



شعرو

دانا یوسف افشاری

اندیشه

چاپ سوم

شعر مهمترین عنصر هنری و رسانه‌ی فرهنگی در فضای فرهنگی ایرانی بوده و دیرزمانی شاعران در مرکزیت‌ترین جایگاه فرهنگ ایرانی قرار داشته‌اند. شورمندی و دل‌بستگی نویسنده‌ی این کتاب برای نگرش شاعرانه و زبان آن نیز، که چه بسا از «طبع قومی» ایرانی‌ش برمی‌خیزد، در طول بیست و اندی سال گذشته شعر را یکی از مشغله‌های اندیشه‌ی وی ساخته و حاصل آن مقاله‌های این مجموعه است، که درباره‌ی شعر و هنر و ماهیت‌شان و ربط‌شان با اندیشه‌اند. در ویرایش دوم این کتاب، هفت مقاله‌ی تازه بدان افزوده شده و مقاله‌های پیشین نیز پیراسته‌تر شده‌اند. همه‌ی مقاله‌ها، گرچه به ادبیات می‌پردازند بیشتر وجهی فلسفی دارند و به ادبیات و هنر از دیدگاه ربط آن با ذات انسان و تاریخ و جامعه و فرهنگ می‌نگرند.



داریوش آشوری

شعر و اندیشه



۱/۶۰ ف

۳۰/۵



اسکن شد

شعر و اندیشه

ویرایش دوم

۱- مقدمه

۱۵۰۰ - فهرست



نشر مرکز



شعر و اندیشه

داریوش آشوری



نشر مرکز



شعر و اندیشه

داریوش آشوری

طرح جلد از ابراهیم حقیقی

چاپ اول ۱۳۷۳، شماره‌ی نشر ۲۳۳

ویرایش دوم ۱۳۷۷، چاپ سوم ۱۳۸۰

۲۰۰۰ نسخه، چاپ اسلامی

کلیه‌ی حقوق برای نشر مرکز محفوظ است

نشر مرکز، تهران، صندوق پستی ۱۳۱۵۵-۵۵۴۱

شابک: ۱-۳۹۱-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-391-1

E-mail: info@nashr-e-markaz.com

فهرست

- ۱..... یادداشت برای ویرایش دوم
- ۲..... دیباچه
- ۵..... زبان، زبانِ شعر، شعرِ زبان
- ۴۳..... در پی گوهرِ شعر
- ۵۷..... شعر و اندیشه
- ۶۸..... درباره‌ی ذاتِ شعر
- ۷۴..... درباره‌ی تعریفِ شعر
- ۸۷..... درباره‌ی شاعریِ ما
- ۱۰۰..... نیما و نوآوری‌هایش
- ۱۱۹..... جان و جهان، همسخنیِ نیما و حافظ
- ۱۳۲..... صیادِ لحظه‌ها
- ۱۴۵..... سپهری در سلوکِ شعر
- ۱۶۸..... هنر و بینش، درنگی در یک اثر از کورنلیس ایشر
- ۱۸۲..... آیا شعر هم چنان رسانه‌ی اصلیِ فرهنگیِ ما خواهد ماند؟
- ۱۹۰..... سیری در سلوکِ معنویِ مهدیِ اخوانِ ثالث
- ۲۰۲..... ژان - پل سارتر و ماهیتِ ادبیات
- ۲۱۶..... وای بر ما! درود بر ما! گزارشی از پاره‌ای از «چنین گفت زرتشت»
- ۲۲۱..... چند نکته در شرحِ دیوانِ حافظ
- ۲۳۰..... دنیایِ هولناکِ بکت
- ۲۴۰..... کرگدن، کالبد شکافیِ یک رویداد

یادداشت برای ویرایش دوم

مجموعه‌ی شعر و اندیشه نخستین بار در ۱۳۷۳ نشر شد و اکنون ویرایش دوم آن با افزودن هفت مقاله‌ی دیگر به چاپ می‌رسد. از این مقاله‌ها، مقاله‌ی «دنیای هولناکِ بَکِت» نخستین بار در نشریه‌ی بررسی کتاب در سال ۱۳۴۶ و مقاله‌ی «سیری در سلوک مهدی اخوان ثالث» و «کرگدن، کالبد شکافی یک رویداد» در مجله‌ی رودکی در سال‌های ۱۳۴۸-۴۹ نشر شده است. مقاله‌ی «درباره‌ی تعریف شعر» نخستین بار در مجله‌ی پوششگران در امریکا و سپس در مجله‌ی کلک در تهران در سال ۱۳۷۴، و مقاله‌ی «درباره‌ی ذات شعر» نخست در سال ۱۳۷۵ در مجله‌ی کلک نشر یافته و مقاله‌ی «درباره‌ی شاعری ما» در سال ۱۳۷۷ در روزنامه‌ی همشهری. مقاله‌ی «وای بر ما، درود بر ما»، که تفسیری ست از پاره‌ای از کتاب چنین گفت زرتشت نیچه، نخستین بار در همین سال‌ها در خارج از کشور انتشار یافته است. در واقع، با این نشر مجموعه‌ی مقاله‌هایی که من تاکنون در قلمرو نقد و نظر در باب ادبیات و هنر نوشته‌ام با هم به دست خوانندگان می‌رسد. البته، خوانندگانِ هوشمند توجه دارند که بیشتر نوشته‌های من در این زمینه چندان از مقوله‌ی «نقد ادبی» به معنای دقیقِ فنی کلمه نیست که بیشتر وجهی فلسفی دارد و به ادبیات و هنر از دیدگاه ربط آن با ذات انسان و تاریخ و جامعه و فرهنگ می‌نگرد.

داریوش آشوری

تهران، تیر ۱۳۷۷

دِیابچه‌ی چاپِ یکم

آنچه در این مجموعه گردآمده مقاله‌هایی است به این قلم در باب شعر و هنر و درنگی در ماهیت‌شان و ربط‌شان با اندیشه. این مقاله‌ها در طول بیست و اندی سال گذشته نوشته شده و جز یکی («جان و جهان، همسخنی نیما و حافظ») که تاکنون به چاپ نرسیده و حدود هجده سال پیش از این نوشته شده است، دیگران در نشریه‌های داخل و خارج از کشور نشر شده‌اند. مقاله‌ی «صیاد لحظه‌ها» در مجموعه‌ی پیامی در راه (بامقاله‌هایی از حسین معصومی همدانی و کریم امامی) نیز چند بار به چاپ رسیده است. قدیمی‌ترین این مقاله‌ها مقاله‌ی «شعر و اندیشه» است، که نام خود را به این مجموعه داده، و نخستین بار در ۱۳۵۲ در *جنگ اصفهان* درآمده و سپس مقاله‌ی «ژان - پل سارتر و ماهیت ادبیات» که نخستین بار در مجله‌ی فرهنگ و زندگی (سال ۱۳۵۳، به گمان ام) به چاپ رسیده.

مقاله‌ی دیگری در این مجموعه مقاله‌ی «آیا شعر همچنان رسانه‌ی اصلی فرهنگی ما خواهد ماند؟» است که در اصل یک سخنرانی بوده است که در کنفرانس MESA در سال ۱۹۹۱ در آمریکا ایراد شده و مایه‌ی آن نگاهی تاریخی به وضع کنونی شعر در میان ما در مقام یک رسانه‌ی فرهنگی است و با دیگر مقاله‌ها که نگاهی ذات‌نگر به شعر و ادبیات

دارند، فرق دارد. باری، در باب وضع اجتماعی و تاریخی ادبیات و بویژه شعر در میان ما حرف‌هایی دارم که باید به جای خود بیاید. و اکنون تنها به این اشاره بس می‌کنم که شور من برای نگرش شاعرانه و زبان آن - که چه بسا از «طبع قومی» من برمی‌خیزد، که ایرانی ام - به معنای ستایش هر آنچه به عنوان شعر تولید می‌شود، نیست، بویژه آنچه امروزه خروار - خروار تولید می‌شود.

این نکته را هم برای هشدار بگویم که برداشتی که من از شعر شاملو در مقاله‌ی «در پی گوهر شعر» کرده‌ام از نظر او درست نیست و او این نکته را در مقدمه‌ای که بر «مجموعه‌ی اشعار» خود (کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، آلمان، ۱۹۸۹) نوشته، آورده و در باب معنای این شعر گفته است که «[این] شعر... از این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغه‌ی همیشگی آب خورده است که "بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود." خطر در آن است غار - غار خشک و بی‌معنی کلاغان تنها در "کله‌های سنگی" تکرار می‌شود!» (نقل از ع. پاشایی، «با قیچی سیاه‌اش»، تکاپو ۲ خرداد ۱۳۷۲، تهران) و پژوهنده و نویسنده‌ی ارجمند آقای ع. پاشایی نیز برای اصلاح کژفهمی‌های من و دو - سه تفسیرگر دیگر از این شعر مقاله‌ای نوشته‌اند (همان، ص ۷۹ - ۸۳) که معنای اصلی‌ای را که شاملو در نظر داشته روشن می‌کند. من در باب این مقاله حرف‌هایی دارم که اگر فرصت دست دهد خواهم نوشت. ولی همین قدر اقرار می‌کنم که برداشت من از آن شعر بسیار دور از فضای ذهنیت شاملو و نیز عالم معنایی شعر نو در میان ماست که معنای «اینجایی و اکنونی» بر آن فرمان‌رواست. من هنگامی که آن مقاله را می‌نوشتم به این نکته آگاه بودم و گمان می‌کردم که دارم معنایی را که از ناخودآگاه شاملو سرریز کرده روشن می‌کنم. باری، شما آن مقاله را با توجه به قصد اصلی نویسنده که جست - و - جوی «گوهر شعر» است بخوانید و به یاد داشته باشید که دور و پرت رفتن اگرچه آدمی را از

جاده‌های هموار و منزل‌های آشنا دور می‌کند، اما همیشه به گم شدن در
بیابان نمی‌انجامد و گهگاه آدمی را به چشمه‌های تازه هم می‌رساند.

داریوش آشوری

آذر ۱۳۷۲

زبان

زبانِ شعر

شعرِ زبان

بیزار ام از آن گوش که آواز نی‌اشنود
و آگاه نشد از خرد و دانش نایی
جلال‌الدین مولوی

۱

همه چیز را به زبان می‌شناسیم، اما زبان را جز به زبان نمی‌توان شناخت. زبان را به تنها چیزی که در جهان همانند می‌توان کرد نور است. چرا که ما همه چیز را به نور می‌بینیم، اما نور را جز به نور نمی‌توان دید. نور خود روشنگر خویش است. آنچنان روشنگری که همه چیز را پدیدار می‌کند، اما خود پنهان می‌ماند. نور است که به چشمان ما توان دیدن هر آن چیزی را می‌دهد که دیدنی است. اما زبان هر آن چیزی را که شنیدنی است به ما می‌شنواند. زبان نور گوش‌های ما است و با پرتو افکندن بر هر آنچه دیدنی است و نادیدنی، حس و فهم و عقل ما را بینا و دانا می‌کند. اما در این میان خود پنهان می‌ماند و تنها آنگاه پدیدار می‌شود که با آگاهی و پافشاری بخواهیم گوش خود را بر هر آنچه از راه زبان به ما می‌رسد برنندیم و به زبان چشم بدوزیم، بر این برداری که همه چیز را به ما می‌رساند، و در میانه خود را نیز؛ همچنانکه بخواهیم چشم را بر هر آنچه

دیدنی ست بر بندیم و بر این روشنگر خیره شویم که همه چیز را در برابر ما نمایان می‌کند، اما خود پنهان می‌ماند. زبان را هم به زبان می‌توان شناخت، همچنانکه نور را به نور. پس زبان نیز نوری دیگر است. نور جهانِ پدیدار، جهانِ فراچشم ما را روشن می‌کند، اما زبان جهانِ فراگوش ما را. یعنی نه تنها از آنچه در برابر چشم پدیدار تواند شد خبر می‌دهد، بلکه از هر چیزی که در برابر چشم پدیدار نتواند شد نیز. نه تنها از آنچه هست خبر می‌دهد، بلکه از هر آنچه بوده است و تواند بود نیز. بدینسان، زبان واسطه‌ای ست میان انسان و جهان، یعنی «هر آنچه هست و بوده است و تواند بود». با زبان است که ما در پهنه‌ی بیکران هستی و زمان حضور می‌یابیم و بر گرد «هر آنچه هست و بوده است و تواند بود» دایره‌ای می‌زنیم و جهان‌اش می‌نامیم. در پرتو این نور است که «هر آنچه هست و بوده است و تواند بود» را در می‌یابیم و در درون خویش جای می‌دهیم و جهان‌مدار می‌شویم - یعنی انسان. در پرتو این نور است که حس ظاهر و عقل عملی ما نهان و باطنی می‌یابد که حس باطنی و عقل نظری‌اش می‌نامیم.

«زبان» و «جهان» و «انسان» سه گانه‌ای هستند که هریک خود و آن دو دیگر را در بر می‌گیرد و وجود هریک شرط وجود آن دو دیگر است و برای هیچیک نمی‌توان پیشینگی منطقی شناخت، چرا که با هم دایره‌ی هستی را تمامیت می‌بخشند و هریک برای آن دو دیگر شرط لازم و پیشین هستی شناسیک (اُتولوژیک) است. ذات انسان با زبان است که در «جهان» پدیدار و جایگیر می‌شود، یعنی با «حضور در جهان»؛ و «جهان»، یعنی آن دایره‌ی فراگیرنده‌ی «آنچه هست و بوده است و تواند بود»، با بازتأییدن در زبان بر انسان پدیدار می‌شود و از این راه عینیت می‌پذیرد؛ و زبان با پدیدار کردن «انسان» و «جهان» خود را پدیدار می‌کند و عینیت می‌بخشد. میان این سه گانگی نسبت‌های سه‌سویه‌ی کیفیتی در کار است که از راه آن هستی پدیدار و معنادار می‌شود.

ذاتِ زبان پدیدارگریست. زبان «جهان» را در تمامی کلیّت و جزئیّت اش برای ما گزارش می‌کند؛ و «جهان» یعنی دایره‌ی تمامیّت بخشنده‌ی «آنچه هست و بوده است و تواند بود». امّا، «تواند-بود» یعنی آنچه نیست و نبوده است و گویی جایی در زهدانِ هستی خفته است تا روزی از آنجا سر بدر آورد. و انسان است که می‌تواند در این زهدان بنگرد و «تواند-بود»ها را بنامد و فرا خواند. با این توانایی ست که انسان در جایگاهی بالاتر از «آنچه هست و بوده است» جای می‌گیرد و آنچه نیست را نیز می‌تواند در خیال آورد و بنامد، یعنی آنچه را که در مرتبه‌ی «امکان» است. با شناختنِ عالم امکان، یعنی آن «استوای میانِ وجود و عدم» است که انسان نه تنها «هستان» که «نیستان» را نیز می‌تواند شناخت و برخی از آن‌ها را از قوه به فعل درمی‌تواند آورد و یا «تواند-بود»ها را به هست‌ها بدل می‌تواند کرد. این فرونگریستن از افقِ عالم امکان به عالم هستی ست که به انسان جایگاهی «ماوراءِ طبیعی» بر فرازِ طبیعت می‌بخشد، زیرا طبیعت قلمروِ هستیِ هستان است. و زبانِ انسانی ست که می‌تواند از «نیستان» (برای مثال، از «عدم»، از «مرگ»، از «نیستی») نیز همچون هستان سخن بگوید. زبان بشر را از باشنده‌ای طبیعی در میانِ باشندگانِ دیگر و وابسته به طبیعت به ساحتِ «ماوراءِ طبیعت» برمی‌کشد، یعنی او را انسان می‌کند که باشنده‌ای ست زینده در «جهان» که طبیعت، یعنی هرآنچه جسمانی و مادی ست، نیز بخشی از آن است نه تمامی آن. انسان با زیستن در ساحتِ جهان چیزهایی را کشف می‌کند که جز برایِ باشنده‌ای که در این ساحت می‌زید پدیدار نیست: انسان پدری و مادری و خواهری و برادری و دوستی و دشمنی و جنگ و صلح و خدا و شیطان و اخلاق و حقوق و زیبایی و زشتی و رقص و شعر و موسیقی و... را کشف می‌کند و یا همه‌ی

این نسبت‌ها و باشندگی‌ها را که در زهدان هستی خفته‌اند بیدار می‌کند و از قوه به فعل می‌آورد. و اینها همه در ساحت زبان و از راه آن پدیدار می‌شوند. اینها همه اگر چه بر روی زمین پدیدار می‌شوند اما بنیادشان در عالم ایده‌هاست و تنها باشندگی‌ای می‌تواند آن‌ها را پدیدار کند که به عالم ایده‌ها تعلق یافته باشد و تنها راه این تعلق داشتن زبان است؛ زیرا که زبان خانگاه ایده‌ها است.

۳

زبان پدیدار می‌کند که چیزها چیستند و چه گونه‌اند و نسبت‌ها و جایگاه‌هاشان چیست. و اینگونه هستی را برای انسان و به زبانی انسانی گزارش می‌کند. همه‌ی زبان‌ها و همه‌ی گونه‌های بیانی در درون زبان‌ها همچنان زبان‌هایی انسانی و بیان‌هایی انسانی‌اند از آنچه در جهان روی می‌دهد. حتّا انتزاعی‌ترین زبان، یعنی زبان عقل نظری، یا زبان علم و فلسفه، نیز همچنان زبانی انسانی‌ست که «جهان» را برای انسان و به زبان او گزارش می‌کند و هر اندازه هم که بکوشد پوسته‌ی بشریت و نفسانیت بشری را از خویش بدرد و بی‌خواست به عینیت چشم بدوزد، باز پوسته‌ی انسانیت خویش را نمی‌تواند درید و همچنان انسانی و برای انسان باز می‌ماند.

هستی به خودی خود خاموش است. زبان او زبان پدیداری‌ست. خود رامی‌گشاید و نمایان می‌کند. گشایش و نمایش و جلوه‌گری‌اوست که ترجمان خویش را در زبان بشری می‌یابد. هر زبان بشری و هر گونه‌ای از گویش بشری با رنگ‌ها و سایه-روشن‌های خویش، بازگوینده‌ی پرتوی از هستی و گوشه‌ای از صحنه‌ی نمایش آن است. هر زبان بشری و هر گونه‌ای از گویش بشری دیدگاهی‌ست و اگر بخواهیم صحنه‌ای از نمایش هستی، و از آنجاکه بشر نیز خود در این صحنه و بازی حضور دارد و خود

جلوه‌ای است از جلوه‌ها و بازیگری از بازیگران، زبانِ او زبانِ صحنه است و از این جهت زبان نیز چیزی است عینی و از آن هستی. اما انسان از آنجا که بازیگری است در عین حال تماشاگر و گزارشگر، از این جهت زبانِ او زبانی است انسانی که صحنه و بازی را به زبانی انسانی گزارش می‌کند. پس، زبان از سویی از آن هستی است و از سویی از آن انسان (تا آنجا که انسان همچون تماشاگر و گزارشگر می‌کوشد با صحنه و بازی فاصله بگیرد و آن را برای خود تفسیر و معنا کند)، ولی، سرانجام، در واپسین نگرش، «زبان» و «جهان» و «انسان» سه‌گانگی خویش را در یگانگی هستی درمی‌یازند و بازی‌آینه‌ها جز نمایش یک و همان نیست که بسیار و بی‌شمار جلوه می‌کند. و اما، بسیاری و بی‌شماری جلوه‌ها بسیاری و بی‌شماری زبان‌ها را نیز از پی دارد و هستی در هر صحنه‌ای و هر جلوه‌ای به زبانِ آن صحنه سخن می‌گوید و در آن صحنه صوت و نور، و شنوایی و بینایی، یکدیگر را کامل می‌کنند.

اگر هستی همین گشادگی است و نمایانی، همین پهنی تجربه و بازی که به نام زندگی می‌گذرانیم و از آن سخن می‌گوییم، و اگر هر مقامی و جایی و ساحتی از آن را زبانی درخور است، پس آیا زبانی در کار تواند بود که در مقام واپسین زبان، زبانِ واپسین «حقیقت» باشد و نورِ خود را به پسِ پشتِ این صحنه بیفکند و چگونگی آماده‌سازیِ این صحنه و دست یا دست‌های پنهانِ اندر کار را نشان دهد؟ بی‌گمان، فیلسوفان تاکنون مدعیِ آفریدنِ چنین زبانی و چنین پرتوافکنی بوده‌اند و کوشیده‌اند «حقیقت» آنچه را که در پیش رویِ مان رخ می‌دهد و می‌گذرد را با زبانِ خویش روشن کنند. به عبارتِ دیگر، زبان‌شان خواسته است ترجمانِ همه‌ی زبان‌هایِ دیگرِ رخدادهایِ هستی باشد و زبانی واپسین که بر معنایِ واپسین «همه‌چیز» پرتو افکند، آنچنان که گویی ایشان خود و زبان‌شان بیرون از «همه‌چیز» جای دارند.

اما، می‌توان با شکی رندانه در برابر این مدعا ایستاد و پرسید که آیا

این نیز زبانی از زبان‌های بشری نیست که می‌خواهد خود را هر چه از «طبیعت» و «زمان» و آنچه از این دو است و در این دو جریان دارد جدا کند تا به ساحه عالم «ثبات عقلی» نزدیکتر باشد. زیرا که در پس پشت زبان اهل مدرسه نیز یک غایت اخلاقی و یک آرزوی نهفته‌ی انسانی هست، و آن اینکه با دانا کردن ما و نشان دادن «حقیقت» به ما، به زبان خود، از راه تربیت و دانش‌آموزی، ما را به مقام حقیقی «انسانی» مان فرابردند و به جایگاه و سرمنزل حقیقی مان، که گویا در جایی دیگر است. زبان‌های متفاوتی، به همین دلیل، از زبان‌های طبیعی گریزان‌اند، زیرا که خود از «طبیعت» گریزان‌اند و سودای بر شدن از آن یا فرمانروایی بر آن را دارند.

۴

بنیاد زبان بر «اسم» است، یعنی بر نامیدن و نام. انسان با نامیدن آنچه هست دایره‌ی هستی را تمامیت می‌بخشد و با نامیدن هر چیز ذاتی را بیان می‌کند که کلمه بردار آن نزد عقل و فهم بشری است. اما شگفت آن است که زبان بشری نه تنها آنچه «هست» را می‌نامد، بلکه آنچه «نیست» را نیز می‌نامد و با این نامیدن «نیستان» را نیز در جوار هستان گونه‌ای هستی می‌بخشد تا بدانجا که ذهن بشری از دریافت نیست مطلق درمی‌ماند، زیرا که دریافت همواره آگاهی به چیزیست، اگر چه آن چیز تنها در خیال حضور و هستی داشته باشد. عقل به هر حال از دریافت «نیستی» ناتوان است، زیرا که چیزی نیست تا درک شود. اما زبان بشری از نیستی و نیستان نیز سخن می‌گوید و در قلمرو زبان و نام‌ها به آن‌ها هستی می‌بخشد. بدینسان، زبان بشری راه دریافت و عقل و آگاهی را می‌گشاید، اما در دایره‌ای محدود، در دایره‌ای که تنها در تاریک-روشنای شناسایی روزمره می‌تواند کارآمد باشد، یعنی در آن قلمروی از بینایی که نور برای چشمان

ما به اندازه وجود دارد و آنجا که بخواهد راه به شناختِ غایی هستی بگشاید، یعنی نوری شود برای روشنگریِ مطلق، در تاریکی‌ها و تناقض‌ها از پای می‌افتد. زیرا که عقل سرانجام از کشیدنِ خطی روشن میانِ هست و نیست و «هستی» و «نیستی» ناتوان است. و چه بسا هستی و نیستی جز مفاهیمی اعتباری نباشند.

باری، اسم بنیادِ زبان است که چیزها را می‌نامد. صفت‌ها و فعل‌ها و دیگر اجزاءِ زبان، سرانجام، در خدمتِ اسم اند و برایِ آن‌اند که چگونگیِ اسم‌ها و آنچه را که از آن‌ها سر می‌زند یا بر آنها می‌گذرد را بیان کنند. و اما، اسم‌ها کلی هستند و اشیاء را از نظرِ نوع از یکدیگر جدا می‌کنند و باز می‌شناسانند. پرنده، درخت، کتاب، گل، دیوار، ستاره نوعیتِ مصداق‌هایِ خویش را بیان می‌کنند. هنگامی که می‌گوییم «درخت» و تا زمانی که به یاریِ واژه‌هایِ دیگر آن را ویژگی‌ای نبخشیده‌ام و نگفته‌ام، به مثل، «درختِ آلبالویی که در خانه‌ی من است»، درختِ کلیتی را بیان می‌کند که همه‌ی درخت‌هایِ روی زمین و نه تنها همه‌ی درخت‌هایِ کنونی بلکه همه‌ی درخت‌هایِ ممکن، همه‌ی درخت‌هایی را که می‌توانند در عالم خیال بگنجند و نیز همه‌ی درخت‌هایِ گذشته و آینده را نیز در بر می‌گیرد و، در عینِ حال، هیچ درختِ معینی را نمی‌شناساند. این خصلتِ «متافیزیکی» اسم است که «ایده» یا صورتِ کلیِ اشیاء را، به معنایِ افلاطونیِ آن، بیان می‌کند؛ و آن تواناییِ متافیزیکی را انسان از راهِ زبان به دست می‌آورد، یعنی از راهِ فرونگرش به چیزها از جایگاهیِ ماورائی یا ماوراءِ طبیعی. با این تواناییِ ست که انسان از طبیعت جدا می‌شود و می‌تواند از ساحتیِ ماوراءِ طبیعی بدان فرونگرد تا بدانجا که در ذیلِ نامِ «جهان» یا «هستی» آنچه هست را در دایره‌ای فراهم آورد و از اقصایِ ماورائی به آن بنگرد و درباره‌ی آن داوری کند. با شگفت‌کاریِ زبان و جادویِ آن است که بشر، باشنده‌ای در میانِ باشندگان، خاکزادیِ زمینگیر، توانِ آن را می‌یابد که به جایگاهیِ برین نسبت به همه چیز دست یابد و با

راندنِ واژه‌ی «جهان» بر زبانِ خویش یا در نهانِ خویش به یک آن دایره‌ی زمان و مکان را درنوردد و از فراز به همه چیز، و از جمله به خود نیز در میانِ همه چیز، فرونگرد. زبان آن بردارِ شگفتی‌ست که به باشنده‌ای در میانِ باشندگان توانِ پریدن بر فرازِ دایره‌ی هستی و حضور در گستره‌ی ازل و ابد و همسخنی با «خدا» و «شیطان» را می‌دهد. همین توانِ فرونگریش ماوراءِ طبیعی‌ست که به انسان توانِ حضور در جهان همچون موجودی اخلاقی را می‌دهد، زیرا که اخلاق همانا فرونگریستن است از آسمانِ ارزش‌ها، از آسمانِ «نیک» و «بد»، به زمین و آنچه در آن است، و داوری درباره‌ی فرایندها و روندهای هستی و از جمله فرونگریستن به «طبیعت» بشری و داوری درباره‌ی آن و سرگذشت و سرنوشتِ آن. از این راه است که بشر به «انسانیت» دست می‌یابد یا انسانیتِ بدو ارزانی می‌شود.

علم، عقل، اخلاق، فرهنگ، هنر، جامعه، همه زاده‌ی زبان اند و زبان است که نه تنها آنچه را به حَسِّ ظاهر درمی‌یابیم می‌نامد و در دایره‌ی هستی می‌نهد و «وجود» و «ماهیت» آن‌ها را پدیدار می‌کند، بلکه آنچه را که بر حَسِّ ظاهر پدیدارشدنی نیست، آنچه از آن عالمِ عقلِ نظری یا حَسِّ باطنی یا شهود بی‌واسطه است را نیز پدیدار و نام‌دار می‌کند. زبان بر همه چیز، بر «هست» و «نیست»، پرتو می‌افکند، از جمله بر خود نیز و خود را نیز همچون چیزی در میانِ چیزها پدیدار می‌کند و با سخن گفتن از خویش خود را نیز شیئیت و عینیت می‌بخشد. با گشوده شدنِ زبانِ گفتار در پهنه‌ی هستی، با برخاستنِ بانگِ معنادارِ آن است که خاموشی نیز گویا می‌شود، یعنی معنادار، و بسا هنگام گویاتر از گفتار نیز.

ذاتِ زبان پدیدارگری‌ست. زبان «جهان» را برای ما می‌گزارد و چیزها و نسبت‌های میانِ چیزها و چند-و-چون‌شان را پدیدار می‌کند. هر جمله

گزارشی است از یک رخداد در جهان و معناکننده‌ی آن. اما نکته‌ی مهم آن است که تنها یک زبان با صورت و روش همیشگی در کار نیست که جهان را چنانکه هست برای ما گزارش کند. بلکه «جهان» خود آن در هم تنیدگی ذهن و عین است که ذهن و عین خود در درون آن و به اعتبار یکدیگر وجود دارند و «جهان» نیز خود همان اندازه ذهنی است که عینی، یعنی «جهان» همان اندازه به اعتبار ذهن نگرنده به آن وجود دارد که ذهن نگرنده و معناکننده به اعتبار جهان و همچون جزیی از آن و نیز همچون مرکز دایره‌ی آن. ازینرو، یک زبان یگانه که میانگیر ذهنیت و عینیت باشد، در کار نیست، زیرا چنین رابطه‌ای که ذهنیت و عینیت را مطلق کند و رویاروی هم قرار دهد، رابطه‌ای است انتزاعی. نه تنها زبان‌های بسیار هستند که میانگیر انسان و جهان اند، بلکه در درون هر زبان نیز گونه‌های زبانی بسیار هست که هریک جهان را از دیدگاهی گزارش می‌کنند و هر گونه‌ی زبانی نیز از آن دیدگاهی است و برخاسته از یک قلمرو ویژه از زندگی و آزمون‌های زندگی؛ و از معنای آزمون‌ها در آن قلمرو سخن می‌گوید. ازینرو، زبان قلمروهای گوناگون آزمون‌های زندگی به آسانی به یکدیگر برگردان‌پذیر نیستند. زبان شعر، زبان عامیانه، زبان «چارواکاری»، زبان اداری، حتا زبان علم و فلسفه از قلمروهای شناخت و معنای گوناگونی حکایت می‌کنند و آنچه «جان کلام» در یک قلمرو است چه بسا به آسانی به قلمرو دیگر برگردان‌پذیر و در آن فهم‌پذیر نباشد، اگرچه برخی قلمروهای زبانی از بنیاد برای شناخت و فهم بنا شده اند. اما هر گونه شناخت و فهم نیز گونه‌ای ترجمه است، و فرا بردن چیزها از یک قلمرو آزمون و فهم به قلمروی دیگر.

«جان کلام» آن چکیده و عصاره‌ی معنایی است که در یک قالب زبانی خاص آنچه را که باید می‌رساند و دریافتن «جان کلام» چه بسا آسان نیست. هیچ یک از کتاب‌های شرح و تفسیر که در پیرامون کتاب‌های مقدس یا آثار بزرگان اندیشه و شعر و هنر نوشته می‌شوند نمی‌توانند

جانشینِ اصل شوند و ما را از اصل بی‌نیاز کنند، یعنی نمی‌توانند معنای نهایی‌شان را چنان در خود فروکشند که از اصل بی‌نیاز شویم. آن اصل همواره اصل می‌ماند و این شرح‌ها و حاشیه‌ها همواره نشانی چیزی را در آنجا می‌دهند که، سرانجام، می‌باید رفت و دید.

زبانِ شعر نیز یک گونه‌ی زبانی‌ست که از یک ساحهٔ تجربی و معنایی ویژه سخن می‌گوید و صورتِ آن از معنایش جدایی‌ناپذیر است و اگر آن را به هر گونه‌ی زبانی دیگری (زبان فلسفه، زبانِ عامیانه، و...) برگردانیم و معنایِ بیتی یا غزلی را بخواهیم جدا از صورتِ آن برسانیم، چنین برداشت و تفسیری هرگز نمی‌تواند آن معنای اصلی را آنچنان‌که در صورتِ ویژه‌ی آن نهفته است به ما برساند. هر شرح و تفسیری راهنمایی‌ست که ما را تا آستانه‌ی اثر اصلی تواند برد و، سرانجام، می‌باید به پای خود به درونِ آن رفت و معنای نهایی را دید و دریافت. یعنی، شعر می‌باید، سرانجام، به زبانِ خود سخن گوید، زیرا که آن زبان پیرایه‌ای نیست بر آن معنا، بلکه با آن هم‌معنا است. نسبتِ آندو مانند نسبتِ تن و جان است.

۶

بنیادِ زبان بر «اسم» است، اما اسم به تنهایی گوهر یا «ایده»ی چیزها را بیان می‌کند. اسم به خودیِ خود و به تنهایی مطلق است، یعنی همان ایده است که ذاتِ بی‌چون-و-چند چیز را بیان می‌کند. به عبارتِ دیگر، اسم به خودیِ خود و به تنهایی هیچ نیست، یا می‌توان گفت که تنها نزدِ «عقلِ مطلق» یا عقلِ نظری چیزی‌ست نشانه‌ی ایده یا «حقیقت» شیء. اما اسم، در حقیقت، به صفت نیاز دارد تا بگوید که اشاره‌ی او به کدام چیز است، و آنگاه به فعل تا بگوید کی و در چه کار و چه گونه، و آنگاه به قید تا بگوید ... و بدینسان است که چیزها در قالبِ زبان درمی‌آیند و زندگی با زبان و در

قلمرو زبان ممکن می‌شود. ذاتِ متافیزیکی اسم به یاریِ دیگر وسیله‌هایِ زبانی (صفت، فعل، قید ...) است که از آسمان به زمین فرود می‌آید و می‌تواند چیزها و رویدادهایِ زمینی را بیان کند. و بدینسان است که زبان و جهان یکی می‌شوند و هر یکی بازتابی از دیگری، و زبان پا به میدانِ عمل و زندگی می‌گذارد. اما با پا نهادنِ زبان به قلمرو عمل و زندگی، زندگی و عمل چهره‌ای دیگر به خود می‌گیرند. زیرا به قلمرو معنا پا نهاده‌اند، یعنی اینجا یک عنصرِ «متافیزیکی» پا به میدانِ «فیزیکی» می‌گذارد و یا فیزیک است که در زبان و از راهِ آن متافیزیکِ خود را کشف می‌کند، یعنی قلمرو معنا را، و جلوه‌ای تازه از هستی پدیدار می‌شود. و انسان آن موجودی است که در این قلمرو خانه دارد، یعنی باشنده‌ایِ زمینی که آسمانی دارد؛ آسمانِ معنا.

۷

زبان‌هایِ طبیعی دستور و قاعده دارند و در عین حال دستورها و قاعده‌هاشان مطلق و استثنانپذیر نیست، یعنی هر قاعده‌ای در یک زبانِ طبیعی چه بسا استثناهایی نیز دارد، و این خود وجهی است از زنده بودنِ زبان. زیرا زندگی استثنانپذیر است و از کلیت و عمومیت به سویِ فردیت در جنبش است و همین «قانون» است که گوناگونیِ بی‌شمارِ چهره‌هایِ زندگی را سبب می‌شود. گرایش به استثنا در جهانِ انسانی از همه جا نمایان‌تر است. جدایش‌پذیری (differentiation) قانونِ همگانیِ زندگی است. آنگاه که شرایط سازگار باشد، نوع به گوناگونی می‌گراید و تجربه‌هایِ انسانی از گیاهان و جانوران نیز نشان داده است که با فراهم آوردنِ شرایط لازم می‌توان از یک نوع گونه‌هایِ بسیار به دست آورد. زبان نیز همین‌گونه، همچون پیکرِ زنده، همچنانکه از قوانینِ زندگی و رشد و

مرگ پیروی می‌کند، گرایش به گوناگونی و گونه‌افزایی دارد و از درون یک زبان در درازنای زمان می‌تواند ده‌ها زبان و صداها گویش پدید آید. و در هر فرد انسان، بویژه در ذهن آفریننده‌ی انسانی نیز این گرایش به فردیت و شخصیت بخشیدن به زبان دیده می‌شود و زبان هر کس گویای نهان اوست. قانون کمال زندگی گرایش از کلیت به فردیت و استثناست و بر همین بنیاد است که زندگی صورت‌های تازه و بی‌شمار می‌پذیرد. آن قانونمندی مکانیکی و عام در حوزه‌ی هستی‌نا- زنده، در جهان زندگی شکسته می‌شود و جداگانگی و فردیت و شخصیت در میان می‌آید. یعنی هستی از کلیت و همگانی بی‌رنگ- و- رو و «بی‌شخصیت» به سوی پُری و یکتایی و رنگ- و- روی شخصی در جنبش است. در جهان مکانیکی قانون‌ها همه‌گیر اند، ولی در حوزه‌ی هستی اندام‌دار (ارگانیك) این قانونمندی همگانی شکسته می‌شود و هرچه موجود اندام‌دار کامل‌تر و پیچیده‌تر باشد، فردیت و استثنا در آن بیشتر است، تا بدانجا که کمال انسانی در فردیت او پدیدار می‌شود.

۸

هر زبانی بیانگر یک جهان تجربی است و خود از همان جهان است و تجربه‌های ممکن در آن. این «جهان تجربی» یک یگه‌ی فراگیر است؛ دایره‌ای است که در درون خود آن افقی از هستی را که بر یک جماعت تاریخمند انسانی پدیدار می‌شود، فرومی‌گیرد و، سرانجام، دربرگیرنده‌ی تمامی رویدادها و اشیاء و تمامی نسبت‌های کمیّتی و کیفیّتی و تمامی معناها و ارزش‌هایی است که در این یا آن جهان تجربی رخ می‌نماید و در درون آن است که انسان خود را در جهانی به هم پیوسته و معنادار (یا گسیخته و بی‌معنا، همچون روی دیگر آن) می‌یابد. تنها در یک جهان

است که یک زبان می‌تواند در کار باشد؛ یعنی همچون بازتابی از تمامیتِ معنادارِ آن جهان و بیانگرِ تمامیِ نسبت‌هایِ چیزها و رُخدادها و معناها و ارزش‌ها در آن. در دایره‌یِ این «جهان» است که انسان و طبیعت، انسان و انسان، و انسان و خدا رویارویِ یکدیگر قرار می‌گیرند و نسبت‌هایِ بی‌شمار با یکدیگر پیدا می‌کنند. ازینرو، «جهان» برایِ انسان بی‌میانجی‌ترین چیزیست که هست، یعنی آن تمامیتی که هر تجربه و حضوری را ممکن و معنادار می‌کند. و ما تنها با حضور در میانه‌یِ جهانِ خویش است که نسبت‌هایِ معنادار با همه چیز، از جمله با خود، پیدا می‌کنیم. جهان‌هایِ ممکنِ انسانی اگر بی‌شمار نباشند دستِ کم بسیار اند.

آنچه در هر جهان از جهان‌هایِ ممکنِ بشری روی می‌دهد در درونِ آن جهان ممکن است و «صادق»، اگر چه از دیدگاهِ انسان‌هایِ دیگر در جهان‌هایِ دیگر ناممکن باشد و «کاذب». حکم‌هایی از اینگونه چه بسا حکم‌هاییست از چشمِ بیگانه. رویدادهایِ هر جهانی به زبانِ آن بیان می‌شوند و هر زبانی برایِ بیانِ رویدادهایِ جهانِ خویش توانایی‌هایِ ویژه‌یِ خویش را دارد.

زبان‌ها بر حسبِ دامنه و چند-و-چونِ تجربه‌هایِ انسانی و از جهتِ تعلق به هر قلمرو تجربی، گوناگون اند و هرچه این «جهان»‌ها از یکدیگر دورتر باشند، بازسپردنِ معناها از یکی به دیگری دشوارتر است. ترجمه‌ناپذیریِ برخی مفاهیم از زبانی به زبانِ دیگر درست مربوط به همین گوناگونیِ جهان‌هایِ تجربیست. آنچه در این جهان روی داده و معناها و ارزش‌هایی که میانِ چیزها در این جهان کشف شده، به علتِ آنکه چنان رویدادها و نسبت‌هایی در جهانِ انسانیِ دیگر رخ نداده و کشف نشده است، به زبانِ دیگر بازسپردنی نیست. مفاهیم می و جام و ساقی و دیرِ مغان در دستگاهِ اندیشه و جهانِ حافظِ بیانگرِ چنان جهانی از رویدادها و معناها و روابطِ کیفیتی میانِ چیزها و معناهایِ باطنیِ آن‌هاست

که در هیچ تاریخ و جهان و زبان دیگری رخ نداده و، در نتیجه، برابرهای واژه‌نامه‌ای این واژه‌ها در آن زبان‌ها هرگز نمی‌توانند چنین جهانی از نسبت‌ها و معناها را بنمایانند، زیرا تنها در این قلمرو از تجربه‌ی انسانی‌ست که کشفِ چنین معناها و روابطِ کنایی و نمادینی ممکن شده و، در نتیجه، در قلمرو زبانِ همان جهان معنا دارد.

۹

ترجمه از یک زبان به زبانِ دیگر، برپژه آنجا که با مفهوم‌هایِ چوناپی (کیفیتی) و ارزشی و یا هاله‌هایِ معنایی سر-و-کار داشته باشد، هرگز نمی‌تواند یک به یک باشد و درست‌ترین و رساترین ترجمه نیز نمی‌تواند اثری را که از آن ژرفنایِ یک جهانِ تجربیِ دیگر است، چنانکه باید به زبانیِ دیگر برگرداند. حتّا اسم‌هایِ ذات نیز چه بسا در دو زبان معناهایِ یکسان نداشته باشند، زیرا که در هر زبان، بر حسبِ امکاناتِ تجربیِ گوناگون هاله‌هایِ معناییِ دیگری به خود می‌گیرند. برف و آفتاب برایِ اسکیمو و عربِ صحرائشین معناهایِ باطنیِ یکسان ندارند، زیرا این دو تجربه‌ی ضدّ یکدیگر و، در نتیجه، احساس‌هاییِ ضدّ یکدیگر از برف و آفتاب دارند.

آنچه مزه‌ی شعر و سخن به شمار می‌آید از همین لایه‌هایِ زیرین و ژرفِ معنایی و احساسی برمی‌خیزد که حاصلِ تجربه‌هایِ دیرینه‌ی زندگی‌ست که در زبان بازتافته است و همین است که برگرد هر کلمه، افزون بر معناهایِ صوری و رسمیِ آن، هاله‌هایی از معنا یا معناهایِ دیگر می‌بندد که تنها اهلِ زبان آن را چنانکه باید درمی‌یابند و بیگانگان را راهی به دریافتِ آن نیست. در عینِ حال، واژه‌هایِ هم‌معنا نیز در زبان دارایِ ارزشِ برابر نیستند. برخی واژه‌ها «عامیانه» اند، برخی «شاعرانه»، برخی

کتابی و دانشورانه، برخی زننده و بی‌ادبانه، برخی بازاری، برخی اداری، برخی کودکانه، برخی نوجوانانه. هر واژه‌ای را، حتّاً واژه‌های هم‌معنا را نمی‌توان به جای یکدیگر به کار برد، بلکه هریک را بر اساس ارزش خود در جای خود می‌باید به کار برد و شناختِ ارزشِ واژه‌ها و جایگاهِ کاربردشان نیز از اهلِ زبان، از کسانی که آن زبان را زیسته‌اند، برمی‌آید.

ارزشِ شعریِ واژه‌ها نیز از همین جهانِ تجربی و جهان‌بینیِ آن و جایگاهِ چیزها و ارزش‌ها نسبت به هم در آن جهان برمی‌آید و اینکه در چنین جهانی از زندگانی و تجربه هر چیزی در پایگاهِ ارزش و معنا کجا می‌ایستد. واژه‌هایی همچون «جنون» و «شیدایی» که آنهمه بارِ معنایی و کاربردِ شاعرانه در شعرِ فارسی دارند، چه بسا در شعرِ هیچ قومی دیگر اینگونه به کار نروند و واژه‌های برابرِ آنها در زبان‌های دیگر چه بسا پژواکی ناخوشایند داشته باشند و هیچ شاعری در زبان‌های دیگر این واژه‌های ستوده‌ی ما را آنگونه که در شعرِ فارسی به کار رفته است، به کار نبرد. به همین دلیل، هنگامی که شعری از زبانی به زبانِ دیگر ترجمه می‌شود، مردمی که آن ترجمه را به زبانِ خود می‌خوانند، چه بسا دریاره‌ی ارزشِ شعریِ آن دودل شوند، زیرا ساحتِ زبانیِ آن در نظرِ ایشان ساحتِ شاعرانه‌ی زبانِ خودشان نیست.

زبانِ واقعی همانا زبانِ گفتار است؛ یعنی زبانِ زنده. هر زبان در شرایطِ تجربی و تاریخیِ ویژه‌ای شکل می‌گیرد و در جریانِ زمان با دگرگونیِ زندگی و زندگانِ دگرگون می‌شود. و زبان از آنجا که از آنِ زندگی است، شرایطِ تجربیِ هر زندگی رنگ- و- رویِ ویژه‌ی خود را به زبانِ

خود می‌بخشد؛ و ازینرو، راه بردن به ژرفترین لایه‌های معنایی واژه‌ها و هاله‌های مه‌آلودی که برگرد واژه‌ها کشیده است و «حس کردن» آن‌ها از آنانی برمی‌آید که آن زندگانی و زبان را زیسته اند. تنها آنان اند که می‌توانند زبان خود را بچشند و ببینند. آن هاله‌های معنایی و ارزشی که بر گرد واژه‌ها حلقه زده اند؛ یعنی معناهایی که راهبرد سراسر است ندارند، یا معناهایی مجازی واژه‌ها را، که چه بسا در هیچ لغت‌نامه‌ای بیان‌کردنی و گنجاندنی نباشند، باید «حس کرد»، یعنی اهل زبان بود و یک عالم انسانی یا یک زندگی را بی‌واسطه زیست و دریافت. همین هاله‌ها آن زبان اشاراتی را پدید می‌آورند که با دستگاه روانی و عاطفی اهل زبان سراسر سخن می‌گویند و آنان را این توان می‌بخشد که با این زبان اشارات - و حتا گاه با یک اشاره‌ی سر یا دست یا نگاه - چیزی را برسانند که دیگران دریابند و در همان حال به نهایت کوتاه‌گویی برسند و معناهایی بسیار را با کمترین واژه‌ها بیان کنند. همین جهان ارزشی واژه‌ها، همین زبان اشارات، همین زبان عاطفی، همین هاله‌های معنایی دومین که واژه‌ها را چندپهلوی و مه‌آلود می‌کنند، دستمایه‌ی کار شاعرانه با زبان اند. همین زبان اشارات و کنایات است که شاعری توانا را توان آن می‌دهد که در کاربرد زبان با یک تیر چند نشان بزند.

شاعران راستین آنانی هستند که ژرفترین حس را از زبان خویش دارند. گمانه‌زدن در زبان و بیرون کشیدن مایه‌ی زبانی خود از درون آن و تراش دادن و شکل دادن آن، راه بردن به توان‌های معنایی و آوایی هر واژه، نقب‌زدن به درون لایه‌های زیرین واژه‌ها و عبارت‌ها، حیث ژرف برای شناخت ارزش معنایی و آوایی واژه‌ها، و نشان دادن صورت شعر بر لایه‌های ژرف و خرابی و استوار زبان زیسته و بر ژرفترین لایه‌های عاطفی و دریافتی اهل زبان، این آن هنر عالی و ظریف و کمیابی است که در میان یک قوم و در درازنای یک تاریخ چه بسا دو-سه تن یا چند تن بیشتر

به آن نرسند و اینان همانانی هستند که زبانِ گویایِ قومِ خویش و آشکارکنندگانِ زُرَفرینِ لایه‌هایِ آگاهی و دوردست‌ترین پهنه‌ی جهانِ اوی‌اند.

۱۱

چیزها و رویدادها و آزمون‌هایِ انسانی با حضور در فضایِ زبانِ شعر از جزئیّتِ خود به در می‌آیند و از راهِ زبانِ کُلّیت می‌یابند و به قلمروِ همگانیِ انسانی گام می‌گذارند. اما در این کُلّیت هیچ چیز به کُلّیتی همانندِ کُلّیِ منطقی فروکاسته نمی‌شود، بلکه پا از قلمروِ تجربه‌ی فردی فراتر می‌گذارد و همگانی می‌شود بی‌آنکه زمینه‌ی تجربه‌ی خود را از دست داده باشد.

آه، که تا به پایِ این در بسته
با چه امید و شتاب آمده بودم!

(تکبیت از هنرورِ شجاعی)

این آزمونِ ویژه و فردی چه بسا در زندگانیِ شاعر یکبار رخ داده و شاعر این تجربه و تمامیِ اثر آن را بر خود از راهِ زبانِ شاعرانه با همین تکبیت به دیگران می‌رساند و با این رسانش این تجربه‌ی یکباره‌یِ یک انسان از راهِ شعر به تجربه‌ایِ همیشگی و انسانی در کُلّیتِ معنایِ خود بدل می‌شود و هر انسانِ دیگری می‌تواند در این تجربه با او شریک و هم‌نوا شود. هر انسانی که یکبار «با امید و شتاب» آمده باشد و به پایِ در بسته‌ای رسیده باشد و آهی از سرِ سوزِ درون کشیده باشد، این «حال» شاعرانه را که در این یک بیت بیان شده است، در می‌یابد. اما این «در بسته»، در عینِ حال، از قلمروِ مُعینِ ویژه‌ی تجربه‌ی خود سر می‌کشد و به معنایِ حقیقی و

مجازی کلمه همه‌ی درهای بسته‌ی زندگی، و از جمله در کلیتین معنای کلمه، در بسته‌ی زندگی را در بر می‌گیرد. گویی تمامی حسرت و اندوه بشری خود را در این یک «آه!»، که در سر این بیت آمده، خلاصه می‌یابد. بدینسان است که این تجربه‌ی فردی پای به پهنه‌ی تجربه‌های همیشگی و همگانی انسانی می‌گذارد، بی آنکه از فردیت خود تهی شده باشد. اما تجربه‌ی هر کس تنها تجربه‌ی اوست و بس. این «در بسته» برای هر کس، به معنای حقیقی و مجازی آن، در آزمون خاصی و در زمان و مکان ویژه‌ای تجربه می‌شود که چه بسا برای هیچ کس دیگر «در بسته»ی او نباشد. درهای بسته، به معنای حقیقی و مجازی، در جهان بی‌شمار اند، و در هر میدان و مرحله از زندگی بشری چیزی دیگر اند. اما «در-بستگی» آن گوهر همه‌جایی و همگانی است که در بی‌شمار صورت و جلوه آزموده می‌شود و هر کس در قلمرو زندگی خود آزمون ویژه‌ی خود را از آن می‌تواند داشته باشد. ازینرو، آنچه شعر را، که بیانگر آزمون ویژه‌ای است، معنای همه‌فهم می‌دهد همین احساس شرکت در تجربه‌ای است که اگر چه به شکل‌های بی‌شمار پدیدار تواند شد، اما چیزی همگانی در تمامی آن تجربه‌ها هست که در قالب زبان انسانی می‌تواند رخ بنماید و دیگران را در احساس ویژه‌ای از یک تجربه‌ی ویژه و شخصی شریک کند. به همین دلیل، شعر هنگامی زبان حال کسانی دیگر جز شاعر می‌شود که در قلمرو آزمون همگانی قرار داشته باشد. همانگونه که در قلمرو زبان نیز همان زمینه‌ی آزمون همگانی و احساس «هم‌زبانی» است که لذت برخورد با شعر را می‌بخشد.

فرق کلیت شاعرانه با کلی منطقی چیست؟ این فرق در آن است که کلیتی که آزمون شاعرانه و بیان شاعرانه از راه زبان می‌یابد، از متن واقعی و

تجربِیِ خود بکل جدا نمی‌شود و صورتی برآهنجیده (تجربیدی) به خود نمی‌گیرد، حال آنکه کلّیِ منطقی گویی در جایی دیگر، بر فرازِ عالمِ رویدادها ایستاده است و، باصطلاح، انتزاعی است. به همین دلیل، این دو دو حالتِ یکسره مخالف در کاربردِ زبان دارند. زبانِ شعر رنگین و آهنگین و گرم است و از ابهام‌ها و ابهام‌هایِ زبانِ بیشترین بهره را می‌گیرد و چند پهلوییِ واژه‌ها دستمایه‌ی کارِ شاعرانه با زبان است، اما زبانِ منطقی (فلسفی و علمی) از رنگ و آهنگ و گرماگریزان است و چه بسا خود را در قالبِ زبانِ طبیعی در تنگنا حس می‌کند و بهترین پناهگاهِ خود را در زبانِ نشانه‌هایِ ریاضی و دستگاهِ خالی از ابهام و ابهامِ آن می‌یابد. آیا اینجا دو نما از «حقیقت» نیست که به سخن درمی‌آید و، در نتیجه، به دو هنجارِ زبانی گوناگون نیازمند است؟

زبانِ شعر بسترِ زبانِ طبیعی را رها نمی‌کند و اگرچه در آن پهنه رفتارها و گزینش‌هایِ ویژه‌ی خود را دارد، اما از گوهرِ زبانِ طبیعی، زبانِ «مادری» خود، که آیینهِ نهاد و تاریخ و تجربه‌ی قومی است، بیشترین بهره را می‌گیرد. و هرچه از این وجه بهره‌مندتر باشد شاعرانه‌تر است. زبانِ طبیعی برترینِ ساحتِ خود را در زبانِ شعر می‌یابد. و اینکه زبانِ منطقی از زبانِ طبیعی گریزان است یا می‌خواهد آن را در قالبِ زبانِ ریاضی از ابهام‌ها و پیچیدگی‌هایش بدر آورد و سراسر است و بی‌پیچ-و-تاب و، در نتیجه، «راستگو» (یا «حقیقت‌گو») کند، از جهتِ نسبتی است که اندیشه‌یِ منطقی با زبان و طبیعت دارد و، در نتیجه، با زبانِ طبیعی؛ نسبتیِ بازگونه‌یِ نسبتِ زبان و اندیشه‌یِ شاعرانه با زبان و طبیعت.

در تعریفِ زبان گفته اند که: «زبان وسیله‌ی ارتباط است». اما این «ارتباط» در پسِ ظاهرِ ساده‌ی خویش چه جهانی از پیچیدگی در خود نهفته دارد!

ارتباط انسانی در جهان انسانی روی می‌دهد. و جهان انسانی، همانا که چیزی جز همین «ارتباط» نیست. اما، جهان انسانی، جهان ارزشی-معنایی است، یعنی جهانی که در آن هر چیز بر حسب ارزش و معنای خود جایگاهی در آن دارد و زبان انسانی بیانگر ارزش‌ها و معناهاست. هنگامی که ارزش‌ها و معناها در زبان می‌خلند، ارتباط دارای چنان لایه‌هایی می‌شود که در آن دیگر هیچ چیز یک و همان نیست، بلکه هر چیزی بر حسب جایگاه ارزشی و معنایی خویش از هر دیدگاه چیزی دیگر است. «بفرما و بنشین و بتمرگ» بیانگر سه سطح ارزشی-معنایی از ارتباط است که در زبان بازتافته است. زبان انسانی، بدینسان، جهانی اخلاقی را بیان می‌کند که در آن هر ارتباطی و هر بیانی از ارتباط مقام اخلاقی خاصی خویش و ساحت اخلاقی-زبانی خاص خویش را دارد و بدینسان زبان از درون خویش در تجربه‌ی چنین جهان اخلاقی دارای ساحت‌های گوناگون می‌شود که هر ساحتی از آن بیانگر تجربه‌ی انسانی از جهان خویش و مقام اخلاقی-زبانی آن مرتبه است. هر جمله‌ای که از دهان انسانی بیرون می‌آید بیانگر نوع رابطه‌ی او با چیزی یا کسی در جهان خویش و جایگاه ارزشی-معنایی آن رابطه است.

هر مرتبه‌ای از جهان که بیانگر جایگاه ارزشی-معنایی چیزی در قلمرو تجربه‌ی انسانی است، زبانی هماهنگ با خویش دارد، و بدینسان زبان در درون خویش رده‌بندی می‌شود و هر واژه بر حسب جایگاه ارزشی-معنایی خویش بار ارزشی-معنایی درونی به خود می‌گیرد. بدینسان، زبان خود دارای عینیت می‌شود و واژه‌ها با بار ارزشی-معنایی درونی خود نه تنها «جهان» و چیزهای آن و رده‌ها و جایگاه‌های آن‌ها را بیان می‌کنند، بلکه خود همچون اشیایی دارای ارزش و معنا و نسبت‌ها و رابطه‌های درونی با یکدیگر پدیدار می‌شوند. یعنی، جهان زبانی و نسبت‌های درونی اشیاء زبانی با یکدیگر همچون جهانی جدا از راهبر و اشارات خویش به جهان بیرونی پدیدار می‌شود. چنین جهانی از «اشیاء» زبانی و

نسبت‌ها و رابطه‌ها در درونِ زبان و بارِ ارزشی-معنایی درونی واژه‌هاست که دستمایه‌ی کارِ شاعرانه با زبان است. یعنی زبان قلمروی می‌شود که «بازی هستی» تازه‌ای در درونِ آن جریان می‌یابد. تمامی بازی‌های لفظی و بدیعی و صناعاتِ شعری در این قلمرو صورت می‌گیرد، یعنی قلمروی از «اشیاء» زبانی که دارای گونه‌ای استقلالِ درونی نسبت به زبانِ ارتباطیِ روزمره و ابزاروارگیِ زبان است. تمامی ابهام‌های شاعرانه و آن اشاراتِ پنهانیِ واژه‌ها به یکدیگر در شعر و چشمک‌زدن‌ها و عشق‌بازی‌ها و کشش‌هاشان به یکدیگر و گریز‌هاشان از یکدیگر («تناقض»ها)، در قلمرو شیئت‌یافتگیِ زبان پدید می‌آید. زبان در این مقام دیگر تنها «وسیله»ی ارتباط نیست، بلکه جهانِ اشیاءِ زبانی همچون جهانی «برای خود» پدیدار می‌شود، و رنگ-و-رو و عطر و طنین و آواز و آهنگِ واژه‌ها و عشوهِ فروشی‌ها و دلبری‌هاشان یا درشتی‌ها و نرمی‌هاشان جهانی تازه از کشش و گریز و گزینش پدید می‌آورد که روحِ شاعرانه در درونِ آن غوطه می‌زند.

۱۴

«سماعِ وعظ کجا نغمه‌ی رباب کجا» - حافظ

همانگونه که تنِ بشری می‌باید از عریان نمودنِ خویش پرهیزد و خود را در جامه - در جامه‌های حیا و ادب - بپوشاند تا با زیباییِ جامه‌های خویش خویشتن را زیبا و وسوسه‌انگیز و خیال‌انگیز جلوه دهد و دلربا شود، زبانِ بشری نیز می‌باید با رنجی که از راه «ادب‌آموزی» و تربیت می‌برد، جامه‌های زیبا به تن کند تا دلربا شود، یعنی زبانِ شعر. آنچه که شعر با زبانِ حیا و ادب و در جامه‌های زیبا به جلوه درمی‌آورد، چیزی است زیبا، یعنی دلربا، که بی‌واسطه می‌باید با دل رابطه یابد. در اینجا تن با

پوشیدن جامه‌های لطیف روح زیبا می‌شود. اما زبان بشری دیگری نیز هست که خرقه‌های پشمینه‌ی درشت زهد به تن دارد و می‌خواهد با شکنجه کردن و خوار کردن تن خویش، به روح مجرد بدل شود؛ و با زهد و ریاضت بسیار می‌کوشد خود را از آلائش زبان طبیعی (زبان تن، زبان طبیعت) و همه‌ی آلودگی‌های آن برهاند و به زبانی روحانی و مثالی بدل شود. چنین زبانی که زبانیست اخلاقی، می‌خواهد راستگویی محض باشد و «حقیقت» را عریان و بی‌هیچ پیرایه بیان کند، حقیقتی را که «مثالی» و «اخلاقی» و «مجرد» است، و سرانجام تن خویش - «طبیعت» خویش - را خام و خشن و پشمینه‌پوش رها می‌کند که چه‌بسا طبع زیبا پسند و زیبایی‌شناس را از خود می‌رماند - و ای بسا حقیقتی که به چنین زبانی بیان می‌شود جز حقیقتی خام و خشن نباشد.

۱۵

اخلاق با جدا شدن از طبیعت و قرار گرفتن بر فراز آن تبدیل به «آگاهی» و «وجدان» می‌شود و خود را همچون احکام شایست و ناشایست از بیرون به زندگی سفارش می‌کند و زندگی بشری را نظم می‌بخشد. اما با دوباره خزیدن در درون زندگی و جفت و یگانه شدن با آن، گرایش بدان می‌یابد که دوباره چیزی طبیعی شود؛ یعنی چیزی خود به خود و خودجوش که ذره‌ای اجبار در خودجوشی آن حس نشود. و اخلاقی کامیاب چنین اخلاقی است. نظم‌های سالم و خوش ساخت اجتماعی آن‌هایی هستند که نظم اخلاقی بدین صورت در آنها طبیعی شده باشد؛ یعنی رفتارهای بشری بی‌هیچ احساس اجبار با جوشش درونی - که نام دیگر - اش همان «اختیار» و «آزادی» است - از نظم و قوانین و قاعده‌های آن پیروی کنند. هنگامی که اخلاق و طبیعت بدینسان با هم یکی شوند، یعنی جبر و

محدودیت و نظم از یکسو و جوشش و بالایش بی‌بند-و-بار از سوی دیگر، آنجاست که «اختیار» و «آزادی» پدید می‌آید، یعنی جوشش و بالشی که از درون، بی‌هیچ احساس اجبار، پیرو نظم و قانون و اخلاقِ خویش است. آنجا که نظم اخلاقی بی‌هیچ احساس رنج پیروی شود، یعنی طبیعت و اخلاق آنچنان جوش خورده باشند که سرپیچی از قانونِ اخلاقی سبب احساس رنج («ناراحتی وجدان») شود، قلمرو «آزادی» پدیدار شده است؛ قلمروی که در آن طبیعت به خواستِ خویش و با احساس لذت از قانونِ اخلاقی پیروی می‌کند. بدین ترتیب، جبر و اختیار با لذت و رنج پیوند می‌خورد. آنجا که «جبر» در میان باشد رنج در میان است و آنجا که «آزادی» در میان باشد، لذت.

۱۶

قلمرو هنر نیز آنجا آغاز می‌شود که «طبیعت» و «اخلاق» درهم آمیخته و با هم یگانه شده باشند. طبیعتی که با اخلاقِ خود چنان درآمیخته باشد که وجود-اش را بی‌آن تصور نتوان کرد، از تمامی قید-و-بند و نظامی که اخلاقش بر او می‌گذارد، لذت می‌برد. در هنر نیز همین احساس لذت وجود دارد. در موسیقی صوت از نظمِ درونی و هماهنگی‌ها و موزونیِ خود لذت می‌برد و در شعر زبان و واژه‌ها. در موسیقی و شعر آوا و واژه به نظم درمی‌آید. اما این بند-و-زنجیری نیست که از بیرون آن را محدود و بسامان و نظم‌پذیر کرده باشد، بلکه از درون با آن یگانه و هماهنگ است. نظم اینجا درونی (آرگانیک) است.

هنگامی که طبیعت و اخلاق (یا نظم) اینسان با هم می‌آمیزند، نظم اندام‌وار (آرگانیک) پدید می‌آید که مکانیکی نیست، یعنی تکرار یک سلسله حرکاتِ معین و یکسان، بلکه نوعی «خودرایی» ماوراءِ منطقی

اینجا اجازه‌ی بروز دارد، که همان گرایش به فردیت در هر موجود زنده و هر اثر هنری است. مثل خودسری درخت در رویاندن شاخه از تنه‌ی خود که معلوم نیست این شاخه چرا از بالاتر یا پایین‌تر نرسته است؛ چرا باید درست از همین نقطه روییده باشد؟ اما، در عین حال، این خودسری پیرو نظمی درونی است. و همین خودسری است که به هر تکدرختی در عالم سیما و حضور جداگانه می‌بخشد. همین‌گونه است اختیار موسیقیدان در گزینش واریاسیون‌های اثر خود یا گزینشی که شاعر از واژه‌ها می‌کند؛ یعنی خلیدن خودسری و خودرایی و گزینش شخصی آنجا که سخت‌ترین قید-و-بند و نظم می‌باید در کار باشد. اما در موسیقی و شعر آوا و واژه بردگانی نیستند به زنجیر کشیده که در زیر ضرب تازیانه به زور رفتارهای مکانیکی معینی کنند، بلکه زیبارویانی هستند که دست در دست یکدیگر آزاد و شاد بر چمن می‌رقصند.

طبیعتی که در هنر اخلاقی خود را یافته است و از منطق درونی خویش پیروی می‌کند، اختیار و گزینشی دارد و رای هر منطق بیرونی و «مطلق» و ماورایی. زیرا چنان منطقی مکانیکی است و می‌خواهد یکسان بر همه چیز فرمانروایی کند.

۱۷

در قلمرو شعر پدیده‌های زندگی و اشیاء «روحانی» و «آسمانی» و «اخلاقی» می‌شوند بی‌آنکه غیرطبیعی یا ماوراء طبیعی شده باشند. ادب‌آموزی طبیعت و زبان در قلمرو شعر و تجربه‌ی شاعرانه‌ی هستی‌آندو را معنوی و روحانی می‌کند. همه‌ی هرزگی‌های بشری، که از قوران بی‌بند-و-بار خواست‌های غریزی سرچشمه می‌گیرند، در این پهنه آرام و نرم و لطیف و معنوی می‌شوند بی‌آنکه در بند-و-زنجیر ژهد و زبان

خشکِ زهد قرار گیرند و از لذت محروم شوند. رنجی که طبیعت و زبان می‌برند تا به این لذتِ پالایش یافته، به این یگانگیِ تن و روح برسند، پاداشِ خود را در همین جهان می‌گیرد و در انتظارِ پاداشِ «آنجهانی» خویش در عالمِ روحانیِ مطلق نمی‌ماند. در اینچنین یگانگیِ تن و روح و طبیعت و اخلاق است که زبان و روان و تن با هم تعالی می‌یابند. رنجی که اینگونه لطیف و معنوی شده باشد، به غمی لذت‌بخش بدل می‌شود - غمِ عشق. آنچه غریزی و خام و هرزه و «حیوانی» ست در ملکوتِ عشق خود را خدایی می‌یابد و آسمانی و روحانی و نورانی. زبان اینجا به عالمی بر می‌شود که از لطافت و هماهنگی و موزونیِ خود، از موسیقیِ خود، لذت می‌برد. آن لذتِ «جسمانی» که از فورانِ خام و خشنِ غرایز دست می‌داد و به نامِ اخلاق و در راهِ اخلاق می‌بایست سرکوب شود، و رنجِ آن به جان خریده شود، اینجا همچون لذتی که روح از تن و تن از روح می‌برد، جوازی تازه می‌یابد. می‌خوارگی و نظربازیِ رندانه در زبانِ ادب اجازه می‌یابد که حریمِ اخلاقِ خشکِ زاهدانه را بشکند و به ریشِ زهد و زهدفروشی بخندد بی‌آنکه به هرزگی دچار شود. ادبِ زبانِ شعرِ حقیقی همه‌ی واژه‌ها را رخصتِ ورود به عالمِ خود نمی‌دهد، نه زبانِ هرزه‌ی عوام را نه زبانِ خشکِ اهلِ مدرسه و «اهلِ اصطلاح» را. با هنر است که دوباره به طبیعت باز می‌گردیم و طبیعی می‌شویم، اما طبیعتی که اکنون با اخلاق در آمیخته، یعنی زیبا شده است.

بی‌گناهی آنجاست که هنوز اخلاق و طبیعت در مرحله‌ی یگانگیِ پیش از دوگانگی اند. در آن مرحله «اخلاق» همانا خویِ موجودِ زنده است و در آن ساحت از اینکه باشنده‌ای با خویِ خویش رفتار کند گناهی بر او

نمی‌نهند. اما «گناه» هنگامی پدید می‌آید که اخلاق همچون حکمی کلی و از بیرون به طبیعت دستور می‌دهد که «چنین کن! چنان مکن!» - اینجا اخلاق همچون چیزی «آسمانی» و مابعدالطبیعی پدیدار می‌شود. اما بی‌گناهی دیگری نیز هست که از یگانگی پس از دوگانگی پدید می‌آید؛ یعنی آنجا که دوگانگی متافیزیکی از میان برمی‌خیزد و اخلاق و طبیعت باز با یکدیگر یگانه می‌شوند، اما در ساحتی عالیت‌تر، یعنی ساحتی که در آن آگاهی اخلاقی یا وجدان چنان با طبیعت درآمیخته و با آن یگانه می‌شود که رنگِ طبیعی به خود می‌گیرد، که بدل به خوی می‌شود، و طبیعت را در خویش چنان پذیرا می‌شود و خود با طبیعت چنان می‌جوشد و می‌آمیزد که از خودجوشی و بالندگی طبیعت بهره‌مند می‌شود و این بار نام‌اش زیبایی می‌شود. در ساحتِ زیبایی ست که هر چیز دوباره رخصت می‌یابد که چنانکه هست پدیدار شود، یعنی عریان، بی‌آنکه از عریانی خود شرم داشته باشد و «گناهکار» شمرده شود. در هنر است که چیزها دوباره به ساحتِ بی‌گناهی بازمی‌گردند.

۱۹

«ای حُجَّتِ زمینِ خراسان به شعرِ زهد

جز طبعِ عنصریتِ نشاید به خادمی»

ناصرخسرو

یک شعرِ سراپا اخلاقی، «شعرِ زهد»، که غایتِ آن صدورِ احکام اخلاقی است - مانند شعرِ ناصرخسرو - شعری دل‌نشین نیست. این بینشی ست اخلاقی که زبانِ شعر را وام گرفته است، اما با عالمِ شعر درنیامیخته است. شعرِ هرزه‌درای نیز اگرچه غرایزِ سرکشِ ما را خوراک می‌دهد و می‌تواند در حالت‌هایی لذت‌بخش باشد، باز چیزی ست در حاشیه‌ی عالمِ شعر، و

آنجا قرار می‌گیرد که غریزه‌ها خام و عنان‌گسیخته پدیدار می‌شوند. اما شعری که یکسره و یکپارچه از عالم شعر است، شعری ست میان این دو؛ شعری ست که اخلاق‌اش با طبیعت‌اش چنان درآمیخته که اینجا با طبیعتی دیگر و اخلاقی دیگر سر-و-کار داریم؛ طبیعتی که اخلاقی ست و اخلاقی که طبیعی. هیچیک آن دیگری را نفی و طرف نمی‌کند، بلکه هم‌آغوش‌اند. شعرِ ناصرخسرو شعری ست ضدِ طبیعت و ضدِ طبیعی؛ شعرِ سوزنی و ایرج شعری است بیش از اندازه طبیعی و غریزی. شعرِ ناصرخسرو یکپارچه ادب است و اخلاق؛ شعرِ سوزنی و ایرج بی‌ادبی ست و ضدِ اخلاقی؛ اما شعرِ حافظ «همه بیت‌الغزل معرفت است»؛ هم طبیعی است هم اخلاقی. طبیعت‌اش نظم اخلاقی یافته و اخلاق‌اش نرمی و شکوفندگی طبیعی. بیانِ زندگی و احوالِ انسانی ست. شعرِ انسانی ست؛ اما انسانی نه تنها به معنای اخلاقی.

۲۰

اندیشه‌ی متافیزیکی عقلی از شعر گریزان است. بیهوده نیست که افلاطون، بنیانگذارِ متافیزیک، از شعر و شاعران بیزار بود و آنان را از آرمان‌شهرِ خود می‌راند. اندیشه‌ی متافیزیکی حقیقت را عقلی و مفهومی و بی‌پیچ-و-تاب و یکسره و ثابت و جاودانه و یکرو و یکرنگ یا بی‌رو و بی‌رنگ می‌شناسد و می‌خواهد. از جهانِ رنگ و دگرگونی و شَوَند (= شُدن) گریزان است و این جهان، «جهانِ حس پذیر»، را غیرِ منطقی و غیرِ اخلاقی می‌داند (درباره‌ی رابطه‌ی پنهانِ منطق و اخلاق نیز باید درنگید). در چنین بینشی ست که طبیعت و ماوراءِ طبیعت، حس و عقل، هنر و علم، خیر و شر، و سرانجام، عین و ذهن، رویارو و متضاد و جاودانه جدا از یکدیگر می‌ایستند. اندیشه‌ی متافیزیکی همواره در پی

آن است که جهانِ هستی را از یک وجهِ آن، یعنی «حس» و «شر» و «طبیعت» خالی کند و انسان را به جهانی رهنمون شود که در آن دگرگونی و حس و شرّ - که سرانجام یکی انگاشته می شوند - راه نداشته باشد، یعنی جهانِ عقلی ناب که نیکی ناب نیز هست. ازینرو، ذهنِ متافیزیکی همواره می خواهد از «واقعیت» گذرا و پستِ جهانِ طبیعی به سویی «حقیقت» جاودانه و ثابتِ خویش به سویی «حقیقتِ ناب»، پرواز کند. اما در دریافتِ شاعرانه‌ی هستی چه بسا این دوگانگی‌ها از میان برمی‌خیزد:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد
هرآنکه سیبِ زرخدانِ شاهی نگزید!

در چنین بینشی ست که بهشت زمینی می‌شود و زمین بهشتی و آسمان و زمین در چرخِ گردنده درهم می‌آمیزند و، از جمله، فاصله‌ی شوخی و جدّ نیز از میان برداشته می‌شود. شعر در جدّی‌ترین بیانِ خویش نیز می‌تواند طنز را به کار گیرد، حال آنکه اندیشه و زبانِ منطقی را چنین رخصتی نیست. در این بیت حافظ با طنزی ظریف تمامیِ متافیزیک و اندیشه‌ی متافیزیکی را به ریشخند می‌گیرد، از ساده‌اندیشانه‌ترین صورتهای آن که بهشت را باغِ کامرانی‌هایِ حسی می‌بیند، تا جهانِ ایده‌های افلاطونی را - که غایتِ مردِ حکیم، به زعم افلاطون، می‌باید بریدن از این جهانِ حسی برای پیوستن به آن عالم و دیدارِ «ثباتِ عقلی» باشد - و تجربه‌ی بهشت و آنچه بهشتی ست را به تجربه‌ی زندگی و زمین و آنچه زمینی ست می‌پیوندد.

چی ست در آن مجلسِ والای چرخ
از می و شاهد که در این پست نیست!

و مولوی نیز در این بیت با زبانی دیگر همان را می‌گوید، یعنی جهانِ روحانی و معنوی و جهانِ زمینی و مادی را به هم بازمی‌بندد.
همین بینش شاعرانه است که به گفته‌ی نیچه می‌تواند «خردی خندان» در کار آورد که در همان حال که بارِ تمامی رنج و ناکامی بشری را بر دوش می‌کشد، رندانه به تمامی این بازی، و از جمله به تروشروی «عبوسانِ زهد» خنده زند.

۲۱

«شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد...»

محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر

اما من می‌خواهم بگویم که شعر حادثه‌ای است که در جهان روی می‌دهد و همچون هر آنچه در جهان روی می‌دهد، در زبان بازمی‌تابد. زیرا زبان آینه‌ی جهان است. بیهوده به ما آموزانده اند که آنچه در جهان روی می‌دهد بازتابِ خود را تنها در «زبانِ مفهومی» تواند یافت و جز آن هر چیز دیگری ذهنی (سوپرکتیو) و نفسانی است. مگر رخدادهای نفسانی نیز چیزهایی نیستند که در جهان رخ می‌دهند و در زبان رخ می‌نمایند؟
شاعر شعرِ پراکنده در جهان را بازمی‌گیرد و بازمی‌گوید و اگر زبان او ساحتِ ویژه‌ای است از زبان، از آن روست که زبانِ او بیانگرِ ساحتِ ویژه‌ای است از نمودِ هستی. این را شاعرانِ راستین همه می‌دانند که برای گرفتنِ پیامِ این شعرِ پراکنده در عالم می‌باید شاخک‌ها و آتن‌های تیز و آماده داشت و پیام‌ها را دریافت کرد و زبانِ رمزشان را شناخت و به زبانِ انسانی گزارش کرد. گزاره‌های شعری نیز «حقیقت» را بیان می‌کنند، اما آن رُخساری دیگر از «حقیقت» را که رخساری دیگر از عالم و رخساری دیگر از آدم است. برای دریافتِ این پیام‌ها می‌باید آمادگی داشت و برای این آمادگی است که شاعران می‌باید شاعرانه بزنند، همچنانکه فیلسوفان فیلسوفانه، و...

۲۲

هر کوششی برای تعریف شعر ناگزیر به اسبابِ زبانی یا زمینه‌ی روانی آن محدود می‌ماند. اما مهمترین مایه‌ی شعر، نخست و پیش از هر چیز، پیش از آنکه به زبان درآید، تجربه‌ی شاعرانه از هستی‌ست و چنین تجربه‌ای روی به آن رُخساره‌ای از هستی دارد که در نمودِ خود «شاعرانه» است. چنین تجربه‌ای ویژه‌ی شاعران نیست، بلکه تجربه‌ای‌ست انسانی که هر انسانی می‌تواند تا حدی یا در حالت‌هایی داشته باشد. اما شاعران آن را تندتر از دیگران تجربه می‌کنند و حساسیت بیشتری برای دریافت این پیام‌ها دارند و نیز توان بیان آن به ایشان ارزانی شده است.

۲۳

شعر آن پرتوگریزای سبکپاست، آن مایه‌ای از روح و سبکروحي که بر همه چیز پرتو می‌افکند، اما نه به یک نسبت. و هر جا که باشد با کرشمه‌ها و دلربایی‌هایش طبع شاعرانه را به خود می‌خواند؛ چنانکه در زبان نیز.

اما شعر کجا نیست؟ هر جا که درشتی و زمختی سنگلاخ‌وار باشد، خواه در زبان خواه در جهان. هر جا که میدانِ غرش‌های هولناک و چکاچاکِ جانفرسا باشد. هر جا که هیبتِ قدرت و هیاووی بشری گوش‌ها را کر و چشم‌ها را کور کرده باشد. اما در پهنه‌ی قدرت و جنگ نیز شعر هست و آن پهنه‌ی تراژدی و حماسه است، یعنی پهنه‌ی دلیری انسانی، آنگاه که انسان دلیرانه با سرنوشتِ خویش، با مرگِ خویش،

می‌آویزد. آنگاه زبانی شکوهمند شکوه تجربه‌ی انسانی بر چکادِ درآویختن با مرگ و زیستن در خطر را می‌سراید.

۲۴

اینکه شعر در همه چیز و همه جا حضور ندارد، حتّا در بسیاری جاها که نشانه‌های ظاهریِ زبانی شعر حضور دارد (مثلاً، در بسیاری از قصیده‌سرایی‌ها) و نیز حضورِ آن تنها در جایی نیست که نشانه‌های زبانی آن هست، یعنی تنها در شعرها نیست که شعر را می‌توان یافت، بلکه در بسیاری جاها، چنانکه در یک نقاشی، در یک موسیقی، در لبخندِ یک کودک، در زیباییِ یک زن یا مرد، در پرتوِ شامگاهی یا پگاهیِ خورشید در کنار دریا یا بر کوه. اما همه‌ی نقاشی‌ها و موسیقی‌ها نیز شاعرانه نیستند، همچنانکه دیدارِ خورشید نیز در همه‌ی زمان‌ها حالی شاعرانه نمی‌دهد: این‌ها همه بدان معنی‌ست که شعر در جهان پراکنده است. هر جا که چیزی سَبْکُروح و سَبْکَبال و سیّال و خیال‌انگیز هست، هر جا که هستی سَبْک می‌شود یا «آنی» دیگر می‌یابد، ردّ پای شعر را باید آنجا جست.

۲۵

«شاهِ شوریده‌سران خوان من بی‌سامان را

زانکه در کم‌خردی از همه عالم بیش ام»

حافظ

در این بیت چه فروتنی و گردنفرازیِ شگفتی هست. بی‌سامانی هست که بر تختِ پادشاهی می‌نشیند، اما در سرزمینِ شوریده‌سران. خویش

را کم خرد می‌داند، اما با چه غروری! درست در همین مایه خود را از همه عالم بیش می‌شمارد. چه غروری، چه سرافرازی‌ای در این «کم خردی» هست. گویی آنجا خِرَد خِردهاست که از کم خردی خویش سخن می‌گوید؛ خردی زاینده‌ی شوریده‌سری و بی‌سامانی؛ خِرَد «دیوانگانِ فرزانه» که بر تمامی عقل و زیرکی بشری نیز از فراز فرومی‌نگرد.

۲۶

زبانِ شعر سَبْکِبال است؛ موزون است و گاه رقصان. اما زبان چگونه بال می‌گیرد و به پرواز درمی‌آید؟ جدا شدنِ زبانِ شعر از تنه‌ی زبان را به جدا شدنِ راسته‌ی پرندگان از راسته‌ی خزندگان همانند می‌توان کرد؛ یعنی، آن جهشِ شگفتی که از پهلویِ مار و مارمولک و سوسمار کبوتر و پرستو و بلبل و طوطی و قرقاول را برمی‌کشد و از جهانِ خفه و خاموش و خاکستری و خاکی و خاکزری خزندگان، جهانِ رنگین و نغمه‌سرای پرندگان را برمی‌آورد، که بر «جاذبه»ی زمین و نیروی «ثقل» آن چیره می‌شود و به سوی آسمان بال می‌گشاید و سنگینیِ ماده را انکار می‌کند. زبانِ روزانه‌ی بشری، زبانِ ارتباط در کوچه و بازار و اداره، زبانِ روزنامه، قانون، حقوق، اخلاق چنین زبانِ سنگینِ خرنده‌ی چسبیده به زمین است که از پهلویِ آن زبانِ سبکبار و رنگین و آهنگین و پروازگر شاعرانه برمی‌آید.

در جهانِ شاعران نیز هم بلبل‌ها و قناری‌ها و طوطی‌های رنگین پرو-و-بالِ غزل‌سرا هستند، هم بوف‌ها و زاغ‌ها و کرکس‌های نوحه‌خوان و مرثیه‌سرا و مردارخوار - و نیز عقاب‌ها و شاهین‌های حماسه‌سرا.

«تنها در حالتِ رقص است که من می‌دانم

چه گونه از برترین چیزها به اشارات سخن

گویم» - نیچه، چنین گفت زرتشت

آشکارترین عنصر در زبانِ شعر که ویژگیِ بخشِ آن در میانِ همه‌ی کاربردهایِ دیگرِ زبان است، آن است که کلامِ شعری همواره گونه‌ای وزن و آهنگ، گونه‌ای موسیقیِ زبانی را می‌رساند که با آن «احساس» دیگری از درونه یا مضمونِ خود به ما می‌بخشد. بسا چیزها که در زندگیِ روزمره پیش پا افتاده و همه-جا-یاب و بی‌ارج است، اما هنگامی که در این زبانِ آهنگین پدیدار می‌شود معنا و حضورِ دیگری می‌یابد. معنایِ این حضورِ دیگر چی است؟ گویی که چیزها در زبانِ شعر در یک صورتِ کمالی، در ایده‌ی خویش، پدیدار می‌شوند، آنچنان که در عالمِ خیالِ آن‌ها را تصور توانیم کرد، زیبا و نوازشگر و خیال‌انگیز، آنگونه که دلِ مانِ آن‌ها را می‌پسندد و می‌خواهد.

این آهنگ و وزن چه چیز به ذاتِ اشیاء می‌افزاید که اینچنین جلوه می‌کنند؟ آیا این شعر است که آن‌ها را سزاوارِ چنین مرتبه‌ای می‌کند یا آنکه در ذاتِ آن‌ها چیزی رنگین و آهنگین، چیزی «دل‌انگیز» هست که زبانِ شعر می‌تواند آن نمایِ پوشیده از چشمِ عادت را نمایان کند و شعر نمایانده‌ی آن است، همچنانکه هنرهایِ دیگر نیز؟ و چرا بسی چیزها از حضور در این قلمرو محروم اند، زیرا از آن‌ها نمی‌توان «شاعرانه» سخن گفت؟ موسیقیِ زبان بخشی جدایی‌ناپذیر از شعر است. در شعر است که زبان موسیقیِ نهفته در خویش را پدیدار می‌کند، یعنی از به هم جوشیدن و درهم تنیدنِ واژه‌ها، آنچنانکه کارِ شاعران است. شناختِ این موسیقی و «احساس» کردنِ آن برایِ فهمِ معنایِ شعر و رابطه یافتن با عالمِ معناییِ آن

ضرورت بنیادی دارد. آن انگیزش درونی که با موسیقی شعر در ما پدید می‌آید، آن حالت و احساسی که از این راه دست می‌دهد، زمینه‌ی دریافت «اندیشه»‌ی شاعرانه و معنای شعر را فراهم می‌کند، چنانکه اگر زیور موسیقی زبانی را از یک جمله‌ی شاعرانه بستانیم و آن را به زبانی دیگر، به زبانی عادی، به زبانی ناآراسته و ناموزون بیان کنیم، دیگر همان معنایی را نخواهد داشت که در جامه‌ی شعر داشت. واگرداندن شعر به نثر یا ترجمه‌ی آن به نثر و زبانی عاری از موسیقی گویی جان آن را می‌ستاند و پیکر بی‌جان‌اش را به ما می‌سپارد. شاعران آهنگین می‌اندیشند. وزن چیزی افزوده بر اندیشه‌ی ایشان یا زیور و زینتی عاریتی بر پیکر آن نیست، بلکه آن درخشش اندیشه که در ضمیر شاعرانه می‌زند، هم‌اکنون، در همان دمی که پدیدار می‌شود آهنگین است. کلام آهنگین چیزهایی را بیان می‌کند یا آن جنبه‌ها و نمودهای دیگری از چیزها را که جز با این کلام بازگفتنی نیست. کلام آهنگین بازگوینده‌ی تجربه‌ی شاعرانه از هستی است یا، به عبارت دیگر، شعر پراکنده در عالم را باز می‌گیرد و باز می‌گوید. آن هماهنگی‌های آوایی که دست در دست یکدیگر رقصان می‌آیند و می‌گذرند، آنچه را که در هستی شاعرانه است، یعنی در ذات خویش، در گوهر آفریدگی خویش، شعر را در خویش نهفته دارد، باز می‌نمایند و کشف این بهره از هستی بهره‌ای است که شاعران از رنج شاعرانه‌ی خویش می‌برند. کشف نمایی شاعرانه‌ی هستی، کشف نمایی شاعرانه‌ی هستان نصیب شاعران است و تنها زبان شاعرانه در بازگفتن آن تواناست. ازینرو، شعر نیز با «عینیت» سر-و-کار دارد.

زبان شاعرانه حقیقت آهنگین چیزها را باز می‌گوید، یعنی آنچه را که در آن‌ها زنده و تپنده است. نبض‌اش با نبض زندگی می‌زند و هستی را جاندار و زیاندار تجربه می‌کند. ازینرو، زبان شاعرانه زبانی ست زنده، زبان زندگی ست و با زبان زنده، با زبانی که زیسته می‌شود پیوند جدایی‌ناپذیر دارد. واژه‌های آن رنگ و بو و مزه دارند و سرشار از بار

ارزشی اند و به همین دلیل به درونِ ما رخنه می‌کنند و به همراهِ خود عطر و مزه‌ی چیزها را می‌آورند. زبانِ نظم، به‌مثل، زبانِ قصیده می‌تواند ساختگی یا دانشورانه باشد، اما زبانِ شعر، به‌مثل، زبانِ غزل، نمی‌تواند ساختگی باشد. این زبان می‌باید بی‌واسطه با زنده‌ترین و گویاترین بافت‌های زبان، با حسی بی‌واسطه‌ای که ما از یکایکِ واژه‌ها داریم، با رنگ و بوی و مزه‌ی آن‌ها در کامِ چشم و بینیِ باطنِ ما در پیوند باشد.

زندگی در زمان جریان دارد؛ و زمان زاینده‌ی آهنگ‌ها (ریتم‌ها) است. هر حرکتی که پیگیر باشد آهنگی دارد، از حرکت‌های کیهانی اختران گرفته تا ضربانِ نبضِ زندگی بر روی زمین. موجود زنده در تمامیتِ خود و نیز هر اندامی از اندام‌هایش با نظم و ضربان و حرکاتِ موزونِ خویش به دوامِ زندگی یاری می‌دهند. هر حالتی از حالت‌هایِ زندگی نیز آهنگی ویژه دارد و زمانِ ویژه‌ی خویش. ازین‌رو، بیانِ آنچه به زندگی تعلق دارد و به زمان، به آهنگی همساز با آن نیاز دارد. بیانِ هر حالتی از آن حالت‌ها یا هر وضعی از وضع‌هایِ آن زبانی هم‌آهنگ با آن می‌طلبد. آیا به این دلیل نیست که زبانِ شعر آهنگین است؟ زیرا که شعر بیانِ تجربه‌های بی‌واسطه از حال‌هایِ زندگی است. ضربِ شکوهمندِ زبانِ حماسی در شعرِ فردوسی و ضربِ تندگام و پرشورِ شعر در غزلِ عارفانه‌ی مولوی یا ضربِ باوقار و پُراندیشه‌ی شعر در بسیاری از غزل‌های حافظ هریک در خورِ حالی دیگر و عالمی دیگر از تپش و تنش و تجربه‌ی زندگی اند.

موسیقیِ زبان پاره‌ای جدایی‌ناپذیر از شعر است و پیوندِ ذاتی با آن دارد. ازین‌رو، بسیاری از شاعران غایتِ شعر را نزدیک شدن به موسیقیِ شمرده‌اند، زیرا موسیقیِ زبانِ نابِ آهنگ‌هاست. تپش و تنش و وزشِ سازها در جهتِ آفریدنِ هماهنگ‌ترین ریتم‌ها، در طلبِ آهنگین‌ترین بیان است، بیانی که در آن آهنگ چنان ناب گشته که برایِ بیانِ «معنا» از کشیدنِ بارِ زبان و سنگینیِ معناییِ آن بی‌نیاز شده است. گویی زبان، که بارِ معنایی

بر دوش آن سنگینی می‌کند، برای بیانِ حال‌ها چندان شفاف نیست که زبانِ یکسره آهنگین و نابِ آهنگ‌ها.

و اما، اینکه زبانِ بشری چه‌گونه به این ساحتِ موسیقی دست یافته خود حکایتی است که چه بسا هیچگاه نتوان بدان پی برد.

زبانِ بشری هرگونه که پدید آمده باشد و هر نیازِ زیستی یا اجتماعی انگیزه و زمینه‌سازِ رشدِ آن بوده باشد، خود همان چیزی است که به بشر توانایی برآمدن از این ساحتِ نیازِ زیستی و «مادی» را بخشیده و به او پری برای پرواز بر فرازِ طبیعت و فرونگریستن به آن داده و با این رهایش نیاز دیگری در او جوانه زده که تمامی داستانِ بشر و عالم او را می‌باید در همین «نیازِ دیگر» دانست. اینکه زبانِ سنگینیِ زمینی خود را رها می‌کند و از ساحتِ ابزاری برای برآوردنِ نیازهایِ طبیعی یا اجتماعی خود را به ساحتی دیگر برمی‌کشد که آسمانِ «نیازِ دیگر» است، همه‌ی آن چیزی است که خطی روشن میانِ «انسان» و «حیوان» می‌کشد؛ و گرنه ردّ زبان همچون نشانه‌هایِ صوتی برای آوردنِ نیازهایِ زیستی و اجتماعی را در میانِ بسیاری از جانورانِ گروه‌زی نیز می‌توان گرفت و یافت.

اینکه بشر نخست موسیقی را کشف کرده یا شعر را یا هر دو را با هم و پا به پای هم، فرقی نمی‌کند، زیرا موسیقی و شعر هر دو از آن یک ساحت از زیستِ انسانی اند و انسانی که شعر را می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد، موسیقی را نیز می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد. زبانِ روزمره‌ی بشری، زبانی که نیازهایِ اجتماعی را برمی‌آورد، سنگین و زمخت و «خاکی» است، اما با پا نهادن به ساحتِ موسیقی است که زبانِ سختی و سنگینی و زمختیِ خویش را فرومی‌هد و به طرب می‌آید و رقصان و سبکبار به گفتار درمی‌آید و در چنین ساحتی است که می‌تواند از چیزهایی سخن گوید و پرده از رخسارِ «حقایقی» بردارد که در ساحت‌هایِ دیگر زبانِ گفتنی نیستند، زیرا در آن ساحت‌ها تجربه‌پذیر نیستند. هر ساحتی از زبان با ساحتی از هستی قرین است.

در عالمِ زبانِ مفهومی واژه‌هایِ زبان در قالبِ «تعریف» فشرده و محدود می‌شوند. در آنجا ماده‌ی معنایی چنان فشرده و سنگین است که صورتِ صوتی جز نشانه‌ای از وجودِ آن معنا و جز پوسته‌ای بر آن نیست. در آنجا کسی به صورتِ زبان و بر زیباییِ آن چشم نمی‌دوزد و هیچ واژه حق ندارد بیش از آنچه «تعریف» به او اجازه می‌دهد خودنمایی کند و پا از دایره‌ی خود بیرون گذارد. از اینرو، عبارتی که با این زبان بیان می‌شود یکپارچه جرم و سنگینی معنایی ست که پوسته‌ی صوتی را تنگ بر خود کشیده است و چه بسا خود را در تنگنایِ آن در عذاب می‌یابد. اما زبانی که به ساحتِ موسیقی پای می‌گذارد واژه‌هایش سبک و روان اند و همچون نُت‌هایِ موسیقی یکی از پیِ دیگری به یکدیگر زنگ می‌دهند و از یکدیگر رنگ می‌پذیرند. اینجا هر واژه حق دارد در کنارِ واژه‌هایِ دیگر و با اشاره‌هایِ آوایی و معنایی به واژه‌هایِ دیگر بیش از آن باشد و ارزشی بیش از آن داشته باشد که تعریفِ منطقی یا واژه‌نامه‌ای به او اجازه می‌دهد. اینجا واژه‌ها از خود برمی‌آیند و با روان شدن در پیِ یکدیگر و رنگ پذیرفتن از یکدیگر، موسیقیِ نهفته در زبان را پدیدار می‌کنند. وزن و قافیه و هماواییِ حرف‌ها و اشارت‌هایِ پنهان و آشکارِ آوایی و معناییِ واژه‌ها به یکدیگر، به هر واژه رخصت می‌دهد که به اعتبارهایِ گوناگون، چه بسا معناهایِ گوناگون، آشکار و پنهان، حضور داشته باشد.

زبان با عروج به ساحتِ موسیقی و در ساحتِ موسیقی ست که دیگر سخن نمی‌گوید، بلکه سخن را می‌سراید و نامِ سرود و ترانه و غزل به خود می‌گیرد. زبانِ «سخن‌سرای» نیز زبان‌مایه‌ای ست گویا، اما نه همچون زبان‌مایه‌هایِ دیگر، و گفتار-اش نیز نه درباره‌یِ آن چیزهایی ست که زبان‌مایه‌هایِ دیگر از آن سخن می‌گویند، یا نه درباره‌یِ ذاتِ چیزها آنچنان‌که در قلمروهایِ دیگرِ گفتار به زبان درمی‌آیند. این نمودیِ دیگر است از زبان برای بیانِ نمودیِ دیگر از هستی.

زبان آنجا که می‌خواهد یکسره بارِ مفهوم و معنا را بکشد، از پوسته‌ی

صوتی خود - که آن را چه بسا یک «قرارداد اجتماعی» می‌دانند - در عذاب است تا بدانجا که می‌خواهد این خرقه‌ی پشمینه را هم بیندازد و به برگِ انجیرِ یک علامتِ ریاضی - منطقی بس کند و یکسره معنایِ عربان باشد و بس. این زبانِ اهلِ مدرسه از هرگونه قُرم، هرگونه آرایش، هرگونه موسیقی و رقص بیزار است و این‌ها را بازیِ هوسمندان و شهوتناکیِ حواس می‌داند که چهره‌ی معنا را می‌پوشاند و عقل را پریشان می‌کند. اما بیرون از مدرسه و قیل - و - قالِ آن معنایی هست مدرسه‌گریز که خود را با زبانِ شعر و موسیقی و رقص بیان می‌کند و چه بسا در میانِ شور و غلغله‌ی مستانِ خرابات. اینچنین معنایی می‌خواهد همه‌ی زنجیرهایِ زبان را بگسلد و آن را به قُرمِ ناب، به موسیقی، بدل کند و آن را صوفیانه، نعره‌زنان و چرخ‌زنان، در رقص آورد. بخش بزرگی کتابِ چنین گفت زرتشتِ نیچه چنین رقصِ صوفیانه‌ایست در قلمروِ زبان. در دیوانِ شمس مولوی نیز واژه‌ها در زیرِ ضربِ موسیقیِ تندگامِ شعر پوخته‌ی خود را می‌درند و همچون حقه‌هایِ باروت در آتشبازی می‌ترکند و همچون خوشه‌هایِ نور و رنگ فرو می‌بارند. در این جشنواره‌ی موسیقی و رقص دیگر واژه‌ها را چه جای نشستن است و تعریف دادن!

در پی گوهرِ شعر

شعر تا کجا وابسته به اسبابِ صوریِ خویش، یعنی وزن و قافیه، است و شعریتِ خود را از آن مایه می‌گیرد؟ سنتِ گذشته‌ی ما در عینِ آنکه می‌دانست یا حس می‌کرد که هر آنچه با وزن و قافیه گفته شود همیشه شعر نیست، باز هم شعر را از این اسبابِ صوری جدایی ناپذیر می‌دانست. به همین دلیل، هنگامی که نیما در برابر این اصل به شک ایستاد آشوبی برپا شد که چند دهه دوام داشت. اما سرانجام استواری و ایستادگی نیما و تجربه‌های تازه و دلیرانه‌ی او و سپس پیدایش چند شاعر پُرتوان در نسلِ پسین این اصل را به کرسی نشاند که گوهرِ شاعرانه‌ی شعر تنها وابسته به اسبابِ صوریِ آن نیست یا دستِ کم همیشه و ناگزیر به آنگونه اسبابِ صوری وابسته نیست که در شعرِ عروضی به صورتِ حکم‌هایِ دیرینه و جزمی جا افتاده است. این کوشش‌هایِ شاعرانه که از پژوهش‌ها و بحث‌هایِ نظری در بابِ ماهیتِ شعر و تجربه‌ی شاعرانه خالی نبود، ما را به روزگارِ تازه‌ای از تجربه‌ی شعر و شاعری رساند - هم در سرودنِ آن هم در خواندن و دریافت‌اش. گذشتگانِ ما نیز می‌دانستند یا حس می‌کردند که، به مثَل، شعرِ ناصر خسرو، با همه بهره‌گیریِ استادانه‌ای که از اسبابِ صوریِ شعر می‌کند، کمابیش از گوهرِ تجربه و بینشِ شاعرانه بدور است چرا که شعرِ ناصر خسرو اندرزنامه‌ی اخلاقی و «فلسفی» است. و نیز

می‌دانستند که شاعرانی چون منوچهری و خاقانی به گوهر شاعرانه‌ی شعر نزدیکتر اند تا، به‌مثال معزی و عنصری و انوری، و یا اینکه دیوان حافظ گنجور شاعرانه‌ترین گوهر شعر فارسی است.

اما آشنایی با ادبیات اروپایی و بحث‌های نظری اهل اندیشه در اروپا در باب شعر، سرآغاز آن بحث‌ها و تجربه‌گری‌هایی شد که ارزش احساساتِ نیما و تجربه‌های شاعرانه‌ی او و تجربه‌های شاعرانِ نسلِ پس از او، همچون شاملو و اخوان و فروغ و آزاد و سپهری و دیگران، را از پی داشت. البته بحثِ نظری در این باب می‌تواند جهت‌نمای تجربه‌ی شاعرانه باشد، اما نمی‌تواند ما را به سرمنزلِ تجربه‌ی شاعرانه برساند، زیرا تجربه‌ی شاعرانه آن چیزی است که سرانجام می‌باید به آن رسید، یعنی بی‌میانجی دید و دریافت. به همین دلیل، تجربه‌های شاعرانه در این دوران هنگامی که بی‌واسطه به صورتِ آثارِ شاعرانه فراروی ما نهاده شده اند بهتر و بیشتر از هر بحثِ نظری ماهیّتِ خود را پدیدار کرده اند و از این راه است که شعر نو فارسی جوازِ حضور در فضایی را یافته است که شعر سنتی در آن حکومتِ مطلقِ هزاره‌ای داشته است. آنچه شاعرانِ برجسته‌ی نوپرداز ما توانسته اند به اثبات برسانند آن است که شاعرانِ سنتی در روزگار ما و نسل‌هایی پیش از ایشان با چسبیدن به اسبابِ صوری شعر چه بسا تنها پوسته‌ی ظاهری آن را نگاه داشته اند و از معنا و گوهر شعر و تجربه‌ی شاعرانه بدور افتاده‌اند، زیرا بخش عمده‌ی آثارِ ایشان بازگوییِ تجربه‌هایِ دیگران، تجربه‌هایِ شاعرانِ واقعی و کامیاب گذشته، است که به صورتِ مایه‌هایی فرسوده و بیجان هر بار از نو در همان قالب‌هایِ قراردادی ریخته می‌شوند و تهی هستند از آن مایه‌ی حیاتی و تجربی که سرچشمه‌ی تراوش شعر است.

تجربه‌ی شاعرانه اگر بی‌میانجی و شخصی نباشد جز بازگوییِ ملال‌آورِ بینش و تجربه‌هایِ دیگران نیست، یعنی چیزی که سرانجام می‌تواند به نوعی صناعتِ بومی یا بازآوردِ بی‌پایانِ نقش‌ها و طرح‌هایی

یکسان و یکدست بدل شود که از شدت تمرین و تکرار، همچون فن و مهارتی به ارث رسیده از پدران و نیاکان، در خواب نیز می‌توان تکرار کرد و نیازی چندان به هشیاری و بیداری ندارد. ولی تجربه‌ی واقعی شاعرانه نیازمند هشیاری و بیداری و بینش شخصی است و هرچه شاعری از این بهره‌ها برخوردارتر باشد شاعرتر می‌شود و کامیاب‌تر. و اما، لازمه‌ی تجربه‌ی شاعرانه آن نوع حساسیت دریافت و حضور در جهان است که سرانجام نموده‌ها و نسبت‌ها و روابطی را در عالم و در میان چیزها می‌یابد و می‌بیند که با نوع تجربه‌ی روزمره و تجربه‌ی علمی و هر تجربه‌ی دیگری یکسان نیست. در واقع، درباره‌ی اینکه حضور شاعرانه در جهان چه‌گونه حضوری است و چه‌گونه رفتارهایی از آن سر می‌زند و چه‌گونه می‌بیند و می‌یابد و بیان می‌کند، چیزی چندان نمی‌توان گفت، زیرا که مانند حضور و تجربه‌ی علمی بر روش‌شناسی همگانی و یا مانند حضور و تجربه‌ی روزمره‌ی انسانی بر قواعد رفتاری همه‌گیر نهاده نشده است و در این راه هر شاعر با رفتار ویژه‌ی خویش - به حکم سرشت و نهاد خویش - می‌رود و برخلاف تجربه‌ی علمی یا روزمره برای تأیید خویش به تجربه‌ها و یافته‌های دیگران تکیه نمی‌زند، بلکه اصالت خود را با فردیت و یگانگی خود نشان می‌دهد. به وجود چنین تجربه‌ای در کسی و در جایی تنها هنگامی می‌توان اشاره کرد که آن تجربه خود را هم‌اکنون در قالب اثر هنری در پیش چشم ما بلوریده (کریستالیزه کرده) باشد و وجود خویش را نمایانده باشد. به عبارت دیگر، تا زمانی که حس و دید و تجربه‌ی شاعرانه در قالب بیان هنری تن‌آور نگشته باشد و وجود خویش را نشان نداده باشد چیزی است «در-خود» که وجود-اش در نیافتنی است. یعنی تجربه‌ی شاعرانه می‌باید از نهفت خویش بدر آید و پدیدار شود و برای پدیدار کردن خویش به قالب و تن سازگار با خویش نیازمند است و هنگامی که در آن تن فروود آمد و بلوریده شد، چیزی می‌شود که می‌توان درباره‌ی آن سخن گفت. فردیت و یگانگی و تازگی دستاورد می‌باید مظهر

خود را بر این تن آوردگی زده باشد، تا چیزی تازه و اثری تازه وجود خود را فراچشم نهاده باشد، تا نگاه نتواند از روی آن، همچون چیزی همیشگی و همگانی بلغزد یا آن را نادیده بگیرد.

تجربه‌ی شاعرانه و بینش شاعرانه تنها در شعر نیست که خود را پدیدار می‌کند، آن را در جاهای دیگر نیز می‌توان یافت. از جمله در یک قطعه‌ی موسیقی یا در یک تابلوی نقاشی یا در یک تندیس و حتّاً در بیرون از اثر هنری، در رفتار یک انسان نسبت به انسان دیگر، در حسّ - و - حالی که هر کسی در برابر یک منظره‌ی زیبای طبیعت دارد یا آن بازتابی که یک رویداد خاص در درون یک شخص دارد، رویدادی که بسیاری آن را «می‌بینند»، اما یک کس آن را آنچنان می‌بیند و باز می‌گوید که دیگران نمی‌بینند و نمی‌گویند؛ و چنین کسی را دارای طبع یا حسّ «شاعرانه» می‌دانیم. تجربه‌ی شاعرانه «آنی» دیگر از اشیاء و رویدادها و جهان و هستی را بر ما پدیدار می‌کند که در تجربه‌های دیگر بشری ما، در تجربه‌های مشترک و همگانی ما، خود را پدیدار نمی‌کند و از آنجا که هر قلمرویی از تجربه نیازمند زبان و بیان ویژه‌ی خویش است و نمی‌توان آن را با زبان و بیانی دیگر نمایان کرد، تجربه‌ی شاعرانه نیز به زبان و بیان ویژه‌ی خویش، به ساحت ویژه‌ی خویش از زبان، نیازمند است، چنانکه اگر آن را در قالب دیگری یا در تن دیگری بریزیم و جای دهیم، آن را از خان - و - مانِ خویش جدا کرده ایم و گوهر آن را در این غربت پوشیده داشته ایم یا پایمال کرده ایم. تجربه‌ی شاعرانه برای بیانِ خویش می‌تواند - و می‌باید - به زبانِ زندگیِ روزمره نزدیک شود و از سرزندگی و مایه‌وری آن از زندگی مایه بگیرد، و نیز می‌تواند به زبانِ علم و فلسفه و، خلاصه، زبانِ اهلِ مدرسه، نزدیک شود و از آن باریک‌بینی و موشکافی نظری بیاموزد، اما نمی‌تواند در هیچ‌یک از آن‌ها خانه کند و جامه‌ی آنها را بر تن خود بپوشاند، زیرا در آنجا در خان - و - مانِ خویش نیست و می‌باید از این سیر - و - سلوک و دانش‌اندوزی‌ها در خان - و - مان‌های دیگر،

سرانجام، به خان-و-مانِ خویش، به ساحتِ ویژه‌یِ زبانیِ خویش، بازگردد و در آنجا خود را همچون چیزی در جایگاهِ خویش با تن و جانِ همسازِ خویش، نمایان و معنادار کند. زبانِ شاعرانه نیز با آنکه با گونه‌هایِ دیگرِ بیان در یک زبان نسبت و بستگی دارد و چه بسا همسایه‌یِ دیوار-به-دیوارِ آنها در یک زادبومِ زبانی‌ست، اما همانگونه که تجربه‌یِ شاعرانه آنی دیگر از هستی و نمودهایِ چیزها را می‌شناسد، زبانِ شاعرانه نیز آنی دیگر از زبان را می‌شناسد و می‌نماید و تا خود را نمایانده، کی‌ست که بتواند بگوید که این «آن» چی‌ست و به درستی خود را کی و کجا و چه‌گونه نشان می‌دهد. درباره‌یِ این «آن» و اسبابِ صوریِ آن آنچنان‌که خود را تاکنون نمایانده است، می‌توان سخن گفت، اما نمی‌توان گفت که در آینده نیز چه‌گونه خود را پدیدار خواهد کرد، زیرا نوعیِ خودسرانگی و بی‌قانونی رسم-و-راهِ آن است و هرگز نمی‌توان آن را با بحث‌هایِ نظریِ یکبار برایِ همیشه به دام آورد. زیرا ذهنِ نظریه‌پرداز همواره آنچه را که تاکنون رخ داده است در ترازویِ عقل و منطق می‌سنجد تا قانونمندی‌هایِ آن را کشف کند و آن را همچون حکمی از گذشته به آینده و رخدادهایِ آن گسترش دهد. اما اینجا که میدانِ یکگی و تازگی و بی‌همانندی‌ست، یعنی میدانِ زیبایی و دلربایی، خود قانونگذارِ خویش است و «قانونمندی» همیشه کمابیش از دنبالِ آن می‌آید نه پیشاپیشِ آن.

احمد شاملو شاعری‌ست که از آغازِ کارِ شاعری‌اش با حسیِ قوی به آن گوهرِ شاعرانه‌یِ شعر، که وابسته‌یِ اسبابِ صوریِ آن نیست، توجه داشته و آن را با تجربه‌هایِ دور و دراز جست-و-جو کرده است و در برخی از آثارِ خویش به این گوهرِ کمیاب دست یافته است، و آن شعرهایی‌ست که در آن بینشیِ شاعرانه و تصویرگرانه و رمزی و نمادین (سمبولیک) را با

زبانِ شاعرانه‌ی ویژه‌ی خویش در هم تنیده است. یکی از این نمونه‌های کامیابِ شعرِ شاملو را به نام «هنوز در فکرِ آن کلاغ ام...» در مجموعه‌ی دشته در دیس می‌توان یافت که همه‌ی عناصرِ شاعرانه را به کمال داراست و تحلیلی از آن به روشن کردنِ مراد ما از معنای تجربه و بیانِ شاعرانه یاری می‌کند.

درونمایه‌ی این شعر بسیار ساده و کوتاه است. در میانِ درّه‌های یوش (دهِ زادگاهِ نیما) در یک روزِ آفتابزده، که هُرمِ آفتاب فضا را از تَفِ رخوت‌آورِ خود آکنده است، در میانِ حلقه‌ای از کوه‌های سنگی تفته در آفتاب، بر رویِ «زردیِ برشته‌ی گندم‌زاری» کلاغی می‌پرد و قوسی کج در آسمان می‌زند و غار-غاری می‌کند و صدایش لحظه‌ای در فضا طنینی می‌افکند. و همین. اما گزارشی از این رخدادِ ساده‌ی طبیعی و همیشگی را هنگامی که با بینشِ شاعرانه در شعر می‌یابیم، بُعدی و معنایی دیگر به خود می‌گیرد. بینشِ شاعرانه در این رخدادِ ساده‌ی طبیعی «آنی» دیگر و رمزی می‌بیند و آن را به زبانِ شاعرانه، و چه بسا ناخودآگاه، گزارش می‌کند. این شعر از دو بخش تشکیل شده است: نخست تصویرِ فضا و گزارشِ رخدادِ طبیعی و سپس گزارشِ معنایِ شاعرانه‌ی آن. بخشِ نخست این است:

هنوز
در فکرِ آن کلاغِ ام در دره‌هایِ یوش:
با قیچیِ سیاه‌اش
بر زردیِ برشته‌ی گندم‌زار
با خش-خشیِ مُضاعف
از آسمانِ کاغذیِ مات
قوسی بُرید کج
و رو به کوهِ نزدیک

با غار- غارِ خشکِ گلویش
چیزی گفت
که کوه‌ها
بی حوصله
در زلِ آفتاب
تا دیرگاهی آن را
با حیرت
در کله‌های سنگی‌شان
تکرار می‌کردند.

وصفِ فضا در این پاره بی‌نهایت قوی‌ست. در فضای آفتاب زده و دم‌کرده‌ی درّه کلاغی می‌پرد. تشبیه بال‌های کلاغ به قیچی سیاهی که «از آسمانِ کاغذی مات» قوسی کج می‌برد، با وصفِ «کاغذی مات» برای آسمان، خشکی و سکونِ ملال‌آورِ فضا را با چیره‌دستی نقاشی می‌کند و صدایِ بال‌هایِ کلاغ که به خش- خیش قیچی بر صفحه‌ی خشکِ کاغذ مانند شده است، تصویر را کامل می‌کند. آنگاه صدایِ خشکِ غار- غارِ کلاغ است که در فضا می‌پیچد، یعنی حضور و صدایِ پرنده‌ای که سیاهی پر-و-بال و خشکیِ صدایش بر خشکیِ فضا می‌افزاید. تا اینجا یک فضایِ طبیعی با زبانِ شاعرانه تصویر می‌شود و یک رخدادِ طبیعی بازگفته می‌شود. اما از همین جاست که شعر ناگهان بُعدی تازه می‌یابد و معلوم می‌شود که کلاغ با «غار- غارِ خشکِ گلویش» چیزی می‌گوید که سکوت و سکونِ این زمینِ دم‌کرده و آن «آسمانِ کاغذی مات» و کوه‌های بی‌حوصله‌ی یله در زلِ آفتاب را بر هم می‌زند، چنانکه کوه‌ها تا «دیرگاهی» آن را با حیرت در کله‌هایِ سنگی‌شان تکرار می‌کنند.

اینجاست که یکباره فضا دگرگون می‌شود و فضایِ «واقعی» جایِ خود را به یک فضایِ زنده‌ی اساطیری می‌دهد که در آن کلاغ نیز «چیزی

می‌گوید» و «کوه‌ها» با حیرت «آن را در کَلّه‌های سنگی‌شان» تکرار می‌کنند. به عبارت دیگر، یک فضای «واقعی» که میان عناصر آن رابطه‌ای درونی وجود ندارد، به یک فضای اندام‌وار (اُرگانیکی) اساطیری بدل می‌شود که در آن تنها حیوان زنده نیست و تنها انسان سخنگو نیست بلکه کوه‌ها نیز زنده اند و شنوا و پیام‌کلاغ را دریافت می‌کنند و کلاغ نیز «چیزی می‌گوید»، یعنی زباندار است. چنین فضای اساطیری، فضای شاعرانه است که در آن تنها انسان نیست که با انسان سخن می‌گوید، بلکه همه چیز زباندار و شنواست و در چنین فضایی انسان و جهان با هم در گفت-و-گو هستند و هر چیز افزون بر وجود جزئی و فردی خویش دلالتی رمزی و نمادین (سمبولیک) دارد و نمودگار چیزی کلی و ازلی و جاودانه و همواره بازگردنده است و در صحنه‌ی هستی نقشی به عهده دارد. و بدینسان، جزئیّت و کلیّت در تار-و-پود هستی در تمامیتی زنده و انداموار در هم تنیده اند و جدایی میان‌شان نیست و کوچکترین رخداد طبیعی نیز می‌تواند در خود معنا و پیام ویژه‌ای داشته باشد یا رمزی از حادثه‌ای بزرگ و کیهانی یا انسانی باشد. حسّ و اندیشه‌ی شاعرانه در چنین سپهر زنده و انداموار است که می‌تواند زنده باشد و ببالد؛ سپهری که در آن انسان کیهانی ست و کیهان انسانی و هنوز میان «عین» و «ذهن» و «جزء» و «کل» درّه‌ای ژرف دهان نگشوده است، یعنی همان دره‌ای که در اندیشه‌ی تحلیلی پدید می‌آید و ذهن سیستم پرداز فلسفی در پُر کردن آن یا پُل زدن بر آن می‌کوشد.

باری، کلاغ اکنون در این فضا به هستی اساطیری و دیرین خود باز می‌گردد. می‌دانیم که در آیین مهر ایرانی کلاغ نماد پیام‌آوری ست و در باورهای عامه نیز خبرآور است و «خوش‌خبر». همان کلاغی که تا دمی پیش بر «زردی برشته‌ی گندمزار» می‌پرید و یا «غار- غار خشک گلویش» بر خشکی آن فضای تفته می‌افزود، پیامی دارد و چیزی می‌گوید. و کوه‌ها نیز، که «با کَلّه‌های سنگی‌شان» نماد خفتگان و سنگین- خفتگان روزگاران

دور- و- دراز اند و همچنان «بی حوصله در زلّ آفتاب» افتاده اند، طنین صدای او را در کله‌های سنگی‌شان می‌شنوند و آوای او را پژواک می‌دهند و «تکرار» می‌کنند. و بدین‌سان در این فضای طبیعی که در آن رخدادی ساده و همیشگی روی می‌دهد، با بینش شاعرانه میان عناصر آن رابطه‌ای زنده و گویا برقرار می‌شود که معنایی انسانی به خود می‌گیرد، یعنی در فضایی کِرخت و بی‌حس و تفتیده پیام‌آوری برمی‌خیزد که پیام‌اش در کله‌های گران‌خواب خفتگان می‌پیچد و آنان را وامی‌دارد که این پیام را در کله‌های سنگی‌شان بازگویند. همین پیام یا صلاهی بیداری و معنای رمزی آن است که خاطر شاعر را به خود مشغول می‌دارد. آنگاه درپاره‌ی دوم شعر می‌گوید:

گاهی سؤال می‌کنم از خود که

یک کلاغ

با آن حضورِ قاطع بی‌تخفیف

وقتی

صلوة ظهر

با بانگی سوکوارِ مُصرّ-اش

بر زردیِ برشته‌ی گندم‌زاری بال می‌کشد

تا از فرازِ چند سپیدار بگذرد

با آن خروش و خشم

چه دارد بگوید

با کوه‌های پیر

کاین عابدانِ خسته‌ی خوابالود

در نیمروزِ تابستانی

تا دیرگاهی آن را با هم

تکرار کنند؟

در این پرسش، که سراسر بند دوم شعر را دربر می‌گیرد، حضورِ «قاطع» کلاغ در این چشم‌انداز و پیام‌آوریِ رازناکِ او با تواناییِ شاعرانه‌ی کم‌مانندیِ وصف‌شده است. اما تمامیِ جانِ شعر و معنایِ غاییِ آن در همین پرسش است، پرسشی که پاسخی به دنبال ندارد و شاعر همچنان و برای همیشه پُرسان در برابر پرسش خویش می‌ایستد.

هر پاسخی به یک پرسش می‌کوشد با تهی کردنِ پرسش از ذاتِ پرسندگیِ خود آن را از میان بردارد. انسان تاکنون پرسش‌هایِ بسیاری را پاسخ گفته و از میان برداشته است، یعنی دانش را جانشینِ پرسش کرده است. اما پرسش‌هایی هست که هیچ‌گاه پاسخ‌پذیر نیستند، مانند پرسش‌هایی که انسان درباره‌ی ازل و ابد و چیستی هستی دارد. این پرسش‌هایِ پاسخ‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر به ذاتِ انسانیِ ما تعلق دارند و ذاتِ انسانیِ ما و وضعِ انسانیِ ما در جهان با این پرسش‌ها و در این پرسش‌ها تکوین یافته و تا زمانی «انسانی» می‌ماند که به این پرسش‌ها پشت نکند و آن‌ها را نادیده و ناشنیده نگیرد و یا با پاسخ‌هایی ساده‌لوحانه از سر باز نکند. اینچنین پرسش‌هایی که یا پاسخ ندارند و یا پاسخ‌هایِ بی‌شمار دارند که هر زمان و یا برای هر کسی و هر روزگاری یکی از آن‌ها می‌تواند اعتبار داشته باشد، به ذاتِ شاعرانه اند و انسان در پرتو این پرسش‌هاست که تاریخ را آغاز کرده و از گنگیِ طبیعیِ بدر آمده و به زبانِ شعر و اساطیر در آغازِ تاریخ به تفسیرِ هستی برخاسته است. اما ذهن و زندگیِ بشری نیازمندِ آن است که هر زمان با یک پاسخِ اینگونه پرسش‌ها را از سر باز کند و به پرسندگیِ خویش پایان دهد و خود را آسوده و خرسند کند. اما هر جا که جوشِ زندگی و فرهنگِ بالنده‌ی بشری باشد باز شاعری پیدا خواهد شد که ما را در برابرِ این پرسش‌ها و پرسش‌نمادها (علامتِ سؤال‌ها) تهی‌نشدنی قرار دهد و ما را به ذاتِ اصلی و پرسنده‌ی انسانی‌مان بازگرداند.

شاملو نیز با حس و شعورِ شاعرانه‌اش این پرسش را همچنان باز

می‌گذارد و ما را در حیرتِ خود از این پرسش شریک می‌کند. این کلاغ «با رنگِ سوگوارِ مُصرّ - اش» که شاید رمزی ست از شرکتِ او در یک سوک، با «حضورِ قاطعِ بی‌تخفیفِ» خویش بر زمینه‌ی «آسمانِ کاغذیِ مات» با خشم و خروش «چیزی» می‌گوید. اما یک «کلاغ چه دارد بگوید» تا آن «عابدانِ خسته‌ی خوابالود در نیمروزِ تابستانی تا دیرگاهی آن را با هم در کله‌های سنگی‌شان تکرار کنند؟» آیا غار - غار می‌تواند معنادار باشد؟ در یک فضای «واقعی»، در ترکیبی از زمان - مکان - ماده به معنای فیزیکی، غار - غار کلاغ صوتی ست بی‌دلالت و، در نتیجه، بی‌معنا. اما در یک فضای اساطیری شاعرانه غار - غار کلاغ معنادار است، همچنان که برای انسانِ عصرِ اساطیر بود. اما غار - غار کلاغ لفظ نیست و دلالتِ سراسر ندارد، رمز است، رمزی که اگر آن را به لفظ بدل کنیم تنها به یکی از دلالت‌های ممکنِ اش فروکاسته ایم. رمز را باید وا گذاشت تا هر کس دلالتِ خود را از آن بگیرد تا در هر فضایِ تجربی تازه هر بار از نو معنادار شود و اگر آن را به یکی از دلالت‌های ممکنِ اش فروکاهیم و بکوشیم رمز را یکبار در لفظ بگنجانیم، آن سرچشمه‌ی تهی‌شدنی معنایی را کور کرده ایم و یکبار برای همیشه ذخیره‌ی حیاتی‌اش را کشیده ایم و به چیزی «اینجایی و اکنونی» و، در نتیجه، محدود و اندک‌مایه بدل کرده ایم. بدین سان است که این شعر با باز گذاشتنِ پرسشِ خویش، با فرونکاستنِ آن به یک معنای اینجایی و اکنونی در کنارِ معنایِ اینجایی و اکنونیِ خویش معنایِ همیشگی و همه‌جاییِ خویش را نگاه می‌دارد و امکانِ آن را می‌دهد که تجربه‌هایِ دیگرِ بشری در جاها و زمان‌هایِ دیگر از راهِ آن معنایِ باطنیِ خود را حس کنند و زبانِ رمزِ تجربه‌ی خویش را در آن بیابند. چنانکه آن «عابدانِ خسته‌ی خوابالود» نیز در کله‌هایِ سنگی‌شان این پیام را دریافت می‌کنند، اما معنایِ نهاییِ آن پیام برایِ ایشان برما، که خوانندگانِ این شعر ایم، به لفظ و اگر دانده نمی‌شود تا این زبانِ رمز دلالتِ خود را برایِ ما نیز داشته باشد.

بی‌گمان، از رویِ یک اشاره در آغازِ شعر، اشاره به «درّه‌هایِ یوش» (زادگاه نیما) می‌توان به این شعر معنایِ خاص داد و آن را رمزی از پیام‌آوریِ نیما برای خفتگانِ دیرینه‌ی عرصه‌ی فرهنگ و شعرِ ایران دانست. اما اگر قیدِ «درّه‌هایِ یوش» را هم از آن برداریم هیچ آسیبی به تمامیتِ آن نمی‌رسد.

سرشاریِ این شعر از ابهامِ پُر معنا و معنایِ پُر ابهام از آن‌روست که شاملو در آن نمادها را به کار گرفته نه نشانه‌هایِ قراردادی (کُد) را. نمادِ پُر معناست، زیرا می‌تواند معناهایِ گوناگون و چندگانه را در زیرِ یک پوسته گرد آورد و یکسره به هیچیک از معناهایِ ممکنِ خود فروکاستنی نیست و هر بار در هر برخوردِ تازه از نو جان می‌گیرد و جامه‌ی تازه می‌پوشد و در جلوه‌ی تازه می‌آید. اما شعری نیز هست که زبانِ رمزِ قراردادی را مانند علامت‌هایِ تلگرافی به کار می‌گیرد، یعنی علامت‌هایی را که به صورتِ یک سلسله قرارداد میانِ گوینده و خواننده به کار می‌آیند و معنایشان وابسته به قرارداد و شرایطِ زمان و مکانِ خاص است. به عبارتِ دیگر، رمزهایِ قراردادی را به جای آشکارگویی به کار می‌برد و هر علامتی در آن نماینده‌ی چیزِ محدود و مُعینی است در زمان و مکانِ خاص. و همین‌که دلالتِ رمز روشن شد، زبانِ رمز دیگر پوسته‌ی بی‌مایه‌ای است که می‌باید دور ریخته شود و جامی است که با یکبار نوشیدن تهی می‌شود. اما مراد این نیست که شعرِ نمادین با زمان و مکانِ خاص سر-و-کار ندارد، بلکه، چنانکه اشاره کردیم، شعرِ حقیقی مایه و ماده‌ای واقعی دارد که از تجربه‌ی سراسرِ شاعر برمی‌خیزد و هرگز کلی‌گوییِ بی‌مایه و تجربه و یا بازگوییِ ملال‌آورِ گفته‌ها و تجربه‌هایِ دیگران نیست، بلکه شاعرِ حقیقی در این مایه‌ی واقعی چنان جانی از معنا می‌بیند و آن معنا خود را در چنان جامه‌ای از زبانِ رمز پدیدار می‌کند که مایه از محدودیتِ زمان-مکانیِ خود بدر می‌آید و جامه‌ی حقیقتی عام و جهان‌روا به خود می‌پوشد و همیشگی و همه‌جایی می‌شود. این است معنایِ رساناییِ هنر که ریشه‌ی

ژرف آن در زمان و مکانِ معین، در عین حال، به آن اجازه می‌دهد که به همیشه و همه جا دامن بگستراند و از مرزها و محدودیت‌های سراینده و آفریننده‌ی خود فرارود. و به‌راستی، ریشه‌هایش می‌تواند چنان ژرف باشد که از گوهر انسانی و کیهانی آفریننده‌اش مایه بگیرد که چیزیست بسیار فراتر و ژرف‌تر و دوردست‌تر از هویت اینجایی و اکنونی او. به عبارت دیگر، شعر چنان از ژرفنای «خود» او بجوشد که مرزهای «خودآگاهی» او را نیز درنوردد و از آن به سوی آینده سرریز کند و همچنان معنادار بماند که در روزگار آفریننده‌اش بود.

باری، در این شعر شاعر با زبانِ تصویرگری باریک‌بینانه و دقیق و با زبانِ رمزی پرمایه و سرشار از معنای تهی‌نشدنی یک رخدادِ ساده‌ی طبیعی و یا چیزی ساده و پیش پا افتاده را - که چشم‌های دیگر نیز آن را دمی می‌بینند و زود فراموش‌اش می‌کنند - به ساحاتِ رخداد‌های بزرگ برمی‌کشد و در این رخدادِ ساده و کوچک نگرشی ژرف می‌کند و با خود می‌گوید: «هنوز در فکر آن کلاغ ام...» و از راه تصویرگری با زبان و آفرینش معنای رمزی این رخداد به گوهر آفرینش شاعرانه دست می‌یابد که کمتر دست‌یافتنی‌ست.

و اما درباره‌ی زبان این شعر و واژگان آن هم سخنی باید گفت. شاملو در تجربه‌های دراز-اش در کار شعر، و بویژه در گریز از اسبابِ صوریِ سنتی آن، به ارزش و قدرتِ القاییِ یکایکِ واژه‌ها خوب پی برده و درین کار به استادیِ تمام رسیده است. به همین دلیل واژه‌های او قدرتِ القایی بی‌مانندی دارند. به نظر می‌رسد که شاملو واژه‌های درشت‌آهنگ را از واژه‌های نرم دوست‌تر دارد و نوعی ضربِ حماسیِ پنهان را با زنجیره‌ی

نیک درهم تافته‌ی کلمات‌اش القا می‌کند و درین راهبرد به ارزش درونی وزن و معنای واژه‌ها تمامی پهنه‌ی زبان فارسی را به کار می‌گیرد، از ادبی‌ترین و کلاسیک‌ترین واژه‌ها گرفته تا آنچه زبان عامیانه و روزمره به او وام تواند داد. آنگاه خود هرگونه ترکیب لازم را از آن‌ها می‌سازد.

زبان شاملو از زبان تغزل عراقی و نرمی واژه‌های آن بدور است و از سویی با زبان شعر و نثر فارسی سده‌های پنجم و ششم پیوند دارد و مزه و بوی واژه‌ها و ترکیب‌های عبارتی کهن آن‌ها را با خود دارد که اندکی درشتناک و وحشی‌اند اما با طراوت و سرزنده و، از سویی دیگر، با زبان زنده‌ی گفتاری امروز، و از جمله با زبان عامیانه، پیوند دارد. شاملو عناصر زبان و گفتار عامیانه را با قدرت و جسارت به کار می‌گیرد. برای مثال، عبارت «درزل آفتاب» را - که چه بسا تاکنون هیچ‌گاه در زبان نوشتار بویژه در زبان شعر به کار نرفته است - به خوبی به کار می‌گیرد، زیرا در آن برای بیان شدت تابش آفتاب یا شدیدترین تابش آن چنان قدرتی هست که به خوبی از عهده‌ی بیان مقصود شاعر در تصویر فضایی آنچنان، برمی‌آید. همین‌گونه است نشاندن «صلوة ظهر» در کنار «با رنگ سوکوار مُصر-اش»، که از نظر ارزش ادبی به دو ساحت زبانی تعلق دارند، اما او آن‌ها را هم‌ارز در کنار هم می‌نشاند بی‌آنکه هیچ ناهماهنگی یا ناهمخوانی در زنجیره‌ی واژه‌ها حس شود. و شاملو در این کار پیشرو و پیش‌کسوت نسلی از شاعران امروزی‌ست. اما آنچه از همه مهمتر است آن نقس آتش‌دم شاعرانه‌ای‌ست که همه‌ی این عناصر زبانی را می‌تواند به هم جوش دهد و با هم به ساحت زبان شاعرانه برکشد.

شعر و اندیشه

آیا شیوه‌ی اندیشیدنی هست که بتوان به آن نام اندیشه‌ی شاعرانه داد و یا زمینه‌ی ویژه‌ای هست که بتوان قلمرو تفکر شاعرانه - و تنها شاعرانه - شمرد؟ البته در اندیشه‌ی چیره بر زمانه‌ی ما، یا بهتر بگوییم، بر حسب عادت‌های فکری زمانه‌ی ما، چنین قلمرو ویژه‌ای وجود ندارد، زیرا با تجزیه‌ی توانمندی‌ها و گُش‌های ذهن انسان به دو بخش عقل و کُنش عقلی، از سویی، و احساس و عواطف از سویی دیگر، گُش‌های برین ذهن انسان و نیز یافته‌ها و آفرینش‌های آن کمابیش به یکی از این دو بخش نسبت داده می‌شود که یکی نام «علم» و دیگری نام «هنر» می‌گیرد. این بخش‌بندی عقل و کُنش عقلی را راهبر به علم، و به عبارت دیگر، شناسایی امر واقع بیرون از ذهن، و احساس و عواطف را حوزه‌ی خواهِش‌های درونی و دستکاری خودسرانه در «واقعیت» می‌داند که صورت متعالی چنین کنشی زبان بیان خود را در آفرینندگی هنرمندانه می‌یابد. بدین سان آنچه در قلمرو «شناخت» اعتبار می‌یابد چیزهایی است که از راه اندیشه‌گری متکی به تجربه‌ی علمی در مقولات منطقی و ریاضی نظمی جهان‌روا به خود می‌گیرد و درباره‌ی درستی آن‌ها همراهی همگانی هست. اما آنچه جز این باشد، اگر به زبان غیر هنری بیان شود، از شمار پندارها و وهم‌های شخصی است و اگر به زبان هنر و شعر بیان شود از

شمارِ پندارهایِ خوشایندی که انگیزنده‌ی احساس‌هایِ لطیف است. بر همین پایه است که امروزه به آنچه در هنر بیان می‌شود چندان اهمیتی داده نمی‌شود، بلکه آنچه اعتبار دارد پوسته و قالب یا صورت (فُرم) است و هنرِ مدرن هرچه بیشتر می‌خواهد از گفتن رها شود و به صورتِ ناب بدل شود.

با این همه، اگر در هنرهایِ تصویری رسیدن به صورتِ ناب ممکن باشد، در هنرهایِ کلامی ممکن نیست؛ زیرا کلام همواره چیزی می‌گوید و باید بگوید، و گرنه بکل از ذاتِ خود تهی شده است. هنرمندی که با کلام سر-و-کار دارد با به کار بردنِ کلام، که ذاتِ آن آشکارگری و اشاره به چیزیست، ناگزیر چیزی می‌گوید یا چیزی را از پرده‌ی غیبت و فراموشی بدر می‌آورد. اما اگر آن چیزی که او می‌گوید جز «واقعیتی» درونی شده و دگرگون شده و درآمیخته با نفسانیاتِ او نباشد، چه ارزشی از نظرِ آشکارگری دارد؟ پس همه‌ی دیوان‌هایِ شعر و دفترهایِ داستان‌سرایی در برابرِ یک کتابِ دبیرستانی در زمینه‌ی مقدّماتِ فیزیک یا علومِ اجتماعی از جهتِ گشودنِ «واقعیت» چه ارزشی دارد؟ و این ادعا که «شعرِ حافظ همه بیت‌الغزلِ معرفت است» چه گزافه‌ایست؟ آیا «معرفتی» هست که شعرِ حافظ همه بیت‌الغزلِ آن باشد؟ آیا شیوه‌ی اندیشیدنی هست که بتوان به آن نام «اندیشه‌ی شاعرانه» داد و یا زمینه‌ی ویژه‌ای هست که بتوان قلمروِ تفکرِ شاعرانه - و تنها شاعرانه - شمرد؟

بیت‌الغزل‌هایِ حافظ چیزی می‌گویند که به باورِ او دربردارنده‌ی «معرفت» است و آنچه در سراسرِ دیوانِ او گفته می‌شود جز همان یک چیز نیست و این از ویژگی‌هایِ هر شاعر و متفکرِ بزرگ است که جز یک چیز نمی‌گوید؛^۱ زیرا شاعر و متفکرِ بزرگ با جهانی یگانه سر-و-کار

۱. شعرهایی که هر شاعرِ بزرگ می‌سراید جز کوششی برای در سخن آوردنِ یک شعر

دارند، اما علم و اهل علم غرقه‌ی جهانِ بسیاری هستند. و ناگزیر آن یک، یک چیز می‌گوید و این یک، بسیار. برای روشن شدنِ این معنی از بیتی از حافظ یاری می‌جوییم. حافظ می‌گوید:

عارفی کو که کند فهمِ زبانِ سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد؟

در این بیت پرسشی هست. پرسش از اینکه چرا «سوسن» رفته است و باز آمده است. آشکارترین معنای بیت این است که گلِ سوسن که، مثلاً، در پایانِ بهار گذشته پژمرد و ریخت و از نظر ناپدید شد، چرا دیگر بار تر- و تازه سر از خاک برآورده و در برابر ما ایستاده است. آیا در این آمد- و رفت رازی هست؟ آیا در این باز آمدن چیزی هست که در برابر آن باید با حیرت ایستاد و پرسش کرد؟ و چرا برای پرسیدنِ این راز باید زبانِ سوسن را فهم کرد؟ و چرا تازه چنین پرسشی در توانِ همه کس نیست و برای آن «عارفی» می‌باید؟ و چرا، سرانجام، حافظ می‌پرسد «عارفی کو» که با فهمِ زبانِ سوسن بتواند از آن چنین پرسشی کند؟ در این بیت، حافظ در جست- و-جوی کسی نیست که پاسخی در برابر این پرسش بگذارد، بلکه کسی را در مراتبِ «معرفت» می‌جوید که در رشدِ اندیشه به جایی رسیده باشد که با در سخن آمدن با سوسن از رازِ آمد- و- رفتِ او پرسش کند یا، به عبارتِ دیگر، توانایی طرحِ این پرسش را یافته باشد؛ و اگر چنین کسی نیز یافت شود آیا خواهد توانست «زبانِ سوسن» را گویا کند و این راز را از

→ نیست. بزرگی او بسته به آن است که خود را تا چه حد وقفِ آن شعرِ یگانه کرده است... این شعرِ یگانه ناگفته می‌ماند. هیچیک از شعرها، و نه تمامی آن‌ها با هم، همه چیز را نمی‌گویند. و با این همه هر شعری از این شعرِ یگانه‌ی ناسروده سخن می‌گوید و همواره همان را می‌گوید که گفته بود.

Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Neske, 1971.

زبان او بیرون کشد؟ و سرانجام، «زبانِ سوسن» چی ست؟ آیا در این بیت تنها نازک خیالی شاعرانه به کار رفته است که از دیدنِ همانندیِ گلبرگ‌های سوسن با زبانِ انسان چنین خیال‌پردازی کرده و از معنایِ زبان به معنایِ اندامی در دهان به زبان به معنایِ نیروی گویایی در انسان اشارت کرده و برای سوسن نیز، چون انسان، زبانی انگاشته است که عارفی با دانستنِ این زبان می‌تواند با آن از درِ گفت-و-گو درآید؟ چه فرقی ست میانِ چنین پرسشِ شاعرانه و پرسشِ علمی از آمد-و-رفتِ سوسن؟

عارفی کو که کند فهمِ زبانِ سوسن

تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد؟

بی‌گمان چنین پرسشی در علم گیاه‌شناسی یا در فنِ باغداری و گل‌پروری نیز به گونه‌ای دیگر مطرح است. دانش‌پژوه گیاه‌شناسی و باغبانِ اهل فن نیز با پرسش از چگونگیِ آمد-و-رفتِ سوسن یا هر گل و گیاهِ دیگری می‌دانند یا می‌خواهند بدانند که هر گیاهی در چه شرایطی می‌شکفتد و می‌بُرد؛ و بالاتر از آن، چه گونه می‌توان بهترین شرایط را برای به دست آوردنِ بهترین گیاه یا بیشترین شمار از آن فراهم آورد. فرقی پژوهنده‌ی علمی با باغبان تنها در این است که پژوهنده از راه مشاهده و تجربه به دانشی نظری و گسترده می‌رسد و بسیاری از جزئیات را درباره‌ی ساختمانِ درونی گیاه و کنش‌ها و واکنش‌های آن در شرایطِ گوناگون می‌آموزد، ولی باغبان دانشی اجمالی و بیشتر علمی دارد. و هر دو می‌دانند که اگر، مثلاً، پیازِ سوسن را در فصلِ معینی بکارند و شرایطِ لازمِ آبیاری و پرورش آن را فراهم کنند، در هنگامِ معینی گل خواهد داد و سپس در ریشه‌ی بوته‌ی آن چند پیاز خواهد روید که می‌توان نگاه داشت و باز آن‌ها را در شرایطِ مناسب رویاند. پس اگر رازِ آمد-و-رفتِ سوسن به این آسانی دریافتنی ست، دیگر چه چیزی می‌ماند که حافظ برای پرسش از آن «عارفی» را می‌جوید؟

البته در این زمینه‌ی خاص نمی‌توان گفت که دانش زمانه‌ی حافظ هنوز به آن پایه‌ای نرسیده بوده است که به این پرسش پاسخی علمی بگوید و حافظ را از پندارهای شاعرانه بدر آورد. زیرا اگرچه در زمان حافظ دانش گسترده‌ی گیاه‌شناسی امروز وجود نداشته، ولی دست کم دانش اجمالی و عملی باغبانی، تا آن حد که گفتیم، از این راز باخبر بوده و حافظ نیز، مانند هر کس دیگری در روزگار ما یا در روزگار خود، از راه عقل مشترک بشری چنین دانشی داشته است. پس، چه چیزی ست که هنوز چنین پرسشی را برمی‌انگیزد؟

چنین پرسشی ما را با دو ساحت بکل جدا از هم و در عین حال یکسره با هم هستی «سوسن» روبه‌رو می‌کند که یکی، به گفته‌ی مارتین هیدگر، مرتبه‌ی نمود هستی موجودی به نام سوسن است و دیگری مرتبه‌ی وجود آن موجود. در عالم اندیشه نیز وی روبه‌رو شدن با مرتبه‌ی نخست را مرتبه‌ی اندیشه‌ی موجودیین (ontisch)، و فرارفتن از آن و پرسش از وجود آن را اندیشه‌ی وجوداندیش (ontologisch) می‌نامد. دانشمند و باغبان، با دانش گسترده و فشرده‌شان، در مرتبه‌ی موجودیین هستند، یعنی در مرتبه‌ای که تنها با موجودی به نام سوسن، به عنوان موضوع پژوهش یا موضوع عمل سر- و- کار دارند و جست- و- جوی آن‌ها در مرحله‌ی شناخت شرایط پدید آمدن این گل، از پیاز به گل و از گل به پیاز، بازمی‌ایستد. برای دانشمند و باغبان همواره سوسن‌ها وجود دارند که با از میان رفتن گروهی از آن‌ها، با یاری شرایط سازگار، گروهی دیگر دوباره سر از خاک برمی‌آورند، و واژه‌ی «سوسن»، که نامی ست برای این نوع، جز مفهومی ذهنی و تجریدی نیست که وجودی اعتباری به اعتبار وجود ذهن داننده‌ی آن دارد، و آنچه هست همانا سوسن‌ها هستند که به وجود می‌آیند و از میان می‌روند.

اما در نظر حافظ چه؟ در نظر حافظ، چنانکه در آن بیت اشاره شده است، سوسن‌ها همه یک سوسن اند، و همان یک سوسن است که

خود را در سوسن‌های بی‌شمار پدیدار و پنهان می‌کند. و ازین‌رو، آنچه پرسش اوست و رازی‌ست که او در برابر-اش سرشار از حیرت می‌ایستد، همین آمد-و-رفت آن یک سوسن است. او هم، چون اهل علم و باغبان، سوسن‌های بسیار می‌بیند که می‌آیند و می‌روند. با گذشتن سالی گروهی از میان می‌روند و با آمدن سالی گروهی در میان می‌آیند، ولی آنچه میان دید او و دید اهل علم و باغبان فرق می‌نهد همین است که او در وجود همه‌ی سوسن‌های واقعی و گذرا یک سوسن حقیقی و پایدار می‌بیند و رازی که او را به خود مشغول می‌دارد همین وجود حقیقی و پایدار است که بسیاری سوسن‌های گوناگون نمود آن وجود است. آن وجود در آشکاری هر سوسن در آشکاری تمام است و در زبان‌داری او زبان‌دار، و با این همه در نهفتگی و پوشیدگی تمام، زیرا هر سوسن فناپذیر است و ناپایدار و نشانه‌ای و اشارتی از وجود حقیقی سوسن است نه خود آن، زیرا خود آن در هیچیک از نشانه‌های خود نمی‌گنجد و همواره بیش از آن است که در ظرفی بگنجد. او وجود بیکران سوسن است. بدینسان، برای حافظ، وجود سوسن نمادی‌ست از وجود همه چیز. همه چیز همین‌گونه از سرچشمه‌های ناپیدای وجودی یگانه و بیکرانه پدیدار و ناپدید می‌شود و این خزانه‌ی تهی‌نشدنی پیوسته در کار است و با اینکه همه چیز از اوست، خود آن بیش از آن است که در هر چیز یا در همه چیز بگنجد. با این همه، همه چیز نشانه‌ای از اوست و نمودگار آشکارگی او و در عین حال پوشاننده‌ی او. و در این تجربه‌ی دوری و نزدیکی، نهفتگی و آشکارگی، و بیکرانگی و کرانمندی اوست که حال حیرت چیره می‌شود و در این حال حیرت است که پرسیده می‌شود:

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن

تا بپرسد که چرا رفت و چرا بازآمد؟

چنین تجربه‌ای طومارِ همه‌ی دانش‌ها و شناخت‌های بشری را درمی‌نوردد و انسان را کشتی‌شکسته و حیران در دریای وجود رها می‌کند. در چنین بینشی از سوسن، سوسنی در آمد- و رفت، حافظ از وجود فعلیت یافته و باشنده‌ی سوسن به وجود بالقوه یا ممکن سوسن می‌رود و در میانِ مرحله‌ی بودنِ گذشته‌ی سوسن و بودنِ کنونی آن مرحله‌ای را می‌بیند که سوسن همچون چیزی ممکن در میانِ هستی و نیستی مُعلّق بود و در مرتبه‌ی امکان، هستی و نیستی‌اش برابر. گویا در وِرایِ هست شدن و نیست شدنِ هر سوسن، آن سوسنِ ممکن است که در هستیِ آن‌ها هست و در نیستیِ آنها نیست می‌شود و با این همه خودِ او نه هست است و نه نیست.

نشوی واقفِ یک نکته ز اسرارِ وجود
تا نه سرگشته شوی دایره‌ی امکان را

و همین تصورِ عالمِ اشیاء در مقامِ عالمِ ممکنات، در مقامِ جهانیِ مُعلّق میانِ وجود و عدم، سرآغازِ تفکر بوده است و همچنان سرآغازِ تفکر است. و تفکر با چنین پرسشی آغاز کرده است: «چرا موجودات هستند به جای آنکه نباشند؟»

چرا موجودات هستند به جای آنکه نباشند؟ پرسش این است و آشکار است که پرسشی ساده نیست. چرا موجودات هستند؟ چرا هرگز چیزی در میان است، به جای آنکه نباشد؟... این گسترده‌ترین پرسش‌هاست. این پرسش خود را به هیچ موجودِ خاصی در هیچ نوعی محدود نمی‌کند. این پرسش همه چیز را دربر می‌گیرد، و این نه به معنایِ آن است که هر چیز را که حاضر است در گسترده‌ترین معنایِ کلمه دربر می‌گیرد، بلکه هر چیزی را که هرگز بوده است یا خواهد بود را نیز دربر می‌گیرد. دامنه‌ی این

پرسش تا مرزِ عدم است، به آنچه، به سادگی، نیست یا نبوده است...

این وسیع‌ترین پرسش‌ها، ژرف‌ترین نیز هست: چرا موجودات هستند...؟ چرا، یعنی باید گفت، بر چه بنیانی؟ موجود از کدام سرچشمه پدید می‌آید؟ بر چه بنیانی می‌ایستد؟ این پرسش با موجوداتِ خاص سر- و- کار ندارد. با اینکه موجودات در چه زمانی و از چه ماهیتی هستند و به چه کار می‌آیند، و جز آن... کار ندارد. مقصود این پرسش بنیانِ آنچه هست است چنانکه هست.^۱ پرسش حافظ در چنین مرتبه‌ای است. او در مقام شاعر از دیدن سوسنِ خاص به وجود او می‌اندیشد و از آنجا به وجود همه چیز و در همین بیت: «عارفی کو...؟» آن پرسش آغازین و انجامین انسان را از نو بازمی‌گوید که «چرا موجود هست، به جای آنکه نباشد؟» و حال آنکه اهل علم و باغبان در مرتبه‌ی شناختِ موجودِ خاص است، نه پرسش از وجودشان.

چنین پرسشی که حافظ در برابر ما می‌گذارد، چنانکه گفتیم، به ذات چیزی جدا از پرسشی است که در برابر اهل علم طرح می‌شود. در چنین پرسشی جهانِ دکارتی «ذهن» در برابر «عین» جایی ندارد. در این پرسش چیزی آنجا، برابر من، همچون موضوع پژوهش و شناسایی قوانین و چند- و- چون آن جای نمی‌گیرد، بلکه در چنین پرسشی فاصله‌ی ذهنیت و عینیت از میان برمی‌خیزد و این دو یگانه می‌شوند و هریک به دیگری اشارت دارد و از این یگانگی است که جهان پدیدار می‌شود، که نه ذهنی است و نه عینی، بلکه یگانگیِ ذهنیت و عینیت است و در این یگانگی، پرسنده خود را در جهان و جهان را در خود می‌یابد.

1 . Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, Tr. Ralph manheim, Ancor Books, New York, 1961.

و اما، چرا اینگونه روبرو شدن با چیزها و پرسش از وجودشان شاعرانه است؟ چنین پرسشی هرگز ما را به پاسخی از نوعی که پرسش علمی می‌تواند برساند، نمی‌رساند، بلکه در این مرتبه آنچه اهمیت دارد خود پرسش است که همواره چون پرسش آغازین و انجамین و هر بار از نو و با شدت و سنگینی خاص بر انسان چیره می‌شود. در علم پرسش‌ها همیشه تازه اند، یعنی وقتی مسأله‌ای حل شد و پاسخ‌های آن یافته شد دیگر به عنوان پرسش طرح نمی‌شود، بلکه بر اساس یافته‌های پیشین همواره پرسش‌هایی تازه درباره‌ی نیافته‌ها طرح می‌شود، اما، همچنانکه در آغاز اشاره شد، شعر شاعر بزرگ جز یک شعر و سخن متفکر بزرگ جز یک سخن نیست و آن درگیر بودن با یک پرسش است که نخستین و ژرف‌ترین و پاسخ‌ناپذیرترین پرسش‌هاست. با چنین پرسشی در برابر چیزی آنجا، در فرادست یا دوردست، قرار نمی‌گیریم که «بی‌طرفانه» و «عینی» در برابر آن بایستیم و پژوهش کنیم، بلکه این پرسش تمامی هستی را دربر می‌گیرد و خود پرسنده را نیز همچون ذره‌ای در کل هستی^۱ و یا همچون آینه‌ای از آن او و در برابر او. چنین تجربه‌ای از تفکر با احوالی از وجد و نشاط یا افسردگی و ملال از همه چیز یا حیرتی آمیخته با هیبت از عظمت وجود دست می‌دهد و زبان این احوال جز زبان شعر نیست و یا مایه‌ی شاعرانه‌ای که در دیگر صورت‌های بیان، در زبان هنرهای دیگر یا گهگاه در زبان فلسفه (مثلاً، در زبان نیچه) می‌دود و رنگی دیگر به آن می‌دهد. و تنها در زبان «اشارت» و به «لفظ اندک و معنی بسیار» است که از آن عوالم سخن گفته می‌شود. اگر در زبان شعر ابهام و ایجاز و پیچیدگی هست و در زبان علم روشنی و آشکاری، این نیست که شاعر خودسرانه سخنی ساده را می‌پچاند (چنین شاعری با همه‌ی استعدادی که ممکن

۱. خیال حوصله‌ی بحر می‌پزد، زنهار چه‌هاست در سر این قطره‌ی محال اندیش حافظ

است داشته باشد سرانجام چه بسا نه چندان کامیاب از کار درمی آید، مانند خاقانی) بلکه پیچیدگی و ابهام در شعر شاعر اهل تفکر برآمده از ساحت اندیشه‌ی اوست و گرنه هستند شاعرانی کامیاب، چون سعدی، که در نهایت توانایی در زبان شعر، شعرشان آسان و همه فهم است، زیرا در غزل سعدی کمتر اندیشه‌ای از آن دست هست.

انسان در مقام تنها موجود «پرسنده»ی جهان با دو گونه پرسش از چیستی موجود، ساحت‌های دوگانه‌ای از شناخت دارد که یکی ساحت «دانش» و دیگری ساحت «بینش» یا معرفت است. ساحت نخست وابسته به جهان پدیدار (فنون) است. در ساحت نمود، انسان همچون موجودی قدرتمند و فرمانروای طبیعت نمودار می‌شود. زیرا با پژوهش در نمود چیزها به چند- و- چون آن‌ها پی می‌برد و به تصرف در طبیعت و درآوردن چیزها در حوزه‌ی علم و اراده‌ی خود توانا می‌شود - از علم اجمالی و عملی باغبان گرفته تا دانشهای کیهانی و فنی امروز و این مرتبه‌ی اندیشه‌ی موجودبین و اصالت دادن به موجود بی پرسش از وجود اوست. و دیگر فرارفتن از ساحت نمود و پرسش از وجود چیزهاست که انسان را به مرتبه‌ی راز رازها می‌برد و با کل هستی برابر می‌نهد و با سرگشتگی در برابر این راز ناتوانی و ناچیزی وی را بر وی آشکار می‌کند و انسان را در دام سر همه‌ی پرسش‌ها و ژرف‌ترین همه‌ی پرسش‌ها می‌اندازد:

کمان ابروی جانان نمی‌پیچد سر از حافظ

ولیکن خنده می‌آید بر این بازوی بی‌زور-اش

و این مرتبه‌ی تفکر وجوداندیش است. و هر یک از این مراتب زبانی و جهتی جداگانه دارند. علم مرتبه‌ی شناخت مفهومی و مرتبه‌ی

توانایی و بودیافتِ خواستِ قدرت و درازدستیِ بشر است.^۱ و احوالِ
شاعرانه مرتبه‌ی کوتاه‌دستیِ انسان و تهی شدن از خواستِ قدرت
(der Wille zur Macht).

چنان شیوه‌ای و چنان قلمروی از تفکر به ذات شاعرانه است و دیوانِ
شاعری چون حافظ به همین معنا «همه بیت‌الغزل معرفت است.»

۱. نیچه این نکته را به خوبی دریافته که در چنین گفت زرتشت می‌گوید:
«و زندگی خود این راز را با من گفت... و تو نیز، ای مردِ دانا، تنها گذرگاهی برای اراده‌ی
من ای و ردّ پایی از آن، به راستی، خواستِ قدرتِ من با پاهایِ خواستِ حقیقتِ تو نیز
گام برمی‌دارد.»

درباره‌ی ذات شعر^۱

شعر رویدادی است در عالم زبان یا آفرینشی است زبانی، ازینرو هر پرسشی از ذات شعر ناگزیر ما را به این پرسش می‌کشاند که در میان کارکردها و کاربردهای گوناگون زبان، کارکرد و کاربرد شاعرانه‌ی آن در برابر کارکردها و کاربردهای دیگر زبان کجا و چه‌گونه می‌ایستد و رخ می‌نماید. زبان یک زیربنای طبیعی (فیزیکی) دارد که همان ساخت آوایی آن است که از راه کارکرد اندام‌های آواساز در تن ما تولید می‌شود، و یک روینای معنایی که با «جهان ایده‌ها» در رابطه است. بازتاب ایده‌ها در آواها و درهم تنیدگی آن‌ها همان چیزی است که «زبان» می‌نامیم. صورت‌های گوناگون این درهم‌تنیدگی است که نمودهای گوناگون زبان را در ساخت‌های گوناگون کارکردی و کاربردی آن فرا می‌آورد. زبان با گزاردن معنا در ساخت‌های گوناگون کارکردی و کاربردی خود است که از چیستی چیزها و نسبت‌ها و روابطشان دم می‌زند. و این دم زدن از سوی دمیدن نفس است در دستگاه آواساز تن ما و از سوی دیگر بازگفتن چه‌گونگی حضور چیزها در جهان و نسبت‌ها و روابطشان یا، به عبارت دیگر، بیان

۱. این گفتار متن بازنگریسته‌ی یک سخنرانی است که در اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۵ در انجمنی از شاعران در تهران ایراد شده است.

معنای چیزهاست. با این بیان معناست که زبان چیزی معنا دار می‌شود. ازینرو، زبان از ساحت آوایی، که یک کرد-و-کار فیزیکی به خودی خود بی معناست، فرا می‌رود و اشارت به وجود جهانی از چیستی‌ها و روابط و نسبت‌ها میان چیزها می‌کند.

هنگامی که از ذات چیزی پرسش می‌کنیم مراد ما یافتن آن ویژگی‌هایی است که یک گونه از باشنده‌ها را از دیگرگونه‌ها جدا می‌کند. از راه آن ویژگی‌هاست که یک گونه از باشنده‌ها برای ما سیما و معنایی جدا از دیگرگونه‌ها می‌یابد. همانگونه که موجودات زنده و نا-زنده برای ما به صورت نوع‌ها و گونه‌های بسیار پدیدار می‌شوند و هر نوع و گونه‌ای بر حسب صفت‌هایی که از آن می‌شناسیم یا به آن نسبت می‌دهیم نام‌های گوناگون به خود می‌گیرد و هر نوع و نیز هر گونه‌ای از هر نوع با نام خود سیمایی ویژه در ذهن ما می‌یابد، زبان نیز در کارکردها و کاربردهای گوناگون خود سیماها و نام‌های گوناگون به خود می‌گیرد، چنانکه زبان شعر و زبان نثر، زبان گفتار، زبان علم، زبان عامیانه، و زبان رسمی نام‌هایی هستند که ما به گونه‌های کارکردی و کاربردی زبان می‌دهیم و نام هر یک از آن‌ها صورتی از زبان را در ذهن ما رسم می‌کند، کاربرد اساسی زبان آن است که زبان همچون وسیله‌ای برای رساندن معنا به کار می‌رود و بس و هدف از کاربرد آن تنها کارکرد آن باشد برای انجام کارها و امور زندگی. زبان حقوقی، زبان پزشکی، زبان داد-و-ستد و ارتباط اداری، زبان علم و فلسفه دارای چنین ویژگی ابزاری است که در آن‌ها از هر گونه نمود زیبایی شناسانه کم-و-بیش بی بهره است و اگر چاشنی‌ای از هنر به آن زده شود، تنها در حد آرایش حاشیه‌ای است که نمی‌باید هرگز به اصل کار که همانا انجام امور و هدف‌هایی بیرون از زبان است زبان رساند. اما کاربرد دیگری از زبان نیز هست که در آن زبان بی آنکه کم و بیش مقصودی در ماورای آن باشد به کار برده می‌شود، و آن هنگامی است که در زبان هنرنمایی می‌شود. زبان شوخی و بازی‌های زبانی و زبان شعر از

این‌گونه کاربرد زبان است. البته، می‌باید یادآور شد که این بخش‌بندی مطلق نیست، اما در کل، کاربردهای زبان را می‌توان ذیل دو‌گونه کاربرد ابزاری و کاربرد هنری قرار داد.

در کاربرد ابزاری پایه‌ی طبیعی (فیزیک) آن، یعنی زیربنای آوایی آن تنها وسیله و بُرداری‌ست برای رساندن معنا و در این کاربرد هرگونه بازی آوایی یا معنایی نابجا و ناروا شمرده می‌شود، بلکه دقت و رسایی معنایی بالاترین «هنر»ی‌ست که از این‌گونه کاربرد زبان انتظار می‌رود.

اما در کاربرد هنری زبان است که بازی زبانی میدان می‌یابد و زبان رخصت می‌یابد که در ساحت آوایی و معنایی جلوه‌گری کند و رسانایی معنایی پاره‌ای از صورتِ هرمنده‌ای کاربرد زبان باشد نه چیزی جدا از آن و، در نتیجه، معنا نیز اینجا از گونه‌ای دیگر باشد. در وجه کاربرد ابزاری زبان، سامانِ درستِ دستوری زبان و سامانِ استدلالی و منطقیِ معناست که می‌تواند قانع‌کننده باشد، اما در وجه کاربری هنری زبان است که صورتِ موسیقایی و بازیگری‌های آوایی و معنایی، یعنی در کارآمدن وزن و قافیه و واج‌آرایی و «صنایع» ادبی و شاعرانه معنا را از راه‌های دیگری می‌رساند و قانع‌کنندگی معنایی آن از راهِ همدلی با آنچه از «دل» شاعر و هنرمند برمی‌آید، حاصل می‌شود. در واقع، در کاربرد ابزاری زبان عقل است که هم‌زمان می‌شود یا نمی‌شود. اما در کاربرد هنری زبان «دل». در این دو‌گونه کاربرد زبان دو وجه یا دو ساحت از وجود انسانی‌ست که به زبان می‌آید یا زبانِ خود را می‌یابد. در وجه کاربرد منطقی و ابزاری زبان سازمان دستوری زبان می‌باید با کاربرد دقیق و تعریف‌پذیر مفهوم‌ها همراه باشد. زبانِ علم و فلسفه و حقوق و فقه چنین زبانِ منطقی‌ست و اینجا میدانِ کارکردِ عقلِ بشری و کاربردِ هدفمندِ زبان است و در این ساحت است که طبیعت نیز همچون میدانِ کاربستِ عقل و به کارگرفتنِ سودمندانه‌ی اشیاء پدیدار می‌شود و همواره غایت در میان است. در این میدان، که میدانِ پدیدار شدنِ اراده‌ی انسانی نیز هست، همچنان‌که زبان به

خاطرِ مقصودی و رایِ آن به کار می‌رود، اشیاءِ طبیعی (سنگ و درخت و حیوان) نیز از جهتِ آنکه به چه کار می‌آیند نمایان می‌شوند و وجودشان به خودیِ خود و برایِ خود معنایی ندارد. اما در رابطه‌ی استتیک با زبان است که اشیاء نیز همچون چیزهایِ برایِ خود، نه از جهتِ سودمندی یا زیانمندی‌شان برایِ ما، پدیدار می‌شوند و چشم می‌تواند به نمودِ خودبه‌خودِ چیزها دوخته شود، فارغ از سود و زیان‌شان، و زبان می‌تواند بی‌قصد و غرض به کار رود و جمالِ آن جلوه کند. پس، این دو رویکرد به زبان در خورِ دو رویکرد به جهان است.

به عبارتِ دیگر، آنجا که زیبایی در زبان پدیدار می‌شود و زبان آراسته و جلوه‌فروشانه به میدان می‌آید نه ابزاری و کاربرانه، آنجاست که زبان نموده‌هایِ زیبایی را در جهان و طبیعت نیز باز می‌گوید و باز می‌نماید و میانِ آنچه زبان می‌گوید و آنگونه که خود پدیدار می‌شود، نسبتی سراسر است هست. به همین دلیل است که حقوق و فلسفه و علوم را به زبانِ شعر نمی‌توان گفت و شعر را به زبانِ حقوق و فلسفه و علم؛ و اگر کسی چنین کند این کار جز کاریِ نابجا و بیانیِ نارسا نخواهد بود. هم برایِ حقوق و فلسفه و علوم، هم برایِ شعر.

پس، اگر فردوسی به کلامِ خویش طنینی ویژه از آواها می‌دهد که در خورِ شعرِ حماسی ست و سعدی و حافظ طنینی دیگر که در خورِ غزلِ عاشقانه است، از آن روست که معناهایی که می‌خواهند بازگویند چنین طنینی را می‌طلبند. به عبارتِ دیگر، طنین و بافتِ کلامِ ایشان پاره‌ای جداناپذیر از معنایِ زبان‌شان است. به همین دلیل است که در شیوه‌هایِ دیگرِ کاربردِ کلام، در حقوق و فلسفه و علم و کارکردهایِ روزینه‌ی آن، هرگاه کلامی که می‌خواهد رسانایِ معنا باشد و بس، طنینِ سبکی و آرایشِ سخنورانه به خود بگیرد، آنگاه گوینده در پیِ آن است که برایِ قانع کردنِ مخاطبِ خود از وجهِ ابزاریِ صرفِ زبان فراتر رود و از توان‌هایِ دیگرِ زبان بهره گیرد و، نه تنها عقل را که «دل» را نیز بخواهد قانع کند.

نمودِ ابزاریِ زبان با نمودِ ابزاریِ چیزها در جهان تناسبِ ذاتی دارد. آنگونه که یک نجّار به یک درخت نگاه می‌کند و چند-و-چونِ آن را از جهتِ آنکه، برایِ مثال، چند قطعه الوار از آن می‌توان ساخت، می‌سجد و یا یک زمین‌شناس به کوه نگاه می‌کند و چند-و-چونِ آن را از جهتِ کانی‌هایِ آن می‌سجد، این سنجیدن با سنجیدگیِ ابزارها و روش‌هایِ بریدنِ درخت و تبدیلِ آن به الوار یا کاویدنِ کوه و بیرون کشیدنِ کانی‌هایش، نسبتِ ضروری دارد. زبانی که اینجا به کار می‌رود، زبانی است در خدمتِ تکنیک‌ها و روش‌ها و زبانی است تکنیکی از این جهت. اما هنگامی که شاعر و نقاش و یا انسانی که برایِ هواخوری و قدم زدن به جنگل می‌رود به درخت نگاه می‌کنند، درخت را نه از جهت فایده‌ای که از بریدنِ آن برمی‌آید، می‌نگرند، بلکه درخت را از آن جهت می‌نگرند که هست و نمودِ زندگی و زیبایی است. پس زبانی که در کار می‌آورند، چه شاعر چه نقاش، زبانی است در خورِ این نمودهایِ زندگی و زیبایی. زبانی است ستاینده‌ی این زندگی و زیبایی و اگر فنی‌تی در این زبان هست تنها از آن جهت است که نمودهایِ زندگی و زیبایی هرچه زنده‌تر و زیباتر یا آراسته‌تر پدیدار شوند. ازین‌رو، زبانِ شاعر و نقاش نیز زبانی است فنی و اندیشیده، اما آنچنان فنی که در خدمتِ نمودِ زیبایی است؛ فنی بی‌سود که جز نمودِ هنر هدفِ دیگری ندارد و درست رویارویِ آن فنی‌تی است که هدفِ آن سودمندی است. ازین‌رو، شیوه‌ی رهیافت به درخت در تابلویِ یک نقاش و تصویری که از آن در کتاب گیاه‌شناسی می‌بینیم با هم یکسان نیستند. فرق است میانِ یک درخت بلوط یا کاج آنچنان که یک نقاشِ چینی می‌بیند و گاه با چند حرکتِ قلم‌مورسم می‌کند و درختی از همین نوع که با دقتِ تمام، با تمام ریزه‌کاری‌هایی که نوعیتِ آن را نشان می‌دهد، برایِ یک کتاب گیاه‌شناسی نقاشی می‌شود. آن یک همواره یک اثر هنری می‌ماند و این یک همواره نقشی که تنها ارزشِ آموزشِ گیاه‌شناسی دارد و بس. تابلویِ نقاشِ چینی میانِ ما و درخت نسبتی و حالتی برقرار می‌کند

که آن نسبت و حالت را در نگاه کردن به تصویر کتاب گیاه‌شناسی پیدا نمی‌کنیم. این است آن حالت جادویی هنر که میان ما و چیزها نسبتی برقرار می‌کند جز نسبتی که علم و فن برقرار می‌کنند.

پس، می‌توانیم گفت که ما دو گونه رهیافت به جهان و چیزها داریم، یکی رهیافت علمی-فنی که منطقی ابزاری و سازگار با خویش دارد و امکان می‌دهد که جهان همچون میدان کارکرد اراده‌ی ما پدیدار شود، و دیگری رهیافت شاعرانه-هنرمندانه که میدان اثرپذیری ماست از جهان و چیزهای آن و، به عبارت دیگر، حالت گنش‌پذیری ماست، در برابر گنشگری علمی و فنی ما. دو گونه چشم گشودن به جهان است و گوش سپردن. و هرگونه چشم گشودن و گوش سپردن زبانی همساز با خود می‌طلبد.

پس ما هنگامی شاعر ایم و شاعرانه با جهان رویاروی می‌شویم که می‌گذاریم زبان نمایان شود و در جلوه درآید و از راه آن چیزهایی که در جهان هستند آنچنان که در هنر نمایان می‌شوند، نمایان شوند؛ و این آن نسبت و رابطه‌ی «حسی» (استتیک به معنای ریشه‌ای کلمه) با جهان و حضور در آن است، اما آنجا که زبان جلوه نمی‌کند و تنها ابزاری «قراردادی» برای بیان است و بس، آنجاست که جهان همچون میدان حضور خواست قدرت می‌شود. یعنی آنجا ما در پی هدف‌های خویش به چیزها می‌نگریم و به زبان گوش می‌سپاریم. یعنی، میان وجه زیبایی‌شناسیک زبان و وجه نمود زیبایی‌شناسیک جهان، یعنی جهان همچون میدان بازی، و وجه ابزاری جهان، یعنی جهان همچون ابزاری در خدمت اراده‌ی خدا یا انسان، نسبت ضروری هست.

درباره‌ی تعریف شعر

این مقاله پاسخی است به مقاله‌ای که اسماعیل نوری علا به عنوان "بحران در شناخت شعر" نوشته است (مجله‌ی پوشگران، شماره‌ی ۶، چاپ دنور در کولورادو، نوامبر ۱۹۹۲). مقاله‌ی وی بر اساس مقاله‌ای است از من با عنوان "آیا شعر همچنان رسانه‌ی اصلی فرهنگی ما خواهد ماند؟" که در همین نشریه در شماره‌ی پیش از آن به چاپ رسیده بود و در این مجموعه با همان عنوان آمده است. نوری علا در مقاله‌ی خود یافتن تعریفی نهایی از شعر را راه به‌درآمدن از بحران کنونی در "شناخت شعر" می‌داند و اینک پاسخ من به کوشش وی در این زمینه:

دوست من:

نوشته اید که «به نظر می‌رسد که ما، به عنوان مردمی که لااقل هزاران سال است ادبیات مکتوب داریم، تعریف شعر را گم کرده‌ایم، و یا به چیزهای مختلفی که چندان ربط ماهوی با هم ندارند، بنا به تعریف اعلام نشده‌ای که در ذهن مان داریم، لفظ شعر را اطلاق می‌کنیم.»

نخست می‌توان پرسید که اگر ما تعریف شعر را «گم کرده‌ایم»، کجا آن را یافته‌اند؟ آیا غربیان، که استادان ما در اندیشه‌ی منطقی و تحلیلی هستند، توانسته‌اند چنان تعریف «جامع و مانع» ای از شعر بیابند که تکلیف شعر را از نا-شعر یک‌بار برای همیشه روشن کنند؟ و آیا چنین تعریفی هرگز ممکن است؟ من دو نمونه از این تعریف‌ها را از دو واژه‌نامه‌ی ارجمند می‌آورم تا ببینم که آنان با همه چیرگی‌شان در کار تحلیل و تعریف شعر را چه گونه تعریف کرده‌اند:

شعر (poem)، ترکیب‌بندی‌ای (a composition) ست برای رساندن احساسی زنده و خیال‌انگیز از تجربه همراه با کاربرد زبانی فشرده و برگزیده به سبب توان آوایی و القایی و همچنین معنایی آن، همراه با به کار گرفتن تکنیک‌های ادبی‌ای چون وزن ساختاری، آهنگ طبیعی، قافیه، یا کاربرد استعاره.

The American Heritage Dictionary, 1985.

ترتیبی از واژه‌ها به صورت مصراع (in verse)، بویژه ترکیب آهنگین و گاهی قافیه‌دار، بیانگر واقعیت‌ها، ایده‌ها، یا احساس‌ها به شیوه‌ای فشرده‌تر، خیال‌انگیزتر و نیرومندتر از گفتار عادی. برخی شعرها وزن دار اند و برخی آزاد.

Webster's New World Dictionary, 1960.

می‌بینید که چنین تعریف‌های «شرح‌الاسمی» یا لغت‌نامه‌ای نمی‌تواند مایه‌ی خرسندی خاطر کسی باشد که در پی یک جوهر ناب شعری ست که از هر عنصر «غیر شعری» خالی باشد. لغت‌نامه‌نویس در تعریف شعر

آن نشانه‌های همگانی و همه‌پذیری را در تعریف می‌آورد که هرگاه یکجا باهم دیده شوند، از نظر او - که نگاه‌اش به وجه همگانی یک پدیده است - مصداق وجود «شعر» است. اما این که این شعر بد است یا خوب است یا ناب است یا نه - ناب، کار او نیست؛ و در اساس کار «تعریف» اینگونه ارزیابی‌ها نیست. زیرا تعریف ویژگی‌های ذاتی یا نمودهای همگانی یک نوع از چیزها را دربر می‌گیرد، آنچنان که آن را از چیزهای دیگر جدا کند و بشناساند و هنگامی که بخواهیم ناب‌ترین فرد را از نظر دربرداشتن آن ویژگی‌ها از دیگر نمونه‌ها و فردهای آن نوع جدا کنیم، ناگزیر سنجه‌های ارزشی‌ای در میان می‌آیند که ممتازترین فرد یا فردهای ممتازتر را در میان نوع باز می‌شناسانند.

کار تعریف آن است که هر چیزی را به مایه‌های سازنده‌ی آن تجزیه می‌کند و آنچه را که در هر چیز همگانی و نوعی ست باز می‌نماید که به فهم مشترک بشری از ترکیب آن‌ها چیزی جدا از چیزهای دیگر پدیدار می‌شود. و اما، اگر در پی ویژه‌ترین و ناب‌ترین نمونه‌ی یک نوع باشیم، این کار در مورد اشیاء مادی طبیعی در نوع‌های ساده‌ی پایه‌ای شدنی ست. برای مثال، می‌توان گفت که آهن خالص یا پتاس خالص چمی ست. اما هنگامی که به قلمرو پدیده‌های عالی‌تر و پیچیده‌تر در ساحت زندگی و از آن بالاتر در ساحت پدیده‌های فرهنگی و معنوی می‌رسیم، آیا باز هم می‌توان هر چیزی را چنان از جز-آن جدا کرد که سرانجام به تعریفی از ذات آن بی‌هیچ ناخالصی رسید؟

شما با برشمردن آنچه من در باب رابطه‌ی زبان و جهان‌بینی و شعر در قلمرو فرهنگ ایرانی و زبان فارسی گفته‌ام به این نتیجه رسیده‌اید که:

این‌ها همه نشانه‌ی تعریفی ست که آشوری در ضمیر خود از «شعر»

دارد تعریفی که با تعریف کلاسیک شعر (که به «سخن منظوم»

علاقه داشت) نمی‌خواند. البته آشوری این سخنان را نه به عنوان

تعریف شعر طرح می‌کند و نه می‌کوشد تا مفهوم شعر را در این



چهارچوب محدود سازد. اما همین چهارچوب برای به کار بردن روش برهان خلف کافی است. اکنون با خیال راحت می‌توانیم بگوییم که در نزد آشوری سخنانِ عاقلانه و مرتب و خالی از احساس و عاطفه و شور، و تهی از ایهام و کنایه و نماد، و فارغ از جستجویِ شهودیِ زیبایی، شعر نیستند.

این برداشتِ درستی است که شما از گفتارِ من کرده اید، اما این حرف نیز درست است که همانجا نوشته اید: «البته آشوری این سخنان را نه به عنوانِ تعریفِ شعر طرح می‌کند و نه می‌کوشد تا مفهومِ شعر را در این چهارچوب محدود سازد.» و این از نظرِ من ناممکنیِ تعریفِ شعر از دیدگاهی است که شما در پی آن هستید. آنچه من گفته ام، برشمردنِ ویژگی‌هایِ پدیدارشناسانه‌ای (phenomenological) است که در عالی‌ترین نمونه‌هایِ شعرِ فارسی دیده ام؛ ویژگی‌هایی که این آثار را در نظرِ ما به صورتِ عالی‌ترین نمونه‌ی شعر در والاترینِ ساحتِ آن درمی‌آورد. اما هنوز ویژگی‌هایِ پدیدارشناسانه‌ی دیگر، از جمله ویژگی‌هایِ زبانیِ شعر اینجا نیامده است که آن‌ها هم، به هر حال، از ضروریاتِ شعر اند. و در آن دو تعریفی هم که من از دو واژه‌نامه‌ی امریکایی در صدرِ این مقاله آوردم می‌بینید که ویژگی‌هایِ روانی (psychological) شعر (بیانِ حس و عاطفه و خیال و برانگیختنِ آن‌ها) با ویژگی‌هایِ زبانیِ آن (زبانِ فشرده و آهنگین و کاربردِ وزن و قافیه و نماد و کنایه و مجاز و جز آن‌ها) با هم آمده است. به نظر می‌رسد که شما در پیِ تعریفی از شعر از نوع ارسطوییِ آن هستید که «جوهر» شعر را از هر عنصرِ عارض بر آن جدا کند. اما چنین کوششی برایِ تعریفِ امروزِ دیگر جایی در اندیشه‌ی فلسفی و منطقی ندارد. زیرا ذاتِ بری از صفاتِ چیزی جز یک اسمِ تهی نیست، چیزی همانندِ «ایده»ی اشیاءِ نزد افلاطون، که هر کوششی برایِ تعریفِ آن به جایی نمی‌رسد، زیرا هر تعریفی ناگزیر تجزیه‌ای را در بر دارد که همانا برشمردنِ عنصرهایِ سازنده و صفاتِ یک چیز است. ذاتِ بی‌صفتِ

بسیط تعریف‌پذیر نیست، زیرا نه اجزایی دارد که بتوان برشمرده نه صفاتی. و در حقیقت، تصویریست از یک باشندگیِ متافیزیکی «ناب»، یک ایده‌ی مجرد، که به هر حال بر روی زمین یافت نمی‌شود.

و اما، نکته‌ی درنگ‌دنی اینجاست که شما در این مقاله سرانجام تعریف دلخواه‌تان از شعر را نیاورده‌اید و برشمردن آن ویژگی‌ها را که من به آن‌ها اشاره کرده‌ام راهی به سوی تعریف مورد نظر خود دانسته‌اید. و این خود چه بسا نشانه‌ی آن باشد که شما هم تصویری کلی و بر زبان نیامدنی و تعریف‌ناپذیر از چیزی به نام «ذات» شعر دارید. و اینجاست که گفته‌اید:

... تعریف شعر، اگر بشود چنین تعریفی را یافت، در عین ارائه‌ی ضابطه یا ضوابط مثبت‌ای در مورد شعر و تفکیک شعر از غیر شعر، باید بتواند آنچنان حوزه‌ی شمولی داشته باشد که شعر را نه فقط در زمانه‌ی ما بلکه در همه‌ی مراحل تحول تاریخی آن بشناسد و از غیر شعر تفکیک کند.

بی‌گمان این وظیفه‌ای سنگین و انجام نشدنیست که شما به گردن آن تعریف نیاافته‌می‌گذارید و از همان تصور ارسطویی «جوهر» و «عرض» برمی‌خیزد که در حوزه‌ی امور و پدیده‌های طبیعی هم کاربرد ندارد تا چه رسد به پدیده‌های تاریخی-فرهنگی. برای مثال، هنگامی که مایه‌های «حس» و «عاطفه» و «خیال» را از مایه‌های ذاتی شعر می‌دانیم، باید به یاد داشته باشیم که حس و عاطفه و خیال هر انسانی در شرایط تاریخی-فرهنگی ویژه‌ی او شکل می‌گیرد و، در نتیجه، درونه‌ی حس و عاطفه و خیال از فرهنگی به فرهنگ دیگر و از زمانی به زمان دیگر می‌تواند بکل چیز دیگری باشد. به عبارت دیگر، آنچه امروز و اینجا احساس و خیالی خوش می‌انگیزد، چه بسا در جایی دیگر و زمانی دیگر عکس این باشد یا بوده باشد و آن «شعر تر»ی که «خاطر حزین» را در جایی و روزگاری برمی‌انگیزد یا برمی‌انگیخت، در جا و زمان دیگری

برای مردمانِ دیگری چه بسا جز کلامی خشک و بی‌مایه نباشد (نمونه‌ی آن داوری‌هایی‌ست که برخی از پیش‌تازان و نوپردازانِ امروزین، برای مثال، در موردِ شعرِ سعدی کرده‌اند که، البته، از نظرِ من داوری‌هایِ نادرستی‌ست). حال، ما چه گونه می‌توانیم آنچه را که حس و خیال و عاطفه‌یِ مردمانی را در جایِ دیگر یا در زمانه‌ای دیگر برمی‌انگیزد یا برمی‌انگیخته است، به دلیلِ آن که در ما چنان حس و عاطفه و خیالی بر نمی‌انگیزد، از دایره‌ی شعر بیرون بگذاریم؟ چه گونه می‌توان تازیانه‌ی «تعریف» در دست بر چنان تختی از استبداد نشست و تکلیفِ چیزی چنین مهارناپذیر همچون شعر را برای همه جا و همه کس و همه‌ی دوران‌ها معین کرد؟ هنگامی که طومار یا لوحه‌ای به زبانِ مرده‌ای به دست ما برسد که از آن تنها می‌توانیم دانشِ زبان‌شناسانه داشته باشیم و اگر آن لوحه نیایشِ شاعرانه‌ای برایِ خدای از یاد رفته‌ای باشد، چه گونه می‌توانیم در حس و عاطفه‌ی دینی و زبانیِ کسی شریک شویم که دستِ بالا دانشی برآهنجیده (abstract) درباره‌ی دین و زبانِ او داریم نه دانشی زیسته از آن. بنا بر این، درباره‌ی ارزشِ شاعرانه‌ی چنین اثری چه گونه داوری می‌توانیم کرد؟^۱ و به هر حال، هرگونه ارزش‌گذاریِ ما درباره‌ی آن بر پایه‌ی حس و عاطفه و خیالِ امروزینِ ما خواهد بود. زیرا هر کس زندگانیِ فردی و تاریخی و فرهنگیِ خود را تواند زیست و بس؛ و دانش برآهنجیده و کتابی هرگز نمی‌تواند جانشینِ دانشِ زیسته و به-جان-آزموده شود.

۱. برای مثال: مرثیه‌ی محتشم‌کاشانی برای واقعه‌ی کربلا در ما، که از آن فرهنگ هستیم و عاشورا و مراسم عاشورا را زیسته‌ایم، شور و عاطفه‌ای برمی‌انگیزد و ما در شور و عاطفه‌ی شاعر درباره‌ی آن واقعه و از راهِ زبانِ مشترک شریک می‌توانیم شد، اما شرق‌شناس و ایران‌شناسی که این فرهنگ را دانشورانه می‌شناسد ولی آن را زیسته است، در شور و عاطفه‌ی آن شریک نمی‌تواند شد، هرچند هم که دانشِ تاریخی و زبانی او درباره‌ی آن بسیار بیش از ما باشد.

«تعریف» در لغت به معنای شناساندن است و در منطق به معنای حد نهادن، چنانکه برابر آن در زبان‌های فرانسه و انگلیسی، یعنی definition (از ریشه‌ی لاتینی finis به معنای مرز) به همین معنای حد نهادن است. اما حد «شعر» کجاست؟ و «نا-شعر» از کجا آغاز می‌شود؟ اگر این حد نهادن در حوزه‌ی علوم طبیعی و ریاضی و منطق ممکن باشد که اُبژه‌های آن‌ها را می‌توان جدا از هر سوژه یا ذهن دریا بنده انگاشت، در مورد شعر چه گونه می‌توان؟ زیرا که شعر یک باشندگی میان-ذهنی (inter-subjective) است. یعنی، شعر تنها آن نیست که سراینده یا آفریننده‌اش شعر بداند، بلکه شنونده یا خواننده نیز می‌باید در این داوری با او شریک باشد تا شعر حضوری «اُبژکتیو» یابد. همچنان‌که در مورد زبان و واژه نیز می‌توان گفت که زبان و واژه هنگامی به‌راستی زبان و واژه است که در یک رابطه‌ی میان-ذهنی دست‌کم میان دو تن موجودیتی «عینی» یابد، یعنی چیزی در عین وابستگی به آن‌ها جدا از آن‌ها باشد؛ و شعر نیز که از دل زبان برمی‌آید ناگزیر چنین حکمی دارد. به این اعتبار، باید بگوییم آن شعری که در چنان طومار یا لوحه‌ی فرضی به زبانی مرده برمی‌خوریم که از آن مردمانی بوده است از جهان رفته، شعری ست مرده که جسد آن را کالبدشکافی زبانی می‌توان کرد، اما نمی‌توان به آن زندگانی بخشید و آن را دوباره چنان زیست که آن مردمان می‌توانستند. پس، اگر شعر چیزی زنده است که به زبانی زنده سروده می‌شود و در فضای حس و حال و خیال و عقل و، کوتاه کنم، در عالم مردمانی زنده پا به هستی می‌گذارد و تا زمانی زنده می‌ماند که مردمانی همچنان آن فضا و عالم را بزند و نقش حس و حال و خیال خود را در آن ببینند، هرگونه داوری درباره‌ی آن پس از مرگ نمی‌تواند گویای ارزش راستین آن در روزگار زندگی‌اش باشد (و این را هم بیفزایم که شعرهای بسیاری نیز سروده می‌شوند که از بطن مادر مرده به دنیا می‌آیند. فاعتبروا!!). من گمان نمی‌کنم «شعر جهانی» وجود داشته باشد، زیرا هر شعری ناگزیر در فضای زبانی ویژه‌ای برای

مردمانی که آن زبان را با تمامی درازا و پهنا و ژرفایش زیسته اند، پدید می‌آید و برای آن‌ها می‌تواند شعر باشد. به همین دلیل، شعر ترجمه‌ای کم و بیش همیشه شعر بدیست، مگر آنکه مترجمی توانسته باشد شعری را در بستر زبانی خود چنان بازآفریند که برای هم‌زبانان او باززیستی باشد.

و اما، این که گفته‌اید:

مهم این است که بدانیم شعر، مثل هر امر دیگری، هستی یگانه و یکپارچه‌ای دارد که اگر از درون‌اش آغاز کنیم باید بتوانیم در یک سیر منسجم به بیرون‌اش برسیم و اگر از بیرون می‌آغازیم باید بتوانیم در سلوکی به هم پیوسته به درون‌اش راه پیدا کنیم...

این همان کوشش شماسست برای سنجیدن همه‌ی شعرها به سنجه‌ی شعری که، در نظر شما، «شعرترین» است. باید در پاسخ گفت که ما، نخست و در کل، «شعر» را داریم با همه نشانه‌های صوری‌اش که آن نشانه‌ها را در هر تعریف لغت‌نامه‌ای آن می‌توان یافت. و سپس، با سنجه‌های ارزش‌گذارانه‌ی گوناگون، «شعرتر» را داریم تا به مرز «شعرترین» که هیچ شاعری نسروده است و هرگز سروده نخواهد شد. زیرا «شعرترین» همان است که با یک تصوّر آرمانی (ایده‌ای) در خیال ما همخوان است بی‌آنکه تعریف‌پذیر و حدپذیر باشد؛ یعنی همان «ایده»ی افلاطونی شعر؛ که اسطوره‌ایست همچون عنقا که «در بند نام ماند اگر از نشان گذشت».

بنا بر این، اگر در فرهنگی ما شعر چنین کاربرد گسترده‌ای دارد که بقالی هم که می‌خواهد نسیه ندهد بر دیوار دکان‌اش می‌نویسد: «ای که در نسیه بری همچو گل خندان ای...» یا حمامی هم برای آن که مشتریان‌اش را از دزدان برحذر دارد، می‌نویسد: «هر که دارد امانتی موجود/ بسپارد به بنده وقت ورود...» حکایت از حضور همه‌گیر و دیرینه‌ی شعر در میان یک قوم و در روان جمعی آن دارد که از شعر «بند ثنایی» آغاز می‌شود و به نظم

استادانه‌ی پرملاط از نظرِ زبانی و کم‌مایه از نظرِ معنایی می‌رسد و رفته-رفته هرچه ظریف‌تر و خیالی‌تر و خیال‌انگیزتر و حسی‌تر و عاطفی‌تر می‌شود، شعرتر می‌شود. و اما، باید به یادداشت که «شعرتر»ها هرچه در حس و عاطفه ژرف‌تر می‌شوند، چشمه‌های خرد، چشمه‌های خردِ بلندپرواز جهان‌نگرِ عارفانه-عاشقانه در آن‌ها بیشتر سر می‌گشاید. چنین شعری به سویی «شعرترین» روانه می‌شود؛ که به سویی آن می‌توان رفت بی‌آنکه به آن بتوان رسید. اما، به هر حال، نمودهایی از آن را می‌توان تجربه کرد. یکی از سنجه‌هایی که اینجا می‌توان برای بازشناختن شعرتر از شعر در معنای کلی و عام، درکار آورد، آن است که شعر تا کجا همچون ابزاری برای کاری و هدفی دیگر به کار می‌رود و کجا از ابزاریت دور می‌شود و خود غایتِ خویش می‌شود. شعری که بقال و حماسی به کار می‌برند در مرحله‌ی ابزاریت محض است و دورترین فاصله را با شعر ناب دارد و، درواقع، نشانه‌های صوریِ زبانیِ آن را به کار می‌برد، اما با معنای آن فاصله‌ی بسیار دارد. شعر «ناظم» قصیده‌سرایِ مدیحه‌گو نیز همچنین ابزاری ست، اما از آن جهت که صناعات و بازی‌های زبانی در آن ماهرانه‌تر و استادانه‌تر و صنعتگرانه‌تر است، از نظرِ کاربردِ هنرهای زبانی شعرتر از آن یک است. شعری که برای داستانِ سرایی و منظومه‌سرایی به کار می‌رود در میانه‌ی شعر ابزاری محض و شعر ناب قرار دارد و میان این دو نوسان می‌کند و گاهی به این و گاهی به آن نزدیک می‌شود و هنگامی که یک سرایش حماسی یا داستانِ عاشقانه از گزارش ساده‌ی داستانی به اوج شور حماسی و عاشقانه نزدیک می‌شود، به شعر ناب بدل می‌شود و همین جاهاست که فردوسی و نظامی به شاعرانِ بزرگ بدل می‌شوند. و اما در غزلِ عاشقانه و عارفانه-عاشقانه است که در شعرِ کلاسیک ما به شعر ناب از همه نزدیکتر ایم، زیرا اینجا است که شعر همچون چیزی برای خود پدیدار می‌شود و زبان در ناب‌ترین و نا-ابزاری‌ترین صورتِ خود نمایان می‌شود و هنرنمایی با زبان، درهم تنیده با ژرف‌ترین لایه‌های حس

و عاطفه و هوش و آگاهی، اثری پدید می‌آورد که در ژرف‌ترین لایه‌های جان اثر می‌گذارد.

در این مرحله شعر چیزی نمی‌گوید که ما از آن بی‌خبر باشیم یا داستانی نمی‌سراید که ما ندانیم، بلکه آن چیزی را در ما بیدار می‌کند که ما در ژرف‌ترین لایه‌های جان از آن باخبر ایم، اما آن آگاهی ژرف ژرفنایی در زیر لایه‌های انبوه آگاهی‌های رویی و سطحی و روزانه پوشیده و گم مانده و به مرز ناهشیاری رانده شده است. هر گزاره‌ای خبری را می‌رساند و هر خبری بر حسب نوع خود زبان یا زبانمایه‌ی ویژه‌ی خود را دارد. یک گزاره یا خبر سیاسی، یک گزاره یا خبر علمی، یک گزاره یا خبر شاعرانه به زبانمایه‌ی ویژه‌ی خویش بیان می‌شود. گزاره یا خبر سیاسی یا علمی زبان زیبا نمی‌طلبد، زیرا زبان آنجا در ابزاریت محض است و می‌باید چیزی را برساند بی‌آنکه خود در میانه خودی بنمایاند یا جلوه‌ای بفروشد. اما در یک گزاره یا خبر شاعرانه است که زبان رخصت می‌یابد تا جلوه کند و زیبا جلوه کند؛ زیرا اینجا ساحتِ شهودِ زیباییست و جهان و چیزهای آن اینجا نه همچون ابزاری برای هدفی در فراسوی خود، بلکه همچون تجلی زیبایی ذات در تجربه‌ی شاعرانه و زبان شاعرانه پدیدار می‌شوند. می‌توان گفت هر جا که بازی زبانی و هنر زبانی در میان باشد، شعر یا چیزی از شعر در میان است.

خطاب شعر نه با عقل کارافزا و کاراندیش است که شعر ژرف با ژرف‌ترین لایه‌های جان-آگاهی ما سخن می‌گوید. شاعران کم-و-بیش چیزی تازه با ما نمی‌گویند و بر «معلومات» ما نمی‌افزایند، بلکه چیزهایی را با ما در میان می‌گذارند که ما هم اکنون، در ژرفنای روان‌مان، از آن آگاه ایم، و یا بهتر است بگوییم از آن جان‌آگاه ایم. اما شاعران بزرگ آن گزاره‌ها، را که از ژرفنای جان‌آگاهی‌شان برمی‌خیزد با ناب‌ترین و هنرمندانه‌ترین زبان به ما می‌رسانند تا جان‌آگاهی ما را که همانا شهود یا درونیافتِ زیباییست بیدار کنند؛ تا جان خود را در اقلیم خویش بیابد و از

این حضور در اقلیم خویش از لذت حضور سرشار شود. بنا بر این، شعری که از هنرِ زبانی عاری باشد یا تنها با حس و عاطفه‌ای خام سر-و-کار داشته باشد هنوز شعری تمام، شعری ناب نیست؛ زیرا در جان‌آگاهی ژرف‌ترین لایه‌های عاطفی با بلندترین بلنדהای خرد و دانایی درهم تنیده اند و نام این درهم‌تنیدگی «فرزانگی» است. ازینرو، شاعرانِ بزرگ فرزنانگانِ بزرگ اند و درسِ فرزانگی و حکمت می‌دهند و ما را از عالمِ هرزه‌پویی عقلِ کاراندیش - که پیوسته با چشمانِ نگران و گوش‌های تیز در پی «خبر تازه» است - دور می‌کنند و به خود، به ژرفنای جان‌آگاهی خود، فرامی‌خوانند.

بنابراین، دوستِ من، بگذاریم شعرهایِ بسیار باشند و شاعرانِ بسیار و هریک به سبک و شیوه‌ی خود، خواه داستان‌سرا، خواه غزل‌سرا یا مرثیه‌خوان، تا هرکس یا هر زمانه‌ای با ذوق و پسندِ خود شعرها و شاعرانِ خود را برگزیند؛ و هرکس از شعرِ سپهری، برایِ مثال، خوش‌اش می‌آید، خوش‌اش بیاید و اگر، برایِ مثال، از شعرِ شاملو خوش‌اش نمی‌آید، نیاید، و نخواهیم با یک تعریف، به گفته‌ی شما «بخشنامه» صادر کنیم و شاعرانِ «بد» را که کارشان با «بخشنامه» نمی‌خواند، دراز و چوب - فلک کنیم. چرا که به ضربِ هیچ تعریفی نمی‌شود شعر «تولید» کرد. شاعری و زورگویی با هم یکجا جمع نمی‌شوند. این ایزدبانوی شعر است که می‌باید کسی را به معشوقگیِ خود برگزیند و کلام را بر او نازل کند و او را زبانِ گویایِ خود گرداند:

فیض روح القدس از باز مدد فرماید

دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد!

شاعرانی چه بسا با یال-و-کوپالِ انوری و خاقانی و ناصر خسرو هم باز همچنان در حاشیه‌ی عالمِ شعری مانند.

و این را هم بیفزایم که درحالی که فیزیک و زیست‌شناسی و جامعه‌شناسی هم نمی‌توانند تعریف «جامع و مانع» از «ماده» و «زندگی» و «جامعه» و «روان» بدهند و هر یک از این‌ها را از جز-این‌ها یکباره جدا کنند، چه گونه می‌توان چنین پافشارانه در پی تعریفی از شعر بود که یکباره «شعر» را از «جز-شعر» جدا کند؟ در واقع، همه‌ی این علوم با همان صورت ذهنی مشترک تعریف نشده از موضوع خود کار خود را آغاز می‌کنند و پیش می‌برند. در کار نقد شعر نیز بی‌گمان می‌توان با روش پدیدارشناسیک به این کار پرداخت، یعنی با آغاز کردن از آنچه فهم مشترک بشری «شعر» می‌شناسد و با درنگ در آن به سوی فهم تحلیلی آن حرکت کرد و با فهم شهودی خود از ذات شعر و کشف و برشمردن آنچه با این «ذات» هم‌عنان است و در نمونه‌های بسیار مشاهده می‌شود، شعرها را رده‌بندی کرد و بنا به معیار خود از صوری‌ترین شعر، که تنها نشانه‌های ظاهری آن را دارد، به ناب‌ترین آن رسید که در آن صورت و معنای شعر با هم هم‌عنان است. اما این سنجش و داوری‌ها هرگز نمی‌توانند «شعر» را یکسره از «جز-شعر» جدا کنند، آن هم در حالی که فیزیک نمی‌تواند با تعریف «ماده» را از «جز-ماده» جدا کند و زیست‌شناسی «زنده» را از «نا-زنده». و از این نکته نیز نمی‌باید گذشت که هر زمانه‌ای زمانه‌ی شاعران نیست. زمانه‌ای که عقل کاراندیش یکسره بر آن چیره باشد، به شاعران پشت می‌کند و شاعران در آن بی‌پشت -و- پناه اند و از مرکز به حاشیه رانده می‌شوند و در آنجا آزرده از بی‌مهری روزگار ناله‌های دردناک می‌کنند و آه‌های سرد می‌کشند. در چنین روزگاری که جهان به شاعران پشت کرده است، آتش سرکش جان‌آگاهی از دل ایشان بر نمی‌خیزد و روان شب‌زده‌شان از میان دریایی از قیر ناله‌های گنگ و خفه می‌کند. خورشید دانایی دیگر بر ایشان نمی‌تابد و دیگر نمی‌توانند ما را به روشناهای فرزانی درآورند، زیرا که خود در تاریکی‌ها گم شده‌اند. روان شاعرانه‌ی قومی ما امروز، به گمان من، در چنین حالتی است و من

امروز در میانِ انبوهِ خاکستری‌رنگِ آنچه به نام شعر به زبانِ ما چاپ می‌شود کمتر چیزی می‌بینم که به راستی نام شعر بر آن بتوان نهاد و در این شعرهای دودزده جز تصویرِ جهانیِ دودزده و روان‌هاییِ دودزده نمی‌توان دید. شاید من، به گفته‌ی شما، «محافظه‌کار» یا ارتجاعی‌ام و از هنری که در این هاست سر در نمی‌آورم، اما من به یادِ هولدرلین می‌افتم و این سخنِ او که: «در این روزگارِ تنگنا شاعران چه می‌کنند؟»

درباره‌ی شاعری ما

۱

هر فرهنگ یک تمامیت است، یعنی میانِ پاره‌های آن روابطی همه سویه هست و، در نتیجه، هر فرهنگ دارای ساخت (structure) و کارکردهایی (functions) در خورِ آن ساخت است. ازینرو، فرهنگ را در قیاس با موجوداتِ اندامدار (اُرگانیك) چیزی انداموار می‌توان شمرد که همچون آن‌ها دارای ساخت و کارکردهای ضروری و درخور و نیز زایش و بالش و پیری و مرگ است. بر بنیادِ چنین شناختی از فرهنگ، که شناختِ علمی ست، می‌توان از وجودِ این یا آن نمود در متنِ این یا آن فرهنگ پرسش کرد و به دنبالِ دلیل یا علّت وجود آن گشت. در اینگونه پرسندگی و جویندگی، چنانکه در قلمرو علوم انسانی به آن برمی‌خوریم، همیشه نمی‌توان به روابطِ علیّتی روشن و آزمون‌پذیر میانِ عوامل و پدیده‌ها دست یافت، اما از راهِ درون‌بینی یا فهمِ درونی (Verstehen) می‌توان الگوهایِ معنادارِ رفتاری را در متنِ یک فرهنگ دید که از پیوندِ ژرف و نهانی میانِ پدیده‌ها حکایت دارد. این الگوهایِ معنادارِ رفتاری که همواره

تکرار می‌شوند و اگر مدتی ناپدید شوند نیز باز چه‌بسا در شرایطی دیگر باز می‌آیند، حکایت از آن دارد که در زیر کار این الگوهای پدیدار رفتار نظامی ناپدیدار از زندگی در کار است که می‌توان آن را انگیزه و پدیدآورنده‌ی آن الگوهای پدیدار شمرد و آن الگوهای پدیدار را در حکم نماهایی یا نقاب‌هایی دانست که آن انگیزه‌ی ناپدیدار خود را در آن‌ها پدیدار می‌کند. آن انگیزه‌ی ناپدیدار را می‌توان طبع نامید. فرهنگ‌ها از آن قوم‌ها و جماعت‌ها و گروه‌های انسانی‌اند و همان‌گونه که طبع ناپدیدار فردی را انگیزه‌ی رفتار پدیدار او می‌دانیم، طبع قومی را نیز می‌توان انگیزه‌ی رفتارهای جمعی در آن به شمار آورد. ازینرو، می‌توان از طبع قومی یا، به عبارت دیگر، روح قومی (Volkgeist) سخن گفت که الگوهای رفتاری ویژه‌ای را پدید می‌آورد که در نسل‌های پیاپی تکرار می‌شوند. قوم، نخست، یک جمع زنده است که از راه پیوند زناشویی و زادآوری خود را در پهنه‌ی زندگی دوام می‌بخشد و با جانشین شدن نسل‌ها زندگانی خود را در طبیعت پایدار نگاه می‌دارد. اما این زندگی تنها یک زندگی طبیعی نیست، بلکه زندگانی انسانی‌ست که در فضای فرهنگ و بر بنیاد آن جریان دارد. فرهنگ زندگانی‌ای است که بر پایه‌ی زندگی طبیعی می‌روید، اما سپس آن زندگی طبیعی را چنان در خود فرو می‌گیرد، یعنی در دایره‌ی ارزش‌ها و معناها و انگیزه‌ها و شایست و ناشایست‌های خود، که زندگی طبیعی را به ساحت زندگانی فرهنگی برمی‌کشد و با آن چنان درمی‌آمیزد که در قلمرو رفتار انسانی به دشواری می‌توان وجه بسا هرگز نمی‌توان «رفتار طبیعی» را از «رفتار فرهنگی» جدا کرد، بلکه «رفتار طبیعی» در پهنه‌ی هر فرهنگی همان رفتار «بهنجار» (normal) برحسب ارزش‌ها و سنجه‌های رفتاری در هر فرهنگ است. در نتیجه، همان‌گونه که از «غریزه»‌های طبیعی همچون خاستگاه ناپدیدار رفتار موجود زنده سخن می‌گوییم، می‌توان از خاستگاه رفتارهای فرهنگی نیز به عنوان «غریزه‌های فرهنگی» یاد کرد.

بنابراین، فراوانیِ برخیِ نموده‌های رفتاری و پایداری‌شان در فضای یک فرهنگ می‌باید پیوستگی‌ای بنیادی با ژرفترین لایه‌های هستی یا باطنِ یک قوم و فرهنگِ آن داشته باشد. به عبارتِ دیگر، می‌توان پرسید که چه رابطه‌ایست میانِ فراوانیِ یک الگوی ویژه‌ی رفتار در میانِ یک قوم و «شخصیتِ بنیادی» آن؟

بر پایه‌ی چنین رهیافتی به فرهنگ است که در ذهنِ من برخی پرسش‌ها درباره‌ی فرهنگِ «ما» می‌جوشند. و از جمله، می‌پرسم: چه رابطه‌ایست میانِ فراوانیِ شعر و شاعران یا چیرگیِ شعر در فضای فرهنگِ ایرانی و باطنِ فرهنگ یا «شخصیتِ بنیادی» ما؟ و یا، طبعِ شاعرانه‌ی ما را با طبعِ قومیِ ما چه نسبتی است؟

۲

اما چنین پرسش‌هایی علمی اند و روش می‌طلبند و نمی‌توان به زبانِ شاعرانه و در حال-و-هوای شاعرانه به آن‌ها پاسخ داد. شاعر می‌باید به موضوع تجربه‌ی خود هرچه نزدیکتر باشد و آن را با تمامیِ حس و عاطفه‌ی خود بشناسد و به زبانِ تصویر و تمثیل و استعاره و نماد بیان کند، اما برایِ چنین پرسش‌ها که پاسخِ تحلیلی علمی می‌طلبند، می‌باید میانِ پرسنده (سوژه subject) و پرسیده (اُبژه objetc) فاصله‌ای باشد. پرسنده و جوینده‌ی علمی و فلسفی همواره می‌باید میانِ خود در مقامِ سوژه‌ی پرسنده با موضوع یا اُبژه‌ی پرسندگی و پژوهشِ خود فاصله‌ای بگذارد تا آنکه حس و عاطفه و ارزش‌های اخلاقی و پیشداوری‌های او نتوانند یگراست به درونِ فضایِ پژوهش درآیند و آن را به حال-و-هوا و آرزوها و نفسانیات و حتّاً اختلاقیات او بیالایند. پژوهشِ علمی و فلسفی می‌باید در فضایی پالوده، همچون فضایِ آزمایشگاه، صورت گیرد تا هیچ چیزی

روشنی فضای عقلی نظری یا سوژه‌ی پژوهنده را تیره - و - تار نکند. زیرا پژوهندگی علمی و فلسفی بازگردن دستاوردهای مشاهده در ساحت طبیعت است - که در آنجا همه چیز درآمیخته و ناپایدار است - به ساحت روشن جهان ثابت یا کم - و - بیش ثابت ایده‌ها و مفهوم‌ها که در آنجا چیزها جدا از یکدیگر می‌ایستند.

این فاصله‌گذاری برای عینی‌نگری (objectivism) در حوزه‌ی شناسایی طبیعت و علوم طبیعی به آسانی صورت می‌گیرد، اما آنجا که پژوهندگی درباره‌ی «ما» باشد و پرسش‌ها از ما برخیزند و به ما مربوط شوند و درباره‌ی ما باشند فاصله‌گیری و نگاه عینی‌نگر کاری‌ست بسیار دشوار، اگر نه ناممکن. فاصله گرفتن با خود و خود را از بیرون با چشم سرد وجدان علمی نگرستن، کاری‌ست دشوار، بویژه برای وجدان شاعرانه‌ای که پیوسته عاشقانه در فضای عواطف خود پرسه می‌زند و عاشقانه به خود می‌نگرد و از سردی و عینیت‌جویی وجدان علمی گریزان است و بیزار و بسیار دشوار تن به آن می‌دهد یا از دریافتن آن یکسره بی‌بهره است. زیرا وجدان علمی و وجدان شاعرانه چه بسا ضد و روباروی یکدیگر اند و از یکی به دیگری رفتن، آنهم در فضای فرهنگی که آکنده از یکی از آن دو باشد، سخت دشوار است.

شعر مهم‌ترین و عالی‌ترین رسانه‌ی فرهنگی ماست یا، به عبارت روشن‌تر، اصلی‌ترین و پُرزورترین بُرداری‌ست که وجدان ایرانی برای رساندن احساس و اندیشه و جهان‌بینی خود برگزیده است. اما این رسانه تنها یک بُردار نیست که در ماهیت چیزی که با خود می‌برد هیچ اثری نداشته باشد، بلکه در اساس یا در ذات، اینجا نیز میان خبر و رسانه

تناسبی هست و آنچه به صورتِ شاعرانه احساس یا درک می شود از وسایلِ بیان و گزارشِ آن جدا نیست. به عبارتِ دیگر، احساس و دریافتِ شاعرانه را تنها می توان با رسانه‌ی شاعرانه، یعنی شعر، رساند. اگرچه در سنتِ ادبی ما زبانِ شعر را برای چیزها و کارهایِ گوناگون به کار برده‌اند، خواه مدحِ امیر یا وزیرِ یا لغز و نکته گفتن یا زبان و علم آموزاندن یا درس اخلاق گفتن یا حتّا چسباندنِ دو بیتی بر دیوارِ دکان برای هشدار دادن به «نسیه بران» یا بر دیوارِ حمام برای آگاهیِ امانت‌سپاران. امّا، اینها هیچ‌یک در مقوله‌ی شعر به معنایِ درست و باریک اندیشانه‌ی کلمه نیست، اگرچه از مزاجِ قومی تراوش می‌کند که طبعِ شاعرانه‌اش همه جا می‌خواهد خود را بیازماید. و این خود یکی از نشانه‌هایِ چیرگیِ شعر و شاعری در فضایِ فرهنگیِ ماست.

باری، این پرسشی‌ست پرسیدنی که چرا وجدانِ ایرانی شعر را همچون مهم‌ترین و عالی‌ترین رسانه‌ی فرهنگیِ خود برگزیده و چرا شاعران، با فاصله‌ی بسیار نسبت به دیگر آفرینندگانِ فرهنگ، مهم‌ترین چهره‌هایِ فرهنگِ ایرانی بوده‌اند و اینهمه شور-و-شیدایی که ایرانیان برای سعدی و حافظ و فردوسی نشان می‌دهند و در این روزگار-البته، در حال-و-هوا و اوضاعی دیگر - همچنان، به مثَل، برایِ شاملو، از چه روست و برایِ چی ست؟

چرا ما شعر را همچون مهم‌ترین رسانه‌ی فرهنگِ خود برگزیده‌ایم؟ اکنون که ما، فروپچییده در کلافِ سر-در-گم «خود»، درگیرِ بسی پرسش‌هایِ بر زبان آمده و بر زبان نیامده درباره‌ی «خود» ایم، آیا هنگامِ آن نرسیده است که برایِ گرفتنِ سر رشته‌ای از این کلافِ چنین پرسشی را در برابرِ خود نهیم؟

چرا ما شعر را همچون مهم‌ترین رسانه‌ی فرهنگِ خود برگزیده‌ایم؟ البته «گزینش» اینجا به معنایِ در کار بودنِ خواستیِ آگاهانه نیست، بلکه گزینشی‌ست خود-به-خود و ناخود آگاه که از خواستیِ نهفته در نهان‌ترین

نهانگاه‌های جان و وجدان برمی‌خیزد و به همین سبب سخت ریشه‌دار است و ژرف و پی‌بردن به ژرفای آن کاری ست نه آسان. اینگونه «گزینش»ها در افراد از طبع‌شان سرچشمه می‌گیرد و در میان قومها و ملتها نیز می‌باید چیزی ازین دست در کار باشد، یعنی «طبع»ای که در درازنای زمان و تاریخ شکل گرفته و پرورش یافته است. صورت زندگی جمعی و آزمون‌های انباشته‌ی تاریخی می‌باید شکل‌دهنده‌ی این «طبع» باشد. و اما، «طبع» آن کوه یخی ست که نه دهم آن در زیر آب نهان است و آنچه نمایان است جز نمای کوچکی از آن نیست. آیا از این نما می‌توان قیاس کرد که در پس پُشت آن چی ست یا چه‌ها گذشته است و می‌گذرد؟ و اگر نماها در انسان نقاب‌هایی باشند که دهلیزها و دالان‌های تو-در-توی «طبع» را از نظر پوشیده می‌دازند، آیا می‌توان پرسید که این نقاب‌های شاعرانه چی ست که بر چهره داریم و حکایت از کدام چیزها در نهاد ما دارد؟

آیا هنگام آن نرسیده است که پرسیم معنای این همه شعر و شاعری در میان ما و در خانه‌ی جان ما چی ست؟ چرا بیش از هر نوع دیگر از اهل فرهنگ - فیلسوف، اهل علم - شاعر می‌پرورانیم؟ این نزدیک‌ترین هنر به ما، این درآمیخته‌ترین هنر با جان ما، این ذوق‌انگیزترین و پُرکشش‌ترین هنر ما برای ما چی ست؟ ماهیت آن چی ست؟ کارکرد شخصیتی، اجتماعی و انسانی آن چی ست؟ و سرانجام اینکه شعر - و به ویژه، اینهمه شعر - به چه کار می‌آید؟

اما برای پاسخ گفتن به چنین پرسش‌ها - اگر بناست به‌راستی پرسشی باشد به‌جَد در خور پاسخی به‌جَد - چنانکه گفتیم، می‌باید از شعر و شاعری، از عالم احساس و عواطف دوری‌گزید و همچنین از هر گونه

آسانگیری بر خود. اینگونه پرسیدن و پاسخ‌طلبیدن کارِ ریاضت‌کشانِ اهلِ مدرسه است، کارِ مردمانیِ جدّی و سختگیر و اهلِ منطق و تحلیل که هیچ کاری را بر خود آسان نمی‌گیرند. با وجدانِ یک فیلسوف و اهلِ علمِ جدّی و سختگیر می‌باید با آن‌ها روبرو شد که در راهِ علم به هیچ چیز رحم نمی‌کند، از جمله به خود. در میانِ شاعران هم اگرچه هستند کسانی از اهلِ مدرسه و درس و بحث و پژوهش که در شعر و ادبیات می‌پژوهند، اما پژوهشی و پرسشی از آن دست کارِ ایشان نیست. زیرا دستِ کم غرورِ شاعرانه‌شان نمی‌گذارد که چنین پرسش‌هایی از ذهن‌شان بگذرد!

و اما، اگر کسی در قبیله‌ی شاعران و شاعرپروران به جدّ و از سرِ نیاز و دردمندی در پی این پرسش باشد که «شعر در میانِ ما چی ست؟ یا اینهمه شعر در میانِ ما چی ست و با ما چه می‌کند؟ و گهگاه به حضورِ اینهمه شعر، به‌ویژه در این زمانه، همچون نشانه‌ای از یک دردِ دیرینه نگریسته باشد و ناله‌ها و سوز-و-گدازهایِ شاعرانه را نشانه‌ی دردمندیِ جان دیده باشد، کسی ست که می‌خواهد در قبیله‌ی شاعران دانشجو باشد، یک «دوستارِ دانش»، زیراتنها یک «دوستدارِ دانش» می‌تواند از چی ستیِ چیزها پرسش کند.

۵

و اما چرا شاعران از شمارِ «دوستدارانِ دانش» نیستند و چه بسا دشمنِ آنان اند؟ چرا می‌گویند، «دفترِ دانش ما جمله بشوید به می؟» زیرا «که جهان دیدم و در قصدِ دلِ دانا بود.» دفترِ دانش شاعران را به کار نمی‌آید، چرا که ایشان به قصدِ جنگ با جهان و چیرگی بر آن نیامده‌اند، بلکه این «جهان» است که همواره در «قصدِ دلِ دانا»ی ایشان است. زیرا بناست که ایشان شهید و قربانی باشند. این یک «حکمِ ازلی» ست در حقِ ایشان. آنان مردمانی هستند بی‌نهایت حسی و عاطفی و پرهیزنده از عقل و پرواهای

آن. ستایشگرِ جنون اند و عاشقِ سوختن و گداختن. خوش دارند ابراهیم‌وار پیوسته در دلِ آتش باشند. «دلِ دانای» ایشان ایشان را چنین می‌آموزاند. «دانایی» ایشان از جنسِ دیگریست، جز داناییِ «دوستانِ دانش». «دانایی» ایشان از جایی به ایشان «الهام» می‌شود. باید بنشینند تا فرشته‌ی الهام به سراغشان بیاید. هیچ چیزشان دستِ خودشان نیست. بی‌اختیار اند. اما «دوستانِ دانش» دانشجوست. دانش را می‌جوید، از پیِ آن می‌دود تا آن را به چنگ آورد. مردِ اراده است و اهلِ چیرگی و تسخیر. دانش او از جنسِ دیگریست. دانایی او جز داناییِ شاعران است. شاعران چه بسا بر ایشان و دفترِ دانششان خنده‌ها زده اند. بزرگترین‌شان با سپردنِ «دفترِ دانش» به آب به قلّه‌ی معرفتِ الهامی خویش رسیده اند. چه بسا «آزموده» اند «عقلِ دورانیش» را و ازین رو «دیوانگی» پیشه کرده اند. کوچکانِ شان، اما، مردمانی هستند لأبالی با حسّ و عاطفه‌ای بی در-و-پیکر و گفتارهایِ شاعرانه‌ای که کس نمی‌داند به چه کار می‌آیند!

و اما، دوستانِ دانش بابتِ زدنِ بر حسّ و عاطفه و باتیزکردنِ عقلِ بُرهانی و چشمِ مشاهده‌گر رهسپارِ دیدارِ چیزهاست و گردآوردنِ مایه‌هایِ دانش. «دفترِ دانش» را می‌پردازد تا چند-و-چونِ همه چیز را در آن ثبت کند. از درونِ دفترِ دانش اوست که دانش کاربُردی و تکنیک برمی‌آید که ابزارهایِ چیرگی اند. ازین رو، قبیله‌ی دوستانِ دانش بر قبیله‌ی شاعران چیره اند و قبیله‌ی شاعران خود یکی از اُبژه‌هایِ علم اوست، خواه مردم‌شناسی باشد یا شرق‌شناسی. اما، قبیله‌ی شاعران هنگامی که در چنگالِ این غول و قدرت‌اش اسیر می‌شوند جز آه-و-ناله‌هایِ شاعرانه و شکوه از «گردون» یا «زمان» یا «تاریخ» چه می‌توانند بکنند؟ زیرا از «دفترِ دانش» او، و در نتیجه، از رازِ قدرتِ او بی‌خبر اند. اینان سر از کارِ آنان در نمی‌آورند، به‌ویژه سر از کارِ آن جدیت و انضباط و پیگیری، آن «خرکاری» ترسناکی که از شناختِ هیچ چیز در نمی‌گذرد و پیگیری‌اش خستگی نمی‌شناسد.

آنهمه تکلیف و وظیفه و درس صبح و مشق شب را تاب آوردن، البته کاری ست سخت دشوار. ازین رو، هنگامی که می‌خواهند به زور با دفتر دانش‌دوستانان دانش آشنا شوند کارشان زورکی و چه بسا خنده‌آور از کار درمی‌آید! این کار خلاف آن آسانگیری‌هایی ست که از حکمت شاعرانه‌ی زندگی ایشان برمی‌آید.

نخستین شاعر بزرگ تاریخ ما این حکمت شاعرانه‌ی زندگی را چنین فرمول‌بندی کرده است:

شادزی با سیاه چشمان شاد

که جهان نیست جز فسانه و باد!

و همه‌ی شاعران دیگر نیز کم-و-بیش همین را گفته اند.

۶

از ادبیات پیش از اسلام چیزی چندان در دست نیست که حکایت از ذوق شاعرانه‌ی ویژه‌ای در میان ایرانیان در دوران پیش از اسلام کند. آن چند تکه «شعر» هم که به زبان پهلوی مانده چیزهایی ست نه چندان پخته و پرورده. پس چه شد که ما پس از آمدن اسلام چنین شاعر شدیم؟ نبوغ شاعرانه چه گونه در میان قوم ایرانی جوشید و بالید؟ آیا آن شکست بزرگ، یعنی فروافتادن امپراتوری ساسانی - که تا شش - هفت قرن پس از آن آه حسرت‌اش بر زبان شاعران بود - و درهم شکستن بنیاد غرور قوم ایرانی بیشتر علت این پدیده بود یا در آمیختگی با فرهنگ و زبان قومی که بزرگترین هنر - اش سخنوری و شاعری بود و «کتاب آسمانی» ای آورده بود که خود معجز کلام شاعرانه‌ی الهی شمرده می‌شد؟ یا سوهان خوردگی و تراشیدگی و ظرافت یافتگی زبان فارسی بود که مایه‌ی پرورش ذوق شاعرانه را فراهم می‌کرد و در آمیختگی آن با دستگاه موزون و

پُرآهنگِ عروضِ عربی از آن چنین زبانِ پرورده‌ی شاعرانه پدید آورد؟ و یا این سازه‌ها همه با هم چنین ذوقی را پروردند که سپس در جریانِ تاریخ چندان نیرو گرفت که قومی با طبعِ شاعرانه پدید آورد که چندین شاعرِ بزرگ و هزاران شاعرِ ریز-و-درشت پرورد.

باری، از روزگاری که شعر و شاعری در میانِ ما جایگاهی بلند یافت و شاعران در صفِ نخستین سازندگانِ فرهنگ و زبانِ جهان‌بینی قومِ ایرانی جای گرفتند، ما دیگر آن قومِ جنگاوری نبودیم که حدودِ هزار سال یکی از بزرگترین امپراتوری‌های تاریخ را در دست داشت. از آن پس اگرچه ایران و فرهنگِ ایرانی با صورتی دیگر به‌جا بوده، اما قدرت و پادشاهی کمتر در دستِ ایرانی‌نژادان بود. و قدرتِ شمشیرِ دیگران بالای سر ما را به سویی قدرتِ قلم راند و دبیر و شاعر و سخنور شدیم. چه بسا پیش از آنکه نخستین شاعرِ بزرگِ ایرانی به زبانِ زیبای خود بگوید: «شادزی با سیاه چشمان شاد...» ما این حکمتِ زندگی را آموخته بودیم و از آن پس نیز عشق به زیبارویان و عشق‌بازی با زبان و به هیچ نگرفتنِ کارِ «جهان‌گذران» آیینِ زندگانیِ ما شد - اگر نه آیینِ زندگانیِ همگان که دستِ کم حکمتِ زندگانیِ باریک‌بین‌ترین و هنرمندترین کسان در میانِ ما. ما در مقامِ قومی که تاریخِ درازی را زیسته و دورانِ شکوه و سروری را آزموده و ناپایداریِ بنایش را دیده، از سرِ پندآموزیِ نگاهی به «جهان‌گذران» می‌کردیم، به جهانی که از دیدگاهِ ما رشته‌ی هستی‌اش به تارِ مویِ دَمِ گذرایی بسته است و آن را در چشمِ ما «فسانه و باد» جلوه می‌داد و بی‌بها می‌کرد. اگر از ناصرخسرو و چند زاهدِ دیگر بگذریم که به خطا در کویِ شاعران افتاده اند و «شعرِ ژهد» می‌سرایند، مگر همین حکمتِ زندگانیِ را کمابیش نزدِ همه‌ی شاعرانِ مان نمی‌یابیم؟ هیچ‌انگاریِ جهان و زندگانیِ گذران بنیادِ حکمتِ شاعرانه‌ی زندگی‌ست. شاعران عاشقِ زندگی اند، اما بی‌وفاییِ این معشوق و جفا‌های او را بر نمی‌تابند و از دستِ او نالان‌اند.

روح شاعرانه روح شهودی است و «حکمتِ ذوقی» را از «حکمتِ بحثی» دوست‌تر می‌دارد. ازین‌رو، با عرفان و تصوّف بیشتر میانه دارد تا با جدیّت خشکِ اهل مدرسه. تَر دماغ است و از خشک‌دماغی زاهدانه و عالمانه بیزار. اهلِ علمِ شهودی‌ست و از علمِ برهانی‌گریزان. «پای استدلالیان» را «چوبین» می‌داند. در شهودِ شاعرانه-عارفانه است که زبان و خدا در زیباترین نمودِ خود پدیدار می‌شوند. عالی‌ترین زبان برای جانِ اشراقی زبانِ شاعرانه است. اما هنگامی که این قومِ شاعران در دامِ جهانی می‌افتد که از ایشان به جای شَمّ شهودی و ذوقِ زیبایی‌پرستی قدرتِ تحلیل و استدلال و ذهنِ باریک‌نگرِ پژوهنده می‌طلبد، چه روی می‌دهد؟ آنچه روی می‌دهد آن است که قومِ شاعران در مقامِ «شهیدِ تاریخ» از دنسِ ستم‌قبیله‌ی «اهلِ دانش» آغازِ نالیدن می‌کند و «روشنفکران» اش که چیزکی از دانشِ تاریخیِ قبیله‌ی «اهلِ دانش» را آموخته‌اند این‌بار به جای شکوه از گردشِ چرخِ فلک به آه-و-ناله از گردشِ چرخِ تاریخ می‌پردازند که کاروان‌اش ایشان را که در خوابِ خوش غوطه‌ور بوده‌اند پشتِ سرگذاشته و پیش رفته است. اما این «ستمِ تاریخ» را در حقِ ایشان چه کس جبران می‌تواند کرد؟ قبیله‌ی شاعران به «باهوشی» خود می‌نازند و چه بسا خود را باهوش‌ترین مردمانِ عالم می‌دانند، اما معلوم نیست که این هوش چرا در گشودنِ گره تاریخی وجودشان ناتوان است.

اما زنجیره‌ی زه-و-زاد همچنان در کار است و قبیله‌ی شاعران باز شاعرانِ بیشتر می‌زاید و می‌پروراند. اما کلافِ مشکلاتی که قبیله‌ی «دوستارانِ دانش» بر دست و پای او پیچانده‌اند همچنان پُرگره‌تر و پیچیده‌تر می‌شود. زیرا این هاگره‌هایی‌ست که با دستِ تدبیر و دندانِ عقل می‌توان گشود، از همان نوعی که «دوستدارانِ دانش» دارند و برای خود

پرورانده‌اند. اما قبیله‌ی شاعران همچنان با نگاهی پر درد و حسرت بر این شهید تاریخ، به خود، می‌نگرد و زنجه‌موره‌ی شاعرانه می‌کند. آنچه اکنون در او فرمان‌رواست دیگر نه آن روح شاعرانه‌ی بلندنگر پرجوش و خروش است؛ روحی که به چنان پایه‌ای از بلندی و هستی‌نگری رسیده بود که هراس از خدای خود را وانهاده و با او نرد عشق می‌باخت، بلکه روحی ست پر درد و حقارت کشیده و خواری چشیده، روحی درمانده در کار خود و جهان خود، روحی چند پاره، که پاره‌ای از آن در خیابان عربده می‌زند و به «زبان شمشیر» سخن می‌گوید و پاره‌ای دیگر - اش به خلوتی خزیده و سردگریبان تنهایی خود برده و «ابره‌ای همه عالم شب و روز» در دلش می‌گیرند. روح او روحی ست «جهان سومی»، که بار دردمندی و درماندگی عظیمی را بر دوش می‌کشد. این روح دیگر آن روح پرجوش عاشق در پیشگاه خدا نیست، که روح درمانده‌ی ورشکسته‌ای در پیشگاه تاریخ است.

۸

جان شاعرانه‌ی تبه‌گن از عهده‌ی درمان درد خود بر نمی‌تواند آمد. درماندگی تاریخی او را شعر سرودن چاره نتواند کرد. «شعر - درمانی» او را به کار نتواند آمد. آنچه او را از این درماندگی رهایی می‌تواند بخشید، خرد حکیمانه است. او به جای نالیدن از میان دریایی از قیر، این انسان در تنهایی رها شده‌ای که نه دستی از سوی خدا و نه از سوی خلق - این خدای دُومین او - به سوی‌اش دراز است، چه‌گونه می‌تواند بر تمامی عواطف زخم‌خورده‌ی روان چاک - چاک‌اش چیره شود؟ - تنها به یاری عقل، تنها به یاری شناخت. و این شناخت همان چیزی ست که «دوستان دانش» پرورانده‌اند. آنچه روزگاری مایه‌ی بزرگی و عظمت روح در میان

ما بود و افق‌های جاودانگی و بی‌کرانگی را به روی ما می‌گشود و ادبیاتی شگرف و پربار برای ما فراهم آورد، امروز در روزگارِ تبهگنیِ خود دیگر نمی‌تواند به آن مقیاس‌ها آفریننده باشد. آنچه امروز بدان نیاز هست، فیلسوف است، فیلسوفِ دردشناس از قبیله‌ی شاعران که روح شاعرانه و درد شاعرانه را در خود شناخته باشد و گنگیِ زبانِ شاعرانه را به گویاییِ زبانِ فیلسوفانه بدل کند.

نیما و نوآوری‌هایش

در این گفتار که مقصود از آن نگاهی کلی و کوتاه به زندگی و شعر نیما و باز نمودن اهمیت و جایگاه او در ادبیات جدید فارسی ست، نخست گزارشی از زندگانی او می‌دهیم، چرا که زندگانی کودکی و جوانی او سهمی بزرگ در پرورش روحیه‌ی سرکشی او داشته که اثر آن را در کار ادبی او می‌بینیم و همچنین در تمامی نوآوری‌های او.

نام اصلی‌اش علی اسفندیاری بود و نیما یوشیج نام شاعرانه‌ای که خود برای خویش برگزیده بود. «نیما» نام یکی از اسپهبدان طبرستان است و یوشیج منسوب به یوش، روستای کوهستانی زادگاه وی. در آبان ۱۲۷۶ هجری شمسی در دهکده‌ی یوش در منطقه‌ی کوهستانی دورافتاده‌ی مازندران به دنیا آمد. پدر-اش، ابراهیم خان اعظام السلطنه، از یک دودمان قدیمی بود و کار-اش کشاورزی و گله‌داری. کودکی نیما در دامن طبیعت و در میان شبانان و ایلخی‌بانان گذشت که کارشان گله‌داری ست و به دنبال چراگاه کوچ می‌کنند. نیما خواندن و نوشتن را در زادگاه خود نزد آخوند ده آموخت و خودش می‌گوید: «آخوند مرا در کوچه-باغ‌ها دنبال می‌کرد و به باد شکنجه می‌گرفت. پاهای نازکی مرا به درخت‌های ریشه و گزنه‌دار می‌بست و با ترکه‌های بلند می‌زد و مرا مجبور

می‌کرد به از بر کردنِ نامه‌هایی که معمولاً اهلِ خانواده‌ی دهاتی به هم می‌نوشتند و خود-اش آن‌ها را به هم چسبانده و برایِ من طومار درست کرده بود.»

دوازده ساله بود که با خانواده‌اش به تهران آمد و پس از گذراندنِ دوره‌ی دبستان برایِ فراگرفتنِ زبانِ فرانسه به مدرسه‌ی سن‌لوئی رفت. در مدرسه شاگردِ خوبی نبود و نمره‌هایِ نقاشی و ورزش به داد-اش رسید. با بچه‌ها کتک‌کاری می‌کرد و هنر-اش خوب پریدن و فرار از مدرسه بود. اما مهربانی و تشویقِ یک دبیرِ خوش‌رفتار به نام نظام وفا - که شاعری بنام هم بود - او را به خطِ شعر گفتن انداخت. در آن زمان جنگِ بین‌المللِ اول در جریان بود و نیما می‌توانست خبرهایِ جنگ را به زبانِ فرانسه بخواند. در آغاز به سبکِ رایجِ روزگار و به‌ویژه به سبکِ خراسانی شعر می‌سرود، اما آشنایی با زبانِ فرانسه و ادبیاتِ آن راه تازه‌ای در پیش او گذاشت. نیما تابستان‌ها را در زادگاهِ خود می‌گذراند و این کاری بود که تا پایانِ عمر ادامه داد. همین پیوندِ ناگسستنی با زادگاه‌اش سبب شد که طبیعتِ سرسبز و وحشیِ مازندران با جلوه‌هایِ خاصّ اش، با نام‌هایِ گیاهان و پرندگان‌اش، برایِ نخستین بار به شعرِ فارسی راه یابد.

در جوانی با یک دخترِ کوهستانی آشنا شد و عاشقِ او شد. اما دختر از زناشویی با او سر باز زد زیرا نمی‌خواست به تهران بیاید و خاطره‌ی این عشق شاعر را دیری پُریشان کرده بود. نیما در تهران به محفلِ ادبیِ معروفِ آن زمان در حجره‌ی چای‌فروشیِ حیدرعلی‌کمالی - که خود شاعر بود - راه یافت و آنجا چندی پایِ گفت-و-گوییِ ملک‌الشعرایِ بهار، علی‌اصغر حکمت، احمدِ اشتری، و دیگر گویندگان و ادیبانِ روزگار می‌نشست.

نخستین اثری که از او منتشر شد به نام قصه‌ی رنگِ پریده در سال ۱۳۰۰ شمسی بود. این منظومه پانصد بیت به وزنِ مثنویِ جلال‌الدین مولوی ست و در آن شاعر قصه‌ی دردناکِ زندگانیِ خود را

حکایت می‌کند و همان جاست که این بیت‌ها را در وصفِ حالِ خود می‌گوید:

من از این دُونَانِ شهرستان نی‌ام
 خاطرِ پردردِ کوهستانی ام
 کز بدیِ بخت در شهرِ شما
 روزگاری رفت و هستم مبتلا
 هر سِری با عالمِ خاصی خوش است
 هر که را یک چیز خوب و دلکش است
 من خوش ام با زندگیِ کوهیان
 چون که عادت دارم از طفلی بدان
 به به از آنجا که مأوایِ من است
 وز سراسر مردمِ شهر ایمن است...
 به به از آن آتیشِ شب‌هایِ تار
 در کنارِ گوسفند و کوهسار
 به به از آن شورش و آن هممه
 که بیفتد گاهگاهی در رمه
 بانگیِ چوپانان، صدایِ هایِ هایِ
 بانگیِ زنگِ گوسفندان، بانگیِ نای...
 خانه‌یِ من، جنگلیِ من، کو؟ کجاست؟
 حالیا فرسنگ‌ها از من جداست

این زمینه‌یِ پرورشی و اُخت بودن با جنگل و کوه سبب شد که طبعِ پرشور و وحشی و رَمَندهِ او هیچگاه با شهر و زندگیِ شهری و هر چیزِ رسمی، از جمله ادبیاتِ رسمی، خو نگیرد و او گشاینده‌یِ راه تازه‌ای در شعرِ فارسی شود. چنانکه باز در سال‌هایِ پیری این گریز از فضایِ زندگیِ رسمی و شهری و آرزویِ زندگیِ کوهستانی را چنین می‌سراید:

از پس پنجاهی و اندی ز عمر
ناله بر می‌آید - ام از هر رگی
کاش بودم باز دور از هر کسی
چادری و گوسپندی و سگی

نیما در تهران عمر را به کارمندی وزارت فرهنگ (سپس آموزش و پرورش) گذراند و بیشتر عمر را به گوشه‌نشینی سرکرد و سرانجام در سال ۱۳۴۸ پس از آخرین سفری که در پاییز به یوش کرد، به علت سردی هوا و یخبندان و افتادن از قاطر، سخت بیمار شد و در شصت و چهار سالگی در تهران درگذشت.

نخستین کار بزرگ و نوآورانه‌ی نیما منظومه‌ی افسانه است که در ۱۳۰۱ منتشر شد. با این منظومه نام نیما بر سر زبان‌ها افتاد. نیما در افسانه هنوز به قلم شعر کلاسیک فارسی وفادار است و این منظومه را در شکلی از مُسمَط می‌سراید و نوآوری او در فضای ژماتیک و سمبولیک شعر، تصویرسازی‌های نوآورانه، و جهان‌بینی تازه است و نیز شکلِ گفت-و-گویی میان «عاشق» و «افسانه» که طرزی نو در شعر فارسی است. فضا سازی در این منظومه و حالتِ دراماتیکِ آن به خوبی ذهنِ نوجو و نوآورِ شاعر جوان را نشان می‌دهد. با اینهمه، این شعر بلند از لغزش‌های زبانی و خامی‌ها خالی نیست. بر روی هم افسانه را باید نخستین شعرِ مدرنِ فارسی به تمام معنا، پس از مشروطیت دانست.

در افسانه شاعر یا همان «عاشق» موجودِ سودازده‌ی پُراندوهی ست اسیرِ جلوه‌ها و جادویی‌های «افسانه». افسانه همان «طبیعت» است با تمامی جلوه‌ها و رازها و بازیگری‌هایش، که نه تنها در جهان بیرونی که در جهان درونی شاعر نیز حضور دارد و نهادِ سودایی و پرشور و دردمندِ شاعر جلوه‌ای از جلوه‌های او و شورِ زندگی و تب-و-تابِ هموست. تب-و-تابِ دردمندانه‌ی «عاشق» و بازی‌ها و افسونگری‌های «افسانه» - که

چنانکه از نام‌اش پیداست، سرانجام، جز خیالی و فریبي نیست - و تشنگی‌ای که هیچگاه سیراب نمی‌شود، حکایتِ جنب-و-جوشِ دردناکِ انسان در طلبِ کامی‌ست که هرگز به راستی برآورده نمی‌شود، آنهم در جهانی معمایی که هیچ پاسخِ نهایی برای چستی و چرایی وجود آن نیست. نوآوریِ نیما از نظرِ جهان‌بینی در افسانه آن است که طبیعتی که تاکنون در شعرِ فارسی باغ و راغِ آراسته‌ای بود که هر جلوه‌ای از جلوه‌هایش نموداری از زیباییِ وجودِ مطلق بود و معجزی از معجزاتِ او، جایِ خود را به طبیعتی وحشی و پُرابهام سپرده که «افسانه» است، و وجودِ گذرا و پُر جنبش‌اش در نموده‌ای بی‌شمار-اش پرده‌ی جُنبندهِ خیالی‌ست که رازِ آن گشودنی نیست. «طبیعت» برای نیما از نظرِ مادی همان طبیعتی‌ست که از کودکی با آن آشناست، یعنی طبیعتِ مازندران و از نظرِ معنایی طبیعت در رومانتیسمِ اروپایی‌ست. همین‌جاست که نیما چه از نظر تجربه‌ی عینیِ طبیعت و چه از نظرِ معنایی با شعرِ کلاسیکِ فارسی و زبان و تصویرپردازی و عالمِ معنایی‌اش فاصله می‌گیرد.

نیما در قالبِ شعرِ کلاسیکِ فارسی به صورتِ غزل و قصیده و مثنوی و رباعی آثارِ بسیار دارد. اما در یک نگاهِ کلی باید گفت که این آثار از او یک شاعرِ ماندگار نمی‌سازد و اگر جز در همین قالب‌ها شعر نمی‌گفت و راه تازه نمی‌گشود، در ادبیاتِ فارسی شاعرِ بزرگی نمی‌بود و نام‌اش فراموش می‌شد. یعنی در این مایه هرگز به پایِ ملک‌الشعرايِ بهار یا شهریار و بسیاری دیگر نمی‌رسد. اما اهمیتِ نیما در پایه‌گذاریِ آن چیزی‌ست که «شعرِ نو» نام گرفته است. اگر چه در شعرهایِ سبکِ کلاسیکِ نیما هم، اگر خواننده خیلی کنج‌کاو و پرشکیب باشد، تکه‌هایِ دندان‌گیر پیدا می‌شود.

چنانکه اشاره کردیم، آنچه در کارِ نیما سترگ است و با نامِ او قرین، پایه‌ریزیِ «شعرِ نو» فارسی‌ست. می‌دانیم که ادبیاتِ هزار ساله‌ی فارسی دری با شکلِ خاصی از شعر آشنا بود که در اصطلاح شعرِ عروضی

می‌گوییم که در چند قالبِ مُعین عرضه می‌شد، یعنی قصیده و غزل و مثنوی و دوبیتی و دو-سه فرمِ فرعی مانند ترجیع‌بند و مسمط. پای‌بندی به برابری مصرع‌ها و آوردنِ قافیه با قاعده‌هایِ معین و همیشگی از ویژگی‌هایِ جدایی‌ناپذیرِ این شعر بود و، در واقع، شعریتِ شعر در اساس به همین صورتِ رسمی و سنتیِ آن بود. چنین فرمِ رسمی و دیرینه از شعر چنان با ماهیتِ آفرینشِ شاعرانه یکی دانسته می‌شد که گمانِ صورتی دیگر از شعر ناممکن بود. چنین بود از آغازِ پدید آمدنِ شعر فارسی در سده‌ی سومِ هجری تا قیامِ نیما در دهه‌ی دومِ سده‌ی چهاردهم. اگر چه از دوره‌ی مشروطیت به علتِ پدید آمدنِ فضا و اندیشه‌هایِ سیاسی و اجتماعی تازه و نیاز به به‌کار بردنِ ادبیات به عنوانِ زبانِ بیانِ این فضا و خواسته‌هایِ آن، از نظرِ مضمون تحوّل‌ی در شعر روی داده بود و مضمون‌هایِ کلیشه‌ایِ سنتی جایِ خود را به مضمون‌هایِ تازه‌ای داده بود که در شعرِ فارسی پیشینه نداشت، و برخی کارهایِ تازه‌ی درخشانِ شاعرانه هم (مانندِ «یاد آر ز شمعِ مرده یاد آر» از دهخدا) با نوآوری‌هایِ معنایی ساخته شده بود، اما هنوز گامی بزرگتر و بسیار اساسی‌تر از این باید برداشته می‌شد تا روزگارِ نو «شعرِ نو» خود را هم بیابد. زیرا تکانِ شدیدی که جامعه‌ی ایرانی خورده بود و جهانِ تازه‌ای که با مفاهیمِ آزادی، ترقی، فرهنگ، تمدن، و جز آن‌ها به رویِ آن گشوده شده بود ناگزیر زبانِ شاعرانه و شاعرِ خود را نیز می‌طلبید. و او نیما بود. البته هنگامی که نیما دست به کار شد سال‌ها بود که تخمِ اندیشه‌ی ضرورتِ تحوّلِ ادبی پاشیده شده بود و از جمله تقیِ رفعت، نویسنده و شاعرِ آذربایجانی، در روزنامه‌ی *تجدد*، که در تبریز منتشر می‌شد، تیغِ جدالِ ادبی با ادبایِ جاافتاده و سنتی را کشیده بود و پیشتر از آن آخوندزاده و میرزا آقاخان بر ادبیاتِ سنتی و آثارِ اجتماعی «تباهی‌آور» آن تاخته بودند و این اندیشه که ادبیات و زبانِ آن باید با روحِ زمانه سازگار باشد در میانِ سرامدانِ نوجو و انقلابی شکل گرفته بود. اما این اندیشه که نه تنها

دگرگونی معنا و درونه‌ی شعر بلکه دگرگونی صورت آن نیز برای یک دگرگونی ژرف در بیان شاعرانه ناگزیر است، با نیما بود که شکل نهایی به خود گرفت.

به هر حال، کاری که نیما کرد و سپس در نسل‌های پسین پیروان بسیار یافت و راه یکسره تازه‌ای در پیش پای شعر فارسی گذاشت، شک کردن در این اصل سنتی بود که شعر را وابسته به صورت‌ها و قالب‌های بیانی دیرینه از پیش‌داده‌ای می‌دانست. در واقع، نیما به صورت نظری از پرسشی اساسی آغاز کرد، یعنی اینکه: شعریت شعر در چیست؟ آیا در صورت یا صورت‌های معینی است که در عرف و سنت شعر شناخته می‌شود، یعنی «کلام موزون و مقفی» و یا به عکس، در چگونگی بینشی از اشیاء و جهان است که با صورت بیانی خاصی پیوند می‌خورد. به عبارت دیگر، شیوه‌ی دیدن و دریافتن و حس کردن که ذهنیت و بینش شاعرانه را از جز آن جدا می‌کند، دَمَنده‌ی جان و جوهر شعری در کلام است و یا پدیدآورنده‌ی جان و جوهر شاعرانه‌ی زبان.

به این ترتیب بود که شعر آزاد به وجود آمد که در آن مصراع‌ها به خواست شاعر و بنا به منطق بیانی و ساختمانی شعر می‌تواند کوتاه و بلند باشد و آوردن قافیه هم ضرورتی ندارد مگر جایی که شاعر لازم بداند. و این همان قُرْم شعری است که به نام «شعر نو» رواج پیدا کرد. اما نکته‌ی مهم آن است که شعر نو، در واقع، نه یک دگرگونی در برخورد با قُرْم شعر بلکه با معنا و ماهیت آن هم هست. نیما از این جهت یکی از نمایندگان بزرگ مدرنیته (modernité) در ایران است. او با رنج‌درازی که در زندگی برد و کوشش بی‌امانی که کرد در پیش چشم ما چشم‌انداز تازه‌ای از شعر و معنای آن گشود. و برای این کار جنگی یکتا با تمامی سنت دیرینه‌ی سرسخت آغاز کرد. برخورد نیما با تمامی بینش سنتی و پذیرفتن دیدگاه مدرن نسبت به انسان و هستی را پیشاپیش در همان منظومه‌ی افسانه می‌بینیم آنجا که با حافظ و جهان‌بینی او رویاروی می‌ایستد:

آن که پشمینه پوشید دیری نغمه‌ها زد همه جاودانه
عاشقِ زندگانیِ خود بود بسی خبر در لباسِ فسانه
خوشتن را فریبی همی داد
خنده زد عقلِ زیرک بر این حرف کز پی این جهان هم جهانی ست
آدمی، زاده‌ی خاکِ ناچیز بسته‌ی عشق‌هایِ نهانی ست
عشوه‌ی زندگانیِ ست این حرف
حافظا! این چه کید و دروغ است کز زبانِ می و جام و ساقی ست
نالی ار تا ابد باور-ام نیست که بر آن عشق‌بازی که باقی ست
من بر آن عاشق‌ام که رونده است
در شگفت‌ام من و تو که هستیم وز کدامین خمِ کهنه مست ایم
ای بسا قیده‌ها که شکستیم باز از قیدِ وهمی نرستیم
بی خبر خنده‌زن، بیهده‌نال

که چه بسا پاسخی ست به این ایاتِ حافظ:

صوفی از پرتوِ می رازِ نهانی دانست
گوهرِ هرکس از این لعلِ توانی دانست
قدرِ مجموعه‌ی گل مرغِ سحر داند و بس
که نه هر کو ورقِ خواند معانی دانست
عرضه کردم دو جهان بر دلِ کارافتاده
بجز از عشقِ تو باقی همه فانی دانست

این رویارو نهادنِ «باقی» و «رونده» و اینکه نیما عاشقِ «رونده» است، یعنی آنچه در صحنه‌ی همین هستیِ زمانمند گذرا پدیدار می‌شود و ناپدید، رویارو ایستادنِ با جهان‌بینی‌ای است که «وجودِ باقی» و بری از گذرِ زمان و دگرگونی یا وجودِ مطلق را اصالت می‌دهد و «جهانِ گذرا» را

سایه‌ی ناپایدار وجود حقیقی و پایدار او می‌داند.^۱ این برخورد بنیادی نیما با جهان‌بینی حافظ بسیار اساسی و مهم است و این چیزی است که شاید در هیچ شاعر دیگری در دوران خودمان سراغ نکنیم، از جمله در شاگردان و پیروان نیما.

نیما در جوانی شعرهایی هم سروده که مایه‌ی دینی دارند، ولی شعرهای دوره‌ی بعدی او، به‌ویژه شعرهای نو او، سرشار از روحیه‌ی انسان‌باوری (اومانیزم) مدرن است. درد و گداز نیما و اندوه او در این دوران بر سر مسائل انسانی است. نویدی که، مثلاً، در مرغ آمین می‌دهد نوید رهایی انسانی است و یا در ناقوس حماسه‌ی آزادی انسانی را می‌سراید. شعر نیما اگر چه سرآغاز شعر مبارزه‌جوی سیاسی در نسل پسین است، اما شعر سیاسی به معنای محدود کلمه نیست بلکه از روح رومانتیک انسان‌باورانه سرشار است. شعر نیما در اساس شعر دردمندی است. بیانگر دردها و حسرت‌های «خاطر پُردرد» شاعری است سودایی و مردم‌گریز که از زمانه‌ی خود به فغان است. بر روی هم، شعری ست غم‌آلود و بیانگر درد غربت: غربت از طبیعت، غربت از ذات انسانیّت، غربت از یاران و همدلان. شعر تنهایی و تنهاماندگی انسانِ امروزی است که زخم‌خورده و در تاب از روابط ناروای انسانی، پناهی جز گوشه‌ی تنهایی و خلوتِ خود ندارد؛ گوشه‌ی خلوتی که می‌توان مثل جانوری زخمی در آن خزید و در تنهایی زخم‌های خود را لیسید، اما نه خلوتی که در آن همدمی با خدایی توان داشت و یا پناهی در او جست و در سایه‌ی نوازش‌های پنهان او دردهای خود را آرام کرد.

یک نکته‌ی مهم دیگر در شعر او زبان وحشی اوست که با طبیعت وحشی‌ای که تصویر می‌کند همساز است. نیما همان‌گونه که طبیعتی را

۱. در این باب نگاه کنید به مقاله‌ی «جان و جهان» در همین مجموعه.

وصف می‌کند که طبیعت شناخته شده در شعر فارسی نیست، زبانی را نیز به کار می‌برد که زبان آشنا و پیراسته و پرداخته‌ی شعر فارسی نیست. طبیعتی که همواره در شعر فارسی وصف می‌شود باغ آراسته‌ایست یا راغ آشنای نزدیکی که نام درختان و گل‌ها و بوته‌ها و پرندگان‌اش به خوبی آشناست و در طول هزار سال از منوچهری و فرخی گرفته تا قانی و صبا گویی همگی به همان باغ و راغ آشنا می‌رفته‌اند، حتا اگر از اقلیم‌ها و سرزمین‌های گوناگون بوده باشند. و زبان وصف‌شان نیز زبان تراش خورده‌ی آراسته‌ایست که کمابیش با همان واژه‌ها و تصویرها و برداشت‌های همیشگی همه چیز را کمابیش یکسان وصف می‌کند. به عبارت دیگر، در شعر فارسی همه‌ی این صحنه‌ها و مجلس‌ها یک سرنمون (archetype) دارند که شاعر آن را وصف می‌کند همچنان‌که مینیاتورساز نیز همان را می‌کشد، بی‌نیازی به نمونه‌های واقعی آن در زمان و مکان.

اما طبیعتی که نیما وصف می‌کند طبیعت وحشی و جنگلی و کوهستانی مازندران است با نام‌های گیاهان و پرندگانی که به گوش فارسی‌زبانان ناآشناست و در آن طینی غریب دارد. نیما تجربه‌های بی‌واسطه‌ی خود را از جهان واقعی پیرامون خویش بیان می‌کند، در فضاهای جنگلی و کوهستانی مازندران با آسمان پُرآبر و بارنده و چشم‌انداز دریا در پیش‌اش؛ منظره‌ای که در ایران مرکزی و حاشیه‌ی کویر یا در افغانستان و تاجیکستان نمی‌توان دید. و نیز زبانی که برای وصف به کار می‌گیرد زبانی گران‌آهنگ و دُرشت و پُرآب‌هام است، زبانی ست و وحشی و بسیار دور از آن باغ و راغ آشنای زبان شعر هزارساله‌ی فارسی. او در این زبان با گشاده‌دستی و آزادی خاصی کار می‌کند، صفت‌های غریبی را به کار می‌برد و اجزاء جمله را به اختیار خود جا به جا می‌کند تا تصویری تازه و قوی به دست دهد. برای مثال، در این شعر «داستانی نه تازه» آن گره‌خوردگی زبان وحشی نیما را می‌بینیم که تصویرهایی شگفت پیش

چشم ما می آورد که گویی از عالمی دیگر است و در عین حال بسیار قوی و گیراست. بندِ اولِ آن که وصفِ دریاست قدرتِ تصویرگریِ این ذهن و زبانِ وحشی را به خوبی نشان می دهد.

شامگاهان که رؤیتِ دریا
نقش در نقش می نهفت کیود
داستانی نه تازه کرد به کار
رشته ای بست و رشته ای بگشود
رشته های دگر بر آب بیرد

این قدرتِ تصویرگری و چشمی باز برای دیدنِ چشم اندازهایی دور از آنچه چشم هزارساله ی شعر ما دیده است، و این زبانِ وحشی که چندان در بندِ شکلِ دستوری و دقتِ معنایی واژه های خود نیست، همان چیزی است که نیما را به صورتِ یک ویرانگرِ بزرگ در می آورد که خوابِ آسوده ی دیرینه ی شاعرانِ ما را بر هم می زند. اما این ویرانگریِ بزرگ سازندگیِ بزرگی نیز از پی دارد. نیما با گشودنِ چشمی تازه و زبانی تازه شعرِ فارسی را به راه های آفرینندگیِ تازه ای انداخت که در خورِ این زمانه و نیازِ آن بود.

یکی دیگر از نکته های نوآورانه ی نیما مسأله ی ساختمانِ شعر است. بدین معنا که در شعر کلاسیک ما از آنجا که قالب های از پیش داده ی عروضی قُرم شعر را معین می کنند، شاعر چندان در بندِ تمامیت یا ساختمانِ شعری یک قصیده یا غزل یا مثنوی نیست، بلکه بیشترین همّت را در کارِ آرایشِ لفظی و صناعی بیت ها می کند. نمونه ی عالی آن شعرِ حافظ است که با آنکه تنی چند در روزگارِ ما کوشیده اند به آن سر-و-سامانِ ساختمانِ بدهند و میانِ بیت ها روابطی برقرار کنند، چندان کامیاب نشده اند و چه بسا کوششِ بیهوده ای کرده اند. یعنی،

استقلالِ بیت در غزل به خودیِ خود این امکان را می‌دهد که شاعر در هر بیتی مطلبی دیگر بگوید. اما نیما هنگامی که قالب‌های عروضی را می‌شکند و مصرع‌ها را کوتاه و بلند می‌کند، این اصل را نیز پیش می‌کشد که شعر باید در درونِ خود یک تمامیت باشد و به اصطلاح ساختمانی داشته باشد با پیوندِ منطقی میانِ اجزاء آن. منطقِ درونی و ساختمانی شعر باید وزن، کوتاهی و بلندیِ مصرع‌ها، جایِ قافیه، و کارکردِ عناصرِ خیال را معین کند و اینهمه در رابطه با معنایی است که تمامیتِ شعر می‌خواهد برساند یا حالی است که می‌خواهد القا کند. این تمامیتِ ساختمانی را، برای مثال، در شعر «اجاقی سرد» می‌توان دید که چه گونه عنصرِ تصویری حالتِ درونیِ شاعر را باز می‌تاباند و به خواننده می‌رساند:

مانده از شب‌هایِ دورادور
بر مسیرِ خامشِ جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکسترِ سردی
همچنان‌که اندر غباراندوده‌ی اندیشه‌هایِ من ملال‌انگیز
طرحِ تصویری در آن هر چیز
داستانی حاصل‌اش دردی

روزِ شیرین‌ام که با من آشتی بود-اش
نقشِ ناهم‌رنگ گردیده
با دمِ پاییزِ عمرِ من کنایت از بهارِ رویِ زردی
همچنان‌که مانده از شب‌هایِ دورادور
بر مسیرِ خامشِ جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکسترِ سردی

در این شعر نوع وزنی که برای آن برگزیده شده و ارتباط ساختمانی آغاز و پایان شعر که به آن تمامیت می‌بخشد و تصویر اجاقِ مُرده‌ای که جز خاکستر سردی در آن نمانده، اندوه حسرتِ شاعر را از روزگاری رفته به خوبی می‌رساند. یکی از درونمایه‌های اساسی شعرِ نیما غمِ غربت است که در این شعر می‌بینیم، آن‌هم با تمام قدرتِ شاعرانه و نوآورانه‌ی نیما در بیانِ احوالِ درونِ خود. آن اجاقی که روزی یا شبی یا روزگارانی آتشی در آن روشن بود و گرما و روشنی می‌پراکند و گرسنگان را خوراکِ تازه و داغ می‌داد و جمعی را برگردِ خویش گرد می‌آورد و شادی می‌بخشید، اکنون افسرده و خاموش افتاده و تنها نقشی پریشان از روزگار و زندگانی رفته در آن است. این همان درونِ پُرشور و پُرجوشِ شاعر است که اکنون از تب-و-تاب افتاده و افسرده با مشتی خاطره و طرحی خاکستری از روزگاری رفته برجا مانده است.

نیما رسالاتی هم نوشته که بیانِ نظریِ مسائلی است که به ذهنِ او می‌رسید، مثلِ ارزشِ احساسات، حرف‌هایِ همسایه، تعریف و تبصره. نیما در این رساله‌ها نکته‌هایی به‌راستی تازه را بیان می‌کند که در فضای بحث و نقدِ ادبی ما تا آن روزگاری سابقه بوده است. یعنی او، در عین حال، یک سنجشگر و نظریه‌پردازِ ادبی است که مسأله‌ی «رابطه‌ی ادبیات و زمان و تاریخ را پیش می‌کشد و تحولِ بینشِ ادبی را از لوازمِ تحولِ فکری و بیرونش از بن‌بستِ اندیشه و زندگی‌مان می‌داند. مشکلِ بزرگِ این رساله‌ها گنگیِ زبانِ آن‌هاست که گاه به زبانِ گنگیِ خواب دیده می‌ماند. نیما نویسنده‌ی چیره‌دستی نیست. بخشی از این مشکل به خودِ او باز می‌گردد که بر زبانِ نثرِ فارسی چندان چیره نبوده و بخشی هم به این دلیل که هنوز زبانِ نثرِ فارسی بسیار گنگ و لنگ و کم‌توان بوده و اسیرِ بسیار کلیشه‌ها و بندهایِ دست و پاگیرِ زبانِ منشیانه؛ سنگلاخی بوده است پر از سنگ-و-کلوخ‌های به میراث مانده از پدران و نیاکان و بویژه در برخورد با مسائل و بینشِ مدرنِ بسیار نارسا، زیرا با مسائل و مفاهیمِ آن از بنیاد

بیگانه بوده است. نیما در نوشته‌هایش، چنانکه اشاره کردم، دید تازه‌ای می‌آورد و آن رابطه‌ی ادبیات و تاریخ است. البته برای ذهنِ اُسطوره‌ای و بیگانه باینش تاریخی مدرن، فهم این مسائل آسان نیست و مبارزه‌ای دور و دراز و پایداریِ سرسختانه‌ای لازم بود تا این دید به کرسی نشیند و از ادبیات اُسطوره‌زدایی کند.

یکی از بزرگترین هدیه‌های نیما به ادبیات ما فردیت است. بدین معنا که شاعر به جای آنکه یک پیش-نمون (prototype) شاعرانه را تکرار کند تا شاعر شناخته شود و به جای پیروی از آن سرمشقی قدیمی که می‌گوید «ره چنان رو که رهروان رفتند»، به او میدان باز زندگی فردی و تجربه‌های آن را نشان می‌دهد که شاعر می‌باید قوه‌ی خیال و بینش خود را در آن به کار برد و صیده‌های شاعرانه‌ی خود را به تور اندازد. او به ما آموخت که شاعری تکرار کلیشه‌های شاعران گذشته نیست و میدان تجربه و بینش شاعرانه محدود به میدان تجربه‌های سنتی نیست و سنت‌های دیرینه‌ی پوسیده چه بسا سد راه آفرینندگی هنرمند اند.

یک نکته‌ی دیگر که می‌خواهم اشاره کنم ویژگی فضای روشنفکرانه‌ای است که نیما به آن تعلق دارد. نیما به فضای روشنفکرانه‌ای تعلق دارد که با جنبش مشروطیت در ایران شکل گرفت و کمابیش تا شهریور ۱۳۲۰، یعنی پایان دوران رضاشاه، ادامه پیدا کرد. در این دوران روشنفکران ایرانی هنوز زیر نفوذ ایده‌هایی هستند که از لیبرالیسم اروپایی سرچشمه گرفته و بنیادی‌ترین مفهوم آن آزادی سیاسی است. این «روشنفکری» همچنین حامل ایده‌های روشنگری اروپاست و بادی از ایده‌های علم مدرن و مفاهیم و جهان‌بینی آن به او خورده است. بنا بر این، ستیزیدن با خرافات عامه و ذهنیت سنگواره‌ای قرون وسطایی و آوردن «روشنایی» تازه از راه گسترش علم و آموزش و پرورش و دگرگون ساختن بینش مردمان را از وظایف خود می‌دانست. دو-سه نسلی که با روح جنبش مشروطیت رشد کرد «رسالت فرهنگی» را، به اصطلاح، اساس کار

خود می دانست. در همین دو-سه نسل است که پژوهشگرانی چون محمد قزوینی، پورداد، و عباس اقبال در زمینه‌ی پژوهش در تاریخ و ادب و میراث‌های دیرین پیش از اسلام پدید می آیند. فروغی سیر حکمت در اروپا را می نویسد؛ تقی زاده مجله‌ی کاوه را منتشر می کند و به کارهای علمی و پژوهشی در جنب کار سیاسی می پردازد؛ و دهخدا دست به تألیف لغت نامه می زند.

در این دوران است که دو چهره‌ی مهم پدیدار می شوند که بنیانگذار ادبیات مدرن ایران اند. فرق اینان با نسل روشنفکران پس از شهریور ۱۳۲۰ - که بیشتر زیر نفوذ موج‌های فکری برخاسته از مارکسیسم-لنینیسم قرار گرفتند - این بود که اگر چه با مسائل سیاسی برخورد داشتند، اما معنا و درونه‌ی فرهنگی کارشان اهمیت بیشتری داشت. البته، درست است که خفقان سیاسی در دهه‌های ده و بیست یکی از دلایل سکوت بسیاری از آنان بود، ولی بر روی هم می توان گفت که در این نسل اثر جنبش روشنگری اروپایی نیرومندتر بوده است؛ جنبشی که بیشتر در قالب اندیشه‌ی علمی و فلسفی و بیان ادبی و از راه آموزش دوباره‌ی انسان می خواست جامعه را به سوی تحول ببرد. یک نمونه‌ی درخشان از این نوع صادق هدایت است که گذشته از اهمیتی که از جهت داستان نویسی دارد، از نظر انتقاد اجتماعی نیز در زبان طنز آثار بزرگی از خود به جا گذاشته است. وغوغ ساهاب هدایت طنزنامه‌ی بسیار نیرومند و گزنده‌ای است که بر بیشتر جنبه‌های زندگی اجتماعی ایران روزگار خود خنده می زند، از فرم‌های سنگواره‌ای ادبی گرفته تا گوشه-و-کنارهای زندگی اجتماعی. در شعر هم نیمای را داریم که شعر-اش سرشار از فحواي انسانی (اومانستی) است، اما سیاسی به معنای دقیق کلمه نیست. مثلاً، آنگونه سیاسی نیست که شاملو در نسل بعد هست. نیمای رسالت شاعرانه‌ی خود را بسیار جدی می گیرد و جلوگیری و دشمنان‌اش را هم به خوبی می شناسد و نوشته‌هایش گواه همین معنی است. در واقع، از نظر اهمیت و

مرکزیتی که شعر در میان ایرانیان دارد، تحوّل صورت و معنای شعر در میان ما تحوّل بسیار مهمی است که از راه‌های گوناگون بر روی جنبه‌های دیگر زندگی ما هم اثر داشته است.

یک مشکل بزرگ در کار نیما، که اشاره‌ای هم به آن کردیم، از همان «زبان وحشی» او برمی‌خیزد که بسیاری از مرزهای دستوری و معنایی را زیر پا می‌گذارد تا به نوعی زبان تازه برسد. این زبان با پیچیدگی‌ها و نوآوری‌های تصویری و همچنین با جابه‌جا کردن عناصر نحوی جمله در عین آنکه فضاهای غریب می‌آفریند و گاهی شگفت‌انگیز و زیبا، هزاردالان‌های سر-در-گمی از تصویرها و مفاهیم نیز پدید می‌آورد که انس گرفتن با شعر او را دشوار می‌سازد. یکی از دلایل آن لابد این است که فارسی زبان مادری او نبوده است و نیز دوره‌ی مدرسه را در مدرسه‌ی فرانسوی سن‌لویی گذرانده و یا شاید بتوان توضیح روانشناسی برای آن آورد و گفت که روح سرکش او قالب‌های آشنای زبان را بر نمی‌تابفته و رؤیاهای شگفت و وحشی او زبانی وحشی می‌طلبیده که در عین ناآشنایی و غرابت، تر-و-تازگی و حضور ناگهانی گل‌های وحشی را دارد.

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند

قرمزی رنگ نینداخته است

بی‌خودی بر دیوار

صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو»، اما

«واژنا» پیدا نیست

گرته‌ی روشنی مرده‌ی برفی همه کار-اش آشوب

بر سر شیشه‌ی هر پنجره بگرفته قرار

واژنا پیدا نیست

من دلام سخت گرفته است از این
 میهمانخانه‌ی مهمان‌گشِش روز-اش تاریک
 که به جانِ هم نشناخته انداخته است
 چند تن خواب‌آلود
 چند تن ناهموار
 چند تن ناهشیار

در این شعر ترکیبی شگفت از زبان و تصویرهای غریب و فضاها و اسم‌های ناشناس (برای ما) دیده می‌شود. اینگونه وصفِ طبیعت و فضای پیرامون، وصفِ فضای سردِ برفی کوهستانی در آستانه‌ی صبح و دمیدنِ سرخی سپیده‌دم، به عنوانِ زمینه‌ای برای بازگشت به درونِ خانه‌ی تنگ-و-تاریکی که «چند تن خواب‌آلود، چند تن ناهموار، چند تن ناهشیار» را «نشناخته به جانِ هم انداخته است» و باز نمودنِ حالتِ غربت و ملال و تجربه‌ی یک لحظه از زندگی انسانی در یک طرح کوتاه اما بسیار نیرومند، همان هنرِ بزرگِ نیما و آفرینندگی او و درسِ بزرگی است که او به عنوانِ پیشوای شعرِ نو به شاگردان‌اش می‌دهد. اما در میانِ مجموعه‌ی شعرهای نیما شاید جز چهار-پنج شعر اینگونه تمام و ساختمان‌دار نیست و اینها بهترین الگوهای شعرِ نو هستند. اما آنجا که کارِ او از اینگونه طرح‌زنی‌ها به منظومه‌سرایی می‌رسد، کارِ دشوار می‌شود. منظومه‌های او طولانی و پُر پیچ-و-تاب و ناهموار اند و ملال‌آور.

یکی از جنبه‌های بزرگِ هنرِ نیما فضا‌سازی است و از بیرون، از فضای طبیعی و بیرونی، به فضای درونی (روانی) آمدن. طراحِ او از فضای بیرونی زمینه را برای ورود به فضای درون و احوالِ نفسانی شاعر آماده می‌کند. چنان‌که در دو شعر «اجاقِ سرد» و «برف» دیدیم و در شعر «تورا من چشم در راه ام» نیز می‌توان دید:

تو را من چشم در راه ام شباهنگام
 که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگِ سیاهی
 وزان دلخستگان‌ات راست اندوهی فراهم
 تو را من چشم در راه ام
 شباهنگام
 در آن دم که بر جا درّه‌ها چون مرده‌ماران خفتگان اند
 در آن نوبت که بندد دستِ نیلوفر به پای سرو کوهی دام
 گر-ام یاد آوری یا نه، من از یاد-ات نمی‌کاهم
 تو را من چشم در راه ام.

غمِ غربت، چنانکه گفتیم، یکی از زمینه‌های اصلی شعرِ نیما و موضوعِ کامیاب‌ترین شعرهای اوست. و در این شعر، چنانکه دیدیم، نیما به یاریِ فضا سازیِ شگفت، با بردنِ نگاهِ ما به فرازِ کوه‌های جنگلی در غروب و آن دلگیریِ غروبی، نیرومندترین احساس را به ما از حالِ دل‌گرفتگی و غربتِ خویش از دوست یا یار می‌دهد.

هنرِ شاعرانه آن است که شاعر بتواند، برخلافِ دیگر به کاربرندگانِ زبان، حالِ درونیِ خود را نقش کند. او نباید تنها بگوید که «خسته ام» یا «ملول ام» یا «دل‌گرفته ام» یا «مشتاق ام» او باید بتواند با نهادنِ عناصرِ زبانی در کنارِ هم و نقاشی کردنِ فضایی عینی حالِ درونیِ خود را از گنگی و کلیتِ مفهوم‌ها بدر آورد و عینی و خاص پدیدار کند و خواننده‌ی شعر آن را در آن فضا دوباره تجربه کند. در این سه شعر نیما این هنر را به کمال نشان می‌دهد.

به هر حال، بخش عمده‌ای از شعرِ نیما تجربه‌گری‌های اوست در بیان و تصویرگری و بسیاری از آن‌ها پرداختِ نهایی نشده و در نتیجه خام و ناتراشیده مانده است. به همین دلیل، خواننده‌ی عادی شعر که به دنبالِ زبانِ هموار و خوشایند می‌رود چه بسا از او می‌رمد. اما شاعرانِ حرفه‌ای

و جست-و-جوگر از او بهره‌ها گرفته اند و از این کان بسیاری مادّه‌ی خام به پالایشگاه خود برده اند و پالوده اند. باری، این آزمونگر سخت‌پا و کوشا در کوره‌راه‌ها و سنگلاخ‌هایی گام زده که هیچ‌کس پیش از او نرفته است؛ پیشاهنگی ست خطرگر که گام زدن در راه‌های کوفته و هموار را خوش نمی‌دارد و، در نتیجه، کاشفِ سرزمین‌های تازه است و به همین دلیل بزرگ است.

■ این مقاله بازنویس یک سخنرانی است که به همت «انجمن فرهنگ ایران» در پاریس در بهار ۱۹۸۸ برگزار شده است.

جان و جهان

همسخنی نیما و حافظ

نیما، بی هیچ گفتگو، نظریه پرداز، پایه گذار، و نخستین و پرنفوذترین شاعر نوپرداز فارسی است و پیش از او هیچ کس دلیرانه تر و بی پروا تر از او در راه تجربه های تازه ی شعری گام نزده است. در عین حال، آگاهی نیما از رسالت تاریخی خود و سرسپردگی به آن، او را در مقامی قرار می دهد که هر سخنی درباره ی او در حکم درآمدی ست به شعر نو و جهت تاریخی و معنای حضور آن در میان ما. اکنون که بیش از نیم قرن از آغاز شعر نو می گذرد، جنگ - و - ستیز بر سر صورت شعر و اینکه قافیه و وزن - بویژه وزن همتراز عروضی - از لوازم ذات شعر است یا عارض بر آن، پایان یافته و شعر نو، چه با وزن چه بی وزن، چه بی قافیه چه کم قافیه، بر کرسی نشسته و کمتر کسی درباره ی صورت آن چون - و - چرا می کند. اما آنچه تاکنون، کمابیش، ناگفته مانده معنای تاریخی شعر نیست. البته درین باره که شعر نو «بامعنا» ست یا «بی معنا»، باز جنجال بسیار بر پا شده، و مقصود از آن این بوده است که آیا عبارت های شعری نو، بویژه شعرهای کسانی که دست به تجربه های تازه و غریب می زنند، معنادار است یا نه. این مسأله نیز امروز کمابیش حل شده؛ یعنی آشکار شده است که هر شاعر

جدی شعرِ نو در پسِ عبارت‌هایِ خویش معنایی دارد و چیزی می‌گوید که با دقت و آشنایی کافی فهمیدنی است. اما مراد ما از معنای شعرِ نو در کلیتِ آن، شأنِ نزولِ تاریخیِ آن است. آیا شعرِ نو حرفِ تازه‌ای داشت که صورتِ بیانیِ سنتی را برای خود ناسازگار می‌یافت؟ چه نیازی شکستنِ وزنِ عروضی و کنار نهادنِ تقارنِ قافیه‌ها را لازم آورد؟ چه چیزی می‌خواست زبانِ بگشاید که این‌ها همه را دست و پاگیر-و-مزاحم می‌یافت؟

این معنا یا شأنِ نزولِ تاریخی چیزی نیست که خود را یکباره و بی‌واسطه بر ذهنی که بردارِ آن است بازنماید، بلکه هنگامی که همه‌گیر شد و خود را به صورتِ رفتاری همه‌گیر درآورد، همچون یک امرِ تاریخی، فهمیدنی می‌شود. یعنی، آنگاه است که صورت و معنای تاریخیِ آن را می‌توان دریافت. به عبارتِ دیگر، در پسِ معنایی که آگاهانه در هر اثر ادبی هست، معنایی نهفته و غایی نیز هست، که بی‌واسطه در آن یافت نمی‌شود. آن معنایِ غایی، معنایِ حضورِ اثر در رابطه با کلیتی است که وجودِ آن اثر را همچون اثری از آنِ زمانی (از آنِ آن کلیت) ضرورت بخشیده است. آن «معنایِ غایی» را همان متن و زمینه‌ی تاریخی به آن می‌بخشد؛ و ازینرو، آن معنا را جز با گذشتِ زمان و تمامیتِ یافتنِ یک مرحله‌ی تاریخی نمی‌توان دریافت. یعنی، تا زمانی که در آن متن قرار داریم هشیاریِ ما نسبت به آن چندان نیست که پس از آن. زیرا پس از آن می‌توان به آن همچون کلیت و تمامیتی معنادار نگریست و هریک از افراد و اجزاء در آن متن می‌توانند جایی معنادار در یک تمامیت داشته باشند. پرسشی که اکنون پیش رویِ ماست این است که معنایِ غاییِ شعرِ نو چی است؟ نیما چه چیزِ تازه‌ای می‌خواست بگوید که در قالب‌هایِ کهن بازگفتنی نبود؟ آیا جنگِ شعرِ نو و کهن تنها سرِ کوتاهی و بلندیِ مصرع‌هاست یا چیزی دیگر و ژرف‌تر؟ آیا شعرِ نو صورتِ کمال‌یافته و «پیشرفته»ی شعرِ کهن است؟ آیا شعرِ نو پلی است به میراث‌ها و

فرااداهای ارجمند شعر فارسی؟ آیا نیما پس از چند قرن پسرفت، جانشین حافظ، آخرین شاعر بزرگ، در شعر فارسی است؟ نخستین تفاوت اساسی که میان شعر نو و کهن به چشم می‌خورد دو برداشت ناهمسازی است که در این دو از ذات شعر وجود دارد. آنچه از نوشته‌ها و گفته‌های شاعران کنونی، از نیما به این سو، برمی‌آید، این است که در شعر نو تصویری از یک جوهر شعری هست که غایت شاعری باید دست یافتن به آن باشد، یعنی «شعر ناب». شعر ناب شعری است خالی از هر عنصر «غیرشعری». در شعر ناب، شاعر تنها «شاعرانه» و نه به هیچ گونه‌ی دیگر، با امور و اشیاء برخورد می‌کند و آن‌ها را تنها «شاعرانه» می‌جوید و می‌یابد و باز می‌نمایاند و باز می‌آفریند. در شعر ناب، شاعر آفریننده‌ای است که در ضمیر خیال‌پرداز خویش از هر آنچه مربوط به حوزه‌های دیگر ارتباط و شناخت است کناره می‌گیرد و در پی یافتن گوهر ناب شعر خود را به جوشش خیال و جهش احساسات و حالات نفسانی خویش وامی‌گذارد و با رنگین‌کمانی از واژه‌ها چشم‌اندازی تازه و خیال‌انگیز پیش چشم خواننده می‌سازد. و تنها جایی که شاعر ممکن است از این دایره‌ی «شخصی» احساس پای بیرون بگذارد، آنجاست که می‌خواهد به وظایف اجتماعی خود لبیک بگوید و قید «تعهد» اجتماعی را برگردن بگیرد.

کلمه‌ی «احساس»، که میراث رومانتیسم اروپایی است، و در برابر «عقل» قرار می‌گیرد - که آن‌هم معنایی خاص و بسیار سرنوشت‌ساز در تمدن اروپایی، بویژه از قرن هفدهم به بعد، می‌یابد - برای فهم معنای شعر نو اهمیت اساسی دارد. بدین معنا که دوگانگی پذیرفته شده در غرب برای شکل‌های ارتباط انسان و جهان در تعیین سرنوشت شعر - و هنر در کل - در این سوی جهان نیز نقشی بنیادی بازی می‌کند. تجزیه‌ی رابطه‌ی انسان و جهان به دو سطح، یکی «شخصی» و «احساسی»، و دیگری «کلی» و «عقلی»، تضاد اساسی میان ادبیات و هنر، از سویی، و علم و

فلسفه، از سوی دیگر، را سبب می‌شود، آنچنان‌که هنر و ادبیات دیگر راهی برای نفوذ در جهان و کشف حقایق آن شمرده نمی‌شود، و این وظیفه را علم و فلسفه به عهده دارند که سر-و-کارشان با شناخت غیر شخصی و کلی و عقلی‌ست. بدین ترتیب، ادبیات و هنر دیگر رابط انسان و جهان نیست، بلکه رابطی‌ست میان احوال نفسانی هنرمند و شاعر و خواننده یا بیننده. شعر و هنر فراورده‌ی نازک خیالی آدم «حساس» یا «احساساتی»‌ست و راه به «عینیت» نمی‌برد. بلکه «عینیت» را به نحوی در درون خود دگرگون می‌کند و هنرمندانه باز می‌آفریند. به عبارت دیگر، دو پاره کردن جهان و بخش‌بندی آن به دو قلمرو «ذهنی» (سوبژکتیو) و «عینی» (اُبژکتیو)، دو پاره کردن درون انسان را به همراه دارد که پاره‌ای از آن با «عینیت» در پیوند است و پاره‌ای با آنچه شخصی و فردی‌ست یا، به عبارت دیگر، «ذهنی». این نکته‌ای‌ست درنگ‌یدنی که نخستین اثر نظری در باب شعر نو، که می‌توان «مانیفیست» شعر نو نامید ارزش احساسات نام دارد. این کتاب که نوشته‌ی نیماست، با زبانی گنگ اصول بینش تازه‌ای را شرح می‌دهد که نیما بر پایه‌ی آن راه تازه‌ای در شعر فارسی می‌گشاید.

شاعران کهن ما را به لقب‌هایی مانند «حکیم»، «شیخ»، «خواجه»، و «مولانا» خوانده‌اند و آنان را عارف و حکیم و خردمند و پیر و دلیل و لسان‌الغیب شمرده‌اند. این لقب‌ها و عنوان‌ها حکایت از آن دارد که در آن تمدن شاعران را پای‌بسته در قلمرو «ذهنیت» نمی‌دانسته‌اند، بلکه سخنان‌شان افزون بر بیان احوال شخصی‌شان راه به جاهایی دیگر می‌برده است تا به جایی که در مقام پیشوای معنوی جامعه و راهنمای آن ظاهر می‌شده‌اند. شعر آنان نیز هرگز بدین معنا «ناب» نبوده است، بلکه همه کار با آن می‌کرده‌اند: داستان‌سرایی، حماسه‌خوانی، ستایش، نکوهش، وصف، تغزل، بیان افکار عارفانه و حکیمانه، اندرزگویی و هدایت، و سرانجام، انواع بازی‌ها و تفنن‌ها چون ماده‌تاریخ‌سازی و لغزگویی و هجو و هزل و جز آن. این‌ها همه نشانه‌ی آن است که از سوی شعر با زندگی

پیوندي ناگسستنی داشته، چنانکه آن را برای مقصودهای گوناگون به کار می‌برده‌اند؛ و، از سوی دیگر، به دلیل همین پیوند، «شاعر» هویتی ثابت و جدا از دیگر هویت‌های اجتماعی نداشته، بلکه بر حسب هر گونه کاربرد شعر، شاعری در همان مرتبه‌ی اجتماعی یا معنوی بوده است. چنانکه «شاعر» می‌توانست نجار یا عطار باشد و شعری به ضرورت کسب و کار بنویسد و به دیوار بیاویزد یا آموزگار و اندرزگو باشد یا مدیحه‌سرا و از حاشیه‌نشینان بارگاه قدرت یا داستان‌سرا و روایتگر یا عارف و حکیم معنوی، و یا گاه آمیزه‌ای از دو یا چند هویت. بر حسب هر نوع کاربرد شعر، شعر می‌توانست در خدمت پست‌ترین یا عالی‌ترین خواسته‌ها باشد و بهره‌ای که از آن می‌رسید از پست‌ترین تا عالی‌ترین درجه‌ی زندگی مادی و معنوی بشر را دربر می‌گرفت. گذشته از استادی در سخن و شیوایی بیان، آنچه مقام شاعر را استوار می‌کرد پایگاه او در پایگان معنوی بود و گاه پایگاه معنوی وی چه بسا از پایگاه شاعری‌اش برتر بود (چنانکه در مورد مولوی در مقام سراینده‌ی مثنوی می‌توان گفت)، یعنی ارج معنوی اثر سستی‌های فنی کلام را از نظر می‌انداخت. گهگاه که این دو عنصر با هم یکی می‌شدند شاعری مانند سعدی پدید می‌آمد که قرن‌ها بر قلمرو پهنای از زندگی و فرهنگ سلطنت کرده است.

نیما کار خود را از همین دوگانگی «ذهنیت» و «عینیت» آغاز می‌کند، یعنی، در نتیجه، رویاروی ایستادن «احساس» و «عقل». او شاعر را کسی می‌داند که «هر طور که احساسات‌اش می‌طلبد و به او می‌گوید بگو، شعر بگوید.» و شعر حافظ را «موزیک احساسات انسانی» می‌داند. نیما حافظ را شاعری می‌داند که با سیر در عالم احساس و، به عبارت دیگر، با سیر در ذهنیات و نفسانیات خود، بر پایه‌ی نبوغ («ژنی») خود، این «موزیک احساسات انسانی» را تصنیف کرده است، و بدین ترتیب، جهان حافظ را زیر- و- زبر می‌کند و در عالم او «ذهنیت» و «عینیت» را جابه‌جا می‌کند. یعنی آنچه را که برای حافظ عینیت و حقیقت ناب است، در ذهنیت او

قرار می‌دهد، و آنچه را که از نظرِ او بی‌اعتبار و مجازی ست در مقامِ عینیتِ ناب می‌نشانَد.

شاعرانه‌ترین و، در عینِ حال، دقیق‌ترین بیانی که از رویاروییِ دو جهانِ شعرِ نو و کهن می‌توان سراغ کرد همان گفت-و-گویی ست که در افسانه میانِ شاعر (نیما) و حافظ می‌گذرد. در افسانه نیما هنوز شاعرِ جوانی ست که برایِ راهگشایی می‌کوشد. او به درستی «احساس» کرده است که روزگاری سرآمده و روزگارِ دیگری در آستانه‌ی در ایستاده است که می‌خواهد و می‌باید به زبانِ دیگری سخن بگوید. او هنوز صورتِ این زبان را نیافته یا در آستانه‌ی یافتنِ آن است، اما معنایِ آن را دریافته و با زبانی نیمه‌کلاسیک آن را بیان می‌کند. آنچه نیما به اجمالِ اما با احساسِ قوی دریافته همین است که با دیگر شدنِ روزگار و آمدنِ «روزگارِ نو» همه‌ی نسبت‌هایِ انسان و جهانِ دگرگون و زیر-و-زیر شده است، و ازینرو، او در مقامِ شاعرِ پیشاهنگِ روزگارِ نو و چاووشیِ خوانِ آن، به نامِ «جهان‌بینی» و ارزش‌هایِ «جهانِ نو»، رویاروییِ حافظ می‌ایستد و با شک کردن در «جهان‌بینی» او و واژگون کردنِ حقیقت و ارزش‌هایِ او، در واقع، زندگی و جهانِ او را موردِ پرسش و شک و ارزیابیِ دوباره قرار می‌دهد و حکمِ خود را درباره‌ی آن می‌کند:

آن که پشمینه پوشید دیری

نغمه‌ها زد همه جاودانه

عاشقِ زندگانیِ خود بود

بی‌خبر در لباسِ فسانه

خوشتن را فریبی همی داد!

خنده زد عقلِ زیرک بر این حرف

کز پیِ این جهان هم جهانی ست.

آدمی، زاده‌ی خاکِ ناچیز

بسته‌ی عشق‌های نهانی‌ست
عشوه‌ی زندگانی‌ست این حرف.
حافظا، این چه کید و دروغ است،
کز زبانِ می و جام و ساقی‌ست!
نالی ار تا ابد باور-ام نیست
که بر آن عشق‌بازی که باقی‌ست.
من بر آن عاشق‌ام که رونده‌ست.
در شگفت‌ام من و تو که هستیم
وز کدامین خم‌کهنه‌ مست‌ایم.
ای بسا قیدها که شکستیم
باز از قیدِ وهمی‌نرستیم!
بی‌خبر خنده‌زن، بیهده‌نال...

در این بیت‌ها نیما بینش خود را از هستی در برابر بینش حافظ قرار می‌دهد و در آن، در برابر اندیشه‌ی حافظ و در ردّ آن، از ذاتِ بشر و ذاتِ هستی سخن می‌گوید. نیما خودخواهی را در برابر عشق و میل به فناي در معشوق قرار می‌دهد و اصل می‌گیرد و «شدن» را در برابر «بودن». نیما می‌گوید، حقیقتِ عشق‌بازی با «صورتِ باقی» همانا عشق‌بازی با صورت‌های فانی‌ست. عشق‌بازی حافظ با جمالِ ازلی و اشتیاق به فناي در آن از دیدگاهِ نیما فریبی‌ست بشری و اسارتی‌ست در قیدِ وهم‌های کهن. برداشتِ نیما در این بیت‌ها با برداشتِ روانشناسیِ جدید از حقیقتِ انگیزه‌هایِ زندگی، از «خود» ناهشیاری که در درونِ هر کس نه‌شسته و سررشته‌ی اندیشه و رفتار او را به دست دارد، سرچشمه می‌گیرد. حقیقتِ انسان همین «خواستن» است و خواهش‌هایِ نهفته‌ی نفسانیِ اوست که عنانِ او را به دست دارند. این خواهش‌ها هر گاه که در عالمِ «واقع» خرسند نشوند، عنان‌اش را به جهانِ وهم‌ها و خیال‌ها، به جهان‌هایِ

ناپدیدار، می‌کشانند. و حتّا انسانِ آزاده‌ای همچون حافظ نیز با همه‌ی شکستِ قیدها باز «از قیدِ وهمی» نمی‌رهد و آن وهمِ اوست درباره‌ی حقیقتِ هستی و پناه بردن به افسانه‌ها. حافظ نیز، همچون هر انسانِ دیگر، «عاشقِ زندگانیِ خود» است، یعنی عنان‌اش به دستِ نفیسِ خودپرستِ خویش است، امّا «بی‌خبر در لباسِ فسانه» خویشتن را فریب می‌دهد.

و امّا معنایِ رویاروییِ «باقی» و «رَوَنده» چی‌ست و اینکه نیما عاشقِ «رونده» است نه «باقی» و حافظ و جهانِ او و عشق‌بازیِ او با «باقی» را همچون جهانِ وهم‌ها پشت سر می‌گذارد؟ «رونده» هر آن چیزی‌ست که در زمان-مکان جای دارد و زمانمندیِ پیش‌انگاره‌ی وجودِ اوست. هر آنچه در عالمِ پدیدار هست، رونده است. زمان بر او و در او جاری‌ست و پیوسته در دگرگونی‌ست. آغازی و پایانی در مکان و آغازی و پایانی در زمان دارد. «رونده»ها بر رویِ هم جهانِ حس‌پذیرِ فرارویِ ما را می‌سازند و ما نیز خود همچون جزئی از این کلّ، رونده ایم و از آن این جهانِ گذرا: «این گوی‌هایِ هفت ستاره رَوَنده اند.» در این بیت‌ها پدیدار در برابرِ ناپدیدار، زمانمند در برابرِ جاودانه، و «واقعی» در برابرِ «حقیقی» قرار گرفته و اصالت یافته است. آنچه اندیشه‌ی مدرن نامیده می‌شود و از رخنه‌ها و درهایِ گوناگون از آن سرِ جهان به این سرِ نشت کرده، در این بیت‌ها زبانِ شاعرانه‌ی خود را می‌یابد و گواهیِ درستیِ خود را می‌ستاند. اینجا اندیشه از درنگ در وجودی «برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم» به جهانِ پدیدار و سنجش‌پذیر و «واقعی» گراییده است. جهانِ واقعی، یعنی جهانِ پدیدارِ زمانمند، رَوَنده است یا شَوَنده. ازینرو، حقیقتِ هستی «شدن» است نه بودن، رفتن است نه ماندگاری، گذر است نه جاودانگی.

و امّا، برایِ آنکه این سخنِ نیما با حافظ یکسویه نباشد، اگر قرار می‌بود که حافظ نیز لب به سخن می‌گشود و در مقامِ پاسخ‌گویی به دفاع از بینشِ خویش برمی‌خاست، شاید این بیت را از دیوانِ خویش برمی‌گزید:

دیدنِ رویِ تو را دیده‌یِ جانِ بینِ باید
وین کجا مرتبه‌یِ چشمِ جهانِ بینِ من است

«جان‌بینی» حافظ در برابر «جهان‌بینی» نیما گشاینده‌یِ رمزِ تضادِ میانِ دو گونه حضور و آگاهی در قلمرو هستی‌ست که سرانجام پرتوِ خود را بر ستیزه‌یِ دیدگاه‌هایِ شعرِ نو و کهن نیز می‌افکند. جان‌بینیِ حافظ یعنی هستی را همبسته و یگانه و زنده و شکوفنده دیدن در پرتو «جانِ جهان». کسی که جهان را این چنین می‌بیند در پسِ نمودهایِ گذرایِ هستی جانِ جهان را می‌بیند که در پرتوِ او چیزها زنجیروار به هم گره می‌خورند و دست در دستِ یکدیگر جهانی را پدید می‌آورند که از کانونیِ یگانه نور و گرما و معنا می‌گیرد. جسمِ هستی را به چشمِ سر می‌توان دید اما جان‌اش را به چشمِ سرّ. ولی «چشمِ جهان‌بین» متعلق به روزگارِ «جهان‌بینی» هاست. نیما در همان بیت‌ها تعلقِ خویش را به روزگارِ «جهان‌بینی» باز می‌گوید و چشمِ جهان‌بینِ او که جهان را توده‌ای از «رونده»ها می‌بیند و جانِ «باقی» را انکار می‌کند، درست در برابرِ دیده‌یِ «جان‌بین» حافظ قرار می‌گیرد. پس اگر مشربِ حافظ و بینشِ او را «جان‌بینی» بنامیم و مشرب و بینشِ نیما را «جهان‌بینی»، شاید در جهتِ روشنگریِ معنایِ شعرِ نو و اختلافِ معنایِ تاریخیِ حضورِ آن با شعرِ کهن گامی برداشته باشیم. عالمِ حافظ ظاهری دارد و باطنی. ظاهرِ آن «جهان» است و باطنِ آن «جانِ جهان». جهانِ حافظ زنده و رونده و در جنبش از جانِ جهان است. جانِ انسانی نیز در پیوند با جانِ جهان است و در چنین رابطه‌ای‌ست که جهان همچون وحدتی جاندار و پُر جلوه و رنگین از فرمانودِ جانِ جهان بر او پدیدار می‌شود. در چنین رابطه‌ای‌ست که نفسِ حیوانی، که خودنگر و خودکانون، است از خویشتن برمی‌آید و به مرتبه‌یِ «جان» بر می‌شود که جهان‌نگر و از آن فراتر، جانِ جهان‌نگر است:

جان بی جمالِ جانان میل جهان ندارد
هر کس که این ندارد حقاً که آن ندارد
حافظ

در چنین از- خویشتن- برآمدن و حضور در برابر جهان و جانِ جهان است که عوالمِ نفسانی به عوالمِ جانی و معنوی بدل می‌شود و خودگراییِ نفس، که خصلتِ نفسِ حیوانی است، به گذار از خویشتن و پیدایشِ عوالمِ عشق و از خودگذشتگی و فداکاری و شعر و هنر و همه‌ی پدیده‌های برینِ نفسانیِ انسان بدل می‌شود. روانشناسیِ انسان از دیدگاهِ حافظِ روانشناسیِ موجودی ست از- خویشتن- برآمده و در جهان در برابرِ جانِ جهان حضور یافته.

اما جهانِ نیمایی که جهانی ست «مدرن»، کیهانی نیوتونی دارد یکسره در بندِ قوانینِ مکانیکی، و انسانی که برپایه‌ی زیست‌شناسی و روانشناسی از حیوانیتِ اجتماعی شده‌ی او تعریفی به دست داده می‌شود. در این برداشت از جهان، جهان جز «طبیعت» مکانیکی چیزی نیست، و انسان جز حیوانی اسیرِ نفسانیتِ خود که افقِ تعالی او جز افقِ زندگی اجتماعی و سیاسی او نیست. با غایب شدن یا هیچ انگاشتنِ «جانِ جهان» در چنین برداشتی از هستی، جانِ انسانی نیز یکسره نفسانی و حیوانی انگاشته می‌شود و اگر برشدنی در او از این ساحت سراغ شود تنها در ساحتِ زیستِ اجتماعی و همچون پدیده‌ای یکسره «اجتماعی» ست. به عبارتِ دیگر، تعریفِ دیرینه‌ی انسان نزدِ ارسطو، یعنی «حیوانِ اجتماعی» تمامیت می‌یابد.

جدالِ نیما با حافظ در افسانه در روزگاری که هنوز شعرِ نو قالب‌ها و اصولِ انقلابیِ خویش را نیافته، جدالی ست پُر معنا. و در واقع، اگر نیما این توجهِ آگاهانه و ژرف را به اصولِ «جهان‌بینی» انسانِ مدرن نمی‌داشت و آن را اختیار نکرده بود، قالب‌شکنی‌های او در حوزه‌ی صورتِ شعر جز بازی

و سرگرمی شخصی نمی بود (چنانکه کارِ کس دیگری که مدعیِ پیشتازی و طرح افکنی شعرِ نو است، یعنی تندریا، جز این نبود). اما نقش تاریخی و سرنوشت سازِ نیما و اینکه نسل های بعدی به او به چشم مرشد و راه گشایی بزرگ نگریستند، حکایت از معنای باطنی «رسالت» او دارد که در سطح صورت شعر باقی نمی ماند و راهبر به معنای آن است. سرنوشت بعدی شعرِ نو از جهت روحیه اجتماعی-سیاسی آن و پذیرش قید «تعهد» و «مسئولیت» اجتماعی همچون عنصری ذاتی در خویش و اهمیت آن در مقام زبان بیان آرمان های سیاسی و انقلابی در دوران خفقان سیاسی در چند دهه ی اخیر، نمایانگر ماهیت در اساس سیاسی-اجتماعی شعرِ نو است.

نیما پیشتاز و آغازگر است و آنچه او بشارتگر و چاووش آن است در شعرِ خود او به کمال نمی رسد، بلکه در شعرِ نسلِ پسین است که تمامیت می یابد. یعنی در شعرِ نسلِ پسین است که ذهنیت ایدئولوژیک و سیاسی یکسره بر شعر چیره می شود و درد و تب-و-تاب شاعرانِ نسلِ پسین، در زیر فشار و بحرانِ بزرگِ سیاسی جامعه ی ایرانی، یکسره به دردی سیاسی-اجتماعی بدل می شود. اگر چه در گروهی از بهترین و کامیاب ترین آثارِ نیما (مانند «مرغ آمین»، «ناقوس» و «دلِ فولاد-ام») درد اجتماعی آشکارا حس می شود، اما این دردمندی بیشتر اخلاقی و انسانی ست تا سیاسی-اجتماعی به معنای محدود کلمه. نیما از سویی به علت پیوستگی و رابطه ای که از راه زادگاه خود با طبیعت دارد و این رابطه را تا پایانِ عمر نگاه می دارد، و از سویی دیگر، به جهت نفوذِ رومانتیسمِ طبیعت پرستِ شعرِ اروپایی و حتا برخی شاعرانِ کلاسیکِ ایرانی مانند نظامی در او، و همچنین به علت طبع سرکش و تنها و مردم گریز و طبیعت دوستِ خود، در زبانِ وحشی شعرِ خود و خیالپردازی های شاعرانه ی خود نزدیکی بسیار با طبیعت، بویژه دریا و جنگل و بوم روستایی و شبانی خویش، دارد. نیما تا پایانِ عمر نیز، با آنکه بخش بزرگ

عمرِ خویش را در شهر گذرانند، هرگز شهری و «بورژوا» نشد و به همین جهت بخش عمده‌ای از شعرهای او در وصفِ طبیعت (دریا، جنگل، کوه، ابر، پرندگان، و درختان) است و به‌ویژه نام‌های ناآشنای پرندگان و درختانِ مازندران همراه با وصف‌های غریبِ او با زبان ناآشنای خویش، طعمی وحشی و غریب از طبیعتی وحشی و غریب به شعرِ او می‌دهد که در عین حال نمودارِ روحِ وحشی و رام‌نشدنیِ خودِ او هم هست. این پیوند و نزدیکی با طبیعت و پرداختن به دردها و مسائلِ بشری از دیدی اخلاقی و انسانی، و نه تنها سیاسی-اجتماعی، به شعرِ نیما کیفیتی می‌دهد که در آثارِ پسینیانِ او کمتر دیده می‌شود و به همین سبب شعرِ او چه بسا ژرف‌تر از پیشینه‌ی شعرهایِ پسین است. زبانِ رمز در شعرِ نیما (مثلاً، در «ناقوس»، «مرغِ آمین» و «پادشاهِ فتح» و بسیاری دیگر از شعرهایِ او) به‌راستی زبانی نمادین (سمبولیک) است، یعنی بعدهایِ معناییِ آن فروکاستنی به یک معنایِ محدود و مُعین و مربوط به شرایطِ معین و یا زبانِ رمزی پرداخته در زیر فشارِ سانسورِ سیاسی نیست، بلکه زبانِ رمزیِ ست‌گسترده که از دیدگاه‌ها و در شرایطِ گوناگون می‌تواند رسانایِ معناهایِ گوناگون باشد. ازینرو، می‌توانیم گفت که شعرِ نیما بیشتر «انسانی»ست تا سیاسی-اجتماعی. اما زبانِ رمزِ نسلِ پسین، در بخشِ عمده‌ای از آثارِ دورانِ اخیر، زبانِ رمزیِ ست پرداخته در زیر فشارِ سانسورِ سیاسی و به قصدِ گریز از آن و رساندنِ معناییِ معین به خواننده در یک متنِ سیاسی-اجتماعیِ خاص. به عبارتِ دیگر، این زبانِ بیشتر به کُدگذاری (coding) شبیه است که در آن هر کُد (نشانه یا علامتِ رمزی) تنها ترجمه‌پذیر به مفهوم و معنایِ تعریف شده‌ی معینیست تا نمادآوری (سمبولیسم) که نمادها در آن راهبردهایی بیش از آن دارند که آفریننده‌ی اثر بتواند به تمامیِ آن‌ها آگاهی داشته باشد.

در شعرِ نیما طبیعت هنوز سرشار از جاذبه و رمز-و-راز است و احوالِ نفسانیِ شاعر (شادی، غم، نومی‌دی، غمِ غربت) رابطه‌ایِ سراسر با

فضای پیرامون و حال-و-هوای طبیعت پیرامون او دارد. افسانه‌ی نیما خود نمونه‌ای از این توجه شاعرانه به رمز-و-راز «طبیعت» و حضور افسانه‌وار «افسانه» در همه‌ی نمودهای گوناگون و ناهمساز آن است شاعر در گفت-و-گویی خویش با افسانه به یاد می‌آورد که همه جا از روزگار کودکی خویش، افسانه را در جامه‌های گوناگون و شگفت دیده و بازشناخته و از این همه گوناگونی و رنگارنگی و ناهمسازی جلوه‌های او در شگفت است و راز افسانه را از افسانه جویا می‌شود و می‌خواهد بداند که چهره‌ی راستین او کدامین است. این نگرش آمیخته با حیرت به طبیعت و دیدن یگانگی‌ای در جلوه‌های گوناگون آن و «افسانه» واری این جلوه‌ها و اینکه سرانجام شاعر خود را نیز همان «افسانه» می‌بیند و افسانه را همچون رازی ناگشودنی اما دارای افسونی پُرکشش، که همان افسون و جاذبه‌ها و خوشی‌ها و سرمستی‌های زندگی‌ست، حالت حیرتی را در این کشش و وازنش تجربه می‌کند که در شعر «شهری» و سیاسی نسل پسین کمتر یافت می‌شود.

صیاد لحظه‌ها

گشتی در هوای شعرِ سهرابِ سپهری

کلامِ سپهری بی آذین و آرایش است. اما این عیبِ کارِ او نیست، به یک معنا امتیازِ کارِ اوست. گریزِ او از پیچیدگی‌هایِ لفظیِ تناسبیِ سراسر با معنایی دارد که می‌خواهد برساند. در شعرِ امروزِ ما معنایِ ژرف کم یافت می‌شود، اما پیچیدگیِ لفظِ بسیار. یا به عبارتِ بهتر، بازی با واژه‌ها. این پیچیدگیِ لفظ اگر یکسره بازی و ادا نباشد، نشانه‌ی آن است که چیزی گنگ می‌خواهد زبان باز کند؛ چیزی در درونِ شاعر می‌جوشد، رازناک و سر بسته، که بر خودِ او آشکار نیست، اما با نیرویِ مبهم‌اش او را به گونه‌ای وامی‌دارد که سخن بگوید؛ چه بسا سخن گفتنِ گنگی «خواب دیده» با جهانی «گر». این جوشِ گنگ نام‌هایِ گوناگون به خود می‌دهد و گاه نام‌اش «فرمالیسم» می‌شود. سپهری نیز در تجربه‌ی شاعرانه‌ی خود چنین دوره‌ای را گذرانده است. در آوارِ آفتابِ سپهری چنین زبانِ گنگی دارد، اما در همان کتاب نیز، که حاصلِ کارهایِ چندساله‌ی نخستِ شاعریِ اوست، سیرِ او را به طرفِ روشنی می‌توان دید. او کم-کم ابرهایِ سیاهی را که ضمیر-اش را دربر گرفته پس می‌زند و آنچه را که از درونِ او برمی‌جوشد نخست چون آبی گل‌آلود و سپس، در کارهایِ بعدی‌اش، چون چشمه‌ای

زالال، روان می‌کند. سپهری بر آوارِ آفتاب مقدمه‌ای کوتاه نیز دارد؛ مانیفست‌واری با اشاراتی فشرده که با آن می‌خواهد بگوید که او در شعر-اش در پی چی ست و در آن مسأله‌ی بینش شرقی و غربی را مطرح می‌کند. اما این مانیفست‌نویسی در مقدمه‌ی کتاب‌های شعر هم از آن دوره‌ای ست که شاعر هنوز نمی‌تواند همه‌ی آنچه را که می‌خواهد با زبان شعر بیان کند. شعرهای پیچیده اغلب به آب‌های گل‌آلود می‌مانند. به قول نیچه، به عمد گل‌آلوده اند تا ژرف جلوه کنند، اما آب‌های زلال ژرف همیشه ژرفاشان را کمتر از آنچه هست نشان می‌دهند و برای راه بردن به ژرفنای چنین آب‌ها باید شناگری دانست و الا به دست و روتازه کردنی در کنارشان بسنده باید کرد. شعر اگر به‌راستی شعر باشد سرشار و تهی نشدنی ست، و روبه‌رو شدن با آن هر بار مکاشفه‌ی تازه‌ای ست یا، به قول نیما، همان رودخانه‌ای ست که هر کس می‌تواند به اندازه‌ی گنجایش پیمانه‌ی خود از آن آب بردارد بی‌آنکه از رودخانه چیزی کم شود. اما حوضچه‌ها به یک دست و روشستن می‌ارزند و بس.

شعر سپهری اگر چه آن رود نیست، اما برکه‌ی ساکن هم نیست. جویباری ست زمزمه‌گر که باید به زمزمه‌ی تأمل‌انگیز آن گوش فراداد.

در سادگی یک‌دست و فضایی آرام و بی‌ابر و طوفان شعر سپهری یک نکته هست که پیوسته بازگفته می‌شود. اما این بازگفتن تکرار ملال‌آور یک سخن نیست، بلکه یک سخن اصلی ست که باید بازگفته شود. در کار هر شاعر یا متفکر جدی یک نکته بیش نیست که پیوسته بر زبان یا قلم جاری می‌شود و هرچه گفته شود بازگفتن یا گسترش دادن همان یک نکته است.

سپهری توجهی شگفت به کشف لحظه‌های زندگی دارد و همین به شعر او رنگ-و-بوی خاص می‌دهد. شعر-اش پُر از تصویرها و رنگ‌هاست. چه بسا با یادآوری اینکه سپهری نقاش هم هست، خواسته اند این دید شاعرانه را توجیه کنند. اما چرا این را دید شاعری

ندانیم که نقاشی هم می‌کند؟ این تعبیر از آنجاست که در آنچه او در پس همه‌ی رنگ‌ها و صورت‌ها نشان می‌دهد، باریک نشده ایم.

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم
هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود
کسی از دیدن یک پنجره مجذوب نشد
هیچ‌کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت.

سپهری سخنی ساده با ما دارد. او می‌خواهد به یادمان بیاورد که ما آدم‌های در بند در حصارهای شهرهای کنونی با آنکه بیش از هر زمان دیگر برای لذت‌بردن از زندگی بی‌تاب ایم، بیش از همیشه از حقیقت زندگی دور ایم. امروز انسان می‌کوشد که پهنه‌ی هر چه گسترده‌تری از مکان و واحد هرچه کوچکتری از زمان را به چنگ آورد. اما هرچه بر دامنه‌ی دستیافت‌هایش افزوده می‌شود مجال زندگی بر او تنگتر می‌شود. چنان است که گویی هرچه بیشتر بخواهیم زندگی را به چنگ آوریم بیشتر از ما می‌گریزد. اما اگر او را به خود واگذاریم با همه‌ی جلوه‌هایش به ما روی خواهد کرد. این آهوی رمنده هنگامی در کنارمان خواهد آمد که ما را بی‌سلاح و بی‌ستیز آسوده و آرام ببیند. تنها هنگامی که به زمزمه‌ی خاموش او گوش فرادهیم با ما سخن خواهد گفت و پرده از راز خود برخواهد گرفت، نه هنگامی که هرزه می‌دراییم و پرسخنی می‌کنیم و می‌خواهیم به زور او را به سخن درآوریم. زندگی در بجه‌های خود را هر آن در نموده‌های بی‌شمار-اش بر ما خواهد گشود و ما را از پُری خویش سرشار خواهد کرد اگر که چشم باطن خود را به روی او بگشاییم؛ اگر که «عاشقانه به زمین» خیره شویم. به قول مولانا:

این درختان اند همچون خاکیان
دست‌ها برکرده اند از خاکدان
با زبان سبز و با دستِ دراز
از ضمیرِ خاک می‌گویند راز

اما کجاست آن گوشي که رازِ ضميرِ خاک را از زبانِ سبزِ درختان بشنود؟ تنها آنکه عاشقانه به زمين خيره می‌شود چنين گوشي دارد نه آنکه می‌خواهد همه چیز را در چنگِ خویش داشته باشد و همه چیز برای او «ماده‌ي خام» است. آنکه عاشقانه به چيزي خيره می‌شود آن را در چنگ نمی‌گیرد، تجاوز نمی‌کند، به آن بلکه آن چیز را وامی‌گذارد تا با همه‌ي پاکی و زیبایی‌اش و همه‌ي آشکاری‌اش بدرخشد و چشمِ جانِ عاشق را از خود روشن کند. اما آنکه به همه چیز چون ماده‌ي خام دست می‌یازد، ماده را به چنگ می‌آورد و روح را از دست می‌دهد.

برای آدم گم شده در دود- و- دمه‌ي ماشین و بندی در حصارِ شهر و دیوار، انسانی که با افق و آسمان نسبتی ندارد، «طبیعت» چيزي چون یک معدن است که از آن موادِ خام برای مصرفِ ماشین می‌آورند و یا چيزي چون یک سیلو و انبار. اما معدن و انباري که در آن چيزهاي بیهوده فراوان است - چيزهاي بی مصرف. برای او همه چیز جهتِ وجوديِ خود را در امکاناتِ مصرف نشان می‌دهد و هر چه نتواند به این وجه جهتِ وجوديِ خود را نشان دهد، زائد است و بی مصرف. فراورده‌ي دستِ تصادفِ کوري ست که نمی‌داند چه گونه چيزهاي «بامصرف» بسازد و بس. در همه‌ي آنچه از طبیعت در کامیون‌ها و قطارها و کشتی‌ها بار می‌زنند و می‌آورند چيزي خیال‌انگیز و دل‌انگیز نیست. همه ماده‌ي خام و نیم خام است برای مصرف، که چون مصرف شد جایِ پسمانده‌ي آن در زباله‌دان است. چيزها در جریانِ نمایاندنِ جهتِ وجوديِ خود از چنين دیدگاهی از زمین تا زباله‌دانی سیر می‌کنند! اما شاعر چيزها را مصرف نمی‌کند. هیچ‌گلي را نمی‌کند، هیچ درختي را

نمی‌بُرد، هیچ پرنده‌ای را بی‌بال - و - پر نمی‌کند تا خواص آن را دریابد. او همه چیز را وامی‌گذارد که همانی باشد که هست. در پاکی و سادگی ناب خود، در معصومیت درخشان خود، و با همه چیز رابطه‌ای درونی و ژرف دارد. او هیچ چیزی را تهی نمی‌کند، بلکه خود از همه چیز پُر می‌شود.

من پُر از نور ام و شن
و پُر از دار - و - درخت
پُر ام از راه، از پل، از رود، از موج
پُر ام از سایه‌ی برگ‌ی در آب.

سپهری با آنکه دَم‌های زندگی را در جلوه‌های یشمار - اش پیش چشم ما نقش می‌زند، اما فرو رفتن او در این دَم‌ها و سرمستی او از آن‌ها چیزی جز دَم‌پرستی آدمی ست که در جهانی تهی از معنا، در میان گذشته‌ای پوچ و آینده‌ای تهی، از این دَم به آن می‌گریزد و زندگی خود را به تباهی لذت‌پرستی آزمندانه می‌سپرد. برای او دَم‌های زندگی عزیز اند و جلوه‌های آن مقدّس و ستودنی، چرا که همگی جلوه‌های حقیقت یگانه‌ای هستند که همه چیز را زنجیروار به هم می‌بندد و از پی هم می‌آورد.

چرا مردم نمی‌دانند
که لادن اتفاقی نیست
نمی‌دانند در چشمان دَم‌جنبانکِ امروز برقِ آب‌های شطّ
دیروز است.

وجود همه چیز از یک قانونِ مقدّس برمی‌خیزد، حتّا مرگ. او مرگ را چون قانونِ ضروریِ زندگی می‌پذیرد و می‌داند که زندگی در نهادِ خویش به مرگ همچون ضروری‌ترین چیز برای دوام و بالندگی خویش نیازمند است.

گاه زخمی که به پا داشته ام
زیر-و-بم‌های زمین را به من آموخته است
گاه در بستر بیماری من،
حجم گل چند برابر شده است.

....

و ترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست.

او چون خیام چرخ فلک را به کین توزی متهم نمی‌کند و نمی‌پرسد که
چرا «این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف / می‌سازد و باز بر زمین
می‌زند-اش». زیرا خود را آنی از دهش هستی می‌بیند که خود را در وجود
او و همه چیز آشکار و ناپدید می‌کند و نه خود را ایستاده در برابر دشمنی
جان‌ستان.

از آنجا که همه چیز نمودهای یک وجود است، پس درنگیدن در هر
چیزی راهی ست برای دریافت این یگانگی. هر چیزی را حالتی ست که
باید با درنگ دریافت: «بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم».
اما این دریافت «حالت» با بردن چیزها به آزمایشگاه و با خرد کردن
آنها در زیر ماشین‌ها به دست نمی‌آید. آنها تنها وقتی «حالت» خود را بر
ما آشکار می‌سازند که به خود وا گذاشته شوند. شاعر پاسدار پاکی و عصمت
چیزهاست. این فرزند به مادر خود - زمین - وفادار است. از این رو،
همزادان خویش را پاس می‌دارد و با دست مهر می‌نوازد. در کنار آنها
می‌آرمد و به گفت-و-گویی خاموش‌شان گوش فرامی‌دهد و از «حالت»
آنها پر می‌شود. او زبان وزش نسیم، ریزش آب، خزیدن مارمولک، رویش
گل، پرواز پرند، و سکوت سنگ را می‌فهمد و می‌تواند برای ما حکایت
کند. او با پاس داشتن حریم چیزهای کوچک پیرامون خویش حریم سپنتایی
هستی را می‌پاید. با پاییدن جوی کوچک خویش آقیانوس‌ها را می‌پاید.

آب را گل نکنیم...

شاید این آب روان می رود پای سپیداری تا فرو شوید
اندوه دلی ...

اما برای ورود به حریم پاکی و سادگی چیزها باید ساده شد؛ باید
چین های غرور را از ابرو برداشت و رخت غضب از تن به در آورد. باید ساده
بود تا این کودکان طبیعت ما را در بازی خود راه دهند. یا به قول مسیح، برای
راه یافتن به ملکوت آسمان دوباره کودک باید شد، اما برای راه یافتن به
«ملکوت زمین» هم دوباره کودک باید شد. باید سبکبار و بازیگوش شد. اما
این سادگی را با ساده لوحی نباید اشتباه کرد، بلکه سیر کمالی فردی است
به روشنی رسیده و بارهای گرانجانی را فرو نهاده و سبکبار و آزاد شده.

پرده را برداریم

بگذاریم که احساس هوایی بخورد

بگذاریم بلوغ زیر هر بوته که می خواهد بیتوته کند

بگذاریم غریزه پی بازی برود

کفش ها را بکند، و به دنبال فصول از سر گل ها ببرد

بگذاریم که تنهایی آواز بخواند

چیز بنویسد

به خیابان برود.

ساده باشیم.

ایمان او کودکی ست بازیگوش و شگفت زده که در این باغ رازناک
می گردد. همه چیز را با حیرت و دقت از جا برمی دارد، می بوید، لمس
می کند و باز سر جایش می گذارد. او می داند که هیچ چیزی را نباید
بشکند، نباید له کند، زیرا این باغ معجزات است. در میان این همه آیات

شگفتی او به هیچ برهان عقلی، به هیچ معجز، به هیچ ید بیضا و شق القمری نیاز ندارد تا ایمان بیاورد. «برگ درختان سبز» حجت اوست.

زیر بیدی بودیم
برگی از شاخه‌ی بالایی سر-ام چیدم، گفتم:
چشم را باز کنید، آیتی بهتر ازین می خواهید؟
می شنیدم که به هم می گفتند:
سحر می داند، سحر!

اما «غبارِ عادت» مانع دیدار است: «غبارِ عادت پیوسته در مسیر تماشا است.» عادت است که همه چیز را پیش پا افتاده می کند. آدمی که بر سبیلِ عادت زندگی می کند از چیزی در شگفت نمی شود، در چیزی درنگ نمی کند و به همین دلیل از فطرتِ انسانی خود دور می شود و در گله‌ی بشری فرومی شود. کوری و کری در عین باز بودن گوش و چشم حکایتی ست که از قدیم به آن اشاره کرده اند: «چشم باز و گوش باز و این عمی!...» و عادت هر زمان صورتی و نامی به خود می گیرد و حتّا نام آن می تواند «علم» باشد. اما شاعرانِ حقیقی ما را «به خلافِ آمدِ عادت» می خوانند، آنان عاداتِ ما را نوازش نمی کنند و ما را به گله راهبر نمی شوند، بلکه به فطرتِ حقیقیِ انسانی مان فرامی خوانند تا از نو با شگفتی با همه چیز روبرو شویم و پرسش کنیم. و به ما می آموزند که در «عالمِ عادت پرستانِ مُقام کردنِ دیگر است و پایِ همت بر عادت و عادت پرستی زدنِ دیگر.»^۱

سر هر کوه رسولی دیدند
ابرِ انکار به دوش آوردند

۱. نامه‌های عین القضاة، عین القضاة همدانی.

باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد
خانه هاشان پُر داودی بود
چشمشان را بستیم
دستشان را نرساندیم به سرشاخه‌ی هوش
جیبشان را پُر عادت کردیم.

زندگی چیزی نیست
که لب طاقچه‌ی عادت از یاد من و تو برود
زندگی جذبه‌ی دستی ست که می‌جنبد
زندگی حسِ غریبی ست که یک مرغ مهاجر دارد.

طبیعت ستایی سپهری به ظاهر چیزی از طبیعت ستایی رومانتیسم اروپایی (مثلاً از روسو تا آندره ژید) در خود دارد، اما ریشه‌هایش از درونمایه‌ای ژرفتر آب می‌خورد و آن عرفان شرقی ست. چنین می‌نماید که سپهری از عرفان خاور دور (چین و ژاپن) بیشتر مایه پذیرفته است تا عرفان اسلامی و ایرانی. خدایی که او به آن ایمان دارد آن خدایی نیست که عارفی از شوق دیدار و تب عشق او در حالت سماع سر از پا نمی‌شناسد. در او شوق ریختن غبار تن و تهی شدن از آلائش جسم و پیوستن به «معشوق» با تب-و-تاب نیست. آنکه در گوش‌اش طنین «ارجعی الی ربک» پژواک دارد، آرام و قرار ندارد، اما آنکه در آرامش و سکوت «دائو»ی جاودانه می‌آرمد و در خموشی و بی‌خودی و دست کشیدن از عمل خود را رها می‌کند تا چون ماهی‌ای به دریای خود بازپیوندد، در او چنان تب-و-تاب و جوش-و-خروشی نیست که، مثلاً، در دیوان شمس می‌توان یافت. در دریافتِ دائویی از وجود، مشیت و اراده و آفرینشی در کار نیست، بلکه هستی شگفتنی ست خود به خود، بی‌تصرف و اراده.

«دائو» بر هستی فرمان نمی‌راند و خداوندگار نیست و اراده نمی‌کند:
«اصلِ دائو خود به خودی‌ست»^۱

دائوِ بزرگ هر جا روان است
به چپ و به راست
همه چیز در هستی خود به او وابسته است
و او آن‌ها را وانمی‌گذارد.
او برای کرده‌های خود مدعایی ندارد
او به همه چیز مهر می‌ورزد و آن‌ها را می‌پرورد
اما بر آن‌ها سروری نمی‌کند.^۲

آنچه به همه چیز امکانِ وجود می‌دهد با بر شکفتن از درونِ خویش -
نه با آفریدنِ چیزها بر بنیادِ اراده و عقل - بی‌خوشتن است و بی‌خبر از کارِ
خود: «چیزی بوده است گنگ پیش از برخاستنِ زمین و آسمان. چه
آسوده! چه تهی! تنها می‌ایستد و دیگرگون ناشونده. همه جا در کار است،
بی‌خستگی. او را می‌توان مادرِ هر چیز در زیرِ آسمان دانست. نام‌اش را
نمی‌دانم، اما می‌توان او را دائو نامید.»^۳

خدایِ سپهری چنین خدایی‌ست. خدایی‌ست در همین نزدیکی،
«لایِ شب‌بوها، پایِ آن کاجِ بلند، رویِ آگاهیِ آب، رویِ قانونِ گیاه.» اما
این همه - جا - باش از وجودِ خویش بی‌خبر است و تنها در عملِ
خود - به - خودِ خویش، خوشتن را به ما می‌شناساند و پرستش چنین
خداییِ نزدیکی شاعرانه با نموده‌هایِ وجودِ اوست. او از ما چیزی

۱. دائو ده جینگ، لائو دزو.

۲. همان.

۳. همان.

نمی‌خواهد، زیرا یکسره بخشنده است و خود تهی سرشار: «حضور هیچ
ملایم را به من نشان بدهید.» (سپهری)

و خدایی [دارم] که در این نزدیکی ست،

لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند

روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

من مسلمان‌ام

قبله‌ام یک گلِ سرخ

جانماز ام چشمه، مهر-ام نور

دشت سجاده‌ی من

من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم

در نماز-ام جریان دارد ماه، جریان دارد طیف

من نماز-ام را وقتی می‌خوانم

که اذان‌اش را باد، گفته باشد سرگلدسته‌ی سرو

من نماز-ام را پی تکبیرة الاحرام علف می‌خوانم

پی قد- قامت موج

کعبه‌ام بر لب آب

کعبه‌ام زیر آقایی‌هاست

کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر

حَجَرِ الاسود من روشنی باغچه است.

چنین اندیشه‌ای که ساده و بی‌آلایش می‌بیند و در بازی هستی با

شادی و سرشاری دل، چون یک کودک، شرکت می‌کند، بی‌آنکه در

جستجوی «عَلَّتِ الْعِلَلُ» یا «غَايَتُ الْقَصْوَى» باشد، بر همه‌ی دانشوری‌های

رسمی رندانه خنده می‌زند، زیرا می‌داند که هستی در گردش بی‌پایان و

دَمَادَم خورش پای‌بند هیچ یک از این مفاهیم نیست و می‌داند که از این‌ها

همه جز خودبینی هیچ به بار نمی‌آید. چنین کسی ساده است. همیشه

عاشق است. بویِ خاکی باران خورده در دماغ دارد و «طعمِ تمشک‌های وحشی»^۱ در زیر دندان، و خیالِ همبال شدن با پرندگان در سر. «کودکان هنوز» او را «دانش‌پژوه می‌دانند، خَسک‌ها و شقایق‌های سرخ نیز»^۲ اگرچه در چشم «دانشوران» ساده‌لوح بنماید و بی‌دانش.

همیشه عاشق تنه‌است
و دستِ عاشق در دستِ تُردِ ثانیه‌هاست
و او و ثانیه‌ها می‌روند آن طرفِ روز
و او و ثانیه‌ها رویِ نور می‌خوابند
و او و ثانیه‌ها بهترین کتابِ جهان را
به آب می‌بخشند
و خوب می‌دانند
که هیچ ماهی هرگز
هزار و یک‌گروه رودخانه را نگشود.
و نیمه شب‌ها با زورقِ قدیمی اشراق
در آب‌هایِ بدایت روانه می‌گردند
و تا تجلیِ اعجاب پیش می‌رانند

اینجاست که سپهری شاعر در زمانه‌ای که جایی برای چنین چیزها و احوال ندارد، تا مرزِ بیگانگیِ کامل با آن پیش می‌رود. شعرهای او هریک گوییِ تابلویی‌ست پرداخته‌ی دستِ یک نقاشِ چینی که در آن‌ها چشم‌اندازهایِ طبیعت، هر سنگ، هر برگ، هر سنجاقک، هر بوته و گیاه با دقت و شگفتی و ستایش و پرستش نقاشی شده است و در کنارِ

۱. مائده‌های زمینی، آندره ژید.

۲. چنین گفت زرتشت، نیچه.

خرسنگی از این چشم انداز مردی نشسته است که در بی خودی خویش
 غرق در این نموده‌های وجود است و در این مراقبه و کشف چیزیست که
 تنها با همدلی و در سکوت به آن می‌توان رسید. ولی آنجا که انسان با
 ستون‌های پولاد و سیمان به آسمان عروج می‌کند جایی برای چنین کشف
 و تأمل نیست. هرچه هست هیاهوی سایش آهن است و پولاد و غوغای
 پایان‌ناپذیرِ مردمی سرگشته و شتابزده. در چنین جهانی جایی برای چنان
 کسی نیست و او در این همه و غوغا هراسان است و تنها خواب
 می‌تواند او را تا دمیدنِ روشنیِ «صبحِ دیگر» از این هیاهو و هراسِ شبانه
 برهاند.

در این کوچه‌هایی که تاریک هستند
 من از حاصلِ ضربِ احساس و کبریت می‌ترسم
 من از سطحِ سیمانیِ قرن می‌ترسم
 بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاکِ سیاشان چراگاهِ جرثقیل
 است
 مرا باز کن مثلِ یک در به رویِ هبوطِ گلابی در این عصرِ معراج
 فولاد
 مرا خواب کن زیرِ یک شاخه دور از شبِ اصطکاکِ فلزات
 اگر کاشفِ معدنِ صبح آمد، صدا کن مرا
 و من، در طلوعِ گلِ یاسی از پشتِ انگشت‌های تو، بیدار خواهم
 شد...

سپهری در سلوکِ شعر

هشت کتابِ سپهری کمایش تمامی کار- و- کوششِ شاعرانه‌ی او را، که نزدیک به سی سال کشید، دربر دارد. در این «هشت کتاب» که شامل شش مجموعه و دو شعر بلند است، می‌توان تمامی زیر- و- بزم تجربه‌های شاعرانه و سیر اندیشه‌ی او را دنبال کرد و شناخت. سپهری شاعری ست دارای سلوکِ باطنی و سلوکِ باطنی او یگراست با سیر زندگی‌اش از نوجوانی به جوانی و پختگی و سپس تا آستانه‌ی پیری و تجربه‌های درونی او در این سیر بیشتر رابطه دارد تا هر حادثه‌ی بیرونی. به همین دلیل، شعر سپهری در میان تمامی شعر یک دوره از ادبیاتِ ما چهره‌ای جداگانه دارد و کمایش بیرون از جریانِ همگانی شعر فارسی امروز راه خود را می‌رود. ویژگی شعر سپهری همین گسستگی از عوالم بیرون و پیوستگیِ سرراست با عوالم درون است. در تمامی شعر او چه بسا نشانی از توجه او به عوالم بیرونی و از جمله حوادث اجتماعی- سیاسیِ زمانه‌اش دیده نشود. اینگونه در- خود- بودن و با- خود- بودن اگرچه ممکن است از نظر اخلاقی اجتماعی جای خُرده‌گیری داشته باشد - چنانکه بسیاری از این دید در گذشته بر سپهری خُرده گرفته اند - اما از دیدگاه شعر و هنر جای هیچ خرده‌ای بر او نیست، چرا که هنر و شعر از جهتی می‌تواند سلوکی درونی باشد و ریاضت‌کشی و ادبِ نفس و سیر به سوی کمال. این

اصطلاح «سلوکِ شعر» که حافظ به آن اشاره دارد («طیّ مکانِ بین و زمان در سلوکِ شعر») معنایی جز آن ندارد که در شعر نیز می‌توان سالک بود و سیری به سوی کمال داشت.

سپهری نیز چنین شاعرِ سالکی است در سلوکِ شعر و تمامی فراز و فرود شعرِ او و دگرگونی‌هایِ زبان و تصویرگری‌هایِ او با مرتبه‌ای از سلوک در جهتی که پیموده است رابطه‌ی سراسر است. او از راه شعر در دریایِ خود غوطه می‌زند و هر زمان ژرفنای تازه‌ای از آن را می‌پیماید و به آسمانِ خود می‌پرد و هر زمان به اوجی تازه در پرش دست می‌یابد.

شاید، جز فروغ فرخزاد در عوالمِ خاصِ خود، هیچ شاعرِ دیگری را در این زمانه نتوان یافت که مانند سپهری در «سلوکِ شعر» قدم زده باشد و در عالمِ معنا با سیری روشن مرحله‌ها و منزل‌هایی را گذرانده باشد. شعرِ امروز ما، بنا به حکمِ روحِ زمانه، شعری است برونگرا و احوالِ شاعرانه پیروِ زیر-و-بمِ احوال و اوضاع بیرونی است. شاید اثرِ گذشتِ زمان در شعرِ بیشترِ شاعرانِ زمانِ ما جز کمال‌یافتنِ زبان، یعنی پخته‌ترشدنِ آن و چیره‌دستی بیشتر در به کار بردنِ هنرها و صناعاتِ شاعری نباشد و در کمتر شاعری آنگونه سلوکِ باطنی را سراغ می‌توان گرفت که حکایت از خلوتی و کاوشی در دنیایِ درون کند.

مراحلی که سپهری در سلوکِ باطنیِ خود از جوانی تا سرآغازِ پیری پیموده است در شعرهایِ او چنان جلوه و بازتابی دارد که حتّا نامِ کتاب‌ها و نام‌هایِ شعرهایِ هر دفتر نیز می‌تواند تا حدودی روشنگرِ معنایِ مرحله‌ی روحی و احوالِ او در هر مرحله‌ای باشد.

نخستین دفترِ شعرِ سپهری به نامِ مرگِ رنگ در سالِ ۱۳۳۰ چاپ شده، یعنی زمانی که سپهری بیست و سه ساله است.

عنوانِ شعرهایِ این دفتر این‌هاست: در قیرِ شب؛ دود می‌خیزد؛ سپیده؛ مرغِ معما؛ روشنِ شب؛ سراب؛ رو به غروب؛ غمی غمناک؛

خراب؛ جان گرفته؛ دلسرد؛ دره‌ی خاموش؛ دنگ؛ نایاب؛ دیوار؛ مرگِ
رنگ؛ دریا و مرد؛ نقش؛ سرگذشت؛ وهم؛ با مرغِ پنهانی؛ سرودِ زهر.
آنچه بر فضای شعرهای این کتاب و از جمله بر نام‌های شعرها حاکم
است، غم و افسردگیِ رومانتیک است؛ غمی گنگ و گم‌نام که در سال‌های
ثردی و شکنندگیِ جوانی گریبانِ آدم را می‌گیرد و در شعرِ شاعران به
صورتِ شکوه و شکایت از روزگار پدیدار می‌شود، اما عینِ حالِ روحِ
شاعرانه لذّتی در دپرستانه از آن می‌برد و دل‌آزردگیِ او از همه‌ی جهان
سبب می‌شود که باز هم به دامنِ همین غم پناه ببرد و از دستِ او پیشِ او
بنالد.

عنوانِ نخستین شعرِ این کتاب «قیرِ شب» است، که چنین آغاز
می‌شود:

دیرگاهی ست در این تنهایی
رنگِ خاموشی در طرح لب است
بانگی از دور مرا می‌خواند
لیکِ پاهایم در قیرِ شب است...
نفیسِ آدم‌ها
سر به سر افسرده است...

در این دفتر نفوذِ نیما به‌ویژه شعرهایِ جوانیِ نیما، و حتّاً تولّی، پدیدار
است. شعرِ «سپیده»یِ او در این دفتر رنگی از نفوذِ زبان و تصویرگریِ
تولّی دارد:

در دوردست
قویی پریده بی‌گاه از خواب
شوید غبارِ نیل و پرِ سپید...

شعر «مرغِ معما» شاید برای نشان دادن نفوذِ نیما و زبان و تصویرگری او در این دوره از کارِ سپهری به تنهایی گویا باشد:

دیرزمانی ست رویِ شاخه‌ی این بید
مرغی بنشسته کو به رنگِ معماست...
راه فرو بسته گرچه مرغ به آوا
قالبِ خاموش او صدایی گویاست
می‌گذرد لحظه‌ها به چشم‌اش بیدار...

که رگه‌های نفوذِ زبانِ نیما در آن به روشنی پدیدار است.
و همچنین نگاهی به نامِ شعر «روشنِ شب» و چند سطر از آن باز به خوبی نشان می‌دهد که چه سخت زیر نفوذِ نیماست:

روشن است آتش درونِ شب
وز پس دود-اش
طرحی از ویرانه‌های دور
گر به گوش آید صدایی خشک
استخوانِ مرده می‌لغزد درونِ گور...

و شعر «سراب» باز هم بسیار توللی‌وار است:

آفتاب است و بیابان چه فراخ
نیست در آن نه گیاه و نه درخت
غیرِ آوایِ غرابانِ دیگر
بسته هر بانگی از وادی رخت...

و مضمونِ آن نیز بیانِ همان حسرت و اندوه و خستگی و ییزاری است که گریبانِ توللی را تا پایانِ رها نکرد - به گفته‌ی سیروسِ پرهام، آن

«روماتیسیم سیاه» - ولی سپهری توانست خود را از آن برهاند. اگر عنوان‌های شعر سپهری را در این دفتر با نام‌های شعرهای توللی در دفتر رها (ویرانه‌ی امید؛ پندارها؛ هوسناک؛ پیشوازِ مرگ؛ بوسه‌ی خیال؛ ناپایدار؛ شعله‌ی کیود؛ دخمه‌ی دراز؛ کویِ مردگان...) در کنار هم نهیم، ردّ پای همان عوالم توللی‌وار را در او می‌یابیم جز آنکه اندوه توللی از یک مزاج تند تب‌آلود برمی‌خیزد، ولی مزاج اندوهگین سپهری جوان به «خاطرِ پُردرد» نیما نزدیک‌تر است. عنوانِ شعر «غمی غمناک» که یادآور شعرهایی مثل «اندوهناکِ شب» نیماست گویای این معنی‌ست. باری، ویژگی این دوران همان اندوه‌گنگی‌ست که بر همه جا و بر همه چیز و در دلِ شاعر نیز سایه انداخته و بیشتر اندوه‌تُرد و خام جوانی و حسّاسیت‌های جوانی‌ست نه آن اندوهی که در بهترین کارهای نیما در روزگارِ پختگی‌اش موج می‌زند. این اندوه، که مایه‌ی اصلیِ آن سرکشی و سرکوفتگیِ غرایز است، بسیار رومانتیک است، و همان است که، چنانکه گفتیم، هرگز گریبانِ توللی را رها نکرد. در این دفترِ مرگِ رنگ سپهری همچون همه‌ی شاعرانِ جوان از پستانِ پیشینیانِ خود شیر می‌نوشد تا رشد کند و بیشتر بچه‌ای‌ست در زهدانِ شعر نیما. و بهر حال، باید او را از تبارِ شعرِ نیمایی دانست، اگرچه سرانجام راه جداگانه‌ی خود را می‌یابد. نفوذِ نیما در این دوره از شعر او سخت چیره است: تنهایی، بی‌کسی، وحشت از غربت و چیزهای غریب، و فردیتِ بی‌پناه احوالی‌ست زیر نفوذِ نیما. ایماژها بیشتر نیمایی‌ست. «شب» در آن بسیار تکرار می‌شود و فضاهای آن تیره و وهمناک و غمناک است.

در این دوره سپهری هنوز مثلِ دانه‌ای‌ست که در دلِ خاک می‌تپد تا به سویِ روشنایی و روز سر برکشد.

شعر «سرودِ زهر» او حکایتِ آن فضایی تاریک و وهم‌آلود و «زهرناکی»‌ست که شعر او - و خود او همراه شعر-اش - در آن می‌تپد تا سرانجام به روشنی و صفایی برسد که در حجمِ سبز می‌توان دید.

در زمینِ زهر می‌روید گیاهِ تلخِ شعرِ من...

دفترِ زندگیِ خواب‌ها دو سال پس از دفترِ نخستین (یعنی در سال ۱۳۳۲) منتشر می‌شود و همان فضایِ تلخِ پیشین را دارد، اما نشانه‌هایِ روشنی از برآمدنِ سپهریِ مستقل را هم در خود دارد. در این دفتر زبان و ایماژها کمتر نیمایی‌ست و از این پس است که سپهری گام در راهِ مستقلِ خود می‌گذارد، اما گنگ و گیج و خواب‌زده. تصویرها و زبان‌اش هم همانگونه گنگ و گیج است.

آیا این چند سطر را نمی‌توان نشانه‌ی تولدِ سپهریِ شاعر دانست؟
... در تابوتِ پنجره‌ام پیکرِ مشرق می‌لولد.

مغرب جان می‌کند،

می‌میرد.

گیاهِ نارنجیِ خورشید

در مردابِ اتاق‌ام می‌روید کم-کم... (از «خوابِ تلخ»)

و یا:

رویِ علف‌ها چکیده‌ام

من شب‌نم خواب‌آلودِ یک ستاره‌ام (از «فانوسِ خیس»)

شعرهایِ این دفتر هذیان‌گذار است؛ گذار از مرحله‌ای به مرحله‌ای؛ بریدن از پستانِ مادر و برپایِ خود ایستادن. شاعر در راه است و بیابان‌ها و گریوه‌ها را می‌برد، به سویِ سراب‌ها می‌رود، در خواب‌ها و وهم‌ها فرو می‌رود، و همه جا نشانِ دیارِ خود را می‌جوید:

دیارِ من آن سویِ بیابان‌هاست.

یادگار-اش در آغازِ سفر همراه‌ام بود... (از «پاداش»)

در شعرِ «لولویِ شیشه‌ها»، «انسانِ مه‌آلودی» در پیرامونِ او پرسه می‌زند که همان «من» دیگرِ اوست. در این شعرها فضاها اغلب بسته است و سخن از «اتاق» است:

در این اتاقِ تهی پیکر
انسانِ مه‌آلود
نگاه‌ات به حلقه‌ی کدام در آویخته؟ (از «لولویِ شیشه‌ها»)
و یا:
مردابِ اتاق‌ام کدر شده بود... (از «لحظه‌ی گم‌شده»)

اما نخستین نشانه‌های گشایش درها و بیرون آمدن از فضاها ی تنگ-و-تاریک و غم‌آلود و بسته در همین شعرها نمایان است:

مردابِ اتاق‌ام کدر شده بود
و من زمزمه‌ی خون را در رگ‌هایم می‌شنیدم.
زندگی‌ام در تاریکیِ ژرفی می‌گذشت.
این تاریکی طرحِ وجود-ام را روشن می‌کرد.
در باز شد
و او با فانوس‌اش به درون وزید
زیبایی‌رها شده‌ای بود... (از «لحظه‌ی گم‌شده»)

«باغی در صدا» آغازِ سبکی و رهایی ست، اما هنوز شک‌آلود و دودل:

در باغی‌رها شده بودم
نوری بیرنگ و سبک بر من وزید.
آیا من خود بدین باغ آمده بودم
و یا باغ اطراف مرا پُر کرده بود؟...

شعر «مرغ افسانه» مکاشفاتِ غریبی دارد، از جمله مکاشفه‌ی محراب در رؤیا که نشانه‌ی جوشیدنِ روحِ ایمانی در شاعر است؛ کششی گنگ به سوی وجودِ قدسی زیبایی که خود را در نمادِ نماز و محراب و دیدارِ زنی که نمادِ زیباییِ ازلی ست، پدیدار می‌کند:

گنبدی زیرِ نگاه‌اش جان گرفت

چرخ‌ی زد

و از درِ معبد به درون رفت

فضا با روشنی بی‌رنگی پُر بود.

برابرِ محراب

وهمی نوسان یافت:

از همه‌ی لحظه‌هایِ زندگی‌اش محرابی گذشته بود

و همه‌ی رؤیاهایش در محرابی خاموش شده بود.

خود-اش را در مرزِ یک رؤیا دید.

به خاک افتاد

لحظه‌ای در فراموشی ریخت.

سر برداشت:

محراب زیبا شده بود.

پرتوی در مرمرِ محراب دید

تاریک و زیبا.

...

مرد در اتاق‌اش بود

انتظار-اش در رگهایش صدا می‌کرد

و چشمان‌اش از دهلیزِ یک رؤیا بیرون می‌خزید

زنی از پنجره فرود آمد

تاریک و زیبا ...

در شعرِ «نیلوفر» باز این نمادِ زایش و شکفتگی و رویش را می‌بینیم که در رؤیاهایِ شاعر پدیدار می‌شود و وجودِ وی در شکفتگیِ نیلوفر محو می‌شود:

از مرزِ خوابِ ام می‌گذشتم،
سایه‌ی تاریکِ یک نیلوفر
رویِ همه‌ی این ویرانه فرو افتاده بود.
کدامین بادِ بی‌پروا
دانه‌ی این نیلوفر را به سرزمینِ خوابِ من آورد؟
...

من در صدایِ شکفتنِ او
لحظه-لحظه خود-ام را می‌مردم...

و در شعرِ «بی‌پاسخ» باز همان را:

در تاریکیِ بی‌آغاز و پایان
دري در روشنیِ انتظار-ام روید...

در آوارِ آفتاب (مجموعه‌ای که در سالِ ۱۳۴۰ به چاپ رسیده) می‌بینیم که پس از گذشتِ هفت-هشت سال این گذر از تاریکی به نور به نیمروزِ خویش نزدیک می‌شود و رخنه‌هایِ کوچکیِ روشنی و نور به «آواری» از آفتاب بدل می‌شود.

در بیداریِ لحظه‌ها
پیکر-ام کنارِ نهرِ خروشان لغزید.
مرغی روشن فرود آمد

و لبخندِ گیجِ مرا برچید و پرید...
درختی تابان

پیکر-ام را در ریشه‌ی سیاه‌اش بلعید... (از «بی تار و پود»)

اماگاه از این حضور و تجربه او را وحشتی فرامی‌گیرد. تاریکیِ آنسوی این
روشنایی او را می‌هراساند و هنوز یکدله خود را به آن نمی‌سپارد:

به رویِ شطِّ وحشتِ برگِی لرزانِ ام،
ریشه‌ات را بیاویز.

...

میان دو دستِ تمنّایِ رویدی،
در من تراویدی.

آهنگِ تاریکیِ اندامات را شنیدم:

نه صدایم

نه روشنی

طنینِ تنهاییِ تو هستم.

طنینِ تاریکیِ تو.

...

چشمانات را گشودی:

شب در من فرود آمد. (از «طنین»)

این حسِّ غربت و هراس از آنچه بر او می‌گذرد در شعرِ «شاسوسا» طنین
دارد. هراس از خویش بیگانه شدن و خمیرگونگی در دست‌هایی پنهان که
می‌خواهد او را از نو شکل دهد.

کنارِ مُشتیِ خاک

در دوردستِ خود-ام تنها نشسته ام.

...

اوج خود-ام را گم کرده ام.
می ترسم، از لحظه‌ی بعد و از این پنجره‌ای که به روی احساس‌ام
گشوده شد...

در همین دفتر است که نخستین تجربه‌ی او در زمینه‌ی وزن حماسی
صورت می‌گیرد و آن در شعر «گل آینه» است. این تجربه که در کنار دو-
سه تجربه‌ی دیگر سپهری در حوزه‌ی وزن‌های آهنگین و سنگین قرار
دارد، نشانه‌ی پیدایش حالتِ ترنمیست که از یک گشودگی و بهروشنی
رسیدگی و سرودخوانی برای آن، حکایت دارد. این شعر اینچنین به پایان
می‌رسد:

باز شد درهای بیداری
بای درها لحظه‌ی وحشت فرو لغزید
سایه‌ی تردید در مرز شب جادو گسست از هم.
روزنِ رؤیا بخارِ نور را نوشید.

تمامی شعرهای این دفتر حکایت از این سلوک به سوی روشنی و نور
و لحظه‌های شادمانه‌ی این مکاشفه دارد که در آسمانِ ضمیرِ شاعر برق
می‌زند. در عنوانِ شعرهای این دفتر دقت کنیم: طنین؛ گل آینه؛ همراه؛ آن
برتر؛ روزنه‌ای به رنگ؛ این نزدیک؛ فراتر؛ شکستِ کرانه؛ دیاری دیگر؛
کو قطره‌ی وهم؛ پرچینِ راز؛ آوای گیاه؛ شب هماهنگی؛ دروگرانِ پگاه؛
راه‌واره؛ برتر از پرواز؛ نیایش؛ نزدیک آی؛ موج نوازشِ ای گرداب؛ در
سفرِ آن سوها؛ محراب ... عنوانِ شعر «روزنه‌ای به رنگ» را می‌توان با
عنوانِ نخستین کتابِ شعر او یعنی مرگِ رنگها سنجید. آن تیرگی و تاریکی
و دلهره‌ای که او را از دنیای رنگ‌ها و از جهانِ رنگین اشیاء جدا و بیزار
می‌کرد و در خود و اندوهِ خود فرومی‌برد، اکنون به «روزنه‌ای به رنگ»

بدل می‌شود، یعنی از تاریکیِ خود برآمدن و چشم‌گشودن به جهانِ رنگین و رنگ‌ها. سپهری نقاش به چنین آشتی با جهانِ رنگ‌ها و رنگین‌ها نیاز دارد. جهانِ رنگین و رنگ‌ها، در عین حال، با روشنی و آفتاب پیوندي ناگسستنی دارد و در آوارِ آفتاب است که سپهری با جهانِ روشنی و آفتاب پیوند می‌بندد و از دهلیزِ «اتاق» خود بیرون می‌آید:

دور بود از سبزه‌زارِ رنگ‌ها
زورقِ بستر فرازِ موجِ خواب
پرتوی آینه را لبریز کرد:
طرحِ من آلوده شد با آفتاب. (از «روزنه‌ای به رنگ»)

اکنون این فرزندِ طبیعت فروتنی در برابرِ طبیعت و نمودگارهای آن را آموخته است و با «قانونِ زمین» آشنا شده است. در شعرِ «ای نزدیک» از دفترِ آوارِ آفتاب روشن‌ترین و نزدیک‌ترین مضمون به مضمون‌های حجمِ سبز را می‌یابیم.

در نهفته‌ترین باغ‌ها، دست‌ام میوه چید.
و اینک، شاخه‌ی نزدیک از سرانگشت‌ام پروا مکن.
بی‌تابیِ انگشتان‌ام شورِ ربایش نیست، عطشِ آشنایی ست.
درخششِ میوه درخشان‌تر!
و سوسه‌ی چیدن در فراموشیِ دست‌ام پوسید.
دورترین آب
ریزشِ خود را هم فشاند.
پنهان‌ترین سنگ
سایه‌اش را به پایم ریخت.
و من، شاخه‌ی نزدیک!

از آب گذشتم، از سایه بدر رفتم،
رفتم، غرور-ام را بر ستیغ عقاب آشیان شکستم
و اینک، در خمیدگی فروتنی به پای تو مانده‌ام.
خم شو، شاخه‌ی نزدیک!

شعر «فراتر» نقطه‌ی اوج رسیدن سپهری به جهانِ کاملِ خویش و آرام
گرفتن در جهانِ خویش است. این شعر سرشار از اتکاء به نفس و
روشنی‌ست. سپهری در بهشتِ خویش است؛ بهشتی که طرحِ کاملِ آن را
چند سال بعد در حجمِ سبز می‌یابیم. شعر «فراتر» خطابِ به منزل
رسیده‌ی آسوده‌ای‌ست به آن رهرو هراسانی که هنوز شتابان در راه است:

می‌تازی، همزادِ عصیان
به شکارِ ستاره‌ها رهسپار ای.
دستان‌ات از درخششِ تیر-و-کمان سرشار.
[اما] اینجا که من هستم
آسمان خوشه‌ی کهکشان می‌آویزد
کو چشمی آرزومند...
در جنگلِ من از درندگی نام-و-نشان نیست.
در سایه-آفتابِ دیار-ات قصه‌ی «خیر و شر» می‌شنوی.
من شکفتن‌ها را می‌شنوم
و جویبار از آن سویِ زمان می‌گذرد.
تو در راه ای
من رسیده‌ام.

اندوهی در چشمان‌ات نشست، رهرو نازک‌دل!
میانِ ما راهِ درازی نیست: لرزشِ یک برگ

نمی‌دانم در این شعر و در حال-و-هوایِ اکنونیِ شعرِ سپهری اثرِ سفرِ او به ژاپن و قرار گرفتن زیرِ تأثیرِ ذن و عرفانِ دائویی را باید جست یا نه، اما در یک سطرِ آن سخنی هست که می‌تواند کلیدِ فهمِ تمامیِ سیر-و-سلوکِ بعدیِ او باشد و آن این است: «در سایه-آفتابِ دیار-ات قصه‌ی خیر و شر، می‌شنوی. من شکفتن‌ها را می‌شنوم.» این جوهرِ آن بینشِ هنرمندانه‌ای است که از داوریِ اخلاقی و «انسانی» درباره‌ی همه چیز گذشته و در دیدارِ «شکفتن»ها معصومیت و نیز زیباییِ همه چیز را می‌بیند. زیرا در جهانِ اخلاقی است که چیزها همچون اضدادِ آشتی‌ناپذیر، همچون جنگِ جاودانه‌ی خیر و شر رویارویِ هم می‌ایستند. اما برایِ آن کس که آسمانِ آرام و بی‌تندرِ «فراسویِ نیک و بد» را کشف کرده است و از فراز به این طوفان و هیاهویِ آرام‌ناپذیرِ جهانِ «اضداد» می‌نگرد و جهان را همچون میدانِ هستیِ معصومانه‌ی «شکفتن»ها تجربه می‌کند و روان‌اش در زیباییِ آرام گرفته است، هستی نمودِ دیگری دارد. در چنین جهانِ ورا-اخلاقی و ورا-انسانی، در این نگرشِ خداوار به هستی است که «نیشِ مارنوشابه‌ی گلِ ارمغان می‌آورد.»:

گفتی نهال از طوفان می‌هراسد
و اینک بی‌الید نورسته‌ترین نهالان
که تهاجمِ برباد رفت.
سیاه‌ترین ماران می‌رقصند.
برهنه شوید، زیباترین پیکرها!
که گزیدن نوازش شد. (از «شکستِ کرانه»)

شعرهای او در این دفتر از این پس همه چنین حال-و-هوایی دارد:

میانِ لحظه و خاک، ساقه‌ی گرانبارِ هراسی نیست.
همراه! ما به ابدیتِ گل‌ها پیوسته ایم. (از «دیاری دیگر»)

گیاهِ روحِ او داستانِ رویش و سر از خاک برکشیدنِ خویش، گذار از تاریکی
به روشنی را اینچنین زمزمه می‌کند:

از شبِ ریشه سرچشمه گرفتم و به گردابِ آفتاب ریختم.
بی پروا بودم: دریچه‌ام را به سنگ گشودم... (از «آوای گیاه»)

و آنگاه عارفی سرودخوان می‌شود، زیرا سبکبار گشته است:

او به باغ آمد، درون‌اش تابناک
سایه‌اش در زیر-و-بم‌ها ناپدید
شاخه خم می‌شد به راه‌اش مستِ بار
او فراتر از جهانِ برگ-و-بر.
باغ سرشار از تراوش‌های سبز؛
او درون‌اش سبزتر، سرشارتر.

زلالی این کلامِ مثنوی‌وار حکایت از زلالیِ درونِ او می‌کند و نوعی میلِ
فنايِ عارفانه در او موج می‌زند:

پگاه دروگران از جاده‌ی روبه‌رو سر می‌رسند:
رسیدگیِ خوشه‌هایم را به رؤیا دیده اند. (از «دروگرانِ پگاه»)

و نیز:

تو را دیدم، از تنگنایِ زمانِ جستم.
تو را دیدم، شورِ عدم در من گرفت.
و بیندیش که سوداییِ مرگ ام. کنارِ تو زنبقِ سیراب ام

دوستِ من، هستی ترس‌انگیز است.
به صخره‌یِ من ریز، مرا در خود بسای که پوشیده از خزه‌یِ نام‌ام.
(از «نزدیک آی»)

می‌خواهد پوسته‌یِ انسانیِ خود را بیفکند و عریان در آفتاب دراز کشد،
زیرا «خزه‌یِ نام‌ها»، یعنی زبان، که جهان را می‌نامد و «انسانی» می‌کند، در
عینِ حال خاموشیِ ازلیِ چیزها را می‌آشوبد و در نبردِ «نیک و بد» گردد-و-
غباری بر پا می‌کند که مانع دیدارِ چیزها در عریانی و معصومیتِ ازلی‌شان
است. او می‌خواهد در کنارِ آن معشوقِ ازلی، که شاعران همه با آن نرد
عشق باخته‌اند، بیارامد و در مشاهده‌یِ زیباییِ زاده‌هایش غرق شود. اما
هنوز با او در جنگ-و-گریز است. با تمام وجود به سوی او کشیده
می‌شود، اما از مغاک‌هایِ بلعنده‌یِ درونِ او نیز هراسان است و از تاریکیِ
فراپشتِ او:

آبی بلند را می‌اندیشم و هیاهویِ سبزِ پایین را.
ترسان از سایه‌یِ خویش به نی‌زار آمده‌ام.
تهیِ بالا می‌ترسند و خنجرِ برگ‌ها به روان فرومی‌رود.
دشمنیِ کو تا مرا از من برکنند... (از «خوابی در هیاهو»)

و پایانِ سخن در این دفتر، در شعرِ «محراب»، کوتاه و گویا عرصه‌یِ
تجربه‌یِ تازه‌یِ او را بیان می‌کند که از روحیه‌یِ عرفانیِ او حکایت دارد.

تهی بود و نسیمی
سیاهی بود و ستاره‌ای
هستی بود و زمزمه‌ای
لب بود و نیایشی.

«من» بود و «تو»یی.

نماز و محرابی.

دفترِ شرقِ اندوه در همان سالی منتشر می‌شود که آوارِ آفتاب منتشر شده است (۱۳۴۰). عنوانِ شعرهایِ این دفتر رمزی و غریب اند و حکایت از نفوذِ بسیارِ ادبیاتِ بودایی در سپهری دارند: روانه؛ هلا؛ پادمه؛ چند؛ هایی؛ شکپوی؛ نه به سنگ؛ و؛ نا؛ پاراه؛ شیطان هم؛ شورام را؛ bodhi... وزن‌هایِ رقصان مانند وزن‌هایِ دیوانِ شمس را به کار می‌گیرد و سخن‌اش به شطح‌هایِ صوفیانه می‌ماند، اما عنانِ وزن را نمی‌تواند نگاه دارد. به طورِ کلی، این دفتر از نوعی تجربه‌ی دینی و عرفانی حکایت دارد:

اینجاست، آید، پنجره بگشاید، ای من و دگر من‌ها:

صد پرتو من در آب... (از «چند»)

سرچشمه‌ی رویش‌هایی، دریایی، پایانِ تماشایی.

تو تراویدی: باغ جهان تر شد، دیگر شد...

تاریکی پرواز ای، رؤیای بی‌آغاز ای، بی‌موج ای، بی‌رنگ ای

دریای هماهنگ ای!... (از «هایی»)

اما روی هم رفته هیچ‌یک از این تجربه‌هایِ موزونِ او از نظرِ شعری کامیاب نیست:

باد آمد، در بگشا، اندوه خدا آورد.

خانه بروب، افشان گل، پیک آمد، مژده ز «نا» (از «نا»)

در «شور-ام را» باز چیزی مانند ترنم‌هایِ مولوی در دیوانِ شمس به چشم

می خورد و نوعی احساس عرفانی و نوعی کشش تجربه‌ی دینی، اما خام،
در ماورای کنشت و کعبه و بتخانه و دیر:

من ساز ام: بندی آواز ام، برگیر-ام، بنواز-ام، بر تار-ام زخمه‌ی
«لا» می زن، راه فنا می زن.

...

قرآن بالای سر-ام، بالیش من انجیل، بستر من تورات
و زیرپوش ام اوستا، می بینم خواب:
بودایی در نیلوفر آب.

شعر bodhi می باید گزارش کاملی از تجربه‌ی او با بودائیت و اشراق
بودایی باشد:

آنی بود، درها وا شده بود.
برگی نه، شاخی نه، باغ فنا پیدا شده بود...
خاموشی گویا شده بود

...

زیبایی تنها شده بود.
هر رودی دریا
هر بودی بودا شده بود.

در شعرهای این دفتر به فشردگی و کوتاهی خاصی در بیان می رسد که
شاید نشانه‌ی نفوذ فرم هایکوی ژاپنی در او باشد. از جمله شعر «گزار» او
چهار سطر بیشتر ندارد:

باز آمدم از چشمه‌ی خواب، کوزه‌ی تر در دست ام.

مرغانی می خواندند. نیلوفر وا می شد. کوزه‌ی تر بشکستم.
در بستم
و در ایوان تماشای تو بنشستم.
در شعر «تنها باد» مکاشفه‌ای زیبا دارد:

سایه شدم و صدا کردم:
کو مرز پریدن‌ها، دیدن‌ها
کو اوج «نه من»، درّه‌ی او
و ندا آمد: لب بسته پیو...
از صخره شدم بالا. در هر گام، دنیایی تنها تر، زیبا تر.
و ندا آمد: بالاتر، بالاتر!
آوازی از ره دور: جنگل‌ها می خوانند؟
و ندا آمد: خلوت‌ها می آیند...
«او» آمد، پرده ز هم و اباید، درها هم.
و ندا آمد: پرها هم.

گروه شعرهای بعدی این دفتر کمابیش در همین حال-و-هواست، اما چندان پخته نیست.

در شرق اندوه است که «شرق» را یکسره کشف می‌کند. تمامی کتاب بویی از تجربه‌های بودایی دارد با حال-و-هوا و رنگی از عرفان مولوی، اگر چه هیچ‌جا اشاره‌ی آشکاری به آن نیست.

و اما، سرانجام، سپهری در دو منظومه‌ی بلند صدای پای آب و مسافرو سپس در دفتر حجم سبز است که به اوج شکوفایی شاعرانه و زبان و دید مستقل خویش می‌رسد. آن دو منظومه و این دفتر در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۶ سروده و منتشر شده‌اند. دفترهای پیشین شعر سپهری تجربی‌اند و از نظر زبان و شیوه‌های بیانی یکدست نیستند و از نخستین

دفتر شعر او، که سرراست زیر نفوذِ نیما و توللی ست، تا دفترهای بعدی که از دیوانِ شمسِ مولوی گرفته تا هایکوهایی ژاپنی تأثیرهای گوناگونی در آنها دیده می‌شود، با آنکه گهگاه تکه‌های درخشانی از شعر در آنها هست، روی هم رفته نایک‌دست و تجربی و در بسیاری از شعرها پُرگیره و ناپخته است. به گمانِ این نویسنده، اوجِ کارِ شاعریِ سپهری را در همین دو منظومه و در دفترِ حجمِ سبز باید دید و جایگاهی که سپهری در شعرِ روزگارِ ما یافته و چهره‌ی یگانه‌ای که از او در ادبیاتِ امروز نمایان شده و رویکردِ شعرِ دوستان در سال‌های اخیر به شعرِ او به خاطر همین دوره از کارِ شاعرانه‌ی اوست. در این دوره است که سپهری زبانِ خاص و مستقلِ خود را می‌یابد و عرفانِ طبیعت‌پرستِ او، که ریشه در بینشِ چینی-ژاپنی از طبیعت دارد، به اوجِ روشنیِ خود می‌رسد و اینجاست که سپهری در مقامِ شاعری دارایِ دیدِ خاصِ شاعرانه و «فلسفی» یا بهتر است بگوییم حکیمانه پدیدار می‌شود.

در روزگاری که شاعرانِ نوپرداز همگی زیر فشارِ جورِ زمانه، که جویِ سیاسی بود، قیدِ تعهدِ اجتماعی و سیاسی را به گردن نهاده و شعرشان آکنده از زبان و اشاره‌ها و نمادهای سیاسی بود و پسندِ همگانی، بویژه پسندِ نسلِ جوان، چنین فضایی را نیرو می‌داد و بازارِ شعرِ متعهدانه را گرم می‌کرد، سپهری سازِ تنهاییِ خود را می‌نواخت که تنها گروهِ اندکی می‌پسندیدند. اما سپهری که هنرمندی وارسته و آزاده بود راهِ خود را می‌رفت و کارِ خود را می‌کرد و اعتنایی به پسندِ زمانه نداشت و مانند هر هنرمندِ اصیلی کاری عَرَضه می‌کرد بی‌آنکه انتظاری داشته باشد. تا آنکه زیر-و-بالا شدنِ روزگار پس از مرگِ او شرایطی را فراهم آورد که کالای او هم خریدارانِ خود را یافت و حتّا تبِ روی آوردن به شعرِ او سخت بالا گرفت و یکی از چهره‌های همیشگیِ هنر و شعرِ دورانِ ما شد.

من در مقاله‌ای پیش از این به شعر سپهری در دوره‌ای که اشاره کردم پرداخته‌ام و آنگونه بینش، به اصطلاح، «فلسفی» یا عرفانی طبیعت‌ستا را که او عرضه کرده است، بازنموده‌ام و اینجا قصد آن ندارم که دوباره به این مطلب بپردازم. اما از نظر دنبال کردن سیر پرورش بینش شاعرانه‌ی او تنها بر این نکته باز تکیه می‌کنم که سپهری در دو منظومه‌ی صدای پای آب و مسافر بینش عارفانه‌ی خود را از زندگی و هستی بیان می‌کند. در این دو منظومه او شاعر و نقاشی‌ست که در عالم بیرون و درون گرد جهان گردیده و در سیر-و-سلوک معنوی خویش به سرمنزلی رسیده و سرانجام بینش و حکمت زندگی خویش را بیان می‌کند؛ بینش و حکمتی که یکپارچه شاعرانه و هنرمندانه است. زبان شعر سپهری در این آثار از پیچیدگی‌ها و ایمازهای گنگ بسیاری از شعرهای گذشته رها شده و کمابیش روشن و شفاف است و آرامش درونی او در این حالت شهود عرفانی از طبیعت و ستایش طبیعت، در زبان شاعرانه‌ی او بازتاب یافته است و سرانجام میان بینش و زبان او ترازوی برقرار شده است.

سپهری در حجم سبز سرانجام در سرزمین آرمانی خویش است و آن ملکی فراغت و آرامش را پس از تب-و-تاب‌های بسیار یافته و از آنجا، در کنج تنهای خویش در سکون و آرامش و زیبایی طبیعت، با دیگران سخن می‌گوید. در این بهشت جهانی و زمینی و طبیعی با آرمیدن در کنار همه‌ی چیزهای خوب و با چشیدن مزه‌ی دم‌های زیبای یگانگی با طبیعت به ژرفنای خوشی و خرسندی می‌رسد و با خود و جهان در حالت آشتی است. در این حالت آشتی با هستی و همه‌ی فرامودهای آن، همه چیز تنها از آن جهت که هست خوب انگاشته می‌شود و «خوب» یعنی زیبا. و آنجا که خوبی و زیبایی یکی می‌شوند جنگ «نیک و بد» از میان برمی‌خیزد. در دفتر حجم سبز است که زیباترین سرآغازهای شعر او و ناگهانی‌ترین اشراق‌های شاعرانه را در کار او می‌یابیم: «گوش کن، دورترین مرغ جهان می‌خواند.» «کفش‌هایم کو؟ چه کسی بود صدا زد

سهراب؟» سرآغازهایی که یکباره ما را از جهان پُرجنگ- و جدالِ خود می‌کند و به فضاهایِ دوردستی می‌کشاند که در آن شاعری در دلِ طبیعت، در کنارِ درخت و مرغ و ماه و جویبار، ما را به لطیف‌ترین لحظه‌های تجربه‌ی شاعرانه‌ی زندگی و هستی فرامی‌خواند. باری، این دو منظومه و یک دفتر شعر در میانِ ادبیاتِ امروز ما اثری ست بی‌مانند که سپهری را در مقام شاعری یگانه به همه شناسانده است.

اما در موردِ آخرین دفتر شعر سپهری، یعنی *ما هیچ*، ما نگاه باید اقرار کنم که من این دفتر را نه می‌فهمم و نه دوست دارم. به نظر می‌رسد که سپهری در دورانی که این شعرها را سروده از آن حال- و- هوایِ ساده‌ی طبیعی و در عین حال آمیخته با نوعی درنگِ عارفانه جدا شده و حسی که آنگونه طبیعت را می‌چشید و می‌بوید، حساسیتِ خود را از دست داده و به نوعی گُلّی‌گوییِ بسیار انتزاعی می‌افتد که هم زبان و ایماژها و هم اندیشه‌ی آن بسیار انتزاعی است. آن حضورِ بساویدنیِ سنگ و گیاه و ستاره جایِ خود را در شعرهایِ آخرین به نوعی حضورِ مثالی و تجریدی می‌دهد و زبانِ شعر هم بسیار زُمخت و ناهموار و حتّا ناهنجار می‌شود و شعرهایی می‌بینیم بسیار دور از آن زلالیِ زبان و اندیشه‌ی مسافر و صدایِ پایِ آب و حجمِ سبز، که کلافِ درهم پیچیده‌ی زبان و ایماژهایِ آن را از هم نمی‌توان گشود. به نظر-ام می‌رسد که سپهری در این شعرهایِ آخر به بن‌بست رسیده و در کارِ شاعرانه‌ی خویش ناکام است.

یک نکته‌ی کلّی در موردِ شعر سپهری این است که شعر او از اساس بر ایماژ تکیه دارد و حسّ شاعرانه‌ی زبان در آن کم است. یعنی سپهری هرگز صنعتگریِ زبانی و هنریِ شاعرانه و یا بهره‌گیری از ویژگی‌هایِ استتیکِ زبان را در کار نمی‌آورد و شعر او هرچند از نظر ایماژ قوی‌ست، اما بر رویِ هم از جهتِ زبان کم‌توان است و علّتِ آن هم شاید کمیِ آشنایی و انیسِ سپهری با شعرِ کلاسیکِ فارسی بوده باشد، یعنی شعری که بنیادِ آن بیشتر بر کاربردِ زبان و بهره‌گیری از ظرافت‌ها و چَم- و- خَم

آوایی و معنایی آن است و ایماژ در آن کمتر نقش را دارد. این همه تکیه بر ایماژ، که تأثیر شعر اروپایی در شعر نو فارسی ست، شعر سپهری را با بستر اصلی زبان فارسی رابطه‌ای استوار نمی‌بخشد و به همین دلیل چه بسا شعر سپهری ترجمه‌پذیرترین شعر فارسی به زبان‌های دیگر باشد.

هنر و بینش

درنگی در یک اثر از کورنلیس اِشر

موریتس کورنلیس اِشر (زاد ۱۸۹۸ - مرگ ۱۹۷۲)، نقاش هلندی، هنرمندی ست شگفت. وی به یاری خیالپردازی بسیار نیرومند و استادی در تکنیک، کاری را در نقاشی می‌کند که در هیچ هنر دیگری، به گفته‌ی او، ممکن نیست. ریاضیدانان و فیزیکدانانِ بزرگِ قرن، همچون گودل، او را نقش‌پردازِ ایده‌های پیشرفته‌ی ریاضی و فیزیکِ مدرن می‌دانند. آنچه در گروهی از آثار وی بیننده را به شگفتی می‌افکند مهندسیِ او برای نشان دادنِ بُعدهایِ گوناگونِ اشیاء است. بیننده‌ای که دفترِ مجموعه‌ی آثارِ او را پیش روی دارد، در نخستین نگاه، خود را با نقاشیِ روبرو می‌بیند که اندیشه‌گریِ ژرف؛ نقاشی که مسائلِ ساختمانِ کیهان و نیز مسائلِ هستی‌شناسیک همچون نسبتِ «اضداد» او را به خود درگیر می‌دارد. و او به زبانِ نقاشی و طرح‌ریزی و قدرتِ خیالِ شگفتِ خود، این مسائل را به زبانِ تصویر بیان می‌کند. موضوعِ بسیاری از آثارِ او «بی‌نهایت» است و چه بسا تنها او توانسته باشد «بی‌نهایت» را، که مفهومی ست تصوّرناپذیر، تصویر کند، و آن را به صورتِ شکل‌هایِ ریتم‌دار و تکرارشونده و بازگردنده بر رویِ سطحی که حالتِ گره‌ای یا اُستوانه‌ای را می‌رساند،

نمایش دهد؛ شکل‌هایی که با تکرار و بازگردندگی خود مضمون حلقه‌وار ازلیت و ابدیت و کرانمندی و بی‌کرانگی را نشان می‌دهند. در بیشتر این‌گونه آثار او، یک مضمون دیگر نیز فراوان دیده می‌شود و آن وحدت ضدهاست. به این صورت که، برای مثال، بر روی سطحی که شکلی گره‌ای را می‌رساند، فرشته‌ها و دیو‌هایی را می‌بینیم که تنگاتنگی هم فضا را پُر کرده‌اند و بر روی سطح گره‌ای، هرچه دورتر می‌شوند، کوچکتر می‌شوند و چنان فضا را پهلوی به پهلوی پر کرده‌اند که هر یکی همچون وجه منفی یا خلاء آن دیگری به نظر می‌آید. و بدینسان، گویی می‌خواهد نشان دهد که آنچه از دید ارزشگذاری اخلاقی یا بینش همگانی ما همچون اضداد آشتی‌ناپذیر می‌آید که با یکدیگر یکجا گرد نمی‌توانند آمد، در حقیقت، حالتی از آکندگی و تهیگی یا نسبت «مثبت» و «منفی» است که تعیین «مثبت» یا «منفی» نیز در این میانه کاری یکسویه و مربوط به دیدگاه و ارزشگذاری ماست. زیرا آنچه از دیدگاهی یا نسبت به موجودی منفی است از دیدگاهی دیگر یا نسبت به موجودی دیگر «مثبت» تواند بود و در چشم‌اندازی بزرگ وجود هر یک شرط ضروری وجود آن دیگری است. در این دسته از آثار او دیوها و فرشته‌ها، غازه‌های سفید و سیاه، ماهی‌ها و پرنده‌ها، کشتزارها و پرنده و آسمان، با ریتم‌هایی حساب شده و ظریف، جای به یکدیگر می‌سپارند و در هم می‌آمیزند و از هم جدا می‌شوند و هر یکی همچون حالتی و هاله‌ای و سایه‌ای از آن دیگری می‌شود. آثار دیگر او به نام‌های «نسبیت»، «گرانی» (ثقل)، «جهان دیگر» و جز آن‌ها، نشان دهنده‌ی بینش شگفت او درباره‌ی فضا و نسبت‌های بعدها و نیز «جهان‌های ممکن» است.

و اما، برخی از هنرسنجان، آثار اثر را بسیار خشک و مهندسانه دانسته‌اند و خالی از حال شاعرانه، و از جمله آن دسته از آثار وی را که در دهه‌های بیست و سی این قرن در دوره‌ی گشت-و-گذاری دراز در ایتالیا کشیده و در آن‌ها چشم‌اندازهای طبیعی و نمای روستاهای سیسیل را

طرح برداری کرده، از این شمار بیرون ننهاده اند. ولی، چه بسا این سخن را چندان از سر انصاف نگفته باشند. زیرا در میان آثار وی نقاشی‌هایی نیز هست که در آن‌ها دیدار شاعرانه از حالت اشیاء و چشم‌اندازهای طبیعت وجود دارد و درین کارگاه چنان ظریف و نازک خیال می‌شود که برخی از آثار او یادآور ظرافت و ژرفی نقاشی چینی و ژاپنی در دیدار طبیعت است. بینش او در نمایاندن حالت جادویی یک بنای باستانی یا یک سنجاقک یا یک تندیس، همانقدر ژرف است که آن دسته‌ی دیگر از آثار او؛ و هرچه گروه نخست به علت سردی فضای تکنیکی و القای تصویری از بیکران، گاه دلهره‌انگیز است، گروه دوم از حالتی شاعرانه و نوازشگر خالی نیست. و همگی حکایت از آن دارند که اینجا چشمی بی‌همتا برای دیدن آن جنبه‌های «دیگر» از وجود اشیاء در کار بوده است، جنبه‌هایی که کمتر چشمی می‌بیند. این هر دو جنبه در کار او، در عین حال، نشانه‌ی کمال او در مقام یک هنرمند، یک اهل علم، یک اندیشه‌گر و شاعر است. او نقاش است، اما نقاشی برای او رسانه‌ای است که همه‌ی سطح‌ها و لایه‌های تجربه‌ی وی را از هستی می‌نمایاند. اندیشه‌ی او دیداری است و باز نمود آن نگارگرانه.

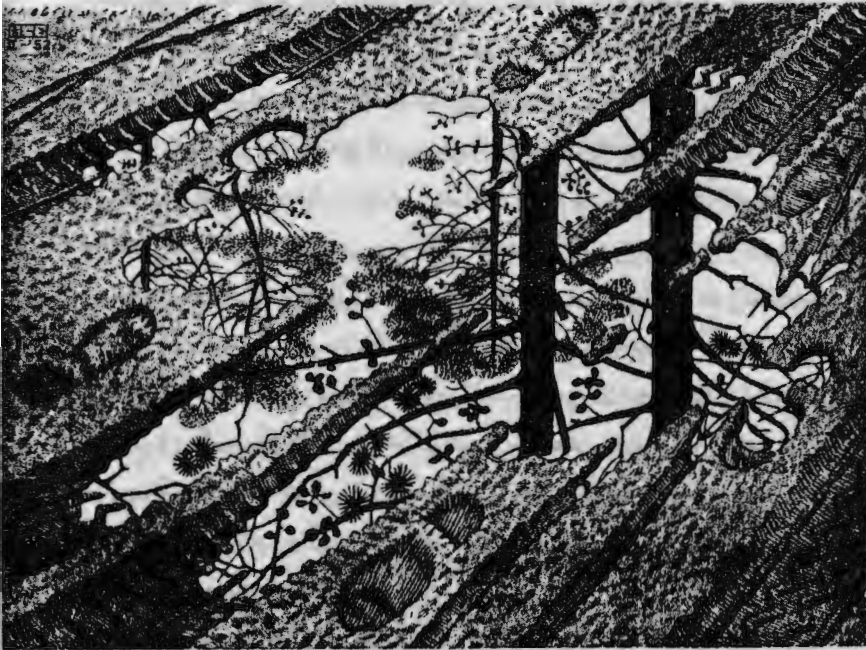


در میان دسته‌ی دوم از آثار وی اثری هست در نوع خود بی‌همتا که باریک‌نگری در آن می‌تواند ما را به گوهر بینش هنرمندانه و یا جنبه‌ای اساسی از آن رهنمون باشد. این اثر *چاله‌هرز* (Puddle) نام دارد و نقشی است از یک گودال پر از آب گل‌آلوده در متن یک جاده‌ی خاکی باران خورده که عکسی از آسمان و درختان کنار جاده در آن افتاده است. پیش از این در آثار نقاشان کلاسیک و رومانتیک نقش دریاها و رودهای خروشان و پیچ-و-تاب‌های موج‌های سرکش آن‌ها را بسیار دیده ایم؛ و دیده ایم که نقاشان چه چیره‌دستی‌ها و هنرآوری‌ها که برای نشان دادن

آن همه عظمت به خرج نداده‌اند و چه قدرت‌ها که برای به دام آوردنِ نقشِ آن موج‌های خروشان و پهنه‌ی بی‌کران در کار نیاورده‌اند. پس، نخستین پرسش اکنون این است که اینجا، در این چاله‌هرز، چه چیزی هست که چشم‌های کاونده و جوینده‌ی هنرمندی را می‌تواند به خود بخواند؟ او که می‌تواند دریا‌های خروشان را نقش زند چرا چشم به چیزی چنین «پیش پا افتاده» چون یک چاله‌هرز می‌دوزد؟ و نیز می‌توان دورتر رفت و کلی‌تر پرسش کرد که چرا قلم نقاش به کوچک‌ترین و ناچیزترین چیزها رخصت آن را می‌دهد که در کنارِ بزرگ‌ترین و چشم‌گیرترین چیزها بایستند و خودنمایی کنند؟ چه چیزی هنرمندی را به خود می‌خواند تا نقشی پایدار از هستیِ زودگذرِ خُردترین و خاکی‌ترین چیزها، مانند یک چاله‌هرز، بزند؟ چه گونه است که چشم هنرمند چیزهایی را می‌بیند یا چیزها را چنان می‌بیند که دیدِ عادیِ ما از آن محروم است، و سرانجام می‌توان پرسید که هنر چه گونه می‌بیند؟

عقلِ مشترک یا فهمِ همگانیِ بشریِ ما اشیاء را بر حسبِ تجربه‌ی مشترکی که از آن‌ها دارد می‌شناسد و می‌بیند، و سپس بر هر چیز یا پدیده نامی می‌گذارد که این «شناخت» همچون ماده‌ی معنایی در درونِ آن نام خزیده است. و این «شناخت»، در عینِ حال، ارزش‌گذاری‌هایِ بشریِ ما را نسبت به هر چیز در بر دارد، یعنی، سرانجام، «بزرگی» و «کوچکی»، «سودمندی» و «زیانمندی»، و «خوبی» و «بدی» سنجه‌ی این شناخت و ارزش‌گذاری است. به عبارتِ دیگر، فهمِ همگانیِ بشریِ ما تا آنجا و یا آن‌گونه می‌بیند و می‌شناسد که وضعِ بشریِ ما و خواسته‌ها و آرزوهایمان می‌طلبد. عینیت (ابژکتیویته)، یعنی شناختِ هر چیز چنانکه هست و باز نمودنِ آن چنانکه هست، کاری است بسیار دشوار و چه بسا ناممکن.

دیدِ روزمره‌ی ما از آنجا که از نیازهایِ ما مایه و جهت می‌گیرد، تا آنجا چیزی را می‌بیند و بر آن خیره می‌شود که نیازها و خواهش‌هایِ ما آن را جهت می‌دهد. ازینرو، ما بسیاری چیزها را نمی‌بینیم و یا نگاهِ ما به جای



چاله هرز

دیدن بر رویِ اشیاء می‌لفزد (این حکم در موردِ شنوایی نیز به کار است).
نگرشِ نیازمندانه‌ی ما به ارزش چیزها سبب می‌شود که کمایش آنچه را
که در دسترس و پیرامونِ ماست جز با نگاهی گذرا نبینیم. همیشه چیزی
چشمِ ما را خیره می‌کند که کمتر دیده باشیم یا ندیده باشیم یا نیازی ما را
به سویی آن کشیده باشد. یک تکه الماس بسی زود نگاهِ ما را به خود
می‌خواند، اما یک تکه سنگ بسی دیر. نگاهِ نیازمندانه‌ی ما را همیشه
ذهنیتِ سود-و-زیان‌اندیشِ ما در پیرامونِ مان می‌گرداند. به همین دلیل،
آنچه در پهنه‌ی تصرف و اختیارِ ما ست کمتر توجه و کنجکاوی
برمی‌انگیزد تا آنچه از این پهنه بیرون است. این گونه نگرستن که چیزها را
از جهتِ نیازِ ما در دایره‌ی دید و توجهِ ما قرار می‌دهد، تنها در همین دایره

به چیزها امکانِ خودنمایی می‌دهد. برخوردِ روزمره‌ی ما با اشیاء آن‌ها را، بر حسبِ نوعِ نیاز و نگرشی که به آن‌ها داریم، در یکی از امکاناتِ وجودی‌شان، در یک نمود از وجودشان، در ذیلِ یک نام، برای ما پدیدار می‌کند و از دیگر نمودهای هستی‌شان بی‌خبر می‌گذارد.

و اما دیدِ دیگری نیز هست که می‌کوشد راهِ خویش را به عینیتِ ناب بگشاید و با چیرگی بر عواملِ نفسانی و روانی، که سدِ راهِ دست یافتن به عینیتِ شناخته می‌شوند، یعنی با کنار نهادنِ احساس‌ها و عاطفه‌ها و خواهش‌ها و آرزوها و ترس‌های بشری چشمِ خویش را به چیزها چنان‌که هستند - نه چنان‌که ما آرزومند ایم باشند و نه چنان‌که باید باشند برحسبِ احکامِ اخلاقیِ ما - بگشاید، و آن علم است. در این نگرش چیزها، همچون موجوداتی قائم به ذات، جدا از نمودشان برای ما یا میل‌ها و آرزوهای ما در برخورد با آن‌ها انگاشته می‌شوند، و وظیفه‌ی علم آن است که از کژنماییِ بیناییِ بشری - که علتِ آن را خواست‌ها و آرزوها و عاطفه‌های بشری می‌دانند - هر چه بیشتر بکاهد تا به شناختِ شیء، آنچنان‌که در ذاتِ خویش هست، هرچه نزدیکتر شود. به عبارتِ دیگر، علم بیش از هر رهیافتِ بشریِ دیگر به چیزها، در پیِ شناختِ میانجی و فارغ از ارزش‌گذاری‌ست؛ در پیِ نوعی شناخت به خاطرِ شناخت، شناخت «به خاطرِ نفیس علم» و فارغ از هرگونه خواست و آرزوی نهانیِ بشری. یعنی برخوردی به هستی (یا به مجموعه‌ی باشندگان به نام هستی) با نوعی اخلاقِ زاهدانه که، به گفته‌ی نیچه، بر آن است که «از چیزها هیچ نمی‌خواهد مگر آنکه همچون آینه‌ای صد چشم در برابرِشان دراز کشد». اما، سرانجام، ما تا کجا مجاز ایم که چیزها را چنان‌که هستند در ذاتِ خویش و بی‌کم-وکاست بشناسیم؟ زهد و ریاضتِ علمی و دقیق‌تر کردنِ هرچه بیشترِ ابزارهایِ شناخت تا کجا می‌تواند رخنه‌ای به درونِ شیء بگشاید و ما را از این روزن به درونِ ببرد و آنچه هست را چنانکه هست به ما بشناساند و آن «تشنگیِ دانش» را، که ارسطو در ما می‌شناخت، سیراب

کند؟ آیا اینجا هم انگیزه یا خواست و آرزوی دیگری جز این در میان نیست؟ پارسایی علمی تا کجا حقیقت دارد و از کجا زهدِ ریایی بشری به شمار می‌آید؟ درست است که در این راه نیرو و نبوغ بخشی از درخشان‌ترین و پارسامنش‌ترین مردمان صرف شده است، اما از آنجا که این علم نیز، سرانجام، علمی بشری است و از آن بشر، و انگیزه‌ای انسانی بدان نیرو و جهت می‌بخشد، سرانجام، آیا نه آن است که در پس آن بزرگترین آرزوی نهانی بشری، یعنی خواستِ چیرگی تمام بر طبیعت، و آرزوی رستگاری از دامِ طبیعت با چیرگی نهایی علمی بر آن، نشسته است؟ دعوی پارسایی، یعنی بریدنِ مطلق از طبیعت و بدل شدن به موجودی یکپارچه اخلاقی و روحانی و فرشته‌آسا و فرشته‌خو، چه با انکارِ طبیعت به شیوه‌ی زاهدانه‌ی قرونِ وسطایی چه با چیرگی «روح علمی» بر مادیتِ بری از هشیاری و اخلاقیِ طبیعت، به عبارتِ دیگر، دعویِ بشر برای بدل شدن به موجودِ روحانیِ محض و «ماوراء» طبیعی، از یک ریشه آب می‌خورد، و چه بسا طبعِ فزونخواهِ بشری است که در پس نقاب‌های زهد و اخلاق و علم کویس «لَمَنْ الْمُلْکِ» می‌زند.

و اما، در این میانه قلمرو دیگری نیز از شناخت و بازنمودِ چیزها برایِ بشر هست و آن قلمرو هنر است، که حسی است و هرگز داعیه‌ی بریدن از طبیعت یا چیرگی بر آن را ندارد، اما در کارِ شناخت و بازنمودن نیز هست. هنر نیز به ما می‌گوید که چیزها چه‌گونه‌اند. هنر نیز می‌شناساند، اما از راهی دیگر و با ابزارهای ویژه‌ی خویش. گفته‌اند که هنر چیزها را با عواطف و هواهای نفسانیِ بشر می‌آمیزد و سپس آن‌ها را فرامی‌نمایاند، یعنی چیزیِ نفسانی به جهان و اشیاء می‌افزاید. معنای این گفته آن است که هنر با درآمیختن و افزودنِ آن چیزِ نفسانی نمایی یکسویه و جانبدار، و در نتیجه، کث‌یا خودسرانه، از اشیاء و جهان را به ما می‌نمایاند و هرگز نمی‌تواند آن‌ها را چنان که هستند، در عینیت یا حقیقتِ خویش، ببیند و بشناساند. باید گفت که اینجا روان‌شناسی بیش

از اندازه درباره‌ی هنر داوری می‌کند، حال آنکه علم را یکسره بیرون از قلمرو شناخت و داوری خود می‌داند. یعنی، از پای نهادن به دایره‌ی «عقلِ ناب» یا «عقلِ نظری» می‌پرهیزد، زیرا در اینجا چیزی را در کار شناخت می‌بیند که از هر گونه آلودگی و آمیختگی با طبیعت (یا با طبع بشری) بری است. اما باید گفت که اگر در هنر روان و نفسانیات بشری خود را ناب و بی‌پرده اما پالایش یافته و برکشیده به ساحه اخلاقی نشان می‌دهند، در قلمرو علم روان و نفسانیات بشری نهفته و در پرده دست اندر کار اند و چه بسا به سبب راندگی و نهفتگی از دست یافتن به ساحه عالی‌تر باز می‌مانند؛ و علم، سرانجام، چه بسا بازیچه و وسیله‌ی سرکش‌ترین غرایز بشری و شورِ بی‌امانِ او برای چیرگی بر طبیعت می‌شود.

ولی اگر از این «روان‌شناسیِ دانش» بگذریم و کند-و-کاو در زهدِ ریایی بشری را فروگذاریم، می‌توانیم گفت که علم و هنر رهیافت‌هایی بشری به جهان اند که می‌شناسند و می‌شناسانند، اما فرقِ شناسایی‌شان در روشِ آندوست و فرقِ روش‌شناسی (متدولوژی) آندواز هستی‌شناسی (اُتولوژی)‌شان مایه می‌گیرد. و اینجا کوتاه و گذرا اشاره کنیم که هیچ روش‌شناسی فارغ از یک هستی‌شناسی نیست که در زمینه‌ی آن آشکار و پنهان قرار گرفته است. علم حقیقتِ اشیاء را در کلیتِ شان می‌جوید و در هر چیزی همچون فردی از نوع می‌نگرد و در کاوش و آزمودنِ هر فرد در پی شناختِ ویژگی‌های کلی و نوعی آن است. به عبارتِ دیگر، علم، سرانجام، در پیِ یک و همان در ذاتِ اشیاء است. یعنی آن جوهرِ ثابت و همیشگی و همه‌جایی که در ذاتِ خویش با خویش یگانه است و یک چیز، اما در حالتِ نمود برای ما چه بسا گوناگون یا بسیار گونه می‌نماید. علم در پیِ آن کلیتِ ثابت در اشیاء، در «ایده»‌ی ازلیِ اشیاء به معنای افلاطونی کلمه یا «جوهر» به معنای ارسطویی آن است، و اگر چه منکرِ وجودِ ایده و جوهر نیز باشد، باز در آزمایش‌ها و واری‌های خویش از

ویژگی‌های اشیاء، در پی یافتن آن نمودهای نوعی ثابتی ست که سرانجام دلالت بر وجود جوهر ثابتی در اشیاء دارد که نمودهای همیشگی و ثابتی را می‌انگیزد.^۱

اما در هنر، اشیاء نه در حقیقت ثابت و ازلی و ابدی خویش، بلکه در نمود میانجی خویش پدیدار می‌شوند. اینجا هستی شیء چیزی جز همان نمود آن در ما و برای ما نیست و «شیء در ذات خود» چنانکه در ذات خویش و جدا از نگرش ما هست، جایی ندارد. اینجا هیچ شیء ای هستی قائم به ذات و مستقلی جدا از حضور خویش ندارد، و در «حضور» است که رابطه‌ی دوسویه میان شیء و نگرنده و شناسنده برقرار می‌شود و «عین» و «ذهن» از یکدیگر جدایی ناپذیر می‌شوند. در این نگرش آن یک و همان‌ای که ما در شناخت روزمره یا در شناخت علمی می‌شناسیم (که اصل فلسفی و منطقی آن اصل همانستی identity است) و آن را در ذیل یک نام - نامی که به هر چیز می‌دهیم - خلاصه و آشنا می‌کنیم، می‌تواند در هر آن یا نمودی از خویش چیزی دیگر یا چیزی تازه یا جلوه‌ای تازه از یک ذات باشد و بنماید. هنرمندی و حیث هنرمندی همین آمادگی برای دریافت جلوه‌هاست و در این دریافت «بود» از «نمود» جدا نیست. در هستی‌شناسی هنرمندانه چیزها به یک و همان، یعنی ذات پایدار و بیرون از زمان و مکان و جدا از جلوه و نمود خویش، به یک ایده یا جوهر فروکاسته نمی‌شوند. ازینرو، هر چیز در هر تجربه، در هر برخورد می‌تواند چیزی جز آن باشد که در تجربه‌های پیشین و به‌ویژه در

۱. دست‌کم می‌توانیم گفت که تا پیش از پیشرفت‌های شگرف علم فیزیک نظری و آزمایشگاهی و پیدایش نظریه‌ی نسبیت و پژوهش‌های آزمایشگاهی در زمینه‌ی «ذرات نخستین» که پایه‌های شناخت‌شناسی علم کلاسیک را به لرزه انداخته است، علم بر چنین احکام ضمنی اُتولوژیکی تکیه داشته، و هنوز هم آن حکم‌ها مبنای باورهای «علمی» عامه است.

تجربه‌های روزمره و همگانی و مشترک بوده است. تازگی رمز شناخت و بازنمایی هنرمندانه است. داشتن چشمی و گوشی برای دریافت تازه‌ها و باز نمودن‌شان، گوهر آفرینش هنری است. آن کس که در هیچ چیز چیزی تازه نمی‌بیند و هر چیز را یکبار برای همیشه، به یک شناخت و تعریف کلی فرومی‌کاهد و هر چیز را در ذیل یک نام می‌شناسد - خواه تعریف شناخت او همان شناخت همگانی یک جماعت یا جامعه‌ی انسانی باشد یا آن شناخت و تعریف مشترکی که نام «شناخت علمی» را یکبار برای همیشه بر خود می‌نهد - از دید و شناخت هنرمندانه بی‌بهره است. به همین دلیل، در روان هنرمندانه چیزی ناهمگانی و یگانه و شخصی، چیزی «غیر اجتماعی» هست، که آن را از دیگران جدا و ممتاز می‌کند و همین منش است که به او امکان آن را می‌دهد که چیزهای تازه و یگانه را ببیند و بشناسد و بشناساند. ازینرو، در هر اثر هنری اصیل و ممتاز آن یگانگی و امتیازی دیده می‌شود که از بینش و منش ویژه‌ای سرچشمه گرفته است، چنان‌که هر چه از این ویژگی و یگانگی به سوی همگانیت بگراید، از ارزش آن کاسته می‌شود (و در مورد بینش والای علمی نیز می‌توان گفت که در آن نیز چیزی از این خصلت و منش هنرمندانه وجود دارد).

به فرق میان شناخت علمی و بینش هنری از یک دیدگاه دیگر نیز می‌توان نگریست: شناخت علمی با کوششی که برای شناساندن هر چیز در ذیل یک نام و یک تعریف - با یک فرمول - و دادن جایگاهی ثابت و همیشگی به آن در دستگاه ذهنی ما دارد، با این شناخت، سرانجام، در پی آن است که اراده‌ی ما را بر اشیاء و طبیعت در کل فرمانروا کند. علم نیز حاصل خواست ما برای شناختن و فرمانروا شدن از راه شناخت است و خواست ما چیزها و جهان را چنان می‌خواهد که در اختیار او و در دایره‌ی دست‌یازی او قرار داشته باشند. ازینرو، در زیر فشار این خواست است که همه چیز می‌باید همچون چیزی کلی و تعریف شده و فروکاسته به یک ایده یا یک نام یا یک فرمول، شبح‌وار به جایگاه خویش در قفسه‌ی

طبقه‌بندی‌های علمی بخزد و تنها هنگامی حضور و وجود خویش را نمایان کند که ما او را فراخوانده باشیم. و آن قفسه‌ی طبقه‌بندی‌ها نیز، سرانجام، می‌باید همان نظامی از جهان باشد، یا به عبارت دیگر، جهان می‌باید - همچون غولی که علاءالدین در شیشه کرد - چنان خود را فراهم آمده و کوچک و «تعریف شده» کند که سراپا در قفسه‌ی طبقه‌بندی‌های ما جایگیر شود. شناخت علمی، در نهایت، می‌باید آن افسونی باشد که این غول را به غلام کمرسته‌ی اراده‌ی بشری ما بدل می‌کند. اما در هنر و شناخت هنری چیزها فرمانگزار اراده‌ی ما نیستند و در شرایط تعیین شده به دست ما به صحنه‌ی آزمایش نمی‌آیند، بلکه آزادانه جلوه می‌کنند و این دستگاه حسّاس درونی ماست که نقش‌پذیر آن‌هاست. در اینجا نه اراده‌ی گُشگر (فَعَال) بلکه احساس گُنش‌پذیر در کار شناخت است.

علم هیچ‌گاه با حیرت یا خیرگی یا شیفگی به آنچه در دایره‌ی شناخت خویش درآورده و در انبان خویش انباشته است، بازپس نمی‌نگرد و آنچه در او حیرت یا کنجکاوی برمی‌انگیزد ناشناخته‌هاست. چنان است گویی که با این «شناخت» حکم مالکیت چیزها برای ما صادر شده و با این حکم و امکان دست‌یازی، ذهن ما در جست‌و-جوی دستیافت‌های دیگریست؛ همچون شیخی که دیگر زیبایی زنانِ حرمسرای خویش را نمی‌بیند و در طلب زیبایی‌ها و زیبارویان تازه‌ای‌ست. در زندگی روزمره نیز همین‌گونه است. آنچه داریم و از آن ماست در ماکثر شوق برمی‌انگیزد و آنچه خواهان ایم آن چیزهایی‌ست که از دایره‌ی داشت ما بیرون است.

اما، با این دستیافت‌ها و مالک شدن‌ها چه چیزی را از دست می‌دهیم؟ کدام امکانِ رویارویی و شناخت است که به‌سادگی از یاد می‌رود؟ افلاطون می‌گوید: فلسفه از حیرت در ساده‌ترین چیز آغاز می‌شود. اما شگفتی کار در این است که دیدنِ ساده‌ترین چیزها، در عین حال،

دشوارترین کار است. ساده‌ترین چیز همانا دشوارترین چیزی را با خود و در خود دارد که دشوارترین و ناگشودنی‌ترین گرهی است که اندیشه در پیش روی دارد و می‌تواند در برابر چشم بینای انسانی بگذارد. و آن این پرسش است که هستی چی است؟ چرا چیزی هست به جای آنکه نباشد؟ چه کسی می‌تواند در ساده‌ترین و فرادست‌ترین چیز دوردست‌ترین و دشوارترین مسأله را ببیند؟ اینجا آن مرز مشترکی است که تفکر و هنر باهم دارند، و به همین دلیل، هنر می‌تواند شایستگی آن را داشته باشد که عالی‌ترین وسیله‌ی بیان آن چیزی باشد که تفکر در عالی‌ترین ساحت خویش با آن روبروست. علم می‌خواهد ما را مالک الرقاب جهان کند، اما هنر می‌تواند ما را همچنان در ساحت شیفگی و خیرگی نخستین به ساده‌ترین چیز و در ساحت پرسش نخستین و انجامین نگاه دارد و ما را به ذات بشری خویش و محدودیت آن بازگرداند و داعیه‌های «خداگونگی» را در ما بشکند. در هنر و با هنر است که ساده‌ترین چیزها - که در برابر نگاه لغزان ما در انبوهی چیزها گم می‌شوند - رخصت آن را می‌یابند که دیگر بار در دایره‌ی دید ما درآیند، دور-ریختنی‌ترین چیزها، از یادرفته‌ترین چیزها، یک کومه‌ی ویرانه، یک جفت پوتین کهنه، یک بوته، یک سنجاقک، یک پرنده‌ی کوچک، چند کلاغ بر یک شاخه در ماهتاب، همگی شایستگی آن را می‌یابند که از نو دیده شوند و «آنی» دیگر از هستی خویش را بنمایانند و از گم‌گشتگی خویش در میان انبوهی هستان به‌در آیند. زیرا اینجاست که کوچکی و بزرگی از میان برمی‌خیزد و هر چیزی تنها از آن جهت که هست و چیزیست دیگر در میان چیزها، حق آن را می‌یابد که خود را بنمایاند.

اینجاست که اِشِر دست ما را می‌گیرد و به سیاحت در یک جاده‌ی خاکی باران‌خورده می‌برد و چشم‌مان را به یک چاله‌هرز می‌دوزد تا از نو

در چیزی بنگریم که «پیش پا افتاده‌ترین» چیز است و آن را چیزی ببینیم که تاکنون ندیده ایم، یعنی آینه‌ای در پیش پای که عکس ماه و درختان در آن افتاده است. و اگر بهتر در آن بنگریم، در دلِ فروافتادگی و ناچیزی خاکی آن ژرفنایی را می‌بینیم که درختان بلند و ماه و ژرفنا و پهنای بی‌کران آسمان را در آغوش گرفته است. در پیرامونِ این آینه نشانه‌های گذر آدمیان را می‌بینیم که همه بی‌اعتنا از کنار آن به سوی هدفی و سرمنزلی رفته‌اند. یکی با دوچرخه، یکی با اتومبیل، یکی با موتورسیکلت و کسانی نیز با پای پیاده از کنار آن چنان گذشته‌اند که نخواسته‌اند به گِل - و لای آن آلوده شوند، و در این میان کامیونی نیز با چرخ‌های سنگین خود از میان آن گذشته است؛ و اینها همه حکایت از آن دارد که کسی این مشب آب و گِلِ پیش پا افتاده را به هیچ نگرفته است، زیرا که همه چشم به سویی و سرمنزلی داشته‌اند و در اینجا چیزی که ارزش دیدن داشته باشد، ندیده‌اند؛ و تنها چه بسا یک کودکِ بازیگوش، یک هنرمند که به هیچ سویی روانه نیست و با چشم‌های تیزبین و کنجکاو هر چیزی را با کنجکاو بی‌گناهانه می‌نگرد و می‌کاود به خود آن فرصت را می‌دهد که در این پیش پا افتاده‌ترین چیز نیز خیره شود و چیزی را در آن ببیند که هیچ‌کس به خود فرصت دیدار آن را نداده است. همه‌ی آنانی که از کنار و میانِ این چاله‌هرز، سواره و پیاده، گذشته‌اند از معنای وجود و ذاتِ آن گمانی و نقشی جز آن در ذهن نداشته‌اند که تجربه‌ی همگانی و روزمره‌ی بشری به آنان آموزانده است. اگر «تعریف» آن را از دیدگاهِ این ذهنیتِ همگانی و روزمره‌ی بشری بخواهیم، می‌توانیم هر واژه‌نامه‌ای را بگشاییم و در ذیلِ عنوان‌اش تعریفِ آن را بیابیم؛ تعریفی که این نام بر دوش می‌کشد و خود این نام، ذات و معنا و ارزشِ آن را از دیدگاهِ ذهنیتِ سود - و - زبان‌اندیش بشری نشان می‌دهد. این تعریف، به مثَل، به ما می‌گوید که «چاله‌هرز آبگیری‌ست کوچک که مقداری آبِ ناپاک یا گل‌آلوده در آن گرد آمده باشد». اما هیچ واژه‌نامه‌ای از آینگیِ آن، چیزی به ما نمی‌گوید و کشفِ این

«خاصیت» چیزیست که برای چشمانِ وجدانِ هنرمندانه کنار نهاده شده است؛ برای چشم و ذهنی که بیرون از دایره‌ی «سود» و «زیان» و «ارزش» ببیند و تجربه کند و یا، در واقع، چشمی و ذهنی برای کشف تازه‌ها و دیگرها داشته باشد و ارزش و معنای تازه‌ای را در هر چیز، بازابد، بیرون از قلمرو ارزش و معنای همگانی چیزها.

آیا شعر همچنان رسانه‌ی اصلی فرهنگی ما خواهد ماند؟^۱

شناسندگان فرهنگ هزارساله‌ی زبان فارسی در این نکته همراهی اند که شعر مهمترین عنصر هنری و رسانه‌ی فرهنگی در فضای فرهنگ ایرانی بوده است. ازین رو، شاعران در مرکزی‌ترین جایگاه فرهنگ ایرانی قرار دارند و توجهی که همگان، از عامه‌ی مردم تا سردمداران فرهنگی، به آنان دارند، با توجهی که به دیگر فراورندگان ادب و هنر و فرهنگ دارند قیاس‌پذیر نیست. جایگاهی که فردوسی و مولوی و سعدی و حافظ در فرهنگ ایرانی و در دل و جان مردم آن داشته اند هیچ فرهنگ‌آفرین دیگری نداشته است. هنوز هم در روزگار نو و با پدید آمدن شعر نو جایگاهی را که شاعرانی چون شاملو و اخوان و فروغ فرخ‌زاد در پهنه‌ی فرهنگ ایرانی دارند با هیچ فرهنگ‌آفرین دیگری قیاس نمی‌توان کرد.

بی‌گمان، میان شعر در مقام رسانه‌ی اصلی فرهنگی در قلمرو زبان فارسی، و ساختمان ظریف و تراش‌خورده‌ی زبان، از سویی، و ذهنیت خیال‌پرداز و شاعرانه‌اندیش قوم ایرانی، از سویی دیگر، می‌باید رابطه‌ای باشد و همین ذهنیت است که شعر را به عنوان زبان بیان احوال خود برمی‌گزیند و همین «احوال» است که خود را در بینشی شاعرانه-عارفانه

۱. متن یک سخنرانی است که اصل آن به زبان انگلیسی در سمینار J.MESA، ۱۹۹۰، در سن آنتونیو، تکزاس، خوانده شده است.

از هستی به صورت یک جهان‌بینی کمال می‌بخشد که شعر عالی‌ترین رسانه‌ی بیان آن است. به عبارت دیگر، در سیر تکوینی این بینش آنچه از مایه‌های اندیشه‌ی تحلیلی و منطقی، بویژه از راه آشنایی با فرهنگ یونانی، فراچنگ می‌آید در پی‌ریزی و افراشتن بنایی به کار می‌رود که هستی را سامانمند و ساختماندار می‌بیند، اما با رازی ناگشودنی که تنها روحی عارفانه-شاعرانه می‌تواند از آن نشانی دهد. ازینرو، آنچه، سرانجام، به نام «فلسفه» در قلمرو ذهنیت ایرانی جواز زیست و رشد گرفته آموزه‌ایست از عناصر عقلی ناب اندیشه‌ی یونانی که در مایه‌ی اندیشه‌ی شاعرانه-عارفانه‌ی ایرانی پرورده شده و سرانجام خود را در نظام اندیشه‌ی عرفان نظری پدیدار کرده است که می‌کوشد رازاندیشی سیستم‌سازی فلسفی‌ست باز در زیر فشار عرفان عاشقانه، که خود را به زبان غزل عاشقانه-عارفانه بیان می‌کند، رنگ می‌بازد و سرانجام «حال» بر «قال» پیروز می‌شود و هرگونه بحث نظری جای به تجربه‌ای از «احوال» می‌سپارد که زبانی جز زبان شطح عارفانه یا غزل نتواند داشت.

در آمیختگی زبان شاعرانه و بینش عرفانی چیزی تصادفی نیست، بلکه از نسبت ذاتی این دو با یکدیگر برمی‌آید. زیرا نگرش عرفانی و تجربه‌ی شاعرانه هر دو بر بینش شهودی و تجربه‌ی زیبایی (مشاهده‌ی جمال طبیعت و جمال حق) تکیه دارند و، بنابراین، زبان شاعرانه درخورترین بیان برای بینش عارفانه تواند بود. بیهوده نیست که «عشق» مهم‌ترین مفهوم در زبان شاعرانه-عارفانه ایرانی‌ست و جدال «عشق» و «عقل» مهم‌ترین وسوسه‌ی فکری شاعران و متفکران ایرانی؛ و از آنجاست که جدالی سخت میان یونانیت و «عقل یونانی» با بینش شهودی شاعرانه-عارفانه و یا جنگ میان فلسفه، از سویی، و دین و عرفان، از سوی دیگر، درمی‌گیرد که در آثار بسیاری از شاعران ایرانی همچون سنایی و خاقانی و عطار و مولوی و حافظ می‌بینیم. در این بینش هستی داده‌ی عشق است و

میل وجود ازلی، که زیبایی مطلق است، به نمایانگری خویش در آینه‌ی موجودات پدیدآورنده‌ی جهان و سبب نزول و حدث ازلی به عالم کثرت است. عرفان عاشقانه که خود را با زبان شور شعر بیان می‌کند و زبانی سزشار از ایهام و کنایه‌ها و نمادها و گاه ناسازه‌ها (پارادوکس‌ها) را به کار می‌گیرد، سرانجام، حتا آن بهره‌ای از عقل را که برای بنا کردن دستگاه عرفان نظری نیز ضروریست انکار می‌کند و یکسره به ستایش جنون می‌پردازد که با عشق و فنا هم‌معنان است. این‌گونه دریافت از هستی زبانی جز زبان شعر نمی‌تواند داشت و جز در احوال شاعرانه تجربه نمی‌توان کرد.

شاعران برای ایرانیان نه‌تنها عالی‌ترین مرجع زیبایی زبان و هنر که عالی‌ترین مرجع اندیشه و بیانگر حکمت عملی و نظری زندگی بوده‌اند. هنوز هم ذهن ایرانی برگرد بنای پرشکوه ذهن و زبان حافظ پرواز می‌کند و یا آنجا که رشته‌های رابطه‌اش با حافظ دیگر چندان استوار نیست باز برگردد، مثلاً، شاملو یا اخوان می‌گردد. این ذهنیت چندان تاب بحث عقلانی و نظری و بازسنجی منطقی، تاب کار- و-کوشش اهل درس و مدرسه را ندارد، بلکه بیشتر یکپارچه احساس و عاطفه و شور است که از سرمای بحث عقلی نظری و جدال منطقی گریزان است و آنجا که عاقل بر پل می‌گذرد او پابره‌نه به آب می‌زند.

شعر فارسی در طول تاریخ هزار ساله‌ی خود نه‌تنها روح ایرانی را تسخیر کرده و عالی‌ترین شکل بیان احوال و جهان‌بینی او بوده، بلکه پهنه‌ی بسیار پهناوری را نیز در قاره‌ی آسیا در میان اقوام دیگر فتح کرده است. این پهنه‌ی پهناور امپراتوری شعر فارسی که از آسیای میانه تا آسیای صغیر و بالکان، از سوی، و تمامی شبه قاره‌ی هند تا بخش‌هایی از جاوه و چین، از سوی دیگر، دامنه داشته، این امپراتوری معنوی، همواره بسیار بزرگتر از امپراتوری‌های سیاسی و نظامی ایران بوده است و ژرفای این دامنه‌ی نفوذ و درازای تاریخی آن تا آنجاست که از ترکیب زبان

شاعرانه‌ی فارسی و ذهنیت پُریچ-و-خم هندی سبکِ شعریِ خاصی پدید آمده که «سبکِ هندی» نامیده می‌شود. بدون شک، آنچه به زبانِ فارسی در قاره‌ی آسیا چنین پهنه‌ی نفوذِ عظیمی بخشیده زبانِ ظریف و پیراسته‌ی شعرِ فارسی بوده است، وگرنه نثرِ فارسی با آلودگی‌های بسیار و دشواری‌ها و بیماری‌هایش هرگز نمی‌توانسته چندان جاذبه‌ای داشته باشد.

اکنون با دگرگونیِ ژرفی که در شیوه‌ی زندگی و شکلِ آن در جامعه‌ی ایرانی پدیدار شده و با درگیری‌ای که ایران، همچون دیگر جامعه‌های جهانِ سوم، با جهان‌بینی و تکنولوژی و علم و فلسفه و شیوه‌ی زندگی و رفتارِ مدرن پیدا کرده و اثرهای ژرفی که از آن پذیرفته است، می‌توان پرسید که آیا شعر می‌تواند همچنان رسانه‌ی اصلی فرهنگی در ایران باشد؟ شک نیست که با ظهورِ شعرِ نو نیمایی ذوقِ فطریِ شاعرانه‌ی ایرانی راهی تازه و میدانی تازه برای ظهور پیدا کرده و آن بیانِ احساس‌ها و اندیشه‌های برآمده از ایدئولوژیهایِ مدرن، از لیبرالیسم، سوسیالیسم، ناسیونالیسم، و اومانیسم، در قالبِ شعر است. این تحولِ تاریخی را می‌توان واپس‌تر برد و از مشروطیت آغاز کرد. در دورانِ مشروطیت، شعرِ فارسی بی‌آنکه به قالب‌های سنتیِ خود دست بزند در مضمونِ دچارِ تحولی شگرف شد. شعر در مشروطیت یک وسیله‌ی تبلیغی و نفوذ در ذهن‌ها بود و وسیله‌ای شد برای پراکندنِ ایده‌ها و اندیشه‌های نو درباره‌ی آزادیِ سیاسی و شکلِ دولت. شعرِ سیاسیِ دوره‌ی مشروطیت نشانه‌ی تکانی در ذهنیتِ ایرانی بود و ورودِ ارزش‌ها و آرمان‌هایی در این ذهنیت که پیش از آن نبود. زبانِ فارسی در نثر آن مایه را نداشت که پای به بحث‌های تحلیلی بر بنیادِ مفاهیمِ سیاسی و حقوقی و اقتصادی بگذارد و، به همین دلیل، آثار نثریِ این دوره بسیار خام و ابتدایی اند، اما در میانِ آثارِ شاعرانی مانند ادیب‌الممالک، بهار، دهخدا شعرهایِ استادانه به سبکِ کهن بسیار می‌توان یافت.

با شعر نو نیمایی ست که شعر فارسی از نظر صورت و معنا نو می شود و زبانِ بیانِ زمانه‌ای می شود پر آشوب از نظر سیاسی و اجتماعی و شاعران از نظر انگیزش جوانان به عمل سیاسی و انقلابی نقشی بزرگ دارند. در این دوران اگرچه نثر و ادبیات نثری نیز توسعه پیدا می کند و زبان نثر آغاز به دگرگونی اساسی می کند تا بتواند بیانگر مسائل و مفاهیم مدرن اجتماعی و سیاسی و علمی و ادبی باشد، و با آنکه چند چهره‌ی مهم در میان نثرنویسان پدید می آیند که دامنه‌ی نفوذ اجتماعی پهنای دارند، ولی باز همچنان شاعران اند که بر تخت سلطنت ادبیات قرار دارند؛ شاگردان مکتب نیما مانند شاملو و اخوان و فروغ فرخزاد و دیگران اند که در ذهنیت مردم زمانه‌ی خود نفوذ ژرف دارند و هنوز ذهنیت ایرانی خواسته‌های خود را به زبان عواطف شاعرانه بیان می کند و آن چشمه‌های «شور» و «جنون» که در درازنای تاریخ از سرچشمه‌های جان ایرانی می جوشید، در این زمان هم در برخورد با مسائل جهان مدرن همانگونه واکنش نشان می داد. یعنی در برابر منطق سرد عقلانیت مدرن همچنان به حال- و- هوای شاعرانه‌ی خود پناه می بُرد. آیا همین فضای آمیخته با عواطف شاعرانه زمینه‌ای آماده برای بیدار شدن ژرف‌ترین لایه‌های حس دینی در ما فراهم نمی کرد؟

و سرانجام، می توان پرسید، با تکان‌های عظیمی که در تجربه‌های تاریخی- سیاسی این یک قرن و به ویژه یک دهه‌ی اخیر بر ذهنیت ما وارد شده و با تردیدهایی که نسبت به ارزش بسیاری چیزها در ما پدید آمده، و از جمله کنده شدن عواطف ما از زمینی که سخت به آن بسته بود، و با نیاز ما به بیان تازه‌ای از تجربه‌های خود، آیا شعر همچنان رسانه‌ی اصلی فرهنگی ما خواهد ماند؟ ما در جهانی می زیستیم که در آن شاعر، به عنوان انسان و نماینده‌ی انسانیت ستم دیده، در برابر چرخ فلک می ایستاد و از ستمی که از گردش چرخ فلک بر او می رفت شکوه می کرد، و ما ستم دیدگان روزگار زبان حال درد خود را در این شکوه و زاری شاعرانه

می‌یافتیم. سپس زمانی رسید که شاعر به عنوان انسان و نماینده‌ی انسانیت ستم‌دیده، در برابر تاریخ و دولت و نظام اجتماعی ایستاد و از ستمی که بر او و بر انسان می‌رود شکوه سر داد و ما در این شکوه پژواک درد آلود صدای خود را شنیدیم. ولی این دو مرحله با همه‌ی تفاوت‌های ظاهری‌شان بیانگر یک وضع اند در بنیاد و از نظر عالم معنایی از هم جدا نیستند.

اما به نظر می‌رسد که ما با تکان‌های سختی که خورده ایم بنیان‌های جهان‌بینی سنتی و نیز مدرن‌نمای ما در هم ریخته و وارد مرحله‌ی دیگری از مسائل و نیز شکل‌طرح و فهم آن‌ها شده ایم. بخش‌بندی ما از جهان به بخش ستم‌دیدگان و ستمگران (یا معصومان و اشقیاء) و فریادهای دادخواهانه‌ی شاعرانه رفته- رفته جای خود را به فهم جهانی می‌دهد که در آن روابط انسانی و موقعیت‌های انسانی چهره‌های بی‌شمار دارند که بازگفت آن‌ها رسانه‌های دیگری می‌طلبد. آیا رشد سینما و رمان - که هر دو فضاها و موقعیت‌های انسانی را طرح می‌کنند - چنین معنایی ندارد؟ در جامعه‌ی ایران هم اکنون هزاران شاعر در حال شعر گفتن اند و شعرهاشان در مجله و روزنامه‌ها و دفترهای شعر به چاپ می‌رسد، اما در میان‌شان، از سویی، هیچ شاعری پدید نیامده است که مانند شاعران نسل پیشین چنان جایگاه بلند و برجسته‌ای داشته باشد. از سویی دیگر، صدای شاعران دیگر رساترین صدایی نیست که در فضای فرهنگ ایران به گوش می‌رسد، بلکه به نظر می‌رسد رمان‌نویسان رفته-رفته جایگاه بلندتری می‌یابند و چهره‌های برجسته‌تر آفرینش ادبی از میان ایشان پدیدار می‌شوند.

البته، در چنین بحثی چه بسا کسی به توجه پرشور ایرانیان به حافظ در این دوران اشاره کند و به غوغایی که در سال‌های اخیر بر سر ویرایش و چاپ و بازخوانی و تفسیر دیوان او درگرفته است. این شور و هیجان برای حافظ‌شناسی دلایل گوناگونی دارد، از جمله دلایل سیاسی، یعنی به کار

گرفتنِ زبانِ کنایی و نمادینِ او در مبارزه با «زهدِ ریایی». همچنین این شور و هیجان بی‌گمان ریشه در شعرشناسی و شیفتگیِ ایرانیان به شعر دارد، اما یک وجه مهم و اساسیِ این غوغایِ حافظ‌شناسی نیز این است که چهره‌ی اسطوره‌ایِ حافظ، چنانکه در گذشته بود، از راهِ کاوندگی‌هایِ تاریخی، واژه‌ای، و مطالعاتِ تطبیقیِ شعرِ او با شعرِ پیش از او و هم‌روزگارانِ اش، هر چه بیش چهره‌ی تاریخی می‌یابد و در جایگاهِ تاریخیِ خود قرار می‌گیرد. بدین معنا، شعری که چندین قرن زیر نفوذِ زبانِ نمادین و قراردادیِ صوفیانه بود و از دیدگاهِ مکتبِ عرفانِ محی‌الدینِ عربی تفسیر می‌شد و همان معناهایِ قراردادیِ صوفیانه‌ای را به خود می‌گرفت که، مثلاً، شعرِ شاه نعمت‌الله ولی یا شمسِ مغربی دارد، از راهِ این پژوهشگری و ردیابیِ تاریخیِ دست‌کم بخشی از آن از این جامه‌ی عاریتیِ معناهایِ قراردادیِ صوفیانه تهی می‌شود و برحسبِ نشانه‌هایِ تاریخیِ معنایِ مشخصِ تاریخی می‌یابد؛ و نیز کند-و-کاو در زبان و اصطلاحات و نسخه‌شناسیِ شعرِ او، زبانی را که همراهِ زمانِ دگرگون و دستکاری شده بود به جایگاهِ اصلیِ تاریخیِ خود بازمی‌برد. می‌توان گفت که آنچه امروز درباره‌ی حافظ می‌گذرد و این همه کتاب و رساله و مقاله‌ای که در باره‌ی شعرِ او نوشته می‌شود و محک‌هایی که از راهِ نقدِ ادبی و زبانی و لغت‌شناسی و نسخه‌شناسی می‌خورد، در حقیقت و در نهایت چه بسا جادوزدایی (demystification) از حافظ باشد و فرود آوردنِ او از جایگاهِ افسانه‌ای‌اش در ذهنیتِ سنتیِ ایرانی و بازنشاندنِ او در جایگاهِ تاریخی‌ای که ذهنیتِ مدرن می‌طلبد. ولی از آنجا که افسانه و تاریخ هنوز در ذهنِ ما در حالِ کشتی گرفتن اند، چهره‌ی امروزیِ حافظ هنوز نیمی افسانه یا اسطوره است و نیمی تاریخ.

و اما اینکه رمان در زبانِ فارسی در حالِ رشد است و به نظر می‌رسد که صحنه‌ی اصلیِ ادبیات را فروگرفته، به چه معناست؟
گفته‌اند که رمان زاده‌ی فرهنگِ بورژوازی است. در رمان است که

انسان دیگر نه با زبانِ شعر حماسی و روایی بلکه با زبانِ گفتاری در متن روابط اجتماعی و انسانی نشان داده می‌شود. به عبارتِ دیگر، انسانی که رویارویِ خدا یا خدایان بود با زبانِ شعر سخن می‌گفت و بیانِ وضع بشریِ خود را می‌کرد، اما انسانی که در غیابِ خدا در جامعه با انسانِ روبه‌روست و وضعیّت او در اساس یک وضع اجتماعی و تاریخی شناخته می‌شود، باز نمود وضع خود را به بهترین وجه در رمان می‌یابد. اگر این برداشت از معنایِ تاریخیِ رمان درست باشد، آیا نمی‌توان گفت که جامعه‌ی ایرانی به معنایِ جامعه‌شناسیکِ کلمه بورژوازیانه (embourgeoisée) شده است؟

رمان، به هر حال، گامی ست نزدیک‌تر به فهمِ تحلیلی و عقلیِ مسائل و روابطِ بشری تا شعر، اگر چه رمان نیز به زبانِ مفهومی (conceptuelle)، که زبانِ علم و فلسفه است، سخن نمی‌گوید، اما می‌کوشد تا وضعیت‌ها را کمابیش بی‌دخالّتِ عواطفِ نویسنده نشان دهد و با عواطفِ را، برخلافِ شعر، نامستقیم از راهِ شخصیت‌ها و وضعیت‌ها القا کند.

البته، اینها همه نه به معنایِ آن است که گمان کنیم شعر روزی از میانِ ما رخت برخواهد بست، بلکه آن است که به تناسبِ دگرگونی‌های عمیقِ تاریخی جایی نه انحصاری در مرکزِ فرهنگِ ایرانی خواهد داشت.

سیري در سلوکِ معنوي مهديِ اخوانِ ثالث

اخوان شاعرِ درد و دردمندی ست. دردِ او اگرچه به یک اعتبار، دردِ خاصّ او نیست و دردِ یک نسل است، امّا در زبانِ او بیانِ خاصّ خود را می‌یابد. و شعرِ او بیانِ احوالِ نسلي ست که زبانِ حالِ خود را در شعرِ یک دهه، و به‌ویژه شعرِ اخوان، یافت.

اگر این سخن درست باشد که پذیرشِ شکست در سرشتِ زندگی شاعرانه نهفته است و، به قولِ ژان پل سارتر، شاعران شکست را پذیرا می‌شوند تا شکستِ زندگی را گواه باشند؛ این سخن در موردِ شعرِ یک نسل از شاعرانِ کنونی درست است. آن‌ها همه از یک درد رنج برده‌اند، امّا هریک به زبانی دیگر از آن سخن گفته‌اند. شاملو، اخوان، رحمانی، آزاد و فرخزاد همه از درد سخن می‌گویند، امّا چنانکه ویژگیِ هنر است، زبانِ دردمندیِ آنان جداست.

شاملو مصلوبی ست که بر صلیبِ شعر دم از فرعونیت می‌زند و در حالی که خون از دست و پایش روان است، گهگاه می‌خواهد چنان وانمود کند، که تکیه زده بر اورنگِ شعر، از آن فراز بر چهرِ نامردمانه‌ی زمانه و زمانیانِ ثقی می‌اندازد. رحمانی می‌خواهد در سیلابِ خون و لجن خود را غرق سازد و با فنا کردنِ خود در آن، وجودِ آن سیلاب را گواهی کرده باشد. آزاد زمزمه‌ای غمناک و عارفانه با خود دارد و رویِ سخن‌اش با

خدایان اساطیری باد و باران است. او همراه باد می‌نالد و در باران می‌گرید و در نهان خدایی گم شده را می‌جوید. فرخزاد، نخست به عنوان یک زن به جست-و-جوی هویت انسانی خود برخاست، و سپس کوشید که در افقی بشری - و نه تنها زنانه - با زمانه و درد آن روبه‌رو شود.

ولی، اخوان راه-و-رسم دیگری دارد. او در آغاز این راه با دیگران همراه است، اما نمی‌خواهد در پایان آن با آنان در یک منزل بماند و خیال سفری درازتر در سر دارد که نهایت‌اش پیغمبری پایان از این اوستاست.

اخوان با مجموعه‌ی زمستان قصه‌ی دردمندی خود را آغاز می‌کند. در این کتاب، اخوان ناله‌ی درد آلودی دارد و «امید» نومی‌ست بیدار شده از فریب یک سراب که بیابانی هولناک را در پیش چشم می‌بیند که هیچ امید رهایی از آن نیست و زبان دشنام به همه‌ی یاران نیمه‌راه و نجات‌بخشان دروغین می‌گشاید و کشیدن بار دردمندی و شکست جاودانه را چون شهادتی شاعرانه پذیرا می‌شود، و خود را، چون آخرین معصوم زمانه، خیانت شده و زیان‌دیده و وانهاد می‌بیند:

... وزین‌ها که ماندند جز من دگر

همه‌ناکسان اند و نامردمان

بلند آستان و پلید آستین.

سرمای زمستان در این بیابان هول او را می‌لرزاند، زیرا قرص خورشید «زنده یا مرده، به تابوت سکوت تیره‌ی نه تویی مرگ‌اندود پنهان است.» و تنها پناه او باده است، زیرا موسایی نیست که قبسی برافروزد. اخوان در آخر شاهنامه همین حال را دارد؛ اما ناله‌ی او بیشتر صورت خشم و خروش و دشنام به خود می‌گیرد و تنهایی و بار سرنوشت شاعرانه سخت‌تر بر دوش او سنگینی می‌کند و اگر فراغی از آن دارد، در سروده‌های عاشقانه است که در آن طعم تلخ گزنده‌ی نومی‌دی و پرخاش اجتماعی به حزن شیرین یادهای عاشقانه بدل می‌شود. اما اخوان در شعری از این کتاب که نام آن را بر تمامی کتاب نهاده است، مرحله‌ای از تحول فکری خود را

بازگو می‌کند. او با اینکه در مقدمه‌ی کتاب می‌خواهد «روستایی زمزمه‌کننده» باشد و نه روشنفکری که زمانه داغِ باطله بر پیشانی او زده، مانند همه‌ی روشنفکران درگیرِ کارِ زمانه است و به جای سرودنِ دویته‌های محلی، گفت-و-گویی با خود دارد، که گریبانگیرِ همه‌ی آن‌هاییست که اهلِ پرسش و پاسخ اند - یعنی روشنفکران.

اخوان در شعرِ «آخرِ شاهنامه» افزون بر این که با استفاده از زبانِ حماسه و تراژدی‌پردازِ خراسانی در سبکِ نو به تجربه‌ای تازه دست می‌زند، از جهتِ فکری نیز رفته-رفته گرایشی تازه در او پدید می‌آید. او که از همه‌ی سراب‌های ایدئولوژیک و راه‌های «نجات» دست شسته، یکسره روزگاری را به محاکمه می‌کشد و محکوم می‌کند که چیرگی تکنولوژی و جهان‌خوارگی خداوندانِ اقتصاد و سیاست آن را تباه کرده است. روزگارِ غدر و بیدادی که در آن به خواستِ این جهان‌خواران «چار رکنِ هفت اقلیمِ خدا را در زمانی برمی‌آشوبند.» اخوان به این جهانِ پراز نامردمی که هیچ امیدِ نجاتی در آن نیست، پشت می‌کند و رو به گذشته می‌آورد. امروز و این زمانه چراغی ندارد که کورسویی نیز فراراه او بیندازد. اخوان، در عینِ حال، طبیعتِ رحمانی را هم ندارد که خود را در این ظلمت غرقه سازد و از فرورفتن در لجن‌زارهای آن پروا نداشته باشد. اخوان به ذاتِ مردیِ اخلاقیست و مردِ اخلاقی نمی‌تواند در زمانه‌ای که پایه‌ی همه‌ی ارزش‌ها سست شده و هیچ مرجعی نیست که بتواند معیارهایی برای رفتار و زندگی پیش پایِ آدمیان بگذارد، به‌آسودگی زندگی کند. او باید پیامبر-اش را پیدا کند و یا خود پیامبرِ خود شود. همین سرشتِ اخلاقیِ اخوان است که در شعر-اش به صورتِ ستایشِ پیاییِ نجابت و پاکی و خوبی بازمی‌تابد. می‌توان حدس زد که او زمانی هم که به‌راستی «امید» بود و امید داشت، در یک آرمانِ سیاسیِ رؤیایِ یک جهانِ کاملِ اخلاقی را می‌جست، و اگر آرمانِ سیاسی برای او باطل شد، آرمانِ اخلاقی نشد، زیرا در سرشتِ او بود.

کشش به سوی ارزش‌های متعالی از پایه‌های اندیشه‌ی شاعرانه بوده است. اما این کشش در شاعر بیشتر به سوی زیبایی‌ها (استتیک) است تا اخلاق. شاعران به سوی هرچه بلند است و خدایانه پرشکوه و زیباست کشیده می‌شوند و شاید خودبینی طاووس‌وار شاعران نیز از همین بابت باشد که همواره می‌خواهند از جایگاهی خدایانه به انسان بنگرند. به همین دلیل، راه-و-رسم زندگی شاعرانه هم چه بسا خلاف اخلاق همگانی و عرف عام است، جنون (به معنای متعالی کلمه) و شعر باهم پیوند نزدیک دارند. اگر از این دیدگاه نگاه کنیم، جوهر جهان‌بینی شاملو و آزاد و رحمانی بیشتر شاعرانه است تا دید اخوان، زیرا آنان زمانه‌ی خود را از این جهت نمی‌پذیرند که آن را خالی از سوداهای بزرگ‌بشری و هر آنچه شکوهمند و زیبا و خدایانه است، می‌یابند، در حالی که سوگِ اخوان بیشتر به خاطر از دست رفتن دنیای «خوبی» و «نجابت» است.

شاملو و رحمانی شاعرانی هستند که چون نمی‌توانند جهان را شاعرانه و زیبا و آراسته ببینند، خود را در سیاهی و تباهی آن غرق می‌کنند، تا با نابودی خود پوچی زندگی در چنین زمانه‌ای را گواهی کرده باشند. رحمانی از این جهت از همه تندروتر بوده است. او چشمان‌اش را هرچه گشاده‌تر به چرخ و خون و لجن می‌دوزد و بینی‌اش را باز می‌گذارد که بوی گند را هرچه ژرف‌تر بپوید. شاملو و رحمانی به خود رحم نمی‌کنند تا به زمانه‌ی خود رحم نکرده باشند. طبع شاعرانه‌ی آنان هرچه را که آلوده به پستی و گند است، نیست و نابود می‌خواهد. آنان در فکر نجات خود نیز نیستند تا چیزی را با خود نجات نداده باشند. به همین جهت در شعر و زندگی آن‌ها دلیری بیشتر است و نابودی نزدیکتر.^۱

۱. تذکر این نکته را لازم می‌داند که در این مطالعه مقصود ارزیابی ارزش‌های ناب شعری هیچ‌یک از این شاعران نیست، بلکه تنها جهان‌بینی شاعرانه‌ی آنان مورد توجه است.

اما اخوانِ مردِ اخلاق و رحم و مروت است و خود را نیز در نهان بسیار می‌نوازد و امیدِ نجات می‌بخشد. او نمی‌خواهد باور کند که نیکی یکسره از جهان رخت بر بسته است یا هرگز جز سرابِ فریبی نبوده است. او با آنکه شکست را پذیرفته است، اما نمی‌خواهد تا پایانِ آن برود. برای همین است که در جست و -جویِ نجات و برای دست یافتن به نیکی از دست رفته به گذشته روی می‌کند. دلبستگیِ اخوان به ادبِ فارسی و آشنایی او با زبان و متن‌ها و دیوان‌هایِ فارسی زمینه‌ی این بازگشت را از پیش برای او فراهم کرده است.

اخوان این توجه به مآثرِ گذشتگان را با حرمت نهادن به «پیرانِ میوه‌ی خویش بخشیده» در آخر شاهنامه آغاز می‌کند و «چاووشی» و «ره توشه» برداشتنِ او جز برای بازیافتنِ این گوهرِ گم‌شده و سراغ‌گرفتن از «قصه‌های رفته از یاد» و «کاروان‌های رفته بر باد» نیست. اخوان که روزگاری با مشتی «آستین چرکین» دیگر برای ساختنِ آینده فریاد «این مباد آن باد» از جگر برکشیده، اینک سرخورده و نومید از این آینده، به جست و -جویِ حبل‌المتینی می‌پردازد که بتواند دستگیرِ او در زندگانیِ شخصی باشد، زیرا که او دیگر امیدی به جمع و جماعت ندارد. اخوان در این جست و -جو معنویتی را در گذشته می‌بیند که در حال به فساد کشیده شده، و سرانجام به این فکر می‌رسد که اگر راهی به سویِ زندگانیِ سرشارِ معنوی و اخلاقی باشد جز احیایِ این میراثِ گم‌شده در غبارِ غدر و بیداد و خودبینیِ زمانه نیست. و از اینجا است که اخوان پیامبرِ آیینِ «مزدشتی» ظهور می‌کند.

پی‌گفتارِ از این اوستا «مانیفسِت» این پیامبری‌ست. اخوان در جایی از این پی‌گفتار نیازِ درونیِ خود را به وجودِ یک ایمان و کشش به سویِ زندگیِ اخلاقی آشکار می‌کند: «گاهی چنین اندیشیده‌ام که من از آن کسان ام که نمی‌توانم آزاد و یله و بی‌ایمان و آماجِ باشم. سرشتِ من چنین است که نمی‌توانم هردمبیل، و لنگار و بیراه باشم. باید به امری مقدس و بزرگ و

خیال می‌کنم شاید عالی و بشری ایمان داشته باشم. این ایمان به منزله‌ی آبِ دریا و رود و چشمه‌ساری است که من ماهی بی‌آرام آن آب ام.» (ص ۱۵۱) چنین جانِ بی‌آرام اگر چه یک بار به سرمنزلِ ایمان رسیده اما زمانه او را نامراد رها کرده است: «من رهسپارِ وادی‌های مقدس بودم، رهنمود چشمه‌های روشنِ زندگی بودم. بد یا خوب کار ندارم. پیشامدهایی کرد. آن چشمه‌های روشن و مقدس را کور کردند.» (ص ۱۵۱)

اخوان پس از گذراندنِ نومیدی‌ها و تلخ‌کامی‌ها و ناله‌ها و شکوه‌ها و دشنام دادن‌ها، و حتّا تا مرزِ خودکشی رفتن‌ها، گویا پس از چند سالی سیر-و-سلوک در درون به سرمنزلی تازه می‌رسد و کشفی به او دست می‌دهد که (باز به ظاهر) نه تنها دستگیر او و دواي دردهایِ اوست، که پیامی است برای اهلِ زمانه، و اخوان «چاووش‌خوانِ کاروان» تازه‌ای است که از راه می‌رسد و رهاوردهایِ تازه‌ای از نیکی و پاکی و نجابت دارد که می‌باید اساس و مدارِ زندگیِ آدمیان شود. به نظر می‌رسد که اخوان جهانِ کاملِ اخلاقیِ خود را از نو بنا کرده است. و اما اخوان این رهاوردها را از کدام دیار آورده است؟ از همین نزدیکی. این گنجی است که او در ویرانه‌هایِ تاریخِ همین سرزمین یافته است. می‌گوید، کمی دورتر، غبارِ تاریخ را بنشانید تا این خورشید نمایان شود - تابندگیِ آموزه‌هایِ زرتشت و مزدک. باید دیگر بار «ایرانی» شد تا به سرچشمه‌هایِ نیکی و پاکی دست یافت. باید زَر این تاریخ را از آلودگیِ سنگ و خاکی که «عرب» با آن آمیخته است پاک و پیراسته کرد. آنوقت همه چیز به سامان خواهد آمد. اخوان نه تنها دعوت می‌کند که نویدِ رستگاری می‌دهد:

ولی ای دل غمگین مباش. این حسرت و اندوه، به یاریِ اورمزد دادار و ایزدان و امشاسپندان از میان برخواهد خاست و راهِ راستی اوستایی و نواوستایی^۱ بی‌شک پیروز می‌شود. خواهد آمد

۱. تأکید بر کلمات در سراسر این مقاله از نویسنده است.

روزِ بهروزی، روزِ شیرینی که با ماش آشتی باشد، روزِ یگانگی ایرانِ بزرگ در حریم و حوزه‌ی اوستا و نواوستا. این آیین جدید همه چیز دارد. رسم-و-راهِ زندگی اخلاقی، (شاید) معتقداتِ ماوراءِ طبیعی (اگر بخواهیم رجوعِ پیاییِ اخوانِ رابه اورمزد دادار و ایزدان و امشاسپندان جدی بگیریم)، و همچنین راه-و-رسمِ زندگی عملی. حتّا به اصطلاحِ امروز، «زیربنا و روبنا» هم دارد: ... من زردتشت و مزدک را آشتی دادم. اقتصاد و جامعه‌شناسیِ بنیانِ زیرینِ اجتماعِ مزدکی، اخلاقیات و اعتقادات به دنیایِ زیرین و بنیادهایِ زیبایِ افسانگی و اساطیریِ برین (اورمزدِ دادارِ آفریدگار، ایزدان و امشاسپندان و غیره) این‌ها هم زرتشتی. زهدیات، پرهیزگاری‌ها و پاره‌ای اخلاقیات هم مانوی و بودایی. والسلام نامه تمام.

اخوان سبّس به گردگیری از چهره‌ی این شخصیت‌هایِ تاریخی می‌پردازد که، به گمانِ او، بدسگالیِ مورخانِ «بداخلاق» سیمایِ خوبِ اخلاقیِ آنان را بدنما کرده است:

البته مقصود نه آن مزدکِ اباحیِ بی‌بند-و-بار است که عربِ بی‌شرم و دروغ‌زن به وسیلهِ مورخان و چاپلوسانِ خود به ما معرفی کرده است، و نه آن زردتشت و مانوی و بودا که به غلط و دروغ به ما شناسانده اند، بلکه مزدکِ شریفِ بلندفکر، مساوات‌طلب، فرمانگزارِ چهار ایزد، مزدکِ آزاده و آزادی‌بخش و اتفاقاً بسیار اخلاقی و نجیب، یعنی مزدکِ حقیقی. (ص ۱۵۴)

اخوان این سلوکِ معنوی را از مبدائیِ شبه عارفانه آغاز می‌کند و آن بر گذشتن از «من» به سویِ چیزیِ متعالی‌تر و برتر است. اما این دومی، یعنی آنچه متعالی‌ست، «او»ی عارفان نیست، بلکه باز هم «من» است، ولی «منِ عمومی و اجتماعی» یا «منِ عالی بشری» ست که گاه می‌تواند «منِ فوق بشری» باشد یعنی «منِ برتران، ابرمردان، ابرنندانِ آفاق»:

و هم بدان جان‌ام که در حال -و- هوای بعضی تغنیات و تموجات و خرامش‌ها اگر آدم آدم باشد، سرشت و طبیعت او چنان می‌راند و می‌رساند -اش که «من شخصی» او عروج و ارتقاء یابد، برتر و برتر و بالاتر، چندانکه بر مرز مشترک احوال و دریافت‌ها و عواطف آدمیان دست یابد و پیوسته در آن حدود و حوالی بخرامد، و حتّا دم از «انا الحق» زند (ص ۱۱۶)

اخوان با رجوع به گفته‌ها و شعرهای گذشتگان گاه تا بدانجا می‌رسد که می‌گوید: «فرق است، فرقی فارق، بین انائیّت فرعون و انائیّت حسین منصور». اما جز این اشارات گذرا آنچه او می‌خواهد بدان ببیندد، همان «من عالی بشری» یا «عمومی و اجتماعی» ست نه «حق»ی که حسین منصور در طلب یگانگی با آن بود. زیرا که آن «حق» امروز غایب است. آنچه امروز «حق» است همین «انسان» است که در دنیای امروز معیار حقیقت است. این همان اصالت بشر (اومانیزم) غربی ست که امروز اساس زندگی و رفتار مردم است و صورت صادر شده‌ی ساده‌تر و مسخ‌شده‌تر -اش را در کردار و رفتار برگزیدگان (الیت) کشورهای «در حال توسعه» می‌توان یافت. و همین صورت ساده و همگانی آن است که از دهان اخوان چنین زبان به گفتار می‌گشاید:

آنچه مهم است این است که انسان امروز باشم و بینش بشری و اجتماعی به حقایق زندگی آزاد و شرفمند امروز آشنا باشد... امروز فقط انسان مطرح است و ارزش هستی و عمر و کار سودمند یا زیبای او. نه هیچ چیز دیگر.

بنابراین، آنچه اخوان در پی آن است، آنچه یافته است و سفارش می‌کند و حتّا برایش پیغمبری می‌کند، تنها وجه وجه آن «سودمندی» آن است نه «حقیقی» بودن‌اش. ولی این بنایی نیست که بنیاد -اش بر تفکری جدّی گذاشته شده باشد، بلکه اساس‌اش صرف احساسات و تمایلات

شخصی است. چیزی از فایده باوری (یوتیلیتاریانیسم) بتنام (حداکثر خوشی برای حداکثر افراد) و عمل باوری (پراگماتیسم) وiliam جیمز (عمل و سودمندی را ملاک حقیقت قرار دادن) در آن است، بدون مقدمات و تفصیل های فلسفی آنها:

... و اما اگر مقصود قراردادها و سنت های اجتماعی و اقتصادی و یا به اصطلاح اخلاقی و مذهبی و امثال اینهاست، شاید به قول پیران پیشین بشود گفت به نظر من هم هیچ امری «ثابت و مقدس» نیست مگر آنکه برای زندگی عالی روحی سودمند و لازم باشد، برای یک «شرف طبیعی» لازم باشد. مسلماً بسیاری و شاید تمام قیود و سنت هایی که ما داریم و به تحمیل بر جامعه ی ما جاری و حاکم است غیر لازم و عبث و نابهنجار است. وقتی جامعه آنچنان بیدار و هوشیار و متفکر شد که «سودمندی و لزوم حقیقی» را دریافت و تشخیص کرد، آنوقت خواهد دید و فهمید که اغلب و شاید تمام این قراردادها پوچ و احمقانه و دست-و-پاگیر، یعنی مانع رشد طبیعی و انسانی ست و این حال وقتی صورت می گیرد که جامعه ی ما به سوی «شرف طبیعی» (سلام بر مزدک بامدادان نیشابوری) و به سوی «خانه ی پدری» (درود بر زرتشت سپیتمان سیستانی) بازگردد...

گرفتاری این سلوک معنوی این است که اخوان وقتی چاله ی «من» غمزده و حسرت کشیده ی خویش درمی آید تا به آفاقی متعالی تر پرواز کند، در چاهی سهمگین تر فرو می افتد، و آن چاه «ما» ست. اخوان می خواهد از «غرب» بگریزد و از جهانی که غرب ساخته بیزار است و پناه را در «خانه ی پدری» می جوید. اما از آنجا که غرب را نمی شناسد و در معنای جهان امروز تأمل نکرده است - تأملی که تنها به مدد اندیشه وران بزرگ غرب ممکن است - در بدترین و حل های گمراهی غربزدگی فرو می افتد. و می دانیم که غربزدگی بیماری تاریخی مردمی ست نه شرقی و نه غربی،

سرگردان میان دو جهان، نه این و نه آن، و بازیچه‌ی خیالاتی پوچ از گذشته‌ی خود (همه شرق‌شناس و ایران‌شناس)، و این همه هیاهو برای بازگشت به «خانه‌ی پدری» و به «شرق» جز تظاهراتی از بیماری مزمن غربزدگی نیست. اخوان نیز، دروغا که، در همین وَحَل می‌افتد، زیرا که زمانه بال-و-پری به او نمی‌دهد که بتواند در هوایی پرواز کند که به قول او «آبر رندانِ آفاق» پرواز کرده اند و آنچه او سلوک معنوی می‌پندارد، درواقع، از چاله به چاه افتادنی بیش نیست.

غربزدگی اخوان او را تا سرحدِّ بدترین صورت‌های نژادپرستی نیز می‌کشانند. هرچه «ایرانی»ست خوب است و اهورایی و هرچه «عرب» است بد است و اهریمنی. بدون آنکه بگوید چرا. بدون آنکه پرسد چرا. اخوان از تأثیرهای فکری نازیسم در روشنفکران دوره‌ی بیست ساله چیزی می‌گیرد و پس می‌دهد، بدون آنکه درباره آن تأمل کند (گرفتاری‌ای که هدایت هم داشت). هدایت هم با تجلیل از تاریخ باستان ایران و خوار کردن عرب و اسلام می‌خواست دستاویزی فکری و روحی برای خود فراهم کند. اما او هم همچنان ناکام ماند که اخوان.

با این مقدمات است که اخوان از خودبینی و خودرایی شخصی (من) می‌گذرد و به خودبینی و خودرایی قومی (ما) دچار می‌آید و جنگِ هفتاد و دو ملت را از سر می‌گیرد.

اخوان توجه ندارد که جوهرِ دین و یا ایدئولوژی‌های تاریخی تنها اخلاقی نیست، بلکه اخلاقیاتِ آن‌ها از یک بنیادِ «هستی‌شناسی» (اوتولوژیک) مایه می‌گیرد. اگر دیده ایم که کسانی حکم‌هایی صادر کرده‌اند که ملاکِ رفتارها و نظام‌های اجتماعی شده است، این حکم‌ها را خودسرانه و به خاطرِ خوشایندِ خویش یا «سودمندی» وضع نکرده اند، و الاً بتنام انگلیسی پیغمبرِ آخرالزمان می‌شد. اگر روزگاری کسانی از جانبِ ایزدان و امشاسپندان پیام می‌آوردند، تلقی انسان از حقیقت وجود ایزدان و امشاسپندان را برای او حقیقت می‌بخشیده است و یا اگر کسانی دیگر

در عصرِ جدید از جانبِ «تاریخ» پیام‌آوری‌هایِ دیگری کرده اند، ملاکِ کارشان تحقیق بوده است.

خطرِ این از «من» به «ما» رفتن‌ها بازگشت به «من» و بدترین نوع خودبینی و خیالپردازی‌ست تا جایی که گاه به سرِ آدم می‌زند که دورِ قلمرو سلطنتِ روحانیِ آینده‌یِ خود را خط بکشد و «حریمِ حوزه‌یِ اوستا» بی‌خویش را تعیین کند - چنانکه اخوان کرده است.

اخوان به گذشته باز می‌گردد، اما این گذشته را می‌خواهد با مفاهیم امروز و نیازهایِ امروز هماهنگ کند و بس، بی‌آنکه در میراث‌هایِ گذشته حقیقتی دیگر جز حقایقِ زمانه بیابد. اخوان نمی‌تواند به بینشی شاعرانه - عارفانه برسد که از مرز اصالتِ بشر فرامی‌گذرد، بلکه آنچه در بازارِ کنونی کم می‌بیند معجونی اخلاقی‌ست و بس که در داروخانه‌هایِ امروز یافت نمی‌شود و باید آن را در عطاری‌هایِ قدیم پیدا کرد. و برای این همین بس که از هزارپیشه‌یِ کتابهایِ گرد گرفته چیزهایی را بیرون بکشد و با هم بیامیزد: چهل و پنج درصد آیینِ زرتشتی، سی درصد مزدکی، بقیه هم بودایی و مانوی. معجون حاضر است. تنها یک اسم کم دارد. آنهم کاری ندارد. یک علامتِ اختصاری به سبکِ جدید: مزدک و زرتشت را باهم ترکیب می‌کنیم: مزدشتی!

اشتباهِ اخوان این است که خیال می‌کند کسانی چون «مارکوس و آنجالیوس» یک دستگاهِ اخلاقی بنا کرده اند و بس که به آسانی می‌توان هر دستگاهِ دیگری را بنا به اختیارِ خویش جانشینِ آن کرد، حال آنکه کارِ آن‌ها، چه دستاورد - اش را درست بدانیم چه نادرست، بر پایه‌یِ پژوهش در تاریخ و تصوری از آن است. شرطِ توفیق و همه‌گیر شدنِ هر آیین یا فکری هم این است که از زبانِ حقایقِ برتر، از زبانِ هستی، سخن بگوید نه هواهایِ بشری، نه گزینش‌هایِ خودسرانه که هیچ پایگاهی از الهام یا تفکر و پژوهش نداشته باشد.

به این ترتیب، جست - و - جویِ اخلاقیِ اخوان از آغاز محکوم به

شکست است، زیرا بر هیچ تفکر و تحقیقی تکیه ندارد و احساسات شخصی راهنمای آن است و بس.

و اگر چه او خود را «چاووش خوان این کاروان بیداری و شرف، رادی و آزادی، کاروان بهزیستی امروزی و در خور امروز» می داند و «راه اندیشه و امل» را روشن می بیند و «اجرا و عمل» را «به عهده ی مردان کار و کارزار... تا... روزگار و نوبت اجرا و عمل» وامی گذارد، ولی مجموعه ی شعرهای بعدی او، پاییز در زندان، نشان می دهد که در بار بند اشتراک این کاروان «خوبی» بالاپوشی نیز یافت نمی شود که تن لرزان کاروانسالار را در این یخبندان یأس و درماندگی و هیچ انگاری (نیهیلیسم) پیوشاند تا چه رسد به اینکه دستگیر دیگران در این ظلمات حیرت و دهشت باشد:

بلی هیچ است و دیگر هیچ

تو ای غمگین با هر چیز و هر کس قهر

گریزان از طلایی بامداد شاد و شسته ی شهر

بدین میخانه ی دنج بیابان کرده تنها کوچ

بلی، هیچ است و دیگر هیچ

و گر جز هیچ باشد، پوچ

ژان-پل سارتر و ماهیت ادبیات^۱

سارتر نویسنده‌ای است بی‌نیاز از شناساندن، زیرا این بخت را داشته است که بیش از هر نویسنده‌ی دیگری در دنیای پس از جنگ شهرت جهانی پیدا کند. به گفته‌ی زندگینامه‌نویسی، «بعد از ولتر هیچ فرانسوی دیگر این همه جهان را به خود مشغول نکرده است.» چند عامل سارتر را به این شهرت رسانده است. نخست اینکه او نابغه‌ای است با استعدادهاي گوناگون و جمع شدن این همه استعداد در یک فرد کمتر روی می‌دهد. در همه‌ی زمینه‌های ادبیات (به معنی گسترده‌ی کلمه) قلم زده است. او هم فلسوفی است که به زبان فلسفه رساله و کتاب و مقاله می‌نویسد، هم هنرمندی است رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس، و هم مرد سیاست است و مبارزه و کار روز و روزنامه.

یکی از سیماهای برجسته‌ی سارتر در میان نویسندگان هم‌روزگار-اش این است که بیش از هر نویسنده‌ی دیگری (به جز نویسندگان مارکسیست) به اصل «مسئولیت» نویسنده پرداخته و نظریه‌پرداز آن بوده است. و او خود بعد از جنگ جهانی دوم درگیر این نظریه‌ی مسئولیت و

۱. این مقاله نقد و نظری است بر اساس کتاب ادبیات چیست از ژان-پل سارتر ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی (انتشارات زمان، ۱۳۴۸) که نخستین بار در مجله‌ی فرهنگ و زندگی (۱۳۵۲) به چاپ رسیده و این متن کوتاه‌شده و ویراسته‌ی آن است.

تعهد بوده و پرشور و بی آرام در داوری درباره‌ی رویدادهای روزگار شرکت جسته است. و اما بر نویسنده‌ای فیلسوف چون سارتر فرض است که نخست چنین عقیده‌ای را بر پایه‌ی فلسفی توجیه و تفسیر کند و ازینرو کتاب ادبیات چیست را نوشته است.

کتاب ادبیات چیست پیچیدگی و ابهامی دارد. یکی از دلایل این ابهام و پیچیدگی آن است که کتابی ست تکیه زده بر زمینه‌ای فلسفی که در کل همان اگزیستانسیالیسم سارتر در کتاب هستی و نیستی، اثر اصلی فلسفی او، ست. سارتر در این کتاب می خواهد از ماهیت ادبیات پرسش کند، یعنی به فلسفه‌ی ادبیات بپردازد. ولی با آنکه کتاب پر از اصطلاحات و ریزه کاری های فلسفی سارتر است، یک بحث - و جدل و پاسخگویی ژورنالیستی هم هست. ادبیات چیست در دوره‌ی پُر جدل فرانسه‌ی بعد از جنگ نوشته شده و داغی فضایی پر جنجال فرانسه‌ی آن زمان (و هر زمان!) را در خود دارد، و از این جهت پر است از اشارات و کنایات و نیش و طنز و هزل و حاشیه رفتن های بجا و نابجا.

ادبیات چیست مانیفست نویسنده‌ای ست که ده - پانزده سال به نوشتن کتاب ها و داستان ها و رُمان های فلسفی پرداخته و سپس پیش آمدن ماجراهای جنگ جهانی دوم او را بر آن داشته است که نویسنده در برابر زمانه‌ی خود تعهدی دارد و چنین مانیفستی هر قدر هم که بخواهد به زبان جدی و سنگین فلسفی نوشته شود، از لحن مبارزه جویانه‌ی اجتماعی خالی نمی تواند بود.^۱ بنابراین، دریافتن مقصود سارتر از خلال مطالبی که

۱. و یا مانیفست نویسنده‌ای که، چنانکه سیمون دوبووار روایت می کند، در ساختن تصویری که از خود داشته شکست خورده و اکنون می کوشد آن شکست را به پیروزی

در این کتاب نوشته، آسان نیست، و می‌خواهم بگویم که کتاب گاهی چنان شتابکارانه و آشفته و در عین حال دراز و کم‌فایده نوشته شده است که دریافتِ اصلیِ حرف در آن کاری چندان آسان نیست و به نظر می‌رسد که کتاب در ظرفِ مدتی بسیار کوتاه نوشته شده است.

→ بدل کند. سیمون دوبووار در جلد سوم کتابِ مفصلِ زندگینامه‌ی خود روایت می‌کند که شهرتِ یکباره‌ی سارتر و جار-و-جنجالِ عظیمی که در پیرامون او بر پا شد او را تکان داد و دیگرگون کرد تا به جایی که از او، که می‌خواست فیلسوف و نویسنده‌ای جاودانه باشد، نویسنده‌ای ساخت که دورانِ خود را همچون تنها دورانی که از آن اوست، بپذیرد، زیرا پذیرفته است که «با عصرِ خود کاملاً نابود شود.» (نگاه کنید به سرمقاله‌ی اولین شماره‌ی مجله‌ی تان مدرن که آقای مصطفی رحیمی در کتابِ هنرمند و زمان او ترجمه کرده‌اند). سیمون دوبووار می‌گوید:

«یک شهرتِ همزمان با یک رسوایی. اینکه سارتر شهرتی را پذیرفت که خارج از انتظاراتِ دیرینه‌ی او و در عین حال با آن انتظاراتِ ناسازگار بود، خالی از ناراحتی نبود. او اقبالِ پس از مرگ را طلبیده بود و انتظار نداشت که در دورانِ زندگی خود جز خوانندگانی اندک داشته باشد. یک واقعیت تازه، یعنی پدیدآمدنِ 'یک جهان' او را به نویسنده‌ای با شهرتِ جهانی بدل کرد. او تصور کرده بود که استقراغ تا سال‌ها ترجمه نخواهد شد، اما از برکتِ تکنیکِ مدرن و سرعتِ ارتباطِ آثارِ او به دوازده زبان ترجمه شده بود. این برای نویسنده‌ای که با سنتِ قدیمِ پرورده شده و شاهدِ تنهایی بودلر، استاندال، و کافکا، به عنوانِ بهایِ نبوغ‌شان بود، تکان‌دهنده بود.

انتشارِ وسیع کتاب‌هایش ضامنِ ارزشِ آن‌ها نبود، زیرا بسیاری کتاب‌های میانمایه با موفقیتِ روبه‌رو شده بودند و به نظر می‌رسید که کامیابیِ نشانِ میانمایگی ست. در قیاس با گمنامی بودلر، عظمتِ بی‌معنایی که پیرامونِ سارتر را گرفته بود چیزِ آزاردهنده‌ای در خود داشت و بهایِ آن گزاف بود. توجهی جهانی و ناگهانی متوجه او شده بود، ولی او خود را می‌دید که از نسل‌های آینده جدا شده است. جاودانگیِ فرو ریخته بود. کتاب‌های او، اگر هم خوانده شوند، 'همانی' نخواهند بود که او نوشته است: "کارِ او نخواهد ماند. برای او این به‌راستی، مرگِ خدا بود که تا آن زمان در زیرِ ماسکِ کلمات می‌زیست. سارتر پذیرفتنِ این فاجعه را مدیونِ غرور-اش بود. و او در سرآغازی که بر شماره‌ی اولِ تان مدرن

یکی از کمبودهای اصلی کتاب این است که سارتر با اینکه در آن به پرسش از ماهیت ادبیات پرداخته، ولی نمونه‌هایی که می‌آورد از ادبیات فرانسه، آن هم بیشتر ادبیات یکی-دو قرن اخیر آن، بیرون نیست و از اشاره‌هایی به ادبیات سده‌های میانه و جدید فرانسه فراتر نمی‌رود و، مثلاً، به سرچشمه‌ی ادبیات غرب، یعنی ادبیات یونان، نمی‌رود و نمی‌گوید که در نظریه‌ی او تکلیف تراژدی‌نویسی یونانی چیست. رویهم‌رفته، این کتاب بیش از آنکه بحثی تحلیلی و پژوهشی فلسفی در

→ نوشت این کار را کرد. ادبیات خصلت مقدس خود را از کف داده بود. چنین باد! از این پس او مطلقاً را در گذرا جای خواهد داد. او که زندانی زمانه‌ی خود است، این زمانه را در برابر ابدیت برخواهد گزید و رضا خواهد داد که یکسره همراه آن نابود شود. این گزینش تنها یک معنی نداشت. خیال دلخواه سارتر در کودکی و جوانی خیال «شاعر»ی بود که در طول زندگی‌اش او را نفهمیده‌اند، و برقی شهرت او از ویرای گور او می‌تابد، یا شاید، بتواند در بستر مرگ از آن لذت ببرد. او یکبار دیگر اندیشید که شکست را به کامیابی بدل سازد. کامیابی کنونی همه‌ی چشمداشت‌هایش را در خود غرق کرده بود، و او با بردن همه چیز، همه چیز را باخته بود، و با پذیرفتن آن از دست رفتگی این امید پنهانی را پرورد که همه چیز را بازگرداند. 'رد کردن پذیرش پس از مرگ، مرا پس از مرگ پذیرفته خواهد ساخت.' (از یادداشت‌های منتشر نشده) به علاوه، در سن چهل سالگی بزرگترین جاه‌طلبی او به صورتی برآورده شده بود این موفقیت اگرچه روشن نبود، او هرگز نمی‌خواست از آن تجاوز کند. تکرار او را آورده می‌کرد. بهترین کار عوض کردن هدف‌هایش بود. او در بازداشتگاه Bariona و در دوره‌ی اشغال با مگس‌ها نقش حیاتی نوشتن را کشف کرده بود. وقتی او وجود را رها کرد و تصمیم به ساختن و عمل گرفت، تأکید کرد که: نوشتن از این پس فریادی خواهد بود و متعهدشدنی. و این به معنای کوچکداشت ادبیات نیست بلکه، برعکس، مقصود از آن دادن شأن حقیقی آن است به آن. اگر ادبیات به ذات خدایی است، پس می‌توان با گرداندن قلم چیزهای مقدس آفرید، و اگر به ذات بشری است، می‌توان با یکی کردن آن با عین هستی بشر، بدون تقسیم کردن زندگی او به اجزاء گوناگون، مانع از آن شد که به یک سرگرمی تنزل یابد. پس تعهد (engagement) به سادگی همان حضور کلی نویسنده در چیزی است که می‌نویسد.»

ادبیات باشد، مانیفستیست برای گذارِ سارتر از یک مرحله‌ی کارِ نویسندگی‌اش به مرحله‌ای دیگر، یعنی همان دو مرحله‌ای که سیمون دوبووار شرح می‌دهد.

ادبیات چیست؟

نخست باید گفت که سارتر هر جا در این کتاب از «ادبیات» سخن می‌گوید مقصود او نثرنویسی است، و مقصود از نثرنویس نیز هنرمندیست که کلام را به قصد رساندن معنا به کار می‌برد، یعنی ژمان‌نویس و داستان‌نویس (و لابد نمایشنامه‌نویس هم). به ظاهر در پشتِ سرِ این نظریه‌ی ادبیات یک نظریه‌ی زبان هم نهفته است که آن نیز خود برپایه‌ی هستی‌شناسی (اُتولوژی) سارتر قرار دارد که در کتابِ هستی و نیستی به تفصیل بدان پرداخته است. اما در موردِ این نظریه‌ی زبان در این کتاب تفصیلی نمی‌دهد و تنها به اشاراتی برگزار می‌کند، و به گمان من، این یکی از سرچشمه‌های اصلیِ ابهام کتاب است. ولی شاید بتوان این نظریه را کم و بیش از پسِ عباراتِ سارتر بیرون کشید.

نسبتِ میانِ کلمه (دال) و شیء (مدلول) در فلسفه‌ی سارتر همان نسبتِ هستی «برایِ خود» (pour-soi) است با هستی «در خود» (en-soi). از آنجا که هستی در ذاتِ خود از نظرِ سارتر تعین ناپذیر، پُر، رخنه نکرده‌ی، و تاریکی محض است، هنگامی که هستی «برایِ خود» یا آگاهی از درون در آن شکاف می‌اندازد و با نورِ خود آن را متعین و نمودار می‌کند، درواقع آن را دیگرگون می‌کند. به عبارتِ دیگر، او را از او می‌گیرد و از آنِ خود می‌کند. کلام چنان چیزیست که در هستی رخنه می‌کند و آن پُر تاریکی فشرده‌ی بی معنا را از هم می‌شکافد. «نامیدن» یعنی نمودار کردن و تعین بخشیدن و پاره-پاره کردنِ آن بی‌نام-و-نشانِ نام‌ناپذیر، و در نتیجه، دگرگون کردنِ آن: «سخن گفتن عمل کردن است: هرچیز که از آن نام

برده شود دیگر عیناً همان چیز نیست، پاکی و سادگی خود را از دست داده است... سخن لحظه‌ای خاص از عمل است و بیرون از حیطه‌ی عمل قابل فهم نیست.» پس آشکارگری نگریستن نیست و بس تصرف است در جهان خارج؛ بیرون کشیدن آن است از تاریکی محض. و این کاری انفعالی نیست، بلکه فعالیتی است که زبان ابزار آن است. و اگر نوشتن جز به کار بردن کلام برای نامیدن نیست، پس مسأله‌ی به کار بردن زبان به عنوان ابزار به میدان می‌آید و سارتر می‌گوید: «بدین گونه چون سخن می‌گویم با همان طرحی که برای تغییر و تبدیل موقعیت ریخته‌ام آن موقعیت را آشکار می‌کنم: من آن را بر خود-ام و بر دیگران آشکار می‌کنم تا آن را تغییر دهم.»

مسئولیت نویسنده

در نظر سارتر آزادی و عمل و مسئولیت هم‌معنان اند. اما نویسنده چه گونه عمل می‌کند؟ با نوشتن. چون سخن بگوییم جهان را دگرگون کرده‌ایم. پس، نویسنده با نوشتن عمل می‌کند و چون عمل کردن با آزادی درآمیخته است، یعنی انتخابی است از میان امکانات، پس با مسئولیت نیز درآمیخته است، زیرا آزادی مسئولیت داشتن در برابر عمل و به عهده گرفتن آن را لازم می‌آورد. «نثرنویس کسی است که به نوعی شیوه‌ی عمل ثانوی مبادرت می‌ورزد که می‌توان آن را عمل آشکارگری نامید. بنا بر این، حق است که از او این سؤال را بکنیم: کدام یک از جلوه‌های جهان را می‌خواهی آشکار کنی؟ و با این آشکارگری چه تغییر و تبدیلی می‌خواهی در جهان بدهی؟ [...] بنابراین، اگر نویسنده‌ای نسبت به جلوه‌ای از جلوه‌های جهان طریق خاموشی‌گزیند یا، بر طبق اصطلاحی که در این مورد بسیار رساننده‌ی معناست، آن را به سکوت برگزار کند، حق داریم از او این سؤال را بکنیم: چرا این را گفته‌ای و نه آن را و - حال که سخن می‌گویی تا تغییر دهی - چرا این را می‌خواهی تغییر بدهی و نه آن را؟»

شاعر کیست؟

سارتر میان گونه‌ای که نویسنده با زبان روبرو می‌شود و گونه‌ای که شاعر، فرق اساسی می‌نهد و به همین لحاظ شاعر را از مسئولیت برکنار می‌داند. و این جدایی را تا آنجا می‌رساند که می‌گوید: «درست است که نثر نویس می‌نویسد و شاعر هم می‌نویسد، اما میان این دو عمل نوشتن وجه مشترکی نیست جز حرکت دست که حروف را نقش می‌کند. از اینکه بگذریم دنیای این از دنیای آن به کلی جداست و آنچه برای این صادق است برای آن نیست.» سارتر شاعر را از آن جهت مسئول نمی‌داند و نویسنده را از آن جهت مسئول می‌داند که آندو در برابر زبان دو رفتار جدا دارند. سارتر بر آن است که شاعر در زبان می‌ماند، «از کلمات استفاده نمی‌کند، بلکه حتا می‌توانم بگویم که به آن‌ها استفاده می‌رساند. شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به «استعمال» زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آن را چون «وسیله» به کار برند.» اما نویسنده کسی است که از زبان می‌گذرد، یعنی آن را چون ابزاری برای رسیدن به مقصودی که واری زبان و در جهان خارج است به کار می‌برد.

می‌توان پرسید که آیا شاعران چیزی را آشکار نمی‌کنند، و در نتیجه، (از نظر سارتر) چیزی را دگرگون نمی‌کنند؟ سارتر به این پرسش پاسخ بی‌پرده می‌دهد:

«چون در زبان و از طریق زبان - و زبان به عنوان نوعی ابزار - است که جست - و - جوی حقیقت صورت می‌گیرد پس نباید چنین انگاشت که منظور شاعران شناخت حقیقت یا بازگفتن آن است. شاعران در این اندیشه هم نیستند که جهان را نام‌گذاری کنند، و حال چون بر این منوال است، اصلاً از هیچ چیز نام نمی‌برند.»^۱ و علت این است که «شاعر یک‌باره از

۱. تأکید بر کلمات از نویسنده‌ی این مقاله است.

زبان به عنوان ابزار دوری جسته و برای بار اول و آخر راه-و-رسم شاعرانه را اختیار کرده است، یعنی راه-و-رسمی که کلمات را چون شیء تلقی می‌کند نه چون نشانه... کسی که سخن می‌گوید، در آن سویی کلمات، نزدیکِ مصداقِ کلمه است و شاعر، در این سو.»

سارتر می‌گوید: «شاعران سخن نمی‌گویند، خاموشی هم نمی‌گزینند: حدیثِ آنان حدیثِ دیگریست.» چه حدیثی است؟ سارتر این را روشن نمی‌کند. حقیقت این است که سارتر با گسترش دادن جنبه‌ای تکنیکی از کارِ شاعرانه بر تمامی آن، تمام آن را ناچیز می‌کند. این درست است که کلمات خود برای شاعر غایتی می‌توانند بود و رنگ-و-بوی هر کلمه برای شاعر اهمیتی خاص دارد. درست است که کلمه برای شاعر چون جام بلورینیست چندوجهی و تراشیده که او به تمام ابعاد آن نظر دارد، نه همچون نویسنده که کلمه برای او شیشه‌ایست که نگاه او از آن می‌گذرد تا به مقصودی که ورائی آن است، یعنی مدلول و مفهوم کلمه، برسد، ولی این تنها جنبه‌ای از تکنیکِ کارِ شاعرانه است و نه تمامی آن. آیا با تعبیری که سارتر از کارِ شاعر می‌کند، شاعر کودکی نیست که در کنارِ دریا با صدف‌های رنگارنگِ ریخته بر شن‌ها (یا همان کلماتِ شیئیت یافته) بازی می‌کند و آن‌ها را چنان پهلوی هم می‌چیند که رهگذری را که در پی مقصودی از آن کنار می‌گذرد، دمی چند به تماشا مشغول می‌کند؟ سخن سارتر در موردِ شعر گویا چندان چیزی بیش ازین نیست. و یا چیزی بیش از این که سخنِ خودِ اوست: «به گمانِ من، لحظه‌ی شاعرانه همیشه لحظه‌ی مکث است و اغلب اوقات، در آغاز لحظه‌ی ترخم بر خویشتن است، لحظه‌ی خودشیفتگی و دلجویی از خویش است، لحظه‌ای که امیال از خلال کلمات، اما در ورائی خاصیتِ ارتباطی آن‌ها، عینیت و جسمیت می‌یابند.» و با این عبارت آیا شعر زمزمه‌ی خوش دخترِ پریچهره‌ی غمگینی نیست که در برابر آئینه گیسوان‌اش را تاب می‌دهد و آهنگی دلنشین و غم‌انگیز زیر لب برای خود می‌خواند و نویسنده‌ی مبارز و مرد

عمل هنگامی که می‌خواهد کلاه‌اش را بردارد و از اطاق او بیرون رود دستی به نوازش به زلف‌های بلند او می‌کشد و وعده‌ی دیدار برای وقت فراغت از مبارزه و عمل با او می‌گذارد؟

بدین ترتیب، سارتر شعر را به آتش‌بازی قشنگ و رنگارنگی با کلمات فرومی‌کاهد، آتش‌بازی بی‌خطر و مایه‌ی سرگرمی. اما، درست است که شاعر در زمینه‌ی به گردن گرفتن مسئولیت‌های اجتماعی و سیاسی نمی‌تواند همان کاری را بکند که نویسنده می‌تواند بکند، زیرا که شعر در ذات خود (به قول هیدگر) «معصومیتی» دارد. اما اینکه شعر از زبان سودمندی فاصله می‌گیرد، به این معنا نیست که در زبان می‌ماند، بلکه از زبان سودمندی فراتر می‌رود و به گونه‌ای دیگر و در ساحت و مرتبه‌ای دیگر «آشکارگری» می‌کند. شعر آشکارکننده است، زیرا پرسنده است. اما پرسشی به گونه‌ای خاص. زبان شعر زبان شاعر بزرگی است که شعرهایش «همه بیت‌الغزل معرفت است». اما، البته، این سخن در روزگار ما، که روزگار چیرگی عقل عملی و تکنولوژی است، چندان معنی ندارد، زیرا امروز اصالت همه با «عمل» است و در عمل است که «واقعیت» (نه حقیقت) بر انسان پدیدار می‌شود و ناگزیر شعر که از آن گاه فراغت و درنگیدن و رای عمل است، از این دیدگاه، چیزی نیست جز تجلی‌گاه «احساسات» و چیزی نیست مگر تجلی‌گاه خوشایند نفسانیات، و عجب نیست که از دیدگاه فیلسوف چنین روزگاری - که این زمانه را همچون هدف خود برگزیده و می‌خواهد با آن فنا شود - شعر به تکنیکی ناب و لذت‌جویی از استتیک زبان فروکاسته شود. اما سارتر چیز دیگری نیز می‌گوید و آن این است که «شاعر به شکست کلی اقدامات بشری اطمینان دارد و شیوه‌ای اختیار می‌کند تا خود در زندگی شکست بخورد برای اینکه با شکست فردی خود بر شکست عمومی بشر گواهی بدهد... حکم شعر حکم نوعی بازی است که در آن هر کس باخت، برنده می‌شود. و شاعر اصیل شاعری است که شکست را ولو به

قیمتِ مرگِ خود می‌پذیرد تا برنده شود.» سارتر با این حرف پایِ یک موضوعِ دیگر را نیز به میان می‌کشد. اگر چه چندان به آن نمی‌پردازد. و آن موضوع «دیدِ شاعرانه» است. از آنجا که زندگیِ آدمی یک رویه‌ی دیگر نیز دارد و آن رویه‌ی شکست است و از آنجا که آدمی باید این شکست را همچون بنیادِ هستیِ خود بشناسد، اگر از عمل و ساختن فاصله بگیریم و انسان را از آن سو بنگریم، یعنی از سویی که همه‌ی نقش‌های او «در این سراچه‌ی بازیچه» نقش بر آب است، و او محکوم به آن است که سراپا در مغاکِ نیستی فروافتد، در این صورت، با دیدِ تراژیک به انسان نگرسته ایم، و دیدِ تراژیک و دیدِ شاعرانه با هم اند. سارتر می‌گوید: «البته غرضِ شاعر این نیست که شکست و تباهی را خودسرانه وارد سیرِ جهان کند. حقیقت این است که چشم او فقط شکست و تباهی را می‌بیند.» ولی واقعیت این است که شاعر تنها نوحه‌سرایِ این شکست نیست، بلکه با دیدنِ آن از آن برمی‌گذرد و در آن سویی آن با ذاتِ شکست‌پذیرِ انسان رویارو می‌شود و با درنگِ خود در آن آدمی را به درنگ در آن می‌خواند.

دیدِ شاعرانه اگر دیدیِ تراژیک به انسان باشد، اگر نویسنده‌ای بخواهد از این دید به انسان بنگرد چه؟ و مگر نه این است که بسیاری از بزرگترین آثارِ ادبی جهان با این دید نوشته شده است؟ مگر کافکا چنین نویسنده‌ای نیست و چشم به وجهِ تراژیکِ زندگیِ ندوخته است؟ نثر هم می‌تواند «وسیله‌ای ممتاز برایِ اجرایِ پاره‌ایِ اعمال» نباشد، و لزومی ندارد که کسی تنها ابزارهایِ بیانِ شاعرانه را به کار برد تا شاعر باشد، بلکه دیدِ شاعرانه در تصویرسازیِ خاصِ درام و داستان نیز می‌تواند از راهِ دیگری حال و پرسشِ شاعرانه برانگیزد. و بسا نویسندگانِ بزرگ که می‌توان آنان را شاعرانِ بزرگی دانست، زیرا اینان با نشان دادنِ وضعِ بنیادیِ انسان به طرحِ مسائل و پرسش‌هایی پرداخته اند که از آنِ ذهنیتِ شاعرانه اند، زیرا در ذاتِ خود ابهام و پاسخ‌ناپذیری‌ای دارند. ابهامِ شعر تنها از جهتِ

شیوه‌های بیانی آن نیست بلکه ابهام آن از توجهی‌ست که به جنبه‌ی دریافتنی و تاریک هستی و نیز هستی‌بشری می‌کند. و اگر انسان، به قول هولدرلین، «در این جهان شاعرانه به سر می‌برد» از آن جهت است که شاعرانه پرسش می‌کند، اگر چه همیشه این پرسش‌ها را شاعرانه بیان نمی‌کند. تراژدی‌نویسان بزرگ از این نوع اند، چه درام‌نویس باشند چه ژمان‌نویس. و سارتر خود این نکته را چنین می‌گوید، که خوب هم بیان نکرده است: «خشک‌ترین نثرها اندکی شعر در خود دارد، یعنی گونه‌ای شکست و ناکامی.»

برای پذیرفتن نظریه‌ی سارتر در مورد ادبیات باید نخست «سارتریست» بود، یعنی هستی‌شناسی (اتولوژی) و انسان‌شناسی فلسفی او را یکسره پذیرفت. و یا بهتر بگوییم، باید سارتر بود، زیرا که این فلسفه هوادار و پیروی پرشور و مصداقی واقعی چون خود ژان-پل سارتر نیافته است. از ویژگی‌های اساسی هستی‌شناسی و انسان‌شناسی سارتر این است که ذهن تحلیلی و منطقی او نقطه‌ی ابهامی در آن باقی نمی‌گذارد. سارتر نواده‌ی شایسته‌ی دکارت است و از این جهت یک فرانسوی تمام عیار است. او با این که نیمی آلمانی‌ست (از جانب مادر) و منابع اصلی فلسفی او (هگل، هوسرل، هیدگر، مارکس) آلمانی هستند، ولی چیرگی پرورش فرانسوی در او سبب شده است که او عقل‌باوری (راسیونالیسم) و روش تحلیلی دکارت را (با همه تاخت-و-تازی که به ذهن تحلیلی بورژوا می‌کند) به اندیشه‌ی آلمانی پیوند بزند و از آن میان اگزیستانسیالیسم خود را بیرون بیاورد. روانشناسی سارتر هم از این جمله است. او با الهام گرفتن از پدیدارشناسی (فنومنولوژی) هوسرل روانشناسی‌ای را بنیاد می‌نهد که پایه‌ی آن اصل intentionality است و نسبت «سوژه» به «اُبژه»، انتخاب مدامی‌ست که سوژه از میان امکانات خود بر اساس آزادی محض می‌کند. در تئوری روانشناسی سارتر جایی برای «ناخودآگاهی» فروید و یا «ناخودآگاهی جمعی» یونگ نیست. هرچه

هست آزادی است و یا «سوءنیت» برای پوشاندن آزادی.^۱ «سوءنیت» حجاب آزادی است. روانشناسی سارتر چنان است که گویی آگاهی می‌تواند یک‌باره بر تمامی روان محیط شود و هیچ نقطه‌ی تاریکی در آن باقی نماند، هم‌چنانکه در هستی‌شناسی خود نیز به آسانی از «تملک جهان» دم می‌زند.^۲ و به همین لحاظ است که سارتر می‌تواند دو بخش دیگر در کتاب خود با عنوان «نوشتن برای کیست» بگنجاند و به آسانی از عهده‌ی تحلیل آن برآید. ولی به راستی کدام نویسنده‌ای است که چون ژان پل سارتر بتواند بی‌هیچ تردیدی بگوید که برای چه و برای که می‌نویسد؟ آیا آدمی می‌تواند همه‌ی انگیزه‌های درونی خود را به این آشکارگی که سارتر در پی آن است برای خود بشکافد و تحلیل کند؟ آیا می‌شود از کافکا (که سارتر به او دل بسته است) پرسید که برای چه و برای که می‌نویسد؟ آیا بسیاری از نویسندگان می‌توانند آنگونه که سارتر می‌خواهد میان امروز و آینده به روشنی یکی را انتخاب کنند و سارتر چه گونه می‌تواند این انتخاب خود را چنان همه‌گیر کند که آن را به صورت

۱. سارتر در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«سپس، کم-کم فهمیدم که دنیا پیچیده‌تر از آن است. زیرا در دوره‌ی مقاومت به نظر می‌رسید که امکان تصمیم آزاد وجود دارد. گمان می‌کنم که از نظر وضع فکری من در آن سالها، نمایشنامه‌هایی که نوشتم اماره‌ی خوبی است: من آن‌ها را تحت‌اثر آزادی نامیدم. یک روز مقدمه‌ای را که بر مجموعه‌ای از آن‌ها - مگس‌ها، در بسته - و چند اثر دیگر نوشته بودم، می‌خواندم. به راستی رسوایی بود. نوشته بودم: 'اوضاع هر چه باشد و مکان هر کجا که باشد، انسان آزاد است که میان خیانتکار بودن و نبودن انتخاب کند...' وقتی این را می‌خواندم به خود گفتم: 'آیا من به راستی به این امر باور داشتم؟ باور نکردنی است.'»

"Itinerary of a Thought, Interview with Jean-Paul Sartre," *New Left Review*, No.58, Nov-Dec. 1969. P. 44.

۲. «نویسنده این هدف را برگزیده است که از آزادی دیگر مردمان دعوت کند تا آنان، با التزامات متقابل توقعات خود، تمامیت هستی را به تملک آدمی درآورند و بشریت را بر جهان محیط کنند.» (ادبیات چیست، همان)

حکمی بی چون-و-چرا در مورد «ادبیات» درآورد؟ مشکلِ طرح ادبیات به شیوه‌ی سارتر همین است که ذهنِ تحلیلی او می‌خواهد به مرزِ روشنی میان شعر و ادبیات برسد و این کار را تنها با تحلیلِ کاربردِ زبان انجام دهد، حال آن که نمی‌توان گفت این شیوه‌ی کاربردِ زبان است که به تنهایی چگونگیِ نگرشِ شاعرانه را از غیرِ شاعرانه (که می‌توان آن را تفاوتِ میان دیدِ تراژیک و متوجه به وجهِ تاریکِ موجودیتِ بشری و جهان، در مقابل دیدِ عملی و منطقی و متوجه به وجهِ روشنِ موجودیتِ بشری و جهان دانست) جدا می‌کند، بلکه این «دید» است که ابزارِ زبانیِ درخورِ خود را می‌یابد. ابهامِ کلمات در شعر با نگرشِ شاعرانه به جهان، که سیمایِ مبهمِ آن را نشان می‌دهد، همراه است. به این ترتیب، نمی‌توان چنان مرزی که سارتر می‌خواهد میان شعر و غیرِ شعر کشید.

کارل یاسپرس، در مقاله‌ای سارتر را یک «شاعرِ دراماتیست» می‌خواند و این خود به خوبی گویای آن است که شعر و دیدِ شاعرانه یک نوع وضع‌گیری و نگرشِ انسان در جهان است که می‌تواند در هر هنری و حتّاً در بیانِ فیلسوفانه نیز خود را نشان دهد.

بر این پایه، اگر نتوانیم شعر و ادبیات را اینچنین از هم جدا کنیم و اگر نتوان، به گفته‌ی سارتر، «مسئولیت» را بر شعر حمل کرد، بر تمامی ادبیات هم به صورتِ یک حکمِ جزمی حمل نمی‌توان کرد و «مسئولیت» به این معنا نمی‌تواند در ذاتِ ادبیات جایگیر باشد، بلکه وضعِ گرفتنِ نویسنده در برابرِ رویدادهایِ جاریِ زمانه و بازتاباندنِ آن در کارِ خود بستگی دارد به عقاید و خوی او و به هیچ وجه از هیچ نویسنده‌ای نمی‌توان پرسید که چرا این را نوشته‌ای و نه آن را، زیرا اگر چیزِ دیگری می‌توانست بنویسد لابد می‌نوشت.

روی هم رفته، می‌توان گفت که این کتاب بیش از آنکه جست-و-جویی در ماهیتِ ادبیات باشد نمودارِ وسواس‌هایِ اخلاقیِ نویسنده‌ای است که درگیر با زمانه‌ی خود است و نوشتنِ برای او میانِ دو انتخاب خلاصه

می‌شود: انتخاب میانِ جاودانگی و فنا شدن در زمانه؛ انتخاب میانِ گفتنِ همه چیز یا نگفتنِ هیچ چیز؛ انتخاب میانِ مقدم شمردنِ وظیفه‌هایِ آنی و فوری یا تفکر در، مثلاً، مسائلِ متافیزیک. برای همین است که سارتر با حیرت می‌نویسد «آیا می‌توان لحظه‌ای تصور کرد که وقتی نود درصدِ سیاهانِ جنوبِ آمریکا از حقِ رأی محروم اند، ریچارد رایت بپذیرد که زندگی‌اش را صرفِ تفکر و تأملِ درباره‌ی 'حقیقت' و 'زیبایی' و 'نیکیِ جاودان' کند؟» و این حرف از سارتریست که خود نیمی از عمر-اش را صرفِ تفکر در چنین چیزهایی کرده است. اما وی در مصاحبه‌ای گفته است: «تا زمانی که حتّاً یک بچه از گرسنگی بمیرد، ژمانِ استفراف چه ارزشی دارد؟» و با این همه، ژمانِ استفراف و کتابِ هستی و نیستی و راه‌هایِ آزادیِ سارتر پیوسته چاپ می‌شوند. آیا همان حکم بر خود او جاری نیست که «آیا می‌توان لحظه‌ای تصور کرد که...؟» ولی واقعیت آن است که چنان دو قطبِ جدا از همی که انتخابِ یکی لازمه‌ی ردِّ دیگری باشد وجود ندارد. تفکر درباره‌ی «زیبایی»، «حقیقت»، «نیکی» با مبارزه برای سیاهان ناسازگار نیست و دستِ کم این است که نویسنده می‌تواند، اگر نه در آثارِ خود، دست‌کم از نفوذِ اخلاقیِ خود در جامعه برای نیرو دادن به آنچه درست می‌داند بهره گیرد، چنانکه بسیاری هم‌اکنون می‌کنند، بی‌آنکه همگان همچون سارتر خود را در معرکه‌هایِ زمانه غوطه‌ور کنند. مشکلِ سارتر، هم‌چنانکه خود چند بار به آن اشاره کرده است، این است که روزگاری از ادبیاتِ مطلقاً ساخته بود و با یکی کردنِ آن با عمل می‌خواست، به اصطلاح مارکس، جهان را دگرگون کند. ولی می‌توان پرسید از این «انتخاب» یک جانبه‌ی او چه چیزی برآمده است؟ و آن همه شور و حرارتِ سارتر برایِ درست کردنِ سلاحي از ادبیات چه زاده است؟ و شاید، دستِ کم در عالمِ سیاست، می‌توان گفت که، برخلافِ تصورِ سارتر، «عمل کردن» غیر از «حرف زدن» است.

وای بر ما! درود بر ما!

گزارشی از پاره‌ای شاعرانه از چنین گفت زرتشت

آنگاه که آب تخته‌پوش است، آنگاه که پُل‌ها و نرده‌ها از فرازِ رود
برمی‌جهند، به‌راستی، کسی باور ندارد سخنِ آن کس را که
می‌گوید: «همه چیز روان است.»

بل ساده‌لوحان نیز با او به ستیز برمی‌خیزند. ساده‌لوحان می‌گویند:
«چه؟ همه چیز روان است؟ پس پُل‌ها و نرده‌ها بر فرازِ رود
چیستند؟»

«بر فرازِ رود همه چیز پا برجاست، همه‌ی ارزش‌های چیزها،
پُل‌ها، مفهوم‌ها، تمامیِ 'نیک' و 'بد'؛ همه پا بر جایند!»
اما چون زمستانِ سخت، این رام‌کننده‌ی حیوانِ رود، دررسد،
آنگاه هوشمندترینان نیز به شک می‌افتند؛ و به‌راستی، آنگاه تنها
ساده‌لوحان نیستند که می‌گویند: «مگر بنا نبوده است که همه چیز
ساکن - بایستد؟»

«در بنیاد، همه چیز ساکن می‌ایستد» - این یک آموزه‌ی درستِ
زمستانی ست، چیزی در خوردِ روزگارِ سترونی، آرام‌بخشی در
خوردِ بهرِ موجوداتِ زمستان‌خُشب و خانه‌نشین.

«در بنیاد، همه چیز ساکن می‌ایستد!» - اما بادِ گدازنده به ضدّ این
وعظ می‌کند!

بادِ گدازنده نَرّه گاوی ست، اما نه گاوِ نَرِ شخم‌زن؛ نَرّه گاوی ست
ژیان؛ ویرانگری که یخ را با شاخِ خشمگین‌اش می‌شکند و یخ
پل‌ها را!

برادران، آیا اکنون همه چیز روان نیست؟ آیا پل‌ها و نرده‌ها همه در
آب فرونیفتاده اند؟ دیگر چه کس می‌تواند به «نیک» و «بد»
درآویزد؟

«وای بر ما! درود بر ما! بادِ گدازنده می‌وزد!» برادران، در همه‌ی
گذرها چنین وعظ کنید.

فریدریش نیچه، چنین گفت زرتشت، ترجمه‌ی داریوش آشوری، چاپ هشتم،
ص ۳۰۵-۳۰۶

نیچه در این پاره‌ی شاعرانه از کتابِ چنین گفت زرتشت، با زبانِ نمادین و با
فشردگی و کوتاه‌گویی شاعرانه‌ی شگفت‌انگیز تمامی تاریخِ اندیشه‌ی
غرب را، از یونانِ باستان تا دورانِ مدرن، درهم می‌فشرد و با بخش‌بندی
آن به سه دوره‌ی تاریخی تمامی سیرِ آن را باز می‌گوید. و اینک آن سه
دوره:

«آنگاه که آب تخته‌پوش است، آنگاه که پل‌ها و نرده‌ها از فرازِ رود
برمی‌جهند،» دورانِ اندیشه و زندگانیِ یونانی ست که در آن انسانِ رودِ
زندگی را می‌بیند که پیوسته در گذر است و روان، اما اندیشه‌ی انسانی بر
فرازِ آن رودِ روان «ثبات» ای هم می‌بیند که همانا پل‌ها و نرده‌ها هستند،
یعنی ایده‌ها و ارزش‌های جاودانی را.

چنین جهانی جهانِ افلاطونی ست که در آن بر فرازِ عالمِ جنبنده‌ی
دگرگون شونده‌ی حس‌پذیر، عالمِ ثابتِ حقیقت‌هایِ ازلیِ عقلی ایستاده
است یا، به اصطلاحِ پیشینیانِ ما، «عالمِ مثال» یا عالمِ «ثباتِ عقلی» که از

آن عقلِ کلِ گرداننده‌ی عالم است که عالمِ گردانِ حس‌پذیر به تدبیرِ آن می‌گردد. اما نیچه با کنایه‌ی پل‌ها و نرده‌ها برای این «عالمِ معقولات»، آن عالمِ «ثباتِ عقلی» را چیزی جز برساخته‌ی انسان بر رویِ رودِ روانِ هستی نمی‌داند، که برای گذارِ خود از این کرانِ نیستی تا آن کرانِ نیستی پل‌ها و نرده‌ها را ساخته است تا گذرگاهِ استوارِ او باشند و دستگیره‌ی او. اما در همین دوران کسی هست که می‌گوید: «همه‌چیز روان است»، یعنی هستی یا «حقیقت» هستی را نه عالمِ ثباتِ عقلی بلکه همان رودِ روانِ چیزها می‌بیند، یعنی آنچه در بسترِ زمان جریان دارد و می‌گذرد. حقیقتِ هستی از دیدگاهِ او همانا گذرایِ آن است، یعنی زمانمندیِ آن و مکان‌گیریِ آن که ضروریِ یکدیگر اند، حال آنکه آن عالمِ ثباتِ عقلی نه در گذرِ زمان است نه جایگاهی در مکان دارد، بلکه حضوری در یک «ذهنِ مطلق» دارد.

آن کس که می‌گوید «همه‌چیز روان است» همانا هراکلیتوس است که زندگی و هستی را به رود همانند می‌کرد و می‌گفت که «در یک رود دوبار پای نمی‌توان نهاد»، زیرا که رود هر دم چیزِ دیگریست از ترکیبِ پیوسته در جنبشِ عناصرِ خود. اما هیچ‌کس سخنِ او را «باور ندارد»، بلکه ساده‌لوحان، یعنی «فیلسوفان» هم با او به ستیز برمی‌خیزند و می‌گویند: «چه؟ همه‌چیز روان است؟ پس پل‌ها و نرده‌ها بر فرازِ رود چیستند؟ بر فرازِ رود همه‌چیز پابرجاست، همه‌ی ارزشهایِ چیزها، پل‌ها، مفهوم‌ها، تمامیِ 'نیک' و 'بد': همه پا بر جایند!» بی‌آنکه بنگرند که خود این پل‌ها و نرده‌ها را بر فرازِ رودِ هستی برپا کرده‌اند تا گذرگاه و دستگیره‌ی ایشان به «عالمِ دیگر» باشد!

اما چون زمستانِ سخت، این رام‌کننده‌ی حیوانِ رود، در رسد، یعنی قرونِ وسطا، «آنگاه هوشمندترینان نیز به شک می‌افتند؛ و به راستی آنگاه تنها ساده‌لوحان نیستند که می‌گویند: مگر بنا نبوده است که همه‌چیز ساکن بایستد؟»

قرونِ وسطا جهاني ست تاريخی که در آن طرحي ساده و ساکن بر عالم فرمان روا ست. جهانِ قرونِ وسطایی جهاني ست یکسره با طرحي و هدفی اخلاقی که در آن ارزش ها یا «نیک» و «بد» یکبار برای همیشه داده می شوند و غایت هستی را فرامی نهند. این جهانِ ثابتِ ارزش ها دیگر به صورتِ پل ها و نرده ها بر فرازِ رود نیست، بلکه چنان همه ی فضا را پر کرده است که با سرمایِ ثابتِ خود رود هستی را نیز می افسرانند. آنگاه است که همه چیز را چنان یخ بندانی فرا می گیرد که در آن «هوشمندترینان» نیز به شک می افتند و همزمان با ساده لوحان می گویند: «مگر بنا نبوده است که همه چیز - ساکن بایستد؟» یعنی بنیادِ هستی را ایستایی می انگارند نه پویش.

«اما بادِ گدازنده به ضدِ این وعظ می کند.» بادِ گدازنده، که یخ ها را آب می کند، آتی تر این رودِ یخ بسته است و به «ضدِ» آن «وعظ می کند» و این نَره گاوِ ژبان با شاخِ خشمگین اش یخ ها را می شکند و یخ پل ها را! این نَره گاوِ ژبان همانا مدرنیّت (modernité) است که با قرونِ وسطا و جهانِ ساکنِ یخ بسته ی آن به ستیز برمی خیزد، اما حاصلِ این ستیز آن است که آن پل های یونانی نیز می شکنند و در آب فرو می افتند و همه چیز در رودِ روان غرق می شود و دیگر چیزی ثابت و ازلی بر جانی ماند که در آن چنگ توان زد و به دست آویزِ آن خود را از رودِ روانِ شدن به عالمِ هستی ایستای جاویدان کشید.

«برادران، آیا اکنون همه چیز روان نیست؟ آیا پل ها و نرده ها همه در آب فرونیفتاده اند؟ دیگر چه کسی می تواند به 'نیک' و 'بد' درآویزد؟» اما خطرِ بزرگ همین جاست. «دیگر چه کس می تواند به 'نیک' و 'بد' درآویزد؟» اگر ارزش های جاودانه ای در کار نباشد که انسان بتواند با پیروی از آن خود را از رنجِ زندگانی گذرای مرگ - انجام برهاند و خود را «رستگاری» بخشد؛ اگر «نجات بخشی» دیگر در میان نتواند بود، زیرا نیک و بدِ جاودانه ای در کار نیست که میانِ دوزخیان و بهشتیان حکم کند،

چه گونه می‌توان در رود شدنِ بی‌پایان زیست؟ انسانی که اینسان همه‌ی پل‌ها و نرده‌ها برای او فرو ریخته‌اند، در خطرِ بزرگی‌ست، زیرا انسان بی «نیک» و «بد»، بی حکم‌های ارزشی چه گونه می‌تواند زیست؟ آیا «نیک» و «بد» نوي می‌تواند آفرید که در عینِ آنکه ناپایداری و گذراییِ آن را می‌داند، باز بدان، همچون پذیرشِ مسؤولیتِ هستیِ خود در زمانِ خود، درآویزد و یا از آن قایقی برایِ خود بر رود شدن بسازد؟

انسانی که امروز در موج‌هایِ زمانِ بی‌امانِ تاریخی شناور است و دستخوشِ سیلیِ موج‌ها، دیگر بار چه گونه خواهد توانست بر سرِ این رود شونده برایِ خود قایقی بسازد که برایِ او در حکمِ زمینِ پا بر جا و استوار اش باشد؟

وای بر ما! درود بر ما!

چند نکته در شرح دیوان حافظ

به تازگی فرصتی پیش آمد که چاپ دوم کتاب حافظ‌نامه اثر پژوهنده‌ی ارجمند بهاء‌الدین خرمشاهی را ببینم، که چاپ یکم‌اش را پیش از این دیده و خوانده و از آن بهره برده بودم. تا آنجا که من برخورده‌ام، به نظر-ام این کتاب پاکیزه‌ترین و روشمندترین کتابی است که تاکنون در شرح دیوان حافظ نوشته‌اند. دقت و ذوق سرشار مؤلف اثری روشن و دقیق و خواندنی فراهم آورده است که همه از آن بهره‌مند توانند شد. در این بازبینی دوم-که شتابزده نیز بود-چند نکته به نظر-ام رسید که یادداشت کرده‌ام و به نظر خوانندگان و مؤلف کتاب می‌رسانم. اگرچه من اهل این گونه پژوهش‌ها نیستم، ولی چه بسا نکته‌ای به نظر حاشیه‌نشین برسد که سرنخی باشد برای پژوهنده‌ای در متن کار که آن را دنبال کند و به سامان برساند.

۱. در مورد کلاه و تاج و «شکستن گوشه»ی آن چند اشاره در دیوان حافظ هست که روشن کردن آن‌ها به کمک تعبیرهای فرهنگ‌نویسان سده‌های پسین ممکن نیست، زیرا اساس آن تعبیرها بی‌خبری از زمینه‌های واقعی آن اشاره‌هاست. برای مثال، تعبیر غیاث‌اللغات از «کلاه گوشه شکستن» به معنای «فخر کردن»، که مؤلف بر اساس آن بیت را معنا کرده است، از تعبیرهای شخصی و چه بسا بی‌پایه‌ی لغت‌نویسان کهن ماست.

باید توجه داشت که هر شاعر حقیقی مانند حافظ اگر چه معناهای مجازی و کنایی در شعر-اش فراوان است، اما آن معنا معمولاً یک پایه‌ی تجربی دارد که باید یافت و همین دو یا چند بُعدی بودن است که او را از شاعری، مثلاً، مانند شاه نعمت‌الله ولی جدا می‌کند که شعر-اش سراسر پر از معناهای دومین و مجازی و، در نتیجه، کلیشه‌ای و قراردادی صوفیانه است و شعری ست بی‌حسّ و- حال، زیرا هیچ پایه‌ی واقعی و تجربی ندارد.

در مورد شکستن گوشه‌ی کلاه یا تاج یکی از اسناد مهم و روشنگر مینیاتورهای فراوانی است که از دوره‌ی ایلخانی و تیموری مانده و هم‌روزگار حافظ است. در این مینیاتورها گونه‌های بسیاری از کلاه و تاج و دستار دیده می‌شود که با یک مطالعه‌ی دقیق بر روی آن‌ها به یاری تاریخ‌ها و متن‌های مانده از آن روزگار می‌توان آن‌ها را بر حسب رده‌های گوناگون اجتماعی و دولتی طبقه‌بندی کرد که برعهده‌ی پژوهندگان اسناد تاریخی است. و اما در این مورد خاص، در لغت‌نامه‌ی دهخدا «شکستن یا بر شکستن کلاه» را «بر زدن قسمتی از آن» معنا کرده‌اند «تا روی و چهره بیشتر مرئی گردد.» و این سه بیت حافظ را هم آورده‌اند:

— یغمای عقل و دین را بیرون خرام سرمست / در سر کلاه بشکن در بر
قبا بگردان

— به باد ده سر و دستار عالمی، یعنی / کلاه گوشه به آئین دلبری بشکن
(در نسخه‌های دیگر، «به آئین سروری»)
— گوشه‌گیران انتظار جلوه‌ی خوش می‌کنند / بر شکن طرف کلاه و
برقع از رخ برفکن

«بر شکستن زلف» را هم «به سوی بالا شکستن آن، خم دادن به سمت بالا» معنی کرده‌اند با این بیت حافظ به عنوان شاهد: «چو بر شکست صبا زلف عنبرافشان اش / به هر شکسته که پیوست زنده شد جان‌اش.»
نگاهی به مجموعه‌های چاپی مینیاتورهای دوره‌ی ایلخانی و تیموری

نمونه‌های فراوانی به دست می‌دهد که می‌تواند روشنگر معنای شکستن گوشه‌ی کلاه («کلاه گوشه به آئین دلبری [یا سروری] بشکن») یا شکستن تاج («گوشه‌ی تاج سلطنت می‌شکند گدای تو») باشد. از جمله در مینیاتوری از شاهنامه‌ی بایسنغری (نگاه کنید به کتاب پوشاک ایرانیان، جلیل ضیاءپور)، شاهزاده‌ی جوان و زیبارویی را (که می‌توانسته است سخت دل از کسی همچون حافظ ببرد) نشان می‌دهد با کلاهی با لبه‌ی بالازده که می‌تواند همان معنایی را داشته باشد که حافظ اشاره می‌کند. و یا در مینیاتور دیگری از ظفرنامه‌ی تیموری که نسخه‌ی آن در ۸۳۹ هـ. ق. در شیراز نوشته شده طغرل سلجوقی را سوار بر اسب با تاجی می‌بینیم که لبه‌ی جلویی آن بالازده است اما لبه‌های پشتی خوابیده است. مانند همین تاج را در مینیاتور دیگری از همان کتاب بر سر تیمور می‌بینیم که سواره وارد دروازه‌ی سمرقند می‌شود و نمونه‌ی دیگری از آن را در مینیاتوری از شاهنامه از همان دوره. بنابراین، معنای اصلی «کلاه گوشه به آئین سروری بشکن» می‌باید این باشد که لبه‌ی کلاه یا تاج را به آئین شاهان و شاهزادگان بالا بزن تا روی زیبایی بیشتر نمایان شود و «سر و دستار عالمی» را به باد دهی. «به باد دادن سر و دستار عالم» که معنای آن شوریده حال کردن شیفتگان است، کنایه‌ای نیز به کُشت-و-کشتارهای آن روزگار به دست شاهان و ایلخانان و چه بسا تیمور دارد. یک نکته‌ی دیگر که از مراجعه به این مینیاتورها به دست می‌آید این است که قُبّه‌ی این کلاه‌های شاهانه همه ترک‌دوزی است و روشنگر معنای مصراعی دیگر: «کلاه سروری آن است کز این ترک بردوزی».

۲. در معنای این بیت: «باز آرچه گاهگاهی بر سر نهد کلاهی / مرغان قاف دانند آئین پادشاهی»، نوشته اند، «احتمالاً حافظ به نوعی از باز که کاکل و کلاهکی بر سر داشته اشاره دارد.» ولی اشاره‌ی این بیت به کلاهی ست که بازداران بر سر باز می‌گذاشته‌اند تا روی چشم‌هایش را بپوشاند و هنگامی که می‌خواسته‌اند او را پرواز دهند از روی سر-اش



ورود پیروز خاندانی تیمور به سمرقند، از ظفرنامه‌ی تیموری (بخشی از مینیاتور).

برمی داشته اند. این رسم هنوز هم میان بازداران کشورهای عربی هست و گویا این کار را برای آن می کنند که باز به دیدن هر شکاری از جا نجهد. به خاطر دارم که نمونه ای از باز کلاه دار را در مینیاتوری دیده ام اما نیافتم اش. در «بازنامه» ها هم می شود مبحثی در این باره یافت (در بازنامه ی نسوی گشتم و نیافتم).
و عطار نیز می گوید:

باز پیش جمع آمد سرفراز کرد از سرّ معالی پرده باز
سینه می کرد از سپهداری خویش لاف می زد از گله داری خویش
گفت من از شوق دست شهریار چشم برستم ز خلقی روزگار
چشم از آن بگرفته ام زیر کلاه تا رسد پایم به دست پادشاه

(عطار، منطق الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، تهران ۱۳۶۶، ص ۵۳ و نیز ر. ک. حاشیه ی مربوط به آن در ص ۳۱۸).
۳. در معنای «گلبانگ» گفته اند، «گلبانگ در اصل گل بانگ، یعنی بانگی گل، یعنی بانگی که برای گل است بوده است و اختصاصاً به آواز یا چهچه بلبل اطلاق می شده است.» این برداشت به نظر درست نمی رسد، بلکه به نظر می رسد که این گونه ترکیب ها از نوع «اضافه ی مقلوب» نباشد، یعنی دو اسم در حالت اضافه که با جا به جا شدن یک اسم یا صفت مرکب می سازند و در این مورد «بانگی گل» نیست که به صورت «گلبانگ» درآمده است. در این موارد گاهی موارد اسم ها نقش صفت پیدا می کنند و به صورت کنایی چیزی را توصیف می کنند و ترکیب شان از نوع ترکیب صفت + اسم است مانند خوشبو. به این معنا که در ترکیب های «گل-» مانند گل اندام، گلبو، گل پیرهن، گلرو، و جز آن ها، گل به جهت صفت لطافت و خوشبویی یا زیبایی اسم دنباله ی خود را وصف می کند. بنابراین، گل اندام یعنی دارای اندامی (از زیبایی یا لطافت) همچون گل، و

گلبو یعنی دارای بویی (خوش) چون گل، و گلرو یعنی دارای رویی (از لطافت) چون گل، چنانکه «شاه» در ترکیب‌هایی مانند شاه بیت، شاه‌دانه، شاه‌تیر، شاه دیوار، شاه‌رگ، شاه‌رود، شاه سیم، شاه‌راه، شاه‌کار، شاه‌بلوط، به معنای عمده، اصلی، مهمترین، بهترین، و بارزترین است و هیچ‌کدام از این ترکیب‌ها «اضافه‌ی مقلوب» نیست و «شاه» در ترکیب نقش صفتی دارد نه اسمی. همچنین است در ترکیب‌های دیگر از اینگونه مانند ماه‌رو، آفتاب سیم، کوه پیکر، آتش‌دم، آبدست، و جز آن‌ها.

بنابراین، گلبانگ نه «بانگ گل» است نه «بانگی برای گل» (که این ترکیب به هیچ‌وجه نمی‌تواند چنین معنایی بدهد. زیرا «بانگ گل» به معنای بانگی است که از گل برآید نه بانگی از جایی یا چیزی یا کسی برای گل) بلکه بر اساس قرینه‌های بالا می‌باید آن را بانگی (از لطافت یا خوشایندی یا زیبایی) همچون گل دانست. و اگر این ترکیب بویژه به معنای آواز بلبل به کار رفته باشد هم از جهت زیبایی آواز بلبل است. کاربُردهای دیگر کلمه نزد حافظ («گلبانگ سربلندی»، «گلبانگ عشق»، «گلبانگ رود») هم پشتیبان همین معناست. ترکیب «گل میخ» هم به معنای میخی (از نظر شکل) همچون گل است. به عبارت دیگر، معنای گلبانگ بانگ (یا آواز) خوش است.

۴. در غزل زیر با مطلع

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی

می‌خواند دوش درس مقامات معنوی

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل

تا از درخت نکته‌ی توحید بشنوی

به نظر می‌رسد که مقامات جمع مقامه باشد (چنان که آقای خرمشاهی

نیز آورده اند) به معنای «خطبه یا سخنان ادبی به نثر فنی و مصنوع توأم با

اشعار و ...» و در اینجا بلبل از روی ورقِ گل (که آتشین است) «درسِ مقاماتِ معنوی» می‌خواند و اشارت می‌کند به این که بیا و ببین که «آتشِ موسی نمود گل» یعنی با روئیدن و روی نمودنِ گل (به معنایِ گلِ سرخ) آتشِ موسی دوباره گل کرده است یا آن که گلِ آتشِ موسی را نموده است (یعنی نشان داده است) تا از آن آتش همچون موسی، که شبانگاه آتش را در بوته‌ای در بیابان دید و از آن میان کلامِ خدا را شنید، تو نیز نکته‌ی توحید را بشنوی. در این بیت رابطه‌ی گل و گیاه و گل و آتش بسیار ظریف رعایت شده است (این نکته به عنوان تکمیلِ شرحِ مؤلف به نظر-ام رسید).

۵. در معنایِ این بیت: «شرحِ این قصه مگر شمع برآرد به زبان / ورنه پروانه ندارد به سخنِ پروایی» نوشته اند: «مگر معشوق (شمع) که در حالتِ هشیاری و صحوِ بیشتری به سر می‌برد سخنی از رمزِ عشق بگوید وگرنه عاشق (پروانه) از شدتِ سوختگی و افروختگی و هجومِ مصائبِ عشق نمی‌تواند سخن بگوید.»

در شرحِ این بیت هم - مانندِ بیشترِ موارد - می‌باید از زمینه‌ی تجربی قضیه آغاز کرد و به معناهایِ دومین و کنایی رسید. به این معنا که در این بیت شمع است که زبان (فتیله) و زیانه (شعله) دارد و بنا بر این اهلِ سخن گفتن و فاش کردن است (و در عینِ حال با نورافشانیِ خود اهلِ «روشن کردن») و در جایِ دیگر هم حافظ می‌گوید:

افشایِ رازِ خلوتیان خواست کرد شمع
شکرِ خدا که سرِّ دل‌اش در زبان گرفت

ولی پروانه که زبان ندارد و سخنگو نیست. «پروا نداشتن» هم این جا به معنایِ اعتنایی نداشتن یا اهلِ چیزی نبودن است.

۶. در مصراعِ «یا رب از ابرِ هدایت برسان بارانی» چه بسا اشاره‌ای به

چند نکته در شرح دیوان حافظ ۲۲۹

داستانِ موسی و سفرِ بنی اسرائیل در بیابان هست که در آن داستان (بنا بر تورات) ابري شبانه-روز قوم را هدایت می‌کرد. در تفسیرهای قرآن به این ماجرا اشاره شده است.

دنيایِ هولناکِ بکت

نگاهی به «چشم به راهِ گودو»

سخن از ملالِ هستی و حضور انسان در جهان گفتن به دیرینگیِ تفکر است و یا دستِ کم به دیرینگیِ کلامِ نوشته. تاریخ گزاران این سخن را در چهار هزار سال پیش از میلادِ مسیح از زبانِ یک متفکرِ مصری به نامِ ایپور حکایت می‌کنند که گفته است: «آیا ممکن است روزی بیاید که نسلِ بشر از میان برود، تا دیگر زنی بچه به زهدان نگیرد و فرزندی به دنیا نیاید؛ دیگر سر-و-صدایی در زمین شنیده نشود و جنگی پیش نیاید؟» و دو هزار سالی پس از آن فیلسوفی یا رسولی که در اورشلیم پادشاه بود اینگونه به ضدِ موجودیتِ بشری بانگ به آسمان برمی‌دارد: «همه چیز باطل است. انسان را از تمامیِ مشقت‌اش که در زیر آسمان می‌کشد چه منفعت است. یک طبقه می‌روند و طبقه‌ی دیگر می‌آیند و زمین تا به ابد پایدار می‌ماند... همه چیزها پر از خستگی ست که انسان آن را بیان نتواند کرد. چشم از دیدن و گوش از شنیدن پر نمی‌شود. آنچه بوده است همان است که خواهد بود و آنچه شده است همان است که خواهد شد. و در زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست. آیا چیزی هست که دوباره‌اش گفته شود بین این تازه است؟... تمامیِ کارهایی را که در زیر آسمان کرده می‌شود دیدم که اینک هم‌ای آن‌ها بطلالت و در پی باد زحمت کشیدن است.» (عهدِ

عتیق، کتابِ جامعه، بابِ اول) و قرن‌هایی بعد آن حکیم نیشابوری همین درد و حیرت و حسرت را به زبانی دیگر گفت: «افلاک که جز غم نفرایند دگر...»

و باز از پس قرن‌ها این سخن نامکرر را از زبانِ یک شاعرِ درام نویس ایرلندی می‌شنویم و تو گویی که هرچند گاه بر گذرگاهِ بشری روحی غمناک و افسرده نشسته است تا حاصلِ تلاش‌هایِ بشری را از نو به دیده‌ی عبرت و ارزیابی بنگرد و بیهودگیِ آن را باز گوید.

همچنان‌که فردِ آدمی، نسل‌ها و قرن‌ها و تمدن‌ها نیز خستگی دارند، گروه‌هایِ آدمی نیز چون تنی واحد به تلاش برمی‌خیزند، می‌آفرینند، همه چیز را از نو می‌سازند و آنگاه وامانده از تلاش‌هایِ خود آرام می‌گیرند و به واپس می‌نگرند و حاصلِ تلاش‌هایِ قرن‌هایِ خود را می‌نگرند و می‌گویند «دیدم که اینک همه‌ی آن‌ها بطلالت و در پی باد زحمت کشیدن است.»

اما این حدیث را از زبانِ سمیوئل بکت دیگر گونه می‌شنویم. این بار صدایِ بغضِ آلود و پریشان و آسیمه‌ی جامعه‌بن داود و خیام نیست که بر ضدّ فاجعه‌ی وجودِ بشری فریادِ اعتراض به آسمان برمی‌دارد. زیرا اگر جامعه و خیام از زمین به آسمان می‌نگریستند و حضورِ مرگ و محکومیتِ مطلقِ آدمی در برابرِ شریاطی که خود در ساختنِ آن‌ها دستی نداشته ایشان را پریشان می‌کرد، بکت می‌خواهد از آسمان به زمین بنگرد. او دیگر نمی‌خواهد فاجعه را حس کند بلکه می‌خواهد با آن فاصله بگیرد و آن را مضحکه‌ای می‌بیند که گویی خود در رنج بردن از آن شریک نیست. اما به‌راستی او هم نمی‌تواند از اینکه با چشمیِ بشری ببیند، بگریزد. زیرا با چشمِ خدایی دیدن برابر است با ندیدن. زیرا آنکه می‌خواهد همه چیز را یکسان ببیند و خود را از قیدِ نسبت‌هایِ کوتاهی و بلندی و زیبایی و زشتی و درستی و نادرستی و هر رابطه و نسبتِ دیگر آزاد کند، هیچ چیز را نمی‌بیند. بکت هم آن رویِ سکه‌ی بینشِ بشری را برمی‌گزیند. او که

نمی‌خواهد با چشمانِ تراژدی ببیند، ناگزیر کمدی و مضحکه را تماشا می‌کند. حتّا ذهنِ مطلق جوی او هم سرانجام در دامِ نسبیت می‌افتد. او هم سرانجام جهان را رنگین (هرچند سیاه و سفید) و در مقیاس‌های زشت و زیبا، بزرگ و کوچک و متعالی و حقیر می‌بیند. او نمی‌خواهد در برابر وحشتِ ازلیِ انسان حیّ تراژیک داشته باشد، ناگزیر آن را با دیده‌ی مضحکه می‌نگرد و گویی در ته وجودِ خود از تماشای این مضحکه‌ی غم‌آور لذتی آزارپرستانه می‌برد. او شفقت و همدردی ندارد و مثلِ خدایی رنجور و آزارگر از در قفس کردنِ موجوداتی محکوم و سرگردان و شکنجه دیده لذت می‌برد تا دردِ خود را فراموش کند. زیرا که دردِ او خاص و خدایی ست. دردی ست متافیزیکی. دردی ست که در ازل به او داده‌اند. این شاعرِ شگفت‌انگیز از ژرفنای ژرفترین نومیدی‌ها سخن می‌گوید. نومیدی‌ای که نه تنها از فناپذیری وجودِ او سرچشمه می‌گیرد، بلکه بوجیِ مطلقِ وجود و حضورِ آدمی در جهان و در هر عصر و زمان است که ذهنِ آفریننده‌ی او را به خود مشغول داشته است.

بکت خود را به عرصه‌ی زمانه محدود نمی‌کند، او طراحِ مسائلِ عصر نیست. او چیزهایی را طرح می‌کند که از دیدگاهِ او همیشه با آدمی بوده‌اند و همیشه خواهند بود. او پهنه‌ی زمان را درمی‌نوردد. از گذشته به حال و از حال به آینده، به دور دست‌ترین آینده نگاه می‌کند و همه چیز را از آغاز تا انجام، از ازل تا ابد، می‌نگرد. او صحنه‌ی حضورِ آدمی را در تمامِ طولِ تاریخ و پیش از تاریخ، یک میلیون سال پیش و یک میلیون سال بعد را می‌بیند. ولادیمیر به استراگون می‌گوید: «یک میلیون سال پیش باید فکر اش را می‌کردیم، آخرایِ قرنِ نوزدهم.» ولابد این حدیثِ آدمی ست در آخرالزمان. امّا نه. این حدیثِ همیشه است. حدیثِ دیروز و امروز و فرداست و فرداها. آدم‌هایِ بازی به گنگی به یاد می‌آورند که دیروز هم بر آن‌ها ماجرابی مثلِ امروز گذشته است و آنچه امروز می‌گذرد جز قصه‌ای همیشگی نیست.

بکت همه‌ی سرگذشتِ آدمی را از آغاز تا نقطه‌ی نامعلومِ انتهایِ آن (و شاید بی‌انتهاییِ آن) درهم می‌فشرده و خلاصه می‌کند. سالها و قرن‌ها و حتّا هزاره‌ها برایِ او هیچ نیست. واحدِ زمانِ برایِ او میلیون سال است. در مکانی که جز یک جاده‌ی بی‌آغاز و انجام نیست و در کنارِ یک درختِ نامعلوم که همه‌ی اشیاءِ عالم را - که آدمی بدان‌ها خود را مشغول می‌کند - در خود خلاصه می‌کند، تنها چهار نفر حضور دارند: دو تن ثابت و دو تن گذرا. ولی همه‌ی آن‌ها، هم ثابت‌ها و هم گذرنده‌ها، همان‌ها هستند که همیشه بوده‌اند، که دیروز بوده‌اند، و فردا هم خواهند بود. اما تنها یکی از آن‌هاست که این تکرار و حضورِ همیشگی را به یاد می‌آورد و دیگران همیشه دیروز را فراموش می‌کنند. حضورِ ذهن و یادآوریِ آن یکی (ولادیمیر) هم به این علت است که او در کارِ سپردنِ روزها به انتظارِ چیزیست. این چیزِ آمدنِ موجودِ نامعلومیست به نامِ «گودو» که با او وعده‌ی دیدار دارد، و برایِ آنکه تا آمدنِ گودو احساسِ خستگی و تنهایی نکنند رفیق‌اش را هم با بازی‌ها و سرگرمی‌هایِ گوناگون با خود نگاه می‌دارد. نیازِ او به رفیق‌اش برایِ این است که فرصتِ انتظار را کوتاه کند. اما آن دیگری (استراگون) کمی کودن است و بی‌حوصله و گاهی به سرّاش می‌زند که برود، ولی ولادیمیر همیشه برایِ او چیزهایی دارد، از یک هویچ تا متل‌ها و بازی‌هایِ گوناگون. اما رابطه‌ی این دو نیز زورکیست و هر بار که نسبت به هم احساسِ اشتیاق می‌کنند و همدیگر را بغل می‌کنند یکی از بویِ پایِ دیگری و دیگری از بویِ دهانِ آن یکی فرار می‌کند. و آن دو رهگذر (پرتزو و ولوکی) در انتظارِ کسی نیستند و راهِ خود را می‌روند. از آن دو یکی ارباب است و یکی بنده، نماینده‌ی آن توده‌ی عظیمِ جاری در تاریخ که به اعتقادِ بکت همیشه بوده‌اند و همیشه خواهند بود. آن‌ها برایِ یکدیگر ضروری‌اند. آنچه رابطِ آنهاست یک طناب است که یک سرِ آن به گردنِ لوکیست و سرِ دیگر-اش در دستِ پوتزو. اما لوکی همانقدر به طناب‌اش وابسته است که پوتزو به آن نیاز دارد. او برایِ اثباتِ اینکه

بنده‌ی خوبی ست حتّا هنگامي هم که لازم نیست چراغ و سبّد ارباب‌اش را زمین نمی‌گذارد. پوتزو این منطق را به آن دو تماشاگر می‌فهماند و آن‌ها را قانع می‌کند. و آندو چنان قانع می‌شوند که چنین بنده‌ای را به خاطر آزردين چنان اربابی سرزنش می‌کنند! لگدي که لوکی در مقابلِ ترحمِ استراگون به پای او می‌زند نشان می‌دهد که او حتّا نیاز به ترحم ندارد تا چه رسد به آزاد شدن. بکت با تافتن زنجیرسان رشته‌های روابط این چهار نفر بینش هولناکِ خود را از رابطه‌ی بشری باز می‌گوید.

برای ولادیمیر و استراگون دیدنِ رابطه‌ی پوتزو و لوکی یک تماشااست که لذت بردنِ خود را از آن پنهان نمی‌کنند. یک بار به سرشان می‌زند که به این رابطه‌ی ظالمانه اعتراض کنند، امّا این هم بازی‌ای بیش نیست و استراگون حتّا این فرصت را از دست نمی‌دهد که پس‌مانده‌ی دور افتاده‌ی غذای پوتزو را، که سهم لوکی است، با زاری بگیرد و آزمندانه بخورد. همه در روابطشان و تظاهراتشان خنده‌آور اند. هم منتظرانِ نجات بخش و هم آن‌ها که انتظاری ندارند و راهِ خودشان را می‌روند. حتّا پوتزو هم نشان می‌دهد که جلال و جبروت‌اش چه قدر قلابی ست و این را به‌ویژه هنگامي نشان می‌دهد که اشیاء‌اش را گم می‌کند. هنگامي که چیزی را گم می‌کند مثل بچه‌ها به گریه می‌افتد. امّا فخر فروختن را فراموش نمی‌کند. با آداب رویِ صندلی می‌نشیند. امر و نهی می‌کند و برای تماشاگران‌اش نمایش‌های عجیب و غریب می‌دهد. او سخت به تماشاگر نیاز دارد. او «همیشه از دیدنِ دیگران خوشحال» می‌شود. او فصاحت و بلاغت‌اش را با سرودنِ شعری در وصفِ آسمان نشان می‌دهد، و در همان حال بخلِ خود را نیز نشان می‌دهد. اما لوکی کی ست؟ این بنده‌ی طناب به گردن، که یک لحظه از وظایف‌اش غافل نمی‌شود، سخنور و سخندان هم هست؛ مغزِ متفکری دارد که به دستورِ ارباب‌اش فکر می‌کند. ارباب‌اش همه‌ی «افکار بلند-اش را از او گرفته است». او می‌گوید که «لوکی من» همه‌ی افکارِ مرا به من الهام می‌دهد. سرانجام لوکی به درخواستِ ولادیمیر و

استراگون و به دستور پروتزو نطقی می‌کند. نطقی او با استنباط از «تحقیقات پانچر و واتمن» آغاز می‌شود و سراسر پر است از سجع و فصاحتِ قلابی و کلماتِ قلنبه‌ی بی‌معنی. او فشرده‌ی همه علوم و تحقیقات را در نطقی خود بیان می‌کند! او زبانِ گشاده‌ی دانش بشری‌ست که از رازهای عالم سخن می‌گوید. از یک خدای متعال که ریش بلندی هم دارد و از آسمانِ آبی که چندان هم آبی نیست، تا پنی سیلین و ورزشِ دوچرخه‌سواری. چه هذیانِ پرت و وحشتناکی از دهانِ او بیرون می‌آید. بکت می‌خواهد احمقانه بودن و در عین حال دهشتناک بودنِ «نفسِ ناطقه» را نشان دهد. ولادیمیر می‌گوید: «اونچه وحشتناکه داشتنِ فکره». همین است که بکت را پریشان می‌کند، این که زنده بودن و حتّا مرده بودن هم برای انسان کافی نیست و چیزی بیش از آن را می‌جوید. می‌خواهد از رازهای بودن باخبر شود. همیشه در ورای زنده بودنِ خود امید و انتظاری دارد:

ولادیمیر: همه با هم حرف می‌زنن.

استراگون: هرکی با خودش.

ولادیمیر: تقریباً زمزمه می‌کنن.

استراگون: خش خش می‌کنن.

ولادیمیر: پیچ می‌کنن.

استراگون: خش خش می‌کنن.

ولادیمیر: چی می‌گن؟

استراگون: از زندگی شون حرف می‌زنن.

ولادیمیر: زنده بودن بی‌شون نبوده.

استراگون: باید درباره‌اش حرف بززن.

ولادیمیر: مرده بودن بی‌شون نیست. (نقل از ترجمه‌ی سیروس

طاهباز).

در این حضور و تماشا بکت نگاهی سراسری به موجودیتِ بشری می‌افکند و رابطه‌ی دوستی، رابطه‌ی قدرت، رابطه‌ی ترس، رابطه‌ی

ترحم، و علم و عمل و بازی را می بیند که همه پر از ابتذال، پوچی، خستگی، و حماقت است. اما هنوز یک چیز باقی ست. و آن «گودو» است که خواهد آمد. این گودو کی ست؟ و چرا انتظار آمدن اش را دارند؟ استراگون در پایان پرده ی دوم از ولادیمیر ثابت قدم می پرسد که، «خوب، وقتی گودو آمد چه خواهد شد؟» و او جواب می دهد که «نجاتی» در کار نیست. همه چیز از بنیاد احمقانه و بی معنی ست و احمقانه تر از همه چیز همین انتظار است. آدمی بیزار از زندگی کنونی اش انتظار چیزی را می کشد که از خود زندگی بی معناتر است، زیرا که هرگز نخواهد آمد. برای گودو هیچ تفسیر خاصی جایز نیست. او همان چیزی ست که در هر دوره و زمان به یک صورت چهره می نماید. آدمی گاه چشم به راه فرود او از آسمان بوده است و گاه حضور او را در زمین می جسته است. او سوشیانت است، مسیح است، خضر مبارک پی است، نوح نجات است، و سرانجام شاید بهشت زمینی کمونیسم است و یا آن چیزی ست که همه چیز از او پرمی شود و بی وجود او خالی ست. «گودو» مطلق است. بکت در پاسخ اینکه گودو کی ست، گفته است که «اگر می دانستم در نمایشنامه می گفتم.» گودو هیچ نیست جز همان انتظار ابدی آدمی که هیچ گاه گریبان او را رها نمی کند و آنگاه که انسان به نومییدی می رسد، همیشه پیام آوری از جانب او می آید تا بگوید: «آقای گودو امروز نمی تواند بیاید فردا حتماً می آید.» و این رسول کودکی ست بزچران. چرا گودو یک کودک را به عنوان پیام آور خود می فرستد؟ آیا همیشه یک کودک ساده نیست که پیام نجات بخش را می آورد؟ و بکت به این ترتیب لابد می خواهد ما را به یاد پیامبران بنی اسرائیل بیندازد.

چشم به راه گودو قصه ی محکومیت مطلق و ابدی آدمی ست به بودن در جایی نامعلوم و خالی و سرد و غم انگیز که کمتر چیزی از واقعیت آن می داند و همیشه در جست و جوی راهی و یا به انتظار نجات بخشی ست که او را رهایی دهد و تا رسیدن آن زمان خود را به

بازی‌های بی‌معنا و لوس سرگرم می‌کند: علم می‌سازد، فلسفه می‌بافد، بحث در ماوراء الطبیعه می‌کند، می‌جنگد، صلح می‌کند، شادی می‌کند، دشمنی می‌کند، سروری می‌کند، بندگی می‌کند، و اینها همه برایِ پرکردنِ خلأئی است که هرگز پر نمی‌شود و سرانجام شب و سکوت سر می‌رسد، اما یک چیز همچنان باقی می‌ماند و آن انتظار است، «انتظارِ گودو».

درام هرگز نکوشیده است که به این وسعت موجودیتِ بشری را با تمام تمامیت‌اش دربرگیرد و چنین بر آن خنده زند. اما قدرتِ آفرینندگیِ شگفت‌انگیزِ یک نابغه و روحِ مطلقِ جویِ او، او را کامیاب می‌کند. بکت از دنیایِ نسیبت می‌گریزد و آن را پوچ و تهی و آزار دهنده و بی‌معنا می‌یابد. او در جست‌وجویِ مطلق است، بی‌شکل، بی‌آغاز، بی‌انجام، نامحدود، پُرتَرین یا تهی‌ترین هستی. این روحی دینی است. ولی فرقی روح دینیِ سرخورده‌ی او با روح دینیِ امیدوار این است که دومی در آرزویِ پیوستن به مطلقی است که پُرتَرین هستی و جاودانگی را دارد، به آن بی‌خوشتنیِ شادمانه، به نیروانا، به روح‌القدس، به عالمِ جانی که عارفِ ایرانی در اشتیاق‌اش می‌سوخست. اما روح دینیِ شکست خورده و نومید خواستارِ رهایی و رستگاری نیست. آنچه برایِ او از همه بی‌معناتر است همین انتظار و امیدِ رستگاری است. «گودو» از همه بی‌معناتر است. مطلقِ بکت نیستیِ مطلق است. دشمنِ او «وجود» است، بویژه وجودِ بشری. زیرا که «وجود» دنیایِ نسبت‌ها و روابط است و در آن هیچ چیز از چیزِ دیگر آزاد نیست و همه چیز مشروط و وابسته است. هر چیز چیزِ دیگر را تعیین می‌کند و همین تعیین شدن است که احمقانه و پوچ است. بکت چنین بودنِ را با همه‌ی نمایايش، با همه‌ی رنگ‌ها و زیر-و-بم‌هایش، با تاریخ‌اش، با تکامل‌اش، با امیدها و آرزوهایش همه را از چشمِ خداییِ خشمگین و بیزار می‌نگرد. برایِ او دردِ بشری چاره‌ناپذیر است. دردی است نه ناشی از شرایطِ اجتماعی و تاریخیِ او، بلکه دردی است متافیزیکی دردی است که بر شرایطِ مطلقِ پیش از خود تکیه دارد، زیرا که

هر امر اجتماعی و تاریخی در نهایت باز بسته به شرایطِ متافیزیکیِ پیش از خود است. تاریخ و انسان و جامعه را از پیش شرایطی تعیین کرده است که خود در ساختنِ آن هیچ سهمی نداشته اند، از اینرو انسان محکوم است و زندانی. او محکوم است که بارِ خستگی و بیزاری از وضعِ کنونیِ خود و امید بستن به چیزیِ هرگز نیامدنی و نشدنی را به دوش بکشد. رستگاریِ ای در راه نیست و اگر هست در نیستی ست، در نیستی مطلق. آنچه آلبر کامو یا یونسکو را به هراس می افکند مشکلِ مرگ است، هراس از نیستی ست. مرگ که دام‌های خود را در هر گذرگاه در پیش پای آدمی پهن می کند، سرچشمه‌ی پریشانی‌های فیلسوفِ اگزیستانسیالیست است، و بدینگونه انسان همچون موجودی گرفتارِ «دلهره» تعریف می شود. اما برایِ بکت در «چشم به راهِ گودو» مسأله‌ی اصلیِ مرگ نیست. اندیشه‌ی مرگ نیست که زندگی را برایِ او پُرآسیمگی و تهی می کند، بلکه مطلق بودن و چون انسان بودن است. بود «انسانی» بدترین صورتِ بودن است، زیرا که این بود همواره در پی چیزی و رای خود است، چیزی که بودِ خلاء وار او را پر کند. انسان بودن خالی بودن است و همیشه در خلاء وجودِ خود سرنگون شدن است و برایِ پرکردنِ این خلاء به هر کار دست زدن. و ازینرو، بکت بشریت را با کلیتِ اش در هر زمان و مکان پیش چشم ما می گذارد تا به وجودِ غم انگیز و در عین حال خنده آورِ خود بنگریم و به پدرانِ مان و پدرانِ پدرانِ مان و همچنین به فرزندانِ مان و فرزندانِ فرزندانِ مان.

آیا در این دوزخِ درسته‌ای که بکت می آفریند، از این فضای چهاربعدیِ کروی که در دام‌اش افتاده ایم، راهی به بیرون نیست؟ رخنه‌ای نیست؟ گویا بکت می گوید «نه». اما پس او چه اصراری دارد که برایِ ما سخن بگوید؟ شاید از تنهاییِ خود به ما، به خوانندگانِ اش، می گریزد. اما او که پناهی نمی شناسد؟ شاید او هم مثلِ آنتوان روکتین، قهرمانِ استفرافِ سارتر، در نوشتن معنایی برایِ هستیِ خود می یابد؟ شاید دستِ کم

نوشتن معنایی دارد؟ بکت، شاید بی آنکه خواسته باشد، با نفیس نوشتن چیزی را به ما نشان می دهد که خود یک روزنه ی حیاتی ست. در آدمی جز آن خرد سردِ شناسنده چیزِ دیگر هست برتر و اصیل تر که خرد خود جز جلوه ای از آن نیست و آن شورِ زندگی و زنده بودن است که پیوسته در تلاشِ آن است که از سرچشمه ی خود جاری شود و بیابد. و از این سرچشمه ی تابناک است که جنبش و امید و انتظار برمی خیزد. این سرچشمه است که همواره خود را در چیزی نمایان می کند، خواه آن چیز صفحه ی کاغذی باشد. بکت خود مرگ را بر نمی گزیند و با خودکشی نقبی به دنیای آرام بخشِ نیستی نمی زند، زیرا که چیزی در او می جوشد که از سرچشمه های زندگی برمی خیزد. و همین ما را بس تا به همین جهانِ بشری، که از آن بیرون نمی توانیم رفت، همین جهانِ نسبی با همه ی زشتی ها و فراز و فرودهایش دلبسته باشیم و مانند آن اندیشمندِ نیشابوری گاهگاه «این عقلِ فضول پیشه را» که همواره در پی غایت و نهایت است در خواب کنیم. زیرا در کنارِ مرگ و هول انگیزیِ سرنوشتِ بشری نیروی زندگی و شادی هم هست و آن که جهان را یکرویه و تنها به مرادِ خود نمی خواهد، همچنانکه از زندگی به مرگ می گریزد، از مرگ نیز راهی به زندگی می گشاید و کان های شادی را می جوید که در عشق ورزیدن نهفته است، اگر چه عشق خود سودای نیستی و از خود بدر شدن است.

کرگدن، کالبد شکافی یک رویداد

نگاهی به نمایشنامه‌ی کرگدن از اوژن یونسکو

یونسکو گرفتارِ وسوسه‌های فکری خاصی است. تأثیر برای او بازی نیست، وسیله‌ی طرح مسائل است. آنچه ذهن او را بیش از همه به خود مشغول می‌دارد همان است که کافکا، کامو، بکت، و بسیاری دیگر از نویسندگانِ اروپایی را در این قرن به خود مشغول داشته است: گرفتاریِ انسان در چنبره‌ی زمان و مکان، بازگفت‌ناپذیری هستی، مسأله‌ی مرگ، بی‌همزمانی، تنهایی، احساسِ غربت در جهان – این‌هاست مسایل اصلی او. در جهانی این‌چنین، روابطِ بشری مست و بی‌معناست. زبان نمی‌تواند ما را به یکدیگر بفهماند و تازه اگر هم می‌توانست کاری برای یکدیگر نمی‌توانستیم بکنیم. هیچ‌کس ما را از مرگ نجات نمی‌تواند داد. هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید، چرا من آمده‌ام تا بمیرم. هر یک از ما را در پيله‌ی تنهایی با دردِ بی‌درمانِ خود وانهاده‌اند. فریادِ رسی نیست. اما اکثرِ مردم که بر سیلِ عادت‌های اجتماعی زندگی می‌کنند و در گرمای جمع از سردی تنهایی می‌گریزند، چنان زندگی می‌کنند که با این مسایل روبه‌رو نشوند. و این سرنوشتِ دشوار تنها از آن کسانی است که فطرتی دیگر دارند. اصالتی دارند که نمی‌گذارد در جمع حل شوند. آنان محکوم به کشیدنِ این بارِ

اصالت اند، چه بخواهند چه نخواهند. یونسکو در کرگدن ما را در برابر این مسأله قرار می‌دهد. وی این نکته را در متن یک حادثه‌ی اجتماعی همه‌گیر آشکار می‌کند.

کرگدن تمثیلی است از یک رویداد اجتماعی و، بنا به قول مشهور، تمثیلی است از پیدایش نازسم و این نکته را خود او تأیید می‌کند. یونسکو در یادداشت‌هایی در سال‌های اخیر از او منتشر شده، می‌نویسد: «به تازگی هنگام واریسی برگ‌های خاطراتی که آن وقت‌ها می‌نوشتیم، دریافتیم که آن‌ها (نازی‌ها) را کرگدن خطاب می‌کردم و این مطلب را بکل فراموش کرده بودم.» ولی ویژگی یک اثر قوی هنری این است که از زمینه‌ی سرراستی که به آن اشاره دارد فراتر می‌رود و می‌تواند در متن‌های گوناگون زندگی، در زمان‌ها و مکان‌های دیگر، نیز معنادار باشد. کرگدن شدن خطری است که همه را تهدید می‌کند و هر نسلی شاهد تجربه‌ی خاص خویش از آن است. فروافتادن از انسان به کرگدن، برای بسیاری آسان است. کرگدن شدن یعنی از دست دادن حساسیت‌های انسانی، شعور انسانی، ارزش‌های انسانی، پوست‌کلفت و تنومند شدن، قوی و مسلح شدن، آسیب‌ناپذیر شدن. از دید یونسکو، همه «دلایل» خاص خویش را برای این دگردیسی دارند. این دلایل «خاص» اند، برای آنکه، با همه همانندی در متن اجتماع، باز هم آدم‌ها باهم فرق دارند. آقای گاو (بُف) و آقای شاپُرک (پاپیون) هر یک دلایل دیگری برای کرگدن شدن دارند، چون باهم فرق دارند. ولی، به هر حال، دلایل‌شان را دارند. و آن‌که نمی‌تواند کرگدن شود همان است که هیچ دلیلی ندارد، بی‌سلاح‌ترین همه، آنکه «در کم خردی از همه عالم بیش» است.

طرح نمایشنامه‌ی یونسکو از جنبه‌ی روانشناسی اجتماعی بسیار قوی است. کنش‌ها و واکنش‌های آدم‌های نمایشنامه همه دقیق است و با روانشناسی تیپ‌های گوناگون اجتماعی سروکار دارد.

یک روز، نزدیک نیمروز، در یک شهر اروپایی، در همان حال که

زندگی جریانِ عادیِ خویش را دارد، حادثه‌ای شگفت روی می‌دهد. ناگهان یک کرگدن در خیابان پیدا می‌شود! نخستین واکنش‌ها حکایت از ناباوری دارد. همه حیران‌اند که چه‌گونه ممکن است یک کرگدن، نماد جنگل و وحشیت، در قلمرو «تمدن» پیدا شود؟ طبیعی‌ست که نخستین اعتراض‌ها و انتقادهای متوجه «مقاماتِ مسؤول» باشد که اجازه داده‌اند یک حیوانِ هیولا نظمِ زندگیِ شهر را به هم بریزد. و سپس مرحله‌ی استدلال و توجیهِ قضیه. اصلِ مطلب به سرعت فراموش می‌شود. و بحث بر سر این پیش می‌آید که کرگدن چه‌گونه کرگدنی بوده است. تک شاخ یا دو شاخ؟ آسیایی یا آفریقایی؟ بارِ دوم آیا باز هم همان اولی‌ست که آمده یا این یکی دیگر است؟ مردم دورِ استادِ منطق را می‌گیرند و او قضیه را نخست به صورتِ «منطقی» برای‌شان طرح می‌کند! استادِ منطق از زبانِ هزلِ یونسکو می‌تواند اثبات کند که سقراط گربه است و گربه همان سگ است و به عکس. استاد از زمره‌ی اهلِ عقل است. او هرگز با واقعیتی که پیش چشم‌اش روی می‌دهد کاری ندارد، بلکه نخست باید هر چیزی را اثبات کند و همیشه باید اثبات کند؛ و هم اوست که سرانجام در گله‌ی کرگدن‌ها دیده می‌شود.

یونسکو در همان پرده‌ی اول که ماجرای ظهورِ کرگدن روی می‌دهد، به معرفیِ دو تا از شخصیت‌های اصلیِ نمایشنامه می‌پردازد. این دو ژان و برانژه‌اند. ژان مردی‌ست اجتماعی، کامروا، سالم، نیرومند، خوشپوش، آداب‌دان، در بندِ انجامِ وظایفِ اداری، و در برابر، برانژه - دوست‌اش - ساده‌دلی‌ست لابلایی، دور از همه‌ی «دفترهایِ دانایی»، می‌خواره‌ای خسته از کار و زندگی که بارِ تن را به زحمت می‌کشد، با روی و مویی ژولیده، لباسِ نامرتب و خاک‌آلوده، سریِ سودایی، بی‌اعتنا به آدابِ اجتماعی و وظایفِ شغلی. اما دلیِ مهربان دارد و در دوستی وفادار است؛ عاشقی‌ست آزمونگین و مردیِ بردبار و بی‌آلایش. برانژه را ژان به خاطرِ لابلایگری و می‌خوارگی و بی‌اعتنایی‌اش به وقت سرزنش می‌کند و به او

رسم آراستگی و خوش ظاهری و آداب‌دانی و فرهیختگی می‌آموزد. ژان داستانِ کرگدن را نخست سخت جدی می‌گیرد و درباره‌ی آن به بحث می‌پردازد، ولی همین ژان است که در پرده‌ی سوم جلوی چشم‌مان اندک-اندک به کرگدن بدل می‌شود. مردانِ بسیار «خردمند»، مردانِ اراده و قدرت، از نظرِ یونسکو، بیش از همه در خطرِ کرگدن شدن اند. اما آن‌که تسلیم نمی‌شود، آن‌که هرگز نمی‌تواند تسلیم بشود، برانژه است. هیچ استدلالی نمی‌تواند به او بپذیراند که دستِ کم به وجودِ آن‌ها، به وجودِ کرگدن‌ها، خو بگیرد. دودار، یکی از همکارانِ اداره‌اش، به او می‌گوید: «پس قضیه را هضم کن و ازش بگذر. چون حالا که اینطور شده پس نمی‌توانسته جورِ دیگری باشد.» و همین دودار است که به پیروی از «مقاماتِ مافوق» به گله‌ی کرگدن‌ها می‌پیوندد. اما قضیه‌ی کرگدن کابوسِ برانژه است، وحشتِ پوست‌کلفت شدن و شاخ درآوردن در خواب و بیداری او را رها نمی‌کند. او می‌خواهد آدمی‌زاد بماند، چون در نهادِ او چیزی هست که نمی‌گذارد جز این باشد. و آن همان ایمانِ ساده به ارزش‌های بشری‌ست. او به سادگی پذیرفته است که ما ارزش‌ها و اخلاقیاتی داریم که نمی‌توانیم هیچ چیزی را جانشینِ آن‌ها کنیم. و این ارزش‌ها و اخلاقیات چنان باخمیره‌ی وجودِ او درآمیخته که جدایی‌ناپذیر است. بنا بر این، او نمی‌تواند مانندِ ژان به «طبیعت» برگردد و به گله‌ی کرگدن‌ها بپیوندد.

این داستان را هم آسان نمی‌تواند بگیرد. دل‌اش به هم می‌خورد، وحشت‌اش می‌گیرد. به نظرِ یونسکو، همه‌ی آن‌هایی هم که داستان را آسان می‌گیرند و می‌خواهند به نحوی با آن کنار بیایند در خطر اند - آدم‌هایی از نوع دودار که برانژه را اندرز می‌گوید که: «... از همه‌ی این‌ها گذشته، من اَزَت می‌پرسم که آیا اخلاقاً تو حق داری در این قضیه دخالت کنی؟ تازه من هنوز به این فکر ام که قضیه زیاد هم خطر ناک نیست. به نظرِ من احمقانه است که آدم به خاطرِ چند نفر که دل‌شان خواسته پوست عوض

کنند آنقدر خودش را آزار بدهد. لابد توی پوست‌های قبلی‌شان حال‌شان خوش نبوده. آن‌ها هرچه باشد آزاد اند. این قضیه هم به خودشان مربوط است.» (نقل از ترجمه‌ی جلال آل احمد) آن‌هایی که می‌خواهند برای قضایا منطق و دلیل بتراشند، آن‌هایی که طرز فکر «عملی» دارند، لیبرال مزاج‌ها، در خطر اند. باز دودار است که به برائزه می‌گوید: «برائزه‌ی عزیز-ام، باید همیشه سعی کرد فهمید. وقتی آدم می‌خواهد یک پیشامد را با نتایج‌اش بفهمد باید تا عمق دلایل پیش برود. اما به هر صورت باید یک سابقه‌ی ذهنی موافق با قضیه داشت. و دست کم یک نوع بی‌طرفی، یک نوع گستردگی فکری که مشخصه‌ی طرز فکر علمی ست. هر چیزی که وجود دارد منطقی ست و فهمیدن‌اش یعنی توجیه کردن‌اش.»

کرگدن‌ها وقتی زیاد شدند، وقتی اکثریت شدند، طبیعی و عادی می‌شوند و آن وقت است که همه می‌پذیرند که هیچ چیز طبیعی‌تر از کرگدن بودن نیست. حیوان زشت و زمخت، عادی که شد خوشایند و حتا زیبا می‌شود. زیبایی آن‌هاست که در صحنه‌ی آخر دیزی را به سویی آن‌ها می‌کشد. جایی که کرگدن اصل باشد، زیبایی کرگدن اصل می‌شود. آنجا کرگدن زیبا ست نه آدمی‌زاد. برائزه دست آخر احساس می‌کند که زشت است چون آدمی‌زاد است: «حیف که شاخ ندارم. این پیشانی‌بخ، چه قدر زشت است. من هم یکی از این شاخ‌ها را لازم دارم. یا دوتا... آن وقت خجالت نمی‌کشم و می‌توانم بروم پیش همه‌شان.. پوست‌ام چه شل و ول است. وای از این پوست سفید پشمالو! چه قدر دلام می‌خواست یک پوست کلفت داشته باشم، با آن رنگ عالی سبز سیر که آن‌ها دارند، و آن برهنگی نجیب و بی‌بشم-و-پيله.» اما او نمی‌تواند کرگدن بشود: «افسوس! من غول ام. عین یک غول. افسوس که هیچ وقت کرگدن نمی‌شوم... خیلی دلام می‌خواست؛ چه قدر هم، اما دیگر نمی‌توانم. من دیگر نمی‌توانم خودم را بینم. خیلی خجالت می‌کشم! آه که چه قدر زشت ام. وای به حال آن که بخواهد اصالت خودش را نگه دارد.» آن‌که

ناگزیر است اصالت‌اش را حفظ کند، ناچار است در جوارِ گلّه‌ی کرگدن آدمی‌زاد بماند. برانژه در آخرین دم می‌گوید: «در مقابلِ همه‌تان از خود-ام دفاع می‌کنم. در مقابلِ همه‌تان. من آخرین نفرِ آدمی‌زاد-ام. و تا آخر همین جور می‌مانم. من تسلیم نمی‌شوم.»

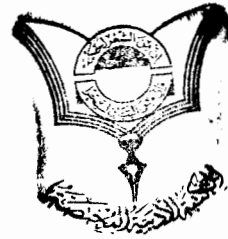
اگر بخواهیم انگي بر رویِ کار و دیدِ یونسکو بزنیم باید او را هوادارِ اصالتِ فرد بدانیم، در برابرِ هوادارانِ همه‌ی ایدئولوژی‌هایی که به جمع و جماعتِ اصالت می‌دهند. از دیدِ یونسکو، اصالتی که افرادِ استثنایی دارند حاصلِ نیرو و ندایی از درونِ آن‌هاست. آن‌ها حتّاً اگر بخواهند هم نمی‌توانند جز آن باشند که هستند. همچنان که برانژه می‌خواهد به صفِ کرگدن‌ها بپیوندد، امّا اصالتِ او، همان نیروی زورآوري که سرنوشت یا سرشت‌اش بر او زورآور کرده، او را از کرگدن شدن باز می‌دارد و وامی‌دارد که به عنوانِ آخرینِ انسان، زشت و بی‌قواره و جدا مانده، در کنارِ گلّه‌ی کرگدن‌هایی که پیوسته بیشتر و بیشتر و زیبا و زیباتر می‌شوند، بماند. او، به قولِ م. آزاد، «گیاهی ریشه در خویش» است که از خود خوراک می‌گیرد و در خود می‌کاهد و می‌شکند. یونسکو چه بسا در تصویری که از برانژه می‌سازد، نقشی از خود می‌زند. کردار و نوشته‌هایِ دیگرِ او نیز همین را باز می‌گویند، او با همه‌ی حرکاتِ جمعی، با احزاب، با سیاست‌بازی و تعهدِ اجتماعیِ سارتری، با همه‌ی حکومت‌ها و ایدئولوژی‌هایی که می‌خواهند انسان را به زور در قالب‌هایِ هم‌رنگیِ کرگدن‌وار بریزند، مخالف است. در واقع، او از آن نوع آدم‌هایی‌ست که طبعِ اصلی‌شان مخالف‌خوانی و ناسازگاری‌ست. اینها «نه» گوهاییِ جامعه‌هایِ بشری‌اند که بویژه در میانِ هنرمندان از همه فراوان‌تر اند. اینان، به هر حال، هشداردهندگانِ هستند که وجودشان ضروری‌ست، بویژه در زمانه‌ای که به ضربِ تکنولوژی و بوروکراسی‌هایِ آشکار و نهان همه را به یک‌نواختی و همسانیِ کرگدن‌وار می‌کشانند.

از همین قلم

فرهنگ علوم انسانی، انگلیسی به فارسی داریوش آشوری
بازاندیشی زبان فارسی داریوش آشوری

از کتابهای نشرمرکز

صادق هدایت و مرگ نویسنده دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان
بوف کور هدایت دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان
درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی دکتر سعید حمیدیان
پیشدرآمدی بر نظریه ادبی تری ایگلتون / عباس مخبر
رمانتیسزم لیلیان فورست / مسعود جعفری جزی
دادا و سوررئالیسم سی.وی.ای. بیگزبی / حسن افشار
ناتورالیسم لیلیان فورست / حسن افشار
رئالیسم دیمیان گرانت / حسن افشار
کلاسیسیزم دومینیک سکرتان / حسن افشار
داستان کوتاه یان رید / فرزانه طاهری
کمدی ملوین مرچنت / فیروزه مهاجر
با نگاه فردوسی باقر پرهام
فرهنگ واژه‌های فارسی سره فریده رازی
فرهنگ گویشی خراسان بزرگ امیر شالچی
سنکلاخ (فرهنگ ترکی به فارسی) میرزایحیی استرآبادی / ویرایش
منطق گفتگویی میخائیل باختین تزوتان تودورف / داریوش کریمی
نقد و حقیقت رولان بارت / شیرین دخت دقیقیان
چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار بابک احمدی
به سوی زبان‌شناسی شعر مهران مهاجر، محمد نبوی
گفتمان و ترجمه علی صلح‌جو
تاریخ مختصر زبان‌شناسی آر.ا. روبینز / علی محمد حق‌شناس



شعر

شعرهای منتور تورگنیف ترجمه محمود حدادی
آدمهاروی پل ویسواوا شیمبورسکا / مارک اسموژنسکی
بیکران سبز دکتر میرجلال الدین کزازی
به همین سادگی و زیبایی به اهتمام جمشید علیزاده
رباعیات خیام دکتر میرجلال الدین کزازی
دیوان میرزا محمدباقر حسینی دکتر میرجلال الدین کزازی
دیوان خاقانی دکتر میرجلال الدین کزازی
غزلهای سعدی دکتر میرجلال الدین کزازی
سه رساله درباره حافظ یوهان کریستف بورگل / دکتر کورش صفوی
گزیده‌ای از سروده‌های شیخ‌الرئیس قاجار دکتر میرجلال الدین کزازی
گل‌رنجهای کهن جلال خالقی مطلق
میخانه آرزو غالب دهلوی / دکتر محمدحسن حائری
خشت خام (دفتر شعر) دکتر محمد علی همایون کاتوزیان
حماسه درخت گلبانو محمد بیابانی
زخم بلور بر زبانه الماس محمد بیابانی
قصیده لبخند چاک چاک شمس لنکرودی
همه آن سالها احمد رضا احمدی
خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم دکتر رضا براهنی



Poetry and Thought

Dāryoush Āshouri

1st edition 1994

3rd printing 2001



all rights reserved for
Nashr-e Markaz publishing Co.
Tehran P.O.Box 14155-5541

printed in Iran