogma) پذیر نیست و گرچه مثل اکتشافات و اختراعات علمی سبب ایجاد چیزی مادی نمی‌شود، ولی روح را ازنظامی عاطفی که انسانی نیز هست، آگاه می‌سازد.

اشیا، بدون پذیرفتن کوچکترین دگرگونی فیزیکی و مادی، از انسان موجودی می‌سازد که باید بدان نام «عارف‌مادی» داد. همانطوری که «راینرماریا ریلکه» در بارهٔ شاعر می‌گوید: «شاعر کسی است که می‌خواهد تبدیل به سنگ وستاره شود.[1]»

در همهٔ این حالات، شاعر به پلی دوطرفه می‌ماند که ازیک‌سوی آن موادخام‌طبیعت جریان می‌یابد وازسوی دیگر آن مخلوقات‌شعری. یا شاعر حکم‌کارخانه‌ای[2] را دارد که درکارگاه ذهن خود به اشیا شکل انسانی‌می‌بخشد. طوری که اشیا هم حالت عینی خود را داشته باشند هم حالت ذهنی‌ادراك و تخیل انسان‌را؛ هم خود باشند و هم چیزی دیگر که انسان است. و در واقع همین خود بودن و دیگری بودن و عینی بودن و خود را در اشیا، واشیا را در خود دیدن، پایه‌های اصلی شعر هستند وشعر ویژگیهای خود را که عبارت از داشتن دنیایی از تصاویر، تشبیهات، استعارات،سمبولها وکنایات و اساطیر[3] است،

۱ ــ این‌جمله‌را باید از«غزل‌هایی به‌اورفئوس»ریلکه گرفته‌باشم؛ یا شاید ازتمرین‌های‌شاعرانهٔ‌اودراوایل‌قرن بیستم که‌بصورت کتابی‌چاپ‌شده‌است.

۲ــ ازکلمهٔ‌کارخانه‌خوشم‌نمی‌آید. ریختش‌خیلی صنعتی‌است. ولی بناچار گذشته‌ام بماند، به دلیل‌آنکه بعنوان شکل دهنده به موادخام، برای‌مغز انسان‌که به مواد خام تجربه‌ها شکل هنری وکمال یافته و منظم می‌دهد، تشبیه بدی نیست.

۳ ــ دراین‌کتاب، درهمه‌جا، ازتصویر به‌تأکید یادشده‌است. به‌دلیل‌آنکه با بررسی نحوهٔ پیدایش تصویر، بحث در سلسله مراتب خلاقیت شعر آسان‌ترمی‌شود. بزرگترین عیب کتابهای بدیع ومعانی بیان گذشته‌وحتی نقص بسیاری‌ازنقدهایی‌که هم‌اکنون درایران نوشته می‌شود، اینست‌که‌با تصویرکه من‌آن را بیشترشامل تشبیه، استعاره، سمبول، اسطوره و تجسم می‌دانم، معاملهٔ یك‌دستورنویس ساده راکرده‌اند. تصویر، اساس تخیل ←

از همین پایه‌های اصلی و ارکان اساسی می‌گیرد و به همین دلیل ارکان اصلی شعر، عروض و قافیه نیستند بلکه چیزهایی هستند مافوق اینها که بایدآنها را جوهرهای جاودانی شعر بنامیم و این جوهرها درحالتی بسیار ساده، تشبیه، و درحالتی کمی پیچیده ولی عالی ودرونی‌وذهنی، استعاره، و درحالتی عالی‌تر وگسترده‌تر وعمیق‌تر، سمبول، و بعد در اوج، اسطوره هستند.

باآغازهرعصرجدیدی اشیای‌جدیدی وارد زبان وشعرمی‌شوندو شاعر وصاحب زبان، حالات و احساس‌ها و اندیشه‌های خودرا نسبت به اشیای جدید توجیه‌می‌کنند[1]. ولی اشیایی که قبلاً در قلمرو زبان و شعربودند، مطرودشناخته‌نمی‌شوند، بویژه آنهایی که‌مربوط به‌موجودیت

← شاعرانه است ونیروی‌جهان‌بینی‌شاعردریك‌تصویرمنتهای‌فشردگی‌خودرا نشان می‌دهد. ومثل‌نورافکنی‌است‌که از ژرفای تاریکی ذهن‌برمی‌خیزدو طبیعت راآذین می‌بندد. ریشهٔ این‌نیروی عظیم شعری دربررسی ادبیات کهن‌فارسی نادیده‌گرفته شده. به نظر من هرنوع بررسی دربارهٔ تصویر جزبراساس‌زیباشناسی‌تجربی وروانکاوی هنری و بررسی‌اجتماعی اشتباه است. البته دراین نوع بررسی‌ها نباید خصوصیت تصویری‌خود زبان‌را هم نادیده‌گرفت. باید زبان را هم زیرذره‌بین زیباشناسی قرارداد،چرا که‌زبان، خودنام مستعاراشیا،انسانها وحالات وعواطف واندیشه‌هاست.

۱ ــ چیزی که‌گاهی عده‌ای ازمخالفان شعرمعاصررا‌کلافه می‌کند وآنها را برعلیه شاعران جدید می‌شوراند، این است‌که در شعر جدید، اسامی اشیایی برده شده است که در شعرکهن ازآنها حرفی در میان نبود. این مخالفان هر کلمه‌ای را که در شعرکهن نیامده باشد، غیر شاعرانه می‌نامند واعتراض می‌کنندکه چرا به جای این همه‌کلمات خوب فارسی ←یعنی همان‌کلمات‌اشعارکهن ــ شاعرنوپرداز ازکلماتی‌که درخیابانهای ←

ساختمانی طبیعت هستند. شاعر امروز نقش خود را در بارهٔ اشیایی که قبلاً در اشعار شاعران پیش ازاودیده شده، تعیین می کندوبه‌همین‌دلیل می‌تـوان به‌آسانی نشان داد که چگونه درختی را که قبلاً صدها شعر درباره‌اش گفته‌اند، می‌شود دوباره دید و بـا همان دید، بینش زمانی و مکانی خاصی را تثبیت کرد؛ ونیز می‌توان نشان دادکه چگونه درهمین قرنی که‌ما در آن‌زندگی‌می کنیم،می‌شودازدرختی،سمبول‌ویااسطوره‌ای انسانی‌ساخت، سوای سمبولها و اسطوره های سابق؛ و نیـز می توان نشان دادکه شهری‌که اینك ما درآن زندگی‌می کنیم‌چگونه‌چیزی‌است و چگونه درهرگوشه و کنار آن‌آدمهای اساطیری در حرکت هستند و چگونه سمبولها من وتورا می‌یابند وما سمبولها را؛ و بالاخره‌چگونه بینشی حماسی وعاصی از همه چیز، حتی از فرهنگ و تاریخ ونژادی که من هستم و نژادی که تو هستی ، اسطوره‌های جاندار و جاویدان می‌سازدکه می‌توانند تنه بزنند به‌عظمت «اهورا» و«میترا» و «آناهیتا» ؛ نیز می‌توان نشان دادکه چرا نمی‌توان به بازگویی اساطیر کهن ایمان داشت. باید معتقد بودکـه هر نسلی، اساطیر خودش را خود بسازد و بپروراند و بگذارد و بگذرد، زیرا هرنسلی با همان بدویت و اصالت

← تهران می‌توان شنید استفاده می‌کند. اینان نمی‌دانندکه شاعر هرعصری باید با زبان آن‌عصر، معاصر باشد و از زبان متداول و مرسوم آن‌عصر استفاده‌کند. زبان هرعصری بایددرادبیات آن‌عصر، زیباترین‌ومتنوع‌ترین شکل‌خود را نشان دهـد و اگر در عصر مـا ،ادبیات، زبان معاصر را به‌اوج نرساند، ممکن است آیندگان تصور کنندکه زبان این دوره‌همان زبانی‌است‌که بسیاری از روزنامه‌های این عصر ازآن استفاده می‌کنند.

بینش خود تکیه براریکهٔ ابدیت تمام بینش‌های‌اصیل می‌زند و از آنها نیز بنوبهٔ خود سهمی می‌برد[۱].

۲

واما شاعر کسی است‌که با رسوخ‌دادن شعورمعنوی‌خود دراشیا دست‌به‌کشف‌خوددرمحیط زیست می‌زند. دراینجا برهنگی‌یکپارچـهٔ روح درجریان ماده به چشم می‌خورد وجهان ماده درآیینهٔ روح بشر انعکاس می‌یابد. اشیا، روحی مشابه روح آدمی پیدا می کنند و درنتیجه چون او زبان باز می کنند وصاحب اندیشه و احساس می‌شوند واین اندیشه و احساس را در قالب واژه‌هایی که از میان تمامی موجودات، در انحصار مطلق‌انسان، بویژه شاعـر، است می‌ریزند. شاعر به وسیلهٔ قدرت تخیل و تصورخود و با اشتیاق و انگیزه‌ای درونی برای کشف

۱ــهر اسطوره(Myth)ای براساس بینشی اصیل،تصویری وغریزی وتخیلی بوجودمی آید. اسطوره‌های گذشته‌رامی توان به‌عنوان تمثیل به‌کار گرفت(مثلاً درشعراخوان)، ولی نمی‌توان عیناً آنها را بازآفرینی کرد(کارعبث‌منوچهر شیبانی).عصرما،اسطورهٔ‌خودرا بایددرشعر پیداکند. به‌این‌زودی‌ماشین‌تبدیل به‌یك‌اسطوره شده‌است؛ خودشهرحتی‌تبدیل به‌یك اسطورهٔ‌گسترده‌گردیده است.شاعرمعاصر بایدازاین‌قبیل‌اسطوره‌ها استفاده‌کند.منظورازطبیعت،فقط سنگ و نبات و حیوان و انسان نیست، بلکه آنچه ازسنگ و امثال‌آن ساخته شده، از نبات پدیدارشده و آنچه به حیوان امروز متعلق است‌و آنچه بوسیلهٔ انسان خلق شده، ازطبیعت است.

وجست وجو، ناگهان می‌بیند که اشیابه شکل‌اودرآمده‌اند[1]. شاعرخود را در وجود اشیا و اشیا را در وجود خود می‌بیند و روابط خود را بوسیلهٔ کلمات توجیه می‌کند.

در دوران کودکی بشر، در زمانیکه هنوز عقل و منطق و بینش

---

۱ ــ اگر فرقی راکه‌اشپنگلر، فیلسوف آلمانی بین تمدن وفرهنگ قایل شده است، قبول کنیم (اینکه تمدن دربرابر فرهنگ قرارگرفته است و تمدن وسیلهٔ زوال فرهنگ‌است)، باید بگوییم‌که انسان متمدن، یاانسان علمی، با طبیعت مستقیماً ارتباط ندارد، بلکه طبیعت را و حتی گاهی انسان زنده را، فقط برای تشریح و تجزیه و تحلیل لازم دارد. برای انسان علمی، طبیعت مرکزیت عاطفی ومعنوی خود را از دست داده است و به همین دلیل هرتمدنی، در اوج، فرهنگ را می‌کوبدواز بین می‌برد. چیزی‌که خوزوئه‌دوکاسترو دربارهٔ رابطه تمدن وفرهنگ در ویتنام می‌گفت، کاملاً درست است. او می‌گفت: در ویتنام، تکنیك غرب در برابرفرهنگ شرق قرارگرفته است، تکنیك می‌خواهدازانسان موجودی اقتصادی بسازدوفرهنگ می‌خواهد معنویت‌انسان را ازاصالت دید برخوردارکند. به‌همین دلیل در جوامع کاملاً اقتصادی،هنرمندوعاشق وشاعر، درتبعید بسر می‌برند.

در «دنیای شجاع‌جدید» (Brave New World) آلدوس‌هاکسلی، تمدن فقط اقتصادی است، به‌همین دلیل از عشق، عاطفه، غریزه، مذهب، ترس ازمرگ، امید به‌آینده، ستایش زیبایی وطبیعت، تنهایی وخلوت، خلاقیت شعری وهنری خبری نیست وموقعیکه یکی از شخصیتهای کتاب با این خصوصیات فرهنگی قدم دراین تمدن اقتصادی می‌گذارد، مجبور می‌شود اول بکوشد تا روابط اقتصادی را بهم بریزد و چون شکست می‌خورد، خود را تبعید می‌کند و چون حتی در تبعید، از خلوت خود نمی‌تواند استفاده‌کند، خود را حلق‌آویز می‌کند.

علمی، سیطرهٔ خشك‌خود را برانسان حاکم نکرده بودند، جویباران را زبانی بود، مثل زبان‌خود انسان؛ و حیوانها، اندیشه‌ها و خیالاتی چون خود انسان داشتند. طبیعت همیشه با او درتماس بود. انسان برهنه برروی‌زمین برهنه زندگی می‌کرد وضربان قلب‌خودرا درآواز پرندگان می‌یافت واگر از زبان «سن‌ژون پرس» در«آناباز» بشنویم که می‌گوید: «خورشید را نامی نیست اما قدرتش در میان ماست»[1]، برای انسان‌اولیه‌اشیا هنوزبی‌نام‌بودندولی‌قدرت‌آنها ازهرلحاظ‌محسوس‌بود.

مغز انسان کودك، مثل مغز کودك انسان، آکنده از سایه‌های وهم‌انگیز، زیبا وزشت، جبار و عادل، و پاك و ناپاك بود. انسان اولیه بی‌آنکه خود بفهمد پایهٔ تمام هنرها را می‌گذاشت، سنگ‌بنای مذاهب را، هم در روح خود و هم در معابد خشن و سنگی، می‌نهاد و بالاتر ازهمه، انسان اولیه نخستین شاعرجهان نیزبود ومی‌فهمید که اگرقدرتی در میان است، بایدنام صاحب‌آن راکشف‌کند و قدرت و تأثیر نیروی یك شیء، دریچه‌ای‌برای‌نامیدن‌آن شیء بود[2] وبه‌همین‌ترتیب‌خورشید، صاحب نام شد وسایر اشیا، نامهای ویژهٔ خود را پیداکردند. انسان اولیه، بی‌آنکه به‌فرهنگ‌لغات ودستور زبان نیازی داشته باشد، نام‌اشیا

---

۱ ــ این‌سطرازمجموعهٔ اشعارشاعران قرن‌بیستم‌فرانسه درسلسله‌انتشارات «Penguin» گرفته شده است.

۲ ــ شایدکلمهٔ «شیء» ازاین‌دیدگاه‌جنبه‌ای‌گسترده‌ترازطبیعت داشته‌باشد. اگرماشین امروز را هم جزو طبیعت بشمار بیآوریم، باید همیشه ازکلمهٔ «شیء» استفاده‌کنیم، چراکه «شیء» شامل‌تمام چیزهای موجود خواهد بود. دراین صورت انسان نیزداخل تعریف «شیء» خواهدگنجید، منظور از «شیء» «object» است.

را ازطریق شدت وضعف قدرت و تأثیر آنها ، از خود اشیا استخراج کرد ، استخراج نام اشیا در واقـع تحت تأثیر موجودیت و حـالات وجودی آن اشیا قرار گـرفتن است ، در واقـع به اشیا روحی[1] مثل روح صدا، روح نـور، روح حرکت، روح بیان و روح نگاه نسبت دادن است و بالاخره مطابقت دادن کیفیات وجـودی اشیا با کیفیات حیات آدمی است.

بدین ترتیب انسان اولیه نـام اشیا را بر زبان می‌آورد و همین نامها که اساس زبانهای مختلف بر آنها گذاشته شده، در واقع نخستین اشعارجهان‌است. انسان‌اسطوره‌ساز، دراصل با شاعرامروزچندان‌فرقی ندارد. هردو درمیان‌اشیا زندگی می کنند وهردو بدانها می‌پردازند،واین در تمام ادوارشعری به‌چشم می‌خورد. موقعیکه « پل‌کلودل »[2] می‌گوید: «ای‌اشیا من‌خودرا به‌شما تقدیم‌می‌کنم»، ویاهنگامی که «حافظ» می گوید:

می‌کشیم از قدح لاله شرابی موهوم
چشم بد دورکه بی باده و می مدهوشیم

و یا زمانی که «شاملو» می‌گوید :

---

۱ ــ قسمتی‌ازخصوصیات روحی‌انسان‌را به اشیا نسبت دادن ویا اشیا را صاحب روحی انسانی ساختن «Animation» نامیده می‌شود ومکتبی‌که براساس این فکر ساخته شده است « Animism » خوانده شده است . انسان اولیه ، هنرمند وشاعر، و بطورکلی آفرینندهٔ فرهنگ، وصف کنندهٔ قسمتی ازطبیعت، ومثلا سازندهٔ یك عروسك، خودآگاهانه از اصول این مکتب بدوی استفاده می‌کنند .

۲ ــ Paul Claudel «شعرقرن بیستم‌فرانسه» درسلسله انتشارات پنگوین.

من
باد و
مادر هوا خواهم شد
وگردش زمین را
بسان جنبش نطفه‌یی
درگنداب تنم
احساس خواهم‌کرد
من خاك و جنین زمین خواهم شد
و هوا
بسان زهدان زنی
در برم خواهدگرفت[1] .

و یا موقعی که «ازراپاثونه»[2] ، شعری را این گونه آغاز می کند:

«من همین من،کسی که جاده‌های آسمان رامی‌شناسد وبادآسمان‌اندام اوست.»[3] وهمینطورهم پایان می‌دهد، جز منعکس کردن اشیا در آیینهٔ ذهن‌خودکاری نمی کنند وشعرهم جز این چیز دیگری نیست.وبه‌همین دلیل،« خیمه‌نز»[4]، شاعراسپانیولی، درجایی می‌گوید :

« ای هوش ! نام صریح اشیا را به من بگو ... بگذار کلمه‌ام خود شیء باشدکه به تازگی به توسط روحم خلق شده است.بگذار به‌وسیلهٔ من آنهایی‌که اشیا را نمی‌شناسند بدانهـا نزدیك شوند. بگذار به وسیلهٔ من، آنهایی که اکنون اشیا را فراموش می‌کنند، بدانهـا نزدیك شوند. بگذار به وسیلهٔ من، آنهایی که اشیا را دوست می‌دارند، بدانهـا نزدیك شوند. ای هوش! به من نام واقعی را بده! نام خود را، نامهای آنها را، ونام مرا

---

۱ ــ از« باغ آینه»

۲ ــ Ezra Pound

۳ ــ ازشعری‌ازمجلهٔ Perspective که زمانی درفرانسه به زبان‌انگلیسی چاپ می‌شد،گرفتم.

۴ ــ Jimenez

برای اشیا بده ا»[1]

اگر فلسفه و منطق، انسان اسطوره‌ساز را از صحنهٔ عادی‌زندگی اجتماعی طرد کـرد[2] و جادوگران قفل سکوت بر لب زدند و نسل

۱ ــ باید این پنج شش سطر را از یکی از اشعار خیمه نز که در کتاب «شعر اسپانیا» ازسلسله انتشارات پنگوین چاپ شده است، گرفته باشم.
۲ــ با هومر ،فرهنگ اساطیری قبل ازهومر، بصورت حماسه تثبیت می‌شود. قدرت وقوف در حماسه بیشتر از اسطوره است، یا بهتر است بگوییم اسطوره به طبیعت وغرایز انسان نزدیك‌تر است تا حماسه. موقعی که در اواسط هزارهٔ قبل از میلاد، یعنی بیست و پنج شش قرن پیش ، حماسهٔ اساطیری، بدل به تراژدی اساطیری می‌شود، انسان ازطبیعت غرایزخود بیشتر دوری گزیده و حتی بر تجلی غرایز خـود، تهمت گناه زده است. با سقراط و افلاطون و ارسطو ، اسطوره شکل حماسی و شکل تراژدی خود را ازدست داده، درمغزانسان تبدیل به تمثیلهایی از روابط انسانها با یکدیگر و روابط انسان باطبیعت می‌شود. بدین‌ترتیب فلسفه جانشین اسطوره می‌شود و بینش فلسفی پدیدار می گردد. ولی از آنجاکه بینش فلسفی، بینشی خصوصی بود و نمی‌توانست مانـع تخیل اساطیری عوام بشود، نوعی اسطوره‌سازی زیرزمینی به حیات خود ادامه داد. ادبیات توده که سینه به سینه نقل شده است، ازجلوه‌های این اسطوره‌سازی زیرزمینی است. افلاطون با بیرون‌کردن شاعر از«جمهور» خود، تعدادی ازشعرا را تبدیل به موجودات زیرزمینی کرد تا آثار خود را زیرجلکی برای یکدیگر بخوانند. ولی بطورکلی می‌توان گفت که ادبیات توده ، تا حدی شکل زیرزمینی، وشعـر، شکل روی‌زمینی، اسطوره است. از زمانی که بینش فلسفی استوارگردیده تا همین امروز، شاعر واقعی ـ خواه دراروپا خواه در شرق ــ اغلب در تبعید ــ بسر برده است.من مداحان غربی و شرقی را از شاعران واقعی جـدا می‌دانم. ناصرخسرو، مسعود سعد و فردوسی و مولوی و حافظ درایـران، فرانسوا ویون، بودلـر، پائوند، ←

پیغمبران خاتمه پذیرفت، یااگراساطیرقدیمی واولیه بصورت قصه‌های قبایل مختلف درآمد و جهان شکلی هندسی و ریاضی و در واقـع «عددی» به خود گرفت، شاعر که گویی درخود رسالتی ازلی، ابدی و بدوی می دید، به مقتضای زمـان و مکان وحالات مختلف اجتماعـی، هر لحظه بشکلی درآمد، تغییر لباس و قیافه داد، اما در میان ابدیت و بدویت عواطف وغرائز زیست و در واقع اسطوره ساز ماند، چراکه قدرت تخیل‌وتصورهمیشه با شاعر بوده است و اشیا همیشه دراطراف او بوده‌اند. منتها شاعر روزی در جنگل و غـار زیسته، وروزی دیگر چشم بردریا دوخته است؛ درعصری دیگر، شاعر برفراز تپه‌ای،معبدی گلی ساخته است وباز در دورانی دیگر ، شمایل معشوق خویش را با واژه‌های ساده برپوست آهو تصویر کرده است و در عصری نزدیکتر به ما فریاد برآورده است:

ببرّم ایـن درشتناك بادیه
که گم شودخرد درانتهای او

و بالاخره درهمین‌عصر، «فروغ فرخزاد» شده، گفته است:

در تمام طول تاریکی
سیرسیرك‌ها فریاد زدند:
ماه، ای ماه بزرگ[1]

در شعر گفتن نوعی بازگشت وجود دارد بسوی دوران کودکی شاعر، ونیز بسوی دوران کودکی انسان. شعر، رقص شورانگیز و پاك و پرتصویری است درمیان باغهای تنهایی انسان با طبیعت. شعرنوعی

← ژان ژنه، گینزبرگ درغـرب و دهها شاعر دیگر، از تبعیدیان بعد از فلسفهٔ سیاسی هستند .

۱ــ فروغ فرخزاد، «تولدی دیگر».

به‌رقص برخاستن است در میان اشیا[1] بوسیلهٔ کلمات، و لوچی، شاعر و سردار چینی که درحدود ۱۶۶۰ سال پیش کشته شد، سخنی در بارهٔ شاعران دارد که ذکرش دراینجا بی‌مناسبت نیست:

---

۱ ــ من درشعر مولوی و حافظ و درتغزلهای منوچهری این شیفتگی عجیب به‌اشیا وکلمات‌را می‌بینم. البته در مولوی بیش از سایرشعرا. درمولوی شیء بلافاصله تبدیل به احساس و اندیشهٔ عاطفی می‌شود. علاوه بر اشیا صداها وحروف‌زبان نیز تبدیل‌به‌احساس می‌شوند. کاری که در اوایل قرن بیستم جیمزجویس در زبان انگلیسی کرد وکوشید بسیاری ازصداها را، ازمفاهیم عاطفی‌وروانی برخوردارکند ودرواقع کاری کرد که‌یك‌بچه بوسیلهٔ احساس وتخیل بیکران خود با زبان می‌کند، مولوی قرنها پیش‌انجام داده است.

به این غزل‌مولوی نگاه‌کنید:

عف عف عف همی‌زنـد اشترمن ز تف تفی
وع وع وع همی‌کند حاسدم از شلقلقی
وع وع وع چگویدم طفلك مهـد بسته را
دق دق دق همی رسد گوش مرا زوق‌وقی
قو قو قـوی بلبلان نعره همی زند مرا
قم قم قم شب غمان تا بصبوح ساققی
تن تن تن ز زهره‌ام پرده همی زند نوا
دف‌دف‌دف ازاین‌طرب‌پرده درد زرقرقی
گل گل گل شکفت و من بلبل بینوا شدم
غل غل غل همی‌زنم درچمنش ز وق‌وقی
جم جم جم ز جام‌جم جمجمهٔ مرا نوا
نی نی نی به‌دف زند کاتش عشق مطلقی
هی هی هی شب غمان می بردم بطور او
کف‌کف‌کف مرا مده درظلم عشقشقی ←

ما شاعران با عدم می‌جنگیم تا بدان هستی دهیم
مشت بردروازهٔ سکوت می‌کوبیم تا موسیقی پاسخگویی‌بشنویم
ما فضای بیکران را دریك وجب‌کاغذ می‌فشریم
واز فضای دوانگشتی‌قلب، سیلابی بیرون می‌ریزیم[1]

«لوچی»[2] درهمین شعرمی گوید:

«شاعرکسی است‌که‌آسمان وزمین را درقفس‌قالب می‌اندازد.»

← دم دم دم همی دهد چون دهلم هوای او
خم خم خم کمند او می‌کشدم که عاشقی
دل دل دل ز زلف او ره نبرد به‌هندوچین
غم غم غم ظلام آن ره زندش که عاشقی
هوهوی‌هوهمی‌رسد از سوی‌کبریای حق
دل دل دل که دل منه جانب این مدققی
دو دو دو چوگوی شو درخم صولجان او
می می می رسد ترا جم جم جام حق‌حقی
حق حق حق همی‌زند فایض‌نورشمس‌دین
دق دق دق منه بخودحرف‌خردکه دق‌دقی

دیوان شمس، صفحهٔ ۱۱۹۴

مولوی در محیطی زندگی می‌کند که درآن رابطهٔ انسان با اشیا و صداها و زبان، یك رابطهٔ بی‌واسطه است. همهٔ کلمات، تصاویرفوری و خودبه‌خود ازرابطهٔ مستقیم مولوی با اشیا وصداها هستند.

۱ــ ترجمهٔ آزاد از شعری‌است‌که از لوچی درصفحهٔ ۱۷ فصل«کلمات بعنوان صداها» ازکتاب«شعربعنوان‌تجربه» (Poetry as Experience) نوشتهٔ آرچیبالدمك‌لیش(Archibald MacLeish)،شاعر ومنتقدآمریکایی درج شده است.

۲ــ Lu Chi

۳

و اما چرا ازمیان تمام انسانها، درتمام‌اعصار و ادوار، رسالتی چنین بزرگ برعهدهٔ شاعر گذاشته شده است؟ و چرا اوباید ازمیان تمام افراد بشری برگزیده شود تا آسمان‌وزمین‌را درقفس قالب اندازد؟ اصولاً اوچگونه موجودی‌است که هم خصوصیت جادوگران‌را دارد و هم پیامبران وحتی خدارا؟وراستی‌او کیست که دست دخالت‌درآفرینش کائنات می‌برد و در واقع چیزهایی‌بوجود می‌آورد که قبلاً عملاً وجود نداشته‌اند. راستی سر بازآفرینی درچیست؟

« استیون اسپندر »[1] شاعر معاصر انگلیسی، هنگامی که‌درباب‌چگونگی آفرینش‌شعر صحبت می‌کند، می‌گوید:

« درهمه‌چیزانسان باانسانی سروکار دارد، جزشعرکه درآن باخدایی پنجه درپنجه می‌افکند[2]. »

طبیعت عینی وقابل لمس و ابدی درکمین انسان فرد نشسته است[3]. انسان فرد وتنها در برابر این جاودانگی‌تحرك و واقعیت، خود

---

۱ ــ Stephen Spender.

۲ ــ از مقالهٔ «ساختن یك‌شعر»(The Making of a Poem)که ازاسپندر درکتاب «جریان خلاقیت» (The Creative Process)درج گردیده‌است. مقالات این‌کتاب را بروستر گیزلین (Brewster Ghiselin) جمع آوری کرده‌است.

۳ ــ بنظرمن‌شاعراز آینده‌خبرندارد. می‌ترسد لحظه‌ای بعد بمیرد. احساس ←

را بشکل ذره‌ای ناچیز وبی‌مقدار می‌تواند دید. انسان دربرابرکائنات ذره‌ای بیش نیست ؛ اما ذره‌ایست که باذرات دیگر فرق دارد . انسان می‌فهمد وهمین فهم، وقوف به‌ذره بودن‌را بوجودمی‌آورد وبدنبال‌آن: یاتسلیم ششدانك پیش می‌آید که دست به‌کاری نزدن‌است و درانتظار مرگ نشستن؛ یابرزخی‌ایجاد می‌شود ازتسلیم وعصیان‌که زاییدهٔ ایمان وبی‌ایمانی‌است و درواقع درجهانی ازاضطراب‌ها و دلهره‌ها ول‌بودن؛ وسومی عصیانی‌است روشن وشفاف باتمام مقدورات انسانی،درمقابل تقدیری طبیعی. عصیانی «قابیلی »، «پرومته»ای، ویا «کامو» یی، یعنی امتناع ازپذیرفتن‌سرنوشت وطبیعت‌به‌شکلی که هستند وقبول این‌حرف «کامو» که : «انسان کسی‌است که می‌خواهد علیه سرنوشت خویش قیام‌کند. »[1]

شاعردر ردیف سوم این‌طبقه‌بندی نسبتا خشن وخشك قراردارد. اگرطبیعت‌را نپسندد ویا درواقع پایانی شوم برای زندگی خود در چارچوب‌طبیعت ببیند، علیه آن خودآگاهانه و یا ناخودآگاهانه اقدام می‌کند واگردرمحیط ویااجتماعی خودرا مقید ومحدود و ارزش‌های همیشگی انسانی‌را رو به‌زوال ببیند، به‌ضدآنها به‌پا می‌خیزد و اگر در انسان شرارتی سراغ کند که منبعی غیرانسانی داشته باشد، باآن‌ستیز می‌کند واساس بازآفرینی درهمین جدال وستیزاست ودرهمین اشتیاق

← خودرا ازلحظه‌ای که درآن زندگی می‌کند، با احساس‌لحظاتی که درگذشته داشته است درهم می‌آمیزد و می‌کوشد احساسهای خودرا از زمان ، جاودانی سازد. شاعر، شعرش‌را جانشین خود می‌سازد. درواقع فرهنگ را که چیزی انسانی است، دربرابر طبیعت که چیزی جبری و یا مقدراست قرارمی‌دهد .

۱ــ باید این‌سطررا از«انسان عاصی»و یا «افسانهٔ سیزیف»کامو گرفته باشم. یادم نیست.

به سامـان دادن طرحی‌نو: از نظرطبیعی ایجـاد طبیعتی بهتر، از نظـر اجتماعی ایجاد اجتماعی بهتر، و ازنظرانسانی ایجـاد انسانی برتر[۱]. وتنها وسیله‌ای‌که شاعر برای انجام چنین مهمی دراختیـار دارد ، واژه است، وواژه‌هم وسیله‌ای شعری است وهم هدف شعر[۲].

شعر، جاودانگی یافتن استنباط احساس‌انسان است ازیك لحظه از زمان گذرا، در جامهٔ واژه‌ها. شاعر، تکه‌هایی از زمـان گذرا را در چارچوبهٔ طبیعت ، بوسیلهٔ واژه‌هـا از آن خود می کند و شعر درواقع طبیعتی‌است ثانی درمقابل طبیعت نخستین. وطبیعت‌ثانی، عکس‌العمل شاعراست درمقابل ابدیت تهدیدکنندهٔطبیعت نخستین. شاعر می کوشد طبیعتی بیافریندکه مثل طبیعت واقعی دارای ابدیتی‌باشد و باابدیت آن جاودانگی خودش نیز تثبیت شود؛ یعنی ابدیتی‌انسانی درمقابل طبیعتی ابدی بوجود آید. وبه‌همین‌دلیل‌است‌که درشعر « انسان بـاخدائی پنجه درپنجه می‌افکند» ومی‌خواهد جانشین‌او گردد ودراین‌میدان زورآزمایی سلاحی جز واژه ندارد.

آنچه مهم‌است ابزار واسباب شـاعر یعنی واژه‌هاست، زیرا او بوسیلهٔآنها جهـان خودرا می‌آفریند. گویـا درآفرینش طبیعت توسط خداوند نیزواژه همان اهمیتی‌را داشته‌است‌که برای شاعرامروز دارد.

۱ ـ درباره مثلث‌های‌حاکم برروابط انسان، خواه‌در خانواده و اجتماع وخواه در طبیعت، مراجعه‌کنید به‌نقدی‌که بر «مرغ آمین» نیما نوشته‌ام و درصفحات بعدی این‌کتاب خواهد آمد.

۲ـ کلمه‌کمك می کندکه شعربوجودآید و درعین‌حال شعر جز ترکیبی‌نو ازکلمات نیست، ولی باید این‌راروشن‌کردکه شعر ازحدودزبان‌معمولی تجاوز می‌کند، به‌دلیل‌آنکه برکلمات‌زبان، ترکیبی را که درخود زبان بصورت منطقی وجودندارد، تحمیل‌می‌کند.ترکیبی که‌درآن‌حس‌واحساس وتصویرواندیشه، فشردگی‌کامل پیدا کرده‌اند.

درسفرنخستین ازاسفار «تورات»می‌خوانیم

«وخدا گفت روشنایی بشود وروشنایی شد...»[۱]

می‌بینیم که درآفرینش‌جهان، در شکل‌مذهبی‌آن، آفریدگار فقط «گفته» است که « روشنایی بشود» و روشنایی‌بوجود آمده است.«گفتن» استفاده کردن اززبان وبیان شاعرانه است. گفتن، از واژه استفاده کردن است. گفتن، آن هـم به‌قصد ایجـاد چیـزی، شعرسرودن‌است، طلوع خورشیدی‌است ازبطن ظلمت وبالاخره،«شدن‌روشنایی» است[۲].

دوسه‌سطرپس از آیهٔبالاکه ازتورات‌آوردیم، چنین می‌خوانیم: «وخدا روشنایی‌را روزنامید وتاریکی‌را شب نامید . »[۳]واین‌نامیدن‌روشنایی وتاریکی نیز باز به‌قصد ایجـاد چیزی بوده است و این نامیدن نیز شعر سرودن‌است.

انسان اولیه‌که نخستین شاعرنیزبود، الهی‌ترین خصوصیت‌خود ـ قدرت نامیدن وشعرگفتن ـ را آنچنان مقدس پنداشته‌که آن‌را به‌خدا نسبت داده است وگرچه او خود روزرا نامی وشب‌را نامی دیگر نهاده

۱ـ «تورات» ، سفرپیدایش.

۲ـ پیش‌ازشعرگفتن‌همه چیزدرآشفتگی‌تمام وجود دارد. اشیا و انسانها متعلق به‌زمانها و مکانهای مختلف هستند، ودرذهن شاعر بصورت پراکنده وجود دارند. اسپندر گفته است.کارخلاقیت یك‌کار «تمرکز» است. شاعر در پراکندگی‌زندگی دخالت می کند، توالی زمان را بهم می‌زند، منطق مکانی حوادث را دگرگون می‌سازد وزمانها ومکانهای مختلف، و بعضی ازتجربه‌های متعلق به‌این‌زمانها ومکانهارا درجایی مستقر می‌سازد.اساس کارشاعر، متمرکزساختن و تثبیت‌کردن تجربه‌های پراکندهٔ زندگی است درداخل چارچوبی‌بنام‌شعر. به‌همین دلیل،شعرسرودن، حرکت ازتاریکی وبی‌نظمی وپراکندگی است بسوی روشنی ونظم وشفافیت هنری.

۳ـ تورات، سفرپیدایش.

است ولی این حالت مقدس‌را ازدسترس خود خارج کرده، به‌خدایی نامربی سپرده‌است واینك‌شاعرامروز آن خصوصیت انسان اولیه را باز می‌یابد وبا آفریدن‌طبیعتی‌ثانی،حق‌خودراازطبیعت قهاروجبار می‌طلبد.

واژه حالت‌خلاقهٔ خودرا در تمام اعصار ادبی حفظ‌کرده است.

واژه آتشی است‌که از بارگاه خدایان نخستین یعنی همان انسانهای ابتدایی ربوده شده، به‌انسان امروزسپرده شده‌است.

واژه‌کلیدکشف تاریکی‌هاست. الفبای رمزتمامی معماهاست. واژه‌بزرگترین کشف انسان برروی زمین‌است وشاید اکتشافی‌است‌که تاانسان‌هست، جاودانه پاك‌است‌وتازه.

واژه هرگز کهنه نمی‌شود، چون انسان هرگز کهنه نمی‌شود.

هرقدرسن بشر برروی زمین بیشتر می‌شود، همانقدراوجوانتر می‌گردد. واژه نیز تمام ویژگیهای انسان را دارد و مثل او همیشه به سوی شباب وشادابی وبزرگی می‌گراید. اگر عده‌ای ازشاعران‌ناآگاه و نقادان نادان[1] دراین لحظه از تاریخ، آن‌را به ناپاکی کشانده‌اند، هیچ باکی نیست. زبان درختی است‌که همیشه خودرا از برگهای زرد می‌پیراید وتنها برگهای سبز وشاداب‌را نگاه می‌دارد. این‌گونه‌شاعران و نقادان، زمانی مثل برگهای زرد باخاك یکسان خواهند شد و فقط برگهای سبز و جاودان و راستین خواهند ماند. این امید نیست، بلکه واقعیتی‌است‌که دهها تذکره ودیوان شعر پشتوانهٔ آن‌است واینك باچشم غیرمسلح نیزمی‌توان آن‌را دید. واژه همیشه هست وهمیشه پاك

۱ــ براین شاعران ناآگاه ونقادان نادان، بایدعده‌ای از روزنامه‌نگاران را نیزافزودکه واژه‌ها را باتملق خود دربرابر زوروقدرت‌پول، به‌لجن کشیده‌اند.

است وزیبا:

فرخنده باد طلعت خوبت که در ازل
ببریده‌اند برقد سروت قبای ناز

۴

در« انجیل یوحنا » می‌خوانیم: «در آغاز کلمه بود وکلمه نزد خدا بود وکلمه خدا بود. » اهمیت کلمه درتمام ادوار تاحدی بوده است‌که باخدا مترادف گشته، و عظمت تخیلی اورا تجسمی شاعرانه بخشیده است. دراینجا وسیله هدف شده وهدف آنچنان دروسیله مستحیل‌گشته که نام، شکل وروح اورا از آن خودکرده است. در واقع در مخلوق، وجود خالق ودرهدف، وجودوسیله‌آنچنان مستحیل می‌شودکه‌فاصله‌ها همه به‌نیستی می‌گرایند . خطی‌که بین ابتدا و انتها وجود داشته ازبین می‌رود وابتدا وانتها به‌صورت یك نقطهٔ نورانی و جاویدان چون یك ستاره در می‌آید. عاشق می‌شود معشوق، عابد می‌شود معبود و اگر «منصور» به‌آن حالت از عرفان رسیده بودکه نعرهٔ « اناالحق » می‌زد، شاعر به‌آن‌درجه ازمعرفت‌وشناخت وشعوربرطبیعت می‌رسدکه‌نخست فریاد می‌زند، « اناالشیء» وسپس قدمی‌بلندتر برمی‌دارد، فاصله‌ها را نابود می‌کند، به صورت نقطه‌ای نورانی و جاویدان چون یك ستاره درمی‌آید ونعره برمی‌دارد: «انا الشعر ».

شاعران راستین با این سخن که «شعر احساس دل است[1]» کاری ندارند. دل خیلی کوچك است، دل فقط قسمتی از وجود آدمی است و هرگز تمامیت انسان را ندارد. این فکر کهنه و مطرود است که همه‌چیز را فقط به‌قلب مربوط بکنیم و همه‌چیز را حاکی از هیجانهای قلب بدانیم. شعر، هم غریزه و احساس است، و هم اندیشه و خون و هم تخیل. احساس دل سطحی است و مربوط است به شخصی رمانتیك و احساساتی که همیشه گریان است و تنبل، و هرگز نمی‌خواهد دست به کشف خویش در این جهان پهناور بزند. شاعر راستین دارای خون متفکر است، او با این خون ذره‌ها را می‌یابد و می‌شکافد و بشکلی دیگر آنها را یکی می‌گرداند. و به‌همین دلیل شعر از نظر شاعر، والاتر و ارجمندتر از اشیای طبیعت است. امتیاز شعر بر طبیعت اینست که اگر طبیعت چیزی است قابل لمس، واقعی و غیر مجرد، شعر چیزی است که گویی هم قابل لمس است و هم غیر قابل لمس، هم واقعی است و هم غیر واقعی، هم مجرد است و هم غیر مجرد.

۱ــ «شعر، احساس دل است»، فکری است مستانه و میخانه‌ای، گرچه صدای نازك نارنجی گویندگان رادیو و تلویزن، نشان می‌دهد که مسؤولان شعر این دستگاهها نیز شعر را فقط تفننی بی‌ارزش می‌شمارند، ولی با این طرز فکر بیشتر در میخانه روبرو می‌شویم. بارها شنیده‌ام که می‌گویند، «فلان شاعر چه احساسی دارد!» برای من این طرز فکر دربارهٔ شعر خیانت است. به‌دلیل اینکه اولاً احساس تنها وجود ندارد، ثانیاً شاعر «شعر احساس دل» می‌کوشد خود را تا سطح مردم میخانه که عموماً سواد شعری ندارند، پایین بیاورد و اگر البته در سطحی بالاتر شعر گفت، دیگر مردم میخانه‌ها و کافه‌ها و شیره‌کش‌خانه‌ها، به‌شعر او بی‌اعتنا خواهند بود. شعر نوعی برداشت دربارهٔ زندگی است که تمامی معنویت انسان در ساختن آن به‌کار می‌افتد و برای فهم آن نیز، باید تمامی نیروی روحی انسان از خود هوشیاری نشان دهد.

در اساطیر اسکاندیناوی، افسانه‌ای هست مبنی بر اینکه «اودین»[1] شاه خدایان، هنگامی که راه و بیراهه را پیمود و کوهها و پرتگاهها را پشت سر گذاشت و بالاخره در برابر غار معرفت و خرد ایستاد و خواست خود را از چشمه‌ای که در اعماق غار جاری بود سیراب کند، نگهبان به او هشدار داد که باید یك چشمش را از دست بدهد تا از چشمهٔ اعماق سیراب شود.

اودین یك چشمش را به چنگال نگهبان غار سپرد، وارد غار شد و از آب چشمه نوشید و همینکه از اعماق غار به‌سوی سپیدی روز آمد خود را خدای خردمندان جهان یافت و بعد به‌سوی مسند خدایان دیگر به‌راه افتاد[2].

۱ــ Odin

۲ــ این داستان را می‌توان در اغلب کتابهای اساطیر اسکاندیناوی به‌شکل‌های مختلف پیدا کرد. نظیر این داستان را در یکی از کتابهای شیخ محمود شبستری دیده‌ام که او به تمثیل یك چشم را کور و چشم دیگر را بینا می‌خواهد. هومر، رودکی و میلتون کور بوده‌اند و یا بعداً کور شده‌اند. داستان قرآن خواندن مرد نابینا را که در جلد سوم مثنوی مولوی آمده است در اینجا نقل می‌کنم تا معلوم شود که این قبیل افسانه‌ها به اشکال مختلف در ادبیات فارسی کم نبوده‌است: همچنانکه به‌نقل از «مرصاد العباد» در «امثال و حکم» دهخدا نیز این بیت زیبا آمده است که:

گر چه چو چرخ کور و کبود آمدیم لیك
با صد هزار دیده فلك وار می‌رویم

داستان مثنوی این است:

مرد مهمان صبر کرد و ناگهان — کشف گشتش حال مشکل در زمان
نیم شب آواز قرآن را شنید — جست از خواب آن عجایب را بدید
که ز مصحف کور می‌خواند درست — گشت بی‌صبر و ز کور آنحال جست
گفت چون در چشمهایت نیست نور — چون همی بینی همی خوانی سطور
آنچه می‌خوانی بر آن افتاده‌ای — دست را بر حرف آن بنهاده‌ای ←

معبران اساطیر کهن می گویند که چشمهٔ درون غار، ضمیر ناخودآگاه آدمی است و چشم کور دریچه‌ایست به‌سوی عوالم درون؛ چشم بینای انسان، دریچه‌ایست به‌سوی اشیا، و چشم نابیناراهی است به‌سوی درونیها و ذهنیات. انسان معنوی درپشت پلك کور، جهان درونی خود را می‌یابد و با چشمی که بیناست، جهان طبیعت خارج را می‌بیند و می کوشد تا بین چشم کور و چشم بینا رابطه‌ای برقرار کند و شعر در

← اصبعت در سیر پیدا می‌کند / که نظر بر حرف داری مستند
گفت ای گشته ز جهل تن جدا / این عجب می‌داری از صنع خدا
من ز حق درخواستم کای مستعان / برقرائت من حریصم همچوجان
نیستم حافظ مرا نوری بده / در دو دیده وقت خواندن بیگره
باز ده دو دیده‌ام را آن زمان / که نگیرم مصحف وخوانم عیان
آمداز حضرت ندا کای مرد کار / ای به هر رنجی به ما امیدوار
حسن ظن است و امیدی خوش ترا / که ترا گوید به هردم بر ترا
هرزمان که قصد خواندن باشدت / یا ز مصحفها قرائت بایدت
من در آن دم وادهم چشم ترا / تا فرو خوانی معظم جوهرا
همچنان کرد وهر آنگاهی که من / واگشایم مصحف اندرخواندن
آن خبیری که نشد غافل ز کار / آن گرامی پادشاه کردگار
باز بخشد بینشم آن شاه فرد / در زمان همچون چراغ شب نورد
زین سبب نبودولی را اعتراض / هر چه بستاند فرستداعتیاض
گر بسوزد باغت انگوری دهد / در میان ماتمت سوری دهد
آن شل بی‌دست را دستی دهد / کان غمها را دِل مستی دهد
لانسلم و اعتراض از ما برفت / چون عوض می‌آیدازمقصودرفت
چونکه بی‌آتش مرا گرمی رسد / راضیم گر آتش ما را کشد
چونکه بی‌چشمت ببخشددیدنی / این چنین کوریست چشم روشنی

سوررئالیست‌هانیز، همانطورکه برتون درکتاب معروف خود «ناجا» Naja آورده است، از تجربهٔ بریدن از دنیای بیرون وغرقه شدن در دنیای درون استفادهٔ کامل کرده‌اند.

واقع پلی می‌شود از واژه‌ها بین چشم کوروچشم بینا.

پشت پلك چشم کور، دنیای ناخودآگاه آدمی است ودر آن ابرهای غرایز، درشبی تیره وظلمانی، درآسمان جهان‌های ناپیدا، برروی هم تأثیر می گذارند. پشت پلك چشم کور، دریایی است در بیکرانی شب، وامواج همیشه درحال جوشش وخروش و حرکت‌اند وتأثیرات خود را، عمیق ولی مبهم، بر روی سواحل دنیای بیرون می گذارند: منطق ظاهری به دنیای ناخودآگاه راه نمی‌یابد. منطق در برابر این بیکرانی عوامل درونی خرد وناچیز است وهم از این روست که باید شاعر، بینشی غریزی و احساسی داشته باشد، درکنار وبه موازات یك بینش اندیشه‌ای کهن وبدوی وابدی که‌نیز به‌این شکلش از ناخودآگاه آدمی سهم می‌برد. به‌همین دلیل است که باید گفت، نه منطق و نه احساس ساده‌دلانه، بلکه آمیزه‌ای از غریزه واحساس واندیشه[1]. زیرا منطق، مثل

۱ــ نقد وزیباشناسی عینی باید به‌دنبال تفسیرشعرگذشتهٔ فارسی براساس موازین تجربی باشد، زیرا شعرگذشتهٔ فارسی هنوز کاملا نامکشوف‌مانده است. مفسران‌جدید شعرکهن، فقط معانی مختلف لغات شعرگذشتهٔ‌فارسی را می‌دهند ویا وظائف‌دستوری کلمات را تعیین می‌کنند؛ یا اگرخواستند زیاده ازحد شعور به‌خرج بدهند، به تشبیه، استعاره‌ویا مثلاً به اضافهٔ‌مقلوب بودن ترکیب اشاره می‌کنند و مثلاً می‌گویند و آن هم باچه کلماتی: «غالب نسخ، یعنی « فرض کن » و «پندار» و «انگار» و نحو آن، و این استعمال غریبی‌است یعنی استعمال صیغهٔ امر حاضر عربی دروسط عبارت فارسی، وفی نسخه شفر «قدری» و «هر خطا»؛ یا: « کذافی نسخة‌الاساس» (؟) وفی نسخة شفر «در»و فی نسختین «گل‌ز» و گویا همه نسخ مغلوط است و مناسب مقام کلمه‌ایست که با نقش و پرگار و صورتگر مناسب داشته باشد چه غرض اصلی شاعر مراعات نظیر است درمصطلحات نقاشی.» که من هرگز نفهمیدم آخر این چه نوع معنی‌دادن ←

فوارهٔ خردی است در برابر طوفانی خردکننده که به‌یك لحظه قطره‌های آب فواره را بـر روی کاشی‌ها و دیوارها می‌پراکند وحتی استخرها و دریاچه‌ها را نیز ازجا می‌کند.

منطق برای زندگی عمومی مردم است در محیط زیست عمومی غیرشعری و غیر عزیزی و غیرانـدیشه‌ای، در دورهٔ محدودی از زمان وقلمرو محدودی از مکان. بامنطق نان می‌خریم. بامنطق سکه‌های خود را روی هم می‌انباریم. با منطق و حسابهای دو دوتا چهارتا، جـواب سلام‌گداهای گرسنه را می‌دهیم و دور می‌شویم. با منطق پولهایمان را به‌مارك وفرانك و دلار تبدیل می‌کنیم وبرسرچهار راهها به چراغ‌قرمز توجه می‌کنیم و با منطق هر نوع گردش به چپ را در خیابانها ممنوع می‌کنیم.[1]

← و تفسیر کردن است و اصلاً این نوع تصحیح و تحشیه چه فایده‌ای دارد، جز اینکه خواننده را گمراه کند و اورا به زیبایی‌های کلام و ریشه‌های اساسی خلاقیت نابینا گرداند؟ حاشیه را از «مـرزبان نامه» تصحیح «علامهٔ قزوینی وحاج سید نصرالله تقوی» گرفتم.

۱ــ تردیدی نیست که هر سیستم اجتماعی که بخواهد به‌هرنوع جلوهٔ فرهنگی، رنگ تبلیغات به نفع حکومت بدهد و یا فرهنگی تبلیغاتـی را جانشین فرهنگی اصیل و خلاق و انسانی نمـاید، به تاریخ خیانت کرده است. غرب دست به‌یك دیکتاتوری فرهنگی زده‌است و برای شرق مقیاس فرهنگی صادر کند. فرهنگ شرق که درنتیجهٔ بی‌غیرتی و طمع و آز زمامدارانش تنگ گردیده واز ریشه‌های اصیل و اساسی خود دور افتاده‌است، باید در برابر هجوم کورکورانهٔ فرهنگ غرب که به‌همراه استعمارش، سیستم‌های جوروواجور اقتصادیش، مذهب استثمارگر و کالای جهـانگیرش، می‌خواهد سر به‌تن شرق نباشد، مقاومت کند. امریکایی با پپسی کولای بی مصرفش، جفرسون وواشنگتن وروزولتش راکه در مقیاس جهانی هیچکدام آدمهای ←

ولی غریزه‌ای که رنگی از اندیشهٔ کهن وبدوی وابدی دارد به‌ما حکم می‌کند که برگردیم به‌سوی زمین مادر؛ به سوی خاك و به‌سوی بالندگی و باروری ورشد؛ به سوی فـراتر رفتن و فـروترگشتن، وبه همین دلیل شاعر از نوعی فکر کلی‌بینی کـه بیش از حد ذهنی است، من غیر مستقیم بر می‌گردد به‌سوی گونه‌گونه بینی دوران کودکی بشر وبدویت غرایز. زیرا فقط یك شیء درجهان نیست، بلکه برای شاعر، اشیای مختلف وجود دارند و با همین گام برداشتن غیرمستقیم به‌سوی فکر اسطوره‌سازی، شاعر ناخودآگاهانه به‌رد ونفی ذهنیت بر می‌خیزد ودر عوض زمین‌را می‌یابد وبه خاك وسنگ وگیاه می‌گراید ودرواقع ناخودآگاهانه پدر ــ خـدا[1] را نفی می‌کند و به عشق (زمین ــ مادر[2]) گردن می‌نهد، مادری که می‌زاید وخدایان را می‌آفریند و شاعر همیشه بااسطوره‌سازی به‌سوی خدایان‌وزمین‌خدایان‌وزایندهٔ خدایان برمی‌گردد ومر شعر «حماسی وعاصی[3]» درهمین است. نفی هرنوع مطلق‌بینی و

← بزرگی نیستند بر ما تحمیل کرده است، ولی ما با نفتی که به‌دورترین نقاط دنیا فرستاده‌ایم، نتوانسته‌ایم بزرگترین شاعرمان راکه حافظ باشد، به یکی از ملل خریـدار نفتمان بشناسانیم. علتش این است که ما فرهنگ خود را نشناخته‌ایم و در برابر بزك مصنوعی غرب، خود را به‌کلی باخته‌ایم. غرب، کوشیده است که مـا را بدل به‌موجودات اقتصادی‌بی فرهنگ بکند. گویا دربرابر این تحمیل‌غربی، هیچ چاره‌ای نداریم جز اینکه با نیرو و تحرك تمام، فرهنگی جدید بسازیم که بـر اساس تمامیت فرهنگ شرق باشد.

۱ــ Father–god ۲ــ Mother–earth

۳ــ در شعر «حماسی و عاصی»، نیرو هست ودر عین حال این نوع شعر، شعری است هم قومی وهم فردی. اگر قرار باشد فرهنگ مجدداً ساخته شود، لازم است نیروی سازنده‌اش را از شعر و نثر بگیرد. شعر باید ناخودآگاهانه و خودآگاهانه مبلغ فرهنگ باشد و نه‌چیزی‌دیگر. اگر ←

بازگشتن به‌سوی اشیا و انسانهایی که خود اسطورهٔ خدایان و مظهر خدایان توانند بود.

۵

و من که این‌همه از اشیا وانسانها در میان اشیا حرف زده‌ام، از شما دعوت می‌کنم که حتی برای لحظه‌ای هم که شده، با من، درشهر، میهمان مردم واشیا بشوید. دراینجا من‌فقط توانسته‌ام نامهارا بیاورم و بعضی حالات انسانی رادر میان اشیا،ولی‌باهریك از این نامها وحالات وانسانها، چه‌یادهایی که ممکن است در ذهن فرد فرد ما زنده شوند. و اینك آن میهمانی کوچك:

← نیروی حماسی و عاصی هرفرد مستعدی، جلوهٔ کلامی خود را پیداکند و به‌قومی‌داده شود که فرهنگش‌درحال چاول شدن‌است، امید مقاومت‌دربرابر فرهنگ استعمارگر غربی بیشتر خواهد بود. امروز بیش‌از هرعصردیگری احتیاج به‌نفس نیرومند یك‌نبوغ حماسی‌وعاصی قوی هست‌که در همه چیز ساری و جاری گردد، بدی و پستی و رذالت را بیفکند و روشنی واقعی را برتاریکی چیره‌گرداند. آنهایی‌که بدون تکیه بر فرهنگ از سیاست دم می‌زنند ــ بدون آنکه بفهمندکه سیاست باید جزئی‌ازفرهنگ‌باشد نه رمزی نامفهوم برای شارلاتانیسم سیاستمداران ــ بایدبدانندکه هرتغییری باید از درون ذهن فرد فرد یك‌قوم شروع شود. باید یك درخت حماسی‌فرهنگی‌در قلب تك‌تك‌افراد یك‌قوم بروید وتردیدی‌نیست‌که‌این‌فرهنگ باخودسیاستی براساس آزادی کامل‌را نیز به‌همراه خواهدآورد.

... انها و مجسمه‌ها، سه راهها و چهارراهها، کوچه‌ها و بن‌بستها، آب وفواره‌وگیاه و گل ومردم وماشین‌های‌خرد و بزرگ وگاری‌ها ودوچرخه‌ها. سگهای‌کوچك و بزرگ، ومردم در همه جا. پشت پنجره‌ها،درپیاده‌روها و وسط خیابان و در برابر چراغ‌های قرمز وزرد و سبز. جیغ‌ها، ونالهها و صداهای دیگر. دود و مه و بخار وتف وتب. گلاویز شدن‌ها و فحش‌ها و خون بر دماغهـا وکاردها تا دسته و قبضه در شکمها. و حتی گلوله‌ها وبعد آتش‌بازی‌ها. فرار. قدم‌های سریع وپرشتاب وبهم خوردن ناگهانی‌ماشین‌ها و خرد شدن همهٔ شیشه‌های شهر. پرچمها و چراغ ها و خون و تابوت. و اناالله وانا‌الیه راجعون. گریه دربرابردیوارهای بلند. دیوارهای دیگری‌در برابر آوارها. کاغذهای سیاه و سفید. عینك‌ها و تفنگ‌ها و صدای ریزش تگرگ و شلیك باران. و سربازان. فلق وشفق. سپیده‌دم وغروب،وتمامی فاصله‌های اسفالت و مغازه‌ها و زنان و مردان، از خیابانی تاخیابان دیگر. ایستادن چون سنگ و با چشمانی دریده، ازکاسه در آمده وبرپیشانی نشسته وگرسنه و مولع به بازی حریص‌کودکان شهر نگریستن. چشمك به تمامی روسپی‌ها. و اذانی ازکرانهٔ شب برای‌آغـاز نماز تباهی بشر بربیکرانهٔ رقص‌آهن‌ها در این شهر. قدم زدن درمیان فالگیران و رمالان وخیالبافان. وقدم زدن‌درمیان جیب‌برها وسیاستمداران وجنایتکاران‌وقوادان‌وقاپ‌بازان و سه‌قاپ‌اندازان. قدم‌زدن در میان پدرمرده‌ها، پدرکشته‌هاومادرکشته‌ها و همجنس‌بازان وشهوت‌پرستان وقدیسان، ودرمیان همهٔ اینها خودرا به‌خوابی روزانه سپردن. زاغها و زاغه‌ها و زنان و زندانیان و زن‌کشته‌ها و آنگاه چراغها، چراغها، چراغها تا بی‌نهایت شب. ماه منجمد و ستارگان‌آسمان همگی قطبی و عشق‌های سرد و منجمد در زیر درختان بی‌برگ و درکنار جویهای عفن. عشق درکنارگربه‌های مرده و درکنارزخمهای پوساندهٔ‌ادرار بردیوارها. جنونی عقیم مانده برای جنایت وکشتاروقتل وعام، ونعره‌وفریاد و«انسان‌که اینك‌سرنوشت‌انسان‌است» درجایی دیگر،دراینجا حتی‌سرنوشت گربه‌های مرده‌هم نیست. روزنامه‌ها و روسپی‌گری قانون درحروف‌درشت و ریزچاپخانه‌ها. گدایان، چلاق‌ها وشل‌ها. مجنونان، نیم‌دستان، نیم‌پایان

ونیم‌اندامان و نابودشدگان . پیرزنان، پس‌کوچه‌ها و مهتابی‌ها . دست‌های آویـزان و متحرك و رقصان و مستقیم و زنده و مـرده . لبهای ناسزاگوی درزیر درختان معصوم، چشمهای‌کور و نیمه‌کور و بینا و شفاف و درخشان وسکه‌ای. سینه‌های مرده ولاغرو فراخ‌وپهن وستبر و بعد پهلوانی.شکم‌های پوسیده و مـرده و خالی وگرسنه و نیمه‌خالی و نیمه‌پر ، پـرتر و پرترین و دایره‌ای وبعد ترکیده و پـوسیده. سوت‌ها و شلاقها و شلوغی و فرار و ریزش تگرگ و برف و آنگاه بازهم تنهایی. و اذانی دیگر ازکرانهٔشب برای آغاز نماز تباهی بشربربیکرانهٔ رقص آهن‌ها درهمین‌شهر.روشن‌شدن چراغها دربرابر چشمها و شکم‌های گرسنه وحرکت از دیوارهای مشرف برشب، و باز تنهایی. ساعت‌ها و چراغها و پوسیدگی برگها در کنار ساطورهای برنده.ودود وکوره وکوری‌وتاریکی‌شب و ظلمت‌وایستادن در برابرچراغهای‌خودکارسرخ‌ودرخشان و در اندیشهٔچیزهای دیگربودن.رنگها ودرکنارتمامی‌رنگها،موسیقی‌شتاب وسرودهای‌کهنه وزنگ‌گرفته‌باترانه‌های عبوس حیوانی، در جدار دنده‌های شب. رنگها و تمامی رنگها برای بعثت به سوی جنون و پیشگویی‌گامهای پیشقراولان آینده بر سینهٔ خیابان تباهی تباری ازما و صفحات تاریخ مذکرما، وبوی جگر سوختهٔ انسان‌که‌ازتمامی کلمات این تاریخ در تمام ادوار برمی‌خیزد و به‌شهر می‌پراکند.وجامه‌هایی ازجنون، بریده و دوخته برقامت فردفرد ما ومغزهایی پرازکرم‌های وحشت، در زیر سم ستوران انسان‌نما.و تمام بشریت، فرا خوانده شده بر شهادت شرارت ما، وبر شهادت نبض خفته و مردهٔ حماسه غرور ما، و بر شهادت اسکلت توسنهای همت وحمیت ما. واینها و هزاران چیز وانسان وحالت‌و حرکت که‌شما همیشه میهمان ناخوانده شان‌هستیدو می‌بینید.

شاعر بر روی زمین ایستاده است وباید به وجود جهان شهادت دهد.اگر او زمان خودرا نبیند، به تاریخ خیانت‌کرده است‌واگرمحل و مکان ومحیط خود را نبیند و قاضی‌گذشته و بینندهٔ حال و پیشگـوی آینده‌اش نباشد خیانت کرده‌است.شاعر خون‌وشور می‌طلبد وعشق؛و

ازپستی‌وخواری نفرت می‌کند.اگرنمایندهٔ جلوه‌های زمان خود باشد، پس‌از آنکه ازبین‌رفت، اشعارش او رازنده نگاه میدارند. زیرا شعر، بیش ازنوشتهٔ هرفیلسوف و عالم اجتمـاعی و منتقدی، سندی تاریخی است دربـارهٔ عصری ویژه[1].زیرا شاعـر اصیل، عصرخود را زندگی می‌کند، ولی عالم‌اجتماعی ومنتقد فقط بدان می‌اندیشند وفرق این دو ازفرق شنیدن ودیدن هم تجاوز می‌کند.

« بودلر »[2] در جایی می‌گوید: «خدا آن چیزی است که بی‌آنکه وجود ظاهری داشته باشد، بردلها حکومت می‌کند».[3] این گفته دربارهٔ شاعربزرگ صادق‌است. مثلاً حافظ چنین‌شاعری است. حافظ‌قسمتی از زبان فارسی وپاره‌ای ازشخصیت فردفرد ماست. وشاعر خوب جز این‌نیست. اوباید درزبان زنده بماند وبه زندگی وطول‌عمرزبان‌کمك کند. او ازگذشتگان آغاز می‌کند وبا آیندگان پیوند می‌یابد. زندگی خلاقهٔ شاعرانهٔ اوگرچه درلحظات بخصوصی اوج می‌گیرد ولی او از همین لحظات برای ابدیت پیکری می‌تراشد. هیچ قـدرتی نمی‌تواند دهان اورا ببندد وهیچکس نمی‌تواند بااو خودکامگی کند. شاعر خوب باید آنقدر در شعر خود مستحیل شودکـه بشود شعر، وشعر باید چنان اوجی پیداکندکه بشود تمامی زبان.

۱ــ بویژه درعصرحاضر که‌مورخ وروزنامه‌نگارش، اغلب‌مبلغ دستگاه حاکمه هستند. شاعر به‌کمك «استعاره» دستگاه‌سانسور را فریب‌می‌دهد. مورخ وروزنامه‌نگار ازاین‌کلك نمی‌توانند استفاده‌کنند.

۲ــ Baudelaire

۳ ــ نگاه‌کنید به‌کتاب بودلرموسوم به «جوهر خنده» (Essence de Rire) که پیتر کنل Peter Quennel به‌انگلیسی ترجمه‌کرده است. این جمله را از یادداشت‌های روزانهٔ «بودلر»که در همین‌کتاب درج گردیده‌است، گرفته‌ام.

«دیلن تامس»[1]، شاعر «ویلز»ی دریکی از اشعارش می‌گوید:

من از نخستین قوانین شهوات و غرایز بشری
زبان بشررا آموختم،
تا شکل افکار را درقالب سنگی ذهن بریزم
و رشتهٔ واژه‌هارا ازنو به‌هم ربط دهم
واژه‌های بازمانده ازمردگانی‌که درگور بی‌ماهتاب خودخفته‌اند
و دیگر نیازی به‌تسکین واژه‌ها ندارند.[2]

۱– Dylan Thomas

۲– Collected Poems of Dylan Thomas

شکل ذهنی در شعر

در هر شعر، دو شکل داریم: شکل ظاهری که شامل وزن یا بی‌وزنی، تساوی مصرعها و یا کوتاه وبلندی آنها، قافیه‌ها ـ درصورتی که قافیه‌ای وجود داشته باشد ـ و صداها و حرکات ظاهری کلمه می‌شود. در واقع هدف تأثیر این شکل حس بینایی ماست، به‌دلیل آنکه شعررا برروی کاغذ می‌بینیم، وحس شنوایی ماست، به‌دلیل آنکه اغلب شعر را می‌شنویم، ویا بلند می‌خوانیم.

واما شکل دیگری هم هست؛ مهمتروعمیقتر، بادایره‌ای گسترده‌تر وفراخ‌تر، که باید بدان نام قالب درونی ویا شکل ذهنی[1] داد. شکل ذهنی

۱ـ ازآنجاکه درشکل ذهنی بیشتر تأکید برحرکت تصاویر و ترکیب آنها است، می‌توان این شکل را «شکل تکوین تصاویر» نیز نامید ولی چون این اسم قلمبه به‌نظرمی‌آمد، از آن دوری کردم.

عبارت ازمحیطی‌است که شعر در آن حرکت می کند و پیش می‌رود و اشیا و احساسها را با خود پیش می‌برد. در جایی تصاویر می‌رویند و می‌بالند، از هم جدا می‌شوند و یا درکنارهم حـرکت می کنند و راه می‌سپرند وبالاخره درجایی نضج‌واوج می‌پذیرند، به‌هم می‌پیوندند و ویژگیهای ذهنی خود را ایجاد می کنند. خوانندهٔ شعر، در بررسی این شکل، بااحساس، اندیشه وتخیل‌شاعرسروکار پیدا می کند و می‌خواهد بفهمد شاعر چگونه رفتاری بااشیا در پیش گرفته است. طرز برخورد ورفتار شاعر بااشیا و احساسها، به‌شعر، شکل ذهنی آن‌را می‌بخشد و این چیزی‌است که باحس سامعه وباصره نمی‌توان شنید ودید، ولی با بصیرتی درونی می‌توان بدان پی‌برد، آن را یافت وتحت‌تأثیرذهن‌شاعر قرار گرفت.[1]

منظور از این‌شکل ذهنی، محتوای‌شعر شاعر نیست، بلکه طرز حرکت محتوی است وارتباطی است‌که اشیا با یکدیگر درشعر پیدا می‌کنند. شکل ذهنی[2] همان چیزی است که به‌یك شعر یا یکپارچگی

۱ــ برای شکل ظاهری‌شعر، می‌توان یك «دیاگرام» ساده درست کرد ومثلاً اگر شعر موزون باشد، می‌توان وزن، پایان‌بندی‌ها، تعداد ارکان، نحوهٔ تکرار قوافی و سایر مسائل مربوط به‌ظواهر شعر را بررسی کرد. اگر بخواهیم برای‌شکل ذهنی‌شعرنیز «دیاگرامی»تهیه‌کنیم، به‌مراتب پیچیده‌تر از دیاگرام شکل‌ظاهری خواهد بود، به‌دلیل اینکه شکل‌ذهنی، باحرکت استعاره‌های شعر سروکار دارد ونشان‌دادن حرکت استعاره‌ها به‌سوی‌یك‌پارچگی، چندان آسان نیست.

۲ــ هستند شعرهایی‌که در یك‌وزن و ردیف وقافیه ساخته شده‌اند ولی‌شکل ذهنی هریك ازآنها بادیگری فرق می‌کند. به‌دلیل اینکه این شکل ذهنی است‌که هر شعر را جداگانه بصورت یك‌حادثهٔ روحی درمی‌آورد.

می‌دهد ویا آن‌را از وحدت واستحکام ساقط می کند؛ همان عاملی‌است که‌شعررا ساده یا دشوار، شفاف یامبهم، عمیق یا پایاب می‌سازد. به‌این طرح شاملو نگاه کنید:

شب
با گلوی خونین
خوانده‌ست دیرگاه
دریا
نشسته سرد
یك شاخه
در سیاهی جنگل
به‌سوی نور
فریاد می‌کشد[1]

تقطیع این‌شعر برروی‌کاغذ و وزن شعر، شکل ظاهری آن است ولی رفتار شاعرنسبت به‌شب، دریا وشاخه‌ای‌که به‌سوی نور در سیاهی جنگل فریاد می کشد و احساسی‌که شب و دریا وشاخه از درون شاعر به‌عاریه‌گرفته‌اند و طرزحرکت اشیای‌شعر، مربوط به‌قالب درونی و یا شکل‌ذهنی است. این‌شعریکپارچگی‌کامل دارد. از «شب» شروع شده، در شاخه‌ای‌که به سوی نور فریاد می‌کشد، پایان یافته است. اگر کلمهٔ «دیرگاه» را بردارید، «خواندن»، «گلوی‌خونین» و «شب» نقص پیـدا می‌کنند. «سرد» رابردارید، «دریا» معیوب‌می‌شود. از«جنگل»، «سیاهی» را بگیرید واز «شاخه» «فریادکشیدن» به‌سوی «نور» را، شعربکلی ازبین می‌رود. شکل ذهنی شعر، حاکی از تمرکزکامـل همهٔ نیـروی خلاقهٔ شاعـر در لحظهٔ آفرینش شعر است، و باکمی تعمق معلوم می‌شودکه کلمه‌ای دراین شعرکم و زیاد نیست و نمی‌توان به آن دست زد، زیرا

۱ــ شاملو، «باغ آینه».

کمال‌مطلق و یکپارچی تمام بر آن حکم می‌راند[1].

ولی از این شعر کامل بگذرید و بیایید به شعر «ماهی». این شعر را چندین بار خوانده‌ایم، هم در کتاب[2] شاملو و هم در مجلات. وزن‌شعر، همان وزن‌طرح‌است و در آن بطور کامل رعایت شده است. هیچگونه نقصی از نظر ظاهری، در هیچ قسمت شعر به‌چشم نمی‌خورد. ولی شعر از دو قسمت ساخته شده: یکی بند اول و سوم و دیگری بند دوم و چهارم، و این دو قسمت چندان ارتباطی با یکدیگر ندارند. گویی شاملو دو شعر ساخته است، هر دو ناقص، و آنها را با شکلی ظاهری به یکدیگر مربوط ساخته‌است و چون شکل ذهنی آنها یکی نیست، شعر کمال راستین پیدا نکرده است. شاملو گمان برده است که کلمهٔ «یقین» کافی‌است تا شعر وحدت پیدا کند، درحالی که همین کلمه به‌دلیل رفتار متناقضی که شاملو با آن می‌کند، شعر را از تأثیر و کمال

۱ــ هر شعری برای‌خود «واقعیتی» پیدا می‌کند که با هر واقعیت دیگری فرق می‌کند. علت اینکه شاعر جزیی از یك پارهٔ بزرگ زمانی و مکانی را با اجزای دیگر از جاهای دیگر درهم می آمیزد این است که پراکندگی را قبول ندارد و همیشه از کثرت بسوی وحدت می‌گراید. متأسفانه این فکر وحدت دادن به‌احساسها و اندیشه‌ها و تصاویر و تجربیات، که اساسی‌ترین خصیصهٔ خلاقیت شاعرانه است، در بعضی از شعرهای معاصر، بویژه در شعرهایی که وزن ندارند، نادیده گرفته شده است، در حالی که همانقدر که شعرموزون بایداز وحدتی ذهنی برخوردار باشد، شعرآزاد یا بی‌وزن نیز باید از یکپارچگی کامل برخوردار گردد. قسمت اعظم شعرهای بی‌وزن و حتی بعضی از اشعار موزون را نمی‌توان به ذهن سپرد، به دلیل اینکه حافظهٔ انسان نمی‌تواندچیزی پراکنده را قبول کند وهمیشه در مقابل وحدت هنری ازخود عکس‌العمل مثبت نشان می‌دهد.

۲ــ «باغ آینه».

می‌اندازد[1]. بند یکم وسوم را زیرهم‌می‌نویسم:

من فکر می‌کنم
هرگز نبوده
قلب من اینگونه گرم و سرخ:
احساس می‌کنم
در بدترین دقایق این شام مرگزای
چندین هزار چشمهٔ خورشید
در دلم
می‌جوشد از یقین؛
احساس می‌کنم
درهرکنار وگوشهٔ این شوره‌زار یأس
چندین هزار جنگل شاداب
ناگهان
می‌روید از زمین
من فکر می‌کنم
هرگز نبوده
دست من
اینسان بزرگ وشاد:
احساس می‌کنم
در چشم من
به‌آبشر اشك سرخگون
خورشید بی‌غروب سرودی‌کشد نفس؛
احساس می‌کنم
در هر رگم
به‌هر تپش قلب من
کنون
بیدار باش قافله‌ئی می‌زند جرس.

۱ــ بسیاری‌ازشعرهای بلند ومنثوری‌که بامداد(شاملو) اخیراً چاپ کرده است از یکپارچگی برخوردار نیستند.

این دوبند، درزیر هم، فقط از چند جملهٔ شعری تشکیل می‌شود که در آنها تصاویر فوق‌العاده محکم و جاافتاده به‌کار رفته‌است، ولی هیچیك از این‌فکر کردنها واحساس کردنها به‌جایی نمی‌رسد. یعنی‌این دوبند درکنار هم فاقد یك‌نتیجهٔ عاطفی وتخیلی هستند، همگی مبتدای یك‌جملهٔ شعری هستند تا خبر بعداً بیآید. ولی ازخبر، خبری نیست. حالا بند دوم وچهارم‌را زیرهم می‌نویسیم:

آه ای یقین گمشده، ای ماهی گریز
در برکه‌های آینه لغزنده تو به‌تو!
من آبگیر صافیم اینك به‌سحر عشق
از برکه‌های آینه راهی به‌من بجو!
آمد شبی برهنه‌ام از در
چو روح آب
در سینه‌اش دوماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس‌او خزه‌بو، چون خزه بهم
من بانگ برکشیدم از آستان یأس:
« ـ آه ای یقین یافته!
بازت نمی‌نهم!»

در بند اول شعر ، «هزار چشمهٔ‌خورشید ازیقین» از دل شاملو می‌جوشد، ولی دربند دوم، شاملو می‌خواهدکه «یقین گمشده از برکه‌های آینه راهی» به‌طرف او بجوید. چرا؟ اگرچشمه‌های یقین از دلش‌می‌جوشد، دیگرچه‌احتیاجی به «یقین گمشده» هست واگر «یقین» قبلاًوجود داشته‌است، چرا در بندچهارم می‌گوید: «یقین یافته» ، واز آستان یأس بانگ برمی‌کشد: «آه ای یقین‌یافته! بازت نمی‌نهم!» مگر یقین‌هایی که می‌جوشند، یافته نیستند ؟! این نقض غرض است در مورد «یقین»، و همین کلمه‌که ممکن بود تنها وسیلهٔ‌ارتباط بین بندهای مختلف‌شعرباشد، موجب پراکندگی وبی‌ربطی وتناقض حالات‌آن می‌شود.

شاملو،دربند نخستین وبندسوم،درزمان حال شعرش‌را می‌گوید: «من فکر می‌کنم»، «احساس می‌کنم»، «می‌جوشد از یقین» وغیره. بند دوم دعوتی است از « یقین گمشده »که در بند نخستین، چندین‌هزار چشمه ازآن، آن‌هم درزمان حال می‌جوشیده است. دربند چهارم فعل «آمد» یقین یافته‌را مربوط می‌کند به‌گذشته. اگر این یقین درگذشته‌آمده‌است دیگر احتیاجی به دعوت نیست واگر نیامده‌است چگونه‌چندین‌هزار چشمهٔ خورشید ازدل شاملو می‌جوشد؟

برداشت شاملو در بند یکم وسوم و رفتار او بـا احساس‌ها و اشیا دراین دو بند، جنبهٔ حماسی دارد و خوش‌بینانه هم هست و حتی می‌توان تفسیری اجتماعی هم ازآن‌کرد. ولی بند دوم وچهارم، حالتی تغزلی دارند، طوری که‌گویی این‌دوبند ازنیازی عاشقانه‌برمی‌خیزند. دربند اول وسوم همه‌چیز محکم است ونیرومند، وباجوشیدن وروییدن وخورشیدی بی‌غروب، رنگی حماسی بوجود آمده است و اما در بند دوم و چهارم، نرمش و انعطاف و روشنی و پاکی شعر غنایی به‌چشم می‌خورد وشعر جنبهٔ انفرادی‌تر وخصوصی‌تری پیدا می‌کند.

درواقع محیط تغزلی بندهای دوم‌وچهارم، ناقض محیط‌حماسی بندهای یکم وسوم است. البته ممکن است گاهی تغزل و حماسه باهم درآمیخته شوند و شاملو خود درچندین‌شعر از عهدهٔ تلفیق حماسه و تغزل برآمده‌است، ولی آوردن بندهای حماسی و تغزلی بطور یك در میان، شعررا دچار پراکندگی کرده است و در چندین‌جا نقض غرض هست که به‌وحدت شعر لطمه وارد می‌کند، وتنها دلیل این کار، نبودن شکل‌ذهنی کمال یافته درشعر است.

در شعر « باران » از « باغ‌آینه »ی شاملو، اشیا و احساسها وتصاویر در دنیایی ازجناسهای محسوس لفظی دست‌بدست می‌دهند و

به‌رقص درمی‌آیند واز آنجاکه شعر سخت کوتاه است، احساسی که ایجاد می‌شود، سخت نیرومند است‌وشاعر را در اوج غزلسرایی‌منثور نشان می‌دهد. در اینجا شاعر آنچنان خود را در اشیا و اشیا را در احساسها، و احساسها و اشیارا در تصاویر ناخودآگاه مستحیل می‌بیند که گوئی‌شعردعوتی‌است‌به‌حلول‌درموجودیت‌اشیای‌محیط‌عاشقانهٔ‌شاعر:

آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانهٔ پر نیلوفر،
که به‌آسمانی بارانی می‌اندیشید

وآنگاه بانوی پرغرور عشق خودرا دیدم
درآستانهٔ پر نیلوفر باران
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود

وآنگاه، بانوی پرغرور باران‌را دیدم
در آستانهٔ نیلوفرها،
که از سفر دشوار آسمان باز می‌آمد.[1]

در شعر «پل‌اللهوردیخان»، گرچه شاعر به عمدکوشیده است از جناسهای لفظی و یا از یك صنعت بدیع ادبیات اروپایی موسوم به

۱ــ گرچه این‌شعر وزن قراردادی ندارد، ولی تکرار سطر اول در هرسه پاره (البته باکمی تغییر درسطر اول پارهٔ سوم) وتکرار (دیدم) درآخر این سطرها وتکرارکلمات «آستانه» و «نیلوفر»، درسطر دوم هرسه‌پاره و بعضی تکرارهای دیگر شعررا از موسیقی کامل برخوردار می‌کنند. موسیقی درکلام زاییدهٔ تکرار هجاها،کلمات ویاجملات‌است وازآنجا که‌دراین‌شعر، تکراری دلچسب صورت گرفته‌است، شعر عاری ازنوعی آهنگ ودر واقع وزن، منتها وزنی غیرعروضی، نیست.

« اونوماتوپی »[1] (آوردن‌کلماتی که صدایشان بلافاصله ذهن را به‌منبع صدا رهنمون‌شود)استفاده‌کند وکلماتی‌مثل «پیچان »، «هشته »،«طغیان »، «توفان »، «بندبند »، « نالش‌ریز » و «خشت‌خشت» بکار ببرد و از تلفیق حروف صدادار و بی صدا تأثیری بیافریند و گویا قسمتی از اینها کار تعمداست، ولی شعر هم ازنظر وصفی وهم ازنظر فکری و عاطفی در حدکمال است، واین البته زیاد مربوط به‌وزن شعرنیست، بلکه به‌علت اتمسفر شعر وطرز برخورد شاملو بااشیا و احساسهاست که بدان نام شکل ذهنی دادیم.[2]

۲

در اغلب اشعارکتاب «تولدی دیگر»[3] فروغ فرخزاد و در بعضی ازشعرهای بعد از آن کتاب، شکل ذهنی بستگی کامل به فضای عاطفی

۱ــ Onomatope ـ گرچه در صحبت روزمرهٔ فارسی ازاین قبیل کلمات به‌حد کافی استفاده می‌شود ولی‌هنوز شعر فارسی، بطور کامل آنها را به‌خود نپذیرفته‌است. دراستفاده ازاین‌کلمات بایدیك‌کمی جرأت‌داشت وکوشید آنهارا تاحد شعری که گفته می‌شود بالا برد. البته نثر امروز فارسی به‌علت کیفیت گفتاری‌خود از اینهااستفاده می‌کند، درحالی‌که‌شعر به‌دلیل تأکید بیشترش برروی‌موسیقی کلام بایداین‌کلمات‌را بیشتر بکار گیرد.

۲ــ فقط قسمت‌کمی ازاین مقاله درمجله فردوسی چاپ شده بود. متن کامل بدون حواشی در چاپ اول این‌کتاب آمده بود.

۳ــ در بارهٔ «فرخزاد» مراجعه کنید به مقالهٔ «پنج یادداشت پیرامون تولدی دیگرخانم فرخزاد» در همین‌کتاب.

شاعر دارد. تصاویر کوچك و بـزرگ کـه اغلب سخت فشرده هستند، اندیشه‌ها را در هاله‌ای از احساس فرو می‌برند و درهمان دنیای مهربان و اندوهگین وصمیمی و راحت، شاعری را می‌یابیم که کلمات را یك‌یك و با قدرت کامل برای تجربیاتی که یك‌یك از درونش بیرون مـی‌ریزند، برمی‌گزیند. بهمین دلیل، در اینجا، شکل ذهنی مستقیماً با حالت عاطفی شاعر رابطه پیدا می‌کند و اندیشه‌ها که کوتاه ولی عمیق هستند، تردی و شکنندگی خاص احساسهای سنجیدهٔ زنی تجربه‌دیده را مـی‌یابند و فشردگی برتمام حالات عاطفی حاکم می‌شود. در شعر فروغ فرخ‌زاد، شکل ظاهری، هرگز شکل ذهنی ودرونی را زیر بارکلمات وصداهای اضافـی و وزن تحمیلـی خرد نمی‌کند[1]. فـروغ فرخ زاد این تـوقع «ویلیام‌وردسورث»[2]، شاعر انگلیسی را که : « شاعر، انسانی است که با انسانهای دیگرصحبت می‌کند»[3] برمی‌آورد.

فروغ‌فرخ‌زادگرچه‌شاعری آگاه‌است‌ولی‌نوعی‌روح‌ناخودآگاهی برتمامی‌احساسها و اشیا و اندیشه‌هایش تسلط دارد. گرچه او از شعرش جدا می‌شود و به‌آن مثل‌یك موجود دیگرمی‌نگرد ولی‌همیشه قدم به قدم

۱ــ درشعر «فرخ‌زاد» به شکل ظاهری کمتر اهمیت داده شده تا شکل ذهنی. به همین دلیل عده‌ای تازه‌کار آنچنان مجذوب شعر فرخ‌زاد شده‌اند که تصورکرده‌اند بدون فرا گرفتن شکل ظاهری می‌توانند مثل‌فرخ زادشعر بگویند. غافل از اینکه فرخ‌زاد پس از تمرین بسیار و پس از پشت سر گذاشتن سنگلاخهای‌طاقت‌فرسای‌شکل‌ظاهری توانسته بود به‌شکل‌خاصی که تا حدی سهل و ممتنع است، دست یابد.

۲ــ Wordsworth

۳ــ The poet is a man speaking to men این گفته را در مقدمه‌ای که «وردسورث» بر مجموعه‌ای‌ازاشعارخود موسوم‌به Lyrical Ballads نوشته است، دیده‌ام.

با آن حرکت می‌کند. گرچه او از دور ناظرحرکت ومسیرشعرش است ولی می‌داندکه این شعرمال اوست و از وجود او جدا نیست.

گویی درشعرفروغ فرخ‌زاد سه‌نفر وجود دارند. یکی کسی‌است که مخلوق او را خواهد دید و این شخص جزمخاطب، جز خوانندهٔ شعر اوکس‌دیگری‌نیست، ولی خوانندهٔ شعر، همان فروغ‌فرخ‌زاد است، فرخ‌زاد شعرش را برای کسی‌می‌گوید که درموقعیت اوست و یا خودش را می‌تواند در موقعیت او قرار دهد. آن نفر دوم فرخ زادی است که در شعرش حرکت می‌کند و قسمت‌هایی از وجودش را، تجربیات زندگـی و روحش را، سخاوتمندانـه به کلمات می‌بخشد[1]. سومـی

۱ــ بحث دربارهٔ مخاطب هر شاعر، مسأله غامضی‌است. شاعران بیش‌ازحد اجتماعی،معمولاً توده‌های مردم‌را مخاطب خود قرار می‌دهند. شاعران اجتماعی میانه‌رو،کسی چون خود را در اجتماع مخاطب قرار می‌دهند. شاعرانی هستندکه اجتماع را نشان می‌دهند (نیما، امید، فرخ‌زاد) بدون آنکه توده‌های اجتماعی ویا فردی دراجتماع‌را مورد خطاب‌قرار دهند. این شاعران همه را نشان می‌دهند، بدون آنکه همه یا یکی از همه‌را مورد خطاب قرار دهند. بعضی ازاین قبیل شاعران، «من» خودرا مرکز حس و احساس شاعرانه قرار می‌دهند (مثل فروغ)، ازخود دور و بعد دوباره به‌خود نزدیك‌می‌شوند و درهمان فاصلهٔ دورشدن و نزدیك شدن اجتماع را تصور می‌کنند. عده‌ای ازاین قبیل شاعران می‌گویند : «من» وگاهی می‌گویند «ما»، ولی درچارچوب همان «من وما»،خود واجتماع را نیزبخوبی‌نشان می‌دهند (مثل شاملو)، عده‌ای‌اجتماع‌را چنان‌درنفسانیت خود غرق‌می‌کنند،که از آن چیزی بیش‌ازحد ذهنی‌می‌سازند (مثل آزاد) و برخی‌می‌کوشندکه سمبول‌های محیط خودی‌را تبدیل به‌مفاهیم‌اجتماعی کنند (مثل آتشی)، بعضی‌دیگر از اجتماع با اشاره‌های ناچیزیاد می‌کنند وشعرشان تبدیل به‌تجلیلی‌استعاری ازطبیعت می‌شود (چون رؤیا) و بعضی ←

«فروغ‌فرخ‌زاد»ی است که آن سوی شعرش قرار گرفته است؛ کسی که برمی‌گردد و به‌مخلوق نگاه می‌کند. این شخص سوم، مثل سایه‌ایست که گاهی درشخص‌دوم،یعنی در وجود شعر، ازبین می‌رود وزمانی ازاو فاصله می‌گیرد و کمی آن‌سوتر قدم برمی‌دارد، بعد دوباره برمی‌گردد و شعر راکنترل می‌کند و به‌آن تمامیت می‌دهد. مثل سایه‌که ناگهان آنقدر تیره و پر می‌شود که به صورت خود شخص درمی‌آید. مثل سایه‌ای که درحجم وقامت شخص دوم از بین می‌رود. الیوت در «سرزمین ویران[1]» چندسطری دارد که بی‌مناسبت نیست در اینجا نقل بکنیم:

آن سومی کیست که پیوسته درکنار توگام برمی‌دارد؟
همینکه می‌شمرم، می‌بینم که فقط تو و من با هم هستیم
ولی موقعیکه به‌جادهٔ سپید پیش رویم می‌نگرم
می‌بینم که پیوسته‌کسی دیگر درکنار توگام برمی‌دارد
این شخص دیگر با بالاپوش قهوه‌ای رنگ، و باشلق به سر
به نرمی‌می‌لغزد
نمی‌دانم زنی است یا مردی؟
ــ ولی راستی این‌کیست که درآن سوی توست؟

این کسی است که‌آن سوی شعر فروغ فرخ‌زاد است،به توقعات شخص نخستین جواب می‌دهد و حرکات شخص ثانی‌را کنترل می‌کند و می‌داندکه شخص نخستین، آن خوانندهٔ همدرد و دلسوز، ازشعر چه

ــ مثل نسیمی ازسرسنگ وجویبار ازبالاسر این‌اجتماع رد می‌شوند (چون سپهری). شاعرخوب ازنظر تکنیك خودرا مخاطب قرار می‌دهد، به‌دلیل اینکه‌زیباییهای فنی یك شعر باید در سطح توقع شاعرباشد واو نباید با مخاطب قراردادن اجتماع، سطح نیرومند تکنیك‌را پایین آورد؛ گرچه ممکن‌است تکنیك‌نیرومند خودرا دراختیار تصویرکردن اجتماع بگذارد.
The Waste Land

می‌خواهد و نیزکاملاً به این مسأله وقوف داردکه شعر تا چه‌حد بلند یا کوتاه، تا چه اندازه فشرده یا ساده باشد و از کجا بـه کجا برود. این شخص سوم، شکل ذهنی شعر را کنترل می‌کند، آن را مـی‌آفریند و آن سوی آن‌قرارمی‌گیرد. فرخ‌زاد ــ مثل‌سایه‌ای که‌جلو آدم قدم‌برمی‌دارد جلوشعرش‌راه می‌رود. درقطعهٔ‌کوتاه «هدیه»، این حالت بطور مشخص به چشم می‌خورد. آدمی قبل از شعر حرکت می‌کند، شعر را می‌گذارد ومی‌گذرد ولی‌طوری که‌گویی‌گهگاه برمی‌گردد و آن را نگاه می‌کند. آدمی هست که به صورت شعر می‌ماند:

من از نهایت شب حرف می‌زنم
من از نهایت تاریکی
و از نهایت شب حرف می‌زنم

اگر به خانهٔ من آمدی، برای من ای مهربان چراغ بیار
و یك دریچه‌که از آن
به ازدحام‌کوچهٔ خوشبخت بنگرم[1]

آدمی هست که آنرا در آخرین شکلش می‌بیند و با آفرینندهٔ آن همدردی می‌کند.

۳

ولی شاعری مثل« نیمایوشیج »به‌نحوی دیگر به شعرخود شکل ذهنی‌می‌دهد. «من» نیما تنها «من» خود نیست، بلکه «من» همهٔ ماست.

۱ــ «تولدی دیگر» از فروغ فرخزاد.

شعرنیما خیلی کم‌حالت بیوگرافی شخصی[1] دارد. موقعیکه او از انسان حرف می‌زند، انسانی عمومی در برابر ما دیده می‌شود. موقعی که او می‌گوید:

خشك آمد كشتگاه من
در جوار كشت همسایه

این فقط کشتگاه اونیست که درجوار کشت همسایه خشك شده، بلکه کشتگاه همهٔ ماست. ویا هنگامی که می‌گوید:

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به‌خشکی

۱ــ در نیما، چیزی هست شبیه الیوت. الیوت گاهی در جلد اشخاص دیگر فرو می‌رود و از درون ذهن آنها حرف می‌زند. در واقع آنچه به‌عنوان «ماسك» در ادبیات کهن اروپا و آنچه در اشعار «رابرت برائونینگ» به نام «persona» وجود داشت و عبارت از این بودکه شاعردرقالب آدمی دیگرسخن بگوید و تا حدی ازفورمول «حلول نویسندهٔ نمایشنامهٔ در اشخاص نمایشنامه» استفاده‌کند، بوسیلهٔ پائوند والیوت در اوایل‌قرن بیستم بکارگرفته شد. شعرهای پائوند و الیوت، حتی موقعیکه از اول شخص،«من»، استفاده می‌کنند،غیرشخصی«impersonal» هستند،به‌دلیل اینکه آنها نقاب دیگری را به‌چهره‌انداخته‌اند. نیما نیز موقعی که از کشتگاه خشك خود صحبت می‌کند، نقاب اشخاصی را به چهره انداخته است که کشتگاهشان خشك گردیده است. این تدبیر خاص ادبی در اشعار کنستانتین کاوافی «Constantine Cavafy»، شاعر یونانی اوایل قرن بیستم که در اسکندریه می‌زیسته است،درمنتهای تجلی خود وجود داشت. «کاوافی» گاهی از زبان «سزار» واز زبان «انتونی» و زمانی دیگر از زبان کاتبی کهن، شعر خود را می‌سرود وبدین ترتیب خود را تبدیل به «من»های دیگر و یا «ما»های مختلف می‌کرد.

این فقط چهرهٔ اونیست، فقط قایق اونیست که به‌خشکی نشسته است، بلکه چهرهٔ ماست که‌گرفته است وقایق‌ماست که به‌خشکی نشسته است وهمینطور موقعی که می‌گوید:

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابری‌است باآن

و یا می‌سراید:

آی آدم‌هاکه برساحل نشسته شادوخندانید،
یك نفر درآب دارد می‌سپارد جان.
یك نفر داردکه دست وپای دائم می‌زند
روی این دریای تند وتیره وسنگین‌که می‌دانید.

او از سرنوشتی صحبت می‌کندکه از آن همهٔ ماست. نیما خود را ازمردم و ازجهان جدا نمی‌داند ودر اغلب موارد، «من» او «ما»ی ماست.

شکل ذهنی درشعر نیما، بویژه در اشعار کوتاهش، اغلب، کامل است. سطرهای شعر او را نمی‌توان کند و دور انداخت ویا جابه‌جا کرد. نیما یکی از آگاه‌ترین شعرای جهان است و به‌همین دلیل به سرنوشت یك فرد، به‌ظاهر، چندان اهمیتی نمی‌دهد؛ بلکه از همه چیز استفاده می‌کند تا سرنوشتی عمومی‌را بیان‌کند. باوجود این او هرگز از محیط زندگی‌خود دورنیست: حیوانها، اشیا ومناظر طبیعی‌رابه‌طور دقیق دربرابر چشم ما می‌گذارد وهمیشه باآنها زندگی می‌کند وبدون آنکه در بارهٔ آنها احساساتی شود سرنوشت آنها را با بینشی عمومی تصویر می‌کند.[1]

---

۱ - دراین‌کتاب، رجوع کنید به‌مقالات «چهار رسالت و چهار مسؤولیت» «ماخ‌اولا»ی نیما و «نیمای سمبولیست».

الیوت در مقالهٔ «سنت و استعداد فردی»[1] می‌گوید:

« شعر رها کردن آزادانهٔ احساس نیست، بلکه گریز از احساس است؛ شعر بیان شخصیت نیست ، بلکه فرار از شخصیت است... ولی، آنهایی که شخصیت و احساسات دارند، مفهوم گریز از آنها را درك می‌کنند».

نیما بیش‌از هرچیز شخصیت دارد واحساس، ولی‌خودرا فدای چیزهایی می‌کند که برای شعرش مهمترند؛ او با فن‌شعر در آن مراحل متعالی سروکار دارد ونیز باسرنوشت انسانهادرطبیعت واجتماع. برای رسیدن به‌قدرتی عمومی از نظر فن شعر، و برای دست یـافتن به‌راز سرنوشت طبیعت وانسان واجتماع، باید احساساتی‌شدن بی‌خودرا کنار بگذارد و بادیگران درآمیزد و باشخصیت عمومی انسان سروکار پیدا کند و «من » خودرا جانشین « ما » سازد.

شکل ذهنی، آن تصویر[2] بزرگ وغیرقابل لمس ذهنی‌است که چندین تصویر کوچك دیگر در دایرهٔ پرابهام وابهام آن جان می‌یابند، طوری که نتوان کلمه‌ای یا تصویـری را از شعر بیرون کشید و دور انداخت. نیما درشعر کوتاه « سایهٔ خود » چنین تصویری‌را در برابر ما

۱ــ Tradition and the Individual Talent مندرج در کتاب«منتخب نثر» الیوت [«Selected Prose»].

۲ــ گاهی این تصویر، مثل دایره ایست با تصاویر دیگر در اطراف آن، و شعر یکپارچگی دایره‌ای شکلی دارد؛ وگاهی تصویری بزرگ مثل طبقهٔ پایین یك‌معبد هندی گذاشته می‌شود وتصاویر دیگر، کوچکتر ولی‌اوج‌گیرنده‌تر، برروی آن قرار داده می‌شوند تاشعردرزمینه‌ای عاطفی به‌سوی اوج‌حرکت‌کند؛ وزمانی‌تصاویر بصورت مسلسل به‌دنبال هم‌چیده می‌شوند ویکی‌دیگری را تکمیل‌وتقویت‌می‌کندتاکمال برروی خطی افقی بوجود آید. با وجود این، هرشعری طرح تصویری خاص خود را دارد.

روشن می‌کند:

در ساحت دهلیز سرای من و تو
مردی‌ست نشسته ازبرش مشعل نور
روزان و شبان وی ازبرای من وتو
دربر بگشاده نقشه‌ای زین شب دور
انگیخته از نهادش
رگهای صدا
یك خنده نه از لبانش
یکدم شده وا.

می‌بیند او به‌زیر ویرانهٔ شب
در روشنی شراره‌ای سرد شده
درگردش یك‌شب پراز درد شده
نو می‌کند او هزار اندوه نهفت.
اما چوبه‌ناگهان نگاهش افتد
بر سایهٔ خود اگرچه از او نه جدا.
لبخند زده
فریاد برآورد بماند
ازچشم من و تو درزمان ناپیدا[1].

همه‌چیزدر این شعر به هم چسبیده است. اشیا، احساسها در بارهٔ اشیا، تصاویر و حالات‌آنها یك دایرهٔ‌کامل می‌سازند و یکپارچگی‌کامل شعربه‌دلیل‌آنست‌که نیما به‌ایجاز ودقت آنچه راکه می‌خواهد می‌گوید

۱ــ در مورد اشعاری‌کـه از نیمایوشیج در این‌کتاب آمده است، باید به‌کتابهای «ماخ‌اولا»،«ناقوس»،«شعرمن» و«برگزیدهٔ اشعارنیما یوشیج» (کتاب‌جیبی) مراجعه‌کنید.
شکل‌ذهنی، فرم تصویری شعراست وجهان بینی تصویری‌شاعربوسیلهٔ آن دقیق‌تر دیده می‌شود.

وچشم ازمضمون خود برنمی‌گیرد تا بدان شکل‌ذهنی کامل بدهد.

۴

گاهی در بعضی شعرها یك یا دوچیز مثل یك یا دو دندان افتاده است و حفره‌های خالی با بی‌ریختی و نابهنجاری، ذهن خواننده را ناراحت‌می‌کنند؛ در زمانی دیگر دوردیف‌دندان هرگز برروی‌یکدیگر نمی‌نشینند، جلوتر و یا عقب‌ترند (عدم تناسب شکل ظاهری و شکل درونی) وبه‌همین‌دلیل، نوعی بی‌تناسبی‌درچیزی که می‌بایست ازتناسب برخوردارباشد، دیده‌می‌شود؛ و یا در زمانی دیگر ـ جایی که‌می‌بایست همه‌چیز طبیعی به‌نظرآید ـ در وسط، به‌جای‌دندانهای جلو چند‌دندان طلایی‌گذاشته شده است، دندانهایی که چندش‌آورند وچشم هنرشناس را ناگهان سخت معذب می‌کنند، اما شایدگورکنی دندان‌گرد وطماع را خرسند سازند؛ وگاهی نیز دندانهای کاغذی وپوك و بی‌مصرف در دهان‌کسی دیده می‌شود، چیزهایی که از دور به‌دندان می‌مانند، ولی از نزدیك جز کاغذ چیز دیگری نیستند[1]: گاهی اصلا دندانی وجود ندارد

۱ ـ شعر بعضی ازشاعران معاصر چنین‌است. در پشت‌سر بعضی ازشعرهای امروز، شاعری که تصوری دقیق از واقعیت‌های شاعرانه داشته باشد و بفهمد سلسله مراتب ذهنی کردن اشیا و عینی کردن احساسها چیست، به‌چشم نمی‌خورد. عده‌ای‌خوانندهٔ تنبل، که هرگز بخود زحمت خواندن ←

و دهان سخت بسته است، مثل بعضی شعرهـا که سخت معقد هستند و معلوم است که محتوا هیچگونه شکل قابل‌عرضه‌ای پیدا نکرده‌است.

در شکل ذهنی شعر، وقتی که زینت جای حقیقت را می‌گیرد و خوشگلی آراسته وتصنعی، جانشین حقیقتی‌زیبا وحادثه‌انگیز می‌شود، فاجعه‌ای ناپسند به‌وجود می‌آید. موقعی که شاعر به‌خوبی حقیقت را نمی‌یابد و دقیق سخن‌نمی‌گوید؛ هنگامی که شاعر فقط الهامی[1] راپذیرا می‌شود، اما پس‌ازالهام‌یافتن هرگزبه‌کشف‌خود درمیان اشیا واحساسها همت نمی‌گمارد، آنچه بوجود می‌آید سفال شکسته‌ایست کمال نیافته که نشانهٔ پراکندگی ذهنی شاعر درزمان خلق اثر است واین‌همان‌نقص بزرگی است‌که متأسفانه تنی چند از شاعـران سرشناس این روزگار به‌نسبت ضعف‌وقدرت خود ازآن سهمی برده‌اند وشاعران جوان‌تر و مبتدی‌تر گمان می‌کنند که این نقص یکی از ویژگی‌های شعر نوست و باید آن‌را پذیرفت و دنبال‌کرد.[2]

← مجدد یك‌شعررا نمی‌دهند، بعضی از این‌قبیل اشعاررا «ساده» می‌نامند ـ و گاهی بی‌درنگ برچسب «سهل وممتنع» را براین قبیل قطعات می‌چسبانند. درحالی‌که درپشت‌سر این سادگی کاغذی وفریبنده، گاهی‌حتی شاعری‌که لااقل از سلامت دید شاعرانه برخوردار باشد ننشسته است. هرروز دستگاههای رادیو وتلویزیون اشعاری را برای مردم می‌خوانند که اغلب‌حاکی ازسخافت سرایندگان‌آنهاست. شعرخوب‌را نمی‌توانند برای‌مردم توضیح بدهند وشعربد تحویل‌آنها می‌دهند، به‌دلیل اینکه‌ذوق مردم (که اغلب ذوقی‌است درسطح پایین) شعر خوب‌را شعری می‌داند که‌آناً درك‌کند و به‌به بگوید.

۱ـ رجوع‌کنید به‌مقالهٔ «الهام وکشف» ومقالهٔ «خلاقیت، تجربه‌ومسؤولیت شاعرانه» در همین‌کتاب.

۲ـ اغلب شنیده‌ام‌که بعضی از شاعران معاصر می‌گویند: «شکل نخستین‌یك ←

شکل‌ذهنی‌شعر مستقیما رابطه پیدا می کند باحادثهٔ آفرینش‌شعر؛ حادثه‌ای که با یك‌نگاه، بایك کلمه، بایك برگ آغاز می‌شود،حادثه‌ای که شاید برای همگان یکی است، اما برای‌شاعر مثل سیبی است که‌در برابر چشم«نیوتون» ازدرخت می‌افتد؛ سیبی که افکار و عقاید و نحوهٔ بررسی طبیعت‌را بکلی دگرگون می کند. انسان ناگهان از خود دور می‌شود و به‌حقیقتی که همه زمانی و همه مکانی است نزدیك می‌شود و به‌همین‌دلیل، هرشعری بجای خود فرضیه‌ای است عاطفی که شاعر در لحظهٔ خلاقیت خود آن‌را بسوی دیگران رهـا می کند؛ هر شعری، فرضیه‌ای‌است که در آزمایشگاه تخیل‌واحساس آدمی، حقیقت‌ودرستی آن به‌ثبوت می‌رسد.[1]

← شعر، شکل نهایی آن‌نیزهست.» این‌حرف بچگانه به‌نظر می آید، به‌دلیل اینکه شکل نخستین یك‌شعر گرچه‌دارای انرژی بیشتری است که‌ازمنابع الهامی سرچشمه‌گرفته است، ولی‌کار شاعر، تازه بعداز این شکل‌نخستین شروع می‌شود. او تمام نیروهای زبان وبیان شاعرانه‌را، موقعی که‌روی شعرکار می کند، می‌آزماید وقدرت فنون مختلف شاعرانه را باآن هستهٔ پرنیروی اولیه، همراه می کند، تا محتوای اصیل و درخشان، در بهترین شکل شاعرانه عرضه شود. البته نباید این‌تقلا برای بهترین شکل، منابع اولیهٔ شعر و انرژی اصیل آن‌را از بین برده، شعر را تبدیل به‌یك چیز مصنوعی و معقد نماید، بلکه باید زبان و بیان شاعرانه، به‌کمك ریشه‌های غریزی وبدوی الهام وآغاز شعر بشتابد وآن‌را درجهتی هدایت کندکه طبیعت اصالت آن می‌طلبد.

۱ــ هرشعری، شکل‌خاصی ازیك واقعیت‌مفروض‌را ارائه می‌دهدکه براساس حقیقتی موجود ساخته شده است: به‌همین دلیل، منتقدان ابله تخطئه‌کنی که مغرضانه، منطق‌نثررا براین شکل‌خاص‌ازواقعیت‌مفروض‌یك‌شعرسوار می کنند و شاعری را محکوم می کنند، جز مستند ساختن بی‌فرهنگی‌وبی‌شعوری‌خود دست بکار دیگری نمی‌زنند.

حادثهٔ آفرینش شعرازجایی آغاز می‌شودکه شاعر احساس‌می‌کندکه در نقطه‌ای باچیزی انطباق پیدا می کند؛ ویا ازچیزی‌می گریزد و دور می‌شود؛ ویا به‌دور خود می‌چرخد ودیگران‌را به‌دور خود می‌چرخاند[1]. این‌حادثه شاید ازآنجا شروع می‌شودکه درکنار پرتگاهی، سنگی از زیرپای آدمی درمی‌رود و می‌لغزد وبه‌سوی اعماق می‌غلطد. انسان بی‌درنگ پا به‌روی سنگی دیگر می‌نهـد و نجات می‌یابد ولی پس‌از لحظه‌ای، صدای خردشدن سنگ‌را دراعماق می‌شنود و وقوف می‌یابد به‌خردشدن سنگ دراعماق، وبدین‌وسیله کلید تجربهٔ خردشدن در اعماق‌را به‌دست‌می‌گیرد، خودرا به‌جای‌سنگ می گذارد واحساس می کندکه دراعماق به‌صورت ذرات سنگریزه درمی‌آید. دررفتن‌سنگ از زیرپای آدم، الهامی‌است که به‌آفرینش می‌انجامد.

در اینجا انسانی دیده می‌شود که در انتظار «حدوث و تجدد» و بازآفرینی خویشتن نشسته‌است. دراینجا انسانی هست که باکلام‌خود به‌قول اسپندر ، «پنجه در پنجهٔ خدایی» می‌افکندوهرآن درانتظارجهش

۱ــ همان‌طوری که یك جنگ، یك‌کودتا ویك انقلاب، نوعی برآمدگی در سطح صاف تاریخ هستند و نشانهٔ آنکه نوعی انرژی در انبارهای‌زیرزمینی این‌سطح صاف برروی هم انباشته شده است ومثل یك چاه نفت، اگر فرصتی پیداکرد، ناگهان منفجر خواهدشد وفوران خواهدکرد، شعر نیز قبلاًدرذهن‌آدمی بصورت‌مقداری نیروی اضافی، به‌طور ناخودآگاه جمع می‌شود وآن‌وقت به‌صورت یك‌فوران ویك جهش آنی ودرخشان، از سطح صاف زبان، تجاوز کرده، به‌سوی اوج پـرش پیدا می کند. به‌همین‌دلیل هرشعری، حادثه‌ای‌است در زبان، همان‌قدرکه یك‌کودتا و یك انقلاب، حادثه‌هایی هستند درتاریخ وهمان‌قدرکه یك انقلاب، مسیر تاریخ‌را عوض می کند و موقتاً ضدتاریخ‌است،شعرنیز،منطق‌عادی زبان‌را به‌هم می‌زند و به‌صورت عاملی‌که درزبان وضد زبان‌است درمی‌آید.

و دگرگونی‌است تاخویشتن‌را به‌وسیلهٔ کلام برسرنوشت‌خود حاکم کند.

درجریان حادثهٔ آفرینش شعر ودرآوردن اشیا به‌شکلی‌انسانی، شاعر همیشه می‌خواهد (گرچه گاهی نمی‌تواند) به‌شعر چنان وحدتی بدهد که جدا ازاو به‌صورت مخلوقی کامل به‌زندگی خود درزبان‌ادامه دهد ودرواقع به‌کمالی برسد که‌باکمال خود انسان‌برابر باشد، ونهایت نظامی‌یابدکه یادآور، وحتی درمحیطی انسانی، کامل کنندهٔ‌نظام‌طبیعت باشد و به‌مثابهٔ جهانی تنظیم یافته باشد که مستقلاً نیز تواند زیست، و تواند چرخید وبالید، وتواند پروراند و رویاند.

گرچه بعضی اوقات اتفاق می‌افتدکه برخی از شاعران معاصر، شکل ذهنی شعررا فدای کلمات زیبایی که برای شعر خاصی غیر لازم هستند، بکنند ونیز اتفاق می‌افتدکه ده یا دوازده خط شعر بگویند وبعد چندخط‌هم برآن بیفزایند وگفتهٔ‌خودرا تفسیر کنند ــ بدون دریافت‌این نکته‌که خوانندهٔ شعر برای فهم‌شعر احتیاجی به‌تفسیر آن ازطرف خود شاعرندارد ــ ولی‌گاهی اوقات اشعاری می‌توان‌یافت‌که ازلحاظ شکل وقالب‌ذهنی‌یکپارچگی‌لازم‌رادارا هستند[1]. دربعضی‌ازاشعار «نادرپور»،

۱ ـ بعضی‌ازاین‌شاعران، همین‌که شعری‌راگفتند، دربارهٔ آن،چنان‌احساساتی می‌شوند که حاضر به‌قبول کوچکترین انتقادی نمی‌شوند. در بعضی از شعرهای معاصران، همین‌که یك تشبیه بوجودآمد، شاعر گمان می‌کندکه تشبیه آنقدر عمیق است‌که باید سه‌چهارخط دیگر برای تفسیرآن به‌شعر اضافه‌کند! و یا آن‌قدر ازیك استعاره خوشش می‌آید که سه چهار خط دیگر می‌گوید، تا آن‌را هرچه بیشتر به‌رخ خواننده بکشد. اگر این شاعران به‌این‌نکته پی می‌بردندکه ممکن‌است‌گاهی شعور خواننده‌بیشتر از شعور خود شاعر باشد، دست به‌چنین کاری نمی‌زدند. بسیاری از شعرهای این‌قبیل شاعران‌را باید مجدداً گفت: بعضی ازکلمات تروتمیز! رابایدبرداشت‌وبه‌جایشان‌کلمات‌خشن‌ونیرومندگذاشت، سطرهایی ازشعر ←

شکل ذهنی شعر بنای مستحکمی است و نوعی منطق شعری ازآغاز تا پایان بر شعر حکمفرماست. من «نگاه»[1] را انتخاب کرده‌ام‌که چند خط بیشتر نیست ودرآن‌تصاویردرخشان دست به‌دست هم می‌دهند تا نوعی تأثیر عاطفی و زیبا بوجود آورند. در این شعر همهٔ حرکات‌کلمات ــ هم ازنظر ظاهری و هم ازنظردرونی ــ و تمام سایه‌روشن‌های‌احساس، ساده و عاشقانه و زیبا هستند.

بر شیشه، عنکبوت درشت شکستگی
تاری تنیده بود
الماس چشمهای تو بر شیشه خط‌کشید
وان شیشه در سکوت درختان شکست و ریخت
چشم تو ماند و ماه
وین هردو دوختند به چشمان من نگاه!

به همین دلیل بایدگفت که فضای سرشار از ایهام و ابهام شکل ذهنی، گاهی مثل یك‌گوی سربی است‌که سنگین است و بی‌نقص[2]. از

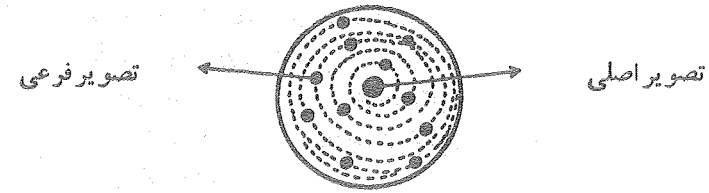
← راکه از رقت‌قلابی احساس، نه‌فقط آبکی، بلکه حتی «خیس» هستند و به‌میوه‌های له‌شده درمیان میوه‌های صاف وپاك می‌مانند، از شعر اخراج کرد و دور ریخت.

۱ــ ازکتاب «سرمهٔ خورشید».

۲ــ شکل‌ذهنی شعرممکن‌است حالات مختلفی به‌خود بگیرد. گرچه بایدشکل ذهنی هر شعر را از «طرح تکوین تصویر» آن استخراج‌کرد، ولی‌بطور کلی پنج نوع شکل ذهنی به نظرمن می‌رسدکه در اینجا می‌آورم:
الف ــ شکل ذهنی دایره‌ای ــ یا یك تصویر اصلی ومرکزی وچندین‌تصویر فرعی دراطراف، طوری‌که‌گویی شاعر وسط دایره ایستاده است و به اطراف خود می‌نگرد ، ویااینکه یك تصویر اساسی از موقعیتی خاص بدست آورده وتصاویر دیگررا مثل یك منظومهٔ شمسی بدور آن قرار ←

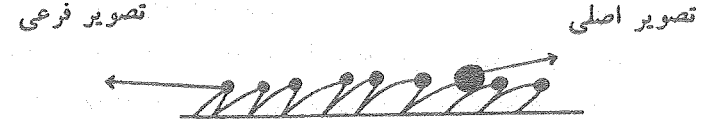
اوجها وقله‌ها سرازیر می‌شود واگر سرازیری ابدیتی داشته باشد (که گویا سرازیری زمان دارد) تاابد می‌غلتد وحرکت می‌کند و هرگز بازنمی‌ایستد. نمونه‌اش بیتهای غزلهای حافظ که جدا ازهم، شکل‌ذهنی تکامل یافته‌ای دارند وسرازیری‌چندین قرن‌را غلتیده‌اند وبه‌ما رسیده‌اند

← داده‌است. (شکل۱)



«شکل۱»

ب ــ شکل ذهنی افقی ومضرس ــ بایك تصویر اصلی دراول یا درآخر ویا وسط، وتصاویر دیگر بصورت دندانه‌ها. طرح تصویر روی یك خط افقی حرکت می‌کند (شکل ۲).ازآنجا که درهرتصویر، زبان و معنی فشرده‌تر ازقسمتهای دیگرشعراست، من علامت تصویررا برقلهٔ هردندانه گذاشته‌ام.

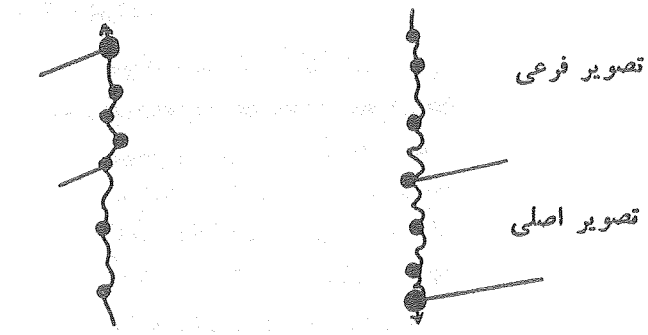


« شکل ۲ »

ج ــ شکل ذهنی صعودی ــ با تصویرهای فرعی که از پایین به‌بالا قرارداده می‌شوند و با نیروی بیشتری به سوی بالا حرکت می‌کنند و در اوج به تصویر اصلی پایان می‌یابند. (شکل ۳) ←

واز ما نیز به‌سوی دیگران خواهند غلتید. بیتهای غزلهای حافظ، بطور جداگانه، انسانهایی ابدی هستندکه حافظ آفریده است تا در برابرطبیعتی که قاتل‌حافظ بود، قد علم کنند. این انسانها وجود حافظرا

←



« شکل ۴ » «شکل ۳»

د ــ شکل ذهنی نزولی ــ با تصویرهای‌فرعی‌که از بالا به پایین قرار داده می‌شوند و با نیروی بیشتری بسوی پایین حرکت می‌کنند و در اعماق به تصویر اصلی پایان می‌یابند. (شکل ۴)

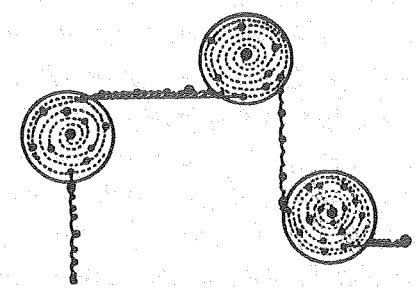
هـ ــ شکل ذهنی مختلط که در شعرهای بلند دیده می‌شود ــ در اغلب شعرهای نسبتاً بلند جدید، گاهی شعر با یك شکل ذهنی صعودی شروع می‌شود و بعد یك شکل ذهنی دایره‌ای و یا افقی معرفی می‌شود، آنگاه یك شکل ذهنی نزولی پدیدار می‌گردد و بعد دوباره شکل دایره‌ای، افقی و یا شکلهای دیگر. شکل‌ذهنی عمومی شعر ازمجموع این اشکال ساخته می‌شود. اغلب شعرهای سوررئالیستی، شعرهایی که در آنها از شیوهٔ «خودبه‌خودگویی» استفاده شده است، شعرهای ایماژیستی خیلی قوی، منظومه‌های پیچیده و عمیق جدید، دارای شکل ذهنی مختلط هستند. شکل ذهنی مختلط، برون‌افکنی نیرومند روح و اندیشه وتخیل بشری به‌صورت تصویر است ومنحنی پیچیدگیهای عمیق ضمیرناخودآگاه و انعکاس آن پیچیدگیها در سطح آگاهی و شعور بیدار بشری است. (شکل۵)

به‌سوی نوعی جاودانگی که از آن طبیعت است می‌برند، والبته گرچه حافظ مرده است اما در وجود تك تك این انسانها به‌زندگی خود ادامه می‌دهد.

نمونهٔ این نوع غلتیدن بسوی جاودانگی همه زمانی و همه‌مکانی، کمدی الهی «دانته» است و باز نمونه‌اش آثاری از شاعران خودمان و حتی این شعر منوچهری :

چو از زلف شب باز شد تابها
فرو مرد قندیل محراب ها
سپیده دم از بیم سرمای سخت
بپوشید بر کوه سنجاب‌ها
به‌می‌خوارگان ساقی آواز داد
فکنده به زلف اندرون تابها
ببانگ نخستین از این‌خواب‌خوش
بجستیم ما همچو طبطابها
عصیر جوانه هنوز از قدح
همی زد به تعجیل پرتاب‌ها

←



« شکل ۵ »

از آواز ما خفته همسایگان
بی‌آرام گشتند از خوابها
بر افتاد بر طرف دیوار من
ز بگمازها نور مهتاب ها[1]

که قدرتش آنچنان است که سبك قرنی را متعلق به قرنی دیگر سازد و مثل نام منوچهری وحتی حقیقی‌تر وقوی‌تر از آن زندگی کند. وفردیت هرشاعر نیز در همان شکل ذهنی چندین‌شعرش بچشم می‌خورد. بینش او نیز خارج از آن گسترهٔ شکل ذهنی نیست. شاعر اصیل، در یك شعر، نوعی شکل ذهنی دارد و در شعری دیگر، شکل ذهنی دیگری ؛ ولی این انواع شکل‌ذهنی، همه به‌هم مربوط هستند[2]. به دلیل آنکه آفرینندهٔ آنها یکی است. به همین دلیل ازمیان اشکال ذهنی متفاوت وحتی گاهی متغایردر اشعاریك شاعر، نوعی‌برداشت ذهنی کلی‌برای آن شاعر استنتاج می‌شود و این شیوهٔ‌کار شاعر را روشن می کند به اضافهٔ شکل ظاهری، و نیز بافت کلام که خود برداشت شاعر است در جهان واژه‌ها و یا در جهانی که اشیا هم شکل عینی خود را دارند و هم از تجردی‌ذهنی که خاص انسان است، بهره بردارند. بافت کلام و شکل ذهنی شعر، سبك[3]

۱– دیوان منوچهری.

۲–گاهی یك شعر تنها ، قدرت یك شاعر را به خوبی نشان می‌دهد. ولی در شعر جدید ، قضاوت در بارهٔ یك شاعر باید بر اساس چندین شعر از او باشد نه‌فقط یك شعر. درمورد شاعرانی که از وزن‌های قراردادی‌عروضی و نیمایی‌استفاده‌نمی کنند، قضاوت‌حتی باید براساس‌حداقل یك کتاب باشد.

۳– در مورد «سبك» رجوع کنید به قسمت پنجم از «پنج یادداشت پیرامون تولدی دیگر خانم فرخ‌زاد» در این کتاب.

کار هرشاعری را روشن می‌کنند و این‌دو اگر عاری از فردیتی تعمیم‌یابنده باشند، توفیق، قرین تقلای شاعر نخواهد بود.

الهام و کشف

آفرینش[1] شعر از آنجا شروع می‌شود که ناگهان در اتاقی تاریک که نشسته‌اید، دستی نامرئی چراغ را روشن می‌کند. در یك لحظه هرچه را که در اتاق هست می‌بینید؛ تمام چیزهای اتاق به سوی دریچهٔ چشم شما حمله‌ور می‌شوند و در ذهن شما خود را به ثبت می‌رسانند. ناگهان دست نامرئی، چراغ را خاموش می‌کند و آنگاه، شما می‌مانید و تاریکی اتاق و فقط یادهایی از چیزهایی که در اتاق، در زمان روشن بودن چراغ آنها را تماشا کرده‌اید.

روشن شدن‌چراغ ووقوف به‌موجودیت چیزهای‌اتاق، سطرهای نخستین شعری است که انسان بطور ارتجالی، بدون کوچکترین زحمت،

۱ــ در بارهٔ آفرینش شعر، در «شکل ذهنی شعر»، مختصری بحث کرده‌ایم. در مقالهٔ «خلاقیت، تجربه و مسؤولیت شاعرانه» در این کتاب به‌تفصیل در بارهٔ آن بحث شده است.

بر زبان می‌راند و با همین چند سطر راه می‌افتد و به شعرش نخستین حالات و ابعاد را می‌دهد، ولی بعد از این چند سطر که بر اساس الهام[1] بوده است و اشراق، شاعر به‌کشف وشهود می‌گراید و در اینجا نوعی وقوف ثانوی یاری‌اش می‌کند.

۱ــ الهام، برای سوررئالیستها، نوعی انفجار ناگهانی روح در عرصهٔ زبان بود ولی تردیدی نیست که حتی خود سوررئالیستها به‌اصول پیشنهادی خود وفادار نماندند ونتوانستند پیوسته‌درحال‌الهام‌گرفتن باشند وشعرشان بعدها از وقوف‌هوشیارانهٔ شاعری توشه‌ها گرفت، و حالت خودبه‌خود نویسی، جای خود را به یك شدت و حدت حساسیت شاعرانه داد. ولی بطورکلی در مورد الهام می‌توان گفت که الهام خود یك تجربهٔ شاعرانه است و من‌گرچه از آن در مقالهٔ خلاقیت، تجربه و مسؤولیت شاعرانه بطورمبسوط یادکرده‌ام، ولی‌خواننده آنچه راکه درآنجا نخواهد یافت می‌تواند در این حاشیه ببیند.

آنچه «افلاطون»، «میوز» یا « الههٔ شعر » نامیده است و پیدایش نیروی آفرینش را به چیزی خارج از روان بشری نسبت داده، ازنظر بسیاری ازفلاسفه ومنتقدان دویست سال اخیرمردود شناخته شده است. روانشناسی و نقد ادبی جدید، این فکر را کاملا ازصحنه دورکرده‌اندوالهام‌شاعرانه را که خود پدیده‌ای روانی در شاعر است، جانشین آن ساخته‌اند. از نظر شاعران امروز، ریشه‌های افکار جدید در بارهٔ الهام، همانطورکه «ژاك‌ماریتن»(Jacques Maritain)درکتاب اشراق‌خلاقه‌درهنروشعر (Creative Intuition in Art and Poetry) اشاره‌کرده است ازدو منبع اساسی‌که یکی «آرتور رمبو» (Arthur Rimbaud) و دیگری «لوتره‌آمون» (Lautréamont) باشند، سرچشمه‌گرفته‌است. رمبوگفته است: «Je'est un autre»، «من،کسی دیگراست» و بدین ترتیب نشان داده است‌که انسان هنگام‌شعرگفتن تبدیل به‌کسی دیگر می‌گردد(رجوع کنید به‌مقالهٔ طلادرمس درهمین‌کتاب). یعنی از خود بی‌خود می‌شود و ←

یادهایی از اشیا و حالاتی از آن یادها، هنگام روشن بودن چراغ در ذهن او انباشته شده است. این یادها و حالات دیگر ازتمام اشیایی که شاعر ، هنگام روشن بودن هرنوع چراغ دیده است ، به ذهن او هجوم‌می‌آورند و یك‌یك از او می‌خواهندکه وجودشان را به‌صورت

← همانطورکه منصور حلاج، منصور بودن خود را فراموش‌کرده وبا خدا هویت مشابه پیداکرده‌بود، «من» بدل به‌کسی دیگر می‌شود. یعنی انسان شخصیت واسم و رسم‌خودرا ازدست می‌دهد ودرجلد یك معنویت یایك صاحب قدرت دیگری شعر می‌گوید. چرا انسان عوض می‌شود؟ به‌دلیل آنکه حادثه‌ای‌روانی ویا جهشی ناگهانی که آن‌را الهام‌می‌نامیم، وجود اورا ازجا می‌کند واورا به‌سوی‌آفرینش شعر می‌راند. وانسان آفریننده نسبت به‌انسانی‌که نمی‌آفریند، کسی دیگر است. انسان عادی مس است وانسان آفریننده طلا، درمقابل رمبو، معاصر او لوتره‌آمون گفته‌است: «Si j'exist je ne suis pas un autre. اگرمن وجود دارم،من‌کسی دیگر نیستم.» لوتره‌آمون نمی‌خواهد تبدیل به‌کسی دیگر شود، بلکه می‌خواهد، همه‌را فراموش‌کند ودرخود غرق‌شود. نتیجهٔ این دوسخن از نظر ژاك‌ماریتن یکی‌است. به‌دلیل اینکه هردوشاعر دنبال هویت‌واقعی و درونی و روانی خود می‌گردند. یکی ازخود بیرون می‌پرد تابهتردر درون خود غرق‌شود و دیگری درخود نقب می‌زند ونمی‌خواهد تبدیل به‌کسی‌دیگر بشود. ماریتن ، معتقداست‌که «باالهام، شاعر به‌مرکزروح باز می‌گردد.» درطول شصت‌هفتاد سال‌گذشته، بزرگترین اشتغال ذهنی و زمینهٔ فکری‌شاعر، درون خویش بوده‌است، والهام، اهمیتی پیداکرده است‌که درشعرکهن، درشعرکلاسیك ورمانتیك نداشته‌است.

الهام، نوعی‌موقعیت و حرکت روانی‌است‌که برطبق‌آن‌شرایط‌داخلی وخارجی شاعر (موقعیتهای عینی و موجودیتهای ذهنی) ایجاب می‌کنند که انسان دنیای خارج خود ودیگران را بروی خود ببندد وبا سرعت با روان‌خود تماس بگیرد (کور مصحف‌خوان مولوی.) در این حالت، ←

کلمه درآورد. با اینهمه یاد، شیء و حالت است که شاعر پس‌ازالهام، شروع به‌کشف می‌کند. الهامی غیرفعال، بدون نیرو ومحرك آفرینشی، ممکن است بـه همه دست بـدهـد و همه ممکن است در لحظاتـی بخواهند از خود درآیند و به اشیا بپیوندند؛ ولی الهامی آفـریننده و پرنیرو از آن شاعر است وکشف مجدد و بازآفرینی یادها وحالات و ریختن آنهـا در قالب کلمات متعلق به شاعـران است .« افلاطون» می‌گوید:

« شاعر ، چیزی است سبك و بالدار و مقدس، و تا زمانی که الهام نیافته است، دست به ابداع وکشف نمی‌تواند زد.»

شاعر، تجربیات ذهنی وروحی خود را بازگو می‌کند. وقوف ثانوی، وقوف پس‌از خاموش‌شدن چراغ است. این وقوف، روی‌آن وقوف نخستین از وجود اشیا و حالات و جلوه‌های آنها کار می‌کند. این‌وقوف ثانوی، یك عامل به‌یادآورنده است. مرزی است که در آن حافظه و ادراك وتخیل به‌مشورت می‌نشینند. ادراك، احساسهایی راکه از دیدن اشیا درانسان پیدا شده به‌حافظه می‌سپارد. حافظه آنهارا بطور ناخودآگاه دراختیار تخیل می‌گذارد وتخیل آنها را به‌صورت کلمات مصور می‌کند. یك صاعقه، قسمتی از شب را روشن می‌کند، باید بر اساس آن‌شبی‌ساخت که‌تمامیت داشته‌باشد. الهام، کلمه‌ای‌است‌روشنگر و دستی‌است نامرئی وچراغی. پس ازآن،تلاش راستین حافظه وتخیل آغاز می‌شود:

چراغی به‌دستم، چراغی در برابرم،
من به‌جنگ سیاهی می‌روم.

گهواره‌های خستگی
ازکشاکش رفت وآمدها
باز ایستاده‌اند،
و خورشید از اعماق
کهکشانهای خاکستر شده را
روشن می‌کند
(باغ آینه ـ شاملو)

تجربه، پشتوانهٔ حافظه است. اگر تجـربهٔ بیشتر داشته باشی،

← از نظر ژاك‌ماریتن و الیوت ،شاعر دچار آرامش خاصی می‌گرددکه ماریتن آنرا مرحلهٔ انقباض قلب وشرائین یا «Systole» نامیده است. در این حالت انسان بسوی درون خود، در آرامش تمام رجعت می‌کند و این البته آرامشی است نه ناشی ازکاهلی و تنبلی، بلکه‌آرامشی است که در آن به همهٔ احساسها و هوش و روان بشری آماده‌باش داده شده است. تردیدی نیست که‌در آن ،بنابه‌تعبیرماریتن، روح، نفسی عمیق می‌کشد بعد ازآن شاعر،کلمات را بیرون می‌ریزد، طوری که‌گویی آتشی‌سوزان او را بدین‌کار وا داشته است. ماریتن‌چنین نتیجه‌گرفته است: «هیچ‌چیز واقعی‌تر و لازم‌تر از الهام برای شعر و برای هر اثر بزرگ دیگرنیست هیچ‌چیز، طبیعی‌تر و درونی‌تر از الهام نیست.»

بنظرمن درالهام، شاعر، فاصلهٔ حس وروح را با نیروی‌تمام وصاعقه‌آسا می‌پیماید، طوری‌که گویی از معابر احساس، تخیل و تصویر و اندیشه نگذشته است . طوری که گویی بیك چشم‌زدن، سراپا در روح غرق گردیده است. تردیدی نیست‌که الهام، منابع خارجی، مادی و فیزیکی نیز دارد وگرنه انسان، هروقت دلش می‌خواست، ملهم مـی‌شد. ممکن است شاعر از یك‌کلمه، الهام بگیرد. یا از یك انسان و یا مثلا از یك قتل. بودلر ، تمرین و ممارست شاعرانه را اساس خلاقیت می‌دانست. دیلن‌تامس، می‌خواست الهام را رسماً ازقلمرو شعر اخراج‌کند؛ وعده‌ای بودند، از قبیل سوررئالیستها،که آنرا اساس‌کار شاعری می‌دانستند.

حافظه، تخیل‌تورا بیشتر درجریان‌اشیا وحالات اشیا خواهدگذاشت. تخیل، مثل‌سیم‌پیچی‌است به‌دور استوانهٔ فلزی حافظه؛ وحافظه،تخیلی است عاری ازتوفان حادثهٔ‌آفرینش شعر. همین‌که الهام صورت‌گرفت همین‌که‌کلید حادثه‌جویی به‌دست‌آمد، تخیل، حافظه‌را دگرگون می‌کند واز یادها وتجربیات توشه‌شده درحافظه تصاویر را می‌سازد و نام وحالات اشیا را برزبان شاعر جاری می‌کند.

سطر نخستین، یا دو سه سطـر اول شعر، به‌منزلهٔ آن صدای نرغیب‌کنندهٔ غیبی است، گویی دعوتی است از «یهوه»، تا موسی در طور سینا به‌حضور حق بشتابد وفرمان یابد؛ گویی همان پیرمرد گدا و مرد جذامی و بیمار است که خدایان بـرسر راه « گوتاما بودا » قرار دادند تا چشم او را به‌سوی دنیا و بدبختی‌های آن بگشایند؛ و گویی پرنده‌ای است که«نوح » ازکشتی‌خود پس‌از فرونشستن توفان به‌پرواز درآورد تازمین دوباره‌کشف شود.

بقیهٔ شعر، بستگی به‌اشتها و ظرفیت و قدرت شاعر دارد، و نیز به‌تجربیاتی‌که او از زندگی اندوخته‌است وکتابهایی‌که دیده وخوانده است؛ بقیهٔ کار شاعر، عیناً به‌کار معدنچیان می‌ماندکـه در اعماق زمین به‌سوی رگه‌های طلا نقب می‌زنند: بقیهٔ شعر باید یافته‌شود و حتی بـه شکلی ـ بدون آنکه رنگ‌تصنعی‌درکار باشد ـ ساخته شود. هیچ‌شعری نیست که بطور مطلق براساس الهام باشد، چرا که آن شعر، هذیانی بیش نخواهد بود؛ رؤیایی آشفته، وانقلابی بی‌اساس و پرهرج ومرج خواهد بود.

هرصدایی،هرحرف وگفته‌ای، وهر شیء، وحالت وخاطره‌ای، اگر آن ظرفیت‌را داشته‌باشدکه شاعررا به‌راه اندازد، او را آفرینندهٔ

شعری خواهد ساخت. استثنایی در کار نیست. همه‌چیز می‌تواند منبع الهام واقع‌شود، منتها به‌قول«ویلیام بلیك»شاعر انگلیسی، باید«دریچه‌های ادراك پاك شود[1]».

۲

شعر نیما ، بلافاصله پس‌از سطرهای نخستین‌که براساس الهام مستقیم ازطبیعت ویا از زندگی‌خصوصی خود او ساخته می‌شود،جنبهٔ تجربی‌پیدا می‌کند.موقعی‌که در «پادشاه فتح»، نخستین‌سطرهای‌شعرش را برروی کاغذ می‌آورد:

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندانهاش می‌ریزد

ویا زمانی‌که با سه‌چهارکلمه، گویی‌کبریتی می‌زند و حالتی را روشن می‌کند و می‌گوید:

تورا من چشم در راهم شباهنگام

تابعد با همان‌کبریت مشعلی‌را روشن‌کرده، قدم در اقلیم تجربه

۱ـ «آلدوس هاکسلی» (Aldous Huxley)، کتابی نوشته است شامل دو مقاله : اولـی تحت عنوان « دریچه‌هـای ادراك» The Doors of Perception ودومی‌تحت‌عنوان «بهشت‌ودوزخ»Heaven and Hell. هردو مقاله ازنظر روشن‌کردن وضع تخیل، انواع تخیل، یافتن نوعی تسلای معنوی در دنیای خردکنندهٔ ماشینی، از مقالات سودمندی هستند که تاحال دیده‌ام.

بگذارد و بگوید:

که می‌گیرند درشاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی

نوعی آغاز نیرومندی را می‌بینیم که بی‌شك او را تا پایان، در سرزمین تجربه‌ها یاری خواهد کرد: نیما ـ گاهی حتی در شعرهای کوتاهش ـ برای بازیافتن نیرویی که در آغاز سرودن شعر داشته، در قلمرو کشف ازنظر الهام تجدید مطلع می‌کند؛ کلمه یا صدا، و کلمات یا عباراتی‌راکه در آغاز شعر آورده است، تکرار می‌کند واین‌کارش نه‌فقط به‌شعر یکپارچگی ووحدت‌می‌دهد، بلکه شعررا ازیکنواختی‌ای که ممکن‌است خستگی‌آور باشد، نجات می‌دهد.[1]

در «پادشاه فتح»، که شعر نسبتاً بلندی هم هست، عبارت «در تمام طول شب» سه‌بار به‌عنوان تجدید مطلع در وسط شعر تکرارمی‌شود و پشت‌سر آن عباراتی می‌آیدکه مشابه سطر دوم‌شعر، یعنی مشابه دنبالهٔ الهامی شعر است:

در تمام طول شب
که درآن ساعت‌شماری‌ها زمان راست
در تمام طول شب
کز شکاف تیرگیهای به‌جا مانده‌گریزان‌اند
سرگران کارآوران شب

۱ـ تکرار، ریشهٔ وزن وقافیه، ریشهٔ شکل‌ظاهری شعر موزون وحتی‌گاهی غیرموزون، ریشهٔ موسیقی‌شعر وگاهی حتی اساس سمبول است. به‌دلیل اینکه سمبول، از طریق تکـرار، از حالت مستعار فردی خـود به‌سوی جامعیت خصیصه‌ای قراردادی رانده می‌شود. نیما، موقعی‌که می‌گوید: «آمین، آمین» وهمین کلمات‌را چندین‌بار درشعر «مرغ آمین» تکرار می‌کند، در واقع، کلمهٔ آمین را به‌صورت یك سمبول قراردادی در می‌آورد.

در شعرکوتاه «شب‌پرهٔ ساحل نزدیك»، که یکی ازگویاترین شعرهای نیماست، الهام باصدای «چوك‌وچوك» شروع می‌شود ونیمابلافاصله پس‌از شنیدن این‌صدا، حالات‌شب‌پره‌را باچندکلمهٔ ساده‌که بیشترجنبهٔ سؤال وجواب دارد روشن می‌کند و دقیق شنیدن، دقیق حرف‌زدن، و ساده‌گفتن وخوب‌گفتن‌را به‌ما می‌آموزد وآنقدر جهان‌بینی خودرا در :نیای شب‌پره ومحیط شعر غرق می‌کندکه‌گویی به‌همه‌چیز بایدباچشم بما نگریست:

چوك وچوك!... گم‌کرده راهش در شب تاریك
شب‌پرهٔ ساحل نزدیك
دمبدم می‌کوبدم برپشت شیشه
شب‌پرهٔ ساحل نزدیك!
در تلاش تو چه‌مقصودیست؟
از اتاق من چه‌می‌خواهی؟

شب‌پرهٔ ساحل نزدیك بامن (روی حرفش‌گنگ)
می‌گوید:
«چه فراوان روشنایی در اتاق تست
بازکن دربر من
خستگی آورده شب در من»

به‌خیالش شب‌پرهٔ ساحل نزدیك،
هر تنی‌را می‌توانی برد هرراهی
راه سوی عافیتگاهی
وز پس هرروشنی ره بر مفری!

چوك وچوك!... دراین دل‌شب که از او این رنج می‌زاید
پس چرا هرکس به‌راه من نمی‌آید...؟

« پل والری »[۱] و استیون‌اسپندر[۲]، یك یا دوسطر اول هر شعری را خدادادی می‌دانندومعتقدندکه پس‌از این یك یا دوسطر، کارپرتقلای شاعر آغاز می‌شود.

گاهی انسان وسط شعری می‌ماند و در همان حال برمی‌گردد تا ببیند چه‌قسمتی از زندگیش به‌آن قسمت خاص شعر می‌خورد[۳]. این بازگشت، بازگشتی است برای جست‌وجو در سرزمین خاطره‌ها. در اینجا انسان می‌خواهد ـ حتی گاهی بطور خودآگاه ـ تجربیات‌خودش رابه‌صورت کلمه درآورد ویامی‌کوشد باکمك‌گرفتن ازگذشته، آرزو-های خود را در آیینهٔ آینده منعکس کند. هنگام بازگشت به‌سوی

۱ - Paul Valéry. در مقالهٔ « دورهٔ هنر شاعری ، درس نخستین » The Course in Poetics :First Lesson

۲ - Stephen Spender . در مقالهٔ « ساختن یك شعر»(The Making of a Poem) این‌دومقاله‌را درکتاب«جریان‌خلاقیت»(The Creative Process) که بوسیلهٔ « بروستر گیزلین » (Brewster Ghiselin) تدوین‌گردیده است، می‌توان پیداکرد.

۳ - ایکاش می‌شد دست‌نویس‌های اول ودوم وسوم وچهارم بعضی‌از شعر-های خوب معاصررا چاپ‌کرد. با چاپ بعضی ازاین دست‌نویسها، هم شاعرانی‌که در شیوهٔ‌کهن کار می‌کنند، وهم جوانهایی‌که به‌غلط گمان می‌کنند شکل‌وشیوهٔ شعر جدید چیزی سرسری‌است، می‌توانستنددریابند که شاعر واقعاً زحمت می‌کشد تاشعری‌را به‌آن مرحلهٔ نهایی‌که شسته‌و رفته وکامل باشد، برساند. اسپندر در مقاله‌ای که در حاشیهٔ قبلی بدان اشاره‌کردم، یکی‌از شعرهای خودرا از بدو شروع به‌سرودن، تا لحظهٔ آخر وشکل نهایی‌آن، تجزیه وتحلیل کرده، ونشان داده است که چرا جای بعضی ازسطرهارا عوض‌کرده،کلمات یا سطرهایی‌را حذف کرده وسطرها وکلمات دیگری‌را جانشین آنها کرده است.

خاطره‌ها، حافظهٔ شاعر با چشمان باز به‌جست و جو می‌پردازد، همهٔ اعماق وگوشه وکنارها را می‌کاود تاخاطرات‌را از چاه‌هایی که همیشه درحال عمیق‌شدن هستند، بیرون‌کشد. وبه‌همین دلیل می‌توان‌گفت که الهام نوعی اسم شب است‌که باآن فقط قسمتی از ماهیت شب روشن می‌شود. پس‌ازآن باید شب راکشف‌کرد. باید شاعری ورزیده با تمام قدرتهای زبانی وکلامی، وبابکار انداختن اندیشه واحساس،ضمیرهای خودآگاه وناخودآگاه، و خون وتخیل و حواس ، آنچه را که در زندگی خود ومعاصران وزندگی قومش اتفاق افتاده است و آنچه را که ازطبیعت درك‌کرده است، باز بیآفرینند. و آیا آفرینش شعر درآن مراحل عالی، چیزی جز بازآفرینی زندگی است؟

تصویر چیست؟

تصویر آن چیزی است که گرهی فکری
وعاطفی‌را درلحظه‌ای اززمان‌ارائه‌می‌دهد.
ازرا پائوند

تصویر قابل تعریف‌است[۲]. تصویر، حلقه‌زدن دوچیزازدو دنیای

۱- شاید دربرخورد نخستین باید ازکلمهٔ «تصویر»، دومعنی استنباط کرد. یکی هرآن چیزی‌که درذهن آدم در همان لحظهٔ اول به‌صورت چیزی مصور ازطریق حواس جای می‌گیرد،که در این صورت معنای تصویر چیزی عام و تعریف آن تقریباً شامل تصاویر اغلب اشیا خواهد بود. دومی هرآن چیزی‌که براساس اشیای‌طبیعی واز تلفیق اشیا وکلمات واحساسها واندیشه‌ها، درذهن خواننده ویا درذهن شاعر موقع‌خلق یك اثرهنری ایجاد شود. شاید تعریف اول بیشتر جنبهٔ روانشناسی عمومی داشته‌باشد ومجموع این‌دو، جنبهٔ هنری و شعری.

۲- همین چندماه‌پیش‌کتاب «روانشناسی تخیل» اثر ژان پل سارتر به‌دستم رسید. ایکاش زودتر از این، این‌کتاب را دیده بودم. سارتر در صفحهٔ هفت از ترجمهٔ انگلیسی این کتاب، می‌گوید: «تصویر دقیقاً چیست؟ بدیهی است که صندلی، تصویر نیست. بطور کلی، شیء یك تصویر، ←

متغایر است بوسیلهٔ کلمات دریك نقطهٔ معین. این دوچیز یا چندین‌چیز ممکن است ظرفیتهای عاطفی ویا فکری داشته باشند و نیز معمولاً به زمانها و مکانهای مختلف تعلق دارند که بوسیلهٔ تصویر به‌یك جا جمع می‌شوند. قدرت تصویرسازی مهمترین قسمت قدرت تخیل است[1]. قدرت تخیل، یعنی شور و هیجانی کامل که به‌کار می‌افتد تا احساسها و اشیا وتجربیات مختلف و متعلق به‌زمانها و مکانهای مختلف را در یك لحظهٔ خاص درکنارهم جمع کند ویا برروی یکدیگر منطبق کند ودر لحظه‌ای، زمانی بیکران و در مکانی محدود، سرزمینی پهناور را ارائه دهد. قدرت تخیل، فقط آن‌قدرت سرکش گریز ازمرکزوپراکنده‌کننده نیست، بلکه قدرتی است جهت تلفیق حالات مختلف و برداشت‌های گونه‌گون از ادراك انسان از طبیعت. تخیل مستقیماً از حافظه توشه

← خود تصویر نیست. پس‌آیا بگوییم که تصویر آن نظام کلی ترکیبی و یا شعوراست؟ ولی این‌شعور یك‌ماهیت عملی و عینی است که درخود و برای‌خود وجود دارد وبدون یك میانجی می‌تواند به‌ذهن انسان خطور کند. به‌همین دلیل، کلمهٔ تصویر فقط می‌تواند رابطهٔ شعور با شیء را تعیین‌کند. به‌مفهومی دیگر: تصویر عبارت‌ازنحوهٔ خاص ظهور یك‌شیء در شعور انسانی است و یا به‌طریق اولی، تصویر، طریقهٔ خاصی است که‌شعور انسانی، بوسیلهٔ آن، یك‌شیء را به‌خود ارائه می‌دهد.»

۱ــ متأسفانه ادبیات گذشتهٔ ایران تعریفی ازتصویرکه براساس اصول زیبا-شناسی باشد، ارائه نداده‌است وحتی خود تصویررا نادیده گرفته است. از آنجاکه شعرجدید، شعر تصویر است، باید در هر کتابی‌که پیرامون شعر نوشته می‌شود، فصلی‌پیرامون تصویر گنجانده‌شود. حتی برای‌روشن شدن ریشه‌های درونی وخلاقهٔ شعرگذشته‌نیز لازم است فصلی برای‌نشان دادن نحوهٔ عمل تصویر در گذشته گنجانده شود. خواننده باید به‌فصل «خلاقیت، تجربه ومسؤولیت‌شاعرانه» دراین‌کتاب مراجعه کند.

می‌گیرد؛ گاهی تداوم زمانی حافظه را حفظ می‌کند و زمانی همه چیز حافظه‌را درهم می‌ریزد تا قسمتهایی از حافظه‌را بکند وبوسیلهٔ تصاویر آنهاراکنارهم قرار دهد ویك حلقهٔ فکری‌وعاطفی ایجادکند. ازاین‌رو قدرت تصویرسازی تاحدی همان قدرت تخیل است.

تصویر، کلمه‌ای است کلی و جامع، و شامل هرنوع تشبیه، هر نوع استعاره، هرنوع سمبول و هرنوع اسطوره می‌شود[1]. در تشبیه[2]،

۱ــ با تعریفی‌که دیدیم، شاید تصویر، جامعیتی بیش‌از این‌هم داشته باشدو تاحدی شامل اغلب صنایع بدیعی‌نیز بشود.

۲ــ تعریف‌های تشبیه و استعاره درگذشته بیشتر براساس دستور زبان بوده است نه‌براساس اصول زیباشناسی. نقد جدید بیشتر به‌دنبال تعریف‌این دو وسایر تصاویر، براساس اصول زیباشناسی ویا روانشناسی است. دو تعریف برای «تشبیه» از گذشتگان می‌دهم تا دستوری بودن آنها بیشتر روشن شود. درفصل «تصویر چیست؟» این‌کتاب، تعریفهایی‌که براساس اصول زیباشناسی وروانشناسی وجود دارد آمده است. تعریف نخستین از «کتاب ترجمان‌البلاغه تصنیف محمدبن‌عمرالرادویانی» است که از قرارمعلوم در اواسط قرن‌پنجم نوشته است. تعریف تشبیه در صفحهٔ ۳۰ چاپ‌شخصی به‌اسم «ع. قویم» است:

«دیگری ازجملهٔ بلاغت تشبیه‌گفتن است، و راست‌ترین ونیکوترین آنست‌که چون باشگونه‌کنیش تباه نگردد و نقصان نپذیرد، و هریکی از مانند کردگان بجای یکدیگر بایستد، به‌صورت و به‌معنی. وتشبیه برچند گونه است: یکی آنست که چیزی را به‌چیزی مانند کنند به‌صورت و به‌هیئت، یاچیزی‌را برچیزی مانندکنند به‌صفتی ازصفت‌ها، چون‌حرکت وسکون ورنگ و شتاب و درنگ؛ چو اتفاق افتد به چیزی مانند کرده دومعنی یا سه‌معنی از وصفهای تشبیه آنگه قوی‌تر گردد.ــ » در حاشیه این‌کتاب انواع تشبیه به‌قرار ذیل آمده‌است: «تشبیه‌مطلق، تشبیه‌مشروط، تشبیه کنایت، تشبیه تسویت، تشبیه عکس، تشبیه اضمار، تشبیه تفصیل.» ←

تشابه و تشارك در وجه شبه‌ظاهری است ومفهوم‌تر. درتشبیه سهم‌ذهنی شعرکم است، چراکه همه چیز ظاهری است و آنقدر روشن که دیگر ابهامی وجود ندارد. در استعاره تشارك و تشابه هم درونی است وهم

← برای بعضی‌از اینها مثالهایی‌نیز داده شده‌است.

تعریف دوم‌را برای تشبیه از کتاب «المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم» تألیف شمس‌الدین محمدبن قیس‌الرازی که در اوایل قرن هفتم هجری نوشته شده‌است و بزرگترین کتاب نقد ادبی قرون گذشتهٔ ایران است، می‌دهم. این‌تعریف‌درصفحات ۳۴۵ و۳۴۶ مصحح قزوینی آمده‌است.

تشبیه: چیزی به‌چیزی مانندکردن است. ودر این‌باب ازمعنی مشترك میان مشبه ومشبه به‌جاره نبوذ. وچون چندمعنی به‌یکدیگر افتد وتشبیه‌همه را شامل‌شود پسندیده‌تر بود وتشبیه کامل‌تر باشد و بهترین تشبیهات آن بوذکی‌معکوس توان‌کرد یعنی مشبه و مشبه را به‌یکدیگرتشبیه توان کرد جنانك شب‌را به‌زلف وزلف‌را به‌شب ونعل را به‌هلال وهلال را به‌نعل، وناقص‌ترین تشبیهات آنست‌کی وهمی بوذ وآن‌را درخارج مثالی‌تصور نتوان‌کرد جنانك بعضی متعسفاق تنورهٔ‌آتش‌را به‌دریایی پراز مشگ‌تشبیه کرده‌است ودرخشیدن آتش ازمیان انگشت سیاه به‌موج زرمایع مانند کرده واز شعرا ارزقی به‌دین‌صفت مولع‌تر بوذه‌است وتشبیهات نیك و بد بسیارکرده، و جون این‌مقدمه معلوم‌شد بدانك تشبیه برانواعست،تشبیه صریح، وتشبیه‌کنایت وتشبیه مشروط وتشبیه‌معکوس وتشبیه مضمر وتشبیه تسویت وتشبیه تفصیل.»

از مثالهایی‌که او برای هریك داده است می‌گذریم وفقط اشاره می‌کنیم‌که درطول قرون تشبیه را فقط براساس این قبیل تعاریف دستوری تدریس کرده‌اند وهنوز هم درمدارس و دانشگاهها متأسفانه همین‌طور تدریس می‌شود. درحالی‌که تشبیه، ناشی‌از یك دگرگونی ذهنی درشاعر است وسروکار دارد بانیروی کشف و جست‌وجوی او وتاحدی ازجهان‌بینی‌عمیق‌او سرچشمه می‌گیرد ونمی‌توان‌در بررسی‌آن فقط به‌تعریف‌های ←

ظاهری وبه‌همین دلیل، تصویر هم شفاف‌است وهم مبهم. واین‌روشنی وابهام، مثل لبخندی است‌که هم پیداست وهم‌ناپیدا.[1] استعاره روح‌شعر است. انتقال مفهوم‌کلمه‌ای‌است به‌کلمهٔ دیگر؛ یاانتقال معنی یك شیء

← گرامری اکتفا کرد. موقعی‌که منوچهری می‌گوید:

شبی گیسو فرو هشته بدامن — پلاسین معجر و قیرینه گرزن
بکردار زنی زنگی که هرشب — بزاید کودکی بلغاری آن زن
کنون‌شویش‌بمردوگشت‌فرتوت — از آن فرزند زادن‌شد سترون
شبی‌چون‌چاه‌بیژن تنگ وتاریك — چو بیژن در میان چاه او من
ثریا چون منیژه بر سر چاه — دوچشم‌من‌بدو چون چشم بیژن

و با این‌تشبیهات، موقعیت شب‌را خلق می‌کند، دیگر بازبان درسطح دستوری آن سروکار نداریم، بلکه بادنیایی سر وکار داریم که نیروی خلاقه، محیط زندگی، برخورد شاعرباشب‌واشیای محیط و اسطوره‌های فرهنگی‌اش ازطریق تشبیهات‌واستعارات به‌ما ارائه می‌شوند وبایدبرای فهم‌اینها به‌سلسله‌مراتب‌خلاقیت هنری رجوع‌کنیم‌نه‌به‌انواع مختلف‌تشبیه. تشبیه واستعاره، یا بطورکلی تصویر، براساس کشف نوعی مشابهت بین انسان و طبیعت خلق می‌گردند و شاعر کـه تاحدی بازآفرینندهٔ روابط انسانها باطبیعت وجهان است، ازطریق تصویر، دست‌به‌برون‌افکنی‌ذهنی و گشودن عقده‌های روحی می‌زند و می‌کوشد به‌وسیلهٔ‌نیروی تخیل خود دنیای عینی‌را درحجره‌های جهان‌ذهنی‌خود منعکس گرداند.

۱ ــ محمدبن عمرالرادویانی در « ترجمان‌البلاغه » در بارهٔ استعاره چنین می‌گوید:

«معنی وی چیزعاریت خواستن‌باشد. واین‌صفت چنان بودکه اندرآن چیزی‌بود نامی‌را حقیقی‌یالفظی بودکه‌مطلق‌آن‌به‌معنی بازگرددمخصوص، آنکه‌گوینده مرآن‌نام‌را یا آن‌لفظ‌را به‌جای دیگر استعارت‌کند، برسبیل عاریت. وآن قسم اندربوستان بلاغت تازه برگی است»!

او چندمثال نیز می‌دهدکه دوتا از آنهارا نقل می‌کنم. هردو مثال‌را ←

است به‌شیء دیگر، حذف یکی از طـرفین استعاره است در ذهن، و ارائه طرف دیگر است در کلمه. ولی اگر استعاره‌ها به‌صورت پشت سرهم ردیف شوند، ـ بدون آنکه محیطی برای جان یافتن آنها وجود

← از عنصری داده است:

مگر زچشمهٔ خورشید روز دولت تو
ندید خواهد تا روزگار حشر زوال

و نیز:

ز گرد موکبشان چشم روز روشن کور
ز بانگ مرکبشان گوش چرخ گردون کر

نویسنده توضیحی دیگر دربارهٔ استعاره نمی‌دهد.

تعریف شمس قیس‌رازی، مفصل‌تر و از این‌قرار است:

استعارت ـ نوعی‌از مجاز است و مجاز ضدحقیقت و حقیقت آنست کی لفظ را برمعنیی اطلاق‌کنندکی واضع‌لغت در وضع‌آن لفظ بازاء معنی نهاده باشد جنانك گویی دست به‌شمشیر برد و بای فرابیش نهاذ کی لفظ دست وبای در اصل وضع به‌معنی این دوجا رخت مخصوص نهاذه‌اند ومجاز آنست کی از حقیقت درگذرند ولفظ را برمعنیی دیکر اطلاق‌کنندکی در اصل وضع نه‌برای آن نهاذه باشند لکن باحقیقت‌آن لفظ وجه علاقتی دارذ کی بذان مناسبت مراد متکلم از آن اطـلاق فهم توان‌کرد جنانك‌کویی فلان را برتـو دستی نیست و در دوستی تو بای ندارد. یعنی اورا برتو قدرتی ونعمتی‌نیست ودر دوستی‌تو ثبات ننماید. و دست و بـای در اصل وضع به‌معنی قـدرت و نعمت و ثبات و دوام ننهاذه‌اند الا آنك جون ملازمتی میان دست وقدرت و بای وثبات‌هست از این استعمال به‌قرینهٔ ترکیب این الفاظ معنی قدرت وثبات معلوم‌شوذ و مجاز بر انواعست وآنج ازآن جمله به‌اسم استعارت مخصوص است آنست‌کی اطلاق اسمی‌کنند برچیزی‌کی مشابه حقیقت آن اسم باشد در صفتی مشترك جنانك مرد شجاع را شیر خوانند به‌سبب دلیری و اقدامی کی مشترك است میان هردو، ومردم‌کندطبع نادان‌را خر خوانند به‌واسطهٔ ←

داشته باشد ـ مفهوم یا مفاهیم استعاری دچار تعقید می‌شوند. اگرتشبیه خیلی دقیق است ولی‌ظاهری، استعاره‌که برروی یك یا دو، ویا چندین صفت وویژگی طرفین استعاره تکیه می‌کند، به‌ظاهر دقیق‌نیست، ولی

← بلاذتی‌کی مشترك است میان هردو واین صنعت باسایر مجازات دیگردر جملهٔ لغات مستعمل است و در نظم ونثر اصناف مردم متداول و آنج از وجوه استعارات مطبوع ودل‌بسند افتذ ودر موضع استعمال مقارب‌ومشابه معنی اصلی آیذ درعذوبت سخن ورونق‌کلام بیفزایذ. و دلیل بلاغت و فصاحت مرد باشد و در دلالت معنی مقصود از استعمال حقیقت بلیغ‌تر بود. جنانك کویی بازشاه دست‌ظلمه از اموال مسلمانان کوتاه کردانیذ و بای‌کفره از بلاذ اسلام‌منقطع‌کرد درمبالغت بیش‌از آن باشدکه‌کویی تصرف ظلمه از اموال مسلمانان باز داشت وآمد وشدکفره ازبلاداسلام منع‌کرد، واز استعارات لطیف جنانك عمادی گفته است: شعر:

با حملهٔ باز هیبت او شاهین قضا کبوترآمد.»... والخ

گرچه این تعریف، اشاراتی ناچیز به‌ماهیت آفرینشی استعاره دارد ولی هرگز قانع‌کننده نیست. چراکه درآن خبری ازنیروی اصیل‌خلاقه واصول زیباشناسی‌وجود ندارد. استعاره،اصیل‌ترین وگسترده‌ترین وسیله در دست شاعر است تااو بتواند از طریق آن احساسها وافکار خود را درجامه‌ای عینی جلوه‌گرکند وچون شعر «نشان دادن است» و «گفتن» نیست، استعاره با عینی کردن ذهنیات، بهترین وسیلهٔ نشان دادن است. علاوه براین، در بسیاری از موارد، شکل ذهنی شعر فقط از ترکیب و تلفیق‌استعاره‌ها پدیدار می‌شود ونویسندگان علم‌بدیع در گذشته‌کوچك‌ترین توجهی به‌این ویژگی استعاره نکرده‌اند. جهان‌بینی شاعر از نظر شکل ذهنی، در برخورد او باجهان استعاره‌ها و ارائهٔ آن جهان خلاصه می‌شود واگر قرار باشد ذوق ایرانی به‌سوی نیروهای خلاقیت‌شاعرانه رانده شود، باید در همهٔ مدارس و دانشکده‌ها، طـریقهٔ خلاقیت شعر و استعاره‌های شعری تدریس شود،نه‌تعریفهای مجرد دستوری‌که شاگردرا از هرچه فارسی وشعرفارسی است، بیزار می‌کند.

در باطن هم روشن است وهم مبهم، هم رساست وهم دقیق.

سمبول[۱]، مظهر یك شیء، یا علامت دنیای خاصی از اشیا ویا علامت حالت ویژه‌ای از حالات انسانی درمیان اشیا و حیوانهاست. هرشیء، مقداری از خصوصیت محیط خودرا حفظ می‌کند. هرشیء در محیطی وجود دارد واگر محیطی نباشد ـ که‌ممکن نیست ـ می‌تواند سمبول‌خلاء محیط باشد. به‌همین‌دلیل‌هرشیء می‌تواند علامت‌محیطی خاصی از اشیا و حالات انسان باشد، وهر شیء می‌تواند سمبولیك باشد، فقط باید برداشت شاعر، از آن شیء ورفتار او با محیط‌های‌آن شیء، بدان حالت سمبولیك‌بدهد. سمبولها نسبت به‌محیط‌های‌مختلف و حالات و رفتارها وطرز تلقی‌های‌مختلف فرق‌می‌کنند. مثلامجسمه‌ای از خدایان قدیم یونان، در قرن چهارم یا پنجم قبل از میلاد مسیحی، نمایندهٔ خصوصیت منسوب به‌یکی از خدایان‌بود وآن مجسمه تأثیرش را روی مردمی که در برابر آن قرار می‌گرفتند، می‌گذاشت، همان مجسمه بعدها سمبول روح تناسب و خوش‌تراشی‌ای شدکه پیکره‌ساز قدیم یونانی ازآن بهره‌مند بود. برای سیاح امروز آن‌مجسمه، سمبول قدمت است در کشوری‌که مردم آن، زمانی پرستندهٔ خدایان مختلف بودند. در فرانسه، مجسمه‌ها سهمی از آزادی دارند و به‌همین دلیل، ممکن است ازآنها به‌عنوان سمبولهای آزادی وهوشیاری و معرفت و خلاقیت سخن‌گفت. در « آلمان نازی »، مجسمه‌های تراشیده شده به دستور « رایش »، برای نویسندهٔ آزادی‌طلب، سمبولهای‌نفرت بودند.

۱ـ سمبول‌را بعضی نمودار و نماینده، بعضی مثال و برخی دیگر تمثیل و حتی مظهر و رمز ترجمه کرده‌اند، به نظر من کلمهٔ سمبول آنچنان وارد زبان فارسی‌شده و رایج‌گردیده است که می‌توان بدون ترجمه از آن استفاده کرد.

به‌همین‌دلیل، سمبولها بستگی به‌محیط خود وبه‌طرز تلقی یك نویسنده یا شاعر ازآن محیط ویا ازآن شیء دارند.

سمبول، معمولاً دونوع است. سمبولهایی هستندکه بطور قرارـ دادی وجود دارند وبه‌صورت سمبولهای عمومی همه قبولشان دارند. این سمبولها ساخته وپرداختهٔ ذهن گذشتگان هستند وبه‌ما رسیده‌اند و طی قرنها قسمتی از فرهنگ وشعر و تمدن ما را تشکیل داده‌اند. ولی سمبولهایی هم هستند که مخلوق ذهن خود شاعرند.[۱] یعنی شاعر، یك شیء را ازدنیایی، به‌عنوان نمایندهٔ آن‌دنیا انتخاب می‌کند وبه‌دیگران می‌دهد و منتظر می‌شود تا دیگران آن‌را به‌صورت سمبولی تعلیم دهند وهمگانی‌اش بکنند. یاخود شاعر درشعرش این کاررا می‌کند. سمبولـ های نوع اول را بیشتر در شعر عارفان ایران می‌بینیم؛ مثل سمبولهای عوالم‌کثرت و وحدت. این سمبولهارا شاعری عارف ساخته، دیگری پرداخته وسومی وچهارمی وپنجمی آن‌را تثبیت‌کرده‌اند وبه‌صورت قسمتی ازفرهنگ ملی و فرهنگ شعری ما درآورده‌اند. در مولوی و حافظ، سمبولهای نـوع دوم هم زیاد دیده می‌شوند. شاعر امروز،

۱ـ سمبول‌های خصوصی براساس پیشنهاد وتداعی و تلقین در یك شعر یا چندین شعر از طریق تکرار، از خصوصیت به سوی عمومیت می‌رونـد، سمبول همیشه جنبهٔ القایی دارد. موقعی که حافظ می‌گوید:

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد
نقش هر پرده که زد راه به‌جایی دارد

می‌خواهد ازطریق علامت‌دادن، جهان مرموز دیگری‌راکه‌در پشت‌سر علامات قرار گرفته‌است نشان دهد ویا موقعی‌که می‌گوید:

همای همتم عمری است‌کز جان هوای آن‌قد وبالاگرفته است

با علامات قدوبالا می‌کوشد، دنیای بزرگتری راکه متعلق به‌معشوق‌یا معبود است، نشان دهد.

سمبول‌هایش را خودش می‌آفریند. یك سمبول می‌تواند جنبه های تشبیهی و یا استعاری هم داشته باشد.

اسطوره،استحالهٔ انسان است در شیءطبیعی ودر واقع برداشتی است با بینشی بدوی‌از اشیای طبیعت. اسطوره‌سازی،انتقال روح آدمی است به‌محیط و دادن همهٔ خصوصیات بشر ذیروح است به اشیای غیر ذیروح.[1] اسطوره‌سازی یك فعالیت Animistic است: پری‌آفریدن‌از آب‌چشمه وراه‌بردن درختها در جنگل ودر پرندگان روح معشوق را مضمر دیدن. سمبول، اسطوره‌ای است خودآگاه. یعنی انسان اولیه ، برداشت خود را از محیط زیست، به‌صورت اساطیر بیان می‌کرد، ما آن اساطیر را اینك به صورت سمبول می‌بینیم. بـرای انسان اولیه، آناهیتا عملاً وجود داشت، برای او آناهیتا یك مخلوق‌خیالی‌نبود، بلکه مثل خود انسان‌وجود داشت. برای ما آناهیتا یك سمبول‌قرار-دادی است. مثلاً آناهیتا برای ما ممکن است سمبول بـاران باشد. برای انسان اولیه آناهیتا موجودی بود باران‌ساز، و ایـن موجود مثل خود انسان اولیه وجود داشت. پس اسطوره، آن سوی سکهٔ سمبول

۱ــ حتی آفرینش شعر نیز خود نوعی اسطوره‌سازی است. شاعر باگیاه و سنگ وآب جوری روبرو می‌شودکه‌گویی آنها به‌نوبهٔ خود انسانهای زنده هستند. اسطوره‌سازی عبارت است ازکشف هویت انسان درشیء، طوری‌که شیء نه‌به‌جای شیء، بلکه به‌جای انسان ودر جهتی‌که انسان از طریق عواطفش برآن تحمیل‌کرده است انجام‌وظیفهٔ نماید. اسطوره آن دنیای خیالی رابطهٔ شاعر با جهان و طبیعت است. این رابطه کاملاً جنبهٔ اشراقی دارد ومنطق عقلانی در آن کوچکترین دخالتی نمی‌تواند داشته باشد.

است. شاعر امروز بطور ناخودآگاه اساطیر خـود را می‌سازد و ارائه می‌دهد.[1]

۲

یك تصویر تنها چیزی پا درهواست. یك تصویر ویا دسته‌ای از تصاویر، احتیاج‌به‌محیط زیست دارند؛ مثل پرنده یا دسته‌ای‌ازپرندگان که اگر فضایی بین آسمان و زمین نباشد، معلـوم نیست پروازشان را به‌چه‌نحوی ودر چه‌جایی انجام خواهند داد. یك‌تصویر، یا دسته‌ای از تصاویر عیناً مثل یاخته‌ها ومیکربها احتیاج به‌محیط قابل‌زیست دارندتا قوام یابند وبه‌زندگی ادامه دهند. پس دریك‌شعر، باید نخست محیطی داشت‌که برای تصاویر قابل زیست باشد.[2] البته تصویر و یا تصاویر و

۱ــ نمونهٔ جالب این نوع‌کار،«مرغ آمین»نیما وقصه «شهر سنگستان» امید است. درمورد تصویر خواننده نباید به تئوریهایی‌که در این بخش بیان می‌شود، اکتفابکند، بلکه باید مطالب مربوط به‌تصویر بقیهٔ مقالات‌راهم درنظر بگیرد.

۲ــ جیمزجویس (James Joyce) درکتاب‌خود «تصویر هنرمند در جوانی » موقعی‌که درفصل پنجم اصول هنر خلاق را شرح می‌دهد، دربارهٔ تصویر می‌گوید؛

«یك تصویر براساس زیباشناسی، در مکان به‌ما داده می‌شود و یا در زمان. آنچه شنیدنی است در زمان و آنچـه دیدنی است در مکان ارائه می‌شود.»

واز زمان افلاطون وارسطو تاکنون، در میان حواس، آنچه مهمتراز ــ

محیط باید باهم‌سازگاری‌کامل داشته باشند تا تناقضی‌درکار دیده‌نشود. اگر لحظهٔ آفرینش‌شعر، به‌خوبی درك شده‌باشد،تناقضی وجودنخواهد داشت وتصاویر در محیط قابل زیست دوشادوش هم کار خواهندکرد ونه‌فقط‌هریك تأثیر جداگانهٔ‌خودرا خواهدگذاشت، بلکه‌همگی‌به‌شکل یك واحدکامل نیز ذهن خواننده را تسخیر خواهندکرد. در تصویر از نظر ظاهر، کلمات و ازنظر باطن، احساسها واندیشه‌ها، فشردگی‌بیشتر می‌یابند ودنیاهای مختلف به‌هم‌گره می‌خورند. تصویر، هم تأثیردنیا-های مختلف عوامل تشکیل‌دهندهٔ خودرا روی‌خواننده می‌گذارد وهم تأثیر عمومی و یکپارچهٔ خودرا. ازاین‌رو، تأثیر تصویر روی خواننده بیش‌از تأثیر سایر قسمتهای شعراست؛ گرچه بدون‌آن قسمتها تصاویر چندان‌تأثیری نخواهند داشت.[1]

صفت را در شعر می‌توان از دونوع دانست: صفاتی‌که مجرد هستند، و گرچه گاهی روشنگر بعضی تاریکیهای شعر می‌شوند، ولی ممکن‌است از قدرت عینی شعربکاهند. صفاتی‌ازقبیل «آرام»،«خاموش»، «تیره»، «تاریك »، « وحشتناك » وغیره، صفات مجرد هستند و تا حدود

← همه تشخیص داده شده است، چشم است و بعد گوش. این دو حس را «وردسورث» (Wordsworth) و بعد از او « ییتس»(Yeats) شاعر ایرلندی درهای تخیل نامیده‌اند و شکی نیست‌که چنین گفته‌ای دربارهٔ شعر بطورکلی صادق است. انتخاب اشیا ازمکانهای مختلف وقراردادن آنها در زمانهایی متناسب باآنها به‌صورت تصویری، ریتم درونی لازم راکه حرکت شکل‌ذهنی شعر برآن استوار است، ایجاد می‌کند.

۱ــ از این نظر چندان فرقی‌بین شعرکهن وشعر جدید نیست. این موضوع بستگی به‌این داردکه واحد شکل ذهنی شعررا به‌چه اساسی تعیین کنیم. ازنظر من واحد شکل‌ذهنی شعرکهن بیت است و واحد شکل ذهنی شعر جدیده تمامیت شعری‌که مورد بررسی است.

امکان باید این‌قبیل صفات‌را عینیت‌داد[1] ویاصفاتی‌را به‌کاربردکه ازچیزی عینی سرچشمه می‌گیرند. صفت عینی، حتی گاهی تصویری را ارائه می‌دهد والبته تصویر همیشه‌کمك می‌کندکه شعر قابل لمس شود. در بطن صفت‌عینی، همیشه می‌توان روح تشبیه، استعاره ویاحتی‌سمبولی را یافت. علاوه براین درصفت عینی، نشان دادن بیشتر مطرح است، تا گفتن. صفت مجرد، قدرت استعاری شعر راکم می‌کند: می‌گوید، به جای‌آنکه نشان دهد. در ضمن، صفت عینی باید تمام خصوصیات یك تصویر واقعی‌را داشته باشد. صفت عینی باید از فردیتی بهره‌مند باشدو در آن نوعی جهان‌بینی خاص دیده شود. در صفت عینی باید ظرفیت تعمیم باشد. صفت عینی نباید کلی و غیردقیق باشد. صفت عینی نباید قشنگ وتزیین‌یافته، ولی توخالی و یاوه باشد.

شاعران‌کلی‌باف‌وکلی‌پسند اغلب‌ازصفت‌مجرداستفاده می‌کنند، وحتی از اسامی مجرد وانتزاعی وبه‌همین‌دلیل شعرشان، به‌جای آنکه زبان تشبیه واستعاره وسمبول واسطوره باشد، دردنیای مجردات، زبان مستقیم «من وتو» می‌شود، و طبیعت مثل هر چیز دیگری وسیله قرار می‌گیرد، همان‌طوری‌که در اشعارگذشتهٔ ما، گهگاه طبیعت وسیلهٔ‌مدح ممدوح، یا عشق‌معشوق یا پرستش معبود شده‌است. به‌همین دلیل شعر گذشتهٔ ما، زیادهم شعر وصفی نبوده است، جز دربعضی از تشبیه‌ها و تغزلها، بعضی غزلها وپاره‌هایی از مثنوی‌ها. شعر وصفی به‌صفت عینی وتصاویر عینی نیازمنداست. شعروصفی، برداشت پرتصویر انسان‌است ازجهان وطبیعتی‌که شاعر در آن زندگی می‌کند.

۱ــ دراین‌مورد مراجعه‌کنید به‌مقالاتی‌که دراین‌کتاب پیرامون شعر توللی، نادرپور، کسرایی و مشیری آمده‌اند.

خلاقیت، تجربه و مسؤولیت شاعرانه

انسان‌هرچه آموخته، کشف کرده وبکاربسته،ازبرکت‌تجربه کرده است.حتی‌خودفرم نیز،چیزی‌تجربی‌است، محتوا که جای خود دارد.

برای انسان اولیه وبرای شاعر و هنرمند که با بینشی ابتدایی با جهان روبرو می‌شوند، خلاقیت از شیء آغاز می‌شود؛ چراکه شیء، مقدم برکلمه‌است به‌صورتی‌که جهان، انگار به‌انسان اهدا شده است. و شیء برای انسان اولیه، الهام بخش کلمه بوده است. برای انسان امروز، بویژه شاعر نیز همین‌طور است، منتها یك شیء برتمام اشیای محیط او اضافه شده‌است وآن خودکلمه است. برای شاعر،کلمه نیز، گاهی یك شیء[1] است و تکنیك، نوعی ماجراجویی در کلمه است. جهان‌بینی یك‌شاعر، در رابطهٔ او با محیط زندگی‌اش، محیطی که باید برای‌او قابل‌لمس وحسی‌وعاطفی وفکری شده‌باشد، قابل‌توجیه است.

---

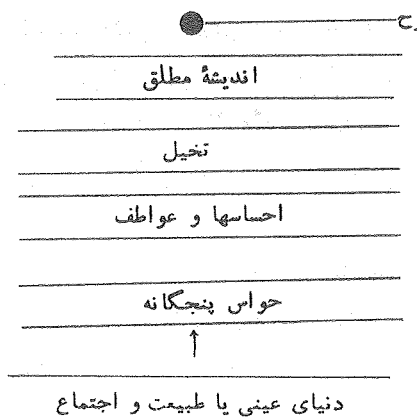
۱ – Object

مثلاً اگر پل‌والری [۱] نمی‌تواند در شعرش از دریا دورشود، واگرمثلاً سن‌ژون‌پرس [۲]، جهان را در دریا می‌بیند، به‌دلیل آن است کـه دریا قسمتی‌اززندگی آنها را تشکیل‌داده است وآنها به‌سابقه وسائقهٔ ذهنیات خود از دریا، مجبورند از آن سخن بگویند. حال اگر آنها از کویر لوت حرف می‌زدند، از فیل‌های هندوستان یاد می‌کردند، ازشترمرغ‌های آفریقا سخن می‌گفتند و بر پشت اسب واستر والاغ فاصلهٔ دو ده را چهار روزه طی می‌کردند، آیا شعرشان، از اصالتی که اکنون از آن برخورداراست، بهره می‌گرفت؟ سطربه‌سطر «موبی‌دیك» [۳] تجربی است و«هرمان ملویل» [۴] با استفاده‌ازتجربیات خود حتی‌سری‌به‌صحرای کربلای مذهب نیز می‌زند ویکی از شاعرانه‌ترین اسطوره‌های دریایی را می‌آفریند. محتوای شعر «مایاکوفسکی» [۵]، یکی‌از بزرگترین فرمالیستهای دنیا، محیط زندگی‌اوست، و«دانته» [۶] که به‌قول اغلب‌منتقدان جهان، صاحب بزرگترین قدرت تخیل شاعری است، در دوزخ وبرزخ خود، مردم قرن خود را می‌بیند ـ مردمی را که خود دانته در زندگی شاهد فجایع آنها بوده است. و دورپروازترین‌تخیل شاعرانه «رمبو» [۷] همیشه بینایی‌خودرا برمدار نبوغ وبلوغ‌خود می‌چرخاند واگر به‌قولی دریا ندیده از دریا سخن‌می‌گوید، افسانهٔ دوران کودکی‌را بردریاتحمیل می‌کند و دریای کودکانه‌ای را می‌بیند ـ مطلقاً از آن خود ـ که بر آن سرنوشت تحمیل می‌شود. همان‌طوری کـه در سطرهای آخر «قایق ـ سرمست»اش چنین می‌خوانیم:

۱ـ Paul Valéry
۲ـ St. John Perse
۳ـ Moby Dick
۴ـ Herman Melville
۵ـ Mayakovsky
۶ـ Dante
۷ـ Rimbaud

«اگر آبی در اروپا باشدکه من بخواهم، آب تیره و سرد استخری است که بر کنار آن کودکی‌چمباتمه زده و به سوی فلقی‌عطر آگین، قایقی را می‌افکندکه مثل پروانه‌ای درنخستین روزهای بهاری ترد وشکننده‌است.»[۱]

آیا تجربهٔ رمبو محدود بوده است؟ کسی که به‌کلام ظرفیت و حجمیت تجربهٔ خودرا از روح زندگی و رنگ وصدا وحتی جنون و جادو وخیال بخشید ودر هالهٔ مشتعلی سوخت وبعد یله شد وسربه‌کوه وبیابان نهاد، از محتوای تازه استفاده نکرده‌است؟ ولی زندگی همیشه بوده‌است، طبیعت نیز بوده است وانسان نیز همیشه در طبیعت زندگی کرده است. محتوای شعر، رابطهٔ انسان زنده و یا شاعر است با جهان وطبیعت ویا قوم وقبیله و اجتماع خود، باز هم در جهان و در طبیعت. حالا اگر شاعری درگنبدقابوس زندگی کند ولی از آسمانخراش‌های صدطبقه‌ای نیویورك حرف بزند، رابطه‌اش را بااشیاوطبیعت براساسی خیالبافانه نهاده‌است، نه براساس تخیل که خودمستقیماً ازعینیات‌تجربی سرچشمه می‌گیرد. وتخیل چگونه‌ازعینیات استفاده می‌کند؟ به‌این‌ترتیب:



۱ ـ رمبو، متن دوزبانی سری‌کتابهای «پنگوئن».

حواس پنجگانهٔ ما که مستقیماً با طبیعت و اشیا روبرو هستند، درنخستین برخورد بار عینی آنهارا دریافت‌می‌کنند: مثلاً ما درخت‌را می‌بینیم؛ کنسرتو ویولون موزارت‌را می‌شنویم؛ عطر گلها، به‌مشاممان می‌رسد. نخستین دریچهٔ از انسان به شیء، واز ذهنیت به‌عینیت‌حواس است. آنچه حواس از شیء می گیرند، ذهنی‌ترشده‌اش را «احساس» بنامیم. درخت زیبا، کنسرتوویولون زیبا، عطر مطبوع. زیبایی‌درخت، کنسرتو ویولون ومطبوع‌بودن‌عطر، احساسهایی هستند که پس‌از ادراك حس ازطبیعت‌عینی ایجاد شده‌اند. به‌همین‌دلیل، احساس، بیش‌ازحس، از تجرد وانتزاع برخوردار است، چراکه اگرحس، مستقیماً در برابر شیء ایستاده باشد، احساس بیشتر با حالت شیء و صفت وکیفیت و خصوصیت شیء سروکار دارد، یعنی هم باچیزی جدا از شیء و هم با چیزی مربوط به‌آن. به‌همین‌دلیل صفات هرزبان از کلیات بیشتری برخوردار هستند تا اسامی. مثلاً درخت، گرچه تمام‌درخت‌هاست ولی دیگر به شیء دیگر ـ مگر درحالتی‌مستعار ـ اطلاق‌نمی‌شود. درحالی که زیبا ممکن است بـا داشتن زمینه‌ای حسی به‌بسیاری از اشیا نسبت داده شود. مثلاً درخت زیبا، زن‌زیبا، دریاچهٔ‌زیبا، کوهستان زیبا وشعر زیبا. از همین‌روست که شاعران بزرگ‌ازصفت دقیق استفاده می کنند، صفتی که نزدیکترین احساس‌آدم نسبت به‌ادراك حسش باشد از شیء خاص.

به‌تخیل که برسیم باید برویم سراغ کسی که بهترین‌تعریف‌را از تخیل کرده است وبین تخیل و خیالبافی فرقی دیـده، وبه‌حق هم دیده است. مقصودم «سموئل تیلر کولریج»[1] است که دراینجا یکی‌دوتعریفش را نقل می کنم:

۱ـ Samuel Taylor Coleridge

«آن‌قدرت ترکیب‌وجادویی که بدان‌جداگانه‌نام‌تخیل‌داده‌ایم... خودرا در ایجاد تعادل ویا آشتی‌دادن بین‌خصوصیات متضاد ویامتغایر وایجاد اشتراك در وجوه اختلاف، و پیوند دادن عام با خاص، اندیشه باتصور، وفرد بانماینده، ودر پیداکردن مفهوم تازگی ونویی دراشیای قدیمی وآشنا نشان می‌دهد.»[1]

ویا : « طبیعت سیال و روان تلفیق و تـداعی ».[2] ویا: « آن ادراك براساس دریافت مستقیم که برای پیدا کردن تشابه بین چیزهـای غیرمشابه و درهم آمیختن آنها بکار می‌رود.»[3]

پس قدرت تخیل، قدرتی است برای تلفیق و ترکیب، براساس حافظه، حس واحساس وتداعی‌های ذهنی، خواه‌به‌صورت کاملاً خودـ آگاه وخواه به‌صورت ناخودآگاه. به‌هرطریق، ترکیب مهمترین‌عامل تخیل‌است. پس چطوراست آن‌تعریف دوسال پیشم[4] را دراینجاتکرار کنم وبروم سرمثالی وبعد برسم به‌اندیشه و روح:

قدرت تخیل، یعنی‌شور وهیجانی‌کامل که‌به‌کار می‌افتدتااحساسها واشیا وتجربیات مختلف ومتعلق به‌زمانها و مکانهای مختلف را در یك لحظهٔ خاص درکنارهم جمع کند ویا برروی یکدیگر منطبق نماید ودر لحظه‌ای، زمانی بیکران ودر مکانی محـدود، سرزمینی پهناور را ارائه دهد. قدرت‌تخیل، فقط آن قدرت سرکش‌گریزازمرکز وپراکنده‌کننده

۱ـ ۲ـ ۳ـ از Biographia Literaria اثرکولریج.

۴ـ فصل «تصویر چیست» این‌کتاب‌چهارسال پیش واین فصل‌کتاب دوسال پیش نوشته شده‌است. هردو دراین‌کتاب درج گردیده‌اند. در نتیجه این تعریف ازتخیل دوبار درکتاب آمده است. فکر می‌کنم خواننده از این تکرار ناراحت نشود، بخصوص اگر بخواهدبه‌این‌مقاله به‌عنوان مقاله‌ای مستقل نگاه‌کند. به‌دلیل اینکه درج این‌تعریف برای فهم بقیهٔ مطالب این مقاله ضروری‌است. [سال ۴۷]

نیست، بلکه قدرتی است جهت تلفیق حالات مختلف و برداشت‌های گونه‌گونه از ادراك انسان‌ازطبیعت. تخیل، مستقیماً از حافظه‌توشه می‌گیرد، گاهی تداوم زمانی حافظه را حفظ می‌کند و زمانی، همه چیز را درهم می‌ریزد تا قسمتهایی از حافظه را بکند و بوسیلهٔ تصاویر آنها را کنارهم قرار دهد ویك حلقهٔ فکری وعاطفی ایجاد نماید.

می‌دانیم که بین «زلف» و «کمند» و «دل» و «سربریده»، هیچ نوع ارتباط منطقی وجود ندارد ولی قدرت تخیل، می‌تواند بین آنها رابطه‌ای شاعرانه‌ایجادکند. این‌رابطهٔ شاعرانه براساس‌منطقی[1] شاعرانه است؛ منطقی که درآن حساب دو دوتا چهارتا راکنارگذاشته‌ایم وبه‌یك نوع‌شعورمستقیم ازطبیعت دست یافته‌ایم.

در زلف چون کمندش ای دل‌مپیچ کانجا
سرها بریده بینی بی‌جرم وبی‌جنایت

خلوت گزینی اشیایی چون «زلف وکمند ودل» با هم، و ارتباط پیداکردن‌آنها بایکدیگر به‌این‌شکل وبراساس دریافت‌مستقیم ازطبیعت دریك لحظه، کار قدرت تخیل است. به‌همین‌دلیل، این قدرت تخیل‌است که اشیا واحساسهای طبیعی‌را درهم می‌ریزد تا ازآنها عالمی‌دیگر به‌پا کند نه‌تکنیك. چراکه تکنیك بعداً می‌آید وبیشتر براساس تجربه‌روی کلمات و وزن و قدرت القایی زبان تکیه می‌کند و در نحوهٔ حرکت کلمات و شکل یافتن آنها برای ارائهٔ تخیل و احساسها بکار می‌رود. هدف، ارائهٔ تکنیك نیست. بلکه هدف، ارائه محتوا است[2] به‌وسیلهٔ تکنیك در فرم، منتها قدرت بیشتر تکنیك به‌ارائهٔ بهتر محتوا کمك

۱ــ دراین‌مورد به‌مقالهٔ اول این‌کتاب مراجعه کنید.

۲ ــ در مجلهٔ نگین، دورهٔ دوم ، شماره اول، یدالله رؤیائی به‌خبرنگار مجله در مصاحبه‌ای گفته است: «هدف ارائهٔ محتوا نیست، هدف ارائهٔ تکنیك است.»

←

می‌کند.[1] تکنیك، نصف شعراست وبل‌کمتر از نصف. چراکه زندگی مقدم برشعر است‌ودید خاص داشتن دربارهٔ زندگی، محتوا شعراست. جهان‌بینی داشتن دربارهٔ زندگی حتی به‌جهان‌بینی داشتن دربارهٔ تکنیك هم کمك می‌کند. چون‌آنچه مهم‌است، انطباق تکنیك زنده بامحتوای ملهم از زندگی است، نه جدا شدن تکنیك از محتوا و بیراهه رفتن. تکنیك، براساس قریحه‌ای ذاتی، تجربه‌ای خودآگاه است ولی آن اجبارخاص برای‌شعرگفتن از روح‌زندگی شاعر درمیان‌طبیعت‌سرچشمه می‌گیرد وبه‌همین‌دلیل، هدف ارائهٔ آن‌شور و هیجان تخیل در زندگی ومعرفت به‌زندگی است بوسیلهٔ تکنیك،وگفتن اینکه‌هدف، ارائهٔ‌تکنیك است، بستن‌اسب‌است به‌پشت‌گاری.دراین‌مورد حرف« الیزابت درو»[2] منتقدآمریکائی‌را نقل‌می‌کنم:

« . . . یك دوگانگی‌اساسی در قلب خود خلاقیت شاعرانه و هرگونه تجزیه و تحلیلی از آن وجود دارد. شاعر، طبیعتی دوگانه دارد، نخستین به عنوان یك انسان. و دومی به عنوان یك هنرمند. شعر از منبعی دوگانه سرچشمه می‌گیرد، نخستین یك اجبار درونی مرموز، و دومی یك انضباط فنی‌کاملاً خودآگاه. خلاقیت شاعرانه، جریانی است‌که در آن زندگی‌وزبان درهم می‌آمیزند و مفهوم و وسیلهٔ ارائهٔ مفهوم به‌عقد نکاح یکدیگردرمی‌آیند و درآن دید و بازدید (جهان‌بینی وکارکردن بر اساس جهان‌بینی) نقش‌های

← چنین حرفی از نظر من قابل‌قبول نیست، به‌دلیل اینکه در این صورت می‌توان پرسید: «تکنیك‌را چه‌چیز ارائه می‌کند و با چه وسایلی تکنیك ارائه می‌شود؟»

۱ــ خواننده می‌تواند درمورد توضیح بیشتر دربارهٔ فرم به‌شماره‌های بهمن و اسفند سال چهل وشش مجلهٔ فردوسی، مقالات «نقد تحلیلی شعر»، از اینجانب مراجعه‌کند. ونیز به‌سایر آثار انتقادی او.

۲ــ Elizabeth Drew

خود را بطور یکسان ایفا می‌کنند.»[۱]

باوجود این کسی منکر نقش اساسی کلمات در شعر نیست و وسیلهٔ شعر و شاعری نیز کلمه است، ولی هر کلمه، مفهومی دارد و یا مفاهیمی وقصد شاعری ازشعرگفتن، حتی‌دراین حالت‌نیز ترکیبی‌است، به‌دلیل اینکه شاعر مثلا با بکار بردن کلمهٔ« عشق »، مفاهیم قدیم و جدید، منسوخ وغیرمنسوخ عشق‌را در وجود کلمهٔ «عشق » جمع می‌کند:

کولریج درمورد آن‌نیمهٔ‌دوم ـ بل‌کمترازنیمه‌ـیعنی تکنیك، «بهترین‌کلمات در بهترین نظام[۲]» را بکار برده‌است و « **رابرت فراست** »[۳] گفته است که «شعر، نوعی اجرا بوسیلهٔ‌کلمات»[۴] است و به‌همین‌دلیل در همان قالبهای‌کلاسیك، شعر می‌گفت و چندان تأثیری روی نحوهٔ تفکر شاعرانهٔ امروز نگذاشت.

اما تأکید اینها بیشتر برزبان است نه‌تکنیك. به‌دلیل اینکه‌شاعر در برابر زبان قوم خویش وظیفه دارد؛ طـوری‌که بنا به‌قول«مالارمه»[۵] کارش اینست که : «لهجه قوم‌را پاك‌گرداند »[۶] و این فکر که از مالارمه گرفته شده‌است حتی روی اشخاصی چون« الیوت»[۷] نیز تأثیر گذاشته است، طوری‌که الیوت در «چهارکوارتت»[۸] ترجمهٔ کلمات مالارمه را می‌آورد ودرجایی ازهمان شعر می‌گوید:

۱ـ درکتاب «شعر ـ راهنمایی جدیدی برای فهمیدن شعر و لذت بردن از آن» درفصل «شعر وشاعر» .
Poetry, A Modern Guide to Its Understanding and Enjoyment

۲ـ The best words in their best order

۳ـ Robert Frost

۴ـ Poetry is a performance in words

۵ـ Mallarmé

۶ـ To purify the dialect of the tribe

۷ـ Eliot

۸ـ Four Quartets

جایی‌که هرکلمه راحت است.
وجای خود را پیدا می‌کند تا کلمات دیگررا کمك‌کند
کلمه‌ای نه مردد و ترسو و نه خودفروش
معامله‌ای، ساده بین قدیم وجدید
کلمهٔ عامیانهٔ دقیق بدون آنکه رنگی از ابتذال داشته باشد
کلمهٔ رسمی دقیق بدون آنکه رنگی از علم فروشی داشته باشد.
زوج‌کامل رقاصان‌که باهم می‌رقصند.

و می‌بینید که این مربوط می‌شود به‌زبان، به‌تکنیك و به‌فرم.ولی آیا «سرزمین‌ویران»[۱] و یاخود «چهارکوارتت»[۲] فقط فرم هستند؟الیوت در «سرزمین‌ویران» کوشیده‌است تباه‌شدن ارزشهای قدیم‌را در زندگی امروز نشان‌دهد. این عامل وسایر عوامل‌مشابه، محتوای شعر«سرزمین ویران» است، ولی درضمن، درتمام شعر، همهٔ‌کلمات درجای‌خود قرار دارند وتکنیك نیز قوی است. شاعری که از قدرت تخیل فردی غنی برخوردار باشد، محتوای خودرا پیدا می‌کند واگر به‌حدکافی‌درزبان تجربه‌کرده باشد، به بهترین شکل محتوای‌خود را ارائه می‌دهد.[۳]

برویم سر مطلب خودمان، قدرت تخیل مرکز قدرت تصویر ـ

۱ـ «سرزمین ویران» را دریکی از شماره‌های مجلهٔ آرش به‌ترجمهٔ « بهمن شعله‌ور» می‌توانید پیداکنید. اسمی که«شعله‌ور» برسرزمین ویران‌گذاشته است درست‌نیست، به‌دلیل اینکه درکلمهٔ «Waste» مفهوم «هرز» به‌آن مفهوم‌که از شعر الیوت استنباط بشود، وجود ندارد.

۲ـ مهرداد صمدی، این شعر بلندرا به‌فارسی ترجمه‌کرده، درسری‌کتابهای «طرفه» چاپ‌کرده‌است. ترجمه عاری از اشتباه نیست ولی از آنجاکه لحن الیوت به‌فارسی منتقل شده، به‌خواندنش می‌ارزد.

۳ـ دراین ارتباط بخش اعظم تغییراتی‌که در ذهن‌من از زمان نگارش این مطالب پیدا شده‌است، درکتابهای «کیمیا و خاك»، «بحران رهبری نقد ادبی» ومصاحبهٔ‌حریری‌با«احمد شاملو، ورضا براهنی» آمده‌است.سال ۶۶

سازی است واز حس واحساسی که از زندگی مادی طبیعت سرچشمه گرفته باشد، توشه می‌گیرد. به‌همین‌دلیل، قدرت تخیل، به‌شیء، هیأت ذهنی‌می‌دهد. مثلاً همین که «روشنایی»حس واحساس شد، تخیل‌به‌آن تجسم ذهنی می‌دهد، طوری که اگر روشنایی جلوچشم نباشد و انسان حتی عمری درتاریکی زندگی کند، بازهم روشنایی درذهن قابل تصور باشد. می‌بینیم که تخیل چقدر باحافظه وحافظه چقدر باتجربه ارتباط دارند ونیز می‌بینیم که اگر کسی خودش چیزی‌را ندیده باشد وآن‌را به‌شکلی ازاشکال تجربه نکرده باشد، تجسم آن درذهن برایش مشکل خواهد بود؛ ونیزمی‌دانیم که حتی‌رؤیا ، جنون وهذیان چیزهایی‌هستند براساس تجربه‌های ناخودآگاه آدمی درمحیط اجتماع ویادرطبیعت. ومی‌دانیم که سمبولها واسطوره‌های هرقومی، نه‌درنحوهٔ پیدایش، بلکه درطرزعمل وخصوصیات وحالات باسمبولها واسطوره‌های اقوام دیگر فرق می‌کند واین نشان می‌دهد که روان آدمی ازطریق اندیشهٔ مطلق وتخیل واحساس وحس، بطور خودآگاه وناخودآگاه از تجربه توشه می‌گیرد. پس‌دلیل اینکه‌مثلاً شاعر سوئدی‌دربارهٔ شترهای عربی‌حرف نمی‌زند ودرخواب هم شتر نمی‌بیند، روشن‌است. واگربگوید، حتماً یاازمحیط خود به‌شکلی دور مانده وسالها باشتر زیسته است و یادست ازصداقت وصمیمیت شسته وحرفهای دیگران‌را به‌حساب خود به‌بانك شعر وشاعری ریخته است، ومثلاً موقعی که‌دوست من‌رؤیائی‌می‌گوید «دریا زبان دیگردارد» ویااگر از«پهنهٔ دور دریا» و«جنگل طاقه‌وطارمی برسر آبهای معلق.طرح دروازه‌ها وستونها» حرف می‌زند ومی‌گوید: « آب آواره،ای آمد وشد» وسایر خطابهارا بکار می‌برد ویا«برساحل»

«قصیدهٔ جامد» می‌بیند ویا «جشن شادمانهٔ» دریارا مشاهده می‌کند و می‌گوید: «ای‌کاش آب بودم» ویا از « امواج مفرغی وسنگی» حرف می‌زند، ازخودچندان‌مایه نمی‌گذارد وجابجااز سن‌ژون‌پرس می‌گیرد وخواننده همهٔ اینهارا می‌تواند در «چراغهای دریایی»[1] پیدا کند.

تخیل‌پلی‌است بین‌اندیشهٔ‌مطلق‌وروح‌ازیك‌سو ، وحس‌واحساس ازسوی دیگر. وبه‌همین دلیل سروکارش هم باجلوه‌های عینی است و هم باتظاهرات ذهنی[2]. این‌را هم درنظربگیریم که تخیل گرچه به‌قول «ارسطو»[3] همیشه براساس استعاره کارمی‌کند ، ولی درتصویرپردازی ازوسایل دیگری نیزاستفاده می‌کند وبطورکلی یکی ازتعاریف‌تاحدی مختصرولی شاید ناقص دربارهٔ تصویر اینست که: «تصویرعکسی‌است در کلمه»[4]، که «باکلام مخیل» قدمای خودمان دربارهٔ شعر تاحدی یکی به‌نظرمی‌آید. پس بعید نیست که یك کلمه خود به‌خود نمایندهٔ مقداری ذهنیت وعینیت باشد و اصلاً اگر این سخن بودلر[5] و بعداز او

۱ــ Amers اثرسن‌ژون‌پرس، دراین مورد مراجعه کنید به مقالهٔ این کتاب دربارهٔ رؤیائی.

۲ــ کیتز(Keats)،شاعرانگلیسی، درنامه‌ای‌که به‌یکی‌ازدوستانش‌نوشته است می‌گوید: «تخیل‌را می‌توان بارؤیای آدم مقایسه‌کرد. اوبیدارشد ورؤیای خودرا به‌صورت واقع یافت. »

۳ــ رجوع‌کنید به «فن‌شعر»ارسطو ، بخش زبان. دوترجمه ازاین‌کتاب موجوداست یکی ترجمهٔ فتح‌الله‌مجتبائی‌ودیگری ترجمهٔ دکترعبدالحسین زرین‌کوب. ایکاش منتقدان معاصرلااقل یکدور این‌کتاب‌را می‌خواندند وبعد شروع می‌کردند به‌حرف‌زدن دربارهٔ شعر.

۴ــ An image is a picture in words مصطلح‌ترین‌تعریف تصویر درزبان انگلیسی. این‌تعریف فقط وجه‌بصری‌تصویررا روشن می‌کند، کیفیت سماعی وسایر خصوصیات تصویررا نمی‌توان درآن یافت و به‌همین دلیل تعریف بسیارناقصی‌است.

۵ــ Baudelaire

« آرتور سایمونز »[1] بعداز او «هیوم»[2] وبعداز او ازرا پائوند را قبول کنیم که «هر شیء سمبول است»، هر صفت، هر اسم ـ وحتی بادر دست داشتن یك زمینهٔ ذهنی، بسیاری از افعال ـ ممکن است جنبهٔ تصویری پیدا بکنند.

«رابین اسکلتون»[3] یکی از شاعران ومنتقدان بعداز جنگ دوم در انگلستان، در کتاب خود به نام «الگوی شعری»[4] در فصل «تصویر شعری»[5]، تصاویر شعری را طبقه‌بندی کرده است. گرچه با این نوع طبقه‌بندی بطور کامل موافق نیستم، ولی از آنجا که در ادبیات فارسی طبقه‌بندی‌ای از این دست نداریم و یا من ندیده‌ام، ترجمهٔ آنرا برای روشن شدن مسائل مختلف مربوط به تصویر می آورم:

اسم تصویر	چگونگی عمل آن	چند مثال
تصویر ساده	کلمه‌ای که مفاهیمی بر اساس ادراك حسی در انسان برمی‌انگیزد	سرد، روشن، صدای بلند، تلخ، درخت، زرد، سخت، دست، خانه
تجرد	کلمه‌ای که عقایدی بر اساس ادراك حسی در انسان برنمی‌انگیزد	حقیقت، مفهوم، عقیده، صحت، عدالت، طنز آلود، زرنگ، محیل، عاقل
تصویر آنی	تصویری که اساسا با برانگیختن مفاهیم لامسه، سامعه، باصره، شامه و ذائقه سروکار دارد	زرد، بلند (صدا)، خشن، عفونت، آسید

۱ـ Arthur Symons، این نویسنده کتابی به اسم «نهضت سمبولیست در فرانسه» نوشت که تأثیر عمیقی روی شاعران انگلیسی زبان گذاشت.

۲ـ Hulme فیلسوف ایماژیست‌های انگلستان که در جنگ جهانی اول کشته شد. پنج شعر و کتابی تحت عنوان «تفکرات» (Speculations) ازاو مانده است. شعرها را «ازرا پائوند» و کتاب «تفکرات» را «هربرت رید» چاپ کرده‌اند.

۳ـ Robin Skelton

۴ـ The Poetic Pattern

۵ـ The Poetic Image

تصویر پراکنده	تصویری که با برانگیختن حواس، بطور غیرمستقیم سروکار دارد و یا فقط توجه یك حس خاص را برمی‌انگیزد	ملاقات، آرزو، جدائی، تنبلی، خستگی، نیرو
تصویر مجرد	تجردی که می‌کوشد مفاهیمی بر اساس ادراك حسی ایجاد کند؛ به دلیل تجسم بر اساس شخصیت دادن به اشیا وحیوانات[1] ومفاهیم و یا صنایعی از این قبیل	حقیقت، ترحم، عشق، عدالت صحیح
تصویر مرکب	ترکیبی از کلمات که فقط یك تصویر واقعی داشته باشد	سرد چون بخشندگی، کاردد قیق بر، انقلاب سرخ، نارونهای کهن
تصویر مختلط	ترکیبی از کلمات که بیش از یك تصویر واقعی داشته باشد	نرگس های طلایی، برنج تلخ
تصویر مجرد مرکب	ترکیبی از کلمات که شامل یك تصویر مجرد باشد و تصاویر واقعی نداشته باشد	حقیقت بزرگوار، ترحم عادل

۱ـ Personification

تصویر مجرد مختلط	ترکیبی از کلمات که شامل بیش از یك تصویر مجرد باشد ولی تصاویر واقعی نداشته باشد	بخشندگی وفادارانه، عشق صمیمی
تصویر مجرد مرکب و مجرد مختلط	تصویر مختلف، یا مرکبی که در آن مسئلهٔ تجرید بیش از تصور مهم باشد و یا تصویر و تصاویر، تجرید را تعریف کنند[1]	درستکاری طلایی، سرد، پاکدامن، بخشندگی، با عاطفه

باید از اینها بی‌درنگ بیایم به‌مسئلهٔ تجربهٔ شاعرانه، چراکه تمام

۱ــ «سیدمحمدرضا ئی‌جواد» در کتاب «علم بدیع در زبان فارسی» در مورد تشبیه، مطلبی نوشته‌است که گرچه از نظر اصول زیباشناسی ناقص است، ولی از بعضی لحاظ‌ها، بویژه از نظر تکیه‌کردن برعقلی و یا حسی‌بودن ارکان تشبیه، تاحدی جالب است. تعریفی که این‌نویسنده از استعاره داده، قراردادی است و بعد مثالی که برای آن آورده است بی‌فایده است. به‌همین‌دلیل درفصل «تصویر چیست؟» از آن استفاده نکردم. تعریف او از تشبیه‌نیز چاپی‌است، ولی چون درسایهٔ همین تعریف، عقلی ویاحسی بودن تشبیهات‌را بررسی کرده است، مجبورم تعریف او از تشبیه را نیز نقل کنم:

«تشبیه عبارتست از مانندکــردن چیزی به‌چیز دیگــر درصفتی یا در معنائی بواسطهٔ الفاظی خاص وارکان آن چهار است: ←

مثالهایی که داده‌شده با خصوصیت تجربی‌بودن تخیل سروکارداشتند.

← اول ــ مشبه ــ دوم مشبه‌به ــ سوم وجه‌شبه ــ چهارم‌ادات تشبیه، آنچه به چیزی مانندکرده شود مشبه گویند، آنچه به‌آن چیزی را مانند کنند مشبه‌به نامند: صفت مشترکی‌راکه درمشبه ومشبه‌به موجود است وجه شبه خوانند و بالاخره کلماتی‌راکه بواسطهٔ آن مشبه‌را به‌مشبه‌به مانند می‌نمایند ادات شبه‌گویند.

مثلاً دراین‌مصراع: «شبی‌چون‌موی‌خوبان تیره و تار»، شب، مشبه ــ موی خوبان، مشبه‌به ــ تیره‌وتار، وجه‌شبه ــ و چون، ادات شبه.

ویا دراین مصراع از رودکی: «بیار آن‌می‌که پنداری روان‌یاقوت نابستی» می، مشبه ــ یاقوت‌ناب، مشبه‌به ــ سرخی‌شراب و یاقوت ــ وجه شبه ــ و پنداری، ادات تشبیه.

اینك دربارهٔ چهار رکن بالا مختصری شرح داده می‌شود.

اول و دوم ــ مشبه و مشبه‌به ازنظرعقلی وحسی‌بودن آنها به‌چهارقسم منقسم می‌گردد:

الف ــ هر دو حسی ب ــ هر دو عقلی ج ــ مشبه حسی و مشبه‌به عقلی د ــ مشبه عقلی، مشبه‌به حسی.

الف ــ هردو حسی ــ مثال از قرآن مجید:

«هن لباس لکم و انتم لباس لهن»

سورةالبقره ۲ آیه۱۸۳

زنانتان پوشاك‌شمایند وشما پوشاك ایشان (منظور حفظ عرض وناموس است).

حدیث شریف ــ «مثل اهل‌بیتی کمثل سفینة نوح من رکبها نجی و من تخلف عنها غرق.»

مثل خاندان‌من مانندکشتی نوح است کسی‌که به‌آنها پیوست نجات یابد وکسی‌که از آنها دوری گزید غرق خواهد شد (اهل‌بیت وکشتی نوح مشبه ومشبه‌به حسی‌است). ←

خواه در زمینه‌های ذهنی وخواه در جلوه‌های عینی. پس تجربه‌چیست

← انوری گوید :

اشك چون باران زکثرت، دیده چون ابر ازسرشك
نوحه چون رعد از غریق وجان چو برق ازاضطراب

(اشك وباران وکلمات دیگرکه نشان‌داده شده به‌ترتیب مشبه‌ومشبه‌به هائی هستند دیدنی یا شنیدنی وبطورکلی حسی می‌باشند.)

باید دانست چنانچه‌ازشعر بالانیزمعلوم می‌شوددراین نوع که گفته‌ایم هردو حسی منظور اعم از حواس پنجگانه (دیدن ـ شنیدن ـ بوئیدن ـ چشیدن ـ لمس کردن) می‌باشدکه به ترتیب مثال می‌زنیم :

برای دیدن : چهره وآفتاب ـ دندان و مروارید ـ پستان ولیمو...

اسدی طوسی : عذاری چوگل خاطرافروز دید
فروزنده چون صبح نوروز دید

دیگری گوید: در این موسم که باغ ازفرط نزهت
بود خوانی پر از الوان نعمت
کلید در به دست باغبان است

کمال‌اسمعیل: مانند پنبه‌دانه‌که درپنبه تعبیه است ـ اجرام کوههاست [نهان در میان برف

انوری : ببین وقت سخن گفتن لب شیرین و دندانش
که گویی در عمانست در لعل‌بدخشانش

نظامی : تن صافش که می‌غلطید بر خاك
چو غلط قاقمی بر روی سنجاب

حکیم مختاری درهجو سیاهی گفته :

سرش ز رشك چو برپشم ریخته خشخاش
بغل ز گند چو در گور سوخته مردار

(که مصراع دوم آن بوییدنی است)

ظهیر فاریابی: خود از برای سر زره از بهر بر بود

وچگونه‌بانخیل آدمی ارتباط پیدامی کند؟ مثالی‌ازشعرچینی بیاورم که‌در

← تو جنگجوی عادت دیگر نهاده‌ای
در بر گرفته‌ای دل چون خود آهنین
وآن‌زلف چون زده همه برسرنهاده‌ای

برای شنیدن: ناله و خروش رعد.

قطران: فضای صحرا چون لعبتان باده‌گسار
نوای مرغ چو آواز مطربان حزین

ونیز گوید: ز ژاله لاله چو لؤلؤ شده رفیق عقیق
نوای‌صلصل وبلبل‌چو چنگ‌تار ورباب
خروش رعد به ابر اندرون چو نالهٔ رعد
فروغ لاله‌به‌خوید اندرون‌چو روی‌رباب

منوچهری: به‌گوش‌من رسید آوای خلخال
چو آواز جلاجل از جلاجل
جرس دستان گوناگون همیزد
بسان عندلیبی با عنادل

قطران: چنان بنالد از آواز سائلان جانش
که جان مادر از آواز گمشده فرزند

برای بوییدن: خوشبویی‌معشوق، وبوی‌گل با نافهٔ مشك.

قطران: دمیده نرگس وبویش دمان چنانکه کسی
میان مجمر سیمین نهد بر آتش، طیب

ونیز گوید: شکفته‌سرخ‌وسیه لاله چون‌رخ ودل دوست
بنفشه رسته چو زلفین او ببوی و بتاب

فرخی: خاك‌را چون ناف‌آهو مشك زایدبی‌قیاس
بیدرا چون پرطوطی برگ‌رویدبی‌شمار

سعدی: شخصی نه‌چنان کریه منظر
کز زشتی‌او خبر توان‌داد ←

کتاب «شعروتجربه»[1] از آرچیبالدمك‌لیش . درفصل«تصاویر»[2] دیده‌ام.

۱- Poetry and Experience ۲- Images

←

آنگه بغلی نعوذبالله
مردار به آفتاب مرداد

برای چشیدن: لذت بوسه وحلاوت آن وطعم شکر.

حافظ : قند آمیخته باگل نه‌علاج دل ماست
بوسه‌ای چند بیآمیز به‌دشنامی چند

ونیز گوید: بوی‌شیر ازلب همچون شکرش می آید
گرچه خون می‌چکد از شیوهٔ چشم سیهش

قطران : گر لب چون شکرش گلگون بود شاید بدانگه
گل ندارد طعم شکر بـل شکر گلگون بـود

غثایای شیرازی: خفته بودی‌که لبت بوسیدم
قند دزدی چقدر شیرین‌است

برای لمس‌کردن: برو پهلو، وحریر وپرند.
بر چون پرند ولیك دلش گونهٔ پلاس
من بر پلاس صبر کنم از پرند او

ب ـ هردو عقلی ـ مانند تشبیه علم به‌حیات و زندگانی

سنائی : مردگی کفر و زندگی‌دین‌است
هـرچه گفتند مغـز آن اینست

(مردگی و زندگی ـ مشبه‌کفر و دین مشبه‌به‌و همه عقلی است)

اسدی : فشافش تیرش به روز نبـرد
چوآوازغول‌است درگوش‌مرد

[نویسنده توضیح نداده است‌که چرا این تشبیه عقلی است چراکـه هردو حسی‌است. به‌گمانم نویسنده عقلی را به‌جای ذهنی یا مجرد بکار برده است که اگر در مورد تشبیه نخستین صادق باشد در مورد دومـی صادق نیست. براهنی]

←

مثال از توفو شاعر بـزرگ سلسلهٔ تانگ است کـه بنا به قول مك‌لیش ، «یکی‌ازبزرگترین شخصیتهای شعری جهان بشری است.» شعری‌که مك‌لیش برآن تکیه‌کرده این‌است:

چراغی تنها از قایق رودخانه می‌درخشد.

مك‌لیش می‌گوید این تفسیری است که مترجم به‌سطراصلی‌شعر توفو داده است، وگرنه ترجمهٔ تحت‌اللفظی شعر این است:

رودخانه ... قایق ... آتش ... تنها ... روشن

←

ج ـ مشبه عقلی و مشبه‌به حسی ـ مانند تشبیه عدل به‌میزان و نادانی به‌اژدها و علم به‌نور.

خاقانی: عمر جام جم است کایامش
بشکندخوردوپس‌بنددخوار
همچوگوهر شکستنش‌آسان
همچو سیماب بستنش‌دشوار

(عمررا که‌مشبه‌است‌وعقلی‌است به‌جام‌جم‌که مشبه‌وحسی‌است‌تشبیه‌کرده)

د ـ مشبه حسی ومشبه‌به عقلی ـ تشبیه عطر به‌خوی خوش.

خاقانی: ساقی بزم چون پری جام به‌کف چو آینه
او نرود ز جام اگـر زآینه می‌رمد پری

(ساقی‌راکه‌حسی‌ومشبه‌است‌به‌پری که‌عقلی ومشبه‌به‌می‌باشد تشبیه‌کرده)

انوری: ای چو عقل اول ازآلایش نقصان بری
چون‌سپهرت ازجهان ازبدو فطرت‌برتری

نظامی: بساط سبزه چون جان خردمند
هوایش معتدل چون مهر فرزند

(مرغزاری مانند روان آدم عاقل باز و وسیع و هوای‌آن‌مانند محبت فرزند ملایم و دل‌انگیز)

ارزقی: یکی برکهٔ ژرف‌درصحن بستان
چو جان خردمند وطبع سخنور

←

در زبانهای دیگر، باید فاصلهٔ این کلمات بافعل،ضمیر، حروف ربط وعطف واضافه وغیره پرمی‌شد، ولی شعر چینی ازاین‌قبیل وسایل وتدابیری دستوری چندان بهره‌ای نمی‌گیرد وترتیب وتوالی طبیعت از طریق حروف زبان چینی بر روی‌کاغذ منتقل می‌شود. « ماکس‌پیکارد»[1] گفته است که:

«شاعر بزرگ،فضای مضمون خود را کاملا باکلمات پر نمی‌کند. او فضائی را در شعرش باز می‌گذارد تا شاعـر دیگر وبزرگتر بتواند سخن بگوید.»[2]

و ژان‌پل سارتر در«مسؤولیت نویسنده»[3] می‌گوید:

«سکوت نوعی سیمان است بین کلمات، ومعنی‌دارد.ساکت بودن‌نیز یعنی سخن گفتن. آدم دربـارهٔ اشخاص لال نمی‌گوید که آنها سکوت کرده‌اند.»

گرچه سارتر، موضوع‌را بیشتر از نظر اجتماعی بررسی‌می‌کند تا خلاقیت‌شعری، ولی به‌هرطریق، سکوت، بویژه سکوت بین‌کلمات شعری،مفهوم‌دارد.مقصود توفو به‌نظر مك‌لیش درسطربالاکه‌ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن آمد، اینست که:

۱ــ Max Picard ، فیلسوف آلمانی.
۲ــ‌از فصل«شعروسکوت» کتاب«جهان‌سکوت»(The World of Silence)
۳ــ‌مقاله‌ای مندرج در کتاب «بینش‌خلاق»(The Creative Vision)

ــ‌ونیز گوید: آتش به‌سنان‌دیو بندت ماند
پیچیدن افعی به‌کمندت ماند
خورشید به همت بلندت ماند
اندیشه به‌رفتن سمندت ماند

(که‌در اینجا سنان‌وکمند وهمت بلند وطرز راه‌رفتن اسب مشبه است و آتش و پیچیدن افعی وخورشیدواندیشه به ترتیب مشبه‌به می‌باشد که حسی بودن و عقلی بودن هر یك آشکاراست وداخل در دو دستهٔ اخیـر ج ود می‌گردد...)

«رودخانه‌ای هست که برروی‌آن قایقی‌حرکت می‌کند وبرروی قایق، فانوسی‌هست‌که از آن نور به‌چشم می‌رسد واین نور تنها روشنایی برروی رودخانه است.»

توفو از شیء بزرگتر درطبیعت شروع کرده، به شیء کوچکتر رسیده است. و ترتیب از بزرگ‌تر تاکوچکتر در شعر نیز حفظ شده است. تجربهٔ زندگی، عیناً به‌شعر منتقل شده‌است. ازنظرشاعری، شیء بزرگ و کوچك وجود ندارد. آیا اگر توفو ناگهـان در شعرش از دریاهای جنوب سردرمی‌آورد و یا ایهب‌وار ، نیزه را به‌سوی نهنگها نشانه می‌رفت ، خیانت به‌آن زندگـی صمیمی رودخانه‌وقایق کـوچك و فانوس و آن روشنایـی تنها نبود ؟

و در این‌شعر، اهمیت تکنیك تاچه حد است؟ تا آن‌حدکه نظم طبیعت در شعر حفظ شود. ولی محتوا ؟ هرپنج کلمه، سمبول زندگی شبانهٔ چینی وحتی شرقی است. محتوا ، تمامت زندگی شاعر است و فرار از آن محیط، خیانت به قلمی‌است که شاعر ویا نویسنده در دست گرفته است.

بیاییم وتجربه‌را در شکلی پیچیده‌تر تماشاکنیم. شاعری را در نظربگیریدکه در چهار دوره، چهارساعت ویا چهارلحظه اززندگی‌اش چهار دسته تجربه برایش دست می‌دهد. این‌چهار دسته تجربه‌را، چهار طرح تجربی بنامیم وبه‌شکل زیرکنارهم بنویسیم:

طرح یك	طرح دو	طرح سه	طرح چهار
۱ - بچه‌ای دهساله است	نوزده‌ساله است	بیست‌وچهارساله است	سی‌ساله است
۲ - می‌بیند که‌کسی‌را درخیابان‌می‌کشند	شنیده‌است‌که برادرش‌کشته شده	به‌خاطرمی‌آورد‌که برادرش‌مرده‌است	ازپنجره‌صدای گلوله شنیده می‌شود

۳ـ گرسنه است	گرسنه نیست وغذای کافی‌خورده است	دچارزخم‌معده است	دچارزخم معده است
۴ـ نگران است	غمگین‌است	صدای ماشین‌ها را می‌شنود	صدای ماشین تحریر را می‌شنود
۵ـ مادرش‌را دوست‌دارد	عاشق شده است	مادرش مرده است	هنوزعاشق است
۶ـ پشه‌ای می گزدش	به‌زنی نگاه می‌کند	کسی‌تعقیبش می‌کند	می‌ترسدکه او را هم‌دستگیر بکنند

قدرت تخیل، این چهارطرح تجربی را دریك لحظهٔ خاصی کنار هم می گذارد و تردیدی نیست که تجربه‌ای که بیشتر تکرار شده است، ذهن شاعررا بیش‌ازسایرتجربه‌ها به‌خود مشغول خواهد کرد. می‌بینیم که تهدید به مرگ و قتل درهر چهار طرح اتفاق افتاده و یا در شرف وقوع است ودر درجهٔ دوم، یك موضوع جسمانی یعنی گرسنه بودن و نبودن و زخم معده داشتن بیشترتکرار شده است . عشق به‌زنی جای علاقه به‌مادرراگرفته است ولی در هرصورت فکر وعمل دوست داشتن یا برجا مانده است وازگزیده شدن توسط‌پشه ونگاه کردن به زن بیشتر اهمیت دارد. تخیل‌طوری اینها را درهم می‌آمیزدکه تجربیات سطحی از بین بروند و تجربیات مؤثرتر، بطورکامل درکنار تجربیات دیگری از زندگی‌درشعررخ کنند.تمام اینها باتجربیات خودآگاه‌وناخودآگاه در می‌آمیزند و شعری کـه بوجود خواهدآمد،اگر از پشتوانهٔ تکنیکی قوی بهره‌مند باشد، اصالت‌کامـل خواهد داشت: هم از نظر زنـدگی خصوصی وهم ازنظر زندگی اجتماعی درطبیعت محیط. حالا هرنوع فرار ازچنان محیط تجربه شده ـ خواه به‌سوی کویرلوت وخواه‌به‌سوی دریا وخواه حتی‌به‌سوی تکنیك خشك وخالی، نوعی رمانتیسم است. چرا که یکی از انواع رمانتیسم، فـرار از محیط است به یـك محیط

ایده‌آل، یعنی، به‌یکباره ذهنی‌شدن واز هر واقعیتی‌چشم پوشیدن.

ای رفیق من‌که از این بندر دلتنگ روی حرف من با تست
و عروق زخمدار من ازاین حرفم که با تو در میان می‌آید از درد
درون خالی است
و درون دردناك من زدیگرگونه زخم‌من می‌آید پر
هیچ آوایی نمی‌آید ازآن مردی‌که درآن پنجره هرروز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی
وه! چه سنگین است بـا آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این
زندگانی
بچه‌ها، زن‌ها
مردها ـ آنهاکه در آن خانه بودند
دوست با من‌آشنا بامن، دراین ساعت سراسرکشته‌گشتند[۱].

بگذرم از تخیل وبیایم برسراندیشه. اندیشه دونوع‌است: یکی براساس منطق ودیگری براساس نوعی دریافت مستقیم. منطق سطحی به‌ما حکم می‌کندکه دونفری‌راکه از روبرو می‌آیند، دونفربینیم.ولی در همان خیابان ، اگر حالتی پیدا کنی که مجبور شوی چشمهایت را ببندی، خواهی دید که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، اشیا و آدم‌های مختلف هستندکه کنار هم، در برابر هم و رو به‌روی‌هم تداعی می‌شوند. این اندیشه، براساس دریافتی بیواسطه از طبیعت، قدرت تخیل را از بارفکری مالامال می‌کند، همانطورکه‌احساس بدان‌ظرفیت‌عاطفی می‌بخشد.

به‌وسیلهٔ قدرت تخیل، انسان درخت را شبیه انسان می‌بیند ولی اندیشهٔ بیواسطه، درخت وانسان‌رابه‌صورت دوچیزموجود مربوط‌به‌هم

۱ـ ازشعر روی بندرگاه نیما یوشیج مندرج در کتاب «برگزیدهٔ اشعار نیمایوشیج»، چاپ سازمان کتابهای جیبی.

شماره ثبت اول ۲۵۲۷
شماره ثبت دوم

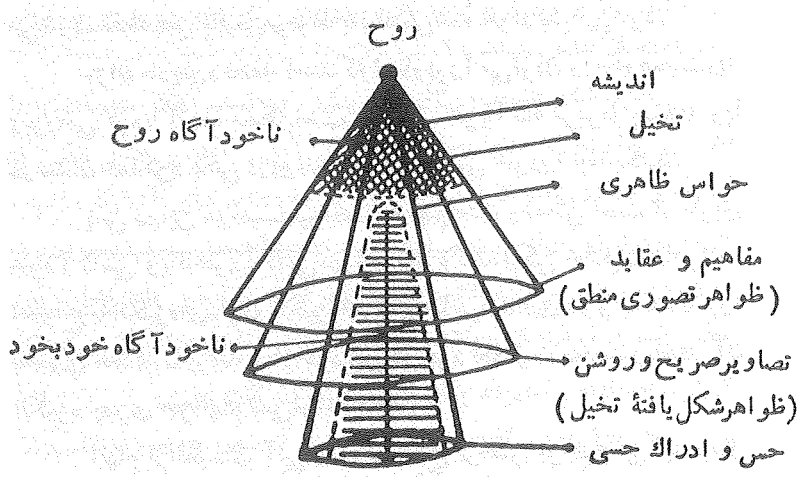
درك می‌کند و به‌آنها خصوصیت فکری می‌بخشد. این اندیشه همان قدرت‌معرفت انسانی‌است که مثلاً دردرخت، تمامی طبیعت، ودریك پرچم کوچك رومیزی ،تمامیت ارضی مملکتی‌را می‌یابد. این اندیشه ازطریق یك علامت‌می‌تواند درمسیری بیفتد که‌حتی وجود خدارالمس کند. این اندیشه مرکزی است که انسان تاریخ‌گذشتهٔ زندگی خودرا به‌یك‌چشم‌به‌هم زدن در آن می‌یابد. این‌اندیشه ، مرکز شك ویقین‌است ودرهمین برزخ بود که «پاسکال» و «بودلر»، به‌گودال کنار زندگی‌شان پی‌بردند، ویا «دانته» به‌سوی «بئاتریس» حرکت کرد.

روح، حاکم برهمهٔ عوامل ذهنی‌است که باطبیعت‌روبروهستند. هرماجرا درطبیعت ودرزبان از آن اوست واو حاکم برحس است و احساس و تخیل وادراك اندیشهٔ مطلق . بوسیلهٔ روح ، انسان معنویت موجود دراشیارا کشف می‌کند و ظرفیت معنوی خودرا به اشیای اطراف می‌پراکند. به‌وسیلهٔروح انسان کشف می‌کند که درخت‌ازشاخه به‌سوی‌خورشید و از ریشه به‌سوی‌اعماق خاك می‌روید. درتمام این مواردگمان می‌کنم آوردن‌طرحی از«ژاك‌ماریتن[1]» به‌روشن شدن بحث کمك کند.

به‌عقیدهٔ ژاك‌ماریتن ،قاعدهٔ مخروط‌خارجی، مظهر جهان‌مفاهیم وعقایدی‌است که‌درحال شکل‌پذیرفتن‌هستند. اینجا مرکز تعقل‌تصوری، منطقی واستدلالی‌است و نیز مرکز جهان‌بینی‌شاعرانه. قاعدهٔ مخروط دوم، یعنی مخروط میانی، مظهردنیای تصویرهاست درحال شکل یافتن صریح وروش آنها. این مخروط درداخل مخروط اندیشه قرارگرفته است ودرعین حال مخروط داخلی یامخروط ادراك حسی‌را دربردارد.

۱ — Jacques Maritain در کتاب « اشراق خلاق درنقاشی و شعر »
(Creative Intuition in Art and Poetry)

به‌همین دلیل، هم تکیه براندیشه وروح دارد وهم تکیه‌گاهی است‌برای حواس . مخروط سوم، یاداخلی ، مظهرسوابق ویااطلاعات براساس حواس خارجی‌است وچیزی‌است ناخودآگاه که پس از آنکه بوسیلهٔ حافظه و تخیل و سایرحواس داخلی مورد تفسیر و تعبیر مستقیم و غیرمستقیم قرارگرفت، بصورت ادراك حسی درمی‌آید.



ولی این سه مخروط ازنظر ماریتن جدا از هم نیستند .روح حاکم برهمه است وحواس واحساسها هرچه‌راکه ادراك کنند به‌تخیل می‌سپارند وتخیل آنهارا بااندیشه درمیان می‌گذارد وتمام اینها درروح منعکس می‌شوند وجوابگوی معنویت روح نیزهستند.

محل نقطه‌چین‌شدهٔ بالایی، یعنی«ناخودآگاه‌روح»ازنظرماریتن، مرکزهمان کشف‌وشهود واشراق‌ومعرفت بیواسطه‌است. محل‌نقطه‌چین شدهٔ پایین «ناخودآگاه خودبه‌خود» و یا ناخودآگاه حیوانی وغریزی است که بیشتر بادوران کودکی، مسائل غریزی وجلوه‌های عواطف ناخودآگاه سروکاردارد. مفاهیم وعقاید، تصاویر وادراکات حسی در

این دو سرزمین تاریك جابه‌جا می‌شوند. یکی ازروح سرچشمه می‌گیرد، درشکل‌دریافت مستقیم آن ودیگری‌ازغریزه در کیفیت‌ناخودآگاه وخودبه‌خود آن. نقطه‌چین دوم‌است که براساس اصول فرویدیسم کارمی‌کند. درنقطه‌چین بالایی، کیفیت خلاقیت شاعرانه بوسیلهٔ روح بیشترمطرح‌است تا تأثیرغرایزناخودآگاه درادراك‌حسی‌وتصویری‌انسان ازطبیعت. نقطه‌چین بالایی است که فقط به‌آفرینش شعر وهنر مربوط می‌شود. نقطه‌چین پایینی‌مربوط به‌زندگی‌همهٔ افراد بشرمی‌شود.

«ژاك ماریتن» معتقد است که تصاویررا می‌توان درسه‌وضعیت‌دید وبررسی کرد. آنها ممکن‌است به‌ضمیر خودآگاه مربوط باشند ویا درمیدان عملکرد یکی ازدوناخودآگاه، نقش خودرا ایفا بکنند.

پس دراین موقعیت نیزتجربه مهم‌است وممکن است از طریق خودآگاهی ویاناخودآگاهی، درشعرجلوه کند. لیکن خلاقیت‌شاعرانه، احتیاج به‌انگیزه‌ای‌دارد، انگیزه‌ای که به‌شاعرمقداری نیرو بدهد تااورا به‌سوی خلاقیت براند وباوجود این درخود خلاقیت محصورباشد. آن انگیزه چیزی جزالهام نمی‌تواند باشد.

الهام ازانطباق آنی وفوری روح برحس بوجود می‌آید ومثل صاعقه‌ای‌است که شب‌را روشن می‌کند. شاعر الهام یافته درنخستین سطرهای‌شعرش، سلسله مراتب‌شعری‌بالارا دریك‌لحظه می‌پیماید[1] وبعد وارد جهان تجربه وحافظه وتخیل می‌شود. باوجود این الهام، نیروی خودرابه‌سایرقسمت‌های شعر نیزمنتشرمی‌کند.

از «ارسطو» تا «جان‌کبل»[2] وتا ژاك‌ماریتن، شعررا ازنظر الهام، به‌دودسته تقسیم کرده‌اند. نخست شاعران «جذبه‌ای ویانشئه‌ای»[3] که در

۱ــ رجوع کنید به‌فصل «الهام وکشف» درهمین‌کتاب.

۲ــ John Keble ۳ــ Ecstatic

وجودشان علائم جنون هست و در شعرشان، الهام برهمه چیز حاکم است. دستهٔ دوم، شاعرانی هستند «بالنده»[1] که از نعمت رشد طبیعی برخوردارند وبه قول ژاك‌ماریتن ازالهام به صورت آن هستهٔ اولیه ویا به صورت یك نوع وسیلهٔ‌دریافت مستقیم استفاده می‌کنند. ژاك‌ماریتن، اضافه می‌کند:

«البته شاعر بالنده ممکن است شاعری بزرگتر ازشاعرنشئه‌ای باشد و به الهام از او وفادارتر باشد، ولی اشخاصی که فاقد هر دو نوع الهام هستند، اصلاً شاعر نیستند.»[2]

عقاید شاعران سوررئالیست بیشتر بر اساس فکر جذبه‌ای و یا نشئه‌ای الهام است، منتها به‌طرزی اغراق آمیز. به‌همین دلیل وقتی که اصول پیشنهادی‌شاعران این‌مکتب را در موردشعرهای آنهابکاربندیم، خواهیم دید که آنها، جزدرموارد نادر، ازعهدهٔ تحقق بخشیدن براصول خود درلباس‌شعربرنیامده‌اند. اصولاً شعری که براساس طردکامل‌نوعی منطق شعری نوشته شده باشدوجودندارد. درمقابل، شاعرانی‌هستند که کوشیده‌اندالهام را نادیده بگیرند. مثلاً بودلرگفته است:

«هرچه‌زیباوبزرگ‌است، درنتیجهٔ منطق وحساب به‌وجودآمده‌است.»

و پل‌والری معتقد بود که:

«شیفتگی و یا شعله‌ور شدن خصوصیت مغز نویسنده نیست.»

ژاك ماریتن معتقد است که این شاعران فقط به یك جنبهٔ حقیقت توجه داشته‌اند و جوانب دیگر را نادیده‌گرفته‌اند و:

«بدین‌طریق‌هم خود وهم ما را فریب داده‌اند. زیرا منطق وحساب‌در مغزشاعر، وسایلی هستند تا اوباآتش سروکار پیداکند واگرشیفتگی به‌معنای آتشین شدن نیزباشد، نویسنده‌ای نیست که این شیفتگی واشتعال رادرخود

۱ــ Euplastic

۲ــ ایضاً کتاب ماریتن.

که شعر به آنها تعلق دارد. نام ببرم، شعر را نوعی ترشح می‌نامیدم؛ خواه ترشحی طبیعی، مثل ترشح صمغ از کاج و خواه ترشحی غیرطبیعی و مرضی، مثل تشکیل شدن مروارید در صدف.»[1]

درهرصورت، الهام خواه به‌صورت چیزی که از درون و از ذهن و تخیل خود آدمی بجوشد و خواه از خارج، اشیایی را جمع کند و داخل صدف به آنها هیئت مروارید بدهد، وسیله‌ای است که در آن بین عینیت و ذهنیت رابطه‌ای مستقیم و بیواسطه و فوری ایجاد می‌شود. الهام، انسان را دگرگون می‌کند تا او نیز مثل رمبو بگوید: «من شخص دیگری است». روح با الهام مربوط است. به‌دلیل آنکه هردو با اعماق سروکار دارند و الهام، بانگ خروس است تا سپیده‌دم اعلام شود.

شاعر مستعد، پس از الهام یافتن، بر اساس تجربیات حسی، احساسی، تخیلی و فکری خود، تکه‌ای از زندگی خود را در محیطی ازطبیعت در قفس قالبی می‌اندازد که در همان موقع شعرگفتن بوجود می‌آید، به‌همین‌دلیل، قبل‌از آفریده‌شدن شعر، دربارهٔ فرم آن، هیچ‌نوع پیش‌بینی نمی‌توان کرد؛ چرا که فرم شعر نیز، هنگام آفرینش شعر بوجود می‌آید و جدا کردن مصالح شعری از فرم شعر و گفتن اینکه: «درشعر هم اول فرم در ذهن ما تکوین می‌یابد و بعد برای ساختن آن از مصالح استفاده می‌کنیم»[2] اشتباهی بیش نیست. چون این بیشتر به‌درد شمس قیس رازی می‌خورد که معتقد بود شاعر باید اول مضمون خوش، بعد وزن مناسب را انتخاب کند و بعد قافیه‌های دلنشینی زیرهم بنویسد و الخ... که بسیار سخیفانه بود و در شعر کهن فارسی، حتی یک غزل زیباهم به این

۱ــ درکتاب «نام و ماهیت شعر» (The Name and Nature of Poetry)

۲ــ رجوع کنید به مجلهٔ نگین، دورهٔ دوم، شمارهٔ اول، مصاحبهٔ یدالله رؤیائی با خبرنگار مجله.

احساس نکرده باشد.»

«شلی» در مقالهٔ «دفاعی از شعر»[1] می‌گوید:

«شعر، مثل استدلال نیست و نیرویی نیست که به‌تصمیم اراده بکارافتد. هیچ کس نمی‌تواند بگوید: من شعر خواهم گفت. حتی بزرگترین شاعران نمی‌تواند چنین حرفی بزند، چرا که مغز که چون آتش به‌زردی گراینده است، به هنگام خلاقیت، در نتیجهٔ تأثیری نامرئی ــ مثلاً تأثیر بادی ناپایدار ــ روشنایی گذرایی به‌خود می‌گیرد. این نیرو از درون است. مثل رنگ گلی که به هنگام نمو می‌پرد و تغییر می‌یابد؛ و قسمتهای آگاه طبیعت ما، رفت و آمد و نزدیک و دورشدن آنرا پیش‌بینی نمی‌تواند کرد.»

الهام آن نیروی اضافی است که نیروی خلاقیت را دریک لحظه به‌جلو می‌راند و بعد نیروی آفرینش به‌حرکت طبیعی خود ادامه می‌دهد. درضمن، الهام مثل یک نگرانی آنی است که بر آدم مستولی می‌شود و در یک لحظه انسان را به‌چیزهایی مربوط می‌کند و از چیزهایی دور می‌کند. الهام تمامیت شعر نیست و نمی‌تواند هم باشد، بلکه تاحدی در ایجاد هدف عاطفی شعر کمک می‌کند. الهام تاحدی، جبرئیل است تا انسان بوسیلهٔ او بوجود مافوق پی ببرد.[2]

الهام، گاهی از چیزی کاملاً عینی سرچشمه می‌گیرد و زمانی کاملاً از چیزهایی درونی و ذهنی. «هائوسمن» می‌گوید:

«اگر مجبور بودم تعریفی از شعر بدهم، بلکه اسامی چیزهایی را

۱ــ Shelley در مقالهٔ A Defence of Poetry، در کتاب «شاعران دربارهٔ شعر» (Poets on Poetry)

۲ــ دراین‌مورد نوشته‌های بعدی‌من، وحرفهایی که در «نشست‌های چهارشنبه» درسال ۶۵ زده‌ام، مسئله را کامل‌تر و روشن‌تر می‌کند. سال ۶۶

ترتیب ساخته نشده است.

بزرگترین فرق بین معماری و شعر این است که برای معمار قبل از آغاز کار طرحی وجود دارد. مثلا معمار قبل از شروع به ساختمان می‌داند که باید یك بنای صد طبقه‌ای بسازد یا هشت طبقه‌ای؛ چهارصد تا پنجره لازم دارد یا سی تا؛ استخر بزرگی مورد احتیاج است یا حوضی با فواره‌ای کوچك. معمار می‌داند که ساختمان موردنظر باید سیصدنفر را در خود جای دهد و یا سی نفر را و نور از کجا وارد اتاقها شود بهتر است و روی هم چندهزار آجر، چندنفر بنا و عمله و نقاش و سرکارگر لازم است. یعنی معمار قبل از شروع ساختمان، تصویر دقیقی از آن را در ذهن یا حتی بر روی کاغذ دارد و به همین دلیل در همه‌جا می‌بینیم که ماکت یك پل یا یك ساختمان بزرگ و یا یك دانشگاه، قبل از شروع به ساختمان وجود دارد و بعد کلنگ افتتاح به زمین می‌خورد. و چقدر از این کلنگها به زمین خورده، ولی ساختمان حتی شروع هم نشده است: یعنی عینیت یافتن فرم معماری را، معمار باخود به گور برده است.

ولی آیا در شعر هم چنین است؟ در شعر کهن، کسی که به قصد غزل شروع می‌کند، غزل می‌گوید و اگر قصد رباعی سرودن داشته باشد، رباعی می‌سراید. اما این فقط شکل ظاهری است، که فقط قسمتی از تکنیك سطحی شاعر را به یاری می‌گیرد، چرا که حتی غزل‌سرا و رباعی‌گوی هم نمی‌دانند که تصاویر شعرهایشان چگونه حرکت خواهند کرد و صدای داخلی کلمات و تأثیر متقابل آنها بر روی هم و بالاخره شکل ذهنی شعر، چه کیفیتی خواهند داشت. بتهوون گفته است:

«من وقتی یك قطعه موسیقی را ساختم، پس از خاتمه کار می‌فهمم که از کجا الهام گرفته‌ام...»

شاعر نیز پس از پایان شعر می‌فهمد فرم آن شعر چگونه است. چون

نمی‌توان اول متری ساخت برای اندازه‌گیری چیزی که بعدها ـ اگر بوجود آید ـ مثلاً، پارچه خواهد بود. اول پارچه باید وجود داشته باشد.

دربارهٔ تکنیك و فرم هم نباید اشتباه کرد. تکنیك قدرت‌های شاعر است (و بیشتر قدرت‌های اکتسابی است) تا به‌نحوهٔ کار قدرت تخیل شاعر و دریافت مستقیم و غیرمستقیم او از طبیعت و زندگی فردی یا اجتماعی و روابط دیگر فرم ببخشد و چون آنچه خصوصی است، تکنیك است و آنچه عمومی است، محتوای زندگی، «پس سبك، رقص تکنیکی خصوصی در برابر محتوای عمومی است... و تکنیك بر مبنای قریحه‌ای ذاتی، چیزی است تا حدی اکتسابی. می‌گوییم بر مبنای قریحه‌ای ذاتی، به‌دلیل اینکه انسان با قدرت و استعدادی که دارد به‌سوی قدرتمندی بیشتر می‌رود و مستعدتر می‌گردد. اگر قریحه‌ای نباشد، چیزی کسب نمی‌شود.»[1] و مهمترین فرق بین تکنیك و فرم، اینکه: تکنیك وجود دارد ولی فرم بوجود می‌آید. یعنی تکنیك، همیشه با شاعر است، در حالی که فرم ـ خواه درونی و خواه ظاهری ـ با یك شعر بوجود می‌آید. پس تکنیك مربوط است به‌شاعر و قدرتهای او به‌عنوان یك خالق، و فرم مربوط است به‌شعر و کمال آن به‌عنوان یك مخلوق.

بگذرم از این مقوله و بیایم سر شاعرانی که در برابر تجربه، از خود مسؤولیت نشان می‌دهند.

سارتر[2] در مقالهٔ «مسؤولیت نویسنده» گفته است:

۱ـ این یادداشت را از «پنج یادداشت پیرامون شعر خانم فروغ فرخزاد» مندرج در همین کتاب در اینجا نقل کرده‌ام.

۲ـ این یادداشت را از فصل «قصه در عصر شب» کتاب «قصه‌نویسی» خود برای روشن‌شدن بیشتر موضوع نقل می‌کنم:

«اکنون که سارتر در مقدمهٔ کتاب «فانون» نوشته‌است که: «دنیای سوم»، ←

«... اگر نویسنده‌ای درمورد یکی از قسمتهای جهان سکوت کرد، این حق را داریم که ازاو بپرسیم : چرا به‌جای این موضوع در بارهٔ فلان ← خودرا در وجود فانون می‌یابد ویاخود از طریق او سخن می‌گوید، آیا بهتر آن نیست که مسؤولیت‌را در فانون که به‌ما ازهرلحاظ از سارتر نزدیك‌تراست، مطالعه‌کنیم؟ چرا که نویسنده سیاهپوست ،عقده‌ها ونیازها و امیدهای فرهنگی، سیاسی واجتماعی کشورهای آفریقایی و آسیایی‌را بهتراز سارتر می‌شناسد وبالاخره سارتر هرچه باشد، خود یك روشنفکر اروپایی است که‌ممکن‌است دربارهٔ‌کشورهای استعمارزده اشتباه‌نیز بکند، همانطورکه بدون شك در طرفداری خود از اسرائیل، مرتکب اشتباهی فاحش شده‌است.

فانون در فصلی‌ازکتاب، به‌نام «پیرامون هنر ملی» وظیفهٔ شاعر را دقیقاً تعیین می‌کند: «شاعر باید بفهمدکه هیچ چیز نمی‌تواند جانشین برداشتی منطقی‌وپابرجا درکنار مردم گردد.» او ادبیات متعهدرا ادبیات مبارزه می‌نامد ومعتقد است که هم‌اکنون‌کشورهای آفریقایی درموقعیتی هستندکه باید به‌تمام سلاحهای فرهنگی خود برای مبارزه با استعماری که کوشیده است دست به‌استعمار ذهنی مردم دردمند آفریقا نیز بزنند، تجهیزشوند ونویسندگان‌وشاعران استعمارزده در زمانی‌که مستعمره‌چیان اروپایی ، تمام فرهنگ آفریقا را جلوه‌گاه وحشیگری قومی بی‌تمدن‌و بی‌فرهنگ و هنر می‌دانند ــ بایدگذشتهٔ خودرا برای روشن‌کردن مسیر آینده مطالعه‌کنند، چرا که تنها به‌این وسیله روشنفکر واقعی آفریقایی خواهد توانست عقدهٔ وحشیگری شرم‌آوری‌را که بوسیلهٔ مستعمره‌چیان به‌آفریقائیها تلقین شده است ازبین ببرد و به‌آنها نشان دهدکه گذشته نه‌فقط شرم‌آور نبوده بلکه حتی افتخارآمیزهم بوده‌است و می‌توان بر اساس‌آن و با آموختن اصول جدید تمدن، راه‌مستقل زندگی آینده‌را تعیین‌کرد. فانون معتقد است که ادبیات مبارزه، ادبیاتی است که‌تمام مردم‌را به‌مبارزه باهیئت‌حاکمهٔ اعصارشب دعوت می‌کند چراکه‌مخاطب ادبیات مبارزه، فقط مردم است ومردم برای‌آنکه قول‌شاعر ویانویسنده←

موضوع صحبت کرده‌ای ؟ و از آنجاکه انسان صحبت می‌کند تا چیزی را تغییر دهد واز آنجاکه راه دیگری برای سخن‌گفتن اونیست، ماحق داریم ← را قبول‌کنند، باید به‌رأی‌العین او را ببینندکه در کشاکش جریانها و حرکت‌های قومی عملاً نقش سنگینی‌را به‌عهده‌گرفته است وهرگز قصد ندارد لاف مسؤولیت وتعهد بزند، اما سراز مجالسی درآوردکه برای گردانندگان‌آنها مسؤولیت وتعهد حرفهای مفت بچگانه‌ای بیش نیست.

فانون عقیده داردکه خواه مبارزه دردآور،وخواه تند وعجولانه‌باشد، باید عمل‌جسمانی وعضلانی جانشین مفاهیم نظری‌گردد وتاحدی با این حرف سارتر موافقت کامل دارد که «روزی فرا می‌رسد که قلم مجبور به‌توقف می‌گردد، آنوقت نویسنده باید سلاح در دست گیرد...»

... روشنفکرکسی است که‌پرچم ادبیات مبارزه‌را بردوش‌گرفته‌است، این روشنفکر ممکن است مقاله‌نویس، مورخ، روزنامه‌نگار و از همه بالاتر شاعر وقصه‌نویس‌باشد. ولی درهرصورت سرنوشت‌او همان‌است که فانون بانقل نوشتهٔ سیاهپوست دیگری درآغاز فصل «پیرامون‌هنر ملی» کتابش تعیین کرده است. آن سیاهپوست، حرفهایش را در بارهٔ آفریقا زده ولی‌گویی سخنش دربارهٔ تمام کشورهای اعصار شب صدق می‌کند ومن مسألهٔ مسؤولیت وتعهد قصه‌نویس وشاعررا با گفتهٔ او تمام می‌کنم:

«برای شرکت درانقلاب‌آفریقا، تنهاسرودن سرود انقلاب‌کافی‌نیست. باید انقلاب را با مردم وفق داد. اگر انقلاب با مردم وفق داده شود، سرودها خودبه‌خود سروده خواهند شد.»

برای رسیدن به‌عمل واقعی، تو باید بخش زنده‌ای ازآفریقاو تفکر آفریقا باشی. تو باید یکی‌از عناصر اصلی آن نیروی عمومی باشی که برای نجات‌دادن آفریقا، پیشرفت وخوشبختی آن کاملاً ضرورت دارد. بیرون از دایرهٔ این‌مبارزه، برای هنرمند و روشنفکری‌که بامردم سروکار نداشته، با آنها یکی نباشد، درمبارزهٔ بزرگ آفریقا وبشریت‌رنج‌دیده، جایی وجود ندارد. »

ازاو بپرسیم که چرا به‌جای این‌مورد، می‌خواهی‌فلان مورد راتغییر دهی؟»[1]

بدین‌ترتیب نخستین‌مسؤولیت‌نویسنده، مسؤولیت انتخاب‌است. آیا شاعر نیز مثل نویسنده در انتخاب موضوع، مسؤولیتی از خود نشان می‌دهد؟ واصولاً باانتخاب موضوعی خاص، قصد دارد چه‌چیزی را در جهان عوض کند؟ مثلاً نیما، آدمی است مسؤول، به‌دلیل آنکه موضوع شعرش، محیط مازندران است و انعکاس مسائل اجتماعی در همان محیط مازندران (منتها با دیدی جهانی)؛ و اصولاً آیا اگر نیما، موضوع زندگی مازندران‌را انتخاب‌نمی کرد، ودر بارهٔ آن‌رفتارخاص اجتماعی خودرا عرضه نمی کرد، ما می‌توانستیم او را در زمان ومکان خاصی محدود کنیم وبدین‌وسیله بهتر بشناسیمش ودر عین‌حال ارتباط او را از نظر مضمون ومحتوی وفرم، با مضامین، محتویات و فرمهای شعری (بطورکلی) بدانیم؟

مثلاً ممکن است ازشاعر بپرسیم که‌چرا این‌روزها شعرش‌مربوط به متافیزیك ،نیست. و او ممکن‌است‌جواب بدهدکه‌بحث متافیزیك درزندگی امروز من نقشی ندارد، ولی نان نقشی‌دارد وبه‌همین‌دلیل‌من از نان صحبت‌می کنم واز آن مسأله نمی‌توانم حرفی بزنم. بدین‌وسیله شاعر به‌ما خواهد فهماندکه اگر دربارهٔ مسألهٔ متافیزیك سکوت‌می‌کند، حق دارد، چراکه او ممکن است معتقد باشدکه «شکم خالی از کجا حال وحوصلهٔ بحث متافیزیك را دارد؟» فعلاً مسأله‌ای که‌برای او مطرح‌است، شکم‌خالی خود و دوستانش است. می‌بینیدکه اگر او نسبت‌به‌تجربه‌اش، صمیمانه مسؤولیت نشان‌بدهد، تجربه‌اش‌را درهمان شکمش پیداخواهدکرد وممکن است تجربهٔ شکمش‌را جهانی‌هم‌بکند

۱ــ مسؤولیت‌نویسنده،مندرج درکتاب «بینش‌خلاقه» (Creative Vision).

ومثلاً «جغرافیای‌گرسنگی» شاعرانه به‌وجودآورد. مسؤولیت در برابر متافیزیك و موضوع‌شکم‌که اولی‌موضوعی مجرد و دومی موضوعی کاملاً طبیعی وجسمانی است، ممکن‌است دونوع تصویر مختلف از فرهنگ،تمدن، جامعه وانقلابات معنوی واجتماعی بوجودآورد که با یکدیگرازنظر پیدایش و تکوین و اوج، سالها فاصله داشته باشند. مثلا مسألهٔ خدا ممکن است در اوج، اساس نوعی فرهنگ عرفانی را بگذارد ومسألهٔ شکم، ممکن‌است اجتماعی‌را به‌سوی انقلاب یا به سوی هرج ومرج یا به‌سوی نوعی توتالیتاریسم سوق دهد.بدین‌ترتیب هرنویسنده و هرشاعر، براساس سابقه خودآگاه و ناخودآگاه خود، با موضوعات‌اصلی خود سر وکار پیدا می کند.

مسؤولیت هم فردی است وهم اجتماعی، هم طبیعی است وهم ماوراءِ طبیعی. و برحسب زمان ومکان وشخصیت و خصائص قومی و خانوادگی وفردی فرق خواهدکرد. ولی بهرطریق، به‌قول کامو: «انسان،سرنوشت‌انسان‌است» وانسان چیزی‌نیست جز تجربه‌هایی‌که تاکنون‌به‌طورخودآگاه وناخودآگاه دچارآن شده‌است. گذشتهٔ‌انسان، همیشه برحال سایه افکنده است و انسانی که امروز زندگی می کند، چیزی جزگذشتهٔ خود نیست و اگر بخواهد آینده‌ای درست‌کند، بر-اساس ترسها وامیدها، براساس تصویرها و سمبولها، براساس هیجانها به‌پاخاستن‌ها و سکونها وفرونشستن‌ها، خواهد ساخت و چون تاریخ ظالم است وجبراً ــ خواه به‌دلایل‌فردی وخواه به‌دلائل علمی-به‌سوی ایجاد هرچه‌بیشتر اضطراب و دلهره و وحشت و زورگویی پیش می-رود، ازنظر فردی ونیز ازنظر اجتماعی، هرکس به‌دنبال‌گشایشی‌است وبه‌قول‌الیوت: «ما به‌کلید می‌اندیشیم،هرکسی‌درزندان‌خودبه‌کلیدمی‌اندیشد.»[1]

۱ ــ سرزمین ویران، قسمت پنجم: «آنچه رعد گفت».

«پینتو»[1] در کتاب معروف خود به‌نام «بحران درشعر انگلیسی»[2]، از دو سفر صحبت می‌کند، سفری براساس برون‌بینی و سفر دیگری براساس درون‌بینی. گرایش انسان به‌سوی طبیعت و اجتماع و مناسبات گوناگون زندگی درسطح خارجی و بدون توشه‌گرفتن از قدرت‌های ذهنی از او یك «برون‌بین»[3] می‌سازد. برعکس، همیشه ذهنی ماندن، پشت به‌اجتماع کردن و اصلاً جهان خارج‌را درنظر نیاوردن، از انسان فردی «درون‌بین»[4] می‌سازد. شعر راستین از تلفیق و تطابق و ترکیب‌این دو جهان بوجود می‌آید و شاعر باید هردو سفر را بطور موازی و مقارن انجام دهد.

رمانتیسم قرن‌نوزدهم،مکتب هنر به‌خاطرهنر، سمبولیسم‌مالارمه و رمبو، بیشتر براساس درون‌بینی بوجود آمدند و در برج عاج زبان فاخر ادبی محبوس ماندند. گرچه اینها اساس و پایهٔ تخیل شاعرانه قرن‌بیستم راگذاشتند، ولی آیا می‌شد برای‌همیشه به‌زندگی‌دراجتماع، به‌زبان مردم، به‌فرهنگ و تمدن بشری، به‌جلوه‌های آشکارای طبیعت‌و عینیت ملموس محیط بی‌اعتنا ماند؟ به‌همین‌دلیل، در اوایل قرن بیستم، به‌کمك «ایماژیسم»[5]، مکتب سمبولیسم، تا اندازه‌ای،ویژگیهای ذهنی خود را کاهش داد و سمبول از جلسات هفتگی مالارمه در برج عاج خیابان «رم» در «پاریس»[6] به‌سوی گستردگی شهرو خیابان آمد و در زبان زندهٔ مردم، شروع به‌استفاده کردن ازاشیای عینی‌نمود. مثلاًدراین سطرازشعر الیوت، به‌خوبی، استفاده ازیك سمبول‌را درشکل جدید آن می‌بینیم:

۱– Pinto
۲– Crisis in English Poetry
۳– Extrovert
۴– Introvert
۵– Imagism
۶– منزل مالارمه در پاریس.

«من‌زندگی‌ام را باقاشق‌های چایخوری اندازه‌گرفته‌ام[1].»

که‌یك خصوصیت‌روحی ویااجتماعی (مثلاً زندگی‌روشنفکران خیابان‌گرد کافه‌نشین) به‌همان‌طریقهٔ القایی[2]، براساس سمبول ارائه‌شده است، ولی کسی نمی‌تواند منکر عینیت کامل قاشق چایخوری باشد، حتی اگر آن، سمبول نوعی خاص از زندگی قرار بگیرد ویك‌اندیشهٔ کاملاً ذهنی، یعنی نکه‌تکه زندگی کـردن و بطورکلی از آن بهره‌مند نشدن‌را به‌طریق‌مستعار ـ یعنی از طریق اندازه‌گرفتن زندگـی با قاشق چای‌خوری ـ نشان‌دهد. ویا مثلاً در این سطر از شعردیگر الیوت:

«هنگامی‌که موتور انسانی انتظار می‌کشد، مثل یك تاکسی می‌تپد و انتظار می‌کشد[3].»

سمبول دیگری اززندگی‌خیابانی معرفی شده ودلهره‌واضطراب ونگرانی قلب‌آدمی، درتاکسی، وتپش موتور تاکسی وانتظارکشیدن آن درخیابان درقلب انسان دیده‌شده است و بدین ترتیب، سمبول،از ذهنیت خود، به‌سوی پل‌بستن‌بین چیزعینی و فکرذهنی[4] آمده است.

۱ ـ از شعر «سرود عاشقانهٔ جی آلفرد پروفراك» (The Love Song of J. Alfred Prufrock) این‌شعردرشمارهٔمخصوص‌آمریکای‌مجلهٔ«آرش» به ترجمهٔ حقیرچاپ شده است.
۲– Suggestive
۳– «سرزمین‌ویران» از «خطبهٔ‌آتش» (The Fire Sermon)
۴– دراین مورد مراجعه کنید به «قصرآکسل» (Axel's Castle) کتاب معروف Edmund Wilson آمریکایی در نقد و انتقاد شعرجدید؛ و «نویسندهٔجدیدوجهانش» (The Modern Writer and His World) از فریزر (Fraser) انگلیسی، و «خصوصیات جدید در شعر انگلیسی» (New Bearings in English poetry) از لیویس (Leavis)، منتقد بنام انگلیسی.

و علاوه بر این کلمهٔ تاکسی نیز وارد شعر شده و زبانی بکاربرده شده است که اساسش بر زبان روزمره است. همانطوری که خود الیوت می‌گوید:

« یکی از اصول ما این بود کـه قبل از آنکه نظم تعالی پذیرد و به‌صورت شعر درآید، باید شامل خصوصیات ممتاز نثر باشد ولفظ دربیان توسعه یافتهٔ زمان تحلیل رود و با آن تعادل و تشابه پیدا کند. اصل دیگر این بود که مضامین و تصاویر شعری بایدبسط یابند و موضوعات و اشیایی را کـه به زندگی مرد یا زن امروز مربوط هستند، شامل شوند؛ یعنی ما باید به دنبال غیرشاعرانه می رفتیم و مواد و مصالحی پیدا می‌کردیم کـه حتی از نظر استحاله به‌شعر سرکشی نشان‌می‌دادند. ما بایدکلمات وعباراتی را می‌آوردیم که قبلاً درشعر از آنها استفاده نشده بود...»[1]

بدین‌ترتیب بینش اشراقی درشعر، به‌آن مفهوم که درقرن نوزده رایج بود، بکلی ازبین رفته است وبرج عاج، روبه‌ویرانی نهاده است وبدل به «کوچهٔ موش»[2] شده‌است و به‌شکلی، نسل نوعی هزار فامیل درشعر به‌سوی زوال می‌رود.

یونگ معتقد است که مـردم جهـان دارای یك ناخودآگاه اشتراکی[3] هستند که موروثی وغریزی است و انبار تصاویر و سمبولها وطرحهای خاص تصویری همیشگی و همگانی که در اساطیر، رؤیا و هنر جلوه می‌کنند. مثلاً طرحی سمبولیك در « اودیپ»[4] می‌بینیم

۱ــ از خطابهٔ الیوت در بارهٔ میلتون. این خطابه در سال ۱۹۴۷ در برابر آکادمی بریتانیا ایراد شده است.

۲ــ تعبیری از الیوت در سرزمین ویران.

۳ــ The Collective Unconscious

۴ــ Oedipus

که هر کس درهر وضعی از آن سهمی دارد. در اسطوره‌های کورش، موسی وشاه اودیپ، شکلهای گوناگون زندگی اودیپی‌را می‌بینیم وشاید دهها طرح‌ونمونه نیزقبلاًوجود داشته‌اندکه بعدها در زندگانی قهرمانان تاریخی، پیغمبران مذاهب‌وشاهان افسانه بهترین ومشخص‌ترین جلوه‌هایشان‌را پیدا می‌کنند. گویی اقوام مختلف، ناخودآگاه اشتراکی خود را درحضورشخصیت‌های قومی‌خود متجلی کرده‌اند وآنهارابه‌صورت قهرمانان اساطیری، مذهبی ویا تاریخی درآورده‌اند. رؤیای آدمی در قهرمانان زندگی‌فردی و قومی منعکس است ویا درهنر، ویا بطورکلی در بافت عمومی اسطوره‌ها.[1] زندگی اودیپ، که فروید، تز معروف خود راجع به عقدهٔ اودیپ را بر اساس حوادث زندگـی او پی‌ریزی کرده است، از دیدگاه یونگی، قومی و حتی جهانی است که درضمیر ناخودآگاه سوفوکل چنان جلوه‌ای پیدا می‌کند که بهترین نوع برون‌افکنی آن‌را درنمایشنامهٔ شاه اودیپ می‌بینیم. تصاویری ازشاه اودیپ، رؤیا وهنرما را تسخیر کرده‌اند وممکن‌است به‌شکلی، طرحی‌اساطیری را در زندگی ما بنیان نهند.[2]

۱ ــ دراین‌مورد به‌کتابهای زیر مراجعه کنید:

الف ــ «قهرمان هزار چهره»

(The Hero with a Thousand Faces)

اثر جوزف کمپبل (Joseph Campbel)

ب ــ «اسطورهٔ تولد قهرمان»

(The Myth of the Birth of the Hero)

اثر اتورنك(Otto Rank)

ج ــ «منتخبی از آثار یونگ» (Selected Writings of Jung)

۲ــ جوزف کمپبل درکتاب «قهرمان هزارچهره» می‌نویسد:

«جوانی خواب می‌بیند که برپشت بام خانه‌اش چیزی را با چکش←

ولی در مقابل این ناخودآگاه اشتراکی و جهانی و همگانی، چیزهایی هستند که ما برحسب احتیاج خود و خودآگاهانه آفریده‌ایم و یا خودآگاهانه و بطور مستقیم از آنها استفاده می‌کنیم. بهتر است آن‌را از قول «دی.اچ.لارنس»[1] «خودآگاه‌اشتراکی»[2] بنامیم. ما ابزار مختلف زندگی خود را آفریده‌ایم و به‌اشیای محیط زندگی خود و وسایلی که برای‌بهتر زندگی کردن‌خود بوجودآورده‌ایم،شاعرشده‌ایم. دراین‌مورد حتی زبان چیزی خودآگاه است ویا ماا‌کنون باوقوف‌کامل ازآن استفاده می‌کنیم وزبان چیزی‌اجتماعی است که در ابتدا ازطریق گفتار وبعد درکتیبه‌ها و نقش‌های مختلف برپوست حیوانات و پس‌از اختراع‌چاپ درکتابها، حفظش کرده‌ایم، ومگرزبان وسیلهٔ بیان‌ادبیات نیست و ادبیات؟

« رنه ولك»[3] و «آستن‌وارن»[4]، دو نفر ازمنتقدان و مورخان‌ادبی جهان‌کتابی نوشته‌اند تحت عنوان «تئوری‌ادبیات»[5]. درآنجا در فصل

ـــ می‌کوبد. ناگهان چکش ازدستش می‌افتد و بلافاصله به‌چیزی در حیاط خانه اصابت می‌کند وپشت‌سر صدای اصابت، چیزی به‌سنگینی به‌زمین می‌خورد. جوان باعجله ازپشت‌بام پایین می‌آید ونعش پدرش‌رامی‌بیند که‌نقش زمین شده‌است. (چکش برسر پدر افتاده. آناً او را کشته بوده است.) پسر، سر پدرش را در آغوش می‌کشد و شروع می‌کند به‌گریه کردن. مادرش ازمنزل بیرون‌می‌آید وشوهرش‌را مرده، پسرش‌را گریان می‌یابد. بدون آنکه ابراز تأسفی بکند، دستهایش را دور گردن پسرش می‌اندازد و می‌گوید: «... تو مرا نگه خواهی داشت و مواظبم خواهی بود، نیست عزیزم؟» پسرجوان ازخواب بیدار می‌شود.»

۱ـ D. H. Lawrence
۲ـ The Collective Consciousness
۳ـ René Wéllek
۴ـ Austin Warren
۵ـ Theory of Literature

«ادبیات‌واجتماع» چنین می‌گویند:

« ادبیات، نهادی اجتماعی است‌که به‌عنوان وسیله اززبان‌استفاده می‌کندکه خود مخلوقی اجتماعی است. تدابیر و شیوه‌های سنتی‌ادبی چون سمبولیسم و وزن شعر، درهمان ماهیت اصلی خـود، اجتماعی هستند. آنها قراردادها وموازینی هستندکه تنهادراجتماع می‌توانستند بوجودآیند، علاوه براین‌ادبیات نمایندهٔ‌زندگی است و به‌مقدارزیادی،یك حقیقت اجتماعی است ـ گرچه دنیای‌طبیعی‌درونی و ذهنی فرد نیز موضوع‌تقلیدادبی‌قرارگرفته‌اند ـ ولی شاعر خودنیز،عضوی از اعضای اجتماع است‌که دارای‌وضعیت خاص اجتماعی‌است. او تاحدی به‌شناخت‌اجتماعی و دریافت پاداش نائل می‌شود ومخاطبی را ـ ولو فرضی ـ خطاب می‌کند . در واقع ادبیات، بطورکلی با ارتبـاط نزدیك با تأسیسات خاص اجتماعـی پدیدار شده است و در اجتماعات اولیـه ، ممکن است حتی بتوانیم شعر را از عبادتهای مذهبی ، جادوگری و یا نمایش مشخص‌کنیم. ونیز ادبیات وظیفه یامصرفی اجتماعی دارد که نمی‌تواند تنها فردی باشد.»

نویسنده و شاعر از هرطبقه‌ای که باشند، نه‌فقط خود تحت‌تأثیر اجتماع قرار می‌گیرند، بلکه در دگرگونی و تغییر ماهیت اجتماع نیز شرکت می‌کنند، چراکه زبان چیزی عمومی است و ادبیات از زبان استفاده می‌کند وبه‌همین‌دلیل، نوشتهٔ یك‌نفررا چندهزار نفر می‌خوانند و بدین‌وسیله یك اثر فردی‌که خود ریشه‌های اجتماعی دارد، در اذهان افراد یك اجتماع تأثیر می‌گذارد. از همین‌رو، نویسنده یا شاعر از سه نقطهٔ‌نظر بااجتماع مربوط می‌شوند: نخست ازاین دیدگاه‌که نویسنده، فردی اجتماعی است ودر اجتماع زندگی می‌کند. دومی‌که ازنخستین ناشی می‌شود مربوط به‌اثر ادبی‌است‌که نویسنده بوجود می‌آورد. هر اثر ادبی، تنها به‌دلیل آنکه نویسندهٔ آن فردی از افراد اجتماع است،

مقداری محتوای اجتماعی دارد. وسوم آنکه تکثیر اثر به‌صورت چاپ وانتشار، برروی اجتماع تأثیر می‌گذارد ودرنتیجه نوشته‌هم از اجتماع ملهم‌است و هم الهام‌بخش رفتارهای خاص اجتماعی است.

پس تجربهٔ شاعرانه، همانطور که ممکن‌است جنبهٔ طبیعی داشته باشد باید نسبت‌به‌اجتماع شاعرنیز جنبهٔ اجتماعی خودرا دربربگیرد. و از این‌رو صداقت به‌محیط شرط نخستین و اساسی نماینـدگی آن محیط است.

نیما وشاملو وفرخ‌زاد وامید ونادرپور را (در بعضی شعرهایش) صمیمی می‌شناسیم، به‌دلیل‌آنکه محیط طبیعی واجتماعی زندگی قومی ما در شعر اینها از طریق تجربه‌هایی که آنهـا داشته‌اند، مشخص‌ترین جلوه‌هایش را پیدا می‌کند. چندمثال این مسئله‌را روشن خواهد کرد:

مرغ‌آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید
بانگ برمی‌دارد
- «آمین!
باد پایان رنج‌های خلق را با جانشان در کین
وز جا نگسیخته شالوده‌های خلق افسای
و به‌نام رستگاری دست اندرکار
و جهان سرگرم از حرفش در افسون فریبش.»
خلق می‌گویند:
- «آمین.
درشبی اینگونه با بیدادش آئین
رستگاری‌بخش - ای مرغ شباهنگام - ما را
و به‌ما بنمای راه ما به سوی عافیتگاهی
هرکه را - ای آشناپرور - ببخشا بهره از روزی‌که می‌جوید.»

«مرغ آمین» نیما یوشیج

ما نوشتیم وگریستیم
ما خنده‌کنان به‌رقص برخاستیم
ما نعره‌زنان از سر جان‌گذشتیم...
کس را پروای ما نبود
در دوردست مردی را به‌دار آویختند:
کسی به‌تماشا سر برنداشت
ما نشستیم وگریستیم
ما با فریادی
از قالب خود برآمدیم

«از نفرتی لبریز» شاملو

گاهی جرقه‌ای، جرقهٔ ناچیزی
این اجتماع ساکت بی‌جان را
یکباره از درون متلاشی می‌کرد
آنها به‌هم هجوم می‌آوردند
مردان گلوی یکدیگر را
با کارد می‌دریدند
و در میان بستری ازخون
با دختران نابالغ
همخوابه می‌شدند

«آیه‌های زمینی» فروغ فرخزاد

سرگشته قبیله، هریکی سویی
باریده هزار ابر شك در ما
و افکنده سیاه سایه‌ها بر ما
«هنگام رسیده بود؟» می‌پرسیم.
و آن جنگل هول همچنان برجا
شب می‌ترسیم و روز می‌ترسیم.

«هنگام» م. امید

چه روزگار غریبی!
سحر پیمبر اندوه است
و شب، مفسر نومیدی
و روشنایی درفکر رهنمایی نیست:
شعاع آینه‌ها چشم کاکلی‌ها را
به‌سوی کوری جاوید، رهنمون شده‌است
و مرد مارگزیده
ز ریسمان سیاه وسفید می‌ترسد
که ریسمان، مار است و مار رشتهٔ دار
و دار، نقطهٔ اوجی است
که آسمان را با ریسمان گره زده است
و آسمان، خفته‌ست و دار، بیدار است.

«از آسمان تا ریسمان» نادر نادرپور

فردیت، کلیت و حقیقت جهانی در شعر

شعر در بسیاری موارد گردشی است از فردیت به‌کلیت و یا از کلیت به‌فردیت؛ ولی در هردوحال باید حقیقتی بزرگ و حتی جهانی در واژه‌ها تثبیت‌گردد.

فرض کنید پنجاه نفر در خیابان شاهد مرگ آدمی یا آدم‌هایی می‌شوند. برای این پنجاه نفر مشاهدهٔ مرگ یك یا چند آدم، تجربه‌ای است عمومی، ولی برای تك‌تك آنها، تجربه جنبهٔ فردی دارد. ممکن است یکی ازآن پنجاه نفر شاعر باشد، شاعر به‌دلیل تأثیرپذیری بیشتر از حوادث، به‌آن تجربهٔ عمومی، فردیتی که عمیق‌تر وبالاتراز فردیت دیگران است می‌بخشد وبعد در شعری ویا حتی اشعاری، آن‌را بطور ناخودآگاه بیان می‌کند.

در اینجا، تجربه‌ای عمومی نخست فردیتی شاعرانه یافته، بعد به‌صورت‌واژه‌ها بیان‌شده است‌وبیان کردن به‌وسیلهٔواژه‌هاخود کوششی

است برای سهیم کردن دیگران دریك تجربهٔ عمیق روحی.[۱]

برعکس، ممکن است تجربه‌کاملا جنبهٔ فردی داشته‌باشد، ولی دارای معنویتی باشد که اولاً انسانی است وثانیاً اگر قشرها و سطوح آن‌را دور بریزیم، دارای ظرفیتی ابدی است؛ مثل عاشق شدن و عشق ورزیدن که در اصل هرگز تغییری پیدا نکرده‌است ولی در سطح دچار سلیقه‌های گوناگون نسلهای مختلف شده‌است. برای شاعر، عشق‌ورزیدن یك تجربهٔ عمیق فردی است، ولی همین که شاعر این تجربهٔ فردی را بطور ناخودآگاه برزبان می‌راند ویا برروی کاغذ می‌آورد، می‌کوشد تجربهٔ عاشقانهٔ خودرا به‌سوی دیگران براند وبدین‌ترتیب عشقی‌عمومی به‌وجود آورد. دراینجا شاعرعاشق از فردیت به‌کلیت گراییده وتجربه فردی خودرا بیان‌کرده است تادیگران را نیز ازآن سهمی باشد.[۲]

۱ــ تولستوی درکتاب معروف «هنر چیست» خودکه بوسیلهٔ «کاوهٔ دهگان» به‌فارسی ترجمه‌شده‌است، برقراری ارتباط هنری‌را به‌مبتلاساختن‌دیگران تعبیرکرده‌است. این گفته کاملاًدرست‌است، به‌دلیل آنکه درهنر، عواطف هنرمندویا عواطف موجود دریك اثرهنری تنها به‌دیگران منتقل‌نمی‌شوند، بلکه به‌علت شدت و حدتی‌که درتمام عواطف وجـود دارد دیگران را به‌خود مبتلامی‌سازند.رابطهٔ هنری، یك رابطهٔ‌منطقی نیست، رابطه‌ای‌است که در آن عواطف، منطق آن‌را تعیین می‌کند. آنهایی‌که نمی‌توانند از شعر لذت ببرند ویا درواقع نمی‌توانند خود را مبتلا به‌عواطف موجود درشعر ویا شاعر بکنند، اشخاصی هستندکه یا ازنظر عاطفی مختل‌هستند ویا شعررا به‌عنوان‌وسیله‌ای بشمار می‌آورندکه بایدآن‌را درآزمایشگاه‌های دستور وصرف‌ونحو زبان تجزیه وتحلیل‌کرد. این‌دستهٔ اخیربه‌شعر به‌عنوان یك‌علم می‌نگرند، نه‌هنر، وچه پرتگاهی ازاین مخوف‌ترا

۲ــ همان‌قدرکه شعر بین عینیت و ذهنیت درنوسان است و از هردو توشه می‌گیرد، به‌همان اندازه نیز خلاقیت شعری بین جـزء وکل در نوسان ←

و اما در هر دو حال بینش شاعر آنقدر باید صمیمی باشد که تجربه تاحدی حالت «همه زمانی وهمه مکانی»[۱] پیداکند و ازاین‌طریق به‌صورت حقیقتی بزرگ وحتی جهانی درآید. نمونهٔکامل این حالت را درشعر « شب» نیما می‌بینیم.

هست شب، یك شب دم‌کرده و خاك
رنگ رخ باخته است
باد، نوباوهٔ ابر از بر کوه
سوی من تاخته است

هست شب، همچو ورم‌کرده تنی‌گرم در استاده هوا
هم از اینروست نمی‌بیند اگرگمشده‌ای راهش‌را

احساس شب برای نیما تجربه‌ای فردی است. یعنی‌نیما شب را در محلی که خودش زندگی می‌کرده، به‌خـوبی دیده است، ولی

← است واز هردو سود می‌گیرد. البته شعر به‌اندازهٔ قصه که سرتاسر بـا جزئیات سروکار دارد، از جزئیات بهره نمی‌گیرد ، نیز برخلاف فلسفه که‌فقط به‌کلیات می‌پردازد، ازکلیات وتعاریف‌کلی احتراز می‌کند.شعر طرحی تو ازجزئیات وکلیات‌است، جزء،تصویر است وکل، اندیشه‌ای است‌که تصویر را دربر می‌گیرد.

۱ــ ارسطو گفته‌است‌که شعر با حقایق جهانی سر وکار دارد. قصد او از شعر بیشتر تراژدی بود، ولی تا حدی می‌توان این گفته‌رادرموردانواع دیگر شعر نیز صادق دانست. البته این‌گفته بدان معنی‌نیست‌که مثلاً شعر حافظ را درسرتاسر جهان بفهمند، بلکه به‌این معنی است‌که شعر حافظ در سرتاسر جهان و در تمام اعصار تاریخ به‌صورت شعـر حافظ باقی می‌ماند. این خصوصیت به‌شعر، کیفیتی غیر دینامیك و یا «ایستا» می‌دهد ودرواقع هم شعر، هنگام ساخته‌شدن عملی دینامیك ولی پس از به‌وجود آمدن موجودی «ایستا» است.

تجربهٔ خودرا طوری کلیت بخشیده است که من وتو وهر کس دیگری که در «شب نیمایی» زندگی کرده‌ایم و می کنیم، آنرا عملاً می‌بینیم و تجربهٔ نیما به‌ما نیز متعلق می‌شود. نیما، بعداً تجربهٔ خـود را به‌سوی حقیقتی جهانی می‌برد و می گوید:

«هم از این‌روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش‌را.»

یعنی اینگونه شبی وجود دارد و چنین شبی[1] در هر نقطه‌ای از جهان که باشد، همه‌راههارا گم‌می کنند. اینجا یاآنجا، آفریقای‌جنوبی، یا آمریکای لاتین، یوش یا تهران فرقی نخواهدکرد. دیروز، امروز، یا فردا براین حقیقت اثری نخواهند گذاشت.

۱ــ عصرجدیدرا من «عصرشب» نامیده‌ام، به‌دلیل ظلمانی بودنش و به‌ظلمی همه‌جاگستر آلوده بودنش، به‌دلیل پنهانی بودن جلوه‌هایش وشبانه‌بودن حرکتها و حکومتهایش. به‌دلیل مخالفتش با روز و روشنی و جلوه‌های روشنایی‌اش. به‌دلیل پوچ‌بودن، بی‌هدف‌بودن و وحشتناك بودنش. ومن اغلب شاعران و نویسندگان اصیل نیم‌قرن گذشته ایران‌را متعلق به «عصر شب» می‌دانم.

نوعی روح حماسی در مولوی

این سخن که فقط یك نوع شعر حماسی وجود دارد و آن‌شعری است که از پهلوانها و قهرمانها وحوادث پهلوانی درآن سخن‌گویند، سخت بی‌معنی به‌نظر می‌آید؛ چراکه بعضی از شاعران هرگز سخن‌از پهلوان وقهرمان نمی‌رانند، ولی شعرشان حماسی است. شعر حماسی، گاهی شعری‌است درجهت انبساطی، حتی به‌تعبیری که عرفا ازاین کلمه می‌کنند. برداشت حماسی در شعر، برداشت پرشور و جذبه و رقص‌انگیزی است درمیان اشیا. شعر حماسی یعنی حلولی‌انبساطی وپرنیرو در موجودیت اشیا، طوری که همه‌چیز چهرهٔبالنده و بانشاط یابد. اگر «فردوسی» درشکل‌ظاهری شعرش ودر انتخاب مضامین،شاعری‌حماسی است،« مولوی»از نظر معنوی وشکـل باطنی و برداشت ذهنی، شاعر حماسی دیگری است. گرچه فردوسی ازنظر برداشت درهمان‌مضامین خودش، روح کاملاً حماسی نشان می‌دهد، ولی مولوی از نظر رفتاری

که با اشیا می‌کند، در قطبی دیگر، نوعی‌خصوصیت حماسی‌را روشن می‌دارد. مثلاً مولوی در برابر حافظ، که اغلب شاعری تغزلی است، روحی حماسی دارد. عشق مولوی در انتها ممکن است همان عشق حافظ باشد، ولی راهی که اوبرای ارائهٔ عشق برمی‌گزیند، راهی‌دیگر است. عشق در مولوی وجود دارد، ولی عشقی است انبساطی وشور-انگیز وخلاق که همه چیزرا ازبرابر خود می‌روبد ومی‌برد ودرمعشوق یا معبود مستحیل می‌کند. عشق مولوی، عشقی حماسی است، چراکه بعضی شاعران روحاً حماسی هستند وتمام قدرت آفرینش خود را در کلام حماسی خود نشان می‌دهند. نمونهٔکاملش در شرق مولوی است و درغرب سن‌ژون پرس . مولوی و سن‌ژون پرس به هرچه دست می‌زنند، طلای شعر می‌شود. انتخاب واژه و شیء به‌آن‌معنی که برای شاعران دیگر مطرح است، برای این‌دو هیچ اهمیتی ندارد. تمام اشیا ناگهان اسم پیدا می‌کنند و به‌صورت شعر درمی‌آیند. این دو شاعر ارواح‌بزرگی دارند، وهردو آفرینندگان بزرگ هستند. قدرت‌تخیلشان بد و خوب درطبیعت ماده و طبیعت آدمی نمی‌شناسد. سن‌ژون‌پرس اغلب اوقات‌و مولوی در همه‌حال، به‌گردخویش می‌چرخند وهرچه برزبان می‌آورند، شعر است وقدرت واقعی همین است.

در سن‌ژون‌پرس ، نوعی اوج در بیکرانی هست ؛ دریاها و اقیانوس‌های طبیعت‌را دراعماق درون انسان جای دادن و آنهارا هم دربیرون وهم در درون دیدن است. پرس با اشیا دوباره می‌زاید، با آنها زندگی می‌کند:

«شعر برای همراهی با مارش رجزی به‌افتخار دریا...»
«و شعر برای کمك به‌سرود مارشی در اطراف حلقهٔ دریا...»
« و شعر ترنم دریایی است‌که هرگز به ترنم در نیامده است و این

دریای درون ماست‌که آن‌را به‌ترنم خواهد آورد.»
« بدین ترتیب دریا با قدمت بزرگ خود به‌ما نزدیك شد . . .
و مثل مردمی که به ما نزدیك می‌شوند و زبانی دیگر دارند و مثل زبانی‌که به‌ما نزدیك می‌شود و جمله‌ای دیگر دارد، به ما نزدیك شد ، در حالی‌که برالواح مفرغین خود عالی‌ترین احکام را نقش‌کرده بود ...»
« آه ای لذت! بر جاده های هر دریایی مرا رهبری کن و ببر ؛ در لرزش‌هرنسیم، هنگامی‌که لحظه به‌حالت آماده‌باش درآمده‌است، مثل پرنده‌ای با لباسی ازبال، برجاده‌هایی از بال، جایی‌که اندوه خود جز بالی بیش نیست، پرواز می‌گیرم، پرواز می‌گیرم.» « دریا با رایحهٔ احشاء زنانه... ومتنی دیگر، دریا باکتابهای‌سنگی بزرگ خود گشوده است.»

درشعر سن‌ژون‌پرس ، همهٔ تصاویر بالنده واوج‌گیرنده‌هستند، عشقی‌هست سخت زاینده و او در کتاب« چراغهای دریایی » ازکوچك‌ترین چیز، بزرگترین عامل حیاتی وپرشور می‌سازد. تخیل سیلاب‌وار او همه چیز را با خود می‌برد و آنها را در دریای بزرگ روح غرق می‌کند:

« پس شما کـه هستید ای حکما؛ که هستیدکه ما را سرزنش کنید ؟ اگر ثروت‌دریا درفصل خود شعری بالاترازمنطق فراهم‌آورد، آیا از رفتن من به‌سوی آن جلوگیری خواهید کـرد ؟ سرزمین اربابی من ! بگذارید وارد شوم... آه بگذارید کاتبی به‌من‌نزدیك شود ومن بر او خواهم خواند تا بنویسد...»

در مولوی این حالت بالندگی به‌اوج می‌رسد، حالتی است عارفانه، ولی روحی حماسی باکلمات و اشیا سروکار پیدامی‌کند:

با رخ چون مشعله ، بر در ما کیست آن
هر طرفی موج خون؛ نیمشبان چیست‌آن

در کفن خویشتن رقص‌کنان مردگان
نفخهٔ صورست یا عیسی ثانی است آن
آتش نو را ببین زود در آ چون خلیل
گرچه به‌شکل آتش است، بادهٔ صافیست آن

و یا :

من طربم طرب منم زهره زند نوای من
عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
عشق چو مست و خوش شود بیخود و کش مکش شود
فاش کند چو بی‌دلان بر همگان هوای من

و یا :

ای آفتاب سرکشان با کهکشان آمیختی
مانند شیر و انگبین با بندگان آمیختی
یا چون شراب جانفزا هر جزو را دادی طرب
یا همچو باران کرم با خاکدان آمیختی

مولوی نفسی عارف و نَفَسی حماسی دارد . عشق او شورانگیزترین عشق دنیاست؛ چرا که در اطراف او همه‌چیز ناگهان به رقص و ترنم درمی‌آید، همه‌چیز زندگی می‌یابد. گویی اومی‌خواهد به همهٔ اشیای جهان نوعی زندگی شکوهمند ونیرومند بدهد و بعد آنها را در پای معبود بریزد . قهرمانهای حماسهٔ او اشیایی هستند که در تشبیهات، استعارات و سمبولهای نوزاد و بکر وکامل اوشرکت می‌کنند. او از همه‌چیز ظرفیتی پر و کامل و لبالب می‌خواهد . برق زندگی در هر کلمه‌ای که او بکار می‌برد ، دیده می‌شود . رقص او ، رقص سردار جوانی است در میان اشیایی که از معبود او رنگ زندگی یافته‌اند . مولوی از میان تمام شاعران جهان ، شاعری است در همه حال شاعر ، و این به‌دلیل نَفَسی است حماسی که مثل شعلهٔ توفانی ، همه چیز جهان

را با خود مشتعل می‌کند . او نفسی عارف و نَفَسی حماسی دارد .

سن ژون پرس دارای تخیلی حماسی است وگویی می‌خواهد، همه‌چیز را بفهمد و احساس کند وتمام فرهنگ وتمدن بشر را با دیدی حماسی و با بینشی بدوی در طبیعت منعکس سازد. در سن ژون پرس هیچ‌چیز ضعیف ونژند ولاغر و مردنی، یا بیمار و مرده نیست. روحی غیور و نیرومند و پرنور، طبیعت‌را به‌طرزی زنده دربرابر آدمی نگاه می‌دارد.

درشعر مولوی و سن‌ژون‌پرس ، انسان همهٔ‌ظرفیتها و قدرت‌های آفرینش منسوب به‌خدا را در خود می‌بیند. انسان همه چیزرا با تمام قدرت خود دوباره می‌آفریند و این، خصوصیت حماسی دیگری است.

طلا در مس

تحقیقی در تشابهات بین
مولوی، سوررئالیسم، رمبو وفروید

اگر درهای ادراك پاك شود، همه چیز در چشم ما
همانطورکه هست پدیدار خواهد شد، یعنی بیکران.
«ویلیام بلیك»

بین سوررئالیسم غرب و عرفان شرق تشابهاتی هست. نخست دراینکه هردو به‌دنبال نوعی ذهنیت مطلق می‌گردند. هر دو می‌خواهند در نوعی کمال غیرفیزیکی، گونه‌ای کمال غیرعینی‌واوج غیرقابل لمس معنوی و روحی غرق شوند. عارف از طریق سمبولهـا وعلامات و اشارات دنیای کثرت (تصاویرکلید) به‌منبع اصلی آن تصویر بزرگ، یعنی عالم وحدت راه می‌یابد. در هرگام که عارف برمی‌دارد، اشیا و تصاویر وسمبولهارا وسیله قرار می‌دهد تاخود را در بیخودی مستحیل و مستغرق کند. سیر وسلوك عارف از مرتبتی به‌مرتبتی دیگر وبالاخره استحالهٔ او در معبود و یا عالم وحدت، و هویت مشابه یافتن با تصویر بزرگ معبود، خودنوعی اسطورهٔ انسانی‌است؛ نوعی شعراست که از قوه به‌فعل درآمده است. به‌این معنی که در یك‌شعر نیز تصویری‌پدید می‌آید که به‌منزلهٔ مرتبت نخستین سلوك است، تصویری دیگربراساس

آن و درجهت تکمیل وتکوین آن آفریده می‌شود و تصاویر دیگر نیز بر روی همان تصاویر[1] ــ مثل مراتب مختلف عرفان، مثل پله‌های یك نردبان وبیش ازهمه مثل‌نمای بیرونی مکانهاومعابد مقدس هند ــ تاشعر به‌اوج خود برسد و تمام شود. در سیر تکاملی عارف، سیر تکاملی یك شعر نیز گاهی دیده می‌شود. عارف ذره‌ای است‌که با اشتیاق و شتاب به‌سوی آفتاب معبود می‌رقصد تا درکانون آن خودرا نابودکند.

در سوررئالیسم‌نیز اشیا بطور ناخودآگاه حالتی ذهنی‌می‌یابند. شاعر باکلیدهایی‌که از ضمیر ناخودآگاه به‌عاریه گرفته، ناگهان خود را در میان اشیایی می‌یابد که به‌روح او تعلق یافته‌اند. این اشیا آنقدر ذهنی وتلطیف شده‌اند که شاعر با آنها احساس سازش کامل می‌کند، ولی می‌داندکه این اوست‌که دراشیا چیزی ورای عینیت وحقیقت آنها آفریده است[2]. این‌حرکت به‌سوی مطلق درسوررئالیسم نوعی‌حرکت درجهت اشیا، ذهنی شده است. اشیا آنقدر ذهنیت خودرا پاك واثیری ولطیف می‌کنند وآنقدر رقت واحساس می‌یابندکه تبدیل به‌جلوه‌ای‌از جلوه‌های روح آدمی، یا ناخودآگاه او می‌شوند. شاعر سوررئالیست

۱ــ جوزف‌کمپبل درکتاب «قهرمان هزار چهره» مراتب تحول روان‌آدمی را هم ازنظر عرفانی و هم ازنظر هنری بررسی‌کرده است، مراتبی‌که‌او برای آفرینش هنری قائل شده است تا حدی با مراتب عرفان در شرق مطابقت دارد. الگوهایی که او یافته است تاحدی در مورد بسیاری از قهرمانان،پیغمبران، عارفان،نقاشان وشاعران جهان صدق می‌کندوخواننده اگرعلاقمند به‌بررسی ادبیات از دیدگاه فروید ویونگ و مکاتب‌جدید روانشناسی باشد، ناگزیر است این کتاب باارزش‌را مطالعه نماید.

۲ــ درپشت سرتجربه، مفهومی بالاتراز خود تجربه‌دیدن،اساس‌کار ترانسند نتالیست (Transcendentalist) های‌آلمان،انگلستان‌وآمریکانیز بود.

به دنبال استحاله در اتمسفری‌است‌که درآن اشیا کمترین عینیت خود را داشته، بیشترین سهم ذهنیت را دارا شده باشند. سوررئالیسم، زبان ذهن آدمی‌است درمیان اشیایی‌که کمترین سهم‌را ازواقعیت برده‌اند. وعرفان، زبان‌وبیان ذهن آدمی است درحرکت وشتاب‌به‌سوی‌معبودی که‌کمترین سهم‌را از عینیت برده است (تنها در هویت مشابه معبود با شاعر[1]). عارف‌و شاعرسوررئالیست، هردو در جست‌وجوی گونه‌ای مدینهٔ ذهنی هستند. اگر انسان‌نباشد، نه‌وقوف به‌طبیعت خواهد بود و نه وقوف به مابعدالطبیعه. عارف در شتافتن به‌سوی معبود، می‌خواهد خودرا برهنه‌تر ببیند و سوررئالیست در حذف عینیت از اشیا و ذهنی ساختن آنها می‌خواهد دربرابر روح‌خود بایستد. هردو فعالیت ذهنی هستند و در جهت‌کشف روان آدمی.

تشابه دیگر بین سوررئالیسم غرب وعرفان شرق، کوشش برای حذف دو عامل مکان و زمان[2] است. ایجاد بی مکانی و بی زمانی از خصوصیات هردو پدیدهٔ ادبی است. در ضمیر ناخودآگاه آدمی‌مکان‌های مختلف در هم ریخته‌اند . و زمان معینی وجود ندارد و پرده‌های خیالی گذشته و حال (و حتی به‌تعبیری آینده) فرو ریخته‌اند و اشیا در بی مکانی و بی زمانی وجود دارند. یعنی معلوم نیست یك رؤیا، یا یك

۱ــ حجاب راه تویی حافظ از میان برخیز
خوشا کسی‌که در این راه بی‌حجاب رود
و قصیدهٔ سنایی به‌این مطلع:
مکن در جسم وجان منزل که این دون است و آن والا
قدم زین هردو بیرون نه ، نه‌اینجا باش و نه‌آنجا

۲ــ حافظ: حلقهٔ پیر مغانم ز ازل درگوش است
ما همانیم‌که‌بودیم و همان‌خواهد بود

جلوهٔ ضمیر ناخودآگاه در چه زمان یا زمانهای دقیق و در چه مکان یا مکانهای معین اتفاق می‌افتد. مکان یك شیء و زمان مشاهدهٔ آن توسط کسی که خواب می‌بیند بطور صریح و دقیق روشن نیست. فقط نوعی اتمسفر هست و پس از بیداری، خاطرهٔ آن اتمسفر بامقداری سمبول که تاحدی نشان‌دهندهٔ شخصیت درونی و چگونگی ضمیر ناخودآگاه آدمی‌است. انسان مرکز اصلی آن اتمسفر وسمبولها است و به‌همین دلیل« آندره برتون » می‌گوید:

«انسان محور اصلی گردباد است[1]».

انسان‌غربی با سوررئالیسم مرکزیت‌گم کرده خودرا یافته‌است. مرکزیتی که دید علمی آنرا برباد داده بود. اگر حقیقت علمی او را خلع‌سلاح کرده است، تخیل، تخیلی که اساس‌آن برروان و برضمیر ناخودآگاه آدمی است، اورا باردیگر برتخت نشانده است. درعرفان، بی‌وجود عارف، حتی‌معبودهم وجود ندارد، چرا که عارف و معبود، لازم وملزومند. و در سوررئالیسم، اگرانسانی نباشد، چه‌چیزی به‌وجود طبیعت وقوف خواهد داشت؟ حیوانهاهستند، ولی تنهاگام‌زدن برسطح

۱ــ شعر حافظ پراست ازاین قبیل عناصر سوررئالیستی:

فیض روح‌القدس ارباز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

حافظ به‌ضمیر ناخودآگاه نیز توجه داشته، منتها اسم زمان خودرا برآن نهاده است:

در پس آینه طوطی صفتم داشته‌اند
آنچه استاد ازل گفت همان می‌گویم

بیت زیر ازحافظ بی‌شباهت به‌حرف آندره‌برتون نیست:

عنقا شکار کس نشود دام باز چین
کاین‌جا همیشه باد به‌دست است دام را ←

زمین کافی نیست، چیزی ورای زندگی ساده لازم است و برای دیدن ماورا، چیزی ورای حیوان لازم است، یعنی انسان. انسان‌چیزی غیر‌عادی است تنها به‌دلیل آنکه به‌دنبال ماوراست و در جست و جوی آن شکل و شمایل ذهنی و یا طبیعتی ذهنی شده است. و دیدهٔ حافظ «آئینه‌دار طلعت اوست» و رخ معشوق (مطلق) جلوه‌ای‌کرده، ملك را خالی از عشق یافته، عین آتش شده برآدم افتاده است. درعرفان، خدا بی‌وجود انسان، وجود ندارد و خدا چیست؟ آن چیز ذهنی سیال که حضوری ابدی دارد و زمان‌گذشته وآینده را درحضور همیشگی خود جمع می‌کند وعارف درحرکت به‌سوی معشوق، مشتاق نوعی حضور ابدی است، مشتاق برانداختن دیوارهای تقسیم‌بندی زمان و نادیده انگاشتن ابعاد مکان است وآیا ضمیر ناخودآگاه آدمی که گذشته وحال و آینده نمی‌شناسد و جلوه‌هایش در لامکان به چشم می‌خورد، همان حضور همیشگی نیست؟

از همین دیدگاه‌نیز وجه تشابهی بین‌عارف‌شرق وسوررئالیست غرب وجود دارد.

ازآنجاکه ویلیام بلیك شاعر اواخر قرن هیجدهم‌و اوایل‌قرن نوزدهم‌انگلستان‌شاعری‌عارف‌بودودرعین‌حال‌ازنظرمذهبی‌واجتماعی،

← درسوررئالیسم بی اعتنایی به‌اختلافهای عقیدتی دیده می‌شود. حافظ می‌گوید:

جنگ هفتاد و دو ملت همه‌را عذر بنه
چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

اعجاب‌انگیز بودن یکی‌ازخصوصیات بارز شعر سوررئالیستی‌است. حافظ می‌گوید:

در نمازم خم ابروی توام یاد آمد
حالتی رفت که محراب به‌فریاد آمد

انقلابی و عاصی ، سوررئالیستها او را یکی از اسلاف خـود به شمار آوردند. بلیك معتقد به تخیل آزاد بود ، تخیلی که همه چیز در دایرهٔ بیکران آن قرارمی‌گرفت وازطریق همین تخیل بود که با فرشتگان خدا و خدا سخن می‌گفت وحتی آنقدر پیش می‌رفت که تخیل را مرکـز کائنات وبشکلی آفریدگار جهان می‌نامید و بوسیلهٔ همین قدرت تخیل بود که « درهای ادراك » را بسوی بیکران می‌گشود و می‌گفت:

دنیایی را در دانه های شن دیـدن
و بهشتـی را در گلـی وحشی
بیکرانی را برکف دست نگاه داشتن
و ابـدیت را در ساعتـی یافتن.

قدرت تخیل، زمانها و مکانهای مختلف را در هـم می‌آمیزد و حضوری امروزی بدانها می‌بخشد واین همانست که بگوییم: «دل هر ذره راکه بشکافی ـ آفتابیش در میان بینی» و یامولوی‌وار این سخن را ساز کنیم که:

خواهم که کفك خونین از دیگ جان برآرم
گفتـار دو جهان را از یك دهـان برآرم
از خود بـرآمدم من در عشق عـزم کـردم
تا همچو خود جهان را از این جهان برآرم
. . . . . .
. . . . . .

این عمل‌مولوی صنعت اغراق شاعرانه نیست، بلکه‌گشودن‌تمام درهای ادراك است وتخیلی آزاد و بیکران داشتن و همه چیز این جهان را ـ از موجود تاتمام جلوه‌های ذهنی مربوط به‌موجودات ـ در دایرهٔ قدرت تصور و تخیل دیدن.

روحی است بی‌نشان و ما غرقه در نشانش
روحی است بی مکان و سرتا قدم مکانش

سوررئالیستهای فرانسه، از بلیك و امثال او، وقوف به عظمت قدرت تخیل‌را آموختند ونیز این سخن‌راکه برای رسیدن به‌بی‌خودی مطلق در روح احتیاج به دستگاه بزرگی تحت عنوان کلیسا ویا حتی کتاب مقدس ومذهب مسیح نیست. انسان خود، آن کتاب مقدس‌است. انسان تمام قدرتها و ظرفیتهاست و از طریق قدرت تخیل می‌تواند نه فقط همه چیزرا درحالت انسانی‌خود ممکن‌سازد،بلکه درنبات وسنگ وحیوان نیز حلول‌کند وحتی تشنگی سیرابی‌ناپذیرخود را برای‌دست یافتن مطلق در آنها ببیند. «لوتره‌آمون» معتقد است کـه سگهایی که پارس می‌کنند حتماً تشنه بیکرانی هستند : « مثل‌شما، مثل‌من، مثل‌تمام انسانهای‌دیگر. من حتی به‌شکل سگهاهم نیاز به بیکرانی را احساس می‌کنم.[1]»این نیاز به بیکرانی نوعی جستجو در سرزمین ذهنیت مطلق است و نوعی نیاز به استحاله در وجود «تصویر بزرگ».[2]

---

۱ ـ نگاه‌کنید به کتاب «ریشه‌های ادبی سوررئالیسم»
(Literary Origins of Surrealism) اثر « آنابالاکیان »
(Anna Balakian) وکتاب‌عصرسوررئالیسم(Age of Surrealism)
اثر «والیس فائولی» (Wallace Fowlie)

۲ ـ منظور من از «تصویر بزرگ» خداست و یا هرآنچه در ذهن آدمـی جانشین اوست: عظمت‌بیکرانهٔ رؤیا وتصویر حاکم براین رؤیا، الگوی محسوس و نامحسوس کلی که حاکم بر الگوهای کوچك محیط است. تصویر بزرگ، درعین حال تصویر برهنهٔ خود انسان نیز هست، موقعی که در رؤیا، درجنون، در آفرینش ویا در اوج خلوص وسلوك دربرابر آن قرار می‌گیرد و بدان پی می‌برد. تصویـر بزرگ آن اشارتگر و علامت دهندهٔ بزرگ روان آدمی است، نقش آن تصویر است بر روی سکهٔ روح.

از جمادی مردم و نامی شدم — وز نما مردم به‌حیوان سرزدم
مردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم کی زمردن کم شدم
حملهٔ دیگر بمیرم از بشر — تا برآرم از ملائك بال و پر
وزملك هم بایدم جستن زجو — کل شیئی هالك الا وجهه
بار دیگر از ملك قربان شوم — آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس‌عدم گردم‌عدم‌چون‌ارغنون — گویدم کانا الیه راجعون

مولوی در این سلسله مراتب آفرینش و حرکت از کل به جزء و رجعت از جزء به‌کل، انسانی راکه از صورت شیء، به‌هیأت آدمی واز هیأت آدمی به‌شکل تصویر بزرگ درآمده است نشان می‌دهد. عدم یعنی عدم وقوف برخود و برمحیط، عدم یعنی بی‌خودی از خود و درواقع خود را در وجود تصویر بزرگ کشتن. عدم یعنی وصل با خدا. مولوی نه فقط آفرینش بشر را به زبان شعر بیان می‌کند، بلکه به‌شکلی‌درخلاقیت خود وجهان‌ازطریق شعرش شرکت می‌کند. بوسیلهٔ شعرش خودرا بهتر می‌شناسد. «گیوم آپولینر» می‌گوید: شعر وآفرینش یکسان‌هستند. تنهاکسی را می‌توان شاعر نامیدکه‌کشف می‌کند ومی‌آفریند، تا آنجاکه قدرت این‌دوکار را دارد... آدم می‌تواند در هرزمینه‌ای شاعر باشد؛ تنها چیزی که لازم است ماجراجو بودن است و به‌دنبال اکتشاف رفتن.[1]

البته‌تأثیر«فروید»راروی‌سوررئالیسم نمی‌توان نا دیده انگاشت.[2]

---

۱ ــ نگاه‌کنید به‌آن دوکتاب قبلی.

۲ ــ می‌توان به‌چهارگونه تأثیر ادبی ازفروید اشاره‌کرد:

الف ــ نحوهٔ بررسی و تحقیق و نقد و انتقاد شعر وقصه و نمایشنامه و نویسندگان آنها براساس پیشنهادهای فروید و پیروانش.

ب ــ نگارش قصه‌ها و نمایشنامه‌های روانی، قصه‌ها ونمایشنامه‌های‌جنایی روانی، قصه‌ها و نمایشنامه‌هایی براساس جریان سیال ذهن.

ج ــ سرودن شعر بااستفاده از تمام عوامل ناخودآگاه ازقبیل سمبول‌ها، ←

فروید بیش‌ازهرکس دیگری چشم درونی هنرمند وشاعر ومنتقدامروز را گشوده است. برای شاعر، دنیای رؤیا و ضمیر ناخودآگاه منبع تصاویر و سمبولهای فوق‌العاده اصیل گشته است. درواقع دید شاعرانه وسیع‌ترشده است. عده‌ای‌ازمنتقدان ادبی تحت تأثیر این عقیدهٔ فروید که هرنوع‌خلاقیت هنری‌به نوبهٔ خود نوعی بیماری‌است نحوهٔ خلاقیت هنررا از دیدگاه اصول وقوانین فروید و پیروان او بررسی کرده‌اند و از قوانینی که‌آنها برای تفسیرسمبولهای رؤیای بیماران بنیان گذارده‌اند در راه تعبیر سمبولهای شاعرانه استفاده کرده‌اند. تأثیر روان شناسی فروید برروی‌قصه‌نویسهای امروز نیزبسیار عمیق بوده‌است. قصه‌نویس امروز مثل رمان نویس قرن نوزده خود را مقید به شناختن شخصیت ظاهری قهرمانهای خود نمی‌کند. اگر از خود و از ضمیر ناخودآگاه خود و یا قهرمانهایش سخن بگوید، اگر یادهای خود را به صورت نوشته درآورد، روح بشر را نشان داده است. دیگر نیازی به طرح ملموس واحدی ازقصه نیست.

ضمیرناخودآگاه‌آدمی، خودبه‌خود به‌داستان طرح می‌دهد. نوشتهٔ آدمی، رمان جدید، رمانی که «مارسل‌پروست»[1] و «جیمز جویس»[2] اساس آن‌راگذاشته‌اند، بیوگرافی بشر است، درعین‌حال که برای‌خود نویسنده

← استعاره‌ها و الگوهای ناخودآگاهی.

د ــ پیدایش‌و یا تحول زبان‌خواب، زبان جنون، زبان نوشته‌های خود به‌خود ورابطهٔ آنها با زبان قصه وشعر امروز. بدون‌شك‌این‌قبیل پدیده‌ها همگی تحت‌تأثیر روانشناسی‌فروید به وجود نیامده ولی تحقیقات‌فروید و یونگ به‌پیدایش آنها کمك‌کرده و به‌آفرینش‌های هنری نوعی رسمیت روانی بخشیده است.

۱ــ Marcel Proust ۲ــ James Joyce

گونه‌ای اتوبیو گرافی است. پروست در جست‌وجوی دوران کودکی است. دورانی که روح آدمی در بی‌شکلی کامل خود درحال شکل و قالب پذیرفتن است. جویس بین کودکی خـود از سویی و کودکی بشر ازسوی دیگر پلی می‌بندد و من‌غیرمستقیم این‌فکر«یونگ»راکه‌یك ناخودآگاه اشتراکی وجود دارد به‌ثبوت می‌رساند. تخیل، حتی بیش از آنچه فروید می‌توانست پیش‌بینی کند برروح قرن بیستم حکومت می‌کند، و انسان برتخیل. سوررئالیسیها با اتخاذ اصل « خود به خود نویسی»[1] و جویس با نوشتن‌رمانهای اخیرخود براساس‌صدا وحرکت و حالت و مفاهیم مختلف کلمات و در واقع با درهم آمیختن زبان، ادبیات، روانشناسی، مردم شناسی وباستانشناسی و اساطیر ازپیش‌بینی های‌فروید فراتررفته‌اند.ولی برگردیم به‌تشابه بین بلیك وعرفای ایران.

بلیك مخالف دستگاهی بنام کلیساست و از هرنوع تئوکراسی گریزان است، ولی مسیح را قبول دارد. شاعرعارف ایرانی‌ازمحتسب و گزمه و شیخ متظاهر به‌دین گریزان است.[2] از محتسب و گزمه شاید به‌د لائل‌اجتماعی، وازشیخ متظاهر به دلائل معنوی و مذهبی. محتسب تاحدی عامل‌شیخ‌است وشیخ، وسیلهٔ محتسب واین دوعامل ازیکدیگر برای حکومت بردیگران استفاده می‌کنند. نطفهٔ حاکمیتشان در اعصار ایران طوری‌گذاشته شده بودکه محتسب از منافع شیخ و شیخ‌ازمنافع گزمه ومحتسب طرفداری می‌کردند. دینی‌که تا این‌حد به‌پستی‌سقوط کرده باشد ودرکنار ظالم قرارگرفته باشدبه‌دردمردان روشن ضمیر و پاك‌روانی چون مولوی وحافظ نمی‌خورد، و به همین دلیل این دو، و سایر پاکدلان همیشه طنزخود را متوجه محتسب وشیخ‌متظاهرمی‌کنند

۱ ــ Automatic Writing

۲ ــ گمان می‌کنم این‌مسأله چنان روشن است‌که نیازی به‌مثال‌دادن نیست.

(طنز به نوبهٔ خود یکی‌از ویژگیهای سوررئالیسم غـرب نیز هست) و پیوسته حالتی عصیانی علیه او دارند (مخالفت سوررئالیسم با هر نوع قرارداداخلاق بورژوایی) ودرمقابل‌عقیدهٔ صوفی‌دربارهٔ می وام‌الخبائث بودنش: «اشهی‌لناواحلی‌من قبلةالعذارا» می‌گویند، نه‌اینکه به‌دنبال می‌خوارگی باشند. نه، در مقابل محدودیت ایجاد شده، بی‌خـود شدن از خودرا تجویز می‌کنند. مگرمی‌توان‌آزادی نداشت‌وشاعر بود؟کشش تخیل‌ازوسوسهٔ مذهب‌قشرحاکم برعصر مولوی وحافظ نیز بیشتراست و دریچه های ادراك گشاده بسوی بیکرانی است و بسوی آزمودن همه چیز، و به تعبیر آپولینر «ماجراجوبودن» است.

البته وسعت وعظمت تخیل را سوررئالیستها فقط ازبلیك‌نیاموختند، چراکه دیگران هم بودند. شاعران رمانتیك‌ازنظر وسیع ساختن تخیل بشر، « مارکی‌دوساد»[1] از نظر قیام علیه قرارداد های اجتماعی ، تخیل شریرانه و بیماریهای روحی‌اش، بودلر به‌دلیل‌توجه عمیقش به‌اشیای محیط شهری و ارائهٔ اتمسفر نظام جدید شهر در شعر، فروید از نظر طبقه‌بندی جدید روان آدمی و مهم تلقی کردن دوران کودکی، مسألهٔ

۱ ــ Marquis de Sade ــ «مارکی دوساد» را در ایران تنها به‌این دلیل که اسم او برای انحراف جنسی‌سادیسم ریشه قرارگرفته‌است‌می‌شناسند. او یکی ازبزرگترین نویسندگان اواخر قرن‌هیجدهم در فرانسه بودکه عقاید فلسفی‌اش، در قطب مخالف عقایـد ژان‌ژاك روسو، موجب شد ، رمانتیسم تلخ دیگری بنیان‌گذاشته شود. روسو معتقد بودکه طبیعت پاك است و این انسان است‌که آن‌را آلوده‌کرده‌است. دوساد معتقد بودکه طبیعت از شرارت نیز سهم برده‌است واصولا «شر» برای سازمان شریرانهٔ این‌جهان ضروری است.

دوساد آنچنان تأثیری برشاعران ونویسندگان قرن نوزدهم و سوررئالیستها گذاشته است‌که امکان مطالعهٔ بودلر ، ورلن ، مالارمه ،←

جنسیت، و ضمیر ناخودآگاه که جنبه‌های غیرمنطقی خود راحفظ کرده، اساس تخیل گشته است ، مالارمه ازنظر گریز به‌سوی اشیای منتخب واستفاده ازآنها برای‌مقاصد القایی (سمبولیسم)، رمبو ازنظرنوعی عصیان علیه حالات منطقی پوشالین و درهم آمیختن حواس و حالات و رنگها و صداها و احساسها ،« لافورگ »از نظر معرفی طنز جدید و « نیچه » از نظر مقابله بـا خلاقیت منسوب به خـدای اروپایی و ارائهٔ زبر مرد ، تأثیر ژرف خـود را بر روی تمام شعرای قرن بیستم اروپـا گذاشته‌اند، و سوررئالیسم نیز از تمام اینها توشه برگرفته است وپدر سوررئالیسم یعنی آرتور رمبو با بزرگترین شاعر عارف ایران یعنی مولوی وجوه تشابهی داردکه به‌آنها باید اشاره کرد:

رمبو در نامه‌ای که برای معلمش نوشته است، چنین می‌گوید:

«زیرا من، کسی دیگر است. اگـر مس بیدار شد و خودرا به‌شکل شیپور یافت، براو خرده نمی‌توان گرفت. برای من ایـن روشن است: من ضربه را با آرشه می‌زنم، آنگاه سمفونی از اعماق به‌جنبش درمی‌آید و با انفجار درسراسر صحنه ظاهر می‌شود.»[1]

این‌کس دیگر کیست؟ مگر مس بشکل شیپور درنمی‌آید؟ مگر مس شیپور نمی‌شود؟ پس آیا ممکن نیست که مس بصورت زر عیار

← رمبو و بسیاری از سوررئالیستها، بدون تعمق‌درآثار مارکی دوساد امکان‌پذیر نیست. البته او یکی‌از بی‌پرواترین نویسندگان غرب درمورد مسائل جنسی است. ولی این موضوع دلیل کافی برای رد این نویسنده نمی‌تواندبود، بخصوص‌که او علاوه برعنوان‌کردن مسائل‌جنسی، مسائل حیاتی دیگری را نیز درآثارش پیش کشیده است.

۱ ــ نگاه کنید به‌کتاب رمبو درسری دوزبانی کتابهای شعر پنگوین. چندنامه از رمبو در این کتاب چاپ شده‌که یکی «نامهٔ بینا» است. این یادداشت ازآن نامه گرفته شده است.

درآید؟ مگر در مولوی مس، بصورت زر عیار درنمی‌آید؟ ماهیت‌این شیپور یا این زر عیار چیست؟ ماهیت این سمفونی‌که به‌ضربهٔ آرشه‌ای در اعماق به جنبش درمی‌آید ویا ناگهان برروی صحنه ظاهرمی‌شود، ازچه‌قماش است؟ ماهیت این‌کس دیگری‌که نابغهٔ خرد سال فرانسوی از او سخن می‌گوید چیست؟ آیا چیزی یاکسی، در ورای اوست ویا در خود او و با او؟ این‌کس دیگر خود شاعر است یـا هدف شاعر، یعنی‌شعرش؟ شیپور از مس ساخته شده‌است،ولی در واقع چیزدیگری است. راستی این کس دیگر عارفان شرق کیست؟ مثالی از مولوی می‌آورم:

رستم از این نفس وهوا، زنده بلا مرده بلا
زنده و مرده وطنم نیست بجز فضل خدا
رستم‌از این بیت وغزل، ای شه وسلطان ازل
مفتعلـن مفتعلـن مفتعلـن کشت مـرا
قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر[1]
پوست‌بود، پوست بود، در خور مغز شعرا[2]
ای خمشی مغز منی پـردهٔ آن نغز منی
کمتر فضل خمشی کش نبود خوف و رجا
بر ده ویران نبود عشر زمین کوچ و قلان
مست و خرابم مطلب در سخنم نقد و خطا
تا که خرابم نکند کی دهد آن گنج به‌من؟
تا که به سیلم ندهد کی کشدم بحر عطا ؟

۱ ــ شعرای اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نیز قافیه را به‌شکل سابقش ازشعر طردکردند و در وزن‌آزادیهایی قائل شدند وبعد وزن‌را بکلی، به‌آن شکل قراردادی و مألوفش، رهاکردند و اساس شعر آزاد Vers Libre راگذاشتند.

۲ ــ مولوی آنچنان به‌هیجان درآمده است‌که حتی شعرا را بسخره‌گرفته است.

مرد سخن‌را چه خبر از خمشی همچو شکر
خشك چــه داند چه بــود کرلا کرلا
آینــه‌ام ، آینــه‌ام ، مــرد مقالات نه‌ام
دیده‌شود حال من ار چشم شود گوش شما
دست فشانم چو شجرِ چرخ‌زنان همچو قمر
چرخ‌من از رنگ زمین پاکتر از چرخ شما
عارف گوینده ا بگو تا که دعـای تو کنم
چونك خوش ومست‌شوم هرسحری وقت‌دعا
دلق من و خرقهٔ من از تــو دریغی نبود
وانك ز سلطان رسدم نیم مــرا نیم ترا
از کف سلطان رسدم ساغـر و سغراق قـدم
چشمهٔ خورشید بود جرعهٔ او را چو گدا
من خمشم خسته گلو ، عارف گوینده بگو
زانك تو داود دمی من چوکهم رفته زجا

نخست درشعر سخن از رهایی‌از بیت وغزل می‌کند و ازآنجا که وزن و قافیه پایش را بسته است و این خود نوعی استدلال است و «پای استدلالیان‌چوبین»، آنها را ترك می‌کند و به سیلابشان می‌سپرد و بعد به سکوت می‌گراید و این‌سکوت چیست؟این خاموشی که مولوی در وسط شعر بدان متوسل می‌شود، چه نوع خاموشی‌است ؟ آیا این سکوت و خاموشی گونه‌ای دریافت دیگر نیست؟ ایــن خاموشی، از پس ویرانی‌است. ویرانی زاییده از چه چیز؟ ازاستدلالی‌که ممکن‌بود برای همیشه اورا در جرگهٔ اهل منطق نگاه داردو در او وجود شاعر را مغلوب ومقهور وجود فیلسوف گرداند. او را همیشه درهمان‌حالت مس نگاه دارد. از پس این ویرانی او خموشی می‌گزیند. تاچه شود؟ تاگنج خودرا بیابد وگنج‌او چیست؟جزآن‌کس دیگرش، چیزیاکس دیگری نیست. مولوی آن شیپور می‌شودکه چیزیست جزمس. دیگر

۱ــ غزل ازدیوان شمس گرفته شده‌است.

مرد مقالات نیست. پس چیست؟

آینــه‌ام ، آینــه‌ام ، مرد مقالات نه‌ام
دیده شود حال من‌ار، چشم شودگوش شما

مولوی چیزی دیگر می‌شود، مس، نه‌شیپور ــ بلکه‌آینه‌می‌شود، تا دیگران این تناسخ اورا ببینند. مولوی قیل وقال‌را وا می‌نهد وشور و حال‌را برمی‌گزیند و حالش طوری است که بیننده‌اش نیز باید آن کس دیگرخود را بیابد. باید گوش بیننده‌اش چشم شود. آخر،گوش چگونه ممکن است چشم شود؟ آخر این نوع بینایی را از چه‌کسی می‌توان انتظار داشت؟ آیا مولوی با همزاد خود ، با معشوق خود، با «شمس تبریزی» خود صحبت نمی‌کند ؟ آیا مولوی خود به‌صورت او درنمی‌آید؟آیا مولوی ناگهان جهش پیدانمی‌کند؟ جوابش‌را ازرمبو بخواهیم:

«می‌گویم باید آدم بینا باشد، خود را بیناگرداند.
شاعر خودرا بینا می‌کند، بامختل‌کردن طولانی، بی‌حد وحساب ولی منطقی همهٔ‌حواس، آزمودن هرشکل عشق، هرنوع درد و دیوانگی. او خود را می‌جوید و تمام انواع سموم را مصرف می‌کند و تنها عصارهٔ آنها را نگاه می‌دارد. باید او شکنجه‌ای‌ناگفتنی‌را تحمل‌کندکه درآن به‌همهٔ‌ایمان، و همهٔ نیروی فوق انسانی خود، تبهکار بزرگ، بیمار بزرگ، ملعون کامل و بینای بزرگ وجودش نیازخواهد داشت.زیرا دراین‌صورت اوبه‌مجهول می‌رسد. وقتی‌که روح خودرا تربیت‌کرد وآن‌را غنی‌تراز هرروح دیگری ساخت به‌مجهول دست می‌یابد...»[1]

مولوی انتظار دارد که چشم گوش شود و یا بالعکس. نوعی مختل کردن حواس است، نیست؟ حس شنوایی‌را ازگوش گرفتن و

۱ــ نگاه‌کنید به‌همان نامهٔ «رمبو» درکتاب رمبو، سری پنگوین.

به باصره سپردن‌است. این مختل کردن حواس، گوش شدن چشم و چشم شدن گوش ، در شعر رمبو هـم اتفاق می افتد. در شعری بنـام «ویل‌ها» رمبو می‌گوید:

A سیاه، E سپید، I سرخ، U سبز، O آبی[1].

A وE و I ... صدا هستند و باید گوش آنها را بشنود ولی در نتیجهٔاختلال عمدی، حواس، سیاه وسپید وسرخ وسبزوآبی می‌شوند و چشم باید آنها را ببیند. مگر مولوی‌انتظار ندارد که چشم ما بشنود وگوش‌ما ببیند، پس برای رمبو خرده نمی‌توان گرفت؟ اگر «آ» سیاه شود پس‌جیغ که صدایی دیگراست چرا بنفش‌نشود؟ آیا نباید محکوم‌کنندگان عبارت بسیار زیبا وپرمعنا و رسای «جیغ‌بنفش»[2]، از نویسندهٔ آن عذربخواهند، تنها به دلیل آنکه نفهمیده‌اند اوچه می‌گوید، وباید با این سوابق که در ادبیات هست حرف او را درك می کردند؟ مگـر مولوی‌گره برآتش نمی‌زند و هوا را نمی بندد؟ چرا آخر باید شعررا با اصول و قراردادهای نثر سنجید؟ شاعر انتظار دارد که خواننده‌اش نه‌فقط شعرش را بفهمد، بلکه قسمتی ازآن‌را هم خودش بگوید، چرا که فهم یك استعاره از طرف خواننده و تحت تأثیر آن قرار گرفتن، ادامه دادن فعالیت آفرینش شعراست و درامتداد خلاقیت‌شاعر حرکت کردن. بگذریم.

پس گوش می‌شود چیزی دیگر ، یعنی چشم. مولوی از چنین چشم‌ـگوشی انتظار داردکه خوب تماشایش‌کند وببیندکه شور وحال

۱ــ نگاه‌کنید به‌شعر «ویل‌ها» ازهمان کتاب.

۲ــ این‌را بگویم که من عبارت جیغ بنفش و یـا صدای بنفش را در شعر ادیت‌سیتول (Edith Sitwell) یا درشعر یکی از شاعرانی‌که او در باره‌شان نقد نوشته‌است، دیده‌ام.

دیگری شدن وبه شکل‌آن«کس‌دیگر» درآمدن یعنی چه:

دست فشانم چو شجر چرخ زنان همچو قمر
چرخ من از رنگ زمین پاکتر از چرخ‌شما
عارف گوینده ! بگو تا که دعای تـو کنم
چونك خوش ومست شوم‌هرسحری‌وقت دعا

مولوی دریك شعرپیوسته درحال‌استحاله است. دراینجانخست شجر است وسپس قمر. چون نخستین دست می‌فشاند ومثل‌ثانی چرخ می زند. «من» در اینجا فقط‌کس یا چیز دیگری نیست ، بلکه کسان و چیزهای دیگریست.

ولی‌این«عارف گوینده» کیست؟آیاکسی‌جزخودمولوی‌می‌تواند عارف‌گوینده‌باشد؟ ولی‌مولوی که‌خموشی گزیده‌بود، چگونه می‌تواند دهان باز کند وباز گویا شود؟ آیا این‌گویا بودن، با آن گویابودن فرق نمی‌کند؟ چرا ! نخستین اهل قیل وقال بود و مرد مقالات که خموشی گزید و دومی موجودی دست‌فشان است وچرخ‌زنان‌که نیمی از سهم دلق وخرقهٔ مولوی هم متعلق به‌اوست. ودرآخر:

من خمشم خسته گلو، عارف گـوینده بگو
زانك تو داود دمی من چو کهم رفته ز جا

من خسته‌گلو که خموشی‌گزیده است و دست می‌افشاند وچرخ می‌زند، نیمی از وجود مولوی است وکس‌دیگر، آن‌نیمهٔ دیگراست؛ آن عارف‌گوینده، آن داود دم مولوی.

آیا مولوی‌درآئینهٔ وجود خود،کس دیگر خودرا پیدانمی‌کند؟ آیا آن‌کس دیگر جز شمس‌تبریزی است؟ وآیا شمس‌تبریزی، آن‌مرد عیسی نفس وجود مولوی نیست؟ آیا شمس تبریزی مظهر خدای قلب پرشور و حال مولوی نیست، خدای مولوی نیست؟ آیا هویت مشابه مولوی، خدا نیست؟

کس دیگر مولوی خداست، مولوی خود مس است که به ـ کوچك‌ترین‌علامت ـ چون‌مس که به دست رمبو شیپور شد ـ به‌شکل خدا درمی‌آید وچون برشیپور خرده‌ای نتوان‌گرفت، به‌آن سوی سکهٔ وجود مولوی‌هم ایرادی وارد نیست.

مولوی مثل آن‌نرگس خودپرست اساطیر کهن یونان که کس دیگر خودرا (جز چهرهٔ خودش که چیزی نبود!) در چشمه دید و از شدت عشق وجذبه خودرا برآب افکند ودر تصویرخود، درکس‌دیگر خود مستحیل شد.

چون عشق شمس تبریز آهن ربای باشد
مـا بر طریق خدمت مانند آهنیمش

این اصل را که شاعر بایـد بینا شود، سوررئالیستها از رمبو گرفتند و بکاربستند. بینایی سوررئالیسم غرب همان معرفت‌عرفان شعر شرق است. منتها بینایی شرق وعرفانش آن‌چنان وسیع وبیکرانه‌است که در برابرآن، سوررئالیسم غرب، طفل شیر خواره‌ای بیش نیست.

وعجیب اینجاست‌که سوررئالیستهای فرانسه‌که تاحدی وزن را ازشعرطردکردند وقافیه را بکلی کنارگذاشتند وبه‌دنبال رمبو شعر آزاد را رواج دادند از این‌نظر نیز شباهتی به مولوی‌دارند. زیرا همانطور که دیدیم، مولوی نیزتنگنای بیت‌وغزل و وزن وقافیه را احساس‌می‌کرد و گرچه بندرت و برحسب اتفاق از قوانین عروض و قافیه عدول کرده‌است ولی آنهارا پوست می‌شمرد. کس دیگر او نیز، هنگامی‌که مولوی قشری می‌شود و به قافیه می اندیشد و به او نمی‌اندیشد، به او گوشزد می‌کند که به چیزی جز او نیندیشد:

قـافیه اندیشم و دلـدار من
گویدم مندیش جز دیدار من
حرف چبود تاتو اندیشی درآن
صوت چبود خار دیوار رزان

حرف‌وصوت وگفت‌را برهم‌زنم
تاکه بی‌این هرسه باتو دم زنم
آن دمی کز آدمش کردم نهان
با تو گویم ای تو اسرارجهان

شعر مولوی‌گریز ازشخصیت ظاهری‌است به سوی آن‌شخصیت درونی. او درون خودرا می‌جوید تاآن‌کس دیگرخود را بیابد وبرای این‌کار از تمام اشیایی‌که دراطرافش هستند، ازتمام اساطیر و مذاهب و ادیان و فرهنگها وسننی‌که تا زمان او بربسیط خاك ظاهر شده بودند بعنوان وسیله‌ای استفاده می‌کند، تا دراعماق وجود خود پرده‌ها را از هم بدرد ودر برابرآن من درونی خود بایستد وبا او خلوت کند. همهٔ سمبولها واستعارات و تشبیهات که واقعاً سیل‌وار از اعمـاق وجود او می‌جوشند و لبریز می‌شوند، او را به‌سوی هدفی کاملاً مشخص، یعنی شناخت آن کس‌دیگر، آن من درونی، آن ظرفیت «طلا درمس» می‌رانند. بیخودنیست‌که بشر مدتها دنبال‌کیمیا بوده است. آیا این‌کیمیا، چهرهٔ دیگری‌ازآن‌خدا، ازآن «کس‌دیگر» وجودمولوی‌نیست‌که‌همیشه با علائم خود، با اشارات و امارات و سمبولهـا و کنایه‌ها، نگاهها و کلیدها و چراغها و صاعقه‌ها اورابسوی خود می‌کشد؟ آیا این نیرو و کشش، ظرفیت‌عشق به‌خود نیست‌که از طریق علائم کثرت انسان را متوجه من درونی می‌سازد و اورا به‌سوی‌عالم وحدت می‌راند؟آیااین خود مولوی نیست که هم پرده‌نشین گشته و هم در ایـن سوی پرده ایستاده است؟ آیا این مولوی نیست‌که در خود می‌نگرد؟ آیا مولوی که شمس تبریزی را گم‌کرده واز اوسایه‌ای در اعماق وجودش نگاه داشته‌است، عشق به‌شخصی‌دیگررا تبدیل‌به عشق به خود نکرده‌است؟

در بررسی دقیقی‌که فروید ازاحوال «لئوناردو داوینچی» بعمل آورده، موقعیت جنسی، روانی، هنری اورا روشن کرده است. فروید

همهٔ یادداشتهای داوینچی را مطالعه کرده، حتی بررسیهای دقیق لغوی ازآنهاکرده و با ریشه‌ها و سمبولهای اساطیری، وضع جنسی وروحی این نابغهٔبزرگ‌ایتالیا را روشن کرده‌است. ولی اطلاع درباره زندگی خصوصی مولوی بسیار کـم است. بعلاوه مولوی جز اشعار خود ، یادداشت روزانه‌ای ندارد. واز آنجاکه شعر پوشش رنگینی‌استبرای غریزه‌ای برهنه، وهنر بطور کلی از دیدگاه روانشناسی جدید جانشین سرخوردگی غریزی است، بررسی احوال مولوی سخت دشوار می‌شود. زبان‌استعاری مولوی‌که پرازسمبولهای ناخودآگاه‌است (مولوی شاعری سمبول ساز است) تنها دریچه برای کشف وضع روحـی و جنسی مولوی است. مشکل دیگر در تعبیر سمبولهای استعاری مولوی است‌که سمبول و استعارهٔ شعری لزوماً جنسی نیست. چراکه منتقدان ادبی پیرو فروید بین تصویر وسمبول روانی و تصویر وسمبول شعری فرقهایی قایلند؛ گرچه ممکن است اینها گاهی یکسان هم باشند. ولی مولوی دیوان شمس، شاعری سوررئالیست است و اتکایش برالهام و بیان رقص‌انگیز وپر وجد وسماع وناخودآگاهانهٔ احوال خود. و به‌همین‌دلیل بعضی‌ازاشعار اورامی‌توان خوابهای مجزا ازهم فرض‌کرد که یك‌نفر دیده است. می‌توان از یك معبر جدید روانشناسی خواست که چند شعر او را فقط از دیدگاه فروید و یونگ برای ما تعبیر کند. مسائل فوق‌العاده مبهم درشعر مولوی و نیز عرفان برای ما حل‌خواهد شد، گرچه ممکن است بازهم این‌روح بزرگ‌شرق را نشکافته‌باشیم.

داد جارویی به دستم آن نگار
گفت کز دریا برانگیزان غبار
باز آن‌جاروب را زآتش بسوخت
گفت کزآتش تو جارویی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او
گفت بی‌ساجد سجودی خوش‌بیار

آه بی‌ساجد سجودی چون بود
گفت بی‌چون‌باشد و بی‌خارخار
گردنك را پیش کردم گفتمش
ساجدی‌را سرببر از ذوالفقـار
تیغ تااو بیش زد سربیش شد
تابرست ازگردنم سرصد هزار
من چراغ وهرسرم‌همچون فتیل
هرطرف اندر گرفته از شرار
شمعها می‌ورشد از سرهای من
شرق تا مغرب گرفته از قطار
شرق و مغرب چیست‌اندرلامکان
گلخنی تاریك و حمامی بکار
ای مزاجت سرد کوتاسه‌ی‌دلت
اندراین‌گرمابه تا کی این‌قرار
برشو از گرمابه وگلخن مرو
جامه‌کن دربنگرآن نقش‌ونگار
تا ببینی نقش‌هـای دلربا
تـا ببینی رنگهای لاله‌زار
چون بدیدی‌سوی روزن‌درنگر
کان‌نگار ازعکس‌روزن شد نگار
شش‌جهت حمام وروزن لامکان
برسر روزن جمـال شهریار
خاك‌وآب‌ازعکس اورنگین‌شده
جان بباریده به‌ترك وزنگبـار
روزرفت و قصه‌ام کـوته نشد
ای شب‌وروزازحدیثش‌شرمسار
شاه شمس‌الدین تبریزی مرا
مست می‌دارد خمار اندرخمار

مولوی نه‌فقط شـاعری است سوررئالیست ، بلکه سمبولیست بزرگی هم هست، و ازطریق همین سمبولهـای ناخودآگاه است که

می‌توان اورا دید وشناخت.

«جوزف کمپبل» مؤلف کتاب « قهرمان‌هزارچهره » هنگام بررسی روابط سمبولها با رؤیا و ضمیر ناخودآگاه و روان آدمی، رؤیای زنی را نقل‌می‌کندکه‌خودرا در شهری وسیع می‌یابد؛ با خیابانهای گل‌آلود وخانه‌های کوچك. نمی‌داندکجاست، ولـی دوست داردکه به کشف خود ادامه دهد. از یکی از خیابانها کـه فوق‌العاده گل آلـود است می‌گذرد و بعد ناگهان‌خود را در برابر رودخانه‌ای می‌یابدکه بین‌او و خیابان دیگری قرار گرفته است: رودخانه‌ای شفاف و تابناك که‌برروی علف‌های سبز و روشن جریان دارد، منظره‌ای‌که دیدنش‌او را به‌وجد می‌آورد. سبزه درزیر آب آرام می‌جنبد. ولی وسیله‌ای برای عبوراز رودخانه نیست.زن‌به یکی‌ازخانه‌های کوچك می‌رود وقایقی‌می‌خواهد. مردی بیرون می‌آید و به او اطلاع می‌دهدکه می‌تواند کمکش کند. صندوق چوبی کوچکی را بیرون می‌آورد و آن‌را کنار رودخانه قرار می‌دهد.زن به‌آسانی‌حرکت می‌کند ودرآن‌سوی‌رودخانه‌پیاده می‌شود. می‌گوید: «می دانم که خطر رفع شده و می‌خواستم به آن مرد پاداش بزرگی‌بدهم». زنی که خواب دیده است‌ادامه می‌دهدکه دیدن آن‌منظرهٔ رودخانه و سبزهٔ زیرآب و منظرهٔ آن سوی‌آب، برایش چون« تولدی دیگر» بوده،یك‌نوع تولد روحی.شاید اغلب انسانها باید ازخیابان‌های گل‌آلود بگذرند، وسیله‌ای بیابند تا برفراز آن رودخانهٔ بسیار زیبـا حرکت کنند، از روی آب صاف صلح و صفا بگذرند و بعد به‌مقصد روح برسند.

وسیله‌ای که آن مرد در خواب در اختیار زن می‌گذارد ، چیز ناچیزیست ولی سمبول بزرگی است، وسیلهٔ عبور از رودخانه است، یك‌نوع وسیله‌است که برای‌تولدی دیگر،مردی‌در اختیار زنی‌می‌گذارد.

این تولد، یك تولد روحی و معنوی است. ببینیم در شعر مولوی کـه بی اندازه شبیه یك‌خواب است، این اتفاق چگونه می‌افتد.

نگار مولوی چیز ناچیزی در اختیار او می‌گذارد. یك‌جارو. ولی گویاجارو در روانکاوی فروید و تعبیرخوابها، سمبول‌چیزدیگری است. به همین‌دلیل، طبق عقاید فروید، ما فقط جارو را به‌همان شکل ساده‌اش نباید قبول کنیم. باید آنرا کلید حل معما دانست. باید یك سمبول را شکافت تا فهمید پشت سر سمبول چه چیز وجـود دارد ، و نمایندگی چه‌چیزرا برعهده دارد. اگرجارو تنها یك جارو بودنمی‌شد با آن غبار ازچهرهٔ دریا زدود. دریای گرد و خاك‌گرفته، مثل‌خیابانهای گل‌آلود روح آن زن است، قبل از عبور زن از رودخـانه و قبل از گرفتن صندوق چوبی از آن مرد. دریای گرد و خاك گرفته نیزسمبول روح آلوده و گل آلود مولوی است ، قبل از بدست آوردن جارو . جارو که به‌دست آمد، برانگیختن غبار از چهـرهٔ دریای درون بسیار راحت است.

آیاسوزاندن جارو در آتش‌توسط نگار،علامت وحشت مولوی ازگم کردن وسیلهٔ تصفیه‌روح وگم کردن وسیلهٔ نگار وخودنگارنیست؟ کمپبل این قبیل وحشتهارا از روی مطالعات فروید وچندین‌روانشناس دیگر درچندین‌قبیله مربوط به‌مراسم‌ختنه می‌داند. کودك‌خاطرهٔ وحشت از ختنه‌را باخود به‌دوران بلوغ وسالمندی می‌کشد واز آنجاکه حادثه ختنه در اوایل‌طفولیت‌اتفاق‌افتاده‌است، جزو رسوبات‌ضمیرناخودآگاه او در می‌آید وهنرمند آنرا بصورت سمبولهـایی بروز می دهـد. از دیدگاه‌فرویدی‌ممکن‌است در آتش انداختن جاروب، سمبول وحشت مولوی ازگم کردن قدرت جنسی‌اش باشد. باید دانست‌که نگار،کسی که جارو را داده وکسی که آن‌را در آتش می‌اندازد مرد است،(کسی

که ختنه می‌کند نیزهمیشه مرداست وختنه یك‌رسم تطهیرمذهبی‌است.)
ولی نگار معجزه می‌کند؛ ازآتش جارویی برمی‌آورد. آتش‌می‌تواند سمبل خون باشد. جارویی‌که از میان آتش برمی‌آید، سمبول اطمینان مولوی از سلامت‌تصفیه روحش می‌تواندباشد. مولوی حیرت‌می‌کند ونگارمعجزه. سجود مولوی ازحیرت می‌تواند نشان‌دهندهٔ پیروی‌کامل او از نگار باشد. او چنان سجود می‌کندکه از خود بی‌خود می‌شود، یعنی ساجد ازبین میرود و فقط سجود می‌ماند. مولوی در برابر نگار می‌ایستد و گردنش‌را پیش می‌کشد تانگارگردن اورا باذوالفقار ببرد. ذوالفقار همان تیغ بیت بعدی و همان جاروی بیت نخستین است. در اینجا سمبول داخل سمبول قرارگرفته و ذوالفقار و تیغ جانشین‌جارو شده‌اند. ولی قدرتی دراین سمبولها هست‌که روح مولوی‌را به‌پاکی وصفا رهنمون خواهد شد. نگار به‌معجزه کردن خود ادامه می‌دهد و هرقدرکه تیغ می‌زند همانقدر سر بیشتر می‌شود تا صدهزار سرازجای سر مولوی می‌روید. آیا تیغ، جای چیز دیگری نشسته است؟ آیاتیغ علامت آن قدرتی نیست که صدها و هزاران سر براثر اصابت آن از وجود انسان رسته است؟ آیاتیغ وسیلهٔ «تولدی دیگر» نیست؟ مولوی چراغی می‌شود وار هریك از سرهایش‌فتیله‌ها به‌هرسو شراره‌می‌کشد. چیستند این سرهای مشعله‌دار؟ آیا جز خود انسان چیزهای دیگری توانند بود؟ این قطار قطار شمعها که از سرمولوی بضرب تیغ صاحب ذوالفقار وبقدرت یك جاروی سمبول رسته است برای مولوی خواب یك نوع تولد دیگر و هزاران تولد دیگر و یا متولد ساختن هزاران ولد دیگر نیست؟ سه‌بیت دیگر حرکت مولوی‌را از روی‌آن رودخانه نشان می‌دهد. او از روح خود می‌خواهد که شرق و غرب را نادیده انگارد، چراکه اولی گلخنی بیش‌نیست و دومی حمامی بیش‌نه. وبعد

شرق‌و غرب، حتی بصورت جامه‌هایی در می‌آیند که باید مولوی از تن بکند. او بوسیلهٔ جارو، دریای روح خود را صفا و جلا می بخشد. از رودخانه‌ای که آن زن حرکت کرده، حرکت می‌کند: هم زیبایی رودخانه‌را می‌بیند و هم عظمت وقدرت وجلال آن‌سوی رودخانه‌را.

. . . . .	جامه‌کن دربنگر آن نقش‌ونگار
تا ببینی نقشهای دلربا	تا ببینی رنگهای لاله‌زار
چون بدیدی سوی روزن در نگر	کان نگار ازعکس روزن‌شد نگار
شش جهت حمام و روزن لامکان	بر سر روزن جمال شهریار

نگار مولوی کسی جزشمس‌الدین تبریزی نیست. دروسط‌شعر نگارش با حضرت علی هویت مشابه پیدا می‌کند زیرا ذوالفقار او در اختیار نگار است و نگار کسی است که از عکس روزن نگار گشته است و البته برسر روزن، جمال شهریار یعنی خداوند نشسته‌است واز آنجا که روزن لامکان است، جمال شهریار نیز لامکان است و نگار، کسی‌که جارو بردست مولوی داد و تیغ برسرش کوبید ـ از عکس روزن،یعنی از عکس نگار نخستین، نگارگشته است وحتی خاك‌وآب از عکس او رنگین‌گشته و ترك و زنگبار از او جان یافته‌اند. مولوی روحی آنچنان مصفا وپاك و بی‌شائبه و درخشان یافته است‌که همه‌چیز را از عکس نگار رنگین می‌بیند و از آنجا که این حالت ، حضوری همیشگی یافتن با نگار، با «کس‌دیگر» و با شمس‌الدین تبریزی است مولوی تولد مجدد خودرا در وصل باآن نگار و در «خماراندرخمار» ماندن در کنار او و در بیخودی از خود می‌بیند. یعنی مستحیل گشتن درکسی‌که وسیلهٔ کشف من‌درونی‌را در اختیار او گذاشته است،کسی که جارو بدستش داده است. این نوعی‌کشف خود اوست ودرهمین خود یافتن، ظرفیتهای نگار اصلی، یعنی ظرفیتهای خدایی نیز بدست می‌آید.

حرفهای بالا دربارهٔ تفسیر شعر جارو وفقط بمنزلهٔ حدس‌وقیاس تواند بود، مگرآنکه روانشناسی بزرگ بر آنها صحه گذارد. ولی تا آنجاکه من می‌دانم‌ما فعلاً به‌چنین روانشناسی دسترسی‌نداریم،به‌همین دلیل من می‌خواهم حدس‌دیگری هم بزنم.

مولوی خداوند را درخود می‌بیند و با هـویت مشابه او عشق می‌ورزد. مولوی‌رقصان وچرخان با او عشقبازی می کند و درعین‌حال اوراکشف می کند. مولوی مسؤول روح خویش است و از آنجا که بزرگترین شاعر جهان است، در مقابل روح بشر، مسؤول‌ترین فردنیز هست.

افزوده شده در بهمن ۶۵ :

خواننده‌ای‌که این مقاله‌را درچاپهای قبلی دیده باشد، متوجه خواهد شدکه درآن تغییرات ناچیزی داده شده‌است. این تغییرات به‌این‌دلیل داده نشده‌است که‌یکی دوتن ازآن انتقادکرده‌اند. من خود ازسالها پیش به‌نتایجی‌دربارهٔاین‌مقاله‌رسیده بودم‌که بخشی‌ازآن‌مربوط به‌برداشت‌های فرویـد بود. من ضمن اینکه به‌فروید فوق‌العاده احتـرام می گذارم و اورا یکی‌ازمتفکران فوق‌العاده بزرگ به حساب می‌آورم، ولی‌درطول سالهای گذشته به‌این نتیجه رسیده‌ام‌که مهم جلوه دادن جنسیت به‌نسبت بقیه‌چیزها از سوی فروید اشتباهی بیش نبوده است. موضوع جنسیت با دیدکنونی من، نهایتاً فقط یکی ازچند عامل می‌تواند باشد ومرکزی تلقی کردن آن، از واقع‌بینی روانشناختی،انسان شناختی و فلسفی دور افتادن است.

ولی مسئله فقط جنسیت نیست.بطور کلی، به‌رغم خدمت بسیار عظیم فروید به‌درك مقولاتی خارج از حوزهٔ روانشناسی که‌حوزهٔ اصلی کار خود او بود، ــ و ادبیات هم یکی‌از آن مقولات است‌که فروید به‌درك

وگسترش میدان‌ادراك آن یاری‌کرده است ــ دیدگاهی‌که به‌نام‌دیدگاه فرویدی در ادبیات شهرت یافته است ـ ودر مرکزآن درك کلیهٔ‌تصاویر ادبی در چهارچوب جنسیت و عقده‌های سرکوب شدهٔ آن قابل بررسی شمرده می‌شود ـ کافی نیست. یکی به‌دلیل اینکه حوزهٔ ناخودآگاه‌فردی کافی نیست ؛ دیگراینکه توجه به‌ناخودآگاه جمعی، در نوع خاصی از ادبیات اهمیت فراوان دارد و فروید، بدان نه تنها نپرداخته است، بلکه باکاشف و مبدع آن‌که یونگ باشد، به مخالفت برخاسته است؛ ودیگر اینکه‌عقده‌هایی‌که فروید آنها را جهانی بشمار می‌آورد ، در مورد همه جای‌دنیا وهمهٔ اعصار صادق نیست ـ مثلاعقدهٔ «اودیپ» وعقدهٔ «الکترا» که فروید پس ازکشف آنها، بیشتر به‌دنبال مشابه آنهادر اعصار گذشته رفته است ، به‌جای آنکه یك روند عام تاریخی ـ روانی، در خود تاریخ و در همهٔ انسانها و روانهای آنها مشاهده کرده باشد ؛ و بطور کلی فروید، فرد بیمار و خانوادهٔ بیمار بورژوازی اواخر قرن نوزدهم واوایل قرن بیستم را صورت نوعی آدمها و خانواده‌ها در طول قرون‌و در سراسرتاریخ بشمارآورده است.کشف ناخودآگاه فردی‌بزرگ‌ترین کشف فروید است، وهمین‌کشف درگسترش حوزه‌های‌ادبی حوزهٔ رؤیا، حوزهٔ تصویر، حوزهٔ سمبول و اسطوره، حوزهٔ بررسی روان‌شناختی از ادبیات، حوزهٔ بررسی زبان‌ـروانشناختی از ادبیات وحوزهٔ خودبه‌خود نویسی ـ شدیداً موفق و مؤثـر بوده است. برای درك روان انسان، هـر نویسنده و شاعر عصرما مجبور است آثار فرویـد را به دقت بخواند. مقالهٔ فروید راجع به داستایوسکی،کتاب او دربارهٔ لئوناردو داوینچی، نوشته‌هـای او راجـع به ارتباط هنرو روانشناسـی‌کـه مقولات تصعید و جانشین‌سازی در چهارچـوب آن می‌گنجـد ، همگـی عمیق ، بـا اهمیت، وسرشار از تفکر و ابداع است. ولی درجایی‌که ما بخواهیم از این حوزه‌ها تجاوزکنیم وعملاً وارد حوزهٔ بررسی ادبی بشویم، دونفری که بلافاصله ذهن ما را یاری می‌کنند، اولی یونگ و دومی اتورنك هستند . رنك منطقی‌تر از یونگ است ، و شاید کمترکسی مثل رنك

توانسته باشدارتباط ساختی اساطیرملل را از دیدگاه روانشناسی‌بررسی کرده باشد .

فروید به‌دنبال تحلیل‌اسطوره فقط از دیدگاه‌کلینیکی بود: اول‌روان بیماران نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، وبعدتاریخ، و یا روح تاریخ. تردیدی نیست‌که یونگ و رنك نیز قسمت اساسی مشاهدات اولیهٔ خودرا از بالین بیمارگرفته‌اند ، ولی تاریخ، روان تاریخی انسان‌را، دقیق‌تر از فروید خوانده‌اند ، و از این بابت برای شناخت اتفاقی که برای روان پیش ــ تاریخی و تاریخی انسان ، نه تنها در اروپا و در سوابق فرهنگ غربی، بلکه درمیان‌سایرملل،بویژه‌آسیا افتاده، خواندن یونگ و رنك ضروری‌تر از هر روانشناس دیگری است. رنك دریکی از کتابهای خود به‌تشابه ساختهای روانی قهرمانان اقوام مختلف پرداخته است، و بین«کیخسرو» ، «کورش» ، «اودیپ» ، «موسی» ، «زیگفرید» و دیگران شباهتهای ساختی فراوان یافته است. یونگ کاشف ناخودآگاه جمعی، تقسیم‌بندی‌کنندهٔ ادبیات به ادبیات اسطوره‌ای و ادبیات روانشناختی، کاشف جان زنانه، «آنیما» و جان مردانه ، «آنیموس»،و گسترش دهندهٔ ذهن انسان به حوزهٔ تخیل‌کیهانی است. بررسی او از بشقاب‌های پرنده وروانشناسی پشت‌سرآن ، یکی ازشاهکارهای‌بررسی روانی‌دربعدازجنگ دوم جهانی است. علاوه براین، یونگ به‌ادبیات اشراقی‌التفات خاصی داشته‌است‌که فرویدنداشته‌است. ادبیات‌اشراقی، یا ادبیاتی که با بصیرت درونی Vision ، سروکار دارد ، در آثار یونگ‌بسیار مهم‌تر ازادبیات باصطلاح‌واقعیت‌گرا تلقی‌شده‌است.ازاین نظر، توجه یونگ به‌آثار شرقیان، بویژه آثار فلسفی ، ادبی و هنری هند،چشم‌مارا نسبت به‌آنچه بایدیکی از ارکان اصلی تفکرشرقی‌خواند، بازکرده‌است. و این ، از دیدگاه ما که شرقی هستیم اهمیت‌اساسی دارد. در فروید نوعی‌حبس شدن وجود دارد. فروید محبوس‌اروپا است، بویژه اروپای عصر خود، بویژه فرد اروپایی عصر خود.موضوع اجتماع وتاریخ درآثار فروید به‌حداقل تقلیل داده شده‌است، وهمچنین

موضوع سیر تکوینی روان انسان در طول قرون‌و اعصار در قاره‌های دیگر. ولی‌فروید برای‌نخستین‌بار در روان انسان یك ساخت‌دیده‌است. این ساخت نه‌تنها به‌جای خود، بلکه در ارتباط با تحولاتی‌که بعدها در زمینه‌های مختلف ، ازجمله ادبیات‌شناسی ، انسان‌شناسی ، زبان‌شناسی ، اسطوره شناسی، پیدا شده از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. در واقع فروید یکی‌از بنیانگذاران تفکر «استروکتورالیسم» و یا ساخت‌گرایی است. این دیدعلمی بعدها از دوسو، همهٔ مقولات انسانی، بویژه روان‌شناسی را تحت تأثیر خود گرفت: یکی به‌این دلیل که بنیان آن برمشاهده و تجربه قرار داشت؛ ودیگر به‌این دلیل‌که استنتاج ناشی از این تجربه‌ها ومشاهدات، از طریق تفکر خود فروید به‌سوی فرمول‌بندی علمی سوق داده شده‌است. فرویدنشان داده است‌که عمیق‌ترین زوایای روح انسان توسط علم قابل شناسایی‌است. ازنظر ما ادبا، فروید،بویژه در ارتباط با قصه، فوق‌العاده اهمیت دارد. روانکاوی فرویدی درواقع عبارت است ازبیان یك‌قصه ازپایان‌به‌سوی مبداء آن. یعنی انسان‌وقتی که روانکاوی می‌شود روایت زندگی خود را از آخر شروع کرده، با رسیدن به‌آغاز آن پایان می‌دهد. در واقع روانکاوی فرویدی نوعی ریشه‌یابی حدیث زندگی است، نوعی بازگشت، یا «فلش‌بك»های‌متعدد به‌سوی مبداء حیات فرد است. واز سوی دیگر این‌کار به‌معنای هگلی، دیالکتیکی‌است:اگرزندگی‌ازیك‌حادثه، فرضاً تولد،شروع‌شده،به‌تدریج، فرض‌کنید به‌پنجاه سالگی رسیده است، ودر واقع پنجاه‌سالگی «سن‌تز» نیم قرن زندگی است، روانکاوی عبارت است از شروع آخرین لحظهٔ آن پنجاه سالگی و بازگشت به «آنتی‌تز»ها و «تز»های مختلف برای یافتن‌ریشهٔ واقعه‌وقصهٔ زندگی. حرکت از معلول به‌علت و یافتن‌علت‌العلل در پشت سر همهٔ حوادث قصهٔ زندگی،بزرگ‌ترین خدمت فروید به‌درك ماهیت زندگی فردی است. فرویدبه‌دنبال معنی اصلی زندگی فرد بوده است. و ادبیات نیز در بخشی از حوزه‌های اصلیش به‌دنبال درك همین معنای زندگی فردی‌است.

اگر یونگ و رنك و روانشناسان مهم بعداز آنان، بعد فردی کار فروید را به سوی کل نوع انسان گسترش داده‌اند، کار فروید در جایی دیگر شدیداً نیازمند گسترش بود، و آن «جا» عبارت بود از تاریخ. فرویدبطور جدی به‌تاریخ نپرداخته‌است. دیگران به‌این قضیه‌پرداخته‌اند، و اتفاقاً با تلفیق آرای فروید با آرای فلسفی و اجتماعی. دونفری که به‌این‌موضوع بطور جدی توجه‌کرده‌اند یکی «هربرت ماکوزه» است؛ و دیگری «ژان‌پل سارتر». مارکوزه درکتاب «شور زندگی و تمدن» کوشیده است نشان بدهدکه ساخت روانشناختی فرویدی عالم صغیر ساخت جامعه‌شناختی تاریخ است. همانطور که سرکوب شور جنسی سبب پیدایش‌عقده‌هایی درفرد می‌شودکه او همیشه به‌دنبال ارضای آنها ازطریق‌جانشین‌سازی برای آنهااست، سرکوب شورآزادی دراجتماع هم سبب پیدایش عقده‌هایی در جوامع می‌شود که این جوامع همیشه به‌دنبال ارضای آنها از طریق جانشین‌سازی برای آنها هستند. نتیجه: کار فرد جانشین آن‌کار اصلی لذت‌بخش اوست، و کار جمع درتاریخ، جانشین کار اصلی لذت‌بخش تاریخ است. تاریخ کنونی انسان،جانشین تاریخ‌آزادی‌اوست؛ فرهنگ کنونی او درواقع‌جانشین فرهنگ آزادی وفرهنگ لذتهای اوست. از این‌نظر تاریخ فقط عقده‌ها را ارضا کرده، نه انسانهای آزاد را. درواقع مارکوزه در «شور زندگی وتمدن» آرای فروید را توسط‌آرای مارکس تکمیل‌می‌کند، واین‌خود درجامعه‌شناسی وعلم تاریخ فصل جدیدی گشوده‌است.

اگزیستانسیالیسم سارتری در دورهٔ اول فلسفه سارتر به‌دلیل سروکار داشتن با فرد، خودبه‌خود سروکار با روانکاوی فرویدی داشت. به‌همین دلیل درواقع‌چیزی‌که سارتر بعدها روانکاوی اگزیستانسیالیستی‌خواند، ترکیبی از دو مقولهٔ بظاهر متباین بود که در واقع ریشه در یك مقولهٔ اصلی، یعنی ذهن و روان فرد داشت. با این‌مقدمات، وقتی که سارتر، دوران مارکسیسم نهایی‌اش‌را در بعد از سال ۱۹۶۰ شروع کرد، در واقع‌آنچه از «هایدگر» هستی‌شناس و «هوسرل» پدیدارشناس آموخته بود، در بستر تفکر مارکسیستی ریخت، وبدین ترتیب فلسفه‌ها و دید-

گاههای فردی‌را در واقع به سوی بررسی‌های‌اجتماعی- تاریخی‌حرکت داد. از این‌نظر یکی از شعب اصلی اگزیستانسیالیسم در واقع شدیداً متأثر از فروید از یك سو و هایدگر ازسوی دیگر بود. تأثیر فروید و هایدگر ومارکس، بویژه در نقد ادبی سارتر انعکاس خود را پیداکرد. «ژنهٔقدیس وشهید» که شاهکار نقد ادبی سارتر است درواقع دربعدفردی فرویدی، در بعد هستی شناختی، هایدگری، در بعد اجتماعی - تاریخی، مارکسیستی است. بطورکلی سارتر، یکی‌از فلاسفه‌ای‌است که فرویدرا به سوی فلسفه آوردند.

در بعد دیگر در میان فلاسفهٔ روانشناس باید از «ژاك‌لاکان» نام برد که برخلاف بسیاری از شاگردان، طرفداران و یا معاندان فروید معتقد به‌بازگشت به‌ریشه‌های‌اندیشهٔ فروید برای بازیافتن فرد درست‌درمقاطع تحول آن بود. لاکان می‌گوید آنچه بیمار به‌روانکاو می‌گوید رؤیاهای خود بیمار نیست، بلکه روایت رؤیا است. به‌همین دلیل روانکاو در واقع روانکاوی‌کنندهٔ زبان است. درواقع آنچه برزبان می‌آید وآنچه ساخت پیدا می‌کند، ساخت روان آدمی است، درواقع ساخت ناخود-آگاه انسان ساخت زبان است. ازاین دیدگاه لاکان نسل جدیدی از روانکاوان، معبران، زبان‌شناسان، منتقدان ونویسندگان‌را تحت‌تأثیرخود قرار می دهد. بررسی علمی زبانشناسی در واقع بررسی علمی روان آدمی است. نه «فردنیان دوسوسور» بلکه فروید واضع علم جدید زبانشناسی است. اگر این‌نکته از دیدگاه برخی از محققان جدید قابل قبول نباشد، دستکم می‌توان‌گفت که فروید و فردنیان‌دوسوسور مکمل یکدیگرهستند. دراصل یك چیز بین این‌دو پل می‌بندد؛ هم در روانکاوی و هم درزبان‌شناسی، وسیلهٔ‌شناخت روایت است. زبان، قصهٔ روان‌آدمی است. درگار ژاك دریدا، نه‌تنها بین زبانشناسی فردینان‌دوسوسور و روانکاوی فروید، بلکه بین‌این دو و فلسفهٔ هایدگر پلی بسته شده‌است. زبان خانهٔ هستی‌است. وقتی‌که‌هایدگر می‌گوید: من‌کسی‌هستم‌که هستی از اوست، در واقع به‌زبان ابعاد روان تاریخی و پیش‌تاریخی انسان‌را داده است.

مسؤولیت، دید فلسفی و هنری

۱

وقتی که من به‌عنوان نویسنده و یا شاعر بگویم: «مسؤول‌هستم»، در مرحلهٔ اول، اقرار به‌نوعی انتخاب می‌کنم. به‌این معنی که من‌ازمیان انواع مختلف رفتارها، یعنی مخالفت با مسؤولیت، عدم وقوف به ـ مسؤولیت، بی‌تفاوتی نسبت به‌مسؤولیت ویا نشان دادن نیمی‌مسؤولیت و نیمی عدم مسؤولیت، انتخاب می‌کنم که مسؤول باشم. این انتخاب شاید ناشی‌از دگرگونی‌های مختلف‌ذهنی‌باشد که به‌من دست داده‌است؛ شاید ناشی‌ازتربیت خانوادگی، طبقاتی، فرهنگی واجتماعی‌من باشد؛ و شاید ناشی از روابط بسیار خصوصی ویا بسیار عمومی من باجهان هستی باشد. این انتخاب، از هرمنبعی که سرچشمه‌گرفته باشد و نتیجهٔ هرنوع تأثیر و تحول و تطور روحی و اجتماعی و فرهنگی وسیاسی وتاریخی که‌باشد، مرا به درجه‌ای ازنوعی‌شفافیت فلسفی رسانده‌است. یعنی‌من برروی سکوی انتخاب‌ایستاده‌ام، سکویی که مرکز یك‌تصمیم درخشان است، سکویی که از نظرمن، به‌هستی من جهت داده است و

آنرا ازمعنا ومفهومی که«درمن» و«با من»و ازطریق من،«در دیگران» و «بادیگران» وجود دارد سرشارکرده است. نورهای مفاهیم مختلف هستی،از درون و برون، طوری یکدیگررا قطع می‌کنندکه‌این سکو، تبدیل به‌کانونی درخشان می‌شود. در این درخشانی و شفافیت فلسفی ـ هنری، من یا منِ نوعی که انتخاب کرده‌ام، مسؤول باشم، باتو، یاتویِ نوعی که انتخاب کرده‌ای،مسؤول‌نباشی، بااو یا اویِ نوعی که انتخاب کرده‌است،بی‌اعتنا به‌مسؤولیت‌باشد،یا نیمه مسؤول ونیمه‌غیرمسؤول، فرق می‌کنم. فرق می‌کنم به‌دلیل اینکه دگرگونی‌های ذهنی‌ما،خصائص طبقاتی ما، فرهنگ خصوصی خانوادگی ما و بعدها شاید فرهنگ عمومی اجتماعی ما با یکدیگر فرق می‌کنند. فرق اساسی ما درماهیت طبیعی ماکه همگی از یك‌نوع هستیم و در طبیعت هستیم و با طبیعت، و در واقع طبیعی هستیم، نیست. بلکه فرق اساسی ما در این است که طبیعت ثانی ما، آنچه در نتیجهٔ تحمیلات غیر ازما بر طبیعت نخستین ما، آفریده شده است، با یکدیگر، علیرغم اشتراکهایی که دارد فرق می‌کند. و به‌همین دلیل من یا منِ نوعی، در برابر تو، یا توی نوعی، او و یا اویِ نوعی قد علم کرده‌ام ؛ با مخالفت، با نفس اعتراض، با یك «نه» گفتن، با یك عکس‌العمل، خواه به صورت تجریدی و خواه به‌صورت عینی ـ یعنی در میدان عمل ـ «بودن» خود را برنبودن خود فائق کرده‌ام و ثابت کرده‌ام که در دنیایی از «بودن» زندگی می‌کنم و برای آنکه بودن خودرا ثابت‌کرده باشم ، آنرا سکویی کرده، بسوی تحول، که دراینجا به‌صورت یك اعتراض، یك‌مخالفت ویك «نه»گفتن صریح تجلی کرده است، پریده‌ام. با این‌پریدن، بودن خودرا بدیهی و مسلم دانسته‌ام و خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه، ثابت کرده‌ام که بوده‌ام و هستم وباید باتحول، با دخالت درجریان عادی امور، باعوض کردن

مسیر رودخانه‌ای که بی‌اعتنا به‌من، در کمال خشونت و کله شقی و شقاوت پیش می‌تازد، بودن‌خود را درعمل‌نیز نشان‌دهم. بودنِ ما اگر نتیجه‌اش عمل نباشد، یك تعلیق تابینهایت درفضاست، فضایی که‌چون دروپیکری ندارد، حتی معلق بودن از آن معلوم نمی‌شود. بودنِ من، موقعی معلوم خواهد شدکه از من عملی سر بزند و من برروی آن سکوی شفاف و درخشان فلسفی ـ هنری قراربگیرم وفضای خالی را پرکنم؛ بایك «نه» مسیررودخانه را عوض کنم، یاآن‌را متوقف گردانم، یاخلاف مسیر آن را به‌شنا درپیش بگیرم. بودنِ من موقعی‌معلوم خواهد شدکه من این خالی بی‌پایان، این فضای بی‌تفاوت به‌بودنِ مرا، باصدای‌خود، بانعرهٔ خود، با فریاد «نه» های پی درپی خود، با نفس و خون «نه»های خود پرکنم. والا ازکجا معلوم خواهدشدکه من‌بوده‌ام، هستم وخواهم‌بود؟ من باید مثل مجسمه‌ای‌که بودن خود را، آب و مادهٔ حیاتی وخیر و برکت و موجودیت خودرا در دل خاك و در احشای‌کوهستان مدفون کرده است و ناگهان آنچنان نیروی انقلابی و قابل انفجار و در آن مراحل اولیه، غیرقابل‌کنترل پیدا می‌کندکه بیرون می‌ریزد وسطح‌خاك را سرشار می‌کند،همین‌من، باید بودنِ خود را، با بیرون ریختن بودنِ خود معلوم‌کنم. بودن‌من وجود نخواهد داشت تا موقعی‌که من و یا همان بودن‌من، از درون، ازآن بی‌تفاوتی‌های اعماق، برون بریزد و و جهان را به‌خود آغشته‌کند، سطح مرا به‌رخ بکشد و با به‌رخ‌کشیدن سطح من،اعماق‌مرا آشکارکند، مرابه‌سوی نه‌بودنی‌مجرد،بلکه به‌سوی بودنی‌عملی، بودنی‌درحال تحول،بودنی درحال‌نه‌گفتن‌به‌بی‌تفاوتی‌ها، به‌مسیرهای عادی عرفها وعادت‌ها، وبالاخره بودنی درحال نه‌گفتن به‌بودن‌های قلابی و تصنعی و پوشالی، براند. مرا به‌دور خود بچرخاند و باسر مرا به‌سوی تصمیم، به‌سوی‌مسؤولیت‌تصمیم وانتخاب‌مسؤولیت

پرتاب‌کند، تااینکه وقتی‌با تمام بودنِ خود، درمنطقه‌ای دیگر ازتفکر، احساس، عمل وشدت‌عمل‌فرو می‌آیم، موجودی باشم‌که تصمیم‌گرفته است به‌جریان سادهٔ امور، به‌حرکت عادی رفتارهای بی‌تفاوت هنری، فلسفی، اجتماعی،به‌خوردن‌ها وخوابیدن‌ها وعشق‌ورزیدن‌های پوشالی، به‌فرهنگ و یا فرهنگ‌های راکد وبی‌تحرك وگندیده، بی‌اعتنا نباشد. به‌دلیل‌اینکه پس‌از این‌دگرگونی ازشش‌جهت، پس‌از این دگرگونی شش‌دانگ، پس‌ازکنده‌شدن و درخودکنده‌شدن وآب، آن مادهٔ‌حیاتی را به‌فوران وبعد به‌جریان واداشتن ودشتهای راکد شعور آدمی‌را بدل به‌گندمزارهای طلایی درزیر نسیم نیمروزی‌پیش‌از فصل خرمن‌کردن، دیگر امکان بازگشت به‌اعماق چاه، به‌اعماق بودن بی‌تفاوت‌خویشتن، به‌آن خواجگی، وحتی بهتربگویم اختگی روح دراعماق درونی‌ذلیل و خوار وپست گردیده، نخواهد بود؛ یکبارکه‌کندی و البته درست و حسابی در خود چاه‌زدی، برای همیشه‌کنده شده‌ای وبعداز آن در هر فصلی،برروی هرقلمروی‌و زیرهر آسمانی‌که باشی،درزیر پنجهٔ‌حرامیان و یا دربرابر گلولهٔ مسلسلی حتی اگرباشی،آن «نه» راکه همچون‌خوشهٔ پروینی ازپیشانی تو طالع شده است، به‌سوی همه پرتاب خواهی‌کرد وپیشانی بلند تو، سکوی اعتراض علیه بی‌تفاوتی و یا تفاوت دروغین خواهد بود. تو آن «نه» را برنوك سرنیزهٔ کسی‌که بخواهد قلب تو را تسخیرکند، خواهی نهاد و سرنیزه آناً زنگ خواهد زد ویادر خود خواهدشکست. تو آن «نه»را به‌شکل سرودی،به‌سوی سکوت‌خواهی خواند و سطح سکوت بیدار خواهد شد، مثل برفهای زمستانی آب خواهد شد، وآب جاری خواهد شد . تو آن «نه» را بصورت زبانهٔ آتشی‌جاری خواهی‌کرد و زبانهٔ آتش، سطح دیوارها وکف خیابانها و حاشیهٔ جویهای‌گندیده را خواهد لیسید، راه به‌انبارهای قابل اشتعال

وانفجار خواهد یافت وشهر ـ از آسمانش اگر ببینی ـ تبدیل به گلولهٔ آتش‌بازی درشتی خواهدشد که پس‌از متلاشی شدن، ازقید بودن بی‌تفاوت خود نجات یافته‌باشد و باهزار رنگ سرخ مذاب خود، بودن خودرا عملا به‌زیستن، زیستنی پرتحرك وخشن و زنده بدل‌کرده باشد. تو آن «نه» را، موقعی که بر روی دوپای خود ایستادی و دستهای خود را بلندکردی و کمر راست‌کردی و آسمان را دیدی، گفتی، حیوانها نگفتند، ولی تو آن «نه» راگفتی. تو آن « نه » را به‌طبیعت گفتی وبه آسمان حتی گفتی و اکنون ممکن است با دهانی کف‌کرده آن «نه»را فریاد بکشی؛ درخیابان، در روستا ودربیابان،ویا ممکن‌است بصورت مشتی آنرا بکوبی، برسینهٔ هرکسی که بی‌تفاوت باشد وبخواهد از تو نیز یك‌بی‌تفاوت بسازد. و یا ممکن است به‌جای این چهره‌های عنیف اشرافی که بصورت نقاشی می‌کشی، یك « نه »گنده را تصویر کنی و هزار تابلو، به‌هزار شکل، از هزار «نه» تصویرکنی و یا ممکن است به عادت عرف زبان «نه» بگویی، از آن تجاوز کنی و با سرودن شعر «نه» بگویی.درهرجایی که عادت را بهم زده باشی،کوشیده‌ای‌انتخاب بکنی وهمین انتخاب خود مسؤولیت تست، ومسؤولیت در تجاوز از بی‌تفاوتی بودن ورسیدن به‌مرحله‌ای ازعمل یعنی عمل خلاقیت است. انسان، مسؤول خلق‌کردن است، وگرنه، نه‌فقط انسان‌نیست، بلکه‌حتی خودنیز، نیست.

۲

من با « نه »گفتن خود نخست ثابت می‌کنم که چیزی پیش از گفتن من وجود داشته است که من برضدآن قیام‌کرده، «نه» گفته‌ام؛ و نیز ثابت می‌کنم که « نه »، نفی زندگی نیست، بلکه تأیید آن است، منتها ازطریق نفی آنچه‌که درظواهر و بواطن زندگی، محدودکننده، مبتذل وفاسدکننده است؛ ونیز من با نه‌گفتن خود ثابت می‌کنم که‌اگر من زندگی موجودرا نخواسته باشم، این به‌آن معنی‌نیست که من‌اصلا زندگی‌را نمی‌خواهم، بلکه‌به‌این معنی‌است که من درخیال‌خود به‌دنبال تصوری از یك زندگی‌مطلوب‌هستم، زندگی‌ای‌که ارزشهای قهقرایی زندگی فعلی مرا ازبین ببرد ومرا بسوی جهانی مطلوب پرتاب کند و مرا ازقهقرا، ازعقب ماندگی، از ابتذال، ازبی‌ارزشی وبیشعوری‌نجات دهد ومرا ازطریق هوشیاری خلاقه،به‌سوی آینده‌ای که‌درآن ازشقاوت پوچی و ابتذال خبری نباشد، پرواز دهد. من باید مثل آن‌معمار کهن

یونانی بال‌هایی بسازم تا از زندان تودرتوی محدودکننده نجات‌یابم: وبعد من باید فاصلهٔ بین زمین‌وآسمان را به‌دقت برای‌خود میزان‌کرده باشم،والا بالهایم را آفتاب‌خواهد سوخت ویا در تیررس زمینیان‌قرار خواهم‌گرفت واز اوج به حضیض کشیده خواهم شد. من با «نه»گفتن خود ثابت می‌کنم که دربرابر آنهایی که گفته‌اند «آری»، ایستاده‌ام. من باید ثابت‌کنم که در این جادهٔ لیز ابتذال، برجستگی‌ای هستم که باید آیندگان و روندگان از این جادهٔ ابتذال به موجودیت «نه» ـ به اینکه «من» به این جاده «نه»گفته‌ام و تا آخر نیز «نه» خواهم‌گفت ـ وقوف پیدا کنند. من با « نه »گفتن خود ثابت می‌کنم که مهره‌های شطرنج نیستم، کنسروهای ساردین نیستم. بلکه سربازی هستم که با اراده و انتخاب خود، برای خود و خودهای‌مشابه می‌جنگد، وماهی‌ای‌هستم که آب‌را آزادانه سیر می‌کند و پولکهایش به‌اندازهٔ آینده درخشان‌است. من با «نه»گفتن، پیش‌ازهرچیز به‌طبیعت، به‌طبیعتی که مرا درمحدوده‌ای از اشیا ، در محدوده‌ای ازیك گذرانی عمری پنجاه یا شصت‌ساله، در محدوده‌ای از خور و خواب و جماع شهوی نگاه می‌دارد، «نه» می‌گویم. به‌طبیعت «نه» می‌گویم، به دلیل اینکه‌گرچه‌من‌درطبیعت زندگی می‌کنم و متعلق به‌طبیعت هستم و طبیعی‌هستم، ولی طبیعت «بودن»من است ومی‌خواهد مرا غرق در قوانین کور ومنعقد و دائمی‌ولایزال‌خود بکند. گرچه من برای‌کشف خود، راهی جز از طریق کشف اشیا ندارم، ولی من علیه تمام اصول وقوانینی که بخواهند ازمن یك شیء بسازند،قیام می‌کنم. قیام می‌کنم به‌دلیل آنکه من گرچه متعلق‌به‌محتوای مادی اشیا هستم، ولی خود می‌توانم وباید بتوانم بر اشیا، اصول و قوانین انسانی خودرا تحمیل کنم. من از طریق اشیا، خودم را، و از طریق خودم، اشیا را درمحیط طبیعت کشف می‌کنم. درخت می‌روید

ولی نمی‌فهمد که می‌روید؛ رود جاری می‌شود، ولی نمی‌فهمد که‌جاری می‌شود؛ ستاره‌هامی‌آیند، ولی نمی‌دانند که می‌آیند، که ظاهرمی‌شوند و شب‌را اعلام می‌کنند. و شب می‌آید، مثل حیوانی می‌آید، بدون آنکه بفهمد برای‌چه آمده‌است. ولی موقعی که من ظاهر می‌شوم،می‌فهمم که ظاهر شده‌ام؛ موقعی که شاد می‌شوم، خنده‌ام درکنار شادی‌ام، حضور مرا اعلام می‌کند.اشیا «برای‌خود» وجودندارند،بلکه«درخود» وجود دارند، چراکه‌نمی‌فهمند که وجود دارند. درحالیکه من می‌فهمم که درخود وجود دارم و می‌فهمم که برای‌خود نیز وجود دارم؛ و نیز می‌فهمم که برای اشیا نیز وجود دارم و نیز می‌فهمم که اشیا برای من وجود دارند، چراکه وجود، عملا وجود نخواهد داشت، مگر آنکه شعور بروجود عملا وجود داشته‌باشد. اشیا برای خود وجود ندارندو به‌همین‌دلیل، ازنظریك‌درخت، درخت وجودندارد، به‌دلیل‌اینکه‌درخت نمی‌فهمد که درخت وجود دارد. من می‌فهمم که درخت وجود دارد، می‌فهمم که درخت‌هم در خود وجود دارد و هم برای من که می‌فهمم درخت وجود دارد. ولی من چیزهای دیگری را هم می‌فهمم که بالاتر از فهم وجود درخت‌است. من می‌فهمم که درخت بارمی‌دهد؛می‌فهمم که درخت‌از آفتاب و باران وزمین متأثر می‌شود؛ ومی‌فهمم که‌درخت درلحظاتی بامن شباهت پیدا می‌کند.ریشه‌هایش بی‌شباهت به‌پاهای‌من، و شاخه‌هایش بی‌شباهت به‌دستهای من نیستند. اگر من وجود نداشتم، درخت نه‌وجود داشت، نه‌شبیه من بود ونه ازنظرمن از آفتاب وباران وزمین متأثر می‌شد. من با شعورخود می‌فهمم که خود شیء نیستم، ولی اشیا، اشیا هستند وچیزی جز اشیا نیستند، مگر آنکه من بخواهم آنها چیزی جز اشیا باشند. تشابه بین‌من و شیء ازیك نقطهٔ نظر، یك تشابه یکطرفه‌است؛ تشابه‌را من می‌فهمم،شیء نمی‌فهمد، به‌همین‌دلیل،

من بوسیلهٔ شعور خود و باوجود محدود بودن درمادیت اشیا، اشیارا استثمار می کنم و درخت را به آتش تبدیل می کنم، و آتش را به حرارت وحرارت را به لذت؛ درخت را به خود تشبیه می کنم وخود را به درخت، واز آن لذت هنری می برم ویا لذت فلسفی می برم، و یا آن را بدل به نمونه، نماد و نمودار و سمبول یك حقیقت می کنم که در درخت وجود ندارد وفقط، آری فقط، در شعور من وجود ندارد. من به شی ء شعور می دهم و اشیا شروع به سخن گفتن می کنند. من برای اشیا، شعور خلق می کنم، زبان و معنویت خلق می کنم، واینهارا خلق می کنم به دلیل اینکه اشیا، اشیا هستند وجاودانه طبیعی هستند، من هم طبیعی هستم وهم ضد طبیعی؛ هم شی ء هستم وهم ضدشی ء، هم درمیان اشیا زندگی می کنم و هم از آنها فاصله می گیرم، فاصله می گیرم، به دلیل اینکه اقتضای وجود من این است که فاصله بگیرم. من این فاصله از اشیا را خلق می کنم. بدون این فاصله من نیستم. وجود ندارم. سرنوشت من دراین فاصله گرفتن از مادیت مطلق شی ء وگرایش به شعوری عام برجهان که درهنر شعر، شعوری خاص و اشراقی برجهان است، تعیین می شود. اشیا ازمن نمی توانند فاصله بگیرند، مگر آنکه من فاصله گرفتن آنها را بخواهم. رودخانه نمی داند ونمی تواند بداند که جاری شده است ومثل آرزوهای من، مثل امیدهای من، مثل خیالهای من، جاری شده است. من می دانم که رودخانه آب است وبستری دارد ومثل آرزوها، امیدها وخیال های من جاری شده است. دریا نمی تواند مرا ببیند، چرا که درخود غرق است، من از دریا فاصله گرفته ام وبه همین دلیل می فهمم که دریا درخود غرق است ومی تواند مرا هم درخود غرق کند و می تواند همهٔ امیدهای مرا نیز در خود غرق کند. ولی من می دانم که حتی فاصله گرفتن از اشیا نیز کافی نیست؛ یاتنها آفریدن این فاصله کافی نیست؛ باید چیزی بالاتر از این فاصله، چیزی

بالاتر از این معلق بودن من از اشیا واشیا ازمن، بوجود آید. چیزی که جانشین من و اشیا بطور توأمان بشود، به همین دلیل من انتخاب کرده ام که آن جانشین را خلق کنم. آن جانشین گرچه از اشیا بهره برده است و براساس آنها آفریده شده است، ولی کاملا انسانی است ومتعلق به انسان است.

این فاصله قابل بررسی است. من می توانم حرف بزنم وازموقعیت خود، انسان های اطراف خودرا باخبر کنم. ولی یك شی ء آنچنان در خود غرق شده است که نمی تواند از موقعیت خود دیگران را مطلع گرداند. یك شی ء صد در صد «درخود» است و چون نمی تواند از موقعیتش اطلاعی به من برساند ومن فقط با کشف آن، بامشاهده وبررسی و تجزیه وتحلیل و یاشهود، می توانم از آن اطلاعاتی بدست آورم، بین من و شی ء فاصله ایجاد می شود. شی ء، پیوسته یك شی ء وصددرصد شی ء است، من درعین حال که یك شی ء، درمیان اشیا می توانم بود، ازشعوری صددرصد برخوردار هستم؛ من همیشه به سوی شعور کشیده می شوم، شی ء همیشه به سوی شی ء ودرکشاکش این شی ء و شعور، در آن فاصلهٔ ایجاد شده بین انسان و شی ء، تصویر یك شی ء زاییده می شود و تصویر یك شی ء، نه در شی ء، بلکه در ذهن انسان زاییده می شود. تصویر چیزی است نصفه نصف: نیمه انسانی و نیمه طبیعی. به دلیل اینکه بین یك شی ء در طبیعت ویك شی ء به صورت تصویر در ذهن، فرق هست. فرق هست به دلیل اینکه تصویر یك شی ء، خود یك شی ء نیست بلکه پنجاه درصد شی ء است وپنجاه درصد انسان. تصویر یك شی ء، تصویر شعور انسان از آن شی ء، است. به همین دلیل درك صددرصد از اشیا برای انسان وجود ندارد. انسان فقط درحافظهٔ خود می تواند از اشیا، تصاویر مختلف جمع کند. ادراك کامل وجود ندارد.

شیء درخت باتصویر درخت فرق می‌کند و انسان در ذهن‌خود، نمی‌تواند خود اشیا را بگنجاند، بلکه مجبور است تصاویری از آنها در ذهن خود جمع‌آوری کند. در این فاصله بین انسان وشیء، تجربیات تصویری انسان‌بوجود می‌آید. شیء مقدم برتصویر از یك‌شیء است.

درفاصلهٔ بین انسان وشیء،و درفاصلهٔ بین تجربه‌کننده و تجربه شده، حافظهٔ انسان درنوسان است. حافظه تصاویر تجربه‌هارا در خود جمع‌کرده است. تجربه‌ها ممکن است جنبهٔ تصویری داشته باشند ویا ممکن است مربوط به‌زندگی عاطفی و اجتماعی انسان باشند، ولی در هرصورت، تجربه‌ها، تصاویر خودرا درحافظهٔ انسان‌جایگزین‌می‌کنند. حافظه با تصاویر خود، فواصل‌بین اشیا وانسانها، و اعمال و انسانهارا پر می‌کند. این تصاویر، الگوی تجربی‌خود را درحافظه نگه‌می‌دارند وموقعی‌که خلاقیت هنری پیش می‌آید وتخیل باتمام نیروی خود بکار می‌افتد، دیگر ما باالگوهای منعقد و راکد حافظه کاری نداریم. تخیل گره این الگوها را می‌گشاید، الگوهارا درهم می‌ریزد والگویی‌دیگر برای خود می‌تراشدکه دیگر به معنای عینی قابل‌انطباق با سیاههٔ قبلی تصویرها وتجربه‌ها نیست. یعنی تخیل‌درحین خلاقیت، دست‌به‌آفریدن حافظهٔ جدیدی می‌زندکه حافظهٔ نخستین درآن مستحیل گردیده، خود را بدان‌ایثارکرده‌است تاآفرینش انسانی صورت گیرد. آفرینش‌هنری، حادثه‌ای در حافظه و حافظه‌سازی است. تخیل ایجادکنندهٔ این حافظهٔ هنری‌است ومن درمباحث بعدی نشان خواهم‌دادکه چراهنرمندشرقی در آفریدن این حافظهٔ هنری درگذشته مسؤولیت نشان داده‌است والان نیز باید نشان‌بدهد؛ وچرا هنرمند غربی، در روش و شیوهٔ دیگری کار کرده‌است ومی‌تواند اگر دلش‌بخواهد از عدم مسؤولیت هنری برای شاعر حرف‌بزند.

۳

نقاش‌چینی، معمارهندی وشاعر ایرانی، درگذشته هرگز به‌دنبال ساختن زیبایی نبوده‌اند. آنها به‌دنبال چیزی درآن‌سوی‌نقاشی،معماری ویاشعر بوده‌اند؛ ویا درواقع آنها به‌دنبال چیزی درآن‌سوی تشکل‌اشیا بوده‌اند؛ آنها به‌دنبال چیزی حتی درآن‌سوی زیبایی بوده‌اند. آنها در عبور خودازشیء به‌حقیقت (هرنوع‌حقیقتی) ممکن‌است‌گاهی‌به‌تصور و یا تصویری از زیبایی نیز دست یافته باشند، ولی هرگز خود آن زیبایی، به‌صورت انتزاعی، به‌عنوان چیزی‌جدا ازحقیقت هستی‌مطرح نبوده است. آنها در زیبایی متوقف نشده‌اند، گاهی‌آنرا بکلی نادیده گرفته وازآن عبورکرده‌اند ودر اقلیم‌حقیقت خیمه برافراشته‌اند؛ گاهی بجای زیبایی، حتی زشتی‌هم آفریده‌اند، چرا که مقداری حقیقت در زشتی وجود داشته است ویا شاید ظرفیت حقیقت زشتی به‌همان‌اندازهٔ زیبایی‌بوده‌است. ولی آنها هرگز بخاطر ایجاد زیبایی، ازحقیقت کشف

هستی دست نشسته‌اند. به‌یك معنی،هدف هنرشرق، ایجاد مجموعه‌ای‌از شکل‌ها، از اشیا، به‌وسیلهٔ رنگ، سنگ یاکلمه نبوده است. هنر شرق کوشیده است ازتشکل‌ساده یا پیچیدهٔ اشیا به‌آن‌سوی‌اشیا، به‌آن‌سوی تشکل اشیا دست‌یابد. گاهی نتیجهٔ این تشکل چیزی ظریف و تغزلی چون نقاشی‌چین بوده است، زمانی چیزی سخت زمخت و باابهت و درشت و تمثیلی، چون معبد هندی یا مجسمهٔ خدایان هندو؛ و زمانی دیگرچیزی پرشور و حال وعارفانه، گریه‌آور یا رقص‌انگیز چون‌غزل فارسی. ولی هنرمند شرقی در شکل معبد، در شکل نقاشی و در شکل غزل، خود را محصور ندیده است. هدف او رسیدن به‌چیزی دیگراز طریق این فرم‌ها بوده است. فرم‌درهنرشرق، همیشه وسیله بوده،هرگز هدف نبوده است «بودا»و«زرتشت» و«کنفوسیوس»ودیگران‌به‌هنر شرق، جهت خاصی داده‌اند کـه از آن محتوا است، نه از آن فرم. این‌ها خواسته‌اند حقیقت کشف‌شود و حقیقت آشکار شود و به‌هروسیله‌ای شده بیان شود.

اشیا در هنرشرق، به‌عنوان برقـرارکنندهٔ روابط معنوی مطرح هستند. کشف آنها، کشفی درخود نیست، بلکه‌کشفی است در راه نیل به‌حقیقتی که اشیا نمایندگی آن‌را به‌عهده دارند. درکشف‌اشیا، درخود اشیا، و قراردادی نکردن آنهـا در راه رسیدن به‌چیزی بالاتر از خود اشیا، هنرمند همیشه مجبور است ازخودش صحبت‌کند، از خصائص خود، از روابط بسیار خصوصی‌خود با اشیا سخن بگوید، بدون‌آنکه ازآنها به‌عنوان پلی بین حقیقت وشیء ، استفاده‌کند. درحالیکه‌هنرمند شرق خودرا فراموش می‌کند و به‌همین دلیل روابط خصوصی با اشیا را نیز فراموش می‌کند تا به‌قوانین عمومی،به‌حقایق بسیار معتبر، همه‌ـ زمانی وهمه مکانی ـ و در واقع جهانی ، دست یابد . رابطه‌ای که او

با اشیا برقرار کرده است، فقط یك سرش پیوند خوردن باجهان‌است، آن سر دیگرش، در آن‌سوی اشیا و در آن سوی خود او قرار گرفته است.

«لاینل د فونسکا»[1] در «حقیقت هنر تزئینی‌ـگفت وگویی بین یك شرقی ویك غربی»[2] ازقول شرقی خطاب به‌غربی چنین می‌نویسد:

«شما همیشه می‌کوشیدکه خود را بیان‌کنید. ماهرگز این‌کاررا نمی‌ـ کنیم، نه درهنر ونه درزندگی.شما بیان را هدف‌قرار می‌دهید وبا شکست روبرو می‌شوید. ما امساك «Repression» را هدف خود قرار می‌دهیم و اتفاقاً به‌بیان «Expression» نیز دست می‌یابیم...

ما شرقی‌ها،گرچه هنرمندان خود را به‌عنوان رسولان‌خود بشمار می‌ـ آوریم، ولی‌به‌هنر فقط تاآن‌حد احترام می‌گذاریم‌که همیشه بکوشیم آن‌را غیرشخصی وجهانی نگاه داریم. چراکه خصوصی‌بودن درهنر، یعنی‌فساد. و زوال همیشه بااول شخص شروع می‌شود...

در هنر فقط یك راه واقعی وجود دارد، راه‌پاك و باریك قـرارداد «Convention »: مذهب دروازهٔ تنگ آن‌است.

سمبول، که یك محصول قومی است، و فقط برای بیان حالات‌قومی کفایت می‌کند، مانع بیان شخصی هنرمند، که هم مخرب هنـر وهم مخرب زندگی است، می‌گردد، سمبول‌که یك قرارداد انتزاعی است، هنر را به‌ـ سوی حفظ خصوصیت جهانی‌اش می‌راند و بدین‌ترتیب هنر در زندگی‌اثر می‌گذارد، طوری‌که ما نیز به‌نوبهٔ خود «بدون خود» می‌شویم ودرزندگی نیزفقط نفوذقوانین جهانی‌را می‌بینیم. مافقط ازاین‌طریق به‌سکوت‌وآرامش دست می‌یابیم.»

---

۱ ـ Lionel de Foneska

۲ ـ «On the Truth of Decorative Art : a Dialogue between an Oriental and an Occidental»

و اگر درنظرداشته باشیم که «فنا» یکی ازمراتب مهم معرفت در عرفان ایران است، به‌این‌نکتهٔ اساسی توجه خواهیم داشت که شاعـر ایرانی، گرچه نشسته، گریه سرداده، ویا بپا خاسته، رقصیدن آغاز کرده است،ولی‌هرگزنخواسته فقط‌خودرا بیان‌کند،بلکه‌خود،اشیای محیط وروابط بااشیای‌محیط راجلوه‌هایی‌ازیك حقیقت‌برتر دانسته و ازطریق قرارداد، به‌دنبال کشف ماهیت آن قوانین برتر و جهانی بوده است و حافظ درواقع به‌این معنی اشاره می‌کندکه:

ای‌آنکه به‌تقریر و بیان دم زنی ازعشق
ما با تو نداریم سخن خیر و سلامت

و مولوی در مجلد اول مثنوی این موضوع را به‌شکل دیگری بیان می‌کند:

هرکه را هست ازهوسها جان پاك
زود بیند حضرت و ایوان پاك
چون محمد پاك شد ازنار و دود
هرکجـا رو کـرد وجه‌الله بود
هرکه را بـاشد ز سینه فتح باب
او ز هـر ذره ببیند آفتـاب

و به‌نظرمن بهتراست نگاهی‌به‌یکی‌ازغزلهای حافظ بکنیم، چرا که درشعر او دیدشرقی به‌والاترین اوج کلامی خود می‌رسد:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
جلوه‌ای‌کرد رخت دید ملك عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و برآدم زد
عقل می‌خواست‌کزآن شعله چراغ‌افروزد
برق غیرت بدرخشید وجهان بر هم زد

مدعی خواست‌که آید به‌تماشاگه راز
دست غیب آمد و برسینهٔ نامحرم زد
جای‌علوی‌هوس چاه‌زنخدان‌تو داشت
دست درحلقهٔ آن زلف خم اندرخم‌زد
دیگران قرعهٔ قسمت همه‌برعیش زدند
دل غمدیدهٔ ما بود که هم برغم زد
حافظ‌آن‌روز طرب‌نامهٔ عشق‌تو نوشت
که قلم بـر سر اسباب دل خـرم زد

«پرتوحسن»، جلوه‌ای از جلوه‌های چهرهٔ آن‌حقیقت برتر و یا برترین حقیقت است،و قراردادی است تا به‌وسیلهٔ‌آن عشق درنظرحافظ پیدا شود و آتش برهمه عالم بزند. پرتو حسن، سمبولـی ازآن رخ برتر و یا برترین رخ‌است. فقط انسان می‌تواند در پشت سر یك پرتو به‌وجود چیزی برتر پی ببرد. ملك عشق نداشت و«فرشته‌عشق‌نداندکه چیست» ، و فقط انسان می‌تواند به وجود چیزی برتر درآن سوی اشیا دسترسی یابد وبه‌همین دلیل،آتش‌وقوف وشعور مشتعل‌شد و انسان‌در نتیجهٔ این‌شعور و وقوف، خودرا مسؤول درك‌آن برتر یافت؛ البته‌نه‌از طریق عقل وحسابهای‌معمول ومرسوم انسانهایی‌که از «بودن»خودهنوز تجاوز نکرده، قدم درعرصهٔ زیستن نگذاشته‌اند، بلکه ازطریق دست‌رد به‌سینهٔ عقل نامحرم‌زدن، ازطریق پرشی باتمام نیرو به‌سوی آن پرتو، و آن سوی آن پرتو را لمس کردن؛ که نمی‌تواند کار منطق حسابگر روزمره باشد. حافظ جهان هستی را «تماشاگه راز» می‌داند وهرذره‌ای ازآن را پرتوی از حسن آن رخ برتر، و به همین دلیل هر ذره خود قراردادی‌یا سمبولی‌است تا به وسیلهٔ‌آن‌جهان‌آن‌سوی‌اشیاـ که‌کشف‌آن ازطریق همان‌اشیا، همان ذرات سمبولیك ، وظیفهٔ شاعر است ـ ماهیت خودرا برملا سازد. دربیت پنجم حافظ عملاً از دو سمبول‌که یکی از علائم وحـدت و دیگری علائم کثرت است، استفاده می‌کند و عملاً

نشان می‌دهد که برای رسیدن به‌علائم آن رخ برتر، برای رسیدن به‌قوانین جهانی دنیای هستی، انسان شاعر ازعلائم کثرت، ازآن‌ذره‌ها، ازآن زلف خم اندر خم که وسیله‌ای برای دست یافتن به‌چاه زنخدان است، استفاده می‌کند. زلف خم‌اندرخم که فقط یك شیء است، تنها در خود وجود دارد، ولی شاعر می‌فهمد کـه در آن سوی این زلف، چیزی بالاتر قرار داردکه برآن حکومت‌می‌کند و درعین‌حال جلوه‌ای است از چیزی بالاتر از خود. حتی چاه زنخدان، هدف اصلی‌نیست. چیزی هست در آن‌سوی چاه زنخدان که چاه زنخدان، فقط جلوه‌ای از آن است و هدف اصلی حافظ رسیدن به‌آن سوی این اشیا است و ادراك آن اصل اساسی که در همهٔ اشیا جهت‌هستی بخش خودراسیلان داده است؛ و موقعی که در بیت هفتم ، حافظ، قلم براسباب دل خـرم می‌زند، در واقع، می‌کوشد غیرشخصی باشد، از اول شخص‌استفاده نکند؛ چراکه با اول‌شخص، همان‌طور که آن شرقی‌درکتاب فونسکا گفته است، زوال آغاز می‌شود وحافظ گرچه می‌گوید حافظ ولـی هرگز منظورش فقط اول شخص خودش نیست، به‌دلیل اینکـه حافظ، همهٔ آن قومی است که از این سمبولهای قراردادی در فرهنگ خود استفاده می‌کند . « ما »ی حافظ ، همیشه «ما»ی «ما»ست ولـی من او نیز همیشه «ما»ی «ما»ست. وبه همین دلیل هنرشرق کهن ، ازهنرمندی وقف هنر و مذهب و حقیقت شده سرچشمه می‌گیرد و هرگز در اوج، جنبهٔ فردی(اندیویدوالیستی)ندارد وهرگزبه دنبال فورمالیسم نیزنیست، به دلیل اینکه نمی‌خواهد از شکل اشیا ، به‌فورمی کـه فقط زیباست دسترسی پیدا کند.

۴

در هنر شرق ، فرد و فردیت اهمیت دارند ، ولی همیشه آنها تحت‌الشعاع چیزی درآن سوی فرد و فردیت قرار دارند . هنر غرب فردی وخصوصی است وبه‌همین دلیل از هرلحاظ متنوع است. به‌دلیل اینکه غرب به دنبال فرم ، فرمی تاحدی خصوصی رفته است ؛ و البته منظور من غرب مسیحی است و نه غرب قبل از مسیحیت ، چرا کـه غرب پیش از مسیحیت با هنر شرق ، پیوند محکمی دارد کـه غرب مسیحی‌و یا به اصطلاح مسیحی، یعنی مسیحیت مؤسسه‌ای شده ندارد.

گفتم هنرغرب‌از هرلحاظ متنوع است ومی‌خواهم باتکیه‌براین حس تنوع‌جویی درغرب، چندمثال از غرب بزنم وبعد بپردازم به‌علل اساسی این‌حس تنوع‌جویی. دنیای دانته با دنیای«شکسپیر»، زمین تا آسمان فرق می‌کند. هردو غربی‌هستند، ولی فرقی‌که ازنظر برداشت شاعرانه، محتوای‌شعری و شکل‌های شعری با یکدیگر دارند، آنها را

فرسخها از یکدیگر دور می‌کند. دانته . دنیایی دارد سخت مذهبی ، آدمهایی‌دارد جملگی مسخ‌شده، وبیانی دارد سخت دردآلود وروحی دارد سخت مصیبت‌زده و وحشت‌زده. دانته در برابر گنـاه مسخ‌کننده زانو زده‌است واشباحی که سرازظلمت سوزان دوزخ «کمدی‌الهی» بر می‌آورند، مو براندامش راست می‌کنند. دانته، وحشتی راکه ازمردم اطراف خود داشته، از طریق تخیل در «کمدی‌الهی» برون‌افکنی کرده است. دنیایش ، دنیایی فردی است و این آدمهای مسخ‌شده، آدمهای زندگی‌او هستند و دانته به‌هیچ شکلی به‌دنبال‌ساختن یك نقش، الگو، سیستم و یـا دستگاه فلسفی، مذهبی و عرفانی نیست؛ گـرچه اثرش و خودش فلسفی، مذهبی و عرفانی هستند. دانته به‌مسخ روح انسان، در هیأت‌اشکال وهیاکل‌مسخ‌شده در«کمدی‌الهی» فرمی‌ماندگار داده‌است. او سیستم فلسفی وعرفانی و مذهبی خودرا ـ اگر البته سیستمی وجود داشته باشد ـ از طریق فرم ارائه می‌دهد ودر واقع یك سیستم فرمی به‌وجود می‌آوردکه سخت خصوصی وشخصی‌است.

شکسپیر از هرلحاظ با دانته فرق می‌کند.او از طریق‌فرم خاص نمایشنامه، طبیعی‌ترین‌افراد را به‌وجود می‌آورد وگرچه فرم‌نمایشنامه‌هایش متأثر از اصول ارسطویی در بارهٔ تراژدی است، ولی شکسپیر، خصوصیات‌نوع‌کار خود را درفاصله‌گرفتن از اصول ارسطویی متجلی می‌کند وبه سوی فرم خاصی از تراژدی وکمدی‌که به‌حق «شکسپیری» نام‌گرفته است، حرکت می‌کند. دنیای شکسپیری، دنیای‌ممتازی است که درآن شخصیت‌ها،درون طرح‌وتوطئهٔ نمایشنامه، ویژگیهای طبیعی احساسها و غرایز خودرا متجلی می‌کنند وبعد ازصحنه دور می‌شوند. طبیعت، قلمروشکسپیراست واین‌قلمرو با قلمرو دانته کاملاًفرق‌می‌کند. بردنیای دانته، گناه حکومت می‌کند. ولی بر دنیای شکسپیر، نـوعی

طبیعت جبری انسانها، وهر دو شاعربزرگ بایکدیگر ازنظر فرم کار و برداشت دربارهٔ زندگی فرق می‌کنند؛ و بانبوغ‌خود ـ هریك ـ دنیای شخصی خودرا می‌سازند و اگر بخواهند به‌حقیقتی برتر دست یابند، این حقیقت برتررا درفرم اثرخود می‌بینند ویا آن حقیقت برتررابرای خود، یا برای شخصیتهایی‌که با تکیه بـر انسانهای محیط و یا تاریخ، ساخته وپرداختهٔ ذهن خود دانته و شکسپیر هستند، می‌خواهند.

این کوشش برای جلوه‌گر ساختن‌فرد، در تمام ادوارهنری‌غرب بعداز مسیحیت به‌رأی‌العین دیده می‌شود. دنیـای لئوناردو داوینچی، دنیایی است فردی؛ و میکل‌آنژ خالق زیباترین چهره‌های مردانه، بـا روش فردی‌خود کارمی‌کند؛ وبه‌همین‌دلیل جامعهٔ هنری‌غرب ازاجتماع افرادبزرگ‌که باوجود اشتراکهایی‌چند، دنیاهای‌فردی جدا ازیکدیگر دارند، تشکیل شده‌است. هنر وشعر غرب، فقط ازاین‌نظر قومی است که تمام اقوام غرب‌کوشیده‌اند، درهنر خود، فرم فردی داشته بـاشند: سمبول‌های دانته، به‌درد شکسپیر نمی‌خورند؛ لئوناردو داوینچی‌را جز دریك زمینهٔ تاریخی، درهیچ مورد دیگری نمی‌توان به«میکل‌آنژ»پیوند زد؛ هنر وشعر غرب‌بعداز مسیحیت ازهرلحاظ «اندیویدوالیستی» است وهرکسی به‌دنبال خلق دنیای خصوصی خویش است وبه‌همین دلیل‌در هنرغرب تنوع دیده‌می‌شود وفرم‌های مختلف،که هریك جلوه‌گرکنندهٔ نوعی‌تفکر وجهان‌بینی است، وایدآلی‌که هریك ازهنرمندان اززیبایی دارد در این‌فرم‌ها جان می‌یابد. ودراین‌مورد زیبایی‌شر، بازیبایی خیر چندان فرقی نمی‌کند. هیاکل زشت‌وزیبا،که از اعمـاق روان هنرمند بپا خاسته‌اند وبه‌صورت مجسمه، نقاشی، یاکاراکترهای تراژدی‌آفریده شده‌اند، دنیایی به‌وجود آورده‌اند که برآن فـرد حکومت می‌کند و هنرمند غربی پس‌از مسیحیت، همیشه خودرا به‌صورت‌مسیح مصلوبی

دیده است که درحال شکنجه شدن وعذاب دیدن است وگویی ازطریق هنر می‌خواهد، بارگناه‌خویش‌را ازدوش بردارد؛ ازخودی‌معصیت‌زده، به‌سوی خودی ازمعصیت‌پاك‌شده حرکت‌کند والگوی تمثیل‌های‌قومی وقبیله‌ای چندان حاکمیتی برآن ندارد.

هنریونان‌قدیم، وحتی تراژدی وکمدی‌آن، باهنر بعدازمسیحیت درغرب فرق می‌کند، به‌دلیل‌اینکه برداشت یونانی‌کهن از زندگی، با برداشت‌مسیحیان فرق‌می‌کرد. مجسمه «هرمس» ویا «آپولو»، فقط‌تصویری ازاین خدایان نیست، بلکه تصویری ازانسان به‌معنای عمومی‌نیزهست. یعنی هنرمند یونان‌کهن با آفریدن آپولو درنیرومندترین و زیباترین شکلش، نه‌فقط به‌دنبال‌حقیقتی برتر (آپولوی‌خدا) می‌گردد، بلکه‌به‌دنبال زیباترین مردیونانی که‌جامع جمیع عوامل زیبایی (یعنی‌برترین‌زیبایی) باشد، می‌رود، درحالی که «داود» میکل‌آنژ، فقط روح میکل‌آنژ است وفقط روح میکل‌آنژ را نشان می‌دهد. ولی آپولوی یونانی، تصویری قومی ازیك حقیقت برتر، یعنی آپولو به‌معنی خداست. هنرشرق وهنر یونان‌کهن، انسان‌را به‌سوی حقیقت برتر رهبری می‌کند وانسان خود را فراموش می‌کند تا بین مرحلهٔ انسان ومرحلهٔ خدا درنوسان باشد و بدین‌وسیله به‌حقیقت برتردست‌یابد ویاآنرا برای بشریت‌خلق‌کند.

حتی درتراژدی یونان‌نیزکوششی برای رسیدن به‌نوعی‌حقیقت برتر هست. می‌دانیم که «کرونوس» پدر زئوس شنیده بودکه پسری‌از آن‌او، اورا مغلوب خواهدکرد وبه‌همین‌دلیل پسرانش‌را به‌محض‌تولد می‌بلعید. موقعی‌که زئوس بدنیاآمد، مادرش زئوس‌را پنهان کرد وبه‌کرونوس سنگی داد که به‌اندازهٔ بچه‌ای بود، که او به‌عنوان بچه‌اش بلعید. زئوس درمخفیگاه خود بزرگ‌شد و بالاخره به‌کمك مادرش، کرونوس‌را اسیرکردوبه‌قولی در اعماق‌پرتگاههای زمین زندانی‌کرد.

تصادفاً به‌خود «زئوس» نیز «پرومته» گفت که تو را نیز شخصی مغلوب خواهدکرد وبه‌خاك سیاهت خواهدنشاند وبه‌همین‌دلیل بود که پرومته به‌زنجیرکشیده شد و جگرش دراختیار منقار عقابی خون‌آشام قرار گرفت. الگوی «عصیان پسرعلیه‌پدر» که در «شاه اودیپ» «سوفوکل» به بهترین شکلش دیده می‌شود، برتمام اساطیر یونان حکومت می‌کندو الگویی است قومی که هریونانی ازآن سهم برده است. این الگو نیز کشش انسان‌را از حالت انسانی، به‌سوی حقیقتی برتر به‌خوبی نشان می‌دهد، چراکه اگرپسر انسان باشد، موقعیت پدر، حقیقتی برتر، انسان همیشه می‌کوشد به‌حقیقتی برتر دسترسی پیدا کند، و چون این الگو جامعیت دارد و درمورد تمام افراد یك‌قوم‌صدق می‌کند، ازقومیت‌کامل برخوردار است‌وتکیه‌اش، چندان برفردنیست، همانطورکه در شاه‌اودیپ معصیت اودیپ گریبانگیرتمام مردم می‌شود و تمام مردم یك‌شهردچار قحط وغلا می‌شوند، درصورتی که‌در هاملت که شاید بی‌شباهت‌به‌شاه اودیپ نیست، فقط خود «هاملت» است که در بی‌تصمیمی، نومیدی، وحشت، جنون و تزلزل فکری بسر می‌برد وعذابهای روحی او، عذاب‌هایی فردی هستندکه در تعیین سرنوشت قوم چندان دخالتی ندارند و اگر دانمارك، به‌صورت‌دوزخی درآمده‌باشد، فقط هاملت‌آنرا احساس می‌کند، چراکه دانمارك فقط برای‌او به‌صورت‌دوزخی درآمده‌است. به‌همین دلیل شاه‌اودیپ، قهرمان یك‌تراژدی قومی‌است وهاملت‌قهرمان یك تراژدی فردی. سوفوکل بر «تیپ» تکیه می‌کند، شکسپیر بر «کاراکتر». تیپ به‌دنبال الگویی قومی است. کاراکتر به دنبال روح و روانی فردی است وتنوع هنر بعداز مسیحیت غرب، زاییدهٔ همین‌فرد‌سازی و تکیه بر فردیت است وچون هرهنرمندی می‌خواهد فرم خاص خود رابرفردیت خودبپوشاند، هنر غرب‌گرایش بیش‌ازحدی به‌سوی

فرم دارد . در حالی‌کـه هنر شرق و هنر یونان کهن در آن سوی فرم، به دنبال چیزی برتر و عالی‌تر که قومی و جهانی نیز باشد می‌گردند و هرگز در فورم وتنوع فورم متوقف نمی‌مانند.[1]

۵

در بررسی وجوه‌افتراق دید هنری شرقیان وغربیان، باید دوره‌های کوتاه استثنایی را نادیده‌گرفت و به‌وجوه عمومی اختلاف پرداخت؛ چراکه در یك‌دوران چندین صدساله، دوره‌های کوتاه استثنایی‌چندان به‌حساب نمی‌آیند؛ وگر چه می‌توان بین شاعران عـارف قرن هفدهم انگلستان و عارفان ایران اشتراکهای ذهنی و مذهبی پیدا کرد؛ و نیز گرچه می‌توان بین تصوف مخالف با اخـلاق قشری و عقاید شاعران اواسط قرن نوزدهم انگلستان، وجوه تشابهی یافت واز آنها یاد کرد؛ وگرچه شباهتی عجیب بین سمبولیسم شرق وغرب، و سوررئالیسم و غزلهای‌مولوی وجود دارد ومن در مقالهٔ «طلادرمس» ازبرخی از آنها یادکرده‌ام؛ و نیز گرچه می‌توان با دید فرویدی‌و یا یونگی به‌عرفان شرق، نگاه‌کرد و وضع روحی و جنسی شاعران عـارف را تجزیه و تحلیل‌کرد، ولی‌در سخن‌گفتن از وجوه افتراق جهان‌بینی‌هنری شرقیان وغربیان، باید به‌روالها و الگوها و سازمان‌های مختلف درطول چندین

۱ - [در ادامهٔ این‌حرفها وحتی درتعارض باآنها خواننده بایدبه‌آثار بعدی نویسنده‌مراجعه‌کند. سال ۶۵]

صد سال توجه کرد و دربارهٔ دوره‌های کوتاه مدت به اشاره‌ای اکتفا کرد.

اگر بین دانته و شکسپیر اختلاف هایی آنچنان فاحش دیده می‌شود، بین‌غزل مولوی وغزل حافظ‌آن اختلاف شدید هرگزبه چشم نمی‌خورد. و اگر اختلافی باشد فقط در ذات دو آدم است؛ ذاتی که هردو را بطور یکسان به سوی‌کشف‌حقیقت می‌راند. منتها این ذات در مورد هر یك دارای‌جرثومه‌ها وژن‌ها وخصائصی است‌که ازمولوی، شوریده‌ای به‌رقص برخاسته می‌سازد و از حافظ، ژولیـده‌ای در هالهٔ گریه نشسته. ولی اختلاف ذات‌آنها، هرگز آنهارا به‌سوی فردیت و فرد پرستی و خودپرستی نمی‌راند. بلکه آنها با فراموش کردن خود، با ازمیان برداشتن نقاب خود، می‌خواهند خـود را در دریای حقیقتی برتر غرق‌کنند، منتهی یکی شوریدگی رقص‌را برمی‌گزیند و دیگری ژولیدگی گریستن را.

یعنی اکثرشاعران ایران، بویژه شاعران عارف کـه بدون شك بزرگترین شاعران ایران هستند، از یك الگوی عمومی ذهنی‌وفلسفی، پیروی می‌کنند؛ منتها یکی می‌خواهد از طریق پیرمغان و رسیدن به‌مرتبت بی‌خویشی او، به‌آن الگوی ذهنی، شکل نهایی خود را بدهد و به‌حقیقت برتر دست یابد و دیگری از طریق شمس تبریز، می‌کوشد خویشتن را به‌فراموشی بسپارد و در حق و حقیقتی برتر غرق گردد. فرق بین مولوی و حافظ در این است‌که مولوی بیشتر «دئونیزین»و حافظ بیشتر «آپولونین» است، و به‌تعبیر خودمان، مولوی نمونهٔ کامل یك شاعر انبساطی و حافظ نمونهٔ کامل یك شاعر انقباضی است. ولی آنها ازنظرسیستم فلسفی، عرفانی وشاخص‌های ذهنی و جهان‌بینی‌های شعری چندان فرقی با یکدیگر ندارند و هر دو در چارچوب الگویی

خاص، که عبارت ازحرکت‌شاعر به سوی‌حقیقت برتراست،می گنجند. منتها مولوی بیشتر ازطریق به رقص برانگیختن تمام اشیای محیط‌خود و حرکت دادن خیل این اشیای درحال رقص به‌سوی معبود، خود را از لبـیرنت‌های ذهنی می گذراند و در معبود غرق می‌شود؛ و حافظ، مثل گلی که دائماً می‌شکفد و پرپر می‌شود و باز می‌شکفد تا باز پرپر شود، با چهره‌ای گریان درتشکل ابیاتی دقیق و کلماتی زیبا وبه‌خوبی در یکدیگر جوش خورده ، خـود را گریان و نالان ، به سوی معبود می کشاند.

هنرشرق، همیشه‌ازبودن به‌سوی‌زیستن،به سوی وقوف به حقایق برتر و برترین حقایق حرکت کرده است؛ و هنر شاعر شرقی همیشه خود را مسؤول کشف حقیقت، ومتعهد دربرابر حقیقت دیده است، و اگر کسی بگوید که هدف هنر زیبایی است، در واقع هنر شرق را از شعر ونقاشی ومعماری گرفته تا شمایل‌سازی، نادیده‌گرفته است وبدون آنکه مفهوم رسالت شاعران وهنرمندان شرق‌را درك کند، دم از هدف برای هنر زده است.

این گفته‌ها مربوط به شعر کهن‌ایران است ومن‌می‌خواهم پس‌از اشاره به‌رسالت تاریخی شعر فارسی، خلاصه‌ای از آنچه که در بارهٔ مسؤولیت هنرمند شرق‌گفته‌ام بیآورم، و بعد بپردازم به مسألهٔ تعهد در دوران مشروطیت.

فرهنگ ایران، یعنی شعرش. و اگر هم‌اکنون می‌بینیم که‌هنوز پس‌از این‌همه حملهٔ خارجی، از شرق وغرب و جنوب وشمال،چیزی هست که به‌ذهن ایرانی، رنگ ایرانی می‌دهد و ذهن او را از ذهن عرب و روس وانگلیس جدامی کند، باید درشعرایران دقیق‌تربنگریم. شعر ایران ، با حفظ آن الگوی بسیار ظریف و عمیق،هم اساطیری و

مذهبی، وهم عارفانه‌واجتماعی، توانسته است خودرا در طول تاریخ ازگذشته به سوی آینده گسترش دهد؛ و از آنجا که ایرانی، پس از این همه ظلمی که براو رفته است و ستمی که از هر آسمانی به سرش باریدن گرفته است، هنوز درکنه ضمیر و اعماق ناخودآگاه خـودش به دنبال حقیقت است، باید ازهنر شرق، به‌عنوان متعهدترین هنردربرابر حقیقت و رسوخ دادن آن حقیقت در اذهان مردم اسم برد. شاعرایرانی، خود را فراموش کرده است، تا فرهنگ خصوصی او، دریافت‌هـای فردی او، از محدودهٔ شخصی به‌سوی دایره گستردهٔ عمومی، حرکت کند. شاعر ایرانی «من» خود را فداکرده است تا «ما»ی قومی ازنظر فرهنگی زنده بماند و قوم در ذهن خود، صاحب متعالی‌ترین الگوـ های دریافت حقیقت‌باشد.شاعر ایرانی، تمـامی جهان هستی را برای معرفت‌دادن به‌قوم وقبیلهٔ خود و متعهد ساختن ذهن او دربرابرحقیقت، وسیله قرار داده است، تا قوم او و کسانی که از زبان قوم او استفاده می کنند، در طول تاریخ، پس‌از این‌همه ستم خارجی و داخلی که بر آنها رفته‌است، ازنظرذهنی، روشن، عارف، بافرهنگ وحقیقت‌پرست بمانند. به‌همین دلیل گرچه« چنگیز»و «هلاکو »ی قاتل،شهرها را، یکی پس‌از دیگری تسخیر کرده‌اند وبسیاری از مردمان آنهارا کشته‌اند، و گرچه زبانها بریده شده وگردنها زده شده‌اند وقلبها سوراخ گردیده‌اند، ولی آن الگوی ساخته وپرداخته شدهٔ شاعران ایران‌که در پیدایش آن بودا و زرتشت واسلام به‌نوبهٔ خود سهم‌داشته‌اند، هنوز تاحدی‌به‌همین شکل‌کامل و یکپارچه ومتعالی‌اش، دست نخورده مانده است، طوری که درشعر نیمایی نیز، که بعد از مشروطیت پیدا شد، آن الگو حفظ شده است، منتها راه‌رسیدن به‌هدف الگو تاحدی شکل هنری بیشتری پیداکرده وهدف به‌جای معبود یا حقیقت برتر، درکوشش برای‌رسیدن

به‌یك عدالت اجتماعی برتر، خـلاصه شده است ، و شعر به صورت وسیله‌ای در آمده است که بـا آن می‌توان از تاریکی شبان ویل، نقبی به سوی نور وروشنی و نجات‌ا جتماعی زد.

خلاصه اینکه اولاً شعر گذشتهٔ ایران به‌دنبال جلـوه‌گر ساختن فردنیست، ثانیاً شعر گذشتهٔ‌ایران به دنبال فورم‌مطلق وتنوع فورم‌نیست، ثالثاً قسمت عظیم شعرایران، شاعران‌را درحال حرکت به‌سوی‌حقیقتی برتر نشان‌می‌دهد، و به‌همین‌دلیل،رابعاً، شعر گذشتهٔ ایران به‌دنبال‌زیبایی نیست، چراکه زیبایی چیزی‌است نسبی، فردی و شکلی، در حالی‌که حقیقت چیزی است مطلق، عمومی و بیشتر مربوط است به‌محتوا تا فرم. وحتی درپیچیده ترین شکل‌های تصویری نیز (مثل بیت صائب) فقط زیبایی تصویر وپیچیدگی فرم تصویر مطرح نیست. چیزی وجود داردکه از ورای تصاویر، شکل‌ها، اشیا وحتی آدمها، شاعر ایرانی را به سوی‌خویش‌می‌خواند، مثل یك چراغ دریایی که کشتی‌هارا به‌سوی خویش در تاریکی شب دعوت می‌کند. حقیقت، مثل باند فرودگاه ، پرندهٔ تخیل شاعررا به‌سوی خویش‌می‌خواند وشاعر پس‌از هرپرواز، در فرودگاه حقیقت به‌زمین می‌نشیند و برای او پرواز وسیله است و فرودگاه، هدف.

۶

شعر گذشتهٔ ایران، در شعر عارفانه به‌اوج خود رسیده است و شعر عارفانه کوشیده‌است به چیزی درآن سوی شعر دست بیابد: خواه در «سنائی» که می‌گوید:

« اسباب صنم‌هاست چو احرام‌گرفتیم
در شرط نباشد که پرستیم صنم‌ها »

وخواه در«عطار»که خطاب به‌حقیقت برتر می‌گوید:

« مستغرق خویش کن مرا دایم
کافسوس بود کـه من مرا باشم »

و حتی از لیبرنت اشیا می‌کوشد راهی به شعور بر آن برترین حقیقت بیابد ومی‌گوید:

«می‌توانی‌گرزچندین پیچ پیچ
دست من‌گیری‌وانگاری‌که‌هیچ»

وخواه در مولوی که نعره می‌زند ومی‌رقصد ومی‌گوید:

«چون زمین وچون جنین خو نخوارهام
تا که عاشق گشتهام این کارهام»

و باز می‌گوید:

« جامه‌های سبز ببریدند بر دکان غیب
خیزای‌خیاط‌بنشین بر دکان سوزن بزن»

و در واقع دنیایی سمبولیك وحتی سوررئالیستی برای دریافت حقیقت برتر خلق می‌کند و آنچنان درآن غرق می‌شودکه در پایان بی‌خودی‌اش، می‌گوید:

«خمش‌کن که جز عشق بر حال‌من
سر مویی آنجا هویدا نبود»

و بالاخره حافظ که در شعرش ناب‌ترین تصور از اشتیاق به‌درك حضور آن حقیقت برتر به‌خواننده ارائه می‌شود ونوستالژی‌خانمان‌برانداز تمامی‌وجود شاعر را فرامی‌گیرد و او را به سوی این گفته می‌کشاند که:

«مهر تو عکسی برما نیفکند
آئینه رویا ! آه از دلت‌آه»

و گویی همهٔ آنتن‌های وجودش را برمی‌افرازد تا پیامی از آن حقیقت‌برتر،ازآن‌سوی مرز اشیا برسد و اورا در سعادتی وصف‌ناپذیر غرق کند؛ در تمام این اوج‌های شاعرانه وعارفانه، اشیا، حالات‌تمثیلی خودرا عیان می‌کنند واز دنیایی دیگر که انسانی‌ترین و خالص‌ترین و پاك‌ترین دنیاست سخن ساز می‌کنند.

منتهی چنین به‌نظر می‌رسد کـه حافظ با دیگران فرق می‌کند. حافظ علاوه برتقلای عظیم برای‌رسیدن به‌آن‌حقیقت برتر «مردی‌است که ازگنج خانه بیرون‌آمده، خیمه برخراب زده‌است»، و ازعلامات و

اماراتی‌که در برخی از شعرهایش می‌دهد، معلوم می‌شود که:

«ز تندباد حوادث نمی‌توان دیدن
دراین چمن‌که‌گلی بوده‌است یاسمنی»

چراکه زوال تاریخی و خراب قومی آنچنان بـر عصر حافظ سایه افکنده است‌که دیگرنمی‌توان به‌راحتی، با شور ورقص وهیجان به‌دنبال آن حقیقت برتر بود. وگر چه‌حافظ می‌گوید؛

«گر تیغ‌بارد، درکوی آن ماه
گـردن نهـادیم الحکم لله»

و گرچه روشن‌است که‌حافظ سرنوشت خود را درکوشش‌برای وصول به‌آن حقیقت برتر می‌بیند، ولی نمی‌توان این واقعیت‌را نادیده گرفت‌که بالاخره درکوی آنماه، تیغ باریده است وتیغ، سمبول‌قتل وکشتار و وحشت‌است واگر ابعاد این‌مصرع‌را قدری بزرگتربگیریم، خواهیم دید که حافظ از موقعیت تاریخی قوم خود سخن می‌گوید، چرا که به‌یك مفهوم، در سرزمین حافظ، تیغ حکومت خود را تثبیت کرده است و او به‌همین دلیل خطاب به‌خود می‌گوید:

«خون بایدت خورد در گاه وبیگاه»

وبه‌همین دلیل اگر در یك مصراع یا یك‌بیت از وصل صحبت می‌کند، در مصراع یا بیت دیگر، از موانع ، از تیغ‌ها و شمشیرهایی که در برابرش موضع گرفته‌اند ومانع رسیدن او به‌قلمرو حقیقت‌برتر می‌شوند، سخن می‌راند، واگر دربیتی می‌گوید:

«حضوری‌گرهمی‌خواهی‌از او غایب مشوحافظ
متی ما تلق مـن تهوی دع‌الدنیا و اهملها»

در بیت قبلی از:

«شب تاریك و بیم موج وگردابی چنین هایل»

سخن گفته‌است و از اعماق قرون به‌موقعیت انسان در سرزمین تیغ وشمشیر، درهرزمانی، اشاره‌کرده،ناخودآگاهانه، وشایدآگاهانه، جهت اجتماعی و تاریخی اصیلی را کـه شعر، در یك دوران بارور دیگری، باید بگیرد، روشن کرده است.

گاهی اشارهٔ حافظ به دوران خود آنچنان روشن است‌که دیگر احتیاجی نیست که از لبیرنت «هفت‌خانهٔ چشم» بگذریم تا به‌معنای سمبولها دسترسی پیداکنیم. مصراع دوم تمام ابیات غزلی‌که با مطلع

«یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد»

سروده شده‌است، به‌صراحت تمام موقعیت خیمه‌ای‌راکه حافظ برخراب اجتماعی و تاریخی زده است، نشان می‌دهد:

دوستی‌کی آخر آمد دوستداران را چه‌شد؟
گل‌بگشت از رنگ خود بادبهاران‌را چه‌شد؟
عندلیبان را چه‌پیش‌آمد هزاران را چه‌شد؟
تابش‌خورشید وسعی ابرو باران‌را چه‌شد؟
حق‌شناسان‌را چه‌حال‌افتاد ویاران‌را چه‌شد؟
مهربانی کی سر آمد شهریاران را چه‌شد؟
کس به‌میدان در نمی‌آید سواران‌را چه‌شد؟
کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه‌شد؟
ازکه می‌پرسی‌که دور روزگاران را چه‌شد؟

گوئی حافظ از کشتگاه خشك نیما و از خلق نومید مرغ آمین نیما، از شب‌پرهٔ گرفتار در تاریکی نیما و بالاخره ازعصر شب نیمایی صحبت می‌کند. و اگر آقای محترمی درآمد که سارتر گفته است که تعهد درمورد شاعر، احمقانه است، وبه‌همین دلیل تعهد را درمورد شاعر نپذیرفت، باید اول ثابت‌کند که شعرحافظ و نیما احمقانه است،به‌دلیل اینکه این دونفر دربرابر وضع اجتماعی وتاریخی عصرخود، تعهدی برای ارائهٔ آن عصر نشان می‌دهند . و چون من شخصاً قدرت آن را

ندارم‌که ثابت‌کنم شعر حافظ و نیما، احمقانه است، با صراحت تمام می‌گویم‌که حرف سارتر، در مورد اینکه تعهد شاعرانه، احمقانه است، حرفی است احمقانه، و اگر حرف او درمورد نوعی شعر در غـرب، درست‌باشد، دربارهٔ شعر وهنر شرق اصلاً درست نیست. به‌دلیل‌اینکه بین‌شعر غـرب‌و شعرشرق،وجوه‌افتراق‌اساسی‌هست‌وبا درنظرگـرفتن این‌وجوه افتراق، شعر شرق جهتی مسؤول برای ارائهٔ حقیقت، حقیقتی برتر از شکل خود،پیدا می‌کند و شاعر شرق متعهد می‌شودکه درآن سوی شکل شعر، دنیای دیگری راکه از شکل بالاتـر و مهم‌تر است، نشان دهد.برای‌سارتر، مالارمه بزرگتـرین‌شاعرفرانسه است وچـون مالارمه، فقط به‌فورم شعر توجه داشته است وهرگز به‌محتوای زندگی اهمیتی نداده‌است، من حرف سارتر را درمورد مالارمه وبینش‌مالارمه را در مورد زندگی و اصل بی‌تفاوتی نسبت به‌محتوای شعررا احمقانه می‌دانم.درعین‌حال در رفتار سارتر نسبت به‌عقیدهٔ‌خودش‌نیز تناقضاتی دیده‌ام‌که بی‌اساس بودن عقیده‌اش‌را در مورد شعر می‌رساند. درخود سارتر کشش عجیبی به‌سوی برتر شمردن محتوای انسانی شعر نسبت به‌فرمش دیده می‌شود وشاید به‌همین دلیل است کـه روزگاری پیش معتقد شده‌بودکه آکادمی سوئد، باید جایزهٔ نوبل‌را قبل‌از همه به«پابلو نرودا» می‌داد.

آیا سارتر، نرودا را به دلیل این نامزد جایزهٔ نوبل می‌کردکه شعر او باتصور سارتر از شاعر،کاملاً سازگاری نشان می‌داد ویا اینکه او از نرودا سخن می‌گفت به‌دلیل این‌که شعر نرودا در طول سی‌چهل سال‌گذشته، شعری متعهد و مسؤول در برابر قلدرها و دیکتاتورهـای تاریخی و اجتماعی بوده است. شعری بوده است‌که از انسان حساس وعاطفی در مقابل زورگویی و قتل وکشتار دفاع کرده است؟ نرودا،

ناظم حکمت و نیما ، شاعران متعهد دنیای استعمارزدهٔ جهان هستند و حرف سارتر اگر در بارهٔ اشرافیت فرمالیسم مالارمه، صادق باشد، در بارهٔ این‌قبیل شاعران که شعرشان باوجود داشتن فرمی متعالی، دارای محتوایی متعالی و انسانی‌نیز هست، هرگز صادق نیست. شعر نباید در فرم زیبای شعر متوقف بماند، باید از طریق محتوایش از خود تجاوز کند و در آن‌سوی قالبش، با نشان دادن محیطی اجتماعی و تاریخی ویا حتی فردی به‌دنبال محیطی بهتر ازنظر اجتماعی، تاریخی ویافردی باشد. اگر شب پرهٔ نیما، دمبدم برپشت شیشه می‌کوبد و می‌گوید: «چه فراوان روشنایی‌در اتاق‌تست» ،درواقع نیما ازطریق‌سمبول شب‌پره دمبدم می‌کوشد به‌آن فراوان روشنایی ، به چیزی بالاتر و متعالی‌تر، دست‌یابد، وشعرش‌فقط در موقعیت شب‌پره، متوقف نمی‌ماند، به دلیل اینکه شب پره، سمبولی است که وسیله قرار می‌گیرد تا اشتیاق نیما را به‌آن«فراوان روشنائی»نشان دهد.شعر مالارمه، تشکل‌سمبولها به‌خاطر فرم سمبول‌ها ست . شعر نیما، از تشکل سمبول‌ها مدد می‌گیرد، تا در آن سوی سمبول‌ها به سوی حقیقت برتر، آن فراوان روشنایی، دست یابد و شعرهای مالارمه و نیما، هرقدر هم از نظر استفاده از سمبول ، با یکدیگر اشتراك‌هایی داشته باشند، هرگز از نظر هدف سمبولها، اشتراکی پیدا نمی‌کنند . شعر مالارمه، شعری است در خود و برای خود. شعر نیما، شعری‌است بالاتر از خود و برای دیگران ویا برای قوم وقبیلهٔ نیما . وجوه افتراق بین شرق و غرب، در هیچ‌جا ، به این روشنی دیده نشده است.

۷

از نظر تاریخی، حملهٔ اعراب ـ اگر البته مرزهای جغرافیایی کشورها را نادیده بگیریم ـ غلبهٔ نوعی دینامیسم بر پوسیدگی بود : غلبهٔ تحرك شمشیر بر سنن مرده بود، نفسی تازه بودکه از رمل‌سرتاسری بیابانها به پا خاست و لهیب تحرکش را در طول تاریخ و در طول جغرافیا از جبل‌الطارق تا دشت‌های آسیای مرکزی رسوخ داد و مسیر عادی تاریخ را عوض کرد و بر گردهٔ اژدهای هزارسر پوسیدگی، شلاق و شمشیر ایمان را آنچنان فرودآوردکه هرسری به‌گوشه‌ای پرت شد و پوسید؛ وبعد برگسترهٔ بالای‌خط‌استوا، نرسیده به مناطق‌سردسیر، دینامیسم ایمان حاکم شد.

این دینامیسم از خارج بر ایران دمیده شد؛ قلاع کاغذی ساسانی، شمشیر رقصان عربی را چگونه می‌توانست تحمل‌کند؟ به همین دلیل ، پوسیدگی در برابر قدرت، عقب‌نشینی کرد و این قدرت به جای آنکه

مطلقاً به زور و جبر متوسل شود، پس از آنکه گردن پوسیدگی را زد، راه قلب‌ها را در پیش گرفت، قلب‌ها را تسخیر کرد. علت اینکه اسکندر با تمام تمدن درخشان ملتش نتوانست در فرهنگ ایران رسوخ کند، این بود که اسکندر فقط آتش زد و فقط گردن زد؛ ولی اسلام، پس از آنکه آتش زد، راه قلبها را در پیش گرفت و ایمان به حقیقت برتر متعال‌را جانشین پوسیدگی فرهنگی، مذهبی و سیاسی کرد؛ و اگر اسلام، پس از آنکه نفوذ عرب در ایران از بین رفت، به جای خود ماند و هنوز به‌عنوان یك پدیدهٔ تاریخی پا برجاست، به این دلیل است که جواب زور را با زور می‌توان داد، ولی اگر ایمان، ریشه گرفت و ریشه دواند، کندن آن به آسانی ممکن نیست؛ مگر آنکه ایمانی بالاتر و بهتر و جهانی‌تر، با دینامیسم تاریخی قوی و محکمی، پدیدار شود و جانشینی آنرا تعهد نماید.

از این قبیل مسائل تاریخی بگذریم و بیاییم به مسائل ادبی. مکتب خراسانی ـ شعری که در آن بیشترین سهم از آن مدح و ثناست ـ گرچه الگوی مدح را از عرب به عاریه‌گرفت، ولی در خدمت کسانی سروده شد که نیرویشان با نیروی عرب، لااقل از نظر دینامیسم نیروها، اگر نه در جهت، برابری می‌کرد. مدح از نظر کلی امری است قبیح، و به هیچ‌وجه از نظر شاعری که باید شعرش را وسیله‌ای برای رهایی از خفقان و اختناق قرار دهد، توجیه‌پذیر نیست. و به همین دلیل، شکی نیست که«منوچهری»و«فرخی»و دیگران، از نظر هدف شاعری و پرداختن به قهرمان‌سازی در شعر که اساس مدح و ثنای شاعرانه است، سخت در اشتباه بودند. زبانی که به دنبال جریان و سیلان دینامیسم حکومت‌های ضدخارجی در ایران، به‌دنبال هدفی برای ارائه دینامیسم بازیافته خود می‌گشت، در شعر عده‌ای از فردپرستی و قهرمان‌پروری

سردرآورد؛ و عده‌ای از اعاظم مکتب خراسانی،دینامیسم روانی زبان خود را برخلاف فردوسی و یا«ناصر خسرو»به پای خوکان ریختند. و این خود اشتباهی بود که بعدها به‌سنتی در مداحی بدل شد و بعضی از شاعران را تا حد دلقکان بسوی پستی راند. آدمی مثل ناصرخسرو، دینامیسم زبان بازیافتهٔ خود را در خدمت تحرك سیل‌آسای خرد روشنگرای خویش گذاشت و به همین دلیل، تا حدی، اولین روشنگر اصیل ایرانی بعد از حملهٔ اعراب است که در برابر تاریخ، نوعی ضدتاریخ، از طریق خرد تعالی‌جوی خویش پدید آورده است. شعلهٔ اعتراض او گرچه در اشخاصی چون حافظ تا حدی گرفت ولی باید گرفتن ناخودآگاهانهٔ سخن او را پس از هزار سال، در شعر دوران مشروطیت و بعد از مشروطیت، به ویژه در رفتار ضدتاریخی نیما دید. شاعری که مدح می‌گوید، اگر آگاهانه مدح گفته باشد، تاریخ معاصر خود را پذیرفته است؛ منوچهری و فرخی پذیرفته بودند. ناصرخسرو نپذیرفته بود و شاعران روشنفکر معاصر جهان، تا حدی همگی ضدتاریخ هستند؛ و حتی تا حدی می‌توان گفت که در عصر حاضر، شاعر اصیل و متعهد، کسی است که ضدتاریخ باشد و در واقع بکوشد تاریخ دیگری که در جهت مخالف تاریخ حاضر باشد، بسازد.

فکر حقیقت برتر، در مداحان گول‌خورده، بصورت ممدوح جلوه می‌کرد؛ در شعر آدمی مثل ناصرخسرو، بصورت خرد برتر، و در اصیل‌ترین شعر ایران، یعنی شعر عارفانه، بصورت ذهنی شده ترین حقیقت‌ها، که همان بیخودی ششدانك عارفانه است، جلوهٔ خود را پیدا می‌کند.

مشروطیت، انبار باروتی بود در مرز پوسیدگی، و موقعی که منفجر شد، ارکان تحجر فکری را،اگرنه‌بکلی، از خیلی لحاظها، نابود

کرد. بزرگترین تأثیر مشروطیت، در جهت اجتماعی بود؛ چرا که گرچه مردی شقی چون محمد علی شاه قاجار ـ که پس از خفه کردن صوراسرافیل در برابر چشم خود، نشست و یك شکم سیر و پر، غذا خورد و قاه‌قاه به ریش هرچه روشنفکر است، خندید ـ ولی بتدریج، انفجار انبار باروت، در همه‌جا صدا کرد و هر کسی که عقلش سرجایش بود، فهمید که در وجود خود صوراسرافیلی خستگی‌ناپذیر و خفقان ـ ناپذیر دارد. مشروطیت حادثه‌ای بود تا مردم ایران، ظرفیت قرنها پنهان ماندهٔ اجتماعی خود را کشف کنند، و انسانی که سرش را می‌انداخت پایین و به کسب و کار خود ادامه می‌داد، فهمید که در نهاد او چیزی به عنوان ظرفیت اجتماعی وجود دارد.

مشروطیت به فرد غیراجتماعی گردیدهٔ ایرانی در طول قرنها، آموخت که دست روی قلب خود بگذارد و بداند که چیزی اجتماعی در آن می تپد و چیزی اجتماعی از مرکز قلب به سوی سراسر بدن، درون خون و گلبول‌های خون، جریان پیدا می کند و از فرق تا نوك پا را از حرارت وصف‌ناپذیری سرشار می کند. این حرارت از یك دلال اسب، «ستارخان» می‌سازد؛ چرا که آن دلال اسب، چیزی اجتماعی که از دینامیسم تاریخی برخوردار است، در وجود خود پیدا می کند و برای پر کردن آن ظرفیت اجتماعی، تفنگ دینامیسم در دست می گیرد. این حرارت «مشیرالدوله» راسراپا غرق در شور و هیجان اجتماعی می کند و در او وجدانی اجتماعی بوجود می‌آورد که خستگی‌ناپذیر و سرکوب نشدنی است و اگر روشنفکر امروز از مسائل اجتماعی حرف می‌زند به دلیل آن حرارت بی‌شائبه‌ای است که از مشروطیت ساطع می‌شود و قلب‌ها را به تپشی اجتماعی وا می‌دارد.

اگر حافظ، در دوران استبداد و در دوران جدا بودن افراد

از یکدیگر و در دوران غیراجتماعی بودن افراد، در زیر یوغ مغول، به‌دنبال حقیقتی در آن سوی این زندگی می‌گشت ـ شاید به علت نومیدی از نجات بشر بر روی زمین، سراغ فلاحی در آن سوی مرزهای زندگی و در حضور حقیت برتر را می گرفت ـ پس‌ازبه‌هم خوردن استبداد، معرفی شدن تصور و تصویری نسبی از آزادی و دموکراسی، و پس از وقوف به آن ظرفیت اجتماعی در وجود تك‌تك افراد، و پس از پیدایش نهضت‌های اجتماعی و بدور ریخته شدن جامه‌های پوسیدهٔ تاریخی‌راکد «static» و گام گذاشتن ایرانی در دوران دینامیسم نسبی، شاعر ایرانی که همیشه به دنبال حقیقتی برتر بوده است، حق داشت که تصور آن حقیقت برتر را در آرمانهای اجتماعی بجوید و به دنبال تصویری حقیقی و اصیل و راستین‌وتا ـ حدی جهانی ازعدالت اجتماعی‌باشد. چرا که مشروطیت، آن انفجار عظیم در مرزهای پوسیدگی، جهت جست و جو برای آن حقیقت برتر را با دگرگونی‌ای که در ذهن انسان پدید آورده بود، عوض کرده بود و انسان، دیگر نجات خود را، نه درخیال، و تصویرهای ایده‌آلی و ذهنی غیرقابل لمس، بلکه بر روی زمین و در میان حوادث، اشیا و انسانها و افکار انسانی کاملاً قابل لمس می‌جست. قرن بیستم شاهد آزاد شدن توده‌های عظیم مردم در سرتاسر جهان، از زیر یوغ استبداد، استعمار و ظلم و قلدری بوده است و شاعر که در کنار اینها، موقعیت شریف اجتماعی خود را کشف کرده بود، باید نمایندهٔ اصیل آرزوهای انسانی این توده‌های مردم می‌شد و باید می کوشید تصویری دقیق از آن حقیقت برتر اجتماعی را به این مردم نشان دهد و آنها را ـ که صدی نود و نه مردم جهان را تشکیل می‌دادند ـ در میان هالهٔ اصیلی از خلاقیت دینامیك نگاه دارد و تصویری زمینی، انفرادی و اجتماعی و جهانی توأمان، از زندگی‌ای برتر در برابر چشم آنان، ترسیم کند.

۸

اگر بگوییم کـه دینامیسم شعر مشروطیت، با دینامیسم اجتماع مشروطیت، همسان و هم‌مرز بود، تا حدی اشتباه کرده‌ایم. شعری که هم‌زمان با مشروطیت بوجود آمد و بعد به صورت رشته‌ای از شعر و شاعری در عصر حاضر ادامـه یافت و هنوز با بی‌رمقی تمام ادامـه دارد، شعری بود تا حدی تعلیمی، خام، بی‌شکل، بی‌هارمونی و بدون یکپارچگی. شعر مشروطیت، شعر مضمون است، نه شعر فرم ومحتوی؛ و از آنجا که شعری است با هدفی ازخارج به‌عاریه گرفته‌شده، تاحدی شعری است کـه در اوج فقط می‌تواند به نوعی شعار دربارهٔ مضمون انتخاب شده بوسیلهٔ شاعر بدل شود. شعر ایرج و بهار و عارف و عشقی و پروین، شعر مضمون است. به این معنی که اینها عنوانی را انتخاب می‌کنند و در بارهٔ آن شعر مـی‌گویند. وگـرچه مضمون انـدیشه، با مضمون احساس در بیت‌های اشعار پخش می‌شود، ولی هرگز با اشیا و تصاویـر آغشته نمی‌شود؛ با عـواطف عمقی و درونـی و دنیـای

ناخودآگاه انسان و کیفیت‌های اشراقی ذهن انسان سروکار پیدا نمی‌کند. مضمون شعر بهار، هرگز به وجود یك محتوی نزدیك نمی‌شود. شعر بهار مضمون است وقافیه و وزن، و کلمات درشت وخشن و به‌اصطلاح اجتماعی وبه‌اصطلاح حماسی. بهار بزرگترین لفاظ دوران مشروطیت است وگرچه دلش برای آزادی‌پرپر می‌زده، وهمیشه می‌خواسته‌است از کنج قفس آزاد شود و باغی‌را زیر بال بگـذارد، ولی ایکاش دلش کمی بیشتر برای شعر می‌تپید، و ایکاش اوذهن خودرا به‌سوی اشراق وحرکت مستقیم وغیرمستقیم به سوی اشیا، تصاویر، احساسها وغرایز و بالاخره همهٔ حالات و آنات زندگی می‌راند، و ایکاش او ازخیرفکر جلوزدن از استادان سلف خراسانی می‌گذشت، ازفرم شق ورق‌قصیدهٔ خراسانی، از زنده‌کردن عمدی وغیرضروری کلمات مرده ونیمه‌مرده چشم می‌پوشید، ایکاش زبان معاصر را درك می‌کرد و در شعرش بکار می‌برد، ایکاش دینامیسم آزادیخواهی خودرا، در دایرهٔ زبان نیز کارگر می‌کرد و می‌کوشید به‌زبان، به‌قالب و بافت کلمات نیز آزادی لازم‌را بدهد، ایکاش بهار حس تاریخی ادبی قوی‌ای داشت و می‌فهمید کـه استادان سلف متعلق به‌یك دوران خاصی در تاریخ هستند که او نیست، ایکاش می‌فهمید که استادان سلف بیشتر نوکر «سلطان‌محمود» بودند و بهار خود مردی آزاد و آزادیخواه بود، ایکاش می‌دانست که بابافت کلمات بردگان نمی‌توان برعلیه بردگی قیام کرد، بر علیه بردگی شعر گفت، وحتی برعلیه بردگی شعار داد. انقلاب، زبان خودش‌راخودش می‌سازد و ایکاش بهار می‌فهمید که با زبانی منعقد و راکد، با بـافتی متحجر وکساد، نمی‌توان تحرك پولادین تفنگ‌را نشان‌داد.

ایرج، آزادی در زبان را می‌خواست، ولی نمی‌خواست گامی از وزن و قافیه فراتر نهد. زبانش، نرمش زبان انسانهای شوخ‌وشنگ

را دارد، معلوم است که از لفاظی نفرت دارد، می‌خواهد عقیده‌ای را به‌صراحت و سادگی و بداهت بیان‌کند، زور نمی‌زند، موقع‌خواندن طنزش، خواننده خودرا، راحت می‌بیند، می‌داند که این شاعر، از تجربه‌های ساده، دنیایی برای خودش ساخته است‌که برآن طنز و پند درکنار یکدیگرحاکم‌هستند. ایرج از طنز،نتیجهٔ پند می‌گیرد،اما مثل اغلب شاعران دوران مشروطیت تخیلی قوی ندارد، ولی همان تخیل ناچیزش، با آن طنز پندآمیز ظریفش، مخصوص خود اوست. گاهی بی‌شباهت به‌عبید نیست، ولی عبید، عاصی و طاغی و انقلابی است . ایرج چنین نیست. او از نوادگان فتحعلیشاه قاجار است و در قالب همان میرزای خودش محدود است . طالب اصلاحات بسیار محدود اجتماعی است، و چون زبانش ساده است، شعرش رواج عامیانه داشته است و چون شعرش مضمون طنزآلود داشته است، هنوز گاهی سخت دلنشین است.

پروین، ناظم «قابل»های منظوم است،یك«لافونتن»مؤنث دیر- کرده.یك ناصرخسروی مؤنث بدون‌آن‌دینامیسم‌خرد برتر ناصرخسرو، دنبال عدالتی است در داخل سیستمی که تیشه برریشهٔ عدالت می‌زند. زنی مطیع و فرمانبردار و عفیف وپاك و صمیمی است، ولی در عین حال سخت در بند دوگانگی خیر و شر، قوی و ضعیف، غنی‌و فقیر و پادشاه‌وگدا است. انقلابی نیست، غریزی هرگزنمی‌تواند باشد.عشق، دنیای روشن و صاف و پاك عاشقان، برای اومفهومی ندارد. جهانش، حتی در تیرگی هم، از دینامیسم برخوردار نیست. گفت وگو تدبیر اساسی اوست، تمثیل اساس کار او، ولی هدف مضمون پندآمیز،دست و پایش را سخت بسته است. از اشراق عارفانه، شاعرانه و عاشقانه خبری نیست. تخیلش از طریق زبان اشیا وحیوانات کار می‌کند. ولی

هرگز به‌درهم ریختن یادهای مختلف حافظه واز میان برداشتن دیوار- های زمانی ومکانی یادها، توجهی‌ندارد. شعرش، هیجان‌انگیز، پرشور وحال، اعجاب‌انگیز و تکان‌دهنده نیست.

« عشقی »شور و هیجان دارد ، حتی‌گاهی بلند پروازی‌هایی در تخیلش به چشم می‌خورد. وگرچه زبانش در نثر و نظم، از تحرکی نسبتاً نیرومند برخوردار است، ولی افسوس که عشقی تسلطی اساسی برزبان فارسی ندارد. نظمش سست است و نثرش پرشعار و مطنطن، ولی جز اینها چیز دیگری در نثر و نظمش به‌چشم نمی‌خورد. بدون شك، مردی انقلابی است ولی تصورش از انقلاب براساس یك‌جهان- بینی وسیع از اجتماع، تاریخ و سیاست نیست. دربارهٔ همه‌چیزسخت احساساتی می‌شود. سخت جدی است، ولی باوجود این جدی بودن، هرگز بزرگ، به‌معنای واقعی، نیست. ساده است، آواره است،حتی بیگانه است، سحت بی‌فرهنگ است وگرچه کوشیده است از نیما متأثر شود، کله‌شقی‌های ناشی از بی‌فرهنگی‌اش و یا محدودیت‌های فکری‌اش، به‌او اجازهٔ تأثیرپذیری کامل‌را نداده‌است. شهادت،جامه‌ای است‌که برقامت این‌قبیل بندگان خدا دوخته شده است. ولی او این شهادت‌را همچون شنل‌افتخار بردوش خود انداخته، عنق و محدود و ناپایدار، در برابر تاریخ ایستاده است.

حجم اشعار« دهخدا »چندان نیست که از او به عنوان یکی از برجستگان شعر مشروطیت بجد سخنی به‌میان‌آوریم، ولی شك نیست که در «یاد آر زشمع‌مرده یادآر» جهت عاطفی شدیدی هست‌که اورا به‌شاعران امروز از سایر شاعران دوران مشروطیت به‌استثنای ایرج نزدیکتر می‌کند . دهخدا یك شم عاطفی خیلی قوی دارد ، طوریکه گویی باکیفیت اشراقی خاصی شعر خودرا ارائه می‌دهد. ولی ما همه

می‌دانیم که او در شعرش، برخلاف نثر ساده‌اش، گاهی عاشق کلمات دور از ذهن و ثقیل و مهجور است، و این عامل دربعضی شعرهایش آنچنان قوی است که‌خواننده موقع شعرخواندن باید همیشه لغت‌نامه دهخدا را هم زیردستش داشته باشد.

دینامیسم شعر مشروطیت، فقط از نظر مضمون، بـا مشروطیت همسان و همزمان بود. مضامین جدید ـ خواه سیاسی واجتماعـی، و خواه طنزآلود و تمثیلی ـ در آثار شاعران دوران مشروطیت، بندرت جنبهٔ حسی و عاطفی شدید پیدا می‌کنند. اغلب شعرهای مشروطیت را می‌شد به‌نثر نوشت و حتی بهتر هم نوشت، و ایکاش عده‌ای از این شاعران، به‌جای گفتن این شعرهای تعلیمی، نثر شسته و رفتهٔ سایر نثر-نویسان مشروطیت‌را با شم شاعرانهٔ خود شسته و رفته‌تر وکامل‌تر می-کردند. مضامینی چون:

« چرا بر یکدگر منت گذارند
چو محتاجند مردم یکدگر را »

«گفت‌هشیاری بیار اینجاکسی هشیار نیست»

و:

« گر بخواهی‌که شوم من خرسند
یك‌دم از گفتن حق دست مدار »

و دهها مضمون دیگر، مضامین غیرحسی و غیر تصویری، و تعلیمی هستند، وهنوز مدتی وقت لازم است تاخون شیر شود و شعری بوجود آید که به‌حق جوابگوی دینامیسم اجتماعی بعد از مشروطیت شود و بدل به‌سلاح برنده‌ای گردد که چهرهٔ تاریخ معاصر را ترسیم کند.

با وجود این شکی نیست که ناظمان تعلیم دیده وتعلیمی دوران مشروطیت، در ایجاد زمینه و سابقه‌ای همه‌جانبه برای شاعران بعـدی،

سهم بسزایی دارند، و اگر نیما، بـا یك شم تیز اجتماعی و تاریخی شروع بکار می‌کند، بدون شك به‌دلیل بارور شدن ایـن زمینه و سابقهٔ ایجاد شده بوسیلهٔ ناظمان تعلیمی دوران مشروطیت است، وگرنه شاعر اجتماعی، شاعری نیست که از زمین بروید، یا از آسمان نازل شود. متعهد بودن، نیازمند سابقه‌ای تاریخی و اجتماعی است، ومشروطیت‌و شاعرانش، سازندگان واقعی این سابقهٔ تاریخی هستند، و اگر از نظر شعری نتوانسته باشند احترام شاعران بعد از خود را برانگیزند، بدون شك از نظر ایجاد این سابقهٔ ذهنی اجتماعی باید مـورد احترام همهٔ شاعران جدید روزگار ما باشند.

آن جوان درمانده‌که با مسؤولیت مخالفت می‌کند، سریك‌عده جوان هنوز به‌جایی نرسیدهٔ بی‌سواد راکلاه می‌گذارد، از پیشرفت و پشتکار و تحول و تعمق بازشان می‌دارد، دوکلمه از الیوت را به‌سه کلمه از سبیل منتقد درجه سهٔ روسی، « لوناچارسکی » عقب مانده، بـا هزارنوع سریشم و نوار چسب لفظ، پینه‌می‌زند و مونتاژی ازنقل‌قول-های غربی درست می‌کند در جامهٔ نثر مندرس پوسیدهٔ عقب‌مانده‌ای‌که به‌لباس هزاران وصله خوردهٔ‌دریوزگان آواره‌ازایـن شهر، به‌آن شهر می‌ماند، باید بداند که اگر شعر امروز فارسی، از اصالتی برخوردار است، این اصالت مستقیماً از انـدیشهٔ ادراك مسؤولیت به‌وسیلهٔ نیما سرچشمه گرفته است، و اگرشعر نیماکه هستهٔ مرکزی‌آنرا مسؤولیت وتعهد تشکیل داده است نمی‌بود، واگر محیطی ذهنی ازطریق شعرنیما در ذهن زعمای شعر جدید ایران بوجود نمی‌آمد، هم‌اکنون،تاریخی که به‌وسیلهٔ شعر جدید برای‌این‌ملت‌کهن درجامهٔ واژه‌ها نوشته‌می‌شود، نوشته نمی‌شد و هیچکس نمی‌توانست در شبانه‌ترین اعصار تـاریخ به‌مفاهیم گسترده‌ای ازحق وحقیقت وعدالت‌که همه‌جانبگی و جامعیت

قومی وجهانی داشته‌باشد، دسترسی پیدا کند.

در شبانه‌ترین اعصار تاریخ، شعر، تبدیل به تصویری عام از حصول آزادی شده‌است، ونیما که شعر خودرا برروی ویرانه‌های نظم تعلیمی مشروطیت، ویرانه‌های اشکال متحجر وکهنهٔ شعر گذشتهٔ فارسی، ویرانه‌های ایده‌آل‌های اجتماعی دوران مشروطیت، ویرانه‌های روستاهای بی‌حاصل، خشکسالی‌های طولانی، خشکی کشتگاهها، پل‌های شکسته، شکم های گرسنه ، پرندگان اسیر ، پرندگان نشسته بر سر دیوارها با سرهای جنبان، و ویرانه‌های آرزوهای اصیل ساخته است وجز این نیز چیز دیگری نساخته است، در واقع جز احساس مسؤولیت، کاردیگری نکرده است. همینکه گفتیم شاعر مسؤول نیست، حرفی غربی‌زده‌ایم، نیما، شاملو، «اخوان» و فروغ را خلع سلاح کرده‌ایم، آنهارا پا در هوا نگاه داشته‌ایم و شعر معاصر فارسی را متعلق به‌اشخاصی کرده‌ایم که هنوز دهانشان ازنظرشعری بوی شیرمی‌دهد وهنوز درپرتی وگمراهی مطلق یا نسبی بسر می‌برند.

باید اعتقاد پیداکنیم که شاعر اصیل، خواه‌ناخواه مسؤول‌است، مسؤول است دربرابر آزادی. و این‌مسؤولیت، چیزی درونی است که هرگز نمی‌توان بزور ازخارج به او تکلیف کرد. اومسؤول تجربه‌های خویش است و چون تجربه‌های او در شبانه‌ترین اعصار تاریخ، از متعفن‌ترین و پلیدترین عناصر و تیرگی سهم برده است، او نمی‌تواند خودآگاهانه و ناخودآگاهانه ازپلیدی و تیرگی‌سخن نگوید ونکوشد از درون لابیرنت تودرتوی تعفن وپلیدی راهی به‌سوی روشنی وروز و حرکت و تحرك پیدا نکند. ما ساختهٔ محیطی تاریخی ، اجتماعی و فرهنگی هستیم و اولین وظیفهٔ کسی که خلق می کند، وقوف به‌عناصر نابودکننده درکالبد تاریخ، اجتماع و فرهنگ، نشان دادن این عناصر،

هشدار دادن مردم به‌این عناصر و رهایی دادن آزادی و آزادمنشی از زنجیر این‌عناصر نابودکننده است.

همانقدر که موقع حرف‌زدن یا نوشتن، به‌دستور زبان فکرنمی‌کنیم، ولی ناخودآگاهانه، ازهرلحاظ، نوعی منطق دستوری‌را برتمام روابط مکتوب وغیرمکتوب خودحاکم می کنیم، وهمانقدر که هنگام شعر گفتن، باید آنقدر بر وزن، بر صداها و سایه‌روشن‌های کلمات و مفاهیم مختلف کلمات، تسلط یافته باشیم که تصنع‌را بکلی‌دور بریزیم، باید اندیشهٔ مسؤولیت وتعهد، منطق درونی و زمینهٔ اساسی کار ما در تمام خلاقیت‌های هنری قرارگرفته باشد، و از درون ما را به‌سوی‌جهت گرفتن دربرابر عناصر جنون‌آمیز خیانت وتیرگی وظلمت رانده‌باشد. پس مسؤولیت مسألهٔ ساده‌ای نیست که هر جوجه‌منتقدی به‌هر جوجه شاعری آن‌را تکلیف کند و یا از او بخواهد که به‌چنین تکلیفی گردن نهد . ما باید از درون، باتکیه بر ریشه وهستهٔ اساسی تجربه‌هایمان، در هر قطبی که هستیم، به‌سوی قبول تعهد رانده شده باشیم واین‌تعهد در شرایطی که من می‌بینم، باید ازشعر سلاحی ساخته باشد که نوکش را علیه زورگویی‌ها، وعناصر جنایت، تیز کرده باشد.

غربی که همیشه به‌دنبال فرم و ارائهٔ زیبایی در فرم بوده است، حق دارد مسؤولیت‌را فقط در زمینه‌های ادبی قبول داشته باشد. شرقی نه در گذشته گردن به‌چنین نحوهٔ تفکری نهاده است و نه در دوران معاصر، وامکان نیز ندارد که درآینده خود راکاملاً دربرابر ظلمت‌خلع سلاح نماید. مسؤولیت ادبی صرف، از ادبیات، چیزی می‌سازد فقط به‌خاطر ادبیات، وباید به صراحت گفت که ادبیات هرگز فقط به‌خاطر ادبیات نبوده است، ادبیات برای ارائهٔ زندگی بوجود آمده است، نه برای ارائهٔ خودش؛ و شعر، که حادترین، عاطفی‌ترین، انسانی‌ترین،

وحتی بزرگترین فرم ادبی است، هرگز تنها برای ارائهٔ فـرم خودش، برای حفظ خودش به‌وجود نیامده است. به‌وجود آمده است تاچیزی به‌نام محتوی راکه براساس تجربه‌های انسان در درون خودانسان ودر بیرون از انسان، در اجتماع و در تاریخ و درطبیعت ساخته شده‌است، ارائه دهد واگر شعر فقط از نظر ادبی واز نظر زیباکردن زبان ارزش داشت، باید شعـر حافظ را فقط شاعران می‌خواندند و مـا خوب می‌دانیم که چنین نیست،چراکه شعرحافظ را همه می‌خوانند وازخلال کلمات و فرم به‌چیزی درآن سوی فرم، پی می‌برند. و محتوای شعر-حافظ، برای ارائهٔ فرم شعر حافظ به‌وجود نیامـده، وحافظ هم موقع شعرگفتن نخواسته است ادبیات ایران‌را از جمیع بلایای‌گذشته وحال و آینده حفظ‌کند. بلکه‌او خواسته است زندگی‌خود واجتماع وتاریخ خود را از طریق سمبول و استعاره در متعالی‌ترین فرم عصرخود، یعنی غزل، ارائه دهد و به‌همین دلیل حافظ گرچه به‌دلیل زیبابودن‌زبانش، در مقابل زبان از خود مسؤولیتی نشان داده است، ولی بیشترین توجه‌را به‌خود و درون‌خود و آن حقیقت برتر درون خود، یا محیط اجتماعی و تاریخی خودکرده، در قطب‌های دیگرنیز مسؤولیت نشان داده‌است.

هرگز پیشنهاد نمی‌کنم که هرکسی بیاید و در مقابـل تاریخ و اجتماع، ژست‌قلابی آنارشیستی به‌خودبگیرد و الکی ضدتاریخ‌بشود. بلکه معتقدم باید پرش خلاقیت، از سکوی مسؤولیت صورت بگیرد، و اگر چنین سکویی ایجاب‌کرد که انسان خلاق، ضدتاریخ باشد، مـن ضدتاریخ بودن‌را تجویز می‌کنم وفعلاً حق‌ندارم هیچ نسخه‌ای‌جزاین برای تعهد بپیچم.

نقد تحلیلی شعر امروز

یك اشاره

هزارسال شعر فارسی داشته‌ایم، ولی‌نقد شعرفارسی نداشته‌ایم. و اگر شاعر، فراوان داشته‌ایم، شعر خوب، چندان فراوان نداشته‌ایم. ودر شعرهای خوب، تنوع چندان زیاد نداشته‌ایم. مستشرقین محترم ـ که اسامی بسیار دهن‌پرکنی‌هم دارند ـ هندوانه زیربغل‌ما گذاشته‌اند که: آقایان، شما بزرگترین ادبیات دنیا را دارید و شعر شما در دنیـا بی‌نظیر است. پس به‌خود ببالید! ولی اغلب مستشرقین وضع شعرما را درك نکرده‌اند؛ وشاید به‌این‌دلیل باشدکه خیام ما ـ که‌درمقام‌مقایسه با مولوی و حافظ، شاعر چندان مهمی نیست ـ یکی از ارکان شعرما بشمار آمده، در دنیـا بزرگتر از همهٔ شاعران ما قلمداد شده است. از همه‌بالاتر، مستشرقین، و به‌تبع آنها، متولیان‌انجمن‌های ادبی‌واکثریت قریب به‌اتفاق مدرسان شعرکهن فارسی، باکهنه‌پرستی خاص‌خودچنان ما را فقط به‌گذشته دلبسته‌کرده‌اندکه تحولهای پیدا شده در ادبیات ما روی‌هم نادیده گرفته شده‌اند. و اگر کسی مثل نیمایوشیج پیدا شده و

خواسته است درنظام کهن شعرفارسی دست‌ببرد وبدان تحرك‌وانعطافی بدهد که لازمهٔ هر نوع تحول ادبی است،صفوف پوسیدهٔ میدانداران و متولیان شعر کهن، برغم انحطاط عقلی، هنری و تاریخـی خود، در قوافی مطنطن‌خود دست به‌جهاد خونینی زده‌اند؛ و این جنگ صلیبی کهنه ونو هنوز هم ادامه دارد.

این مستشرقها و پیروان ایرانی‌اشان خواسته‌اند به ما بگویند که: روز وشب شعرکهنه بخوانیدکه هم برای ذائقهٔ شما خوب است و هم برای اشتهای سیری‌ناپذیر ما. این مستشرقها و پیروانشان برای محکوم کردن شعر معاصر، و انعطافی که این شعر برای دربرگرفتن و عرضه کردن زندگی و تاریخ معاصر دارد، دست به‌هرکاری زده‌اند؛ و موقعی که حتی مستشرقها اسلحه را به‌زمین گذاشته‌اند، پیروان ایرانی آنها صلا برداشته‌اندکه: نیما دیوانه بود ! و یا خائن به‌کشور بود ! و علاوه براینها بی‌سواد هم بود، و هرچه گفته، پرت گفته است ! و یا خواسته‌اند به‌ما بگویندکه همهٔ شاعران معاصر از دم هروئینی هستند ! فاجر وفاسق واحمق و بی‌شعور هستند! آنارشیست و ضدجامعه‌هستند و اتفاقاً ــ انگار بیشتراز لج اینها و برای دهن‌کجی، بعضی‌ازشاعران جدید هم قیافهٔ هروئینی و مرفینی‌گرفته‌اند، و یا اصلاً این‌کاره شده‌اند. و آن متولیان به‌کار خود ادامه داده‌اند: ببینید « قاآنی » قصیده‌ای گفته است‌که در آن دویست ونود وشش‌تا « ها » به‌خوبی، و بی‌وقفه‌قرقره شده است، و فلان‌شاعرکهنه‌پرداز معاصر می‌تواند این قصیده را از ته یا از وسط یا از هرجاکه شما بخواهید، قرقره‌کند و بیاید بصدر. و ما هم ازآن تعجب‌های نیمایی کرده‌ایم که : خوب، بعد از آنکه رسید به‌صدر چه‌می‌کند؟ وآنها می‌گویند اگر شما توانستید این‌کاررا بکنید! وماخونسرد می‌نشینیم وچهره‌های این‌خائنین به‌خلاقیت بشری‌را تماشا

می‌کنیم.

البته اخیراً وضع عوض شده است. پیرهای خیلی پیر که کاری به فهم شعر نو ندارند،کار خودشان را می‌کنند؛کاری به‌کار ما ندارند، ما هم کاری به‌کار آنها نداریم. ولی جوانهایی‌که شعر می‌گویند، همه شعر نو می‌گویند، وبعضی از آنها خوب‌هم شعر می‌گویند، و خوبتر هم خواهندگفت. می‌ماند یك‌گروه سی یا چهل‌نفری‌که‌در برزخ کهنهٔ کهنه و نو زندگی می‌کنند، و همیشه به‌دنبال ایـن هستند که بالاخره به‌شکلی این‌وری یا آن‌وری بشوند. بعضی ازاینها می‌روند پیش‌امنای شعر امروز و می‌گویند: ای شاعرنوپرداز به‌ما شعر نو عرضه‌کن؟ مثل کفاری‌که درصدر اسلام پیش‌پیغمبر اسلام‌می‌رفتند واسلام‌می‌آوردند. این حضرات هم در واقع «شعرنو آورده‌اند». ولی اینهـا بعداً ناگهان مرتد می‌شوند و تیغ به‌روی شاعر نوپرداز می‌کشند وچه‌بسا که‌دیده‌ایم شاعر نوپرداز را به‌جنگ تن به تن قافیه و تضمین و مناظـره دعوت کرده‌اند. انگار ادبیات و شعر وهنـر و خلاقیت، یعنی همین. و شعر جدید فارسی براین زمینهٔ انحطاط است که رشد می‌کند و می‌درخشد و جوانهارا مخاطب قرار می‌دهد و ازآنهامی‌خواهد خود واستعداد-های خودرا جدی بگیرند، چراکه بار مسؤولیت زبان وادبیات‌فارسی از هرلحاظ بردوش آنها است، وحتی برآنها است‌که ادبیات کهن را درمقاطع خلاقهٔ‌آن بفهمند وازآن برای پیشبرد هدفهای آفرینشی شعر جدید استفاده‌کنند.

در هر صورت، از این پس، در هـر شمارهٔ این مجله[1] یك نقد تحلیلی ازمن خواهید خواند، دربارهٔ شعرمهمی ازشاعران معاصر. این نقد تحلیلی مربوط به‌شعری خواهد بود که از دیوانهای این شاعران

---

۱ ــ منظور مجلهٔ «فردوسی» است.

انتخاب کرده‌ایم. تحلیل‌هم معطوف به‌محتواخواهد بود وهم معطوف به شکل، وپاره‌ای مسائل تاریخی ـ اجتماعی هم ازطریق این بررسی شعری، تجزیه وتحلیل خواهد شد.

قرار براین است که خود شعررا چاپ کنیم ونقد و انتقادش‌را هم در ذیل ویا در برابر آن چاپ کنیم تا خواننده مجبور نشود برای مطالعهٔ خود شعر به‌کتابهای مختلف مراجعه کند. در گذشته، در مقالات مختلف، از بعضی شعرها نقد وانتقاد تحلیلی کرده‌ام (مثل «مرغ آمین» نیما، و غزل «جارو»ی مولوی و چند شعردیگر[1]؛) ولی این تحلیلها در چارچوب مقولات و مقالات دیگر صورت گـرفته است و یك مقالهٔ جداگانه وکامل به‌یك شعرتخصیص داده نشده است. دراین نقدتحلیلی هرمقاله به‌یك شعر تخصیص یافته است و بدیهی است که این مقالات در واقع مکمل تئوریهاوآرای ارائه شده درگذشته هستند. گرچه برخی از مقالاتی که در بارهٔ شعرای امروز نوشته شده‌اند، مربوط به تاریخی پیش‌از تاریخ این مقالات هستند.[2]

۱ ــ تحلیل «مرغ آمین» دربخش «نیما» درج شده است. وغزل «جارو» در مقالهٔ «طلا در مس». شعرهایی از شعرای کهن ومعاصر در جاهای دیگر «طلا در مس» تحلیل شده‌اند.

۲ ــ مقالات «نقدتحلیلی شعر امروز» از ۱۹ دیماه تا ۱۵ اسفندماه ۴۶ در مجلهٔ فردوسی چاپ شدند، به‌استثنای شعر نادرپور وبررسی آن‌که چند ماه دیرترچاپ‌شد. برخی ازمقالاتی‌که درجلد دوم طلا در مس گنجانیده شده‌اند، مربوط به‌تاریخی پیش از تاریخ نگارش این مقالات هستند.

۳

کتیبه

از : م. (امید)

اطمع من قالب‌الصخره
از امثال عرب

فتاده تخته‌سنگ آنسوی‌کر، انگارکوهی بود.
و ما اینسو نشسته، خسته انبوهی.
زن ومرد وجوان وپیر،
همه با یکدگر پیوسته ، لیك از پای،
و با زنجیر.
اگر دل‌می‌کشیدت سوی دلخواهی
به‌سویش می‌توانستی خزیدن، لیك تا آنجاکه رخصت‌بود تا زنجیر.

ندا نستیم

ندایی‌بود در رؤیای خوف و خستگیهامان
ویا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم.
چنین می‌گفت:
«فتاده تخته سنگ‌آنسوی، وز پیشینیان پیری
براو رازی نوشته است، هرکس طاق هرکس جفت...»
چنین می‌گفت چندین‌بار
صدا، وآنگاه چون موجی‌که بگریزد زخود در خامشی می‌خفت

و ما چیزی نمی‌گفتیم
و ما تامدتی چیزی نمی‌گفتیم.
پس‌ازآن نیز تنها در نگه‌مان بود اگر گاهی
گروهی شك وپرسش ایستاده بود.
و دیگر سیل وخیل خستگی‌بود و فراموشی.
و حتی در نگه‌مان نیز خاموشی.
و تخته‌سنگ آنسواوفتاده‌بود.

شبی‌که لعنت از مهتاب می‌بارید،
-وپاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید
یکی از ماکه زنجیرش‌کمی سنگین‌تر ازما بود، لعنت کرد
گوشش‌را ونالان‌گفت: «باید رفت»
و ما با خستگی گفتیم: «لعنت بیش‌بادا گوشمان را،چشممان
را نیز، باید رفت»
و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته‌سنگ آنجا بود.
یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند:
«کسی راز مرا داند.
که از اینرو به‌آنرویم بگرداند.»
و ما با لذتی بیگانه این‌راز غبارآلود را مثل دعایی زیر لب
تکرار می‌کردیم.
و شب شط جلیلی بود پرمهتاب.

هلا، یك... دو... سه... دیگر بار
هلا، یك، دو، سه، دیگربار.
عرقریزان، عزا، دشنام، گاهی گریه هم کردیم.
هلا، یك، دو، سه، زینسان بارها بسیار.
چه سنگین‌بود،اما سخت شیرین بود پیروزی.
و ما با آشناتر لذتی، هم‌خسته هم خوشحال،
ز شوق و شور مالامال.

یکی ازماکه زنجیرش سبکتر بود،

به جهد ما درودی‌گفت و بالا رفت.
خط پوشیده را از خاك وگل بسترد و با خود خواند.
(و ما بیتاب)
لبش را با زبان ترکرد (ما نیز آنچنان‌کردیم)
و ساکت ماند.
نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند.
دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد.

نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ما خروشیدیم:
— «بخوان!» او همچنان خاموش.
—«برای ما بخوان!» خیره بما ساکت نگا می‌کرد.
پس‌از لختی
در اثنایی که زنجیرش صدا می‌کرد،
فرود آمد. گرفتیمش‌که پنداری که می‌افتاد.
نشاندیمش.
به‌دست ما و دست خویش لعنت کرد.
—«چه خواندی، هان؟» مکید آب دهانش‌را و گفت آرام:
— «نوشته بود
همان ،
کسی راز مرا داند.
که از اینرو به‌آنرویم بگرداند.»

نشستیم
و
به‌مهتاب و شب روشن نگه کردیم.
و شب شط علیلی بود.

«کتیبه»ی امید و اسطورهٔ ناامیدی

۱ ـ «امید» بی‌مقدمه وارد شعر می‌شود. باکلمهٔاول سطر اول، «فتاده»، حالت« تخته سنگ»،وبلافاصله بعد ازکلمهٔ اول،هستهٔ مرکزی، حالت و موقعیت تمثیلی شعر، یعنی «تخته‌سنگ»، ارائه می‌گردد. وبعد کمی بیشتر ازحالت تخته‌سنگ، و اینکه آنسوی‌تر « فتاده» و «انگار کوهی»است، بیان می‌شود. وآنوقت قطب مخالف «تخته‌سنگ»، کفهٔ دیگر ترازو، وحافظ موازنهٔ دراماتیك طرفین جدال‌شعر، درسطر دوم، داده می‌شود و باهمین ده دوازده کلمه‌ای که برروی صفحه در زمینه‌ای از «مفاعیلن» ، منفجر می‌شود ، ما خود را در برابر سرنوشت خویش می‌یابیم؛ و این مقابله، همچون مسابقهٔ دونیروی سبع و وحشی است، یکی تخته‌سنگ که از سر لجاجت، بی‌تفاوتی و سنگینی و یکسانی ، سبع و وحشی‌است، و دیگری « ما »که از سرنومیدی، از سر وقوف به‌بندگی وبردگی وغل وزنجیر، سبع و وحشی گشته‌ایم. واز آنجاکه روح تقابل برشعرحکومت می‌کند،موقعیت شعر ـ همانطور که‌عده‌ای اشاره کرده‌اند ـ فقط روایت نیست، بلکه موقعیتی است دراماتیك که

شباهت‌کامل به‌یك رسم وآیین ابتدایی وحتی به‌یك رسم کهن مذهبی دارد. تخته سنگی بی‌اعتنا وکور وزنجیریانی‌نومید وخسته که‌آزادیشان با طول زنجیرشان اندازه‌گرفته می‌شود . و طول زنجیر، حد فاصل بین‌یك‌برده‌با‌بردهٔدیگری‌است.اگرزنجیرت‌راکمی بیشتر ویاکمی‌جلدتر بکشی، دیگری یادیگران ، می‌افتند ویااگر آنها نیفتادند ، تو خود می‌افتی وسیل دشنام ویاحتی مشت دیگران همچون نفرینی برسرت می‌بارد . به‌همین دلیل طول زنجیربه‌طول بردگی است‌ومتأسفانه‌به‌طول آزادی نیـــز ؛ آزادی‌ای که لزوماً بابردگی‌سنجیده می‌شود. وحتی گاهی بابردگی اشتباه می‌شود. واین همان چند سطر اول‌شعراست‌که پشت سر آنها تمثیل ـ واینکه چه رفتاری باید باآن‌کرد ودرموقعیت فعلی چه‌خاکی‌باید به‌سرریخت وچه سنگی‌برسرکوفت بیان می‌گردد. ندایی ازدرون ویا آوایی ازبرون ، سرتخته سنگی‌را برما می‌گشاید و این ندا یاآوا، درواقع دعوتی‌است ازما تابالاخره کاری درحق تخته سنگ بکنیم، کاری درحق زنجیرهایمان بکنیم.

«فتاده تخته سنگ آنسوی، وز پیشینیان پیری
براو رازی نوشته است، هرکس طاق هرکس جفت...»

تکرار این‌صدا، آن‌را تبدیل به‌سمبول دعوت می‌کند وگویی این صدا به‌ماکه نشسته‌ایم ونمی‌جنبیم، تبلیغ می‌کندکه اگر بجنبید، تخته‌سنگ خواهد جنبید وآنوقت دیگرزنجیری درکار نخواهد بود ، زنجیرپاره خواهد شد. ومابا «گروهی شك‌وپرسش»نشسته‌ایم وچیزی نمی‌گوییم واین‌حالت اندوهناك‌ما باتکرارچندکلمه نشان داده می‌شود:

« و ما چیزی نمی‌گفتیم
و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم.»

واین قسمت نخستین ازپنج قسمت شعر است‌که درآن طرفین

مقابله و دعوتی درونی یا برونی برای مبارزه، و موقعیت کلافه کنندهٔ بندگان زنجیر، بیان گردیده‌اند.

۲ ـ کاردکه به‌استخوان رسید، حتی ازمهتاب هم لعنت‌می‌بارد ودر چنین موقعیتی باید بلند شوی، بکوشی وگرنه کشته خواهی شد. یکی حرفی امیدوارکننده می‌زند ودیگری ودیگران آنرا تکرار می‌کنند وبالاخره همه، افتان وخیزان، وخیزان وخزان، درحالی که‌گوش وچشم خودرا لعنت می‌کنیم، به‌سوی تخته‌سنگ می‌رویم و یکی که زنجیرش رهاتر است و به‌همان نسبت اسیرتر و برده‌تر، بالا می‌رود و راز تخته‌سنگ را می‌خواند. و راز تخته‌سنگ چقدر شبیه رازهای افسانه‌های کهن ، رازهای داستانهای مذهبی و اساطیری است. و راز این است:

«کسی راز مرا داند
که از اینرو به‌آنرویم بگرداند»

و باکشف این‌راز، این پاداش تقلای ما، چقدر ناگهان همه‌چیز عوض می‌شود! لذتی بیگانه مارا فرا می‌گیرد و این‌راز «غبارآلود»، مثل دعایی تکرار می‌شود ولعنت ازمهتاب گرفته می‌شود و«شب شط جلیلی‌پرمهتاب» می‌گردد، و این‌لحظه خود فصلی‌از امید است وجان تازه‌گرفتن، برای‌آنکه هدف روشن است و ما باید تخته‌سنگ‌را از اینرو به‌آنرو بگردانیم. و این قسمت دوم از پنج قسمت شعر «کتیبه».

۳ـ «هلا،یك.،دو...سه...دیگربار» باهلهله،گریه،شادی،فحش، و دشنام وعزا و امید، بالاخره تخته‌سنگ‌را از جایش می‌کنیم و از اینرو به‌آنرویش می‌کنیم و لذت پیروزی‌را درك می‌کنیم. این‌قسمت، بخش حرکت وجنبش و عمل است وحتی صداهای کلمات کمك‌می‌کنند تاما عمل‌را به‌اوج برسانیم و حادثه‌را عملی گردانیم. واین‌قسمت

سوم ازپنج قسمت شعر است که‌گرچه خود اوج‌کوششهای ماست‌ولی اوج شعر نیست و اوج شعر با تمام قدرتش در قسمت چهارم دیده می‌شود.

۴ ـ«یکی‌ازماکه زنجیرش‌سبکتربود»، بالا رفت و تخته‌سنگ را پاك‌کرد، از بهت ونومیدی، زبانش در دهانش خشك‌شد. خیره‌ماند و بازخواند، و خیره‌تر شد وباز خواند وآنگاه بازآمد ولعنت مهتاب را بر ما باراند و با آن ته‌ماندهٔ صدای انسانی‌اش، با آن صدایی که مسخ شده‌بود، گفت وتمام امیدهای مارا در اوج‌شعر، بدل به‌نومیدی کرد.

«کسی راز مرا داند
که از اینرو به‌آنرویم بگرداند»

پس آیا تقلای ما بیهوده است؟ اینهمه داد وفریاد، اینهمه هلا، یك، دو، سه، دیگربار، اینهمه‌عزا و دشنام‌وگریه وعرق وخون وکشتار بیهوده بوده‌است؟ جواب درقیافهٔ مسخ‌شده کسی که بالارفته وآن‌سوی تخته‌سنگ را خوانده است، دیده می‌شود، جوابی که آن‌سوی سکهٔ قلب امیدواری نخستین، تجلی بی‌بروبرگرد هراس و وحشت است. آیا برخیزیم و تخته‌سنگ را از اینرو به‌آنرو بکنیم؟ آخر هر جا که می‌روی، رنگ آسمان همانست‌که بود وبود. و این بخش چهارم از پنج‌بخش کتیبه است‌که دراماتیك ترین بخش آن است.

۵ ـ و اینك نشسته‌ایم وبه‌مهتاب و شب روشن نگاه می‌کنیم. و شب، شط علیلی است و روز حتی شبی است کـه شط علیلی است و هرچه بیندیشی، خود شط علیلی است و این نه فقط بخش پنجم شعر، بلکه نتیجهٔ آن، ونتیجه وپایان سوت وکور تقلاهایی است که دور و بر کشتی درگل نشستهٔ ما می‌گذشته است.

گفتم که کتیبهٔ امید، روایت‌ساده نیست، بلکه یك روایت‌دراماتیك است، به‌دلیل اینکه درآن کاراکترهایی وجود دارند که حرف می‌زنندو عمل می‌کنند و با حرف و عمل دست به‌دگرگـونی می‌زنند و علاوه براین، دگرگونی اینها با توصیفات دراماتیك نشان داده می‌شود. زبان کتیبه، چندان زبان تصویر نیست، به‌دلیل‌اینکه کتیبه با موقعیت تمثیلی خود، همه‌چیزرا گرفته، درخود غرق کرده است. تخیل به‌جای آنکه دست به‌گریز از مرکز بزند، به‌مرکز خود رجعت کرده، فشرده‌تـر و محکمتر گردیده است. یکی دواستعاره و چند تشبیه، درکتیبه وجـود دارد و بقیهٔ شعر در دایره بزرگ کتیبه غرق‌گردیده است؛ دایره‌ای‌که از یك‌نقطهٔ آن شروع می‌کنی وآخر سر باز به‌همان‌نقطهٔ اولیه برمی‌گردی؛ وتمثیلی‌که به‌دورخود می‌چرخد ، درآئینه‌های اطراف تکرار می‌شود و هرگز تمام نمی‌شود .

از آنجاکه زبان این شعر، زبانی است دراماتیك، درآن، افعال که نشانهٔ اعمال هستند، بیشتر به‌چشم می‌خورند تا اشیا واسامی اشیا؛ وحتی‌گاهی دریك سطر چندین فعل جمع‌گردیده است: «فرود آمد : گرفتیمش که‌پنداری‌که می‌افتاد»و یا:«چه خواندی،هان؟مکید آب‌دهانش را وگفت آرام».گاهی به‌جای چندفعل، چند حالت مختلف در یك سطر فشرده‌گردیده است:«و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگزنپرسیدیم.»زبان امید که گاهی پلی است درخشان بین‌گذشته وحال، یاکهن و امروزی، دراین شعر نیز به‌چشم می‌خورد، و از آنجاکه تمثیل بکارگرفته شده، با خصوصیت‌اساطیری ومذهبی خود، رنگی ازضرب‌المثل وفرهنگ عامیانه دارد، اگر در نشان دادن آن تلفیق و ترکیبی از زبان گذشته و حال بکار نمی‌رفت، بدون‌شك چندان به‌دل نمی‌نشست:

«فتاده تخته‌سنگ آن‌سوی، وز پیشینیان پیری
براو رازی نوشته است، هرکس‌طاق هرکس جفت...»

در این شعر من فقط آن «واو» راکه به‌صورت یك‌سطر درآمده است نمی پسندم، بقیهٔ کلمات با حفظ روحیهٔ «امید»، آدمها و اعمال و اندیشه‌ها را بـه خوبی نشان می‌دهند. و در مقابل‌آن «واو»که‌نشانهٔ تمایل امید به‌فورمالیسم سطحی‌است ـ ودر شعری‌که اینهمه‌معنی‌دارد، نباید مجالی برای فورمالیسم وجود داشته باشد ـ اشاره می‌کنم، به‌کلمهٔ «همان»که همهٔ سطر هفتم ازپایان شعر را تشکیل می‌دهد وخاطرنشان می‌کنم‌که این «همان»، دنیایی‌را نشان دهد وآن «واو» هیچ چیز را . ولی‌گذاشتن این «واو» بدون شك جرأت‌فنی امیدرا نشان می‌دهد.

کتیبه برای خواننده‌ای‌که شعررا با وقوف تمام می‌خواند، یك سمبول است؛ برای «زن ومرد وجوان و پیر»ی‌که درداخل‌شعرهستند، به‌دلیل اینکه آنها تمام آمال وآرزوهای خود را ناخودآگاهانه درتخته‌سنگ غرق‌کرده‌اند و تا حدی تبـــدیل بـــه تخته‌سنگ شده‌اند ـ کتیبه تجلی عینی آمال وآرزوهای مردم‌است. در واقع این خود آنها هستند که‌نجنبیده‌اند واگر جنبیده‌اند، به‌کلی‌خودرا دگرگون‌نکرده‌اند. این خود آنها هستندکه این روی و آن‌رویشان یکی است. آنها باید نخست ذهن خودرا به‌کلی ازقیود درونی آزادکنند تا بتوانند دنیا را هم دگرگون‌شده ببینند.

ازنظر خود شاعر، کتیبه، استعاره‌ای است که ممکن‌است‌چندین مفهوم داشته باشد. نخست اینکه کوششی شده، ولی پس وپیش ایـن کوشش یکی است. دوم اینکه دنیایی ازپوچی و هیچی هرکوشش ما را به‌مبدأ کوشش رجعت می‌دهد.«سیزیف» همیشه باید به‌سوی سنگ خود برگردد و کتیبه، شباهت زیادی به‌سنگ سیزیف دارد. بااین فرق که تقلای سیزیف، فردی است و تقلای اشخاصی که در برابر تخته‌سنگ قرارگرفته‌اند، قومی. و ازهمین‌رو بی‌شباهت به‌یك‌آیین مذهبی

و اساطیری و قومی نیست.

کتیبهٔ «امید»، اسطورهٔ شکست و تکرار شکست و ابرام پوچی است. آیین مذهبی نومیدان زمانه است و نومیدان تاریخ و مأیوسان زمان. شاهکار یك‌ادراك دقیق و روشن از موقعیتهای اجتماعی وتاریخی است وشعری است که نشان‌دهندهٔ دوران مسخ وفسخ ارزشهای انسانی و آغاز ختم امیدواری است و دشنامی است به‌تاریخ کـه‌جماعات انسانی را بـه دنبال نخودسیاه فرستاده است.

آیه‌های زمینی

از : فروغ فرخزاد

آنگاه
خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت

و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند
و ما هیان به‌دریاها خشکیدند
و خاك مردگانش را
زان پس به‌خود نپذیرفت

شب در تمام پنجره‌های پریده رنگ
مانند یك تصور مشکوك
پیوسته در تراکم و طغیان بود
و راهها ادامهٔ خود را
در تیرگی رها کردند

دیگر کسی به‌عشق نیندیشید
دیگر کسی به‌فتح نیندیشید
و هیچکس
دیگر به هیچ نیندیشید

درغارهای تنهایی
بیهودگی به‌دنیا آمد
خون بوی بنگ وافیون می‌داد
زنهای باردار
نوزادهای بی‌سر زاییدند
وگاهواره‌ها ازشرم
به‌گورها پناه آوردند

چه روزگار تلخ وسیاهی
نان، نیروی شگفت رسالت‌را
مغلوب‌کرده بود
پیغمبران‌گرسنه ومفلوك
ازوعده‌گاههای الهی گریختند
وبره‌های‌گمشدهٔ عیسی
دیگرصدای هی‌هی چوپانی‌را
دربهت دشتها نشنیدند

دردیدگان آینه‌هاگویی
حرکات ورنگها وتصاویر
وارونه منعکس می‌گشت
وبرفراز سردلقکان پست
وچهرهٔ وقیح فواحش
یك هالهٔ مقدس نورانی
مانند چترمشتعلی می‌سوخت

مرداب‌های الکل
باآن بخارهای‌گس مسموم
انبوه بی‌تحرك روشنفکران‌را
به‌ژرفنای خویش‌کشیدند
وموشهای موذی
اوراق‌زرنگارکتب‌را

درگنجه‌های‌کهنه جویدند

خورشید مرده بود
خورشید مرده بود و فردا
در ذهن کودکان
مفهوم گنگ گمشده‌ای داشت
آنها غرابت این لفظ کهنه را
در مشق‌های خود
با لکهٔ درشت سیاهی
تصویر می‌نمودند

مردم ،
گروه ساقط مردم
دلمرده و تکیده و مبهوت
در زیر بار شوم جسدهاشان
از غربتی به‌غربت دیگر می‌رفتند
و میل دردناك جنایت
در دستهایشان متورم می‌شد

گاهی جرقه‌ای، جرقهٔ ناچیزی
این اجتماع ساکت بی‌جان را
یکباره از درون متلاشی می‌کرد
مردان گلوی یکدیگر را
با کارد می‌دریدند
و در میان بستری از خون
با دختران نابالغ
همخوابه می‌شدند

آنها غریق وحشت خود بودند
و حس ترسناك گنهکاری
ارواح کور و کودنشان را
مفلوج کرده بود

پیوسته در مراسم اعدام
وقتی طناب دار
چشمان پرتشنج محکومی‌را
ازکاسه بافشار به‌بیرون می‌ریخت
آنها به‌خود فرومی‌رفتند
وازتصور شهوتناکی
اعصاب پیروخسته‌شان تیرمی‌کشید

اما همیشه درحواشی میدان‌ها
این جانیان‌کوچك‌را می‌دیدی
که ایستاده‌اند
وخیره‌گشته‌اند
به‌ریزش مداوم فواره‌های آب

**

شاید هنوزهم
درپشت چشم‌های له شده درعمق انجماد
یك چیزنیم زنده مغشوش
برجای مانده بود
که درتلاش بی‌رمقش می‌خواست
ایمان بیاورد به‌پاکی آوازآب‌ها

شاید، ولی چه خالی بی‌پایانی
خورشید مرده بود
وهیچکس نمی‌دانست
که نام آن کبوترغمگین
کزقلبها گریخته، ایمانست.

**

آه، ای صدای زندانی
آیا شکوه یأس‌توهرگز
ازهیچ سوی این شب منفور
نقبی به‌سوی نورنخواهد زد؟
آه ، ای صدای زندانی
ای آخرین صدای صداها...

جغرافیای زوال و انگشت باریك این قلم

۱ ـ تحت‌تأثیر قسمتهایی از «تورات» و «قرآن» که مربوط به‌سقوط و زوال انسان می‌شوند، و تحت تأثیر« دوزخ دانته » ، دوزخی که در آن، اجتماع عصر دانته ، در هیئتی مسخ‌شده و وحشتناك ، غرامت گناه و رذالت خود را می‌دهد ، و تحت تأثیر « سرزمین‌ویران» الیوت که متأثر از دوزخ دانته و متأثر از فرهنگ روبه‌زوال غرب‌است، فروغ فرخ‌زاد، زبان گویای اجتماعی می‌گردد که از انواع مختلف‌انحطاط و سقوط و فساد در ادوارگوناگون تاریخ‌وفرهنگ بشر به‌حد کافی سهم برده وگویی سقوط را به‌اوج‌رسانده وبه‌تکرار تجربهٔ انحطاط‌گردن نهاده است. از این‌رو «آیه‌های‌زمینی»، اعتراف خردکنندهٔ پیغمبری است‌که الهامش از زمین است و وحی‌هایش‌را فرشته‌های‌ساقط و جنایت‌زدهٔ اجتماعی، به‌او دیکته می‌کنند. «آیه‌های‌زمینی» یك اعتراف وحشتناك اجتماعی است، لمس واقعی و عینی رکود و انجماد و پستی وخیانت است، و دست دخالتی است در الفتی که ما با

سقوط و انحطاط پیدا کرده‌ایم، و زنگ خطـر پرطنین و گوشخراشی است در وسط خوابی‌شوم در قلمرو بختك‌ها، قلمروی که در آن مرثیه خواندن بر مرگ معصومیت‌ها و صمیمیت‌ها ، در شمار جنایتهاست و هر لحظه،ازهرگوشهٔ این جهان، بختکـی سر درمی‌آورد و می‌گوید : «اشکت‌راپاك کن‌احمق‌وگرنه‌چشمت‌را کورخواهم کرد!» درچنین‌دنیای وانفسای آیینه‌ها که‌در آن خورشید مرده‌است و همه‌چیز انعکاسی‌وارونه درآیینه‌ها دارد وتمام فرازها، فرود،و فرودها،فرازجلوه داده می‌شوند، شکار انسان ، از شکارحیـوان تماشایی‌تر است و افتخـار، استعاره‌ای است برای جنایت، و حماقت از در و دیوار بالا می‌رود و انـدیشه و ذکاوت در زیر پا مدفون گردیده است ، موقعی که خاك مردگانش را نمی‌پذیرد، کسی به‌عشق‌وفتح که هیچ، حتی به هیچ چیز نمی‌اندیشد ، وقتی که فرهنگ، طعمه موشها گردیده است و هاله‌های مقدس عیسی یا مریم عذرا، چترهای مشتعلی است برفراز سردلقکان پست و اعصاب پیر و خستهٔ انسانها از تصوری شهوتناك تیر می‌کشد و مردم بـا تمام معصومیتشان مبدل به‌جانیانی کوچك‌می‌گردند، درچنین دنیای‌وانفسای وارونگی‌ارزش‌ها و باژگونگی‌تصاویر، تخیل فرخزاد، منتهای آینگی خود را نشان داده،در سطحی‌بلند از واقع‌گرایی و حقیقت بینی، وضع اجتماعی انسان‌را، همانطورکه هست، بیان کرده است.

موقعی که خورشید، این مثال، نمودار و استعارهٔ عظمت، نور، زیبایی، برکت و حرکت،سرد شده باشد، موقعی که خورشید نباشد و مرده باشد، مردم ، مردم بیمار، بی‌شك تبدیل به‌هیاکل نا بهنجار، به ـ عجوزه‌های کوتوله، به‌هیولای بختك‌سان خواهند شد . شعر با زوال این استعاره، نمودار و مثال شروع می‌شود، زوال ایـن مثال دایره‌وار زوال‌های کوچکی‌را دربر می‌گیرد. زوال‌سبزه‌ها، زوال پنجره‌ها، زوال

راهها، زوال زنهای باردار، زوال نان، زوال پیغمبران، زوال بره‌هـای گمشده و چوپانان هی‌هی‌زن ، زوال روشنفکران ، زوال فرد ، زوال جماعات عروسك‌سان،زوال ارواح کور وکودن و بالاخره‌زوال‌ایمان، درون همین دایره می‌گنجند. «آیه‌های‌زمینی»، جغرافیای زوال است . شهر و کوه، سبزه و دریا و مرز ارزشها را دربر می‌گیرد؛ آدمها را در بر می‌گیرد وطنابهای دار را ؛ مردابهای مردم دلمرده وتکیده ومبهوت را دربر می‌گیرد و مدار ناچیز فواره‌های میدانها را؛ محدودهٔ آب را دربر می‌گیرد و شورابهٔ درکویر خزیدهٔ ایمان‌را؛ خلیج خون پیشروی کرده و اعماق زمان را دربر گیرد و تنگه‌های سراسر تنگ‌ونقب‌سان امید را؛ ابعاد شبهای قطبی واکناف زندان‌ها را در برمی‌گیرد؛ حدود مستعمرهٔ صداها را دربر می‌گیرد و ثغور فریادهای در گلو مانده را. «آیه‌های‌زمینی»، مساح زوال است، قد و بالای ایـن تاریخ را اندازه می‌گیرد وچروکهای‌تفتیدهٔ این عجوزهٔ پیروخرفت، این‌اجتماع‌مندرس پوسیده و پلاسیده را. آیه‌های زمینی ، مقیاس خلاء ، میزان یأس ، و ترازوی واقعیت‌وحشتناك‌انحطاط است. و این زن، زنی‌که ده‌ماه پیش مرد، مثل یك خیاط، قد و بالای این زوال را اندازه گرفته‌است. نه ! خیاط نه! بلکه مثل یك جراح مغز، همه‌چیز را به‌دقت دیده است، ولی این جراح مغز ، موقعی که مغز این اجتماع را می‌شکافت ، شکنجهٔ شکافته شدن را نیز حس کرده است. جراح که او خود بوده است ، به‌کنار، مجروح نیز همو بوده است. معلوم است‌که ازهمه‌جا گذشته و همه‌را از مغز خود، ازقلب و رگ وپی خودگذرانده است. هم‌آب بوده هم بستر آب؛ و با تمام نیرو، موقعیت خود را درك کرده است. خودرا منعکس‌کرده و دیگران را منعکس یافته است. عصارهٔ تجربه‌های تلخ را در شصت هفتاد سطربهم فشرده، به ما داده است. جرم‌این

جنون جنایت‌بار را در شکافته ، به‌سوی ما متلاشی کرده است . تکان خورده‌ایم، در این هیچ تردیدی نیست . کلنگ که نداریم ، توپ و تفنگ که‌نداریم، دینامیت که نداریم؛ فقط این پنج‌انگشت دست‌راست را داریم وانگشت باریك این‌قلم را، وفقط با همینها، نقبی به‌سوی نور می‌زنیم. و همین تحلیل دوم.

نشانی

از: سهراب سپهری

«خانهٔ دوست‌کجاست»درفلق بودکه پرسید سوار.
آسمان مکثی‌کرد .
رهگذر شاخهٔ نوری‌که به‌لب داشت به‌تاریکی شنها بخشید
و به‌انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

«نرسیده به‌درخت ،
کوچه باغی‌است‌که ازخواب خدا سبزتراست
ودرآن عشق به‌اندازهٔ پرهای صداقت آبی‌است .
می‌روی تا ته آن‌کوچه‌که ازپشت بلوغ ، سربدرمی‌آرد ،
پس به‌سمت‌گل تنهایی می‌پیچی،
ــ دوقدم مانده به‌گل ،
پای فوارهٔ جاوید اساطیرزمین می‌مانی
وترا ترسی شفاف فرا می‌گیرد .
درصمیمیت سیال فضا، خش‌خشی می‌شنوی .
کودکی می‌بینی
رفته ازکاج بلندی بالا، جوجه بردارد ازلانهٔ‌نور
وازاومی‌پرسی
«خانهٔ دوست‌کجاست .»

یك بچه بودای اشرافی

۱

«سپهری» به‌مرز جدیدی از صمیمیت شاعرانه دست یافته است ؛ صمیمیت پرتصویری که در آن ـ گرچه شکل ظاهری شعر چندان‌نیرویی ندارد ـ ولی نیمکرهٔ روشن و پاك وپراشراق شاعرانه‌ای به‌چشم می‌خورد؛ وگرچه‌ترکیب تصاویر،هرگز، فی‌المجموع، به‌صورت کمپوزیسیون بسیار فشرده‌ای درنمی‌آید و از پیچیدگی درهم فشردهٔ تصاویر خبری‌نیست، ولی درفضای این روحانیت صمیمی، کتاب قطور نیمکرهٔ ظلمانی ما مردم ، به‌دقت بسته شده، در گنجه‌ای متروك گذاشته شده و در گنجه قفل‌گردیده است. کلید این گنجهٔ ظلمت را سپهری دور سر خود چرخانده است و تا آن‌جاکه نیرویش به‌او اجازه می‌داد، آن‌را به دوردست‌ترین نقطهٔ ایـن خاك پرتاب کـرده است . سپهری به این نیمکرهٔ ظلمانی، به‌آن کلید، به‌آن‌کتاب قطور ظلم وظلمت پشت‌کرده، آن‌چنان صمیمانه به در برگرفتن روشنایی عارفانه وعاطفی فردی‌همت گماشته است‌که‌گاهی صمیمیت تبدیل به نوعی ساده لـوحی شاعرانه

می‌شود؛ ساده‌لوحی‌ای‌که شاعر تعمداً به‌پذیرفتن آن‌گردن نهاده است و قطعهٔ «نشانی» شاهکار آن صمیمیت است‌که درمیان هاله‌ای ازساده‌لوحی به عمد پذیرفته شده، نشسته است.

در این برج‌عاج تقدس‌وصفا، وبرروی این‌جزیرهٔ متروك اشراق و استحاله، سپهری همه چیزرا «خوب» می‌بیند و در گسترهٔ این نیکی مطلق، این نیکی بودایی ، برای آنکه بتواند از زبان اشیایی حـرف بزندکه ابدی‌ترین مصالح و مواد خام شاعرانه هستند، گاهی حتی‌خود را به‌حماقت ، جنون عمدی و ساده‌لوحی اختیاری می‌زنـد ؛ کودکانه به‌دنبال حالاتی می‌گرددکه درآن انسان بال درمی‌آورد وبه‌پرواز درمی‌آید؛ و از فضایی اثیری استنشاق می‌کند که در آن همه چیز ملایم و پاك و بی‌خدشه و بی‌شائبه است. در این جزیرهٔ متروك، به‌جای آنکه سپهری، مثل بعضی‌ها (مثلا نصرت رحمانی) تبدیـل به‌غول یك‌چشمی شده باشد و زندگی را «کثیف» ببیند، بدل به‌یك موجود غیرواقعی یك چشم دیگر، یك فرشتهٔ یك‌چشم بی‌وزن‌که از هوا یا آب سردرآورده است، می‌شود؛ بدل به‌چیزی می‌شودکه حدفاصل بین زن ومرد، خدا و انسان، شاعر ومجنون، و شیء و سایهٔ شیء است؛ بـدل به‌چیزی می‌شودکه به‌حوادث زمینی بی‌اعتناست، از زمزم الهی آب می‌نوشد، درکنار آبها به‌پهلو می‌خوابد، دعوت ماهیها را می‌شنود، سلامت یك سرو را می‌بیند و مثل بزی از شاخه‌ای توت می‌خورد. و از آنجا که این فرشتهٔ اثیری یك چشم، با تمام بی‌وزنی محیط آسمانی‌اش، نقاش نیز هست، درجزیرهٔروشن‌و رؤیائی‌و ملایم‌خود به‌دنبال«جشن‌خطوط» می‌گردد. در این شکفتگی نوظهور اشیا و عاطفه‌ها، وحتی بارورشدن نوعی خرد عارفانه، ار تاریخ خبـری نیست ؛ از خشونت اجتماعات چیزی به‌چشم نمی‌خورد ؛ از پدیده‌های جهان امروز ، چیزی پدیدار

نیست؛ چراکه درپشت شیشه‌های نامرئی این برج بلند، بودای جوان، یا حتی‌بودای کودکی نشسته است که ازپای درخت روشن‌خود، اشیای جهان را به‌حضور خویش می‌طلبد وباآنها معامله‌ای می‌کندکه‌کودکان ساده، با عروسکهایشان می‌کنند.

ولی اگر آن بودای نخستین، براثر وقوف به‌درد و رنج‌بشری، براثر وقوف به‌گرسنگی و بیماری و مرگ، برج عاج قصر اشرافی خود را ترك گفت و سالك راه درد گردید و بعد طبیب درد شد، این بودای‌کودك را، نورافکنی درخشان ازبالای‌آن برج عاج بلند به سوی خویش دعوت‌کرده است و او غرق در عرفانی تا حدی اشرافی شده است‌که در آن انسان برروی زمینهٔ مخملی اشیا غلت می‌زند واز خود بی‌خود می‌شود. ویا دنیا را آن‌چنان نوازش‌کننده، نوازش شده، رام و آرام و پرجلوه و زیبا و نیك می‌بیندکه چشم چپ بدبین وزشت‌بین را می‌بندد؛ چشم‌راست را خوش‌بینانه، مثل نورافکنی بزرگ، به‌سوی خطوط و رنگها و حالات خوب و زیبا می‌گشاید. ولی مامردم، مردمی که در موقعیتهای خاص اجتماعی و تاریخی قرار گرفته‌ایم، همیشه می‌خواهیم در شعری چون شعر سپهری، که ساده و روشن و زیبا بیان شده است، علاوه برآن چشم نیك‌بین، سراغ آن چشم بدبین وزشت‌بین را هم بگیریم، به‌دلیل اینکه بین زندگی خود و این محیط‌عارفانه و شاعرانه سپهری تناقضی می‌بینیم و از خود می‌پرسیم: «نکند سپهری به دنبال‌نظریهٔ مطرود و بیمارگونه شعر به خاطر شعر، هنر به‌خاطرهنر، عرفان به خاطر عرفان رفته باشد و ما را که‌گرفتار موقعیت های عصر خود هستیم ، قال گذاشته باشد؟»

۲

به بهترین شعر کوتاه سپهری نگاهی انتقادی می‌کنیم:

«نشانی» سپهری، یك اسطورهٔ جست‌وجو، اسطوره برای‌یافتن دوست، اسطوره برای تعیین هویت دوست است. و این خود دوست نیست که نشانی‌اش داده می‌شود، بلکه راهی که برای طلب کردن دوست در پیش گرفته شده، مهم است. این کوچه باغ اساطیری که با تمثیل سنگفرش گردیده تا سوار به‌حضور دوست دست یابد، مهم است، نه‌خود دوست‌که پشت پرده نشسته، حضور خود را با علائمی دعوت‌کننده اعلام‌کرده است. از این نظر «نشانی» بی‌شباهت به‌قطعهٔ «ارتباطات» بودلر نیست، شعری‌که در آن طبیعت به معبدی تشبیه شده است‌که از ستونهای آن همیشه صداهایی به‌گوش می‌رسد وجهان بدل به‌جهانی از علامت‌ها می‌شود. کوشش برای دیدار دوست، سرنوشت جوینده است ولی چنین به‌نظر می‌رسدکه جوینده دربی‌نصیبی ابدی زندگی می‌کند؛ شاید این دوست نیست که مهم‌است، بلکه‌علائم

آشنا و ناشناس حضور دوست، دوستی که در پشت پرده‌های طبیعت چشم‌از ماپوشیده‌است،اهمیت دارند. این علائم، مثل چراغهای‌اطراف باند فرودگاهی، به‌ما که دنبال سرزمین موعود می کردیم، علامت‌می‌دهند که اینجا کوه و تپه و زمین ناهموار نیست، بلکه سطحی است صاف و صیقلی که اطراف‌آن را چراغهای درخشان دعوت کن فـرا گرفته‌است. به همین دلیل باید فرود آمد، دید و تجربه‌کرد. واین‌سوار کیست‌که در فلق نشانهٔ خانهٔ دوست را می گیرد؟ تمثیلها، استعاره‌ها و اشیای‌عرضه شده در شعر نشان می‌دهند که او نباید پیرمردی یا پیرزنی باشد؛ او باید پسری هنوز پا به‌سن‌بلوغ نگذاشته باشد و یا دختری که درکمال‌زیبایی به‌نیازی درونی پاسخ‌گفته، تصمیم گـرفته است به دنیا پشت‌کند و به دیدار دوستی‌معنوی‌بشتابد. این سوار باید برپشت‌اسبی سپید و نیرومند و کشیده‌اندام نشسته باشد. مگر نه این‌است‌که سپهری همیشه ما را به‌سوی‌اشرافیت رنگ سفید دعوت می کند؟ پس‌همه چیز که سپید ونورانی‌است، اسب نیز باید چنین باشد.

هراسطوره‌ای، چندین سمبول‌را دربر می‌گیرد. «خانهٔ دوست». تمثیل و یا حتی استعارهٔ آن‌سرزمین موعود است. «خانه»،تداعی‌کنندهٔ استراحت و خواب و آسایش است، خانه، وسیلهٔ نجات از دربدری و بی هدفی‌است؛ و «دوست»، عارفانه‌اش معبود، عاشقانه‌اش معشوق، و دوستانه‌اش همان خود دوست است؛ و یا شاید تلفیقی از هرسه: یعنی هم معبود و هم معشوق و هم محبوب . «فلق»، تداعی کنندهٔ سپیدی ، آغاز نور و صفا و پاکی ، و «پرسیدن» ، پیشنهاد کنندهٔ بی اطلاعی ، پژوهندگی، کنجکاوی، نیاز ودردمندی‌است.«آسمان»، که «مکثی کرد»، زمینه‌ای درست می کند برای گسترش راز و گسترش سپیدی و صفای بیشتر و یك محیط آماده برای جواب. دست « رهگذر »کلیدی است

تا خانهٔ دوست‌پیدا شود. «رهگذر» راهبر است و نوعی پیرمغان است که رازها را از تیرگی نجات می‌دهد؛ اسرار را درگوش نوجوان‌فرو می‌خواند. رهگذر« ویرژیل»است تا دانته بسوی« بئاتریس »بشتابد؛ منتها سپهری دانته ای‌است‌که از دوزخ عبور نمی کند. سپهری‌روحی بی‌جدال دارد؛ به‌دوزخ وقوف‌ندارد؛ او درمیان بهشتی از علائم زیبا، درآن‌کوچه باغ‌بهشتی، به‌سوی دوست می‌شتابد. «شاخهٔ نور» تداعی کنندهٔ نور بیشتر، و تأکید کنندهٔ مضمون نور است.«شاخهٔ نور» ممکن است استعاره برای شعاع نور قرار گرفته باشد و یا ممکن است نور به‌شاخه تشبیه شده باشد و ممکن است «شاخهٔ نور» سیگاری باشدکه رهگذر برلب داشت. اگر مکث آسمان، محیطی است ساخته شده‌در بالا برای تمثیلهای شعر، «تاریکی شنها» ازپایین و از روی زمین، این زمینه را تکمیل می کند. ازآنجاکه همه‌چیز نرم و روشن وملایم‌است، سیگار بر روی شنها انداخته نمی‌شود؛ انداختن ظرفیتی خشن دارد : «شاخهٔ‌نور» به‌تاریکی «بخشیده» می‌شود. بخشیدن ، عمل انداختن را تلطیف می کند. «سپیدار» تداعی کنندهٔ سپیدی است از نظر صدا ، و بلندی است ازنظر قامت‌کلمه؛ ودر عین‌حال پیشنهادکنندهٔ صفا وپاکی است، به‌دلیل آنکه بالاخره درخت است در زمینه‌ای زیبا و معنوی و طبیعی. «کوچه‌باغ»، نشانهٔ صفا وسبزی و پاکی و به‌یادآورندهٔ کوچه باغ‌های‌سبز قدیم است واین که‌درکوچه باغها، عرفان دوستانهٔ‌بیشتری وجود داشت تا در کوچه‌ها و خیابان‌های جدید. سبز، نشانهٔ آرامش و پاکی و خوبی است؛ و خدا را خوابی سبز فراگرفته است. سبزی کوچه باغ، واقعیت و عینیت بیشتری دارد و به‌همین دلیل از خواب خدا سبزتر است. در این‌کوچه باغ صمیمی‌وصادق، هیچ بعید نیست که عشق آبی باشد و صداقت مبدل به‌پرنده‌ای گردد و پر درآورد .

و مگر پرنده‌خود به خود نشانهٔ صداقت و صمیمیت نیست؟ اگربرای رمبو ی شاعر ، صداها ، علامات و حالات و رنگها بودند ، بـرای نقاشان، همیشه رنگ نمایندهٔحالت و عاطفه و فکربوده‌است وسپهری هم به‌عنوان نقاش و هم به‌عنوان شاعر حق داردکه عشق‌را آبی ببیند. «بلوغ» پیشنهادکنندهٔ بلوغ معنوی، فکری و در عین‌حال بلوغ جنسی است؛ «گل‌تنهایی» تشبیهی است که از تلفیق، گـل و تنهایی بوجود آمده و در عین‌حال «گل‌تنهایی» تداعی‌کنندهٔ زیبایی است، واز آنجا که باید به‌سمت آن پیچید، گل تنهایی نام کوچه‌ای نیز هست که در آن می‌توان عارفانه سکنی گزید؛ یا دو قدم مانده به‌آن ، نگاه کرد و چیزهای دیگری‌دید. گل خودبه‌خود «فواره»را پیشنهاد می‌کند،فواره آب‌را، آب زمین‌را، و زمین اساطیر مربوط به‌آب و گل وتنهایی‌را. گل تنهایی ممکن‌است، گل اشراق وگل خلوت‌کردن معنوی وروحی نیز باشد. «ترس شفاف»، ترسی است عارفانه ، درخشان ، حاکی از کنجکاوی و حاکی از این‌که سری هست و باید افشا شود. ویاانسان در برابر زیبایی قرارگرفته است و در برابر زیبایی دچار ترسی‌شفاف شده است.

در این دنیای مجردکه همه‌چیز کوچه‌باغ فقط در ذهن‌می‌تواند وجود داشته باشد ، صمیمیت سیال خود به‌خود به‌ذهن القا گـردیده است . صمیمیت به‌آب یا هرچیز سیال دیگر تشبیه شده ؛ آب یا آن چیز دیگر حذف گردیده و صمیمیت به‌عنوان استعاره برجای مـانده است . و البته «سیال» صفتی تصویری هم هست. و نشان می‌دهدکـه صمیمتی برهمه جا گسترده است و در همه جا سیلان دارد. صدای دو کلمهٔ «صمیمیت» و «سیال» نیز گسترش صمیمیت را نشان می‌دهـد . «کودك» تداعی‌کنندهٔ روح صمیمیت، روح کنجکاوی و تخیل وپاکی

است؛ «کاج‌بلند» تداعی‌کنندهٔ روح بلند پرواز کودك و عظمت تخیل سادهٔ اوست . جوجه برداشتن کار کودك است ولی چرا از لانهٔ نور؟ به‌دلیل این‌که بچهٔ‌کنجکاو در تاریکی زندگی می‌کند و باید از لانهٔ نور جوجه درآورد تا نور را بفهمد. نور، نورمعرفت و اشراق‌نیز هست. و بچه با اشراق بدان دسترسی دارد. گرچه سوار پس از رسیدن به‌ـ کودکی که برای جوجه برداشتن از لانهٔ نور، از درخت بالارفته، نشانی‌نور را پیداکرده وگرچه دوست‌شاید، همان‌نورباشد، ولی‌رهگذر به‌او می‌گوید‌که از کودك بپرسد: «خانهٔ دوست کجاست؟» این جمله با این پرسش‌مجدد، جنبهٔ تمثیلی پیدا می‌کند و ریتم‌سمبولیك‌شعر تکمیل می‌گردد. یعنی رهگذر به‌او می‌گوید که باید بازهم بپرسی. حتی اگر نور راکه‌شاید خانهٔ دوست‌باشد دیدی، بازباید به‌دنبال دوست‌بگردی، وهر علامتی راکه خود هفت‌شهر عشقی‌است پشت‌سر بگذاری. حتی طنزعارفانهٔ‌آخر شعرهم‌ازصمیمیتی شاعرانه برخوردار است. «نشانی» ازنظر تصویرگری واز نظر نشان دادن روح جویندهٔ بشر، یك شاهکار است. ولی من سؤالی دارم‌که ترجیح می‌دهم آن‌را درقسمت‌سوم این مقال طرح کنم.

۳

آیا در عصر حاضر، کسی با این ترتیب عارفانه، می‌تواندنشانی دوست‌خودرا پیداکند. موقعی که همه‌چیز درحال مسخ کردن همه‌چیز است، آیا امکان آن هست که انسان ازآن کوچه باغ سبز بگذرد؟ آیا تمام صداهای ویران کنندهٔ زندگی امروز، سکوت عارفانهٔ سپهری را بهم نمی‌زنند؟و آیا ازعایق دیوارهای‌مستحکم‌برج عاج مقدس‌سپهری، تیرگی عصرما نمی‌تواند به درون تراوش کند؟کشیش بودایی دروسط سایگون خودراآتش می‌زند تا اعتراض همه‌جانبهٔ خود را نسبت‌به‌ظلم و تعدی و شناعت نشان بدهد؟ آیا او نمی‌توانست برگردد و ازکوچه باغ سبز تاریخ عرفان به‌سوی بودا حرکت کند ونشانی دوست را از رهگذری بپرسد که شاخهٔ نوری برلب دارد؟ آیـا او نمی‌توانست از عرصهٔ اعتراض، به‌سوی‌گل‌تنهایی، بشتابد. می گویم: اول انسان وبعد عرفان، باید هدف هرکسی باشدکه روحی عارفانه دارد، والا نیروهای اهریمنی جهان را فرا خواهند گرفت و انسان جاودانه دربرابر شیطان

به‌سجده خواهد افتاد. دنیای ما، دنیای آشفته‌ای است، وما باید شاعر این دنیای آشفتهٔ بهم‌ریخته باشیم. باید بکوشیم هم در عمل و هم در شعر، این دنیای درهم را شکل‌پذیرتر و نظم‌پذیرتر بکنیم. پشت‌کردن به‌این دنیا، کار درستی نیست ومتأسفانه سپهری به‌این دنیای‌آشفته پشت کرده است.

دریکی از شعرهایش به‌نام «مسافر»، سپهری از «بادهای‌همواره» خواسته است که «حضورهیچ‌ملایم»را به‌او نشان‌بدهند. ولی‌این‌جهان جدید آنچنان به‌خباثت آلوده است که هرگـز نمی‌توان حضور هیچ ملایم را به‌سپهری نشان داد. اول باید دنیا را بـرای پیدایش «حضور هیچ‌ملایم» آماده‌کرد. البته اگر سپهری بخواهد من نه‌تنها یکی، بلکه چندین حضور هیچ خشن را که همیشه بصورت کپسول‌های پیچیده در پوششی از شیرینی دموکراسی و آزادی به‌خورد مردم جهان داده می‌شوند، به‌او نشان خواهم‌داد. موقعی که جهان، بدل به‌چیزی‌خفقان‌ـ آور شده است و دوسوم دنیا گرسنه است وملتی ساده‌لوح جهانی‌را به‌مسلسل بسته است، «هیچ‌ملایم» به‌چه درد من و امثال من می‌خورد؟ در همان شعر، سپهری نشسته است و دست و روی خودرا درحرارت یك سیب شسته است . تصویری است زیبا ، ولی اگر لولهٔ تفنگی یـا طپانچه‌ای بر شقیقهٔ راست آقای سپهری‌گذاشته می‌شد وهرلحظه‌امکان آن بودکه ماشه چکانده شود، آیا آقای سپهری بازهم دست و رویش را درحرارت یك سیب شستشو می‌داد؟ آیادر دنیایی که‌همیشه درتهدید خودکامگان قرار گرفته است، می‌توان پاسبانهارا به‌هیأت شاعران‌دید؟ همانطورکه سپهری دیده است؟

گر چه در سلسله مراتب فرهنگی ، سپهری بـه‌مـرز جدیدی از صمیمیت شعری دست یافته است، ولی از نظر محتوای شعری، او را

نمی‌توان مرد این زمانه شناخت. به‌دلیل اینکه او از بـرج عاج زیبای خود نشانی دوستی خصوصی را می‌گیرد، خواب هیچی ملایم را می‌بیند و پاسبان‌های باتون بدست را به‌صورت شاعران قلم‌به‌دست‌مجسم می‌کند. ولی در خارج از برج عاج او جنایاتی اتفاق می‌افتد که شعر بزرگترین عارف جهان‌که از اعماق قرون سخن می‌راند، دربارهٔ آن صادق است:

در این وادی به‌بانگ سیل بشنو
که صدمن خون مظلومان به‌یک‌جو
پـــر جبریل را اینجا بسوزند
بدان تا کودکان آتش فروزند
سخن گفتن که‌را یاراست اینجا
تعالی‌الله چه استغناست اینجا!

سکوت

از : یدالله رؤیایی

سکوت ، دسته‌گلی بود
میان حنجرهٔ من

ترانهٔ ساحل
نسیم بوسهٔ من بود و پلک باز تو بود

بر آب‌ها پرندهٔ باد
میان لانهٔ صدها صدا پریشان بود .
بر آب‌ها ،
پرنده ، بی‌طاقت بود .

صدای تندر خیس
و نور ، نور تر آذرخش
در آب ، آینه‌ای ساخت
که قاب روشنی از شعله‌های دریا داشت

نسیم بوسه و
پلک تو و
پرندهٔ باد
شدند آتش و دود
میان حجرهٔ من ،
سکوت ، دسته‌گلی بود .

شکل بد ـ شکل خوب

هر شعر خوب جدید به‌نوبهٔ خود یك حادثهٔ تصویری است. یکپارچگی ذهنی هر شعر خوب جدید از نحوهٔ حرکت و پیشرفت تصویرها نتیجه می‌شود و هر تصویر خوب، نه به دلایل جدید یا قدیم بودنش، بلکه ذاتاً و فی‌نفسه، درهرشعر خوب جنبه سوررئالیستی‌دارد. «چراغ‌صاعقهٔ آن‌سحاب»در شعرحافظ، تشبیه «مه‌وخورشید» به «دوکفهٔ سیمین ترازو» در شعر منوچهری از واقعیت‌های طبیعی نیستند، بلکه واقعیت‌هایی هستند برتر از واقعیت‌های طبیعی، به‌دلیل اینکه‌انسان، به‌دلائلی ذهنی، در نتیجهٔ نوعی تصادف وتداعی و تبانی ذهنی، چراغ را برصاعقهٔ سحاب، وکفه‌های ترازو را بر مه وخورشید، سوار کرده، و از طریق تخیل تلفیق کنندهٔ خود، در حاکمیت، ترتیب و توالی و انتظام وانضباط جهان دست‌برده وچیزی‌برتر وبالاتر از واقعیت، یعنی چیزی «سوررئال» ساخته است.

در شعر کهن، تکوین تصویر در یك‌بیت صورت می‌گرفت، در

هربیت یك یا دو تصویر ارائه می‌شد و تکوین پیدا می‌کرد. گاهی‌این تصویر به یکی دو بیت دیگر نیز تجاوز می‌کرد. ولی معمولا به‌دلیل «بیت‌پرستی» قدما، وبه‌دلیل وجود قافیه‌ای محدود کننده، تصویر یك بیت، به‌بیت دیگر منتقل نمی‌شد و یا درصورت انتقال به‌بیت دیگردر آن تکوین خود را به‌اوج می‌رساند و پایان می‌پذیرفت. از این نظر شعر گذشتهٔ فارسی، شعر مینیاتوری است. شعری است برای تزئین دیوارهای ذهن، نوعی کنده‌کاری زیباو کوچك ومختصر درکلام‌است. این عشق به‌تذهیب‌کاری ذهنی، در حافظ مشخص‌ترین چهرهٔ خود را پیدا می‌کند وبعدها مکتب هندی،شعررا کاملا به‌صورت«شاه‌بیت‌سازی» درمی‌آورد. شعر گذشتهٔ فارسی،شعر«آن بیت را تکراربفرمایید» است. در شعر امروز نمی‌توان یك‌سطررا خواند وسطر دیگررا نادیده‌گرفت. یا بایدسطری را تکرار نکرد و یا درصورتی که علاقه‌ای به‌تکرار سطر باشد، باید تمام‌شعررا ازسر خواند، به‌دلیل‌اینکه اگر واحد شعر گذشته بیت باشد، واحد شعر جدید، خود یك شعر است. امروز یك تصویر فی‌نفسه در یك شعر مطرح نیست، بلکه تلفیق آن با تصاویر دیگر و در سرتاسر یك‌شعر مطرح است. این تلفیق و تکوین تصاویر که پیدایش شکل ذهنی شعررا ممکن می‌سازد، شعر امروز را ازشعر کهن که شکل ذهنی خودرا در یك‌بیت متجلی می‌ساخت، جدا می‌کند. شکل ذهنی شعر، سلسله‌اعصاب شعر است. آن شبکهٔ پیچیده ومرموز و دقیق‌است که تمام بدنهٔ شعر را درحاکمیت خود دارد. این سلسله‌اعصاب شعر، مثل توری است که برروی سنگهای مرجانی تصاویر پهن شده است‌و تصویر اساسی شعر، خواه به‌صورت یك اسطوره و خواه به‌صورت تمثیل واستعاره به‌مثابهٔ مغزاست که سلسله اعصاب تصاویر همیشه‌نسبت به‌حالات و حرکات آن خود را تنظیم می‌کنند. هر تصویر مثل یك

چراغ است و همین که در یك شعر بدان رسیدیم، خود به‌خود روشن می‌شود و حضور چیزی روشن و روشنی‌بخش را اعلام می‌کند. اگر سلسله اعصاب، مفصلهایی داشته باشند ـ که نمی‌دانم دارند یا نه ـ چراغهای تصاویر ـ همان چراغهای صاعقهٔ آن سحاب ـ آن مفصل‌ها هستند. شعر کهن، جوخه‌به‌جوخه حرکت‌می‌کرد، منزل به‌منزل وبیت به‌بیت، و هر تصویر در آخر هربیت ـ در قافیه ـ بسرمنزل می‌رسید و بعد باحفظ فاصلهٔ قافیه، بیت دیگر شروع می‌شد. تصویر یك بیت با تصویر بیت دیگر چندان ارتباطی نداشت. شعر جدید لشکر به‌لشکر حرکت می‌کند، لشکرهایی‌مجهز به‌هرگونه تصویر، وتصاویری‌همیشه دست‌در دست یکدیگر، تا هماهنگی کامل و وحدت حرکت وپیشرفت برآن لشکر حاکم‌گردد. به‌همین دلیل هر شعر خوب به‌نوبهٔ خود یك حادثهٔ تصویری است.

شعری که در مقالهٔ قبل از سپهری دیدیم مثل تمام شعرهای سپهری، شعر تصاویر متوازی است. شاید در شعر ««نشانی»»متوازی بودن تصاویر چندان زیاد به‌چشم نمی‌خورد، به‌دلیل اینکه شعرازنظر مضمون هدفی واحد داشت؛ ولی در صدی نود ونه اشعار سپهری، تصاویر ـ مثل سازهای موسیقی ایرانی ـ به‌موازات یکدیگر حرکت می‌کنند. البته همگی از یك منبع و ریشهٔ عاطفی و ذهنی اولیه سر ـ چشمه گرفته‌اند ومثل همان سازهای موسیقی برروی یکدیگر تأثیری ذهنی و عاطفی نیز می‌گذارند، ولی از لحاظ شکل ذهنی، سازندهٔ جهانی یکپارچه‌که برآن تشکلی همه جانبه حاکم باشد، نیستند. هر تصویری جدا ازتصویر دیگر، جهان خاصی‌راکه جدا ازجهان‌تصاویر است، نشان می‌دهد و بین‌این جهانهای مختلف، یك رابطهٔ‌عاطفی‌خیلی سطحی وجود دارد، ولی مجموع این‌جهانها، دریك شعر، دنیای یك‌

پارچه‌ای را ارائه نمی‌دهد. یعنی سپهری خلق نمی‌کند، بلکه کنار هم می‌چیند. اگرشعرگذشتهٔ‌فارسی، شعربیت‌های‌مختلف بود، شعرسپهری شعربندهای‌مختلف‌است. شعرسپهری‌مثل امضای پای‌تابلوهای‌نقاشی‌اش زیبا، مینیاتوری و جالب، آری «فقط جالب» است. سپهری، خون پر شور و هیجان خلاقیت را در خود حس نکرده است؛ و تصاویرش پوك اند، خون ندارند، شعرش از لحاظ بی‌رمقی و بی‌خونی مثل عروسکی‌است که مدلش زیباترین زن دنیابوده‌است. ولی این عروسك را نمی‌توان تجربه‌کرد، بوسید، باهاش عروسی کرد، بچه‌دارش‌کرد، باهاش زندگی‌کرد. شعر سپهری، مثل شعر بعضی ازدوستان مشترك من و سپهری، مثل پشمك است که از دور حجم دارد ولی دو مترش را می‌توان به راحتی در دهان جا داد، چرا که اگر فشارش بدهی حتی به اندازهٔ یك لقمهٔ کوچك نان سنگك‌هم حجم ندارد. شعر سپهری، مثل شعر بعضی از دوستان، مثل پف است، کف صابون است‌که سفید و تازه و شفاف است ولی حجم ندارد. شعر سپهری مثل شعر بعضی از دوستان، شعری است برای آدمهایی که به خود زحمت آموختن را نمی‌دهند؛ شعر توئیگی‌های تازه قشو شده و پیردختران بازنشسته است که دنبال نجابت! وپاکی! می‌گردند واگربگویی سپهری بالای شعرش ابرو است، می‌گویند: «حیوونی سهراب» و چشم را با ناخنهای تازه لاك‌ومهر شده‌شان در می‌آورند!

برای نشان‌دادن این سفیدی تصاویر و بی‌خونی شعر و متوازی بودن بندهای شعر، شعری را از «حجم سبز» نقل می‌کنم:

من در این تاریکی
فکر یك برهٔ روشن هستم

من در این تاریکی
امتداد تر بازوهایم را
زیر بارانی می‌بینم
که دعاهای نخستین بشر را تر کرد.

من در این تاریکی
در گشودم به‌چمن‌های قدیم،
به‌طلایی‌هایی‌که به‌دیوار اساطیر تماشا کردیم.

من در این تاریکی
ریشه‌ها را دیدم
و برای بتهٔ نورس مرگ، آب را معنی کردم.

قطعهٔ «از سبز به‌سبز»

«تاریکی» مضمون و تاحدی تصویر اصلی شعر است. «برهٔ روشن» و «چریدن علف‌خستگی» در بند اول، «امتدادتر بازوها در زیر بارانی که دعاهای نخستین بشر را تر کرد» در بند دوم، «درگشودن به‌چمن‌های قدیم، به‌طلایی‌ها و دیوار اساطیر» در بند سوم، «دیدن ریشه‌ها و معنی کردن آب برای بتهٔ نورس مرگ» در بند چهارم، هریك در قالب مشخص تصویری خود بطور منفرد باقی می‌مانند و کوچك‌ترین همکاری با تصاویر بندهای دیگر نمی‌کنند: هریك از این تصاویر، گرچه عجیب زیباست، لیکن هر زیبایی، مخلوق زنده‌ای نیست. این تصاویر باید در محیطی از ارتباطات و تداعی‌ها و همکاری‌ها ارائه می‌شد و باید «برهٔ روشن» به «امتداد بازوها» «دیوار اساطیر» به «معنی آب»، و بقیهٔ تصاویر به‌یکدیگر مربوط می‌گردید، تاخواننده باشعری یکپارچه‌روبرو می‌شد نه‌تکه‌هایی که تن به‌هیچگونه وحدت هنری نمی‌دهند. من درصمیمیت سپهری هیچ تردیدی نمی‌کنم ولی در شعرهای او آنچنان عدم‌وحدت دیده می‌شود که به‌راحتی می‌توان دو یا سه شعر را به‌همین چند خط

پیوند زد و یا از همین شعر دوبند برداشت، بدون اینکه ازشعر چیزی کم بشود. موقعی که شعر وحدت نداشته باشد، می‌توان هربلایی به سر آن آورد. می‌توان همهٔ شعرها را داخل هم جاداد، به‌دلیل اینکه اگرفقط توقعمان از شعر محدود به‌معنی باشد و هرگز به‌دنبال حد و حصاری برای شکل ذهنی شعر نباشیم، تمام شعرهای سپهری داخل یکدیگر همان معنی را می‌دهند که تك‌تك می‌دادند. ولی همه می دانیم که هنر فقط محتوا نیست، بلکه محتوا است در شکل ذهنی یکپارچه‌ای که با شکل ظاهری و عینی انطباق کامل داشته باشد. سپهری چند تصویر پراکنده را کنار هم می‌چیند، در حالی که یك آفرینندهٔ واقعی چند تصویر را داخل هم، در محیطی از تأثیر متقابل تمام خصائص تصویرها پیش خود مجسم می‌کند. تصاویر سپهری اغلب به‌موازات یکدیگر حرکت می‌کنند و مثل دو خط آهن هرگز یکدیگر را قطع نمی‌کنند و به‌یکدیگر نمی‌رسند. درشعر خوب «هارمونی» هست، مثل موسیقی کلاسیك که از تداخل آهنگها و تعامل «فراز» ها و «فاز» های مختلف و تعامل آنها بر روی یکدیگر، تکرار و تجدید صداها و حلول آنها در داخل صداهای دیگر، و از ترکیب هماهنگ تمام اجزاء متشکله، یکپارچگی خود را بدست می‌دهد. فرم، یعنی هارمونی تصویری در هنر، یعنی ایجاد ریتمی همسان بین اجزاء شعر، و سپهری در زمزمه‌های عارفانه‌اش به‌این نوع فرم دسترسی پیدا نمی‌کند. مرد خوبی است، صمیمی است. ماه است، ناز است، اینها همه‌درست، ولی‌شاعر بزرگ شکل‌دهنده‌ای نیست.

در برابراین پراکندگی بی‌انضباط و بی‌انتظام شعر سپهری، فرم منسجم شعر «سکوت» رؤیائی را قرار می‌دهیم:

البته می‌دانیم که رؤیائی به‌اندازهٔ سپهری صمیمی نیست؛ متواضع

هم نیست؛ ولی تصویری که رؤیایی از شکل ذهنی شعر در قطعهٔ «سکوت» به‌دست می‌دهد ، آنچنان مستحکم و منسجم است که با کمی تعمق می‌توان حدود همکاری نزدیك تمام تصاویر را تعیین کرد و کمال شکل ذهنی شعر را ستود.

«سکوت» آنچنان سرشار از شور و حال و اشتیاق است که مثل «دسته‌گلی» است در « حنجره ». لطف «سکوت» به‌چیزی کاملا عینی، یعنی « دسته‌گل» تشبیه شده است. «سکوت» هم سکوت «من» است و هم سکوت تمام محیط اطراف ، و شاید حتی سکوت صادقانهٔ خود « دسته گل » . در آغاز این مقال گفتیم که هر تصویری جنبه سور ـ رئالیستی دارد . قدیم و جدید با یکدیگر فرقی ندارند. «سکوت » به دسته گل » ارتباطی ندارد ولی با کمی دقت حتی می توان سایهٔ یك استعاره را پشت سر تشبیه کشف کرد . یك تصویر دنیایی است بالاتر از دنیای واقعیت، به‌دلیل اینکه انسان در ایجاد آن دخالت کرده است. اشیا، طبیعی هستند، ولی تصاویر ، انسانی.

« ترانهٔ ساحل » از «نسیم بوسه» بر «پلك‌باز» سرچشمه گرفته ، رقت و لطافت نسیم را به‌عاریه پذیرفته‌است. علاوه براین «نسیم‌بوسه» خود «سکوت» است، « ترانهٔ‌ساحل» نیز همانطور و « نسیم بوسه » بر «پلك باز» نیز همچنین : یعنی سکوت از دو سطر اول در بطون کلمات دوسطر بعد خزیده، آنها را نیز ازخویشتن آبستن کرده است.

«پرندهٔ باد» ـ بادی که همچون پرنده‌ای است ـ درفاصلهٔ موجها پریشان است. لانهٔ صدها صدا، استعاره‌ای می‌تواند باشد برای فاصلهٔ موج‌ها. معنی چهارسطر بند سوم این‌است که باد در میان موجهاست و موجها هنگام ریختن بر روی یکدیگر صدها صدا ایجاد می کنند . رؤیائی، این صداها را در مقابل آن سکوت قرار می‌دهد ، تا خواننده

را برای چهار خط بعدی، برای «تندرخیس » و «نورآذرخش» آماده کند . کلمهٔ «خیس» ، تصویری را که شاعر از طریق لامسهٔ خود از «تندر» پیدا کرده، نشان می‌دهد و نور، گرچه به‌نظر می‌رسدنمی‌تواند «تر»باشد، ولی شاعر تصوری راکه از حالت نور دارد «تر» می‌داند، به‌دلیل این‌که محیط، یك محیط دریایی است و همه‌چیز ازخیسی‌دریا بهره برده است. «آذرخش»که می زند قسمتی از آب دریا را بدل‌به‌ «آینه»ای می کند که از «شعله‌های دریا» ، «قاب روشنی»دارد. یکی از زیباترین تصویرهای بصری شعرمعاصر را در همین چندخط می‌بینیم. این صدا و این نور در یك‌لحظه، و برای فقط یك لحظه، همه‌چیز را بهم می‌ریزند. «نسیم بوسه» و «پلك باز» بند دوم شعر و « پرندهٔ باد » بند سوم، در میان این تندر و آذرخش«بدل به‌آتش و دود» می‌شوند . «آذرخش»، «نسیم بوسه» و «پلك و پرنده» و «باد» را می سوزاند ، «تندر» «سکوت» را برای‌لحظه‌ای بهم می‌زند. در این تقابل طبیعی ، سکوت و صدا در زمینه ساخته می‌شوند و در اوج از طریق عمل بر روی‌یکدیگر تأثیر می‌گذارند. بند اول و دوم‌سکوت را کامل‌می کنند؛ بند سوم و چهارم هیجان صداها را به‌اوج می‌رسانند؛ و آنگاه در بند پنجم صدا برسکوت اثر توفانی خودرا می‌گذارد ولی ازپشت‌سر این صدا دوباره چهرهٔ سکوت به‌همان‌ترتیب نخستین ـ البته با کمی‌تغییر ـ رخ می‌نماید و باز سکوت درحنجره مبدل به‌دسته‌گلی می‌شود.

از نظر شکل ذهنی، تصاویر این شعر، چنان به‌یکدیگر بستگی دارندکه اگر یك‌سطر از سطرهای هرکدام از بندهای شعر را حذف کنید ، شعر دچار کمبودی خواهد شد که برای استحکام آن فاجعه‌ای است. تصاویر اینجا به‌موازات یکدیگر حرکت نمی کنند . آنها با یکدیگر همکاری می کنند، به‌مقابله با یکدیگر برمی‌خیزند و کشمکش

سکوت و صدا را به‌نتیجه‌ای قطعی‌می‌رسانند. تمامی تصاویر ازعینیت معمولی برخوردار هستند . یعنی می‌توان آنها را به‌راحتی پیش خود مجسم کرد، اگر زیبایی مطرح باشد، زیباترین‌تصاویر دراین شعر بکار برده شده‌است، ولی این شعر بر قطعهٔ از«سبز به سبز»سپهری یك‌مزیت بزرگ هنری دارد. تصاویر شعر رؤیائی یك اجتماع هنری می‌سازند ولی تصاویر شعرسپهری، مثل خودسپهری، هریك در برج عاج‌خود، مدفون می‌شوند. درحالیکه تصویر باید تداعی‌کنندهٔ روابط بـاشد و شرکت‌کننده در تمام کلمات، صداها و احساسهای شعر. من نمی‌دانم لئوناردو داوینچی ، متواضع، صمیمی، ماه و یا حیوونی بود یا نبود ، ولی تناسب چهره‌ای که او کشیده است؟ از چنان وحـدت تصویری کاملی برخورداراست که من‌خودرا دردایرهٔ مغناطیسی‌نوعی‌یکپارچگی هنرمندانه که کاملاً انسانی است ، می‌بینم و بی‌اختیار در لذت و وجد پرستایشی غرق می‌شوم.

مهتاب

از : نیمایوشیج

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب،
نیست یك‌دم شکند خواب به‌چشم کس و لیك
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.

نگران ، با من استاده سحر
صبح ، می‌خواهد از من
کز مبارك دم او ، آورم این قوم به‌جان باخته را بلکه خبر
در جگر ، خاری لیکن
از ره این سفرم می‌شکند.

نازك آرای تن ساق گلی
که به‌جانش کشتم
و به‌جان دادمش آب
ای دریغا ! به‌برم می‌شکند.

دستها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار بهم ریخته‌شان
بر سرم می‌شکند

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب،
مانده پای آبله از راه دراز
بر دم دهکده مردی تنها
کولبارش بر دوش
دست او بر در ، می‌کوید با خود :
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.

غم این خفتهٔ چند

خون بایدت خورد در گاه و بیگاه
حافظ

۱

شعر سپهری، شعر «هایکو»[۱]های به‌هم پیوسته است،شعرتصاویر تقطیع شده است. مثل دانه‌های ریز ارزن است که زنی زیبا بدورخود بپراکند وکفترها را به‌سوی خویش بخواند. شعری است کـه باید کفترها بخوانند و باید زنان باردار بخوانند؛ موقعی که دست بر روی شکم می‌گذارند و حرکت دلنشین بار خود را احساس می‌کنند؛ و یا هنگامی که از این حرکت ساده می‌خواهند به‌شباهت‌های بچه پی‌ببرند و در میان نام‌های مختلف برای بچه سرگردانند؛ موقعی کـه هر نامی مثل ستارهٔ پاك وتمیز وملموسی است و بی‌شباهت به‌آغاز زیبای دعای مرموزی نیست. زنان زیبای باردار موقعی که انگشتهای بلندشان بـا رگهای نازك وکبود برآمده و استراحت‌کرده، آرام و لخت برروی

---

۱ ـ Haiku شعر تك‌تصویری ژاپن‌که کوتاه‌ترین شعر آن‌سامان نیز هست و بی‌شباهت به‌شاه‌بیت‌های سبك هندی نیست.

شکم به‌یکدیگر حلقه شده است، باید شعر سپهری را بخوانند. وشعر سپهری را باید کودکان بی‌شائبه، کودکانی که صورتشان مثل ستارگان سحری[1] است و برشانه‌هایشان فرشتگان آسمانی بال می‌زنند ،بخوانند. دیوانگان باید بخوانند؛ موقعی که‌در نیمکرهٔ روشن‌دوران نقاهت بسر می‌برند؛ و زنان چینی چندین قرن پیش باید بخوانند، موقعی که دم‌در را آب می‌پاشند و در غروب، مثل پنگوئن‌ها تا نیمه‌های باریکه‌ای از میان نی‌ها را پیاده می‌آیند و از آن بالا، چشم براه شوهری که ده‌سال پیش رفته، تپهٔ پایین را می‌نگرند . اینان و تمام گنجشکها و گلها و خطوط تابلوهای سپهری و آن تنه‌های مبهم درختان و ابهام پشت آن درختان باید بخوانند . باید شعر سپهری را آنهایی بخوانند که هرگز تفنگ ندیده‌اند، جنگ‌ندیده‌اند،گرسنگی نکشیده‌اند، یتیم نشده‌اند، مفلوج وکور نشده‌اند، دروغ نشنیده‌اند، ظنین ومظنون نبوده‌اند، زور و ستم ندیده‌اند ، زندان نرفته‌اند ، ماشین سوار نشده‌اند . باید شعر سپهری را گوزنها و آهوهائی بخوانند که هرگز دچار دام نشده‌اند ؛ هرگز صدای گلوله‌ای راکه از تفنگ صیاد صفیر می‌کشد و جنگل را در خون می‌غلطاند، نشنیده‌اند . شعر سپهری را باید آنهایی بخوانند که در روز زندگی می‌کنند، و تمام عوالم روز را با چشم‌های زیبای خود جذب می‌کنند . شعر سپهری را باید چوپانهای قرون وسطی ، دختران زیبای فراعنهٔ مصر و کرجی‌رانان طلاپوش ملکه‌های اعصار کهن ـ مثلا کلئوپاترا ـ بخوانند. شعر سپهری را باید دربهشت بی‌گناهان و معصومان بخوانند؛ و چون این بهشت، محیط زندگی من و و امثال من در قرنی‌که من و امثال من زندگی می‌کنیم ، نیست ، من بر این تخیل بهشتی خط بطلان می‌کشم وآنرا محکوم می‌کنم.

۱ ـ این‌تشبیه را از «هیوم»، ایماژیست‌انگلیسی اوائل قرن‌بیستم کش‌رفته‌ام.

و شعر رؤیائی را ـ که همچون ستونی است زیبا ، کامل، بی‌نقص ، دقیق و روشن و سحرانگیز، وصنعتگرانه و هنرمندانه ساخته شده ـ باید کسانی‌بخوانند که به‌این‌قبیل ستون‌های‌زیبا اهمیت‌می‌دهند. باید آدمهای به‌اصطلاح هنردوست در برابر این ستون زیبا بایستند و آن‌را مثل کتیبه‌ای کهن که مفاهیمش جز خود ستون، بدرد هیچ مکان و زمانی نمی‌خورد ، بخوانند . سیاحان ثروتمند ، پیرمردان موسفید بازنشسته، درکنار نوه‌های بیست‌ساله‌شان، عتیقه‌شناسان ماهر و کتیبه‌خوانان داهی، باید در برابر این ستونهای زیبای شکل‌پذیرفته قرار بگیرند؛ و جوانهای ثروتمند با ذوق که ناگهان از ماشین خود پیاده می‌شوند و فرز و چسبان با قدمهای بلند از خیابان رد می‌شوند ، باید در برابر این ستونهای زیبا قرار بگیرند و با انگشتهای بلند ـ که انگشترهای از پدر بزرگ به‌ارث رسیده آنها را تزیین کرده است ـ این تصاویر و استعارات را لمس‌کنند، و بعد سوار ماشین خود بشوند و بروند از بالکن یك هتل به‌موجها خیره شوند و دگمه‌را فشاربدهند به‌سرپیشخدمتی که کمال احترام را نسبت به‌بشریت دارد ، دستور خرچنگ سرخ‌کرده، صدف، خاویار و شامپانی آبدار ناب بدهند؛ و با قاشق‌چنگال«هنربه‌خاطرهنر»، باتشریفات تمام، درلباس«اسمو کینك» و پاپیونی‌که در یك آن هم‌سیاه، هم‌بنفش و هم آبی می‌زند، بی‌صدا غذایشان را بخورند و لبخندی از رضایتی اشتهاانگیز نیز برلب داشته باشند؛ و بعد مجلهٔ Playboy[1] بخوانند: به‌ویت‌کنگها ،« فیدل‌کاسترو » «چه‌گوارا» و«برتراندراسل»«پد رسگ!» بگویند،سارتررا«مردك لوچ» بنامند؛ و در عوض از لبخند در غبغب نشستهٔ فلان امریکائی به‌یك

۱ ـ مجلهٔ هنرپرستان شهوتی اشرافی، زنانی که نافهای طلائی دارند، مجلهٔ مردان شیك ریشو یا بی‌ریشی‌که دختران لولیتاآب را می‌پسندند .

کره‌خر بور، خندهٔ تحسین‌آمیزشان بگیرد و به‌شنیدن سرودملی امریکا، مثل فنر و مثل کژدم گزیده‌ها بالا بپرند و به محض دیدن یك آمریکائی از ته‌دل بگویند: Hello، و از زیبائی یك روز تابستان، مثل زنی‌برهنه و دلخواه لذت ببرند.

تصور نرود که رؤیائی خود چنین آدمی است. هرگز! رؤیائی، یعنی بوجود آورندهٔ این تصویر از آن خوانندهٔ اشرافی، ازنظر ظاهر و قیافه هیچگونه آشتی با آن ندارد. فقط شعرش طـوری شسته رفته، منزه و به«خاطر خود» است که انسان گمان می‌کند، خوانندهٔ شعرش باید چنین آدم اشرافی‌ای باشد و با بشریت رنج‌کشیده کاری نداشته باشد. ولی از نظر شخصی، رؤیائی، ظریف‌که سهل است، حتی‌خشن هم هست؛ قیافه‌اش حتی نتراشیده‌تر از قیافهٔ راقم این سطور است و حتی‌بی‌شباهت به« امه سه زر» نویسندهٔ سیاه‌پوست یا«فرانتس‌فانون»، سیاه‌پوست دیگری که «نفرین‌شدگان زمین» را نوشته است، نیست. و حتی یك‌خنده‌اش از ته‌دل، می‌تواند دهها‌نمونه از اشرافیت‌خرچنگ‌خوار « پلی بوی » خوان را به‌کلی‌برماند و ازصحنه دورکند. رؤیائی در شعرش این خنده، این نتراشیدگی و زمختی را قورت داده است و به‌جای آن کوشیده است، به‌نوعی هنر دست‌راستی افراطی که سخت اشرافی به‌نظر می‌رسد، دست یابد. لیکن از آنجا که رؤیائی، اخیراً گاهی، با بعضی کلمات و استعارات و تشبیهات، اشراف‌منشی هنری خود را لو داده و نقشهای آن ستون منزه و زیبا را به‌کلمه‌های تیره و خشن آلوده‌کرده است، می‌توان امیدوار بود که در آینده باتکیهٔ بیشتر بر تجربه‌های فردی در اجتماع، بتواند به‌هنرخود آن اصالت انسانی را که لازمهٔ هر هنر بزرگ است بدهد. به‌دلیل اینکه هنر به‌خاطر هنر، استعاره به‌خاطر فرم، و فرم فقط به‌خاطر هنر، هنر زمـان ما نیست. و

رؤیائی استعدادآن را دارد که آن یکپارچگی ذهنی راکه درمقالهٔ قبلی صحبتش راکردم، با درنظر گرفتن یك جهت صحیح انسانی بر شعر خود حاکم گرداند.

۲

دست بالای دست بسیار است ومن درمقابل صمیمیت خنثی و بی‌بو و بی‌خاصیت شعر سپهری ـ که برآن یکپارچگی کامل حـاکم نیست ـ و بی‌اعتنائی فرم‌کمال یافته شعر رؤیائی نسبت به انسان ـ که در آن فرم در اوج است، ولی شعر هدفی جز فرم خود ندارد ـ شعر «مهتاب» نیما را می‌گذارم که در آن صمیمیتی واقعی‌تر و عینی‌تر از شعرسپهری، وفرم ویکپارچگی ذهنی‌ای بیشتراز شعر «سکوت» رؤیائی به‌چشم می‌خورد. علاوه براین هدف شعر، ایجاد اتمسفری نیست که درآن، یا صمیمیتی خررنگ‌کن به‌چشم بخورد و یاشکل شعر، طوری برجسته قلمداد شده باشد که محتوا کاملاً از حالت فردی و اجتماعی خود خارج شده باشد و در ذهنیت مطلق استعارات و سمبولها غـرق شده باشد.

مهتاب است و شبتاب می‌درخشد. عده‌ای خوابیده‌اند؛ مـردی ایستاده‌است ونخوابیده است. غمش که‌ناشی از خواب این عده است

و خاموشی و سکوت و عدم تحرك آنان، خواب و استراحت را از او ربوده است. از آنجا که «من»، نگران این عدهٔ بی‌خبر در خواب مرگ غنوده است، تمام اشیا و موجوداتی که در اطراف او هستند، فکر و احساس نگرانی را از او به‌عاریه گرفته‌اند و سحر نیز با او بر درگاه روز، نگران ایستاده‌است. صبح، صبحی که باید موجبات‌بیدار-باش«این‌قوم به‌جان باخته» را فراهم آورد، از بالای‌سر آنان‌می‌گذرد؛ و «من» که صبح از او خواسته است به یمن دم مبارك او، خفتگان را بیدار کند، نتوانسته است منادی سپیده‌دمی درخشان باشد؛ و در جگر او، خاری فرو می‌رود که خود سمبول نومیدی، یأس و شکست کسی است که پیامبرانه خواسته است صلائی برزند و خفتگان را بیدار کند. «سحر» نگران‌قسمتی‌از ذهن‌من نگران است. ایستادن «سحر»،به‌خوبی نگرانی او را نشان می‌دهد. آدم نگران و مضطرب نمی‌نشیند، بلکه می‌ایستد؛ به‌علاوه صدای کلمهٔ «سحر»، طوری است که همیشه«سحر» ایستاده است. شاید قامت بلنـد کلمهٔ «سحر»، او را به‌صورت‌ایستاده نشان می‌دهد. این «مبارك‌دم»، می‌تواند نور سپیده دم باشد ویا نور هر نوع حرکت پربرکت، و یا می‌تواند پیش‌طلایهٔ جنبشی عظیم باشد. افسوس، قوم به‌جان‌باخته در چنان خواب عمیقی فرو رفته‌اند که مبارك-دم سپیده‌دم و خبر مردی که به‌عنوان منادی روز و نور و آفتاب، وارد دهکده شده است، هرگز نمی‌تواندآنها را از این خواب نجات‌دهد. و به‌همین‌دلیل ازسر یأس و تنهائی، خارکه خود سمبول شکنجه‌است، در جگر«من» یا «مرد» فرو می‌رود و همانجا می‌شکند و شکنجهٔ او را تکمیل می‌کند.

در بندسوم «نازك‌آرای تن ساق‌گلی»، می‌تواند، یکجا، استعاره برای آرزو و امید «من» باشد. این ساق گل، این آرزو و امید، این

سمبول سپیده دم و زیبائی و روشنی که در جان‌کشته‌شده و به‌جان‌آب داده شده است در آغوش کسی که پرورنده و آفرینندهٔ آن بوده است می‌شکند و می‌پژمرد و « ای دریغا! » همچون زخمه‌ای برتار عواطف آلوده به‌مصیبت و اندوه مردی که رنج فقر را تحمل کرده و زحمت پروراندن گل را تقبل کرده است می‌افتد و انـدوه را چندین برابر می‌کند.

در این عرصهٔ سرد و ساکت نومیـدی، موقعـی کـه خاری از نگرانی و وحشت در جگر فرو می‌رود و همهٔ امیدها و آرزوهـا برای بیدار کردن قومی خفته، بدل به‌یأس گردیده است، مرد، تنهائی و وحشت خود را بیش از پیش احساس می‌کند؛ دستها را بـر درها می‌ساید، ولی مگر ممکن است کسی از خفتگـان را نیرو و رمق و شعور آن باشد که بپا خیزد و در را به روی کسی که نور و امید و سپیده دم با خود آورده است، باز کند؟ بجای آنکه درها بـاز شود، خفتگان بیدار شوند، حرکت و جنبش زندگی در همه جـا ساری و جاری گردد، وحشت افزونتر می‌شود؛ در و دیوار بهم ریختهٔ این قوم خفته، بر سر کسی که نوید سپیده دم را به همراه آورده است، فـرو می‌ریزد. و مگر نه این است که قوم خفته با هر منادی، باهر بزرگوار، با هر نویدبخش سپیده دم، همین رفتار را کرده است؟

مسافر پای‌آبله‌ای که از راه رسیده، از سر نـومیدی، هنوز کولبار از دوش نگرفته است، هنوز بر دم دهکده ایستاده است وهنوز به فکر بیدار کردن قومی خفته است. غرض نیما فقط دهکده نیست، بلکه همهٔ خطهٔ خفتگان‌است، همهٔ خطه‌هائی که بر آنها خواب‌حکومت می‌کند، همهٔ خطه‌هائی که بر آنها هر شیپوری دمیده شود، درسکوت غرق می‌گردد. آیا خفتگان را هرگز بیداری‌ای در پیش نیست ؟ آیـا

چنان داروی خوابی بر خفتگان تزریق شده است که ممکن است قرنها فریاد و حرکت از کنار و از بالا سر آنها رد شود و آنها هنوز زنجیر سنگین خواب را نتوانند بگسلند و نتوانند گوش خود را بمبارك دم سپیده دم، و چشم خـود را به‌سپیدی نور آشنائی دهند ؟ مگـر این خروس، تمام خون خود را در حنجره‌اش جمع نکرده، و مگر قلبش از طریق حنجره‌اش به صورت یك فریاد، به‌طرف این خفتگان بر ـ نخاسته است که هر بیداری هنوز جـز خفته‌ای بیش نیست ؟ و چرا آخر سکوت بی‌جنبش سحرگاهان این دهکده، خواب را از چشم تر مردی که توشهٔ راهش سپیده‌دمی‌و ساق گلی است، سلب‌کرده است؟

گام اول در درك مسؤولیت شاعرانه، «غم این خفتهٔ چند»، این قوم خفته را حس کردن است و نیما بدون آنکه از قدرت تصویر و تخیل و احساس بکاهد، در حلقه‌ای از یکپارچگی ذهنی و تشکل کامل کلمات و به‌ویژه قافیه‌ها، شعری به‌وجود آورده است کـه بزرگترین شعار شعری زمان است و اگر این شعر در قالب شعاری ، خط مشی اساسی شاعر، نویسنده و روشنفکر امروز را تعیین کرده است، آیـا بهتر آن نیست که همگی شعرهای هنرمندانه را ول کنیم و به دنبال حرف و سخنانی از این قبیل بیفتیم ؟

آی آدم‌ها

از: نیمایوشیج

آی آدم‌ها که برساحل نشسته شاد و خندانید!
یك نفر در آب دارد می‌سپارد جان.
یك نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید.
آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن،
آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید
که گرفتستید دست ناتوانی را
تا توانائی بهتر را پدید آرید ،
آن زمان که تنگ می‌بندید
بر کمرهاتان کمربند ،
در چه هنگامی بگویم من؟
یك نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان ؟

آی آدم‌ها که برساحل بساط دلگشا دارید !
نان به سفره ، جامه‌تان بر تن ،
یك نفر در آب می‌خواند شما را .

موج سنگین‌را به‌دست خسته می‌کوبد
باز می‌دارد دهان باچشم ازوحشت‌دریده
سایه‌هاتان‌را زراه دور دیده
آب‌را بلعیده درگودکبود وهرزمان بی‌تابیش افزون
می‌کند زین‌آب‌ها بیرون
گاه سر،گه پا
آی آدم‌ها!
او ز راه دور این‌کهنه جهان‌را بازمی‌پاید،
می‌زند فریاد وامیدکمك دارد
آی آدم‌ها که روی ساحل آرام درکارتماشائید!
موج می‌کوبد به‌روی ساحل خاموش
پخش می‌گردد چنان مستی به‌جان افتاده ، بس مدهوش
می‌رود نعره زنان ، وین بانگ بازازدورمی‌آید:
ـ «آی آدم‌ها» ...
وصدای باد هردم دلگزاتر
درصدای باد بانگ اورهاتر
ازمیان آب‌های دورو نزدیك
بازدرگوش این نداها.
ـ «آی آدم‌ها» ...

حمام فین تاریخ

۱ ـ شاعر روزگار من و شما خانم ها و آقایان معاصر ، بـاید همیشه جنازهٔ فردوسی، آن دهقان طوس راکه هزارسال‌پیش ازدروازهٔ «رزان» به‌بیرون برده می‌شد، در پیش چشم داشته باشد. و باید درسال هفتم پس از خبه شدن و سنگسار شدن و حلق‌آویز شدن « حسنك» ، پاهای پوسیدهٔ او را که هنوز پس از ده قرن بر روی صفحات تاریخ آویزان است ، زیارت کند، و در هزارهٔ حلق‌آویـز شدن او شرکت کند ؛ و از زبان تبعیدی « یمگان » بشنود که چگونه بر رهش غـولان نشسته‌اند و دهانها باز کرده‌اند، و چگونه معدلان، خود، دشمنان عدل و حکمت‌اند و چگونه انگشتهارا قلاب کرده‌اند تاخون ماهیان‌ضعیف را بمکند؛ و باید از سوراخ کفترپـران «حصارنای» ، از روزن قصاید « مسعود سعد» ، نگاهی بدرون حصارنای بیفکند و ببیند چگونه روحی چون نای در حصارنای می‌نالد و چگونه در «آتش شکیب چون گل فروچکان[1]» شده است.

۱ ـ تعبیری از «مسعود سعد»

شاعر روزگار من و شما خانم‌ها و آقایان معاصر، باید شهادت بدهد که چگونه «ابونصرکندی» ، در «خوارزم» خصی شد، در «مرو» ، خونش ریخت ، تنش در زادگـاهش «کندر» بخاك رفت ، سرش به ـ «نیشابور» مدفون گشت وپاره‌ای ازجمجمه‌اش به کرمان نزد« نظام‌الملك» برده شد؛ و باید شهادت دهد که چگونه نظام‌الملك وزیـر کشی را بنیان نهاد و اصولاروشنفکر کشی در طول قرون، دستخوش چه‌تحولی شد؛ وشاعر روزگار من و شما خانم‌ها وآقایان معاصر، باید در « حمام فین » تاریـخ حضور داشته باشد و ببیند چگـونه مراسم رگ‌بـران « امیر کبیر » فیصله یافت و مـراسم رگ‌بـران روشنفکران آغـاز گردید و چگونه دورشوکورشو هـا آدم برروی لولهٔ توپ‌گذاشتن‌ها، چشم‌بندی‌های‌سیاسی، طناب‌های دار و باران‌های گلوله وتیرباران‌های سپیده دم آغاز شد.

«چرا نگرید چشم و چرا ننالد تن؟[1]» شاعر روزگار من وشما خانم‌ها و آقایان معاصر ، باید شهادت دهد که چگونه بـر گستره‌ای پوسیده،غرب نازل شد و پوسیده‌ها را دوباره پوسانید؛ فرهنگ گذشته را از مفهوم تهی کرد و فرهنگ جدید و جلوه‌هایش را چون رمهٔ بزها به‌دنبال خودکشانید و بذر موازین منحرفش را بر نطع این‌پوسیدگی که چون زمینی شخم‌کرده و آماده برای هرانحطاط بود، سبز کرد و چگونه «دسته‌ای از وحوش‌خوشرنگ‌گوشتخوار، جماعتی از اربابان پیروز شده را که با نظامات جنگـی و نیروهای منظم ، چنگالهای هولناك خود را به‌تن جماعتی عظیم ازمردم‌فروکرده‌اند[2]» برسرنوشت

۱ ـ مصرعی از «مسعودسعد» .

۲ ـ تعبیری از «نیچه» در بارهٔ دولت.

شرق مسلط ساخت؛ و چگونه «بردنها و بردنها[1]» آغاز شد وارابه‌های آهنین بر شرق مستولی شد و بی‌شعوری شروع به بیدادکرد. چگونه «گروهی برگ چرکین‌تار چرکین‌پود[2]» پیدا شد و چگونه اینك ، در شهرهای جهان، «در پشت شیشه‌ها، کنسرو چیده‌اند و گل‌کاغذی، از آبهای کاشی دکانها ، تصویر ماهیان قزل‌آلا را ، پاك کرده‌اند[3]» و چگونه‌شست‌وشوی‌مغزی در همه‌جای جهان آغاز شده است وچگونه خواسته‌اند زالوهای تنگ‌چشم را بر خون شعور انسان مسلط سازند و تباهی چگونه خواسته است شعور آدمی را برای همیشه به خاك و خاکستر بنشاند و روح عدالت‌طلب مردم جهـان را تبعید کند و چشم واقع‌بین آنها را کور سازد.

۲ ـ سه‌سال پیش که من فریب پیرمرد مزوری را خورده، سر ـ دبیری مجله‌اش را به‌عهده گرفته بودم ، من‌باب مقدمه نوشته بودم:

«هنوز سر از دامان سنگی تاریخی « مذکر » برنداشته‌ایم کـه « هیپنوپیدیا»[4]ی هولناك آن‌سوی آبها، روح ما را تسخیر کرده است. عواملی وحشتناك،با چهره‌هایی‌نامرئی، از همه‌سو، و به‌یاری فلاخن ـ های بلند پرواز ،کوشیده‌اند ما را از نظر اصالت خلع سلاح کنند ، آنچه پیوسته تهدید می‌شود و آنچه رو به زوال است و آنچـه اگر برود، ما را باخود دراعماق نیستی فرو خواهد برد،«نیروی هوشیاری» ماست. همیشه دونوع بیمار داریم: بیماری که نمی‌داند بیمار است و

۱ ـ تعبیری از یك شعر «امید» .

۲ ـ تعبیری از یك شعر «امید» .

۳ ـ تعبیراتی از «م. آزاد» .

۴ ـ Hypnopaedia، تبلیغ بالینی در خواب و تبلیغ در همه جا به‌هنگام بیداری، تبلیغ براساس تکرار مفاهیم، خواه سیاسی و اخلاقی و خواه مذهبی.

بیماری که می‌داند بیماراست. دیگرموضوع رسالت‌های ذهنی وخیالی از میان برداشته شده‌است، مسئلهٔ انسانیت مطرح است. آنکه می‌داند بیمار است باید به‌کسی که نمی‌داند بگوید که بیمار است ومسؤولیت بزرگ از همین‌جا ناشی می‌شود. قصد ارائهٔ خوش‌بینی و بدبینی و یا منعکس‌کردن آنها در آینه‌ای جهانی نیست؛ بلکه هدف، نشان‌دادن یك بیماری است و شاید درازکردن بیمار بر بستری سیار وگردانیدن آن در همه‌جای این ملك: که وظیفهٔ هوشیاران ـ اگر البته هوشیارانی باشند ـ نشان دادن و هشدار دادن است.»

در چنین موقعیتی ، در برج عاج هنر به‌خاطر هنر نشستن، آیا خیانت نیست؟ از این برج عاج، هرقدر که این قبیل هنرمندان برج عاجی پایین‌بیایند، هر پله‌ای که بسوی اعماق طی کنند، کثیف وآلوده خواهند شد، آن روشنی و جلا وصفا را از دست خواهند داد وهمین که به‌سطح خیابان رسیدند ـ خیابانی که تجربی ، اجتماعی، تاریخی و عینی است ـ باید تصمیم بگیرند. یا باید سوار ماشین خود بشوند و در جمع چشم‌بستگان به مصائب درآیند؛ و یا از ماشین خـود پیاده شوند، در مصیبت و وحشت غرق شوند و زبان گویای اقوام دربدر تاریخ بشوند. و ازآنجاکه هرکسی‌بقدر قدرت انتخاب خود، انسانی خلاق است، اگر اینها چشم به‌مصائب ببندند ، فاشیست هستند ، اگر چشم باز کنند و ببینند و هشدار دهند، بقدر قـدرت نشان دادنشان ، انسان‌هائی اجتماعی، طبیعی، عاصی و نیرومند هستند. پس‌انسان‌های خلاق به سه دسته قسمت می‌شوند. برج عاج‌نشینان سر در برف کرده، فاشیست‌های چشم به‌مصائب بسته و ظالم و قدرتمند، و اجتماعیون و تاریخیون مسؤول و موظف و متعهد. از این هر سه دسته، آنهائی که می‌گویند: مافقط شعرتغزلی‌می‌گوئیم تا آلام روح مردم را تسکین‌بدهیم،

چرا که شعر، چیزی جز تغزل به‌خاطر تغزل نیست ، کارشان تخدیری است و در واقع بدان می‌ماندکه در بحبوحهٔ جنگی خونین، مردم را دعوت‌کنیم تا به‌موسیقی شوپن گوش کنند؛ یا موقعی که از بالای سر مردم جهان گلوله‌های خمپاره ردمی‌شود و هرلحظه امکان دارد بشریت نابود شود، در سنگر خود، بدور خود، هاله‌ای از تقدس عارفانه بتنیم و بنشینیم و با بادبزن عرفان از ناف به‌پایین‌مان را باد بزنیم؛ یاآیینه‌ای در برابر خود بگذاریم و با دقت تمام ازکنار سر، فرق زیبایی برای گیسویمان باز کنیم.

۳ ـ به‌همین دلیل شاعر روزگار من و شما خـانم‌ها و آقایان معاصر، باید از خیابان بگذرد و همه چیز را ببیند؛ حتی اگر درجنگل زندگی کرده باشد، و حتی اگر در تمام عمرش فقط دریا دیده باشد، حتی اگر درکویر روزگارگذرانده باشد، او باید از خیابان رد شود. به‌دلیل اینکه خیابان‌نشانهٔ تمام جوانب تمدنی است که به‌ضرب دگنگ در حلق ما فروریخته‌اند. او باید خود را در تجربیات خیابانی غرق کند؛ البته بدون آنکه مسخ شود؛ بدون آنکه بگذارد بـوق و کرنای قلابی، مغزش را تسخیر کند؛ بدون آنکه فریب این زرورق رنگین و خررنگ‌کن را بخوردکه در خود پوسیدگی را پنهان داشته است و بدون‌آنکه از نشان دادن این‌پوسیدگی، از قیام علیه انحطاط‌اجتماع و ابتذال افراد اجتماع ، لحظه‌ای غافل بماند؛ بدون آنکه مداح این و آن بشود؛ بدون آنکه حتی ژست بچگانه و احمقانهٔ هنرمند وشاعر بخود بگیرد ؛ صدای مکش‌مرگ‌مای خود را از تجهیزات تبلیغاتی ، و قیافهٔ استخوانی‌اش را از تلویزیونهای تفننی در برابر گوش وچشم مردم رژه بدهد؛ بدون آنکه برای بدست آوردن شهرت ملی وجهانی طفیلی مؤسسات مختلف بشود ؛ بدون آنکه پس از بـدست آوردن

شهرتی بحق و عادلانه ، خود را مبدل به یك مؤسسهٔ تجارت هنری بکند، بدون آنکه بخواهد بر سر حمل جنازهٔ شاعر یا شاعره‌ای برروی دوش، پارتی‌بازی بکند، و توطئه بچیند؛ بدون آنکه پس‌از بیست‌سال شعرگفتن ناگهان خود را به‌هر وسیله‌ای که شده به‌عنوان خبرنگار در روزنامهٔ مزدوران بچپاند؛ بدون آنکه در قضاوتهایش دوست و دشمن بشناسد ؛ بدون آنکه بردهٔ پول این یکی و بردهٔ زیبایی آن دیگری بشود، صحیح و قرص و محکم برپای خود ایستاده باشد،تحت‌الحمایهٔ هیچکس، دوستش، دشمنش و حتی پدرش نشود. آزاد باشد، بدی‌را محکم بکوبد ونیکی را مشتاقانه بپرستد؛ بوسه بردست سهل‌است که حتی برلب کسی هم که می‌خواهد اول منت برگردنش بگذارد و بعد پالان برگرده‌اش، نزند؛ و در همه حال، خلق کند.

شاعر روزگار من و شما خانمها و آقایان معاصر، نباید ازتکفیر بهراسد و نباید با تحمیق بسازد. اگر درگوشه‌ای از جهان به‌او گفتند: ننویس!ننوشته‌ها رابگوید؛اگر گفتند:نگو!نگفته‌هارابه‌اشاره مبدل‌کند؛ اگر انگشت اشاره‌اش‌را بریدند، با حالت بفهماند، با بغض بشناساند، با کینه بیآگاهاند؛ و اگرگردنش را زدند، صدای «اناالحق» از رگ‌های گردنش، که سیم‌های هادی شعور ومعرفت‌او هستند،جهان راچراغانی کند ؛ و اگر قطعه قطعه‌اش کردند ، در میان امواج دریایش انداختند ، هنوز صدای هشدار دهندهٔ «آی آدمها»یش شنیده شود.

۴ ـ گمان نرود که به نظر حقیر که ناچیزترین حقیران است ، هر شعاری شعر است. هرگز! به نظر حقیر، نه «توانا بود هر که دانا بود» شعر است؛ نه «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند»، و نه این انسان‌بازی‌های لخت و عور، بی‌زمینه و بی‌قرینه، مجرد و کلی‌بافانهٔ معاصر . هر شعاری اگر بخواهد شعر بشود باید تا سطح حیثیت و برداشت ارزش

شاعرانه بالا رود وگـرنه شعار عور ، نه ارزش شعری دارد و نه حتی ارزش فرهنگی،گرچه ممکن است گاهی ارزش اجتماعی داشته‌باشد.

هر شعاری مجرد است، مگر آنکه در آن خلاقیت شاعرانه با شدت و حدت حس شده باشد . ولی کسی که به‌موقعیت اجتماعی و تاریخی خود در عصر حاضر وقوف داشته باشد و بکوشد رابطهٔ فرد با اجتماع و رابطهٔ اجتماع با اجتماعات دیگـر را عمیقاً بفهمد و هم حس کند، و در عین‌حال تمام تجربیاتش او را برای درك معنای تعهد ومسؤلیت آماده ساخته باشد، خودبه‌خودجانب‌پیامی انسانی را خواهد گرفت که دیگر شعار نیست، بلکه نوعی جهان‌بینی تجربی، اجتماعی و تاریخی است؛وگرچه شاعربا مسائل فردی، با زمینه‌های خصوصی، با اشیای تاحدی‌خانگی شده سروکار دارد، ولی‌آن جهان‌بینی‌اجتماعی و تاریخی خود به خود این مسائل و زمینه‌ها واشیای خصوصی را در خود غرق می‌کند و به‌همین‌دلیل موقعی که شاعری از دوست مهربان خود می‌خواهد موقع آمدن به‌خانه چراغی ودریچه‌ای برای‌او بیاورد، موقعیت فردی خود راکه نوعی زندگی در تاریکی‌است ـ درموقعیت اجتماعی خود ـ که باز نوعی زندگی در تاریکی‌است-منعکس می‌کند و جهان‌بینی اجتماعی و تاریخی او به‌هرچه‌که مربوط به زندگی خصوصی‌اش می‌شود ، جهت و جنبه‌ای می‌دهد کـه نشانهٔ وقوف او بطورضمنی به موضوع‌مسؤولیت است. از این‌رو مسؤولیت نوعی بوق و کرنای‌شاعرانه نیست، بلکه به‌نوبهٔ‌خود، نوعی زندگی‌مسترشاعرانه است که کلمات شعر را به‌سوی نوعی طرز تلقی انسان از زندگی فرد در اجتماع و طبیعت و تاریخ هدایت می‌کند.

۵ ـ شعرای انسان‌دوست دوران مشروطیت مثل بهار و عشقی، شعار می‌دادند و شعرشان ، شعار منظوم است بجای آنکه شعری باشد

که در آن پیـام عدالت و آزادی مستتر شده باشد . نیمـا هرگز شعررا فدای شعار نمی‌کند، همـانطور که هرگز شعررا فدای فرم پیچیدهٔ شعر نیز نمی‌کند. بانیما شعرفارسی جنبهٔ اجتماعی خودرا می‌یابد . می‌توان گفت نیما یك نـاصرخسرو مدرن است که بجـای یمگان ، «یوش» را انتخـاب کرده است . خانهٔ هرنویسنده وشاعری درقرن ما تبعیدگاه اوشده است، و یوش گرچه خانه و جـایگاهٔ خود نیما است تاحدی تبعیدگاه او نیزهست. کوبیده شدن هرحرکت اجتمـاعی ، خانهٔ او را مبدل به تبعیدگـاه کـرده است . چرا که سراچهٔ این ملك،«میهماتخانهٔ مهمان‌کش»ی‌است وانسان چـاره‌ای ندارد جزاینکه استعـارهٔ دربارا برروی خـود بکشد وازپشت این استعاره به‌صـورت غریقی ازاعماق موجها صحبت کند. این‌دریا به‌روح ما نزدیك‌تراست تادریای رویائی. دریای رؤیائی، فقط دریاست. یعنی دریا به‌خـاطردریاست . رؤیائی بر روی هرموجی، برج عاجی بپـاکرده است. « باداست، یـاکه‌زندگی باد است؟» برج عاجی است و « ای شادمانه! ای وسط دریا! ای سبز، ای نمایش عـاج ویشم» برج عاجی‌است برافراشته بروسط دریا. این دریا، دریای شادمانه‌ای است، دریای زندگی خیابانی ما نیست،دریائی است که برای مـا نیست ، بـرای خویش است وبرای کسی که ازآن ترسی نداشته باشد ودرموجهای آن گرسنگی وبیچارگی وتك‌افتادگی را ندیده بـاشد. دریای رنگ وعظمت خوشبختی‌آور ونور وروشنی است. دریای رؤیائی غرق نمی‌کند، دریائی ذهنی‌است دریائی هوائی و پا درهوا وغیرعینی وغیرتجربی است. دریای رؤیائی، دریائی است ساحلی،به‌این معنی که ازساحل دیده شده است.

اما دریای «آی آدمهای» نیما دریای مردم امروز جهان ماست. دریائی است که حتی اگر دریارا ندیده باشیم، می‌شناسیم . دریای نیما

دریای خیابانها ، دریای کوچه پس کوچه‌هایی است که در آنها آدمها غرق می‌شوند، آدمها دست و پای دائم می‌زنند و هیچ‌کس بداد هیچ کس نمی‌رسد. دریای نیما، دریای تك‌افتادگی عظیم خلق‌الله و دریای بی‌اعتنایی بورژوازی و بوروکراسی شکمبارهٔ تا خرخره خـورده و بلعیده است. بورژوازی و بوروکراسی‌ای که سبکباران ساحل‌هستند و برساحل‌بساطی دلگشاگسترده‌اند.دراجتماعی‌که در آن،انسان خاصیت اجتماعی بودن‌خودرا ازدست‌داده،بدل‌به‌تودهٔ «یك‌نفر»های جدا ازهم شده باشد، مگرممکن‌است دست‌یکی از «یك نفر»ها به‌سوی یکی‌دیگر «از یك نفر»ها دراز شود؟ همه باید یکدیگر را نادیده بگیرند. در شعر «مهتاب»، مردم خواب بودند و نخواستند بیدار شونـد. در این شعر، مردم بصورت همان یك‌نفری که درآب جان‌می‌سپارد، دارند جان می‌سپارند. و مگرکسی را یارای آن هست که به یاری او و یا مردم بدل شده به «یك‌نفر»ها بشتابد؟ دیگر اینجا بـر سر موج‌ها، برج عاج‌های پی در پی افراشته نشده است. آدمی است که با دست و پا زدن دائم، آدم‌های دیگر را به‌کمك می‌طلبد و نیما با خطاب طنزآمیز و ترحم‌انگیز «آی آدمها» من‌غیر مستقیم نشان داده است که آدمیت تاچه حد دچار افلاس و زوال‌گردیده است وچقدر در چنین وضعی‌شعاراخلاقی «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند»، مضحك به‌نظر می‌رسد . نیما وضعی را با عینیت تمام نشان می‌دهد و خواننده باید خـودش قضاوت کند ، اندیشه و احساس‌را دریابد، دگرگون شود و خودرا در وسط‌گرداب‌های دریای عصر خود ببیند، و اگر درساحل نشسته است، اگر دربرج عاج نشسته است، پایین بیآید، طناب بیندازد، غریق را ازوسط موجها بیرون بکشد. آن پایین آمده از برج عاج و به کمك غریق شتافته ، هنگام بیرون کشیدن غریق نه عاج خواهد دید نه یشم، بلکه دو چشم

از حدقه بیرون درآمده خواهد دید که در وسط دریا مفهوم چشم بودن خود را از دست داده، بدل به‌فریاد، استغاثه و یأس گردیده است. همه می‌توانیم این چشمان استغاثه و فریاد و یأس را در دریای اطـراف خود ببینیم. این چشمان، چشمان انسانی است که تمام مؤسسات قرن بیستم سرش کلاه گذاشته‌اند، تمام شعارهای‌مجرد، به‌او توسری‌زده‌اند. این انسان، انسانی است که به‌چشم خود دیده است که هرجنبشی مفهوم خود را از دست داده است و باید راه دیگـری جسته شود . او دیده است که هر سکه‌ای که به نام آزادی ضرب شده ، آن سویش جـز دیکتاتوری چیز دیگری نبوده است و این انسانی کـه فریاد « آی آدمها»یش را می‌توان از همه سوی جهان شنید، دیـده است که هر دموکراسی‌ای استعارهٔ معکوسی‌بیش نبوده برای یك بوروکراسی . آیا ندای «آدمها»ی نیما ، در برج عاج‌های هنرمندان و خلاقان ما خواهد پیچید تا آنها شعور دادن ، شعور انسانی دادن را وظیفهٔ هنری خـود گردانند؟

قایق

از: نیمایوشیج

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی.

با قایقم نشسته به خشکی
فریاد می‌زنم:
«وامانده در عذابم انداخته است
در راه پر مخافت این ساحل خراب
و فاصله است آب
امدادی ای رفیقان با من.»
گل کرده است پوزخندشان اما

بر من،
بر قایقم که نه موزون
بر حرفهایم در چه ره و رسم
بر التهابم از حد بیرون.

در التهابم از حد بیرون
فریاد برمی‌آید از من
«در وقت مرگ که با مرگ
جز بیم نیستی و خطر نیست
هزالی و جلافت و غوغای هست‌ونیست
سهو است و جز به پاس ضرر نیست.»

با سهوشان
من سهو می‌خرم
از حرفهای کامشکنشان
من درد می‌برم
خون از درون دردم سرریز می‌کند!
من آب را چگونه کنم خشک؟

فریاد می‌زنم
من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی
مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست:
یکدست بی صداست
من، دست من کمك ز دست شما می‌کند طلب.

فریاد من شکسته اگر در گلو، وگر
فریاد من رسا
من از برای راه خلاص خود وشما
فریاد می‌زنم.
فریاد می‌زنم!

غول و انسان، دام و کفتر، نیما و اسب

اسبی که صفیرش نزنی می‌نخورد آب
نی مرد کم از اسب و نه‌می‌کمتر ازآبست

منوچهری

پدر زمخت و درشت و نسبتاً چاق و چشم‌آبی من ، پدر هم عصبانی و عبوس، و هم خندان و شادان من که نصایحش طلائی بود و ریش چند هفته مانده‌اش از نصایحش طلائی‌تر، تازه توانسته بود ریش طلائی‌اش را گرو گذاشته، مرا در مدرسهٔ لقمان اسم‌نویسی‌بکند که من سر از گریبان کوری و سردرگمی یك کودکی بی امید درآوردم وهمچو یابوئی‌که دمدمان سپیده سر ازاصطبل تاریکش‌درآورد و گوشهایش را به‌سوی ستارگان لرزان رو به‌زوال حرکت دهد و یا دهان بازکند و دندانهای درشتش را در آن روشنائی بفهمی نفهمی سپیده دم بشوید، چشم باز کردم ، سر از آخور کودکی برداشتم و در آن بفهمی نفهمی سپیده دم عقل و بلوغ توأمان فهمیدم که چیزی مشمئز کننده ، چیزی فاسدکننده در اشیا و هیاکل و عناصر محیط وجود داردکه از هرحیث ناقض و دافع‌معصومیت کور و ملایم‌دوران کودکی است، چیزی که هر شعور و صاحب شعوری باید در برابر

آن جبهه‌ای سازش‌ناپذیر بگیرد.

تازه توانسته بود پدر زمخت و چشم آبی و ریش طلائی‌ام، دستهای مقدس و درشت و زمختش‌را گرو گذاشته، مرا در مدرسهٔ لقمان اسم‌نویسی کند. تازه سال چهارم متوسطه بود. سالی بود که پدر همین «صبای» خودمان معلم‌فارسی‌مان بود. تازه سالی بود که انشا به‌سبك قصه«هدایت»نوشتن مرسوم شده بود. تازه سالی بود که پدر صبا، با همین صدای صبای خودمان در کلاس شعرحافظ می‌خواند واز وضع نکبت«شهریار»حرفی‌می‌زد و چه شیرین و خیال‌انگیز وزیبا از شب‌های سرد شهریار حرف می‌زد.

بچه‌ها تازه سر جنبانده بودند.کلمات عجیب وغریب، و جمله‌ها و حرف‌های تازه‌ای به‌گوششان خورده بود. تازه فهمیده بودند که اگر کسی آواز بخواند ـ ولو خیلی بد ـ هنرمند است، واگر کسی‌فارسی حرف بزند ـ ولو خیلی قرتی‌وار و مضحك ـ متمدن است، و اگر کسی فرق از کنار سرش باز کند، تنها باشد و چشمش را خمار کند ـ ولو به‌نحوی خیلی مصنوعی ـ عاشق است، زیر سرش بلند شده، دور سرش هاله‌ای از تقدس عاشقانه ایستاده است وحتماً باید فکری به‌حال زارش کرد.

بچه‌ها تازه سر جنبانده بودند. و یکی از روزهای بهار که تك و توك در این‌ور و آن‌ور، تازه گلهای بادام شکوفه زده بود، و بخار بهار از کاهگل دیوارها بلند بود، ناگهان بچه‌ها شروع کردند به شعار دادن و فریاد زدن که ما معلم فیزیك مدرسه را نمی‌خواهیم که نمی ـ خواهیم ومعلم ورزش مدرسه را می‌خواهیم که می‌خواهیم. درساعت چهار بعد از ظهر، بچه‌های مدرسه این شعار را تبدیل‌کردند به شعار ـ های دیگری، از مدرسه بیرون ریختند و از خیابان به‌سوی خیابان‌های

وسط شهر سرازیر شدندکه: ما مدیر مدرسه را نمی‌خواهیم که نمی‌خواهیم، و بعد به وسط شهر که رسیدند دو پا را در یك کفش کرده بودند که ما شهردار را نمی‌خواهیم که نمی‌خواهیم و باید شهردار، رئیس فرهنگ و مدیر مدرسه عوض شوند.

پانزده شانزده سال از آن‌زمان می‌گذرد، خیلی چیزهافراموشم شده، ولی خوب به‌خاطر دارم که بچه‌ها، همین‌که گفتند شهردار باید عوض شود، عده‌ای ازبازاریان وکسبه و حتی‌کارمندان وبعد شاگردان مدارس دیگر راه افتادند و به شاگردان مدرسهٔ ما پیوستند وفریادکنان همگی جلوی میدان ساعت‌که مرکز شهر شمرده می‌شد، جمع‌شدند. متأسفانه روز بعد قرار بود دو سه نفر قاتل را دار بکشند و چوبهای دار را از پیش آماده کرده بودند. مردم به‌دیدن این چوبه‌دارها کمی سکوت کردند و مبهوت و نجواکنان به‌بالای دارها که هنوز خالی بود، نگاه کردند. می‌توانستند مرده‌ای را که در آن بالا نبود ببینند، چرا که قبلا دیده بودند و حتی از دور سکه‌ای هم زیر پای مرده انداخته بودند. مردم به‌دیدن چوبه‌های دار کمی سکوت کردند. به‌بالای دارها نگاه کردند، ناگهان شعارها تبدیل به‌نجوا شده بود، چرا که در حضور علائم بدیهی و از آفتاب روشن‌تر مرگ، هرگز امکان نداشت‌که مردم به‌این آسانی به‌استقبال مرگ بشتابند. و به همین دلیل موقعی‌که صدای مأموران بلند شدکه: «مردم متفرق شوید!» و بعد سر و کلهٔ سایرین پیدا شد وآخرسرتك و توکی، از این‌گوشه و آن‌گوشه «مأموران حفظ نظم» دیده شدند، کوچه‌های کنار میدان ساعت، مثل نقب‌هائی تاریك، جمعیت را به‌سوی خویش‌کشیدند و مردم در روده‌های بی‌بازگشت و ظلمانی این‌کوچه‌ها جذب گردیدند.

خاطره‌ای عجیب ومضحك و درعین‌حال آموزنده ازآن روزها

برایم باقی است . معمولا همکلاسی‌های محله، همیشه با هم به سوی منزل راه می‌افتادند. ما هم چند نفر هم‌محله‌ای، در خیابان پهلوی راه افتادیم. حرف‌هائی که در حضور چوبه‌های دار بدل به‌نجواهای ساده و ترحم‌انگیز شده بود ، پس از ترك میدان تبدیل شد به تصنیفی بسیار زیبا و عارفانه که آن روزها تازه درآمده بود و ما بچه‌ها با هم می‌خواندیم، معمولا یکی از بچه‌ها که صدایش خوب بود شروع می کرد و بقیه به‌تدریج و ناخودآگاهانه به سوی تصنیف کشیده می‌شدند و ناگهان طنین صداهای بهم پیوسته در خیابان منعکس می‌شد و آسمان و زمین را به‌لرزه درمی‌آورد.

من کتابهایم زیر بغلم بود و داشتم پشت سر همه می‌آمدم و تصنیف را همراهی می کردم که ناگهان احساس کردم دستی بزرگ، بزرگتر از تمام دستهای دنیا ، محکم از پشت‌مرا گرفت و قاپید و ازجا کندم و دریك‌آن به‌آن سوی خیابان، شاید پانزده متر آن‌ورتر، پرتابم کرد. هنگامی که داشتم روی سنگهای پیاده‌روی دیگر محکم به‌زمین می‌خوردم ـ وچه خوب شدکه با سر نیفتادم تاگردنم بشکند ـ صدای خشن و ظالم و خفه‌ای را شنیدم که گفت: «برو گورت را گم کن!» دست مثل بلائی آسمانی، مثل زلزله‌ای زمینی ناگهان از آستین‌غروب بیرون آمده بود و مرا به‌یك چشم‌زدن، با نیروئی بالاتر از نیروی هر نوع جرثقیل، بلند کرده ، گوئی به‌آن سوی دنیا، به نیمکره‌ای دیگر پرتاب کرده بود. پس از آنکه بچه‌ها کمك کردند و بلند شدم وحالم جا آمد ، نگاه کردم و از دور مرد لاتی را دیدم که گوئی قدش سه چهار برابر قد مردهای معمولی بود وگوش‌هایش عیناً مثل یك جفت پای برهنه ازکنار سرش روئیده بود، سری که به‌نظر می‌رسید ازچوب ساخته شده و در واقع بی‌شباهت به مفصل درشت اسکلتی بزرگ ،

مثلاً اسکلت حیوانی ماقبل تاریخ نبود. از قرار معلوم غول بیابانی شهر، گمان کرده بود تصنیفی که ما می‌خوانیم شعاری‌است دسته‌جمعی و به همین دلیل تعقیبمان کرده بود، و در یك لحظهٔ مناسب، نخستین فردگروه راکه من بودم و در پشت‌سر دیگران حرکت می کردم، به‌یك چشم به‌هم‌زدن از جا کنده و به‌آن سوی خیابان پرتاب‌کرده بود.

حالم به‌کمك دوستانم بهتر شد ، یکی دو نفر از بچه‌ها گفتند، تعقیبش کنیم. همه موافق بودیم. ازگوشه وکنار خیابان سنگهای‌گرد وکوچکی راکه به‌درد سنگباران می‌خورد، جمع کردیم و دویدیم و بالاخره در فاصله‌ای قرار گرفتیم که می‌توانستیم غول بی‌شاخ و دم را به‌آسانی هدف قرار دهیم. یکی از بچه‌ها از فاصلهٔ بیست سی متری فریاد زد: «اوهوی!» و بچه‌های دیگر فریاد زدند: «اوهوی... اوهوی» و آن وقت مرد لات با آن سر حیوانی و گوش‌های بزرگ وگوشتالویش که برجستگی‌های آن بی‌شباهت به انگشت پا نبود، به‌سوی ما برگشت و لحظه‌ای با چشمان بی‌حال و بی‌شفقتش به ما نگاه کرد، و البته ما پس‌از چند لحظه صدای اصابت نخستین سنگ را شنیدیم که محکم به سینهٔ او خورد و بعد شروع‌کردیم به‌باراندن سنگهای دیگر. و چون او نمی‌توانست به طرف ما بیاید و اگر می‌آمد در سنگرس بهتری قرار می‌گرفت و دك و پوزش به‌کلی له و لورده می‌شد و شاید سنگی به شقیقهٔ چوبی‌اش می‌خورد و به خاك سیاهش می‌نشاند، پا به‌فرار گذاشت. جرأتی‌که ما پیدا کرده بودیم بی‌سابقه بود . تعقیبش کردیم. او و سایهٔ بلندش، بی‌شباهت به‌دوفیل که با هم بدوند و همه چیز را در سر راه ازمیان بردارند نبودند. هرگز گوش‌های بلند او را که چون دوپای برهنه، ازکنار سرش به‌سوی هوا روئیده بود و روی لبهٔ دیوارها و کنار بام مغازه‌ها منعکس می‌شد ، فراموش نمی کنم و

هرگز سرعتی راکه او برای رهائی ازدست چند پسربچهٔ پانزده شانزده ساله پیدا کرده بود از نظر دور نمی‌کنم و آن شانه‌های درشت مربعی شکل راکه او درهم فشرده و به‌صورت تپه‌ای از استخوان و گوشت به‌جلو خم کرده بود، آن سر دزدیده شده و آن هیولای وحشت‌زده را که با قدم‌هائی بلندتر از قدم‌های یك فیل یا شتر می‌دوید ، فراموش نمی‌کنم. غول بیابانی شهر رفت و در یکی ازکوچه‌های فرعی شهر، در خانه‌ای‌را محکم با شانه‌اش هل داد، در را شکست و رفت تو و از انظار ما بچه‌های سنگ به‌دست خطرناك خلاص شد.

در آن لحظه ما به‌نیروی هماهنگ و منظم و عظیمی‌که بدست آورده بودیم پی بردیم و فهمیدیم‌که هرغولی‌را-هرقدر هم که‌بزرگ باشد و شاید بزرگ‌ترین غول‌های دنیا باشد ـ می‌توان با سنگهای ناچیزی‌که هدفشان روشن است، به کلی متواری کرد و نیرویش را به‌زانو درآورد . و مگرنه این است‌که هم‌اکنون بچه‌های کوتاه قد ویتنام، توانسته‌اند، بزرگترین غول‌تاریخ‌را بزانو درآورند ومجبورش کنندکه بالاخره روزی پا به‌فرار بگذارد.

داستان ما بی‌شباهت به‌داستان «مطوقه» ، سردستهٔ کفتران یکی از فصول کلیله و دمنه نیست‌که چون کفتران خویش را در دام صیاد، گرفتار دید، وفهمیدکه هریك می‌خواهد خود را هرچه زودتر ازمهلکه نجات دهد، فریاد زد:

«جای مجادله نیست. چنان بایدکه همگنان استخلاص یاران‌را مهم‌تر از تخلص خود شناسند و حالی جواب آن باشد که‌جمله به ـ طریق تعاون قوتی‌کنید تا دام ازجای برگیریم که رهایش مادرآنست. کبوتران فرمان وی می‌کردند و دام برکندند و سر خویش گرفت[1].»

۱ ــ صفحه ۱۵۹، کلیله و دمنه، چاپ مینوی .

و صیاد طمعکارکه بی‌شباهت به‌آن غول بیابانی شهر مسن نبود، دست خالی، نومید و خائف به‌خانه بازگشت.

غرضم از دادن این دومثال‌که اولی متعلق به‌تجربه‌ای خصوصی و دیگری مربوط به تجربه‌ای تمثیلی و عمومی و مکتوب است، نشان دادن هدف شعر نیما است . نیروهای اهریمنی ،که به‌قول مسعود سعد دورها چرخ را پیموده‌اند و قرنها نیز قصد دارند بپیمایند ـ کامکاران خودرأیی هستند که کوچکترین توجهی به رأی و کام کسی ندارند و تا موقعی‌که بسیط زمین را به‌خون آلوده نکنند هرگز حاضر به دادن قطره آبی به‌کسی نمی‌گردند و کارشان این است‌که خلق را پاره پاره دربندند و بعد بند از بندشان بگشایند[1] ومثله‌شان کنند. درچنین‌موقعیتی شکی نیست، ابن‌الوقت‌هائی چون «سوزنی» پیدا خواهند شد وسازش‌کارانی چون «سعدی» و ندای سازش خود را به‌گوش خلق‌الله‌خواهند رسانید که:

« چو دستی نتانی گزیدن ، ببوس
که‌باغالبان چاره زرق است وفوس[2]»

اما فریاد مردانی چون ناصرخسرو، ونهیب :

« بیزارم از تو و همه یارانت ، مر مرا
تا حشر با شما نه علیك است و نه سلام

در گوش نیما خلیده است و از طریق او در شعر معاصر بدل به‌فریادی از عدم‌تسلیم شده است که شاید اصیل‌ترین فریاد در برابر نیروهای ظلمت‌بار تاریخی است.

نیما از موقعیتی خصوصی شروع می‌کند. ازموقعیت یك‌ماهی‌ـ

۱ ــ یکی از قصائد مسعود سعد رابا تغییراتی در اینجا آوردم.
۲ ــ بیت از سعدی است.

گیر سادهٔ شمالی شروع می‌کند. او نقاب ماهیگیر ساده شمالی را به‌چهره زده است. قایق این ماهیگیر به خشکی نشسته است. چهره‌اش گرفته است. او نمی‌تواند به تنهایی قایق را از این خشکی نجات‌دهد و به‌آب و ساحل دیگر برساند و به‌همین دلیل فریاد می‌زند؛ « امدادی ای رفیقان بامن»، الگوی «امداد» همان‌است که در مقابله باغول وجود داشت و مطوقه نیز از همین الگو برای رهایی از دست صیاد ظالم استفاده کرده بود. در وقت مرگ ، در وقتی که غولی مردم جهان را به‌زمین کوبیده است و صیادی آنها را در دام انداخته است، دروقتی که کارد به‌استخوان انسان رسیده است، در وقتی که دور و برانسان را سراسر پوسیدگی، سراسر رذالت و سراسر حماقت گرفته است،هزالی و جلافت و غوغای هست ونیست،اشتباهی بیش نیست. مسئله‌ای مهم‌تر در پیش روست. مسئلهٔ برجای ماندن، کنار هم ایستادن و ماندن، و یا مسئلهٔ از هم گسستن و در تفرقه و پراکندگی روی به‌نابودی نهادن.

در جایی گفته‌ام که «من» نیما ، «من»های همهٔ ماست. و قایق به خشکی نشستهٔ او قایق همهٔ ماست . اما او با ما یك فرق دارد. او می‌داند و می‌فهمد و شعور می‌دهد. آن فریاد وشعور، خواه به‌صورت چیزی در گلو شکسته و خواه به‌صورت چیزی رسا و مشخص باید به‌گوش همگان برسد. به‌دلیل اینکه فریادش برای رهایی تمام «من»-هایی است که در موقعیت نیما و ماهیگیر نیما قرار گرفته‌اند. من نیما، من فردی نیست. من شاعران شهوی پایین‌تنه (عندلیب‌های همه بانگ) و برج‌عاج‌نشینان فریبندهٔ زیبا (طاوس‌های همه‌رنگ[1]) نیست. من نیما، من رهائی فردی و اجتماعی است . دعوتی است نه برای دست روی

۱ ــ کم کن برعندلیب و طاووس درنگ ــ کانجا همه بانگ آمد، اینجا همه رنگ ـ از مسعود سعد .

دست گذاشتن، بلکه دست در کنار دست دیگر قرار دادن. شعر نیما صفیر و سرود حرکت است و انسان زمان ما بالاخره هرچه باشد، از اسب که کمتر نیست.

عصر

از : م. آزاد

مثل پرنده‌ای‌که دروشور مردنست
مثل شکوفه‌ای‌که دروشور ریختن
مثل همین پرندهٔ خاموش‌کاغذی
آنجا نشسته بود
نگاهش پرنده‌وار
و پشت او به‌باران.
باران پشت پنجره بارید وایستاد

من بیم داشتم‌که بگویم:
ــ شکوفه‌ها ، ازکاغذند
من بیم داشتم‌که بگویم:
پرنده‌را
نه‌سال پیشتر
توی بساط دستفروشی خریده‌ام
و چشمهای اورا

از شیشه‌های سبز ، تهی کرده‌ام ...»
من بیم داشتم که بگویم :
ــ اتاق من
خاموش و کاغذیست
باران پشت پنجره باران نیست ...»

باران پشت پنجره
بارید
ایستاد
من بیم داشتم ،
مثل همین شکوفهٔ خاموش.

مثل همین پرندهٔ خاموش ،
آنجا نشسته بود ،
و پشت او به پنجرهٔ سبز
من بیم داشتم که شبی ، موریانه‌ها
بیداد کرده باشند !

بیداد موریانه‌ها

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود
این همه قول و غـزل تعبیه در منقارش
حافظ

۱

هدیه خریدن تشریفاتی دارد ، بخصوص اگر بخواهید بـرای بچه‌ای هدیه بخرید. وارد مغازه‌ای می‌شوید که بهترین اسباب‌بازی‌ها را دور و برش چیده‌اند . در حالیکه تصویری از علاقـه‌های بچه ، خود بچه، پدر و مادر و خانه وحتی لبخند و جست وخیز وشیطنت و رنگ چشم و موی بچه در ذهنتان دارید، شروع می کنیدبه‌تماشا. تردیدی‌نیست که نخستین اسباب‌بازیهایی که توجه شمارا جلب‌می کند، آنهایی است که شما خود می‌خواستید ـ درصورت بچه بودن ـ داشته باشید و حتی‌شاید در این سن وسال که حتماً یکی دوتا بچه‌هم دارید، بدتان نمی‌آمد که یکی دو اسباب‌بازی بچگانه دور و بـرتان وجود داشته باشد. به‌همین دلیل با درنظر داشتن تصویری از علاقه‌های‌بچه و تصویری از حالات خودتان شروع می کنید به‌انتخاب کردن هدیه.

نخست مجسمهٔ‌گچی‌بودارا می‌بینید با شکم برآمده و لبخند نیروانایی نشسته به‌غبغب. اسم بودا خود غلغلکی است‌گاهی عارفانه

و گاهی رمانتیك. دستتان را بلند می کنید و شکم بودا را آرام بـا دست می‌پوشانید و سردی‌نیروانای‌روی‌گچ‌را حس‌می کنید .لبخنـد نیروانایی بودا را تقلید می کنید و البته درکنه ضمیرتان می‌فهمید که مجسمهٔ بودا، هدیهٔ مناسبی برای بچه‌نیست. دستتان‌را از روی‌مجسمه برمی‌دارید ، لبخندتان خود به‌خود از بین می‌رود و آنگاه چشمتان به مجسمهٔ یك دست«ونوس» می‌افتـد. نگاهتان مثل پشهٔ رنگینی از برآمدگی لمبرها آرام آرام بالا می‌رود ، از خمیدگـی‌کمر، ازآن انحنای صاف و سایه روشن، حرکت می کند و به آن خط بی‌نام و نشان زیرسینه می‌رسد و ازآنجا برمی‌خیزد، ازقله‌ای صاف ومرمرین در ذهن بالا می‌رود، مثل نورافکنی به‌دگمهٔ سینه خیره می‌شود و سر را دردوار غرق می کند، بدون رودربایستی برمی‌خیزد، فاصلهٔ سینه‌و شانه‌ها را می‌پیماید و در شیب روشن و ملایم شانه‌ها توقف می کند، به چانه‌که مثل سایهٔ نور از صورت آویزان است ، خیره می‌شود ، حرکت می کنـد ، در آن سکوت ملایم و هـوس انگیـز صورت به‌شکفتگی لبها می‌رسد، دوپرهٔ بینی را می‌بوسد ، نورگونه‌ها وسایهٔ نرم افتاده برروی یکی از گونه‌ها را عملا می‌نوشد، چشمها را بـاز می کند ، در آنها شنا مـی کند و بیرون می‌آیـد و در خیال از فـراز گیسوها به‌پشت‌اندام ونوس سرازیرمی‌شود. ناگهان صدایی‌می گوید: «چیزی می‌خواستید آقا؟» و نگاه‌که هنوز سیر نشده‌است، برمی گردد، و شمـا مرد مؤدب یا فروشندهٔ زبان‌بـاز چاپلوسی را می‌بینید کـه دارد ازپشت جدارکت، اسکناس‌های جیب شما را می‌شمارد. هراسان جواب می‌دهید: «نه! بله! چرا ! یك هدیه می‌خواستم برای یك بچه، بچهٔ هفت هشت ساله! ولـی ترجیح می‌دهم خـودم انتخاب کنم . » فروشندهٔ چاپلوس می‌گوید: «خواهش می کنم، مغازه متعلق بشماست،

بفرمایید» و شما که چشم از ونوس برداشته‌اید، در فاصله‌ای مناسب و متناسب با قد و هیکل ونوس، یك گاوباز اسپانیولی را می‌بینید که شنل قرمزی را در دست گرفته، فرز و قبراق و موزون و کمی کج، ولی در همان کجی حتی، هماهنگ، محکم ایستاده، شمشیر بلندش را درپشت گردن گاوی وحشی و هیولایی فرو برده است و گاو که دو شاخ تیزش را بطرف گاوباز حواله کرده، در فاصلهٔ یك‌قدمی او به زانو درآمده، و چشمهایش که قبل از کشته‌شدن، سیلی از خشم و خروش و حمله و جوشش بوده، بدل به‌رودخانهٔ قهوه‌ای رنگ خماری شده است که در سپیده دمی آرام به سوی دریایی گمنام حرکت می‌کند. می‌خواهید بخرید ولی باز می‌گویید، این دو شاخ بیشتر به درد من می‌خورد تا بچهٔ هفت هشت‌ساله. بچه ممکن است از ترس این گاوباز و شمشیر و خون و شاخهای گاو، خوابش که نبرد هیچ، حتی ازترس رختخوابش را هم ترکند. به‌تصور اینکه‌هدیه را خریده برای بچه برده‌اید وبچه‌هم ازترس رختخوابش را تر کرده، خنده‌تان می‌گیرد. به بقیهٔ اسباب‌بازیها نگاه می‌کنید. چشمتان را از عروسك بوری که هرلحظه با لهجهٔ انگلیسی امریکائی‌می‌گوید:«I love you» برمی‌دارید و به یك دخترك هندی که خال کبودی وسط پیشانی‌اش دیده می‌شود، می‌اندازید و آنگاه نگاه را از چند ماشین و تراکتور و جیپ و جت و هواپیما و موشك که حتماً لوازم یدکی‌شان را در ایران نمی‌توان گیرآورد، می‌گذرانید و بالاخره در گوشه‌ای آنچه را که می‌جستید، می‌یابید: سه کبوتر خاکستری رنگ که از نوك منقار به‌هم چسبیده‌اند، از میان اسباب‌بازی‌های ماشینی، شما را به سوی خود دعوت می‌کنند. کفتر بزرگ که دمش رو به پایین است، پدر، کفتری که جثه‌اش کوچکتر است و دمش رو به‌هواست، مادر، و کفتری که دم افقی دارد و از دو

کفتر دیگر کوچکتر است، فرزند این دو است. این یکی را انتخاب می‌کنید. می‌بینید که سازندهٔ این عروسك، چیزی درست کرده است که هم مارکس و انگلس و سوسیالیست‌ها را خوش بیاید (به دلیل انتخاب کفترها) و هم فروید و یونگ و پسیکانالیست ها و حتی روانکاوان وطنی را، (به‌دلیل حاکم شدن الگوی عقدهٔ اودیپ ومثلث خانوادگی بر کفتران مارکسیست). دست دراز می‌کنید و آرام دم‌کفتر کوچك‌این «سوپرکفترپسیکوسوسیالیستی»را می‌گیرید وبلند می‌کنید. موقع بلندکردن کفتر ها، صدای تیك تاك مانند ساعتی را می‌شنوید و ناگهان می‌بینید که بالهای هر سه‌کفتر با هم به‌حرکت درآمد. ازاین بهتر اسباب‌بازی نمی‌توان پیدا کرد. کفترها را روی شیشهٔ پیشخوان مغازه می‌گذارید. تیك تاك دیگری می‌شنوید. بالهای هر سه‌کفتر، بلافاصله پایین می‌آید و آرام می‌گیرد. دیگر لبخند نمی‌زنید که مبادا فروشنده فکر کند، هدیهٔ انتخاب شده‌را خیلی دوست دارید وحاضرید هرقدرپول‌خواست درمقابلش بپردازید. شما فکرفروشنده‌را خوانده‌اید و فروشنده فکر شما را. بدون آنکه چیزی بر زبان بیآورید، در دل با فروشنده‌بر سر قیمت مجادله می‌کنید. اومی‌گوید: دویست‌تومن. شما می‌گویید: صد و بیست تومن. او می‌گوید: صد و شصت تومن. شما می‌گویید: صد و چهل تومن. و آخر سر پیرمردی که صاحب‌مغازه است از گوشهٔ مغازه به‌فروشنده می‌گوید: «آقا را معطل نکن، یك‌جعبه تمیز بیار، هدیه آقا را بپیچ و صد و پنجاه تومن بگیر.» تصادفاً این جدال درونی خود به‌خود پایان می‌یابد، به دلیل اینکه از ذهن خود بیرون می‌آیید و فروشنده می‌گوید: «صد و پنجاه تومن». شما می‌گویید: «بسیارخوب» فروشنده جعبه زیبایی می‌آورد. کفترها را در بستری از حریر یا مخمل سبز که آستر جعبه است می‌گذارد. به‌نظر

می‌رسد جعبه، منبت‌کاری تمیز و کلاسیك و شیکی است. از بالا که نگاه می‌کنید ، سه منقار به هم چسبیده شبیه به سه شاخه زیبای رودی است در زمینهٔ دشتی سراسر سبز که از هواپیما دیده شده باشد و عکس‌برداری‌شده باشد. بخود می‌بالید که سلیقه دارید. رنگهارا از هم تشخیص می‌دهید . تناسب رنگها با ریتم سر و تن و دم کفترها را در نظر می‌گیرید. چیزی از سلیقه وتخیل بلندپروازتان حیف ومیل نشده. شعور تخیلی نشان داده‌اید. فروشنده سر جعبه را می‌گذارد، کاغذ نیلی روشنی را برمی‌دارد، جعبه را روی آن می‌گذارد. می‌پیچد. با احترام تمام می پیچد . به شما نگاه می‌کند ولبخند می‌زند. کیفتان‌را در- می‌آورید ، پول‌را روی میز می‌گذارید. فروشنده می‌گوید : «صندوق آنجاست.» برمی‌گردید و در گوشه‌ای از مغازه پیرمردی را که قبلا در ذهنتان مجسم کرده بودید می‌بینید. به طرفش می‌روید . پول را می‌دهید.صدای کشیده شدن کشویی‌را ، و بعد «تیلیك تیلیك» صدای ماشین حساب را می‌شنوید، رسیدتان را می‌گیرید و برمی‌گردید. هنوز تشریفات پیچیدن جعبه تمام نشده، فروشنده کناره‌های کاغذ نیلی‌رنگ را با نوار چسب می‌چسباند. چسب نباید توی ذوق بزند . نباید حتی دیده‌شود، فروشنده اینها را می‌فهمد. هدیه باید زیباباشد، بایدنوازش- کنندهٔ چشم باشد. بعد نوار دو رنگی می‌آورد: سفید و زرد. نوار را دور جعبه با تشریفات تمام در طول و عرض می‌پیچد . گرهی زیبا و یکدست می‌زند وبعدگرهی‌دیگر تا بازکردنش مشکل‌شود. می‌گوید: « بفرمایید ». رسید را می‌دهید . هدیه را بر می‌دارید. مجدداً نگاهی دزدانه به لبخند بودا و انحنای کمر ونوس می‌اندازید و این‌دفعه ناف ونوس را هم می‌بینید که البته قبلاً ندیده بودید . از مغازه می‌آیید بیرون. راه می‌افتید بطرف‌منزل دوستتان. کفش‌هایتان‌را نگاه می‌کنید،

و چون زمستان است ، یقهٔ پالتوتان راکه قبلاً بالا زده بودید ، پایین می‌اندازید. زنگ می‌زنید، مادر بچه در را باز می کند. می‌روید تو. بعد با پدر بچه روبرو می‌شوید و خوش و بش می کنید . بچه که به‌طرف شما آمد و خجالت‌کشان دستش را به طرف شما دراز کرد، با دست چپ هدیه‌را می‌سپارید به‌دست چپش. در این لحظه احساس می کنید که‌بی‌شباهت به‌مدیر کل‌هایی که به‌بچه‌ها جایزه‌می‌دهند،نیستید. این یکی را فراموش‌می کنید، به‌بچه می‌گویید که‌باز کند، پدر ومادرش هم می‌گویند : «سهراب‌جون بازکن ، ببینیم آقای دکتر برات چی آورده». دستهای سهراب از اشتیاق می‌لرزد. فروشنده شیطنت کرده، دوسه گره مغلق انداخته. سهراب نوارها را اینور و آنور می کشد . چشمانش چندان اهمیتی به نوارها نمی‌دهد. ولی او باید این نوارها را بازکند. آهان، باز شد! انگشتان بچگانهٔ سهراب دنبال جایی‌برای جر دادن کاغذ نیلی می‌گردد. مادرش می‌گوید: «نوار چسب، طرف چپ جعبه است.» بچه انگشت‌ظریفش را زیر نوار چسب می‌اندازد. زور می‌زند. ولی موفق‌نمی‌شود. سخت دستپاچه است. برای پی‌بردن به‌محتوای‌جعبه ، اشتیاقی سوزان سراسر وجودش را در خود گرفته است. عرق هم کرده، انگشت‌باریك ضعیف را دوباره زیر نوارچسب می اندارد و این دفعه محکم تر انگشتش را بالا می کشد ، بالاخره نوارچسب باز می شود. او با ده‌انگشت به کاغذ نیلی حمله می کند . بالاخره‌کاغذرا باز می کند.صدای پاره‌شدن‌کاغذ در اطاق می‌پیچد،بچه اهمیتی‌به‌توپ و تشر پدر ومادرش‌نمی‌دهد: «یواش‌سهراب!»حرف‌های آنها را نمی شنود . کاغذ که کاملا باز شد، می‌رسد به جعبه ، جعبه آنقدر زیباست که فکر می کند، هدیه همان خود جعبه است. ولی شما می‌گویید: «سر جعبه را بردار» دور و بر جعبه را ورانداز می کند .

می‌گوید:«اینکه‌سر ندارد.» ولی شما می‌گویید : «همان بالاست، زیر انگشتهای دست راست.» او می‌خـواهد از طرف چپ سر جعبه را بردارد. شما می‌گویید: «سهراب‌جون عجله نکن، از اینور.» دستش‌را می‌اندازد، سرجعبه‌را بر می‌دارد، و پرنده‌هـای منقار در منقار را در بستری ازحریر و یا مخمل سبزمی‌بیند. دم‌کفتر کوچك‌را پیدا می‌کند، دم هویت مشابه خود را پیدا می‌کند ، بر می‌دارد و برداشتن همان و حرکت بالها همان. می‌ترسد و می‌خندد وبعد درخیال خود با کفترها به‌پرواز درمی‌آید.

۲

کفترها ، محتوای شعر هستند و تشریفات انتخاب ، قرار دادن کفترها در جعبه وکاغذ پیچ و نوارپیچ کردن جعبه بوسیلهٔ فروشنده و بازکردن جعبه بوسیلهٔ بچه، قالب شعر. لذتی‌که بچه هنگام بازکردن جعبه و دیدن کفترها حس می‌کند، لذتی است هنری و در نتیجهٔ قرار دادن کفترها در جعبه و قایم کردن آنها ایجاد گردیده است. وجـود کفترها نوعی محتوا ، و لذتی‌که بچه پس از دیدن کفترها دستخوش آن می‌شود ، مربـوط به‌پیامی است‌کـه محتوا در اختیار ذهن بچه می‌گذارد.

بطور کلی ممکن است در ساختن شعر، چند حـالت مختلف اتفاق بیفتد. حالت نخستین که شاید بهترین و زیباترین حالت باشد ، همان است‌که در بالا بدان اشاره شد: لذتی ناشی از انطباق‌کامل‌شکل با محتوا برای ایجاد لذتی از طریق شکل در اوج تخیل شاعرانه ، و رساندن پیامی از طریق محتوا، یك محتوای بزرگ و کامل و انسانی،

با در نظرگرفتن تمام جوانب. در چنین حالتی بزحمت می‌توان‌شکل را از محتوا تشخیص داد. به‌دلیل آنکه، این دو آن‌چنـان به صورت یك تار و پود کامل درآمده‌اندکه امکان جدا کردنشان وجود نـدارد . حالت دوم ، آنست که به جای قرار دادن سه کفتر هماهنگ ، چیزی وحشتناك، مثل یك مسلسل کوچك با تمام نوار فشنگ‌ها ، و یـا یك کپسول سیانور کـه بی‌شباهت به مروارید نباشد ، یا یك مـار زیبای زهرآگین و یا لااقل‌عقربی‌ازکاشان، درون جعبه و روی آن‌مخمل‌سبز قرار دهند. در نتیجه همینکه بچه مسلسل را برداشت ، بخواهد پدر و مادرش را سوراخ سوراخ کند، و یا به‌محض دست زدن به کپسول ، پس‌از آن‌همه اشتیاق برای پی‌بردن به محتوای جعبه، سرجایش خشك شود و یا آناً دچار حملهٔ مار و یا نیش زهرآگین کژدم شود . حالت سوم این است‌که جعبهٔ زیبا با تمام تشریفاتش وجود داشته باشد وبچه با همان اشتیاق، نوار و کاغذرا بازکند و سرپوش‌جعبه را بردارد ولی روی آستر مخملی چیزی پیدا نکند و یا به جای کفترها، یك آفتابـهٔ حلبی، یا یك میخ‌کج زنگ زده ، یا یك چکش زهوار در رفته، و یا یك دوات نیمه خالی گردگرفته پیدا کند. یعنی محتوای جعبه ، آنقدر بی‌ارزش‌باشدکه‌اشتیاق وشور وهیجان و امیدها وآرزوهای بچه بکلی به‌هدر برود، طوری‌که بچه پس‌از چند دقیقه پنجره را بازکند و جعبه را به حیاط همسایه بیندازد . حالت چهارم این است که جعبه وجـود نداشته باشد . آدم هدیه را بخرد ، بگذارد تـوی جیبش، زنگ منزل دوستش‌را بزند و همین‌که وارد شد، بگوید: «برای سهراب‌خان یك هدیه آوردم» وکفترها را وحشیانه به طرف بچه پرتاب‌کند. تـردیدی نیست‌که بچه به‌کفترها توجه خواهد کرد ولی آن اشتیاق و هیجان و لرزشهای آرزومندانهٔ دست‌ها را نخواهد داشت و در واقع دچـار

احساس ناشی از «دریافت هنری» نخواهد شد. شاعرانی که درشعرشان فلسفه، فکر یا شعار محض به‌خلق‌الله تحویل می‌دهند، از طرفداران‌دادن هدیهٔ لخت و عور هستند و بدون‌شك هدیهٔ برهنه‌شان، قبول عام نمی‌تواند پیداکند. و بالاخره حالت پنجم این است که جعبه وجود داشته باشد،و داخل‌جعبه چیزی گذاشته شده باشد که کسی نفهمد چیست، نه‌پدر، نه مادر، نه‌بچه،و نه‌حتی کسی‌که هدیه را آورده است.

۳

شعری‌که از آزاد در این مقاله گذاشته‌ام، شعری است‌که بر آن مرحلهٔ اول تقسیم‌بندی حاکم است، یعنی انطباق‌کامل و یکپارچهٔ شکل و محتوا به بهترین وجه در آن دیده می‌شود . آزاد شعری سمبولیك ساخته است با عناصر رمانتیك. و اصولاً آزاد تاحدی شاعری است رمانتیك‌که گاهی جهش‌های سمبولیستی درکارش دیده‌می‌شود. منظورم از سمبولیسم آن حالت القا و تداعی اشیا و کلمات است،و منظورم از رمانتیسم تاحدی توصیف خیالبافانهٔ شاعرانه است .آن‌توصیف تا‌حدی خیالبافانه در این شعر آزاد به حداقل رسیده است، فقط بعضی از تشبیهات مانند: « مثل پرنده‌ای که درو شور مردنست » ، و مثل «شکوفه‌ای‌که درو شور ریختن» ، از نظر من عناصر رمانتیك شعری هستند، یعنی‌جدا ازشعر متبادر کنندهٔ نوعی‌رمانتیسم‌هستند. ولی‌همین‌که این دو تشبیه در سطرسوم تبدیل می‌شوندبه « مثل همین پرندهٔ خاموش کاغذی»،معنویت خیالبافانهٔ رمانتیك ، تبدیل به عینیت سمبولی می‌شود

که پیش روی ما قرار گرفته است. و موقعی‌که پرنده در مصرع‌های دیگر به‌شکل‌های مختلف تکرار می‌شود، خود به خود کاغذی بودن و بویژه پرندهٔ کاغذی بودن، جنبهٔ سمبولیك پیدا می‌کند، چراکه سمبول همین‌که در شعر به‌وجود آمد، اگر عینی و واقعی باشد و یا با درنظر گرفتن سطح وزمینه‌ای از واقعیت و عینیت ساخته شده‌باشد، درعناصر مختلف به‌صورت واقعی یا مستعار تکرار می‌شود و همین عامل‌تکرار که یك ریتم درونی نیز در شعر ایجاد می‌کند ، سمبول را از حالت جزیره‌ای و منفرد بیرون می‌کشد و بقیهٔ عناصر شعر را به دور آن می‌چرخاند. محیط شعر، القا کنندهٔ عصر است و این محیط از پشت پنجره، از باران و از «او» که پشت به‌باران نشسته است و مثل پرندهٔ خاموش کاغذی است و نگاهی پرنده‌وار دارد، تشکیل شده است. در این لحظه، باران پشت پنجره باریده ، ایستاده است و «من» ، وحشت دارد از اینکه بگوید شکوفه‌ها کاغذی هستند و در این لحظه ، جهان محیط ما، جهانی عقیم و تصنعی و کاغذی است . در ذهن «من» پرنده تکرار می‌شود ولی باز به‌صورت یك بیم وتردید، چراکه من «او» را به پرنده تشبیه کرده، و اکنون به خاطر می‌آورد که پرنده را نه سال پیشتر از بساط دستفروشی خریده و چشم‌های شیشه‌ایش را در آورده است. و آزاد یا «من» بیم دارد به‌او بگوید که اتاق خاموش و کاغذی است و بیم دارد بگوید‌که باران پشت پنجره، حتی باران نیست. اصلا در دنیای مردهٔ مردم بی‌ایمان، هیچ چیز نیست. پرنده‌ای درحال‌مردن، شکوفه‌ای درحال پرپر شدن، بارانی ایستاده، شکوفه‌های‌کاغذی، بساط دستفروشی و پرنده‌ای‌کور و اتاقی خاموش وکاغذی، درکنار یکدیگر محیطی ساخته‌اند‌که برآن نومیدی، شك و بی‌ایمانی مطلق درجهانی از مثالها و سمبولها حاکم است. و آزاد با تکرار چندکلمه موفق‌شده

است آن تقابل شاعرانهٔ کلاسیك را حفظ کند و شکوفه‌ای خاموش را در برابر پرنده‌ای خاموش بگذارد . آیا این پرنده بلبل شعر کلاسیك نیست که کور شده است و آن شکوفهٔ کاغذی، معشوق بلبل، یعنی گل نیست که تبدیل به‌کاغذ گردیده و نیروی باروری و زیبایی اصیل و طبیعی خودرا از دست داده است؟ سمبول‌های اصالت و نیروی‌معنوی ما چقدر فرسوده و بی‌رمق شده‌اند و آن دنیای اصیل ما که اینك‌بدل به‌بساط دستفروشی گردیده، چقدر ازمحتوا ومفهوم ومعنا خالی گردیده است و بلبل شرقی و گل اصیل جهان مندرس ما تا چه حد در برابر زوال روزگار رنگ‌باخته و نومید گردیده‌اند. در محیطی از زوال و تصنع ، سمبولهای خالی شده از معنا و فرهنگ ، سمبولهای تصنع و وحشت بیداد می کنند. محیط، محیط موریانه‌هاست و صدایی دیگر، جز صدای ناچیز موریانه‌ها، این سکوت طولانی زوال را به‌هم نمی‌ریزد. این خلاء موریانه‌ها واین کوری وتصنع، می‌تواند محیط زندگی خصوصی و فردی و ذهنی شاعر باشد ، آن در خود فرو رفتن‌های طولانی،آن به خود پرداختن‌ها و گرفتاری‌های مدام و کورکننده و یأس‌آلود . و نیز این خلاء موریانه‌ها می‌تواند خلاء مسخ ارزش‌های انسانی باشد، دنیایی که در آن بلبلها کور و شکوفه‌ها کاغذی هستند . آزاد آن سوی سکهٔ سمبول‌های شعر کهن فارسی را برای نشان دادن زوال عصری خصوصی وعصری که‌محیط زوال یافتهٔ ما باشد، انتخاب کرده است و بیچاره بچه با اشتیاق تمام جعبه را باز کرده ، پرنده‌ای کور، شکوفه‌ای کاغذی و چند موریانه را برروی مخمل سبز کلمات پیدا کرده و شاید خنده‌ای که قبلا از اشتیاقی قوی بر لبانش نقش بسته بود، بدل به‌تشنجی حاکی از وحشت و ندامت گردیده است!

ستارهٔ دور

از : نادر نادرپور

تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند :
ــ ما را ز چارچوب طلائی رها کنید
ما در جهان خویشتن آزاد بوده‌ایم .

دیوارهای کور کهن ناله می‌کنند :
ــ ما را چرا به خاك اسارت نشانده‌اید ؟
ما خفتها به‌خامی خود شاد بوده‌ایم .

تك‌تك ستارگان ، همه با چشم‌های تر
دامان باد را به‌تضرع گرفته‌اند
کای باد ! ما ز روز ازل این نبوده‌ایم
ما اشکهائی از پی فریاد بوده‌ایم

غافل ، که باد نیز عنان شکیب خویش
دیریست کز نهیب غم از دست داده است
گوید که ما به‌گوش جهان ، باد بوده‌ایم !

من باد نیستم
اما همیشه تشنهٔ فریاد بوده‌ام
دیوار نیستم
اما اسیر پنجهٔ بیداد بوده‌ام
نقشی درون آینهٔ سرد نیستم :
زیرا هرآنچه هستم ، بی‌درد نیستم .
اینان به ناله آتش درد نهفته را
خاموش می‌کنند و فراموش می‌کنند
اما من آن ستارهٔ دورم که آبها
خونابه‌های چشم مرا نوش می‌کنند .

۱

با همان جملهٔ اول : تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند، به‌وسط زمـانـه و عـرصهٔ جـریان‌های امـروز و تحرك دینامیك تصویرها یله شده‌ایم.[۱]

با همان جملهٔ اول، به سوی نوعی خودیابی، نوعـی بیداری و هوشیاری رانده شده‌ایم.

با همان جملهٔ اول ، انعکاس چهره‌های رنج‌کشیده ، چهره‌های شایـد از وحشت ، شاید از یأس ، شاید از جنون و شایـد از عصیان منقلب شده را دیده‌ایم. تردیدی نمی‌توان داشت : تصویرها ما هستیم ، تصویرهای نعره‌زن درآیینه‌ها ما هستیم وآیینه‌ها در برابرما گذاشته شده‌اند؛ حتی مـوقعی کـه چیزی به نام آیینه وجـود نداشته بـاشد، شیشه‌های مغازه‌ها، آسفالت خیابانها، کاهگل دیوارها، حرکت ماشین‌ها،

۱ــ این مقاله چند ماه بعد از مقالات «نقد تحلیلی»،یعنی در ۶ آبان۴۷، در « فردوسی » چاپ شد.

چشم‌های آدمها ـ موقعی که در برابرشان ایستاده‌ایم و در چشمهایشان خیره شده‌ایم ـ قلبهای آدمها ـ موقعی که از وحشت آکنده هستند ـ درختها ـ آسمان، ستارگان و ابرها ـ حتی موقعی که چیزی به نام آینه وجود ندارد ـ آینه هایی هستند که تصویرهای نعره‌زن ما را منعکس می‌کنند ؛ و این تصویرها با نعره‌های خود می‌خواهند چه چیزی را ، به گوش مردم ، مردمی که باز به نوبهٔ خود تصویرهای گرفتار در آینه‌ها هستند ، برسانند؟ مفهوم نعره‌ها به صراحت آمده است :

چارچوبی طلایی ساخته‌اند و تصویرهای ما را ، یا حتی خود ما را ، در این چارچوبها زندانی کرده‌اند. شاید مدتی دراز، به ما تلقین کرده‌اند که به طلایی بودن چارچوبها ببالیم ؛ شاید کوشیده‌اند مدتی دراز ما را در چارچوبهای طلایی سکوت، نگهدارند و کوشیده‌اند به ما بیاموزند که در فخر و احترام تمام ، از آنجا بنگرید ؛ مثل حیوانهای بی‌زبان ، بنگرید ولی دم نزنید . و البته ما به دلائلی شاید اجتماعی ، شاید تاریخی ، شاید جهانی، سکوت حیوانی خود را ، به هم زده‌ایم و اکنون رهایی خود را از این چارچوبهای طلایی خرـ رنگ‌کن ، از این عرف‌ها ، از این عادتها و از این سنت‌های به ظاهر شکیل ، مجلل، شکوهمند، ولی در باطن پوسیده، از درون مشمئز کننده و از اعماق به‌تباهی‌گراییده، خواهان شده‌ایم . چرا که ما تصویرهای زندانی ، ما تصویر های سنجیده شده به مقیاس چارچوبه ها و آینه ها ، ما تصویرهای از سروته بریده شده برای قالب‌گیری در چارچوبه‌های تحمیلی ، پیش از این آزاد بوده‌ایم ؛ پیش از آنکه به معیارهای به ظاهر طلایی ، ولی در باطن محدودکنندهٔ دیگران سنجیده شویم .

«تصویرها» تصویر اصلی و کلی و مرکزی شعر هستند و بعد

این تصویر کلی در سه بند بعدی به اجزای مختلف موازی تقسیم می‌شود. دیوارها، دیوارهای ایستادهٔ کور، دیوارهای جاودانه بی‌تحرك، دیوارهای ایستا ، دیوارهای اسیر ، یکی از آن تصویرها ، بخشی از آن تصویر مرکزی شعر ، نالهٔ خود را سر داده‌اند که ما را از این اسارت ایستا نجات دهید؛ ما را برگردانید، به سوی خامی تحرك؛ ما را به سوی آن دوران خشت‌های هنوز اسیر دیوار نشده، رجعت دهید. دیوارهای اسیر، آزادی و پویایی و تحرك و عمل می‌خواهند. این دو بند که از موقعیتی تا حدی حماسی سرچشمه می‌گیرند، در بند سوم تبدیل به یك گسترش تغزلی مصیبت‌باری می‌شوند: ستارگان، ستارگان ماتم‌زدهٔ گریان، ستارگان غرق اندوه، ستارگانی که به تمثیل و به استعاره، جای تمام انسانهای مصیبت‌زدهٔ گریان، جای شاید تمام‌مادرها، پدرها، بچه‌های در خاك و خاکستر نشسته را گرفته‌اند، با تضرع تمام، به دامان باد آویخته‌اند؛ از تحرك دیرین خود، از اینکه اگر اشکی از پی فریاد بوده‌اند، حکایت می‌کنند ؛ و از اینکه آنها از روز ازل به این بیچارگی و مفلوکی نبوده‌اند. غافل که باد چیزی جز باد نیست، چیزی جز یك حرکت گذرا، حرکتی بی‌شکیب، حرکتی تا حدی مفلوك و مخنث نیست و کاری از دستش ساخته نیست.

تا اینجا نادرپور مفسر حرکت اشیا ، اشیای استعاره قرارگرفته برای انسانها و ارزش‌های انسانی‌ست؛ منتها در هر بند به گروهی از اشیا ، و تشنگی تحرك درحضورگروهی ازآنها اشاره می‌کند. نخست تصویرهای موازی هم از موقعیت اشیا می‌دهد و بعد در بند ماقبل آخر، شروع به مقایسه موقعیت خود با موقعیت آن اشیا می‌کند. از تصویر آخرین که باد است شروع می‌کند و عقب‌عقب می‌رود و برمی‌گردد به نقش و تصویر داخل آینه . در این مقایسه به این نتیجهٔ

عاطفی تصویری می‌رسد که : گرچه باد نبوده ولی همیشه تشنهٔ فـریاد بوده است؛ گرچه دیوار نبوده ولی بر او نیز همان بیداد رفته است که بر دیوار رفته؛ و گرچه تصویری در آینه‌ای نیست ولی هر چه باشد بی‌درد نیست. و دربند آخـر، مقایسهٔ خود با گـروه اشیا را به اوج می‌رساند که: این اشیا در هرحال از داخل آینه‌ها، از میان دیوارها ، از اوج آسمان درد خود را فریادکشان به‌گـوش مـی‌رسانند؛ ولی او حتی فریاد هم نمی‌تواند بکشد ، بلکه در سکوت خود، خون می‌گرید و خونش همچون ستارهٔ دوری است که آبها سرخـی ساکت و صامت آنرا منعکس می‌کنند. با این خون گریستن است کـه عصیان صامت شاعر برملا می‌شود، حضور آن ستارهٔ خونین منعکس در اعماق آبها، انعکاس ذهنیت رنج دیده و در محنت غرق گردیدهٔ شاعر ، در آبهای طبیعتی ساکت ، به تمثیل و استعاره ، بیان کنندهٔ درد زمانهٔ ماست ؛ که انسان در سکوت می‌گرید و حتی های‌های بر احوال خـویش و بـر احوال خویشان خویش می‌گرید.

۲

از نظر فرم ظاهـری ، این شعر نادرپـور نقطهٔ عطفی است بین چارپـاره‌سازی و شعر عـروضی آزاد. چارپـاره از نظر منطق شکل ظاهری، بی‌شباهت به یك بیت نیست. همانطورکـه در یك بیت شعر کهن، یك تصویر، یا یك احساس و یا یك اندیشه ارائه می‌شود ، در هر چارپاره نیز یك احساس و یا فکر تصویری ارائه و تمام می‌شود . وهمانطور که تصویر یك بیت شعر کهن، به‌ندرت به بیت دیگر گسترش داده می‌شد، درچارپاره نیز همین اتفاق می‌ا فتد. یعنی هر چارپاره از نظر تصویری ، استقلال دارد و در اوایل شاعری نادرپور،گرچه اتمسفر یك چارپاره به یك چارپارهٔ دیگر گسترش داده می‌شد ولی خود تصاویر در همان چارچوبهٔ چارپاره‌ها ، محبوس می‌ماندند و شعر را به سوی تشکل همه جانبهٔ تصاویر هدایت نمی کردند.

نادرپور در «ستارهٔ دور»،شکل‌ظاهری چارپاره را شل می‌گیرد.

عاطفی تصویری می‌رسد که : گرچه باد نبوده ولی همیشه تشنهٔ فریاد بوده است؛ گرچه دیوار نبوده ولی بر او نیز همان بیداد رفته است که بر دیوار رفته؛ و گرچه تصویری در آینه‌ای نیست ولی هر چه باشد بی‌درد نیست. و در بند آخر، مقایسهٔ خود با گروه اشیا را به اوج می‌رساند که: این اشیا در هرحال از داخل آینه‌ها، از میان دیوارها ، از اوج آسمان درد خود را فریادکشان به‌گوش می‌رسانند؛ ولی او حتی فریاد هم نمی‌تواند بکشد ، بلکه در سکوت خود، خون می‌گرید و خونش همچون ستارهٔ دوری است که آبها سرخی ساکت و صامت آنرا منعکس می‌کنند. با این خون گریستن است که عصیان صامت شاعر برملا می‌شود، حضور آن ستارهٔ خونین منعکس در اعماق آبها، انعکاس ذهنیت رنج دیده و در محنت غرق گردیدهٔ شاعر ، در آبهای طبیعتی ساکت ، به تمثیل و استعاره ، بیان کنندهٔ درد زمانهٔ ماست ؛ که انسان در سکوت می‌گرید و حتی های‌های بر احوال خویش و بر احوال خویشان خویش می‌گرید.

۲

از نظر فرم ظاهری ، این شعر نادرپور نقطهٔ عطفی است بین چارپاره‌سازی و شعر عروضی آزاد . چارپاره از نظر منطق شکل ظاهری، بی‌شباهت به یك بیت نیست. همانطورکه در یك بیت شعر کهن، یك تصویر، یا یك احساس و یا یك اندیشه ارائه می‌شود ، در هر چارپاره نیز یك احساس و یا فکر تصویری ارائه و تمام می‌شود . وهمانطورکه تصویر یك بیت شعر کهن، به‌ندرت به بیت دیگر گسترش داده می‌شد، درچارپاره نیز همین اتفاق می‌افتد. یعنی هر چارپاره از نظر تصویری ، استقلال دارد و در اوایل شاعری نادرپور،گرچه اتمسفر یك چارپاره به یك چارپارهٔ دیگر گسترش داده می‌شد ولی خود تصاویر در همان چارچوبهٔ چارپاره‌ها ، محبوس می‌ماندند و شعر را به سوی تشکل همه جانبهٔ تصاویر هدایت نمی کردند.

نادرپور در «ستارهٔ دور»،شکل ظاهری چارپاره را شل می گیرد.

دو ، سه پارهٔ نخستین شعر ، گرچه بطور همسان ارائه می‌شوند ولی هرگز بطور کامل از یکدیگر جدا نیستند و از نظر شکل درونی، گرچه تصاویر هردو ، سه پاره به موازات دو بند دیگر حرکت می‌کنند، ولی این توازی تصاویر ، مخل شکل ذهنی شعر نیست و نادرپور در این دوره از شاعری خود به‌این مسأله وقوف مـی‌یابد کـه این شکل‌ذهنی شعر است که سرانجام شکل ظاهری شعر را ، به هر صورتـی کـه خواست، درمی‌آورد؛ و این شکل ذهنی و تشکل همه‌جانبه تصاویـر است که اهمیت دارد، نه یك شکل از پیش تعیین شده. و نادرپور به این مسأله وقوف می‌یابد که سرنوشت یك شعر دست خود آن شعر است، وفقط خود یك شعر می‌تواند در بارهٔ فرم خودش، تصمیم نهایی را بگیرد .

البته تکنیك شاعـر، داخل شعر، همیشه دخالت دقیق و صریح خود را دارد و شاعر از تمام تجربه های خود در زبان منتهای استفاده را می‌کند، ولی او هرگز برای شعری که بوجود خواهد آمد از پیش فـورمـی در نظر نمی‌گیرد . فـرم ذهنی شعر در داخل یك شعر پیدا می‌شود و به وسیلهٔ این فرم ذهنی تصمیم نهایی در بارهٔ شکل ظاهری نیز گرفته می‌شود.

نادرپور با تفکیك نسبی‌تصاویربندهای نخستین «ستارهٔدور» از یکدیگر ، تا حدی همان کار چارپاره‌سازی را ادامه می‌دهد . ولی از نظر تلفیق نسبی این تصاویر برای ایجاد یك روح عمومـی تصویری در شعر، از شکل چارپاره جدایی می‌گیرد و به سوی سیلان تصویر در شکل ذهنی یکپارچه‌تر گـرایش پیدا مـی‌کند . در واقـع نادرپور از تصاویـر متوازی به سوی درهم ریختن این تصاویـر و گرفتن نتایج عمومی تصویری از تصاویر قبلی حرکت می‌کند . توجه نادرپور بـه

شکل ذهنی شعر، با این شعر و چند شعر دیگر که در همان سالهـای سی‌وهشت و سی‌ونه سروده است، شروع شد و بعد این توجه آنچنان او را به امکانات شکل ذهنی وقوف داد که چند شعر بی عیب و نقص سالهای چهل‌ویك و چهل‌ودو ساخته شد.

به هم آمیختن تصاویـر متوازی در شعر « پیونـد » و در شعر « امید یا خیال » که از بهترین اشعار دوران ستارهٔ دور است،به خوبی دیده می‌شود. بعدها نادرپور با بهترین اشعارش ساختن تصاویرمتوازی را کنار می‌گذارد و به سوی سیلان تصاویر می‌آید ؛ از یك تصویر به تصویر دیگر و بر اساس آنها به سوی تصاویر دیگر حرکت می‌کند؛ تعمدی را که در ساختن تصاویر متوازی به چشم مـی‌خورد ، رهـا می‌کند و از جولان تصاویر، در هاله‌ای از رفتار ناخودآگاهانه، نتایج عاطفی و اجتماعی می‌گیرد .

نادرپور در اوایل کارش از ریتم مضمون، استفاده می‌کرد. در اواسط‌کارش، یعنی سالهای سی‌وهشت و نه ، ریتم تصاویر موازی را بکارگرفت و در « نقاب و نماز » که یکی از بهترین شعرهای نادرپور است از هارمونی تصاویر استفاده کرده است . و این حرکت از نظر شکل ذهنی شعر برای او پیشرفت بزرگی است چرا که درهم آمیختن ریتم‌های مختلف تصاویر و ایجاد نوعی یکپارچگـی بین ریتم‌های متنوع، و اجتناب از گسیختگی‌های تصویری، از متعالی‌ترین هدفهای شاعرانه است.

اشتباه در فرم

دونفر، دوتن از نویسندگان پا به‌سن گذاشتهٔ شعر و ادب معاصر، یك اشتباه می‌کنند، اشتباهی در انتخاب فرم. یکی وزنی قابل‌انعطاف و گسترده را انتخاب می‌کند ، برای عمل ـ عملی منشور که هرگز نمی‌خواهدخود را در اختیارآن وزن قرار دهد و درنتیجه تحت تأثیر وزن وقید و بندهای مربوط به‌وزن، به‌سوی‌اختگی و بی‌تفاوتی می‌رود و از سرعت و شدت و حدت دست می‌شوید، و در واقع عمل تبدیل به نفی عمل می‌شود؛ ودیگری نثری قابل‌انعطاف وگسترده را انتخاب می‌کند برای تصویر، تصویر شعری که هرگز نمی‌خواهد دربست در اختیار پراکندگی نثر قرار بگیرد و در نتیجه تحت تأثیر بی‌وزنی نثر از فشردگی،عمق، وماندگاری دست‌می‌شویدو تصویر شاعرانه ، بدل به نفی‌تصویر می‌شود.

«گلستان»اشتباه اول را می‌کند. شاملو اشتباه دوم را. در «مدومه» نوشتهٔ اخیر گلستان که در دوشمارهٔ مجله روزن چاپ‌شده، قصه‌براساس

عمل ساخته شده است ولی فورمی که برای عمل انتخاب شده ، در جهت مخالف عمل حرکت می‌کند و در نتیجه قصه که باید از عمل شروع شود و در محیط تجربه‌های فردی واجتماعی به‌سوی عمل‌بیشتر رانده شود، به سوی اختگی و بی‌تفاوتی رانده می‌شود. عمل، عمل قصه‌ای در قلمرو قصه‌است واین‌عمل موقعی که در وزن مفعول‌فاعلات مفاعیل فاعلات و یا متفرعات آن اتفاق می‌افتد، از سرعت می‌افتد ودر نتیجه مثل فیلمهایی که از مسابقات اسب‌دوانی گرفته شده و در آنها حرکت اسبها با حداقل سرعت نشان داده شده تا خواننده در حرکت زیبای اسبها دقت کند ـ عمل بوسیلهٔ وزن کش داده شده و این کش آنچنان طولانی شده‌که خواننده دیگر سرعت عمل‌را حس نمی‌کند، بلکه پیوسته درمتفرعات‌مفعول فاعلات مفاعیل‌فاعلات، خمیازه می‌کشد و دهن دره می‌کند تا عمل به کندی همان فیلم در حرکت اسبها به‌پایان می‌رسد. یعنی‌گلستان با سرعت عملی که اتفاق افتاده سر و کار ندارد، می‌خواهد از خارج قلمرو عمل چیزی را بر عمل تحمیل کند که از حرکت قصه‌ای عاری است. اگر ریتمی تحمیل شده بر عمل ، با ریتمی‌که خود عمل دارد، مطابقت کامل نداشته باشد، قصه هم دچار تصنع می‌شود،هم موقع‌خواندن پیش نمی‌رود و هم تأثیری راکه باید بگذارد، نمی‌گذارد.

گلستان تسلط کامل به‌وزن ندارد و اگر داشته باشد هم ، امکان ندارد که بتواند آنرا در پنجاه صفحه برگردهٔ عمل سوارکند. به دلیل اینکه وزن باید ذهنی، طبیعی و جبلی انسان شده‌باشد،که در مورد گلستان نیست ؛ به‌دلیل اینکه گلستان گاهی برای اینکه حتماً اعمال قصه‌هایش را در چارچوب وزن بگنجاند خیلی زور می‌زند و به جای آنکه به‌فورم‌کامل و تطبیق‌کننده با محتوی دست‌یابد در فرمالیسم غرق

می‌گردد. اگر خواننده وزن شعر فارسی را بداند ، در قصهٔ گلستان دچار مهار وزن می‌شود و با عمل پیش نمی‌رود . اگر نداند از خود می‌پرسد که به چه‌دلیل تمام اعمال قصه که بعضی‌ها بدون شك از شدت و حدت بیشتر برخوردار هستند، در یك روال پیش می‌روند. گلستان فرم شعر را برای وزن انتخاب می‌کند، و اشتباه می‌کند . در حالیکه ریتم نثرش بدون استفاده از وزن‌شعر، خود به‌خود کافی است ودیگر احتیاج به‌تحمیلات خارجی ندارد.

شاملو از تصویر استفاده می‌کند، به دلیل اینکه مادهٔ حیاتی شعر تصویر است، ولی این‌تصویر را سوار نثری می‌کند که باشتاب‌حرکت می‌کند، در نتیجه تصاویر نادیده گرفته می‌شوند و شخصیت خود را در مغز خواننده رسوخ نمی‌دهند . و تصاویر ـ که باید مثلا در دور چهل و پنج یك نوار، صدا و محتوای معنوی خود را نشان دهند ـ در دور هفتاد وپنج حرکت می‌کنند و صداها و محتوای معنوی کلمات، بدل به‌صدای تند و ریز وجویدهٔ بچه‌ها می‌شود. گرچه شاملو، موقع خواندن شعرش کلمات را آرام و دقیق وصریح وآهسته تلفظ می‌کند ولی خواننده موقعی که خودش می‌خواهد شعر شاملو را بخواند، در هرلحظه می‌خواهد سرعت بگیرد و با یك حالت گریز از مرکز پیش بتازد. شاملو با ساقط‌کردن وزن ازشعر، به‌حافظهٔ خواننده خیانت‌می‌کند. در حالیکه فرهنگ فارسی، فقط از طریق وزن در ذهن‌ها رسوخ پیدا کرده و مانده‌است و من‌تردید دارم که شعر شاملو درآینده دراذهان خوانندگان شعر بماند، چراکه خواننده نمی‌تواند شعر شاملو را به‌عنوان قسمتی از محفوظات موزون ذهن خود حفظ کند . بی‌وزنی بزرگترین‌عیب‌شعرشاملوست. خوانندهٔ دقیق موقعی به محتوای فردی، فرهنگی، اجتماعی و یا تاریخی تصویر می‌اندیشد که آن تصویر در

کنار تصاویر دیگر، در فرم عینی و ذهنی ملموسی، تشکل کامل یافته باشد. بوسیلهٔ وزن ، می‌توان تصویر را بیشتر در برابر چشم ذهنی خواننده نگاه داشت و از او خواست که بدان بیندیشد و تحت تأثیر احساس و عاطفه و اندیشهٔ آن قرارگیرد. شاملو، تصاویر شعرش را در بی‌وزنی یله می‌کند، در حالیکه فرهنگ و شعر به عنوان بزرگترین جلوه‌گاه هر فرهنگی با ریتمی متناسب ، جاودانگی خود را کسب می‌کند. و شاملو که بر وزن تسلط‌کامل دارد، حیف است که‌از بی‌وزنی که بر ذات آن پراکندگی‌حاکم‌است‌استفاده‌کند. شاملو کاری‌را می‌کند که‌گلستان باید بکند وگلستان کاری را می‌کند که شاملو باید بکند . و می‌بینید که انتخاب فرم تا چه‌حد برای توفیق‌کار هنرمند ارزش دارد .

فرم چیست

فرم از نظر من آن چیزی است که شعر را در روبه‌روی خواننده نگاه می‌دارد و حالت گریز را از محتوای شعر می‌گیرد و آن‌را در برابر تماشاگر نگاه می‌دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به‌تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوا بنشیند. فرم به‌یك معنی یعنی روبرو، یعنی در برابر، یعنی خاصیتی ایستا دادن به‌چیزی که‌می‌خواهد بگریزد. فرم، یعنی ایستادیدن ودر برابر بینش انسان جلوه‌های محتوا را نگاه داشتن و آنها را بصورت چیزهای پایدار و دائمی و ایستا دیـدن. شعری که فرم دارد از سطح مسطح کاغذ تجـاوز می‌کند ، حجم پیدا می‌کند و صاحب قد و قامت می‌شود، کلمات را مثل پرچمی برمی‌افرازد و به‌اهتزاز درمی‌آورد. طوری که گویی می‌توان کلمات را عملا به‌صورت چیزی عمودی روی‌کاغذ دید. گویی کلمات برروی‌کاغذ پهن‌نشده‌اند، بلکه شخصیت پیدا کرده‌اند و از کاغذ سر در آورده‌اند ، قد راست کرده‌اند و مارا به‌سوی خویش دعوت می‌کنند.

به‌یك معنی می‌توان گفت که شعر نه از کلمات به صورت افقی، بلکه از کلمات در حالت عمودی تشکیل شده‌است. شعر تشکل کلمات در حالت عمودی است ونثر، پراکندگی کلمات است درحالت افقی و مسطح.

درنثر کلمات بیشتر به‌خمیر شباهت دارند. درشعر شباهت دارند به‌نان‌قدکشیدهٔ برشتهٔ تازه،و این کلمات برشته،رشته در رشته‌کشیده شده‌اند تا ستون‌های قائم از حقیقت و زیبایی و شکل پدید آیند.

و این البته فقط خود کلمات نیستند که هیأتی عمودی وقائم پیدا می‌کنند، بلکه محتوای کلمات نیز که در برخورد نخستین تصاویر، در برخورد بعدی، در آن سوی تصاویر، از مفاهیم به وجود آمده است، به‌شکلی، بطور قائم برروی کاغذ قرار می‌گیرد . اگر فرقی بین تصویر شعری و تصویر نثر وجود داشته باشد در همین است ، چراکه تصویر شعری، تصویری عمودی است. تصویر منثور تصویـری است پخش شده بر روی‌کاغذ. پس در شعر یك‌بعد برسایر ابعاد ادبی افزوده می ـ شود و آن بعد عمودی کلمات و بعد تصاویراست. در شعر کلمات قد می‌کشند، در نثر کلمات دراز به‌دراز می‌خوابند. تحرك شعر، تحرکی عمودی است بر قاعده‌ای افقی یا ایستا ، تحرك نثر ، تحرکی است افقی.

نثر فاقد بعد عمودی‌است، درنثر مفاهیم روی‌هم اثرمی‌گذارند. آرایش رزمی نثر، یك آرایش پراکنده است ، آرایش رزمی شعر ، یك آرایش منظوم، یك آرایش کاملا نظم‌یافته‌است. ولی البته منظور من از نظم، مفهوم قراردادی نظم نیست که اکنون عده‌ای دستاویـز خودکرده‌اند، بلکه منظورم، ازنظم، نظام شعری است. یعنی هرشعری باید نظام داشته باشد، حتی اگر در دوران‌پراکندگی و آشفتگی‌سروده

شده باشد . منتها هرفرمی ، بخشی از پراکندگی‌هـای معاصر خود را به‌عاریه‌می‌گیرد، خواه به‌صورت عکس‌العمل‌نشان دادن علیه‌پراکندگی و خواه به صورت نمایندهٔ تام‌الاختیار پراکندگی . فرم باید با زندگی دوران خود معاصر باشد وگرنه اصالتی نخواهد داشت.

ولی فرم، مثل هربدیدهٔ تاریخی دیگر، هم به صورت افقی، به‌ـ صورت یك‌سنت، حرکت می‌کند و هم به‌صورت عمودی دچارتجدد و نوسازی می‌شود. یعنی سنت‌های شکلی مختلف، در طول زمان، از گذشتهٔ بسیار دور، به‌صورت یك خط افقی، به‌ما کـه در عصر حاضر زندگی می‌کنیم، می‌رسند.

هیچ عصری از نظر فـرهنگی نمی‌تواند بطور کامل از اعصار سابق جدایی‌گیرد.

فرهنگ گذشته در داخل فرم‌های مختلف‌به‌ما می‌رسد. ازآنجا که ما نمی‌توانیم از فرهنگ گذشته جدا بمانیم،نمی‌توانیم ازفرم‌هایی که آن جلوه‌های‌فرهنگی به خود گرفته‌اند، جدا باشیم، ما،جبراً،خواه و ناخواه، تحت تأثیر فرم‌های گذشته هستیم . فرهنگ، به‌معنای واقعی دچار انقلاب نمی‌شود : فرهنگ ادامه می‌یابد. در طـول ادامهٔ خود ، تغییر پیدا می‌کند و دچار تحول می‌شود. ما، در هر شرایطی که‌زندگی بکنیم، سنن گذشته‌به‌ما می‌رسند و ما را تحت‌تأثیر قـرار می‌دهند و ما شکل امروزین خود را به‌آن سنن می‌دهیم، ما آن سنت‌ها را به سود خود تغییر می‌دهیم، ولی در عین حال، هنگام تغییر دادن آنها به‌سود خود ،ودر جهت زنده‌ماندن آنها نیز قدم برمی‌داریم. اگر سنتی به ما نرسدگناه به‌گردن خود آن سنت است که نتوانسته است درطول ادامهٔ خود در تاریخ، خود را با اعصار مختلف تاریخی معاصر گرداند و یا گناه به‌گردن‌کسانی است که در عصری از اعصار تاریـخ نتوانسته‌اند

آن سنت را طوری به‌نفع خود و به‌نفع آن سنت، دچار تحول کنند که آن را زنده و پایدار نگاه دارند . یعنی اگر درعصری کـه انسان زندگی می‌کند، سنن‌گذشته را مجدداً نسازد و یا در مـورد آنها دست به‌سنت‌سازی نزند، خود به‌خود آن سنت ازبین خواهد رفت.

یك‌فرم، و یاانواع فرم‌ها، در طول زمان و پس‌از تحولاتی که در طول تاریخ حیات خود پیداکرده‌اند، به‌ما می‌رسند. ولی هیچ‌عصری، فرمی سنتی را، همانطور که آن ازگذشته وارد عصر حاضر شده است، قبول نمی‌کند، یا آن را به‌علت عدم انطباق آن با اوضاع معاصر، به‌سوی مسلخ نابودی هدایت می‌کند و یا در ماهیت وجودی‌آن دخالت می‌کند، آن‌را با اوضاع معاصر، سازگار وآشتی‌پذیر می‌سازد وبدین ترتیب به‌ادامهٔ حیات آن‌کمك می‌کند، ودر عین حال خود نیز درون آن به‌زندگی خود ادامه می‌دهد.

ما در برخورد با اعصارگذشته، چیزهایی را انتخاب می‌کنیم و در آنها تغییراتی می‌دهیم و در میان آنها به‌زندگی خود ادامه می‌دهیم و در عین‌حـال اشکال موجود عصر خود را جـذب می‌کنیم و اشکال فرهنگی جدید به‌وجود می‌آوریم تا زندگی جدید خود را نشان‌دهیم.

مجموع اشکال هنری موجود ما در عصر حاضر عبارتند از آن عده اشکالی‌که با تحول و تغییر در طول‌زمان ازگذشته به‌ما رسیده‌اند، به‌اضافهٔ اشکالی‌که زندگی امروز الهام‌بخش آنان بوده است.

ما همیشه از گذشته می‌گیریم و از حال نیز چیزهایی را می‌گیریم، تا حال واقعیت شکلی خودرا به‌بهترین‌وضع دربرابر معاصران قرار دهد.

به‌همین دلیل، اشکالی ازگذشته‌که درگذشته مدفون مانده باشند و اشکالی از حال‌که فقط متعلق به‌زمان حال باشند و با گذشته در هیچ

وضعی ارتباط پیدانکنند، به‌دردما نمی‌خورند. مامجبور به‌حفظ وتغییر و دگرگون‌کردن‌گذشته هستیم و در عین حـال مجبور به‌نوآوری ، و تجدد حیات فرهنگی هستیم.سرنوشت فرهنگی ما حـاصل جمع ادامهٔ سنت، تغییر سنت و ساختن سنت جدید است.

نیمایوشیج، سنتی ازگذشته راگرفت و تغییر داد و شکل جدید شعری را در ادامهٔ شکلهای سابق به‌وجود آورد. کـوشش نیما ، یك کوشش‌کاملا دیالکتیکی‌بود وکاملا منطبق باتصویرها و بینش‌های‌جدید جهان از هنر وفرهنگ و تاریخ. آن خط عمودی‌که حرفش را به‌میان کشیدم موقعیت دینامیك و جاندار اوضاع معاصر را نشان می‌دهد وآن خط افقی، وضع افقی ، زمانی و تاحدی ایستای سنت‌ها را. کوشش نیما حاصل جمع دیالکتیکی گذشته و حال است . و هر موجود زندهٔ امروز، اگربخواهد واقعاً زندگی‌کند و به‌معنای واقعی زنده باشد، باید در ارکان زندگی گذشته دست ببرد : و نیما منتهای کوشش خـود را به‌کار برد تا موجودی جـاندار ، زنده و پرتحرك بـاشد و همیشه هم همانطور بماند.

اکنون عده‌ای هستند که‌کمابیش، با تغییرات کمی و کیفی و عمومی و خصوصی، در راهی که نیما گشوده است، پیش می‌روند . این بدان معنی نیست که همه مثل نیما شعر می‌گویند و تا ابد هم باید مثل نیما شعربگویند. هرگز! بلکه به‌آن معنی است‌که آنها روح‌تحول نیمائی‌را در خود زنده نگاه می‌دارنـد و همیشه مثل خود نیما به‌دنبال ظرفیت‌های جدید شکلی و محتوایی هستند و می‌خواهند اشکال ذهنی و عینی جدیدی را وارد ادبیات کنند.

اگرآنهایی که‌اکنون شعرمی‌گویند، چیزی‌تازه به وجود بیاورند که در عین معاصر بودن و جاندار بودن ، قسمتی از سنن تغییر یـافتهٔ

گذشته را نیز در خود حفظ کند، خود به‌خود، شعرشان اصالت لازم را خواهد داشت و بر آنهایی که به‌دنبال شعر اصیل می‌گردند، اثرخواهد گذاشت . ولی اگـر عده‌ای از روح متحـول مشروطیت و پیش از مشروطیت، از خاصیت تصویرسازی دوران صائب و قبل ازاو درشعر حافظ و مولوی ومنوچهری و«رودکی» به‌کلی جدایی گرفته باشند نمی‌توانند روحیهٔ معاصر داشته باشند،به‌دلیل اینکه معاصر کسی است که نه گذشته‌را فدای‌حال کند ونه حال را فدای‌گذشته، بلکه گذشته‌را به‌خاطر حال تغییر دهد و حال‌را با تغییر گذشته بیآفریند.

نابود کردن مطلق گذشته، کار احمقانه‌ای بیش‌نیست و فرم‌های من درآوردی‌خلق کردن، کاری است عبث. در عین حال، حفظ گذشته بدون دخالت در ماهیت آن عملی است یاوه، و قصیده به‌شکل قدیم گفتن، عملی است لغو و حال‌را فدای‌گذشته و گذشتگان کردن است. باید غزل و قصیده را تغییر داد، همانطور که نیما تغییر داده است ، و ماخ‌اولا و مرغ آمین را آفریده است . و نیز نمی‌توان بدون در نظر گرفتن شکل غزل و قصیده و شکل شعر نیمایی ، دست به‌تجدد ادبی زد چراکه این کار سرنا را از سر گشاد زدن است و به‌همین دلیل من درگذشته گفته‌ام که چیزی به‌اسم موج نو وجود نخواهد داشت ، مگر اینکه شاعران یا متشاعران این موج، زبان فارسی ، ترکیبات هجایی، خصائص تصویری، شکل‌های بیان و تدبیرهای انتقال معانی در زبـان شعر و نثر فارسی‌را یاد بگیرند ومتأسفانه اینها اغلب عاری از ابتدایی‌ترین معلومات زبانی هستند و دوست دارند هـر هجو و حماقتی را به صورت شعر بقبولانند ، بدون آنکه دلیلی برای وجود شعر به این صورت ابلهانه، ارائه داده باشند.

هرگز قصد ندارم که شعر فارسی را به‌سوی اعتدال دعوت کنم.

دوست دارم درهر نهضت ادبی، سایه روشن نوعی منطق را، حتی‌اگر آن منطق عاطفی‌ترین منطق‌ها هم باشد، ببینیم. به‌دلیل‌اینکه درنظرمن، حتی اگر بخشی از محتوای شعر، در عهدهٔ ضمیر ناخودآگاه و جلوه‌های مبهم و پیچیده و مستعار و تمثیلی آن باشد، شعر خود ازنظر فرم، ازنظرتکنیك و ازنظرسبك و لحن و ویژگیهای مختلف زبانی، چیزی است تا حدی آگاهانه: و هنگـام آفریده شدن شعور شاعر از تمام نیروها مایه می‌گیرد وامکان ندارد که هذیان‌های ناخودآگاهانه درزبان، شعر خوانده شود؛ چراکه شعر پرتوی از شعور بشری است و باید بر تمام ارکان آن هنگام آفرینش ، وقوف بشری حاکم باشد. حتی اگر محیط ما، هذیانی بیش نباشد و این‌همه‌غوغا و هیاهو، این‌همه هیجان‌های بی‌دلیل، چیزی جز سرسام دراختیار ذهن انسان نگذارند، بازهم شاعرموظف است که‌قالبهای مغزی‌خود را براین سرسام زندگی‌معاصر سوارکند و آشفتگی را از طریق کلام بدل به‌یك نظام منسجم کلامی نماید.اگر هذیان را به وسیلهٔ هذیان نشان دهند، فاصله‌ای بین شاعران و عکاسان نخواهد بود، چراکه عکاس امروز، از هذیان معاصر، عکس می‌گیرد و پراکندگی‌آن را با تصاویر پراکنده نشان می‌دهد. درحالی که وظیفهٔ شاعر چیزی است غیر از این. او این محیط هذیانی را در چنان قالبی می‌ریزد که هم هذیان نشان داده شود و هم فـرم به معنای واقعی به‌گذشته وحال فرمهای موجود ادبی تنه بزند و باآنها همسایگی پیداکند. وظیفهٔ شاعر در تمام ادوار، نظم دادن به‌نابسامانی وآشفتگی و هذیان بوده است. و این‌وظیفه، هنوز هم به‌جای خود پا برجاست؛ گرچه هم ماهیت آشفتگی معاصر با گذشته فرق می‌کند و هم فرمهای شعری دچار تحول و دگرگونی شده‌اند.

گفتیم که‌فرم،یعنی‌محتوای‌نگاه داشته‌شده در رو به‌رو.ومی‌خواهیم

این تعریف را شامل فرهنگ نیز بکنیم. فرم فرهنگ، یعنی فرهنگ در رو به‌رو، یعنی حافظ در روبه‌رو، حافظ معاصر با ما، یعنی حافظ فرم فرهنگی خاصی دارد که از برابر چشم نمی‌گریزد. در برابر ما می‌ایستد و ما را به‌تماشا می‌خواند. این تنها به‌دلائل وزنی‌نیست، بلکه به‌دلیل آنست که نظامی یکپارچه که در عین‌حال به‌نظر می‌رسد، نظامی است تا بی‌نهایت ، در برابر ما می‌ایستد و ما را به‌تماشا می‌خواند . به‌همین دلیل، حافظ، فرمی است فرهنگی که در برابر ما ایستاده است. یعنی‌حافظ باهر کسی که‌شعر او را می‌خواند، خود را معاصر می‌سازد. یعنی در طول تاریخ، فقط یك‌حافظ نداریم، بلکه به‌تعداد اشخاصی که حافظ را به صورت فرمی در روبه‌رو دیده‌اند حافظ داریم. حافظی داریم در قرن نهم، و حافظی داریم در قرن یازدهم: و حافظی داریم در قرن چهاردهم . یعنی به تعداد اعصار تاریخی و بینش‌های تاریخی حافظ داریم. چراکه حافظ ، یعنی شعر حافظ، نظامی است که تا بی‌نهایت به‌صورت نظام باقی می‌ماند. در عین‌حال حافظ قلعهٔ تسخیر-ناپذیری از شعر و فرهنگ‌نیست، بلکه هرعصری، از در و دروازه‌ای، در این قصر سرکشیده تا افلاك رخنه می‌کند و سعی می‌کند خود تصویری از این قصر را به‌حافظه بسپرد . به همین دلیل حافظ معاصر ما، فقط حافظ نیست. بلکه مانیز هستیم، به‌دلیل آنکه بدون بینش ما، حافظ بینشی نخواهد داشت. و بدون بینش حافظ، بینش ما اصالت نخواهد یافت . ما از نظر تاریخی و از نظر زمانی ، در دوره‌های مختلف فرهنگی هم با حافظ هستیم و هم با خود . چرا که حافظ ، نظامی است که تا بی‌نهایت به‌صورت یك خط افقی در برابرما گسترش دارد و ما در طول این خط افقی، حافظ را هم به شکل خود و هم به‌شکل حافظ به‌ذهن و یا به توده‌ای فرهنگی می‌سپاریم و حافظ از ما

و از ذهن ما ردمی‌شود و در آینده به‌شکل آیندگان ادامه می‌یابد.

بزرگترین عیب دستگاه تعلیماتی ایران، هم در مدارس و هم‌در دانشگاهها،این‌است که فرهنگ گذشته را به‌صورت فرم‌ها ومحتواهای گوناگون در روبروی جوانان نگاه نمی‌دارد. دستگاه تعلیماتی ایران، در تمام سطوح و جوانب ، گذشته‌ای مثله شده و تفاله در برابر ما می‌گذارد. اغلب اشخاصی که فرهنگ ایران را تدریس می‌کنند و یا مبلغ فرهنگ ایران هستند، کوچکترین ذوق هنری ندارند تا ذوق گذشتهٔ ایرانی را در برابر ما نگاه دارند . موقعی که از دید اینان ، به‌گذشتهٔ ایران بنگریم، می‌بینیم که جز زباله‌دانی از دستور مسخ‌شدهٔ زبان فارسی ، و یا تفاله‌ای از وزن و قافیه تحویل نمی‌دهند . چرا جوانان از ادبیات گذشتهٔ ایران، نه فقط بی‌خبر، بلکه روی‌گردانند؟ به‌دلیل اینکه مبلغان ادبیات منثور و منظوم ما اشخاصی هستندکه‌هزار-چشمی قلعه‌های متحجر وزن و قافیه و دستور زبان را می‌پایند. گویی فرهنگ ما چیزی جز وزن و قافیه‌و دستور به ما جلوه‌ای دیگر تحویل نداده است. دستگاه تعلیماتی ماکه باید می‌کوشید در تمام سطوح ، تفسیری جدید از فرهنگ‌گذشته برای ما ترسیم کند، تبدیل به حافظ مقداری عقاید قراضهٔ عهد بوق شده است.

جوان ایرانی که باید هیجانهایش تبدیل به معرفت و ذوق هنری بشود، از تاریخ ادبیاتی که در آن فقط یك سلسله وقایع تفسیر نشدهٔ تاریخ ادبی‌گنجانده شده ، از شعری که فقط به سود وزن و قافیه تفسیر شده، از نثری که فقط‌تبدیل به‌لغت‌ومعنی ساده شده، چه‌چیزی می‌تواند یاد بگیرد؟ دانشگاه نه تصویری جدید از فرهنگ گذشتهٔ ما به دست می‌دهد و نه تصویری شرقی از غرب و یا حتی تصویری غربی از غرب در برابر ما می‌گشاید. از نظر فرهنگی ، ما در بلاتکلیف‌ترین

ادوار تاریخی‌خود بسر می‌بریم. فرهنگ گذشتهٔ ما را بی‌فرهنگ‌ترین افراد جامعهٔ ما، تبدیل به‌تعدادی فرمول مضحك و تغییرناپذیر کرده‌اند و در مغز جوانان ما از هرسو فرو می‌ریزند و جوانان که در بارورترین و هیجان‌انگیزترین موقعیت‌های تاریخی بسر می‌برند، از فرهنگ گذشته روی‌گردان می‌شوند. چراکه نمایندگان ظاهری این فرهنگ خود از فرهنگ ایران بویی نبرده‌اند و آنقدر خشك و متحجروتهی‌مغز هستندکه هرجوانی بخود حق‌می‌دهد آنها را بکلی نادیده بگیرد. جوانان فرهنگ‌گذشته و اصالتهای انسانی و محتوای حقایق‌ومعرفتهای زندگی‌بخش آنرا، نه به‌صورت مائده‌های اشتهاانگیزی‌که در روبرو قرار داشته باشند، بلکه به‌صورت غذایی نیمه‌جویده وبعد استفراغ‌شده می‌بینند: چند تاریخ، چند هیکل پشمینه‌پوش ، چند بیت غزل ورباعی سخت معروف، چند تعریف قراردادی از بزرگان شعر فارسی ، چند اسم دهن‌پرکن عربی، چند سبب و وتد و فاصله‌و قافیه . دستگاه فرهنگی ما چیزی جز اینها به‌جوانان ما نمی‌آموزد ،و البته نتیجه‌اش روی‌گردان شدن به‌حق جوانان از فرهنگ گذشته است . هرکدام از این‌حضرات به‌اصطلاح با فرهنگ، هرروز برحال جوانان ما ندبه و زاری می‌کنند، در حالیکه باید نخست خود این آقایان را ازهرلحاظ، فرهنگی‌کرد. یعنی باید این آقایان را در پشت نیمکت‌های مدارس و دانشگاهها نشاند. فرهنگ گذشتهٔ ایران را با تمام موازین وضوابط و اصول جدید تحقیق به‌آنها تعلیم داد. حتی آنهـا را از غربال یك امتحان بسیار دقیق هوش و هوشیاری فرهنگی‌گذراند و بعد به آنها حق تدریس در مدارس و دانشگاهها راداد تافرهنگ‌ایران را به‌معنای واقعی آن، به‌صورت شکل و محتوای اصیل، ومائده‌ای‌اشتهاانگیز، در برابر جوانان نگاه دارند.

شعر عاشقانه

۱

لازمهٔ شعر عاشقانه‌گفتن، نه‌فقط عاشق بودن، بلکه عاشقانه شعر گفتن هم هست، یعنی شیفتگی‌به‌معشوق باید روح خود را در شیفتگی به‌کلام نیز، با نیروی تمام ، نشان دهد، و شیفتگی به معشوق، احتیاج به‌بالیدن در هالهٔ یك فروتنی دارد. می‌بالی و بزرگ و بلند می‌شوی، یا خود را این‌چنین می‌بینی ، با وجود این، در برابر او که از دیدگاه شاعر عاشق، زیبایی محض است، از خاك وخاکستر هم فروتن‌تر می‌شوی، چراکه عشق، فروتنی‌می‌خواهد تا نگریستن در تمام موجودات محاط بر معشوق، هوا وآب وباد وپرنده وآسمان وگیاه، در شیفتگی و فروتنی ممکن‌شود. شعر عاشقانه، اگر عاشقانه هم گفته شده بـاشد، انفجار این شیفتگی و فروتنی در قالب کلام است. تنها بدین طـریق، معشوق، در هالهٔ تجلیل می‌نشیند، و دو دست برزیرچانه چفت می‌کند- در شعر ـ و تورا از میان آن‌هالهٔ تجلیل می‌نگرد. شعر عاشقانه، بدون این تجلیل سراپا، پشیزی ارزش ندارد، چرا که عشق، عشق واقعی ،

نه این رمانتیك‌بازیهای جلف بـازاری بی‌وزن و آهنگ و بی‌سودا و جنون، و نه این قهرهای لوس نوبالغان هنوز از نظر جسمی و روحی و عاطفی به‌جایی نرسیده، آری‌عشق، عشق شبابی مالامال از حکمتی خاکسترشده و فروتن شده، در قالب واژهٔ عاشق، تبدیـل به‌تجلیل از موی سر تا ناخن پای معشوق می‌شود. در شعر عاشقانه، باری، واژه‌ها عاشق یکدیگر می‌شوند، از هم جدا نمی‌شوند، به‌دور یکدیگر می ـ چرخند، صداها سراغ یکدیگر را می‌گیرند، باهم به‌رقص‌برمی‌خیزند، در حریمی نورانی و سیال در یکدیگر فرو می‌روند، هر خشونتی از عالم واژه‌ها رخت برمی‌بندد، و واژه‌ها خاك پای معشوق را فروتنانه می‌بوسند و بدین‌ترتیب، جوان، جوانی خود را پشت‌سر می‌گذارد و عملا مرد یا زن‌می‌شود. انسان، درمیان هالهٔ نور، نوری که‌درآن انسان می‌خواهد جهان غرق شود، می‌سوزد، نوری که از آسمان می خواهد بازیبایی خود دیگر شهیدنمائی نکند؛ چراکه این نور حتی درتاریك‌ترین دخمه‌ها هم ـ مثلادخمهٔ معاصر ـ به‌یاری‌انسان زمینی‌می‌شتابد. البته باید درنظر داشته باشی که من ازشعر عاشقانه‌ای حرف می‌زنم که عاشقانه‌هم‌گفته شده باشد،چراکه شاعر عاشق،انسانیت مضاعف‌است، و تنها در این‌صورت، واژه‌ها هم عاشق و معشوق خـواهند شد. اگر خواننده، موقع خواندن شعر عاشقانه نفهمدکه واژه‌ها عاشق معشوق هستند، شعر عاشقانه پشیزی ارزش ندارد . واژه‌ها باید عاشق معشوق باشند، چراکه فقط دراین صورت خواهند توانست حق مطلب را ادا کنند، چرا که پس از گفته شدن شعر ، وقتی‌که شاعر عـاشق از شعر خارج می‌شود وفقط واژه‌ها می‌مانند، خواننده باید از طریق واژه‌هـا بفهمدکه شاعر عاشق بوده است یا هنوزهم هست، واگر واژه‌هاعاشق نباشند، خواننده از کجا بفهمد؟

شعر عاشقانه، شعری است‌که شاعر عاشق پس‌ازگفته شدن‌شعر، بدان به‌دیدهٔ حسرت و حسادت می‌نگرد. یعنی با خود می‌گوید: چرا این‌کلمات، این‌همه به‌معشوق نزدیکترند ومن نیستم؟ این شایدمصیبت هر شاعر عاشق باشد. چراکه پس ازگفته شدن شعر، او می‌بیندکه در گوشه‌ای از زبان، ده،بیست، یاپنجاه شصت‌کلمه، باهم‌خلوتی‌کرده‌اند. مثل پرندگان خلوت‌کرده به‌بالای درخت ـ و با خود خلوت موزون و عاشقانه درست‌کرده‌اند. انگارکلمات عـاشق، معشوق را در میان گرفته‌اند و معشوق ،تمامی‌تفقد چشم‌ها و دستهای خـود را در حرکات کلمات ریخته است. معشوق کلمات را بالانیده، بزرگ‌کرده، آبستن کرده، گسترش داده، بدانها تمام روحیهٔ عاطفی زیبای خودرابخشیده. آیا این ازنظرشاعر عاشق مصیبت نیست؟آخر شاعر عاشق پس‌ازگفتن شعر، از شعر جدا شده، شعررا به‌دیگران‌سپرده، به‌واژه‌ها، سپرده‌است واکنون این‌واژه‌ها هستندکه به‌جای شاعر، عاشق معشوق هستند. شاعر در این مرحله به نظر می‌رسد که فقط واسطه قرار گـرفته ، معشوق را به‌دست واژه‌ها سپرده است، واژه‌ها را عاشق معشوق کرده، خود به‌ـ معشوق بیگانه مانده است. گرچه این حالت ، جنبهٔ موقت دارد ، ولی همین حالت موقت آیا خود مصیبت نیست؟

مصیبت هست، ولی هرگز نباید موجب ملال شاعر بشود. چرا که منتهای فروتنی او خواهد بود، اگر اوگهگاه خود ازصحنهٔ عشق دور شود وبگذاردکه واژه‌ها عشق بورزند. این نه‌فقط فروتنی، بل‌که نوعی سخاوت است. منتها شاعر عاشق نباید اصولا از سخاوت خود حرف‌بزند. گرچه‌گاهی سخاوت همان فروتنی است، ولی‌او نباید از سخاوت سخنی به‌میان آورد . آخر سخاوت خاکستر چه می‌تواند باشد تا سخاوت شاعرعاشق چه باشد؟ آنهم شاعر عاشقی‌که به‌مراتب

از خاك وخاکسترهم پایین‌تر است.

و نیز نباید عاشق شدن واژه‌ها به‌معشوق ، موجب ملال شاعر عاشق بشود، به‌دلیل اینکه او زیبایی گذشته را از آن آینده کرده است، عشق گذشته را به‌سوی آینده حرکت داده است، دست‌های لمس‌شدهٔ گذشته را بدل به‌دست‌های لمس شونده در آینده کرده است ، تاریخ خصوصی خودرا تاریخ آیندهٔ زیبایی کرده است. گرچه ممکن است شاعر عاشق در رشك و حسد بسوزد که معشوقش، این‌همه به‌زمان‌ها و مکان‌های گوناگون تعلق یافته‌است، ولی‌اجر شعر عاشقانه درنجات روح شاعر نیست، بلکه در نجات یافتن روح معصوم بشریت است به وسیلهٔ حصول زیبایی، یك زیبایی واقعی، نه‌خیالی ، بلکه واقعیتی در خیال ، چراکه اگر معشوق وام‌گرفته شده از گذشتهٔ شاعر، به‌قدوم برگسان و مبارك خود ، آینده را مزین کند، اگر هرانسانی، در آینده تصوری از چهرهٔ نادرهٔ او را در خیال خود واقعیت دهد ، اگر معشوق ، با چتری از کهکشان شعله‌ور، از این سوی دیوار حال، به‌آن سوی دیوارحال ـ یعنی آینده ـ حرکت کند ، آیا آینده تصوری عینی از زیبایی عظیم معشوق نخواهد بود؟ آیا شاعر عاشق، باگفتن شعر عاشقانه و عاشقانه گفتن شعر، خود را بدل به‌عامل رستگاری بشر درآینده نمی‌کند ؟ آیا بدین وسیله ، شاعر عاشق ، خالق آیندهٔ روح بشر نمی‌تواند باشد ؟ شاعر عاشق تصویر معشوق گذشته را از آن آینده می‌کند و این در بعضی از مراحل تاریخ روح بشر، بزرگترین کمکی است که یك‌شاعر می‌تواند به‌بشریت بکند، چراکه از هر دیدگاه هم‌که بنگرید بهتر این است که به‌جای چهرهٔ کریه خودکامهٔ خونخواری چون چنگیز وهلاکو و دیگر خودکامگان خونخوار، چهرهٔ جلیل و عظیم و زیبای معشوق حافظ در ذهن آیندگان بماند . تاریخ باید روح معشوق را در ذهن

مردمان بپروراند، نه‌وقاحت فزون ازحد«هیتلر»،«موسولینی»،«استالین»و «فرانکو»را. هم از این نظر است که شعر عاشقانه هم کـه از یك نظر خصوصی‌ترین شعر دنیاست خود به‌خود تبدیل به‌نوعی شعراجتماعی، تاریخی و البته سیاسی می‌شود.

پس اساس شعر عاشقانه ، تجلیل از یك چهرهٔ جلیل است ، چهره‌ای که آیینه‌هارا نورانی کرده‌است. شعر عاشقانه، البته اگرعاشقانه هم‌گفته شده باشد، نزدیکترین و صمیمی‌ترین رابطه‌ای است که دونفر می‌توانند باهم پیدا کنند. شاعر عاشق، به‌هرجاکه برودآن چهرهٔ جلیل را باخود خواهد برد. آن‌چهره جهت می‌دهد، جهت‌ها را عوض می‌کند، مثل کوه‌کنار جاده است که درکنار جاده ایستاده است و باجاده ادامه می‌یابد. شاعر عاشق، مسافری است برروی این جاده‌که‌کوه را هرگز فراموش نمی‌کند. طبیعت، بدل به نشانه‌ای از معشوق می‌شود. هریك از اشیا تلطیف می‌شود تا خـود را در آیینهٔ چهرهٔ معشوق بیآراید. با وجود این دریا در مقایسه با چشم معشوق، قطره‌ای بیش نیست وآسمان، جلوه‌ای از حرکت دست اوست، و جنگل در برابر نگاه او شرمنده است، چراکه عشق برای شاعر عاشق، رابطه‌ای است بین دو انسان‌که درآن تمام روابط دیگرـمثلا رابطهٔ انسان باطبیعت، حتی‌گاهی رابطهٔ انسان بامرگ ـ ناچیز شمرده‌می‌شوند واگرجلوه‌ای از روابط دیگر دیده شود، فقط برای عزیز و عظیم وجلیل جلوه دادن رابطهٔ انسان با یك انسان دیگر است؛ چراکه شاعر عـاشق در واقع تنها نیست، بلکه یك بشریت تنهاست که با یك بشریت تنهای دیگر خلوت می‌کند. در شعر عاشقانه‌که اساس‌آن تجلیل است، دو انسان، به‌وسیله عمیق‌ترین عواطف وآنات روحی در برابرهم قرار می‌گیرند. شعر عاشقانه، گرچه خلوت‌ها را برملا می‌کند، دیگرانرا دعوت به‌

خلوت کردن با یکدیگر می کند . سرودن شعر عاشقانه و چاپ کردن آن، علنی و اجتماعی اعلام کردن خلوت‌های دوانسان است. اگرعشق و خلوت‌های عاشقانه علنی اعلام شوند، اگر پیکرهٔ معشوق برسر هر کوچه و بازار و چارسوق برافراشته شود، اگر برای هر کوچه‌ای از معشوق شناسنامه‌گرفته شود، اگرازپنجره بیرون‌را نگاه کنی وتصویری از معشوق بر دیوار روبه‌رو دیده شود، اگر رد پای معشوق از روی جاده‌ها پاك نشود، اگر همهٔ موزه‌ها، پراز جلوه‌های واقعی یك‌معشوق اصیل و واقعی بشوند، و اگر موزه‌ها علنی‌اعلام شوند، تفنگها همگی زنگ خواهند خورد و بمب‌ها منفجر نخواهد شد ، هیچکس مدح جلادان را نخواهدگفت، تمام پچپچه‌های مرموز و سری و جاسوس-مآبانه و زیرجلکی از بین خواهد رفت و چارراهها به‌شکل قلب انسان ساخته خواهد شد. من از عشق موهوم حرف نمی‌زنم، ازعشق‌عاشقانهٔ یك مرد به‌یك زن و بالعکس حرف می‌زنم که شعر را هم شیفتهٔ‌معشوق کرده باشد. عاشق هرکدام که می‌خواهد باشد و معشوق هرکدام که می‌خواهد باشد، عشق باید به‌وسیلهٔ شعر علنی اعلام‌شود.

ممکن است شاعر عاشق، معشوق را بنگرد و دم نزند وبعددم-نزده‌ها را بدل به‌دمیدنی جاویدان‌کند. چه بهتر ! شاعر یا نباید حرف بزند ویا اگرحرفی زد، باید آن‌حرف، کوه زمان را ازپیش‌رو بردارد، باید آن حرف بگسترد، در طول، در عمق و در عرض، در زمان و در مکان، و در تمام علت‌ها و معلول‌ها و بی علتی‌ها و بی معلولی‌ها و در بی‌زمانی‌ها و در بی‌مکانی‌ها، و در خفاها و در آشکارها . شاعر عاشق یك چشم درونی تماشا دارد و یك سینهٔ درونی، برای آنکه خود را در عاطفهٔ تبدیل‌شونده به‌واژه‌ها غرق کند . این نوع غرق شدن ، با دستپاچگی کودکان نوبالغ، و با گریه‌های پیران طفل‌مانده، هیچ‌مناسبتی ندارد. برای این نوع غرق شدن، یك سلامت بینش و سلامت خلاقه

لازم‌است، حتی حکمت افلاطون، در برابربینش سالم یك‌شاعر عاشق صفر است. به‌کمك آن سلامت بینش، اومعشوق نادره را درشعر خلق می‌کند، البته با الهام از وجود مخلوقی که همان خود معشوق است. هیچ چیز، مثل دقت، و تمرکز در دقت، به‌پیدایش این سلامت بینش کمك نمی‌کند. به‌دلیل اینکه واقعیت عشق، به‌وسیلهٔ دقت و تمرکز در دقت آشکار می‌شود. معشوق با دو دست چفت‌شده در زیر چانه در روبه‌رو نشسته است. باید سراپا محو تماشای دقیق چهره‌اش بشوی، والا به‌بشریت خیانت‌کرده‌ای، چرا که تصویر دقیق او از روبه‌رو ،و-از نیمرخ، از وقوع هزار جنایت جلوگیری می‌کند. چهره‌هایی هستند نایاب؛ انگار طبیعت، زیبایی را ضبط و سانسور کرده، و فقط، گهگاه از پشت دیوارهای سنگی و آهنی سانسور، چهره‌هایی زیبا بیرون پریده خود را بمیان جمعیت انداخته‌اند. فقط در کنار این چهره‌های زیباست که انسان درك می‌کند بشریت چقدر از زیبایی کم بهره برده است. وظیفهٔ شاعر عاشق این است که اگر یکی‌از این چهره‌های‌نادره از آن او شد،آنرا برای تمام بشریت علنی اعلام کند، تازیبایی‌گسترش بیشتر یابد، چیزی جمعی و جهانی شود. برای علنی و جمعی وجهانی اعلام‌کردن این چهره‌ها لازم است که شاعر عاشق سرشاراززندگی، و البته‌کمال زندگی، باشد. رابطهٔ بین‌دو انسان-دومعشوق یا دو عاشق-سالم‌ترین ، رهاترین ، زیباترین و عمیقترین رابطه‌ای است که تاریخ روح بشر به خود دیده است . شاعر عاشق، زبان این رابطه است ، اعلام‌کنندهٔ این زیبایی در رهایی و عمق است. شاعر عاشق ، کسی است که در ملاء عام ذهن خود را به‌سود بشریت دگرگون می‌کند و در شوارع شرق و غرب، علناً و عملاً، قدماً و قلماً عشق می‌ورزد. دعا کنیم که شاعران عاشق ازبین نروند، چراکه خالی ماندن سنگر عشق، خالی ماندن سنگر بشریت خواهد بود.

۲

گویا برای گروهی این سوءتفاهم پیش آمده‌است که اگر شاعری در شعرش از عشق سخن گفت، دیگر کارش از نظر اجتماعی ساخته است و دیگر باید خط بطلان بر سرتاسر ذهنیت و جهان‌بینی اجتماعی او کشید، چرا که دیگر جهان امروز برای روشنفکر، برای یك شاعر و یا یك منتقد خلاق، هیچ وظیفه‌ای، جز مبارزه، آن‌هم مبارزه‌ای که سر و کاری با عشق، عشق خلاق و شکوهمند، نداشته باشد، تعیین نکرده است. گویا ما داریم حسابها را با هم اشتباه می‌کنیم و انگار داریم دنبال انسان مبارز بی‌عشق می‌گردیم، و انگار در خود مبارزه، مبارزهٔ خود هستی در مقابل نیستی، مبارزهٔ بودن درمقابل نبودن، مبارزهٔ شدت و حدت عاطفی در برابر عدم انفعال و عمل عاطفی، هیچگونه شور و هیجان انسانی نمی‌بینیم؛ انگار داریم فراموش می‌کنیم که بدون شور و هیجان عاشقانه، از هرنوع، نمی‌توان، هرگز نمی‌توان، در هیچ مرحله‌ای، خود را مبارز قلمداد کرد. داریم این‌طور قلمداد می‌کنیم که

تو، توی شاعر، توی قصه‌نویس، توی نمایشگر، همین که از عشق سخن گفتی، دیگر تمامی حس مبارزه علیه هرنوع ابتذال و بیداد ابتذال را، فراموش کرده‌ای، چرا که دنیای ما، نه‌دنیای عشق، بلکه فقط دنیای مبارزه است، آن‌هم مبارزه‌ای که در آن هیچکس ازعشق سخنی به‌میان نیاورد ، هیچکس عاشق نباشد و هیچکس معشوق قرار نگیرد ، همه فقط به سوی مبارزه ، مبارزه با ابتذال و بیداد ابتذال کشانیده شوند ، چرا که پس از آنکه در نتیجه مبارزهٔ مردم، ابتذال از بین رفت، خود به‌خود ، مردم ، در یك دنیای مرفه ، آزاد و سرمست‌کننده ، به سوی هیجان‌های عشق کشیده خواهندشد. پس مردم! تا آن‌روز، عشق‌وعاشقی و سخن‌گفتن از شعر عاشقانه، موقوف! و بعد از آن هرکاری که دلتان خواست می‌توانید بکنید!

این در صورتی است که شما عشق را به‌معنای پست‌ترین نوع آن که همان سودای ارضای پایین‌تنه باشد و بس، در نظر بگیرید ، که گروهی از رمانتیکهای سوزناك این روزگار از آن چنان تصوری داشته‌اند؛ و به‌همین‌دلیل به‌وسیلهٔ اشخاصی که بینش واقعی اجتماعی داشته‌اند ـ از جمله «آل احمد» ـ به‌حد اعلای درجه کوبیده شده‌اند و این قلم، خود، درکوبیدن این تصویر بسیار مضحك در قلمرو جاودانه عشق، در این خطه، سهم ناچیزی داشته است، و این‌نوع فحشای عاشقانه‌ـ به‌آن نحو توللی‌وار و مضحك و بازاریش ـ از هرگوشه‌ای که در قد و قامت شعر از این ملك سرکند، توسری این قلم را بازهم‌خواهد خورد و دیگرانی هم پیدا خواهند شد ـ چنانچه به این زودی پیدا شده‌اند ـ که‌گاهی به‌طنز وگاهی به‌جد، بااین قبیل‌منظومات فحشایی، مخالفت کنند، چرا که در این قبیل منظومات معشوق از صورت‌انسانی کامل، زیبا وخلاق خود، خارج‌شده، وسیله‌ای ساده برای فرو نشاندن

هوس یك مرد یا یك زن قرار گرفته‌است.

تصور این قبیل شاعران، از معشوق، همانطور که گفتم تصوری فحشایی است. ساده‌تر بگویم ذهن اینان، معشوق را به‌صورت یك‌خانه فحشا مجسم می‌کند که انسان در آن چند دقیقه‌ای اطراق می‌کند و بعد نفس راحتی می‌کشد و راه خـود را در پیش می‌گیرد. به گمانم به‌خوبی می‌دانید که من و امثال من، برچهرهٔ وقیح چنین تصوری از معشوق، حتی تف هم نمی‌کنیم، با این نوع تصور از یك انسان، از هر نوعش که باشد، سر جنگ و جدل داریم، چرا که این تصور از عشق، تصوری است زائیدهٔ سیطرهٔ عوامل بورژوازی بـر اجتماع، و تصوری است که در آن گروهی ازانسانها به‌عنوان وسیلهٔ لذت جسمانی به‌کار گرفته می‌شوند و بعد به‌صورت تفاله‌های باقیماندهٔ یك یاچند عمل بورژوایی، در پشت‌سر گذاشته می‌شوند و جامعه به جای آنکه به‌دنبال اخلاقی خلاق برای عشق باشد که منطبق با آرمانهای جدید اجتماعی باشد، می‌کوشد در جنوب شهر خانه‌های فحشا به بدترین شکلش را داشته باشد ودر شمال شهر کاباره‌های جور واجورش را، وبدین‌ترتیب این تصور در ذهن خلایق اجتماع رسوخ پیدا می‌کند که شاعر چنین اجتماعی، اگر حرفی از عشق زد، از سر سیری و بخار معده حـرف زده است و منظورش از معشوق هم، همان معشوقگان طـاق و جفت بورژواهای شکم گندهٔ مخبط است. پس روشنفکر مبارز امروز، که مخالف سیطرهٔ اخلاق بورژوایی برجامعه است، بهتر است که دیگراز معشوق حرفی نزند!

و اما او، معشوق، با چهرهٔ نورانی انسانی خود، دو دستش‌را زیر چانه‌اش جفت‌کرده نشسته‌است که آقا: «من نه‌وسیله قرار می‌گیرم، نه بورژوا هستم، نه وسیلهٔ لذت جسم، ونه چیزی که پس از عبور تو،

به صورت یك تفاله بمانم. من یك انسان هستم، با تمام ارزش‌هـا و خصوصیات انسانی. تحرك تو به تحرك من وابسته است و تحرك من به‌تحرك تو. حرکت کنی، من‌هم حرکت می‌کنم. من‌نیز مثل‌تو هوای پاك و ناب را دوست دارم و می‌خواهم سد ابتذال را بترکانم. به‌سوی من، فقط به‌صورت یك‌انسان، با تمام ظرفیت‌های انسانی، می‌تـوانی بیایی، اگر جز این هستی، راه‌خودگیر و زحمت ما مدار!»

این تصور از معشوق را، با آن تصور قبلی از معشوق، رویا ـ روی بگذارید و مقایسه کنید. خواهید دید که اولی حیوانی‌ترین‌تصویر از معشوق است و دومی، انسانی‌ترین. اولی معشوق را به‌صورت یك مزدور مجسم می‌کند و دومی او را به صورت یك انسان آزاد. اولی زائیدهٔ ایدئولوژی بورژوازی است کـه تمام کارهایش را از طـریق واسطگی، مقاطعه‌کاری عاطفی و روحی و فحشا انجام می‌دهد ودومی زائیدهٔ ایدئولوژیهای مخالف با بورژوازی که ازانسان، تصوری آزاد، بی‌واسطه، پاك و خلاق دارد. پس مبارزه برای ایجاد یك مسیر صحیح برای شعر عاشقانه، خود مبارزه‌ای است، سیاسی و اجتماعی، و نمی‌توان یك نوع مبارزه را به‌خاطر مبارزه‌ای دیگر، معوق گذاشت: چرا که این خود، نوعی تعلیق به‌محال شعرعاشقانه خواهد بود.

دیگر اینکه گروهی خاص اعتقاد پیدا کرده‌اند که مضمون عشق باید از میان مضامین شاعرانه خارج گردد، چرا که در مضمون عشق، دیگر چیزی جدید نمی‌توان گفت و هر کسی کـه شعر عاشقانه گفت فیلی است که یاد هندوستان کرده و خود به خود به سوی دنیای کهن رانده خواهد شد و به‌اصطلاح کهنه‌پرداز و در نتیجه یاوه‌باف از آب درخواهد آمد. یعنی چون شاعر امروز نمی‌تواند چیزی بر منظومات گذشته پیرامون مضمون عشق اضافه کند، پس باید مضمون عشق را

فراموش کند و بپردازد به‌تمام چیزهایی که ره‌آورد دنیای معاصر است و باید بداند که در میان این ره‌آوردها از عشق خبری نیست، به دلیل اینکه اولا صدی نود شعرهای گذشته پیرامون عشق است (پس قلمرو عشق مثل قاره‌ای است کشف شده که هزاران بار به‌وسیلهٔ سیاحان عاشق زیر پا گذاشته شده) و ثانیاً آنچه پیش روی ماست، از نظر اجتماعی ، اقتصادی و فلسفی و سیاسی ، غیر عاشقانه است و شاعر اگر بخواهد بیان کنندهٔ دنیای معاصر خود باشد، باید نه به عشق، بلکه به مسائل حاد روزگار ما بپردازد. انگار عشق خود یکی از حادترین مسائل روزگار ما نیست.

نمی‌دانم این طرز فکر ره‌آورد شرق است ، یا غرب ، خودی است یا بیگانه، ولی خاستگاهش هر کجا که می‌خواهد باشد، خود فکر غلط است؛ چرا که مضمون عشق تا موقعی که انسان با ماهیت فعلی خود بر روی زمین گام برمی‌دارد مضمونی است انسانی ، و هر انسانی به‌مقتضای ظرفیت و استعداد پذیرش خود از این مضمون هم سهمی برده‌است،وچرا دربارهٔ چیزی که قسمتی از خمیره و سرنوشت متحرك او را تشکیل می‌دهد، حرف نزند؟

نخست باید گفت که هر کسی باید به‌نوبهٔ خود، قارهٔ نامکشوف عشق را برای خود کشف کند و در بارهٔ آن حرف بزند و حرف‌های خود را با چنان قدرتی بزند که دیگران نیز از آن سهم ببرند. ثانیاً هر کسی باید به‌زبانی در بارهٔ عشق ویا هر مضمون شاعرانهٔ دیگر سخن بگوید که متعلق به‌دنیای معاصر خود اونیز باشد، یعنی محتوای شاعرانهٔ عشق ، باید در بافت زبان امروز به خوانندهٔ شعر ارائه گردد ؛ باید محتوای عشق تمام خصوصیات معاصر را دربر داشته باشد و در ارائهٔ آن از شکل‌ها، لحن‌ها و آهنگ‌های زبان معاصر استفاده گردد؛ طوری

که رابطهٔ عشق امروز با عشق دیروز یا تصور ما از عشق دیروز ازبین نرود، سنت عشق، شکل معاصر خود را پیدا کند و شعر از بخشی از محتوای دائمی انسانی خود، عاری نگردد؛ چرا که عشق،بخش عظیمی از محتوای انسانی شعر را تشکیل می‌دهد. در ضمن بهتر است توضیح بدهم که اولا انسان، هنوز ذهنیت عاشقانه‌خود را از دست نداده واگر کسی حتی خود هنوز هم عاشق نشده باشد از شعر عاشقانهٔ گذشته باز هم لذت می‌برد، و ثانیاً انسان، درحال‌ساختن یك ذهنیت‌جدید عاشقانه است ، به‌دلیل اینکه برغم وحشت از ماشین و زور و میلیتاریسم،و در میان اشیایی حاکی از بیداد تکنوکراسی،هنوز به سوی عشق کشیده می‌شود و حتی گاهی از آن در راه مبارزه با ابتذال حاکم بر اذهان استمداد می‌کند و در کشاکش همین مبارزه است که جهان‌بینی جدید عشق را ارائه می‌دهد.

دیگر اینکه عده‌ای می‌گویند علت رخت بربستن عشق ازشعر، در حال یا آینده، باید این باشد که آن دیوارهای آهنین بین عاشق و معشوق از میان رفته است ، که دیگر لازم نیست عاشق ، در هجران معشوق بسوزد و سر به کوه و بیابان بگذارد و فرهادوار تیشه بر فرق کوه فرود آورد که خسرو ازشیرین کام دل برگرفت وازآن هم فراتر رفت. از نظر اینان، اکنون که سوز وگداز عاشقانه از بین رفته است و دیگر هیچ عاشقی، پروانه‌ای به‌دور شمعی نیست و تو می‌توانی بایك تلفن، معشوق را به‌در خانه بکشانی و یا هرزنی راکه خواستی موقع رقص از شوهرش جدا کنی و یا هر مردی راکه خواستی با یك یاد ـ داشت کوچك سر میز خود بکشانی و راز دلت را ، به‌سادگی غذا سفارش دادن، با او در میان بگذاری ، در چنین موقعیتی،عشق ، دیگر نمی‌تواند مضمون شعر امروز قرار گیرد.

به‌گمانم این تصویر فاسد و گندیده و مریض از عشق‌را، غرب‌زدگی ما به ارمغان آورده است. می‌خواهند مامردمانی پوك وپوسیده و بی‌بو و بی‌خاصیت، و خلاصه، بی‌درون باشیم، پا در هوا و بی اتکا و حیوان بار بیاییم. می‌خواهند نسبت به خود، احساس بیگانگی پیدا کنیم. اکنون‌که چشم‌انداز طبیعت مأنوس و مألوف ما در نتیجهٔ‌هجوم غرب، اصالت طبیعی و حیات پرتحرك خود را از دست داده است و ما به‌هرکجاکه بنگریم دیگر نشانه‌ای از اشیای‌خودی نمی‌بینیم و در نتیجه به‌طبیعت محیط خود بیگانه می شویم ، اکنون که ما در نتیجهٔ هجوم آداب و سنن غربی وجلوه‌های بیگانهٔ غربی‌و درنتیجهٔ به عاریه گرفتن موازین فرهنگی غرب، به فرهنگ و اصالت‌های آداب و سنن فرهنگی خود ، اجنبی شده‌ایم و در نتیجه از فرهنگ و ریشه‌های زندگی‌بخش فرهنگ خود دور افتاده‌ایم، اکنون‌که ما به‌دلائلی خاص، دیگر از شرکت جدی و عملی در اجتماع خود دست کشیده‌ایم و گذاشته‌ایم هرکسی هرکاری‌که دلش خواست با ذهنیت و جهان‌بینی ما بکند، اکنون‌که ما نسبت به‌فرهنگ و طبیعت و اجتماع بیگانه شده‌ایم و به‌تدریج داریم به‌صورت عروسك کوکی‌های خیمه‌شب‌بازی در ـ می‌آییم، پس بهتر است، ریشه‌های فردی خود را نیز ازدست بدهیم ـ از عشق نیز که مرکز درخشان حساسیت های فردی ماست و حتی گاهی پرتوی روشن بر مناسبات ما با طبیعت و فرهنگ و اجتماع می‌اندازد، چشم بپوشیم، چرا که مقولهٔ عشق، مقوله‌ای است حل شده ، مقوله‌ای است پرت و دیگر در میان ارزش های گوناگون انسانی ، به‌حساب یك ارزش اصیل گذاشته نمی‌شود.

می‌بینید که در واقع ما در مورد علم اقتصاد ، سرنا را از سر گشادش زده‌ایم و اینك دیگر ما وسیله‌ای هستیم و اقتصاد هدف ، به‌جای آنکه بر عکس باشد ؛ یعنی همه چیز برای رسیدن ما به والا ترین

ارزش‌های انسانی، وسیله قرارگیرد ، ما خود وسیله قرارگرفته‌ایم‌وتمام بی‌ارزشی‌ها بر گردهٔ ارزشهای ما سوار شده است. موقعی که انسان شعور خود را از دست بدهد، موقعی که انسان تبدیل به یك حیوان اقتصادی بشود و به درخت و باغ و خانه و نور، مثل حیوان بنگرد ، یعنی در میان آنها ، ولی بدون شعور بر ارزش عاطفی و معنوی آنها زندگی بکند، موقعی که بیست و چهار ساعت شب و روز انسان برای حرکت سریع بانك‌ها و ماشین‌های حساب ، برای گنده شدن دایرهٔ شکم صاحبان سرمایه و برای حرکت سریع عقربهٔ کارهای غیرانسانی تقسیم‌بندی شود ، موقعی که ماههای سال زندگی به چکهای با محل یا بی‌محل، سفته‌های پرداخت شده یا واخواست شده، قسطهای پرداخت شده یا پرداخت نشده تقسیم‌بندی شود،باری در چنین وضعیتی،عده‌ای پیدا می‌شوند و می‌گویند : شما این آخرین پایگاه شرقی خود، یعنی عشق را هم از دست بدهید! چرا که بنگرید غربیان و غرب‌زدگان را که همه یکجا در رختخواب می‌غلتند و عشق را یا مقوله‌ای پرت می ـ دانند و یا فقط آنرا در وجبی از ناف به‌پایین می‌یابند. مگر غربیان از ما متمدن‌تر نیستند؟ پس یاد بگیرید!

اما شاعری‌که از عشق سخن می‌گوید، ما را به‌یاد خودمان می‌اندازد، چراکه اکنون ما در میان اشیا و حالات و شرایطی زندگی می‌کنیم‌که ما را به‌یاد خودمان نمی‌اندازند. شاعری‌که از عشق سخن می‌گوید، ما را به یاد هسته‌های نخستین زندگی خودمان می‌اندازد ، ما را به قلب حساسیت انسانی‌مان رجعت می‌دهد و ما در میان همهمه ـ های بی‌مصرف صداهای توخالی، جیغ‌های شوم ، قیافه‌های کابوسی و وحشت‌زده ، چشم‌های از حدقه برآمده ، هیاکل متشنج ، هیولاهای سیمانی، بتنی، فولادی و آهنی، به‌یاد پاکی، خلوص و صفای خود می‌افتیم. شاعری‌که از عشق سخن می‌گوید، انسان را برای ما دوباره

کشف می‌کند، بیگانگی‌ها را از بین می‌برد، پل‌های استوار عاطفی ایجاد می‌کند و در ستایش خود از هدف عشق، ما را به‌یاد تمام آن لحظات تاریخی می‌اندازد که اجداد ما، از طریق ارائهٔ حساسیت‌های عاشقانه خود، انسان را غنی‌تر کرده‌اند؛ عشق، ما را در میان قیافه‌های مسخ شده‌ای که اکنون پیدا کرده‌ایم، به یاد چهره‌های اصیل زیبا می‌اندازد؛ ما به‌وسیلهٔ شاعری که از عشق سخن می‌گوید، زیبایی از دست رفته خود را باز می‌یابیم یا لااقل به یاد آن زیبایی می‌افتیم و بدین ترتیب او به ما حیثیت خاصی می‌دهد که ما دیگر حاضر نمی‌شویم آنرا از دست بدهیم، حاضر می‌شویم به‌خاطر آن مبارزتر باشیم، چرا که نفی آن حیثیت به‌وسیلهٔ هر کسی، نفی قسمت اعظم شعور و دانایی و زیبایی و هشیاری بشریت خواهد بود. عشق، رجعت به ریشهٔ حیات است، شاعری که از عشق سخن می‌گوید ما را به آن ریشه پیوند می‌دهد و ما دیگر حاضر نمی‌شویم بی‌ریشه بمانیم، بلکه از حیثیت ریشه‌های انسانی خود دفاع می‌کنیم. شاعری که از عشق سخن می‌گوید، در تجلیل خود از معشوق، زبان را پاک‌تر و پیراسته‌تر می‌کند، آنرا از لبیرنت تو در توی صداهای عقیم و لحن‌های بازاری و کلمات تو خالی حاکم بر سطوح ظاهری زبان می‌گذراند و بدان صافی و برکت و وزن و آهنگی که در خور عشق باشد، می‌بخشد. شاعری که از عشق سخن می‌گوید زبان را از ابتذال نجات می‌دهد و حتی در کلمات بی‌حیثیت، عطوفت و حساسیت می‌دمد تا آنها نیز در کنار کلمات غنی، به‌خود ببالند و از غنای سرشار شعر برخوردار گردند. و آخر سر، شاعری که ازعشق‌سخن می‌گوید، زبان را از قراردادهایی که تکنیک جدید، به صورت فرمولهای مبتذل، بر آن تحمیل می‌کند، نجات می‌دهد و زبان را به انسان که جز قرارداد تحرک دائمی هیچ قرارداد دیگری نمی‌پذیرد، نزدیک‌تر می‌کند.

مصرع، یك منظومهٔ وزنی بی‌نظیر

بر سر آنم که گر ز دست برآید
دست به کاری زنم که غصه سرآید
خلوت دل نیست جای صحبت اضداد
دیو چو بیرون رود فرشته درآید
صحبت حکام ظلمت شب یلداست
نور ز خورشید خواه بو که برآید
بر در ارباب بی مروت دنیا
چند نشینی که خواجه‌کی بدر آید
ترك گدایی مکن که گنج ببابی
از نظر رهروی که در گذر آید
صالح و طالح متاع خویش نمودند
تا که قبول افتد و که در نظر آید
بلبل عاشق تو عمر خواه که آخر
باغ شود سبز و شاخ گل به‌بر آید
غفلت حافظ درین سراچه عجب نیست
هر که به میخانه رفت بی‌خبر آید

۱

این شعر یکی از زیباترین غزلهای حافظ است. من ازخواننده دعوت می‌کنم که با سابقهٔ ذهنی که از معنای بعضی از اصطلاحات مربوط به‌شعر فارسی از قبیل غزل، بیت و مصراع و وزن و قافیه دارد، در شکل ظاهری این غزل دقت کند و ببیند که آیا ترکیب و ساختمان ظاهری آن، با ترکیب و ساختمانی که کلاً امروز می‌توان از شعر توقع داشت انطباقی می‌تواند داشته باشد یا خیر. عرض خود م از درج کردن این شعر و بحث صوری در بارهٔ آن روشن کردن نکاتی است که به‌گمانم از نظر دور مانده است. من می‌خواهم به‌طور دقیق در بارهٔ مصرع، بیت، ارتباط دو مصرع با یکدیگر، ارتباط چند بیت با یکدیگر، ارتباط مطلع غزل با بیت‌ها یا «به اصطلاح بیت‌های» دیگر، بحث کنم. چرا که بدون توجه به‌ماهیت ساختمانی این پایه‌های بنیادی شعر گذشته، نمی‌توان جوانان امروز را، به سوی شعر گذشته، هدایت کرد و مطالعهٔ آن را نمی‌توان، بدون راهنمایی دقیق، مفید

دانست. در تعریف اصطلاحات، من به‌تعاریف هیچکدام از گذشتگان، اشاره نخواهم کرد، مگر آنکه چنین اشاره‌ای را برای روشن کردن تعاریف خودم، ضرور بدانم.

اساس وزن شعر پارسی پس‌از عبور از واحدهای بسیار کوچك مثل اسباب، اوتاد، فواصل در یك شعر، بر مصرع است، نه بیت. یعنی وزن غزل حاضر، گرچه، در ذات، از ترکیب برخی هجاها و رکن‌ها پدیدار شده، ولی کلیت وزن جز مفتعلن فاعلات مفتعلن فع، چیز دیگری نیست. این وزن نه از بر، سر، آ، نم، که، گر، ز، دست، بر، آید، به‌طور جداگانه تشکیل شده، و نه از «بر سر آ» (مفتعلن) «نم که گر ز» (فاعلات) دست بر آ (مفتعلن)، «ید» (فع)، به‌طور جداگانه، تشکیل شده است، بلکه کلاً همه با هم، یك منظومهٔ شعری به‌وجود آورده‌اند، در ترکیب خاصی، که تنهاست، که بی‌نظیر است و جدا از تمام ترکیبات دیگر، چرا که تمامی آن هجاها، و همهٔ آن رکن‌ها را می‌شد به شکلی دیگر، در ترکیبی دیگر که به‌نوبهٔ خود، خاص و بی‌نظیر و تنها باشد، بکار گرفت و یا آنها را داخل ترکیبات دیگر بکار برد و منظومه‌ای دیگر به‌وجود آورد. آنچه مطرح است، این است که این مصرع، کلا یك منظومهٔ وزنی است و تمامی شعر از مصرع دوم تا مصرع آخر، به تبع آن منظومهٔ وزنی، آفریده شده است. پس مصرع یك منظومهٔ وزنی است که یك غزل، بر محور آن می‌چرخد. از نظر شاعری که شعر می‌گوید، این اسباب و اوتاد و فواصل و ارکان وزنی نیستند که موقع گفتن شعر به‌نظر می‌آیند ــ اگر چه این تقسیمات برای شناخت ترکیبات هجایی زبان و شعر اهمیت حیاتی دارند ـ بلکه این، آن منظومهٔ وزنی، آن واحد کوچك و کامل است که شاعر را، از وسط ترکیبات مختلف و بی ترکیبی‌ها، بلند

می‌کند و ناگهان او را به‌سوی شکل خاصی پرتاب می‌کندکه با تمام اشکال دیگر فرق می‌کند. هجاها و ترکیب هجایی و اجزاء وزنی ، در پیدایش این منظومهٔ وزنی اهمیت دارند ولی خود شعر ، خود آن منظومهٔ وزنی ، بالاتر از اجزاء متشکله‌اش قرار دارد ، آنها آجر و سیمان، و سنگ و ساروج هستند، ولی این، ساختمان است، زیربنای اولیهٔ بنای بزرگی است‌که کل غزل را تشکیل می‌دهد. غزل، ازنظر وزنی بر لولای مصراع می‌چرخد ، گرچه مصراع به‌قول« شمس قیس» «یك پاره باشد از دری دو لختی» ولی من ، برخلاف شمس قیس ، معتقدم که شعر، از منظومهٔ وزنی مصراع آغاز می‌شود و تمامیت شعر بر روی آن می‌چرخد و جز در بیت اول یك غزل (که هر دو مصرع از نظر ردیف و قافیه هم یکی هستند) تشبیه کردن یك بیت به‌یك در دو لختی، به‌طور کامل درست نیست ، چرا که قافیه‌های موجود در آخر ابیات بعدی مخل تساوی دوپارهٔ آن در دولختی است، و به‌علاوه مصرع‌های دوم هر بیت، با یکدیگر مساوی‌تر هستند. هم از نظر قافیه و هم از نظر وزن،و به پاره‌های یك در دو لختی ، دو به دو ، بیشتر می‌توانند تشبیه شوند تا دو مصرع موجود در هربیت یك غزل بعداز بیت مطلع.

شاعر، پس از آنکه از میان ترکیبات درهم ، مغشوش وپیچیدهٔ زبان ، خیز برداشت به طرف یك منظومهٔ وزنی و آن را بزعم خود تکمیل کرد و مثلا در آخر همین مصرع اول به «ید» یا «فع» پایان داد. دیگر راه افتاده است، نفس تازه می‌کند، فرمان را محکم‌تر، در دست می‌گیرد و دوباره از مفتعلن به‌سوی یك «فع» دیگر خیز بر می‌دارد. مصرع دوم، عین مصرع اول است، هم از نظر وزن، و هم از نظر ردیف و قافیه . و به همین دلیل این بیت یك بیت است ، بیتی

کامل . همان در دو لختی است که شمس قیس گفته است . شکل ظاهری دو مصرع یکی است ولی از نظر شکل درونی و مفهوم ، دو مصرع با هم فرق می‌کنند ، انگار یکی از آهن ساخته شده ، آن دیگری از ماده‌ای دیگر که مکمل قدرت آهن خواهد بود. مفهوم یك مصرع به مصرع دیگر مربوط می‌شود. در بیت‌های دیگر نیز مفاهیم یك مصرع به مصرع دیگر ارتباط پیدا می‌کند . ولی مفاهیم بیت‌های بعدی، به‌یك بیت دیگر، رابطه‌ای شکلی است ، و به همین دلیل شعر فارسی، از این نقطه‌نظر، شعریست فرمالیستی. چرا که غزل را به‌دلیل فرم خاصش، غزل می‌خوانیم؛ قصیده را به دلیل‌فرم خاصش، قصیده و رباعی را به‌دلیل فرم خاصش، رباعی می‌نامیم . تأکید، بیشتر، از یك دیدگاه بر روی شکل ظاهری است . ولی از دیدگاه دیگر این طور نیست . چرا که اصطلاح بیت را دقیقاً نمی‌توان برای جفت مصرع‌های دیگر بکارگرفت. شمس قیس می‌گوید:

«هربیت را دو نیمه باشد کی در متحرکات و سواکن به‌هم نزدیك باشند و هر نیمه را مصراع خوانند و درلغت عرب‌احدمصراعی‌الباب‌یك‌پاره باشد از دری دو لختی . یعنی همچنانك از دری دو پاره هرکدام کی خواهند فراز و باز توان‌کرد بی‌دیگری، و چون هردو به‌هم فراز کنند یك در باشد. از بیت شعر هرکدام مصراع‌که خواهند انشاء و انشاد توان‌کرد بی‌دیگری. و چون هر دو به‌هم پیوندد یك بیت باشد و به حکم آنکه بناء کلام منثور بر ادراج و اتصال بود ، بناء کلام منظوم بر مقادیری منفصل متکرر مسجع‌الاواخر نهادند و هر مقدار را بیتی خواندند و سجع‌آخرآنرا قافیت کردند.»

جز در بیت اول غزل ، دو مصراع با یکدیگر مسجع‌الاواخر نیستند و به‌همین دلیل دو مصرع اول بیتی را تشکیل می‌دهند و تشبیه در دو لختی هم به جا به کار رفته است ولی مصرع‌های بیت‌های دیگر

با یکدیگرمسجع‌الاواخر نیستند. بلکه‌ابیات با یکدیگر مسجع‌الاواخر هستند و شمس قیس نخواسته است بگوید که دو بیت با یکدیگر، یا بیت‌ها با یکدیگر درهای دو لختی می‌سازند ، او خواسته است این حرف را دربارهٔ بیت، هرنوع بیتی به‌طور کلی، بزند، در حالیکه جز بیت مطلع ، بقیهٔ مصرعها را به‌این دلیل که دو پاره ، مسجع‌الاواخر نیستند و یك در دو لختی را از نظر سجع آخر مصرع نمی‌سازند ، نمی‌توان بیت خواند ، به‌دلیل اینکه تعریف خود شمس قیس شامل حال آنها نخواهد بود. پس چه باید کرد؟ می‌گویم باید دقت کرد به ـ آفرینش شعر و ذات شعر. آن‌وقت به‌نتایج دیگری خواهیم رسید که من سعی می‌کنم در این‌جا دقیقاً شرح دهم.

۱ ـ مصرع اول به‌مصرع دوم در هر دو پاره شعر یك غزل ویا یك قصیده ارتباطی دارد: الف) وزنی، ب) تصویری، ج) محتوایی.

۲ ـ بیت ، جزدردومصرع اول‌غزل و قصیده و جز در رباعی ، دوبیتی، و جز در مثنویها، قابل اطلاق به دوپاره مصرعهای شعرفارسی نمی‌تواند باشد.

۳ ـ در یك غزل (همانطورکه در غزل فوق از حافظ دیده می‌شود) رابطهٔ بین هر دوپاره با دوپاره‌های دیگر رابطه‌ای است، الف) در وزن، ب) در ردیف و قافیه (یعنی در شکل ظاهری).

۴ ـ بین دوپاره‌های دیگر به‌ندرت رابطه‌ای ، الف) تصویری، ب) محتوایی دیده می‌شود.

۵ ـ رابطهٔ بین هر دو پاره با پاره‌های دیگر رابطه‌ای است ، الف) فقط صوتی و سماعی. ب) گاهی فضایی (مثلا احساس حسرت، غم، شادی، عصیان و دربدری به‌صورت بسیار رقیق و سخت ذهنی ، نه عینی و تصویری، برشعر سایه می‌افکند).

۶ ـ بیت، شعری نیست که بر دو مصراع منفصل‌متکررمسجع‌الاواخر ، تقسیم شود ، بلکه شعر از مصراع شروع می‌شود و ممکن است مصراع بعد با آن مصراع مسجع‌الاواخر باشد و یا نباشد. اگر مسجع‌الاواخر باشد آن‌را بیت می‌نامیم و اگر مسجع‌الاواخر نباشد، دلیلی نیست که آن‌را بیت بنامیم . بیایید آنها را مصرع‌های پیوسته بنامیم.

۷ ـ شعرگذشتهٔ فارسی از دو مصرع پیوسته ساخته شده است، و می‌آیم به‌طرف شعر امروز و می‌گویم : شعر امروز از مصرع ، از تشکل مصرع، ـ گاهی یك سطر، گاهی چهار پنج کلمه، گاهی چهار پنج سطر ـ ساخته شده است. اساس آن مثل شعر گذشته بر آغازی نیرومند، در یك منظومهٔ وزنی و تصویری است و این منظومهٔ وزنی، با تمام مختصاتش یك مصرع است.

۲

مصرع، یك حرکت است، حرکتی ناگهانی ، کامل یا رو به ـ کمال، وهمانطورکه در سطرهای بالا گفتم، منظومه‌ای است خـاص، بی‌نظیر و تنها . انفجاری است درخشان ، از میان ظلمت زبان ، و در رأس خلاقیت شاعرانه قرار دارد ، و بحث در بارهٔ آن، فنی‌ترین و هنری‌ترین بحث در بارهٔ خلق یك شعر است. و من غرضم بحث کلی در بارهٔ خلاقیت شاعرانه نیست، بلکه می‌خواهم از نظـر فنی در بارهٔ خلق یك شعر حرف بزنم. در بارهٔ خلاقیت شاعرانه و ماهیت شعر از نظر شکل و محتوا، در گذشته حرف زده‌ام و در نقدهایم به بـررسی شعرهای یك شاعر، به‌طور کلی، و بررسی شعری از یك شاعر (نقد تحلیلی شعر) پرداخته‌ام، ولی حالا این موضوع را پیش می کشم کـه یك شعر، چگونه به‌وجود می‌آید، از داخل کلمات، به‌صورت‌ترکیبی خاص، بدیع و بی‌نظیر از کلمات ، و چگونه خود شعر در آن سوی این ترکیب بدیع و خاص و بی‌نظیر از کلمات ، یك مفهوم انفجاری

ناگهانی و در عین‌حال دائمی پیدا می کند.

خلق یك شعر ، عملی است دینامیك، و مصرع که اساس شعر است، هر نوع شعری ، مثل زیبایی‌ونوس است که از میان موج‌های دریا بیرون می‌آید و خود را در تحرك تمام بر چشم ما سوارمی کند. مصرع به‌طور افقی بر روی کاغذ نوشته می‌شود، ولی در ذهن‌ما ، در برابر چشم درونی‌ما، به‌صورت عمودی برروی کاغذی ظاهر می‌شود. نثر نیز به‌طور افقی برروی کاغذ نوشته می‌شود ، ولی چشم درونی ما آن را به صورت پهن شده بر روی کاغذ مجسم می کند . ولی ظهور عمودی یك مصراع ، در برابر چشم درونی ما، آنچنان بدیع است که به معجزه شباهت دارد تا به‌جریان عادی امور . لیکن می‌دانیم که خلق یك شعر ، به وسیلهٔ شاعر صورت می‌گیرد و شاعر نه چشم‌بندی می‌داند و نه معجزه‌گری. او ساخت مصرع را ازمیان کلمات پیدا می‌کند، آن‌را ظاهر می کند و آن‌را با جسمیت عمودی و عینی و والای خود در برابر ما می گذارد.

عروض‌دانان ما، شمس قیس، «خانلری»، «حمیدی»، پس از آنکه مصرع به‌وجود آمد، می‌گویندکه این مصرع ازنظر وزنی، به اجزا و ارکان زیر به‌شکلی خاص قابل تقطیع است. یعنی آنها به‌شعر در حال تجزیهٔ شعر، نگاه می کنند و می‌گویندکه شعر، مصرع یا همان بیت‌که در یادداشت اول ، حدود بیت بودن یا نبودنش را ثابت کردم ، قابل تجزیه به‌اجزایی خاص است. عروض‌دانان ما پس از گفته شدن شعر به‌سراغ شعر می‌روند . متری هم در اختیار دارند و با آن، ابعاد شعر را از نظر وزنی اندازه می گیرند و چیزی ثابت شده را دوبـاره ثابت می کنند، آن‌هم با تبدیل کردن موجودی متشکل، به‌اجزاء آن موجود به‌صورتی نامتشکل، یعنی تبدیل یك مصراع به‌اجزاء مرده یك «مفتعلن

فاعلات مفتعلن فع » و یا به‌اجزاء مـردهٔ یك « مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» و یا به‌اجزاء مردهٔ یك «فعولن فعولن فعولن فعول». عروض‌دانان ما، در اوج، خیاط هستند که انسان را فقط از دیدگاه لباسی که پوشیده یا باید بپوشد نگاه می‌کنند، و یا برعکس، گاهی چیزی را که دوخته و آماده است ، دوباره به تصور بریدن ، تکه پاره می‌کنند . عروض‌دان، در اوج، فقط خیاط شعر است. در حالیکه منتقد واقعی ، با انسان، انسانی که داخل آن لباس ، تن و روح خود را پنهان کرده است. سر و کار دارد . منتقد واقعی ، شاعر را سر بزنگاه خلق یك اثر هنری، یعنی خلق آن مصرع بی‌نظیر وبدیع و عمودی به‌دام‌می‌اندازد. چرا که از نظر او، موقعی که مولوی می‌گوید:

«جامه‌های سبز ببریدند بر دکان غیب »

و یا«صائب» می‌گوید:

« از بخت سیه نیست گذر اهل رقم را»

و ادامه می‌دهد :

«بی چاك که دیده‌ست گریبان قلم را»

که به‌راستی وصف حال‌صاحب قلمان‌روزگار ماست، پدیده‌ای به‌وجود آمده است که باید ماهیت انسانی آن، ازنظر فنی معلوم شود. به‌دلیل اینکه علاوه برمعنوی، روحانی، عرفانی و اشراقی و اجتماعی بودن این مصرعها، در آنها ، به عنوان ترکیبات خاصی از کلمات ، چیزهایی هست، ازنظر فنی و ازنظر هنری، که‌باید ماهیت انسانی آنها روشن شود.

برای روشن شدن مطلب ، مثالی از مجسمه سازی می‌زنم . یك مجسمهٔ سنگی، از سه‌چیز در حال ساخته‌شدن به‌وجود می‌آید:

۱ ـ کوهی که سنگ مجسمه از آن گرفته می‌شود.

۲ ـ سنگ مجسمه.

۳ ـ خود مجسمه.

و حالا به‌توضیح ماهیت یك‌یك آنها می‌پردازم:

الف ـ سنگ مجسمه ازکوه‌گرفته می‌شود. ولی کوه، کلا کوه است نه‌سنگ مجسمه. کوه ، به‌صورت کوه باقی می‌ماند ، حتی اگر سنگ مجسمه از آن گرفته شده باشد.

ب ـ سنگ مجسمه، فقط سنگ است نه‌کوه، و نه مجسمه.

ج ـ خود مجسمه ، کلا یك مجسمه است ، مجسمه از سنگ ساخته شده. و سنگ هم ازکوه‌گرفته شده، ولی مجسمه، فقط مجسمه است، نه کوه و سنگ.

توضیح دیگری هم می‌توان در بارهٔ ساختمان مجسمه داد:

الف ـ مجسمه از سنگ ساخته شده.

ب ـ سنگ ازکوه گرفته شده است.

ج ـ کوه از سنگ مجسمه‌های مختلف ساخته شده.

در توضیح نخستین ما با فرم سر و کار داریم و در توضیح دوم با محتوا. آنچه مجسمه را از سنگ جدا می‌کند، فرم مجسمه است . ولی آنچه مجسمه را به‌سنگ مجسمه پیوند می‌دهد، محتوای مجسمه است. سنگ در حرکت‌خود ازکوه به‌طرف مجسمه دگرگون‌می‌شود، فرم پیدا می‌کند و به‌صورت عمودی در برابر ما ظاهر می‌شود . بر ـ عکس ، سنگ در حرکت خود از مجسمه به طرف کوه، فرم مجسمه را از دست می‌دهد و محتوا پیدا می‌کند . درون هر مجسمهٔ سنگی ، به‌همان بی‌شکلی درون هر کوه سنگی است. از نظـر محتوا سنگ و مجسمه و کوه یکی هستند. در برخورد اول چنین به‌نظـر می‌رسد که چون سنگ به‌وسیلهٔ فورمی خاص ازکوه جدا شده، تبدیل به مجسمه

می‌شود، پس آنچه مهم است، فرم مجسمه است . ولی من می‌خواهم پیش از آنکه برسیم به‌مسألهٔ شعر و رابطهٔ آن با زبان، سه‌چهار توضیح استدلالی دیگری را هم در بارهٔ رابطه کوه و سنگ و مجسمه پیش بکشم .

الف ـ برای پیدایش مجسمه لازم است که یك کوه وجود داشته باشد.

ب ـ برای پیدایش مجسمه لازم است که قطعه سنگی از کـوه وجود داشته باشد.

ج ـ برای پیدایش مجسمه، لازم است که سنگ کوه، فرم مجسمه به‌خود گیرد .

و باز نتیجه می‌گیریم که:

الف ـ مقداری از کوه درون مجسمه محبوس شده است.

ب ـ خود کوه، در زمینه به‌صورت کوه باقی مانده است.

ج ـ هم مجسمه و هم کوه از سنگ ساخته شده است .

د ـ اما از نظر هنری. یك مجسمه ، مجسمه است. نه سنگ ، و نه کوه.

این استدلال‌ها را مو به‌مو می‌توان در بارهٔ موقعیت شعر کرد ، چراکه در آفرینش هر شعری، سه‌عامل اصلی وجود دارد که بدون در نظرگرفتن موقعیت این سه عامل، یك شعر نمی‌تواند به‌وجود آید:

۱ ـ زبان، که کلمات شعر از آن گرفته می‌شود.

۲ ـ کلمات شعر.

۳ ـ خود شعر.

از آنجاکه ما با واحدی کوچك‌تر، یعنی مصرع سروکار داریم و یك شعر با این منظومهٔ بی‌نظیر شروع می‌شود، بهتر است به‌جای شعر

فعلاً از مصرع استفاده کنیم و بگوییم که یك مصرع شعری ، در حال ساخته شدن از سه عامل زیر به‌وجود می‌آید:

۱ ـ زبان که کلمات مصرع از آن گرفته می‌شود.

۲ ـ کلمات مصرع.

۳ ـ خود مصرع.

و حالا می‌پردازیم به‌توضیح ماهیت یك یك آنها:

الف ـ کلمات یك مصرع از زبان گرفته می‌شود ولی زبان کلاً زبان است نه فقط کلمات یك مصرع. یعنی زبان، به‌صورت زبان باقی می‌ماند. حتی اگر کلمات یك مصرع از آن گرفته شده باشد. موقعی که «معروفی» در بیش از هزار سال پیش می‌گوید:

« این دل مسکین من اسیر هوا شد »

تمامیت زبان فارسی عصر خود را بکار نمی‌گیرد. به‌همین‌دلیل زبان فارسی معاصر معروفی، کلاً به‌صورت یك زبان باقی می‌ماند.

ب ـ کلمات یك مصرع، فقط جدا از یکدیگر به‌صورت کلمه حساب می‌شوند. آنها نه‌کل زبان را تشکیل می‌دهند و نه اگر به‌شکلی دیگر کنار گذاشته شوند کل آن مصرع را. یعنی: «این دل مسکین من اسیر هوا شد » در این مرحله به صورت کلمات جدا از یکدیگر در برابر ما ظاهر می‌شود . « این و دل و مسکین و من و اسیر و هـوا و شد» ، به صورت جداگانه فقط مفاهیم عادی ، مفاهیم سنگ شدهٔ خود را به‌رخ ما می‌کشند. آنها مادهٔ اصلی یك مصراع‌هستند، ولی تاموقعی که شکل نهایی مصرع معروفی را به خود نگرفته‌انـد ، اولاً ، مفاهیم عادی خود را حفظ می‌کنند و ثانیاً ممکن است به شکل دیگر ـ جز شکلی که در این مصرع دیده می‌شود ـ در کنار هـم قرار بگیرند . در هر صورت ، این کلمات ، جدا از هم ، مصرع معروفی را تشکیل

نمی‌دهند.

ج ـ خود مصرع ، کلاً یـك مصرع است. مصرع از کلمات ساخته شده و کلمات هم از زبان‌گرفته شده‌اند، ولی این مصرع نه‌فقط کلمه است و نه فقط زبان، بلکه این مصرع یك‌ترکیب جدید ازکلام است. یك منظومهٔ نوظهور است، یك شعر است، کلمه نیست و زبان هم نیست. چراکه دیگر «این، دل، مسکین، من، اسیر، هوا و شد» ، به‌زحمت مفاهیم ابتدایی مربوط به‌زبان را به‌رخ ما می‌کشند . آنهـا کلاً حرکتی جدید را نشان می‌دهند . مصرع از اعماق ظلمت زبـان به‌صورت یك انفجار نورانی، به‌سوی سطوح درخشان و روشن‌شکل پرتاب می‌شود. به‌پا می‌ایستد،مثل انسان ابتدایی‌که دستهایش را بلند کرد و قدش را راست‌کرد و ایستاد وکامل شد.

توضیح دیگری هم می‌توان در بارهٔ ساختمان مصرع داد:

الف ـ مصرع از کلمه ساخته شده.

ب ـ کلمه از زبان گرفته شده.

ج ـ زبان از کلمات مصرع‌ها و سایـر ترکیبات ساخته شده است .

درتوضیح نخستین ما با فرم‌مصرع سر وکار داشتیم، درتوضیح دوم بامحتوای آن سر وکار داریم. آنچه مصرع را ازکلمه جدا می‌کند ، شکل مصرع است. ولی آنچه مصرع را به‌کلمه و زبان پیوند می‌دهد، محتوای‌مصرع است. کلمه، در حرکت خود، از زبان به‌طرف مصرع ، دگرگون می‌شود و فرم پیدا می‌کند و به صورت تـرکیبی جدید از کلمات در برابر ما ظاهر می‌شود. بر عکس ، کلمه در مسیر خود از مصرع به‌سوی زبان، فرم مصرع را از دست می‌دهد و محتوا پیدا می‌کند. اگر به‌ترکیب مصرع نیندیشیم،کلمات مصرع به‌صورت

جدا از هم وکلمات هر مصرع با ترکیب دیگر و کلمات زبان، یکی هستند : یعنی دارای ظرفیتی محتوایی هستند و به ظاهر چنین به نظر می‌رسد که آنچه آنها را از یکدیگر جدا می‌کند فرم مصرع است . پس این فرم است‌که مهم‌است نه‌محتوا. ولی پیش ازآنکه به‌نتیجه‌ای قطعی برسیم بهتر است بقیهٔ استدلال در بارهٔ سنگ وکوه و مجسمه را به‌طرف زبان و مصرع و کلمه نیز بکشانیم و پس از تکمیل استدلالها به‌فرق استدلالها بیندیشیم.

الف ـ برای پیدایش مصرع، لازم است که زبان وجود داشته باشد.

ب ـ برای پیدایش هر مصرع، لازم است‌که زبان وجود داشته باشد.

ج ـ برای پیدایش مصرع، لازم است‌که‌کلمات زبان ، به‌شکل مصرع، مصرعی خاص، کنار هم قرارگرفته باشند.

و نتیجه می‌گیریم که:

الف ـ کلمات، بدون زبان نمی‌توانند وجود داشته باشد.

ب ـ مصرع، بدون‌کلمه نمی‌تواند وجود داشته باشد.

ج ـ مصرع، بدون فرم مصرع نمی‌تواند وجود داشته باشد.

و باز نتیجه می‌گیریم که:

ب ـ خود زبان، در زمینه به‌صورت زبان باقی مانده است.

ج ـ هم مصرع و هم زبان، ازکلمه ساخته شده‌اند.

د ـ اما ار نظر هنری ، یك مصرع، مصرع است، شعر است ، نه تنهاکلمه و نه تنها زبان.

پس شعر از زبان سرچشمه می‌گیرد و به‌صورت ترکیبی بدیع از مصرعها، در آن سوی زبان ، به صورت عمودی در برابر ما می ـ

ایستد. آیا می‌توانیم کلمه را سنگ به حساب بیآوریم؟ آیا رابطه‌ای خیلی جدی و دقیق بین کلمات مصرع و کلمات زبـان از نظر مفهوم وجود دارد؟ اگر چنین رابطه‌ای وجود داشته‌باشد، رابطه‌ای است به‌سود محتوا، یا به‌سود فرم و یا به‌سود هردو، و یـا به‌سود هیچکدام؟ مسأله احتیاج به بررسی دقیق‌تری دارد.

۳

در بخش‌های قبلی این بحث نتایجی گرفتیم کـه برای ادامهٔ بحث، لازم است برخی از آنها را تکرار کنیم. گفتیم:

الف ـ کلمات ، بدون زبان نمی‌توانند وجود داشته باشد.

ب ـ مصرع، بدون کلمه نمی‌تواند وجود داشته باشد.

ج ـ مصرع ، بدون فرم مصرع نمی‌تواند وجود داشته باشد.

و باز گفتیم که :

الف ـ مقداری از زبان درون مصرع محبوس شده است.

ب ـ خود زبان، در زمینه به‌صورت زبان باقی مانده است.

ج ـ هم مصرع و هم زبان، از کلمه ساخته شده‌اند.

د ـ اما از نظر هنری، یك مصرع ، مصرع است ، شعر است، نه‌تنها کلمه و نه‌تنها زبان.

و باز گفته‌ایم که شعر از زبان سرچشمه می‌گیرد و به صورت ترکیبی بدیع از مصرعها ، در آن سوی زبان ، به‌صورت عمودی در

برابر ما می‌ایستد.

سؤالهایی که در پایان بخش دوم این رساله مطرح کردیم، اینها بودند: درمقایسهٔ شعر با مجسمه‌سازی، آیا می‌توانیم کلمه را سنگ به‌حساب بیآوریم؟ آیا رابطه‌ای خیلی جدی و دقیق بین کلمات زبان از نظر مفهوم وجود دارد یا نه؟ اگر چنین رابطه‌ای وجود داشته باشد، رابطه ایست به سود محتوا، یا به سود فرم، و یا به سود هر دو، یا به سود هیچکدام؟

کلمه، سنگ نیست. چرا که سنگ پیش از آنکـه وارد اندام مجسمه شود، هیچگونه مفهومی ندارد. هیچگونه مصرفی در راه آفرینش ندارد. سنگ، سنگ است، هم در فرم و هم در محتوا، درحالیکه کلمه به صورت عنصری موجود در زبـان ، معنی دارد، و هیچ کلمه‌ای در زبان نیست که فقط یك معنی داشته باشد. یك کلمه چندین معنی دارد، از کلمه‌ای مشتق شده یا کلماتی را از خود مشتق کرده است و برحسب موقعیتی که در زبان پیدا می کند وظائفی از قبیل فاعل و مفعول و صفت و قید و غیره به عهده می گیرد، یعنی کلمه بطور کلی ریشه دارد، معنی دارد، و وظیفه‌ای دارد. درحالیکه ریشهٔ سنگ، سنگ است: معنایش، سنگ است، وظیفه‌اش هم سنگ بودن است. سنگ، از سنگ تجاوز نمی کند، ولـی کلمه از خـود تجاوز می کنـد ، معنی یا معنی‌هایی را می رساند. کلمه، در زبان حامل پیـامی است و این پـیام، معنی و یـا معنی‌های کلمه است. در فرق بین کلمات زبان وصداهای موسیقی نیز، وضع همین است. صدا به تنهایی فقط صداست، ترکیب صداها، القا کنندهٔ احساس است، احساسی که قابل تعبیر به احساس‌های دیگر است و احساسهای دیگری که در ذهن چندین سایه‌ـ‌احساس ایجاد می کنند: یعنی قدرت القاء موسیقی، بعلت بی معنی بودن صدا ها به صورت جدا از هـم، و عاطفی شدن کامل صداها پس از ترکیب پایان ناپذیـر و

و متنوع است. در عین حال نمی‌توان تاثیرپذیری ازموسیقی را به‌یك احساس یا دو احساس محدود کرد. درموسیقی برای احساس‌نمی‌توان تثبیت معنی کرد. موسیقی نامحدود است. به دلیل اینکه معنی ندارد، ذهن را فقط با فرم، فرمهایی که آفرینندهٔ احساس‌های متناقض هستند ، سرشار می‌کند و به‌همین دلیل برای درك موسیقی، باید از معنی جدا شد (و حتی این را به صورت تبصره در اینجا بگویم که علت مقاومت شدید ذهن ایرانی در برابر موسیقی کلاسیك غرب این است که ذهن ایرانی در موسیقی به دنبال معنی‌است. از نوع معنایی که شعر فارسی به‌موسیقی ایرانی، در آوازهای ایرانی می‌دهد و در نتیجه موسیقی را به سود شعر مختل می‌کند و شعر را به سود موسیقی . ذهن ایرانی ، به علت اعتیادکاملش به موسیقی ایرانی، ازموسیقی کلاسیك غرب هم، طلب معنی یا معنی‌های معین می‌کند و این غیرممکن است) و باید پرداخت به‌احساس‌هایی که ترکیب صداها ایجاد می‌کند.

پس صدا، معنی ندارد. سنگ معنی ندارد و همچنین در نقاشی یك خط تنها معنی ندارد، ولی یك کلمه، نه فقط یك معنی ، بلکه حتی چندین معنی دارد. آیا موقعی که این کلمات وارد شعر می‌شوند، تمام معنی‌های خود را وارد شعر می‌کنند یا نه؟ و اگر تمام معنی‌های خود را وارد شعر نمی‌کنند، پس بر معنی‌های آنها چه‌اتفاقی می‌افتد و اگر این معنی‌ها عوض می‌شوند، ماهیت این تبدیل معنی چیست؟

باید این‌را روشن کنم که به‌علت معنی‌دار بودن تك تك‌کلمات، و البته به‌علت چندین معنی داشتن هر کلمه، هیچ ترکیبی ولو تصادفی، ولو ناگهانی و آنی، ولی مسخره و مضحك ، در زبان نمی‌توان پیدا کرد که به‌کلی عاری از معنی باشد. به‌دلیل اینکه کلمه ، بهر طریق، با یك، دو، یا چند معنایش، مقاومت به‌خرج می‌دهد و خود را به‌صورت

چیزی معنی دار، به‌رخ می‌کشد. مخصوصاً موقعی که در کنار کلمات دیگر قرار می‌گیرد، منطق خاصی به‌وجود می‌آورد و در این منطق خاص، یك یا دو یا حتی چند مفهوم کلمه به‌کارگرفته می‌شود. حالا در برابر من پنج کلمه دیده می‌شود که به ظاهر کوچکترین ارتباطی با یکدیگر از نظر معنی ندارند، ولی هر ترکیبی از این پنج کلمه، نوعی معنی را ، گرچه به‌شکلی مسخره،به ذهن می‌رساند. این پنج کلمه ، عبارتند از: هیجان، بستنی، آسمان، باریدن، از. پنج ترکیب از این پنج کلمه می‌سازم و خواهید دید که این ترکیبات به‌کلی عاری از مفهوم نمی‌تواند باشد:

۱ ـ باریدن هیجان از آسمان بستنی.

۲ ـ باریدن بستنی از هیجان آسمان.

۳ ـ باریدن آسمان از هیجان بستنی.

۴ ـ آسمان باریدن از هیجان بستنی.

۵ ـ از بستنی هیجان آسمان، باریدن.

می‌دانم که خواهید گفت ترکیباتی از نوع این پنج ترکیب ، کوچکترین مفهومی ندارند. در حالیکه سعهٔ صدر داشته باشید و اینها را گاهی بطور دقیق و گاهی بطور استعاری معنی بکنید. خواهید دید که هیجان از آسمانی که به‌رنگ بستنی باشد، می‌تواند ببارد (۱) : بستنی از هیجانی که ممکن است آسمان در ما ایجاد کرده باشد می‌تواند ببارد (مثلاً ما احساس کنیم که از هیجان آسمان ، بستنی را روی میز ما می‌گذارند و یا بستنی ـ بارانمان می‌کنند (۲): و یا ممکن است احساس کنیم که از هیجانی که بستنی در ما ایجادکرده ، آسمان شروع به‌باریدن می‌کند (۳): و یا احساس کنیم که ازهیجان بستنی، در ذهن ما آسمان، فقط تبدیل به آسمانی می‌شود که کاری جز باریدن

ندارد (۴): ویا بستنی‌را به‌صورت عامل هیجان درنظر بگیریم واحساس کنیم که از داشتن ، دیدن یا خوردن این نـوع بستنی هیجان ، حتی آسمان تبدیل به‌آسمان باریدن می‌شود (۵).

خواهیدگفت که این معانی، بکلی مزخرف است. من خودم در مزخرف بودن این معانی تردیدی ندارم، ولی می‌گویم معنی مزخرف هم، بالاخره نوعی معنی است، منتها معنایی است که به‌درد نمی‌خورد و غرض من هم از دادن ایـن معانی مزخرف ثابت کردن ایـن نکته نیست که معانی مزخرف، مزخرف هستند، بلکه روشن کردن این نکته است که ازترکیب کلمات زبان، به‌ترکیب‌های‌خاصی از زبان می‌رسیم حتی اگر این ترکیبات معنا، مزخرف هم باشند، و این را هم بـاید بدانید که تمام زندگی ما، سراسر سرشار از معنی نیست تـا ترکیبات ذهنی ما هم سرشار از معنی باشند و درنتیجه، ترکیبات زبانی مـا هم سراسر سرشار ازمعانی عالی و آسمانی باشند.

زندگی ما گاهی آنقدر عاری ازمعنی جلوه می‌کند، بویژه در موقعیت‌هایی که ما زندگی می‌کنیم، آنقدر به‌حمق وبی معنایی آلوده است که گاهی نمی‌توان جز از طریق ترکیبات مضحك و مزخرف ، پوچی عمیق آن‌را نشان داد . حتی از این دیدگاه نمی‌تـوان بطریقی منکر اجتماعی بودن تئاتر پوچ بود، چرا که مزخرف بودن معنی‌که از ترکیب تصادفی کلمات ایجاد شده است، نشان‌دهندهٔ مزخرف بـودن محیطی است که برای ما بوجود آورده‌اند و یا ما برای خود بوجود آورده‌ایم.

پس کلمه، بی‌معنی نمی‌تواند باشد. هر کلمه چندین معنی دقیق یا استعاری می‌تواند داشته باشد . هیچ تـرکیبی از کلمات در زبـان نمی‌توان پیدا کرد که به‌کلی عاری از معنی باشد. می‌توان به‌هرترکیبی

ازکلمات‌زبان، نوعی معنی نسبت داد . مزخرف بودن یك معنی، دلیل بی‌معنی‌بودن یك ترکیب خاص‌زبانی نمی‌تواند باشد وشاید سرحیات و تحرك زبان در این نکته نهفته باشدکه برای زبـان ، بی معنی بودن غیرممکن است. ولی آیا موقعی که شعر ، بزرگترین جلوه‌گاه فرهنگ بشری‌مطرح است، می‌توانیم‌برروی تصادفی بودن ترکیبات،مزخرف بودن معانی ومضحك بودن ترکیبات زبانی تکیه کنیم. شایـد جواب این‌سؤال منفی باشد، ولی احتیاج به استدلال دقیق دارد.

۴

ترکیبی تصادفی که از آن معنایی مزخرف استنباط شود، شعر نمی‌تواند باشد . مگر اینکه شعور انسان در آن ترکیب تصادفی بـا معنایی‌مزخرف، باری از تعمد به‌ودیعه نهاده بـاشد و آن‌را بصورتی تمثیلی یا استعاری، نشان‌دهندهٔ یك موقعیت خاص عاطفی، روانی ویا اجتماعی قرار داده باشد. و به‌همین دلیل است که نیروی شعری در مقولات دادائیست‌ها بسیارکم است، ولی در سوررئالیسم ـ مکتبی که برروی ویرانه‌های دادائیسم بنیان گذاشته شد ـ کلمات ازنیروی‌شعری سرشار است، چراکه در دادائیسم‌فقط تصادف‌بود، ولی‌درسوررئالیسم تصادف به اضافهٔ شعور و به‌اضافه تعمد است که بدان تصادف،جهت و معنای لازم شعری را می‌دهند. به‌همین دلیل تمامـی آن ترکیباتی که در بخش سوم ایـن مقوله‌از آن پنج‌کلمه ساخته شد، عاری از ارزش هستند. ولی این مصرع بسیار سوررئالیستی از مولوی:

« داد جارویی به دستم آن نگار »

می‌تواند دهها معنی با ارزش داشته باشد . شعری که عاری از معنا باشد وشعری که معنای مزخرفش ازتعمد وشعور انسانی برخوردار نباشد و بطور سمبولیك نشان‌دهندهٔ موقعیت خـاصی از انسان نباشد ، بی‌ارزش است. این‌امر در مورد صورت وقالب کلام نیز صادق‌است. گاهی دیده‌ایم که به‌شاعری ایراد گرفته‌اند که در منظومه‌ای یـا شعر کوتاهی، چند کلمه از شعرش به‌طرف نثر گـراییده، در حالیکه بقیهٔ کلمات آن منظومه یا شعر کـوتاه از خوش تراشی و زیبایی کامـل برخوردار است. این ایراد، موقعی درست است که موقعیت نشان‌داده شده به‌وسیلهٔ آن کلمات منثور موقعیتی غیرمنثور باشد. اگر موقعیت منثور باشد ـ و شعر نمی‌تواند عاری از موقعیت‌های منثور بـاشد ـ باید به‌وسیلهٔ کلمات منثور نشان داده شود. خاصیت دراماتیك شعر ، بویژه شعرهای بلند جدید، در این است که هر موقعیتی، به‌زبان خاص آن موقعیت ارائه داده می‌شود، موقعیت خوش‌تراش با کلمات خوش‌ـ تراش، و موقعیت نابهنجار، با کلمات نابهنجار؛ و هیچ شعر بلندی نمی‌تواند فاقد این خصیصهٔ دراماتیك باشد.

ولی هیچ شعر خوب و عالی نمی‌توان پیدا کرد که تصادفـی به‌نظر نیاید، ناگهانی و شگفت‌انگیز ننماید. شعر خوب، شعری است که در آن ترکیب‌ها طوری تصادفی بنظر آید که انگار تعمد در آن بکار نرفته، در حالیکه همه در پس ضمیرمان موقع خـواندن شعر این نکته را درك می‌کنیم که در ترکیبات تعمد نیز بکار رفته است . موقعی شعر اعجاب‌انگیز است که ترکیباتش تصادفی و ناگهانی به‌نظر آیند و آن عنصر تعمد، با وجود موجودیتش،خود را ازنظر پنهان کرده باشد. شعر خوب، مثل بدری است ملتهب که اغلب به‌تصادف به‌نظر می‌آید. طوری که انگار ناگهان زیبایی‌اش را به‌رخ ما کشیده است و موقعی

که آن را نمی‌بینیم، انگار با تمام سنگینی و صلابتش ـ چرا که در تعمد، مقداری صلابت هست ـ در پس ضمیرمان از گردنمان آویخته است. شعر خوب، مثل همان بدر ملتهب ، راه فـراری برای ما باقی نمی‌گذارد. مارا از روبروو‌پشت سر، تسخیر می‌کند و ازبرابر دریچهٔ چشمان برونـی و حدقهٔ چشمان درونـی ، مثل پرده‌ای سحرآمیز ، می‌آویزد. خیرگی و حیرت و اعجاب ما زاییدهٔ این خصیصه نـاب شاعرانه است.

برای اینکه روشن شود تا چه‌حد، تصادف، در ذات کلام شاعر وجود دارد، مفاهیم مختلف چند کلمه را از لغت‌نامهٔ نسبتاً بـزرگی چون فرهنگ نفیسی در اینجا عیناً نقل می‌کنیم: برخی ازاین کلمات، در ذات خود شاعرانه به نظر می‌آیند و بـرخی دیگر عاری از بـار عاطفی شاعـرانه هستند. ولی من از خـواننده می‌خواهم که نخست به معنای این کلمات توجه کند، و یقین داشته باشد که این کلمات ازمیان هزاران کلمهٔ دیگر و از یك فرهنگ چند هزار صفحه‌ای پنج جلدی استخراج شده‌اند و به‌همین دلیل بر این انتخاب ، تصادف کامل حاکم است.

اگر چه ـ کلمهٔ شرط و علاقـه و ارتباط عینی و هر چـه نیز می‌باشد.

در ـ کلمهٔ ارتباط عینی درون و میان و در میان و فی‌مابین . و برو بالا و علی و فرا و فوق. و از و من و برای و به و بهر واز برای. و نزد و عندونزدیك و سوی و تا و بقدر. وپیش و رو به‌روی، خلاف و ضد. و با و مع، و زیر و تحت و به‌درازی و طولا. و پس و بعد. و آن‌قدر، و بیرون و خارج.

طلب ـ مأخوذ از تازی، درخواست و استدعـا و التماس و

خواهش و عرض و دعوت. و سؤال و پرسش. و عمل و آرزو و جست‌جو و تفحص. و استفسار. و تلاش. و تفتیش و مزد و وظیفه و مواجب و شهریه و یومیه و سالیانه. و وام و دین و آنچه ادایش بر شخص لازم باشد. و مدیونی.

هم ـ نیز و یك روش و یك طور و یك جا و برابر و مساوی‌و بار دیگر و یکدیگر و همه و تمام و یا همراه و از یك جا.

عنان ـ دوال لگام که بدان اسب و دیگر ستور را باز دارند. ج: اعنة و عنن. و رگ پشت و آنچه از آسمان به‌نظر درآید. و پیرامون سرای و پیش‌آمدگی و معارضه. جماخ و دوال لگام که سوار بدست گیرد.

همعنان ـ سوارشونده درپهلوی دیگری. دو یار و رفیق وبرابر و همراه و دوست و همسر.

باد ـ هوا و هوای متحرك و جنبان و نسیم. و آماس و نفخ. و نفس و دم و سخن و لفظ. آه و نال. وستایش. و تند و تیز. وراست. و معدوم و ناپدید. و می و باده.

شمال ـ مأخوذ از تازی ـ آن‌جهتی که شخص رو به مشرق بایستد در دست چپ وی واقع شود و این جهت را خورتاب نیز گویند. و بادی که از این‌طرف می‌وزد.

باد شمال ـ یا نسیم شمال. باد و نسیمی که از جانب شمال می‌وزد.

به ـ کلمهٔ رابط که مانند حرف به تنهائی استعمال می‌شود و همیشه بر سر کلمات دیگر از قبیل اسم و فعل و غیره درمی‌آید و در این‌صورت غالباً هاء را حذف کرده و متصل به‌کلمات می‌نویسند مانند شما یا بشما ـ کلمهٔ قسم و سوگند... به رابطه هرگز به‌تنهائی‌استعمال

نمی‌شود وهمیشه نیز سراسم درمی‌آید مانند به‌خدا وپیغمبریعنی‌سوگند به خدا و سوگند به پیغمبر.

گرد ـ گردیدن. دوران و دور و چرخ. وکرهٔ فلکی و گردون. و بخت و طالع. و آفتاب و خاك و خاك برانگیخته و غبار. و نفع و سود و منفعت و فایده. و عکس و انعکاس. و برق و درخشش. وشعف و شادی. و غم و اندوه و غمگینی. و قسمی از ابریشم و بوی‌خوش.

(و فرهنگ دیگری می‌نویسد: گرد چیزی یا کسی رسیدن (بفتح) دست رسی به‌آن پیداکردن).

سرو ـ درختی همیشه سبز و سقزی از طایفهٔ مخروطی. و نام پادشاه یمن. و سرو آزاد. قسمتی از درخت سروکه راست و صاف باشد. و سرو آهو. شاخ آهو. و سرو بلند: درخت سرو دراز. وسرو چمان: درخت رعنا و جمیل و حسین. و سرو خرامان معشوق خوش قد و قامت. و سرو سهی: درخت سرو دوشاخه که شاخه‌های آن راست باشد. و لحن یازدهم از سی‌لحن باربد. و سرو سیاه: درخت تار که به‌تازی صنوبر ـ الصفا و بفرانسه ژانیور نامند. و سرو کاشغر: قد و قامت معشوق و سرو ناز: سرو نورسته و درخت سروی که شاخه‌های آن به هرطرف مایل باشد. برخلاف سرو آزاد، و زن خوشگل خوش قد وقامت و معشوقه، و نام نوائی ازموسیقی.

خرامان ـ رونده با ناز و تکبر و تبختر. از خرامیدن: راه رفتن به‌ناز وتکلف و زیبائی. و خوش رفتن و سپر کردن وبطور تفرج و گردش نمودن.

قامت ـ مأخوذ از تازی. شکل و هیئت و هلبه و هلیه. و اندام. و قد. و کامل شدن‌و ترکیب و اندازه‌ای که مساوی شش قدم باشد. و بلند قامت: بلند بالا. و میان قامت: میان بالا. و نیز قامت: اقامهٔ نماز و رکعت نماز.

رسیدن ـ آمدن و در آمدن و واقع شدن . و یافتن . و کامل شدن. و تمام شدن و نضج یافتن و پخته شدن طعام و میوه و جز آن. و مالیدن و سودن. وجماع کردن با زن. و دریافت شدن پول ومواجب و جز آن. و اندر رسیدن. پنداشتن. و تصور کردن. و فکر کردن. و بر رسیدن وبه‌هم رسیدن: بدست آمدن. وملاقات کردن. و در رسیدن. و یافتن.

برای این سیزده چهارده کلمه، بیش از صد و سی‌چهل معنای مختلف داده شده و شاید اگر معانی این کلمات را از لغت‌نامهٔ دهخدا نقل می کردیم، می‌توانستیم بیش‌از پانصد مفهوم درج بکنیم، و تازه هرگز یك لغت‌نامه برای درج معانی تمام کلمات، هرقدر هم که وسیع و بزرگ باشد، کافی نیست. به‌دلیل اینکه کلمه به تنهائی چند مفهوم دارد. ولی درکنار کلمات دیگر و به‌مقتضای مفاهیم، صداها، وزنها، احساسها، رنگها و بوهای کلمات دیگر، مفاهیم دیگر پیدا می کند. فقط می‌توان معروفترین این قبیل مفاهیم‌را در لغت‌نامه‌ها یافت. برای درك تمام مفاهیم کلمات یك زبان، باید کل آن زبان را بر روی کاغذ نقل کرد. و این خود امری است محال. پس باید در زبان غرق شد و به مفاهیم و رنگ‌ها و صداها و بوها و حرکات و سایه‌های واژه‌ها و مفاهیم آنها آغشته شد.

تصادف کامل بر انتخاب این کلمات حاکم است.تعمداً آن بدر ملتهب را برای یکی دو پاراگراف بعدی‌نگهداشته‌ام تا خواننده ببیند که در پشت سر تصادف، چه‌چیز بدیع و زیبایی نهفته‌است.

می‌توانیم سیزده
به‌دلخواه خود، به‌دهها ش
از آنها استخراج کنیم.
طلب، گاهی باد شمال و گ
دهیم و به نسبت این تم
خواهد داشت به‌منطق تف
جدید از آن سیزده چهار
خواهد کرد. این نکته ر
معناهای خاصی در زبان
زمینه‌های جملات دیگر
به‌نسبت زمینه‌ای خاص د
که این معنای خاص، بس
ذهن، یا در لغت‌نامه دار

جدا و«طلب» جدا استخراج معناهایی بکنیم که واقعاً به‌دردمان بخورند. یعنی اگر کسی لب از لب بگشاید و فقط بگوید: «طلب» ما نمی‌فهمیم چه می‌خواهد بگوید و اگر همین کلمه را مدام تکرار کند، دچار سرگیجه می‌شویم و از او می‌خواهیم توضیح بیشتری بدهد و آنوقت او ممکن است بگوید: «من از شما صدتومان طلب دارم». و یا « از خداوند طلب مغفرت کن». یا : «من دائماً در طلب حقیقت هستم» ، یعنی مرام و مفهوم یك کلمه بستگی به‌زمینه‌ای دارد که آن کلمه موقتاً بدان تعلق پیدا کرده است. به‌یك معنی، کلمهٔ «طلب» آنقدر مفاهیم مختلف دارد، به‌نسبت زمینه‌های مختلف که درواقع به‌تنهایی اگر به‌کار برده شود، مجرد است. آنقدر بی‌عینیت است که در واقع مفهومی ندارد. و شاید به همین دلیل باشد که هرگز نمی‌توان از طریق کتاب لغت زبان یاد گرفت. کتاب لغت مفاهیم را بصورت مجرد، کور ، بی‌پایان و سرگیجه‌آور در اختیار ما می‌گذارد و اگر لغت‌نامهٔ دهخدا، به این حجم و قطر پیش‌بینی شده، برای فرار از مفاهیم مجردوکور و سرگیجه‌آور بوده است . و تازه حتی لغت‌نامهٔ دهخدا هم نمی‌تواند تمام مفاهیم کلمات را در بر بگیرد. و همانطورکه دربحث پیش گفتیم برای درك تمام مفاهیم کلمات یك زبان، بایدکل آن زبان را بر روی کاغذ نقل کرد و البته گفتیم که این امریست محال، و فقط می‌توان ذهن را از آنها آغشته کرد. و می‌رسیم به‌آن بدر ملتهب که در مقولهٔ پیش وعده کرده بودم و این بدر ملتهب نه‌از آن من، بلکه از آن حافظ‌است که می‌گوید:

اگر چه درطلبت همعنان باد شمالم
به‌گرد سرو خرامان‌قامتت نرسیدم

می‌بینیم که تمامی‌آن‌سیزده چهارده‌کلمه، به‌اضافهٔ دو ضمیر و

فعل کوتاه شده، در این شعر جمع هستند. یعنی حافظ از میان مثلاًچهل هزار کلمه و نیم میلیون مفهوم، این کلمات را بابعضی مفاهیم خاص انتخاب‌کرده کنار هم گذاشته است. جدا نوشتن این کلمات، آنها را تصادفی‌جلوه‌گر می‌کرد. ولی‌به شکلی که حافظ آنهارا کنار هم گذاشته، برآنها شعور و تعمد، شعور و تعمدی‌که آنها را به سوی نوعی قالب زیبای تصادفی می‌رانند ـ حاکم کرده است. آن سی‌چهل هزار کلمه، کل کوه زبان را تشکیل می‌دهند. این سیزده چهارده کلمه، مادهٔ اولیهٔ شعر حافظ را . ولی شعر حافظ، نه فقط آن سیزده چهارده کلمه، بلکه کلا یك شعر است، و موقعیکه از این دو مصرع به‌هم پیوسته حرف می‌زنیم، با درنظرگرفتن کل زبان فارسی وکل زبان شعر، وکل زبان شعرحافظ، به‌معناهای خاصی می‌رسیم که هم متکی بربعضی از مفاهیم آن سیزده چهارده‌کلمه هستند و هم از آنها فرسنگها گریزانند، طوری که‌احساس می‌کنیم، هم جزء به‌جزء وهم یك جا،مفاهیم مجازی‌دارند، و استعاره و تشبیه و تمثیل قرار گرفته‌اند.

همیشه نگرانی در این است که عده‌ای گمان کنند که کلمات شعر پس‌از آنکه داخل مصرع قرارگرفتند از زبان برای همیشه جدایی گرفته‌اند و مفاهیم و معانی آنها دیگر کوچکترین ارتباطی به مفاهیم رایج آنها در زبان‌ندارد. این درصورتی است که ما موسیقی را باشعر اشتباه‌کنیم. چرا که موقع شنیدن یك قطعه موسیقی ممکن است یکی بگویدکه من‌احساس غربت زدگی من‌کنم و آن دیگری بگویدکه من احساس اندوه می‌کنم و سومی بگوید من یاد باران می‌افتم و چهارمی بگوید انگار اسبها دارند شیهه می‌کشند ولی موقعی که ما داخل این دو مصرع بهم‌پیوستهٔ شعر حافظ می‌گوییم «طلب»،می‌گوییم‌منظورمان نوعی طلب است و هرگز امکان ندارد بسراغ شیههٔ اسب برویم و اگر

بخواهیم بسراغ شیهۀ اسب برویم بایدکلماتی پیداکنیم که تا حدودی بطورطبیعی وتمثیلی و استعاری و تشبیهی شیهۀ اسب را نشان بدهند. در غیر این‌صورت از شیهۀ اسب خبری نخواهد بود. غـرضم این است که مفاهیم کلمات یك شعر، مثل شبح یا اشباحی درکنار مفاهیم شعری آن شعر ایستاده‌اند و هرگز جدایی‌کامل از آنها امکان‌پذیر نیست.

یك قطعه موسیقی از تمام صداهای شنیده شده ، یا قابل شنیدن در آینده جدا شده است . یعنی می‌توان در مـورد موسیقی ، همیشه اینطور استدلال کرد که یك قطعه موسیقی، دیگر ارتباطی به صداهای خارج از خودش ندارد. یك قطعه مـوسیقی در خود کامل است . در حالیکه شعر اینطور نیست. شعر همیشه به وسیلۀ مفاهیم زبانی کلماتش به طرف کل‌زبان رجعت می‌کند و یا در حـال رجعت است.« طلب » به سوی‌معناهای مختلف «طلب» در زبان، «باد شمال»، بسوی معناهای مختلف «بـاد شمال» و «سرو» و «خرامان» و «قـامت»، همیشه بسوی مفاهیم مختلف خود رجعت می‌کنند. شعر را بکلی نمی‌توان از کـل زبان جداکرد. کل زبان، مثل هیولایی، پشت‌سر شعر ایستاده است و شعر، همیشه بعضی از مفاهیم خود را در اختیار کل زبان قرار می‌دهد و به‌همین دلیل، موسیقی خوب، همیشه ناب است و شعر خوب، هیچ وقت ناب نیست. اصولا شعر ناب، وجود ندارد. به این دلیل هـرگز امکان ندارد که کلمات شعر را برای همیشه و به‌طور کامل از مفاهیمی که آنها در کل زبان دارند، جدا بکنیم . می‌توانیم بگوییم فرم نـاب وجود دارد، ولی هرگزنمی‌توان ادعاکردکه شعرنابی هم وجود دارد. شعر حافظ فرم ناب دارد. ولی شعر ناب نیست، به دلیل اینکه کلمات از مفاهیم خود در زبان برای همیشه و به طور کامل منتزع نشده‌اند . شعر با فرم ناب، بموسیقی می‌گراید ولی به موسیقی نمی‌رسد؛ محال

است که به‌موسیقی برسد،به دلیل اینکه کلمات، به‌صورت نشانه‌های‌معنی درکل زبان، به‌صورت کلمه باقی می‌مانند، گرچه پس از ورود به شعر به‌صورت نشانه‌های‌استعاری معانی دیگر نیز در می‌آیند.

جدایی از معنا در شعر ممکن نیست و به‌همین دلیل شعر ناب، شعری‌که در آن فقط فرم اهمیت داشته باشد ، شعر ناب نیست، بلکه فرم ناب است‌که به‌دنبال تلقی شاعر از تکنیك که تکنیك ناب است، بوجود آمده است، ولی به‌مشکل‌ترین شعرهانیز همیشه می‌توان نوعی معنی نسبت داد. شعری‌که ناب باشد، باید بی‌معنی هـم باشد و کلمه هرگز تمام معناهای خود را از دست نمی‌دهد و هرگز مجموعه‌ای از کلمات نمی‌توان پیداکرد که از آن بکلی سلب معنی شده باشد.

گرچه درگذشته، درفصل «لحن» کتاب قصه‌نویسی [فصل«لحن» در این کتاب گنجانده شده است] و در سخنرانی پیرامون شعر نیما ، که تحت‌عنوان «نیما و ماهیت شعر» در نگین چاپ شد، به‌حدکافی در بارۀ فرق شعر ونثر توضیحاتی داده‌ام، ولی در اینجا می‌خواهم به‌یك فرق اساسی دیگر نیز اشاره کنم و آن فرق بین معنی منثور و معنی شعری یك‌کلمه است. نثر، براساس ارائۀ معنای‌کلمه یاکلمات‌ساخته می‌شود. موقعی‌که‌کسی می‌گوید: طلب مغفرت‌کن، مقصودش‌مجموع معانی دقیق «طلب مغفرت کن» است، هیچ مرام دیگری در این گفته وجود ندارد. غرض نثر، ارائۀ معنای مجموعه‌ای ازکلمات، ویا ارائۀ معنای یکی ازکلمات براساس زمینۀ آن مجموعه کلمات است. ولی شعر این‌طور نیست، «بلك‌مور» ، منتقد بزرگ آمریکایی ، می‌گوید : «شعر معنای معناست»، این گفته درست است ولی کامل نیست ، بـاید می‌گفت : شعر معناهای معنا و حتی معناهـای معناهـاست. نثر معنای کلمات را، در محدوده‌ای بسیار تنگ، در بر می‌گیرد . یعنی در یك

کلمه، با در نظر گرفتن قرائن و زمینهٔ زبـان و جمله، فقط یك معنی می‌طلبد. در نثر معناها محدود به‌یك معنا هستند و به همین دلیل نثر ، هدف بسیار دقیق و منطقی دارد و اگر حتی در بافت آن ، استعاره و تشبیهی هم به‌کار رفته باشد استعاره،فقط برای‌یك‌بار برای‌یك شیء یا حالتی جانشین قرار می‌گیرد و تشبیه، فقط یك قیاس را پیش می‌کشد، یعنی معنا در یك مجاز یـا در یك قیاس تثبیت می شود. چنین تثبیتی، ازنظر معنا برای شعر وجود ندارد. یکی مرتبتی بلنددارد وآن‌دیگری منتهای کوشش خود را به‌کار می‌برد تا به آن مـرتبت دسترسی پیدا می‌کند و نمی‌تواند و زیر لب این دو مصرع پیوستهٔ حافظ را می ـ خواند که :

اگر چه در طلبت هم‌عنان بادشمالم
به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

بچه‌ای پنج ساله با پدر سی‌ساله‌اش مسابقهٔ پیاده روی می‌دهد . بچه با تمام نیرویش می‌دود ، پدر فقط قدمش را تندتـر می‌کند. بچه به‌پدرش نمی‌رسد. وصف‌حال‌بچه این دومصرع پیوستهٔ‌حافظ است‌که:

اگرچه در طلبت هم‌عنان بادشمالم
به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

مردی عاشق زنی می‌شود، اشتیاقش‌چهارنعل بسوی‌زن می‌تازد. زن به‌راه خود ادامه می‌دهد ، بی‌اعتنا، نـازکنان و عشوه‌گرانه. عاشق بدبخت نیز همان دو مصرع پیوستهٔ حافظ را زیر لب زمزمه می‌کند . عارفی شیفتهٔ وصل، شب و روز، با خلوص به‌دنبال معبود می‌شتابـد . معبود با ابدیت خود ایستاده است، یا چون سرو می‌خرامد و این‌سو و آن‌سو تکان می‌خورد. عارف‌که هم شیفتهٔ عظمت معبود است و هم به دنبال وصل او ، دو مصرع پیوستهٔ حافظ را زیـر لب می‌خواند .

شاگردی می‌کوشد به‌قدرت و درایتی دست یابد که گمان می‌کند از آن معلمش است . گمان می‌کند قدرت و درایت معلـم دست نیافتنی است. شعر حافظ به ذهنش می‌رسد. مردی می‌خـواهد از ثروتمندی ، صله‌ای بگیرد. مرد ثروتمند، بی‌اعتنا به‌راه خود ادامه می‌دهد و حتی ته ماندهٔ جیب‌هایش را هم حاضر نمی‌شود به مـرد فقیر بپردازد، شعر حافظ وصف حال مرد فقیر می‌شود. تمام مفاهیم مربوط به دویدن‌ها و نرسیدن‌ها، بوسیلهٔ این دو مصرع پیوستهٔ حافظ قابل بیان است . هـم مفاهیم هجو و طنز و هم مفاهیم جدی و بلند؛ هـم مفاهیم طبیعی و فیزیکی و هم مفاهیم مابعدالطبیعی و متافیزیکی؛ هـم مفاهیم فردی و خصوصی و هم مفاهیم اجتماعی و عمومی . هریك از ایـن مفاهیم ، بایدباکلمات دقیقی‌گفته می‌شد تاخواننده و یاشنونده آنهارا می‌فهمید. چنین اتفاقی نیفتاده. معنای آن‌کلمات دقیق، از هـر یك از مجموعهٔ کلمات منثور گرفته شده، در کنار معناهای دیگری که از مجموعـهٔ کلمات دقیق دیگر، ممکن بود استخراج شوند، یکجا جمع گردیده، کوتاه ، فشرده ، استعاری و تمثیلی و مجازی شده ، در قالب آن دو مصرع پیوسته ریخته شده است. پس در شعر، هر معنا، چندین معنای دیگر نیز دارد. چند معنا از خودکلمات استنتاج می‌شود وبقیه معناها، در واقع معناهای مختلف آن مفاهیم استخراج شده ازکلمات هستند. پس شعر نـه فقط معنای معنا، بلکه معناهای معناهاست و به همین دلیل شعر خوب، قابل ترجمه نیست، چراکه هر مترجمی از ظن خود یار معنای‌شعر خواهد بود و سرنوشت معناهای دیگرشعر بلاتکلیف‌خواهد ماند. درست است‌که هرکسی در هر عصر و دورهٔ خاصی، ازیك‌شعر معنای خاصی استنباط می‌کند و مترجم حق دارد کـه استنباط خاص خود را به‌زبانی دیگر درآورد، ولی بعد از آنکه شعر به زبانی دیگر

درآمد، آیا دیگران در آن زبان دوم شعر ، خواهند توانست معناهای شعررا در زبان اول شعر، استخراج کنند! مسلماً نه! چرا؟ به‌دلیل اینکه برای ترجمهٔ یك شعر خوب که سرنوشتش به سرنوشت زبان بستگی داشته باشد و در عین‌حال درتعیین سرنوشت‌زبان دخالتی معنوی‌بکند، لازم است که کل یك زبان به‌زبان دیگر ترجمه شود و این غیر ممکن است. چراکه هرزبانی خصائص منطقه‌ای، بومی، روانشناسی قومی، خصائص طبقاتی و ویژگیهایی مربوط به تاریخ و اجتماع و فرهنگ داردکه دقیقاً قابل ترجمه به زبان دیگر نمی‌توانند باشند. به همین دلیل ترجمهٔ شعر حافظ، دیوان شمس مولوی، قسمت اعظم شعرهای سعدی و صائب با شکست روبرو شده، یا روبرو خواهد شد. این اتفاق در مورد«خیام»نیفتاده، به دلیل اینکه رباعیات خیام، هریك اغلب فقط یك معنا دارد. در حالیکه شعر حافظ و دیوان شمس مولوی، شعر «چندین معنی‌دار» است وما برای گسترش بحث، در مقولهٔ بعدی، دست‌به‌دامن دانته خواهیم‌شد تا هم نظر او را در بارهٔ چندین‌معنی‌دار بودن‌شعر بدانیم و هم به‌سلسله مراتب حرکت ازیك معنا به‌معناهای دیگروقوف پیدا کنیم .

۶

در نامه‌ای که دانته پیرامون «**کمدی الهی**»، و به‌عنوان مقدمه‌ای بر «فردوس» خطاب بـه «**کان‌گران دلا سکالا**»[۱] پیرامـون « چندین معنی‌دار» بودن[۲] شعر نوشته است می‌گوید: «معنای نخستین «لفظی»[۳] است، اما معنای دوم تمثیلی[۴] و یا عارفانه است. برای بهتر نشان دادن این شیوهٔ رفتار می‌توان ازشعر زیر استفاده کرد: «وقتی که بنی‌اسرائیل از مصر خروج کرد و خاندان یعقوب از میان مردمی با زبان بیگانه ، یهودا وسیله تصفیهٔ روحی او شد و اسرائیل، قدرت تحت‌اختیاراو»، اگر ما فقط لفظ را به‌محك بزنیم، عزیمت بنی‌اسرائیل ازمصر در زمان موسی در برابر ما مجسم خواهد شد. اگـر به معنای تمثیل بپردازیم نجات ماکه به‌وسیلهٔ مسیح حاصل شد، درنظر آورده خواهد شد، اگر

---

۱ — Can Gran Della Scalla ۲ — Polysemous

۳ — Literal ۴ — Allegorical

به معنای اخلاقی بپردازیم تغییر و تبدیل روح‌ما از حالت اندوه و بدبختی ناشی از گناه، به‌حالت صفا و پاکی مجسم خواهد شد. اگر به معنای روحانی[1] بپردازیم عزیمت روح مقدس از بردگی این فساد خاکی به‌سوی آزادی شکوه جاودانی تجسم خواهد یافت، و گرچه همهٔ این مفاهیم عارفانه وجه تسمیه‌های خاص خود را دارند ولی بطور کلی میتوان آنها را مجازی یا تمثیلی نامید: به دلیل‌اینکه آنها با معنای تحت‌اللفظی و تاریخی فرق می‌کنند.»[2]

این گفته، بطور کامل در مورد شعر حافظ صادق است. پایگاه اول برای معنی‌کردن یك شعر استفاده از محتوای تحت‌اللفظی است. اغلب نتیجهٔ این معنای تحت‌اللفظی معنایی منثور است. این معنای زبانی شعر است، معنای شعری شعر، در آن‌سوی این زبان قرار گرفته است، ولی این معنای شعری، بدون دقت در معنای زبانی به دست نخواهد آمد. همین مسأله، یعنی وجود یك‌معنای تاریخی، جغرافیایی، مکانی و تحت‌اللفظی در شعر، آن‌را به‌کل زبان مربوط می‌کند، وجود معناهای تمثیلی، استعاری و مجازی، کلمات شعر را از کل زبان دور می‌کند و آنها را متعلق به‌فضای خاصی می‌کند که در آن کلمات همیشه بدور خود می‌چرخند و معنایی سایه‌دار و رنگین می‌سازند، و آن‌فضا، فضای خاص شعر است.

این‌نکته‌را بعنوان‌تبصره یادآوری کنم که مدارس‌ما ودانشگاهها، در تدریس ادبیات فارسی اغلب بر روی معنای تحت‌اللفظی شعرتأکید

---

۱ — Anagogical

۲ — Quoted by Vernon Hall, in A Short History of Literary Criticism (New York University Press, New York, 1963) P.22.

می‌کنند و به‌همین دلیل، شعر را موقعی به‌بحث می‌گذارند که ازحالت شعری خارج شده، وارد قلمرو نثر گردیده است. در حالیکه تدریس شعر، باید متکی بر موشکافی دقیق استعاره‌ها و ترکیبات مستعار، پس از حل معضلات‌لغوی باشد. در غیر این‌صورت ما هرگز قادربه‌تربیت ذوق شعر جوانان نخواهیم شد.

در عین‌حال هنگام بررسی شعر باید به یك نکته توجه کنیم که گاهی فرق‌های اساسی بین معنای تحت‌اللفظی و معنای منثور یك‌شعر وجود دارد. اگر در همان دو مصرع پیوستهٔ حافظ دقت کنیم، مطلب دستگیرمان می‌شود. حافظ می‌گوید:

اگر چه در طلبت همعنان باد شمالم
به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

معنای منثور این دو مصرع عبارت است از اینکه: «گر چه تو آهسته می‌روی، ولی من هرقدر می‌دوم، به‌تو نمی‌رسم»، معنای تحت‌اللفظی بیشتر همان معنای حسی، تاریخی و مکانی است: اگر چه من در طلب تو، همعنان باد شمال شده‌ام (با وجود اینکه سرعتی به‌سرعت باد شمال پیدا کرده‌ام) ولی به‌گردی که از خرامیدن سرو خرامانی‌چون تو بپا خاسته، نمی‌رسم. معنای منثور نتیجهٔ معنای تحت اللفظی است. معنای تحت‌اللفظی، تا حدودی تصویری است؛ تنها به‌صورتی نسبتاً ابتدایی، یعنی بسیارحسی، و اغلب البته بصری و گاهی سماعی. یعنی ما می‌توانیم تا حدودی موجودی راکه بسرعت بادشمال حرکت می‌کند، ولی به‌گرد سرو خرامان قامت موجودی دیگر نمی‌رسد، روی زمین، به‌صورت جغرافیایی، و روی کاغذ به‌صورت تاریخی (یعنی حرکت یك چیز به‌دنبال یك چیز دیگر در زمان) مجسم کنیم. هر قدر که از معنای بصری تحت‌اللفظی به سوی منطق حرکت کنیم، به‌طرف

نثر رفته‌ایم، وبرعکس، هرقدرکه از معنای بصری تحت‌اللفظی‌به‌سوی تجرید، به سوی بیگانگی‌از نشانه‌هایی چون باد شمال و سرو خرامان و قامت حرکت‌کنیم به‌طرف معناهای مجازی و تمثیلی رفته‌ایم، یعنی کلمهٔ «همعنان» نشانه‌ای می‌شود برای حالتی‌از ذهنیت انسان، وکلمات «سرو خرامان» و «باد شمال» و «قامت» و غیره معناهای دقیق خود را نمی‌دهند، معناهایی می‌دهند در خارج از حوزهٔ محدود معنای تحت‌اللفظی خود. یك سمبول نشانهٔ چیزی است‌که خود، آن چیز نیست. باد شمال، نشانهٔ سرعت است، در حالیکه باد شمال، سرعت، نیست، سرو خرامان، نشانهٔ معشوق و معبود و استاد و پیر مغان و غیره است، در حالیکه خود سرو خرامان، در معنای تحت‌اللفظی، چیزی جز سرو خرامان نیست. ولی بایدگفت‌که ترکیب کلمات به‌شکل حاضر در این دو مصرع پیوسته و معنای تحت‌اللفظی این ترکیب تنها ترکیبی است که معناهـای منثور و شعری خاصی را در قـالب یك اسکلت و یك چارچوبهٔ منظم و منظوم به‌یکجا گرد می‌آورد و آنها را، هـم از نظر شکل و هم ازنظر محتوا، از تمام ترکیبات دیگر زبان جدا می‌کند.

حافظ دو نیروی بزرگ تاریخی ، یعنی حالت ایستا و حـالت پویا را دراین دومصرع پیوسته یکجا جمع کرده است. حالت ایستا از این نظرکه «الف» با سرعت تمام بدنبال «ب» حرکت‌می‌کند. «ب» خیلی آهسته حرکت می‌کند. ولی «الف» هرگز به «ب» نمی‌رسد. از آنجاکه «الف» هرگز به «ب» نمی‌رسد، موقعیت این دو، یك موقعیت دائمی است، یعنی در واقع اگر اجازه بدهیدکه دست به‌یك نقیضه‌گویی بزنم، «هرگز» در نظر حافظ، همان «همیشه» است . « هرگز » به‌عنوان یك عنصر منفی و «همیشه» بـه‌عنوان یك عنصر مثبت ، تمام زمانها و موقعیت‌ها را در بر می‌گیرند. به‌همین‌دلیل این‌گفته‌که «الف»

هرگز به « ب » نمی‌رسد ، به اندازهٔ فرمول جاذبهٔ زمین ، از ابـدیت برخوردار است.

و حالت پویا از این‌نظرکه، «الف» با وجود اینکه هرگز به«ب» نمی‌رسد، لیکن دائماً به‌دنبال «ب» در حرکت است . یعنی «الف» با حفظ فاصله بـا «ب» پیوسته «ب» را دنبال می‌کند و «ب» باوجود تحرك خرامانش، همیشه از «الف» جلوترحرکت می‌کند. ولی‌حرکت بر تمام حالات الف و ب حاکم است و به همین دلیل تلفیق درخشانی از ایستایی و پویایی‌یا سکون و حرکت بر این دومصرع پیوسته حاکم است و شعر به‌اندازهٔ یك فورمول‌همه‌جاگیر فیزیکی، ریاضی‌وشیمیایی دقیق است. زمین، دائماً به‌دور خورشید می‌چرخد ، ولی هرگز فاصلهٔ بین زمین و خورشید از بین نمی‌رود . می‌توان از این شعر حـافظ نمایشنامهٔ «استثناء و قاعدهٔ» «برشت» را استخراج کرد و یا نمایشنامهٔ «چشم براه‌گودو»را. «دیدی» و «گوگو» هیچ‌وقت به«گودو»نمی‌رسند. «دیدی» و «گوگو» نقطهٔ الف و «گودو» نقطهٔ ب هستند. به‌نظرمی‌رسد «گودو» همین سر پیچ فردا کمین کـرده است و «دیدی» و «گوگو» گرچه هرچند دقیقه به فکرحضور او و آمدن قریب‌الوقوع‌اومی‌افتند و گاهی با سرعت تمام به‌سوی او حرکت می‌کنند، ولی هرگز به او نمی‌رسند. نـه طلب‌را پایانی هست و نـه مطلوب را نهایتی ، و البته خواننده مرا خواهـدبخشیدکه «پوچ» آقای «بکت»را در کنار تصویر درخشان حافظ قرار می‌دهم . تصویر غلط و احمقانه‌ای که بعضی از منتقدان‌کتاب‌نخوانده از شیوه‌های جدید شعر ونثر غرب برای‌خوانندهٔ ایرانی‌کشیده‌اند، خوانندهٔ ایرانی را بی‌خود و بی‌جهت در مقابل این شیوه‌ها، متعصب و اغلب کوته‌بین بار آورده است، در حالیکه این حضرات را دقیقاً آزموده و دریافته‌ام‌که حتی یك پاراگراف ازنوشتهٔ

جویس و بکت و پروست را، نه تا بحال خوانده‌اند و نه می‌توانند از رویش بخوانند.

برگردم به‌طرف مصرع و بگویم که مصرع یا دو مصرع پیوسته و یا چند مصرع پیوسته علاوه بر وزنی که ممکن است از عروض گرفته باشند و یا از الحان موجود در زبان، دارای وزن دیگری هستند و آن وزنی است که برحرکت سمبول‌های شعر حاکم است، یك وزن تا حدی ناب که قابل تقطیع به اسباب و اوتاد و فواصل و افاعیل عروضی نیست، و فقط به وسیلهٔ گردش ذهن دریافتنی است ، اگر این وزن ناب را تقطیر بکنیم، تبدیل می‌شود به عصارهٔ معنا، معنایی که براستی ذات معناست و اوج معناهاست . در همین دو مصرع پیوستهٔ حافظ بین «الف» و «ب»، یك ریتم متشکل وجود دارد. «الف» و «ب» با هم قرار می‌گذارند که یکی سریع و دیگری آهسته حرکت کنند ، ولی با ریتمی حرکت کنند که کسی که سریع حرکت می‌کند، به کسی که آهسته حرکت می‌کند نرسد. این ریتمی که بین این دو عامل وجود دارد، شکل ذهنی شعر را به‌صورت منظوم و منظم، در برابر ذهن نگاه می‌دارد. این ریتم را تحت فشار قرار دهید، از آن طلب معنا بکنید، بگویید: معنایت را به‌ما بگو! پیدایش ذات معنا نتیجهٔ این فشارها و اصرارها خواهد بود؛ یك چیز به چیز دیگر، هرگز نمی‌رسد. حتی اگر با تمام سرعت به‌طرف آن حرکت کند. انسان تصور می‌کند که به‌ماه رسیده است، ولی در واقع به‌خود در ماه رسیده است، یعنی از خود به‌سوی ماه گریخته است، ولی روی ماه نیز خود را پیدا کرده است. انسان بر روی ماه نیز به‌خود رسیده است . گرچه با تحرك و سرعت تمام به‌طرف ماه حرکت کرده ولی درحرکت ماه کوچکترین تغییری پیدا نشده. ماه، ماه است؛ انسان، انسان. انسان ماه نمی‌شود و

ماه نیز انسان نمی‌شود. این ، یك جهت آن ذات معناست که معنای واقعی ریتم شکل ذهنی است . جهت دیگر آنکه گر چه انسان ماه نخواهد شد و ماه انسان، یعنی گرچه انسان نخواهد توانست دخالتی کلی در ماه کند و ماه نیز نخواهد توانست انسان را بکلی دگرگون سازد، ولی چرا انسان با سرعت تمام، همت به ایجاد تحرك نکند و به‌سوی تغییر وضع خود نباشد و دنیای خود را به‌سود خود دگرگون نکند؟ انسان، ثمرهٔ این کشش و کوشش است و این کوشش، در ذهن انسان از ریتمی برخوردار است که تقطیع عروضی خود را در اعماق روان آدمی ، بر عرصهٔ تاریخ ، در مناسبات قابل دوام انسان‌ها و در طرح و الگوهای انسانی به‌ظهور می‌رساند.

(مقاله‌ای ناتمام در تیر ـ مرداد ـ شهریور سال ۴۹، مجلهٔ فردوسی)

عامل لحن

می‌گویند«سقراط»گفته است که : «انسان هر طـور باشد زبانش نیز همانطور است»، این نکتـه را سقراط گفته یا نگفته باشد ، بدون تردید ازنظرموضوعی که ما پیش‌رو داریم ارزش دارد؛ چراکه می‌توان آنرا در دو جهت، از نظـر قصه ، گسترش داد و گفت: اولا شخصیت قصه هرطور باشد، زبانش نیز همانطور است؛ و ثانیاً : قصه‌نویس، هر طور باشد ، زبانش نیز همانطور است . بهمین دلیل از دو نقطـهٔ نظر می‌توان موضوع لحن را در قصه بررسی کرد ، بدلیل اینکه لحن، آن نتیجه و یا زائیدهٔ روانی زبان است؛ محیط ذهنی خاصی‌است که نحوهٔ حرکت و دید، و بیان این حرکت و دید در جامـهٔ زبان، در خواننده ایجاد می‌کند و اگراین‌نکته را ازقول«بوفن»[1]در«بحث پیرامون سبك»[2] را قبول کرده‌باشیم که: «سبك، همان خود شخص است[3]»، باید بگوئیم

1– Buffon 2– Discours sur le style
3– Le style est l'homme meme

که لحن درفضای تنگ‌تر، عبارتست‌ازسبك وشیوهٔ بیان یك‌شخصیت، و در فضائی بازتر عبارتست از سبکی که یك قصه‌نویس برای ارائهٔ شخصیت‌هایش در جامهٔ زبان، انتخاب می‌کند؛ و از آنجا که هر نوع زبانی درما نوع خاصی از تأثر را ایجاد می‌کند، می‌توان گفت که لحن عبارتست از چکیدهٔ روانی سبك ، و شکی نیست کـه این لحن پدید نخواهد آمد، مگر آنکه بخش اعظم آن عوامل قبلـی بررسی شده، بویژه، چندتائی از آنهاکه عملاً با موقعیت شخصیت و زمینه و محیط ذهنی او سر وکار دارند، وجود داشته باشد.

هرشخصی یا شخصیتی، بعلت سابقه و سائقهٔ خاص خود، بیانی خاص پیدا می‌کند؛ فضای کلامی خاصی در ذهنش پدیدار می‌شود که این فضا، با فضاهای زبانی دیگر، فرق دارد. بدلیل اینکه تجربیات آن شخص یا شخصیت، جدالهای درونی و حوادث شخصی، خانوادگی و اجتماعی او، زمینه‌های فردی و اجتماعی او، از او آدمی می‌سازند که دارای خصائص کلامـی خاص باشد. بدون این خصائص کلامی متکی بر تجربیات خاص زندگی ، لحن بوجود نخواهد آمد ؛ و اگر لحنی از خصائصی جدا از سابقهٔ تجربی یك فرد وجـود داشته باشد، آنرا لحنی انتزاعی، پا در هوا و دور از واقعیت عمل خواهیم نامید ؛ بدلیل اینکه لحن پوشش خارجـی وضع و محیط روانی و اجتماعی شخص یا شخصیت است و اگر بین آن قشر خارجی و هستهٔ درونی، تطابق کامل وجود نداشته باشد، شخصیت یا شخص ازیکپارچگی کامل برخوردار نخواهد بود. از یك رانندهٔ تاکسی انتظار نداریم که زبان فلسفی داشته‌باشد و ازیك فیلسوف انتظار نمی‌رود که بزبان عوام‌الناس

به فلسفه بیاندیشد. پیچیدگی‌های ذهنی یك‌فیلسوف، پیچیدگیهای عینی کلامی‌را نیز می‌طلبد و افکار سادهٔ یك‌راننده، ساده و عامیانه و بی‌شیله پیله ادا می‌شود. نمی‌توان زبان‌سادهٔ راننده‌را برای اندیشه‌های پیچیدهٔ یك فیلسوف بکار برد، چرا که چنین فیلسوفی هر قـدر هم که فلسفی بیاندیشد، زبان عامیانه‌اش، اورا لوخواهدداد و دربرابر خلق‌الله مشتش را باز خواهدکرد. مفهوم پیچیده، زبانی پیچیده و مفهوم ساده، زبانی ساده می‌خواهد. شما ازمورخ گزارش‌نویسی چون بیهقی انتظارندارید که بزبان«ملاصدرا»سخن بگوید و حیوانات کلیله و دمنه، اغلب بزبان ساده، سخن می‌گویند، مگر در جاهائی‌که عملا به تفکر فلسفی انسانی نیاز باشد که در آن صورت، زبان شکلـی نسبتاً پیچیده پیدا می‌کند؛ و علت اینکه تاریخ وصاف، نوشته‌ای است عملاً شکست‌خورده، این است‌که مسائل بسیار ساده را، به چنان استعاره‌هـائی پیچیده، در زبان آورده است‌که گوئی موضوع مالیات فلان ایالت مطرح نیست، بلکه آنچه مطرح است، عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین موضوعـات فلسفی است که بسادگی در وهم و تصور نویسنده و خواننده نخواهدگنجید.

«شوپنهاور»گفته است‌که: «سبك فیزیونومی فکر است و حتی از چهرهٔ آدمی برای درك شخصیت، فهرست مطمئن‌تری است.» اگرلحن، همانطور که اشاره کردیم ، نتیجه و زائیدهٔ روانی زبانی باشد که یك شخص یا یك شخصیت بکار می‌برد ، می‌توان گفت که بوسیلـه لحن، بوضع و موقعیت و خلقیات اشخاص بیشتر پی‌می‌بریم تا مثلاً توصیف عینی ظواهر او . یك مرد شریر ، بمحض اینکـه دهن بازکرد ، بوی شرارت در فضا می‌پراکند، حتی هر قدر هم ظاهرالصلاح باشد؛ و یك

مرد نجیب، بزبانی نجیب سخن می‌گوید حتی اگر کریه‌ترین چهره‌ها را داشته باشد. لحن، تاحدی شناسنامهٔ شخصیت است، منتها از یك‌سو ارتباط پیدا می‌کند با سبك و زبان عمومی یك قصه و از سوی دیگر ارتباط پیدا می‌کند با خلق و خوی شخصیت و حرکات و سکنات او، و اعمالی که دریك وضع روانی خاص از شخصیت سرمی‌زند. بهمین دلیل، برای بررسی عمیق لحن شخصیت ، کاوش در سبك بطورکلی و زبان قصه بطور اخص ضروری بنظـر می‌رسد و بهتر آنست که در این فرصت، مـاهیت زبان و سبك را از نظر قصه و شعر روشن کنیم و بعد به ایضاح بیشتر مطلب درمورد لحن بپردازیم.

بطورکلی در ادبیات با زبان، بسه طـریق رفتار می‌شود . یکی رفتار گریز از مرکـز، دومی رفتار رجعت به مرکز ، و سومی رفتاری معلـق بین گریز و رجعت . در رفتار گریز از مرکز ، قشر یا قشرهای خارجی زبان مطرح است، طوری که زبان از قید و بند الگـوهائی که ممکن است از خارج بر آن تحمیل شود و آنرا بسوی اعماق براند، خود را نجات می‌دهـد و فقط الگوهای بسیار ساده ، مثل الگـوهای دستوری و صرف و نحـوی را می‌پذیرد و در سطح تبدیل می‌شود به منتقل کنندهٔ مفاهیمی که‌نویسنده می‌خواهدبرساند، و هیچ نقش دیگری جز منتقل کنندهٔ مفاهیم پیـدا نمی‌کند ؛ یعنی زبان تبدیل می‌شود بیك وسیلهٔانتقال معانی. درچنین زبانی، می‌توان ازمترادفات مختلف استفاده کرد، بدلیل اینکه استفاده از مترادفات ، مخل الگـوی سادهٔ زبان و یا مخل انتقال آزاد معانی نیست. وسیله وهدف درچنین‌زبانی دقیقاً تعیین شده است؛ وسیله زبان است و هدف، انتقال مفهوم. زبان انتقاد ادبی،

زبان قسمتهائی از قصه‌های خیلی خوب دنیا، زبان اغلب نمایشنامه‌های قراردادی دنیا، چنین زبانی است . زبان در چنین مرحله، بر ریشه‌های خلاقهٔ خود تکیه نمی‌کند، اشکال ایهامی، تمثیلی ، استعاری و یا صوتی خود را به رخ نمی‌کشد. اگر الگوئی را قبول‌کند، فقط بعلت پذیرفتن مفهوم خاصی است که نویسنده بر طرح چنین زبانی تحمیل می‌کند. دنیای چنین زبانی دنیای مفـاهیم است، نه دنیای صداهـا و تصاویر و الگوهای‌خاص صوتی ویا استعاری و تمثیلی. بسیاری‌از قصه‌نویس‌های قرن نوزده انگلستان، فرانسه و روسیه از چنین زبانی استفاده کرده‌اند. یعنـی امکان آن بود کـه داستایوسکی مفـاهیم صفحه‌ای از صفحات «برادران کارامازوف» را بعبارات دیگری، جزآن عباراتی که بکار برده است ، بر روی کاغذ بیاورد و یا امکان داشت که مفاهیم «باباگوریو»ی «بالزاك»به زبانی دیگر نوشته شود؛ بدلیل اینکه این الگوی زبان نیست که در این قبیل آثار اهمیت دارد، بلکه مفهومی است که از خلال زبان از طریق معانی کلمات، بوسیلهٔ نویسنده، به خواننـده منتقل می‌شود. شکی نیست که امکان آن هست که بسیاری از مفاهیم انتقادی دنیا نیز به زبانی دیگر نوشته شود؛ و مثلا مقالهٔ «سنت و استعداد فردی» الیوت و یا قسمت‌هائی از کتاب «اشراق خلاقه در شعر و هنر» اثر «ژاك ماریتن» و یا بعضی از انتقادهای «هنری‌جیمز» را به شکلهای دیگر در آورد و با وجود این ، همان مفاهیم را حفظ‌کرد. بطورکلی در این قبیل آثار ادبی، زبان، اهمیت چندان اساسی ندارد، بلکه‌خودرا دربست دراختیار مفهوم گذاشته است.

در رفتار رجعت به‌مرکز یا رفتار تا حدی درونی با زبان، اهمیت

بیشتر بر روی الگوهای خاص زبانی است که ازخارج بر زبان تحمیل می‌شود. به این معنی که این فقط قشر ظاهری زبان نیست کـه اهمیت دارد. صدای یك کلمه و صدای چندین کلمه درکنارهم و صدای چندین سطر زیر هم، تصویر و یا تصاویر حسی و فکری و تخیلی در برابرهم، آمیخته‌شدن این تصاویر و صداها با هم و اجتماع مفاهیمی که فقط در میان آن ارکستر عظیم صداها و تصاویر، می‌توانند وجود داشته باشند ودر دنیائی دیگرازصداها و تصاویر تبدیل به‌چیزهای دیگری می‌شوند، اساس این‌نوع رفتار با زبان را تشکیل می‌دهند. زبان شعر چنین زبانی است. درشعر، شکل‌ازمحتوا جدا نیست وبهمین‌دلیل، هرگز نمی‌توان مدعی شدکه شعری مؤمنانه بیك زبان دیگر منتقل شده است. می‌توان تصویرها و مفاهیم‌را از یك زبان به زبانی دیگر منتقل‌کرد، ولی هرگز نمی‌توان، صداهـای کامل یك شعر، هارمونی صوتی یك اثر شاعرانه را به زبانـی دیگر درآورد . و بهمین دلیـل ، بایـد شعـر را اصـلا ترجمـه نکنیم و یا اگر ترجمه کردیم، از اصوات، از امکانات خاص شکلی و بالاخره هرآنچه تا حـدی مربوط به فرم شعر می‌شود، چشم بپوشیم. ویا ازیك شعر، شعر دیگری بسازیم با صداها وامکانات‌شکلی دیگر . الگوی زبانی یك شعر را نمی‌توان بشکلی دیگر درآورد؛ در این صورت مفاهیم نیز بشکلی دیگر درخواهندآمد. دیگر این‌موضوع که آیا در شعر، شکـل بیشتر اهمیت دارد یا محتوا، کهنه شده است. بدلیل اینکه این دو عامل را اصولا بصورت جدا ازهم نمی‌توان بررسی کرد. اینها نه‌فقط مثل لباس‌وتن بلکه مثل تن و جان هستندکه به‌محض نابودشدن یکی، دیگری نیز بکلی از بین می‌رود.

در شعر، انتقال تصاویر و احساسها، در چارچوب الگوی زبانی خاص امکان‌پذیر می‌شود. این الگو، بر دستورزبان و صرف‌و نحو، و ترکیب عادی کلمات و جملات، تحمیل می‌شود. مفاهیم، تراشیده‌تر، درخشان‌تر، عاطفی‌تر و حسی‌تر و تصویری‌تر و تخیلـی‌تر می‌شوند و شعر، بصورت یك چیز کامـل، که اگرکلمه‌ای از آنرا عوض کنید، خیلی چیزهایش عوض می‌شود و ناقص جلوه می‌کند، مطرح میگردد. شعر ، تشکل تصاویر و عواطف و اندیشه‌ها در جامهٔ واژه‌ها است و از ترکیب شکل و محتوا با یکدیگـر و استحالهٔ متقابل آنها در یکدیگر است‌که شعر بوجود می‌آیـد . یك شعر، همیشه با هارمونی تصاویر و اصوات خود، بسوی مرکز خلاقیت زبان حرکت می‌کند. شعرهمیشه در حال بسته‌شدن است و نثر همیشه در حال‌باز شدن؛ نثر، می‌گسترد و مفهوم‌را می‌گستراند؛ شعر، بسته‌می‌شود و مفهوم‌را بسوی اعماق لفظ، ایهام‌های‌چندین‌گانهٔ لفظ‌و تصاویر می‌کشاند وآنها را با کلمات خاص مهار می‌کند. نثر باز می‌کند؛ شعر می‌بنـدد. نثر همیشه بسوی آزادی می‌رود و شعرپیوسته بسوی فشردگی وانقیاد؛ و بهمین دلیل شاعر بیش از هر قصه‌نویسی، یك هنرمند کلامی است. هم از این نظر است که از شعر نمی‌توان کلمه‌ای برداشت و مترادف آن را گـذاشت؛ بدلیل اینکه ممکن است آن مترادف، ظرفیتهای صوتی و ایهام‌انگیز آن‌کلمه را نداشته باشد. و نیز بهمین دلیل است‌که در شعر، این زبان است‌که خواننده‌را بسوی خود می‌خواند و ازطریق زبان‌است‌که مفاهیم عاطفی و حسی و تصویری بسوی خواننده حرکت می‌کنند . در حالیکه زبان قصه، همیشه خواننده را بسوی نوع زندگی‌و یا نوع شخصیتی‌که پشت

سر زبان قرار گرفته است، دعوت می کند. خواننده اگر در قصه، فقط بدنبال زبان برود شکست خواهـد خورد؛ او باید بدنبال عمل باشد و بدنبال زندگی خاصی که بوسیلهٔ زبان نشان داده می‌شود.

زبان شعر، زبانی است دقیـق، و منتقدی در غرب به این مسأله اشاره کرده است که اگر تعریف نثر کلمـات مناسب،در جای مناسب باشد، تعریف شعر عبارت خواهد بود از مناسب‌ترین کلمات در جای مناسب. چرا که در شعر تکنیك کلامی دقیق‌تری بکار برده می‌شود؛ و شاعر باید ازطریق کلمات دنیائی بیافریند که در آن امکان دخالت شخص ثانی، هرگز وجود نداشته باشد. بهمین دلیـل، شما می‌توانید یك قصه را بخوانید و برای دیگری بزبانی دیگر آنرا طوری تعریف کنید که او نیز بهیجان بیاید. درحالیکه نمی‌توانید شعری را بخوانید و بدیگری محتوای آن را بگویید و انتظار داشته باشید که او نیز باندازهٔ شما به هیجان بیاید. اگر بخواهیـد او نیز از آن شعر لذت ببرد و تحت تأثیر قرار بگیرد، باید خود شعر را برای او بخوانید.

با وجود این، قصه‌ای که ترجمه شده، با قصه‌ای که بزبان اصلی خوانده می‌شود فرق دارد . بدلیل اینکه یك قصه، همانقدر سبك دارد که یك شعر ؛ گرچه سبك قصه، در اغلب موارد از فشردگی سبك شعر برخوردار نیست.«فلوبر»درجواب سؤال روزنامه‌نگاری می‌نویسد:

«شما می گوئید که من اهمیت زیادی به شکل می‌دهم. برای شما متأسفم. شکل‌ومحتوا همچون تن‌و جان هستند. برای من شکل‌ومحتوا یکی هستند. نمی‌دانم یکی بدون دیگری چـه می‌تواند باشد . اطمینان داشته‌باشید که هرقدر عقیده‌ای زیباترباشد، جمله‌اش نیز، بهمان اندازه،

زیباتر بنظر خواهد آمد.»

منظور فلوبر در اینجا بیشتر شکل قصه نیست ، بلکه شکل زبان است؛ و او دوست دارد، کلمات مناسب را در جای مناسب بکار ببرد. او درواقع می‌خواهد که زبان قصه، برای‌محتوایش، شکل‌مناسبی داشته باشد. از این قبیل برخوردها با زبان است که سبك بوجـود می آید؛ بدلیل اینکه هرکسی با برداشت خاص‌خود و با وسواسهای لفظی خاص خود با زبان روبرو می‌شود و یا محتوایش را با وسواس‌ها و اعتیادها و جهش‌های لفظی خود نشان می‌دهد. هرگز نمی‌توان گفت که سبك، فقط متعلق به شعر است؛ چرا که برخورد همان وسواس‌های شخصی با یك زبان عمومی، نویسنده‌را بسوی هنجارخاصی از برداشت زبانی که باید آنرا، خواه درسطح بسیارمتعالی و خواه درسطح بسیارپائین، سبك نامید، خواهد راند.

والری نثر را به راه رفتن وشعر را به رقص تشبیه کرده است. او معتقد است که راه رفتن هدف دارد ؛ در حالیکه رقص، هدفی جز همان خود رقص ندارد؛ بهمین دلیـل نثر، هدف دارد و شعر بی‌هدف است. گرچه چنین تعریفی را دربست نمی‌توان قبول کرد، ولی در آن نکته‌ای نهفته است که باید روشن شود. آدم مصممی که راه می‌رود، می‌خواهد بجائی برسد. و در ذهن او راه رفتن وسیله‌ای بیش نیست. او تصویری خاص از هدف در ذهن خود دارد که با ارادهٔ تمام بسوی تحقق آن می‌شتابد. درعوض رقاص از اساس یك ریتم خاص، حرکت می کند و دوری‌می‌زند، پرشی می کند و دوباره به‌نقطه‌قبلی برمی‌گردد؛ همانطور که شاعر، از این کلمه به‌آن کلمه حرکت می کند و بعداز این

دو کلمه بسوی کلمات، تصاویر، صداها و حواس و عواطف دیگر، و پس از حرکت دوباره شاید به ریتم همان کلمات اولیه برمی‌گردد، رد پای خود را می‌گیرد و عقب‌گرد می‌کند و در مجموعه‌ای از صداها و تصویرهای پیشیش غرق می‌شود. تشبیه‌کردن نثر به راه‌رفتن و شعر به رقص بی‌شباهت به‌همان حالت گریز از مرکز و رفتار رجعت به مرکز که در آغاز این مقال آوردم نیست. ولی« اودن » در یکی از مقالات خود، در برابر این حرف والری که شعر، هدف ندارد، سؤالی کرده است که من آنرا نقل می‌کنم وبعد سوال دیگررا خودم طرح خواهم کرد. اودن می‌گوید، و من ترجمهٔ آزادگفته‌اش را می‌آورم که: اگر آن رقص برای روئیدن و روياندن گندم باشد، همانطور که قرنها پیش بوده است، آیا باز هم شعر تشبیه شده به‌رقص، عاری‌از هدف خواهد بود؟ و در ادامهٔ این‌گفته، قبل از رسیدن به آن سوال من، یك ایرانی می‌تواند سوال کند که اگر در شبانه‌ترین اعصار تاریخ، ذهن انسان از طریق همان‌شعر، که اینجا دیگرنوعی رقص‌شبانه است، بدنبال تصوری از روئیدن‌آزادی باشد، آیا باز شعر، هدفی نخواهد داشت؟ پس شعر، می‌تواند، همانطور که رقص برای گندم هدف دارد، علاوه بر رقص‌بودن، هدفی نیز داشته باشد؛ البته نه تحمیل‌شده ازخارج بر شعر، بلکه روئیده و بالیده ازهمان اعماق کلمات شعر و ضمیرناخودآگاه وتکنیك خودآگاه شاعر.

سوالی که من می‌خواهم از والری بکنم ، این است که آیا قدم زدن مردی را که در خیابان به شیوه‌ای بسیار مردانه حرکت می‌کند و فقط گردش می‌کند و هیچ هدفی هم ندارد، می‌توان به نثر که بزعم

والری حتماً باید هدفی داشته باشد، تشبیه کرد؟ شکی نیست که او قدم می‌زند و در عین حال از ریتم مردانه گام‌زدن استفاده می‌کند و بهمین دلیل هنجاری دارد. آیا این‌هنجارخاص بی‌شباهت به‌یك رقص نیست؟ البته رقص از ریتمی فشرده‌تر برخوردار است، ولی این نیز بدون‌شك دارای ریتمی است که باید آن را ریتم نثر نامید. و گاهی البته در نثر هم هدف، هم‌ریتم وهم‌حرکت عادی قلم درکناریکدیگر راه می‌روند؛ مثل نثرآل احمد که درآن هدف بجای‌خود هست، ریتم بمعنای واقعی وجود دارد و درعین‌حال حرکت عادی نثر نیز وجود دارد. سبك نثر، از برخورد متعادل ریتم و هدف و حرکت عادی زبان بوجود می‌آید. شکی نیست که آل احمد، میتوانست بدون آن ریتم نیز محتوای ذهنی خود را روی‌کاغذ بریزد ولی باآن‌ریتم، با آن هدف و حرکت عادی قلم، او خود را از تحرکی برخوردار می‌کند که خواننده بیش ازپیش بهدفی که نویسنده در نظر دارد ، خود را نزدیك‌تر می‌بیند. پس نثر خوب، نثر واقعاً خوب، نمی‌تواند کاملا عاری‌از خصوصیات رقص که والری فقط به‌شعرنسبت‌می‌دهدباشد؛ همانطور که شعرخوب، نمی‌تواند کاملا عاری‌ازهدفی باشد که والری آنرا دربست در اختیار نثر می‌داند.

از نظر برخی از زبانشناسان، سبك، خواه در شعر و خواه در نثر، عبارت از یك کیفیت تأکیدی است که به الگوی زبانی نثر و شعر افزوده می‌شود؛ بدون آنکه مفهوم، خواه منثور و خواه شاعرانه، تغییر پیدا کند. این گفته تا حدی درست است. مقدار زیادی ازحرفهای حافظ را معاصران او نیزگفته‌اند ، ولی او جای پای تحرك سبك خود را در همه‌جا می‌گذارد و رد می‌شود . بعضی از حرفهای جلال آل احمد، را

« اسلامی ندوشن »هـم می‌گوید ، ولی گفتن هست تا گفتن . گفتن آل احمد تحرك دارد؛ گفتن اسلامی، مثل نگفتن است،اثرنمی‌کند، وخنثی است.

در نوع سوم، یعنی نوع نوشته‌ای که بین دو رفتارگریزازمرکز و رفتار رجعت به مرکز معلق‌است، نویسنده‌گاهی ازیك حالت سخت فشردهٔعاطفی و تصویری استفاده می‌کند و درنتیجه سبك تعالی شعری پیدا می‌کند؛ وگاهی از فشردگی عاطفی و تصویر سخت تخیلی و از تشکل استعاری دوری می‌گزینـد ؛ ریشه‌های آفرینشی کلام را نادیده می‌گیرد و فقط به اجتمـاع مفاهیم از طریق نثر اکتفـا می‌کند. گاهی ترکیب‌کلمات ، تا حـد ترکیب‌سازی دقیق فلسفـی پیش می‌رود و گاهی ترکیب‌کلمات، تداعی‌کنندهٔ رنگ وصوت و صورت و تصویر می‌شود و دنیائی که‌کاملا شاعرانه است، پیش‌کشیده می‌شود. فردوسی گاهی از منطق نثر ، یعنی از حالت‌گریز از مرکز، وگاهی از منطـق شعر، یعنی حالت رجعت به‌مرکزاستفاده می‌کند؛ وحماسه‌اش، ترکیبی متعادل و متوازن ازشعر و نثر است؛ حتی اگر نثرش، شکلی از اشکال نظم را بخودگرفته باشد. و« خواجه عبدالله انصاری »گاهی از ترکیب فلسفی وعرفانی‌کلام وگاهی‌از ترکیب شعری واستعاره استفاده می‌کند؛ گاهی ازکلمه فقط مفهـومش رادر نظر دارد وگاهی هم مفهـوم و هم صداها و آهنگهایش را؛ بهمین دلیل مناجاتش، تلفیقی‌از ترکیبات نثر و شعر است. در قصهٔ جدید دنیا که در بسیاری از موارد، زبان آن از شدت و حدتی شاعرانه برخوردار است و بطورکلی در آن منطق نثر، دوشادوش منطق شعر حرکت می‌کند و با آن بنحـوی متعادل ترکیب

می‌یابد، از این برداشت استفاده می‌شود. بهترین نمونه،« اولیس »،اثر جیمز جویس است‌که در آن گاهـی زبان، متعلق به شکل سوم از رفتاربا زبان‌است وشخصیت‌ها، مثلاً«استیون»[1] و« بلوم »[2]، بزبان نثر با یکدیگرطرف می‌شوند؛ وگاهی استعاره وتمثیل‌و صدای‌کلمات آنقدر اهمیت پیدا می‌کنندکه خواننده باید علاوه‌برمفهوم، به شکل تصویری و ظاهری‌کلمات نیزتوجه‌کند؛ وگاهی تخیل شخصیت‌ها مثلاً شخصیت « مالی »[3] در پایان قصه ، آنچنـان بر اساس تداعی و پیشنهاد حرکت می‌کند و تمام ریشه‌های صوتی و تصویری زبان برای نشان‌دادن یادها و یادگارهای شخصیت بسیج‌می‌شوندکه خواننده مجبورمی‌شود منطق نثر را فراموش‌کند و در دنیای شعر بدنبال درك ذهن مالی باشد. و یا در آثار « ویرجینا وولف »[4]، همیشه شعر، نثر را، و نثر، شعر را از وسط قطع می‌کنند. و قصه از نظر شکـل زبانی، از هماهنگ ساختن قطعات درهم‌آمیختهٔ منثور و شاعرانه پدیـدار می‌شود ؛ و از آنجا که بافت الگوی ذهنی شخصیت‌ها براساس تداعی صداها وتصاویر ساخته می‌شود وتداعی صداها و تصاویر، یکی‌ازعوامل سازندهٔ شعری است، نثر ویرجینیا وولف بیشتر به طرف شعر می‌گراید تا نثر.

1– Stephen 2– Bloom 3– Molly
4– Virginia Woolf

لحن و باز هم اشاراتی به سبك

غرضم از تفکیك انواع سبك، این بودکه نشان دهم تا چه حد بافت‌های خاص ادبی از شعر و نثر شاعرانـه و شعر منثور، از ماهیت آفرینشی آن انواع سرچشمه می‌گیرد؛ و اکنون می‌خواهم دربارهٔ این نکته بحث کنم که سبك در قصهٔ سنتی و قراردادی بمعنای امروزی آن، اصلا چیست و ارتباط آن با لحن تا چه حد است.

زبانشناسی‌چون «اسپیتزر»[1] و «ریفاتر»[2]، از دیدگاههای مختلف که بزعم خود و بسیاری از پیروانشان جنبهٔ دقیق علمی دارد، سبك را بررسی کرده‌اند. اسپیتزر برای بررسی سبك بیشتر روی دو عامل تکیه می‌کند: یکی ریشهٔ روانی لغات[3] و دیگری عبارات خاصی که هر نویسنده‌ای بیشتر روی آنها تکیه می‌کند و پیش می‌رود. اسپیتزر می‌گوید که موقع خواندن بعضی از قصه‌های فرانسوی، زیر اصطلاحاتی که از زوال عمومی زبان تا حدی دور بودند، خط کشیدم و بعد متوجه شدم که هر نویسنده‌ای

1– Spitzer 2– Rifaterre 3– Etymon

به شیوه‌ای‌خاص ازمجموعه‌ای ازاصطلاحات وعبارات استفاده می‌کند و بعد فکرکردم‌که آیا با بررسی این تعـابیر و اصطلاحات و عبارات خاص نمی‌توان به ریشهٔ روانی لغات و درنتیجه به بعضی از خصائص فردی نویسنده کـه مشخص‌کنندهٔ سبك قصه‌نویس باشد، دسترسی پیدا کرد. نویسنده هنگام بررسی یکی از آثار « **شارل‌لوئی‌فیلیپ** »[1] متوجه می‌شودکـه قصه‌نویس در اثر خود، پیوسته، ازکلمات « cause de» «parce que»«car» وکلمات و عباراتی‌که نشانهٔ توجـه خاص به ارائهٔ دلیل باشد، استفاده می‌کند. و بعد اسپیتزر نتیجه می‌گیردکه «این‌قبیل گسترش‌های عبارات سببی» فیلیپ نمی‌تواننـد برحسب تصادف باشند. باید در تصور از علیت، عیب و ایرادی باشد . و حالا ما باید از سبك فیلیپ بیاییم به ریشهٔ روانی لغـات، و به آن سرچشمهٔ اصلی روح او برسیم. و بعد اسپیتزر ادامه‌می‌دهد: «اصطلاحات مختلف‌کلامی موقعی که کنار هم قرار داده شوند... منتهی به آن ریشهٔ روانی می‌شوندکه منبع الهام زبانی و ادبی فیلیپ هستند.»

بررسی اسپیتزر علمی بنظر می‌رسد؛ چرا که او از جزء شروع می‌کند و به نوعی کـل دست می‌یابد ؛ ولی هر منتقدی که با زبان و زیبائی‌ها و قابلیت انطباق عمیق زبان با محتوا سر و وکار دارد، ممکن است دراصالت وصحت این‌نوع برداشت زبانی تردیدکند بدلیل اینکه زبان یك نویسنده را فقط عبارات خاص تشکیل نمی‌دهد تا بوسیلهٔ آن به ریشهٔ روانی آن لغات دسترسی پیدا کنیم ، بلکه زبان یك نویسنده را تمامیت زبان او تشکیل می‌دهد و باید از طریق تمامیت آن زبان به

1– Charles Louis Phillipe

سبك او دسترسی پیدا کنیم.

ریفاتر معتقد است‌که باید اصولی بوجود آورد و بوسیلهٔ آن عناصر سبکی[1] را از عناصر طبیعی[2] یك متن جدا کرد و عناصرسبکی را تحت مطالعهٔ زبانشناسی قرار داد. و معتقد است کـه سبك وسیله‌ای است‌که بواسطهٔ آن نویسنده یا «رمز نویس»[3]، اطمینان حاصل می‌کند که «پیامش »[4] طوری از «صورت رمز»[5] خارج می‌شودکه خواننده نه فقط اطلاعات منتقل شده را می‌فهمد، بلکه در رفتار نویسنده نسبت به آنها سهیم می‌شود.[6] از نظر ریفاتر، ما هنگام‌گفتگو، اهمیتی به علامات نمی‌دهیم، فقط به محتوای علامات اهمیت می‌دهیم ؛ در حالیکـه یك نویسنده می‌خواهد جاهائی‌راکه ازنظر او اهمیت‌دارند بوسیلهٔ علامات خاصی مهم جلوه‌دهد و دراینجاست‌که علامات ازحالت مستتر بیرون می‌آیند و قصه‌نویس می‌کوشد که نوشتهٔ خود را از صورت گفتار به صورت مکتوب درآورد و خواننده را ناخود آگاهانه دعوت می‌کند که به اهمیت علامـات و یا به ارزش بعضی از خصائص زبانی، توجه پیدا کند. یعنی در رفتار نویسنده چیزهائی‌گریزناپذیر هستندکه او را مجبور می‌کنند به بعضی خصائص زبانـی اهمیت دهد و نویسنده این چیزهای گریزناپذیر را بوسیلهٔ خصائص زبانی خـود بسوی خواننده می‌راند. بهمین دلیل ریفاتر معتقد می‌شودکه: «بررسی‌کنندهٔ سبك باید

1– Stylistic 2– Natural
3– Encoder 4– Message
5– Decoded

۶– این دو سه جمله را ازکتاب «زبان قصه» Language Of Fiction اثر دیوید لاج (David Lodge) به ترجمهٔ آزاد گرفتم.

به عناصری توجه‌کند که آزادی ادراك نویسنده را هنگام نوشتن و یا هنگام خارج ساختن پیام از صورت رمز محدود کرده است». بدلیل آنکه نویسنده، موقعی که به‌برخی ازچیزها توجه زبانی‌خاصی می‌کند، در واقع آزادی ادراك خود را محدود می‌کند؛ و اگر عالم زبانشناس و یا سبك‌شناس به‌آن عناصر خاص که آزادی نویسنده را ازنظر ادراك محدودکرده‌اند توجه‌کند وآنها را بررسی نماید، به‌ریشهٔ اساسی سبك قصه‌نویس راه خواهد یافت. ماحصل حرف ریفاتر این‌است که سبك‌شناس برای درك تدابیر سبکی یك نویسنده باید مقاصد نویسنده را با صورت تحقق‌یافتهٔ آنها مقایسه‌کند. ولی باید بلافاصله از او سؤال‌کرد که مقاصد نویسنده را پیش‌از نوشتن چگونه می‌توان فهمید تا پس از نوشتن، آن مقاصد را با صورت تحقق یافتهٔ آنهـا مقایسه‌کرد. در این مورد او می‌گوید که بهتر است داوری دربارهٔ ارزش محتوا را بکلـی نادیده بگیریم و بپردازیم فقط به‌داوری دربارهٔ ارزش علامات (تدابیر زبانی) وبعد پیشنهادمی‌کند که می‌توان یك‌اثرادبی‌را برای خواننده‌های مختلف خواند و از آنها خواست که دربارهٔ ارزش هنری بخش‌هائی که از نظر آنها واقعاً ارزش دارند و نشان می‌دهندکه نویسنده موفق یا غیرموفق بوده‌است، صحبت‌کنند. باید ازصحبت آنها هرآنچه مربوط به خصائص زبانی می‌شود استخراج‌کـرد و باید از مجموع این قبیل عقاید، وضع‌زبانی یك نویسنده را برآوردکرد. خلاصه اینکه او، بقول «لاج»عقیدهٔ متوسط خوانندگان‌را جانشین تحقیق‌اساسی پیرامون سبك می‌کند. وهمین‌جاست که بامخالفت تقریباً اغلب‌منتقدان روبرومی‌شود. گرچه بسیاری از تعریف‌هائی که او از سبك می‌کند، بعدها عملاً بدرد

اغلب منتقدان خورده است و آنها تا حدود امکان از این‌قبیل تعریف‌ها استفاده می‌کنند، ولی باید به‌این‌نکته توجه‌کردکه زبانشناس می‌کوشد که ادبیات‌را تبدیل بمادهٔ خام علمی بکند که هنوز در علم‌بودنش تردید هست، و از آنجا که ادبیات ازمادهٔ خام زندگی استفاده می‌کند و علم را تا حدودی نادیده می‌گیرد و برداشتی نیمه‌اشراقی و نیمه خودآگاه از زندگی را بدست می‌دهد، و خودرا با موازین علمی تطبیق‌نمی‌دهد، می‌توان بسیاری از معتقدات زبانشناس‌هائی را که قدم از برداشت‌های علمی فراتر نمی‌گذارند نادیده‌گرفت و گفت که سبك یك قصه‌نویس با تکیـه بر نوع زندگی خاصی کـه او نشان می‌دهد، یا باتکیه برنوع زندگی خاصی‌که او می‌کند و یا با تکیه بر انواع مختلـف قشرهای زبانی که درمنطقه‌ای خاص، درلحظه‌ای خاص ازتاریخ، طبقه یا طبقاتی خاص بکارمی‌برند وقصه‌نویس ازآنها استفاده می‌کند، بوجود می‌آید. او بر تمام این برداشتها، یك ریتم فردی در جامهٔ زبان اضافه می‌کند و این سبك یك قصه‌نویس خواهد بود. این سبك گاهی شدت دارد، گاهی شدت ندارد؛ گاهی فشرده است و متکاثف وگاهی گسترده است و رقیق؛ ولی در هرحال، در یك قصه‌نویس ، همیشه وجود دارد. حتی خواب او را هم این ریتم، تسخیر کرده است. سبك ، عاملی است که بوسیلهٔ‌آن قصه‌نویس از حالت خنثی و بی‌طرف زبان دوری می‌گزیند و بطرف عمل و حرکت می‌آید. زبان درحالت عادی، عاری ازهیجان است، سبك، زبان را ازحالت اعتیادی نجات می‌دهد و به‌آن دینامیسم و تحرکی می‌دهدکه خواننده را در هیجان تمام نگاه دارد. علت اینکه ما یك قصهٔ خوب‌را چندبار می‌خوانیم، چیست؟ دلیلش شاید این است

که با وجود داشتن اطلاع کافی از وضع و موقعیت شخصیت‌ها، و با وجود آنکه تمامی قصه را دقیقاً می‌دانیم، هنگام خواندن مجدد یك قصه از آن باز لذت هنری می‌بریم، و این لذت هنری زائیدهٔ وجود سبك‌است. سبك، رفتارهنرمندانهٔ قصه‌نویس با زبان است، مجموعه‌ای از مانورها وحمله‌ها و عقب‌نشینی‌ها و توفانها وآرامش‌های قصه‌نویس هنگام برخورد با شخصیت‌ها و موقعیت‌هاست ؛ سبك، مجموعه‌ای از این‌هیجانهای زبانی‌وکلامی است، مجموعه‌ای‌ازشکفتن‌ها و تکیدن‌های عاطفی درزبان است. زبان مثل سیمی‌است، سبك مثل برق؛ تا موقعی که این سیم، برق نداشته باشد، منجر به روشن شدن چراغهای شهر نخواهد شد و در انتهای این سیم هزاران شاخه، خوانندگان قصه نشسته‌اند. اگر سبك، آن برق، آن نیروی روشنی‌بخش، وجود داشته باشد، ذهن خوانندگان، آن چراغهای منتظر در ظلمت بی‌پایان شب، روشن خواهد شد؛ وگر نه تاریکی شب بر همه‌جا حاکم خواهد بود.

مارسل پروست در مصاحبه‌ای در سیزدهم نوامبر ۱۹۱۳ در مجله «عصر» (Le Temps) گفته است که: «سبك، همانطور که عده‌ای معتقدند تزئین‌نیست؛ حتی مربوط به تکنیك هم‌نیست. سبك، همانطور که رنگ در مورد نقاشان ـ یك کیفیت دید است؛ روشن‌شدن دنیای خاصی است که هرکدام ما می‌بینیم و دیگران نمی‌توانند ببینند...[1]» تردیدی نیست که سبك، در قرن بیستم به آن درجه از اهمیت می‌رسد که تقریباً همه‌چیز را بدنبال خود می‌کشاند و شاید بهمین دلیل پروست

۱ــ نگاه‌کنید به «جهان‌بینی خلاقه»، (Creative Vision) تألیف «سلینجر» (Salinger) و «بلوك» (Block).

آن را بمراتب بالاتر از تکنیك می‌داند و آن را تبدیل به‌نوعی کیفیت دید می‌کند؛ ولی بلافاصله باید اضافه‌کرد که این کیفیت دید، با وجود داشتن ریشه‌های روانی خاص، عینیت خود را در زبان می‌یابد. اگر آن ریشه‌های روانی، عوامل ذهنی سبك بشمار آیند، باید بی‌درنگ اضافه‌کرد که برون‌افکنی آن عوامل ذهنی، بصورت علائم عینی، سبب خواهد شد که سبك از لبیرنت‌های روانی بگذرد و به‌شاهراههای روشن کلام راه‌یابد. سبك، نفس خاص نویسنده‌ای‌است که با زبان درسطحی متعالی و جدی سر و کار پیدا می‌کند و برون‌افکنی آن نفس در زبان، عبارت خواهد بود از سبك؛ و سبك خود به خود عبارت خواهد بود از رقص تکنیك خصوصی نویسنده در برابر زبان عمومی از یك سو، وازسوی‌دیگر رقص این‌تکنیك خصوصی دربرابرمحتوا و یا موضوعی که نویسنده با آن سر وکار پیدا می‌کند. البته هستند کسانی که معتقدند باید کلمهٔ محتوا را از ادبیات بیرون‌انداخت و کلمهٔ شکل‌را بکلی‌نادیده گرفت، بدلیل اینکه درشعرو نثر بطور کلی چیزی‌جزموضوع وتکنیك، اهمیت ندارد و اگر بخواهیم نیروی هنری قصه‌نویس و یا شاعری را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم، باید حرکت تکنیك او را در برابر موضوعی‌که پیش رو دارد درنظربگیریم وقضاوت نهائی ما باید مبتنی بر انطباق و سازگاری هنرمندانهٔ تکنیك و موضوع باشد؛ چراکه بقول «مارك شورر»[1]، منتقد بزرگ آمریکائی، تکنیك تنها وسیله‌ای است که نویسنده برای اختراع، کشف و بسط موضوع خود، انتقال مفهوم، ودرنهایت، ارزش‌یابی آن در اختیار دارد[2].

1ــ Mark Schorer

۲ــ از مقالهٔ «تکنیك بعنوان وسیلهٔ اختراع» از شورر در کتاب «بررسی‌های مختلف قصه»، تألیف «رابرت اسکولز» Robert Scholes.

یادداشتی کوتاه در بارهٔ وزن

وزن جزو تـزئینات شعری نیست ، بخشی از ذات آن است ؛ شعر بی‌وزن‌گفتن، یعنی بخشی از ذات شعر را نادیـده انگاشتن ، و به‌همین‌دلیل شعر بی‌وزن‌گفتن، یعنی شعر ناقص‌گفتن. وزن یعنی‌سکون و تحرك‌کلام، ایستادن در وسط هجاها و بعد حرکت‌کردن در وسط هجاها، ایستادن در وسط سطرها و بعد حرکت‌کردن در وسط سطرها. همانطورکه قلب‌آدم، حرکت خود را از ایستادن و ضربان وایستادن مجدد و ضربان مجدد بوجود می‌آورد، شعر نیز می‌ایستد و حرکت می‌کند ، حرکت می‌کند تا وزن کلی یك شعر از ایـن ایستادن‌ها و حرکت‌ها به‌وجود آید. یعنی فضای خالی دو کلمه، فضای خالی دو سطر شعر و فضاهای خالی بین هجاها همانقدر اهمیت دارد که خود هجاها. به‌همین دلیل این بخش از فضای خالی بین کلمات و هجاها، هم مربوط به فلسفهٔ کل وجود خود شعر می‌شود، و هم یك مسألهٔفنی است. به‌این معنی‌که یك پارهٔ وزنی، فقط از حرکت کلمات به‌وجود

نمی‌آید، بلکه از حرکت سکوت هم به‌وجود می‌آید. شعر تنها پدیدهٔ زبانی است که در آن سکوتهای حدفاصل هم به‌اندازهٔ خود کلمات معنی دارند. هرقدر که سکوتهای حدفاصل بین کلمات، کمتر باشد به‌طرف نظم می‌گراید و اگر بی‌وزن باشد، به طرف نثر، یعنی وظیفهٔ نثر. اگر درفاصلهٔ کلمات، سکوتهای معنی‌دار وجود نداشته باشد، شعر فقط تبدیل به‌مفاهیم کلمات و جمع آن مفاهیم می‌شود و این وظیفه‌ای است که روی هم نثر به‌عهده دارد. در شعر بی‌وزن زخم‌پذیری بیشتر است. چرا که هرکسی سکوتهای حد فاصل کلمات را خودش تعیین می‌کند و به‌همین دلیل، شعر بی‌وزن، به تعداد خوانندگانش، شکل صوتی دارد و چون تعداد خوانندگان بی‌نهایت است، شکل شعر نیز در بی‌نهایت سیر می‌کند و چون بی‌نهایت شکل داشتن، یعنی شکل نداشتن، شعر بی‌وزن، در واقع در بی‌شکلی سیرمی‌کند و به‌همین‌دلیل به‌آسانی به‌سوی معنا و وظیفهٔ نثر می‌گراید. مثلا شعری ازشاملو اگر خیلی خوب ساخته شده باشد، از توازن و تعادل موجود بین‌سکوت‌ها و کلمات برخوردار است، و اگر بد ساخته شده باشد یا بین‌سکوت‌ها و کلمات، توازن و تعادل نیست؛ و یا اصلا سکوتی در کار نیست و معانی، وظیفهٔ نثر را به‌دوش گرفته‌اند.

و شعر موزون اگر با تمام خصائص یك شعر خوب ساخته شده باشد، شعری خواهد بود که در آن وزن، بین کلمات وسکوت‌های بین کلمات توازن و تعادل ایجاد می‌کند. اگر از سکوتهاکاسته شود، شعر به‌طرف نظم گرایش خواهد داشت، مثل شعر فردوسی و یا بوستان سعدی، اگر سکوت معنوی از شعرعقب بنشیند، یعنی خواننده در وسط شعر، به‌معانی سکوت نیندیشد، و یا خیلی کم بیندیشد، شعری چندان خوب وجود نخواهد داشت. شعر «کسرائی» شعری است که در آن

خواننده، خیلی کم به‌سکوت بین کلمات می‌اندیشد، همه چیز در این نوع شعر گفته شده و معنای شعر، معنای کلمات ردیف شده درقالب نظم است. کمبود سکوت این نوع شعر را به صورت شعری متوسط در می‌آورد.

ولی اگر تعادل کامل بین سکوت و حرکت وجود داشته باشد، یعنی شعر از میان سکوت برخیزد، بر زمینهٔ سکوت حرکت کند ودر وسط سکوت پایان‌یابد، عالیترین شعر ممکن‌را خواهیم داشت. جادوی شعر حافظ در فاصله‌گذاری بین سکوت و حرکت کلمات است. ابهام، یعنی سکوتی که کلمات را در میان می‌گیرد و بدانها معنایی ازسکوت می‌دهد. موقعی‌که‌می‌گوییم شعر خوب را هرگز نمی‌توان دقیقاً معنی کرد، غرضمان این است که شعر خوب، یعنی شعر حافظ، سکوت دارد و این‌سکوت بین کلمات، مثل فاصله‌ایست که بین ستارگان آسمان وجود دارد. و این سکوت به‌اندازهٔ خود همان ستارگان معنی دارد و این سکوت است که انسان را مبهوت و مرعوب می‌کند، انسان را در حیرت و اعجاب یله می‌کند.

این درست نیست که شما کلمات شعر را معنی بکنید و بعد بگویید شعر را فهمیده‌اید. شعر خوب، یعنی شعر حافظ را، با معنی کردن کلمات شعر نمی‌توان فهمید. و به همین دلیل علم زبان‌شناسی به‌تنهایی قادر به‌درك شعر نیست، به دلیل اینکه علم زبان‌شناسی علم زبان‌شناسی‌است و نه سکوت شناسی؛ وشعر خوب از ترکیب سکوت و زبان، و سکون و تحرك به‌وجود می‌آید. علم زبان‌شناسی شعر را تبدیل به‌معانی کلمات می‌کند وتصور می‌کند که شعر را حلاجی کرده است. در حالیکه بیشترین مفهوم زبان شعر، در سکوت شعر، در جادوی شعر، در فاصلهٔ کلمات، در آن فاصله‌های عمیق و مرموز بین

ستارگان نهفته است. شعر تنها نوشته‌ایست که سپیدیهای بین کلمات و سطرهای بین کلماتش، یا بیشتر از سیاهی‌های خود کلمات مفهوم دارد و یا حداقل به‌اندازهٔ خود کلمات دارای معنا و مفهـوم است. و اگر گفتیم وزن، یعنی سکون و تحرك کلام، و این نوع وزن را بخشی از ذات شعر به‌شمار آوردیم، منظورمان آن وزن جادویی است، آن سکوت کمین کرده و ناگهان پدیدار شده و بعد باز کمین کرده است؛ و این سکوت است که به‌راستی معنی دارد و همه چیز را هم در معنی غرق می‌کند، منتها سکوت چون لغت نیست، نمی‌توان معنی‌اش کـرد. هارمونی شاعرانه، یعنی چیزی که سکوت را به کلام مربوط می‌کند و آن‌را به‌صورت بخشی لاینفك از شعر درمی‌آورد. به‌همین دلیل وزن، جزو تزیینات شعری نیست، بخشی از ذات آن است و شایـد ذات اساسی و اصلی آن باشد.

(فردوسی - شهریور - ۴۹)

ادبیات رسمی و ادبیات غیر رسمی

مقدمه و تعریف

دوستان عزیزم : بالاخره می بینید که من هم در تالار «فردوسی» هستم، من غیر رسمی در تالاری رسمی، تالاری که تا به امروز درهایش را به روی ادبیات معاصر فارسی بسته بوده‌است. تالاری که همیشه رسمیت را در خود جای داده است، و از هرنوع تازگی، از هرنوغ جنبش و تحرك به دور بوده است. تالاری کر و کور کـه چشم و گوشش را به روی هیجان‌هایی که در خیابانهای معاصر این شهر گذشته است و می‌گذرد بسته است. تالاری که در برج عاج نشسته است. تالاری کـه از اجتماع معاصر بریده‌است و عینهو حلزونی درون صدفی خودرا از رؤیت معاصر دزدیده است. تالاری که خود را منقبض کـرده، خود را نه حتی به یك موزه، بل به یك شیء، یك چیز، یك چیز بی مصرف با محتوایی از بلندگو و صندلی و در و دیوار و چراغ بدل کرده است. تالاری که تحرك واقعی هنری بر اشیای آن، روح صدا و آواز وهیجان و شعـور شعری ندمیده است. تالاری کـه بهتر آن بود کـه گورستان

* سخنرانی در تالار فردوسی دانشگاه تهران، سال ۵۰

فردوسی‌اش بنامند تا تالار فردوسی، چرا که نه فردوسی از آن طرفی بسته است، نه شعر واقعی کهن و نه هیجان‌های ادبی معاصر.

ولی گمان مبرید که من آمده‌ام تا برتن برهنهٔ ادبیات زیرزمینی و غیررسمی معاصر جامهٔ رسمیت بپوشانم. گمان مبرید که من ازطرف نمایندگان متشکل یك حزب ادبی مأمور شده‌ام تـا از اولیـای محترم امور رسمی و دانشگاهی استدعا کنم که برای ادب زیـرزمینی وغیر-رسمی معاصر، شناسنامهٔ رسمی صادر بکنند. گرچه در اذهان گروهـی از ساده لوحـان ، نمایندگان ادب واقعی این ملك ، در زمان حاضـر به‌گروه متحدی می‌مانند که مثلاً حزبی بنام حزب شعرنو، نقد و انتقاد نو و قصـهٔ نو تشکیل داده‌اند ، ولی خدا را شکر کـه واقعیت خلقت ادبی غیر از این است و هر شعری به تنهایی، و هر نقدی به تنهایی ، و هر قصه‌ای به تنهایی، بوسیلهٔ افراد جدا از هـم خلق می‌شود؛ و باز خدا را شکر که گرچه ادبیات همیشه سیاسی است ولی کلا علم سیاست نیست تاحزب‌پذیر باشد و قد وقامتش به رسمیت سیاسی آراسته شود. و بگذارید به طنز و به جد بگوییم کـه اگر در اذهان بعضی اشخاص ، حزبی بنام حزب شعر نو ـ مثلاً ـ تشکیل شده است بهتر است که‌این حزب پیش از رسمی شدن منحل شود ، چرا که‌طبیعی‌است که‌منحله‌و موجود بودن بمراتب بهتر است از رسمی و بی‌اثر و بی بو وخاصیت بودن. و نیز تصور نرود که من به‌عنوان دانشیار دانشگاه تهران، دراین تالار را بروی خود باز کرده‌ام، چرا که این حقانیت‌ادب واقعی معاصر است که دست دربان‌های این تالار و تالارهای مشابه را به نشانهٔ تسلیم بالا نگه می‌دارد، و هر روز بیش از پیش، برسرزمین هرز و ویران و متحجر تالارها، بذر خلاقیت ادبی می‌افشاند . به همین دلیل من این استفاده یا سوءاستفاده را از پشت این تریبون می کنم و می گویم : هر

چه بادا باد. می‌گویم: درتالار فردوسی‌را از این پس‌به روی‌بحث‌های جدید ادبی و هنری باز بگذارید. این تریبون را از این پس دراختیار شعر و قصه و نمایش و نقد جدید بگذارید . این تریبون فقط به درد این‌کار می‌خورد. از این تریبون سلب رسمیت کنید. و بگذارید این تریبون، معاصر دوران معاصر بشود.این‌تریبون پوسیده‌است، بگذارید احیا شود، این‌تریبون زندانی‌است، بگذارید آزاد شود! این‌تریبون خانه‌نشین شده، در تبعید به سر می برد، بی‌صدا است، بی‌تأثیر است ، بگذارید از تبعید به درآیـد و صدا و تأثیر و انعکاس داشته باشد! فقط یك صدا از مرگ ایـن تریبون می‌تواند جلوگیری کنـد و آن صدای ادبیات جوان معاصر است. جوان گفتم فقط در مقایسه با عمـر تاریخ ادبیات فارسی؛ وگرنه این جوان اگر در دانشگاه خدمت‌کرده بود ، اکنون تمام استاد تمام وقت بود. و از بسیاری از استادان پیرهن بر تن دریده پیرتر. و حالا بیایم برسر رسمی وغیررسمی در ادبیات :

غرض من از ادبیات رسمی ، ادبیاتی است که مدعی است کـه سنتی است ، تنها به دلیل آنکه از سنت، فقط شکل ظاهری سنت را می‌پذیرد و برخی‌ازترکیبات کلامی و آهنگ‌زبانی‌را. به دنیای معاصر، زبـان، فرهنگ، اجتمـاع وتاریخ و سیلان پرشور سنت دربستر دوران معاصرکاری ندارد. چنین‌ادبیاتی چندان ربطی به‌ادبیات کهن‌هم ندارد. پوسته‌ای است خالی از ماری که در رفته است . جان ندارد. زندگی درآن دیـده نمی‌شود. اشاراتی به‌گذشته می کند، گذشته‌ای کـه دیگر نیست، وچون‌گذشته دیگر نیست، اشارات به‌گذشته مهمل‌می‌ماند.این نوع از ادبیات دگرگون نشده‌است، به‌همین دلیل دگرگون نمی کند. ادبیاتی‌است، مرتجع که بر می گردد به طرف خلاء،به طرف کـویر و سراب، به دلیل‌آنکه محتوا ندارد تا شکلی دگرگون شده داشته باشد.

محتوای خاصی، شکل خاصی را درگذشته بوجود آورده بود. چون آن محتوا دیگر وجود ندارد، شکلش هم نمی‌تواند وجود داشته باشد. یعنی ادبیات رسمی ادبیاتی است بی‌اصالت، بی‌بو و بی‌خاصیت، محدود، پلاسیده و پوسیده، و این ادبیات رسمی ربطی به شعر حافظ و مولوی ندارد، چرا که آنها تمام فرهنگ معاصر خود و یاد و یادگارهای معاصر خود را در شکل‌های معاصر خود ریختند، در حالیکه ادبیات رسمی شکل را از آنها می‌گیرد، از حال می‌گریزد به سوی گذشته، گذشته را درك نمی‌کند، چون سازنده‌اش درگذشته زندگی نمی‌کند. و در شکل محصور می‌ماند، شکلی که از آن خود نیست، بلکه از آن اصالت ارزش‌های گذشته است.

ادبیات رسمی به این دلیل دم به تله نمی‌دهد که خطرناك است و از خطر از طریق مستعار کردن کلام می‌گریزد، بلکه به‌این‌دلیل دم به تله نمی دهد که دم ندارد. گفتم بی بو و خاصیت است، چون جایی را نمی‌کوبد، باکسی، طبقه‌ای، گروهی مخالف نیست، غلام و چاکر و خدمتگزار است. بگویند مدح بساز، می‌سازد و پس می‌دهد. بگویند چیز دیگری بساز، باز می‌سازد و پس می‌دهد. مصونیت سیاسی دارد؛ به دلیل آنکه لب از لب نمی‌جنباند، به دلیل آنکه لب از لب جنباندن، یعنی محتوای جدید، و محتوای جدید، فرم جدید می‌طلبد و ادبیات رسمی سرسپردهٔ شکل قدیم است. ادبیات رسمی ضبط و کنترل و سانسور نمی‌شود. آزاد است، موقعی که ادبیات واقعی آزاد نیست ولی آزادی را می‌طلبد، چرا که ادبیات واقعی جز طلبیدن آزادی، آزادی و رهایی واقعی کاری نمی‌کند. ادبیات رسمی آزاد است، به دلیل اینکه کنگره ها دارد، و انجمن قلم و انجمنهای ادبی، با متولیان طاق و جفت، ومشاعره‌ها دارد، با صداهایی نازك و نارنجی و احساساتی؛ ورباعی‌ها

دارد، سر داده شده از حنجره های باصطلاح بالبداهه، و شوخی ها دارد دربارهٔ ساق پای زن همسایه و احسنت‌ها دارد، کرور در کرور، و نشست و برخاست‌ها دارد دوجین در دوجین با تار و سه تار و گه‌گاه منقل و البته دود و دم، ومستشرق‌ها دارد، از هرنوع به قلم رسمیت در همه جا، ادبیات رسمی تلویزیون دارد، رادیو دارد و کل وسائل جمعی را در اختیار دارد. و معهذا تأثیر ندارد. چرا؟ به دلیل اینکه به اجتماع معاصر ربطی ندارد و چیزی که به اجتماع معاصر ربطی ندارد، نمی‌دانم چرا باید حق حیات داشته باشد؟ وشاید به آن‌دلیل حق حیات دارد که آن حیات واقعی را ندارد!

هرعصری در میان و درکنارحرکات مختلف تاریخی واجتماعی و اقتصادی که به وجود می‌آورد، محیطی روانی نیز خلق می‌کند که نویسنده را از هر طرف احاطه می‌کند. این در تمام اعصار پر هیجان تاریخ اتفاق افتاده است. این محیط روانی ساخته شده‌است از انسانها، مناسبات آنها، مبارزات آنها، و حتی خوی وحال وهوا و رنگ و بو و وزن و آهنگ این مناسبات و مبارزات. و هرعصری هم علیه اعصار قبلی قیام می‌کند و هم موجودیت انسان را به سوی اعصار دیگر ادامه می‌دهد. زیربنای تاریخ و روبنای تاریخ و روبنای فرهنگ این چنین ساخته می‌شوند. ادبیات رسمی بر اساس کدام محیط تاریخی اجتماعی و هنری نوشته می‌شود؟ کدام حال و هوا را می‌کوبد و کدام خلق و خو را حفظ می‌کند؟ چه چیزی از دوران معاصر بدان ارتباط پیدا می‌کند؟ نویسندگان و ناطقان ادبیات رسمی، مثل همهٔ مردم معاصر، در برابر باجه‌های بانك‌ها صف می‌کشند. در خط اتوبوس واحد می‌ایستند؛ فحش می‌خورند و فحش می دهند؛ دائم در مطبوعات و رادیوها و تلویزیون‌ها صحبت جنگ و کشتار و قتل عام می‌شنوند و

می‌خوانند؛ با شرائط جدید زن مـی گیرند؛ با شرائط جدید زنشان را طلاق‌می‌دهند؛ در آپارتمان‌های بیست طبقه‌ای سه یا چهار اطاقه زندگی می‌کنند؛ شاهد دروغ و ریاکاری و شیادی‌ازهر نوعش می‌شوند؛ بوی جنایت مشامشان را متعفن می‌کند؛ با چشمان خسته و سرخ ، پاهای از رفتار مانده، از میان خیابان‌های پرسر و صدا و نئون‌های رنگین و از زیر حروف فرنگی‌سر در مغازه‌ها عبور می‌کنند؛ چك می‌کشند وسفته می‌دهند؛چکشان بر می‌گردد ، سفته‌شان بلامحل است؛ ولی قصیده‌شان معاصر قصیدهٔ منوچهری است و غزلشان وجبی از سعدی این ورتر و دو وجب از صائب آنورتر؛ و رباعی‌شان برخی از رباعی‌های خیام، برخی از رباعی‌های مولوی، و برخی دیگر از رباعی های دیگران را به یاد می‌آورد؛ و دو بیتی‌شان عریان‌تر از خود «**باباطاهرعریان**» است؛ و همه و همه در سطحی پایین‌تر از همـهٔ آنها؛و نثرشان‌گاهی طوری متکلف‌که انگار نویسنده جز تاریخ وصاف، کتاب دیگـری نخوانده است؛ وگاهی آنچنان مکش مرگ ما و احساساتی و پرگل‌و ریحان،با لب لعل وچاه زنخدان وکمندگیسو و از هرطرف‌که بنگری سوزناك ،که انگار پسر مدرسه و دختر مدرسه‌ای ناشی نامهٔ عاشقانـه نوشته است. اینان تاریخ را فراموش می‌کنند؛ انگار تاریخ فقط از بالا سر اینان عبورکرده‌است؛ اینان در خارج از حوزهٔ تاریخ، در دنیـای لامکان و بی زمان زیسته‌اند و زیست می‌کنند. اینان،درجایی نوشته‌ام‌که نان و آب معاصر می‌خورند وآروغ عهد بوق می‌زنند - ازنظر تحقیق و تدریس و تعلیم - در جایی نوشته‌ام کـه اینان ادبیات کهن فارسی را به‌صورت یك‌حیوان عظیم‌الجثه ماقبل تاریخی می‌بینند که فقط می‌توان تشریحش کرد؛ دندان‌های‌قافیه‌هایش‌را، ردیف مهره‌های ستون فقراتش را و دنده‌های وزن‌هایش را شمرد... وگفته‌ام کـه شمارش دندان‌ها و

مهره‌های این حیوان عظیم‌الجثهٔ تاریخی هنوز در ذهن‌ها ادامه دارد . بر سر پیچ هر برنامهٔ رادیوئی و تلویزیونی ادامه دارد. برسر هر کلاس درسی ادامه دارد. این سرشماری قافیه‌ها و ردیف‌ها حتی درخواب‌ها ادامه دارد.

هرعصری حال و هوای روانی خود را خود می‌آفریند. حال و هوای روانی ادبیات رسمی در مقابل شهر جدیدی که کاشته و کشتهٔ غربی است چیست ؟ عینیت ما را اینك غرب تسخیرکرده است . این عینیت غربی هویت ما را از هر لحاظ که بنگرید تهدید می‌کند. اینك این‌اشیای‌غربی‌است‌که چشم‌انداز ما را بوجود می‌آورد. این اشیا را ما نساخته‌ایم، غربی ساخته است ولی این اشیا، اگر نه به اندازهٔ محیط غربی، دستکم به اندازه‌ای‌که محیط ما اجازه‌می‌دهد، چشم‌انداز ما را تسخیر کرده است . در عین حال همهٔ ساختمان‌ها وسازمان‌های ما غربی است . ادبیات رسمی‌که این همه صحبت از مواریث فرهنگی می‌کند ، در مقابل هجوم معیارهای غربی ، اشیاء و سازمان‌های غربـی ، چـه عکس‌العمل هنری ، انتقادی و دیالکتیکـی و غیردیالکتیکی از خـود نشان داده است ؟ آیا با حفظ چند قافیه و ردیف و وزن و غیره و به کار بردن سرسری وطوطی‌وار آنها می‌توان در مقابل این هیولای عظیم قد علم کرد ؟ موقعی که آهنگ‌های روان ما تهدید می‌شود ؛ موقعی که از درون متلاشی می‌شویم، آیا باید به پرکاه ردیف و قافیه بچسبیم؟ و یا باید بکوشیم در این دوران برزخی اجتماع،هویتی جدید از یك انسان جدید پدید آوریم که در این کشاکش غـربی و شرقـی روی پای خود بتواند بایستد و از ریشه‌های اصیل انسانی ، از قلب سرشار از نیرو و حیات انسانی ، از خون درخشان خلاقیت انسانی دفاع کند . این را هم بگویم که سنتی که طرفـداران ادبیات رسمی بـر آن تکیه

می‌کنند، تصویری بسیار قشری و بچگانه از سنت است. در حالیکه سنت عبارت است از آهنگ و یا مجموعهٔ آهنگهای درونی و برونی، دید و یا مجموعهٔ دیدها، تصویر و یا مجموعهٔ تصویرها، نَفَس و یا مجموعهٔ نَفَس‌ها، که رودهای گذشته را در بستر معاصر جاری می‌کند ولی ما با رکود این مجموعه‌ها و یا با این مجموعه‌های درحال سکون و رکود آنها کاری نداریم، بلکه با حرکت، رنگ به رنگ شدن، سیلان و انفجار این مجموعه سروکار داریم. سنت خون موزون و متحرك فرهنگ گذشته است و به علت همین تحرك و وزن و آهنگ فقط موقعی زنده است که انقلابی باشد. سنت اگر ذات تحول را نپذیرد، سنت اگر خود را با انقلاب در سنت توجیه نکند، سنت اگر نخواهد دگرگون شود و اگر نخواهد دگرگون کند، خودبخود از بین خواهد رفت.

ولی سنت نباید به رخ کشیده شود، سنت باید در خون نویسنده رسوب کند، سنت باید بخشی از هویت درونی یك نویسنده بشود، طوری که نویسنده بخشی از سنت را درون‌خون خود داشته‌باشد. بی‌آنکه حتی خود به مسئله وقوف داشته باشد. «خسی در میقات» آل‌احمد عاری از آهنگ های کلامی نثر ناصرخسرو و «تاریخ بیهقی» نیست. ولی آل‌احمد عامداً و عالماً ازین آهنگ‌ها استفاده نکرده است. این آهنگ‌ها بخشی از خون و جوهر روحی آل‌احمد هستند. بحر رمل «مرغ آمین» نیما شبیه تمام بحر رمل‌هاست. ولی نیما بزور بحر رمل دیگران را بکار نگرفته است. این بحر رمل بخشی از سوابق ذهنی نیما را تشکیل می‌دهد. سنت باید بخشی از ضمیر ناهشیار شاعر و یا نویسنده را به خود اختصاص داده باشد و در آن محیط تحتانی یادها و یادگارها وحافظه و تخیل مدام تغییر پیدا کند و رنگ به رنگ شود

و خود را به صورت بخشی لازم از وجود و حضور معاصر به رخ بکشد. زنی که در «بوف کور» دیده میشود بی‌شباهت به معشوق داستان اول مثنوی نیست. ولی هدایت این زن سنتی را به رخ نمی‌کشد؛ آنرا به عنوان چهره‌ای در میان صدها چهرهٔ دیگرغرق می‌کند. به دلیل اینکه سنت نباید به رخ کشیده شود، بلکه باید بخشی از یاخته‌های درون یك اثر هنری را تشکیل دهد، طوری که حتی خود نویسنده هم نفهمد که از سنت استفاده کرده است. بهار سنت را یاد می‌گیرد و عالماً و عامداً به‌کار می‌برد و به همین دلیل اشتباه می‌کند. نیما اجازه می‌دهد که سنت در اعماق وجودش غوطه بخورد و بخشی ازموجودیت خود نیما بشود. یعنی باید سنت را یادگرفت و فراموش کرد تا از آن بتوان بهره گرفت. کسی که سنت را یاد می‌گیرد تا شعری سنتی بگوید، باید برگردد به اعصار کهن؛ و کسی که محصور در عصر خویش است چگونه می‌تواند به اعصار گذشته برگردد؟ اگر اصرار بکند و برگردد فقط می‌تواند از ظواهرسنت استفاده کند؛ یعنی ادبیات رسمی بنویسد و شعر رسمی بگوید، شعری که مدحش از هر هجوی بدتر است، چراکه دیگر دور این مداحی سرآمده است و عاشقانه‌اش همیشه دوطرف دارد، یك طرف شاعر ناظم حرمان کشیده و بدبخت و سوزناك و دلسوخته که با وجود بدبختی و دلسوختگی به دنبال ردیف و قافیه می‌گردد و طرف دیگر معشوق بی‌اعتنا و قراردادی و قلابی و پدرسوخته که پدر شاعر محترم رسمیت را می‌سوزاند بی‌آنکه خم به ابروی مبارك بیاورد. در این شعرها نه ازشور وهیجان منوچهری خبری هست، نه از حکمت و خرد برتر ناصرخسرو، نه از استعارهٔ چندین بعدی حافظ و نه از سودا و جنون مولوی. در این قبیل شعرها حتی از مویه‌های ساده و بی‌پیرایهٔ باباطاهر عریان هم خبری نیست. و

تازه بسیاری از سرمداران رسمیت‌گمان می‌کنند که با یادداشت کردن چند سطر از خزعبلات یاوهٔ برخی از جوانان بی‌استعداد و باخواندن این سطرها در محافل و انجمن‌های ادبی و رادیو و تلویزیون می‌توانند خود را روسفید و شعر جدید فارسی را روسیاه گردانند.

در ادبیات غیررسمی که می‌توان ادبیات زیرزمینی و یا ممنوع و قدغنش نامید، نویسنده اصلاً مردی است مطرود، با وجود اینکه آدمی است که تمام ضربات تاریخ و اجتماع را برگرده‌اش حس می‌کند در سطح تاریخ و اجتماع به ندرت ظاهر می‌شود. او زاییدهٔ مناسبات خاصی است که بر تاریخ و اجتماع و سیاست و بوروکراسی حاکم است. اگر بر اجتماعی سوءظن حاکم باشد او نماینده و نماد این سوءظن است. اگر در اجتماعی زندان وجود داشته باشد، او از خود چنان حساسیتی نشان می‌دهد که انگار خود نه فقط زندانی آن زندان، بلکه حتی شریك جرم زندانبان هم هست. او در محیط روانی عصر حاضر زندگی می‌کند. عصری که بر آن جنون و جنایت و ضرب و شتم حاکم است و قتل و خودکشی و انحراف و شست وشوی مغزی وتبلیغات درشمار امور روزمرهٔ آن است. عصری که در آن مصیبت و خشونت از در و دیوار می‌بارد و آدم خلاق به جای آنکه بتواند تصویری از آزادی و زیبایی بدهد، مجبور است واقعیتی از بردگی و اسارت ترسیم کند. عصری که در آن فقط احمق‌ها خوش‌بین هستند، عصری که فرزندان خلفش را دق‌مرگ می‌کند، طوری که آنها شیرگاز فلان آپارتمان فرانسوی را به‌هوای پاك مام میهن ترجیح میدهند. عصری که در آن در بیست‌قدمی‌دانشگاه همهٔ کتابهای آل‌احمد را جمع می‌کنند، ولی در داخل‌دانشگاه،،عکس و تفصیلات آل‌احمد را به رخ خلق‌الله می‌کشند. عصر نعل‌های وارونه

برفرهنگ معاصر؛ عصری که در آن هفتاد نفر نویسنده نمی‌توانندکانون ادبی مستقل خود را به ثبت برسانند. عصر آزادی بی‌حد و حصر! طوری که یك پیرمرد هفتاد ساله پس‌از آنکه ازقلم سه نسل‌ازنویسندگان مطبوعات سود جست، رکن چهارم مشروطیت را با ده دوازده امتیاز روزنامه و مجله به پسر با کفایت سی‌ساله‌اش هبه می‌کند. عصری که در آن از پنجاه نویسنده و شاعر سرشناسش،یکی،حتی یك امتیاز مجله و روزنامه ندارد. عصری که در آن سازندهٔ فلان قندرون‌خر یا خروس نشان می‌تواند تپه و ماهور بخرد، ولی سنگ قبر جلال آل احمد باید ازمحل درآمد ناچیز وعقب‌افتادهٔ کتابهای سانسور شده‌اش تأمین بشود. عصری که در آن درآمد فروشندهٔ سیگار قاچاق ده برابر حقوق فلان معلم پیر تبریزی، کرمانشاهی و یا کرمانی است. و تازه اینهااهم مسائل نیست. عصری که در آن حیثیت انسان درخطراست،و انسان به ریشه‌های خود، به هویت خود بیگانه می‌شود. عصری که بر ارکان آن دواری از سرسام و جنون و هذیان حاکم است. عصری که در آن انسان آنچنان پابند بانك وحقوق و قرض و چك و سفته شده است که حتی به زیبایی چشمان بچه‌اش بیگانه می شود. عصر خودکشی‌های نا معلوم، و مثله شدن روح در انزوا و تنهایی وترس. عصر ترور و ترس.عصرتزویر و ریا و دروغ.عصر روشنفکران‌جلادی که تمامی ایدئولوژیها را در خدمت پول به کار می‌گیرند و همه چیز را با اصطلاحات پیشروچنان توجیه می‌کنند که انسان انگشت‌به‌دهان، مبهوت و حیران می‌ماند. عصری که در آن مردمان نه فقط هر روز قلابی‌تر از پیش، بلکه دروغگو هم می‌شوند. طوری که هر کلمه‌ای اگر درست عکس مفهوم خود را داد، دیگرجای تعجبی نماند.

ادبیات زیر زمینی در چنین عرصه‌ای جولان می‌دهد، و یا شاید

جولان هم نمی‌دهد، بلکه‌از انسان و ارزشهای انسان در چنین‌موقعیتی دفاع می‌کند. و شاید دفاع هم نمی‌کند، بلکه فقط وضع‌انسان‌را نشان می‌دهد، و چون سطح اجتماع صاف و شفاف نگه داشته می‌شود، به ادبیاتی که اعماق را نشان می‌دهد، اجازهٔ ابراز وجود وحضور در سطح داده نمی‌شود. از آنجا که اعماق اجتماع، جنائی‌است، نوشتهٔ نویسندهٔاعماق اجتماع نیز جنائی‌است. من که در اعماق اجتماع هستم برخوردهای خود را با آفرینش، با زبان ـ با قراردادها، با محیط و با درون خودم و قلم وکاغذ به‌این‌صورت می‌بینم .

یك نوشته چگونه به وجود می‌آید؟

تنها موقع نوشتن به وجود می‌آید، نه قبل و نه بعد . تنها موقع نوشتن‌به وجود می‌آید. می‌توانی هزاران تجربه داشته باشی،می‌توانی هزارطرح بریزی و درهم بریزی و بعد از نو بریزی، ولی باید بدانی که نوشته فقط موقع نوشتن به وجود می‌آید، نه قبل و نه بعد. یعنی موقع نوشتن تجربه دگرگون می‌شود، طرح واژگون می‌شود ، اصالت‌هایی را که پیش‌از نوشتن قابل احترام شمرده بودی،بی‌رنگ، بد رنگ، و حتی نا بود شده می‌یابی. یك زندگی داری ،یك قلم و مقداری‌کاغذ. زندگی‌همان‌است که به وسیلهٔ قلم برکاغذ جاری می‌شود، آنچه قبل از نوشتن این زندگی بوده وآنچه بعد ازآن زندگی‌خواهد آمد بی‌ربط است، به هیچ چیز ارتباط ندارد، پراکنده است، پوچ و یاوه و هذیانی است. فقط آن زندگی مطرح است که به وسیلهٔ قلم بر روی‌کاغذ می‌آید. اگر نوشتن هدفی داشته باشد، در همان فاصلهٔ قلم‌و کاغذ است، اگرآرزویی داشته باشد ، اگر بخواهد تغییری در جهان ایجادکند، اگر بخواهد نظامی‌را متلاشی کند ونظامی دیگررا جانشین

آن‌کند، در همان فاصلهٔ قلم و کاغذ انجام می دهد. هیچ چیز قالبی ، قراردادی و بیرونی‌را، بر نوشته نمی‌توان تحمیل‌کرد. بر زندگی یك نوشته نمی‌توان تحمیل‌کرد. زندگی یك نوشته فقط بستگی به زندگی خود نوشته دارد، ربطی به هیچ قدرت و فعالیت خارجی ندارد، آسمانش‌را خود تعیین می‌کند، زمینش‌را خود می‌گستراند، آدمهایش را خود می‌آفریند ، اجتماعش را خود می‌پرورد ، زبانش را خود برمی‌گزیند.یعنی یك نوشته‌آزاد است، درآزادی تمام نوشته می‌شود، و یا باید نوشته شود ، در غیر این‌صورت اصلا نوشته نیست، حرف بی‌ربط بی‌معنی‌است؛ حرف توخالی است، نوشته حتی‌آزادی‌خود را خود انتخاب می‌کند، آنقدرآزاد است‌که حتی آزادی خود را هم خودش انتخاب می‌کند.

دروغ گفتن خلاف مصلحت آزادی است . از یك تکه کاغذ چه وحشتی داری‌که برآن مقداری دروغ را تحمیل می‌کنی‌وبه عنوان یك نوشته تحویل خود می‌دهی کاغذ دژخیم ندارد! کاغذ فقط درون تو را می‌خواهد، کاغذ می‌خواهد که چاههای درون تو از اعماق سر برکشند؛کاغذ می‌خواهد که حیوان‌ها، فرشته‌ها، انسانهاوخدایان درون تو برملا شوند. یك نوشته تماشای‌آزادانه درپیچیدگی اعماق است، واین‌پیچیدگی‌ها ساده نیستند تا معادله برایش تعیین شود ؛ تا نسخه‌ای برایش نوشته شود ؛ تا فرمولی برایش پیدا شود ؛ تکنیك پیچیدگی، پیچیدگی‌است، سادگی‌نیست. ساده‌پسندها عوامفریب هستند، دروغگو هستند،وآزاد نیستند و با هوش‌نیستند. پیچیدگی،هوشیاری می‌خواهد ؛ وقوف به طنزهای تلخ و شیرین زندگی می‌خواهد؛ و این را بدان‌که تنها هوشیاران،هوشیاران واقف به‌طنزهای پیچیدهٔ زندگی،آزاد هستند. ولی‌گمان مبر که نوشتن، یك رقص آزادانه است، هرگز ! نوشتن،

جست و جـویی دلاورانه، جزء به جزء، قدم به قدم، مژه به مژه ، در تغییرات رنگ‌هایی است کـه روح انسان پیـدا می‌کند. اگر جرأت نداری،رها کن؛ اگر آن دلاوری‌از آن تو نیست، قلم‌را بشکن؛ چشمت را ببند، چراکه‌گویا قصدی جز این نداری که در شمار شهید نمـایان درآیـی ! نوشتن ، دیدن پیچیدگی، برملا کـردن پیچیدگی ، نهضت پیچیدگی، رستاخیز رنگین پیچیدگی ، در زبانی از پیچیدگی است . در بند این مباش که اگر چیزی از خود نوشتی دیگـران ممکن است بنوعی دیگر دربارهٔ تو قضاوت کنند. ممکن است دیگران در تو دیگر به دیدهٔ احترام ننگرند، دیگران ممکن است از شرم سرخ شوند . این مهم نیست که قضاوت‌های قراردادی دیگران دربارهٔ تـو چیست و چه خواهد شد. تو آمده‌ای تا تمام قرارداد ها را بشکنی، تمـام قوانین را از میان برداری، تمام اصالت‌هارا برهنه کنی و رسوا شدنشان را نشان بدهی. باید موقع نوشتن به خود بگویی: سر بکش ای غول درون تا ببینم دیگر چـه جنایاتی تاریخ در تو به ودیعـه گذاشته! سر بکش‌ای درون تا ببینم در تو چـه چیزهای دیگری نهفتـه است! آزادانـه ، بی‌قید و بند، دلاورانه در خویش جستن و تکاپو کردن؛حتی گـم شدن، در باروری، عقیمی،در ابعاد هزار توی زندگی‌خویش‌سرگردان شدن، تنهایی را در تمام لحظات لمس کردن، با هرصدایی‌هزارجور امیدوار و نومید شدن، در زیر هرآسمانی ـ تلنباری ازابر،یا صفایی‌از کبودی‌ـ خفتن و بیدار شدن و تمام جاده‌ها را شناختن‌و نوشتن.بگذار دیگران بخندندکه تـو بیهوده امیدوار شده‌ای وبگذار دیگران بگویند که تو بیهوده نومید شده‌ای . اینها همه پرت است ! آنچه مهم است این است که تو امیدوار شده‌ای و تو نومیـد شده‌ای ، یعنی تـوزیسته‌ای. آیا دیگران امید ونومیدی‌تورا زیسته‌اند تا برآن‌بخندند یابگریند؟ هیچ

چیزجز انسان، خود انسان، خودنویسنده،مرکز تمام نوشته‌های‌بزرگ نیست . مرکز خود نویسنده است و دیگران ؟ آنها به دور نـویسنده می‌چرخند. کاغذ خائن نیست. چیزی را از کاغذ پنهان مکن . هر چـه راکه از ذهنت می‌گذرد برروی کاغذ بیاور. زندگی تو همان است که آزادانه از ذهنت عبورکرده است . هیچکس جز تو تاریخ خصوصی تو نیست و هیچ تاریخی، جز تاریخ خصوصی تو وجود ندارد ، چرا که آن تاریخ بزرگ، در اعماق تو رسوخ‌کرده است. در خود کـه بنگری و خود راکه بیان‌کنی، جهان را هم بیان‌کرده‌ای.خودرا اعلام کن، جهان نیز اعلام شده است.

به‌طرح‌هایی که پیش‌ازنوشتن پذیرفته‌ای، به‌موقع نوشتن‌خیانت خواهد شد. بدا بحال‌کسی که نوشته‌اش به‌طرحهای پیش‌از نوشتن مثل برده ای‌نسبت به اربابش، وفادارمانده باشد. چنین نـوشته‌ای قلابی از آب درخواهد آمد. نوشته نباید قراردادی خارج از خود داشته باشد. یا قراردادی خارج از خود بپذیرد . آنهایی کـه تصویر یا شخصیتی قراردادی در ین‌سوی می‌نهند و تصویر و شخصیتی قراردادی در آن سوی، ووضعی قراردادی رقم می زنند، جدالی‌قراردادی‌راه‌می‌اندازند و بزعم‌خود نیروهای نیکی را به‌جنگ نیروهای اهریمنی می‌فرستند، سوار براسب‌های چوبین حماقت و ترس هستند. چه‌کسی دنیارا به‌این شکل قراردادی به‌دونیم کرده‌است؟ هر چیز نیك در شرایط دیگرزشت خواهد شد و بد؛ و هر چیز بد ، در شرایطی متفاوت ، نیك و زیبا خواهد بود. تحرك فقط ازشرکت اضداد در یکدیگر و رنگ به‌رنگ شدن اضداد به‌وجود می‌آید.

هر کلمه مرا به‌سوی کلمه‌ای دیگر خواهد برد. فقط همین‌راهبر است. یك سلسله تداعی عادلانه برای‌آفریدن طرحی‌که ربطی به‌هیچ

طرح دیگری نخواهد داشت. هر کلمه وسیله‌ای است بـرای تعریض روح، و هر تداعی بینشی است جدید؛ شور و هیجانی است جدید تا نوشته، قضاوتی عادلانه در بارهٔ نویسنده باشد. واصولا عدالت‌چیست؟ عدالت یعنی بی‌رحمانه‌ترین قضاوت‌ها در بارهٔ نویسنده از طریق یك نوشته. نویسنده در اجتماع مجرم یك مجرم است. در اجتماع جانی یك جانی است. عدالت، یعنی کنده شدن پوست ، یعنی از حـدقه درآمدن چشم، یعنی کف به‌لب آوردن کلام، عدالت یعنی بـرآشفتن علیه تمام چیزهایی که یك انسان‌را از انسان شدن، از برهنه در خـود نگریستن، از برهنه در دریای خود غرق‌شدن باز دارد. یك‌نوشته باید تا بی‌نهایت عادل باشد، یعنی بی‌رحم در بارهٔ خود نویسنده؛ آن‌وقت جوجه‌هایی از پشت عینك اخلاقی‌شان خواهند گفت: فلانـی کثیف است؛ کثیف می‌نویسد، پیشانی کوتاه این کوته‌بینان را باید به تیرآهن کوفت تابه‌جزای حماقت خود برسند.

من به‌پیچیدگی احترام می‌گذارم، درود بر پیچیدگی! چرا که صمیمیت پیچیده است.وصمیمیت چیست؟گرفتن اعتراف از زبان کسی که قسم خورده، اعتراف نکند. نوشته، نویسنده‌را به سوی این اعتراف هدایت می‌کند. صمیمیت جادهٔ صاف ساده‌لـوحان خیالباف نیست . آنهایی که یك برگ را دوبرگ می‌بینند، وبعدگریه‌شان می‌گیرد ازین همه نعمت روستایی، صمیمی نیستند، ابله هستند. صمیمی واقعی کسی است که برگ را مثل خنجری بـرروی دریچهٔ قلبش بیآزماید،و این مسئله‌ای است پیچیده، طوری که‌باید سالها بگویم تـا پیچیدگی‌اش را نشان دهم. صمیمیت چیزی جزکشف اعماق نیست، واعماق هرلحظه بزرگترین جرأت‌ها و دلاوری‌های ما را به‌مبارزه می‌طلبد. چه کسی از این هزارخوان روح، مسخ شده، مثله شده برنمی‌گردد؟ چه کسی در

بازگشت تمام موهای روحش را سفید شده نمی‌یابد؟ چه کسی چین و چروك‌های چهره‌اش را از پیچیدگی‌های درون به عاریه نمی‌گیرد؟ چه کسی از این‌سفر ، پیر، پیر ومجرب و عالم و پرحکمت بازنمی‌گردد؟

هر چیبی ، هر تار مویی ، هر شیاری بـر کف دستی ، نشانهٔ شکنجه‌ای است که نویسنده پذیرفته، جرمی است که مـرتکب شده ، ظلمی است که دیده. و هر شکنجه و جرم و ظلم تداعی‌کنندهٔ شادی‌ها و شاد خواری‌ها ، کام‌ها و ناکامی‌ها است ، عیش‌ها و محنت‌ها است . نویسنده چاره‌ای ندارد، جز اینکه به‌آن ابلیس درون بنگرد و به‌افشای رازهای آن همت گمارد و تنهاکسی مدام صمیمی است کـه لحظه‌ای از آن ابلیس درون غافل نمانده باشد . من چگـونه شکنجه شده‌ام ؟ چگونه مرده‌ام و باز احیا شده و دیگر بار مرده‌ام ؟ چگونه خیانت کرده‌ام و چگونه خیانت را به‌چشم خود دیده‌ام؟ وچگونه ایستاده‌ام، نگریسته‌ام، پیر، پیر و حکیم و دانا شده‌ام؟ اینها همه سؤال‌هایی است که من نویسنده از آن ابلیس درون می‌کند . هیچ نویسنده‌ای حـق ندارد که خود را حق‌دار جلوه دهد. او باید خود را در زمانی کـه به‌لجن کشیده می‌شود، درزمانی که سبك‌می‌شود، در زمانی که به فحشا کشیده می‌شود، در زمانی که به‌جنایت می‌گراید، در زمانی که جنایت می‌کند، در زمانی که هم‌فاعل‌جنایت‌است‌و هم‌مفعول آن، نشان دهد . نویسنده‌وجدان‌جنایت‌زمانه‌است، اوموقعی‌که‌کارد برحلق‌دیگری‌می‌مالد و یا موقعی که دیگری کارد برحلقش می‌مالد، باید زانو بزند وواقعیت را ازدید اعماق نشان‌دهد. نوشته درچنین مرحله‌ای دعای جنایت‌است، دیگر تصویری از زندگی نیست، عمل زندگی است. نوشته در این مرحله، جسدی در حال‌گندیدن و فساد پذیرفتن و تجزیه شدن است. جسدی که بر آن علائم کارد و نیزه و گلولـه دیده می‌شود و فساد از

سوراخ‌های آن بجاهای سالم‌گسترش می‌یابد، هیچ وجدانی برای نویسنده جز وجدان فساد پذیرفتن خود نویسنده در نوشته‌اش مطرح نیست. هر کلمه ، تحریکی است تا اوج تحریك و هر حسی شهوتی است موج‌زن در اعماق و هر هجایی،نیزه‌ای است که بر روح فرود می‌آید.

نوشته، هنگامه‌ای‌از تباهی است، راندن‌روح به‌سوی‌پیچیدگی‌های تباهی است. چه‌کسی می‌تواند در این‌غوغا سالم بماند؟ چه‌کسی می‌تواند منزه باشد؟چه‌کسی می‌تواندچروك‌های عمیق‌چهرهٔ روحش‌را صاف‌کند؟ چه‌کسی می‌تواند تنهانباشد و سر برسینهٔ سنگین هیولاهای درونش نکوبد؟ زنها ومردها، این آشنایان این‌همه نزدیك به‌ما، درآن خلوت، درآن پستو پسلهٔ تنهایی،چه‌بیگانه می‌نمایند. انگار همه قد علم کرده‌اند تا ما را به‌مسخره‌بگیرند. پوزخندهاشان را ازاعماق‌می‌شنویم. به‌نگاهی دیگر، آنها حالت عوض می‌کنند. بدل به هیولاهای شکوفان از پسلهٔ پیچیدگی می‌شوند؛ و آنگاه به‌زنی نزدیك می‌شویم که آن چنان خود را ازما دور نگه داشته‌که انگار در حصاری از سیم‌های خاردار تودرتو نشسته است. با هرقدمی‌که به‌سوی او بر می‌داریم، سیم سر و صورت و دستها و سینه‌مان‌را خراش می‌دهد، وتازه این‌اول کار است . قلب ما جراحت سیم‌های خاردار را ، همچون گل‌های نوشکفته‌عزیز می‌دارد. تازه این باز اول‌کار است. پسرمان نیز همین وضع را دارد، دخترمان‌نیز همین وضع را دارد. مادرمان‌نیز همانطور و پدر مرده‌مان نیز ، آن هیولای درخشان شکوفان ، از اعماق گور، گل‌های جراحت را درحواشی قلبمان زنده نگاه می‌دارد. تضادهایی در ما هستند که فقط موقع نوشتن می‌شکفد. دوستمان را می‌خواهیم سر به‌تنش نباشد ومی‌خواهیم‌دشمنمان‌را برسر اولین‌کوچه وچارسوق

در آغوش بکشیم و ببوسیم. دست در گردن قاتل خود می‌اندازیم و با او عازم محل آیندهٔ قتل خود می‌شویم. از او می‌خواهیم که ما را بکشد و موقعی‌که کارد را تادسته درقلب ما فرو می‌کند و می‌چرخاند، با خونمان برایش دعا می‌کنیم. از آن‌سوی مرگ، عواطف ضد و نقیض خود را بسراغ قاتل خود می‌فرستیم. با قاتل خودعشق می‌بازیم و از سخاوت او در عشق‌ورزی تعجب می‌کنیم. می‌گوییم فلان بچه چشم‌های درشت و لب‌های باریك دارد. این‌ها همه قرارداد است. به‌همین دلیل بی‌ربط است. دراعماق ما او به‌شکلی دیگر جلوه‌می‌کند. سیم‌پیچی از یاد و تخیل است. جهان را به‌دور او می‌چرخانیم. سلامی از زنی می‌شنویم،جای‌او در نوشته‌است، اما نه به‌آن‌صورت قراردادی بلکه به‌صورت توفانی از هیجان، از دشنام، از زیبائی، از غضب، از لذت، از تباهی. ما سلام اورا به‌سوی آینده می‌بریم. این سلام دزد تخیل ماست. راهزنی است‌که ما را درآینده خواهد ربود. شکنجه خواهد داد. عکس قاتلی را در روزنامه می‌بینیم، او قراردادهارا نقض کرده، قانون‌را برانداخته،خود راهبه‌کرده، در عمل، در شقاوت‌عمل، ما در او فرو می‌رویم. نه‌درجلد او، بلکه‌دراو،دراعماق درون‌او، خود را پشت آن سبیل‌ها، پشت‌آن‌کبودی عصبی زیرچشم‌ها، وخشم‌مهلك نگاه می‌بینیم. باید دست‌های او را حس‌کنیم، ما که ازکشتن پشه‌ای زجرکشیده‌ایم، باید دشنهٔ اورا به‌دست بگیریم.ودر همه حال این ما هستیم ، نه‌آن قاتل ، نه‌آن زن، نه‌آن بچه، این ما هستیم که می‌کشیم، با خودهمخوابه می‌شویم، به‌خود محبت و مرحمت می‌کنیم، وهرروز جراحات قلب، عریض‌تر و به‌چرك وتباهی آلوده‌تر می‌شود.

نویسنده بیماری است در تیمارستان کلمه:

بیدارش می‌کنیم، می‌گوید از آسمان ، احشای زنانه آویـزان کرده‌اند. مادرم شبیه دخترم است و هردو شبیه زنی هستند که دماغی دراز، شانه‌های باریك و پوستی بی‌اعتنا داشت. بیدارترش می‌کنیم، می‌گوید صدای نفس‌زدن دنیا را از اعماق این‌سه می‌شنوم. بیدارترش می‌کنیم. کلمات را در اختیارش می‌گذاریم، احشای‌زنانه،مادر، دختر، زن، همه قراردادی هستند. می‌گوید باید سفر کنم و آنها را در خود کشف‌کنم. از سفر که برمـی‌گردد، نمی‌شناسیمش. مسخ شده، انگار ناخن‌های روحش راکشیده‌اند، انگار به‌چهره‌اش تف‌کرده‌اند. شانه‌هایش را محکم تکان می‌دهیم که شاید سایهٔ ابلیس از چهره‌اش برمد. ولی نه. او حکمت تحقیر را به‌خوبی آموخته است . پیر گشته، لیکن دانا شده است. کورگشته، لیکن بینا شده است. کتابش‌را بازمی‌کنیم، اعماق برملایش را در کلمات پیچیده‌اش می‌یابیم. نوشته‌است، زندگی عادی انسان را پیر می‌کند. نوشتن، انسان‌را زودتر ،پیرترمی‌کند. هر کلمه سالی به‌سوی پیری است. قرنی‌به‌سوی جنون، هزاره‌ای به‌سوی هذیان، و نویسنده بیماری است که زبان تیمارستان اوست.

نوشته تنها ازجنون، جنایت، وحشت، خطر ، سوءظن، دشنام ، خودکشی خلق می‌شود و نویسنده فاتح آنهاست. ولی درحقیقت فاتح واقعی او نیست، فاتح واقعی کاتب نیست، بلکـه کتاب است. کتاب حتی کاتب را هم فتح می‌کند. مثل یك بختك، شبحش را بـر هیکل نویسنده می‌اندازد و او را در زیر فشار وحشت خـود نابود می‌کند . این نویسنده نیست که سرنوشت کتاب را تعیین می‌کند، بـر عکس ، سرنوشت نویسنده، دست کتاب است. او موقع نوشتن کشف می‌کند که چه‌جور آدمی است. پیش از نوشتن کتاب، او زندگی بی‌ربط و

یاوه‌ای دارد، کتاب او را کشف می‌کند، در تنهایی ، در خلوت‌جنون، در خلوت جنایت،و موقعی که او در تنهایی به نزدیکتـرین آدمهایش دشنام می‌دهد و بادورترین آدمها ، علیه‌نزدیکترین آنها توطئه‌می‌چیند، موقعی که در صورت شماخیره می‌شود، به‌شما احترام می‌گذارد، ولی در درون خود از بالای سر شما به‌سوی خطر خیز بـرمی‌دارد، کتاب او را کشف می‌کند. به‌چشم‌های خونسردش نگاه نکنید. او شیاداعماق است. با تمام طنزش، بلاهت‌هایش، شکنجه‌های تنهایی‌اش ونیمه‌شب بیدار شدن‌هایش و دیگرباره به‌فکر خویش و تیمارستانها بود نهایش، به‌فکر عمق نوشتن بودنهایش، او نبوغ اعماق یك نوشته است. او تاریخچهٔ خود را می‌نویسد. یعنی تاریخ ابلیس و یا ابلیس تاریخ را، و نوشته قاتل اوست. به دلیل اینکه حتی نوشته او را رها می‌کند، او را خالی می‌کند، او را تنها می‌گذارد و در شفافیت پیچیدهٔ خـود از نویسنده فراتر می‌رود و مثل تلـه‌ای عظیم ، خلق بی گناه را به دام می‌اندازد.

اما نویسنده چگونه با زبان روبرو می‌شود؟

من باید زبان را به خـود آغشته کنم، نویسنده می‌گوید: زبان وسیله نیست، حتی هدف هم نیست. زبان یك مرگ، یك مرگ پی‌در پی است. نویسنده، نعش خود را در زبان می‌گـذارد. در زبان نابود می‌شود، در زبان مسخ می‌شود، تحریك می‌شود ، می‌میرد و دوبـاره زنده می‌شود و الگوی مرگ‌ها و رستاخیزها را برزبان حك می‌کند، زبان را به سوی جنون جنایت، شهوت، عمق، معنا، معناهای عوضی ، اصیل، کهنه، جدید، کثیف و بداخلاق می‌راند. نویسنده درزبان تکه تکه می‌شود، مثله می‌شود، مثله‌می‌کند، احمق می‌شود، تحمیق‌می‌کند،

درون قفس می‌نشیند و تماشا می‌کند، قفس‌را می‌شکند و چموشی آغاز می‌کند. صدای خشن فاحشهٔ کوفتی در حنجرهٔ نویسنده قطعه قطعه می‌شود و صلای آزادی فلان انقلابی نیز درصدای او در داده می‌شود و چکمهٔ هردژخیمی‌هم درگلوی نویسنده‌گیر می‌کند وشلاق‌هرجلادی هم بر پهنهٔ زبان نویسنده فرود می‌آید. زبان‌را آزادکنید، جهان آزاد شده‌است. زبان‌را دیوانه‌کنید، جهان دیوانه شده‌است. زبان را حبس کنید، جهان حبس شده است.

من می‌گویم زبان‌را به‌سوی جنون برانید. همهٔ چهارچوب‌ها، قانون‌ها، قراردادها و استخوانهایش را بشکنید. همهٔ وزن‌ها،ردیف‌ها، قافیه‌هایش راکه به‌کفترهای محبوس می‌مانند، آزادکنید. هرعضوش را قطعه‌قطعه‌کنید و بعد به‌شکلی دیگر، به‌شکلی‌که چهرهٔ واقعی ما را نشان بدهد، درون فرد فرد ما را و درون قومی ما را نشان بدهد، آنرا بیافرینید. این زبان به‌حد کافی پاك بوده است. دیگر این پاکی و پاك‌نمایی بس است، خدایا ! دیگر این شکر و شکرنمایی و شکرخایی بس است، خدایا ! دیگر این سره و ناسره و یك سره و دوسره بازی بس است، خدایا ! دیگر این عربی وعجمی‌بازی بس‌است، خدایا ! دیگر این ادب و ادیب ومؤدب و مؤدب‌نمائی بس است، خدایا ! این زبان را به اطاقهای خوابتان ببرید ، به پای‌چوبه‌دارتان، وبه‌اعماق درون مردی‌که از بالای دار، حتی قادر نیست تفی برچهره‌تان‌بیندازد؛ ببرید این زبان را به پس پشت ضمیرتان ، به‌سلول‌های جلاد مغزتان ببرید و ببینید به چه‌وزنی آدم می‌کشید، باچه‌قافیه‌ای عشق‌بازی‌می‌کنید و با چه‌ردیفی حاضر می‌شوید به‌نزدیکترین دوستانتان خیانت کنید . این زبان را ببرید به‌زندانها ، به‌زندانهای نه توی ذهن، و ببینید در آن حجره‌های نمور چه می‌گذرد . ببینید اسکلت زبان در آن سلول‌های

زیرزمینی‌بشر، چه‌دستوری، چه‌نحوی، حتی چه‌تلفظی، حتی‌چه‌آهنگی پیدا می‌کند. خواهید دید که معناهای اغلب کلمات، قلابی شده‌اند ، استعاره‌ها پوشالی شده‌اند، تمثیلها عاریتی شده‌اند. خواهید دید که خفقان برزبان حاکم شده، خواهید دید که با این قراردادها ، با این پوشال‌های معنا، نمی‌توانید آزاد شوید ، نمی‌توانید عشقبازی کنید ، نمی‌توانید حتی زندانی خوبی باشید، نمی‌توانید حتی اعدامی خوبی باشید. اگر می‌خواهید زبان را آزادکنید ، کنار تختخواب هرعاشق و معشوق، حتی هر زن و شوهر قراردادی شده‌ای، ضبط صوت بگذارید و تمام شرکت‌کنندگان یك سمینار، یك کنگره را، مجبور کنید که محتویات نوار را حفظ‌کنند. منحنی قلب و مغز یك جانی را به کلمه بدل کنید ـ موقعی که او به اندازهٔ یك‌کودك معصوم بی‌گناه‌می‌شود. و کلمات‌را پخش‌کنید. جلوی ضمیر یکی‌از این مصلحان محترم‌اخلاق آیینه‌ای برافرازید و موقعی که او بدل به یك قاتل خونخوار می‌شود ، آیینه را به‌نمایش بگذارید. بدین‌ترتیب دروغگویی را از دامن زبان پاك‌کنید. بر سر چهارراهها، در شلوغترین موقع روز ، موقعیکه هر رانندهٔ عامی‌ای، فرهنگی از واژه‌های زبان فارسی است و هر زن چروکیدهٔ بزك‌کرده‌ای، در کنار هر مرد مدمق اداری، انبانی ازکلمات هرجایی ، آیینه‌ای ناطق بگذارید و اصالت‌ها را علنی اعلام‌کنید. خواهید دید که فریاد می‌زنید : زنده باد رانندهٔ بی‌سواد ، مرگ بر تحصیلات عالیه. چراکه فارسی، فارسی اصیل و پرآهنگ و زنده و پرهیجان،ازحنجرهٔ رانندهٔ کم‌سواد بیرون می‌ریزد و این‌فارسی، چیزی است که از حنجرهٔ مردان و زنان تحصیلکرده بیرون نمی‌آید . در میخانه‌ها، در صحنه‌های قتل و جنایت، در شیره‌کش‌خانه‌ها و فاحشه‌خانه‌ها، در اماکن عمومی و میدان‌های فوتبال و سالن‌های کشتی ودر

قبرستانها ضبط‌صوت بگذارید و آهنگ‌ها، کلمات و اصطلاحات را، موقعیکه ساخته می‌شوند و بطور زنده پرداخته و پخته می‌شوند و بعد می‌میرند، ضبط کنید. خواهید دید که زبان بازیگران تمام تئاترها قلابی است. که زبان اغلب معلمان مدارس، اغلب استادان دانشگاه، اغلب دانشجویان دانشگاه قلابی است. زبانی است که با آن نمی‌توان زندگی کرد، نمی‌توان آزاد شد، نمی‌توان تحریك شد، دچار هیجان شد، حالی به‌حالی شد، خلق کرد، منهدم کرد و عزادار شد، مرد، آبستن شد، بچه به‌دنیا آورد و سر زا رفت. هرجا که هیجان واقعی هست، زبان زنده نیز آنجاست، و در جایی که هیجان نیست و یا تبدیل به کلمات ساده، قراردادی و مؤدب آدمهای محترم قراردادی شده است، باید در زیر زمین فرو ریخت. زبان را باید در کنار جنایت و مرگ و عزا، اعدام و عشقبازی کشف کرد. و به‌همین دلیل می‌گویم، زبان‌را به‌سوی جنون برانید، از دامن آن لکه‌های قراردادی اخلاق و ادب و دستور و وزن و قافیه را پاك کنید، و ببینید در بی‌نهایت جنون و جنایت، الگوهای متعالی آن چگونه کشف می‌شود، چگونه از اعماق پیچیدگی‌های درون خود و اجتماع غول‌های این الگوها سر بر می‌کشند و با تمام مهابت خود، موقعیکه اخلاقیون، مؤدبان تاریخ، قراردادی شده‌های بشریت از ترس به‌خود می‌لرزند، عرض اندام می‌کنند و با لهیب زندهٔ نفس خود اخلاق و تاریخ و قراردادها را به‌خاك و خاکستر مبدل می‌کنند.

نویسنده‌ای که در پشت سیم‌های خاردار درون خود نشسته باشد، خود را کشف خواهد کرد، در نوشته، در کلمه، و هر کلمه بدل به‌چهارراهی خواهد شد که هر لحظه در آن انباری از مهمات منفجر می‌شود. نویسنده، آن حیوان سبع‌هاری است که پشت میله‌های قفس، دستخوش

هیجانی از نوعی دیگر است؛ و با هر حمله‌ای که با سرش به سوی میله‌های قفس می‌کند، هزاران غول درون را آزاد می‌کند. نویسنده می‌گوید من لحظه‌ای پیش از مرگم را، لحظه‌ای پیش از جنایت شکوفانم را، لحظه‌ای از لحظات مرگم را، چگونه با آن کلمات فاحشه، چگونه با آن تمثیل‌های دستمالی شده، چگونه با آن آهنگهای دست به‌دست گشتهٔ شما ترسیم کنم؟ من زبانی دیگر می‌خواهم که الگوی ذهن مرا، موقعیکه ذهنم می‌پوسد، نشان دهد؛ الگوی دستم را، موقعیکه رگهایم را از هم باز می‌کنم، نشان دهد؛ الگوی قلبم را موقعیکه از اعماق منفجر می‌شوم، نشان دهد؛ منحنی روده‌هایم را، موقعیکه از شیفتگی جنون عرق کرده است، نشان دهد. درون من، درون وحشی جنایی من، چگونه می‌تواند آستری از جامه‌های مندرس کهنه شما را به عاریه بگیرد؟ درون من، الگوی کلامی خود را خود باید بسازد و این الگوی کلامی، مرا باید در خون‌آشام‌ترین لحظاتم نشان دهد.

هر کلمه باید فقط از یك نوع وفاداری حکایت کند و آن وفاداری به‌هیجان جنون است. بدا بحال نویسنده‌ای که یك اصل اخلاقی را مثل گربه‌ای که موشی را در دهن گرفته، عازم خلوتی شده، پیوسته لای دندانها داشته باشد. یك اصل اخلاقی از یك موش مرده هم گندیده‌تر است. هر کلمه برای آنکه زنده باشد، باید مراتب وفاداری خود را به‌هیجان و جنون، با صدای بلند اعلام کند. نویسنده در آن تب جنون، باید با چنان آرامشی، قلب خود را از قفسهٔ سینه در آورد که انگار در پایان روز، کفش‌هایش را می‌کند، تا به‌رختخواب درغلند؛ و چشم‌هایش را چنان با خونسردی بکند که انگار عینکش را از چشم بر می‌دارد؛ و آنگاه باید مثل غولی تازه بیدار گشته به‌خود بجنبد و یا مثل سربازی که فرمان حمله را دریافت کرده‌است، قلبش را طوری سرجایش

بگذارد که انگار کفش‌هایش را می‌پوشد و چشم‌هایش را طوری در حدقه جا دهد که انگار دوربین خود را برای تعیین جبههٔ دشمن جابجا می‌کند. نویسنده نباید به‌فکر نجات خود باشد ، او باید له‌له زنان ، به‌سوی جلو حرکت کند، موقعیکه اشباح خواب‌هایش بر گرده‌اش سوارشده‌اند، موقعیکه فرشتگان‌هذیان دراطرافش به‌رقص‌برخاسته‌اند، موقعیکه هر دریایی، سرابی بیش نیست و موقعیکه هر آسمانی دیگی باژگون از سرب و پولاد است و هر سطری از نوشته‌اش رودی از زهر ودشنام، موقعیکه او هرلحظه بیش‌از لحظهٔ‌پیش‌درکویری بی‌پایان غرق می‌شود، باری در تمام این لحظات شدید و حاد، او باید جلو برود، سرتاسر کرهٔ درون خود را عینهو قابیلی نفرین شده، پشت سر بگذارد؛ موقعیکه بچه‌اش از کرانهٔ ظلمت، تف بر صورتش می‌اندازد و ارواح تاریکی هورا می‌کشند؛ موقعیکه حتی یك دوست ندارد ـ چراکه همه‌گرفتار منافع تنهایی خویشند ودوستی‌امری‌محال است ـ در تمام این اوضاع و شرایط محال‌باید پیش برود و مثل بچه‌ای که از ترس در شبی تاریك شروع به آواز خواندن می‌کند و وسطهای آواز، ناگهان شروع‌می‌کند به‌جیغ کشیدن، جنون‌جهانی‌را باکلماتش که وفادار به‌جنون وهیجان جنون خواهند بود، اعلام‌کند.

نویسنده می‌پرسد: آه ای شریان‌های عزیز من! به من دیگر چه چیز یادخواهید داد؟ ای شریان‌های کهن تب‌کرده! ای شریان‌های جدید جاری ! دیگر چه خط مشی جدیدی پیش پای من خواهید گذاشت؟ نویسنده این شبکهٔ شریانی را بدل به شبکهٔ کلامی می‌کند.

در این قلمرو غریزه و رنگ به رنگ شدن خونین عواطف، در این قلمرو تخیلی جنون جنایی و اندیشه‌ای مالامال از شرف اشراق، نویسنده‌کسی است‌که منحنی اعصابش‌را به‌کلمه‌تبدیل‌می‌کند.

می‌گوید: هان و هان و هان، پیش برویم ، پیش. تا نوك زهر آگین دشنه، دشنهٔ قلم بر روی شاهرگ بایستد و بعد در خشم رها شود. چه چیزی،آخر چه چیزی،از یك شاهرگ به قلب و مغز انسان نزدیکتر است؟ نویسنده آن‌را می‌برد ومی‌درد؛ کسی که درآستینش هزارمعجزه دارد ، خود را در فسادی پس از مرگ یله می‌کند و در تجزیه یله می‌بیند، و بعد می‌نویسد. باچه زبانی؟ با قراردادهای شما دراین‌قلمرو نمی‌توان کشفی کرد. منبت‌کاران‌واژه‌باف، قهرمانان‌محترم ایدئولوژی‌های قراردادی،ومداحان یاوه‌بافی‌که قلم را عصا انگاشته‌اند ، جرأت آنرا ندارند که حتی برای لحظه‌ای قدم در حریم فساد تن و روح خویش بگذارند. تنهاکسی به‌راستی زنده است که لاشهٔ گندیدهٔ خود را در برابر خود تماشا کند و بی‌آنکه حتی دستمالی به‌دور دهن و دماغش ببندد، باچاقوی قلم شروع به‌تشریح اعضا و جوارح فسادپذیر و فسادآور بکند. یك نوشته ، نگریستنی است از روبرو، در زشتی ، در پلاسیدگی، در پستی و در وقاحت . نویسنده حق ندارد دیگران را پست و پلید و زشت بشمارد . این فرار از خویشتن است. نویسنده باید پستی‌خود را ثابت‌کند. عرفان واقعی یعنی‌شناخت زشتی ووقاحت شخصی . و این شناخت ، زبانی می‌طلبد از نوعی دیگر ؛ آهنگی می‌طلبد از نوعی دیگر. زبان‌باید به‌وسیلهٔ هذیان، غریزه، رؤیا، تخیل، ندامت، وهم، سوءظن، بیماری‌وجنون تسخیر شود. زبان باید به‌خون، خون دلمه بسته ، به انقلاب خشن و اصیل یاخته‌های جان، به‌فوران در اعمان باروری، آلوده شود. این زبان انقلابی باید ازاحشای‌روح و رؤیا و جنون استخراج شود. رقص سحرآمیز واژه‌های این زبان ، دستور این زبان خواهد بود. هجوم سیل‌آسای کلمات، آهنگ آنرا تعیین خواهدکرد. در تعلیق، وبعد حرکت و ترقی وتعالی؛ درسکون،

و بعد در نفوذ و نشت و تأثیر . این زبان ، زبان زندگـی آن ابلیس درون خواهد بود. ابلیسی که بر دریچه‌های قلب کشیك می‌دهد. ابلیسی که نفسش را در شریان‌ها می‌دمد و بر مفصل‌های روح پاس می‌دهد. ابلیسی که مغز متلاشی را چراغان کرده است و از هر سوراخ جان، جهان را می‌نگرد، جهان را می‌بلعد و مغز را بارور می‌کند. ابلیسی که روح را در خود جذب می‌کند. زبان یك نوشته، باید طرح خیال این ابلیس باشد. کسانی که این ابلیس درون را نداشته باشند ، نویسنده نیستند ؛ تاجر ادبیات هستند . کسی آزاد است کـه گویای حالات دگرگون‌کنندهٔ این ابلیس باشد. یك نوشته با زبان جادویی و ابلیسی خود، نویسنده را در حال تبدیل شدن به ابلیس نشان می‌دهد . زبـان رسمی، زبان‌روشنایی و زبان روز وآفتاب، زبان این ابلیس‌نمی‌تواند باشد. ابلیس در تاریکی، در اعماق، در ظلمات، در خلوتی پراز حیله و توطئه و فساد، زندگی می‌کند. شب، زبان ابلیس است . ابلیس را آزادکنید، زبان واقعی آزاد شده است و تا موقعیکه هرکلمه به خون آن ابلیس درون آلوده نشده ، و شما هنوز زبان را آزاد نکرده‌اید ، خاطرتان از طرف ابلیس درون جمع باشد . تنها بـا بیان آن ابلیس درون، با زبان آن ابلیس است که از اعماق روان خود ابلیس زدایی کرده‌اید. بیان ابلیس، تنها راه تصفیهٔ روح از ابلیس است.

نویسنده می‌گوید : ادبیات عرصهٔ تحقیر است. ادبیات واقعی زانو زدن در برابر ساطور است، و تنهاتصویری که‌برای انسان واقعی، برای یك نویسندهٔ واقعی وجود دارد، درخشش آن ساطور در عمق نگاه بشریت‌است. نویسنده باید بپرسد، کی کشته خـواهم شد؟ کجا خواهم مرد؟ آن لحظهٔ خونین‌کی فرا خواهد رسید؟کی به‌سوی‌مرگ منفجرخواهم شد؟ طوری که‌انگار مرگ به سوی من منفجرشده‌است؟

فقط ابلهان در این لحظهٔ از زندگی، یا در این لحظه از مرگ، به‌فکر ادا و اصول و اخلاق و منت ریاکاری بر گردن خلق‌الله می‌افتند. تعهد واقعی یك نویسنده ، خـود نویسنده، خواه نویسندهٔ واقعی یك مقالهٔ سیاسی، خواه شاعر یك شعر تغزلی واقعی، خـواه نویسندهٔ یك قصه درونی و خواه به‌وجود آورندهٔ یك نمایش دلقکی واقعی ، در نگاهی است که او، این نویسنده، در چهرهٔ مرگ می‌اندازد.

زندگی به‌راستی در آن لحظه چقدر عزیز ، چقدر معجزآسا ، چقدر مصیبت‌بار و چقدر بیش از همیشه عینی ، زمینی و واقعی به‌نظر می‌آید. مثل اینکه حتی جامه‌های‌پلاسیده، حتی برگ‌های‌خشك،حتی کاهگل دیوار ، حتی صدای شوم کلاغ‌ها هم قابل دفاع هستند . حتی پست‌ترین موجودات عالم، حتی کرم‌هایی که در کاسه سرمان خواهند لولید، حتی‌حیوانات ناقص‌الخلقهٔ خواب‌هامان، حتی عریانی وقاحت‌هامان، حتی جای زخم شلاق‌هایی که ستمگران برگرده‌مان کوبیده‌اند، در آن لحظه نگرش در چشم‌های خونین مرگ، عزیز می‌نمایند . آیا سعادت‌واقعی وجود دارد؟ نه! هرگز! برای نویسنده نه‌سعادت‌اجتماعی وجود دارد! نه سعادت فردی ! فقط مبارزه‌وجود داردوفقط‌مرگ‌وجود دارد .

فقط زندگی وجود دارد، و مرگ وجود دارد، و زنـدگی آن چیزی است که در برابر مرگ ایستاده است و از نامـوس موجودیت خود دفاع می‌کند،نویسنده، مدافع‌زندگی‌است و تنهاتعهدی که دارد، دفاع ازخویش‌درمقابل‌مرگ‌است.روزهای‌خوش ،روزهای رقصان، روزهای عشق و عیش ، روزهای زیبایی و محبت، عطوفت و ترحم، روزهای روز و نور فرا نخواهند رسید و عزیز نخـواهند بود ، مگر اینکه نویسنده از ناموس زندگی در برابر مرگ دفاع کند، و زندگی

در این حال، لمس دست اول و بی‌واسطهٔ مرگ است. تنها موقعی زندگی نجات خواهد یافت که مرگ واقعی عزیزان زندگی، عشق، زیبایی، روح، فرد و اجتماع، بی‌واسطه لمس شود. تنها کسانی پاک هستند که به‌خیانت‌خود اعتراف کرده‌اند. اخلاقیون، اصولاطرفداران ادبیات رسمی‌ازاخلاق حاکم برجامعه، گهگاه دفاع مذبوحانه‌می‌کنند، بی‌آنکه بدانند که خیانت می‌کنند،به خود بیش‌از همه، و بجای آنکه اعتراف بکنند چیزی هم طلبکارند. پوستهٔ شعارهاشان را، قشر اصول و عقایدشان را که بکنید، ابلهانی خواهید یافت زانوزده در برابر بلاهت خود. اینها حتی قادر به‌طلب مغفرت از خویشتن هم‌نیستند، چه رسد به‌اینکه ما را نجات دهند. قلب‌های کوچك، از کجا گنجایش، عشق نامحدود را می‌توانند داشته باشند؟ مغزهای کوچك، از کجا فرصت بازگشت به‌درون را می‌توانند داشته باشند؟ آسمان اینان حتی از فاصلهٔ ابروانشان تجاوز نمی‌کند و دیدگاهشان گز اندر گز قلمرو خرافات زودگذر است. چرا که اخلاق می‌گذرد، زندگی می‌ماند، مرگ می‌ماند، عشق می‌ماند، شر می‌ماند و شهوت می‌ماند ونویسنده از ماندنی‌ها حرف ممی‌زند. نه از گذرنده‌ها، نه از رهگذر اخلاق.

وضع ما، وضعی از جهان است، و جهان دیگر راست شدنی نیست. انسان زمان ما در لحظات پیش از انفجار جهان ایستاده است، باید به تباهی دنیا شهادت بدهد تا شاید روزی معلوم شود که تباهی وجود ندارد یا چیزی به‌اسم ضد تباهی هم وجود دارد، ولی فعلا در شرایط تباه، باید فقط به‌تباهی شهادت داد. و من نویسنده شجاع در جهان‌کسی را می‌دانم که خود را به‌تباهی مجسم اجتماع بدل کند و خود را عملا به‌تباهی ایثار کند و آن لحظهٔ پیش از انفجار را برای

مردم جهان تصویر کند. بدین‌ترتیب، نوشته، برگردان اعماق مجروح بشر خواهد بود؛ نوشته نیشتری خواهد شد که در غده‌ای آکنده به‌چرك و خون زرد فرو می‌رود و طبیعی است که کلمات یك نوشته به فحش و فضیحت و شتم و هیجان وقاحت و کراهت آلوده خواهد بود. اخلاقیون نسخهٔ ادب می‌پیچند و نوشتهٔ واقعی در شرایط حاضر جهان جز سیلی از شتم و فضیحت نمی‌تواند باشد، چرا که شطی از عفونت، هرگز نباید بوی‌گل بدهد و اگر از عطرگل نشان داشته باشد باید در صداقت عفونتش تردید کرد و این یعنی تردید در کثافت فعلی جهان؛ وکدام یك‌از ایدئولوك‌های محترم حاضرند در این وضع تردید کنند.

زمان آن رسیده است که نویسنده به خویش بپردازد و نوشته به‌نویسنده؛ مگر نه اینکه ذهن نویسنده ساختهٔ اجتماع است، پس اگر او به‌خود بپردازد، به‌اجتماع نیز پرداخته است و می‌بینید که در این شرایط فرد خود یك دیالکتیك مجسم درونی است. بگذارید او درون خود را بیرون بریزد، چرا که او اجتماع را هم بیرون ریخته است. ادا و اصول و مقررات و اخلاق خود را از جلوی راه او بردارید، بگذارید او چشمش را به‌خود بدوزد، که در این صورت چشمش را به‌شما نیز دوخته است.

بگذارید او خود را اعلام کند، که جهان نیز اعلام شده است.

زمان و زمانه در شعر و شاعری

دوستان بسیار عزیزم:[1] خیلی خوشحالم که در جمع شماهستم. مدتها این هیجان با من و در من بوده است که به‌جمع شما بپیوندم. همیشه شهرهایی راکه آب اطرافشان را گرفته است، یا ازدرونشان، بالاخره به‌صورتی، آب بسوی آبهای دوردست بزرگتر جاری‌بوده، دوست داشته‌ام؛ حتی شهرهایی راکه از میان آنها بستر نهری خشك به‌سوی مصبی خشك و دریایی شور عبور می‌کرده، دوست داشته‌ام. یعنی من‌همیشه دنبال آب و یا ماجراها و بقایا و عوالم و عوامل آب بوده‌ام. ولی این تنها عاملی نیست که بی‌درنگ‌مرادر قلب مطلب‌جای می‌دهد.

شهر شما برای من جاذبه‌ای از نوعی دیگر نیز داشته است. احشای کشورمن از طریق شهر شما باامعای صنعت جهان رابطه پیدا می‌کند. این آبهای درونی ماست که‌شهرهای جهان‌را چراغان‌می‌کند.

---

۱ - سخنرانی در دانشکدهٔ نفت آبادان، بهمن ۵۰

این نفت، این ظلمت درونی ، این بیکرانهٔ عمیق و سیال زیر پای ما است که از آبهای بزرگ جهان عبور می‌کند و سرنوشت خیر و شر را در جهان امروز روشن می‌کند و چنین می‌نماید که نفت، این زرتشت درونی ما ا مشعل‌ها یش را، به‌اقطار عالم، به بنادر دور- دست، به‌صحنه‌های جنگ و خونریزی، به اعتصاب‌ها و انقلاب‌ها و و تعیین تکلیف مرزهای زمین و مرزهای تاریخ، ایثار می‌کند.

کلمهٔ آبادان ، بی‌درنگ مرا خیس نفت می‌کند ؛ مـرا سیر می‌دهد در دوار هیجان‌انگیز نفت؛ و به‌شخص من، قدمتی تاریخی ، حتی ماقبل تاریخی، حتی قدمتی جنگلی می‌دهد؛ طوری که گـاهی احساس می‌کنم که اگر از سینه‌ام چاههایی زده‌شود، من‌نیز به‌صورت نفت به‌آسمان فواره خواهم زد، و دیشب موقعی که بوی نفت شهر شما در مشامم پیچید، احساس گریز از مرکز خاصی در خود سراغ کردم؛ من خاورمیانه‌ای دچار دواری جهانی شدم و خواستم ازخویش فراتر روم و لحظه‌ای بعد توانستم هوای نفت را در سینه‌ام فرو دهم و ساعتی بعد این هوا مرا به خود عـادت داده بود و آنچنان اکنون به‌بوی نفت آغشته‌ام که اگر قرنی بعد هم بمیرم ، بوی نفت از جسدم به هوا برخواهد خاست.

ولی گویا به‌قول مولای روم، قلم بشکست چون اینجا رسیدم؛ گویا من فراموش کرده‌ام که بالاخره پیش‌از آمدن به این شهر، به شعر و شاعری می‌پرداخته‌ام و یا شعر و شاعری به من می‌پـرداخته است . شاید من قلم را غلاف کرده‌ام تا از احوال شما خبر گیرم، چرا که‌اگر از احوال ما جویا باشید، مطبوعات بد و خوب پایتخت ، تلنباری از صحیح و سقیم احوال ماست و چه لزومی هست که من‌از خود به‌شما خبر دهم؟ بهتر است از شما خبـر گیرم، و به همین دلیل پس از یك

تصدیع نیم‌ساعته پیرامون شعر و شاعری، سراپا گوش خواهم بود تا ببینم چه می‌گویید و به‌من چه‌چیز می‌توانید یاد دهید. هرگز مثل حالا تشنهٔ یادگرفتن نبوده‌ام. دیگر آب کم می‌جویم و به‌دنبال این هستم که تشنگی بیشتر بدست بیآورم.

شعر از نظر من بیان هستی نیست، خود هستی است ؛ همانطور که دست انسان، بیان و مظهر ونمونه وتمثیل ومثال خودانسان نیست؛ دست استعارهٔ هستی انسان نیست ، بلکه خـود انسان است ؛ بخشی جدایی‌ناپذیر از انسان است؛ دست، وسیله نیست ؛ هدف هم نیست ؛ دست، هستی است ؛ شعر هم وسیله نیست ، هدف هم نیست؛ شعر ، هستی است. یك موجود است، یك موجود مـدام حاضر است. شعر یك حضور مداوم است ، حضور مداومی کـه از یك بی‌نهایت شروع به حرکت کرده است و تا یك بی‌نهایت دیگر ادامه خـواهد یافت . به‌همین‌دلیل،بزرگترین خصیصهٔ شعر هستی‌دار، در این است که چهره بر چهرهٔ هستی تاریخ می‌ساید؛ گونه به‌گونهٔ آن می‌خوابد؛ با زمان تاریخ، و سوار برگردهٔ زمان تاریخ حرکت می‌کند و به‌همانگونه که تاریخ، نوعی هستی است و یا حرکت جدی هستی بـر روی طول و عمق و عرض‌زمان است، شعر نیز نوعی هستی است که باتحرك مداوم خود، حضور مداوم خود را تجلی می‌دهد؛ و یا همانگونه که تاریخ و یا روح تاریخ ، ذاتاً انقلابی است و هستی خـود را از حرکت‌ها و ضدحرکت‌ها ، از نشستن‌های موقت و بپاخاستن‌هـای ناگهانی ، از پژمردن‌ها به علت کم‌خونی و شکفتن‌های خونین به‌عاریـه می‌گیرد و در واقع از «زمانه‌ها» الهـام می‌گیرد، از «اکنون‌ها» انباشته می‌شود ، از « ایـن مکانها » سیراب می‌شود تا زمان کامل رابسازد ،وبسوی یك «همیشه»، یك «همیشه»ی‌انسانی‌گام برمی‌دارد و تمام امکانات یك مکان

ممکن را می‌آزماید، شعر نیز از این‌جا، از این حالا ، الهام می‌گیرد ، ولی به‌واقعیت «این‌جا» و «این حالا» بسنده نمی‌کند ، دست به جاها و حالاهای دیگر می‌یازد، تا درصورت‌امکان کل‌زمان و کل مکان‌را در ابعادکل زبان، هستی دهد.

به‌یك معنی، شعر حتی آفریدن هم نیست؛ چیزی است بالاتراز آفریدن؛ آن چیزی است که در ذات هـر آفریده‌ای هست تا از غیر آفریده جدا شود؛ یعنی شعر آن چیزی است که هست، و هستی خود را حرکت می‌دهد و بدون آن حتی نمی‌توان چیزی را آفـرید . یعنی شعر حقیقت هستی است و بدون حقیقت هستی ، چه آفرینشی ممکن است صورت بگیرد ؟ و این حقیقت هستی کل آدم است که سرشته شده، به‌پیمانه زده شده، بدست شخصی چون حافظ سپرده شده‌است. و وقتی‌که حافظ به‌دنبال آن‌حقیقت می‌رود، در واقع خود تبدیل‌بدان حقیقت می‌شود، آن حقیقت‌را نمی‌آفریند، چراکه آن‌حقیقت درواقع هست و نیازی به آفریدن آن نیست:

آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند
جنگ‌هفتاد و دوملت همه‌را عذر بنه
چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند
شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد
صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند
آتش‌آن‌نیست‌که ازشعلهٔ او خندد شمع
آتش آنست‌که در خرمن پروانه زدند
کس‌چوحافظ نگشاد از رخ‌اندیشه‌نقاب
تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

هستی اساسی انسان در این است که حقیقت را ببیند ؛ از رخ حقیقت، از آن اندیشهٔ کمین‌کرده در پناه نقاب‌ها ، نقاب بردارد؛ فقط

توجه به‌ظواهر امور نکند، چراکه این طبیعی است که شمع به علت شعلهٔ‌آتش بخندد، ولی این‌طبیعی نیست‌که خرمن پروانه آتش‌بگیرد. سری هست در آن آتش درون پروانه که در کمین شاعر نشسته‌است و مدام با هستی و جلوه‌های هستی‌خود، او را به‌سوی کمینگاه‌خویش دعوت می‌کند؛وشاعر در واقع ، از واقعیت خندهٔ شمع می‌گریزد تا حقیقت درد آتش پروانه‌را کشف کند.

یعنی شاعر علیه واقعیت خندهٔ شمع عصیان مـی‌کند و به دنبال حقیقت درون می‌گردد. پس رسالت شاعر فقط در ارائهٔ واقعیت زمانه نیست. رسالت او در کشف هستی وحقیقت هستی است، به‌همین‌دلیل شعر واقعی، ملامت واقعیت زمانه است ولی به‌دنبال این ملامت ، باید تصویر حقیقت هستی در طول زمان نیز ارائه داده شود.

یا رب به‌که شاید گفت این نکته‌که در عالم
رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی
زین دایرهٔ مینا خونین جگرم می ده
تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی

گفتم‌که شعر از واقعیت‌زمانه، از حالاها و اکنون‌ها خیز برمی‌دارد به‌سوی حقیقت، به‌سوی زمان و به‌سوی کل زبان . با یك نمونهٔ ساده از ساختمان شعر، بویژه نقش افعال در شعر، بـی آنکه خواسته باشم عملا در فن شعر وارد شوم، می‌توانم فرق بین زمانه و زمان را در شعر نشان بدهم، و بدین وسیله به اختلاف بین واقعیت و حقیقت بپردازم.

در شعر بد، فعل در زمان فعل‌زندانی است. هرگز ازآن تجاوز نمی‌کند. معنای فعل، محصور به‌زمان فعل است و همینکه زمـان فعل به پایان آمد ، عمل تمام می‌شود و دیگر هرگز تکرار نمی‌شود و یـا به‌سوی ابعاد دیگر زمان حرکت نمی‌کند . فعل محـدود به زمانهٔ فعل

است و به‌همین دلیل در همان زمان کوتاه وقوع خود دینامیك و پویا است. ولی در طول زمان دینامیك و پویا نیست.

مثلاً در شعر «تصویر زن» از ایـرج میرزا به نظر می‌رسد تمام لوازم و اسباب و تدابیر ظاهری یك شعر جمع هست، ولی خود شعر در آن جمع نیست ، خود شعر در هستی آن نیست:

افعال کشیدند، شنیدند، گفتند، دیدند، دویدند، رسیدند و سایر افعالی‌که در شعر آمده‌اند، به‌استثنای یکی دو تا، همه در زمان ماضی ساده‌هستند. این‌افعال از زمان خود تجاوزنمی کنند، یعنی‌عمل کشیدند، بعداز گفته شدن فعل کشیدند در گذشته می‌ماند. دیگـر به طرف زمان عمومی حرکت نمی کند . و بعد شنیدند و دیدند و دویدند و غیره در ماضی ساده زندانی می‌شوند . همین کـه فعل تمام شد، عمل هم تمام شده است، افعال در زمانهٔ افعال زندانی هستند. این بیشتر از خصائص نثر است.

در نثر، همین‌که یك فعل، عملش را انجام‌داد، فعل دیگر، عمل دیگر، عمل آن را بی‌مصرف می کند و بعد به‌نوبهٔ خود به وسیلهٔ فعل دیگر بی‌مصرف می‌شود. به‌همین دلیل شعر «ایرج میرزا»،در واقع نثر منظوم است، چراکه فقط به‌علت و معلول زمان افعال و یا زمانه‌محدود گردیده است.

در حالیکه شعری از حافظ با همان زمـان ، یعنی ماضی ساده ، هرگز در ماضی ساده زندانی نمی‌ماند؛ شروع می کند به‌حرکت‌کردن به‌سوی‌کل زمان. در واقع فعل در نثر ، معنای زمان فعل‌را می‌دهد، در حالیکه فعل در شعر، معنای مصدر فعل را می‌دهد وچون مصدر بی‌انتها است، شعر ومعنا و مفهوم شعر از واقعیت زمان فعل و زمانه رها شده، به‌سوی بی‌انتها حرکت می کنند.

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم
به‌صورت تو نگاری نه‌دیدم و نه‌شنیدم
امید خواجگیم بود بندگی تو کردم
هوای سلطنتم بود خدمت تو گزیدم
اگر چه در طلبت همعنان باد شمالم
به‌گرد سرو خرامان قامتت نـرسیدم
امید در شب زلفت به روز عمر نبستم
طمع به‌دور دهانت ز کام دل ببریدم
گناه چشم سیاه تو بود و ناوك غمزه
که من چوآهوی وحشی ز آدمی برمیدم

فعلهای کشیدم، دیدم، شنیدم، کردم، گزیدم، نرسیدم ، نبستم ، ببریدم ، برمیدم و بقیهٔ افعال غـزل ، درست در همان زمـان فعلی ادا شده‌اند که در شعر ایرج میرزا ، ولی در اینجـا ،کشیدم،به‌معنای‌کشیدن، شنیدم به‌معنای شنیدن و نرسیدم به‌معنای نرسیدن است. نگاهی به بیت سوم این نکته‌را به‌دقت بر ملا می کند:

اگر چه در طلبت همعنان باد شمالم
به گرد سرو خرامان قـامتت نرسیدم

حافظ را، از روی طلب ، به صورت بادشمال مجسم کنید کـه بسرعت بسوی معشوق و یا معبود حرکت می کند ، معشوق یا معبود اصلا حرکت نمی کند ، یا به‌آرامی می‌خرامد.

با وجود اینکه اسب حافظ هم‌عنان باد شمال است و بسرعت تاخت می کند، باز هم به گرد سرو خرامان قـامت معشوق نمی‌رسد . یعنی در این شعر سرو خرامان در جلو، حافظ طالب وصل، به‌سرعت تمام در عقب سر،و نرسیدن، یك فاصلهٔ عظیم زمانی و مکانـی است . نرسیدم دیگر ماضی ساده نیست. نـرسیدن، یك حقیقت است . یعنی همانطورکه زمین به‌دور خورشید می‌چرخد، ولی‌هرگزبه‌آن نمی‌رسد،

حافظ نیز بسرعت به‌طرف معشوق ساکن یاخرامان حرکت می‌کند، ولی به‌او دسترسی پیدا نمی‌کند.

این نرسیدن از واقعیت «نرسیدم» نجات یافته، بسوی حقیقت «نرسیدن» حرکت کرده است. «نرسیدن» معنای جهانی و عمومی پیدا کرده است. بشر طالب خداست، ولی به‌او نمی‌رسد، ولو اینکه او را به‌همان اندازه بخواهد که حافظ معشوق یا معبودش را می‌طلبد. زمین طالب خورشید است و به‌سرعت می‌چرخد تا به او برسد، ولی به او نمی‌رسد. نرسیدن یك واقعیت نیست، یك حقیقت است. اگر واقعیت بود، عمل‌تمام می‌شد، یا رسیدن صورت می‌گرفت و یا نرسیدن، ولی در شعر حافظ کوشش برای رسیدن خود معلول علت نرسیدن است.

منطق‌نثر، منطق و دیالکتیك شعرنیست. دیالکتیك شعردرخلاف جهت دیالکتیك نثر حرکت می‌کند:

علت عاشق ز علت‌ها جداست
عشق اصطرلاب اسرار خداست

ایرج، علت و معلولی زمانه‌ای سر هم می‌کند، حافظ هستی حقیقت، هستی نرسیدن را در طول کل زمان ارائه می‌دهد. نثر منظوم ایرج روشنگر است، ولی شعرحافظ روشن‌تر است:

گرچه تفسیر قلم روشن‌گر است
لیك عشق بی‌زبان روشن‌تر است
خود قلم اندر نوشتن می‌شتافت
چون به‌عشق‌آمد قلم برخود شکافت

این نرسیدن حافظ گرچه از واقعیت زمانهٔ حافظ ویا زمان فعل شعر حافظ سرچشمه گرفته است، ولی اکنون از نظر ما که دیگر در زمان حافظ و زمان شعر حافظ زندگی نمی‌کنیم، مفهومی برتر وعالیتر دارد. اگر فعل یك شعرکهنه بشود، آن شعر کهنه می‌شود و شعر کهنه

یعنی نثر، و شاید نثری که بسیار هم بد نوشته شده باشد.

پس شعر بیان واقعیت نیست، بیان حقیقتی است الهام یافته از واقعیت، ولی‌در خلاف‌جهت واقعیت. مثلا علت‌اینکه شعرمشروطیت، شعری است بد، این است که نویسندگان این شعرها تنها به واقعیت زمانه توجه داشتند و چون قالب شعرشان نیز تقلید از شعر گذشتگان بود، توجه‌این نویسندگان به‌واقعیت‌کلی زمانه‌کشیده شد واین واقعیت کلی از آن حقیقت‌که در شعر حافظ ویا در شعرمولوی پیدا می‌شود، کاملا جداست. چراکه واقعیت کلی شعر بهار ساخته شده است از کلمات آزادی، دموکراسی، ظلم و ستم به‌صورتی بسیارکلی و هضم نشده، و واقعیت‌کلی شعر پروین محصور در ظواهر امور است واگر ایرج و عارف مثلا به‌مسائل روز می‌پردازندبیشتر به‌علت توجه به‌همین واقعیت‌کلی زمانه است. یعنی اگر زن همان نباشد که در زمانهٔ ایرج بود، شعر ایرج، فقط به‌عنوان یك سند از واقعیت کلی زمانهٔ ایرج در ذهن ما خواهد ماند؛و اگر پیرزن «پروین اعتصامی» وجود نداشته باشد، شعر پروین فقط به‌عنوان سندی در بارهٔ آن پیرزن خوانده خواهد شد.

یعنی‌اگر شعر را به‌خاطر وزنش، قافیه‌هایش، زبانش وبه‌خاطر شکلش،که در شعر مشروطیت البته فقط یك چیز ظاهری است، نگه ندارند، هیچ دلیل دیگری برای نگهداری شعر مشروطیت دیده نمی‌شود. هیجانی‌که در شعر عشقی هست، هیجانی‌گذراست؛ از نوع جنون حافظ ومولوی نیست؛ هیجانی است فقط در زمانه و نه درطول زمان. و به‌همین دلیل ما معنای حرکات تاریخی خود را در وجودشعر شخصی چون عشقی‌که مثلاً فدای این تاریخ شده و یا در وجود بهار که در زندان این تاریخ افتاده، و یا در وجود پروین که مسلول این

تاریخ‌است نمی‌بینیم. بلکه در وجود کسی‌مثل نیما می‌بینیم که به‌اندازهٔ این سه چهار تن از تاریخ صدمه‌ندیده، ولی تاریخ را عملا درك کرده است،وتا موقعی که تاریخ، به صورتی که‌اکنون و درطول قرن‌هابوده و هست، شعر«مرغ آمین»نیمامعنی‌بخش‌حقیقت هستی‌آن خواهد بود:

خلق می‌گویند :
ــ « اما آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر »
مرغ می‌گوید :
« در دل او آرزوی او محالش باد »

و تا موقعی که تاریخ، به‌صورتی که اکنون و در طول قرن‌ها بوده و هست، امید انسان به‌رهایی از زنجیرهای آن به‌صورتی که نیما آن‌را به‌یك حقیقت تبدیل کرده است، بخشی از هستی مداوم انسان‌را تشکیل خواهد داد:

و به واریز طنین هردم‌آمین‌گفتن مردم
(چون صدای رودی از جاکنده، اندر صفحهٔ مرداب آنگه‌گم)
مرغ آمین‌گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
بر بسیط خطهٔ آرام می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان
وز بر آن سرد دود اندودهٔ خاموش
هرچه ، با رنگ تجلی ، رنگ در پیکر می‌افزاید
می‌گریزد شب
صبح می‌آید.

موقعی که شاعری فقط با توجه به واقعیت زمانه، از نظر زبانی خود را به‌خطر می‌اندازد، می‌بینیم که گاهی عجیب مضحك می‌نویسد.

منظورم این نیست که واقعیت زمانه‌را فراموش کنیم؛و باز منظورم این نیست که از نظر زبانی خود را به‌خطر نیندازیم ــ چرا کــه این قبیل ملاحظات اساس کار شاعری را تشکیل می‌دهند ــ ولی اگر متن کلی زبان و آن‌کل حقیقت هستی فراموشمان بشود و اگر ما نتوانیم درآن سوی بد و خوب عصر خویش، حقیقتی فراتر ببینیم، حتی بــا در نظر گرفتن واقعیت زمانه، اگر خطری هم بکنیم، خطری خواهد بــود که مثلاً «شوریدهٔ شیرازی» در هفتاد سال پیش از این کرد و گفت:

کرده در باغ مشیرالملك مهمانی زوزوکی
هر طرف اندر خرامیدن خزوکی با خزوکی
کــرده مهمانــی دده رعنا کنیزان سیه را
فندقی سرها به‌هم بربسته چون مشکین کلوکی
ظرفشان ظرفی برنجی ، مویشان موی کرنجی
پشت سر گیسویشان بنجال چون پشمین گروکی
باغ پر طاووس چون گرمابه‌های پر کدوشد
بلبلی هر سو نواخوان از برای پیر سوکی
آن دده مهری به‌صدر اندر نشسته توی مجلس
صورت وی‌گشته چین‌درچین چوچون پر چروکی
پیشخدمت گلبهار و نرگس و باجی زرافشان
پایشان تنبان سرخی دستشان قلیــان کوکی
فضه چون بالشتك ماری همی زین جو بدان جو
بر جهد ، یا رب که بیرون آورد پایش پیوکی

که می‌بینید باوجود زحمت فراوانی کــه روی شعر کشیده و زوری که به‌راستی زده تا در آخر هرکدام از این سطرهایك «اوکی» سردهد، درجهٔ توفیقش فقط در حد ضحك و خندهٔ ناچیز ماست ، که آن را هم اگر حالمان سر جایشان باشد، تحویل شعر می‌دهیم . ولی کسی که شیفتگی واقعی داشته باشد و جنون حقیقت او را به‌سوی آن سوی دیوار زمانه پرتاب کرده باشد، اگر خــود را در زبان به خطر

بیندازد و از حد مألوف و مأنوس زبان فراتر برود ، زبان را هم غرق در جنون و شیفتگی خواهد کرد. و باوجود این،این شیفتگی وجنون، از حقیقت هستی، آن حقیقت که هراز چند سال‌گاهی خود را دربرابر شاعر عیان می‌کند ، زبانه خواهد کشید. به چند بیت از غزل مولوی گوش کنید:

تن تن تن ز زهره‌ام پرده همی زند نوا
دف دف دف ازاین‌طرب پرده درد ز رقرقی
گل گل گل شکفت و من بلبل بینوا شدم
غل غل غل همی‌زنم در چمنش ز وق وقی
جم جم جم ز جام جم جمجمه مرا نوا
نی نی نی به‌دف زند کاتش عشق مطلقی
هی هی هی شب غمان می‌بردم بطور او
کف کف کف مرا مده در ظلم عشقشقی
هو هوی‌هو همی‌رسد از سوی‌کبریای حق
دل دل دل که دل منه جانب این مدققی
دو دو دو چوگوی شو درخم صولجان او
می می می رسد ترا جم جم جام حق حقی
حق حق حق همی‌زند فایض نورشمس دین
دق دق دق منه به‌خود حرف خردکه دق‌دقی

نگاهی دقیق به‌تاریخ شعر فارسی نشان می‌دهد که به‌دلیل توجه برخی از شاعران، فقط به‌زمانهٔ خود و چشم پوشیدن از کل زمان ، پویا شدن در یك محفظهٔ سی چهل ساله و چشم پوشیدن از پویایی در کل تاریخ و کل زمان و نادیده‌گرفتن یك کل جهانی و زمانی ، شعر فارسی در بعضی از مراحل بسیار درخشان تجربی خود فاقد یك‌جهان‌بینی با ارزش است.

بسیاری از قصیده‌های مکتب خراسانی، نثرهای شیوا و منظوم هستند، که انسان از آنها حقیقت هستی را نمی‌تواند دریابد و فقط باید

با آنها ورزش بکند تا زبانش قوی‌تر گردد و آهنگ‌ها درگوش‌هوشش فرو خلد وبعدها بصورت بخشی از شعرش درآید.

اگر سعدی در برابر حافظ می‌لنگد، از این‌نظر است که‌شعرش براحتی بسوی نثرگرایش پیدا می‌کند و یك جهان‌بینی منسجم که شعر را سرپا نگهدارد وجهانی‌اش بکند، ازآن غایب است.

عشق هست، ولی جهان‌بینی عاشقانه نیست . طلب هست، ولی جهان‌بینی طلب نیست. زبان ساده و شیرین و شورانگیز هست، ولی جنون زبانی نیست. و اغلب واقعیت هست و حقیقت نیست.

این شعرها به‌معنای واقعی منثور هستند والبته مربوط به‌حوادث زمانه. تازه موقعی که سعدی مثلاً می‌خواهد جهان‌بینی نشان بدهد ، می‌بینیم که در واقع شعار می‌دهد. آن:

بنی‌آدم اعضای یکدیگرند

رسد آدمی به‌جایی که به‌جز خدا نبیند

آن:

نام نیکو گر بماند زآدمی
به کزو ماند سرای زرنگار

همه شعارهای انسانی خوبی هستند، ولی عشق سعدی، بیشتر یك عشق جسمانی است. سعدی از آن عشق جسمانی، و از تجلیل‌آن آن عشق جسمانی فراتر نمی‌رود. گرچه می‌گوید:

طیران مرغ دیدی ، تو ز پای بند شهوت
بدر آی تا ببینی طیران آدمیت

ولی این را فقط می‌گوید، خودش آن طیران آدمیت‌را تجربه نمی‌کند، چراکه اگر آن طیران‌را تجربه کرده بود، فریاد می‌زد:

طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
که درین دامگه حادثه چون افتادم

و واقعیت‌زمانه، همان دامگه حادثه است وحافظ باشور وهیجان و نوستالژی تمام از دورافتادن خود از آن طیران در عالم قدسی‌حرف می‌زند.

یعنی حافظ آن دامگه حادثه را می‌بیند ، واقعیت آنـرا لمس می‌کند، آنرا تلخ، مسخره، کشنده، و آزاردهنده می‌یابـد و از آنجا با جهان‌بینی خاص خود می‌خواهد طیران خود را در طول و عمق و عرض تاریخ آغاز کند، و به‌همین دلیل حافظ نه‌فقط به‌ما می‌رسد، بلکه چنگ در اعماق قرون‌گذشته، چنگ در دل زمان می‌اندازد و آنراهم در برابر ما می‌گستراند.

یعنی حافظ به‌راستی کنجکاو، جوینده و یابندهٔ حقیقت است و در اغلب موارد در او رازی هست که ما می‌خواهیم عین حقیقت آنرا کشف کنیم. حافظ، وسیله نیست، یا هدف نیست، عین «حقیقت کتمان شده ومخفی مانده ونباید مخفی بماند» هستی‌است. شعر حافظ، هستی است، یك حضور مداوم است.

شعر فارسی فقط در عرصهٔ عرفان و آن‌هم از طـریق مولوی و حافظ توانسته است برای نخستین،و شاید آخرین بار، چشم در چشم خدا بدوزد و در اینجا منظورم ازخدا، خدای مترادف با هستی است.

و اما واقعیت زمانهٔ ما پلیدترین واقعیتی است که تاریخ به‌خود دیده است. این‌واقعیت، با تمام تأسیسات اداری ، معنوی ، شعوری و بی‌شعورکنندهٔ خود عق‌آور است.

این واقعیت، ابلیس مجسم است و مجسمهٔ ابلیس. دربرابر این واقعیت فقط می‌توان خـود را در غثیان غسل داد ، در کثافت وول خورد.

این واقعیت پلید، سطح زمین‌را به‌وسیلهٔ شهرهای زندان‌مانندش پوشانده است؛ این واقعیت پلید، سطح ذهـن را، و حتی در بعضی موارد اعماق ذهن را با جیغ‌هـای بی‌مفهوم رادیوها و تلویزیونها و روزنامه‌ها و تبلیغات موحش و کشنده و بی‌حقیقت تمام وسائل جمعی، انباشته است. همهٔ معناها جعلی شده‌اند و همهٔ مفاهیم جیغ‌های شوم و هراسان‌کننده .

انسان گاهی تقلا می‌کند به‌جایی برسد، ولی نمی‌تواند برسد، چراکه بسته شده است به‌ناف اقتصادهـای خررنگ‌کن ، رفتارهای قسطی، سفته‌بازیهای فرهنگی و انواع مختلف سدهای سرمایه‌داری و پول‌پرستی و شکم پرستی. هرنفسی‌که برمی‌آید و فرو می‌رود عملاً مخل حقیقت است. حرکت واقعیت‌های جعلی، آنچنان شدید وسریع و سیل‌آسا است‌که انسان، هم اگر چشم ببندد دیوانه خواهد شد و هم اگر چشم بازکند. شهرها آکنده از مردمـان وحشت زده ، مخمور و خواب‌زده‌ای هستندکه انگار نیمه‌شب، دستی پلید همه شان‌را ازخواب هراسان کرده، درکوچه‌های شهر یله‌شان کرده است. مردم در خواب راه می‌روند و خواب جنون و جنایت و بدگمانـی و قتل و کشتار می‌بینند. صفحهٔ روزنامه‌ها، پردهٔ سینما و صدای رادیو ، از یك طرف انواع مختلف شعارهای تبلیغاتی سرمایه داری را در ذهن‌ها می‌انبارند و مردم را به‌طرف یك زندگی الکی خوش، احمقانه و خررنگ‌کن و به‌اصطلاح اقتصادی رهبری می‌کنند و از طرفی دیگر، تصویری از هول و جنایت در برابرشان مجسم می‌کنند و در ایـن عرصهٔ تنگ ، شنونده اعصابش تیر می‌کشد و از خود می‌پرسد: کی خواهم خورد کی پولم بیشتر خواهد شد، کی... و کی... ؟

دیگر کسی به عشق نیندیشید
دیگر کسی به فتح نیندیشید

و هیچکس
دیگر به هیچ چیز نیندیشید

در غارهای تنهایی
بیهودگی به دنیا آمد
خون بوی بنگ و افیون می‌داد
زنهای باردار
نوزادهای بی‌سر زاییدند
و گاهواره‌ها از شرم
به گورها پناه آوردند

در دیدگان آینه‌ها گویی
حرکات و رنگها و تصاویر
وارونه منعکس می‌گشت
و بر فراز سر دلقکان پست
و چهرهٔ وقیح فواحش
یك هالهٔ مقدس نورانی
مانند چتر مشتعلی می‌سوخت

وقتی طناب دار
چشمان پرتشنج محکومی را
از کاسه با فشار به بیرون می‌ریخت
آنها به‌خود فرو می‌رفتند
و از تصور شهوتناکی
اعصاب پیر و خسته‌شان تیر می‌کشید

یك‌نوع شومی همه‌جاگستر، یك بختك عظیم، یك حیوان هزار-سر و هزارپا بر روح آدمی چنگ‌انداخته است، و تازه تمام‌تأسیسات بوروکراتیك جهان، در همه‌جا، مردمان بیچاره را به‌خوشبینی دعوت می‌کنند.

روح انسان را از او گرفته‌اند و به‌جایش رفاه نسبی را در اختیارش گذاشته‌اند. مردمان جهان، همه در زندانهای این جهان، در

چهاردیواری شهرها، بی‌آنکه بفهمند آن روح، آن‌هستی واقعی‌انسانی کجاست، از یك رفاه نسبی برخوردار شده‌اند. و آن ماشین عظیم رفاه به‌اصطلاح نسبی، آن بختك هیولایی و خوش‌برخورد و تروتمیز، همه جارا عملا اشغال‌کرده است وبر سر هر در و دروازه‌وکارانسرای تاریخ پاس می‌دهد و سگان مبلغش پارس می‌کنند: یك پارس رفاه نسبی، پارس قسط و سفته و حمله به‌پول. و حقیقت کجاست؟ آنچنان با یك زبان جعلی، با وسائل جمعی، حقیقت را پوشانده‌اند که گهگاه انسان احساس می‌کند که‌مگر معجزه‌ای بتواند انسان را ازاین بن‌بست نجات دهد. دیو و دد انسان‌امروز، مردم نادان نیستند. دیو و دد انسان امروز وسائل جمعی است، تبلیغات شومی است که بر لولای سرمایه‌داری، به‌نشخوار بیست و چهارساعتهٔ خود در تمام اقطار جهان ادامه دهد.

سرمایه‌داری و تبلیغاتش حتی برخواب مردمان جهان حاکم‌شده است.

انسان به جای آنکه خواب خدا را ببیند، در این زمانهٔ ابلیسی، خواب درخت پول، گیسوی کوماچی، بمب ناپالم، می‌بیند؛ کرکس-هایی را در خواب می‌بیند که بر سر تقسیم غنائم خود، با کفتارها به‌مبارزه برخاسته‌اند.

انسان، زنده و مرده‌اش، دست از تقدس شسته‌اند. یك برص درونی قلب را در خود می‌فشارد و مغز مسخ می‌شود و حجره های انسانی خود را فراموش می‌کند.

این است واقعیت زمانهٔ امروز. شعر اگر تمام‌نمای این واقعیت باشد، شعری مریض و مفلس، یك‌پهلو و مبروص خواهد بود. شاید تصویرکردن واقعیت زمانهٔ امروز به عهدهٔ نثر گذاشته شده باشد؛ نثر

امروز باید ابلیسی باشد، باید به‌تصویر ابلیس همت گمارد، ولی باید کوششی کرد که شعر بازهم آن معنای واقعی شعری خود را باز یابد. غرضم این نیست که شعر فارسی اکنون فاقد معنای‌واقعی شعری‌است. هرگز! غرضم این است که شاعر امروز باید حقیقت را کشف کند، حقیقت انسان را دوباره پیدا کند. شعر باید از خود ابلیس‌زدایی کند.

شاعر باید باتکیه بر وقاحت زمانه و واقعیت پلید آن، تصویری از خدای یك حقیقت جدید به‌دست بدهد! این‌کار مشکل‌تر از دوران مولوی و حافظ است. مولوی توانست به‌قونیه پناه ببرد. شیراز حافظ تاحدودی از تعدی مغولان در امان بود. ولی در دنیای امروز، شاعر درست در میدان وقاحت‌ها زندگی می‌کند.

او باید از این وقاحت‌ها بگذرد، از آنها فراتر برود. من به او پیشنهاد می‌کنم که او به‌دنبال محال برود. چرا که تنها چیزی که محال است حقیقت است. اگر تعریف جدیدی برای شاعر بخواهم به‌دست بدهم، این است که شاعر کسی است که به دنبال محال می‌رود و تازه این تعریف با تعریف قدیم شاعران چندان فرقی ندارد، چرا که:

این نان و آب چرخ چو سیل است بی‌وفا
من ماهیم، نهنگم، عمانم آرزوست
یعقوب وار وا اسفا ها همی زنم
دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست
والله که شهر بی تو مرا حبس می‌شود
آوارگی و کوه و بیابانم آرزوست
زین همرهان سست عناصر دلم گرفت
شیر خدا و رستم دستانم آرزوست
دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر
کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست
گفتند: یافت می نشود جسته‌ایم ما
گفت: آنکه یافت می نشود آنم آرزوست

الیوت و ما

میز گردی که دو روز بعداز شعرخوانی من باشرکت «رایت» و «صلاح» و من، و با همکاری «میلوارد» تشکیل شد، میز گردی جنجالی بود. تقریباً تمام دانشجویان ادبیات دانشگاه آمریکایی قاهره آمده بودند؛ دختر و پسر، و جمله بیست الی بیست و پنج شش‌ساله، سفید، و سیاه و سفید، تنگ هم در تالار شرقی نشسته بودند. و برای اینکه بحث میزگرد، مربوط به‌درس اینان باشد، گروه ادبیات‌انگلیسی دانشگاه پیشنهاد کرده بود که مقاله‌ای از الیوت تحت عنوان«سنت و استعداد فردی» را که سخت در جهان شهرت دارد، به‌بحث مشترك بگذاریم و از بحث و جدل ما دانشجویان، و البته استادان، که در صفوف مقدم دانشجویان و یا در پشت‌سر آنان ودر صفوف‌آخر نشسته بودند، نتایج خاص خود را بگیرند.

گرچه «سنت و استعداد فردی» به فارسی ترجمه شده، لیکن

۱ ــ برگرفته از«سفرمصر»، چاپ ۵۱، ۶۳.

ممکن است خواننده از متن و محتوای آن چندان اطلاعی نداشته باشد؛ و به‌همین دلیل در چند جمله، پایگاه فکری الیوت را در این مقاله ، که یکی از جدل‌انگیزترین مقالات انتقادی دنیای غرب است ، خلاصه می‌کنم و بعد می‌روم سر بحث و جدلی که ما داشتیم. الیوت معتقد است که :

۱ ـ این قسمت‌های ابتکاری و ابداعی شعر یك شاعر نیستند که اهمیت اساسی دارند بلکه آن قسمت‌ها ازکار یك شاعر اهمیت دارند که شباهت به‌کار شاعران دیگر داشته باشند. یعنی نه وجوه افتراق ، بلکه وجوه اشتراك کار شاعران با هم هستند که اهمیت دارند؛ و شاعر بزرگ کسی نیست که به‌هر قیمتی که شده خود را بی‌نظیر و انفرادی و تنها نشان دهد، بلکه شاعر بزرگ کسی است که به‌دیگران تقرب جوید و در عرصهٔ یك شعر عمومی، به‌شرکت در کار دیگران دست بزند.

۲ ـ سنت چیزی نیست که انسان آنرا به ارث ببرد ، بلکه فقط با زحمت فراوان و غور در عمق شعرگذشته می‌توان آنرا کسب کرد.

۳ ـ حس تاریخی که حس سنتی انسان را نشان می‌دهد، حسی است که شاعر باید ازگذشتهٔ بی‌زمان و نامحدود ، و از حال محدود ، توأمان، داشته باشد. وقوف برگذشته، باید در کنار وقوف به حال ، بروز کند. وگذشته باید به‌همان اندازه به‌وسیلهٔ حال عوض شود که‌حال به‌وسیلهٔ گذشته رهبری می‌شود ، شکل می‌یابد و پیش می‌رود.

۴ ـ سنت یك شاعر انگلیسی زبان، فقط از شعر انگلیسی‌شروع نمی‌شود، بلکه شاعر امروز برای پیداکردن وقوف کامل بر سنت، باید حس تاریخی خود را تا دوران «هومر» در اروپا گسترش دهد و بداند نبض زمان گذشته در کلام از دوران هومر تا عصر ما چگونه می‌زده است.

۵ ـ این وسیله شاعری است که اهمیت دارد و نه احساس‌های شعر. یعنی شاعر یك‌بیان غیرشخصی و غیرعاطفی را ارائه می‌دهد ، نه عواطف و خصوصیات شخصی خود را؛ وشعر فوران دادن‌احساس نیست، بلکه فرار از احساس است؛ شعر بیان شخصیت نیست، بلکه فرار ازشخصیت است؛ ولی البته آنهایی که شخصیت واحساس دارند می‌دانند که مفهوم فرار از شخصیت و احساس چه اهمیتی می‌تواند داشته باشد. وظیفهٔ شاعر این‌نیست که عواطف جدید برای ارائه‌کشف کند .

۶ ـ شاعر یك‌کاتالیزور است؛ شرکت می‌کند بی‌آنکه دخالتی خصوصی کرده باشد ؛ گذشتهٔ زبان را به موقعیت فعلی زبان پیوند می‌دهد، ترکیبی جدیدمی‌سازدکه بدون حضورشاعر به‌عنوان‌کاتالیزور، غیرممکن است ساخته شود. موقعی این ترکیب، اصیل و واقعی‌است که شاعر خود از آن ترکیب ، عقب کشیده باشد. این نه کاتالیزور ، بلکه شعر است که اهمیت دارد؛ این نه‌شاعر، بلکه شعراست که اهمیت دارد .

پس از آنکه میلوارد ما را معرفی کرد، خواست که اول من نظرم را دربارهٔ دیدگاه الیوت بیان‌کنم، و دیدگاه‌من از این نظرروشن بود و با جزئی موافقت، مخالفت کلی با دیدگاه الیوت بود. چراکه گفتم :

اولاً پایگاه سیاسی و اجتماعی و مذهبی الیوت را از پایگاه ادبی‌اش هرگز جدا نمی‌توان‌کرد، و چون این پایگاه، که ارکان آن عبارتند از، تکیه برسنت کلاسیك انگلستان، و تکیه برمذهب و سلطنت انگلیس، پایگاهی است غیرانقلابی ـ از نظر من قابل قبول نمی‌تواند باشد، چراکه من در این تردید ندارم که موقعیت‌های انقلابی جدید ،

سبب می‌شوند که طبقات جدیدی بر روی کار بیایند و طبقات جدید به‌محض پیدایش، به‌دنبال ساختن ادبیاتی از نوع جدید می‌گردند، و شعر هم از این قاعده مستثنی نمی‌تواند باشد.

الیوت جهان را تنها به‌صورتی ایستا مشاهده می‌کند، به‌حرکات تاریخی، به پویایی طبقات و پیشرفت تاریخ ارزشی قائل نیست و دست‌کم در این مرحله ازکارش، و بیشتر دربرخوردش با هنرشاعری، قائل نیست؛ وچون گمان می‌کند، محتوای‌جدید هم به‌وجود نمی‌آید، پس نباید بیان و زبانی برای این محتوای جدید هم به‌وجود بیآید؛ الیوت چون به‌انسان جدید اعتقاد ندارد، به عواطف این انسان جدید هم وقوف ندارد. مثلا ملتی که یك‌بار برخفقان وقوف یافت، می‌کوشد با عصیان خود، بالاخره عناصر ترکیب کنندهٔ این خفقان را از جایی منفجر کند؛ همین، احساس‌ها و عواطف ،وبرخوردهای جدید کلامی و بیانی خاصی‌را پیش می‌کشد که باید شاعر آنهارا با دخالت شخصی و حضوری خود بروز دهد. و این از برخورد متناسب حال با گذشته است که شعرجدید به وجود می‌آید.

ثانیاً شاعر فقط یك کاتالیزور نیست، چراکه این اصولاً با ذات پویای انسان کاملا مباینت دارد. چطور ممکن است که انسان، شرکت کند و عقب بکشد ؟ مگر انسان در عشق چنین کاری را می‌کند که در شعر هم بکند؟ او با تمام روحش عاشق می‌شود و اگر یکی از نتایج عشق، تولید یك نوزاد جدید است، باید در نظرگرفت که پس‌از تولد نوزاد، پدر و مادر وظیفه خود را تمام‌شده تلقی نمی‌کنند، بلکه بازهم در جهان و ارکان آن به‌عنوان عناصر سازنده شرکت می‌کنند؛ حتی ممکن است کشش‌های پویای زندگی آنها را به‌سوی عشق‌های جدید و عواطف و روحیه‌های جدید سوق دهد؛ و تبدیل‌کردن شاعر وانسان

بطورکلی، به‌یك وسیلهٔ بی‌جان، بی‌ارزش است.

و ثانیاً در سرزمینی که من در آن زندگی می‌کنم ، و در آن کوششی پی‌گیر برای ایجاد روحیه‌ای جدید و جدی درشعر، در طول این نیم‌قرن گذشته به‌عمل‌آمده، اشاعهٔ‌حرف و سخنی از نوع حرف و سخن الیوت، جنبهٔ تخدیری و ارتجاعی خواهد داشت و این بیشتر به‌سود عده‌ای کهنه‌گرای پوسیده خواهد بود،که نه در شکل و نه در بیان شاعرانه، حاضرنیستند، حتی قدمی فراتر ازآنچه درگذشته وجود داشت بگذارند ؛ و در برخورد الیوت با هنر شاعری من یك حسیت بورژوایی می‌بینم که به‌راحتی جنبهٔ ارتجاعی می‌تواند داشته باشد و ممکن است چنان سوءاستفاده‌هایی از این گفتهٔ الیوت بشودکه‌بلافاصله ما را به‌طرف عهد بوق برگرداند.

و رابعاً من اگر بخواهم چیزی از میراث و سنتم حفظ شود، به‌دلیل وجود یك غرب‌زدگی فاسدکننده است و یك غرب سرمایه‌دار فاسدکه می‌خواهند هرچه را که بومی و محلی است از میان بردارند و تنها در برخورد با سنت فرهنگی من است‌که خودشان را ضعیف و ناتوان می‌بینند. من دوست دارم سنت شعر و سنت زبان فارسی را که هزارسال ادب پررونق و درخشان پشتوانهٔ‌آن است، باتحول‌اجتماعی، متحول‌ترش بکنم تا در برخورد با عناصر پلید و فاسدکنندهٔ خارجی، مقاومت بیشتری داشته باشد؛ و اگر شعر جدید ما از میراث کهن نیز استفاده می‌کند به‌این دلیل است‌که این میراث، به‌ویژه از طریق زبان، می‌تواند در احیای‌مجدد فرهنگ ملی در برابر فرهنگ غربی که خود را تنها فرهنگ جهانی می‌شناسد ـ که البته نیست ـ نقش بارور و اصیلی بازی‌کند.

پس از من «بروس رایت» صحبت‌کرد و گفت که با حرف‌های

الیوت کاملا مخالف است، چراکـه او یك سیاه‌پوست است و وفادار به آرمانها و ارزش‌های سیاه جدید، و این آرمانها و ارزش‌ها کوچك‌ترین ارتباطی به‌سنت ندارند، چراکه در آمریکا اگر از نظر اجتماعی شما به‌دنبال سنت بروید باید هنوز هم سیاه را بردهٔ خود بدانید و بردهٔ خود خطاب بکنید ؛ در حالیکه من و امثال من، عاطفه‌هایی از عصیان علیه این بیداد و ظلم و فساد نژادی پیدا کرده‌ایم و مبارزهٔ ما بـرای حصول کامل آزادی و تساوی نژادی، در زبان، عاطفه، اندیشه و احساس ما اثر می‌گذارد ؛ و اتفاقاً تنها از طریق بیان تمام چیزهـای غیر سنتی است که ما می‌توانیم نقبی به سوی نـور بزنیم، اظهار لحیه بکنیم و وجود تار و مار شدهٔ خود را به رخ جهان بکشیم و از تار و مار شدن بیش از این آن جلوگیری بکنیم.

رایت خیلی عصبانی بود و می‌گفت: این مقالهٔ الیوت‌را سالها پیش یکبار خواندم و توجهی بهش نکردم، ولی دیشب که دوباره آنرا مطالعه کردم دیدم چه مرد احمق و در عین حال ولدالزنائی باید این الیوت بوده باشد که از یك‌طرف حرکت جریانهـای جدید را نادیده بگیرد و از طرف دیگر با فوت و فنی شاعرانه و به‌نحوی حیله‌گرانه، ما را به سوی یك موقعیت قراضهٔ عهد بوق رجعت دهد.

و بعد رایت موقعیت خاص خودش را بیان کرد که موقعیتی بود نزدیك به نوعی «زنگی‌گری»[1] و البته قدری تجاوز کرده از آن، و گفت که من با خدا و مسیح غربی مخالف هستم وهمیشه بورژوازی، پلیس و میلیتاریسم را در حال دفاع از خدا و مسیح و سیستم‌هـای حمایت‌کننده از خدا و مسیح می بینم؛ و سیستمی که من و امثال مـرا تعقیب کند، بگیرد، مثله کند، تبعید کند، به‌من اجازهٔ حیات ندهد ومعتقد

1 — Negritude

باشد که من از حیوان هم بدتر هستم، حتی اگر توانسته‌باشد بزرگترین سنت فرهنگی جهان را هم پدید آورد ، بـاز محکوم است : و بعد رایت از راه میان‌بر به‌حرف من در مورد شعر عصیان رسید که فقط یك‌چیز معنا دارد و آن عصیان علیه این قراردادهای قلابی وفاسداست و من درست در مقابل الیوت، شعری می‌گویم کـه عواطف مرا نشان دهد؛ من کاتالیزور، محلل و قواد نیستم ، بلکه یك انسان هستم و می‌خواهم در همه‌چیز این‌جهان شرکت کنم و از آن سهم ببرم.

و بعد گفت که یك سیاه آمریکایی، از آفریقا آنچنان بریده که نمی‌تواند به آفریقا برگردد و اگر برگردد کاملاً بدان بیگانه خـواهد بود، و آفریقایی از فاصله‌ای که بین خود و سیاه‌آمریکایی خواهددید، فقط به‌ضعف خود پی خواهد برد و عقده‌های فنی و علمی پیدا خواهد کرد و در واقع برخورد سیاه آمریکایی با سیاه آفریقایـی ، عیناً مثل برخورد سفید غربی و اروپایی با سفید شرقی و آسیایی خواهد بود .

چون سنتی در آفریقا برای من نیست و چـون سنت موجود برای سیاه آمریکایی، سنتی است از زور و قلدری و محکـومیت و بردگی و قتل، من فقط به یك‌آرمان انسانی معتقد هستم وآن مبارزه در راه نشان‌دادن تساوی تمام نژادهاست؛ و سیاه اگر عقب مانده، به‌دلیل این است که عقب نگه داشته شده، چرا که عقب‌ماندگی در ذات سیاه نیست، همانطور که در ذات سفیدنیست؛ عقب‌ماندگی درشرایط خاصی است که سفید برای سیاه به وجود آورده است.

و بعد نوبت به صلاح که رسید گفت: من‌از یك‌سو با رایت ابراز همدردی می‌توانم بکنم و از سوی دیگر با «براهنی» ، چرا که من و رایت تقریباً هم‌رنگ هستیم و گـر چه مصر ، کشور نژادی نیست و سفیدی بـر سیاهی و سیاهی بـر سفیدی در اینجا حکومت

نمی‌کند، ولی‌من از اینکه‌می‌بینم بر هم پوست‌من در آمریکا چه‌می‌گذرد سخت در عذاب روحی هستم، چراکه بدون شك اگر در آمریکامتولد شده بودم ، اکنـون در موقعیتی می‌بودم کـه رایت از آن صحبت می‌کند .

ولی من از طرف دیگر میراثی چندین قرنی از شعر دارم واین عیناً موقعیتی است‌که براهنی از نظر شعری دارد و من این میراث را عوض می‌کنم، متحولش می‌کنم تا با شرایط جدید وفـق بدهد، و از نظرمن چیزی‌که با شرایط جدید وفق ندهد، خود به‌خود در طول زمان از بین خواهد رفت.

صلاح انگلیسی را با لهجهٔ بسیار غلیظ عربی حرف می‌زد و آهسته و با طمأنینه حرف می‌زد و می‌گفت، من از بعضی لحاظها با الیوت موافق هستم ، چراکه الیوت ، گرچه این همه بر سنت تأکید کرده، لکن‌خودش بزرگترین تحول شعری‌را در غرب به‌وجودآورده و اگر او ادراك دقیق از نیازهای اجتماعی و فرهنگی امروز غرب و به‌ویژه جهان انگلیسی زبان نداشت ، نمی‌توانست تجددی این چنین عمیق در شعر انگلیسی به‌وجود آورد.

و بعدگفت‌که من به‌شعری‌که عواطف عمیق در آن وجود داشته باشد احترام می‌گذارم و اصلاً شعر عرب، شعری است سخت‌عاطفی، و این شاید بزرگترین خصیصهٔ شعر عرب‌باشد؛ ومن خود شاعری‌هستم تغزلی، که فکر می‌کنم حتی تغـزل، که حتماً عاطفی‌تـرین شعر جهان است ، می‌تواند به نوعی شعر سیاسی هم باشد ؛ (که من زیر لب‌گفتم بارك‌الله) .

و بعد بحث و جدلی‌که گرفت، سؤال‌هایی را پیش کشید کـه بیشتر مربوط به‌موقعیت بورس رایت بود و یکی از این سؤال‌ها از

طرف زنی بودکه گویا رئیس گروه انگلیسی دانشگاه بود و سؤالش این بودکه آیا «از خود بیگانگی» سیاهان ، برای سیاهان ، نمی‌تواند سنت قلمداد شود؟ که سیاه گفت، « از خود بیگانگی » عنصری است سراپا منفی و نفی‌کنندهٔ من، و اگر این سنت‌من باشدکه من‌می‌خواهم سر به‌تن چنین سنتی نباشد. جواب بسیار دقیق وخوبی‌بودوبعدازهر کدام ما خواستند شعری بخوانیم، و دختری هم یادداشتی نـوشت و برای‌من فرستادکه نگاه‌کردم، دیدم به خط فارسی‌است واز من خواسته که شعرم را به‌فارسی بخوانم، که خواندم به‌فارسی و بعد به‌انگلیسی، و دیگران هم هرکدام یکی دو شعر خواندند و بحث میزگرد به پایان آمد .

علامه‌ها و نسبت‌های شاعرانه

۱ – من می‌خواهم بدانم که این بیت شعر فارسی که اوجش را بصورتی در شعر حافظ ، و بصورتی دیگر ، در شعر مولوی ، پیدا کرده ، بالاخره چطور ساخته شده . غرضم‌ازین ساخت و یا ساختمان این نیست که مثلاً افاعیل عروضی ، از نظر صوری ، چه نقشی در این بیت بازی می‌کند . غرضم این نیست که ردیفش کجاست و قافیه‌اش کدام است . چرا که اینها را بآسانی می‌توانم بفهمم . حتی غرضم این هم نیست که مثلاً با مراجعه به دو سه کتاب بدیع عهد بوق بمن گفته شود که فلان ترکیب ، تشبیه است یا استعاره ، کنایه است یا تمثیل . چرا که گفتن اینها هم ساده است . غرضم چیزدیگری‌است: چرا این مجموعه‌های استعارات و کنایات و تمثیلات و غیره ، ساخت خاصی دارند که مثلاً مجموعه‌های استعارات و کنایات و تمثیلات و غیره، در یك زبان دیگر ، مثلا انگلیسی ، فرانسه یا آلمانی ندارند. یعنی ایرانی با چه تصویری از ساخت شعری با جهان روبرو می‌شود و این تصور را به‌چه صورتی تحقق می‌بخشد ؟ بدین ترتیب خودبخود

این مسأله پیش می‌آید که : اولا جهان‌بینی ایرانی درشعر، کـه عبارت است از نسبتی که یك ایرانی باکل زبان فارسی پیدا می کند چگونه نسبتی است ؟ ثانیاً نسبتی که هستی ایرانی باکل‌هستی‌جهان پیداکرده، چگونه نسبتی است؟ وثالثاً تعادل وعدم تعادل این نسبت‌های دوگانه، یعنی نسبت این دو نسبت بایکدیگر، هم در شعر فارسی بطورکلی، و هم‌شعرهای شاعران مختلف، جزء به جزء به چه نحوی است؟ بعنوان مثال می توان گفت نسبت ساختی که ایرانی باکل هستی پیدا کرده ، در پیش از مشروطیت ، نسبتی است مثلا عرفانی ، و نسبت ساختی که شعر فارسی با زبان فارسی پیداکرده ، نسبت مصرع و بیت ، و نمونه اعلای‌نسبت متعادلی که بین نسبت‌اول ونسبت دوم پیدا شده، مثلا شعر حافظ ، ونمونه ادنای آن، مثلا شعر « **شاطرعباس صبوحی** » است .

وظیفهٔ علامه‌هـای محترم ، در چهل سال پیش از آنکه علامه بشوند، باید این می‌بود که در ماهیت این نسبت‌ها چون و چرا کنند و چرا و چگونهٔ این نسبت‌ها را برای ما تعیین‌کنند . و گرنه موقعی که فلان علامه محترم می‌گوید : « شعر تنها وقتی خوب است که شعر خوب باشد . شعر کهنه و نو ندارد . شعر باید خوب باشد.» (ص۱۵۰ مصاحبه با پژوهشگر ستیهنده در کتاب امروز) ، مثل این است کـه ما هم بگوییم : « آقای ایکس تنها وقتی خوب است که آقای ایکس خوب‌باشد. آقای ایکس کهنه ونوندارد. آقای‌ایکس بایدخوب‌باشد.» چیزی که این‌وسط‌یادمان می‌رود‌این‌است که‌بپرسیم، آقای‌ایکس‌چه‌چیز هست‌که بایدخوب باشد وکهنه و نو ندارد . ارائهٔ این مقوله از طرف آقای علامه، که بی‌معنی‌است، سبب می‌شود ما مقوله‌ای ارائه دهیم که بی‌معنی‌تر باشد . ارائه این مقوله از طرف هر علامه‌ای، فقط یك چیز را نشان می‌دهدو آن اینکه علامه‌های عزیزماهیچوقت ضابطه نداشته‌اند

و هیچوقت چون‌وچرا درماهیت‌ها نکرده‌اند. تعلیل در علل و معلولات، جستن ماهیت‌ها وهویت‌ها و ریشه‌های اصلی و اساسی هستی ما وهستی زبان ما ، هرگز در حریم شعوری علامه‌های ما راه نجسته . علامه‌های عزیز ما ، هرگز برای ذوق خود ، که گاهی حتی ذوقی سخت پخته بوده ، بدنبال پیدا کردن ملاك نبوده‌اند. شعر خوب، شعر خوب است، یعنی ملاك نداشتن اولاً برای شعر ، ثانیاً برای خوب ، ثالثاً جمله را در دواری از بی‌معنایی و پوچی غرق کـردن ، و رابعاً خـودکامگـی غیرمنطقی در ارائه مقولات زیباشناسی ، و خامساً منم‌گفتن و شخصی بودن و جهان را به پشیزی نشمردن . چرا که علامه‌های ما باید نسبتی با هستی ، نسبتی با زبان ، و تعادل بین این دو نسبت داشته باشند تـا سکوی حرکتشان بسوی یك منطق،چیره و بارز باشد ، و ندارند . و از همین رو محك و ملاکی ندارند . و چون ضابطه ندارند ، در واقع مثل این است که ذوق ندارند . و بهمین دلیل نسخهٔ اصح و اقدم را بهانه قرار می‌دهند . آخر می‌دانیم که تا آن نسخه پیدا شود ، آب از سر علامه‌های ما گذشته است[1]. در حالیکه برای بررسی شعر فارسی ،

۱ــ کدام « هملت » را شکسپیر نوشته است؟ حرف « اسکاروایلد » است ، و بیشتر غرضش این است کـه آیا براستی این‌نکته اهمیت‌دارد که تمام کلمات بوسیلهٔ خود شکسپیر نوشته شده باشد؟ و آیـا این در بررسی ادبی براستی اهمیت داردکه شما یك فردوسی خالص، یك حافظ خالص و یك مولوی خالص داشته باشید؟ چنین چیزی نه فقط غیرممکن است، بلکه از نظر بررسی ادبی ، بی‌فایده است ، چرا که من گمان می‌کنم نسخه اصح و اقدم شعری از فلان شاعر ، مثلاً ، شعری خواهد بود کـه پنجاه‌سال بعد از چاپ حاضر درآید ، موقعی‌که اربابان زمانه تحمل آن شعر را خـواهند داشت . پس همیشه هم نسخهٔ اصح و اقدم ، نسخهٔ صحیح و اصیل‌و واقعی نیست .

آن مقدار از شعر که فعلا هیچکدام از علامه‌ها در اصالتش تردیدی ندارند ، و بقول علامه محترمی، هنوز هیچ پدرسوخته‌ای در آن دست نبرده ، کافی است تا بدنبال آن نسبت‌های واقعی ساخت و ساختمان و جهان‌بینی شعر خود باشیم.بالاخره از این همه غزل حافظ ، شش تایش دست نخورده مانده یا نه ؟ شما برای ما ، نه بر اساس حافظ خوب ، حافظی است که خوب است ، بلکه بر اساس روبرو شدن شجاعانه با ماهیت شعر حافظ، روشن بفرمایید که بالاخره حافظ چه پدیده‌ای است و نسبتش با هستی و زبان هستی ، که برای ما زبان فارسی است ، چیست ، و بیت شعر فارسی ، چرا در شعر حافظ ، به این صورت که هست ، هست و بصورتی که نیست ، نیست . این جبر هستی ، که می‌توان جبری هستی بخشش خواند ، ناشی از کجاست ؟ این شعله از کجای اعماق هستی ، این هستی هستی‌بخش ، زبانه می‌کشد و همه را در برابرخود می‌شوراند ومی‌سوزاند وخاکستر می‌کند؟ بما بگویید که ساختمان ذهنی حافظ ، چه نوع ساختمانی است . علت وجودی این ساختمان ذهنی چیست و چرا باین صورت که هست ، هست وجز این نیست ؟ علامه‌های ما چنان در لغت‌ومعنی‌غرق‌هستند که فرصت مطالعهٔ ساختمان شعر حافظ را ندارند و یا آنچنان به یکدیگر حسادت می‌کنند که حاضرند یکدیگر را به دست خود خفه‌کنند. اگر اجازه بدهند،این علامه های محترم ، کنگره‌های تحقیقات ادب فارسی را بدل به گود زورخانه و تشك کشتی می‌کنند . سالهاست که آقای « **مینوی** » می‌خواهدگردن« **فرزاد** »رابدست خود بزند و آقای فرزاد می‌خواهد سر به تن آقای مینوی نباشد . حتی پیری‌هم‌این علامه‌های محترم را دست به دست هم نداده ، زبانم لال ، مرگ خواهد توانست ؟

۲ـ این نسبت‌ها را درحماسه بصورت دیگری می‌توان جست،

چرا که در حماسه، تصویر ، نه به صورت استعاره و تمثیل و کنایهٔ مطلق، بلکه به‌صورت شخصیت تجلی می‌کند. رابطهٔ اصلی ساخت‌های اساسی بین شخصیتهای حماسه‌ای چون شاهنامه در کجاست ؟ این ساخت‌های شخصیتی چه‌نسبتی با کل هستی انسان بر روی زمین دارند ؟ نسبت زبان شاهنامه از نظر ساختمان زبان ، با کل زبان چیست ؟ و آیا تعادلی بین نسبت هستی ساخت شخصیتها با کل هستی ، از یك طرف، و نسبت زبان شاهنامه با کل زبان فارسی ، از سوی دیگر، وجود دارد یا نه؟ البته ممکن است لازم شود بدانیم که رخش زده چند ترك بدبخت را شل و پل کرده یا نه ، ولی مسألهٔ اساسی این نیست . چرا رخش به آن صورت که هست ، هست ؟ رابطهٔ بین« **رستم** »و« **سهراب** » و رخش چیست ؟ رابطه بین رستم وسهراب و رخش و« **افراسیاب** »وغیره وغیره و این‌همه با ساختمان ذهن انسان ، هم فردوسی و هم همه ، چیست ؟ آیا این روابط ملاك ساختاری دارد یا نه ؟ اگر دارد کدام است ؟ اگر ندارد چطور ممکن است نداشته باشد ؟

بجای این قبیل مقولات اصلی و اساسی و مربوط به هستی زبان و هستی انسان ، یکی از علامه‌ها می‌گوید . « رستم و سهرابی که بنده درست کرده‌ام (کذافی‌الاصل) ۱۰۲۸ بیت دارد که به عقیدهٔ من تا حد نزدیك به اطمینان صحیح است . اما اشخاص دیگری در زمان‌های مختلف همین داستان را با ابیات بیشتری نوشته‌اند . مثلا « **حمدالله مستوفی** »این داستان را در ۱۲۲۵ بیت ... نوشته » (ص ۷ مصاحبهٔ کتاب امروز) . اولاً ملاك آقا چیست تا۱۰۲۸بیت‌تاحدنزدیك به اطمینان صحیح باشد ؟ ثانیاً حد نزدیك به اطمینان چه‌کسی ؟ شما ؟ یا ما ؟ ما که در هیچ چیز حد نزدیك به اطمینان سهل است که اطمینان به هیچ صورتی نداریم ، شما هم که بما نمی‌گویید ملاك اطمینانتان

چیست ؟ پس ما چگونه با هم ارتباط برقرار کنیم ؟ ثالثاً از کجا معلوم که آقای حمداله مستوفی ، ذوقی بالاتر و بهتر از ذوق علامه‌های فعلی نداشته تا ما حد نزدیك به اطمینان آن مرحوم را بپذیریم . آخر ذوق فقط در ابتدای کار است که مقوله‌ای ذهنی است . لکن وقتی که ذوق به تعلیل برخاست ، دیگر مثال پشت سر مثال می‌طلبد تا گام در عینیت نهد . و رابعاً اگر از هر هزارودویست بیت ، دویست بیتش غلط باشد سی‌هزار بیت در شعرفردوسی تقلیل می‌یابد به حدود بیست‌وپنج‌هزارتا. مگر اینکه محقق محترم ، قبلا سی‌وپنج‌هزار بیت فراهم کنند و بعد از اینور و آنور، مثل «پروکراست» یونانی، که سر و پای آدم‌ها را می‌برید تا به اندازهٔ تخت‌خوابش درآیند ، ببرد ، تا آخر سر همان سی‌هزارتا سر راست درآید ، آنهم طبق همان ذوقی که ماهیتش هنوز دقیقاً معلوم نیست .

۳ـ در همه‌حال این مسأله برای ما هنوز قابل حل نیست که چرا فردوسی هست ؟ چرا حافظ هست ؟ چرا مولوی هست ؟ و با چه نسبتی هرکدام ازین بزرگان هستند ؟ با چه نسبتی از زبان، با چه نسبتی از هستی ، و با چه نسبتی از تعادل بین زبان و هستی؟ و بالاخره اساس ساختی و ساختاری این نسبت‌ها چیست ؟ ساخت شخصیتی شاهنامه چیست ؟ ساخت شخصیتی مثنوی چیست و ساخت تصاویر مولوی در بیت مولوی ، و ساخت تصاویر حافظ و تصاویر در بیت حافظ کدام است ؟

مثال کوچکی می‌توان زد تا قضیه اندکی روشن شود : نسبتی که مولوی با کل زبان پیدا می‌کند ، بمراتب متوسع‌تر از نسبتی است که حافظ با زبان پیدا می‌کند ، و یا نسبتی که مولوی با کل هستی پیدا می‌کند بمراتب قوی‌تر و غنی‌تر از نسبتی است که حافظ با کل هستی

پیدا می‌کند . ولی تعادل‌کامل بین نسبت اول و نسبت دوم، یعنی حضور یك نسبت متعادل بین دو نسبت اساسی ، در حافظ ، موجب پیدایش بیتی بسیار استوار می‌شود ، در حالیکه وجود یك نسبت عدم تعادل بین آن دونسبت‌اساسی ،درمولوی سبب پیدایش بیتی ، نه در حد استواری بیت حافظ می‌شود . و یا سعدی ، با وجود داشتن نسبتی غنی با کل زبان ، بعلت نداشتن نسبتی غنی با کل هستی ، صاحب یك نسبت ضعیف بین دو نسبت اساسی می‌شود ، و بهمین دلیل نه مولوی می‌شود و نه حافظ .

۴ـ می‌دانیم که هرگز نمی‌توان فورمول‌های ابدی و جامع و مانع برای شعر ساخت . گذشت زمان ، ارسطوآدمی را با سر برنطع تاریخ کوبیده است ، انتظار هم نداریم که امثال علامه‌های ما را سرپا نگه دارد . ولی این را ـ برای چندمین بار ؟ـ می‌گوییم که نه با اصول پوسیدهٔ شمس قیس رازی می‌توان به سراغ معضلات شعر فارسی رفت و نه با فنون سهل‌الوصول و ویکتوریایی آقای «ادوارد براون» ، و بدنبال آن با فنون سطحی و قشری و لغت‌معنی‌بافی مطلق براون‌های وطنی ، تقی‌زاده»،«قزوینی»و فلان و فلان...بایداین نکته دانسته‌شود که ادوارد براون ، حتی بعنوان یك غربی ، بعنوان یك انگلیسی معاصر با الیوت و « پائوند » و « ریچاردز » ، از نظر تحقیق سخت عقب‌مانده بود . از تاریخ ، فلسفه ، هنر و علوم‌انسانی‌واجتماعی‌عصرخود چیزی نمی‌دانست . این عقب‌ماندگی براون را نساخان و نسخه‌سازان ایرانی از او به ارث بردند و حالا ایرانی بجای آنکه محقق ادب فارسی‌داشته باشد کارشناس نسخه چخ و پخ دارد . از یك طرف اصول سنتی شناسایی هنر و ادب فارسی ، بدرد هیچ چیز، حتی خود آن ادبیات سنتی هم نمی‌خورد؛ و از طرف دیگر ، آنچه از غرب وارد شده و در

این مملکت کشت داده شده ، بدترین و عقب‌مانده‌ترین نـوع تحقیق است که در عصر ما ممکن بود آورده شود و کشت داده شود .

برای شناختن غرب لازم نبود غربی شویم ، لازم بود با آزادی تمام و در تساوی شعوری تمام با غرب و غربـی ، دست دراز کنیم و قدرت انتخاب داشته باشیم و هرچه را که بدرد ما و هستی و فرهنگ ما می‌خورد بچینیم . یعنی لازم بود غرب را بشناسیم ، نه اینکه بدنبال اذهان عقب‌ماندهٔ برخی‌ازغربیان‌راه بیفتیم وبوبکشیم وپوزهٔ دریوزگی بر این در وآن در بمالیم . شناسایی غرب برای شرق حیاتی بود، ولی این شناسایی ، اساسی نمی‌توانست باشد مگر آنکه ما خود شرق را هـم می‌شناختیم و از طـریق این دو شناسایی ، جهت صحیح و دقیق انسانی می گرفتیم . جهان‌بینی باید پیدا می کردیم از طریق حشر ونشر مستقیم و مساوی و آزادنـه با معاصران خود از شاعـر و محقق و نویسنده و نمایش‌نویس ، و آنچه را که برای هستی ما و هستی زبان ما ضرورت داشت ، خود بدست شخص شخیص خود می‌ساختیم . ولی یکعده‌مان تبدیل شدیم به مترجم آثار غربیان ، عملاً ، ویکعده‌مان به‌مترجم‌آثارغربیان ، معناً ، و یکعده‌مان هـرچه این مترجمان گفتند ، آن کردیم ، و وقتی که گهگاه ، از طرف افراد صالح ، نسیم شعوری بر ما وزید ، در عرصهٔ فرهنگ ، یا دست روی دست گـذاشتیم و یا دستمال در دهن و دماغ فرو کردیم و پشت به شعور و معرفت کردیم و فقط ژست فلسفه و تفکر و تتبع و تحقیق گرفتیم . و حـالا کـلاه پوست نیما ، تصحیح هـدف لگد رخش رستم ، و فهم کـردن و فهم نکردن شعرهای « رابعهٔ عدویه » شده است افتخار علامه‌های هفتادسالهٔ ما . و مسائل،دشواری‌ها و پیچیدگی‌های شعر و نثر فارسی ، هنوز ، دقیقاً بهمان صورت دربرابرماست که هفتاد سال پیش‌ازاین‌بود . عالمی از نو بباید ساخت وز نو آدمی .

نگین ، ۵۲/۱۲/۴

مقایسهٔ فردوسی و فرخی

صورت مسئله

« سهراب ، بخشی از بینش‌انسانی فردوسی را به‌همراه دارد و محمود بخشی از کوته‌بینی فرخی را به‌عاریه گرفته است : ولی در این شکی نیست که هردومرد ، در زمرهٔ قهرمانان حماسی شاعـران ایـران هستند ، منتها فردوسی به‌تجزیه وتحلیل‌روانی روابط سهراب می‌پردازد و فرخی روابط را تجزیـه و تحلیل نمی کند ، بلکـه فقط به تجلیل از قهرمانان مقابل خود می‌پردازد . »

از اصل رسالهٔ:تاریخ مذکر (سال ۴۸)

حل مسئله

نمونهٔ عالی‌این دوبرخورد متفاوت‌را می‌توان در کیفیت‌برخورد فرخی با مرگ سلطان محمود و کیفیت برخورد فردوسی با مرگ سهراب دید . اتفاقاً قصیدهٔ فرخی در رثاء محمود ، جز دو بیت ماقبل آخر ، سراسر در رثاء محمود است و نه درمدح او،

و آن دو بیت هم در مدح ولیعهد محمود است و نه در مدح خود او. با معیارهای واقعیت‌گرایی بمعنای امروزین کلمه ، قصیدهٔ فرخی بظاهر واقعیت‌گراتر است تا توصیف مرگ سهراب از فردوسی . ولی برغم همین واقعیت‌گرایی در توصیف ، برخورد فرخی سخت یکسویه است :

شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار
چه فتاده‌ست که امسال دگرگون شده کار
خانه‌ها بینم پرنوحه و پربانگ وخروش
نوحه و بانگ و خروشی‌که‌کند روح‌فکار
کویها بینم پرشورش و سرتاسر کوی
همه پرجوش و همه جوشش ازخیل‌سوار
رسته‌ها بینم بی‌مردم و درهای دکان
همه بربسته و بردر زده هریك مسمار
کاخ‌ها بینم پرداخته از محتشمان
همه یکسر ز ربض برده به شارستان بار
مهتران بینم بر روی زنان همچو زنان
چشمها کرده ز خونابه برنگ گلنار
حاجبان بینم خسته دل و پوشیده سیه
کله افکنده یکی از سر و دیگر دستار
بانوان بینم بیرون شده از خانه بکوی
بر در میدان گریان و خروشان هموار
خواجگان بینم برداشته از پیش دوات
دستها بر سر و سرها زده اندر دیوار...

این توصیف نسبتاً عینی ادامه دارد تا فرخی به لحن سخن خود حالتی نمایش‌گونه می‌دهد و به دنبال چند سؤال خبر مرگ محمود را می‌دهد :

کاشکی چشم بد اندر نرسیدی به امیر
آه ترسم که رسید و شده مه زیر غبار
رفت وما را همه بیچاره و درمانده‌بماند
من‌ندانم‌که‌چه درمان‌کنم این‌را وچه چار

و بعد با هفت بیت که با عبارت « آه و دردا » شروع می‌شود ، فرخی لحن سخن را عوض می‌کند و اثر مرگ محمود را ، پس از ارائهٔ یکی دو « متضاد » و « نقیضه » (Paradox) ، در روند تاریخ می‌بیندکه: « قرمطیان شاد شوند » ، « قیصر رومی برهد/از تکاپوی برآوردن برج و دیوار » و « برهمنان » هند هم از نو شروع به بت‌سازی می‌کنند . و بعد از چهار بیت که در واقع نوعی صنعت تجاهل عارف است با بیت « ای امیر همه میران و شهنشاه جهان/خیز و از حجره برون آی که خفتی بسیار » خود محمود را مخاطب قرار می‌دهد ، و تا پایان قصیده ـ یعنی نیمهٔ دوم قصیده ـ همین حالت خطاب را حفظ می‌کند. یعنی در قصیده ، صناعات توصیف ، سؤال و جواب ، نوعی محاکات، تجاهل و تخاطب ، بعنوان ساختهای اصلی دست بدست هم می‌دهند تا آن رابطهٔ یکسویه که فرخی با جهان در ارتباط با مرگ محمود پیدا می‌کند ، عیان شود . یعنی پس از خواندن قصیده ، فرخی و مرگ محمود خلوتی کامل با یکدیگر دارند ، سایر عناصر تاریخی و اجتماعی وخانوادگی‌دخالت جدی‌ساختی‌درپرداخت قصیده نمی‌کنند. فرخی فقط به‌مضمون مرگ محمود می‌پردازد،و به‌همین دلیل برداشتش یکسویه است . (نگاه کنید به دیوان فرخی سیستانی، به تصحیح دکتر محمددبیرسیاقی چاپ دوم ، سال ۱۳۴۹ ، انتشارات زوار . صفحات ۹۰ تا ۹۳ .)

ولی فردوسی بینش خود را چند سویه ارائه می‌دهد . بلافاصله

پیش از شروع کشتی اول در چند بیت رستم را توصیف می‌کند :

تهمتن بپوشید ببر بیان
نشست از بر زنده پیل ژیان
کمندی به فتراك بر بست شست
یکی تیغ هندی گرفته به دست
بیامد بر آن دشت آوردگاه
نهاده به سر بر ز آهن کلاه

و بعد در یك بیت فلسفی و عمیق می‌شود. انگار با خود حرف می‌زند:

همه تلخی از بهر بیشی بود
مبادا که با آز خویشی بود

و بعد در دو بیت بعدی از بینش فلسفی دور می‌شود و توصیف عینی سهراب را می‌دهد :

بپوشید سهراب خفتان رزم
سرش پر ز رزم و دلش پر ز بزم
بیامد خروشان بر آن دشت جنگ
به چنگ اندرون گرزهٔ گاو رنگ

و آنگاه گفت و گوی پدر و پسر شروع می‌شود و توصیف جنبهٔ نمایش به‌خود می‌گیرد. این گفت و گو شانزده بیت از داستان را به خود تخصیص می‌دهد. سهراب می‌خواهد که از جنگ دست بکشند. پدر قبول نمی‌کند. کشتی اول شروع می‌شود و شش بیت به خود کشتی و ماجرای زمین خوردن رستم تخصیص داده می‌شود، و بعد رستم حرف می‌زند، مخاطب سهراب است، ولی سهراب حرفی نمی‌زند، از روی سینهٔ رستم بلند می‌شود و می‌رود و بعد در دوسه بیت بعدی، فردوسی توصیفی دوباره و یگانه از سهراب و نخجیر کردنش می‌دهد. رستم به سهراب گفته است که اگر پهلوانی در کشتی اول پهلوانی دیگر

را زمین زد، نباید بکشدش. دفعهٔ دوم می‌تواند بکشدش. سهراب فریب او را می‌خورد و همین فریب او را از پا درمی‌آورد. پس از وصف نخجیر کردن سهراب «هومان» می‌آید و سهراب برای او ماجرا را تعریف می‌کند، و هومان می‌فهمد که جوان از جان خود سیر شده که چنین رفتاری کرده. در چند بیت بعدی هومان است که حرف می‌زند. و بعد فردوسی این صحنه را پشت سر می‌گذارد و به پیش رستم برمی‌گردد. وصف او را در پیش « جهان‌آفرین » می‌دهد. در شش بیت، رستم خودش را شسته، دعا کرده، نیازش را گرفته، دوباره به صحنهٔ پیکار برگشته است. و بعد صحنه، صحنهٔ کشتی دوم است. فقط یك جمله، از سهراب خطاب به رستم می‌آورد، و در هشت بیت بعدی، صحنهٔ کشته شدن سهراب بدست رستم را بیان می‌کند، و بعد در سی بیت بعدی همه گفت‌وگو است، بین پدر و پسر. در واقع فردوسی اوج داستان را به صورت گفت‌وگو بیان می‌کند. و حتی توصیف طبیعی را هم وارد جدال موجود در داستان می‌کند :

کنون گر تو در آب ماهی شوی
وگر چون شب اندر سیاهی شوی
وگر چون ستاره شوی بر سپهر
ببری ز روی زمین پاك مهر

و بیان طبیعی را بدینوسیله در وجود شخصیتها مستحیل، و بقول نیمایوشیج « درونی » می‌کند. گفت‌وگو ادامه می‌یابد تا جایی که بیان طبیعی، گفت‌وگو، عبارات مربوط به زجر شخصی رستم، تبدیل به جمله‌ای کامل در سخن سهراب می‌شود :

از این خویشتن کشتن اکنون چه سود
چنین رفت و این بودنی کار بود

در واقع سهراب می‌داند که رستم با کشتن او، یعنی پسرش خودکشی

هم کرده است .

وقتی که صحبت از « تاریخ مذکر » مـی‌کنیم ، دقیقاً در همین معناست .رویهم«تهمینه»موجودی است در پشت پرده . در واقع از او بعنوان یك شیء استفاده شده است ، او وسیله قرار گرفته تا ساخت تاریخی ایران که مبتنی بر پسرکشی است ، بیان شود . در واقع ، تاریخ مذکر ، عبارت است از نگه داشتن زن در پشت صحنه، آوردن مـردهـا بـر روی صحنه ، کشته شدن جـوان بـوسیلهٔ پیر ، و ابقای قدرت پیر .

فردوسی هرگز وصف به خاطر خود وصف نمی‌کند ؛ او وصف بخاطر روایت می‌کند .گفت‌وگوهم جنبهٔ تشریفاتی ندارد. حیاتی‌ترین بخش داستان را از طریق گفت‌وگو بیان می‌کند . وقتی که گفت‌وگو می‌تواند داستان را سریع‌تر به پیش براند ، او حتی وصف هم‌نمی‌کند. در واقع گفت‌وگو ، مـی‌شود وصف و روایتی کـه در ذهن و زبان شخصیتها « درونی » شده است . بینشی کـه فردوسی ارائه می‌دهد ، متکی بر بینش تاریخی ـ هنری است . محمود را کسی نکشته است. او به‌مرگ‌طبیعی مرده . به‌همین دلیل قهرمان فرخی، شخصیتی‌تاریخی است ، ولی در چارچوب ادبیات و هنر ، شخصیت هنری ، تـاریخی نیست . و اما شخصیت سهراب ، شخصیتی هنری است ، بـه همین دلیل هم تاریخی‌تر از شخصیت محمود است و هم هنری‌تر از او . اتفاقاً در میان نصایحی که پسر به پدر در داستان رستم و سهراب می‌دهد ، یکی هم اینست که : مرا آرزو بد که در بسترت ـ برآید به هنگام هوش از برت . یعنی سهراب به رستم می‌گوید : اگرمی‌خواهی بمیری ، مثل یك پیرمرد ، مثل محمود فرخی بمیر ، برو در بستر بمیر! و این نوع مردن چقدر شبیه مرگ قهرمان فرخی است ! فردوسی به

تحلیل روابط درونی تاریخ مـی‌پردازد ، و ساخت هنری‌اش مبتنی بر ساخت تحلیل روانی ، و منطبق بر آن است ، مرگ سهراب ، مرگی است به مراتب عمیق‌تر از مرگ محمود . سهراب یك شهید تـاریخی است ، محمود یك واقعهٔ تاریخی . در واقـع قصیدهٔ فـرخی نـوعـی روزنامه‌نگاری موزون و مقفی است ؛ و حماسهٔ فـردوسی ، موازی روند پرجدال تاریخ مذکر.

(مأخذ قولهای من از رستم و سهراب این است:«داستان رستم و سهراب از شاهنامه» ، با مقدمـه و تصحیح وتوضیح مجتبی مینوی، انتشارات بنیاد شاهنامه فردوسی،سال ۵۲،ازصفحهٔ ۷۳ تا ۷۹ .)

(از حاشیهٔ تاریخ مذکر ، سال ۶۲)

زن و مرد در شعر فارسی

تعریف مسئله

بی‌آنکه خواسته باشم که مقام زن را از دیدگاه اجتماعی پایین بیآورم و یا در مقام او به‌عنوان عاملی که در شرایط سالم تاریخی و اجتماعی، از نظر فرهنگی، می‌تواند به‌منبع الهام بسیار غنی شاعرانه بدل شود، تردیدی به‌خود راه بدهم، در بررسی‌خود بطورکلی ازشعر فارسی تا آستانهٔ مشروطیت به این نتیجه رسیده‌ام که در شعر تغزلی ایران، معشوق ناب زن بسیار کم است و توصیف‌هایی که شاعران ایران از معشوق می‌کنند، توصیفی است از مردان با خصائص زنان؛ و یا اگر از استثناهای بسیار ناچیز در شعر تغزلی بگذریم ، معشوق ایرانی در این نوع شعر، بیشتر دوجنسی است تا تك جنسی؛ وجنسی که بیشتر هدف عشق شاعرانه یا شعر عاشقانه قرارگرفته، مرد است نه زن؛ و به‌همین دلیل تغزل ایرانی نیز بیشتر تغزلی مذکر است تاتغزلی سالم، تغزلی که در آن جنس مرد و جنس زن، شروع به تجلیل از

زیبایی‌های جسمانی، روحی، عاطفی و معنوی یکدیگر بکنند و دو قطب مخالف، ولی منطبق‌شونده بریکدیگر، یعنی مردانگی وزنانگی را، در عالیترین برخوردهای خود، تصویر بکنند.

این نوع تغزل مذکر، دو عیب اساسی داشته است : یکی اینکه مرد، تصویری جامع از زن بدست‌نداده است؛ و دیگر اینکه هیچ‌زنی، نه تصویری ازخود در شعر مردان دیده، و نه توانسته‌است به شیوه‌ای سالم، تصویری از مرد در تغزل زنانهٔ خود بدهد.

به‌همین دلیل تا زمان فروغ فرخزاد ، شعر فارسی از داشتن معشوق مرد، معشوق مردی که از دیدگاه جنسی، عاطفی و جسمانی یك‌زن دیده و تصویر شده باشد، محروم مانده است.

می‌توان چنین نتیجه‌گرفت که همانقدرکه در شعر تغزلی‌ایران، معشوق ناب زن بسیارکم است، بطورکلی از معشوق ناب مرد که از دیدگاه یك زن تصویر شده باشد، کوچکترین خبری تازمان فرخزاد نیست و تغزل گذشتهٔ ایران را از این‌نظر مذکر خواندم که درآن فاعل و مفعول شعر تغزلی هر دو از جنس مرد هستند، گرچه رقت و شدت و حدت عاشقانه‌ای که از این نوع شعر نتیجه می‌شود ، در عالیترین شکلش، گاهی قابل تعمیم به روابط سالم زن و مرد نیز هست؛ چراکه رقت و شدت و حدت عاشقانه، از هر روحیه و ماهیتی که سرچشمه گرفته باشد بالاخره از نظر شعری، از دیدگاه ظرفیت عاطفی است که اهمیت اساسی دارد و این‌ظرفیت عاطفی است که تکلیف محتوای‌شعر را روشن می‌کند و شاید به همین دلیل است که زن و مرد ، بطور یکسان عشق و سرنوشت خود را در شعر سعدی و حافظ جست وجو می‌کنند و حتی‌گاهی جواب قانع‌کننده برای نیازهای عاطفی خودنیز پیدامی‌کنند،وشاید ازاین‌دیدگاه است که‌دیوان شمس مولوی جوابگوی

شیفتگی‌های عاطفی مرد و زن، بطور یکسان می‌شود.

با وجود این، اگر از دیدگاه فرهنگی و اجتماعی به‌شعرگذشته فارسی بنگریم، یکی از بزرگترین کمبودهای‌آنرا فقدان زن خواهیم یافت. چراکه همانقدر که برای باقی‌ماندن نسل‌های انسانی، وجود عشق واقعی و عاشق و معشوق سالم لازم است، برای پیدا شدن شعر عاشقانهٔ سالم نیز وجود عاشق و معشوق لازم است؛ عاشق و معشوقی که وضع غیرعادی جنسی در آنها، به‌نسبت سلامت جنسی به حداقل تقلیل داده شده باشد.

متأسفانه در شعر عاشقانهٔ فارسی، چهرهٔ زن آنچنان گم و گور، مستتر، مخفی،مخدوش وتیره است که به‌نظر می‌رسد پیکرهٔ پسرجوانی را با کمی تغییر به مجسمهٔ مسخ شدهٔ یك زن تبدیل کرده‌اند . همین ویژگی در خود غرق شدن شعر عاشقانهٔ فارسی ، همین فورمول ساده ولی پوشیده از اذهان عشق به‌صورت «از مرد به‌مرد» ، تغزل عاشقانهٔ فارسی را تبدیل به‌تغزلی مذکر کرده است که در آن از زایش و بالش چندان خبری نیست و انگار هر شاعری با یك شیوهٔ «نارسیسیتی» خود را در آب‌ها و آیینه‌ها می‌نگرد و در همه‌جا چهرهٔ خودرا می‌بیند.

آیا شعر عاشقانهٔ فارسی، به همین دلیل نیست که ناگهان سر از شعر عارفانه درمی‌آورد؟ آیا به‌همین دلیل نیست که معشوق عینی‌فرخی پس از گذشتن از لبیرنت ذهنی سنائی ، و تغزل دوجنسی سعدی و عرفان حماسی و مذکر مولوی ، ناگهان سر از معبود مطلق ذهنی ، القایی وسمبولیك حافظ درمی‌آورد؟ وقوف به‌خود اساس‌عرفان‌است. آیا آن‌عشق‌مذکر شاعرانه، به‌تدریج و درنتیجهٔ پیدایش ذهنیت‌عارفانه، بدل به‌فورمولی دیگر، یعنی فورمول ازخود به خود نمی‌گردد؟ و آیا اوج این فرهنگ از خود به‌خود، به‌صورت ذهنی‌ترین شکلش، در

عین‌حال نوعی اوج انقباض تمام‌منفذها و محفظه‌های روحی درعرفان فارسی نیست؟

آیا در عرفان فارسی ، تمـام اعمال تقطیر نشده، تحقیر نشده ، به سوی ذهنی‌ترین لایه‌های دریای ناخودآگاه انسان رانده نشده‌اند ؟ آیا تمام اعمال به‌علت وجود تاریخی مذکر، شعر عاشقانه‌ای مذکر و بالاخره عرفانی خنثی واز خودبه‌خود حرکت‌کننده، حالت فعلیت‌خود را از دست نداده، تبدیل به سایهٔ عمل در روان عارفان ایـرانی نشده است؟ علت پیدایش این حالت از خود به‌خود چیست؟ و در تاریخ و اجتماع چه‌اتفاقی رخ داده است که این حالت از خود به خودکه در خود جرثومه‌های نفی‌هستی اجتماعی را نهفته دارد، در طول قرون‌پیدا شده و پس‌از اوج‌گرفتن نسبی، در دوران زوال‌خود، هستی اجتماعی ایران را تهدیدکرده است؟

پیش از آنکه به‌این مسأله برسم باید بگویم که اگـر شعر نو فارسی هیچ‌کاری نکرده باشد، لااقل از نظر فرهنگ شعری، تـوانسته است در بعضی از موارد محتوای عاشقانهٔ شعر تغزلی فارسی‌را ازیك سلامت جسمانی و عاطفی برخـوردار کند ؛ چرا که هرگز نمی‌توان مثل‌گذشته معشوق‌های شعر امروز فارسی را از نظر جنسی با یکدیگر اشتباه کرد .

معشوق شعر عاشقانهٔ شاملو ، سراپـا زن است و معشوق شعر عاشقانه فرخ‌زاد سرتاسر مرد. هرگز نمی‌توان مرد شعر فـرخ‌زاد را با زن، و زن شعر شاملورا با مرد یکی‌شمرد.

شعر عاشقانهٔ امروز، به دلائل اجتماعی و تاریخی ، از سلامت عاطفی و جنسی نسبی برخوردار شده است. این خود برای محتوای شعر امروز ایران ، که معاصر با تحول و دگرگونی انسان در عصر

حاضر است، توفیق بزرگی است. (از اصل تاریخ مذکر، سال ۴۸)

مثالهای مسئله

بـرای روشن شدن مطلب به‌ناچـار دو تشبیب از تشبیب‌های فرخی را می‌آورم که در یکی از آنها پیش‌از چرخش تصویری به‌سوی ممدوح عملاً هویت معشوق که مذکـر است بیان می‌شود و در دیگری استعارات و تشبیهات و علائم و اشارات روشن‌تر از آن است که معشوق تشبیب،مذکر نباشد؛ و این مورد دوم، مسألهٔ فن شاعری‌را در وسیع‌ترین و عمیق‌ترین ابعاد آن پیش می‌کشد : رساندن هویت مضمون به‌مخاطب از طریق وسائل القاء تکنیکی، فوت و فنی که اوج درخشان و عظیم ایرانیش را در عـرفان پیدا می‌کند و به‌ویژه شعر عارفانه، و بعدها اوج دیگرش را درشعر سمبولیست‌غرب،از«جان‌دان»، شاعر مابعدالطبیعی،بگیرید وبیایید ـ از طریق «ژرار دونروال» ، شارل بودلر ، آرتور رمبو ، «پل ورلن» و استفان مالارمه و پل والری فرانسوی، ـ تا الیوت و «ییتس»آمریکایی وایرلندی. جالب این‌است که به رغم آنکه در تشبیب اول روی‌هم‌رفته تصاویر داده شده بیشتر با صورت وهیکل مؤنث‌مناسبت دارد ولی‌هویت معشوق عملاًبه‌صورت مذکر بیان می‌شود ؛ در تشبیب دوم تصاویر مـربوط به معشوق زنانه نیستند و هویت معشوق از طریق القاءِ فنی به آسانی ظهور می‌کند . باز هم به‌دلائل فنی، چرخش از معشوق مذکر به‌طرف ممدوح که در قصیدهٔ فارسی عموماً مذکر است، راحت‌تر می‌توانست صورت بگیرد تا چرخش از معشوق مؤنث (گرچه گهگاه، و تنها به‌صورت استثنایی چرخش از این موضع فنی هـم صورت می‌گیرد) ؛ یعنی بطور کلی نوعی هماهنگی مذکر بر شکل درونی، در حیطهٔ مضمونی ومحتوایی، وگاهی در حیطهٔ تصویری، حاکم است.

تشبیب اول:

دی ز لشکرگه آمد آن دلبر
صد ره سبز باز کرد از بر
راست گفتی بر آمد اندر باغ
سوسنی از میان سیسنبر
گرد لشکر فرو نشاند همی
زان سمن زلفکان لاله سپر
راست گفتی که بر گذرگه باد
نافه‌ها را همی گشاید باد
باد، زلف سیاه او برداشت
تاب او باز کرد یك ز دگر
راست گفتی ز مشك بر کافور
لعبتانند گشته بازیگر
چون مرا دید پیش من بگریخت
آن، سرا پای سیم ساده پسر
راست گفتی یکی شکاری بود
پیش یوز امیر شیر شکر
میر ابو احمد آنکه حشر نمود
مر ددان را به صیدگاه اندر

در بیت‌آخر ممدوح معرفی می‌شود، بیت ماقبل آخر بیتی‌است است‌که برروی آن چرخش لولایی ازمعشوق به‌طرف ممدوح‌صورت می‌گیرد و در بیت سوم از آخر هویت معشوق معرفی می‌شود.

تشبیب دوم :

ای ز سیمینه فکنده در بلورینه مدام
هم به‌ساعد چون‌بلوری‌هم به‌تن چون‌سیم‌خام
سرو‌داری ماه بار و ماه داری لاله پوش
لاله داری باده رنگ و باده داری لعل فام
زلف تو مشك سیاه و جعد تو شمشادتر
قد تو سرو بلند و روی تو ماه تمام

زلف‌تو دامست‌و دایم‌بر دو رخ‌گسترده دام
گر نه‌صیادی چه‌حاجت دام گستردن مدام
ور همی‌گویی بگیرم تا مرا گردد حلال
دل به‌تو بخشیدم و بخشیده کی باشد حرام
دل به‌تو دادم‌تو نیز از روی رحمت‌گه‌گهی
نیکویی کن با من واز من سوی دل برپیام
عاشقم بر تو و چون دانی‌که بر تو عاشقم
عاشقم خوانی همی اندر میان خاص وعام
عاشقم آری ولیکن نام من عاشق مکن
مر مرا ای ماه منظر مادح میرست نام
میر یوسف یادگار ناصرالدین آنکه دین
زو همی گردد قوی و زو همی‌گیرد قوام

(همان مدرك بالا از فرخی سیستانی، صفحات ۱۰۲ ـ ۱۰۰ و صفحات ۲۳۸–۲۳۶.)

به‌یك نکته باید توجه داشت: یا تشبیب فقط تمهیدی تشریفاتی است برای مدح ممدوح؛ و یا تشبیب واقعیتی را هم بیان می‌کند، به‌عنوان محتوایی که در حال تبدیل شدن به نوعی شکل است، که در اینجا شکل قصیده است. در اینجا، واقعیت علائم ونشانه‌ها و تصویر-های داده شده، بیان‌کنندهٔ معشوق مذکری است‌که به آسانی به‌سوی ممدوح مذکر می‌چرخد؛ این چرخش فقط به قصد تسهیل وسائل و ابزار تکنیك شاعری نیست، بلکه منطق آن از تاریخ مذکر سرچشمه می‌گیرد.

سعدی‌را دوجنسی خوانده‌ام. به‌این‌نمونه نگاه‌کنیدکه‌به‌استثنای دو سه تصویرش‌که مخاطب زن دارند، بقیهٔ تصاویر قابل تقسیم و قابل حس بین هردو جنس هستند:

ماهرویا روی خوب از من متاب
بی خطا کشتن چه می‌بینی صواب

دوش در خوابم درآغوش آمدی
وین نپندارم که بینم جز به‌خواب
از درون سوزناك و چشم تر
نیمه‌ای در آتشم نیمی در آب
هرکه بازآید ز در پندارم اوست
تشنه مسکین آب پندارد سراب
ناوکش را جان درویشان هدف
ناخنش را خون مسکینان خضاب
او سخن می‌گوید و دل می‌برد
او نمك می‌ریزد و مردم کباب
حیف باشد بر چنین تن پیرهن
ظلم باشد بر چنان صورت نقاب
خوی به دامان از بناگوشش بگیر
تا بگیرد جامه‌ات بوی گلاب
فتنه باشد شاهدی شمعی به‌دست
سرگران از خواب وسرمست شراب
بامدادی تا به شب رویت مپوش
تا بپوشانی جمال آفتاب
سعدیا گردر برش خواهی چوچنگ
گوشمالت خورد باید چون رباب

(کلیات شیخ سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی ، چاپ محمد علی علمی ـ تهران ۱۳۳۷ ، صفحهٔ ۵۲۷.)

سعدی، غزلش را، روی‌هم‌رفته ، طوری گفته است که هر دو جنس به‌عنوان معشوق در شعرش بگنجند. جز در مواردی که هویت معشوق روشن است ـ که‌مخاطب‌مرد است یا زن ـ شعر سعدی بین‌زن و مرد بودن معشوق تقریباً بی‌طرف می‌ماند. از این‌نظر در « طیبات » و « بدایع » نمونه‌های فوق‌العاده درخشان وجود دارد. صراحت در مورد معشوق مذکر هم‌کم نیست.

در مورد مولوی وضع یك‌سر فرق می‌کند . مولوی به دنبال جمع‌کردن همهٔ محاسن هرنوع معشوق زمینی و وسیله‌قرار دادن آنها برای دست‌یافتن به‌معشوق الهی است. تجلی زمینی کلیهٔ آن محاسن‌را در شوریدگی و شورانگیزی شمس‌تبریزی می‌بیند. وقتی‌که به‌مولوی می‌رسیم یکسر در ممدوح و ممدوح یکسر در معبود غرق شده است، مثل اعداد یك و دوکه هر دو در عدد سه غرق شده است ، و وقتی که بگوییم سه، در واقع یك و دو را هم حذف کرده‌ایم و هم به حساب آورده‌ایم. این در واقع نهاد اصلی صورت ازلی یا صورت نوعی ـ سازی در شعر است که بر اساس آن یك الگو هم بزرگتر از همهٔ الگوهای فردی است، و هم الگوهای فردی، همگی در آن غرق شده است. از مرکز نهاد این الگوی بزرگ و این صورت نوعی شاعر و مخاطبش، متأسفانه زن غایب است.

(ازحاشیهٔ تاریخ مذکر، سال ۶۲)

(اعتقاد من راجع به این مسائل در سالهای گذشته دستخوش تغییر شده است، به این صورت‌که : انسان ایرانی نیز به تبع صورت نوعی انسان ـ دارای دو جان اساسی است : جان زنانه و جان مردانه . بروزجان زنانه‌و جان‌مردانه درشعرچنان ناخودآگاهانه صورت می‌گیردکه از ظهور تصاویر می‌توان پی‌بردبه این نکته‌که‌آیا با جان زنانهٔ شاعرسروکارداریم یا با جان مردانه . بطورکلی شکوفایی خلاق از آن جان زنانه است . به‌همین دلیل باید تصاویریك شاعررابه دوقسمت تقسیم‌کرد : آنهایی‌که ازآن شکوفائی جان زنانه نشأت می‌گیرند، و آنهائی‌که از شکوفایی‌جان مردانه سرچشمه می‌گیرند: اگرعشق را به‌جان زنانه ، وعقل‌را به جان مردانه متعلق بدانیم، مفاهیم شعر حافظ بکلی دگرگون می‌شوند . ۶۸ تهران)

بیت فارسی و شعر حافظ

یك تعریف مسئله

بر شعر حماسی، خواه قصیده و خواه قصه‌های حماسی ازقبیل شاهنامه‌های صدر شعر فارسی، نوعی ادامهٔ محتوا در جلد قالب‌حکم می‌کند . یعنی خواننده در قصیده‌ای از منوچهری و یا فرخی، مطلب را، موقعی‌که از جزیی به جزیی دیگر ادامه می‌یابد و موقعیکه کل محتوای مرکب از این اجزاء ، در جلد یك قالب ارائه می‌شود ، به‌رأی‌العین احساس می‌کند.

این‌نکته درشخصیت سازی شاهنامهٔ فردوسی‌نیز به‌خوبی‌به چشم می‌خورد. در قصیده نیز، طبیعت، از طریق تغزل و تشبیب ، به‌صورت چیزی کلی ارائه می‌شود و فردوسی هم موقع زمینه سازی، هرگز از مطلب خود چشم نمی‌پوشد و بیت‌های بعدی، اگر نه ازنظر هارمونی شعری، از نظر هارمونی مضمون، در ادامهٔ ابیات قبلی است.درحالیکه در غزل، به‌ویژه در غزل عارفانه، چنین اتفاقی به ندرت می‌افتد.

«کسروی»گمان برده‌است که درغزل فارسی، این ازروی‌هرهری‌مذهبی و تفنن است که یك بیت، مضمونی ارائه می‌دهد و بیت دیگر مضمونی دیگر، و چه‌بسا که بیت بعدی از نظر فکری ناقض فکر بیت قبلی باشد.

ولی کسروی، در این مورد بخصوص، بـا وجود هوشیاری و احاطهٔ کم‌نظیرش در جمع‌آوری اسناد و تألیف تاریخ مشروطه، به‌علت اساسی‌این مثله شدن فکر در غزل توجه نکرده است. به‌گمان من ریشهٔ اساسی در این است که محدودیت اجتماعی، نه‌فقط فکر شاعرانه را به‌اعماق درون و ذهن شاعر رانده، بلکه احساس و اندیشهٔ او را هم، ازنظر شکل‌کار، در یك‌بیت خانه‌نشین کرده است.

البته دراین بیت، هارمونی تصویری، بیش از بیت شعرحماسی به‌چشم می‌خورد و یك منظومهٔ کوچك تصویری همیشه دراین نوع‌شعر تکوین پیدا می‌کند و تکمیل می‌شود، ولی‌ارتباط یك بیت بابیت‌دیگر بسیارکم است، چراکه ذهن در ادامهٔ محتوا و بـرای ادامهٔ محتوا کار نمی‌کند. ذهن آنقدر سرکوب شده است که می‌خواهد کلك هنر و آفرینش هنری‌را دریك بیت بکند و رهاکند.

این محدودیت سبب شده است که هنرمند، ذهن خود را قطعه قطعه‌کند و مثله‌ها را در کنار هم ارائه دهد؛ و به جای آنکه رابطه‌ای ملموس، هنری و پـلاستیك، بین قطعات مختلف ایجاد کند، فکر و احساسش را دربیت عارفانه، خانه‌نشین گرداند.

این خانه نشینی در شعر حافظ، فقط نوعـی اوج پیدا می‌کند ولی در شعر صائب، به صورت تثبیت‌شده‌ترین نوع برخورد شاعرانه ارائه می‌شود.

شعر صائب شعری است که در آن محدودیت های اجتماعـی

تأثیر خود را نه‌تنها برمحتوا، بلکه برفرم نیز تثبیت‌کرده‌اند. وپس از صائب تا زمان مشروطیت دیگر از نظر شعری چه داریم که بتوان در بارهٔ آن حرفی‌زد؟ شلتاق شلنگ‌انداز قاآنی قلابی را داریم که پشیزی ارزش ندارد و ازنظر نثر تکلف‌های مضحك وقلابی ومعقد را داریم که حتی نویسندگانشان نمی‌فهمیده‌اند چکار می‌کنند.

(از اصل تاریخ مذکر، سال ۴۸)

تعریف دیگر مسئله

«**بهاءالدین خرمشاهی**» در کتاب ذهن و زبان حافظ (نشر نو، تهران، ۱۳۶۱، صفحه ۲۶ - ۱ مقالهٔ «اسلوب هنری حـافظ و قرآن») به‌همین مسألهٔ عدم ارتباط درونی یك بیت به‌بیت دیگر در شعر حافظ توجه می‌کند و این ساخت عدم ارتباط را مقتبس و متأثر از ساخت قرآن می‌داند. در بارهٔ قرآن می‌نویسد: «بارزترین خصیصهٔ سبکـی قرآن، که در نخستین خـواندن توجه‌انگیز و نامتعارف می‌نماید، نا-پیوستگی یا عدم تلائم و فقدان انسجام و یا اتساق ظاهری و متعارف است.» برای نشان دادن این «عدم تلائم و فقدان اتساق ظاهری و متعارف» خرمشاهی‌ازمحققین شرق وغرب از «طه حسین» تا «ادوارد آربری» اقوالی را نقل می‌کند، و طبیعی است که آنچه در بارهٔ کل قرآن می‌گوید، لااقل در بارهٔ بخش عظیم قـرآن صادق است. بعد خرمشاهی در مورد شعر حافظ می‌نویسد: «ساختمان غزلهای حافظ که ابیاتش بیش از هرغزلسرای دیگر استقلال، یعنی تنوع و تباعد دارد، بیش از آنچه متأثر از سنت غزلسرایی فارسی باشد، متأثراز ساختمان سور وآیات قرآن‌است. / اصولاً غزل که از تشبیب‌قصاید جدا شده‌در ابتدا در نزد مثلاً انوری وسنائی وعطار ومولوی از انسجام معنایی برخوردار است. این انسجام در اوج‌غزلسرایی فارسی پیش ازحافظ،

یعنی در نزد سعدی نیز تاحد زیادی محفوظ است و حافظ با آنکه بیش از هر شاعر دیگری از سعدی اثر برده و به‌اقتفای بسیاری (بیش از صد) غزل او رفته و بسیاری از مضامین او را اقتباس کرده و چندین مصراع او را عیناً در غزلیات خود درج و تضمین کرده، بافت سخنش از نظر عدم تلائم و فقدان انسجام معنائی، کمترین شباهتی با سخن منسجم سعدی ندارد. همین است که آربری قائل به‌انقلاب حافظ در غزل است...»/ باری به‌ویژه در بار اول و دوم که این دو کتاب عظیم‌الشأن [قرآن و دیوان حافظ] را می‌خوانیم نامتسق و نامنسجم و جسته به‌جسته و به‌اصطلاح از این شاخه به‌آن شاخه می‌نمایند.» ودر ادامهٔ همین بحث می‌گوید: چون «حافظ ... غالباً از همهٔ کون و مکان در یك غزل سخن می‌راند، دیگر جایی برای ترتیب و توالی منطقی باقی نمی‌ماند . این نه عیب غزل حافظ که حسن آن است. غزل حافظ یك بعدی و خطی نیست که ارتباط بین مفاهیم فقط از طریق توالی و ترتیب ظاهری آنها برقرار باشد. غزل حافظ یك حجم کثیرالاضلاع در ذهن خواننده می‌سازد، و لاجرم در ذهن خود شاعرهم از پیش بوده، که ترتیب و توالی ظاهری توفیر چندانی به‌بار نمی‌آورد.» و در ادامهٔ همین حرف وسخن می‌نویسد : « سبك حافظ به این صورت که هست خطی نیست. یعنی پیگیر و اسیر یك خط باریك معنایی نیست که ملزم باشد بی‌هیچ تخطی و تجاوزی مثل یك قطار صبور درازنای ریل خود را صرفاً به قصد انجام وظیفه و بانظمی ساعت‌وار بپیماید، بلکه چونان حرکت ناپیدای غنچه‌ای نیمه شکفته سیری دوری و دایره‌ای و فواره‌وار دارد. خوشه در خوشه مثل چشمه‌ای می‌جوشد . سیرش و ساختمانش حلقوی ، یا بلکه کروی است . در همه‌سو می‌گسترد . همین است که از همه جا می‌توان خواندنش را آغاز کرد و یا به‌پایان برد...» وسرانجام چنین

نتیجه می‌گیرد که : «این است که نگارنده با توجه به‌تاریخ تحول غزل فارسی که تا سعدی یك سیر دارد و از حافظ سیرت و سانی دیگر ، و انقلابی که به‌قول آربری حافظ در غزل ایجاد کرده و وحدت مضمونی و معنایی آن‌را دیگرگون کرده است، و با توجه به‌انس عظیم وعمیقی که با ظرائف زبانی و ساختمان سوره های قرآنی دارد این امر را محتمل و بلکه محتوم می‌داند که شکل و شیوهٔ غزل حافظ متأثر از صورت و ساختمان سوره‌های قرآن باشد.»

از مقالهٔ خرمشاهی مفصلاً نقل کردیم تا خواننده منطق کلی او را درك کند. در چند نکتهٔ بدیهی نمی‌توان تردید کرد: در سوره‌های طولانی قرآن نوعی عدم اتساق مضمونی وجود دارد و در اغلب غزل‌های حافظ بین مضامین ابیات ارتباط معنایی بسیار کم است . حافظ ، به تصدیق تاریخ ، و به تصدیق شعر خودش ، به قرآن شدیداً ارادت می‌ورزیده ، و یقیناً تحت تأثیر آن قرار گرفته است . ولی متأسفانه خرمشاهی حتی یك‌مثال ازقرآن را با یك مثال ازحافظ مقابله‌نمی‌کند. تنها به‌صرف اینکه برقرآن عدم تلائم و عدم اتساق حاکم است و بر غزل حافظ هم عدم انسجام معنایی و مضمونی از یك‌بیت به‌بیت‌دیگر، نمی‌توان چنین نتیجه گرفت که غزل حافظ متأثر از قرآن است . خرمشاهی مضامین مختلف سورهٔ «بقره» راکه شاید غیرشاعرانه‌ترین سورهٔ قرآن باشد از قول طه حسین نقل می‌کند ، و نتیجه می‌گیرد که چون عدم تشکل درونی بر این مضامین حاکم است ، پس حتماً شاعرترین شاعر ایران که برشعرش نوعی عدم تشکل معنایی در کل یك غزل حاکم است، متأثر از ساخت قرآن است. این منطق با بررسی و تحقیق ادبی در شیوه‌های تأثیرپذیری شاعران از یکدیگر و یا ازمتون دیگر جور درنمی‌آید. بگذارید مثال‌دیگری بدهم تا مسئله روشن‌شود.

سور مکی قرآن، به‌ویژه سور کوتاه لبالب از وحی و الهام بخش‌های آخر قرآن از انسجامی عظیم برخوردار است. طوری که نوعی تشکل درونی، نوعی هماهنگی تصویری ومضمونی براکثریت قریب‌به‌اتفاق این سور حاکم است. تنها به‌دلیل اینکه شعر کوتاه نیما هم از تشکل درونی و هماهنگی تصویری و مضمونی برخوردار است و در واقع مصداق اعلای‌سخن خود نیماست که: «من‌واضع آرمونی جدیدهستم»، نمی‌توان چنین نتیجه گرفت که نیما شدیداً متأثر از قرآن بوده است. اثبات تأثیری که نیما از سور مکی ممکن است پذیرفته باشد وحافظ از سوره‌های بلند با مضامین متنوع و متباعد، نیازمند یك بررسی ساختی کامل ازقرآن، غزل‌حافظ و شعر کوتاه نیمایی‌است. متأسفانه‌خرمشاهی به این بررسی ، تطبیق و مقابلهٔ ساختی در مورد مدعیات خود دست نزده است. و از این‌نظر به‌تعریف و تبیین جدیدی ازموضوع احساس نیاز می‌شود.

مسألهٔ دیگری که خرمشاهی بکلی از آن غافل مانده ، موضوع فاصلهٔ چندین قرنی بین قرآن و حافظ است . آیا در آن فاصله چندین قرنی هیچ اتفاق تاریخی ، سیاسی ، اجتماعی و ادبی واقع نشده که به‌رفتار و شیوهٔ ادبی حافظ همان اثر را گذاشته باشد که خرمشاهی مدعی است عدم‌انسجام معنایی قرآن برغزل حافظ گذاشته است؟یعنی خرمشاهی دو چیزرا با هم فراموش کرده است، یکی تاریخ از قرآن وحتی پیش‌از قرآن تا عصر حافظ، و دیگری ادبیات فارسی ازرودکی تا حافظ. واحد شعر کهن فارسی چیست؟ شاید وقتی که مسأله خیزش از بی‌وزنی و یا سکوت و سکون ، به‌سوی وزن مطرح باشد ، واحد مصراع باشد؛ اگر مسألهٔ تکامل مصراع باشد، و یا تکرار آن، و در واقع لنگهٔ دومی برای لنگهٔ اول پیدا کردن مطرح باشد ، و نیز اگر

مسأله قافیه، مثلاً در مطلع‌های غزلها و قصائد ونیز در سراسر مثنوی‌ها مطرح‌باشد،واحد شعرکهن فارسی، همانطورکه شمس‌قیس در المعجم آورده، بیت‌است. از زمان رودکی تا بهار تغییری در ساخت مصراع وبیت پیدا نشد. و اگر شکل درونی و یا تشکل تصویری و خیالی‌یك بیت مطرح باشد، بطورکلی انکشاف تصویر در بیت ، هم در قصیدهٔ منوچهری و فرخی صورت گرفته، هم درغزل سعدی وهم درغزل‌حافظ و از او به‌بعد درغزل صائب، کلیم و حزین. می‌دانیم که عدم اتساق برشعر صائب وکلیم و حزین حاکم‌تر است تا غزل حافظ ، و تاکنون کسی این سه شاعر مکتب هندی‌را متأثر از عدم تلائم و عدم اتساق معنایی قرآن بشمار نیاورده است. علاوه براین هربیت شعر فارسی، به معرفی‌و تکمیل یك تصویر اختصاص می‌یابد. گاهی این تصویر در بیت بعدی تکمیل می‌شود ویا حسی از یك بیت به بیت دیگر منتقل و گاهی القا می‌شود . ولی، عموماً یك تصویر و یا تکامل تصویر در بیت، ازنظر شکل درونی، و وزن و قافیه ازنظر بیرونی، بیت‌را تبدیل به‌گزی می‌کندکه شعر فارسی به‌آن‌سنجیده می‌شود. اگرازنظرشکلی اتفاقی بر درون این بیت در شعر حافظ افتاده باشد که حتماً هم افتاده است ، در جدا افتادن یکسرهٔ تصاویر ابیات یك غزل از یکدیگر است (البته استثناهایی هم هست ، مثل آن غزل زیبای حافظ با مطلع:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاك و غزلخوان و صراحی در دست

و چند غزل دیگر) ، به صورتی که انگار یك تصویر مربوط به شراب است و خماری و تصویر دیگر مربوط به توحید و تصویر دیگر مربوط به‌پیر مغان . وقوع چنین حادثهٔ مهمی در شعر فارسی مربوط است : اولاً به حوادث تاریخی که اجازهٔ استمرار مضامین در قالب

تصاویر مستمر به حافظ نداده، یعنی زمینه‌ای ساخته که در آن حافظ دنیایش را نه به‌صورت مستمر، بلکه به‌صورت جسته به‌جسته وتکه‌تکه دیده؛ ثانیاً به حوادثی که در شکل ادبی شعر فارسی به تبع تأثیر آن الزامهای تاریخی و اجتماعی وقوع یافته. شمشیر مغول، که نتیجه‌اش بی‌اعتبار شدن زندگی انسانها بود، هم حافظ را به‌سوی قبض عارفانه رانده، و هم شکل درونی شعر اورا به‌تبع آن قبض عارفانه، محبوس بیت کرده. و این هیچ ربطی بـه تأثیر قرآن ندارد. تعداد مضامین سور طولانی، وعدم اتساق ظاهری آنها، همانطور که خود خرمشاهی هم به‌درستی اشاره کرده، مربوط به ماهیت تنزیل آیات آن سوره‌ها در زمانهای مختلف است. علت محبوس شدن تصویر و شکل درونی در یك بیت، وعدم‌گسترش مفهوم آن تصویر به‌مفاهیم تصاویر ابیات دیگر، همانطور که گفتیم مربوط می‌شود، اولاً به تاریخ ایران، و ثانیاً به‌رشد و انکشاف شکل درونی شعر فارسی. یـك تناقض دیگر در برداشت خرمشاهی مربوط می‌شود به‌تشبیه یـك چیز به دو چیز کاملاً متناقض یا یکدیگر. می‌گوید: «غزل حافظ یك حجم کثیرالاضلاع در ذهن خواننده می‌سازد.» و بعدمی‌گوید: «سبك حافظ ... چونان‌غنچه نیم‌شکفته سیری دوری و دایره‌ای و فواره‌وار دارد. خوشه در خوشه مثل چشمه‌ای می‌جوشد، سیرش و ساختمانش حلقوی یا بلکه کروی است.» خدامی‌داند که یك چیز چگونه می‌تواند هم کثیرالاضلاع باشد و هم حلقوی و کروی. اتفاقاً در یك غزل حافظ یك مضمون با مضامین دیگر و یك‌تصویر با تصاویر دیگر موازی هستند، یعنی درهم غرق نمی‌شوند، و با هم اشکال مختلف، خواه کثیرالاضلاع و خواه حلقوی و کروی، نمی‌سازند. روی‌هم، مضمون در شعر حافظ محدود است، و روی‌هم تصویر نامحدود، به‌همین دلیل برای بیان‌یك‌مضمون

گاهی صدها تصویر وجود دارد که گاهی در غزلهای مختلف تکرار هم می‌شود. مثل خود همان مضامین محدود، ولی نه به محدودیت آن مضامین. عظمت شعر حافظ در این است که بـرای مضامین نسبتاً محدود عشق و عرفان درچارچوب شعر و عرفان، صدها استعارهٔ‌بدیع و یکی زیباتر ازدیگری‌خلق می‌کند، ولی محدودهٔ‌شکلی‌بیت به‌عنوان واحد اصلی تصویر سازی، به‌حافظ اجازه نمی‌دهدکه این تصاویر را در یك‌غزل به‌هم پیوند بدهد. یعنی غزل‌حافظ از درون آرمونی‌ندارد، غزل حافظ درون یك بیت، و تك‌تك ابیات آرمونی دارد، وهرتصویر هم سازمضمونی جداگانه را می‌زند که ممکن است در صدها بیت از غزلهای دیگر تکرار بشود. کثیرالاضلاع، حلقوی و کروی خوانـدن غزل‌حافظ نسبت‌دادن شکلی واحد است به‌غزل‌حافظ، شکلی که به‌دلیل همان عدم تلائم و عـدم اتساق و انسجام، قبلاً بوسیلهٔ خـود آقای خرمشاهی تکذیب شده است.

در مورد تأثیر قرآن بر شعرحافظ هرگز شکی نیست. اختلاف همیشه بر سر نوع آن تأثیر است. علاوه براین، فارسی زبانان همیشه شعر حافظ راآسمانی خوانده‌اند. علتش شاید این‌باشدکه شاعربزرگ کسی است که در پرتو روحی بزرگتر از آن روح فـردی خود شعر می‌گوید، طوری که انگار روحی بزرگ او را وسیله قرار می‌دهد یـا از درون وجود او می‌گذرد، ولحظه‌ای به‌وجودکوچك او ابعاد وجود خود را می‌بخشد. آن‌لحظه هرقدر طولانی‌تر باشد، همانقدر بهتر. در مورد حافظ، انگار لحظه به‌طول تمام حیات شاعری او بوده است. نام آن روح، خواه پرتو وحی باشد، خواه پـرتو نبوت و خواه الهام، آتشی به جان حافظ می‌زند که زبان حافظ ملکوتـی و آسمانی جلوه می‌کند. وقتی که می‌گوید:

دیدم به‌خواب دوش که ماهی برآمدی
کز عکس روی او شب‌هجران سرآمدی

و یا می‌گوید:

ناموس چند سالهٔ اجداد نیك نام
در راه جام و ساقی مهرو نهاده‌ایم

و یا می‌گوید:

کس ندیده است زمشك ختن و نافهٔ چین
آنچه من هر سحر از باد صبا می‌بینم

و یا می‌گوید:

مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آیینه رویا ، آه از دلت آه

به نظر من به پیوند عمیق خود با پرتو زلال و شفافی اشاره می‌کند که در سراسر زندگی او جانش را تسخیر کرده است. همسایگی حافظ با قرآن، از این نظر نه‌تنها محتمل ، بلکه محتوم است . از این نظر هیچ شاعری در زبان فارسی ، حتی مولوی ، با حافظ برابری نمی‌کند. قرنها باید بگذرد تا روح بشری بار دیگر به‌وسعت آسمانی جان حافظ دست پیدا کند.

(از حاشیهٔ تاریخ مذکر ، سال ۶۲)

(در مورد تاثیرپذیری و در واقع ساختار تاثیرپذیری حافظ از قرآن، نگاه کنید به مقالات همین قلم در مجلهٔ « دنیای سخن » در سال ۶۶ و نیز به«رساله‌ای پیرامون حافظ» که همزمان با«طلا درمس»منتشرمی‌شود.سال ۶۸)

ادبیات پدرسالار و ادبیات مادر سالار

بطور کلی اگر ادبیات رسمی ایران ادبیاتی شدیداً پدرسالارانه باشد، بایدگفت که ادبیات غیررسمی، یعنی ادبیات توده، از نقالی تا فولکور، تقریباً حالتی اگر نه سراسر مادر سالارانه ، دستکم غیرپدرسالارانه دارد. در هزار و یکشب، یك‌مرد به‌دلیل خیانت زنش، به‌خون دختران و زنان تشنه می‌شود، ولی یك زن با قصه‌هایی که هرشب‌برای او تعریف می‌کند، روح او را تلطیف می‌کند و او را در جهان خیالی افسانه‌هایی سیر می‌دهد که‌هنگام شنیدن آنها جلاد،جلادیش‌را فراموش می‌کند. زن بر هزار و یکشب حاکم است. امیرارسلان نامدار هم تا حدودی همین وضع و حال را دارد. ازآنجاکه بخش عظیم فولکور ساخته و پرداختهٔ اذهان زنان و مادران‌است، و بیشتر متکی‌برقصه‌هایی است که مادران برای کودکانشان تعریف می‌کنند، و ازآنجاکه‌بسیاری از این قصه‌ها سینه به سینه ، و حتی از دوران پیش از پیدایش سیطرهٔ پدرسالاری، و نسل به‌نسل نقل شده، به‌زمان ما رسیده است، می‌توان بایقین‌گفت که این قصه‌هابیشتر جنبهٔ مادرسالارانه‌دارند تا پدرسالارانه. می‌توان گفت که اگر در دوران پدرسالاری ادبیات رسمی در واقع منعکس‌کنندهٔ خودآگاهی قومی باشد ، ادبیات غیررسمی ، به ویژه فولکور، بخش عظیم ناخودآگاه جمعی‌سرکوب شدهٔ ما را تشکیل می‌دهدکه به پشت درهای ذهن، و ذهنیت عامیانهٔ زنان بومی و قدیمی رانده شده است.گرچه گهگاه ادب‌کلاسیك میدان عرضهٔ این ناخودآگاه قومی می‌شود، ولی روی‌هم‌رفته این فولکور است که ناگهان با جاذبه‌هایش ما را غرق در جهانی می‌کند که به‌ظاهر غیرعادی، غیرمأنوس و غیرمتعارف می‌آید، ولی در عمق به‌ساختهای‌روان، نزدیکتر از ساختهای ادب رسمی است . از تلفیق آن ناخودآگاه قومی ، با

ساختهای ادبی امروز، وایجاد همسایگی بین آن وادب رسمی کلاسیك ممکن‌است‌ادبیات جدیدی به وجود آید، وحتی ممکن‌است پیشاپیش به وجود آمده باشد، که بیش‌از هر جلوهٔ دیگر هنری گذشته، نمایندهٔ ذهنیت تاریخی ما باشد. نمونهٔ بسیار عالی آن«بوف کور»صادق هدایت است کـه در آن هم پیرمرد خنزرپنزری ، یعنی کهنسال‌سالار تاریخ مذکر و ادب رسمی و تاریخ ما،به‌چشم می‌خورد، و هم آن زن‌خیالی و اثیری که تمامیت فراری یك پری و فرشتهٔ ناخودآگاه قـومی و موجودات سایه‌وش قصه‌های فولکوریك را همراه دارد. در «سه قطره خون» نیز هدایت به‌دنبال تلفیق پدرسالاری و مادرسالاری بوده است.

(ازحاشیهٔ تاریخ مذکر، سال ۶۲)

در بارهٔ شعر

۱

در چنین گفت‌و شنودهایی اولین پرسشی‌که به میان می‌آید این است که از شعر چه تعریفی وجود دارد؟

ـکار بسیار مشکلی است. اصولاً یکی از مشکل‌ترین کار ها در این زمینه است ، شاید بشود گفت کـه شعر تعریف‌ناپذیرترین چیـزی است‌که وجود دارد. « چخوف » در این مورد سخن زیبایی دارد.

« اگر طولانی‌ترین، بزرگترین و سریع‌تـرین حرکت ها را در یك فضای خیلی خیلی‌کوچك داشته باشیم هنر به وجود می‌آید»

مثلاً یك « بالرین » چهـار کیلومتر را در یك فضای محدود ده متری می‌دود . برای بیـان معنوی یك قضیهٔ عاطفی ممکن است‌کسی به هزار کلمه احتیاج داشته باشد،اما حافظ همان‌را به ساده‌ترین‌صورت و در فشرده‌ترین مجموعهٔ‌کلمات بیان می‌کند.

« حافظ چه نالی،گر وصل خواهی / خون بایدت خورد درگاه و بیگاه»

او دیگر لازم نمی‌بیند‌که برای یك چنین مفهومی‌کتابی مفصل بنویسد. شاید فشردگی زبان بر مرکز هستی، کلمات شعر رابه وجود-

می‌آورد . شعـر در واقع فراروی از محتـوا به سوی ساخت شعـر است . یعنی وقتی حافظ می گوید :

ای آفتاب آینه دار جمال تو
مشك سیاه مجمره‌گردان خال تو
صحن سرای دیده بشستم ولی چه سود
کاین گوشه نیست درخور خیل خیال تو

ما با خود آفتاب، آینه، جمال، مشك، مجمره ، خال، صحن ، سرا، دیده، سود، گوشه و خیال به معنای لغوی اینها سر وکار نداریـم، باید از معنای حسی، سماعی، بصری و صوری و لفظی اینها، تك تك، بگذریم ، و بر مجموع اینها در ورای معانی تك تك آنهـا بیندیشیم. « رولن بارت »گفته است زبان در جمله پایان می‌پذیرد، ادبیات از آن سوی جمله شروع می‌شود. شعر فشرده ترین ساخت کلامی است.

ـ به این ترتیب این پرسش مطرح می‌شود که چگونه می‌توانیم بفهمیم آنچه راکه می‌خوانیم شعر است یا نه ؟

ـ دراینجا چند مسئله وجود دارد . بهترین شیوه در اینجا مسئلهٔ مقایسه است . شما وقتی شعر را با نثر مقایسه می کنید ، بـلافاصله خصوصیات شعر مشخص می‌شود. شعر همیشه درحال رجعت به‌مرکز است، ونثر همیشه در حال گریز است .

به یك معنی می‌توان گفت که نثر به دنبال هدفی خارج از نثر است وحال آنکه شعر به دنبال هدفی خارج ازخود شعر نیست، ساخت شعر درخود کافی است واین شاید اساس هنر باشد. می‌شود گفت که به شعر چیزی از خارج نمی‌توان تحمیل کرد. ساخت شعـر به‌گونه‌ای است که آن را از انواع دیگر نوشته جدا می کند، شعر ماهیتاً درخودش و در وجود خودش کامل است.

اگراز شعر چنین استنباطی می کنیم، این استنباط باز به خـود شعر بـرمی‌گردد، یعنی ادامهٔ شعر است، و حال آنکه نثر ادامهٔ نثر نیست. نثر می‌تواند بررسی اجتماعی، سیاسی و روانی باشد. شعرمقوله‌ای‌درخود است، حـال آنکه انواع دیگر نوشته ها این خصوصیت را دارا نیستند .

وقتـی کسی رمانـی می نویسد ، نثر را در اختیـار شخصیت می گذارد و یا در اختیارطرح و توطئه می گذارد، اما در شعر نمی‌توان گفت که زبان در اختیار تصویر است. نثر در اختیار شکل ذهنی شعر و شکل صوری آن نیست. در شعر این عناصر آنقدر جدائی‌ناپذیر هستند که می‌توان گفت هیچ فرقی میان محتوا و شکل نیست. به همین دلیل شاید بشود شعررا اتمی دانست که نشکسته است، وحال آنکه نثرهمیشه درحال شکستن و تجزیه است و درحال تبدیل شدن به چیزهای‌دیگری مثل علوم اجتماعی یا تاریخ، سیاست و یا خود زمانه است، مثل بخشی از هستی تاریخی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی است. شعر این گونه نیست، با زمان در زمانه برخورد می کند. نثر می تواند تبدیل به هستی تاریخی زمانهٔ خودش شود، در حالی که شعر این حالت را ندارد و با زمان به صورت بی‌زمانـی برخورد می کند، به همین دلیل شعر حافظ تفسیری برپیش از زمان او، زمان او، بعد از زمان او و تفسیری بر کل زمان است. اوکلمات را به‌گونه‌ای با یکدیگر ترکیب می کند که این کلمات برگرد کل هستی ، زمان و زبان می گردند. از این جهت شعر وضعیت خود را از سایرگفته ها ونوشته ها جدا ومشخص می کند.

آنچه می‌خواهم در اینجا به تأکید ازآن صحبت کنم، این است که شعر حتی فقط یك ساخت نیست، بلکه ساخت ساخت است ، شعر فقط یك معنا نیست،بلکه معنای معنا و یا معناهای معناست، شعرقدرت

فراروی از محتوا به سوی شکل و از ترکیب لایتجزای شکل ومحتوا به سوی ساخت را به صورتی دارد که یك ساخت چند ساخت به نظر آید .

معروفی می گوید:

این دل مسکین من اسیر هوا شد
پیش هزاران هزارگونه بلا شد
جادو کی بند کرد و حیلت بر ما
بندش برما برفت و حیله روا شد
حکم قضا بود و این قضا به‌دلم‌بر
محکم از آن شدکه یار یار قضا شد
هر چه بگویم ز من نگرکه نگیری
عقل جدا شد ز من‌که یار جدا شد

این شعر هزار و صد ساله ساخت تغزلی حزن انگیزی دارد که شاید سراسر شعر فارسی به دنبال آن رفته‌است: « عقل جدا شد ز من که یار جدا شد » فقط معنای مفهوم در دنبال کلمات نیست. در آن سوی مفهوم لغوی کلمات، معناهای دیگر، مناظر و مرایای خود را در برابر ما می گشایند. شعر با استراتژی های ساختی سر وکار دارد. نگاه کنید به این بیت از یکی از زیباترین غزلهای مولوی :

«تن ما به ماه ماند که ز مهر می‌گدازد
دل ما چو چنگ زهره‌که گسسته تار باد!»

در ابتدا فکر می کنیم مولوی دو تا تشبیه بکار می برد : تنی که به ماه تشبیه شده و دلی که به چنگ زهره تشبیه شده است. ولی مولوی استراتژی‌های کلمات را ناگهان عوض می‌کند، می‌خواهد دلی که شبیه چنگ زهره است، گسسته تار شود. ناگهان معنای تشبیه اول دگرگون می‌شود ، معنای تشبیه دوم هم دگرگون می‌شود. در واقع شعر از متن

یعنی « تکست » (Text)، نه یك بار که چندین بار، به طرف بافت(Context) می‌رود، به همین دلیل در شعر، بویژه شعر جدی، مثل آن غزل معروفی مثل غزلهای حافظ و مولوی، از متن به طرف بافت، ازبافت به طرف لایه‌های مختلف بافتی، و از ساخت به‌طرف لایه‌های ساختی و از معنا به طرف لایه های معنایی حرکت می کنیم .

ـ یك جوان صاحب ذوق مطالب فراوانی را به نام شعر می‌خواند، حالا آیا ملاك و معیاری برای تشخیص شعر از غیرشعر وجود دارد، یعنی آیا یك جوان می‌تواند شعر را از غیرشعر جدا کند؟

ـ پرسش بسیار خوبی است . در طول هفته چندین نفر به من مراجعه می کنندکه به شکلی با این مسئله درگیرند، آنها می‌خواهند بدانند فرق اساسی شعر و غیر شعر، شبه شعر و شعر واقعی ، و شعر بهار وشعر نیما در چیست. آنها این مسئله را مطرح می کنند که‌چگونه می شود در این مورد تصمیم گرفت که برخی بهار را شاعری بزرگ می‌دانند و دسته‌ای اورا اصلاً شاعر نمی‌دانند.

من معتقدم که بهار در جاهایی شاعر است، ولی همیشه شاعر نیست. به دلیل آنکه او تنها می‌تواند کلمات را به صورت منظوم بنویسد، شعرش شکل درونی ندارد. این شکل درونی است که به زبان حالت رجعت به مرکز را می‌دهد. جوانی شروع به شعر گفتن و شعر خواندن می کند، او اولین هدفش بیان عواطف خودش است. این خوب است، ولی من از جوانی بیشتر خوشم می‌آید که در ابتدا سعی در بیان عواطف خویش نکند و یا اگرچنین می کند بالکل شعرش را به صورت عمودی در پیش چشم من قرار بدهد و نه به‌صورت افقی . شکل افقی حالت نثر دارد، عواطف در نثر است، مثلاً یك جوان عاشق

برای بیان احساسات عاشقانه‌اش به گونه‌ای عمل می کند که متوجه چگونگی شکل گفتن نیست، به دلیل آنکه شور و هیجان مانع کلام می‌شود وبه همین‌دلیل من‌همیشه از بچه‌ها می‌پرسم که‌آیا شما می‌توانید یك جمله را به گونه‌ای بسازیدکه در پیش چشم من بایستد و فرار نکند. با مثالی مسئله را روشن‌تر می کنم :

سالها پیش یك نفر نوشته بود « برادرا درآ بر در آ ». این‌یك شعر است، چراکه او کلمات را به صورتی کنار هم چیده است که اگر شما بخواهیدآنها را از هم جداکنید به هیچ روی این مفهوم ازآن به دست نخواهد آمد. تکرار صداهای کلمات « برادرا درآ بر در آ» وصداهایی که از این کلمات‌ایجاد می‌شود به‌گونه‌ای است‌که به‌آن یك حالت ابدی می بخشد. این دیگر مربوط به زمان و به ساخت ابتدایی نثرهم نیست، به‌این ترتیب من فکر می کنم که شاعر کسی است که در ابتدا با ترکیب کلمات آشنایی لازم را پیدا کند و لازم نیست‌که او در ابتدا با ترکیب عواطف و با تأثیر اندیشه ها آشنا باشد، بلکه او باید با ترکیب عواطف و اندیشه‌ها در زبان آشنایی داشته باشد.

جوانی که می‌خواهد تفاوت میان بهار و نیما را در یابد وبفهمد که‌چرانیما بسیار شاعرتر ازبهار است باید ببیندکه نیما باکلمات چگونه رفتاری داردکه اورا شاعرتر می کند؟ به نظر من این‌را باید درفشردگی کلمات، جهانبینی زیباشناختی و آشنایی نیما با تلقی ادبی از استعاره و تصویر که‌او را به شاعری بزرگ تبدیل می کند و بهاررا از نظرشعری در سطحی پایین‌تر قرار می‌دهد دانست. گاهی کسی به‌کلمات وحالات استثنایی در شعر توجه می کند. به‌این شعر فروغ توجه‌کنید:

من از تو می‌مردم
اما تو زندگانی من بودی

«من از تو می‌مردم»

در اینجا فروغ به هیچ روی به‌کلمهٔ «از» به‌گونه‌ای که در نثر به‌کار برده می‌شود نگاه نمی کند. ترکیب « از تومردن» در زبان‌فارسی وجود ندارد، «از تومردن » تنها در شعر وجود دارد، به همین دلیل‌این حرف‌از نظر معماری و هندسهٔ کلمات و ازنظر قرارگرفتن برای‌خودش شخصیت خاص خودش‌را می‌یابدکه درخارج از این شعر به‌هیچ‌روی وجود ندارد. البته‌کلمهٔ «از» در اینجا عمداً گذاشته‌شده است، نمی‌بایست در اینجا قرار بگیرد، ولی‌حالاکه‌قرار گرفته‌است ، از « من » ،« تو » و یا « می‌مردم» معنای بیشتری پیداکرده است. در « من از تومی‌مردم»، «از» ممکن‌است که به مفهوم «برای»، «جدایی» و یا به معنای نیازهایی که من به تو دارم به‌کارگرفته شده باشد. درنتیجه «از» در اینجا چنین مفهومی‌را می‌رساند و در چندین معنا به کار گرفته می‌شود . در زبان نثر «از»تنها یك معنی دارد و آن هم مفهوم دستوری‌آن است. به غیر از همین‌مفهوم دستوری یا معنی‌شناسانه هیچ معنای دیگری‌را نمی‌توان از این کلمه‌استنباط کرد. همین کلمه وقتی که وارد شعرمی‌شود این‌تغییر عظیم را کـه‌گفتم درکلمات و در خودش به وجود می‌آورد. به همین دلیل با وجود اینکه‌شعر ترکیبی از کلمات است، فوق‌کلمات‌هم‌هست. از این جهت هـم زبان شعر از زبان بقیهٔ مقولات جدا است. هرکس که شعر می‌خواند اولین توجهش باید به زبان باشد، به چیزی کـه از زمان ارسطو به‌این سوی و به خصوص در بیست سال اخیر «بوطیقا»ی کلمات نامیده می‌شود. بوطیقا به معنای «ادبیت»کلمات هم هست. در نثر «ادبیت»کلمات پر نیست، سرشار و سرریز نیست، درحالی کـه در شعـر، زبان، «ادبیت» پر زبان،به معنای مطلق کلمه وجـود دارد. درشعر کلمات همان مفهومی را دارندکـه شعر از آنها می‌خواهد داشته باشد، به‌همین جهت هم ما در زبان فارسی یك واژه به نام زبان فارسی داریم

و واژه دیگری به نام زبان شعر فارسی، و یا دست‌کم حتماً باید داشته باشیم. گرچه قوام زبان شعر فارسی به زبان فارسی بستگی دارد ولی‌در عین‌حال این زبان برای خودش معنای خاص خودش را هم دارد ، تا آنجاکه آن معنا را فقط در چارچوب زبان فارسی نمی‌توان دریافت کرد. البته این ارتباط را ممکن است تنها درساخت عمقی زبان بتوان دید. از دیدگاه زبانشناسی امروز دوساخت در زبان‌وجود دارد«ساخت عمقی» و « ساخت صوری» . ادبیات اصولاً با ساخت عمقی زبان است که کار دارد. اگر شاهنامه ۶۰ هزار بیت داشته باشد ما با ۱۲۰ هزار جمله سروکار خواهیم داشت. درپشت سر این جملات ساخت خاصی وجود داردکه باساخت بقیهٔ انواع کلام تفاوت‌آشکاری پیدا می‌کند. آن ساخت مجرد، ساخت مجردکل‌زبان فارسی‌است. فردوسی به‌این ساخت عمقی و مجرد ۱۲۰ هزار جمله را تحمیل می‌کند وبه‌این ترتیب یك قدم از خود زبان پا فراتر می‌گذارد . در فراسوی همین جریان است‌که جمله‌ای ساخته می‌شودکه جملهٔ شاهنامه است وجملهٔ فردوسی است. ما احساس می‌کنیم که هر مصراع شاهنامه یك جمله است و هر بیت بیانگر یك تصویر است و این همه خود را به زبان تحمیل کرده‌اند. اینها چیزهایی هستندکه به ساخت طبیعی زبان تحمیل شده‌اند. آن‌کسی‌که به شعر نگاه می‌کند باید به این نکته توجه داشته باشدکه این، آن زبان ساده‌ای نیست‌که خودش بدان می نگرد، باآن صحبت می‌کند و به‌آن توجه دارد. زبان شعر هدفمندی زبان نثر را پشت سر می‌گذارد و برای خودش یك زبان فی‌نفسه می‌شود.

ـ من از گفته‌های شما این نتیجه را می‌گیرم که برای تشخیص شعر از مقوله های دیگر، اولاً باید ذوقی سلیم داشت و در ثانی باید از مطالعات اولیه نیز برخوردار بود. با این دو معیار است‌که می‌شود شعر

را از غیرشعر تشخیص داد. به جز این معیار دیگری وجود ندارد . این جریان شعر، دستور زبان فارسی نیست‌که مثلاً ما بخواهیم بگوییم این با این مشخصات اسم است و با این مشخصات صفت . چنین معیاری را برای تشخیص شعر از غیرشعر نداریم.

ـ بگذاریدکه مسأله‌را بازترکنیم. در گذشته‌ها شعر به‌صورت شفاهی عرضه می‌شد، یعنی یکی می‌خواند و دیگری می‌شنید. دراینجا ما با این‌مسأله روبرو هستیم‌که چه‌چیزی هنررا از غیرهنر جدامی‌کند. اساس هنر در گذشته «ریتم» بود، شعرهای اولیه این ریتم و وزن را به‌خوبی داشتند و رعایت می‌کردند، اینهابعدها به‌صورت وزن وردیف و قافیه تکامل می‌پذیرد و یا اینکه به‌صورت نوعی تغنی موسیقی درمی‌آید. آن‌کسی‌که باگوش خود می‌شنود می‌تواند این جریان را دقیقاً درك کند. بعدها همین مسأله به‌یك جریان مکتوب تبدیل‌شده‌است. وقتی‌که این جریان مکتوب بوجودمی‌آید، علاوه برگوش، چشم هم به‌کار می‌افتد.

وقتی‌که شما به شعر نگاه می‌کنید اولین‌چیزی‌که توجه شما را جلب می‌کندشکل‌صوری‌آن‌است، این‌شکل‌به‌هنگام شنیدن شعربه‌وسیلهٔ گوش به شما می‌رسد و چشم چون به‌کار آمد، به‌وسیله دیدن است‌که آن شکل وارد ذهن ما می‌شود. چه‌چیزی یك نوشته را حتی پیش از آنکه شما از آن به‌عنوان شعر لذتی ببرید، به صورت شعر به‌شما نشان می‌دهد؟ شکل ظاهری شعر. بدین معنی‌که شعر را به‌صورت خاصی می‌نویسندکه معمولاً نثررا نمی‌نویسند. آن شکل خاصی‌که شعر نوشته می‌شود مربوط به تلقی ما از ریتم و وزن می‌شود. مثلاً می‌شود به این شعر نیما نگاهی انداخت، وقتی‌که می‌گوید:

هست شب،یك شب دم كرده و خاك
رنگ رخ باخته است .
باد، نوباوهٔ ابر ، از بر كوه
سوی من تاخته است .

«هست شب»

این را وقتی كه كسی می‌بیند، بی‌تردید تفاوتش‌را با نثراحساس می‌كند. این نوشته با این جمله كـه مثلاً « دیروز در خیابان تصادف وحشتناكی اتفاق افتاد» ، فرق می‌كند . حتی ممكن است ما بعضی از محتویات شعر را هم احساس و استنباط كنیم، یعنی در همان نثر گفته شده باشد ، با این همه ما هرگز آنـرا شعر نمی‌دانیم . اولین تلقی بیننده این است كه متوجه می‌شود كه طرز قرار گرفتن این كلمات بر صفحهٔ كاغذ با انواع دیگر نـوشته‌ها تفاوت می‌كند . بیننده در اینجا چه‌چیزی‌را می‌فهمد؟ حتی ممكن‌است‌كه‌ما یك قطعه نثر را به صورت شعر نیما بنویسیم، آنچه راكه بیننده در اولین‌مرحله درك‌می‌كند مسئلهٔ ریتم است. مسئلهٔ دوم تصویر و نوع قرارگرفتن تصاویر در كنار هم است. تصویر را ممكن‌است‌كه ما در زبانهای‌دیگر هم‌داشته باشیم، مثلاً زبان علم ، مثل ریاضیات و هندسه . این تصویر البته كه بـا آن تصاویرتفاوت های آشكاری خواهد داشت. اگرچه فلسفهٔ تصویر ریاضی و تصویر شعر یكی است، یعنی هر دو سمبلیك است ، بـا این همه نوع این تصاویر و سمبل‌ها تفاوت فراوانی با یكدیگـر دارند . در ریاضیات هر تصویر و سمبل فقط معنای خـودش را دارد و نه معنای چیز دیگری را. در حالیكه در شعر،شما یك معنای قبلی كلمه را دارید و بعد معناهای اضافه شده به خاطر ساخت شعر را. اگر در ریاضیات سمبل‌ها معنای واحد و مطلق پیدا می‌كنند،در شعر همین معنی‌ها به ـ صورت سمبل ها و نشانه‌هایی در می‌آیند كـه جنبهٔ القایی به خـود

می‌گیرند وقابل تعبیر وتفسیر می‌شوند. من از شعر حافظ یك برداشت دارم و شما برداشت دیگری دارید. اما هردوی‌ما در استنباطمان ازیك معادلهٔ دومجهولی اتفاق‌نظر داریم. به‌همین جهت هم درمسایل ریاضی ما به‌نوعی مطلقیت می‌رسیم، در حالیكه در معنای شعر آن مطلق‌پذیری وجود ندارد و مفاهیم گوناگونی را می‌توان از یك شعر استنباط كرد. این معانی‌گوناگون به‌دلیل شكل درونی شعر است. اگر ما فقط دریك شعر یك تصویر داشتیم بدون شك معنی ساده‌تر می‌شد. درآن‌صورت ممكن بود كه شعر به‌علم و ریاضیات نزدیكتر شود. فرقی كه سعدی و حافظ دارند، از جهتی، در این است‌كه سعدی از حافظ به ریاضیات نزدیكتر است و حال‌آنكه حافظ به هنر نزدیكتر است. چراكه تفسیر ـ پذیری تصاویر در شعر حافظ تقریباً بیكران است ، به شعر حافظ دهها معنی را می‌توان نسبت داد و حال آنكه در شعر سعدی ایـن معنی از یكی دوتا تجاوز نمی‌كند . در شعر سعدی ما جز مفاهیم و معـانی كلمات در شكل ظاهری آنها، معمولاً با مضمون خاصی كه تفسیرپذیر باشد برخورد نمی‌كنیم ولی‌شعرحافظ را از نظر تصویر وتفسیرتصویر در بیكرانی عجیب و غریبی می‌بینیم. كسی كه به‌شعر نگاه می‌كند باید ببیند كه اگر این شعر با صدای بلند خوانده شودآیا نوعی وزن درآن وجود دارد یا نه؟ دیگر آنكه باید ببیند كه آیا این شعر به جهان به ـ صورت اشراقی می‌نگرد، یعنی درك‌مستقیم دنیا و بیان غیرمستقیم دارد یا نه، یعنی شاعر ، عشق ، طبیعت و خود را مستقیماً درك می‌كند و آنهارابه‌صورت غیر مستقیم‌بیان می‌كند یا خیر. سـوم اینـكه بایددید این معانی مستقیم كه به صورت فنی بیان می‌شود، چگونگی‌اش چیست.یعنی‌این تصاویر ازنظر هندسی دركجاها قرارمی‌گیرد وتركیب اینها با یكدیگر چگونه تركیبی‌است؟خواننده بایدبرای‌خودش‌صورت

و معماری خاصی از این تصاویر داشته باشد . خواننده باید شکل ظاهری، تصویر شعری و معنای خاصی راکه از آن دریافت می‌شود ، و نیز کلیت شعررا یك یك و کلا تشخیص بدهد.

زمانی بود که من احساس می کردم قادر به‌گفتن شعر نیستم ، و این استعداد در وجود من مرده است. حس می کردم که باید زبانی که با من است مرا به یاد شاعری من بیندازد ، یعنی‌بایداززبان، شعررا به زور هم که شده استخراج کنم. فکر کردم بزرگترین خصیصهٔ شعر چیست؟ شعر یك واقعهٔ ناگهانی است، از سکوت بیرون می آید و به سکوت برمی‌گردد؛ درحالیکه نثرازسکوت‌نمی‌زاید و به‌سکوت هم برنمی‌گردد. صحبتی راکه ما می کنیم کسی دیگر هم می‌تواند ادامه دهد، اما وقتی که یك غزل حافظ به پایان می‌رسد دیگر کسی قادرنیست که همان را ادامه دهد . خواننده بلا فاصله به سکوت رجعت می کند و این همان حالت ناگهانی است. ریشهٔ شعر درناگهانی بودن وبریدن از سکوت است . ما ناگهان با سکوت قطع رابطه می کنیم و پس از پایان شعر هم دوباره بدان باز می‌گردیم. من برای اینکه این حالت‌را به صورت مصنوعی در خودم به وجود بیاورم، شروع کردم بطور ناگهانی کلماتی را برزبان‌بیاورم، یك کاغذ بزرگ را جلوی خودم گذاشتم و کلماتی‌را بطور ناگهانی رویش یادداشت کردم. مثل «حسن»، «خفته»، « حسین » و چیزهای دیگر، هرچیزی‌که بطور ناگهانی به‌ذهنم می‌رسید. با ادای این‌کلمات بودکه من‌حس‌کردم‌ناگهان اولین مصراع شعر ازآنها رویید. شعری راکه گفته بودم درآن موقع به«دکترساعدی» تقدیم کردم و در «آهوان باغ» هم منتشر شد. اولین جملهٔ‌این شعر را بعد ازآنکه من سیصد و یا چهارصد کلمه را نوشتم،خود زبان به من داد و من ناگهان احساس کردم که ذهنم برای خودش‌بستری

پیدا کرده است:

چشمان تو فانوس‌های سبز
دیگر به‌سوی قلعه‌ات برگرد
ای مادیان سبز !

در شهرهای مرگ
آخر چرا دیوار می‌سازی ؟
دیوار چین آخر فرو ریخت
چشمان تو فانوس‌های سبز
آخر چرا دیوار می‌سازی
در شهرهای سرد ؟
. . . . . .
. . . . . .

البته همین مسئله را من سه چهار باری امتحان کرده‌ام . یادم می‌آید وقتی در آمریکا بودم، کلاسی داشتم‌که در آن شاگردها شعر می‌گفتند، و بیشترشاگردان مرا شاعران جوان تشکیل می‌دادند . آنها وقتی شعرشان را می‌آوردند، می‌دیدم که شعرشان صرفاً جنبهٔ عاطفی دارد، یعنی شعرها به یك نامهٔ عاشقانه بیشتر از یك شعر شبیه است . حداکثر اینکه شعرها تك-تصویری بودند. ولی آن حالت ناگهانی و شهودی را در خودشان نداشتند. در دانشگاههای آمریکا تخته سیاه بزرگ است‌وتمامی‌دیواری‌ازدیوارهای‌کلاس درس را اشغال‌می‌کند. من آنجا هم به‌همین تمرین دست زدم، یکی را جلوی تخته آوردم و به‌بچه‌ها گفتم هر چه به ذهن شما می‌رسد بگویید و آنها هم شروع به‌گفتن کلمات کردند. هرکدام ازآنها به‌سرعت یك یا دو کلمه‌می‌گفت و او هم به سرعت آنها را می‌نوشت. ناگهان من کار را قطع کردم . پس از توقف ما دیدیم که نویسندهٔ کلمات در همانجا شروع به گفتن شعر کرده است. گاهی دانشجویان‌دیگر هم کلمه دادن‌را قطع‌می کردند

و خودشان شعرشان را می‌گفتند.

آیا آنچه‌که پیش آمد به‌خاطر ریتم بـود؟ به‌خاطر تصویر بود؟ به‌نظر من، ماچیزی را در ناخودآگاه این شخص و یا اشخاص‌به‌وسیلهٔ دادن‌کلمات و حتی به‌وسیلهٔ تداعی مصنوعی بیدار کرده بودیم، و این شخص حالا آرام آرام شروع به‌گفتن شعر کـرده بود و داشت شاعر می‌شد. جوانی که می‌خواهد به‌یك شعر نگاه‌کند باید ببیند که آیا این شعر حالت ناگهانی دارد یا نه ؟ مثلاً وقتی‌که فروغ می‌گوید:

من از نهایت شب حرف می‌زنم
من از نهایت تاریکی
و از نهایت شب حرف می‌زنم

«هدیه»

ما دقیقاً پرت شدن از سکوت به‌طرف‌کلمات و از کلمات به ـ طرف سکوت‌را می‌بینیم. یعنی ما در حقیقت بایك‌روند ناگهانی کلمات سر و کار داریم ، یعنی با خلاقیت در اصیل‌تـرین شکلش. به نظر من خلاقیت هنری ما را ناگهان از آنچه‌که جزخودش‌هست‌جدا می‌کند و به‌طرف یك چنین جریانی می‌راند. همین‌الان اگر ما سنفنی‌نهم‌بتهوون را بشنویم، اولین‌کار ما چه خواهد بود؟ سکوت. مجموع نت‌هایی که در این سنفنی به‌کار برده شده است ما را به‌سکوت دعـوت می‌کند . موسیقی می‌گوید با دنیای تصادفی، بی‌هدف و پراکنده‌که از هر چیز می‌تواند به‌وجود آید قطع‌رابطه کنید و به‌من گوش کنید و صاحب آن هدفی بشوید که من به‌شما القا و تحمیل می‌کنم.

هنر واقعی با ناخودآگاه فـردی و جمعی یك رابطهٔ فوری و ناگهانی برقرار می‌کند . مثل انقلاب ، یك حرکت ناگهانـی است ، همچون خواب دیدن است‌که از یك حالت ناگهانی خبر می‌دهد، در آن موقع معمولاً نمی‌شود اجزای دیده شده را تقسیم کـرد . فقط

به‌موقع تعریف‌خواب‌است‌که به‌ناچار به‌اجزای‌آن سلسله مراتب زمانی داده‌می‌شود. اینهاتعبیرهای‌ماازیك‌خواب‌است و حال آنکه همهٔ اینها در بی‌زمانی است که اتفاق می‌افتد .به‌همین دلیل است که شعر خوب ارتباط نزدیکی با خواب دیدن دارد و علتش هم ناگهانی بودن آن است .

ـ اگر بخواهید از دو غزل نام ببرید که به تعریف شمـا از شعر نزدیکتر باشد کدام‌هارا انتخاب می‌کنید؟

ـ یك غزل از حافظ و یك غزل از مولوی.

ـ ممکن است مصراع اول هر یك از این دو غزل‌را بفرمایید؟

ـ از مولوی غزل «چمنی‌که تا قیامت گل او ببار بادا». دراین غزل بیتی هست که به‌نظر من زیباترین بیت شعر فارسی است. آنجاکه می‌گوید :

تن ما به ماه ماند که ز مهر می‌گدازد
دل‌ما چو چنگ‌زهره ، که‌گسسته‌تار بادا!

آنجا که می‌گوید : «تن ما به ماه ماند» انسان احساس می‌کند که قصد مفاخره‌ای در میان است، اما مولوی خیلی زود از این تصور جلوتر می‌رود و می‌گوید: «که ز مهر می‌گدازد» . در مصرع دوم هم وضعیت درست به‌همین ترتیب است، منتها به‌صورتی به مراتب بهتر . در اینجا منطق زبان است‌که‌تغییر می‌کند. ابتدا ازچیزی تعریف‌می‌کند و بعد با به‌وجود آوردن یك تناقض ، زیباترین جریان عاطفی را به ـ خواننده القا می‌کند وهمانطورکه قبلاً گفتیم، شگردکار مطرح‌می‌شود: گسسته‌تارشدن چنگ زهره، مفاهیم را در شهود بیشتر غرق می‌کند.

اما از شعر حافظ: غزلش با این مطلع چقدر زیباست!

گر تیغ بارد در کوی آن ماه
گـردن نهادیم ، الحکم لله

در این غزل هم یك بیت بسیار زیبامی‌توان‌دید،آنجاکه‌می‌گوید:

مهر تو عکسی بر ما نیفکند
آیینه رویا ! آه از دلت، آه!

به فشردگی کلمات نگاه کنید، شما به‌هیچ وجه به جای «مهر» کلمهٔ دیگری نمی‌توانید بگذارید. هیچ کلمه‌ای با همان مقدار سیلاب و با همان مفهوم قادر نخواهد بود که این معنی را در ذهن القا کند . اگر بخواهیم مثلا کلمهٔ «عشق» و یا «نور» را به‌جای «مهر» بگذاریم، آیا واقعاً آن معنی به ذهن داده می‌شود؟ «آیینه‌رویا ! آه ازدلت، آه!» جملهٔ «آه از دلت، آه!» در زبان عادی چه‌معنایی دارد؟ این همان «از» فروغ است. من فکر می‌کنم که لازم است مقاله‌ای در بارهٔ این «از» نوشته شود. جاهایی هست که ما شعرحافظ را راحت می‌فهمیم،به‌دلیل آنکه ساخت زبان منطبق با ساخت زبان شعر است. ببینید مـا در این شعر حافظ به‌ساخت نثرکاملا نزدیك می‌شویم، وقتی‌که می‌گوید :

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
وآنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

در حالیکه «آیینه‌رویا ! آه از دلت، آه» به‌هیچ‌وجـه نمی‌تواند به‌صورت نثر، یا به‌صورت نظمی غیراز آنچه که پیداکرده ، برگردد، چـرا کـه از یك هندسه‌ومعماری‌خاص کلمات برخوردار است کـه دگرگونی نمی‌پذیرد. البته در اینجا اهمیت مسألهٔ مفهوم‌هم هست. این جدا افتادگی و بی‌خانمانی چیست ، و بی‌وطنی حافظ را چگونه بیان می‌کند؟ شاعری که همیشه گویی به‌دنبال پناهگاهی است و این نیاز وحشتناك را نه‌تنها در خویش کـه در کل بشریت متجلی می‌کند. این جریان جدا افتادگی‌را چگونه بیان می‌کند؟

ـ اگر بخواهید دو شعر از اشعار شاعران امروز را انتخاب کنید

که به تعریف شما از شعر نزدیکتر باشد، کدام ها را نام می‌برید؟

ـ البته در شعر جدید این‌کار دشوار است. از شعرهای فروغ و نیما مثالهای خیلی‌خیلی خوبی می‌توان آورد. شعر «ری را» بسیارزیبا است، به نظر من نیما از بقیه شعرا به حالت وحی نزدیك‌تر است.

نفر بعدی به نظر من بدون شك فروغ است. از فروغ می‌شود شعر زیبای «پرنده مردنی است» را مثال آورد. ببینید تکـرار در این قبیل شعرها مسألهٔ بسیار مهمی است. در قرآن‌هم شما با چنین جریانی روبرو می‌شوید. بعضی از حروف به‌صورت حروف تکرار می‌شوند تا بتوانند آن حالت ناگهانی بودن را بیشتر متجلی سازند. خیزش از سکوت مطلق به‌طرف کلمات مطلق. این‌حالت ناگهانی بودن درکارهای فروغ هم هست. دربعضی از شعرهای م. امید ،«رؤیایی»، نادرپور و شاملو هم می‌شود این حالت را دید.

در هرحال هرچند شعر «ماخ‌اولا»را که شما بخواهیدانتخاب کنید،مثل‌همان دوشعری‌که صحبت آنرا کردم. حالت ناگهانی در این کتاب «ماخ‌اولا» سخت خود را متجلی می‌کند.

ـ آقای دکتر اکنون این پرسش به میان می‌آید که شما شعر را به‌کدام هنر نزدیکتر می‌بینید ؟

ـ منظورتان چیست؟

ـ شعر یك هنراست و می‌تواند نزدیکی‌هایی با هنرهای دیگر داشته باشد،مثل نقاشی ، موسیقی ، پیکر تراشی و یا هنـر های دیگـر. شما آنـرا به‌کدام هنر نزدیکتر می بینید ؟

ـ به موسیقی.

ـ به‌چه دلیل ؟

ـ به این دلیل‌که در یك شعرخوب، همیشه‌کوشش دراین‌است

که شعر به‌طرف ریتم مطلق پیش برود و موسیقی ریتم مطلق است و اگر کمپوزیسیونی در شعر وجود داشته باشد همان نوع کمپوزیسیون موسیقی است و نه مثلا پیکرتراشی.

در شعر، ترکیبی از ریتم‌های مختلف با یکدیگر می‌آمیزد و ایجاد هارمونی می‌کند، در حالیکه درنقاشی یا پیکرتراشی یك‌جریان است که ریتمی‌را باخود دارد. دریك تابلوی‌نقاشی‌اصولاکمپوزیسیون واحدی به کارگرفته می‌شود، در حالیکه در شعر و یا درموسیقی، مخصوصاً موسیقی کلاسیك غربی،روندهای مختلف‌کمپوزیسیون است که به کارگرفته می‌شود و در هم می‌آمیزد. جریانی در بالا و پایین و وجریانی که‌ازکنارآنها می‌گذرد،مجموعه‌ای از ریتم‌ها و کمپوزیسیون‌های مختلف به وجود می‌آورند. به نظر من در «مرغ آمین» نیما، ما با ترکیب عناصرمختلفی که ریتم به وجود می‌آورند، سر وکار داریم. شما در هیچ مجسمهٔ بزرگ و مشهوری چنین ترکیب هایی را نمی‌بینید. البته در نقاشی‌های جدید، ما می‌توانیم گاهی با چنین جریانی روبروبشویم. من هم تمرینها و هم اصل «گرنیکا»[1] را دیده‌ام. در چنین نقاشی‌هایی که ازگستره‌های وسیع‌وگوناگونی سخن می‌گویند، ما می‌توانیم با چنین حقیقتی روبرو بشویم. در هنرهای دیگرمجموعهٔ چند ریتم یك‌کمپوزیسیون را به‌وجود می‌آورد، در حالیکه در شعر چند کمپوزیسیون هست که یك شعر بلند را می‌سازد، «پادشاه فتح»، «مرغ آمین» و یا « ایمان بیاوریم ... » از مجموعهٔ چند کمپوزیسیون ساخته شده‌اند و به‌همین جهت هم، اینها به‌موسیقی سنفنیك‌خیلی‌خیلی نزدیکترند. اگرشکل ظاهری این کلمات‌را برداریم و به‌جایش‌نت‌های موسیقی بگذاریم،خواهیددیدکه‌چقدر به موسیقی‌شباهت پیدا می‌کند،

1 — Guernica

چرا که یك قطعه سنفنیك هم هیچگاه از یك‌کمپوزیسیون تشکیل نمی‌شود، بلکه‌ازکمپوزیسیون‌های مختلفی‌تشکیل می‌شودکه با هم‌کلا به‌صورتی خاص، دارای ریتم و هارمونی هستند.

همانطورکه دربدن‌انسان اجزای مختلف تشکیل‌کمپوزیسیون‌هایی را می دهند،درشعر، ما با ترکیب صدها کمپوزیسیون مختلف روبرو می‌شویم، یعنی‌صدها اندام با یکدیگرترکیب می‌شوند وشعری را به وجود می‌آورند. تنها فرق اساسی میان شعر و موسیقی در این است‌که شعر هرگز بی‌معنی نمی‌شود و حال آنکه در موسیقی‌حالات القایی بیش از اندازه، حالات گوناگون و بی‌انتها ایجاد می‌کند که حتی یك قطعه موسیقی را بی‌معنی جلوه می‌دهند. یعنی موسیقی از فرط داشتن معنی ممکن است‌که بی‌معنی جلوه‌کند، در حالیکه درشعر چنین نیست. وقتی که ما از «مهر» سخن می‌گوییم «مهر» را می‌فهمیم و نه ماه را، و حداکثر شاید دربعضی‌از اوقات ماه را بشود درك‌کرد، اما دیگر قطعاً سنگ وکتاب را از آن نمی‌فهمیم. در شعر فیل فرم، گاهی یاد هند محتوا را می‌کند. در موسیقی هرگز این‌اتفاق نمی‌افتد.

— به نظر شما شعر را خوانندهٔ شعر تعالی می بخشد یا محیط تربیتی شاعر؟

— ممکن است که در این مورد بیشتر توضیح دهید.

— من می‌خواهم بدانم‌که آیا منتقدین، تحصیلکرده ها و خوانندگان آگاه شعر یك شاعر، بیشتر به او در ساختن شعرش کمك می‌کنند یا محیط تربیتی و خانوادگی شاعر؟

— به‌نظر من این بخش دوم کار، بسیار اساسی است، به‌این‌دلیل که پیش از وجود شعر، خود شاعر است که وجود دارد. این شاعر است‌که شعرش‌را می‌سراید، به‌خواننده می‌دهد وخواننده بیان‌می‌کند

که شعرهای شاعر چگونه است و چه اثراتی را بر خواننده می‌تواند برجای بگذارد. وقتی‌که شاعری شعری‌را می‌سراید، با زندگی سر و کار دارد، اما البته به‌صورتی خاص، آنگونه که خودش می‌بیند و حس می‌کند. اشتباه اساسی ما در بررسی شعر از ۱۳۴۰ به‌این سو در این بود که ما شعر را به‌عنوان یك جریان آگاهانهٔ شاعرانه نگاه می‌کردیم؛ یعنی احساس می‌کردیم همهٔ امور آگاهانه صورت می‌پذیرد. ولی نظر کنونی‌ما فرق می‌کند. نظر من این‌است که شعر خوب شعری‌است که به‌شاعر دیکته بشود، بجای آنکه شاعر خود آنرا بر صفحهٔ کاغذ دیکته کند، یعنی بهترین اثر هنری اثری است که نویسنده را بنویسد بجای‌آنکه نویسنده آنرا بنویسد. ما دونوع‌نوشته داریم: یکی‌نوشته‌ای که روانی است، یعنی به‌روان فردی مربوط می‌شود ونوشته‌ای‌هم‌هست که روانی نیست، یعنی‌فقط‌به‌روان‌فردمربوط نمی‌شود، بلکه به روان جمعی انسانها مربوط می‌شود، یعنی آن چیزی که خواب کل بشریت است، شعر باید خواب کل بشریت باشد، آرزو و نیاز کل بشریت باشدکه به‌وسیلهٔ یك‌نفر بیان می‌شودکه‌هم‌برای آن‌عصرشاعر معنی‌دارد و هم برای اعصار دیگر، مثل شعر حافظ، شعر «ریلکه»[۱]، شعر «هولدرلین»[۲] و شعر مولوی. خود شاعر، بسیار کوچکتر از کل‌بشریت است. من فکر می‌کنم که شاعر خوب کسی است که محیط تربیتی، محیط فرهنگی، دوران کودکی ونوع یادگیری را به عنوان یك واقعیت محتوم در خویش و بر خویش نپذیرد، از آنها عبور کند و چیزی فراسوی این‌جریانات به‌وجود بیاورد. البته من منکر اهمیت‌این جریانات نیستم، اما معتقدم‌که اینها نباید روح یك‌شاعررا تسخیر کند. شعر باید بزرگتر از یك‌فرد و حتی بزرگتر ازیك مرحلهٔ تاریخی‌باشد

---

۱ — RilKe ۲ — Holderlin

و باید گسترهٔ بیشتری داشته باشد. دست‌کم اینکه کل تاریخ را بیان کند. در حقیقت او باید کل رابطهٔ انسان باطبیعت را بیان‌کند. شاعر باید به‌بیان آن جریاناتی بپردازدکه از ابتدای بشریت تا امروز ذهن بشر را به‌خود مشغول داشته‌اند و برای او مطرح بوده‌اند. اینکه مثلا شاعری بگوید، «می‌خواهم با بیان دوران کودکیم و سختی‌هایش جامعهٔ خود را در دو وضعیت نشان بدهم، وضعیت طبقهٔ بالنده را بیان کنم و طبقهٔ در حال اضمحلال را نشان بدهم» اینها به نظر من شعر نیست. باید عمق ساختی حالات و حرکات را بیان کرد، باید عصارهٔ این حرکات را بیان‌کرد وگرنه‌شعر فقط می‌شود مقاله‌نویسی. از ۱۳۵۰ به‌این سوی شعر ما دچار توقف عجیبی شده است و به‌نظر من دلیل عمدهٔ آن همین بوده است. شعر ما از شعر جدا شده و به چیزی مثل روزنامه‌نگاری، تاریخ و یا سیاست بدل‌گردیده است.

من‌می‌خواهم بگویم که‌نبایدکاتب کتاب‌را بنویسد بلکه‌بایدکتاب کاتب را بنویسد، شعر این است. چیزی بالاتر از فرد خود شاعر باید در ساختن شعر شرکت داشته باشد. شعر باید حالت ناگهانی و حالت وحی خودش را پیدا بکند و متأسفانه شعر جدید ما خیلی کم از این حالت برخوردار است، در حالیکه هریك از غزلیات مولوی دقیقاً این حالت را دارد. از این جهت شعر جدید ناچار است تا به‌شکلی آن سیاق قدیم را به‌شعر بازگرداند. این‌را کسی می‌گوید که به علت بعضی مسائل آنهمه با تقلید شعر کلاسیك مخالفت کرده است. من اگر با بهار مخالفت‌کرده‌ام به‌این دلیل نبود که بهار مثل نیما نیست، بلکه به‌این دلیل بودکه بهار مثل مولوی نیست. اگر نیما مثل مولوی و حافظ نباشد باید با او هم مخالفت‌کرد. شعر زنان امروز را وقتی‌که با شعر فروغ مقایسه می‌کنیم چه‌کمبود محسوسی در آن وجود دارد.

قائل نیستم.

- اگر ما در جامعه‌ای زندگی کنیم با فرهنگ بالاتر، منتقدین بهتر و افراد تحصیلکرده و روشنفکر،در آن صورت شاعران بهتری‌را نخواهیم داشت؟

ـ همیشه هم اینطور نیست، شما درنظر بگیرید صرف‌نظر از ناموزونی‌های سیاسی و اقتصادی، متمدن‌ترین و پیشرفته‌ترین کشورها، آمریکا است . واضح است که وقتی در جایی دو تا سه هزار کالج و دانشگاه وجود داشته باشد، آنجا بسیار هم پیشرفته خواهد بود . در همانجاکه تیراژ کتب و مجلات با ارزش در حد بسیار بالایی است ، شما می‌توانید شاعران خیلی خوبش را ، مثلا «الن گینزبرگ»[1] را با شاعران خودمان مقایسه کنید. شعرنیما به‌هیچ‌وجه کمبودی نسبت‌به‌آن شعرها ندارد.

این‌همه زن تحصیلکرده و آزادی‌خواه که مخالف دولتشان و مخالف‌امپریالیزم هستند، درآمریکا وجود دارند،آنها برای‌خود ومردم طالب‌همه‌گونه‌آزادی‌هستند، مانند «دنیس لورتاف»[2] و یا «آن سکستن»[3]، که هر دو از بهترین و مشهورترین شاعران آن جامعه هستند ، با این‌حال وقتی شماشعر این دو را باشعر فروغ مقایسه می‌کنید،هرگز تازگی شعر فروغ‌را در آن اشعار نمی‌بینید.

ـ اگر همین اشعار فروغ به انگلیسی ترجمه شود آیا آنها هم می‌توانند آن تازگی و غنا را که شما احساس می‌کنید ، حس‌کنند؟

ـ شعر فروغ به زبان انگلیسی ترجمه شده است . خود من هم برخی از اشعارش را به انگلیسی برگردانده‌ام ، و برای کلاسهای

---

۱ — Allen Ginsberg
۲ — Denise Levertov
۳ — Anne Sexton

طبیعی است که درك سیاسی این زنان قوی‌تر از فروغ است ، درك تاریخی‌شان هم نیرومندتر است، اینها انقلاب و ریختن این همه مردم درخیابان‌ها و به وجودآوردن این‌همه ریتم‌های تازه را درك کرده‌اند. از همهٔ این جهات زنان شاعر امروز از فروغ قوی‌تر هستند. حالا باید از خودشان بپرسیم‌که چرا شاعره‌های جدید قادر نیستند یك سطر مثل فروغ بگویند؟ ما باید این‌را بفهمیم. آنها احساس می‌کنند که درند جریانهایی را تسخیر می‌کنند و حال آنکه شعر با تسخیر کردن سر و کار ندارد ، بلکه با تسخیر شدن سر وکار دارد . انسان باید بایستد و بگذارد تا دنیا با همهٔ زیباییها و زشتی‌هایش از او عبورکند و او را تسخیرکند. در چنین صورتی است که‌کلمات نوشته شده بر کاغذ شعر می‌شود. فروغ در چنین وضعیتی است که شعر «ایمان بیاوریم»، «وهم سبز» ، «گل سرخ» و یا شعرهای آخر «تولدی دیگر» را سروده‌است. شك نیست که محیط تربیتی اهمیت بسیار دارد، طبیعی است که همهٔ ما رنگ زمانه‌مان را می‌گیریم. مولوی رنگ زمانهٔ خودش را دارد ، همانطور که حافظ،و همانطور که نیما. اما در عین حال این شاعران رنگ نوع انسان را نیز دارند، شاعر کسی است که زبان نوع بشر را بیان کند . هرچندکه تربیت و یا بی‌تربیتی فرهنگی اهمیت بسیار دارد ، اما در عین حال من معتقدم که باز بودن سلولهای ذهنی برای وسیع‌تر دیدن جهان از این‌ها هم مهمتر است. شاعر صداهایی را که انسان معمولی‌نمی‌شنود و ازسکوت‌های دور می‌آید می‌گیرد و از آنها شعری والا می‌سازد :

« تن ما به‌ماه ماند که ز مهر می‌گدازد »

در نتیجه ، طبیعی است که من به زمان خاص خودمان اهمیت می‌دهم، ولی برای آن اهمیتی بیشتر از آنچه‌که برای نوع‌بشر قائلم،

دکترای ادبیات برده‌ام ، وقتی آن شعرها را برای دانشجویان خواندم، اکثر آنها حس کردند که این شاعر یکی از بزرگترین شاعرانی است که آنها تا آن زمان شناخته‌اند. حالا شما ملت دیگری را درنظر بگیرید. شاعری بنام «کاوافی»[1] هست که شعرهایش به فارسی برگردانده شده . مجموعهٔ شعرهای او از ۲۰۰ تا ۳۰۰ صفحه تجاوز نمی‌کند.او هم شعرهایش را اتفاقاً به تصادف سروده بود ، او شاعری نبود که شب و روز بنشیند و به شعر بیندیشد. او همیشه درمیخانه‌های اسکندریه پلاس بود ، یا زندگیش را در نشستن کنار دریا و تماشای آدمها می‌گذرانید.

ولی «اودن»[2] شاعرانگلیسی که بعدها به آمریکا مهاجرت کرد ، معتقد است که اگر یك تن با ترجمهٔ شعرهایش در کار شاعران جهان تأثیر جدی‌گذاشته باشد ، همان کاوافی است که از اهالی یونان است. کشوری که در آن زمان دو تا سه میلیون جمعیت داشت و در آن دوران ازعقب‌مانده‌ترین فرهنگها برخوردار بود. یونان کشوری است اروپایی، ولی از آن جهان سوم . ولی با اینهمه کاوافی بزرگترین تأثیرها را به وجود می‌آورد .

شعر امروز آمریکا تحت تأثیر شعر چندین قرن پیش چین است. اصلاً اگر شعرچینی تأثیرش را بر ازرا پائوند نمی‌گذاشت، شعر امروز آمریکایی وجود نمی‌داشت . گینزبرگ از هند الهام می‌گیرد و «گری اسنایدر»[3] شاعر دیگر آمریکایی ، از «ذن بودیسم» ژاپن الهام می‌گیرد . این آدمها برای غنی‌ترکردن کارشان می‌روند و این زبانهای بقول خودشان عجیب و غریب را می‌آموزند . در حال حاضر درآمریکا یك بازگشت به گذشته و یك بازگشت به دوران سرخپوستها وجود دارد . این شاعران به اردوگاههایی که دولت آمریکا برای سرخپوستها

۱– Cavafy ۲– Auden ۳– Gary Snyder

به وجود آورده است و در حقیقت آنها را در آنجاها زندانی کرده است می‌روند تالحن آنها را بیاموزند و وارد شعر کنند . آوازهایشان را به شعر آمریکایی برمی‌گردانند . آدمی مثل «راثنبرگ»[1] پیش از خواندن اشعار خودش در حدود یك ساعت در صحنه ادای آواز خواندن سرخپوستها را درمی‌آورد . پیشرفت تمدن و حتی پیشرفت در تحقیقات هنری هیچ ارتباطی به پیشرفت شعر ندارد .

شعر با پیشرفت تمدن هیچ ارتباطی ندارد ، تنها چیزی که در این رابطه امکان دارد ، تغییر شکل شعر است. اینکه شعر از مسائلی دیگر و احتمالاً به اشکال دیگر از آن مسائل سخن بگوید . هیچوقت نمی‌شود گفت که کاوافی از حافظ شاعرتر است . نیما هرگز از حافظ شاعرتر نیست ، با وجود اینکه ۶۰۰ سال بعد از او می‌زیست و بار فرهنگی ۶۰۰ سال را بر شانه داشت . پیشرفت تاریخ موجب پیشرفت نقد ادبی می‌شود . دوران ما دوران نقد ادبی است . همین الان خود من در مورد یك مسئلهٔ ساخت در حدود ۳۰۰ کتاب دارم ، و حال آنکه درقرن نوزدهم چنین چیزی ممکن نبود.و درقرن ۱۷ و ۱۸ چنین چیزی مسلماً عملی نبود . در فرهنگهای عقب مانده نقد ادبی عملی نیست . ما تا دوران مشروطیت،یعنی تا آن وقتی که «تقی رفعت» آن مقالهٔ خود را علیه بهار نوشت ، درحقیقت نقد ادبی نداشتیم . این مملکت یك نقد ادبی گرامری داشت . می‌گفتند که مثلاً باید قافیه را اینطور به کار برد. ولی شما هرچه از قافیه به درستی استفاده بکنید ، حافظ نمی‌شوید و حتی او را نمی‌فهمید . ببینید دیوان حافظ منتشر شده است ، اینهمه بررسی در مورد حافظ صورت گرفته است ،اما هنوز جامعهٔ ما به مرحله‌ای نرسیده است که بتواند حافظ را نقد کند ، فقط می‌تواند

۱–Rothenberg

اظهارنظرهایی در مورد ابیات شعر او بکند . هنور بهترین منتقدان و نویسندگان ما کاری به ساخت شعر حافظ ندارند . آنها تنها از دوران او و برداشت او و از زمانه‌اش سخن می‌گویند که به نظر من تنها یك کار ذوقی است . کاری که اصولاً در نقد ادبی جدید ارزش چندانی ندارد . آنچه که در نقد ادبی شایان ارزش است درك علمی از یك مسئله است . یك تحقیق علمی ذوق را تبدیل به علم می‌کند و آن را تا سطح یك علم جهانی ارتقا می‌دهد . متأسفانه جامعهٔ ما به آنجا نرسیده است که بتواند نقد ادبی را درك بکند . جوامع عقب‌مانده نقد ادبی ندارند، اندونزی شعرفراوان دارد اما یك «بوطیقا» (Poetics)ندارد.

شعر یك جریان حیاتی است و با نوع بشر سر و کار دارد . هر انسانی ، یا یك قبیلهٔ انسانی،ازقدیمی‌ترین دوران تا به امروز نیازمند بود که شعر بگوید و یا شعر بشنود، اما اینها نیاز به نقد ادبی نداشته اند و ندارند . این یك واقعیت است که در جوامع مترقی و پیشرفته نیاز به نقد ادبی احساس می‌شود ، به تحقیقات علمی نیاز هست و به همین جهت هم نقد ادبی بزرگ و مهم دنیا را یا باید در فرانسه پیدا کرد و یا در آمریکا و انگلیس . در **دنیای سوم** نقد ادبی به طور عجیبی عقب مانده است. باید در نظر بگیریم که شعر امروز امریکا تحت تأثیر شعر آمریکای لاتین است . با وجود اینکه در آمریکای لاتین فقر ، عقب‌ماندگی و فقر فرهنگی هست . شعر «نرودا»[1] زائیدهٔ فقراقتصادی وفقرفرهنگی است . شیلی را تقریباً باید ازمستعمرات آمریکا دانست ، اما نرودا بر شاعران آمریکا و جهان اثر می‌گذارد . ایران در زمان شاه تقریباً مستعمرهٔ آمریکا بود ولی شعر فروغ ازکار آنسکستو ن

1— Neruda

خیلی بهتر است . شعر فروغ بهتر از شعر« آنا آخماتووا »[1]،شاعرهٔ معروف نیمهٔ اول قرن بیستم روسیه است ، هرچند که این شاعر در وضعیت خاصی زندگی کرده و انقلاب بلشویک را دیده ، موافق و مخالف آن بوده و از تجربیات فراوانی نیز برخوردار بوده است . اما با اینهمه شعر فروغ بهتر از شعر اوست . باید واقعاً درك کرد که چرا چنین پدیده‌ای بوجود می آید ؟ علتش در این است که شاعر ، هنگام سرودن شعرش تنها با زبان و تاریخ در ارتباط نیست . از زمان ارسطو به این سو گفته‌اند که شعر با یك حقیقت جهانی در ارتباط و تماس است . یعنی شاعر بیان کنندهٔ روح کل بشریت است . شاعران نه عقب‌مانده و نه پیشرفته‌اند. این منتقدین هستند که می‌توانند عقب‌مانده یا پیشرفته باشند . این خوانندگانند که ممکن است عقب‌مانده و یا پیشرفته باشند . شاعران بزرگی که‌استعدادگیرندگی‌داشته‌باشند وبتوانند از کل هستی و کائنات گفتنی‌ها را بگیرند و دیدنی‌ها را ببینند بی‌تردید موفق خواهند بود . کافی از یك کشور دوسه میلیونی ، فروغ از یك کشور نیمه مستعمره در زمان شاه،نرودا از شیلی نیمه مستعمره ، بی‌شك همسطح شاعرانی همچون گینزبرگ و دیگر شاعرانند ، اگر نخواهیم بگوییم که از آنان حتی بهتر هم هستند .

«رابرت دانکن»[2] یکی از شاعران بسیار بزرگ آمریکا است . او شعرهایی را که « پرفسور آربری »[3] از مولوی ترجمه کرده بود ، دوباره به انگلیسی برگردانید. بسیاری ازمستشرقین حتی با زبان مادری خودشان هم آشنایی درستی نداشتند و واضح است که به این ترتیب با زبانهای‌ممالك دیگرتا چه اندازه می‌بایست بیگانه باشند. اشکال بزرگ

1— Anna Akhmatova
2— Robert Duncan
3— Professor Arberry

مستشرقها در این نیست که همه جاسوس بودند و یا سوء نظرداشتند، بلکه در این است که اکثراً از زبان کشورهای مورد نظر خودشان اطلاع بسیار ناقصی داشتند. شعر چینی چرا در غرب تا به این اندازه خوب شناخته شده است؟ برای آنکه مترجم آن شعر ازرا پائوند، یکی ازقوی‌ترین شاعران غرب بوده است. چرا شعر ما هنوز درغرب شناخته نشده؟ به دلیل آنکه از این شعرها هنوز ترجمهٔ درستی در دست نیست. اگر کسانی که از زبان ما و خودشان اطلاعات درستی دارند بیایند و این اشعار را ترجمه بکنند، آنوقت مشخص خواهد شد که ارزش کار ما تا چه اندازه در کشورهای دیگر شناخته خواهد شد. یادم می‌آید وقتی که به کمك دیگران کوشیدم تا شعر نیما، مولوی و فروغ را به انگلیسی برگردانم، اثر فوق‌العاده‌ای بر شاعران امریکایی بر جای نهاد.

ـ من ازگفته های شما اینطور می‌فهمم که خواننده و منتقد تأثیر چندانی درکار شاعر نمی‌توانند بر جای بگذارند. شاعر به‌کار خود ادامه می‌دهد، خواه نقد ادبی و یا خواننده پیشرفته باشد و یا نباشد. آیا اینطور هست؟

نه اینطور نیست. به نظر من نقد ادبی تأثیر خاص خود را در شاعر و بوجود آوردن محیط خاص دارد. در دههٔ ۴۰ ما نقد ادبی داشتیم، ولی امروزه نقد ادبی نداریم، به همین جهت هم هست که ما شعری در دور و بر خودمان نمی‌بینیم. من شنیده‌ام که مثلا شاملو یك شعر بلند گفته،ولی‌البته من نخوانده‌ام، هرکدام ما داریم همینطوری دو، سه گونی شعر جمع می‌کنیم. آنچه که من می‌خواهم بگویم این است که با وجود وسائل ارتباط جمعی که توانسته‌اند فاصلهٔ میان شاعر و خواننده را به حداقل برسانند و با وجود پیشرفت‌هایی که در

نقد ادبی بوجودآمده‌است،ولی هیچ‌یك‌از اینها قادرنیستند تا درجوهر یك شاعر واقعی تغییرات اساسی بوجود آورند. نقد ادبی‌تنهامی‌تواند آن استعداد خاص را تقویت کند. من می‌دانم که نقد ادبی در کارهای نادرپور اثر گذاشت،شعرهای بعد از ۴۵ و۴۶ اوبهتر ازکارهای گذشته‌اش است.اما نقد ادبی تنها توانست یك نادرپور بهتر بسازد.اما از نادرپور یك فروغ دیگر بوجود نیاورد. ببینید حرفهایی که در بارهٔ نادرپور گفته شد در باره هنرمندی ،«مشیری» و«توللی»هم گفته شد، اما توللی از میان رفت، هنرمندی دیگر اصولاً کاری نکرد و مشیری هم به همان گفته‌ها ادامه داد. اما نادرپور تکامل پیدا کرد. نقد ادبی استعدادهای کوچك را از میان می‌برد. من مدتهاست که می‌گویم که شعر شاملو بدلیل نداشتن وزن از کمبودی رنج می‌برد، اما او تصمیم گرفت که در بی‌وزنی شعر بگوید، اگر هم گاهی در وزن شعری سرود یك شعر سطح پایین از کار درآمد. حرفهای من او را عوض نکرد، تنها کاری که کرد این بود که توانست به شاملو کمك کند تا در بی‌وزنی شعری بسازد که همان خاصیت اوزان را هم در آن جای دهد. البته هر جامعه‌ای‌شاعرخاص‌خودش‌را دارد. ولی مثلا ماقادرنخواهیم بود برای جامعه‌ای که شاعر ندارد شاعر بسازیم. چنین کاری از ما برنمی‌آید.

ببینید : یك مسئله مهم دیگر هم باید در اینجا گفته شود، آنهم خواندن شعر است. من واقعاً مایلم که شعرم را برای دستکم ۱۰۰ نفر بخوانم تا آنها با شنیدن صدای من، صداهایی را که در وجود خودشان هست بیدار کنند و اگر استعدادی برای سرودن دارند شعر بسرایند، و من چقدر متأسفم که چنین امکاناتی وجود ندارد. من در حال حاضر کاملاً بی‌مخاطب زندگی می‌کنم. یعنی شعرم را می‌گویم و برای خودم نگاه می‌دارم. مثلاً من شعر بلندی در ۶۰ تا ۷۰ صفحه دارم به نام «اسماعیل» که فقط آن را برای ده دوازده نفری خوانده‌ام.

من شعرم را برای «سیمین بهبهانی» می خوانم و او شعرش را برای من‌و من احساس می‌کنم که این یك غبن است. این بزرگترین‌فقدانی است که برای من وجود دارد و من واقعاً احساس می‌کنم که باید شعرم را در جایی بخوانم، چرا که باید صدای اسماعیلی را کـه امـروز گفته‌ام به‌گوش دیگران تا پیش از آنکه پیر شوم و صدایم در نیـاید برسانم. این یك نیاز روحی برای من هست. حالا خواه‌آنکس که این شعرها را می‌خواند شعری بسراید و یا نسراید. شعرش همانند شعر من باشد و یا نه. اینها مطرح نیست. این برای من یك نیازروحی هست که مخاطبی داشته باشم.

ـ همانطور که شما هم گفتید ما در این ده دوازده سال اخیـر نقد نداشتیم ولی اگر هم داشتیم مقدارش بسیار کم بوده است. بنظر شما دلیل آن را در چه جریانهایی باید جستجو کرد؟

ـ بنظرمن علت اصلی آن در سیاسی شدن جامعه است. به‌همین جهت، دیگر فرصتی برای نقد ادبی نمانده است. کسانی که به کار نقد ادبی دست زده بودند بعدها بیشتر به کارهـای سیاسی پرداختند. بعضی‌ها هم اصلاً وسایل این کار را نداشتند. شما باید در نظر بگیرید که تا پیش از سال ۵۰، جنگ‌ها و مجلات ادبی جدی بودند و از آن پس قسمت بزرگی از آنها تعطیل شد. خیلی‌ها امروز و آن روز به مجلهٔ «فردوسی» فحش می‌دهند و می‌دادند. خود ما هم بـه خیلی از مطالبش فحش می‌دادیم. ولی در عین حال نباید این را از نظردور داشت که «فردوسی» فضایی‌را بوجود آورده بود که گروهی می‌توانستند در آنجا حرفهایشان را بزنند. و در کار دیگران اثرمی‌گذاشتند. وقتیکه انقلاب آمد، مسأله حادتر از آن بود که دیگر کسی به نقد ادبی‌توجهی کند. در آنوقت همه شروع به کار سیاسی کردند، مقصود ورود به

سازمان یا دسته‌ای نیست، بلکه اصولاً همه شروع کردند، به‌کارسیاسی. سه سال بعد از انقلاب بود که من فکر کردم باید کارهایی را که انجام داده‌ام پاکنویس و منتشر کنم. در آن روزها امکانات فراوانی برای نویسندگان وجود داشت و طبیعی بود که اینها عجیب می‌توانست اثر داشته باشد. از ۱۳۵۰ به‌این‌سو شاعران جوان تنها با دید سیاسی شعر گفتند و شعر را هرگز به صورت جدی نسرودنـد. شعر از آن پس به صورت عقب مانده باقی ماند. یکی از دوستان من در اوایل انقلاب حدود سه تا چهارهزار شعار جمع کرده بود ولی با وجود همه اینها، شعر پیشرفتی نداشت. شعر «اوستا» و شعر «مشفق‌کاشانی» تنها در محتوا به‌انقلاب اشاره می‌کنند ولی از جهت فرم تفاوتی باکارهای منوچهری دامغانی و فرخی سیستانی‌ندارند. به‌این ترتیب هنوز هم همان‌شعرای ۴۰ تا ۵۰ هستند که شاعران واقعی انقلابند و نه دیگران. هـرچند که گروهی حالت «اپیژون»[1] یعنی جانشین، به‌خودگـرفته‌اند، ولی کسی نمی‌تواند برای آدمی مثل اخوان یا شاملو جانشین بتراشد. دریك زمانی از تاریخ ما ده نفر پیدا شدند که خوب شعرگفتند. کسی نمی‌تواند از اوستا، اخوان‌بسازد. چنین چیزی غیرممکن است. تمام امکانات‌وسایل ارتباط جمعی قادر نخواهد بود که ازکسی که از شعر تلقی نظم دارد، شاعر بسازد.

پس در مورد شعر نو بایدگفت اولاً مکانیسم‌هاکم شدند وازمیان رفتند و در ثانی‌شعرها حالت سیاسی پیدا کردند و این در دوران انقلاب به‌اوج‌خود رسید. بعداز انقلاب هم اینها جهت‌خودشان‌را تغییر دادند و به‌بیان مسایل کلی پرداختند، دیگر سخن از مرگ درسنگر ویا مرگ طبیعی نبود، بلکه تنها سخن از مرگ بود.

---

1 — Epigeon

من در این باره حرفی دارم. جوانهای امروز حاضر نیستند تا تکنیکی راکه ما بدست آورده‌ایم مورد استفاده قرار بدهند. اینها دو راه در پیش‌دارند یا باید روح ۲۲ بهمن‌را در زبان خاص خودش‌زنده کنند و درکنار ادبیات کلاسیك و نیمایی قرار بگیرند و یا بپذیرندکه این آشغال‌هایی‌که به‌نام شعر در اینجا و آنجا به چاپ می‌رسد هیچ ارتباطی به‌شعر ندارد.

ـ من ازگفته‌های شما این نتیجه را می‌گیرم که اگر ما در این دهٔ تا دوازه سال حتی شعر خوب نداشتیم به این دلیل بود که جوانها همه می‌کوشیدند تا همه چیزها در شکل و بعد سیاسی‌اش مطرح باشد، و از آنجاکه شعر را نمی‌توان در مرزی محدودکرد بنابراین ما نمی‌توانستیم شعر خوب داشته باشیم و اگر وضعیت به همین صورت ادامه یابد شاید دیگر به این زودیها شعر خوب پیدا نکنیم.

ـ بله. این تقریباً خلاصهٔ گفته‌های ماست. ما در اوایل انقلاب دیدیم کسانی از جهت شعری و نویسندگی شهرت پیدا کردند که نه شاعران بزرگ و نه‌قصه‌نویسان بزرگ بودند،بلکه آنها آدم‌های بزرگی بودند. ببینید« خسرو گلسرخی »را می‌توانیم از دو دیدگاه نگاه کنیم. یکی از این جهت‌که با رژیم شاه شجاعانه تا مرز و سرحد شهادت و فداشدن مبارزه‌کرد و آن‌دستگاه پدرسالار سلطنتی را به‌مبارزه طلبید و تا پای‌جان‌هم ایستادگی‌کرد، ویکی ازاین دیدگاه‌که شعر او درچه معیاری‌قابل سنجش است.

در دیدگاه اول شك‌نیست‌که او بر شاملو و اخوان برتری‌داشته چون آنچه او کرده، آنها نکردند. من اما ازجهت شعری دوسطر ازکارهای اخوان را باکل شعرهای‌گلسرخی عوض نمی‌کنم. من می‌گویم‌که یکی شاعراست‌و دیگری‌شهید. و ارزش هرکدام از اینها هم

در جای خودش بسیار بسیار بالا است. اینها دومقولهٔ جدا ازهمند. در اوایل انقلاب جنگهای فراوانی را می‌بینیم‌که صفحات بسیاری را در معرفی گلسرخی به‌عنوان شاعر بزرگ ایران اختصاص می‌دادند، و حال آنکه در بارهٔ اخوان یاچیزی نمی‌نوشتند ویا خیلی‌کم به‌کارهایش توجه می‌کردند. یا«آزرم»،البته به‌زندان رفته وشکنجه شده و خیلی چیزهای دیگر، اما او هر چه باشد شاملو نمی‌شود. او نمی‌تواند به‌عنوان یك‌شاعر درجه یك مطرح باشد. این عملی نیست. شعر درآن دوران چنان سیاست‌زده می‌شودکه ما ازخود شعر نشانی نمی‌بینیم.

ـ به نظر شما شعر باید ملتزم باشد یا آزاد؟

ـ در اینجا مسألهٔ باید در کار نیست. شعر ملتزم هست، ولی التزامش از نوع نثر نیست. نثر در مقابل واقعه‌ای‌که اتفاق می‌افتد، ملتزم است، اما شعر در مقابل زبان، زمان و خودش و در مقابل کل بشریت ملتزم است. هیچکس به‌حافظ نگفته است که تو باید در مقابل حقوق‌بشر ملتزم‌باشی. اما او هست. شعرهای درجه‌یك همیشه‌ملتزم‌اند، اما هدف این التزام با التزامی از انواع دیگر، البته‌که متفاوت خواهد بود. التزام‌شاعر در مقابل بشریت است وحوادث بشری‌که رخ‌می‌دهد و نه رخدادهای روزانه. اما البته اگر شاعری بتواند بیانگر حال، گذشته و آینده باشد می‌شود حافظ و التزامش هم‌می‌شود التزام‌حافظ. این التزام غیرزمانه‌ای‌است‌وبیشتربازمان‌به مفهوم وسیع کلمه درارتباط است.

ـ پس شاعر بزرگ آن کسی است که هستی را در کل آن مورد تردید، پرسش و یا بیان قرار بدهد و نه بخشی از آن را. التزام شاعر در همین بیان خلاصه می‌شود. آنها که توانستند هستی را در کلیتش بهتر درك کنند و زبانش را هم پیدا نمایند بی‌تردید موفق‌تر ازکسانی هستند که در

چنین مرحله‌ای نیستند .

ـ بله، کاملا همین‌طور است.

ـ به نظر شما تأثیر ادبیات کلاسیك در شعر امروز ما تا چه اندازه است و اصولا به نظر شما یك شاعر امروز تا چه اندازه باید از ادبیات کلاسیك خود آگاهی داشته باشد ؟

ـ شعر امروز ما ادامهٔ ادبیات کلاسیك است، اما البته طرز تلقی‌اش از جهان عوض شده است. این تلقی مربوط به‌شکل درونی شعر می‌شود . واحد شعر در گذشته بیت، و حتی به‌یك معنی ـ در صورتی که فقط وزن را درنظر بگیریم ـ مصراع بود . مقصود من این است که شاعر قدیم چون می‌خواست سکوت را بشکند و از آن بیرون بیاید با مصراع شروع می‌کرد. ازجهت زبان سرچشمه گرفته از سکوت ، این مصراع است که واحد است. در تکامل آن و برای آنکه مصراع تنها نماند و به‌این لنگه در لنگه دیگری هم اضافه بشود، بیت به‌وجود می‌آید. بیت تنها یك واحد وزنی نیست بلکه شکل واحد درونی شعرهم هست. تصویر در مصراع اول شروع می‌شود و در مصراع‌دوم تکمیل می‌گردد.

اگر چه در طلبت هم‌عنان باد شمالم
به‌گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

مصراع اول با «اگرچه» شروع می‌شود، وچون همین «اگرچه» راگفت، این مصراع که اکنون ناتمام است می‌بایست در مصراع‌بعدی تمام شود. درغیر این‌صورت مصراع اول به‌عنوان یك‌تکه‌باقی‌می‌ماند. آنچه که تکمیل می‌شود منظومهٔ تکاملی بیت است. اگر ازجهت‌شروع وزن در نظر بگیریم، شکل شعر کهن با مصراع واحد پیدا می‌کند . اگر ازجهت ذهنی وتصویری درنظر بگیریم، شعر به‌صورت بیت‌است

که واحد پیدا می‌کند. در شعر گذشته یك تصویر از یك بیت به بیت دیگر گسترش پیدا نمی‌کند. بیت‌ها در شعر گذشته با یکدیگر موازی هستند، به‌جای آنکه مکمل یکدیگر باشند. این جهان‌بینی تصویری شعر گذشته است.

اینها همه ممکن است که به‌دلیل حاکمیت‌های زمان ویا جریان‌های اجتماعی باشد. اما در مشروطیت شعر در مضمون است که وحدت پیدا می‌کند ، هارمونی مضمونی ، در یك شعر بهار و یا ایرج به کل شعر وحدت‌می‌بخشد. مضمون یك جریان مجرد است. درکارهای بهار مضامین آزادی، دماوند و یا چیزی که در بارهٔ جنگ سروده است ، به‌شعر وحدت و انسجام می‌بخشد. قصیده بهار یك‌قصیده تك مضمونه است و این درگذشته نبود، این با قصیدهٔ منوچهری کمی فرق می‌کند. منوچهری اول طبیعت را بیان می‌کند، بعد هم گریزی‌می‌زندوآخرسر تخلص و باقی قضایا . ولی قصیدهٔ بهار با مضامین جدیدی در شعر سر وکار دارد. نیما این مضمون‌را در شعر ساختی می‌کند ، یعنی مربوط به‌ساخت شعر می‌کند. یعنی به‌مضمون شکل درونی می‌دهد. همانطور که خودش می‌گوید واضع هارمونی جدید است. یعنی مضمون را می‌گیرد، تصاویر مختلف آن مضمون‌را بایکدیگر در همان واحدشعری وحدت می‌بخشد و هماهنگ می‌کند. در شعر بهار، این وحدت شکل محتوایی دارد ، اما در شعر نیما وضعیت کاملا متفاوت است ، ابتدا تصویری به‌وجود می‌آید و به دنبالش تصاویر مختلف دیگر. مجموع کل این‌تصاویر شکل درونی شعر نیما را می‌سازد.

اثر شعرگذشته فارسی در شعر امروز در این‌است که هردوشکل دارند، یعنی هردو با وحدت سروکار دارند. وحدت شعرجدیدگسترده‌تر است و درکل یك شعر است، وحدت شعرقدیم در یك بیت‌است. فکر

وحدت در شعرامروز از شعر کلاسیك گرفته شده‌است. نیما ادامه‌دهندهٔ شعر گذشته است ولی آنرا به نفع خود تغییر می‌دهد . یك آمریکایی وقتی که شعری می‌گوید از تجربهٔ کوتاهی برخوردار است، اما مـا از تجربهٔ بسیار وسیعی بهره‌مند هستیم ، از تجربیات بسیار وسیع هزار ساله. گذشته برای شاعر امروز دومسأله را مطرح می‌کند و درپیش پای او می‌گذارد. ازطرفی به‌او می‌گویدکه من تا آن اندازه نیرومند هستم که تو قادر نیستی درمقابل من قد برافرازی. از طرف دیگر به‌او می ـ فهماندکه کارهای مرا درنظر بگیر و یاد بگیر تا بهترین شاعر بشوی، چراکه من ظرافت‌های فراوانی‌را به‌تو میراث بخشیده‌ام. وشك نیست که زبان فارسی ازاین‌حیث از غنی‌ترین زبان‌هااست. نیما ابتداکوشید تابه‌صورت قدما شعربسراید و ورزیده‌بشود، هرچندکه به‌آن‌ورزیدگی دست پیدا نکرد، ولی در هرحال برای او این مسأله مطرح بوده‌که در مقابل آن عظمت،من چه‌می‌توانم بکنم. بعد هم این شکل‌خاص‌شعری را آفریدکه ادامهٔ همان شعر است، منتها با ساخت خاص خودش.

ـ به‌این ترتیب شما معتقدیدکه‌آشنایی با شعرگذشتگان برای‌شاعران امروز از واجبات است، چرا که در غیر این صورت یا نمی تواند چیزی بسراید و یا اگرهم سرود چیزی که به‌کارآید نخواهد ساخت .

ـ کسی که می‌خواهد شعر بگویـد باید اشعار سه نفر را مدام بخواند، حافظ، مولوی و فردوسی. ولی این کافی نیست . باید به نثر فارسی و شگفتی‌های آن توجه لازم‌بشود. ازنثرگذشته فراوان می‌شود آموخت، چرا که بسیار قابل انعطاف نوشته شده است . سادگی‌هایی دارد که در دوران ما عجیب به‌کار می‌آید.آنهایی‌که باشعر کلاسیك ما به‌خوبی آشنا هستند به نظر من دچار یك مشکل هستند. گاهی کلمات بسیار قدیمی و دور افتاده را درشعر خود به‌کار می‌برند که اصولا در

زبان ما امروز وجود ندارد و قابل فهم نیست. حتی‌آنهایی‌که به نثر هم شعر می‌گویند،گاهی‌تعقیداتی‌دارند که برای درك آن باید آنرا بارها از خود شاعرشنید. و این‌را می‌شود در شعرهای شاملو دید. اینها به نظر من بی‌فایده است، ذات شعر شاملو براساس نثر سادهٔ قرن‌های اولیه‌بنا شده است. ازاین‌جهت او آدمی فوق‌العاده سنتی هم هست. یعنی‌یکی از مدرن‌ترین شاعران امروز، یکی‌از سنتی‌ترین‌شان هم هست، حتی‌او از اخوان‌هم سنتی‌تر است. شما شعرهایش راکنار هم بچینید، می‌بینید که قطعه‌ای از مرزبان‌نامه و یا تاریخ‌بیهقی از آنها ساخته می‌شود.

۲ـ در بارهٔ شاعران معاصر

ـ در اینجا به بخش دیگری از گفت و شنودمان می رسیم که در آن سخن‌از سه شاعر معاصر است. اصولا به نظر من هنوز قضاوت کلی و نهایی در موردکاستی‌ها و محاسن کار نیما داده نشده است، ممکن است که نظرتان را در این مورد بفرمائید؟

ـ من فکر می‌کنم که یکی از امتیازات کار نیما در این‌است که در شعر به‌یك جهان‌بینی تازه دست یافته است. کلمات را طوری کنار هم قرار داده، وزن‌را طوری شکسته و تصاویر وهارمونی را به‌گونهٔ خاصی تنظیم کرده است که از امتیازات‌کار نیما به‌حساب می‌آید، واین نوآوری‌های او عجیب هم جا افتاده‌است، چراکه دراین سی یا چهل سال، شعرفارسی بیش‌از همه تحت‌تأثیر نیما است. در عین حال این‌را هم باید در نظر داشت که زبان نیما زبان سلیس و روانی نیست. در زبان فارسی، فصاحت از امتیازات بارز است، و از خصائص جدی شناخته می‌شود.

اما نیما فاقد این‌نوع فصاحت‌است. در بعضی جاها من‌احساس می‌کنم که تألیف کلمات قوی نیست. من فکر می‌کنم که می‌شد کلمات را از این بهتر تألیف کرد. ذهن نیما بطور کلی پیچیده است. بعضی از شعرا اصولاً پیچیده‌اند، اینان پیچیده می‌اندیشند و پیچیده هم می‌سرایند. در زبان فرانسه شاعری به نام «رنه شار»[1] هست که بسیار پیچیده شعر می‌سراید. پل‌والری هم شاعری مشکل‌نویس است. البته، این ایراد نیست. در زبان ما هم بعضی‌ها مشکل شعر می‌گویند که یکی از آنها به‌نظر من ناصرخسرو است، که ازجهت کلمات و مفاهیم شعررا دشوار می‌سراید. تشبیهات و استعاراتش بلافاصله در ذهن جای نمی‌گیرد. آیا می‌شود این‌را یك کمبود دانست؟ ببینید وقتی کسی شعر حافظ را می‌خواند مفهومی از آن درمی‌یابد و احساس می‌کند که درحداعلای زیبایی است، اما مثلادرشعر نیما این‌چنین حالتی برای خواننده وجود ندارد. البته در همهٔ کارهای نیما وضعیت بدین صورت نیست. من فکر می‌کنم که «مرغ آمین» نیما یکی ازآن شعرها است. می‌دانیم که سرودن این‌گونه شعرها واقعاً دشوار است. مسأله‌ای بسیار پیچیده، با سمبل‌هایی که نیما می‌بایست شخصاً بسازد، ومفاهیمی به‌این صورت را ما در هیچ شعری قبلا نشنیده‌ایم، و بنابر این یك چنین بیانی دشوار است. مشکل بودن «مرغ آمین» به‌دلیل دشواری خود مطلب است. شعرهایی از نیما هست که من احساس می‌کنم که اصولا شعر خوبی نیست.

اشعار گذشتهٔ فارسی دو نوع وزن دارد: یکی وزن ساده و یکی هم وزن مرکب. وزن ساده را در شعر «الا یا ایهاالساقی» حافظ می‌توان دید که بر اساس مفاعیلن مفاعیلن ساخته شده است، ولی «اگر

1 — Rene Char

به‌دست من افتد فراق را بکشم» بر وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات ساخته شده است. این وزن مرکب است. نیماتغییراتی در اوزان ساده داده است. او توانسته اوزان‌ساده راکوتاه و بلند بکند. اوزان مرکب راکوتاه‌کرده ولی نتوانسته آنها را بلند هم بکند. از سال ۴۰ به‌این طرف چندنفری پیدا شدند و این اوزان مرکب را بلندترکردند. بیش از همه فروغ در این‌مورد کار کرده است، بعد هم آزاد ومن و یکی دونفر دیگر که‌کارهای اولیه راکردیم. فروغ مثلا یکی دو هجارا بیرون کشیده و وزنی راگرفته و به‌آن پستی و بلندی‌هایی داده است. به‌نظر من او این‌کار را به‌جهت زنانه‌ترکردن این وزنهای خیلی خیلی مردانه انجام داده است. اشعارگذشته را در مجموع مردان سروده‌اند، فروغ برای‌آنکه حرف خودش را باوزن‌گذشتگان بگوید می‌بایست تغییراتی در آنها به‌وجود بیاورد،و بوجود آورده است. توضیح مفصل‌تر این قضیه را می‌توانید در مقالهٔ من که در مجلهٔ «نگین» منتشر شده ببینید. از آنجاکه نیما اوزان مرکب‌را بلندتر نکرد، شعر فارسی دراین مورد به‌نوعی بن‌بست رسیده بود. ما از خودمان می‌پرسیدیم که به‌چه دلیل نباید اینها را ادامه داد؟ از خود می‌پرسیدیم که اگر مسأله‌ای از یك مصراع مرکب شعر فارسی طولانی‌تر شد چه باید کرد؟ حرفی که من برای اولین‌بار می‌گویم و در بارهٔ آن یادداشت‌هایی تهیه کرده‌ام این است که من از زبانهای موجود در شعر فارسی خسته شده‌ام. احساس من این است که دیگر زمانهٔ شعر گفتن به صورت نیمایی به‌سر آمده است. شعر گفتن به صورت شاملو هم زمانه‌اش سر آمده است. اینها دیگر مرا قانع نمی‌کند. شعرفارسی باید جهت دیگری پیدا بکند. شاید یکی از جهت‌هایی که این‌شعر در آینده پیدا خواهد کرد شعر فروغ باشد، اما آن‌کارهاهم آنقدر مقلد پیداکرده که دیگر به‌نظرمن‌خسته‌کنندد

شده است. شعر فارسی با یك بحران روبرو است. ایـن بحران باید به صورتی حل شود. وقایع و حوادثی که در این چند سال اتفاق افتاد، انقلاب و جنگ و بحرانهای روحی که در گذشته نبود و امروز هست، و امیدهایی که امروز هست و دیروز نبود، این همه نیازمند یك زبان تازه است. به‌نظر من نه زبان نیما، نه زبان شاملو و نه فروغ و نه اخوان قادر به‌بیان نیازهای ما نیستند. از این‌نظر من در همهٔ این‌زبانها نوعی کهنگی می‌بینم. البته مفهوم حرف من این است که در شرایط حاضر این زبانها کهنه هستند. شرایط تازه، زبان و بیان تازه می‌طلبد. آیا کسی پیدا خواهد شد که‌این زبان و بیان را به‌وجود بیاورد؟ من‌تنها این‌را می‌دانم که این زبانهاکار خودشان‌را کرده‌اند و تمام شده‌اند. من دیگر درشعرشاملو تازگی‌نمی‌بینم. احساس من این‌است که او خودش و پیروانش را تکرار می‌کند. پیروان شاملو امروز مثل خود او شعر می‌گویند و گاهی حتی با او اشتباه می‌شوند. اینها همه بیان خستگی این شیوه است. به‌همین دلیل است که من می‌گویم باید زبـان تازه‌ای پیدا شود که جای این شیوهٔ بیان را بگیرد. البته آفرینندهٔ ایـن زبان، آنهاکه امروز شعرهایشان در روزنامه‌ها چاپ‌می‌شود نیستند، چرا که در آنها خستگی مضاعفی وجود دارد، مـن منوچهری‌ها، مولوی‌ها، سعدی‌ها، حافظ‌های بعداز انقلاب را فاقد ارزش می‌دانم. ما امروز در زبان شعر بایك بحران روبرو هستیم.

ـ آیا به نظر شما ما در اشعار نیما با یك جهان‌بینی منسجم روبرو هستیم؟

ـ پرسش شما به‌گونه‌ای است که من تنها می‌توانم بگویم بله.

ـ حالا این جهان‌بینی قابل‌طبقه‌بندی هست؟ ما می‌توانیم بگوییم که او جهان‌را چگونه می‌بیند و تفسیر می‌کند؟

ـ پرسش بسیار خوب و در عین‌حال مشکلی است. مـن فکر می‌کنم که‌شعر نیما زبان اشیا و پرنده‌ها است. زبان حیوانات، جنگل و دریا است. او از اینها چنان تصاویری به‌دست می‌دهد که تا پیش از او هیچ شاعری در زبان فارسی بدست نداده است. او این اشیا را جزء به‌جزء می‌شناسد و از کلماتی استفاده می‌کند که با آنها الفتی‌عجیب و غریب دارد. کلماتی همچون توکا و ماخ اولا، و چیزهای‌دیگری که بیانگر الفت دیرینهٔ او با محیط خودش است. توصیف‌هایی که نیما از دریا به‌دست‌می‌دهد می‌شود گفت که‌هیچ شاعری در زبان‌فارسی به‌دست نداده است. در مورد جنگل هم وضع به‌همین صورت است ودرعین حال نیما با جنگل و دریا حرف می‌زند، در حـالیکه در شعر گذشتهٔ فارسی دریای کلی و جنگل کلی مطرح بود. جهان‌بینی نیما یك جهان‌بینی فوق‌العاده تصویری است. او از استعاره و سمبل بیش‌از همه‌سود می‌جوید. نیما یك قدرت حذفی دارد که شعرای دیگر نداشته‌اند، مثلا شما در تشبیه می‌گویید گـل به اضافهٔ خورشید مساوی است بـا گل خورشید. نیما می‌گوید یك به‌اضافهٔ چیزی که گفته نشده مساوی است با مقصود من. یعنی خورشید به‌اضافهٔ نور و به اضافهٔ چرخیدن مساوی است با آزادی. نیما پر از این نوع حرف‌ها است، این استعاره‌سازی است. گاهی نیما حذف را از نـوع دیگری به‌کار می‌برد. او می‌گوید خورشید به‌اضافهٔ یك چیز دیگر و به‌اضافهٔ یك‌چیز دیگر و به‌اضافهٔ یك چیز دیگر مساوی‌است با آزادی. در اینجا خورشید ازنظر او آن‌اندازه نیرومند است که با افزودن آن به‌چیزهای دیگر آزادی به‌دست‌می‌آید. به‌این عمل سمبل‌سازی می‌گویند. نیما یك‌کار دیگر هم می‌کند و مثلا می‌گوید خورشید به‌اضافهٔ چیزهای دیگر مساوی است با آزادی. گل به اضافهٔ چیز های دیگـر مساوی است با آزادی، و مـوج به اضافهٔ

چیزهای دیگر مساوی است باآزادی ، به‌این‌ترتیب از ترکیب کل‌اینها مفهوم آزادی به‌دست می‌آید که به این در زبان شعری اسطوره می ـ گویند. البته در این ترکیب‌ها شاید حتی تا چهل حذف وجود داشته باشد. نیمایکی‌از اسطوره‌سازترین شاعران دنیا است. نمونه‌اش «مرغ آمین» است.

«مرغ آمین» با یکـی دوتوصیف شروع می‌شود ، بطوری که خواننده انتظار ادامهٔ این توصیف‌ها را دارد، ولی یك مرتبه می‌بینیم که بخشی از کل تاریخ‌بیان شده است ولی بخش‌های دیگر حذف‌شده است. بعد گفتگوی مرغ‌آمین و خلق به‌میان می‌آیدکه در کل ما می‌ـ بینیم در این شعر دوکلمه گفته شده ولی دویست کلمه ناگفته بیان شده است و به‌این ترتیب مرغ آمین به‌وجود آمده است. در تشبیه تکه‌ای را می‌گوید و مقداری‌را حذف می‌کند و استعاره را به وجود می‌آورد و از دو یا سه استعاره مقداری را می‌گوید و مقادیـری را هم حذف می‌کند و با این حذف‌ها است‌که نیما به‌نوعی ایجاز خاص می‌رسد، این کار را شاملو یا اخوان نمی‌کنند. اخوان در «شهر سنگستان» همه چیز را می‌گوید، حال آنکه در «مرغ آمین» یا «پادشاه فتح» همه چیز گفته نشده، آنچه‌که گفته نشده بسیار مهمتر از آن چیزهایی است که گفته شده است.اینهامظاهرآن چیزهااست. ت.وقتی پانزده سمبل را به‌هم‌پیوند بدهید یك یا دو اسطوره پیدا می‌کنید. اسطوره یعنی بیان آن چیزهایی که بیان نشدنی هستند و نیما دقیقاً ایـن عمل را انجام می‌دهد.

ـ در مورد محاسن وکاستی‌های شعر فروغ چه عقیده‌ای‌دارید؟

ـ به‌نظر من فروغ دو دوره در زندگیش دارد،که هریك ازاینها از اهمیت خاصی برخوردار است . در دورهٔ اول فـروغ با خانوادهٔ

متوسط و نیمه بورژوایی سر و کار دارد. خانوادهٔ پدری و شوهر . او در این خانواده به‌دنبال آزادی‌می‌گردد. از این‌نظر او دوشادوش‌تاریخ حرکت‌می‌کند، آیا می‌شود خانواده راکه دست وپای زن‌را بسته است به یك صورتی نادیده گرفت ، و آیا می‌شود وضعیت‌جدیدی،به وجود آورد؟ در این شعرها شاعر نیست ، بلکه ناظمی‌اجتماعی‌است که‌دنبال آزادی زن است ، با احساساتی کـه لازمهٔ این‌طور فکر هست، ولی فروغ بعدها این نوع آزادیخواهـی را درونی می‌کند ، ملکهٔ ذهنش می‌شود. با خودش می‌گوید دنیای مردها این‌است، من‌هم‌که دارم مثل نادرپور و مشیری چهارپاره می‌گویم . در ایـن چهارپاره‌ها از گناهان خودکه اجتماع برمن تحمیل‌کرده سخن می‌گویم، امـا در عین حال اگر من واقعاً به‌دنبال آزادی زن هستم باید میدان مستقل شعری بـرای خودم داشته باشم، از همینجا است‌که فروغ به‌سوی داشتن یك میدان مستقل شعری و یك زبان خاص می‌رود . ما می‌توانیم آن را در اواخر «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم...» ببینیم. از این جهت اهمیت‌فروغ کمتر از اهمیت نیما نیست. اگر نیما نظم‌را برهم زده، ذهنیت شعری گذشته را برهم زده و زبان ذهنی نو را خلق کرده، فروغ هم زبانـی خاص برای زن ایرانی ساخته است. زنی‌که تا پیش‌ازاین هرگز زبان خاصی نداشته‌است. فروغ تا به‌آن اندازه‌به‌آنها شهامت داده که‌امروزه همه معتقدندکه از این‌پس باید توقع بیشتری از آنهـا داشت. وگرنه مرتجع هستند. به‌نظر من فروغ زبانی را به‌کار می‌گیرد که از زبانهای دیگر جدا است. سپهری زبان نرمی دارد ، تاحدی که می‌شود گفت زبانش زنانه است. آن زبان تنها زنانه است ولی زبان یك زن نیست، بلکه تقلیدی است، در حالیکه زبان فروغ اصلا تقلیدی نیست . زبـان کسی است‌که به‌دنبال مقداری آزادی است، به‌دنبال امید است وخانه

و عشق و چیزهایی از این دست. او در پی گریختن از چارچوب اجتماعی زن است، ازنظر تاریخی او بزرگترین زن‌آزادی‌خواه‌ایران است. زبان‌فروغ، زبان یك زن‌است و حال آنکه مثلاً درمورد پروین اعتصامی وضعیت چنین نیست. آنچه‌را او می‌سرود، یك‌مرد به‌آسانی می‌توانست بسراید.

صرف نظر از تکنیك ، آیا باید ازگفته های شما نتیجه گرفت که مهم‌ترین خصوصیت فروغ آزادی خواهی او است، آن هم خواستن‌آزادی برای زن ایرانی ؟

ـ بله این هست؛ ولی فروغ این را درشعر پیاده می‌کند . البته این‌را می‌شود دربارهٔ خیلی‌ها گفت، اما فروغ این خواسته‌را در زبان شعر بیان می‌کند و اهمیت‌کار او در همین است. این زبان شعر به‌نظر من شاید تنها زبانی باشدکه در دنیا وجود دارد ، زبانی به‌این نرمی و در عین‌حال صراحت .

ـ آیا هیچ نوع شباهتی میان کار پروین و فروغ می‌بینید ؟

ـ البته ازنظر مفهوم شباهت هست. چون هر دو از ستم سخن می‌گویند، ستمی که پروین از آن سخن می‌گوید کلی‌تر است ، در حالیکه در فروغ همین ستم جزء به جزء احساس شده است . بطور شخصی احساس شده است.

روز شکار ، پیرزنی با قباد گفت
کازآتش فساد تو، جز دودآه نیست

ببینید این کلی است ، جدا از دردهای شخصی پروین است . پروین به‌دنبال ساختن‌نقاب و ماسك است. او برای بیان‌ستم‌اجتماعی، ماسك پیرزن را بر چهرهٔ خودش می‌زند. البته بیشتراین‌کارها،حکایت‌نویسی است، و این‌کار حکایت نویسان است که نمونهٔ والای آن‌کلیله

و دمنه است. ولی فروغ چنین نمی‌کند، او می‌گوید:

تنم به پیلهٔ تنهائیم نمی‌گنجید
و بوی تاج کاغذیم
فضای آن قلمرو بی‌آفتاب را
آلوده کرده بود.

«وهم سبز»

ببینید سطر اول شعر چقدر با خود فروغ صمیمی‌است. دراینجا دردی‌وجود داردکه عمیقاً احساس شده‌است. یك‌درد جزئی وشخصی. به‌سطرهای دوم و سوم بیشتر توجه کنید و ببینید که او چگونه آن‌همه آزادی دوران شاه را بسخره می‌گیرد. آن آزادی‌ها که دستگاه‌های تبلیغاتی شاه، مدعی بودندکه به زن داده‌اند،دراینجا فروغ‌ازکلمهٔ تاج استفاده می‌کند،چراکه، وقتی‌که شاه و فرح از هواپیما پیاده می‌شدند، این شاه بودکه همیشه اول از هواپیما خارج می‌شد، وبه‌نظر من دراین دومصراع شاید فرح هم منظور نظر بوده است. این قلمرو بی‌آفتاب، ما را به‌یاد دوران ابتدائی بشریت می‌اندازد واز این‌گذشته، تاریخمان را نیز به‌یادمان می‌آورد، وسخن از زنی است‌که به‌او تاج‌بخشیده‌اند اما تاجی کاغذی. فروغ این همه را چقدر زیبا، ولی کاملا به‌صورتی غیرمستقیم بیان می‌کند. درك شهودی و مستقیم از دنیا وبیان غیرمستقیم آن از خصوصیات کار فروغ است. او می‌فهمدکه با همهٔ ستایش‌هایی که از زن شده و او را مظهر عشق و خیلی چیزهای دیگر دانسته‌اند، واقعیت این است‌که امتیازی به‌او داده نشده، و تاجش کاغذی است.

ـ آقای دکتر نظر شما درمورد سهراب سپهری چیست ؟

ـ در مورد سهراب من زمانی مقاله‌ای نوشته بودم که در «طلا در مس» چاپ شد. سهراب طبیعی است‌که با عرفان سر وکار دارد، و شاعری بسیار صمیمی است. اما من در گذشته با عارف بودن در عصر

ما مخالفت کرده‌ام. در آن‌وقت‌ها من شدیداً یك شاعر اجتماعی بودم، و اعتقادم براین بود که در چنین دورانی شاعر بایـد همیشه در سنگر زندگی کند. و در چنین‌مکانی نمی‌شد شعر سپهری را تأیید کرد. طبیعی است که من امروز آنگونه نمی‌اندیشم. امروز من احساس می‌کنم که شاعر نباید تنها در یك دوران خاص شعر بگوید، او باید بتواند برای ادوار دیگرهم شعررا زنده نگه داشته باشد. شاعر باید آنقدر ذخیره داشته باشد که وقتی سخن می‌گوید برای همهٔ تاریخ و همهٔ اجتماعات سخن بگوید. امـا ازجهت تکنیك، شعر سپهری به قدرت شعر نیما، اخوان، شاملو ویا فروغ نیست. خصوصاً به‌قدرت تکنیکی شعر نیما، فروغ واخوان نیست. آنها که با زبان شعری آشنا هستند خوب‌می‌دانند که شعرگفتن به‌سبك شاملو آسان‌تر از شعر گفتن به‌سبك نیما، اخوان و یا فروغ است. تکنیك مسأله‌ای است که برای من‌از اهمیت فراوانی برخوردار است، چرا که حافظ به‌دلیل تکنیك کارش، مـانده است. شاعری که تکنیك نداند ، نمی‌ماند. در کار سپهری، زبان فاقد آن تکنیك نیرومند است. آدم فقط احساس می‌کند چیزها راکمی عوضی می‌بیند، مثلا بجای آنکه انسان در آب ماهی ببیند احساس می‌شود، ماهی درآب به‌انسان می‌نگرد. این باژگونه بینی معنی‌اش ایـن است که طبیعت بینا می‌شود و انسان کور. در نتیجه سنگ شروع به‌حرف زدن با ما می‌کند. انسان در اینجا تبدیل به‌سنگ می‌شود، و این تنها تکنیکی است که درکارهای او از جهت تصویرسازی دیـده می‌شود. یکی از بهترین شعرهای سپهری «نشانی» است، در این شعر سپهری ما را از یك شبیخون به‌یك شبیخون دیگر می‌برد، و این تنها حادثه‌ای است که در این‌شعر اتفاق می‌افتد، حال‌آنکه شما هرگز چنین چیزهایی را در شعر اخوان، نیما و یا فروغ نمی‌بینید. همان شعر قصه کوتاهی

است که به‌صورت‌منظوم درآمده‌است. به‌نظر من این ازتکنیك‌شاعری دور افتاده و تصنعی است، وعمداً به‌ایـن صورت ساخته شده است. حالا اگراین‌شعر تکنیك داشت چه می‌شد؟ اگرتکنیکی وجود داشت همه‌چیز در دوسطر تمام می‌شد. از این‌گذشته،درآن‌صورت،آحادشعر با یکدیگر ارتباط درونی و جبلی پیدا می‌کرد. این شعر شاید استثنائاً این‌طور است، ولی دربقیه شعرها حتی آن حالت‌را هم ندارد. من در جایی چندمثال از کارهای سپهری آورده‌ام. او می‌گوید:

من در این تاریکی
فکر یك برهٔ روشن هستم
که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد.

من در این تاریکی
امتداد تر بازوهایم را
زیر بارانی می‌بینم
که دعاهای نخستین بشر را ترکرد.

من در این تاریکی
در گشودم به چمن‌های قدیم،
به طلایی‌هائی، که به‌دیوار اساطیر تماشا کردیم.

من در این تاریکی
ریشه‌ها را دیدم
و برای بتهٔ نورس مرگ، آب را معنی کردم. ۱

من می‌خواهم بدانم که چه ارتباطی میان «من در این تاریکی» اول و «من دراین تاریکی» دوم وآخر، وجود دارد. من اینهارا بندهای موازی می‌دانم و فاقد تکنیك . درگذشته هم نوشته‌ام که مفردات

---

۱ ــ نگاه کنید به‌مقاله‌های مربوط به «نقد تحلیلی شعر» در همین کتاب.

شعرجدید، لااقل باید بایکدیگر ارتباط درونی دقیقی داشته باشد. وقتی که می‌گوید:

من در این تاریکی
فکر یك برهٔ روشن هستم

چه ارتباطی میان آن«برهٔ روشن» ، «امتداد تر بازوها»،«دعاهای نخستین بشر» ، «چمن‌های قدیم»،«ریشه» ، «مـرگ» و « آب را معنی کردن»، وجود دارد؟ تك‌تك اینها زیباست. کل اینها هم به‌دلیل آنکه تك‌تك اینها زیباست، زیباست ، ولـی ارتباط شکلی و ساختی میان اینها وجود ندارد، و شاعر کسی است که بتواند ارتباطی ساختی میان اجزای‌شعر خودش ایجادکند. این شعر کمپوزیسیون ندارد.

ـ به این ترتیب شما می توانید بگویید که شعر حافظ هم فاقـد کمپوزیسیون است ، چون هر بیتی معنای خاص خودش را ارائه می دهد ؟

ـ من این را می‌توانم بگویم، ولی در اینجا یك مسأله وجود دارد. این منطق شعرگذشتهٔ فارسی بود، و به‌دلیلی هم این‌منطق‌را پیدا کرد. من دربارهٔ این دلایل در «تاریخ مذکر» مفصلا بحث کرده‌ام. در آن روزگاران منوچهری، سعدی، حافظ و مخصوصاً صائب‌هم‌این‌گونه سخن می‌گویند ، چرا شعر اینطور شده است؟ چـرا این شعر سپهری اینطور شده است؟ با وجود آنکه نیما آمده و هارمـونی را به معنای جدیدش تصویر کرده، با وجود آنکه جهان ما جهان هارمونی‌هااست، و با وجودآنکه شاعر می‌تواند آنهارا به‌شعر منتقل کند، ولی با اینهمه این شعر سپهری فاقد هارمونی است وشعرهـای‌مشابه هم فاقدهارمونی است. باید دلیلش رادانست. به‌نظر من دلیلش عدم درك تاریخ است. حافظ تاریخ را درك می کرد و یا ناخودآگاهانه در جریان تاریخ قرار داشت که اشعارش بیت به بیت بایکدیگر ارتباط برقرار نمی کرد. نیما

و فروغ، تاریخ را آگاهانه یا ناخودآگاهانه درك می کردند. وقتی که در عصرما همه این هارمونی‌را دارند و یکی ندارد، من معتقد می‌شوم که این درست نیست. گفتن این نوع شعر ساده است و چـون خیلی ساده‌است، این‌شاعراست که به‌کارش‌اهمیت نداده، ولی فکری به‌او دست داده‌است. ببینید این شعر فروغ که با «من ازنهایت‌شب حرف‌می‌زنم» شروع می‌شود، برای خودش هارمونی کامل دارد . تصویرها در یك شعر باید دور هم بچرخند، و در شعرحافظ چنین هست ولی در یك بیت، در شعر نیما چنین هست ولی درکل یك شعر. در شعر فروغ و اخوان هم درکل یك‌شعر این تصاویر را برگرد هم می‌توانید ببینید ، اما در شعر سپهری چنین چیزی وجود ندارد. بـرای یك‌شاعرمتبحر، پیدا کردن تصاویری کـه بند به بند سروده شود، کار ساده‌ای است . علاوه براین در شعر حافظ یك محدودیت دیگر هـم هست که او در چارچوب‌آن‌محدودیت‌کارمی کندوآن وزن وقافیهٔ قراردادی‌است‌که‌در اینجا آن‌هم وجود ندارد. گفتن اینها ساده است و به‌همین دلیل نمی‌تواند شعر عالی و درجه یك فارسی شناخته شود. صرف‌نظر از یکی دو شعر بقیه شکل درونی ندارند، و این به‌دلیل نبودن تکنیك است.

ـ درکتابهای آخر سپهری اشعارش تعالی بیشتری می‌پذیرد وازجهت جهان‌بینی هم وسیعتر می‌شود. این وسعت جهان بینی را به نظر شما، تحت تأثیر شعرکلاسیك ما پیدا کرده و یا اشعار اروپایی ؟

ـ اشعار اروپایی . در شعرهای سپهری حتی یك رگهٔ ناچیز از شعر کلاسیك دیده نمی‌شود . گذشتهٔ شعر فارسی به روی سپهری بسته بوده است. سهراب شدیداً تحت‌تأثیر ذن‌بودیسم Zen ـ Budhism و شعرهای ویلیام بلیك، شاعر انگلیسی وسوررئالیسم فرانسه است. در شعرهای آخرش اوکوشید تا از تصاویر زنانـه دست بکشد. در این

شعرها حتی تصاویر زمختی وجود دارد. شعرهای آخرش دارای وزنهای مرکب با مصرعهای بلند است. در شعر سپهری تصویر و درک تصویری وجود دارد که اگر اینها در اختیار فروغ یا شاملو گذاشته می‌شدند بدون شك آنها از خود مایه گذاشته، شعرهایی با تکنیک قوی‌تر می‌ساختند، واز خودشان به آن تصاویر کلیت و جهان‌بینی می‌دادند. تنها جهان‌بینی مجرد کافی نیست. سپهری از روح آب می‌گوید، اما ما در پشت سر یک شعر، روح انسان را می‌خواهیم و نه یک توصیف صرف را.

ـ از این گفت و شنود بسیار متشکرم.

(بخشی از مصاحبه‌ای است که آقای ناصر حریری در سال ۶۴ با من انجام داده است و در سال ۶۵ ، در کنار مصاحبه‌ای با آقای احمد شاملو ، در یك کتاب به عنوان جلد اول سلسله مصاحبه‌هایی با شاعران معاصر ایران ، تحت عنوان « هنر و ادبیات امروز » به‌چاپ رسانده‌است.)

چمنی که تا قیامت گل او ببار بادا
صنمی که بر جمالش دو جهان نثار بادا
ز پگاه میر خوبان به شکار می‌خرامد
که به تیر غمزهٔ او دل ما شکار بادا
به دوچشم من ز چشمش چه پیامهاست هردم
که دوچشم‌از پیامش خوش وپرخمار بادا
در زاهدی شکستم به دعا نمود نفرین
که برو که روزگارت همه بی قرار بادا
نه قرار ماند و نی دل به دعای او زیاری
که به خون ماست تشنه که خداش یار بادا
تن ما به ماه ماند که ز عشق می‌گدازد
دل ما چو چنگ زهره که گسسته تار بادا
بگداز ماه منگر به گسستگی زهره
تو حلاوت غمش بین که یکش هزار بادا
چه عروسیست درجان که جهان زعکس رویش
چو دو دست نو عروسان تر وپرنگار بادا

به عذار جسم منگر که بپوسد و بریزد
به‌عذار جان نگر که‌خوش وخوش‌عذار بادا
تن تیره همچو زاغی وجهان تن زمستان
که برغم این دوناخوش ابدا بهار بادا
که قوام این دوناخوش به‌چهارعنصر آمد
که قوام بندگانت بجز این چهار بادا

گر تیغ بارد، در کوی آن ماه
گـــردن نهـــادیم ، الحکم لله
من رند و عاشق ، آنگاه توبه ؟
استغفـر الله، استـــغفـر الله !
آیین تقـــوی مـــا نیز دانیم
لیکن چه چاره با بخت گمراه ؟
مـا شیخ و واعظ کمتـر شناسیم
یا جام باده یا قصه کـــوتاه
مهر تو عکسی بر مـا نیافکند
آئینه رویا ! آه از دلت، آه
الصبر مـــر و العمر فـــان
یـــا لیت شعـری حتام القاه
حافظ چه‌نالی گـر وصل خواهی
خون بایدت خورد درگاه و بیگاه

«ری را»

«ری را» ... صدا می‌آید امشب
از پشت «کاج» که بند آب
برق سیاه‌تابش تصویری از خراب
در چشم می‌کشاند.
گویا کسی است که می‌خواند...

اما صدای آدمی این نیست.
با نظم هوش‌ربایی من
آوازهای آدمیان را شنیده‌ام
در گردش شبانی سنگین؛
ز اندوه‌های من
سنگین‌تر.
و آوازهای آدمیان را یکسر
من دارم از بر.

یکشب درون قایق دلتنگ
خواندند آنچنان

که من هنوز هیبت دریا را
در خواب
می‌بینم.

ری را. ری را ...
دارد هوا که بخواند.
در این شب سیا،
او نیست با خودش،
او رفته با صدایش اما
خواندن نمی‌تواند

۱۳۳۱

« مجموعه آثار نیما ـ نشر ناشر ـ چاپ اول ـ صفحه ۶۲۱»

« ترا من چشم در راهم »

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ « تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم ؛
ترا من چشم در راهم

شباهنگام.در آندم‌که بر جاده‌ها چون مرده ماران خفتگانند ؛
در آن نوبت‌که بندد دست نیلوفر به پای سروکوهی دام
گرم یادآوری یانه ، من از یادت نمی‌کاهم :
ترا من چشم در راهم.

۱۳۳۶

« مجموعهٔ آثار نیما ـ نشرناشر ـ چاپ اول ـ صفحهٔ ۶۳۳ »

چون آفتاب می‌دمد از چشمهای صبح
زیباست
زیباست صبح

گرچه ،
آن سوتَرَك چنارك خشکیده باغ را
آزار می‌دهد
و بیدهای سبز
گویی کلافه‌اند
پیچیده است انگل مرموز مرگ فام
اطراف آن گیاهك خوش‌رنگ اطلسی
و تپهٔ بلند
تا نیمه از گیاهك خوش‌رنگ اطلسی
عریان شده‌ست
گرچه ،
همسایه‌ها سکوت عمیقی را
چون جامهٔ عزا

پوشیده‌اند
وآن سوی
دیوار باغچه
سگ می‌پرد که خرمگسی را که در هواست بگیرد شکاروار
فرسوده است
اعصاب سگ
خسته‌ست خرمگس
گرچه
هذیان شروع می‌شود از عمق خوابها
تسخیر می‌کند
بیداری
خاموش و خوفناك عریزان را
حتی
گویی
گل‌های ناشکفتهٔ ایام کودکان
پرپر شده‌ست
و گریه ،
آن گریهٔ رمیده که فریاد آگهی
از مرگ شوهر است
می‌آید از اتاق زنی تنها
در نیمه‌های شب
اما
آن باغبان مرده از آن سوی خاکها
حرفی زده است
زان سوی ریشه‌ها ،
آن باغبان مرده به‌ما داده آگهی
دلسرد نیستند
گلبرگهای ریز
این ریشه‌ها
از چشمه‌های میشی من آب می‌خورند
این باغچه

مایوس نیست ، نیست ، نترسید ، وانگهی ،
چون آفتاب می‌دمد از چشمهای صبح
زیباست
زیباست صبح

«رضا براهنی»
«کیمیا و خاك ــ نشر مرغ آمین ــ چاپ اول ــ پاییز ۶۴ ــ صفحهٔ ۱۳»

تصاویر شکستهٔ زوال

ساعتم را با نبض خونم میزان کردم
قوم خود را می‌بینم که
می‌خزد بالا آرام از
پلکان مرطوب کهنه
در اتاقی با
وسعت تنهایی عالم
پیرمردی فرتوت
می‌نشیند با تاجی از
خورشید
مثل یك کاسهٔ خالی ، بی‌ته ، بر سر
ما در آن خواب مخدر می‌مانیم
روی در روی او
و تفقدهای او ما را دلگرم نمی‌گرداند
پنجره ، پنجره‌ها را می‌بینیم
ما از آن پنجره‌ها خود را می‌اندازیم
پایین

مثل یك دایره در بینهایتهای ممتد
می‌چرخیم
مثل بازی در پرواز
بردهٔ مطلق یك پردهٔ نقاشی

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

ضریح خالی گیتی را بغل کرده‌ایم
از میان آیینه‌های بیگانه می‌گذریم
شترهای عصبی
آرواره‌هاشان را به‌سوی بیابان می‌چرخانند
دختری باکره بر گردن جمازه می‌گرید
اشکش را با چادرش پاك می‌کند
گریه حتی تسکین هم نیست !
ای خواهر خاموش بیابانی !

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

پوست در تابستان همچون چرمی خشك می‌پوسد
و جذامی در پیری
پیری شیری را می‌ماند
قوم پیری چون شیری پیر
افتان خیزان از راه صحراها و بیابانها می‌آیند
بر پیشانیهاشان نمك و شن ماسیده

پیغمبرهاشان از خاموشی لال
زنها با پستانهای نیمه‌بریده
آویزان از سینه
می آیند افتان خیزان ، خیزان افتان
اینانند آیا مادرهامان ؟ یا که پدرهامان ؟ یا که برادرهامان ؟

شهری در تسخیر سلاطین جذامیهاست
از بلخ و از غزنین و ری و نیشابور و شیراز
تا تبریز

غم چون البرز و دماوند و الوند و سهند
زانو زده دنیا را می‌نگرد
و شتر از پردهٔ چشم آنسان می‌گذرد ،
انگار
کوهانش ، نیمی از گردن غلتانش از دید ما بیرون مانده
چشمت را باید بدری تا تصویر
کاملتر گردد

دختر بر گردن جمازه می‌گرید
گریه حتی تسکین هم نیست !
ای خواهر خاموش بیابانی !

از ذهن زندانی می‌گذرند اینان

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

مرد قشقایی برپشت اسب قشقایی می‌راند درخواب مرد قشقایی در زندان

و زنش می‌زاید پسرش را بر پشت اسب قشقایی
در بیابان زیر ماهتابی قشقایی
صحن زندان را آنگاه
بوی کرکس می‌گیرد
خواب کرکسها را می‌بیند مرد قشقایی در زندان
گریه حتی تسکین هم نیست !
ای خواهر خاموش بیابانی !

گیسوهای لیلی بوی عود و کندر و عنبر را می‌پیچاند
در ذهن خاموش زندانی
زن ، دندانهایش رنگ خرگوش سفیدی کوچك
پاهایش مثل دو گربه ، گربهٔ شش روزه
زانوهای زن می‌گذرند از ذهن
آنگاه
. . . . . .
. . . . . .
زن ، تنها ، مثل دریا تنهاست
و برهنه ، مثل دریاست
و عسل بر گونهٔ برجسته و شیرین ترکمنش جاری است
و بعد
قالی سبزی را بر شنها می‌اندازند
زن می‌آید می‌خوابد
. . . . . .
چشمانش رنگ تریاك تازهٔ چین قدیم
تریاك از ذهن زندانی می‌گذرد
سنگی را برمی‌دارد زندانی
می‌اندازد تا آنجا که بازویش نیرو دارد
و صداهای پرنده ، مرغابی‌های سفید از ذهنش می‌گذرد
سنگی دیگر برمی‌دارد می‌اندازد
و کنار زن می‌ماند ، روی زانوهایش ، زن می‌گوید:
خوب است ، همین طوری خوب است

سایهٔ تو در صورت من خوب است
چشمانش را زن می‌بندد ، آنگاه
پلك چشمانش را می‌اندازد بالا
زندانی چشمانش را می‌بندد

حافظه‌اش مثل کتیبه‌ای از اعماق زمان برمی‌خیزد
روی آب دانایی عصر حاضر
این چه زبانی باید باشد که در آن
فاعل آهو ، فعل آتش ، مفعول اندام جنگل ،
حرف اضافه زن ، حرف تعریف عاشق
و نشستن ، رقصیدن معنا دارد ؟
اینها همه همچون سیلی از روی کتیبه می‌گذرند
و زبانهای بومی پیغمبرها از روی کتیبه می‌گذرند
و زن از
روی کتیبه می‌گذرد
پاهایش رمز مزامیر خاموش زبانهای بومی
می‌خواند در ذهنش زندانی به زبان پاهای زن
می‌خواند ، بعداً
می‌خوابد ، در خوابش می‌بیند حسنك را
آویزان از بالای شهر تاریخ
پاهایش پوسیده ؛ بابك را می‌بیند شقه
بر دروازهٔ جهل ؛ منصور حلاج از بالای دارش
می‌آید پایین ، ساعدهای خونینش را می‌آویزد از بالا سر زندانی ؛
و مصدق را می‌بیند در بند سرطان گمنامی ؛
و به‌بالای دار ، آنگاه
رفقایش را می‌بیند ، هریك لوحه و طومار سرخی بر سینه
یك یك ، آویزان از شاخهٔ تنهای درختان در تاریکی
و خون برادرهایش را می‌بیند، جاری از جوبار خیابانها
زنها را می‌بیند
با پستانهای نیمه‌بریده ، آویزان از سینه
افتان خیزان ، خیزان افتان

و به‌یاد خواهرهای معصومش می‌افتد ، در زیر شکنجه گریان
از دالان تاریکی می‌گذرانندش در خواب
آنگاه از بالای جایی
که تنوری سرخ و داغ و خالی را می‌ماند، می‌آویزندش
وحشت ، پلك چشمانش را می‌اندازد بالا
آنگاه ،
خود را در گوشهٔ تاریك زندان
می‌بیند

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

در بیداری خواب همه را
می‌بیند پدرش اسب گاری را می‌شوید از یال و
دم و تخم اسب گاری می‌چکد آب صاف
پدرش با یك سرباز چاق روس سخن از
اسب نحیفش می‌گوید پدرش ترکی ، سرباز روسی
روسی می‌گویند اما نه پدر روسی می‌فهمد
و نه سرباز روسی ترکی
اسب اما طوری می‌نگرد دنیا را انگار
هم روسی می‌فهمد هم ترکی ، هم خط میخی الواح بابل را
می‌خواند مادر چادر برسر می‌رسد از راه
کاسهٔ آب
در دست چادر پوشش می‌گوید : سو وپدر
می‌گیرد کاسهٔ آب مادر را و به‌ترکی می‌گوید : سو سرباز روسی
می‌گیرد کاسهٔ آب مادر را می‌نوشد
و پس از یك‌ساعت ، یا شاید چندین سال در میدانها
مردم را مثل حیوان می‌رانند
سوی اتوبوسها و کامیونهای ارتش

زیرا ظل‌الله از تعطیل تابستانی برمی‌گردد ظل‌الله
از خواب تابستانی بر می‌خیزد نه یکی ، بلکه صدها
ظل‌الله از خواب تابستانی برمی‌خیزند از آن‌سوی میدان
بعضی با ریش و سبیل،بعضی بی‌ریش و سبیل
و با کراوات
بعضی بی‌ریش و بی‌کراوات ، لکن با تاب سبیل
ظل‌الله از پشت‌سر ظل‌الله سرنیزه‌ای
از پشت سر مردم می‌گوید : تعظیم قومی می‌افتد
بر خاك قومی‌که دایم می‌افتد برخاك
و بدین‌سان شب طولانی‌تر از
ابدیت می‌گردد و قومی بعداً بالا
می‌خزد آرام از پلکان مرطوب کهنه
و تاجی راکه چون کاسهٔ بی‌ته
خالی است از دست مرد فرتوتی می‌گیرد
خود را می‌اندازد پایین از پنجره‌های باز مشرف بر تنهایی
مثل بازی در پرواز اما چون برده
یك بردهٔ مطلق در پردهٔ نقاشی
می‌چرخد در بینهایتهای ممتد
همچون دایره‌ای در تنهایی

گریه حتی تسکین هم نیست !
ای خواهر خاموش بیابانی !

شتر از پردهٔ چشم آنسان می‌گذرد ، انگار
کوهانش ، نیمی از گردن غلتانش از دید ما بیرون مانده
چشمت را باید بدری تا تصویر
کاملتر گردد

مرد قشقایی می‌راند ...

۶۲۴ / طلا در مس

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

« رضا براهنی »

«ظل‌الله، چاپ ابجد، ۵۵، نیویورک ـ چاپ امیرکبیر، ۵۸، تهران، صفحهٔ ۱۴۰ »