



شعر و شناخت

ضیاء موحد



❖ آیا می‌توان به جمله‌های شعر و داستان اطلاق صدق یا کذب کرد؟

❖ آیا تاریخ ادبیات، تاریخ کنار نهادن تدریجی نوع و پرداختن به فرد بوده است؟

❖ آیا تصویر لازمه شعر است؟

❖ این‌ها برخی از پرسش‌هایی هستند که در بخش شعر طرح شده‌اند و با موازین فلسفی و ادبی پاسخی به آنها داده شده است.

❖ نویسنده در بخش شناخت دو شاعر زن بلند آوازه جهان امیلی دیکنسون و سیلویا پالات را به تفصیل و با شرح شگردهای شعری و ترجمه نمونه‌هایی از بهترین شعرهای آنان معرفی کرده است.

❖ بحث در باب شاعران ایران بخش دیگری از شعر و شناخت است. در این بخش به جز چند شاعر معاصر بخشی نیز به اسلوب شاعری حافظ اختصاص داده شده است.



انتشارات فروارید

شابك: ۹۶۴-۶۰۲۶-۵۹-۱
ISBN: 964-6026-59-1

شعرو شناخت

ضياء مرحد

۱/۶۰۰ ف

۲۹/۵



شعر و شناخت

ضیاء موحد

۱- قانون (۱۰)

مجموعه شعر و شناخت
چهارم بهار ۱۳۸۵

انتشارات مروارید

۱۴۶۸۶

موحد، ضياء، ۱۳۳۱ -
شعر و شناخت/ ضياء موحد - تهران: مرواريد،

۱۳۷۷.

۲۸۶ ص.

ISBN 964-6026-59-1: ۱۱۵۰۰ ريال

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرست‌نویسی
پیش از انتشار).

کتابنامه: ص. ۲۸۶؛ همچنین به صورت زیرنویس.
۱ شعر - تاريخ و نقد. ۲ شعر فارسی - تاريخ
و نقد. ۳ شعر - مجموعه‌ها. الف عنوان.

۸۰۹/۱

۸م/۱۱۱۹/PN

۷۷-۹۳۵۱م



انتشارات مرواريد

شعر و شناخت

ضياء موحد

چاپ اول ۱۳۷۷

طرح جلد: فرشيد مثقالی

چاپ نيل

صحافی آزاده

تیراژ ۳۳۰۰

انتشارات مرواريد، تهران، خيابان انقلاب، صندوق پستی ۱۶۵۴ - ۱۳۱۴۵

شابک: ۱-۵۹-۶۰۲۶-۹۶۴ ; 1-59-6026-964



فهرست مطالب

۴	درباره نویسنده
۵	پیشگفتار
۱۱	مقاله‌های فلسفی - نظری
۱۲	صدق در شعر
۵۱	نوع و فرد در ادبیات و فلسفه: از افلاطون تا پیکت
۷۳	بحثی در تصویر
۸۵	شعر سیاسی
۱۰۱	نقد شعر
۱۰۲	اخوان شاعر حالت‌ها
۱۱۵	نقش اخوان در تثبیت شعر نیمایی
۱۲۷	فروغ فرخزاد در رفتار با تصاویر
۱۳۹	تأملی در شعر سیمین بهبهانی
۱۴۶	از دو دریچه به بیرون
۱۵۹	از تقلید تا خلق، بحثی در اسلوب هنری حافظ
۱۸۷	مُعرفی
۱۸۸	امیلی دیکنسون (همراه با گزینه اشعار)
۲۳۷	سیلویا پلات (همراه با گزینه اشعار)
۲۸۶	کتاب‌شناسی

درباره نویسنده

ضیاء موحد در ۱۳۲۱ در اصفهان به دنیا آمد. تحصیلات دبستانی و دبیرستانی را در اصفهان و دوره لیسانس و فوق لیسانس فیزیک را در دانشکده علوم دانشگاه تهران به پایان رسانید و در ۱۳۶۱ از یونیورسیتی کالج لندن دکترای فلسفه گرفت و اکنون مدرس فلسفه و منطق جدید در دانشگاه های ایران است. آثار ادبی او گذشته از مقاله های متعدد، دو مجموعه شعر بر آب های مرده مروارید و غراب های سفید و نیز ترجمه نظریه ادبیات نوشته اوستن وارن ورنه ولک است.

پیشگفتار

مهم‌ترین وظیفه فلسفه، نقد است، نقد حکم‌های کلی و شعارهای متداول و جا افتاده. شماره این حکم‌ها و شعارها در هر موضوع فراوان است و به همین دلیل برای هر کدام فلسفه‌ای داریم: فلسفه ریاضی، فلسفه فیزیک، فلسفه ذهن، فلسفه ادبیات و غیره. بحث‌های نظری فراوانی باید درمی‌گرفت تا فلسفه علم این حکم را که «نظریه‌های علمی محصول استقرا هستند» از اعتبار بپندازد و فلسفه زبان این حکم را که «ساختار زبان بازتاب دقیق ساختار جهان است» بلرزاند. وظیفه فلسفه ادبیات شاید از فلسفه موضوع‌های دیگر سنگین‌تر بوده‌است. زیرا در این جا با بحث‌های پیچیده‌تر و مبهم‌تر سروکار داریم و شماره حکم‌ها و شعارها حد و حصری نمی‌شناسد. در واقع هر «ایسم» ادبی بر پایه چند حکم و شعار بنا شده‌است.

البته هر حکم کلی، ماهیت فلسفی ندارد. برای مثال این حکم که «شعر بدون تصویر ممکن نیست» یا حکم‌هایی که به مخالفت یا موافقت با پای‌بندی به وزن یا ترکیب وزن‌های مختلف یا درهم‌ریختن نحو در شعر می‌کنند، حکم‌هایی است که با معیارهای فلسفی صرف نمی‌توان آن‌ها را ارزیابی کرد. در این موارد نقد ادبی روش‌های خاص خود را دارد. به همین اعتبار مقاله‌هایی که در این مجموعه آمده به اقتضای موضوع، ماهیتی فلسفی یا ادبی و گاهی ماهیتی بینابینی دارند.

در این مجموعه، از میان مقاله‌هایی که تا کنون در نقد شعر و معرفی شاعران نوشته‌ام تنها آن‌هایی را برگزیده‌ام که در آن‌ها بیشتر حکمی یا موضوعی در باب شعر محل بحث و نقد بوده‌است و از چاپ شده‌ها مقاله‌هایی را آورده‌ام که بحث انگیز و مورد ارجاع بوده‌اند.

هدف از این مجموعه ارائه دیدگاهی است که اجزای آن در مقاله‌ها معرفی شده‌اند.

اشاره‌ای به مقاله‌ها

مقاله‌ها در سه بخش کلی فلسفی - نظری، نقد شعر، و معرفی به شرح زیر آورده شده‌اند:

مقاله‌های فلسفی - نظری

۱ - «صدق در شعر». در این مقاله این پرسش که آیا گزاره‌های شعر، صدق و کذب پذیرند یا نه طرح شده‌است و با معرفی نظریه مطابقت و نظریه هماهنگی در باب صدق و کاربرد این دو نظریه در داستان رستم و سهراب پاسخی بدان داده شده‌است.

۲ - «نوع و فرد در ادبیات و فلسفه: از افلاطون تا بکت». از زمان افلاطون و طرح دنیای مثل تا قرن هفدهم، ادبیات و فلسفه جلوه‌گاه غلبه کلی و جزئی و نوع بر فرد بوده‌است. پس از آن و همراه شعار هوسرل: بازگشت به شی، جریان دیگری آغاز می‌شود. اما در آثار نویسندگان قرن بیستم و به خصوص بکت نگاه به فرد و شیء جهت دیگری می‌یابد. این مقاله، تحلیلی انتقادی از این بحث مهم فلسفی و ادبی است.

۳ - «بحثی در تصویر». این مقاله در سال ۱۳۵۰ به مناسبت انتشار کتاب صور

خیال در شعر فارسی چاپ شد. در آن کتاب این حکم کلی پذیرفته شده بود که: شعر بدون تصویر وجود ندارد. مقاله «بحثی در تصویر» نقض کلیت آن حکم است. در این جا، با تغییر هایی جزئی، تنها آن بخش از مقاله را آورده ام که به بحث تصویر مربوط می شود. البته نویسنده کتاب، دیگر امروز به تصریح خود در کتاب موسیقی شعر (انتشارات آگه، ۱۳۷۶، ص ۴۰) از آن حکم عدول کرده است.

۴- «شعر سیاسی». در این مقاله پس از تعریف و ذکر انواع شعر سیاسی و گزارش کوتاهی از وضعیت آن در غرب، به شعر سیاسی ایران و به ویژه شعر سیاسی نیمایی پرداخته ایم.

نقد شعر

۵- «اخوان شاعر حالت ها». در این مقاله به بررسی لحن و حالت در شعر مهدی اخوان ثالث پرداخته ام. مقاله در ۱۳۴۶ به مناسبت بزرگداشت چهل سالگی اخوان نوشته شد. خشنودی اخوان از این مقاله برای من خاطره ای است همیشه خوش.

۶- «نقش اخوان در تثبیت شعر نیمایی». اخوان را اغلب به عنوان شاعر می شناسند. هدف این مقاله، که پس از درگذشت اخوان نوشته شد، آشنا کردن خواننده با اخوان منتقد و نقد برخی احکام و آرای او بوده است.

۷- «فروغ فرخزاد در رفتار با تصویر». این مقاله، در نقد مسأله ساختار در شعر فروغ و توضیح شباهت تصویر آرایه های اوست در کار شعر و کار سینما.

۸- «تأملی در شعر سیمین بهبهانی». به نظر من ارزش کار خانم سیمین بهبهانی چنان که باید شناخته نشده است. این مقاله، تا پژوهشی جامع، تنها درآمدی است به کار خانم بهبهانی.

۹- «از دو دریچه به بیرون». شاعرانی داریم که از زبان تنها به عنوان ابزار انتقال معنی بهره می‌گیرند نه شیئی هنری با ظرفیت‌های تاریخی و زیبایی شناختی. در این مقاله دو گونه از این کاربرد ابزاری زبان توضیح داده شده‌است و برای روشن کردن تفاوت این دو گونه، شعر دو شاعر، به عنوان نمونه، با هم سنجیده شده‌است. بدیهی است که این داوری نهایی من درباره کار دو شاعری که هم‌چنان به کار خود ادامه می‌دهند نیست.

۱۰- «از تقلید تا خلق، بحثی در اسلوب هنری حافظ». در این مقاله به این پرسش پاسخی داده‌ایم که: ویژگی اسلوب و شگردهای حافظ که او را از دیگران متمایز کرده‌است چیست؟ تعبیر برخی از خوانندگان این مقاله این بود که خواسته‌ام سعدی را بر حافظ ترجیح دهم. اما دلیل بزرگی شاعران بزرگ این است که هر کدام خصوصیتی دارند متمایز از دیگری. اگر در این مقاله بر برخی از ویژگی‌های هنر سعدی تکیه کرده‌ام از این روست که دست‌کم گرفتن سنت و زبان در شعر امروز ایران، خاسته از همان حکم‌ها و شعارهایی است که وظیفه نقد ادبی بی‌اعتبار کردن آن‌هاست.

معرفی

امیلی دیکنسون و سیلویا پلات دو شاعری در فرهنگ انگلیسی هستند که به عقیده اغلب منتقدان غربی هنوز در شاعران زن ثالثی در حد آنان پیدا نشده‌است. آشنایی من با شعر امیلی به سال ۱۳۶۱، و با شعر سیلویا پلات به سال‌های اخیر باز می‌گردد. از شعر این دو صدایی شنیدم و در آن‌ها جوهری یافت‌م که دریغم آمد علاقه‌مندان به شعر را با آن‌ها آشنا نکنم.

۱۱- «امیلی دیکنسون». این مقاله بازنویس گسترش یافته مقاله‌ای است که در معرفی امیلی دیکنسون نوشته بودم و چاپ شده بود. استقبال خوانندگان مرا

بر آن داشت که در این مجموعه، مقاله را کامل تر کنیم و تعداد ترجمه شعرهای او را از شش شعر به چهل شعر افزایش دهیم.

۱۲ - «سیلویا پلات». در شعر انگلیسی قرن بیستم شعر سیلویا پلات در شدت اعتراض و قدرت تأثیر و کاربرد تازه‌ای از اسطوره، شعری است استثنایی. این شاعر را به‌خصوص برای آشنا کردن خوانندگان با رهیافتی تازه به شعر، معرفی کرده‌ام. بخش اول این مقاله که زندگی‌نامه سیلویا پلات است پیش از این چاپ شده و بخش دوم که برای این مجموعه تهیه شده است گذشته از ترجمه شعرهایی از او، اختصاص به شگردهای خاص سیلویا پلات در کاربرد اسطوره در شعر دارد.

این دو معرفی، مکمل یکدیگرند و نشان می‌دهند که شعر و زندگی چه ارتباط عمیقی با هم دارند و برای رسیدن به شعر چه راه‌های متفاوتی وجود دارد و تا رسیدن به آن، چه بهایی باید پرداخت.

و نکته آخر این که در بعضی مقاله‌هایی که کتاب‌شناسی آن‌ها در آخر کتاب آمده در بازبینی تغییرهایی داده شده و در مواردی مطالبی به آن‌ها افزوده شده است.

مقاله‌های فلسفی - نظری

صدق در شعر

تو این را دروغ و فسانه مدان
به یکسان روش در زمانه مدان

فردوسی

در شعر مپیچ و در فن او
چون اکذب اوست احسن او

نظامی

فردوسی در آغاز دفتر بزرگ خود و در بخش «گفتار اندر فراهم آوردن
شاهنامه» به خواننده هشدار می‌دهد که آنچه در این دفتر می‌خواند دروغ و
افسانه نداند. آنچه در این دفتر است یا آشکارا با میزان خرد سازگار است یا
به شیوه‌ای رمزی راه به معنی می‌برد:

از او هر چه اندر خورد با خرد

و گر بر ره رمز معنی برد

اما نظامی در آغاز لیلی و مجنون در اندرز به فرزند خود که در او گرایش‌هایی
به شاعری می‌بیند:

گرچه سر و سروریت بینم

آیین سخنوریت بینم

هشدار می‌دهد که خود را سرگرم شعر نکند زیرا این فنی است که بهترین آن دروغ‌ترین آنست. فردوسی شعر را گونه‌ای سخن به صدق گفتن می‌داند و نظامی آن را گونه‌ای دروغ پردازی.

در این جا آنچه اهمیت دارد این نیست که از دو شاعری چنین، به اعتبار شکل کار، نزدیک به هم یکی باوری داشته باشد متناقص با دیگری. نکته مهم این است که این دو حکم متناقض خاسته از باور یکسانی است در باب ماهیت شعر، باوری که تحلیل آن و پاسخ دادن به پرسش‌هایی که برمی‌انگیزد آسان نیست. این باور مشترک رواداشتن اطلاق صدق و کذب به شعر است؛ به بیان دیگر باور به صدق و کذب پذیر بودن جمله‌های شعری.

این باور را پرسش انگیز، و تحلیل آن را دشوار دانستیم و این به دلیل بحث‌های تازه‌ای است که منتقدان ادبی این قرن به میان آورده‌اند. دشواری اطلاق صدق و کذب بر شعر خاسته از تعریف ارسطو از صدق و کذب است. تعریف معروف ارسطو در کتاب *متافیزیک* این است:

زیرا گفتن از آنچه هست که نیست یا از آنچه نیست که هست کذب است. اما گفتن از آنچه هست که هست یا از آنچه نیست که نیست صدق است.^۱

این همان تعریفی است که در تقریر فیلسوفان ما با جمله «صدق مطابقت خبر است با امر واقع» بیان می‌شود. البته روشن است که این بخشی از تعریف ارسطو از صدق و کذب است. در انگلیسی این نظریه را *Correspondence*

1. Metaphysics, 1011b25.

Theory of Truth نامیده‌اند که با اصطلاح‌های ما می‌توان آن را «نظریهٔ مطابقت صدق» نامید. این نظریه، قدیمی‌ترین نظریه در باب صدق، و همان نظریه‌ای است که فیلسوفان ما به اتفاق پذیرفته‌اند. بنابراین، جملهٔ صادق جمله‌ای است که از نبود آنچه نیست و از بودن آنچه هست خبر می‌دهد. چنین جمله‌ای باید جملهٔ خبری یا اخباری باشد و در همین جا نخستین پرسش دشوار سر بر می‌کشد.

اطلاق صدق به این جمله:

«این بیت را

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند

گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

حافظ سروده است»

یا به این جمله:

«فردوسی سرایندهٔ داستان رستم و سهراب است» بنابر نظریهٔ مطابقت درست و پذیرفتنی است. در هر یک از این دو جمله خبر از چیزی می‌دهیم که هست. اما اطلاق صدق بر جمله‌های خبری خود بیت حافظ یا داستان رستم و سهراب به چه اعتبار می‌تواند باشد؟ آیا حافظ خود دیده‌است که ملائک در میخانه‌ای را زده و گل آدم را سرشته و به پیمانه زده‌اند؟ اگر «سرشتن» به معنای «آفریدن» باشد چگونه حافظ آدمی پیش از آفریده شدن آدم می‌توانسته است چگونگی آفریده شدن آدم را تماشا کند؟ هم‌چنین آیا منظور فردوسی از «تو این را دروغ و فسانه مدان» این است که، برای مثال، جمله‌های خبری زیر را جمله‌هایی بدانیم که خبر از آنچه هست یا بوده‌است می‌دهند؟

چون ماه بگذشت بر دخت شاه

یکی پورش آمد چو تابنده ماه

توگفتی گو پیلتن رستم است
 وگرسام شیرست وگر نیرم است
 چو خندان شد و چهره شاداب کرد
 ورا نام تهمینه سهراب کرد
 چو یک ماه شد همچو یک سال بود
 برش چون بر رستم زال بود
 چو سه سال شد زخم چوگان گرفت
 به پنجم دل تیر و پیکان گرفت
 چوده سال شد زان زمین کس نبود
 که یارست با او نبرد آزمود^۱

نظریهٔ مطابقت چگونه می‌تواند صدق این جمله‌ها را نشان دهد؟
 در اینجا یکی از دو راه را می‌توان برگزید. یکی آن که نظریهٔ مطابقت را دست
 کم در شعر و داستان کنار بگذاریم، و نظریهٔ دیگری به جای آن بنشانیم، و دیگر آن
 که نظریهٔ مطابقت را چنان تعبیر کنیم و گسترش دهیم که، بدون تهی شدن از
 مفهوم خود، بتواند در ارزیابی هنر کلامی نیز به کار رود.
 آی. ای. ریچاردز منتقد ادبی، زیبا شناس و معنی شناس انگلیسی و
 نویسندهٔ اثر کلاسیک «معنای معنی»^۲ (به همکاری «سی. کی. اوژن») در کتاب
 اصول نقد ادبی^۳ راه اول را برگزیده است. ریچاردز در استناد صدق و کذب
 به یک اثر هنری به جای نظریهٔ مطابقت نظریه‌ای را به کار برده است که سابقهٔ آن

۱- بیت‌هایی که از این پس از این داستان نقل خواهد شد برگرفته از متن زیر است:
 ابوالقاسم فردوسی، داستان رستم و سهراب، ویرایش مجتبی مینوی، انتشارات شاهنامه بنیاد
 فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۲.

2 - I. A. Richards, C. K. Odgen, *The Meaning of Meaning*, New York, 1923.

3 - *Principles of Literary Criticism*, London, 1924.

به افلاطون (رساله سوفیست) می‌رسد. نوآوری ریچاردز در کاربرد این نظریه در هنر کلامی است نه در ابداع آن. برای روشن‌تر کردن بحث لازم است نخست شرحی کوتاه از این نظریه بدهیم.

نظریه هماهنگی صدق

در نظریه مطابقت، صدق یک جمله را به ارتباط آن با جهان و مطابقت آن با آنچه هست تعریف کردیم. اما این نظریه در علوم نیز پاسخگوی همه پرسش‌ها نمی‌تواند باشد. از این رو بعضی از فیلسوفان این قرن به تقریر نظریه دیگری پرداختند که به نظریه هماهنگی صدق (Coherence Theory of Truth) معروف گردید. تاکنون از این نظریه، در واکنش به انتقادهایی که از آن کرده‌اند، تعریف‌های گوناگونی داده شده است.^۱ اما اندیشه مشترک همه این تعریف‌ها این است که: صدق یک جمله در هماهنگی و سازگاری آن با مجموعه معینی از جمله‌های دیگر است.

مفهوم این نظریه را می‌توان با مثالی روشن کرد. می‌دانیم که جز هندسه اقلیدسی که در آن «مجموع زاویه‌های مثلث ۱۸۰ درجه است» هندسه‌های دیگری نیز هستند که در آن‌ها این مجموع یا بیشتر از ۱۸۰ درجه است یا کمتر. بنابراین صدق جمله مذکور بستگی به این دارد که در کدام هندسه یعنی در مجموعه چه جمله‌های دیگری در نظر گرفته شود. این جمله را به تنهایی و جدا از چنین مجموعه‌هایی (در اینجا مجموعه اصل‌های موضوع و تعریف‌ها) نمی‌توان صادق یا کاذب دانست.

واقع این است که دامنه کاربرد این نظریه در نظام‌های اجتماعی، مذهبی، و

۱- یکی از آخرین تقریرها از این نظریه کتاب زیر است:

N. Rescher, *The Coherence Theory of Truth*, Oxford, 1973.

ایدئولوژیک بسیار گسترده‌تر از نظریهٔ مطابقت است. هر نظام اعتقادی شبکه‌ای است از باورها. صدق و کذب جمله‌ای که معتقدان یکی از این نظام‌ها بر زبان می‌آورند جز با ارجاع به نظام اعتقادی آنان میسر نیست. صدق و کذب جمله‌ای را که بیان‌کنندهٔ تثلیث است بدون در نظر گرفتن باورهای گویندهٔ آن نمی‌توان معلوم کرد. اگر این جمله را مسلمانی بگوید دروغ گفته‌است و اگر یک کشیش مسیحی کاتولیک، راست. در این جا صدق یک جمله یا باور به معنای هماهنگی بودن آن با جمله‌ها، اصل‌ها و باورهای دیگر است نه مطابقت با امر واقعی.^۱ از این رو این نظریه را نظریهٔ هماهنگی صدق می‌نامیم.

از آن‌جا که در نظریهٔ هماهنگی برای یافتن صدق و کذب یک جمله آن را با آنچه هست مطابقت و به آنچه هست ارجاع نمی‌دهیم و به جای مطابقت و ارجاع، معیار هماهنگی را به کار می‌بریم می‌توان گفت: در نظریهٔ هماهنگی بر خلاف نظریهٔ مطابقت زبان نقش ارجاعی^۲ ندارد. با توجه به این نکته اکنون می‌توان نظر ریچاردز را بیان کرد.

به نظر ریچاردز زبان دارای دو کاربرد جدا از یکدیگر است. این دو کاربرد که تشخیص و بیان آن، به اعتقاد زیباشناسان، مهم‌ترین سهم ریچاردز در زیباشناسی قرن بیستم است، عبارتند از کاربرد علمی^۳ و کاربرد عاطفی^۴. تعریف ریچاردز از این دو این است:

یک گزاره ممکن است راست یا دروغ برای مصداقی، که علت آن بوده است به کار رود. این کاربرد علمی زبان است. اما ممکن است برای [پدید آوردن] تأثیرهایی در عاطفه، گرایش، و ... به کار رود. این کاربرد عاطفی

۱ - مثال دیگر تصدیق یا عدم تصدیق حقانیت خلافت ابوبکر در تسنن یا تشیع است.

2 - referential

۳ - scientific

4 - emotive

زبان است.^۱

به نظر ریچاردز در علوم، گزاره و قضیه در واقع گزاره و قضیه‌اند اما در شعر و داستان شبه گزاره و شبه قضیه. این شبه گزاره‌ها ارزش ارجاعی ندارند. در شعر، زبان غیر ارجاعی است و به تعبیر مثبت عاطفی. منظور از زبان عاطفی زیبایی است که گوینده آن را برای بیان احساس‌ها و عاطفه‌های خود در باب یک موضوع به شنونده، برای پدید آوردن اثرهای مطلوب در شنونده به کار می‌برد.^۲ ریچاردز درباره این مفهوم توضیح‌های گوناگونی داده است که بیرون از بحث ماست. در این جا پرسش اصلی ما این است که اگر زبان شعر ارجاعی نباشد مبنای صدق و کذب گزاره‌های آن چیست و اصولاً اطلاق صدق و کذب به گزاره‌های شعر چه معنایی دارد؟ ریچاردز به این پرسش در «اصول نقد ادبی» چنین پاسخ داده است:

صدق رابینسون کروزوئه در پذیرفتنی بودن چیزهایی است که در آن به ما گفته می‌شود، پذیرفتنی بودن آن‌ها در جهت تأثیرهای روایی، نه مطابقت آن‌ها با امور خارجی در باب الکساندر سل کرک یا دیگری.^۳ هم چنین کذب پایان‌های خوش برای شاه لیر^۴ یا دون کیشوت ناپذیرفتنی بودن این

۱ - به نقل از کتاب زیر که از این پس آن را به SHLC نشان می‌دهیم:

W. K. Wimsatt Jr & C. Brooks. *A Short History of Literary Criticism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1970, P. 613.

2 - *Practical Criticism. A study of Literary Judgment*, London, 1935, PP.181-82.

۳ - الکساندر سل کرک (۱۶۷۶-۱۷۲۱) دریا نورد اسکاتلندی که دانیل دفو داستان رابینسون کروزوئه را بر اساس زندگی او طرح‌ریزی کرده است.

۴ - اشاره به شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی ناهوم تیست (۱۶۲۵-۱۷۱۵) که پایان غم‌انگیز شاه‌لیر را تغییر داده است. در این تغییر ادگار با کوردلیا ازدواج می‌کند.

پایان‌بندی‌ها برای خوانندگانی است که بقیه این آثار را پذیرفته‌اند. در چنین معنایی است که «صدق» معادل «ضرورت درونی»^۱ یا درستی است. چیزی «صادق» یا «به‌نحو درونی ضروری» است که با بقیه تجربه هماهنگی داشته باشد یا آن را کامل کند.^۲

بنابر این نظر، صدق هنر کلامی در پذیرفتنی بودن آن است و پذیرفتنی بودن آن نیز در هماهنگی اجزاء آن با یکدیگر است. ویمسات و بروکس در اثر مشترک خود تاریخی کوتاه از نقد ادبی پس از نقل قول بالا از ریچاردز در توضیح آن چنین نوشته‌اند:

خلاصه آن که صدق رابینسون کروزوئه یا شاه لیر هیچ ارتباطی با صدق عینی ندارد. «تأثیرهای روایی» که «پذیرفتنی بودن» چیزهایی را که برای ما گفته شده است مشخص می‌کنند تأثیرهای روانشناختی هستند. پایان خوشی که ناهوم تیت برای شاه لیر تدارک دیده است دروغ است زیرا با بقیه نمایشنامه سازگار نیست. نمایشنامه تنها به اعتبار پدید آوردن اثرهای روانشناختی مناسب، صادق است یعنی به این اعتبار که به ما کمک می‌کند «تا گرایش‌های ذهنی خود را نسبت به یکدیگر و نسبت به جهان سامان بخشیم». به همین دلیل است که برای خواندن شاه لیر نیازی به داشتن هیچ باوری نداریم. در واقع ریچاردز از این هم بسی فراتر می‌رود و می‌نویسد که «اگر بخواهیم شاه لیر را بخوانیم نباید باورهای داشته‌باشیم» زیرا این باورها از آنجا که مدعی داشتن صدق عینی هستند هماهنگی ذاتی و «ضرورت درونی» را که تنها صدقی است که ریچاردز اسناد آن را

1 - internal necessity

2 - SHLC. P. 625.

به نمایشنامه مجاز می‌داند، مختل می‌کنند.»^۱

از گفته ریچاردز و این توضیح که استوار بر گفته‌های دیگر اوست معلوم می‌شود که ریچاردز در کاربرد نظریه هماهنگی در هنر، از سویی، به اقتضای ماهیت هنر، مقوله‌های عاطفی و احساسی را در بحث وارد کرده‌است، و از سوی دیگر، با به حساب نیاوردن و حتی طرد باورهای مسلط و حاضر و آماده قبلی، زمینه را برای خلاقیت آزاد و به قید و بند کشیده نشده هنرمند آماده کرده‌است. به این اعتبار میان این مفهوم هنری و مفهوم علمی و فلسفی هماهنگی که شرح دادیم تفاوت‌هایی می‌توان یافت. اما هر دو مفهوم در ارجاعی ندانستن صدق و تعریف آن به هماهنگی، نظریه یکسانی را می‌سازند.

اکنون ببینیم این نظریه چگونه می‌تواند به پرسش ما در باب شعر حافظ و داستان فردوسی پاسخ دهد.

بنابه این نظریه، صدق

دوش دیدم که ملانک در میخانه زدند

گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

از این چند جمله شناخته نمی‌شود. صدق این جمله‌ها را باید در هماهنگی آن‌ها با مجموعه باورهای دینی - عرفانی حافظ دانست. حافظ در این بیت سخن از چگونگی آفرینش انسان به آن گونه که در کتاب و سنت و تعبیرهای عرفانی آن‌ها آمده‌است می‌کند.

آنچه در میخانه برای سرشتن خاک آدم می‌توان یافت می‌است و می‌نیز در تعبیر عرفانی آن کنایه از عشق است و باز به اعتبار همان باورها این عشق گوهری است

1 - SHLC. P. 626.

که ملائک از آن بهره‌ای ندارند و به گفته حافظ:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی
بخواه جامی و آبی به خاک آدم ریز

و نیز

جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

پس حافظ در آن بیت و چند بیت دیگر از همان غزل از باوری دینی - عرفانی بیانی شاعرانه می‌آفریند. بنابر نظریه هماهنگی، صدق این بیت‌ها در این نیست که آیا حافظ به‌واقع چنین شهودی داشته یا نه، یا آفرینش انسان چنین بوده است یا نه. صدق این بیت در هماهنگی بودن آن با شبکه باورهای انسانی چون حافظ و تأثیر روانشناختی آن در سامان بخشیدن گرایش‌های ذهنی ما درباره جهان خارج است.

پیش از ادامه این بحث باید تذکر دهیم که این بررسی یک بررسی زیباییشناختی نیست. در این ادعای افلاطون که شاعران می‌توانند فریبکاران ماهری باشند حقیقتی نهفته است. فریبکاری به‌کنار، اما مهارت مقوله جداگانه‌ای است. ما در این بررسی کاری با مهارت‌های شاعرانه که شرط لازم شاعری هستند نداریم. اگر چه این بررسی‌ها در نهایت باید معیاری هم برای نقد زیباییشناختی فراهم آورند.

هم‌چنین در مورد داستان رستم و سهراب پرسش از صدق این یا آن جمله پرسشی است بی‌بنیاد. در بسیاری از این جمله‌ها نام‌هایی به‌کار رفته‌اند و این نام‌ها به‌صفت‌هایی موصوف شده‌اند. اما از آن‌جا که زبان داستان ارجاعی نیست،

این نام‌ها نامیده‌ای بیرون از زبان ندارند و پرسش از موصوف بودن آن‌ها به آن صفت‌ها در اساس طرح ناشدنی است. بنابراین نظریه، صدق هر جمله این داستان را باید در هماهنگی آن با مجموعه همه جمله‌های داستان جستجو کرد. برای این کار باید دید آیا سیر پیشرفت رویدادها و پیوند درونی میان آن‌ها آن چنان هست که خواننده را گام به گام برای پذیرفتن پایان تراژیک آن آماده کند؟ آیا فردوسی توانسته است تمام راه‌های شناختن رستم را بر سهراب ببندد؟ و در نهایت آیا آنچه در این داستان روی می‌دهد، به تعبیر ریچاردز خاسته از ضرورت درونی داستان است یا از بیرون بر آن تحمیل شده است؟

اگر بتوانیم در پاسخ به این پرسش‌ها نشان دهیم که فردوسی مجموعه هماهنگی از رویدادها پدیدآورده است و تأثیر روانی آن تأثیری خالی از تناقض است، نشان داده‌ایم که این داستانی است صادق. اما این پاسخ‌گویی را اعجاز هنر فردوسی آسان‌تر از آن کرده است که لزومی به توضیح آن باشد. پذیرفته شدن این داستان در مقیاس جهانی دلیل آشکار پذیرفتنی بودن آن به معنایی است که در گفته ریچاردز دیدیم. از این بالاتر، در تحلیلی که از این داستان خواهیم کرد، نشان خواهیم داد که داستان آن چنان ساختمان شگفتی دارد که حتی اگر رستم و سهراب همدیگر را هم به تصادف می‌شناختند نمی‌توانستیم بگوییم حادثه اتفاق نمی‌افتاد.

در اینجا به نظر می‌رسد نظریه هماهنگی صدق توانسته باشد بدون روبه‌رو شدن با دشواری‌های نظریه مطابقت به پرسش صدق در شعر و داستان پاسخ گوید. اما واقعاً چنین است؟

نقد نظریه هماهنگی صدق

تاکنون این نظریه را به قصد نشان دادن قدرت‌های آن با همدلی تمام و فارغ از هر

نقصی که بتوان بر آن گرفت تقریر کردیم. اما از این پس آن را با موشکافی بیشتری بررسی می‌کنیم.

بنیاد نظریه هماهنگی بر سازگار بودن جمله‌ها و باورهاست. اما این کم‌ترین انتظاری است که از هر مجموعه‌ای می‌توان داشت. با مجموعه جمله‌های زبان می‌توانیم زیرمجموعه‌های بی‌شماری بسازیم که در هر کدام جمله‌ها با هم سازگار باشند. اما آیا باید همه این مجموعه‌ها را صادق و به یک نسبت معتبر بدانیم؟ و آیا، برای مثال، همه روایت‌های خالی از تناقضی که از داستان رستم و سهراب می‌توان کرد به یک اندازه پذیرفتنی هستند؟ طرفداران نظریه هماهنگی که نمی‌خواهند نظریه آنان تا این حد ناتوان باشد برای پاسخ به این ایراد گفته‌اند که میان جمله‌ها باید رابطه‌ای هم برقرار باشد. بلن شارد^۱ این رابطه را استلزام منطقی و نمونه کامل آن را رابطه قضیه‌های هندسه با یکدیگر دانسته است. به گفته بلن شارد در چنین مجموعه‌ای «هیچ قضیه‌ای اختیاری نیست و هر قضیه باید نتیجه منطقی یک یا چند قضیه دیگر باشد».^۲ اما ارزش این رابطه در علوم هر چه باشد در هنر هیچ است. در چنین مجموعه‌ای از چند قضیه اصلی که بگذریم بقیه به اعتبار این که نتیجه منطقی آن چند قضیه هستند چیزی جز تکرار آن‌ها نخواهند بود. از این گذشته این رابطه نه تنها قضیه‌های متناقض حتی هر قضیه دیگری را هم که با آن چند قضیه سازگار ولی نتیجه منطقی آن‌ها نباشد از مجموعه خارج می‌کند. چنین مجموعه‌ای کوچک‌تر از آن است که اثر هنری را در تنگنای خود بگنجانند. در برابر این ایراد مدافعان این نظریه ناچار شده‌اند این رابطه را چنان تعریف کنند که مجموعه بتواند تا آنجا که نیاز دارد برای کامل کردن خود عضوهای تازه بپذیرد. ما از بیان این ترمیم‌ها که تناسبی با این مقاله ندارند می‌گذریم. اما از آنچه

1 - Blanshard

2 - *The Nature of Thought*, London, 1939, P.265-6.

گفتیم معلوم می‌شود که مسئله دشوار نظریه هماهنگی در تعریف سازگاری، ارتباط جمله‌ها، و کامل بودن مجموعه آن‌هاست. نقص اصلی این نظریه در این است که با هر تعریف دقیقی که بتوان مجموعه‌ای سازگار، مرتبط و کامل ساخت با همان تعریف می‌توان مجموعه‌های این چنینی دیگری هم ساخت و در پایان همیشه این پرسش طرح می‌شود که: اکنون کدام یک از این مجموعه‌ها را باید برگزید؟ این پرسشی نیست که در پاسخ آن بتوان گفت «هر کدام را می‌خواهید برگزینید»، طرفداران این نظریه نیز به این پاسخ تن در نمی‌دهند.

در این جا باید تذکر داد که اگر نظریه هماهنگی نمی‌تواند پاسخی به این پرسش نهایی دهد دلیل آن نمی‌شود که آن را دست کم بگیریم. این نظریه گذشته از این که در رساله سوفیست افلاطون از آن دفاع شده است، خاستگاه متافیزیکی و معرفت‌شناختی بسیار تأمل‌انگیزی در آثار فیلسوفان راسیونالیست به‌ویژه لایپ‌نیتز و اسپینوزا و برادلی دارد. واقع این است که در برخی از دانش‌ها به‌ویژه ریاضی و نظام‌های پیشینی^۱ تعریف این نظریه از صدق، پذیرفتنی‌تر از تعریف نظریه مطابقت می‌نماید و این البته تا اندازه‌ای هم خاسته از این واقعیت است که حقیقت آن چنان چیز در دسترسی نیست که بتوان به آسانی به آن دست یازید و میان کلمه‌ها و حقیقت‌ها تناظر یک به یک برقرار کرد و جمله‌های صادقی ساخت. از این گذشته در هنر کلامی که موضوع بحث ماست در بسیاری از موردها راهی جز به کار بردن نظریه هماهنگی به نظر نمی‌رسد. برای مثال اگر بخواهیم به آن بخش از شعرهای حافظ که نمونه آن را دیدیم اصولاً صدقی اسناد دهیم این اسناد به‌ویژه برای کسانی که وجود عوالم مذکور در آن شعرها را باور نمی‌کنند (و شمارهٔ اینان چه بسا افزون‌تر از باور دارندگان باشد) جز با نظریه هماهنگی توجیه‌پذیر نیست. اما در برابر چنین آثاری، آثار دیگری نیز هست که

1 - a priori.

پذیرفته شدن جهانی آن‌ها و اتفاق نظر در باب والائی ارزش آن‌ها چنان است که صدق آن‌ها را نمی‌توان محدود به هماهنگی اجزاء آن‌ها کرد. شاهنامه فردوسی، بسیاری از غزل‌های حافظ، نمایشنامه‌های شکسپیر، و آثار هومر از این گروه‌اند. در واقع آنچه شعر بزرگ را متمایز می‌کند همین فراتر بودن صدق آن از هماهنگی صرف و مهارت‌های صناعی و بلاغی است. این نظری است که باید آن را به دقت بررسی کنیم.

آنچه را درباره نظریه هماهنگی صدق گفتیم می‌توان چنین خلاصه کرد که در این نظریه ارتباط صدق با آنچه هست و ارتباط زبان با آنچه بیرون از زبان است گسیخته می‌شود. صدق ماهیت متافیزیکی (به معنای فلسفی نه معنای متداول آن) خود را از دست می‌نهد و ماهیتی منطقی می‌یابد. این تغییر ماهیت اگر برای بیشتر فیلسوفان و دانشمندان علوم پذیرفتنی نباشد برای زیباشناسانی چون ریچاردز بسیار هم پذیرفتنی است. اما این نظریه در هنر نیز همان پرسشی را می‌انگیزد که در علم. در این جا نیز باید پرسید که اگر هنر کلامی پیوندی با آنچه هست ندارد پس چه تمایزی میان اثر هنری و بازی شطرنج که مجموعه‌ای از قاعده‌ها و حرکت‌های هماهنگ است می‌توان نهاد؟ آیا صدق داستان رستم و سهراب به همان هماهنگی‌هایی که ذکر کردیم محدود می‌شود؟

ویمسات و بروکس پس از نقل گفته ریچاردز و توضیح آن، که پیش از این دیدیم، انتقادهای استواری نیز از آن کرده‌اند. اگر آن انتقادهای را بخواهیم به تناسب مثال خود، داستان رستم و سهراب، به کوتاهی تقریر کنیم باید چنین بنویسیم: درست است که فردوسی شخصیت رستم و سهراب را چنان پرورانیده است که نمی‌توانند برخلاف تصویری که از آنان پیدا کرده‌ایم عمل کنند اما این تصور تنها مبتنی بر تصویری که فردوسی از آن دو ترسیم کرده است نیست. ما تنها متأثر از این تصویر نیستیم بلکه متأثر از تمام تجربه‌ها و آگاهی‌های خود از نوع انسان

هستیم. وقتی می‌گوییم رستم نمی‌تواند چنین و چنان‌کنند از محدوده داستان فراتر می‌رویم و به روانشناسی خود از طبیعت انسان در جهان پهناور بیرون‌اتکا می‌کنیم. به همین دلیل داستان‌های کلیله و دمنه نیز بیرون از دنیای تجربه عینی ما نیستند. منظور آن که هر اثر هنری بزرگ (و بر صفت «بزرگ» به خصوص تکیه می‌کنیم) جای جای به دنیای بیرون گره می‌خورد. نظریه هماهنگی به این کار می‌آید که در پی پیدا کردن رستم در تاریخ و بررسی این که آیا فرزندی به نام سهراب داشته که چنین و چنان کرده باشد نرویم. اما این بدان معنی نیست که آنچه در داستان می‌گذرد رویدادهایی جدا از انسان و فارغ از جهان به‌شمار آوریم. در ساختار یک تراژدی آنچه پایان را ناگزیر می‌سازد ماهیت شخصیت‌های آن است. اما این شخصیت‌ها تنها به اعتبار دنیای بیرون و وضع شخصیت‌ها در این دنیا است که به آن پایان ناگزیر کشانده می‌شوند و اگر نه به اعتبار سازگاری صرف، گریز از فاجعه پایان برای قهرمان داستان منطقاً محال نیست. اما محال منطقی غیر از محال طبیعی و اجتماعی است.

برای روشن کردن این نکته‌ها اکنون به تحلیل کوتاهی از داستان رستم و سهراب می‌پردازیم. در این بررسی همیشه باید این پرسش را نو به نو طرح کرد که آیا صدق جمله‌ها تنها به اعتبار متناقض نبودن آن‌ها با یکدیگر است یا به اعتبار صادق ماندن به طبیعت بشری. تحلیل ما از این داستان بدون حضور دائم این پرسش، توجیهی نمی‌تواند داشته باشد. در این تحلیل تنها بخش‌های اصلی داستان را می‌آوریم. شعرها و همه عبارت‌هایی که در گیومه‌اند گرفته از متن رستم و سهراب ویراسته مجتبی مینوی هستند.^۱

۱- این متن تاکنون معتبرترین متنی است که از این روایت می‌شناسم. اما چند ایراد جدی هم بر آن وارد است که شاید یکی از مهم‌ترین آن‌ها الحاقی دانستن بیت‌هایی است که نسبت سهراب را با زند رزم روشن می‌کند.

دگرها شنیدستی این هم شنو

رستم فرزند نادیده‌ای دارد «سهراب» نام. سهراب پس از آگاهی از این که فرزند پهلوان دوران رستم است هنوز به سن بلوغ نرسیده و بر خلاف زنه‌ار مادر که خود را از دشمن دیرینه ایران، افراسیاب، نهان دارد چنین طرحی می‌ریزد:

کنون من ز ترکان جنگ آوران

فراز آورم لشگری بی کران

برانگیزم از گاه کاووس را

ز ایران ببرم پی طوس را

به رستم دهم تخت و گرز و کلاه

نشانمش بر گاه کاووس شاه

سهراب که «هنوز از دهن بوی شیر آیدش» می‌خواهد رستم تاج و تخت بخش و از این رو فواتر از تاج و تخت را، با کشتن کیکاووس که به دست رستم تاج بر سر نهاده است به تخت بنشانند آن هم به کمک دشمن دیرینه ایران، افراسیاب. سهراب می‌خواهد همان کاری را انجام دهد که رستم همه آوازه خود را در ایستادگی در برابر چنین کارهایی به دست آورده است. افراسیاب بد فرجامی وضعی که ایران با آن روبه‌رو شده است نیک در می‌یابد و لشگری گران همراه سهراب به ایران می‌فرستد و طرحی می‌ریزد که سهراب نتواند رستم را بشناسد و البته بدین امید که:

مگر کان دلاور گوسال خورد

شود کشته بر دست این شیرمرد

از آن پس بسازید سهراب را

ببندید یک شب بر او خواب را

سهراب در نبردهای خود چنان ضرب شستی به ایرانیان نشان می‌دهد که کیکاووس تاج و تخت را بریادرفته می‌بیند و گیو را که از گردان سرافراز ایران است در پی رستم به زابل می‌فرستد. زابل نشینی رستم در سرشت و روحیه رستم است. رستم مظهر نیروی مردمی و «دل و پشت» ایران است هنگامی که کشور آرام است او نیز در گوشه‌ای آرام نشسته است و هنگامی که کشور به خطر می‌افتد او نیز بر می‌خیزد و خطر می‌کند.

گیو با این دستور که:

اگر شب رسی روز را بازگرد
بگویش که تنگ اندر آمد نبرد

و با این پیام به رستم که «نباید جز از تو و راهم نبرد» به زابل می‌رود. اکنون در برابر این پیام و آن سوداهای سهراب در هر چه زودتر به تخت نشاندن پدر این واکنش را از رستم داریم:

روز اول: به می دست بردند و مستان شدند
روز دوم: دوم روز رفتن نیامدش یاد
روز سوم: سدیگر سحرگه بیاورد می

اما این همه درنگ چرا؟

البته می‌دانیم رستم سودای تاج و تخت ندارد. آنچه خواب راحت را بر کیکاووس حرام کرده ترس از دست دادن تاج و تخت خویش است. اما رستم، این نیروی تاج و تخت بخش ولی تاج و تخت گریز، با چنین ترسی بیگانه است. آیا دلیل این درنگ تنها همین است؟

حکمت رفتار شخصیت‌های تراژدی‌های بزرگ یکی دو تا نیست و این

پیچیدگی ریشه در طبیعت پیچیده انسان دارد. روحیه رستم به کنار، اما خبر کارهای سهراب را که در نامه می‌خواند این گزارش را از واکنش رستم داریم:

تہمتن چو بشنید و نامہ بخواند
بخندید زان کار و خیرہ بماند
کہ مانند سام گرد از مہان
سواری پدید آمد اندر جہان
از آزادگان این نباشد شگفت
ز ترکان چنین یاد نتوان گرفت
من از دخت شاہ سمنگان یکی
پسر دارم و باشد او کودکی
ہنوز آن گرامی نداند کہ جنگ
ہمی کرد باید گہ نام و ننگ

در شاهنامه، رستم از این نامه‌ها فراوان دریافت کرده اما در این گزارش فعل «بخندید» بیانگر واکنشی است بی‌مانند. توگویی به پدری خبر بازیگوشی‌های پسرش را داده باشند. پس از آن هم بی‌درنگ سخن از سام می‌کند و به یاد فرزند نادیده خود می‌افتد و به یاد نامه‌ای که تهمینه برای او فرستاده و در آن خبر از زودرسی سهراب و «بسی برنیاید که گردد بلند» و این که «شود بی‌گمان زود پرخاشجوی» داده است. پیشگویی و پیش‌بینی از عنصرهای اساسی تراژدی‌های بزرگ است. این چند بیت و بیت‌هایی را که پس از این در شرح روحیه رستم پیش از اولین نبرد با سهراب خواهیم آورد با قوی‌ترین آن پیش‌بینی‌ها در تراژدی‌های بزرگ باید سنجید تا عظمت هنر فردوسی آشکارتر شود.

روز چهارم رستم به اصرار گیو:

که کاووس تندست و هشیار نیست
هم این داستان بر دلش خوار نیست
غمی بود زین کار دل پر شتاب
شده دور از او خورد و آرام خواب

به ناچار

بفرمود تا اسب را زین کنند
دم اندر دم نای روئین کنند

کیکاوس چنان خشمگین است که نخست دستور بر دار زدن رستم را به گیو
می دهد و سپس بر دار زدن گیو و رستم را به طوس. رستم در واکنش سخت خود
در برابر این همه تندی چنین می گوید:

همه کارت از یکدگر بدتر است
ترا شهر یاری نه اندر خور است

آن گاه:

بدر شد به خشم اندر آمد به رخس
منم، گفت، شیر اوژن و تاج بخش
چه خشم آورد؟ شاه کاووس کیست؟
چرا دست یازد به من؟ طوس کیست؟

چاره جویان فرستاده ای را نخست پیش کیکاوس با این لحن:

به نزدیک این شاه دیوانه رو
وز این در سخن یادکن نو به نو

و آن‌گاه به‌عذرخواهی پیش رستم می‌فرستند. در عذرخواهی آنان نکته‌ای
است که این تراژدی بر محور آن می‌گردد:

تہمتن گر آزرده گردد ز شاه
هم ایرانیان را نباشد گناه

رستم باید به ایران بیندیشد نه به کیکاووس. از این رو باز می‌گردد و دوباره
فرا تر بودن خود را از تاج و تخت چنین بیان می‌کند:

مرا تخت زین باشد و تاج ترک
قبا جوشن و دل نهاده به مرگ
چرا دارم از خشم کاووس باک؟
چه کاووس پیشم چه یک مشت خاک
سرم کرد سیر و دلم کرد بس
جز از پاک یزدان ترسم ز کس

در این جا دیگر می‌دانیم سهراب کیست و چه آرزوی کوچک و کودکانه‌ای
برای پدر در سر دارد و پدر کیست و به چه می‌اندیشد. نبرد آغاز می‌شود. سهراب
به میدان می‌آید و کیکاووس را دشنام می‌دهد:

از آن پس خروشید سهراب گرد
همی شاه کاووس را برشمرد

و تهدید می‌کند:

کنز ایران نمانم یکی نیزه‌دار
کنم زنده کاووس کی را به‌دار

کیکاووس طوس را نزد رستم می‌فرستد که به میدان پرود و رستم با همه
امروز و فردا کردن‌ها ناچار به نبرد می‌شود. اما تمایلی به این نبرد ندارد و این
بی‌تمایلی را چنین به گلایه به طوس بیان می‌کند:

بدوگفت رستم که هر شهریار
که کردی مرا ناگهان خواستار
گهی جنگ بود و گهی ساز بزم
ندیدم زکاووس جز رنج رزم

رستم آماده نبرد می‌شود. شور عظیمی در سپاه ایران برپا می‌گردد و رستم در
گوشه‌ای این همه را می‌نگرد:

ز خیمه نظر کرد رستم به‌دشت
ز ره‌گیو را دید کاندر گذشت
نهاد از بر رخسار خشنده زین
همی گفت گرگین که بشتاب هین
همی بست بر باره رهام تنگ
به برگستوان بر زده طوس چنگ
همی این بدان آن بدین گفت: زود
تهمتن چو از خیمه آوا شنود

و حالا آن پیش‌بینی که گفتیم:

به‌دل گفت کاین کار آهرمنست
نه این رستخیز از پی یک تن است
از این جا به بعد داستان شگفتی در شگفتی است.

سهراب در نخستین نبرد به رستم می‌گوید: «من ایدون گمانم که تو رستمی»
رستم انکار می‌کند:

که او پهلوانست و من کهنترم
نه با تخت و گاهم نه با افسرم

دو هم‌آورد همدیگر را خسته می‌کنند و لحظه‌ای دست از نبرد می‌کشند و حیران
به هم خیره می‌شوند:

یک از یک‌دگر ایستادند دور
پراز تاب باب و پراز درد پور

دوباره نبرد آغاز می‌شود و دوباره آن خستگی چنان چیره می‌گردد:

که از یک‌دگر روی برگاشتند
دل و جان به‌اندوه بگذاشتند

تو گویی دستی نهانی آن دو را از بیش از این شکنجه کردن هم باز می‌دارد.
رستم به لشگر توران می‌تازد و سهراب به لشگر ایران. مجالی است
سرنوشت‌ساز برای ارزیابی دو رفتار.
رستم به پراکنده کردن سپاه توران بدون کشتن هیچ کسی بسنده می‌کند. در
رفتار رستم دو بیت زیر را داریم:

تہمتن به توران سپہ شد بہ جنگ
بدان سان کہ نخجیر بیند پلنگ
میان سپہ اندر آمد چو گرگ
پراکنده گشت آن سپاہ بزرگ

و در رفتار سهراب این دو بیت:

عنان را بیچید سهراب گرد
به ایرانیان بر یکی حمله برد
بزد خویشان را به ایران سپاه
ز گرزش بسی نامور شد تباه

ناگهان از دل رستم می‌گذرد که سهراب ممکن است دست به کشتار سپاه ایران زده باشد و:

به‌لشگرگه خویش تازید زود
که اندیشه دل بدان گونه بود

و می‌بیند سهراب زمین را به خون لعلگون کرده‌است. سهراب را سرزنش می‌کند:

بدو گفت کای ترک خونخوار مرد
از ایران سپه جنگ با تو که کرد؟
چرا دست یازی به سوی همه؟
چو گرگ آمدی در میان رمه؟

و البته این سرزنش را کسی می‌کند که فردوسی درباره او گفته بود «که رستم شبان بود و ایشان رمه». شب می‌شود. شرح رفتار سهراب را از خود او بشنوید:

چنین گفت سهراب کاو زین سپاه
نکرد از دلیران کسی را تباه
از ایرانیان من بسی کشته‌ام
زمین را به خون گل آغشته‌ام

در این دم هومان از خام کردن سهراب که می‌گوید:

گمانی برم من که او رستم است
که چون او به گیتی نبرده کم است

دمی غافل نمی‌ماند.

دومین روز نبرد مهربان‌ترین دیدار سهراب است با رستم: «تو گفتی که با او به هم بود شب» این گفتگو را باید در شاهنامه خواند. جایی سهراب می‌گوید:

دل من همی بر تو مهر آورد
همی آب شرمم به چهر آورد

اما رستم راهی جز ادامه نبرد ندارد. در کشتی اول سهراب پشت رستم را به خاک می‌رساند. این اوج این هنگامه است. اما رستم، جوان ماجراجویی را که می‌خواهد تاج و تخت بخشی و مملکت‌داری کند به راحتی چنین خام می‌کند:

کسی کو به کشتی نبرد آورد
سر مهتری زیر گرد آورد
نخستین که پشتش نهد بر زمین
نبرد سرش گرچه باشد به کین

و سهراب:

دلیر و جوان سر به گفتار پیر
بداد و بی‌بود این سخن دلپذیر

و البته در این بیت، به گفته استاد مینوی، معنای «به دست رستم مغلوب»

شدن و سر به باد دادن هم نهفته است!^۱ این آخرین اشتباهی است که سهراب جوان مجال مرتکب شدن آن را می‌یابد. بزرگی این اشتباه را تنها هومان سردار هوشیار افراسیاب که لحظه به لحظه جنگ را می‌پاید در می‌یابد. هومان در فاصله دو کشتی خود را به سهراب می‌رساند و ماجرا را می‌پرسد. سهراب «سخن هر چه رستم بدو گفته بود» باز می‌گوید آن‌گاه:

بدوگفت هومان گرد ای جوان
به سیری رسیدی همانا زجان
دریغ این برو بازو و یال تو
میان یلی، چنگ و کوپال تو
هزبری که آورده بودی به دام
رها کردی از دام و شد کار خام
نگه کن کزین بیهده کار کرد
چه آرد به پیشت به دیگر نبرد

چرا هومان از پیش مرثیه سهراب را می‌خواند و چرا بار دوم این رستم است که پشت سهراب را به خاک می‌رساند؟

امروز به یاری چاپ ویراسته استاد مینوی از این داستان می‌دانیم که افسانه مشهور نیایش کردن رستم به درگاه خدا و باز پس خواستن نیرویی که زمانی پایش را در سنگ فرو می‌برد، گذشته از نامعقول و مضحک بودن (زور بازو چه ربطی به فرو رفتن پا در زمین دارد؟) از ساخته‌های دیگران است. پس راز این زمین خوردن را چگونه می‌توان دریافت؟ فردوسی این راز را در یک مصراع به کوتاهی و دقت تمام بیان کرده است. داستان این است: رستم پس از «آزاد شدن»

۱- همان ص ۱۲۴.

از دست سهراب کنار آب روانی «روی و سر و تن» می‌شوید و در اندیشه فرو
می‌رود:

خرامان بشد سوی آب روان
چنان چون شده بازیابد روان

...

وز آن آب چون شد به جای نبرد
پر اندیشه بودش دل و روی زرد

سهراب که گویی کشتی اول برای او نرمش و دست گرمی بوده است تازه
سرگرم بازیگوشی می‌شود:

همی تاخت سهراب چون پیل مست
کمندی به بازو کمانی به دست
گرازان و برگور نعره زنان
سمندش جهان و جهان را کنان

رستم غرق تماشای سهراب می‌شود:
همی ماند رستم از او در شگفت
و حالا آن مصراع:

ز پیکارش اندازه‌ها برگرفت

یعنی چم و خم نبرد با سهراب را به دست می‌آورد. در واقع فردوسی همین
معنی را در چند بیت پیش از این هم در مصراعی دیگر آورده بود. در گزارش
رهایی یافتن رستم از چنگ سهراب می‌گوید:

چو رستم ز دست وی آزاد شد

بسان یکی تیغ پولادشد

فولاد رستم از کشتی اول آبداده بیرون می آید. دیگر هنگام به کار بردن تجربه است. کشتی دوباره آغاز می شود و سهراب زمین می خورد و پهلایش به خنجر دریده می شود. اگر کیکاووس هم نوشدارو نمی فرستد بهانه او خامی دیگر سهراب است. کاووس به گودرز که برای بردن نوشدارو آمده است می گوید:

شنیدی که او گفت کاووس کیست؟

گر او شهریار است پس طوس کیست؟

و این همان رجزخوانی های سهراب در نخستین روز نبرد است. و اکنون آن پرسش نهایی: اگر پدر و پسر همدیگر را شناخته بودند آیا راه بر فاجعه پایان بسته می شد؟ آرزوهای خام و محال سهراب و آن سنگ دلی که در کشتار سپاه ایران از خود نشان می دهد از یک سو و روحیه تاج و تخت گریز رستم و وظیفه ای که در دفاع از ایران به عهده دارد از سوی دیگر، فاجعه پایان را به نظر گریزناپذیر می کند. رستم نه می تواند به بهانه این که سهراب فرزند اوست میدان را رها کند و مملکت را تسلیم افراسیاب کند و نه می تواند با سهراب همدست شود تا آرزوهای کودکانه او را برآورد. سهراب نیز در سن و سالی نیست که این واقعیت ها را دریابد و به این سادگی به آنها گردن نهد، آن هم با لشگر گرانی که همراه خود آورده و به رستم در آخرین دم درباره آنان می گوید:

که ایشان ز بهر مرا جنگ جوی

یکایک به ایران نهادند روی

بسی روز را داده بودم نوید

بسی کرده بودم زهر در امید

ارزیابی دوباره دو نظریه:

نظریه هماهنگی در اسناد صدق به مجموعه این رویدادها دلیلی جز این ندارد که این مجموعه ایست خالی از تناقض و هر کس همان گونه رفتار می کند که ضرورت درونی اثر معین می سازد. ریچاردز، چنان که دیدیم، از این نیز دورتر می رود و می گوید برای خواندن یک تراژدی نه تنها نیازی به باورهای قبلی نداریم بلکه نمی باید هم باورهایی این چنین داشته باشیم. این عقیده به این معنی است که هنر کلامی به اعتبار غیر ارجاعی بودن زبان هیچ ارزش معرفت شناختی ندارد. اما بررسی ما از داستان رستم و سهراب نااستوار بودن این نظر افراطی را نشان می دهد.

پذیرفتنی بودن رویدادهای این داستان تنها در نامتناقض بودن آنها نیست. برای پذیرفتن این داستان باید آگاهی های فراوانی از انسان و جهانی که انسان در آن زندگی می کند داشت. برای مثال، این که سهراب بلندپرواز است، آرزوهای خام در سر می پروراند و به سادگی بارها فریب می خورد واقعیتی است تجربی و گزارشی درست از روانشناسی انسان جوان و بی تجربه و این که رستم تجربه شکست اول را دستمایه پیروزی آخر می کند نیز گزارشی درست از رفتار مردی کارزار دیده و سرد و گرم چشیده. دوام این داستان و تأثیر آن بر نسل ها نمی تواند امر منطقی صرف باشد. برای شناختن این داستان، بر خلاف نظر ریچاردز، باید چنین باورهایی درباره انسان داشته باشیم. صدق این داستان بیش از هر چیز ریشه در مطابقت آن با این «آنچه هست» های عام دارد. زبان شعر و داستان زبان بی مرجع و مصداق نیست. اگر رستم و سهراب را در تاریخ نمی یابیم در هر فرد انسان می یابیم. به همین دلیل است که ارسطو در «فن شعر» شعر را برتر از تاریخ می نهد. تاریخ صدق های جزئی را بازگو می کند اما شاعران کلی ترین صدق ها را. شاعران بزرگ صادقان بزرگند. اجازه دهید این نکته ها را روشن تر کنیم.

دیدیم که اگر رستم و سهراب از پدری و فرزندی خود هم‌آگاهی می‌یافتند، چاره‌ای جز نبرد با هم نداشتند. اکنون فرض کنید فردوسی نیز داستان را به همین گونه گزارش کرده بود و رستم با این آگاهی سهراب را از پای درآورده بود. در این جا نیز رویدادها خالی از تناقض و هماهنگ بودند. اما روشن است که دیگر داستان قدرت تراژیک عظیمی که اکنون دارد، نداشت. زیرا بزرگ‌ترین عامل تأثیر این داستان در این است که در آن نه تنها این دو همدیگر را نمی‌شناسند بلکه تمام راه‌هایی هم که سهراب می‌تواند رستم را بشناسد بسته شده‌اند. بازوبندی که تهمینه به نشانهٔ فرزند رستم بودن به سهراب داده به بازوی سهراب است اما آستین سهراب آن را از چشم پدر می‌پوشاند. فرستاده‌ای هم که تهمینه برای نشان دادن رستم به سهراب همراه او می‌کند در شبی تار به تصادف به دست رستم کشته می‌شود. راه‌های دیگر را هم که افراسیاب و هومان بسته‌اند. قدرت تأثیر این داستان در دلهره و ترس و هیجانی است که بسته شدن این راه‌ها پدید می‌آورند. اما این قدرت تأثیر را جز با مراجعه به دنیای خارج و روانشناسی انسان از کجا می‌توان دریافت؟ نظریهٔ هماهنگی چگونه می‌تواند با حذف این باورها و واقعیت‌ها از این دو گزارش یکی را انتخاب کند؟

طرفداران این نظریه می‌توانند بگویند: گیرم گزارش اصلی مؤثرتر از گزارش دیگر باشد اما این مؤثرتر بودن چه ارتباطی با صدق و کذب دارد؟ این ایرادی است دقیق اما پاسخ به آن دشوار نیست. منظور از تعریف صدق آن است که به کمک آن مصداق‌های آن را بشناسیم. اگر تعریفی به این شناسایی بی‌اعتنا باشد اعتبار خود را از دست خواهد داد. گزارش فردوسی، گذشته از آنچه تاکنون گفتیم، بر حقیقتی دربارهٔ انسان استوار است که در شمول و فراگیری آن تردیدی نمی‌توان کرد، حقیقتی که مبنای همهٔ تراژدی‌های بزرگ است. دشواری وضع انسان در جهان این است که ناآگاهی‌های او بسیار بیش از آگاهی‌های اوست. و

همین ناآگاهی‌ها هستند که بیشتر رفتار و کردار او را تعیین می‌کنند و سرنوشت او را قلم می‌زنند. داستان رستم و سهراب نیز بیان همین وضع دشوار است. از همین رو گفته‌اند واکنش شنونده در برابر تراژدی هم تأسف است و هم ترس. تأسف بر سرنوشت آنان که در تراژدی شکنجه می‌شوند و ترس از سرنوشتی که شنونده در بیرون از تراژدی برای خود تصور می‌کند.^۱ قدرت گزارش فردوسی، در برابر گزارش فرضی دوم، در متکی بودن بر این احکام صادق عام است که ریشه در بیرون دارند.

در ارزیابی یک شعر یا داستان باید جایی از دایره لازم و مهم هماهنگی‌ها یا بیرون نهاد و آن را با آنچه هست-ها سنجید. غنای یک اثر هنری در شماره پیوندهایی است که با آنچه هست-ها می‌یابد. به گفته الیوت:

بزرگی ادبیات را نمی‌توان تنها با معیارهای ادبی معلوم کرد. اگر چه باید به خاطر داشته باشیم که به این پرسش که آیا این اثر، ادبی هست یا نه تنها با معیارهای ادبی می‌توان پاسخ داد.^۲

رنه ولک و اوستین وارن در کتاب خود نظریه ادبیات پس از اشاره به حرف الیوت چنین نوشته‌اند:

در یک اثر ادبی موفق مصالح به تمامی در شکل اثر با هم ترکیب می‌شوند. آنچه «جهان» بوده است «زبان» می‌شود. مصالح یک اثر ادبی در یک سطح کلمه‌ها هستند و در سطح دیگر تجربه و رفتار آدمی و در سطح دیگری

۱- برای بحثی در باب این مسأله و چگونگی انتساب آن به ارسطو ر. ک.:

D. Ross. *Aristotle*, Mathuen & Co. LTD. 1974. pp. 282-3.

2 - *Essays, Ancient and Modern*, New York, 1936, p.93.

بازگشت به نظریهٔ مطابقت:

تاکنون در دفاع از نظریهٔ مطابقت سخن از مطابقت اثر ادبی با «آنچه هست» کردیم. اما آثار ادبی به این محدود نمی‌شوند. آثار ادبی آینده‌نگر و کمال‌اندیش هستند. از این رو باید این نظریه را از «آنچه هست» گسترده‌تر ساخت. و این کاری است که ارسطو در فن شعر کرده‌است.

بنابر مآخذ موجود قدیمی‌ترین کاربرد نظریهٔ مطابقت در هنر کلامی به ارسطو می‌رسد. ارسطو، بر خلاف افلاطون که می‌خواست شاعران را از مدینهٔ فاضلهٔ خود بیرون کند، آنان را می‌پذیرفت و از تاریخ‌نویسان برتر می‌نهاد. اختلاف این دو رفتار با شاعران، خاسته از اختلاف باورهای فلسفی این دو فیلسوف است. دلیل این اختلاف را می‌توان به کوتاهی و به تناسب این بحث چنین بیان کرد: افلاطون شناخت حقیقی را شناخت ایده‌ها (مُثل)، و به تعبیری، شناخت عالم مفاهیم کلی می‌دانست. به نظر او جهان واقعی تمثلی از عالم مُثل و شعر تمثلی از جهان واقع است. یعنی تمثلی از تمثل و به این اعتبار شعر به دو درجه دورتر از حقیقت است. جهان واقع، جزئی است زیرا مصداق مفاهیم کلی عالم مُثل است و شعر که تقلیدی از این جزئی است به دو مرحله جزئی‌تر از عالم مُثل است و ناچار شاعران، شناخت کلی از عالم حقیقی ندارند. البته به نظر افلاطون شاعران می‌توانند ملهم از الوهیت باشند اما همیشه چنین نیستند و چه‌بسا فریب‌دهندگان ماهری باشند. روشن است که نتیجهٔ این تصور از حقیقت و عالم مثل طرد شاعران از مدینهٔ فاضله باشد. اما ارسطو، که بنیانگذار فلسفه‌ای

1 - R. Wellek & A. Warren. *Theory of Literature*, Penguin Books, 1968, p.241.

است که باید آن را اساس علم و فرهنگ امروزی غرب دانست، انتولوژی عالم مثل را طرد می‌کند. به نظر ارسطو نیز مفاهیم کلی وجود دارند اما نه در عالم رمزآمیزی که افلاطون تصور می‌کند. خانه اصلی این مفهوم‌ها در مصداق‌های آنهاست. جزئی به اعتبار وجود در خارج جزئی اما ماهیت آن کلی است. خاستگاه کلی، جزئی است و شاعران در این جزئی، کلی را می‌یابند و ناچار نشان‌دهندگان کلی از راه نشان دادن جزئی هستند. فردوسی در وجود جزئی رستم و سهراب نشان دهنده ماهیت کلی حقیقت‌هایی است که در آنها نهفته است.

ارسطو در رساله فن شعر در دفاع از شاعران و در پاسخ به این اعتراض که به شاعری بگویند این توصیف یا این خبر صادق نیست از آن چه گفتیم هم فراتر می‌رود و چنین می‌گوید:

فرض کنید اعتراض این باشد که «این صادق نیست». می‌توان به این اعتراض چنین پاسخ داد که «این شاید چنان است که باید باشد»، همان‌گونه که سوفوکلس می‌گفت که او مردمان را چنان که باید باشند نشان می‌دهد و اوریبیدس آنان را چنان که هستند. و اگر نه صادق باشد و نه آن‌چنان که باید باشد، می‌توان گفت «افسانه چنین است»، مانند چیزهایی که درباره خدایان گفته‌اند. به احتمال زیاد این افسانه‌ها نه بهتر از حقیقتند و نه صادق بلکه چه بسا چنان باشند که کسنوفانس بیان کرده است [یعنی دروغ و غیر اخلاقی] ولی در هر صورت افسانه چنین است.^۱

به نظر ارسطو شعر یا داستان در دو مورد صادق است. یکی موردی که خبر از آنچه هست یا بوده است می‌دهد و دیگر - و این همان گسترشی که ارسطو به

1 - The Poetics, XXV.11-14.

نظریه مطابقت می‌دهد - موردی که خبر از آنچه باید باشد. منظور ارسطو از «آنچه باید باشد» نوع ایده‌آل است که به گفته دیگر ارسطو باید از واقعیت فزاینده رود. اگر نه این باشد نه آن، افسانه است و ارسطو اعتراضی به دروغ دانستن آن ندارد. هم چنان که فردوسی نیز افسانه را با دروغ یکی می‌داند: «تو این را دروغ و فسانه مدان».

آن چه را تا کنون گفتیم می‌توانیم چنین خلاصه کنیم:

- (۱) هنرهای کلامی نیز صدق و کذب پذیرند.
- (۲) اطلاق صدق و کذب بر یک شعر یا یک داستان به اعتبار مطابقت داشتن و نداشتن آن با مفهوم‌های کلی است نه امور جزئی.
- (۳) این مفهوم‌های کلی می‌توانند واقعی باشند یا ایده‌آل. یعنی در مصداق‌های واقعی تحقق پیدا کنند یا مصداق‌هایی که آرزوی تحقق آن‌ها را داریم.
- (۴) نظریه هماهنگی را می‌توان به عنوان آزمونی برای تعیین سازگاری اثر هنری به کار برد.
- (۵) نظریه مطابقت، ارزش تعریفی، و نظریه هماهنگی، ارزش آزمونی دارد.

شعر دروغ

می‌خواهیم نظریه مطابقت را در چند مورد به کار ببریم و دروغ بودن آن‌ها را به کمک آن روشن کنیم.

(۱) سعدی، استاد سخن و یکی از خداوندان زبان پارسی، در تعریف از شعر خود گفته است:

من دگر شعر نخواهم که نویسم که مگس
ز حتم می‌دهد از بس که سخن شیرین است

شیرینی سخن از آن گونه نیست که مگس بر آن بنشیند. این بیت نه خبر است از آنچه هست و نه خوشبختانه از آنچه باید باشد. شعری است دروغ و البته بی آنکه گردی به دامن عظمت سعدی بنشیند، بیتی است سست.

(۲) صائب یکی از برجسته‌ترین شاعران سبک معروف به هندی است. در شعر این شاعر و پیروان این سبک بیتی از نوع زیر، که انصاف می‌دهم از ضعیف‌ترین آن‌هاست، کم نیست:

صائب خموش باش که بلبل ز بی‌گلی
گلمیخ را ز تخته دروازه می‌کند

علت این که بلبل گلمیخ را که در واقع آهن است از دروازه با منقار کوچک و ظریف خود می‌کند جز این نیست که نام این میخ آهنی، که شباهتی هم به گل ندارد، در فارسی گلمیخ است. بنابراین بلبل باید زبان فارسی بداند، چه اگر نداند یا به کشوری برود که زبان آن فارسی نباشد و به میخ آهنی گلمیخ نگویند حتی این کار را هم از شدت بی‌گلی نمی‌تواند انجام دهد.

شاعران سبک هندی استادان شعر دروغند و کمتر غزلی از این شاعران می‌توان یافت که در آن چند بیت دروغ نباشد. شعر برای اینان اغلب چیزی جز بازی با کلمه‌ها نیست. این بیت دیگر را از صائب ببینید:

خودآرا آن چنان بر جامه ابریشمین نازد
که پنداری زبر دارد مقامات حریری را

صرف وجود کلمه «حریر» در نام یک کتاب، شاعر را به یاد جامه ابریشمین انداخته و این مضمون را ساخته‌است. تازه خودآرا را با تصور از بر داشتن مقامات حریری چه کار؟

به این سبک انتقادهای فراوان می‌توان کرد. اما شاید اساسی‌ترین آن در بحث ما انتقاد زیر باشد.

شاعران را از قدیم جن‌زده، مجنون، و به تعبیر افلاطون، ملهم از الوهیت دانسته‌اند. چنان‌که در ایران نیز حافظ را «لسان‌الغیب» گفته‌اند. و این به دلیل حالتی است که در برابر آثار شاعران بزرگ به انسان دست می‌دهد. در این آثار راز و رمزهایی است که ادراک حسی و تحلیل عقلی از شناخت آن‌ها عاجز می‌ماند. قرن‌ها باید بگذرد تا روانشناسی گوشه‌ای از آنچه در ذهن مکبث می‌گذرد کشف کند. جادوگران غیبگو در این نمایشنامه افسانه نیستند و خوابگردی لیدی مکبث دروغ نیست. سحر شدن بینندگان در برابر این نمایشنامه ریشه در عمق روح انسان دارد. هیچ اثر بزرگ هنری به تمامی به تسخیر تحلیل‌های عقلی در نمی‌آید. از این روست که هنر فراتر از علم می‌رود. از سوی دیگر علم مبتنی بر استدلال است و بی‌اعتبارترین نوع استدلال هم تمثیل است. اما شعر سبک هندی در اساس مبتنی بر تمثیل است. یعنی شعر که باید فراتر از علم رود در این سبک به پائین‌ترین درجه معرفت علمی سقوط می‌کند. نتیجه این نگرش به شعر، بیان مطالبی است جزئی، پیش‌پا افتاده و گاهی بسیار مبتذل. این گونه شعر به کاسبکاری و خرده‌فروشی می‌ماند:

بستان ز خلق خام و بده پخته در عوض

سرگرم خوش معاملگی چون تنور باش

به قدر غیرت همکار گیرد اوج هرکاری

ز من دارند صائب عندلیبان خوش صفیری را

نمی‌گردد حریف نفس سرکش عقل دریا دل

چگونه زیر دست خویش سازد آب روغن را

البته طرفداران این سبک می‌توانند بیت‌هایی از صائب و کلیم (که با غیر هندی‌ترین غزل خود با مطلع «پیری رسید و موسم طبع جوان گذشت/ تاب تن از تحمل رطل گران گذشت» معروف شده) و دیگران بیاورند که به حد شعر رسیده باشند. اما بحث ما بر سر این بیت یا آن بیت نیست. سبک هندی یک جریان شعری است و حرف ما این است که این جریان در اساس منحط و شاعران آن همان شاعرانی هستند که به حق افلاطون می‌خواست به‌دلیل جزئی‌نگری، آنان را از مدینه فاضله خود بیرون کند.

(۳) در تاریخ شعر ما شاعران نیز گاهی به شعر دروغ اعتراض کرده‌اند. یکی از این موردها انتقاد معروف سعدی در بوستان از این بیت ظهیر قاریابی است:

نه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای
تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان زند

سعدی به اعتراض می‌گوید:

چه حاجت که نه کرسی آسمان
نهی زیر پای قزل ارسلان
مگو پای عزت بر افلاک نه
بگو پای اخلاص بر خاک نه

مورد دیگر انتقاد غضائری رازی از عنصری است. عنصری معاصر فردوسی و ملک‌الشعرا دربار محمود غزنوی است و در همان زمان که چهارصد شاعر در دربار به حضور او می‌رسیدند و شعرهای خود را که اغلب مدح سلطان بود به عرضش می‌رساندند، فردوسی در گوشه‌ای یکی از بزرگ‌ترین آثار حماسی جهان را می‌آفرید. اما داستان این است که عنصری در قصیده‌ای در مدح سلطان با این مطلع:

خدایگان خراسان و آفتاب کمال
که وقف کرد برو ذوالجلال عز و جلال

گوید:

هوا که بزم تو بیند برآیدش دندان
اجل که تبع تو بیند بریزدش چنگال
زمین به سیم تو سیمین کند همی چهره
هوا به زر تو زرین کند همی اشکال

آن‌گاه غضائری در انتقاد از عنصری گوید:

مگر به شهر تو باشد به شهر ما نبود
هوای با دندان و قضای با چنگال
گمان‌بری که به تاریخ کس بزرگ شود
زمین سیمین چهر و هوای زر اشکال^۱

و تازه عنصری شاعر سخنوری است که به گفته بدیع الزمان فروزانفر «در مدح میانه‌روی را کمتر از دست می‌دهد و شهامت دارد و همت خود را محفوظ می‌دارد».^۲ بی‌هیچ شکی بیشتر مدحیه‌ها و قصیده‌های شاعران قصیده‌گو، ارزش زیبایی و صناعی و گاهی تشبیب و تغزل آن‌ها به کنار، نمونه‌های بارز شعر دروغ هستند. یکی از بزرگ‌ترین قربانیان شعر دروغ انوری است و این برای شعر ما تأسف کمی نیست. انوری شاعری است که در تسلط به زبان فارسی و شیرین سخنی او را تنها با سعدی می‌توان مقایسه کرد. این نکته هنگامی روشن‌تر می‌شود که شعر

۱ - برای آگاهی از دلیل بگومگوهای این دو شاعر نگاه کنید به: دیوان/استاد عنصری بلخی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، انتشارات کتابخانه سنائی، تهران، ۱۳۴۲، صص. ۱۶۷-۱۷۳.

۲ - سخن و سخنوران، انتشارات خوارزمی، تهران، ج. ۲.

او را با شعر خاقانی کنار هم بگذاریم. در شعر خاقانی تصویر است که مسلط بر زبان است. برای مثال در قصیده معروف خاقانی:

رخسار صبح پرده به عمدا برافکند

راز دل زمانه به صحرا برافکند

در بیت‌های متعددی «برافکند» موافق زبان فارسی برافکنده نشده است. و از این گونه انحراف‌های زبانی در شعر او فراوان است. اما در شعر انوری کلام و تصویر پا به پای هم بی‌هیچ لنگی حرکت می‌کنند. اما دریغ که قصیده‌های این اعجوبه زبان فارسی در خدمت مدایح دروغ قرار گرفته‌اند. اما قصیده‌ای هم دارد که در آن به صدق سخن گفته و همین قصیده است که اعتبار و آبروی دیگری به او بخشیده است. قصیده درباره هجوم غزان به خراسان، شرح پریشانی مردم و کمک خواهی آنان است از رکن‌الدین محمود، خواهرزاده سنجر، که خاقان سمرقند بوده است. انوری در این قصیده بر خلاف بیشتر قصیده‌های دیگر خود از آغاز به موضوع اصلی می‌پردازد:

به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر

نامه اهل خراسان به سوی خاقان بر

نامه‌ای مطلع آن رنج تن و آفت جان

نامه‌ای مقطع آن درد دل و سوز جگر

و آن‌گاه این بیت‌ها:

خبرت هست کزین زیر و زبر شوم غزان

نیست یک پی به خراسان که نشد زیر و زبر

شاد الا به در مرگ نبینی مردم
بکر جز در شکم مام نیابی دختر
کشته فرزند گرامی را گر ناگاهان
بیند، از بیم خروشید نیارد مادر
هست در روم و خطا امن مسلمانان را
نیست یک ذره سلامت به مسلمانی در

از میان انبوه شاعران گذشته ما گروه کوچکی برگزیده شده‌اند. و از این گروه چند نفری نیز به حق جهانی شده‌اند. این که فردوسی و حافظ و سعدی دیگر به ادبیات همه ملت‌ها متعلقند دلیل تجربی استواری بر این است که شاعران بزرگ صادقان بزرگند. آثار اینان سرشار از صدق‌های شعری است و خود به این گونه سخن گفتن اندیشیده‌اند. ماتیو آرنولد، شاعر انگلیسی، که رستم و سهراب را به شعر درآورده است در یادداشت خود بر آن می‌نویسد:

استفاده از سنت، بیش از هر چیز، آن سادگی و طعم حقیقت و صدق را
به کار می‌بخشد که حیات واقعی شعر است.^۱

۱- به نقل از:

J. D. Yohannan, *Persian Poetry in England and America*, ed. E. Yarshater, Carvan Books, New York, 1977, p. 84.

نوع و فرد در ادبیات و فلسفه: از افلاطون تا بکت

در غزل‌های سعدی و حافظ و به‌طور کلی در شعر قدیم ایران تمام معشوقان و شاهدان، سیاه‌گیسویند و کمان‌ابرو و سرو قد و نقطه دهان و شیرین زبان و اغلب نامهربان و تندخوی و عاشق‌کش و از این قبیل. همه ظاهر و باطن یکسانی دارند. از میان انواع دلبران، دلبرانی هستند برگزیده، نوعی خاص، نوعی مثالی و اثری. نوعی که آن را حد حسن و کمال می‌دانسته‌اند. در مینیاتورها هم همین دلبران نوعی را می‌یابیم. در داستان‌ها و قصه‌ها هم همین افراد نوعی را داریم. این افراد آن ویژگی‌های افراد دنیای واقعی را ندارند، ویژگی‌هایی که آن‌ها را از هم متمایز کند. یکی مظهر خوبی است و دیگری مظهر بدی. یکی خیر محض است و دیگری شر محض. توانگر فقط توانگر و فقیر فقط فقیر است. در این جا نیز با آدم‌های نوعی و اغلب نمونه برجسته و تمام عیار هر نوع و به اصطلاح ادبی ارکه تایپ‌ها (archetypes) یا سرنوع‌ها و به اصطلاح فلسفی با کلی‌ها (universals) روبه‌رو می‌شویم. هر کلی یا سرنوع مجموعه‌ای است از مفهوم‌ها و صفت‌ها که، برخلاف شی و فرد واقعی، نه ویژگی‌های فیزیکی معینی دارد و نه زمان و مکان تاریخی مشخصی. برای اشاره به این فرد و شی کافی است «یا»ی نکره‌ای به اسم عام یا نوع آن بچسبانیم و مانند سعدی در گلستان بگوییم:

پادشاهی پسر را به ادیبی داد و گفت: این فرزند توست ...

(گلستان^۱، ۱۵۷)

پادشاهی به کشتن بی‌گناهی فرمان داد ... (گلستان، ۸۱)

ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف و توانگران را دادی به طرح.

(گلستان، ۷۸)

پارسا زاده‌ای را نعمت بی‌کران از ترکه عمان به دست افتاد.

(گلستان، ۱۵۶)

در این گونه از ادبیات، در واقع مفهوم‌ها هستند که در نسبت و ارتباط و تعارض با هم قرار می‌گیرند نه آدم‌ها و شی‌ها. مفهوم، بنا به تعریف، در حالت کلی، برخلاف شی، تغییرناپذیر است و ناچار در نمایش‌نامه‌ای که بازی‌گران آن مفهوم‌ها هستند نتیجه نیز اغلب از پیش معلوم است و از آن فریبندگی و گوناگونی و شگفت‌انگیزی دنیای متغیر شی خبری نیست. شاید به همین دلیل است که ادوارد براون در تاریخ ادبیات ایران به فردوسی حماسه آفرین که می‌رسد به انتقاد چنین می‌نویسد:

همه پهلوانان چون شیری دلیر و جنگجو به نظر می‌رسند و چون نهنگ یا پیل دمان می‌باشند؛ صفات و تشبیهاتی که برای پهلوانان آورده شده همه از این گونه است و هنگامی که به جنبش درمی‌آیند به تندی دود یا گردباد می‌روند^۲.

دلیل خوش آمدن آواز شعر سبک‌هندی نیز ریشه در همین خصلت تجربه‌گرایی

۱- گلستان سعدی، تصحیح غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۸.

۲- ادوارد براون، تاریخ ادبیات ایران، از فردوسی تا سعدی، ترجمه فتح‌الله مجتبایی، انتشارات مروارید، تهران، ج ۲، ۱۳۵۵، ص. ۲۰۷.

انگلیسی او دارد. شعر این شاعران اغلب وصف شی‌ها و امور جزئی (particulars) است:

بخیه کفشم اگر دندان‌نما شد عیب نیست
خنده‌ها می‌آیدش بر هرزه‌گردی‌های من

این را به عنوان مثال آوردم نه تأیید گفته ادوارد براون که، چنان که معلوم خواهد شد، در هر دو مورد در اشتباه است.

هنری که عنصرهای آن نوع‌ها هستند هنری است اغلب ایستا. در این جا از فردیت (individuality) و فرد یا شی که محل و محمل دگرگونی‌ها و شگفتی‌ها و پیش‌بینی نشدنی‌هاست خبری نیست. بر اندام انتزاعی فرد نوعی گوشت و پوست نمی‌روید، چهره‌ای ندارد و صدایی از او به گوش نمی‌رسد. نزدیکی و، اغلب، یکسانی مضمون اسطوره‌ها در قوم و قبیله‌های مختلف اتفاقی نیست. اسطوره‌ها جلوه‌گاه اصلی ذات‌های نوعی هستند و ناچار به مضمون‌های تکراری و یکسان میدان می‌دهند، همان‌گونه که در شعر قدیم، معشوق‌های نوعی، از زمانی به بعد، موضوع مضمون‌های تکراری و بی‌طراوت شده‌اند. اما این حکم کلی هم مانند حکم‌های کلی دیگر محل تأمل است.

در شاهنامه فردوسی در کنار پهلوانان که همه رجزخوان و مردافکن و هم‌آورد طلبند و همه کم یا بیش ظاهر و باطن یکسانی دارند، طوس را هم داریم با خلق و خو و پیچیدگی‌هایی بیرون از دایره پهلوانان نوعی. پهلوانی که بارها خطا می‌کند و سرزنش می‌شود. در جایی کیخسرو به گودرز در مورد جنگ با افراسیاب می‌گوید:

نگر تا نجوشی به کردار طوس

نبندی به هرکار بر پیل کوس^۱

طوس پهلوانی است خود رأی و خودپسند که کیخسرو را هم به شاهی نمی‌پذیرد، همیشه خود را برتر از آنچه هست می‌پندارد و بالاخره هم حرف ناشنوی او یکی از غم‌انگیزترین تراژدی‌ها، مرگ فرود، برادر کیخسرو، را پدید می‌آورد. با این همه به دنبال کیخسرو و به نشانهٔ عشق عمیق به او به کوه می‌رود و در برف ناپدید می‌شود. این ویژگی‌هاست که او را از فرد نوعی به فرد حقیقی نزدیک می‌کند.

در شاهنامه مثال دیگر شخصیت بسیار زنده و با طراوت پیران ویسه، سپهبد افراسیاب است. پیران ویسه شخصیتی است رنگین و پراز جنبه‌های گوناگون، دشمنی که نقالان نام او را به ادب می‌برند و در شنوندگان حس احترام برمی‌انگیزد. پهلوانی که به دشمن خود (ایرانیان)، سیاوش پناه می‌دهد، دختر خود جریره را همسر او می‌کند و برای استوار کردن موقعیت او، دختر افراسیاب، فرنگیس، را هم برای او خواستگاری می‌کند و کیخسرو که به دنیا می‌آید پدری‌ها در حق او می‌کند، اما در همان زمان سهمگین‌ترین نبردها را بر ضد ایرانیان تدارک می‌بیند. و چه ریزه‌کاری‌های دیگر که باید در شاهنامه خواند. مردی با تدبیر، حماسی، عاقبت اندیش، سیاستمداری تمام عیار که شاید در ادبیات حماسی جهان هیچ همتایی نداشته باشد. مرگ پیران ویسه نیز مرگ دشمنی است که ایرانیان را سوگوار می‌کند. گودرز در آخرین لحظهٔ زندگی پیران از او می‌خواهد که نزد کیخسرو بیاید و منزلت یابد. اما پیران نمی‌پذیرد و می‌گوید «من اندر جهان مرگ را زاده‌ام» و تا آخر به جنگ ادامه می‌دهد. کیخسرو در مرگ

۱- شاهنامه، ژول مول، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۹، ص. ۸۵۰.

پیران اشک می‌ریزد و می‌گوید:

مکافات او ما جز این خواستیم
همی گاه و دیهیمش آراستیم^۱

و دستور می‌دهد او را به احترام تمام به خاک بسپارند:

یکی دخمه فرمود خسرو به مهر
برآورده سر تا به گردان سپهر
نهاد اندرو تخت‌های گران
چنان چون بود درخور مهتران
نهادند مر پهلوان را به گاه
کمر بر میان و به سر بر کلاه^۲

در آثار شکسپیر نیز شاه‌لیر را داریم که شخصیتش، بر خلاف شاهانِ نوعی، با گذشت زمان دگرگون می‌شود و تحول می‌یابد. در هنری چهارم او نیز فالستاف سرشار از فردیت‌های ممتاز و رنگین و بیرون از صورت نوعیِ سرباز لاف‌زن و ندیم شاهزادگان است.

در واقع در بسیاری از آثار کلاسیک چنین چهره‌هایی را می‌یابیم که، به اصطلاح ای. ام. فارستر شخصیت‌های مدور (round characters) یا چند بعدی‌اند و توصیف کاملی از آنان به همان اندازه دشوار است که توصیف افراد واقعی. فارستر در برابر این شخصیت‌ها، شخصیت‌های ساده و مسطح (flat characters) یا تک بعدی را می‌گذارد که می‌توان آنان را در یک جمله یا عبارت توصیف کرد. اینان فردیت ممتازی ندارند و در واقع مصداق‌های اصلی

۱- همان، ص. ۹۴۷.

۲- همان، ص. ۹۴۸.

کلی یا ارکه‌تایپ هستند.

نکته دیگر آن که زیستگاه عنصرهای نوعی (اعم از افراد و گیاهان و جانوران و غیره) تنها هنر و ادبیات کلاسیک و قدیم نیست. در ادبیات قرن هفدهم و هجدهم اروپا و حتی در ادبیات امروز کشورهایی که هنوز مفهوم فردیت (individualism) به درستی شناخته نشده و بحث ژرف هویت فردی (personal identity) که نخستین بار جان لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲) در قرن هفدهم مطرح کرد، هنوز به حوزه بحث‌های فلسفی آن‌ها راه نیافته است، به فرد نوعی فراوان برمی‌خوریم. برای مثال در «افسانه»ی نیما عاشق و معشوق از همین نوعند، در «مرغ آمین» مرغ و خلق از همین نوع، در منظومه بلند «قلعه سقریم» همه عنصرها از همین نوع و اصولاً چهره «هنرمند دردمند» نیما و «انسان سیاسی» او همه از همین نوعند و بدین اعتبار نیما را نمی‌توان شاعری مدرنیست به معنای درست این کلمه دانست. هم‌چنان‌که اخوان و شاملو و بسیاری دیگر را، هر چند شاملو در برخی عاشقانه‌ها از تسلط انواع‌رهایی می‌یابد و در چهره معشوق ملموس و حقیقی خود فردیتی ممتاز ارائه می‌دهد. در داستان کوتاه نیز نمونه بارز افراد نوعی، داش آکل و کاکا رستم و مرجان در «داش آکل» صادق هدایت هستند، هر چند در آثار هدایت این نوشته‌ای است استثنایی.

علت وجودی سرنوع‌ها و منشأ آن‌ها را از دیدگاه‌های گوناگون بررسی کرده‌اند. از دیدگاه مردم‌شناسی تطبیقی و اسطوره‌شناسی اثر عظیم جی جی فریزر (J. G. Frazer)، شاخه طلایی - (The Golden Bough, 1890) (1915) از دیدگاه روان‌شناسی آثار متعدد یونگ و از دیدگاه نقد ادبی کتاب الگوهای سرنوعی در هنر شعر (The Archetypal Patterns in Poetic Art, 1934) نوشته مودبادکین (Maud Bodkin) و نیز کتاب بلند آوازه

آناتومی نقد (The Anatomy of Criticism, 1957) نوشته نور تروپ فرای (Northrop Frye)^۱ آثار کلاسیک این بررسی‌ها هستند. اما ما به این مسئله در این مقاله از دیدگاه فلسفی می‌پردازیم، دیدگاهی که از زمان افلاطون تا امروز، اگر نه تسلط آن، تأثیر آن بر هنر و ادب مسلم بوده است.

در آن چه از این پس می‌آید شی‌را، در برابر نوع و مفهوم، در کلی‌ترین معنای آن که شامل انسان و جز انسان می‌شود به کار می‌بریم مگر در موردی که منظور تنها انسان باشد. در این موارد کلمه «فرد» را می‌آوریم.

افلاطون، معمار جهان مُثُل

هراکلیتوس دریافته بود که جهان، جهان شی‌ها است. و در جهان شی‌ها همه چیز در تغییر و حرکت دائم است و از این رو نمی‌توان صفتی را که اکنون بر شیئی حمل می‌کنیم در لحظه بعد هم بر آن حمل کرد، حتی نمی‌توان گفت که این شی همان شی لحظه قبل است. هراکلیتوسیان با این استدلال امکان هرگونه معرفت به جهان شی‌ها را از انسان سلب می‌کردند. اگر هر چیز پیوسته در سیلان و دگرگونی باشد چگونه می‌تواند موضوع شناسایی قرار گیرد؟ زیرا هر علمی که در این لحظه بدان پیدا کنیم در لحظه بعد با تغییر آن چیز اعتبار خود را از دست خواهد داد. افلاطون در دفاع از امکان معرفت و فراهم آوردن بنیادی برای آن بود که طرح جهان مُثُل را ریخت.

جهان مُثُل، جهان ایده‌ها، صورت‌ها و به تعبیر دیگر مفهوم‌ها و نوع‌هاست، جهان تغییر ناپذیرها و شکل‌های ثابت ازلی. به عقیده افلاطون موضوع و متعلق علم همین ساکنان جهان مُثُل هستند نه شی‌های عالم مادی. این شی‌ها رونوشت‌ها و تقلیدهایی بیش از آن مُثُل نیستند. شی به اعتبار شباهت و بهره‌ای

۱ - این کتاب را آقای صالح حسینی ترجمه و انتشارات نیلوفر منتشر کرده است.

که از مثال خود دارد، وجود دارد و در واقع سایه‌ای بیش نیست. پی‌آمد مستقیم این فلسفه، در عالم دلالت (semantic)، خوار شمردن شی و بزرگ داشتن نوع است و در عالم زبان، بی‌اعتبار دانستن جمله‌های شخصی و معتبر شمردن جمله‌های کلی.

اگرچه ارسطو وجود عالم مُثُل را با برهان‌های متعدد رد کرد و کلی را در همین دنیای شی‌ها یافت و وصف مشترک آن‌ها دانست اما از برتری کلی بر جزئی چیزی نکاست و متعلق علم را همان کلی دانست و در نتیجه منطق قیاسی خود را بر پایه جمله‌های سوردار که همه موضوع و محمول‌ها یا حدهای آن کلی هستند، بنا کرد. در نظام ارسطو جمله‌های شخصی، جمله‌هایی که مدلول موضوع آن‌ها شی است، پروانه ورود ندارند. برای مثال در این نظام استدلال زیر پذیرفتنی است:

هر انسان حیوان است

هر حیوان فانی است

پس: هر انسان فانی است

زیرا «انسان»، «حیوان» و «فانی» همه کلی و از مفهوم‌ها هستند. اما استدلال زیر در محدوده نظام صوری ارسطو نمی‌گنجد:

سقراط حیوان است

هر حیوان فانی است

پس: سقراط فانی است

زیرا مقدمه اول جمله‌ای است شخصی. در این جا جز با شگردهای مصنوعی و من‌عندی نمی‌توان نتیجه را از درون دو مقدمه بیرون کشید.

بدین ترتیب پرداختن به فردهای نوعی (سرنوع‌ها) گذشته از منشأ اسطوره‌ای و روان‌شناختی، توجیه فلسفی نیز یافت. پرداختن به نوع، و طرد شی

پی آمدهای دیگری هم داشت. یکی از این پی آمدها طرد شاعران از مدینه فاضله افلاطون بود. افلاطون علم حقیقی را علم به کلی ها می دانست. اما از آن جا که معتقد بود شاعران تقلید از طبیعت می کنند و طبیعت، یعنی دنیای شیء ها، خود تقلیدی از کلی هاست، شاعران را به دو مرتبه دور از علم حقیقی می دانست و ناچار از مدینه فاضله خود تبعید می کرد. اما ارسطو و به خصوص نوافلاطونیان با این تبعید مخالفت کردند. به عقیده نوافلاطونیان شعر برترین نوع تقلید است زیرا، برخلاف نظر افلاطون، شاعران نه از طبیعت بلکه از سرنوع الهی (Divine archetype) تقلید می کنند. می بینیم که این دفاع هم در اساس بر همان پایه تقدیم و فضیلت نوع بر شیء استوار است. دفاع نوافلاطونیان تأثیری بزرگ بر شعر دوران رنسانس و شاعران رومانتیک نهاد.

یکی دیگر از پی آمدهای نظریه مثل، عشق افلاطونی (Platonic love) به معنای فلسفی، نه عامیانه آن است. به روایت افلاطون در میهمانی (212 - Symposium, 210) سقراط از زن دانایی به نام دیوتیما (Diotima) چنین تعلیم می گیرد که پای بند زیبایی اندام یک انسان نشود بلکه از آن مانند نردبانی پله به پله بالا رود تا به زیبایی ذهن و از آن جا به مثال و ایده زیبایی مطلق دست یابد. محققان غربی تأثیر افلاطون و عشق افلاطونی را بر شاعرانی چون بلیک (۱۸۲۷ - ۱۷۵۷)، وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰)، شلی (۱۸۶۴-۱۷۹۲)، هولدرین (۱۸۴۳-۱۷۷۰) تا کالریج (۱۸۳۴-۱۷۷۲) و ریلکه (۱۹۲۶-۱۸۷۵)، ییتز (۱۹۳۹-۱۸۶۵) و والس استیونس (۱۹۵۵-۱۸۷۹) نشان داده و ردیابی کرده اند. این، دامنه نفوذ نظریه مثل را از زمان افلاطون تا به امروز آشکار می کند.

پیش از ادامه بحث لازم است به چند نکته اشاره شود:

الف) از آن چه در مورد شخصیت های چند بعدی و به اصطلاح فارستر، شخصیت های مدور گفتیم، معلوم می شود که پیش از دوران مدرن، هنر و ادبیات

به تمامی هم در سیطرهٔ سرنوع‌ها نبوده‌است اما می‌توان گفت که پرداختن به نوع وجه کلی و غالب آن بوده‌است.

ب) صرف پرداختن به عنصرهای نوعی دلیل ضعف یا عقب‌افتادگی آثار هنری نیست. در آثار بسیاری از شاعران بلندآوازهٔ این قرن، و به‌طورکلی قرن هفدهم تا امروز، عنصرهای نوعی به وفور دیده‌می‌شوند. آنچه مهم است چگونگی کاربرد آن‌ها و رفتار تازهٔ با آن‌هاست. برای مثال در شعر سیلیویا پلات (۱۹۳۰-۱۹۶۳) اسطوره و تجربه‌های خصوصی و مسایل اجتماعی و سیاسی به هم گره می‌خورند و شعری والا پدید می‌آورند که در مرکز آن فردیت شاعر به وضوح دیده می‌شود بی آن که شعر به حدیث نفس و امور خصوصی فروکاسته شود.^۱ در این جا نوع‌ها، مفهوم‌های صرف از پیش تعریف شده‌ای نیستند و به همین دلیل همیشه سرشار از تازگی و طراوتند.

پ) تاکنون «ارکه تایپ»، «کلی»، «نوع»، «سرنوع»، «صورت»، «مفهوم»، «شکل»، «ایده»، و «صفت» را به یک معنی به کار برده‌ایم. اما واقع این است که در بحث‌های فنی تر فلسفی و ادبی تمایزهایی میان آن‌ها، به خصوص میان «ایده»ی افلاطون و «صورت» ارسطو می‌گذارند. ما در این مقاله به این بحث‌ها نمی‌پردازیم و از این پس نیز این اصطلاح‌ها را مترادف با یک‌دیگر به کار می‌بریم.

فلسفه و منطق و ادبیات جدید

برتری دادن نوع بر فرد و، به اصطلاح دیگر، برتری دادن مفهوم بر شیء گذشته از علل تاریخی و روان شناختی به خصوص محصول فلسفه و منطق ارسطویی و زیبایی شناسی کلاسیک هم بود که خود ریشه در برتری دادن ادراک عقلی بر ادراک حسی در این فلسفه داشت. این برتری، در ادبیات تا پایان دوران

۱ - رک. به مقالهٔ سیلیویا پلات در همین مجموعه.

روشن‌اندیشی یعنی تا اواخر قرن هجدهم ادامه یافت. بیهوده نیست که ایپولیت‌تن (۱۸۹۳-۱۸۲۸)، فیلسوف و منتقد ادبی فرانسه، از زیبایی‌شناسی قرن هفدهم و هجدهم و در کل از زیبایی‌شناسی کلاسیک به دلیل پرداختن به امور کلی و غفلت از امور جزئی و منحصر به فرد انتقاد می‌کند. اما واقع این است که در قرن هفدهم جان لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲) با تأکید بر شیء و ادراک حسی علم مخالفت با کلی‌ها را برافراشته بود. به عقیده لاک کلی‌ها شباهت‌های ظاهری شیء‌ها را نشان می‌دهند نه ذات حقیقی آن‌ها را. از سوی دیگر اومانیزم که در فلسفه دکارت متولد شده بود، رشد می‌کرد و پا می‌گرفت. فرد نوعی با ظهور علوم جدید جذبه خود را از دست می‌داد و فرد حقیقی و واقعی پا به میدان می‌گذاشت. از این گذشته هیوم (۱۷۷۶-۱۷۱۱) با شک در ادراک عقلی و حکم‌ها و استنتاج‌های علیّی آن، اعتبار تازه و بی‌سابقه‌ای به ادراک حسی بخشید. به اعتقاد هیوم داوری شاعرانه و زیبایی‌شناختی برتری خاصی بر داوری علمی و منطقی دارد زیرا این داوری نه درباره خود شیء بلکه درباره رابطه ذهن با شیء است. عقل اشتباه می‌کند زیرا معیار او در خود او نیست اما احساس مصون از چنین اشتباهی است. ادراک و داوری حسی من از زیبایی گل نمی‌تواند دروغ باشد. این احساسی است که معیار آن در ذهن من است نه در گلی که آن‌جا در میان گل‌دان رویده است. این گل به تنهایی و بدون وجود انسانی که به آن نگاه کند نه زشت است و نه زیبا. اما به عنوان یک شیء، که ویژگی‌های فیزیکی خاصی دارد، شیئی که مورد تحلیل عقلی قرار می‌گیرد، وجود دارد، چه انسانی به آن نگاه کند، چه نکند.^۱

۱- برای بحث جامعی در این مورد رجوع کنید به کتاب *The Philosophy of the Enlightenment* اثر ارنست کاسیرر، فصل هفتم. از این کتاب دو ترجمه خوب به فارسی داریم: ۱) *فلسفه روشن‌اندیشی*، ترجمه نجف دریابندری، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۲. ۲) *فلسفه روشنگری*، ترجمه بدالله مرقن، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.

البته تا محسوسی نباشد ادراک حسی نیز نخواهد بود. اما موضوع این احساس چه می‌تواند باشد؟ چه چیزی می‌تواند حواس ما را متأثر کند؟ به گفته لاک و پس از او به تصریح ادموند هوسرل (۱۸۵۹-۱۹۳۸) باید به شیء بازگشت. فرد نوعی چیزی جز مجموعه‌ای از مفهومی‌ها نیست. مفهومی‌ها در دنیای سرد مثل افلاطون در کنار هم خاموش نشسته‌اند، رنگ و بویی ندارند، خشم و مهری نشان نمی‌دهند، حسی را متأثر نمی‌کنند. باید به شیء بازگشت. اما در این بازگشت منطق هم باید دگرگون شود. از هستان‌شناسی^۱ افلاطون و منطق ارسطو شیء به بیرون انداخته شده بود. اکنون باید نه تنها در هنر به عنوان موضوع ادراک حسی، بلکه در علم نیز به عنوان موضوع ادراک عقلی مقامی که از شیء غصب شده بود به او بازگردانید. این کاری است که در منطق جدید به دست گوتلوب فرگه (۱۸۴۸-۱۹۲۵) انجام شد.

پیش از اشاره‌ای به نوآوری‌های فرگه باید گفت در این‌جا نیز هنر و ادبیات نخستین گام را سالیانی دراز پیش از منطق جدید برداشته بود. دانیل دفو (۱۷۲۱-۱۶۶۰) نویسنده انگلیسی، که مورخان ادبیات او را نخستین نویسنده رئالیست می‌دانند، اثر مشهور خود رابینسون کروزوئه را در ۱۷۱۹ یعنی بیش از ۱۵۰ سال پیش‌تر از رساله مفهوم‌نگاری (۱۸۷۹) فرگه نوشته بود. تام جونز اثر هنری فیلدینگ (۱۷۵۴-۱۷۰۷) نیز در ۱۷۴۹ انتشار یافته بود. وردزورث در سال ۱۸۰۰ در مقدمه ترانه‌های غنایی نوشته بود: «چشم خود را بر شیء بدوزید». پس از آن هم شاعران و نویسندگان رئالیست در نیمه اول قرن نوزدهم با آگاهی بیشتر در برابر ادبیات کلاسیک به مخالفت برخاستند. بارزترین نشانه این مخالفت طرد

۱ - «هستان‌شناسی» را در برابر "ontology" به کار برده‌ایم و با توجه به این‌که اونتولوژی به معنای موجودشناسی است نه وجودشناسی، همان‌گونه که در این شعر مولوی به کار رفته است: اندک اندک زین جهان هست و نیست / نیستان رفتند و هستان می‌رسند

فرد نوعی از صحنه ادبیات و ظهور فرد واقعی و شیء در شعر و رمان بود. مقایسه شخصیت‌های خسیس اثر مولیر (۱۶۷۳-۱۶۲۲) با شخصیت‌های اوژنی گراند اثر بالزاک (۱۸۵۰-۱۷۹۹) این نکته را آشکار می‌کند. آثار بالزاک، فلوبر (۱۸۸۰-۱۸۲۱) و استاندال (۱۸۴۲-۱۷۸۳) جلوه‌گاه افرادی است که در زمان و مکان معین و در شرایط اجتماعی مشخص به داستان می‌آیند، در آن زندگی می‌کنند و رفتار و کرداری نشان می‌دهند که بیرون از محدوده قاعده‌های صلب ادبیات کلاسیک است. نویسنده رئالیست با شیء سر و کار دارد که ویژگی اصلی آن فردیت آن است. شیء و فرد اساس و چاشنی اثر است. مشاهده شیء و ثبت همه دگرگونی‌ها و خصلت‌های آن و همراهی با آن از پیدایش تا زوال، و ویژگی اصلی آثار این دوره است. البته در این مشاهده‌ها افراط‌کاری‌هایی نیز هست که نویسندگان به‌مرور به زائد بودن آن پی‌بردند و از آن پرهیز کردند. اما این داستان دیگری است که در پایان این نوشته بدان می‌پردازیم. آن‌چه اکنون و در این جا در نهایت اجمال موضوع بحث ماست ظهور شیء در برابر مفهوم یا فرد در برابر نوع در منطق جدید است.^۱

گوتلوب فرگه در باب شیء و مفهوم

گوتلوب فرگه، دانشمند آلمانی، با تحلیل تازه‌ای از زبان بر اعتبار و برتری مطلق مفهوم و نوع بر شیء خط بطلان کشید. فرگه نشان داد که در هر جمله دو بخش اساسی وجود دارد؛ بخشی که دلالت بر شیء می‌کند و بخشی که دلالت بر مفهوم و نسبت. با این تحلیل روشن می‌شود که سنگ بنای هر جمله، جمله‌ای شخصی

۱ - برای تفصیل این بحث مراجعه شود به ضیاء موحد، درآمدی به منطق جدید، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۳. و نیز «گوتلوب فرگه و تحلیل منطقی زبان»، ارغنون، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۴، شماره‌های ۷ و ۸، صص. ۸۴-۶۹.

است، همان جمله‌ای که در منطق ارسطویی کوچک‌ترین اعتباری نداشت و در نظام قیاسات ارسطو جایی به آن داده نشده بود. از این دیدگاه در هستان شناسی فرگه، شیء به همان اندازه معتبر شناخته شد که مفهوم و نسبت، برخلاف هستان‌شناسی افلاطون و ارسطو که شیء در آن محلی نداشت. هستان‌شناسی فرگه خاستگاه پرداختن به شیء و شناختن اهمیت بنیادی آن در ساختار جهان بود. موضع استوار شیء در جهان هنگامی شناخته‌تر شد که توانایی منطق جدید در کشف صورت‌های تازه زبان آشکار گردید، صورت‌هایی که از حوزه منطق ارسطویی بیرون بودند. معادل این کشف در هنر و ادبیات، چنان‌که دیدیم، پرداختن به جزء منحصر به فرد و عنایت تام به شیء بود. فرد نوعی در هنر ادبی جای خود را به فرد جزئی با همه ویژگی‌های آن داده بود و البته با یک تفاوت اساسی که تفاوت ذاتی هنر کلامی و منطق است.

توضیح آن که در تحلیل منطقی، نخست هر چیز را به عنصرهای بنیادی آن فرومی‌کاهیم تا آن‌چه را که ربطی به جهت تحلیل ندارد کنار گذاریم. در این تحلیل دنبال ویژگی‌های عام هستیم تا به کلی‌ترین صورت دست یابیم. اما در هنر این کار به معنای خالی کردن ادراک حسی از تمام محتوای آن است. این مثل آن است که برای فهم زیبایی گل آن را به اجزای فیزیکی و شیمیایی آن تجزیه کنیم. دیگر آن که در تحلیل منطقی کمال مطلوب، وضوح، و گریز از ابهام است. فرگه در مقاله «مبانی هندسه و نظریه‌های صوری حساب» می‌نویسد:

در واقع اگر هدف فریب خود و دیگران باشد، هیچ ابزاری بهتر از نشانه‌های مبهم نیست.^۱

1 - *On the Foundations of Geometry and Formal Theories of Arithmetics*, translations from Frege, E.H. Kluge, New Haven and London, 1971, p.66.

هوسرل، فیلسوف معاصر فرگه نیز در ۱۹۰۶ در یکی از یادداشتهای خود می‌نویسد:

از فقدان وضوح و شکی که مرا به پیش و پس می‌راند تا حد طاقت خود شکنجه شده‌ام. تنها یک نیاز مرا مجذوب خود می‌کند: باید به وضوح دست یابم وگرنه نمی‌توانم زندگی کنم. نمی‌توانم زندگی کنم مگر این که باور کنم که می‌توانم به این نائل شوم.^۱

اما ادراک زیبایی شناختی و کشف زیبایی جهتی درست مخالف تحلیل منطقی و ابهام زدایی دارد. در هنر، ابهام، چند معنایی، تعبیرپذیری و گریز از تحلیل منطقی اساس کار است. در این جا باید کل را در فرد و نامتناهی را در متناهی یافت. و تنها شیئی است که با خاصیت ترکیبی و پیچیده و لایه بر لایه‌ای و تو در توی خود می‌تواند تمام عصب‌های حواس را بلرزاند، کلمه‌ها را غرق شور و عاطفه و کلام را سرشار از طراوت و بویایی و اعجاب کند.

- فردیت در ادبیات جدید و به‌خصوص رمان با کاربرد اسم‌های خاص ظهور می‌کند. در قصه‌های قدیمی فرد یا اسم خاصی نداشت و یا با صفت‌هایی مناسب احوال او نامیده می‌شد. برای مثال در هفت داستان هفت پیکر نظامی افراد اسم خاصی ندارند. شاه، شاه است و فرزند او شاه‌زاده. شاهی که بارها کنیز می‌خریده و می‌فروخته‌است «کنیزک‌فروش» نامیده شده و بانویی که قلعه‌ای ساخته و در آن خود را محبوس کرده، «بانوی حصاری». در گنبد صندلی مرد نیکوکار، «خیر» و مرد دغل و مردم‌آزار، «شر» نام دارد. در گنبد پیروزه، شخصیت اصلی که «منظری خوب‌تر ز ماه تمام» دارد «ماهان» نام گرفته و دیو هولناکی که

1 - H. Spiegelberg. *The Phenomenological Movement*, 2nd. ed. Martinus Nijhoff, The Hague, 1976, vol.1, p.82.

او را سرگردان در کوه و بیابان می‌کند «هابیل بیابانی». هم‌چنین در شعر قدیم ایران، معشوق، به‌خصوص اگر زن باشد، نامی ندارد. از این بالاتر در اشعار عرفانی از ما می‌خواهند که همان مشخصات کلی ظاهری مانند زلف و خط و خال و غیره را هم به‌معنای عادی و متداول آن‌ها در نظر نگیریم. کار مبهم بودن فرد به‌جایی می‌رسد که یکی از ادیبان و حافظ‌شناسان زمان ما مدعی شود که در هیچ‌یک از غزلیات حافظ معشوق، زن نیست و البته بسیاری از شعرهای حافظ، چنین تعبیری را برمی‌تابد. در مدایح سعدی رأی اغلب ادیبان بر این است که اگر نام ممدوح ذکر نشده باشد ممدوح زن است و نکته جالب توجه این‌که زن و مرد بودن معشوق یا ممدوح را، از ظاهر شعر نمی‌توان فهمید. در مورد سائت‌های شکسپیر و این‌که آیا معشوق او زن بوده است یا مرد نیز همین حرف‌ها زده شده است و البته یکی از دلایل یا عذرهایی که برای آن یافته‌اند توجه شاعر است به زیبایی مطلق و عشق افلاطونی، به‌معنایی که گفتیم و گذار از جزئی به کلی و از فرد به نوع. خلاصه آن‌که در ادبیات قدیم جایی هم که فرد، نام خاصی می‌یافت منظور نویسنده فرد خاص واقعی، فرد حاضر در زمان و مکان زندگی حقیقی و روزمره نبود.

در ادبیات اروپا، به‌عقیده یان وات (Ian Watt)، دفو نخستین داستان‌نویسی است که برای فرد، اسم خاص به‌کار برده است.^۱ در مورد فیلدینگ گفته‌اند که اسم‌های خاص داستان خود را از فهرست چاپی اسم‌های معاصران انتخاب می‌کرد. این شیوه‌ای است که پس از او تا به امروز ادامه یافته است. کاربرد اسم خاص به‌معنای اشاره به فرد خاص حقیقی، مستلزم آن است که زمان و مکان هم حقیقی باشند و این آغاز ظهور زمان و مکان حقیقی، نه اسطوره‌ای و افلاطونی، در ادبیات است. این تحول در همان دورانی رخ می‌دهد که لاک در رساله در باب

۱. *The Rise of the Novel*, Penguin Book, England, 1966, pp.19-22.

فهم انسان می نویسد: «ایده‌ها هنگامی کلی می شوند که آن‌ها را از اوضاع زمان و مکان جدا کنیم». به عکس شخصیت‌های داستان هم تنها هنگامی فردیت می یابند که در زمان و مکان مشخص قرار داده شوند. نکته دیگری که به بحث ما مربوط می شود هویت فردی است که لاک مطرح کرده بود و هیوم آن را به حافظه گره زد:

اگر حافظه نداشته بودیم، نه تصویری از علیت داشتیم، نه به دنبال آن تصویری از سلسله علت‌ها و معلول‌ها که نفس یا شخص ما را می سازد.

این سرآغاز بحثی است که، به گفته یان وات، از لارنس استرن (۱۷۶۸-۱۷۱۳) تا پروست (۱۹۲۲-۱۸۷۱) را واداشت تا به بررسی خودآگاهی فرد در مهد زمان و در پیوند آن با گذشته و حال پردازند.^۱

گذار از نوع به فرد در واقع گذار از ذهنیت قدیم به ذهنیت جدید بود. رفتار هنری با شیء در قونی که درآئیم شکل‌های گوناگونی یافته‌است. یکی از این شکل‌ها، رمان نو و به ویژه آثار آلن رب گریه است. شعار رب گریه ثبت دقیق و منظم شیء‌هاست. در این آثار شیء جای شخصیت داستان را هم می گیرد. از وضع زمانی و مکانی شیء‌هاست که می فهمیم سه نفر در اتاق بوده‌اند، یا در آنجا نزاعی درگرفته بوده است. شیء است که سخن می گوید، حرکت می کند و عامل انتقال احساس می شود. در داستان حسادت (The Jealousy) در ۱۹۵۷ رب گریه همه عنصرهای سنتی داستان، یعنی طرح، شخصیت، توصیف اوضاع درونی و نسبت‌های زمانی و مکانی - جایگاهی - را حذف می کند و آنچه به جا می ماند تنها رشته‌ای از ادراک‌های حسی است که باید از آن‌ها دریابیم که داستان، داستان شوهری است حسود با ذهنی آشفته و درهم ریخته. اما این شگردی است

که امیلی دیکنسون (۱۸۳۰-۱۸۸۶) شاعر آمریکایی حدود صد سال پیش‌تر در آغاز شاعری خود در شعر کوتاهی کشف کرده‌بود. در این شعر آمدن و رفتن پرنده‌ای گریزپا تنها با رشته‌ای از ادراکات حسی تصویر می‌شود:

گذرگاهی از شتاب

با چرخ‌های گردان

طنینی از زرد

یورشی از قرمز دانه

و هر شکوفه بر بوته‌ای

سرلرزانش را به‌جای خود برگرداند.

اما این همه داستان نیست. در این قرن جریان دیگری هم داریم که به‌نظر می‌رسد درست برعکس شعار بازگشت به شی‌هوسرل باشد. در آثار کافکا و بکت و به‌دنبال آنان در نوشته‌های هارولد پینتر (Harold Pinter) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس معاصر انگلیس نه تنها افراد واقعی به‌گونه‌ای که در آثار اغلب نویسندگان دیگر از قرن هجدهم تا امروز دیده می‌شوند، حضور ندارند بلکه چنان بی‌نشان و پیوند، با یک‌دیگر و با محیط خود به‌نظر می‌رسند که از فرد نوعی افلاطون هم لاغرتر و نحیف‌ترند. از گرگوار، شخصیت داستان مسخ کافکا چه می‌دانیم؟ ولادیمیر و استراگون در، در انتظار گودو چه کسانی هستند؟ در نمایش‌نامه جشن تولد اثر پینتر، استانلی و دو نفر دیگری که سرزده وارد می‌شوند و خلوت او را بی‌رحمانه به هم می‌زنند از کجا آمده‌اند؟ اصلاً در این نمایش‌نامه چه می‌گذرد؟

در نمایش‌نامه جشن تولد مردی به‌نام استانلی وبر (Stanley Webber) به خانه زن و شوهری تنها و سالخورده پناه می‌برد. در شبی که زن برای استانلی

جشن تولدی که تاریخ آن هم معلوم نیست درست باشد، ترتیب می دهد، ناگهان دو مرد ناشناس وارد خانه می شوند و استانلی را پس از استنطاقی خشن، بی رحمانه شکنجه می دهند. فردای آن روز هم او را که دیگر مرده متحرکی بیش نیست با ماشین سیاه بزرگی به بهانه معالجه از خانه بیرون می برند، که البته معالجه ای در کار نیست، می خواهند او را اعدام کنند. این نمایش نامه شباهت زیادی به محاکمه ی کافکا دارد، در محاکمه نیز مردی را دو مرد دیگر که معلوم نیست از کجا آمده اند و چه نسبتی با او دارند محاکمه و سپس اعدام می کنند. در نمایش نامه های پیتتر همه آدم ها از این گونه اند. آیا این بازگشتی است به فرد نوعی، به مثال افلاطونی و به انسان کلی؟ شاید پاسخ این پرسش را هیچ کس به زرفی و رسایی هارولد پیتتر نداده باشد. در مورد نمایش نامه جشن تولد خواننده یا بیننده ای این نامه را به او می نویسد:

آقای عزیز

ممنون خواهم شد اگر لطفاً معنای نمایش نامه خود جشن تولد را برای من توضیح دهید. نکته هایی که نمی فهمم این ها هستند:

(۱) این دو مرد کی هستند؟

(۲) استانلی اهل کجاست؟

(۳) آیا فرض این است که همه آن ها سالم و عادی هستند؟

تصدیق می کنید که بدون پاسخ دادن به این پرسش ها نمایش نامه شما را نمی توانم درست بفهمم.

جواب پیتتر به نامه این است:

خانم عزیز

ممنون خواهم شد اگر لطفاً معنای نامه خود را برای من توضیح دهید.

نکته‌هایی که نمی‌فهمم این‌هاست:

(۱) شما کی هستید؟

(۲) اهل کجا هستید؟

(۳) آیا فرض این است که آدم سالم و عادی هستید؟

تصدیق می‌کنید که بدون پاسخ دادن بدین پرسش‌ها نامه شما را نمی‌توانم بفهمم.^۱

پاسخ پینتر بیان وضعیت پیچیده انسان در زندگی واقعی و برخورد با افراد است. شناخت فرد یا شیء به آن سادگی‌ها هم که گمان می‌بردیم نیست. ما در زندگی روزانه افرادی را می‌بینیم، با آن‌ها معاشرت می‌کنیم، هم صحبت می‌شویم، داد و ستد می‌کنیم، بدون آن‌که آن‌ها را به درستی بشناسیم. پینتر از این هم فراتر می‌رود. در مصاحبه‌ای می‌گوید:

نمی‌دانم به چه کسی در آینه نگاه می‌کنم. توضیحی برای این چهره وجود ندارد.^۲

شناختن شیء آسان نیست و این همان چیزی است که آن را از نوع متمایز می‌کند. نوع، ماهیت معین و تعریف شده‌ای دارد. آن‌چه ناگشودنی و معمایی است شیء و فرد حقیقی است. رئالیست واقعی کسی است که این پیچیدگی را درست درمی‌یابد. تلاش این نویسندگان نشان دادن دشواری شناختن شیء حقیقی است. سخن از بازگشت به نوع نیست. اینان مسأله شناخت را تا آخرین نتیجه منطقی آن دنبال کرده‌اند. این بازگشت به اولین حلقه زنجیر نیست، نزدیک

1 - Martin Esslin. *Pinter, a Study of his Play*, third edition, Eyre Methuen, London, 1977, pp. 37 -8.

۲ - همان.

شدن به آخرین حلقه‌های آن است.

ساده‌اندیشی رئالیست‌های نخستین در این بود که زبان ادبیات را زبانی ارجاعی (referential) می‌دانستند و گمان می‌بردند با نامیدن و توصیف می‌توانند به حقیقت شیئی پی ببرند. رئالیسم فلسفی آن زمان نیز به این گمان میدان می‌داد. اما فلسفه تحلیلی معاصر با نفی معادل بودن اسم با وصف و، به بیان دیگر، با نفی معادل بودن شیئی با توصیف‌هایی که از آن می‌توان کرد، این خواب خوش را هم آشفته کرد.

در اوایل دهه ۱۹۷۰ سائول کریپکی، منطق‌دان و فیلسوف آمریکایی در سه سخنرانی با عنوان «نامیدن و ضرورت» مسأله مترادف بودن اسم خاص یا وصف‌های خاص را به تفصیل مطرح کرد و با استدلال‌های ظریفی نشان داد که در حالت کلی اسم خاص را نمی‌توان با مجموعه‌ای از وصف‌ها مترادف دانست. «خیام» مترادف با «سراینده رباعیات» نیست. اگر چنین بود جمله «خیام سراینده رباعیات است» جمله‌ای بود تحلیلی که در صدق آن نمی‌توانستیم شک کنیم و این پرسش که آیا خیام سراینده رباعیات است پرسشی بی‌جا بود. در صورتی که اگر روزی ثابت شود که آن رباعیات را خیام نسروده و به غلط به او نسبت داده‌بوده‌اند، خیام سراینده رباعیات نخواهد بود، اما خیام هم‌چنان خیام است. این نشان می‌دهد که اسم و وصف خاص مترادف نیستند. به گفته کواین اصولاً راه دال به مدلول تاریک‌تر از آن است که می‌پنداشتیم، راهی است، به تعبیر کواین، رازآلود و ناشناختنی (inscrutable).

تأثیر متقابل فلسفه و ادبیات و هنر محدود به تشابه نگرش آن‌ها به مسأله نوع و فرد و جزئی و کلی نمی‌شود. اما این مسأله یکی از بنیادی‌ترین آن‌هاست و چنان که اشاره کردیم مسأله مکان و به خصوص زمان در ارتباط نزدیک با همین بحث در فلسفه و ادبیات و به ویژه رمان طرح می‌شود.

این که در این داد و ستد میان فلسفه و هنر کدام یک پیش قدم بوده است بحثی است بی سرانجام و برای فضل تقدم هر یک بر دیگری می توان دلیل آورد. در این که لارنس استرن در نوشتن تریستم شندی (Tistram Shandy, 1760) آگاهانه و به تصریح خود زیر تأثیر نظریه تداعی معانی جان لاک بوده است و سارتر رمان مهم خود تهوع را بر اساس فلسفه خود نوشته هیچ شکی نیست، اما موردهایی هم هست که نویسنده اطلاعی از فلسفه نداشته یا به نکته هایی رسیده که بعدها در فلسفه بدان رسیده اند. آنچه مسلم است کتابخانه شخصی بعضی از نویسندگان بزرگ، برای مثال بکت، پر از کتاب های فلسفی است که شواهد نشان می دهد نویسنده آن ها را به دقت خوانده بوده است، هم چنان که فیلسوفان هم آثار ادبی را فراوان می خوانده اند و می خوانند و در نوشته های خود به آن ها مکرر اشاره کرده اند. از سوی دیگر فرهنگ به فلسفه و هنر محدود نمی شود. جریان های مهم فکری و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی و اقتصادی را می توان خاستگاه اصلی فلسفه و هنر دانست.

و اما حرف آخر آن که شیء و مفهوم دو عنصر اساسی زبان و ادبیات اند و از هیچ کدام نمی توان به بهای دیگری چشم پوشید. مفهوم سازی ویژگی اصلی ذهن انسان است و هیچ اثر هنری نمی تواند از پیوند زدن شیء به مفهوم خالی باشد. تکیه بیش از حد بر هر کدام پی آمدهای منفی خود را دارد.

بحثی در تصویر

معرفی

«صور خیال در شعر فارسی»^۱ کتابی است در تعریف «تصویر» و شرح انواع آن و بررسی چگونگی و شکل‌های گوناگون آن در شعر شاعران ایران از آغاز تا پایان قرن پنجم. کتاب شامل دو بخش است. ۱- بخشی که شامل مباحث کلی درباره «تصویر» است. ۲- بخشی که به مطالعه و نقد و تحلیل «تصویر» در شعر شاعران ایران اختصاص دارد.

در این کتاب نویسنده در ترجمه Image به جای «تصویر» کلمه خیال را برگزیده و دلیل این انتخاب را به تفصیل آورده است (ص ۲۱-۱۵). نتیجه آن که: «شایسته است که آن چه در نقد ادبی جدید و در کتاب‌های بلاغت فرنگی به نام ایماژ خوانده می‌شود و (بعضی معاصران ما به عنوان تصویر از آن یاد می‌کنند) با کلمه «خیال» که در شعر و ادب قدیم عرب و فارسی استعمال شده است برابر نهاده شود» (ص ۱۵). اما بعد در جایی می‌نویسد: «ما 'خیال' را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و 'تصویر' را با مفهومی اندک و وسیع‌تر که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد می‌آوریم اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد.» (ص ۲۱). با این تعبیر، چنان‌که

۱ - «صورخیال در شعر فارسی»، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات نیل، ۱۳۵۰.

خواهیم دید، بهتر است معادل «ایماژ» را «تصویر» قرار دهیم تا خیال.
من در این نوشته همه جا به ازای Image «تصویر» به کار می‌برم.

تصویر چیست؟

از «تصویر» در این کتاب تعریف‌های چندی شده است. از جمله:
«تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان» (ص ۱۰) این تعریف گذشته
از این که حرفی درباره ساختمان کلامی تصویر نمی‌زند، بسیار کلی است. نیز
تعریف آن به «مجموعه رنگ و شکل و معنی و حرکت» (ص ۲۰۱) شامل مواد
خام تصویر است و چگونگی ترکیب این مواد را برای ایجاد تصویر بیان
نمی‌کند. نیز این که بگوئیم «خیال» یا «تصویر» حاصل نوعی تجربه است که
اغلب با زمینه عاطفی همراه است» (ص ۲۱) چیزی را روشن نمی‌کند اما از نظر
وارد کردن «زمینه عاطفی» در تعریف تصویر چیزی بیش از هر دو تعریف مذکور
دارد. این تعریف شکل ناقص تعریفی است که از راپاوند از «تصویر» کرده است:
«گره عاطفی و عقلانی در یک لحظه از زمان» که با همه کلی بودن بیش از
تعریف‌های دیگر نشان‌دهنده جوهر شعری «تصویر» است.

پاوند در این تعریف کوتاه نوعی از شعر را که در آن «تصویر به‌خاطر تصویر»
(ص ۴۱۳) می‌آید و صرفاً توصیفی است و به قول شفیعی «همه قصیده‌سرایان
بزرگ ایران این گرفتاری را داشته‌اند مگر ناصر خسرو و یکی دو تن دیگر»
(ص ۴۱۴) به حق از اعتبار می‌اندازد.

در این نوع شعر، شاعر به طبیعت نگاه می‌کند و محض تفنن قصیده‌ای مثلاً
در توصیف حرکت ابر می‌سازد، بدون آن که از آوردن سیل کلمه‌ها و صفت‌ها و
صنایع بدیعی و بلاغی هیچ منظوری بیش از تجسم شکل و اندازه و رنگ و
حرکت ابر داشته باشد.

نمونه‌ای از این نوع، قصیدهٔ منوچهری در وصف باران است (ص ۴۰۵-۴۰۱) که چند بیت آن را این جا می آوریم:

آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده
گشته سر هر برگ از آن قطره گهر بار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین گرهی بر سر هر ریشهٔ دستار
یا همچو زبرجد گون یک رشتهٔ سوزن
اندر سر هر سوزن یک لؤلؤ شہوار
آن قطرهٔ باران که فرو بارد شبگیر
بر طرف چمن بر دو رخ سرخ گل نثار

در این سطرها عنصر عاطفی یعنی عاملی که درون و بیرون را به هم گره زند و خواننده را در حرکت باران سهیم کند و احساس او را برانگیزد وجود ندارد. تعریف دیگر «تصویر» که مشهور و متداول است، تعریفی است که «دی لوئیس» به شکل ناقصی بیان کرده است: «یک توصیف یا صفت، یک استعاره، یک تشبیه، ممکن است یک ایماژ بیافریند.» (ص ۱۴). در این تعریف اشاره‌ای به اجزاء بلاغی تصویر شده و تنها از این نظر چیزی بیش از تعریف‌های دیگر دارد. شفیع‌ی در سه فصل اول کتاب تعریف‌های متعددی که از تصویر کرده‌اند آورده است، اما کار اصلی را که بررسی و انتقاد و در آخر انتخاب تعریفی برای تصویر باشد انجام نداده است. آنچه در مجموع می‌توان دریافت و اساس فصل‌های کتاب قرار می‌گیرد این است که «تصویر» را مجموعهٔ تشبیه، استعاره، کنایه، اغراق، اسناد مجازی و خلاصه مجموعهٔ عناصر بلاغی می‌داند و به این دسته نوعی از «تصویر» را که از مجموع چند صفت تشکیل می‌یابد، چنان که این

شعر فردوسی:

فزاینده باد آوردگاه
فشانده خون ز ابر سیاه
گراینده تاج و زرین گهر
نشانده زال بر تخت زر

اضافه می‌کند (ص ۲۱ و ۳۳۸ و ۳۶۷ و ۳۶۸) اما این تعریف هم - حتی در محدوده‌ای که این کتاب از آن بحث می‌کند - چنان که خواهیم دید کامل نیست.

رابطه «تصویر»ها

در هر شعر «تصویر»ها بر خط زبان دنبال یکدیگر می‌آیند و ناچار اگر شعر بخواهد از «وحدت» به مفهوم امروزی آن برخوردار باشد، باید رشته‌ای نامریی این دانه‌ها را به هم پیوندد.

تصویرهای هر شعر را از دو جهت باید ارزیابی کرد:

۱- ارزش هر تصویر بدون در نظر گرفتن ارتباط آن با تصویرهای دیگر (ص ۱۳۱). شعر قدیم ایران از این نظر بسیار جالب و قابل مطالعه است. بیشتر ابیات و مصرع‌هایی که بر سر زبان‌ها افتاده، سطری از یک غزل یا قصیده یا ... است که کل شعر را زیر تأثیر خود گرفته است. اصولاً شعر قدیم ایران به‌ویژه غزل از این ویژگی برخوردار است که هر بیت از نظر محتوی می‌تواند مستقل از ابیات دیگر باشد و ما به این خصوصیت چنان خو کرده‌ایم که در شنیدن اغلب متوجه آن نمی‌شویم. به قول شبلی نعمانی «یکی از ممیزات شعر ایران این است که یک موضوع مهم عالی را در یک بیت یا در مصرع‌ی ادا کرده‌اند که از قوه شعرای



عرب خارج است» (ص. ۱۳۹). چرا چنین است؟ «شوقی ضیف» ناقد معاصر عرب در تعلیل این ویژگی که در شعر قدیم عرب هم وجود دارد گفته است «حقیقت امر این است که قصیده عربی، وحدت کلی را تا همین روزگار ما به درستی نمی دانست و شاید علت این بود که شاعران ما در قرون وسطا، شعر دوره جاهلی را سرمشق خود قرار می دادند و در شعر جاهلی این وحدت به هیچ گونه وجود ندارد و قصیده جاهلی شباهت تام به فضای صحرا دارد که در آن همه چیز می گنجد» (ص ۱۳۸). اما در قصاید شاعران فارسی «صحرا» چگونه می تواند مجال حضور یابد؟ شفیع علی استقلال ابیات را در شعر منوچهری در متأثر بودن از شعر جاهلی می داند. اما در مورد شاعران قبل و بعد از او چه باید گفت؟ شوقی ضیف نظر دیگری در این مورد می دهد: «عرب، شعر را بدین گونه که ما امروز تجربه انسان می خوانیم، نمی دانسته اند تا شعر را به یک موضوع خاص اختصاص دهند، بلکه ایشان به همین اندازه که ابیات در پیرامون معنی اصلی گردش کند بسنده کرده بودند ... و منشأ آن این است که شاعران ما در احساسات و اندیشه های جزئی غرق می شدند و کمتر متوجه این بودند که شعر، گذشته از وحدت موسیقی، باید وحدت دیگری نیز داشته باشد» (ص ۱۳۳).

شفیعی در این علت یابی چیزی از خود بر حرف «شوقی ضیف» نمی افزاید و حرف او را می پذیرد و دقیقاً بر شعر فارسی قابل انطباق می داند. اما انتقاد این ناقد عرب متکی بر معیارهای شعر عربی است که به اعتقاد من نباید این معیارها در بررسی شعر ایران، بی چون و چرا به کار رود. نه همه شاعران ایران متأثر از شعر جاهلی و پیرو منوچهری اند و نه ابیات غزل های حافظ «اندیشه های جزئی» است و نه «سعدی» شاعری است که در غزل های خود در «اندیشه های جزئی» غرق شده باشد و با این همه در کار این شاعران استقلال ابیات به چشم می خورد. علت این امر را باید در فرهنگ و فلسفه شرق و نوع نگرش انسان شرقی به

حیات و ایمان عمیق به بی‌اعتباری و گذرا بودن آن جستجو کرد. حافظ در هر لحظه حس می‌کند «جرس فریاد می‌دارد که بریندید محمل‌ها» و شاید این آخرین غزل او باشد و ناچار در هر لحظه همهٔ مسائل را در ذهن خود حضور می‌دهد.

۲- ارزش نسبی تصویرها در ارتباط با هم و ساختن کل فضای شعر. شعر دو محور اصلی دارد. محور افقی که در امتداد سطرها کشیده شده و شامل فرد فرد تصویرهاست و محور عمودی که سطرها را به هم وصل می‌کند و خط ارتباط تصویرها با یکدیگر است.

بحث محور افقی و عمودی را اولین بار رومن یاکوبسن (R. Jakobson) در زبان‌شناسی مطرح کرده‌است و پس از او در زمینه‌های دیگر آن را تعمیم داده‌اند. طرح دقیق و علمی آن در شعر باید به همان روشی انجام گیرد که مثلاً «ادموند لیچ» در توضیح نظریات «لوی اشتراوس» در بررسی اساطیر یونان به کار برده‌است.^۱ آن‌چه در این مورد در دو فصل «محور عمودی و محور افقی خیال» و «هماهنگی تصویرها» در این کتاب آمده تنها معرفی کوتاهی می‌تواند باشد که البته مغتنم است.

شعر بی‌تصویر!

دی لوئیس شاعر انگلیس معتقد است که: «تصویر عنصر ثابت شعر است» (ص ۱۴). درآیدن، «تصویر سازی» را به‌خودی خود اوج حیات شعری می‌داند (ص ۱۴). شفیعی پس از نقل این اقوال جا به‌جا از «تصویر» به عنوان «جوهر اصلی» شعر نام می‌برد (ص ۲۲) و در جایی می‌نویسد: «هیچ تجربه‌ای از تجربه‌های انسانی ... بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد.» (ص ۲۸). آن‌چه از این اظهار نظرها برمی‌آید این است که شعر

۱- رجوع شود به کتاب Lévi-Strauss by Edmund Leach. London, 1970

بدون «تصویر» وجود ندارد. اما آیا واقعاً چنین است؟ پاسخ این سؤال بستگی به این دارد که «تصویر» را چگونه تعریف کرده باشیم. اگر منظور از تصویر همان باشد که شفیعی به طور ضمنی پذیرفته و با همه کوشش‌هایی که پراکنده در گسترش دامنه شمول آن کرده، تعریف هم‌چنان در حوزه علم بلاغت مانده است باید گفت شعر بی تصویر هم داریم، آن هم شعری که از بیشتر شعرهای تصویری غنی‌تر و سرشارتر و شعرتر است.

شفیعی در جاهایی که بدین گونه شعر می‌رسد، آن را شعر «کم تصویر» می‌نامد (ص ۳۹۰). از جمله در مورد تغزل‌های فرخی مانند:

دل من همی داد براین گواهی
که باشد مرا روزی از تو جدایی
بلی هر چه خواهد رسیدن به مردم
بر آن دل دهد هر زمانی گواهی

یا این قصیده معروف او

شهر غزنین نه همان است که من دیدم پار
چه فتاده ست که امسال دگرگون شده کار

و یا حبشیات مسعود سعد سلمان و قصاید ناصر خسرو (ص ۳۹۱) به قول «شوقی ضیف» استناد می‌کند که «در شعرهای عاطفی مجال تصویرها اندک است» (ص ۴۸۸) و خود می‌گوید: «حوزه مفهومی تصویر در این گونه شعرها با شعرهای وصفی دیگر متفاوت است» (ص ۳۹۱). امادر مورد این «حوزه مفهومی متفاوت» توضیحی نمی‌دهد. گذشتن از چنین مطلب اساسی و در بوته ابهام گذاشتن آن بدین علت است که شفیعی تصویر را همان مجموعه عناصر

بلاغی می‌داند. زیرا شعر بودن تغزل فرخی را در مقایسه با قصاید وصفی او نمی‌توان انکار کرد و نیز آنچه مسلم است با تعریفی که شفیع‌ی از «تصویر» پذیرفته، این تغزل نه تنها کم‌تصویر بلکه به نسبت کارهای دیگر فرخی «بی‌تصویر» است. اما از طرف دیگر شفیع «تصویر» را «جوهر اصلی» و «عنصر ثابت» شعر می‌داند و ناچار چون بدین‌جا می‌رسد از این تناقض «شعر» و «تصویر» به تسامح می‌گذرد. اکنون به علت اهمیت موضوع به توضیح بیشتری در مورد این گونه شعرها می‌پردازیم.

در برابر آندره برتون (A. Breton) که می‌گوید «حقیقتی بیرون از استعاره وجود ندارد»، آلن رب‌گریه (A. Robbe-Grillet) معتقد است: «حقیقت جز بیرون از استعاره وجود ندارد»^۱. این دو نظریه اساس دو مکتب هنری است که اختلاف خود را در چگونگی «بیان هنری» ابراز می‌دارند. منظور آن که «بیان استعاری» و به‌طور کلی «بیان بلاغی» تنها «بیان» ممکن نیست.

شاعر می‌تواند قشر صنایع بدیعی و شگردهای بلاغی را بشکند و تماس صریح و عریان با جهان بیرون و درون پیدا کند. سرودن چنین شعرهایی بسیار دشوارتر از «شعرهای تصویری» به معنای «بلاغی» آن است. زیرا در این گونه شعرها آنچه باید جایگزین زیبایی‌های بیان غیرمستقیم و استعاری گردد قدرت بیان مستقیم است. سعدی از این گونه شاعران است که به راحتی و با مستقیم‌ترین بیان شعر می‌آفریند. بهترین غزل‌های سعدی در بیشتر ابیات از این ویژگی برخوردارند. و عجب آن که در بعضی جاها که از این نوع بیان دور می‌افتد و سراغ «بیان بلاغی» و یا به اصطلاح این کتاب «بیان تصویری» می‌رود، نتیجه بیتی سخت سست می‌شود، چنان که در این غزل:

1 - Problèmes du nouveau roman, Par Jean Ricardou, Paris, 1967, p.145

کس در نیامدست بدین خوبی از دری
دیگر نیاورد چو تو فرزند مادری
یا خود به حسن روی تو کس نیست در جهان
یا هست و نیستم ز تو پروای دیگری

ولی نتیجه «معانی و بیان» این بیت شده است:

بر سرو قامت و گل و بادام روی و چشم
نشینده ام که سرو چنین آورد بری (!)

منظور آن که شعر می تواند بدون استعانت از «بیان بلاغی» هم شعر باشد. اما آیا می توان گفت این شعرها، «کم تصویر» یا «بی تصویر» اند؟ چنان که اشاره کردم عیب کار در تعریفی است که از تصویر داده شده است. با تغییر این تعریف می توانیم شعرهایی از این گونه را نیز در حوزه دلالت تصویر قرار دهیم. به خصوص «ایماژ» در شعر غربی از چنین حوزه دلالتی برخوردار است.

تعریف «آندره برتون» از تصویر

در تعریف های متعددی که از تصویر داده اند، تعریف زیر بی آن که مدعی تمامیت آن باشم، جامعیت بیشتری دارد. این تعریف بدین شکل در مرامنامه سوررئالیست ها نیامده است و ما آن را بر اساس نظریات آندره برتون در این مرامنامه، نوشته ایم:

«از رو در رو قرار گرفتن دو امر (دو کلمه، دو جمله، دو حالت، و ...) هرگاه امر سو می حادث شود، آن را تصویر می نامیم.»^۱

۱ - ترجمه اقوال آندره برتون و آلن رب گریه و نیز ترجمه مرامنامه سوررئالیست ها از افاضات آقای ابوالحسن نجفی است.

تمثیل آندره برتون، در توضیح نظر خود، دو سیم برق (دو هادی) است که وقتی نزدیک هم قرار گیرند به علت اختلاف باری که دارند، جرقه‌ای میان آن‌ها جستن می‌کند. آندره برتون این جرقه را «نور ایماژ» می‌نامد. در صورتی که اگر دو سیم، حامل الکتریسته نباشند، عین دو سنگ یا دو قطعه چوب در برابر هم سرد و ساکت می‌مانند و هیچ امر ثالثی حادث نمی‌شود. و این قابل مقایسه با دو واحد کلامی است که در یک شعر در تقابل با هم نتوانند فضایی تازه و مفهومی خارج از خود به وجود آورند.

با این تعریف، برای این که دو واحد کلامی در تقابل بتوانند ایجاد تصویر کنند لازم نیست حتماً صفت و موصوف، مشبه و مشبه به و از این قبیل باشند. ممکن است دو جمله ساده مانند:

دل من همی داد براین گواهی
که باشد مرا روزی از تو جدایی

در تقابل حالتی ایجاد کند که از آن به «تصویر» تعبیر کنیم. این تقابل ممکن است حتی صوتی باشد. در این شعر منوچهری «خیزید و خزارید که هنگام خزان است» باید گفت با «تصویر صوتی» روبه‌رو هستیم. نکته مهم دیگری که از این تعریف می‌توان دریافت این است که بسیاری از شعرهایی که از تشبیه و استعاره و انواع مجاز انباشته شده‌اند ممکن است «شعر تصویری» نباشند. «تصویر»‌های شعر امیر معزی که برگرفته از شاعران گذشته است هیچ درخشش تازه‌ای نمی‌تواند داشته باشد. همچنان‌که پهلوی هم گذاشتن کلمه‌هایی که قدرت تأثیر بر روی یکدیگر ندارند باعث ایجاد «تصویر» نمی‌شود، چنان‌که در این شعر:

با ماهی سرخ رنگ لبهایش
در آب پریده رنگ سیمایش
آهسته و بی صدا شنا کردم

(نادرپور: «در پایان»)

کلمه‌ها و صفت‌ها در برابر هم نه تنها هیچ ارزش تازه‌ای خارج از آن چه در نظم عادی و محاوره‌ای خود دارند ایجاد نمی‌کنند، بلکه هیجانی را هم که لازمهٔ چهره بر چهرهٔ معشوق نهادن شاعر است نشان نمی‌دهند: «ماهی سرخ‌رنگ» و «آب پریده‌رنگ» سرد و ساکت و بی حرکت در برابر هم در حد تزئینی خود باقی می‌مانند، و فضایی که باید استوایی باشد قطبی شده است. اما در این شعر:

آمد شبی برهنه‌ام از در
چو روح آب
در سینه‌اش دو ماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه‌بو، چون خزه به هم
من بانگ برکشیدم از آستان یأس:
آه ای یقین یافته بازت نمی‌نهم

(شاملو: «ماهی»)

«آینه» با «یقین» و «ماهی» با «روح آب» و «برهنه» چنان در تقابل هستند که خود به خود التهاب فضا احساس می‌شود. اگر در شعر قبلی شاعر حتی در تماس نزدیک نمی‌تواند هیجان ایجاد کند، در این شعر تنها «نگاه دور» فضا را در صدا و نور و حرکت غرق می‌سازد. در شعر قبلی «ماهی سرخ رنگ» چنان در آب پریده رنگ بر جای خشکیده است که شاعر مجبور شده است این سکون را با مصراع «آهسته و بی صدا شنا کردم» به حرکت تبدیل کند که باز هم نشده است، اما در این

شعر بی آن که چنین فعلی آمده باشد، کلمه‌ها بی تابانه به یکدیگر نزدیک می‌شوند و بر روی هم می‌لغزند. و از این هم که بگذریم به برقی که در پشت این کلمه‌ها و صفت‌ها زده می‌شود می‌رسیم، نوری که خارج از کلام مکتوب است، دریچه‌ای نامریی اما گشوده بر فضایی که از محدودهٔ حالت غنایی و جسم معشوق می‌گذرد: «عریانی» با «یقین» و «یقین» با «عشق» و عشق با «زندگی» گره می‌خورد. این‌ها همان «امور ثالث» اند که «تصویر» نامیده می‌شوند. اما در شعر اول شاعر چهره بر چهرهٔ معشوق گذاشته است و همان‌جا مانده، در واقع دریچه‌ای روبه‌دیوار.

در شعر انگلیسی هم شعر بی‌تصویر و نیز شعری که در آن غلبه با بیان خالی از تصویر است نوع جا افتاده‌ای است که به آن شعر ایده (poetry of idea) و شعر گزاره‌ای (poetry of statement) هم می‌گویند. در هنر نیز مانند علم حکم‌های کلی همیشه در معرض ابطالند.

شعر سیاسی

در قری که به پایان آن نزدیک شده‌ایم شعر سیاسی بیش از انواع دیگر شعر بحث‌انگیز بوده است و مخالفان و موافقان فراوانی داشته است. در هر صورت شعر سیاسی به معنای واقعی شعر وجود دارد و در این مقاله می‌خواهیم دربارهٔ این موجود حرف‌هایی بزنیم.

این مقاله دو بخش دارد. بخش اول کلیاتی است در باب تعریف، موضوع، و انواع شعر سیاسی و در مجموع مبتنی است بر آرای منتقدان غربی و به خصوص مقالهٔ «سیاست و شعر»^۱ از دانشنامهٔ جدید شعر و فن شعر پرینستون نوشتهٔ رابرت فون هالبرگ، از آگاهان شعر سیاسی و ویراستار کتاب سیاست و ارزش شعری^۲. در بخش دوم پس از اشاره‌ای کوتاه به شعر سیاسی ایران از آغاز تا دوران مشروطیت، به شعر سیاسی نیمایی می‌پردازیم. هدف از بحث در شعر سیاسی نیمایی، که به نظر من بهترین شعرهای سیاسی ایران را پدیدآورده، بحثی است در آسیب‌شناسی نوعی از زبان و بیان آن که تأثیری دیرپا بر شعر نو نهاد.

در واژه‌نامه‌های متعدد ادبی که تاکنون دیده‌ام مدخلی به «شعر سیاسی»

1 - Politics and Poetry by Robert Von Hallberg in The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Politics, ed. A. Preminger & others, Princeton University Press, 1993, pp. 960 - 64.

2 - Politics and Poetic Value, ed. R. Von Hallberg, 1987

اختصاص نداده‌اند. در همه این واژه‌نامه‌ها مدخل‌های «شعر غنایی lyric»، «شعر حماسی epic» و «شعر شبانی pastoral» و بسیاری دیگر دیده می‌شوند اما «شعر سیاسی political poetry» در این میان غایب است. البته برای این غیبت دلیل‌هایی می‌توان یافت. یکی این که همه انواع شعر می‌تواند در تقسیم‌بندی ریزتر، سیاسی هم باشد. دیگر آن که موضوع شعر سیاسی متغیر است. آن چه زمانی موضوعی سیاسی نبود، زمان دیگر می‌تواند سیاسی باشد. جنبش زنان در غرب یکی از این موضوع‌هاست که امروز برای خود شعر و ادبیات سیاسی وسیعی دارد. بدین ترتیب شعر سیاسی به اعتبار موضوع چنان وسیع است که شاید تنها موضوع‌هایی چون تأمل درگذشت عمر و آمدن بهار و رفتن زمستان و وصف طبیعت و شعر عاشقانه محض، سیاسی نباشند، هر چند ریموند ویلیامز، جامعه‌شناس و منتقد ادبی سرشناس انگلیسی، در شعرهای وصف طبیعت انگلیس هم، ردپای مسئله ثروت و طبقات اجتماعی را نشان داده است. خلاصه آن که شعر سیاسی تعریف محدود دقیقی نمی‌تواند داشته باشد. تنها می‌توان به موافقت با رابرت هالبرگ گفت: شعر سیاسی درباره اوضاع و احوالی است از اجتماع که می‌توانست غیر از آن چه هست باشد. این تعریف مبتنی بر درکی اساسی از امر سیاسی است. امر سیاسی یعنی آن چه می‌تواند با آرای مردم یا قدرت بیرونی تغییر کند. شور و هیجان سیاسی و دل‌بستگی به آن ناشی از اعتقاد به همین امکان تغییر است.

اما ارزش یک شعر سیاسی را با چه معیاری باید سنجید؟ برخی منتقدان معیار درست ارزشیابی شعر سیاسی را در جامعیت و فراگیری ایدئولوژیکی آن می‌دانند. شاعران سیاسی هنگامی در کار خود موفقیت می‌یابند که نیازها و تعارض‌های زمان خود را بشناسند. و در این شناسایی هم لزومی ندارد که از لحظه تاریخی خود فزاتر روند. این یک موضع‌گیری جدی در برابر طرفداران

متعصب دیدگاه‌هایی است که آن چه در چارچوب آن‌ها نمی‌گنجد کنار می‌گذارند. اما در این جا عقیده‌های دیگری هم هست. شاعران سیاسی اغلب ادعا می‌کنند که با زبان استعاری تجربه‌هایی را باز می‌گویند که در عین جزئیت، کلیت دارند و از لحظه تاریخی فراتر می‌روند. بدین معنی امور جزئی در شعر سیاسی نماینده ایده‌آل‌ها هستند. جرج لوکاک همیشه از قدرت ادبیات رئالیستی دفاع می‌کرد و معتقد بود که ادبیات نه تنها فرد بلکه نوع را هم مشخص می‌کند و بیان‌کننده اندیشه‌هایی است که از واقعیت‌های تاریخی فراتر می‌روند. روشن است که این مفهوم ماورائی از نوع، مبتنی بر تئولوژی است. زیرا در مسایل اجتماعی، اعتقاد به وجود نظم اعلا و برترینی که در معرض شک نتواند قرار گیرد و پدیده‌های جزئی را باید با آن سنجید، اعتقادی است که مبنای علمی ندارد. با این همه از زمان انگلس تا امروز، منتقدان مارکسیست همیشه اصرار ورزیده‌اند که شعر نباید صرفاً راجع به فرد بلکه باید راجع به نوع باشد. اما در گریز از فرد به نوع، توجه به قدرت بالاتر و پایدارتر نیز مندرج است. و این نکته مهم دیگری است در شعر سیاسی.

شعر سیاسی، بسته به زمان و مکان و ایدئولوژی، توجه به انواع قدرت دارد؛ قدرت فرد، قدرت حکومت، قدرت مردم و قدرت مطلق. این توجه گاهی صورت مدح، گاهی ذم، گاهی شکل تجلیل و گاهی شکل تحقیر به خود می‌گیرد. در شعر اغلب شاعران سیاسی این نوسان میان مدح و ذم را مشاهده می‌کنیم و البته در هر زمانی به نوعی و به دلیلی. مصداق مشهور تاریخی این گونه شعر، تغزل‌های پیندار، شاعر یونانی قرن پنجم قبل از میلاد، در ستایش مستبدان یونان است. البته در شعر پیندار بخش‌هایی نیز هست که در آن‌ها شاعر از اسطوره‌ها برای برحذر داشتن مستبدان از سوء استفاده از قدرت بهره گرفته است. و این همان بخش‌هایی است که امروز منتقدان غربی می‌پسندند. به عقیده اینان

بهترین نوع این گونه شعر، شعری است از اندرو مارول (۱۶۷۸ - ۱۶۲۱) به نام «قصیده هوراسی در باب بازگشت کرامول از ایرلند»

^۱ Horatian Ode upon Cramwell' Return from Ireland

این شعر ترکیبی است از ستایش و سرزنش. به طور کلی توماس ادواردز بهترین شعر سیاسی را شعری می‌داند که در آن احساسات گوناگون باهم آمده باشند؛ خشم با ملایمت، و توهین با همدلی. نظر ادواردز مبتنی بر دو نکته اساسی است. یکی این که سنگ سیاه و سخت ایدئولوژی را نباید زراندد کرد و ضعیف‌ها را پوشانید و خلاصه گزافه گفت و دیگر آن که مباحث سیاسی اغلب پیچیده‌تر از آنند که این گروه یا آن گروه اظهار می‌دارند.

اما امروز شاعران و منتقدان مدرن، شعر سیاسی را بنا به تعریف، شعر انتقاد و مخالفت می‌دانند و حتی منتقد میانه‌روی مانند فرانک کرمود Frank Kermode بر آن است که ادبیاتی پایدار می‌ماند که مخالف و مهاجم و ضد نظم مستقر موجود باشد. می‌بینید که تاریخ شعر سیاسی از ستایش قدرت تا ستیزه با هر گونه نظم مستقر را در بر می‌گیرد. اما این هنوز تاریخ شعر سیاسی امروز نیست. مرحله دیگری هم مانده است.

به گزارش هالبرگ شاعران امریکا امروز درباره تغییرات شهری و کشوری شعرهایی می‌نویسند که به حق نه سیاستمداران و دولتمردان بدان اعتنایی دارند نه مردم. زیرا کمتر شاعری است که خود اعتقادی به جریان‌های سیاسی و عاملان آن داشته باشد و آن را لایق مطالعه بداند. آرچیبالد مک‌لیش Archibald Macleish، شاعر و منتقد امریکایی، معتقد است که امروز شعر در اروپا و امریکا به دنیای درونی و خصوصی محدود شده است و حکم آخر این است که:

۱ - ترجمه «ode» به «قصیده» دقیق نیست. اما معادل بهتری هم برای آن نداریم.

شعر در ذات خود مخالف کاربرد آن در جدال‌های سیاسی است.^۱ درست یا نادرست بودن این حکم بحثی دیگر است. اما کم نبوده‌اند شاعرانی که با نگاهی به حاصل یک عمر شعر سیاسی نوشتن، هم زبان با ییتز شاعر بلند آوازه سیاسی ایرلند، چنین بگویند:

از آن همه کار چه به دست آوردم
از آن همه کاری که خود به عهده گرفتم
به چو کینه‌ورزی‌های هر روزه این شهر بی ادب
شهری که هر کس بیش‌ترین خدمت را برای آن کند
بیشترین بدنامی نصیبش می‌شود
و حیثیت یک عمر زندگیش
یک شبه بر باد می‌ورد.

این گله را بیشتر از شاعران سیاسی شنیده‌ایم، شاعرانی که با روزمره‌گی سیاست و وسوسه قدرت و درافتادن با قدرت سرکرده‌اند و وقتی در نهایت زورشان به آن نرسیده است یا اوضاع را موافق طبع خود نیافته‌اند، کاسه کوزه را سر دیوار کوتاه مردم شکسته‌اند. عارف قزوینی، شاعر سیاسی و آهنگ‌ساز و تصنیف‌ساز دوران مشروطه، در اواخر عمر در نامه‌ای به دوستی چنین می‌نویسد:

من خود چیزی از دولت نخواستم، ملتی هم که در کار نیست^۲

این «ملتی هم در کار نیست» به بیان‌های گوناگون در شعر شاعران سیاسی

1 - Archibald Macleish. Poetry and Experience, MHCO, 1961, p.122

۲ - دیوان عارف قزوینی انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳۵۶، ص. ۵۲۱

معاصر ما آمده است. اما این جمله معترضه را همین جا ختم می‌کنیم. بدبینی و بی‌اعتنایی به شعر سیاسی در غرب، ریشه‌های عمیق‌تری از سرخوردگی‌های شخصی دارد.

شعر سیاسی در غرب تاریخ مدونی دارد و چنان‌که گفتیم از ستایش قدرت تا مخالفت با نظم موجود پیش رفته و با این همه امروز به حدی پایین آمده است که منتقدان بسیاری آن را در تعارض با ماهیت شعر می‌دانند. مهم‌ترین دلیل این افول را باید در رویدادهای دهه ۱۹۴۰ به بعد دانست. شاعران سیاسی که اغلب با مارکسیسم شوروی و پیام انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ همدلی داشتند با پیمان شوروی و حزب نازی در ۱۹۳۹ درس عبرتی که بایست می‌گرفتند، گرفتند. از سوی دیگر منتقدان اروپای غربی و آمریکا از جدال‌هایی که در شوروی میان شاعران در باب موضوع شعر در گرفته بود، آگاهی داشتند. در یک طرف مایاکوفسکی (۱۸۹۳ - ۱۹۳۰) بود که به دستور حزب شعر سیاسی می‌گفت و لنین را ستایش می‌کرد و در طرف دیگر آنا اخماتوا (۱۸۸۸ - ۱۹۶۶) بود که شعار «هنر برای هنر» را سر می‌داد و در برابر انتقادهای حزب کمونیست هم چنان شعر را تا می‌توانست از سیاست دور نگاه می‌داشت. و اما در غرب پرونده سیاسی شاعران بسیار مدرن و پیش‌رفته، بسیار ناامید کننده بود. ازراپاند عملاً مُبَلِّغ فاشیسم شده بود و در نتیجه از ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۸ در بیمارستان روانی زندانش کرده بودند. الیوت و مارینتی F.T. Marinetti هم در نظر و عقیده وضع بهتری نداشتند. کوتاه سخن آن‌که بسیاری از منتقدان ادبی به این نتیجه رسیدند که شعر در پیوند با سیاست آسیب می‌بیند.

و اما شعر سیاسی ایران. در ایران از قرن سوم هجری و به کتابت در آمدن زبان دری در قرن چهارم تا امروز انواع شعر سیاسی را از مدح و ذم و سرزنش و پند تا مخالفت داشته‌ایم. گروه بسیاری چون عنصری، فرخی، امیر معزی، و

انوری شاعران دریاری و مداحان قدرتند. در برابر این گروه در شعر سنتی شاعران معدودی هم داریم که ستایش و اندرز را درهم آمیخته‌اند. فرد شاخص این گروه معدود سعدی است به خصوص در قصیده‌هایی چون:

به نوبتند ملوک اندرین سپنج سرای
کنون که نوبت توست ای ملک به عدل‌گرایی

که از مطلع تا مقطع اندرز و نصیحت همدلانه است. در همین زمان سیف فرغانی را نیز داریم که قصیده زیبای «نیز بگذرد» او نزدیک‌تر به شعر مخالفت است:

آن کس که اسب داشت غبارش فرونشست
گرد سم خران شما نیز بگذرد
ای تیغتان چو نیزه برای ستم دراز
این تیزی سنان شما نیز بگذرد^۱

و البته شاهنامه فردوسی را هم داریم با بصیرت‌های عمیق سیاسی و فراطراز همه انواع دیگر. اصولاً در شعر سیاسی بحث آثار حماسی و اسطوره‌ای مقوله‌ای است جداگانه که در این مختصر بدان نمی‌پردازیم.

اما شعر سیاسی ایران به معنای خاص و دقیق در دوران مشروطیت شکل گرفت. شعر سیاسی سنتی در این دوره با شاعرانی چون بهار و عشقی و عارف و فرخی یزدی، هر چه در چنته داشت از قصیده و غزل و مثنوی و قالب‌های آزادتر بیرون ریخت. محتوای این شعرها از نظر مفهوم، وطن‌پرستی، آزادی خواهی و عدالت‌طلبی بود و از نظر مخاطب، شاه دولتمردان، مردم، کشورها و

۱ - «دیوان سیف فرغانی»، به تصحیح ذبیح الله صفا، تهران، انتشارات فردوسی، ج ۲، ۱۳۶۴ - ۲۱۷ - ۲۱۸

سیاست‌های خارجی. بررسی نقادانه این آثار از محدوده این مقاله بیرون است. اما از ذکر یک نکته نمی‌توان گذشت. شعر اغلب این شاعران سیاسی پر است از آه و گریه و ناله و نفرین:

محیط گریه و اندوه و غصه و محنم
کسی که یک نفس آسودگی ندید منم

عارف

زندگی کردن من مردن تدریجی بود
آن چه جان کند تنم عمر حسابش کردم

فرخی یزدی

بر آن سرم که شکایت ز روزگارم کنم
گرفته اشک ره دیده‌ام چه کار کنم؟

عشقی

من نگویم که مرا از قفس آزاد کنم
قفسم برده به باغی و دلم شاد کنید.

بهار

در واقع مرثیه‌سرایی و حدیث نفس و گریستن بر خود، عنصر آشکار شعرهای سیاسی این دوره است که در شعر نیمایی هم ادامه یافت و این از نظر ریشه‌های فرهنگی و اجتماعی مسأله‌ای است درخور تأمل و بررسی. شعر سیاسی سنتی در آثار این شاعران و به خصوص در قصیده‌های ملک‌الشعرا بهار به اوج خود رسید. اما در همین ایام جنبش تازه‌ای پا می‌گرفت تا شعر سیاسی تازه‌ای از درون آن زاده شود. نیمای هنگامی که «افسانه» را سرود بهار و عشقی و عارف زنده بودند. نیمای در

آن زمان جریان‌های سیاسی را دنبال می‌کرد و خود سودای رهبری یاغیان جنگل را در سر می‌پرورانید. اما با کشته شدن میرزا کوچک‌خان در ۱۳۰۰ سودای عمل سیاسی را برای همیشه از سر بیرون کرد. در این باره خود می‌نویسد:

انقلابات حوالی سال‌های ۲۹۹ و ۳۰۰ در حدود شمال ایران مرا از هنر خود... دور کرده بود و من دوباره به طرف هنر خود آمدم.

نیما پس از «افسانه» شعرهای اجتماعی - سیاسی «محبس» (۱۳۰۳) و «خانواده سرباز» (۱۳۰۴) را می‌سراید که در زبان و بیان به نسبت «افسانه» ضعیف و شعرهایی احساساتی هستند. در ۱۳۰۴ دوران شانزده ساله استبداد رضاشاهی و اختناق مطبوعات آغاز می‌شود. نیما به خلوت می‌رود. اگر در صحنه سیاست انقلاب نمی‌شود کرد در شعر که می‌شود.

نیما در این سال‌ها کار سترگی را به انجام می‌رساند و به خصوص شعر سیاسی تازه‌ای با زبان و بیانی تازه زاییده می‌شود. این موضوعی است که از این پس می‌خواهم به جنبه‌ای از آن بپردازم.

اولین دستاورد خلوت‌نشینی نیما شعر «ققنوس» است، مرغی که خاکستر می‌شود تا از خاکسترش ققنوس‌های دیگر به وجود آیند. پیام روشن است. از این پس نیما را در شکل‌های گوناگون در مرکز شعر او می‌بینیم و این، منفی یا مثبت، از ویژگی‌های شعر اوست.

شعرهای کوتاه نیما به خصوص شعرهای دهه آخر عمر او زیباترین دستاوردهای شعر نوست. اما شعرهای بلندی مانند «پادشاه فتح»، «نامه به شهریار» و «ناقوس» سرشار از تعقید و پیچیدگی و رمزپردازی است. آیا این زبان و بیان رمزی و پیچیده را خفقان دوره استبداد بر او تحمیل کرد یا ویژگی ذهنی خود نیما بود. اخوان ثالث در مصاحبه‌ای این نکته را روشن کرده است:

ماجرایی در این زمینه به خاطر دارم. خب، شعرش سالیان دراز غیر مستقیم و پوشیده و رمزآمیز بود. به حکم اوضاع و احوالی که از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ در جریان بود چم دستش این جور شعر شده بود... اما رسید روزگاری که جریانات زمان صراحت بیشتری را می‌طلبید. دیگر موجبات پوشیده گفتن در میان نبود. نیما از این خلاف عادت، عجیب ناراحت بود ولی باز سالی چند که گذشت و باز احوالی نظیر ایام قدیم و محدودیت‌های پیش از سیصد و بیست پیش آمد. روزی از زبان او شنیدم که می‌گفت، و با خوشحالی عجیبی، که: «ها، خوب شد، می‌شود باز همان طور شعرهای رمزی و سمبولیک گفت» و چقدر صداقت بود در این حرف که «می‌شود حالا دیگر راحت شعر گفت همان‌طور که هیچ یک از این آجان‌ها و مفتش‌ها از آن سر در نیاورند!»^۱

حرف دردناک و تأسف‌آوری است.

گمان می‌کنم حدود سال ۱۳۴۰ بود که شعر «پادشاه فتح» در نشریه‌ای با مقدمه کوتاه و دو پهلوی و رمزگونه‌ای از اخوان ثالث تجدید چاپ شد و کسی برای ما جوان‌ها وظیفه معنی کردن آن را برعهده گرفت. این دیگر رسم شده بود که از شعرها معنایی سیاسی بیرون بکشند. شروع شعر این بود:

در تمام طول شب،

کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد؛

وز درون تیرگی‌های مزور،

سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان

۱ - دفترهای زمانه، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، ۱۳۴۷، ص ۶۰.

درهم می‌آمیزد؛
و آن جهان افسا نهفته در فسون خود،
از پی خواب درون تو،
می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو،
پادشاه فتح بر تختش لمیده است.
بس شب دوشین بر او سنگین و بزم آشوب بگذشته،
لحظه‌ای چند استراحت را
مست بر جا آرمیده است.

شارح پس از توضیح مفصلی دربارهٔ «تیرگی‌های مزور» که می‌گفت منظور خفقان و استبداد سیاه است، به «جهان افسا» رسید که می‌گفت منظور امپریالیسم است که مردم را خواب می‌کند و بعد رسید به «پادشاه فتح» که «بر تختش لمیده» و دیشب را «سنگین و بزم آشوب» گذرانیده و حالا مست افتاده است و استراحت می‌کند. خوب، چنین موجود خوش‌گذران راحت‌طلبی که می‌تواند باشد؟ به نظر شارح «پادشاه فتح» رمز «شاه» یا «قدرتمندان» بود. شعر را همین‌گونه سطر به سطر معنی می‌کرد و پیش می‌رفت و زبان شعر هم هر لحظه پیچیده‌تر و مرموزتر می‌شد تا رسید به این که:

پادشاه فتح
می‌گشاید چشم
چشم دیگر روزگاری ست
لب می‌انگیزد به خندیدن
با دهان خنده‌او انفجاری ست.

این خندهٔ مهیب و دهشتناک هم تأییدی بود بر تفسیر شارح. اما از این جا هر

چه پیشتر رفتیم - و من پیش‌تر از این نمی‌روم - پادشاه فتح چهره‌ای مثبت و انسانی پیدا کرد. تا جایی که معلوم شد داستان به کلی چیز دیگریست و گوینده و شنونده دچار سردرگمی تازه‌ای شدند. زمانی باید می‌گذشت تا دریابیم که لحن نیما در آغاز شعر با محتوای آن تناسبی ندارد. شارح گناهی نداشت، شاعر گذشته از پیچیدگی و تعقید، در انتخاب لحن و بیان هم بی‌دقتی کرده بود.

اصولاً شاعران سیاسی ما، به تقلید از نیما و برای گریز از ممیزان تلاش می‌کردند زبانی رمزی به کار برند و این کم‌کم عادت ثانوی آنان شده بود. خوانندگان هم همین‌طور شعر را می‌فهمیدند. سالیانی پیش کسی شعر «زمستان» اخوان را به همین شیوه می‌خواند و تفسیر می‌کرد تا رسید به:

و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده

به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ اندود

پنهانست

و گفت منظور از «قندیل» کمیته مرکزی حزب توده است که معلوم نیست کجا پنهان شده است.

شعر سیاسی، پس از شکست ۲۸ مرداد، اغلب گزارش این شکست بود. مهدی اخوان ثالث از شاعرانی بود که با شعر «زمستان»، که یکی از بهترین شعرهای سیاسی ماست، درخشید و بعد به خصوص در «قصه شهر سنگستان» و «آنگاه پس از تندر» به روایت آن شکست پرداخت. اخوان ثالث در شعر اخیر داستانی می‌گوید بدین شرح: یک بار بر پشت‌بام خانه با «پیردختی زردگون گیسو» شطرنج بازی می‌کردم اما درست هنگام بردن بازی، زن قاه قاه خندید و من خوب که نگاه کردم دیدم شاهی در بساط نیست. سپس زن به «طوطی زردی» که در آن جا بود اشاره کرد و طوطی زرد هم حرف زن را تکرار کرد که «ماتم

نخواهی کرد، می دانم.» آن گاه رعد و برقی شد و بارانی سیل آسا بارید و هر کس به گوشه ای امن گریخت. این داستان چه معنایی می تواند داشته باشد؟ ارتباط اجزای آن با هم به عنوان یک قصه چیست؟ این شعر، بر خلاف شعر «قصه شهر سنگستان» که داستانی قائم به ذات دارد، روی پای خود نمی ایستد. داستان نمادین و سمبولیک هم نیست که از آن بتوان تعبیرهای گوناگون کرد. رمز، بر خلاف سمبول، نوعی کدگذاری است که مرجع مشخص و معلومی دارد. در این شعر باید رمزگشایی کرد و مثلاً فهمید که «پیردخت زردگون گیسو» امپریالیسم غرب است و گم شدن شاه از عرصه شطرنج «فرار شاه است از ایران» و همین طور تا آخر. تازه وقتی همه رمزها گشوده شد شعر هم تمام می شود و به جز سطرهای زیبا و بغض آلودی که می توان آن ها را جدا از متن ززمه کرد چیزی از آن باقی نمی ماند.

اخوان تیزهوش و نکته یاب در خواندن شعر دیگران هم دچار همین گونه ذهنیت می شود و وقتی به شعر صاف و ساده ای مثل «آب را گل نکنیم» از سهراب سپهری می رسد، می گوید:

یا وقتی می گوید: «ده بالاتر چه خوب است، آب را گل نمی کنند و...» یعنی کجا؟ مثلاً روسیه؟ ژاپن؟ آمریکا؟ و... آخر کجاست آن ده بالاتر، آن ناکجا آبر ده بالاتر کجاست؟ یک قدری قضایای پشت مزایا را هم بشناسیم؟ نه، به راستی آخر کجاست آن ده بالاتر که سهراب برای رسیدن به خلق و خوی و تربیت انسان، یاسادآوریمان می کند؟ روسیه؟ آمریکا؟ زیر دست هاشان؟ که بالا نخواهند بود، پس کجاست آن ناکجا!

من این قسمت را به تمامی نقل کردم تا حرف اخوان به حساب طنزها و

۱ - باغ بی برگی، به اهتمام مرتضی کاخی، انتشارات آگاه و دیگران، ۱۳۷۰، ص ۷۲۷

رندی‌های متداول و زیبای او گذاشته نشود. این، گاهی، نگاه اخوان است به شعر. همیشه باید پشت سر مزایا، قضایایی هم باشد. اخوان نمی‌خواهد بپذیرد که «ده بالاتر» در شعر سپهری یعنی «ده بالاتر». همین و بس. یعنی همین ده‌های علیا و سفلی که تمام شمال ایران را پر کرده‌اند. در این شعر چرا دنبال روسیه و امریکا باید گشت؟ متأسفانه این همان تأثیری است که نیما با زبان رمزی و پیچیده خود بر شعر نو نهاد. و از بازی‌های روزگار این که پس از انقلاب ایران همین شعرهای صاف و ساده سهراب سپهری بود که روزنامه‌ها و رادیو و تلویزیون را پر کرد نه شعرهای سیاسی نیما و اخوان. و البته این هم داستان دیگری است با علل و عوامل خاص خود.

اگر از من بپرسند بهترین شعر سیاسی پس از شکست ۲۸ مرداد چیست می‌گویم این چند سطر ساده صریح:

سال بد

سال باد

سال شک

سال اشک

سال روزهای دراز و استقامت‌های کم

سالی که غرورگدایی کرد

سال پست

سال درد

سال عزا

سال اشک پوری

سال خون مرتضی

شعری با زبان شفاف که با صمیمیت تمام، واقعیت تلخ آن روزها را ثبت

می‌کند. به نظر من نمونه‌های زیبا و موفق شعر سیاسی آن دوره را باید بیشتر در هوای تازه و باغ آینه شاملو یافت که شاعر در آن‌ها بیشتر به فکر شعر بوده است تا پیچاندن عقل ممیزان.

امروزه اغلب ناشران شعر ما، پرونده‌ای از ارشادات ممیزان دارند. نگاهی به این پرونده‌ها، که خود یکی از آن‌ها را دیده‌ام و شنیدن خاطره‌های ناشران، که بسیاری از ما شنیده‌ایم، فقر فرهنگی نگرش سیاسی به ادبیات را در هر دو طرف قضیه نشان می‌دهد. برای نمونه چاپ‌های متوالی از نیما به بعد را که گزینش فروغ فرخزاد از شعر معاصر است، با هم مقایسه کنید.

در چند دهه اخیر، تاریخ شعر سیاسی ایران، تاریخ پیدایش زبان‌های زرگری در شعر، مشهور شدن شعرهای متوسط و پایین‌تر از متوسط و قایم موشک‌بازی شاعران و ممیزان بوده است، تعزیه‌ای که در آن شعر شهید شده است. بی‌اعتنایی شاعران جوان به شعر سیاسی بی‌دلیل نیست.

در شعر امروز ما هنوز بسیاری از زبان صریح و بیان شفاف‌گريزانند و شعر را در پیچیدگی و رمزگونی آن جستجو می‌کنند. این گریز از شفافیت در شعر هیچ یک از شاعران سیاسی بزرگ قرن بیستم از «ییتس» ایرلندی تا «پابلو نرودا»ی شیلیایی و «ناظم حکمت» ترک دیده نمی‌شود، نه در شعرهای سیاسی و نه در غیر سیاسی آنان.

شعر سیاسی هر چه هست شعر رمزی و پیچیده و آه و ناله و نفرین و مرثیه نیست. شعری است مثل این شعر دوسطری از «ارنستو کاردنال» در خطاب به سوموزا دیکتاتور نیکاراگوئه:

تو؟

تو حتی لایق معجوبه هم نیستی

یا شعری که «اودن» برای سنگ قبر دیکتاتوری می‌نویسد:

کمال، نوعی از کمال، چیزی بود که می‌خواست
و فهمیدن شعری که اختراع کرده بود زحمتی نداشت
ساده‌لوحی آدمیان را مثل کف دستش می‌شناخت
و عاشق ارتش‌ها و ناوگان‌ها بود
هنگامی که می‌خندید سناتورهای محترم از خنده می‌ترکیدند
و هنگامی که فریادمی‌کشید، کودکان خردسال در خیابان‌ها
می‌مردند

و یا این شعر زیبا و رندانه از «ارنستو کاردنال»

شنیدم عاشق مرد دیگری شده‌ای
این بود که به کنج اتاقم رفتم
و چنان مقاله‌ای علیه دولت نوشتم
که مرا به کنج این زندان افکنده است^۱

و حرف آخر آن که اگر در چند دهه اخیر مطبوعات آزاد بودند، شعر امروز ما
وضع دیگری داشت و جای آن همه مرثیه‌سرایی، شعار و زبان رمزی شعرهای
سیاسی را تحلیل‌های سیاسی دقیق، خبرهای درست و بحث‌های راه‌گشای آن
مطبوعات می‌گرفت و شاعران وظیفه اصلی خود را دنبال می‌کردند، وظیفه
وفادار ماندن به ارزش والای شعر، چه سیاسی چه غیرسیاسی.

۱ - ترجمه شعرهای ارنستو کاردنال از سیمین دخت چهره‌گشا، کتاب سخن به کوشش
صفدر تقی‌زاده، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۸۶.

نقد شعر

اخوان، شاعر حالت‌ها

پیش از آن‌که به تعریف «حالت» بپردازیم، باید گفت کم‌تر مفهوم علمی یا ادبی و هنری است که بتوان تعریفی به معنای منطقی تعریف از آن کرد. حتی در ریاضیات که بیش از هر علم، تعریف به جوهر منطقی خود نزدیک می‌شود، ناچاریم چیزهایی را به نام تعریف‌ناپذیر (undefinable) بپذیریم زیرا هر موجود ریاضی تعریفی دارد که از اجزایی تشکیل شده و هر جزء خود موجودی است با تعریفی که آن نیز مرکب است و اگر اصرار داشته باشیم که هیچ چیزی را بدون تعریف نپذیریم این سلسله تعریف‌ها بهیچ جا منتهی نمی‌شود و هیچ چیز را نمی‌توان تعریف کرد. از این رو ناگزیریم چیزهایی را به نام تعریف‌ناپذیر قبول کنیم. امتیاز ریاضیات در این است که تعداد این تعریف‌ناپذیرها را به حداقل می‌رساند و با قبول این‌ها می‌توان مطمئن بود که تعریف دیگر مفاهیم، با روشنی و سهولت انجام می‌گیرد. اما در علوم دیگر کار بدین سادگی نیست و به‌سختی می‌توان در هر مورد تعریفی که مورد قبول همه باشد پیدا کرد. در تعریف حالت گفته‌اند حالت بازتاب نگرش نویسنده یا بازتاب رفتار، منش، خلیات، و اخلاقیات او به‌خصوص نسبت به خواننده است. معادل مفهوم حالت در گفتار با قیدهایی چون «دوستانه»، «رسمی»، «پرطمطراق»، «بی تفاوت»، و «خشمگینانه» توضیح داده می‌شود. اما این تعریف از حالت که

در اصطلاح نامه‌های ادبی آمده است برای بحث ما کافی نیست، از این رو در این جا «حالت» را در برابر «فرم» و «محتوی» قرار می‌دهیم و از لحاظ سرعت تغییر و حرکت، آن‌ها را از هم متمایز می‌کنیم.

از سه مفهوم «محتوی»، «فرم»، و «حالت» فهم محتوی از همه آسان‌تر است. محتوای یک اثر هنری آن است که پس از این جملات، وقتی به توضیح محتوای آن می‌پردازیم، می‌آید: «منظور هنرمند آن است که ...»، «هنرمند می‌خواهد بگوید که ...»، و یا «پیام او این است که ...» و «فرم» نحوه بیان «محتوی» است که بنیادی‌ترین عنصر هنر است، عنصری که تکامل هنر بدون تکامل آن ممکن نیست. تاریخ هنر را باید در تکامل «فرم» بررسی کرد. اگر چه هر حرکتی در فرم به حرکت در محتوی می‌انجامد اما سرعت حرکت فرم بیش از آن است که بتوان آن را با سرعت حرکت محتوی برابر نهاد و این اختلاف به اندازه‌ای است که هنرمندان فرمالیست را به اعتقاد بر این که «زیر آسمان کیود حرف تازه‌ای وجود ندارد»، و امید دارد، که البته این افتادن از آن طرف بام است.

پس از تعریف این دو و مقایسه سرعت حرکت آن‌ها به عنصر «حالت» می‌رسیم: سرعت حرکت این عامل از آن هر دو کندتر است و این به خاطر ریشه دار بودن و آمیخته بودن آن با روح ملت‌هاست. تظاهر این عامل در موسیقی ملت‌ها در «ملودی» است و در سازهایی که با هم یک نت را می‌نوازند، در طنین که از روی آن می‌توانیم صدای هر سازی را در یک ارکستر بزرگ از ساز دیگر تشخیص دهیم.

«حالت» همیشه سوار بر «محتوی» و محتوی اسیر آن است. چرا که انسان اسیر «حالت» است. اگر چه عروض هر «حالت» بدنبال علت‌های مناسب آن روی می‌دهد و مثلاً علل شادی و علل غم متفاوتند اما بروز این حالت‌ها در هر ملت رنگ و ویژه‌ای دارد که معلول گذشته، شرایط اجتماعی و جغرافیایی، و همه

عواملی است که در طول تاریخ بر آنان اثر گذاشته. حالت ما، در عید نوروز با حالت مسیحیان در کریسمس، اگر چه در مایه یکی است، اما همان اندازه با آن تفاوت دارد که آفتاب با برف. و خلاصه آن که «حالت»، میراث و ودیعه آب و خاک است و از آن جا که روح هنرمند بیش از همه کانون این تابش است، هنر هر ملت مایه‌های غنی از حالت‌های آن ملت پیدا می‌کند و به‌خصوص هنرمندانی که با میراث فرهنگی کشور خود آشنایی وسیعی دارند، هنرشان سرشار از «حالت» است. اگر شعر مهدی اخوان ثالث چنین آشنا و صمیمی و پر «حالت» است، راز آن را باید در احاطه فرهنگی او یافت و این جدا از زبان خاص اوست، که از این بحث بیرون است. چه اگر زبان او جز این هم بود «حالت» شعر او تغییر چندانی نمی‌کرد. من در این جا تنها به‌عنصر «حالت» و آن هم به‌طور اختصار در شعر امید می‌پردازم و گفتنی است که باید بین «حالت» در شعر امید و حالتی که مثلاً در شعر فروغ فرخزاد می‌یابیم تفاوت اساسی قایل شد و این خود بحثی دیگرست.

۱ - حالت نقل و حماسی (Epics)

شعر حماسی ایران با فردوسی شروع می‌شود و در ترکیب‌ها و کلمه‌های ساحر او شکل می‌گیرد. و پس از او این نقالان هستند که سینه به‌سینه این میراث را انتقال می‌دهند. لازمه نقل یک داستان حماسی، زبانی خاص فضای حماسه است و اهمیت کار نقالان شناختن و شناساندن این زبان است که جز با آن، انتقال و القای «حالت» حماسه محال می‌نماید. از «آرش کمانگیر» سیاوش کسرای - به‌دلایلی که بارها گفته‌اند - و تجربه‌ای نه‌چندان جدی است که بگذریم، برای اولین بار در شعر نیمایی، امید بدین کار دشوار پرداخته و آن چنان توفیقی یافته که گمان نمی‌رود بتوان از آن فراتر رفت (نیمای در این فضا، «مرغ

آمین» و ... را دارد که امکان دیگری در زبان حماسه است).
«مرد و مرکب» شعری نیست - که به زعم گروهی - با اطلاق متصنع بودن،
بتوان از آن گذشت.

در این شعر امید حماسه و طنز را به تناسب محتوی درهم آمیخته و این
آمیزش را با چنان قدرتی تا پایان نگهداشته که نه هیچ جانب حماسه و نه هیچ
جانب طنز فرو گذاشته شده است و پهلوی به پهلوی می‌روند و چه عمیق
است مفهوم فلسفی آمیزش حماسه و طنز در روزگاری که ارزش‌ها چنین
دستخوش تغییر شده‌اند. من در این شعر پیام «برشت» را در «زندگی گالیله»
می‌بینم با این تفاوت که در این جا «گالیله» ای هم وجود ندارد و طنز در نهایت
تلخی است. طنزی که به نفی حماسه‌های دروغین کمر بسته.
کلمه‌ها و عباراتی که امید در این شعر برای القای «حالت حماسه» برگزیده
چنانست که زنگ صدای گرم و رعد آسای نقالان را در ذهن طنین می‌افکند:

گردگردان گرد،

مرد مردان مرد.

که بخود جنبید و گرد از شانه‌ها افشانند

چشم بر درآند و طرف سبلتان جنبانند

و یا

شیر بچه مهتر پولاد چنگ آهنین ناخن

رخش را زین کن

ساختمان نقلی حماسه از آغاز با «... گفت راوی»، شروع می‌شود و در

چون گذشت از شب دوکوتہ پاس
بانگ طبل پاسداران رفت تا هرسو

حالت حماسه القاء می شود و زمینه طنز بلافاصله در:

که: «شما خوابید، ما بیدار

خرم و آسوده تان خفتار.»

فراهم می گردد: و با کلمه های آشنای

«خانه زادان، چاکران خاص»

ماهیت آن ارائه می شود و در:

گفت راوی: خلوت آرام خامش بود

می نجنید آب از آب، انسان که برگ از برگ، هیچ از هیچ

و:

فخ و فوخ و تق و توقی کرد

اوج می گیرد و به «سوی خندستان» می رود، و بعد با این طنز بدیع:

گفت راوی: ماه خلوت بود اما دشت می تابید

نه خدایا، ماه می تابید، اما دشت خلوت بود

با شاعری روبرو می شویم که می تواند در برابر میراث عظیم فرهنگ سرزمین خود بایستد و نوآوری کند. گفتگوی «موش ها» و «بیابان مرگان» و «روستاییان» بیرون از فضای این بحث است و در هر یک نکته ها و قدرت هایی است که خاص امید است. مثلاً در گفتگوی روستاییان توجه به مسئله توالدی است که در این سوی عالم است و قدرت او در بیان آن و آوردن آن در فضای حماسه از آن رو که خود حماسه ای سخت طنزآلود است. و نیز این قسمت که

تجسم حرکت است در وقتی که نقال دست به هم می‌کوبد و صدا را پایین و بالا می‌برد و ضرب صدا را تند می‌کند و این همه با چه قدرتی در این پاره از شعر ثبت شده:

لکن از آن جا که چون ابر بهار از چارده اندام باران عرق می‌ریخت
(مرد و مرکب، گفت راوی، الغرض، القصه می‌رفتند همچون باد)
پشت سرشان سیلی از گل راه می‌افتاد

و اصولاً امید قدرتی در نشان دادن حرکت دارد که تنها در کار او می‌توان سراغ گرفت. چنانکه در «کتیبه» می‌بینیم:

هلا، یک، دو، سه دیگر بار
عرقریزان، عزا، دشنام - گاهی گریه هم کردیم
هلا، یک، دو، سه زینسان بارها بسیار.

و بعد در ایستادن اسب چوبین که منتهای درهم آمیختن طنز و حماسه است:

مرد و مرکب هر دو رم کردند، ناگه با شتاب از آن شتاب خویش کم کردند،
رم کردند،
کم
رم
کم.
همچو میخ استاده برجا خشک.

و این خطاب حماسی آشنا:

«وای

هی، سیاهی! تو که هستی!

آی!»

«مرد و مرکب» با وسعتی در محتوی، می‌توانست نوعی «دن کیشوت» در شعر امروز ما باشد. به هر حال اثری بزرگ است که ادای حق آن در این مختصر نمی‌گنجد.

۲- حالت فولکلوریک

«حالت» داستان‌ها و اشعار فولکلوری بیش از آن‌چه گفتنی باشد، برای ما که در کودکی بسیاری از این گونه در شب‌های بلند و کوتاه از بزرگسالان شنیده‌ایم آشناست. هنر فولکلوری بازتاب همه تلخ و شیرین‌هایی است که بر ملتی رفته و معرفی آن در حد این مقاله نیست و سر این رشته به‌درازای عمر زمین است. در شعر نیمایی برای نخستین بار شعر «پریا»ی شاملو را داریم که در مقایسه با «دخترای ننه دریا»ی او اصیل‌تر است، با این عیب که نتوانسته تصرفی در این فضا کند و از این‌رو از آن روی برتافته‌است. اما در «قصه شهر سنگستان» امید در همان مایه، شکلی به آن داده که از آن محدوده تجاوز می‌کند و این خاصیت همه شعرهای موفق امید است که تنها به سنت تسلیم نمی‌شود، به گسترش و تجاوز از آن کمر همت می‌بندد. در این شعر، امید در عین آن که حالت فولکلوری آن را حفظ کرده، از یکسو با فضای وسیعی از محتوی، آن را پیوند زده و از سوی دیگر با اساطیر ایرانی آن را آمیخته است.

حالت فولکلوری این شعر از همان آغاز با کبوترها، که اغلب در داستان‌های فولکلوری دو تا هستند و در این دوگانگی خود مفهوم فلسفی عمیقی نهفته و معانی کلی‌تری دارد، و «درخت سدر کهنسال» و کلمه‌ها و عباراتی که شناختن

آن‌ها مستلزم شناخت فرهنگ خاص فولکلور است، القا می‌شود و پرسش و پاسخ‌هایی از این گونه:

خطاب ار هست: خواهر جان

جوابش: جان خواهر جان

که خاص زبان فولکلوری است.

جالب آن‌که در این شعر مصرع‌های بسیاری است که به تنهایی فاقد «حالت» فولکلوری هستند، اما امید در زمینه بافت خاص این شعر و با رفت و برگشت‌ها از این و به این فضا این «حالت» را به آن‌ها تحمیل کرده و این همان تعمیمی است که بدان اشاره کردیم. از این گونه‌اند مصرع‌های:

که رویده غریب از همگنان در دامن کوه قوی پیکر

*

و آن دیگر بسیط زمهریر است و زمستان‌ها.

*

جز از راهی که روید زان گلی، خاری، گیاهی، نیست

*

چو روح جغد گردان در مزار آجین این شب‌های بی حاصل...

و بسیاری دیگر. و در برابر این کلمه‌ها و مصرع‌ها که خاص فضای فولکلوری هستند و سرشار از این حالتند:

«نگفتی، جان خواهر! اینکه خوابیده‌ست اینجا کیست.

نه، خواهر جان ...

و

«همان شهزاده از شهر خود رانده»

و

من آن کالام را دریا فرو برده
گله‌م را گرگ‌ها خورده

و

هنوز از آشیان دوریم و شب نزدیک

و بسیاری دیگر.

در این شعر، امید چنان با آگاهی اساطیر ایرانی را وارد کرده که باید آن را اولین نمونه و گام در این نوع کار، به‌خصوص برای آنانی که از عنصر اسطوره در شعر غافل نیستند دانست. در این خصوص امید خود در مؤخره «از این اوستا» صفحه ۲۱۳ حرف‌هایی دارد که خواندنی است. اما چرا امید برای این محتوای خاص فضای فولکلوری را انتخاب کرده است؟ پاسخ را باید در ادبیات فولکلوری یافت که دوره‌های رونق آن اغلب دوره‌های جنگ تحمیلی و قحطی و سختی بوده است.

۳- حالت مرثیه و نوحه

گویند که: امید و چه نومید! ندانند

من مرثیه خوان وطن مرده خویشم

و بدین قرار امید شاعر مرثیه است و بیشتر شعرهایش سرشار از این حالت. من در این‌جا تنها به دو شعر از او، و به‌خصوص «نوحه» که شعر کاملی در این مایه است اشاره‌ای می‌کنم.

در «نوحه» امید سخن از ماجرای نسل خود می‌گوید. نسلی که در شکست، زیست و همه‌کسانی که بازمانده‌اند نمی‌توانند از اندیشه آن فارغ باشند. چنان

که بسیاری از شعرهای شاملو و به خصوص قسمتی از شبانه بلند او سخن از این درد می‌کند. روی سخن امید در این شعر با نسلی است که پس از طوفان به دنیا آمده و به بیان م. آزاد در ماه بی‌مرگی نزیسته و ناچار بار نعشی را که بر دوش طوفان زدگان سنگینی می‌کند حس نمی‌کند. سخن از شهادت است و شهید و سال بد و باد و لاجرم مرثیه.

نکته دقیق در این شعر وزن آن است که از وزن اشعار نوحه‌ای و به خصوص نوحه‌های سینه‌زنی گرفته شده و از این رو از ریتم و ضرب خاصی برخوردار است که کاملاً متناسب حالت نوحه است. در وزن نیمایی این اولین بار است که به چنین وزنی برمی‌خوریم. تجربه‌ای تازه است که مراعات آن مستلزم تسلط بر عروض است. و به خصوص زبانی که در این شعر می‌بینیم، زبان شعر شاعران مرثیه‌سرای ایران است که نقدی در کار آنان هنوز صورت نگرفته است. در اینجا نیز تجاوز امید را از این فضا می‌بینیم که اگر شاعران مرثیه‌سرای پیشین تر بر واقعه‌ای دور از زمان خود می‌گریستند، امید بر واقعه زمان خود می‌گرید و با چه قدرتی از مصالح خاص آنان استفاده می‌کند:

این پیمبر، این سالار.

این سپاه را سردار.

نمونه دیگری از این قبیل شعر «راستی، ای وای، آیا» است که در وزنی از اوزان مخصوص لغت عرب است و نمونه آن «لامیه» امرؤ القیس می‌باشد که یکی از هفت شعری - سبعة معلقة - است که از خانه کعبه می‌آویخته‌اند با این مطلع:

قفا نبک من ذکرى حبيب و منزل

بسقط اللوى بين الدخول و حومل

اگر چه در این شعر امید تسلط خود را بر عروض نشان داده اما این کار تازه‌ای نیست و بسیاری از شاعرانی که خود را در این نوع وزن که وزن‌های «نامطبوع» می‌نامیده‌اند ملتزم کرده‌اند. تازگی این شعر در «حالت» آن و تصویر پریشانی پیر زال است که در فضای سنتی پیر زال در این دو بیت شکل یافته:

بدان زال فرزندش سفر کرده می‌نگر
که از بعد مغرب چون نماز عشا کند
سیم رکعت است این غافل اما دهد سلام
پس آنگه دو دستش غرقه در چین فرا کند

نکته آن که نماز عشا چهار رکعت است و در رکعت چهارم باید سلام داد اما پیر زال در رکعت سوم سلام می‌دهد و این اشتباه در فریضه شصت هفتاد ساله، دلیل نهایت پریشانی اوست از سفر فرزندی که خدا می‌داند به کجا رفته و گرفتار کدامین اهریمن شده‌است.

۴- حالت غنایی (lyric)

امید، در شعرهایش شعرهای غنایی را غزل نامیده که چهار غزل است سه غزل در آخر شاهنامه و چهارمی در از این اوستا. از این چهار غزل، غزل ۳ بیش از همه حالت غنایی دارد که با حرکت تازه‌ای در وزن شروع می‌شود و سرشار از تغزل است:

ای تکیه‌گاه و پناه
زیباترین لحظه‌های
پر عصمت و پر شکوه
تنهایی و خلوت من است
ای شط شیرین پر شوکت من

با این همه م. امید به این نوع شعر - از آن جا که اندوهش مجالی برای شادی نمی‌گذارد - کم‌تر پرداخته‌است.

مستی‌های شبانه در این سرزمین همراه با آوازهای دلگیر و شعرهای معمولی اما پر حالتی است که بسیار دیده و شنیده‌ایم، امید «در ناگه غروب کدامین ستاره» توجه دقیقی بدین حالت‌ها کرده‌است:

یا آن که یک بیت مشهور و بد را
می‌خواند و می‌باز می‌خواند

و این پاره که گویا عصاره همه شعرهای شبانی است که تا کنون شنیده‌ایم و چه بغض‌آلود:

می‌گفت:

ای دوست ما را مترسان ز دشمن
ترسی ندارد سری که بریده‌ست
آخر مگر نه، مگر نه،
در کوچه‌ی عاشقان گشته‌ام من.

حالت‌های اصیل در شعر امید کم نیست و از این حالت‌ها نمونه‌های فراوانی می‌توان در آن‌ها یافت. در این جا به شعر «طلوع» هم از «آخر شاهنامه» نگاهی می‌کنیم:

در این شعر «کبوتر بازی» و حالت‌های مرد کبوتر باز توصیف شده که چگونه عشق پرواز کبوتران آن‌چنانش زود به بام کشانده که خمار خواب هنوز در چشمانش مانده و این حالت حرکت آشنا برای شکستن خواب:

آنک آنک مرد همسایه

سینه‌اش سندان پتک دم‌به‌دم خمیازه و چشمانش خواب آلود

و این حالت:

تکیه داده مرد بر دیوار

ناشتا افروخته سیگار

شعر «طلوع» در کارهای اخوان، حالت شیفتگی و جذبه ویژه‌ای دارد و با پایانی غیر از پایان همه شعرهای امید. پایانی از آن‌گونه که در پایان تماشای کبوتر بازان است، وقتی از بام با شیرین‌ترین لذات باز می‌گردند و ما با همین «حالت» از شعر امید باز می‌گردیم.

نقش اخوان در تثبیت شعر نیمایی

اخوان به تصریح خود در مصاحبه‌ها و نوشته‌هایش هنوز بیست سالش تمام نشده بود که پیام نیما را دریافت. و البته این که جوانی، بزرگ شده در سنت شعر قدیم چنین دقیق و روشن، آینده را ببیند شگفت‌انگیز است. اخوان پس از این شناخت عمری را بر سر شناساندن نیما و ابلاغ پیام‌های او نهاد. غرض از این نوشته این است که بخشی از اساسی‌ترین تلاش‌های او را در شناساندن نیما به اختصار یادآوری کنم. مطلب را با اشاره‌ای تاریخی شروع می‌کنم. این خاطره‌نویسی نیست بلکه بیان وضعیتی است که تمام مدافعان شعر نیما با آن درگیر بودند و گزارش کمک عظیمی است که نوشته‌های اخوان در این گیرودار به آنان کرد.

اشاره‌ای تاریخی

می‌دانید که شهرهای ما سالیان دراز انجمن‌های ادبی داشته‌اند و بسیاری از شاعران کوچک و بزرگ هم از همین انجمن‌ها برخاسته‌اند. برای مثال اصفهان در سال‌های ۱۳۳۰ انجمن ادبی «کمال» را داشت که در کتابخانه مدرسه چهارباغ هر جمعه شب تشکیل می‌شد و در آن از استادان قدیمی تا جوانان شرکت می‌کردند.

رسم هم براین بود که در هر هفته غزلی را استادان به نام «طرح» تعیین می‌کردند، تا شاعران در هفته بعد بر همان وزن و قافیه و ردیف غزلی بسرایند. من در آن سال‌ها، جوانی دبیرستانی بودم که به اقتضای سن در ردیف پایین انجمن می‌نشستم. انجمن که استقرار می‌یافت استادان به ترتیب، نخست از جوان‌ترها و بعد از دیگران می‌خواستند که طرح انجمن - یعنی غزلی را که بنا بود از آن استقبال کنند - بخوانند. اولویت با کسانی بود که به اصطلاح «طرح» را ساخته بودند. غزل‌های طرحی که تمام می‌شد اگر وقتی باقی می‌ماند نوبت به شاعران «خارج از طرح» می‌رسید.

در یکی از شب‌ها جوانی با جسارت تمام شعری بی‌وزن خواند. استادان نگاهی زیر چشمی به هم انداختند و لبخندی زدند و یکی به نمایندگی از دیگران گفت: «بسیار خوب، البته همان‌طور که می‌دانید این شعر نیست. قطعه‌ای است ادبی مثل آن‌هایی که در روزنامه‌ها می‌نویسند یا ترجمه می‌کنند. یعنی در واقع نوعی انشاء. انجمن ادبی جای این انشاها نیست. اما البته همین نشان می‌دهد که می‌توانید در آینده با راهنمایی استادان شعر هم بسازید.» قضیه به خوبی و خوشی پایان پذیرفت. اما هفته دیگر جوان «خارج از طرح» دیگری برخاست و شعری موزون اما با مصراع‌های کوتاه و بلند با صدایی رسا قرائت کرد. در این جا بود که فریاد اعتراض استادان سنتی طاق انجمن را لرزاند. استادان از قطعه بی‌وزن به عنوان «انشاء» توانسته بودند بگذرند، اما از چیزی که موزون بود اما سطری از آن به وزن «چهار مفاعیل» و سطری «دو مفاعیل» و سطری اصلاً «مفاعیل و مفا» بود چگونه می‌توان گذشت؟ بحث بالا گرفت اما جوانان سمج «خارج از طرح» در هفته‌های بعد هم به خواندن همان شعرهای موزون بلند و کوتاه پرداختند. اما دریغ و صد دریغ که هیچ‌یک از این جوانان هیچ دفاع قانع‌کننده‌ای برای این شعرها - که یقین دارم به آن‌ها اعتقاد داشتند - نمی‌توانستند

ارائه کنند. سنت هزار ساله شعر فارسی هم البته و انصافاً چیزی نبود که بتوان با «رگ‌های گردن به دعوی قوی» از آن عدول کرد. هفته‌ای چند در این آشوب‌ها گذشت تا جوانان فهمیدند که باید برای خود انجمنی ترتیب دهند، که مشتمل بر آهن زدن بی حاصل است. در یکی از جلسات این انجمن تازه بود که جوانی شعر «زمستان» اخوان را خواند. آن‌گاه دریافتم که موضوع خیلی جدی‌تر از آن بود که می‌پنداشتم. شعر آشنا بود، نافذ بود، می‌لرزاند و با ادب گذشته هم پیوند داشت. اما این پیوند در کجا بود؟ جستجو آغاز شد و به مقاله «نوعی وزن در شعر امروز فارسی» اخوان رسیدم. این مقاله نخست در ۱۳۳۴ شمسی در مجله ماهانه «در راه هنر» چاپ شده بود و دو سال بعد هم در هفته‌نامه «ایران‌ما». اما من آن را سال‌های ۱۳۴۰ در مجله «پیام نوین» خواندم. به برخی از پرسش‌هایم پاسخ داده شد و از آن به بعد دفاع از وزن نیمایی کار آسانی شد. واقعیت این است که این بصیرت در عروض نیمایی را بسیاری از خوانندگان شعر نو با خواندن این مقاله پیدا کردند.

اخوان، معرف وزن نیمایی

در این جا می‌خواهم تنها به چند نکته اساسی از آن مقاله مفصل به کوتاهی اشاره کنم.

نیمای حرف‌هایش را در چگونگی عروض پیشنهادی خود این‌جا و آن‌جا و به‌ویژه در «دو نامه» (۱۳۲۵) به‌ایجاز و اشاره گفته بود. اما این نه تنها برای عامه مردم فهمیدنی نبود بلکه خواص هم به دشواری ریزه‌کاری‌های ناگفته در این نوشته‌ها را در می‌یافتند. به‌همین دلیل است که اخوان در این مقاله می‌گوید:

«استاد من فقط و فقط شعرهای نیماست و راهنمای جزئیات بحث همان

کلیاتی که از قول او آوردیم. تفضیل فنی و توصیف و طرح نقشه‌ها و کیف و

کم دستگاه عروضی او همه استنباط و دریافت خود من است» (ص ۲۰۱).

اخوان در هنگام نوشتن این مقاله بیست و پنج، شش سالی بیش تر نداشته‌است. و از این جمله او می‌توان فهمید که در چه سنی چه راه ناهمواری را می‌خواسته‌است هموار کند. نخست این را بگویم که اخوان شعر را اصولاً موزون می‌دانست. این است که پس از نقل قول نیما: «من وزن را چه طبق [قواعد] کلاسیک و چه برطبق قواعدی که شعر آزاد را به وجود می‌آورد لازم و حتم می‌دانم» (ص ۹۷).

خود چنین می‌افزاید:

«یکی از بدعت‌های او اوزان شعرهایش بود و در حقیقت مادر بدعت‌ها و

بدایع وی» (ص ۶۵).

و نیز:

«بی‌آنکه نیما را بشناسیم و بی‌آنکه با دستگاه عروض او آشنا شویم، شناسایی فنی و مدرسی و درست شعر امروز ایران در تمامت جهات و جوانبش، خاصه در قلمرو ایران و «ایرانیّت» مطلقاً و اصلاً ممکن نیست» (ص ۱۲۳).

در این مقاله از توصیف اخوان از فلسفه کار نیما که خود گفته است: «من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته باشد بلکه ما بر طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم» می‌گذرم و نیز از برشمردن معایبی که قید هم‌وزن بودن مصراع‌ها در اشعار پیشینیان ایجاد کرده و نیز ریشه‌های تاریخی کار نیما که می‌گوید هر قدمی بر اساس قدم قبلی باید برداشته شود صرف نظر می‌کنم و به اساس مقاله یعنی توضیح عروض نیمایی و پیوند طبیعی و سالم آن با عروض سنتی می‌پردازم و آن را به اختصار و با

افزودن چند نکته که شاید خالی از تازگی نباشد شرح می‌دهم.
در شعر سنتی ما مصراع‌ها در وزن مساوی بودند. وقتی شاعر غزلی را با
مصراع:

روزگار است آن‌که گه عزت دهد گه خوار دارد
آغاز می‌کرد ناچار بود مصراع بعدی را هم به همین اندازه یعنی با چهار «فاعلاتن»
بسراید:

چرخ بازیگر از این بازیچه‌ها بسیار دارد
و همین طور تا آخر غزل. نیما این قید مساوی بودن مصراع‌ها را از پای شعر
برداشت. در واقع کار اصلی نیما در عروض پیشنهادیش حفظ وزن اصلی بود
اما با مجاز دانستن کوتاه‌تر یا بلندتر کردن مصراع‌ها به اقتضای کلام. بنابراین در
این وزن مصراعی می‌تواند از یک «فاعلاتن» یا حتی بخشی از «فاعلاتن»، مثلاً
«فا» ساخته شود و یا اگر کلام اقتضا کند از پنج «فاعلاتن» یا بیش تر.
به تقریر اخوان:

«بحر رمل سالم نیمایی، که زنجیره «فاعلاتن» هاست، با تمام قوالب
وزنی و انواع مصرع‌هایی که ممکن است در این بحر، به‌شیوه نیمای
موزون گردد از کوچک ترین واحد به بعد چنین است:

فا
فع
فاع
فاعل (فعلن)
فاعلن
فاعلات
فاعلاتن

فاعلاتن فا

فاعلاتن فع

فاعلاتن فاع

فاعلاتن فاعل

فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلات

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

(ص ۱۲۶)

فاعلاتن فاعلاتن... الخ»

تا این جای قضیه روشن است اما ریزه کاری ها از این جا شروع می شود که آیا شاعر می تواند مصراع‌ی در این وزن را مطابق هر سطری از سطرهای جدول بالا تمام کند. این مسئله که به «پایان بندی مصراع‌ها» معروف است بحث‌های فراوانی برانگیخت. معروف ترین این بحث‌ها را شعر «باران» گلچین گیلانی راه انداخت. این شعر زنجیره‌ای است از «فاعلاتن» ها و فقط فاعلاتن‌ها. اخوان به پیروی از نیما می گفت:

«... بالاخره باید مصراع درجایی خاتمه پیدا کند و مکث و وقف و اشباع حرکتی یا ثقیل کردن هجایی باشد که شعر (البته در بحور متساوی الارکان و متشابه الافاعیل) به صورت بحر طویل در نیاید.» (ص ۱۰۱)

در واقع نیما در جایی، احتمالاً با اشاره به همین شعر آن را بحر طویل دانسته است نه شعر نیمایی و به همین دلیل به قول اخوان این شعر «سابقه سی صد ساله دارد و کار تازه‌ای نیست.» (ص ۳۲۳) این چند سطر از آن را ملاحظه کنید:

«باز باران با ترانه با گهرهای فراوان می خورد بر بام خانه من به
پشت شیشه تنها ایستاده در گذرها رودها راه اوفتاده شاد و
خرم یک دوسه گنجشک پرگو...»

حالا به این بخش از شعر نیما که در همین وزن سروده شده نگاهی می اندازیم
تا مسأله پایان بندی مصراع ها کمی روشن شود:

در چنین وحشت نما پاییز
کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن
در فراق رفته امیدهایش خسته می ماند
می شکافد او بهار خنده امید را ز امید
واندر او گل می دواند

تقطیع این پنج مصراع نشان می دهد که چگونه نیما به مصراع ها استقلال بخشیده
و شعر را از بحر طویل شدن نجات داده است:

فاعلاتن فاعلاتن فاع
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع
فاعلاتن فاعلاتن

و حالا یک مورد اختلاف سلیقه اخوان با نیما در پایان بندی دو مصراع قافیه دار
شعر بالا یعنی مصراع سوم و پنجم.

«ما نمی توانیم می دواند را با می ماند قافیه کنیم. اگر ارکان را سالم
اختیار کنیم یعنی فقط «فاعلاتن فاعلاتن...الخ» می توانیم
می دواند را بیاوریم ولی می ماند را نمی توانیم و بالعکس با

زحاف مذکور می‌ماند را می‌توانیم و می‌دواند را نه.» (ص ۲۰۳)

اخوان مساله را از این هم پیش‌تر می‌برد و می‌گوید که من:

«می‌کوشم همچنان که شروع مصرع هادر هر بحر همنوا و یک‌آهنگ
است خاتمه‌شان هم (جز یکی دو سه درصد که ناچار باشم)
یک‌آهنگ و همنوا باشد و این طبیعت من شده است.» (ص ۲۰۲)

به عنوان خواننده شعر و با احترام تمام به پسند اخوان جسارتاً عرض می‌کنم که هیچ لزومی در این الزام نمی‌بینم و پایان‌بندی‌های نیما را بارورتر و راه گشاینده‌تر می‌دانم. به ویژه که اکنون پس از سال‌ها شعر خواندن، در پایان‌بندی شعر مذکور نیما هیچ سنگینی حس نمی‌کنم. در واقع این هم طبیعت ما شده است. اخوان در همین مقاله، به موافقت، نقل قولی از خواجه نصیرالدین طوسی آورده که به عنوان اعتذار از هم‌سلیقه نبودن با او می‌آورم:

«رسوم و عادات را در کار شعر مدخلی عظیم است و به این سبب هر
چه در روزگاری یا نزدیک قومی مقبول است در روزگاری دیگر و
نزدیک قومی دیگر مردود و منسوخ است.» (ص ۸۱)

این را هم اضافه کنم که در شاعران معاصر از چند تن انگشت شمار که بگذریم بقیه بی‌هیچ استثنا توجهی به فنون پایان‌بندی‌های مصراع ندارند و اتفاقاً در مورد برخی از آن‌ها، به‌ویژه فروغ، این خود حسنی شده است. اما اجازه دهید این بحث مهم را که سر درازی دارد و هنوز به‌هیچ بالینی نهاده نشده همین‌جا تمام کنم و به اختلاف سلیقه مهم دیگری میان نیما و اخوان بپردازم. به اعتقاد اخوان و برداشت او از حرف‌های نیما:

«باید در شروع مصرع‌ها دقت داشت. ملاک کلی و محک بسیار ساده ... این است که همه‌جا شروع مصرع‌ها را نگاه کنیم ... وقتی که مثلاً در «تن تن تن تن تن تن تن‌ها» (مفاعیلن مفاعیلن‌ها ... الخ) شروع کردیم دیگر تا آخر شعر، همه مصرع‌ها باید شروعش با همین رکن باشد و اگر جز این باشد غلط است.» (ص ۱۲۲)

اما در سال ۱۳۶۴ که مجموعه اشعار نیمایوشیج به همت سیروس طاهباز و نشر ناشر درآمد به این شعر رسیدم که نیمای آن را حدود یکسال پیش از درگذشت خود نوشته بوده است:

شب همه شب شکسته خواب به چشمم
 گوش بر زنگ کاروانستم
 با صداهای نیم زنده ز دور
 هم عنان گشته هم زبان هستم
 جاده اما ز همه کس خالی است
 ریخته بر سر آوار آوار
 این منم مانده به زندان شب تیره که باز
 شب همه شب
 گوش بر زنگ کاروانستم

و با این توضیح از خود نیمای:
 «این شعر را مخصوصاً به دو وزن ساخته‌ام.»
 نیمای آغازگر ابدی بود.

جدال اخوان با «قدمای معاصر»

مشکل وزن نیمایی را مقاله اخوان حل کرد. نیما چیزی از سنت نکاسته بود بلکه چیزهایی هم بر آن افزوده بود.

اما مخالفان حرف دیگری هم می‌زدند که هم تا حدی درست بود و هم بسیار مردم فریب. می‌گفتند نیما در شعر قدیم شاعری است ضعیف و این گونه شعر گفتن و سنت شکنی‌های او خاسته از این ضعف است. می‌گویم «تا حدی» زیرا نیما در ۲۷ سالگی «افسانه» را سروده بود که از عهده هیچ‌کدام از آنان که تتبع سبک خاقانی و انوری و شاعران گذشته را می‌کردند بر نمی‌آمد. شعری سخت زیبا و تفکرانگیز و شاید اولین شعری که در آن شاعری از این قرن، بحثی جدی و عمیق با حافظ برانگیخته بود:

حافظا این چه کید و دروغست
کز زبان می و جام و ساقی ست
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی ست
من بر آن عاشقم که رونده ست.

با این همه باید انصاف داد که شعرهای دیگر نیما در قالب سستی شامل هیچ‌یک از آن قدرت‌های اکتسابی مقلدان معاصر نیما نبود. اما واقعاً این معتاد نشدن به سنت‌های شعری گذشته و به استقبال فلان قصیده و غزل رفتن را باید ضعف نیما دانست؟ در این جا نیز اخوان در مقاله «نیما و شیوه‌های قدمایی» حقیقت را آشکار کرد، نخست از ماهیت بازگشت ادبی می‌گوید که:

«هیچ چهره‌ای درخشان‌تر از چهره‌های پیشین پیدا نکرد، سهل است که حتی مثنی آدم‌های دروغین به وجود آورد. سعدی دروغین، منوچهری

دروغین و دیگر و دیگران» (ص ۲۲).

به قول اخوان این گروه همه متسبک بودند نه صاحب سبک، سبک هندی با کودتای بازگشت ادبی سقوط کرده بود اما هیچ سبک تازه‌ای به جای آن نیامده بود و حالا می‌رسیم به اصل مطلب از زبان اخوان:

«از نواذر واقعات و از مغتنم‌ترین و سعادت‌آمیزترین اتفاقات برای سرگذشت شعر فارسی یکی هم این است که استاد بزرگوار ما نیمایوشیج قادر نبوده و نیست (با اطمینان قاطع می‌گویم) مقلد باشد.» (ص ۵۲)

و نیز

«اگر استاد نیما در آن راه‌ها توانایی تقلید کامل‌تر و بیش‌تر و یا مهم‌تر از این، پسند قانع‌تر و استعداد شاعرانه کم‌تر می‌داشت، بسا که با تمرین و ورزش یکی از این اساتید امروز یا دیروز می‌شد که عمری شعر ساختند و دواوین می‌پرداختند یا می‌سازند و آخرش هیچ ... اگر از این شاعرده دیوان قصیده و غزل و مثنوی از آن گونه‌ها می‌ماند که با بهترین آثار متقدمین و اساتید گذشته نیز «پهلوی می‌زد» و جای هیچ خرده‌گیری و ایرادی هم نمی‌داشت بسیار اسف‌انگیز بود، در مقابل و به قیمت آن که آثار گرانبهائی نظیر «مرغ آمین»، و «مانلی»، «افسانه» و «کارشب‌پا» و «پادشاه فتح» و بسیاری دیگر به وجود نمی‌آمد.» (ص ۵۵)

البته اخوان مسلط به شعر و ادب گذشته ما انصاف می‌دهد که:

«شعر نیما از حیث لفظ اغلب هیچ یخ و پهلوی ملایمی ندارد. مضرس و خشن و گاهی نسبت به بعضی گذشته‌های زبان ما، بدوی است.»

اما در این نتیجه‌گیری هم تردیدی نمی‌کند که پیش از نیما:

«سبک ریشه‌های معنی خود را از دست داده بود. نیما حقیقت این معنی را بازگرداند. او تنها شاعر صاحب سبک مستقلی است که ادبیات ما پس از شیوه هندی به خود دیده است.» (ص ۲۹)

از این جمله آسان نگذریم. نیما را هیچ‌کس نه به اندازه اخوان شناساند و نه ستایید. این مقاله را با جمله‌ای زیبا از او در ستایش نیما به پایان می‌برم:

«همو بود که سبد خالی افتاده شعر ما را برداشت به جنگل خویش برد و بازآورد پر از گل و میوه‌ها...» (ص ۴۵)

۱- در این مقاله همه ارجاع‌ها به کتاب زیر است:

مهدی اخوان ثالث، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات توکا، تهران، چاپ اول، ۱۳۵۷.

فروغ فرخزاد در رفتار با تصویر

فروغ فرخزاد شاعری است که فیلم هم ساخته است. سینما هنری است تصویری و شعر هنری کلامی که تصویر آفرینی در آن اهمیت والایی دارد. سینما و شعر هر یک در ارائه تصویر ابزار خاص خود را دارد با این تفاوت که در کلام، خلق تصویر خلاقیت برتری می‌طلبد. در سینما تصویرها می‌توانند عیناً عکس‌برداری از واقعیت حاضر و آماده دنیای خارج باشند. به همین دلیل هم هنر فیلمساز اغلب در مرحله پشت سرهم نهادن تصویرها تجلی می‌کند. در مرحله تدوین است که فیلمسازی می‌تواند با تصرف در توالی نماها، پیوندها و رابطه‌های تازه‌ای کشف کند و دنیای دیگری متفاوت با دنیای خارج بسازد. در هر صورت چه در سینما و چه در شعر و به خصوص در شعرهایی مانند شعرهای فروغ که بیان تصویری دارند هنر اصلی، هنر رفتار با تصویرهاست و چگونگی ترتیب و پیوند میان آن‌ها.

هدف این مقاله بررسی رفتار فروغ فرخزاد با تصویرها در شعر و در فیلم مستند معروف اوست (فیلم «خانه سیاه است»). نخست به شعر، هنر اصلی او می‌پردازم و بعد به فیلم «خانه سیاه است» و در پایان برای مقایسه به شعری از او بازمی‌گردم.

به اشیایی که یک مجموعه هنری را می سازند، مثلاً اشیاء زینتی یک اتاق، به دو اعتبار می توان ارزش داد. یکی به اعتبار ارزشی که خاص یک تابلو، یک مجسمه و یک قطعه فرش است. دیگر به اعتبار رابطه آن در این مجموعه با اشیاء دیگر، اگر در چیدن و آویختن آن ها هنری به کار رفته باشد. این ارزش، ارزشی ترکیبی است. مجموعه تمام ارزش های منفرد و برتر از همه آن ها، در چنین مجموعه ای اشیاء هویت تازه ای می یابند و از حد خود فراتر می روند. این مجموعه به هر کدام از عناصر خود بیش از آن می دهد که از هر کدام دریافت کرده است و هر کدام از عناصر، در این مجموعه چیزی می یابند که جز در این مجموعه نمی توانستند بیابند. حتی گاهی ممکن است اشیاء سازنده یک مجموعه بیرون از آن مجموعه قیمتی نداشته باشند هم چنان که ممکنست اشیایی گران بها را عتیقه فروشی عامی مثل خشت روی هم بریزد و ارزش فردی آن ها را هم از نظر بپوشاند. اهمیت هر مجموعه در رابطه ها و تناسب های درونی آنست. و قدرت آفرینندگی هر هنرمند، وابسته به ابداع این رابطه ها و تناسب هاست.

کل یک شعر در حکم مجموعه و تصویرهایی که در آن آمده - هر تصویر ممکنست یک کلمه یا چند سطر باشد - در حکم اشیاء و به اصطلاح دقیق تر عناصر آن مجموعه می باشند. تمامیت و ارزش زیباشناختی هر شعر، هم به تصویرها و هم به نوع ارتباط آن ها با هم بستگی دارد. از دو شعر سرشار از تصویرهای زیبا و پر خون، شعری هنرمندانه تر و به اصطلاح، ارزش زیباشناختی آن بیشتر است که ارتباط تصویرها در آن کامل تر یا بیشتر باشد. این ارتباط میان عناصر شعر یک نوع و دو نوع نیست (بررسی انواع این ارتباط ها در شعر خود بحثی دیگر است) و به تعداد شاعران صاحب سبک می توان ارتباط های متنوع پیدا کرد. برقرار کردن این ارتباط ها مرحله عالی کار هر شاعر

است. و مرحله‌ایست که اغلب به آن نمی‌رسند. ابهامی که به شعر نسبت می‌دهند اگر ابهام راستینی باشد، ابهامی که نشانه عمق شعر است، نتیجه این گونه ارتباط است. در این گونه شعرها، تصاویر مانند آینه‌هایی هستند که روی محیط یک دایره چیده شده‌باشند. در چنین آرایشی بازتاب هر آینه در آینه دیگر فضایی بینهایت می‌آفریند. وقتی تصاویر یک شعر چنان به هم تکیه کرده‌باشند که رنگ و زنگ یکی در دیگری و این دیگری در آن دیگری تابیده و پیچیده باشد، همیشه چیزی از چشم و گوش پنهان می‌ماند. و چنین است که شعرهای بزرگ را بارها می‌توان خواند و خسته نشد. مجالی برای خستگی نمی‌ماند. تکرار نیست. در هر خواندن چیز تازه‌ای کشف می‌شود. چیزی با ماهیتی رابطی. شعر «باران» شاملو چنین شعریست:

آن‌گاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم
در آستانه نیلوفرها
که به آسمان بارانی می‌اندیشد

و آن‌گاه بانوی پر غرور عشق خود را دیدم
در آستانه پر نیلوفر باران
که دامنش دستخوش بادی شوخ بود

و آن‌گاه بانوی پر غرور باران را دیدم
در آستانه نیلوفرها
که از سفر دشوار آسمان باز می‌آمد^۱

۱ - باغ آینه، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۵۲، ص ۸۷.

تفسیر این شعر کار بیهوده‌ایست. از هر تفسیری می‌گریزد. در مرکز این دایره که قرار بگیری آغاز حیرت است.

اما به ترتیبی دیگر هم می‌توان آینه‌ها را چید. کنار هم اما روی یک خط، آرایش خطی. در این آرایش هر آینه فضای خود را دارد. فضایی که بازتاب آن را در آینه پهلویی نمی‌توان دید. آینه‌ها همسایه دیوار به دیوارند، اما از هم بی‌خبرند. البته این هم هست که کل فضایی که این آینه‌ها از طبیعت دارند، بیش از کل فضای طبیعی در آرایش دایره‌ای آن‌هاست. در آرایش خطی، آینه‌ها بیشتر متوجه دنیای خارج هستند تا رابطه‌های میان خود و به این اعتبار به طبیعت نزدیک‌ترند تا به ارزش‌های زیباشناختی. یعنی عنصر هنری که هنرمند در رابطه با طبیعت، به طبیعت اضافه می‌کند کم‌تر دارند. طبیعت و لخرجی کرده و هنر خست به خرج داده.

● حالا می‌رسیم به اصل مطلب که: شعر فروغ شعر آینه‌هایی است که آرایش خطی دارند. به بینیم در تولدی دیگر - که یکی از بهترین شعرهای فروغ است - پیوند تصویرها چگونه است. تولدی دیگر با خطابی عاشقانه شروع می‌شود:

همه هستی من آیه تاریکی‌ست
که ترا در خود تکرارکنان
به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد
من در این آیه ترا آه کشیدم، آه
من در این آیه ترا
به درخت و آب و آتش پیوند زدم^۱

۱ - تولدی دیگر، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۶۹، ج ۱۶، صص ۱۵۰ - ۱۵۵

اما پس از این خطاب عاشقانه ناگهان شاعر بر آن می‌شود تعبیرهایی از زندگی بدهد. این تعبیرها در قالب تصاویر زیبا ارائه می‌شود:

زندگی شاید

یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از
آن می‌گذرد

تصویرهای این قسمت به اتفاق از گوشه و کنار زندگی انتخاب شده‌است. جای این تصاویر را در شعر می‌توان با هم عوض کرد بی آنکه رابطه‌ای به هم بریزد. پس از این قسمت، شاعر به وصف حال و حدیث نفس می‌پردازد. در واقع زندگی را رها می‌کند و از خود می‌گوید:

در اتاقی که به اندازه یک تنهائست

دل من

که به اندازه یک عشقست

به بهانه‌های ساده خوشبختی خود می‌نگرد

در پایان این قسمت، از این دو مصراع:

دست‌هایت را

دوست می‌دارم

تصویر پایین به شکل تداعی آزاد آفریده می‌شود. در این جا سخن از باروری است:

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم

سبز خواهد شد می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم

در پایان این قسمت سخن از گذشته به پیش می آید و پس از آن سفری از گذشته به حال، سفری در زمان:

سفری حجمی در خط زمان
و به حجمی خط خشک زمان را آبتن کردن

و شعر با دو تصویر بسیار درخشان اما بی ارتباط با هم تمام می شود:
هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می ریزد، مرواریدی
صید نخواهد کرد.

من
پری کوچک غمگینی را
می شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی لیک چوبین
می نوازد آرام آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد

ملاحظه می کنید که چه اندازه خط محتوای شعر طولانی است. عشق، زندگی، گذشته، باروری، حدیث نفس و تصویر پشت تصویر. مثل این که آیندهایی در کنار هم در طول زمان روبروی زندگی گذاشته باشیم و بازتاب همه زندگی را در آنها ببینیم. ساختارهای این چنینی مجالی به پرداختها و ایجاد روابط میان تصویرها و ساختن مجموعه ای یکدست و یکپارچه نمی دهند. از

این لحاظ شعر فروغ بازتاب زندگیست. پر از محتوا و مضمون‌های پراکنده که خط ارتباطی آن‌ها زمان و تصادف است. جای تصویرها در شعر فروغ همانند جای حوادث و برخوردها در زندگیست. از خانه که بیرون می‌آیم ممکنست اول حسن را ببینیم و بعد حسین را، اما اشکالی هم ندارد اگر اول حسین را ببینیم و بعد حسن را. شعر فروغ شکل زندگی را به خود گرفته است. بیش از آن که متأثر از ارزش‌های زیبا شناختی باشد، متأثر از اندیشه‌ها و احساس‌های لحظه‌ایست. به همین دلیل بی‌تاب و طاقت است. آماده تسلیم است. شعرهایی که در آن‌ها کلمه‌ها و تصویرها بارابطة‌های ظریفی پیوند خورده‌اند و ساختاری به وجود آورده‌اند، هیچ‌گاه به تمامی تسلیم خواننده نمی‌شوند.

احساسی که من از خواندن شعر فروغ می‌کنم مانند احساسی است که در بازگشتن از سفر کوتاهی دارم. شعر فروغ چنان پر از لحظه‌ها و مناظر کوتاه و جدا جدا است که خواننده همیشه تعدادی از آن‌ها را جا می‌اندازد. این شگرد شعری فروغ است. شگردی که عذرخواه بی‌پیوندی تصویرهای شعر اوست. در هر بار که شعر فروغ را می‌خوانیم به تصویر تازه‌ای توجه پیدا می‌کنیم که در قرائت قبلی از نظر پنهان مانده بوده‌است. در شعر فروغ هم، مانند شعرهای بزرگ متشکل، می‌توان چیزی کشف کرد، اما این چیز، کشف رابطه نیست، کشف تصویرست.

در شعرهای شکل گرفته تصویرها هم زیبا هستند و هم لازم. نمی‌توان یکی از آن‌ها را حذف کرد یا جایش را در شعر تغییر داد. نظم مجموعه به هم می‌خورد. اما در شعر فروغ تصویرها اغلب زیبا هستند اما لازم نیستند. در شعرهای فروغ لطمه‌ای که حذف یک تصویر به آن‌ها می‌زند لطمه‌ایست که کندن درخت سر کوچه به کوچه می‌زند. وجود این درخت ضروری نیست اما وقتی وجود داشت بریدنش چیزی از کوچه می‌گیرد.

سخن کوتاه اگر درست معنی این حرف را بفهمیم که هنر از سویی حساسیت در برابر جهان و از سوی دیگر بیان این حساسیت در قالب رابطه‌های تازه است که در اساس فرهنگی هستند و عناصری که هنرمند به طبیعت و به فرهنگ پیش از خود اضافه می‌کند، باید قبول کرد که فروغ به اندازه‌ای که شاعر است هنرمند نیست.

۲

فیلم «خانه سیاه است» در جنبه‌های اصلی شکل اغراق‌آمیز شعرهای آخر فروغ فرخزاد است به ویژه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که از بلندترین و از آخرین شعرهای اوست. در این جا نیز علی‌رغم محدودیت موضوع فیلم و زمان کوتاه آن همان آرایش خطی آینه‌ها را داریم. در واقع هر نمای فیلم آینه‌ایست که صریح و عریان واقعیت دلخراش بیرون را نشان می‌دهد و آنچه آن‌ها را به هم پیوند می‌زند زخم‌های عمیق، پوسیدگی اندام‌ها و چهره‌های از شکل افتاده بیماران مبتلا به جذام است. دوربین بی‌رحمانه و بی‌وقفه بر زخم و نقص حرکت می‌کند و صدایی - که احتمالاً صدای فروغ فرخزاد است - با آهنگی حزین، یأس‌آورترین آیات کتاب مقدس را می‌خواند:

«بیایید به آواز کسی که در بیابانی بی‌راه می‌خواند گوش دهید
آواز کسی که آه می‌کشد و دست‌های خود را دراز کرده، می‌گوید
وای بر من زیرا جان من به سبب جراحاتم در من بیهوش شده‌است.»

و یا:

«به یاد آور که زندگانی من باد است و ایام بطالت را نصیب من کردی»
پرسش این است که چه چیز دیگری جز حضور بیماران و زخم‌های جانکاه آنان

این نماها را با هم پیوند می‌دهد؟ منطق تدوین نماها چه بوده است؟ (از ۴۰۲
نمای فیلم ۳۰۲ نما تصویر بیماران مبتلا به جذام است.)

در جواب به این پرسش یا انتقاد گفته‌اند کارگردان می‌خواهد و توانسته‌است
در میان این همه درد و مصیبت جریان پویای زندگی را نشان دهد. اشارهٔ مدافعان
به صحنهٔ عروسی و چند صحنهٔ دیگر فیلم است که آثار زندگی و دلبستگی
به‌همین گونه زیستن دردناک به‌وضوح در آن‌ها دیده می‌شود. اما با توجه به
گفتارهای متن و آیه‌های عذاب و توالی نماها معلوم می‌شود که یا قصد فروغ
فرخزاد این نبوده‌است یا اگر بوده نتوانسته‌است به آن شکل دهد.

در واقع فروغ فرخزاد در گفتگویی با فرج‌الله صبا (روشنفکر، پنجشنبه اول
اسفند ۱۳۴۲، شمارهٔ ۵۴۳) می‌گوید قصد من نشان دادن عاطل بودن و بیهودگی
نوعی زندگی است و تأکید می‌کند که «اصلاً فیلم بر اساس این فکر ساخته شده»
یا «فکر اصلی فیلم هم همین بود» و دوباره در جواب «قصد اصلی شما از
ساختن این فیلم چه بوده‌است» می‌گوید:

این فیلمی است از زندگی جذامی‌ها و در عین حال از خود زندگی، نمونه‌ای
از زندگی عمومی. این تصویری است از هر اجتماع در بسته و محصور.
تصویری است از عاطل بودن، منزوی بودن، بیهوده‌بودن. حتی آدم‌های
سالم نیز ممکن است در اجتماع به‌ظاهر سالم بیرون از جذام‌خانه، همین
خصوصیات روحی را داشته باشند. جوانی که توی خیابان بی‌هدف
راه می‌رود، با آن جذامی که توی فیلم، کنار دیوار مدام راه می‌رود، فرقی
ندارد. این جوان هم دردهایی دارد که ما نمی‌دانیم.

در این‌جا ابراهیم گلستان هم، که در مصاحبه حضور دارد دنبالهٔ حرف فروغ
فرخزاد را می‌گیرد و در تأیید او می‌گوید:

خود من دیروز رفته بودم کافه فردوسی. مردی را دیدم که ۱۶ سال پیش هم همان‌جا دیده بودم. پس از ۱۶ سال، این مرد، درست روی همان صندلی، با همان حالت و با همان نگاه نشسته بود. خب این هم یک نوع جذام روحی است. در این فیلم، یک پیام شخصی هست، پیام کارگردان فیلم. این فیلم توجه به زندگی، توجه به درد و توجه به دنیاست و تلاشی است برای درک دنیای در بسته، منزوی و محصور و آدم‌های این دنیا. چنین دنیایی حتماً لازم نیست جذام‌خانه باشد.

در این گفتگو آشکارا سخنی از همدردی با کسانی که از بازی سرنوشت به جذام مبتلا شده‌اند در کار نیست. پیام، پیامی است روشنفکرانه و بیماران در این میان وسیله‌ای بیش نیستند برای ابلاغ این پیام. در واقع بر خلاف گفته برخی از مدافعان فیلم صحبت از محکوم کردن زندگی و زنده ماندن بیماران است نه تجلیل از حسن زندگی و حیاتی که در آن‌ها می‌جوشد.

ممکن است بگوییم این‌ها حرف‌های حاشیه‌ای است و ربطی به فیلم مستند ما ندارد، اما آنچه می‌شود بدان استناد کرد و نشان داد که قصد فروغ فرخزاد به احتمال زیاد بیان همین حرف‌ها بوده شعر فروغ است، شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که سال‌ها پس از این فیلم سروده شده و از اول تا آخر بیان همین بیهودگی، عاطل بودن، و احساس مرگ و بریاد رفتگی است. در این‌جا، با عدم انسجام و ضعف پیوند تصاویر روبه‌رو هستیم و گویی ساختار این شعر بازسازی همان فیلم در عرصه کلام است. نگاهی بدین شعر این شباهت نزدیک را روشن می‌کند.

شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» شعری است اعترافی (confessional) و احساساتی (sensational) و با این شروع:

و این منم
زنی تنها
در آستانه فصلی سرد

شعر پس از اشاره‌هایی به گذر زمان و مرگ مردی را تصویر می‌کند که «از کنار درختان خیس می‌گذرد»

مردی که رشته‌های آبی رگ‌هایش
مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش
بالا خزیده‌اند

در واقع این مرد همتای شعری همان جوان جذامی است که در سراسر فیلم «خانه‌سیاه‌است» مدام کنار دیوار راه می‌رود. در این جا هم این مرد، این

انسان پوک
انسان پوک پر از اعتماد

که در سراسر شعر راه می‌رود و نمی‌توان به او «فرمان ایست داد» موجود عاطفی
بیش نیست:

چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست، او هیچ وقت زنده
نبوده است.

در این شعر هم همان فضای دلگیر و سیاه فیلم را داریم و همه چیز در حال
ویرانی و پوسیدن، است اما صحنه‌هایی هم از عشق و حیات و شور مانند
صحنه عروسی فیلم ظاهر می‌شوند:

و زخم من همه از عشق است
از عشق عشق عشق
من این جزیره سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده‌ام

در این شعر با انبوهی از تصویرها روبرو هستیم که بی وقفه دنبال هم می‌آیند و آنچه هر رشته از تصویرها را از رشته دیگر جدا می‌کند تصویر مردی است که «از کنار درختان خیس می‌گذرد». اما آرایش آینه‌ها تا آخر خطی باقی می‌ماند. شعر با همین حرکت‌های تند و احساساتی ادامه می‌یابد و گاهی نیز از تاریکی دلگیر به روشنی می‌رود:

من از گفتن می‌مانم اما زبان گنجشگان
زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت است
زبان گنجشگان یعنی بهار، برگ، نسیم،

و بالاخره شعر با بارش برف و مرگ و دعوت به

ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد

پایان می‌یابد، همان‌گونه که فیلم با نوشته‌شدن «خانه سیاه است» بر تخته کلاس درس مبتلایان به جذام تمام می‌شود. شباهت فیلم و شعر در تدوین تصاویر تصادفی نیست: آن فیلم را باید همان کسی ساخته باشد که این شعر را سروده است.

تأملی در شعر سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی شاعری است توانا و آگاه در خط شعر سنتی ایران که توانسته است در غزل سرایی نوآوری‌هایی کند. و البته این بخشی است از ارزش‌های کار او. اما، به دلیل تکیه و اصرار فراوانی که - حتی در مصاحبه‌ها و مقاله‌های خود - بر وزن می‌کند، گاهی چشم‌ها را بر این ارزش‌های دیگر می‌بندد.

در این نوشته می‌خواهم وسواس سیمین بهبهانی را در وزن بهانه بحثی مجمل در وضع پیچیده وزن شعر معاصر کنم، و پس از آن به ارزش‌های دیگر کار او گریزی کوتاه بزنم.

اگر به تسامح بی‌وزنی را هم نوعی وزن به حساب آوریم، وزن شعرهایی که معاصران به کار می‌برند گمان می‌کنم خارج از این چندگونه نباشد:

(۱) وزن‌های عروضی که تساوی مصراع‌ها و یا نوعی تقارن (برای مثال مستزاد) اساس خدشه ناپذیر آن‌هاست.

(۲) وزن‌های نیمایی به آن گونه که نیما خود همیشه (مگر در چند مورد) به کار برده است، و اخوان نماینده و پاسدار جدی آن بود. در این جا می‌توان از حقوقی و شفیعی کدکنی هم نام برد. البته کسانی دیگر هم هستند. اسم‌ها را برای مثال و تنها به اعتبار وزن ذکر می‌کنم.

(۳) وزنی که - اگر چه سابقه طولانی در آثار گذشتگان ما دارد - با شاملو به

کمال رسیده است، و اجازه دهید آن را «وزن شاملویی» بنامم. این گونه وزن خاسته از بافت آوایی کلمه‌هایی است که دنبال هم می‌آیند، و تا کنون تحقیقی دربارهٔ چگونگی ساختار آن از کسی ندیده‌ام. شاملو خود برای رسیدن به این وزن غیر عروضی از هوای تازه تا امروز راه درازی را پیموده‌است و در میان پیروان او کمتر کسی را می‌توان یافت که این موسیقی را، هر چند نا آگاه، ادراک کرده و درست به کار برده باشد. به این چند سطر از شاملو توجه کنید:

پچپچه را

از آن گونه

سر به هم اندر آورده سپیدار و صنوبر

باری،

که مگرشان

به دسیسه سودائی در سر است

پنداری ...

(مرثیه‌های خاک)

«باری» و «پنداری» را هم که حذف کنیم، آن وزن غیر عروضی در کار است. و یا این بند:

همه برگ و بهار

در سرانگشتان تست.

هوای گسترده

در نقره انگشتانت می‌سوزد

و زلالی چشمه ساران

از باران و خورشید سیراب می‌شود. (آی‌دا، درخت و خنجر و خاطره)

۴) بی‌وزن‌ها. این‌ها شعرهایی هستند که در ذات خود هیچ‌گونه موسیقی و آهنگی ندارند. شاید نمونه بارز آن شعر بیژن جلالی و احمد رضا احمدی باشد. اگرچه گاهی به‌ندرت در مصراعی یا پاره‌ای از شعرهای این دسته از شاعران وزن و آهنگی پیدا می‌شود، اما وجه غالب کار آنان بی‌وزنی است.

۵) گونه پنج‌وزن در شعر معاصر گونه‌ای است غالب، و تحلیل آن هم کاری است نه‌چندان آسان. اما سعی می‌کنم تأملات خود را در باب این گونه وزن‌ها در نهایت کوتاهی شرح دهم و نام‌هایی برای آن‌ها پیشنهاد کنم.

در موسیقی سنتی ما، نوازندگان و خوانندگانی که مرحله‌های ابتدایی را پشت سر نهاده‌اند، دیگر دست از ردیف‌نوازی و ردیف خوانی‌های متداول برمی‌دارند و از گوشه‌ای از یک دستگاه به گوشه دیگر از دستگاه دیگری گریزی می‌زنند. ولی نکته مهم و بسیار مهم این است که این گریزها حساب و کتاب دقیقی دارند و از این رو، این رفت و برگشت‌ها دلنشین و مطبوع می‌افتند. به این کار در اصطلاح موسیقی «مرکب نوازی» یا «مرکب خوانی» می‌گویند. و اگر این کار از سرِ ندانم‌کاری انجام شود، اصطلاح رسای «خارج خوانی» را به کار می‌برند. در وزن نیمایی نیز، به جز چند نفر، بسیاری دیگر در یک شعر به وزن‌های گوناگون گریز می‌زنند. مسئله دشواری که در آغاز به آن اشاره کردم این است که در کار کدام شاعر این کار - با تغییری در دو اصطلاح بالا - مرکب سرایی است و در کدام خارج سرایی.

از آن‌جا که شعر به شاعر و تربیت ذهنی و فرهنگی او قائم است و نه بازی‌های وزنی، در حال حاضر تنها معیاری که در این تشخیص دارم این است که این گریزهای وزنی از کدام شاعر است و از این گذشته نتیجه این گریزها چگونه از کار درآمده است. آگاهانه یا ناآگاهانه بودن این کار چندان مطرح نیست، به‌ویژه که در گفتگو با برخی از این شاعران که گریزهاشان را می‌پسندم با کمال تعجب

دریافتم که نه تنها از تغییر وزن در شعرهاشان آگاهی نداشتند، بلکه اصولاً منکر قضیه شدند و گاهی برآشفتنند که چرا متهم به باختن وزن شده‌اند. در هر صورت اگر بنا باشد برای مرکب سرایی در شعر نو هم قاعده‌هایی نظیر مرکب خوانی در موسیقی کشف کنیم باید سراغ کار همین گونه شاعران رفت نه آنان که خارج سرایی می‌کنند. و البته دوباره تکرار می‌کنم که منظورم شعر و جوهر شعری نیست. این تقسیم‌بندی‌ها تنها به اعتبار وزن است. از خارج سرایان نامی نمی‌برم، اما اجازه دهید از مرکب سرایان تنها نام فروغ فرخزاد را ببرم که گریزهای او حتی به بی‌وزنی دلنشین و مطبوع است. در تولدی دیگر نخستین نمونه درهم آمیختگی وزن‌های نیمایی را در شعر «بر او ببخشایید» می‌بینیم. دو سطر اول شعر این است:

بر او ببخشایید

بر او که گاه گاه

که وزن سطر اول پاره‌ای است از:

مستفعِلن مستفعِلن... (یا مفاعِلن فعلاَتن مفاعِلن...)

و وزن سطر دوم پاره‌ای از

مفعول فاعلاَت مفاعیل فاعلاَت ...

جالب توجه این که در این شعر به جز سطرهای «بر او ببخشایید» و «زیرا که مسحور است» تمام سطرها در آخرین وزنی است که ذکر کردیم. اما در چند سطر وزن آخر هم اغتشاش پیدا کرده است. برای مثال در این سطرها:

که آرزوی دور دست تحرک

✱

نومیدوار از نفوذ نفس‌های عشق می‌لرزند



ای ساکنان سرزمین ساده خوشبختی

نکته مهم این است که در شعر فروغ این از وزنی به وزنی دیگر رفتن و یا حتی ایجاد اغتشاش در یک وزن به گوش ناخوش نمی آید. هر چند می توان آن را در محدوده مرکب سرایی، خارج سرایی دانست.

و اما سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی هم به دسته سنتی متعلق هست و هم نیست. اگر اشتباه نکنم، سیمین بهبهانی از مجموعه خطی ز سرعت و از آتش به بعد در برابر اوزان متداول عروضی طغیان کرده است. بهتر است حرف خود او را نقل کنم:

من هنوز آن شهادت را نداشته ام که از بنیان ویران کنم. هنوز از همان افاعیل معمول استفاده می کنم. اما ضرب را، آن ضرب رقصان و خوشایند و آشنا را، به دور افکنده ام؛ ضربی تلخ، گاه کشیده و گاه تند، گاه کوبنده و گاه نالان، به کار گرفته ام؛ رابطه قراردادی میان افاعیل را گسسته ام. گیرم که رکن «مفاعیلن» در دوایر خلیل احمد و شمس قیس از جنس «فعولن» نبوده است. خلاف عرف، هر دو را کنار هم نشانده ام تا نکته نا آشنا و خون گرفته ام را در قالب نا آشنا و خون گرفته شان بنشانم. چه باک اگر گذشتگان چنین نکرده اند؟ چه باک اگر موسیقی ما نه این نکته را می شناسد و نه آن قالب را؟ پس از دیدار خواهد شناخت. باور دارم.^۱

گاهی فکر می کنم سیمین بهبهانی به شیوه زن وفادار ایرانی با وزن عروضی

۱- سیمین بهبهانی، گزینه اشعار، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۶۷، ص. ۲۹.

عقد دائم بسته است و حالا که فهمیده است این شوهر - مثل همه شوهرها - چه تکراری و انعطاف ناپذیر و لجباز است، می خواهد با هزار شگرد مهر و خشم او را رام کند. می گوید: «تا کنون نزدیک به چهل وزن تازه یا کم سابقه» به او آموخته‌ام.^۱

اما از وزن که بگذریم، به غزل کار دیگری هم آموخته‌است و این را وقتی فهمیدم که از او غزل زیر را خواندم:

و نگاه کن به شتر، آری، که چگونه ساخته شد، باری:
نه ز آب و گل، که سرشتندش ز سراب و حوصله پنداری
و سراب را همه می دانی که چگونه دیده فریب آمد
و سراب هیچ نمی داند که چگونه حوصله می آری
و چگونه حوصله می آری، به عطش، به شن، به نمکزاران
و حضور گستره را دیدن، به نگاهی از سر بیزاری
و نگاه کن که نگاه این جا ز شیار شوره نشان دارد
چو خطوط خشک پس از اشکی که به گونه هات شود جاری ...
و به اشک بین که تهی کردت ز هر آنچه مایه آگاهی
و تو این تهی شده را باید ز کدام «هیچ» بینباری

و در این تهی شده می بینی هیمان اشتر عطشان را
که جنون برآمده با صبرش، نرود سبک به گرانباری
و جنون، دو نیشه رخشان شد، به صفِ خشونتِ دندان‌ها
که ز صبر کینه بیار آید، که ز کینه زخم شود کاری

۱- همان، ص ۳۰.

و نگاه کن که به کین توزی، رگ ساریان زده با دندان:
ز سراب، حوصله تنگ آمد، و نگاه کن به شتر... آری!

دیدم مضمون سازی نیست. مثل این که هر کلمه و مصراع در هنگام نوشتن به او الهام شده؛ قافیه‌ها خیلی طبیعی سر به خط فرمان آورده‌اند. کلام پر از خشم است. دم به دم بر این خشم افزوده می‌شود تا آن‌جا که حیوان رام صبور از مردی که عمری او را در بیابان‌های خشک و سوزان به بارکشی واداشته در یک لحظه انتقامی سخت و خونین می‌کشد و بعد؟ دوباره رها شدن در همان بیابان تنهاتر از پیش اما آزاد. زبان غزل را به حرف زدن باز کرده‌است.

کارنامه بیش از چهل سال شاعری سیمین کارنامه فریاد، اعتراض و جنگیدن با دروغ و بی‌عدالتی است. بیهوده نیست که چنین در قلب مردم ما جا دارد. اما برای من تلاش پیگیر و خستگی ناپذیر او در تعالی بخشیدن به شعر، خود ارزش والاتری دارد.

سیمین به ذوق بسنده نکرده‌است. با شعر و ادب گذشته به خوبی آشناست و رد پای مبارک این آگاهی را می‌توان در شعرهای او دید. آثار معاصران را هم به دقت می‌خواند. از آنچه پس از درگذشت اخوان گفت و نوشت و قضاوتی که میان نیما و اخوان کرد می‌توان دقت و مواظبت او را در بررسی شعر معاصران دریافت. مقاله‌های سیمین در نقد و معرفی شاعران قدیم و جدید متنوع و فراوان است و هیچ‌کدام خالی از نکته‌سنجی‌های تازه و تأمل‌انگیز نیست. و حرف آخر آن که با شجاعتی که در او سراغ دارم هیچ بعید نمی‌دانم که روزی بر شمس قیس عروضی فریاد برآورد که: مهرم حلال و شعرم آزاد!

از دو دریچه به بیرون

در مقدمه «سد و بازوان» نوشته‌اند که این شعرها قبل از «طنین در دلتا» سروده شده بوده‌است. اما چرا بعد از آن انتشار می‌یابد؟ زیرا شعرها به انگلیسی بوده است و می‌بایست صاحب همتی پیدا می‌شد و آن‌ها را به فارسی ترجمه می‌کرد. حالا شعرها به فارسی برگردانده شده‌است و با این توضیح از مترجم:

«اگر چه زبان شعر او در متن انگلیسی، امکان بازگرداندن به زبان ادبی فارسی داشت، اما اشکال کار از دولحاظ بود. یکی این که خود، این زبان را نمی‌پسندید و دیگر این که کیفیت زبان انگلیسی شعرها اجازه ترجمه به زبان ادبی را نمی‌داد. این است که در این ترجمه‌ها، به حد وسط این هر دو زبان اکتفا شد. نه زبان معمول و نه پرداخته ادبی.»^۱

از این توضیح که بگذریم، شعرهای «طنین در دلتا» هم که از اول به فارسی نوشته شده‌است، نشان می‌دهد که شعرهای خانم صفارزاده تکیه‌گاه کلامی ندارند و وابسته به زبان خاصی نیستند. می‌شود آن‌ها را به هر زبانی ترجمه کرد، بی‌هیچ تشویشی که معنایی گم شود و یا رنگ و آهنگی ندیده و نشنیده بماند. و

حتی اگر مترجم اهل باشد، که بوده است، چه بسا اصل را به ترجمه چیزی هم
بدهکار کند. بنابراین از خانم صفارزاده نمی توان انتظار چنین شعری را داشت:

من درد بوده ام همه
من درد بوده ام
گفتی پوستواره ای
استوار به دردی،
چونان طبل
خالی و فریادگر
درون مرا که خراشید
تام
تام
از درد بینبارد؟^۱

در این پاره شعر، از سنت ناپسند حدیث نفس که بگذریم، موسیقی «دال»ها،
ارزش دو گانه «تام» که در معنی، مخفف «تامرا» و در آهنگ، صدای طبل است و
قدرت القایی کلمه ها، محصول اتکاء به زبان فارسی و اطلاع از ظرفیت های
آنست و این ساحری تنها از شاعرانی برمی آید که شعر را هنرکلامی می دانند و در
درگیری با زبان به آن می رسند.

صفارزاده کلمه ها را بامعنی شان می شناسد و از هم تمیز می دهد. کلمه ها برای
او شی نیستند، آهنگ ندارند، رنگ ندارند، لمس شدنی نیستند، نمی شود
تماشایشان کرد، آن گونه که یک بلور را یا یک تکه عقیق را. کلمه ها همه حواس
او را متأثر نمی کنند. چیزی برای چشم و گوش ندارند - مگر انحناهایی که «ب» را

۱ - احمد شاملو. مرثیه های خاک، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۸، ص ۵۵.

از «خ» جدami کند یا حرکتی که پرده صماخ را می لرزاند. در شعر صفارزاده همه عطر و رنگ و حجم از کلمه ها فاصله می گیرند، مگر معنایی مکتوب در لغتنامه ها.

البته تنها صفارزاده نیست که چنین رفتاری با کلمه ها دارد. دیگرانی هم هستند که من در این جا از احمد رضا احمدی نام می برم که شعرش به همان راحتی شعرهای صفارزاده ترجمه پذیر است و تا حد این خصوصیت زبان شعر این دو شبیه به هم. اما از این حد که بگذریم دیگر هیچ و واقعاً هیچ شباهتی به هم ندارند و به همین دلیل شعرشان را در برابر هم می گذارم تا این عدم شباهت بهتر نشان داده شود. آن چه از این پس می آید، بررسی کار این دو در مقایسه با هم است.

برای پرهیز از گفتن «این است و جز این نیست»، به صیغه اول شخص مفرد، من شعر را هنر رفتار غریب با زبان می دانم. «غریب» به دو معنی؛ دور از کاربرد عادی روزانه و روزنامه ای و بیگانه با معانی آشنا و تکراری. اما اگر «هنر رفتار» می آورم برای اینست که تنها با «رفتار غریب با زبان» نمی توان شعر گفت. مثلاً با تجربه هایی از این گونه:

تا ببرد این شیر

در کاسه صبر زردی

درازتر می شود هی جنگل^۱

پاره پنجم کمر

از پا می افتد در کرانه لیزاب

۱ - پرویز اسلامپور. شعرهای ایرانی، ناشر؟ ص؟.

می‌گسترد

لکه دوباره در بند ناف می‌افتد^۱

این سطرها در حد «رفتار غریب» مانده‌اند بی‌آن‌که شعر باشند. زیرا هنر - بر خلاف عقیده‌گروهی - تنها بازی صرف نیست. اما این سطرها از احمدی به حد شعر رسیده‌اند:

شب همانقدر پهناور بود، که درخت از شدت سرما، از من لباس
بنخواهد

که من چشمانم را کامل کنم
که خواب را، خفته در یک سطر باران، به‌بینم^۲.

اگر اسب‌ها سفید بودند
کالسکه به صبح می‌رسید
و ما صدای خود را از دور می‌شناختیم
و غم برای امروز کافی بود^۳

تنها صدای ارا به‌هاست
که هوا را ارغوانی می‌کند
پس چرا در هوای ارغوان
با چهره خود
آب آرام برکه را سرآسیمه کنیم^۴

۱ - همان! ص ۹.

۲ - وقت خوب مصائب، تهران، انتشارات زمان، ۱۳۴۷، ص ۳۹.

۳ - من فقط سفیدی اسب‌ها را گریستم، تهران، دفترهای زمانه، ۱۳۵۰، ص ۴۳.

۴ - همان، ص ۳۸.

انارها
پیش از آوار آسمان
از نگاه من رسیدند
شما انارها را
از میان تکه‌های آسمان بردارید.^۱

رفتار احمدی با کلمه‌ها غریب است. به هر دو معنی. زیانش، زیان معمولی نیست. کلمه‌ها را به‌ترتیبی که در گفتار روزانه دنبال هم می‌آیند، به کار نمی‌برد. در جایی هم که غرابتی درهم نشینی کلمه‌ها دیده نمی‌شود، معانی، معانی متداول نیستند.

من و تو بزرگوارانه به هم بافته می‌شویم
دوخته می‌شویم
و پارچه‌ای قدیمی می‌گردیم.^۲

«نه»ی ما، باری
هرم دود است
دیگران
سخنی - اگر هست - بگویند.^۳

شاخه ابریشم را از چهره‌ات برمی‌داریم
گفتم از توست
گفتی: نه، باد آورده است.^۴

۱ - وقت خوب مصائب، ص ۱۱۷. ۲ - همان، ص ۱۳.

۳ - همان، ص ۲۸. ۴ - همان، ص ۹۱.

به مادر می‌گفتم
از بازار واژه بخرید
مگر سبدتان جا ندارد^۱

اگر ملاح عاشق بود
دریا آرام می‌گرفت^۲.

رفتار احمدی با زبان، رفتاری تازه، چشمگیر و گاهی بسیار هنرمندانه است. اما خانم صفارزاده رفتارش با زبان عادی و معمولی است. احمدی زبان را می‌سازد و خانم صفارزاده زبان را به کار می‌برد. این سطرها از شعر «سفر اول» و از دفتر «طنین در دلتا» است:

پنبه لانکاشایر قرار است به بازار بیاید
پنبه بمبئی دچار اختناق شده است
هواپیمایی هند هم از فروختن بلیط برای پاکستان طفره می‌رود
این طور نیست^۳

و نیز

سای چای می‌گفت در یو.ک. کسی با ما دوست نمی‌شود
سای چای می‌گفت در یو.ک. کسی از مملکت ما چیزی
نمی‌داند

۱ - همان، ص ۵۳. ۲ - وقت خوب مصائب، ص ۸۹.

۳ - طنین در دلتا، تهران، امیرکبیر ۱۳۴۹، ص ۱۱.

کریس با من دوست شده بود
کریس درباره مسجد شیخ لطف الله می دانست
کریس همیشه دلتنگ بود
زن کریس را یک اصفهانی
به جای و مهربانی دعوت کرده بود.^۱

بیشتر سطرهای شعر خانم صفارزاده را می توان در روزنامه ها دید و یا از زبان
مردم در گفتگوهای روزانه شنید:

خواهرم می نویسد «کارت» های زیبا به مقصد نمی رسند
اما امنیت نامه سفارشی هم غم انگیز است
ما باید به خانه هاما برگردیم
و چهره های شاد را بر صفحه تلویزیون تماشا کنیم^۲

برادران ما در سینا می میرند
قبری برای آنان نیست
باغستان های دره نیل را اجاره داده اند
در لهستان حق وتو به اشراف تعلق دارد
در تایوان آدم را مثل سیب زمینی کنار هر خوراک می نشانند.^۳

البته در کارهای خانم صفارزاده چنین سطرهایی هم وجود دارد:

۲ - همان، ص ۲۶.

۱ - همان، ص ۱۱.

۳ - سد و بازوان، ص ۲۷.

بادبادک‌های من هرگز آن سوی غروب پرواز نکردند
و گرنه دست‌های مرا با خود می‌بردند.^۱

چمدانش را از دیوار شب به روزی بلند پرتاب کردند.^۲

سیبی که من می‌چینم یک رویش شده‌ست
اما هوس دریدن سیب
بن دندان‌ست که تکرار می‌شود
در تابستان دو قرن بعد
هوس همچنان خواهد رویید^۳

که نادر است و قابل اعتنا.

خلاصه، خانم صفارزاده - برخلاف احمدی - نمی‌تواند شعر را در برخورد با
زبان و در متن زبان پیدا کند و از این رو به تداعی و ارتباط معنایی پناه می‌برد. در
شعر خانم صفارزاده، هر سطر به تنهایی ارزش مستقل شعری ندارد. سطرها
جمله‌هایی عادی و معمولی هستند و آن چه آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد اغلب
تداعی‌های ذهنی است:

دودها

دو پله یکی

بالا می‌روند

آسانسور طبقه دوم از کار افتاده است

۲ - طنین در دلتا، ص ۲۸.

۱ - همان، ص ۴۸.

۳ - همان، ص ۴۶.

زندگی تکرار نگاه آسانسورچی ست

بالا

پایین

پایین

بالا

پایین

پایین

بالا

پایین^۱

از «دو پله یکی» بالا رفتن دود، به یاد آسانسور می افتد و از آسانسور، آسانسورچی و حرکت آسانسور تداعی می شود. و یا در این چند سطر که از تصور یک آدم هندی که فقیر است به یاد مهاراجه می افتد که فقیر نیست و از مقایسه این دو نیش طنزی به خدا می زند:

اعتراف این مرده نزد برهمنان چه بود

خیره شدن به دست های خبازان شاید

تجاوز به ساحت یک قرص نان شاید

دیروز بر دوش آدمی ارا به یی دیدم

بارش مهاراجه و بانو

گفتم وحده لاله الا هو^۲.

سطرهای شعر خانم صفارزاده را باید پشت سرهم خواند و بعد معنای هر

۲ - همان، ص ۸.

۱ - همان، ص ۷.

سطر را در ماشین حساب ذهن ریخت، ارتباطها را پیدا کرد و خیلی زود به عمق شعر رسید. در شعر خانم صفارزاده نمی توان در هر سطر توقف کرد. سطر به تنهایی چیزی ندارد، تماشایی نیست، یک پله است که فقط باید پا بر آن گذاشت، برخلاف شعر احمدی که در آن سطر ارزش مستقل شعری دارد. احمدی اغلب در دو سه سطر و گاهی یک سطر تصویری می آفریند و فضایی می سازد که مدت ها می توان به آن گاه کرد و در آن نفس کشید.

ندانستی که گل حقیقت آفتاب است، نه درخت
در آفتاب بنشینیم
تا گل کنیم^۱.

ساکت بودیم تا گنجشگان بخوانند
که آواز حقیقت ایشان است^۲.

هزاران کبوتر بیمار آسوده می شدند
چرا که ساده و آسان
نامت را گفته بودند^۳.

یک ثانیه فرصت است
که بدویم و در انتهای میدان
دست های تابستانیمان را
به چهره خورشید بزنیم^۴.

۱- وقت خوب مصائب، ص ۱۰۱. ۲- همان، ص ۱۳۰.

۳- همان، ص ۲۱. ۴- همان، ص ۱۳۷.

دستم را آزاد بگذارید
تا آسمان را پاک کنم.^۱

«تو» خطابم مکن، کمکم کن
تا گل را بشناسم
و خود را گل صدا کنم.^۲

من تو را دو نام می‌نهم
سیاه
سیاه.^۳

چنین سطرها و تصاویری را در تمام کارهای خانم صفارزاده نمی‌توان پیدا کرد. نه تنها خانم صفارزاده که در کارهای بسیار دیگران و دیگران بسیار. اما عیب بزرگ احمدی پراکندگی و ضعف ارتباط پاره‌های شعر او در کل هر شعر است. برخلاف شعر خانم صفارزاده که پر از خط‌های ارتباطی است. احمدی از شاخه‌ای به شاخه دیگر می‌پرد و در این پرش که ناشی از تندى ذهن اوست، رابطه‌ها حذف می‌شوند. این عیب در شعر بلند «منظومه شیدای گل‌های داودی» از دفتر من فقط سفیدی اسب را گریستم کاملاً محسوس است. در شعر احمدی گاهی کلمه‌ها حق شعر را ادا نمی‌کنند. پا به پای شعر جلو نمی‌روند و شعر بیرون از دسترس کلمه می‌رود. اما در شعر خانم صفارزاده قضیه برعکس است. کلمه‌ها بیشتر از شعرند. اگر در شعر احمدی کلمه‌ها به پای شعر نمی‌رسند در شعر خانم صفارزاده شعر از کلمه‌ها عقب می‌ماند.

۱ - همان، ص ۱۷۲. ۲ - همان، ص ۱۷.

۳ - من فقط سفیدی اسبها را گریستم، ص ۳۴.

شعر احمدی شعر روابط تازه و غریب میان کلمه‌ها است. مجموعه‌ای است از تصویرهای تازه و سطرهای درخشان که در عدم ارتباط با هم نمی‌توانند شعر کاملی بسازند. شعر خانم صفارزاده شعر روابط عادی کلمه‌ها با یکدیگر است. شعر سطرهای آسان و تصویرهای در دسترس اما مرتبط با هم. و در شعر هیچ‌کدام نه اثری از توجه به ظرفیت‌های کلمه به‌عنوان شیئی ملموس و نه یک لغت، دیده می‌شود و نه خبری از هیچ‌گونه ضرب وزنی است. حتی گاهی کج و کولگی و زشتی، خفه‌کننده می‌شود: حتی اگر شعر به‌همین منظور سروده شده باشد.

من در شعر دوهزار از ملای خودم اسم بردم
 که حافظ را با سرفه‌های مسلول درس می‌داد
 گونه‌های سرخ مرا می‌بوسید و هر صبح شنبه
 یک دانه انجیر زیر زبانم می‌گذاشت
 کاظم می‌گفت انجیر کالیفرنیا بی‌مزه است
 مگر حشیش نیال تنوعی در ذرت‌های داغ تکراری باشد^۱.

یا این سطرها از احمدی:

قلیم برای بهار مصرف دارد^۲.

ای صحت چشمان سیاه^۳.

مرگ سلانه از ستیغ کوه بالارفت^۴.

۱ - طنین در دلتا، ص ۱۳.

۲ - من فقط سپیدی اسبها را گریستم، ص ۳۲.

۳ - همان، ص ۳۴. ۴ - همان، ص ۵۶.

شعر اگر متکی به کلام باشد یعنی از تمام ابعاد و ظرفیت‌های کلمه نیرو بگیرد، کلمه به کلمه و سطر به سطر با آدم مربوط می‌شود. گرمایش بی‌هیچ وقفه ادامه می‌یابد و ذره ذره نفوذ می‌کند و ناگهان آدم را شیفته و مسحور و امی‌گذارد. کی تمام شد؟ چرا تمام شد؟ دیگر چنین نخواهد بود که سطرها را، بی‌آن که اشتیاقی از سطری به سطر بعد کشانده‌باشد مان، پشت سر هم بخوانیم تا این که نفس زنان و عرق‌ریزان در سطر آخر نفسی به راحتی بکشیم و آن وقت چشممان را به بندیدیم و رابطه‌ها را پیدا کنیم. این یعنی حل جدول کلمات متقاطع.

«سد و بازوان» و «طنین در دلتا» را من به عنوان تجربه‌ای که اعتراضی به شیوه کلی و مستعمل شعر معاصر ایران است، می‌پذیرم. اعتراضی به این همه سوز و گدازهای احساساتی و زبان‌ویان‌های ظریف بی‌خون و حرف‌های تکراری موزون و مقفی. اما از نظر شعری در این مقایسه احمدی را بیشتر می‌پسندم. هم به دلیل رفتار هنرمندانه و غریبش با زبان و هم به دلیل عمقی که گاهی شعرش پیدا می‌کند. عمقی که کشف ارتباطها هم تسخیرش نمی‌کنند و هم چنان دست نیافتنی باقی می‌ماند. برخلاف شعر خانم صفارزاده که در کشف ارتباطها تمام می‌شود.

ما بر شاخه‌ای بهار را می‌نشانیم
 ما عطر بهار را می‌پیماییم
 ما بهار را می‌شنویم
 و خزان مخفی در رگ‌های آبی‌مان را هجا می‌کنیم
 خزانی که روزی
 - ناگزیر -
 کلمه‌ای خواهد بود^۱.

۱ - وقت خوب مصائب، ص ۱۲۸.

از تقلید تا خلق، بحثی در اسلوب هنری حافظ

در مجموعه داستان پزشک دهکده - تنها مجموعه‌ای از آثار کافکا که در زمان حیات و با نظر خود او به چاپ رسید - داستان زیر را می‌خوانیم:

دهکده بعدی

پدر بزرگم می‌گفت: «زندگی عجیب کوتاه است. حالا که گذشته را به یاد می‌آورم، زندگی چنان به‌نظم فشرده می‌آید که مثلاً نمی‌فهمم چطور ممکن است جوانی تصمیم بگیرد با اسبش به دهکده بعدی برود، اما نترسد که مبادا - قطع نظر از اتفاقات بد - مدت زمان همین زندگی خوش و خرم برای چنین سفری کفایت نکند.»^۱

البته زندگی عجیب کوتاه است اما عجیب‌تر از آن این است که عمر یک جوان برای رفتن از یک دهکده اروپایی به دهکده بعدی، آن هم با اسب کفایت نکند، حتی اگر اتفاق بدی برایش نیفتد. اما کافکا راه را بر چنین اتفاق بد هم می‌بندد و رمز داستان هم در همین است. از این رو ناچاریم بپذیریم که در این جا با مفهومی از زمان به‌جز مفهوم فیزیکی آن روبرو هستیم، زمانی که آن را درک می‌کنیم اما از وصفش عاجز می‌مانیم. با این همه کافکا در جمله آخر، این زمان مرموز را چنان

۱ - فرانسیس کافکا. پزشک دهکده، ترجمه فرامرز بهزاد، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۶، ص.

به زمان عادی گره می‌زند که جدا کردن این دو را از هم ناممکن می‌کند. این گفته معروف و درستی است که در آثار بسیاری از داستان نویسان حسرت شعر گفتن را می‌توان دید، اما کافکا توان چنین دیدنی را در شعرهای داستان گونه خود از ما می‌گیرد و این تنها به جادوی شگرد گریز از شگردهای شناخته شده شعری است، گریز از نثر پُر تشبیه و استعاره و کلام پر موسیقی و مسجع و مقفی و از این گونه. با این گریزها به شگرد برتر و تازه‌ای دست می‌یابد که با آن داستان را به حد شعر می‌رساند.

زمان کافکا در این داستان زمانی است که شاعران در شعر فراوان به کار می‌برند. من خود با خواندن این داستان بی‌درنگ به یاد این بیت افتادم:

به روی لاله و گل خواستم که می‌نوشم
ز شیشه تا به قدح ریختم بهار گذشت

بیت از مرتضی قلیخان شاملو از شاعران دوره صفویه است. این بیت هم همان مضمونی را دارد که دهکده بعدی و در آن با همان زمان مرموز شعری روبرو هستیم. اما بیان شاعر چنانست که زمان را بی‌درنگ به اغراق زمانی تبدیل می‌کند. شاعر اغراق‌گویی کرده و بتابرسنتی کهن شاعر مجاز است اغراق بگوید. در این جا زمان فیزیکی به کلی کنار زده شده و شاعر زمان چند ثانیه‌ای میان ریختن باده از شیشه به قدح را تا چندین ماه بلند کرده است تا عمر را کوتاه جلوه دهد و ناچار حیرتی را هم که دهکده بعدی در ما برمی‌انگیزاند، برنمی‌انگیزد.

آیا می‌توان همین مضمون را چنان بیان کرد که هر دو زمان در کار باشند بی‌آنکه یکی بر دیگری چیره شود و شعر همان حیرت دهکده بعدی را نیز در ما برانگیزاند؟ اگر شاعری بتواند چنین کند به شگرد برتری دست یافته است و حافظ چنین کرده است:

بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی فرستی دان که ز لب تا به دهان اینهمه نیست

این همان معنی است اما قوی تر و واقعی تر. قوی تر است زیرا فاصله دو مکانی که باید زمان را در آن فاصله کوتاه کرد کوتاه تر و به فاصله لب تا دهان فرو کاسته است. واقعی تر است زیرا نه مانند کافکا با حذف «اتفاقات بد» به زمان غیر فیزیکی وسعت جولان بیشتری داده و نه مانند مرتضی قلیخان شاملو آن را با اغراقی ساده کوتاه کرده است. با این همه هر دو زمان به هم گره خورده اند اما هر دو چنان واقعی هستند که به ظاهر نه رازی در کار می بینیم نه اغراقی اما هر دو در کارند. در واقع هم، فاصله لب تا دهان می تواند به اندازه زندگی تا مرگ باشد. شعرهای ناب حافظ، شعرهایی که حافظ را با آن ها حافظ می شناسیم و به تعبیر کوتاه تر حافظانه های حافظ، همین شعرهای سهل اما ممتنع هستند که از شعرهای دیگر او که در آن ها «صنعت بسیار در عبارت کرده» کم صنعت تر، ساده تر، و گاهی هم تهی از صنعت های متداولند.

هدف اصلی این مقاله بررسی کوتاهی در همین مطلب است، اما نخست باید نکته ای را روشن کنم.

حافظ نیز مانند هر انسان دیگر در تأثیر باورها و راه و روش های فرهنگ زمان خود بوده و معانی شعر او کم یا بیش همان معانی یا متأثر از معانی شاعران پیش از او یا هم زمان با او است. اما بحث ما در این نوشته درباره این چیزها که به سمانتیک یا معنی شناسی و به اصطلاح دقیق تر، دلالت شناسی شعر او مربوط می شوند نیست. این ها بحث های مهمی در شناخت درونمایه شعرهای او هستند اما حافظ به اعتبار این درونمایه های شعری نیست که حافظ است. بسیاری با حافظ هم اندیشه یا اندیشمندتر از او بوده اند، اما حافظ نشده اند. آن چه خاص حافظ است شعر اوست و شعر او نیز آفریده شگردهای کلامی و

رفتار و برخورد او با زبان است. حافظ نخست شاعر است و اندیشه او هم در بنیاد اندیشه‌ای است شاعرانه. عرفان و فلسفه چیزی است و اندیشه شاعرانه‌ای که عرفانی یا فلسفی است چیز دیگر، و این اندیشه جز با جادوی کلام شاعرانه به‌ما انتقال نمی‌یابد.

منوچهری، شاعر جوان شادخواری است که خود فریاد می‌زند:

ما مرد شرابیم و کبابیم و رباییم
خوشا که شرابست و کبابست و ربابست

اما همین شاعر زمینی که شاید به باور عارفان: «هنوز اندر خم یک کوچه باشد» در قصیده

الا یا خیمگی خیمه فرو هل
که پیشاهنگ بیرون شد ز منزل

که در آن به شیوه و تقلید شاعران جاهلی منزل کوییده و راه گسلیده ناگهان در میان اسب تاختن و قافیه پرداختن این بیت را می‌آورد:

من و تو غافلیم و ماه و خورشید
براین گردون گردان نیست غافل

در باب غفلت، این صفتی که خاص انسان است - و نه ماه و خورشید و اشیاء دیگری که آگاه نیستند که بتوانند از آن آگاهی غفلت ورزند و از این رو هرگز غافل نیستند! - چه به مفهوم مثبت و چه منفی آن چیزها شنیده‌ایم و خوانده‌ایم اما من خود چیزی تکان دهنده‌تر و عمیق‌تر از این بیت ساده منوچهری نخوانده‌ام. چنین مستقیم، صریح، و ساده به جهان نگریستن و آن حقیقت وجودی را که در

فضا موج می‌زند و همه ما در آن شناوریم چنین بیان کردن، این است آنچه من اندیشه شاعرانه می‌نامم.^۱ در هر صورت در این نوشته با سمانتیک شعر حافظ حتی به معنای این اندیشه شاعرانه هم کاری نداریم. بررسی ما بحث در شگردهای شعری رسیدن حافظ به بیان این اندیشه است و البته با تأکید بر این نکته بسیار مهم که شگردهای شعری جزء اساسی شعر هستند نه ابزار صرفاً بیانی آن.

شگردهای شعری حافظ

تردیدی نیست که حافظ از ادب و سنت شعر فارسی آگاهی فراوان داشته و در هنگام سرودن هر غزلی بنا به شواهد موجود می‌دانسته است که شاعران پیش از او بدان وزن و ردیف و قافیه چه کرده‌اند. ورود تعبیرها و ترکیب‌های شاعران دیگر در شعر حافظ چندان است که نمی‌توان آن‌ها را توارد دانست و اگر از این از دیگران گرفتن‌ها به غارت آثار آنان تعبیر شده باشد به یک معنی گزافه‌گویی نیست. اما شاعری که تا این اندازه از ادب گذشته آگاهی داشته باشد از پی آمدهای ناگزیر این آگاهی هم در امان نخواهد ماند.

از مهم‌ترین پی آمدهای این آگاهی اعتیاد به رابطه‌ها و تناسب‌هایی است که دیگران میان مفهوم‌ها و کلمه‌ها برقرار کرده‌اند. اینکه قامت را به چه تشبیه و خرامیدن را چگونه توصیف می‌کرده‌اند، زلف معشوق به چه می‌ماند و بوی آن به چه و نسبت آن با صبا و نسیم چیست، همه در شعر پیش از حافظ تثبیت شده بودند و به اصطلاح دیگر کلیشه‌هایی بیش نبودند. دشواری کار حافظ این

۱ - حافظ شاید در دو بیت زیر بیش از بیت‌های دیگر خود در باب غفلت به معنای منوچهری نزدیک شده اما داوری در توفیق او را به خوانندگان می‌گذاریم:
در چمن هر ورقی دفتر حالی دگرست حیف باشد که ز حال همه غافل باشی



عیان نشد که چرا آمدم کجا رفتم در بغ و درد که غافل زکار خویشتنیم

بوده است که چگونه با این کلیشه‌ها آفرینندگی کند.

نتیجه در افتادن حافظ با این دشواری سه گونه شعر شده است:

(۱) شعرهای کلیشه‌ای که تکرار تجربه گذشتگان است گیرم استوارتر.

(۲) شعرهایی که با همان کلیشه‌ها نقش تازه‌ای زده و کار تازه‌ای کرده است.

(۳) شعرهایی که کلیشه‌ها را پشت سر نهاده و رفتار تازه‌ای با کلام در پیش گرفته است. و اکنون تفصیل مطلب.

۱- شعرهای کلیشه‌ای:

در اینجا منظور من از کلیشه، تنها مفهوم متداول آن یعنی عبارت‌ها یا ترکیب‌های استعاری که از فراوانی کاربرد عادی و پیش‌پا افتاده شده باشند، نیست^۱ بلکه مفهومی کلی‌تر از آن است. در شعر هر کلمه به اعتبار معنی، آهنگ، حروف و اعتبارهای دیگر در طول زمان پیوندهای گوناگونی با واژه‌های دیگر پیدا می‌کند و این واژه‌ها مجموعه‌ای پدید می‌آورند که می‌توان آن را یک «گروه واژه» نامید. برای مثال یکی از این گروه واژه‌ها که واژه مرکزی آن «زلف» است، این گروه از واژه‌هاست:

زلف، شب، دراز، کوتاه، عمر، عنبرین، ختا، خطا، مشکین، سیاه، تابدار، مار، نسیم، سنبل،....

البته این گروه بسته‌ای نیست اما در عمل پس‌از زمانی دراز و در یک سنت کهن شعری واژه مهم تازه‌ای به آن افزوده نمی‌شود و گروه واژه خود به خود بسته می‌شود.

۱- برای بحث سودمندی در تعریف کلیشه به این معنی و کاربردهای آن رجوع کنید به: Christopher Ricks, "Cliche's" *The Force of Poetry*, Oxford University Press, 1987, pp.356-68

محققان صنعت‌های ادبی انواع ارتباط‌هایی را که واژه‌های هر گروه واژه با هم دارند به حصر تجربی پیدا کرده و نام‌هایی هم به آن‌ها داده‌اند که در کتاب‌های صنایع ادبی به تفصیل آمده است.

و اکنون به حرفی می‌رسیم که این مقدمه کوتاه را برای آن آوردیم: حافظ - در بسیاری - یعنی شاید بیش از نیمی از شعرهای خود - با همه توفیق ظاهری آن‌ها، در تنگنای مراعات همین ارتباط‌ها مانده است، ارتباط‌هایی که شاعران پیش از او انواع گوناگون آن‌ها را خلق و تثبیت و دنباله روان با کثرت کاربرد و تقلید تبدیل به کلیشه کرده بودند:

نمونه‌هایی از این دسته شعرهای حافظ این‌ها هستند:^۱

از دیده خون دل همه بر روی ما رود
بر روی ما ز دیده چه گویم چه ها رود

تو شمع انجمنی یک زبان و یکدل شو
خیال و کوشش پروانه بین و خندان باش

ای جوان سرو قد گویی بزن
پیش از آن کز قامتت چوگان کنند

شهره شهر مشو تا نهنم سردر کوه
شور شیرین منما تا نکنی فرهادم

۱ - در چنین بحثی و در مورد شاعر بزرگی چون حافظ برای اثبات ادعای خود ناچاریم شاهد‌های فراوان بیاوریم.

قد تو تا بشد از جویبار دیده من
به جای سرو جز آب روان نمی بینم
نشان موی میانش که دل درو بستم
زمن می پرس که خود در میان نمی بینم

و یا بیت هایی مانند این بیت ها که بخصوص از نظر به اصطلاح نازک کاری شاید
از نخستین سرمشق های سبک هندی باشد:

نقطه خال تو بر لوح بصر نتوان زد
مگر از مردمک دیده مدادی طلیم

چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است
آن قدر هست که این نسخه سقیم افتاده است

خواهم از زلف بتان نافه گشایی کردن
فکر دورست همانا که خطا می بینم

در ره او چو قلم گر به سرم باید رفت
با دل زخم کش و دیده گریان بروم

آه کز طعنه بدخواه ندیدم رویت
نیست چون آینه ام روی از آهن چه کنم

از خطا گفتم شبی موی ترا مشگ ختن
می‌زند هر لحظه تیغی مو بر اندامم هنوز

پرتو روی تو تا در خلوت‌م دید آفتاب
می‌رود چون سایه هر دم بر لب بامم هنوز

تا بر دلش از غصه غباری ننشیند
ای سیل سرشک از عقب نامه روان باش

تا بود نسخه عطری دل سودا زده را
از خط غالیه‌سای تو سوادی طلبیم

چشم مخمور تو دارد ز دلم قصد جگر
ترک مست است مگر میل کبابی دارد

دل ز ناوک چشم‌ت گوش داشتم لیکن
ابروی کمان‌داری می‌برد به پیشانی

واله و شیدا است دایم همچو بلبل در قفس
طوطی طبعم ز عشق شکر و بادام دوست

دارم عجب ز نقش خیالش که چون نرفت
از دیده‌ام که دم به دمش کار شست و شوست

شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود
نرگس او که طیب دل بیمار من است

در واقع در شعرهای حافظ غزل‌هایی است که مگر یکی دو بیت از هر کدام -
و این استثناها دشواری‌هایی در نقد شعر حافظ پدید می‌آورند که پس از این به
آن اشاره خواهیم کرد - تمام بیت‌های دیگر همین «صنعت بسیار در عبارت
کردن‌ها»ی کلیشه‌ای است. از این دسته‌اند غزل‌های زیر که تنها مصراع اول هر
یک را می‌آوریم:

زهی خجسته زمانی که یار باز آید

عمریست تا به راه غمت رو نهاده‌ایم

ما پیش خاک پای تو صد رو نهاده‌ایم

گر از این منزل غربت به سوی خانه روم

دوش سودای رخس گفتم ز سر بیرون کنم

صنما با غم عشق تو چه تدبیر کنم

خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم

در خرابات مغان گرگذر بازم

چون شوم خاک رهش دامن بیفشاند زمن

مرا چشمیست خون افشان زدست آن کمان ابرو

از من جدا مشو که توام نور دیده‌ای

خوش تر از فکر می و جام چه خواهد بودن

ای آفتاب آینه‌دار جمال تو

ای خون‌بهای نافه چین خاک راه تو

گر دست دهد در خم زلفین تو بازم

فاتحه‌ای چو آمدی بر سر خسته‌ای بخوان

بتی دارم که گردگل ز سنبل سایبان دارد

حسنه همه ساله در فزون باد

حرف اساسی این است که در آثار حافظ این غزل‌ها و ده‌ها غزل دیگر از این گونه را نمی‌توان قلّه‌ای نو یا اوجی تازه در شعر فارسی دانست. شاید اهمیت این

شعرها در بی‌نیاز کردن خواننده از غزل‌های نظیر آن‌ها در آثار شاعران پیش از حافظ باشد. در این غزل‌ها زبان یک دست‌تر و بیان استوارتر است و البته این هم خود دستاوردی است. اجازه دهید در اهمیت این دسته از شعرهای حافظ توضیح کوتاهی بدهم.

مقایسه این غزل از خواجه (۶۸۹ - ۷۵۳ ق):

پیش صاحب نظران ملک سلیمان باد است

بلکه آنست سلیمان که ز ملک آزاد است

اینکه گویند که بر آب نهاده‌ست جهان

مشتوای خواجه که تا درنگری بر باد است

با این غزل حافظ:

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است

بیار باده که بنیاد عمر بر باد است

نشان می‌دهد که تا چه اندازه زمینه برای سبک و اسلوب بیانی شعر حافظ آماده شده بوده است. به همین دلیل هم گروهی به حق اعتراض می‌کنند که چرا به آثار غزل‌سرایان پیش از حافظ به‌ویژه کمال‌الدین اسماعیل، خواجه و سلمان ساوجی، سه تن از شاعرانی که حافظ گاهی کار بهره‌بردن از شعر آنان را به برداشتن مصرع‌ها و بیت‌های آنان رسانیده، توجهی نمی‌شود. وارد بودن این اعتراض به جای خود اما برآستی چگونه حافظ توانسته است نام غزل‌سرایان پیش از خود، مگر سعدی را، این گونه از سکه بیندازد.

۱.۱- حافظ شاعر منتقد

شاید هیچ صفتی به اندازه «منتقد» رساننده نگرش کلی حافظ نباشد. همین نگرش است که او را به انتقاد از زاهد و صوفی و شاه و شیخ و دور و نزدیک واداشته و تلاش همه کسانی را که دنبال مسلک و مرادی برای او گشته‌اند، بی حاصل گردانیده است. و البته شعر و ادب گذشته جولانگاه اصلی نگرش انتقادی اوست. دقت نظر او را در این زمینه از نوع تعبیرها و ترکیب‌هایی که از دیگران گرفته‌است می‌توان دریافت. فراوانی این «از دیگران گرفتن‌ها» چندانست که، چنانکه گفتیم از آن به «غارت آثار دیگران» هم تعبیر شده است. اما این بی‌انصافی است. واقع این است که در غزل‌های دیگران کمتر غزلی می‌توان یافت که از مطلع تا مقطع در یک تراز و به یک قدرت باشد. حافظ در بررسی انتقادی این غزل‌ها، که گویا در این کار مداومت داشته، تعبیر و ترکیب‌های برجسته آن‌ها را که اغلب از یکی دو تا در بهترین غزل‌هایشان بیشتر نیست پیدا می‌کرده و در غزل‌های خود اغلب با تعبیرهایی که نشان دهنده حدّ ذوق انتقادی اوست درج می‌کرده‌است. از این رو برای به جا آوردن حق حافظ و ارزیابی دقیق، درست آنست که، برای مثال، تمام آن غزل‌خواجو را که حافظ از آن «علم چگونه زنی بر فضای عالم قدس» را برداشته و به «چگونه طوف کنم در فضای عالم قدس» تغییر داده‌است، نقل کنیم و در برابر غزل حافظ قرار دهیم تا روشن گردد چرا از این وام‌ها نمی‌توان «به غارت آثار دیگران» تعبیر کرد.

اما وام گرفتن‌های حافظ از سعدی حدیث دیگری است. اخذ و اقتباس‌های صناعی و بیانی و استقبال‌های حافظ از شعر سعدی چنان فراوان است که آن را بر چیزی جز توجه عمیق و انس دائمی او با شعرهای سعدی حمل نمی‌توان

کرد.^۱ و البته در این دنباله‌روی و چالش‌گری گاهی شکست هم خورده‌است و بدون تردید اگر در حد شعرهایی که تاکنون از آن‌ها بحث کردیم مانده بود حافظ هم در برابر سعدی همان سرنوشتی را پیدا می‌کرد که مقلدان حافظ در برابر حافظ.

آنچه مسلم است حافظ دیر زمانی در تحت نفوذ سعدی بوده‌است. غزل‌هایی چون:

طفیل هستی عشقند آدمی و پری

ارادت‌ی بنما تا سعادت‌ی ببری

گویند خلایق که تویی یوسف ثانی

چون نیک بدیدم به حقیقت به از آنی

نشان دهنده حد دقت حافظ در بافت کلام سعدی و تسلیم او در برابر این‌گونه سخن گفتن است. برای اینکه به چگونگی اخذ و اقتباس‌های حافظ آشنا شویم مثالی از یکی از اقتباس‌های او از سعدی می‌آوریم. این بیت از سعدی است:

عاقبت از ما غبار ماند زنهار

تا ز تو بر خاطری غبار نماند

اکنون این بیت را با این بیت از حافظ بسنجید و خود داوری کنید:

چنان بزی که اگر خاک ره شوی کس را

۱- برای آگاهی از مورد‌های فراوانی از این اخذ و اقتباس و استقبال‌ها، ر.ک: بهاء‌الدین خرمشاهی، حق سعدی به گردن حافظ، ذکر جمیل سعدی، اداره کل انتشارات و تبلیغات وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۶۴، صص ۳۰۳-۳۳۴.

غبار خاطری از رهگذار ما نرسد

از موردهایی که حافظ زورآزمایی با سعدی را به حق ممتنع یافته و کار را در همان آغاز رها کرده است استقبال از ترجیع بند تقلیدناپذیر سعدی است. این شعر با ترجیع

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

بی هیچ گزافه و اغراق نمونه اعلای ساحری سعدی در کلام است.
نمونه دیگر از استقبال‌های حافظ از غزل سعدی این غزل حافظ است:

اگر به کوی تو باشد مرا مجال وصول
رسد به دولت وصل تو کار من به اصول

که در استقبال از دو غزل سعدی با این مطلع‌ها سروده شده است:

من ایستاده‌ام اینک به خدمت مشغول
مرا از آن چه که خدمت قبول یا نه قبول

نشسته بودم و خاطر به خویشتن مشغول
در سرای به هم کرده از خروج و دخول

ظاهراً در تمام غزل‌هایی که به دست ما رسیده تا کنون هیچ شاعری نتوانسته است در این وزن و قافیه با سعدی برابری کند و البته این دلیلی اساسی هم دارد. بیشتر غزل‌های موفق و معروف فارسی و بویژه غزل‌های حافظ، غزل‌های

ردیف دار هستند. یکی از دلیل‌های اساسی این امر شاید این باشد که ردیف، خود مضمون آفرین است. ردیف «آلوده» در غزل «دوش رفتم به در می‌کده خواب آلوده» ذهن متخیل حافظ را خود به خود به سوی مضمونی که باید، برای مثال، با «تراب آلوده» آورد می‌برد. از سوی دیگر این تکرار کلمه یا کلمه‌هایی در آخر هر بیت خود نوعی موسیقی در شعر است که از دیر باز، به هر دلیل، با آن خو گرفته‌ایم و آن را دلنشین‌تر می‌یابیم. از این رو از عهده غزل‌های بی‌ردیف برآمدن و زیبا و استوار و دلنشین سرودن آن‌ها تسلط دیگری بر سخن می‌طلبد و البته «سخن ملکی است سعدی را مسلم».

در غزل‌های بی‌ردیف، سعدی استادی است بی‌همتا. در مجموع حافظ را از سعدی داریم. حافظ به جای تقلید بی‌فرجام از سعدی راهی دیگر گرفت. کوتاه سخن، این دسته از شعرهای حافظ، شعرهای کلیشه‌ای او - چنانکه گفته شد - شعر فارسی را به اوج تازه‌ای نرسانیده‌اند. در باب این شعرها نکته‌ای که باید گفت این است که متأسفانه بسیاری از شارحان به دلیل ارادت به حافظ و مرعوب بودن در برابر شهرت و اقبال عام به شعر او وقت خود و دیگران را اغلب بر سر شرح و تأویل همین گونه شعرهای تقلیدی و کلیشه‌ای او تلف کرده‌اند. دلیل مخالفت خاموش برخی شاعران و منتقدان نیز با حافظ همین گونه شعرهای اوست که گاهی در آن‌ها صنعت در عبارت را از حد می‌گذرانند. ببینید:

میان نداری و دارم عجب که هر ساعت
میان مجمع خوبان کنی میان داری
بیاض روی تو را نیست نقش در خور از آنک
سوادى از خط مشکین بر ارغوان داری

چو نقطه گفتمش اندر میان دایره آى

به خنده گفت که ای حافظ این چه پرگاری

اگر نه دایره عشق راه بر بستی
چو نقطه حافظ سرگشته در میان بودی

خال سر سبز تو خوش دانه عیشی است ولی
در کنار چمنش وه که چه دامی داری

چراغ روی تو را شمع گشت پروانه
مرا ز خال تو با حال خویش پروانه
بر آتش رخ زیبای او به جای سپند
به غیر خال سیاهش که دید به دانه

و یا تمام این غزل

ای که بر ماه از خط مشکین نقاب انداختی
لطف کردی سایه‌ای بر آفتاب انداختی

تکراری بودن این شعرها را کسی درمی‌یابد که با غزل شاعران پیش از حافظ
آشنایی کافی داشته باشد.

۲- آفرینندگی با کلیشه‌ها:

برقرار کردن رابطه‌ای تازه میان واژه‌های یک گروه واژه که در طول قرن‌ها
انواع رابطه‌ها را میان آن‌ها برقرار کرده‌اند کار آسانی نیست و این کاری است که

حافظ بارها کرده و در واقع آغاز استقلال شعری و طلیعه حافظانه هاست. به چند نمونه اشاره کنیم:

پیراهنی که آید از آن بوی یوسفم
ترسم برادران غیورش قبا کنند

«پیراهن، یوسف، بو و برادران»: گروه واژگان شناخته شده‌ای هستند اما این رابطه و بیان چیزی است تازه. یا:

آسمان کشتی ارباب هنر می شکند
تکیه آن به که بر این بحر معلق نکنیم

پیش از این از کمال‌الدین اسماعیل این بیت را داریم که چه بسا انگیزه سرودن بیت بالا بوده است:

کشتی اهل هنر بر خشک ماند
کاب‌ها را ره به جویی دیگر است

با این فرض که صفت «معلق» را نخستین بار حافظ در گروه واژگانی بیت وارد کرده باشد، باید آن را از آفرینندگی‌های زیبای او دانست. نیز:

بوسیدن لب یار اول ز دست مگذار
کاخر ملول گردی از دست و لب گزیدن

این رفتار تازه با «دست و لب و اول و آخر» نمونه بارز گسترش پیوند میان واژه‌هاست. مثال دیگر این بیت است:

آنکه پر نقش زد این دایره مینایی

کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد

حافظ بارها گروه واژگان «دایره و نقطه و پرگار»^۱ را به کار برده و اغلب در حد
مضمون‌های کلیشه‌ای پیشنهادیه؛ اما این بیت چیز دیگریست و نیز بیت زیر
که به کلمه «دایره» بسنده کرده‌است و بیتی چنین ناب آفریده:

زین دایره مینا خونین جگرم می ده
تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی

و یا این بیت:

یارب از ابر هدایت برسان بارانی
پیش‌تر زانکه چوگردی زمین برخیزم

که تازگی رابطه و قدرت بیان چنان است که مراعات نظیرهای «ابر»، «باران» و
«گرد» به چشم نمی‌آید. و نیز این بیت‌ها از یک غزل:

دارم از زلف سیاهش گله چندان که می‌رس
که چنان زوشده‌ام بی‌سرو سامان که می‌رس
گفتم از گوی فلک صورت حالی پرسم
گفت آن می‌کشم اندر خم چوگان که می‌رس

(۱)

اگر نه دایره عشق راه بر بستی

چو نقطه حافظ سرگشته در میان بودی

نقطه عشق نمودم به تو هان سهو مکن

ورنه چون بنگری از دایره بیرون باشی

پیوسته برکنار چو پرگار می‌شدم

دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت

گفتمش زلف به خون که شکستی گفتا

حافظ این قصه درازست به قرآن که می‌پرس

داوری در تازگی این دسته از شعرهای حافظ مستلزم بررسی همه آثار است که حافظ به آن‌ها نظر داشته و در اندیشه فراتر رفتن از آن‌ها بوده است. این بررسی تا اندازه‌ای تحقق یافته^۱ اما یافتن رد اخذ و اقتباس‌های شاعر منتقد آفریننده‌ای چون حافظ کار آسانی نیست.

۳- فراتر رفتن از کلیشه‌ها:

شعرهای ناب حافظ، حافظانه‌ها هنگامی آفریده می‌شوند که حافظ، مانند هر شاعر بزرگ دیگر، با به سیری رسیدن از رابطه‌ها و تناسب‌های متداول میان گروه‌های واژگانی رفتار دیگری با کلام در پیش می‌گیرد. این کاری است که جز با پی‌گیری و پرداختن دائم به شعر به آن نمی‌توان رسید. اهمیت حرفه‌ای بودن شاعر در همین مداومت در کار شعر نهفته است. هنرمندان متفنن هر اندازه هم ذوق و استعداد داشته باشند به دلیل دوره‌های گسستن از تجربه‌های کلامی حساب کهنه و تازه از دستشان به‌در می‌رود، دستاوردهای پیشین خود را نیز از یاد می‌برند و ناچار همیشه در ابتدای کار می‌مانند. تهی کردن ذهن از «نقش‌های پراکنده» و نوشتن شعرهایی بر ورق که در آن‌ها شاعر نیازی به چنگ زدن به صنعت‌های ادبی رایج و کلیشه‌ای نداشته باشد، اطمینانی می‌طلبد که جز با پشت سر نهادن دوره‌های تقلید و تمرین به‌دست نمی‌آید. این بیت‌ها را ببینید:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه

۱ - حافظ نامه بهاءالدین خرمشاهی پر از این گونه ردیابی‌هاست. امیدوارم در چاپ‌های بعدی این کتاب موردهای تازه‌ای نیز بدان افزوده شود.

چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند.

من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان
قال و مقال عالمی می کشم از برای تو

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد

گفتی ز سر عهد ازل نکته ای بگو
آنکه بگویمت که دو پیمانه در کشم

بر سر تربت من با می و مطرب بنشین
تا ببوییت ز لحد رقص کنان برخیزم

نشان اهل خدا عاشقیست با خود دار
که در مشایخ شهر این نشان نمی بینم

این گونه شعرها که در نهایت سادگی و تهی از صنعتگری های معمول هستند
حافظ را در اوج آفرینندگی نشان می دهند.

حافظانه ها را به اعتبارهای گوناگون برای بررسی اسلوب هنری و شگردهای
کلامی حافظ می توان دسته بندی کرد. در اینجا به چند گونه آن ها به کوتاهی اشاره
می کنیم:

(۱) گروه واژه های تازه: پدید آوردن ترکیب های تازه و ایجاد ارتباط های بدیع
میان واژه ها از شگردهایی است که حافظ با آن ها سنت شعری ما را غنی تر

کرده‌است. در مثال‌های زیر برخی از این موارد را با حروف سیاه مشخص کرده‌ایم:

ملک این مزرعه دانی که ثباتی نکند
آتشی از جگر جام در املاک انداز

هر شب‌نمی در این بحر صد موج آتشین است
دردا که این معما شرح و بیان ندارد

چراغ صاعقه آن شهاب روشن باد
که زد به خرمن ما آتش محبت او

صحبت حکام ظلمت شب یلداست
نور زخورشید جوی بو که برآید

۲) پرسش و پاسخ‌ها (دیالوگ‌ها): این گونه شعر سابقه‌ای کهن در شعر فارسی به‌ویژه در شاهنامه فردوسی دارد. بسیاری از حافظانه‌ها را در این دیالوگ‌ها می‌توان یافت:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم
که شهیدان که‌اند این همه خونین کفن‌ان
گفت حافظ من و تو محرم این راز نه‌ایم
از می لعل حکایت کن و شیرین دهنان

گفتم ای جان جهان دفتر گل عیبی نیست
که شود فصل بهار از می ناب آلوده
گفت حافظ لغز و نکته به عاقل مفروش
آه از این لطف به انواع عتاب آلوده

بسیاری از طنزهای حافظ نیز به این دسته تعلق دارند. شاید دلیل توفیق این شعرها در این باشد که درگفت و گوها انگیزه اصلی، بیان اندیشه‌ای است شاعرانه که اغلب از حد برقرار کردن مکرر رابطه‌های کلیشه‌ای میان واژه‌ها فراتر می‌رود. ۳) **محاوره‌ایها:** حافظ گاهی خود را به راحتی تسلیم زبان محاوره و روزانه مردم می‌کند و این خود مجال‌گریزی از کلیشه‌های فاخر ادبی را برای او فراهم می‌آورد و شعری می‌نویسد اغلب حافظانه.^۱ غزل:

خواب آن نرگس فتان تو بی چیزی نیست

تاب آن زلف پریشان تو بی چیزی نیست

از همین دسته است و البته تنها با این بیت نسبتاً خوب:

دوش باد از سرکوبش به گلستان بگذشت

ای گل این چاک گریبان تو بی چیزی نیست

نمونه‌های دیگر این‌ها هستند:

زدست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت

به خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست

چو گفتمش که دلم را نگاه دار چه گفت

ز دست بنده چه خیزد خدا نگه دارد

۱ - البته تشخیص زبان محاوره‌ای زمان حافظ از زبان ادیبانه آن امروز کار ساده‌ای نیست. اما در این هم نمی‌توان شک کرد که ردیف‌هایی چون «بهتر از این» یا «بی چیزی نیست» به زبان محاوره تعلق دارند.

گفته بودی که شوم مست و دو بوست بدهم
وعده از حد بشد و ما نه دو دیدیم و نه یک
چون بر حافظ خویشش نگذاری باری
ای رقیب از بر او یک دو قدم دور ترک

در بیشتر غزل‌های حافظ همیشه یک یا دو بیت حافظانه می‌توان یافت اما
کمال هنری حافظ در غزل‌هایی است که همه بیت‌های آن حافظانه‌اند. از این
گونه‌اند غزل‌های زیر:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

نقدها را بود آیا که عیاری گیرند
تا همه صومعه‌داران پی‌کاری گیرند

دانی که چیست دولت دیدار یار دیدن
در کوی او گدایی بر خسروی گزیدن

زاهد ظاهر پرست از حال ما آگاه نیست
در حق ما هرچه گوید جای هیچ اکراه نیست

یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد

دوستی کی آخر آمد دوستان را چه شد

حجاب چهره جان می شود غبار تنم
خوشا دمی که از این چهره پرده برفکنم

بنال بلبل اگر با منت سر یاریست
که ما دو عاشق زاریم و کار ما زاریست

مژده وصل تو کوکز سر جان برخیزم
طایر قدسم و از دام جهان برخیزم

در این دوره بندی شعر حافظ از تقلید تا خلق، دشواری هایی هم هست که اشاره ای به آن می کنیم:

۱) از شگفتی های کار حافظ یکی این است که گاهی بیت های ناب حافظانه در غزل هایی می آیند که دیگر بیت ها از گروه اول یعنی شعرهای کلیشه ای و حتی غزل های ضعیف او هستند. غزل هایی از حافظ داریم که تنها یک بیت عذرخواه سرودن آن می تواند باشد. برای مثال غزل «مژده ای دل که دگر باد صبا باز آمد» همه همان بازی های معمول با کلمه هاست مگر این بیت:

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد^۱

یا غزل «ای که مهجوری عشاق روا می داری» که تنها بیت حافظانه آن این بیت

۱- برای تفسیر زیبایی از این بیت ر.ک.: داریوش آشوری، «معنی شعر»، جنگ اصفهان، شماره ۱۰، ۱۳۵۲.

مشهور است:

ای مگس عرصه سیمرخ نه جولانگه تست
عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری

برای حل این معما اکنون دو راه حل بیشتر به نظر من نمی‌رسد:
الف) حافظ بیت‌هایی از این گونه را سال‌ها پس از سرودن هر غزل و در دوره
کمال شعری خود به هر کدام افزوده است.
ب) حافظ نیز همانند بسیاری دیگر از هنرمندان:

گاهی بر طارم اعلا نشیند
گاهی در پیش پای خود نبیند

برای انتخاب یکی از این دو پاسخ یا تلفیقی از این دو و اصولاً حل بسیاری
از دشواری‌های شعر حافظ ایمن‌ترین راه این است که با روش‌های نقد ادبی و
اشاره‌های تاریخی و اطلاعات صریح و مبهمی که از غزل‌های او می‌توان
به دست آورد تا آنجا که بتوانیم غزل‌های او را به ترتیب تقریبی تاریخی مرتب
کنیم.

حافظ شناسان ما لزوم چنین کاری را دریافته‌اند اما این که تا کنون پی‌گیرانه
بدان نپرداخته‌اند، شاید به دلیل این باشد که این کار را بیش از آن‌چه دشوار است
دشوار پنداشته‌اند. در هر صورت اگر پی‌آمدهای شورانگیز چنین پژوهشی را
در نظر بگیرند جمال این کعبه عذر رهروی آنان را خواهد خواست. البته گناه
دشواری پیمودن این راه را باید به گردن بی‌اعتنایی گذشتگان ما به تاریخ انداخت.
هیچ شاعری غزل‌هایش را به ترتیب الفبایی نسوده است و بی‌هیچ تردید اولین
غزل حافظ «الا یا ایها الساقی ادر کاساً و ناولها» نبوده است و آخرین غزل او
«می‌خواه و گل افشان کن از دهر چه می‌جویی».

۲) دوره درخشش و اوج یک شاعر لزوماً دوره اواخر عمر او نیست و «این کارخانه‌ایست که تغییر می‌کنند». نه شعر دوره نوجوانی شاعری - مگر در مورد های بسیار استثنایی - بهترین شعرهای اوست نه شعر دوره پیری. با توجه به این نکته‌ها در لزوم تعیین ترتیب تاریخی غزل‌های حافظ، هر چند تقریبی، شکی نمی‌توان کرد.

حافظ مجموع دستاوردهای دوره چند صد ساله غزل‌سرایی شعر فارسی است و نه عجب اگر پس از او غزل نتوانست در تنگنای کلیشه‌های آهین خود راه تازه‌ای پیدا کند.

اگر، برای مثال، این مصراع نیما:

به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده خود را

یک شبه راه صد ساله رفت و مخالف و موافق در غرابت صمیمانه آن چیز تازه‌ای یافتند گریز گوینده آن بود از کلیشه‌هایی که دیگر توانایی بیانی خود را دیر گاهی بود از دست داده بودند.

توضیح: شعرهای حافظ از چاپ دکتر پرویز ناتل خانلری نقل شده است.

معرفی

امیلی دیکنسون

در ۱۸۶۲ شاعر و منتقدی به نام توماس ونت ورث هی‌گینسون (Thomas Wentworth Higginson) در ماهنامه آتلانتیک نامه‌ای خطاب به شاعران جوان نوشت. در این نامه گفته شده بود که شعر باید زنده باشد و نفس بکشد. آنگاه پس از مدت کوتاهی این نامه را همراه چهار شعر دریافت کرد:

آقای هی‌گینسون آیا بیش از آن گرفتار کارید که بگوئید شعر من زنده است یا نه؟

ذهن چنان به خود نزدیک است که نمی‌تواند به روشنی ببیند و من کسی را ندارم که از او بپرسم.

اگر فکر می‌کنید این شعرها نفس می‌کشند و فرصت گفتن آن را به من داشته باشید بی‌درنگ احساس حق شناسی خواهم کرد.

اگر اشتباه کرده باشم و صراحت گفتن آن را به من داشته باشید صمیمی‌ترین احترام را در من پدید خواهد آورد.

نامم را ضمیمه می‌کنم با این خواهش که اگر میل دارید به من بگوئید حقیقت امر چیست.

نیازی نیست از شما بخواهم معرفی نکنید، زیرا شرف پاسدار خویش است.

نامه بی امضاء بود. اما روی کارت کوچکی داخل پاکتی دیگر که در پاکت اصلی نهاده شده بود، نام «Emily Dickenson» با مداد نوشته شده بود. این نامه سرآغاز نامه‌نویسی‌هایی گردید که امروز بخشی از تاریخ ادبیات آمریکا و شعر جهان شده است.

آنچه مسلم است هی‌گینسون نبوغ را در جلوه تازه آن نشناخت و فضای ادبی زمان نیز تنگ‌تر از آن بود که شعرهایی چون «طلوع» و «ایمن در حجره‌های مرمرینشان» - که ترجمه هر دو را می‌آوریم - در آن نفس بکشند. این را می‌توان از سومین نامه امیلی به هی‌گینسون دریافت. در این نامه این جمله‌ها را می‌خوانیم:

از پیشنهاد شما که در «انتشار» تأخیر کنم خنده بر لبم می‌آید. با اندیشه من این کار چنان بیگانه است که کوه باکاه. اگر شهرت از آن من باشد نمی‌توانم از آن بگریزم و اگر نباشد در شکار آن طولانی‌ترین روز بر من خواهد گذشت و در پایان موافقت سگ خود را نیز از دست خواهم داد.

امیلی در این هنگام ۳۱ سال داشت و در ۲۴ سال دیگری که زندگی کرد از او تنها ده شعر آن هم بدون نام و بدون اجازه و رضایت او چاپ شد. دلیل این خودداری از انتشار شعر را هرچند به یقین نمی‌توان گفت، شاید توضیح زیر بتواند آن را تا اندازه‌ای روشن کند.

امیلی از گروه شاعران اندک شمار اما بزرگی است که آموزش‌های رسمی و دانشگاهی ندیده‌اند و از خطر اسارت در شکل‌های قالبی و اعتیاد به رسم‌های فراگیر بدورند. امیلی کتاب‌های کمی خوانده بود. در دومین نامه‌اش به هی‌گینسون نوشته است که پدرش برای او کتاب‌های زیادی می‌خرد اما خواهش می‌کند آن‌ها را نخواند. این‌گونه تربیت هر عیب و خطری برای شاعران دیگر داشته باشد - که البته دارد - برای امیلی استثنایی این حسن را داشت که حس

اصیل و نبوغ شعریش از تأثیر دیگران در امان بماند و آزادانه شعرهایی فراتر از شعرهای زمان خود بسراید.

سر دبیران دست به عصای صفحه‌های ادبی نشریه‌ها اغلب در برابر چنین اثرهایی گیج می‌شوند. در این میان هی‌گینسون شاعر و منتقد هم استثنا نبود. امیلی این را زود دریافت و راهنمایی‌ها و اندرزهای او را با ادب تمام نادیده گرفت.

امیلی از حرف‌های هی‌گینسون و تصرف‌های او در شعرهایی که در نامه‌هایش برای هی‌گینسون می‌فرستاد (امیلی این تصرف‌ها را با زیرکی «جراحی» نامیده است) و واکنش دیگران، احتمالاً دریافته بود که اگر به چاپ شعرهایش رضایت دهد، در آن‌ها دست خواهند برد. این پیش‌بینی بیشتر از آنچه گمان می‌برد درست از کار درآمد. پس از مرگ امیلی مجموعه‌سازان به خیال خود، و البته با حسن نیت (راه جهنم با حسن نیت فرش شده است)، برای باب روز کردن شعرها به موزون‌تر و مقفی‌تر کردن آن‌ها پرداختند. جالب این که طلوع شعر جدید و سست شدن تسلط آهین وزن و قافیه بر شعر هم به این دخالت‌ها پایان نداد. این بار مجموعه‌سازان دست به کار دیگری زدند، شعرهای کم قافیه او را هم بی قافیه کردند.

چاره‌جویی‌های امیلی برای گریز از دست چند نفری که به اصرار می‌خواستند شعرهایی از او چاپ کنند، شنیدنی است. به هی‌گینسون، که گفته بود در «انتشار» تأخیر کند، پناه می‌برد تا سپر دفاع او شود. در موردی از او می‌خواهد نامه‌ای بنویسد و تصریح کند که شعرهایش ارزش چاپ شدن ندارند.

تنها پیوند امیلی با جهان نامه‌هایی بود که به آشنایان و دوستان اندک خود می‌نوشت و گاهی هم شعری در آن‌ها می‌آورد. این نامه‌ها هم چون شعرهایش کوتاه، استوار، پر معنی و بسیار زیبا هستند. انتشار این نامه‌ها به تردید منتقدان

کند ذهن در بزرگی و آگاهانه بودن کار امیلی پایان داد. در پایان مقاله ترجمه چند نامه از این نامه‌ها را خواهیم آورد.

اگر چه امیلی هرگز به شعر گفتن تظاهر نمی‌کرد، گروهی از آن آگاهی داشتند. ولی هیچ کس به اندازه لاونیا، خواهر امیلی که عمری با امیلی در یک خانه زندگی کرد از تعهد امیلی به شعر و اندیشه آگاهی نداشت. لاونیا گفته است که در خانواده ما امیلی تنها کسی بود که برای او اندیشیدن ضروری و ذاتی بود؛ نمی‌توانست فکر نکند.

امیلی در ۱۸۸۶ در ۵۷ سالگی درگذشت و لاونیا نامه‌های خصوصی او را سوزاند. در این خانه تکانی به صندوقی رسید که چون قفل آن را باز کرد، غرق حیرت گردید. یک صندوق شعر، بیش از ۱۷۰۰ شعر. امیلی شعرها را به ترتیب سرودن در جزوه‌های کوچکی نوشته و در پاکت‌هایی ۵۲- پاکت - بسته‌بندی کرده بود. هر شعر را بر کاغذی نوشته و در کنار بسیاری از سطرها کلمه‌های گوناگونی را، گاهی بیش از ده کلمه را، به جای کلمه دیگری از آن سطر پیشنهاد کرده بود. حاصل سال‌ها آفرینندگی مدام و سبک و سنگین کردن کلمه‌ها و اندیشیدن را در صندوق کوچکی به جهانیان تقدیم کرده بود و رفته بود.

این که امیلی از چه سالی آغاز به شعر گفتن کرد معلوم نیست. آنچه مسلم است از ۱۸۵۸ به بعد شعرهای خود را با مرکب می‌نوشته و در پاکت‌هایی که گفتیم نگهداری می‌کرده است. در همین سال ۵۲ شعر سروده است. بیشترین شعرها را در سال ۱۸۶۲ نوشته است. شعرهای امیلی در این سال به عدد ۳۵۶ می‌رسد. سال‌های ۱۸۶۲ تا ۱۸۶۵ اوج آفرینندگی اوست. بنا به شواهد موجود دلیل این انفجار شعری دو ماجرای عاشقانه بوده که هر دو به ناکامی انجامیده است. در ۱۸۶۵ شماره شعرها به ۵۱ شعر در سال کاهش می‌یابد و پس از آن به حدود ۲۰ شعر در سال می‌رسد. در سال‌های پایان عمر به تدریج موضوع‌های

شعرش محدودتر می‌شود، از دنیای بیرون بیشتر کناره‌می‌گیرد، از خانه کمتر بیرون می‌رود، دوستان کمتری را می‌بیند. اما از پیش‌نویس پانزده نامه‌ای که از سال ۱۸۷۸ تا ۱۸۸۳ نوشته است چنین به نظر می‌رسد که در این سال‌ها ماجرای عاطفی تازه‌ای در زندگی او رخ می‌دهد. مردی قاضی و از دوستان قدیمی خانواده به نام اُتیس (Otis) که حدود شصت سال داشته به خانه آنان رفت و آمد می‌کرده است. امیلی عشقی شدید به او پیدا می‌کند و حتی به فکر ازدواج با او می‌افتد. اما این عشق نیز مانند دو عشق دیگر زندگی او ناکام می‌ماند. این داستان را نیز امیلی در یکی از زیباترین شعرهای عاشقانه خود - که با نام «جدایی» ترجمه آن را آورده‌ایم - روایت کرده است. از این پس مرگ موضوع غالب شعرهای او می‌شود.

چهار سال پس از درگذشت امیلی مجموعه کوچکی از شعرهای او با همکاری هی‌گینسون (که سال‌هاست هدف انتقاد منتقدانی است که اغلب آن‌ها، به دلیل نوشته‌هاشان، دست کمی از او ندارند) به چاپ رسید. انتشار این مجموعه توجه بسیاری را به خود جلب کرد و در دو سال نُه بار تجدید چاپ شد. سال بعد هی‌گینسون در همان ماهنامه آتلانتیک مقاله‌ای در معرفی امیلی نوشت و بخش‌هایی از نامه‌ها و نیز شعرهایی از او را نقل کرد. هی‌گینسون در این مقاله شرح دیدار خود را با امیلی داده است. این تنها روایتی است که از دیدار نویسنده‌ای با امیلی بدین تفصیل داریم. اهمیت این مقاله هم در همین است.

پس از مجموعه‌ای که گفتیم دو مجموعه دیگر از شعرها و نامه‌های امیلی منتشر گردید. از ۱۹۲۰ به بعد کم‌کم ارزش امیلی شناخته شد. تا این که در ۱۹۵۰ دانشگاه هاروارد همه دست‌نوشته‌ها و حقوق انتشار آثار امیلی را خریداری کرد. توماس اچ. جانسون یکی از استادان زبان و ادبیات و دوستداران امیلی به کار فراخوانده شد. جانسون در ۱۹۵۵ شعرها را در سه جلد و در ۱۹۵۸ نامه‌ها را در

سه جلد دیگر منتشر کرد. روش کار جانسون در تهیه و ثبت دقیق دست‌نوشته‌های امیلی و زدودن تصرف‌های دیگران و ترتیب تاریخی شعرها (۱۷۷۵ شعر) و نامه‌ها (۱۰۴۹ نامه) از نمونه‌های ارزشمند تصحیح انتقادی است. مأخذ ترجمه شعرها در این مقاله از همین چاپ جانسون و شماره‌هایی که در سمت چپ هر شعر نوشته شده، شماره آن‌ها در این چاپ است.

شعر امیلی

شعر هنر کلامی است و از این رو نمی‌تواند حوزه معنی را بکلی پشت سر بگذارد و خود را از هر گونه محتوای خبری تهی کند تا به صوت محض یا تصویر محض تبدیل شود، البته می‌تواند معنای مشخص و معینی نداشته باشد اما این غیر از معنی نداشتن است. بهترین شعرهای امیلی همه خبرند. خبر از تجربه‌های کوچک و بزرگ مشترک ما. این خبرها گاهی چنان آشنا هستند که اغلب از خود می‌پرسیم: عجب، چطور من نتوانستم این را به این گونه بیان کنم؟ هنر امیلی شکار این تجربه‌هاست. ببینید:

می‌توانم از اندوه بگذرم
از تمام گودابه‌های آن
به این خوکرده‌ام
اما کوچک‌ترین ضربه شادی
پایم را سست می‌کند
و مست تلو تلو می‌خورم (۲۵۲)

منظور از صادق بودن شعر یکی همین مطابقت تجربه شاعر با خواننده است.

تشنج‌های عصبی و آزمودن مرگ به تن حالتی است که بسیاری تجربه کرده‌اند.
قدرت امیلی در توصیف این حالت‌ها چنان است که گویی کلمه‌ها را هم
به وحشت می‌اندازد. این یکی از آن توصیف‌هاست:

پس از درد بزرگ احساسی خشک و رسمی فرا می‌رسد
اعصاب با آداب تمام چون قبرها قرار می‌گیرند
قلب منقبض می‌پرسد آیا این خود بود که تاب آورد
و آیا دیروز بود یا قرن‌ها پیش

پاها بی‌اراده به اطراف گام برمی‌دارند
از زمین یا هوا یا از هیچ
جاده‌ای چوبی
بی‌اعتنا می‌روید
رضایتی کوارتزی، چون سنگ

این آن ساعت سرب است
اگر دوام آوری به یاد ماندنی است
هم‌چون مردانی که دارند یخ می‌زنند، برف را به یاد می‌آورند.
نخست سرما - آن‌گاه کرختی - سپس تسلیم

این گونه رفتار دقیق و مقتصدانه با کلمه‌ها و فاصله گرفتن از موضوع
به گونه‌ای که راه را بر احساساتی شدن متداول سد کند و امکان بیان عینی تجربه
را فراهم آورد از شگردهایی است که امیلی آن‌ها را سال‌ها پیش از شاعران مدرن
کشف کرده بود. امیلی با این قاهرانه به انضباط درآوردن این تجربه‌های ویرانگر،

که نمونه‌های فراوان و گوناگونی از آن‌ها در شعرهای او هست، آن‌ها را مهار می‌کند و طوفان‌های روحی را از سر می‌گذراند و در واقع با انداختن آن‌ها در قفس کلام از گزندشان در امان می‌ماند. با این شگردهاست که می‌تواند در برابر طبیعت هم احساساتی نشود و شعری چنین بنویسد:

آسمان کوتاهست و ابرها خسیس
یک تکه برف مسافر
کنار انباری یا شیار جاده‌ای
بگو مگو می‌کند که بماند یا نماند
باریکه بادی تمام روز شکایت می‌کند
که چگونه با او رفتار کرده‌اند

طبیعت نیز چون ما

گاهی بی‌تاج خود غافلگیر می‌شود. (۱۰۷۵)

و طبیعت در لحظه‌ای بی‌شکوه غافلگیر می‌شود.

ظاهر شعرهای امیلی ساده‌است، خیلی ساده. نه ردیف سنتی قافیه‌ها را در آن‌ها می‌بینیم، نه موسیقی متداول تکرار این یا آن حرف و نه هیچ اثری از سخنوری‌های معمول. نتیجه‌ی این بی‌زر و زیوری این می‌شود که شعرها را راحت و آسوده بخوانیم و اگر به کلمه‌ای در آخر مصراع می‌رسیم دائماً در انتظار آن نمایم که به کلمه‌ای هم‌قافیه با آن در آخر مصراع دیگر برسیم و راحت شویم، انتظاری که اغلب هراس می‌آفریند و ذهن را در خواندن آسوده نمی‌گذارد. منتقدان زمان امیلی آنچنان به این قرینه‌سازی‌ها معتاد شده بودند که اگر کسی سهم اعتیادشان را به آنان نمی‌پرداخت اعصابشان تیر می‌کشید. باید سال‌ها

می‌گذشت تا منتقدان دریابند که برای امیلی باختن وزن و قافیه و گاهی نادیده گرفتن قاعده‌های دستوری باختنی است آگاهانه و نادیده گرفتنی به‌عمد برای خلق تأثیری تازه.

شعرها و نامه‌هایش میزان تعهد او را به‌اندیشیدن، یا به‌گفته‌خواهرش، ناچار بودن او را از اندیشیدن، نشان می‌دهند. در نامه‌ای نوشته‌است که آن‌ها که نمی‌اندیشند «چگونه صبح قدرت لباس پوشیدن دارند».

امیلی بدون آزمودن شگردهای معمول و به‌سیری رسیدن از آن‌ها به شگردهای تازه‌ای دست یافته‌بود. نامه نوشتن او به هی‌گینسون چه بسا به‌این دلیل بوده‌است که از تازگی کار خود اطمینان پیدا کند. این اطمینانی نبود که هی‌گینسون با ناتوانی خود از درک شعر امیلی به امیلی داد. به همین دلیل نیز از دو سه نامه اول امیلی که بگذریم در نامه‌های بعدی او خبری از بحث‌های جدی درباره شعر نیست.

در سال ۱۹۸۶ کنفرانسی در آمریکا به‌مناسبت صدمین سال درگذشت امیلی دیکنسون برگزار گردید. در گزارش این کنفرانس^۱ چارلز اندرسون^۲ یکی از منتقدان معروف آمریکا در مقاله محققانه‌ای امیلی را اولین شاعر مدرن و شاعری که باید او را در زنجیره نهضت بودلر تا سوررئالیسم و در ادبیات انگلیسی در سلسله‌هایپکینز تا الیوت نهاد، دانسته است. تد هیوز^۳، شاعر نامدار معاصر انگلیس، در مجموعه‌ای که بیش از صد شعر امیلی را در آن آورده است، به کامل نبودن انتخاب خود چنین اشاره کرده: «احصا کردن هنر بی‌همتا و

۱ - با تشکر از آقای نجف دریابندری که این گزارش را برای من فرستادند.

۲ - Charles Anderson, "The Modernism of Emily Dickenson" in Emily Dickenson: Letter to the World, the Folger Shekespear Library, USA 1986, p. 43.

۳ - Ted Hughes: A Choice of Emily Dickenson Verse, Faber and Faber, London, 1970, p. 14.

پسندهای استعداد شعری او دشوار است.»

در واقع هم انتخاب صد شعر یا حتی دویست شعر از ۱۷۵۵ شعر امیلی کار دشواری است. از شاعر تا منتقد ادبی کمتر دو نفری را می‌یابید که مجموعه‌ای از شعرهای امیلی برگزیده باشند و بیشتر شعرهای برگزیده آنان یکسان باشد. شعرهای امیلی چنان در موضوع و شگردهای شاعرانه دامنه گسترده‌ای دارد که هر شعرشناسی را در گوشه‌ای از خود می‌نشانند.

درباره ترجمه شعرها

ترجمه شعرهای امیلی، به‌ویژه آن گروه انبوهی که درک درست آن‌ها جز در متن فرهنگ مسیحی - غربی مفهوم نیست، کاری است بیهوده. توماس جانسون ویراستار آثار امیلی در کتاب خود درباره امیلی دیکنسون می‌گوید^۱:

سه کتابی که بیش از همه در شعرها و نامه‌های او بازتاب پیدا کرده‌اند به ترتیب عبارتند از: انجیل متی، مکاشفات یوحنا رسول، و سفر پیدایش و پس از این‌ها رساله اول یوحنا رسول، رساله دوم یوحنا رسول، قرن‌تیان، سفر خروج و کتاب مزامیر.

در مجموع در ترجمه بیش از سی شعر از امیلی دیکنسون نکته‌های زیر در نظر گرفته شده است:

- (۱) شعرها نشان‌دهنده تنوع موضوع‌ها و شگردهای امیلی باشند؛
- (۲) وابستگی شعرها به مضامین عهد عتیق و عهد جدید برای خوانندگان چندان ناشناخته نباشد؛

1 - T. H. Johnson, *Emily Dickenson: An Interpretive Biography*, 5th pr. 1967, p. 152.

۳) شعرها از لحاظ واژگان و نحو و موسیقی کلام ترجمه پذیر باشند.
در ضمن عنوان شعرها از امیلی نیست. امیلی به شعرهای خود عنوان
نمی داده است. این عنوان‌ها را صرفاً برای آسانی ارجاع به آن‌ها داده ایم و به همین
دلیل هم سعی شده است که عنوان از متن شعر گرفته شود، یا چنان عام باشد که
معنای خاصی به ذهن خواننده متبادر نکند. شماره سمت چپ شعرها، شماره
آن‌ها در چاپ انتقادی توماس جانسون است.

نگاهی به نامه‌های امیلی دیکنسون به توماس هی‌گینسون
ترجمهٔ اولین نامهٔ امیلی به هی‌گینسون در آغاز مقاله آورده شد. اکنون ترجمهٔ
چند نامهٔ دیگر:

دومین نامه (۲۶ آوریل ۱۸۶۲)

آقای هی‌گینسون

مهربانی شما ایجاب می‌کرد که زودتر از این‌ها قدردانی کنم. اما مریض
بودم و امروز در بستر بیماری این را می‌نویسم.
از جراحی‌های شما متشکرم؛ آن اندازه‌ها هم که تصور می‌کردم دردناک
نبود. همان‌گونه که خواسته‌اید شعرهای دیگری برای شما می‌فرستم هر
چند ممکن است متفاوت نباشند. هنگامی که اندیشه‌هایم برهنه است
می‌توانم تفاوتشان را ببینم اما وقتی لباس تنشان می‌کنم یکسان و بی‌حس
به نظر می‌رسند.

پرسیده‌اید چند سال دارم. تا این زمستان شعری نگفته‌بودم آقا، مگر
یکی یا دو تا.

از سپتامبر تا کنون دچار وحشتی بوده‌ام که به هیچ‌کس نمی‌توانستم
بگویم و به همین دلیل آواز می‌خوانم مثل کودکی که کنار گورستان آواز
می‌خواند. من ترسیده‌ام.

در مورد کتاب‌هایم می‌پرسید. از شاعران کیتس و آقا و خانم براونینگ را دارم. در نشر آقای راسکین، سر توماس براون و مکاشفات. مدرسه رفته‌ام اما به اصطلاح شما تحصیلاتی نداشته‌ام.

وقتی دختر کوچکی بودم، دوستی داشتم که جاودانگی را به من آموخت، اما به اندازه‌ای به آن نزدیک شد که دیگر بازنگشت. کمی پس از درگذشت آموزگارم تا سال‌های متعدد تنها همراه فرهنگ لغت بود. آن گاه یکی دیگر را پیدا کردم، اما راضی نبود دانشجویش باشم و از این رو زمین را ترک کرد. از معاشرانم می‌پرسید. آقا! تپه‌ها، و طلوع و سگی به اندازه خودم، که پدرم برایم خریده‌است. این‌ها بهتر از آدم‌ها هستند زیرا می‌دانند اما حرفی نمی‌زنند؛ و سر و صدای برکه در ظهر از پیانوی من پیشی می‌گیرد.

یک خواهر و یک برادر دارم. مادرم اهمیتی به فکر کردن نمی‌دهد و پدرم آن قدر به خلاصه پرونده‌هایش مشغول است که به کار ما توجهی ندارد. کتاب‌های زیادی برایم می‌خرد اما خواهش می‌کند آن‌ها را نخوانم زیرا می‌ترسد ذهن را تکان بدهند. آنان همه، به جز من مذهبی هستند و هر روز صبح سایه‌ای را که «پدر» می‌نامند، مخاطب قرار می‌دهند.

اما می‌ترسم سرگذشت من شما را خسته کند. می‌خواهم بیاموزم. می‌توانید به من بگوئید چگونه رشد کنم یا مانند ملودی یا جادوگری ناگفتنی است؟

از آقای ویتمن حرف زده بودید. کتاب او را هرگز نخوانده‌ام اما می‌گویند شرم‌آور است.

دو سردبیر مجله در این زمستان به خانه پدرم آمدند و همکاری مرا خواستند، پرسیدم چرا؟ گفتند ذهن تو چنان ساده و تهی است که می‌توانیم آن را به هر مصرفی برسانیم.

من خود نمی‌توانم خود را وزن کنم. اندازه‌ام به‌نظرم کوچک می‌آید. در «آتلانتیک» فصل‌هایی از نوشته شما را خواندم و نسبت به شما احساس احترام کردم...

آقا، این است آنچه می‌خواستید برای شما بگویم؟

دوست شما
امیلی دیکنسون

مهم‌ترین بخش سومین نامه درباره تأخیر در انتشار شعر را در متن مقاله آورده‌ام و حالا بخش‌های مهم چهارمین نامه او را که در آن به درخواست هی‌گینسون برای فرستادن عکسی از خود پاسخ داده‌است می‌آوریم:

چهارمین نامه (جولای ۱۸۶۲)

...آیا می‌توانید بدون آن [عکس] قبولم داشته باشید؟ در حال حاضر عکسی از خود ندارم اما مثل الیکایی [نوعی پرنده] کوچکم، و موهایم مثل خارخسک درخت بلوط خشن است و چشم‌هایم مثل شری (sherry) است که مهمانان در لیوان باقی می‌گذارند. آیا این‌ها کار عکس را نمی‌کند؟

.....

خوشحالم که دانشجوی شما هستم و شایسته محبتی خواهم بود که نمی‌توانم آن را جبران کنم. ممکن است اشتباه مرا، صریح همان‌گونه که با خود هستید به من بگوئید، زیرا برای من رنج کشیدن بهتر است از مُردن. جراح را برای تحسین استخوان صدا نمی‌کنیم، بلکه برای درست کردن آن صدا می‌کنیم. آقا، شکستگی‌های داخلی خطرناک‌تر است. بدین دلیل، ای آموزگار، اطاعت خود، شکوفه باغ خود و هر احترامی را که می‌شناسم به شما تقدیم می‌کنم.

شاید به من بخندید. این مرا متوقف نمی‌کند. من بامحیط دایره کاردارم

....

هنگامی که خود را نماینده شعر وصف می‌کنم، خود را نمی‌گویم
منظورم فردی فرضی است.

از «پی‌پاسس»^۱ حرف زده بودید. پیش از این هرگز نشنیده بودم کسی
از «پی‌پاسس» حرف بزند. می‌بینید که وضع من خراب است.

دانشجوی شما

نامه پنجم واکنشی است در برابر راهنمایی‌های محافظه‌کارانه هی‌گینسون.
تاریخ و ترتیب و توضیح درباره نامه‌ها را از مقاله هی‌گینسون برگرفته‌ام.^۲

پنجمین نامه (۱۸۶۲)

دوست عزیز - آیا این‌ها [شعرها] منظم‌ترند؟ برای حقیقت‌گویی از
شما متشکر می‌شوم.

در زندگی من شاهی نیست و بر خود هم نمی‌توانم حکمرانی کنم؛
هنگامی که می‌خواهم [به کار خود] سامانی بدهم، نیروی اندکم منفجر
می‌شود و مرا عریان و بریان وامی‌گذارد.

گمان می‌کنم مرا سرکش خوانده‌اید. ممکن است کمکم کنید تا اصلاح
شوم؟

تصور می‌کنم غروری که در وسط جنگل نفس را بند می‌آورد از خود ما
نیست.

می‌گوئید به خطاهای کوچک اعتراف می‌کنم و از خطاهای بزرگ می‌گذرم.

۱ - «Pippa Passes» نمایشنامه شاعرانه کوتاهی از رابرت براونینگ است که در ۱۸۴۱ یعنی
در یازده سالگی امیلی منتشر شد و شهرت فراوان یافت.

2 - T. W. Higginson. "Emily Dickinson", in *Selected Poems & Letters of Emily Dickinson*, ed. Robert N. Linscott, Doubleday Anchor Books, N.Y., 1959, pp.

3 - 24.

دلیل آن این است که خطم را می‌توانم ببینم اما خطاهایی که به چشم نمی‌آید به‌گردن آموزگار من است...
صداهای بی‌صدایی در باغ هست که می‌خواهم مردم بشنوند...

مردم به من «چیزها» می‌گویند اما من فکر می‌کنم این یک عادت است. وقتی دختر کوچکی بودم و خیلی در جنگل می‌گشتم به من می‌گفتند ممکن است مار ترا بگزد یا گلی سمی بچینی یا اجنه ترا بدزدند. اما من راه خود را رفتم و جز فرشتگان چیزی ندیدم، فرشتگانی که خیلی خجالتی‌تر از من بودند. چنین است که آن اعتقادی که خیلی‌ها به [وجود] قلب و شیادی دارند من ندارم.

به‌دستورهای شما دقت خواهم کرد، اگرچه گاهی آن‌ها را نمی‌فهمم. سطری از یک شعر را علامت زده‌ام زیرا پس از نوشتن، آن را در جایی دیگر یافتم. من هرگز به‌رنگی که دیگری ساخته آگاهانه دست نمی‌زنم. آن را حذف نمی‌کنم زیرا مال من است ...

دانشجوی شما

پس از این نامه، هی‌گینسون داوطلبانه وارد جنگ داخلی آمریکا می‌شود و یک بار هم کارش به بیمارستان می‌کشد (۱۸۶۳). نامه‌های امیلی از این پس همه نامه‌هایی است دوستانه که گاه‌گاه شعری هم در آن می‌نویسد. درباره این نامه‌ها هی‌گینسون چنین می‌گوید:

از این زمان [از ۱۸۶۳] تا درگذشت او (پانزدهم می ۱۸۸۶) در فاصله‌های زمانی مختلف به هم نامه می‌نوشتیم، او همیشه خود را «دانشجو» و مرا معلم فرض می‌کرد و تقریباً نیازی به گفتن ندارد که چنین نبود. همیشه خوشحال می‌شدم که به‌گفته خودش «گزارش» او را بشنوم، و بزودی هر

تلاشی را برای کوچک‌ترین راهنماییِ این موجود فوق‌العاده رها کردم و پذیرفتم که صرفاً مورد اعتماد او باشم و در مقابل، آنچه مورد علاقه‌اش بود تا حد امکان به او می‌دادم.

آخرین نامهٔ امیلی که یک روز پیش از مرگ خود نوشته این است:

۱۴ می ۱۸۸۶

خویشاوندان محبوبم - فراخوانده شدم.

اما چنین نخواهم کرد

آسمان‌ها نمی‌توانند رازشان را نگاه‌دارند
به تپه‌ها می‌گویند
و تپه‌ها به باغ‌ها
و باغ‌ها به نرگس‌ها
پرندۀ‌ای که گذارش از آن طرف می‌افتد
همه را آهسته می‌شنود
اگر پرندۀ‌ کوچک را رشوۀ‌ای دهم
کسی چه می‌داند شاید بگوید

اما چنین نمی‌کنم
ندانستن نیکوتر است
اگر تابستان اصل بود
برف دیگر چه جادویی داشت

بنابراین ای پدر، رازت را نگهدار
اگر حتی می‌توانستم بدانم
که این یاران فیروزه‌ای
در جهان نوساخته‌ات چه می‌کنند
نمی‌گفتم

(۱۹۱)

ایمن در حجره‌های مرمرینشان

دور از دسترس صبح
و دور از دسترس ظهر
ایمن در حجره‌های مرمرینشان خفته‌اند
ساکنان شکیبای رستاخیز
توفال از حریر
سقف از سنگ

نسیم در قصر آفتابش آهسته می‌خندد
زنبور عسل در گوش‌های ناشنوا همه می‌کند
پرندگان زیبا آهنگ غفلت می‌خوانند
و ه که چه حکمتی در این جا ویران شده‌است

در هلال فراز آنان
سال‌ها شکوهمندانه می‌گذرند
جهان‌ها قوس‌هاشان را خالی می‌کنند
و فلک‌ها پارو می‌کشند
نیمتاج‌ها فرو می‌افتند و قاضیان تسلیم می‌شوند
بی‌صدا چون نقطه‌ها بر قابی از برف

(۲۱۶)

طلوع

اکنون برایت می‌گویم خورشید چگونه طلوع کرد
در هر دم تاری ابریشمین
برج‌ها در یاقوت ارغوانی شناور شدند
و خبر چون دسته سنجاب‌ها پراکنده شد

تپه‌ها گره از کلاه گشودند
پرنندگان آواز سر دادند
آن‌گاه آهسته به خود گفتم
«این دیگر خورشید است»

اما این‌که چگونه غروب کرد نمی‌دانم
گویی نردبانی ارغوانی بود
که دخترکان و پسرکان زرد
از آن مدام بالا می‌رفتند

و هنگامی که بدان سو رسیدند
مدیر مدرسه‌ای خاکستری پوش
میله‌های غروب را به آرامی برداشت
و همه را در پی خود کشاند (۳۱۲)

خانه‌ای بر بلندی

خانه‌ای بر بلندی

که نه هیچ کالسکه‌ای به آن رسید
نه هیچ مرده‌ای را از آن پائین آوردند
نه چرخ هیچ دوره‌گردی به آن نزدیک شد

از دودکشش هرگز دودی برنخواست
پنج‌ره‌هایش صبح و شام
طلوع را اولین گیرنده بودند
و غروب را آخرین

آن‌گاه یک پنجره آن از شیشه تهی شد.

سرنوشت آن را

تنها گمان می‌داند

نه هیچ همسایه دیگر

این که ماجرا چه بود هرگز به زبان نیاوردیم

زیرا او هرگز نگفت (۳۹۹)

نام خود را گفتن

من هیچ کسم، تو کیستی؟

تو نیز هیچ کسی؟

پس ما یک جفت هستیم - حرفی مزین

می دانی که طردمان می کنند

چه ملال آور است کسی بودن

چه عمومی است مانند قورباغه

تمام طول روز

نام خود را گفتن

به لجن زاری ستایشگر (۲۸۸)

خدای راضی

آشکارا

در میان بی تفاوتی گل های شاد

سرما به بازی

با نیرویی اتفاقی

گلی را گردن زد

قاتل زرد راه خود گرفت

خورشید، بی اعتنا، به گردش خود پرداخت

تا روزی دیگر را

برای خدایی راضی سامان دهد (۱۶۲۴)

عادت

هنگامی که روشنایی می‌رود
کم‌کم به تاریکی عادت می‌کنیم
مانند وقتی که همسایه برای خدا حافظی
فانوس به دست می‌گیرد

در تازگی شب
لحظه‌ای، نامطمئن قدم برمی‌داریم
آن‌گاه دید خود را با تاریکی وفق می‌دهیم
و جاده‌ای را می‌بینیم کشیده در برابر

و همین‌گونه است تاریکی‌های بزرگ‌تر
غروب‌های ذهن
وقتی که نه هیچ ماهی جلوه‌ای می‌کند
نه ستاره‌ای از درون بیرون می‌آید

شجاع‌ترین، اندکی به سختی قدم برمی‌دارد
و گاهی درست با پیشانی به درختی می‌خورد
اما وقتی به تاریکی عادت کرد
یا تاریکی تغییر می‌کند

یا چیزی در خط نگاه
خود را با نیمه شب وفق می دهد
وزندگی مستقیم
به جلو گام بر می دارد
(۴۱۹)

جدایی

زندگی من پیش از پایان دوبار پایان یافت
اکنون باید دید
آیا جاودانگی حادثه‌سومی را هم
برای من آشکار خواهد کرد.

چه عظیم، چه یأس‌آور
تصور آنچه دوبار بر من گذشت
جدایی تنها چیزی است که از بهشت می‌دانیم
و تنها چیزی که از جهنم می‌خواهیم. (۱۷۳۲)

پرنده نامریی

گذرگاهی از شتاب

با چرخش گردان

طنینی از زمرد

یورشی از قرمزانه

و هر شکوفه‌ای بر بوته

سرلرزان‌ش را به جای خود برگرداند

نامه‌ای از تونس، شاید

سواری راحت صبح (۱۴۶۳)

انتخاب

روح جمعیت خود را برمی‌گزینند
آن‌گاه در را می‌بندد
در اکثریت الهی خود
هیچ‌کس را نمی‌پذیرد

بی‌اعتنا ارباب‌هایی را می‌بیند
ایستاده بر دروازه کوتاهش
بی‌اعتنا امپراطوری را
زانو زده بر بوریا یش

من او را می‌شناسم
از ملتی انبوه
یکی را برمی‌گزیند
آن‌گاه دریچه‌های اعتنای خود را می‌بندد
مثل سنگ
(۳۰۳)

شهر جامد

زود به راه افتادم، سگم را برداشتم
و از دریا دیدار کردم
پریان دریایی از اعماق
به تماشای من بیرون آمدند

و بلم‌ها در بالا
دستهای کنفی خود را دراز کردند
به گمان این که موشی هستم
بر شن افتاده

اما هیچ مردی تکانم نداد
تا آنکه موجی از کفش ساده‌ام گذشت
از پیش‌بند و کمر بندم گذشت
و از سینه‌ام گذشت

چنان که گویی می‌خواست مرا
یک جا چون شب‌نمی
بر آستین گلی زرد بنوشد
آن‌گاه من نیز به راه افتادم

واو، اواز نزدیک به دنبالم افتاد
پاشنه نقره‌ایش را
بر قوزک پایم حس کردم
و کفش‌هایم غرق مروارید می‌شد

تا این‌که به شهر جامد رسیدیم
مثل این‌که هیچ‌کس را نمی‌شناخت
و کرنش‌کنان با نگاهی شکوهمند بر من
دریا به عقب نشست (۵۲۰)

سیل

صدایش به باران می‌مانست تا این‌که پیچید
و آن‌گاه دانستم باد است
به تری موج راه می‌رفت
اما هنگامی که خود را به دشتی دور رسانید
به خشکی ریگ گام برمی‌داشت

آمدن لشگری شنیده شد
این به‌راستی باران بود
چاه‌ها را پر کرد، برکه‌ها را سرشار کرد
در جاده‌ها غلغله به‌راه انداخت
شیر آب تپه‌ها را باز کرد
سیل به‌راه انداخت
زمین‌ها را سست کرد، دریا را بالا آورد
نواحی شهرها را آشفته کرد
آن‌گاه چون ایلیا^۱
برگردونه ابر نشست و راند (۱۲۳۵)

۱ - در کتاب پادشاهان باب هفدهم آیه اول و باب هجدهم آیه‌های ۴۴ تا ۴۶ آمده است که به امر ایلای تشبی باران می‌بارید. اشاره شعر به ایلیا به همین مناسبت است.

زمان

صدایی برخاست که گویی خیابان‌ها به جنبش درآمدند
آن‌گاه خیابان‌ها ساکت ایستادند
کسوف تنها چیزی بود که از پنجره می‌توانستیم ببینیم
و وحشت تنها چیزی که می‌توانستیم حس کنیم

سپس گستاخ‌ترین از نهان‌گاه خود دزدانه سرکشید
تا ببیند زمان هنوز هست
طبیعت در پیش‌بند زبرجد
هوای تازه‌تر را به هم می‌زد (۱۳۹۷)

خاطره ارغوانی

گوهری در انگستانم گرفتم
و به خواب رفتم
روز گرم بود و بادهای ملال آور
گفتم: نگاه خواهد داشت

بیدار شدم و انگستان آمینم را سرزنش کردم
گوهر از دست رفته بود
و اکنون تنها چیزی که دارم
خاطره‌ای ست ارغوانی (۲۴۵)

کشمکش

جایی را می‌شناسم که تابستان
با یخبندانی کارآزموده می‌جنگد
هر سال گل‌های داودیش را باز می‌گرداند
و هرگمشده را کوتاه یادداشت می‌کند

اما هنگامی که باد جنوب برکه‌ها را برهم زند
و در کوچه‌ها کشمکش کند
دلش از سوگند خود به‌تردید می‌افتد
و بازگردانده‌های لطیفش را فرو می‌ریزد
در دامن سنگ خارا و عطرها
و شب‌نمی که به آرامی دُری کوهی می‌شود
برکفش کهربائیش (۳۳۶)

میزبانی

اگر زنده نبودم
سینه سرخ ها که آمدند
به آن که کراوات سرخی دارد
خرده نان یادبودی بده

اگر نتوانستم از تو تشکر کنم
- زیرا که در خواب هستم -
خواهی دانست که در تلاش آنم
بالبی از سنگ خارا

(۱۸۲)

یاسی سر به مُهر

در بعد از ظهرهای زمستان
باریکه نوری هست
که خفقان می آورد
مانند وزن آهنگ های کلیسا

آسیمی آسمانی می رساند
خراشی پیدا نمی کنیم
مگر تفاوتی درونی
در آن جا که معانی هستند

به هیچ کس هیچ چیز نمی آموزد
یاسی سر به مُهر
عذابی عظیم
نازل بر ما از آسمان

هنگامی که می آید
چشم اندازها گوش فرا می دهند
سایه ها نفس هاشان را حبس می کنند
هنگامی که می رود مانند غربت است
بر چهره مرگ

(۲۵۸)

جاودانگی

چون نمی توانستم برای مرگ درنگ کنم
مرگ از سر مهر برای من درنگ کرد
کالسکه، تنها ما
و ابدیت را سوار کرد

آهسته رانیدیم، با شتاب آشنایی نداشت
و من به پاس ادب او
کار و نیز فراغتم را رها کردم

از مدرسه‌ای که کودکان در آن بازی می کردند، گذشتیم
درس هاشان خوانده و نخوانده
از کشتزاران با دانه‌های زل زده شان گذشتیم
از غروب آفتاب گذشتیم

در برابر خانه‌ای ایستادیم
که به آماسی در زمین می مانست
بامش پیدا و ناپیدا
و قرنیزش از خاک پشته

از آن زمان قرن‌ها می‌گذرد اما هر یک
کوتاه‌تر از آن روز

اول من حدس زدم که سراسب‌ها
به‌طرف ابدیت بود. (۷۱۲)

مست و خراب

شراب هرگز نیانداخته‌ای می‌چشم
از ظرف‌های تراشیده از مروارید
که تمام خم‌های راین
چنین الکلی به بار نمی‌آورند

مستم از هوا
خرابم از شبنم
تلو تلو خوران، سراسر روزهای بی‌پایان تابستان
از میخانه‌هایی از آبی مذاب

هنگامی که میکده‌داران زنبورهای مست را
از گل انگشتانه می‌رانند
و پروانه‌ها پیمانه‌های خود را به کناری می‌نهند
من بیشتر خواهم نوشید

تا فرشتگان مقرب کلاه‌های برفی خود را بچرخانند
و قدیسان به سوی پنجره‌ها هجوم برند
تا می‌خواره کوچکی را ببینند
لمیده بر آفتاب (۲۱۴)

و خدا بر هر دروازه

سفرمان پیش رفته بود
پاهایمان کم یا بیش
به آن دو راهی عجیب
در جاده هستی رسیده بودند
که نامش ابدیت است

گاممان را وحشتی ناگهانی فراگرفت
پاهایمان را تردید به راه می برد
در پیش شهرها بودند
اما در میان، جنگل های مردگان

به بازگشت امیدی نبود
در پشت، جاده بسته بود
پرچم سفید ابدیت در پیش
و خدا بر هر دروازه

(۶۱۵)

پرسش

واقعاً صبحی خواهد بود؟
و چیزی به نام روز وجود دارد؟
اگر به بلندی کوه‌ها بودم
آیا می‌توانستم آن را ببینم؟

آیا چون سوسن‌های آبی پا دارد؟
آیا چون پرنده پر دارد؟
آیا از شهرهایی که هرگز نشنیده‌ام
آورده شده است؟

ای کدامین دانشمند، ای کدامین سرباز
ای کدامین دانا مرد آسمان‌ها
لطفاً به زایری کوچک بگوئید
کجاست آن مکانی که صبح نامیده می‌شود؟ (۱۰۱)

همسر

همسر شدم
به آن وضع دیگر پایان دادم
حالا زن هستم
این امن تر است

زندگی دختران
در پشت این کسوف نرم
چه عجیب به نظر می رسد
فکر می کنم زمین هم
به چشم ساکنان آسمان چنین می نماید

با این آسایش
آن نوع دیگر رنج بود
اما چرا مقایسه؟

همسر شدم

(۱۹۹)

همین و بس

آشنایان قدیمی

چهره خالی از عشق یا محبت
چهره منفور و سخت و موفقی است
چهره‌ای که سنگ با آن
احساس آسایش کامل می‌کند
توگویی آشنایان قدیمی هستند
که از روز اول با هم پرتاب شده‌اند (۱۷۱۱)

عشق

عشق مقدم است بر زندگی

و مؤخر از مرگ

حرف اول خلقت

و توان زمین

(۹۱۷)

امید

امید شکم باره ایست ظریف
که تنها از خوبی ها تغذیه می کند
با این همه درکار او که دقیق شوی
چه پرهیزها که از او نمی بینی

میزی است آرامش بخش
که تنها یکی را جا می دهد
و هر چه از آن تناول کنی
همان اندازه باقی می ماند

(۱۵۴۷)

جنگ

تمام توانم را در دست گرفتم
و به جنگ جهان رفتم
توانم به اندازه داوود نبود
اما گستاخیم دو چندان بود

سنگم را نشانه گرفتم
اما تنها کسی که به زمین افتاد من بودم
آیا جالوت آن همه بزرگ بود
یا من این همه کوچک؟
(۵۴۰)

گفتگو

من برای زیبایی جان دادم و چه نادر بود
در گور که قرار گرفتم
کسی که برای حقیقت جان داده بود
در اطاق کنار من دراز کشید

پرسید: «برای چه ناکام شدی»
گفتم: «برای زیبایی»
گفت: «من برای حقیقت، این دو یکی است
ما برادریم»

آن گاه مثل خویشاوندانی که در شب به هم می‌رسند
از اطاق‌ها مان با هم حرف زدیم
تا این که سبزه به لب‌ها مان رسید
و نام‌ها مان را به کلی پوشانید (۴۴۹)

سرنوشت

هنگامی که می‌رویم، هرگز نمی‌دانیم می‌رویم
مزاح می‌کنیم و در را می‌بندیم
سرنوشت به دنبال ما در را چفت می‌کند
و دیگر با کسی حرفی نمی‌زنیم (۱۵۲۳)

دانش

هرگز خلنگزاری را ندیده‌ام
هرگز دریا را ندیده‌ام
اما می‌دانم خلنگ به چه می‌ماند
و موج چه چیزی باید باشد

هرگز با خدا حرف نزده‌ام
از آسمان هم دیداری نکرده‌ام
اما چنان مطمئن از آن مکانم
که گویی نقشه‌اش داده شده‌است (۱۰۵۲)

سیلويا پلات

۱

از فوریه ۱۹۶۳، سالی که سیلويا پلات (Sylvia Plath) با گاز خودکشی کرد اکنون ۳۵ سال می‌گذرد و در این سال‌ها سیلويا پلات موضوع بحث و نقدهای ادبی فراوان بوده‌است و از جنبه‌های گوناگون دربارهٔ زندگی و شعرهایش حرف زده‌اند. به عقیدهٔ بسیاری از منتقدان ادبیات غرب، سیلويا پلات پس از امیلی دیکنسون بهترین شاعر زن در دنیای انگلیسی زبان است. اما آنچه دوباره نام سیلويا پلات را بر سر زبان‌ها انداخته است و چه بسا سرآغاز بررسی‌های تازه‌ای در کار او باشد انتشار مجموعهٔ شعری است از تد هیوز (Ted Hughes) شوهر سابق سیلويا پلات و بزرگ‌ترین شاعر زندهٔ انگلیس.

تد هیوز که تا ماه‌های آخر زندگی کوتاه سیلويا پلات با او زندگی می‌کرد، پس از ماجرای تلخ که به جدایی آن دو از هم انجامید و پس از مرگ سیلويا پلات، ۳۵ سال دربارهٔ آنچه میان آن دو گذشته بود سکوت کرد و هر چند شعرهای منتشر نشده و یادداشت‌های روزانهٔ سیلويا پلات به سرپرستی و با نظارت او منتشر شد اما از احساس خود از این فاجعه و برداشت‌های خود از زندگی مشترکشان سخنی چنان‌که باید به میان نیاورد. این سکوت باعث آن شد که بسیاری او را به بی‌تفاوتی عاطفی و سنگ‌دلی متهم کنند. اما انتشار مجموعهٔ

نامه‌های زاد روز (Birthday Letters) که شامل ۸۸ شعر از تد هیوز است و به ترتیب تاریخ سروده شدن دنبال هم نهاده شده‌اند داستان دیگری را روایت می‌کند، داستان عشقی شدید و رنجی شدید که گاه با خشم و گاه با مهربانی گفته می‌شود. اما موضوع این نوشته مجموعه شعرهای تازه تد هیوز نیست.

بخش اول این نوشته گزارش کوتاهی است از زندگی و آثار سیلویا پلات. اسلوب هنری و شگرد شاعری سیلویا پلات را همراه با ترجمه شعرهایی از او، در بخش دوم این گزارش آورده‌ام.

زندگی سیلویا پلات، مانند هر زندگی دیگر پر از رویدادهای کوچک و بزرگ است. در این گزارش از میان انبوه این رویدادها آن‌هایی را برگزیده‌ام که پیوند نزدیک با شعر او دارند.

سیلویا پلات در اکتبر ۱۹۳۲ در بُستن، ماساچوست به دنیا آمد. پدرش، اتو امیل پلات (Otto Emil Plath) در ۱۵ سالگی از لهستان به امریکا مهاجرت کرده بود و مادرش اورلیا شویر (Aurelia Schober) از نسل اول امریکاییانی بود که اصل و نسب اطریشی داشتند. این زن و شوهر هر دو دانشگاهی بودند. پدرش استاد دانشگاه بستن و متخصص زنبور عسل بود. این سابقه فرهنگی خانوادگی بدون شک تأثیر بزرگی در گرایش شدید سیلویا پلات به کسب موقعیت‌های ممتاز فرهنگی داشته است. تد هیوز در مورد تحصیلات ابتدایی همسرش می‌نویسد «او در فضای رقابت‌های شدید عقلانی و دقت آلمانی بار آمده بود». خانواده پلات در کرانه ساحلی شهر وین تروپ، ماساچوست زندگی می‌کردند. زندگی در کنار دریا تجربه‌ای بود که بعدها در شعر او بازتاب‌های فراوان یافت.

سیلویا پلات نه ساله بود که پدرش پس از یک بیماری سخت و طولانی درگذشت. مرگ پدر، پدری که عاشقانه می‌پرستید، چنان تأثیری بر او نهاد که تا

آخر عمر از آسیب آن رهایی نیافت. این یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر سیلویا پلات است. تعبیرهای گوناگون سیلویا پلات از این مرگ و شگردی که آن را نخست با عشق و سپس با نفرت گره می‌زند خود می‌تواند موضوع پژوهشی جداگانه باشد.

پس از مرگ پدر، مادر همراه با والدین خود و سیلویا پلات به ناحیه زیبای ولزلی (Wellesly) از نواحی بستن کوچ می‌کنند و جمع خانوادگی تازه‌ای شکل می‌گیرد. در این‌جا سیلویا پلات تحصیلات دبستانی و دبیرستانی خود را با توفیق چشمگیر به پایان می‌برد. دوران بلوغ سیلویا پلات دورانی است پر نشاط که طی آن در ضمن پرورش استعداد ادبی و هنری خود از دنیای بیرون و لذات زندگی نیز غافل نمی‌ماند.

در ۱۹۵۰ با رفتن به کالج اسمیت، دانشکده‌ای پر هزینه و نخبه‌گزین در امریکا، تحصیلات دانشگاهی خود را آغاز می‌کند. در این دوره داستان‌ها و شعرهایی می‌نویسد که یکی پس از دیگری برندهٔ اول جوایز ادبی می‌شوند. در ۱۹۵۳ پس از سفری به نیویورک و همکاری موفقیت‌آمیز با یک نشریهٔ ادبی به ناحیه ولزلی بازمی‌گردد. در تابستان این سال آثار افسردگی در او پدیدار می‌شود و با خوردن تعداد زیادی قرص خواب‌آور دست به خودکشی می‌زند. سه روز بعد او را در زیر زمین خانه پیدا می‌کنند و نجاتش می‌دهند. در بیمارستان شوک الکتریکی را هم تجربه می‌کند. در اواسط تابستان پزشکان تشخیص می‌دهند که می‌تواند به کالج باز گردد. سیلویا پلات علی‌رغم این حادثه‌ها در ۱۹۵۵ کالج را با درجهٔ عالی به پایان می‌رساند و با بردن جایزهٔ تحصیلی فولبرایت به دانشگاه کمبریج انگلستان می‌رود و دوران تحصیلات تکمیلی را شروع می‌کند. در ۱۹۵۶ در همان‌جا با تد هیوز آشنا می‌شود و چند ماه بعد با او ازدواج می‌کند. این شروع، شروع آموزش‌ها و تجربه‌های تازه‌است، آموزش‌ها و

تجربه‌های دو جانبه که زن و شوهر از آن، هر دو، بهره می‌برند.

ازدواج سیلویا پلات و تد هیوز در واقع برخورد دو فرهنگ متفاوت است، فرهنگ انگلیسی و آمریکایی. از این گذشته زمینه خانوادگی و تربیتی تد هیوز نیز چیزی متفاوت است. تد هیوز در ۱۹۳۰ در شهر کوچکی در ناحیه غرب یورکشایر به دنیا آمده و پدرش به کارهایی چون نجاری و روزنامه‌فروشی اشتغال داشته است. تد هیوز پس از تحصیلات ابتدایی در ۱۹۵۳، در کمبریج برای تحصیل در ادبیات انگلیسی به دانشگاه می‌رود ولی در سال آخر تغییر رشته می‌دهد و باستان‌شناسی و مردم‌شناسی می‌خواند. اما تد هیوز در مجموع علاقه‌ای به آموزش‌های دانشگاهی نشان نمی‌دهد و در ۱۹۵۴ پس از اتمام دانشگاه و بعد از دوره کوتاهی معلمی، به شغل‌های گوناگونی چون باغبانی، نگهبانی در یک کارخانه فولادسازی، و گویندگی در یک استودیو می‌پردازد. تد هیوز در ۱۹۵۶ پس از ازدواج با سیلویا پلات در کمبریج معلم دبیرستان می‌شود و سیلویا پلات به اتمام تحصیلات دانشگاهی خود می‌پردازد. در تابستان آن سال زن و شوهر به دهکده کوچکی در اطراف مدیترانه می‌روند. بسیاری از شعرهای اولیه سیلویا پلات در این دوره سروده شده‌اند. این شعرها در *کلوسوس* (*The Colossus*) اولین مجموعه شعر سیلویا پلات چاپ شده است. در ضمن این تنها مجموعه شعر سیلویا پلات است که در زمان حیات او به چاپ رسید.

تا این زمان تد هیوز شعرهای اندکی به چاپ رسانیده بود اما از این زمان به بعد سیلویا پلات در معرفی او تلاش فراوان می‌کند و شعرهای او را برای مجله‌ها و روزنامه‌ها می‌فرستد. اعتقاد سیلویا پلات به استعداد تدهیوز را در نامه‌ها و یادداشت‌های او می‌توان به وضوح دید. در این دوران است که تد هیوز را «نویسنده» و خود را «شاگرد» می‌شناسد و می‌شناساند. این دوره اوج تفاهم و شکل‌گیری این دو شاعر است. یکی از علاقه‌های مشترک آنان اسطوره‌شناسی

است. آلوآرز، منتقد و شاعر معروف انگلیسی، گفته است که گاهی ساعت‌ها این زن و شوهر دربارهٔ افسانه‌ها و خرافات با هم صحبت می‌کردند و صحبت آنان چنان بود که می‌شد آنان را به خرافه پرستی متهم کرد. اما واقعیت این است که سرگرمی آنان با اساطیر و افسانه‌ها تلاشی بوده است برای یافتن ابزاری نیرومند و جاذب در آفرینش هنری. این کاری است که بعضی از شاعران نسل پیش و به خصوص بیتز آغاز کرده بودند. فهم درست شعر سیلویا پلات بدون آگاهی از منطق این اسطوره‌شناسی اگر ناممکن نباشد، بدون شک ناقص است. توضیح این مطلب را در بخش دوم این مقاله آورده‌ام.

در ۱۹۵۷ سیلویا پلات به دعوت کالج اسمیت برای تدریس زبان و ادبیات انگلیسی به امریکا می‌رود. تد هیوز نیز کمی بعد به او می‌پیوندد و در دانشگاه ماساچوست به تدریس زبان و ادبیات انگلیسی می‌پردازد. سیلویا پلات در مورد این تجربهٔ تدریس چنین گزارش داده است:

تد و من واکنش یکسانی داشتیم. آشنا کردن دانشجویان، به خصوص با نویسندگانی که از آثارشان لذت می‌بردیم. برانگیختن بحث، و مشاهدهٔ رشد دانشجویان هیجان‌انگیز و ثمربخش بود. اما بیش از آن وقت و نیرو می‌طلبید که بتوانیم به کار خودمان بپردازیم.

از این رو تدریس در دانشگاه را رها می‌کنند و در سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۵۹ در آپارتمان کوچکی تمام وقت خود را صرف آفرینش هنری می‌کنند. سیلویا پلات در مورد این دوره می‌گوید که هر کدام از ما می‌خواست تا حد ممکن بنویسد. هر کدام میز کار دلخواه خود را داشت. صبح به عادت امریکایی‌ها قهوه می‌خوردیم و بعد از ظهر به عادت انگلیسی‌ها چای و بعد چنین ادامه می‌دهد:

کار یکدیگر را نقد می‌کنیم اما شعرهایی که می‌نویسیم به همان اندازه متمایز

کار یکدیگر را نقد می‌کنیم اما شعرهایی که می‌نویسیم به همان اندازه متمایز و متفاوت است که اثر انگشت هاما.

سیلویا پلات در این دوره برای امرار معاش مدتی هم منشی یک روانشناس می‌شود. خاطرات این شغل را سیلویا پلات در دو داستان کوتاه آورده‌است. در ۱۹۵۹ تد هیوز برای اقامت دائم به انگلستان باز می‌گردد و در فوریه ۱۹۶۰ با سیلویا پلات در آپارتمان کوچکی ساکن می‌شوند و اولین فرزندشان، دختری که فریدا ربکا (Frieda Rebecca) نام نهادند، به دنیا می‌آید. اولین مجموعه شعر سیلویا پلات، کلسوس، در اکتبر همین سال منتشر می‌شود و منتقدان معرفی‌های دلگرم‌کننده‌ای از آن می‌کنند. در سال ۱۹۶۱ با وجود تجربه تلخ سقط جنین و پس از آن عمل آپاندیسیت هم‌چنان پیگیرانه به نوشتن می‌پردازد. در همین سال جایزه اول مسابقه شعر چل تنهم (Cheltenham) را به شعر «بی خواب» (Insomniac) او می‌دهند. این یکی از جایزه‌های فراوانی است که تا آن زمان به شعرهای او داده شده بود. تد هیوز نیز جایزه سامرست موام را در شعر می‌برد و دومین مجموعه شعر خود لوپرکال (Lupercal) را منتشر می‌کند. به این مجموعه نیز جایزه ادبی دیگری تعلق می‌گیرد. اکنون دیگر هر دو، زن و شوهر، شاعران معروفی هستند. در همین زمان است که زنی به نام اسیا گتمن (Assia Gutman) در زندگی آن دو پیدا می‌شود و سیلویا پلات احساس خطر می‌کند. سیلویا پلات این احساس خطر را در شعر «حرف‌هایی که تصادفاً از تلفن شنیده شد» (Words heard, by accident, over the phone) ابراز می‌دارد.

سیلویا پلات در ۱۹۶۲ دومین فرزند خود، نیکولاس فرار (Nicholas Ferrar) را به دنیا می‌آورد. پس از این تولد دوره آفرینندگی درخشانی را آغاز می‌کند. پس از تولد اولین فرزند خود نیز چنین دوره‌ای از خلاقیت هنری در او

پیدا شده بود. مثل این که با تولد هر طفل نیروی تازه‌ای در او دمیده می‌شد و تکامل تازه‌ای پیدا می‌کرد. بسیاری از شعرهای دو مجموعه «درختان زمستان» (*Winter Trees*) و «اریل» (*Ariel*) در این دوره دوم سروده شده‌اند، این دو مجموعه هر دو پس از مرگ او انتشار یافت.

سیلویا پلات در این دوره با همسر و دو فرزندش در خانه‌ای دور از لندن در دهکده‌ای دورافتاده از ناحیه دون (*Devon*) زندگی می‌کرد. در این دوره از آفرینندگی پر بار هم‌چنان زن و همسری است شایسته و متعهد. به تربیت کودکان، خانه‌داری، باغبانی، و ... عشق می‌ورزد. و همین ملاحظه‌هاست که نوشته‌های فمینیست‌های افراطی را درباره او بی‌اعتبار می‌کند.

سیلویا پلات در تابستان ۱۹۶۲ از رابطه‌ی آسیا گتمن و شوهرش اطمینان می‌یابد و دو ماه بعد یعنی در اوایل اکتبر از او جدا می‌شود. یک ماه بعد از آن با دو کودکش از دون به لندن می‌رود و در آپارتمانی ساکن می‌شود. این پایان، آغاز سرودن مؤثرترین و معروف‌ترین شعرهای سیلویا پلات است. تنها در ماه اکتبر، ۲۶ قطعه شعر می‌نویسد، تقریباً روزی یک شعر. خود او در این باره در شعر «مهربانی» (*Kindness*) چنین می‌گوید:

شعر فوران خون است

هیچ چیز آن را بند نمی‌آورد

شعرهای این دوره نشان دهنده تنهایی و اندوهی عمیقند اما به هیچ وجه احساساتی و شرح احوال و حدیث نفس نیستند. شگرد سیلویا پلات در گریز از خصوصی و سوزناک کردن شعر و گره زدن درون به بیرون و انتخاب زبان و واژگان مناسب در حد کمال است. در واقع شعرهای این دوره، دوره‌ای که سه ماه به طول انجامید، اوج هنر شعری اوست. در میان این شعرها، شعرهای با نشاط

نیز دیده می‌شود و این شعرهایی است که برای دو کودک خود نوشته است. درباره شعرهای این دوره می‌گوید:

شعرهای تازه من در یک چیز مشترکند و آن این‌که همه حدود ساعت ۴ صبح نوشته شده‌اند - آن ساعت آبی و جاودان پیش از بانگ خروس، پیش از گریه کودک، پیش از موسیقی شیشه‌ای شیرفروش ...

دو شعر بانو ایلعاذر (Lady Lazarus) و پدر (Daddy) که شاید بارزترین و شاخص‌ترین شعرهای او باشد در همین دوره نوشته شده‌است. این دو شعر که موضوع بحث‌های فراوان بوده‌اند چکیده همه شگردها و تجربه‌ها و اسطوره‌شناسی‌های سیلویا پلات هستند. پس از این دو شعر و شعرهای دیگر از این گونه که همه بیان اضطراب شدید و گزارش رنج زیستن است ناگهان در شعر او آرامشی پیدا می‌شود، آرامشی که تنها تسلیم شدن در برابر مرگ می‌تواند در انسان پدید آورد. در واقع هم این شعرها در آخرین هفته زندگی و دو سه روز پیش از خودکشی او سروده شده‌اند. به احتمال زیاد آخرین شعر او شعر «لبه» (Edge) است، هر چند تد هیوز این شعر را پیش از آخرین شعر در مجموعه آوریل آورده‌است.

سیلویا پلات در ۱۱ فوریه ۱۹۶۳ در آپارتمان خود در لندن خودکشی می‌کند. جسد بی‌جان او را به بیمارستان یونیورسیتی کالج می‌رسانند. گزارش رسمی بیمارستان که چهار روز بعد داده می‌شود این است:

به دلیل افسردگی خودکشی کرده است

نخستین چیزی که دربارهٔ سیلویا پلات باید گفت این است که شاعر است، یعنی با کلام الفتی غریزی دارد. سیلویا پلات این استعداد را خیلی زود در خود کشف کرد. هشت سال و نیم داشت که روزنامهٔ بُستن این شعر را از او چاپ کرد:

Hear the crickets chirping

In the dewy grass.

Bright little fireflies

Twinkle as they pass.

آنچه در این شعر آشکار است حس ظریف وزن و قافیه و حساس بودن در برابر طبیعت است. برای کودکی که هنوز تجربه‌ای از دنیای درون ندارد طبیعی‌ترین موضوع، طبیعت است. سیلویا پلات سال‌ها بعد در مصاحبه‌ای دربارهٔ این شعر چنین گفته‌است:

فکر می‌کنم طبیعت یعنی پرندگان، زنبورها، بهار، پاییز و همهٔ این چیزها برای کسی که هنوز تجربه‌ای درونی که دربارهٔ آن بنویسد ندارد مواهب مطلقند. گمان می‌کنم که آمدن بهار، ستارگان بالای سر ما، اولین برف و غیره

برای یک کودک، یک شاعر جوان موهبتند.^۱

اما از کشف این قوه تا به فعل رساندن آن، تا رسیدن به جایی که شاعر صدای درون خود را از شعر بشنود راهی است طولانی و گاهی خطرناک و تمام داستان زندگی سیلویا پلات را باید در این خطر کردن پیدا کرد. هر چیز دیگر از تحصیل، مطالعات وسیع در ادبیات، اسطوره‌شناسی یونان و روم و هند تا ازدواج و طلاق، همه بر گرد این محور می‌چرخند و بهانه شعر گفتن می‌شوند. سیلویا پلات در جایی گفته‌است که از همان انتشار اولین شعر، خود را شاعری حرفه‌ای می‌دانسته‌است.

سیلویا پلات در ۲۴ سالگی و اتمام تحصیل رسمی دانشگاهی و آشنایی با تد هیوز در یادداشت‌های روزانه خود می‌نویسد:

این کبر و رزی است اما گمان می‌کنم شعرهایی نوشته باشم که مرا شاعره بی‌همتای آمریکا معرفی کند (هم چنان‌که تد هیوز شاعر بی‌همتای انگلستان و کشورهای تابع آن خواهد شد) کدام رقیب؟ خوب. در تاریخ سافو، الیزابت برت برونینگ، کریستینا رزتی، امی لول، امیلی دیکنسون، ادنا سنت وینست میلی [را داریم] همه مرده‌اند. در حال حاضر هم ادیت سیتول و مارین مور شاعران بزرگ سالخورده هستند و فیلیس مک‌گینلی، مادر بزرگ شعری ما هم که خارج از گود است - شعر عامه‌پسند می‌سراید: خودش را فروخته‌است. شاید اسونسون، ایزابلا گاردنر و از همه نزدیک‌تر ادرین سسیل ریچ مانده باشد که او هم با این هشت شعر در محاق خواهد افتاد. من مشتاق، هیجان‌زده و مطمئن از قریحه خود هستم می‌خواهم آن را

1 - Peter Orr (ed), *The Poet Speaks*, New York, Barnes & Noble, 1966, p.167.

تربیت کنم و پرورش دهم.^۱

البته هشت شعری که به آن‌ها اشاره می‌کند نه از شعرهای معروف او هستند و نه نزدیکی چندانی به بهترین شعرهای او دارند. اما از این یادداشت ایمان به کار و تصمیم به تکامل آن به خوبی آشکار است. در واقع هم هشت سال بعد (۱۹۲۲) منتقد معروف، آلوارز، پس از شنیدن آخرین شعرهای او گفته بود پس از دیکنسون سیلويا پلات تنها شاعر زنی است که جدی می‌گیرد. آلوارز چهار ماه بعد هم وقتی در ابزرور خبر از خودکشی او داد، نوشت که او را شاعرترین شاعر زن زمان خود می‌داند. سیلويا پلات از ۱۹۶۳ به بعد موضوع ده‌ها مقاله و کتاب و پایان‌نامه دانشگاهی شد. در شعر انگلیسی، دهه ۱۹۷۰ دهه سیلويا پلات بود. امروز سیلويا پلات شاعری است تثبیت شده که چه بسا سال‌ها موضوع بررسی‌های ادبی باقی بماند.

تا این جا داستان توفیق سیلويا پلات و تا حد زیادی تحقق یافتن آرزوی او بود و البته به قیمتی بسیار گران. اما این که چگونه این راه را پیمود موضوعی است آموزنده.

گفته‌اند مصراع اول شعر را خدایان به شاعر هدیه می‌کنند و بقیه آن را شاعر خود می‌سراید. در این گفته نکته دقیقی است. آنچه درباره استعداد و قریحه و الهام و از این قبیل گفته‌اند با همان مصراع اول شروع و به همان هم پایان می‌یابد، از این جا به بعد همه چیز بستگی به این دارد که شاعر تا چه حد ذهن خود را با سنت و فرهنگ و تجربه زندگی پرورانده باشد تا مصراع‌های بعدی را بنویسد. دشوار بودن و گاهی محال بودن ترجمه شعر درست به دلیل همین پیوند ذاتی آن با کل فرهنگی است که شاعر در آن پرورش یافته است. آنچه شعر

1 - The Journal of Sylvia Plath, ed. T.Hughes and F.McCullough, New York, Ballantyne Books, 1982, pp. 211-12.

را شعر می‌کند معنای ظاهری آن نیست. معنی بیرونی‌ترین و سطحی‌ترین لایه شعر است. کلمه‌ها از متن فرهنگ برمی‌خیزند و عبارت‌ها و ترکیب‌ها و اسم‌ها سرشار از تاریخ و تداعی هستند. شاعر فرهیخته به کمک این سازهاست که آهنگ خود را می‌نوازد. اما رسیدن به این توانایی نیاز به دانش گسترده و همه‌جانبه‌ای دارد.

سیلوپا پلات دانش‌اندوزی سخت‌کوش بوده‌است. تد هیوز درباره او گفته‌است:

هر روشی که برای آموزش به کار می‌بردند، سیلوپا شاگردی تمام عیار بود، هر تکلیفی را دو بار انجام می‌داد. تمام اراده عظیم او معطوف به متعالی شدن بود. و بالاخره هم از این امتحان مرحله به مرحله پیروز بیرون آمد: هیچ نکته‌ای را نفهمیده یا ناقص رها نمی‌کرد.^۱

پس از تحصیلات ابتدایی در ۱۹۵۰، در کالج اسمیت که دانشکده‌ای پر هزینه و نخبه‌گزین بود با بورس کامل تحصیلی پذیرفته شد و درس‌های زبان فرانسه، گیاه‌شناسی، هنر، تاریخ، ادبیات روسی، و ادبیات انگلیسی را با درجه بالا گذراند. در ضمن شعر و داستان کوتاه هم می‌نوشت و همین نوشته‌ها بارها جایزه‌های اول مسابقات ادبی را برایش به ارمغان آورد. در ضمن دانشجویی کارهای دیگری هم می‌کرد، مانند علف چینی در مزارع، تمیز کردن وسایل هتل و کمک به زنان خانه‌دار در منازل. در ۱۹۵۵ دانشکده را تمام کرد و با بورس تحصیلی دیگری به دانشگاه کمبریج انگلستان رفت. در ۱۹۵۷ در کمبریج دوره افتخاری تاریخ و ادبیات کلاسیک را به پایان برد. این تحصیلات رسمی به گفته تد هیوز «در نظام یافتگی و سبک عقلانی آموزش در حد عالی» بود و «بدون آن

1 - Poetry Book Society Bulletin, "Sylvia Plath", no.44, 1965, p.1.

نمی‌توانست چنین آرام و بی‌تشویش در قلمروهایی که وارد شده بود قدم بردارد».

دانش اندوزی البته لازم است اما برای هنرمند شدن کافی نیست. آشنایی و ازدواج سیلویا پلات با تد هیوز در ۱۹۵۶ آغاز هنرآموزی بود. در نامه‌های فراوان سیلویا پلات به مادرش، گذشته از اظهار عشق شدید خود به تد هیوز می‌نویسد:

او درخشان‌ترین مردی است که تاکنون دیده‌ام ... من بدون کمک او هرگز نمی‌توانستم چنین آدمی شوم. هر روز به من آموزش می‌دهد، تمرین‌هایی می‌دهد که چگونه تمرکز و مشاهده کنم.^۱

و نیز

در او قدرت و صدایی می‌بینم که جهان را خواهد لرزاند. این گونه که به شعر من نظر می‌اندازد و با من کار می‌کند شاعری از من خواهد ساخت که جهان دهانش به حیرت باز شود.^۲

این نامه‌ها هم سرسپردگی او را به تد هیوز نشان می‌دهند و هم غرور شخصی او را. در این ارتباط آنچه به کار فهم ما از شعر سیلویا پلات می‌آید علاقه‌های مشترک آن دو به خصوص علاقه و در واقع اعتقاد به دنیای اسطوره‌ها و افسانه‌ها است.

تد هیوز در ۱۹۷۴ در مصاحبه‌ای گفته‌است که پس از گذشت زمان کوتاهی از

1 - Judith Kroll. *Chapters in a Mythology*, The Poetry of Sylvia Plath, Harper & Row Publishers, New York, 1976, p. 250

2 - Ibid

آشنایی آن‌ها کتاب *الهه سفید* (The White Goddess)، گرامری تاریخی از *اسطوره شاعرانه* نوشته رابرت گریوز را به سیلویا پلات معرفی کرد و این کتاب بود که سرنوشت او را شکل داد. سیلویا پلات پیش از این با بسیاری از اسطوره‌های این کتاب آشنایی داشته اما روشی که گریوز اسطوره‌ها را در این کتاب به هم پیوند زده و تحلیل کرده بر او تأثیری قاطع و ماندگار نهاده است.

آشنایی قبلی سیلویا پلات را با این اسطوره‌ها می‌توان از رساله *آیین جادو* (The Magic Mirror) که یک سال پیش از خواندن کتاب رابرت گریوز نوشته بود دریافت. در این رساله سه بار از کتاب معروف *شاخه طلایی* (The Golden Bough) نوشته جرج فریزر سطرهایی نقل شده است. در این کتاب هم بسیاری از همان اسطوره‌های کتاب گریوز آمده‌اند و مطالبی مشابه درباره آن‌ها نوشته شده است.

حرف اصلی رابرت گریوز در کتاب *الهه سفید* این است که قدیمی‌ترین خدای اروپاییان الهه سفید، مظهر تولد، عشق و مرگ بوده است. این الهه خود را به شکل ماه نو، ماه تمام، و ماه آخر ماه ظاهر می‌کند و با نام‌های بی‌شماری پرستش می‌شود. الهه سفید الهه جادویی شعر است. به عقیده رابرت گریوز شعر راستین یا شعر ناب زبان واحدی دارد و موضوعی واحد که به گونه‌های بینهایت متفاوتی بیان می‌شود. این موضوع با آیین قدیمی الهه سفید و فرزند این الهه پیوندی جدایی ناپذیر دارد. زبان این موضوع اسطوره و مبتنی بر چند ضابطه جادویی ساده است. شعر به همان اندازه راستین و ناب می‌تواند باشد که شاعر به این ضابطه‌ها شهود پیدا کند و آن‌ها را به کاربرد.

رابرت گریوز به جد معتقد است که:

از زمان هومر تا امروز هیچ شاعر راستینی را نمی‌شناسم که تجربه‌های خود را از این الهه جداگانه ثبت نکرده باشد. می‌توان گفت بصیرت شاعر،

دقت او در به تصویر درآوردن الهه سفید است.^۱

اهمیت کتاب *الهه سفید* - صرف نظر از اعتبار و عدم اعتبار دعاوی آن - این است که رابرت گریوز چنان تعبیر وسیع و در عین حال فریبنده‌ای از الهه سفید و جلوه‌های گوناگون آن به خصوص الهه شعر و رابطه این الهه با شعر و شاعر و احکام و آیین‌ها و گذشته و آینده آن به دست می‌دهد که اگر شاعری فریفته آن شود می‌تواند همانندی‌های فراوانی میان خود و این الهه یا میان خود و ماه که مظهر محسوس آن است برقرار کند و تمام رویدادها و تجربه‌های زندگی خود را بر اساس داستانی که این اسطوره می‌گوید یا خود بر اساس آن می‌سازد شکل دهد.

این فریفته اسطوره شدن یا اسطوره‌زدگی شکل ثابتی ندارد اما می‌توان دو مرحله متمایز در آن یافت. یکی مرحله‌ای که شاعر زیر سلطه اسطوره قرار می‌گیرد و اسطوره را شرح می‌دهد و بازگویی می‌کند و دیگر مرحله‌ای که از آن فراتر می‌رود، در آن تصرف می‌کند، به آن می‌افزاید و از آن ابزاری بیانی برای شعر خود می‌سازد. در این جا دیگر اسطوره به خدمت شاعرست و نه شاعر در خدمت اسطوره. در شعر سیلویا پلات هر دو مرحله را می‌توان تشخیص داد.

اولین دفتر شعر سیلویا پلات، *کلسوس* شامل شعرهایی است که از ۱۹۵۶، یعنی پس از ازدواج با تد هیوز، تا انتهای سال ۱۹۵۹ سروده است. در این شعرها نماد مرکزی ماه (moon) است که در ترکیب‌های مختلف و به شکل صفت (moony) و حتی فعل (to moon) به کار رفته است. این دفتر محصول همان مطالعات مشترک سیلویا پلات و تد هیوز و تمرین‌هایی است که تد هیوز به او می‌داده است. شعرهای این دفتر بازتاب مرحله اول اسطوره‌شناسی یا، در این

1. Judith Kroll. p. 52

مورد، ماه زدگی است. اگرچه این دفتر توجه برخی منتقدان را جلب کرد و معرفی‌های خوبی از آن کردند اما صدای سیلویا پلات، صدای مشخص شعرهای بعدی او، از آن به‌گوش نمی‌رسد. در شعرهای کلسوس تأثیر رابرت لورول، دی. اچ. لارنس، و به‌خصوص تد هیوز آشکار است. این را می‌توان از شعرهایی که هر یک به‌نام حیوانی است (Sow, Blue Moles, Medallion)، و مشخصه شعرهای لارنس و تد هیوز است نیز دریافت (ترجمه یکی از این شعرها، «قراول»، که پس از انتشار کلسوس سروده شده در پایان مقاله آمده است).

شعرهای کلسوس زبان منسجم، وزن و قافیه طبیعی و شکلی منظم دارند و به‌عنوان نخستین دفتر شاعری جوان (حدود ۲۸ ساله) پذیرفتنی هستند و نشان می‌دهند که شاعر ذهنی فرهیخته و فرهنگی والا دارد. اما هنوز نمی‌تواند تصویرهای پراکنده و متعدد شعر را به‌هم پیوند دهد و از آن کلی منسجم بسازد. از این گذشته اشاره‌های اسطوره‌ای معنای چنان عامی ندارند که شعر رنگی شخصی پیدا نکند. به همین دلیل در چاپ دوم این کتاب، سیلویا پلات به تقاضای ناشر ده شعر را حذف و شعرهای دیگری به‌جای آن‌ها نهاد. خلاصه آن‌که در این دفتر اسطوره‌ها هنوز در ذهن شاعر استحاله نیافته‌اند و تبدیل به ابزاری نشده‌اند که بتوان آن‌ها را برای بیان هر موضوعی به‌کار برد. شعرهای این دفتر همانند بعضی رساله‌های عرفانی - فلسفی هستند که نمادهای آن‌ها آن گستردگی و انعطاف‌پذیری لازم را ندارند که خوانندگان با آن به‌گونه‌ای ارتباط پیدا کنند و در واقع قراردادهایی هستند که اگر خواننده از پیش اطلاعی از آن‌ها نداشته‌باشد نوشته به معمای تبدیل می‌شود.

سیلویا پلات خود از این نقص‌ها به‌خوبی آگاه بود و فهمیده بود که از این شعرها صدای خود را نمی‌شنود. دو سال پس از انتشار کلسوس در مصاحبه‌ای گفته است:

...از کتاب اولم، کلسوس، امروز هیچ شعری را نمی‌توانم بلند بخوانم.
آن‌ها را برای بلند خواندن ننوشته‌ام. در واقع این شعرها در باطن کسلم
می‌کنند.^۱

اما حرف اصلی را درباره شعرهای کلسوس پیش از این در شعری با عنوان
مرده‌زاد (Still Born) زده‌است:

این شعرها زنده نیستند: این تشخیص غم‌انگیزی‌ست
رشد انگشت‌های پا و دستشان بد نیست
پیشانی‌های کوچکشان با فکر و تمرکز چین بر می‌دارد
اگر در راه رفتن راه خود را گم می‌کنند
به دلیل محروم بودن از مهر مادری نیست
آه که نمی‌فهمم چه اتفاقی برای آن‌ها افتاده
در شکل و شماره و هر چیز دیگر عیبی ندارند
خیلی ظریف در جایی بی‌خطر می‌نشینند
و به‌روی من لب‌خند می‌زنند، لب‌خند می‌زنند و لب‌خند می‌زنند
اما ریه‌هاشان هوا نمی‌گیرد
و قلبشان به کار نمی‌افتد
خوک نیستند، ماهی هم نیستند
اما حال و احوالی خوک مانند و ماهی وار دارند
هر چه هستند باشند
اما بهتر این بود که زنده بودند
ولی مرده‌اند و مادرشان هم از شدت پریشانی مشرف به مرگ است

1. Peter Orr, p. 170

و شعرها مات و منگ به او نگاه می‌کنند

و حرف نمی‌زنند

قضاوت شاعر، آن هم چنین درست و بی‌رحمانه در مورد شعر خود قضاوتی استثنایی است. اما نکته این است که این همان شعری است که صدای شاعر از آن شنیده می‌شود، شعری است که با او حرف می‌زند و آغاز شعرهای ۱۹۶۰ به بعد است، شعرهایی که به اعتقاد همه منتقدان از جمله تد هیوز شعرهای واقعی اوست. به گمان من از این شعر می‌توان جدایی ناگزیر سیلویا پلات را از تد هیوز هم به هر دلیلی حدس زد. این فرا رفتنی است از دانش‌اندوزی‌ها و هنر آموزشی‌های دست و پاگیر و البته لازم گذشته که تأثیر مدام تد هیوز هم یکی از آن‌هاست. از این جا به بعد سیلویا پلات همه چیز را به پای شعر خود فدا می‌کند. در شعری که نقل کردیم سطرها طولانی‌تر شده، زبان از زبان ادیبانه و مقلدانه فاصله گرفته و به زبان محاوره نزدیک شده، وزن و قافیه ملایم به کار رفته و تمام تصویرها در قالب یک استعاره به هم پیوند خورده‌اند. حالا می‌توان صدای شاعر را شنید. اسطوره‌ها رام شده‌اند و از این پس همان‌گونه ماه و آینه و دریا را به کار می‌برد که شاعران ما اسطوره‌ها و نهادهای جا افتاده عرفانی را برای بیان هر موضوعی بکار می‌بردند.

از این پس سفر به دنیای درون آغاز می‌شود. شعرهای کلسوس بیان رابطه شاعر و دنیای بیرون بود، اما شعرهای ۱۹۶۰ به بعد بیان دنیای درون است. در اسطوره آمده است که هر انسان ترکیبی از «خود راستین» و «خود دروغین» است و شاعر باید خود دروغین را به دست مرگ بسپارد تا تولدی دیگر پیدا کند، همان‌گونه که ماه در پایان ماه فانی می‌شود تا به صورت ماه نو متولد شود. سیلویا پلات به این تولد و مرگ و تولد دیگر ایمان دارد و در سلوک تازه خود کمر به قتل «خود دروغین» بسته است. جلوه بیرونی این سلوک دگرگون شدن

زبان شعر اوست. شعرهایی که از ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۱ سروده پس از مرگ او در دفتری با عنوان عبور از آب (*Crossing the Water*)^۱ آمده‌است. در این شعرها رنگ سفید به روایت اسطوره همان رنگ سرد و بی‌رحم ماه است و سیاه، رنگ مرگ.

شعرهای این دفتر یکدست نیستند، بعضی شعرها عالی است و بعضی به دلیل مبهم ماندن اشاره‌های خصوصی و تجربه‌های شخصی ناموفق. منتقدان این دفتر را دورهٔ برزخ و انتقال از دفتر اول به دفتر آریل (*Areil*) می‌دانند. معلوم است که سیلویا پلات در کار تدارک زبان تازهٔ شعر خویش و نیرو بخشیدن به نمادها و اسطوره‌های آن است.

تولد دیگر آغاز شده‌است و شاعر دایرهٔ تقدیر را به دست خود کامل می‌کند. شعرهای دفتر آخر، آریل، که پس از مرگ او در ۱۹۶۵ در انتشارات فیبر اند فیبر چاپ شد اغلب در چهار پنج ماه آخر عمر او نوشته شده‌اند. در این دوران شعرها با نیرو و شتاب، گاهی سه شعر در یک روز، سروده می‌شوند. هر رویداد کوچک، هر تجربهٔ خصوصی، هر خاطرهٔ شخصی در ذهنی پرورده و با زبانی صریح و مستقیم و گستاخ تبدیل به شعری می‌شود عام با وزن متناسب و قافیه‌های طبیعی و تصویرهای درهم تنیده و منسجم. جدا شدن از تد هیوز، پس از هفت سال آشنایی و ازدواج، آن هم با داشتن دو کودک هم آزادی است هم بیداد. آزادی است زیرا شعر را نمی‌توان با دغدغهٔ پسند این و آن، به‌خصوص اگر پسند شاعری چون تد هیوز باشد، سرود. در هنر آزادی اصل است. بدبینی شاعران به اغلب منتقدان، ریشه در همین تجاوز به حریم آزادی آنان دارد. زبان شعر سیلویا پلات زبانی است که باید فضای محافظه‌کار و سنتی انگلیس را بلرزاند. اما تد هیوز با همهٔ تأثیرهایی که سیلویا پلات متقابلاً بر او نهاده متعلق

۱ - «عبور از آب» عنوان شعری از این دفتر است که ترجمهٔ آن در پایان مقاله آمده است.

به سنت انگلیسی است. این جدایی بیداد هم هست زیرا تکرار از دست دادن پدری است که چون بت می پرستید، و بیداد مضاعف است زیرا پای رقیبی هم در میان است. تأثیر نخستین دیدار این رقیب با سیلویا پلات در شعر رقیب (The Rival) این است:

اگر ماه می خندید شبیه تو می بود
زیبا و نابودکننده
تو همان تأثیر را می گذاری

.....

هیچ روزی مصون از گزند تو نیست
اگر در افریقا هم راه بروی
غافل از من نیستی

سیلویا پلات از این دو مرد زندگی خود در دو شعر پدر (Daddy) و خانم ایلعاذر (Lady Lazarus) تصویری لرزاننده و ماندگار به دست داده است (شگرد سیلویا پلات در این دو شعر بعداً شرح داده می شود).

شعرهای این دوره او، هم پر از مرگ است، هم سرشار از زندگی. وقتی از کودکان خود یا از پدر خود، حتی با تنفر به معنایی که خواهیم دید، حرف می زند شعر سرشار از زندگی ست و اما وقتی سخن از تجربه های تلخ زندگی است، سخن از روزگاری که در آن زندگی می کند، روزگاری که اوج جنگ ویتنام است و اوج زندگی خفقان آور روشنفکران آزادی خواه در امریکا به خصوص در دهه ۱۹۵۰ و به ویژه خاطره جنگ جهانی دوم و کوره های آدم سوزی، شعر مرگ مجسم می شود. هنر سیلویا پلات در این است که این همه را می تواند در شعری چون پدر و خانم ایلعاذر به هم پیوند دهد. هنر سیلویا پلات در این پیوند

زدن مصداق پیوند عاطفه شدید و تعقل شدید است. عاطفه بدون عقل و عقل بدون عاطفه، شکست کامل در شعر است. سیلویا پلات معجزه ایجاد تعادل میان این دو نیروی اغلب متضاد است.

در نقد ادبی اصطلاح‌های «زندگی‌نامه‌ای» (autobiographical)، «اعترافی» (confessional)، «احساساتی» (sensational) و «شخصی» (personal) منفی هستند. وقتی رابرت لوول، شاعر امریکایی، که بسیاری از شعرهای اول او از این گونه‌اند، شعر سیلویا پلات را با همین صفت‌ها توصیف کرد، تد هیوز در دفاع از سیلویا پلات نوشت: «این شعرهای رابرت لوول است که اتفاق شکنجه‌ای است پر از تمثال‌های خانوادگی». این بخشی از آخرین مصاحبه سیلویا پلات است با مصاحبه‌گر بی‌بی‌سی پیترا^۱:

سؤال: آیا شعرهای امروزتان بیشتر محصول کتاب‌هاست یا زندگی شخصی؟

جواب: نه، نه. هرگز چنین چیزی نیست. شعرهای من مستقیماً خاسته از تجربه‌های حسی و عاطفی من است. اما باید بگویم با این فریادهای جان‌خراش که محصول هیچ چیز جز فروکردن سوزن یا چاقو یا هر چیز دیگر نیست نمی‌توانم همدلی داشته باشم. فکر می‌کنم شاعر باید بتواند تجربه‌های خود را، حتی ترسناک‌ترین آن‌ها را، مثلاً تجربه دیوانگی یا شکنجه و این گونه تجربه‌ها را مهار کند و باید این تجربه‌ها را با ذهنی آگاه و هشیار شکل دهد. تجربه‌های شخصی خیلی مهمند. اما نباید تجربه‌ها بسته در خود و خودپسندانه باشند. باید مرتبط باشد، مرتبط به امور بزرگ‌تر مانند هیروشیما، داخائو، و مانند آن.

1 - Peter Orr. pp. 169-70.

در این پاسخ این اشاره آخر ارتباط دقیقی با زندگی سیلویا پلات دارد. پدر و مادر سیلویا پلات آلمانی تبار بودند که به امریکا مهاجرت کرده بودند. جنگ جهانی دوم و آنچه در اردوگاه‌های نازی‌ها گذشت غرب و به‌خصوص اروپاییان را به وجه دیگری از تمدن آنان متوجه کرد که نادیده گرفتن آن محال بود. روشنفکران اروپا به وحشت افتاده بودند و دردمندانه احساس گناه می‌کردند. سیلویا پلات یکی از این اذهان دردمند بود و در شعرهای آخر خود به‌خصوص دو شعر پدر و خانم ایلخاذر چنان قدرتی در بیان این درد و در واقع در برآوردن فریاد اعتراض از خود نشان داده‌است که خواننده را دچار وحشت می‌کند. در این دو شعر درون و بیرون باشگردی نافذ، زبانی صریح و شکلی استوار به هم گره می‌خورند.

پدر (Daddy)

شعر «پدر» از زبان دختری روایت می‌شود که پدرش را عاشقانه می‌پرستیده است. پدر در می‌گذرد و او را تنها وامی‌گذارد. دختر با مردی ازدواج می‌کند شبیه پدر خود. اما بعد آگاه می‌شود که پدرش افسری نازی در اردوگاه‌های مرگ بوده‌است. شوهرش نیز در جدا شدن از او و وانهادن او دست کمی از پدرش ندارد. شروع شعر این است:

به درد نمی‌خوری، دیگر به درد نمی‌خوری
ای کفش سیاهی، که در تو
سی سال مثل یک پا، سفید و نحیف زندگی کردم
بی آنکه جرأت دم زدن داشته باشم ...

این لحن هیچ شباهتی به لحن شعرهای عاشقانه‌ای که سال‌ها پیش به یاد و

خاطره پدر سروده بود ندارد. طغیانی است بر ضد آن خاطره و شگفتا که در اعماق آن آخرین صدای مسیح به گوش می‌رسد: «پدر، پدر چرا مرا وانهادی». در ادامه همین سطرها از پدرش به عنوان «کیسه‌ای پر از خدا» یاد می‌کند که:

هرگز نمی‌توانستم با تو حرف بزنم
زبان به آرواره‌ام می‌چسبید
زبانم در تله‌ای از سیم خاردار گیر می‌افتاد
ایش ایش ایش ایش

در این سطر ایش (Ich) کلمه آلمانی به معنای «من» است که در ضمن، تکرار آن به آلمانی صدای حرکت قطارهایی را تداعی می‌کند که قربانیان اردوگاه‌ها را به طرف کوره‌های آدم‌سوزی می‌بردند. و حالا دنباله آن سطر:

نمی‌توانستم حرفی بزنم
هر آلمانی را که می‌دیدم خیال می‌کردم تو هستی
و آن زبان وقیح
ماشین، ماشینی بود که
مرا مثل یک یهودی به بیرون پرت می‌کرد
به داخل، به آشویتس، به بلسن
کم کم مثل یهودی‌ها حرف می‌زدم
فکر می‌کردم چه بسا یهودی هم باشم

در اینجا شگرد مؤثری به کار می‌برد، خود را به جای شکنجه شدگان می‌نهد و خود را با آنان یکی می‌کند تا در نهایت شکنجه‌گران را تحقیر کند. این شگرد در این شعر و شعر خانم ایلخاذر با قدرتی لرزاننده به کار رفته است:

وقتی دفنت کردند ده ساله بودم
 در بیست سالگی خواستم خودکشی کنم
 و به تو، به تو، به تو ملحق شوم
 فکر کردم برای این کار استخوان‌هایم هم کفایت می‌کند
 اما آنان مرا از کیسه بیرون کشیدند
 و با چسب به هم چسبانند
 و آن وقت فهمیدم باید چه کنم
 آدمی به شکل تو پیدا کردم
 مردی سیاه جامه شبیه هیتلر
 مردی عاشق عذاب دادن و شکنجه کردن^۱
 و گفتم حالا درست شد
 پدر بالاخره کار خودم را کردم
 تلفن سیاه از ته قطع شده است
 و صداها نمی‌توانند داخل آن بخزند

در این بند سیلویا پلات به دو واقعه خصوصی زندگی خود یعنی شوهر
 کردن و اولین خودکشی اشاره کرده اما ظاهراً از هر دو روایتی مخالف واقع
 به دست داده است تا از واقعیتی عام سخن بگوید: غیر شخصی کردن وقایع
 شخصی.

دو بند پایان شعر این است:

اگر یک مرد را کشته باشم
 دو مرد را کشته‌ام

۱ - معادل انگلیسی این فعل‌ها معنای عشق مرد به امور جنسی را هم می‌دهد.

خون آشامی را که می‌گفت تو هستی
و یک سال خون مرا مکید
و اگر راستش را بخواهی هفت سال
پدر، حالا می‌توانی با خیال راحت بخوابی

چوبی در قلب سیاه چرب تو فرو کرده‌اند
و اهل دهکده هیچ وقت تو را دوست نداشته‌اند
آن‌ها روی قبر تو می‌رقصند و به آن تف می‌اندازند
آن‌ها همیشه می‌دانستند که تو چه آدمی هستی
پدر، پدر، ای حرامزاده، من کار خودم را کردم

این سطرها شرح برگذاری مراسمی اسطوره‌ای است که با رقص و پای‌کوبی
روستاییان پایان می‌یابد. پیام شعر روشن و صریح است و نیازی به آگاهی از
زندگی خصوصی سیلوپا پلات ندارد. سیلوپا پلات خود دربارهٔ این شعر
می‌گوید:

این شعر از زبان دختری که عقدۀ الکترادر دارد روایت می‌شود. پدرش
هنگامی می‌میرد که دختر او را خدا می‌پنداشته. وضع دختر از این رو
پیچیده است که متوجه می‌شود پدرش نازی و مادرش احتمالاً یهودی تبار
است. در ذهن دختر این دو واقعیت به هم گره می‌خورند و در مجادله با هم
عاجز می‌شوند. دختر ناچار می‌شود این صحنۀ کوچک دردناک را ترتیب
دهد تا از آن نجات پیدا کند.^۱

1 - M. L. Rosenthal. "Sylvia Plath and Confessional Poetry", *The Art of Sylvia Plath*, pp. 69-76, ed. Charles Newman. Indian University Press, 1970

شعر با فرو کردن چوبی در قلب مرد خون آشام (دراکولا) پایان می‌یابد. این مراسم سحر زدایی (exorcism) است. سحرزدایی بدین معنی که گویی خوی فاشیستی در پدرش روح خبیثی بوده که با دندان خون آشام دیگری در او حلول کرده‌ بوده است و اکنون بنابر افسانه، با فرو کردن چوبی در قلب او از این بلیه‌ رهایی می‌یابد و دیگر نمی‌تواند به‌شکل دراکولا زنده شود. مصراع «پدر دیگر می‌توانی با خیال راحت بخوابی» اشاره به‌همین سحرزدایی و نیز اشاره به‌پایان یافتن تنفر شاعر از پدر است.

خانم ایلعاذر (Lady Lazarus)

شعر خانم ایلعاذر ادامه‌ اسطوره‌ای پدر است و پس از آن هم سروده شده است. پس از رهایی از خاطره‌ پدر و شوهر نوبت به‌تولد دیگری می‌رسد. در شعر خانم ایلعاذر چندین افسانه و اسطوره به‌هم پیوند خورده‌اند. چهره‌ اصلی این شعر شخصیت داستانی است از انجیل یوحنا که از آن هم به‌حیات دوباره‌ مسیح تعبیر کرده‌اند. بنابر باب یازدهم انجیل یوحنا عیسی مسیح مردی به‌نام ایلعاذر را پس از آن که چهار روز از تدفین او می‌گذشت، زنده کرد:

عیسی چشمان خود را بالا انداخته گفت ای پدر ترا شکر می‌کنم که سخن مرا شنیدی * و من می‌دانستم که همیشه سخن مرا می‌شنوی و لکن به جهت خاطر این گروه که حاضرند گفتم تا ایمان بیاورند که تو مرا فرستادی * چون این را گفت به‌آواز بلند ندا کرد ای ایلعاذر بیرون بیا * در حال آن مرده دست و پای به‌کفن بسته بیرون آمد و روی او بسادستمالی پیچیده بود، عیسی بدیشان گفت او را باز کنید و بگذارید برود *

۱۱: ۴۱-۴۵

سیلویا پلات دست کم شش سال پیش از سرودن این شعر و پس از اختلال
عصبی و اولین خودکشی در ۱۹۵۳ در یادداشتی چنین نوشته است:

احساس ایلعاذر را دارم. عجب داستان شگفت انگیزی است. مرده
بودم، دوباره زنده شدم.

این نشان می‌دهد که تا سرودن *خانم ایلعاذر* در اکتبر ۱۹۶۲ تا چه اندازه
این داستان در ذهن او زیسته و پرورده شده است. در اینجا نیز شاعر در داستان
تصرف کرده و آقای ایلعاذر را به خانم ایلعاذر تبدیل کرده است. این آغاز طنزی
است تلخ برای گریز از احساساتی شدن شعر. اما در جنبه اسطوره‌ای آن سیلویا
پلات چنین گفته است:

زنی است که استعدادی عظیم و هراس‌آور برای تولد دوباره دارد. تنها
دشواری این است که باید نخست بمیرد. این زن ققنوس است. روح‌رهایی
است یا هر چه شما می‌پسندید. هم‌چنین زنی، خوب، ساده و بسیار لایق و
با استعداد است.^۱

این تصور تولد دوباره در ادبیات ملل سابقه‌ای دیرین دارد. شروع شعر این است:

دوباره به آن کار دست زدم.

هر ده سال یکبار

این کار را می‌کنم

شعر از زبان شخصیت این داستان روایت می‌شود، زنی که هر ده سال ناچار است
یک بار خودکشی کند تا دوباره متولد شود و زندگی راستینی پیدا کند. در جایی

1 - M.L. Rosenthal. p.70.

از این شعر می‌گوید:

این دفعه سوم است.

چه نکبتی

هر ده سال یکبار مردن.

البته شعر بیان واقعیت نیست. سیلویا پلات دوبار خودکشی کرد. اما توالی اسطوره‌ای ایجاب می‌کند که این بار سوم باشد. به‌خصوص که زن اکنون سی سال دارد. شعر از این جا به بعد تحقیر کسانی است که او را ناچار به این خودکشی‌ها کرده‌اند. صحنه بعد صحنه ترسناک زنده شدن زن است. تماشاچیان برای دیدن این صحنه هجوم می‌آورند:

جماعت تخمه می‌شکنند و هجوم می‌آورند

تا ببینند چگونه دست و پای مرا برهنه می‌کنند

استریپ‌تیز عظیم.

و اکنون این خطاب لرزاننده:

آقایان، خانم‌ها

این دست‌های من است

و این زانوهای من.

چه بسا پوست و استخوانی بیش نباشم،

اما همان زن هستم، همان.

این لحن، یاد آور لحن مسیح و در واقع اشاره به مسیح است در رجعت دوباره. در انجیل لوقا باب بیست و چهارم، آیه‌های ۳۶ تا ۴۰ چنین آمده است:

ناگاه عیسی خود در میان ایشان ایستاده به ایشان گفت سلام بر شما باد* اما ایشان لرزان و ترسان شده گمان بردند که روحی می بینند* به ایشان گفت چرا مضطرب شدید و برای چه در دل های شما شبها روی می دهد* دست ها و پاهایم را ملاحظه کنید که من خود هستم و دست بر من گذارده ببینید زیرا که روح گوشت و استخوان ندارد....

اما شعر لایه دردناک دیگری هم دارد که به احتمال زیاد ملهم از داستانی است از کافکا، داستان مردی که قهرمان گرسنگی کشیدن است و خود را چهل روز در قفسی محروم از غذا محبوس می کند. آن که مدت گرسنگی را چهل روز تعیین می کند مدیر این نمایش غم انگیز است. پس از چهل روز، مدیر نمایش مراسم با شکوهی همراه با دسته های گل و گروه موزیک و دختران زیبا برپا می کند و جماعت تخمه شکن نیز هجوم می آورند تا غذا خوردن قهرمان را پس از چهل روز ببینند و البته برای دیدن این منظره باید پولی هم بپردازند. اما آن که بیش از هر کس دیگری می داند قهرمان نیست و کاری که کرده قهرمانانه نبوده است همان مرد گرسنگی کشیده است. در داستان کافکا قهرمان گرسنگی می گوید: «مرا نباید تحسین کرد، زیرا ناچار از این گرسنگی هستم، نمی توانم این کار را نکنم ... غذایی که می خواستم پیدا نمی کردم. باور کنید اگر پیدا می کردم نیازی به این سر و صدا راه انداختن ها نبود و شکم خود را مثل شما یا هر کس دیگر پر از غذا می کردم.»^۱

حرف خانم ایلعادر هم همین است. اگر زندگی او همانی بود که می خواست نیازی به این خودکشی ها و دنبال خود راستین گشتن ها نبود. او مخالف زندگی نیست، مخالف این گونه زندگی کردن است.

۱ - به نقل از: J. Kroll. p. 155

سیلویا پلات به این بسنده نمی‌کند و تا پایان شعر، خود را چنان در مقام شکنجه دیده قرار می‌دهد که شکنجه‌گران تا حد نفرت‌انگیز و انزجارآوری تحقیر شوند. شعر چنین پایان می‌یابد:

بدانید و آگاه باشید

بدانید و آگاه باشید.

از دل خاکستر

با موهای قرمز ظهور می‌کنم

و مرده‌ها را مثل هوا می‌بلعم.^۱

این شعر نیز زبانی ساده و محاوره‌ای دارد. سطرها کوتاه و شعر به بندهای سه مصراع و موزون تقسیم شده است. در این شعر نیز اشاره‌های مکرری به جنگ جهانی دوم و اردوگاه‌های مرگ و جنایت‌های نازی‌ها می‌شود.

لبه (Edge)

اکنون می‌رسیم به شعری که احتمالاً آخرین شعر اوست و چه بسا آن را روز مرگ خود نوشته باشد. پس از شعر «پدر» و «بانو ایلعادر»، شعر «لبه» رضایتی اسطوره‌ایست در برابر به‌پایان رسیدن راه و واصل شدن به الهه شعر. شروع آن این است:

این زن کامل شده است.

بر تن بی‌جانش

لبخند توفیق نقش بسته است

۱ - ترجمه کامل شعر در پایان مقاله آورده شده است.

از طومار شب جامه بلندش
توهم تقدیری یونانی جاری ست

پاهای برهنه او گویی می گویند:
تا این جا آمدیم، دیگر بس است

«تقدیر یونانی» همان پایانی است که اسطوره مقدر کرده است. از این جا به بعد شعر به گونه ای ضمنی بازسازی خودکشی شکوهمندانه کلتوپاترا به روایت شکسپیر است. کلتوپاترا با انداختن دو مار زهرآگین بر سینه خود شجاعانه خودکشی می کند و مرگ را تکامل زندگی خود می داند. روایت سیلویا پلات هم از مرگ خود چنین است. با این تفاوت که به جای دو مار دو کودک را داریم که هر کدام لب بر لبه بطری شیری که دیگر خالی است و برای همیشه خالی خواهد ماند، نهاده اند:

هر کودک مرده دور خود پیچیده است،
ماری سپید،
بر لب تنگ کوچکی از شیر
که اکنون خالی است.

مادر همانند گلی که گلبرگ هایش را پس از باز شدن دوباره جمع می کند و به درون خود می برد، دو کودک خود را پس از زاده شدن دوباره به درون خود پناه می دهد. این احساس مادری است که نمی خواهد پس از مرگ او کودکانش به همان سرنوشتی دچار شوند که خود او پس از مرگ پدر و جدا شدن از شوهر بدان دچار شده است:

زن آن دورا به درون خود کشیده
همان گونه که گلبرگ ها در سیاهی شب بسته می شوند
هنگامی که باغ تیره می شود
و عطر از گلوی ژرف و زیبای گل شب جاری می شود.

شعر با بازگشت به ماه، به الهه سفید، به شعر پایان می یابد:

ماه هیچ چیز برای غمگین شدن ندارد،
از سر پوش استخوانی خود خیره نگاه می کند.
به این چیزها عادت کرده است.
و سیاهی هایش پر سر و صدا دامن کشان می گذرند.

شعری روشن و آرام و در نهایت انسجام و شکل گرفتگی؛ این شعر بیان
پیروزی در دنیای اسطوره است و نمایش شکست شاعر در دنیای واقعی. شاعر
با گذشتن از لبه زندگی و وارد شدن در دنیای مرگ به سیطره سفید و بی رحم ماه
پایان می دهد. شعر چنان است که گویی شاعر آن را پس از مرگ خود سروده
باشد.

اگر گفته های سیلویا پلات نبود حرف های تد هیوز می توانست بیشتر دفاعیه
باشد تا تفسیر. اما از آنچه تا کنون از یادداشت های روزانه و مصاحبه های سیلویا
پلات نقل کردیم روشن می شود که تقدیری اسطوره ای تأثیری قطعی بر شعر و
زندگی او داشته است و آرزوی نهایی او تکامل شعر خود در مسیر همین حرکت
بوده است. گفته زیر یکی از تأمل انگیزترین تفسیرهای تد هیوز از شعر سیلویا
پلات است:

اغلب خوانندگان کانون نور و قدرتی را که در همه شعرهای اوست به راحتی

درک می‌کنند اما آنچه من می‌توانم به‌عنوان راهنمایی بگویم این است که شعر او به ندرت شرح موارد جزئی است. این شعرهای گوناگون صادقانه شعر بلند واحدی هستند. سیلویا پلات هدفی برای خود داشت و شعر او ثبت پیشرفت او به‌سوی آن هدف بود. این شعرها فصل‌هایی در اسطوره‌شناسی هستند که طرح آن در مجموع و با توجه به گذشته، طرحی قوی و روشن است حتی اگر اشخاص نمایشنامه‌معمایی باشند. دنیای شعر او دنیای بینشی نمادین، تقارن‌های ریاضی، نهان‌بینی، تناسخ و چیزی شبیه ... یاد آمدنی زیست‌شناختی و نژادی است. و تمام این صحنه زیر نظارت شکل دهنده نوری سفید و بزرگ و بی‌رحم قرار دارد.^۱

در این که زندگی سیلویا پلات در ماه‌های آخر به‌شدت متأثر از وقایع تلخ روابط خصوصی او با تد هیوز بوده‌است شکی نیست اما آنچه مهم است تعبیر سیلویا پلات از این وقایع است، تعبیری که به‌خصوص در شعرهای پدر و خانم ایلعاذر و لبه با قدرت بیان شده‌است. الوارز، یکی از نخستین معرفان و ستایشگران سیلویا پلات می‌گوید:

وقتی سیلویا پلات مرد در ابرزور (Observer) یادبودی نوشتم که پایان آن این بود: «این فقدان برای ادبیات جبران‌ناپذیر است.» اما کسی به من گفت این حرف چندان هم درست نیست. توفیق او در سبک نهایی شعر، شعر و مرگ را جدایی‌ناپذیر می‌کند. این یکی بدون آن دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد. این حرف درستی است. شعرهای او به‌گونه‌ای غریب چنانند که گویی پس از مرگ او نوشته شده‌باشند. این نه‌تنها نیاز به هوشمندی و بصیرتی عظیم در شکل دادن به مواد کار دارد بلکه نوعی

۱- به نقل از J. Kroll. p. 6

شجاعت نیز می‌طلبد. شعر بدین معنی هنری است کُشنده.
من این روایت اسطوره‌ای را می‌پذیرم اما شاید حرف آخر همان است که
شاعر بزرگ این عصر ییتس (W. B. Yeats) زده‌است. شاعری که سیلویا پلات
ستایشگر همیشگی او بود و قرار بود در خانه‌ای که از او بازمانده زندگی کند:

هنگامی که همه پیوندهای ما با زندگی گسسته شود
تنها در دهشت روح است که حقیقت می‌تواند
از ذهنی درهم شکسته بیرون تراود.

قرقاوول

گفتی امروز صبح او را می‌کشی
مکش. هنوز مرا خیره می‌کند
برجستگی آن سر تیره رنگ بی‌همتا
خرامان در میان علف‌های بلند بر تپه درخت نارون

قرقاوول داشتن، یا اینکه اصلاً کسی سراغ ما بیاید
خودش چیزی ست.

من عارف مسلک نیستم
و فکر نمی‌کنم قرقاوول روح داشته باشد
مسأله همین جسم اوست.
و همین به او حق می‌دهد، شکوهی شاهانه می‌دهد

جای پای بزرگ او در زمستان گذشته
اثر پای او بر برف حیاط
زیبایی آن زرد پریده رنگ
آمیزه گنجشگ و سار
این استثنایی نیست؟ استثنایی ست

خوبست دوازده تایی از این‌ها داشته باشیم
صد تا هم روی آن تپه - سبز و قرمز
در رفت و آمد: چیز خوبی است
چه شکل زیبایی، چه درخشان
مخروطی کوچک
قهوه‌ای مثل برگ
که پر سر و صدا راحت بر درخت نارون می‌نشیند

میان نرگس‌ها آفتاب می‌گرفت
که ناشیانه آرامشش را به هم زدم
به‌او کاری نداشته باش، به‌او کاری نداشته باش

آینه

نقره‌ام، دقیقم، بی هیچ نقش پیشین.
هر چه می بینم بی درنگ می بلعم
همان گونه که هست، نیالوده به عشق یا نفرت.
بی رحم نیستم، فقط راستگو هستم -
چشمان خدایی کوچک، چهار گوشه.
اغلب به دیوار رو به رو می اندیشم.
صورتی ست ولکه دار.
آن قدر به آن نگاه کرده‌ام که فکر می‌کنم
پاره دل من است.
ولی پیدا و ناپیدا می شود.
صورت‌ها و تاریکی بارها ما را از هم جدا می‌کنند

حالا دریا چه‌ام.
زنی روی من خم شده است،
برای شناختن خود سراپای مرا می‌کاود
آنگاه به شمع‌ها یا ماه، این دروغگویان، باز می‌گردد.
پشت او را می بینم و همان گونه که هست منعکس می‌کنم.
زن با اشک و تکان دادن دست پاداشم می‌دهد.
برای او اهمیت دارم. می‌آید و می‌رود.

این صورت اوست که هر صبح جانشین تاریکی می‌شود
در من دختری را غرق کرده‌است،
و در من زنی سال خورده هر روز به سوی او
مثل ماهی هولناکی برمی‌خیزد

ترانهٔ صبح

عشق چون ساعت زرین و وزینی کوکت کرد
اما به کف پایت زد
و فریاد صافت
در میان اشیاء نشست.

صداهاى ما پژواک می‌یابند، ورود ترا بزرگ می‌دارند.
تندیسی نو.

در موزه‌ای که هوا در آن جریان دارد،
عریانیت بر امنیت ما سایه می‌افکند.
گردد تو مانند دیوار صاف ایستاده‌ایم.

من همان اندازه مادر تو ام که ابری که از قطره‌های باران
آینه‌ای می‌سازد
تا محو شدن آرام خود را در دست باد ببیند.

تمام شب، شب پرهٔ نفْس‌هایت
میان گل‌های صورتی رنگ در تجلی است.
بیدار می‌شوم تا بشنوم:
دریایی دور در گوشم طنین می‌افکند.

با صدایی از بستر فرو می‌لغزم، سنگین و گلداز
در شب جامهٔ ویکتوریایی.
دهانت به پاکیزگی دهان گربه باز می‌شود.

چارچوب پنجره روشن می‌شود
و ستارگان کم رنگش را می‌بلعد.
حالا تو صدا سر می‌دهی؛
و هجاهای روشنت
چون بادکنک به هوا می‌روند

بانو ایلعادر

دوباره به آن کار دست زدم.

هر ده سال یک بار

این کار را می‌کنم

معجزه‌ای متحرک،

پوستم مثل آباژور نازی‌ها درخشان است،

و پای راستم

وزنه‌ای که روی کاغذ می‌گذارند.

صورتم بی‌چهره

کتان نازک یهودیان.

ای دشمن

دستمال از صورتم بردار.

آیا ترسناکم؟

بینی، گودال چشم‌ها

رشته کامل دندان‌ها؟

طعم ترش دهان

یک روزه از میان می‌رود.

خیلی زود گوشت هایی که گور پوسانده بود
دوباره می رویند

و من زنی خندان خواهم شد.
من فقط سی سال دارم
و مثل گربه نه تا جان دارم.

این دفعه سوم است.
چه نکستی
هر ده سال یک بار مردن.

میلیون ها رگ و پی.
جماعت تخمه می شکنند و هجوم می آورند
تا ببینند چگونه دست و پای مرا برهنه می کنند
استریپ تیز عظیم.

آقایان، خانم ها
این دست های من است
و این زانوهای من.
چه بسا پوست و استخوانی بیش نباشم

اما همان زن هستم همان

اولین باری که اتفاق افتاد ده سالم بود.
اتفاقی بیش نبود.

بار دوم می‌خواستم کار را تمام کنم
مثل یک صدف
در را به روی خود بستم
آن‌ها ناچار شدند در بزنند، در بزنند
و کرم‌ها را مثل مرواریدهای چسبناک از من بیرون بکشند

مردن هم مثل هر چیز دیگر هنری است
من این هنر را خیلی خوب می‌دانم.

این کار را جهنمی‌وار می‌کنم
چنان می‌کنم که واقعی به نظر می‌آید.
چه بسا گمان کنی ندایی از غیب به من می‌رسد

در زندان انفرادی این کار را راحت می‌توان کرد
راحت می‌توان این کار را کرد و همان‌جا ماند
این کاری است نمایشی
که روز روشن برگردی
به همان جا برگردی
با همان صورت

به همان فریاد بازیگوشانه وحشی:
معجزه است!
این همان فریادی است که به هوشم می آورد.

برای دیدن زخم‌هایم باید پول بدهید
برای شنیدن صدای قلبم باید پول بدهید
راستی قلبم دارد می‌زند.

برای شنیدن حرفی، لمس کردنی، قطره خونی
سر مویی یا تکه لباسی از من
باید پول بدهید، پول زیادی بدهید.

خوب، خوب، جناب دکتر
آقای دشمن
من همه سرمایه شما هستم
بچه‌ای از طلای ناب
که در ضجه‌ای ذوب می‌شود.
می‌چرخم و می‌سوزم
فکر نکنید مواظبت‌های زیاد شما را دست کم می‌گیرم

خاکستر، خاکستر
خودتان به هم بزنید و بگردید
گوشت، استخوان، هیچ چیز اینجا نیست -

یک قالب صابون
یک حلقه ازدواج
یک دندان طلا.
جناب رحمان
جناب شیطان
بدانید و آگاه باشید
بدانید و آگاه باشید

از دل خاکستر
با موهای قرمز ظهور می‌کنم
و مردها را مثل هوا می‌بلعم

عبور از آب

دریاچه سیاه، قایق سیاه، دو آدم کاغذی سیاه
درختان سیاهی که از این جا آب می‌خورند به کجا می‌روند؟
سایه‌های آنان باید کانادا را بپوشانند.

نور کوچکی از گل‌های آب بیرون می‌تراود
برگ‌هاشان نمی‌خواهند عجله کنیم
گرد و صافند و پراز اندرزهای سیاه

جهان‌های سرد از پارو می‌لرزند
روح تاریکی در ماست، در ماهی‌هاست
شاخه‌ای به تودیع دست پریده‌رنگ خود را بالا می‌آورد

ستاره‌ها میان سوسن‌ها باز می‌شوند
آیا ترا این صداها بی‌زمان مبهوت نمی‌کنند
این است سکوت ارواح حیرت‌زده

لبه

این زن کامل شده است.

بر تن بی جانش

لبخند توفیق نقش بسته است

از طومار شب جامه بلندش

توهم تقدیری یونانی جاری ست

پاهای برهنه او گویی می گویند:

تا این جا آمدیم، دیگر بس است

هر کودک مرده دور خود پیچیده است

ماری سپید

بر لب تنگ کوچکی از شیر

که اکنون خالی است

زن آن دورا به درون خود کشیده

همان گونه که گلبرگ ها در سیاهی شب بسته می شوند

هنگامی که باغ تیره می شود

و عطر از گلوی ژرف و زیبای گل شب جاری می شود

ماه هیچ چیز برای غمگین شدن ندارد
از سر پوش استخوانی خود خیره نگاه می‌کند
به این چیزها عادت کرده است
و سیاهی‌هایش پر سر و صدا دامن‌کشان می‌گذرند.

کتابشناسی برگزیده

الف - مأخذهای اصلی

- 1) Sylvia Plath. *Collected Poems*, ed. and intro. Ted Hughes, London, Faber & Faber, 1981.
- 2) *The Journals of Sylvia Plath*, ed. Ted Hughes and Frances McCullough, New York, Ballantyne Books, 1982.

ب - برخی مأخذهای مهم ثانوی

- 1) Alvarez, A. *The Savage God*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1971.
 - 2) Kroll, Judith. *Chapters in a Mythology, The Poetry of Sylvia Plath*, New York, Harper & Row Publishers, 1967.
- این کتاب پیش از چاپ به نظر چند تن از صاحب نظران و از آن میان تد هیوز رسیده است و شاید بهترین تحقیق در اسطوره شناسی آثار سیلویا پلات باشد.
- 3) Orr, Peter. (ed.) *The Poet Speaks*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966.

در این کتاب آخرین و مشهورترین مصاحبه سیلویا پلات گزارش شده است.

- 4) Pollitt, Katha. "Peering into the Bell Jar" *The New York Times Book Review*, March 1, 1998.

یکی از بهترین مقاله هایی که به مناسبت انتشار مجموعه شعر تد هیوز: *نامه های زاد روز* نوشته شده و در آن مطلب های جالب توجهی درباره سیلویا پلات آمده است.

- 5) York, Liz. *Impertinent Voices, Subversive Strategies in Contemporary Woman's Poetry*, Routledge, London, 1991.

در سه فصل از این کتاب زندگی و آثار سیلویا پلات از دیدگاه جنبش زنان به تفصیل بررسی شده است.

کتاب شناسی مقاله‌ها

- ۱ - «اخوان شاعر حالت‌ها»، دفترهای زمانه، دیدار و شناخت م. امید، سیروس طاهباز، شهریور ۱۳۴۷.
- ۲ - «بحثی در تصویر»، کتاب امروز، دفتر اول، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۰.
- ۳ - «از دو دریچه به بیرون»، رودکی، تیرماه ۱۳۵۱.
- ۴ - «مسئله صدق در شعر»، مفید، شماره نهم، سال ۱۳۶۶.
- ۵ - «از تقلید تا خلق، بحثی در اسلوب هنری حافظ»، کیهان فرهنگی، تیرماه ۱۳۶۸.
- ۶ - «امیلی دیکنسون»، کتاب سخن، مجموعه مقالات، به کوشش صفدر تقی‌زاده، زمستان ۱۳۶۸.
- ۷ - «نقش اخوان در تثبیت شعر نیمایی»، آدینه، مهرماه ۱۳۶۹.
- ۸ - «تأملی در شعر سیمین بهبهانی»، نیمه دیگر، به همت فرزانه میلانی، میدلند پرس، شیکاگو، امریکا، ۱۳۷۲، شماره ۱.
- ۹ - «سیلویا پلات ۱»، دنیای سخن، فروردین ۱۳۷۷.
- ۱۰ - «فروغ فرخزاد در رفتار با تصویر»، فروغ فرخزاد و سینما، غلام حیدری، نشر علم، بهمن ۱۳۷۷.

در انتشارات مروارید:

از فروغ فرخزاد

دیوان فروغ فرخزاد
تولدی دیگر
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد
گزینۀ اشعار فروغ فرخزاد
جاودانه زیستن، در اوج ماندن
در غروبی ابدی
از نیما تا بعد (برگزیده‌ای از شعر امروز ایران)
به انتخاب فروغ فرخزاد و به اهتمام مجید روشنگر
نگاهی به شعر فروغ فرخزاد (دکتر سیروس شمیسا)

از احمد شاملو

قطعه‌نامه
باغ آینه
آیدا: درخت و خنجر و خاطره
دشنة در دیس
گزینۀ اشعار
حافظ شیراز
درها و دیوار بزرگ چین
(مجموعه قصه، مقامه، زندگینامه، نمایشنامه و فیلمنامه)

از مهدی اخوان ثالث (م. امید)

زمستان
از این اوستا
ارغنون
ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم
گزینۀ اشعار
نگاهی به شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید) عبدالعلی دستغیب

دیوان اشعار فروغ فرخزاد

(۱۳۴۵ - ۱۳۱۳)

این دیوان مجموعه اشعار فروغ را که در فاصله سالهای ۱۳۳۱ تا ۱۳۴۵ در پنج دفتر با نامهای اسیر، دیوار، عصیان، تولدی دیگر، ایمان بیاریم به آغاز فصل سرد منتشر شده‌اند، در بردارد. در سرآغاز دیوان، زندگینامه مفصلی از فروغ قرار گرفته که خواننده را با فراز و نشیب‌های زندگانی او که سراسر شعر و اندیشه بوده آشنا می‌سازد.

جاودانه زیستن در اوج ماندن

به کوشش دکتر بهروز جلالی

«جاودانه زیستن...» در سه بخش فراهم آمده است:

بخش اول، شامل کلیه آثار منشور فروغ فرخزاد، اعم از مصاحبه‌ها، مقالات، نامه‌ها و خاطره‌نگاری‌های اوست. در این بخش بسیاری از اندیشه‌های شاعرانه فروغ در جای جای نثر روشن او خود را می‌نمایاند. همچنین در نامه‌ها و خاطره‌نگاری‌های او می‌توان دنیای اندیشگی او را بازشناخت. بخش دوم کتاب به مقالاتی که از دیرباز تا کنون درباره فروغ و هنر شاعری او نوشته شده اختصاص یافته است. در این بخش مقالاتی درج گردیده که می‌تواند گوشه‌ای از هنر شاعری و یا زندگانی شاعر را روشن سازد. بخش سوم کتاب به سروده‌های شاعران معاصر درباره فروغ اختصاص یافته و کوشش شده تا مجموعه کاملی از مرثیه‌ها و ستایشهای شاعران معاصر درباره افول زندگانی فروغ شعر معاصر در این بخش درج گردد.

در غروبی ابدی

به کوشش دکتر بهروز جلالی

... از زمان انتشار کتاب جاودانه زیستن... برخی از خوانندگان و دوستداران اشعار فروغ خواهان آن شدند، تا مجموعه آثار منشور فروغ با افزوده‌هایی نسبت به آنچه در کتاب «جاودانه زیستن...» آمده در این کتاب فراهم گردد. در این کتاب زندگینامه مفصل فروغ، نامه‌ها، مصاحبه‌ها، مقالات و خاطرات فروغ آورده شده است.

عاشق‌تر از همیشه بخوان

سیمین بهبهانی

این کتاب برگزیدهٔ غزل‌های سیمین بهبهانی است که به شکل و شیوهٔ سنتی سروده شده است. دوستداران شعر، این شاعر را با این غزلها شناخته‌اند. سیمین بهبهانی آثار این مجموعه را از میان هفت دفتر شعر خود برگزیده است تا دستیابی به بهترین غزل‌هایش برای خواستاران اشعار او آسان‌تر باشد.

به سراغ من اگر می‌آیید

منصور نوربخش

نگرشی است بر هشت دفتر از اشعار سهراب سپهری که در آن سیر تکاملی هنر شاعری و اندیشگی شاعر به خواننده نشان داده می‌شود. در فصلی از این کتاب مهمترین نظراتی که تاکنون از سوی کسانی چون دکتر غلامحسین یوسفی، دکتر شفیعی کدکنی، دکتر زرین‌کوب، دکتر سیمین دانشور، فروغ فرخزاد، احمد شاملو و داریوش آشوری... دربارهٔ شعر و اندیشهٔ سپهری بیان شده، آمده است تا خواننده با سیر نظریات «سپهری‌شناسی» دیگران نیز آشنا گردد.

درها و دیوار بزرگ چین / نوشته‌های کوتاه

احمد شاملو

نثر شاملو موسیقی روانی است که باید پیش رو داشت و از خواندنش لذت برد. - در چیز نابکاری است... من بارها دربارهٔ آن فکر کرده‌ام. فقط به احتمال و بیشتر از آن با یقین به وجود در است که آدم گرد منطقه محصور می‌گردد... اگر پای در میان نبود دیوارها به خوبی می‌توانستند معنی بُن‌بست... ... باید اعتراف کرد که درها این چنین معنی یک طرفه و کاملی را از دیوارها سلب کرده‌اند از درها و دیوار...



نیما، به جهان پیرامون و به درون خود با چشم دیگری بنگرد. و...
این کتاب مهمترین عرصه نوآوری نیما را در نگاهی تازه، بیانی دیگر، تحوّل در زبان و آهنگی دیگر جستجو کرده و تفسیرهای نوینی از شعرهای؛ ری، راه، منظومه مانلی و پادشاه فتح را بدست می‌دهد.
- در آخر کتاب، جهت آشنایی بیشتر با شعر آزاد نیما، و ارزشیابی نوآوری در شعر او و نشان دادن شعریت شعرش بیست شعر کوتاه او را مطالعه می‌کنیم.

نگاهی به شعر فروغ فرخزاد دکتر سیروس شمیسا

در این کتاب، برخی از برجسته‌ترین اشعار فروغ فرخزاد سطر به سطر معنی شده و مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین سمبل‌ها و مضامین عمده شعر فروغ و لغات پُر کاربرد او در نمونه‌های متعدد مورد بحث و تفسیر قرار گرفته است. از دیگر بخش‌های کتاب، مقایسه‌ای است بین شعرهای فروغ و سهراب سپهری. در این جستجوها و بررسی‌ها علاوه بر متن خود اشعار، از مصاحبه‌ها، نامه‌ها و خاطرات فروغ نیز استفاده شده است.

نگاهی به شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید) عبدالعلی دستغیب

«شعر حاصل لحظه‌های بی‌تابی شاعر است، زمانی که پرتوی از شهود در درونش می‌درخشد».

(م. امید)

م. امید، شاعری است که با بهره‌گیری از ارثیه ادب گرانسنگ پارسی و درک ضرورت‌های امروزی با مهارت از تنگنای کهنه و نو بیرون آمده. در این کتاب، زندگانی و آثار، نظر اخوان درباره شعر و شاعری، اسلوب شعر اخوان، اندیشه‌های اخوان همراه با تفسیر و توضیح شعرهای آخر شاهنامه، چاووشی، قصه شهر سنگستان، آن‌گاه پس از تُندر، مرد و مرکب ... مورد بررسی قرار گرفته است.

طنزآوران امروز ایران / ۵۱ داستان طنز از ۴۰ نویسنده

عمران صلاحی

هر گردویی گرد است، اما هر گردی گردو نیست. هر طنزی هم خنده‌دار است، اما هر نوشته‌ای طنز نیست.

— بعضی‌ها رویشان نمی‌شود قیمت پشت جلد کتاب را نگاه کنند، اما اگر در پشت جلد نوشته‌ای باشد، به بهانه خواندن آن، می‌توانند زیرچشمی نگاهی به قیمت کتاب بیندازند...

... حالا می‌توانید یواشکی آن کاری را که اول عرض کردیم، انجام دهید.

یک لب و هزار خنده

عمران صلاحی

«یک لب و هزار خنده»، در واقع ادامه «طنزآوران امروز ایران» است و به همان شیوه تنظیم شده، اما برای خود، کتاب مستقلی است. یعنی در حالی که مربوط به «طنزآوران...» می‌شود، هیچ ربطی به آن ندارد! زیرا افرادی که در این کتاب آمده‌اند، هیچ ربطی به آن ندارد! زیرا افرادی که در این کتاب آمده‌اند، هیچ یک در چاپهای مختلف «طنزآوران...» نیامده‌اند، غیر از یک نفر از طریق پارتی‌بازی! در این کتاب هم آثاری از چهل طنزنویس معاصر آمده است و این آثار در قالبهای گوناگون ارائه شده، مانند داستان، نمایشنامه، مقاله، لطیفه، خاطره، نامه، روایت، سفرنامه و غیره. البته «و غیره» هم خودش یکی از قالبهای طنز است!

حالا حکایت ماست

عمران صلاحی

«حالا حکایت ماست»، منتخبی از نوشته‌های طنزآمیز عمران صلاحی است که از سال ۶۷ تا ۷۷ به مدت ده سال در مجله دنیای سخن به چاپ رسیده. معلوم نیست «حکایت خانه مبارکه» را آقای صلاحی اداره می‌کند یا آقای شکرچیان. چون بعضی وقتها اوضاع حساسی قاطی پاطی می‌شود!

معمولاً در تجدید چاپ بعضی از آثار می‌نویسند: «با تجدیدنظر و اضافات». آقای شکرچیان نوشته: «با تجدیدنظر و حذف اضافات!» و این کار به دو دلیل بوده است: یکی به دلیل شوری بیش از حد، و یکی هم به دلیل بی‌نمکی زیاد!

یک هفته با احمد شاملو

مهدی اخوان انکروبیج

روی صفتی چرخدار نشسته بود و مرد اتریشی حرکتش می داد. موهایش
نقره ای بود. مثل شب های مهتابی که مهتاب نورش را به آب می ریزد. ... گفت:
- از هیچ شعاری شعر در نمی آید، اما وقتی شعر به ناز و عشوه گری کامل
خودش دست پیدا کرد خواه و ناخواه به شعار تبدیل می شود.
- اگر ت مجال آن هست / که به آزادی / ناله ئی کنی / فریادی درافکن / و جانت را به
تمامی / پشتوانه پرتاب آن کن
همه چیز به ویرانی کشیده می شود
سالیان دراز نمی بایست / دریافتن را / که هر ویرانه نشانی از غیاب انسانی ست /
که حضور انسان آبادانی ست.
- شاملو خسته بود

هنر عشق ورزیدن

اریک فروم، ترجمه پوری سلطانی

در این کتاب نشان داده شده که عشق احساسی نیست که هرکس بتواند به آسانی
بدان گرفتار شود. خواننده متقاعد می شود که تمام کوششهای او برای عشق
ورزیدن محکوم به شکست است، مگر آنکه خود با جد تمام برای تکامل تمامی
شخصیت خویش بکوشد.
در این کتاب اندیشه های بسیاری مطرح شده که همه بر محور یک موضوع یعنی
هنر عشق ورزیدن دور می زنند.

هیچکس کامل نیست

دکتر هندری وایزینگر، ترجمه پریچر معتمدگرچی

این کتاب پیشنهادات عملی و سودمندی در زمینه بهبود روابط انسانی (که برای
بیشتر مردم کار دشواری است) ارائه می دهد. خواندن این کتاب را به ویژه به کسانی
که در روابط و مناسبات زناشویی خود مشکلاتی دارند، توصیه می کنم.
پدران و مادران، همسران ناراضی و خرده گیر، مدیران، افراد عصبانی،
کمال گرایان و آرزموندان روابط زناشویی بهتر، همه به این کتاب نیازمندند.
دکتر گلدن، استاد روانپزشکی دانشگاه کالیفرنیا