شعر و اندیشه

داریوش آشوری

شعر و اندیشه

نشر مرکز

شعر و اندیشه

داریوش آشوری

طرح جلد از زهره صفدری

چاپ اول ۱۳۷۳، شماره نشر ۲۳۳

۳۰۰۰ نسخه، چاپ سعدی

تمام حقوق محفوظ است

نشر مرکز، تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴

کد پستی ۱۴۱۴۶

فهرست

دیباچه ۵
زبان، زبانِ شعر ۷
در پیِ گوهرِ شعر ۴۲
شعر و اندیشه ۵۵
نیما و نوآوریهایش ۶۵
جان و جهان، همسخنیِ نیما و حافظ ۸۲
صیادِ لحظه‌ها ۹۴
سپهری در سلوکِ شعر ۱۰۶
هنر و بینش، درنگی در یک اثر از کورنلیس اشر ۱۲۷
آیا شعر همچنان رسانهٔ اصلیِ فرهنگیِ ما خواهد ماند؟ ۱۴۰
ژان-پل سارتر و ماهیتِ ادبیات ۱۴۷
چند نکته در شرحِ دیوان حافظ ۱۶۰

دیباچه

آنچه در این مجموعه گردآمده مقاله‌هایی‌ست به این قلم در بابِ شعر و هنر و درنگی در ماهیّتشان و ربطشان با اندیشه. این مقاله‌ها در طول بیست و اندی سالِ گذشته نوشته شده و جز یکی («جان و جهان، همسخنی نیما و حافظ»)، که تاکنون به چاپ نرسیده و حدودِ هجده سال پیش از این نوشته شده است، دیگران در نشریه‌هایِ داخل و خارج از کشور نشر شده‌اند. مقالهٔ «صیادِ لحظه‌ها» در مجموعهٔ ***پیامی در راه*** (بامقاله‌هایی از حسین معصومی همدانی و کریم امامی) نیز چند بار به چاپ رسیده است. قدیمیترینِ این مقاله‌ها مقالهٔ «شعر و اندیشه» است، که نام خود را به این مجموعه داده، و نخستین بار در ۱۳۵۲ در ***جُنگ اصفهان*** درآمده و سپس مقالهٔ «ژان ـ پل سارتر و ماهیتِ ادبیات» که نخستین بار در مجلهٔ ***فرهنگ و زندگی*** به چاپ رسیده.

مقاله‌ای که در این مجموعه سازِ دیگری می‌زند و به همین مناسبت چه بسا نمی‌بایست در این مجموعه می‌آمد، مقالهٔ «آیا شعر همچنان رسانهٔ اصلیِ فرهنگیِ ما خواهد ماند؟» است که در اصل یک سخنرانی بوده و مایهٔ آن نگاهیِ تاریخی به وضعِ کنونیِ شعر در میانِ ما در مقامِ یک رسانهٔ فرهنگی‌ست و با دیگر مقاله‌ها که نگاهی ذات‌نگر به شعر و ادبیات دارند، فرق دارد. باری، در بابِ وضعِ اجتماعی و تاریخیِ ادبیات و بویژه شعر در میانِ ما حرفهایی دارم که باید بجایِ خود بیاید. و اکنون تنها به این اشاره بس می‌کنم که شورِ من برایِ نگرش شاعرانه و زبانِ آن ــ که چه بسا از «طبعِ قومیِ» من برمی‌خیزد، که ایرانی‌ام ــ به معنایِ ستایشِ هر آنچه به عنوانِ شعر تولید می‌شود، نیست، بویژه آنچه امروزه خروار ـ خروار تولید می‌شود.

این نکته را هم برایِ هشدار بگویم که برداشتي که من از شعرِ شاملو در مقالهٔ «در پیِ گوهرِ شعر» کرده‌ام از نظرِ او درست نیست و این نکته را در مقدمه‌اي که بر «مجموعهٔ اشعارِ» خود (کانون انتشاراتی و فرهنگیِ بامداد، آلمان، ۱۹۸۹) نوشته، آورده است و در بابِ معنایِ این شعر گفته است که «[این] شعر... از این اشتغالِ ذهنیِ قدیمی و دغدغهٔ همیشگی آب خورده است که "بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود." خطر در آن است غارغارِ خشک و بی‌معنیِ کلاغان تنها در "کله‌های سنگی" تکرار می‌شود!» (نقل از ع. پاشایی، «با قیچیِ سیاهش،» **تکاپو** ۲، خرداد ۱۳۷۲، تهران) و پژوهنده و نویسندهٔ ارجمند آقای ع. پاشایی نیز برایِ اصلاحِ کژفهمی‌هایِ من و دو ـ سه تفسیرگرِ دیگر از این شعر مقاله‌اي نوشته‌اند (***همان***، ص ۷۹-۸۳) که معنایِ اصلی‌ای را که شاملو در نظر داشته روشن می‌کند. من در بابِ این مقاله حرفهایي دارم که اگر فرصت دست دهد خواهم نوشت. ولی همین قدر اقرار می‌کنم که برداشتِ من از آن شعر بسیار دور از فضایِ ذهنیتِ شاملو و نیز عالمِ معناییِ شعر نو در میانِ ما است که معنایِ «اینجایی و اکنونی» بر آن فرمانرواست. من هنگامي که آن مقاله را می‌نوشتم به این نکته آگاه بودم و گمان می‌کردم که دارم معنایي را که از ناخودآگاهِ شاملو سرریز کرده روشن می‌کنم. باری، شما آن مقاله را با توجه به قصدِ اصلی نویسنده که جست ـ و ـ جویِ «گوهرِ شعر» است بخوانید و به یادداشته باشید که دور و پرت رفتن اگرچه آدمی را از جاده‌هایِ هموار و منزلهایِ آشنا دور می‌کند، اما همیشه به گم شدن در بیابان نمی‌انجامد و گهگاه آدمی را به سرچشمه‌هایِ تازه‌اي هم می‌رساند.

داریوش آشوری
آذر ۱۳۷۲

زبان، زبانِ شعر

بیزارم از آن گوش که آوازِ نی اِشنود
و آگاه نشد از خرد و دانشِ نایی

جلال‌الدین مولوی

همه چیز را به زبان می‌شناسیم، اما زبان را جز به زبان نمی‌توان شناخت. زبان را به تنها چیزي که در جهان همانند می‌توان کرد نور است. چرا که ما همه چیز را به نور می‌بینیم اما نور را جز به نور نمی‌توان دید. نور خود روشنگرِ خویش است. آنچنان روشنگري که همه چیز را پدیدار می‌کند، اما خود پنهان می‌ماند. نور است که به چشمانِ ما توانِ دیدنِ هر آن چیزي را می‌دهد که دیدنی است. اما زبان هر آن چیزي را که شنیدنی است به ما می‌شنواند. زبان نورِ گوشهایِ ماست و با پرتو افکندن بر هرآنچه دیدنی است و نادیدنی حس و فهم و عقلِ ما را بینا و دانا می‌کند. امّا در این میان خود پنهان می‌ماند و تنها آنگاه پدیدار می‌شود که با آگاهی و پافشاری بخواهیم گوشِ خود را بر هر آنچه از راهِ زبان به ما می‌رسد بربندیم و به زبان چشم بدوزیم، بر این بُرداري که همه چیز را به ما می‌رساند، و در میانه خود را نیز؛ همچنانکه بخواهیم چشم را بر هر آنچه دیدنی است بربندیم و بر این روشنگر خیره شویم که همه چیز را در برابرِ ما نمایان می‌کند، اما خود پنهان می‌ماند. زبان را هم به زبان می‌توان شناخت، همچنانکه نور را به نور. پس زبان نیز نوري دیگر است. نور جهانِ پدیدار، جهانِ فراچشمِ ما را روشن می‌کند، اما زبان جهانِ فراگوشِ ما را. یعنی نه‌تنها از آنچه در برابرِ چشم پدیدار تواند شد خبر می‌دهد، بلکه از هر چیزي که در برابرِ چشم پدیدار نتواند شد نیز. نه‌تنها از آنچه هست خبر می‌دهد، بلکه از هرآنچه بوده است و تواند بود نیز. بدینسان، زبان

واسطه‌اي است میانِ انسان و جهان، یعنی «هرآنچه هست و بوده است و تواند بود.» با زبان است که‌ما در پهنهٔ بیکرانِ هستی و زمان‌حضور می‌یابیم و بر گردِ «هرآنچه هست و بوده است و تواند بود» دایره‌اي می‌زنیم و جهان‌اش می‌نامیم. در پرتوِ این نور است که «هرآنچه هست و بوده است و تواند بود» را درمی‌یابیم و در درونِ خویش جای می‌دهیم و جهانمدار می‌شویم ــ یعنی انسان. در پرتوِ این نور است که حسّ ظاهر و عقلِ عملیِ ما نهان و باطني می‌یابد که حسّ باطنی و عقلِ نظریش می‌نامیم.

«زبان» و «جهان» و «انسان» سه‌گانه‌اي هستند که هریک خود و آن دو دیگر را در بر می‌گیرد و وجودِ هر یک شرطِ وجودِ آن دو دیگر است و برایِ هیچیک نمی‌توان پیشینگیِ منطقی شناخت، چرا که با هم دایرهٔ **هستی** را تمامیّت می‌بخشند و هر یک برایِ آن دو دیگر شرطِ لازم و پیشینِ هستی شناسیک (اُنتولوژیک) است. ذاتِ انسان با زبان است که در «جهان» پدیدار و جایگیر می‌شود، یعنی با «حضور در جهان»؛ و «جهان»، یعنی آن دایرهٔ فراگیرندهٔ «آنچه هست و بوده است و تواند بود»، با بازتابیدن در زبان بر انسان پدیدار می‌شود و *از این راه* عینیت می‌پذیرد؛ و زبان با پدیدار کردنِ «انسان» و «جهان» خود را پدیدار می‌کند و عینیّت می‌بخشد. میانِ این سه‌گانگی نسبتهایِ سه‌سویهٔ کیفیّتی در کار است که از راهِ آن **هستی** پدیدار و معنادار می‌شود.

۲

ذاتِ زبان پدیدارگری است. زبان «جهان» را در تمامیِ کلیّت و جزئیّتش برایِ ما گزارش می‌کند؛ و «جهان» یعنی دایرهٔ تمامیّت بخشندهٔ «آنچه هست و بوده است و تواند بود». اما، «تواند ـ بود» یعنی آنچه نیست و نبوده است و گویی جایي در زهدانِ **هستی** خفته است تا روزي از آنجا سر بدر آورد. و انسان است که می‌تواند در این زهدان بنگرد و «تواند ـ بود»ها را بنامد. با این توانایی است که انسان در جایگاهي بالاتر از «آنچه هست و

بوده است» جای می‌گیرد و آنچه **نیست** را نیز می‌تواند در خیال آورد و بنامد، یعنی آنچه را که در مرتبهٔ «امکان» است. با شناختنِ عالمِ امکان، یعنی آن «استوایِ میانِ وجود و عدم» است که انسان نه‌تنها «هستان» که «نیستان» را نیز می‌تواند شناخت و برخی از آنها را از قوه به فعل درمی‌تواند آورد و یا «تواند ـ بود»ها را به هست‌ها بدل می‌تواند کرد. این فرونگریستن از افقِ عالمِ امکان به عالمِ هستی است که به انسان جایگاهی «ماوراءِ طبیعی» بر فرازِ طبیعت می‌بخشد، زیرا طبیعت قلمروِ هستیِ هستان است. و زبانِ انسانی است که می‌تواند از «نیستان» نیز همچون هستان سخن بگوید. زبانْ بشر را از باشنده‌ای طبیعی در میانِ باشندگانِ دیگر و وابسته به طبیعت به ساحتِ «ماوراءِ طبیعت» برمی‌کشد، یعنی او را انسان می‌کند که باشنده‌ای است زینده در «جهان» که طبیعت، یعنی هرآنچه جسمانی و مادّی است، نیز بخشی از آنست نه تمامیِ آن. انسان با زیستن در ساحتِ ***جهان*** چیزهایی را کشف می‌کند که جز برایِ باشنده‌ای که در این ساحت می‌زید پدیدار نیست: انسان پدری و مادری و خواهری و برادری و دوستی و دشمنی و جنگ و صلح و خدا و شیطان و اخلاق و حقوق و زیبایی و زشتی و رقص و شعر و موسیقی و ... را کشف می‌کند و یا همهٔ این نسبتها و باشندگی‌ها را که در زهدانِ **هستی** خفته‌اند بیدار می‌کند و از قوه به فعل می‌آورد. و اینها همه در ساحتِ زبان و از راهِ آن پدیدار می‌شوند. اینها همه اگر چه بر رویِ زمین پدیدار می‌شوند اما بنیادشان در عالمِ ایده‌ها است و تنها باشنده‌ای می‌تواند آنها را پدیدار کند که به عالمِ ایده‌ها تعلق یافته باشد و تنها راهِ این تعلّق داشتنِ زبان است؛ زیرا که زبان خانگاهِ ایده‌ها است.

۳

زبان پدیدار می‌کند که چیزها چیستند و چگونه‌اند و نسبت‌ها و جایگاههاشان چیست. و اینگونه **هستی** را برایِ انسان و به زبانی انسانی

گزارش می‌کند. همهٔ زبان‌ها و همهٔ گونه‌هایِ بیانی در درونِ زبانها همچنان زبانهاییِ انسانی و بیانهاییِ انسانی‌اند از آنچه در جهان روی می‌دهد. حتّا انتزاعی‌ترین زبان، یعنی زبانِ عقلِ نظری، یا زبانِ علم و فلسفه، نیز همچنان زبانیِ انسانی است که «جهان» را برایِ انسان و به زبانِ او گزارش می‌کند و هر اندازه هم که بکوشد پوستهٔ بشریت و نفسانیّتِ بشری را از خویش بدرد و بی‌خواست به عینیّت چشم بدوزد، باز پوستهٔ ***انسانیّتِ*** خویش را نمی‌تواند درید و همچنان انسانی و ***برایِ انسان*** بازمی‌ماند.

هستی به خودیِ خود خاموش است. زبانِ او زبانِ پدیداری است. خود را می‌گشاید و نمایان می‌کند. گشایش و نمایش و جلوه‌گریِ اوست که ترجمانِ خویش را در زبانِ بشری می‌یابد. هر زبانِ بشری و هر گونه‌ایِ از گویشِ بشری با رنگها و سایه‌ـروشنهایِ خویش، بازگویندهٔ پرتویِ از **هستی** و گوشه‌ایِ از صحنهٔ نمایش آنست. هر زبانِ بشری و هر گونه‌ایِ از گویشِ بشری دیدگاهیِ است واگویندهٔ صحنه‌ایِ از نمایشِ **هستی**، و از آنجا که بشر نیز خود در این صحنه و بازی حضور دارد و خود جلوه‌ایِ است از جلوه‌ها و بازیگریِ از بازیگران، زبانِ او زبانِ صحنه است و از این جهت زبان نیز چیزیِ است عینی و از آنِ **هستی**. اما انسان از آنجا که بازیگریِ است در عینِ حال تماشاگر و گزارشگر، ***از این جهت*** زبانِ او زبانیِ است انسانی که صحنه و بازی را به زبانیِ انسانی گزارش می‌کند. پس، زبان از سوییِ از آنِ **هستی** است و از سویی از آنِ ***انسان*** (تا آنجا که انسان همچون تماشاگر و گزارشگر می‌کوشد با صحنه و بازی فاصله بگیرد و آن را برایِ خود تفسیر و معنا کند)، ولی، سرانجام، در واپسین نگرش، «زبان» و «جهان» و «انسان» سه‌گانگیِ خویش را در یگانگیِ **هستی** درمی‌بازند و بازیِ آینه‌ها جز نمایشِ **یک** و ***همان*** نیست که بسیار و بی‌شمار جلوه می‌کند. و اما، بسیاری و بی‌شماریِ جلوه‌ها بسیاری و بی‌شماریِ زبانها را نیز از پی دارد و **هستی** در هر صحنه‌ایِ و هر جلوه‌ایِ به زبانِ آن صحنه سخن می‌گوید و در آن صحنه صوت و نور، و شنوایی و بینایی، یکدیگر را کامل می‌کنند.

اگر **هستی** همین گشادگی است و نمایانی، همین پهنهٔ تجربه و بازی که به نامِ **زندگی** می‌گذرانیم و از آن سخن می‌گوییم، و اگر هر مقامی و جایی و ساحتی از آن را زبانی درخور است، پس آیا زبانی در کار تواند بود که در مقامِ واپسین ـ زبان، زبانِ واپسینِ «حقیقت» باشد و نورِ خود را به پسِ پشتِ این صحنه بیفکند و چگونگیِ آماده‌سازیِ این صحنه و دست یا دستهایِ پنهانِ اندرکار را نشان دهد؟ بی‌گمان، فیلسوفان تاکنون مدعیِ آفریدنِ چنین زبانی و چنین پرتوافکنی بوده‌اند و کوشیده‌اند «حقیقتِ» آنچه را که در پیش رویمان روی می‌دهد و می‌گذرد را با زبانِ خویش روشن کنند. به عبارتِ دیگر، زبانشان خواسته است ترجمانِ همهٔ زبانهایِ دیگرِ رخدادهایِ **هستی** باشد و زبانی واپسین که بر معنایِ واپسینِ «همه چیز» پرتو می‌افکند، آنچنان که گویی ایشان خود و زبانشان بیرون از «همه چیز» جای دارند.

اما، می‌توان با شکّی رندانه در برابرِ این مدعا ایستاد و پرسید که آیا این نیز زبانی از زبانهایِ بشری نیست که می‌خواهد خود را هر چه از «طبیعت» و «زمان» و آنچه از این دو است و در این دو جریان دارد جدا کند تا به ساحتِ عالمِ «ثابتاتِ عقلی» نزدیکتر باشد. زیرا که در پسِ پشتِ زبانِ اهلِ مدرسه نیز یک غایتِ اخلاقی و یک آرزویِ نهفتهٔ انسانی هست، و آن اینکه با داناکردنِ ما و نشان دادنِ «حقیقت» به ما، به زبانِ خود، از راهِ تربیت و دانش‌آموزی، ما را به مقامِ حقیقیِ «انسانی»مان فرابرند و به جایگاه و سرمنزلِ حقیقی‌مان، که گویا در جایی دیگر است. زبانهایِ متافیزیکی، به همین دلیل، از زبانهایِ طبیعی گریزانند، زیرا که خود از «طبیعت» گریزانند و سودایِ بر شدن از آن یا فرمانروایی بر آن را دارند.

٤

بنیادِ زبان بر «اسم» است، یعنی بر نامیدن و نام. انسان با نامیدنِ آنچه هست دایرهٔ هستی را تمامیت می‌بخشد و با نامیدنِ هر چیز ذاتی را بیان

می‌کند که کلمه بُردارِ آن نزدِ عقل و فهمِ بشری است. اما شگفت آنست که زبانِ بشری نه‌تنها آنچه «هست» را می‌نامد، بلکه آنچه «نیست» را نیز می‌نامد و با این نامیدن «نیستان» را نیز در جوارِ هستان گونه‌ای هستی می‌بخشد تا بدانجا که ذهنِ بشری از دریافتِ نیستِ مطلق درمی‌ماند، زیرا که دریافت همواره *آگاهی* به چیزی است، اگر چه آن چیز تنها در خیال حضور و هستی داشته باشد. عقل به هر حال از دریافتِ «نیستی» ناتوان است، زیرا که چیزی نیست تا درک شود. اما زبانِ بشری از نیستی و نیستان نیز سخن می‌گوید و در قلمروِ زبان و نامها به آنها هستی می‌بخشد. بدینسان، زبانِ بشری راهِ دریافت و عقل و آگاهی را می‌گشاید، اما در دایره‌ای محدود، در دایره‌ای که تنها در تاریک‌ـروشنایِ شناساییِ روزمرّه می‌تواند کارآمد باشد، یعنی در آن قلمروی از بینایی که نور برایِ چشمانِ ما به اندازه وجود دارد و آنجا که بخواهد راه به شناختِ غاییِ هستی بگشاید، یعنی نوری شود برایِ روشنگریِ *مطلق*، در تاریکیها و تناقضها از پای می‌افتد. زیرا که عقل سرانجام از کشیدنِ خطّی روشن میانِ هست و نیست و «هستی» و «نیستی» ناتوان است. و چه بسا هستی و نیستی جز مفاهیمی اعتباری نباشند.

باری، اسم بنیادِ زبان است که چیزها را می‌نامد. صفت‌ها و فعل‌ها و دیگر اجزاءِ زبان، سرانجام، در خدمتِ اسمند و برای آنند که چگونگیِ اسم‌ها و آنچه را که از آنها سر می‌زند یا بر آنها می‌گذرد بیان کنند. و امّا، اسم‌ها کلّی هستند و اشیاء را از نظرِ نوع از یکدیگر جدا می‌کنند و بازمی‌شناسانند. پرنده، درخت، کتاب، گل، دیوار، ستاره نوعیّتِ مصداقهایِ خویش را بیان می‌کنند. هنگامی که می‌گوییم «درخت» و تا زمانی که به یاریِ واژه‌هایِ دیگر آن را ویژگی‌ای نبخشیده‌ام و نگفته‌ام، بمَثَل، «درختِ آلبالویی که در خانهٔ من است»، درخت کلیّتی را بیان می‌کند که همهٔ درختهایِ رویِ زمین و نه‌تنها همهٔ درختهایِ کنونی بلکه همهٔ درختهایِ ممکن، همهٔ درختهایی را که می‌توانند در عالمِ خیال بگنجند و نیز همهٔ درختهایِ گذشته و آینده را نیز در بر می‌گیرد و، در عین حال، هیچ درختِ معیّنی را نمی‌شناساند. این خصلتِ «متافیزیکی» اسم

است که «ایده» یا صورتِ کلیِ اشیاء را، به معنایِ افلاطونیِ آن، بیان می‌کند؛ و آن تواناییِ متافیزیکی را انسان از راهِ زبان به دست می‌آورد، یعنی از راهِ فرونگرش به چیزها از جایگاهي ماورائی یا ماوراءِ طبیعی. با این توانایی است که انسان از طبیعت جدا می‌شود و می‌تواند از ساحتي ماوراءِ طبیعی بدان فرونگرد تا بدانجا که در ذیلِ نامِ «جهان» یا «هستی» آنچه هست را در دایره‌اي فراهم آورد و از افقي ماورائی به آن بنگرد و دربارهٔ آن داوری کند. با شگفت‌کاریِ زبان و جادویِ آنست که بشر، باشنده‌اي در میانِ باشندگان، خاکزادي زمینگیر، توانِ آن را می‌یابد که به جایگاهي برین نسبت به همه چیز دست یابد و با راندنِ واژهٔ «جهان» بر زبانِ خویش یا در نهانِ خویش به یک آن دایرهٔ زمان و مکان را درنوردد و *از فراز* به همه چیز، و از جمله به خود نیز در میانِ همه چیز، *فرونگرد*. زبانِ آن بُردارِ شگفتي است که به باشنده‌اي در میانِ باشندگان توانِ پریدن بر فرازِ دایرهٔ هستی و حضور در گسترهٔ ازل و ابد و همسخنی با «خدا» و «شیطان» را می‌دهد. همین توانِ فرونگرشِ ماوراءِ طبیعی است که به انسان توانِ حضور در جهان همچون موجودي اخلاقی را می‌دهد، زیرا که اخلاق همانا **فرو نگریستن** است از آسمانِ ارزشها، از آسمانِ «نیک» و «بد»، به زمین و آنچه در آنست، و داوری دربارهٔ فرایندها و روندهایِ هستی و از جمله فرونگریستن به «طبیعتِ» بشری و داوری دربارهٔ آن و سرگذشت و سرنوشتِ آن. از این راه است که بشر به «انسانیت» دست می‌یابد یا انسانیت بدو ارزانی می‌شود.

علم، عقل، اخلاق، فرهنگ، هنر، جامعه، همه زادهٔ زبانند و زبانست که نه‌تنها آنچه را به حسّ ظاهر درمی‌یابیم می‌نامد و در دایرهٔ هستی می‌نهد و «وجود» و «ماهیتِ» آنها را پدیدار می‌کند، بلکه آنچه را که بر حسِ ظاهر پدیدارشدنی نیست، آنچه از آنِ عالمِ عقلِ نظری یا حسِ باطنی یا شهودِ بی‌واسطه است را نیز پدیدار و نام‌دار می‌کند. زبان بر همه چیز، بر «هست» و «نیست» پرتو می‌افکند، از جمله بر خود نیز و خود را نیز همچون چیزي در میانِ چیزها پدیدار می‌کند و با سخن گفتن از خویش خود را نیز شیئیّت و عینیّت می‌بخشد. با گشوده شدنِ زبانِ گفتار در پهنهٔ

هستی، با برخاستنِ بانگِ معنادارِ آنست که خاموشی نیز گویا می‌شود، یعنی معنادار، و بسا هنگام گویاتر از گفتار نیز.

۵

ذاتِ زبان پدیدارگری است. زبان «جهان» را برایِ ما می‌گزارد و چیزها و نسبتهایِ میانِ چیزها و چند- و- چونشان را پدیدار می‌کند. هر جمله گزارشی است از یک رخداد در جهان و معناکنندهٔ آن. اما نکتهٔ مهم آنست که تنها یک زبان با صورت و روشِ همیشگی در کار نیست که جهان را چنانکه هست برایِ ما گزارش کند. بلکه «جهان» خود آن در هم تَنیدگیِ ذهن و عین است که ذهن و عین خود در درونِ آن و به اعتبارِ یکدیگر وجود دارند و «جهان» نیز خود همان اندازه ذهنی است که عینی، یعنی «جهان» همان اندازه به اعتبارِ ذهن نگرنده به آن وجود دارد که ذهنِ نگرنده و معناکننده به اعتبارِ جهان و همچون جزیی از آن و نیز همچون مرکزِ دایرهٔ آن. ازینرو، یک زبانِ یگانه که میانگیرِ ذهنیّت و عینیّت باشد، در کار نیست، زیرا چنین رابطه‌ای که ذهنیّت و عینیّت را مطلق کند و رویاروی هم قرار دهد، رابطه‌ای است انتزاعی. نه‌تنها زبانهایِ بسیار هستند که میانگیرِ انسان و جهانند، بلکه در درونِ هر زبان نیز گونه‌هایِ زبانیِ بسیار هست که هریک جهان را از دیدگاهی گزارش می‌کنند و هر گونهٔ زبانی نیز از آنِ دیدگاهی است و برخاسته از یک قلمروِ ویژه از زندگی و آزمونهای زندگی و از معنایِ آزمونها در آن قلمرو سخن می‌گوید. ازینرو، زبانِ قلمروهایِ گوناگونِ آزمونهای زندگی به آسانی به یکدیگر برگردان‌پذیر نیستند. زبانِ شعر، زبانِ عامیانه، زبانِ «چارواداری»، زبانِ اداری، حتّا زبانِ علم و فلسفه از قلمروهایِ شناخت و معنایِ گوناگونی حکایت می‌کنند و آنچه «جانِ کلام» در یک قلمرو است چه بسا به آسانی به قلمروِ دیگر برگردان‌پذیر و فهم‌پذیر نباشد، اگرچه برخی قلمروهای زبانی از بنیاد برای شناخت و فهم بنا شده‌اند. اما هر گونه

شناخت و فهم نیز گونه‌اي ترجمه است، و فرا بردنِ چیزها از یک قلمروِ آزمون و فهم به قلمروي دیگر.

«جانِ کلام» آن چکیده و عصارهٔ معنایی است که در یک قالبِ زبانیِ خاص آنچه را که باید می‌رساند و دریافتنِ «جانِ کلام» چه بسا آسان نیست. هیچیک از کتابهایِ شرح و تفسیر که در پیرامونِ کتابهایِ مقدس یا آثار بزرگانِ اندیشه و شعر و هنر نوشته می‌شوند نمی‌توانند جانشینِ اصل شوند و ما را از اصل بی‌نیاز کنند، یعنی نمی‌توانند معنایِ نهایی‌شان را چنان در خود فروکشند که از اصل بی‌نیاز شویم. آن اصل همواره اصل می‌ماند و این شرحها و حاشیه‌ها همواره نشانیِ چیزي را در آنجا می‌دهند که، سرانجام، می‌باید رفت و دید.

زبانِ شعر نیز یک گونهٔ زبانی است که از یک ساحتِ تجربی و معناییِ ویژه سخن می‌گوید و صورتِ آن از معنایش جدایی‌ناپذیر است و اگر آن را به هر گونهٔ زبانیِ دیگری (زبان فلسفه، زبانِ عامیانه، و ...) برگردانیم و معنایِ‌بیتي یا غزلي را بخواهیم‌جدا از صورتِ آن برسانیم، چنین برداشت و تفسیري هرگز نمی‌تواند آن معنایِ اصلی را آنچنانکه در صورتِ ویژهٔ آن نهفته است به ما برساند. هر شرح و تفسیري راهنمایي است که ما را تا آستانهٔ اثرِ اصلی تواند برد و، سرانجام، می‌باید به پایِ خود به درونِ آن رفت و معنایِ نهایی را دید و دریافت. یعنی، شعر می‌باید، سرانجام، به زبانِ خود سخن گوید، زیرا که آن زبان پیرایه‌اي نیست بر آن معنا، بلکه با آن همعنان است. نسبتِ آندو مانندِ نسبتِ تن و جان است.

٦

بنیادِ زبان بر «اسم» است، اما اسم به تنهایی گوهر یا «ایدهٔ» چیزها را بیان می‌کند. اسم به خودیِ خود و به تنهایی مطلق است، یعنی همان ایده است که ذاتِ بی‌چون‌ـو‌ـچندِ چیز را بیان می‌کند. به عبارت دیگر، اسم به خودیِ خود و به تنهایی هیچ نیست، یا می‌توان گفت که تنها نزدِ «عقلِ

مطلق» یا عقلِ نظری چیزی است نشانهٔ ایده یا «حقیقتِ» شیء. اما اسم، در حقیقت، به صفت نیاز دارد تا بگوید که اشارهٔ او به کدام چیز است و آنگاه به فعل تا بگوید کی و در چه کار و چگونه و آنگاه به قید تا بگوید ... و بدینسان است که چیزها در قالبِ زبان درمی‌آیند و زندگی با زبان و در قلمروِ زبان ممکن می‌شود. ذاتِ متافیزیکیِ اسم به یاریِ دیگر وسیله‌هایِ زبانی (صفت، فعل، قید ...) است که از آسمان به زمین فرود می‌آید و می‌تواند چیزها و رویدادهایِ زمینی را بیان کند. و بدینسان است که زبان و جهان یکی می‌شوند و هر یکی بازتابی از دیگری و زبان پا به‌میدانِ عمل و زندگی می‌گذارد. اما با پا نهادنِ زبان به‌قلمروِ عمل و زندگی، زندگی و عمل چهره‌ای دیگر به خود می‌گیرند. زیرا به قلمروِ *معنا* پا نهاده‌اند، یعنی اینجا یک عنصرِ «متافیزیکی» پا به میدانِ «فیزیک» می‌گذارد و یا فیزیک است که در زبان و از راهِ آن متافیزیکِ خود را کشف می‌کند، یعنی قلمروِ معنا را، و جلوه‌ای تازه از هستی پدیدار می‌شود. و *انسان* آن موجودی است که در این قلمرو خانه دارد، یعنی باشنده‌ای زمینی که آسمانی دارد.

۷

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

نیز همینگونه، همچون پیکرِ زنده، همچنانکه از قوانینِ زندگی و رشد و مرگ پیروی می‌کند، گرایش به گوناگونی و گونه‌افزایی دارد و از درونِ یک زبان در درازنای زمان می‌تواند دهها زبان و صدها گویش پدید آید. و در هر فردِ انسان، بویژه در ذهن آفرینندهٔ انسانی نیز این گرایش به فردیّت و شخصیّت بخشیدن به زبان دیده می‌شود و زبانِ هر کس گویایِ نهانِ اوست. ***قانونِ کمالِ زندگی گرایش از کلیّت به فردیّت و استثناست*** و بر همین بنیاد است که زندگی صورتهایِ تازه و بی‌شمار می‌پذیرد. آن قانونمندیِ مکانیکی و عام در حوزهٔ هستیِ نا-زنده، در جهانِ زندگی شکسته می‌شود و جداگانگی و فردیّت و شخصیّت در میان می‌آید. یعنی هستی از کلیّتِ و همگانیّتِ بی‌رنگ-و-رو و «بی‌شخصیّت» به سویِ پُری و یکتایی و رنگ-و-رویِ شخصی در جنبش است. در جهانِ مکانیکی قانونها همه‌گیرند، ولی در حوزهٔ هستیِ اندام‌دار (اُرگانیک) این قانونمندیِ همگانی شکسته می‌شود و هرچه موجودِ اندام‌دار کاملتر و پیچیده‌تر باشد، فردیّت و استثنا در آن بیشتر است، تا بدانجا که کمالِ انسانی در فردیّتِ او پدیدار می‌شود.

۸

هر زبانی بیانگرِ یک جهانِ تجربی است و خود از همان جهان است و تجربه‌هایِ ممکن در آن. این «جهانِ تجربی» یک یکّهٔ فراگیر است؛ دایره‌ای است که در درونِ خود آن افقی از **هستی** را که بر یک جماعتِ تاریخمندِ انسانی پدیدار می‌شود، فرومی‌گیرد و، سرانجام، دربرگیرندهٔ تمامیِ رویدادها و اشیاء و تمامیِ نسبتهایِ کمیّتی و کیفیّتی و تمامیِ معناها و ارزشهایی است که در این یا آن جهانِ تجربی رخ می‌نماید و در درونِ آنست که انسان خود را در جهانی به هم پیوسته و معنادار (یا گسیخته و بی‌معنا، همچون رویِ دیگرِ آن) می‌یابد. تنها در یک ***جهان*** است که یک زبان می‌تواند در کار باشد؛ یعنی همچون بازتابی از تمامیتِ معنادارِ آن جهان و بیانگرِ تمامیِ نسبتهایِ چیزها و رُخدادها و معناها و ارزشها در آن.

در دایرهٔ این «جهان» است که انسان و طبیعت، انسان و انسان، و انسان و خدا رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند و نسبتهایِ بی‌شمار با یکدیگر پیدا می‌کنند. ازینرو، «جهان» برایِ انسان بی‌میانجی‌ترین چیزي است که هست، یعنی آن تمامیّتي که هر تجربه و حضوري را ممکن و معنادار می‌کند. و ما تنها با حضور در میانهٔ جهانِ **خویش** است که نسبتهایِ معنادار با همه چیز، از جمله با خود، پیدا می‌کنیم. جهانهایِ ممکنِ انسانی اگر بی‌شمار نباشند دستِ کم بسیارند.

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

زبانها بر حسبِ دامنه و چند-و-چونِ تجربه‌هایِ انسانی و از جهتِ تعلق به هر قلمروِ تجربی، گوناگونند و هرچه این «جهان»ها از یکدیگر دورتر باشند، بازسپردنِ معناها از یکی به دیگری دشوارتر است. ترجمه‌ناپذیریِ برخي مفاهیم از زباني به زبانِ دیگر درست مربوط به همین گوناگونیِ جهانهایِ تجربی است. آنچه در *این* جهان روی داده و معناها و ارزشهایي که میانِ چیزها در *این* جهان کشف شده، به علتِ آنکه چنان رویدادها و نسبتهایي در جهانِ انسانیِ دیگر رخ نداده و کشف نشده است، به زبانِ دیگر بازسپردنی نیست. مفاهیمِ می و جام و ساقی و دیرِ مغان در دستگاهِ اندیشه و جهانِ حافظ بیانگرِ چنان جهاني از رویدادها و معناها و روابطِ کیفیتی میانِ چیزها و معناهایِ باطنیِ آن‌ها است که در هیچ تاریخ و جهان و زبانِ دیگري رخ نداده و، در نتیجه، برابرهایِ واژه‌نامه‌ایِ این واژه‌ها در آن زبانها هرگز نمی‌توانند چنین جهاني از نسبتها و معانی را بنمایانند، زیرا تنها در این قلمرو از تجربهٔ انسانی است که کشفِ چنین معناها و روابطِ کنایی و نمادیني ممکن شده و، در نتیجه، در قلمروِ زبانِ همان جهان معنا دارد.

۹

ترجمه از یک زبان به زبانِ دیگر، بویژه آنجاکه با مفاهیمِ چونایی (کیفیّتی) و ارزشی و یا هاله‌هایِ معنایی سر-و-کار داشته باشد، هرگز نمی‌تواند یک به یک باشد و درستترین و رساترین ترجمه نیز نمی‌تواند اثري را که از آنِ ژرفنایِ یک جهانِ تجربیِ دیگر است، چنانکه باید به زباني دیگر برگرداند. حتا اسمهایِ ذات نیز چه بسا در دو زبان معناهایِ یکسان نداشته باشند، زیرا که در هر زبان، بر حسب امکاناتِ تجربیِ گوناگون هاله‌هایِ معناییِ دیگري به خود می‌گیرند. برف و آفتاب برایِ اسکیمو و عربِ صحرانشین معناهایِ باطنیِ یکسان ندارند، زیرا این دو تجربهٔ ضدّ یکدیگر و، در نتیجه، احساسهایي ضدّ یکدیگر از برف و آفتاب دارند.

آنچه مزهٔ شعر و سخن به شمار می‌آید از همین لایه‌هایِ زیرین و ژرفِ معنایی و احساسی برمی‌خیزد که حاصلِ تجربه‌هایِ دیرینهٔ زندگی است که در زبان بازتافته است و همینست که برگردِ هر کلمه، افزون بر معناهایِ صوری و رسميِ آن، هاله‌هایي از معنا یا معناهایِ دیگر می‌بندد که تنها اهلِ زبان آن را چنانکه باید درمی‌یابند و بیگانگان را راهي به دریافتِ آن نیست. در عینِ حال، واژه‌هایِ هم‌معنا نیز در زبان دارایِ ارزش برابر نیستند. برخي واژه‌ها عامیانه‌اند، برخي شاعرانه، برخي کتابی و عالمانه، برخي زننده و بی‌ادبانه، برخي بازاری، برخي اداری، برخي کودکانه، برخي نوجوانانه. هر واژه‌اي را، حتا واژه‌هایِ هم‌معنا را نمی‌توان به جایِ یکدیگر به کار برد، بلکه هریک را بر اساسِ ارزشِ خود در جایِ خود می‌باید به کار برد و شناختِ ارزشِ واژه‌ها و جایگاهِ کاربُردشان نیز از اهلِ زبان، از کساني که آن زبان را زیسته‌اند، برمی‌آید.

ارزشِ شعریِ واژه‌ها نیز از همین جهانِ تجربی و جهان‌بینیِ آن و جایگاهِ چیزها و ارزشها نسبت به هم در آن جهان برمی‌آید و اینکه در چنین جهاني از زندگانی و تجربه هر چیزي در پایگاهِ ارزش و معنا کجا می‌ایستد. واژه‌هایي همچون «جنون» و «شیدایی» که آنهمه بارِ معناییِ و کاربردِ شاعرانه در شعرِ فارسی دارند، چه بسا در شعرِ هیچ قومي دیگر

اینگونه به‌کار نروند و واژه‌هایِ برابرِ آنها در زبانهایِ دیگر چه بسا پژواکی ناخوشایند داشته باشند و هیچ شاعری در زبانهایِ دیگر این واژه‌هایِ ستودهٔ ما را آنگونه که در شعرِ فارسی به‌کار رفته است، به‌کار نَبَرد. به همین دلیل، هنگامی که شعری از زبانی به زبانِ دیگر ترجمه می‌شود، مردمی که آن ترجمه را به زبانِ خود می‌خوانند، چه بسا دربارهٔ ارزشِ شعریِ آن دودل شوند، زیرا ساحتِ زبانیِ آن در نظرِ ایشان ساحتِ شاعرانهٔ زبانِ خودشان نیست.

۱۰

زبانِ واقعی همانا زبانِ گفتار است؛ یعنی زبانِ زنده. هر زبان در شرایطِ تجربی و تاریخیِ ویژه‌ای شکل می‌گیرد و در جریانِ زمان با دگرگونیِ زندگی و زندگان دگرگون می‌شود. و زبان از آنجا که از آنِ زندگی است، شرایطِ تجربیِ هر زندگی رنگ- و- رویِ ویژهٔ خود را به زبانِ خود می‌بخشد؛ و ازینرو، راه بردن به ژرفترین لایه‌هایِ معناییِ واژه‌ها و هاله‌های مه‌آلودی که بر گردِ واژه‌ها کشیده است و «حس کردنِ» آنها از آنانی برمی‌آید که آن زندگانی و زبان را زیسته‌اند. تنها آنانند که می‌توانند زبانِ خود را بچشند و ببویند. آن هاله‌هایِ معنایی و ارزشی که بر گِردِ واژه‌ها حلقه زده‌اند؛ یعنی معناهایی که راهبُردِ سرراست ندارند، یا معناهایِ مجازیِ واژه‌ها را، که چه بسا در هیچ لغت‌نامه‌ای بیان‌کردنی و گنجاندنی نباشند، باید «حس کرد»، یعنی اهلِ زبان بود و یک عالَم انسانی تا یک زندگی را بی‌واسطه زیست و دریافت. همین هاله‌ها آن زبانِ اشاراتی را پدید می‌آورند که با دستگاهِ روانی و عاطفیِ اهلِ زبان سرراست سخن می‌گویند و آنان را این توان می‌بخشند که با این زبانِ اشارات ــ و حتا گاه با یک اشارهٔ سر یا دست یا نگاه ــ چیزی را برسانند که دیگران درنیابند و در همان حال به نهایتِ کوتاه‌گویی رسید و معناهایِ بسیار را با کمترین واژه‌ها بیان کرد. همین جهانِ ارزشیِ واژه‌ها، همین زبانِ

اشارات، همین زبانِ عاطفی، همین هاله‌هایِ معنایی دوّمین که واژه‌ها را چند پهلو و مه‌آلود می‌کنند، دستمایهٔ کارِ شاعرانه با زبانند. همین زبانِ اشارات و کنایات است که شاعري توانا را توانِ آن می‌دهد که در کاربردِ زبان با یک تیر چند نشان بزند.

شاعرانِ راستین آناني هستند که ژرفترین حس را از زبانِ خویش دارند. گمانه زدن در زبان و بیرون کشیدنِ مایهٔ زبانیِ خود از درونِ آن و تراش دادن و شکل دادنِ آن، راه بردن به توان‌هایِ معنایی و آواییِ هر واژه، نقب زدن به درونِ لایه‌هایِ زیرینِ واژه‌ها و عبارتها، حسِ ژرف برایِ شناختِ ارزشِ معنایی و آواییِ واژه‌ها، و نشاندنِ صورتِ شعر بر لایه‌هایِ ژرف و خارایی و استوارِ زبانِ زیسته و بر ژرفترین لایه‌هایِ عاطفی و دریافتیِ اهلِ زبان، این آن هنرِ عالی و ظریف و کمیابي است که در میانِ یک قوم و در درازنای یک تاریخ چه بسا دو-سه تن یا چند تن بیشتر به آن نرسند و اینان همانانی هستند که زبانِ گویایِ قومِ خویش و آشکارکنندگانِ ژرفترین لایه‌هایِ آگاهی و دوردستترین پهنهٔ جهانِ اویند.

۱۱

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

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

(تک‌بیت از هنرورِ شجاعی)

این آزمونِ ویژه و فردی چه بسا در زندگانیِ شاعر یکبار رخ داده و شاعر

این تجربه و تمامیِ اثر آن را بر خود از راهِ زبانِ شاعرانه با همین تک‌بیت به دیگران می‌رساند و با این رسانش این تجربهٔ یکبارهٔ یک انسان از راهِ شعر به تجربه‌ایِ همیشگی و انسانی در کلّیترین معنایِ خود بدل می‌شود و هر انسانی می‌تواند در این تجربه با او شریک و همنوا شود. هر انسانی که یکبار «با امید و شتاب» آمده باشد و به پایِ درِ بسته‌ای رسیده باشد و آهی از سرِ سوزِ درون کشیده باشد، این «حالِ» شاعرانه را که در این یک بیت بیان شده است، درمی‌یابد. اما این «درِ بسته»، در عینِ حال، از قلمروِ مُعیّنِ ویژهٔ تجربیِ خود سرمی‌کشد و به معنایِ حقیقی و مجازیِ کلمه همهٔ درهایِ بستهٔ زندگی، و از جمله در کلّیترین معنایِ کلمه، درِ بستهٔ **زندگی** را در بر می‌گیرد. گویی تمامیِ حسرت و اندوهِ بشری خود را در این یک «آه!»، که در سرِ این بیت آمده، خلاصه می‌یابد. بدینسان است که این تجربهٔ فردی پای به پهنهٔ تجربه‌هایِ همیشگی و همگانیِ انسانی می‌گذارد، بی‌آنکه از فردیّتِ خود تهی شده باشد. اما تجربهٔ هر کس تنها تجربهٔ اوست و بس. این «درِ بسته» برایِ هر کسی، به معنایِ حقیقی و مجازیِ آن، در آزمونِ خاصی و در زمان و مکانِ ویژه‌ای تجربه می‌شود که چه بسا برایِ هیچ کسِ دیگر «درِ بستهٔ» او نباشد. درهایِ بسته، به معنایِ حقیقی و مجازی، در جهان بی‌شمارند، و در هر میدان و مرحله از زندگیِ بشری چیزی دیگراند. اما «در-بستگی» آن گوهرِ همه‌جایی و همگانی است که در بی‌شمار صورت و جلوه آزموده می‌شود و هرکس در قلمروِ زندگیِ خود آزمونِ ویژهٔ خود را از آن می‌تواند داشته باشد. ازینرو، آنچه شعر را، که بیانگرِ آزمونِ ویژه‌ای است، معنایِ همه‌فهم می‌دهد همین احساسِ شرکت در تجربه‌ای است که اگر چه به شکل‌هایِ بی‌شمار پدیدار تواند شد، اما چیزی همگانی در تمامیِ آن تجربه‌ها هست که در قالبِ زبانِ انسانی می‌تواند رخ بنماید و دیگران را در احساسِ ویژه‌ای از یک تجربهٔ ویژه و شخصی شریک کند. به همین دلیل، شعر هنگامی زبانِ حالِ کسانی دیگر جز شاعر می‌شود که در قلمروِ آزمونِ همگانی قرار داشته باشد. همانگونه که در قلمروِ زبان نیز همان زمینهٔ آزمونِ همگانی و احساسِ «همزبانی» است که لذتِ برخورد با شعر را می‌بخشد.

۱۲

فرقِ کلّیتِ شاعرانه با کلّیِ منطقی چیست؟ این فرق در آنست که کلّیتی که آزمونِ شاعرانه و بیانِ شاعرانه از راهِ زبان می‌یابد، از متنِ واقعی و تجربیِ خود بکل جدا نمی‌شود و صورتی برآهنجیده (تجریدی) به خود نمی‌گیرد، حال آنکه کلّیِ منطقی گویی در جایی دیگر، بر فرازِ عالمِ رویدادها ایستاده است و، باصطلاح، انتزاعی است. به همین دلیل، این دو دو حالتِ یکسره مخالف در کاربردِ زبان دارند. زبانِ شعر رنگین و آهنگین و گرم است و از ابهام‌ها و ایهام‌های زبان بیشترین بهره را می‌گیرد و چند پهلوییِ واژه‌ها دستمایهٔ کارِ شاعرانه با زبان است، اما زبانِ منطقی (فلسفی و علمی) از رنگ و آهنگ و گرما گریزان است و چه بسا خود را در قالبِ زبانِ طبیعی در تنگنا حس می‌کند و بهترین پناهگاهِ خود را در زبانِ نشانه‌هایِ ریاضی و دستگاهِ خالی از ابهام و ایهامِ آن می‌یابد. آیا اینجا *دونما* از «حقیقت» نیست که به سخن درمی‌آید و، در نتیجه، به دو هنجارِ زبانیِ گوناگون نیازمند است؟

زبانِ شعر بسترِ زبانِ طبیعی را رها نمی‌کند و اگرچه در آن پهنه رفتارها و گزینشهایِ ویژهٔ خود را دارد، اما از گوهرِ زبانِ طبیعی، زبانِ «مادریِ» خود، که آیینهٔ نهاد و تاریخ و تجربهٔ قومی است، بیشترین بهره را می‌گیرد. و هرچه از این وجه بهره‌مندتر باشد شاعرانه‌تر است. زبانِ طبیعی برترین ساحتِ خود را در زبانِ شعر می‌یابد. و اینکه زبانِ منطقی از زبانِ طبیعی گریزان است یا می‌خواهد آن را در قالبِ زبانِ ریاضی از ابهام‌ها و پیچیدگیهایش بدر آورد و سرراست و بی‌پیچ‌ـو‌ـتاب و، در نتیجه، «راستگو» کند، از جهتِ نسبتی است که اندیشهٔ منطقی با زبان و طبیعت دارد و، در نتیجه، با *زبانِ طبیعی*؛ نسبتی باژگونهٔ نسبتِ زبان و اندیشهٔ شاعرانه با زبان و طبیعت.

۱۳

در تعریفِ زبان گفته‌اند که: «زبان وسیلهٔ ارتباط است». اما این «ارتباط» در پسِ ظاهرِ سادهٔ خویش چه جهانی از پیچیدگی در خود نهفته دارد! ارتباطِ انسانی در جهانِ انسانی روی می‌دهد. و جهانِ انسانی، همانا که چیزی جز همین «ارتباط» نیست. اما، جهانِ انسانی، ، جهانِ ارزشی- معنایی است، یعنی جهانی که در آن هر چیز بر حسبِ ارزش و معنایِ خود جایگاهی در آن دارد و زبانِ انسانی بیانگرِ ارزش‌ها و معناهاست. هنگامی که ارزش‌ها و معناها در زبان می‌خلند، ارتباط دارایِ چنان لایه‌هایی می‌شود که در آن دیگر هیچ چیز ***یک و همان*** نیست، بلکه هر چیزی بر حسبِ جایگاهِ ارزشی و معناییِ خویش از هر دیدگاه چیزی دیگر است. «بفرما و بنشین و بتَمَرگ» بیانگرِ سه سطحِ ارزشی- معنایی از ارتباط است که در زبان بازتافته است. زبانِ انسانی، بدینسان، جهانی اخلاقی را بیان می‌کند که در آن هر ارتباطی و هر بیانی از ارتباط مقامِ اخلاقیِ خاصِ خویش و ساحتِ اخلاقی- زبانیِ خاصِّ خویش را دارد و بدینسان زبان از درونِ خویش در تجربهٔ چنین جهانِ اخلاقی دارایِ ساحتهایِ گوناگون می‌شود که هر ساحتی از آن بیانگرِ تجربهٔ انسانی از جهانِ خویش و مقامِ اخلاقی- زبانیِ آن مرتبه است. هر جمله‌ای که از دهانِ انسانی بیرون می‌آید بیانگرِ نوعِ رابطهٔ او با چیزی یا کسی در جهانِ خویش و جایگاهِ ارزشی- معناییِ آنَ رابطه است.

هر مرتبه‌ای از جهان که بیانگرِ جایگاهِ ارزشی-معناییِ چیزی در قلمروِ تجربهٔ انسانی است، زبانی هماهنگ با خویش دارد، و بدینسان زبان در درونِ خویش رده‌بندی می‌شود و هر واژه بر حسبِ جایگاهِ ارزشی- معناییِ خویش بارِ ارزشی- معناییِ درونی به خود می‌گیرد. بدینسان، زبان خود دارایِ عینیّت می‌شود و واژه‌ها با بارِ ارزشی- معناییِ درونیِ خود نه‌تنها «جهان» و چیزهایِ آن و رده‌ها و جایگاههایِ آنها را بیان می‌کنند، بلکه خود همچون اشیایی دارایِ ارزش و معنا و نسبتها و رابطه‌های درونی با یکدیگر پدیدار می‌شوند. یعنی، جهانِ زبانی و نسبتهایِ درونیِ

اشیاءِ زبانی با یکدیگر همچون جهانی جدا از راهبُرد و اشاراتِ خویش به جهانِ بیرونی پدیدار می‌شود. چنین جهانی از «اشیاءِ» زبانی و نسبتها و رابطه‌ها در درونِ زبان و بارِ ارزشی- معناییِ درونیِ واژه‌ها است که دستمایهٔ کارِ شاعرانه با زبان است. یعنی زبان قلمروی می‌شود که «بازیِ هستیِ» تازه‌ای در درونِ آن جریان می‌یابد. تمامیِ بازیهایِ لفظی و بدیعی و صناعاتِ شعری در این قلمرو صورت می‌گیرد، یعنی قلمروی از «اشیاءِ» زبانی که دارایِ گونه‌ای استقلالِ درونی نسبت به زبانِ ارتباطیِ روزمره و ابزاروارگیِ زبان است. تمامیِ ایهامهایِ شاعرانه و آن اشاراتِ پنهانیِ واژه‌ها به یکدیگر در شعر و چشمک‌زدنها و عشق‌بازیها و کشش‌هاشان به یکدیگر و گریزهاشان از یکدیگر (تنافُرها)، در قلمروِ شیئیّت‌یافتگیِ زبان پدید می‌آید. زبان در این مقام دیگر تنها «وسیلهٔ» ارتباط نیست، بلکه جهانِ اشیاءِ زبانی همچون جهانی «برایِ خود» پدیدار می‌شود، و رنگ-و-رو و عطر و طنین و آواز و آهنگِ واژه‌ها و عشوه‌فروشیها و دلبریهاشان یا درشتیها و نرمیهاشان جهانی تازه از کشش و گریز و گزینش پدید می‌آورد که روحِ شاعرانه در درونِ آن غوطه می‌زند.

۱۴

«سماعِ وعظ کجا نغمهٔ رباب کجا» ــ حافظ

همانگونه که طبیعتِ بشری می‌باید از عریان کردنِ خویش بپرهیزد و خود را در جامه‌هایِ حیا و ادب بپوشاند تا با زیباییِ جامه‌هایِ خویش خویشتن را زیبا و وسوسه‌انگیز و خیال‌انگیز جلوه دهد و دلربا شود، زبانِ بشری نیز می‌باید با رنجی که از راهِ «ادب‌آموزی» و تربیت می‌برد، جامه‌هایِ زیبا به تن کند تا دلربا شود، یعنی زبانِ شعر. حقیقتی که شعر با زبانِ حیا و ادب و در جامه‌هایِ زیبا به جلوه درمی‌آورد، حقیقتی است زیبا، یعنی دلربا، که بی‌واسطه می‌باید با *دل* رابطه یابد. در اینجا تن با پوشیدنِ جامه‌هایِ لطیفِ روح زیبا می‌شود. اما زبانِ بشریِ دیگری نیز هست که خرقه‌هایِ پشمینهٔ

درشتِ زهد به تن دارد و می‌خواهد با شکنجه کردن و خوار کردنِ تنِ خویش، به روح مجرّد بدل شود؛ و با زهد و ریاضتِ بسیار می‌کوشد خود را از آلایشِ زبانِ طبیعی (زبانِ تن، زبانِ طبیعت) و همهٔ آلودگیهای آن برهاند و به زبانی روحانی و مثالی بدل شود. چنین زبانی که زبانی است اخلاقی، می‌خواهد راستگویِ محض باشد و حقیقت را عریان و بی‌هیچ پیرایه بیان کند، حقیقتی را که «مثالی» و «اخلاقی» و «مجرّد» است، و سرانجام تنِ خویش ــ طبیعتِ خویش ــ را خام و خشن و پشمینه‌پوش رها می‌کند که چه‌بسا طبعِ زیباپسند و زیبایی‌شناس‌را از خود می‌رماند ــ و ای بسا حقیقتی که به‌چنین‌زبانی بیان‌می‌شود جز حقیقتی خام و خشن نباشد؟

۱۵

اخلاق با جدا شدن از طبیعت و قرار گرفتن بر فرازِ آن تبدیل به «آگاهی» و «وجدان» می‌شود و خود را همچون احکامِ شایست و ناشایست از بیرون به زندگی سفارش می‌کند و زندگیِ بشری را نظم می‌بخشد. اما با دوباره خزیدن در درونِ زندگی و جفت و یگانه شدن با آن، گرایش بدان می‌یابد که دوباره چیزی طبیعی شود؛ یعنی چیزی خود به خود و خودجوش که ذرّه‌ای *اجبار* در آن حس نشود. و اخلاقِ کامیاب چنین اخلاقی است. نظمهایِ سالم و خوش‌ساختِ اجتماعی آنهایی هستند که نظمِ اخلاقی بدین صورت در آنها طبیعی شده باشد؛ یعنی رفتارهایِ بشری بی‌هیچ احساسِ اجبار با جوششِ درونی ــ که نامِ دیگرش همان «اختیار» و «آزادی» است ــ از نظم و قوانین و قاعده‌هایِ آن پیروی کنند. هنگامی که اخلاق و طبیعت بدینسان با هم یکی شوند، یعنی جبر و محدودیّت و نظم از یکسو و جوشش و بالشِ بی‌بند ـ و ـ بار از سویِ دیگر، آنجاست که «اختیار» و «آزادی» پدید می‌آید، یعنی جوشش و بالشی که از درون بی‌هیچ احساسِ اجبار، پیروِ نظم و قانون و اخلاقِ **خویش** است. آنجا که نظمِ اخلاقی بی هیچ احساسِ رنج پیروی شود، یعنی طبیعت و اخلاق

آنچنان جوش خورده باشند که سرپیچی از قانونِ اخلاقی سببِ احساس رنج («ناراحتیِ وجدان») شود، قلمروِ «آزادی» پدیدار شده است؛ قلمروي که در آن طبیعت به خواستِ خویش و با ***احساسِ لذت*** از قانونِ اخلاقی پیروی می‌کند. بدین ترتیب، جبر و اختیار با لذت و رنج پیوند می‌خورد. آنجا که «جبر» در میان باشد رنج در میان است و آنجا که «آزادی» در میان باشد، لذت.

۱۶

قلمروِ هنر نیز آنجا آغاز می‌شود که «طبیعت» و «اخلاق» درهم آمیخته و با هم یگانه شوند. طبیعتي که با اخلاقِ **خود** چنان درآمیخته باشد که وجودش را بی‌آن تصوّر نتوان کرد، از تمامیِ قید-و-بند و نظمي که اخلاقش بر او می‌گذارد، ***لذت می‌برد***. در هنر نیز همین احساسِ لذت وجود دارد. در موسیقی صوت از نظمِ درونی و هماهنگیها و موزونیِ خود لذت می‌برد و در شعر زبان و واژه‌ها. در موسیقی و شعر آوا و واژه به ***نظم*** درمی‌آید. اما این بند-و-زنجیري نیست که از ***بیرون*** آن را محدود و بسامان و نظم‌پذیر کرده باشد، بلکه از ***درون*** با آن یگانه و هماهنگ است. نظم اینجا درونی (اُرگانیک) است.

هنگامي که طبیعت و اخلاق (یا نظم) اینسان با هم می‌آمیزند، نظمِ اندام‌وار (اُرگانیک) پدید می‌آید که مکانیکی نیست، یعنی تکرارِ یک سلسله حرکاتِ معیّن و یکسان، بلکه نوعي «خودراییِ» ماوراءِ منطقی اینجا اجازهٔ بروز دارد، که همان گرایش به فردیّت در هر موجودِ زنده و هر اثرِ هنری است. مثلِ خودسریِ درخت در رویاندنِ شاخه از تنهٔ خود که معلوم نیست این شاخه چرا از بالاتر یا پایین‌تر نَرُسته است؛ چرا باید درست از همین نقطه روییده باشد؟ اما، در عینِ حال، این خودسری پیروِ نظمي درونی است. و همین خودسری است که به هر تکدرختي در عالم سیما و شخصیّتِ جداگانه می‌بخشد. همینگونه است اختیارِ موسیقیدان

در گزینشِ واریاسیونهایِ اثرِ خود یا گزینشي که شاعر از واژه‌ها می‌کند؛ یعنی خلیدنِ خودسری و خودرایی و گزینشِ شخصی آنجا که سختترین قید- و- بند و نظم می‌باید در کار باشد. اما در موسیقی و شعر آوا و واژه بردگاني نیستند به زنجیر کشیده که در زیر ضربِ تازیانه به زور رفتارهایِ مکانیکیِ معیّنی کنند، بلکه زیبارویاني هستند که دست در دستِ یکدیگر آزاد و شاد بر چمن می‌رقصند.

طبیعتي که در هنر اخلاقِ خود را یافته است و از منطقِ درونیِ خویش پیروی می‌کند، اختیار و گزینشي دارد ورایِ هر منطقِ بیرونی و «مطلق» و ماورایی. زیرا چنان منطقي مکانیکی است و می‌خواهد یکسان بر همه چیز فرمانروایی کند.

۱۷

در قلمروِ شعر پدیده‌هایِ زندگی و اشیاء «روحانی» و «آسمانی» و «اخلاقی» می‌شوند بی‌آنکه غیرطبیعی یا ماوراءِ طبیعی شده باشند. *ادب‌آموزیِ* طبیعت و زبان در قلمروِ شعر و تجربهٔ شاعرانهٔ هستی آندو را معنوی و روحانی می‌کند. همهٔ هرزگیهایِ بشری، که از فَوَرانِ بی‌بند- و- بار خواستهایِ غریزی سرچشمه می‌گیرند، در این پهنه آرام و نرم و لطیف و معنوی می‌شوند بی‌آنکه در بند- و- زنجیرِ زُهد و زبانِ خشکِ زهد قرار گیرند و از *لذت* محروم شوند. رنجي که طبیعت و زبان می‌برند تا به این لذتِ پالایش یافته، به این یگانگیِ تن و روح برسند، پاداشِ خود را در همین جهان می‌گیرد و در انتظارِ پاداشِ «آنجهانیِ» خویش در عالمِ روحانیِ مطلق نمی‌ماند. در اینچنین یگانگیِ تن و روح و طبیعت و اخلاق است که زبان و روان و تن با هم تعالی می‌یابند. رنجي که اینگونه لطیف و معنوی شده باشد، به غمي لذت‌بخش بدل می‌شود ــ غمِ عشق. آنچه غریزی و خام و هرزه و «حیوانی» است در ملکوتِ عشق خود را خدایی می‌یابد و آسمانی و روحانی و نورانی. زبان اینجا به عالمي بر

می‌شود که از لطافت و هماهنگی و موزونیِ خود، از موسیقیِ خود، لذت می‌برد. آن لذتِ «جسمانی» که از فورانِ خام و خشنِ غرایز دست می‌داد و به نامِ اخلاق و در راهِ اخلاق می‌بایست سرکوب شود، و رنجِ آن به جان خریده شود، اینجا همچون لذتی که روح از تن و تن از روح می‌بَرَد، جوازی تازه می‌یابد. می‌خوارگی و نظربازیِ رندانه در *زبانِ ادب* اجازه می‌یابد که حریمِ اخلاقِ خشکِ زاهدانه را بشکند و به ریشِ زهد و زهدفروشی بخندد بی‌آنکه به هرزگی دچار شود. ادبِ زبانِ شعرِ حقیقی همهٔ واژه‌ها را رخصتِ ورود به عالمِ خود نمی‌دهد، نه زبانِ هرزهٔ عوام را نه زبان خشکِ اهلِ مدرسه و «اهلِ اصطلاح» را.

با هنر است که دوباره به طبیعت باز می‌گردیم و طبیعی می‌شویم، اما طبیعتی که اکنون ماهیتِ اخلاقی یافته، یعنی *زیبا* شده است.

۱۸

بی‌گناهی آنجاست که هنوز اخلاق و طبیعت در مرحلهٔ یگانگیِ پیش از دوگانگی بسر می‌برند. در آن مرحله «اخلاق» همانا خویِ موجودِ زنده است و در آن ساحت از اینکه باشنده‌ای با خویِ خویش رفتار کند گناهی بر او نمی‌نهند. اما «گناه» هنگامی پدید می‌آید که اخلاق همچون حُکمی کلّی و از بیرون به طبیعت دستور می‌دهد که «چنین کن! چنان مکن!» ــ اینجا اخلاق همچون چیزی «آسمانی» و مابعدالطبیعی پدیدار می‌شود.

اما بی‌گناهیِ دیگری نیز هست که از یگانگیِ پس از دوگانگی پدید می‌آید؛ یعنی آنجا که دوگانگیِ متافیزیکی از میان برمی‌خیزد و اخلاق و طبیعت باز با یکدیگر یگانه می‌شوند، اما در ساحتی عالیتر، یعنی ساحتی که در آن آگاهیِ اخلاقی یا وجدان چنان با طبیعت درآمیخته و با آن یگانه می‌شود که رنگِ طبیعی به خود می‌گیرد، که بدل به خوی می‌شود، و طبیعت را در خویش چنان پذیرا می‌شود و خود با طبیعت چنان می‌جوشد که از خودجوشی و بالندگیِ طبیعت بهره‌مند می‌شود و این بار

نامش **زیبایی** می‌شود. در ساحتِ زیبایی است که هر چیز دوباره رخصت می‌یابد که چنانکه هست پدیدار شود، یعنی عریان، بی‌آنکه از عریانیِ خود شرم داشته باشد و «گناهکار» شمرده شود. در هنر است که چیزها دوباره به ساحتِ بی‌گناهی بازمی‌گردند.

۱۹

«ای حُجّتِ زمینِ خراسان به شعرِ زهد
جز طبعِ عنصریت نشاید به خادمی»

ناصرخسرو

یک شعرِ سراپا اخلاقی، «شعرِ زهد»، که غایتِ آن صدورِ احکامِ اخلاقی است ــ مانندِ شعرِ ناصرخسرو ــ شعری ***دلنشین*** نیست. این بینشی است اخلاقی که زبانِ شعر را وام گرفته است، اما با ***عالم*** شعر درنیامیخته است. شعرِ هرزه‌درای نیز اگرچه غرایزِ سرکشِ ما را خوراک می‌دهد و می‌تواند در حالتهایی لذت‌بخش باشد، باز چیزی است در حاشیهٔ عالمِ شعر، و آنجا قرار می‌گیرد که غرایز خام و عنان‌گسیخته پدیدار می‌شوند. اما شعری که یکسره و یکپارچه از عالمِ شعر است، شعری است میانِ این دو؛ شعری است که اخلاقش با طبیعتش چنان درآمیخته که اینجا با طبیعتی دیگر و اخلاقی دیگر سر ـ و ـ کار داریم؛ طبیعتی که اخلاقی است و اخلاقی که طبیعی. هیچیک آن دیگری را نفی و طرف نمی‌کند، بلکه هم‌آغوشند. شعرِ ناصرخسرو شعری است ضدِ طبیعت و ضد طبیعی؛ شعرِ سوزنی و ایرج شعری است بیش از اندازه طبیعی و غریزی. شعرِ ناصرخسرو یکپارچه ادب است و اخلاق؛ شعرِ سوزنی و ایرج بی‌ادبی است و ضدِاخلاقی؛ اما شعرِ حافظ «همه بیت‌الغزل معرفت است»؛ هم طبیعی است هم اخلاقی. طبیعتش نظمِ اخلاقی یافته و اخلاقش نرمی و شکوفندگیِ طبیعی. بیانِ زندگی و احوالِ انسانی است. شعرِ ***انسانی*** است؛ اما انسانی نه‌تنها به معنایِ اخلاقی.

۲۰

اندیشهٔ متافیزیکیِ عقلی از شعر گریزان است. بیهوده نیست که افلاطون، بنیانگذارِ متافیزیک، از شعر و شاعران بیزار بود و آنان را از آرمانشهرِ خود می‌راند. تفکرِ متافیزیکی حقیقت را عقلی و مفهومی و بی‌پیچ- و- تاب و یکسره و ثابت و جاودانه و یکرو و یکرنگ یا بی‌رو و بی‌رنگ می‌شناسد و می‌خواهد. از جهانِ رنگ و دگرگونی و شَوَند (= شُدن) گریزان است و این جهان («جهانِ محسوس») را غیرِ منطقی و غیرِ اخلاقی می‌داند (دربارهٔ رابطهٔ پنهانِ منطق و اخلاق نیز باید درنگید). در چنین بینشی است که طبیعت و ماوراءِ طبیعت، حسّ و عقل، هنر و علم، خیر و شر، و سرانجام، عین و ذهن، رویارو و متضادّ و جاودانه جدا از یکدیگر می‌ایستند. اندیشهٔ متافیزیکی همواره در پیِ آنست که جهانِ هستی را از یک وجهِ آن، یعنی «حس» و «شرّ» و «طبیعت» خالی کند و انسان را به جهانی رهنمون شود که در آن دگرگونی و حس و شرّ ــ که سرانجام یکی انگاشته می‌شوند ــ راه نداشته باشد، یعنی جهانِ عقلیِ ناب که نیکیِ ناب نیز هست. ازینرو، ذهنِ متافیزیکی همواره می‌خواهد از «واقعیتِ» گذرا و پستِ جهانِ طبیعی به سویِ «حقیقتِ» جاودانه و ثابتِ خویش پرواز کند. اما در دریافتِ شاعرانهٔ هستی چه بسا این دوگانگیها از میان برمی‌خیزد:

ز میوه‌هایِ بهشتی چه ذوق دریابد
هرآنکه سیبِ زنخدانِ شاهدی نگزید!

در چنین بینشی است که بهشت زمینی می‌شود و زمین بهشتی و آسمان و زمین در چرخی گردنده درهم می‌آمیزند و، از جمله، فاصلهٔ شوخی و جدّ نیز از میان برداشته می‌شود. شعر در جدّیترین بیانِ خویش نیز می‌تواند طنز را به کار گیرد، حال آنکه اندیشه و زبانِ منطقی را چنین رخصتی نیست. در این بیت حافظ با طنزی ظریف تمامیِ متافیزیک و اندیشهٔ متافیزیکی را نفی می‌کند، از ساده‌اندیشانه‌ترین صورتهایِ آن که بهشت را

باغِ کامرانیهایِ حسّی می‌بیند، تا جهان ایده‌هایِ افلاطونی را ــ که غایتِ سردِ حکیم، به زعم افلاطون، می‌باید بریدن از این جهانِ حسّی برای پیوستن به آن عالم و دیدارِ ثابتاتِ عقلی باشد ــ و تجربهٔ بهشت و آنچه بهشتی است را به تجربهٔ زندگی و زمین و آنچه زمینی است می‌پیوندد.

چیست در آن مجلسِ والایِ چرخ
از می و شاهد که در این پست نیست!

و مولوی نیز در این بیت با زبانی دیگر همان را می‌گوید، یعنی جهانِ روحانی و معنوی و جهانِ زمینی و مادّی را به هم بازمی‌بندد.

همین بینشِ شاعرانه است که به گفتهٔ نیچه می‌تواند «خِردیِ خندان» در کار آورد که در همان حال که بارِ تمامیِ رنج و ناکامیِ بشری را بر دوش می‌کشد، رندانه به تمامیِ این بازی، و از جمله به تروشرویی «عبوسانِ زهد» خنده زند.

۲۱

«شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد»

محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر

اما من می‌خواهم بگویم که شعر حادثه‌ای است که در *جهان* روی می‌دهد و همچون هرآنچه در جهان روی می‌دهد، در زبان بازمی‌تابد. زیرا زبان آیینهٔ جهان است. بیهوده به ما آموزانده‌اند که آنچه در جهان روی می‌دهد بازتابِ خود را تنها در «زبانِ مفهومی» تواند یافت و جز آن هر چیزِ دیگریِ ذهنی (سوبژکتیو) و نفسانی است. مگر رخدادهایِ نفسانی نیز چیزهایی نیستند که در *جهان* رخ می‌دهند و در *زبان* رخ می‌نمایند؟

شاعر شعرِ پراکنده در جهان را بازمی‌گیرد و بازمی‌گوید و اگر زبانِ او ساحتِ ویژه‌ای است از زبان از آنروست که زبانِ او بیانگرِ ساحتِ ویژه‌ای

است از نمودِ هستی. این را شاعرانِ راستین همه می‌دانند که برایِ گرفتنِ پیامِ این شعرِ پراکنده‌در عالم‌می‌باید شاخکها و آنتنهایِ تیز و آماده‌داشت و پیامها را دریافت‌کردو زبانِ‌رمزشان‌را شناخت‌و به‌زبانِ انسانی گزارش کرد. گُزاره‌هایِ شعری نیز «حقیقت» را بیان می‌کنند، اما آن رُخساري دیگر از «حقیقت» را که رخساري دیگر از عالم و رخساري دیگر از آدم است. برایِ دریافتِ این پیام‌ها می‌باید آمادگی داشت و برایِ این آمادگی است که شاعران می‌باید شاعرانه بزیند، همچنانکه فیلسوفان فیلسوفانه، و...

۲۲

هر کوششي برایِ تعریفِ شعر ناگزیر به اسبابِ زبانی یا زمینهٔ روانیِ آن محدود می‌ماند. اما مهمترین مایهٔ شعر، نخست و پیش از هر چیز، پیش از آنکه به زبان درآید، تجربهٔ شاعرانه از هستی است و چنین تجربه‌اي روی به آن رُخساره‌اي از هستی دارد که در نمودِ خود «شاعرانه» است. چنین تجربه‌اي ویژهٔ شاعران نیست، بلکه تجربه‌اي است انسانی که هر انساني می‌تواند تا حدي یا در حالتهایي داشته باشد. اما شاعران آن را تندتر از دیگران تجربه می‌کنند و حسّاسیّتِ بیشتري برای دریافتِ این پیامها دارند و نیز توانِ بیانِ آن به ایشان ارزانی شده است.

۲۳

شعر آن پرتوِ گُریزایِ سَبُکپا است، آن مایه‌اي از روح و سَبکروحی که بر همه چیز پرتو می‌افکند، اما نه به یک نسبت. و هرجاکه باشد با کرشمه‌ها و دلرباییهایش طبعِ شاعرانه را به خود می‌خواند؛ چنانکه در زبان نیز.

اما شعر کجا نیَست؟ هرجا که درشتی و زمختیِ سنگلاخ‌وار باشد، خواه در زبان خواه در جهان. هرجاکه میدانِ غرّشهایِ هولناک و چکاچاکِ

جانفرسا باشد. هر جا که هیبتِ قدرت و هیاهویِ بشری گوشها را کر و چشمها را کور کرده باشد. اما در پهنهٔ قدرت و جنگ نیز شعر هست و آن پهنهٔ تراژدی و حماسه است، یعنی پهنهٔ دلیریِ انسانی، آنگاه که انسان دلیرانه با سرنوشتِ خویش، با مرگِ خویش، می‌آویزد. آنگاه زبانی شکوهمند شکوهِ تجربهٔ انسانی بر چکادِ درآویختن با مرگ و زیستن در خطر را می‌سراید.

۲۴

اینکه شعر در همه چیز و همه جا حضور ندارد، حتّا در بسیاری جاها که نشانه‌هایِ ظاهریِ زبانیِ شعر حضور دارد (مثلاً، در بسیاری از قصیده‌سرایی‌ها) و نیز حضورِ آن تنها در جایی نیست که نشانه‌هایِ زبانیِ آن هست، یعنی تنها در شعرها نیست که شعر را می‌توان یافت، بلکه در بسیاری جاها، چنانکه در یک نقاشی، در یک موسیقی، در لبخندِ یک کودک، در زیباییِ یک زن یا مرد، در پرتوِ شامگاهی یا پگاهیِ خورشید در کنار دریا یا بر کوه. اما همهٔ نقاشی‌ها و موسیقی‌ها نیز شاعرانه نیستند، همچنانکه دیدارِ خورشید نیز در همهٔ زمانها حالی شاعرانه نمی‌دهد ـ این‌ها همه بدان معنی است که شعر در جهان پراکنده است. هرجا که چیزی سبکروح و سبکبال و سیّال و خیال‌انگیز هست، هرجا که هستی سبُک می‌شود یا «آنی» دیگر می‌یابد، ردِّ پایِ شعر را باید آنجا جُست.

۲۵

«شاه شوریده‌سران خوان من بی‌سامان را
زانکه در کم‌خردی از همه عالم بیشم»

حافظ

در این بیت چه فروتنی و گردنفرازیِ شگفتی هست. بی‌سامانی هست که

بر تختِ پادشاهی می‌نشیند، اما در سرزمینِ شوریده‌سران. خویش را کم‌خِرد می‌داند، اما با چه غروري! درست در همین مایه خود را از همه عالم **بیش** می‌شمارد. چه غروري، چه سرافرازی‌اي در این «کم خردی» هست. گویی آنجا خِردِ خِردها است که از کم‌خردیِ خویش سخن می‌گوید؛ خردي زایندهٔ شوریده‌سری و بی‌سامانی؛ خِردِ «دیوانگانِ فرزانه» که بر تمامیِ عقل و زیرکیِ بشری نیز از فراز **فرو** می‌نگرد.

۲۶

زبانِ شعر سَبُکبال است؛ موزون است و گاه رقصان. اما زبان چگونه بال می‌گیرد و به پرواز درمی‌آید؟ جدا شدنِ زبانِ شعر از تنهٔ زبان را به جدا شدنِ راستهٔ پرندگان از راستهٔ خزندگان همانند می‌توان کرد؛ یعنی، آن جهشِ شگفتي که از پهلویِ مار و مارمولک و سوسمار کبوتر و پرستو و بلبل و طوطی و قرقاول را برمی‌کشد و از جهانِ خفه و خاموش و خاکستری و خاکی و خاکزیِ خزندگان، جهانِ رنگین و نغمه‌سرایِ پرندگان را برمی‌آورد، که بر «جاذبهٔ» زمین و نیرویِ «ثقلِ» آن چیره می‌شود و به سویِ آسمان بال می‌گشاید و سنگینیِ مادّه را انکار می‌کند. زبانِ روزانهٔ بشری، زبانِ ارتباط در کوچه و بازار و اداره، زبانِ روزنامه، قانون، حقوق، اخلاق چنین زبانِ سنگینِ خزندهٔ چسبیده به زمین است که از پهلویِ آن زبانِ سبکبار و رنگین و آهنگین و پروازگرِ شاعرانه برمی‌آید.

در جهانِ شاعران نیز هم بلبل‌ها و قناری‌ها و طوطی‌های رنگین‌پر ـ و ـ بالِ غزلسرا هستند، هم بوفها و زاغها و کرکسهایِ نوحه‌خوان و مرثیه‌سرا و مردارخوار ــ و نیز عقابها و شاهینهایِ حماسه‌سرا.

۲۷

«تنها در حالتِ رقص است که من می‌دانم
چگونه از برترین چیزها به اشارات سخن
گویم» ــ نیچه، **چنین گفت زرتشت**

آشکارترین عنصر در زبانِ شعر که ویژگی‌بخشِ آن در میانِ همهٔ کاربُردهایِ دیگرِ زبان است، آنست که کلام شعری همواره گونه‌اي وزن و آهنگ، گونه‌اي موسیقیِ زبانی را می‌رساند که با آن «احساس» دیگري از درونه یا مضمونِ خود به ما می‌بخشد. بسا چیزها که در زندگیِ روزمرّه پیشِ پا افتاده و همه‌جا‌یاب و بی‌ارج است، اما هنگامي که در این زبانِ آهنگین پدیدار می‌شود معنا و حضورِ دیگري می‌یابد. معنایِ این حضورِ دیگر چیست؟ گویی که چیزها در زبانِ شعر در یک صورتِ کمالی، در ایدهٔ ازلیِ خویش، پدیدار می‌شوند، آنچنان که در عالمِ خیال آنها را تصور توانیم کرد، زیبا و نوازشگر و خیال‌انگیز، آنگونه که دلمان آنها را می‌پسندد و می‌خواهد.

این آهنگ و وزن چه چیز به ذاتِ اشیاء می‌افزاید که اینچنین جلوه می‌کنند؟ آیا این شعر است که آنها را سزاوارِ چنین مرتبه‌اي می‌کند یا آنکه در ذاتِ آنها چیزي رنگین و آهنگین، چیزي «دل‌انگیز» هست که زبانِ شعر می‌تواند آن نمایِ پوشیده از چشمِ عادت را نمایان کند و شعر نمایانندهٔ آنست، همچنانکه هنرهایِ دیگر نیز؟ و چرا بسي چیزها از حضور در این قلمرو محرومند، زیرا از آنها نمی‌توان «شاعرانه» سخن گفت؟ موسیقیِ زبان بخشي جدایی‌ناپذیر از شعر است. در شعر است که زبان موسیقیِ نهفته درخویش را پدیدار می‌کند، یعنی از به‌هم‌جوشیدن و درهم‌تنیدنِ واژه‌ها، آنچنانکه کارِ شاعران است. شناختِ این موسیقی و «احساس» کردنِ آن برای فهمِ معنایِ شعر و رابطه یافتن با عالمِ معنایيِ آن ضرورتِ بنیادی دارد. آن انگیزشِ درونی که با موسیقیِ شعر در ما پدید می‌آید، آن حالت و احساسي که از این راه دست می‌دهد، زمینهٔ دریافتِ «اندیشهٔ» شاعرانه و معنایِ شعر را فراهم می‌کند، چنانکه اگر زیورِ

موسیقیِ زبانی را از یک جملهٔ شاعرانه بستانیم و آن را به زبانی دیگر، به زبانی عادّی، به زبانی ناآراسته و ناموزون بیان کنیم، دیگر همان معنایی را نخواهد داشت که در جامهٔ شعر داشت. واگرداندنِ شعر به نثر یا ترجمهٔ آن به نثر و زبانی عاری از موسیقی گویی جانِ آن را می‌ستاند و پیکرِ بی‌جانش را به ما می‌سپارد. شاعران آهنگین می‌اندیشند. وزن چیزی افزوده بر اندیشهٔ ایشان یا زیور و زینتی عاریتی بر پیکرِ آن نیست، بلکه آن دَرَخشِ اندیشه که در ضمیرِ شاعرانه می‌زند، هم‌اکنون، در همان دمی که پدیدار می‌شود آهنگین است. کلامِ آهنگین چیزهایی را بیان می‌کند یا آن جنبه‌ها و نمودهایِ دیگری از چیزها را که جز با این کلام بازگفتنی نیست. کلامِ آهنگین بازگویندهٔ تجربهٔ شاعرانه از هستی است یا، به عبارتِ دیگر، شعرِ پراکنده در عالم را بازمی‌گیرد و بازمی‌گوید. آن هماهنگیهایِ آوایی که دست در دستِ یکدیگر رقصان می‌آیند و می‌گذرند، آنچه را که در **هستی** شاعرانه است، یعنی در ذاتِ خویش، در گوهرِ آفریدگیِ خویش، شعر را در خویش نهفته دارد، بازمی‌نمایند و کشفِ این بهره از هستی بهره‌ای است که شاعران از رنجِ شاعرانهٔ خویش می‌برند. کشفِ نمایِ شاعرانهٔ هستی، کشفِ نمایِ شاعرانهٔ هستان نصیبِ شاعران است و تنها زبانِ شاعرانه در بازگفتنِ آن تواناست. ازینرو، شعر نیز با «عینیّت» سر-و-کار دارد.

زبانِ شاعرانه حقیقتِ آهنگینِ چیزها را بازمی‌گوید، یعنی آنچه را که در آنها زنده و تپنده است. نبضش با نبضِ زندگی می‌زند و هستی را جاندار و زباندار تجربه می‌کند. ازینرو، زبانِ شاعرانه زبانی است زنده، زبانِ زندگی است و با زبانِ زنده، با زبانی که **زیسته** می‌شود پیوندِ جدایی‌ناپذیر دارد. واژه‌هایِ آن رنگ و بو و مزه دارند و سرشار از بار ارزشی‌اند و به همین دلیل به درونِ ما رخنه می‌کنند و به همراهِ خود عطر و مزهٔ چیزها را می‌آورند. زبانِ نظم، بمَثَل، زبانِ قصیده می‌تواند ساختگی یا دانشورانه باشد، اما زبانِ شعر، بمَثَل، زبانِ غزل، نمی‌تواند ساختگی باشد. این زبان می‌باید بی‌واسطه با زنده‌ترین و گویاترین بافتهایِ زبان، با حسّی بی‌واسطه‌ای که ما از یکایکِ واژه‌ها داریم، با رنگ و بوی و مزهٔ آنها

در کامِ چشم و بینیِ باطنِ ما در پیوند باشد.

زندگی در زمان جریان دارد. و زمان است که زایندهٔ آهنگ‌ها (ریتم‌ها) است. هر حرکتي که پیگیر باشد آهنگي دارد، از حرکتهایِ کیهانیِ اختران گرفته تا ضَرَبانِ نبضِ زندگی بر رویِ زمین. موجودِ زنده در تمامیّتِ خود و نیز هر اندامي از اندامهایش با نظم و ضربان و حرکاتِ موزونِ خویش به دوامِ آن یاری می‌دهند. هر حالتي از حالاتِ زندگی نیز آهنگي ویژه دارد و زمانِ ویژهٔ خویش. ازینرو، بیانِ آنچه به زندگی تعلق دارد و به زمان، به آهنگي همساز با آن نیاز دارد. بیانِ هر حالتي از آن حالتها یا هر وضعي از وضعهایِ آن زباني **هم‌آهنگ** با آن می‌طلبد. آیا به این دلیل نیست که زبانِ شعر آهنگین است؟ زیرا که شعر بیانِ تجربه‌هایِ بی‌واسطه از حال‌هایِ زندگی است. ضربِ شکوهمندِ زبانِ حماسی در شعرِ فردوسی و ضربِ تندگام و پرشورِ شعر در غزلِ عارفانهٔ مولوی یا ضربِ باوقار و پُراندیشهٔ شعر در بسیاري از غزل‌هایِ حافظ هریک در خورِ حالي دیگر و عالمي دیگر از تپش و تنش و تجربهٔ زندگیند.

موسیقیِ زبان پاره‌اي جدایی‌ناپذیر از شعر است و پیوندِ ذاتی با آن دارد. ازینرو، بسیاري از شاعران غایتِ شعر را نزدیک شدن به موسیقی شمرده‌اند، زیرا موسیقی زبانِ نابِ آهنگهاست. تپش و تنش و وزشِ سازها در جهتِ آفریدنِ هماهنگترین ریتمها، در طلبِ آهنگینترین بیان است، بیاني که در آن آهنگ چنان ناب گشته که برای بیانِ «معنا» از کشیدنِ بارِ زبان و سنگینیِ معنایيِ آن بی‌نیاز شده است. گویی زبان، که بارِ معنایی بر دوشِ آن سنگینی می‌کند، برای بیانِ حالها چندان شفاف نیست که زبانِ یکسره آهنگین و نابِ آهنگها.

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

زبانِ بشری هرگونه که پدید آمده باشد و هر نیازِ زیستی یا اجتماعی انگیزه و زمینه‌سازِ رشدِ آن بوده باشد، خود همان چیزي است که به بشر تواناییِ برآمدن از این ساحتِ نیازِ زیستی و «مادّی» را بخشیده و به او پري برای پرواز بر *فرازِ* طبیعت و فرونگریستن به آن داده و با این رهایش نیازِ

دیگري در او جوانه زده که تمامیِ داستانِ بشر و عالمِ او را می‌باید در همین «نیازِ دیگر» دانست. اینکه زبان سنگینیِ زمینیِ خود را رها می‌کند و از ساحتِ ابزاري برايِ برآوردنِ نیازهايِ طبیعی یا اجتماعی خود را به ساحتي دیگر برمی‌کشد که آسمانِ «نیازِ دیگر» است، همهٔ آن چیزي است که خطّي روشن میان «انسان» و «حیوان» می‌کشد؛ وگرنه ردِّ زبان همچون نشانه‌هايِ صوتی برايِ آوردنِ نیازهايِ زیستی و اجتماعی را در میانِ بسیاري از جانورانِ گروهزی نیز می‌توان گرفت و یافت.

اینکه بشر نخست موسیقی را کشف کرده یا شعر را یا هر دو را با هم و پا به پای هم، فرقي نمی‌کند، زیرا موسیقی و شعر هر دو از آنِ یک ساحت از زیستِ انسانی‌اند و انساني که شعر را می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد، موسیقی را نیز می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد. زبانِ روزمرّهٔ بشری، زباني که نیازهايِ اجتماعی را برمی‌آورد، سنگین و زمُخت و «خاکی» است، اما با پا نهادن به ساحتِ موسیقی است که زبان سختی و سنگینی و زمختيِ خویش را فرومی‌هلد و به طرب درمی‌آید و رقصان و سبکبار به گفتار درمی‌آید و در چنین ساحتي است که می‌تواند از چیزهـایي سخن گوید و پرده از رخسارِ «حقایقي» بردارد که در ساحتهايِ دیگرِ زبان گفتنی نیستند، زیرا که در آن ساحتها تجربه‌پذیر نیستند. هر ساحتي از زبان با ساحتي از **هستی** قرین است.

در عالمِ زبانِ مفهومی واژه‌هايِ زبان در قالبِ «تعریف» فشرده و محدود می‌شوند. در آنجا مادّهٔ معنایی چنان فشرده و سنگین است که صورتِ صوتی جز نشانه‌اي از وجودِ آن معنا و جز پوسته‌اي بر آن نیست. در آنجا کسي به صورتِ زبان و بر زیباییِ آن چشم نمی‌دوزد و هیچ واژه حق ندارد بیش از آنچه «تعریف» به او اجازه می‌دهد خودنمایی کند و پا از دایرهٔ خود بیرون گذارد. از اینرو، عبارتي که با این زبان بیان می‌شود یکپارچه جِرم و سنگینیِ معنایی است که پوستهٔ صوتی را تنگ بر خود کشیده است و چه بسا خود را در تنگنايِ آن در عذاب می‌یابد. اما زباني که به ساحتِ موسیقی پای می‌گذارد واژه‌هایش سبُک و روانند و همچون نُتهای موسیقی یکي از پیِ دیگري به یکدیگر رنگ می‌دهند و از یکدیگر

رنگ می‌پذیرند. اینجا هر واژه حق دارد در کنارِ واژه‌هایِ دیگر و با اشاره‌هایِ آوایی و معنایی به واژه‌هایِ دیگر بیش از آن باشد و ارزشی بیش از آن داشته باشد که تعریفِ منطقی یا واژه‌نامه‌ای به او اجازه می‌دهد. اینجا واژه‌ها از خود برمی‌آیند و با روان شدن در پیِ یکدیگر و رنگ پذیرفتن از یکدیگر، موسیقیِ نهفته در زبان را پدیدار می‌کنند. وزن و قافیه و هماواییِ حرفها و اشارت‌هایِ پنهان و آشکارِ آوایی و معناییِ واژه‌ها به یکدیگر، به هر واژه رخصت می‌دهد که به اعتبارهایِ گوناگون و چه بسا معناهایِ گوناگون و آشکار و پنهان حضور داشته باشد.

زبان با عروج به ساحتِ موسیقی و در ساحتِ موسیقی است که دیگر سخن نمی‌گوید، بلکه سخن را ***می‌سراید*** و نام سرود و ترانه و غزل به خود می‌گیرد. زبانِ «سخن‌سرایی» نیز زبانی است گویا، اما نه همچون زبان‌هایِ دیگر، و گفتارش نیز نه دربارهٔ آن چیزهایی است که زبان‌هایِ دیگر از آن سخن می‌گویند یا نه دربارهٔ ذاتِ چیزها آنچنانکه در قلمروهایِ دیگرِ گفتار به زبان درمی‌آیند. این نمودی دیگر است از زبان برای بیانِ نمودی دیگر از هستی.

زبان آنجا که می‌خواهد یکسره بارِ مفهوم و معنا را بکشد، از پوستهٔ صوتیِ خود ــ که آن را چه بسا یک «قراردادِ اجتماعی» می‌دانند ــ در عذاب است تا بدانجا که می‌خواهد این خرقهٔ پشمینه را هم بیندازد و به برگِ انجیرِ یک علامتِ ریاضی‌ـ منطقی بس کند و یکسره معنایِ عریان باشد و بس. این زبانِ اهلِ مدرسه از هر گونه فُرم، هر گونه آرایش، هر گونه موسیقی و رقص بیزار است و اینها را بازیِ هَوَسمندانه و شهوتناکِ حواس می‌داند که چهرهٔ معنا را می‌پوشاند و عقل را پریشان می‌کند. اما بیرون از مدرسه و قیل‌ـ و ـ قالِ آن معنایی هست مدرسه‌گریز که خود را با زبانِ شعر و موسیقی و رقص بیان می‌کند و چه بسا در میانِ شور و غلغلهٔ مستانِ خرابات. اینچنین معنایی می‌خواهد همهٔ زنجیرهای زبان را بگسلد و آن را به فُرمِ ناب، به موسیقی، بدل کند و آن را صوفیانه، نعره‌زنان و چرخ‌زنان، در رقص آورد. بخش بزرگِ کتابِ ***چنین گفت زرتشت*** نیچه چنین رقصِ صوفیانه‌ای است در قلمروِ زبان. در ***دیوانِ شمسِ*** مولوی نیز

واژه‌ها در زیرِ ضربِ موسیقیِ تندگامِ شعر پوستهٔ خود را می‌درند و همچون حقه‌هایِ باروت در آتشبازی می‌ترکند و همچون خوشه‌هایِ نور و رنگ فرومی‌بارند. در این جشنوارهٔ موسیقی و رقص دیگر واژه‌ها را چه جایِ نشستن است و تعریف دادن!

در پیِ گوهرِ شعر

شعر تا کجا وابسته به اسبابِ صوریِ خویش، یعنی وزن و قافیه، است و شعریّتِ خود را از آن مایه می‌گیرد؟ سنتِ گذشتهٔ ما در عینِ آنکه می‌دانست یا حس می‌کرد که هرآنچه با وزن و قافیه گفته شود همیشه شعر نیست، باز هم شعر را از این اسبابِ صوری جدایی‌ناپذیر می‌دانست. به همین دلیل، هنگامی که نیما در برابرِ این اصل به شک ایستاد آشوبی برپا شد که چند دهه دوام داشت. اما سرانجام استواری و ایستادگیِ نیما و تجربه‌هایِ تازه و دلیرانهٔ او و سپس پیدایشِ چند شاعرِ پُرتوان در نسلِ پَسین این اصل را به کرسی نشاند که گوهرِ شاعرانهٔ شعر تنها وابسته به اسبابِ صوریِ آن نیست یا دستِ کم همیشه و ناگزیر به آنگونه اسبابِ صوری وابسته نیست که در شعرِ عروضی به صورتِ حکمهایِ دیرینه و جزمی جا افتاده است. این کوششهایِ شاعرانه که از پژوهشها و بحثهایِ نظری در بابِ ماهیتِ شعر و تجربهٔ شاعرانه خالی نبود، ما را به روزگارِ تازه‌ای از تجربهٔ شعر و شاعری رساند ــ هم در سرودنِ آن هم در خواندن و دریافتنش. گذشتگانِ ما نیز می‌دانستند یا حس می‌کردند که، بمَثَل، شعرِ ناصرخسرو، با همه بهره‌گیریِ استادانه‌ای که از اسبابِ صوریِ شعر می‌کند، کمابیش از گوهرِ تجربه و بینشِ شاعرانه بدور است چرا که شعرِ ناصرخسرو اندرزنامهٔ اخلاقی و فلسفی است. و نیز می‌دانستند که شاعرانی چون منوچهری و خاقانی به گوهرِ شاعرانهٔ شعر نزدیکترند تا، بمَثَل معزّی و عنصری و انوری، و یا اینکه دیوانِ حافظ گنجورِ شاعرانه‌ترین گوهرِ شعر فارسی است.

اما آشنایی با ادبیاتِ اروپایی و بحثهای نظریِ اهلِ اندیشه در اروپا در بابِ شعر، سرآغازِ آن بحثها و تجربه‌گریهایی شد که *ارزشِ احساساتِ* نیما و تجربه‌هایِ شاعرانهٔ او و تجربه‌هایِ شاعرانِ نسلِ پس از او، همچون شاملو و اخوان و فروغ و آزاد و سپهری و دیگران، را از پی داشت. البته بحثِ نظری در این باب می‌تواند جهت‌نمایِ تجربهٔ شاعرانه باشد، اما نمی‌تواند ما را به سرمنزلِ تجربهٔ شاعرانه برساند، زیرا تجربهٔ شاعرانه آن چیزي است که سرانجام می‌باید به آن رسید، یعنی بی‌میانجی دید و دریافت. به همین دلیل، تجربه‌هایِ شاعرانه در این دوران هنگامي که بی‌واسطه به صورتِ آثارِ شاعرانه فراروِي ما نهاده شده‌اند بهتر و بیشتر از هر بحثِ نظری ماهیّتِ خود را پدیدار کرده‌اند و از این راه است که شعرِ نوِ فارسی جوازِ حضور در فضایي را یافته است که شعرِ سنّتی در آن حکومتِ مطلقِ هزاره‌ای داشته است. آنچه شاعرانِ برجستهٔ نوپردازِ ما توانسته‌اند به اثبات برسانند آنست که شاعرانِ سنّتی در روزگارِ ما و نسل‌هایي پیش از ایشان با چسبیدن به اسبابِ صوریِ شعر چه بسا تنها پوستهٔ ظاهریِ آن را نگاه داشته‌اند و از معنا و گوهرِ شعر و تجربهٔ شاعرانه بدور افتاده‌اند، زیرا بخش عمدهٔ آثارِ ایشان بازگوییِ تجربه‌هایِ دیگران، تجربه‌هایِ شاعرانِ واقعی و کامیابِ گذشته، است که به صورتِ مایه‌هایي فرسوده و بیجان هر بار از نو در همان قالبهایِ قراردادی ریخته می‌شوند و تهی هستند از آن مایهٔ حیاتی و تجربی که سرچشمهٔ تراوشِ شعر است.

تجربهٔ شاعرانه اگر بی‌میانجی و شخصی نباشد، جز بازگوییِ ملال‌آورِ بینش و تجربه‌هایِ دیگران نیست، یعنی چیزي که سرانجام می‌تواند به نوعي صناعتِ بومی یا بازآوردِ بی‌پایانِ نقشها و طرحهایي یکسان و یکدست بدل شود که از شدتِ تمرین و تکرار، همچون فن و مهارتي به ارث رسیده از پدران و نیاکان، درخواب نیز می‌توان تکرار کرد و نیازي چندان به هشیاری و بیداری ندارد. ولی تجربهٔ واقعیِ شاعرانه نیازمندِ هشیاری و بیداری و بینشِ شخصی است و هرچه شاعري از این بهره‌ها برخوردارتر باشد شاعرتر می‌شود و کامیابتر. و امّا، لازمهٔ تجربهٔ شاعرانه آن نوع حسّاسیّتِ دریافت و حضور در جهان است که سرانجام نمودها و

نسبتها و روابطي را در عالم و در میانِ چیزها می‌یابد و **می‌بیند** که با نوعِ تجربهٔ روزمرّه و تجربهٔ علمی و هر تجربهٔ دیگري یکسان نیست. در واقع، دربارهٔ اینکه حضورِ شاعرانه در جهان چگونه حضوري است و چگونه رفتارهایي از آن سر می‌زند و چگونه می‌بیند و می‌یابد و بیان می‌کند، چیزي چندان نمی‌توان گفت، زیرا که مانندِ حضور و تجربهٔ علمی بر روش‌شناسیِ همگانی و یا مانندِ حضور و تجربهٔ روزمرهٔ انسانی بر قواعدِ رفتاريِ همه‌گیر نهاده نشده است و در این راه هر شاعر با رفتارِ ویژهٔ خویش ــ به حکمِ سرشت و نهادِ خویش ــ می‌رود و برخلافِ تجربهٔ علمی یا روزمرّه برای تأییدِ خویش به تجربه‌ها و یافته‌هایِ دیگران تکیه نمی‌زند، بلکه اصالتِ خود را با فردیّت و یگانگیِ خود نشان می‌دهد. به وجودِ چنین تجربه‌اي در کسي و در جایي تنها هنگامي می‌توان اشاره کرد که آن تجربه خود را هم‌اکنون در قالبِ اثرِ هنری در پیش چشمِ ما بلورسته (کریستالیزه کرده) باشد و وجودِ خویش را نمایانده باشد. به عبارت دیگر، تا زماني که حس و دید و تجربهٔ شاعرانه در قالبِ بیانِ هنری تن‌آور نگشته باشد و وجودِ خویش را نشان نداده باشد چیزي است «در-خود» که وجودش درنیافتنی است. یعنی تجربهٔ شاعرانه می‌باید از نهُفتِ خویش بدر آید و پدیدار شود و برایِ پدیدارکردنِ خویش به قالب و تنِ سازگار با خویش نیازمند است و هنگامي که در آن تن فرود آمد و بلورسته شد، چیزي می‌شود که می‌توان دربارهٔ آن سخن گفت. فردیّت و یگانگی و تازگیِ دستاورد می‌باید مُهرِ خود را بر این تن‌آوردگی زده باشد، تا چیزي تازه و اثري تازه وجودِ خود را فراچشم نهاده باشد، تا نگاه نتواند از رویِ آن، همچون چیزي همیشگی و همگانی بلغزد و یا آن را نادیده بگیرد.

تجربهٔ شاعرانه و بینشِ شاعرانه تنها در شعر نیست که خود را پدیدار می‌کند، آن را در جاهایِ دیگر نیز می‌توان یافت. از جمله در یک قطعهٔ موسیقی یا در یک تابلویِ نقاشی یا در یک تندیس و حتّا در بیرون از اثرِ هنری، در رفتارِ یک انسان نسبت به انسانِ دیگر، در حسّ-و-حالي که هر کسي در برابرِ یک منظرهٔ زیباییِ طبیعت دارد یا آن بازتابي که یک رویدادِ خاص در درونِ یک شخص دارد، رویدادي که بسیاري آن را «می‌بینند»،

اما یک کس آن را آنچنان می‌بیند و بازمی‌گوید که دیگران نمی‌بینند و نمی‌گویند؛ و چنین کسی را دارایِ طبع یا حسّ «شاعرانه» می‌دانیم. تجربهٔ شاعرانه «آنی» دیگر از اشیاء و رویدادها و جهان و هستی را بر ما پدیدار می‌کند که در تجربه‌هایِ دیگرِ بشریِ ما، در تجربه‌هایِ مشترک و همگانیِ ما، خود را پدیدار نمی‌کند و از آنجا که هر قلمروی از تجربه نیازمندِ زبان و بیانِ ویژهٔ خویش است و نمی‌توان آن را با زبان و بیانی دیگر نمایان کرد، تجربهٔ شاعرانه نیز به زبان و بیانِ ویژهٔ خویش، به ساحتِ ویژهٔ خویش از زبان، نیازمند است، چنانکه اگر آن را در قالبِ دیگری یا در تنِ دیگری بریزیم و جای دهیم، آن را از خان ـ و ـ مانِ خویش جدا کرده‌ایم و گوهرِ آن را در این غربت پوشیده داشته‌ایم یا پایمال کرده‌ایم. تجربهٔ شاعرانه برایِ بیانِ خویش می‌تواند ــ و می‌باید ــ به زبانِ زندگیِ روزمرّه نزدیک شود و از سرزندگی و مایه‌وریِ آن از زندگی مایه بگیرد، و نیز می‌تواند به زبانِ علم و فلسفه و، خلاصه، زبانِ اهلِ مدرسه، نزدیک شود و از آن باریک‌بینی و موشکافیِ نظری بیاموزد، اما نمی‌تواند در هیچیک از آنها خانه کند و جامهٔ آنها را بر تنِ خود بپوشاند، زیرا در آنجا در خان ـ و ـ مانِ خویش نیست و می‌باید از این سیر ـ و ـ سلوک و دانش‌اندوزیها در خان ـ و ـ مان‌هایِ دیگر، سرانجام، به خان ـ و ـ مانِ خویش، به ساحتِ ویژهٔ زبانیِ خویش، بازگردد و در آنجا خود را همچون چیزی در جایگاهِ خویش با تن و جانِ همسازِ خویش، نمایان و معنادار کند. زبانِ شاعرانه نیز با آنکه با گونه‌هایِ دیگرِ بیان در یک زبان نسبت و بستگی دارد و چه بسا همسایهٔ دیوار ـ به ـ دیوارِ آنها در یک زادبومِ زبانی است، اما همانگونه که تجربهٔ شاعرانه «آنی» دیگر از هستی و نمودهایِ چیزها را می‌شناسد، زبانِ شاعرانه نیز «آنی» دیگر از زبان را می‌شناسد و می‌نمایاند و تا خود را ننمایانده، کیست که بتواند بگوید که این «آن» چیست و بدرستی خود را کی و کجا و چگونه نشان می‌دهد. دربارهٔ این «آن» و اسبابِ صوریِ آن آنچنانکه خود را تاکنون نمایانده است، می‌توان سخن گفت، اما نمی‌توان گفت که در آینده نیز چگونه خود را پدیدار خواهد کرد، زیرا نوعی خودسرانگی و بی‌قانونی رسم ـ و ـ راهِ آنست و هرگز نمی‌توان آن را با

بحثهایِ نظری یکبار برایِ همیشه به دام آورد. زیرا ذهنِ نظریه‌پرداز همواره آنچه راکه تاکنون رخ داده است در ترازویِ عقل و منطق می‌سنجد تا قانونمندیهایِ آن راکشف کند و آن را همچون حُکمی از گذشته به آینده و رخدادهایِ آن گسترش دهد. اما اینجا که میدانِ یکّگی و تازگی و بی‌همانندی است، یعنی میدانِ زیبایی و دلربایی، خود قانونگذارِ خویش است و «قانونمندی» همیشه کمابیش از دنبالِ آن می‌آید نه پیشاپیشِ آن.

احمد شاملو شاعري است که از آغازِ کارِ شاعری‌اش با حسّي قوی به آن گوهرِ شاعرانهٔ شعر، که وابستهٔ اسبابِ صوریِ آن نیست، توجه داشته و آن را با تجربه‌هایِ دور- و- دراز جست- و- جو کرده است و در برخي از آثارِ خویش به این گوهرِ کمیاب دست یافته است، و آن شعرهایي است که در آن بینشي شاعرانه و تصویرگرانه و رمزی و نمادین (سمبولیک) را با زبانِ شاعرانهٔ ویژهٔ خویش در هم تنیده است. یکی از این نمونه‌هایِ کامیابِ شعرِ شاملو را به نامِ «هنوز در فکرِ آن کلاغم ...» در مجموعهٔ **دشنه در دیس** می‌توان یافت که همهٔ عناصرِ شاعرانه را بکمال داراست و تحلیلي از آن به روشن کردنِ مراد ما از معنایِ تجربه و بیانِ شاعرانه یاری می‌کند.

درونمایهٔ این شعر بسیار ساده و کوتاه است. در میانِ درّه‌های یوش (دهِ زادگاهِ نیما) در یک روزِ آفتابزده، که هُرمِ آفتاب فضا را از تَفِ رخوت‌آورِ خود آکنده است، در میانِ حلقه‌اي ازکوههایِ سنگیِ تفته در آفتاب، بر رویِ «زردیِ برشتهٔ گندمزاری» کلاغی می‌پرد و قوسي کج در آسمان می‌زند و غار-غاري می‌کند و صدایش لحظه‌اي در فضا طنیني می‌افکند. و همین. اما گزارشي از این رخدادِ سادهٔ طبیعی و همیشگی را هنگامي که با بینشِ شاعرانه در شعر می‌یابیم، بُعدي و معنایي دیگر به خود می‌گیرد. بینشِ شاعرانه در این رخدادِ سادهٔ طبیعی «آني» دیگر و رمزي می‌بیند و آن را به زبانِ شاعرانه، و چه بسا ناخودآگاه، گزارش می‌کند. این شعر از دو بخش تشکیل شده است: نخست تصویرِ فضا و

گزارشِ رخدادِ طبیعی و سپس گزارشِ معنایِ شاعرانهٔ آن. بخشِ نخست اینست:

هنوز
در فکرِ آن کلاغم در دره‌هایِ یوش:
با قیچیِ سیاهش
بر زردیِ برشتهٔ گندمزار
با خش‌ـ خشیِ مُضاعف
از آسمانِ کاغذیِ مات
قوسی بُرید کج
و رو به کوهِ نزدیک
با غار‌ـ غارِ خشکِ گلویش
چیزی گفت
که کوه‌ها
بی‌حوصله
در زلِّ آفتاب
تا دیرگاهی آن را
با حیرت
در کلّه‌های سنگیشان
تکرار می‌کردند.

وصفِ فضا در این پاره بی‌نهایت قوی است. در فضایِ آفتابزده و دم‌کردهٔ درّه کلاغی می‌پرد. تشبیهِ بالهایِ کلاغ به قیچیِ سیاهی که «از آسمانِ کاغذیِ مات» قوسی کج می‌بُرد، با وصفِ «کاغذیِ مات» برایِ آسمان، خشکی و سکونِ ملال‌آورِ فضا را با چیره‌دستی نقاشی می‌کند و صدایِ بالهایِ کلاغ که به خش‌ـ خشِ قیچی بر صفحهٔ خشکِ کاغذ مانند شده است، تصویر را کامل می‌کند. آنگاه صدایِ خشکِ غار‌ـ غارِ کلاغ است که در فضا می‌پیچد، یعنی حضور و صدایِ پرنده‌ای که سیاهیِ پروبال و

خشکیِ صدایش بر خشکیِ فضا می‌افزاید. تا اینجا یک فضایِ طبیعی با زبانِ شاعرانه تصویر می‌شود و یک رخدادِ طبیعی بازگفته می‌شود. اما از همین جاست که شعر ناگهان بُعدی تازه می‌یابد و معلوم می‌شود که کلاغ با «غار-غارِ خشکِ گلویش» چیزی **می‌گوید** که سکوت و سکونِ این زمینِ دَم‌کرده و آن «آسمانِ کاغذیِ مات» و کوههایِ بی‌حوصلهٔ یله در زلِّ آفتاب را بر هم می‌زند، چنانکه کوهها تا «دیرگاهی آن را با حیرت در کلّه‌هایِ سنگیشان تکرار» می‌کنند.

اینجاست که یکباره فضا دگرگون می‌شود و فضایِ «واقعی» جایِ خود را به یک فضایِ زندهٔ اساطیری می‌دهد که در آن کلاغ نیز «چیزی می‌گوید» و «کوهها» با حیرت «آن را در کلّه‌هایِ سنگیشان» تکرار می‌کنند. به عبارت دیگر، یک فضایِ «واقعی» که میانِ عناصرِ آن رابطه‌ای درونی وجود ندارد، به یک فضایِ اندام‌وارِ (ارگانیکِ) اساطیری بدل می‌شود که در آن تنها حیوان زنده نیست و تنها انسان سخنگو نیست بلکه کوهها نیز زنده‌اند و شنوا و پیامِ کلاغ را دریافت می‌کنند و کلاغ نیز «چیزی می‌گوید»، یعنی زباندار است. چنین فضایِ اساطیری، فضایِ شاعرانه است که در آن تنها انسان نیست که با انسان سخن می‌گوید، بلکه همه چیز زباندار و شنوا است و در چنین فضایی انسان و جهان با هم در گفت-و-گو هستند و هر چیز افزون بر وجودِ جزئی و فردیِ خویش دلالتی رمزی و نمادین (سمبولیک) دارد و نمودگارِ چیزی کلّی و ازلی و جاودانه و همواره بازگردنده است و در صحنهٔ هستی نقشی به عهده دارد. و بدینسان، جُزئیّت و کلّیت در تار-و-پودِ هستی در تمامیّتی زنده و انداموار در هم تنیده‌اند و جدایی میانشان نیست و کوچکترین رخدادِ طبیعی نیز می‌تواند در خود معنا و پیام ویژه‌ای داشته باشد یا رمزی از حادثه‌ای بزرگ و کیهانی یا انسانی باشد. حس و اندیشهٔ شاعرانه در چنین سپهرِ زنده و انداموار است که‌می‌تواند زنده‌باشد و ببالد؛ سپهری که‌در آن‌انسان کیهانی است و کیهان انسانی و هنوز میانِ «عین» و «ذهن» و «جزء» و «کل» درّه‌ای ژرف دهان نگشوده است، یعنی همان دره‌ای که در اندیشهٔ تحلیلی پدید می‌آیدو ذهنِ سیستم پردازِ فلسفی در پُر کردنِ آن یا پُل زدن‌بر آن می‌کوشد.

باری، کلاغ اکنون در این فضا به هستیِ اساطیری و دیرینِ خود بازمی‌گردد. می‌دانیم که در آیینِ مِهرِ ایرانی کلاغ نمادِ پیام‌آوری است و در باورهایِ عامه نیز خبرآور است و «خوش‌خبر». همان کلاغی که تا دمی پیش بر «زردیِ برشتهٔ گندمزار» می‌پرید و یا «غار-غارِ خشکِ گلویش» بر خشکیِ آن فضایِ تفته می‌افزود، پیامی دارد و چیزی می‌گوید. و کوهها نیز، که «با کلّه‌هایِ سنگیشان» نمادِ خُفتگان و سنگین- خُفتگانِ روزگارانِ دور- و- درازاند و همچنان «بی‌حوصله در زلِّ آفتاب» افتاده‌اند، طنینِ صدایِ او را در کلّه‌هایِ سنگیشان می‌شنوند و آوایِ او را پژواک می‌دهند و «تکرار» می‌کنند. و بدینسان در این فضایِ طبیعی که در آن رخدادی ساده و همیشگی روی می‌دهد، با بینشِ شاعرانه میانِ عناصرِ آن رابطه‌ای زنده و گویا برقرار می‌شود که معنایی انسانی به خود می‌گیرد، یعنی در فضایی کِرخت و بی‌حسّ و تفتیده پیام‌آوری برمی‌خیزد که پیامش در کلّه‌هایِ گران‌خوابِ خفتگان می‌پیچد و آنان را وامی‌دارد که این پیام را در کلّه‌هایِ سنگیشان بازگویند. همین پیام یا صلایِ بیداری و معنایِ رمزیِ آن است که خاطرِ شاعر را به خود مشغول می‌دارد. آنگاه دربارهٔ دومِ شعر می‌گوید:

گاهی سؤال می‌کنم از خود که
یک کلاغ
با آن حضورِ قاطعِ بی‌تخفیف
وقتی
صلوة ظهر
با بانگِ سوکوارِ مُصرّش
بر زردیِ برشتهٔ گندمزاری بال می‌کشد
تا از فرازِ چند سپیدار بگذرد
با آن خروش و خشم
چه دارد بگوید
با کوه‌هایِ پیر

کاین عابدانِ خستهٔ خوابالود
در نیمروزِ تابستانی
تا دیرگاهیِ آن را با هم
تکرار کنند؟

در این پرسش، که سراسرِ بندِ دومِ شعر را دربر می‌گیرد، حضورِ «قاطعِ» کلاغ در این چشم‌انداز و پیام‌آوریِ رازناکِ او با توانایی شاعرانهٔ کم‌مانندیِ وصف‌شده است. اما تمامیِ جانِ شعر و معنایِ غاییِ آن در همین پرسش است، پرسشی که پاسخی به دنبال ندارد و شاعر همچنان و برای همیشه پُرسان در برابرِ پرسشِ خویش می‌ایستد.

هر پاسخی به یک پرسش می‌کوشد با تهی کردنِ پرسش از ذاتِ پُرسندگیِ خود آن را از میان بردارد. انسان تاکنون پرسشهایِ بسیاری را پاسخ گفته و از میان برداشته است، یعنی دانش را جانشینِ پرسش کرده است. اما پرسشهایی هست که هیچگاه پاسخ‌پذیر نیستند، مانند پرسشهایی که انسان دربارهٔ ازل و ابد و چیستیِ هستی دارد. این پرسشهایِ پاسخ‌ناپذیر و پایان‌ناپذیر به ذاتِ انسانیِ ما تعلّق دارند و ذاتِ انسانیِ ما و وضعِ انسانیِ ما در جهان با این پرسشها و در این پرسشها تکوین یافته و تا زمانی «انسانی» می‌ماند که به این پرسشها پُشت نکند و آنها را نادیده و ناشنیده نگیرد و یا با پاسخهایی ساده‌لوحانه از سر باز نکند. اینچنین پرسشهایی که یا پاسخ ندارند و یا پاسخهایِ بی‌شمار دارند که هر زمان و یا برایِ هر کسی و هر روزگاری یکی از آنها می‌تواند اعتبار داشته باشد، بذات شاعرانه‌اند و انسان در پرتوِ این پرسشها است که تاریخ را آغاز کرده و از گُنگیِ طبیعی بدر آمده و به زبانِ شعر و اساطیر در آغازِ تاریخ به تفسیرِ هستی برخاسته است. اما ذهن و زندگیِ بشری نیازمندِ آنست که هر زمان با یک پاسخ اینگونه پرسش‌ها را از سر باز کند و به پرسندگیِ خویش پایان دهد و خود را آسوده و خرسند کند. امّا هر جا که جوششِ زندگی و فرهنگِ بالندهٔ بشری باشد باز شاعری پیدا خواهد شد که ما را در برابرِ این پرسشها و پُرسشنَمادها (علامتِ سؤالها)یِ تهی‌نشدنی قرار

دهد و ما را به ذاتِ اصلی و پُرسندهٔ انسانیمان بازگرداند.

شاملو نیز با حسّ و شعورِ شاعرانه‌اش این پرسش را همچنان باز می‌گذارد و ما را در حیرتِ خود از این پرسش شریک می‌کند. این کلاغ «با رنگِ سوگوارِ مُصرّش» که شاید رمزي است از شرکتِ او در یک سوک، با «حضورِ قاطعِ بی‌تخفیفِ» خویش بر زمینهٔ «آسمانِ کاغذیِ مات» با خشم و خروش «چیزي» می‌گوید. اما یک «کلاغ چه دارد بگوید» تا آن «عابدانِ خستهٔ خوابالود در نیمروزِ تابستانی تا دیرگاهي آن را با هم در کلّه‌هایِ سنگیشان تکرار کنند؟» آیا غار-غار می‌تواند معنادار باشد؟ در یک فضایِ «واقعی»، در ترکیبي از زمان-مکان-مادّه به معنایِ فیزیکی، غار-غارِ کلاغ صوتي است بی‌دلالت و، در نتیجه، بی‌معنا. اما در یک فضایِ اساطیریِ شاعرانه غار-غارِ کلاغ معنادار است، همچنانکه برایِ انسانِ عصرِ اساطیر بود. اما غار-غارِ کلاغ لفظ نیست و دلالتِ سرراست ندارد، رمز است، رمزي که اگر آن را به لفظ بدل کنیم تنها به یکي از دلالتهایِ مُمکنش فروکاسته‌ایم. رمز را باید واگذاشت تا هر کس دلالتِ خود را از آن بگیرد تا در هر فضایِ تجربیِ تازه هر بار از نو معنادار شود و اگر آن را به یکي از دلالتهایِ ممکنش فروکاهیم و بکوشیم رمز را یکباره در لفظ بگنجانیم، آن سرچشمهٔ تهی‌نشدنیِ معنایی را کور کرده‌ایم و یکبار برای همیشه ذخیرهٔ حیاتیش را کشیده‌ایم و به چیزي «اینجایی و اکنونی» و، در نتیجه، محدود و اندک‌مایه بدل کرده‌ایم. بدینسان است که این شعر با بازگذاشتنِ پرسشِ خویش، با فرونکاستنِ آن به یک معنایِ اینجایی و اکنونی در کنار معنای اینجایی و اکنونیِ خویش معنایِ همیشگی و همه‌جاییِ خویش را نگاه می‌دارد و امکانِ آن را می‌دهد که تجربه‌هایِ دیگرِ بشری در جاها و زمانهایِ دیگر از راهِ آن معنایِ باطنیِ خود را حس کنند و زبانِ رمزِ تجربهٔ خویش را در آن بیابند. چنانکه آن «عابدانِ خستهٔ خوابالود» نیز در کلّه‌هایِ سنگیشان این پیام را دریافت می‌کنند، اما معنایِ نهاییِ آن پیام برایِ ایشان برما، که خوانندگانِ این شعریم، به لفظ واگردانده نمی‌شود تا این زبانِ رمز دلالتِ خود را برایِ ما نیز داشته باشد.

بی‌گمان، از رویِ یک اشاره در آغازِ شعر، اشاره به «درّه‌هایِ یوش»

(زادگاه نیما) می‌توان به این شعر معنایِ خاص داد و آن را رمزي از پیام‌آوریِ نیما برای خفتگانِ دیرینهٔ عرصهٔ فرهنگ و شعرِ ایران دانست. اما اگر قیدِ «درّه‌هایِ یوش» را هم از آن برداریم هیچ آسیبي به تمامیّتِ آن نمی‌رسد.

سرشاریِ این شعر از ابهامِ پُرمعنا و معنایِ پُرابهام ازآنرو است که شاملو در آن نمادها را به کار گرفته نه نشانه‌هایِ قراردادی (کُد) را. نماد پُرمعنا است، زیرا می‌تواند معناهایِ گوناگون و چندگانه را در زیرِ یک پوسته گرد آورد و یکسره به هیچیک از معناهایِ ممکنِ خود فروکاستنی نیست و هر بار در هر برخوردِ تازه از نو جان می‌گیرد و جامهٔ تازه می‌پوشد و در جلوهٔ تازه می‌آید. اما شعري نیز هست که زبانِ رمزِ قراردادی را مانندِ علامتهایِ تلگرافی به کار می‌گیرد، یعنی علامتهایي را که به صورتِ یک سلسله قرارداد میانِ گوینده و خواننده به کار می‌آیند و معناشان وابسته به قرارداد و شرایطِ زمان و مکانِ خاص است. به عبارتِ دیگر، رمزهایِ قراردادی را بجای آشکارگویی به کار می‌برد و هر علامتي در آن نمایندهٔ چیزِ محدود و مُعیّنی است در زمان و مکانِ خاص. و همینکه دلالتِ رمز روشن شد، زبانِ رمز دیگر پوستهٔ بی‌مایه‌اي است که می‌باید دور ریخته شود و جامي است که با یکبار نوشیدن تهی می‌شود. امّا مراد این نیست که شعرِ نمادین با زمان و مکانِ خاص سر-و-کار ندارد، بلکه، چنانکه اشاره کردیم، شعرِ حقیقی مایه و مادّه‌اي واقعی دارد که از تجربهٔ سرراستِ شاعر برمی‌خیزد و هرگز کلّی‌گوییِ بی‌مایه و تجربه و یا بازگوییِ ملال‌آورِ گفته‌ها و تجربه‌هایِ دیگران نیست، بلکه شاعِر حقیقی در این مایهٔ واقعی چنان جاني از معنا می‌بیند و آن معنا خود را در چنان جامه‌اي از زبانِ رمز پدیدار می‌کند که مایه از محدودیّتِ زمان-مکانیِ خود بدر می‌آید و جامهٔ حقیقتي عام و جهانگستر به خود می‌پوشد و همیشگی و همه‌جایی می‌شود. اینست معنایِ رسانایيِ هنر که ریشهٔ ژرفِ آن در زمان و مکانِ معیّن، در عینِ حال، به آن اجازه می‌دهد که به همیشه و همه جا دامن بگستراند و از مرزها و محدودیتهایِ سراینده و آفرینندهٔ خود فرارود. و براستی، ریشه‌هایش می‌تواند چنان ژرف باشد که از گوهرِ

انسانی و کیهانی آفریننده‌اش مایه بگیرد که چیزي است بسیار فراتر و ژرفتر و دوردستتر از هویتِ اینجایی و اکنونیِ او. به عبارتِ دیگر، شعر چنان از ژرفنایِ «خودِ» او بجوشد که مرزهایِ «خودآگاهیِ» او را نیز درنوردد و از آن به سویِ آینده سرریز کند و همچنان معنادار بماند که در روزگارِ آفریننده‌اش بود.

باری، در این شعر شاعر با زبانِ تصویرگریِ باریک‌بینانه و دقیق و با زبانِ رمزي پرمایه و سرشار از معنایِ تهی‌نشدنی یک رخدادِ سادهٔ طبیعی و یا چیزي ساده و پیشِ پا افتاده را ــ که چشمهایِ دیگر نیز آن را دمي می‌بینند و زود فراموشش می‌کنند ــ به ساحتِ رخدادهایِ بزرگ برمی‌کشد و در این رخدادِ ساده و کوچک نگرشي ژرف می‌کند و با خود می‌گوید: «هنوز در فِکر آن کلاغم ...» و از راهِ تصویرگری با زبان وآفرینشِ معنایِ رمزیِ این رخداد به گوهرِ آفرینشِ شاعرانه دست می‌یابد که کمتر دست‌یافتنی است.

و اما دربارهٔ زبان این شعر و واژگانِ آن هم سخني باید گفت. شاملو در تجربه‌هایِ درازش در کارِ شعر، و بویژه در گریز از اسبابِ صوریِ سنّتیِ آن، به ارزش و قدرتِ القاییِ یکایکِ واژه‌ها خوب پی برده و درین کار به استادیِ تمام رسیده است. به همین دلیل واژه‌هایِ او قدرتِ القاییِ بی‌مانندي دارند. به نظر می‌رسد که شاملو واژه‌هایِ درشت‌آهنگ را از واژه‌هایِ نرم دوستتر دارد و نوعي ضربِ حماسیِ پنهان را با زنجیرهٔ نیک‌درهم تافتهٔ کلماتش القا می‌کند و درین راهبُرد به ارزشِ درونیِ وزن و معنایِ واژه‌ها تمامیِ پهنهٔ زبانِ فارسی را به کار می‌گیرد، از ادبی‌ترین و کلاسیک‌ترین واژه‌ها گرفته تا آنچه زبانِ عامیانه و روزمرّه به او وام تواند داد. آنگاه خود هر گونه ترکیبِ لازم را از آنها می‌سازد.

زبانِ شاملو از زبانِ تغزّلِ عراقی و نرمیِ واژه‌هایِ آن بدور است و از

سویی با زبانِ شعر و نثرِ فارسیِ سده‌هایِ پنجم و ششم پیوند دارد و مزه و بویِ واژه‌ها و ترکیبهایِ عبارتیِ کهنِ آنها را با خود دارد که اندکی درشتناک و وحشی اما با طراوت و سرزنده‌اند و، از سویِ دیگر، با زبانِ زندهٔ گفتاریِ امروز، و از جمله با زبانِ عامیانه، پیوند دارد. شاملو عناصرِ زبان و گفتارِ عامیانه را با قدرت و جسارت به کار می‌گیرد. برایِ مثال، عبارتِ «در زلِّ آفتاب» را ــ که چه بسا تاکنون هیچگاه در زبانِ نوشتار بویژه در زبانِ شعر به کار نرفته است ــ بخوبی به کار می‌گیرد، زیرا در آن برایِ بیانِ شدّتِ تابشِ آفتاب یا شدیدترین تابشِ آن چنان قدرتی هست که بخوبی از عهدهٔ بیانِ مقصودِ شاعر در تصویرِ فضاییِ آنچنان، برمی‌آید. همینگونه است نشاندنِ «صلوةِ ظهر» در کنارِ «با رنگِ سوکوارِ مُصرّش»، که از نظرِ ارزشِ ادبی به دو ساحتِ زبانی تعلق دارند، امّا او آنها را هم‌ارز در کنارِ هم می‌نشاند بی‌آنکه هیچ ناهماهنگی یا ناهمخوانی در زنجیرهٔ واژه‌ها حس شود. و شاملو در این کار پیشرو و پیشکسوتِ نسلی از شاعرانِ امروزی است. اما آنچه از همه مهمتر است آن نَفَسِ آتشدَمِ شاعرانه‌ای است که همهٔ این عناصر زبانی را می‌تواند به هم جوش دهد و با هم به ساحتِ زبانِ شاعرانه برکشد.

شعر و اندیشه

آیا شیوهٔ اندیشیدنی هست که بتوان به آن نام اندیشهٔ شاعرانه داد و یا زمینهٔ ویژه‌ای هست که بتوان قلمروِ تفکرِ شاعرانه ــ و تنها شاعرانه ــ شمرد؟ البته در اندیشهٔ چیره بر زمانهٔ ما، یا بهتر بگوییم، بر حسبِ عاداتِ فکریِ زمانهٔ ما چنین قلمرو ویژه‌ای وجود ندارد، زیرا با تجزیهٔ توانمندیها وکُنشهایِ ذهن انسان به دو بخشِ عقل وکُنشِ عقلی، از سویی، و احساس و عواطف از سویِ دیگر، کُنشهایِ بَرینِ ذهن انسان و نیز یافته‌ها و آفرینشهایِ آن کمابیش به یکی از این دو بخش نسبت داده می‌شود که یکی نام «علم» و دیگری نام «هنر» می‌گیرد. این بخشبندی عقل و کنشِ عقلی را راهبر به علم، و به عبارتِ دیگر، شناساییِ امرِ واقع بیرون از ذهن، و احساس و عواطف را حوزهٔ خواهشهایِ درونی و دستکاری خودسرانه در «واقعیت» می‌داند که صورتِ متعالیِ چنین کنشی زبانِ بیانِ خود را در آفرینندگیِ هنرمندانه می‌یابد. بدینسان آنچه در قلمروِ «شناخت» اعتبار می‌یابد چیزهایی‌ست که از راهِ اندیشه‌گریِ متکی به تجربهٔ علمی در مقولاتِ منطقی و ریاضی نظمی عام می‌گیرد و دربارهٔ درستیِ آنها همراییِ همگانی هست. اما آنچه جز این باشد، اگر به زبانِ غیرِ هنری بیان شود، از شمارِ پندارها و وهمهایِ شخصی‌ست و اگر به زبانِ هنر و شعر بیان شود از شمارِ پندارهایِ خوشایندی که انگیزندهٔ احساسهایِ لطیف است. بر همین پایه است که امروزه به آنچه در هنر بیان می‌شود چندان اهمیتی داده نمی‌شود، بلکه آنچه اعتبار دارد پوسته و قالب یا صورت (فُرم) است و هنرِ جدید (مدرن) هرچه بیشتر می‌خواهد

از **گفتن** رها شود و به صورتِ ناب بدل شود.

با این همه، اگر در هنرهایِ تصویری رسیدن به صورتِ ناب ممکن باشد، درهنرهایِ کلامی ممکن نیست؛ زیرا کلام همواره چیزي می‌گوید و **باید** بگوید، وگرنه بکل از ذاتِ خود تهی شده است. هنرمندي که با کلام سر-و-کار دارد با به کار بردنِ کلام، که ذاتِ آن آشکارگری و اشاره به چیزي‌ست، ناگزیر چیزي می‌گوید یا چیزي را از پردهٔ غیبت و فراموشی بدر می‌آورد. اما اگر آن چیزي که او می‌گوید جز «واقعیّتي» درونی شده و دگرگون شده و درآمیخته با نفسانیّاتِ او نباشد، چه ارزشي از نظرِ آشکارگری دارد؟ پس همهٔ دیوانهایِ شعر و دفترهایِ داستانسرایی در برابرِ یک کتابِ دبیرستانی در زمینهٔ مقدماتِ فیزیک یا علومِ اجتماعی از جهتِ گشودنِ «واقعیت» چه ارزشي دارد؟ و این ادعا که «شعرِ حافظ همه بیت‌الغزلِ معرفت است» چه گزافه‌ای‌ست؟ آیا «معرفتي» هست که شعرِ حافظ همه بیت‌الغزلِ آن باشد؟ آیا شیوهٔ اندیشیدني هست که بتوان به آن نام «اندیشهٔ شاعرانه» داد و یا زمینهٔ ویژه‌اي هست که بتوان قلمروِ تفکرِ شاعرانه ــ و تنها شاعرانه ــ شمرد؟

بیت‌الغزلهایِ حافظ چیزي می‌گویند که به باورِ او دربردارندهٔ «معرفت» است و آنچه در سراسرِ دیوانِ او گفته می‌شود جز همان **یک** چیز نیست و این از ویژگیهایِ هر شاعر و متفکرِ بزرگ است که جز **یک** چیز نمی‌گوید.[1] زیرا شاعر و متفکرِ بزرگ با جهانی ***یگانه*** سروکار دارند، اما علم و اهلِ علم غرقهٔ جهانِ ***بسیاری*** هستند. و ناگزیر آن یک، **یک** چیز می‌گوید و این یک، ***بسیار***. برای روشن شدنِ این معنی از بیتي از حافظ یاری می‌جوییم. حافظ می‌گوید:

۱ . شعرهایی که هر شاعرِ بزرگ می‌سراید جز کوششي برایِ در سخن آوردنِ یک شعر نیست. بزرگیِ او بسته به آنست که خود را تا چه حد وقفِ آن شعرِ یگانه کرده است... این شعر یگانه ناگفته می‌ماند. هیچیک از شعرها، و نه تمامی آنها با هم، همه چیز را نمی‌گویند. و با این همه هر شعري از این شعرِ یگانهٔ ناسروده سخن می‌گوید و همواره همان را می‌گوید که گفته بود.

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

عارفي کو که کند فهمِ زبانِ سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا بازآمد؟

در این بیت پرسشي هست. پرسش از اینکه چرا «سوسن» رفته است و بازآمده است. آشکارترین معنایِ بیت اینست که گُلِ سوسن که، مثلاً، در پایانِ بهارِ گذشته پژمرد و ریخت و از نظر ناپدید شد، چرا دیگربار تر-و-تازه سر از خاک برآورده و در برابرِ ما ایستاده است. آیا در این آمد-و-رفت رازي هست؟ آیا در این بازآمدن چیزي هست که در برابرِ آن باید با حیرت ایستاد و پرسش کرد؟ و چرا برایِ پرسیدنِ این راز باید ***زبانِ سوسن*** را فهم کرد؟ و چرا تازه چنین پرسشي در توانِ همه کس نیست و برایِ آن «عارفي» باید؟ و چرا، سرانجام، حافظ می‌پرسد «عارفي کو» که با فهمِ زبانِ سوسن بتواند از آن چنین پرسشی کند؟ در این بیت، حافظ در جست-و-جویِ کسي نیست که پاسخي در برابرِ این پرسش بگذارد، بلکه کسي را در مراتبِ «معرفت» می‌جوید که در رشدِ اندیشه به جایي رسیده باشد که با در سخن آمدن با سوسن از رازِ آمد-و-رفتِ او پرسش کند یا، به عبارتِ دیگر، توانایيِ طرحِ این پرسش را یافته باشد و اگر چنین کسي نیز یافت شود آیا خواهد توانست «زبانِ سوسن» را گویا کند و این راز را از زبانِ او بیرون کشد؟ و سرانجام، «زبانِ سوسن» چیست؟ آیا در این بیت تنها نازک‌خیالیِ شاعرانه به کار رفته است که از دیدنِ همانندیِ گلبرگهایِ سوسن با زبانِ انسان چنین خیالپردازی کرده و از معنایِ زبان به معنایِ اندامي در دهان به زبان به معنایِ نیرویِ گویایی در انسان اشارت کرده و برایِ سوسن نیز، چون انسان، زباني انگاشته است که عارفي با دانستنِ این زبان می‌تواند با آن از درِ گفت-و-گو درآید؟ چه فرقي‌ست میانِ چنین پرسشِ شاعرانه و پرسشِ علمی از آمد-و-رفتِ سوسن؟

عارفي کو که کند فهمِ زبانِ سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا بازآمد؟

بدونِ شک چنین پرسشي در علمِ گیاهشناسی یا در فنِ باغداری و گل‌پروری نیز به گونه‌اي دیگر مطرح است. دانش‌پژوهِ گیاهشناسی و باغبانِ اهلِ فن نیز با پرسش از چگونگیِ آمد-و-رفتِ سوسن یا هر گل و گیاهِ دیگري می‌دانند یا می‌خواهند بدانند که هر گیاهي در چه شرایطي می‌شکفد و می‌پژمرد؛ و بالاتر از آن، چگونه می‌توان بهترین شرایط را برایِ به دست آوردنِ بهترین گیاه یا بیشترین شمار از آن فراهم آورد. فرقِ پژوهندهٔ علمی با باغبان تنها در اینست که پژوهنده از راهِ مشاهده و تجربه به دانشي نظری و گسترده می‌رسد و بسیاري از جزئیات را دربارهٔ ساختمانِ درونيِ گیاه و کُنشها و واکنشهایِ آن در شرایطِ گوناگون می‌آموزد، ولی باغبان دانشي اجمالی و بیشتر علمی دارد. و هر دو می‌دانند که اگر، مثلاً، پیازِ سوسن را در فصلِ معیّنی بکارند و شرایطِ لازمِ آبیاری و پرورشِ آن را فراهم کنند، در هنگامِ معیّني گل خواهد داد و سپس در ریشهٔ بوتهٔ آن چند پیاز خواهد رویید که می‌توان نگاه داشت و باز آنها را در شرایطِ مناسب رویاند. پس اگر رازِ آمد-و-رفتِ سوسن به این آسانی دریافتنی‌ست، دیگر چه چیزي می‌ماند که حافظ برای پرسش از آن «عارفي» را می‌جوید؟

البته در این زمینهٔ خاص نمی‌توان گفت که دانشِ زمانهٔ حافظ هنوز به آن پایه‌اي نرسیده بوده است که به این پرسش پاسخي علمی بگوید و حافظ را از پندارهایِ شاعرانه بدر آورد. زیرا اگر چه در زمانِ حافظ دانشِ گستردهٔ گیاهشناسیِ امروز وجود نداشته، ولی دستِ کم دانشِ اجمالی و عملیِ باغبانی، تا آن حد که گفتیم، از این راز باخبر بوده و حافظ نیز، مانندِ هر کسِ دیگري در روزگارِ ما یا در روزگارِ خود، از راهِ عقلِ مشترکِ بشری چنین دانشي داشته است. پس، چه چیزي‌ست که هنوز چنین پرسشي را برمی‌انگیزد؟ چنین پرسشي ما را با دو ساحتِ بکل جدا از هم و در عینِ حال یکسره با همِ هستیِ «سوسن» روبرو می‌کند که یکي، به گفتهٔ مارتین هیدگر، مرتبهٔ **نمودِ** هستیِ موجودي به نامِ سوسن است و دیگري مرتبهٔ **وجودِ** آن موجود. در عالمِ اندیشه نیز وی روبرو شدن با مرتبهٔ نخست را مرتبهٔ اندیشهٔ موجودبین (ontisch)، و فرارفتن از آن و پرسش از **وجودِ** آن را

اندیشهٔ وجوداندیش (ontologisch) می‌نامد. دانشمند و باغبان، با دانشِ گسترده و فشرده‌شان، در مرتبهٔ موجودبینی هستند، یعنی در مرتبه‌ای که تنها با موجودی به نامِ سوسن، به عنوانِ موضوعِ پژوهش یا موضوعِ عمل سر-و-کار دارند و جست-و-جویِ آنها در مرحلهٔ شناختِ شرایطِ پدید آمدنِ این گل، از پیاز به گُل و از گُل به پیاز، بازمی‌ایستد. برایِ دانشمند و باغبان همواره **سوسنها** وجود دارند که با از میان رفتنِ گروهی از آنها، با یاریِ شرایطِ سازگار، گروهی دیگر دوباره سر از خاک برمی‌آورند، و واژهٔ «سوسن»، که نامی‌ست برایِ این نوع، جز مفهومی ذهنی و تجریدی نیست که وجودی اعتباری به اعتبارِ وجودِ ذهنِ دانندهٔ آن دارد، و آنچه **هست** همانا سوسنها هستند که به وجود می‌آیند و از میان می‌روند.

اما در نظرِ حافظ چه؟ در نظرِ حافظ، چنانکه در آن بیت اشاره شده است، سوسنها همه **یک** سوسن‌اند، و همان یک سوسن است که خود را در سوسنهایِ بیشمار پدیدار و پنهان می‌کند. و ازینرو، آنچه پرسشِ اوست و رازی‌ست که او در برابرش سرشار از حیرت می‌ایستد، همین آمد-و-رفتِ آن **یک** سوسن است. او هم، چون اهلِ علم و باغبان، سوسنهایِ **بسیار** می‌بیند که می‌آیند و می‌روند. با گذشتنِ سالی گروهی از میان می‌روند و با آمدنِ سالی گروهی در میان می‌آیند، ولی آنچه میانِ دیدِ او و دیدِ اهلِ علم و باغبان فرق می‌نهد همین است که او در وجودِ همهٔ سوسنهایِ ***واقعی*** و ***گذرا*** یک سوسنِ ***حقیقی*** و ***پایدار*** می‌بیند و رازی که او را به خود مشغول می‌دارد همین وجودِ حقیقی و پایدار است که بسیاریِ سوسنهایِ گوناگون نمودِ آن وجود است. آن **وجود** در آشکاریِ هر سوسن در آشکاریِ تمام است و در زباندارِی او زباندار، و با این همه در نهفتگی و پوشیدگیِ تمام، زیرا هر سوسن فناپذیر است و ناپایدار و نشانه‌ای و اشارتی از **وجودِ** حقیقیِ سوسن است نه خودِ آن، زیرا **خودِ** آن در هیچیک از نشانه‌هایِ خود نمی‌گنجد و همواره بیش از آنست که در ظرفی بگنجد. او وجودِ بیکرانِ سوسن است. بدینسان، برایِ حافظ، وجودِ سوسن نمادی است از وجودِ همه چیز. همه چیز همینگونه از سرچشمه‌هایِ ناپیدایِ وجودی یگانه و بیکرانه پدیدار و ناپدید می‌شود و این خزانهٔ تهی

نشدنی پیوسته در کار است و با اینکه همه چیز از اوست، خودِ آن بیش از آنست که در هر چیز یا در همه چیز بگنجد. با این همه، همه چیز نشانه‌ای از اوست و نمودگارِ آشکارگیِ او و در عینِ حال پوشانندهٔ او. و در این تجربهٔ دوری و نزدیکی، نهفتگی و آشکارگی، و بیکرانگی و کرانمندیِ اوست که حالِ حیرت چیره می‌شود و در این حالِ حیرت است که پرسیده می‌شود:

عارفي کو که کند فهمِ زبانِ سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا بازآمد؟

چنین تجربه‌ای طومارِ همهٔ دانشها و شناختهایِ بشری را درمی‌نوردد و انسان را کشتی‌شکسته و حیران در دریایِ وجود رها می‌کند. در چنین بینشي از سوسن، سوسني در آمد-و-رفت، حافظ از وجودِ فعلیّت یافته و باشندهٔ سوسن به وجودِ بالقوّه یا ممکنِ سوسن می‌رود و در میانِ مرحلهٔ بودنِ **گذشتهٔ** سوسن و بودنِ **کنونیِ** آن مرحله‌ای را می‌بیند که سوسن همچون چیزي **ممکن** در میانِ هستی و نیستی مُعلّق بود و در مرتبهٔ امکان، هستی و نیستی‌اش برابر. گوئیا در ورایِ هست شدن و نیست شدنِ هر سوسن، آن سوسنِ ممکن است که در هستیِ آنها هست و در نیستیِ آنها نیست می‌شود و با این همه خودِ او نه هست است و نه نیست.

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

و همین تصورِ عالمِ اشیاء در مقامِ عالمِ ممکنات، در مقامِ جهاني معلّق میانِ وجود و عدم، سرآغازِ تفکر بوده است و همچنان سرآغازِ تفکر است. و تفکر با چنین پرسشي آغاز کرده است: «چرا موجودات هستند بجای آنکه نباشند؟»

چرا موجودات هستند بجای آنکه نباشند؟ پرسش اینست و

آشکار است که پرسشي ساده نیست. چرا موجودات هستند؟ چرا هرگز چیزي در میان است، بجای آنکه نباشد؟... این گسترده‌ترینِ پرسشهاست. این پرسش خود را به هیچ موجودِ خاصي در هیچ نوعي محدود نمی‌کند. این پرسش همه چیز را دربر می‌گیرد، و این نه به معنایِ آنست که هر چیز را که حاضر است در گسترده‌ترین معنایِ کلمه دربر می‌گیرد، بلکه هر چیزي را که هرگز بوده است یا خواهد بود را نیز دربر می‌گیرد. دامنهٔ این پرسش تا مرزِ عدم است، به آنچه به سادگی، نیست یا نبوده است...

این وسیعترینِ پرسشها، ژرفترین نیز هست: چرا موجودات هستند...؟ چرا، یعنی باید گفت، بر چه بنیاني؟ موجود از کدام سرچشمه پدید می‌آید؟ بر چه بنیاني می‌ایستد؟ این پرسش با موجوداتِ خاص سر- و-کار ندارد. با اینکه موجودات در چه زماني و از چه ماهیتي هستند و به چه کار می‌آیند، و جز آن... کار ندارد. مقصودِ این پرسش بنیانِ آنچه هست است چنانکه هست.[1]

پرسشِ حافظ در چنین مرتبه‌اي است. او در مقامِ شاعر از دیدنِ سوسنِ خاص به وجودِ او می‌اندیشد و از آنجا به وجودِ همه چیز و در همین بیت: «عارفی کو...؟» آن پرسشِ آغازین و انجامینِ انسان را از نو بازمی‌گوید که «چرا موجود هست، بجایِ آنکه نباشد؟» و حال آنکه اهلِ علم و باغبان در مرتبهٔ شناختِ وجودِ خاص است، نه پرسش از وجودشان.

چنین پرسشي که حافظ در برابرِ ما می‌گذارد، چنانکه گفتیم، به ذات چیزي جدا از پرسشي است که در برابرِ اهلِ علم طرح می‌شود. در چنین پرسشي جهانِ دکارتیِ «ذهن» در برابرِ «عین» جایي ندارد. در این پرسش چیزي ***آنجا***، برابرِ **من**، همچون موضوعِ پژوهش و شناساییِ قوانین و چند- و-چونِ آن جای نمی‌گیرد، بلکه در چنین پرسشي فاصلهٔ ذهنیّت و عینیّت

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

از میان برمی‌خیزد و این دو یگانه می‌شوند و هریک به دیگري اشارت دارد و از این یگانگی‌ست که *جهان* پدیدار می‌شود، که نه ذهنی است و نه عینی، بلکه یگانگیِ ذهنیّت و عینیّت است و در این یگانگی، پرسنده خود را در جهان و جهان را در خود می‌یابد.

و امّا، چرا اینگونه روبرو شدن با چیزها و پرسش از وجودشان شاعرانه است؟ چنین پرسشي هرگز ما را به پاسخي از نوعي که پرسشِ علمی می‌تواند برساند، نمی‌رساند، بلکه در این مرتبه آنچه اهمیّت دارد خودِ پرسش است که همواره چون پرسشِ آغازین و انجامین و هر بار از نو و با شدّت و سنگینیِ خاص بر انسان چیره می‌شود. در علم پرسشها همیشه تازه‌اند، یعنی وقتي مسأله‌اي حل شد و پاسخهایِ آن یافته شد دیگر به عنوانِ پرسش طرح نمی‌شود، بلکه بر اساسِ یافته‌هایِ پیشین همواره پرسشهایي تازه دربارهٔ نایافته‌ها طرح می‌شود، اما، همچنانکه در آغاز اشاره شد، شعرِ شاعرِ بزرگ جز **یک** شعر و سخنِ متفکرِ بزرگ جز **یک** سخن نیست و آن درگیر بودن با یک پرسش است که نخستین و ژرفترین و پاسخ‌ناپذیرترینِ پرسشهاست. با چنین پرسشي در برابرِ چیزي *آنجا*، در فرادست یا دوردست، قرار نمی‌گیریم که «بیطرفانه» و «عینی» در برابرِ آن بایستیم و پژوهش کنیم، بلکه این پرسش تمامیِ هستی را دربر می‌گیرد و خودِ پرسنده را نیز همچون ذره‌اي در کلِ هستی[1] و یا همچون آینه‌اي از آنِ او و در برابرِ او. چنین تجربه‌اي از تفکر با احوالي از وجد و نشاط یا افسردگی و ملال از همه چیز یا حیرتي آمیخته با هیبت از عظمتِ وجود دست می‌دهد و زبانِ این احوال جز زبانِ شعر نیست و یا مایهٔ شاعرانه‌اي که در دیگر صورتهایِ بیان، در زبانِ هنرهایِ دیگر یا گهگاه در زبانِ فلسفه (مثلاً، در زبانِ نیچه) می‌دود و رنگي دیگر به آن می‌دهد. و تنها در زبانِ «اشارت» و به «لفظِ اندک و معنیِ بسیار» است که از آن عوالم سخن گفته می‌شود. اگر در زبانِ شعر ابهام و ایجاز و پیچیدگی هست و در

۱. خیالِ حوصلهٔ بحر می‌پزد، زنهار چه‌هاست در سرِ این قطرهٔ محال‌اندیش
حافظ

زبانِ علم روشنی و آشکاری، این نیست که شاعر خودسرانه سخنی ساده را می‌پیچاند (چنین شاعری با همهٔ استعدادی که ممکن است داشته باشد سرانجام چه بسا نه چندان کامیاب از کار درمی‌آید، مانندِ خاقانی) بلکه پیچیدگی و ابهام در شعرِ شاعرِ اهلِ تفکر برامده از ساحتِ اندیشهٔ اوست وگرنه هستند شاعرانی کامیاب، چون سعدی، که در نهایتِ توانایی در زبانِ شعر، شعرشان آسان و همه فهم است، زیرا در غزلِ سعدی کمتر اندیشه‌ای از آن دست هست.

انسان در مقامِ تنها موجودِ «پرسندهٔ» جهان با دو گونه پرسش از چیستیِ موجود، ساحتهایِ دوگانه‌ای از شناخت دارد که یکی ساحتِ «دانش» و دیگری ساحتِ «بینش» یا معرفت است. ساحتِ نخست وابسته به جهانِ پدیدار (فنومن) است. در ساحتِ نمود، انسان همچون موجودی قدرتمند و فرمانروایِ طبیعت نمودار می‌شود. زیرا با پژوهش در نمودِ چیزها به چند-و-چونِ آنها پی می‌برد و به تصرف در طبیعت و درآوردنِ چیزها در حوزهٔ علم و ارادهٔ خود توانا می‌شود ــ از علمِ اجمالی و عملیِ باغبان گرفته تا دانشهایِ کیهانی و فنیِ امروز و این مرتبهٔ اندیشهٔ موجودبین و اصالت دادن به موجود بی‌پرسش از وجودِ اوست. و دیگر فرارفتن از ساحتِ نمود و پرسش از **وجودِ** چیزهاست که انسان را به مرتبهٔ رازِ رازها می‌برد و با کلِّ هستی برابر می‌نهد و با سرگشتگی در برابرِ این راز ناتوانی و ناچیزیِ وی را بر وی آشکار می‌کند و انسان را در دام‌سرِ همهٔ پرسشها و ژرفترینِ همهٔ پرسشها می‌اندازد:

کمانِ ابرویِ جانان نمی‌پیچد سر از حافظ
ولیکن خنده می‌آید بر این بازویِ بی‌زورش

و این مرتبهٔ تفکرِ وجوداندیش است. و هر یک از این مراتب زبانی و جهتیِ جداگانه دارند. علم مرتبهٔ شناختِ مفهومی و مرتبهٔ توانایی و تحققِ

خـواستِ قـدرت و درازدسـتیِ بشـر است.[1] و احـوالِ شـاعرانـه مـرتبهٔ کوتاه‌دستیِ انسان و تهی شدن از خواستِ قدرت (der Wille zur Macht).

چنان شیوه‌اي و چنان قلمروي از تفکر به ذات شاعرانه است و دیوانِ شاعري چون حافظ به همین معنا «همه بیت‌الغزل معرفت است.»

۱ . نیچه این نکته را بخوبی دریافته که در *چنین گفت زرتشت* می‌گوید:
«و زندگی خود این راز را با من گفت... و تو نیز، ای مردِ دانا، تنها گذرگاهي براي ارادهٔ منی و ردپایي از آن، براستی، ***خواستِ قدرتِ*** من با پاهایِ ***خـواستِ حـقیقتِ*** تـو نـیز گـام برمی‌دارد.»

نیما و نوآوریهایش

در این گفتار که مقصود از آن نگاهي کلی و کوتاه به زندگی و شعرِ نیما و بازنمودنِ اهمیت و جایگاهِ او در ادبیاتِ جدیدِ فارسی است، نخست گزارشي از زندگاني او می‌دهیم، چرا که زندگانیِ کودکی و جوانیِ او سهمي بزرگ در پرورشِ روحیهٔ سرکشِ او داشته که اثرِ آن را در کارِ ادبیِ او می‌بینیم و همچنین در تمامیِ نوآوریهایِ او.

نام اصلی‌اش علیِ اسفندیاری بود و نیما یوشیج نامِ شاعرانه‌اي که خود برایِ خویش برگزیده بود. «نیما» نامِ یکی از اسپهبدان طبرستان است و یوشیج منسوب به یوش، روستایِ کوهستانیِ زادگاهِ وی. در آبانِ ۱۲۷۶ هجریِ شمسی در دهکدهٔ یوش در منطقهٔ کوهستانیِ دورافتادهٔ مازندران به دنیا آمد. پدرش، ابراهیم‌خانِ اعظام‌السلطنه، از یک دودمانِ قدیمی بود و کارش کشاورزی و گله‌داری. کودکیِ نیما در دامانِ طبیعت و در میانِ شبانان و ایلخی‌بانان گذشت که کارشان گلّه‌داری است و به دنبالِ چراگاه کوچ می‌کنند. نیما خواندن و نوشتن را در زادگاهِ خود نزدِ آخوندِ ده آموخت و خودش می‌گوید: «آخوند مرا در کوچه‌ـباغها دنبال می‌کرد و به بادِ شکنجه می‌گرفت. پاهایِ نازکِ مرا به درختهایِ ریشه و گزنه‌دار می‌بست و با ترکه‌هایِ بلند می‌زد و مرا مجبور می‌کرد به از بر کردنِ نامه‌هایي که معمولاً اهلِ خانوادهٔ دهاتی به هم می‌نویسند و خودش آنها را به هم چسبانده و برایِ من طومار درست کرده بود.»

دوازده ساله بود که با خانواده‌اش به تهران آمد و پس از گذراندنِ دورهٔ دبستان برایِ فراگرفتنِ زبانِ فرانسه به مدرسهٔ سن‌لوئی رفت. در مدرسه

شاگردِ خوبي نبود و نمره‌هايِ نقاشی و ورزش به دادش رسید. با بچه‌ها کتک‌کاری می‌کرد و هنرش خوب پریدن و فرار از مدرسه بود. اما مهربانی و تشویقِ یک دبیرِ خوش‌رفتار به نام نظامِ وفا ــ که شاعري بنام هم بود ــ او را به خطِ شعر گفتن انداخت. در آن زمان جنگِ بین‌الملل اول در جریان بود و نیما می‌توانست خبرهايِ جنگ را به زبانِ فرانسه بخواند. در آغاز به سبکِ رایج روزگار و بویژه به سبکِ خراسانی شعر می‌سرود، اما آشنایی با زبانِ فرانسه و ادبیاتِ آن راه تازه‌اي در پیشِ او گذاشت. نیما تابستانها را در زادگاهِ خود می‌گذراند و این کاري بود که تا پایانِ عمر ادامه داد. همین پیوندِ ناگسستنی با زادگاهش سبب شد که طبیعتِ سرسبز و وحشیِ مازندران با جلوه‌هايِ خاصّش، با نامهايِ گیاهان و پرندگانش، برايِ نخستین بار به شعرِ فارسی راه یابد.

در جوانی با یک دخترِ کوهستانی آشنا شد و عاشقِ او شد. اما دختر از زناشویی با او سر باز زد زیرا نمی‌خواست به تهران بیاید و خاطرهٔ این عشق شاعر را دیري پریشان کرده بود. نیما در تهران به محفلِ ادبیِ معروفِ آن زمان در حجرهٔ چای‌فروشیِ حیدرعلیِ کمالی ــ که خود شاعر بود ــ راه یافت و آنجا چندي پايِ گفت‌ـو‌ـگويِ ملک‌الشعرايِ بهار، علی‌اصغرِ حکمت، احمدِ اشتری، و دیگر گویندگان و ادیبانِ روزگار می‌نشست.

نخستین اثري که از او منتشر شد به نام **قصهٔ رنگِ پریده** در سال ۱۳۰۰ شمسی بود. این منظومه پانصد بیت به وزنِ **مثنویِ** جلال‌الدینِ مولوی است و در آن شاعر قصهٔ دردناکِ زندگانیِ خود را حکایت می‌کند و همانجاست که این بیتها را در وصفِ حالِ خود می‌گوید:

من از این دونانِ شهرستان نیم
خاطرِ پردردِ کوهستانیم
کز بدیِّ بخت در شهرِ شما
روزگاري رفت و هستم مبتلا

هر سري با عالمِ خاصي خوش است
هر کرا یک‌چیز خوب و دلکش است
من خوشم با زندگیّ کوهیان
چونکه عادت دارم از طفلی بدان
به‌به از آنجا که مأوایِ من است
وز سراسر مردمِ شهر ایمن است...
به‌به از آن آتشِ شبهایِ تار
در کنارِ گوسفند و کوهسار
به‌به از آن شورش و آن همهمه
که بیفتد گاهگاهي در رمه
بانگِ چوپانان، صدایِ های های
بانگِ زنگِ گوسفندان، بانگِ نای...
خانهٔ من، جنگل من، کو؟ کجاست؟
حالیا فرسنگها از من جداست

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

از پسِ پنجاهي و اندي ز عمر
ناله بر می‌آیدم از هر رگي
کاش بودم باز دور از هر کسي
چادري و گوسپندي و سگي

نیما در تهران عمر را به کارمندیِ وزارتِ فرهنگ (سپس آموزش و پرورش) گذراند و بیشترِ عمر را به گوشه‌نشینی سر کرد و سرانجام در

سال ۱۳۴۸ پس از آخرین سفري که در پاییز به یوش کرد، به علّتِ سردیِ هوا و یخبندان و افتادن از قاطر، سخت بیمار شد و در شصت و چهار سالگی در تهران درگذشت.

نخستین کارِ بزرگ و نوآورانهٔ نیما منظومهٔ *افسانه* است که در ۱۳۰۱ منتشر شد. با این منظومه نامِ نیما بر سرِ زبانها افتاد. نیما در *افسانه* هنوز به فُرمِ شعرِ کلاسیکِ فارسی وفادار است و این منظومه را در شکلي از مُسمّط می‌سراید و نوآوریِ او در فضایِ رُمانتیک و سَمبولیکِ شعر، تصویرسازیهایِ نوآورانه، و جهان‌بینیِ تازه است و نیز شکلِ گفت‌ـو‌ـگویی میانِ «عاشق» و «افسانه» که طرزي نو در شعرِ فارسی است. فضاسازی در این منظومه و حالتِ دراماتیکِ آن بخوبی ذهنِ نوجو و نوآورِ شاعرِ جوان را نشان می‌دهد. با اینهمه، این شعرِ بلند از لغزشهایِ زبانی و خامی‌ها خالی نیست. بر رویِ هم *افسانه* را باید نخستین شعرِ مدرنِ فارسی به تمام معنا، پس از مشروطیت دانست.

در *افسانه* شاعر یا همان «عاشق» موجودِ سودازدهٔ پُراندوهی است اسیرِ جلوه‌ها و جادویی‌هایِ «افسانه». *افسانه* همان «طبیعت» است با تمامیِ جلوه‌ها و رازها و بازیگریهایش، که نه‌تنها در جهانِ بیرونی که در جهانِ درونیِ شاعر نیز حضور دارد و نهادِ سودایی و پرشور و دردمندِ شاعر جلوه‌اي از جلوه‌هایِ او و شورِ زندگی و تب‌ـو‌ـتابِ هموست. تب‌ـو‌ـتابِ دردمندانهٔ «عاشق» و بازیها و افسونگریهایِ «افسانه» ــ که چنانکه از نامش پیداست، سرانجام، جز خیالي و فریبي نیست ــ و تشنگی‌اي که هیچگاه سیراب نمی‌شود، حکایتِ جنب‌ـو‌ـجوشِ دردناکِ انسان در طلبِ کامي است که هرگز براستی برآورده نمی‌شود، آنهم در جهاني معمایی که هیچ پاسخِ نهایی برایِ چیستی و چراییِ وجودِ آن نیست. نوآوریِ نیما از نظرِ جهان‌بینی در *افسانه* آنست که طبیعتي که تاکنون در شعرِ فارسی باغ و راغِ آراسته‌اي بود که هر جلوه‌اي از جلوه‌هایش نموداري از زیباییِ وجودِ مطلق بود و معجزي از معجزاتِ او، جایِ خود را به طبیعتي وحشی و پُرابهام سپرده است که «افسانه» است و وجودِ گذرا

و پُرجُنبش‌اش در نمودهایِ بی‌شمارش پردهٔ جُنبندهٔ خیالي است که رازِ آن گشودنی نیست. «طبیعت» برایِ نیما از نظرِ مادّی همان طبیعتي است که از کودکی با آن آشناست، یعنی طبیعتِ مازندران و از نظر معنایی طبیعت در رومانتیسمِ اروپایی است. همینجاست که نیما چه از نظر تجربهٔ عینیِ طبیعت و چه از نظرِ معنایی با شعرِ کلاسیکِ فارسی و زبان و تصویرپردازی و عالمِ معنایی‌اش فاصله می‌گیرد.

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

چنانکه اشاره کردیم، آنچه در کارِ نیما سترگ است و با نام او قرین، پایه‌ریزیِ «شعرِ نو» فارسی است. می‌دانیم که ادبیات هزار سالهٔ فارسیِ دری با شکلِ خاصي از شعر آشنا بود که در اصطلاح شعرِ عروضی می‌گوییم که در چند قالبِ مُعیّن عرضه می‌شد، یعنی قصیده و غزل و مثنوی و دوبیتی و دو-سه فرمِ فرعی مانندِ ترجیع‌بند و مسمّط. پایبندی به برابریِ مصرعها و آوردنِ قافیه با قاعده‌هایِ معین و همیشگی از ویژگیهایِ جدایی‌ناپذیرِ این شعر بود و، در واقع، شعریّتِ شعر در اساس به همین صورتِ رسمی و سنّتیِ آن بود. چنین فُرمِ رسمی و دیرینه از شعر چنان با ماهیتِ آفرینشِ شاعرانه یکی دانسته می‌شد که گمانِ صورتي دیگر از شعر ناممکن بود. چنین بود از آغازِ پدید آمدنِ شعر فارسي در سدهٔ سومِ هجری تا قیامِ نیما در دههٔ دومِ سدهٔ چهاردهم. اگر چه از دورهٔ مشروطیت به علّتِ پدید آمدنِ فضا و اندیشه‌هایِ سیاسی و اجتماعیِ تازه و نیاز به کار بردنِ ادبیات به عنوانِ زبانِ بیانِ این فضا و خواسته‌هایِ آن، از نظرِ

مضمون تحولي در شعر روی داده بود و مضمون‌هایِ کلیشه‌ایِ سنتی جایِ خود را به مضمونهایِ تازه‌ای داده بود که در شعرِ فارسی پیشینه نداشت، و برخي کارهایِ تازهٔ درخشانِ شاعرانه هم (مانندِ «یاد آر ز شمعِ مرده یاد آر» از دهخدا) با نوآوریهایِ معنایی ساخته شده بود، اما هنوز گامي بزرگتر و بسیار اساسیتر از این باید برداشته می‌شد تا روزگارِ نو «شعرِ نو» خود را هم بیابد. زیرا تکانِ شدیدي که جامعهٔ ایرانی خورده بود و جهانِ تازه‌ای که با مفاهیمِ آزادی، ترقی، فرهنگ، تمدن، و جز آنها به رویِ آن گشوده شده بود ناگزیر زبانِ شاعرانه و شاعرِ خود را نیز می‌طلبید. و او نیما بود. البته هنگامي که نیما دست به‌کار شد سالها بود که تخم اندیشهٔ ضرورتِ تحولِ ادبی پاشیده شده بود و از جمله تقیِ رفعت، نویسنده و شاعرِ آذربایجانی، در روزنامهٔ **تجدد**، که در تبریز منتشر می‌شد، تیغ جدالِ ادبی با ادبایِ جاافتاده و سنتی را کشیده بود و پیشتر از آن آخوندزاده و میرزاآقاخان بر ادبیاتِ سنتی و آثار اجتماعیِ «تباهی‌آور» آن تاخته بودند و این اندیشه که ادبیات و زبانِ آن باید با روحِ زمانه سازگار باشد در میانِ سرامدانِ نوجو و انقلابی شکل گرفته بود. اما این اندیشه که نه‌تنها دگرگونیِ معنا و درونهٔ شعر بلکه دگرگونیِ صورتِ آن نیز برایِ یک دگرگونیِ ژرف در بیانِ شاعرانه ناگزیر است، با نیما بود که شکلِ نهایی به خود گرفت.

به هر حال، کاري که نیما کرد و سپس در نسلهایِ پسین پیروانِ بسیار یافت و راهِ یکسره تازه‌ای در پیشِ پایِ شعرِ فارسی گذاشت، شک کردن در این اصلِ سنّتی بود که شعر را وابسته به صورتها و قالبهایِ بیانیِ سنتی و از پیش‌داده‌ای می‌دانست. در واقع، نیما به صورتِ نظری از پرسشي اساسی آغاز کرد، یعنی اینکه: شعریّتِ شعر در چیست؟ آیا در صورت یا صورتهایِ معیّنی است که در عرف و سنّت شعر شناخته می‌شود، یعنی «کلامِ موزون و مُقفّیٰ» و یا بعکس، در چگونگیِ بینشي از اشیاء و جهان است که با صورتِ بیانیِ خاصي پیوند می‌خورد. به عبارتِ دیگر، شیوهٔ دیدن و دریافتن و حس کردني که ذهنیّت و بینشِ شاعرانه را از جز آن جدا می‌کند، دَمَندهٔ جان و جوهرِ شعری در کلام است و یا پدیدآورندهٔ جان و

جوهرِ شاعرانهٔ زبان.

به این ترتیب بود که شعرِ آزاد به وجود آمد که در آن مصراع‌ها به خواستِ شاعر و بنا به منطقِ بیانی و ساختمانیِ شعر می‌تواند کوتاه و بلند باشد و آوردنِ قافیه هم ضرورتي ندارد مگر جایي که شاعر لازم بداند. و این همان فُرمِ شعري است که به نامِ «شعرِ نو» رواج پیدا کرد. اما نکتهٔ مهم آنست که شعرِ نو، در واقع، نه یک دگرگونی در برخورد با فُرمِ شعر بلکه با معنا و ماهیّتِ آن هم هست. نیما از این جهت یکی از نمایندگانِ بزرگِ مدرنیّت (modernité) در ایران است. او با رنجِ درازي که در زندگی برد و کوششِ بی‌اماني که کرد در پیشِ چشمِ ما چشم‌اندازِ تازه‌اي از شعر و معنایِ آن گشود. و برایِ این کار جنگي یکتنه با تمامیِ سنّتِ دیرینهٔ سرسخت آغاز کرد. برخوردِ نیما با تمامیِ بینشِ سنتی و پذیرفتنِ دیدگاهِ مدرن نسبت به انسان و هستی را پیشاپیش در همان منظومهٔ ***افسانه*** می‌بینیم آنجا که با حافظ و جهان‌بینیِ او رویاروی می‌ایستد:

آن که پشمینه پوشید دیري نغمه‌ها زد همه جاودانه
عاشقِ زندگانیِ خود بود بی‌خبر در لباسِ فسانه
خویشتن را فریبي همی داد

خنده زد عقلِ زیرک بر این حرف کز پیِ این جهان هم جهاني است
آدمی، زادهٔ خاکِ ناچیز بستهٔ عشقهای نهانی است
عشوهٔ زندگانی است این حرف

حافظا! این چه کید و دروغ است کز زبانِ می و جام و ساقی است
نالی ار تا ابد باورم نیست که بر آن عشق‌بازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است

در شگفتم من و تو که هستیم وز کدامین خم کهنه مستیم
ای بسا قیدها که شکستیم باز از قیدِ وهمي نرستیم
بی‌خبر خنده‌زن، بیهده‌نال

که چه بسا پاسخي است به این ابیاتِ حافظ:

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

این رویارو نهادنِ «باقی» و «رونده» و اینکه نیما عاشقِ «رونده» است، یعنی آنچه در صحنهٔ همین هستیِ زمانمندِ گُذرا پدیدار می‌شود و ناپدید، رویارو ایستادن با جهان‌بینی‌ای است که «وجودِ باقی» و بری از گذرِ زمان و دگرگونی یا وجودِ مطلق را اصالت می‌دهد و «جهانِ گذرا» را سایهٔ ناپایدارِ وجودِ حقیقی و پایدار او می‌داند.[1] این برخوردِ بنیادیِ نیما با جهان‌بینیِ حافظ بسیار اساسی و مهم است و این چیزی است که شاید در هیچ شاعرِ دیگری در دورانِ خودمان سراغ نکنیم، از جمله در شاگردان و پیروانِ نیما.

نیما در جوانی شعرهایی هم سروده که مایهٔ دینی دارند، ولی شعرهایِ دورهٔ بعدیِ او، بویژه شعرهایِ نوِ او، سرشار از روحیهٔ انسان‌باوریِ (اومانیسم) مدرن است. درد و گدازِ نیما و اندوهِ او در این دوران بر سرِ مسائلِ انسانی است. نویدی که، مثلاً، در ***مرغِ آمین*** می‌دهد نویدِ رهاییِ انسانی است و یا در ***ناقوس*** حماسهٔ آزادیِ انسانی را می‌سراید. شعرِ نیما اگر چه سرآغازِ شعرِ مبارزه‌جویِ سیاسی در نسلِ پسین است، اما شعرِ سیاسی به معنایِ محدودِ کلمه نیست بلکه از یک روحِ رومانتیکِ انسان‌باورانه سرشار است. شعرِ نیما در اساس شعرِ دردمندی است. بیانگرِ دردها و حسرتهایِ «خاطرِ پُردردِ» شاعری است سودایی و مردم‌گریز که از زمانهٔ خود به فغان است. بر رویِ هم، شعری است غم‌آلود و بیانگرِ دردِ غربت: غربت از طبیعت، غربت از ذاتِ

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

انسانیّت، غربت از یاران و همدلان. شعرِ تنهایی و تنهاماندگیِ انسانِ امروزین است که زخم‌خورده و در تاب از روابطِ ناروایِ انسانی، پناهی جز گوشهٔ تنهایی و خلوتِ خود ندارد؛ گوشهٔ خلوتی که می‌توان مثلِ جانوری زخمی در آن خزید و در تنهایی زخمهایِ خود را لیسید، اما نه خلوتی که در آن همدمی با خدایی توان داشت و یا پناهی در او جست و در سایهٔ نوازشهایِ پنهانِ او دردهایِ خود را آرام کرد.

یک نکتهٔ مهمِ دیگر در شعرِ او زبانِ وحشیِ اوست که با طبیعتِ وحشی‌ای که تصویر می‌کند همساز است. نیما همانگونه که طبیعتی را وصف می‌کند که طبیعتِ شناخته شده در شعرِ فارسی نیست، زبانی را نیز به کار می‌برد که زبانِ آشنا و پیراسته و پرداختهٔ شعرِ فارسی نیست. طبیعتی که همواره در شعرِ فارسی وصف می‌شود باغِ آراسته‌ای است یا راغِ آشنایِ نزدیکی که نامِ درختان و گلها و بوته‌ها و پرندگانش بخوبی آشنا است و در طولِ هزار سال از منوچهری و فرخی گرفته تا قاآنی و صبا گویی همگی به همان باغ و راغِ آشنا می‌رفته‌اند، حتّا اگر از اقلیمها و سرزمینهایِ گوناگون بوده باشند. و زبانِ وصفشان نیز زبانِ تراش‌خوردهٔ آراسته‌ای است که کمابیش با همان واژه‌ها و تصویرها و برداشتهایِ همیشگی همه چیز را کمابیش یکسان وصف می‌کند. به عبارتِ دیگر، در شعرِ فارسی همهٔ این صحنه‌ها و مجلسها یک سَرنمون (archétype) دارند که شاعر آن را وصف می‌کند همچنانکه مینیاتورساز نیز همان را می‌کشد، بی‌نیازی به نمونه‌هایِ واقعیِ آن در زمان و مکان.

اما طبیعتی که نیما وصف می‌کند طبیعتِ وحشی و جنگلی و کوهستانیِ مازندران است با نامهایِ گیاهان و پرندگانی که به گوش فارسی‌زبانان ناآشناست و در آن طنینی غریب دارد. نیما تجربه‌هایِ بی‌واسطهٔ خود را از جهانِ واقعیِ پیرامونِ خویش بیان می‌کند، در فضاهایِ جنگلی و کوهستانیِ مازندران با آسمانِ پُرابر و بارنده و چشم‌اندازِ دریا در پیش‌اش؛ منظره‌ای که در ایرانِ مرکزی و حاشیهٔ کویر یا در افغانستان و تاجیکستان نمی‌توان دید. و نیز زبانی که برایِ وصف بکار می‌گیرد زبانی گران‌آهنگ و دُرشت و پُرابهام است، زبانی است وحشی و بسیار دور از

آن باغ و راغِ آشنایِ زبانِ شعرِ هزارسالهٔ فارسی. او در این زبان با گشاده‌دستی و آزادیِ خاصی کار می‌کند، صفتهایِ غریبی را بکار می‌برد و اجزاءِ جمله را به اختیارِ خود جا به جا می‌کند تا تصویری تازه و قوی به دست دهد. برایِ مثال، در این شعرِ «داستانی نه تازه» آن گره‌خوردگیِ زبانِ وحشیِ نیما را می‌بینیم که تصویرهایی شگفت پیشِ چشمِ ما می‌آورد که گویی از عالمی دیگر است و در عین حال بسیار قوی و گیراست. بندِ اولِ آن که وصفِ دریاست قدرتِ تصویرگریِ این ذهن و زبانِ وحشی را بخوبی نشان می‌دهد.

شامگاهان که رؤیتِ دریا
نقش در نقش می نهفت کبود
داستانی نه تازه کرد به کار
رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود
رشته‌هایِ دگر بر آب ببرد

این قدرتِ تصویرگری و چشمی باز برایِ دیدنِ چشم‌اندازهایی دور از آنچه چشمِ هزارسالهٔ شعرِ ما دیده است، و این زبانِ وحشی که چندان در بندِ شکلِ دستوری و گاه دقتِ معنایی واژه‌هایِ خود نیست، همان چیزی است که نیما را به صورتِ یک ویرانگرِ بزرگ در می‌آورد که خوابِ آسودهٔ دیرینهٔ شاعرانِ ما را بر هم می‌زند. اما این ویرانگریِ بزرگ سازندگیِ بزرگی نیز از پی دارد. نیما با گشودنِ چشمی تازه و زبانی تازه شعرِ فارسی را به راه‌هایِ آفرینندگیِ تازه‌ای انداخت که در خورِ این زمانه و نیازِ آن بود.

یکی دیگر از نکته‌هایِ نوآورانهٔ نیما مسألهٔ ساختمانِ شعر است. بدین معنا که در شعر کلاسیکِ ما از آنجا که قالب‌هایِ از پیش دادهٔ عروضی فُرمِ شعر را معیّن می‌کنند، شاعر چندان در بندِ تمامیت یا ساختمانِ شعریِ یک قصیده یا غزل یا مثنوی نیست، بلکه بیشترین همّت را در کارِ آرایشِ لفظی و صناعیِ بیتها می‌کند. نمونهٔ عالیِ آن شعرِ حافظ است که با آنکه تنی چند در روزگارِ ما کوشیده‌اند به آن سر ـ و ـ سامانِ ساختمانی بدهند و

میانِ بیتها روابطي برقرار کنند، چندان کامیاب نشده‌اند و چه بسا کوششِ بیهوده‌اي کرده‌اند. یعنی، استقلالِ بیت در غزل به خودیِ خود این امکان را می‌دهد که شاعر در هر بیتي مطلبي دیگر بگوید. اما نیما هنگامي که قالبهایِ عروضی را می‌شکند و مصراعها را کوتاه و بلند می‌کند، این اصل را نیز پیش می‌کشد که شعر باید در درونِ خود یک تمامیّت باشد و باصطلاح ساختماني داشته باشد با پیوندِ منطقی میانِ اجزاءِ آن. منطقِ درونی و ساختمانیِ شعر باید وزن، کوتاهی و بلندیِ مصرعها، جایِ قافیه، و کارکردِ عناصرِ خیال را معیّن کند و اینهمه در رابطه با معنایي‌ست که تمامیّتِ شعر می‌خواهد برساند یا حالي است که می‌خواهد القا کند. این تمامیّتِ ساختمانی را، برایِ مثال، در شعرِ «اجاقِ سرد» می‌توان دید که چگونه عنصرِ تصویری حالتِ درونیِ شاعر را بازمی‌تاباند و به خواننده می‌رساند:

مانده از شبهایِ دورادور
بر مسیرِ خامشِ جنگل
سنگچیني از اجاقي خُرد
اندرو خاکسترِ سردي
همچنان کاندر غبارِاندودهٔ اندیشه‌هایِ من ملال‌انگیز
طرحِ تصویري در آن هر چیز
داستاني حاصلش دردي

روزِ شیرینم که با من آشتی بودش
نقشِ ناهمرنگ گردیده
با دمِ پاییزِ عمرِ من کنایت از بهارِ روی زردي
همچنان که مانده از شبهایِ دورادور
بر مسیرِ خامشِ جنگل
سنگچیني از اجاقي خُرد
اندرو خاکسترِ سردي

در این شعر نوع وزنی که برایِ آن برگزیده شده و ارتباطِ ساختمانیِ آغاز و پایانِ شعر که به آن تمامیّت می‌بخشد و تصویرِ اجاقِ مُرده‌ای که جز خاکسترِ سردی در آن نمانده، اندوهِ حسرتِ شاعر را از روزگاری رفته بخوبی می‌رساند. یکی از درونمایه‌هایِ اساسیِ شعرِ نیما غمِ غربت است که آن را بخوبی در این شعر می‌بینیم با تمام قدرتِ شاعرانه و نوآورانهٔ نیما در بیانِ احوالِ درونِ خود. آن اجاقی که روزی یا شبی یا روزگارانی آتشی در آن روشن بود و گرما و روشنی می‌پراکند و گرسنگان را خوراکِ تازه و داغ می‌داد و جمعی را بر گِردِ خویش گرد می‌آورد و شادی می‌بخشید، اکنون افسرده و خاموش افتاده و تنها نقشی پریشان از روزگار و زندگانیِ رفته در آنست. این همان درونِ پُرشور و پُرجوشِ شاعر است که اکنون از تب‌ـ و ـ تاب افتاده و افسرده با مشتی خاطره و طرحی خاکستری از روزگاری رفته برجا مانده است.

نیما رسالاتی هم نوشته که بیانِ نظریِ مسائلی است که به ذهنِ او می‌رسید، مثلِ *ارزشِ احساسات*، *حرفهایِ همسایه*، *تعریف و تبصره*. نیما در این رساله‌ها نکته‌هایی براستی تازه را بیان می‌کند که در فضایِ بحث و نقدِ ادبیِ ما تا آن روزگار بی‌سابقه بوده است. یعنی او، در عینِ حال، یک سنجشگر و نظریه‌پردازِ ادبی است که مسألهٔ رابطهٔ ادبیات و زمان و تاریخ را پیش می‌کشد و تحولِ بینشِ ادبی را از لوازمِ تحولِ فکری و بیرونشُد از بن‌بستِ اندیشه و زندگیمان می‌داند. مشکلِ بزرگِ این رساله‌ها گُنگیِ زبان آنهاست که گاه به زبانِ گُنگِ خواب‌دیده می‌ماند. نیما نویسندهٔ چیره‌دستی نیست. بخشی از این مشکل به خودِ او باز می‌گردد که بر زبانِ نثرِ فارسی چندان چیره نبوده و بخشی هم به این دلیل که هنوز زبانِ نثرِ فارسی بسیار گُنگ و لنگ و کم‌توان بوده و اسیر بسیار کلیشه‌ها و بندهایِ دست و پاگیرِ زبانِ منشیانه؛ سنگلاخی بوده است پر از سنگ‌ـ و ـ کلوخهایِ به میراث مانده از پدران و نیاکان و بویژه در برخورد با مسائل و بینشِ مدرن بسیار نارسا، زیرا با مسائل و مفاهیمِ آن از بنیاد بیگانه بوده است. نیما در

نوشته‌هایش، چنانکه اشاره کردم، دیدِ تازه‌ای می‌آورد و آن رابطهٔ ادبیات و تاریخ است. البته برای ذهنِ اُسطوره‌ای و بیگانه با بینش تاریخیِ مدرن، فهمِ این مسائل آسان نیست و مبارزه‌ای دور و دراز و پایداریِ سرسختانه‌ای لازم بود تا این دید به کرسی نشیند و از ادبیات اُسطوره‌زدایی کند.

یکی از بزرگترین هدیه‌هایِ نیما به ادبیاتِ ما «فردیّت» است. بدین‌معنا که شاعر بجای آنکه یک پیش‌ـ نمونِ (prototype) شاعرانه را تکرار کند تا شاعر شناخته شود و بجایِ پیروی از آن سرمشقِ قدیمی که می‌گوید «ره چنان رو که رهروان رفتند»، به او میدانِ بازِ زندگیِ فردی و تجربه‌هایِ آن را نشان می‌دهد که شاعر می‌باید قوهٔ خیال و بینشِ خود را در آن به کار برد و صیدهایِ شاعرانهٔ خود را به تور اندازد. او به ما آموخت که شاعری تکرارِ کلیشه‌هایِ شاعرانِ گذشته نیست و میدانِ تجربه و بینشِ شاعرانه محدود به میدانِ تجربه‌هایِ سنّتی نیست و سنّتهایِ دیرینهٔ پوسیده چه بسا سدِّ راهِ آفرینندگیِ هنرمنداند.

یک نکتهٔ دیگر که می‌خواهم اشاره کنم ویژگیِ فضایِ روشنفکرانه‌ای است که نیما به آن تعلق دارد. نیما به فضایِ روشنفکرانه‌ای تعلق دارد که با جنبشِ مشروطیت در ایران شکل گرفت و کمابیش تا شهریور ۱۳۲۰، یعنی پایانِ دورانِ رضاشاه، ادامه پیدا کرد. در این دوران روشنفکرانِ ایرانی هنوز زیرِ نفوذِ ایده‌هایی هستند که از لیبرالیسم اروپایی سرچشمه گرفته و بنیادیترین مفهومِ آن آزادیِ سیاسی است. این «روشنفکری» همچنین حاملِ ایده‌هایِ روشنگریِ اروپاست و بادی از ایده‌هایِ علم مدرن و مفاهیم و جهان‌بینیِ آن به او خورده است. بنابراین، ستیزیدن با خرافاتِ عامه و ذهنیّتِ سنگواره‌ایِ قرونِ وسطایی و آوردنِ «روشنایی» تازه از راهِ گسترشِ علم و آموزش و پرورش و دگرگون ساختنِ بینشِ مردمان را از وظایفِ خود می‌دانست. دو- سه نسلی که با روحِ جنبشِ مشروطیت رشد کرد «رسالتِ فرهنگی» را، باصطلاح، اساسِ کارِ خود می‌دانست. در همین دو- سه نسل است که پژوهشگرانی چون محمدِ قزوینی، پورداود، و عباسِ اقبال در زمینهٔ پژوهش در تاریخ و ادب و

میراثهایِ دیرینِ پیش از اسلام پدید می‌آیند و فروغی *سیرِ حکمت در اروپا* را می‌نویسد و تقی‌زاده مجلهٔ *کاوه* را منتشر می‌کند و به کارهایِ علمی و پژوهشی در جنبِ کارِ سیاسی می‌پردازد و دهخدا دست به تألیفِ *لغت‌نامه* می‌زند.

در این دوران است که دو چهرهٔ مهم پدیدار می‌شوند که بنیانگذارِ ادبیاتِ مدرنِ ایرانند. فرقِ اینان با نسلِ روشنفکرانِ پس از شهریور ۱۳۲۰ ــ که بیشتر زیرِ نفوذِ امواجِ فکریِ برخاسته از مارکسیسم‌ـ‌لنینیسم قرار گرفتند ــ این بود که اگر چه با مسائلِ سیاسی برخورد داشتند، اما معنا و درونهٔ فرهنگیِ کارشان اهمیت بیشتري داشت. البته، درست است که خفقانِ سیاسی در دهه‌هایِ ده و بیست یکی از دلایلِ سکوتِ بسیاري از آنان بود، ولی بر رویِ هم می‌توان گفت که در این نسل اثرِ جنبشِ روشنگريِ اروپایی قوی‌تر بوده است؛ جنبشي که بیشتر در قالبِ اندیشهٔ علمی و فلسفی و بیانِ ادبی و از راهِ آموزشِ دوبارهٔ انسان می‌خواست جامعه را به سويِ تحول ببرد. یک نمونهٔ درخشان از این نوع صادق هدایت است که گذشته از اهمیتي که از جهتِ داستان‌نویسی دارد، از نظر انتقادِ اجتماعی نیز در زبانِ طنز آثارِ بزرگي از خود بجا گذاشته است. *وغ‌وغ ساهاب* هدایت طنزنامهٔ بسیار قوی و گزنده‌اي است که بر بیشترِ جنبه‌هایِ زندگيِ اجتماعیِ ایرانِ روزگارِ خود خنده می‌زند، از فرم‌های سنگواره‌ایِ ادبی گرفته تا گوشه‌ـ‌و‌ـکنارهایِ زندگی اجتماعی. در شعر هم نیما را داریم که شعرش سرشار از فحوایِ انسانی (اومانیستی) است، اما سیاسی به معنایِ دقیقِ کلمه نیست. مثلاً، آنگونه سیاسی نیست که شاملو در نسلِ بعد هست. نیما رسالتِ شاعرانهٔ خود را بسیار جدی می‌گیرد و جلوگیرها و دشمنانش را هم بخوبی می‌شناسد و نوشته‌هایش گواهِ همین معنی است. در واقع، از نظرِ اهمیت و مرکزیتي که شعر در میانِ ایرانیان دارد، تحولِ صورت و معنایِ شعر در میانِ ما تحولِ بسیار مهمي است که از راههایِ گوناگون بر رویِ جنبه‌هایِ دیگرِ زندگیِ ما هم اثر داشته است.

یک مشکلِ بزرگ در کارِ نیما، که اشاره‌ای هم به آن کردیم، از همان «زبانِ وحشیِ» او برمی‌خیزد که بسیاري از مرزهایِ دستوری و معنایی را زیر پا می‌گذارد تا به نوعي زبانِ تازه برسد. این زبان با پیچیدگیها و نوآوریهایِ تصویری و همچنین با جابه جا کردنِ عناصرِ نحویِ جمله در عینِ آنکه فضاهایِ غریب می‌آفریند و گاهي شگفت‌انگیز و زیبا، هزاردالانهایِ سر-در-گمي از تصویرها و مفاهیم نیز پدید می‌آورد که انس گرفتن با شعرِ او را دشوار می‌سازد. یکی از دلایلِ آن لابد اینست که فارسی زبانِ مادریِ او نبوده است و نیز دورهٔ مدرسه را در مدرسهٔ فرانسویِ سن‌لویی گذرانده و یا شاید بتوان توضیحِ روانشناسی برایِ آن آورد و گفت که روحِ سرکشِ او قالبهایِ آشنایِ زبانَ را برنمی‌تافته و رؤیاهایِ شگفت و وحشیِ او زباني وحشی می‌طلبیده که در عینِ ناآشنایی و غرابت، تر-و-تازگی و حضورِ ناگهانیِ گلهایِ وحشی را دارد.

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار

صبح پیدا شده از آن طرفِ کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست
گرتهٔ روشنیِ مردهٔ برفي همه کارش آشوب
بر سرِ شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار

وازنا پیدا نیست
من دلم سخت گرفته است از این
میهمانخانهٔ مهمانکُشِ روزش تاریک
که به جانِ هم نشناخته انداخته است
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار

در این شعر ترکیبی شگفت از زبان و تصویرهایِ غریب و فضاها و اسمهایِ ناشناس (برایِ ما) دیده می‌شود. اینگونه وصفِ طبیعت و فضایِ پیرامون، وصفِ فضایِ سردِ برفیِ کوهستانی در آستانهٔ صبح و دمیدنِ سرخیِ سپیده‌دم، به عنوانِ زمینه‌ای برای بازگشت به درونِ خانهٔ تنگ- و- تاریکی که «چند تن خواب‌آلود، چند تن ناهموار، چند تن ناهشیار» را «نشناخته به جانِ هم انداخته است،» و بازنمودنِ حالتِ غربت و ملال و تجربهٔ یک لحظه از زندگیِ انسانی در یک طرحِ کوتاه اما بسیار قوی، همان هنرِ بزرگِ نیما و آفرینندگیِ او و درسِ بزرگی است که او به عنوان پیشوایِ شعرِ نو به شاگردانش می‌دهد. اما در میانِ مجموعهٔ شعرهایِ نیما شاید جز چهار- پنج شعر اینگونه تمام و ساختمان‌دار نیست و اینها بهترین الگوهایِ شعرِ نو هستند. اما آنجا که کارِ او از اینگونه طرح‌زنی‌ها به منظومه‌سرایی می‌رسد، کار دشوار می‌شود. منظومه‌هایِ او طولانی و پُر پیچ- و- تاب و ناهموارند و ملال‌آور.

یکی از جنبه‌هایِ بزرگِ هنرِ نیما فضاسازی است و از بیرون، از فضایِ طبیعی و بیرونی، به فضایِ درونی (روانی) آمدن. طرّاحیِ او از فضایِ بیرونی زمینه را برای ورود به فضایِ درون و احوالِ نفسانیِ شاعر آماده می‌کند. چنانکه در دو شعرِ «اجاقِ سرد» و «برف» دیدیم و در شعرِ «تو را من چشم در راهم» نیز می‌توان دید:

تو را من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخِ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
تو را من چشم در راهم
شباهنگام
در آن دم که بر جا درّه‌ها چون مرده‌ماران خفتگانند
در آن نوبت که بندد دستِ نیلوفر به پایِ سروِ کوهی دام
گَرَم یاد آوری یا نه من از یادت نمی‌کاهم
تو را من چشم در راهم.

غمِ غربت، چنانکه گفتیم، یکي از زمینه‌هايِ اصلیِ شعرِ نیما و موضوعِ کامیابترین شعرهايِ اوست. و در این شعر، چنانکه دیدیم، نیما به یاریِ فضاسازيِ شگفت، با بردنِ نگاهِ ما به فرازِ کوههايِ جنگلی در غروب و آن دلگیریِ غروبی، قویترین احساس را به ما از حالِ دلگرفتگی و غربتِ خویش از دوست یا یار می‌دهد. هنرِ شاعرانه آنست که شاعر بتواند، برخلافِ دیگر بکاربرندگانِ زبان، حالِ درونیِ خود را نقش کند. او نباید تنها بگوید که «خسته‌ام» یا «ملولم» یا «دلگرفته‌ام» یا «مشتاقم» او باید بتواند با نهادنِ عناصرِ زبانی درکنارِ هم و نقاشی کردنِ فضايي عینی حالِ درونیِ خود را از گُنگی و کلیّتِ مفهومها بدر آورد و عینی و خاص پدیدار کند و خوانندهٔ شعر آن را در آن فضا دوباره تجربه کند. در این سه شعر نیما این هنر را بکمال نشان می‌دهد.

بهرحال، بخش عمده‌اي از شعرِ نیما تجربه‌گریهايِ اوست در بیان و تصویرگری و بسیاري از آنها پرداختِ نهایی نشده و در نتیجه خام و ناتراشیده مانده است. به همین دلیل، خوانندهٔ عادیِ شعر که به دنبالِ زبانِ هموار و خوشایند می‌رود چه بسا از او می‌رمد. اما شاعرانِ حرفه‌ای و جست‌ـ و ـجوگر از او بهره‌ها گرفته‌اند و از این کان بسیاري مادّهٔ خام به پالایشگاهِ خود برده‌اند و پالوده‌اند. باری، این آزمونگرِ سخت‌پا و کوشا در کوره‌راهها و سنگلاخهايي گام زده که هیچکس پیش از او نرفته، و پیشاهنگي است خطرگر که گام زدن در راههايِ کوفته و هموار را خوش نمی‌دارد و، در نتیجه، کاشفِ سرزمینهايِ تازه است و به همین دلیل بزرگ است.

■ این مقاله بازنویسِ یک سخنرانی است که به همتِ «انجمنِ فرهنگِ ایران» در پاریس در بهارِ ۱۹۸۸ برگزار شده است.

جان و جهان

همسخنیِ نیما و حافظ

نیما، بی‌هیچ گفتگو، نظریّه‌پردازْ پایه‌گذار، و نخستین و پرنفوذترین شاعرِ نوپردازِ فارسی است و پیش از او هیچ‌کس دلیرانه‌تر و بی‌پرواتر از او در راهِ تجربه‌هایِ تازهٔ شعری گام نزده است. در عینِ حال، آگاهیِ نیما از رسالتِ تاریخیِ خود و سرسپردگی به آن، او را در مقامی قرار می‌دهد که هر سخنیِ دربارهٔ او در حکمِ درآمدی است به شعرِ نو و جهتِ تاریخی و معنایِ حضورِ آن در میانِ ما. اکنون که بیش از نیم قرن از آغازِ شعرِ نو می‌گذرد، جنگ‌ـو‌ـستیز بر سرِ صورتِ شعر و اینکه قافیه و وزن ــ بویژه وزنِ همترازِ عروضی ــ از لوازمِ ذاتِ شعر است یا عارضِ بر آن، پایان یافته و شعرِ نو، چه با وزن چه بی‌وزن، چه بی‌قافیه چه کم‌قافیه، بر کرسی نشسته و کمتر کسی دربارهٔ صورتِ آن چون‌ـو‌ـچرا می‌کند. اما آنچه تاکنون، کمابیش، ناگفته مانده معنایِ تاریخیِ شعرِ نو است. البته درین باره که شعرِ نو «بامعنا»ست یا «بی‌معنا»، باز جنجال بسیار بر پا شده، و مقصود از آن این بوده است که آیا عباراتِ شعرِ نو، بویژه شعرهایِ کسانی که دست به تجربه‌هایِ تازه و غریب می‌زنند، معنادار هست یا نه. این مسأله نیز امروز کمابیش حل شده؛ یعنی آشکار شده است که هر شاعرِ جدّیِ شعرِ نو در پسِ عبارتهایِ خویش معنایی دارد و چیزی می‌گوید که با دقّت و آشنایی کافی فهمیدنی است. امّا مرادِ ما از *معنای* شعرِ نو در کلیّتِ آن، شأن نزولِ تاریخیِ آنست. آیا شعرِ نو حرفِ تازه‌ای داشت که صورتِ بیانیِ سنتی را برایِ خود ناسازگار می‌یافت؟ چه نیازی شکستنِ وزنِ عروضی و کنار نهادنِ تقارنِ قافیه‌ها را لازم آورد؟ چه چیزی می‌خواست

زبان بگشاید که اینها همه را دست و پاگیر و مزاحم می‌یافت؟

این **معنا** یا شأنِ نزولِ تاریخی چیزی نیست که خود را یکباره و بی‌واسطه بر ذهنی که بُردارِ آنست بازنماید، بلکه هنگامی که همه‌گیر شد و خود را به صورتِ رفتاری همه‌گیر درآورد، همچون یک امرِ تاریخی، فهمیدنی می‌شود. یعنی، آنگاه است که صورت و معنایِ تاریخیِ آن را می‌توان دریافت. به عبارتِ دیگر، در پسِ معنایی که آگاهانه در هر اثرِ ادبی هست، معنایی نهفته و غایی نیز هست، که بی‌واسطه در آن یافت نمی‌شود. آن معنایِ غایی، معنایِ حضورِ اثر در رابطه با کلیّتی است که وجودِ آن اثر را همچون اثری از آنِ زمانی (از آنِ آن کلیّت) ضرورت بخشیده است. آن «معنایِ غایی» را همان متن و زمینهٔ تاریخی به آن می‌بخشد؛ و ازینرو، آن معنا را جز با گذشتِ زمان و تمامیّت یافتنِ یک مرحلهٔ تاریخی نمی‌توان دریافت. یعنی، تا زمانی که در آن متن قرار داریم هشیاریِ ما نسبت به آن چندان نیست که پس از آن. زیرا پس از آن می‌توان به آن همچون کلیّت و تمامیّتی معنادار نگریست و هریک از افراد و اجزاء در آن متن می‌توانند جایی معنادار در یک تمامیّت داشته باشند. پرسشی که اکنون پیشِ رویِ ماست اینست که معنایِ غاییِ شعرِ نو چیست؟ نیما چه چیزِ تازه‌ای می‌خواست بگوید که در قالبهایِ کهن بازگفتنی نبود؟ آیا جنگِ شعرِ نو و کهن تنها سرِ کوتاهی و بلندیِ مصرعهاست یا چیزی دیگر و ژرفتر؟ آیا شعرِ نو صورتِ کمال‌یافته و «پیشرفته»یِ شعرِ کهن است؟ آیا شعرِ نو پلی است به میراثها و فرادادهایِ ارجمندِ شعرِ فارسی؟ آیا نیما پس از چند قرن پسرفت، جانشینِ حافظ، آخرین شاعرِ بزرگ، در شعرِ فارسی است؟ نخستین تفاوتِ اساسی که میانِ شعرِ نو و کهن به چشم می‌خورد دو برداشتِ ناهمسازی است که در این دو از ذاتِ شعر وجود دارد. آنچه از نوشته‌ها و گفته‌هایِ شاعرانِ کنونی، از نیما به این سو، برمی‌آید، اینست که در شعرِ نو تصوّری از یک جوهرِ شعری هست که غایتِ شاعری باید دست یافتن به آن باشد، یعنی «شعرِ ناب». شعرِ ناب شعری است خالی از هر عنصرِ «غیرشعری». در شعرِ ناب، شاعر تنها «شاعرانه» و نه به هیچ گونهٔ دیگر، با امور و اشیاء برخورد می‌کند و آنها را

تنها «شاعرانه» می‌جوید و می‌یابد و بازمی‌نمایاند و بازمی‌آفریند. در شعرِ ناب، شاعر آفریننده‌ای است که در ضمیرِ خیال‌پردازِ خویش از هر آنچه مربوط به حوزه‌هایِ دیگرِ ارتباط و شناخت است کناره می‌گیرد و در پیِ یافتنِ گوهرِ نابِ شعر خود را به جوششِ خیال و جهشِ احساسات و حالاتِ نفسانیِ خویش وامی‌گذارد و با رنگین‌کمانی از واژه‌ها چشم‌اندازی تازه و خیال‌انگیز پیشِ چشمِ خواننده می‌گسترد. و تنها جایی که شاعر ممکن است از این دایرهٔ «شخصیِ» احساس پای بیرون بگذارد، آنجاست که می‌خواهد به وظایفِ اجتماعیِ خود لبیک بگوید و قیدِ «تعهدِ» اجتماعی را بر گردن بگیرد.

کلمهٔ «احساس»، که میراثِ رومانتیسمِ اروپایی است، و در برابرِ «عقل» قرار می‌گیرد، که آنهم معنایی خاص و بسیار سرنوشت‌ساز در تمدنِ اروپایی، بویژه از قرن هفدهم به بعد، می‌یابد، برای فهمِ معنایِ شعرِ نو اهمیتِ اساسی دارد. بدین‌معنا که دوگانگیِ پذیرفته شده در غرب برایِ شکلهایِ ارتباطِ انسان و جهان در تعیینِ سرنوشتِ شعر ــ و هنر در کُلّ ــ در این سویِ جهان نیز نقشی بنیادی بازی می‌کند. تجزیهٔ رابطهٔ انسان و جهان به دو سطح یکی «شخصی» و «احساسی»، و دیگری «کلّی» و «عقلی»، تضادِ اساسی میان ادبیات و هنر، از سویی، و علم و فلسفه، از سویِ دیگر، را سبب می‌شود، آنچنانکه هنر و ادبیات دیگر راهی برایِ نفوذ در جهان و کشفِ حقایقِ آن شمرده نمی‌شود، و این وظیفه را علم و فلسفه به عهده دارند که سر ـ و ـ کارشان با شناختِ غیرشخصی و کلّی و عقلی است. بدین ترتیب، ادبیات و هنر دیگر رابطِ انسان و جهان نیست، بلکه رابطی است میان احوالِ نفسانیِ هنرمند و شاعر و خواننده یا بیننده شعر و هنر فراوردهٔ نازک‌خیالیِ آدمِ «حسّاس» با «احساساتی»ست و راه به «عینیّت» نمی‌برد. بلکه «عینیّت» را به نحوی در درونِ خود دگرگون می‌کند و هنرمندانه بازمی‌آفریند. به عبارتِ دیگر، دو پاره کردنِ جهان و بخشبندیِ آن به دو قلمروِ «ذهنی» (سوبژکتیو) و «عینی» (اُبژکتیو)، دو پاره کردنِ درونِ انسان را به همراه دارد که پاره‌ای از آن با «عینیّت» در پیوند است و پاره‌ای با آنچه شخصی و فردی است یا، به عبارتِ دیگر،

«ذهنی». این نکته‌ای است درنگیدنی که نخستین اثرِ نظری در بابِ شعرِ نو، که می‌توان «مانیفیستِ» شعرِ نو نامید *ارزشِ احساسات* نام دارد. این کتاب که نوشتهٔ نیماست، با زبانی گُنگ اصولِ بینشِ تازه‌ای را شرح می‌دهد که نیما بر پایهٔ آن راهِ تازه‌ای در شعرِ فارسی می‌گشاید.

شاعرانِ کهنِ ما را به لقبهایی مانندِ «حکیم»، «شیخ»، «خواجه»، و «مولانا» خوانده‌اند و آنان را عارف و حکیم و خردمند و پیر و دلیل و لسان‌الغیب شمرده‌اند. این لقبها و عنوانها حکایت از آن دارد که در آن تمدن شاعران را پای‌بسته در قلمروِ «ذهنیّت» نمی‌دانسته‌اند، بلکه سخنانشان افزون بر بیانِ احوالِ شخصیشان راه به جاهایی دیگر می‌برده است تا به جایی که در مقامِ پیشوایِ معنویِ جامعه و راهنمایِ آن ظاهر می‌شده‌اند. شعرِ آنان نیز هرگز بدین معنا «ناب» نبوده است، بلکه همه کار با آن می‌کرده‌اند: داستانسرایی، حماسه‌خوانی، ستایش، نکوهش، وصف، تغزّل، بیانِ افکارِ عارفانه و حکیمانه، اندرزگویی و هدایت، و سرانجام، انواعِ بازیها و تفننها چون مادّه‌تاریخ‌سازی و لُغزگویی و هجو و هزل و جز آن. اینها همه نشانهٔ آنست که از سویی شعر با زندگی پیوندی ناگسستنی داشته، چنانکه آن را برایِ مقصودهایِ گوناگون به کار می‌برده‌اند؛ و، از سویِ دیگر، به لحاظِ همین پیوند، «شاعر» هویّتی ثابت و جدا از دیگر هویتهایِ اجتماعی نداشته، بلکه بر حسبِ هرگونه کاربُردِ شعر، شاعری در همان مرتبهٔ اجتماعی یا معنوی بوده است. چنانکه «شاعر» می‌توانست نجّار یا عطّار باشد و شعری به ضرورتِ کسب ـ و ـ کار بنویسد و به دیوار بیاویزد یا آموزگار و اندرزگو باشد یا مدیحه‌سرا و از حاشیه‌نشینانِ بارگاهِ قدرت یا داستانسرا و روایتگر یا عارف و حکیمِ معنوی، و یا گاه آمیزه‌ای از دو یا چند هویت. بر حسبِ هر نوع کاربردِ شعر، شعر می‌توانست در خدمتِ پستترین یا عالیترین خواسته‌ها باشد و بهره‌ای که از آن می‌رسید از پستترین تا عالیترین درجهٔ زندگیِ مادی و معنویِ بشر را دربر می‌گرفت. گذشته از استادی در سخن و شیواییِ بیان، آنچه مقامِ شاعر را استوار می‌کرد پایگاهِ او در پایگانِ معنوی بود و گاه پایگاهِ معنویِ وی چه بسا از پایگاهِ شاعری‌اش برتر بود (چنانکه در مورد

مولوی در مقامِ سرایندهٔ **مثنوی** می‌توان گفت)، یعنی ارجِ معنویِ اثر سستیهایِ فنّیِ کلام را از نظر می‌انداخت. گهگاه که این دو عنصر با هم یکی می‌شدند شاعری مانند حافظ پدید می‌آمد که قرنها بر قلمروِ پهناوری از زندگی و فرهنگ سلطنت کرده است.

نیما کارِ خود را از همین دوگانگیِ «ذهنیّت» و «عینیّت» آغاز می‌کند، یعنی، در نتیجه، رویاروی ایستادنِ «احساس» و «عقل». او شاعر را کسی می‌داند که «هر طور که احساساتش می‌طلبد و به او می‌گوید بگو، شعر بگوید.» و شعرِ حافظ را «موزیکِ احساساتِ انسانی» می‌داند. نیما حافظ را شاعری می‌داند که با سیر در عالمِ احساس و، به عبارتِ دیگر، با سیر در ذهنیّات و نفسانیّاتِ خود، بر پایهٔ نبوغِ («ژنیِ») خود، این «موزیکِ احساساتِ انسانی» را تصنیف کرده است، و بدین ترتیب، جهانِ حافظ را زیر-و-زَبَر می‌کند و در عالمِ او «ذهنیّت» و «عینیّت» را جابه‌جا می‌کند. یعنی آنچه را که برایِ حافظ عینیّت و حقیقتِ ناب است، در ذهنیّتِ او قرار می‌دهد، و آنچه را که از نظرِ او بی‌اعتبار و مَجازی است در مقامِ عینیّتِ ناب می‌نشاند.

شاعرانه‌ترین و، در عینِ حال، دقیقترین بیانی که از رویارویی دو جهانِ شعرِ نو و کهن می‌توان سراغ کرد همان گفت-و-گویی است که در ***افسانه*** میانِ شاعر (نیما) و حافظ می‌گذرد. در ***افسانه*** نیما هنوز شاعرِ جوانی است که برایِ راهگشایی می‌کوشد. او بدرستی «احساس» کرده است که روزگاری سرآمده و روزگارِ دیگری در آستانهٔ در ایستاده است که می‌خواهد و ***می‌باید*** به زبانِ دیگری سخن بگوید. او هنوز صورتِ این زبان را نیافته یا در آستانهٔ یافتنِ آنست اما معنایِ آن را دریافته و با زبانی نیمه‌کلاسیک آن را بیان می‌کند. آنچه نیما به اجمال اما با احساسِ قوی دریافته همینست که با دیگر شدنِ روزگار و آمدنِ «روزگارِ نو» همهٔ نسبتهایِ انسان و جهان دگرگون و زیر-و-زَبَر شده است، و ازینرو، او در مقامِ شاعرِ پیشاهنگِ روزگارِ نو و چاووشی‌خوانِ آن، به نامِ «جهان‌بینی» و ارزشهایِ «جهانِ نو»، رویاروی حافظ می‌ایستد و با شک کردن در «جهان‌بینیِ» او و واژگون کردنِ حقیقت و ارزشهایِ او، در واقع، زندگی و

جهانِ او را موردِ پرسش و شک و ارزیابیِ دوباره قرار می‌دهد و حکمِ خود را دربارهٔ آن می‌کند:

آنکه پشمینه پوشید دیري
نغمه‌ها زد همه جاودانه
عاشقِ زندگانیِّ خود بود
بی‌خبر در لباسِ فسانه
خویشتن را فریبي همی داد!
خنده زد عقلِ زیرک بر این حرف
کز پیِ این جهان هم جهاني‌ست.
آدمی، زادهٔ خاکِ ناچیز
بستهٔ عشقهایِ نهانی‌ست
عشوهٔ زندگانی‌ست این حرف.
حافظا، این چه کید و دروغ است،
کز زبانِ می و جام و ساقی‌ست!
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق‌بازی که باقی‌ست.
من بر آن عاشقم که رونده‌ست.
در شگفتم من و تو که هستیم
وز کدامین خمِ کهنه مستیم.
ای بسا قیدها که شکستیم
باز از قیدِ وهمي نرستیم!
بی‌خبر خنده‌زن، بیهده‌نال...

در این بیتها نیما بینشِ خود را از هستی در برابرِ بینشِ حافظ قرار می‌دهد و در آن، در برابرِ اندیشهٔ حافظ و در ردِّ آن، از ذاتِ بشر و ذاتِ هستی سخن می‌گوید. نیما خودخواهی را در برابرِ عشق و میل به فنایِ در معشوق قرار می‌دهد و اصل می‌گیرد و «شُدن» را در برابر «بودن». نیما

می‌گوید، حقیقتِ عشق‌بازی با «صورتِ باقی» همانا عشق‌بازی با صورتهایِ فانی‌ست. عشق‌بازیِ حافظ با جمالِ ازلی و اشتیاق به فنایِ در آن از دیدگاهِ نیما فریبی است بشری و اسارتی است در قیدِ وهمهای کهن. برداشتِ نیما در این بیتها با برداشتِ روانشناسیِ جدید از حقیقتِ انگیزه‌هایِ زندگی، از «خودِ» ناهشیاری که در درونِ هر کس نشسته و سررشتهٔ اندیشه و رفتارِ او را به دست دارد، سرچشمه می‌گیرد. حقیقتِ انسان همین «خواستن» است و خواهشهایِ نهفتهٔ نفسانیِ اوست که عنانِ او را به دست دارند. این خواهشها هر گاه که در عالمِ «واقع» خرسند نشوند، عنانش را به جهانِ وهمها و خیالها، به جهانهایِ ناپدیدار، می‌کشانند. و حتّا انسانِ آزاده‌ای همچون حافظ نیز با همهٔ شکستنِ قیدها باز «از قیدِ وهمی» نمی‌رهد و آن وهمِ اوست دربارهٔ حقیقتِ هستی و پناه بردن به افسانه‌ها. حافظ نیز، همچونِ هر انسانِ دیگر «عاشقِ زندگانیِ خود» است، یعنی عنانش به دستِ نفسِ خودپرستِ خویش است، امّا «بی‌خبر در لباسِ فسانه» خویشتن را فریب می‌دهد.

و اما معنایِ رویارویِ «باقی» و «رَوَنده» چیست و اینکه نیما عاشقِ «رونده» است نه «باقی» و حافظ و جهانِ او و عشق‌بازیِ او با «باقی» را همچون جهانِ وهمها پشت سر می‌گذارد؟ «رونده» هر آن چیزی است که در زمان- مکان جای دارد و زمانمندی پیش‌انگارهٔ وجودِ اوست. هر آنچه در عالمِ پدیدار هست، رونده است. زمان بر او و در او جاری است و پیوسته در دگرگونی است. آغازی و پایانی در مکان و آغازی و پایانی در زمان دارد. «رونده»ها بر رویِ هم جهانِ حِس‌پذیرِ فراروی ما را می‌سازند و ما نیز خود همچون جزئی از این کلّ، رونده‌ایم و از آنِ این جهانِ گذرا: «این گویهایِ هفت ستاره رَوَنده‌اند.» در این بیتها پدیدار در برابرِ ناپدیدار، زمانمند در برابرِ جاودانه، و «واقعی» در برابرِ «حقیقی» قرار گرفته و اصالت یافته است. آنچه اندیشهٔ نوین نامیده می‌شود و از رخنه‌ها و درهایِ گوناگون از آن سرِ جهان به این سر نشست کرده، در این بیتها زبانِ شاعرانهٔ خود را می‌یابد و گواهیِ درستیِ خود را می‌ستاند. اینجا اندیشه از درنگ در وجودی «برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم» به جهانِ پدیدار

و سنجش‌پذیر و «واقعی» گراییده است. جهانِ واقعی، یعنی جهانِ پدیدارِ زمانمند، رَوَنده است یا شَوَنده. ازینرو، حقیقتِ هستی «شُدن» است نه بودن، رفتن است نه ماندگاری، گُذر است نه جاودانگی.

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

دیدنِ رویِ تو را دیدهٔ جان‌بین باید
وین کجا مرتبهٔ چشمِ جهان‌بینِ من است

«جان‌بینیِ» حافظ در برابرِ «جهان‌بینیِ» نیما گشایندهٔ رمزِ تضاد میانِ دو گونه حضور و آگاهی در قلمروِ هستی است که سرانجام پرتوِ خود را بر ستیزهٔ دیدگاههایِ شعرِ نو و کهن نیز می‌افکند. جان‌بینیِ حافظ یعنی هستی را همبسته و یگانه و زنده و شکوفنده دیدن در پرتوِ «جانِ جهان». کسي که جهان را اینچنین می‌بیند در پسِ نمودهایِ گذرایِ هستی ***جانِ جهان*** را می‌بیند که در پرتوِ او چیزها زنجیروار به هم گره می‌خورند و دست در دستِ یکدیگر جهاني را پدید می‌آورند که از کانوني یگانه نور و گرما و معنا می‌گیرد. جسمِ هستی را به چشمِ سَر می‌توان دید اما جانش را به چشمِ سِرّ. ولی «چشمِ جهان‌بین» متعلق به روزگارِ «جهان‌بینی»هاست. نیما در همان بیتها تعلقِ خویش را به روزگارِ «جهان‌بینی» باز می‌گوید و چشمِ جهان‌بینِ او که جهان را توده‌اي از «رونده»ها می‌بیند و جانِ «باقی» را انکار می‌کند، درست در برابرِ دیدهٔ «جان‌بینِ» حافظ قرار می‌گیرد. پس اگر مشربِ حافظ و بینشِ او را «جان‌بینی» بنامیم و مشرب و بینشِ نیما را «جهان‌بینی»، شاید در جهتِ روشنگریِ معنایِ شعرِ نو و اختلافِ معنایِ تاریخیِ حضورِ آن با شعرِ کهن گامي برداشته باشیم. عالمِ حافظ ظاهري دارد و باطني. ظاهرِ آن «جهان» است و باطنِ آن «جانِ جهان». جهانِ حافظ زنده و رونده و در جُنبش از جانِ جهان است. جانِ انسانی نیز در پیوند با جانِ جهان است و در چنین رابطه‌اي است که جهان همچون وحدتي

جاندار و پُرجلوه و رنگین از فرانمودِ ***جانِ جهان*** بر او پدیدار می‌شود. در چنین رابطه‌ای است که نفسِ حیوانی که خودنگر و خودکانون است از خویشتن برمی‌آید و به مرتبهٔ «جان» بَر می‌شود که جهان‌نگر و از آن فراتر، جانِ جهان‌نگر است:

جان بی‌جمالِ جانان میلِ جهان ندارد
هر کس که این ندارد حقا که آن ندارد
(حافظ)

در چنین از- خویشتن- برآمدن و حضور در برابرِ جهان و ***جانِ جهان*** است که عوالمِ نفسانی به عوالمِ جانی و معنوی بدل می‌شود و خودگراییِ نَفس که خصلتِ نفسِ حیوانی است به گذار از خویشتن و پیدایشِ عوالمِ عشق و از خودگذشتگی و فداکاری و شعر و هنر و همهٔ پدیده‌هایِ برینِ نفسانیِ انسان بدل می‌شود. روانشناسیِ انسان از دیدگاهِ حافظ روانشناسیِ موجودي است از- خویشتن- برآمده و در ***جهان*** در برابرِ ***جانِ جهان*** حضور یافته.

اما جهانِ نیمایی که جهاني است «مدرن»، کیهاني نیوتونی دارد یکسره در بندِ قوانینِ مکانیکی، و انساني که بر پایهٔ زیست‌شناسی و روانشناسی از حیوانیّتِ اجتماعی شدهٔ او تعریفي به دست داده می‌شود. در این برداشت از جهان، جهان جز «طبیعتِ» مکانیکی چیزي نیست، و انسان جز حیواني اسیرِ نفسانیّتِ خود که افقِ تعالیِ او جز افقِ زندگی اجتماعی و سیاسیِ او نیست. با غایب شدن یا هیچ انگاشتنِ «جانِ جهان» در چنین برداشتی از هستی، جانِ انسانی نیز یکسره نفسانی و حیوانی انگاشته می‌شود و اگر بَرشُدني در او از این ساحت سراغ شود تنها در ساحتِ زیستِ اجتماعی و همچون پدیده‌اي یکسره «اجتماعی» است. به عبارتِ دیگر، تعریفِ دیرینهٔ انسان نزدِ ارسطو، یعنی «حیوانِ اجتماعی» تمامیّت می‌یابد.

جدالِ نیما با حافظ در ***افسانه*** در روزگاري که هنوز شعرِ نو قالب‌ها و اصولِ انقلابیِ خویش را نیافته، جدالي است پُرمعنا. و در واقع، اگر نیما

این توجهِ آگاهانه و ژرف را به اصولِ «جهان‌بینیِ» انسانِ مدرن نمی‌داشت و آن را اختیار نکرده بود، قالب‌شکنی‌هایِ او در حوزهٔ صورتِ شعر جز بازی و تفنني شخصی نمی‌بود (چنانکه کارِ کسِ دیگري که مدعیِ پیشتازی و طرح‌افکنیِ شعرِ نو است، یعنی تندرکیا، جز این نبود). امّا نقشِ تاریخی و سرنوشت‌سازِ نیما و اینکه نسل‌هایِ بعدی به او به چشمِ مرشد و راهگشایي بزرگ نگریستند، حکایت از معنایِ باطنیِ «رسالتِ» او دارد که در سطحِ صورتِ شعر باقی نمی‌ماند و راهبر به معنایِ آنست. سرنوشتِ بعدیِ شعرِ نو از جهتِ روحیهٔ اجتماعی-سیاسیِ آن و پذیرشِ قیدِ «تعهد» و «مسؤولیّت» اجتماعی همچون عنصري ذاتی در خویش و اهمیّتِ آن در مقامِ زبانِ بیانِ آرمانهایِ سیاسی و انقلابی در دورانِ خفقانِ سیاسی در چند دههٔ اخیر، نمایانگرِ ماهیتِ در اساس سیاسی-اجتماعیِ شعرِ نو است.

نیما پیشتاز و آغازگر است و آنچه که او بشارتگر و مُنادیِ آنست در شعرِ خودِ او به کمال نمی‌رسد، بلکه در شعرِ نسلِ پَسین است که تمامیّت می‌یابد. یعنی در شعرِ نسلِ پسین است که ذهنیّتِ ایدئولوژیک و سیاسی یکسره بر شعر چیره می‌شود و درد و تب-و-تابِ شاعرانِ نسلِ پسین، در زیرِ فشار و بحرانِ بزرگِ سیاسیِ جامعهٔ ایرانی، یکسره به دردي سیاسی-اجتماعی بدل می‌شود. اگر چه در گروهي از بهترین و کامیابترین آثارِ نیما (مانند «مرغِ آمین»، «ناقوس» و «دلِ فولادم») دردِ اجتماعی آشکارا حس می‌شود، امّا این دردمندی بیشتر اخلاقی و انسانی است تا سیاسی-اجتماعی به معنایِ محدودِ کلمه. نیما از سویي به علّتِ پیوستگی و رابطه‌ای که از راهِ زادگاهِ خود با طبیعت دارد و این رابطه را تا پایانِ عمر نگاه می‌دارد، و از سویِ دیگر، به جهتِ نفوذِ رومانتیسمِ طبیعت‌پرستِ شعرِ اروپایی و حتّا برخي شاعرانِ کلاسیکِ ایرانی مانندِ نظامی در او، و همچنین به علتِ طبعِ سرکش و تنها و مردم‌گریز و طبیعت‌دوستِ خود، در زبانِ وحشیِ شعرِ خود و خیالپردازیهایِ شاعرانهٔ خود نزدیکیِ بسیار با طبیعت، بویژه دریا و جنگل و بومِ روستایی و شبانیِ خویش، دارد. نیما تا پایان عمر نیز، با آنکه بخشِ بزرگِ عمرِ خویش را در شهر گذراند، هرگز

شهری و «بورژوا» نشد و به همین جهت بخش عمده‌ای از شعرهایِ او در وصفِ طبیعت (دریا، جنگل، کوه، ابر، پرندگان، و درختان) است و بویژه نامهایِ ناآشنایِ پرندگان و درختان مازندران همراه با وصفهایِ غریبِ او با زبان ناآشنایِ خویش، طعمي وحشی و غریب از طبیعتي وحشی و غریب به شعرِ او می‌دهد که در عینِ حال نمودارِ روحِ وحشی و رام‌نشدنیِ خودِ او هم هست. این پیوند و نزدیکی با طبیعت و پرداختن به دردها و مسائلِ بشری از دیدي اخلاقی و انسانی، و نه‌تنها سیاسی-اجتماعی، به شعرِ نیما کیفیّتي می‌دهد که در آثارِ پَسینیانِ او کمتر دیده می‌شود و به همین سبب شعرِ او چه بسا ژرفتر از عمدهٔ شعرهایِ پسین است. زبانِ رمز در شعرِ نیما (مثلاً، در «ناقوس»، «مرغِ آمین» و «پادشاهِ فتح» و بسیاري دیگر از شعرهایِ او) براستي زبانيِ نمادین (سمبولیک) است، یعنی ابعادِ معناییِ آن فروکاستنی به یک معنایِ محدود و مُعیّن و مربوط به شرایطِ معیّن و یا زبانِ رمزي پرداخته در زیرِ فشارِ سانسورِ سیاسی نیست، بلکه زبانِ رمزي است گسترده که از دیدگاهها و در شرایطِ گوناگون می‌تواند رسانایِ معناهایِ گوناگون باشد. ازینرو، می‌توانیم گفت که شعرِ نیما بیشتر «انسانی»ست تا سیاسی-اجتماعی. اما زبانِ رمزِ نسلِ پسین، در بخشِ عمده‌اي از آثارِ دورانِ اخیر، زبانِ رمزي است پرداخته در زیرِ فشارِ سانسورِ سیاسی و به قصدِ گریز از آن و رساندنِ معنایي معیّن به خواننده در یک متنِ سیاسی-اجتماعیِ خاص. به عبارتِ دیگر، این زبان بیشتر به کُدگذاری (coding) شبیه است که در آن هر کُد (نشانه یا علامتِ رمزی) تنها ترجمه‌پذیر به مفهوم و معنایِ تعریف‌شدهٔ معیّني است تا نمادآوری (سمبولیسم) که نمادها در آن راهبردهایی بیش از آن دارند که حتّا آفرینندهٔ اثر بتواند به تمامیِ آنها آگاهی داشته باشد.

در شعرِ نیما طبیعت هنوز سرشار از جاذبه و رمز-و-راز است و احوالِ نفسانیِ شاعر (شادی، غم، نومیدی، غمِ غربت) رابطه‌اي سرراست با فضایِ پیرامون و حال-و-هوایِ طبیعتِ پیرامونِ او دارد. *افسانهٔ* نیما خود نمونه‌اي از این توجهِ شاعرانه به رمز-و-رازِ «طبیعت» و حضورِ افسانه‌وارِ «افسانه» در همهٔ نمودهایِ گوناگون و متضادِّ آن است شاعر در گفت-و-

گویِ خویش با افسانه به یاد می‌آورد که همه جا از روزگارِ کودکیِ خویش، افسانه را در جامه‌هایِ گوناگون و شگفت دیده و بازشناخته و از اینهمه گوناگونی و رنگارنگی و تضادِ جلوه‌هایِ او در شگفت است و رازِ افسانه را از افسانه جویا می‌شود و می‌خواهد بداند که چهرهٔ راستینِ او کدامین است. این نگرشِ آمیخته با حیرت به طبیعت و دیدنِ یگانگی‌ای در جلوه‌هایِ گوناگونِ آن و «افسانه» واریِ این جلوه‌ها و اینکه سرانجام شاعر خود را نیز همان «افسانه» می‌بیند و افسانه را همچون رازی ناگشودنی اما دارایِ افسونی پُرکشش، که همان افسون و جاذبه‌ها و خوشیها و سرمستیهایِ زندگی است، حالتِ حیرتی را در این کشش و وازنش تجربه می‌کند که در شعرِ «شهری» و سیاسیِ نسل پسین کمتر یافت می‌شود.

صیادِ لحظه‌ها

گشتي در هوايِ شعرِ سهرابِ سپهری

کلامِ سپهری بی‌آذین و آرایش است. اما این عیبِ کارِ او نیست، به یک معنا امتیازِ کارِ اوست. گریزِ او از پیچیدگیهایِ لفظی تناسبي سرراست با معنایي دارد که می‌خواهد برساند. در شعرِ امروزِ ما معنایِ ژرف کم یافت می‌شود، اما پیچیدگیِ لفظ بسیار. یا به عبارتِ بهتر، رسن‌بازی با کلمات. این پیچیدگیِ لفظ اگر یکسره بازی و ادا نباشد، نشانهٔ آنست که چیزي گُنگ می‌خواهد زبان باز کند؛ چیزي در درونِ شاعر می‌جوشد، رازناک و سربسته، که بر خودِ او آشکار نیست، اما با نیروی مبهمش او را به گونه‌اي وامی‌دارد که سخن بگوید. چه بسا سخن گفتنِ گُنگی «خواب دیده» با جهاني «کَر». این جوششِ گُنگ نامهایِ گوناگون به خود می‌دهد و گاه نامش «فُرمالیسم» می‌شود. سپهری نیز در تجربهٔ شاعرانهٔ خود چنین دوره‌اي را گذرانده است. در *آوارِ آفتاب* سپهری چنین زبانِ گنگي دارد، امّا در همان کتاب نیز، که حاصلِ کارهایِ چندسالهٔ نخستِ شاعریِ اوست، سیرِ او را به طرفِ روشنی می‌توان دید. او کم‌ـکم ابرهایِ سیاهي را که ضمیرش را دربر گرفته پس می‌زند و آنچه را که از درونِ او برمی‌جوشد نخست چون آبي گل‌آلود و سپس، در کارهایِ بعدیش، چون چشمه‌اي زلال، روان می‌کند. سپهری بر *آوارِ آفتاب* مقدمه‌اي کوتاه نیز دارد؛ مانیفست‌واري با اشاراتي فشرده که با آن می‌خواهد بگوید که او در شعرش در پیِ چیست و در آن مسألهٔ بینشِ شرقی و غربی را مطرح می‌کند. اما این مانیفست‌نویسی در مقدمهٔ کتابهایِ شعر هم مالِ دوره‌اي‌ست که شاعر هنوز نمی‌تواند همهٔ آنچه را که می‌خواهد با زبانِ

شعر بیان کند. شعرهایِ پیچیده اغلب به آبهایِ گل‌آلود می‌مانند. به قول نیچه، بعمد گل‌آلوده‌اند تا ژرف جلوه کنند، اما آبهایِ زلالِ ژرف همیشه ژرفاشان را کمتر از آنچه هست نشان می‌دهند و برای راه بردن به ژرفنایِ چنین آبها باید شناگری دانست و الاّ به دست و رو تازه کردني در کنارِ آنها بسنده باید کرد. شعر اگر براستی شعر باشد سرشار و تهی‌نشدنی‌ست، و روبرو شدن با آن هر بار مکاشفهٔ تازه‌ای‌ست یا، به قولِ نیما، همان رودخانه‌ای است که هر کس می‌تواند به اندازهٔ گنجایشِ پیمانهٔ خود از آن آب بردارد بی‌آنکه از رودخانه چیزي کم شود. اما حوضچه‌ها به یک دست و رو شستن می‌ارزند و بس.

شعرِ سپهری اگر چه آن رود نیست، اما برکهٔ ساکن هم نیست. جویباری‌ست زمزمه‌گر که باید به زمزمهٔ تأمل‌انگیزِ آن گوش فراداد.

در سادگیِ یکدست و فضایِ آرام و بی‌ابر و طوفانِ شعرِ سپهری یک نکته هست که پیوسته بازگفته می‌شود. اما این بازگفتن تکرارِ ملال‌آورِ یک سخن نیست، بلکه یک سخنِ اصلی است که باید بازگفته شود. در کارِ هر شاعر یا متفکرِ جدّی یک نکته بیش نیست که پیوسته بر زبان یا قلم جاری می‌شود و هرچه گفته شود بازگفتن یا گسترش دادنِ همان یک نکته است.

سپهری توجهي شگفت به کشفِ لحظه‌هایِ زندگی دارد و همین به شعرِ او رنگ-و-بویِ خاص می‌دهد. شعرش پُر از تصویرها و رنگهاست. چه بسا با یادآوریِ اینکه سپهری نقاش هم هست، خواسته‌اند این دیدِ شاعرانه را توجیه کنند. اما چرا این را دیدِ شاعري ندانیم که نقاشی هم می‌کند؟ این تعبیر از آنجاست که در آنچه او در پسِ همهٔ رنگها و صورتها نشان می‌دهد، باریک نشده‌ایم.

من که از بازترین پنجره با مردمِ این ناحیه صحبت کردم
حرفي از جنسِ زمان نشنیدم
هیچ چشمي عاشقانه به زمین خیره نبود
کسي از دیدنِ یک پنجره مجذوب نشد
هیچ‌کس زاغچه‌ای را سرِ یک مزرعه جدی نگرفت.

سپهری سخني ساده با ما دارد. او می‌خواهد به یادمان بیاورد که ما آدمهایِ در بند در حصارهایِ شهرهایِ کنونی با آنکه بیش از هر زمانِ دیگر برایِ لذت‌بردن از زندگی بی‌تابیم، بیش از همیشه از حقیقتِ زندگی دوریم. امروز انسان می‌کوشد که پهنهٔ هر چه گسترده‌تري از مکان و واحدِ هرچه کوچکتري از زمان را به تصرف آورد. اما هرچه بر دامنهٔ تصرّفاتش افزوده می‌شود مجالِ زندگی بر او تنگتر می‌شود. چنان است که گویی هرچه بیشتر بخواهیم زندگی را به چنگ آوریم بیشتر از ما می‌گریزد. اما اگر او را به خود واگذاریم با همهٔ جلوه‌هایش به ما روی خواهد کرد. این آهویِ رمنده هنگامي در کنارمان خواهد آرمید که ما را بی‌سلاح و بی‌ستیز آسوده‌و آرام‌ببیند. تنها هنگامي که به‌زمزمهٔ خاموشِ او گوش فرادهیم با ما سخن خواهد گفت و پرده از رازِ خود برخواهد گرفت، نه‌هنگامي که هرزه می‌درآییم و پُرسخنی می‌کنیم و می‌خواهیم به زور او را به سخن درآوریم. زندگی دریچه‌هایِ خود را هر آن در نمودهایِ بیشمارش بر ما خواهد گشود و ما را از پُریِ خویش سرشار خواهد کرد اگر که چشمِ باطنِ خود را به رویِ او بگشاییم. اگر که «عاشقانه به زمین» خیره شویم. به قولِ مولانا:

این درختانند همچون خاکیان
دستها برکرده‌اند از خاکدان
با زبانِ سبز و با دستِ دراز
از ضمیرِ خاک می‌گویند راز

اما کجاست آن گوشي که رازِ ضمیرِ خاک را از زبانِ سبزِ درختان بشنود؟ تنها آنکه عاشقانه به زمین خیره می‌شود چنین گوشي دارد نه آنکه می‌خواهد همه چیز را در چنگِ تصرفِ خویش داشته باشد و همه‌چیز برایِ او «مادّهٔ خام» است. آنکه عاشقانه به چیزي خیره می‌شود تصرف نمی‌کند، تجاوز نمی‌کند، بلکه آن چیز را وامی‌گذارد تا با همهٔ پاکی و زیبایی‌اش و همهٔ آشکاریش بدرخشد و چشمِ جانِ عاشق را از خود روشن کند. اما آنکه در همه چیز چون مادهٔ خام تصرف می‌کند، مادّه را به

چنگ می‌آورد و روح را از دست می‌دهد.

برای آدمِ گم‌شده در دود ـ و ـ دَمهٔ ماشین و بندی در حصارِ شهر و دیوار، انسانی که با افق و آسمان نسبتی ندارد، «طبیعت» چیزی چون یک معدن است که از آن موادِ خام برای مصرفِ ماشین می‌آورند و یا چیزی چون یک سیلو و انبار. اما معدن و انباری که در آن چیزهایِ بیهوده فراوان است ــ چیزهایِ **بی‌مصرف**. برایِ او همه چیز جهتِ وجودیِ خود را در امکاناتِ **مصرف** نشان می‌دهد و هرچه نتواند به این وجه جهتِ وجودیِ خود را نشان دهد، زائد است و **بی‌مصرف**. حاصلِ دستِ تصادفِ کوری‌ست که نمی‌داند چگونه فقط چیزهایِ «بامصرف» بسازد. در همه‌یِ آنچه از طبیعت در کامیونها و قطارها و کشتی‌ها بار می‌زنند و می‌آورند چیزی خیال‌انگیز و دل‌انگیز نیست. همه مادهٔ خام و نیم‌خام برایِ مصرف است و چون مصرف شد جایِ پسماندهٔ آن در زباله‌دان است. چیزها در جریانِ نمایاندنِ جهتِ وجودیِ خود از چنین دیدگاهی از زمین تا زباله‌دانی سیر می‌کنند.

اما شاعر چیزها را مصرف‌نمی‌کند. هیچ‌گُلی را نمی‌کَند، هیچ‌درختی را نمی‌بُرَد، هیچ پرنده‌ای را بی‌بال ـ و ـ پر نمی‌کند تا خواصِ آن را دریابد. او همه چیز را وامی‌گذارد که همانی باشد که هست. در پاکی و سادگیِ نابِ خود، در معصومیّتِ درخشانِ خود، و با همه چیز رابطه‌ای درونی و ژرف دارد. او هیچ چیزی را تهی نمی‌کند، بلکه خود از همه چیز پُر می‌شود.

من پُر از نورم و شن
و پُر از دار ـ و ـ درخت
پُرم از راه، از پل، از رود، از موج
پُرم از سایهٔ برگی در آب.

سپهری با آنکه دَم‌هایِ زندگی را در جلوه‌هایِ بیشمارش پیشِ چشمِ ما نقش می‌زند، اما فرو رفتنِ او در این دم‌ها و سرمستیِ او از آنها چیزی جز دَم‌پرستیِ آدمی است که در جهانی تهی از معنا، در میانِ گذشته‌ای پوچ و

آینده‌ای تهی، از این دم به آن می‌گریزد و زندگیِ خود را به تباهیِ لذت‌پرستیِ آزمندانه می‌سپرد. برایِ او دم‌هایِ زندگی عزیزند و جلوه‌هایِ آن مقدس و ستودنی، چرا که همگی جلوه‌هایِ حقیقتِ یگانه‌ای هستند که همه چیز را زنجیروار به هم می‌بندد و از پیِ هم می‌آورد.

چرا مردم نمی‌دانند
که لادن اتفاقی نیست
نمی‌دانند در چشمانِ دُم‌جنبانکِ امروز برقِ آبهایِ شطِ
دیروز است.

وجودِ همه چیز از یک قانونِ مقدس برمی‌خیزد، حتّا مرگ. او مرگ را چون قانونِ ضروریِ زندگی می‌پذیرد و می‌داند که زندگی در نهادِ خویش به‌مرگ همچون ضروری‌ترین چیز برایِ دوام و بالندگیِ خویش نیازمند است.

گاه زخمی که به پا داشته‌ام
زیر-و-بم‌هایِ زمین را به من آموخته است
گاه در بسترِ بیماریِ من،
حجمِ گل چند برابر شده است.

و نترسیم از مرگ
مرگ پایانِ کبوتر نیست.

او چون خیّام چرخِ فلک را به کین‌توزی متهم نمی‌کند و نمی‌پرسد که چرا «این کوزه‌گرِ دهر چنین جام لطیف / می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش.» زیرا خود را آنی از دهشِ **هستی** می‌بیند که خود را در وجودِ او و همه چیز آشکار و ناپدید می‌کند و نه خود را ایستاده در برابرِ دشمنی جان‌ستان.

از آنجا که همه چیز نمودهایِ یک وجود است، پس درنگیدن در هر چیزی راهی است برایِ دریافتِ این یگانگی. هر چیزی را حالتی‌ست که

باید با درنگ دریافت: «بیا با هم از حالتِ سنگ چیزي بفهمیم».

اما این دریافتِ «حالت» با بردنِ چیزها به آزمایشگاه و با خُرد کردنِ آنها در زیرِ ماشینها به دست نمی‌آید. آنها تنها وقتي «حالتِ» خود را بر ما آشکار می‌سازند که به خود واگذاشته شوند. شاعر پاسدارِ پاکی و عصمتِ چیزهاست. این فرزند به مادرِ خود ــ زمین ــ وفادار است. از این رو، همزادانِ خویش را پاس می‌دارد و با دستِ مهر می‌نوازد. در کنارِ آنها می‌آرمد و به گفت‌ـ وـ گویِ خاموشِ آنها گوش فرامی‌دهد و از «حالتِ» آنها پر می‌شود. او زبانِ وزشِ نسیم، ریزشِ آب، خزیدنِ مارمولک، رویشِ گل، پروازِ پرنده، و سکوتِ سنگ را می‌فهمد و می‌تواند برایِ ما حکایت کند. او با پاس داشتنِ حریمِ چیزهایِ کوچکِ پیرامونِ خویش حریمِ سپنتاییِ هَستی را می‌پاید. با پاییدنِ جویِ کوچکِ خویش اُقیانوسها را می‌پاید.

آب را گل نکنیم...
شاید این آبِ روان می‌رود پایِ سپیداري تا فروشوید
اندوهِ دلی ...

اما برایِ ورود به حریمِ پاکی و سادگیِ چیزها باید ساده شد؛ باید چین‌هایِ غرور را از ابرو برداشت و رختِ غضب از تن بدر آورد. باید ساده بود تا این کودکانِ طبیعت ما را در بازیِ خود راه دهند. یا به قولِ مسیح، برای راه یافتن به ملکوتِ آسمان دوباره کودک باید شد، اما برایِ راه یافتن به «ملکوتِ زمین» هم دوباره کودک باید شد. باید سبکبار و بازیگوش شد. اما این سادگی را با ساده‌لوحی نباید اشتباه کرد، بلکه سیرِ کمالیِ فردي است به روشنی رسیده و بارهایِ گرانجانی را فرونهاده و سبکبار و آزادشده.

پرده را برداریم
بگذاریم که احساس هوایي بخورد

بگذاریم بلوغ زیرِ هر بوته که می‌خواهد بیتوته کند
بگذاریم غریزه پیِ بازی برود
کفشها را بکند، و به دنبالِ فصول از سرِ گلها بپرد
بگذاریم که تنهایی آواز بخواند
چیز بنویسد
به خیابان برود.
ساده باشیم.

ایمانِ او کودکي است بازیگوش و شگفت‌زده که در این باغِ رازناک می‌گردد. همه چیز را با حیرت و دقّت از جا برمی‌دارد، می‌بوید، لمس می‌کند و باز سرِ جایش می‌گذارد. او می‌داند که هیچ چیزي را نباید بشکند، نباید له کند، زیرا این باغِ معجزات است. در میانِ اینهمه آیاتِ شگفتی او به هیچ برهانِ عقلی، به هیچ معجز، به هیچ یدِ بیضا و شقّ‌القمري نیاز ندارد تا ایمان بیاورد. «برگِ درختانِ سبز» حجّتِ اوست.

زیرِ بیدي بودیم
برگي از شاخهٔ بالایِ سرم چیدم، گفتم:
چشم را باز کنید، آیتي بهتر ازین می‌خواهید؟
می‌شنیدم که به هم می‌گفتند:
سحر می‌داند، سحر!

اما «غبارِ عادت» مانعِ دیدار است: «غبارِ عادت پیوسته در مسیرِ تماشاست.» عادت است که همه چیز را پیشِ پا افتاده می‌کند. آدمي که بر سبیلِ عادت زندگی می‌کند از چیزي در شگفت نمی‌شود، در چیزي درنگ نمی‌کند و به همین دلیل از فطرتِ انسانیِ خود دور می‌شود و در گلّهٔ بشری منحل می‌شود. کوری و کری در عینِ باز بودنِ گوش و چشم حکایتي است که از قدیم به آن اشاره کرده‌اند: «چشم باز و گوش باز و این عمی!...» و عادت هر زمان صورتي و نامي به خود می‌گیرد و حتّا نامِ آن

می‌تواند «علم» باشد. اما شاعرانِ حقیقی ما را «به خلافِ آمدِ عادت» می‌خوانند، آنان عاداتِ ما را نوازش نمی‌کنند و ما را به گلّه راهبر نمی‌شوند، بلکه به فطرتِ حقیقیِ انسانیمان فرامی‌خوانند تا از نو با شگفتی با همه چیز روبرو شویم و پرسش کنیم. و به ما می‌آموزند که در «عالمِ عادت‌پرستان مُقام کردن دیگر است و پایِ همت بر عادت و عادت‌پرستی زدن دیگر.»[1]

سرِ هر کوهی رسولي دیدند
ابرِ انکار به دوش آوردند
باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد
خانه‌هاشان پُرِ داودی بود
چشمشان را بستیم
دستشان را نرساندیم به سرشاحهٔ هوش
جیبشان را پُرِ عادت کردیم.

زندگی چیزي نیست
که لبِ طاقچهٔ عادت از یادِ من و تو برود
زندگی جذبهٔ دستي‌ست که می‌جُنبد
زندگی حسِ غریبي‌ست که یک مرغِ مهاجر دارد.

طبیعت‌ستاییِ سپهری بظاهر چیزی از طبیعت‌ستاییِ رومانتیسمِ اروپایی (مثلاً از روسو تا آندره ژید) در خود دارد، اما ریشه‌هایش از درونمایه‌اي ژرفتر آب می‌خورد و آن عرفانِ شرقی است. چنین می‌نماید که سپهری از عرفانِ خاورِ دور (چین و ژاپن) بیشتر مایه پذیرفته است تا عرفانِ اسلامی و ایرانی. خدایي که او به آن ایمان دارد آن خدایي نیست که عارفي از

۱ . *نامه‌هایِ عین‌القضات*، عین‌القضاتِ همدانی.

شوقِ دیدار و تبِ عشق او در حالتِ سماع سر از پا نمی‌شناسد. در او شوقِ ریختنِ غبارِ تن و تهی شدن از آلایشِ جسم و پیوستن به «معشوق» با تب‌ـو‌ـتاب نیست. آنکه در گوشش طنینِ «اِرجعی الیٰ ربّک» پژواک دارد، آرام و قرار ندارد، اما آنکه در آرامش و سکوتِ «دائو»یِ جاودانه می‌آرمد و در خموشی و بی‌خودی و دست کشیدن از عمل خود را رها می‌کند تا چون ماهی‌اي به دریایِ خود بازپیوندد، در او چنان تب‌ـو‌ـتاب و جوش‌ـو‌ـخروشي نیست که، مثلاً، در *دیوانِ شمس* می‌توان یافت. در دریافتِ دائویی از وجود، مشیّت و اراده و آفرینشي در کار نیست، بلکه هستی شکُفتني‌ست خود به خود، بی‌تصرف و اراده. «دائو» بر هستی فرمان نمی‌راند و خداوندگار نیست و اراده نمی‌کند: «اصلِ دائو خود به خودی‌ست»[1]

دائویِ بزرگ هر جا روان است
به چپ و به راست
همه چیز در هستیِ خود به او وابسته است
و او آنها را وانمی‌گذارد.
او برایِ کرده‌هایِ خود مدعایي ندارد
او به همه چیز مهر می‌ورزد و آنها را می‌پرورد
اما بر آنها سروری نمی‌کند.[2]

آنچه به همه چیز امکانِ وجود می‌دهد با برشکفتن از درونِ خویش ــ نه با آفریدنِ چیزها بر بنیادِ اراده و عقل ــ بی‌خویشتن است و بی‌خبر از کارِ خود: «چیزي بوده است گُنگ پیش از برخاستنِ زمین و آسمان. چه آسوده! چه تهی! تنها می‌ایستد و دیگرگون ناشونده. همه جا در کارست، بی‌خستگی. او را می‌توان مادرِ هر چیز در زیرِ آسمان دانست. نامش را

۱. *دائو ده جینگ*، لائو دزو.
۲. همان.

نمی‌دانم، اما می‌توان او را دائو نامید.»[۱]

خدایِ سپهری چنین خدایی‌ست. خدایی‌ست در همین نزدیکی «لای شب‌بوها، پایِ آن کاجِ بلند، رویِ آگاهیِ آب، رویِ قانونِ گیاه.» اما این همه‌ـ جاـ باش از وجودِ خویش بی‌خبرست و تنها در عملِ خودـ به‌ـ خودِ خویش، خویشتن را به ما می‌شناساند و پرستشِ چنین خدایی نزدیکیِ شاعرانه با نمودهایِ وجودِ اوست. او از ما چیزی نمی‌خواهد، زیرا یکسره بخشنده است و خود تهیِ سرشار: «حضورِ هیچِ ملایم را به من نشان بدهید.» (سپهری)

و خدایی ادارم|که در این نزدیکی‌ست،
لایِ این شب‌بوها، پایِ آن کاج بلند
رویِ آگاهیِ آب، رویِ قانونِ گیاه
من مسلمانم
قبله‌ام یک گُلِ سرخ
جانمازم چشمه، مُهرم نور
دشت سجادهٔ من
من وضو با تپشِ پنجره‌ها می‌گیرم
در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف
من نمازم را وقتی می‌خوانم
که اذانش را باد، گفته باشد سرِ گلدستهٔ سرو
من نمازم را پیِ تکبیرةالاحرامِ علف می‌خوانم
پی قدـ قامتِ موج
کعبه‌ام بر لبِ آب
کعبه‌ام زیرِ اقاقیهاست
کعبه‌ام مثلِ نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر
حَجَرالاسودِ من روشنیِ باغچه است.

۱. همان.

چنین اندیشه‌ای که ساده و بی‌آلایش می‌بیند و در بازیِ هستی با شادی و سرشاریِ دل، چون یک کودک، شرکت می‌کند، بی‌آنکه در جستجویِ «علّت‌العلل» یا «غایت‌القصویٰ» باشد، بر همهٔ دانشوریهایِ رسمی رندانه خنده می‌زند، زیرا می‌داند که هستی در گردشِ بی‌پایان و دَمادَمِ خویش پایبندِ هیچ یک از این مفاهیم نیست و می‌داند که از اینها همه جز خودبینی هیچ به بار نمی‌آید. چنین کسی ساده است. همیشه عاشق است. بویِ خاکِ باران خورده در دماغ دارد و «طعمِ تمشکهایِ وحشی»[1] در زیرِ دندان، و خیالِ همبال شدن با پرندگان در سر. «کودکان هنوز» او را «دانش‌پژوه می‌دانند، خَسَکها و شقایقهایِ سرخ نیز»[2] اگرچه در چشمِ «دانشوران» ساده‌لوح بنماید و بی‌دانش.

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

اینجاست که سپهریِ شاعر در زمانه‌ای که جایی برایِ چنین چیزها و احوال ندارد، تا مرزِ بیگانگیِ کامل با آن پیش می‌رود. شعرهایِ او هریک

۱. *مائده‌های زمینی*، آندره ژید.
۲. *چنین گفت زرتشت*، نیچه.

گـویی تـابلویی‌ست پـرداخـتهٔ دستِ یک نقـاشِ چـینی کـه در آنـها چشم‌اندازهایِ طبیعت، هر سنگ، هر برگ، هر سنجاقک، هر بوته و گیاه بـا دقت و شگـفتی و ستـایش و پـرستش نقاشی شـده است و در کنـارِ صخره‌ای از این منظره مردی نشسته است که در بیخودیِ خویش در کارِ درنگ در این نمودهایِ وجود است و در این مراقبه و کشف چیزی‌ست که تنها با همدلی و در سکوت به آن می‌توان رسید. ولی آنجا که انسان با ستون‌هایِ پولاد و سیمان به آسمان عروج می‌کند جایی برایِ چنین کشف و تأمل نیست. هرچه هست هیاهویِ سایشِ آهن است و پولاد و غوغایِ پایان‌ناپذیرِ مردمی سرگشته و شتابزده. در چنین جهانی جایی برایِ چنان کسی نیست و او در این هـمهمه و غوغـا هـراسـان است و تنهـا خـواب می‌تواند او را تا دمیدنِ روشنیِ «صبحِ دیگر» از این هیاهو و هراسِ شبانه برهاند.

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

سپهری در سلوکِ شعر

هشت کتابِ سپهری کمابیش تمامیِ کار- و- کوششِ شاعرانهٔ او را، که نزدیک به سی سال کشید، دربر دارد. در این «هشت کتاب» که شاملِ شش مجموعه و دو شعرِ بلند است، می‌توان تمامیِ زیر- و- بَم تجربه‌هایِ شاعرانه و سیرِ اندیشهٔ او را دنبال کرد و شناخت. سپهری شاعري است دارایِ سلوکِ باطنی و سلوکِ باطنیِ او یکراست با سیرِ زندگیش از نوجوانی به جوانی و پختگی و سپس تا آستانهٔ پیری و تجربه‌هایِ درونیِ او در این سیر بیشتر رابطه دارد تا هر حادثهٔ بیرونی. به همین دلیل، شعرِ سپهری در میانِ تمامیِ شعرِ یک دوره از ادبیاتِ ما چهره‌اي جداگانه دارد و کمابیش بیرون از جریانِ همگانیِ شعرِ فارسیِ امروز راهِ خود را می‌رود. ویژگیِ شعرِ سپهری همین گسستگی از عوالمِ بیرون و پیوستگیِ سرراست با عوالمِ درون است. در تمامیِ شعرِ او چه بسا نشاني از توجهِ او به عوالمِ بیرونی و از جمله حوادثِ اجتماعی- سیاسیِ زمانه‌اش دیده نشود. اینگونه در- خود- بودن و با- خود- بودن اگرچه ممکن است از نظرِ اخلاقِ اجتماعی جايِ خُرده‌گیری داشته باشد ــ چنانکه بسیاري از این دید در گذشته بر سپهری خُرده گرفته‌اند ــ اما از دیدگاهِ شعر و هنر جايِ هیچ خرده‌اي بر او نیست، چرا که هنر و شعر از جهتي می‌تواند سلوکي درونی باشد و ریاضت‌کشی و ادبِ نَفْس و سیر به سویِ کمال. این اصطلاحِ «سلوکِ شعر» که حافظ به آن اشاره دارد («طَیِ مکان ببین و زمان در سلوکِ شعر») معنایي جز آن ندارد که در شعر نیز می‌توان سالک بود و سیري به سویِ کمال داشت.

سپهری نیز چنین شاعرِ سالکی است در سلوکِ شعر و تمامیِ فراز و فرودِ شعرِ او و دگرگونیهایِ زبان و تصویرگریهایِ او با مرتبه‌ای از سلوک در جهتی که پیموده است رابطهٔ سرراست دارد. او از راهِ شعر در دریایِ خود غوطه می‌زند و هر زمان ژرفنایِ تازه‌ای از آن را می‌پیماید و به آسمانِ خود می‌پرد و هر زمان به اوجی تازه در پرش دست می‌یابد.

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

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

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

عنوانِ شعرهایِ این دفتر اینهاست: در قیرِ شب؛ دود می‌خیزد؛ سپیده؛ مرغِ معما؛ روشنِ شب؛ سراب؛ رو به غروب؛ غمی غمناک؛ خراب؛ جانَ گرفته؛ دلسرد؛ درهٔ خاموش؛ دنگ؛ نایاب؛ دیوار؛ مرگِ رنگ؛ دریا و مرد؛ نقش؛ سرگذشت؛ وهم؛ با مرغِ پنهانی؛ سرودِ زهر.

آنچه بر فضایِ شعرهایِ این کتاب و از جمله بر نامهایِ شعرها حاکم است، غم و افسردگیِ رومانتیک است؛ غمیِ گنگ و گمنام که در سالهایِ تُردی و شکنندگیِ جوانی گریبانِ آدم را می‌گیرد و در شعرِ شاعران به صورتِ شکوه و شکایت از روزگار پدیدار می‌شود، اما عینِ حالِ روحِ

شاعرانه لذتي دردپرستانه از آن می‌برد و دل‌آزردگیِ او از همهٔ جهان سبب می‌شود که باز هم به دامانِ همین غم پناه بَرَد و از دستِ او پیشِ او بنالد.

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

دیرگاهي است در این تنهایی
رنگِ خاموشی در طرحِ لب است
بانگي از دور مرا می‌خواند
لیک پاهایم در قیرِ شب است...
نفسِ آدمها
سر به سر افسرده است...

در این دفتر نفوذِ نیما بویژه شعرهایِ جوانیِ نیما، و حتّا توللی، پدیدار است. شعرِ «سپیدهٔ» او در این دفتر رنگي از نفوذِ زبان و تصویرگریِ توللی دارد:

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

شعرِ «مرغِ معمّا» شاید برای نشان دادنِ نفوذِ نیما و زبان و تصویرگریِ او در این دوره از کارِ سپهری به تنهایی گویا باشد:

دیرزماني است رویِ شاخهٔ این بید
مرغي بنشسته کو به رنگِ معماست...
راه فروبسته گرچه مرغ به آوا
قالبِ خاموشِ او صدایي گویاست
می‌گذرد لحظه‌ها به چشمش بیدار...

که رگه‌های نفوذِ زبانِ نیما در آن بروشنی پدیدار است.

و همچنین نگاهی به نامِ شعرِ «روشنِ شب» و چند سطر از آن باز بخوبی نشان می‌دهد که چه سخت زیرِ نفوذِ نیما است:

روشن است آتش درونِ شب
وز پسِ دودش
طرحی از ویرانه‌هایِ دور
گَر به گوش آید صدایی خشک
استخوانِ مرده می‌لغزد درونِ گور...

و شعرِ «سراب» باز هم بسیار توللی‌وار است:

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

و مضمونِ آن نیز بیانِ همان حسرت و اندوه و خستگی و بیزاری است که گریبانِ توللی را تا پایان رها نکرد ــ به گفتهٔ سیروسِ پرهام آن «رومانتیسمِ سیاه» ــ ولی سپهری توانست خود را از آن برهاند.

اگر عنوانهایِ شعرِ سپهری را در این دفتر با نامهایِ شعرهایِ توللی در دفتر *رها* (ویرانهٔ امید؛ پندارها؛ هوسناک؛ پیشوازِ مرگ؛ بوسهٔ خیال؛ ناپایدار؛ شعلهٔ کبود؛ دخمهٔ دراز؛ کویِ مردگان...) در کنار هم نهیم، ردِّ پایِ همان عوالمِ توللی‌وار را در او می‌یابیم جز آنکه اندوهِ توللی از یک مزاجِ تندِ تب‌آلود برمی‌خیزد، ولی مزاجِ اندوهگینِ سپهریِ جوان به «خاطرِ پُردردِ» نیما نزدیکتر است. عنوانِ شعرِ «غمي غمناک» که یادآورِ شعرهایي مثلِ «اندوهناکِ شب» نیماست گویایِ این معنی است. باری، ویژگیِ این دوران همان اندوهِ گُنگي است که بر همه جا و بر همه‌چیز و در

دلِ شاعر نیز سایه انداخته و بیشتر اندوهِ تُرد و خامِ جوانی و حسّاسیّتهایِ جوانی است نه آن اندوهي که در بهترین کارهایِ نیما در روزگارِ پختگیش موج می‌زند. این اندوه، که مایهٔ اصلی آن سرکشی و سرکوفتگیِ غرایز است، بسیار رومانتیک است، و همانست که، چنانکه گفتیم، هرگز گریبانِ توللی را رها نکرد. در این دفترِ **مرگِ رنگ** سپهری، همچون همهٔ شاعرانِ جوان از پستانِ پیشینیانِ خود شیر می‌نوشد تا رشد کند و بیشتر بچه‌اي است در زهدانِ شعرِ نیما. و بهرحال، باید او را از تبارِ شعرِ نیمایی دانست، اگرچه سرانجام راه جداگانهٔ خود را می‌یابد. نفوذِ نیما در این دوره از شعرِ او سخت چیره است: تنهایی، بی‌کسی، وحشت از غربت و چیزهایِ غریب، و فردیّتِ بی‌پناه احوالي است زیرِ نفوذِ نیما. ایماژها بیشتر نیمایی است. «شب» در آن بسیار تکرار می‌شود و فضاهایِ آن تیره و وهمناک و غمناک است.

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

شعرِ «سرودِ زهرِ» او حکایتِ آن فضایِ تاریک و وهم‌آلود و «زهرناکي» است که شعرِ او ــ و خودِ او همراهِ شعرش ــ در آن می‌تپد تا سرانجام به روشنی و صفایي برسد که در **حجمِ سبز** می‌توان دید.

در زمینِ زهر می‌روید گیاهِ تلخِ شعرِ من...

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

آیا این چند سطر را نمی‌توان نشانهٔ تولدِ سپهریِ شاعر دانست؟

... در تابوتِ پنجره‌ام پیکرِ مشرق می‌لولد.
مغرب جان می‌کند،
می‌میرد.
گیاهِ نارنجیِ خورشید
در مردابِ اتاقم می‌روید کم‌کم... (از «خوابِ تلخ»)

و یا:

رویِ علف‌ها چکیده‌ام
من شبنمِ خواب‌آلودِ یک ستاره‌ام (از «فانوسِ خیس»)

شعرهایِ این دفتر هذیانِ گُذار است؛ گذار از مرحله‌ای به مرحله‌ای؛ بریدن از پستانِ مادر و به خود متکی شدن. شاعر در راه است و بیابانها و گریوه‌ها را می‌بُرد، به سویِ سرابها می‌رود، در خوابها و وهمها فرو می‌رود، و همه جا نشانِ دیارِ خود را می‌جوید:

دیارِ من آن سویِ بیابانهاست.
یادگارش در آغازِ سفر همراهم بود... (از «پاداش»)

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

در این اتاقِ تهی‌پیکر
انسانِ مه‌آلود
نگاهت به حلقهٔ کدام در آویخته؟ (از «لولویِ شیشه‌ها»)

و یا:

مردابِ اتاقم کدر شده بود... (از «لحظهٔ گمشده»)

اما نخستین نشانه‌هایِ گشایشِ درها و بیرون آمدن از فضاهایِ تنگ- و-

تاریک و غم‌آلود و بسته در همین شعرها نمایان است:

مردابِ اتاقم کدر شده بود
و من زمزمهٔ خون را در رگهایم می‌شنیدم.
زندگی‌ام در تاریکیِ ژرفي می‌گذشت.
این تاریکی طرحِ وجودم را روشن می‌کرد.
در باز شد
و او با فانوسش به درون وزید
زیباییِ رها شده‌اي بود... (از «لحظهٔ گمشده»)

«باغي در صدا» آغازِ سبکی و رهایی است، اما هنوز شک‌آلود و دودل:

در باغي رها شده بودم
نوري بیرنگ و سبک بر من وزید.
آیا من خود بدین باغ آمده بودم
و یا باغ اطرافِ مرا پُر کرده بود؟...

شعرِ «مرغِ افسانه» مکاشفاتِ غریبی دارد، از جمله مکاشفهٔ محراب در رؤیا که نشانهٔ جوشیدنِ روحِ ایمانی در شاعر است؛ کششي گُنگ به سویِ وجودِ قدسیِ زیبایي که خود را در نمادِ نماز و محراب و دیدارِ زني که نمادِ زیباییِ ازلی است، پدیدار می‌کند:

گنبدي زیرِ نگاهش جان گرفت
چرخی زد
و از درِ معبد به درون رفت
فضا با روشنیِ بیرنگي پُر بود.
برابرِ محراب
وهمي نوسان یافت:

از همهٔ لحظه‌هایِ زندگیش محرابي گذشته بود
و همهٔ رؤیاهایش در محرابي خاموش شده بود.
خودش را در مرزِ یک رؤیا دید.
به خاک افتاد
لحظه‌اي در فراموشی ریخت.
سر برداشت:
محراب زیبا شده بود.
پرتوي در مرمرِ محراب دید
تاریک و زیبا.

مرد در اتاقش بود
انتظارش در رگهایش صدا می‌کرد
و چشمانش از دهلیزِ یک رؤیا بیرون می‌خزید
زني از پنجره فرود آمد
تاریک و زیبا ...

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

از مرزِ خوابم می‌گذشتم،
سایهٔ تاریکِ یک نیلوفر
روی همهٔ این ویرانه فروافتاده بود.
کدامین بادِ بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمینِ خوابِ من آورد؟

من در صدایِ شکُفتنِ او
لحظه‌ـ لحظه خودم را می‌مردم...

و در شعرِ «بی‌پاسخ» باز همان را:

در تاریکیِ بی‌آغاز و پایان
دری در روشنی انتظارم رویید...

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

در بیداریِ لحظه‌ها
پیکرم کنارِ نهرِ خروشان لغزید.
مرغی روشن فرود آمد
و لبخندِ گیج مرا برچید و پرید...
درختی تابان
پیکرم را در ریشهٔ سیاهش بلعید... (از «بی‌تار و پود»)

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

به رویِ شطِّ وحشت برگی لرزانم،
ریشه‌ات را بیاویز.

میان دو دستِ تمنّایم روییدی،
در من تراویدی.
آهنگِ تاریکِ اندامت را شنیدم:
نه صدایم
نه روشنی

طنینِ تنهاییِ تو هستم.
طنینِ تاریکیِ تو.

چشمانت را گشودی:
شب در من فرود آمد. (از «طنین»)

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

کنارِ مُشتیِ خاک
در دوردستِ خودم تنها نشسته‌ام.
...
اوجِ خودم را گم کرده‌ام.
می‌ترسم، از لحظهٔ بعد و از این پنجره‌ای که به رویِ احساسم گشوده شد...

در همین دفتر است که نخستین تجربهٔ او در زمینهٔ وزنِ حماسی صورت می‌گیرد و آن در شعرِ «گلِ آینه» است. این تجربه که در کنارِ دو-سه تجربهٔ دیگرِ سپهری در حوزهٔ وزنهایِ آهنگین و سنگین قرار دارد، نشانهٔ پیدایشِ حالَتِ ترنّمی است که از یک گشودگی و به-روشنی-رسیدگی و سرودخوانی برای آن، حکایت دارد. این شعر اینچنین به پایان می‌رسد:

باز شد دریایِ بیداری
پایِ درها لحظهٔ وحشت فرولغزید
سایهٔ تردید در مرزِ شبِ جادو گسست از هم.
روزنِ رؤیا بخارِ نور را نوشید.

تمامیِ شعرهایِ این دفتر حکایت از این سلوک به سویِ روشنی و نور و

لحظه‌هایِ شادمانهٔ این مکاشفه دارد که در آسمانِ ضمیرِ شاعر برق می‌زند. در عنوانِ شعرهایِ این دفتر دقّت کنیم: طنین؛ گل آینه؛ همراه؛ آن برتر؛ روزنه‌اي به رنگ؛ این نزدیک؛ فراتر؛ شکستِ کرانه؛ دیاری؛ دیگر؛ کو قطرهٔ وهم؛ پرچینِ راز؛ آوایِ گیاه؛ شبِ هماهنگی؛ دروگرانِ پگاه؛ راه‌واره؛ برتر از پرواز؛ نیایش؛ نزدیک آی؛ موجِ نوازشی ای گرداب؛ در سفرِ آن سوها؛ محراب ... عنوانِ شعرِ «روزنه‌اَي به رنگ» را می‌توان با عنوانِ نخستین کتابِ شعرِ او یعنی ***مرگِ رنگها*** سنجید. آن تیرگی و تاریکی و دلهره‌اي که او را از دنیایِ رنگها و از جهانِ رنگینِ اشیاء جدا و بیزار می‌کرد و در خود و اندوهِ خود فرومی‌برد، اکنونه به «روزنه‌اي به رنگ» بدل می‌شود، یعنی از تاریکیِ خود برآمدن و چشم گشودن به جهانِ رنگین و رنگها. سپهریِ نقاش به چنین آشتی با جهانِ رنگها و رنگینها نیاز دارد. جهانِ رنگین و رنگها، در عینِ حال، با روشنی و آفتاب پیوندي ناگسستنی دارد و در ***آوارِ آفتاب*** است که سپهری با جهانِ روشنی و آفتاب پیوند می‌بندد و از دهلیزِ «اتاقِ» خود بیرون می‌آید:

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

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

در نهفته‌ترین باغ‌ها، دستم میوه چید.
و اینک، شاخهٔ نزدیک از سر انگشتم پروا مکن.
بی‌تابیِ انگشتانم شورِ رُبایش نیست، عطشِ آشنایی است.

درخششِ میوه! درخشانتر.
وسوسهٔ چیدن در فراموشیِ دستم پوسید.
دورترین آب
ریزش خود را هم فشاند.
پنهان‌ترین سنگ
سایه‌اش را به پایم ریخت.
و من، شاخهٔ نزدیک!
از آب گذشتم، از سایه بدر رفتم،
رفتم، غرورم را بر ستیغِ عقاب‌آشیان شکستم
و اینک، در خمیدگیِ فروتنی به پایِ تو مانده‌ام.
خم شو، شاخهٔ نزدیک!

شعرِ «فراتر» نقطهٔ اوجِ رسیدنِ سپهری به جهانِ کاملِ خویش و آرام گرفتن در جهانِ خویش است. این شعر سرشار از اتکاء به نفس و روشنی است. سپهری در بهشتِ خویش است؛ بهشتي که طرحِ کاملِ آن را چند سال بعد در **حجمِ سبز** می‌یابیم. شعرِ «فراتر» خطابِ به‌منزل‌رسیدهٔ آسوده‌اي است به آن رهروِ هراساني که هنوز شتابان در راه است:

می‌تازی، همزادِ عصیان
به شکارِ ستاره‌ها رهسپاری.
دستانت از درخششِ تیر-و-کمان سرشار.
|اما| اینجا که من هستم
آسمان خوشهٔ کهکشان می‌آویزد
کو چشمي آرزومند...
در جنگلِ من از درّندگی نام-و-نشان نیست.
در سایه-آفتابِ دیارت قصهٔ «خیر و شر» می‌شنوی.
من شکفتن‌ها را می‌شنوم
و جویبار از آن سویِ زمان می‌گذرد.

تو در راهی
من رسیده‌ام.

اندوهي در چشمانت نشست، رهروِ نازک‌دل!
میانِ ما راهِ درازي نیست: لرزشِ یک برگ

نمی‌دانم در این شعر و در حال‌ـو‌ـهوایِ اکنونیِ شعرِ سپهری اثرِ سفرِ او به ژاپن و قرار گرفتن زیرِ تأثیرِ ذن و عرفانِ دائویی را باید جست یا نه، امّا در یک سطرِ آن سخني هست که می‌تواند کلیدِ فهمِ تمامیِ سیر‌ـو‌ـسلوکِ بعدیِ او باشد و آن اینست: «در سایه‌ـ آفتابِ دیارت قصهٔ 'خیر و شر' می‌شنوی. من شکفتن‌ها را می‌شنوم.» این جوهرِ آن بینشِ هنرمندانه‌اي است که از داوریِ اخلاقی و «انسانی» دربارهٔ همه چیز گذشته و در دیدارِ «شکفتن»ها معصومیّت و نیز زیباییِ همه‌چیز را می‌بیند. زیرا در جهانِ اخلاقی است که چیزها همچون اضدادِ آشتی‌ناپذیر، همچون جنگِ جاودانهٔ خیر و شر رویاروی هم می‌ایستند. اما برایِ آن کس که آسمانِ آرام و بی‌تُندرِ «فراسویِ نیک و بد» را کشف کرده است و از فراز به این طوفان و هیاهویِ آرام‌ناپذیرِ جهانِ «اضداد» می‌نگرد و جهان را همچون میدانِ هستیِ معصومانهٔ «شکفتن»ها تجربه می‌کند و روانش در زیبایی آرام گرفته است، هستی نمودِ دیگري دارد. در چنین جهانِ وَرا‌ـاخلاقی، ورا‌ـانسانی، در این نگرشِ خداوار به هستی است که «نیشِ مارنوشابهٔ گل ارمغان می‌آورد.»:

گفتی نهال از طوفان می‌هراسد
و اینک ببالید نورسته‌ترین نهالان
که تهاجم بر باد رفت.
سیاه‌ترین ماران می‌رقصند.
و برهنه شوید، زیباترین پیکرها
که گزیدن نوازش شد. (از «شکستِ کرانه»)

شعرهایِ او در این دفتر از این پس همه چنین حال‌ـو‌ـهوایي دارد:

میانِ لحظه و خاک، ساقهٔ گرانبارِ هراسي نیست.
همراه! ما به ابدیتِ گلها پیوسته‌ایم. (از «دیاري دیگر»)

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

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

و آنگاه عارفی سرودخوان می‌شود، زیرا سبکبار گشته است:

او به باغ آمد، درونش تابناک
سایه‌اش در زیر‌ـو‌ـبم‌ها ناپدید
شاخه خم می‌شد به راهش مستِ بار
او فراتر از جهانِ برگ‌ـو‌ـبَر.
باغ سرشار از تراوشهایِ سبز؛
او درونش سبزتر، سرشارتر.

زلالیِ این کلامِ مثنوی‌وار حکایت از زلالیِ درونِ او می‌کند و نوعي میلِ فنایِ عارفانه در او موج می‌زند:

پگاه دروگران از جادهٔ روبرو سر می‌رسند:
رسیدگیِ خوشه‌هایم را به رؤیا دیده‌اند. (از «دروگرانِ پگاه»)

و نیز:

تو را دیدم، از تنگنایِ زمان جستم.
تو را دیدم، شورِ عدم در من گرفت.
و بیندیش که سودایِ مرگم. کنارِ تو زنبقِ سیرابم
دوستِ من، هستی ترس‌انگیز است.
به صخرهٔ من ریز، مرا در خود بسای که پوشیده از خزهٔ نامم.
(از «نزدیک آی»)

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

آبیِ بلند را می‌اندیشم و هیاهویِ سبزِ پایین را.
ترسان از سایهٔ خویش به نی‌زار آمده‌ام.
تهیِ بالا می‌ترساند و خنجرِ برگ‌ها به روان فرومی‌رود.
دشمني کو تا مرا از من برکند... (از «خوابي در هیاهو»)

و پایانِ سخن در این دفتر در شعرِ «محراب» کوتاه و گویا عرصهٔ تجربهٔ تازهٔ او را بیان می‌کند که از روحیهٔ عرفانیِ او حکایت دارد.

تهی بود و نسیمي
سیاهی بود و ستاره‌اي
هستی بود و زمزمه‌اي

لب بود و نیایشي.
«من» بود و «تو»یي:
نماز و محرابي.

دفترِ **شرقِ اندوه** در همان سالي منتشر می‌شود که ***آوارِ آفتاب*** منتشر شده است (۱۳۴۰). عنوانِ شعرهایِ این دفتر رمزی و غریبند و حکایت از نفوذِ بسیارِ ادبیاتِ بودایی در سپهری دارند: روانه؛ هلا؛ پادمه؛ چند؛ هایی؛ شکپوی؛ نه به سنگ؛ و؛ نا؛ پاراه؛ شیطان هم؛ شورم را؛ bodhi؛ ... وزنهایِ رقصان مانندِ وزنهایِ **دیوانِ شمس** را بکار می‌گیرد و سخنش به شطحهایِ صوفیانه می‌ماند، اما عنانِ وزن را نمی‌تواند نگاه دارد. بطور کلی این دفتر از نوعي تجربهٔ دینی و عرفانی حکایت دارد:

اینجاست، آیید، پنجره بگشایید، ای من و دگر من‌ها:
صد پرتوِ من در آب... (از «چند»)

سرچشمهٔ رویشهایی، دریایی، پایانِ تماشایی.
تو تراویدی: باغِ جهان تر شد، دیگر شد...
تاریکيِ پروازی، رویایِ بی‌آغازی، بی موجی، بی رنگی
دریای هماهنگی!... (از «هایی»)

اما رویهمرفته هیچیک از این تجربه‌هایِ موزونِ او از نظرِ شعری کامیاب نیست:

باد آمد، در بگشا، اندوهِ خدا آورد.
خانه بروب، افشان گل، پیک آمد، مژده ز «نا» (از «نا»)

در «شورم را» باز چیزي مانندِ ترنمهایِ مولوی در **دیوانِ شمس** به چشم می‌خورد و نوعي احساسِ عرفانی و نوعي کششِ تجربهٔ دینی، اما خام، در

ماورایِ کنِشت و کعبه و بتخانه و دیر:

من سازم: بندیِ آوازم، برگیرم، بنوازم، بر تارم زخمهٔ
«لا» می‌زن، راهِ فنا می‌زن.
...
قرآن بالایِ سرم، بالشِ من انجیل، بسترِ من تورات
و زیرپوشم اوستا، می‌بینم خواب:
بودایی در نیلوفرِ آب.

شعر bodhi می‌باید گزارشِ کاملی از تجربهٔ او با بودائیّت و اشراقِ بودایی باشد:

آني بود، درها وا شده بود.
برگي نه، شاخي نه، باغِ فنا پیدا شده بود...
خاموشی گویا شده بود

زیبایی تنها شده بود.
هر رودي دریا
هر بودي بودا شده بود.

در شعرهایِ این دفتر به فشردگی و کوتاهیِ خاصّي در بیان می‌رسد که شاید نشانهٔ نفوذِ فُرم هایکویِ ژاپنی در او باشد. از جمله شعرِ «گزارِ» او چهار سطر بیشتر ندارد:

باز آمدم از چشمهٔ خواب، کوزهٔ تر در دستم.
مرغاني می‌خواندند. نیلوفر وا می‌شد. کوزهٔ تر بشکستم.
در بستم
و در ایوانِ تماشایِ تو بنشستم.

در شعرِ «تنها باد» مکاشفه‌اي زیبا دارد:

سایه شدم و صدا کردم:
کو مرزِ پریدن‌ها، دیدن‌ها
کو اوج «نه من»، درّهٔ او
و ندا آمد: لب بسته بپو...
از صخره شدم بالا. در هر گام، دنیایي تنهاتر، زیباتر.
و ندا آمد: بالاتر، بالاتر!
آوازي از رهِ دور: جنگل‌ها می‌خوانند؟
و ندا آمد: خلوت‌ها می‌آیند...
«او» آمد، پرده ز هم وابايد، درها هم.
و ندا آمد: پرها هم.

گروهِ شعرهايِ بعدیِ این دفتر کمابیش در همین حال‌ـ‌و‌ـ‌هواست، امّا چندان پخته نیست.

در ***شرقِ اندوه*** است که «شرق» را یکسره کشف می‌کند. تمامیِ کتاب بویي از تجربه‌هايِ بودایی دارد با حال‌ـ‌و‌ـ‌هوا و رنگي از عرفانِ مولوی، اگر چه هیچ جا اشارهٔ آشکاري به آن نیست.

و اما، سرانجام، سپهری در دو منظومهٔ بلندِ ***صدایِ پایِ آب*** و ***مسافر*** و سپس در دفترِ ***حجمِ سبز*** است که به اوجِ شکوفاییِ شاعرانه و زبان و دیدِ مستقلِ خویش می‌رسد. آن دو منظومه و این دفتر در فاصلهٔ سالهایِ ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۶ سروده و منتشر شده‌اند. دفترهایِ پیشینِ شعرِ سپهری تجربی‌اند و از نظرِ زبان و شیوه‌هایِ بیانی یکدست نیستند و از نخستین دفترِ شعرِ او، که سرراست زیرِ نفوذِ نیما و توللی است، تا دفترهایِ بعدی که در آنها از ***دیوانِ شمسِ*** مولوی گرفته تا هایکوهایِ ژاپنی تأثیرهایِ گوناگوني در آنها دیده می‌شود، با آنکه گهگاه تکه‌هایِ درخشاني از شعر در آنها هست، رویهمرفته نایکدست و تجربی و در بسیاري از شعرها پُرگِره و ناپخته است. به گمانِ این نویسنده، اوجِ کارِ شاعریِ سپهری را در

همین دو منظومه و در دفترِ **حجم سبز** باید دید و جایگاهی که سپهری در شعرِ روزگارِ ما یافته و چهرهٔ یگانه‌ای که از او در ادبیاتِ امروز نمایان شده و رویکردِ شعردوستان در سالهایِ اخیر به شعرِ او به خاطرِ همین دوره از کارِ شاعرانهٔ اوست. در این دوره است که سپهری زبانِ خاص و مستقلِ خود را می‌یابد و عرفانِ طبیعت‌پرستِ او، که ریشه در بینشِ چینی- ژاپنی از طبیعت دارد، به اوجِ روشنیِ خود می‌رسد و اینجاست که سپهری در مقامِ شاعری دارایِ دیدِ خاصِ شاعرانه و «فلسفی» یا بهتر است بگوییم حکیمانه پدیدار می‌شود.

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

من در مقاله‌ای پیش از این به شعرِ سپهری در دوره‌ای که اشاره کردم پرداخته‌ام و آنگونه بینشِ، باصطلاح، «فلسفی» یا عرفانِ طبیعت‌ستا را که او عرضه کرده است، بازنموده‌ام و در اینجا قصدِ آن ندارم که دوباره به این مطلب بپردازم. امّا از نظرِ دنبال کردنِ سیرِ پرورشِ بینشِ شاعرانهٔ او تنها بر این نکته باز تکیه می‌کنم که سپهری در دو منظومهٔ ***صدایِ پایِ آب*** و ***مسافر*** بینشِ عارفانهٔ خود را از زندگی و هستی بیان می‌کند. در این دو منظومه او شاعر و نقاشی است که در عالمِ بیرون و درونِ گردِ جهان گردیده و در

سیر- و- سلوکِ معنویِ خویش به سرمنزلی رسیده و سرانجام بینش و حکمتِ زندگیِ خویش را بیان می‌کند؛ بینش و حکمتی که یکپارچه شاعرانه و هنرمندانه است. زبانِ شعرِ سپهری در این آثار از پیچیدگیها و ایماژهای گُنگِ بسیاری از شعرهایِ گذشته رها شده و کمابیش روشن و شفّاف است و آرامشِ درونیِ او در این حالتِ شهودِ عرفانی از طبیعت و ستایشِ طبیعت، در زبانِ شاعرانهٔ او بازتافته است و سرانجام میانِ بینش و زبانِ او ترازی برقرار شده است.

سپهری در **حجم سبز** سرانجام در سرزمینِ آرمانیِ خویش است و آن مُلکِ فراغت و آرامش را پس از تب- و- تابهایِ بسیار یافته و از آنجا، در کنجِ تنهایِ خویش در سکون و آرامش و زیباییِ طبیعت، با دیگران سخن می‌گوید. در این بهشتِ جهانی و زمینی و طبیعی با آرمیدن در کنارِ همهٔ چیزهایِ خوب و با چشیدنِ مزهٔ دمهایِ زیبایِ یگانگی با طبیعت به ژرفنایِ خوشی و خرسندی می‌رسد و با خود و جهان در حالتِ آشتی است. در این حالتِ آشتی با هستی و همهٔ فرانمودهایِ آن، همه چیز تنها از آن جهت که **هست** خوب انگاشته می‌شود و «خوب» یعنی زیبا. و آنجا که خوبی و زیبایی یکی می‌شوند جنگِ «نیک و بد» از میان برمی‌خیزد. در دفترِ **حجم سبز** است که زیباترین سرآغازهایِ شعرِ او و ناگهانی‌ترین اشراقهایِ شاعرانه را در کارِ او می‌یابیم: «گوش کن، دورترین مرغ جهان می‌خواند.» «کفشهایم کو؟ چه کسی بود صدا زد سهراب؟» سرآغازهایی که یکباره ما را از جهانِ پُرجنگ- و- جدالِ خود می‌کند و به فضاهایِ دوردستی می‌کشاند که در آن شاعری در دلِ طبیعت، در کنارِ درخت و مرغ و ماه و جویبار، ما را به لطیفترین لحظه‌هایِ تجربهٔ شاعرانهٔ زندگی و هستی فرامی‌خواند. باری، این دو منظومه و یک دفترِ شعر در میانِ ادبیاتِ امروزِ ما اثری است بی‌مانند که سپهری را در مقامِ شاعری یگانه به همه شناسانده است.

اما در موردِ آخرین دفترِ شعرِ سپهری، یعنی ***ما هیچ، ما نگاه*** باید اقرار کنم که من این دفتر را نه می‌فهمم و نه دوست دارم. به نظر می‌رسد که سپهری در دورانی که این شعرها را سروده از آن حال- و- هوایِ سادهٔ

طبیعی و در عینِ حال آمیخته با نوعی درنگِ عارفانه جدا شده و حسّي که آنگونه طبیعت را می‌چشید و می‌بویید، حسّاسیّت خود را از دست داده و به نوعي کُلّي‌گوییِ بسیار انتزاعی می‌افتد که هم زبان و ایماژها و هم اندیشهٔ آن بسیار انتزاعی است. آن حضورِ بساویدنیِ سنگ وگیاه و ستاره جایِ خود را در شعرهایِ آخرین به نوعي حضورِ مثالی و تجریدی می‌دهد و زبانِ شعر هم بسیار زُمخت و ناهموار و حتّا ناهنجار می‌شود و شعرهایي می‌بینیم بسیار دور از آن زلالیِ زبان و اندیشهٔ ***مسافر*** و ***صدایِ پایِ آب*** و ***حجمِ سبز***، که کلافِ درهم پیچیدهٔ زبان و ایماژهایِ آن را از هم نمی‌توان گشود. به نظرم می‌رسد که سپهری در این شعرهایِ آخر به بن‌بست رسیده و در کارِ شاعرانهٔ خویش ناکام است.

یک نکتهٔ کلّی در موردِ شعرِ سپهری اینست که شعرِ او اساساً بر ایماژ تکیه دارد و حسّ شاعرانهٔ زبان در آن کم است. یعنی سپهری هرگز صنعتگریِ زبانی و هنریِ شاعرانه و یا بهره‌گیری از ویژگیهایِ استتیکِ زبان را در کار نمی‌آورد و شعر او هرچند از نظرِ ایماژ قوی است، اما بر رویِ هم از جهتِ زبان ضعیف است و علّتِ آن هم شاید کمیِ آشناییِ و انسِ سپهری با شعرِ کلاسیکِ فارسی بوده باشد، یعنی شعري که بنیادِ آن بیشتر بر کاربُردِ زبان و بهره‌گیری از ظرافتها و چَم-و-خَم آوایی و معناییِ آن است و ایماژ در آن کمتر نقش دارد. اینهمه تکیه بر ایماژ، که تأثیرِ شعرِ اروپایی در شعرِ نوِ فارسی است، شعرِ سپهری را با بسترِ اصلیِ زبانِ فارسی رابطه‌ایِ استوار نمی‌بخشد و به همین دلیل چه بسا شعرِ سپهری ترجمه‌پذیرترین شعرِ فارسی به زبانهایِ دیگر باشد.

هنر و بینش

درنگي در یک اثر از کورنلیس اِشِر

موریتس کورنلیس اِشِر (زاد ۱۸۹۸ ـ مرگ ۱۹۷۲)، نقاشِ هلندی، هنرمندي است شگفت. وی به یاریِ خیالپردازیِ بسیار نیرومند و استادی در تکنیک، کاري را در نقاشی می‌کند که در هیچ هنرِ دیگري، به گفتهٔ او، ممکن نیست. ریاضیدانان و فیزیکدانانِ بزرگِ قرن، همچون گودل، او را نقش‌پردازِ ایده‌هایِ پیشرفتهٔ ریاضی و فیزیکِ مدرن می‌دانند. آنچه در گروهي از آثارِ وی بیننده را به شگفتی می‌افکند مهندسیِ او برایِ نشان دادنِ بُعدهایِ گوناگونِ اشیاء است. بیننده‌اي که دفترِ مجموعهٔ آثارِ او را پیشِ روی دارد، در نخستین نگاه، خود را با نقاشي روبرو می‌بیند که متفکري است ژرف؛ نقاشی که مسائلِ ساختمانِ کیهان و نیز مسائلِ هستی‌شناختی همچون نسبتِ «اضداد» او را به خود درگیر می‌دارد. و او به زبانِ نقاشی و طرح‌ریزی و قدرتِ خیالِ شگفتِ خود، این مسائل را به زبانِ تصویر بیان می‌کند. موضوع بسیاري از آثارِ او «بی‌نهایت» است و چه بسا تنها او توانسته باشد «بی‌نهایت» را، که مفهومي است تصوّرناپذیر، تصویر کند، و آن را به صورتِ شکلهایِ ریتم‌دار و تکرارشونده و بازگردنده بر رویِ سطحي که حالتِ کُره‌ای یا استوانه‌ای را می‌رساند، نمایش دهد؛ شکلهایي که با تکرار و بازگردندگیِ خود مضمونِ حلقه‌وارِ ازلیّت و ابدیّت و کرانمندی و بیکرانگی را نشان می‌دهند. در بیشترِ اینگونه آثارِ او، یک مضمونِ دیگر نیز فراوان دیده می‌شود و آن وحدتِ ضدهاست، به این صورت که، برایِ مثال، بر رویِ سطحي که شکلي کُره‌ای را می‌رساند، فرشته‌ها و دیوهایي را می‌بینیم که تنگاتنگِ هم فضا

را پُر کرده‌اند و بر رویِ سطحِ کره‌ای، هرچه دورتر می‌شوند، کوچکتر می‌شوند و چنان فضا را پهلو به پهلو پر کرده‌اند که هر یکی همچون وجهِ منفی یا خلاءِ آن دیگری به نظر می‌آید. و بدینسان، گویی می‌خواهد نشان دهد که آنچه از دیدِ ارزشگذاریِ اخلاقی یا بینشِ همگانیِ ما همچون اضدادِ آشتی‌ناپذیر می‌آید که با یکدیگر یکجا گرد نمی‌توانند آمد، در **حقیقت**، حالتی از آکَندگی و تُهیگی یا نسبتِ «مثبت» و «منفی» است که تعیینِ «مثبت» یا «منفی» نیز در این میانه کاری یکسویه و مربوط به دیدگاه و ارزشگذاریِ ماست. زیرا آنچه از دیدگاهی یا نسبت به موجودی منفی است از دیدگاهی دیگر یا نسبت به موجودی دیگر «مثبت» تواند بود و در چشم‌اندازی بزرگ وجودِ هر یک شرطِ ضروریِ وجودِ آن دیگری است. در این دسته از آثارِ او دیوها و فرشته‌ها، غازهایِ سفید و سیاه، ماهی‌ها و پرنده‌ها، کشتزارها و پرنده و آسمان، با ریتمهایی حساب شده و ظریف، جایِ به یکدیگر می‌سپارند و در هم می‌آمیزند و از هم جدا می‌شوند و هر یکی همچون حالتی و هاله‌ای و سایه‌ای از آن دیگری می‌شود. آثارِ دیگرِ او به نامهایِ «نسبیت»، «گرانی» (ثقل)، «جهانِ دیگر» و جز آنها، نشانِ دهندهٔ بینشِ شگفتِ او دربارهٔ فضا و نسبتهایِ بُعدها و نیز «جهانهایِ ممکن» است.

و امّا برخی از هنرسنجان، آثارِ اشر را بسیار خشک و مهندسانه دانسته‌اند و خالی از حالِ شاعرانه، و از جمله آن دسته از آثارِ وی را که در دهه‌هایِ بیست و سیِ این قرن در دورهٔ گشت- و- گذاری دراز در ایتالیا کشیده و در آنها چشم‌اندازهایِ طبیعی و نمایِ روستاهایِ سیسیل را طرح‌برداری کرده، از این شمار بیرون ننهاده‌اند. ولی، چه بسا این سخن را چندان از سرِ انصاف نگفته باشند. زیرا در میانِ آثارِ وی نقاشیهایی نیز هست که در آنها دیدارِ شاعرانه از حالتِ اشیاء و چشم‌اندازهایِ طبیعت وجود دارد و درین کارگاه چنان ظریف و نازک‌خیال می‌شود که برخی از آثارِ او یادآورِ ظرافت و ژرفیِ نقاشیِ چینی و ژاپنی در دیدارِ طبیعت است. بینشِ او در نمایاندنِ حالتِ جادوییِ یک بنایِ باستانی یا یک سنجاقک یا یک تندیس، همانقدر ژرف است که آن دستهٔ دیگر از آثارِ او؛

و هرچه گروهِ نخست به علتِ سردیِ فضایِ تکنیکی و القایِ تصوّری از بیکران، گاه دلهره‌انگیز است، گروهِ دوم از حالتي شاعرانه و نوازشگر خالی نیست. و همگی حکایت از آن دارند که اینجا چشمي بی‌همتا برایِ دیدنِ آن جنبه‌هایِ «دیگر» از وجودِ اشیاء در کار بوده است، جنبه‌هایي که کمتر چشمي می‌بیند. این هر دو جنبه در کارِ او، در عینِ حال، نشانهٔ کمالِ او در مقامِ یک هنرمند، یک اهلِ علم، یک متفکر و شاعر است. او نقاش است، اما نقاشی برایِ او رسانه‌اي است که همهٔ سطحها و لایه‌هایِ تجربهٔ وی را از هستی می‌نمایاند. اندیشهٔ او دیداری است و بازنمودِ آن نگارگرانه.

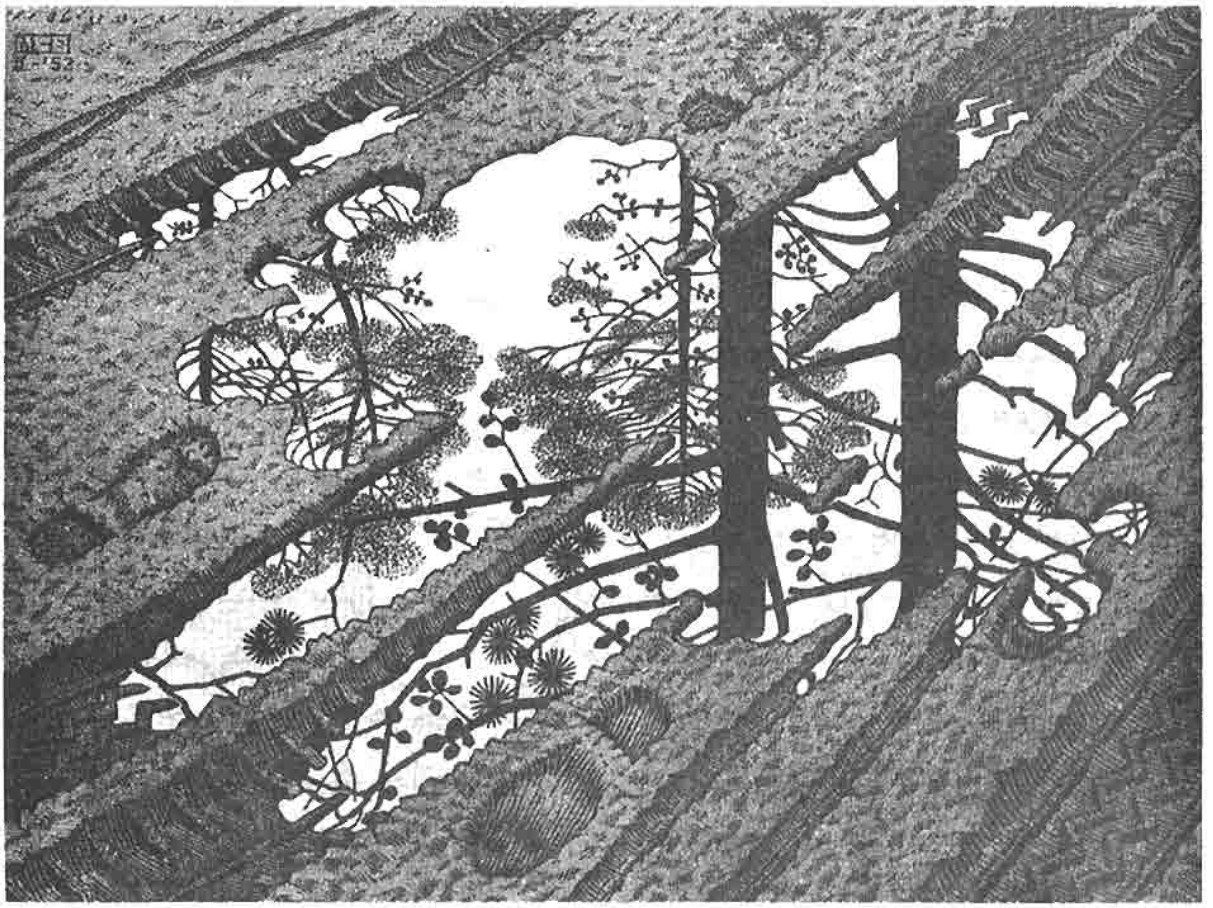
* * *

در میان دستهٔ دوّم از آثارِ وی اثري هست در نوعِ خود بی‌همتا که باریک‌نگری در آن می‌تواند ما را به گوهرِ بینشِ هنرمندانه و یا جنبه‌اي اساسی از آن رهنمون باشد. این اثر ***چاله‌هرز*** (Puddle) نام دارد و نقشي است از یک گودالِ پُر از آبِ گل‌آلوده در متنِ یک جادهٔ خاکیِ باران خورده که عکسي از آسمان و درختانِ کنارِ جاده در آن افتاده است. پیش از این در آثارِ نقاشانِ کلاسیک و رومانتیک نقشِ دریاها و رودهایِ خروشان و پیچ‌ـو‌ـتابهایِ موجهایِ سرکشِ آنها را بسیار دیده‌ایم؛ و دیده‌ایم که نقاشان چه چیره‌دستیها و هنرآوریها که برای نشان دادنِ آنهمه عظمت به خرج نداده‌اند و چه قدرتها که برایِ به دام آوردنِ نقشِ آن موجهایِ خروشان و پهنهٔ بیکران در کار نیاورده‌اند. پس، نخستین پرسش اکنون اینست که اینجا، در این چاله‌هرز، چه چیزي هست که چشمهایِ کاونده و جویندهٔ هنرمندي را می‌تواند به خود بخواند؟ او که می‌تواند دریاهایِ خروشان را نقش زند چرا چشم به چیزي چنین «پیشِ پا افتاده» چون یک چاله‌هرز می‌دوزد؟ و نیز می‌توان دورتر رفت و کلی‌تر پرسش کرد که چرا قلمِ نقاش به کوچکترین و ناچیزترین چیزها رخصتِ آن را می‌دهد که در کنارِ بزرگترین و چشمگیرترین چیزها بایستند و خودنمایی کنند؟ چه چیزي هنرمندي را به خود می‌خواند تا نقشي پایدار از هستیِ زودگذرِ خُردترین

و خاکی‌ترین چیزها، مانندِ یک چاله‌هرز، بزند؟ چگونه است که چشمِ هنرمند چیزهایی را می‌بیند یا چیزها را چنان می‌بیند که دیدِ عادّیِ ما از آن محروم است، و سرانجام می‌توان پرسید که هنر چگونه می‌بیند؟

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

دیدِ روزمرّهٔ ما از آنجا که از نیازهایِ ما مایه و جهت می‌گیرد، تا آنجا چیزی را می‌بیند و بر آن خیره می‌شود که نیازها و خواهش‌هایِ ما آن را جهت می‌دهد، ازینرو، ما بسیاری چیزها را نمی‌بینیم و یا نگاهِ ما به جایِ دیدن بر رویِ اشیاء می‌لغزد (این حکم در موردِ شنوایی نیز بکار است). نگرشِ نیازمندانهٔ ما به ارزشِ چیزها سبب می‌شود که کمابیش آنچه را که در دسترس و پیرامونِ ماست جز با نگاهی گذرا نبینیم. همیشه چیزی چشمِ ما را خیره می‌کند که کمتر دیده باشیم یا ندیده باشیم یا نیازی ما را به سویِ آن کشیده باشد. یک تکّه الماس بسی زود نگاهِ ما را به خود می‌خواند، اما یک تکّه سنگ بسی دیر. نگاهِ نیازمندانهٔ ما را همیشه ذهنیّتِ سود- و- زیان‌اندیشِ ما در پیرامونمان می‌گرداند. به همین دلیل، آنچه در پهنهٔ تصرف و اختیارِ ماست کمتر توجه و کنجکاوی برمی‌انگیزد تا آنچه از این پهنه بیرون است. اینگونه نگریستن که چیزها را از جهتِ نیازِ ما در دایرهٔ دید و توجهِ ما قرار می‌دهد، تنها در همین دایره به چیزها امکانِ خودنمایی می‌دهد. برخوردِ روزمرّهٔ ما با اشیاء، آنها را، بر حسبِ نوعِ نیاز و نگرشی که به آنها داریم، در یکی از امکاناتِ وجودیشان، در


M.C.E.
II-'52

یک نمود از وجودشان، در ذیلِ یک نام، برایِ ما پایدار می‌کند و از دیگر نمودهایِ هستیشان بی‌خبر می‌گذارد.

و اما دیدِ دیگري نیز هست که می‌کوشد راهِ خویش را به عینیّتِ ناب بگشاید و با چیرگی بر عواملِ نفسانی و روانی، که سدِّ راهِ دست یافتن به عینیّت شناخته می‌شوند، یعنی با کنار نهادنِ احساسها و عواطف و خواهشها و آرزوها و ترسهایِ بشری چشمِ خویش را به چیزها چنانکه هستند ــ نه چنانکه ما آرزومندیم باشند و نه چنانکه **باید** باشند برحسبِ احکامِ اخلاقیِ ما ــ بگشاید، و آن علم است. در این نگرش چیزها، همچون موجوداتي قائم به ذات، جدا از نمودشان برایِ ما یا میلها و آرزوهایِ ما در برخورد با آنها انگاشته می‌شود، و وظیفهٔ علم آنست که از کژنماییِ بینایيِ بشری ــ که علتِ آن را خواستها و آرزوها و عواطفِ بشری می‌دانند ــ هر چه بیشتر بکاهد تا به شناختِ شیء، آنچنانکه در ذاتِ خویش هست، هرچه نزدیکتر شود. به عبارتِ دیگر، علم بیش از هر رهیافتِ بشريِ دیگر به اشیاء و هستی، در پیِ شناختِ بی‌واسطه و فارغ از ارزشگذاری است؛ در پیِ نوعي شناخت به خاطرِ شناخت، شناخت «به خاطرِ نفسِ علم» و فارغ از هر گونه خواست و آرزویِ نهانیِ بشری. یعنی برخوردي به **هستی** (یا به مجموعهٔ موجودات به نامِ **هستی**) با نوعي اخلاقِ زاهدانه که، به گفتهٔ نیچه، بر آنست که «از چیزها هیچ نمی‌خواهد مگر آنکه همچون آئینه‌اي صد چشم در برابرشان دراز کند.» اما، سرانجام، ما تا کجا مجازیم که چیزها را چنانکه هستند در ذاتِ خویش و بی‌کم‌ـ‌وـکاست بشناسیم؟ زهد و ریاضتِ علمی و دقیقتر کردنِ هرچه بیشترِ ابزارهایِ شناخت تا کجا می‌توانند رخنه‌اي به درونِ شیء بگشاید و ما را از این روزن به درون ببرد و آنچه هست را چنانکه هست به ما بشناساند و آن «تشنگیِ دانش» را، که ارسطو در ما می‌شناخت، سیراب کند؟ آیا اینجا هم انگیزه یا خواست و آرزویِ دیگري جز این در میان نیست؟ پارساییِ علمی تا کجا حقیقت دارد و از کجا زُهدِ ریاییِ بشری بشمار می‌آید؟ درست است که در این راه نیرو و نبوغ بخشی از درخشانترین و پارسامنش‌ترینِ مردمان صرف شده است، اما از آنجا که

این علم نیز، سرانجام، علمیِ بشری است و از آنِ بشر، و انگیزه‌ایِ انسانی بدان نیرو و جهت می‌بخشد، سرانجام، آیا نه آنست که در آن بزرگترین آرزویِ نهانیِ بشری، یعنی خواستِ چیرگیِ تمام بر طبیعت، و یک آرزویِ رستگاری از دامِ طبیعت با چیرگیِ نهاییِ علمی بر آن، در کمین نشسته است؟ دعویِ پارسایی، یعنی بریدنِ مطلق از طبیعت و بدَل شدن به موجودیِ یکپارچه اخلاقی و روحانی و فرشته‌آسا و فرشته‌خو، چه با انکارِ طبیعت به شیوهٔ زاهدانهٔ قرونِ وسطایی چه با چیرگیِ «روحِ علمی» بر مادیّتِ بری از هشیاری و اخلاقِ طبیعت، به عبارتِ دیگر، دعویِ بشر برای بدل شدن به موجودِ روحانیِ محض و «ماوراءِ» طبیعی، از یک ریشه آب می‌خورد، و چه بسا طبعِ فزونخواهِ بشری است که در پسِ نقابهایِ زهد و اخلاق و علم کوسِ «لَمن‌المُلکی» می‌زند.

و اما، در این میانه قلمروِ دیگریِ نیز از شناخت و بازنمودِ چیزها برایِ بشر هست و آن قلمروِ هنر است، که حسّیِ است و هرگز داعیهٔ بریدن از طبیعت یا چیرگی بر آن را ندارد، اما در کارِ شناخت و بازنمودن نیز هست. هنر نیز به ما می‌گوید که چیزها چگونه‌اند. هنر نیز می‌شناساند، اما از راهیِ دیگر و با ابزارهایِ ویژهٔ خویش. گفته‌اند که هنر چیزها را با عواطف و هواهایِ نفسانیِ بشر می‌آمیزد و سپس آنها را فرامی‌نمایاند، یعنی چیزیِ نفسانی به جهان و اشیاء می‌افزاید. معنایِ این گفته آنست که هنر با درآمیختن و افزودنِ آن چیزِ نفسانی نماییِ یکسویه و جانبدار، و در نتیجه، کژ یا خودسرانه، از اشیاء و جهان را به ما می‌نمایاند و هرگز نمی‌تواند آنها را چنانکه هستند، در عینیّت یا حقیقتِ خویش، ببیند و بشناساند. باید گفت که اینجا روانشناسی بیش از اندازه دربارهٔ هنر داوری می‌کند، حال آنکه علم را یکسره بیرون از قلمروِ شناخت و داوریِ خود می‌داند، یعنی از پای نهادن به دایرهٔ «عقلِ ناب» یا «عقلِ نظری» می‌پرهیزد، زیرا در اینجا چیزیِ را در کارِ شناخت می‌بیند که از هرگونه آلودگی و آمیختگی با طبیعت (یا با طبعِ بشری) بری است. اما باید گفت که اگر در هنر روان و نفسانیّاتِ بشریِ خود را ناب و بی‌پرده اما پالایش یافته و برکشیده به ساحتِ اخلاقی نشان می‌دهند، در قلمروِ علم روان و نفسانیّاتِ بشری

نهفته و در پرده دست‌اندرکارند و چه بسا به سببِ راندگی و نهفتگی از دست یافتن به ساحتي عالیتر باز می‌مانند و علم، سرانجام، چه بسا بازیچه و وسیلهٔ سرکش‌ترین غرایزِ بشری و شورِ بی‌امانِ او برایِ چیرگی بر طبیعت می‌شود.

ولی اگر از این «روانشناسیِ دانش» بگذریم و کند-و-کاو در زهدِ ریاییِ بشری را فروگذاریم، می‌توانیم گفت که علم و هنر رهیافتهایي بشری به جهانند که می‌شناسند و می‌شناسانند، اما فرق شناساییشان در روشِ آندو است و فرقِ روش‌شناسی (متدُلوژیِ) آندو از هستی‌شناسی (اُنتولوژی)شان مایه می‌گیرد. و اینجا کوتاه و گذرا اشاره کنیم که هیچ روش‌شناسی فارغ از یک هستی‌شناسی نیست که در زمینهٔ آن آشکار و پنهان قرار گرفته است. علم حقیقتِ اشیاء را در کلیّتشان می‌جوید و در هر چیزي همچون فردي از نوع می‌نگرد و در کاوش و آزمودنِ هر فرد در پیِ شناختِ ویژگیهایِ کلّی و نوعیِ آنست. به عبارتِ دیگر، علم سرانجام، در پیِ **یک** و ***همان*** در ذاتِ اشیاء است. یعنی آن جوهرِ ثابت و همیشگی و همه‌جایی که در ذاتِ خویش با خویش یگانه است. و **یک چیز**، اما در حالتِ نمود ***برای ما***چه بسا گوناگون یا بسیار گونه می‌نماید. علم در پیِ آن کلیّتِ ثابت در اشیاء، در «ایدهٔ» ازلیِ اشیاء به معنایِ افلاطونی کلمه یا «جوهر» به معنایِ ارسطوییِ آنست، و اگر چه منکرِ وجودِ «ایده» و «جوهر» نیز باشد، باز در آزمایشها و وارسیهایِ خویش از ویژگیهایِ اشیاء، در پیِ یافتنِ آن نمودهایِ نوعیِ ثابتي است که سرانجام دلالت بر وجودِ جوهرِ ثابتي در اشیاء دارد که نمودهایِ همیشگی و ثابتي را می‌انگیزد.[۱]

اما در هنر، اشیاء نه در حقیقتِ ثابت و ازلی و ابدیِ خویش، بلکه در

۱ . دست‌کم می‌توانیم گفت که تا پیش از پیشرفتهایِ شگرفِ علمِ فیزیکِ نظری و آزمایشگاهی و پیدایشِ نظریهٔ نسبیت و پژوهشهایِ آزمایشگاهی در زمینهٔ «ذرّات نخستین» که پایه‌هایِ شناخت‌شناسیِ علمِ کلاسیک را به لرزه انداخته است، علم بر چنین احکامِ ضمنی اُنتولوژیکی تکیه داشته، و هنوز هم آن حُکمها مبنایِ باورهایِ «علمیِ» عامه است.

نمودِ بی‌واسطهٔ خویش پدیدار می‌شوند. اینجا هستیِ شیء چیزی جز همان نمودِ آن در ما و ***برایِ ما*** نیست و «شیء در ذاتِ خود» چنانکه در ذاتِ خویش و جدا از نگرشِ ما هست، جایی ندارد. اینجا هیچ شیءای هستیِ قائم به ذات و مستقلی جدا از ***حضورِ*** خویش ندارد، و در «حضور» است که رابطهٔ دوسویهٔ میانِ شیء و نگرنده و شناسنده برقرار می‌شود و «عین» و «ذهن» از یکدیگر جدایی‌ناپذیر می‌شوند. در این نگرش آن **یک** و ***همانی*** که ما در شناختِ روزمره یا در شناختِ علمی می‌شناسیم (که اصلِ فلسفی و منطقیِ آن اصلِ همانستی identity است) و آن را در ذیلِ یک نام ــ نامی که به هر چیز می‌دهیم ــ خلاصه و آشنا می‌کنیم، می‌تواند در هر آن یا نمودی از خویش چیزی دیگر یا چیزی تازه یا جلوه‌ای تازه از یک ذات باشد و بنماید. هنرمندی و حسِّ هنرمندی همین آمادگی برای دریافتِ جلوه‌هاست و در این دریافت «بود» از «نمود» جدا نیست. در هستی‌شناسیِ هنرمندانه چیزها به **یک** و ***همان***، یعنی ذاتِ پایدار و بیرون از زمان و مکان و جدا از جلوه و نمودِ خویش، به یک «ایده» یا «جوهر» فروکاسته نمی‌شوند. ازینرو، هر چیز در هر تجربه، در هر برخورد می‌تواند چیزی جز آن باشد که در تجربه‌هایِ پیشین و به ویژه در تجربه‌هایِ روزمرّه و همگانی و مشترک بوده است. تازگی رمزِ شناخت و بازنماییِ هنرمندانه است. داشتنِ چشمی و گوشی برایِ دریافتِ تازه‌ها و بازنمودنشان، گوهرِ آفرینشِ هنری است. آن کس که در هیچ چیز چیزی تازه نمی‌بیند و هرچیز را یکبار برایِ همیشه، به یک شناخت و تعریفِ کلّی فرومی‌کاهد و هرچیز را در ذیلِ یک نام می‌شناسد ــ خواه تعریف و شناختِ او همان شناختِ همگانیِ یک جماعت یا جامعهٔ انسانی باشد یا آن شناخت و تعریفِ مشترکی که نامِ «شناختِ علمی» را یکبار برایِ همیشه بر خود می‌نهد ــ از دید و شناختِ هنرمندانه بی‌بهره است. به همین دلیل، در روانِ هنرمندانه چیزی ناهمگانی و یگانه و شخصی، چیزی «غیرِ اجتماعی» هست، که آن را از دیگران جدا و ممتاز می‌کند و همین منش است که به او امکانِ آن را می‌دهد که چیزهایِ تازه و یگانه را ببیند و بشناسد و بشناساند. ازینرو، در هر اثرِ هنریِ اصیل و ممتاز آن

یگانگی و امتیازي دیده می‌شود که از بینش و منشِ ویژه‌اي سرچشمه گرفته است، چنانکه هر چه از این ویژگی و یگانگی به سويِ همگانیّت بگراید، از ارزشِ آن کاسته می‌شود (و در موردِ بینشِ والايِ علمی نیز می‌توان گفت که در آن نیز چیزي از این خصلت و منشِ هنرمندانه وجود دارد.)

به فرقِ میانِ شناختِ علمی و بینشِ هنری از یک دیدگاهِ دیگر نیز می‌توان نگریست: شناختِ علمی با کوششي که برای شناساندنِ هر چیز در ذیلِ یک نام و یک تعریف ــ با یک فرمول ــ و دادنِ جایگاهي ثابت و همیشگی به آن در دستگاهِ ذهنیِ ما دارد، با این شناخت، سرانجام، در پیِ آنست که ارادهٔ ما را بر اشیاء و طبیعت در کلّ فرمانروا کند. علم نیز حاصلِ ارادهٔ ما برای شناختن و فرمانروا شدن از راهِ شناخت است و ارادهٔ ما چیزها و جهان را چنان می‌خواهد که در اختیارِ او و در دایرهٔ تصرّفِ او قرار داشته باشند. ازینرو، در زیرِ فشارِ این اراده است که همه چیز می‌باید همچون چیزيِ کلّی و تعریف شده و فروکاسته به یک ایده یا یک نام یا یکی فرمول، شَبَح‌وار به جایگاهِ خویش در قفسهٔ طبقه‌بندیهایِ علمی بخزد و تنها هنگامي حضور و وجودِ خویش را نمایان کند که ما او را فراخوانده باشیم. و آن قفسهٔ طبقه‌بندیها نیز، سرانجام، می‌باید همان نظامي از جهان باشد، یا به عبارتِ دیگر، جهان می‌باید ــ همچون غولي که علاءالدین در شیشه کرد ــ چنان خود را فراهم‌آمده و کوچک و «تعریف‌شده» کند که سراپا در قفسهٔ طبقه‌بندیهایِ ما جایگیر شود. شناختِ علمی، در نهایت، می‌باید آن افسوني باشد که این غول را به غلامِ کمربستهٔ ارادهٔ بشريِ ما بدل می‌کند. اما در هنر و شناختِ هنری چیزها فرمانگزارِ ارادهٔ ما نیستند و در شرایط تعیین‌شده به دستِ ما به صحنهٔ آزمایش نمی‌آیند، بلکه آزادانه جلوه می‌کنند و این دستگاهِ حسّاسِ درونیِ ماست که نقش‌پذیرِ آنهاست. در اینجا نه ارادهٔ کُنشگر (فعّال) بلکه احساسِ کُنش‌پذیر در کارِ شناخت است.

علم هیچگاه با حیرت یا خیرگی یا شیفتگی به آنچه در دایرهٔ شناختِ خویش درآورده و در انبانِ خویش انباشته است، بازپس نمی‌نگرد و آنچه

در او حیرت یا کنجکاوی برمی‌انگیزد ناشناخته‌هاست. چنانست گویی که با این «شناخت» حکمِ مالکیّتِ چیزها برایِ ما صادر شده و با این حکم و امکانِ تصرّف، ذهنِ ما در جست‌ـ وـ جویِ دستیافتهایِ دیگری است؛ همچون شیخي که دیگر زیباییِ زنانِ حرمسرایِ خویش را نمی‌بیند و در طلبِ زیباییها و زیبارویانِ تازه‌ای است. در زندگیِ روزمره نیز همینگونه است. آنچه داریم و از آنِ ماست در ما کمتر شوق برمی‌انگیزد و آنچه خواهانیم آن چیزهایي است که از دایرهٔ داشتِ ما بیرون است.

اما، با این دستیافتها و مالک‌شدنها چه چیزي را از دست می‌دهیم؟ کدام امکانِ رویارویي و شناخت است که به سادگی از یاد می‌رود؟ افلاطون می‌گوید: فلسفه از حیرت در ساده‌ترین چیز آغاز می‌شود. اما شگفتیِ کار در اینست که دیدنِ ساده‌ترین چیزها، در عینِ حال، دشوارترین کار است. ساده‌ترین چیز همانا دشوارترین چیزي را با خود و در خود دارد که دشوارترین و ناگشودنی‌ترین گرهي است که اندیشه در پیشِ روی دارد و می‌تواند در برابرِ چشمِ بینایِ انسانی بگذارد. و آن این پرسش است که **هستی** چیست؟ چرا چیزي هست به جای آنکه نباشد؟ چه کسي می‌تواند در ساده‌ترین و فرادستترین چیز دوردستترین و دشوارترین مسأله را ببیند؟ اینجا آن مرزِ مشترکي است که تفکر و هنر باهم دارند، و به همین دلیل، هنر می‌تواند شایستگیِ آن را داشته باشد که عالیترین وسیلهٔ بیانِ آن چیزي باشد که تفکر در عالیترین ساحتِ خویش با آن روبرو است. علم می‌خواهد ما را مالک‌الرقابِ جهان کند، اما هنر می‌تواند ما را همچنان در ساحتِ شیفتگی و خیرگیِ نخستین به ساده‌ترین چیز و در ساحتِ پرسشِ نخستین و انجامین نگاه دارد و ما را به ذاتِ بشریِ خویش و محدودیتِ آن بازگرداند و داعیه‌هایِ «خداگونگی» را در ما بشکند. در هنر و با هنر است که ساده‌ترین چیزها ــ که در برابرِ نگاهِ لغزانِ ما در انبوهیِ چیزها گم می‌شوند ــ رخصتِ آن را می‌یابند که دیگر بار در دایرهٔ دیدِ ما درآیند، دورریختنی‌ترین چیزها، از یادرفته‌ترین چیزها، یک کومهٔ ویرانه، یک جفت پوتینِ کهنه، یک بوته، یک سنجاقک، یک پرندهٔ کوچک، چند کلاغ بر یک شاخه در ماهتاب، همگی شایستگیِ

آن را می‌یابند که *از نو* دیده شوند و «آنی» دیگر از هستیِ خویش را بنمایانند و از گُم‌گشتگیِ خویش در میانِ انبوهیِ هستان بدر آیند. زیرا اینجاست که کوچکی و بزرگی از میان برمی‌خیزد و هر چیزي تنها از آن جهت که هست و چیزي است دیگر در میانِ چیزها، حقِّ آن را می‌یابد که خود را بنمایاند.

اینجاست که اِشِر دستِ ما را می‌گیرد و به سیاحت در یک جادهٔ خاکیِ باران خورده می‌برد و چشممان را به یک چاله‌هرز می‌دوزد تا *از نو* در چیزي بنگریم که «پیشِ پا افتاده‌ترین» چیز است و آن را چیزي ببینیم که تاکنون ندیده‌ایم، یعنی آینه‌اي در پیشِ پای که عکسِ ماه و درختان در آن افتاده است. و اگر بهتر در آن بنگریم، در دلِ فروافتادگی و ناچیزیِ خاکیِ آن ژرفنایي را می‌بینیم که درختانِ بلند و ماه و ژرفنا و پهنایِ بی‌کرانِ آسمان را در آغوش گرفته است. در پیرامونِ این آینه نشانه‌هایِ گذرِ آدمیان را می‌بینیم که همه بی‌اعتنا از کنارِ آن به سویِ هدفي و سرمنزلي رفته‌اند. یکي با دوچرخه، یکي با اتومبیل، یکي با موتورسیکلت و کساني نیز با پایِ پیاده از کنارِ آن چنان گذشته‌اند که نخواسته‌اند به گِل ـ و ـ لایِ آن آلوده شوند، و در این میان کامیوني نیز با چرخهایِ سنگینِ خود از میانِ آن گذشته است؛ و اینها همه حکایت از آن دارد که کسي این مشتِ آب و گِلِ پیشِ پا افتاده را به هیچ نگرفته است، زیرا که همه چشم به سویي و سرمنزلي داشته‌اند و در اینجا چیزي که *ارزشِ* دیدن داشته باشد، ندیده‌اند؛ و تنها چه بسا یک کودکِ بازیگوش، یک هنرمند که به هیچ سویي روانه نیست و با چشمهایِ تیزبین و کنجکاو هر چیزي را با کنجکاویِ معصومانه‌اي می‌نگرد و می‌کاود به خود آن فرصت را می‌دهد که در این پیشِ پا افتاده‌ترین چیز نیز خیره شود و چیزي را در آن ببیند که هیچکس به خود فرصتِ دیدارِ آن را نداده است. همهٔ آناني که از کنار و میانِ این چاله‌هرز، سواره و پیاده، گذشته‌اند از معنایِ وجود و ذاتِ آن گماني و نقشي جز آن در ذهن نداشته‌اند که تجربهٔ همگانی و روزمرهٔ

بشری به آنان آموزانده است. اگر «تعریفِ» آن را از دیدگاهِ این ذهنیّتِ همگانی و روزمرّهٔ بشری بخواهیم، می‌توانیم هر واژه‌نامه‌اي را بگشاییم و در ذیلِ عنوانش تعریفِ آن را بیابیم؛ تعریفي که این نام بر دوش می‌کشد و خود این نام، ذات و معنا و ارزشِ آن را از دیدگاهِ ذهنیّتِ سود- و- زیان‌اندیشِ بشری نشان می‌دهد. این تعریف، بمَثَل، به ما می‌گوید که «چاله‌هرز آبگیري است کوچک که مقداري آبِ ناپاک یا گل‌آلوده در آن گرد آمده باشد». اما هیچ واژه‌نامه‌اي از آینگیِ آن، چیزي به ما نمی‌گوید و کشفِ این «خاصیت» چیزي است که برای چشمانِ وجدانِ هنرمندانه کنار نهاده شده است؛ برای چشم و ذهني که بیرون از دایرهٔ «سود» و «زیان» و «ارزش» ببیند و تجربه کند و یا، در واقع، چشمي و ذهني برایِ کشفِ ***تازه‌ها*** و ***دیگرها*** داشته باشد و ارزش و معنایِ تازه‌اي را در هر چیز، بازیابد، بیرون از قلمروِ ارزش و معنایِ همگانیِ چیزها.

آیا شعر همچنان رسانهٔ اصلیِ فرهنگیِ ما خواهد ماند؟[1]

شناسندگانِ فرهنگ هزارسالهٔ زبانِ فارسی در این نکته همرایند که شعر مهمترین عنصرِ هنری و رسانهٔ فرهنگی در فضایِ فرهنگِ ایرانی بوده است. ازینرو، شاعران در مرکزیترین جایگاهِ فرهنگِ ایرانی قرار دارند و توجهي که همگان، از عامهٔ مردم تا سردمدارانِ فرهنگی به آنان دارند، با توجهي که به دیگر فراورندگانِ ادب وهنر و فرهنگ دارند قیاس‌پذیر نیست. جایگاهي که فردوسی و مولوی و سعدی و حافظ در فرهنگِ ایرانی و در دل و جانِ مردمِ آن داشته‌اند هیچ فرهنگ‌آفرینِ دیگري نداشته است. هنوز هم در روزگارِ نو و با پدید آمدنِ شعرِ نو جایگاهي را که شاعراني چون شاملو و اخوان و فروغ فرخ‌زاد در پهنهٔ فرهنگِ ایرانی دارند با هیچ فرهنگ‌آفرینِ دیگري قیاس نمی‌توان کرد.

بی‌گمان، میانِ شعر در مقامِ رسانهٔ اصلیِ فرهنگی در قلمروِ زبانِ فارسی، و ساختمانِ ظریف و تراش‌خوردهٔ زبان، از سویي، و ذهنیّتِ خیال‌پرداز و شاعرانه‌اندیشِ قومِ ایرانی از سویِ دیگر، می‌باید رابطه‌اي باشد و همین ذهنیّت است که شعر را به عنوانِ زبانِ بیانِ احوالِ خود برمی‌گزیند و همین «احوال» است که خود را در بینشي شاعرانه- عارفانه از هستی به صورتِ یک جهان‌بینی کمال می‌بخشد که شعر عالیترین رسانهٔ بیانِ آنست. به عبارتِ دیگر، در سیرِ تکویني این بینش آنچه از

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

مایه‌هایِ اندیشهٔ تحلیلی و منطقی، بویژه از راهِ آشنایی با فرهنگِ یونانی، فراچنگ می‌آید در پی‌ریزی و افراشتنِ بنایی بکار می‌رود که هستی را سامانمند و ساختماندار می‌بیند امّا با رازی ناگشودنی که تنها روحی عارفانه‌ـ شاعرانه می‌تواند از آن نشانی دهد. ازینرو، آنچه، سرانجام به نامِ «فلسفه» در قلمروِ ذهنیتِ ایرانی جوازِ زیست و رشد گرفته آمیزه‌ای است از عناصرِ عقلیِ نابِ اندیشهٔ یونانی که در مایهٔ اندیشهٔ شاعرانه‌ـ عارفانهٔ ایرانی پرورده شده و سرانجام خود را در نظامِ اندیشهٔ عرفانِ نظری پدیدار کرده است که می‌کوشد رازاندیشیِ سیستمانه باشد! و امّا، این نظامِ اندیشهٔ عرفانِ نظری نیز که نوعی سیستم‌سازیِ فلسفی است باز در زیرِ فشارِ عرفانِ عاشقانه، که خود را به زبانِ غزلِ عاشقانه‌ـ عارفانه بیان می‌کند، رنگ می‌بازد و سرانجام «حال» بر «قال» پیروز می‌شود و هر گونه بحثِ نظری جای به تجربه‌ای از «احوال» می‌سپارد که زبانی جز زبانِ شطحِ عارفانه یا غزل نتواند داشت.

درآمیختگیِ زبانِ شاعرانه و بینشِ عرفانی چیزی تصادفی نیست، بلکه از نسبتِ ذاتیِ این دو با یکدیگر برمی‌آید، زیرا نگرشِ عرفانی و تجربهٔ شاعرانه هر دو بر بینشِ شهودی و تجربهٔ زیبایی (مشاهدهٔ جمالِ طبیعت و جمالِ حق) تکیه دارند و، بنابراین، زبانِ شاعرانه درخورترین بیان برایِ بینشِ عارفانه تواند بود. بیهوده نیست که «عشق» مهمترین مفهوم در زبانِ شاعرانه‌ـ عارفانه ایرانی است و جدالِ «عشق» و «عقل» مهمترین وسوسهٔ فکریِ شاعران و متفکرانِ ایرانی؛ و از آنجا است که جدالی سخت میانِ یونانیّت و «عقلِ یونانی» با بینشِ شهودیِ شاعرانه‌ـ عارفانه و یاجنگ میان فلسفه، از سویی، و دین و عرفان، از سویِ دیگر، درمی‌گیرد که در آثارِ بسیاری از شاعرانِ ایرانی همچون سنایی و خاقانی و عطار و مولوی و حافظ می‌بینیم. در این بینش‌هستی دادهٔ عشق‌است و میلِ وجودِ ازلی، که زیباییِ مطلق است، به نمایانگریِ خویش در آینهٔ موجودات پدیدآورندهٔ جهان و سببِ نزولِ وحدتِ ازلی به عالمِ کثرت است. عرفانِ عاشقانه که خود را با زبانِ شورِ شعر بیان می‌کند و زبانی سرشار از ایهام و کنایات و نمادها و گاه ناسازه‌ها (پارادوکسها) را بکار

می‌گیرد، سرانجام، حتا آن بهره‌ای از عقل را که برایِ بنا کردنِ دستگاهِ عرفانِ نظری نیز ضروری است انکار می‌کند و یکسره به ستایشِ جنون می‌پردازد که با عشق و فنا همعنان است. اینگونه دریافت از هستی زبانی جز زبانِ شعر نمی‌تواند داشت و جز در احوالِ شاعرانه تجربه نمی‌توان کرد.

شاعران برای ایرانیان نه‌تنها عالیترین مرجعِ زیبایی زبان و هنر که عالیترین مرجع اندیشه و بیانگرِ حکمتِ علمی و نظریِ زندگی بوده‌اند. هنوز هم ذهنِ ایرانی بر گردِ بنایِ پرشکوهِ ذهن و زبانِ حافظ پرواز می‌کند و یا آنجا که رشته‌هایِ رابطه‌اش با حافظ دیگر چندان استوار نیست باز بر گِردِ، مثلاً، شاملو یا اخوان می‌گردد. این ذهنیّت چندان تابِ بحث عقلانی و نظری و بازسنجیِ منطقی، تابِ کار-و-کوششِ اهلِ درس و مدرسه، را ندارد، بلکه بیشتر یکپارچه احساس و عاطفه و شور است که از سرمایِ بحثِ عقلیِ نظری و جدالِ منطقی گریزان است و آنجا که عاقل بر پل می‌گذرد او پابرهنه به آب می‌زند.

شعرِ فارسی در طولِ تاریخِ هزار سالهٔ خود نه‌تنها روحِ ایرانی را تسخیر کرده و عالیترین شکلِ بیانِ احوال و جهان‌بینیِ او بوده، بلکه پهنهٔ بسیار پهناوری را نیز در قارهٔ آسیا در میانِ اقوامِ دیگر فتح کرده است. این پهنهٔ پهناورِ امپراتوریِ شعرِ فارسی که از آسیایِ میانه تا آسیایِ صغیر و بالکان، از سویی، و تمامیِ شبه قارهٔ هند تا بخشهایی از جاوه و چین، از سویِ دیگر، دامنه داشته، این امپراتوریِ معنوی، همواره بسیار بزرگتر از امپراتوریهایِ سیاسی و نظامیِ ایران بوده است و ژرفایِ این دامنهٔ نفوذ و درازایِ تاریخیِ آن تا آنجاست که از ترکیبِ زبانِ شاعرانهٔ فارسی و ذهنیّتِ پرپیچ-و-خمِ هندی سبکِ شعریِ خاصی پدید آمده که «سبکِ هندی» نامیده می‌شود. بدون شک، آنچه به زبانِ فارسی در قارهٔ آسیا چنین پهنهٔ نفوذِ عظیمی بخشیده زبانِ ظریف و پیراستهٔ شعرِ فارسی بود وگرنه نثرِ فارسی با آلودگیهایِ بسیار و دشواریها و بیماریهایش هرگز نمی‌توانسته چندان جاذبه‌ای داشته باشد.

اکنون با دگرگونیِ ژرفی که در شیوهٔ زندگی و شکلِ آن در جامعهٔ

ایرانی پدیدار شده و با درگیری‌ای که ایران، همچون دیگر جامعه‌هایِ جهانِ سوم، با جهان‌بینی و تکنولوژی و علم و فلسفه و شیوهٔ زندگی و رفتارِ مدرن پیدا کرده و اثرهایِ ژرفی که از آن پذیرفته است، می‌توان پرسید که آیا شعر می‌تواند همچنان رسانهٔ اصلیِ فرهنگی در ایران باشد؟

شک نیست که با ظهورِ شعرِ نوِ نیمایی ذوقِ فطریِ شاعرانهٔ ایرانی راهی تازه و میدانی تازه برایِ ظهور پیدا کرده و آن بیانِ احساسها و اندیشه‌های برامده از ایدئولوژیهای مدرن، از لیبرالیسم، سوسیالیسم، ناسیونالیسم، و اومانیسم، در قالبِ شعر است. این تحولِ تاریخی را می‌توان واپستر برد و از مشروطیت آغاز کرد. در دورانِ مشروطیت، شعرِ فارسی بی‌آنکه به قالبهایِ سنّتیِ خود دست بزند در مضمون دچارِ تحولی شگرف شد. شعر در مشروطیت یک وسیلهٔ تبلیغی و نفوذ در اندیشه‌ها بود و وسیله‌ای شد برای پراکندنِ ایده‌ها و اندیشه‌هایِ نو دربارهٔ آزادیِ سیاسی و شکلِ دولت. شعرِ سیاسیِ دورهٔ مشروطیت نشانهٔ تکانی در ذهنیّتِ ایرانی بود و ورودِ ارزشها و آرمانهایی در این ذهنیّت که پیش از آن نبود. زبانِ فارسی در نثر آن مایه را نداشت که پای به بحثهایِ تحلیلی بر بنیادِ مفاهیمِ سیاسی و حقوقی و اقتصادی بگذارد و، به همین دلیل، آثار نثریِ این دوره بسیار خام و ابتدایی‌اند، اما در میانِ آثارِ شاعرانی مانندِ ادیب‌الممالک، بهار، دهخدا شعرهایِ استادانه به‌سبکِ کهن بسیار می‌توان یافت.

با شعرِ نوِ نیمایی است که شعرِ فارسی از نظرِ صورت و معنا نو می‌شود و زبانِ بیانِ زمانه‌ای می‌شود پرآشوب از نظرِ سیاسی و اجتماعی و شاعران از نظرِ انگیزشِ جوانان به عملِ سیاسی و انقلابی نقشی بزرگ دارند. در این دوران اگرچه نثر و ادبیاتِ نثری نیز توسعه پیدا می‌کند و زبانِ نثر آغاز به دگرگونیِ اساسی می‌کند تا بتواند بیانگرِ مسائل و مفاهیمِ مدرنِ اجتماعی و سیاسی و علمی و ادبی باشد، و با آنکه چند چهرهٔ مهم در میانِ نثرنویسان پدید می‌آیند که دامنهٔ نفوذِ اجتماعیِ پهناوری دارند، ولی باز همچنان شاعرانند که بر تختِ سلطنتِ ادبیات قرار دارند؛ شاگردانِ مکتبِ نیما مانندِ شاملو و اخوان و فروغ فرخزاد و دیگرانند که در ذهنیّتِ مردمِ زمانهٔ خود نفوذ ژرف دارند و هنوز ذهنیّتِ ایرانی

خواسته‌هایِ خود را به زبانِ عواطفِ شاعرانه بیان می‌کند و آن سرچشمه‌هایِ «شور» و «جنون» که در درازنایِ تاریخ از سرچشمه‌هایِ جانِ ایرانی می‌جوشید در این زمان هم در برخورد با مسائلِ جهانِ مدرن همانگونه واکنش نشان می‌داد. یعنی در برابرِ منطقِ سردِ عقلانیتِ مدرن همچنان به حال- و- هوایِ شاعرانهٔ خود پناه می‌برد. آیا همین فضایِ آمیخته با عواطفِ شاعرانه زمینه‌ایِ آماده برای بیدار شدنِ ژرفترین لایه‌هایِ حسِّ دینی در ما فراهم نمی‌کرد؟

و سرانجام، می‌توان پرسید، با تکانهایِ عظیمی که در تجربه‌هایِ تاریخی- سیاسیِ این یک قرن و بویژه یک دههٔ اخیر بر ذهنیّتِ ما وارد شده و با تردیدهایی که نسبت به ارزشِ بسیاری چیزها در ما پدید آمده، و از جمله کنده شدنِ عواطفِ ما از زمینی که سخت به آن بسته بود و با نیازِ ما به بیانِ تازه‌ایِ از تجربه‌هایِ خود آیا شعر همچنان رسانهٔ اصلیِ فرهنگیِ ما خواهد ماند؟ ما در جهانی می‌زیستیم که در آن شاعر، به عنوان انسان و نمایندهٔ انسانیّتِ ستمدیده، در برابرِ چرخِ فلک می‌ایستاد و از ستمی که از گردشِ چرخِ فلک بر او می‌رفت شکوه می‌کرد، و ما ستم‌دیدگانِ روزگار زبانِ حالِ دردِ خود را در این شکوه و زاریِ شاعرانه می‌یافتیم. سپس زمانی رسید که شاعر به عنوانِ انسان و نمایندهٔ انسانیتِ ستم‌دیده، در برابرِ تاریخ و دولت و نظامِ اجتماعی ایستاد و از ستمی که بر او و بر انسان می‌رود شکوه سر داد و ما در این شکوه پژواک دردآلودِ صدایِ خود را شنیدیم. ولی این دو مرحله با همهٔ تفاوتهایِ ظاهری‌شان بیانگرِ یک وضع‌اند در بنیاد و از نظرِ عالمِ معنایی از هم جدا نیستند.

امّا به نظر می‌رسد که ما با تکانهایِ سختی که خورده‌ایم بنیانهایِ جهان‌بینیِ سنتی و نیز مدرن‌نمایِ ما در هم ریخته و ما وارد مرحلهٔ دیگری از مسائل و نیز شکلِ طرح و فهمِ آنها شده‌ایم. بخش‌بندیِ ما از جهان به بخشِ ستم‌دیدگان و ستمگران (یا معصومان و اشقیاء) و فریادهایِ دادخواهانهٔ شاعرانه رفته- رفته جایِ خود را به فهمِ جهانی می‌دهد که در آن روابطِ انسانی و موقعیتهایِ انسانی چهره‌هایِ بیشمار دارند که بازگفتِ آنها رسانه‌هایِ دیگری می‌طلبد. آیا رشدِ سینما و رمان ــ که هر دو فضاها

و موقعیت‌هایِ انسانی را طرح می‌کنند ــ چنین معنایی ندارد؟

در جامعهٔ ایران هم‌اکنون هزاران شاعر در حالِ شعر گفتن‌اند و شعرهاشان در مجله و روزنامه‌ها و دفترهایِ شعر به چاپ می‌رسد، اما در میانشان، از سویی، هیچ شاعری پدید نیامده است که مانندِ شاعرانِ نسلِ پیشین چنان جایگاهِ بلند و برجسته‌ای داشته باشد. از سویِ دیگر، صدایِ شاعران دیگر رساترین صدایی نیست که در فضایِ فرهنگ ایران به گوش می‌رسد، بلکه به نظر می‌رسد رمان‌نویسان رفته‌ـ رفته جایگاهِ بلندتری می‌یابند و چهره‌هایِ برجسته‌ترِ آفرینشِ ادبی از میانِ ایشان پدیدار می‌شوند.

البته در چنین بحثی چه بسا کسی به توجهِ پرشورِ ایرانیان به حافظ در این دوران اشاره کند و به غوغایی که در سالهایِ اخیر بر سرِ ویرایش و چاپ و بازخوانی و تفسیر دیوانِ او درگرفته است. این شور و هیجان برایِ حافظ‌شناسی دلایلِ گوناگونی دارد، از جمله دلایلِ سیاسی و به کار گرفتنِ زبانِ کنایی و نمادینِ او در مبارزه با زهدِ ریایی. همچنین این شور و هیجانِ بی‌گمان ریشه در شعرشناسی و شیفتگیِ ایرانیان به شعر دارد، اما یک وجهِ مهم و اساسیِ این غوغایِ حافظ‌شناسی نیز این است که چهرهٔ اسطوره‌ایِ حافظ، چنانکه در گذشته بود، از راهِ کاوندگیهایِ تاریخی، لُغتی، و مطالعاتِ تطبیقیِ شعرِ او یا شعرِ پیش از او و همروزگارانش، هر چه بیش چهرهٔ تاریخی می‌یابد و در جایگاهِ تاریخیِ خود قرار می‌گیرد. بدین معنا، شعری که چندین قرن زیرِ نفوذِ زبانِ نمادین و قراردادیِ صوفیانه و از دیدگاهِ مکتبِ عرفانِ محی‌الدینِ عربی تفسیر می‌شد و همان معناهایِ قراردادیِ صوفیانه‌ای را به خود می‌گرفت که، مثلاً، شعرِ شاه نعمت‌اللهِ ولی یا شمسِ مغربی دارد، از راهِ این پژوهشگری و ردیابیِ تاریخی دستِ‌کم بخشی از آن از این جامهٔ عاریتیِ معناهایِ قراردادیِ صوفیانه تهی می‌شود و برحسبِ نشانه‌هایِ تاریخی معنایِ مشخّصِ تاریخی می‌یابد؛ و نیز کند ـ و ـ کاو در زبان و اصطلاحات و نسخه‌شناسیِ شعر او، زبانی را که همراهِ زمان دگرگون و دستکاری شده بود به جایگاهِ اصلیِ تاریخیِ خود بازمی‌برد. می‌توان گفت که آنچه امروز دربارهٔ حافظ

می‌گذرد و اینهمه کتاب و رساله و مقاله‌اي که در بارهٔ شعر او نوشته می‌شود و محک‌هایي که از راهِ نقدِ ادبی و زبانی و لغت‌شناسی و نسخه‌شناسی می‌خورد، در حقیقت و در نهایت چه بسا جادوزدایی (demystification) از حافظ باشد و فرود آوردنِ او از جایگاهِ افسانه‌ای‌اش در ذهنیّتِ سنّتیِ ایرانی و بازنشاندنِ او در جایگاهِ تاریخی‌اي که ذهنیّتِ مدرن می‌طلبد. ولی از آنجا که افسانه و تاریخ هنوز در ذهنِ ما در حالِ کشتی گرفتن‌اند، چهرهٔ امروزینِ حافظ هنوز نیمي افسانه یا اسطوره است و نیمي تاریخ.

و اما اینکه رمان در زبانِ فارسی در حالِ رشد است و به نظر می‌رسد که صحنهٔ اصلیِ ادبیات را فروگرفته، به چه معناست؟

گفته‌اند که رمان زادهٔ فرهنگِ بورژوازی است. در رمان است که انسان دیگر نه با زبانِ شعرِ حماسی و روایی بلکه با زبانِ گفتاری در متنِ روابطِ اجتماعی و انسانی نشان داده می‌شود. به عبارتِ دیگر، انساني که رویاروی خدا یا خدایان بود با زبانِ شعر سخن می‌گفت و بیانِ وضع بشریِ خود را می‌کرد، اما انساني که در غیابِ خدا در جامعه با انسانَ روبرو است و وضعیتِ او در اساس یک وضعِ اجتماعی و تاریخی شناخته می‌شود، بازنمودِ وضعِ خود را به بهترین وجه در رمان می‌یابد. اگر این برداشت از معنایِ تاریخیِ رمان درست باشد، آیا نمی‌توان گفت که جامعهٔ ایرانی به معنایِ جامعه‌شناسیکِ کلمه بورژوایانه (embourgeoisée) شده است؟

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

البته، اینها همه به معنایِ آن نیست که گمان کنیم شعر روزي از میانِ ما رخت برخواهد بست، بلکه آنست که به تناسبِ دگرگونیهایِ عمیقِ تاریخی جایي نه انحصاری در مرکزِ فرهنگِ ایرانی خواهد داشت.

ژان ـ پُل سارتر و ماهیّتِ ادبیات[1]

سارتر نویسنده‌اي است بی‌نیاز از شناساندن، زیرا این بخت را داشته است که بیش از هر نویسندهٔ دیگري در دنیایِ پس از جنگ شهرتِ جهانگیر پیدا کند. به گفتهٔ زندگینامه‌نویسي، «بعد از ولتر هیچ فرانسويِ دیگر اینهمه جهان را به خود مشغول نکرده است.» چند عامل سارتر را به این شهرت رسانده است. نخست اینکه او نابغه‌اي است با استعدادهایِ گوناگون و جمع شدنِ این همه استعداد در یک فرد کمتر روی می‌دهد. او در همهٔ زمینه‌هایِ ادبیات (به معنیِ گستردهٔ کلمه) قلم زده است. او هم فیلسوفي است که به زبانِ فلسفه رساله و کتاب و مقاله می‌نویسد، هم هنرمندي است رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و فیلم‌نامه‌نویس، و هم مردِ سیاست است و مبارزه و کارِ روز و روزنامه.

یکی ازسیماهایِ برجستهٔ سارتر در میانِ نویسندگان همروزگارش اینست که بیش از هر نویسندهٔ دیگري (به جز نویسندگانِ مارکسیست) به اصلِ «مسؤولیّتِ» نویسنده پرداخته و نظریه‌پردازِ آن بوده است. و او خود بعد از جنگِ جهانیِ دوم درگیرِ این نظریهٔ مسؤولیّت و تعهد بوده و پرشور و بی‌آرام در داوری دربارهٔ رویدادهایِ روزگار شرکت جسته است. و اما بر

۱ . این مقاله نقد و نظري است بر اساسِ کتابِ ***ادبیات چیست*** از ژان ـ پل سارتر ترجمهٔ ابوالحسنِ نجفی و مصطفی رحیمی (انتشارات زمان، ۱۳۴۸) که نخستین بار در مجلهٔ **فرهنگ و زندگی** به چاپ رسیده و این متنِ کوتاه‌شده و ویراستهٔ آنست.

نویسنده‌اي فیلسوف چون سارتر فرض است که نخست چنین عقیده‌اي را بر پایهٔ فلسفی توجیه و تفسیر کند و ازینرو کتابِ ***ادبیات چیست*** را نوشته است.

کتابِ ***ادبیات چیست*** پیچیدگی و ابهامی دارد. یکی از دلایلِ این ابهام و پیچیدگی آنست که کتابي است تکیه‌زده بر زمینه‌اي فلسفی که در کلّ همان اگزیستانسیالیسمِ سارتر در کتابِ **هستی و نیستی**، اثرِ اصلیِ فلسفیِ او، است. سارتر در این کتاب می‌خواهد از ماهیتِ ادبیات پرسش کند، یعنی به فلسفهٔ ادبیات بپردازد. ولی با آنکه کتاب پر از اصطلاحات و ریزه‌کاریهایِ فلسفیِ سارتر است، یک بحث- و- جدل و پاسخگوییِ ژورنالیستی هم هست. ***ادبیات چیست*** در دورهٔ پُر جَدَلِ فرانسهٔ بعد از جنگ نوشته شده و داغیِ فضایِ پرجنجالِ فرانسهٔ آن زمان (و هر زمان!) را در خود دارد، و از این جهت پر است از اشارات و کنایات و نیش و طنز و هزل و حاشیه‌رفتنهایِ بجا و نابجا.

ادبیات چیست مانیفستِ نویسنده‌اي است که ده- پانزده سال به نوشتنِ کتابها و داستانها و رُمانهایِ فلسفی پرداخته و سپس پیش‌آمدنِ ماجراهایِ جنگِ جهانیِ دوم او را بر آن داشته است که نویسنده در برابر زمانهٔ خود تعهدي دارد و چنین مانیفستي هر قدر هم که بخواهد به زبانِ جدّی و سنگینِ فلسفی نوشته شود، از لحنِ مبارزه‌جویانهٔ اجتماعی خالی نمی‌تواند بود.[1] بنابراین، دریافتنِ مقصودِ سارتر از خلالِ مطالبي که در این

۱. و یا مانیفِستِ نویسنده‌اي که، چنانکه سیمون دوبووار روایت می‌کند، در ساختنِ تصویري که از خود داشته شکست خورده و اکنون می‌کوشد آن شکست را به پیروزی بدل کند. سیمون دوبووار در جلدِ سومِ کتابِ مفصّلِ زندگینامهٔ خود روایت می‌کند که شهرتِ یکبارهٔ سارتر و جار- و- جنجالِ عظیمي که در پیرامونِ او بر پا شد او را تکان داد و دیگرگون کرد تا به جایي که از او، که می‌خواست فیلسوف و نویسنده‌اي جاودانه باشد، نویسنده‌اي ساخت که دورانِ خود را همچون تنها دورانی که از آنِ اوست، بپذیرد، زیرا پذیرفته است که «با عصرِ خود کاملاً نابود شود.» (نگاه کنید به سرمقالهٔ اولین شمارهٔ مجلهٔ

کتاب نوشته، آسان نیست، و می‌خواهم بگویم که کتاب گاهي چنان شتابکارانه و آشفته و در عینِ حال دراز و کم‌فایده نوشته شده است که دریافتِ اصلِ حرف در آن کاري چندان آسان نیست و به نظر می‌رسد که کتاب در ظرفِ مدتي بسیار کوتاه نوشته شده است.

تان مدرن که آقایِ مصطفی رحیمی در کتابِ ***هنرمند و زمان او*** ترجمه کرده‌اند.) سیمون دوبووار می‌گوید:

«یک شهرتِ همزمان با یک رسوایی. اینکه سارتر شهرتي را پذیرفت که خارج از انتظارهایِ دیرینهٔ او و در عینِ حال با آن انتظارها ناسازگار بود، خالی از ناراحتی نبود. او اقبالِ پس از مرگ را طلبیده بود و انتظار نداشت که در دورانِ زندگیِ خود جز خوانندگانِ اندک داشته باشد. یک واقعیتِ تازه، یعنی پدیدآمدنِ 'یک جهان' او را به نویسنده‌اي با شهرتِ جهانی بدل کرد. او تصور کرده بود که ***استفراغ*** تا سالها ترجمه نخواهد شد، اما از برکتِ تکنیکِ مدرن و سرعتِ ارتباط، آثارِ او به دوازده زبان ترجمه شده بود. این برایِ نویسنده‌اي که با سنتِ قدیم پرورده شده و شاهدِ تنهاییِ بودلر، استاندال، و کافکا، به عنوانِ بهایِ نبوغشان بود، تکان‌دهنده بود.

انتشارِ وسیعِ کتابهایش ضامنِ ارزشِ آنها نبود، زیرا بسیاري کتابهایِ میانمایه با موفقیّت روبرو شده بودند و به نظر می‌رسید که کامیابی نشانِ میانمایگی است. در قیاس با گمنامیِ بودلر، عظمتِ بی‌معنایي که پیرامونِ سارتر را گرفته بود چیز آزاردهنده‌اي در خود داشت و بهایِ آن گزاف بود. توجهِ جهانی و ناگهانی متوجهِ او شده بود، ولی او خود را می‌دید که از نسلهایِ آینده جدا شده است. جاودانگی فروریخته بود. کتابهایِ او، اگر هم خوانده شوند، 'همانِ نخواهند بود که او نوشته است': کارِ او نخواهد ماند. برایِ او این براستی، مرگِ خدا بود که تا آن زمان در زیرِ ماسکِ کلمات می‌زیست. سارتر پذیرفتنِ این فاجعه را مدیونِ غرورش بود. و او در سرآغازي که بر شمارهٔ اولِ ***تان مدرن*** نوشت این کار را کرد. ادبیات خصلتِ مقدسِ خود را از کف داده بود. چنین باد! از این پس او مطلق را در گذرا جای خواهد داد. او که زندانیِ زمانهٔ خود است، این زمانه را در برابر ابدیّت برخواهد گزید و رضا خواهد داد که یکسره همراهِ آن نابود شود. این گزینش تنها یک معنی نداشت. خیالِ دلخواهِ سارتر در کودکی و جوانی خیالِ «شاعر»ي بود که در طولِ زندگیش او را نفهمیده‌اند، و برقِ شهرتِ او از ورایِ گورِ او می‌تابد، یا شاید، بتواند در بسترِ مرگ از آن لذت ببرد. او یکبار دیگر اندیشید که شکست را به کامیابی بدل سازد. کامیابیِ کنونی همهٔ چشمداشتهایش را در خود غرق کرده بود، و او با بردنِ همه چیز، همه چیز را باخته بود، و با پذیرفتنِ آن از دست‌رفتگی، این امیدِ پنهانی را پرورد که همه چیز را بازگرداند. 'ردّ کردنِ پذیرشِ پس از مرگ، مرا پس از مرگ پذیرفته خواهد ساخت.' (از یادداشتهایِ منتشر نشده) بعلاوه، در سنِ چهل سالگی بزرگترین جاه‌طلبیِ او، به صورتي

یکی از کمبودهایِ اصلیِ کتاب این است که سارتر با اینکه در آن به پرسش از ماهیّتِ ادبیات پرداخته، ولی نمونه‌هایی که می‌آورد از ادبیاتِ فرانسه، آن هم بیشتر ادبیاتِ یکی- دو قرنِ اخیرِ آن، بیرون نیست و از اشاره‌هایی به ادبیاتِ سده‌هایِ میانه و جدیدِ فرانسه فراتر نمی‌رود و، مثلاً، به سرچشمهٔ ادبیاتِ غرب، یعنی ادبیاتِ یونان نمی‌رود و نمی‌گوید که در نظریهٔ او تکلیفِ تراژدی‌نویسیِ یونانی چیست. رویهمرفته، این کتاب بیش از آنکه بحثی تحلیلی و پژوهشی فلسفی در ادبیات باشد، مانیفستی است برایِ گذارِ سارتر از یک مرحلهٔ کارِ نویسندگی‌اش به مرحله‌ای دیگر، یعنی همان دو مرحله‌ای که سیمون دوبووار شرح می‌دهد.

ادبیات چیست؟

نخست باید گفت که سارتر هر جا در این کتاب از «ادبیات» سخن می‌گوید مقصودِ او نثرنویسی است، و مقصود از نثرنویس نیز هنرمندی است که کلام را به قصد رساندنِ معنا به کار می‌برد، یعنی رُمان‌نویس و داستان‌نویس (و لابد نمایشنامه‌نویس هم). بظاهر در پشتِ سرِ این نظریهٔ

برآورده شده بود، و این موفقیت اگرچه روشن نبود او هرگز نمی‌خواست از آن تجاوز کند. تکرار او را آزرده می‌کرد. بهترین کار عوض کردنِ هدفهایش بود. او در بازداشتگاهِ Bariona و در دورهٔ اشغال با **مگسها** نقشِ حیاتیِ نوشتن را کشف کرده بود. وقتی او **وجود** را رها کرد و تصمیم به **ساختن** و **عمل** گرفت، تأکید کرد که: نوشتن از این پس فریادی خواهد بود و متعهّدشدنی. و این به معنایِ کوچکداشتِ ادبیات نیست بلکه، برعکس، مقصود از آن دادنِ شأنِ حقیقیِ آنست به آن. اگر ادبیات به ذات خدایی است، پس می‌توان با گرداندنِ قلمِ چیزهایِ مقدس آفرید، و اگر به ذات بشری است، می‌توان با یکی کردنِ آن با عینِ هستیِ بشر، بدونِ تقسیم کردنِ زندگیِ او به اجزاءِ گوناگون، مانع از آن شد که به یک سرگرمی تنزل یابد. پس **تعهّد** (engagement) به سادگی همان حضورِ کلیِ نویسنده در چیزی است که می‌نویسد.»

Simon de Beauvoir. *Force of Circumstance*. Penguin, 1965.

ادبیات یک نظریهٔ زبان هم نهفته است که آن نیز خود برپایهٔ هستی‌شناسی (اُنتولوژیِ) سارتر قرار دارد که در کتابِ **هستی و نیستی** به تفصیل بدان پرداخته است. اما در موردِ این نظریهٔ زبان در این کتاب تفصیلی نمی‌دهد و تنها به اشاراتی برگزار می‌کند، و به گمانِ من، این یکی از سرچشمه‌هایِ اصلیِ ابهامِ کتاب است. ولی شاید بتوان این نظریه را کم و بیش از پسِ عباراتِ سارتر بیرون کشید.

نسبت میانِ کلمه (دالّ) و شیء (مدلول) را در فلسفهٔ سارتر می‌توان همان نسبتِ هستیِ «برایِ خود» (pour-soi) است با هستیِ «در خود» (en-soi) . از آنجا که هستی در ذاتِ خود از نظرِ سارتر تعیّن‌ناپذیر، پُر، رخنه‌نکردنی، و تاریکیِ محض است، هنگامی که هستیِ «برایِ خود» یا آگاهی از درون در آن شکاف می‌اندازد و با نورِ خود آن را متعیّن و نمودار می‌سازد، در واقع آن را دیگرگون می‌کند. به عبارتِ دیگر، او را از او می‌گیرد و از آنِ خود می‌کند. کلام چنان چیزی است که در هستی رخنه می‌کند و آن پُرِ تاریکِ فشردهٔ بی‌معنا را از هم می‌شکافد. «نامیدن» یعنی نمودار کردن و تعیّن بخشیدن و پاره‌ـ پاره کردنِ آن بی‌نام‌ـ و‌ـ نشانِ نام‌ناپذیر، و در نتیجه، دگرگون کردنِ آن: «سخن گفتن عمل کردن است: هر چیز که از آن نام برده شود دیگر عیناً همان چیز نیست، پاکی و سادگیِ خود را از دست داده است... سخن لحظه‌ای خاص از عمل است و بیرون از حیطهٔ عمل قابلِ فهم نیست.» پس آشکارگری **نگریستن** نیست و بس، تصرّف است در جهانِ خارج؛ بیرون کشیدنِ آن است از تاریکیِ محض. و این کاری انفعالی نیست، بلکه فعالیّتی است که زبان ابزارِ آن است. و اگر نوشتن جز به کار بردنِ کلام برایِ نامیدن نیست، پس مسألهٔ به کار بردنِ زبان به عنوانِ ابزار به میدان می‌آید و سارتر می‌گوید: «بدین گونه چون سخن می‌گویم با همان طرحی که برای تغییر و تبدیلِ موقعیت ریخته‌ام آن موقعیت را آشکار می‌کنم: من آن را بر خودم و بر دیگران آشکار می‌کنم تا آن را تغییر دهم.»

مسؤولیّتِ نویسنده

در نظرِ سارتر آزادی و عمل و مسؤولیت همعنانند. اما نویسنده چگونه عمل می‌کند؟ با نوشتن. چون سخن‌بگوییم جهان‌را دگرگون کرده‌ایم. پس، نویسنده‌با نوشتن عمل‌می‌کند و چون‌عمل کردن با آزادی درآمیخته است، یعنی انتخابی است از میانِ امکانات، پس با مسؤولیّت نیز درآمیخته است، زیرا آزادی مسؤولیت داشتن در برابرِ عمل و به عهده گرفتنِ آن را لازم می‌آورد. «نثرنویس کسی است که به نوعی شیوهٔ عملِ ثانوی مبادرت می‌ورزد که می‌توان آن را عملِ آشکارگری نامید. بنابراین، حق است که از او این سؤال را بکنیم: کدام‌یک از جلوه‌هایِ جهان را می‌خواهی آشکار کنی؟ و با این آشکارگری چه تغییر و تبدیلی می‌خواهی در جهان بدهی؟ [...] بنابراین، اگر نویسنده‌ای نسبت به جلوه‌ای از جلوه‌هایِ جهان طریقِ خاموشی گزیند یا، بر طبقِ اصطلاحی که در این مورد بسیار رسانندهٔ معناست، آن را به سکوت برگزار کند، حق داریم از او این سؤوال را بکنیم: چرا این را گفته‌ای و نه آن را و ــ حال که سخن می‌گویی تا تغییر دهی ــ چرا این را می‌خواهی تغییر بدهی و نه آن را؟»

شاعر کیست؟

سارتر میان گونه‌ای که نویسنده با زبان روبرو می‌شود و گونه‌ای که شاعر، فرقِ اساسی می‌نهد و به همین لحاظ شاعر را از مسؤولیت برکنار می‌داند. و این جدایی را تا آنجا می‌رساند که می‌گوید: «درست است که نثرنویس می‌نویسد و شاعر هم می‌نویسد، اما میان این دو عملِ نوشتن وجهِ مشترکی نیست جز حرکتِ دست که حروف را نقش می‌کند. از اینکه بگذریم دنیایِ این از دنیایِ آن به کلی جداست و آنچه برایِ این صادق است برایِ آن نیست.» سارتر شاعر را از آن جهت مسؤول نمی‌داند و نویسنده را از آن جهت مسؤول می‌داند که آندو در برابرِ زبان دو رفتارِ جدا

دارند. سارتر بر آنست که شاعر در زبان می‌ماند، «از کلمات استفاده نمی‌کند، بلکه حتی می‌توانم بگویم که به آنها استفاده می‌رساند. شاعران از جمله کسانی‌اند که تن به 'استعمالِ' زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آن را چون 'وسیله' به کار برند.» اما نویسنده کسي است که از زبان می‌گذرد، یعنی آن را چون ابزاري برای رسیدن به مقصودي که ورایِ زبان و در جهانِ خارج است به کار می‌برد.

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

«چون در زبان و از طریق زبان ــ و زبان به عنوانِ نوعي ابزار ــ است که جست‌ـ و ـ جویِ حقیقت صورت می‌گیرد پس *نباید* چنین *انگاشت* که منظورِ *شاعران شناختِ حقیقت یا بازگفتنِ آنست*. شاعران در این اندیشه هم نیستند که جهان را نام‌گذاری کنند، و حال چون بر این منوال است، اصلاً *از* هیچ چیز *نام* نمی‌برند.»[1] و علت اینست که «شاعر یک‌باره از زبان به عنوانِ ابزار دوری جسته و برایِ بارِ اول و آخر راه ـ و ـ رسمِ شاعرانه را اختیار کرده است، یعنی راه ـ و ـ رسمي که کلمات را چون شَیء تلقی می‌کند نه چون نشانه... کسی که سخن می‌گوید، در آن سویِ کلمات، نزدیکِ مصداقِ کلمه است و شاعر، در این سو.»

سارتر می‌گوید: «شاعران سخن نمی‌گویند، خاموشی هم نمی‌گزینند: حدیثِ آنان حدیثِ دیگري است.» چه حدیثي است؟ سارتر این را روشن نمی‌کند. حقیقت این است که سارتر با گسترش دادنِ جنبه‌اي تکنیکی از کارِ شاعرانه بر تمامیِ آن، تمامِ آن را ناچیز می‌کند. این درست است که کلمات خود برایِ شاعر غایتی می‌توانند بود و رنگ‌ـ و ـ بویِ هر کلمه برای شاعر اهمیتي خاص دارد. درست است که کلمه برایِ شاعر چون جامِ بلوریني است چندوجهی و تراشیده که او به تمامِ ابعادِ آن نظر دارد، نه همچون نویسنده که کلمه برایِ او شیشه‌اي است که نگاهِ او از آن

۱. تأکید بر کلمات از نویسندهٔ این مقاله است.

می‌گذرد تا به مقصودی که ورایِ آن است، یعنی مدلول و مفهوم کلمه، برسد، ولی این تنها جنبه‌ای از تکنیکِ کارِ شاعرانه است و نه تمامیِ آن. آیا با تعبیری که سارتر از کارِ شاعر می‌کند، شاعر کودکی نیست که در کنارِ دریا با صدف‌هایِ رنگارنگِ ریخته بر شن‌ها (یا همان کلماتِ شیئیّت یافته) بازی می‌کند و آنها را چنان پهلویِ هم می‌چیند که رهگذری را که در پیِ مقصدی از آن کنار می‌گذرد، دمی چند به تماشا مشغول می‌کند؟ سخنِ سارتر در موردِ شعر گویا چندان چیزی بیش ازین نیست. و یا چیزی بیش از این که سخنِ خودِ اوست: «به گمانِ من، لحظهٔ شاعرانه همیشه لحظهٔ مکث است و اغلبِ اوقات، در آغاز لحظهٔ ترحم بر خویشتن است، لحظهٔ خودشیفتگی و دلجویی از خویش است، لحظه‌ای که امیال از خلالِ کلمات، اما در ورایِ خاصیتِ ارتباطیِ آنها عینیّت و جسمیّت می‌یابند.» و با این عبارت آیا شعر زمزمهٔ خوشِ دخترِ پریچهرهٔ غمگینی نیست که در برابرِ آئینه گیسوانش را تاب می‌دهد و آهنگی دلنشین و غم‌انگیز زیرِ لب برایِ خود می‌خواند و نویسندهٔ مبارز و مردِ عمل هنگامی که می‌خواهد کلاهش را بردارد و از اطاقِ او بیرون رود دستی به نوازش به زلف‌هایِ بلندِ او می‌کشد و وعدهٔ دیدار برایِ وقتِ فراغت از مبارزه و عمل با او می‌گذارد؟

بدین‌ترتیب، سارتر شعر را به آتش‌بازیِ قشنگ و رنگارنگی با کلمات فرومی‌کاهد، آتشبازیِ بی‌خطر و مایهٔ سرگرمی. امّا، درست است که شاعر در زمینهٔ به گردن گرفتنِ مسؤولیّت‌هایِ اجتماعی و سیاسی نمی‌تواند همان کاری را بکند که نویسنده می‌تواند بکند، زیرا که شعر در ذاتِ خود (به قولِ هیدگر) «معصومیّتی» دارد. امّا اینکه شعر از زبانِ سودمندی فاصله می‌گیرد، به این معنا نیست که در زبان می‌ماند، بلکه از زبانِ سودمندی فراتر می‌رود و به گونه‌ای دیگر و در ساحت و مرتبه‌ای دیگر «آشکارگری» می‌کند. شعر آشکار کننده است، زیرا پرسنده است. امّا پرسشی به گونه‌ای خاص. زبانِ شعر زبانِ شاعرِ بزرگی است که شعرهایش «همه بیت‌الغزلِ معرفت است.» اما، البته، این سخن در روزگارِ ما، که روزگارِ چیرگیِ عقلِ عملی و تکنولوژی است، چندان معنی ندارد،

زیرا امروز اصالت همه با «عمل» است و در عمل است که «واقعیت» (نه حقیقت) بر انسان پدیدار می‌شود و ناگزیر شعر که از آنِ گاهِ فراغت و درنگیدنِ ورایِ عمل است، از این دیدگاه، چیزي نیست جز تجلی‌گاهِ «احساسات» و چیزي نیست مگر تجلی‌گاهِ خوشایندِ نفسانیّات، و عجب نیست که از دیدگاهِ فیلسوفِ چنین روزگاری ــ که این زمانه را همچون هدفِ خود برگزیده و می‌خواهد با آن فنا شود ــ شعر به تکنیکِ ناب و لذت‌جویی از استتیکِ زبان فروکاسته شود. اما سارتر چیزِ دیگري نیز می‌گوید و آن این است که «شاعر به شکستِ کلّیِ اقداماتِ بشری اطمینان دارد و شیوه‌اي *اختیار* می‌کند تا خود در زندگی شکست بخورد برایِ اینکه با شکستِ فردیِ خود بر شکستِ عمومیِ بشر گواهی بدهد... حکمِ شعر حکمِ نوعي بازی ست که در آن هر کس باخت، برنده می‌شود. و شاعرِ اصیلِ شاعري است که شکست را ولو به قیمتِ مرگِ خود می‌پذیرد تا برنده شود.» سارتر با این حرف پایِ یک موضوعِ دیگر را نیز به میان می‌کشد ــ اگر چه چندان به آن نمی‌پردازد ــ و آن موضوعِ «دیدِ شاعرانه» است. از آنجا که زندگیِ آدمی یک رویهٔ دیگر نیز دارد و آن رویهٔ شکست است و از آنجا که آدمی باید این شکست را همچون بنیادِ هستیِ خود بشناسد، اگر از عمل و ساختن فاصله بگیریم و انسان را از آن سو بنگریم، یعنی از سویي که همهٔ نقشهایِ او «در این سراچهٔ بازیچه» نقش بر آب است، و او محکوم به آن است که سراپا در مغاکِ نیستی فرو افتد، در این صورت، با دیدِ تراژیک به انسان نگریسته‌ایم، و دیدِ تراژیک و دیدِ شاعرانه با هم‌اند. سارتر می‌گوید: «البته غرضِ شاعر این نیست که شکست و تباهی را خودسرانه واردِ سیرِ جهان کند. حقیقت این است که چشمِ او فقط شکست و تباهی را می‌بیند.» ولی واقعیت این است که شاعر تنها نوحه‌سرایِ این شکست نیست، بلکه با دیدنِ آن از آن برمی‌گذرد و در آن سویِ آن با ذاتِ شکست‌پذیرِ انسان رویارو می‌شود و با درنگِ خود در آن آدمی را به درنگ در آن می‌خواند.

دیدِ شاعرانه اگر دیدي تراژیک به انسان باشد، اگر نویسنده‌اي بخواهد از این دید به انسان بنگرد چه؟ و مگر نه این است که بسیاري از

بزرگترین آثارِ ادبیِ جهان با این دید نوشته شده است؟ مگر کافکا چنین نویسنده‌ای نیست و چشم به وجهِ تراژیک زندگی ندوخته است؟ نثر هم می‌تواند «وسیله‌ای ممتاز برای اجرایِ پاره‌ای اعمال» نباشد، و لزومی ندارد که کسی تنها ابزارهایِ بیانِ شاعرانه را بکار برد تا شاعر باشد، بلکه دیدِ شاعرانه در تصویرسازیِ خاصِّ درام و داستان نیز می‌تواند از راهِ دیگری حال و پرسشِ شاعرانه برانگیزد. و بسا نویسندگانِ بزرگ که می‌توان آنان را شاعرانِ بزرگی دانست، زیرا اینان با نشان دادنِ وضعِ بنیادیِ انسان به طرحِ مسائل و پرسش‌هایی پرداخته‌اند که از آنِ ذهنیّتِ شاعرانه‌اند، زیرا در ذاتِ خود ابهام و پاسخ‌ناپذیری‌ای دارند. ابهامِ شعر تنها از جهتِ شیوه‌هایِ بیانیِ آن نیست بلکه ابهامِ آن از توجهیِ است که به جنبهٔ درنیافتنی و تاریک هستی و نیز هستیِ بشری می‌کند. و اگر انسان، به قولِ هولدرلین، «در این جهان شاعرانه به سر می‌برد» از آن جهت است که شاعرانه پرسش می‌کند، اگر چه همیشه این پرسش‌ها را شاعرانه بیان نمی‌کند. تراژدی‌نویسانِ بزرگ از این نوعند، چه درام‌نویس باشند چه رُمان‌نویس. و سارتر خود این نکته را چنین می‌گوید، که خوب هم بیان نکرده است: «خشک‌ترین نثرها اندکی شعر در خود دارد، یعنی گونه‌ای شکست و ناکامی.»

برای پذیرفتنِ نظریهٔ سارتر در موردِ ادبیات باید نخست «سارتریست» بود، یعنی هستی‌شناسی (اُنتولوژی) و انسان‌شناسیِ فلسفیِ او را یکسره پذیرفت. و یا بهتر بگوییم، باید سارتر بود، زیرا که این فلسفه هوادار و پیروی پرشور و مصداقی واقعی چون خودِ ژان ـ پل سارتر نیافته است. از ویژگیهایِ اساسیِ هستی‌شناسی و انسان‌شناسیِ سارتر این است که ذهنِ تحلیلی و منطقیِ او نقطهٔ ابهامی در آن باقی نمی‌گذارد. سارتر نوادهٔ شایستهٔ دکارت است و از این جهت یک فرانسویِ تمام عیار. او با این که نیمی آلمانی است (از جانبِ مادر) و منابع اصلیِ فلسفیِ او (هگل، هوسرل، هیدگر، مارکس) آلمانی هستند، ولی چیرگیِ پرورشِ فرانسوی در او سبب شده است که او عقل‌باوری (راسیونالیسم) و روشِ تحلیلیِ دکارت را (با همهٔ تاخت‌ـ و ـ تازی که به ذهنِ تحلیلیِ بورژوا می‌کند) به

اندیشهٔ آلمانی پیوند بزند و از آن میان اگزیستانسیالیسم خود را بیرون بیاورد. روانشناسیِ سارتر هم از این جمله است. او با الهام گرفتن از پدیدارشناسیِ (فنومنولوژی) هوسرل روانشناسی‌ای را بنیاد می‌نهد که پایهٔ آن اصلِ intentionalité است و نسبتِ «سوژه» به «اُبژه»، انتخابِ مدامی است که سوژه از میانِ امکاناتِ خود بر اساسِ آزادیِ محض می‌کند. در تئوریِ روانشناسیِ سارتر جایی برایِ «ناخودآگاهیِ» فروید و یا «ناخودآگاهیِ جمعیِ» یونگ نیست. هرچه هست آزادی است و یا «سوءنیت» برایِ پوشاندنِ آزادی.[1] «سوءِ نیت» حجابِ آزادی است. روانشناسیِ سارتر چنان است که گویی آگاهی می‌تواند یک‌باره بر تمامیِ روان محیط شود و هیچ نقطهٔ تاریکی در آن باقی نماند، هم‌چنانکه در هستی‌شناسیِ خود نیز به آسانی از «تملّکِ جهان» دم می‌زند.[2] و به همین لحاظ است که سارتر می‌تواند دو بخشِ دیگر در کتاب خود با عنوانِ «نوشتن برایِ کیست» بگنجاند و به آسانی از عهدهٔ تحلیلِ آن برآید. ولی براستی کدام نویسنده‌ای است که چون ژان‌پل سارتر بتواند بی‌هیچ تردیدی بگوید که برای چه و برایِ که می‌نویسد؟ آیا آدمی می‌تواند همهٔ انگیزه‌هایِ درونیِ خود را به این آشکارگی که سارتر در پیِ آن است برایِ

۱ . سارتر در مصاحبه‌ای می‌گوید:
«سپس، کم‌ـ‌کم فهمیدم که دنیا پیچیده‌تر از آن است. زیرا در دورهٔ مقاومت به نظر می‌رسید که امکانِ تصمیمِ آزاد وجود دارد. گمان می‌کنم که از نظرِ وضعِ فکریِ من در آن سالها، نمایشنامه‌هایی که نوشتم امارهٔ خوبی است: من آنها را تئاترِ آزادی نامیدم. یک روز مقدمه‌ای را که بر مجموعه‌ای از آن‌ها ـ **مگسها**، **درِ بسته** ـ و چند اثرِ دیگر نوشته بودم، می‌خواندم. براستی رسوایی بود. نوشته بودم: 'اوضاع هر چه باشد و مکان هر کجا که باشد، انسان آزاد است که میانِ خیانتکار بودن و نبودن انتخاب کند...' وقتی این را می‌خواندم به خود گفتم: 'آیا من براستی به این امر باور داشتم؟ باورنکردنی است.'»
"Intinerary of a Thought, Interview with Jean-Paul Sartre," *New Left Review*, No.58, Nov-Dec. 1969. P. 44.

۲ . «نویسنده این هدف را برگزیده است که از آزادیِ دیگر مردمان دعوت کند تا آنان، با التزاماتِ متقابلِ توقعات خود، تمامیّتِ هستی را به تملکِ آدمی درآورند و بشریت را بر جهان محیط کنند.» (*ادبیات چیست*، همان)

خود بشکافد و تحلیل کند؟ آیا می‌شود از کافکا (که سارتر به او دلبسته است) پرسید که برای چه و برایِ که می‌نویسد؟ آیا بسیاري از نویسندگان می‌توانند آنگونه که سارتر می‌خواهد میانِ امروز و آینده بروشنی یکی را انتخاب کنند و سارتر چگونه می‌تواند این انتخابِ خود را چنان همه‌گیر کند که آن را به صورتِ حکمي بی‌چون-و-چرا در موردِ «ادبیات» درآورد؟ مشکلِ طرحِ ادبیات به شیوهٔ سارتر همین است که ذهنِ تحلیلیِ او می‌خواهد به مرزِ روشني میانِ شعر و ادبیات برسد و این کار را تنها با تحلیلِ کاربُردِ زبان انجام دهد، حال آن که نمی‌توان گفت این شیوهٔ کاربُردِ زبان است که به تنهایی چگونگیِ نگرشِ شاعرانه را از غیرِ شاعرانه (که می‌توان آن را تفاوتِ میانِ دیدِ تراژیک و متوجه به وجهِ تاریکِ موجودیّتِ بشری و جهان، در مقابلِ دیدِ عملی و منطقی و متوجه به وجهِ روشنِ موجودیّتِ بشری و جهان دانست) جدا می‌کند، بلکه این «دید» است که ابزارِ زبانیِ درخورِ خود را می‌یابد. ابهامِ کلمات در شعر با نگرشِ شاعرانه به جهان، که سیمایِ مبهمِ آن را نشان می‌دهد، همراه است. به این ترتیب، نمی‌توان چنان مرزي که سارتر می‌خواهد میانِ شعر و غیرِشعر کشید.

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

بر این پایه، اگر نتوانیم شعر و ادبیات را اینچنین از هم جدا کنیم و اگر نتوان، به گفتهٔ سارتر، «مسؤولیت» را بر شعر حمل کرد، بر تمامیِ ادبیات هم به صورتِ یک حکمِ جزمی حمل نمی‌توان کرد و «مسؤولیت» به این معنا نمی‌تواند در ذاتِ ادبیات جایگیر باشد، بلکه وضع گرفتنِ نویسنده در برابرِ رویدادهایِ جاریِ زمانه و بازتاباندنِ آن در کارِ خود بستگی دارد به عقاید و خویِ او و به هیچ‌وجه از هیچ نویسنده‌اي نمی‌توان پرسید که چرا این را نوشته‌ای و نه آن را، زیرا اگر چیزِ دیگري می‌توانست بنویسد لابد می‌نوشت.

رویهمرفته، می‌توان گفت که این کتاب بیش از آنکه جست-و-جویي

در ماهیتِ ادبیات باشد نمودارِ وسواسهایِ اخلاقیِ نویسنده‌ای است که درگیر با زمانهٔ خود است و نوشتن برایِ او میانِ دو انتخاب خلاصه می‌شود: انتخاب میانِ جاودانگی و فنا شدن در زمانه؛ انتخاب میانِ گفتنِ همه چیز یا نگفتنِ هیچ چیز؛ انتخاب میانِ مقدّم شمردنِ وظیفه‌های آنی و فوری یا تفکر در، مثلاً، مسائلِ متافیزیک. برای همین است که سارتر با حیرت می‌نویسد «آیا می‌توان لحظه‌ای تصور کرد که وقتی نود درصدِ سیاهانِ جنوبِ آمریکا از حقِ رأی محرومند ریچارد رایت بپذیرد که زندگیش را صرفِ تفکر و تأمل دربارهٔ 'حقیقت' و 'زیبایی' و 'نیکیِ جاودان' کند؟» و این حرف از سارتری است که خود نیمی از عمرش را صرفِ تفکر در چنین چیزهایی کرده است. اما وی در مصاحبه‌ای گفته است: «تا زمانی که حتّا یک بچه از گرسنگی بمیرد، رُمانِ *استفراغ* چه ارزشی دارد؟» و با این همه، رُمانِ *استفراغ* و کتابِ ***هستی و نیستی*** و ***راه‌هایِ آزادی*** سارتر پیوسته چاپ می‌شوند. آیا همان حکم بر خودِ او جاری نیست که «آیا می‌توان لحظه‌ای تصور کرد که...؟» ولی واقعیت آن است که چنان دو قطبِ جدا از همی که انتخابِ یکی لازمهٔ ردِّ دیگری باشد وجود ندارد. تفکر دربارهٔ «زیبایی»، «حقیقت»، «نیکی» با مبارزه برایِ سیاهان ناسازگار نیست و دستِ کم این است که نویسنده می‌تواند، اگر نه در آثارِ خود، دست‌کم از نفوذِ اخلاقیِ خود در جامعه برای نیرو دادن به آنچه درست می‌داند بهره گیرد، چنانکه بسیاری هم‌اکنون می‌کنند، بی‌آنکه همگان همچون سارتر خود را در معرکه‌هایِ زمانه غوطه‌ور کنند. مشکلِ سارتر، هم‌چنانکه خود چند بار به آن اشاره کرده است، این است که روزگاری از ادبیات مطلقی ساخته بود و با یکی کردنِ آن با عمل می‌خواست، به اصطلاحِ مارکس، جهان را دگرگون کند. ولی می‌توان پرسید از این «انتخابِ» یک جانبهٔ او چه چیزی برآمده است؟ و آن همه شور و حرارتِ سارتر برایِ درست کردنِ سلاحی از ادبیات چه زاده است؟ و شاید، دستِ کم در عالمِ سیاست، می‌توان گفت که، برخلافِ تصورِ سارتر، «عمل کردن» غیر از «حرف زدن» است.

چند نکته در شرحِ دیوانِ حافظ

بتازگی فرصتی پیش آمد که چاپِ دوم کتابِ ***حافظ‌نامه*** اثرِ پژوهندهٔ ارجمند بهاءالدین خرمشاهی را ببینم، که چاپِ یکمش را پیش از این دیده و خوانده و از آن بهره برده بودم. تا آنجا که من برخورده‌ام، به نظرم این کتاب پاکیزه‌ترین و روشمندترین کتابی است که تاکنون در شرحِ دیوانِ حافظ نوشته‌اند. دقت و ذوقِ سرشارِ مؤلّف اثری روشن و دقیق و خواندنی فراهم آورده است که همه از آن بهره‌مند توانند شد. در این بازبینیِ دوم ــ که شتابزده نیز بود ــ چند نکته به نظر رسید که یادداشت کرده‌ام و به نظرِ خوانندگان و مؤلّفِ کتاب می‌رسانم. اگرچه من اهلِ این گونه پژوهشها نیستم، ولی چه بسا نکته‌ای به نظرِ حاشیه‌نشینی برسد که سرنخی باشد برایِ پژوهنده‌ای در متنِ کار که آن را دنبال کند و به سامان برساند.

۱. در موردِ کلاه و تاج و «شکستنِ گوشهٔ» آن چند اشاره در ***دیوانِ حافظ*** هست که روشن کردنِ آنها به کمکِ تعبیرهایِ فرهنگ‌نویسانِ سده‌هایِ پسین ممکن نیست، زیرا اساسِ آن تعبیرها بی‌خبری از زمینه‌هایِ واقعیِ آن اشاره‌هاست. برای مثال، تعبیرِ ***غیاث‌اللغات*** از «کلاه گوشه شکستن» به معنایِ «فخر کردن»، که مؤلف بر اساسِ آن بیت را معنا کرده است، از تعبیرهایِ شخصی و چه بسا بی‌پایهٔ لغت‌نویسانِ کهنِ ماست.

باید توجه داشت که هر شاعرِ حقیقی مانند حافظ اگر چه معناهایِ مجازی و کنایی در شعرش فراوان است، اما آن معنا معمولاً یک پایهٔ تجربی دارد که باید یافت و همین دو یا چند بُعدی بودن است که او را از

شاعري، مثلاً، مانندِ شاه نعمت‌اللهِ ولی جدا می‌کند که شعرش سراسر پر از معناهایِ دومین و مجازی و، در نتیجه، کلیشه‌ای و قراردادیِ صوفیانه است و شعري است بی‌حسّ ـ و ـ حال، زیرا هیچ پایهٔ واقعی و تجربی ندارد.

در موردِ شکستنِ گوشهٔ کلاه یا تاج یکي از اسنادِ مهم و روشنگر مینیاتورهایِ فراواني است که از دورهٔ ایلخانی و تیموری مانده و همروزگارِ حافظ است. در این مینیاتورها گونه‌هایِ بسیاري از کلاه و تاج و دستار دیده می‌شود که با یک مطالعهٔ دقیق بر رویِ آنها به یاریِ تاریخها و متنهایِ مانده از آن روزگار می‌توان آنها را بر حسبِ رده‌هایِ گوناگونِ اجتماعی و دولتی طبقه‌بندی کرد که برعهدهٔ پژوهندگانِ اسنادِ تاریخی است. و اما در این موردِ خاص، در ***لغت‌نامهٔ دهخدا*** «شکستن یا برشکستنِ کلاه» را «بَر زدنِ قسمتي از آن» معنا کرده‌اند «تا روی و چهره بیشتر مرئی گردد.» و این سه بیتِ حافظ را هم آورده‌اند:

ـ یغمایِ عقل و دین را بیرون خرام سرمست / در سر کلاه بشکن در بر قبا بگردان

ـ به باد ده سر و دستارِ عالمی، یعنی / کلاه گوشه به آئینِ دلبری بشکن (در نسخه‌هایِ دیگر، «به آئینِ سروری»)

ـ گوشه‌گیران انتظارِ جلوهٔ خوش می‌کنند / برشکن طرفِ کلاه و برقع از رخ برفکن

«برشکستنِ زلف» را هم «به سویِ بالا شکستنِ آن، خم دادن به سمتِ بالا» معنی کرده‌اند با این بیتِ حافظ به عنوانِ شاهد: «چو برشکست صبا زلفِ عنبرافشانش / به هر شکسته که پیوست زنده شد جانش.»

نگاهي به مجموعه‌هایِ چاپیِ مینیاتورهایِ دورهٔ ایلخانی و تیموری نمونه‌هایِ فراواني به دست می‌دهد که می‌تواند روشنگرِ معنایِ شکستنِ گوشهٔ کلاه («کلاه گوشه به آئینِ دلبری [یا سروری] بشکن») یا شکستنِ تاج («گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند گدایِ تو») باشد. از جمله در مینیاتوري از ***شاهنامهٔ بایسنغری*** (نقل از کتابِ ***پوشاک ایرانیان***، جلیلِ ضیاءپور)، شاهزادهٔ جوان و زیبارویي را (که می‌توانسته است سخت دل از کسي همچون حافظ ببرد) نشان می‌دهد با کلاهي با لبهٔ بالازده که

ورودِ پیروزمندانهٔ تیمور به سمرقند، از *ظفرنامه تیموری* (بخشی از مینیاتور)

رستم در حال گرفتن رخش، شاه یا شاهزاده‌ای او را تماشا می‌کند با کلاه یا تاج «گوشه شکسته» (؟) (بخشی از مینیاتور) **شاهنامه** دورهٔ تیموری

می‌تواند همان معنایی را داشته باشد که حافظ اشاره می‌کند. و یا در مینیاتورِ دیگری از ***ظفرنامهٔ تیموری*** که نسخهٔ آن در ۸۳۹ هـ. ق. در شیراز نوشته شده طغرلِ سلجوقی را سوار بر اسب با تاجی می‌بینیم که لبهٔ جلویی آن بالا زده است اما لبه‌هایِ پشتی خوابیده است. مانندِ همین تاج را در مینیاتورِ دیگری از همان کتاب بر سرِ تیمور می‌بینیم که سواره واردِ دروازهٔ سمرقند می‌شود و نمونهٔ دیگری از آن را در مینیاتوری از ***شاهنامه*** از همان دوره. بنابراین، معنایِ اصلیِ «کلاه گوشه به آئین سروری بشکن» می‌باید این باشد که لبهٔ کلاه یا تاج را به آئین شاهان و شاهزادگان بالا بزن تا رویِ زیبایت بیشتر نمایان شود و «سر و دستارِ عالمی» را به باد دهی. «به باد دادنِ سر و دستارِ عالم» که معنایِ آن شوریده حال کردنِ شیفتگان است، کنایه‌ای نیز به کُشت- و- کشتارهایِ آن روزگار به دستِ شاهان و ایلخانان و چه بسا تیمور دارد. یک نکتهٔ دیگر که از مراجعه به این مینیاتورها به دست می‌آید اینست که قُبّهٔ این کلاههایِ شاهانه همه تَرک‌دوزی است و روشنگرِ معنایِ مصراعی دیگر: «کلاهِ سروری آنست کز این تَرک بردوزی.»

۲. در معنایِ این بیت: «باز اَرچه گاهگاهی بر سر نهد کلاهی / مرغانِ قاف دانند آئینِ پادشاهی»، نوشته‌اند، «احتمالاً حافظ به نوعی از باز که کاکل و کلاهکی بر سر داشته اشاره دارد.» ولی اشارهٔ این بیت به کلاهی است که بازداران بر سرِ باز می‌گذاشته‌اند تا رویِ چشمهایش را بپوشاند و هنگامی که می‌خواسته‌اند او را پرواز دهند از رویِ سرش برمی‌داشته‌اند. این رسم هنوز هم میانِ بازدارانِ کشورهایِ عربی هست و گویا این کار را برایِ آن می‌کنند که باز به دیدنِ هر شکاری از جا نجهد. به خاطر دارم که نمونه‌ای از بازِ کلاهدار را در مینیاتوری دیده‌ام اما نیافتمش. در «بازنامه»ها هم می‌شود مبحثی در این باره یافت (در ***بازنامهٔ*** نسوی گشتم و نیافتم).

و عطار نیز می‌گوید:

باز پیشِ جمع آمد سرفراز　　کرد از سرِّ معالی پرده باز
سینه می‌کرد از سپهداریِ خویش　　لاف می‌زد از کُله‌داریِّ خویش

گفت من از شوقِ دستِ شهریار چشم بربستم ز خلقِ روزگار
چشم از آن بگرفته‌ام زیرِ کلاه تا رسد پایم به دستِ پادشاه

(عطار، *منطق‌الطیر*، به اهتمام سید صادقِ گوهرین، تهران ۱۳۶۶، ص ۵۳ و نیز ر.ک. حاشیهٔ مربوط به آن در ص ۳۱۸.)

۳. در معنایِ «گُلبانگ» گفته‌اند، «گُلبانگ در اصل گلْ‌بانگ، یعنی بانگِ گل، یعنی بانگی که برای گل است بوده است و اختصاصاً به آواز یا چهچههِ بلبل اطلاق می‌شده است.» این برداشت به نظر درست نمی‌رسد، بلکه به نظر می‌رسد که این گونه ترکیبها از نوع «اضافهٔ مقلوب» نباشد، یعنی دو اسم در حالت اضافه که با جا به جا شدن یک اسم یا صفتِ مرکب می‌سازند و در این مورد «بانگِ گل» نیست که به صورتِ «گلبانگ» درآمده است. در این موارد گاهی موارد اسمها نقشِ صفت پیدا می‌کنند و به صورتِ کنایی چیزی را توصیف می‌کنند و ترکیبشان از نوع ترکیبِ صفت + اسم است مانند خوشبو. به این معنا که در ترکیبهایِ «گل ـ» مانندِ گل‌اندام، گُلبو، گُل پیرهن، گُلرو و جز آنها، گل به جهتِ صفتِ لطافت و خوشبویی یا زیبایی اسمِ دنبالهٔ خود را وصف می‌کند. بنابراین، گل‌اندام یعنی دارایِ اندامی (از زیبایی یا لطافت) همچون گل، و گلبو یعنی دارایِ بویی (خوش) چون گل، و گلرو یعنی دارایِ رویی (از لطافت) چون گل، چنانکه «شاه ـ» در ترکیبهایی مانند شاه بیت، شاهدانه، شاه تیر، شاه دیوار، شاهرگ، شاهرود، شاه سیم، شاهراه، شاهکار، شاه بلوط، به معنایِ عمده، اصلی، مهمترین، بهترین، و باارزشترین است و هیچ‌کدام از این ترکیبها «اضافهٔ مقلوب» نیست و «شاه ـ» در ترکیب نقشِ صفتی دارد نه اسمی. همچنین است در ترکیبهایِ دیگر از اینگونه مانندِ ماهرو، آفتاب سیما، کوه پیکر، آتش دم، آبدست، و جز آنها.

بنابراین، گلبانگ نه «بانگِ گل» است نه «بانگی برایِ گل» (که این ترکیب به هیچ‌وجه نمی‌تواند چنین معنایی بدهد. زیرا «بانگِ گل» به معنایِ بانگی است که از گل برآید نه بانگی از جایی یا چیزی یا کسی برایِ گل) بلکه بر اساسِ قرینه‌هایِ بالا می‌باید آن را بانگی (از لطافت یا

خوشایندی یا زیبایی) همچون گل دانست. و اگر این ترکیب بویژه به معنایِ آوازِ بلبل به کار رفته باشد هم از جهتِ زیباییِ آوازِ بلبل است. کاربُردهایِ دیگر کلمه نزدِ حافظ («گلبانگِ سربلندی»، «گلبانگِ عشق»، «گلبانگِ رود») هم پشتیبانِ همین معنا است. ترکیبِ «گلِ میخ» هم به معنایِ میخي (از نظر شکل) همچون گل است. به عبارتِ دیگر، معنایِ گلبانگ بانگ (یا آوازِ) خوش است.

۴. در غزلِ زیر با مطلعِ

بلبل ز شاخِ سرو به گلبانگِ پهلوی
می‌خواند دوش درسِ مقاماتِ معنوی
یعنی بیا که آتشِ موسی نمود گُل
تا از درخت نکتهٔ توحید بشنوی

به نظر می‌رسد که مقامات جمع مقامه باشد (چنان که آقای خرمشاهی نیز آورده‌اند) به معنایِ «خطبه یا سخنانِ ادبی به نثرِ فنی و مصنوع توأم با اشعار و ...» و در اینجا بلبل از روی ورقِ گل (که آتشین است) «درسِ مقاماتِ معنوی» می‌خواند و اشارت می‌کند به این که بیا و ببین که «آتشِ موسی نمود گل» یعنی با روئیدن و روی نمودنِ گل (به معنایِ گلِ سرخ) آتشِ موسی دوباره گل کرده است یا آن که گُلِ آتشِ موسی را نموده است (یعنی نشان داده است) تا از آن آتش همچونِ موسی، که شبانگاه آتش را در بوته‌اي در بیابان دید و از آن میان کلام خدا را شنید، تو نیز نکتهٔ توحید را بشنوی. در این بیت رابطهٔ گل و گیاه وگل و آتش بسیار ظریف رعایت شده است (این نکته به عنوان تکمیلِ شرح مؤلف به نظرم رسید).

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

در شرح این بیت هم ــ مانندِ بیشترِ موارد ــ می‌باید از زمینهٔ تجربیِ قضیّه آغاز کرد و به معناهایِ دومین و کنایی رسید. به این معنا که در این بیت شمع است که زبان (فتیله) و زبانه (شعله) دارد و بنابراین اهلِ سخن گفتن و فاش کردن است (و در عینِ حال با نورافشانیِ خود اهلِ «روشن کردن») و در جایِ دیگر هم حافظ می‌گوید:

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

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

۶. در مصراعِ «یا رب از ابرِ هدایت برسان بارانی» چه بسا اشاره‌ای به داستانِ موسیٰ و سفرِ بنی‌اسرائیل در بیابان هست که در آن داستان (بنا بر *تورات*) ابری شبانه‌ـروز قوم را هدایت می‌کرد. در تفسیرهایِ قرآن به این ماجرا اشاره شده است.

Poetry and Thought

Däriush Äshoori

Nashr - e Markaz
Iran - Tehran
P.O.Box 14155 - 5541

شعر مهمترین عنصر هنری و رسانه‌ی فرهنگی در فضای فرهنگی ایرانی بوده و دیرزمانی شاعران در مرکزیترین جایگاه فرهنگ ایرانی قرار داشته‌اند. شورمندی و دلبستگی نویسنده‌ی این کتاب برای نگرش شاعرانه و زبان آن نیز، که چه بسا از «طبع قومی» ایرانیش برمیخیزد، در طول بیست و اندی سال گذشته شعر را یکی از مشغله‌های اندیشه‌ی وی ساخته و حاصل آن مقاله‌های این‌مجموعه است، که درباره‌ی شعر و هنر و ماهیتشان و ربطشان با اندیشه‌اند.

۳۵۰۰ ریال