بسم الله الرحمن الرحیم

از دریچهٔ نقد

(مجموعه مقالات)

دفتر دوم

مؤلف

عبدالعلی دست‌غیب

مؤسسه خانه کتاب

آبان ماه ۱۳۹۱

سرشناسه: دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰
عنوان و نام‌پدیدآور: از دریچه نقد (مجموعه مقالات)/ مؤلف عبدالعلی دست‌غیب.
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۹۱.
مشخصات ظاهری: ۵ ج. ـ فروست: خانه کتاب؛ ۳۲۹. جشنواره نقد کتاب؛ ۳۴.
شابک: دوره: ۹ـ ۰۸۹ ـ ۲۲۲ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸؛ ج ۱: ۴ـ ۰۸۴ ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۲: ۱ـ ۰۸۵ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛
ج. ۳: ۸ـ ۰۸۶ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۴: ۵ـ ۰۸۷ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸؛ ج. ۵: ۲ـ ۰۸۸ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: ج. ۲ ـ ۵ (چاپ اول: ۱۳۹۱) فیپا.
موضوع: نقد ادبی ـ ایران ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها ـ موضوع: ادبیات فارسی ـ تاریخ و نقد
موضوع: شعر فارسی ـ تاریخ و نقد ـ شناسه افزوده: خانه کتاب
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۱ ۴ الف ۵ د/۳۳۴۳ PIR
رده‌بندی دیویی: ۰/۹ فا ۸ ـ شماره کتابشناسی ملی: ۲۹۵۱۲۵۳

خانه کتاب

جشنواره نقد کتاب

۳۲۹

۳۴

از دریچهٔ نقد (مجموعه مقالات)

دفتر دوم

مؤلف: عبدالعلی دست‌غیب

ناشر: خانه کتاب

نوبت چاپ: اول، آبان‌ماه ۱۳۹۱

قیمت دوره پنج‌جلدی: ۱۱۰۰۰۰ تومان

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۱ ـ ۰۸۵ ـ ۲۲۲ ـ۶۰۰ ـ ۹۷۸

شابک دورهٔ پنج‌جلدی: ۹ ـ ۰۸۹ ـ ۲۲۲ ـ۶۰۰ ـ ۹۷۸

لیتوگرافی چاپ و صحافی: چاپ سروش

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین جنوبی، شماره ۱۰۸۰ ـ کدپستی ۱۳۱۷۵
خانه کتاب، تلفن: ۶۶۴۱۴۹۵۰ ـ ۸۸۳۴۲۹۸۵

فهرست مطالب

شعر معاصر

نقدی بر رها و نافه و پویه (آثار فریدون توللی ۱۲۵۳
گلایه (محمد زهری) ۱۲۶۷
آیدا، درخت و خنجر و خاطره (احمد شاملو) ۱۲۷۳
با دماوند خاموش (سیاوش کسرائی) ۱۲۸۳
آوای کسرائی ۱۲۹۱
فریدون توللی و آثارش ۱۳۰۷
سه کتاب از ادبیات معاصر (بالای بام و کوچهٔ تاریک، تندرهای خاک، ارغوان) ۱۳۲۱
پیش از طلوع (صفورا محجوبی) ۱۳۳۵
قیدشکنی دیگر: ترانه‌های ملکوت (سیّد علی صالحی) ۱۳۴۱
دفترهای شعر نو: هوش سبز (شاپور جورکش) ۱۳۴۷
قرمزتر از سفید (کیومرث منشی‌زاده) ۱۳۶۳
کودکان شعله و برگ (محمد وجدانی) ۱۳۷۷
خواب سرخ آمدن (عطیهٔ عماد) ۱۳۸۳
نبض اتّفاق (ایرج صف‌شکن) ۱۳۸۹
شعر پسمانیمایی و قرائت چهارم (نقد مجموعهٔ شعر نم‌نم بارانم سرودهٔ علی باباچاهی).. ۱۳۹۹
قانون عشق (نصرالله مردانی) ۱۴۱۵
سطرهای پنهانی (حافظ موسوی) ۱۴۳۳
اشعار شاپور بنیاد ۱۴۴۱
شاعری، شیوهٔ قدیم یا جدید؟ (نقد گزیدهٔ ابیات معاصر: مجموعهٔ اشعار عزیزالله زیادی) ۱۴۴۷
قالب دیروزی، مضمون امروزی می‌طلبد (نقد گزیدهٔ اشعار نصرالله مردانی) ۱۴۵۳
سراینده‌ای در میان دوگانگی: گذشته و آینده (نقد گزیدهٔ اشعار ضیاءالدین ترابی) ۱۴۵۹
همیشه آنکه شعری می‌نویسد، شعرهای دیگری را پاک می‌کند (سنجش مجموعهٔ شعر پاریس در رنو سرودهٔ علی عبدالرضایی) ۱۴۶۵
شکل سکوت (ایرج صف‌شکن) ۱۴۷۵
آسمان پروانه کوتاه است (فرزین هومانفر) ۱۴۸۵
تشنگی واژه‌ها (غلامحسین نصیری‌پور) ۱۴۹۵

مثل یک جزیرهٔ غمگین (بازخوانی شعری از عمران صلاحی)........................ ۱۵۰۳
راوی در برزخ است (نقد مجموعهٔ شعر واژه‌های معاف سرودهٔ ایرج صف‌شکن)............ ۱۵۰۷
بررسی و نقد شمایل‌گردان و دو دفتر شعر دیگر (سرودهٔ نصرالله مسعودی)................... ۱۵۱۵
اودیسهٔ کاغذ (احمد فریدمند)... ۱۵۲۷
نقدی بر برداشت تنها (سرودهٔ ایرج صف‌شکن).. ۱۵۳۷
این روزهایم گلوست (پگاه احمدی).. ۱۵۴۷
مخاطب ممنوع، به من که رسیدی بپیچ (ارمغان بهداروند).................................. ۱۵۵۹
اکبر بهداروند و غزل‌ها و ترانه‌هایش.. ۱۵۷۳
اشعار بیژن جلالی... ۱۵۸۵
از شاخه‌هایم بپرس (فریدهٔ برازجانی)... ۱۵۹۱
چشم‌های لوچ زمین (روح‌انگیز کراچی).. ۱۶۰۱
قصهٔ پهلوان شکست خورده (نقد منظومهٔ از غلس تا گرمگاه سرودهٔ سیروس نیرو)........ ۱۶۰۷

ادبیات خارجی

کارمایهٔ اسطوره در اشعار هولدرلین.. ۱۶۱۷
تعّهد به ارزش‌های بومی (مطالعه‌ای انتقادی در درونمایهٔ آثار ویلیام فاکنر).................. ۱۶۲۹
شعر پل والری.. ۱۶۴۹
یوجیل اونیل و ادب عهد نوزایی.. ۱۶۶۵
دنیای ویرانهٔ فاکنر... ۱۶۸۵
مکانی که همیشه باقی می‌ماند (نقد یک رمان اثر تونی ماریسون).......................... ۱۶۹۹
نقطه‌ای روشن در رمان جنگ و ستیز (نقدی بر سه رمان از ژوزه ساراماگو)................ ۱۷۲۵
داستایفسکی، معمار چندآوایی.. ۱۷۳۳
طعنهٔ سنگ محک در نمایشی سرخوشانه (نگاهی به نمایشنامهٔ «هر طور که بخواهید»
ویلیام شکسپیر.. ۱۷۴۹
نقد آثار خلیل جبران... ۱۷۷۵
مرد جوان بی‌باک روی طناب بندبازی (نقد مجموعه داستان ویلیام سارویان)................ ۱۷۹۷
راز داوینچی (دن براون).. ۱۸۰۳

پراکنده‌ها (تحقیقات ادبی، فیلمنامه‌نویسی و...)

سبک شعر فارسی در ادوار مختلف (پوران شجیعی)... ۱۸۲۷
تاریخ ادبیات در ایران (دکتر ذبیح‌الله صفا).. ۱۸۴۱
فیلمنامهٔ دیباچهٔ نوین شاهنامه (بهرام بیضائی)... ۱۸۶۱
اندیشه ترقی، تجدد و بحران هویّت (نقد و بررسی افسون‌زدگی جدید، داریوش شایگان)............ ۱۸۷۵

شعر معاصر

نقدی بر رها و نافه و پویه*

(مجموعه‌های شعر، فریدون توللی، ۱۳۲۹، ۱۳۴۱، ۱۳۴۵)

توللی با خواندن *افسانهٔ* نیما یوشیج به سوی شعر نو آمد و قطعهٔ«پشیمانی» را به همان وزن و آهنگ *افسانه* سرود. این قطعه از یکی از اشعار ییتز[۱] الهام شده است و وضع زن زیبایی را شرح می‌دهد که از گذشت زمان، گونهٔ پرچین دارد، و خاطر از گردش دهر خسته. برف پیری به گیسویش نشسته و کودکانش در اطرافش پراکنده‌اند و او به یاد عشق قدیمی خود اشک می‌ریزد. قطعه‌هایی چون «مریم» «مهتاب» و «شعلهٔ کبود» محصول این دوره هستند. شاعر، جوان است و احساسات جوشانی در خاطر دارد. ویژگی این قطعات در این است که شاعر متمایل به غزل و نغمه و غناست، و کوشش دارد اندوه یا شادی نابی را که در ضمیر دارد، به صورت شعرهایی مترنم بیان کند. به خوبی تأثیر *افسانه* در این قطعات پیداست، امّا اثر شعر کلاسیک فارسی، یعنی اثر اشعار نظامی و باباطاهر و سعدی و حافظ، نیز در آنها کم نیست. ترکیب‌ها نظامی‌وار و حافظ‌وار هستند. کارون، تضمین‌گونه‌ای از دوبیتی‌های باباطاهر است با بیت‌هایی درخشان چون:

صدا چون بوی گل در جنبش باد　　　به آرامی به هر سو پخش می‌گشت

---

* نگین، سال دوّم، شمارهٔ ۵ (۱۳۴۵)، صص ۳۴ ـ ۳۵ و صص ۵۵ ـ ۵۷.

در چند قطعه از کتاب *رها* بویژه قطعه‌های نخستین رمانتی‌سیسم ظریفی دیده می‌شود. حتی«شیپور انقلاب» قطعه‌ای رمانتیک و خیال‌پردازانه است و سراینده به عوض اینکه «شور انقلاب» را در حماسه‌ای منسجم ارائه دهد با بیت‌هایی مترنم کوشش دارد خواننده را اندوهگین سازد، و در نتیجه هیجان عاطفی که محصول شعرهای غنایی است به‌جای هیجان ارادی که محصول حماسه است می‌نشیند، و شعر از مقصد خود دور می‌افتد. و در پایان، گویندهٔ شعر که در میدان جنگ کشته شده از جهان دیگر به مرگ خود مویه‌گر می‌شود و می‌گوید:

نیمای من مرا ـ می‌جوید اشکبار!

در این قطعات، هنوز شاعر با «اندوه روزگار» و«مرگ» آشنا نشده است و هنوز به‌جایی نرسیده است که بعد رسید و گفت« خورشید را به خلوت من ره نیست ـ (ازکتاب *نافه*) این قطعه‌ها سرشار از نیروی زندگانی و جاذبهٔ عشق و گرایش به زیبایی‌ها و صفای مناظر طبیعت‌اند. عشق بدنی و رابطهٔ جنسی با بیانی جدید در این اشعار مکرر می‌شود:

در چشمت ای امید چه شبها که تا به صبح
ماندەست خیره، دیدهٔ شب زنده‌دار من
از آسمان روشن آن چشم پرفروغ
خورشیدها دمیده به شبهای تار من

تا اینجا شعر، حالت کلّی دارد و رابطهٔ شاعر و معشوقه را نشان نمی‌دهد، امّا در بیت بعد، شاعر وضع خود و معشوقه را به‌طور محسوس‌تری بیان می‌دارد و جالب آنکه در شعر توللی «عشق» همیشه با گناه آمیخته است:

مهتاب‌ها فشانده به عشق من و تو نور درهم خزیده مست گنه سایه‌های ما!

اما به زودی این دوران خوش جذبه و وجد پایان می‌پذیرد و شاعر که مشاهدات باستان‌شناسی او را به گذران بودن زندگانی و سرگذشت ایام کهن آشنا کرده است به‌سوی «مرگ‌اندیشی» روی می‌آورد و حدیث «مرگ اگر مرد

است گو نزد من آی!» را مکرر می‌کند که، در شعر این شاعر، اصالت و گرمیی دارد، زیرا سخن از سوز درون می‌گوید، قطعهٔ «باستان‌شناس»، وقف ترسیم چنین حالتی است. سراینده که با بودلر، شاعر فرانسوی بیشتر آشنا شده، کوشش دارد زیر و بم خاطر اندوهناک‌اش را نقاشی کند. تأثیر«خیام» و «بودلر» هر دو در این گونه اشعار به‌خوبی نمودار است:

راست تو گفتی نگاه دوزخیان داشت دیدهٔ اندوهبار اختر شبگرد
یا غم آیندگان خاک همی دید کاین همه افسرده بود و خسته و دلسرد

شعرهای کتابهای *رها* و *نافه* در یک مایه‌اند، امّا در *نافه* مضمون‌های تکراری هم دیده می‌شود. توللی به قالب «چهارپاره» سخت علاقه‌مند است و نیز در پیراستن جمله‌ها و آراستن کلمات سخت کوشاست.

شعر وی شعری خوش و تروعذب و مترنم است و عالیترین شعرهای غنایی (لیریک) شعر معاصر را باید در *رها* و *نافه* جست. مثلاً «ساغر یاد» که از نظر ابداع معانیِ نظامی و از نظر گرمی و شورانگیزی کلام حافظ را فرایاد می‌آورد.

توللی میراث شعر کهن پارسی را به‌خوبی خوانده و فهمیده است و با سلیقهٔ خاصی که دارد برپایهٔ این میراث به ابداع و نوجویی پرداخته. در شعر او نه فقط توصیف حالات و مناظر دیده می‌شود، بلکه گاهی حرکت و صحنه و صدای جام و یا صدای گام معشوق به همراهی رنگ‌ها و عطرها شعر او را لبریز می‌سازد. گویی خواننده یا شنونده طنین جامی ظریف را در گوش دارد.

آوای دلربای زنی چون طنین جام

این ویژگی در *رها* کاملاً محسوس است و از این‌رو است که پس از نیما، شعر و سبک توللی این‌همه شاعران ما را زیر تأثیر آورده و آنها را واداشته به سبک او شعر بگویند و هم اکنون به صراحت می‌توان از سبک توللی سخن به میان آورد. این سبک از نیما تأثیر برداشته و از طرف دیگر، میراث شعر پارسی

و به ویژه موسیقی شگفت‌انگیز آن را حفظ کرده است و براستی در گسترش جریان تغزلی واقعی شعر نو، توللی سهمی بزرگ دارد.

توللی از این‌رو که شاعر شهر است نتوانسته است کاملاً دنبال نیما یوشیج برود که شاعری است روستایی و کوهستانی و واژه‌های محلی و گاهی نامأنوس را بی‌واهمه در شعرش به‌کار می‌برد و از این جهت، شعر توللی با زبان خاصّ خویش عرضه شده، منتهی گاهی این سراینده در پیراستن لفظ و ترصیع جمله زیاده‌روی می‌کند و می‌کوشد که سجع‌ها و الفاظ هماهنگ پی‌درپی به‌کار برد، در نتیجه به نظر می‌رسد این‌گونه اشعار، بی‌واسطه از روح شاعر فوران نکرده است و صنعتگری بر ابداع مضمون پیشی گرفته و شعر، دچار بغرنجی لفظ و مضمون گشته است. در مثل در بیت زیر، کوشش شاعر به یافتن مضمون و نیز تصنع محسوس است، تک‌تک کلمات زیباست و دارای معنی، ولی مجموع بیت دارای ابهام ناخوشایند و غموض معنی هست و شعرهای سبک منحط هندی را فرایاد می‌آورد:

لب فروبند، که برشانهٔ من جز تو نکوفت   تیغ دلسوزی سوهان زده بر دست هلاک

(*نافه*، ۱۱۶)

این‌گونه غموض و ابهام نه از آن گونه ابهامی است که در مثل در شعر حافظ دیده می‌شود که مربوط به طبیعت موضوع و ژرف‌اندیشی است، بلکه نشانهٔ تصنع است و کوشش به یافتن مضمون است و در نتیجه شعر از حالت خوش خویش فرو می‌افتد و به «نظم» تبدیل می‌شود.

نکتهٔ دیگر اینکه شعرهای اخیر توللی، به‌ویژه در«پویه» بیشتر به صورت بیان مستقیم و صریح عرضه شده‌اند، یعنی احساس شاعر به صورت جمله‌های خبری بیان می‌شود. احساس ناامیدی و غمی که در نهاد سراینده هست، به صورت جمله‌های خوش‌آهنگ عرضه می‌گردد. اینها نیز اگرچه صورت شعری دارند، باز شعر نیستند زیرا همان‌طورکه «ازرا پوند» EZRA Pound گفته

است، هرگونه بیان مستقیم و غیرتجسمی شعار است نه شعر. شعر باید صحنهٔ دلخواه را مجسم کند و شاعر، آن کسی است که در دل اشیاء فرو رود و منظره‌ای پیش چشم خواننده بگستراند که بی‌واسطه او را زیر نفوذ خویش بگیرد. توللی می‌گوید:

بیش از اینم به هواداری بیهوده مسوز

که نه بیمم ز گناه است و نه باکم ز کس است

هرکسی که اندک مایه و ذوقی داشته باشد می‌تواند نظایرش را بسازد و از این نمونه‌ها در *نافه* و *پویه* زیاد است حال آن‌که در *رها* همهٔ قطعات از ابداع مضمون و قالب حکایت می‌کند، و بیان شاعر غالباً تجسمی و غیرمستقیم است. «مریم» «اندوه شامگاه» «کارون» «باستان‌شناس» «دخمهٔ مردگان» و ... همگی سکه‌هایی هستند که همیشه خواهند درخشید و از رواج نخواهد افتاد. این قطعات، نوعی نقاشی جاندار هستند که در آن رنگ‌ها و طرحها با شیوه‌ای ابداع‌آمیز به هم می‌پیوندند و حتی گاهی صدای طبیعت و یا صدای نفس و یا گام انسان در آنها شنیده می‌شود و شاعر به مدد کلمات، احساساتی را منتقل می‌سازد که از مشاهدهٔ رنگ خالص و یا شنیدن صدایی دلنشین در ما ایجاد می‌گردد. «اندوه شامگاه»، نمونهٔ برجستهٔ این‌گونه قطعات است. این شعر در عین حال، رمزی (سمبولیک) است و بین واژه‌ها و آهنگشان و مفهومی که پشت کلمات خوابیده است، نوعی رابطه است.

شعر با نوعی رمز و راز آغاز می‌شود و آهنگ کلمات، مثل ضربهٔ پتک فرود می‌آید:

کیست این مرده که در تیرگی شامگهان؟

در شعر، هم صدا و هم رنگ مهم است و با هم نوعی بستگی می‌یابد. شاعر صحنهٔ غروبی دلگیر را مجسم می‌کند و مرده‌ای که به کوه تکیه داده و از دنیای مرگ جهان پرغوغای زندگانی را می‌نگرد. باد می‌توفد، برف می‌بارد و

شعر در یک دنیای مرموز که اشیا در آن به فرمان خدائی ناشناس به سکوت و تیرگی و تباهی گراییده‌اند، منبسط می‌شود. مردهٔ زندهٔ خسته از مرگ در اندیشهٔ مرگ دیگر است و شاید در شعر معاصر، این قطعه شعر کم‌نظیر باشد، یعنی حالات مردگان جانداری که در جریان تحولات عظیم ملی و جهانی به دنیای تهی و پوچی افتاده‌اند و در وضعی به‌سر می‌برند که اشیاء و رویدادهای پیرامون آنان معنی خود را از دست داده و فقط نمایندهٔ تکرار سرسام‌آور زندگی روزانه‌اند، در این شعر آمده است. و هم‌چنین شعر نمایشگر تیرگی روانی صاحبان احساس تند است که خواهانند در جهانی که دست‌کم نظم‌گونه‌ای در آن برقرار و پایدار باشد، به‌سر برند، امّا در شب تیرهٔ تردید و پوچی فرو می‌غلتند و قشری از برف بیهودگی زندگانی آنها را دربرمی‌گیرد و سرانجام بی‌آنکه از زندگانی خویش درک مفهومی و یا کسب شادی کرده باشند به مغاک فراموشی و نیستی می‌افتند:

چون سبویی که درافتد زکف باده‌پرست
بندش از بند جدا می‌شود از لغزش گام
می‌رمد سایه و در تیرگی سرد سپهر
شب فرو می‌کشدش همچو یکی قطره به‌کام

در *نافه* نیز قطعاتی هست که قطعات کتاب *رها* را فرایاد می‌آورد. آن‌گاه که شاعر جوان بود و سنت‌شکن و هنوز آن توش و توان و آن فریدون جوان نرفته بود. «کاخ گمان» نیز شعری رمزی است و هرچند تصویرهای آن به پایهٔ «اندوه شامگاه» نمی‌رسد، باز معبری است که اندیشهٔ مرگ جوینده شاعر از آن می‌گذرد:

عمری به عبث راندم و هر نقش دلاویز   بی‌پرده چو دریافتمش نقش خطا بود
جز مرگ که یکتا در زندان حیات است   باقی همه دیوارهٔ دروازه‌نما بود

در شعر توللی، آهنگ مرگ‌اندیشی بسی شنیده می‌شود و اگر دم از مرگ و یأس می‌زند به دلیل زندگانی ویژه‌ای است که داشته. آن‌طور که شعرش می-

گوید ضحاک جادوی نگون‌بختی است که عصب‌های پیچیده چون مارانی وی را به ستوه آورده‌اند و خورشید را به خلوت او ره نیست. در بعضی از این قطعات، ناامیدی و نامرادی او بسی جزیی و فردی است، امّا در قطعاتی چون« اندوه شامگاه»، «دخمهٔ مردگان»، «کاخ گمان»، «عید»، «دیو درون»، نامرادی و اندوه او عمومی است و شاعر احساسش را طوری بیان می‌کند به‌طوری که از جانب همهٔ آن کسانی‌که آن زمهریرهای زمستانی را دیده‌اند، سخن می‌گوید. شاعر از قول زمانه و روزگار می‌گوید. در مثل از عیدهایی که او چون بوم پرشکسته به ویرانه‌ای تاریک مسکن گرفته است، سخن‌ساز می‌کند (*عید*) و یا خود را «سایهٔ شومی بر سر همسر و گهوارهٔ فرزند» می‌بیند (*ملعون*) و جایی دیگر زندگی پای پویندهٔ رهوارش را به صد زنجیر بسته است (*هودج مرگ*). اما به‌ویژه در *نافه* و *پویه* قطعاتی هست که «من» شاعر، یک«من» عمومی نیست، بلکه فردی و جزیی است:

جان از درنگ روز و شبان فرسود دل خسته ماند و کار فرو بسته

خیلی فردی و کلّی است و نشان نمی‌دهد که درنگ روز و شبان و دلهرهٔ لحظه‌ها چگونه بوده است. شک نیست که شاعر می‌خواهد آنچه را به زبان روان‌شناسی امروز indifference خوانده می‌شود (حالتی است که فرد به سبب تعارض با رابطهٔ اجتماعی و شکست و ناکامی‌های متوالی به کارها و قضایای اجتماعی به نحو یکسان و بی‌اعتنا می‌نگرد) بیان کند ولی بیان، آن اندازه که باید نیرومند نیست و از تجسم صحنهٔ دلخواه ناتوان است. حال آن‌که در کتاب *نافه* قطعاتی هست که نشان‌دهنده و تجسمی است مانند قطعهٔ «سایه‌-ها» که در وزنی مطبوع و تصاویر نیرومند عرضه شده است.

شاعر از حوادث اجتماعی غافل نیست و در این راه برای بهبود وضع آن کوشش‌هایی کرده است. توللی در *رها* و *نافه* اگرچه صرفاً یک شاعر غزلسرا نیست ولی باز از دگرگونیهایی اجتماعی در شعرش کمتر اثری می‌یابیم، حال

آنکه جنبهٔ اجتماعی نثر و شعرش که در *التفاصیل* و *کاروان* انعکاس یافته، بسیار نیرومند است. *التفاصیل*، نوشتهٔ طنزآمیز او در سالهای دههٔ ۲۰ و ۳۰ از حوادث اجتماعی سخن می‌گوید و نویسنده با سلاح طنز به جنگ بدکاران و بداندیشان می‌رود.

اما در شعر وی فقط پژواک شکسته و ناکامی به‌گوش می‌رسد. گویی ما دو توللی داریم. توللی در نثر که خاطری جوشان و مبارزه‌جو دارد و همراه آزادگان است و توللی در شعر که خاطری شکست‌خورده و اندوهناک و مرگ-اندیش دارد و از غم زمانه به جان آمده است. عمری سوخته است که خفتگان را از خواب بیدار برانگیزد، امّا با همهٔ گرم‌زبانیها، ندایش به وی بازگشته و در گوش کس ننشسته. قطعه‌ای که به یاد عفیفی (مدیر روزنامهٔ *سروش* در شیراز) سروده، حکایتگر این معنی است ... سپس روزهای سخت‌تری می‌آید و گذار شاعر به تهران می‌افتد، دور از یار و دیار و همسر و فرزند، سخت به‌خود فرورفته و در اندیشهٔ «نابوده شدن». عید او عیدی است بی‌امید و او چون بوم پرشکسته است. در این اشعار، وی همیشه آرزوی مرگ دارد، حتی عشق و عاشقی مرگبار است و معشوق وی کسی جز «مرگ» نیست:

معشوق من اندر پی این رنج گرانبار
مرگ است و به من بسته کنون چشم تب‌افروز!

در شعر «دیو درون»، شاعر دوگانگی هستی انسان را آشکار می‌سازد. شب است و سکوت بر همه‌جا چیره است و رهگذار خالی از عابر است. وجود شاعر به دو نیمه می‌شود که هرکدام از این نیمه‌ها ضد یکدیگرند. یک نیمه بدکار و شیطان‌گونه و دشمن‌کیش و نیمهٔ دیگر نیکوکار و دوستکام و پری‌آسا، یاد کهن از تابوت فراموشی برمی‌خیزد و هستی شاعر را در خویش غرقه می‌سازد.

در شعرهای *نافه* و *پویه* شاعر «چنگ غم» است و جز «پنجهٔ مرگ» او را نمی‌نوازد. حاصل زندگانی او همه ناکامی و ناکامی است. سرنوشت، چون پتک

به مغزش فرود آمده است. تیرگی همه‌جا مسلط است و شاعر به‌جایی می‌رسد که همه چیز را نیرنگ و قلب و دروغ می‌داند:

پا درکش و بشتاب ز من کاین دل پرسوز
بیغولهٔ هول است و چراگاه نهیب است
و آن اشک فروزنده که در پای تو افتاد
قلب است و دروغ است و فسون است و فریب است
(قطعهٔ گلاویز)

به موازات این مرگ‌اندیشی و یأس، شاعر از سنت‌شکنی‌های پیشین دست می‌شوید و در مقدمهٔ *نافه* به «نیما» سخت می‌تازد و او را متهم می‌کند که عروض را درهم شکسته و در تجدد زیاده‌روی کرده است. این سنت‌گرایی پس از آن«رهایی» عجیب طبیعی است و خواه و ناخواه، نمودار خاطر شکست خوردهٔ شاعر است، حال آنکه در *رها* شاعر، بیشتر سنت‌شکن بود و به راه «نیما» می‌رفت.

ادامهٔ سنت‌گرایی توللی به *پویه* که مجموعهٔ قصیده و غزل است می‌رسد و حدیث ساق سیمین، بوسهٔ گل‌افشان و چاک سینه و آغوش لاله‌پوش و صبح گریبان و دیگر قضایا به میان می‌آید. شاعر که روزی «باستان‌شناس» و «اندوه شامگاه» را سروده، اینک دعوی «سعدی امروز» بودن را دارد (*پویه*، ۲۶) و چون عنصری و فرخی سخن را به مدح و ستایشگری می‌کشاند و می‌خواهد عنایت کریمانهٔ بزرگان عصر، بر او چون آفتابی بتابد تا گل ذوقش بشکفد. این دیگر فراموشی مسؤولیت است. هم مسؤولیت هنری و هم مسؤولیت اجتماعی. اگر روزی ممکن بود شاعر در برج عاج تنهایی بنشیند و از خود بگوید امروز ممکن نیست، زیرا رابطهٔ انسانی در عصر ما بی‌اندازه گسترده‌تر شده و موج حادثهٔ زمان، آگاهی‌های تازه به همه بخشیده است و حوادث ملی و جهانی، راه گریز برای کسی باقی نمی‌گذارد و بی‌طرفی و گوشه‌گیری و اعتکاف را افسانه می‌نمایاند.

متأسفانه موج نوی در شعر و نثر معاصر ایران پدید آمده است که آکنده از بیماری است. در این بیماری همه‌جا سیمای «من» محقر فردی به‌چشم می‌خورد و ناله‌ها و دردمندی‌های شخصی گوش را آزار می‌دهد. در دورهٔ آخر زمان، خر دجّال انحطاط از معبر ادبیاتی از این دست می‌گذرد. هنرمند راستین و راست‌اندیش دیروز، جای خود را به کسی داده است که هیچ خدایی را بنده نیست و تعهد و الزام و مسؤولیت را افسانهٔ کودکان می‌داند. اگر از این روشنفکران مأیوس که در برج عاج تنهایی مسکن گرفته و در کوه قاف بی‌اعتنایی به خلق منزوی شده‌اند بپرسیم که برای که و برای چه قلم می‌زنید و روی سخنان شما با کیست؟ شانه‌هایشان را بالا می‌اندازند و از مسند تفاخر به مردم که نان و آب و استراحت آنان را تأمین می‌کنند، نظری می‌اندازند و می‌گویند «هنر چیزی است برای خود» و «هنر در وظیفه، محبوس نمی‌شود» و یا «نباید مسؤولیت اجتماعی در برابر شعر نهاد» و از این قبیل ...

نشانهٔ این انحطاط از اینجا پیداست که هنرمندی از این دست از رابطهٔ انسانی خویش به دور افتاده و ریشه‌اش از زمین بارور انسانی کنده شده. او به‌طور کلّی خارج از جریان تاریخ است و چون صوفیان وارسته در«سیر معنوی» خویش در عوالمی گام می‌زند که به هیچ‌جا تکیه ندارد و به هیچ‌جا نمی‌رسد. مجهول او مجهولی است در خویشتن. شاید فکر می‌کند با نابودی «من» او، جهان و هرچه در آن است نابود می‌شود و چرخ زمانه از حرکت باز می‌ماند و ابداً توجه ندارد که او ذره‌ایست که اگر تاج عنایت خلق بر سرش نباشد هیچ است. در آثار چنین روشنفکری نیروی حیاتی غایب است و ترسیم درد مردم و هدایت انسان به‌سوی جهانی بهتر مطرح نیست.

پویه نه از نظر لفظ و نه از لحاظ معنی با *رها* قابل مقایسه است. از نظر ظاهر، بازگشتی به تغزل و غزلسرایی و از نظر معنی تکرار حرف‌های گذشتگان و حرفهای خود توللی است. اگر در بعضی قطعات، واژه‌ها و

ترکیب‌های زیبا چون آغوش سمن‌پوش، گلبرگ غم، بوسه فرسود و سینهٔ نرم چمن ... دیده می‌شود، مانع از این نیست که تکرار و نسخه‌برداری و بی‌مضمونی قطعه‌ها آشکار نشود. در دوره‌ای چنین شگفت‌انگیز که زمین و زمان از هیبت حوادث به لرزه درآمده‌اند، شاعر در لاک تنهایی خود خزیده و سرگرم مغازله و دست یازیدن به نارپستان معشوقه است و درمثل می‌گوید:

بستی زن و آن دود نوازنده بــه من دم
تا بوسه زنم بــر لبت از دود و دمی خوش

یا:

جانانه گهی پشت سرت در تـک و تـاز است
محبوبه به پـیـش رخـت بر سر زیــن است!

و یا:

ساق عریان کن و جوراب پرندین به من افکن
پیله بر عـاج ندیـدم که تـند بیهده تاری

از این نمونه‌ها و قطعه‌هایی که اساساً شعر نیست (مثل قطعه زنت ارزانیت باد!) در *پویه* زیاد است و بسی تعجب‌آور است که سرایندهٔ «ساغر یاد» و «شعلهٔ کبود» و «کارون» راضی شده است این قطعه‌ها را چاپ کند و به دست مردم بدهد. قطعه‌هایی که حتی تأثیری گذران از حوادث زمان و دلهرهٔ انسان‌ها نگرفته و در مسیر شاعرانه‌ای که قطعات کتاب *رها* هستند و توصیفی دلپذیر از زندگانی یا حالات انسانی عرضه می‌دارند، واقع نشده و فقط از تخیّلات کاذب و دغدغه‌های فردی رنگ گرفته‌اند ...

توللی از نظر قالب، شاعر قطعات خاصی است که «چهارپاره» نامیده می‌شود و بهترین شعرهای او قطعه‌هایی هستند که در این قالب سروده شده‌اند. مثل «شعلهٔ کبود» «سایه‌ها» «بامداد بزم» و «آشفتگان». توللی هیچ‌گاه نخواسته است قواعد عروض را نادیده بگیرد و از آن حدی که گذشتگان رفته‌اند فراتر

برود، جز در چند قطعهٔ معدود. در مثل قطعهٔ زیر که از لحاظ وزن، جنبه تازه-تری دارد و به پیروی از نیما با زیاد و کم شدن پایه‌ها (ـ افاعیل) تنوع خاصی یافته است:

به تو پیوسته دل از وحشت شبهای دراز فعلاتـن فعلاتـن فعلاتن فعلات
به تو پیوسته دل از تلخی دیدار شکست فعلاتـن فعلاتـن فعلاتن فعلات

به تو ای غنچهٔ ناز فعلاتن فعلات
به تو ای شعلهٔ مست فعلاتن فعلات

و قطعهٔ «باستان‌شناس» نیز از این نوع است، امّا توللی بس‌که نظامی و حافظ را دوست می‌دارد، نخواسته ارشاد «نیما» را در زمینهٔ وزن بپذیرد. سخن «نیما» این بود که شعر نو به همان اندازه که شعر کهن به طبیعت موسیقی نزدیک بود به طبیعت و روال سخن و گفتگو بازگردد و سادگی نخستین خود را پیدا کند و از بند صنایع شعری آزاد شود و شاعر همان‌طور که حرفش را می‌زند شعرش را بگوید. در مثل ببینید در این شعر، سخن «نیما» تا چه اندازه زیبا، طبیعی و دور از صنعتگری و تصنع است:

ترا من چشم در راهم شباهنگام ...

که در سرتاسر قطعه هم وزن رعایت شده (منتهی با کوتاه و بلند شدن افاعیل) و هم ترکیب کلام طبیعی است. یعنی وزن گسترش و وسعتی بیشتر از آنچه در شعر کلاسیک می‌بینیم، دارد و سخن نیز خالی از تصنع است.

از تأثیر «بودلر» در شعر توللی سخن رفت (تأثیر، نه اقتباس زیرا توللی شاعری مضمون‌آفرین است). بودلر، شاعر دلخواه توللی است و وی قطعاتی از او را به فارسی ترجمه کرده است و خواه ناخواه از او متأثر شده. توللی می‌گوید:

ای داد چهر عمر، غبار زمان گرفت
خورشید عشق، تیرگی جاودان گرفت

دست فسوس برسر امواج خاطرات

بس عشق‌های مرده که از هر کران گرفت

بودلر نیز با مسألهٔ «زمان» و «مرگ» روبرو می‌شود. و می‌گوید:

بنگر که سالیان مرده، با جامه‌های فرسوده از غرفه‌های آسمان خم شده‌اند ...

«توللی» دربارهٔ عطر زلف معشوقه می‌گوید:

مستانه در آن خرمن گیسوی گرانبار　　سر بردم و از شانه خزیدم به بناگوش
آن بوی نهان داشت که با نم‌نم شبگیر　　خیزد به نسیمی خنک از جنگل خاموش

بودلر نیز در قطعه‌ای به نام «کرهٔ زمین در گیسوی او» چنین می‌سراید:

... درشب گیسوی تو، رنگ کبود گرمسیری را می‌بینم که می‌درخشد. بر کرانه‌های پُر کُرک گیسوی تو از رایحه‌های درهم قیر و مشک و روغن نارگیل سرمست می‌شوم.

و در مطلع شعر می‌گوید:

بگذار دیرگاهی، عطرگیسوان ترا ببویم و چون مرد تشنه‌کامی که چهره در آب چشمه فرو برد، چهره در آن فرو برم و به دست خویش آن را چون دستمالی عطرآگین تکان دهم تا یادبودها را در فضا برهم زنم ...[۲]

شعر توللی ظریف و زیبا و مترنم است. ترکیب، و استعاره‌های تازه در شعرش بسی فراوان است و در این مورد، نظامی را به خاطر می‌آورد: غنچهٔ زهر ـ شبچراغ دل ـ دست نسیم ـ ساغر یاد ـ گرفته نای ـ بیم دلاویز ـ شعلهٔ کبود ـ پرتو نارنجی گرم ـ تابوت فراموشی ـ عشق سیه‌کام ـ شادی خاموش ـ اندوه گمان ـ جان هوسناک ـ غنچهٔ نیلوفر شاداب ـ دست تب‌آلود ـ پیکر سیمینه ـ موج گناه ـ شام پلید ـ دوش نقره فام ...

وزن شعرهای توللی با محتوای آنها بستگی طبیعی دارد و قطعه‌های غنایی او مترنم است و غالباً مجسم کنندهٔ حرکت و صحنه‌ای است که شاعر می‌خواهد توصیف کند:

بجوشید و پیچید بر من به مهر　　　چو نیلوفری تشنه بر تاک مست

«قطعهٔ کام»

واژگان

توللی اصطلاحات ویژهٔ خود را دارد. چیزی که در شعرهای غنایی او تکرار می‌شود «نیلوفر» است که شاعر به وسیله آن می‌خواهد تأثیراتی را به خواننده منتقل کند:

شاخ نیلوفر ز روزن سر کشید　　　نرم نرمک ریخت بر دیوار من

یا:

زد تکیه بر آن نـردهٔ باریــک　　　نیلوفـر انــدام رهــا کــرد

از نظر تجسم عشق و هماغوشی و جنبهٔ تغزل و توصیف (در مثل توصیف غروب در قطعهٔ اندوه شامگاه) شعر توللی سرشار است. آهنگ عشق در شعر وی جنبهٔ رمز و نشئه ندارد و حالات واقعی است و وی با یک خط به تجسم مطلب می‌پردازد. موسیقی کلام نیز این تجسم را نیرو می‌بخشد:

در وا شد و آن غنچهٔ نیلوفر شاداب

موجـی زد و مستانــه در آغوش مــن افتاد

توللی اشعار و نوشته‌های طنزآمیز دارد که در کتابهای *التفاصیل* و *کاروان* جمع‌آوری شده است و به ویژه از نظر تازگی طنز و انتقاد اجتماعی *التفاصیل* بسی جالب است، امّا گفتگو دربارهٔ آن فرصتی دیگر می‌خواهد.

پی‌نوشتها

۱. Yeats, William Butler (۱۸۶۵ـ ۱۹۳۹)

۲. از *رمانتیسم تا سوررئالیسم*، حسن هنرمندی، تهران، ۱۳۳۶، ص ۱۷۰

گلایه*

(مجموعهٔ ۴۵ قطعه شعر، محمد زهری، ۱۳۴۵)

گلایه زمزمه‌های ساده و گاه غمناک «محمد زهری» است. قطعه‌های کتاب، همگی در قالب‌ها و اوزان «نیمایی» سروده شده، و از قطعه‌های کوتاه «نیما» تأثیر پذیرفته‌اند و موضوع قطعه‌ها بیشتر حدیث «تنهایی» و گلایه‌های شاعر از رنج این تنهایی است و از این‌رو سروده‌ها یا زمزمه‌های شاعر، تنوع چندانی ندارد و غالباً در یک مایه است.

در *گلایه* سخن دیگری نیز غیر از «تنهایی» به میان می‌آید که باز به‌طور غیرمستقیم با این موضوع مربوط می‌شود و آن صحبت از «راه» و «یاران نیمه راه» است. آنچنان که از محتوای این قطعه‌ها برمی‌آید «یاران» نتوانسته یا نخواسته‌اند که راه را تا پایان ادامه دهند و از این‌رو یا از راه بازمانده و یا از آن رو برگردانده‌اند. و نیز خود شاعر در این‌باره دست کمی از یاران ندارد، زیرا علاوه بر اینکه در سروده‌های او نشان زخم عمیقی نیست و آنچه در آئینهٔ شعرش منعکس شده، نشانه و نمودار نظارهٔ اجمالی از یک حادثه یا یک منظره است، خود با صراحت می‌گوید:

---

* *سخن*، سال هفدهم، ۱۳۴۷، صص ۷۱۳ ـ ۷۱۶.

در کوچــــه راه مــــی‌روم و مــــردم   از من چو گرگ هار گریزانند (۲۰)

یا:

آن‌گونه زیستم که دلم می‌خواست   نه آنچنان که خلق پسندیدند (۲۲)

نیز:

ره‌های بی‌برگشت را بدرود گفتم   این دم، منم، راحت‌نشین شهر

با بزم‌سازان آشتی، با سوگواران قهر.(۴۲)

از این چند نمونه که اینجا آورده شد ـ و در کتاب نظایر آن بسیار است ـ برمی‌آید که«سرود مرد شهر» در واقع همان زمزمه و سرود است و حال آنکه از آن زمهریرهای زمستانی و آن توفانها می‌بایست سوگنامه یا حماسه‌ای پرداخت.

به همین دلیل تصاویر مجموعهٔ شعر*گلایه* غالباً کلّی است. شبها سیاه است، لحظه‌ها طولانی است، شاعر در«اتاق بی در و بند، خزیده و آغوش سردخانه از نیام تنش گرمی غرور» را می‌گیرد، به ایوان پلیدخانه چراغی نیست ... سراینده از لحظه‌های تنهایی و بیهودگی سخن می‌گوید، بی‌آنکه بتواند آن لحظه‌ها را نشان بدهد و این ایده‌ها را ملموس سازد. شک نیست که گفتن این جمله ـ در مثل ـ «من غمگینم» نمی‌تواند حالتی که در درون من خسته دل را به فغان و غوغا درآورده است، به دیگری انتقال دهد و برای این منظور باید هنرمند به ابزاری دست پیدا کند که برای منظورش مناسب باشد. باید طوری حالت و یا صحنهٔ موردنظر را توصیف کرد، تا خواننده از توصیف و تجسم مطلب، به حالت عاطفی خاصی که سراینده قصد انتقال آن را دارد، درآید. چخوف در این‌باره به یک نویسندهٔ جوان نوشته است که:«باید یاد بگیری که وقتی قهرمان داستانت گریه می‌کند تو فقط آه بکشی». اگر این گفتهٔ «چخوف» را دربارهٔ شعر نیز تعمیم بدهیم ـ چرا که در این مورد در هر دو حالت، موضوع هنر توصیف است ـ باید بدانیم که نمی‌توان با تصاویر و بیان کلی حالت‌های عاطفی خود را به دیگران انتقال داد. «فدریکوگارسیا لورکا» در بهترین شعرهای خود «مرثیه‌ای

برای مه‌جیاس» دوست گاوبازش وقتی که می‌خواهد حالت احتضار و مرگ او را مجسم کند، با شیوه‌ای درون‌گرایانه و در عین حال ساده و مجسم‌کننده تصاویر بدیع می‌آفریند، تصاویری که هم جنبهٔ درونی (سوبژکتیو) دارند و هم جنبهٔ (اوبژ کتیو). در مثل این تصویر در همان قطعهٔ شعر:

The wounds were burning like suns.

زخمها چون خورشیدی می‌سوختند. تشبیه او از یک طرف جنبهٔ ملموس و واقعی دارد (سوزش زخم و سوزش به سبب تابش خورشید) و از سوی دیگر جنبهٔ درونی (خونی که از زخمها بیرون می‌ریزد چون رنگ آفتاب سرخ است.) من فکر می‌کنم هرکس این قطعه شعر را بخواند حالت «لورکا» را در زمان مرگ دوستش در برابر دیدگان مجسم شده می‌بیند، و آن را با تمام وجود حس می‌کند. بنابراین بیان کلیاتی از این قبیل ـ که در زیر می‌آید ـ به هیچ‌وجه قادر به تجسم و توصیف حالات شاعر نیست. در مثل:«غنچه‌ها خندید ـ دانه‌ها جوشید» (۳۵)

یا:

قاصد اندیشه‌اش راهی نبرده تا به شهر چاره‌سازی
برنمی‌آید ز دشت مرده، آوازی
در سکوت سینه‌اش بیتوته کرده، سایهٔ رازی
بال مرغ آرزو، دیگر نکرده میل پروازی.(۶۳)

این کلّی‌گرایی نه فقط در تصاویر قطعه‌های *گلایه*، بلکه در بسیاری از مضمون‌های آن نیز وجود دارد. در مثل سراینده در قطعهٔ «خدای ناخدا» می-خواهد مضمونی فلسفی را در شعر بیان کند، یعنی داستان خدایی که دشمن ابلیس است و سیاهکاریهای او را مانع می‌شود، خدایی که شاعر را در خلوت خود راه می‌دهد و شراب تازه‌اش را مستی می‌بخشد. در ضمن قطعه، سراینده به «من کفر آلودهٔ بی‌ایمان و بی‌افسوس» خویش اشاره می‌کند. در این‌گونه

قطعات «زهری» چه می‌خواهد بگوید؟ آیا این حرفها تکرار سخنان شاعرانی چون خیام و حافظ نیست که قرنها پیش از ما در دورانی تاریک نیرومندی بیان این مطالب را پیدا کرده و با وجود معارضه با عقاید عام از حکم «تکفیر» و «تعزیر» نترسیده و با قدرت کلامی شگفت‌انگیز از گناه خویش و ناتوانی آفریننده یا عشق او به آفریدهٔ خویش سخن گفته‌اند؟ منظور این نیست که نباید در شعر امروز از خدا یا اهریمن سخنی به میان آید، زیرا «خدا» و مشکل‌های آفرینش و هستی پیشه مشکل‌های فلسفی problem باقی می‌مانند؛ منتهی طرز تماس انسان هر دوره نسبت به آنها تفاوت پیدا می‌کند، بلکه منظور این است که زمانی می‌توانیم شعر فلسفی یا متافیزیکی بسازیم که خود زندگانی فلسفی داشته باشیم، و بر اساس شنیده‌ها و خوانده‌ها، یعنی در حقیقت تجربه‌های دیگران، چیزی نگوییم. تأثیر هر شعر ـ از هر نوع که باشد ـ بستگی به حرارت درونی و گداختگی جان ما دارد. اگر از چیزهایی که خود در جریان آنها نیستیم سخن بگوییم این کار«آتش زبانی به شعر سرد ما نخواهد آموخت». از این‌رو گرایش به شیوهٔ سمبولیسم یا به گفتهٔ سراینده، «زبان اشارت» در دوران ما بی‌فایده است. هر تصویر یا تعبیر شاعرانه باید نخست آن‌چنان مشخص باشد که دست‌کم در زمان گوینده، خوانندگان، بتوانند اشارهٔ شاعر را به موضوعی مشخص و معین نسبت دهند و آن‌را آن‌طور واقعی بدانند که گویی حادثه برای خودشان روی داده است. مرثیه‌ای که حافظ برای امیر ابواسحق گفته است گواه این معنی است. می‌گوید:

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم
خم می دیدم خون در دل و پا در گل بود

روشن است مردمان همزمان حافظ که در زیر سلطهٔ جبارانهٔ امیر مبارزالدین محمد بودند، معنی این شعر را به خوبی می‌فهمیدند و از سراسر غزل درمی‌یافتند که اشارهٔ شاعر به چه حادثه است. زهری در *گلایه* می‌گوید:

زبان روزگار ما، اشارت است

نمی‌توان به روشنی، سخن ز باد گفت

که باد عاصی از حصارها، به کوهها گریخته است. (۱۰۸)

و در همین قطعه مطالبی چون «عشق‌ها دروغین است»، «قصه‌گوی جسور مرده است» و «تمام راهها به سرمنزل عیش می‌رسد» بی‌آنکه به حادثهٔ معینی اشاره بشود، آمده که اثر تجسمی شعر را کم کرده است و تازه ماحصل تمام این حرفها این است که «حرف حق را نمی‌شود گفت». با این‌همه زهری در زمزمه‌ها یا به گفته خودش *گلایه*‌ها، آنجا که لحظه‌های تنهایی خودش را به-طور ساده و با صمیمیتی می‌سراید، موفق است. دریغ و اندوه چون جویبار کوچک زمزمه‌گری بر صفحات کتاب او جاری است.

قطعات «شبی دارم شبی دلگیر»، «*گلایه*»، «آزار تنهایی»، «نفرین به باد»، «زائران شهید»، «با برگی از یاد»، مؤثر، دلنشین و مجسم‌کننده‌اند. تصویرها جزئی و ملموس است. گوینده با صداقتی درخور و با کلمات روشن و شفاف به بیان حدیث نفس می‌پردازد و خاموشی تاریک درونش را به خواننده انتقال می‌دهد. گاه این تصاویر بسیار زیبا و روشنند:

هر دریچه‌ای که باز می‌شود / از شکاف آن/ دست استغاثه‌ای دراز می‌شود/ نالهٔ نیاز می‌شود. (۶۶)

یا:

غنچه خواهم ساخت هر نیلوفر یادی که بشکوفد

در غروب غربت نا آشنایی، در سکوت آبگیر دیدگان سرد. (۴۳)

زبان شعر زهری، زبانی لطیف و شُسته رُفته است. گوینده حتی آنجا که تصاویر و تعابیر کلّی به‌کار می‌گیرد باز روشنی و فصاحت را از دست نمی‌نهد. از طرز تلفیق عبارت‌ها و جمله‌ها آشنایی او به زیر و بَم شعر و زبان پارسی دری هویداست. این زبان از جهت بهره‌وری از روابط کلمات و استفاده از

واژه‌های پارسی با زبان «امید» (مهدی اخوان) نزدیکی بسیار دارد. از نظر وزن و قالب، تأثیر«نیما» بر شعرهای *گلایه*، کاملاً آشکار است. نیما می‌گوید:

ترا من چشم در راهم شباهنگام

و زهری می‌گوید:

من اینک با تو در راهم

نقص دیگری که در قطعات *گلایه* دیده می‌شود، قافیه‌سازی است. با اینکه سراینده در وزن و قالب نیمایی شعر می‌گوید و التزامی به قوافی ندارد، کوشش می‌کند برای آهنگ بیشتر دادن به شعر خود، در پایان مصراع‌ها قافیه‌سازی کند، در مثل می‌نویسد:

او مرا در خلوت خود راه داد

او مرا در بارگاه عزت خود گاه داد.

هر دو مصرع، مفهومی یگانه ارائه می‌کنند و پیداست که مصراع دوم برای استفاده از کلمهٔ «گاه» و هم‌قافیه کردن با «راه» نوشته شده است.

زهری در مجموعهٔ *گلایه* با مقایسه با کتاب پیشین او *جزیره* بیشتر به سوی شعر امروز آمده و آن‌سان که از مطالعهٔ قطعهٔ اخیر او برمی‌آید، شعرهای خوبی در زمینهٔ شعر امروز سروده و باز خواهد سرود.

آیدا، درخت و خنجر و خاطره*

(مجموعهٔ شعر، احمد شاملو (بامداد)، ۱۳۴۴)

در مجموعهٔ *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* چهرهٔ زنی آیدا نام که دلدار سراینده است، همراه نمودهای واقعی اجتماعی جلوه‌گری می‌کند و بدین‌سان در قطعه‌ها، نام و حرکات و یادبودهای او مکرر می‌شود. آیدا همپای واقعیت پیش می‌آید و نام و حضور او هرچند نشان کامیاری سراینده است و بی‌اعتنایی او به بازارگان و همهٔ خلق، دلیل دلبستگی وی به حوادثی است که گویی اکنون کهنه شده و از خاطرها رفته است.

دلدار کاملاً زمینی است. پوست و گوشت و لبخند و قهرش در تاروپود قطعات کتاب به جای مانده. عشق آنها جنبهٔ آسمانی و عرفانی ندارد، بلکه عشق دو تن همبستر و دو تن دوست‌خواه یکدیگر است.

در این قطعات، ویژگی‌های اخلاقی «آیدا» بیشتر مورد توجه است تا مشخصات بدنی او. آیدا برای شاعر، آمیزهٔ مادر و معشوقه است و زمانی که شهر همه بیگانگی و عداوت است و در سرزمینی که در آن حتی گیاهی نیز نمی‌روید، آیدا می‌تواند راهنمای سراینده به انزوا و دوری از خلق باشد:

---

* *راهنمای کتاب*، سال نهم، شماره ۴، آبان ۱۳۴۵، صص ۴۰۹-۴۱۵.

برویم ای یار، ای یگانهٔ من!
دست مرا بگیر! (۶۱)

این خداسازی معشوقه که در شعر کهن پارسی سابقه‌ای بس طولانی دارد، تا آنجاست که در محراب عشق شاعر، عابد و معبود و عبادت و معبد جلوه‌ای یکسان دارند، و اینجا نیز چون در شعر عارفانهٔ پارسی که خدا و انسان هر دو به سوی هم کشیده می‌شوند (حافظ می‌گوید: ما به او محتاج بودیم و او به ما مشتاق بود) و با یکدیگر درمی‌آمیزند، کشش عشق از هر دو سو است و کار به جایی می‌رسد که شاعر در هر چه می‌نگردهٔ چهرهٔ معشوقه را می‌یابد.

آیدا تنها عاشق و معشوقه نیست، بلکه مادر و پرستار نیز هست. تقدس عشق در اینجا کاملاً آن تقدس عرفان‌گونه که مولوی و عطار و سعدی در شعرهایشان عرضه داشته‌اند و خواسته‌اند از همه رنگی جدا باشد نیست و نیز کمال نیاز بامداد در یافتن معشوقه و هم‌آغوشی خلاصه نمی‌شود، بلکه معشوقه راهنما و پرستار و مادری است که همیشه نگران شاعر است و آغوش او «اندک جایی برای زیستن و اندک جایی برای مردن» است.

اما در این قطعه‌ها نیز چون شهر کهن پارسی، عشق تنها در برگرفتن دو تن نیست، بلکه از نیاز روحی نیز سرشار است و می‌رود چون عشق سعدی شود، که می‌گوید:

روی تو خوش می‌نماید آینهٔ ما　　کاینه پاکیزه است و روی تو زیبا[1]

و سراینده با لطف و شور می‌گوید:

ای زنی که صبحانهٔ خورشید در پیراهن تست
پیروزی عشق نصیب تو باد!

ولی هرچه سراینده چنین مقدسانه در محراب عشق زانو زده، باز ادراک او، درک شاعری است شهرنشین. این عشق نمودهای طبیعی زندگانی و بالطبع وقایع اجتماعی را به دنبال می‌کشد، و چهرهٔ آیدا در دایرهٔ حوادثی تصویر

می‌شود که زندگانی سراینده و یارانش را در میان گرفته است. بامداد چند سال پیش در کتاب *باغ آینه* آرزو کرده بود:

یارم شود به صورت آیینه‌ای که من
رخسارهٔ رفیقان بشناسم اندر او؟[۲]

اکنون بامداد موفق شده است نه فقط رخسارهٔ یاران، بلکه نمودهای واقعی اجتماعی را در صورت آینه‌سان معشوقه بشناسد و زمانی که به سنگفرش شب از پا درمی‌آید و سپیده دمی رنگین که باید طالع می‌شد دروغ از آب درمی‌آید، باز بوسه‌های او و معشوقه یادآور خاطرهٔ بوسه‌هایی است که یاران با دهان سرخ زخم خویش بر زمین ناسپاس نهادند. اما واقعاً اگر «بامداد» عشق انتزاعی را مجسم می‌کرد یا از مجرد عشق می‌گفت، چه تفاوتی با گذشته گرایان و نظم‌پردازان داشت؟ هیچ! ولی خوشبختانه چنین نیست. عشقی که «بامداد» ارائه می‌دهد، آمیزهٔ پیوندی است غریزی و انسانی. این عشق سپیده‌دمی است که در کویری سوزان طالع می‌شود، یا خورشیدی است که در تیرگی چهره می‌نماید و در حقیقت گاهی فریادی است به یاد یارانی که یکایک از پای درآمده‌اند.

دل‌آزردگی شاعر از مردم نیز در این قطعات مکرر می‌شود و او رندانه با یادآوری کامیاری‌های خویش، خطاب به مردم می‌نویسد: «قصدم آزار شماست» و اگر «آفتابگردان‌های دو رنگ، ظلمت‌گردان شب شده‌اند»، وی اینها را از چشم مردم می‌بیند. تمام قسمت قطعهٔ «در جدال آیینه و تصویر» وقف حمله به خلق و ستایش شعر شاعر شده، و این کار به‌طور محسوسی قالب این قطعات را از محتوا و مضمون تهی کرده است. به‌طوری که این قسمت‌ها سراسر به‌صورت مقاله‌ای درآمده که باید به صراحت گفت نه شعر است نه حتی نثر زیبایی!

اما در برخی قطعات، آنجا که سراینده به «عشق آیدا» می‌پردازد، اندوه آدم‌ها را نمایش می‌دهد و برخلاف آنچه خود از روی دل‌آزردگی گفته است،

نام «آیدا» بهانه‌ای است برای اینکه چون « ه . ا. سایه» بگوید: «هنگام بوسه و غزل عاشقانه نیست»و بگوید عشقی که از زمان و مکان آزاد باشد و سخن گفتن از درخت و فراموش کردن انسان، همان‌طور که «برتولت برشت»، گفته است، جنایتی است. بامداد چون در عصری که «شرم و حق حسابش جداست» و «عشق سوءتفاهمی است که با متأسفم گفتنی فراموش می‌شود» و «هر شام چه بسا «شام آخر» است» و همه «عیسایانی هم سرنوشت‌اند» به سر می‌برد و خود از شگفتی‌های این زمان آگاه است، سخنش واقعی است. او رؤیاها و غم‌های محقر فردی را به دور می‌افکند و از رویدادهایی که نه فقط برای شخص او، بلکه برای همگان ارزشمند است، سخن می‌گوید.

ا. بامداد هنوز تمام نشده و ته نکشیده است و تازه اول «چلچلی» اوست. ویژگی‌های بیانش را در کتاب‌های اخیر او *آیدا در آینه* و *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* بهتر می‌توان دید.

در کتاب *هوای تازه* و پیش از آن، «بامداد» زیر تأثیر نیما یوشیج و مایا کوفسکی و گارسیالورکا بود. قطعات زیادی را در *هوای تازه* می‌توان نشان داد که صبغهٔ اندیشه و احساس فرنگی دارد و بعضی جملات نشان می‌دهد که ترجمه است، در مثل:

یک شیر مطمئناً، خوف است دام را[۳]

بعضی جاها به تصریح شاعر، فکر از فرنگیان است، مثل قطعه‌های «در رزم زندگی، ۷۴» و «دیوارها، ۸۲.» قطعهٔ «حرف آخر» کاملاً متأثر از بیان و فکر مایا کوفسکی است. «مرغ باران» ملهم از یک شعر ژاپونی است به ترجمانی خود سراینده به همین نام، منتهی بامداد آن را گسترش بیشتری داده . در این شعر، تأثیر نیما نیز محسوس است. شعر این طور شروع می‌شود:

شب مرغ باران فریاد می‌کشد[۴]

در کتاب *باغ آینه* تأثیر پل الوار و سوررئالیست‌های فرانسوی کاملاً دیده می‌شود. مثل قطعهٔ «ماهی» آنجا که می‌گوید:

من فکر می‌کنم
هرگز نبوده دست من
این‌سان بزرگ و شاد

به تصریح شاعر در شمارهٔ مخصوص «اندیشه و هنر» از پل الوار است[۵] و آخر همین قطعه، آنجا که می‌گوید: «گیسوی خیس او خزه بو چون خزه بهم» یادآور آخر شعر «زن هرجایی» است.»[۶]

و قطعهٔ سنگفرش، زیر تأثیر پابلو نرودا و برگردان شعر «از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید»، عیناً از شعر نرودا برداشته شده[۷] و نیز مطلع شعر «پل الله وردیخان» (بادها ابر عبیرآمیز را ...) و یکی دو سطر بعد آن از کتاب *پا برهنه‌ها* ترجمهٔ خود «بامداد» برداشته شده[۸] و همچنین ایدهٔ قطعهٔ «باغ آینه» آنجا که می‌گوید: «آینه‌ای در برابر آینه‌ات می‌گذارم تا از تو ابدیتی بسازم«از این جملهٔ کتاب خزه برداشته شده: «ما مثل دو تا آینه که روبروی هم قرار بگیرند، شادکامی یکدیگر را تا بی‌نهایت به هم برمی‌گردانیم».[۹]

اما در کتاب *آیدا، درخت و خنجر و خاطره*، بامداد بیشتر به سوی خود بازگشته و بیشتر احساس و اندیشهٔ خود اوست که قطعات کتاب را می‌سازد. در ترکیب‌ها و جمله‌ها نیز تندروی‌های قسمت‌های آخر کتاب *هوای تازه* دیده نمی‌شود و فارسی روان و شیرینی بر صفحات کتاب جاری است. کلمه‌ها و ترکیب‌های فارسی دری بسی بر لطف قطعات افزوده است:

رنجمایه ـ ای شمایان ـ آب‌خنیاگر ـ سنگلاخ ـ پلشت ـ دیگچه ـ قلعه‌بان ـ دستمایه ـ ارج ـ مرغکان پشته‌ها ـ خرسنگ ـگلخن ـ موجکوب ـ لبشور ـ سیماب آساـ خیزاب ـ پرسه‌گردی ـ چشمخانه ـ غریو ـ دامچاله ـ سیمابگونه ـ ماهیان خرد کاریز ...

در ترکیب جمله‌ها و عبارت‌ها نیز فارسی شیرین و روانی به کار گرفته شده است:

به هنگامی که ده در دو جانب آب خنیاگر به خواب شبانه فرو می‌شد (۲۱)

و زر آفتاب را سکه به نام خویش کرد (۶۴)

دیدم که چشمخانه‌هایش از چشم و از نگاه تهی بود (۹۰)

در سایه‌گاه دیوار، به سنگینی یله داد (۱۰۳)

در *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* بیان ساده و طبیعی و گاهی به‌صورت گفت‌وگوی یک‌نفره (مونولوگ) درمی‌آید و آنگاه که توصیفی در میان آید، باز سراینده این سادگی را به‌کار می‌گیرد. جمله‌ها لبالب است و سخن به تمامی گفته می‌آید:

به هنگامی که مرغان مهاجر

در دریاچهٔ مهتاب

پارو می‌کشند (۷۱)

زبان شعر «بامداد» آمیزه‌ای است از تغزل و حماسه. جمله‌ها کوتاه و رساست، و اهمیت آن در این است که با میراث شعر کهن پارسی پیوند دارد، به ویژه تأثیر زبان حافظ و مولوی در این کتاب محسوس است:

آتش من در ایشان نگرفت (۱۳۷)

حافظ: تو آتش گشتی‌ای حافظ! ولی با یار درنگرفت

نباید گمان برد که این سروده‌های اندوهگنانه برای «آیدا» غزل است،بلکه قطعه‌های این کتاب دارای کیفیتی است حماسه‌ای. همین که سراینده با معشوقعه به سخن درمی‌آید، رشتهٔ احساس به جایی می‌رسد که کمتر نشانی از معاشقه در آن می‌بینیم.

آنجا که عشق غزل نیست

که حماسه‌ای است (۱۲۰)

و آن‌وقت پشت سرهم یادآوری‌هایی است که گمان می‌کنم امروز برای همه مفهوم نباشد، اما برای آنان که آن زمهریرهای زمستانی را دیده‌اند، بسی روشن و غم‌انگیز است. مخاطب گاهی معشوقه است و گاهی مردم که آتش وی در ایشان درنمی‌گیرد و به انتظار نشسته‌اند و گویی رنج شهادت را با ابزار نو نمی‌پسندند و حقیقت را افسانه‌ای بیش نمی‌دانند، اینجاست که آوای سراینده به خودش بازمی‌گردد و او با اندوه می‌گوید:

آه، بگذاریدم، بگذاریدم
اگر مرگ همه آن لحظهٔ آشناست که ساعت سرخ
از تپش بازمی‌ماند
خوشا آن‌دم که زن‌وار
با شادترین نیاز تنم به آغوشش کشم (۴۹)

ترکیبات تشبیهی و استعاری تازه در کتاب کم نیست و در بسیاری قطعات، تمایل به بازگشت به طبیعت دیده می‌شود و کلمه‌هایی به‌کار برده می‌شود که یادآور زندگانی ده و نشان صفای روستاست، چون: درهٔ سرسبز ـ گردوی پیر ـ کوهسار جنگل‌پوش ـ مخمل شالیزار ـ طراوت شمعدانی در پاشویهٔ حوض...

سراینده، طوری از ده و صفای روستا حرف می‌زند که خواننده از زندگانی در شهر و عظمت غول‌آسای عمارت‌ها و دروغ ابتذال روشنفکرانه بیزار می‌شود. در شعر او تمدن سرسام‌آور امروز، که ارزش‌های کهن را شکسته و ارزش‌های تازه‌ای نیز عرضه نداشته و کم مانده است که انسان به‌صورت ابزار درآید و پیچ و مهرهٔ ماشین غول‌آسای تمدن شود، محکوم می‌شود. و صفای روستا آرزو می‌شود:

پرِ پرواز ندارم
اما، دلی دارم و حسرت دُرناها (۷۱)

تعبیر «بشکهٔ سرگذرگاه» برای نشان دادن شکیبایی، و «ساعت سرخ» برای قلب و آنجا که سراینده آروز می‌کند مرگ را زن‌وار با شادترین نیاز تن در آغوش کشد، و تعبیر مرغکان بومی‌رنگ در بوته‌های قالی، و قلبی که چون پروانه‌ای ظریف و کوچک و عاشق است، و هجاهای مکرر موج و کدرشدن آینهٔ شب از سایهٔ توفان، و بی‌تابی سیماب‌آسای موج و آنجا که قایق بر سطح دریا گویی تابوتی است بر هزاران دست، و آنجا که رود، قصیدهٔ بامدادی را در دلتای شب مکرر می‌کند... سکه‌هایی است که سرایندهٔ *آیدا، درخت و خنجر و خاطره* زده و شایسته است پذیرفته شود و در بازار ادب رواج یابد.

قطعه «سرود آن که برفت و آن کس که به جای ماند» که بیان تجسمی از مرگ است، و قطعهٔ«لوح» که حکایت‌گر جهان آشفتهٔ امروز است، در کتاب «بامداد» جای نمایانی دارد.

... و مسألهٔ وزن

قطعات کتاب *آیدا،درخت و خنجر و خاطره* وزن ندارد و گوینده به دنبال نظریهٔ خود مبنی بر اینکه «وزن و قافیه سبب انحراف در جریان طبیعی شعر می‌شود و ذهن شاعر را از کشف و شهود بازمی‌دارد» وزن را بوسیده و به کناری نهاده است. قواعد شعری ـ به ویژه وزن ـ اگرچه محدودیت‌هایی برای سرایندهٔ مبتدی فراهم کند، باز لازمهٔ بیان شاعرانه است، به توهم اینکه قواعد شعری دست و پای شاعر را می‌پیچد و او را از بیان مطلب بازمی‌دارد، نمی‌توان از آنها چشم پوشید.

سراینده به گفتار مولوی استناد کرده که می‌گوید: «مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا»،ولی این نکته را در نظر نگرفته که همین مولوی به‌رغم گله از قافیه و وزن، نزدیک به هفتاد هزار بیت شعر زیبا و پرشور در اوزان عروضی سروده است. اساساً اهمیت شعر در این است که کاملاً چه از لحاظ عرضی و چه ذاتی

با نثر تفاوت داشته باشد. البته هر سخنی که با وزن و قافیه بیان شده شعر نیست،ولی آنچه شعر است خالی از وزن و صنایع شعری (و حتی گاهی قافیه و هماهنگی حروف) نمی‌توان باشد.

من بی‌وزنی را برای قطعات ا. بامداد عیب می‌گیرم، زیرا تأثیر ایده‌های تازه‌ای را که وی آفریده، ضعیف کرده است. این عبارت ا. بامداد را نگاه کنید:

وقتی که دردها
از حسادت‌های حقیر
برنمی‌گذرد
و پرسش‌ها همه
در محور روده‌هاست (۵۲)

پی‌نوشت‌ها

۱. *کلیات سعدی*، چاپ علمی، ص ۵۲۰.
۲. *باغ آینه*، ا. بامداد، ص ۱۳، تهران، ۱۳۳۹,
۳. *هوای تازه*، ا. بامداد، ص ۸۷، تهران، ۱۳۳۶,
۴. *مجلهٔ سخن*، دورهٔ سوم، ص ۶۲۰.
۵. *اندیشه و هنر*، صص ۱۳۷ـ۱۳۸، تهران، ۱۳۴۳.
۶. *ماخ اولا*، تبریز، ۱۳۴۵.
۷. *طلا در مس*، رضا براهنی، ص ۱۲۷، تهران، ۱۳۴۴.
۸. *پابرهنه‌ها*، زاهاریا استانکو، ترجمهٔ «ا. بامداد».
۹. خزه، ترجمهٔ احمد شاملو، ص ۱۳۳، تهران، انتشارات کیهان.

با دماوند خاموش*

(مجموعهٔ شعر، سیاوش کسرائی، ۱۳۴۵)

شعر سیاوش کسرائی، شعری است مترنم و شورانگیز. شعرهای غنایی او نه تنها با واژه‌های زیبا ترصیع یافته‌اند، بلکه لبریز از اضافه‌های تشبیهی و استعاری هستند و با زبانی‌نو عرضه شده‌اند. این شعرها موسیقی ویژه‌ای در خود نهفته دارند و غالباً لبالب از تصویرهای تازه‌اند.

در کتاب *با دماوند خاموش*، کسرائی، باز همان شاعری است که بیشترین توجهش به مسائل اجتماعی معطوف است و در قالب قطعه‌های بدیع، گاه با رمز و کنایه و زمانی به روشنی و صراحت، مناظرگوناگونی را از جامعه و رویدادهای آن ترسیم می‌کند.

شعر کسرایی از تعقید دور است و طرز سخنش کاملاً پارسی است، یعنی از شعرهایش آشنایی وی به زیر و بم شعر و زبان پارسی نمودار است. بیان کسرائی، سرشار از تلاش و پر از نیروی زندگانی است. کمتر شعر او، حتی آنهایی که حقایق تلخ در آن گفته می‌آید، از امید خالی است. امید هیچ‌گاه دل او را ترک نمی‌کند و غالباً می‌گوید:

---

* *راهنمای کتاب*، سال دهم، شمارهٔ ۱۰، اردیبهشت ۱۳۴۶ صص ۳۱ ـ ۳۶.

پل می‌کشد به ساحل آینده شعر من
تا رهروان سرخوشی از آن گذر کنند (۷)

امید و آینده و نوعی شاد بودن و انتظار روزی نیک، که پایان‌بخش شب‌های سیاه باشد، شعر کسرائی را از شعر کسانی که می‌پندارند جهان به آخر رسیده و دیگر هیچ امیدی باقی نمانده، متمایز می‌سازد و این سراینده گاهی با شور درونی خویش به دلهای افسرده گرمی می‌بخشد و می‌گوید:

پُر گل کنیم آتش پژمردهٔ اتاق.

کسرائی در برخی قطعات، به جای تجسم مطلب، به بیان ساده و کلّی می‌پردازد. در این‌گونه شعرها، شرح و توضیح به جای تصویرهای مناسب می‌نشیند و شعر از حالت خوش خویش فرومی‌افتد. در مثل می‌گوید:

بی‌کاکل گیاه هوس، بی‌نسیم عشق
بی‌حاصل است مزرعهٔ سبز ماهتاب (۱۰)

کلمه‌ها و ترکیب‌ها زیباست، ولی مجموع بیت از ایده‌ای بدیع و مجسم‌کننده خالی است و جزئیات صحنه را مصور نمی‌سازد.

در کتاب *با دماوند خاموش* ابیاتی از این دست، کم است و ابداع و نوجویی سراینده، مجموعهٔ پیشین او *آوا* را فرایاد خواننده می‌آورد. قطعاتی که پر از تصویرهای زیبا و سرشار از روح سالم تازه‌جویی هستند و صحنه‌هایی زیبا در خاطر برمی‌انگیزند. نمونهٔ درخشان این قطعات، «غزل برای درخت» است.

«غزل» به معنی «عشقبازی با زنان» است، و از این‌رو خواننده ممکن است از عنوان قطعه به شگفتی دچار شود و بگوید: غزل برای درخت چیست؟ شاعر در این قطعه طبیعت‌گراست بی‌آنکه رمانتیک باشد. شکل قطعه هم غزلگونه است، منتهی وزن مصراع‌ها متناسب با بیان کم و زیاد می‌شود. ردیف و قافیه در آن رعایت شده، کلمهٔ «درخت» ردیف است و تکرار می‌شود و قافیه نیز پُر

(= اشباع) است و بیت‌ها در سه حرف (ائی) هم قافیه‌اند، که بر تأثیر آهنگ و ترنم شعر می‌افزاید. قطعه از نظر بیان بسیار ساده و روشن است. مفهوم ژرفی ارائه می‌شود بی‌آنکه شاعر در پیچ و تاب لفظ بازی و تصنع افتاده باشد. شاعر پس از توصیف‌هایی دل‌انگیز از «درخت»، آن را می‌ستاید و در برابر آن به حالت عابدی که در برابر معبودی قرار گرفته باشد درمی‌آید و حالات خود را به آن می‌بخشد.

حالت نخستین انسان، زمانی که هنوز کودک است و از دیدن مفردات طبیعت به شگفتی درمی‌آید و با تماس با آنها نخستین اخگر شناسایی جرقه می‌زند، در این شعر با شور و لطف گفته می‌آید و در پایان قطعه تشبیه‌گونه‌ای است بین امید شاعر و تنهایی درخت: دو تنها که به سوی هم گرایش یافته‌اند.

قطعه «هول» از شعرهای خوب کسرائی است. شاعر خواب می‌بیند که دماوند گران‌سنگ از میان رفته است. آشنایان و یاران سوگوارند. مردمان سیاه-پوشند.

همین‌طور که شعر گسترش پیدا می‌کند، خواب شاعر که باید آن را کابوسی ترسناک خواند، ژرف‌تر و پیچان‌تر می‌شود. دختری دستمال آبی خود را در مسیر باد قرار می‌دهد، رهگذری مشتاق به دنبال آن می‌دود. سوسماری از تشنگی بر خاک می‌میرد. مردم بی‌چهره پاکوبان و وحشتناک می‌رقصند. به موازات پیچ و تاب خواب، شعر نیز نوسان دارد و حالات روانی سراینده را مجسم می‌کند. خواننده نیز به همراه شاعر حس می‌کند که به کابوسی دچار شده. در این قطعه باز هنر تصویرگر کسرائی صحنه‌هایی آفریده است که بسی زیبا و غم‌انگیز است و عوالم خواب و رؤیاهای پیچ در پیچ آدمی در آن به گیرایی مجسم شده است:

... خواب می‌بینم

کز کنار بام

دختری گردن کشیده چون نهال لاله‌ای غمگین
دستمال آبی‌اش را می‌دهد بر باد
....
در کنار بوته‌زار، اما
سوسمار از تشنگی بر خاک می‌میرد
خواب‌های تیره می‌بینم
من در اعماق سیاه خواب
مردمی بی‌چهره می‌بینم
مردم بی‌چهره خاموشند
...
دستمال کوچک آبی
از میان مردم خاموش می‌لغزد
پاپتی پوینده و خواهان میان شهر می‌رقصد... (۲۹-۳۱)

قطعهٔ «با دماوند خاموش» قطعه‌ای حماسی می‌بایست باشد اما قطعه‌ای مترنم و غنایی از آب درآمده است. وزن قطعه (مفاعلن... با کم و زیاد شدن پایه‌ها) اساساً متناسب با ترانه و سرود است. واژه‌ها نیز به درد شعر غنایی می‌خورند.

در مثل «تولد سحر درون پرده‌های مه» (ص ۶۴)، «گل طلای آفتاب تو» (۶۵)، شب برهنه بی‌ستاره ماند» (۶۶)، همگی واژه‌های غنایی هستند. سراینده پس از توصیفی زیبا از دماوند، با او به سخن گفتن می‌پردازد که یادآور شعر «دماوند» ملک‌الشعرای بهار است و آن را به سیاق شعر کهن، نوعی صنعت «سؤال و جواب» می‌توان خواند.

اگر این قطعه را با «دماوند» بهار مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که شعر کسرائی اثر حماسی ندارد. در شعر حماسی، واژه‌های سخت و خشن و وزنی سنگین و

متناسب باید به‌کار برد، نه واژه‌هایی پرداخت شده و شکیل و وزنی نرم. واژه‌های شعر حماسی باید آهنگین باشد. مثل شعر «بهار» که این طور شروع می‌شود:

ای دیو سپید پـــای دربند ای گنبد گیتی، ای دماوند!
از سیم به سر، یکی کلُه‌خود زآهن به میان یکی کمربند[۱]

شعر حماسی[۲] با اندیشه‌ها سر و کار دارد و آنها را می‌شوراند، همان‌گونه که شعر غنایی[۳] حالت‌های عاطفی را برمی‌انگیزاند.

جمله‌های شعر حماسی، باید رسا باشد، یعنی گوینده متناسب با موضوع سخن گوید. کلامش فصیح باشد و روشن، آن فصاحت و روشنی ذاتی که از خارج به شعر تحمیل نشده، بلکه خود ذاتاً واجد آن است و اطناب را در آن راه نیست و در کمترین مجال، بیشترین مفهوم را به ذهن القا می‌کند. ببینید وقتی فردوسی می‌خواهد از «رستم» تعریف کند چطور واژه‌هایی که در خاطر، تصور وسعت و بی‌کرانگی را برمی‌انگیزد، به کار می‌برد:

چو من برگذشتم ز جیحون بر آب ز توران به چین رفت افراسیاب

«رستم» نخست از «من» خویش دم می‌زند که در این سخن خود نوعی درگیری و مبارزه نهفته، و سپس از گذشتن بر آب و رفتن افراسیاب از «توران» به «چین» (که در زمان فردوسی گمان می‌رفته دورترین نقطهٔ جهان باشد) برانگیزاننده اعجاب است. افراسیاب آن‌قدر از رستم در هراس بوده که از بیم به چین گریخته و نیز وزن متقارب که گویی برای منظومه‌های حماسی ریخته شده... همه و همه دست به دست هم می‌دهند و بیت را از روح رزمی لبالب می‌سازند.

بنابراین وقتی کسرائی در شعر «با دماوند خاموش» می‌گوید:

بگو بگو که گاه گفتن تو در رسید
تو با زبان شعله‌ریز و سنگیت بگو (۶۶)

کلام پر از ترنم و غناست نه حماسه و رزم.

کسرائی در شعرش تصویرهای زیبایی ارائه می‌دهد، چون: عطر بـاور (ص ۸)، شط گیسوان (ص ۱۰)، برهنگی چشمان (ص ۱۶)، پـاییز بـرگ سـوخته (ص ۲۲)، زورقی سپید بر امواج سبزفام (ص ۲۳)، دامن گلهای یاس آبی (ص ۳۰)، تـن تنبل ابر (ص ۳۷)، چشم سبز جنگـل (ص ۴۷)، آسـمان مزرعـهٔ بـاران اسـت (ص ۵۱)، کلاف ابرها (ص ۶۵)، و زیبـایی در چشـمه انـدوه تـن مـی‌شـوید (ص ۷۸)، آشیانهٔ پرتیغ آفتاب (ص ۹۶).

واژهٔ عطر با واژه‌های دیگر ترکیب شده و مکرر در شعر آمـده: عطـر گیـاه خام ـ عطر نیلی‌فام شب ـ امواج عطر بیز.

طرح‌های کسرائی کوتاه، روشن، جاندار و مؤثر است (جز طرح صفحه ۱۷ که گرایشی به مسائلی غیر از آنچه در محیط زنـدگانی مـردم مـی‌گـذرد، پیـدا کرده) و بهتر از همه قطعه «تصویر» است:

چشم‌ها، ابرآلود
دست‌ها، جنگل پوکی که از آن خیزد دود
و دهان‌ها همگی جای کلید
و دهان‌ها همگی جای کلیدی مفقود. (۳۸)

روی هم رفته، شعر کسرائی در محیطی ایرانـی جریـان دارد و قطعـه‌هـای «بیدار خواب» و «غربت» و «دعای گل سرخ» و «دزد» و «با دماوند خاموش» و منظومه حماسی و مؤثر *آرش کمانگیر* که زنـده‌کننـده افسـانه‌ای ایرانـی اسـت، حکایت‌گر این معنی هستند.

پیوند زبان کسرائی با زبان شعر کهن نیز حفظ شده، در مثل کسـرائی مـی‌گوید:

اندر درازنای شب سرد دیرپا (۲۶)

و کلمه زیبا، ولی مهجور «درازنا» را دوباره زنده می‌کند. واژهٔ درازنا (دراز+ نا، پسوند، ساختن اسم معنی از صفت) با همین معنی در شعر «سعدی» به کار رفته، چنان‌که گوید:

به تو حاصلی ندارد، غم روزگار گفتن   که شبی نخفته باشی، به درازنای سالی

یا:

درازنای شب از چشم دردمندان پرس   که هرچه پیش تو سهل است، سهل پنداری[۴]

اوصاف حالات نیز در *با دماوند خاموش* خالی از رنگ اجتماعی نیست و به آن آغشته است. مثل قطعه «خاموشانه» و «مگس» و «بیدارخواب» که همگی لبریز از نوعی اندوه زیست، و یادآور کابوس‌هایی هستند که در خواب و بیداری ما جریان دارند.

در برخی قطعات، دقتی آن‌چنان که لازم است به‌کار نرفته. گاهی مفهوم-های قدیمی به‌کار گرفته شده، چون:

انبان یادهای من افکنده روی دوش (۲۲)

شبها در آسمان

در این حرمسرای نه سلطانش از ازل (۱۱)

بلبلان خسته بال خار در پهلو (۷۰)

گاهی قافیه‌سازی: «عبور کرد»، «صد شمع صد چراغ از این خانه دور کرد» (۲۲) و «زرد می‌کند» و «طرد می‌کند» (۲۴).

در این کتاب، قطعهٔ مفصلی به نام «هنگام هنگامه‌ها» هم آمده که بدون وزن عروضی و وزن نیمایی است. کسرائی که تسلط خود را در اوزان متفاوت شعر نشان داده، لابد زیر تأثیر «موج تازه شعر» که شعر را می‌خواهند از همه چیز (وزن و قافیه و صنایع شعری و در بعضی موارد حتی معنی) رها کنند، قرارگرفته، درحالی که می‌تواند موزون و شورانگیز سخن گوید وگرنه چرا با

زبان نثر حرف می‌زند؟ نثری که هرچند شاعرانه باشد، نمی‌تواند جانشین شـعر واقعی موزون شود.

پی‌نوشتها

۱. *برگزیدهٔ قصاید بهار*، ۳۲، تهران، ۱۳۴۵,

۲. Epic.

۳. Lyric.

۴. *کلیات سعدی*، تصحیح فروغی، ۶۲۱.

آوای کسرائی*

نخستین شعرهای کسرائی انعکاس ساده رویدادهای روزانه بود، اما در این‌گونه شعرهای او طراوت و تازگی اندیشه و احساس شاعر نیز کاملاً به چشم می‌خورد. این شعرها اگرچه شعر روز بودند، غالباً از احساسی تند و آتشین سرچشمه می‌گرفتند و در جمله‌ها و واژه‌های مترنم و شورانگیز عرضه می‌شدند. گل پولاد، و روی بال مرگ، و من به این مشت پُر از خاکستر، که در سالهای ۳۰ و ۳۱ سروده شده‌اند، نمونه این‌گونه اشعارند. کسرائی بعدها در سال ۱۳۳۶ منتخب شعرهای خود را در مجموعهٔ *آوا* گردآورد و قطعاتی چند از این‌گونه شعرها را نیز در آن گنجاند، امّا بیشتر آن قطعه‌ها با دلایلی در مجموعهٔ *آوا* درج نشد. پس از *آوا* کتابهای دیگری از کسرائی به چاپ رسیده است: *آرش کمانگیر*ـ ۱۳۳۸ـ *خون سیاوش* ۱۳۴۱ ـ *سنگ و شبنم* ۱۳۴۴ ـ *با دماوند خاموش* ۱۳۴۵.

شعر سیاوش کسرائی شعری است مترنم و شورانگیز. شعرهای غنایی او نه فقط با واژه‌های زیبا ترصیع یافته‌اند، بلکه لبریز از اضافه‌های استعاری و

* *نگین*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۳ (۱۳۴۸)، صص ۳۰ ـ ۳۳.

تشبیهی هستند و یا زبانی نو عرضه شده‌اند. این شعرها موسیقی ویژه‌ای در خود نهفته دارند، و غالباً لباب از تصویرهای تازه‌اند.

در *آوا* یکی دو قطعه حماسی است (مثل مجسمهٔ فردوسی) اما بقیهٔ قطعات غنایی است. در این قطعه‌ها و قطعه‌های غنایی کتاب *خون سیاوش*، چون سایه، و گلهای سپید، عطش، دارای تشبیهات تازه و نفس‌زدنی در هوای واقعی شعر امروز است و بیان و تازه‌جویی کسرائی را نشان می‌دهند. *سنگ و شبنم* ترانه‌های این شاعر است و جز چند قطعهٔ آن بقیه دور از شعر امروز و صورتهای غالباً تکرارشده‌ای از ترانه‌های ایرانی است. با *دماوند خاموش* و قطعات تازهٔ کسرائی، دم زدن تازه‌ای در شعر و وزن نیمایی است و بعضی از قطعه‌های آن‌ها چون «غزل برای درخت» در شمار بهترین قطعه شعرهای امروز است.

کسرائی از نخستین کسانی است که پس از سال ۱۳۲۷ (دورهٔ دوم شعر امروز) دعوت نیما را پذیرفت و به موازات جریان‌های مترقی اجتماعی و هنری گام برداشت. در *آوا* و دفترهای دیگر شعرش، کسرائی شاعری است که بیشتر توجهش به مسائل اجتماعی معطوف است و در قالب قطعه‌های بدیع، گاه با رمز و کنایه، و زمانی به‌روشنی و صراحت، مناظری از رویدادهای جامعه تصویر می‌کند. بیان کسرائی از تعقید دور است و طرز سخنش کاملاً پارسی است. خوانندهٔ شعر او درمی‌یابد که این سراینده به فرهنگ و زبان کلاسیک شعر پارسی توّجه دارد، و به زیر و بم شعر و زبان پارسی کم و بیش آشناست. شعر کسرائی سرشار از تلاش و پُر از نیروی زندگانی است کمتر شعر او ـ حتی در آنهایی که حقایق تلخ گفته می‌آید ـ از امید خالی است. امید هیچ‌گاه دل او را ترک نمی‌کند. در قطعه شعری این ویژگی بیان او چنین شرح داده می‌شود:

پل می‌کشد به ساحل آینده شعر من تا رهروان سرخوشی از آن گذر کنند

هر شعر اصیل و ساخته و پرداخته شده و کامل اگر از تشبیهات و تصاویر تازه و زیبا برخوردار باشد، بیشتر در ذهن و خاطر خواننده می‌ماند و در جامعه اثر بیشتری دارد. از این‌رو بیان شاعرانه در عین کلیتی و شمولی که دارد باید از تصویرکردن جزء جزء صحنۀ مورد نظر نیز بهره‌مند باشد تا بتواند هنر شاعرانه نامیده شود. این‌گونه شعرهای مجسم‌کننده و کامل در دفترهای شعر کسرائی کم نیست و حاکی از ابداع و نوجویی این سراینده است. قطعاتی چون رقص ایرانی، گریز رنگ، آرش کمانگیر، غزل برای درخت، هول، گلهای سپید، خانگی، سرشار از روح سالم تازه‌جویی و نوآوری هستند و صحنه‌های مورد نظر را به گیرایی مجسم می‌کنند.

کسرائی، شاعر غنا و توصیف و تغزل است و به‌ویژه یک ایماژیست هنرمند است. هر جا پای توصیف، چه توصیف نمودهای طبیعت و چه توصیف حالات انسانی در میان باشد، کسرائی با مهارت از عهدۀ بیان آنها برمی‌آید و صحنه‌های تازه‌ای از طبیعت یا زندگانی ارائه می‌دهد. نمونۀ درخشان قطعه‌های توصیفی او قطعۀ «غزل برای درخت» است. «غزل» به معنی عشقبازی با زنان است و از این‌رو خواننده ممکن است از عنوان قطعه به شگفتی دچار شود و بگوید غزل برای درخت دیگر چیست؟ شاعر در این قطعه طبیعت‌گراست بی‌آنکه رمانتیک باشد. شکل قطعه هم غزل‌گونه است منتهی غزل جدیدی است که وزن مصراع‌ها متناسب با بیان، کم یا زیاد می‌شود. ردیف و قافیه در آن رعایت شده، کلمۀ «درخت» ردیف است و تکرار می‌شود و قافیه نیز پُر(اشباع) است و بیت‌ها در سه حرف (ایی) هم قافیه‌اند که بر تأثیر ترنم و آهنگ شعر می‌افزاید. قطعۀ «غزل برای درخت» از نظر بیان، بسیار ساده و روشن است و در آن مفهومی ژرفی ارائه می‌شود، بی‌آنکه شاعر در پیچ و تاب لفظ بازی و تصنع افتاده باشد. شاعر پس از توصیف‌های دل‌انگیز از درخت، آن را می‌ستاید و در برابر آن به حالت عابدی که در برابر معبود قرارگرفته باشد، درمی‌آید و

حالات خود را به آن می‌بخشد. حالت نخستین در انسان، زمانی که هنوز کودک است و از دیدن مفردات طبیعت به شگفتی درمی‌آید و با تماس با آنها نخستین اخگر شناسایی در او جرقه می‌زند، در این شعر با شور و لطف گفته می‌آید. در پایان قطعه تشبیه‌گونه‌ای است بین امید شاعر و تنهایی درخت. دو تنها که به سوی هم گرایش یافته‌اند:

تو قامت بلند تمنایی ای درخت!
همواره خفته است در آغوشت آسمان
بالایی ای درخت!
دستت پر از ستاره و جانت پر از بهار
زیبایی ای درخت!
وقتی که بادها
در برگهای درهم تو لانه می‌کنند
وقتی که بادها
گیسوی سبزفام ترا شانه می‌کنند
غوغایی ای درخت!
وقتی که چنگ وحشی باران گشوده است
در بزم سرد او
خنیاگر غمین و خوش آوایی ای درخت!
چون با هزار رشته تو با جان خاکیان
پیوند می‌کنی
پروا مکن ز رعد
پروا مکن ز برق که بر جایی ای درخت!
سر برکش ای رمیده که همچون امید ما
با مایی ای یگانه و تنهایی ای درخت!

در شعرهای «کسرائی» مسائل روانی نیز دیده می‌شود به ویژه حالت‌های مبهم رؤیای انسانی که نگران رویدادهای جامعهٔ خویش است. هول، و خواب، و بیدار خواب، در این زمینه‌اند. قطعهٔ «هول» از شعرهای خوب کسرائی است. شاعر، خواب می‌بیند که دماوند گرانسنگ از میان رفته است.

آشنایان و یاران سوگوارند. مردمان سیاه‌پوشند. همینطور که شعر گسترش پیدا می‌کند خواب شاعر که باید آن‌را کابوسی ترسناک خواند، ژرف‌تر و پیچان‌تر می‌شود. دختری دستمال آبی خود را مسیر باد قرار می‌دهد، رهگذری مشتاق به دنبال آن می‌دود. سوسماری از تشنگی بر خاک می‌میرد. مردم بی‌چهره پای‌کوبان می‌رقصند. به موازات پیچ و تاب خواب، شعر نیز نوسان دارد و حالات و رؤیاهای سراینده را مجسم می‌کند. خواننده نیز به همراه شاعر حس می‌کند که به کابوسی دچار شده. در این قطعه، باز هنر تصویرگر کسرائی صحنه‌هایی آفریده که بسی زیبا و غم‌انگیز است و عوالم خواب و رؤیاهای پیچ در پیچ آدمی در آن به گیرایی مجسم شده است:

خواب می‌بینم
کز کنار بام
دختری گردن کشیده چون نهال لاله‌ای غمگین
دستمال آبی‌اش را می‌دهد بر باد
درکنار بوته‌زار، امّا
سوسمار از تشنگی بر خاک می‌میرد
خواب‌های تیره می‌بینم
من در اعماق سیاه خواب
مردمی بی‌چهره می‌بینم
مردم بی‌چهره خاموشند
دستمال کوچک آبی

از میان مردم خاموش می‌لغزد

پاپتی پوینده و خواهان میان شهر می‌رقصد.

قطعهٔ *با دماوند خاموش* قطعه‌ای حماسی می‌بایست باشد، امّا قطعه‌ای مترنم و غنایی از آب درآمده است. وزن قطعه(مفاعلن ... با کم و زیاد شدن پایه‌ها) اساساً متناسب با ترانه و سرود است. واژه‌ها نیز به‌درد شعر غنایی می‌خورند. ... در مثل تولد سحر درون پرده‌های مه، گل طلای آفتاب تو، شب برهنه بی‌ستاره ماند، همگی از واژه‌های غنائی ساخته شده‌اند. سراینده پس از توصیفی زیبا از دماوند با او به سخن گفتن می‌پردازد که یادآور شعر *دماوند* ملک‌الشعرای بهار است و آن را به سیاق شعر کهن، نوعی صنعت «سئوال و جواب» می‌توان خواند. اگر این قطعه را با *دماوند* بهار مقایسه کنیم درمی‌یابیم که شعر، اثر حماسی ندارد. در شعر حماسی واژه‌های سخت و خشن و وزنی سنگین و مناسب باید بکار برد نه واژه‌های پرداخت‌شده و شکیل و وزنی نرم. واژه‌های شعرحماسی باید آهنگین باشد و استحکام جمله‌ها را تعهد کند، مثل شعر بهار که این‌طور شروع می‌شود:

ای دیـــو سپید پای در بند   ای گنبد گیتی، ای دماوند!

از سیم به سر یکی کُله‌خود   زآهن به میان، یکی کمر بند

شعر حماسی Epic با اندیشه و اراده سر و کار دارد و آنها را می‌شوراند، همان‌طور که شعر غنائی liric حالت‌های عاطفی را برمی‌انگیزاند. جمله‌های شعر حماسی باید رسا باشد، یعنی گوینده متناسب با موضوع سخن گوید: کلامش فصیح باشد و روشن، آن فصاحت و روشنی ذاتی که از خارج به شعر تحمیل نشده، بلکه خود ذاتاً واجد آن است و ایجاز را در آن به ذهن القاء می‌کند. ببینید وقتی فردوسی می‌خواهد از «رستم» تعریف کند چطور واژه‌هایی که در خاطر تصور وسعت و بیکرانگی برمی‌انگیزد، به‌کار می‌برد:

چو من برگذشتم ز جیحون بر آب   ز توران به چین رفت افراسیاب

«رستم» نخست از «من» خویش دم می‌زند و در سخن او خود نوعی درگیری و مبارزه نهفته است و از این گذشته «گذشتن از آب و رفتن افراسیاب از توران به چین» که در زمان فردوسی گمان می‌رفته باید دورترین نقطهٔ جهان باشد، برانگیزانندهٔ اعجاب است. افراسیاب آنقدر از رستم در هراس بوده که از بیم او به چین گریخته. و نیز وزن متقارب که گویی برای منظومه‌های حماسی ریخته شده ... همه و همه دست به‌دست هم می‌دهد و بیت را از روح رزمی لبالب می‌سازد. بنابراین وقتی کسرائی در شعر *با دماوند خاموش* می‌گوید:

بگو بگو که گاه گفتن تو دررسید   تو با زبان شعله ریز و سنگی‌ات بگو

کلام پُر از ترنم و غناست نه حماسه و رزم. بهترین شعر حماسی ـ اجتماعی سیاوش کسرائی منظومهٔ آرش کمانگیر است. سراینده در این منظومه، افسانه‌ای کهن را به زبان امروز نقل می‌کند و به آن جانی تازه می‌بخشد. این شعر در چند وزن متفاوت (از جمله بحر رمل: فاعلاتن فع ...) سروده و میزان پایه‌ها (= افاعیل) در بخش‌های منظومه تفاوت دارد، اما سراینده از تلفیق بحور عروضی با هم، در ضمن یک اثر نمایشی توانایی نشان می‌دهد. قدرت شاعر در ایجاد یک داستان منظوم تمثیلی، - حماسی *آرش کمانگیر* را از سایر آثار مشابه ممتاز می‌سازد و خواننده مجذوب گیرایی داستان آرش کمانگیرمی‌شود، چرا که تصاویر و معانی رنگین این منظومه با بخش‌های آن هماهنگ است. قهرمان داستان، آرش کمانگیر درست در لحظه‌ای که انتظار می‌رود، چون گلی شکوفنده در بهار، از میان دریای خلق می‌جوشد و تاج ستایش مردم را بر سر می‌گذارد، در این منظومه، نخست تصویری از روزگاری سیاه ارائه می‌شود و کسرائی با ایجازی هنرمندانه روزهای تاریک و شبهای خفه و ترسها و دلهره‌ها و پیشروی سپاه دشمن را در چند صفحه نشان می‌دهد.

وقتی آرش از کوچه و معابر می‌گذرد، کسرائی باز با چند خط حالت دشمنان و وضع دوستان را بیان می‌کند:

دشمنانش در سکوتی ریشخندآمیز
راه وا کردند
کودکان از بامها او را صدا کردند
مادران او را دعا کردند
پیرمردان چشم گرداندند
دختران بفشرده گردنبندها در مشت
همره او قدرت عشق و وفا کردند.

در منظومهٔ *آرش کمانگیر*، قدرت حادثه‌سازی و توانایی توصیف پابه‌پای هم پیش می‌رود و خواننده نمی‌تواند از تأثیر فداکاری«آرش» که جان خود را برای بهروزی مردمان سرزمین خویش، در تیر می‌گذارد و به آن‌سوی جیحون می‌فرستد، برکنار بماند.

ولی سخن«آرش» در لحظهٔ بالارفتن از کوه، ناکافی است، زیرا هر قهرمانی در هنگامهٔ جنگ و مرگ می‌داند که احتمال کشته شدنش هست. گفتگوی «آرش» با خویش، دلیل این نیست که وی از مرگ می‌ترسد، بلکه نشان می‌دهد او در این باره ساده‌اندیشی می‌کند، زیرا آنجا که می‌گوید:

دلم از مرگ بیزار است
که مرگ اهرمن‌خو آدمیخوار است

ترس و بیزاری خود را از مرگ نشان می‌دهد، امّا اگر وی به‌سوی مرگ نرود و اگر نداند که چرا به‌سوی مرگ می‌رود پس تفاوتش با دیگران در چیست؟ و چرا باید وی را قهرمان نامید؟ درست در همان جاست که سراینده کم می‌آورد و گفته‌های «آرش» توصیفی می‌شود نه دراماتیک. «رستم» در *شاهنامهٔ* فردوسی وقتی که به جنگ دیو سفید می‌رود از غرّش «دیو» به خروش می‌آید و ترس در دلش لانه می‌کند ولی از آنجا که جهان پهلوان و قهرمان

است بر ترس خود غلبه می‌کند. چون انسان ناتوان در مقابله با خطر بیهوش نمی‌شود، بلکه بر ترس خود چیره می‌شود و قدم پیش می‌گذارد:

یکی آسیا سنگ را در ربـود   به نزدیک رستم درآمد چو دود
از او شد دل پیلتن پُر نهیب   بترسیـد کاید به تنگی نشیب
برآشفت بر سان شیر ژیان   یکی تیغ تیزش بزد بر میان

«آرش کمانگیر» به رغم این‌که از مرگ در هراس است، با آن روبرو می‌شود و ترس را از خود دور می‌کند و مثل هر پهلوان دیگری که در این حادثه درگیر شود، مانند نقّال‌ها رجز می‌خواند. البته در هنگامهٔ مرگ به‌دست و پا نمی‌افتد و از دشمن، طلب بخشایش نمی‌کند. امّا بیان کسرائی همراه جریان طبیعی منظومه اوج نمی‌گیرد، و با اینکه منظومه با زبانی تغزلی آغاز شده کم‌کم رو به سوی بیان حماسی می‌رود، و در لحظهٔ بالا رفتن «آرش» از کوه البرز، جمله‌ها رساتر و روشنتر و حماسی‌تر نمی‌شود. و پس از اینکه آرش، جان و تیر را هر دو به آن‌سوی جیحون فرستاد، سراینده او را رها می‌کند و دنبالهٔ داستان را به عهدهٔ تخیل خواننده می‌گذارد، و همین عدم دقت روان‌شناسانهٔ او، اوج و گیرایی منظومه را چند برابر نمی‌سازد.

در *آرش کمانگیر*، زبان کسرائی که زبانی است مترنم و درخور تغزل، عوض می‌شود و کم و بیش به‌سوی زبان شعر حماسی می‌آید. کسرائی در این منظومه ضمناً از توصیف غالباً سطحی واقعیت به‌سوی بیان چگونگی‌های ژرف اجتماعی می‌آید، و در قالب افسانه‌ای کهن، وارد وصف روزگار و جامعه خویش می‌شود.

داستان از زبان دهقانی پیر (= عمو نوروز) برای کودکانی که در یک روز سرد زمستانی گرد آتش جمع شده‌اند نقل می‌شود، و قصه‌گو که در حقیقت، همان سراینده است نظر خود را نسبت به زندگانی این‌طور بیان می‌کند:

آری آری زندگی زیباست

زندگی آتشگهی دیرنده پابرجاست
گر بیفروزیش رقص شعله‌اش در هر کران پیداست
ورنه خاموش است و خاموشی گناه ماست

کسرائی در این منظومه از چند وزن استفاده کرده است. گاه گاهی نیز بر حسب ضرورت قافیه‌بندی در آن دیده می‌شود. منظومه در قالب شعر آزاد و وزن نیمایی سروده شده. شعر به مصرع (برف می‌بارد = فاعلاتن فع) آغاز می‌شود، امّا وزن شعر همیشه تابع نخستین مصرع نیست. در مثل در وسط منظومه، شعر به غلطک وزن دیگری (= مفاعیلن) می‌افتد، زیرا در اینجا مسألهٔ مرگ مطرح است و آرش برای بیان اندیشه‌های خود فرصت کوتاهی دارد و به ضرورت باید شعر به وزن سریع‌تری بیان مقصود کند. این کار کسرائی به ضرورت بیان یک اثر نمایشی، کاری است ابداع‌آمیز. وزن شعر در هر مورد به تناسب مطلب تغییر می‌پذیرد ولی این تغییر طوری صورت می‌گیرد که خواننده از تغییر وزن، احساس ناآشنایی و تصنعی نمی‌کند. در بیشتر موارد، گذشتن از یک وزن و ورود به وزن دیگر با آگاهی و استادی صورت می‌گیرد. داستان «آرش» در *آثارالباقیهٔ بیرونی* و در شعرهای نخستین دورهٔ شعر پارسی آمده،[1] ولی کسرائی در منظومهٔ خویش از این داستان برای یک تمثیل اجتماعی بهره برده، و تا حدودی از عهدهٔ ساختن اثری حماسی ـ اجتماعی برآمده است و *آرش کمانگیر* بدون تردید یکی از اجتماعی‌گراترین قطعه‌هایی است که در مایه‌های نو سروده شده‌اند.

توصیف‌های کسرائی از منظره‌های طبیعت و حالات انسانی از ابداع و تازه‌جویی بهره‌ور است. در این‌گونه اشعار، کسرائی کلی‌گویی نمی‌کند و با مهارت برشی از واقعیت را در قالب شعری‌تر و عذب نشان می‌دهد. شعرهای گریز رنگ، سایه، چشمها، خواب، گلهای سپید، با زبانی استعاری سرشار از تازه

جوییهای سالم بیان شده‌اند. خیالپردازی‌های کسرائی با طبیعت موضوع شعرش هماهنگ است و طبیعی و تازه و زیباست.

وی با چند خط که از استعاره‌ها و تشبیهات تازه رنگین شده‌اند حالتی یا منظره‌ای را نشان می‌دهد:

رامشگران مست

خنیاگران شوم

ای دختران وسوسه کافی است رقص مار

و در شعر دیگر، یعنی«گریز رنگ»، حالت سحّار چشمی که چون دریچه‌ای پیام عشق و مهر را بازگو کند، گفته می‌آید. شعری که استعاره و تشبیه ناب است و بهترین کار کسرائی در زمینهٔ شعرهای غنایی است.

تخیّل کسرائی، تخیّلی کاذب نیست که انسان را به بیغوله‌های تاریک خیالات پریشان و تصنعی ببرد، بلکه تخیّلی است سازنده و ابداع‌آمیز:

لرزید در کرانهٔ دریا غروب سرخ

در جام چشم من شب تلخی چکید و خفت

اسبان ابر یکسره کندند در هوا

شعرهای کسرائی جنبهٔ درون‌گرایی ندارد و از جهان‌های دوردست و تاریک ذهن سرچشمه نمی‌گیرد. هرچند شعرهای این سراینده بسیار خیال‌انگیز است و ایماژهای او سبک و طرز بیانی ویژه‌ای برای او تعهد می‌کند، باز آن چنان از تخیل صرف و توهّم سرشار نیست که مانع انعکاس واقعیت شود و برجسته‌ترین ویژگی آنها، این باشد که آنچنان نهفته باشد که خواننده با زحمت بسیار به درک آن برسد و بخواهد از آگاهی به‌سوی تیره‌ترین جنبه‌های ذهنی راه بسپارد. کسرائی از واقعیت شروع می‌کند و به حوزهٔ تخیّل و ایماژ می‌رود، و این صفت ویژگی شعر و سبک اوست. در شعر کسرائی تخیل و واقعیت باهم آمیختگی دارند و ایماژها در خدمت بیان واقعیت به‌کار می‌افتد. در

بالاترین درجهٔ تخیل و شور، «کسرائی» امید را از دست نمی‌دهد و به آغوش زمین برمی‌گردد و به درون واقعیت موجود راه می‌گشاید. امّا گاهی پیش‌اندیشی و کلّی‌گویی و درکی که از امید دارد، شعرش را از جلوه بیشتر بازمی‌دارد و این‌گونه قطعات به‌صورت شعار درمی‌آید. زیرا واقعیت موجود خلاف آنچه را که شاعر می‌اندیشد و بیان می‌دارد، نشان می‌دهد. در این‌گونه اشعار، کسرائی به‌سوی واقعیت ساخته و پرداختهٔ ذهن خود می‌آید و به عبارت دیگر از واقعیت موجود دور می‌شود و کوشش دارد که ذهن خواننده را متوجه آیندهٔ فرا رسنده که همه چیز هست و خواهد بود، بکند و خواننده که انتظار دارد شعر در همان فضای غم‌انگیز طبیعی پیش برود، نمی‌تواند آینده‌ای این چنین را باور کند و در نتیجه شعر ناهماهنگ می‌شود و واقعیت، جای خود را به شعارهای ظاهرفریب می‌دهد.

این نقص از اینجا سرچشمه می‌گیرد که کسرائی غالباً برای شعرهای اجتماعی خود هدفی درنظر می‌گیرد و نقطهٔ ختامی که حتماً باید نیکو باشد و می‌خواهد جریان شعر را به‌سوی این هدف و این نقطهٔ ختام خوش‌فرجام هدایت کند و از این رو شعر جریانی پیوسته و شکل‌بندی واقعی ندارد. در مثل این سراینده در قطعهٔ «آبادی» در کتاب *خون سیاوش* می‌گوید:

چشم وا کردم

نه آبی و نه آبادی

بیابان بود و وادی از پی وادی

شاعر در بیابانی تیره و بی‌آب و آبادی سرگردان می‌شود: «شگفتا من چه می‌دیدم ـ به هر سو گور و گورستان ـ فراموش از هراس و هول آن وادی.» تا اینجا شعر به نمایش واقعیت می‌پردازد، امّا ناگاه پیش‌اندیشی شاعر، بیهوده در شعر دخالت می‌کند و بی‌آنکه نتیجهٔ منطقی و طبیعی داشته باشد و یا با واقعیت

موجود تطبیق کند باز آن مایهٔ دلخوشی و شعارهای ظاهرفریب به سراغش می‌آید، و می‌گوید:

گذشتم از فراز قبرها رقصان

ز شادی بانگ سر دادم که نزدیک است آبادی!

و در اینجا هدفی از خارج بر شعر تحمیل می‌کند و یکپارچگی شعر خود را به خطر می‌اندازد. گاهی کسرائی موضوع‌هایی ساده و سطحی را به نظم می‌آورد، حال آنکه شعر در معنی واقعی خود تماس با مسائل بسیار عمیق هستی و زندگانی اجتماعی است. از این‌گونه قطعات در کتاب *خون سیاوش* زیاد است. مثل قطعه‌های نامزدی، و جهان پهلوان قلوه سنگ ... که به هیچ وجه آنها را نمی‌توان شعر دانست.

شعر کسرائی دارای سبک ویژهٔ خویش است. این سبک و طرز بیان از نظر ویژگیهای ظاهری کلام برپایهٔ بیان و صفت‌های دقیق از حالات طبیعت و ابداع ایماژها و استعاره‌های زیبا و دل‌انگیز استوار است. در مثل در قطعهٔ «بیدار خواب»، حالت مردی مصروع که هم خواب و هم بیدار است و در هراس روزان و شبان اسیر، مجسم شده و توانایی توصیف دقیق شاعر را می‌نمایاند. در آثار کسرائی ره یافتن به جهان درون و کَندوکاو در دنیای تیرهٔ ضمیر کمتر عرضه می‌شود (جز قطعه‌های خواب و هول) قطعه‌های کوتاه کسرائی کامل و روشن و در وصف دقیق است «رقص ایرانی» چنان لطیف و شیوا و پرشور سروده شده که تغزلات نرم و لطیف «فرخی» و اشعار بزمی و ابداع‌آمیز «نظامی» را فرایاد می‌آورد:

بپر پرواز کن، دیوانگی کن

ز جمع آشنا بیگانگی کن

چو دود شمع شب از شعله برخیز

گریز گیسوان بر بادها ریز

بپرداز!

بپرهیز!

چو رقص سایه‌ها در روشنی رو

چو پای روشنی در سایه‌ها رو

قالب شعرهای اخیر کسرائی اثر مستقیم نیما را نشان می‌دهد و صرف‌نظر از محتوای قطعه‌ها، قالب این قطعات تأثیرپذیری مستقیم از شعرهای کوتاه نیما است مثل مگس، بیدار خواب، خانگی. کسرائی از پُرکارترین شاعران اجتماعی دوران اخیر است، او با جامعهٔ خویش زیست می‌کند و نگران رویدادهای جامعهٔ خویش است. در شعرهای اخیر کسرائی دیگر خبری از کلّی‌گویی و پیش‌اندیشی نیست و این سراینده از آن‌گونه امیدواری که در مجموعهٔ *خون سیاوش* نشان می‌داد، دور شده است. در قطعهٔ«خانگی» ریا و تسلیم و اطاعت کورکورانه روشنفکران به شلاق انتقاد و تمسخر بسته می‌شود، و شاعر به ما هشدار می‌دهد که استخوان‌هایی که از این سفرهٔ رنگین به‌سوی‌مان پرتاب شده، راممان کرده است و خوی ستیز و نبردجوئی را از ما گرفته است و در آخر قطعه می‌گوید:

سگ رامی شده‌ایم

گرگ هاری باید ...

و این واقعیت‌گرایی در شعر حماسی *آرش کمانگیر* بیشتر دیده می‌شود و وی با چند خط مؤثر و شیوا صحنه‌هایی را از زندگانی واقعی ارائه می‌کند.

ترس بود و بالهای مرگ

کس نمی‌جنبید چون برشاخه برگ از برگ

سنگر آزادگان خاموش

خیمه‌های دشمنان پرجوش

باغهای آرزو بی‌برگ

آسمان اشکها پربار

فضای شاعرانه قطعه‌هایی چون *آرش کمانگیر*، مجسمهٔ فردوسی، چشمه، غزل برای درخت به واسطهٔ استفاده‌ها و تصویرهای پی‌درپی طبیعی و ابداع‌آمیز رنگ می‌گیرد و گسترده می‌شود، و در این‌گونه اشعار، کسرائی به کشف زیبایی‌های تازه‌ای از طبیعت و حالات انسانی موفق می‌شود.

آسمان

الماس اخترهای خود را داده بود از دست

بی‌نفس می‌شد سیاهی در دهان صبح

و بهتر از همه این خطّ پرشور و حماسی در *آرش کمانگیر*:

جنگلی هستی تو ای انسان!

کسرائی در شعرهایش تصویرهای زیبایی ارائه می‌کند؛ چون دامن اشک ـ شط گیسوان ـ پاییز برگ سوخته ـ زورق سپید بر امواج سبزفام ـ دامن گلهای یاس آبی ـ تن تنبل ابر ـ چشم سبز جنگل ـ آسمان مزرعه بارانست ـ کلاف ابرها ـ زیبایی در چشمهٔ اندوه تن می‌شوید. آشیانهٔ پرتیغ آفتاب.

طرح‌های کسرائی روشن و جاندار و مؤثر است و بهتر از همه قطعهٔ «تصویر» است:

چشمها، ابرآلود

دستها، جنگل پوکی که از آن خیزد دود

و دهانها همگی جای کلید

و دهانها همگی جای کلیدی مفقود

روی هم رفته شعر کسرائی در محیطی ایرانی جریان دارد و قطعه‌های بیدار خواب، غربت، دعای گل سرخ، دزد، مجسمهٔ فردوسی، سایه، با دماوند خاموش و منظومهٔ مؤثر و حماسی *آرش کمانگیر* که زنده کنندهٔ افسانه‌ای ایرانی است، حکایتگر این معنی هستند.

پیوند زبان کسرائی نیز با شعر کهن پارسی حفظ شده. در مثل کسرائی می‌گوید:

اندر درازنای شب سرد دیرپا

کلمه زیبا ولی مهجور درازنا را دوباره زنده می‌کند. واژهٔ درازنا (دراز+ پسوند ساختن اسم معنی از صفت) با همین معنی در شعر سعدی به‌کار رفته، چنان‌که گوید:

به تو حاصلی ندارد، غم روزگار گفتن

که شبی نخفته باشی، به درازنای سالی

پی‌نوشتها

۱. در *ویس و رامین* فخرالدّین گرگانی گوید:

از آن خوانند آرش را کمانگیر   که از آمل به مرو انداخت یک تیر

فریدون تولّلی و آثارش*

توللی نیز به دیار خاموشان پیوست و به تعبیر خودش «پنجهٔ مرگ»، «چنگ غمی» را که هستی شاعرانهٔ او می‌بود، به نوازش درآورد. (*نافه*، ۵۴).

توللی در شعرهای پایان زندگانی، زیاد سخن از مرگ می‌گفت و مرگ را به آرزو می‌خواست، حتی به‌جایی رسیده بود که مرگ را «معشوق» خود می‌دید. راه زندگانی برایش سخت ناهموار و پرهراس می‌نمود و چیزی از دلشوره‌ها و هراس‌های رومانتیک‌های متأخر و نمادگرایانی چون بودلر در آثار او خودنمایی می‌کرد که گرچه از اخذ و اقتباس‌هایی تهی نبود، باز با تجربهٔ زندگانی و شعری وی آمیخته بود. در دههٔ پایان زندگانی، سخت منزوی و درون‌گرا شده بود ـ که کهنه دردیست، به خود کرده گرفتار شدن! (*نافه*، ۲۱۷)

گذشته را سخت بیهوده می‌انگاشت و اکنون را پُر از رنج و آینده را خالی از امید می‌دید و می‌گفت:

مگر به زلف تو آویزم ای «امید زوال!»
که رشته‌های دگر، استوار باید و نیست. (*نافه*، ۲۵۸)

در سراشیب زندگانی، دیگر آن توش و توان و آن فریدون جوان رفته بود، و به جای آن پیری مرگ‌اندیش نشسته بود که واپسین نفس‌های خود را

---

* *آینده*، سال دهم (۱۳۶۴)، صص ۷۸۶ ـ ۷۹۴.

می‌شمرد، و گهگاه اگر توش و توانی می‌یافت در حال مستی سر از خواب برمی‌داشت تا از گوشهٔ دامان یار به او راهی بجوید. (پویه، ۵۹) و بوسه‌گیر لب میگون او گردد. (*همان*، ۸۷).

ولی جز این توللی پایان زندگانی، توللی دیگری نیز بوده است که زمانی «شیپور انقلاب» به گوش جانش می‌رسیده و قایق‌رانی در رود کارون را در آغاز شبی آرام بس دلپذیر می‌یافته است. و این توللی دیگر، همان است که *التفاصیل* را می‌نوشته، *کاروان* و مقاله‌های طنزآمیز روزنامهٔ *سروش* [شیراز] (به مدیریت زنده‌یاد عبدالله عفیفی از آزادیخواهان و دانشوران فارس) را می‌نوشته و با عفریت استعمار و نادانی می‌جنگیده است.

توللی جوان که فعالیت هنری و سیاسی خود را پس از شهریور ۱۳۲۰، پس از فروریزی دیوار استبداد بیست‌ساله آغاز کرد، خیلی زود در محافل فرهنگی آن زمان راه یافت، به‌طوری‌که بزرگان ادب پایتخت نیز به این شاعر و نویسندهٔ جوان و مستعد، که از شهر حافظ و سعدی برخاسته بود روی خوش نشان دادند و ورود او را به حوزهٔ فرهنگ خوش‌آمد گفتند، به‌طوری‌که ملک‌الشعرای بهار از لطایف و ادبیات توللی ـ که او را به یاد جوانی خودش می‌انداخت ـ شادی فراوان می‌برد و او را در نظم و نثر ماهر می‌یافت. (*التفاصیل*، ص ۱۶)

نخستین شعر مجموعهٔ *رها*، قطعهٔ «پشیمانی» به تاریخ پاییز ۱۳۱۹ سروده شده و این نشان می‌دهد که توللی پیش از شهریور ۱۳۲۰ نیز شعر می‌سروده، ولی فعالیت ادبی جدّی او زمانی آغاز می‌شود که بندها کم و بیش می‌گسلد و «اندیشه‌های جوان» در فضای بازتری در سال‌های ۱۳۲۰ به بعد به پرواز درمی‌آید. توللی در این سال‌ها در سنگر آزادیخواهان جنوب به پیکار با استعمار و استبدادگرایان و بقایای کهنهٔ خودکامان و خان‌ها و کهنه‌گرایان برمی‌خیزد. جلوهٔ روشن این پیکار را در قطعه‌هایی طنزآمیزی می‌بینیم که نخست در روزنامه‌های

فروردین و *سروش* چاپ شد و سپس برخی از قطعه‌های آن در مجموعهٔ *التفاصیل* گرد آمد و انتشار یافت.

التفاصیل حکایت طنزآمیز توللی است. این قطعه‌ها در سال‌های ۱۳۲۰ یا ۱۳۲۱ تا ۱۳۲۴ نوشته شده. دنبالهٔ این قطعه‌ها که توللی در سال‌های پس از ۱۳۲۴ نوشته، *کاروان* (۱۳۳۱) نام دارد و در شیوهٔ *التفاصیل* است. در سال‌های ۱۳۴۵ به بعد، این نویسنده لطایف و ظرایف‌هائی می‌نوشت که در قالب قدیمی، امّا با اشاره به اوضاع روز بود و در برخی از مجله‌های ادبی از جمله *یغما* به چاپ رسید.

حکایت‌های *التفاصیل* غالباً با جمله‌ای طنزآمیز آغاز می‌شود:

مخ بر وزن رخ، خاکسترین عنصری را گویند...

نرس بر وزن خرس، دستیار حکما را گویند

قرتی بر وزن شرتی، شخصی را گویند که رعایت سنین عمر نکند.

در اینجا توللی با آهنگ ضحک، «واژه‌نامهٔ» تازه‌ای عرضه می‌کند و آنها را با در نظر داشتن اوصاف دارندگان مناصب زمان، در معنایی جدید ارائه می‌دهد و از آوردن واژه‌های عامیانهٔ شیرازی نیز روگردان نیست.

حکایات *التفاصیل* و *کاروان* و لطائف و ظرایف‌های بعدی او روی هم رفته کوتاه است و طیبت‌آمیز و از نظر قالب داستانی با حکایت‌های سعدی و عبید زاکانی همانندی‌هایی دارد. نویسنده در متن حکایت‌ها گاه با نقل گفتهٔ شخصی خیالی که نامی قدیمی دارد و صاحب کتابی قدیمی است، شعر یا عبارتی مناسب می‌آورد. البته این شعرها و عبارت‌ها اثر خود اوست و برای استهزا و تمسخر کهنه‌گرایان به یکی از «مشاهیر» گذشته اسناد داده شده است.

محتوای این حکایت‌ها، مسائل اجتماعی و سیاسی است و نویسنده در آنها به مبارزهٔ مستقیم اجتماعی دست زده و بردگان استثمار و قدرتمندان را کوبیده و رسم‌های نابهنجار را به زیر شلاق طنز خود انداخته. این قطعه‌ها آمیخته‌ای از نظم

و نثر است و گاهی نیز به‌طور نامستقیم، رسمی نادرست یا شخصی خطاکار را گوشمالی درخور داده است.«رقص شرقی» نمونۀ خوبی از این قطعه‌هاست.

... و دیگر از اقسام رقص، رقص شرقی است که همگان را بر آن وقوفی کامل است و آن چنان باشد که شرقی رقاص از کیسۀ دیگران اجیر شود، و مزد گیرد و به دلخواه اجانب به محافل ایشان شود و قر دهد و کرم ریزد و بشکن زند و مجسمه شود و نشیمنگاه به خاطر التذاذ آنان، طاحونه‌وار به چرخش درآورد و حضّار به خنده افکند، چنانچه شاعر فرماید:

قطعه

نازم به قرشمالیت ای شرقی رقاص!
کز هر طرفی باد وزد نان تو چرب است
قر ریز و بجنبان و قمش آی که امروز
استاد تـــرا زر به کف و پنجه به ضرب است

شبانگاهان که پای در رواق گذاشتم، شگفت تعبیه‌ای دیدم که هنوز تصور آن، نقش خاطر است ... شرقی رقاص که سرطاس و اشکمی پرآماس داشت، تختۀ سه برگ بر کف کوفت و آغاز ترقص بدین نهج اعلام داشت. (*التفاصیل*، ۲۰۵ ـ ۲۰۶)

التفاصیل نمایندۀ دورانی از زندگانی توللی است که وی در راهی نوطلبانه گام برمی‌داشت و شور جوانی و اندیشه‌های پیشرو راهبر او بود، و نیز او به موازات قطعه‌های طنزآمیز خود قطعه‌های باستان‌شناس، مهتاب، دور، مرگ عفیفی، مریم، کارون ... را می‌سرود که غالباً شعر غنایی‌اند و طراوت و تازگی ویژه‌ای دارند. و نیز در قطعۀ «اشرفی» قصیده‌سرایانی را که در خدمت دارندگان زور و زر به‌سر می‌بردند و مدیحه می‌گفتند، با طنزی کوبنده به استهزا می‌گرفت:

صـد اشرفـی گرفتـم و در وصف آن امیـر
گفتـم قصیـده‌ای که به فکرش گذر نداشـت

تشبیه کردمی کمرش را به شاخ گل
هرچند همچو دوک به پیکر، کمر نداشت
چشمش ستاره خواندم و ابرو هلال ماه
با آنکه کور بود و به سیما، بصر نداشت
دستش لطیف خواندم و سرپنجه چون بلور
دستی که هیچ دست کم از دست خر نداشت
خواندم بنفشه زلفش و شد سخت باورش
با آنکه جز دو موی بر اطراف سر نداشت
(*التفاصیل*، ۲۲۳)

و نیز در قطعه‌ای که به یاد زنده یاد عبدالله عفیفی سروده، می‌گفت:

یک عمر سوختی و بیاموختی که جور
تقدیر چرخ و مصلحت روزگار نیست!
وآن بینوا که مرده به ویرانسرای فقر
جز کشتهٔ شقاوت سرمایه‌دار نیست
یک عمر سوختی که به این خلق بت‌پرست
روشن کنی که خدمت بت از سیه دلیست
وین فتنه‌ها که می‌رود از ناکسان به خلق
محصول بردباری و سستی و کاهلیست
(*رها*، ۱۹۳)

این‌گونه مبارزهٔ اجتماعی و نبرد با تاریک‌اندیشان در سال‌های پرجوش و خروش ملی شدن نفت ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲ نیز از سوی توللی پی گرفته شد و چنگ افسونکار شاعر در این مایه‌ها آهنگ‌های جانانه می‌نواخت، و رسوایی قدرتمندان را آفتابی می‌کرد. ولی شکستی که در مرداد ماه ۱۳۳۲ چهره نمود، توللی را نیز چون دیگر شاعران به بیغولهٔ نومیدی راند و اندیشه به مرگ و گناه

را ـ که در *رها* نیز نمودی داشت ـ پررنگ‌تر کرد، ولی در اینجا توللی، در سرازیری مرگ‌اندیشی دیگر نتوانست عنان‌کشیده نرود، آن‌سان که در *پویه* (۱۳۴۵) به رغم مبارزه‌های قدیمی خود، به جان‌پناه مهر و نوازش زور و زرداران که نزد او«هنرشناسان توانای عصر»(*پویه* ـ مقدمه، ۴) بودند! راه یافت و از زبان آنها به خود گفت:

ور خود غم نان است ترا این همه سهل است
بخشم به یکی شعر تو، صد گنج درم را
(*پویه*، ۱۱۳)

شگفت‌آور است که می‌بینیم، توللی در *پویه* هدف انتقادی قرار می‌گیرد که خود دو دهه پیش از آن، از ستایشگران بی‌مایه کرده بود.

قطعه‌های *التفاصیل* و *کاروان* از مایهٔ طنز و ضحک به یکسان بهره نبرده‌اند، برخی از آنها خیلی صریح و مستقیم هستند و برخی در پرده و گیراترند. در این کار، نویسنده، گاه تا مرز دشنامگویی نیز پیش می‌رود که دیگر طنزش نمی‌توان خواند. با این همه بسیاری از این قطعه‌ها، روانی و شیرینی ویژه‌ای دارد و در شمار طنزهای خوب نیم قرن است.

توللی با خواندن *افسانهٔ* نیما یوشیج به سوی شعر نو آمد و قطعهٔ «پشیمانی» را در همان وزن و آهنگ *افسانه* سرود. این قطعه از یکی از شعرهای ییتز (W.B. Yeats) الهام گرفته و در آن شاعر جوان، حال زنی را شرح می‌دهد که روزی جوان و زیبا بوده است و اکنون از گذشت زمان، گونه‌ای پرچین دارد و خاطری از گردش دهر، خسته. برف پیری به گیسوانش نشسته و کودکانش از اطراف وی پراکنده‌اند و زن به یاد عشق قدیم خود اشک می‌ریزد. قطعه‌های مهتاب، شعلهٔ کبود، کارون و ... نیز محصول دورهٔ نخستین کار شاعری توللی است. شاعر جوان است و سر عشقبازی دارد و می‌کوشد اندوه یا شادی نابی را که در دانستگی دارد با اشعاری مترنم بیان کند.

تأثیر *افسانهٔ* نیما و رومانتیک‌های اروپایی به خوبی در این قطعه پیداست. ولی اثر اشعار کهن پارسی: نظامی گنجوی، باباطاهر سعدی و حافظ نیز در آنها دیده می‌شود. «کارون» تضمین‌گونه‌ای از دوبیتی‌های باباطاهر است، ولی تعبیرهای زنده و امروزین نیز در آن آمده:

صدا چون بوی گل در جنبش باد
به آرامی به هر سو، پخش می‌گشت (*رها*، ۱۴۹)

در قطعه‌های رها، رومانتی‌سیسم ظریفی دیده می‌شود، حتّی قطعهٔ «شیپور انقلاب»، شعری خیال پردازانه است و سراینده به جای اینکه شور و شوق جنبشی اجتماعی را در حماسه‌ای منسجم بگنجاند، با ابیاتی مترنم می‌کوشد خواننده را اندوهگین سازد، در نتیجه، هیجان سطحی و اندوه ـ که ویژگی اشعار غنایی است، به جای هیجان ارادی و احساس والا sublime ـ که محصول حماسه است ـ می‌نشیند و شعر از مقصد خود دور می‌افتد. این خیال‌پردازی در پایان قطعه بیشتر دیده می‌شود. سراینده ـ که در شعر ـ در«میدان جنگ» کشته شده ـ ناچار از جهان دیگر به مرگ خود مویه می‌کند و می‌گوید: نیمای من مرا، می‌جوید اشکبارا! (نیما نام فرزند نخست شاعر است). از این اندوه‌ها و خیال‌پردازی‌ها تا آنجا که شاعر، مرگ را مدام در آستانهٔ در خانهٔ خود می‌بیند، و می‌کوشد از هراس مرگ و رنج در می و آغوش پناه گیرد راه درازی نیست و او خیلی زود این راه را می‌پیماید. جاذبهٔ زندگانی و عشق و گرایش به زیبایی و طبیعت که در *رها* مایهٔ اصلی بود، هم در *رها* و هم در *نافه* با هیجانی رومانتیک همراه است. عشق و گناه و رابطهٔ بدنی بر همه چیز سایه انداخته است.

مهتاب‌ها فشانده به عشق من و تو نور   درهم خزیده مست گنه سایه‌های ما

امّا گاهی مشاهده‌های باستان‌شناسی سراینده یا نهیب جنبشی اجتماعی انقطاعی در ادامهٔ بیان شورهای رومانتیک ایجاد می‌کند. در قطعه«باستان‌شناس»،

سراینده برشی از تاریخ را در برابر خود می‌بیند، و او با دیدهٔ خیال هجوم‌ها، کشت و کشتارها، ایجاد قصرها و ویرانی آنها را می‌نگرد و گذران بودن زندگانی و سرگذشت ایّام وی را دلزده می‌کند و به اینجا می‌رسد که دریابد بالای خاک هیچ عمارتی درست نشده که روزی دست زمان و ویرانی به آن نرسد. امّا توللی بر ویرانی قصرها مویه نمی‌کند، بر ویرانی کاخ هستی خود می‌گرید.

باستان‌شناس که درمیان جمجمه‌ها و استخوان‌های پوسیدهٔ گذشتگان دنبال اخگر زندگانی است، به مراد خود نمی‌رسد و ناگهان کژدمی که از دنگ‌دنگ تیشهٔ او هراسان و خشمناک شده از درون جمجمه‌ای سر بر می‌کشد و به هستی باستان‌شناس می‌تازد و او را بر جای خشک می‌کند. لحظه‌هایی بعد در آن دخمهٔ تاریک، کفتاری مشغول خوردن باستان‌شناس است!

«باستان‌شناس»، قطعهٔ خوبی است، یعنی کاری را که سراینده تعهد کرده است، خوب مجسم می‌کند ولی تکرار یادآوری مرگ و عشق گناه‌آلود و بیزاری و رنج فردی در دیگر قطعه‌ها به ویژه در کتاب *نافه* و *پویه* و *شگرف* ـ که شاعر نمی‌تواند از آنها دور شود ـ تاحدی ملال‌آور است. و به راستی چقدر می‌شود این درونمایه‌ها را به تقریب با همان تعابیر تکرار کرد؟ پیداست که نیرومندترین وسوسه و مشغله شاعر، اضطراب فردی است و همه چیز به دور«من» او می‌چرخد و این من گرایی شعری با اینکه روی گردی رومانتیکی است، از پرخاش و عصیان رومانتیک‌هایی چون بایرون و کالریج و وردزورث ... تهی است و با اسطوره‌گرایانی چون گوته و هولدرلین نیز پیوندی ندارد. به سخن دیگر فلسفه‌ای پشت‌سر قطعه‌های *رها* و *نافه* نیست، در حالی که جنبش رومانتی‌سیسم اروپایی به ویژه آلمانی را فلسفه‌ای ویژه هدایت می‌کرد که در آلمان به جنبش توفان و تلاش sturm und drang معروف بود و شیللر و گوتهٔ جوان از پیشروان آن بودند و می‌خواستند شعر را در زمینه‌های فرهنگ ملی قرار دهند.

ولی توللی فقط روی گذشته‌های خود خم می‌شود. او در غالب دوبیتی‌های پیوسته (چهار پاره) و گهگاه در قالب‌های آزاد یا مستزادگونه و با پیراستن جمله‌ها و ترکیب‌های وصفی، رنج و شادی فردی را درهم می‌آمیزد. ساغر یاد، نمونهٔ خوبی از این قطعه‌هاست که برخی تعبیرهای نظامی گنجوی را فرایاد می‌آورد:

چشمه‌ها جوشید و بستان‌ها شکفت اشک شادی ریخت از چشمان من

(*نافه*، ۴۷)

و تعبیرهای زیبای پیچیدن بوی گل در ایوان، سرکشیدن شاخ نیلوفر از روزن و دمیدن شعر شاعر از باغ راز و از این قبیل ...(*نافه*، ۴۷ ـ ۴۹) شیوهٔ شعری توللی را به خوبی نشان می‌دهد. در شعر او هم توصیف حالات و چشم‌اندازها دیده می‌شود و هم تجسم حرکت و صحنه و صدا:

آوای دلربای زنی چون طنین جام

و آنجا که صحنه‌ای را مجسم می‌کند، با ایجازی درخور از عهده برمی‌آید:

گلوگاهت از پرتوی دلفروز
درخشنده چون شاخ مریم به دشت
پریشیده زلف تو با پیک روز
ز دوشینه گویای بس سرگذشت (*نافه*، ۸۲)

وسواس توللی با آوردن ترکیب‌های زیبا و ترصیع کلام، نمایانگر بینش اوست در نوآوری که مناسب حسب حال‌گوئی است. واژه‌های خوش‌آهنگ و لطیف غالباً نمی‌تواند رنج‌ها و دردهای ژرف مردم را نشان دهد ولی توللی با این همه باور دارد که از برکت کوشش این گروه [یعنی او و شاعرانی چون خود او] اشعاری بس لطیف و دلاویز بر گنجینهٔ شاهکارهای هنری این مرز و بوم افزوده گشت که بی‌گمان هماره بر نیمتاج عروس ادب باز خواهد ماند. (*نافه*، ۴).

در انتقاد از توللی نوشته‌اند که «اشعار توللی و پیروان او در بردارندهٔ حرف‌های (!؟) عاشقانهٔ سطحی، همراه با گله و شکایت از معشوق و روزگار و

وحشت از مرگ ... است ... و این نوع شعر، کم‌کم موجی از جریان عظیمی شد که بعدها همراه با جریان واقعی شعر امروز به راه افتاد و سالها شعر ارجمند نیما را از درخشش باز داشت.»

در برابر این انتقادها، توللی می‌گفت که نیما خود دیرگاهی بود تا قالب پرداخت *افسانه* را از دست فروگذاشته در عوض با سرودن اشعاری که مصارع کوتاه و بلند آن لبریز مبهمات بود چنین می‌پنداشت که با عرضه کردن این«کلاف گره پیچ» رسالت خود را در باب تحول شعری به پایان برده است (*نافه*، ص۳) و با اشاره به انتقادی که در سطرهای پیشین آمد و این همه در کتاب *شعرنو از آغاز تا امروز* (ص۵۱) منعکس است نوشت «نویسنده [کتاب یاد شده] نه فقط ردای تازه‌گویی و نوپردازی را از دوش من برگرفته و قامت نیما یوشیج را در پوشیدن چنین تشریفی از همه رساتر دانسته، بلکه اصولاً معتقد است که من و خانلری و گلچین و نادرپور... هرگز شاعر نبوده و شعری که ... از «جوهرشعری» مایه‌ور باشد، نسروده‌ایم تا چه رسد به نوی و کهنگی آن!» (مجلهٔ *وحید*. مجلهٔ *نگین*، شمارهٔ ۹۴، نوروز۱۳۵۲، ص۵۰).

انتقادی که از توللی در کتاب *شعر نو* (تهران، ۱۳۵۱) شده بود، مغرضانه و یکجانبه بود. پاسخی که توللی به آن انتقاد و همانند آن می‌داد و حمله‌ای که به نیما می‌برد نیز نادرست بود. توللی می‌اندیشید که شعر، یعنی بیان احساس‌ها و اضطراب‌ها در قالب حمله‌های لطیف و در قالب تغزل ... و نویسندهٔ آن نقد فکر می‌کرد که اشعاری که مانند اشعار تصویرگرایان جدید غربی(الیوت ازراپوند و ...) نباشد اصولاً شعر نیست. در حالی‌که از نظرگاه نقاد دقیق، شعر یک نوع نیست و انواعی دارد. جهان نیما و توللی دو جهان جداگانه بود. نیما از خود بیرون آمده بود و زندگانی اجتماعی را به صحنهٔ شعر خود می‌کشید. توللی نتوانست از مرز پسند خویش بگذرد و از برزخ سنت تغزل و اوصاف فردی بیرون آید.

اما اینکه بگوییم شعر توللی از«جوهر شعری» بی‌بهره است، سخن به بی‌انصافی گفته‌ایم. اختلاف سبک نیما و توللی اختلاف در جهان‌نگری آنهاست. نیما در اندیشهٔ کار شب‌پا و شالیکاران رنج دیدهٔ شمال بود، و از کشتزاران سوخته، و دست تنهایی که بی‌صداست و غم قوم خفته و ناآگاه از سرنوشت خویش را بیان می‌کرد، و توللی در *پویه* از بوسه‌زدن بر لب یار، از دود و دمی خوش و تشنه‌ام تشنه که خونت بمکم مست و درافتم (*پویه*، ۳۲) و جوراب پرندین به من افکن(*پویه*) سخن می‌داشت.

اما چنانکه گفتیم توللی دیگری نیز بوده است. توللی *التفاصیل* و *کاروان* و *رها*. اشعار *التفاصیل* و *کاروان*، اشعاری اجتماعی و اشعار *رها* اشعاری غنایی است. *رها* و قطعه‌هایی چند از *نافه*، زیباترین اشعاری است که در زمینهٔ شعر غنایی و قالب تغزل در چند دههٔ اخیر در شعر نو سروده شده است. این اشعار به‌دلیل اعتدال در شیوه و پیوند بیشتر با غزل‌های کهن و زیبایی بیان رواج یافت و نه به دلیل مخالفت با اشعار نیما و شاملو و اخوان (امید) ... چنانچه مدعیان می‌پندارند و اشعار نیما را نیز از درخشش با نداشت و نمی‌توانست بازبدارد. اشعار نیما و توللی به دو دنیای جداگانه تعلق دارد، و پافشاری در این که شعر باید به شیوهٔ نیما باشد تا از «جوهر شعری!» بهره‌ور گردد، کاری عبث است، همانطور که ادعای توللی در اینکه مصاریع کوتاه و بلند نیما لبریز از مبهمات است و «کلاف گره‌پیچ»! وجهی ندارد. با این همه چرا باید مدعی شد که وصف طبیعت و حتی عشق فردی ـ که کتاب‌های توللی و نادرپور را سرشار کرده است ـ شعر نیست؟ قطعه‌های *رها* و به‌ویژه «اندوه و شامگاه»، نمونهٔ خوب اشعار نخستین توللی است که در آن رنگها و طرح‌ها و رویدادها به هم می‌پیوندد و وسیلهٔ تصویر ارائه می‌شود:

کیست آن مرده که در تیرگی شامگهان
تکیه داده است بر آن ابر و نشسته‌ست به کوه؟ (*رها*، ۱۲۱)

شعر با آهنگ پرسش آغاز می‌شود و فضایی به تقریب سمبولیک عرضه می‌کند. سراینده، صحنهٔ غروبی دلگیر را تجسم می‌دهد. مردی بر ابر تکیه داده و از فراز کوه، پهنهٔ پُرغوغای زندگانی را می‌نگرد. باد می‌توفد، برف می‌بارد، خورشید جان می‌دهد و شعر در جهانی مرموز که در آن اشیاء و زندگان به فرمان خدایی ناشناخته، به سکوت و تیرگی و تباهی گراییده‌اند، گسترش می‌یابد. زندهٔ مرده یا مردهٔ زنده خسته از مرگ در اندیشهٔ مرگ دیگری است. پوچی و اضطراب، حالات مردگان جانداری که در بستر زمان به جهانی پوچ و تهی «پرتاب شده‌اند» در شعر مجسم می‌شود. زندگان در وضعی به‌سر می‌برند که اشیاء و رویدادها نزدشان معنای خود را از دست داده و فقط نمایانگر تیرگی درونی شورمندانی است که خواهانند دست‌کم، نظم‌گونه‌ای برجهان حکمفرما باشد و نیست و فقط نمایشگر تکرار سرسام‌آور زیست است، پس درون شب تردید و پوچی فرو می‌غلتند و پوششی از برف، برف یخ‌زدگی حیات نومیدانه آنها را می‌پوشاند و سرانجام بی‌آنکه در زندگانی خویش کسب شادی یا درک مفهومی کرده باشند به مغاک نیستی و فراموشی درمی‌غلتند. در شعر «دیو درون» شاعر، دوگانگی هستی خود را آشکار می‌سازد. شب است و سکوت برهمه‌جا چیره شده. معابر، خالی از رهگذر است. وجود شاعر به دو نیمه می‌شود که هرکدام دشمن یکدیگرند. نیمه‌ای بدکار و شیطان‌گونه و نیمه‌ای دیگر نکوکار و پری‌آسا. یاد کهن از تابوت فراموشی برمی‌خیزد و هستی شاعر را در خود غرق می‌کند.

دیدم که ز یاران کهن کس نیست
جز یک دو سه تن خسته و افسرده
وآن جمع پراکنده یکایک، آه
یا غرق خیانت شده یا مرده (*نافه*، ۲۲)

و این حسب‌حال نسلی بود که در شکست‌های پیاپی به چیزی نمی‌توانست امیدوار باشد، و همه تهی و سرگشتگی در برابر خود می‌دید و به اشعار بُزک نمیر، بهار میاد! نیز باور نداشت و درونمایه‌هایی از همین دست ـ نهایت با معنای وسیع‌تری در اشعار اخوان(امید) و شاملو و نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد ...در سال‌های پس از ۱۳۳۲ نیز آمده است که یکی از مراحل زندگانی اجتماعی ما را ـ البته به‌طور یک‌جانبه ـ نشان می‌دهد.

اندیشهٔ عشق و گناه که شعرهای آخرین توللی را سرشار کرده است ما را به یاد رومانتیک‌های جدید فرانسه و به‌ویژه شاعر«گلهای بدی»، یعنی بودلر می‌اندازد. هم شعر توللی و هم شعر بودلر به تعبیر نیچه از تلخی اخلاقی و نیز از ایده‌های عرفانی تهی است. توللی قطعه‌هایی از بودلر را به فارسی ترجمه کرده و از او تأثیراتی پذیرفته است و جایی می‌گوید:

ای داد! چهر عمر، غبار زمان گرفت
خورشید عشق، تیرگی جاودان گرفت (*رها*، ۱۶۷)

بودلر نیز سروده است:

بنگر سال‌های مرده را که در جامه‌های قدیمی
از ایوان‌های آسمان خم شده‌اند. (*گلهای بدی*، ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، ۱۹۸)

توللی دربارهٔ«عطر زلف معشوقه» می‌گوید:

مستانه در آن خرمن گیسوی گرانبار
سر بردم و از شانه خزیدم به بناگوش
آن بوی نهان داشت که با نم‌نم شبگیر
خیزد به نسیمی خنک از جنگل خاموش (*نافه*،۷۶)

بودلر نیز می‌گوید:

... در شب گیسوی او، رنگ کبود گرمسیری را می‌بینم که می‌درخشد. بر کرانه‌های پُر کُرک گیسوی تو از رایحه‌های درهم قیر و مشک و روغن نارگیل سرمست می‌شوم.(*از رومانتی‌سیسم تا سوررئالیسم*، ۱۷۱)

اگر یکی از تعاریف شعر را این گفته بدانیم که شعر، مانند تصویری از واقعیت باید در آئینهٔ احساس و اندیشهٔ شاعر منعکس گردد تا دیگران نیز که این واقعیت را دریافته ولی توانایی بیان احساس خود را ندارند در این گفت‌وگو شرکت جویند![1] ... می‌توان گفت که واقعیت‌هایی که در *التفاصیل* و *رها و نافهٔ* توللی منعکس شده به دو حوزهٔ جداگانه تعلق دارند. شاعر در *التفاصیل* و *کاروان*، ما را به جامعهٔ معاصر خود می‌برد و تصاویری مؤثر از نابسامانی و نیرنگ‌های قدرتمندان و مبارزهٔ نواندیشان ... به‌دست می‌دهد، در حالی که در *رها و نافه*، ما را به تماشای رمز و راز و شیفتگی‌های درون می‌برد. دنیایی پر وسوسه، سرشار از گناه و عشق، کام و ناکامی، طبیعتی که از شبکهٔ خیال‌ها و آرزوهای درونی دیده شده، پیش دیدگان ما می‌آورد که گاه بسیار لطیف و رؤیایی [کاروان، مریم، ساغر یاد ...] و گاه بسیار دل‌آزار و خشن است [دیو درون، هودج مرگ و ...]، امّا در هر دو زمینه، بیان سراینده را بسیار نیرومند می‌بینیم. درونمایه و وزن و تعابیر هماهنگند. اوصاف، غالباً حکایتگر تجربهٔ شاعر است و از شعر کهن رونویس نشده. شعر توللی با همهٔ فراز و نشیبش شاخه‌ای از شعر جدید ایران است که در زمینهٔ کار خود با توفیق روبرو شده است، و گرچه امروز دیگر کمی قدیمی می‌نماید، در زمان خود هم چیزهایی بر گنجینهٔ شعری ما افزوده و هم در رواج و پیشبرد شعر جدید تأثیر داشته است.

پی‌نوشتها

۱. *دشت سترون*، تهران، ۱۳۵۱، ص۱۲.

سه کتاب از ادبیات معاصر*

۱. بالای بام و کوچهٔ تاریک: از سیروس نوذری، ۱۳۵۸

نمی‌توان به دقت معین کرد از چه زمانی شاعران معاصر ما از شعر اروپایی تأثیر پذیرفته‌اند، اما می‌دانیم که در دوران مشروطیت و حتی کمی پیش از آن، کسانی چون یحیی دولت‌آبادی و لاهوتی و سپس نیما به تأثیر از هوگو، لامارتین، پوشکین و آلفرد دوموسه اشعاری سروده‌اند. برخی از قطعه‌های عشقی و رشید یاسمی و نصرالله فلسفی و سعید نفیسی و بعدها توللی و نادرپور، ترجمه گونه‌ای از شاعران فرانسوی است. در قطعه‌های «شب» و«افسانه» نیما تعبیر فرنگی کم نیست. اما هم نیما و هم آن دیگران، به جهت تسلط به زبان‌های فارسی و فرانسوی، اندیشه و احساس شاعران اروپایی را در ظرف بیان فارسی می‌ریختند و تعابیری به دست می‌دادند که نزدیک به ادراک فارسی‌زبانان بود.

پس از شهریور ۱۳۲۰، شاعرانی چون جواهری (رواهیج)، اسلامی ندوشن، هوشنگ ایرانی و سپس شاملو ... گام بلندی در وارد کردن تعابیر اشعار فرنگی در شعر فارسی برداشتند، از این شاعران، سه نفر نخست، کار شاعری را

**آینده*، سال دوازدهم، شماره ۷-۸، مهر ـ آبان ۱۳۶۵، صص ۴۱۱-۴۲۰.

پی‌نگرفتند و شاملو نیز پس از مدتی به شعر فارسی و به حافظ بازگشت و شیوهٔ ویژهٔ خود را پیدا کرد. شاعران معروف به «موج نو» در این کار افراط کردند و قطعه‌هایی نوشتند که وزن و قافیه نداشت و دارای تعابیری و تصاویری بود دور از حوزهٔ ادراک مردم ما و با زبان فارسی نیز الفت و پیوندی نداشت. اینان به تعبیر خودشان آغاز کردند به سنت‌شکنی! سپس سنت‌شکنی جای «نوآوری» را گرفت و کار به مسخرگی رسید و حتی تا حدودی موجبات بی‌اعتباری شعر نو فارسی را نیز فراهم کرد. می‌دانیم سنت‌شکنی و نوآوری یکی نیست و به دو حوزهٔ جداگانه تعلق دارد. نخستین کار را به صورتگرایی (Formalism) می‌برد و دومین با تکیه به فرهنگ ملی، به سوی تازه‌جویی می‌رود.

تردیدی نیست که هر زبانی دارای ویژگی‌های صوتی، مفهومی، احساسی، تاریخی و ساخت خاص خویش است. در مثل، در زبان ما واژهٔ «گل» (گل سرخ) همان اشاره‌ها و دلالت‌هایی را القا نمی‌کند که واژهٔ Rose در زبان انگلیسی. گل در مثل، در شعر سعدی و حافظ، با گلبوته، گلدان، گلبرگ، گلرخ، با سرو و سمن، چهرهٔ معشوق، با باغ، با گلاب و گلقند، با هزار دستان و ... پیوند دارد و نحوهٔ این رابطه در شعر حافظ چنان معنای گسترده‌ای دارد که از بیان ساده تا درونمایهٔ برترین سطوح عرفانی را در برمی‌گیرد و در این حوزه، خط رابط یا هدایت‌کننده‌ای بین واژه‌ها و معانی با فرهنگ ایرانی هست و نیرومندی بیان شاعر، خواننده را از گذرگاهی باریک به حوزهٔ فرهنگی می‌رساند؛ «صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت»، یا: «چو گل سوار شود بر هوا سلیمان‌وار» (حافظ) و نیز در داخل خود بیتی از ابیات اشعار سعدی و حافظ ... واژه‌ها و تصاویر و مفهوم‌ها، قسمی رابطهٔ زنده دارند، در مثل در این بیت:

همان کمند بگیرم که صید خاطر خلق

بدان همی کند و درکشم به خویشتنش

(*کلیات سعدی*، ۵۳۱)

تشبیه زلف معشوقه به کمند و صیدکردن عاشقان به وسیلهٔ آن، چنان زنده و نیرومند است که خوانندهٔ شعر به آسانی به مراد شاعر راهنمایی می‌شود، گرچه بیان از لطف هنری والایی نیز برخوردار است. البته بیانی از این دست (تشبیه زلف به کمند) شاید امروزی نباشد و از این‌رو نوآوری ضروری است، پس شاعر امروز باید رابطهٔ دیگری بین اشیاء و اشخاص کشف کند که هم تازه باشد و هم دارای خط رابط و هادی نیرومند، و هم در واقعیت مصداق داشته باشد و هم خواننده بتواند رابطهٔ بین دو شیئی را که شاعر به کشف آن رسیده است، ادراک یا دست‌کم احساس کند، آغازگران شعر نو غالباً به این مشکل توجه داشتند و غالباً از تنگاهای سخن بیرون می‌آمدند. نیما می‌سرود:

کوه‌ها راست استاده بودند

دره‌ها همچو دزدان خمیده (منظومهٔ *افسانه*)

و فروغ فرخزاد می‌نوشت:

در کوچه باد می‌آید / کلاغ‌های منفرد انزوا / در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند (*ایمان بیاوریم ...*، ۱۴)

می‌بینیم رابطهٔ بین کلاغ منفرد انزوا و باغ‌های پیر کسالت و رابطهٔ بین هر دو تتابع اضافه‌ها کم و بیش ادراک‌پذیر است گرچه بیانی از این گونه در شعر کهن فارسی موجود نبوده است. اما زمانی که هوشنگ ایرانی می‌نوشت «غار کبود می‌دود، جیغ بنفش می‌کشد» ـ در قطعه‌ای که می‌گویند توصیف حرکت قطار در تونلی بوده است ـ معنا در درون شاعر است و خط رابطی در کار نیست. از این‌رو یا شاعر کشف تازه‌ای نداشته یا مصداق من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر شده است.

سیروس نوذری در مجموعهٔ *بالای بام* ... از این دشواری به سلامت گذر نکرده است. اگر هوشنگ ایرانی جیغ بنفش شنیده یا دیده بود، او از «باد زرد» ص ۳۵ و «غیظ سرخ» ص ۱۶ و «بغضی که سرخ گرفته گلوی من» ص ۱۷

سخن می‌گوید. در هر قطعه خواننده باید درنگ کند تا ببیند خط هادی و رابطهٔ مشبه و مشبه‌به و اجزاء استعاره در چیست ... با کجاست و این نقض غرض است، زیرا خواننده شعر می‌خواهد نه فرمول ریاضی. او در قطعهٔ «ستون جهان» می‌گوید:

جهان به گلگشت می‌گذشت / و تکیه داشت به اطلسی و گل‌های اطلسی / وقتی باغبان / شیپور می‌نواخت / بر این قرار بود / که خاک ترک می‌خورد / از نیش دانه و باران / و گونه‌های شقایق شکل می‌گرفت / اندام گل، ستون جهان بود / و لاله / پشت در پشت / شهید می‌شد. (*بالای بام* .... ، ۱۴)

درواقع به دشواری می‌شود فهمید که جهان چگونه به اطلس (نقشهٔ جغرافیا یا پارچهٔ گرانبها؟) و گل اطلسی می‌تواند تکیه داشته باشد (و اصلاً چرا به جایی تکیه داشته باشد؟) و چرا به گلگشت می‌گذشت؟ مفهوم آن چیست؟ آیا مراد شاعر این است که به گلگشت (گردشگاه باصفا) گذار داشت،... یا مدار سیرش بر گلگشت بود؟ و رابطهٔ آن با شیپور نواختن باغبان چیست؟ شاعر رابطه‌ای بین گل شیپوری و باغبان دیده؟ آیا مراد از باغبان، خود شاعر است؟ مراد آفریننده است؟ ترک خوردن خاک از نیش دانه و باران و شکل گرفتن گونه‌های شقایق تا حدی مفهوم است، ولی با سطور پیشین چه ارتباطی دارد؟ ستون جهان بودن «اندام گل» نیز دشوار است و اگر فهم‌پذیر هم باشد، مبالغه‌ای است ناروا، که به این مبالغهٔ سپهری مانند است: بر لب شبنم بایستیم! (آوار آفتاب) و لاله پشت در پشت شهید می‌شد، بیان امروزینهٔ همان لالهٔ خونین کفن شعر حافظ است که گویا در اینجا به صورت حرفه‌ای برای لاله درآمده که شهادت را به پیشانیش نوشته‌اند. و از همین قسم است تعابیر و تصاویری چون ماه شقه (شقه شده؟) چه می‌گوید صفحه ۲۰، بیدار کردن کندوی سنگ، ۲۶، گاوی که بر پیشانی سفیدم می‌چرد، ۲۷، باقی تمایل طوفان بود، که سبز می‌گزید! ،۳۳، گویا ستاره‌ها ، موی از بدن خرس کنده‌اند، ۴۱، سنگی که سرخ بیفتد صدای تست، ۵۸، و از این قبیل ... شاعر گاهی البته در

تلاش خود به عرضهٔ تصاویر تازه توفیق می‌یابد و این درجایی است که در پس پشت بیان، اندیشه‌ای هست در مثل آنچه که می‌خواهد بی‌اعتنایی افرادی را به مسائل اجتماعی نشان دهد، می‌گوید:

آه ... / ما این دو روز را چسبیده‌ایم / و با عصا وعده کرده‌ایم / تا در انتظار بماند. (همان، ۷۹)

یعنی منتظریم به هر بهایی که شده زیست کنیم و پیر بشویم و همچنین تصویری که در زیر می‌آید نیز خوب است و نوذری از این قسم تصاویر نیز کم ندارد:

و سرخ گل/ چون دشنه‌ای که بر سینه‌ات شکفت/ از خاک می‌دمید (همان، ۸۷)

درونمایهٔ کتاب اما متنوع نیست، شکایتی است از بطالت و سستی بعضی، و حکایتی از شهامت و کوشایی بعضی دیگر، و دعوت به اینکه ما نیز پیش از آنکه مرگ برسد، دست و پایی بزنیم و نیز سخن از ابرهایی که فضا را تیره می‌کند و زخم‌هایی که درون را می‌خورد و می‌تراشد... به میان می‌آید. به نظر می‌رسد که شاعران جوان ما گرایش شدیدی به جنبش تصویرگرایی (ایماژیسم) دارند و شعر بدون تصویر را شعر نمی دانند. در مثل «فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم» حافظ شعر نیست، ولی «مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو» او شعر است، به این دلیل که اولی بیان مستقیم و دومی بیانی تصویری است. البته این داوری خطاست. تصویر، ابزار بیان اندیشه و احساس است نه خود آن و تا اندیشه و احساس نیرومند و تازه‌ای در کار نباشد، از تصویر کاری برنمی‌آید.

شاعران جوان ما و سرایندهٔ دفتر شعر مورد بحث، سیروس نوذری، غالباً به نوعی اجتماعی می‌اندیشند، ولی احساس و اندیشهٔ آنان زیر شعاع تصاویر مبهم و گنگ مخفی می‌ماند. کوتاه سخن آنکه اروپایی‌ها به ایماژیسم می‌گرایند، زیرا می‌خواهند از مسائل اجتماعی تن بزنند و شاعران ما به تصویرگرایی

می‌پردازند، زیرا مُجاز به بیان مستقیم نیستند و این تفاوتی آشکار است و شاعر ما نیز متوجه این نکته هست آنجا که می‌نویسد:

حتی اگر از آسمان / حروف چاپخانه ببارد / پیمانه‌های تو لبریز نخواهد شد/ از ناگفته‌ها که نگفته‌ای. (*بالای بام* ... ،۵۲)

در پایان سخن، چند جمله‌ای از نثری کهن که در واقعهٔ شکست سنجر سلجوقی و مصائبی که بر مردم خراسان رسید نوشته شده، می‌آوریم، تا شاعران جوان ما بدانند زبان فارسی در بیان مطالب چه ظرفیت عظیمی دارد. گرچه خود این نثر هم در طراز آثار منثور درجهٔ نخست فارسی نیست:

«روزگار صد رنگ آمیخت. مردم آن صوب که سایه‌پرور بودند در میان آتش افتادند، و درد و بلا به مغز ایشان رسید. راحت را بازاری نماند، و پیکان ناکامی در جان‌ها شکسته شد و نیرنگ فلک چون زن جادو گیسو برگشود و پردهٔ تحمل دریده آمد... » (*تاریخ الوزراء* ، از نجم‌الدین ابوالرجاء قمی ـ تألیف ۵۸۴ هـ ـ تصحیح دانش‌پژوه، ۲۳۳، تهران ۱۳۶۳)

حیف است که شاعران ما از زبانی که برای توصیف رویدادها و حالات چنین ظرفیت عظیمی دارد، بی‌خبر بمانند...

۲. تندرهای خاک، از مرسدهٔ لسانی، ۱۳۶۱

نیچه در جایی نوشته است که: «شور (عشق) به معنای Passion از ویژگی‌های ما اروپایی‌هاست.» و این گفته را می‌توان در تأیید عشق عرفانی خاورزمین ـ که گویا ارتباطی با مطالبات تن ندارد ـ ارزیابی کرد. گرچه فیلسوف آلمانی در *زردشت چنین گفت* و *آن سوی نیک و بد* و *تبارشناسی اخلاق* داوری‌های دیگری پیش می‌نهد، ولی همین گفته یاد شدهٔ او، مسأله‌ای را طرح می‌کند که درخور سنجش و نقد است، زیرا نیچه نه فقط انسان‌ها را به

دو گروه جداگانه بخش می‌کند، بلکه ریشهٔ حیاتی عشق را در زمینه‌ای متافیزیکی می‌یابد، یا به دیگر سخن، از زمینهٔ انسانی آن جدا می‌سازد وگرنه چه چیز می‌توانست شورانگیزی سخنانی از این دست را توضیح دهد:

لبش می‌بوسم و درمی‌کشم می   بـه آب زنــدگانـی بـرده‌ام پی

(حافظ، ۲۳۵)

یا:

رشکم از پیرهن آید که در آغوش تو خسبد

زهــرم از غالیــه آیــد کـه براندام تو ساید

(سعدی، ۵۱۱)

و نیز می‌توان پرسید که آیا ابهامی که اشعار عاشقانهٔ کهن و نو ما را سرشار کرده و آیینهٔ کدری که چهرهٔ آن را باز می‌تاباند، به خود این عشق تعلق دارد یا آنچه محیط اجتماعی بر آن تحمیل می‌کند؟ اینها پرسش‌هایی است که در زمان خواندن اشعار عاشقانهٔ عرفانی در خاطر خواننده می‌خلد و او را به کاوش برمی‌انگیزد. با خواندن *تندرهای خاک* مرسدهٔ لسانی، باز همین پرسش‌هاست که از خود می‌پرسیم، زیرا در بیشتر شعرهای این دفتر، داغی عطر و سوزش شعله‌های آتش و التهاب نفس‌های تند سکوت و آبشار نقره‌ای فصل و آمیختگی پُرجذبه با طبیعت و تن ... نمودی سوزان دارد:

ابریشم‌های پرواز / در مسیر حملهٔ رگبار سپید گل می‌دهند / آفتاب نیمه شب / ماه را از سیاهی به سپیدی پیوند می‌زند / عصارهٔ درون خواب دختری سپید موی / با طناب رؤیا / به شعر من قدم می‌گذارد (ص ۶)

اگر در توضیح شعرهای *تندرهای خاک* گامی پیشتر رویم، بیم آن می‌رود که خواننده بیندیشد اینجا فقط «پاسیون» است که حکم می‌راند، نهایت اینکه شوری ناکامیاب که به درون برگشته و آتش سوزان درون را به خود کشیده و آفتابی می‌کند و این نیز هست. اما سخن به اینجا تمام نمی‌شود، زیرا در همین

دفتر، عشق و شور جلوه‌های دیگر نیز دارد به این دلیل که گاه در قطعهٔ «نماز اساطیر» نماد دینی به خود می‌گیرد [با پرواز بال‌های کجاوهٔ رهگذر وضو می‌گیرم] و گاه در قطعهٔ «شعر من» عارفانه می‌شود [من در شعر خود، نگاه‌های پیچیده را با تاک‌های باغ پیوند می‌زنم / و خدای بوته‌ها را بر مزارم می‌خوابانم] و زمانی نیز در ابهام‌های سوررئالیستی به اینجا می‌رسد که می‌سراید:

خوابی دیده بود از قوی سپید با موهای سیاه

شاید رؤیایی بود که بلوری از برف را با سیاهی شب پیوند می‌داد. (همان،۵۴)

در خیلی از شعرهای *تندرهای خاک* به تن، طبیعت، به خاک ملتهب می‌رسیم، که گاه در پردهٔ نفی و ناکامی پوشانده شده «قطعهٔ خواستگار» و گاه به قله‌های «نیروانا» و سرزمین راز و نماز اساطیر دریچه‌ای گشوده است. و همین است که شعرهای این دفتر را طُرفه و جاذب می‌کند. اگر شعر مرسدهٔ لسانی را دارای جنبهٔ سوررئالیستی دانستیم، دلیل آن نیست که اینها شعر نیست. (قضاوتی که نزد بعضی از ما مسلم گرفته می‌شود.) من *تندرهای خاک* را شعری مؤثر یافتم که از خلال ابر درون‌گرایی باز درخششی دارد. به تقریب هر قطعهٔ شعر آن دارای پیامی است که گرچه با دشواری ویژهٔ خود در زنجیره‌ای از تصاویر درونی حرکت می‌کند ـ باز ـ به ما می‌رسد. بخشی از دریایی را در نظر بگیرید که ساحل را شکافته و قطعه زمینی را به دو قسمت کرده و موج‌های خروشان آب بر آن روانند، سراینده آن سوی قطعهٔ خاک ایستاده و ما این سو، و دارد نغمه‌ای سر می‌دهد یا فریادی برمی‌کشد. نغمه و فریاد او در غرش امواج دریا پیچیده و سوار بر غریوهای آن به سوی ما می‌آید. درست است که نغمهٔ او و غریو امواج در هم آمیخته به‌طوری که گاه مشکل می‌توان دریافت که این صدای اوست یا غریو امواج است، اما گاه نیز آنجا که

نغمه و فریاد اوج می‌گیرد، بر غرش امواج چیره می‌شود و به گوش ما نیز می‌رسد و در آن نغمه‌ها چیزهایی را می‌شنویم که از زندگانی ما خبر می‌دهد و نیز از زندگانی خودش که سرایشگر آفتاب و گلریزان باران و عطر جنگل و برکهٔ قوهای نقره‌ای است.

پیکرم به بلندی سرو آفتاب است
و به مرگ، تا دورترین شهر باد
چنگ می‌زند.
نگاهم تا انتهای رنگ بلوطی خواب می‌رود
و به پرستوها، در آخرین نفس‌های خاک
زندگی را هدیه می‌کند
قلبم به کوچکی مشت آهوست
و با تپش‌های گرم
کوچ شب را آواز می‌دهد
دستم به نرمی بال شب‌بوست
و تا ابدیت، گرمی خون را در سرتاسر باغ شب می‌کارد. (*تندرهای خاک*، ۲۶)

و به این ترتیب است که ما بار دیگر به شعرهای فروغ، به شعرهای عارفانه، به سعدی، به حافظ، به عطار و حتی به فرخی سیستانی می‌رسیم و آن ترانه‌هایی که نامستقیم، طبیعت و تن، ریشه‌های خاکی هستی ما را می‌سرود و امروز سرایندهٔ *تندرهای خاک* با زبانی امروزی می‌سراید و دیگر بار به «اندوه شیرین» عشق می‌رسیم و سایه روشن و رنگ‌های عواطف انسانی که از هر زبان که شنیده شود، نامکرر است. اما چیزی نیز هست که این رنگ‌ها را مکدر می‌کند و آن شب بی‌آفتابی است که بر زمین دلپذیر، پرده می‌کشد، و لحظه لحظهٔ زندگانی ما را تیره می‌کند و به همین دلیل است که ترانه‌های *تندرهای*

خاک گرچه بشارت‌دهندهٔ نیلوفران آب‌اند، از ژرفای شبی تاریک نیز خبر می‌دهند. به تعبیر خود او:

راستی که بود آنکه با انگشت / آفتاب نیمه شب را نشان داد / و گل‌های سبک زرد را آتشگاه خورشید خواند؟ ... و نیز به راستی او کیست؟ آن کسی که گاهی شکوفایی یاس مزدا را در چنین دست‌های خود شیر می‌دهد / و سوسن‌های خاموش را به صدای جاری باد می‌سپارد و زمانی لک‌لک‌های سپید را با زردشت دوش در خواب می‌بیند و نماز صبح را در بانگ خروس می‌خواند. به راستی او کیست؟

سراینده همانند بیشتر شاعران دو دههٔ اخیر، خود را در برگ و گل و آب و درخت، چشمه و باد و ابر ... پنهان می‌کند و از زبان آنها سخن می‌گوید و می‌سراید:

من / در شعر خود / سوار بر مرکب سوسن‌ها / در آسمان ارغوان به معراج خواهم رفت / و ابرهای آفتاب را سجده خواهم کرد (همان، ۷۴)

و در بیشتر شعرهای او شوری عاطفی و دینی (به معنای وسیع واژه) با هم می‌آمیزند، ولی از خلال تصویرهای او می‌توان سراینده‌ای را دید که چون درختی جوان ریشه در خاک دارد و از همین سکو به سوی آسمان و آفتاب پرواز می‌کند، ولی در همه حال در اندیشهٔ ریشه‌های خاکی خویش است.

۳. ارغوان، از حسن فدایی، ۱۳۶۳

در پیشگفتاری که «امید» بر دفتر شعر *ارغوان* نوشته و شورهای شاعری جوان را خوش‌آمد گفته، نفحهٔ‌پیری نومید را در مقابله با دم‌زدن‌های جوانی و شادابی شاعری نوخیز می‌بینیم. امید می‌گوید: سرایندهٔ *ارغوان* از کشتزاران، درو، گیسوان معشوقه ... نغمه سر می‌کند و نیز در شگفتی است که آیا پرندهٔ

جوان، غم را نیز چون شادی و جوانی می‌شناسد یا نه؟ و می‌پرسد که به راستی بگو تو از کدام سرزمینی؟ از نظر امید، سرایندهٔ *ارغوان* به آنچه در کوچه‌ها، معابر و میدان‌های جنگ، و خوزستان سوخته ... می‌گذرد، روی نکرده است، و گریه‌های شبانه و اندوه را نمی‌شناسد.

از سوی دیگر پتگر ـ که او نیز پیشگفتاری بر *ارغوان* نوشته ـ رنگ‌آمیزی هنری شاعر *ارغوان* را می‌ستاید و از نظرگاه نقاش به آن می‌نگرد و رنگ‌آمیزی تصاویر را بیانی هنری می‌شناسد و می‌گوید هماهنگی این رنگ‌آمیزی ایرانی است و نیز وجوه تمثیلی و اشاره‌ای و آهنگ واژه‌ها و ترکیب‌ها، لبریز از ایهام و چند نوایی متقارن مفاهیم در مجموعهٔ سروده شده نیز ایرانی است... و می‌افزاید اندیشهٔ شاعر هنوز در دو حوزهٔواقعی و عرفانی حرکت می‌کند و این درست نیست و شاعر باید که حوزهٔ واقعی را رها کند و مسؤول است که در سیر و سلوک عرفانی به شکوفایی نهایی خود برسد.

در اینجا می‌بینیم که هم امید و هم پتگر ... بر دوگانگی احساس و اندیشه سرایندهٔ *ارغوان* تأکید می‌کنند. نهایت اینکه یکی می‌گوید شاعر باید به قطب واقعی زندگانی برگردد، و دیگری می‌گوید شاعر باید کلاً رو به حوزهٔعرفان بیاورد.

از نظر ما، شاعر *ارغوان*، جوان شورمندی می‌نماید که در بامدادی اردیبهشتی در باغی زیبا و سحرآمیزی سر از بستر خواب برمی‌گیرد، و در حالی که با گل و آفتاب و آب و باد و کرشمه‌های عروسان چمن ... آمیخته شده، کودکانه طبیعت را کشف می‌کند و از باد می‌پرسد خزانهٔ عطرهایت کجاست؟دریای مرواریدت کجاست؟ و ماه را می‌بیند که چشمه‌ها شهد او را می‌نوشند، و دختران روستایی را می‌نگرد که در بهار، گل‌های سرخ را بر تارهای ابریشم می‌بافند و دختران شقایق به تماشای کشتزار می‌آیند، و پاییز با

شال ارغوان در کوچه‌های برگ قدم می‌زند. این خواب‌های رومانتیک همراه با بینش‌های عرفانی در قطعه «دیدار بدر» به هم می‌رسند:

مرا دیده بود او
شبی نیمه شب ماه در بدر کامل
چو سروی به ایوانم آمد
من او را در اعصار پیشین
بر آفاق گل دیده بودم
زمانی که در کشتزاران
به دنبال پروانه می‌گشت
من او را رها دیده بودم ... (*ارغوان*، ۶۵)

در این شعرها از خشونت واقعیت، از تصویرهای روبرو ... خبری نیست. زمانی که مانند سپهری به جهان نظر کنیم، یعنی به تعبیر حسن فدایی شاعر *ارغوان*، سپهری: «آن عارف آب و آیینه و گل و صوفی دشت‌های سپید.» جهانی را می‌بینیم پر از زمزمهٔ چکاوک‌ها و کرشمهٔ نسیم و طلوع گل ... که در آن غریو هواپیماهای جنگی، شلیک توپ، فریاد گرسنگان ... راه ندارد و جهان قصهٔ سرو و باد است،در بازی دائم خویش، زمان را توان در کف دست نوشید... مرا فصل گل یاد باشد، مرا فصل آواز زرد قناری ... و از این قبیل.

خوب اگر این‌طور است، چرا سراینده خطاب به سپهری می‌گوید:

خداحافظ ای جوهر عشق! در عصر معراج فولاد؟

و چرا می‌سراید که:

شب از کنار میدان ماه می‌گذرد
هزار دشنهٔ پنهان در آستانهٔ درد ....
عبور کرده‌ام از سال‌های سوسن و خون

و چگونه است که می‌گوید:

دیدیم، بیدار خشکسال را
بر قامت قنات‌های بی‌آب
و اندوه کودکان را
بر دامن مزارع بی‌تاب
و چرا از باد می‌پرسد:
ای باد!
قتلگاه مردانت کجاست؟

و چه چیز باعث می‌شود که خواب شاعر را در باغ اردیبهشتی بهم بریزد؟

کسی که قصد دارد اضطراب کهنه‌اش را بشوید، و فصل خود را از گل سرشار کند و ازدحام لاله را کنار راه ببیند، با چه انگیزه‌ای در قطعهٔ «سلیمه» می‌سراید:

ای عشق! دل خوش‌دار کاین بار
حتی اگر از آسمان خنجر ببارد
میل خطر دارد «سلیمه»؟

این وارث اساطیر و جوشش گل، چرا در شهر بزرگ، خود را چون شیری در زنجیر بردگی سود و سرمایه می‌بیند و مردی را رو به صحرا تصویر می‌کند که چون صید جسته از بند می‌گریزد، در حالی که:

اما خطوط آتش × گلبرگ‌های جانش × برخاک راه ریزد
اما
لیلی هوز خواب است!

آری، عروس طبع شاعر، هنوز خواب است ... اینجاست که رؤیای شیرین او بدل به کابوس تلخ می‌شود، خواب شیرین او بهم می‌ریزد، و کابوس بر او چیره می‌گردد:

زمان ز پیچ و خم اضطراب می‌گذرد

چو خنجری که بر اندام خواب می‌گذرد
وطن درخت خزان دیده در تمام فصول
مگر ز خاطرش آواز آب می‌گذرد (*ارغوان*، ۷۵)

و این به حکم واقعیت ـ (که تصورها و تصویرها از آن ریشه می‌گیرند) ـ است که شاعر ناچار می‌شود از مهتابی پر گل و سوسن به کوچه نظر کند، و از این‌رو سفارش نقاش که شاعر را به بازی با رنگ‌ها و ترنم سرودهای عرفانی فرامی‌خواند، پا در هوا می‌ماند. در جهانی بی‌قلب که‌این چنین بازی رؤیاها را آشفته می‌کند، در باغ سحرآمیز خیال نمی‌توان باقی ماند و موج اضطراب تا سنگ‌شکن ساحلی ناخودآگاهی و رؤیای شاعر می‌رسد و برمی‌شکند:

مرا دیده بود او
غرابی بر ایوانچه‌ای رو به صحرا
زمانی که خورشید می‌راند بر دشتی از خون
در آن‌دم که مردان چنگیز شمشیر در من نهادند
مرا دیده بود او
چو سروی که در بدر کامل
ببیند گوزن نری غرقه در خون (*ارغوان*، ۶۱)

راه شاعر کدامین راه است؟ سوی واقعیت یا سوی عرفان؟این پرسشی است که خود سرایندهٔ *ارغوان* باید پاسخ گوید و تصمیمی است که باید خود او بگیرد ...

پیش از طلوع*

(مجموعهٔ شعر، صفورا محجوبی، ۱۳۵۸)

پیش از طلوع مجموعهٔ ۳۳ قطعه شعر، که در سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۷ سروده شده و ظاهراً در ۱۳۵۸ در رشت (یا تهران) به چاپ رسیده است. دو قطعه از اشعار آن، غزل است و بقیه در قالب و وزن نیمایی، یا قالب و وزن «آزاد» است. قطعه‌ها همه فراز و نشیب بسیار دارد و تعابیر و تصاویر آنها، گاه مجسم کننده و مؤثر و گاه ابتدایی و نثرگونه است. مضامین اشعار نیز یکدست نیست، گاه دربارهٔ فقر و شوربختی مردم است و زمانی مربوط است به عواطف دختری تنها و خسته که می‌خواهد «مردمک [دیده‌اش] را راهی غربت بی‌حوصلگی کند» و گاه در شور و عشق و دوستی می‌سراید:

من صخرهٔ سردم، تو شعر جاری نهر
می‌شویم اندوه پر «واک» صدایت. (۸۴)

در قطعهٔ «چان‌کش» مردی را می بینیم که همیشه دو چان ـ دو زنبیل بزرگ ـ پُر برشانه دارد و در کوچه‌های پرغبار شهر، جار می‌زند: «آی زندگی، دوندگی. آی خستگی، خستگی، خستگی.» اما در همان زمان در

* *آینده*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۱ و ۲، فروردین ـ اردیبهشت ۱۳۶۷، صص ۴۹-۵۲.

اندیشهٔ رعد و برق و چکه‌های بی‌امان سقف اطاق و شب و شب سیاه شرم است. (ص ۵۲). زن بیمار و کوکان گرسنهٔ «کبلایی حسن» دور سفره گرد هم نشسته‌اند. سهم مرد خانواده خجالت است کودک نوزادش از جویبار خشک سینهٔ مادر به جای شیر، گریه می‌مکد. مادر از درون می‌سوزد و پدر شب همه شب بر روی جا نماز خود استخاره می‌کند و نگاهش به کفش‌های کهنه است و به جامه‌دان کهنه‌ای که حرص رخت‌های تازه می‌خورد. (همان، ۵۴) ... درونمایهٔ شعر، خوب است، اما تعابیر آن ابتدایی و توصیف‌ها کم‌جان و وزن شعر با درونمایهٔ آن نامتناسب است، در شعر آمده:

شب ... با تمام بچه‌ها / عیال ناتوان کبلایی حسن / سهمی از سهم نان شب / به دوره سفره گرد هم نشسته‌اند (همان، ۵۲)

جمله‌ها معیوب و وزن شعر مغشوش است. سراینده می‌خواهد بگوید که: شب هنگام، عیال بیمار کبلایی حسن با همهٔ کودکانش به دور سفره نشسته‌اند و بهره‌ای را که از نان شب دارند، می‌خورند. جمله‌های سراینده، این مطلب ساده را با دشواری و تعقید بیان می‌کند و این دالّ برآن است که سراینده هنوز در بیان اندیشه و احساس خود، ورزیدگی لازم را نیافته است. وزن شعر نیز به دلیل ترنم ویژهٔ خود نمی‌تواند محیط و فضای زندگانی خانواده‌ای فقیر را القاء کند و از تأثیر درونمایهٔ شعر می‌کاهد. شاعر، گویا در زمان سرودن شعر، به قطعهٔ «بهار می‌شود» فروغ فرخزاد نظر داشته است:

نگاه کن / غم درون سینه‌ام / چگونه قطره قطره / آب می‌شود.

اما شعر فروغ موفق است و شعر مورد بحث موفق نیست، چرا؟ زیرا فروغ، شور عشق و آمدن بهار را وصف می‌کند. وزن مترنم و هجاهای کوتاه پایه‌ها به یاری درونمایهٔ شعر می‌آید، اما همین وزن به درد بیان زندگانی رقت‌آور خانواده‌ای فقیر نمی‌خورد و مناسب آن نیست و اگر مناسب نیز بود، شاعر در تلفیق وزن و درونمایهٔ شعر توفیق نیافته است. به دیگر سخن، درونمایهٔ شعر

می‌بایست در قالب و وزنی نمایشی (دراماتیک) از قسم قطعه‌هـای «زن چینـی» نیما، «دشنه در دیس»شاملو، و «آن‌گاه پس از تندر»اخوان (امید) بیان می‌شد، نه در قالب شعر توصیفی«بهار می‌شود» فروغ. و همین مسأله، ارتباط زنـدهٔ وزن و قالب و درونمایه شعر را مؤکد می‌سازد و از این رو برخلاف آنچه گفته‌اند، جـوهر شعری، به تنهایی برای ساختن شعری مؤثر یا باشکوه یا زیبا ... کافی نیست. قدرت بیان و تسلط بر وزن و بیرون شدن از تنگناهای سخن نیز ضروری است تا بـه حـدّ ممکن تأثیرگذاری خود برسد، بنابراین گاه حتی تعبیری نابهنجار، وصفی ناکافی، یا عدم تناسب جمله یا ترکیبی مـی‌توانـد همـاهنگی شـعر را از بـین ببـرد و تـأثیری نامطلوب به وجود آورد.

همین نقص را در قطعهٔ «بازگشت» ـ که درونمایهٔ خوبی دارد ـ نیز می‌توان دید. سراینده به زادگاه خود لاهیجان (این حجـم پرطـراوات و سـبز، ۶۰) بـاز می‌گردد. دل در برش می‌طپد و فضـایی پـر از عطـر چـای و شـبدر احسـاس می‌کند. به شهر می‌نگرد و لحظهٔ سبز عبور را با شکوه، جنگل کبود و غریب را دلربا و کشتزارها را باصفا و دهقانـان زحمـتکش را بـی‌ریـا ... مـی‌یابـد. کنـار دروازه، واژه‌های «به شهر لاهیجان خوش آمدید» به او خیـر مقـدم مـی‌گوینـد. شاعر به عابرین، سنگفرش معابر، جاده‌های خاک‌آلود، مدرسه دورهٔ بلوغ خـود می‌نگرد. زنانی را می‌بیند که برای آبیاری ایمان خویش به سوی بقعهٔ گورسـتان در حرکت‌اند. اما شهر برخلاف پندار او شور و گرمای دیرینـه را نـدارد. نغمـهٔ پرندگان خوش‌آواز شنیده نمی‌شود... سپس به سوی کلبهٔ خـود مـی‌رود، ولـی آنجا را ویران و مرده می‌یابد. واقعیت‌های تلخ موجود با پنـدارهای شـیرین در تضاد می‌افتد. سراینده از اندوه ـ و ناتوان از ماندن و رفـتن ـ گریـه مـی‌کنـد و تصمیم به ترک شهر می‌گیرد. سپس از کنار «تابلو» سفر به خیـر مـی‌گـذرد. در شعر، تعابیر و جمله‌های نارسا یا پیش پا افتـاده مـی‌بینـیم، از قبیـل: در ارتفـاع نگاهم به دوش شیطان کوه، یا: خاک سنتی و آشنای شهر، یا:

چـــرا بـــه سایـــهٔ گستردهٔ نهالستان   صفای عاشقی و بوی آشنایی نیست؟

یا: بگو کجا بودی تو / در کجا دختر؟ یا: ... به آشیانهٔ جغدان دگر بدل شده بود (۶۳) (در جمله اخیر، واژهٔ دگر زائد اسـت) امـا در همـان زمـان در شـعر، سطرهای مؤثر و رسا نیز دیده می‌شود، مانند:

و کوله‌بار خاطره‌هایم را / میان بقچهٔ رنگین اشـک پیچیـدم. (۶۴) و چنـین است سطرهای زیر در قطعه‌های دیگر کتاب:

چشمهایم / دو مسافر هستند / دو شهود سفر تجربه / تا دهکدهٔ سبز یقـین. (۷۵) یا: باید ترا به خاطره بسپارم / بعد از خدا / به پنجـره بسـپارم . (۱۲) یـا: حس غریب دیوانگی در من / در زیر پوستم، گل می‌کند. (۱۷)

سرایندهٔ کتاب، بیشتر در جاهایی ناموفق است که از حسّ و تجربهٔ درونـی و برونی خود دور می‌شود و می‌خواهد ایده‌ای اجتمـاعی را بـه‌طـور مصـنوعی وارد شعر کند و در اینجاست که به دام تعابیر موج نو و شعر حجـم! مـی‌افتـد. این قسم پیچ و خم دادن به بیان شاعرانه بـه منظـور ژرف نشـان دادن آن، کـار سرایندگان جوان و با استعداد ما را بس دشوار ساخته و می‌سازد و گنـاهی نیـز به گردن کسانی است که با زبان و فرهنگ ایران بیگانه‌اند و معیارهـای شـعری ازراپوند و الیوت و مفاهیم نظری هایدگر و یونـگ ... را در نقـد شـعر معاصـر ایران (و حتی اشعار حافظ و مولوی) به کار می‌برند و در واقع نه آن را درست می‌شناسند و نه این را! کار این (ناقـدان)، جوانـان بااسـتعداد مـا را منحـرف و بی‌استعدادها را گستاخ می‌کند، به‌طوری که تنی چند از ناقدان و شاعران را بـه اینجا رساند که بنویسند «ابهام» یکی از نشانه‌هـای شـعر «جـوهردار» اسـت. و حتی یکی از آنها بزرگی شعر حافظ را در مبهم بودن آن دانست، در حـالی کـه نه شعر حافظ مبهم است و نه ابهام در شعر، هنری به شمار می‌آید. (درواقـع او یک نقطه را جا انداخته بود و به جای ایهام، می‌خواند ابهام.)

در کتاب *پیش از طلوع* می‌خوانیم:

کبوترهای چاهی / بالشان از زخم‌های تشنگی / سنگین. (۳۶). بیان رسا نیست. زخم تشنگی خود تعبیر بغرنج و مبهمی است و روشن نیست که با بال‌های کبوترها چه ربطی می‌تواند داشته باشد. یا می‌نویسد: هنگام که / در خود فرو می‌ریزم. (۲۸)

سراینده باید می‌نوشت: زمانی که ... ظاهراً او به پیروی از این مصراع نیما: هنگام که گریه می‌دهد ساز ... قید زمانی «هنگام» را غلط به کار برده است. یا: علف‌های وحشی گریبان از هم دریدن. یا: این نوروز را / سرسبزتر از بوی دشتستان / به تو تبریک می‌گویم. (۴۲). عبارت به ضرورت وزن یا الزام به اختصارگویی معیوب است. مراد سراینده این بوده است: این نوروز را که سرسبزتر از بوی دشتستان است ... یا: اشک/ در تفته‌های خشک گونه‌ام (۴۴) که صفت خشک برای تفته زائد است و از سوی دیگر چون تفته به صیغهٔ جمع آمده، باید بنویسد گونه‌هایم نه گونه‌ام. یا: من/ هیمه‌وار/ در برودت گداختم. (۴۵) مراد سراینده سوختن ناقص است پس باید می‌نوشت مانند: هیمهٔ تر. زیرا هیمهٔ خشک نیز داریم که به خوبی و بسیار زود می‌سوزد!

تعبیرها و اضافه‌هایی چون ارتفاع بغض ـ انجماد تحرک ـ لحظه‌های مصلوب ـ سرزمین تفاهم ـ بازوان مقطع تاریخ ـ اعصاب حافظه ... که نظائرشان در اشعار جدید ما به به فراوانی دیده می‌شود نیز خوب نیست.

با این همه صفورا محجوبی در لحظه‌هایی که به واقعیت و احساس خود وفادار است و حرفی برای گفتن دارد، تعابیر مؤثر و خوبی عرضه می‌کند، مانند:

بهار را
با ناباوری پذیرفتم
زیرا زمان در ژرفنای چشم پرنده‌ها، بی‌پاست
چونان شکوفه در تهاجم توفان

و هنگام که دریچه را گشودم
بانوی خجسته سبزپوش را دیدم
لیلی‌وار بر کجاوهٔ رنگین نشسته بود
در حالی که
همسرائی سارهای گرسنه
یادآور چشمان پرحسرت قرنی بود
و میل به انکار را در من فریاد می‌کرد (۱۱۵ـ۱۱۶)

قید شکنی دیگر ...

(ترانه‌های ملکوت، سیدعلی صالحی، ۱۳۶۸)

امروز، بعضی دوستداران ادبیات جدید ایران با آثار سید علی صالحی آشنایی دارند و او را از شاعران و قصه‌نویسان این چند دهۀ اخیر می‌دانند. صالحی اشتیاق شورانگیزی به رسیدن به حوزۀ ناشناخته و کشف نشده دارد. بازسرایی *گاثه‌ها* و *یشت‌ها* نمونه‌ایست از همین شوق سیراب‌نشدنی او به کشف سرزمین‌های ناشناخته. حتی باید گفت که او در طلب ناممکن است. بازسرایی *اوستا* و *عهد عتیق* کار یک عمر است، امّا سراینده می‌خواهد این کار سترگ را در چند سال به پایان برساند و در همان زمان، قصه و نقد بنویسد و شعر بسراید. ابزار کار را نیز فراهم آورد. با فرهنگ کهن و واژگان عرفان آشنا شود و آثار شاعران کهن و نو را بسیار بخواند و ره‌توشه‌ای از ادب فارسی فراهم آورد.

شعر صالحی در بازسرایی چهار دفتر از کتاب *عهد عتیق* به مرتبه‌ای دیگر می‌رسد. در قیاس با دیگر اشعارش کلام در اینجا دقیق‌تر، پخته‌تر و گاه زیباتر است. صالحی ذوق ویژه‌ای در گزینش واژه‌ها دارد و در اینجا ترکیب‌ها و استعاره‌های بهتری می‌سازد. *ترانه‌های ملکوت* در وزن عروضی و وزن نیمایی سروده نشده، امّا مانند همۀ نوشته‌های شاملووار، ضرب‌آهنگ کلامی امروزی دارد. ترکیب کلام و وقف‌ها و تأکیدهای جمله، از الگوی منظمی پیروی می‌کند که به هماهنگی و قسمی موسیقی درونی می‌رسد. اگر این‌گونه همسازی و

هماهنگی بر واژه‌ها تحمیل شود کلامی بی‌روح به دست می‌آید، امّا در بازسرایی‌های صالحی و دیگر اشعار او این موسیقی و هماهنگی از درون خود سخن می‌بالد. تأکیدها و وقفه‌ها و زیر و بم جمله‌ها از معنای سخن حاصل می‌شود، یعنی از کیفیّت و فشار عاطفه و معانی پشت واژه‌ها به دست می‌آید که موج و حرکتی به سخن می‌دهد که بیشترین تأثیر را به وجود می‌آورد. از بازی درونی این تأکید و زیر و بم واقعی و درجه‌ها و مرتبه‌های جنبش و حرکت احساس و اندیشه، ضرب‌آهنگ و توالی منظم کلام شاعر حاصل می‌شود. صالحی گوشهٔ چشمی به عرفان دارد، یعنی گرایشی دارد به جهان درون، امّا به این بینش‌وری که حافظ زندگانی درونی است، مقیّد نیست، یله و آزاد است. احساس دینی به معنای وسیع واژه در اشعار او آشکار است، امّا مانند کبوتر مولوی رو به سوی جانب بی‌جانبی دارد، در فضاهای گاه روشن و گاه مبهم پرواز می‌کند. از *پشت‌ها* به غزلهای سلیمان پل می‌زند، قیدها را می‌شکند و به عرفان عاشقانه یا به تعبیر خودش عرفان آبی نزدیک می‌شود.

سالیان چندی است که من با او و آثارش آشنایی یافته‌ام. نامه‌های زیادی از او به من رسیده و می‌رسد. او در این نامه‌ها آشکارتر و صریح‌تر است. راستش این است که نامه‌های او گاه مرا به خود مشغول می‌دارد. در این نامه‌ها به اسب سرکشی مانند است که به سوی دشت‌های وسیع و قلّه کوه‌ها تاخت می‌برد. قفس شهر را برنمی‌تابد، پا برزمین می‌کوبد و با خشم و خروش می‌خواهد میله‌های قفس را بشکند. این خشم و خروش او را در *تذکرهٔ ایلیات* به خوبی دیده و می‌بینیم. ایلیات جوان، هربار که به روی صحنه می‌آید، باز همان مرد کوهستانی است که در نسیم سحر قله‌ها تنفس کرده و از چشمه‌های زلال آب نوشیده است. صالحی، عاشق کوه و صحرا و دوستدار اجاق روشن و دود و دم کلبه‌های روستایی است. اسطوره‌ها را دوست دارد و شیفتهٔ پونه و شقایق و سنگ و چشمه و ماه و خوشید است. این اسب سرکش جنوبی اکنون در قفس

شهر دودزده و پر ازدحام تهران افتاده، امّا چون نمی‌تواند با این زندگانی خوگر شود، می‌خواهد روزنه‌ای به جهان کهن، دنیای آب و آئینه و گیاه و دشت و شبنم و درّه ... بگشاید. با *یشت‌ها* به اعصار کهن ایران می‌رود، با «سرود جامعه» پسر داود بطاعت زندگانی بشری را تصویر می‌کند و با غزل «غزلهای سلیمان» در صحاری اورشلیم راه می‌سپرد و زندگانی روستایی، بَدَوی امّا غنی و پر از شعر را از عهد عتیق باز می‌گیرد و باز می‌سراید.

این بازسرایی‌ها در فضای شعر شاملویی است و در این زمینه گاه توفیق می‌یابد. همانطور که شاعرانی دیگر در پیروی از کار نیما موفق بوده و هستند. این را نیز بگویم که بازسرایی سرود جامعه و «غزلهای سلیمان» و ... بسیار دشوار است زیرا ترجمهٔ فارسی آنها نیز بسیار جذاب و رسا از آب درآمده و موسیقی کلامی نیرومندی دارد. صالحی امّا در این بازسرایی نیز در برخی جاها موفق است. در «غزلهای سلیمان» می‌خوانیم:

آواز فاخته در ولایت ما شنیده می‌شود / درخت انجیر، میوهٔ خود را می‌رساند / و موها گل آورده رایحهٔ خوش می‌دهد. (*عهد عتیق*، ۱۰۰۱، ۱۴ ـ ۱۲:۲)

و صالحی می‌نویسد: انجیر بُن به زادن/ فاخته در خوشاخوش آواز / تاکها گل آورده‌اند/ گلها سینه عریانند (*ترانه‌های ملکوت*، ۷۰) در اینجا وجه خبری را به وجه مصدری برده، جمله‌ها را کوتاهتر کرده و در نتیجه به موسیقی کلام رسیده است. کلام آهنگین و گاه مسجّع است ولی البته در قیاس با متن، ضرب‌آهنگ نمایان‌تری ندارد.

من در اینجا وارد محتوای چهار دفتر بازسروده(در *ترانه‌های ملکوت*) نمی‌شوم. در سرود جامعه با ژرف‌ترین فکر انکار و شک، شک دربارهٔ زندگانی انسان در زیر آفتاب، رویاروی می‌شویم. نویسندهٔ آن، زندگانی را بیهوده، و بی‌قدر می‌داند و با چنان آهنگی در این عرصه پیش می‌رود که دست شوپنهاور و مانی را از پشت می‌بندد. امّا غزلِ «غزلهای سلیمان» جور دیگری است. ترانه

عشق ملکوتی نیست، بلکه در جوّ جهان انسانی دم می‌زند. دخترکی عاشق، فرزند صحرا و تاک‌بنان، فریاد شوق خود را در گوش قوم و دل دشت سر می‌دهد، معشوق را به نام می‌خواند و شوریده و شیدا در درّه‌ها به رقص در می‌آید و عشق عریان خود را زمزمه می‌کند. در این دفتر، دیگر سایهٔ مهیب یهوه بر فراز سر آدمیان سنگینی نمی‌کند. جهان را پوچ و سرشار از خستگی نمی‌بینیم. جهان، جای شادی است و سرود و عشق:«من سریری از سبزه و مسکنی از شقایق می‌خواهم» (*ترانه‌های ملکوت*، ۶۷) و این است طبیعت عریان و خواهشی بَدَوی و شورانگیز. چتری از سوسن و سایهٔ ابر و عشق بر همه جا سایه افکنده و عاشقان در میان دشت‌های سبز و گله به چیدن گل‌ها و بوسه‌ها مشغولند. تب عشق زمینی بر ابهام دلبستگی‌های ملکوتی چیره می‌شود. دخترکان و پسران همانند آهوانی کوچک در طلب چشمه‌سار شادی‌اند. غزل «غزلهای سلیمان» ـ که پیش‌تر از سوی شاملو به فارسی خوش‌آهنگ و شکوهمندی درآمده بود ـ هم از عهد کهن از ترانه‌های عاشقانه و غنایی ادب جهان و نمونهٔ ممتاز آن بوده است. صالحی نیز به پیروی از شاملو، این چنگ کهن را به نغمه درآورده: «سینه به سایهٔ کوه‌ها بسپریم و بخوانیم و عاشقانه بمیریم.» (همان، ۷۱) این آهنگ و فضا کجا و فضا و آهنگ تیره و تار سرود جامعه و مکاشفهٔ یوحنا کجا؟ در اینجا هنوز ریشهٔ زندگانی و شادی در قوم قوی است. این سرودها حتی با *مزامیر* نیز تفاوت دارد. در *مزامیر* طعم گس و تلخ اسارت قوم را می‌چشیم، آنجا که در کنار نهر بابل در اسارت می‌زیست و به یهوه شکایت می‌برد و در اندیشهٔ نجات‌بخش آه می‌کشید.(*مزامیر داود*، ۳ـ ۱: ۱۳۷) همانند *صحیفه یوشع* و کتاب پادشاهان نیز نیست که قوم کرنای نبرد را می‌نواخت. «غزل‌های سلیمان»، نغمهٔ شورانگیز احساسات بشری است که قالب مفاهیم صوفیانه و آن‌جهانی را می‌شکند و ما را به فضای آفتابی زمین می‌آورد. یادآور ترانه‌های غنایی یونان کهن «لبانش سوسنانند/ چکیده از چم

چشمه‌های زلال» (*ترانه‌های ملکوت*، ۸۴) تشبیه‌ها و استعاره‌ها و تعبیرهای«غزل‌ها» همه از زندگانی بدوی حکایت دارد. سیمای معشوق سپیده و مرمر، اندامش درخت برگزیده، لبانش سوسن و خود او همچون اورشلیم بزرگ زیباست و گیسوانش آرامش گله‌ای است که در سایه‌سار صخره‌ها آرمیده. تن در اینجا با همه نیرو، سرود شادی می‌خواند بی‌آنکه به ورطهٔ ابتذال شهوت‌های پست فرو غلتد.

دفترهای شعر نو*

(هوش سبز، شاپور جورکش، ۱۳۶۹)

هوش سبز، مجموعه‌ای است کوتاه و تصویری از گونهٔ *سنگ آفتاب* اوکتاویوپاز که با کلامی آهنگین بیان می‌شود. شاعر خطاب به «جنین جن‌زده» آغاز سخن می‌کند که:

جان سبزت را به جنگل اجداد/ به اعصار فراموش زمین ببر/ پلنگ پلکت را بر قله‌های آغازین جهان بگمار! این «جنین جن‌زده» کیست؟ خودِ آرمانی، طبیعت به قوهٔ انسان، خودِ حقیقتی بشری؟... ظاهراً ما در اینجا با مفهومی گیاهی رویاروییم. «جان سبز»ی که باید در جنگل نیاکان بازگردد و مهر گیاه (گیاه عشق) را برویاند، گیاهی که مشی و مشیانه، نیای کهن انسانی از آن بالیدند.

در این شعر، مشکل از خودبیگانگی، ایده‌ای رومانتیک که خواهان بازگشت به دوره‌های زرین است، مفهومی رمزی و آیینی ... دیده می‌شود. «جن‌زدگی»، ورود روان زیانکار در کالبد انسان‌ها، تصوّری کهن است. در مثل خوانده‌ایم که دیوهای بسیاری در کالبد «لجئون» فرود آمدند و مسیح به سبب زاری او به دیوها فرمان می‌دهد از آن کالبد بیرون آمده وارد بدن گرازهایی بشوند که در

---

* *چیستا*، سال دهم، شمارهٔ ۵، بهمن ۱۳۷۱، صص ۵۴۶ ـ ۵۵۵.

آن نزدیکی می‌چریده‌اند: «ناگاه دیوها از آن آدم بیرون شده، داخل گرازان گشتند که آن گله از بلندی به دریا جسته، خفه شدند.» (لوقا ۳۴و ۲۸: ۱۸)

از خودبیگانگی از نظرگاه فلسفه اجتماعی، فراروندی است که در نتیجهٔ بیگانه‌شدن انسان با جهانی که ساختهٔ عمل اوست به وجود می‌آید نه فراروندی که به قطع رابطهٔ انسان به «متافیزیک»... انجامیده باشد. در *هوش سبز* با «آرزومندی ژرفی» برای بازگشت به آغازها رویاروییم: رقص یاخته‌های تن بر آوار کهکشان سوخته، دمیدن مهرگیاه در مذاب حیات، بیدارکردن خواب‌های ایمن بهشت، درآمیختن شیرابه‌های مادرانهٔ تن با بال نیلوفرین است ... همه از بازگشت شاعر به آغاز زندگانی بر کرهٔ خاک و شاید در سراسر عرصهٔ آفرینش ... حکایت دارد. او خسته است و می‌خواهد در خط زمان ـ به گذشته ـ به جنگل اجداد سفر کند. هجرت از زمینی که دیگر دوست انسان نیست. مفهومهای آمده در *هوش سبز*، رمزی است و سیر شاعر به سوی دورهٔ زرین بیگناهی‌ها که ناچار با سیر واقعی ـ تاریخی انسانی موازی نیست و به همین دلیل، شاعر به اسطوره می‌گراید که از نظرگاه اسطوره‌گرایان «سرگذشتی قدسی و مینوی است و روایت کنندهٔ واقعه‌ای که در زمان آغازین، زمان شگرف بدایت هرچیز روی داده است.» (چشم *اندازهای اسطوره*، تهران، ۱۳۶۲)

سراینده از جنین بیگانه‌شده با خود می‌خواهد که: شعلهٔ چنگش را به کهکشان جنگل اجداد بزند. آنجا که ساحر قبیله اولین نام را نامید در گرگ و میش حیات. (*هوش سبز*، ۱۷)

این نظریهٔ اسطوره‌گرایان است که در آغاز ساحر [شاعر، پیشگو]ی قبیل به چیزها،«نام» داده‌اند و اگر نام نبود چیزها نیز نبودند. هایدگر نیز در تفسیر شعر«کلمات» اشتفان گئورگه به همین نتیجه رسیده. گئورگه در سلوک درونی خود به جایی رسید که ایزدبانوی سرنوشت به او گوهری داد، امّا آن گوهر نامی و در نتیجه وجودی نداشت تا شاعر به آن نامی بخشید و به حوزهٔ هستی

و رابطهٔ زبانی آورد. از نظرگاه فلسفهٔ اجتماعی: «اسطوره، شرط لازم اندیشه و تخیّل، و زمین و بذر اصلی، هنر یونان بود. تکامل جامعهٔ یونان باستان، مستلزم اسطوره‌ای کردن طبیعت به عنوان شرط ضروری چیرگی بر نیروهای طبیعت و به قید آوردن آنها در حوزهٔ تخیّل و به کمک تخیّل بود» (*گامی در اساطیر*، اصفهان، ۱۳۵۵) پس در آن دوران نبرد پرومته‌ئوس با زئوس بر سر ربودن آتش در مثل، نزد مردم حضوری زنده داشته و رابطهٔ انسان را به جهان پیرامونش موکّد می‌ساخته است یا اسطورهٔ مرگ و رستاخیز .. آگاهی به رویش دوبارهٔ گیاهان در بهاران و از کشف‌های مهمّ انسان در دوران «نوسنگی» و پس از آن بوده است. پس چکیدهٔ فرارونـد «بازگشت به دورهٔ آغازین» حکایت از این دارد که سیر تاریخ انسانی، سیری است به سوی «ددخویی و دورشدن از طبیعت یا از نهاد اخلاقی و آرمانی، دوری از آن زیبایی‌ها و نیکی‌ها که در خمیرهٔ سرشت بشری است» شاعر می‌خواهد به آغازها برگردد و آن عهد زرین را زنده کند تا انسان از درون غارهای وحشیگری و غارت و خون «کمرگاه کودن میمون» بیرون جهد و پیکره‌ای از عاطفه و عشق شود و صحنه‌های هراسناک هزاره‌ها را گل‌افشان کند.

در این ایدهٔ رومانتیک البته واقعیت‌هایی نیز دیده می‌شود. در بند دوم شعر (شعر شش بند دارد) ما وارد عرصهٔ تاریخ می‌شویم. تاریخ، نعش بیابان و آوارگی‌های آفتاب است، با سوارانی ساقط، آوار بر غژاغژ ارّابه‌های اسقاط، با اسبانی کور و کند ... اسبانی که بر خاک همهٔ مردگان زمین پوزه می‌کشند. سپس به دمیدن نطفه درکمرگاه هزاره، میان دریاچه می‌رسیم. نهان بودن نطفهٔ نجات‌بخش soter در دریاچهٔ کیانسه... در این عرصه رنج‌ها، تاریخ نیست جز دوّارکردن زایران مفلوج، دهان‌های گرسنگی و خوره‌ای گرداگرد قی قدّیسین. پس شاپور جورکش تاریخ را از نظرگاهی تراژیک می‌نگرد:

بر لب دریاچه‌های شور/ سواران می‌ایستند/ شماره می‌کنند/ شلیک می‌کنند/ و خاموش می‌گذرند/ نیمی سنگ و نیمی پلنگ/ نیمی نان و نیم نهنگ/

...مسعود طوفان در تفسیر خود بر این شعر نوشته است که این نوزادان بی‌نام، سواران بی‌هویّت فردای تاریخند [کرکسانِ دریده‌بال و کودکان بی‌نام می‌زایند. کرکسان نیز فرزندان انسانند...] و دور باطل همچنان ادامه می‌یابد ...

از این نظرگاه، شاعر برفراز کوی بلند ایستاده و هبوط انسان را نظاره‌گر شده است و این همانا «خودبیگانگی» شدیدی است. امّا به نظر من، شاعر خود در دل رویدادها حضور دارد و به زبان تصویر و رمز و نماد، حدیث «درد» می‌گوید: در زیر آسمان شب عریان، درجایی نیاکان را باید از غارهای غارت و خون فراخوانیم، حریر ماه بر ارواح بی‌هویت و بی‌نام ...ارابه‌های بازگشت بر نطفه‌های ساقط دریاچه آوار می‌شود. شاعر، تاریخ را از منظرهٔ هجوم‌ها و تالان‌ها دیده است. جان آگاهی نیز هست که می‌تواند با«عقل سرخ» دلش پرواز کند و در حریق سبز جان خود بسوزد. پس پادزهر دشمنی‌ها عشق است. شاعر می‌خواهد آوای پریشان‌نایش را «سی‌مرغ» بسرایند و مجنون آوارگی‌هایش را از آوارهٔ سگان شکاری پس بگیرند. از خشونت واقعیت به سی‌مرغ [سیمرغ]، پرنده‌ای که نجات‌دهنده است [مورد زال و رستم]، و به حقیقت رسانند. [مورد *منطق‌الطیر* عطار] ... پناه باید برد. خودِ انسانی یا عرفانی درون را پیدا باید کرد تا از«ددمنشی‌اعصار رهایی» یافت.

در آخرین بند، سخن از سوختن ققنوسی مسیح و حلاج و عزیز از دست رفتهٔ شاعر است. پیشانی این گزیدگان، سنگسار دوران‌هاست. اینان با پیامی از عشق به سوی انسان می‌آیند ولی شعلهٔ حریق دلشان در سیمان و سنگ درنمی‌گیرد. پیام شاعر، پیام عشق است. جام جان و بادهٔ سبز او بادهٔ «رستگاری» است نه مرگ. انسان، پیام او را روزی بر لبان نیلوفر خواهد نوشت:

همبادهٔ اژدهای هفت سر/ به یادآور که خاکسترت/ چه خواهد نوشت/ برلب نیلوفر. (۸۸). شاعر به زبان اسطوره و تصویر سخن می‌گوید. جان هوشیار اشخاص شعر او از پلّکان درد و شهادت بر می‌شود و در برابر «خیل خوابگران همیشهٔ خاک» ـ این نیمه انسان‌های نافرهیخته... قرار می‌گیرد. و این

حضوریست دور، انتزاعی و مجرّد، مجرّد به اندازهٔ همان اساطیری که در فضای آن شاعر به حرکت درآمده است. گرچه جورکش بین دو حوزهٔ واقعی و مجرد می‌پوید، باز در آنجا که واقعیت و گاه سایهٔ واقعیّت را نشان می‌دهد، شاعری و قدرت بیانی خود را به نمایش می‌گذارد:

باغ هزار گل، درکلام کرم می‌سوزد. (۳۴)/ رهایم کنید تندیس‌های هول.(۳۴)

بلور رؤیاهای اشکم را برسنگ نمی‌زدم/ رویاروی خانهٔ چشمتان نمی‌مردم من/ اگر از دریدگی نگاهتان نیفتاده بودم.

و چنین است «پاسخ سنگ» [بند پنجم] در وصف شهادت منصور حلاج و پاسخ غوغاییان به انسانی که از عشق سخن می‌گوید. سی‌پاره سنگ در کف یهوداست و کلوخه‌هایی در دست شبلی، تا برای حفظ جان خود به سوی مسیح و حلاج پرتاب کنند. گرچه انتظاری‌های هزاران ساله و ماجرای «منصور»ها به همان حوزه‌ای تعلّق دارند که «هجای کوچک دل شاعر را کدر می‌کنند»، کسانی که خیل غوغاییان را در سمت و سوی خود یا برضد آن به حرکت می‌آورند، باز نمی‌توانند شاعر را از بیان واقعیّت دور کنند. تصاویری مانند: طاقت سوختهٔ نیلوفر، پرواز با عقل سرخ دل [یادآور سخن فیلسوف اشراق سهروردی]، سوختن در حریق سبز جان، برافروختن برخاک بی‌نگاه و نیلوفر... نشان دهندهٔ استعداد شاعر و ادراک او از زبان و ملودی و موسیقی زبانی است. شاعر با اسطوره‌ها، با روح آب، نیلوفر نازک، و دل شیدای مجنون، پر ققنوسی ... آشنایی‌ها دارد و این بیان‌کنندهٔ تلاش جانی آتشین است که در شعلهٔ حریق عصری از مدار ماه گذشته، امّا بس دور از قرار مهر افتاده (تعبیر م. امید) ... می‌سوزد.

مرغ *نیما*، کامران جمالی، ۱۳۶۷

***در انجماد پس از زمهریر*، کامران جمالی، ۱۳۷۱**

مرغ نیما دربردارندهٔ ۲۴ قطعه شعر است. قطعه‌هایی در سبک کهن(غزل و رباعی) و در شیوه‌های جدید. تأثیر نیما، شاملو، اخوان و فروغ در این اشعار دیده می‌شود. در مثل، شاعر می‌گوید: حادثه‌ای تقدیرواره/ و صداقت همزادم/ ایزدکی جبّار بود/ اینک/ در ثقل عمر خویشتن ایستاده‌ام. این قطعه و تعابیر«بانوی غزلخوان عشق» و «تهمت وهن را بشاید» ... متأثر از اشعار شاملوست و قطعه‌های *زال تاریخ* و *مرغ نیما* در مایهٔ اشعار نیما و امید. قطعهٔ «عرفان زمین» یادآور تعابیر زبانی فروغ است:

چه رازها/ چه نورها/ در انتظار رخصت عبورها

از چند غزل، مثنوی، رباعی این مجموعه که بگذریم دیگر قطعه‌ها در فضای شعر جدید حرکت می‌کند. عنوان کتاب به هرحال، راه و روش سراینده را که ادامهٔ راه نیماست، نشان می‌دهد. و از پل الوار نیز آورده است که«هدف شعر، باید حقیقتی باشد معطوف به عمل» و این همه در قطعهٔ «اسپارتاکوس» او رنگی نمایان می‌یابد که اندیشهٔ رهایی از قید اسارت درونمایه اصلی آن است

فتراک بردگی کمند اسارت شد/ که معصومانه‌ترین جنایت تاریخ/ بر پیشانی سرنوشتم حک شده بود/ برادرم را چه غمناک کشتم. (ص۳۴)

جمالی در اشعار جدیدش از جهان می‌گوید و از انسان، عشق، تاریکی و تنهایی. در این اشعار او بیانی صریح دارد:

زال تاریخ، آه/ پُشتش خم و دلش خون است/ قلب پولادش ز رنگ ظلم دیگرگون شده مانده است.

رویکرد شاعر واقعیت‌گرایانه است. واقع‌گرایی او پشتوانهٔ فلسفی دارد. در قطعهٔ «با هراکلیت»، شاعر به توضیح اندیشهٔ فیلسوف یونان می‌پردازد که گفته «تو دوبار در آب یک رودخانه نمی‌توانی فرو بروی، زیرا هربار آب‌های تازه‌ای بر تو می‌گذرند»:

بر بستر امروز/ با نغمهٔ پویند آغازین دگرگون/ رود/ گرد و غبارکهنهٔ دیروز را/ از صخره‌های راه می‌شوید. (۱۰)

در «سی‌سی‌ئی» ـ ساخته شده به قیاس «چلچلی» شاملو... روانی و فصاحت لازم دیده نمی‌شود. عنوان شعر، خوش‌آهنگ و گوش‌نواز نیست و از این قبیل است: زن پیر بدقلق، فاسق جادو جنبلی (۲۱) شادا صفای سینهٔ صاف عوام عشق (۲۶) عوام عشق تعقید دارد. زیبا انارچه (۱۶) مصغّر انار، کمی ناهماهنگ به نظر می‌رسد.«انارک» که مردم ساخته‌اند، بهتر است. «خدایان ... یک تسمه شراب به دستم نمی‌زنند.» (۳۲) تعبیر «تسمهٔ شراب به دست کسی زدن» دور از دانستگی است. در این قطعه می‌خوانیم: او نشسته سر به سوی خاک/ هیچش اندر مغز/ پوچش اندر قلب (۵۷) یادآور بیان امّید است: «تورش اندر دست/ هیچش اندر تور.»

با این همه *مرغ نیما* لحظه‌های شاعرانهٔ بسیار دارد: خورشید نو شرابه‌های تازه می‌بارد. یا: با خط سبزنقره‌ای بر گل ارغوان نوشت. یا: در سینهٔ پلشت هوا، خلط-های مسلول است. یا «مثل آن بوسه که در ساحل دیگر آن روز، بر لبم لغزید ...»

تصاویر و معانی اشعار جمالی در این مجموعه، روی هم رفته روشن است و آنجا که از مشکل‌های اجتماعی سخن می‌گوید از واقع‌گرایی پیشرو حکایت دارد. شاعر، وزن را از دست نمی‌دهد و از نیروی پویای وزن باخبر است و این شعری است که دقیقاً با مقابله با اشعار انتزاعی و تصویری نوجریان افراطی به سوی واقعیت‌های این زمانه آمده است.

در انجماد پس از زمهریر، شاعر به مرتبهٔ والاتری می‌رسد. مجموعه حاوی ۲۳ قطعه شعر است در مایهٔ اشعار نو با چند غزل و مثنوی. او در اینجا نیز نگران پیرامون خویش است. زندگانی مردم را نشان می‌دهد و از آزادی می-گوید و پهلوانان *شاهنامه* و فردوسی و نقالان را یادآور می‌شود. از قله‌ها بر می‌شود، بالا و بالا ... تا به گوش جهان برسد. از قرن اژدها می‌گوید، قرنی بی-

گل، درخت و سار و از نیشخند پیر نیشابور، خیام به حماقت‌های بشری، و از سم‌سواران بیدادگری که عرصهٔ خاک ما را درنوشته‌اند.

اشعار مجموعهٔ *در انجماد...* حماسی و گاه تغزلی است و درهمه حال، باز تصاویر روشن است. جمالی دور از بازی‌های کلامی موج نو، به راه خود می‌رود و در کار پیوند دادن شعر امروز با ارثیهٔ گران سنگ شعر کلاسیک است. بعضی سرایندگان افراطی گمان می‌برند بر بنیاد تداعی معانی محض می‌توان شعر گفت. یعنی دانستگی انسان به گونه‌ای کار کند که محصول آن به صورت «دوایر کوچک و بزرگ و تو در تو درآید به طوری که کمتر کسی بتواند همهٔ روابط شعر را دریابد.» این کار را «هنری» انگاشته‌اند، درحالی که با پیروی از این شیوه، هرکسی می‌تواند قلم بردارد و سطوری بنویسد و نام آن را هم شعر بگذارد و بگوید: کشف روابط سخن با شماست. اگر هم چیزی دریافت نکردید پیداست که با شعر«جوهردار» و«روابط تو در توی» آن بیگانه‌اید و اساساً هم لازم نیست از این روابط غامض چیزی درک کنید، زیرا شعر که برای القای معانی نیست! شعر باید ساختمان داشته باشد و شنونده را به حیرت بیندازد و گیج ویج کند. شعر، همانا صورت (فورم) است، تصویر است.

متأسفانه این اشعار گمراه‌کننده، بعضی سرایندگان را به بازی‌های کلامی کشانده است و اینان غالباً به یاری تصویرهای بغرنج، تعبیرهای فرنگی یا افزایش بسامد واژه‌ها... «نوآوری» می‌کنند و در نتیجه سخنانشان نه به حوزهٔ ادراک عامه مردم درمی‌آید نه خوشایند مردم می‌شود (متأسفانه در کتاب جمالی نیز چند مورد از این قسم بازی کلامی را می‌بینیم مانند این جمله: آزادیم به دور تو قلبیدن است. (همان،۳۳) که شاید به قیاس مصدرسازی جعلی‌طرزی افشاری: پلنگیدن و ... ساخته شده است.) این شیوهٔ بسیار جدید! راه به دیهی نمی‌برد. تصویرسازی یا افزایش بسامد (فرکانس) واژگانی ... سازندهٔ شعر

نیست و در صورتی که شاعر، سخن و پیام تازه‌ای نداشته باشد، این «هنرنمایی» ها بی‌ثمر است.

شعر کامران جمالی، امّا از این کژتابی‌های زبانی ـ جز دو سه مورد ـ دور است و سخن پارسی بر صفحه‌های دفتر شعرش جاری است:

در آب خواب‌ها چو شنا می‌کنم/ من خواب آب می‌بینم/ و خواب یک ستاره که هرگز دروغ نیست (همان، ۴۰)

تصویرها و تعبیرهایی مانند: قمری غلغلین بال(۲۴)، زیبای نجیب شراب(۳۱)، سوسوی آیینه،(همان،۳۳) شمالهٔ شب (همان، ۳۴) آیینه اثیری خواب سرشته از رنگ‌های نور و ستاره(۳۸) شعاع شعور(همان، ۵۲) در خواب‌های آبی مردم(۹۴) ... روشن است و زود به دانستگی می‌آید. اساساً در شعر جمالی، تقدّم با معناست و فراوانی تصویر که اشعار بعضی سرایندگان را خفه کرده است، دیده نمی‌شود. قصه‌های غنایی مجموعه *در انجماد*... غالباً همراه با موسیقی و تناسب معنایی است و در این میان قطعهٔ «حُسن یوسف» زیباتر و موجزتر از آب درآمده است:

با گیسوان بافته
سیمای تافته
در نیمه‌های شب
آهسته
تا که نشنود او
گفتم:
حُسن یوسف
در خانهٔ من است
که شبرنگ می‌شود
با گیسوان بافته

سیمای تافته
در نیمه‌های شب. (همان، ۳۰)

خواب آفتاب، عباس عارف، ۱۳۶۵

اگر بخواهیم با سخنی کوتاه و فشرده، درونمایهٔ مجموعهٔ *خواب آفتاب* را بازگوییم می‌توان گفت که: عارف، سراینده‌ای است در نوسان بین مجرد و واقعی و در نوسان بین عرفان و واقع‌گرایی. از این رو شاعر از همان زمان که به واقعیّت‌های موجود می‌نگرد به قسمی راه سهراب سپهری را ادامه می‌دهد و به همین دلیل در برخی از قطعه‌های خود از آماج شعر واقعی به دور می‌افتد.

گروهی گمان می‌برند که شعر، بازگویندهٔ لحظهٔ «شهود» است و بر این بنیاد نااستوار، شعر را در تنگنای «احساس ناب» و «تصویرسازی» زندانی می‌کنند در حالی که در پس پشت اشعار خوب، دستگاه همخوان فکری ویژه‌ای موجود است که بر اهمیّت و شمول آنها می‌افزاید. در مثل، اشعار فردوسی به اندیشه‌های خردگرایانهٔ ایران باستان و آثار شکسپیر بر ارثیهٔ انسانی دورهٔ رنسانس تکیه دارد. در همان زمان، سرایندهٔ شعر خوب نمی‌تواند به واقعیت موجود ـ که به گفتهٔ شاملو سکوی پرش اوست ـ بی‌اعتنا باشد. از این رو شعر سپهری که دیدگان خود بر روابط برونی و واقعی امروزین بسته است، تک‌بُعدی است و «دوره‌ای». حتی تصاویر و اشارت‌های شاعر از «جهان‌نگری» ویژه‌ای رنگ می‌پذیرد و بدون این جهان‌نگری کار او ناقص است. امّا این را باید دانست که هر اندیشه‌ای را نمی‌توان بنیاد و پشتوانهٔ شعر و هنرهای دیگر قرار داد. روزی جهان‌نگری عرفانی در دستور روز تاریخ بود و مردان بزرگی مانند مولوی و حافظ را به جهان داد تا اینان بزرگی و شایستگی انسان والا و سلوک او را به سوی جان جهان مجسّم کنند. امروز، امّا

اگر کسی بخواهد با همان دستگاه فکری، واقعیت هزار لایهٔ جهان امروزین را تصویر کند بعید است که به آماج خود دست یابد.

سه درونمایهٔ عمدهٔ *خواب آفتاب* عرفان است و آزادی و مبارزهٔ اجتماعی. سراینده در زمینهٔ عرفان به عشق و شهود می‌آویزد و در زمینهٔ آزادی به «رستگاری» و در زمینه مبارزهٔ اجتماعی به کلی‌گویی‌هایی دربارهٔ فرخی یزدی و ماندلشتام و اسپارتاکوس و لومومبا و ... امّا در همین زمینه نیز یکسونگر است. «بهار» پراگ و تبعیدگاه سیبری را می‌بیند ولی محلهٔ هارلم و سیاه‌روزی سیاه-پوستان آمریکا را مشاهده نمی‌کند. از روی نقشهٔ جغرافیایی جهان می جهد، امّا از واقعیت‌های نزدیک خود بی‌خبر است، چه خوب گفته سعدی که: گهی بر طارم اعلی نشینم ... گهی ...!

شاعر از آزادی می‌گوید ولی در واقع مراد او«رستگاری» است و پیداست که مدلول‌های این واژه‌ها را با هم خلط می‌کند. در قطعهٔ «آفتاب سبز»، این مشکل بهتر نمودار است که شعری است دربارهٔ بزرگ‌ترین شاعر سپیدگیسوی جهان، اندیشمند و عارف بی‌همتا: ایران. در این قطعه، ایران واقعی، ایران واقعی فروگذاشته شده و ایرانی آرمانی در هالهٔ تصاویری ـ که گاه زیباست ـ مجسّم گشته است. درونمایهٔ این قطعه، ایران واقعی و ماجرای تاریخ درازمدت و خونین آن نیست، شرح تصورات خود شاعر است دربارهٔ سرزمین ما. البته برای هر ایرانی دلپذیر است که ایران را بستایند و از عطر گل‌ها و باغ‌ها، از موج نور و آب، از درخشش معماری و خورشید عرفانش سخن‌ساز کنند، امّا شاید شاعر مناسب یا صلاح ندیده از هجوم مغول یا از بیدادگری تیمور یا از خفقان دورهٔ امیرمحمد مظفری و آشوب‌هایی که مردم بلادیدهٔ این آب و خاک را به ژرفای نومیدی و انزوا کشانده یا از دورهٔ چیرگی تعصب موبدان و خودکامگی شاهان ساسانی سخن گوید. البته ما تیمور ملک‌ها نیز داشته‌ایم که در برابر ایلغار خونین و ددمنشانهٔ مغول سینه سپر کرده‌اند و نیز نجم‌الدین دایه-

ها را که در زمان خطر می‌گفتند: بگریز که هنگام گریز است. (در این باره بنگرید به کتاب *مرصادالعباد*) چه می‌توان کرد؟ در ایران هم این بوده است و هم آن. به هر حال، بخشی از این قطعهٔ عباس عارف چنین است:

ماه، پلّهٔ ارادهٔ توست/ و ژرف‌پویی دانشت خیره می‌دارد/ دیدگان بی‌خاطرهٔ ماهی/ خزر در چشمانت سبز می‌زند/ آرام/ و آگاهی/ پر می‌زند/ و فرو می‌نشیند از پیلهٔ دلت/ روی گل بادام/ بهاران و عشق در سبزهٔ گونه‌هایت سرخ می‌زنند/ و به یک ندای تو/ تنها پرندگان مهاجر رنگارنگ از فراز بهمن‌ها با آوازهای بی‌قرارشان/ به لانه بازمی‌گردند/ فوجی فرود و فوجی اوج شادی انعکاس نگاه توست/ انعکاس نگاه توست که شعر مرا فراگرفته‌اند/ دریا و آفتاب و موج ...

سپس در شعر از درفش آفتاب بر فراز قلعهٔ تاریک می‌رود [آتشکده‌ها؟] و پلنگی که بر قلهٔ مبهوت ماه به سوی آن چنگ می‌اندازد و سپس فرو درمی‌غلتد و بازگشت به بیشهٔ ناگزیری خویشتن ... در اینجا ما با تصاویری رویاروییم که سخت انتزاعی و دور از دسترس است. این تصاویر احساس یا اندیشه‌ای مشخص را بیان نمی‌کنند و از ابهام و نامشخص‌بودن تجربه خبر می‌دهند. روشن نیست که ژرف‌پویی دانش ایران که دیدگان بی‌خاطرهٔ ماهی را خیره می‌دارد چگونه چیزی است؟ یا آگاهیی که از پیلهٔ دل این سرزمین، روی گل بادام می‌نشیند چه معنایی دارد؟ آیا نمی‌توان همین چیزها را دربارهٔ سرزمین هند گفت؟ بنابراین شعر، واقعیت‌های زندگانی ملموس مردم ایران را نشان نمی‌دهد، بلکه از فراز تصوری عرفانی و تاحدودی رومانتیک به قضایا می‌نگرد:

طبلی سرد می‌کوبد تُندر / و پرشور / شیپور نوبت مرا می‌خواند / از میدان دور

آنچه در اینجا بیشتر به دانستگی می‌آید واژه‌هایی است تا حدودی گزیده شده و شسته رُفته، که احساس مبهمی را بیان می‌کنند. چند سطر یاد شده ظاهراً میدان نبرد یا پادگان نظامی را یادآور است، امّا فاقد جنبهٔ محسوس و مشخص است و با اندیشه و احساس و تجربه شاعر آمیخته نشده، که خواننده

بتواند از خواندن آن به غروری حماسی برسد یا از وصف صحنه بهراسد. سراینده از«آزادی» سخن می‌گوید ولی مرادش «رستگاری» است که مدلولی دینی و عرفانی دارد «که رستگاری جاوید در کم‌آزاری است. حافظ». این نکته را در این سطور می‌توان دید: ستون‌هایی دوگانۀ آتش/ با پلکان مفصلی شمشیر/ پا برشانۀ دماوند/ سر در چرخ/ بی‌اتکایی/ به لنگر هیچ ستاره/ پای برهنه در زنجیر/ خلقی خلقستان/ بر نردبانی از این‌گونه/ عروج می‌کنند/ سوی خدای هر آن چه است/ خونین و سرودخوان/ کهکشان‌ها را/ یک یک به جستجو از آفتاب نگاه خویش می‌گذرانند/ و خود/ ذره‌کاو و روشن/ به قلۀ آسمان بر می‌شوند/ داری بزرگ بر دوششان ...

این قطعه‌ای حماسی است و حسب حال مبارزان اجتماعی است، امّا طوری بیان شده که یادآور شهادت عیسی مسیح و حلاج است. نخست شاید با دیدن واژه‌ایی مانند شمشیر، زنجیر، خلق، خونین، دار و...گمان برند که با مبارزه‌ای برونی و اجتماعی سروکار دارند در حالی که چنین نیست و محتوای شعر به همان اندازه شمشیر و دیگر ابزار نبرد ایام گذشته قدیمی است. محتوای شعر بیان کنندۀ زندگانی و مرگ عارفی مانند منصورحلاج است و نام آن نیز می‌توانست «عروج» یا «رستگاری» باشد.

عباس عارف، مانند سهراب سپهری می‌تواند بگوید:« پشت دانایی اردو بزنیم» یا «پشت دریاها شهری است که در آن وسعت خورشید به اندازۀ چشمان سحرخیزان است.» این همان «ترنم موزون حزن» است که از نظرگاه بعضی‌ها در دستگاه‌های اندیشندگی خاورزمین مشترک است و هیچ چیز شاعرانی مانند سپهری را از «هجوم خالی اطراف» نمی‌رهاند... و تا آنجا که به روابط برونی پیوند می‌یابد عرفان ایرانی نیز مانند عرفان بودایی یک چشمش را بسته است (در این باره بنگرید به مجلۀ *آدینه*، شمارۀ ۱۵ـ مرداد ۱۳۶۵) تردیدی نیست که سپهری با عبارت «هجوم خالی اطراف» تهاجمی مشخص ـ

مانند حملهٔ مغول ـ را درنظر نداشته، زیرا تهاجم مغول و تیمور و ... به ایران «پُروپیمان» بود نه «خالی» به طوری که توانست شهر یک میلیونی نیشابور را در ظرف چند روز به بیابانی هموار بدل سازد [به گفتهٔ جوینی، مغول به فرماندهی تولی، پسر چنگیزخان در دو سه ماه، شهرهای خراسان را چون کف دست گردانید. *تاریخ جهانگشا*، ج۱، ص۱۱۸] پس وقتی سپهری از«هجوم اطراف» حرف می‌زند یا می‌گوید:

پدرم وقتی مرد / پاسبان‌ها همه شاعر بودند

نه یک چشم بلکه هر دو چشمش را به روی واقعیت بسته است. تعابیر عباس عارف نیز از واقعیت‌ها فاصله دارد و او قضایا را در هالهٔ تصویر و عرفان می‌بیند یا احساس و اندیشه‌ای را که بیان می‌کند فردی و کلّی است:

و ماهی چهار/ که بگذرد از برگ زرد/ سردار زمان/ برج سی و دومین مرا در حصار زمین/ بی‌رحمانه درهم خواهد کوبید خاکش به توبره خواهد کرد/ و به باد خواهد داد.

سردار زمان شاید اشاره‌ای باشد به «زروان» (که در اساطیر سیمایی هولناک دارد و در ادب پارسی دری به دهر تعبیر شده.) خود سراینده نیز متوجه است که تعابیرش قدیمی است از این رو می‌نویسد:

من و کلمات قدیم نو/ پا بر قلهٔ روشن و/ خیره در خورشیدهای شهود/ آزادی به کهکشان می‌پروازد [یعنی پرواز می‌کند]/ واقعیت/ چشم غره می‌رود/ و غفلت/ هراسان به نهانگاهش اندر می‌خزد. (همان، ۷۵)

و در مرگ کودکی نه ساله می‌سراید:

ستاره‌ای شکست

سرخ و آبی

در چشمهٔ اشک‌های نهنگ

....

و ناله‌ای مسعودوار
و نای‌خانهٔ تاریک
سوی آسمان می‌افروزد

و فرخی یزدی را جنگلی شیر می‌بیند که در بیشهٔ آدمی ـ گرگان با رقص شمشیرش می‌چرخد. و عرصهٔ پیدایش و فنا و آمدن و رفتن میلیاردها موجود را از فراز می‌نگرد:

قانون هستی‌ست/ نابود شدن/ آخر پستی‌ست/ وز قلهٔ نور/ به تاریکخانه فرود شدن.(همان،۶۵)

سراینده در برخی قطعه‌ها زیر «چشم غرهٔ» واقعیت از آسمان انتزاع فرود می‌آید و از تصویرهای روبرو می‌گوید (قطعهٔ همگواه ماه) یا از عشقی سوزان و پاک کننده یا از زیبایی‌های مازندران.

دریای تو چشمان مرا می‌شوید/ و چشمه‌ساران پنهانت در جانم می‌سرایند/ و جوانی/ گل‌گل در ترانه‌ام/ بس که حرص شکفتن است/ در تو/ زندگانی (همان،۲۶)

تصاویر این مجموعه، رنگین و شسته رُفته و ترکیب‌ها غالباً ابداعی است. آهنگ سخن عباس عارف از شاملو بیشترین تأثیر را دریافت کرده و از این رو سخنش دور از مسامحه‌های لفظی و کژتابی‌های زبانی است. روی‌هم رفته پارسی روان و شیرینی بر صفحه‌های دفتر شعرش جاری است. بیان تغزلی او نرم و خوش‌آهنگ است:

حق با بلبلی‌است
که می‌خواند،
شاد آزاد، روی شیروانی شاعر
یا بر شاخهٔ گلی
بی‌فراموشی و بی‌یاد. (همان، ۸۶)

قرمزتر از سفید*

(مجموعهٔ شعر، کیومرث منشی‌زاده، ۱۳۷۰)

کیومرث منشی‌زاده بیش از سی‌سال است که شعر می‌گوید، امّا حاصل این زمان به نسبت طولانی شاعری او دو سه مجموعه شعر بیشتر نیست: *سفرنامهٔ مرد مالیخولیایی رنگ پریده* ـ *گزیدهٔ اشعار* ـ *قرمزتر از سفید* (۱۳۷۰). او زیاد می‌نویسد و چاپ نمی‌کند یا کم و گزیده می‌گوید؟

نخست این را باید گفت که منشی‌زاده به تمام معنا، شاعر است و تهمت شاعری برخود نبسته. به گفتهٔ ییتز:«شاعر به حکم قاطع ماهیّت اشیا، کسی است که با صمیمیت تمام زندگانی می‌کند ... و زندگانی او هرچه صمیمی‌تر باشد، شعر او ناب‌تر است.» و من منشی‌زاده را چنین شاعری می‌دانم.

شعر منشی‌زاده آسان‌یاب نیست. او به دلیل واجد بودن آموزش‌های عالی ریاضی، غالباً با مفهوم‌های ریاضی می‌اندیشد و این چیزی نیست که بتوان به آسانی دریافت. متأسفانه نگارندهٔ این سطور هیچ‌گاه از عدد و روابط خطوط و اشکال هندسی و محاسبه‌های ریاضی سر در نیاورده و در این زمینه کمیتش کاملاً لنگ بوده است، از این‌رو بدون شیله پیله اقرار می‌کند که فرمول‌هایی از

* *چیستا*، شمارهٔ ۹۹ ـ ۱۰۰، خرداد ـ تیر ۱۳۷۲، صص ۱۰۹۶ ـ ۱۱۰۴.

این دست E= MC 2 [کارمایهٔ اتمی برابر با مضرب مجذور سرعت نور و جرم] یا جمله‌هایی از این قسم:

تا کی در تساوی ۷ و ۸
اهمال می‌کنی؟
در حالی که چرخش هیچ صفحه‌ای
تا حدود دو قائمه، مشکل نبوده است. (*قرمزتر از سفید*، ۱۸)

کاملاً در نظرش مبهم و نامفهوم است و بدون تردید این را دیگر باید از نارسایی آگاهی‌های ریاضی وی دانست و مصداق این مصراع سعدی که «دست ما کوتاه و خرما بر نخیل»! در شعر کلاسیک نیز گاهی آگاهی‌های نجومی و ریاضی مندرج است که گاهی رنگ تظاهر به دانستن این علوم دارد و در مواردی حکایتگر آن است که شاعر در چهارچوب مفاهیم ریاضی و نجومی می‌اندیشد. خیام به ویژه در این حوزه جای می‌گیرد. او دانشمند ریاضی و نجومی است، زندگانی و مفاهیم زندگانی را با میزان این علوم می‌سنجد. شاید رباعی‌های او را بتوان قسمی معادلهٔ جبری دانست. در سه مصراع اولیّهٔ رباعی او، مقدمات منطقی و ریاضی می‌آید و سپس در مصراع چهارم، جمع‌بندی آن مقدمات را می‌بینیم. شاید بتوان همین کیفیت منطقی ـ ریاضی ویژه را محک سنجش رباعی‌های او قرار داد و اصالت اشعار او و عدم اصالت نظم‌های منسوب به او را معین کرد. گمان می‌رود که آگاهی‌های ریاضی ـ نجومی فیلسوف و دانشمند بزرگ حتی در گفته‌هایش نیز بازتابیده می‌شده. به روایت خاقانی، خیام روزی برای مطالبهٔ «ده هزاردینار وجه معاش» خود که به «دیوان عالی» مانده بود، نزد وزیر می‌رود. او می‌گوید:« تو جهت سلطان عالم چه خدمت می‌کنی که هر سال، ده هزار دینار مرسوم تو باید داد؟» خیام می‌گوید:« وا عجبا! من چه خدمت کنم سلطان را؟ هزار سال آسمان و اختران را در مدار و سیر به شیب و بالا جان باید کندن، تا از این آسیابک دانه‌ای درست

چون عمرخیام بیرون افتد و از این هفت شهر پای بالا، و هفت دیه سرنشیب یک قافله‌سالار دانش چون من درآید. امّا اگرخواهی از هر دهی در نواحی کاشان، چون خواجه ده ده بیرون آرم و به جای او بنشانم که هریک از عهدهٔ کار خواجگی بیرون آید ... خواجه از جای بشد و سر در پیش افکند.» (*منشآت خاقانی*، ۳۳۳) در رباعی‌های خیام نیز آگاهی‌های ریاضی و نجومی در متن شعر بافته شده و گاه به صورت استدلالی ریاضی و منطقی تجلی کرده است:

ای آنکه نتیجهٔ چهار و هفتی　　وز هفت و چهار دایم اندر تفتی
می‌خور که هزار بار بیش‌ات گفتم　　باز آمدنت نیست چو رفتی رفتی

(*مونس‌الاحرار*، *طربنامه*، ۱۲۳)

همین ویژگی را در اشعار منشی‌زاده می‌بینیم:

زاویه‌های مثلث/ از تهمت در قائمه بودن/ ابراز خستگی می‌کنند. (همان، ۳۵)

سالی که در آن/ کارمایه/ کار/ کارآیی/ برابر با صفر است (همان، ۱۱۲)

جایی که سخن از صفر تا بی‌نهایت است/ دیگر میان ۶۶ و ۳۶ و۶ / چه تفاوت؟ (همان، ۱۰۱)

دایره در اثبات تساوی شعاع‌های خود/ برگرد مرکز خود/ خم مانده است/ تا کی می‌توان شعاع دایره را به پیروی از یکدیگر/ محکوم کرد؟ (همان،۱۱)

غالباً در مواردی که مفاهیم ریاضی در شعر منشی‌زاده چهره نشان می‌دهد، متن شعر با کمک همین مفاهیم ساخته می‌شود، و نتیجه‌گیری از مقدمات آن، منطقی است. به سخن دیگر در این موارد، مفهوم‌های ریاضی و نجومی و حتی شیمیایی و فیزیکی رنگین می‌شود و انسجام ریاضی‌وار استدلال‌ها را تعهد می‌کند. امّا مواردی نیز هست که این مفاهیم گویا بر حسب تصادف در متن شعر راه می‌یابد و کاملاً جنبهٔ استدلال ریاضی و فیزیکی پیدا می‌کند، یا باید بار دیگر اقرار کنم که مناسبات این«فرمول‌ها» را درنمی‌یابم.

آبی می‌آیی/ و کارابیت/ کارمایه را/ بیکار می‌کند(E= MV2 بر E= MC2) پهلو می‌زند/ و E= mc 2 به جانب صفر ختم می‌شود.

مشاهده می‌شود که در این موارد ما کاملاً با شعری طرفه ـ اگر نگوییم دور از دانستگی عام ـ رویاروییم، به ناچار این قسم شعر، ویژهٔ محفل «گزیدگان» خواهد بود و مایهٔ دل‌مشغولی فیلسوفان. ارسطو دربارهٔ این‌گونه اشعار، نظری منفی داشت و می‌گفت: «حتی اگر کسی در قالب شعر، از پزشکی و فیزیک نیز سخن گوید، معمولاً شاعر نامیده می‌شود. بین هومر و امپدوکلس، جز استخدام کلام موزون، وجه اشتراک و همانندی دیگری موجود نیست. پس اگر هومر را شاعر بشناسیم، شایسته است که امپدوکلس را پزشک و فیزیکدان بدانیم نه شاعر. (*هنر شاعری*، ۴۵، تهران، ۱۳۳۷) اگرچه عرض هنر پیش بزرگان بی‌ادبی است، با این همه باید بگویم ارسطو به دلیل نظرگاهی که دربارهٔ شعر دارد و بیشتر دلمشغول اشعار حماسی و نمایشی(تراژدی و کمدی) است، به اهمیت اشعار فلسفی امپدوکلس، هراکلیتوس و پارمنیدس و دیگر شاعران فیلسوف یا فیلسوفان شاعر یونان باستان، توجّه نداشته است. این اشعار از قسم «اشعار والا»ست و در برترین مرتبه، در آنها شعر و فلسفه با هم ترکیب می‌شود. چنانکه هراکلیتوس آتش را هم حرکت اشیاء می‌دانست و هم نظم اشیاء این دوگانگی در اندیشه‌های فیثاغورثیان بهتر و از آن هم روشن‌تر در نظریه‌های امپدوکلس دیده می‌شود که در یک سو«مهر» و «کین» را می‌نهاد و در سوی دیگر، عناصری را که مهر و کین همچون نیروهایی، آنها را به یکدیگر پیوسته باز از یکدیگر می‌گسلاند.» (*رساله دربارهٔ متافیزیک* (در ترجمهٔ فارسی *مابعدا-لطبیعه!*)، ۷۵) «نیچه» خود با زبان شعر دربارهٔ هراکلیتوس می‌نویسد که «به سوی غبار و ـ این شب مرموز ـ که در آن مشکل آناکیسماندر دربارهٔ «شدن» پیچیده شده بود، هراکلیتوس گام پیش نهاد و آن را با آذرخشی قدسی روشن ساخت. او اعلام کرد: من به «شدن» می‌اندیشم و هیچ‌کس بدین‌سان و با دقت

این موّاج بودن و ضرب و وزن جاودانی اشیاء را مشاهده نکرده است...» (*فلسفهٔ نیچه*، ترجمهٔ G. Clive، ص ۱۶۶، نیویورک، ۱۹۶۵) در بسیاری از قطعه‌های منشی‌زاده، دیدی عمیقاً تراژیک دربارهٔ کلان‌شهرها مشکل‌های سرنوشت انسانی دیده می‌شود. از دید او ظواهر(آپارانس‌ها)ی رویدادها متنوع، اما ذات آنها همیشه همان است. در تاریخ، این مسأله بهتر نمودار می‌شود. اسکندر و هیتلر دو نامند برای واقعیتی یکسان. ابزارها تفاوت کرده است، امّا ماهیت قضایا همچنان است که بود. مفاهیم و فرمول‌های ریاضی در اینجاست که در شعر او اهمیت می‌یابند و اگر خواننده از بنیادهای ریاضی و فیزیک آگاه باشد بهتر می‌تواند تفکرات شاعرانهٔ او را دریابد.

من از سال صفر با تو سخن می‌گویم/ از سال با تو سخن می‌گویم/ که انتهای زمان نجومی/ و ابتدای برزخ است/ از صفر مطلق، کارآیی منفی/ جذر صفر و مجذور صفر/ ... از سرعت نور با تو سخن می‌گویم/ سرعتی که برابر با صفر است/ با تو از اشعهٔ ماوراء قرمز و مادون بنفش/ سخن می‌گویم.

پس از این مقدمهٔ حیرت‌انگیز ـ که گاه سرگیجه می‌آورد ـ و خواننده را برای پذیرفتن نتیجه‌های بعدی آن آماده می‌کند، می‌سراید که:

سالی که آسمان/ آبی نیست/ و هیچ رنگی/ رنگین کمان را/ رنگین نمی‌کند/ با تو از تنهایی عمیق و عمق تنهایی/ سخن خواهم گفت/ من از خدای تنها/ و تنهایی او/ با تو سخن می‌گویم/ و تو می‌دانی که این تنهایی/ تا چه حدّ/ تنهایی است. (ص۱۱۲)

طبیعی است که در منظرهٔ این جهان شگفت‌انگیز که ابعاد غول‌آسای نجومی، کوچکی انسان را نمایان‌تر می‌سازد و جایی که ما در آن، همچون قطره‌ای بر سر بحر می‌درخشیم و ناپدید می‌شویم و نمی‌دانیم که این بی‌نهایت بنفش که ما را در ادامهٔ آن زندگی می‌کنیم، به کجا تکیه کرده است» ... شاعر می‌تواند بگوید:

مهتاب را از کالسکه پایین بیاور
و به من بگو
که در عمق آئینه چه می‌گذرد؟
به من بگو که در کدامین سیاره
خوشبختی را معنی کرده‌اند؟(همان،۱۰۲)

اگر شاعر در عرضهٔ مفاهیم کلان و قیاس زندگانی بشری با آنها قاصر نبوده ـ که باید گفت نبوده ـ امّا فهم نگارندهٔ این سطور از ادراک آن قاصر است، این را به هر حال می‌توان گفت که قیاس زندگانی بشری با بی‌نهایت‌ها اگرنه دور از حوزهٔ شعر متعارف ـ باز به قسمی حیرت‌افزاست و همراه پاسکال می‌توان گفت که:«پس جایگاه انسان در طبیعت چیست؟ عدمی در قیاس بی‌نهایت، وجود کلی در قیاس عدم، حدّی میان همه و هیچ. آدمی از هر دو انتها، بی-نهایت دور است ... نیی بیش نیست و در طبیعت از همه ناتوان‌تر. ولی این نی می‌اندیشد. نیازی بدان نیست که سراسر جهان سلاح برگیرد تا که او از پا درآید ... ولی باز آدمی از آنچه او را می‌کشد برتر است، زیرا که می‌داند که می‌میرد.» (مجلهٔ *صدف*، دورهٔ اول، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، ص۴۸) و شاعری از میان قبیلهٔ انسان می‌تواند حتی روزی خورشید را ستمگری قهّار می‌یابد ـ زیرا که انتقام خون هزاران ستاره بر گردن اوست ـ فریاد کشد که:

تا دشمنان ستاره بدانند
در زمین شاعری هست
که آفتاب ظالم را دوست نمی‌دارد. (همان، ۶۹)

ویژگی بنیادی دیگر شعر منشی‌زاده بیان متناقض، معمّاآمیز، متعارض (paradoxical) اوست که در برخی قطعه‌ها او را به شاملو نزدیک و همسایه می‌کند او گرچه از نحوهٔ بیان شاملو اثراتی می‌پذیرد، امّا در شعر خود استقلال دارد و از زاویهٔ دیگری به جهان و زندگانی انسان می‌نگرد. در بیان متناقض و

معماآمیز، دو گزارهٔ متضاد برابر هم قرار می‌گیرد و گوینده یا نویسنده از این تقابل به گزاره‌های مثبت یا منفی می‌رسد. اصل کلمه واژه‌ای است یونانی (paradox) و معنای آن این است: گزاره‌ای که پوچ یا باورنکردنی می‌نماید، ولی درواقع می‌تواند حقیقی باشد. بیانی که غیرحقیقی است، زیرا در واقعیت با خود در تضاد است. زنون شاگرد پارمنیدس چند گزاره از این دست برای اثبات ناممکن بودن «حرکت» و «شدن»عرضه کرد. او گمان می‌برد که حرکتی را که ما ادراک می‌کنیم از به هم برافزودگی «لحظه‌ها»ی [آنها] فراهم می‌آید و از این‌رو می‌گفت «تیر پرتابی ساکن است» یا «سریع‌ترین دونده به لاک‌پشتی که لحظه‌ای پیش از او راه افتاده، هرگز نخواهد رسید.»(برگسون کوشش‌هایی در زمینهٔ حلّ پارادوکس‌های زنون کرده است، امّا این مشکل‌های بی‌در رو هنوز در ریاضی و فیزیک مطرح است.)

منشی‌زاده البته غالباً بیان‌های متناقض خود را در جامه شوخی و طیبت عرضه می‌کند:

وقتی سم را در روشویی می‌ریختم/ به خوش‌بختی روشویی/ رشک می‌بردم.(همان،۳۵) / مردی با پای بریده/ به درازی راه‌های نرفته می‌اندیشد. (همان،۳۰) / در سیزدهمین ماه سال/ چراغ قرمز/ پاسبان آبستن را/ دوست نمی‌دارد. (همان،۳۶)/ چه کسی از باران می‌گذرد/ که باران دریا/ را گریه می‌کند. (ص۳۹)/ کسی که دوست‌داشتن را دوست نمی‌دارد/ در گردباد پارو می‌زند. (همان، ۳۹)/ برای خوشبخت بودن باید/ بیش از این احمق بود. (همان،۴۳)/ هر که در اندیشهٔ خودکشی است/ هرگز به شوری دریا/ اندیشه نمی‌کند/ و من بچه پیری بوده‌ام که در اندیشهٔ شوری مانده‌ام. (همان، ۴۹)/ راهی دراز در پیش است/ به درازی شب‌های قطب. (همان،۵۲)/ ما می‌رویم بی‌آنکه رفته باشیم(همان،۶۱) اگردستت را به من بدهی/ بر روی طنابی راه می‌رویم/ که به اندازهٔ عرض عدالت باریک است/ و به اندازهٔ رنگ نارنجی لیز.

(همان،۷۷) دریغ از میخ و چکشی/ تا که بعدازظهر را/ بر آسمان میخکوب کنم (همان،۹۱)

از این نمونه‌ها برمی‌آید که سراینده دوست دارد با بیان‌های متناقض یا معمایی، خواننده را سرگردان کند یا به فکر وادارد، ولی این کار همیشه به آماج خود نمی‌رسد زیرا برخی از این جمله‌ها به «هزل» می‌گراید. در مثل این نمونه:

بدان هنگام که خاطرهٔ گوشت/ دندان گرگ را/ سوهان می‌کشد (همان،۹۸)

در پس پشت این سخنان روانی«شکاک» ایستاده است که نقیصه‌گویی(پارودی) و ضدّیت با آنچه را که «مألوف» و «مشهور» است، دوست دارد. همگان به خوشبختی می‌اندیشند و شاعر به استهزاء می‌گوید: کور خوانده‌اید چنین چیزی وجود ندارد. جوانمردی، خنجری است آخته که خون خداوند خود را می‌ریزد، عدالت سنگی است به تصادف رها شده بر آبگینه‌ای، انسان مرده به دنیا می‌آید (صادق هدایت نوشته بود ما همه بچه‌های مرگیم) دموکراسی، یعنی حکومت اسب بر مردم [با اشاره به کالیگولا که کرسی سناتوری رم را به اسب خود داد] قانون تکثیر ماهی‌ها را، بافندگان تور، تصویب کرده‌اند، گوش‌های مردم را از جیوه ساخته‌اند، همواره می‌تواند بدتر باشد و همواره همین بوده است. بهار و باران و باغ و این قسم دروغ‌ها را باور مکنید، باور همچنان شومی جلد پلنگ است که برای همه خجسته می‌افتد جز برای خود پلنگ، آنچه گفته‌اند و می‌گویند دروغی بیش نبوده و نیست و به تعبیر خیام:

احوال جهان و عمر فانی و وجود
خوابی و خیالی و فریبی و دمی است

پس ما تنها خود را گول می‌زنیم. شاعر در قطعه«شعرسیاه» می‌گوید:

بارها برای زنده ماندن/ مرده‌ایم/ و سال‌ها در آینه/ گریه کرده‌ایم/ در حالی که همواره/ راه‌های بهتری/ وجود داشته است/ شکستن آینه / یا از کاسه بیرون آوردن چشم. (همان،۱۳۰)

این جمله‌های چنانچه گفتیم بین نقیضه‌گویی، هزل، شوخی، بذله‌گویی تا برسد به طنز در نوسان است و البته دارای ارزش و واقعیتی یکسان نیست. تردیدی نیست که بیان متناقض و معمایی، واقعیتی در خود نهان دارد و گاه می‌تواند سدّ استوار«مشهورات» و باورهای مسلّم ـ را که در نظر شکاک به هیچ‌وجه مسلّم نیست ـ بشکند.«نیچه» گفته بود که:«بدیهی‌ترین باورها نزد من به طور موقّت بدیهی است»

در ادب کلاسیک ما ـ به ویژه در *حدیقهٔ* سنایی، *مثنوی* مولوی و حکایت سعدی و عبیدزاکانی ... طعنه‌ها و هزل‌ها و اشاراتی از این دست زیاد است. اینان کلام را به صورت هزل می‌آوردند ولی در واقع، مرادشان عرضهٔ سخنان جدّی بود و می‌خواستند در کسوت «مدح»، اشخاص و باورهای نادرست را «ذّم» کنند. در مثل، صفت مدحی را برای کسی یا چیزی می‌آورند و پس از آن چیزی بدان صفت را بدمی‌شمارند به طرزی که آن مدح، عین بدگویی شود. مانند قطعهٔ «عمید دیلمی» که بیت نخست آن چنین است:

خواجه بفزود و لیکن به ورم   گشت مشغول و لیکن به شکم!

(*معالم‌البلاغه*، ص ۳۹۰)

در اشعار منشی‌زاده به ویژه در بخش«تاریخ تاریخ» نمونه‌هایی زیادی از نقیضه‌گویی و شوخی و بذله‌گویی آمده است که هدف آن استهزاء «تاریخ» به روایت مورّخان است و از این نظرگاه، تاریخ خود، شوخ و شنگ‌تر از شوخی است یا:

میراث خرس به کفتار می‌رسد/ اسکندر کبیر(!)/ میراث‌خوار ارسطو بود(همان،۱۴۳) و نیز سراینده می‌گوید: در ایران باستان/ شیهۀ به موقع اسبی

نانجیب/ تاریخ را نوشت (اشاره‌ای به داریوش و شاه شدن او) و محمود غزنوی، چهرهٔ درخشان تاریخی است، زیرا نخستین کسی است در تاریخ، که حق مؤلّف را خورد! سپس ایران عزیز خود ـ این گربهٔ بزرگ را ـ از دست مورّخان به خدا می‌سپارد.

متأسفانه نقیضه‌گویی‌های شاعر در این بخش، خود بر پایهٔ «مشهورات» ساخته شده: در مثل، آنچه دربارهٔ بردیا و گئومات و کلئوپاترا و دماغ او، زنجیر عدل انوشیروان، ارسطو و اسکندر ... می‌گوید، از لحاظ تاریخی مسلّم نیست و تاریخ‌نگاری جدّی آنها را جدّی نمی‌گیرد و فقط ممکن است در برخی کتاب-های «تاریخی» درسی ... آمده باشد. این بخش که در شیوهٔ بیان و نقیضه‌گویی یادآور قطعهٔ«حق» منوچهر نیستانی است، برخلاف اثر نیستانی به هیچ‌وجه موفق نیست. هزل و گاهی دشنام است: تاریخ را/ که می‌سازد/ بزمجه/ یا الاغ/ انسان/ یا شغال؟ (۱۴۶)

اگر سراینده در این قطعه، در طنز توفیق می‌یافت، می‌شد همراه انکار نظرگاه او دربارهٔ تاریخ، ارزش هنری گفته‌هایش را تصدیق کرد. امّا متأسفانه تیر طنزها و طعنه‌های او در اینجا به آماج خود نرسیده و نمک و چاشنی طیبت‌ها و شوخی‌های او کم است. از نظرگاه «نوتراب‌فرای» سومین مرحلهٔ طنز، استهزا طنز satire در هنجاری والاست. اهل عمل شگردی ویژه را برضد شخص جزمی و متعصب، ابداع می‌کند. گاهی عقل سلیم، داور است و معیار داوری، امّا عقل سلیم نیز تعصب‌های خود را داراست. داده‌های حسی مسلّم فرض می‌شود و معتبر... و این بنیادی آهنین برای تفسیر حال و پیشگویی آینده درست می‌کند. طنزنویس در این فرض‌های مسلم به دیدهٔ تردید می‌نگرد. در دوربین، جامعه را در هیأت کوتوله‌های باوقار نشان می‌دهد یا در ذره‌بین، غول‌های زشت بدبو را ... زمانی که ما از باور و خرد فرسوده به واقعیت‌های بغرنج حواس برمی‌گردیم، طنز ما را دنبال می‌کند. دورنما را کوچک می‌سازد،

آرایه‌های عاطفی را رنگی دگر می‌زند، زمین استواری را که بر آن ایستاده‌ایم، به صورت هراسی تحمل‌ناپذیر درمی‌آورد. در« *سفرنامهٔ گالیور*» جانان‌سویفت، انسان همچون جانور درندهٔ زهرآگین یا حیوانی سم‌دار و زشت و بدبو نمایان می‌گردد. جهان، زشت و چرکین می‌نماید. قراردادهای اجتماعی و مردم در برابر هم به تقلید مسخره دست می‌زنند. وقار بعضی مردان و زیبایی بعضی از زنان، همچون قسمتی از عمل دفع، آمیزش جنسی و آشفتگی‌هایی از این دست به اندیشه می‌آید. دموکراسی به دموکراسی رقص مرگ بدل می‌شود. نزدیکی سویفت به فرادهش «رقص مرگ» در توصیف اشخاص و کرنش به خادمان و اشعار زنندهٔ او ریشه در فرادهش واعظان قرون وسطایی دارد که زشتی شهوترانی و شکم‌پرستی را مجسم می‌کردند. در این زمینه ارجاعی اخلاقی دیده می‌شود: خوب است که انسان بخورد و بیاشامد و شاد باشد، امّا همیشه نمی‌تواند مرگ را به فردا محوّل کند... در جهان بی‌نظم و پرآشوب رابله، طنز به نهایت پیروزی بر عقل سلیم می‌رسد. وقتی خواننده از کار خواندن فانتزی-های خستهٔ منطقی، هرزگی، رؤیا، هذیان ... فراغت می‌یابد، بیدار می‌شود و تعجب می‌کند که چگونه می‌توان القائات پاراسلوس(عارف و کیمیاگر قرون وسطی) را درست دانست. او گفته بود که اشیاء دیده شده در هذیان‌ها و تب‌ها واقعاً موجودند، همچون ستارگان در روز و به همین دلیل نامریی‌اند!

طنز و بیان متناقض ممکن است تلخ یا شیرین باشد و از این نمونه‌ها در اشعار منشی‌زاده فراوان است.

یادت باشد که برای «مجسمهٔ آزادی» چتری بخریم
باران، خلیج تنکن را دیوانه کرده است.(!) (۳۹)

اما بیان زیر، معنایی بسیار غم‌انگیز و تلخ دارد:

بگذار تا همهٔ جنگل‌های جهان/ آتش بگیرند/ چرا که از این همه/ سهم این کودک/ تنها شاخهٔ چوبی‌ست/ که زیر بغل می‌گیرد/ تا بگذرد از دالانی که / به بن‌بست مرگ ختم می‌شود. (۱۲۷)

منشی‌زاده در اوصاف تغزلی و مجازها (استعاره‌ها، تشبیه‌ها، مجاز مرسل-ها)ی خود کاملاً شاعری«مدرن» است در این حوزه، بازی با رنگ‌ها و نیز بیان-های متناقض، شعر او را رنگ و بویی بسیار جدید می‌دهد. در منظرهٔ او پرنده در جزیره در چشم شب، خواب می‌بیند (۱۶) گلدان با یک بغل تنهایی، از پشت پنجرهٔ باران، به آواز زنبق‌ها گوش می‌دهد (۲۱)، خورشید، آرام آرام، در آبی‌های آسمان، بالا می‌رود. (۳۰) او خود، بعدازظهرهای لیمویی را شب می-کند، در باغ‌های موسیقی، با چتری از شعر(۳۳) چشمان معشوق، آسمان را به رقص می‌خواند، چشمانی از شراب و لبخندی از نیشکر (۳۴) شاعر نظاره‌گر درختی است به بلندی قصهٔ چل طوطی، که دیریست رنگ سبز را از یاد برده است.(۳۷) روز است و خیزاب خستگی و انعکاس زرد ناقوس زمان و عنکبوت تشنه و تارهای بنفش.(۴۱) او پاییز را بر درخت کاج می‌آویزد، تا تماشگر پرواز سیاه کلاغ‌ها، در افق‌های میشی چشمان معشوق باشد (۴۵) مردی که سایه‌ای ندارد، شبی خورشید را گریه می‌کند. (۴۶) گردن معشوق، به ظرافت دریاچهٔ قوست (۵۱) انسان، اسم سفیدش را با خون بر خط شیری خواهد نوشت. (۵۴) عشق آبی مایل به قرمز است (۵۸) قطعهٔ «زیبایی‌های سال ۲۰۰۱» به ویژه قطعه‌ای غنایی و پر از تشبیهات و استعاره‌های بکر است:

چه کسی می‌گوید که در بهار، زیبا بودن مشکل است؟
چشمانش دریاچه‌هایی از شب است
و مژگانش پاروزنانی که در شب آواز می‌خوانند.(۶۳)

نمی‌دانم که منشی‌زاده تا چه اندازه با اشعار سمبولیست‌های فرانسه آشنایی دارد ولی همین قطعه مرا به یاد قطعهٔ«چشمان الزا» اثر آراگون می‌اندازد که شاعر،

دیدگان «الزا» را مانند شبی عمیق می‌بیند و دریایی متلاطم که دریانوردان در امواج توفانی آن پارو می‌کشند و بسیار کسان در آن ژرفا و تیرگی غرق شده‌اند...

یا زمانی که ادراک‌های حواس را به هم می‌آمیزد و«انعکاس زرد ناقوس زمان را می‌شنود»، و بهترین خاطره‌ها را در فنجانی چای می‌نوشد و باران چتر قرمز را ارغوانی می‌کند و یا با رنگ چشم‌های محبوب کوهی به بلند فریاد می‌کشد... این همه یادآور کار نمادگرایان است و همسایه با سطوری از این دست که در مثل، پل‌الوار می‌نوشت: یک حرارت فوق‌العادهٔ آبی بر شقیقه پنجره‌ها تکیه می‌کند... البته استعاره‌ها و تشبیهات مربوط به رنگ و صدا در اشعار فارسی نیز موجود بوده است، در مثل، آنجا که حافظ آسمان را کشتزار سبز فلک دیده یا سروده«مه جلوه می‌فروشد بر خنگ سبز گردون» یا عمعق بخارایی سروده:

فلک چو چشمـــهٔ آب و مه‌نو اندر وی   به‌ســان ماهــی زرّین میان چشمهٔ آب

یا انوری گفته:

آتش سیّال دیدستـی در آب منجمد   گرندیدستی بخواه از ساقیانش ساغری
ساغرش پُر بادهٔ رنگین چنان آید به چشم   کز میان آب روشن بر فروزی آذری

ولی در این نمونه‌ها، روابط تشبیه منحصراً بصری است نه محصول به هم-ریزی ادراک‌های متفاوت حواس. و نیز تشبیه‌های طرفهٔ دیگری که در اشعار مولوی و صائب و دیگران می‌بینیم:

آتش است این بانگ نای و نیست بـاد   هــر کــه ایـن آتش ندارد نیست باد!

و فروغی بسطامی سروده:

روزی آخر دامن آه سحر خواهم گرفت   داد خود را زان مه بیدادگر خواهم گرفت

اگر قرار بر تشکیک باشد می‌توان گفت که «بانگ نای چگونه می‌تواند آتش باشد» (به شیوهٔ نمادگرایان می‌توان نوشت: بانگ نای سرخ است!) و دامن آه سحر را چگونه می‌توان گرفت. منشی‌زاده نیز نوشته است که «بلاغت سعدی

در بستان تست و جهنم در بازوان من» یا «مردن آبی می‌شود، بدان هنگام که چشمان من، سرخی چشمان ترا، انتظار می‌کشد.»(۸۸) لابد کم‌کم کار به جایی می‌کشد که می‌باید قبول کنیم«جیغ بنفش» هم بدک نیست و تپه، گریهٔ مادرانه زمین است! و غیره و غیره ...

ولی کار منشی‌زاده در بیشتر موارد معنا و حتی محتوای اجتماعی دارد و از این رو اشعارش را نمی‌توان سمبولیک شمرد. از این گذشته بخش‌های سوم و چهارم کتابش، یعنی یک چهارم آن (*قرمزتر از سفید*۲۱۲ صفحه است) حاوی اشعار موزون و حتی غزل است. (راستش اینکه غزل‌ها زیاد چنگی به دل نمی‌زند) و روی‌هم رفته شاعر حرفی دارد و در بسیاری موارد این حرف را به خوانندهٔ شعر ـ نه هر خواننده‌ای ـ انتقال می‌دهد. در پس پشت شعر، شاعر تنهایی را می‌بینیم که به رغم اظهار بی‌اعتنایی به دیگران و به رغم غوطه‌وری در دریای نومیدی و بحران... از رنج مردم فارغ نیست و پیداست که خوابگردی نیست که در خواب، شعر می‌گوید و نمی‌داند چرا *بینوایان* را نه به خواب دیده، زیرا که خود در این هاویه زیسته است.» (۲۵) از این گذشته، سرودن سخن عشق ـ آن نیز در این روزگار و به زبان نو ـ به طوری که دلنشین افتد، کار ساده‌ای نیست، و حتی برخی از قدیمی‌هایش را نیز می‌توان خواند و زمزمه کرد که:

رفت و نگاه خستهٔ من در قفای اوست

یعنی به روی دیدهٔ تر جای پای اوست...

کودکان شعله و برگ*

(مجموعهٔ شعر، محمد وجدانی، ۱۳۷۱)

در میان اشعار دهه‌های ۵۰ و ۶۰ ـ که وضعی متعارض و سره و ناسره زیاد دارد ـ چند دفتر شعر هست که در مسیر شعر واقعی حرکت می‌کند. *کودکان شعله و برگ*، سرایش محمد وجدانی از این قسم اشعار است. او مجموعه‌های *بال میله* (۱۳۵۹) و *زخمه بر زخم* (۱۳۶۹) را نیز سروده و انتشار داده است. *کودکان شعله و برگ* دربردارندهٔ شعری بلند در ۴۹ بند و چند قطعه شعر کوتاه است و غالباً به شیوهٔ شعر آزاد «از وزن و قافیه» سروده شده. شعر بلند آغاز کتاب، حاوی سوگسرودی دربارهٔ پدر شاعر است و حسرت و خاطره در آن موج می‌زند. در این زمینه قطعهٔ شعر شهریار«ای وای مادرم» نیز به یاد می‌آید که اندوه هجران را بیان می‌دارند. با این تفاوت که شعر وجدانی برخلاف آن دو قطعهٔ آمیخته با ادراک اجتماعی است. درونمایهٔ اشعار وجدانی، رویاروی شدن با زندگانی و زندگانی شهری امروزینه است، زندگانی در عصری که «زن و مرد در چشم یکدیگر، دنبال معنای زندگانی» هستند (۵۱) و «آشیانهٔ بی‌پناهی انسان را توفانی طاعونی، به تاراج می‌دهد» (۴۷) و نیز:

---

* *چیستا*، شمارهٔ ۱۰۲ ـ ۱۰۳، آبان ـ آذر ۱۳۷۲، صص ۲۹۰ ـ ۲۹۳.

خاطرهٔ بشریت، قرابهٔ خنک شرابی نیست/ کاسهٔ بزرگ خونی است کج مانده/ که رودوار سرخ مهتابی‌اش/ از پای شقایق هفت سالگی می‌گذرد.(۴۱)

سراینده در میان آشوب زمان و رنج‌های جان و تن به کودکی از دست شده، می‌اندیشد و به پدر مهربانی که عاشق گل و ستاره بود و اکنون دیگر نیست. این درونمایهٔ پُرشدت اشتیاق به گذشته ـ که گاهی به مرز شعر عرفانی و رومانتیک می‌رسد ـ با اشعار سیاسی ـ اجتماعی شاعرانی مانند کسرائی و سلطان‌پورـ همخوان نیست. رویدادها در اینجا از نظرگاهی«تراژیک» دیده می‌-شود: در عصری که هراس و اضطراب، مانند سیل سرازیر می‌شود و «کودکان محله‌های خاک شده، بر دیوار مدرسه می‌دوند» (۲۶) وعدهٔ فرا رسیدن آیندهٔ زرین، نسیه است و مایهٔ فراغت خاطر نیست ... دوستی و مهر جای پرداخته و کودکان شعله و برگ گرچه آن را می‌جویند، به چنگش نمی‌آورند ... سقوط به ورطهٔ گناه یا افتادن در چنبرهٔ تقدیر در اینجا به سقوط ارزش‌های انسانی بدل شده. می‌دانیم که قهرمان تراژیک، وارد جهانی می‌شود که هستی به خودی خود، تراژیک است، در حالی که در حماسه، هستی وسیلهٔ اراده تنوّع می‌یابد و دگرگون می‌شود. پهلوان حماسه نیز در میان خطر و آشوب است، امّا بی‌هراس پیش می‌رود تا وضعیت درخطر افتادهٔ هستی را به حال اصلی برگرداند. امّا در تراژدی، این قدرت مطلق تقدیر است که چرخ بازی را به حرکت درمی‌آورد. انسان از نقطه‌ای آسیب‌پذیر ـ که بر خودش نیز ناشناخته است ـ ضربه می‌خورد:

در چهار سمت/ تباهی است (۳۹)

یا: سیاهی، رنگ همیشه است/ تن‌پوش ازلی سرنوشت. (۳۶)

انسان افتاده در گردباد آشوب، سرگردان، ناچار به خود می‌پیچد، هراس و تنازع، او را به تدریج از مرتبهٔ انسانی فرود می‌آورد، دشمن را در درون خود می‌یابد یا با انسانی دیگر ـ که می‌توانست سرچشمهٔ مهرو زیبایی باشد ـ به نبرد برمی‌خیزد:

از آواز دهشتناک خویش/ تیغ برگلوگاه پرنده نهادیم/ پرندگان یک یک/ سر در آغوش خاک بردند/ و وقتی که پرنده تنها به نامی مبدّل شد/ تیغ بر گلوگاه یکدیگر نهادیم.(۴۵)

در جامعهٔ بحران‌زده، ایمن نمی‌توان بود و هراس آن به همه جا ـ و بیشتر به حوزهٔ درونی هستی انسان ـ پیش می‌تازد، و چنگ شاعر، «حُزن» و «مویه» آن را می‌نوازد، امّا آهنگ این «حُزن» می‌تواند ایستا یا پویا باشد. «ترنم رنج بار حُزن» در مثل، در اشعار سپهری، ایستاست زیرا که او می‌خواهد ناظر بی‌طرف رویدادها باشد. او حتی از برکندن علفی یا برگی هراس دارد که مبادا به قانون زندگانی بربخورد. امّا «حُزن»، اشعار وجدانی پویاست. کودکان شعله و برگ در شب تاریک می‌پرسند:

خورشید کجاست/ مروارید درشت غلتان؟ (۴۲)

«دیروزها» زیبا بوده‌اند، امّا سراینده«آینده» را انتظار می‌برد و تحقیر نمی‌کند. آینده نیز می‌تواند زیبا باشد به شرط آنکه ما همدیگر را دوست بداریم و ترانهٔ دوستی بخوانیم تا «سنگ به کشتزار و سنبلهٔ آرزو بدل شود» (۳۴) امّا تا آینده هنوز فاصله زیادی هست زیرا اکنون «زمین، بیمارستان بزرگی است که دریای دلتنگی در آن سرریز می‌کند» (۱۶) این است که در چهار راه فصل‌ها و دلفریبی رنگ‌ها باز «تنها سپیدی موی و سپیدی سکوت یکرنگ» نمودار است و این حُزنی است که می‌رود تا جان سراینده را در شعلهٔ خود بسوزاند.

سخن شاعر البته یکدست و همخوان نیست. تشبیه‌ها و استعاره‌های تازه و مؤثر دارد که گاه بسیار تجریدی است و گاه به بیان واقعی و مشخص می‌-گراید، امّا این دو قسم بیان در طرازی یکسان قرار ندارد. سخن، مؤثر است آنجا که می‌سراید:

کاش دنیا/ همان گیلاس‌های سرخ بود/ که بر[به] گوش‌هایت می‌-آویختم(۱۵) و غیرمؤثر است آنجا که می‌گوید: سرنوشت است که بمانیم، رادیو

آمریکا چه می‌گوید؟ (۱۷) یا: جز تو چه کسی می‌توانست رو کند من را [یعنی مرا] برای خودم؟ (۱۷) قطعهٔ «لحظه‌ها ۱۳» با تکرار کلمهٔ یکسان در مقام قافیه و آوردن محتوایی عادی و قطعهٔ شعر «برای م.امید» با سطرهایی از این دست:

تو هم رفتی، مهربان ناامید ما ـ یا: باید ره به آنجا برد ... آن نکوتر شهر(۶۵) با اشعار دیگر کتاب ناهماهنگی شدید دارد و باید گفت اگر میزان آشنایی سراینده با وزن [عروضی یا نیمایی] در حدّ همین قطعه باشد، یا باید بکوشد بر وزن تسلّط کافی یابد یا موزون سرودن را ترک کند.

در شعر بلند آغاز کتاب به ویژه از شهر بزرگ و زندگانی دشوار آن سخن می‌رود. ادراک شاعر، امروزی است و ناچار پیوندی با ادراک شاعران کهن یا کلاسیک‌های جدید (توللی، سایه، نادرپور ...) ندارد:

می‌گردم در شهر دل سیاه/ در اتاق i.c.u/ امید را روی میز می‌گذارم. (۱۴)

یا: من کیسهٔ زباله‌ای هستم/ که هر صبح/ در برابر آینه/ کراوات می‌زنم/ بعد پشت پیکان می‌نشینم. (۲۰)

یا: صبح را آغاز می‌کنم/ با نفسی که از تعفن آکنده است. (۱۹)

سراینده، زندگانی اشخاص بورژوامنش یا اشرافی را ترسیم می‌کند. اشخاصی که در هنگام ایمنی به دلبستگی‌های حقیر خود چسبیده‌اند ولی در زمان خطر به اروپا و آمریکا می‌اندیشند و زنان با فرهنگشان(!) را به کشورهای راقیه می‌فرستند و بعد «حافظ» را برای ایشان، پُست می‌کنند و نیز سراینده با ترسیم زندگانی قسطی، اجاره، سروصدا، و ساختمان‌های درشت اندام و نگاه‌های تهی از احساس مهر و شوق ... آن را هجو و مسخره می‌کند و می‌گوید:

برعشق دراز دامن چه رفته است/ که اکنون دیگرحتی آزادگان

پروایی از نانی ـ که از پلشتی حقیر ـ ندارند؟ (۸۸)

سراینده اگر این درونمایه را به طور پیوسته‌ای می‌سرود، بهتر می‌توانست حقارت و بی‌معنایی آن زندگانی را نشان بدهد، آن طور که در مثل در *پروفراک*

تی.اس. الیوت می‌بینیم. او قطعه‌های طنزآمیزی دربارهٔ پیرزنان و محافل اشرافی «بوستون» و «لندن» نوشته است و در این قطعه‌ها برآن است از میان این مردمان بسیار مهذّب! که در گفت وگوی فرهنگی و ظریف با یکدیگر لاس می‌زنند و از یکدیگر چاپلوسی می‌کنند، بگریزد، امّا شخصی مانند الیوت (پروفراک) ـ که بیزار از زندگانی است، همیشه با آگاهی اخلاقی‌اش دربارهٔ قضایا داوری می‌کند؛ و خود را در اتاقی می‌یابد که در آن:

زنانی می‌آیند و می‌روند/ و از میکل‌آنژ سخن می‌گویند.

یا: آیا بگویم که به هنگام غروب از لابه‌لای کوچه‌های تنگ گذشته‌ام/ دودی را که از پیپ مردان برخاسته، تماشا کرده‌ام؟/ پیپ مردان تنها و یکتا پیراهن که از پنجره‌ها به بیرون خم شده بودند ...«بنگرید به: مجلهٔ سخن. دورهٔ ۱۴، ۶۹۴»

انتقاد الیوت از این قسم زندگانی البته جنبهٔ دینی و اخلاقی دارد در حالی که انتقاد شاعران جدید ما از آن غالباً سیاسی یا اجتماعی است. شاعران جدید ما متأسفانه گاه به دنبال نظریه‌های اشعار«تصویری» و یا «سوررئالیستی» می‌روند که چهرهٔ واقعیت را کدر می‌کند. در مثل، شخصی گفته بود که: «زبان، فقط حامل مصداق‌های واقعی نیست، بلکه به خودی خود ارزش دارد. گویا آندره برتون می‌گوید که: شما در ایستگاه قطار ایستاده‌اید. اگر کسی گفت که این کلاغ‌ها از مه درآمده‌اند و ساعت حرکت قطار را عقب انداخته‌اند، بی‌درنگ درمی‌یابید که وارد حوزهٔ شعر شده‌اید.»(!) باید به حال کلاغ ـ و البته شعر ـ بسیار متأسف بود.

زبان، همیشه دارای مصداق‌های واقعی است، نهایت اینکه می‌تواند مصداق‌های نمادین و مجازی را نیز همزمان دارا باشد. شاعران ما اگر بتوانند زندگانی شهر بزرگ را که هنوز کاملاً تجربه نشده و به وضوح در رمان‌ها و اشعار نو به تصویر درنیامده بیان کنند، بهتر خواهند توانست لحظه‌های موجود

را تجسّم بخشند. البته به شرط اینکه شعر یا داستان ایشان حکایت کنندهٔ تجربهٔ مستقیم باشد و از حالت رمز و ایما و نسخه‌برداری از فضای تصویرسازی غربی بیرون آید و رنگ و بوی بومی پیدا کند. جمله‌ها و تصویرهایی به این قسم:

اگر کاغذ میکل‌آنجلیو را داشتم(۱۶) یا «ارکستر تاریخ به جامعه‌شناسی قلبت نیازمند است.(۲۹) یا: با آهنگ خیس دوستت دارم(۱۵) بلکه بدین سان:

آوخ از آنان که در بندند
و لبخندشان
گستردگی اندوه جهان‌ست
و آخ از شب،
که میعادگاه گریستنی یکسره زخم در آن است. (۴۷)

خواب سرخ آمدن

(مجموعهٔ شعر، عطیهٔ عماد، ۱۳۷۳)

شاعرانی هستند که ریشه در گذشته دارند و به همان ریشه‌ها وابسته‌اند. پس سرایندگی ایشان در چهارچوب مفهومها و بیانهای مجازی کهن به کار می‌افتد. در مثال اگر بخواهند دربارهٔ وضع ایام سخن بگویند، می‌نویسند:

فساد و فتنه بارند از در و بام   نمی‌گیرند لختی این دو آرام

که بهتر و بسی بهتر آن را در اشعار کهن می‌بینیم : «فتنه می‌خیزد از این سقف مقرنس، برخیز ... » از سوی دیگر، بسی از تعبیرها و اندیشه‌هایی که رنگ اشعار کهن دارند، هنوز دلنشین است و قسمی هیجان حس یا فکری در خوانندهٔ ایرانی به وجود می‌آورد و از این قبیل است مصاریع و ابیاتی از این دست که در کتاب شعر *خواب سرخ آمدن* آمده است:

به دشت سینهٔ من آفتاب گم شده است. (۴۳)/ بر سر هر شاخساری مارها روییده‌اند. (۴۶) / در انزوای وجودم ستاره می‌شکند. (۷۱) / حیاط خانهٔ ما پُر ز عطر باران است. (۸۰)

در این تعبیرها قسمی لطافت تغزلی هست که خالی از رنگ تازگی نیز نیست و می‌توان آنها را در حوزهٔ اشعار معتدل، پلی بین قدیم و جدید دانست. امّا موضوع مهمتر این است که در بیشتر اشعار مجموعهٔ *در خواب سرخ آمدن* قسمی گرایش عرفانی دیده می‌شود. بانوی شاعر، دیده به نمودهای زیبا و

زشت پیرامون خود دارد و جلوه‌های رنگارنگ طبیعت را با نگاهی گاه شیفته‌وار و گاه نگران مشاهده می‌کند و جاذبه‌های طلوع و غروب، چشمه‌سار، باغ، پرندگان و ... را با نوعی شیفتگی می‌نگرد و سپس از این حوزه فراتر می‌رود و به وجود مطلقی که این همه نقش نوآیین بر در و دیوار طبیعت افکنده است می‌رسد و با آن وجود حرف می‌زند، گلایه می‌کند و به او روی می‌آورد و نیایش می‌برد، در مثل، پس از شرح کشّافی دربارهٔ در و دشت؛ سبزه، بهار افسونکار، نمودهایی از این دست می‌سراید:

می‌توان باغ را تماشا کرد　　　می‌توان نغمه را، صدا را دید
با دو چشم خدای‌بین، آری　　　همه جا می‌توان خدا را دید

رنج و اندوهی که در سراسر اشعار مجموعه موج می‌زند، نشان می‌دهد که سراینده بیشتر در خود کاوش می‌کند و سایه روشن درون متلاطم خود را باز می‌کاود و مانند بیشتر شاعران تغزلی در آیینهٔ دل خود از فراز و نشیب حوادث و رویدادهای غیر منتظره و رنج‌آور با خبر می‌شود و لحظه‌های زندگانی را تلخ و رشته‌های دوستی و مهر را در حال گسستن می‌بیند. تشابهی که بیشتر اشعار این مجموعه با اشعار پروین اعتصامی دارد، زود خود را برخواننده نشان می‌دهد. همان تمثیلها و رمزها و زبان استهزایی پروین را در اشعار خانم عطیه عماد می‌بینیم. امروز رنج‌آور و نازیباست و فردا مبهم و غیر معلوم، تنها گذشته، کودکی و گوشه‌های خیال‌انگیز طبیعت ... شایستهٔ دل بستن است. روشنی زندگانی را در چشمه‌ساران، در باغ، در آسمان ژرف شب و به ویژه در چهرهٔ کودکی یاد می‌کنند که دلی پر از نقش آرزو داشته و هیولای رنج از دیده‌اش پنهان بوده، ولی پس از شعله برکشیدن شمع جوانی، زندگانی با چهرهٔ عبوس خود نمایان شده و خوشدلیها به باد رفته است:

آن خوشدلی ز صفحهٔ جان محو گشت و رفت
بر جا نهاد بر دل ما رنج انتظار

ماندیـــم مــا و ورطـــهٔ توفــان زنـــدگـــی
ماندیم ما و سختـــــی و سستی روزگار (ص۱۳)

این قسم نگرش به زندگانی از نوعی بینش و ادراکی سرچشمه می‌گیرد کـه آن را می‌توان دلتنگی عمیق نسبت به گذشته نامید که تجسم خود را در نـوعی عرفان عاشقانه و حتی گاه در انزوا و کناره‌گیری صوفیانه پیدا می‌کند.

برخی مسامحات لفظی و معنایی در کتاب هست که اگر برطرف شـود، بـر انسجام بیشتر اشعار می‌افزاید و از این جمله است:

اینجا ز هیچ جانب و مأوا، به هیچ روی (ص۱۰) به هیچ روی خواست. در قطعه «نااوج» تعبیرها خیلی قدیمی آمده است: نغمـه‌هـای خـوش، فضـای دل، خیل ملائک، خم وحدت، وساوس اهریمنی، شراب طرب و ...

در شعر «چه می‌کنیم»:

زخـود رمیده در این بحر بیکرانه   ملول و خسته و آواره و پریشانیم (۱۷)

این‌گونه صفات متوالی، چیزی را مجسّم نمی‌کند.

به شعر مبهم پراستعاره می‌مانی (۶۳) کلمهٔ «مبهم» خوب نیست.

زیر دندان تیز مار زمان، (۶۱) تیز و مار زمان

مانده‌ام حیران و سرگردان که اقدام تـو چیسـت (۶۲) حیـران و سـرگردان مترادف است و تعبیر اقدام تو چیست؟ نیز خوب نیست.

البته از این قبیل مسامحات روی هـم رفتـه در کتـاب زیـاد نیسـت و ایـن واقعیت نشان می‌دهد که سراینده با زبـان شـعر و زبـان پارسـی دری آشـنایی دیرینه دارد و در بیشتر موارد از تنگنای سخن موفق بیرون می‌آید.

نکتهٔ مهمتری که از خواندن کتاب عاید خواننـده مـی‌شـود، بهـره بـردن از ظرایف ادبی و نکته‌سنجیهای شاعر است. در پسِ پشتِ دلتنگـی بـه گذشـته و وصف جلوه‌های زشت و زیبای طبیعـت و خـوبی و بـدیهای روزگـار کـه در کتاب آمده است، سراینده‌ای را می‌بینیم که روحیه‌ای طعنه‌زن و انتقـادی دارد و

خیلی چیزها و اشخاص را دست می‌اندازد و استهزاء می‌کند. سراینده در خیلی چیزها مایه‌ای از استهزا می‌بیند. از جمله در جریان حیات روزانه:

صدای خش خش جاروی رفتگر آمد
دوبـــاره صبـح ســوار از پی ســحر آمد
دوباره عابر مبهـــوت گیج و سرگردان
دوباره قصّهٔ آتش ، دوباره غصّهٔ نان (۱۱۴)

سراینده، جایی، شب و روز را بیکاران ولگرد می‌نامد کـه دایـم آهـن سـرد می‌کوبند! (۱۱۲) و در جای دیگر می‌خواهد زمین و فلک، کوه و زمـان را بـه گرز گران بکوبد و: لای چرخ فلـک گـذارد چـوب (۱۱۳)، و جـای دیگـر در حکایت منظوم سعدی دربارهٔ نیک‌خواهی شبلی شک می‌کند و می‌گویـد اینجـا بنده را قدری شک است. حرص و آز آدمی کجا اجازهٔ چنین نیکخواهیها را بـه انسان می‌دهد و جای دیگر باور دارد سرشت جهان و خلقت آن خـوب بـوده، امّا همین که آدم‌ها پدیدار شدند، بدی به جهان آمد و آدمی تیشه به دسـت بـه جان درختان و موجودات دیگر افتاده و جای دیگر در چنین زمینه می‌سراید:

گوینــد بشــر ز نســل میمــون است
از دید من، این قضیه وارون است (۱۰۸)

انسان نخست انسان بوده، امّا همین که هبـوط کـرد و رو بـه‌سـوی جهـان حیوانی‌آورد:

مو بر تن او دمید و حیوان شد　　　فارغ ز هزار گونه نقصان شد

آدمها بازیچهٔ دهرند، و سخن گفـتن از اختیـار و جبـر و طـرح مسـایل کلّـی و فلسفی، ادعای تبحّر و فضل ... به باطن، اباطیل است. انسان به منزلهٔ قافله‌ای اسـت سرگردان که دست دهر او را به این سو و آن سو می‌کشاند و کسـی واقـف اسـرار نیست و لباس هستی عاریت است. در برخی اشعار مجموعه، نوعی روحیـهٔ شـاد و شوخ دیده می‌شود و این روحیه حتی خود را در وزن و ضرب کلام نشان می‌دهد:

انبوه شقایقان سرمست افشاند به روی سبزه‌ها دست
من هم به امید خود رسیدم یه کفش و یه چارقد خریدم (۱۲۲)

یکی از قطعات خوب طنزآمیز کتاب، قطعه و دنیا به مثل ... است، که در آن دنیا به حمام تشبیه شده که در آن هرکسی به کاری مشغول است:

این شوخ کند ز جسم خود پاک آن مانده در انتظار دلاک
این رنگ نهاده بر سر خویش آن بسته حنا به پیکر خویش
لولند ز بس که، جای کس نیست جایی که کسی کشد نفس، نیست
آنجا ز برای یک وجب جا حرف است و جدال و جنگ و دعوا
(۱۲۷)

و جای دیگر سراینده، این موجودات آدمی شکل را کرم و مار و عقرب می‌بیند (۱۳۳). این تنازع حیات در عالم جانوری نیز دیده می‌شود. خری صدمه دیده و ملول در کنج بیشه مسکن می‌گیرد و تنها زیست می‌کند، ناگاه در آن انزوا سر و کلّهٔ سگی پیدا می‌شود و خر گمان می‌برد که سگ برای احوالپرسی و غمخواری او آمده است. سگ مقیم آن مکان می‌شود و خر از ماندن او گله‌مند می‌شود که دوست عزیز! از این محل برو و بیش از این به خود زحمت مده و از مشاهدهٔ روز و روزگار من رنج مبر. امّا سگ گویا در فکر دیگری است:

زبان به پاسخ خر، سگ گشود و داد جواب
به رفق و رحم و مدارا نه، بل به جور و عتاب
که ماندن منت اینجا نه از ره یاری است
نه بر لزوم عیادت، نه بهر غمخواری است
به هیچ روی من امید ازین مکان نبرم
نشسته‌ام که بمیری و من ترا بخورم (۱۳۵)

البته شاعر پس از ترسیم این قسم صحنه‌های غم‌انگیز، که از تنازع حیات

زاده شود و حرص درنده‌خویی جانوری به وجود آورندهٔ آنهاست، رو به سوی جهانی می‌آورد که زیبا و شاد و امیدوارانه است. دنیایی تهی از تضاد و درنده خویی و سرشار از مهر و دوستی نیست و این حوزهٔ دانش راستین و حوزهٔ عرفان و آدمی سیرتی از طریق معرفت است و در اینجا سراینده به شاعران عارف کهن این سرزمین می‌رسد که می‌خواستند تنازع حیات را از جهان براندازند و به جای آن درخت دانش و عشق غرس کنند. البته این ایده‌ای مطلوب و زیباست و منکر زیباییهای آن نمی‌توان شد، امّا در این که پادزهر تضادهای جوامع بشری باشد، در آن جای شک باقی است. انسان در محیطی به سر می‌برد که در آن برخورد و کشمکش چاره‌ناپذیر است و به همین سبب ستیزه‌ها و جنگهای زیادی در تاریخ می‌بینیم. برای رفع این ستیزه‌ها چاره-اندیشی بسیار کرده‌اند و عارفان در این زمینه راه حل عشق و دوستی را پیش نهاده‌اند. با این همه، ستیزه از جهان رخت برنبسته است. امّا منکر نمی‌توان شد که کارها و سخنان اشخاصی نیکخواه برای اصلاح وضع انسانی و خوبتر شدن او بی‌تأثیر نبوده و کاروان ترقی انسانی را چند گامی پیش‌تر برده است. راه حلّ منطقی‌تر، بهبود شرایط زیست و از بین بردن عوامل جهل و نادانی و ستیزه‌هاست تا در محیطی انسانی، انسانها بتوانند بهتر زیست کنند و دیگر گرگ یکدیگر نباشند. این راه البته ما را زودتر به مقصد می‌رساند.

برخی تغزلات آمده در کتاب، ضرب و وزن دلنشینی دارد، به ویژه آنجا که سراینده از عشق و زیباییها سخن می‌گوید، گرچه در ته آنها چاشنی اندوه و رنج کم نیست. غزل «رفت» نمونهٔ خوبی از این سروده است:

بهار آمد و خواند و مرا صدا زد و رفت
طنین پرطپشی روی شاخه‌ها زد و رفت
به رمز و راز کلامیش بود و در آخر
خطی به سر خط مجموعهٔ وفا زد و رفت

نبض اتفاق*

(مجموعهٔ شعر، ایرج صف‌شکن،۱۳۷۴)

درونمایهٔ عمدهٔ مجموعهٔ شعر *نبض اتفاق*، تنها ماندن سراینده در گذرگاهی بی‌پایان است؛ گویی او در شب سفر می‌کند و با هراس،«حادثه»ای را به روایت می‌نشیند؛ با خودش حرف می‌زند، در جستجوی همدل و همزبان به در و دیوار می‌خورد و افتان و خیزان به راه می‌افتد، زمین می‌خورد، برمی‌خیزد، به راه رفتن ادامه می‌دهد و در همه حال، دیگران را متوجه حادثه‌ای می‌کند که روی داده است؛ حادثه‌ای که زبان‌ها را گنگ و روان‌ها را تاریک کرده و دست‌ها و دل‌ها را به جدایی کشانده است:

اگر شما راه و راوی را می‌شناسید/ پس چرا آن غریبهٔ تنها/ نگاه بُهت‌زده را/ در قماری شبانه باخت/ و تو/ آری/ تو/ در شمار انگشتانت ماندی/ و پیام-آوران/ رازی دوباره را/ این سو، آن‌سو می‌کردند. (۱۲۶ـ ۱۲۵)

آن‌قدر می‌مانم/ تا مسافر/ شهر را بگذرد/ و سلامی/ حتا در تخفیف یک نگاه/ تردید بنفشه/ و بی‌پناهی فصل را بگرید. (۴۸)

نخستین چیزی که در خواندن این اشعار به اندیشهٔ خواننده می‌رسد، ایمایی بودن بیان سراینده است. این ایمایی بودن بیشتر اوقات، سر به ابهام می‌زند،

* *عصر پنج‌شنبه* (ضمیمهٔ *روزنامهٔ* عصر شیراز)، سال سوم، شمارهٔ ۳۲، ۱۴ اسفند ۱۳۷۶، صص۴ ـ۵.

بیان، بریده بریده و گنگ است، به طوری که باید با رمل و اسطرلاب، مراد سراینده را دریافت. گنگی و ابهام بیان سراینده، مربوط به ناتوانی او در حیطهٔ زبان نیست؛ چرا که در همین مجموعه، گاه جمله‌ها و تعابیر رسا و گویایی می‌بینیم که نشان می‌دهد سراینده کم و بیش از رموز و چم و خم کلام پارسی باخبر است و گاه در بیان حالات یا ماجراها با «وصف تمام گفت» به میدان شعر می‌آید:

حالا تو مانده‌ای و/ قصهٔ شاه پریان:/ بیدارشو!/ رؤیایی به رنگ شراب و/ صبحانه‌ای پر از نگاه آورده‌ام. (ص۱۰۲)

اگر این‌طور است، پس چرا سراینده کلامی مبهم و تاریک به دست می‌دهد و استعاره‌های غامض و تشبیه‌های مُضمر به کار می‌برد و از روال عادی زبان دور می‌شود؟ چرا عبارتی از این دست می‌نویسد که یادآور شعر نوشتن پیروان سبک هندی است؟

نگفتمت/ تلاقی مرجان و مروارید را/ به کف بینی‌ات قناعت می‌کنم/ تا خورشید/ طالع دوبارهٔ خویش را/ به شبنم و نگاه مضطربم سوزد. (۴۸)

بی رودربایستی باید بگویم که هیچ معنا یا حتّی احساس مثبتی از این سطرها درنمی‌یابم. در اینجا عناصری مانند مرجان، مروارید، کف‌بینی، خورشید طالع، شبنم و نگاه مضطرب ... گرد هم آمده، اما وحدت زنده (ارگانیک) ندارند و هرکدام برای خود، سازی می‌زنند. روشن‌تر بگویم؛ سراینده، سوار بر موج شیفتگی نسبت به واژه و تصویر ناب همین‌طور پیش می‌راند و به نوعی ایماژیسم می‌رسد. در واقع اگر بخواهیم بر بنیاد معانی بیان و بدیع کهن داوری کنیم، اشعار آمده در مجموعهٔ *نبض اتفاق* یک سر هم کردگی تصویرها و واژه‌هاست و در بیشتر موارد، بیان تأثیرات حسّی سراینده‌ای است که هیچ کوششی نمی‌کند تا احساس و عواطف خود را با احساس و عواطف مشترک مردم همزبانش پیوند بزند. کلام او در خیلی جاها پیشینه‌ای مشترک با زبان و

احساس خواننده ندارد و او را به هیجان نمی‌آورد. تعجب‌آور است که دربارهٔ این مجموعه نوشته‌اند:

آهنگ کلام و ریتم شعرهای این دفتر به صورتی است که هیچ‌گاه به خواننده احساس سردی، کسالت، خستگی، دلمردگی و تکراری بودن دست نمی‌دهد. شعر از پی شعر خوانده می‌شود، با کوبشی خاص و توانی درخور، همراه با جوهر شعری، طپش واژگانی، تصاویر غیرمنتظره و درعین حال ساده.[۱]

البته در مجموعهٔ *نبض اتفاق* تصاویر غیرمنتظره و جوهرشعری و گاه سادگی هست و این البته مزیتی است، اما درونمایهٔ کتاب، محدود و مطالب مکرر است و برای کسی که بخواهد همهٔ اشعار را پشت سر هم بخواند، خسته کننده است. دیگری نوشته است:

هم‌جوشی زبان شعری با تکیه به خیزش و آهنگ مناسب کلمات، تکنیک گره-خوردگی و هم‌جوشی تصاویر، آزادی شعر را در حرکت و تکاپوی خویش به سمت جازّزدایی مستمر معانی در کارگرد انتزاعی خویش استمرار بخشیده است.[۲]

این دو داوری، زبان نقد ادبی نیست. زبان احساس و سرایش است؛ مثل این که بخواهیم دربارهٔ شعر این یا آن شاعر احساساتی شویم و شعر بگوییم. همان‌طور که رضا پرهیزگار نوشته است:

زبان نقد ادبی، نثر استدلالی ـ اقناعی Expository Prose (نثر مرسل) است و هدف آن دادن آگاهی، روشنگری، ترغیب، اقناع و استدلال است و باید از بیان روشن و به دور از غموض و آرایه‌های کلامی برخوردار باشد.[۳]

به عنوان مثال، ما این قسمت از شعر شمارهٔ ده را می‌آوریم و می‌کوشیم آن را تحلیل کنیم:

مگر ندیده‌ای/گویی چرخان/ تندیس سبزی بر ضامن بلوط می‌آویزد/ و چشم برهم زدنی را/ در باور شاخهٔ مقابل می‌گریزد. (۳۱)

سراینده در برابر رویدادی واقع شده و می‌خواهد مخاطب را متوجه آن رویداد کند. می‌گوید: مگر ندیده‌ای؟ بی‌گمان خواننده یا مخاطب باید پس از این پرسش سراینده، با منظرهٔ شگفت‌آوری رویاروی شود، ولی نمی‌شود. عین همین وضع را در شعر حافظ می‌بینیم. شاعر به خواننده، اما با وجه مثبت می‌گوید: «ببین»، و خواننده توقع دارد شاعر به او بگوید چه باید ببیند:

ببیـــن در آینـــهٔ جام نقش‌بندی غیب   که کس به یاد ندارد چنین عجب زمنی

یا در زمینهٔ دیگر می‌گوید: بشنو.!

این قصهٔ عجب شنو از بخت واژگون   مـــا را بکشت یار به انفـــاس عیسوی

در بیت نخست، شاعر، خواننده را متوجه انقلاب‌ها و دگرگونی‌های نابیوسیده‌ای می‌کند که سرزمین زادبومش را زیر و رو کرده است. بی‌گمان، اشارهٔ او به هجوم مغول و تاتار به ایران است و ویرانی و تباهی که سراسر سرزمین ما را فرا گرفت. اما چون شاعر، عارف است، این همه را از حکم قضا و«نقش‌بندی غیب» می‌داند و در بیت دوم، تعارض حالت و موقعیت عشق را نشان می‌دهد. یار شاعر، او را با «انفاس عیسوی» که مرده را هم زنده می‌کرد، کشته است و این البته گناه یار نیست، گناه بخت واژگون شاعر است وگرنه انفاس یار، مسیحا دم است و مردگان را حیات می‌بخشد.

لحن استهزایی (آیرونیک) شاعر در هر دو بیت را از نظر نباید دور کرد. شاعر با یاری همین آهنگ و لحن استهزایی، سر به سر یار، خواننده و خودش می‌گذارد و هدف او تسکین دادن جان مضطرب مردمان عصری است که سیلاب خونین هجوم صحرانوردان از سرشان گذشته است، اما در این تصویر که «گویی چرخان، تندیس سبزی بر ضامن بلوط می‌آویزد»، چه چیزی را باید دید؟ «ضامن بلوط» یعنی چه؟ «گوی چرخان» از کجا آمده و چه چیزی است که به آویختن تندیس سبز می‌پردازد؟

تک‌تک کلمات آمده در قطعه جداگانه بد نیست و واژه‌های «شاعرانه» یا وصفی است و حتّی تهی از نوعی وزن درونی و هماهنگی کلمات نیست، اما در کلّ، چیزی نابیوسیده نمی‌گوید. بنابراین خطاب شاعر که مگر ندیده‌ای؟ از سوی تصاویر و جمله‌های بعدی تأیید و تقویت نمی‌شود و در نتیجه پا در هوا می‌ماند.

اشعار این مجموعه به حوزهٔ شعر مدرن تعلق دارد و شعر مدرنی که در این دو دهه رایج شده است، به عللی سر از ابهام درآورده است. البته شاعران این‌گونه اشعار، ابهام را با بس‌لایی(چند معنایی) به اشتباه گرفته‌اند. شعر خوب، چند معنایی و بس لایی است، نه مبهم؛ زیرا ابهام در کلام چیز بدی است و نشان می‌دهد که شاعر تجربه‌ای واقعی و گوشتمند و قدرت کلام و بیان ندارد.

شعر دو دههٔ اخیر ما در بیشتر موارد، وضع خاصی پیدا کرده است. هم از شیوه‌ها و شگردهای نیمایی دور شده است و هم از طرز بیان شاملو و اخوان. با زبان و بیانی به میدان آمده است که آغازکنندگان آن فروغ فرخ‌زاد و سپهری هستند. اما در اشعار فروغ و سپهری هنوز این محتواست که بر لفظ وصنعت شعری می‌چربد و در فروغ این درد زمانه است که بر زبان شاعر جاری می‌شود، اما در اشعار تازه درآمده، محتوا در گرو لفظ است و حالاتی که سراینده بیان می‌کند، آنی و لحظه‌ای است؛ هم در برابر طرز بیان شعر کلاسیک سرپیچی می‌کند و هم در برابر آتش‌انگیزی‌های شاملو و فروغ. در بیشتر موارد، حالت مکاشفه‌ای و بدیهه‌سرایی دارد. این اشعار، خواننده را از جا نمی‌کند، به هیجان نمی‌آورد، او را در بستر تاریخ قرار نمی‌دهد، روانی و رسایی ندارد و احساسی را که بیان می‌کند، بسیار خصوصی است و تصاویر و نمادهایی را به کار می‌برد که سراینده در حالتی شاذ و انحصاری به آنها رسیده است.

بنیاد اشعار سرایندهٔ *نبض اتفاق* بر تغزل است. این تغزل حال و هوای ویژه‌ای دارد که می‌توان آن را «ترانهٔ سنگین حُزن» نامید. شعر، شعر شکست و انزواست و تصاویر مکرّر حسّیِ آمده در آن، منحصراً به وجودآورندهٔ تأثیرات

حسی است و حسرتی ژرف را به پیش‌نما می‌آورد. این شعر، نمونهٔ همان ترانهٔ محزونی است که در بیشتر اشعار خاورزمین، دستمایهٔ همیشگی شاعران ما بوده و امروز نیز به صورت جدید خود را نشان می‌دهد:

گردن بند کدام دریا/ در گیسوان تو خفته است/ دختر/ بخواب! و رؤیای هزار بارهٔ دریا را/ در ترانهٔ شتاب بنواز.

ترانهٔ گل و/ هزار پری دریا/ توسنی، کمند گیسو/ که خیال سوار و آغوش راه را/ آرام/ آرام/ در ماه گیسوان و/ بغض ماه می‌خواند.

دختر بخواب!/ بخواب/ که رؤیایت هرشب/ حکایتی را به خواب می‌رود/ و تو/ آرام/ آلاله و نرگس را/ بیدار می‌شوی/ بخواب دخترا!/ بخواب! (۳۷ ـ ۳۸).

نخستین مطلبی که دربارهٔ این قطعه می‌توان گفت، لحن آرام و اندوهگین آن است. مخاطب شاعری است که نامی ندارد و با ایما و اشاره به ما معرفی می‌شود. مانند این که می‌تواند رؤیای دریا را در ترانهٔ خود بنوازد و خود او رؤیاهای زیبایی دارد و آرام لاله و نرگس را بیدار می‌شود؛ یعنی با این گل‌ها از خواب برمی‌خیزد، یا رؤیای او، آنها را از خواب بیدار می‌کند. در میانهٔ این دو وضع، اشاره‌ای به ترانهٔ گل و هزار پری دریا و توسنی که در خیال سوار و آغوش راه در بغض ماه می‌خواند، هست؛ اما ترغیب سراینده در پایان قطعه، که دختر را به خواب دعوت می‌کند یا فرمان می‌دهد، حکایت از این دارد که راه مسدود است و اسب سرکش دربارهٔ گام نهادن در راه و برپشت گرفتن سواری دلاور و همآوردی چابک، خیال بیهوده پخته است.

من از این قطعه شعر و بسیاری از قطعه‌های دیگر مجموعه، بوی عشق خصوصی نمی‌شنوم. آن دختری که رؤیای هزاربارهٔ دریا را در ترانهٔ شتاب خود می‌نوازد، مبارزی اجتماعی و دریا و ترانهٔ او همان جامعهٔ دیرینه سال ماست که بارها و بارها برای رسیدن به فردوس مطلوب خود به تلاش برخاسته و به واسطهٔ

موانعی واپس نشسته است. چنان که در جای دیگر کتاب، باز به این تلاش دیرینه سال اشاراتی است:

دویدنی گام به گام را/ به تأمّلی جان گداز/ از پله‌ها می‌گذریم/ و انتهای دشت/ خیره در بازوان باد/ عشوه‌ای را به چشمکی خلاصه می‌شویم. (۷۰)

یا:

حالا که شب است/ می‌دانم/ بی‌مرجان و ماهی و پروانه مرده‌ام/ فردا رأس ساعت گل/ تشییع می‌شوم. (۲۹)

از این زاویه که بنگریم، درمی‌یابیم که مجموعهٔ *نبض اتفاق* نگارگری عاطفهٔ محزونی است که خود را در پس پشت واژه‌ها و تشبیه‌های ظریف پنهان کرده است. جز گام نهادن در راه و بی‌برگ و بار شدن و تنها ماندن و هراسیدن از بیم حرامیان و پاییزی که چتر زده و لاله‌هایی که گریه می‌کنند ... حادثه‌ای نیست. آن چه مایهٔ بیم و هراس بوده روی داده و چاره‌ای نیست جز شستن دستها در نهر اتّفاق، یا گذشتن از جوانهٔ شقایق و شکار نرگس تا حجم انتظار.

سراینده بیشتر نقاشی می‌کند و شعر را به سوی نگارگری می‌برد. رنگ‌های تند و گرم را در کنار رنگ‌های نرم و سرد می‌نشاند. در گام نخست، هم‌آمیزی این رنگها و هارمونی آنها ما را به فکر دیگر می‌اندازد و می‌فریبد. گمان می‌بریم با ترانه‌های عاشقانه سر و کار داریم، اما در واقع چنین نیست. عاشقانه است، اما نه برای زیبارویی معیّن. در اینجا سخن از دردی ژرف و حنجره‌ای خونین و آرزویی بر باد رفته است، اما به صورت تغزلی بیان می‌شود. سراینده خود می‌گوید:

من اکنون دریا را فرو می‌روم/ تا تو را بخوانم. (۱۰۵)

سراینده، حالات خود را با کمک واژه‌هایی مانند شفق، ستاره، دریا، شقایق، نرگس، مرجان و مروارید و مدد گرفتن از رنگ‌ها با کلماتی که به نوعی القای رنگ می‌کنند، بیان می‌کند. این کلمات همچون واژگان غزل فارسی تراش خورده، ظریف و اشرافی است، اما احساسی را برمی‌انگیزند که بیشتر تراژیک

است. تصاویر رنگین سراینده با این همه، با زبانی گاه ساده و گاه مبهم فریاد می‌کشند، مانند این است که فریاد می‌کشند ما را از این چهارچوب‌ها و قفس‌ها رها کنید، ما می‌خواهیم در این جهان پرآشوب، دمی به فراغ دل زیست کنیم، همدیگر را دوست بداریم و دست در دست هم بگذاریم و چمن‌زاران و دریا کناران را شادمان و چابک درنوردیم. اما در هر شعری که این رنگ‌ها و آرمان-ها به پیش‌نما می‌آید، چیزی دوردست خود را نشان می‌دهد. غریو هراس آورش شنیده می‌شود، غریو او سخت سهمگین و ستیزنده است؛ مثل این است که راهروان را به مجادله می‌طلبد، تهدید می‌کند، و اشاراتی ترساننده دارد؛ آن‌قدر ترسناک که حتماً معابر را نیز به هراس می‌افکند. از این‌رو سراینده، خود را در کلام پنهان می‌کند و به شیوه‌ای غریب حرف می‌زند و به مخاطب سفارش می‌کند: برهنه که شدی/ تنها/ نامت را بردار و/ بگریز! (۲۴)

بن‌مایهٔ شعر، همان‌طور که گفتیم،«حزن شرقی» است و این حزن را مویه، انتظار و ترس، تشدید می‌کند. سراینده در راه، ناگهان متوجه می‌شود تنها مانده و یاران برکناره رفته‌اند و مقصد دود شده و به هوا رفته؛ از این‌رو به خود سخت می‌پیچد و می‌خواهد بداند کیست و از کجا آمده و در چه نقطه‌ای از جهان ایستاده است؟ درواقع چم و خم شدن و گام‌سپری شوریدهٔ سرانه او در عرصهٔ اصوات و رنگ‌ها و الفاظ و در میانه شعله‌های فروزان آتشی که می-سوزاند و به زودی جایش را به سرمای زمهریری می‌دهد، همه برای این است که به ناگهان در میان معرکه رها شده و تنها مانده و علل آن را هم‌اکنون واکاوی می‌کند، اما در میان تردیدها و پرسش‌های جانسوز و در راهی پرسنگلاخ و تاریک هرچه بیشتر می‌جوید، کمتر می‌یابد و همین تردید کشنده و هراس ناگهانی است که او را می‌آزارد و گاه تا مرز مرگ‌طلبی پیش می‌راند. نگرانی او منحصر به وضعیت سخت خود او نیست، بلکه به دیگران نیز می-اندیشد و نگران آن سوار تنهاست که روشن نیست رکاب خونین را در سمت

کدام حادثه می‌خواند. در تصویرهای سراینده ـ به رغم ظرافت آنها ـ خشونت رنگ‌ها و اصوات از واقعیت برهنه‌ای پرده برمی‌دارد که نه می‌توان با آن رویاروی شد و نه می‌شود از کنارش گذشت و به تعبیر شاعری کهن در این عرصه «ز منجنیق فلک، سنگ فتنه می‌بارد» یا به تعبیر خود سراینده نمی‌شود با بهاری که انسان را می‌بیند و او را حاشا می‌کند شاد بود. مثل این است که در این عرصه، تقدیر بر تدبیر پیروز شده است:

کجا ایستاده بودم/ کجا/ آن روز که ستارگان از مدار مقدّر گریختند/ و کنار دستانت/ گل/ برشانهٔ کبوتر گریست/ آه تو از گلوی بریدهٔ ستاره و/ من از شهاب تقدیر می‌گذرم. (۶۳ـ ۶۴).

لحن روایت سراینده، صمیمی، و طرز بیان، بیشتر به روایت سخنان روزانه است و سراینده می‌کوشد مانند شاعران دو دههٔ اخیر، ساده و بدون پیرایه‌های ادبی حرف بزند، اما در همین بیان ساده، ساحتی دیگر پنهان است. باید پرده واژگان ساده را کنار زد تا در پشت آن، فاجعهٔ دلخراشی را دید که سراینده دیده و حس کرده است:

من دیگر عادت کرده‌ام/ که بعد از پاسخ سؤال کنم/ و از ردّ کوچه که باز می‌گردم/ ازدحام همسایگان را/ به هیاهویی خانه‌نشین شوم/ اما فراموش کردم بگویم/ فردا که آمدی/ قبل از سلام بیدارم کن/ و در قرار ملاقات با خورشید/ به خاطر بسپار/ که گلویم زخمی است. (۴۴)

اشعار این مجموعه از اشعار لورکا، و بعد، بیشتر از اشعار شاملو تأثیر پذیرفته است و لحن مغموم اشعار، یادآور شبانه‌های شاملوست. با این همه، سراینده در بیشتر اشعار خود به لحن و بیان ویژه‌ای رسیده که تأثیرات گرفته از شاعران دیگر را در موج سخن خود فروکاسته، یا از آن خود کرده است. به همین دلیل این اشعار، اغلب حالت صمیمانه‌ای را القا می‌کند که تازگی دارد.

پی‌نوشتها

۱. «رأس ساعت گل»، سعید مهیمنی، *عصرپنجشنبه*، شمارهٔ ۱۱ـ ۱۹، تیر۱۳۷۶، صص ۴ ـ ۵,

۲. «حاصل نگاه. یادداشتی بر *نبض اتفاق* سرودهٔ ایرج صف‌شکن»، ابراهیم مهرآیین، *عصرپنجشنبه*، شمارهٔ ۱۸، ۸ آبان۱۳۷۶، ص,۵

۳. «نقد بر نقد»: دکتر رضا پرهیزگار، *عصر پنجشنبه*، شمارهٔ ۱۳ـ ۱۶، مرداد ۱۳۷۶، ص۴.

شعر پسانیمایی و قرائت چهارم*

(نم‌نم بارانم، مجموعهٔ شعر، علی باباچاهی،۱۳۷۵)

متنی که به عنوان شعر عرضه می‌شود، نمی‌تواند مُهر رویدادهای زمان را بر پیشانی نداشته باشد، و نیز نمی‌تواند از گذشتهٔ زبان و شعر فارغ بماند و نیز نمی‌تواند از بار معنایی (که واژه‌ها حامل آنند) بر کنار بماند. متن‌ها اعم از متن‌های ادبی (شعر و نثر)، فلسفی، تاریخی و ... خواننده (مخاطبی) می‌طلبند و می‌یابند، امّا اگر خواننده پس از خواندن متن چنان بماند که پیش از آن و تغییری در خود احساس نکند، می‌توان گفت که کار در جایی لنگ است.

نظر باباچاهی سرایندهٔ مجموعه‌شعر«*نم‌نم بارانم*» این است که اکنون دورهٔ خوانش چهارم شعر است (سه قرائت یا خوانش دیگر عبارتند از: قرائت‌های پیش نیمایی، نیمایی، غیر نیمایی) این خوانش جدید ـ «قرائت پسانیمایی» ویژگی‌هایی دارد:

تغذیه کردن از زبان هر روزه، شورش علیه راحت‌طلبی زبان، دوری از تکرارها و عادت ستیزی، اتّفاق افتادن تجربه در حال نوشتن در کلمه‌ها و عبارت‌ها، تحمیل نکردن معنا بر زبان شعر، احتراز از استعاره‌پردازی، ورود جمله‌های در ظاهر نثری در گزاره‌های شعری و تنیده شدن با آن، بهره‌بردن از تجربه‌های مشترک انسانی از

---

* *آدینه*، شمارهٔ ۱۲۰، شهریور۱۳۷۶، صص ۲۳ ـ ۲۶.

گرایش‌های هنری ـ فلسفی مدرن، دوری اجزا و عناصر از بازنمایی معمولی، تأکید بر کارکرد زبان یا زبان در خدمت زبان و متزلزل کردن قوانین تحمیلی...

باباچاهی در این زمینه و دربارهٔ اشعار خودش توضیحاتی داده است (مجموعهٔ یاد شده، صفحه۱۲۳ به بعد) که رویکرد شاعران پسانیمایی را تا حدودی روشن می‌کند. این توضیح‌ها یا توجیه‌ها به‌طور عمده گرفته شده از نظریّه‌های دبستان‌های مدرنیسم و پسامدرنیسم است (میشل فوکو، رولان بارت، یاکوبسن و هیدگر، به طور نامستقیم)... می‌توان با برخی از این نظریه‌ها موافق بود و نیز می‌توان برخی از آنها را رد و انکار کرد. به هر حال متن نوشته شده، حرف آخر را می‌زند. و متن است که باید شعر بودن یا داستانی بودن خود را برخواننده مکشوف سازد. پُل والری می‌گفت: «شعر قطعه‌ای موسیقی است که خواننده هر طور خواست آن را با ساز خود می‌نوازد.» این موضع فقط تا حدّی درست است، در حدّی است که حقّی برای خوانش شعر به خواننده می‌دهد، امّا از این نظر درست نیست که هر شعر را خواننده هر جور خواست بخواند و تعبیر کند.

سخن رولان بارت نیز که می‌گوید با تمام شدن متن، نویسنده می‌میرد، و خوانندهٔ متن است که آفرینشگر متن می‌شود، غیر موجّه است. و اگر حرف او را بپذیریم به نتایج حیرت‌آوری می‌رسد. هم‌چنین نظریّه‌های هیدگر و یاکوبسن و متفکّران غربی می‌تواند درست باشد، می‌تواند نادرست باشد، می‌تواند افق‌های تازه‌ای برای شعر یا داستان باز کند یا مسدود سازد. اینکه سرایندهٔ *نم‌نم بارانم* می‌گوید شعر پسانیمایی از ایدئولوژی‌ها می‌گریزد به گواهی نوشتهٔ خودش و استنادهایی که به مدرنیسم و پسامدرنیسم دارد، حرف خودش نقض می‌شود. زیرا میشل فوکو یا رولان بارت نیز نوعی ایدئولوژی را تبلیغ می‌کنند. درست است که جهان‌نگری آنها متبلور نشده و در زیر چتر حمایت قدرتی متمرکز قرار نگرفته است، امّا اگر قدرتی بخواهد می‌تواند از این نظریه‌ها، مجموعه‌ای بسازد. هنرمندان را ملزم کند بدین گونه ـ نه به‌گونه‌هایی دیگر ـ

شعر و داستان بنویسند و کسانی را که به گونه‌ای دیگر هنر می‌آفرینند از «شهر آرمانی» خود تبعید کند. مگر افلاطون به دلایل اخلاقی، شاعران را از «اتوپیای» خود تبعید نکرد؟

باباچاهی در یکی از قطعه‌های مجموعهٔ *نم‌نم بارانم* به نام «سفیدی‌ها را بخوان» خود را کاملاً در سمت و سوی جنبش پسامدرنیسم قرار می‌دهد و رنگ این گرایش در همهٔ اشعار مجموعهٔ او نمایان است:

وقتی درخت‌های کنار خیابان
با من حرف می‌زنند
من به «شما» تبدیل می‌شوم
و فکر می‌کنم که زبان
صرفاً برای بیان واقعیّت نیست
ارجاع من به آنچه شما فکر می‌کنید نیست
و هر کس می‌تواند جای مرا عوض کند در سراسر متن... (۸۴)

فرض کنیم این مطالب درست باشد، ولی آنچه در اینجا آوردیم به چه دلیل باید شعر شمرده شود و اساساًچرا سراینده باید این حرف‌ها را در متن شعر بزند؟ یادآوری این نکته شاید بی‌مورد نباشد که احتراز از استعاره‌پردازی یا، دوری از تکرارها، عادت ستیزی‌ها و عناصری از این دست به تنهایی نمی‌تواند متن (نوشته‌ای) را شعر بسازد. برای رسیدن به این مقصود، عوامل زیادی لازم است که بر شمردن و توضیح آنها مجال وسیعی می‌طلبد، امّا یک چیز مسلّم است و آن این است که اگر نوشته‌ای نتوانست با میانگین مخاطب‌ها تماس یابد ـ اگر شعر هم باشد ـ دیر یا زود فراموش می‌شود و تأثیری دیرپای بر جامعه یا افراد ندارد.

از سوی دیگر اگر شعری به سوی سادگی بیان برود، از گفتهٔ روزانه بهره گیرد، یا از استعاره چشم بپوشد، یا برخلاف آن پُر از استعاره باشد و با زبان

روزانه فاصله بگیرد، یا مانند اشعار رمبو، بودلر و پُل والری اساس کار را بر نمادها بگذارد، یا از شگردهای دیگر بدیعی کمک بگیرد، هیچ‌یک مانع این نخواهد بود که متن عرضه شده شعر نباشد، و نیز هر شاعری حق دارد «پوئتیک» ویژهٔ خود را پیش نهد و به جهان و انسان از دریچهٔ عواطف و اندیشه‌های خود بنگرد، امّا روا نیست که «پوئتیک» ویژهٔ خود را بنیاد قضاوت خود دربارهٔ شعر دیگران قرار دهد. و بگوید هر کسی که در چهارچوب فنّ شعر مطلوب من، شعر سرود شاعر است و اگر نسرود شاعر نیست به همین دلیل، قضاوت بعضی از شاعران معاصر ما دربارهٔ فردوسی (که استاد طوس، ناظم بوده نه شاعر) وجهی ندارد، چرا که فردوسی به طور عمده استاد شعر دراماتیک است و کسی که بخواهد بر بنیاد شعر تغزّلی حافظ یا بر بنیاد معیارهای شعر نو بر کارهای او خُرده بگیرد سخت در اشتباه است. افزوده بر این، طرف دیگر قضیّه که جامعهٔ ایرانی است بیش از هزار سالی است فردوسی را شاعر بزرگ دانسته و سایهٔ آن پیر سترگ را بر سر شعر و زبان فارسی دیده است بنابراین کسی را نسزد که بر این حریم دیرینه‌سال بتازد و با معیارهای بچه‌گانهٔ اشعار ایماژیسم یا سمبولیسم فرنگی، از استاد بزرگ «سلب مالکیّت» کند و «چشمه بر ژرف دریا بَرد»!

این را نیز باید گفت که نظریّهٔ زبان‌شناختی و شعری هیدگر ـ که زبان را بیرون از ارتباط بشری قرار می‌دهد ـ در خود غرب نیز سخت به محک نقد خورده است. و آرای او دربارهٔ هولدرلین، ریلکه، تراکل و گئورگه و سلان و دیگران، تفسیر دل‌خواسته شمرده شده. هیدگر بر بنیاد تفکّر ویژهٔ خود، در مَثَل هولدرلین را شاعرترین شاعران جهان شمرده و او را بر هومر، شکسپیر، دانته و گوته برتری داده است. خواندن نظریه‌های او دربارهٔ شعر و زمان هیچ زیانی ندارد و چه بسا برخی از گوشه‌های تاریک شعر و زبان را روشن کند، امّا پذیرش دربست حرف‌های او به هیچ وجه روا نیست. او باور دارد که زبان،

ابزار ارتباط و تفهیم و تفاهم نیست، و شعر، بیان واقعیّت‌ها نیست، بلکه عطیّهٔ سخن‌مند «هستی» (بودن، وجود) است و این داوری را از یکی از ابیات هولدرلین می‌گیرد: «امّا آنچه باقی است، ارمغان شاعران است.»

کار هیدگر این است که بیت یا مصراعی از شعر شاعری را می‌گیرد و آن را بدون توجّه به زمینهٔ شعر تفسیر می‌کند و می‌گوید «سخن در قالب کلام، «شعر» را اهدا می‌کند... آنچه باشندگان را در کل نگاه می‌دارد و بر آنها چیرگی دارد باید به ساحت آشکار آورد. هستی (وجود) باید گشوده شود تا باشنده بتواند ظهور کند... شاعر، خدایان را نام می‌برد و همه‌چیز را به آنچه هستند می‌نامد.

در هر شعر خوب «ناگفته‌ای» وجود دارد که متفکّر باید کشف کند و کار شاعر را بفهمد و تکمیل کند. پس سخن عمدهٔ «پوئتیک» شاعر مطیع «برترین و آخرین حدّ» ضرورت درونی خود، یعنی ضرورت ذاتی که تفکّر به آن پاسخ می‌گوید، باقی می‌ماند و ضرورت یاد شده و جایگاه گفت‌و گوی شاعر و متفکّر را باید در «ناگفته» جست‌وجو کند.

و نیز گفته‌اند که شعر امروز، شعری است که خواننده بتواند در آن «ناگفته‌ها» را بخواند و بین‌السطور را کشف کند. یا : «زبان فرا ارتباطی امّا، متّکی به کارکرد زبانی خاصّ و یگانه است، که نه صرفاً حامل معناست نه لزوماً قاتل آن. در این شیوهٔ ارتباط «زبان در خدمت زبان» قرار می‌گیرد و تفکیک حسّ و اندیشه (ذخیرهٔ فرهنگی کلمات...) را از کلمه، سطر و عبارت‌ها ناممکن می‌داند. زبان فرا ارتباط در محضر خواننده حاضر نمی‌شود تا شاهد شعف یا تأثیر فوری و البتّه غیر هنری او باشد... این پیوند متناقض قوانین تحمیلی و اجباری را متزلزل می‌کند تا زبان به سرخوشی غیر منتظره‌ای دست یابد. این زبان، زبان را عامل اطّلاع‌رسانی نمی‌داند زیرا ابزاری شدن زبان، یعنی حذف حیات تخیّلی، سازگار تداعی‌ها از کلمه‌ها و عبارت‌ها از کلّ یک شعر ...

(*نم‌نم بارانم*)

اعم از این‌که شعر، ابزار اطّلاع‌رسانی باشد یا نباشد، در این موضوع شاید تردیدی نباشد که زبان شعر، زبان مجازی است‌و شاعر با استعاره، اغراق، تمثیل، تشبیه ... حرف می‌زند، به همین دلیل هر شعر، خوبی «خلاف آمد عادت» (تعبیر حافظ) یا به‌گفتهٔ امروزیان «آشنایی‌زدا» است. امّا این آشنایی زدودن و غیر منتظرگی به خودی خود مناطِ اعتبار شعر خوب نیست. چه بسا ابیاتی که خلاف آمد عادت است و حتّی سرودهٔ شاعری خوب، امّا سخیف و نارسا و اسباب خنده، بیشتر اشعار معروف به سبک هندی ـ اصفهانی؟ ـ از این قماش است. بیشتر اشعار سعدی ساده، روان و منتظره است، امّا در اوج سخن شاعرانهٔ زبان فارسی قرار دارد و هستی درونی ما را زیر تأثیر قرار می‌دهد. پس بهتر است که شاعر، شعرش را بنویسد و نظریه‌پردازی و قضاوت دربارهٔ شعرش را به دیگران واگذارد و خود را درگیر مسایلی که مربوط به نقد شعر خود و دیگران است، نسازد.

حقیقت قضیّه این است که من دربارهٔ اشعار مجموعهٔ *نم‌نم بارانم* باباچاهی نمی‌توانم قضاوتی قاطع داشته باشم. یکی از دلایل این کار، این است که اشعار او به‌طور عمده، رو به سوی ابهامی دارد که تمرکز فکر خوانندهٔ آن را به هم می‌ریزد و کار را به گسسته بسته سخن گفتن می‌رساند. از سوی دیگر در همین مجموعه، ابیات و اشعاری هست که هم از حسّ امروزینه خبر می‌دهد و هم از کشف شاعرانه، هم در آنها اندیشه است و هم فوران عاطفی. با زبان و آهنگ سخن امروز ـ که بحرانی را در جهت‌یابی‌های ما نشان می‌دهد ـ حرف می‌زند. از زبان عادی سر می‌پیچد و زبان نخ‌نما شدهٔ ادب رسمی را کنار می‌گذارد و به سوی ادراک‌های جدید پیش می‌تازد. این وضع متناقض شعر باباچاهی ـ که خاصّهٔ اشعار مُدرن است ـ تا حدودی گرفته شده از اشعار و نظریّه‌های غربی است و در بسیاری از این اشعار به غموض و ابهامی می‌رسد

که مخلّ ادراک شعر و عمومی شدن آن می‌شود و به ضرب و زور افکار رولان بارت و میشل فوکو و هیدگر... نیز نمی‌توان آن را موجّه ساخت. با این همه باباچاهی در اعماق درون خود ـ وقتی که سخن خود را می‌زند ـ باز هم‌چنان شاعر بومی و همان شاعر جنوبی و شاعر دشت‌های تفتهٔ جنوب و مردم رنج‌دیدهٔ بوشهر و دشتستان است. لحن تراژیک او بی‌سببی نیست و نشانهٔ علاقهٔ دیرین اوست به زادگاهش. ولی آنجا که از این حسّ و عاطفه دور می‌شود، از خود بیگانگی خود سخن می‌گوید و بر حسب نظریه شعر می‌نویسد، دیگر از آن حسّ و عاطفهٔ گرم خبری نیست. چنان‌که در قطعهٔ «سفیدی‌ها را بخوان» خود می‌گوید:

حالا بگو که فلانی سخت تهرانی شده
در شعرهای اخیرش به جای هر چه
از چراغ قرمز و
چتری که خیس
و این اواخر اهل حساب و کتاب است
در نوشته‌هایش هم
چراغ سبزی روشن می‌شود،
امّا
رو به نمی‌دانم کجا؟ (۹۰)

اشکالی البتّه در این مسأله نیست که شاعری از زادگاه خود دور افتد و ساکن شهر بزرگ شود. و از جوّ و فضای شهر بزرگ سخن گوید، امّا امیدواریم که چنین شاعری «اهل حساب و کتاب نشده باشد» و «چراغ سبزی که در اشعارش روشن می‌شود رو به «ناکجا آباد» نداشته باشد، و نیز امید هست که شاعر ما، عبارت‌هایی از این دست را ننویسد و اگر نوشت، شعر نشمارد:

پُست مدرنیست‌ها هم به شیوهٔ خودشان عاشق می‌شوند (۹۷)
پس وقت بازی با کلمات است (۹۶)
این یک بازی صرفاً متنی نیست (۹۲)
فکر می‌کند اشیا
از اجنّه خطرناکترند. (۶۵)

فضایی که در بیشتر اشعار این مجموعه ساخته می‌شود، تاریک است و تعبیرات: غار سیاه، چتر سیاه، ابر سیاه، کلاغ سیاه در آنها مکرّر می‌شود و اینها در برابر آیینه، دریا، ابر و باران و چتر خیس قرار می‌گیرند. در نتیجه از اشتیاق سخت دلگیرانه به گذشته خبر می‌دهند یا از آینده‌ای نامطمئن. در اینجا هیچ‌چیز یا هیچ‌کس ایقان و پا بر جایی ندارد. همه چیز سست و شکننده است و در هر گامی به راهی می‌رسیم که پایانی ندارد. و ستونی از ابر و دود سیاه بر سرمان هوار می‌شود:

شب در خیال مه‌آلود
چرخی بزن
و روز
در چترهای خیس
و آن اتّفاق ساده که چیزی‌ست
چیزی که ما نمی‌شنویم
ما نمی‌بینیم (۱۲)

در این فضای مه‌آلود که هیچ‌چیز و هیچ‌کس سر جای خود نیست، آیا جایی هست که شاعر و خوانندهٔ شعر بتوانند خود را از هراس و تشویش و از خود بیگانگی آزاد کنند، و نیمهٔ دوم خود را بجویند و بیابند؟ و از سرِ «مدوزا» ـ دیوزنی که هر کس به چشم او می‌نگریست سنگ می‌شد ـ از مُغاک و هاویه و ماشین خودکار تمدن امروزینه رهایی یابند و به جایی نرسند که بگویند:

مقصد ما
ولی نرسیدن بود
گرچه از آخر
به نقطهٔ اوّل
و به آغاز گلی که هنوز
اسم درستی نداشت. (۴۸)

یکی از شاعران مُدرن ـ پل سلان(P. Celan)در یکی از سخنرانی‌های خود گفته بود: لنتس ـ شاعری که در شعر نقلی بوشنر شاعر آلمانی ـ به روی صحنه می‌آید و تک و تنها در کوهستان سفر می‌کند، مواقعی این سفر را بسیار شاقّ و تحمّل‌ناپذیر می‌یافت که نمی‌تواند بر سر خود راه برود. و بعد این موضوع را این‌طور تفسیر کرد:

کسی که بر سر خود راه می‌رود، بانوان و آقایان، کسی که بر سر خود راه می‌رود، آسمان را هم چون مغاکی بی‌انتها در زیر خود دارد. (*هیدگر و شاعران*. ورو نیک. ام. فوتی، چاپ ۱۹۹۲)

آیا در میانهٔ بیم‌ها و هراس‌های امروزینهٔ جهان که به باور بعضی از شاعران و متفکّران مُدرن، پل‌های واسطه، همه ویران شده و «فرو افتادن وحشتناک سکوت» از حسّ درونی خبر می‌دهد و نَفَس و سخن را می‌بُرد، شعر می‌تواند «پیشاپیش بشتابد» و «جهت‌یابی را نشان بدهد»؟ یا بر آن است که آن حسّ درونی و جهت‌یابی را در زیر انعکاس‌های غامض‌بازی آیینه‌ای‌اش پنهان کند و به جایی برسد که بگوید:

حالا تو آسمان خدا را سیاه کن بر سرت
و این ستاره را تو به شکلی بکش
که کودک پس فردا
در خواب هم اجازهٔ دیدن نداشته باشد. (۳۷)

یا:

دیگر به ما چه
هر که دلش خواست بمیرد
و اینها که تازه از سر خاک عزیزی بر می‌گردند
بگذار نصف شب
آن قدر ناله و شیون کنند
که فردا
هر مشت آب را که از آینه برمی‌دارند
ماهی پریده رنگ
به چنگ آرند. (۴۷)

همین لحن و سیاق سخن در اشعار دیگر باباچاهی نیز انعکاس دارد و در همان زمان که حاکی از سرایش و سیلان عاطفه است، در برخی جاها، ناموجز و توضیحی می‌شود و از نظر محتوا نمایشگر دلهره‌ای عمیق است، آنجا که می‌گوید:

ترسش را از هیچ‌کس پنهان نمی‌کند
و با جرأت تمام می‌ترسد
نکند آسمان به زمین برسد
ابر سیاهی بیاید و او را
با خود به گوشه‌ای ببرد. (۶۴)

این حسّ جدا افتادگی و آن هراس ناشناخته‌ای که با انگشت اشارت‌گرش که همه کس را به‌گوشه‌ای می‌راند، در پاره‌هایی از این دست به اوج می‌رسد:

خب تو همان جا بمان
زیر همان ریز ریز آخر پاییز،
کنار همان چیزهای گمشده:

چتر پر از آسمان پریروز
سقف تهی از پرندهٔ پس فردا. (۲۰)

قطعهٔ «زار» ـ بیماری معروف ساحل‌نشینان جنوب که برای آگاهی از چند و چون آن باید به کتاب *اهل هوای* ساعدی یا به آگاهان مراسم بومی مراجعه کرد ـ مُعضلی دردشناسی را به حوزهٔ شعر باباچاهی آورده است و از نظر ساختار شعر، نسبت به دیگر اشعار مجموعهٔ *نم‌نم بارانم*، انسجام بیشتری دارد. شعر، لحن خطابی دارد و با شخصی که به بیماری زار مبتلا شده، سخن می‌گوید و ژرفای وجود او را می‌کاود. این شخص از «نقطه‌ای سفید» به «چاهی سیاه تر از روزگار کلاغ» سقوط می‌کند، در جسم و جانش «چیزی از آب‌های معمّایی» حلول می‌کند، یاس‌های سفیدِ خیالِ او را پر پر می‌کند و او دیگر مجال رخنه کردن به دریا را ندارد... دشمن تازه، ناشناخته است. معلوم نیست از راه زنگبار آمده یا از طریق هند و با چه زبانی و از چه کسی حرف می‌زند؟ سپس سخن از ترکهٔ انار می‌رود که تبدیل به تازیانه می‌شود:

امّا چنان به جسم تو
کز جان این شبح شوم
صاعقه برخیزد
ترک کند عرصهٔ یاس سفید را
وین گل کم‌یاب
باز
چراغ روزهای سیاهی شود
که زبانم لال. (۵۷)

البتّه فضای شعر، بسیار تاریک است و نیز اگر قرار بر تعمیم دادن آن به فضای زندگانی جدید باشد، شاید بتوان گفت فضای درونی و برونی جهان امروز، این قدرها هم تاریک نیست... امّا اینها مسایل بَعدی خوانش شعر است

و خود شعر، فضای یاد شده را به خوبی القا می‌کند.

بهره‌گیری باباچاهی از بیـان نثـری و خطـابی ـ کـه آغـازگران آن در شـعر معاصر ما فروغ و شاملو و سپهری بودند، و امکان تازه‌ای به شعر می‌دهد ـ نیـز در خود یادآوری است. این کار البتّه دشواری نیز پدید می‌آورد. چـرا کـه اگـر بیان‌های شاعرانه و نثر از درون به هـم جـوش نخورنـد، سـاختار شـاعرانه در ساختار نثـری فروکاسـته مـی‌شـود. و آهنـگ و ضـرب و وزن سـخن آشـفته می‌گردد، امّا باباچاهی آنجا که به گذشته گریز می‌زند یا لحظه‌های تنهایی خـود را می‌سراید، دو ساختار یاد شده را با هم متعادل می‌سازد و لحـن صـمیمانه‌ای که در بیان روایت‌ها دارد، شعر را در موقعیّت مناسب خود قرار می‌دهد. بیان و ضرب‌المثل‌های عامیانه نیز به لحن صمیمانهٔ شعر او کمک می‌کند. این بیان‌ها و ضرب‌المثل به طرزی جدید در شعرش ظاهر می‌شود:

کلماتی که مثل نان و نمک ور دست و دلش بود (۲۵)
منّت هر ابر سیاهی را نکشی. (۲۵)
پشت آتش هر دقیقهٔ سیگار
کشتی او غرق می‌شود
روزی صد بار (۱۵)
سر زیر برف می‌کنی.
هر چه گل به سوی تو پرتاپ می‌شود (۳۷)
که غالباً به وقت غروب
رنگ به رنگ می‌شوی
از حسرت رنگی که عاقبت
به دلت ماند (۴۰)
زیر درخت انار جای چال کردن اسرار نیست. (۴۳)

در اشعار *نم‌نم بارانم* هم شیوه و لحن روایتی داریم و هم بیان‌های مجـازی

(ایماژ) های نو و در اینجا تخیّل شاعرانه از شیوهٔ کار اشعار نیمایی بر می‌گذرد که گاه سر به‌ابهام‌گویی و گسسته بسته سخن گفتن می‌زند. بدین معنی که روابط اجزا، معانی و تصاویر روشن نیست یا باید چرتکه انداخت و این روابط را پیدا کرد، امّا آنجا که این روابط، متکّی به ساختار نحوی (معنایی) بومی است و سراینده از تجربه‌های خود سخن می‌گوید، منظره‌ای را می‌بیند یا حالت خود را به‌روشنی بیان می‌کند. تعابیری مانند: آیینهٔ روبه‌رو، خواب پنجره، پشت انار قرمز، خیال‌های مه‌آلود، چتر پر از آسمان، خلاصه شدن در یکی دو قطرهٔ باران، به‌خواب دیدن شاخهٔ گل، گم شدن ماه در بقچهٔ تاریک کولیان، آفتاب سر زده از لیوان [چو آفتاب می از مشرق پیاله بر آید. حافظ]، این همه قاب به تصویرهای پریروز، آیینه‌ای که بوی گل نرگس می‌دهد، آن طرف آب حیات، از آغاز آفرینش زلف سیاه، تعبیر شدن چتر طاووس در خواب، طعنهٔ لیموی نورسیده، و نارنج تلخ، جست‌جوی نیم‌رخی در بیداری گم کرده، گذاشتن خود به جای ساعت ده آن روز صبح، پشت چند سطر گل سرخ، خیس خیال‌های خود...

البتّه دلالت‌های این تصاویر و تعبیر همیشه خوب از آب در نمی‌آید در مثل سراینده می‌نویسد:

وین رودخانه‌های گل‌آلود را
که زیر بالش تو جاری است. (۳۰)

اگر می‌نوشت «زیر بالش‌های خیال تو» باز وجهی داشت. ولی به این صورت می‌تواند حاکی از عرق کردن یا اشک ریختن باشد که مبالغه یا اغراقی دور از دانستگی است.

جمله‌های برخی از اشعار، حاکی از تأثیر و تأثیرات مقطعی حسّی است:

زیر بوتهٔ گل سرخی
و پیراهنش را هم

به کلاغی که کلاغ (۲۲)
یا:
خط بزند
پاک کند،
شکل‌های عزیزی که تو با خون دل (۳۵)

این جمله‌ها فاقد سجاوندی است و ناتمام بر جای گذاشته می‌شود. من این شیوه را نمی‌پسندم و فکر می‌کنم اگر سراینده، جمله‌ها را به تمامی می‌نوشت، تأثیر حسّی و معنایی بیشتری برای اشعار خود تدارک می‌دید، امّا در این شیوهٔ کار «فضایی محذوف» وجود دارد که خواننده باید با خیال خود، آن را پُر کند. تا آنجا که اطّلاع دارم، عرضهٔ «فضای محذوف» در شعر از شگردهای پل سلان است که شاعری بود غریب و رنجیده. و خویشان نزدیک او را به اردوگاه‌های «کار» آلمان هیتلر برده بودند و خود او از آلمان گریخته بود. او اشعاری می‌سرود که با فاصله‌گذاری، خودبیگانگی، و نهاد دانستگی انسان درون وقفه و تعلیق ... شکل می‌گرفت. سلان هیچ‌گونه رضایت خاطر و امید ساده‌دلانه را بیان نمی‌داشت و می‌گفت در نهایت این کلام شکننده و تُرد تبعیدشدگان و محکومان و میرندگان است. کلامی بر زبان آمده در واپسین دم زندگانی، هم‌چون استغاثه، جویای «دیگره» ای که فقط در لحظه‌های انتظار پایان زندگانی می‌شود با او پیوند یافت. (*هیدگر و شاعران*، ۹۴) سلان هم‌چنین از رنج سنگ شده حرف می‌زند. هراسی ناشناخته سراسر زندگانی را در برگرفته و همه‌چیز را به سنگ بدل کرده است. هیچ خبر مساعد و مژده‌ای در راه نیست و انسان‌ها در فضایی به سر می‌برند که نیرویی کور و اهریمنی حصارهای آن را برآورده است. و سخن نه به سوی ریشه‌های پنهان، بلکه به سوی «هاویه» و «ورطه» پیش می‌رود و چونان آهی است در واپسین لحظه‌های حیات که گسسته بسته از سینه بر می‌آید. از مجموعهٔ *نم‌نم بارانم* نیز با این کلام و باشندگان سنگ

شده یا معلّق رویارویيم.

دیگر چه جای تعجّب
اگر یکی از ما
به قالب یک پرندهٔ فرضاً سفید درآید
از شاخه‌ای جدا شود و بعد
روی دستهٔ در
به انتظار تو قطعه سنگ سیاهی شود. (۵۹)

حالا
آن قدر از فراق خودت گریه کن
که بگویند
جامهٔ او پیرهن یوسف بود. (۱۷)

و در این دو نمونه‌ای که آوردیم خصلت اساسی ساختار معنایی مجموعه شعر «*نم‌نم بارانم*»را به‌خوبی نشان می‌دهد.

قانون عشق

(مجموعهٔ شعر، نصرالله مردانی، ۱۳۷۶)

گزیدهٔ غزل‌ها، قصیده‌ها، مثنوی‌ها، دوبیتی‌ها و اشعار محلی (کازرونی) نصرالله مردانی، شاعر معاصر، خواننده را در برابر این پرسش‌ها قرار می‌دهد که آیا دورهٔ این‌گونه شعرسرایی تمام شده است یا تمام نشده؟ آیا امروز نیز می‌توان به شیوهٔ کهن شعر نوشت؟ و اگر می‌توان نوشت محتوا و معنای آن چه یا چه‌ها باید باشد؟

از آنجا که ما در زمانی واحد ناهم‌زمانیم، کم و بیش در دایرهٔ عواطف متضاد سیر می‌کنیم. اشخاص بسیاری هستند که دم از نوجویی و نوآوری می‌زنند، امّا در همان زمان نه فقط شعر حافظ، بلکه اشعار رهی معیّری و شهریار و ورزی را دوست دارند و می‌خوانند و این تا حدودی عجیب است. دلیل این چگونگی نیز روشن است، زیرا ما پایی در جهان مدرن داریم و پایی در جهان کهن. کهنه‌ایم و نو، با حوزه‌های جدید آشناییم و ناآشنا و کوتاه‌سخن جمعِ اضدادیم. به همین دلیل در کنار عرفان جدید سهراب سپهری، عرفان کهن شاعران دیگری را داریم که هنوز با چشم شاعران کهن به جهان می‌نگرند و با این همه، شعرشان از تر و تازگی‌هایی بی‌نصیب نیست. مردانی در زمرهٔ این شاعران است.

روی‌هم رفته، غزل‌های مردانی حافظ‌وار است. او می‌کوشد مانند شاعر شیراز از وزن مناسب، نغمهٔ حروف، تناسب‌های لفظی و معنوی، استعاره‌های تا حدودی ناآشنا بهره گیرد و غزل‌های سنگین و رنگین بسازد. توفیق او در این زمینه چنانکه انتظار می‌رود نسبی است. در *قانون عشق* ابیات و غزل‌هایی آمده است که هم از ظرافت و گویایی و رسایی اشعار کهن بهره دارد و هم تر و تازه است و نیز در این مجموعه اشعاری درج شده، که تهی از شور و حال است و مسامحه‌های لفظی و معنوی نیز در آنها کم نیست. در حوزهٔ نقد جدید نظریّه‌ای داریم به نام «آشنایی زدایی» این نظریه در آثار صورت‌گرایان (فرمالیست‌ها)ی روس ـ و به‌ویژه در نوشته‌های رومن یاکوبسن عرضه شد و راه تازه‌ای برای تحلیل شعر پیش پای ناقدان گذاشت. یاکوبسن تأکید می‌کند که: هر واژهٔ زبان شعر نسبت به زبان روزمرّه تغییر صورت داده و مبدّل به واژه‌ای «ناآشنا» می‌گردد. صورت شاعرانه نوعی تعرّض را به زبان روزمرّه تحمیل می‌کند... هنگامی که در ساختار معیّن شعری، کارکرد استعاری با دقت بسیار اعمال می‌شود، طبقه‌بندی‌های سنّتی به همان اندازه برافتاده و موضوع‌ها جذب پیکره‌بندی جدیدی می‌شوند... مجاز خلّاق نیز به‌گونه‌ای مشابه، نظم سنتی چیزها را تغییر می‌دهد. (*نقد ادبی در سدهٔ بیستم*، *صص*۵۳ ـ ۵۴، تهران، ۱۳۷۷)

این موضوع به ویژه دربارهٔ شعر سپهری صادق است. در اشعار دیگران در مَثَل آدمی را می‌بینیم که در کنار رود یا استخر ایستاده و به ماهی در آب خیره شده، امّا در شعر سپهری این ماهی است که به انسان نگاه می‌کند و این بدان معناست که طبیعت حسّ و روح دارد. شاعر در این کار «آشنایی زدایی» می‌کند و از دیدهٔ خود و دیگران غبار عادت را می‌زداید. او خود می‌کوشد همه‌چیز را در زلالی آن مشاهده کند، از این رو از هنجار عادی کلام دور می‌شود و کلمه‌ها و استعاره‌ها و تشبیه‌هایی به‌کار می‌برد که رایج نیست و تعبیری در این

زمینه به‌کار می‌برد که شنیدنی است: «غبار تجربه را از نگاه من شستند.»

البتّه در اشعار شاعرانی که به سبک شاعران کهن شعر می‌گویند، چنین کاری احتمالاً ناممکن است، زیرا اینان گرچه می‌توانند تشبیهات و استعاره‌ها و صفت‌و موصوف‌ها را تغییر دهند، امّا نمی‌توانند چهارچوب کلّی کلام، وزن، قالب و صورت‌های نحوی شعر را عوض کنند و از این‌رو اشعارشان نمی‌تواند آشنا زدایی کند. با این همه در اشعار مردانی، ابیاتی هست که کم و بیش آشنایی‌زدایی می‌کند و تر و تازگی ویژه‌ای دارد. تعبیرات تازه نیز در اشعار او کم نیست و از این قبیل است: بادهٔ سبز دعا، گُل انداختن شب از آیینهٔ ماه، داغ چراغ غزل، زیر سایبان ابر در گلخانهٔ باران، برآمدن آفتاب سکوت ...

این نظریهٔ یاکوبسن که دگرگونی صورت کلام، درونمایهٔ آن را نیز تغییر می‌دهد و حاصل تازه‌ای به‌دست می‌آید تا حدودی درست است، امّا کافی نیست. نظرگاه شاعر و مراحلی را که در عالم معنا و صورت درمی‌نوردد نیز دارای اهمّیّت است. در مَثَل، صورت کلامی شاعرانی مانند سلمان ساوجی، خواجوی کرمانی و شاه نعمت‌الله ولی ... مشابه با صورت کلامی شعر حافظ است، ولی آنها نتوانسته‌اند در عالم شعر با شاعر شیراز رقابت و همسری داشته باشند. هم‌چنین شاعرانی که پس از حافظ به استقبال او رفته‌اند توفیق او را نیافته‌اند؛ چرا که تکرار صورت‌های لفظی و معنوی شعر حافظ به آن صورت دیگر ممکن نیست. یکی از دلایل آن این است که شاعری در زمانی معیّن و شرایط تاریخی ویژه به سرودن شعر پرداخته و پرده از رخسارهٔ جهان درون و بیرون خود برگرفته است. احساس تند و قوی و حالات عجیب و غریب داشته، با عقاید رایج به چالش پرداخته و شلتاق کرده است. نگاه او به جهان سویهٔ دوقطبی دارد. در یک سو اوست با همهٔ ضعف‌ها و قدرت‌ها، میل‌ها و بی‌میلی‌ها، پسندها و ناپسندهایش و در سوی دیگر محبوبی است نازنین و معمّایی، دور از دست و نزدیک، عاشق‌کُش و عاشق‌نواز... عشق حافظ

نیز به همین سان معمّایی و دیریاب است و از بوته‌ای گل و دوستی مشفق گرفته تا هستی مطلق گسترش می‌یابد. شاعر در این سیستم دوقطبی افزوده بر این که عصر خود را با همهٔ فراز و نشیب و زشتی‌ها و زیبایی‌هایش نشان می‌دهد برآنست تا حقیقت هستی جهان را بشناسد و بشناساند. پس سالک راه حقیقت‌پژوهی می‌شود و چون نمی‌خواهد با پای دیگران راه برود خود یک تنه در برابر معمای آفرینش قرار می‌گیرد و آغاز به چون و چرا می‌کند. حضور یافتن انسان در روشنگاه هستی و عتاب و خطاب با وجود، خطرآفرین است. این خطر از یک سو نیست. در معرض آذرخش حقیقت قرار گرفتن و سوزش آتش آن را تاب آوردن، دل شیر می‌خواهد و شکیبایی ایّوب را. از سوی دیگر جستجوی حقیقت در جهانی که قدرت‌های رسمی، حدود و ثغور آن را معیّن کرده‌اند و گذر از آن حدود را مترادف کفر می‌شمارند، کار آسانی نیست و در اینجا سالک پیه خیلی اتّهام‌ها و خطرها را باید به تن خود بمالد و گاه مانند منصور حلّاج و عین‌القضاهٔ از جان خود بگذرد. خطر دیگر از ناحیهٔ خود سالک است. از آنجا که حقیقت، مراتب و مدارجی دارد چه بسا سالک در مرحله‌ای متوقّف شود و در این توقّف در صورتی که رضایت خاطر نداشته باشد، دچار تنش و اضطراب خواهد شد و فریاد خواهد کشید که:

از هر طرف که رفتم، جز وحشتم نیفزود   زنهار از این بیابان، وین راه بی‌نهایت

(*حافظ قزوینی*، ۶۵)

این نکته را دانشمند ارجمند دکتر دینانی، نیک دریافته است آنجا که می‌گوید:

اگر شعر حافظ در طول قرن‌ها با گوش مردم این سرزمین آشنا و با طبع آنان هماهنگ می‌نماید، به‌واسطهٔ این است که آنچه در تجربهٔ انسانی بر حسب حال و شناخت خود یافته‌اند به نوعی در سخن حافظ انعکاس یافته است. باید توجّه داشت که شعر حافظ و سبک سخن او به هیچ وجه عامیانه نیست،

بنابراین انس و الفت عوام مردم با شعر حافظ به این علّت نیست که آنان با نوعی سخن عامیانه روبه‌رو می‌گردند، زیرا خواصّ مردم، یعنی اندیشمندان بزرگ و عارفان آگاه نیز مفتون و مجذوب سخن حافظ گشته و در مقابل جایگاه رفیع او اظهار فروتنی می‌کنند. تأثیر ژرف و شگفت‌انگیز سخن حافظ در اعماق روح و دل مردم، تنها به این علّت نیست که از محسّنات بدیعی و انواع زیبایی و رموز متفاوت فنّ بلاغت برخوردار است بلکه همان‌گونه که به اشاره یادآور شدیم، تجربهٔ شاعرانهٔ او از عمق زندگانی و احساس دردمندانه‌اش از معنای هستی، چنان جاذبه‌ای به سخن او داده است که هر مخاطب آگاهی را زیر سیطرهٔ نفوذ و تأثیر خود قرار می‌دهد.»

این موضوع دربارهٔ مولوی نیز صادق است. او در دایرهٔ تفکّر و علم رسمی حرکت می‌کند و صاحب مقام و مسند است. او حتّی در این دوره ـ چنانکه پژوهندگان تاریخ ادب نشان داده‌اند ـ اشعاری با تخلّص «خموش» و «خاموش» ساخته است که البتّه چنگی به دل نمی‌زند. در این میان زمانی که مولوی چهل ساله است، ناگهان پیری شوریده و گرم و سرد روزگار چشیده به نام شمس تبریزی به او می‌رسد و همهٔ بنای فکری و اندیشهٔ موروثی او را ویران و خود او را از این رو به آن رو می‌کند. صاحب منصب کامکار دیروز، عاشق شوریده‌حال امروز می‌شود و از سر «مصطبه» با پای «خم» می‌نشیند و پشت پا به مناصب دیروزینه می‌زند که:

حاصل عمرم سه سخن بیش نیست　　خام بُدم، پخته شدم، سوختم

انقلاب فکری و وجودی شاعر که حاصل دیدار او با شمس‌تبریزی است، در انقلاب شعری وی بازتاب می‌آید و به‌رغم ادّعای خودش «آشوب و خونریزی می‌جوید» و «مدام از شمس تبریزی می‌گوید.» آنچه او گفته و کرده است، در دنیای عادت‌زدهٔ خواب‌رفتگان و حوزهٔ اقتدار صاحب مقامان رخنه می‌افکند و جدال‌های عظیم بر پا می‌کند که به کشته‌شدن یا تبعید شمس

می‌انجامد و نیز شعر و عرفانی به‌وجود می‌آورد که حتّی آن را امروز نیز نمی‌توان جز به مدد اشاره و کنایه توضیح داد.

بنابراین شاعری که امروز می‌خواهد شعر عرفانی بسراید، اگر با «عصای موسایی» حافظ یا مولوی به «کوه سینای عشق» صعود کند، به تجربه‌ای خواهد رسید از پیش گفته و کرده شده و به کشفی خواهد رسید که از پیش، دیگرانش اکتشاف کرده‌اند و کار بدتر می‌شود زمانی که شاعر امروز بخواهد به مدد مبالغهٔ شاعرانه سرِ همسری با حافظ و مولوی داشته باشد یا برتر از آن به میدان دعوی درآید که از آنان برگذشته است:

«آن» نایابی که پیر روم بودش آرزو   مژده‌ای یاران! که من بی‌جستجو آن یافتم

(*قانون عشق*، ۱۰۰)

گرچه باب فیض مسدود نیست و به دیگران و حتّی درخت و سنگ و پرنده نیز می‌تواند برسد، امّا طرز بیان مطلب نشان می‌دهد که آن «آنِ نایابی» که به مولوی نرسیده بود (گرچه می‌دانیم که رسید)، منطقاً به شاعر امروز نیز نمی‌توانست برسد و نرسیده است به این دلایل که نخست بی‌جستجو و تلاش به کسی چیزی نمی‌دهند و دیگر آنکه چنان توفیقی نشانه‌هایی دارد که دست‌-کم در غزل «فردای ظهور» و در بیت تعریض به مولانا ... دیده نمی‌شود. هر تجربه‌ای نشانه یا نشانه‌هایی دارد. اگر سر من به سنگ بخورد و آخ بگویم، صِرف این فریاد برای دیگران دلیل غم و درد من نمی‌شود. در این جا شکستگی سر و جاری شدن خون، دلیل قوی‌تری است چرا که:

قصّهٔ رنگ پریده روی زرد   سر به سر عشق است و ناکامی و درد

یا بهتر از این:

اشک خونین بنمودم به طبیبان، گفتند   درد عشق است و جگرسوز دوایی دارد

(*حافظ*، ۸۴)

حال اگر من دربارهٔ درد و اندوه خود صدها سخن بگویم و چندین رساله

بنویسم تا دیگران علائم محسوسی از آن درد و اندوه مشاهده نکنند و هم‌چنین وجه مشترکی بین درد من و درد خود نبینند، داد و بیداد من نه ثمری خواهد داشت و نه اثری. شاعری گفته است: «هیچ‌کس از درد دیگری فریاد نمی‌کشد، امّا من اگر بتوانم در بیان درد خود، درد دیگران را نیز بیان کنم، آنها با من همراه و هم‌سخن خواهند شد. پس من درد مشترکم. مرا فریاد کن.»

گفتم که شاعرانی که امروز شعر عرفانی می‌سرایند و آن را در قالب قدیمی بیان می‌کنند، با چوبدست شاعران گذشته راه می‌روند و در نتیجه یا به کشف‌های دیگران می‌رسند یا به موضوعات مفهومی، یعنی به مفاهیم می‌رسند. برای درک این موضوع به ابیات زیر بنگرید:

آنچه من گم کرده بودم پیش از امکان یافتم | آفتاب عشق را در مشرق جان یافتم
صد هزاران کهکشان خورشید در ژرفای دل | آسمان در آسمان، پیدا و پنهان یافتم
هر کجا شاخ محبّت در دلی گُل می‌کند | ریشه‌های سبز آن در عشق افشان یافتم
ای که در هر ذره‌ات منظومه‌ای بی‌انتهاست | نُه فلک را در تماشای تو حیران یافتم
جای رحمان می‌شود دل‌هایی از«من»ها تهی | در نهاد هر کسی «من» بود شیطان یافتم
دوش از خمخانهٔ خورشید آمد شیخ ما | تا بگوید من چرا در خویش انسان یافتم
در سرشت هیچ شیئی‌نیست قانون سکون | هر چه دیدم در جهان از خود گریزان یافتم

(*قانون عشق*، ۹۹)

هیچ یک از معانی این ابیات و حتّی الفاظ و تعبیرات آن از سرایندهٔ کتاب *قانون عشق* نیست. شاخ محبّت، آفتاب عشق، منظومهٔ بی‌انتها، فرارسیدن شیخ، مشرق جان در متن یاد شده، بسیار کهنه و نخ‌نما می‌نماید. چند هزار بار از این تعبیرات و مضامین از عصر مولوی و حافظ تا امروز شنیده باشیم خوب است؟ کار بدتر می‌شود زمانی که شاعر ما تعبیر «نُه فلک» را به‌کار می‌برد. کدام نُه فلک؟ مثل این است که شاعر نه فقط تجارب حسّی، بلکه تجارب علمی خود را نیز از دیوان قدما به‌دست می‌آورد و حاضر نیست بپذیرد از روزگار آن

ناظمی که «نُه کرسی فلک را زیر پای قزل ارسلان می‌گذاشت» تا امروز خیلی‌چیزها در دنیای ما دگرگونی یافته و از این جمله، علم نجوم نیز با دوربین‌های دیگر و بزرگتری به فضای میان ستارگان می‌نگرد. من نمی‌گویم شعر عرفانی نباید گفت. حاشا! شاعر اگر عارف باشد بدون شک شعر عرفانی خواهد سرود، امّا اگر شعر عرفانی گفت و دغدغه‌ها و اضطراب‌ها و هراس‌های این قرن پر آشوب و این «عصر عظمت آسمان خراش‌ها... و دروغ» و دورانی را که آشویتس و بوخنوالدها دیده است بر زبان نیاورد یا به گفتن مفاهیمی همچون «از من بیرون آمدن» و «من» را معادل «شیطان» دانستن... بسنده کرد... بی‌تعارف باید گفت کلاهش پسِ معرکه است. ببینید حتّی سهراب سپهری که غالباً می‌کوشد در باغ سبز آرامش درونی لنگر اندازد، چگونه هراس‌های درونی و برونی امروزینه را بیان می‌کند:

نه، هیچ چیز مرا از هجوم خالی اطراف
نمی‌رهاند
و فکر می‌کنم
که این ترنّم موزون حزن تا به ابد،
شنیده خواهد شد. (هشت *کتاب*، تهران، ۱۳۵۸)

بنابراین ابیاتی که در زیر می‌آوریم نشان از عوالم مفهومی دارد نه از حوزه‌های تجربی:

شب معراج تو ای عشق! ملائک دیدند   ذرّه خورشید شد و سر به ثریا افکند
(*قانون عشق*، ۱۳۱)

کجاست قافله‌سالار عشق، ای یاران!   که شور ناله ز اندیشهٔ جرس افتاد
(همان، ۱۴۱)

با حدیثی که ملائک ز ازل آوردند   سخن از قصّهٔ عشق تو ز «لولاک» گذشت
(همان، ۱۷۷)

ای مرغ جان! ببر به جهانی دگر مـرا تنگ است تنگ، تنگ برایم جهان خاک
(همان، ۱۹۲)

این گفته که با هر شعر خوب، حقیقتی تازه به دنیا می‌آید، هم بنیادی و هم درست است. «مشخّص» و «واقعی» دقیقاً و به‌طور آشکار آن چیزی اسـت کـه تخیّل شاعرانه می‌بایست دل‌مشغول آن شـود و باشـد. هـدف بـزرگ شـاعر و نویسنده، وصف دقیق، درست، قطعی و معیّن است، امّا این وصف دقیق از کجا می‌آید؟ از تجربهٔ مشخّص شاعر و قـدرت ابـداع او. در مَثَـل در طـول تـاریخ مسیحیّت، باور به «گناه نخستین» جـان مایـهٔ بسـیاری از اشـعار، رومـانس‌هـا، قصّه‌ها و حتّی مایهٔ بسیاری رساله‌های تئولوژیک بوده است. باور به این «گنـاه نخستین» که آشناترین اکسپرسیون (بیان) کاته‌گوری گرایش دینی است، به این معناست که انسان در هیچ معنایی کامل نیست، بلکه موجود شوربختی است که هنوز می‌تواند به دریافت پرتوی از کمال برسد. البتّه این باور در عرفان ما باور محوّری نیست، امّا در برخی از اشعار عرفانی ما بدان اشاره شده اسـت. انسـان میوهٔ ممنوع را می‌خورد و از بهشت «دیدار» محروم می‌ماند:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد در ایـــن دیـــر خـــراب‌آبادم
(*حافظ*، ۲۱۶)

اکنون باید دید شاعر با این فاجعـه و هبـوط چگونـه رویـاروی مـی‌شـود. شاعری مانند الیوت ـ که این هبوط را اصلی عام می‌داند ـ در منظومهٔ «سرزمین ویران»، جهانی را ترسیم می‌کند که در آن هیچ‌گل و گیاهی نمـی‌رویـد، زمزمـهٔ آب، هیچ آرامشی نمی‌بخشد و مردم شهرها همچـون اشـباحی از روی پـل‌هـا می‌گذرند در حالی که در زیر پای آنها در مثل رود تایمز بی‌اعتنا و شتابان می‌گذرد. او در فرازی به یادماندنی و موجز می‌گوید: من هـراس را بـه تـو نشـان خواهم داد در مُشتی پر از گرد و غبار.

حافظ آنجا که می‌خواهد گذر ایّام را نشان بدهد، می‌سراید:

بـــر لـــب بحـــر فنا منتظریـــم ای ساقـــی!

فرصتی دان که ز لب تا به دهان این همه نیست

(*حافظ*، ۵۲)

و به این ترتیب آنچه را که به‌راستی «ناگفتنی» است یا دست‌کم به دشواری به قالب کلام در می‌آید، به زبان و بیان می‌آورد. ایـن قسـم بیـان نشـان دهنـدۀ تجربۀ واقعی است. عشق موصوف او نیز واقعی اسـت و حـاوی انـواع عشـق است. بنابراین زمانی که مردانی می‌گوید:

خموش مانده لبان من از فسانۀ عشق   بیـا که چشم تو باشد شرابـخانۀ عشق

شود ز لعل تو گر جان تشنه‌ام سیراب   درخت خشک وجودم زند جوانۀ عشق

(*قانون عشق*، ۱۲۱)

مفهوم‌ها و الفاظی را به ما می‌دهد نه تجربه‌ای دقیق و حسّی، و بـه همـین دلیل در خواننده درنمی‌گیرد یا به سخن دیگر، تأثیر وجودی ندارد. برای روشن کردن این موضـوع، مثـالی دیگـر مـی‌تـوان آورد: در زمـان اسـتقرار حکومـت شوروی در روسیه و با رواج گـرفتن شـیوۀ رئالیسـم اجتمـاعی، از شـاعران و نویسندگان خواسته می‌شد دربارۀ تحوّلات اجتماعی و حتّی دربارۀ برنامـه‌هـای پنج‌سالۀ زراعی و صنعتی یا دربارۀ خلق قهرمان و هدفمند کشور شوراها، شـعر سرایند و قصّه بنویسند. مایاکوفسکی که خود بخشـی از زنـدگانیش را صـرف انقلاب کرده بود و اشعار انقلابی او در تهییج مردم آثار نمایان داشـت، از ایـن همه محدودیّتی که برای هنر به‌وجود آورده بودند، سر بـه عصـیان برداشـت و نارضایی خود را به شعر درآورد. او روزی در حضور جمعی از کارگران، یکـی از تغزّلات خود را که دربارۀ محبوب خود (محبـوبی در مَثَـل بـه نـام ناتاشـا) سروده بود، می‌خواند که به تقریب این‌طور آغاز می‌شد: ناتاشـا، محبـوب مـن/ ترا دوست دارم.

هنوز خواندن بیت درست به پایان نرسیده بود که یکی از شنوندگان فریاد اعتراض برآورد که: این حرفها چیه؟ چرا آقا از مسائل شخصی سخن می‌گوید؟ چرا در شعرش نامی از خلق به میان نیامده است؟ مایا کوفسکی خطاب به شنوندهٔ معترض گفت: به‌نظر تو من می‌بایست چگونه شعر خود را آغاز می‌کردم؟ آن شخص پاسخ آورد که بایست می‌گفتی: ناتاشا، محبوب ما، ما ترا دوست داریم.

شاعر با خونسردی به آن بُلفضول گفت: در این صورت ناتاشا بر نمی‌گشت و به من نمی‌گفت: ما؟ من که یک تن بیشتر نمی‌بینم، پس این «ما» که باشند و کجایند؟

نمونهٔ دیگر، سپهری و اشعار اوست. در ظاهر در دنیای او اثری از وصف جنگ و تبعیض و بیدادگری اجتماعی نیست و انسان گمان می‌کند که او آرامش و آسودگی ویژه‌ای داشته است. در این‌باره گفته‌اند که «خیلی‌ها حسرت زندگانی او را می‌خوردند. حسرت آزادگی و رهایی‌اش را»، امّا خودش می‌گفت: نه، این طورها هم نیست، در بند هستم، بسیار دربندم. وقتی برای نقّاشی به دشت و کوه می‌روم یکباره حسّ می‌کنم کوه‌ها به هم نزدیک می‌شوند و می‌خواهند مرا له کنند، ترس برم می‌دارد، همه‌چیز را رها می‌کنم و برمی‌گردم به شهر. وقتی به شهر می‌رسم هیاهو آزارم می‌دهد، جمعیّت دگرگونم می‌کند، می‌ترساندم، وحشتم می‌گیرد، نه، دربندم، تو نمی‌دانی:

در ابعاد این عصر خاموش/ من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم / بیا تا برایت بگویم چه اندازه تنهائی من بزرگ است. (*سهراب سپهری، شاعر نقّاش*، ۱۱ ـ ۱۲، تهران ۱۳۶۱)

البتّه بر حسب تصادف نیست که لحظه‌های تجربی و حال شاعرانه در *قانون عشق* ـ به‌رغم آن مفهوم گروی که از آن سخن گفتیم ـ زیاد آمده است و به همین دلیل باید آنها را به طور دقیق شناخت و توضیح داد. و به همین دلیل است که من دربارهٔ *قانون عشق* نقد می‌نویسم. روشن است که اگر در همهٔ

اشعار مردانی سخنانی از این دست آمده بود:

قصّهٔ غربت من سوخت دل هر چه که هست

سوختم تا که من از نیست به هست آوردند

سخن من در همین مقام پایان می‌یافت و شعر شاعر از بوتهٔ آزمون درست بیرون نمی‌آمد، امّا به‌راستی این طور نیست و مردانی در غزل و تغزّل، ظرایف و معانی دلپذیری آورده است که شایستهٔ توجّه بسیار است، امّا پیش از پرداختن به این مهّم باید سیر او را در عالم لفظ و شکل نیز نشان بدهم.

بخش بیشتر کتاب در بردارندهٔ غزل است. برخی از این غزل‌ها به مناسبت وقایع روز سروده شده و برخی دیگر نمایان کنندهٔ تجربه‌های درونی یا برونی اوست. این اشعار هم حاوی ظرایف هنری و استعاره و تشبیه‌های تازه است و هم از سهل‌انگاری‌ها و نادرستی‌های لفظی و معنایی آسیب دیده است. و یادکرد این هر دو سویهٔ قضا یا برای تجزیه و تحلیل آثار او ضروری است:

ای خوب هم‌فریاد من، در سادگی صیّاد من

تا سبزه زار روی تو دیدم غزالی شد دلم

(ص ۵۴، بیت دوم)

«سادگی» در مصراع نخست معنای دقیقی ندارد. مراد معصومیّت است یا بی‌تزویر بودن؟ روشن نیست. منظور شاعر از «غزالی شدن دل» ظاهراً این است که سبزه‌زار روی محبوب سبب شده است که دل شاعر صید محبوب شود. (این تعبیر و تعبیر سبزه‌زار چهره قدیمی است: سبزه‌روی تو دیدیم و ز بستان بهشت. حافظ)

در همین غزل، حالی به حالی شدن دل مکرّر شده است که دلنشین نیست.

در رقص جان دیدم ترا، مستانه نوشیدم ترا

در خویش جوشیدم ترا، تا ذوالجلالی شد دلم

(همان، بیت هفتم)

تعبیر ذوالجلالی شدن دل ثقیل است و با کلّ غزل تناسب لفظی ندارد. در

خویش جوشیدم ترا نیز درست نیست. اگر سراینده، ایـن فعـل را بـه صـورت لازم به‌کار برده باشد معنای آن می‌شود: حرص خوردم یا مضطرب شدم که در این مقام معنایی ندارد، پس می‌بایست در این مقام، فعل متعدّی به‌کار می‌بُـرد و می‌گفت: در خویش جوشاندم ترا.

میـــلاد بی‌آغاز من، هرگز نمی‌داند کسی
من پیر تاریخم که بر بام قرون رقصیده‌ام
(ص ۴۹، بیت دوم)

تاریخ و زمان از یک رده‌اند. پیر تاریخ خود چیزی جز گذر قرون نیست.

گفتــی کـــه غـزال غزل زخمی عشقم
دل وسعت صحرای تو بود و تو نبودی
(ص ۵۲، بیت دهم)

«وسعت صحرا بودنِ دل» تعبیر خوبی نیست.

اگر چه زادهٔ لبخند یک سحرگاهم غروب گمشده در سایه‌های کوتاهم
(ص ۴۱، بیت نخست)

قید «یک» حشو است و برای پُر شدن وزن آمده است. در مصراع دوم نیـز اشکالی هست. در غروب، سایه بلند است نه کوتاه. در بیت سوم، تعبیـر «کنـار ساحل امکان در انتهای سکوت» آمده. در انتهای سکوت، یعنـی پـس از پایـان سکوت ظاهراً باید غوغا باشد، امّا از لحاظ فلسـفی، در عـالم امکـان، سـکوت نباید باشد، چرا که در این حوزه آنچه به قوّه است به فعل می‌آید.

نشسته‌ایم به سرچشمهٔ زلال محال غبـــار آینـــه‌های شکسته در آهیم
(ص ۴۲، بیت پنجم)

دو مصراع، ارتباط لفظی و معنوی ندارد.

شعاع مهر تو تفسیر می‌کنـــد ما را که از ندانی فردای خویش آگاهیم
(ص ۴۲، بیت هشتم)

کلمهٔ «ندانی» تعقید دارد. مراد «عدم اطّلاع» و «ندانستگی» است. بی‌خبری، کلمهٔ مناسب‌تری است.

در مکان و لامکان، گنجایش جای تو نیست

کز محیط لامکان، داری حضوری دورتر

(ص ۴۴، بیت سوم)

مکان و لامکان تعبیرهای قدیمی‌اند. در علم امروز، مشکل مکان به صورت دیگری طرح می‌شود. در همین مصراع، کلمهٔ گنجایش درست به‌کار نرفته. «گنجایش»، اسم مصدر است. جای دادن چیزی در جایی. بهتر بود گنجایی گفته می‌شد.

گنجایی، حاصل مصدر است (*فرهنگ معین*، ج ۳، ص ۳۴۰۲). مولوی گفته است:

گفت اکنون چون منی ای من درآ   نیست گنجایی دو من را در سرا

(*مثنوی*، چاپ نیکلسن، ۱/۱۸۸)

گنجایی توانایی گنجیدن است: محبّت اغیار را در باطن وی گنجایی نمی‌یابد (*معارف بهاءولد*، ۱۲۹)

در عبارت گنجایش جای تو نیست، کلمهٔ جا حشو است، زیرا خود کلمهٔ گنجایش، جای دادن چیزی در جا و محلّی است. حافظ گفته است:

هزار سلطنت دلبری بدان نرسد

که در دلی به هنر خویش را بگنجانی

و در اینجا «مکانی» که باید ممدوح، خود را در آن جای دهد (دل آدمیان)، مشخّص ساخته است.

بال عقلم بارها در سیر اعجاز تو سوخت

عشق می‌گوید که تو از هر شعوری دورتر

(ص ۴۴، بیت پنجم)

کلمهٔ «شعور» کلمهٔ مناسبی نیست و دلالت خوبی ندارد. از شـعور دورتـر، یعنی بی‌شعوری که در تداول رایج معنای بدی دارد. مراد شاعر در اینجا عقل و آگاهی است.

اگــر آسمان رساند، به گل ستاره دستم

همه دانه دانه چینم، که به پای او بریزم

(ص ۵۸، بیت دوم)

سیاق کلام باید این‌طور باشد: اگر به گل‌ها ... دستم برسد، همه را دانه دانه بر می‌چینم. بیت تعقید لفظی دارد.

بیا در کشتزار خرّم گندم تماشا کن به‌روی برکه‌ها رقصیدن پروانهٔ باران

(ص ۶۱، بیت چهارم)

مراد، برکه‌های کنار کشتزار گندم است. وجود برکه در کنار کشـتزار گنـدم قطعی نیست. چون در شعر، قرینه‌ای برای وجود برکه در کنار کشـتزار نیسـت، بیان، سستی و تعقید یافته است.

رفتم از خویش ز خمخانهٔ چشم تو خراب

آسمـان نعــره‌زنان گفت که مست آوردند

(ص ۶۶، بیت دوم)

الفاظ سست است. از خویش رفتن، خراب و مسـت در یـک رده‌انـد و در این بیت حشو دیده می‌شود.

قصّهٔ غربت من سوخت دل هر چه که هست

سوختـم تا که من از نیست به هست آوردند

(ص ۶۷، بیت چهارم)

در هر چه که هست، «که» زاید است. تعبیر «من از نیست به هست آوردند» نیز غلط است. باید گفته شود «مرا از نیست به هست آوردند.» ضـمیر منفصـل فاعلی را به غلط به جای ضمیر مفعولی آورده است. اساساً خـود بیـت نیـز در

معنا و لفظ نخ نما شده و سست است.

کنـــار ساحـــل آرامـت ای تمامی عشق
نشسته‌ام من در خود شکسته مثل حباب
(ص ۷۲، بیت دوم)

حباب در ساحل نیست. حباب روی آب است.

اشکالات دستوری و بدیعی و کلامی آمده در *قانون عشق* بیش از اینهاست. در مَثَل شاعر می‌نویسد:

تا شود نرم ترا (در متن تورا؟) آهن دل
صبـــر در کـــوی وفـــا خـــواهم کرد
(ص ۸۷، بیت سوم)

این قسم سخن هم قدیمی اسـت و هـم سسـت و غیـر مـؤثّر، و سـراینده می‌بایست از نوشتن این‌گونه ابیات خودداری می‌کرد یا اگر می‌نوشت به چـاپ نمی‌رساند، چرا که آوردن چنین تعابیری، اشعار خوب شـاعر را نیـز بـه خطـر می‌اندازد و خواننده را نسبت به ادامهٔ خوانش شعر بی‌علاقه می‌سازد.

چنانکه گفتم ابیات و اشعار تر و تازه و نوآیین در *قانون عشق* کـم نیسـت. این تر و تازگی هم در عالم لفظ است و هم در عالم معنی. دکتر دینانی پس از یاد کرد غزل «زمان دارد این جا شتاب سکوت» دربارهٔ کار سراینده می‌نویسـد: «توجّه کردن به راز سکوت و پی بـردن بـه اهمیّـت آن بـدون ظرافـت فکـر و لطافت اندیشه امکان‌پذیر نیست. هم‌چنین مردانـی دربـارهٔ گـذر لحظـه‌هـا نیـز حساسیّت فوق‌العاده‌ای از خود نشان می‌دهـد و همـواره بـه ناپایـداری جهـان زمانمند می‌اندیشد که: این سیل لحظه‌ها که ز جا می‌برد مرا ...» (مقدّمه، ۳۲)

افزوده بر این صمیمیّت و خلوص شاعر در بسیاری از اشعار *قانون عشـق*، چشمگیر است و این صمیمیّت در غزل‌هایی مانند «خسته می‌آیم از بی‌زمـانی» و «بوی گندم، بوی باران می‌دهی» ... بارزتر اسـت، امّـا ظرافـت کـلام و شـور

عشق را در غزل‌هایی مانند «بادهٔ سبز دعا» باید یافت که در آنها شاعر، درد و درمان را با هم جمع آورده است به‌ویژه آن جا که می‌گوید:

ریخت هر قطرهٔ خون تا ز گلوگاه فلق
آفتابی شد و در ظلمت بیداد شکفت
بر لب کوه جنون خندهٔ شیرین بهار
نقش زخمی است که از تیشهٔ فرهاد شکفت

(همان،۴۶)

در این‌گونه اشعار است که ما سراینده را در ردهٔ غزلسرایان خوب دو دههٔ اخیر می‌بینیم و از خواندن آنها و اشعار مشابه آنها پی می‌بریم که برای بسیاری از شاعران و خوانندگان شعر هنوز دورهٔ غزلسرایی تمام نشده است.

سطرهای پنهانی

(مجموعهٔ شعر، حافظ موسوی، ۱۳۷۸)

بیشتر اشعار نو فارسی در دههٔ هفتاد در قیاس با اشعار دهه‌های چهل و پنجاه، ساده‌تر و به گفتار روزانه نزدیک‌تر و شخصی‌تر شده است و به نظر می‌رسد که آن رسالت اجتماعی (تغییر دادن جهان) که در اشعار نیما، شاملو، کسرایی و دیگران منعکس می‌شد، در این اشعار کمرنگ‌تر شده و حتی گاه کار به تفسیر جهان و ماجراهای زندگانی روزانه و شخصی رسیده است. در این اشعار، طبعاً حس شخصی پررنگ‌تر است و تصاویری که باز تابانندهٔ لحظه‌های تجربی شاعر است بیشتر. نهایت اینکه در برخی از این اشعار، حس و ادراک شاعر عمقی ندارد و کلام دچار مسائل هرروزینگی و عادی شده، در حالی که در اشعار بعضی دیگر، تصویر لحظه‌های وجودی شاعر طرفه و تفکرانگیز است. مجموعهٔ شعر *سطرهای پنهانی* (۱۳۷۸) حافظ موسوی از این دست است.

چیزی که بیش از دیگر مسائل در اشعار موسوی رخ نشان می‌دهد، نمودهای طبیعی است از چشم‌انداز شاعری که با حس خود با طبیعت و جهان تماس می‌گیرد:

جایی میان همین ستاره‌ها
چشمه‌ای است،

پوشیده از علف‌های نقره‌ای ... (۳۰)

این چند سطر نمونه‌ای است از بیان حس و ادراک سادهٔ طبیعی که رنگ سنت‌های فکری و ادبی به خود نگرفته و از کلیشه‌سازی‌های نظری دور گشته است و همین‌طور است سطرهای زیر:

ماه، از آب همین چشمه نوشیده است

که این همه مهتابی‌ست. (۳۱)

این سادگی و نزدیک شدن به حس طبیعی البته مبتنی بر نظریه‌ای است که شاعر احتمالاً به طور شهودی به آن رسیده و در اشعارش انعکاس یافته است، امّا کشف چون و چرا و مبانی‌اش برعهدهٔ ناقد است و ناقد می‌تواند و باید بپرسد که چه حادثه‌ای رخ داده است که شاعر این سال‌ها را به سوی وصف احساس‌های شخصی ـ گرچه گاهی تفکرانگیز برده ـ است؟

صدای نفس کشیدن سنگ را می‌شنوم

آواز پرنده‌ها را می‌فهمم. (۶۴)

اشعار نیما و شاملو زیر تأثیر فلسفهٔ اجتماعی است. اشعار سپهری از عرفان هند و ذن بودیسم متأثر است. برخی اشعار فروغ فرخ‌زاد، مفسّر نظریه‌های روانکاری است، امّا اشعار دههٔ اخیر به قسمی رو به سوی مدرنیسم تند و تیز دارد. شاعر این دوره مقصد اجتماعی معینی ندارد، بیشتر مردد است، در پی تجربه‌های شخصی یا وجودی است، کلام را تا حد ممکن ساده می‌کند. شاید بیشتر از این نظریهٔ جدید الهام می‌گیرد که «در هنرها مسأله، مسألهٔ باز تولید یا ابداع شکل‌ها نیست، بلکه رام کردن نیروها و فشارهای برونی است.» و نیز می‌گوید تضادی بین ادراک و احساس هست. ادراک دلالت دارد بر تجربهٔ حوزهٔ عقلانی به لفظ بیان شدهٔ مکان و زمانی ذره‌گانی یکنواختی که در آن شناسنده و شناخته شده به طور وضوح هر یک در منطقهٔ خاص خود قرار دارند (وجدا از یکدیگرند). و احساس دلالت دارد بر تجربه‌ای از جهان پیشا ـ

عقلانی به لفظ درنیامده حوزهٔ زمانی و مکانی نیرویی و مربوط به چشم‌اندازی که در آن شناسنده و شناخته شده کاملاً ناهمگون و متمایز نشده‌اند. مکان چشم‌انداز مکان احساس است. در مثل، وظیفهٔ نقاش چشم‌انداز این است که «دیده نشدنی را دیده شدنی سازد»، هر چند چیز دیده نشدنی، بسیار دور از دست و انتقال ناپذیر باشد. به گفتهٔ ناقدان جدید «سزان» نقاشی از این دست است : هنر، حقیقت چیزهای محسوس است و این حقیقت به ویژه در نقاشی‌های سزان آشکار می‌شود. پردهٔ نقاشی سزان ما را با واقعیتی پدیداری مرتبط می‌سازد که در آن «جهان با ما طلوع می‌کند»، جهانی که فراسوی جهان عادت‌های ماست. همانطور که سزان می‌گفت : «در زیر این باران زیبا، من تازگی جهان را تنفس می‌کنم.»

در بیشتر اشعار جدید نیز این حکم صادق است. شاعر دیروز می‌گفت «من درد مشترکم مرا فریاد کن» و شاعر امروز می‌گوید : «من درد خود را فریاد می‌کنم، چه مشترک و عام باشد، چه نباشد.» شعر دیروز ـ حتی اشعار عرفانی ما ـ قصد متحول کردن و تغییر دادن داشت و شعر امروز بیشتر احساس شخصی ـ و آنچه را هست ـ بیان می‌کند. در چشم انداز او همه چیز لغزان و سراب‌وار است :

می‌دانم ! به هیچ نشانه‌ای نمی‌شود اعتماد کرد
بچه‌ها عنقریب از بازی خسته می‌شوند
لقمه‌هاشان را برمی‌دارند
و به تماشای آب می‌روند. (۲۸)

تصویر بسیار ساده و حسی است. در اینجا شکل محسوس با احساس مرتبط می‌شود. شاعر در جهانی زیست می‌کند که ادامهٔ تحول تاریخی نیست، بلکه به صورتی نوظهور به او نمودار می‌شود. در لحظه‌ای خاص مانند کودکی با جهان تماس می‌گیرد و چشم انداز خود را بیان می‌کند، امّا این جهان همیشه جهانی روشن و تازه نیست و «لایهٔ نازکی از غبار بر اشیاء نشسته است.» و از این رو کدر وگنگ به نظر می‌آید.

اشعار مجموعهٔ *سطرهای پنهانی* غالباً غنایی (لیریک) و حاوی اوصاف طبیعت و حالات شخصی است مانند :

علفزار / پر از بوی تن اسب‌ها بود، دستی بر علفزار خیس می‌کشم (۱۳)، باریکه راهی پوشیده از سرخس و گزنه (۱۴)، دختران / با موهای چسبیده برگونه‌هاشان (۱۶)، دانه‌های زیتون / زیر علف‌های خیس پنهان شده‌اند (۱۸)، ماه خواهر کوچک سیاره‌ای است که ما در آن زندگی می‌کنیم. (۲۶)

با این همه در این اشعار، گاه نماد یا اشاره‌های قدیمی هست، مانند اشاره به سیب (میوهٔ ممنوع) :

سیبی که در نگاه تو می‌چرخد
آدم را وسوسه می‌کند. (۳۴)

یا مقارنهٔ پروانه و گل :

روی چیزی به نرمی یک گل
یا روی تکه‌ای از خیال
خواهد نشست. (۸۲)

در این اشعار، گاه احساسی از «فاجعهٔ» گذشته و حال دردناک، پوچی و بی‌هدفی اشخاص و رویدادها به میان می‌آید که یادآور برخی از اشعار فروغ فرخ‌زاد است. انسان به جهانی وارد یا افکنده شده است که از آنِ او نیست و دستی مرموز نظم اشیاء را بهم ریخته است. خانه‌ها و خیابان‌ها «امن نیست»:

آن‌گاه خورشید سرد می‌شود
پیامبر فراموشکار به کوهستان برمی‌گردد
و شاعران
به رودخانه‌ها پناه می‌برند
تا سطرهای بریده بریده را
بر نعش ماه

تلاوت کنند. (۵۴)

این وصف دنیایی است ناروشن، دنیای فراموش شده به صورت تصاویری از اشیای طبیعت و رویدادها و گاه بسیار دلهره آور. شاید هم حق با شاعر باشد که در گذر از راه، «راه‌های جنگلی» امروز، کژ و مژ می‌شود و گاه به سر درمی‌افتد تا ایستگاهی مطمئن و ثابت بیابد. این ایستگاه می‌تواند خلوص دنیای قدیمی باشد، یا سایه‌گاه گردویی در کنار رودخانه یا عشقی و دوستی، امّا همین‌که شاعر گام به این وادی می‌گذارد، چشم‌انداز مانند منظرهٔ سراب دور می‌شود، یقین‌ها تردیدآمیز می‌شوند و روایت‌ها متزلزل می‌گردند. بعضی باور دارند که این گونه اشعار «بر موقعیت اجتماعی جهان و انسان امروز و تجربهٔ تاریخی انسان تکیه دارد»:

ما را به این آسیابخانه نیاورده‌اند
که سنگ چرخان را تماشا کنیم
سنگ چرخان را نشانمان می‌دهند
تا از در دیگر
سپید و شکسته
بیرونمان کنند. (۷۶)

اتفاقاً این شعر، حاکی از تجربهٔ تاریخی انسان نیست، بلکه حکایتگر تجربهٔ وجودی است از آن‌گونه که در خیام می‌بینیم، یعنی شعر موقعیت وجودی انسان ـ در ـ جهان را نشان می‌دهد. جهان و انسان در این شعر در تضاد قرار می‌گیرند. جهان نقطهٔ قرار نیست، آسیابخانه است که ما را زیر چرخ گردان زمانه خرد و خمیر می‌کند و شکسته و سپیدموی از در دیگر به بیرون می‌فرستد. شاعر در اینجا دست روی نقطهٔ حساسی نهاده است. نمی‌شود انکار کرد که پایان زندگانی کوتاه بشری جز این باشد. به هر حال، مرگ نقطهٔ ختام زندگانی است و آخرین منزل هستی این است و حتی فیلسوفی مانند «لیوتار»

می‌تواند بگوید که «خورشید نیز رو به سوی افول دارد و با افول آن، این کرهٔ خاکی ما نیز به تاریکی می‌گراید و کار این زندگانی و پرسش‌های بی‌پاسخ ما نیز پایان می‌گیرند.»

چنین روزی دور است، امّا فراخواهد رسید و با آن نیز غم‌ها و شادی‌های ما محو خواهد شد و گمان نمی‌رود در آن تردیدی باشد. از سوی دیگر مشکل‌ها و فاجعه‌ها و دردهای زندگانی بشری نیز کم نیست و گاه از تحمل ما بیرون است:

من اهل اینجا نیستم / غریبه‌ام/ لاک‌پشتی غمگین/ که در تالابی بی‌فرجام/ گیر کرده است. (۶۴)

تصویر وحشت‌آوری است. نمی‌شود گفت شاعر مبالغه کرده است، حتی می‌توان وجود چنین موقعیتی را تصدیق کرد، امّا اینکه شاعر در جایی دیگر می‌گوید : از من چه کاری ساخته است؟ این را دیگر نمی‌توان پذیرفت. نمی‌گوئیم نگاه شاعر به جهان و انسان غیرواقعی است، بلکه می‌گوئیم می‌شود از چشم‌انداز دیگری نیز جهان را دید. زندگانی پُر از درد و ناشادمانی است و مرگ نیز دیر یا زود فرا می‌رسد، امّا می‌شود پرسید: پس ما در این میانه چکاره‌ایم؟ آیا نمی‌شود با آنچه داریم و در اختیار و امکان ماست بسر بریم و بگوئیم دمی با غم بسر بردن جهان یکسر نمی‌ارزد.» نمی‌شود از دقایق زندگانی به طور فعال بگذریم و فکر تباهی و مرگ را از خود دور کنیم. آیا نمی‌شود که به امید و اثبات و شادی بیندیشیم نه به ضد آن؟ نمی‌شود مانند آن فیلسوف شادی، بیماری را به تندرستی، جنون را تبدیل به خردمندانگی، و اندوه را به شادی برسانیم؟ نمی‌شود این قرارگاه نامطمئن و تاریک را امن یا دست‌کم روشن‌تر کنیم؟

تردیدی نیست که موسوی تجربهٔ خود را بیان می‌کند و نگاه او به هستی، نگاه عاریه‌ای نیست. او که اهل شمال سرسبز ایران است، در قفس زندگانی ماشینی امروز و این دودها و غبارها و دشواری‌ها گیر افتاده است و مانند بسیاری دیگر از این قفس راه برون شدی نمی‌یابد. تسلای او به شفافیت

چشم‌اندازهای زادبوم و دورهٔ کودکی اوست و به چیزهای ساده و لحظه‌های خاص که از گذرگاه جنگل، درخت، چشمه‌سار و چشمه می‌گذرد. زبان شعرش غالباً روشن و ساده است و از ابداع و نوجویی بهرهٔ زیاد دارد. این زبان شفاف و آهنگ خودمانی و صمیمانه در شعر بلند «در سطرهای بعدی»، بهترین شعر مجموعهٔ *سطرهای پنهانی* نمودی طُرفه‌می‌یابد. او می‌گوید: در سطرهای بعدی این شعر، کودکی بر پله‌های سیمانی ظهور می‌کند. دویدن خرگوش‌ها را به خاطر می‌آورد، پرواز کوتاه کبک‌ها را و باد را، به خاطر می‌آورد.

اکنون شاعر به گذشته و به دیدار زادبوم سرسبز خود رفته است و می‌گوید: ماشین را همین کنارهٔ جنگل نگه‌دار، هوای بعد از باران خوردن دارد! امّا کودک هنوز ظهور نکرده است. یعنی در آن زمان دور از دست است با دست‌های خیس، با یادآوری درخت‌های گردو، در روزی بارانی ... پیش‌تر در شعر، کودکی بر پله‌های سیمانی نشسته بود، بعد اسبی را می‌آورند و مردی را بر اسب می‌نشانند. امّا اسب بی مرد برگردانده می‌شود. گردویی ناچیده از درخت می‌افتد و در سطرهای بعدی شعر کودکی به کوچه می‌آید، اسب بی‌سوار در کوچه شیهه می‌کشد و در باد می‌دود. کودک از اسب بی‌سوار می‌گریزد و بازی ناتمام را در میخانه‌ها و خیابان‌ها دنبال می‌کند. باز در سطرهای بعدی شعر آشوب است که فرا می‌رسد و کودکی که از اسب و کوچه آمده بود، صندلی‌ها را واژگون می‌کند تا زمانی که میخانه را به آتش می‌کشد. او باز بر پله‌های سیمانی نشسته است و دست‌هایش «نه خیس» بلکه شعله‌ور است. شاعر باز خواستار توقف ماشین کنار جاده و نوشابهٔ خنک است. بعد کودک از پله‌ها فرود می‌آید. در سطرهای قبلی شعر، بر شاخه‌های دور، هنوز چند گردوی ناچیده، مانده است. در اینجا شاعر به این واقعیت پی می‌برد که کودکی که گفته بود، هنوز نیامده است.

روایت شعر ابداعی است و مانند «ماکوی» قالی‌بافان جلو و عقب می‌رود، صحنه‌ای پیش می‌آید و صحنه‌ای دیگر را می‌پوشاند. در میان صحنه‌ها شاعر

حضور می‌یابد و فرمان توقف می‌دهد. شاعر در سفر است، امّا این سفر دوسویه است، هم در واقعیت می‌گذرد و هم در یاد. روحیهٔ تغزلی و احساس غنایی شاعر در اوصاف هوای بارانی، گردوهای ناچیده، کناره جنگل با واقعیت‌های خشن: پل سیمانی، خیابان شلوغ، به آتش کشیدن میخانه تقاطع می‌یابند و ما را با دو چشم‌انداز متضاد روبرو می‌کنند. کلام شفاف و روشن و بیان گفتاری و وصفی است. اسبی که یال از غبار می‌تکاند، دست‌های خیس یا شعله‌ور، روز بارانی ... همه حسّی و گیرا هستند. ابهامی در شعر نیست و اگر هست مربوط به خود چشم انداز است. شاعر دو عالم جداگانه را با رشتهٔ نامرئی یاد به هم متصل می‌کند و گذشته را به امروز می‌آورد و امروز را به گذشته می‌برد. این شعری است مؤثر که مانند بسیاری دیگر از اشعار موسوی غم‌انگیز است، هر چند شاعر، الفاظ صریحی در این زمینه به کار برده است، چنانکه شعر دیگر او «خیال می‌کنم» نیز همین‌طور است که شاعر در عالم خیال در راه دیلمان است و ظهور ناگهانی پامچال او را سرزنده می‌کند، چرا که دست‌های «او» را در دست دارد و:

روبروی جنگل ایستاده‌اند/ رو به روی غوغای سپید آلوچه‌ها/ در حوالی فروردین. (۴۴)

صحنهٔ روشن و دلفریبی است، امّا به زودی کدر و غم‌انگیز می‌شود، چرا که شعر با جملهٔ «خیال می‌کنم» پایان می‌گیرد و همهٔ آن روشنی‌ها و دلپذیری‌ها را بهم می‌ریزد. سراینده در اشعار خود غالباً گذر بی‌رحم زمان را وصف می‌کند و ناتوانی انسان را در نگاه داشتن یا بهره بردن از آن. او احساس می‌کند که «در خیابان‌های بی‌بهار ـ همهٔ راه‌ها را به روی باد و او بسته‌اند » پس از این لحظه‌های شتابان و فرساینده و دردهای ناگفتنی سخن می‌گوید که گرچه همهٔ عرصهٔ هستی را فراگرفته است، هنوز به وضوح ادراک و حتی احساس نشده است و او حتی نمی‌تواند راوی این جهان باشد، زیرا جهان بی‌رحم‌تر از آن است که روایت بی‌وقفه‌اش را برای ما، لحظه‌ای قطع کند.

اشعار شاپور بنیاد*

ما در اینجا گرد آمده‌ایم که خاطرهٔ شاعر و دوستی را زنده کنیم که به طـور ناگهانی و بی‌رحمانه، جمع زندگان را ترک گفت و به وادی خاموشان رفت. از رفتار، گفتار و سرایش شعر بازماند و خاموش شد و درگذشـت. هـر چنـد بـه گفتهٔ حافظ: عاشقان هرگز نمی‌میرند.

شاپور بنیاد، بیماری قلبی داشت، امّا بیماری او غیرقابل عـلاج نبـود و اگـر کسان و نهادهایی که باید حامی هنرمندان باشند، همت کـرده بودنـد، او زنـده می‌ماند و به کارهای هنری و فرهنگی خـود ادامـه مـی‌داد، ولـی در ایـن دورهٔ وانفسا، این حرف‌ها اعتباری ندارد. گفت، هرکس گلیم خویش بـدر مـی‌بـرد ز موج. کسی در فکر نجات غریق نیست. بـه گفتـهٔ نویسـنده‌ای جـوان «ذرّه ذرّه حرف. ذرّه ذرّه سکوت. مثل خواب‌و خیال می‌گذرد این زندگی و ما هـر روز، روی تلّی از نقش و زباله خیمه می‌زنیم تا ذره‌ای از خـروار گمشـده‌هایمـان را لابلای آن همه تعفن پیدا کنیم.»[1]

---

* این نوشته در مجلس یادبود شاپور بنیاد در دفتر نشر تاریخ، که به همت مدیا کاشیگر (مترجم هنرمند معاصر) در تاریخ ۸۷/۱۱/۲۱ برگزار شده بود، خوانده شد.

مالرو دربارهٔ جنگ اول جهانی و رویدادهای پس از آن گفته بود که تاریخ مثل تانک از روی بدن ما و نسل‌ما گذشت. من نمی‌دانم تاریخ بود یا چیزی دیگر که از روی تن ما گذشت، امّا این را می‌دانم که در این گذار، بهای سنگینی دادیم از جمله جان چند تن از شاعران و قصه نویسانمان را. شاپور بنیاد نیز خیلی مظلومانه مُرد و این واقعیت زمانی دردانگیزتر و اسفبارتر می‌شود که دریابیم او در محیطی نامناسب نتوانست حتی نیمی از استعدادهای خود را آشکار سازد و همانندهای او نیز کم نبوده و نیستند و گویا این اسف و حسرت همیشگی ماست:

جان از درنگ روز و شبان فرسود
دل خسته ماند و کار فروبسته
لیک آن امید تلخ و سیه باقی‌ست
در سینه همچو خنجر بشکسته![۲]

من شاپور را از خیلی پیش می‌شناختم. زیاد همدیگر را می‌دیدیم. تا اینکه او برای تحصیل به فرانسه رفت، امّا به سبب گرفتاری‌هایی، تحصیلش ناتمام ماند و به ایران و شیراز بازآمد. در این دوره باز همدیگر را می‌دیدیم. پانزده شانزده سالی پیش شاعران و نویسندگان نوآور شیراز گردهم آمدند و در دوره‌هایی پیوسته در محفلی ادبی به شعرخوانی و قصه‌خوانی نشستند و از این جمله بودند شاپور بنیاد، مسعود طوفان، شاپور جورکش، مندنی پور، منیرو روانی پور، ابوتراب خسروی، امین فقیری، سیروس رومی و سیروس نوذری ... عجیب آنکه مرا نیز به محفل خود راه می‌دادند که در آن روزها سخت با مدرنیسم درافتاده بودم و به ایشان هشدار می‌دادم که از خر شیطان مدرنیسم پائین بیایند. با این همه روابط من با دوستان جوان و با بنیاد خوب بود، لابد همدیگر را تحمل می‌کردیم، چرا که آن دورهٔ ادبی چندسالی دوام آورد.

چیز زیادی از شاپور در یاد ندارم و این خیلی عجیب است. شعرش را نیز

کمتر می‌خواندم و کمتر می‌پسندیدم، زیرا او به شخصی علاقه داشت که من او را نمی‌پسندیدم و شاعر نمی‌دانستم و این دیواری شده بود بین ما که نه او از آن حرف می‌زد و نه من و متأسفانه این دیوار سوء تفاهم روز به روز محکم‌تر می‌شد تا کار به جایی رسید که روابط ما به صورت «سلامی و والسّلام» درآمد.

شاپور، عجیب محجوب و سلیم و بردبار بود. هیچ وقت ندیدم کلمه‌ای موهن و ناجور بگوید، یا با دیگری پرخاش و مجادله کند. علاقهٔ عمده‌اش به شعر و سینما بود. تلاش بسیار می‌کرد که اشعار و قصه‌های مدرن را به چاپ برساند و برای رسیدن به این هدف، نشر «حلقهٔ نیلوفری» را در مؤسّسهٔ انتشارات «نوید» شیراز به راه انداخت و آثاری از بیژن جلالی، گلشیری، هرمز علی‌پور و خودش را به چاپ رساند. در کار سینما نیز فعالیت‌هایی داشت و فیلمنامه‌ای نیز با شاپور جورکش نوشته بود که قرار بود فیلمبرداری شود. او پنج مجموعهٔ شعر سرود و به چاپ رساند : *خطبه‌ای در هجرت* (۱۳۴۹)، *کتاب عشق و چشم* (۱۳۵۲)، *سونات نیلوفر* (۱۳۶۳)، *مرگ تابلو* (۱۳۶۹)، *قصیدهٔ آهو* (۱۳۷۲)، او اشعاری را از شاعران فرانسه نیز به زبان پارسی برگردانده است.

افسوس می‌خورم که اشعارش را در زمانی که زنده بود، نخواندم. چون از نظریهٔ شعر «حجم» و شعر ابستره (انتزاعی) طرفداری می‌کرد، آب ما در یک جو نمی‌رفت و او خود این را می‌دانست و به همین دلیل، سروده‌های خود را برای من نمی‌خواند، یا اگر می‌خواند و من از آنها انتقاد می‌کردم، خاموش می‌ماند و به این صورت ادامهٔ بحث ناممکن می‌شد و البته باید بگویم هیچ‌وقت کار من و او به دعوا و مشاجره نکشید.

پس از درگذشت او فرصتی به‌دست آمد تا برخی از اشعار او را ببینم. در شعر سلیقهٔ خاصی دارد. استعاره‌های مرگ، نیلوفر، عشق و قلب، در اشعارش زیاد تکرار می‌شود. در پشت جلد یکی از کتاب‌هایش تصویر چند قلب سیاه و

یک قلب سرخ و نیز در دیگری تصویر قلب‌های سرخ و قلب سیاه دیده می‌شود و در خود اشعار از مرگ زیاد حرف می‌زند، مثل اینکه مرگ خود را به سبب بیماری قلبی پیشگویی کرده است. کتاب *عشق و چشم* او تصویرهای خوبی دارد. *سونات نیلوفر* خیلی دشوار است و بیانی ابستره (انتزاعی) دارد که من نمی‌فهمم:

کتف چپم از عشق می‌سوزد
من که شاپورم
ای قصه‌گو!
خنجر بردار یا بر دارم کن
گیسویت را بیاویز، بی گفت و گو.

درونمایهٔ اشعار تازهٔ او عاشقانه ـ انسانی است. حسرت ژرفی به گذشته در اشعارش دیده می‌شود. گویی در جستجوی خود و شعر خود و رسیدن به زبانی ملموس و مشخّص است که در اشعار آخرین خود به احتمال زیاد آن را یافته است. تأثیر جلالی و سپس تأثیر شاملو در اشعارش درخور توجه است. اشعار اولیه‌اش خیلی شخصی است و از اوضاع و احوال اجتماعی عصر شاعر در آنها خبری نیست:

اینجا که جای مردن من است / برای اندیشهٔ کوره راه / و بره‌های متروک / تعریفم کن

یا در مجموعهٔ *مرگ ـ تابلو* می‌سراید:

ایستاده در درگاه ستاره / از خود می‌پرسد، آیا من بانوی بنفشه بودم
یا بنفشه در درگاه ستاره مرا می‌خواند؟
آیا حیات نرگس بودم، یا نرگس در درگاه ستاره مرا اندیشه می‌کرد؟
آیا موسیقی نیلوفر بودم، یا نیلوفر در درگاه ستاره مرا سازی کرد؟
آن‌گاه بانوی عشق در درگاه باران،

موسیقی ستاره شد
و در درگاه همیشه ایستاد.

عیب این اشعار به نظر من این است که در ظرافت کاری‌های میناتوری خود، خشونت واقعیت را می‌گیرد و نیز کفهٔ تجسّم معنا را به سود تجسّم موسیقی و تصویر پائین می‌آورد. تعابیر شعر، بسیار شخصی و استعاره‌های آن ظریف، شخصی و میناتوری است و در آن اندوهی ظریف، امّا نه چندان ژرف بازتاب یافته است:

از کجا آمده بودم / که اشک‌های تو در چشم‌های من بود / و واژه‌های دریا را بر بُرج‌های باد می‌نوشتم / و در چشم‌های تو / گم / راه می‌رفتم / وقتی برای شب / فقط دو ستاره داشتم و یک آه.

از کجا آمده بودم به باروی برج / با اشکهای تو در چشم‌های من.

با این همه، این اشعار در قیاس با اشعار امروز، که در پی شکستن نحو زبان هستند، ساختمان نحوی سالمی دارد. ایجاز شعر بدان حد نیست که موجب ابهام و تعقید کلام شود و گاه بسیار ساده و مؤثر است:

آیا بهار همین بال‌های گستردهٔ عشق نیست
آیا بهار همین استحالهٔ بوسه نیست
تنهایت نمی‌گذارم، ای من
زیرا بهار همین لبخند است

و این شعر که تأثیر شاملو را نشان می‌دهد و زمینهٔ اجتماعی دارد:

اینجا کجاست؟ / اینجا که شانه به شانهٔ ما / بازی عشق / آفتاب لب بام را به پیکاری مدام می‌خواند / اینجا سایه‌هایی خون‌آشام / دزدانه بازی از سر می‌گیرند / و تهدید چلچراغ را فراموش می‌کنند / نه پیغامی از تاریکی برایتان ندارم.[۳]

پی‌نوشتها

۱. *خوابهای داود*، شاهرخ تندرو صالح، ص ۴۶، تهران، ۱۳۷۸,

۲. فریدون تولّلی.

۳. شاملو در «مدایح بی‌صله» سروده است:

کجا بود آن جهان که کنون بر خاطرم راه بسته است
آتش‌بازی بی‌دریغ شادی و سرشاری
در نه‌توهای بی‌روزن آن فجر صادق

ـ شاپور بنیاد در هنگام مرگ ۵۲ سال داشت. دو همسر گزید. همسر اولش ده سالی پیش از مرگ شاپور بدرود زندگانی گفت. همسر دومش سیمین بهروزی نیز شاعر و نویسنده است، اما کار او و شاپور به جدایی کشید. از شاپور و همسر اولش دو کودک ـ هر دو دختر ـ به یادگار مانده است.

شاعری، شیوهٔ قدیم یا جدید؟*

(گزیدهٔ ادبیات معاصر، مجموعهٔ اشعار عزیزالله زیادی، ۱۳۷۸)

مهمترین مشکلی که امروز در برابر شاعران همزمان ما خود را نشان می-دهد، شعر سرودن به شیوهٔ قدیم یا به شیوهٔ جدید است. پرسش این است که آیا شاعر امروز می‌تواند همچنان در قالب‌ها و چارچوب‌های معانی بیان، عروض، دانش بدیع کهن، شعر بسراید، یا باید خود به کشف قالب‌ها و دانش بدیع و تازه‌ای برسد که او را «اهل امروز» بشناساند؟

پاسخ این پرسشها از نظرگاه شاعری مانند نیما همه منفی است. صورت-های هنری قدیم، متعلق به همان زمان قدیم بوده و چون شیوه‌ها و مناسبات زندگانی امروز، عوض شده، صورت‌هایی که می‌خواهند این مناسبات را نمایان سازند، نیز عوض می‌شود و باید عوض شود. روزی شاعر که با اسب و اشتر در کاروان سفر می‌کرد، می‌سرود«ای کاروان! منزل مکن جز در دیار یار من»، یا در حجرهٔ خود در پرتو شمع می‌نشست و گردش پروانه را به دور آن می‌دید و می‌گفت:

آتش آن است که در خرمن پروانه زدند

---

* *جام‌جم*، یکشنبه ۲۵ اردیبهشت ۱۳۷۹.

و اینها در آن زمان درست و طبیعی بود، اما امروز که دیگر نه اسبی در کار است، نه کاروان و نه شمعی، شعرسرایی، به آن صورت، کاری مکرر و عبث می‌نماید و دلنشین نیز نیست. با این همه می‌توان گفت که تجدد در شعر و کشف آفاق جدید شاعرانه، در دانستگی شاعران کهن‌گوی و معتدل نیز تأثیر گذاشته و در مثنوی، رباعی، غزل ... اوزان و تعبیرات جدیدی پیدا شده که درخور توجه است. باید دانست که قالب غزل، یکی از دلپذیرترین قالب‌های شعر فارسی است و در این مایه حتی شاعران نوپردازی مانند فریدون توللی، هـ . ا. سایه، س. بهبهانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی و ... اشعار مؤثر و شیرینی سروده‌اند. درست است که نوآوری در قالب‌های کهن، بسیار دشوار و شاید ناممکن است، اما با توجه به روحیات خاص ما که پیوند با شعر کهن را از دست نداده‌ایم و هنوز خوشبختانه از اشعار سعدی و حافظ بهره می‌گیریم و به وجد می‌آییم، می‌توان برای غزل‌ها و مثنوی‌های کهن‌گرایانی که می‌خواهند در قالب‌های قدیم مضامین تازه بیاورند، اعتباری پذیرفت.

در اشعار عزیزالله زیادی، تجدد فراوانی نمی‌بینیم. تعابیر او در بیشتر موارد، قدیمی و مکرر است و کشفی در افق هستی و شعر امروزینه به شمار نمی‌آید:

بی تو فغان همنفس آدمی است

دیده و دل در غم بیش و کمی است (۶۴)

یا: خلق گرفتار دل خود شدند (۷۹)

چند هزار بار از این حرف‌ها گفته و شنیده باشیم، خوب است؟ دیگر بعد از اشعار عرفانی سنایی، مولوی، سعدی و حافظ که کاوشی عمیق در روحیات و خصایل بشری و مدارج سیر و سلوک اوست ... سرودن اشعار عرفانی به همان سیاق نه ممکن است و نه مؤثّر... منکر زیبایی اشعار عرفانی نمی‌توان شد، اما بهترینش را مولوی و حافظ گفته‌اند و جایی برای دیگران بازنگذاشته‌اند. پس اگر ما بخواهیم اشعار عرفانی بسراییم، دست‌کم باید به قالب و

صورت و محتوای اشعار سپهری و بیژن جلالی باشد، نه در استقبال از اشعار مولوی و حافظ، که به جنگ ناممکن‌ها رفتن است.

از این گذشته، بیشتر اشعار این مجموعه تجربی نیست، گوشه‌ای از زندگانی روبه‌رو به تصویر کشیده نشده است، شاعر، فکری در دانستگی دارد و به قصد تبلیغ این فکر به قالب‌ها و تعابیر شعری توسل می‌جوید:

منکر و معروف هم شد جابه‌جا
منزوی از دست ما پرهیز شد (۲۴)

شاعر اینجا بر مسند واعظ نشسته و مواعظ قدیم را بازگویی می‌کند. این معانی حتی در زمان قدیم هم شعر به شمار نمی‌آمد و در حیطهٔ پند و اندرزگویی جای داشت. شعر، ساختهٔ تخیل و اندیشه با هم است، شعر، بیان و صورت دیگری می‌یابد، تصویری و تفکربرانگیز می‌شود. هنر شعر مانند هنرهای دیگر، بازتابندهٔ تحولی وجودی است. شاعر عاشق می‌شود و شعر عاشقانه می‌گوید، نه این که شعر عاشقانه می‌گوید تا او را عاشق بدانند. «سزان» نقاش بزرگ می‌گفت: «من در نقاشی‌های خود در روزی بارانی، دوشیزگی و تازگی آغاز خلقت را تنفس می‌کنم.» این گفته، یعنی با تن بدون پوشش به مصاف جهان رفتن، خود را بی‌باکانه در معرض برق زندگانی قرار دادن، بر قله‌ها پای نهادن و خطر سقوط به اعماق دره‌ها را تجربه کردن. به این دلیل زبان شعر برخلاف زبان نثر توضیحی نیست، تصویری و القایی (suggestive) است، همان‌طور که حافظ سروده است:

چراغ صاعقهٔ آن سحاب روشن باد
که زد به خرمن من آتش محبت او

به هر حال، تعابیر شعر امروز، از تعابیرکهن فاصله می‌گیرد، اشیا و رویدادهای منعکس شده در آن به قسم دیگر نمایان می‌شوند. بیشتر تعابیر مجموعهٔ اشعار عزیزالله زیادی قدیمی است: موکب ماه، شوق تماشای روی او،

یار در پرده خورشیدوار، صبح طالع، آتش به جان می افتادن، صحبت یار آشنا، چنگی چنگ غم، گلشن چشم‌ها، بندهٔ فرمان، عشق دوای دل بیمارهاست، منّت گفتار کسی را بردن، بعد مرا شعله زدی سوختی، خلوت باغ برین، حاکم دنیا شدن سامری، کرسی افلاک... و تازه همه اینها به منظور القای فکر معین و از پیش اندیشیده شده و رایج در شعر آمده است و به جای این که خواننده را به شعر نزدیک کند، او را می‌رماند و از شعر دور می‌کند. کلمه در دست شاعر و رنگ در دست نقاش مصرف نمی‌شود، بلکه با هستی او آغشته می‌گردد. بنابراین زمانی که سراینده می‌گوید:

وای دل من! چه هدر رفته‌ایم

عمری در کوه و کمر رفته‌ایم (۶۶)

شعر نمی‌سراید، سخن منثور رایجی را تکرار می‌کند. از سوی دیگر، این همه گله و شکایت از روزگار، قائل شدن به این که سامری‌ها بر جهان مسلط شده‌اند و منکر معروف و معروف منکر شده و پول‌پرستی و مقام‌دوستی همه جا را فراگرفته، چه دردی را دوا می‌کند. ساخت و کار این دگرگونی‌های ناخوشایند چیست؟ چه کسی مسؤول این نابسامانی‌هاست؟ ... اینها همه در شعر مسکوت گذاشته شده و سراینده «ما»ی عامی را که معلوم نیست کیست، طرف عتاب و خطاب قرار می‌دهد و بر «شهر آرمانی» از دست رفته تأسف می‌خورد، یا به نوعی رومانتی‌سیسم سطحی می‌گراید که:

ساده و خوب و صمیمی، آب‌ها را دوست دارم

عشق را، گل را، قناری را، وفا را دوست دارم

که اگر صادقانه هم باشد، چیز دندان‌گیر و مؤثّری نیست و عامیت ندارد و بسیار شخصی و خصوصی است. اشاره سراینده به آب، گل و قناری، زمانی موفق و مؤثّر می‌بود که می‌توانست از آنها مضمون مشترکی بسازد تا خواننده

نیز به دوست داشتن آنها ملزم شود، ولی به این صورت، حسب حالی ساده و نثری است که در قالب وزن ریخته شده است.

تا اینجا عیب مجموعهٔ شعر زیادی را گفتیم، اکنون باید هنرش را نیز بگوییم. در مجموعه، اشعاری هست که به رغم قالب قدیمی، امروزی و شورانگیز است. تعابیر تازه نیز در این مجموعه کم نیست و برای نمونه از این تعابیر می‌توان یاد کرد: تا کمر تاشدن کوه‌ها، درآمدن نجات‌بخش، پاشدن غصه از روی دل، در ساحل انتظار شیرین بودن، همه از غم خمیده بودن پشت صدا، باغ خسته، طلوع صبح سرخ، خیل سبز پرنده، برآشوبیدن خواب نرگس، قهرکردن لاله‌ها از زمین، نشستن با کبوتر روی بام نرم صحرا، حنجره‌ها دامن پرواز شدن و ... این تعابیر ساده و مؤثّر است و روابط استعاری یا مجازی آنها زود دریافت می‌شود و با فرادهش شعر قدیم نیز سازگار است و به هرحال در رده اشعار معاصر و معتدل قرار می‌گیرد:

می‌ریزد آوار اندوه از شاخه‌های وجودم.(۱۶)

با حضور تو فصل سرما رفت

باغ آمد شکوفه‌ها خندید (۲۳)

می‌بارد از ابر انگبین وقتی بیایی (۲۸)

نگاه تو سبز است و برفی به رویش نشسته

که سنگینی برف‌ها شاخ و برگش شکسته (۳۹)

البته در برخی قطعه‌ها تناسب بین کُل و جزء رعایت نشده و ابیات خوب و بد و غث و ثمین درکنار هم قرار گرفته است، اما در مجموعه قطعه‌هایی نیز هست که همه ابیات و تعابیر در آن متناسب و هماهنگ است و بهترین آن این غزل است:

شیطنت‌ها کو و شیرین بی‌قراریهایمان

خواب بود انگار و رؤیا نی‌سواری‌هایمان

هان کجا بودم کجاهان، آه هر جایی که بود
آسمانی بود لبریز از بهاری‌هایمان
باد آمد، باد آمد عطر گل‌ها را شکست
سوخت روی ساقه‌ها هم یادگاری‌هایمان
لذت گشت و تماشا را ز دست دل گرفت
پشت اندر پشت داغ سوگواری‌هایمان
چشم شالی‌ها و گندم‌زارها را کور کرد
تیغ نامردان عالم شور زاری‌هایمان
باد می‌آید، هوا سرد است یاران! با شما
با شما هستم، کجا رفته‌ست یاری‌هایمان!

این شعر، شعر شکست است و بیت مقطع آن یادآور شعر حافظ است که «یاری اندر کس نمی‌بینیم، ... یاران را چه شد؟» و زمینهٔ مرثیه‌ای و غنایی دارد. تعابیرِ آسمان لبریز از بهاری‌ها، شکسته شدن عطر گل‌ها و ... به شعر حالت امروزی می‌دهد. لحن سراینده آهسته و آرام است، نه تند و خشمگین و هم این عامل بر تأثیر مرثیه‌ای شعر می‌افزاید. روایت شعر جز در مصراع «تیغ نامردان عالم...»، دفاعی است، نه تهاجمی، مانند این است که حادثه‌ای دلخراش را بدون پرخاش و غوغا و بر سر و سینه زدن روایت می‌کند و دست‌بالا، زمان روایت، قطره‌ای اشک از رخسارش جاری می‌شود که از داد و بیداد کردن و به سر و سینه زدن بسیار مؤثرتر است و آنجا که می‌گوید:

سوخت روی ساقه‌ها هم یادگاری‌هایمان

نهایت دلسوختگی و شکست خود را به صورتی تجسمی بیان می‌کند که نظیر آن را در این مجموعه اشعار باز می‌توان یافت و به آن شاره کرد.

قالب دیروزی، مضمون امروزی می‌طلبد*

(گزیدهٔ اشعار، نصرالله‌مردانی، ۱۳۷۸)

غزل در زبان فارسی جایگاه ویژه‌ای داشته و هنوز نیز دارد. سعدی و حافظ درگذشته این قالب را به سطحی بلند رساندند و از آن زمان تا امروز، سروده‌های آنها و سروده‌های شاعران بعد در این قالب از رونق نیفتاده است. غزلسرایان معاصر البته کوشیده و می‌کوشند در این قالب مضمون‌های تازه بیاورند و آن را از حالت یکنواختی که در دوره‌های پس از حافظ پیدا کرده است، رهایی بخشند. وزن، قالب، قافیه و ردیف همان است که بود، اما مضمون کم و بیش دگرگونی پذیرفته است.

در مجموعهٔ حاضر، شماری غزل و قصیده آمده است، اما چون قصیده‌ها نیز با زبان نرم و غنایی بیان شده‌اند، می‌توان آنها را نیز ادامهٔ غزلها یا اشعار تغزلی دانست. روی‌هم رفته، غزلهای این مجموعه حافظوار است. سراینده کوشیده است مانند شاعر شیراز از وزن مناسب، نغمه، حروف، تناسبهای لفظی و معنوی، استعاره‌های نو بهره گیرد و اشعاری سنگین و رنگین بسازد:

تماشایی است اینجا غمزهٔ مستانهٔ باران

---

* جام‌جم، یکشنبه ۲۹ خرداد ۱۳۷۹.

به روی سبزه‌ها غلتیدن دُردانهٔ باران
بهار از کوچهٔ‌گل‌ها سلیمان‌وار می‌آید
به دوش باد با خود می‌برد کاشانهٔ باران (۲۱)

چنان که می‌بینیم شعر، آن‌طور که باید، زبانی ایمایی و القایی دارد و سر و کارش، با اشاره و تلمیح است (آمدن بهار سلیمان‌وار از کوچهٔ گل‌ها، در مثل) این قسم بیان البته مزایا و محدودیتهای خاص خود را دارد. مزیت بیان تغزل در این است که سراینده ناچار به ایجاز می‌گراید و وصف دقیق از اشیاء و اشخاص به‌دست می‌دهد، اما می‌تواند این عیب را داشته باشد که در توصیف به انتزاع بگراید و تشبیهات و استعاره‌هایی به‌کار برد دور از دانستگی و تهی از القائات حسی، یا تعابیری به‌کار برد که قدیمی‌ها به‌کار برده‌اند. در این مجموعه می‌خوانیم:

آنچه زر می‌شود از پرتو آن قلب سیاه
کیمیایی است که در جوهر الهام تو بود

این شعر خطاب به حافظ است و تعابیر آن نیز از شعر حافظ برگرفته شده، اما بیان انتزاعی است و معنای مثبت، دندان‌گیر و تازه‌ای ندارد و بدل شعر حافظ است و طبیعی است که بدل با اصل فاصله زیاد دارد.

آنچه زر می‌شود از پرتو آن قلب سیاه   کیمیایی است که در صحبت درویشان است

مردانی، شیفتهٔ حافظ و عرفان است و اشعارش در این عرصه شکل می‌گیرد. توفیق او البته دراین زمینه نسبی است. اما نمی‌توان انتظار داشت که او در غزلسرایی به پیر مراد خود رسیده باشد خود او نیز چنین ادعایی ندارد و گمان می‌کنم خود را پیرو«بزرگترین غزلسرای همه اعصار» دانسته و بسیار خرسند است که درجای پای او گام می‌گذارد. چنان فضای سینه‌اش از حافظ سرشار شده است که «فکر خویش گم شده از ضمیرش» اما به هر حال زمانی که کسی به وادی عشق و عرفان گام نهاد، طبعاً به فضای متافیزیک گام نهاده است و ناچار است الزامات آن را بپذیرد، از جمله این که دیالکتیک واقعیت را ندیده

بگیرد، یا کمرنگ کند. به سخن دیگر، عارف ناچار است کثرت واقعیت را فدای «وحدت» و «یکتایی» آن سازد. او در سیر خود در سطحی لغزان حرکت می‌کند که بیم سقوطش زیاد است، پس ناچار می‌شود در دنیای تصاویری که در آیینهٔ یکدیگر بازتاب می‌یابند، با مفاهیم و تجربه‌های فرارونده از تجربهٔ حسّی خود بازی کند، کار او نوسانی است بین واقعیت و حقیقت، به طوری که گاه کار او بازی آیینه‌وار خیالی محض می‌شود و به مفاهیم انتزاعی تقطیر می‌-گردد.(البته حافظ در این زمینه در بازی آیینه‌وار تصاویر شاعرانه، در نوسان بین حقیقت و واقعیت، نمونه‌ای منحصر بفرد است، زیرا که در هر دو عرصه بازی می‌کند و به رقص درمی‌آید و این خاصه مربوط به هنر رندی اوست) پس شعر حافظ در قیاس با شعر سعدی، عرفانی‌تر و حقیقی‌تر، اما در بیان حالات انسانی ناملموس‌تر و ناقصتر است و به تعبیر نیچه «انسانی و بسیار انسانی نیست» و تا حدودی فوق انسانی است.

در مجموعهٔ حاضر نیز کفهٔ عرفان می‌چربد و غالباً مفاهیم یکه تازی می‌-کنند، اما در آن ابیات و تعابیری نیز آمده است که هم از ظرافت اشعار کهن بهره دارد و هم تر و تازه است. سراینده در تعابیری که می‌آورد«آشنایی‌زدایی» می‌کند، اما این آشنایی‌زدایی در کل شعر نیست، چرا که کلیت شعر در چهارچوب مفهومها و قالب قدیمی قرار گرفته. آشنایی‌زدایی در تصاویر و استعاره و تشبیه‌هاست:

بادهٔ سبز دعا، گل انداختن شب از آیینهٔ ماه، داغ چراغ غزل، زیر سایبان ابر، در گلخانهٔ باران، برآمدن آفتاب سکوت، قیام سرخ، و ابیاتی مانند این بیتها:

پرکند بوی خوشش وسعت تنهایی من
گل اشکی که بر آن سبزهٔ رو می‌ریزد (۲۴)
آفتابی شدی و یکسره آبم کردی
شد حریر نگهت جامهٔ عریانی من (۲۲)

پیراهن ابرهای تر سوخت
در خیمهٔ شعله‌باف خورشید (۳۸)

البته آشنایی‌زدایی ویژگی همهٔ هنرهاست. هر اثر هنری تا حدودی آشنایی‌زدایی می‌کند و اگر نکند بیان عادی می‌ماند و توجه دیگران را به خود نمی‌کشد. یاکوبسن تأکید می‌کند که هر واژهٔ زبان شعر نسبت به زبان روزمره تغییر صورت داده و مبدل به واژه‌ای «ناآشنا» می‌گردد. صورت شاعرانه، نوعی تعرض را به زبان روزانه تحمل می‌کند. زمانی‌که در ساختار معین شعری، کارکرد استعاری با دقت بسیار اعمال می‌شود، و طبقه‌بندی‌های قدیمی به همان اندازه برافتاده و موضوعها جذب پیکره‌بندی جدیدی می‌شوند... مجاز خلاق نیز به گونه‌ای مشابه، نظم سنتی چیزها راتغییر می‌دهد (*نقد ادبی در سدهٔ بیستم*، ۵۳ ـ ۵۴، تهران،۱۳۷۷). این موضوع به ویژه دربارهٔ شعر سپهری صادق است.

در اشعار دیگران در مثل، آدمی را می‌بینیم که در کنار رودخانه، نهر یا استخر ایستاده و به ماهی که در آب شنا می‌کند خیره شده، اما در شعر سپهری این ماهی است که به انسان نگاه می‌کند و این حاکی از آن است که طبیعت حس و روح دارد. سپهری در تصویری که به دست می‌دهد «آشنایی‌زدایی» می‌کند و از چشم خود و چشم دیگران غبار عادت را می‌زداید و همه چیز را در زلالی آن مشاهده می‌کند، از این رو از هنجار عادی کلام دور می‌شود و تعابیری به کار می‌برد که رایج نیست و قاعده‌بندی آن در این جمله بیان شده است: «غبار تجربه را از نگاه من شستند»

در اشعار به سبک اشعار قدیمی، آشنایی‌زدایی در کلّ شعر ممکن نیست، اما در جزیی از آن ممکن است. در شعرهای مردانی، تشبیهات و استعاره‌های قدیمی و به شیوهٔ حافظ و مولوی و سعدی زیاد آمده: کتاب آفرینش، آخرین سرمنزل هستی، قلهٔ هفت‌آسمان، دیوان قضا، آمیختن آب و آتش، غنچهٔ بسته دل، سینهٔ سرد زمین،

نقش زخم تیشهٔ فرهاد، باغ نظر، سایهٔ مهتاب، سایبان ابر، قصهٔ زلف و شرح پریشانی و ابیاتی از این دست:

مستی چشم تو شوری که به صهبا افکند
مست برخاستگان را همه از پا افکند
پرتو مهر تو در حادثهٔ صبح نخست
شور شیرین شدن[اش؟] در دل اشیاء افکند
شب معراج تو ای عشق! ملائک دیدند
ذره خورشید شد و سر به ثریا افکند (۳۵)

عیب این ابیات این است که کلّی و انتزاعی است. در اینجا سخن از اشیاء و روابط نجومی یا جغرافیایی یا اسطوره‌ای یا تاریخی آن دوره‌ها را باز می‌گوید. انسان امروز به ماه و خورشید و ثریا و صهبا آن‌طور نگاه نمی‌کند که مردم در دورهٔ سعدی و حافظ به آنها نگاه می‌کردند. در مثل، در نزد آن مردم رابطه‌ای بود بین حرکات ستارگان و سرنوشت مردم، یا رابطه‌ای بود بین زمرّد و افعی (می‌گفتند درخشش زمرّد چشم افعی را کور می‌کند) یا در گذشته در عشق رابطه برده و خدایگان بین عاشق و معشوق برقرار بود و شاعر آسوده خاطر می‌شد که معشوق در خاطر و دانستگی اوست و بیمی هم از این نداشت که معشوق تاج می‌فرستد، یا تیغ می‌زند. امروز این روابط دگرگون شده است. عشق هست، اما سیاق قدیمی را ندارد. خورشید هست، اما به شیوهٔ کهن دیده نمی‌شود، زمرد و افعی هست، اما در تناسبهای کهن نمی‌گنجد.

همچنین نگاه سراینده به جهان و انسان و جامعه تک‌بعدی است و انتقادی هم نیست. جامعهٔ ما دیگر همان جامعه‌ای نیست که سعدی و حافظ در آن به سر بردند. امروز، جمعیت سرزمین ما چند برابر شده، بسیاری از نهادهای اجتماعی وسعت پیدا کرده، دربارهٔ رابطه فرد و جمع، نظرات جدیدی پدید آمده و حتی نگاه ما به عرفان و عشق عوض شده، بنابراین نگاه شاعر و شیوهٔ

شعرسرایی او نیز باید عوض شود. سراینده می‌گوید: از آتش و باد و خاک و آب آمده‌ایم (۹۶) در حالی که این بیان بر پایه علوم قدیمی و مسألهٔ چهار عنصر قرار داده شده، یا می‌گوید:

آن سوی افق سپاه مریخ   با چنگی زهره پای کوبان (۵۹)

فکر می‌کنید امروز چند نفر پیدا خواهند شد که بدانند یا بپذیرند، مریخ نماد رزم‌آوری، سپاه می‌کشد و به جنگ درمی‌آید، یا ستارهٔ زهره، چنگ در دست می‌خواند و پای می‌کوبد؟

با این همه، ابیات و تعابیر تر و تازه و دلنشین در مجموعهٔ شعر مردانی کم نیست. این تر و تازگی هم در حوزه لفظ است و هم در عالم معنا. دکتر دینانی در مقدمه‌ای که بر کتاب *ناقوس عشق* (۱۳۷۶)، اثر دیگر مردانی نوشته، پس از آوردن غزل «زمان دارد اینجا شتاب سکوت» دربارهٔ کار سراینده می‌نویسد: توجه کردن به راز سکوت و پی بردن به اهمیت آن، بدون ظرافت فکر و لطافت اندیشه امکان‌پذیر نیست. هم‌چنین سراینده دربارهٔ گذر لحظه‌ها حساسیّت فوق‌العاده‌ای از خود نشان می‌دهد و همواره به ناپایداری جهان زمانمند می‌اندیشد که این سیل لحظه‌ها که زجا می‌برد مرا ...(*ناقوس عشق*، مقدمه،۳۲).

اما به نظر من سراینده در آن اشعاری که زندگانی شادمانه را به تصویر می‌کشد، بیشتر در پایگاه و جای مناسب خویش است، از جمله در تغزل شادمانه:

من آئینه و آب را دوست دارم، سحر رقص مهتاب را دوست دارم
هنوز آن همه آرزوهای شیرین که شد نقش بر آب را دوست دارم (۲۷)

که زمزمهٔ شادمانه و شیرینی است و خواننده را به طرب می‌آورد و به زندگانی امیدوار می‌سازد.

سراینده‌ای در میان دوگانگی؛گذشته و آینده*

(گزیدهٔ اشعار ضیاءالدین ترابی، ۱۳۷۸)

در این مجموعه، آنچه بیش از هرچیز، دانستگی سراینده را سرشار کرده است، گذشته و ماجراهای رنجبار آن است. رویدادی ناگوار، شکستی سخت، اضطرابی بی‌نام و نشان پیش آمده است و کلّ چشم‌انداز را احاطه کرده، به طوری که نظر در آن هم دشوار و هم رنج‌آور است. سراینده در اشعار و در جستجوی خود می‌خواهد راز این فاجعه را دریابد و به خود و دیگران بشناساند. آن چه ما با آن الفت داشتیم و دلپذیر و آشنا بود، جای پرداخته، و آن چه به دیده می‌آید، اغتشاش یا فضای تهی است:

زمان، زمان گذشته است/ یک صدای گیج که می‌خواند/ در انتهای خیابان و می‌گذرد،/ و پشت پرده‌های جهان محو می‌شود/ نگاه می‌کنم اما کسی نمی‌بینم/ تمام منظره حجمی تهی است. (۴)

نگاه کردن به قضایا از این نظرگاه، طبعاً در دوره‌های «گذار» پیش می‌آید، در دوره‌هایی که واقعیتها و بصیرتهای کهن به تمامی از دست نرفته و واقعیتها و بینشهای نو برتری نیافته است. سراینده در میانهٔ این دوگانگی، یا به تعبیر هولدرلین در میانهٔ «این دورهٔ نیاز» به سر می‌برد و رنج و اضطراب او نیز از

---

* جام‌جم، سه‌شنبه ۷ تیر ۱۳۷۹.

همین پیش‌آمد نابیوسیده است. این نوع نگرش، کار سرایندهٔ ما را از نظر محتوایی به سروده‌های «م.امید» نزدیک می‌سازد که او نیز در بند گذشته‌های شیرین و افسونکار بود و دربارهٔ حسرت خود از آن ایام می‌نوشت و شگفت-آور نبود که وی را «شاعر دوران شکست» بنامند.

دربارهٔ این درونمایه، می‌توان زیاد گفت وگو کرد. می‌توان گفت آن ایام هم به طور مطلق مطلوب نبود و پستی‌ها و بلندی‌ها و شیرینی‌ها و تلخی‌ها خاص خودش را داشت. می‌توان گفت که آیندهٔ نابیوسیده نیز دیر یا زود مألوف می‌شود و جای خود را در دلها و باورها باز می‌کند تا باز کهنه شود و آیندهٔ دیگری بیابد و دگر بار همین ماجرا تکرار گردد و عده‌ای به استقبالش روند و گروهی از آن روی برگردانند. البته شاعر ملزم نیست که دربارهٔ شیرینی‌های آینده که می‌آید، شعر بسراید. او تلخی شکست را چشیده و دربارهٔ آن «مرثیه» می‌پردازد. لابد اگر به چنان آینده‌ای دل می‌بست، دربارهٔ آن می‌نوشت، نه دربارهٔ این. به هر روی من لازم نمی-دانم در این زمینه بیشتر گفت و گو کنم، یا سراینده را به سرودن درونمایه‌ای یگانه، محدود سازم. تشخیص اولویت موضوع در میدان شعرسرایی با شاعر است.

اما آن چه گفت‌وگو دربارهٔ آن لازم است، نحوهٔ اجرای درونمایه است و باور دارم که مضمون و شکل باید با یکدیگر همخوان و متناسب باشند و یکدیگر را تکمیل کنند. اندیشه و احساس نیرومند باید در شکل نیرومند و الفاظ رسا و گویا به نمایش درآید و جام خوش‌نگار شکل، اندیشه و احساس نیرومند را در خود جای دهد و رنگ جام و مدام به هم آمیزد. اما در مجموعهٔ حاضر، بخش نخست، در اشعار آزاد عروضی سراینده در تلفیق درونمایه، وزن و الفاظ توفیق چندانی نیافته. در این عرصه، یا الفاظ مناسب نیست، یا وزن مغشوش شده، یا درونمایه به خوبی به تجسّم درنیامده است.

نخست دربارهٔ وزن اشعار بخش نخست کتاب بحث کنیم. این اشعار به وزن آزاد عروضی است. شاعر وزنی را می‌گیرد و اندیشه و عاطفهٔ خود را در آن می-

ریزد، اما وزن به تمامی از تجسّم موضوع برنمی‌آید و شکل‌بندی(فرماسیون) مطلوبی به شعر نمی‌دهد. سراینده در سرازیری وزن از مهار کردن درونمایه برنمی‌آید و این است که مطالب غالباً با زبان نثر، یکدیگر را دنبال می‌کنند.

بادام دام بود/ و در دام بود که/ ناگاه/ آهی بلند برخاست/ از سینه‌ای که دیری است/ آرامگاه خاطره‌ای نیست/ خونی کنار جاده نمی‌ریزد ... [و همین‌طور شعر ادامه می‌یابد که به نظر من می‌تواند تا مدت زیادی ادامه یابد، بی‌آن که سراینده به تنظیم و تنسیق آن توفیق یافته باشد.]

این نقص، شاید وابسته به رعایت نکردن عنصر «تونیک شعر: tonic» و تونیک نیمائی باشد و پیشنهاد نیما این بود که شاعر در وزنی معین آغاز کند (در مثل در بحر مضارع و با هجای بلند) و تمامی سطرها یا به گفتهٔ قدیمی‌ها همهٔ مصاریع با همین وزن و با همین هجای بلند شروع شود.« او رکن اول را که همان تونیک در موسیقی باشد و با موازین عروضی مطابقت دارد، در ابتدای سطر اشعار خود حفظ می‌کند.» (*خوانش شعر نیما*، سیروس نیرو،۶۴، تهران، ۱۳۷۹). نتیجهٔ این کار این است که شعر وزن طبیعی پیدا می‌کند، یعنی اندیشه و احساس شاعر را به طور طبیعی نظم می‌دهد و نمی‌گذارد کار خارج از آهنگ بشود. درصورتی که اگر شاعر وزن‌اندیش و نوسرا نتواند این نظم طبیعی راحفظ کند، و تونیکها را سر جای خود بنشاند، شعرش دچار آشفتگی می‌شود و هماهنگی لازم را به دست نمی‌آورد. در اشعار آزاد عروضی «ترابی» غالباً تونیک آغاز سطرها و هارمونیک(هماهنگی) کل شعر رعایت نشده است. در مثل در شعر «میان اطلسی و ابر» این ناهماهنگی آشکارتر است:

دوباره عزم سفر تا سراب دارم من (در بحر مجتث است: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات (یا: فعلن)

دوباره عزم سفر در صحاری سوزان (در همان بحر است و تونیک در آن رعایت شده)

اما چند سطربعد آورده است: سحرکه پنجه برآرد. (مانند سطر نخست با مفاعلن آغاز شده، اما در کلمهٔ نخست، هجای کوتاه می‌بینیم و در کلّ سطر، هجای کوتاه و بلند به این صورت: u ـ u ـ ، یعنی سطر با هجای کوتاه آغاز می‌شود. تونیک رعایت نشده است.

در سطر بعد آمده است: و من در باد. با هجای بلند آغاز شده است، اما در بحر هزج: مفاعلین.

سطر بعد: سرود می‌خواندم، در بحر رجز است (مستفعلن)

سطر بعد: سواره خواهم تاخت: u ـ u ـ باز با هجای کوتاه آغاز می‌شود.

سطر بعد: و خون: u ـ در بحر متقارب است (فعولن)

چنان که می‌بینیم سراینده در آغاز شعر، بحر مجتث را اساس کار قرار داده، ولی در ادامهٔ شعر از این بحر، عدول کرده است. در قطعهٔ «برهنه از من و تصویر» نیز وزن گرفتن شعر به همین صورت است و با بحر مجتث آغاز می‌شود، ولی به بحور دیگر می‌رود:

قطار می‌گذرد: u ـ u ـ در بحر مجتث (مفاعلن)

مثل من تنها: ـ u ـ تونیک در بحر رمل (فاعلاتن)

و جاده: u ـ ـ تونیک در بحر متقارب (فعولن)

چون در شعرها«تونیک» رعایت نشده، قسمی آشفتگی در آنها پیدا شده که هم شکل‌بندی آنها را خدشه‌دار ساخته و هم خواندن آنها را دشوار کرده است.

بنابراین مسلم است که رعایت تونیک برای رعایت و حفظ ریتم (وزن) طبیعی است.

اشعار مجموعه، واقعگرایانه و جامعه‌شناختی است. در مثل، در قطعهٔ «تا کومه‌های سوخته» مردی ترکمن با اسبش فرا می‌رسد. دشمنان یا راهزنان کومه‌هایش را سوزانده‌اند، اما در ظاهر او کاری نمی‌تواند بکند. در قطعهٔ «میان اطلسی و ابر»، سراینده عزم سراب دارد(آرزوی ناممکن؟) و می‌خواهد در

صحاری سوزان سوار بر اسب بتازد. در قطعهٔ «برهنه از من و تصویر»، سراینده در قطار نشسته، اما روشن نیست که قطار می‌گذرد یا او؟ در قطعهٔ «چنگ بر صخره»، پلنگ خسته، عزم صعود به اوج کوه و پنجه کشیدن بر ماه دارد، اما به نظر می‌رسد این پلنگ سرانجامی جز سقوط نخواهد یافت. در «رنگ خیال» رنج کودکان قالیباف به تصویر درمی‌آید:

با تیغ بی‌دریغ که می‌آید
همرنگ باغ می‌شود و گل
باغی که می‌چکد
بر تار و پود خالی
تا گل.

سراینده در جای دیگر به این نتیجه می‌رسد که: انسان اسیر سنگ شده، و در جای دیگر، ایل خفته را به قیام دعوت می‌کند. در جای دیگر، گویا شهر طلسم شده و سرهای بریدهٔ عاشقان، همه جا دیده می‌شود و دیگر هیچ‌کس از شهرزاد و قصهٔ جن و پری سخن نمی‌گوید ...

در این اشعار، چشم‌انداز شاعر، جامعه و تحولات آن است، غالباً عامل یا عوامل دگرگونی‌های غیرمنتظره، بی‌رنگ یا کمرنگ است، یعنی روشن نیست ساختار جامعه‌ای که در آن «انسان اسیر سنگ شده»، یا «شهرزاد از یادها رفته» چگونه است و شالودهٔ آن بر چیست؟ چنان که در «پلنگ و زخم» نقالی پیر «چابک و نرم» فرا می‌رسد و قصهٔ رستم و شغاد را روایت می‌کند. همان روایت قدیمی است که رستم به سبب توطئهٔ برادر در چاه پُر از خنجر می‌افتد و سپس شغاد را با تیر می‌کشد و خود نیز می‌میرد. این مضمون در «خوان هشتم» م. امید، تجسمی دراماتیک پیدا کرده و فضای قهوه‌خانه و کردار و حرکات نقال و شنوندگان به خوبی دراماتیزه شده و مهمتر از همه این که نقال و روایت در تقابل با تلویزیون و گوینده و برنامهٔ امروزی تلویزیونی قرار گرفته. یعنی آن حماسه‌های نجیب و آن

کردارهای سلحشورانه در جهان مدرن خریداری ندارد، اما در قطعهٔ «پلنگ و زخم» نه این معانی دیده می‌شود و نه آن ظرائف دراماتیک. در مثل می‌گوید:

نقّال پیر... دستی فراز برد و فرود آورد.

یا: نقّال پیر ... تند و ظریف ژرف نگاه انداخت. (۴۹)

که بیان‌هایی است عادی و به ایجاد فضای نمایشی و تراژیک کمکی نمی‌کند، گرچه در آن اشتیاق تندی به گذشته وجود دارد که در قطعهٔ «از سنگ آسیاب» پررنگتر و حادتر است:

و دشت/ آکنده از ترنم گندم بود/ و نان بوی خوش برشته شدن/ بوی سبوس داشت/ بوی قدم زدن/ در کوچه باغ‌های قدیمی.(۳۴)

در بخش دوم کتاب، هشت غزل آمده که از نظر وزن و شکل و محتوا بهتر از اشعار بخش نخست است. این هم خالی از شگفتی نیست که به رغم دگرگونی‌های ادبی سدهٔ اخیر، باز این قالب که شیرین‌ترین قالب شعر فارسی است، از رواج نیفتاده و حتی شاعرانی توانسته‌اند در این قالب نوآوری وزنی و مضمونی داشته باشند (حسین منزوی، بهمنی، سایه، بهبهانی ...)

هرچند به هرحال نمی‌توان در این قالب، تحولات اجتماعی را مجسم ساخت، زیرا در قالب غزل نمی‌توان به روایتی دراماتیک پرداخت و در اینجا سر و کار سراینده همه با القاء و اشاره و توصیف موجز است. اما به هر حال، غزل‌های امروز نیز در گوش‌های ما طنینی خوش و نیکو دارد و اگر از عهدهٔ بیان دگرگونی‌های اجتماعی برنیاید (که نمی‌آید)، حالات عاطفی و درد و رنجهای ما را خوب می‌سراید، مانند این غزل ترابی:

سخت است با خیال تو در خواب زیستن
چونان کویر با عطش آب زیستن
بر چهره گرد زرد فراموشی زمان
تصویروار در قفس قاب زیستن. (۹۰)

همیشه آنکه شعری می‌نویسد، شعرهای دیگری را پاک می‌کند*

(مجموعهٔ شعر *پاریس در رنو*، سرودهٔ علی عبدالرضائی، ۱۳۷۶)

اشعار این مجموعه به جنبشی که امروزه در غرب گسترش یافته و«پسامدرنیسم» نامیده می‌شود، نزدیک است: از زبان روزمره بهره می‌گیرد، تعبیرهای«خلاف عادت» می‌آورد، تردیدها و دلهره‌های فردی را بیان می‌کند و می‌کوشد از تحمیل معنا بر زبان دور شود و از همه مهمتر این که طرح پرسش می‌کند و این پرسشها بیشتر از دانستگی نسل جوانی که در این دو دهه اخیر برآمده و با رویدادهای نامنتظره‌ای رویاروی شده برمی‌جوشد. نسل جوانی که دیگر جامعیت متمرکز را قبول ندارد، از راه‌های رفتهٔ دیگر نمی‌خواهد بگذرد و بر پر قوی امید به آینده نیز نمی‌خوابد. شاید نومید نباشد، اما بسیار خسته است. گام در راه می‌گذارد، چون نمی‌خواهد پذیرای شکست باشد، اما می‌داند که باید بازگردد و کار «سیزیف» کامو را از سر بگیرد، هر روزه سنگی از فراز کوه بردن، غلطیدن سنگ از فراز کوه و از سرگرفتن کار تا«فعل عبث» آمده در اسطورهٔ کهن، در جهان امروز ممثل شود.

---

* *مشارکت*، دوشنبه ۵ اردیبهشت ۱۳۷۹.

تجربه‌ای که مجموعه شعر *پاریس در رنو* بازتاب می‌دهد، حاکی از خستگی، تردید، تنهایی و در برخی موارد هیچ‌انگاری و یکسونگری است. چنین فراروندی بارها در سیر تاریخ انسانی پیش آمده و باز پیش خواهد آمد. نمونه‌ای از آن را در کار بعضی از شاعران خودمان در سالهای پس از مرداد ۱۳۳۲دیدیم، که شکست و نومیدی را عمده می‌کردند. نمونهٔ دیگر آن در آثار رومانتیک‌ها به ویژه رومانتیک‌ها آلمانی منعکس شد.

شرایط اجتماعی بسیار سخت بود، تضادهای موجود، جوانها را سخت در پنجهٔ خود می‌فشرد. جوان پرشور و مبتکری که در چنان جامعه‌ای می‌زیست، نابسامانیها، و آشوبها را مشاهده می‌کرد و می‌دید که ریشه‌دارتر از آن است که بتوان زیر و رویش کرد؛ ناگزیر در دنیای درون خود غرق می‌شد یا به رؤیاهای دیگران پناه می‌برد و در شیفتگی به این رؤیاها چنان پیش می‌رفت که همراه با ژرار دونروال می‌گفت: «رؤیاهای ما زندگانی دوم ماست.»

از نظرگاه من این قسم نگرش به قضایا، به رغم دوری ظاهری‌اش با رومانتی‌سیسم، تا حدودی رومانتیک و حتی آرمانخواه است، اما این آرمانخواهی به دلیل دشواری راه رسیدن به هدف صورتی باژگونه به خود می‌گیرد، به خود می‌پیچد، نسبت به هرچیزی بدگمان است، به گذشته اشتیاقی ژرف دارد و حتی گاه گذشته و خاطره‌های گذشته را نیز نفی می‌کند و گمان می‌برد تاریخ و جهان و زندگانی چرخی چرخان است که بی‌هدف می‌چرخد. دیروز و امروز و فردا به یکسان چرخهٔ تکرارند و دیگر نمی‌شود کاری کرد که شور و گرمای زندگانی را به ما بازگرداند.

به هرچیزی که دست می‌برم
تاریک می‌شوم
و گفتی برای شعرم نمی‌ماند.(۴۳)

یا:

ناگهان آنقدر مردیم که دیوانه دنیا آمدیم
ندانستیم «آیینه هرچه می‌بیند از یاد می‌برد.»(۵۱)

این تعابیر را نباید ساده یا اتفاقی شمرد و تازه اینها تعابیر سر راست‌تری هستند که زود معنای خود را به دانستگی خواننده می‌آورند. به هر حال اگر در جایی دودی ببینیم، باید یقین داشته باشیم در آنجا آتشی بوده است. می‌توان حدس زد که شعر از شکست هولناکی سخن می‌گوید که ابعاد متفاوت آن را هنوز برآورد نمی‌توان کرد. مثل این است که کسی ناگهان متوجه شود از مرکز بازی به پیرامون آن پرتاب شده و این حادثه چنان سریع روی داده، که متوجه چون و چند آن نشده و اکنون دارد گیج و ویج بودن و حیرت خود را گزارش می‌دهد. اما به هر حال، حیرت و درد در او به زبان غریبی سخن می‌گوید که گاه به نامفهوم‌گویی و بریده بریده‌گویی پهلو می‌زند. این زبان صرفاً از تعابیر رایج، تعابیر شعر کلاسیک و حتی اشعار نیمایی دور نمی‌شود، بلکه وضع شطح‌گویی پیدا می‌کند و جمله‌هایی می‌نویسد که روابط نحوی آنها در عین تازگی سخت آسیب دیده است و آنجا که آسیب ندیده، وضعی دیریاب و دور از دانستگی دارد:

تنها دستی همیشه از پنجره‌های این بوئینگ لعنتی بیرون می‌رود
ابرهای این سرزمین را می‌گیرد
و در شومینه می‌ریزد. (۱۲)

تصویری که از این تعابیر ناآشنا به دانستگی می‌آید، بیشتر حالت نقیضه‌گویی و وضعی نیم‌شوخی نیم‌جدی دارد. موضوع بیان شده جدی است، اما سراینده آن را به شوخی برگزار می‌کند. تصویر «دستی بیرون آمده از بوئینگ که ابرها را گرد آورده و در شومینه می‌ریزد» به صحنه‌های کارتونهای هنری بی‌شباهت نیست.

تعبیرهای خلاف آمد عادت (آشنازدا) که از ویژگی‌های شعرهای پسامدرنیستی ماست، در کتاب زیاد است و آوردن چند نمونه از آنها برای ادامهٔ سخن و نقد لازم است:

گردانک چند عقربه می‌چرخد بر پاشنهٔ سالها پیش (۱۰)
این دری وری‌ها را به سینهٔ جن هم نمی‌توان سنجاق کرد (۱۳)
پیاده‌روهایی که عابران را در تاکسی تف می‌کرد (۱۳)
مردی که دریا را در ته جیبش می‌گذارد و آتش می‌گیرد (۱۵)
مردی که روز را در چشمهای تو کش می‌داد (۱۶)
دستی که ماه را چون لکه‌ای سفید، از لباس خواب خدا کش رفت (۱۷)
داماد بی‌دلیل آب بوده‌ام، تمام آن دسته گل را من به آب داده‌ام (۱۹)
دختری که تنهاتر از ماه زیست (۱۴)
همیشه آن که شعری می‌نویسد، شعرهای دیگری را پاک می‌کند (۳۳)
دیشب زنی روی تکان شاخه‌ها هی سیب می‌ریخت (۴۷)
آب آیینه آورده است تا صدای پوستم را تماشا کنم (۶۵)
دروغ از نشست زنهای کوچه‌ای که درهایش غروب داشت می‌آمد (۶۶)
مثل دریا موج موجم روی خود افتاده‌ام (۷۹)

نخستین قضاوتی که خوانندهٔ آشنا به شعر کلاسیک و حتی آشنا به اشعار اخوان و شاملو دربارهٔ این گزاره‌ها می‌تواند بکند، این است که وصف حال شاعری هوشمند و گرفتار توهم است، شخصی که پرسشهای زیاد دارد، اما پاسخ قانع‌کننده‌ای نمی‌شنود. روشنایی را می‌بیند، اما نمی‌تواند به سوی آن برود و گاه صحنه تاریک تاریک است. گزاره‌ها پیوستگی منطقی ندارند و رویدادها طوری توصیف می‌شود که گویی در خواب یا کابوس پیش آمده است. در اینجا همه چیز از آشوب درون حکایت دارد. سراینده به ویژه در پی سفر کرده‌ای است که غیابش سخت حس می‌شود و دوریش آزاردهنده است و حس تنهایی را تشدید می‌کند:

روی ایوان ایستاده‌ام
می‌بینم که معماری تن تو جا مانده است. (۶۰)

البته این حس تنهایی در اشعار شاعران دهۀ چهل به عنوان مثال در شعر فروغ فرخزاد نیز آمده و حتی در برخی اشعار شاملو نیز سر و کله‌ای نشان می-هد:

کوه‌ها با همند و تنهایند

همچو ما با همانِ تنهایان

اما این حس وجه غالب نبود، ولی در اشعار این شاعر گسترش بسیار یافته است. وقتی عبدالرضایی می‌نویسد:« آدمی/تنهایی بزرگی است.»(۴۴)، وجهی از وجوه زندگانی را در نظر ندارد، بلکه موضوعی عام را بیان می‌کند و این موضوع عام همراه است با مشکل‌هایی که جهان امروز را دربر گرفته است. مهمترین مشکلی که از نظرگاه پسامدرنیسم در دانستگی ما رسوخ یافته و می‌یابد، تردید، بیگانگی و خودبیگانگی، دور شدن از هنجارهای کهن و پیداکردن خود خویش در اثر هنری و گلاویز شدن با زبان و مفهومهای زیباشناختی است.

تعبیری که از جهان مدرن عرضه می‌شود، بیشتر حول محور تنهایی و رؤیا می‌گردد. برای انسان امروز، خوابی را تعبیر می‌کنند، که هنوز تمام نشده و این صورتی استهزایی دارد، چرا که تعبیر رؤیایی که هنوز ادامه دارد، با زبان عادی یا زبان شعر و نثر کلاسیک ممکن نیست و اگر هم ممکن باشد، تصاویری است بریده بریده، گسسته، آشفته و رنجبار، دقیقاً مانند خود آن رؤیا و خوابی که انسان هنوز در آن غوطه‌ور است. یکی از شعرهای مجموعۀ *پاریس در رنو* این بینش و نیز نگرش سراینده را بهتر نشان می‌دهد. سراینده، خواننده را در این قطعه وارد شعر می‌کند، یعنی او را از پایگاه تماشاگر به پایگاه بازیگر منتقل می‌سازد:

شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید

دست نگه دارید! (۳۴)

با خواندن شعر، خواننده مخاطب قرار می‌گیرد و به او گفته می‌شود که چنین و چنان کند. البته این مسأله در اشعار کهن نیز هست که خواننده را دعوت به عمل یا فکر کردن یا شادمان بودن می‌کند (در مثل، مانند این مصراع حافظ: غنیمت دان و می‌خور در گلستان)، اما در شعر مدرن، شاعر شرکت خواننده در بازی را چند گام فراتر می‌برد. خواننده ناگهان حس می‌کند درون دایره بازی است، اما دایره مسدود است، پس بازی هم مکرّر خواهد بود:

از پله‌ها بریزید پایین
در همان پارک جدید پشت شهرداری
بر همان نیمکت که پدر را ادامه نداد، بنشینید!
به بچه‌های روی توپ بازی تشر بزنید
لطفاً این دروازه را از آن طرف ورق بردارید
افسوس!
شما در انتهای شعری به نام دایره ایستاده‌اید. (۳۵)

طنز تلخی که در بیان سراینده هست، خود حکایتگر وضع مدرن است. به نظر می‌رسد که خرک کار دررفته و چیزهایی پیش آمده که سرشار از تناقضهای آشکار است. از این تناقضها و تضادها گذشتگان نیز آگاه بودند، اما آن را درون جامعیتی بزرگ، مانند وجود (بودن)، روح، روح عصر فرومی‌کاستند، یا آن را به سود کلیتی بزرگ از میان برمی‌داشتند، اما تضاد و تناقض مدرن را نمی‌توان حل و رفع کرد و اگر بتوان گفت پسامدرنیسم مستلزم از میان برداشتن آزادی فرد یا به تعبیر خودشان مستلزم تعبیر کردن رؤیا و خواب پیش از تمام شدن آن است، شاعرانی که به این مرحله از مدرنیسم نرسیده‌اند، بدون آگاهی دقیق از مفهومهای جدید، آنها را به کار می‌برند، بدون آن که در گرداب تردید از خودبیگانگی افتاده باشند. آنها حرف می‌زنند، ولی حرف زدن از بحران جدید، مستلزم غوطه‌وری در دریای مدرنیسم است و کسی که در این

گرداب غوطه‌ور باشد، نگاه دیگری به جهان دارد و سخنش هنجارها و شیوه‌های دیگری می‌طلبد که حتی در اشعار شاملو و فروغ نیست. سراینده می‌گوید:

از همین سطری که داری می‌شنوی
شنیده‌ام در انتهای شعری که دارم می‌نویسم
اول کمی شب می‌شود
بعد باران می‌آید
و آخر سر و صدای دویدن گلهٔ اسبانی که بر شیهه‌شان
باری سوار نیست
در کفشهای من راه می‌رود. (۲۵)

سراینده در سروده‌های خود، نه بر اساس نظریه‌ها، بلکه بر بنیاد تجربه حرف می‌زند، در بیشتر اشعار مدرن این دو دهه شاعران ما، نادر است اشعاری که مانند اشعار عبدالرضایی وضعیت مدرن را از درون گرفته و ترسیم کرده باشد. تفکر و فرمهای تازه در آثار عبدالرضایی بر اثر همزیستی شاعر با جهان پیرامون به وجود آمده است. در جای جای کتاب، ما با کلمه‌ها و مفهوم‌های آشنازدا و تعابیر تازه و در برخی موارد با دقت بیشتر با این فضا آشناتر می‌شویم و درمی‌یابیم مفهوم‌ها و روابط تازه‌ای به روی صحنه آمده است و در پس پشت این روابط و مفهوم‌ها ادراک یا تعبیر تازه‌ای موجود است که از درون وضعیت معاصر گرفته شده است.

این تعابیر، مفهوم‌ها و روابط آمده در اشعار مجموعهٔ «*پاریس در رنو*» خود را در سطوری نشان می‌دهند که گاه سر به ابهام می‌زند و همین‌جاست که من بر کار سراینده عیب می‌گیرم. مراد من این نیست که سراینده مانند شاعران کلاسیک یا نیما و اخوان شعر بگوید، بلکه مرادم این است که در چهارچوب کار خود قواعد بیان، یعنی «وصف تمام گفت» (تعبیر رودکی: وصف تمام گفت ز من بایدت شنید) را رعایت کند، یعنی اگر از تنهایی سخن می‌گوید،

طوری بگوید که من خواننده تنهایی را احساس کنم، یا اگر از خود بیگانگی شعر می‌سراید، خودبیگانگی را محسوس و ملموس سازد. عبدالرضایی در مصاحبه با یک روزنامه می‌گوید:

پی بردم که یکی از تکنیکهای برتر سرودن، کاربرد واژگون در شعر، بدون توجه به نشانه بودن آن است. طوری که بتوان بی‌توجه به معنای کلمه و تمرکز در معماری آن، جای خاصی را در مصراع به آن اختصاص داد، یا بی‌آنکه واژه-ای بتواند به تنهایی معنایی بدهد، زیبایی حضور آن در یک سطر فقط به واسطهٔ شکل و موسیقی‌اش باشد، به طوری که خواننده از شعر فقط لذت شنیداری ببرد و با توجه به حسی که در او پدید می‌آید، به مفهوم آن بیندیشد. یکی دیگر از چارچوبها ... آزادی زبان و چرخش آن است. به طوری که زبان بتواند بی‌دخالت ذهن، تصویری را به دست دهد. البته همهٔ اینها در صورتی امکان‌پذیر است که شاعر به اندازهٔ کافی در مصراع سازی و اجرای نحوه تازهٔ زبان مجرّب باشد.

توضیح سراینده روشن نیست. من نمی‌فهمم که زبان چگونه بی‌دخالت دانستگی، تصویری به دست می‌دهد؟ یا کلمه چگونه می‌تواند به تنهایی و به طور مجرد، فقط به واسطهٔ شکل و موسیقی‌اش شادی ایجاد کند؟ یا اجرای نحو تازهٔ زبان چیست؟ پاسخ من به این پرسشها این است که زبان نهاد مستقلی جدا از اندیشه، تخاطب و دانستگی آدمیان نیست، هر کلمه‌ای حتی به طور مجرد و نه فقط در شعر، می‌تواند در شنونده احساس خوشایند یا ناخوشایند برانگیزد و اجرای نحو تازه به زبان، اگر به ابهام و بیان گنگ بینجامد، بد است و روا نیست و نخستین زیانش عاید خود شاعر می‌شود.

به رغم اشکالی که برشمردیم، سرایندهٔ *پاریس در رنو* توانسته است حضور جدی و پویای خود را با همین مجموعه و مجموعهٔ پیشین خود *تنها آدمهای آهنی در باران زنگ می‌زنند* (۱۳۷۳) در شعر دههٔ هفتاد به اعتبار دانشی که دربارهٔ مفهوم‌های مدرن دارد، اعلام کند. دید تازهٔ او در بیشتر در سطوری

جلوه‌گر است و گرچه در آغاز غریب می‌نماید، با خواندن و تعمق بیشتر آشناتر می‌شود و روشن است. برخی عبارتها و سطرهای کتاب با کلمات و مفهومهای ساده شکل گرفته و خواننده را زود به درک معنای آن می‌رساند و نشان می‌دهد که احساسی تند یا فکری تازه در شعر در کار است، مانند این جمله‌ها:

تو که آن سوی انتهای این نامه ایستاده‌ای
فقط برایم چشمهایی بفرست
که بگریند (۲۶)

و از عبارت «دستی که ابرهای این سرزمین را می‌گیرد و در شومینه می‌ریزد» پیداست که سراینده به طور نامستقیم به وضعی بومی اشارت دارد و از جایی حرف می‌زند که باران برایش حیاتی است، اما دستی ناشناخته فرامی‌رسد و ابرها را به هدر می‌دهد تا دیگر باران نبارد و زمینها و دلها با طراوت و تازه نشود و نیز سراینده اشاراتی دارد به ایمانی که نه در دل و بلکه بر دکه‌هاست و به آسمان که به رغم ابرهای سیاهی که دارد، «شانه‌ای برای گریستن ندارد»(۴۴) و بازیهای لفظی که در مجموعهٔ شعر آمده و گاه مؤثّر است:

«دو دستی دوستم بدار» را می‌خواستی، افسوس
که من دستی نداشتم در آن بازی. (۲۳)

یا:

آخرین دلخوشی ما باد بود که بر باد رفت. (۲۵)

یا آنجا که طنز تلخ سراینده گل می‌کند، آن نیز در هنگامهٔ فاجعهٔ زلزله، آنگاه که آموزگار اجازهٔ حرکت و سخن به کسی نمی‌دهد تا آسمان روی کلاس چندم فرود می‌آید و در میان آوار و همه چیزهای فرو ریخته، صدای انگشتی روی دستی که از زیر آوار بیرون می‌آید، برمی‌خیزد که:

اجازه آقا/ می‌توانم،/ برخیزم؟!

شکل سکوت

(مجموعهٔ شعر، ایرج صف شکن، ۱۳۷۹)

شکل سکوت مجموعهٔ شعری است پر از بیان‌های تشبیهی و استعاری و مانند بسیاری از مجموعهٔ اشعار دههٔ اخیر، رو به سوی فضایی ابهام‌آمیز دارد. زندگانی در این اشعار ناپایدار می‌نماید، اشیاء دگرگون می‌شوند و به پیش‌نما می‌آیند و انسان را هراسان می‌کنند، یا به خود مشغول می‌دارند. این دیگر دنیای شاعران کهن نیست که آنها در آن هدفی می‌دیدند، جهانی منظم که انسان در آن وظیفه و هدفی دارد و نیز پیامی به دیگر انسان‌ها برای واقعیت‌بخشیدن به آنچه زیبا و مطلوب است. حقیقت در شعر کهن و حتی در اشعار نیمایی، کانون شعر است. در حافظ، حقیقت، همان میثاق ازلی خدا و انسان است و انسان راهرو راه عشق و در پی رسیدن به کوی دوست. رهرو منزل عشقیم و به اقلیم وجود آمده‌ایم تا در آیینهٔ دل خود سیمای محبوب را ببینیم. شاعران نیمایی در فکر دگرگون ساختن جامعه بودند و ظلم‌ستیزی برای‌شان هدفی بزرگ بود. امّا شاعر امروز به ناپایداری اشیاء و واقعیت‌ها می‌اندیشد، و آنها را دارای آن سختی و استواری پیشین نمی‌بیند. پیش‌تر فروغ بخشی از این تردیدها را بیان کرده بود، امّا در شعر او غلبهٔ کامل نداشت. امّا شاعران دههٔ ۷۰ به تجربه‌های جدیدی رسیده‌اند، تجربه‌ای به شکل سکوت. امّا آیا می‌توان شعر

و سکوت را با هم جمع آورد؟ آیا بیانی که معنای آن آشکار نیست و استعاره‌ها و تشبیه‌های آن مبهم و تاریک است، می‌توان شعر، یعنی بیان احساس و عاطفه دانست؟ امّا به نظر می‌رسد که این پرسش دیر آمده است و شعر امروز، اضطراب و دلشوره و تردید را تجربه می‌کند. ابهام شعر، جا برای انواع تفسیرها بازمی‌گذارد و خواننده می‌تواند خود را جانشین نویسنده بداند و آنچه را که او نوشته و سروده، از آن خود و زبان حال خود بداند و دامنهٔ این تفسیرها در ظاهر حد و مرزی ندارد.

گشت و گذار در متن‌های شعری جدید، ما را در فضای اسطوره‌ای، فضای خیالی و تردیدآمیز قرار می‌دهد. اشیاء و پرندگان، درختان و گل‌های آن سرکشی می‌کنند و حالتی تهدیدآمیز دارند. متن شعر که این عناصر را در خود جای می‌دهد، ثابت و استوار نیست. در اشعار کهن، زلف و خال و خط، نرگس و ارغوان، سرو و شمشاد معانی ثابتی دارند و در خدمت انسانند، امّا شاعر امروز در حضور اشیاءء (که آنها را فاقد استواری لازم می‌بینند) اضطراب و تردید را تجربه می‌کند. در هر گوشه‌ای چیزی ناشناخته وجود دارد که او را هراسان می‌کند. شاعر می‌خواهد به سوی آن برود، امّا آن چیز ناشناخته دورتر می‌شود.

دفترهای اشعار دههٔ ۷۰، گامی رو به سوی سویهٔ خنده‌آور قضایا دارد و آنچه را که دیگران حتمی و قطعی می‌دانند، در فضایی لغزان قرار می‌دهد. بعضی از شاعران این دهه همچنان به تحولات اجتماعی فکر می‌کنند، امّا تفکر ایشان در این باره با تفکر نیما و اخوان و سپهری تفاوت دارد. برای نیما دنیا هدف و فرجامی داشت که در تکامل اجتماعی مصوّر می‌شد، امّا برای شاعر امروز، این هدف سرراست و مستقیم نیست. او با متن شعر خود چیزهایی بر زبان نیامده را نیز می‌نویسد. چیزهای هست که او می‌توانسته ببیند و ندیده، نامه‌هایی بوده که نخوانده، گلها و درخت‌ها و آدمهایی بوده است که او

می‌توانسته با آنها رابطه یابد و نیافته است. هر چیز یا حادثه‌ای حاشیه یا حاشیه‌ها و سایه روشن‌هایی دارد، و باید آنها را دید، امّا این کار آسانی نیست. حاشیه‌ها و گوشه زوایا خود را نشان می‌دهند و پنهان می‌کنند، اشیاءء گاه حضوری روشن دارند، ولی غالباً در زمان جلوه‌گری، در تاریکی ناپدید می‌شوند و شاعر را با مبالغی تردید و رمز و راز تنها برجای می‌گذارند. در این جا خود متن هم لغزان است و در ظاهر از متن جهان پیروی می‌کند. شاعر در بیابان و در برابر سراب است. هر چه پیش می‌رود، آب وعده‌دهنده دورتر می‌شود. شعری که او می‌سراید، تفسیر و تأویل زیاد می‌طلبد، البته اشعار عرفانی کهن ما نیز همین‌طور بود، امّا در پس پشت تصاویری که در شعر می‌آمد، چیزهای پایدار زیاد بود، امّا در متن شعری جدید، اشیاءء سویه‌های پرنوسان و مبهم خود را نشان می‌دهند و آدمها از یکدیگر دور می‌شوند. شعر کهن روشن است، امّا نماد شاعر نو خیلی فردی و شخصی است و معنا و دال آن ریشه در دانستگی عام ندارد. این است که یافتن رابطهٔ تشبیهی و استعاری این اشعار بس دشوار و گاهی حتی ناممکن است:

شبنمی ناخواسته

که گلوله و حنجره را گریزان است. (ص ۸۶)

یا:

آن که به دشنه‌ای بسنده می‌کند / فراق بال و پروازی بی‌قرینه است / که تعادل میلی نجیب را / از تراخم چشمان بی‌نصیب / دریغ می‌کند.

در هر دو نمونه‌ای که آوردیم، حال و هوای شعر معلوم، امّا روابط اجزای کلام نامعلوم یا دست‌کم مبهم است. روشن نیست شبنم ناخواسته چیست که از گلوله و حنجره پرهیز دارد؟ و هم‌چنین میل نجیب چه حالت یا نیرویی است؟ فراق بال است یا فراغ بال؟ زیرا فراق به معنای دوری و هجران است، فراق یار: یعنی دوری یار، و فراق بال در فارسی معنا ندارد (دوری، جدایی و هجران

بال!؟) و نیز چه کسی است آن دشنه بدستی که تعادل میلی نجیب را از تـراخم چشمان بی‌نصیب دریغ می‌دارد؟ تراخم چشم البته حشـو اسـت، زیـرا تـراخم ویژهٔ چشم است و تراخم گوش یا بینی نـداریم و چشـمان بـی‌نصـیب تعقیـد معنـایی دارد و مـی‌تـوان پرسـید بـی‌نصـیب از چـه؟ و از همـین قسـم اسـت ترکیب‌های: تراخم دیدار، قاعدهٔ راه، صرافت چشـمان، لکنـت نگـاه، حراسـت آفتاب، جغرافیای صفر، جاذبهٔ بی‌اقتدا ... امّا در برخی از اشـعار دفتـر «*شـکل سکوت*» نمادها و تصاویر حسی و روشن است و روابـط اسـتعاری و تشـبیهی آنها (اگرچه اگر چه گاه شخصی است) با اندک تأملی دریافت می‌شود:

ما، تنها
در باور شب و
قیامت سایه‌ها زنده‌ایم. (۱۴)

این جمله در قطعه شعری آمده است که در آن راوی را در فضای رنجبار و تیره‌ای می‌بینیم. در این قطعه شعر و اشعار دیگر کتاب *شـکل سـکوت* همیشـه کسانی هستند که در تاریکی کمین کرده‌انـد و دگرباشـان را تهدیـد مـی‌کننـد. دگرباشان، روشن‌اندیشـانند، و عاشـقان و دوسـتداران سـپیده دم و روشـنی و بنفشه و بهار که حتی از «گریستن مـوری آزرده خاطرنـد»، امّـا کسـانی کـه در تاریکی‌اند و همیشه دشنه‌ای به دسـت دارنـد، در کسـوت اشـباحی ترسـناک، حضور خود را اعلام می‌دارند. حضور آنها چنان است که مانند توفانی از فـراز سر عاشقان و روشن‌اندیشان می‌گذرد و تصـور نامشـان نیـز رعشـه‌آور اسـت. راوی شعر گویی در بیابانی دور، تک و تنها مانده، یا آتـش در دسـت کـوه‌هـا پیموده و اکنون در یکی از پیچ‌های راه از یاران جدا شده، تمنای او ایـن اسـت که وی را بر اسبی سوار کنند و در میدان‌ها(ی شهر)بگردانند. در اینجا واژگـان شعر نو، امّا فضای شعر قدیمی است. مثل این است که راوی در فضای شهری قدیمی و در حال و هوایی مهجور سیر و سفر دارد. امروز کسی را سوار اسـب

در معابر نمی‌گردانند. فن‌آوری جدید، ابزار دیگری را در اختیار انسان قرار داده تا به مدد آنها نمایشگاه‌رعب و وحشت را برپای دارد، امّا به هر حال، راوی، خود را در فضایی می‌بیند در معرض دندانه‌های تیز باد و تازیانه‌های شعلهٔ خیس، فضایی که در آن ماه پائین و پائین‌تر می‌آید و آتش از خاکستر تهی می‌شود. او احساس می‌کند در فضا صدایی به شکل صدای او طنین انداز است و از جانب او سخن می‌گوید، امّا می‌داند که این صدا، صدای او نیست و صدایی دروغین است. در تهاجم باد ـ که راوی و یاران او را در برگرفته و هر یک را به گوشه‌ای پرتاب کرده، این صدای مهاجم دم از آشنایی می‌زند و خود را صدای دوست وا می‌نماید امّا راوی ـ شاعر فریب نمی‌خورد و به دنبال آشنایی راستین می‌گردد. به تعبیر شاملو، زادهٔ پایان روز، ناچار عمر در عصر شب می‌گذراند و به تعبیر خود راوی «در باور شب و قیامت‌سایه‌ها زنده است.»

دیدگاه راوی در اینجا دیدگاهی‌تراژیک است. حادثه روی داده و توفان سراسر دشت‌ها و شهرها را درنوردیده. هراس میدان‌دار است و رعشه بر استخوان‌ها می‌افکند. راوی مرثیه‌سرای فاجعه است. اعلام فاجعه گاهی صریح و شعارگونه است:

هیچ‌کس نمی‌پرسد/ قلم در حادثهٔ‌کدام پاسخ/ زخم باور آخر را درنوشت/ تا مردگان بی‌تقصیر/ در گورهای مجاور/ از اعماق دهان / و چاله‌های هوایی/ تنها از چینه‌ها سرک کشند و روزی‌ام را/ از خارهای درختان شمارش کنند. (۲۸)

راوی در همین شعر از الزامات شعر تراژیک ـ متأسفانه ـ دور می‌شود و حالتی بی‌خبرانه و معصومانه به خود می‌گیرد:

مگر ما چه می‌کردیم
که توفان
از بلاغت ظهر درگذشت.

یا به لحن غنایی می‌گراید، که تأثیر تراژیک شعر را کاهش می‌دهد:

چه کنم ؟ / ای بانوی بی‌نصیب در سبزه زار صبح (۲۹)

درواقع، لحن و بیان غنایی آمده در شعر، آهنگ تراژیک آن را به مخاطره می‌اندازد. شعر تراژیک از نوع حماسی است و آهنگ مردانه دارد. فضای آن مانند است به حضور پهلوانی مانند رستم در کوهستانی که در آن آذرخش برمی‌جهد و تندر می‌توفد. پهلوان صاعقه‌زده بر زمین می‌افتد، امّا مویه نمی‌کند، آن طور که در شعر شاملو می‌بینیم:

در برابر تندر می‌ایستند
خانه روشن می‌کنند
و می‌میرند

امّا راوی شعر یازده کتاب *شکل سکوت* پس از اعلام فاجعه می‌گوید:

مرده یا زنده صدایم کن ! / چه فرق می‌کند چه من رؤیای کبوتر را بیدار شوم / چه آن کوزهٔ هزار ساله / گردن‌بندی از شبنم و ارغوان بیاویزد. (۳۰)

شعر در اینجا آهنگ تسلیم و بی‌اعتنایی به خود می‌گیرد. هر دو جزء حماسی و غنایی شعر در جای خود و درخور توجه است، امّا تلفیق این دو جزء در پیکره‌ای یگانه به خوبی سامان نیافته و ناسازواری خود را نمایان ساخته است.

شکل سکوت مانند اشعار جدید رو به سوی تجربه‌های جدید دارد: دیدن، تجربه، کشف و بیان استعاری. تلاشی است برای سرایندهٔ جستجوگر که در راه است و می‌خواهد آن را تا پایان بپیماید، امّا پس از کشف و رسیدن باز از نو آغاز می‌کند و آمادهٔ سفر می‌شود. ما در خلال اوراق کتاب، صدای لحظه‌های بیداری رنجبار او را می‌شنویم:

چگونه برافروزم میان درگاه
منی که بی‌رؤیت‌ام میان خاکستر. (۱۵)

این تصویر ـ که اندکی هم تعقید دارد ـ به انفراد بار سنگینی شعر را بر دوش دارد و جمله‌های بعدی تفسیر و توضیح آن است:

دهان دره‌های باز
غافل که می‌شود
دندانه‌های تیز باد را می‌گذرد،
شعله‌های خیس
تازیانه می‌زند (۱۵)

در اشعار بلند *شکل سکوت* این‌گونه تفسیرها و توضیح‌ها زیاد می‌آید و به اصطلاح در این اشعار، شاعر در نیمه راه از نفس می‌افتد، امّا اشعار کوتاه او از طراوتی ویژه برخوردار است و تأثیر حسّی آنها نیز بیشتر است. به ویژه در این قطعه که آمدن بهار گویا به استعاره‌هایی دلپذیر بیان می‌شود:

در آستانهٔ در ایستاد / رواقی سبز از تبلور آشیانه / و پر آبی بر سر / تکانی آرام / بالاپوشی برفی / از شکوفهٔ بادام ... (۱۱۵)

در کتاب *شکل سکوت* واژه‌های نرم و غنایی مانند آئینه، رود، ماه، پنجره، باران، شب، باغ، صبح، حضور، سبزه‌زار، با واژه‌های زمخت و سنگین تراخم، مضاعف، تجانس، تقدس، حواشی، منشور [منشور معکوس]، حراست ... ترکیب و همراه می‌شود و گاه روانی شعر را به خطر می‌اندازد. ترکیب این قسم واژگان‌های ناسازوار و ساختن بیانی متناسب از آنها ـ آن طورکه در اشعار حافظ و شاملو ـ می‌بینیم، خیلی مهارت می‌طلبد. بیان باید طوری باشد که سنگینی الفاظ در موج وزن ناپدید شود و شعر را بتوان راحت خواند یا زمزمه کرد، مانند این بیت حافظ:

صبح امید که بُد معتکف پردهٔ غیب   گو برون آی که کار شب تار آخر شد

که در آن واژهٔ سنگین «معتکف» در موج وزن شعر منحل شده و با اجزای دیگر بیت به خوبی پیوند خورده و در کلام جا افتاده است. الیوت می‌گوید: تناسب اجزای شعر، یعنی جایی که هر واژه راحت و آسوده است و جای خود را پیدا می‌کند. واژه‌ای نه مردد و ترسو، نه خودنما. داد و ستدی ساده بین کهن

و نو. واژهٔ دقیق عامیانه بدون آنکه رنگی از ابتذال داشته باشد. کلمهٔ دقیق رسمی ادبی، بدون آن‌که رنگی از فضل فروشی داشته باشد. گروه کامل رقصندگان که با هم می‌رقصند ... کلامی از این دست هرقدر هم آشنازدایی کند، یا دور از دریافت باشد یا بنماید، در فرجام راه خود را به سوی دست و زبان خواننده باز می‌کند، مانند سطور زیر:

مگر ماه پا در میانی کند (۳۴)

...

شب آهسته، آهسته

پلهٔ آمده را باز می‌گردد. (۳۸)

اسلوب بیان دفتر *شکل سکوت* بیش از همه از تأثیر اسلوب بیان شاملو خبر می‌دهد و سراینده در کاربرد واژه‌ها، وصف و حتی برخی معانی به شاملو نزدیک می‌شود:

وقتی سرود سرد کلاغان

در وحشتی مضاعف. (۱۹۶)

در دفتر شعر *شکل سکوت* تأثیراتی از فروغ فرخ‌زاد نیز هست:

خورشید

حکایت لالایی از یاد رفته است.

یا:

تنها دستانت را دوست می‌دارم.

این تأثیرات البته تا مرز تقلید کشیده نمی‌شود، چرا که برخی اشعار صف‌شکن امروزی‌تر و جوان‌تر از اشعار شاملوست، یعنی از کلام رسمی ادبی فاصله گرفته و به اصطلاح خودمانی‌تر شده است:

دیروز وقت نیامدن / از رفتن تو پرسیدم / جای سلام / صد نامهٔ نخوانده بود که ندیدم.

که آخرین تصویر آمده در همین شعر بکر و تازه است :

در رو به رو / مرغی پرید / یک قطرهٔ سیاه / در سفرهٔ همیشهٔ تنهای من نشست. (۲۲)

روی هم رفته سراینده با منشی رامشگر و لطیف به سراغ جهان و رویدادهای آن و تیرگی‌ها و تیره‌اندیشان می‌رود. گذر او از وادی وحشت و حیرت است. ده‌ها پرسش دارد که پاسخی در ظاهر برای آنها نیست. این فراوانی پرسش چیز کم‌اهمیتی نیست و ریشه در شیوهٔ نگرش سراینده دارد. در حالی که دیروز نیما و شاملو و کسرایی با قاطعیت سخن می‌گفتند و فرجام راه و کار برای‌شان روشن یا تاحدوی روشن‌بود، امروز شاعران ما در عصر تردید بسر می‌برند و در آن فرجام روشن تردید دارند، یا می‌خواهند پیش از عمل، به چون و چند آن آگاهی پیدا کنند. چنین تعلیقی ناچار در متن نفوذ می‌کند و متن در برابر خوانشی منفرد مقاومت می‌ورزد. عاملی که این مقاومت را بیشتر تشدید می‌کند، فراوانی استعاره‌ها و نمادها و تشبیه‌ها در شعر جدید است. استعاره‌ها و تصاویر زیاد شعر بر ابهام معنا می‌افزاید، همان‌طور که در اشعار ایماژیست‌های غربی و در اشعار سبک هندی (اصفهانی؟) خود ما نیز دیده می‌شود. بعضی‌ها وفور استعاره و تصویر را در شعر می‌پسندند، چرا که بر ابهام معنا می‌افزاید، امّا من گمان نمی‌کنم ابهام معنا و فراوانی تصویر، مزیتی برای شعر باشد. استعاره وتصویر اندک و بجا و مناسب جزء ذاتی شعر است، امّا پافشاری بر زیاد کردن آن در شعر، عام بودن شعر را به خطر می‌اندازد و شعر را به بازی‌های تصویری و به سوی هنر نقاشی می‌برد، در حالی که شعر در مرز موسیقی و نقاشی ایستاده است و حالت تعادلی دارد بین این دو هنر و در همان زمان استقلال خود را از آن هنرها حفظ کرده و می‌کند. یکی از اشعار تغزلی *شکل سکوت* که با زبان تصویری شکل گرفته، امّا در همان زمان آهنگ و وزن خود را نیز نگاهداشته، قطعهٔ شمارهٔ هفتاد و چهارم است. مفردات شعر

در اینجا عبارت است از دریا، مخاطب، آواز رهگذری دور، فوج کبوتران، آئینه، دیوار، شبگیرهای خسته و راوی. راوی تنهاست، در زمینی سرد و خشک ایستاده است، چیزی ناشناخته هجوم آورده‌و همدلان را از یکدیگر جدا کرده است. چشم‌انداز دو رهگذر تنها را، نمایش می‌دهد و دیوار مانند آهی بلند در برابر راوی ایستاده است. دریا خاموش است. اگر در اجزای شعر دقیق شویم، درمی‌یابیم که پیوندی بین راوی و مخاطب وجود دارد که در نظر نخست عاشقانه است و این پیوند شعر را ویژگی تغزلی می‌بخشد، امّا این پیوند، تغزل صرف هم نیست، چرا که می‌توان رابطهٔ راوی و مخاطب را طور دیگری نیز تعبیر کرد و استعارهٔ دریا را دال بر مکان و زمان موجود یا گروه همدلان دانست. در پایان شعر آمده است:

شبگیرهای خسته چه می‌دانند / تنها / چیزی شبیه قوس / مهتاب را / از نیمه دور می‌زند / و آن وقت / من / می‌بوسمت / به خاطر دریا.

تنهایی و اندوهی که فضای شعر را سرشار کرده است، معلول همان حال و هوایی است که دریا را از حرکت بازداشته و راوی را به تنهایی و سکوت محکوم کرده است. در اینجا مانند همهٔ اشعار تغزلی، تنها عاملی که می‌تواند دریا را به حرکت درآورد و سکوت و تردید و ترس را بزداید، عشق است. عشق دور از دسترسی که کیمیاگری می‌کند، باران می‌آورد و شوره‌زارها را سبز و خرم می‌کند.

نمادها و اشاره‌های آمده در شعر البته بعید و دور از دسترس است. پنداری برای تکمیل فضای شعر ما ناچاریم بر مفردات و ناگفته‌های شعر، اجزایی بیفزائیم. با این همه آنچه در شعر آمده است هم حال و هوای زندگانی روحی امروزینه را نشان می‌دهد و هم یکی از دل‌مشغولی‌های سراینده‌را، که آن دلمشغولی گسست و پیوست، دوری و نزدیکی و انزوا و مجموع شدن با دیگران است و این آخری را می‌توان در جملهٔ پایانی شعر یافت، آنجا که می‌گوید:

می‌بوسمت / به خاطر دریا !

آسمان پروانه کوتاه است

(مجموعهٔ شعر، فرزین هومانفر، ۱۳۷۹)

آسمان پروانه کوتاه است در بردارندهٔ پنجاه و یک قطعه شعر به نسبت کوتاه است با نگاهی زنانه و تغزلی به اشخاص و اشیاء. بن مایهٔبیشتر این اشعار، حدیث تنهایی، دور افتادگی، ترس از آینده و ناشناخته‌ها، درنگ در حوزهٔ بودن و نبودن ... است و اینها همان مایه‌هایی است که در اشعار رومانتیک و سمبولیک فراوان دیده می‌شود. رمزها و نشانه‌هایی مانند باغ، وزغ، زنجره، دائره، حلقهٔ آفتاب، باران سنگ، چتر سرخ، آئینه، تاج خاکستر، میخک سپید ... و تعابیری مانند ماه ممنوع عسل، تا عصر کبوتر و زیتون، عقل سرخ شقایق، چند صندلی مانده به آخر، شرق قصه، دار تیرهٔ شب، آسمان خاکستر، تاریکی بی‌تعطیل، سقوط سنگی به سوی آن همه هیچ، کنار خاکستر سرخ ... هم سمبولیسم رنگ‌ها را نشان می‌دهد و هم تاحدودی احوال شاعر را. برخی از این نمادها و تعابیر آسان‌یاب است و با مختصر دقّتی می‌توان عناصر سازندهٔ تشبیه، استعاره و نمادها را دریافت، امّا برخی از آنها چون زیاد شخصی است، دشواریاب است، مانند این عبارت:

گره‌گاه تن‌واره‌های تند. (۷۳)

یا :

دستم دوباره گریخت. (۷۸)

در هر دو نمونه‌ای که آوردیم، یا رابطهٔ بین اجزای عبارت روشن نیست، یا

معنا زیاد چنگی به دل نمی‌زند در مثل گریختن دست، در صورتی که مفاد آن را هم بپذیریم، چیز تازه و طرفه‌ای نیست. احساس و عاطفه‌ای برنمی‌انگیزد و «آشنازدایی» هم نمی‌کند و همین‌طور است عبارت‌های زیر:

کفش‌ها / ساکن سکوت * جامه / بر صلیب سئوال * لب / بسته با کلید دندان * تن / خسته در خانهٔ خواب * من / تعطیل در خیابان شب.

برخی تعابیر سراینده از آئین‌ها یا ادب اروپایی گرفته شده، مانند: سمفونی صدای کافکا، چهار میخک سپید برای چهار گوشهٔ خاج، لوسیفر، سکوت سپید (از بازی‌های سمبولیسم‌رمبو)، بوسه‌های یهودا، سنگ سیزیف،ویوالدی در آتش‌بار آداجیو، اشک‌های ایزیس، به ناتانائل، آخرین قهوه ... این تعابیر نزد خوانندگان بومی ناآشناست و منظور سراینده را ـ هر چه باشد ـ به او انتقال نمی‌دهد. از این تعابیر در اشعار آغازین شاملو زیاد بود و بعضی از شاعران دهه‌های چهل و پنجاه نیز از این رمزها و تعابیر زیاد بهره‌گیری می‌کردند و امروز هم بعضی به این کار مشغولند، امّا به نظر من این کار نه سودی دارد، نه وجهی. زمانی که ما شعر فارسی می‌خوانیم، می‌خواهیم خود را در محیط بومی و در اقیانوس زبان خود ببینیم. ما به طور نظری ممکن است دریابیم که بوسهٔ یهودا یا «بی انتظار گودو» چیست و به چه اشارت دارد، امّا به طور عاطفی نمی‌توانیم با آنها رابطه برقرار کنیم. حتی گمان می‌کنم که ایرانی ساکن اروپا یا آمریکا نیز عبارت‌های یاد شده را حس نمی‌کند و اگر حس کند باز با آنها «درگیر نمی‌شود». علت آن نیز روشن است، زبان و تعابیر زبانی فقط دلالت‌کننده نیستند که خبری را به اهل زبان بدهند، آزادکننده نیز هستند. ما ایرانی‌ها وقتی از حافظ می‌خوانیم:

گر دست دهد خاک کف پای نگارم　　　بر لـــوح بصر خـطّ غباری بنگارم

آهنگ، لحن، تعابیر و کلمات شعر را یکجا می‌گیریم و چندان به روابط اجزای جمله: دست دادن، خاک کف پا، لوح بصر، خط غبار، نگار و نگاشتن ... که مشغلهٔ پژوهشگران است، توجهی نمی‌کنیم. این روابط همه به طور طبیعی

در دانستگی ما حاضرند. بیت حافظ همینطور چیزکی به ما می‌دهد. خیلی زود می‌فهمیم سخن از عشق است (به اعتبار کلمهٔ نگار) و تمنای وصل (به اعتبار دست دادن خاک کف پا) و تلخی دوری (به اعتبار بلند بودن درگاه محبوب و در این جا به اعتبار غیاب او). علت آغازین دلنشین بودن شعر سعدی و حافظ همین است و علت غریبگی مردم با اشعار خاقانی و انوری در مثل، نیز دور بودن از همین معادلهٔ سادهٔزبانی است. پس عبارت :

آمد/ با بوسه های یهودا/ بر دست آفتاب.

در رمز و استعاره بیان شده و جنس سخن از جنس شعر است، امّا به اعتبار زبان فارسی، شعر نیست و اگر شعر باشد، بسیار انتزاعی است و نه شوری در دل می‌افکند، نه اندیشه‌ای را در دانستگی بیدار می‌کند. به سخن دیگر، صرف تصویری بودن جمله، آن جمله را نمی‌تواند به مرتبهٔ شعر برساند. «دست آفتاب» در جمله یاد شده استعاره است، امّا استعاره‌ای که در زمینه‌ای مناسب قرار نگرفته. ایماژ (استعاره، تشبیه، کنایه، رمز ...) یک کلیت معنایی یا حسّی است که فشرده می‌شود و غالباً در دو یا سه کلمهٔ ترکیبی نمایان می‌گردد. اگر این کلیت تصویری، معنا را زود به دانستگی نرساند و اگر حکایت‌گر تجربهٔ شاعر نباشد، بی‌اثر است و اجزای دیگر شعر را نیز بی‌اثر می‌کند.

نکتهٔ دیگر پیوستگی دقیق اجزای شعر است. ادگار آلن‌پو دربارهٔ «شعر کوتاه» سخنی دارد که به رغم تعریض او به «شعر بلند» (می‌گوید شعر بلند (و منظومه) ناممکن است)، دربارهٔ هر قسم شعری راست می‌آید. نزد او کلّ یک قطعهٔ شعر می‌بایست در مایه‌ای واحد باشد. در شعر بلند البته تنوع حالات دیده می‌شود که مستلزم شماری از درونمایه‌ها یا موضوعات متفاوتی است، امّا اینها باید در خود یا در دانستگی‌شاعر مرتبط باشند. این اجزای کلّی درست می‌کنند که افزون بر حاصل‌جمع اجزا است، کلّی واحد آفرینندهٔ شادی، از آن قسم شادی که ما از خواندن هر جزء به دست می‌آوریم و با درک ما از کل آن افزون می‌شود. پس

سطرها و بندهای شعر حتی در زمانی که فشرده و تقطیر می‌شود، ساخت استوار و درخشش و جزالتی را نشان می‌دهد که هم خیال برانگیز است و هم اندیشه را بکار می‌آورد. متأسفانه در برخی از اشعار *آسمان پروانه* ... انسجام تصویری و معنایی دیده نمی‌شود و در آنها کلمات به طور اتفاقی ردیف شده‌اند و طبعاً حاصل کار چیز دندان‌گیری نیست، مانند آنچه در قطعهٔ «آخرین بازی» می‌بینیم :

من یک کودکم / هنوز اهل / بوسه / گریه / گریز / مادر (که نیست) و تو که هستی / اهل باران / عاشق آفتاب / گاهی که می‌آیی با خورشید.

و همین‌طور است قطعه‌های «تعطیل من»، «کوچه‌های کهنه» (که شبه غزل خیلی معمولی است)، و «به مردی که توی باغ نیست» ...

بهترین اشعار مجموعهٔ حاضر، قطعه‌هایی است که حالت واحدی را بیان می‌کند. در اینجا کاربرد تصویرها و تعابیر هم پر احساس‌تر است و هم دقیق‌تر، مانند قطعهٔ «رؤیای مروارید»:

پیراهن تنهائی‌ام بوی ترانه‌می‌دهد

دُر ـ دانه نیستم/ امّا/ در سکوت این صدف/ هر شب خواب مروارید می‌بینم. (۸۱)

برخی نمادها و ایماژهای مجموعهٔ شعر خیلی شخصی است و ارتباط اجزای آنها دشواریاب است:

از رگ خواب / تا عصر کبوتر ـ و زیتون.

درک رابطهٔ «رگ خواب» و «عصر کبوتر ـ و زیتون» چندان آسان نیست. کبوتری با برگ زیتون در منقار در فرهنگ غربی،بشارت دهندهٔ صلح و دوستی است، اکنون باید دریافت که رگ خواب چه رابطه‌ای با این عبارت دارد. توجه داشته باشیم که خوانندهٔ شعر، شعر را برای دریافت وجد و حال می‌خواند، نه برای بحث و قال یا حلّ معما.

کیومرث منشی‌زاده در پیشگفتاری که به مجموعهٔ شعر *آسمان پروانه* ... نوشته، چند ویژگی‌برای این اشعار بر شمرده است و می‌نویسد:

الف) قدرت القای سخن سراینده زیاد است ... وی می‌توانست خط‌هایی که سفیدی کاغذ را از یک نواختی خارج می‌کنند با تعمیری چند، شسته رفته‌تر کند و چه خوب که به این تمهید رضایت نداده است، چرا که در آن حال این شعرها دیگر شعر او نبود.

ب) شعر سراینده نه رودخانه‌ای پرجوش و خروش، بلکه جوباره‌ای است که زنگاری زمزمه می‌کند تا به نیلی‌های دریا بریزد. شعر او حادثه‌ای در شعر جهان نیست که تاریخ شعر را دیگرگون کند یا دست‌کم مکتبی بنیاد کند.

ج) در زمینهٔ تعهد شعر و جنبهٔ اجتماعی آن، شاعر از اوّل، آب پاکی را روی دست ما ریخته است، چرا که با خواندن اولین شعرها [ی مجموعه] در می‌یابیم که او بر آن است که به جای تعهد شاعر در قبال مردم، بهتر است مردم در قبال شاعر متعهد باشند. او جنون خود را زندگی کرده است بی‌آنکه با روان خود کشتی بگیرد.

د) شعر سراینده، شعری بی‌ادّعا و دلنشین است، چرا که وی مغلوب کودکی‌های دیرپای خویش است. او کودکی است به سالخوردگی تاریخ که حجم همهٔ فلسفهٔ جهان را در آستین دارد. ظرافت‌های کودکی و کودکی‌های ظریف خود را به بازی نشسته و زندگی را که شعر قسمتی از آن است سر به هوا می‌دود ... باری، کودک روح او بازی شعر را بسیار به جدّ گرفته است.

هـ) آنجا که می‌گوید: با قرص ماه می‌خوابی / در خواب‌هایت / نه دیو داد می‌زند / نه پری می‌رقصد ... انفعالی را که قرص ماه (بدر کامل) در ذهن خواننده ایجاد می‌کند،نشان می‌دهد. جوهر شعری «آب می‌شوم در دهان آتش» برای خوانندهٔ شعر احساس‌پذیر است و «آسمان پروانه کوتاه است» تصویر فلسفی زیبایی است. در تصویر «با خلخال در پا / دفی در دست / اطلس افسانه را دویده‌ام»، تصویری خلاف عادت ارائه می‌دهد.

و) معصومیت شعر سراینده گاهی تبدیل به شرارت می‌شود و آدمی را به یاد «دکتر جکیل و مسترهاید» می‌اندازد، وقتی که می‌گوید «نه من، نه این هوای

بی‌همه چیز خاموش‌تر نمی‌شویم» عجب‌بغرنج است روح آدمی، و عجب کودکی است که گاهی به حکمتی می‌رسد که حکیمی به علّت تابوهای منطق به آن نرسیده است ... وقتی که می‌گوید: آن کس که دیروز نیامد / برای من مرده است، یا آنجا که می‌سراید «می‌روم که نیایم»؛ در دنیایی که همه منتظرند، آب پاکی نیامدن را روی دست ما می‌ریزد.

نکته‌هایی که منشی‌زاده بیان می‌کند طرفه است و برخی از آنها دربارهٔ سراینده و شعر او نیز مصداق دارد، امّا این نکته‌ها حسّی و عاطفی و غیر فنی است. به نظر من، اشعار سراینده در برخی موارد تصویری (و تغزلی) و در برخی موارد نمادین است. ممکن است خواننده‌ای بگوید این چه نوع تغزلی است که در آن شب‌ها سیاه و سنگین‌اند، و خورشید نیز از خنده مرده است و همه جا برف می‌بارد و ماهیان تشنه در آب می‌میرند و سراینده با تاج خاکستر از آتش پریده است؟ در پاسخ این پرسش فرضی می‌توان گفت که در این جا تغزل واژگونه شده است و بر ضدّ خودش حرف می‌زند. راوی اشعار «دیوانه‌وار گل‌ها را دوست دارد»، مجنونی است در جامهٔ زنانه، با تنی از آتش و دلی دیوانه از عشق ... امّا در دنیایی زیست می‌کند که از آن او نیست. دنیایی بی گل و گیاه، دنیایی پیر که در آن فصل‌ها همه زمستانند، دنیای افزاروارهٔ فیزیکدان، نه جهان سرشار از گل و عطر و زندهٔ گیاه‌شناس. در این دنیا هیچ‌گونه همپرسی مشفقانه بین زندگان ممکن نیست. در این مجموعه شعر «معصومیت شعر تبدیل به شرارت» نشده است، بلکه دنیای فاجعه‌بار امروز، شعر را از عرصهٔ «معصومیت» رانده است. معنا و مفاد برخی از اشعار سراینده عمیقاً وحشتناک است:

عشق ایستاده است / پشت چراغ قرمز قرن. (۷۴) / کسی غرق می‌شود / که خود دریاست. (۴۸)

راوی خود در شگفت است که در عصر رونق رایانه، هنوز عاشق است و با حسرت می‌گوید «در فصل شکفتن آهن، عاشق‌تر خواهم شد. اگر سبز سبز

بماند و آبی آبی.» او در لهیب آتش افتاده است، می‌سوزد، داد می‌زند، مقاومت می‌کند، خواب باغ و بهار را می‌بیند، امّا گویا دیگر راهی نیست. شاید برای نجات یافتن، راهی موجود بوده، امّا اکنون دیر شده است. به نظر می‌رسد که فردا مرده است و آینده مسدود است. در اینجا البته تجربه‌ای فردی به تجربه‌ای عام و اجتماعی گره می‌خورد. مسأله این نیست که راوی از خودش می‌گوید یا «شعر و زندگی دو خرگوش خاکستری بازیگوش‌اند که در جهت مخالف هم می‌دوند و اگر بخواهیم هر دو را بگیریم، هیچ‌کدام را نگرفته‌ایم ... سراینده شعر را دو دستی چسبیده است که زندگی را دو دستی از دست بدهد» ... بل مسأله در این است که در اینجا زندگانی از دست رفته است. دو خرگوش موجود نیست، بازیگوشی نیست، سوختن در آتش است، غرقاب است و از این هنگامهٔ رنجبار و اعماق ورطهٔ هولناک است که زمزمه و استغاثهٔ شعر به گوش می‌رسد. راوی در جهان مدرن بسر می‌برد، در عصر رونق رایانه و ماشینی شدن همه چیز از جمله ماشینی شدن عواطف، امّا تراژدی زندگانی او این است که روحاً از آنِ دنیای پیشا ـ مدرن است. دوره‌ای که در آن مهر و مهربانی و گل و پای‌کوبی بر چمنزاران، معنا و اصالت داشت. همین جاست که در مواجهه با زندگانی ماشینی امروز، سرو کلّهٔ رومانتی‌سیسم سراینده پیدا می‌شود.

بوی بوسه می‌آید
کدام دریچهٔ دور می‌خواند؟ (۶۸)

این فکر رومانتیک است که خود و زندگانی را نفی می‌کند، امّا همچنان به زیستن ادامه‌می‌دهد. راوی در پیراهن ترس بیدار می‌شود، میان باغی برهنه، بی‌خود، بی‌خدا به آخر خط و آخر شعر می‌رسد، همهٔ اعتبارهای عقلانی را رد می‌کند، و می‌گوید کسی کسی را نمی‌تواند نجات بدهد، همه در ابر تیرهٔ فردا گم می‌شوند. در دنیایی از این دست، دنیای تیره‌ای که به فصل سکون رسیده است، چه می‌توان کرد. چه طور می‌توان تاریکی‌ها، بن بست‌ها، مصائب و

جهان بی عشق را تاب آورد؟ بودن و نه ـ بودن در آن واحد، رفتن و ماندن در لحظه‌ای یگانه، نفی کّل جهان به این بهانه که آتش دهن‌سوزی نیست، یا ساده‌تر یافتن دلخوشی در گذشته که در این عبارت بیان شده است:

به سمت دیروز خم می‌شوم. (۷۷)

بیشتر اشعار، وقف توصیف زندگانی راوی زنانه‌ای است که می‌داند محکوم است در دنیایی بی‌گل و گیاه و بدون عشق بسر برد، یا در لحظهٔ معینی بمیرد، امّا با این همه می‌خواهد دمی در میان گل‌ها و سبزه‌ها پرواز کند، با بال‌هایی هر چند کاغذی به سوی خورشید برود، احساس می‌کند که عشق هنوز در او قد می‌کشد و در او زندگانی می‌کند، پس خود را با هراس و دلتنگی مفرطی وقف عشق می‌سازد. این جا شعر به ضرورت باید یا غنایی باشد یا هیچ. درونمایهٔ شعر، دو امکان می‌توانست داشته باشد: راوی را در رؤیای مرگی فرارسنده فرو ببرد، یا او را غرقه در شور و هیجان احساسی وضعیتی آنی و بی‌واسطه سازد. در لحظه‌هایی به نظر می‌رسد که راوی غرق در رؤیای مرگ فرارسنده است، امّا ادراک‌های او چندان کافی نیست که کار را به نهایت برساند و بین بودن و نه ـ بودن معلّق می‌ماند و حجم رویدادهای درونی بسیار سنگین است، خیلی سنگین‌تر از آن که در عمل بشود آن را تحمّل کرد، پس، راوی برای زهر جانگزای زندگانی امروز، پادزهری می‌جوید و آن پادزهر، استهزا و طنز است. شعر ناچار به طنز می‌گراید و موقعیت‌های کمیک می‌آفریند:

چه وعدهٔ دوری
وقتی که نی گل می‌دهد. (۴۹)
گوش شیطان کر نیست
نمی‌شود این همه خندید. (۶۴)

راوی، گاهی این موقعیت را با بازی الفاظ و معانی می‌سازد. طنز و استهزایی که به پیش‌نما می‌آید البته تلخ است:

تازه حرف‌های شبانه
به درد کدام روز می‌خورد ؟ (۲۷)
دست کدام دوست را گرفته بودی
که افتادی؟ (۲۹)

اشعار کوتاه این مجموعه بهتر از آب درآمده است. در این اشعار، سراینده مصاریع وصفی مؤثری از دریا، خورشید، خیابان، دریچه، خیابان‌ها و خانه‌های شهری و مردمی که در این خانه‌ها بسر می‌برند و از خیابان‌ها می‌گذرند، به دست می‌دهد، امّا این اوصاف در پوشش نماد و کنایه پوشانده می‌شود. درواقع، این اوصاف مستقیم نیست و خود دریچه، خیابان، دریا و ... را به طور مستقل وصف نمی‌کند بدان‌گونه که در قطعه شعرهای رومانتیک می‌بینیم، بلکه وصف راه خود را کج می‌کند و به صورت نماد درمی‌آید. هم رومانتی‌سیسم و هم سمبولیسم واکنشی است بر ضد ایدهٔ افزارگرانهٔ عصر جدید، بر ضدّ چیزی که امروزه هیدگر آن را «فن بنیادی» (تکنیسیته) نامیده است. در اشعار رومانتیک، فضا به رغم مه‌آلودگی، شفاف و رقیق است و در آنها شیفتگی‌زیاد به طبیعت و باشندگان زنده دیده می‌شود، امّا در سمبولیسم فضا سنگینی و غلظت پیدا می‌کند، الفاظ به هم می‌پیچند و مفاهیم رنگین می‌شوند و رنگ‌ها به جای اوصاف می‌نشینند. در اینجا هر احساس یا عاطفه‌ای که شاعر دارد، هر لحظهٔ ادراکی او با احساس و عاطفه و ادراک لحظهٔ پیشین او تفاوت پیدا می‌کند، در نتیجه برای او ناممکن است که تجربه‌ای را که در عمل داشته با الفاظ قراردادی ادبی بیان کند. در نمادگرایی، هر شاعری «شخصیتی»یگانه دارد و هر لحظهٔ زندگانی شاعرانهٔ او آهنگ خاص و ترکیب عناصر ویژهٔ خود را داراست، پس شاعر باید برای بیان تجربهٔمنحصر به‌فرد خویش زبانی ویژه بجوید، یا آن را ابداع کند. امّا این زبان چندان شفاف نیست، چرا که شاعر نمادگرا تجربهٔ جهان بیرونی را به سود تجربهٔ تخیلی کنار می‌گذارد و خویشتن اجتماعی‌اش را در تضاد با خویشتن فردی‌اش می‌بیند. گفته‌اند که همهٔ شاعران سمبولیست بدبین، عزلت‌گزین و مردم گریزند و از این «بیمار خانهٔ غم‌انگیز» یعنی

دنیای ما بیزارند. بنابراین در مجموعهٔ حاضر اگر عبارت زیر را می‌بینیم، نباید تعجب کنیم، آنجا که سراینده می‌نویسد:

آنجا که زندگی
بر بالش مرگ چرت می‌زند. (۷۱)

برخی از عبارت‌ها و واژگان‌های مجموعهٔ *آسمان پروانه* ... سخت تجسّمی هستند. سراینده، گویی پیکره‌ای را از دل سنگ بیرون آورده و تراش داده است. در قیاس با این اشعار، بسیاری از شاعران هم‌نسل سراینده، نقاشی می‌کنند. این اشعار هم البته درخشش خاص خود را دارند، امّا اشعار مجموعه *آسمان پروانه* حجم بیشتری دارد. گویا سراینده در پیکرتراشی استعداد خود را می‌آزموده، امّا بعد به دلائلی به شعر روی آورده است. نقشی که بر صفحهٔ کاغذ می‌کشد مرمرنما و مرمرین است و پیکره‌هایی به ما می‌دهد که عاری از احساس رقیق و سانتیمانتالیسم است. تأثیری که این اشعار در ما ایجاد می‌کنند، تأثیری نیست که از تماشای پردهٔ نقاشی به دست می‌آوریم. سراینده غالباً از رنگ‌های کمتر روشن و حتی رنگ‌های تیره یا تند بهره‌گیری می‌کند:

ماه در پوست شب
عرق می‌ریزد. (۳۰)
خورشید شنگ در پنجه‌اش
گیلاس‌های نارس را
شرابی می‌کند. (۴۷)

از این دو نمونه‌ای که آورده‌ایم، پیداست که سراینده اشیاء را در حالت انتزاعی و تقطیر شده به نمایش می‌گذارد و واژه‌گزینی او در قیاس با اوصاف تشبیهی ساده، جوهرهٔ شعری بیشتری دارد. امّا سراینده در این کار با اشیاء همچون صور انتزاعی محض تلاقی نمی‌کند، بلکه آنها را در زمینه‌ای اجتماعی قرار می‌دهد که گرچه بسیار دور و اشاره‌ای است، باز برای آشنایان دگرگونی‌های دو دهۀ اخیر، مفهوم و در برخی موارد تکان دهنده است.

تشنگی واژه‌ها

(شعر بلند، غلامحسین نصیری‌پور، ۱۳۸۰)

غلامحسین نصیری‌پور دو سه دهه‌ای است که شعر می‌سراید و در فضای ادبی معاصر ایران، حضور فعّال دارد. نخستین دفتر شعر او *موزه‌های برهوت* (۱۳۴۷) پدید آمدن شاعری نوآور را نمایان کرد و آخرین دفترهای او *تشنگی واژه‌ها*، *لی خانم‌ما*، *کبوتر کال* (۱۳۸۰) نیز همچنان نشان می‌هد که سراینده در کار شعر و شاعری پیشتاز است و در زبان و بیان خود، مانند بعضی از شاعران دو دهۀ اخیر، از نیما و نیماییان نیز فاصله گرفته است.

شعر نصیری‌پور بر دریایی شناور است که هیچ سکونی ندارد. کلام در اینجا به اصطلاح روی بال پرندگان پرواز می‌کند و با جنبش‌های مارپیچی و ناگهانی ماهی‌های آزاد و رها ... همعنایی دارد. زبان سیّال است و نمی‌شود آن را در جای معیّنی میخکوب کرد، چرا که مفهوم و قاعده‌ای ثابت برای این زبان وجود ندارد تا به الزام آن بتوان اشیاء، رویدادها و حالات را در چهارچوب خاصّی ریخت. این گرایش، یعنی گرایش به فراتر رفتن از زبان عام و یافتن زبان خاص، شاید مهّمترین مشغلۀ شاعران این سه دهه بوده است. این سرایندگان می‌خواهند نه فقط با سعدی و حافظ، بلکه با اخوان و شاملو نیز

تفاوت داشته باشند و مطالبی را بگویند که آنها نگفته‌اند و تعبیراتی بیاورند که آنها نیاورده‌اند. مُراد اینان یافتن سبک خاص (که دل‌مشغولی هر شاعر و نویسنده‌ای است و باید باشد) ... نیست، بلکه رسیدن به تجربهٔ زبانی ویژه‌ای است که از جهتی با زبان معمولی فارسی تفاوت دارد. یعنی این زبان فقط برای عدهٔ اندکی مفهوم است، با این زبان ارتباط یافتن، بسیار دشوار است، و به دیگر سخن زبانی است بسیار محرمانه و شخصی، بسیار دور از دست و سخت غیرعادی و پُر از استعاره‌ها و تعابیر دیر آشنا. این زبان، گاهی چنان از روال عادی زبان فارسی دور می‌شود که خواننده گمان می‌برد با زبان شاعرانهٔ سراینده‌ای اروپایی رویاروی شده است، چرا که رابطهٔ مفردات گزاره‌های آن از روال عادی زبان فارسی سرپیچی می‌کند. در دفتر« *تشنگی واژه‌ها*» می‌خوانیم:

برخیز تا غریزهٔ فلز را از ذهن سربی رابطه بشوییم
پیش از آنکه پایان دل را
در سمفونی مسلسل‌های مصروع، دفن کنیم. (۱۹۶ ـ ۱۹۷)

در این بند، دو گزاره وجود دارد: «شستن غریزهٔ فلز از ذهن سُربی رابطه» و «دفن کردن دل در سمفونی مسلسل‌های مصروع»، صفاتی که در اینجا به اشیاء اسناد داده شده؛ مانند «اسناد صفت مصروع به مسلسل» تا حدّی درک‌پذیر است. آدم مصروع به لرزه درمی‌آید، کف بر دهان می‌آورد و به زمین می‌افتد و متشنّج می‌شود. می‌شود پذیرفت که «مسلسل» نیز در حال شلیک چنین ویژگی‌هائی را داشته باشد، امّا اضافهٔ «غریزه به فلز» و اسناد «ذهن سُربی به رابطه» چیزی است که من ـ در مقام خوانندهٔ شعر ـ در نمی‌یابم. یا می‌نویسد:

مازاد مخنّث خنده‌های ابر / ارزش افزودهٔهیچ بنفشه‌ای نیست. (۹۶)

در اینجا نیز تعابیر، بسیار دشواریاب است. مازاد خنده‌های ابر، لابد باران است و چون هیچ ارزشی به بنفشه نمی‌افزاید، باید فراوان و سرشار نبوده باشد و چون مخنّث، یعنی نامرد است پس باید کرامتی نداشته باشد و تصدیق خواهید کرد که

جسجوی چنین روابطی در شعر، بسیار دشوار و گاه طاقت‌فرساست. در برخی از عبارت‌های شعر، صفاتی به موصوف داده می‌شود که زیاد القایی و روشن نیست و از این قسم است:

اعتماد کور، ستاره‌های سرخر خلیج، بادهای مخنّث، عقربه‌های انتحار، واژهٔ تشنه، ساحل رفتار، حافظهٔ دستان، بانگ قرمز خروس‌ها، گریهٔ ویران ...

برخی از استعاره‌ها و تشبیه‌های دفتر *تشنگی‌واژه‌ها* هم امروزی است و هم محسوس و القایی:

گیسوان غروب، خواب دریا دیدن، خواب خیس باران، کناره‌های پلک جهان، سُریدن ترس در رگ سکوت، دوباره چشمان خواب را گریستن، نگاه عبوس تاریخ ...

در این دفتر، تعابیر، غالباً انتزاعی و گاه به اصطلاح هندسی است، یعنی قسمی عقلانیّت ریاضی‌وار بر آنها حاکم است:

خیال یک چتر سیاه / در دل هزاران قطرهٔ روشن / به تکثیر می‌رسد. (۱۵)

امّا در جاهایی دیگر،سراینده تعابیری می‌آورد که تا حدودی مرتبط با ژرف‌پیمایی هستی، یعنی مرتبط با شور زندگانی است. یعنی سراینده در سرودن آنها متّکی به تجربهٔ زیستی و حسّانی است و یا به سخن دیگر از دل و عاطفه سخن می‌گوید:

صدای ضجّهٔ مرغان دریایی
از لبان ماهی‌ها
به روی تاریک‌ترین موج این شب هول می‌چکد. (۱۰۰)

در نحوهٔ سرایش، دو عبارتی که آوردیم، تفاوتی هست. احساس می‌کنم که در کار سراینده، تباینی وجود دارد بین ادبیات‌پردازی و جستجوی ضرب‌آهنگی خاص و صمیمیّت فکری و هوشی. این جستجو، زمانی که زیاد عقلانی می‌شود، طبعاً از قوّت و گیرایی نیروی عاطفی شعر می‌کاهد و کار ناچار به

صنعتگری می‌رسد. حتّی شاعری مانند حافظ نیز در کار سرایش شعر، از این مشکل بر کنار نمانده است و تفاوت غزل‌های او با غزل‌های سعدی نیز از همین جا سر برمی‌زند. غزل سعدی غالباً از دل می‌آید و بار افکار فلسفی یا عرفانی را بر دوش نمی‌برد. او به ذات غزل، کاملاً وفادار است و قصد اثبات چیزی را ندارد، یعنی نمی‌خواهد در مثل، خواننده را به سلوک در وادی عرفانی یا کنجکاوی دربارۀمشکل‌های متافیزیک برانگیزد، ولی حافظ چندان به قالب غزل وفادار نمی‌ماند و گاهی مانند شبستری حرف می‌زند. تردیدی نیست که او در این عرصه نیز زبان و بیانی دلپذیر دارد، امّا به رغم این خاصّه، اشعارش از مرز شور زندگانی برمی‌گذرد و به حوزۀ هستی‌شناسی عقلانی می‌رسد که دیگر عامیّت ندارد و در دایرۀ علایق عارفان و عارف‌مشربان محصور می‌ماند.

از سوی دیگر چنین کاری می‌تواند سرانجام به فُرمالیسم برسد، یعنی سراینده در این حوزه طوری دل‌مشغول شیوۀ بیان می‌شود که ناچار مفاهیمی چنان انتزاعی به کار می‌برد که مشابه تأمّلات علمی و فلسفی است و به طور فیگوراتیو (نقش‌مندانه)، گزارۀ شعری را می‌سازد و می‌پردازد. مانند این مصراع حافظ: «صبح امید که شد معتکف پردۀغیب» برای این شاعران، توضیح صریح و ساده رویدادها و اشیاء، نادلپذیر است. والری می‌گوید: ادبیات به نظر من معمولاً با حساب مقایسه‌پذیر است، یعنی کوششی است برای به دست آوردن نتایجی معیّن که در آن تشخیص اصل از نمونه و مثال دشوار است، امّا قسمی ادبیات که مالارمه به نظر می‌آورد از لحاظ من مشابه با «جبر» بود، زیرا در پی آن بود که شکل‌هایی را تأیید و حفظ کند و بسط دهد که زبان از عهدۀ آن برآید.

در دفتر« *تشنگی واژه‌ها*» گاهی سمبولیستی از آن قسم که در اشعار والری و مالارمه آمده بود، دیده می‌شود. گاه این سمبولیسم انگیختۀ حالات فکری

است و در ردهٔ سمبولیسم قدیمی نیست. در سمبولیسم قدیمی، روابط نمادها و ارجاع آنها به اشیاء، آشنا و معهود است، مانند گل سرخ که جانشین روی یار می‌شود یا صلیب نشانهٔ رنج است یا «می عرفانی» که علامت شهود و بی‌خودی است، امّا در سمبولیسم جدید، «نمادها» شخصی و دیرآشناست. باری این‌گونه نمادپردازی نیز محصول دوره‌ای است که زبان و بیان آزاد نیست و به گفتهٔ حافظ «سخن در پرده باید گفت» امّا مسألهٔ مهّم این است که این نمادپردازی نباید حالت حسّانی سراینده را در پرده بگذارد، چرا که آنچه شاعر می‌خواهد بگوید، یعنی پیام او، از روی پل حسّ و حسّانیّت باید بگذرد تا به خواننده و شنوندهٔ شعر برسد، چنانکه در خطّ زیر این کار تعهّد شده است :

نعشی در انتهای مویرگ دستم شناور است. (۹)

ولی در دو خط زیر، بیان انتزاعی و دور از حسّ و حسّانیّت است:

بوم سپید نقاشی را / پُر از سردی فلز خیس صندلی کرد. (۸)

نکتهٔ دیگر دربارهٔ این دفتر شعر، روایت طولانی یک نفره‌ای است که پشت سرهم با بیان و تعابیر، غالباً انتزاعی (ابستره) تا ۲۵۴ صفحه ادامه می‌یابد. بی‌تعارف باید بگویم گمان نمی‌کنم کسی پیدا شود شعری بدین‌گونه دشوار و گاه پُر از تعقید را به دست گیرد و تا پایان آن، یک نفس بخواند. این را نیز باید گفت که مفهوم‌ها و دلالت‌های شعر، زیاد تکرار می‌شود و به تعبیر خود سراینده «تکثیر تصویر است در هزاران آینه» و این‌گونه بیان، کار خواندن شعر را دشوار می‌کند. بیان در بیشتر موارد، بین زبان ادبی و زبان عامیانه در نوسان است مانند دو نمونهٔ زیر:

آدمی تنها ستیهندهٔ هستی است. (۱۵۶)

دودش از کندهٔ‌عقربه‌هایی برمی‌خیزد. (۱۵۶)

در این تعابیر، البتّه سطرهای تجسّمی و مؤثّر کم نیست و می‌توان آنها را نمایشگر تخّیلی آفرینشگر دانست که از راز رویدادها و اشیاء پرده برمی‌دارد،

سخن از خواب دریا می‌گوید و از وحشت شب‌های شکست، و از دلهرهٔ توفان و باغ خزان‌زده و هجوم خشدار پوتین‌ها، حجم خالی فضا، تندیس گل‌آلود فاجعه، عمق چشم ماهیهای ترسیده، نوشیدن راز بینایی جهان و انتظار رویش گُل، و یافتن بینایی در برّندگی دشنه‌ها و چکیدن زخم صدا از کالی لبان مخاطب و گلدسته‌های خالی از عطر گل، از اسب‌های چوبی و قفل‌ها و شکست‌ها و حسرت‌ها ... و به این ترتیب، اشعار نصیری‌پور به اشعار اخوان (امید) ـ که شاعر شکست و تراژدی است ـ نزدیک می‌شود.

سراینده در فضای جدید است. در جهان امروز، در جهانی که امواج کوه- آسای رویدادها روی هم می‌غلتند و سنگینی آنها بر همهٔ دل‌ها و اندیشه‌ها سنگینی می‌کند. هیچ عصر این چنین پرآشوب و پرغوغا، امید دهنده و بیمناک نبوده است. در این عصر از طرفی فن‌آوری جدید، قارّه‌ها و اشخاص را به‌هم نزدیک کرده، بسیاری از دردهای درمان‌ناپذیر بشری شناخته و به درمان آن پرداخته و افکار و آیین‌های امروز و چند هزار سال پیش را در نمایشگاهی جهانی در معرض دید قرار داده است و از سوی دیگر در همین عصر، وقایعی مانند جنگ دوم جهانی یا نبرد ویتنام یا جنگ افغانستان ... به پیش‌نما آمده که نشان می‌دهد فن آوری جدید تا چه آستانه‌های وحشتی پیش می‌تواند رفت. امروز هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند خود را از توفش رعد و برق فنّ‌آوری جدید و اعتبارات ملازم آن، دور افتاده ببیند. به گفتهٔ سراینده:

پنج دقیقه مانده به عدالت / همهٔ ساعت‌های جیبی این سرزمین بی‌عقربه / ناگهان خوابید / رؤیای رود خشکیده / از تور مشبّک عطش می‌چکد. (۱۴۸ ـ ۱۴۹)

سراینده در منظومهٔ طولانی خود، رو به سوی مخاطبی دارد که می‌تواند گاهی خوانندهٔ شعر باشد و گاهی آشنای شاعر که با یکدیگر خاطره‌های مشترکی داشته‌اند. آن خاطرهٔ مشترک که در زمانی دور و در فضایی سرشار از

امید می‌گذشته، مدّتی بعد، کدر و غبارآلود می‌شود. امواج حادثه پیش می‌تازد و دلها و دست را لرزان و بیمناک می‌سازد، امّا در لایهٔ زیر شعر به تعبیر جنبش پسامدرن «نفر سوم» یا «چشم سومی» هست که در آغاز شعر، ناشناس است و سپس شناخته می‌شود و کم کمک خود را نشان می‌دهد. آن «نفرسوم» البتّه نماد است، نماد همان قدرت مسلّط جهان امروز، که مانند تانک از روی بدن مردمان می‌گذرد. در اینجا شعر صبغهٔ اجتماعی پیدا می‌کند و تحوّلات عجیب جهان امروز را به نمایش می‌گذارد، امّا من با این فروکاستن کثرت به وحدت موافق نیستم، چرا که اگر حادثه‌ای در تاریخ زندگانی انسان پیش می‌آید، نمی‌شود عامل واحدی را سبب‌ساز آن دانست. ما همه با هم تاریخ را می‌سازیم و بدی‌ها و خوبی‌های آن نیز همه از ما، مجموع آدمیان برمی‌خیزد و به همهٔ ما می‌رسد. جهان امروز دچار بحران است، امّا این به معنای آن نیست که چنین بحرانی هیچ راه حلّی ندارد. بحران معاصر، همهٔ جهان را به تب و [تاب] انداخته و نیروهای بدی «زخم‌های همیشه تازه را شادمانه با هم قسمت می‌کنند.»، امّا این بحران عاملی فراسوی جهانی نیست و زادهٔ حرص و آز آدمیان و شرایط نادرست اجتماعی است. بنابراین انگشت اتّهام را به سوی فرد یا نیروی واحدی نمی‌توان نشانه گرفت.

مثل یک جزیرهٔ غمگین*

(بازخوانی یک شعر از عمران صلاحی)

(جزیرهٔ غمگین)
قطار می‌گذرد از کنار خانهٔ ما
و گیسوانش را
به پشت می‌ریزد
همیشه بوی سفر می‌آید
درون واگن باری، همیشه چیزی هست
درون واگن باری، هزار گونی غربت
هزار کیسهٔ تنهایی
و جعبه‌هایی از خاطرات گرد گرفته
جدار واگن چوبی
اگر شکوفه دهد، از شمال می‌آید
اگر شراره دهد، از جنوب می‌آید
اگر سپیده دهد...

* همشهری، دوشنبه ۲۴ دی ۱۳۸۰.

اگر ستاره ...
مرا محاصره کن ای مه شکفتهٔ جنگل!
مرا محاصره کن ای نسیم طعم تمشک!
مرا محاصره کن ای چراغ آبی دریا!
مرا محاصره کن، مثل یک جزیرهٔ غمگین

از میان شعرهایی که در دو سه ماه اخیر خواندم، این شعر از نظر صورت و محتوا و وزن، شعر قابل توجهی است. اول این که این شعر، یک شعر لیریک یا غنایی است. در این شعر آنجا که حرف تمام می‌شود، شعر هم تمام می‌شود، درواقع شعر موجزی است. آخرین خط شعر که به تمثیل می‌گوید: «مرا محاصره کن مثل یک جزیرهٔ غمگین» تعبیر خیلی تازه‌ای است. برای یک انسان تنها، این سطر، تمامی موضوع شعر را در خودش جا می‌دهد، بی‌آن‌که این اندوه مأیوس‌کننده باشد. من از سالها پیش شعر عمران صلاحی را می‌خواندم. به خصوص شعر معروفی که سی‌سال پیش(دورهٔ جوانی خود) گفته بود به نام بچه‌های جوادیه. آن شعر، خیلی صمیمانه، زندگی کودکان جنوب شهر را در محیط جغرافیایی شهری ما وصف کرده بود. طنز خیلی درخور توجهی داشت. از آن به بعد این بیان ساده، روان و صمیمی همراه با طنز، در شعر عمران صلاحی بوده است که امروز هم این موضوع را در اشعار او می‌بینیم. در همین شعر«جزیرهٔ غمگین»، شما مطایبه‌گویی شاعر را ملاحظه می‌کنید، آنجا که می‌گوید:«هزار گونی غربت» یا «هزار کیسهٔ تنهایی»، همین لحن طنز و کلمات مطایبه‌ای سبب می‌شود که خواننده دچار یأس و ناامیدی نشود.

در شعر، اشاراتی به جغرافیای ایران شده، آنجا که می‌گوید: «اگر شکوفه دهد، از شمال می‌آید» و «اگر شراره دهد، از جنوب می‌آید». شکوفه و سپیده به فاصله یک سطر به هم می‌پیوندد و شراره و ستاره هم به همین فاصله باز به هم می‌پیوندد. درواقع اشارات گویایی است به وضعیت شمال خرم و جنوب

داغ و گرم کشور ما. تعبیر«نسیم طعم تمشک» و «مه شکفتهٔ جنگل» ایماژهای صناعی زیبایی هستند که به زیبایی شعر کمک می‌کنند. راوی شعر درواقع، ناظر گذر زمان هم هست، چون همیشه یک قطار از کنار خانهٔ او عبور می‌کند. باز من همان طنز شعر قدیمی عمران صلاحی (بچه‌های جوادیه) را می‌بینیم که البته در اینجا تا حدودی پوشیده‌تر بیان شده است.

اگرچه راوی شعر از خودش صحبت می‌کند و مشاهدات خودش را می‌گوید، اما موضوع و درونمایهٔ شعر، که تنهایی و گذر زمان است، به زودی از آنِ خواننده می‌شود و خواننده سریع با آن انس می‌گیرد. مثلاً وقتی در شعر دیگری از صلاحی می‌بینیم که می‌گوید: «من دلم می‌خواهد مثل نیلوفر آبی باشم» یا «من دلم می‌خواهد عصر با ماهی‌ها بنشینم و کمی گپ بزنم» به طرف سادگی و صمیمیت شعری حرکت می‌کند، بی‌آن که زبان و لحن شعر تنزل کند.

اگر بخواهیم این شعر را نقد کنیم، تنها چیزی که به دانستگی می‌رسد، این است که در این شعر برخلاف بسیاری از شعرهای عمران، او مثل یک ناظر پدیدار شده است. با وجودی که در شعر، هم لحن و هم تعابیر خیلی دلنشین است، من به عنوان خوانندهٔ شعر دوست داشتم خود شاعر هم در آن قطار می‌بود و قسمتی از شعر از داخل قطار گزارش می‌شد. البته در آن صورت شعر طولانی می‌شد، چون می‌توانست چند راوی داشته باشد.

ممکن است بگویند آن بند از شعر که می‌گوید «اگر شکوفه دهد، از شمال...اگر ستاره ...» چندان با مضمون و خط اصلی شعر، که نشان دادن گذر زمان و تنهایی است، همخوانی ندارد و اضافه بوده و می‌تواند حذف شود، در این باره باید بگویم راوی نسبت به قطاری که عبور می‌کند، بی‌اعتنا نیست. اگر صلاحی صرفاً یک شاعر درون‌گرا بود، به جغرافیای انسانی و سرزمین خودش شاید توجهی نمی‌کرد، اما قطاری که از کنار خانهٔ شاعر می‌گذرد، می-

بایستی چیز تازه‌ای به شاعر بدهد. وقتی که در سطر دوازدهم چند نقطهٔ تعلیق قرار می‌گیرد، پیداست که شاعر در انتظار چیزی هست که با کلمهٔ «اگر» شروع می‌شود، اما بعد پیداست که قطار حامل چیزهایی که مطلوب شاعر است نیست. این است که خودش را مثل یک جزیرهٔ غمگین می‌بیند.

درواقع غم شاعر، معلول علل اجتماعی است، نه «نوعی افسردگی». همچنین عده‌ای هم خواهند گفت که تعابیری چون «کیسهٔ تنهایی» یا «گونی غربت» تکراری است و چندان امروزی نیست. باید گفت برای کسانی که با شعر عمران صلاحی آشنا هستند، می‌دانند که روانی، سادگی و کاربرد همین تعبیرات برگرفته از فرهنگ عامه است که او از آنها خوب استفاده می‌کند. این‌ها از خصایص شعر عمران صلاحی است، گرچه ممکن است در همهٔ شعرهای صلاحی، این موضوع به این زیبایی وجود نداشته باشد؛ ولی این از ویژگی‌های شعر صلاحی است که حتی در شعری غنایی «مثل جزیرهٔ غمگین» یا شعر«غنچه و گل» (در همین مجموعه)، باز ما همین روانی را می‌بینیم.

راوی در برزخ است*

(نقد مجموعهٔ شعر *واژه‌های معاف*، ایرج صف‌شکن)

گزاره‌هایی را که در مجموعهٔ *واژه‌های معاف* آمده، می‌توان به دو گروه بخش کرد: گزاره‌هایی که با بیان روزانه و زبان شاعران دههٔ چهل همخوانی دارد و معنا را به آسانی به دانستگی خواننده انتقال می‌دهد، و گزاره‌هایی که تعقید لفظی و معنائی دارد. در گزاره‌های نخست شاعر، لفظ و معنا آسان‌یاب است و با معانی بیان کهن همخوانی دارد. صورت گزاره نیز که در آن نخست فاعل می‌آید و در پایان فعل، همان صورت آشنای دستور زبان فارسی است. البته فاعل جمله یا«من» در فعل «به یاد دارم» پوشیده شده، یعنی جمله در اصل این طور بوده است: «من زمزمهٔ دریا را به یاد دارم».

اما در گزاره‌های قسم دوم، مانند گزارهٔ «کف‌بینم که طاقت دستانت را به سپیدی ابر می‌مانم» گرچه اجزای جمله به قسمی با هم مرتبط است: کف‌بینی با دست و دست به سپید و سپیدی به ابر، باز گزاره به نوعی از صورت دستوری زبان سرپیچی می‌کند. در مثل ما می‌توانیم فعل «می‌مانم» را در عبارت «به سپیدی ابر می‌مانم» هم به معنای ماندن و بر جای ماندن بگیریم و هم به

---

* *انتخاب*، یکشنبه ۲ تیر ۱۳۸۱.

معنای مانند بودن. اگر ما عبارت «طاقت دستانت را» را کنار بگذاریم، آنچه بر جای می‌ماند، معنی جملهٔ «کف بینم که به سپیدی ابر می‌مانم» چندان دشواریاب نیست، اما جملهٔ باقی مانده نیز به هر حال معنای مثبتی ندارد.

مطلبی که در اینجا به گفتمان گذاشته می‌شود، مربوط به کاربرد مجازی و استعاری کلمه‌ها نیست، بلکه، مربوط به خود زبان است. به نظر می‌رسد که در دهه‌های اخیر در شعر نو فارسی، گرایشی به وجود آمده است که به نحوی از دستور زبان رایج سرپیچی شود. فعل‌های جعلی مانند «می‌بویمم» یا «می-بوسمم» در جمله به کار رود، لازم و متعدی به جای هم به کار رود، یا بخشی از جمله به صورتی ناگهانی حذف شود تا خواننده خود آن را در دانستگی خود بسازد، و این چیزی است که به نظر بعضی شاعران، دوری از عرف زبان و سرپیچی از آمریت آن و باری «آشنایی‌زدایی» تلقی می‌شود.

دربارهٔ زبان از دیرباز گفتمان‌های زیادی در کار بوده است. کلمه، روابط کلمه‌ها و ترکیب آنها در کلی با معنا، زبان نامیده می‌شود و زبان یکی از ابزارهای ارتباط آدمیان است. به سخن دیگر، ما زبان را در اختیار داریم، یا باشندگانی زبان‌مندیم. اکنون باید دید بین زبان و جهان و ما و بین زبان و اندیشه چه نسبتی برقرار است. ویت‌گن‌اشتاین می‌گوید: گزاره‌های زبانی، تصاویر چیزهای واقعی هستند و نیز بیان‌کنندهٔ اندیشه‌اند. او گزاره‌های زبانی را به دو گروه بخش می‌کند: ساده و غامض. گزارهٔ ساده یا گزاره‌های مفید معنا، اوضاع واقعی را تصویر می‌کند و این گزاره‌ها درست و حقیقی است. گزارهٔ «امروز باران می‌بارد»، درحالی که بارانی در کار باشد با وضعی که در پیرامون ما برقرار است، همخوان است و همین‌طور است گزاره‌های « جاده لغزنده است» یا «فاصلهٔ تهران و کرج بیست کیلومتر است». به سخن دیگر«اگر ما اظهاری دربارهٔ جهان را به الفاظ تحلیل کنیم، می‌توانیم آن را به کلمه‌هایی برگردانیم که نام چیزها به شمار می‌آیند و نسبت موجود بین الفاظ جمله

مطابقت خواهد داشت با نسبت موجود بین چیزها در جهان و به این نحو جمله می‌تواند دنیا را تصویر کند». (*مردان اندیشه*، براین مگی، ترجمهٔ دکتر فولادوند، ۱۵۸ـ ۱۵۹، تهران، ۱۳۷۸). البته گزاره‌هایی دیگر نیز هست که در این قالب نمی‌گنجد و ویت‌گن‌اشتاین این قسم کاربردهای زبان را بازی با الفاظ می‌داند. پس گزارهٔ «دیشب دیدم که دوستم در خانهٔ پدرش را زد» صادق است و کاری را که به فعل انجام شده نمایش می‌دهد، اما گزارهٔ «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند» بی‌معنا یا کاذب است. صورت ظاهری و وضع فعل و فاعل در هر دو گزاره یکی است، اما درگزارهٔ دوّم، کلمه‌ها از معانی عادی خود فراتر رفته‌اند. دوش در گزارهٔ دوم، نه به معنای شب پیش، بلکه به معنای شب آغاز خلقت است، و در میخانه زدن فرشتگان بیانی مجازی است، چرا که فرشتگان جسم ندارند تا بتوانند در میخانه را بزنند و تازه مکان جغرافیایی این میخانه هم نامعلوم است. در گذشته می‌گفتند هرگاه لفظ را بدون هیچ‌گونه تصرفی در معنای موضوع‌له به کار برند، یعنی لفظ گویند و موضوع‌له را از آن اراده کنند، لفظ واقع و معنا واقعی (حقیقی) است. در مثل«اسد» می‌گوییم و مرادمان«شیر» (جانور معروف) است، و اگر لفظ را در معنای غیر موضوع‌له بکار برند، چنانچه قرینه‌ای بر عدم ارادهٔ موضوع‌له نیاورند، کنایه است، و اگر قرینه‌ای بر عدم ارادهٔ معنای حقیقی برپاشده باشد، مجاز است. اظهار«زید طویل‌النجاد» یعنی زید بلند بالاست، کنایه است و جملهٔ «شیری دیدم که تیراندازی می‌کرد»، یعنی مردی دیدم که در دلیری مانند شیر بود، مجاز است. زبان شاعرانه به این حوزه تعلق دارد، یعنی به حوزهٔ بیان مجازی و استعاری.

درواقع مجاز و انواع آن، خود قسمی خروج از حوزهٔ زبان عادی است و این البته مشروط به آن است که میان معنای اصلی (واقعی) و معنای ثانوی (مجازی) رابطه‌ای وجود داشته باشد تا این معنای دومین درک‌پذیر شود. در نثر نیز گاهی بیان فقط متضمن خبر ساده نیست و در آن گاهی رابطهٔ (علاقه)

استعاری یا تشبیهی دیده می‌شود. در مثل می‌گوییم: «لبش چون لعل سرخ است» در اینجا لب به دلیل سرخ بودن به لعل تشبیه شده و در آن چهاررکن تشبیه موجود است. در شعر و زبان پارسی دری تا این اواخر، صورت دستوری و صورت مجازی بیان رعایت می‌شد و حتی شاملو که بسیاری از هنجارهای شعر کهن از جمله وزن را کنار می‌گذاشت، در نحو زبان دست نبرد، اما در شعرهای تازه درآمده کوشش چشمگیری در کار است که یا به زبان گفتار نزدیک شوند، یا در نحو زبان دست برند. در مجموعهٔ *واژه‌های معاف* ساختار زبان در بیشتر موارد، ساختار زبان شاملوست و طرز بیان و مجازها نیز شاملووار است:

در حضور تو آب بودم
عشق را رنگین‌کمان بودی
تاوانی که طاقت راه را چشم در چشم دوخته باشیم
سروهای تاریک را در خویش گم می‌شوند

اما سراینده گاه از این زبان دور می‌شود و شعر او در بین معانی بیان کهن و جدید در نوسان است. اینجا نحو زبان به صورتی که در شعر شاملو می‌بینیم، رعایت نمی‌شود. گزاره‌ها دربارهٔ مشکل‌های کلّی انسانی مانند «وهن به شخصیت آدمی» نیست. سراینده از راه زبان به سراغ شعر می‌رود، می‌خواهد حال لحظه را دریافت کند، از قصه‌گویی بپرهیزد و جزیی‌نگر است و گاه شعرش تصویری است از راه‌هایی که او در کار« آشنازدایی» در پیش گرفته است، به کاربردن افعال جدید مانند: جست و جو آمدن، فاصله کردن، صاعقه بستن، کوتاه رفتن، قاعده کردن، تعادل شدن... کاربرد این افعال در مواردی مانع دریافت معنی نمی‌شود، در مثل می‌گوید:

و چون به جست و جو می‌آیم/ پیراهنی سیاه و/دهانی دوخته‌تر دارم

اما گاهی گزاره‌ها و تنسیق آنها یا تعقید دارد، یا معنایی مثبت را نمی‌رساند:

خودروها/ حلاوت سلامی را/ پاسخ خویش می‌شوند

در شعر، تصویر زیاد به کار می‌رود که برخی از آنها به رغم ابهام و روشن نبودن روابط استعاری و تشبیهی‌شان، خالی از زیبایی نیست:

و تنها/گردن‌بندی بی‌قرار/ به طپشی ناگزیرگردن می‌نهد

تصویرها می‌آیند/ جای تو می‌نشینند/ و از بر می‌کنند/ گردشی را که کردیم

باران/ لحظه‌ای/ گونهٔ صبح را / تر می‌کند

موجی سرگردان/ دست‌آویز گردن و ماه تست

در مثل، در جملهٔ اخیر، خواننده انتظار دارد که بخواند موجی سرگردان گردن‌آویز گردن مخاطب باشد چرا که دست‌آویز یعنی وسیلهٔ چنگ زدن و اتّکا.

درونمایهٔ عمدهٔ اشعار مجموعه «حسرت» است. دورهٔ خوشی بوده است که امید و دوستی چون چراغی بر راه تاریک پرتو می‌افکنده است، اما اکنون چراغ خاموش شده و راهروان در تاریکی مانده‌اند و بسته‌اند و خسته این پیادگان همیشگی. قفل بر دهان دارند، سر از شانه که برمی‌دارند، بر شانهٔ تردید می‌گذارند. گمشده‌ای دارند و نیافتن او ایشان را به ستوه آورده است:

دلم اینک/ شماتت صنوبری است/ که قرینهٔ خویش را گم کرده است/ ای کاش/ نمی‌دیدم و می‌آمد. (۲۶۵)

راوی شعر در ـ میانه ـ است. بین زمان گذشتهٔ دلپذیر و زمان هراس‌آور نیامده، در اینجا دوام زمانی شکاف برداشته. راوی در سطوح زمانی متفاوت است و برخورد این سطوح و ردیابی آنها، قسمی «آگاهی» برای او به وجود آورده، که آن را می‌توان «آگاهی مضطرب‌کننده و حسرت‌آلود» نامید. پس او اکنون در لایه‌های زمانی دیروز، امروز و فردا زیست می‌کند، در مرز میان آب و خشکی قرار دارد. زمان را در سیر خطی نمی‌پیماید و تجربه نمی‌کند، بلکه هم پیش می‌رود و اکنون را می‌زید و هم باز می‌گردد و گذشته را از سر می‌گذراند.

زبان به پیروی از این گسست زمانی، پیچ و تاب برمی‌دارد و ابهام پیدا می‌کند. راوی در برزخ است. وضعیتی که در آن زمان و مکان درهم فشرده می‌شود، گذشته بر زمان حاضر فشار می‌آورد و زمان آینده را تعیین و مقید می‌کند تا یک لحظهٔ زمانی آنی هراس‌آور بسازد. این فشردگی زمانها راوی را به سوی مجازی‌سازی پیش می‌راند، آن قسم مجازی‌سازی که به طور روزافزون به همهٔ حوزه‌های زندگانی نفوذ می‌کند و آن را پر از تنش و دلشوره می‌سازد.

شعله می‌کشم
بر کاغذهای چروکیده
و پنهان می‌شوم در خود (۲۰۴)

اندیشهٔ راوی به تمامی درون شکافی اساسی، که حادثه‌ای غیرمنتظره آن را به وجود آورده، در نوسان است. حادثهٔ پیش آمده هنوز حضور دارد و به هیچ وجه نمی‌خواهد از وزن حضور سنگین خود بکاهد. سنگینی این حضور چنان است که راوی نمی‌تواند در برابر آن، حضوری برتر، حضور آینده‌ای دلپذیر را بنشاند. پس همهٔ لحظه‌ها تقطیر می‌شوند تا به صورت لحظه‌ای حسرت‌آلود درآیند که فردیت راوی و دوستان او را تهدید می‌کند. گسست بین دیروز و امروز، بین دوستان، رهروان، بین جمع و فرد ... عناصر دانستگی را پریشیده کرده است و در نتیجه بر زبان شعر نیز اثر گذاشته:

چیست
که فواره‌ای رنگین را ترسیمش می‌کنم و
کاغذ بی‌پاسخ می‌ماند (۲۰۹)

در *واژه‌های معاف* اشخاص به صورت اشیاء و باشندگان زنده درآمده‌اند و به جای آن انسانها به حرف و حدیث می‌پردازند، در اینجا «بیدها و خاطره‌ها سرگردانند» و «رودها بستری سیاه»، حضور دیوار، حضور مانعی است که از سر راه کنار نمی‌رود:

دیدن/ یعنی دوباره بی‌چشم معنای پلک بودن/ و راه/ سنگلاخ/ تا مرز راه رفتن!؟

راوی و دیگران« در ـ راه ـ اند»، اما این راهروی برخلاف سلوک شاعران کهن، چراغ راهنمایی ندارد. راه‌رفتن در بیابانی است بی‌پایان که هزاران پیچ و خم و گریوهٔ سهمناک دارد. بودن اشخاص «بودنی ـ در ـ میانه» است، میان گذشتهٔ نه هنوز پایان گرفته، آینده‌ای هنوز نیامده و«تنها کلید نام شناسنامه‌ای راه است». وارد شدن به آیندهٔ وعده داده شده، ماندن در لحظه‌های گذشته و نوسان و سرگشتگی در زمان کنونی، مشخصهٔ دنیایی است که در آن انسان‌ها جهت‌یابی خود را از دست داده‌اند و گمان نمی‌رود که بتوان حالت آغازین و اصیل جهت‌یابی دیرین را بازیافت و از این روست که راوی شعر احساس می‌کند امکانی برای رسیدن به هماهنگی دیرین ندارد، چرا که راه‌ها تاریک‌اند و مدام صورت‌های منع و اضطراب دوباره و چندین‌باره ظاهر می‌شوند و شور و جذبهٔ شبانه درآگاهی روزانه و تبدار را فرومی‌ریزد و آگاهی استوار و تسکین‌بخشی را، که به جهت‌یابی ما کمک برساند، در هم و برهم می‌کند، یا از میان برمی‌دارد.

نقد شمایل‌گردان و دو دفتر شعر دیگر*

(سرودهٔ نصرت‌الله مسعودی)

شعر این زمانه هم چیزی است مثل خودش: پُر از ابهام‌ها، سرگردانی‌ها، هراس‌ها و دلشوره‌هایی که گاه حتّی نامی ندارند. این شعر می‌تواند گاه حتّی آوای گنگی باشد برآمده از وادی سکوت، یا فریادی باشد بی‌پاسخ در برهوت. ساختار این شعر نیز می‌تواند گاه ژانر (نوع) خود را نفی کند یا در خود چند «نوع» بشود... این شعر با شعر دههٔ چهل که حاصل کار اخوان، شاملو، فروغ ... به گُل نشست و روی هم‌رفته هدف معیّنی داشت، تفاوت دارد. نه این که بی‌هدف و مقصود باشد. هدفی دارد، امّا این هدف، مانند سراب در دیدگاه آدمی تشنه در بیابان، هر دم دورتر می‌شود. گویا زمان، زمان بدگمانی است و هیچ‌کس نمی‌تواند مطمئن باشد، زبان واقعیّت‌های درون و برون را به‌درستی انعکاس می‌دهد. تازه این واقعیّت‌ها هم خود پیوسته کژ و مژ می‌شوند و ما را بین بودن و نبودن، دیدن و ندیدن، خوبی و بدی، مجاز و حقیقت معلّق می‌گذارند. شاید این نوع شعر، نوعی تبیین هنری است از ساختار واقعیّت‌های بیرونی که سخت گمان‌برانگیز و ناپایدار است.

---

* *کلک*، شمارهٔ ۱۴۳، دی ۱۳۸۳، صص ۵۰ ـ ۵۲.

برخی از اشعار دهۀ ۷۰ و ۸۰ که نمایانگر تمایلات پُست‌مدرنیستی است، دچار ابهام‌های گیج‌کننده‌اند یا اشاره‌ها، تعبیرهایی دارند بسیار شخصی، یا به صورت مضحک قلمی‌های زبانی درآمده‌اند یا مصداق این‌گفته‌اند:

من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر   من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنش

به راستی برای کسی که دارای دانستگی کلاسیک است و با اوزان و جذب آهنگ‌ها و درونمایه‌های اشعار فردوسی، سعدی و حافظ ... خو کرده است، دشوار است قطعه‌ها و اشعار دهه‌های ۷۰ و ۸۰ را شعر بداند. نگارندۀ این سطور نیز گاهی در برابر این قسم اشعار، سرگردان می‌ماند و در نتیجه نمی‌تواند درک درستی از آنها داشته‌باشد، امّا به هر حال می‌پذیرد که نمود تازه‌ای در شعر معاصر پیش‌آمده است که تصادفی نیست و ریشه در تلاطم‌های امروز جامعۀ ما دارد.

برخی از اشعار این دو دهه ـ به رغم ابهامهایی که دارند ـ هم صبغۀ اجتماعی و رئالیستی دارند و هم با اشعار شاملو، اخوان، فروغ و دیگر پیشروان شعر نو نزدیک‌اند و اگر خواننده آمادگی داشته باشد، می‌تواند با آنها انس پیدا کند. اشعار شاعر لرستانی، نصرت‌الله مسعودی این‌طور است.

سه دفتر شعر مسعودی: *به لهجۀ برگ، به نام آبان* (۱۳۷۷)، *کی بر می‌گردی پارمیدا* (۱۳۸۱)، *شمایل گردان* (۱۳۸۲)، پیام، ضرب‌آهنگ و شیوۀ بیانی همسان دارند و در مایه‌ای یگانه سروده شده‌اند، جز این که ضرب‌آهنگ و شیوۀ بیانی شاعر در *شمایل گردان* پخته‌تر شده و سامان بهتری یافته است. درونمایۀ هر سه دفتر شعر، تقابل زندگانی دیروز و امروز، یاد عزیزان، یادآوری اشیاء و اشخاص پاک و بی‌آلایش و وصف بحران‌های جهان امروز است. به گفتۀ اخوان: روشن نیست پایتخت این کژآیین قرن دیوانه کجاست؟ صدا به صدا نمی‌رسد ـ دستی به دوستی دراز نمی‌شود... و به گفتۀ سرایندۀ *شمایل گردان*:

در باغ معلّقِ ما، جز بمب، خوشه نمی‌کند... (۵۸).

به این ترتیب به نظر مسعودی و چند تنی از پیشروان شعر نو، مانند اخوان،

فروغ و رحمانی ... این قرن با همهٔ بغرنجی‌ها و دشوارهای روانی، اجتماعی و فرهنگی‌اش، به وضعیّتی تراژیک می‌انجامد. *شمایل‌گردان* این وضعیّت را مانند پردهٔ سینما در برابر دیدگان ما می‌گذارد. آن چه در این تصویرها دیده می‌شود، کابوس هزارساله است: دختری که در هیچ آموزشگاهی ثبت نام نمی‌شود؛ مردی که دست خالی است و شرمساری تهی‌دست اجازه نمی‌دهد به خانه برود و بر صندلی پارک سنگ شده؛ کودکانی که پای‌جامه به پا ندارند؛ دختران معصومی که در خیابان‌های آخر شب در پی مشتری می‌گردند؛ پچ‌پچ‌های شوم برای کُشتن دیگری که می‌تواند شبیه صدای بوسیدنی باشد در تاریکی؛ و جهان دیری است بر شاخ هیچ گاوی سوار نیست امّا ماغ گاوها ـ که گلّه‌گلّه می‌گذرند ـ چون رعشه از شیشه می‌گذرد.

لحن و پیام اشعار به طور نوعی تراژیک است و این طبیعی است؛ چرا که ما در عصری زیست می‌کنیم آکنده از «واهمه‌های بی‌نام و نشان»، پر از تهدید و خطر، سرشار از بدگمانی... دیگر در هیچ‌جا جزیرهٔ امنی وجود ندارد (حادثهٔ ۱۱ سپتامبر را به یاد آورید). در چند دههٔ پیش، هدفی روشن، پیش روی شاعران واقع‌گرا بود. می‌دانستند تضادهای بنیادی جامعه بحران‌آفرین است و فصل، فصل سردی است و دشمنان آزادی، همه جا کمین گرفته‌اند، امّا این شاعران نه تسلیم بحران‌ها می‌شدند، نه «به فصل سرد ایمان می‌آوردند». به نظر اینها، انسان می‌تواند به فردوس برسد به شرط این که دوزخ استوارِ نابرابری‌های اجتماعی را در هم بشکند؛ دست در دستِ دیگران بگذارد و از این طریق، نیروی عظیمی فراهم آورد تا دژ استوار زور و سرمایه را با خاک یکسان کند. امّا رویدادهای پایان قرن بیستم نشان داد که کار به این آسانی نیست. دژ سرمایه و زور به این آسانی فرو نمی‌ریزد؛ خود انسان‌هایی هم که دست به دست هم داده‌اند یا می‌دهند، سراپا لطف و نیکی نیستند و همین که بر مسند قدرت نشستند، به زورگویان تازه‌نفسی تبدیل می‌شوند که روی زورگویان پیشین را سفید خواهند کرد. شاعری مانند کسرایی این را نمی‌دانست یا اگر

می‌دانست آن را مهّم نمی‌شمرد؛ چرا که باور داشت نیروی قدرتمند انقلابی‌ها، جادّه‌ها را هموار خواهد کرد و موانع را کنار خواهد زد و پایان شب سیه سپید است، امّا برای شاعر امروز کار این‌گونه و به این آسانی‌نیست. حتّی برای بعضی‌ها: «دیگر از تمدّن چیزی باقی نمانده جز حفره‌ها و مغاک‌هایی در زمین که از بیرون دیده می‌شوند». جادّه‌ای که به جُلجتا می‌رود، به انسان فرازدار می‌رسد. هر انسانی امروز صلیب شهادت خود را بر دوش می‌برد و بر لبهٔ پرتگاه عظیم مخاطرات سهمگین و «شایدها» قرار دارد:

دیگر چه فرق می‌کند
بگذار این «بوم» بی‌مُدارا
تمام شب را
بر شانهٔ عریان درخت این خانه بخواند
بگذار برفی که باریده است و می‌بارد
آن‌قدر ببارد و بماند،
که بهار،
همیشه از این برهوت
راه کج کرده بگذرد،
شاید همه چیز تمام شده است... (همان، ۲۴).

سراینده، مشکلی را که طرح کرده است، سرسری نمی‌گوید. آن چه او می‌گوید تجربی و حسّی است. یاران عزیزی را دیده است که صلیب رنج خود را به دوش برده‌اند؛ از کنار شعله‌های کبود و حتّی از دل آنها گذشته‌اند. او خود در جهانی به سر می‌برد که قطب‌نمایی ندارد و در گام‌های حیرت خود به لکنت افتاده است. شاعر در سیر تجربی خود به هم درد، به شاعری دیگر، به احمد شاملو می‌رسد:

آخر تو از هزار و یک حادثه آمده بودی

و پیراهن عزای هابیل و وارتان
و بسیار نام‌هایی که در دلم مانده‌اند
بر تن تو
نو به نو می‌شد
و ماه و آفتاب دلتنگی‌ات را
در مدارشان
چنان گریسته بودند
که جهان سرگردان در توفان گریان می‌گذشت. (*کی بر می‌گردی پارمیدا*، ۵۸).

نه این‌که مسعودی از عشق و خوبی‌ها بی‌خبر است یا بی‌خبر مانده باشد. برخلاف این، او در همان زمان که درام زندگانی امروز را با ضرب‌آهنگی تراژیک و مبارزه‌جویانه ترسیم می‌کند، همین که به‌زیبایی و خوبی می‌رسد، دگرگون می‌شود. لحن کلام او غنایی (لیریک) می‌شود؛ یک عالمه لطف و گُل و جوانه، رو می‌کند. زمان البتّه زمان جدایی‌هاست؛ دیری است کنار لبان دوست شکوفهٔ لبخندی نمی‌روید. شاید به انهدام جهان چیزی نمانده است، امّا با این همه، شاعر به یاد رفتار گیسوی دوست است که هر اردیبهشت بر صخره‌ها رها می‌شده است و آرزو دارد:

با باران اردیبهشت‌های نیامده
تنها به یاد آن نرگس کوچک
که در فاصلهٔ گس دو بوسه به من دادی، ببارم... (همان، ۵۲).

جان‌مایهٔ همهٔ اشعار *شمایل گردان*، حسرت است و تاریخ حسرت‌ها و رنج‌های هزاران‌ساله. این است که سراینده، دلتنگی همهٔ ابرهای عالم را، بر گ به برگ و بغض به بغض ازبر کرده است.

اشعار مسعودی حکایتی است از روزهای رفته و اکنون؛ بنابراین به حکم ماهیّت کار، شکل روایی و نقلی دارد، امّا روایت‌های او ساده و سر راست و

خودمانی است، نه تمثیلی یا نمادین. صورت بیان، گاهی خطابی است: کم‌تر دروغ بگو دختر! یا پارمیدا! چه کسی با حنجرۀ باد می‌موید... یا صورت بیان، حاکی از نوازش‌است یا عتاب: دیگر نمی‌خواهد هم‌چنان کلاغ بمانی... که در اینجا از آن بخش و کردار او تعریف یا انتقاد می‌شود، و گاه یادآوری گذشته با اشاره: در بهار گوشه‌ای از «دشت‌لاله»، که بسیار دوست‌داشتی! ... و گاه وصف حال: من این قصّه را آن‌قدر می‌گفتم که خود، قصّه می‌شدم یا بگذار با دهان سنگ بگذرم... و گاه وصف منظره‌ای یا رویدادی: و این غبار موج موج، هیچ پایابی ندارد...

واژگان سراینده متنوّع است؛ هم تغزّلی است هم حماسی و هم عامیانه یا نام‌چیزهای جدید و اصطلاحات جدید. این واژگان و طرز بیان، سراینده را به شاملو بسیار نزدیک می‌کند. او در مثل می‌گوید:

چه اندوهی وسط این در، پا سفت می‌کند
مثل پوست درختان دی تلخ می‌گذرند.
تا ماه و آفتابشان بی‌رنگ بگذرد.

گاهی بیان بسیار عامیانه می‌شود:

فکر نکن پا در کفش‌ات کرده‌ام
خیال می‌کنی آن قدر خرم
بادی که به پیشانی‌ات گیر داده بود
در غارهای عهد بوق هم آنتن می‌دهد
نه دیگر فیلم نمی‌شوم...

در اشعار سراینده، گاهی سهل‌انگاری در کاربرد لفظ و معنا دیده می‌شود که اگر نبود، بهتر بود و من چند نمونۀ آن را در زیر می‌آورم:

در تمام صداها خیره می‌شوم (*به‌لهجۀ برگ...*، ۸).

خیره شدن اختصاص به دیدن دارد و ما نمی‌گوییم به صدای فلان شخص

خیره شدم. در فارسی، توجّه ژرف به صوت (نه صدا؛ چرا که صدا، یعنی پژواک صوت) فعل نیوشیدن را به‌کار می‌برند. تمام صداهایم درست نیست، باید گفت همهٔ صداها (اصوات).

کسی که در ناسوت خویش، در صف مرغ و ماهی پر می‌ریزد. (همان، ۱۰).

مراد از جمله، فقر مردمی است که زیر بار نیاز روزانه کمر خم کرده‌اند. جمله را سراینده می‌توانست ساده‌تر بنویسد تا پای کلمهٔ مهجور و مبهم «ناسوت» به‌میان نیاید.

پری‌رویی را ماند، بی‌تاب مستوری. (همان، ۱۲).

روشن نیست که پری‌رو تاب مستوری ندارد یا شیفتهٔ مستوری است. اشارهٔ سراینده به این شعر است: پری‌رو تاب مستوری ندارد، امّا در این مصراع فعل مرکّبِ تاب نداشتن به‌کار رفته. از این‌رو صفت توان پوشیدگی نداشتن پری‌رو، ابهامی ندارد، در حالی که در جملهٔ آمده در کتاب *به لهجهٔ برگ*، عبارت «بی‌تاب مستوری...» مبهم است:

من چنان شوکه‌ام (۲۱).

به جای کلمهٔ فرنگی «شوکه» می‌توان نوشت: ترسان و لرزانم یا دهشت زده‌ام.

غبار پای سبزه، در ره فواره می‌زند

در این جمله، مخفّف کلمهٔ «راه» آمده و جمله را سست کرده است. اگر خود کلمهٔ «راه» به کار رفته بود، مناسب‌تر بود.

درب گاراژ (*کی بر می‌گردی پارمیدا*، ۲۱)، «در» درست است نه درب.

چه ریتم راحتی پیدا کرده است (همان، ۲۹)

وزن یا ضرب‌آهنگ به جای ریتم بایدآمده باشد.

تا شعرهای فردایی که نمی‌دانم. (همان، ۳۶)

فردای نامعلوم درست است.

بی‌نغمهٔ چاه‌های بی‌کفتر (همان، ۳۶)

کبوتر مناسب‌تر است.

تمام سلاح‌ها. (همان، ۴۰)

بهتر بود می‌نوشت همهٔ جنگ‌افزارها.

به‌شوخی شاخی می‌کشاند (*شمایل گردان*، ۲۰)

شاخی می‌کشد درست است.

تنبان‌ها در بادند (همان، ۲۳).

باید می‌نوشت پای‌جامه‌ها، چرا که خود قطعه که این کلمه در آن است، سراسر غنایی و مرکّب از کلمه‌ها و تعابیر ادبی رسمی است. آوردن کلمهٔ عامیانهٔ «تنبان» هماهنگی لفظی قطعه را به هم زده است.

آدرس این دل را (همان، ۳۴).

«نشانی» باید گفت.

مثل پوست درختان دی، تلخ می‌گذرند. (همان، ۵۱)

چنین تعبیری فارسی نیست. شاملو سروده است: داسی سرد بر آسمان می‌گذرد... در جملهٔ شاملو، صفت سرد با موصوف داس مناسبت دارد و فهمیدنی است. امّا من نمی‌فهمم پوست درختان دی چه گونه‌اند که «تلخ می‌گذرند»!؟

صورت بیان مجازی سراینده به سبک و سیاق شعرهای شاملوست، امّا در جاهایی این صورت بیان، (استعاره‌ها و تشبیهات و مقارنه‌ها ...) تازگی و طراوت ویژه‌ای دارد و از این قسم است:

غبار روزگار از تن ترانه شستن (*به لهجه برگ*، ۱۴).

روز با زنبیل خالی می‌گذرد (همان، ۲۰).

این تعبیر و طرز بیان: هجای موج را چون وردی بر لبان بحر، مکرّر می‌کند (همان، ۱۵) شاملویی است، امّا تعبیر کوچه بر کرانهٔ پاییز، پهلو گرفته است.

(همان، ۲۸) طرز بیان خود سراینده را نشان می‌دهد و هم‌چنین است:

من صدای برّه را، لای سنگ‌ها، پنهان کرده‌ام. (همان، ص ۲۹).

یا: سرشار از بهار، پستان زمین رگ کرده است. (همان، ص ۳۰).

یا: در بوی تر گیاه، شنا خواهم کرد. (همان، ۳۲). یا: با سبدی برگ سبز و بغلی آفتاب. (*کی بر می‌گردی پارمیدا*، ۱۳). با کفی مهتاب، سر به‌تنگه‌های تاریکی گذاشتن. (همان، ۲۴). یا: فانوس ... که شبانگاه، به گورستان گیس‌های بریده می‌رود. (همان، ۳۵). یا: مشت مشت بوی مُورد تازه را با بوسه و باران، روی بالش رها کردن. (همان، ۴۲).

یکی از خوش‌ساخت‌ترین اشعار مسعودی، شعر *شمایل گردان* است. «شمایل» به معنای صورت، تصویر (بزرگان دین) است و «شمایل گردان» (صفت فاعلی) کسی است که تصاویر بزرگان دین را به نمایش می گذارد. (*فرهنگ معین*، ج ۲، ۲۰۷۴).

رسم شمایل گردانی در مسیحیّت نیز هست که در آن تصاویری از تصلیب مسیح و اندوه و رنج او و مریم و حواریان و افراد مقدّس را در روزهای معیّنی نمایش می‌دادند و نقّال‌ها قصّه‌هایی در این زمینه همراه با نشان دادن تصاویر و پیکره‌های رنج‌دیدگان، ساز می‌کردند و دیگران را با روایت ماجراهای گذشته به گریه و زاری می‌افکندند و با این کار نمی‌گذاشتند خاطرهٔ مرگ و شهادت از یادها برود. در شعر *شمایل گردان* روایتی می‌شنویم از اوّل شخص، یعنی از سراینده خطاب به شمایل گردان:

این‌گونه که تو\
در انتهای باد و خاک و شن\
شمایل می‌گردانی ...

در این روایت؛ شمایل گردان در انتهای راه است، در حالی که سراینده در آغاز هر کوچه کابوس می‌بیند. در شعر، چشم‌های به تصویر کشیده شده پر از

خواب هزاران ساله است، و سراینده، برق لبخندهای زنجیر شده و پیکرهٔ آدم‌های سنگ شده را مشاهده می‌کند. در این قسم شمایل گردانی سهرابی دریده سینه (در *شاهنامه* دریده پهلو) بر پرده‌ای اسیر شغاد، کودکانی بدون پای-جامه، برق زلف جوان‌های فرنگی‌مآب با پیراهن‌های مارک‌دار، تصویری از گل‌های باغی دیوار به دیوار حمّام فین کاشان (کشتن‌گاه امیرکبیر) دست‌هایی که به پیشانی کوبیده می‌شود... به دیده می‌آید. اینها تصاویر دیروز و امروزند. دنیای رود و سبزه و کوه و باغ دیروز و سنگ گرانیت و کامپیوتر و آسمان‌خراش‌های امروز، دنیای آرام و به یاد ماندنی ایثارگران دیروز و جهان بی‌رحم ماشینی شدهٔ امروز و پر از پندار پریشانگردی که در آن بوی آمارهای کپک‌زده لای پوشه‌ها همه جا را پر می‌کند. سراینده خطاب به شمایل گردان می‌گوید:

این‌گونه که تو شمایل می‌گردانی
باد در کف روزگار
هیچ سیبی را پرتاب نمی‌کند و تنها آسیاب‌های بادی
کنار سایت‌های اینترنتی می‌توانند
چنان باد کنند
که جایی برای گذر باد هم نباشد...

این همان دنیایی است که دهۀ چهل، اخوان در قطعه‌های آن گاه پس از تندر و شاهزادهٔ شهر سنگستان... به تصویر کشیده بود. اکنون چندین سال پس از دهۀ چهل، مسعودی این روایت را از سر گرفته است. این روایت امروزی‌تر است و در آن اشاره‌های تاریخی و نام گُردان و پهلوانان شکست داده شدهٔ دیروزی نیامده، یا کمتر آمده است (در شعر اشاره‌ای به سهراب، رستم و شغاد می‌شود، امّا سراینده در این زمینه تفصیلی به دست نمی‌دهد)، فضای شعر هم کوهستانی و روستایی (پاستورال) است و هم کارخانه‌ای و شهری. در شعر،

سخن از یاد عزیزان نیز در میان است، امّا تندباد حادثه چندان ناگهانی و سریع بوده است که یادها را هم جاروب کرده است. لحن و ضرب‌آهنگ این روایت در قیاس با لحن روایت‌های اخوان، آرام‌تر است و خشم‌و خروش کمتری دارد؛ همین لحن سرد و آرام روایت، ماجرا را غم‌انگیزتر می‌کند. خطاب سراینده در پایان روایت به شمایل گردان‌هاست. در اینجا تصویر، تیره‌تر شده است. سراینده دنیایی را مشاهده می‌کند که باد، مردمان را چنان درهم می‌پیچاند که حتّی زبان خاک نیز از خاطرهٔ آنها، آن‌گونه سنگین می‌شود که جز واژهٔ ویرانی، هیچ کلمه‌ای مفهوم نخواهد شد.

در این قسم اشعار، سوگْ سرود هزار ساله از سر گرفته شده است؛ امّا با این همه سراینده در همین دنیای بیرحم و شفقت امروز، به یاد خوبی‌ها و زیبایی‌ها و سلالهٔ جوانمردان است، و هیچ فراموش نمی‌کند که چنین خوبی‌ها و زیبایی هم بوده است و اگر به «برگ برگ گریه برمی‌گردد» برای آن است که خاطرهٔ گیسویی را به یاد بیاورد که با صدای باران بر شانه‌اش می‌ریخت کنار صخره‌ای و چشمه‌ای، و می‌توانست با نبض سادهٔ سنگ، هم‌صدا شود و با ابدیّت آب‌ها باران همیشه‌ای شود که می‌خواهد هر اردیبهشت به رفتار گیسوی دوست، بر همان صخره‌ها رها شود و راز سر به مُهری را در خود مویه کند.

اودیسهٔ کاغذ

(منظومه، احمد فریدمند، ۱۳۸۳)

دفتر *اودیسهٔ‌کاغذ* (۱۳۸۳) نوشتهٔ احمد فریدمند (الف روز) در حال و هوای امروز به روی کاغذ آمده. پیش از این، او دفترهای *عاشقانه‌ها و درد، از عشق چراغی بیفروز، پرندهٔ روشن، رگ ارغوانی و به این شکل* را چاپ کرده است. واژگان و معانی دفتر *اودیسهٔ کاغذ،* ناظر بر ناپایداری واقعیت است بنابراین خود واژه‌ها و معانی نیز نوسان دارند و زیر بار ماندگاری نمی‌روند. به همین دلیل، فریدمند می‌نویسد:

در اتاق خواب‌ها سرک می‌کشم و رو به روی عریانی‌های منکسر، در لامپ خاموش سلول‌ها روشن می‌شوم و خبر از غایبان سحرگاه می‌گیرم. می‌کوشم کابوس‌های مستمر انسان را به رؤیاهای میّسر، برگردانم و تیک عصبی را به محلّ آسایش تبدیل کنم ... در انسان‌ها دقیق می‌شوم و می‌دانم دوست‌شان دارم با آن که بسیار پیچیده‌اند، در روزمرّه‌گی امّا وجه ساده‌ای از خود به نمایش می‌گذارند.

امّا این نمایش تا حدودی گویا خنده‌آور است و کلماتی هم که این «روزمره‌گی» را بیان می‌کند، چنان جدّی نیست. آیا کتاب «فریدمند» شعر است؟ یا داستان یا منظومه؟ به نظر خود او مطالبی که نوشته «قوطی حلبی

شناور است که روزگار پلیت، بسته به دُم روباه شعر برای خندهٔ حضّار!»

با این همه، مطالبی که در دفتر *اودیسهٔ کاغذ* آمده، جدلی است با خودکامگی روایت‌های مکررشدهٔ قدیمی و حتّی جدلی است با روایت شاعرانی مانند نیما و شاملو و اخوان ... چرا که نیما و پیروان او در شعر در پی واقعیت پایداری بودند، واقعیتی مانند آزادی یا عشق. امّا اگر زندگانی آدمی خواب و خیال و دمی باشد یا کابوسی، آن‌گاه روایت این زندگانی نیز یا به کابوس‌نگاری می‌انجامد یا به استهزای همهٔ گزاره‌هایی که به صدق یا کذب می‌انجامند.

کتاب گویا با نامه‌ای آغاز می‌شود، نویسنده‌نام‌هایی را به یاد می‌آورد و در این یادآوری آدمهایی به روی صحنه‌ای خیالی می‌آیند و حرفی می‌زنند و می‌روند. هیچ چیز اثبات یا نفی نمی‌شود، هیچ‌کس حرف ماندگاری نمی‌زند، هیچ کار نمایانی صورت نمی‌گیرد. سرانجام همه می‌روند و صحنه خالی می‌ماند. این را فریدمند به *اودیسهٔ کاغذ* (به معنای سرگردانی کاغذ) تعبیر کرده است. کاغذ یا نوشتهٔ بر آن در فضا سرگردان است، مانند بادباک و با تموج باد به این سود آن سو می‌رود. در اینجا نمی‌توان نقطهٔ ثابتی را دید. موج دریاست و هر لحظه به شکلی درمی‌آید، ماندگاری و ثبوتی در کار نیست، حتی مرگ هم متموج و لرزان است:

مرگ هم / که شکل و شرح ماندگار ندارد / در یک جملهٔ کوتاه، برهان خلف، طعم فلسفهٔ کشک / هر چیزی را از علیت / به تنها در خروجی / راه می‌برد .. .(۶۴)

تا دورهٔ پیش از جنگ دوم جهانی، در فلسفه و ادبیات غالباً به «اوبژه» به عنوان موضوع شناخت، و به «سوژه» به عنوان عامل شناخت، نظر می‌کردند و از این رو در این حوزه‌ها معنایی بود که می‌بایست به گفت و گو گذارده شود، یا بار دیگر به نمایش درآید. در مثل، حملهٔ ناپلئون به روسیه و دفاع روس‌ها از خاک خود و رویدادهای پیوسته با آن، تالستوی را واداشت رمان عظیم *جنگ و*

صلح را بنویسد. از این نظرگاه وجود ناپلئون و تهاجم او به روسیه، واقعیتی بود که در آن نمی‌شد تردید کرد. امّا در جنبش پسامدرن، عوامل سوژه ـ اوبژهٔ دکارتی، کهنه و فرسوده قلمداد شد. ژیل دلوز اساساً به این باور رسید که «نظریه‌ای دربارهٔ هنر » موجود نیست. هنر البته خود «مفهوم» است، امّا مفهوم کاملاً «اسمی» (Nominal)، چرا که به ضرورت «مشکل‌هایی و اگرهایی وجود دارد که راه حل آنها را باید در هنرهای بسیارگون یافت. هرمان بروخ نوشت که «تنها دلیل وجودی رمان آن است که آنچه رمان می‌تواند کشف کند، بیان کند»، پس هر هنر و هر کار هنری با مشکل‌های خاص خود رویاروی می‌شود و از ماده و شگرد ویژهٔ خود بهره‌برداری می‌کند و کوشاست نیروهای پُر شدّت همهٔ گونه‌های واگراینده را تسخیر کند. این اظهار می‌گوید هدف هنر باز نمایش جهان نیست، «نمایش» احساس است که خود آن کمپوزسیون‌نیروها یعنی ترکیب پُر شدّت روابط متمایز کننده است، و این یعنی هراحساس و هر اثر هنری «یکّه» است و وضعیت احساس در همان زمان وضعیتی است برای فراآوردن چیز «نو». نمایش جهان یا دقیق‌تر بگوییم نمایش واقعیت آن نیز از راه احساس نمی‌تواند در زبان «رسمی» و در دستگاه تنظیم کنندهٔ «نیروی فهم» سامان گیرد، پس بیان به ابهام یا دست‌کم به چند معنایی می‌گراید، یا به واقعیت‌های بسیارگون و ناپایدار می‌رسد. برحسب این نظر «زبان ناپایدارتر از آن است که پیشینیان توصیف کرده‌اند. زبان، گویا امروزه دیگر ساختمانی کاملاً تعریف شده و مشخّص و تشکیل شده از واحدهای متقارن دال و مدلول نیست، بلکه بیشتر شبکهٔ گسترده و نامحدودی است که عناصر آن پیوسته در حال تبادل و گردش‌اند. پیشتر می‌گفتند کار نشانه‌ها بازتاباندن تجربه‌های درونی یا چیزهای جهان واقعی است تا از این راه، اندیشه‌ها و احساس‌های شخصی را «نمایان» کند، یا به وصف ماهیت واقعیت بپردازد. امّا در نظریهٔ جدید گفته می‌شود در نشانه‌ها ـ (در مثل، در کلمهٔ گربه در ارجاع به باشندهٔ

زندهٔ چهار دست و پای پشمالو) ـ هیچ چیز به طور کامل حضور ندارد. باور به این که می‌توان در گفتار یا نوشتار در نزد دیگری حضور کامل داشت وهمی بیش نیست.» (*پیش‌درآمدی به نظریهٔ ادبی*، ۱۷۹).

در هنرهای امروز، برحسب نظریهٔ جدید، ما با تجربه‌های فرّار، رویاروییم. به چیزی یقین نمی‌توان داشت. مفهوم اصلی «من» نیز در مقام سوژه، که خاستگاه بسیاری مفاهیم دیگر است، چندان اعتباری ندارد. این من، بت عیّاری است که هر لحظه به شکلی دیگرگون پدیداری شود. چیزهای دیگر نیز همین-طور، چنانکه در فراز زیر دیده می‌شود:

می‌نشینم به قاب رنگین‌کمان یاد زنی / که پیش‌تر قرار بود / قهرمان بزاید به شکل من یا ما / حالا زنبوری / لابه‌لای شاخهٔ کجی / از تنهٔ درختی که هنوز طرح‌اش را نزده‌ام / پرواز می‌کند / و به سرزنشم / شکل می‌گیرد. (۴۸)

در بیان‌هایی از این دست، لحن استهزائی جای نمایانی دارد و این استهزا هم متوجّه «راوی» است و هم متوجّه کسانی که وضعیت ناپایدار جدید را درنیافته‌اند و همچنان بر بنیاد «تعاریف» پذیرفته شدهٔ کهن، شعر می‌گویند یا قصّه می‌نویسند.

من در اینجا وارد درست بودن یا نادرست بودن نظریهٔ جدید نمی‌شوم. در این زمینه رساله‌ها نوشته شده است، در مثل، بنگرید به *پسامدرنیسم در بوتهٔ نقد*. آنچه منظور نظر من است، اجرای آن چیزی است که نویسنده « *داودیسهٔ کاغذ*»، تعهّد کرده است. آنچه در این داوری، کمک کار من است، البته این نکته است که واقعیتی ـ هر چند نسبی ـ وجود دارد که در شعر به وسیلهٔ زبان بیان می‌شود و اگر بودن چنین واقعیتی هر چند به طور موقّتی و نسبی ـ پذیرفته نشود، دیگر امکان سخن گفتن یا نوشتن باقی نمی‌ماند و این گفته هم چنین تأیید خواهد کرد که نویسندهٔ این سطرها با پسامدرنیسم و هر جنبش ادبی جدید دیگر مخالفتی ندارد و مخالفتی اگر هست، در شیوهٔ اجرای کار

است.

واژگان *اودیسهٔ کاغذ*، رسانندهٔ منظور نویسنده نیست. نخست اینکه «اودیسه» پهلوان یونانی است و نزد ما ایرانی‌ها معروفیتی ندارد و اگر داشته باشد، رابطهٔ فرهنگی و عاطفی با او و کردارهای او نداریم. دیگر اینکه اودیسه، جز سرگردانی، شاخصه‌های دیگری نیز دارد که در زمان شنیدن نام او به یاد می‌آید (در مثل، این ویژگی که او و پسرش تلماک همدیگر را می‌جویند). پس خواننده به دلیل در اختیار نداشتن زمینهٔ معنایی کافی از کلمهٔ اودیسه، نه به سرگردانی، بلکه به «سلوک» می‌رسد و این دیگر چیزی است که نویسندهٔ منظومه در دانستگی نداشته است.

در منظومه، نام‌های زیادی آمده است، هم نام آدمها و هم نام کتاب‌ها از یعقوب لیث بگیر تا گونترگراس و از جمهور افلاطون بگیر تا *رژه بر خاک پوک* که هیچ کمکی به انسجام کار نمی‌کند و نشان از اظهار فضل دارد:

امّا یک‌مرتبه وارد رمانی شده‌ام از جان آپدایک
به قلم سال بلو
که نیل آرمسترانگ
نیم‌نگاهی به زمین کرد و
گفت: آن همه عشق و کوچه‌گردی، آن همه امید ...
و پایان خوش
از پنجاتنترا. (۹۵)

این فرازها که گویا برای نشان دادن اشراف و تسلط نویسنده به تاریخ فلسفه و هنر و ادب در منظومه آمده، همه زیادی است و باید دور ریخته شود.

بیان نویسنده در وضعی بین استهزا و جدّ در نوسان است و این به خودی خود نشان می‌دهد که او به رمز و راز زیست امروزین پی برده است، امّا بیان استهزایی او غالباً به آماج خود نمی‌رسد و فاقد عناصر کمیک است:

آری به خود جایزه تقدیم می‌کنم
کنگور، پولیتزر، چیزی شبیه نوبل حتّی ! (۳۲)

یا:

معاصر فالکنرم از اهالی قندهار
نقاش قرن هفدهم شمسی، ونسان
به صفحهٔ ۸۰ جلد چندم بریتانیکا نگاه کن. (۳۹)

باروت طنز این فرازها نه فقط نم کشیده، بلکه به طور کلّی ضایع شده و جز خاکستری از آن باقی نمانده، از این رو ترق و تروقی نمی‌کند و اسباب خنده هم نمی‌شود. نویسنده به رغم استعداد درخور توجهی که در سرودن شعر دارد، برای عقب نماندن از قافلهٔ پست‌مدرن‌ها، کتاب خود را به صورت کشکولی درآورده و هر چیزی را هر جا یافته است در آن ریخته و در نتیجه آش درهمجوشی از مفهوم‌ها و نام‌ها و اسطوره‌های شرقی و غربی ساخته که خواننده را از همان آغاز از خوردن آن دور می‌کند و این کار سبب می‌شود خواننده، فرازهای حسّاس و مؤثر منظومه را نیز همراه با آن اظهار فضل‌های آزارنده کنار بگذارد و عطای کتاب را به لقایش ببخشد.

فریدمند در جّو امروزی نفس می‌کشد و آنچه در ژرفای واقعیت‌های امروزی می‌گذرد، از نظر او پوشیده نمانده است به ویژه زمانی که او به لحظه‌های احساس خود وفادار است، فرازهای با معنا و القاکننده می‌نویسد :

حالا به عقربهٔ گزندهٔ مرگ نزدیک‌ام. (۶۳)

یا :

اشیاء/ نزدیک و به شدّت / از من دور می‌شوند / بوسه‌های چه بسیار / از گونه‌های تو / پر پر / کنار جاده می‌افتند. (۶۲)

این فرازها در زمینهٔ عبور اتومبیل با دو سرنشین (راوی و دیگری) از دشت و کوهستان و سنگلاخ‌ها به روی کاغذ آمده و حالات سرنشین‌ها و وزن‌آنها و

وزن حرکت اتومبیل از جاده باهم متقارن شده و معنای مورد نظر نویسنده را به خوبی القاء می‌کند. اساساً کار نویسنده در حوزهٔ اکسپرسیون، یعنی بیان بریده بریدهٔ احساس‌های متضاد شکل می‌گیرد. در این شیوه، نظام دو قطبی سوژه ـ اوبژه، سفید ـ سیاه، نیک و شر کنار گذاشته می‌شود تا جا برای نمایش پُر شدّت احساس‌های عجیب و نامتعارف باز شود. این شیوه به ویژه در ادبیات مدرن آلمان جای نمایانی یافت و فیلمهایی نیز به همین شیوه ساخته شد که الهام‌بخش صادق هدایت در نوشتن *بوف کور* بود. هنری که نمی‌خواهد واقعیت‌ها را به شیوهٔ رئالیسم نشان بدهد (چرا که رئالیسم محض ناممکن است) و نمی‌تواند نشان بدهد آیا با زندگانی رابطهٔ نزدیک دارد، یا بیان مفهوم‌هاست؟

در مرتبه‌ای، بیان اکسپرسیون واقعیت درست، امّا ناکافی است. ناکافی است به این دلیل که هنر و فلسفه هم چنین آشکار ساختن رمز و راز زندگانی‌اند، نه ساختن دانش‌های نزدیک به زندگانی. آیا ممکن است بدون ارجاع به نشانه‌هایی که خود زیسته‌نشده‌اند و از تجربهٔ زیسته شده حکایت ندارند و چیزی نیستند، جز پرتوهای شکستهٔ زندگانی، مفهوم‌های هنر و فلسفه را بازآفرینی کرد؟

منظومهٔ *اودیسهٔ کاغذ*، آنجا که از تجربهٔ زیستهٔ نویسنده سرچشمه می‌گیرد، حرف تازه‌ای می‌زند و بر برخی گوشه‌های تاریک زندگانی پرتوی می‌افکند، امّا زمانی که سراغ نظریه‌ها و دانسته‌ها می‌رود، ژرفایی ندارد و چیزی نیست جز قطار کردن کلماتی نامأنوس. لحن بیان تاحدودی دراماتیک است و روایت ـدر جاهایی ـ صحنه می‌سازند. این لحن همچنانکه باید، بدون رقّت و احساساتی شدن اظهار می‌شود و تأثیر معنا را بیشتر می‌کند:

غذا خوردیم / دست و دهان خود شستیم / به اتفاق / مچاله در کفن روزنامه ما مُردیم. (۷۳)

گاهی نیز نویسنده، طبیعت یا احساس خود را بیان می‌کند که در این

زمینه‌ها نیز سخنی دارد مؤثّر که در میانهٔ بیان‌های استهزائی رنگ رمانتیک دارد و احساس رقیق و دلسوزی را به نمایش می‌گذارد:

جهان
واژگون در دو قطرهٔ لغزان
از چشم
می‌افتد (۴۸)

و جایی دیگر ابرها را این‌طور می‌بیند که روی صبح جنگل و سینه‌سار کوهستان، ململی

وهم‌انگیز می‌کشند و کشتزارها به عشوه رشته رشتهٔ باران را در پس زمینه‌ها به کام می‌کشند.

آنچه در ادب مدرن و در این منظومه، بیش از هر چیز چشمگیر است، حدیث تنهایی و بی‌پناهی و احساس پوچی و بیهودگی فرد انسانی است در جهانی که دیگر قرارگاه مطمئنی ندارد و شاید در آینده نیز نخواهد داشت. هرکسی در لاک نگرانی‌ها و دلشوره‌های خود فرورفته و از جامعه و آدمهای دیگر دلزده و منزوی شده است. اطمینان به خود، به جامعه و سخن و روایت‌های گفتاری و نوشتاری از دست رفته. دنیای عجیبی است که برای به دنیا آمدن روی دست قابله‌ها .. ماماها، دست به دست می‌شود (۱۳). گره کار اینجاست که فرد در تار و پود جامعه‌ای متمرکز و تمامیت خواه گرفتار آمده و به هر سو که می‌رود، با دیواری سخت رویاروی می‌شود. او در جایی به سر می‌برد که «انسان، اموال دولتی محسوب می‌شود و از شکاف تنگ کذایی تا روزگار مقدّر به به مرور مصرف می‌شود. (۲۹). ساخت و کار این دنیای در هم و برهم در منظومه، واکاوی نمی‌شود. آنچه نویسنده می‌بیند، نمایش این درام پوچ و مضحک است. این‌قدر پوچ و مضحک که می‌گوید: مصالح عمومی ایجاب می‌کند عده‌ای بروند خود را خفه کنند و برای مبارزهٔ انتحاری به صف دراز بکشند، بر خط

آهن که روی آن هیچ‌گاه، قطاری اتفاق نمی‌افتد. (۴۴)

پیداست برای نمایش چنین نمایشی، باید واژگانی به‌کار برد که روایت‌های رسمی را می‌شکنند، یا استهزا می‌کند. از این‌رو به مخاطبی عزیز، که ماه را برای گل روی او، در مزامیر نو، کوک می‌کند، می‌نویسد: به سبدی واژه نیازمند است که از آن دانه‌دانه رطب بخورد و با هسته‌های آن، گردن‌بندی از زندان بیگاری، ساز و کار کند. و به او نیز سفارش می‌کند: تو هم دیوانگی نکن، از خر شیطان پیاده شو! و نشانی تازه را به دفتر زندان بسپار (۸۱). این شعر با بیان استهزائی به خود راوی نیز ارجاع می‌شود و روایت وی را ساختارشکنی می‌کند: به اندازهٔ شانزده صفحه / می‌تابم از فیلم / روی زینگ / دریغ از یک صفحه، / یک بند، یک سطر، یک واژه / حرف حساب ! (۷۲)

در نظریهٔ ادبی پسامدرن، به زبان و آنچه در خود متن روی می‌دهد، توجّه زیاد می‌شود و نوشتن در مقام هدف و دلبستگی در ـ خود درمی‌آید، چرا که اوبژه‌ها و رویدادها در نوسان و از خود بیگانه‌اند و تاریخ دچار هرج و مرج شده و این امکان برای نویسنده فراهم آمده که واقعیت‌ها و رویدادها را به حال تعلیق درآورد. امّا الزام‌های زندگانی اجتماعی اجازه نمی‌دهد که ما همیشه در عرصهٔ تردید و تعلیق به سر بریم و باید راه برون‌شدی از این تنگناها یافت و آشوب کنونی را مرحله‌ای گذرا دانست. با این شرط بنیادی، ادیبان نوجوی ما از جمله نویسندهٔ *اودیسهٔ کاغذ*، می‌توانند از این مرحلهٔ برزخی با توفیق بگذرند و نیز توجّه داشته باشند که گرایش‌های ژرف مخاطبان، یعنی ادب دوستان ایرانی هم میهن را عمیقاً باید ادراک کنند و با تعبیراتی دریافت‌پذیر و هماهنگ، شعر و قصه بنویسند و این نیز مستلزم تلاش و ممارست زیاد و پیوسته است.

نقدی بر برداشت تنها*

(مجموعهٔ شعر، ایرج صف‌شکن)

نکته‌ای در رمان *گفت‌وگو در سیسیل* الیو ویتورینی آمده است که خواننده را به ظرایف سخنانی که بین آدم‌ها رد و بدل می‌شود، توجه می‌دهد. شخص اصلی رمان، کارگری آگاه و زحمت‌کش و صمیمی، در زمان اوج قدرت موسولینی در ایتالیا دچار افسردگی می‌شود و از ایتالیای جنوبی راه می‌افتد، تنها و آواره است. همسر و کار و مسکن خود را دوست ندارد و برحسب انگیزه‌ای ناشناخته به سوی زادبوم مادرش در حرکت است. آن‌چه او می‌خواهد، هنوز برایش نامی ندارد. آن را حس می‌کند و از بیان آن ناتوان است. در قطار با مردی هم‌سفر می‌شود که در زندگی کم‌و کسری ندارد، اما با این همه مانند شخص اصلی رمان از عاملی ناشناخته رنج می‌برد. دلش می‌خواهد آگاهی تازه‌ای داشته باشد، آگاهی تازه و وظیفه‌های دیگری، نه وظیفه‌های عادی. وظیفه‌های تازه و بلندمرتبه برای آدم‌ها انجام دهد، زیرا بر عهده گرفتن کارهای معمولی خشنودی نمی‌آفریند، مثل این است که هیچ کاری انجام نگرفته است. از خود راضی نیست و احساس بطالت می‌کند.

---

* *بلم*، شمارهٔ ۸-۹، اردیبهشت ـ خرداد ۱۳۸۵، صص ۸-۱۰.

عجیب است که راوی و افراد دیگر، نام این بیماری ناشناخته را نمی‌دانند، بی‌قرار و از خود ناخشنودند و بر آن‌اند که از محیط خفه‌کننده‌ای که در آن به سر می‌برند، بگریزند. اما این گریز، درد بی‌قراری و ناخوشنودی آنها را تسکین نمی‌دهند، از این‌روست که خود را پرندهٔ مجروحی می‌بینند در قفس دنیا، اهانت دیده دنیایی که آدمی در آن خود را در خانهٔ خود نمی‌بیند، راهی جز گریختن پیدا نمی‌کند، اما گریز هم او را به جایی نمی‌رساند. درد بیش از آن عمیق است که به داروهای عادی بتوان آن را درمان کرد. عاشقان از درد دنیای اهانت دیده است که رنج می‌برند، برای شخص خودشان نیست که رنج می‌برند.

شاعران نیز عاشقان‌اند. اهل دردند. فردوسی، خیام، سعدی، حافظ، مولوی و در زمان ما نیما، شاملو، فروغ، اخوان و نصرت رحمانی دردمند بوده‌اند. دنیا آلوده شده، اما آنها می‌دانند جایی هست که زمین بکر است. بوی گل و گیاه می‌دهد. بوی خاکی تازه و زمینی تازه که هنوز اهانت‌های دنیا آن را نیالوده است. بی‌سبب نیست که شاملو می‌گوید: «شعر من روایت کنندهٔ ماجرای وهنی است که بر انسان می‌رود.»

اشعار ایرج صف‌شکن با محتوا و قالب سروده‌های شاملو همسایگی دارد و این نیز بیان درد است. بیان ماجرای دنیا و آدم‌های اهانت دیده است. آنچه در اشعار او می‌آید، تجسم درد و رنج است که بر او و همراهان او رفته است. آنان رفته‌اند و در خم راه ناپدید شده‌اند، اما یادشان با شاعر است. در شب و روز، در نیمه‌شبان، در زمانی که گلی را می‌بیند، یا وقتی که در اتاق نشسته است، یا زمانی که کتابی را ورق می‌زند، یا قلم بر کاغذ می‌نهد:

درست لحظه‌ای افزون‌تر بود / که با تو / از دیگران‌سخن گفتم / بانویی سرخ‌پوش / گهواره‌ای / که پلک می‌زد تا چیزی شبیه‌تر را زمزمه کرده باشد / از جامی که ننوشیدی. (*برداشت تنها*، ۳۳)

مخاطب راوی «تو»، «او» همه جا حضوری چشمگیر دارد. یادآور از دست‌شده‌گان است، ظریف و زیبا و مه‌آلود است. گویی تجسم همهٔ یاران از دست رفته است. حضور «او» هم شادی‌آفرین و هم اندوه‌زا است. هست و نیست، نزدیک است و دور، آشناست و بیگانه، مانند معشوق است، اما به معنای معمولی واژهٔ معشوق هم نیست. همراه و همگام بوده است. اما ناگهان ناپدید شده است، پرکشیده و رفته است، اما در همان زمان جایی نیست که او نباشد، یادش همه جا را لبریز کرده است. راوی او را در خواب و بیداری می‌بیند و با او حرف می‌زند. با حضور اوست که راوی به گذشته می‌رود. از درد دنیای اهانت دیده است که خود را ناچار می‌بیند بار دیگر سفر کند. سفر، سفری آرامش‌بخش نیست، در کوچه‌ها باد می‌آید، او از لرزیدن خود در آیینه هراسان می‌شود، کسی فریاد می‌زند، دیگری سر در گریبان برده، سومی با هزار چهچهه بر لب خاموش است و راوی در هراس است که حتماً کسی زنگ خانه را به صدا درخواهد آورد ... همه منتظرند و همه چیز در فضا معلّق است.

در مقاله‌ای دربارهٔ «مرگ» خواندم که حضور مرگ، حضوری بیم‌آور است، اما به شیوهٔ مستقیم بیانش نمی‌توان کرد. چاره‌ای نیست جز آنکه آن را به زبان تمثیل بیان کنیم. در نوشته آمده بود: «من که پسر بچه‌ای بودم، با گروه زیادی از زنان و مردان از زادگاه خود کوچ کردیم. دشمنان آمده‌بودند و ما را از شهرمان راندند. راه افتاده بودیم و از دشت می‌گذشتیم. همه، زن و مرد، تندرست و بیمار، پیر و جوان و کودک افتان و خیزان راه می‌پیمودیم. رفتیم و رفتیم تا به کوهستانی رسیدیم. گردنهٔ نخست را که پشت سر گذاشتیم، من ناگاه به پشت سر نگریستم،پیچ و خم جاده، گروه‌های پشت سر مانده را از نظر پنهان کرده بود. دیگر آنها را نمی‌دیدم، به ناگاه دچار دهشتی سخت دردناک شدم. گویی دره دهان باز کرده و آنها را بلعیده بود. ناپدید شده بودند. نمی‌توانستم بفهمم کجا رفته‌اند؟ چرا رفته‌اند؟ و چگونه رفته‌اند؟»

راوی دفتر شعر *برداشت تنها* نیز از نسلی سخن می‌گوید که در پیچ و خم راه گم شده است، یا مانند ماهی زنده‌ای بر خشکی افتاده، یا چون درختی خشکیده:

خسته‌گانی بازگشته / که نام باران و اشک را صف در صف / گونه در گونه/ بازماندیم. (۱۱۸)

البته در اینجا ناهمانند با شعر شاملو، آنچه فاجعه‌آفرین است، به اشاره و در پرده بیان می‌شود و طبعاً برای کسانی که از دور دستی بر آتش داشته‌اند، یا برای کسانی که حتی از دور دستی بر آتش نداشته‌اند، مفهوم نیست. این اشاره‌ها برخلاف آنچه گفته‌اند، سمبولیسم نیست. اشاره و کنایه است. کافی است کمی نیروی تخیل را به کار انداخت تا دلالت‌های آنها را دریافت. این قسم اشعار دو لایه دارد: در لایهٔ آشکار در نمای ساختمان تغزلی است و واژه‌های پرنده، ستاره، آیینه، ساقی، ماهی، دریا، سینه، زمزمه، اطلسی، پیراهن،ماه و ... در آن به فراوانی می‌آید و نوع تغزل آن نیز شاملووار است که در عشق نیرویی زنده کننده می‌بیند. نمونهٔ خوب این قسم تغزل و وصف غنایی را در فراز زیر می‌بینیم:

و ماه / این پرواز آهسته / که شهر را از تو می‌گیرد / و دامن توری سپیدش را / در کمرش اختران / پنهان می‌کند. (۱۲)

این قسم بیان در مواردی نه چندان اندک، به اوصاف اشعار شاملو مانند می‌شود، مانند عبارت زیر:

این همه کبوتران نشسته در دستان تو، این همه کبوتر خزیده بر شانه‌های من. (همان، ۴۱)

شاملو نیز در کار خود زیر تأثیر پل الوار بوده است:

بر شانه‌های من کبوتری‌ست که از دهان تو آب می‌خورد / بر شانه‌های من کبوتری‌ست که گلوی مرا تازه می‌کند. (*هوای تازه*، ۱۴۳)

در لایۀ دیگر اشعار، تغزل با ماجراهای سیاسی ـ اجتماعی گره می‌خورد. سخن از یاد یاران رفته است. (در تغزل‌های شاملو نیز همین‌طو راست) اما جهت حماسی ندارد، تراژیک است. آن ماجراها افسرده‌کننده و حتی فلج‌کننده است. راوی درگیرودار آن همه شکنجه و وهن، قطره قطره آب می‌شود، صلیب رنج خود را بر دوش می‌کشد، در خود نظر می‌کند و شکلی می‌بیند میان «من» و «آیینه» و «دیوار» در سلوک درونی،حفره‌ای راوی را از جهان جدا کرده است. آنچه می‌گذرد نگاهی است که وارونه بر زمینی دشوار رژه می‌رود، روشن نیست. کودکان در کجایند؟ در آن هنگامه‌ها نفرین کوچه بود و تازیانه و قیامتی هولناک و دهلیزهایی تاریک، راستی آنها کجا رفته‌اند:

بس که می‌جوشد / این شراب سر ریز / ترک برداشته / تاق مینا و آینۀ دق. (همان، ۱۶۳)

نکتۀ دیگر در اشعار صف‌شکن و بسیاری از اشعار دو دهۀ اخیر، دور شدن از عرف تداول رایج زبان فارسی است. نوعی آشنازدایی یا خلاف‌آمد عادت کلامی. این طرز کار در اشعار نیما و شاملو هم دیده می‌شد، مانند تعبیر «روشن صبح» و «اندوهناک شب» (نیما)، سنگ‌فرش لج یا هیچ اتفاق نیست (به جای هیچ واقعه‌ای رخ نمی‌دهد) (شاملو) در دفتر *برداشت تنها* آمده است:

رودخانه‌ات می‌خواستم. (۱۰) (تو را رودی می‌خواستم)

انگشتر از نگین تو برمی‌گیرد. (۱۳) (انگشتری درست است).

باید چیزی را هراسیده باشند. (۴۱) (از چیزی هراسیده باشند).

تا جهان، حضور خویش را بی‌معنا شود (۴۸) (جهان، معنای‌اش را از دست بدهد).

مردی صلیب مؤنث خود را در خود کشیده بود بالا (۱۴۰) (مفهوم نیست).

در ادب پسامدرن، نوعی «ابهام» پذیرفته و تأیید می‌شود، در حالی که در ادب کهن «ابهام» عیب شمرده می‌شده است. ادیب کلاسیک می‌گفت: سخن

باید چو شکر پوست کنده، یعنی سخن باید فصیح و روشن باشد. فصاحت یعنی پاکیزه بودن سخن از دشواری، بعضی از ناقدان امروزین گمان می‌کنند شعر باید مبهم باشد و اگر نباشد «نثر» است. به این دلیل از «ابهام زلال» و از «ابهام مخل» حرف می‌زنند و با این تعابیر من درآوردی می‌خواهند «معیار تازه»‌ای برای شعر ارایه دهند. گمان می‌کنم قضیه از این وضعیت بسیار بغرنج‌تر باشد. زبان شعر گونه‌ای دیگر است، از زبان نثر متمایز است، اما از حوزهٔ گرامر (دستور زبان) بیرون نیست. البته تغییرات «گرامری»هم در کار است. اما به تدریج و در زمانی طولانی روی می‌دهد و نمی‌توان به طور مصنوعی و به خواست شخصی آنها را به وجود آورد. شاعران و نویسندگان، زبان را از مردم می‌گیرند، و آن را تذهیب کرده و به مردم برمی‌گردانند. براستی، پاک و پاکیزه و والا کردن زبان کار آسانی نیست و نبوغ و آفریدگاری می‌طلبد. اساساً تکامل زبان سراسر، حتی در زمینهٔ فرهنگ واژگان، سیری مفید و کارساز داشته است. اما در زمینه‌های معینی می‌توان تاحدودی از نتیجه‌های این تطور و دگرگونی افسوس خورد. امروزه کلام ما برای بیان چیزهای انتزاعی و عرضهٔ چیزهای ملموس و مشخص به شیوه‌ای دقیق، آماده‌تر شده است. با این همه این کلمه‌ها به طور مقایسه‌ای و تطبیقی الزامی، «بی‌درنگ» می‌نمایند. کلمه‌های باستانی برخلاف این، به طور بی‌واسطه‌تری با حس ما سخن می‌گفتند،به طور نمایان‌تری القایی بودند و تجسمی‌تر و تصویری‌تر بودند. در حالی که امروز ما برای بیان چیزی تک، بارها ناچار می‌شویم تصویری را جزء به جزء به هم پیوند دهیم، کلمه‌های گوشت‌مند کهن در یک لحظه‌و بی‌درنگ آن را در مقام کل به ژرفای دانستگی شنونده و خواننده رسوخ می‌داد. به این ترتیب آن کلمه‌ها برای مقاصد شعرآفرینی تناسب بیشتری داشتند. این یکی از دلایلی است برای کار شاعران در گزینش کلمه‌های آرکاییک (باستانی) در حوزهٔواژه‌گزینی. شاملو در بین شاعران معاصر فارسی،

به رمز و راز این شیوهٔ کار ماهرتر بود و صف‌شکن هم گاه به این راه می‌رود. به این دو نمونه نگاه کنید:

پیش از آن که کارد / بر گلویش نهند / پرنده‌ای لرزان / که یادگارش را / کنار جوی نهاده باشند.(۶۶)

رسولانی آماده / به هیئت واژه‌گانی جدا از هم / نیامده رفتند. (۶۲)

اما گاهی در اشعار صف‌شکن، تعابیر، تجسم ملموس و مشخص (گوشت‌مند) ندارد و به طور بی‌واسطه و سر راست با احساس و عواطف ما سخن نمی‌گوید:

شاخه‌ای بودی یا برگی؟ / من درخت بودم / نه / گردونه‌ای بودی / وارونه / سبز شده در کوزه‌ای. (همان، ۵۶)

شاخه یا برگ یا درخت بودن را می‌شود احساس کرد، تصور «گردونه‌ای وارونه» هم زیاد دشوار نیست، اما به تصور آوردن «سبزشدن چنین گردونه‌ای در کوزه‌ای» دشوار و شاید حتی ناممکن است.

این تعابیر انتزاعی است و خواننده را به حوزهٔ غیراحساسی می‌برد، در حالی که تصویر زیر که در *برداشت تنها* نظایرش زیاد است، کاملاً هیجان‌آور است:

آسمان / در آیینهٔ زمین / شرمناک و سرافکنده می‌نگرد. (۱۵۴)

کلمه‌هایی که در اشعار *برداشت تنها* آمده، گاهی وظیفهٔ کانونی و کلیدی را به عهده دارند. مانند کلمهٔ«خاک»،خاک می‌تواند جای روییدن و سبز شدن باشد و نیز می‌تواند منزلگاه پایانی آدمی شود، خاک پوک، حفرهٔ سیاه، وادی خاموشان، آنچه راوی دیده است و به خاک و وادی خاموشان می‌انجامد، در شعر زیر به خوبی نمایان است:

صحرای محشر است مادر/ این گورها / که سر می‌روند / سُر می‌خورند / و پاهای چوبین‌دار / در شکل مارها / بالا و بالا می‌خزند / و سرباز می‌کنند /

...... / خنجی مزن به صورت / شخمی بزن به خاک / هـر گونـه‌ام پـر از گـور است. (۱۴۹)

این شعر، نمونه‌ای است از قطعه شعری که پیوسته است و اتساق معـانی و الفاظ در آن به خوبی رعایت شده. راوی، «مادر» را به تماشای منظره‌ای می‌بـرد که کاملاً مغایر آن چیزی است که زن می‌بایست انتظـار دیـدنش را داشـته باشـد. خوانچهٔ عروسی فرزند، نه تابوت عزا، جشن میلاد نه مویه، و سوگ بر گور پسر یـا دختر. اما فضایی که راوی و مـادر در آن نفـس مـی‌کشـند، فضـایی خفـه کننـده و سنگین است. آنچه دیده می‌شود پاهای چوبین‌دار است بـه شـکل مـار، نـه پاهـای ظریف و چالاک رقصندگان شادی‌آفرین.

در اشعار دو دههٔ اخیر، نوعی فروکاشتن تم‌ها به تم معینی به دیده می‌آیـد. کم‌تر چشم‌انداز امیدوارکننده دیده می‌شود. این اشعار بیشتر پرسش‌گر و کاونده و نامتعین و تردید برانگیزند. تم‌ها یا مانند تم‌هـای اشـعار صـف‌شـکن، رو بـه سوی تراژدی دارند یا مانند اشعار فلاح، عبدالرضـایی و هـادی محـیط، رو بـه سوی استهزا و هزل: «ما می‌خندیم / کنار سـرخ بـا گـل دختـر / بـا دوچرخـه می‌خندیم از داخل قاب عکس.» (*من پسری ساده بـرای بهـار هسـتم*، هـادی محیط، ۳۰)

این تعبیر شاعری پست‌مدرن در این زمینه گویاست که می‌گوید: «شـاعران دههٔ ۷۰ حالت همان عقربی را داشتند که در محاصـرهٔ آتـش خـودش را نـیش می‌زند. مبارزه‌ای منفی با سرنوشتی کور.»

چنین وضعیتی بود و کاریش نمی‌شد کرد و البته کار شاعر هم ایـن نیسـت که شعار امیدوارانه بدهد و وعدهٔ بزک نمیر بهـار مـی‌آد! ولـی در مجمـوع، در زندگانی، سویه‌های روشنی نیز هست و همیشه هم انسان، حتی انسـان در بنـد افتاده «عقربی در محاصرهٔ آتش نیست» زندگانی و هستی بشری نه این است و نه آن، بلکه هم این است و هم آن. مـی‌تـوان دیـد کـه در آن هنگامـه عـده‌ای

برجای ماندند و بقیه «در چاه شدند به شکار آنچه ندیدند» (۱۲۵) اما هم، این نبود و نیست. تولد، شادی، دوستی و عشق و جست‌وجوی کامیاب نیز هست. آدورنو گفته بود: «پس از آشویتس، دیگر نمی‌توان شعر سرود». اما نویسنده‌ای که از یکی از اردوگاه‌های کار اجباری هیتلری جان بدر برده بود، به یاد می‌آورد که در آن اعماق اقیانوس شکنجه و درد که «سنگ کفهٔ شوربختی‌های آدمی، وزین‌تر از آن بود که می‌پنداشتند و این سنگینی در روح، شکستی نه از آن‌گونه آورده بود، که دیگر ترمیم‌پذیر باشد» باز در طاقت‌فرساترین لحظات آن آزمون سخت‌بار، احساس می‌کند به دستان کودکانهٔ فرزندانش آویخته است.

آمیزش با کودکان، تلاش روزانه، محبت عزیزان، موسیقی و تماشای سادهٔ طبیعت، دردهای ما را تسکین است (۸۱۴۹۰، آلبر شمبون، ترجمهٔ شاملو، ۷ ـ ۸)

در اشعار صف‌شکن به رغم وصف آن همه منظره‌های محنت‌بار و فضای تاریک، جرقه و شعله‌ای پرتوافکن است. از دست‌شدگان را نمی‌توان بازآورد، اما یاد آنها را می‌شود زنده کرد. می‌توان شهادت داد بر آنچه رفته است. می‌شود نسیمی در برگ شد و تبسمی بر لب، جایی که:

بر بوم سپیدش / ضیافتی است / از آینه و پرنده و زمین / که شکوفه‌باران ستاره است / و صد گل سرخ / بر دامان مرمرین تو. (۱۳۷)

جز تصویر آن شب‌های هولناک و نشان دادن روییدن سبزه یا گلی در صحرای تفته، مگر دیگر از شعر چه کاری ساخته است و برمی‌آید!؟

این روزهایم گلوست*

(مجموعهٔ شعر، پگاه احمدی، ۱۳۸۳)

اگر قرار بر این باشد که به عنوان «شعر» متنی بنویسیم که چند یا چندین خوانش داشته باشد، یا جمله‌هایی بنویسیم بیان کنندهٔ آنچه در زبان [نوشتار] روی می‌دهد و «زبانی می‌شود» که چیزی نیست جز خود ـ ارجاعی جمله در زبان و فاصله گرفتن از نظام دالّ و مدلول، یا بیان صرف متنی که با ساختن جهان کلمه‌ها و به حرکت درآوردن آنها، تجربه‌ای ژرف به زبان می‌بخشد ... باید پذیرفت دیگر در اینجا با معیارهای تازه‌ای رویاروییم که همه از معیار شعر کلاسیک و هم از معیار اشعار نیمایی جدایی گرفته است.

معیار پیشا ـ پُست مدرن این بود که زبان «چیز»ی را بیان می‌کند در حالی که پُست مدرن می‌گوید زبان خود «چیز»ی است. تا پیش از پیدایش نیچه می‌گفتند انسان در مقام شناسنده (سوژه) در برابر شناخته شده (اوبژه) قرار می‌گیرد و می‌کوشد صفات، ویژگی‌ها و حتی گوهر (ذات) آن را بشناسد، امّا نیچه می‌گوید: آنچه انسان می‌شناسد، مفهوم‌هایی است که خود برساخته است. از نظر او شناختن همیشه متضمّن قسمی انتقال آفرینشگرانهٔ معنایی است که ما

---

* *جهان کتاب*، سال یازدهم، شمارهٔ پیاپی ۲۱۲ ـ ۲۱۳، آذر ـ دی ۱۳۸۵، صص ۲۱ ـ ۲۳.

با استعاره‌ها پیوند می‌دهیم. به راستی «شناختن» چیزی جز کار کردن با استعاره‌های دلپذیر نیست. همهٔ شناخت‌ها متضمن استعاره است و استعاره، یعنی بردن و رساندن، جابه‌جا کردن یا انتقال‌دادن است. در سیر شناخت نخست مرحلهٔ دگردیسی فیزیولوژیک ناب انگیزهٔ عصبی ویژه است (استعارهٔ نخست)، سپس ترجمهٔ تصویر بصری دریافت شده به صوت، آن طور که روی می‌دهد. در مثل، با گفتن کلمهٔ «برگ»، تصویر بصری خاصی را می‌شناسانیم. در مرحلهٔ سوم، آوای کلمهٔ«برگ» از اصل خود جدا می‌شود، یعنی رابطهٔ ویژه با تصویری ویژه و مُجاز داشتن آن به عمل کردن در مقام استعاره برای (یعنی ارجاع به) شمار نامعیّن بسیار کم و بیش تصویرهای مشابه. این مرحلهٔ «شکلبندی مفهومی» است.[1]

بر بنیاد نظریهٔ فرانسوا لیوتار تقسیم‌بندی و تمایز دو گانه‌ای داریم بین گفتمانی [بحثی] و مجازی، بین دلالت «گفتمانی» و بلاغی بودن «مجازی یا تمثیلی». گفتمان به تمامی آنچه گفته و نوشته می‌شود: کاته‌گوری‌ها، موضوع‌ها، آنچه مربوط به گفت و گو (همپرسگی یا دیالوگ)، تبادل نظرهاست، اطلاق می‌شود. گفتمان پدیده‌ای اجتماعی است و دارای زمینه و بستر اجتماعی و این همه بستگی دارد به کی؟کجا؟ چگونه؟ از سوی چه کسی؟ یا بر چه چیزی، یا چه شخصی؟ به سخن دیگر، بستر زمانی، مکانی، کاربرد و عامل بهره‌گیرندهٔ مطالب یا گزاره‌ها، تعیین‌کنندهٔ شکل، نوع و محتوای هر اظهار و گفتمان به‌شمار می‌رود. گفتمان نامی است که لیوتار به فراروند بازنمایی از راه مفهوم‌ها داده است. از نظر او زبان‌شناسی ساختاری فردینان دوسوسور نمونهٔ بارز این فراروند گفتمان کردن فضای متنی به‌شمار می‌رود، چرا که همهٔ آثار زبانی را به معانی ایجاد شده در فراروند بازی بین دال‌ها فرومی‌کاهد. سوسور زبان را نوعی بازنمایی زبانی برحسب جدولی از عناصر متضاد می‌داند که زبان را تشکیل می‌دهند.[2]

مفهوم دیگری که لیوتار عرضه می‌کند، مَجازی (تشبیهی، تمثیلی) است. مَجازی عبارت است از نوعی «دیگربودگی» (غیر یا دیگری) گفت‌وگوناپذیر که به ضرورت در درون و بر ضد «گفتمان» کار می‌کند و موجب گسست قواعد بازنمایی می‌شود. در عرصهٔ‌مجازی، ناهماهنگی، نامتجانس بودن، یکّه بودن، آشکار می‌شود، مجازی (تشبیهی) عبارت است از مسیر سازش‌ناپذیر یا مقاوم مکان یا زمان خاص. لیوتار در برابر قاعدهٔ گفتمان در فضای تصویری و متنی، بر عامل مجازی یا قاعدهٔ مجازی تأکید دارد.[۳]

ژیل دولوز نیز به پیروی از لیوتار، به مفهوم مجاز (Figure) اهمیت بسیار می‌دهد و آن را در برابر مفهوم بازنمایی (نگاره‌گری، تشبیه‌سازی) می‌گذارد. خطر بازنمایی در نقاشی این است که نقاشی هم تصویری است و هم نقلی. نقاشی، تصویر را با اوبژه‌ای که به طور مفروض به تصویر درمی‌آورد مرتبط می‌سازد و به این وسیله دیده را تابع مدل شناخت می‌کند و بی‌واسطگی احساس و حساسیت را از دست می‌دهد، و نیز تصویر را در نقاشی با تصاویر دیگر رابط می‌دهد و به این وسیله ما را ترغیب می‌کند روایتی نقلی را، که نقطهٔ اتصال دو تصویر است، کشف کنیم. به گفتهٔ فرانسیس بیکن (نقاش معاصر) «حکایتی که هم اکنون بین پیکره‌ای با پیکرهٔ دیگر نقل شد، امکان‌های آنچه را که می‌توان با نقاشی فی‌نفسه انجام داد، الغاء می‌کند». انگاره‌سازی، همان کاری را در نقاشی انجام می‌دهد، که شناخت در فلسفه. نقاشی نه حکایتی دارد که نقل کند، نه اوبژه‌ای که باز نمایش دهد. نقاشی خود، احساس است، نشانه‌ای است مواجهه شده. احساسی که نقاشی به‌وجود می‌آورد، چیزی است که منحصراً احساس یا حس می‌شود.[۴]

باید توجه داشت که ترکیب عناصر متفاوت، مستلزم مراتبی از همسانی و انسجام است که بدون آن تشخیص عناصری که احساس را می‌سازند، ناممکن است. پل کلی در مثل می‌گوید: به منظور ایجاد احساس بغرنج، به منظور مهار

کردن فشارهای جهان و دیدنی کردن آنها، باید با اشارهٔ هوشیارانه‌ای که مواد را ساده‌می‌کند، گزینه و محدود می‌کند، آغاز به کار کرد. آنچه در اینجا مورد نیاز است، خطی ناب و ساده و یک انحناءست و او به خشم می‌آید زمانی که مردم از «بچگانه بودن» نقاشی‌های او گله می‌کنند.[۵]

برای احتراز از خطر مفهومی شدن پیکره و احتراز از خطر فرمالیسم، بیکن به راهی دیگر می‌رود که پیشگام آن سزان است و لیوتار در توضیح آن واژگان «مجازی» (فیگورال) را سکّه زده است. در حالی که «انگاره‌سازی» به شکلی ارجاع دارد که مرتبط با اوبژه‌ای است که مفروض می‌دارد تا شناخت و تشخیص را بازنمایش دهد، مجاز (فیگور) شکلی است که با احساس مرتبط شده و به طور مستقیم با تندی و شدّت، آن را به نظام عصبی انتقال می‌دهد (نشانه).[۶]

در اینجا باز باید به سوی نیچه بازگردیم که می‌پرسد «بنابراین حقیقت چیست؟» و پاسخ می‌دهد: «سپاهی جنبنده ازاستعاره‌ها، مجاز جزء و کلّ و انسان‌سانی‌ها. کوتاه سخن، مجموعه‌ای از روابط انسانی که به طور شاعرانه و بلاغی چکالیده شده، انتقال یافته و آرایش شده و پس از کاربرد طولانی نزد مردم، پایا، قانونی و الزام‌آور می‌نماید. حقیقت‌ها اوهامی هستند که ما فراموش کرده‌ایم، اوهامند و استعاره‌هایی هستند نخ‌نما شده و تهی‌گشته از نیروی حسّی، یعنی سکّه‌هایی هستند که نقوش آنها ساییده شده و اکنون دیگر نه سکّه‌های رایج، بلکه قطعه‌های فلزی به شمار می‌آیند».[۷]

نتیجه‌های عملی نظریه‌های پسامدرنیستی عبارت است از ارائهٔ «روایت خُرد» به جای «روایت کلان»، بسیاربودگی روایت‌ها و نه یقینی بودن آنها، فاصله گرفتن از مدرنیسم، نفی هر گونه فراروایت در همهٔ عرصه‌های دانش، شناخت و سیاست، نگرش سلبی و منفی دربارهٔ پارادایم‌های شناختی، پذیرش وجود نوعی رابطهٔ بغرنج، ابهام‌آمیز، دوگانه، حلّ نشدنی با آن پارادایم‌ها،

ترکیب آگاهانهٔ سبک‌های متضاد و متفاوت هنری باهم، ادغام تصاویر متنوعی که بیان‌کنندهٔ مصرف‌گرایی، فراروند تولید انبوه، سرازیر شدن سیل اطلاعات، رویکردهای نظری و فلسفی ابهام‌آمیز، چند لایه، متکثّر و در همان زمان بی‌ثبات و مدام دگرگون شونده.[۸]

آثاری که در اروپا پس از جنگ دوم جهانی با این ویژگی‌ها به وجود آمد و در یکی دو دهۀ اخیر در ایران نیز در شعر و داستان‌نویسی و فلسفه نمایان شد، به دلیل بغرنج بودن و نودرآمدگی آنها باید به وسیلۀمعیارهای خودجنبش پُست‌مدرن داوری شود، از این‌رو برای کسانی مانند نویسندۀ این سطور، که بر بنیاد معیارهای شعر کلاسیک یا شعر نیمایی آثار ادبی را می‌سنجند، ادراک و سنجش اشعار و قصه‌های پست مدرنیستی بسیار دشوار است.

دفتر *این روزهایم گلوست* پگاه احمدی (۱۳۸۳)، دشواری ویژه‌ای در برابر منتقد می‌گذارد، از جمله اینکه منتقد (خواننده) باید بر سر هر کلمه و سطری درنگ کند تا دریابد یا دست‌کم حس کند ماجرا از چه قرار است. من نمی‌دانم دفتر *این روزها* ... اثری پست مدرنیستی هست یا نیست، امّا به هر حال، خواندن و دریافتن روابط موجود بین تعابیر و جمله‌های آن را دشوار می‌یابم. این دفتر، حاوی پنج روایت است: تحشیه بر دیوار خانگی، خرابۀ طاها، خواهر، حواری، صدا ! گزارش کاشی‌های «شیخ لطف الله»، حوض متهّم.

از نظر نوع روایت، نه از نظر لحن و بیان، روایت‌های پگاه احمدی، مشابه روایت «خوش‌بینی برادرت ترکان را آواز داد» شاملو، و روایت «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد است، با این تفاوت که روایت‌های شاملو و فروغ پیوسته و همراه با اشاره‌های معهود و آشناست، امّا روایت‌های دفتر *این روزها* ... گسسته و مدام دگرگون شونده است. به این تکّه نگاه کنید:

مادرم به تکّه‌ای از گاو شیر می‌داد و می‌گریست
مثل غمی که چند پهلو خوابیده است

قلب دیگری نداشت که بزرگش کند.

آنچه من از این سطرهای می‌فهمم این است که مادری کودکش را از دست داده است. به راستی آیا این طوری است؟ یا این سطرها:

این روزهایم گلوست! / تهرانی که جهان پهلوان نشد / آن روزها / خراب و شهریور / قیصر / و خاطره‌ای که «یک شب مهتاب» فرهاد شد. (۴۶)

به نظر می‌آید که دستی آمده و در روایت اصلی دست برده، برخی افعال و صفات و قیدها را پاک کرده و صورت فعلی روایت را به جا گذاشته تا خواننده آن را به نوعی ویرایش کند و بخواند. روایت اصلی ـ اگر روایتی اصلی در کار بوده ـ مفصل‌تر و پیوسته‌تر از این بوده و صورت چاپ شده، صورت کوتاه شدهٔ آن است. «روزهای من گلوست» مجاز جزء و کلّ (ظرف و مظروف) است. کلمهٔ «جهان پهلوان» یادآور «تختی»، کشتی‌گیر نامی است. گویا مراد این است که تهران در مسابقهٔ کشتی‌گیری اول نشده. در جای دیگر کتاب آمده:

تهران، غمی است برادر ! / تهران، غمی‌ست ... / و قلوه سنگ، توی گلوی گرفته‌ام ... (۵۳)

«قیصر» نام فیلم‌فارسی بزن بزن معروف. «یک شب مهتاب» شاید اشاره‌ای است به بیتی از نظامی گنجوی. فرهاد نام کوهکن معروف و رقیب خسرو پرویز در عشق «شیرین». به ظاهر، این بند، تصویر نگاتیفی از تهران و ماجرای پهلوانی‌ها و عاشق پیشگی‌هاست. از اشاره‌های سراینده به مکان‌ها، اشخاص، قصه‌ها، و اشیاء برمی‌آید که او شامهٔ تیزی در دریافت معانی پنهانی آنها داشته و دارد. این اشیاء، اشخاص و قصه‌ها در زمینهٔ مناسبی نمایان می‌شوند:

در داربست مولانا کافی شدم (۸)

و مادربزرگ گوسفندی نذر کرده بود که اسماعیل را سالم کند. (۹)

«نیم تاج سلماسی»شعری بلند می‌گوید. (۱۱)

تابوت مرفهی در پرلاشز (۱۴) (اشاره به آرامگاه صادق هدایت)

حوالی شمشادهای باغ فیض (۱۴)

[در بازار مس فروشان] وقتی ماه طلاکوب می‌شود. (۱۶) (مولوی و صلاح‌الدین زرکوب)

غرق در شرح حال «طاهر» (۱۶) (شاعرهٔ معروف دورهٔ قاجار)

هنوز پروین، محبتی نازک به زندگی دارد (۱۹) (اشاره به پروین اعتصامی)

در غرفه، «کیمیا» مرده است (۳۰) (کیمیا همسر شمس‌تبریزی بود.)

درست وقت پردهٔ سهراب بود (۳۳)

کسی به بازار پنبه فروشان نبود. (۳۰) (اشاره به حلّاج)

سراینده، گاه روایتی به دست می‌دهد از رسمی قدیمی، امّا با اوصافی تازه و ناآشنا:

شهری که در همیشه پشت سرش می‌گریست

من بودم!

دری که پشت سرش تیغ و گریه را کشتند

دختر من بود. (۳۹)

روایت، گاهی پیوسته است و اجزای جمله به تقریب در جای خود قرار گرفته است:

هشتی تنگی می‌کند / و بین شیشه‌های مقرنس، ابر و آسمانی نیست / جز باد برطارمی نمی‌ساید / شب در زیر خانه می‌ماند.

تعابیر قدیمی ادبی و عامیانه نیز در روایت‌ها دیده می‌شود: به خواب رفتن است (۹)، رودی که رفت و از سر ما هم گذشت (۱۵) [مانند تعبیر آب از سرگذشتن]، تلخم تلخ زهر (۲۲)، من به اتفاق ملاحت جهان گرفتن (۲۳) [حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت. حافظ]، تا از داغگاه شهریار درآییم (۲۹) [شعر داغگاه فرخی سیستانی]، پاشویه‌ام بکن (۳۸)، مچ انداختن با

زندگی (۳۷)

از ویژگی‌های لفظی دیگر این دفتر، بهره‌گیری از حجم هندسی کلمات است. در زبان عادی نیز گفته می‌شود: راه کش می‌آید، زیر سرش بلند شده ... در *این روزهایم* ... نیز این ویژگی‌دیده می‌شود : یک متر حرف / همهٔ این قوم را متحد کرده است (۸)، رودی با خشونت از او رفته است (۱۰)، ردیف شب را بگیر و موسیقی (۱۲) رودی که رفت و از سر ما هم گذشت من بودم (۱۵)، در باغ ایلخان تکّه تکّه‌ام از غم تلوتلو می‌خورد (۱۶)، تا خطی آفتاب بیاید (۱۷)، ایران هنوز از لنگ اناری‌مان می‌چکد (۱۹)، لب را برداریم ... و دیر شد (۲۱).

و نیز در روایت‌ها همه جور کلمه و تعبیر ادبی و عامیانه به‌هم آمیخته است: قوطی، آسمان، آجر، دمپایی، چمدان سیاه سوخته، جریدهٔ دنیا، نان بربری، منجوق، کوسن، قیچی، گلیم، لجه، گرداب، گوشوار مروارید، گردن‌بند، جنازه، سجاده، نقاره، سنگ چین، شلیته، چلوار، النگو، حوض ...

ماجراهای آمده در دفتر *این روزهایم گلوست*، قسمی روایت است، همان-طور که در کتاب *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* فروغ می‌بینیم، امّا در اینجا چند قسم روایت باهم ترکیب می‌شود و بسیاری از عبارت‌ها در روایت معلق می‌ماند، یا به صورت نقیضه گویی (Parody) و تقلید استهزائی از دیگر اسلوب‌ها درمی‌آید. معنی واحد، مدام از چنگ خواننده می‌گریزد، چرا که روایت به سوی تجزیه، نایقینی، آشفتگی سوژه، تقلید استهزائی یا دورگه سازی (در مثل، جمع کردن لحن استهزائی با لحن تراژیک)، پیش می‌رود. قطعهٔ «خواهر، حواری، صدا!» (وصف زلزلهٔ بم) البته شیوهٔ روایت ساده‌تری را نشان می‌دهد. راوی زنی است زیر آوار رفته. طبعاً در وضعیتی که او قرار دارد، آنچه روایت می‌شود، گسسته بسته و مقطع خواهد بود و او چیزهایی می‌گوید از این قبیل : برای عقد و النگو، برای نخل،لای خون عروسی آمدیم. قبرم از گوشهٔ

دلم پر می‌شود. هنوز، یک لایه از هوا اینجاست، یک لایه خاک. همین اتاق برشته است، که نان و استخوانش را، با هم، بیرون می‌کشند.

البته در این قطعه، لحن بیان تراژیک است و بیان آن نیز به نسبت سر راست‌تر و پیوسته‌تر. امّا قطعهٔ «تحشیه بر دیوار خانگی»، ترکیب چند قسم روایت است و قطعهٔ «خرابهٔ طاها» به گفتهٔ خود سراینده، شطح است. (شطحیات مرا به خط من بنویس، ۳۶). در اینجا دو نیروی متضاد،نیرویی مخرب و نیرویی مقاوم البته گریزان و لرزان و گاهی هراسان در منازعه‌اند، امّا هر دو هویّت پیشین خود را از دست داده‌اند و در حال جنبش و دگردیسی هستند. عناصر ویرانگر به صورتی مضحک می‌خواهند راه پیشرفت را سد کنند، در قدیم هم بودند با آنچه بر سر حلاج، بابک خرم دین، سهراب ... آوردند:

درست وقت پردهٔ سهراب بود / من بابکم / شبلی بود و پردهٔ حلاج / بابک منم / و قرمطیان می‌گریختند / سگ او بود / روسپی زاده / کوهی تبار و بی‌اجداد ... / او را شبیه اسب عرب فروختند. (۳۳)

از نظر محتوا، روایت‌ها تاریخی ـ اجتماعی است، دگرگون‌شدگی‌های عاطفی و روانی مردمی را نشان می‌دهد که با همهٔ عادت‌های دانستگی واپس‌گرای خود به عصر جدید آمده‌اند. زنی که ماجراها را روایت می‌کند، آوایی پریشان و زخم‌خورده دارد. در دنیایی افکنده شده است که عوامل ناشناسی زنده به گورش کرده‌اند. او در همان زمان در عرصهٔ تاریکی، جویای کانونی است که با گرمای زندگانی تازه‌ای شعله‌ور شود، امّا اکنون در آستانهٔ ورطه‌ای است که سقوط در آن به معنای خطر از دست دادن پیوند با هر آن چیزی است که روزگاری ماندگار، تزلزل‌ناپذیر و دلپذیر می‌نمود:

مغول و ایلخان بر من گذشته است / اسطرلاب شماست / رملی که ریخته بر خاک / تقدیر من است / این که بر در و دیوار شهر، جارو می‌کشم / اینجا امامزاده یحیی نیست / جای نشستن دنیا را پاک می‌کنم (۳۰)

به این ترتیب به رغم گسستگی روایت و تعابیر عجیب، کتاب *این روزهایم ...* فارغ از دغدغه‌های اجتماعی نیست و به ویژه از وضعیت زن‌ها می‌گوید و از آسیب‌هایی که زنان در طول تاریخ کشیده‌اند. درواقع، آوای شاخص متن، آوای زنانه است. زنی که رویدادهای عمدهٔ متن را روایت می‌کند، در تاریکی و در وضعیتی بیمارگونه و آغشته به دروغ زیست می‌کند. خود را ژولیده، تنها و منزوی و پیرامون خود را پر از خرافه، جهل و دروغزنی می‌بیند. می‌گوید دسته‌های عزا دنبال من‌اند، قُرقچی‌های شمس‌العماره دنبال من‌اند، خواجه‌کرایان شاه دنبال من‌اند، امّا او در برابر این هجوم‌ها کاری نمی‌تواند بکند جز اینکه بگریزد، یا از مخاطب ناشناس بخواهد: دستی بکش و پاکم کن، از قاب عکس چوب بخارا (۱۳)

همهٔ قطعه‌های کتاب، فضایی گرفته دارند و راوی احساس می‌کند بختکی روی نفس‌هایش افتاده است و خود، تبدیل به «گلویی» شده، «گلویی» که نمی‌تواند فریاد بکشد، گلویی زخمی و بغض‌آلود. شاید به همین دلیل، روایت او مقطع، دست و پا شکسته و غالباً استعاره‌ای است. مطالبی که می‌گوید اساساً ناخوش‌آیند، معمایی و ترسناک است. ماجراها البته با لحنی سرد بیان می‌شود و این لحن سرد، درد و ترس را تشدید می‌کند. لحن روایت، استهزائی نیز هست و در اینجا استهزا به کمک بازی لفظی با تشبیهات و ترکیب کلمه‌ها و عبارت‌ها و مفهوم‌های نامتعارف صورت می‌گیرد، درمثل، می‌نویسد: زن که مسأله‌ای نیست، شبیه لکهٔ‌جوهر، دیوانه شد و مادرم که نصف قانون است، پیش از رسیدن به سردرِ ارگ کریم‌خان، در شب نشست. (همان، ۱۲)

راوی با این قسم بیان، احتمالاً دست و پای روایت مسلّط را می‌شکند و تکه پاره‌هایی از آن به دست می‌دهد، از این‌رو، در روایت‌های کتاب، کمتر با واحد زبانی یکپارچه و منسجم رویاروی می‌شویم. روایت رایج و کلان استهزا می‌شود، امّا خود این روایت استهزائی نیز به پرسش و تردید گذاشته می‌شود:

ما بهتریم یا ... / «یا» بهتر است یا ... اینها که رفته‌اند لای تکّـه‌هـای النگـو؟ (۴۲)

با این همه، از خلال عبارت‌های گسسته، آسیب‌دیدگی زنان خود را نمایان می‌کند و در برخی‌جاها نیز به گونه‌ای به نسبت صریح به پیش‌نما می‌آید:

حوالی شمشادهای باغ فیض خاطره‌ای نیست
فرشی بر ایوان خانگی که غلط پهن شد،
خون و جنون زن را روی انار ریخت،
و تاریخ حوض‌خانه به آخر رسید. (۱۴)

زندگانی در این عرصه، در بی‌نظمی و اغتشاش می‌گذرد و شـاید درگیـر و دار همین آشفتگی‌ها و نابسامانی‌هاست که راوی می‌خواهد واپسـین‌مایـه‌هـای آزادی و هویت خود را به دست آورد.

پی‌نوشتها:

۱. *فلسفه و حقیقت*، فریدریش نیچه، لندن، ۱۹۹۰.

۲و۳. *صورت‌بندی مدرنیته و پسـت‌مدرنیتـه*، حسـین‌علـی نـوذری، ۱۹۲ - ۱۹۳، ۲۰۶، تهران، ۱۳۷۸.

۴ تا ۶. *خوانش انتقادی*. Paul Patton، ۴۲، ۴۵، ۴۶، لندن، ۱۹۹۶.

۷. *فلسفه و حقیقت*، همان، فصل دربارهٔ حقیقت و دروغ.

۸. *صورت‌بندی مدرنیته*، همان، ۲۰۵.

مخاطب ممنوع

به من که رسیدی بپیچ

(مجموعه‌های شعر، ارمغان بهداروند، ۱۳۸۰، ۱۳۸۵)

شعر نو فارسی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰، آزمون تازه‌ای را از سر می‌گذراند. آزمون بحران هویت، توجه ویژه به عملکرد زبان، تردید در عقلانیت مدرن، دوری از ایده‌های کلّی و معناگرایی قدیمی و حتی معناگرایی نیمایی، احتراز از کاربرد مفهوم‌های سیاسی و ایدئولوژیک، حرکت به سوی رویدادها و اشیاء از چشم‌انداز دانستگی پریشیده، استهزا، تردید، و روی برگرداندن از آنچه «مشهورات» نامیده می‌شود، و تردستی و بازی‌گوشی‌های زبانی.

پیشتازی شاعران دهه‌های ۷۰ و ۸۰ در ایجاد معانی جدیدی که باید ثبوت بیابند نیست، بلکه در آشفته کردن معانی است، ریشه‌های این نوع گرایش نسبت به زندگانی و زبان در اشعار هوشنگ ایرانی و برخی از اشعار فروغ فرخ‌زاد و سهراب سپهری و احمدرضا احمدی نیز موجود بود، امّا جوّ سیاسی و معناگرایی دوره، مانع از بروز و رواج آن می‌شد، امّا از دهه‌های ۶۰ تا ۸۰ این سدّ استوار به تدریج ترک برداشت و با پیدایش شاعرانی مانند فلاح، عبدالرضایی، پگاه احمدی، رزا جمالی، پژک صفری، شعر پست‌مدرن رواج زیاد پیدا کرد و امروز نیز یکی از زنده‌ترین خطوط شعر امروز است.

از نظرگاه این شاعران، ما با زمان و زبان شکسته‌ای سروکار داریم. مفهوم‌های هویت، آزادی، سوژه، اوبژه، کلیّت و جامعه، نه مفهوم‌های ضروری منطقی، بلکه مفهوم‌های زبانی و گرامری هستند و نمی‌توانند مفهوم علیتی را که تا بیش از پیدایش فلسفهٔ نیچه این همه استوار می‌نمود، تضمین کنند. به نظر ژیل دلوز، شناخت‌شناسی انسانی، نوعی مارپیچ تفکر است، نشانه‌ای از نیروی جنبش و از ساختمان جسمانی و نه نشانه‌ای از روش معمول و عادت.شناخت انسانی قسمی مارپیچ است و البته راه‌های بسیاری برای به دست آوردن آن، پیچیدن، گشودن و باز پیچیدن آن موجود است. تحولات زمان ما را ناچار می‌سازد به رغم همه چیز، تایی از این مارپیچ تفکر به دست آوریم و البته این خاصهٔ تملّک نیست، بلکه احساس تمایل یا تعلّق خاطر است. مسأله این است که باید آماده شویم در زمان حاضر زندگانی کنیم، امّا باید دانست انسان معاصر همیشه کسی نیست که در زمانی ویژه می‌زید، یا دربارهٔ «واقعیت‌های آشکارا رایج» فکر می‌کند و سخن می‌گوید، بلکه کسی است که در او ما صدا یا اشاره‌ای می‌بینیم که از مکانی تاکنون ناشناخته، امّا بی‌درنگ و بی‌واسطه ـ به ما می‌رسد، چیزی را کشف می‌کنیم که در انتظارش بوده‌ایم، یا بهتر گوییم چیزی که در انتظارمان بود و قریب‌الوقوع بود. بی‌درنگ می‌فهمیم که این امکانی است که حضور زمان کنونی را می‌سازد و باید بسازد، مانند رواج موسیقی جاز که حس و حال امروزین را بیان می‌کند و از این‌رو ضروری است. هم چنین در فلسفهٔ مدرن همین حس و حال هست به ویژه در فلسفه‌های برگسون، نیچه و سارتر و حتّی در فلسفه‌های کانت و هگل. امروزیان در پی فلسفه‌هایی هستند گشوده، نه فلسفه‌های بسته و جزمی، و در آنها اصوات، روش‌ها، چین و شکن‌ها (مارپیچ‌ها)یی می‌بینند که معاصر است، چنانکه در فلسفه‌های دریدا، دلوز، بلانشو، لاکان و در رمان‌های وولف، جویس، کلود سیمون، ناتالی ساروت، رُب گری‌یه و مارگریت دوراس دیده می‌شود. این اصوات در این آثار امروزین

است، امّا الحان گونه‌گونی می‌یابد. البته این الحان و اصوات تزئینی و افزوده بر زمان حال نیست، بلکه خود زمان حال است. نمایش زمان حال بدان‌گونه. این «رسم روز»نیست، بلکه مدرنیته است.

ارمغان بهداروند در دودفتر *مخاطب ممنوع* (۱۳۸۰) و *به من که رسیدی بپیچ* (۱۳۸۵) از شاعرانی است که در کتاب نخست کمتر و در کتاب دوم بیشتر به این حس و حال زمان کنونی رسیده است. برحسب آزمون او و شاعرانی که نام بردیم، شاعرانی مانند نیما، شاملو و فروغ، هنوز در عرصهٔ شعر حاضرند، امّا اینها هنوز کسانی هستند که پردهٔ ته صحنه را می‌بافند و در سرچشمه‌های تفکر متافیزیکی با ما شریک‌اند، ولی شاعران جدیدتر این پرده را با پیچ و تابی یکّه، تک و کمتر آشنا از این جا به جای دیگری می‌برند. اینان به سوی تفکر مطلق‌گرا نمی‌چرخند، مقیّد به تداومی دیالک‌تیک نمی‌مانند، که بی‌درنگ از منطق فراروندی از آغازی به پایانی و از ساختار سوژه‌ای (اختصاصی و اقتضائی، قصدی، بودنی در ـ خود یا فقدان آن) بافته می‌شود. در واقع، شاعر پیشتاز، مشغول بافتن مارپیچی از خیال و تفکر است و ابعاد گونه‌گون دیگری از سطح یا شبکه برمی‌افرازد یا فرود می‌آورد که نه بودن [هستی، وجود] اونتولوژی قدیمی و نه فرارونِد عادی، بلکه بُعدی است ساخته شده از نقطه‌ها، توزیع با پراکنش‌ها و ارجاع‌ها (Referals)، مکان‌ها. در قطعهٔ «هر کجا یک طوری شب، شب می‌شود»، نقطهٔ آخر شعر، به معنای «شب» است، صندلی از احتمال جنون غش می‌رود، مخاطب با علامت سر درد ماغ می‌کشد و سراینده اگر چشمان او (آنها) را دوباره بنویسد، او (آنها) در آتش گرد خویش انار می‌شود (می‌شوند)، قهوه نطلبیده می‌تواند سقراط باشد. خط ! منحنی ! عکس ! ایست ! به شما نیامده است باشید ... بعد تعابیری می‌آید دربارهٔ همدان و باباطاهر و سلمان ـ که از آستین دکتر [بیرون آمده]. در قطعه، برخی جمله‌ها ناتمام می‌مانند، مانند جملهٔ اخیر: نکنه سلمان هم از آستین شما ... دکتر؟ در

چند قطعه، سخن از اسب می‌رود، حتی در قطعه‌ای، سراینده خود را «اسب» می‌بیند و می‌خواهد کسی او را از روی آب بگیرد و برای خودش زین کند! ادامهٔ قطعه این است:

کسی نیامده
و عروس از غفلت صندلی پرت می‌شود
پس این دسته گل مأیوس
از حالا می‌تواند به جای علامت تعجب قرار بگیرد
آخر عاشقی هم یعنی شب!
برگردیم به اول قصه
بی‌توقع حتی تأخیر یک دقیقه‌ای حقیقت
برایم بنویسید
اگر به فرض انار می‌شدید
از کدام طرف مرا می‌خواندید!؟

آغاز و پایان قطعه، روال عادی ندارد و به نظر می‌رسد که شعر بربنیاد واقعیت‌ها یا گرایش‌هایی واگرا ـ نه همگرا ـ ساخته شده. هر سطری، سطر دیگر را واپس می‌زند تا به جای آن بنشیند. الفاظ تعبیرات شعر کاملاً با تعابیر کلاسیک، نیمایی و شاملویی ... متفاوت و حتی در تضاد است. در مثل جملهٔ «عروس از غفلت صندلی پرت می‌شود»، رفتار خاصی با زبان دارد. پدیده‌ای است که در و از خود، گشوده می‌شود. غیر منتظره است، گویی پیچ و شکنی یا مارپیچی است که می‌جهد و پیش می‌رود. اشیاءبه طور عجیبی تغییر شکل می‌دهند و دسته گل مأیوس، علامت وصلتی ناممکن می‌شود که می‌تواند به صورت علامت تعجب درآید.

در نظر نخست، نه کلّ شعر، بلکه اجزای آن نیز، تک تک هر یک به راهی می‌روند و سازی می‌نوازند. بین همدان و باباطاهر رابطه‌ای هست، امّا روشن

نیست در اینجا حضور سلمان، دکتر یا مخاطبی که در آخـر شـعر، کـاری از او خواسته می‌شود، چه معنایی دارد و با همدان و باباطاهر چـه نسـبتی مـی‌یابـد؟ آنچه در شعر می‌بینیم، مـارپیچ احسـاس و تفکـر اسـت و جهشـی در زمـان و مکان، کژومژ کردن، جابه جا کردن زمینه، بنیاد و شالوده یـا بـی‌شـالوده کـردن واقعیت‌ها. در شعر، هارمونی از قسم نیمایی یـا شـاملویی آن موجـود نیسـت، آنچه هست، هارمونی آشوب و آشفتگی است. این هارمونی آشوب (اگر بشود چنین تعبیری را به‌کار برد) در این فراز بهتر دیده می‌شود:

حتماً که نباید بمیری / تا مرده به حساب بیایی / در ادامهٔ این عصر / چنـد بار صدایم کن / می‌بینی که اوج یک عکس یادگاری / پرت شده‌ام / و بیست و چند کلمه / با سر به زمین خورده است.

سراینده در بیشتر اشعار می‌کوشد از خود، از سوژه، فاصله بگیـرد و گـویی چیزها (اوبژه‌ها) را نیز با نیم‌نگاهی می‌بیند و این‌طور وانمود می‌کند که بـا آنهـا بستگی و پیوستگی ندارد، بعد واقعیتی موجود را گاه به روشنی و بیشتر وقت‌ها به ابهام بیان می‌کند و درواقع طرحی از آنها می‌کشد و خود کنار می‌رود:

زن جوان برای شما خواهد خواند:
من آفریقایم ...
عالیجناب !
روی این تختهٔ سیاه
هر چه می‌توانید نان بکشید.

اینجا رابطه‌ها روشن است و سراینده سخن تلخ طنزآلودی دارد. مـی‌دانـیم آفریقا، قارهٔ سیاه (در واژگان سیاسی)، نماد فقر مطلـق اسـت. عکـس کودکـان سیاه را که با چشمانی اشک‌آلود و بدنی استخوانی برای لقمه‌ای نان دست دراز کرده‌اند، همه دیده‌ایم و البته داستان‌ها و اشعاری نیز دربارهٔ گرسنگی مـادران و کودکان این قاره خوانده‌ایم. تصویری که بهداروند از فقر قارهٔ سـیاه بـه دسـت

می‌دید، قصد برانگیختن احساسات مخاطب را ندارد، نمی‌خواهد او برای کودکان گرسنه گریه کند و احساساتی شود، یا خطاب به عامل فقر و استعار فریاد بزند: سرمایه‌دار، ننگت باد! از این رو سخن را به مایهٔ طنز می‌برد و از آن عالی جناب ! می‌خواهد روی این تختهٔ سیاه، یعنی آفریقای گرسنه، هر قدر می‌تواند نان بکشد! در دفتر *به من که رسیدی* ... چند قسم جمله و بیان دیده می‌شود:

الف) جمله‌هایی که سر راست است و معنای آن زود دریافت می‌شود و همانندهای آنها را می‌توان در دفترهای دیگر شاعران نوآور پیدا کرد، مانند:

دور سرم ضرب می‌گیرد تب. (۱۶)

خورشید خانم را خوشگل بکش. (۱۷)

هر چند عابران را برادرانه گریسته‌ام. (۱۹) (نوع بیان شاملویی)

من زندگی را صحنه‌سازی کرده‌ام (۲۵)

برای عکس یادگار لبخند نمی‌زنید؟ (۳۴)

ب) جمله‌هایی که جزیی از آنها مثل رایج است، یا از اشعار شاعران دیگر گرفته شده:

پشت سرم حرف درآورده‌اند. (۱۹)

بازی برد و باخت دارد، امّا از پای این صحنه جُم نمی‌خورم. (۲۵)

آب که از سرگذشت، دور چون با عاشقان افتد ... (۲۷)

وقت دارم برایت هورا بکشم. (۳۱)

جایی همین اطراف، آخرین لبخند شما خاک می‌خورد. (ص۳۴)

ج) جمله‌هایی که غیر منظره است و آشنازدایی می‌کند:

در اوقات زمینی یک شعر سکته کرد. (ص۲۶)

شهریور گنجشک بی‌آزاری است. (ص۳۰)

آشنایی ما شناسنامه ندارد. (ص۳۲)

چند دریا ماهی من باشم بس است. (ص۳۶)

دیدی این دور سرت بگردم چه استخوان گلوگیری شد. (ص۳۸)

گفتی حقیقت چه رنگی باشد بهتر است. (ص۴۲)

چشمان پاشیده بر تختهٔ سیاه را پاک کن. (ص۴۳)

د) جمله‌هایی که گسسته و بسته یا مبهم یا نارایج و نامعمول در زبان فارسی است و باید خواننده بکوشد به نوعی معنای آنها را در یابد، یا دلالت‌های آنها را حدس بزند:

روی قیمت چشمان بی‌مؤلف چانه می‌زنند. (ص۹)

روی همین موج گواراتر حوّا می‌شوی. (ص۱۰)

بدجوری باران گرفته‌ام. (ص۱۱)

من یکی دو پیراهن از تو رنگ پریده ترم. (ص۲۲)

کسی در هر امکانم هوای گرگم به هوا در سر داشت. (ص۴۴)

آن قدر جامانده‌ام که باید با عجله از ابوالهول پیشی بگیرم. (ص۴۹)

سراینده در این قسم بیان، وارد فضای «پست مدرن» می‌شود، به این معنا که عبارت‌های مقطع، و بدون آرایهٔ کلامی عرضه می‌دارد، در رمزهای کوچک و بیان نشدهٔ زندگانی هرروزه دقیق می‌شود. درواقع نگاه او به اشیاء دیگران، رویدادها، گذرگاه‌ها، و زمان و مکان با نگاه شاملو در مثل تفاوت دارد. نگاه شاملو به انسان، نگاه امیدوارانه و حکایت کنندهٔ بزرگ شماری انسان و سرودن حماسه‌ای برای اوست. امّا در ادب پست‌مدرنیتی، وجوه سوژه و انسان یکپارچه و استوار نیست و اساساً آنچه واقعیت دانسته می‌شود، ناواقعی، و آنچه ناواقعی به‌شمار می‌آید، واقعی جلوه‌گر می‌شود. سوژهٔ جهان جدید آن قدر از خود مطمئن نیست که بتواند در وضعیت ماندگار و مانایی بر جای بماند، چه رسد به اینکه دست به کاری حماسی بزند. از این رو، شاعر به هزل و طنز می‌گراید و می‌گوید: دور چون با عاشقان افتد، دائره‌ات می‌کند:

چه بی‌ربط از هم یاد می‌کنیم / بالاخره این صندلی از پا می‌افتد / و ما از عجله / پیاده می‌شویم / جا دارد به صراحت / ناخن‌های جویده‌ام را / تقدیم کنم. (ص۲۸)

در هر دو دفتر شعر «بهداروند» می‌تواند این سوژهٔ به خود نامطمئن را، که در جهانی لبریز از پرسش و انبوه شده از واقعیت‌های شکسته به سر می‌برد، به دیده آورد:

به من که رسیدی بپیچ
به احتمالاتی که در این دامنه‌ها جا خوش کرده‌اند
روز مبادا برایت می‌نویسم. (ص۲۷)

سراینده در دنیای احتمالات، جهانِ حادثه‌های نامنتظره، آفتابی که سر به زانوی سایه گذاشته، کسی دیگر که نقش او را بازی می‌کند، انسان‌هایی با چهره‌های شطرنجی که باید همدیگر را حدس بزنند، کودکی که روزی از روی عکس‌پدر صدبار رونویسی می‌کند و او «پدر» نشده است، افرادی که شانه به شانه از عکس، پرت می‌شوند، آدم‌هایی که به عادت از روی هم مشق می‌شوند، و شب در حفره‌های خالی چشمان سراینده حجم می‌گیرد، و هرکسی چند دقیقه مهلت دارد از خودش خلوت شود ... به سر می‌برد. همه چیز سیمای دیگر دارد و هر واقعیتی به محض پدیدار شدن فرومی‌ریزد، یا به صورت دیگری درمی‌آید. در چنین وضعیتی، نه فقط روایت‌های گفتاری و نوشتاری، بلکه روایت‌های دیگر از جمله نقاشی، سینما، نمایش ... نیز دچار آشوب و پریشانی شده است. هر متنی «پهنهٔ بازی‌های بی‌شمار است»، از معنای عادی می‌گریزد و به سوی چند معنایی می‌رود. زبان در این عرصه باز نمایش دهندهٔ واقعیتی استوار و مانا نیست، بلکه گویا از گسستگی و پرشیدگی آسیب دیده است. برخلاف آنچه گفته‌اند زمان پریشی امروزینه فقط نمودار روان پریشی و سوژه‌ای در هم ریخته نیست، بلکه نمایانگر واقعیت‌های پریشیده و

سرمایه‌داری بحران زده نیز هست. از نظری می‌توان این فراروند را اعتراضی به جهان بحران‌زدهٔ امروز دانست، که باغ‌های سبز وعده داده شده همه به صورت سراب درآمد و نظام‌های فکری که مدعی ساختن بهشت زمینی بودند، بی‌محتوا از آب درآمدند. به این ترتیب، باید ادب و هنر پست‌مدرن را شمشیر دو دمه دانست، سویه‌ای از آن بر فرق فرد از خود ـ بیگانه شده فرود می‌آید و سویه‌ای دیگر بر فرق ایدئولوژی‌های ظاهر فریب که حتی به اصل‌های خود وفادار نماندند. سوژه در دریای توفانی افتاده و بی‌قرار این سو آن سو می‌رود و متنی که پیش می‌نهد درهم می‌آمیزد و خوانش‌های مبهم و چندگانه و حتی متناقض می‌طلبد. در اشعار بهداروند و دیگر شاعران پست‌مدرن، من و تو، خطاب کننده و خطاب شونده جا به جا می‌شوند، امّا مهمتر از آن پرهیب شخص سوم یا چشم سوم در مقام نیرویی ترساننده در همهٔ صحنه‌های شعر حضور دارد و به وسیلهٔ روایت‌های اول و دوم شخص است که ما از هویت ترسناک و در همان زمان مبهم آن آگاه می‌شویم.

اشعار بهداروند به هر حال، تهی از معنا یا دست‌کم تهی از دلالت‌های عاطفی و اندیشه‌ورزی نیست. در همهٔ قطعه‌ها هراس، حیرت، تنهاماندگی، دوست داشتن، ناپیوستگی و تمنای پیوستگی، دلتنگی برای گذشته، طلب هویت و ماندگاری ... احساس می‌شود. سراینده تلاش می‌کند در عرصهٔ آشفتگی‌های روزافزون، به نقطه‌ای پا برجا یا به تعبیری به حقیقت (واقعیت مانا) برسد، امّا از هر طرف که می‌رود، به دیواری بلند برمی‌خورد و راهی نمی‌یابد:

گفتی حقیقت چه رنگی باشد بهتر است؟
یادم نیست گفتم رنگ باخته یا نگفتم. (۴۲)

این نظرگاه به قسمی استهزائی از واقعیتی که نزد دیگران مولای درزش نمی‌رود و پا برجا می‌نماید، سخن می‌گوید. این قسم بیان خود می‌تواند به

وسیلهٔ واقعیت‌زدایی به واقعیت دیگری برسد، در مثل، به این واقعیت برسد که فرد می‌خواهد از آگاهی منطبق با واقعیت پذیرفته شدهٔ رایج بگریـزد، یعنـی در اینجا آئینهٔ سوژه در برابر نوعی واقعیت ناواقعی قرار گرفتـه اسـت، از ایـن‌رو، سخن، یعنی کلمه نمی‌تواند جهانی مغشوش و فرّار را توضیح دهد، یـا مجسّـم کند، به طوری که گاه بی‌اجابت حتی یک سلام، کلمه حرام مـی‌شـود، قرارگـاه سوژه در این‌صورت، قرارگاه متزلزلـی اسـت و هـر حـرف و حـدیثی دربـارهٔ وضعیت ما، نشانی از ابهام و تیرگی دارد:

ما پاره‌های قصهٔ ننوشته‌ای هستیم
که خدا برایش سنگ تمام نگذاشت. (۴۸)

اشعار مجموعهٔ *مخاطب ممنوع* البته پیوستگی و دلالت‌های روشنی بیشتری دارد. در این دفتر، تمایل به پیوستن، دوست داشتن و عاشقانه زیستن و گریز از تاریکی به خوبی نمایان است. تأثیر عاشقانه‌های شاملو را در بیشتر قطعه‌هـا بـه روشنی می‌توان دید. سراینده آنجا که از ملال، تنهـایی، تشـنگی بـرای دوسـت داشتن و دوست داشته شدن سخن می‌گوید، به اشعار فروغ نزدیک می‌شود:

بی‌پروایی‌ام را از چشم عشق ببین. (*مخاطب ممنوع*، ۱۴)
نشنیده‌ای / نام تو از دهان غمگین‌ترین درختان می‌وزد. (همان، ۱۸)

در این قسم اشعار، سراینده همچنان در عرصهٔروایـت‌هـای معنـادار، یعنـی عبارت‌هایی حاوی معنایی پیوسته و امروزین می‌اندیشد و با کسانی که معنـا را در شعر «فرعی» یا حتی «زاید» مـی‌شـمارند، همـراه و همگـام نیسـت و از راه تعابیر، استعاره‌ها و تصاویر موازی یا مقارن، درگیری‌های عاطفی یـا اجتمـاعی خود را با آنچه در درون یا پیرامون او می‌گـذرد، بـه خـوبی مجسّـم مـی‌کنـد. سراینده از نتوانستن و از خواسـتن خسـته اسـت، از مطلـوب «پـروازی»، دور است، از مخاطب می‌خواهد برای او از نقره و نرگس، چشمی ببافـد تـا وی از آن عاقبت خویش را پیش‌بینی کند، او پا به پای غزل دیوانه است، باید لبخندی

را زمزمه کند، چرا که نمی‌خواهد لال بمیرد. «شور و حرارت عصیان» جوانی به شدت در این اشعار جاری است،او کلمه کلمهٔ زندگانی را در ترانه‌ای می‌پراکند، دریا را به آغوش محبوب می‌تکاند تا او دریا باشد، در اعماق سینه‌اش، دردی مذاب پر می‌کشد:

همهٔ هستی‌ام را
در شعری دفن می‌کنم
که از تو روشن می‌شود،
تا عشق را به گردن بگیرم. (همان، ۳۲)

این نوع تصویرها و تعبیرها برای کسانی که با زبان شعر مدرن فارسی آشنا هستند، بیگانه نیست. تصاویر و تعابیری که معانی و دلالت‌های اشعار دفتر *مخاطب ممنوع* را می‌سازند گاه روشن و رایجند و گاه دور از ادراک دانستگی‌های معتاد به اشعار موزون و نقلی نیما یا اخوان (امید) هستند:

این تابلو که نمی‌گذارد
بلندتر از نگاه شما سکوت کنم (همان، ۶۰)

براستی، ادراک دلالت‌ها یا ادراک معانی عبارت‌هایی مانند سکوت کردن بلندتر از نگاه شما، مخاطبی که راه رفته را ماغ می‌کشد و در ضلع وسوسهٔ نگاه مبعوث می‌شود، با استخوان‌های من می‌دود جهان، ستایش ناموزونی پیچیده در تماشای اشیاء، اسب ازنفس افتاده در بالاتر از سیاهی لخته می‌بندد ... بسیار دشوار است، امّا در برابر این عبارت‌های پر ابهام، جمله‌هایی نیز در دفتر *مخاطب ممنوع* آمده که به رغم دشوار بودن‌شان، هم احساس و اندیشهٔ تازه‌ای را بیان می‌کند و هم احساس گرم و پُرشدّتی را به دانستگی خواننده یا شنوندهٔ شعر می‌آورد:

موازی و ناموازی / آموخته‌ام آدمی ادامهٔ گلی است / که در فلسفهٔ بی‌توقع مرگ / چهره در ابدیت دارد. (۶۸)

در این قسم جمله‌ها، سراینده هنوز در عرصهٔ ادب مدرن است. اضطراب، اندوه، از خودبیگانگی و رو به زوال رفتن هست، امّا به رغم همهٔ این مصائب، عشق نجات‌بخش و امید به رویش دوباره نیز دیده می‌شود. سراینده در این دفتر، از مرگ و اضطراب و ویرانی سخن می‌گوید: «منم و جانی از گمان و دروغ آواره» (۳۷). امّا با اندیشه و زبانی به شیوهٔ شاملو، از دلی حرف می‌زند که آئینه‌ها را تشنه می‌کند و از روایت شیرین شب به خواب نمی‌رود، دلی که آسمان را آسان می‌گیرد تا جان بگیرد و بعد می‌افزاید:

بی‌پروایی‌ام را از چشم عشق ببین (۱۴)

و نیز به مخاطب می‌گوید : به لب بیاور آفتاب را که تاریکم. (۱۶)

امید و عشق البته نه به این روشنی، حتی در دفتر *به من که رسیدی بپیچ* که اشعاری پسا ـ مدرنیستی است، نیز دیده می‌شود، امّا در اینجا این قسم آرمان‌ها و تعابیر، زیر پوشش عظیمی از ازدحام کلمه‌ها، پرهیب ترسناک قدرت‌ها، و خطرهایی که در پیرامون روایتگر شعر کمین کرده‌اند، تیره مانده و در سایه قرار گرفته است، به طوری که گاه خواننده با روایت‌هایی گسسته و نومیدانه و گاه هیچ-انگارانه رویاروی می‌شود و آن وقت درست به چیزی می‌رسد که دقیقاً متضاد اندیشهٔ فرجام باورانهٔ ادب رسمی است:

برادران! برادران! / ما شاعران نبش قبر شده / که یک عمر لیلی خود را به نام و نمک قسم داده‌ایم / رسیده‌ایم به جایی که گنجشک زمستان دیده!

البته ادیبان رسمی ـ که ترسیم‌کنندگان فردوس‌های وعده داده شده‌اند ـ ممکن است بگویند این اشعار ناپسند و نومیدکننده است و واقعیت مقاومت جسورانه بر ضد بیدادگری‌ها را نفی می‌کند. در پاسخ این انتقاد می‌توان گفت که مفهوم‌های قدرت و مقاومت در برابر قدرت ـ آن طورکه در چند دههٔ پیش، یقینی و استوار می‌نمود شاید امروز چندان یقین‌آمیز نباشد، از این رو، کسانی که در لاک آرمان‌های نوید بخش فرورفته‌اند، باید به این مشکل توجه کنند، که

بسیاری از فرآورده‌های هنری و فرهنگی در خدمت حفظ و ترویج تولید انبوه و مصرف و تبلیغ قرار گرفته است. از سوی دیگر، در بسیاری از جوامع مدرن، به گفتهٔ هیدگر آنچه فرمانروایی می‌کند فن بنیادی است و زمین دیگر قرارگاه انسان نیست، بلکه قرارگاه انسان جدید بر «فن‌بنیادی» است. ازنظرگاه واتیمو، پایان متافیزیک (نظر هیدگر) و هیچ‌انگاری ارزش‌ها (نظر نیچه) به پدیده‌ای می‌انجامد که «هستی شناسی ضعیف» یا «سست» نامیده می‌شود. هر چند فراروند از هم پاشیدن از لحاظ پیشگویی هیدگر و نیچه منفی و تراژیک است، با این همه به رویداد «به سر رسیدن مدرنیته» نمی‌انجامد، بلکه حکایت دارد از رویکرد آن به معنویت. (*افسون‌زدگی جدید*، داریوش شایگان، ۲۷۲) [گویا واتیمو به طور قاطع می‌داند معنویت چیست!؟]

باری، امروز، رویکردهای متفاوتی نسبت به بحران دنیای جدید وجود دارد. اومبرتواکو باور دارد که هر تمدنی لحظه‌های بحرانی خود را دارد. فرد در این حال به جایی می‌رسد که درمی‌یابد گذشته او را در بند می‌کند، به ستوه می‌آورد و هستی‌اش را به تاراج می‌برد. هنر پیشرو از نظر او، می‌کوشد تا حساب خود را با گذشته صاف کند. در مثل «مرگ بر مهتاب»، شعاری فوتوریستی است و شگرد نوعی هنر پیشتاز. دیگران می‌توانند هرچه را که به نظرشان مناسب می‌رسد، به جای «مهتاب» بگذارند ... امّا به رغم همهٔ چیزها، گذشته را نمی‌توان از بین برد، زیرا به سکوت می‌انجامد، از این‌رو باید بار دیگر به گذشته بازگشت، البته نه با ساده‌نگری، بلکه با استهزا و طنز. طنز، بازی فرازبان شناختی و بیان پر شدّت است و از نظر مدرن‌ها هرکسی که این بازی را درک نکند، فقط می‌تواند از آن امتناع ورزد، امّا از نظر پسا ـ مدرن‌ها، درک‌نکردن این بازی و در همان زمان جدّی گرفتن آن امکان پذیر است. روی هم رفته این کیفیت (مخاطرهٔ) طنز است. (*ادبیات پسامدرن*، پیام یزدانجو، ۸۸ – ۹۰، تهران، ۱۳۷۹). در دفتر *به من که رسیدی بپیچ* نه فقط وضعیت‌ها به

استهزا و طنز کشیده می‌شود، بلکه رویدادها و راوی و صحنه‌ها به طرز بسیار خنده‌آوری به قسمی تراژدی می‌انجامد و راوی همان تعبیر قدیمی «خندیدن در میان گریه» را یادآور می‌شود، گویا این اسب وحشی را برای همین روزها زین کرده است، او و مخاطب، یعنی این دو نفر چشم باز می‌کنند و گنهکار می‌شوند، سراینده از عطر بهار نارنج در کلمه سُر می‌خورد، و آماده است روی دیوار جریمه‌اش کنند، زمانی که به موقع نمیرد، یک حرف ربط پیش از او به راه می‌افتد. همهٔ این بازی‌های استهزائی و غمگین‌کننده را شاید بتوان در قطعهٔ زیر دید:

اشتباه شد
من به نوبهٔ خود
به شما یک منظرهٔ بدیع بدهکارم ...
پُل جدید مخالفتی ندارد
از خودم بالا می‌پرم
و چند مترمربع از سهم پرنده را به زمین می‌دوزم
این نقاشی گرم را
با احتیاط به خاطر بسپارید. (۲۱)

اکبر بهداروند و غزلها و ترانه‌هایش

نوشتن نقد دربارهٔ آثار شاعری که در عصر جدید، غزل و دوبیتی و مثنـوی می‌سراید و با زبان قول و غزل و ترانه حرف می‌زند کار آسانی نیست، زیـرا از هر زاویه که بنگریم می‌بینیم قالب‌ها و اوزان و تعابیر کهن در اوضاع و احـوال و محیط خاصّی پدید آمده‌اند و به همان دوره و محیط تعلّق دارند. به گفتهٔ نیما «آنچه برای شاعران کهن وضع و حال وجودی بود، برای ما زمینهٔ کار است.»

به رغم همهٔ کوشش‌های نیما و نوآوران دیگر در دگرگون ساختن منطـق، قالب‌ها و تعابیر شعر کهن فارسی باز می‌بینیم هنوز کسـانی کـه غـزل، مثنـوی، دوبیتی و حتّی قصیده می‌گویند، کم نیستند به طوری که حتّی شاعران نوآوری، مانند ابتهاج، اخوان، آتشی، رحمانی و فروغ نیز اشعاری در وزن‌ها و قالب‌های قدیمی سروده‌اند و حتّی بعضی ایشان مانند ابتهاج و تولّلی از سرودن شـعر بـه سبک نوین باز آمده و دگر بار در کنار غزل و ترانه نشسته‌اند.

رویداد دیگر در عرصهٔ‌شعرسرایی معاصر، غزلگویی به سبک جدیـد اسـت؛ بدین معنا که شاعران بـا اسـتعدادی، ماننـد سـیمین بهبهـانی، حسـین منـزوی، محمّدعلی بهمنی، اکبر بهداروند، قیصر امین‌پـور .... در قالـب غـزل، اشـعاری می‌سرایند که حال و هوای امروزی دارد به طوری که مـی‌شـود آنهـا را زمزمـه کرد و دقایقی با آنها سرخوش یـا انـدوهناک بـود. رویـدادی از ایـن دسـت را

چگونه می‌توان توجیه کرد؟

شاملو باور داشت که دورهٔ غزلگویی سپری شده است و مثنوی، غزل و دوبیتی‌هایی که امروز نوشته می‌شود، هر قدر هم که با تعابیر دیگری بیان گردد، ما را به زمان گذشته برمی‌گرداند. به سخن دیگر سرودن چنین اشعاری در زمان سعدی و حافظ نیز ممکن بوده است. اگر بخواهیم چگونگی این داوری را آزمون کنیم باید غزل‌های سیمین بهبهانی، سایه، آتشی، منزوی، بهمنی، و دیگران را به محک نقد بزنیم تا دریابیم آیا در سرودهٔ این شاعران، عناصری هست که به دورهٔ جدید تعلّق داشته باشد و تحوّلی را در صورت و معنای شعر نشان بدهد یا نیست؟ از آنجا که در این جستار، سخن ازا شعار اکبر بهداروند است، باید غزلی از او را که شور و حالی دارد و از تعابیر به نسبت زیبایی رنگ گرفته است، نقل کنیم تا دریابیم از نظرگاه منطق شعر، مزایایی دارد یا ندارد . غزل بهداروند این طور آغاز می‌شود:

چشمان تو خمخانهٔ مشرق زمین است		گلباده‌های ناب آن گیراترین است

الماس چشمان تو ای اشراق هر عشق!		بر خاتم انگشتری شب نگین است

ترکیب‌ها و تعابیری که در غزل آمده، سخن از «باغ سبز»، «سعادت همنشینی با یار» دارد و «چشمی که طلایه‌دار خورشید» است و دستی که مانند «شاخه‌های یاسمین» تازه و تُرد، و دیده‌ای که بر خرمن دل، آتش می‌زند. چنانکه می‌بینیم منطق زبانی شعر از لحاظ صرف و نحو و نوع واژه‌گزینی با منطق یا ساخت شعری سروده‌های حافظ و سعدی یکی و یکسان است. تعابیر «الماس چشم»، «خاتم انگشتری و «طلایه دار خورشید» و تعابیر اشعار دیگر بهداروند، مانند «آیت نور»، «خیمهٔ شب، «خون روشن جام»، «نقش بدیع نظم»، «داس غم»، «دیار فتنه»، «تیر غیب» و «شطّ شراب »، عارفانه، اشرافی و قدیمی است و با بافت فکری و عاطفی شعر کهن همخوانی دارد. از آنجا که ساختار و بافت زبان از اندیشه جدا نشدنی است (زیرا صورت بیان، صورت اندیشه و

احساس را تعیین می‌کند) پس می‌توان گفت به دلیل یکسان بودن صورت بیان غزل یاد شده با صورت و بیان اشعار کهن، حرکتی در اندیشه و احساس شاعر، صورت نگرفته و بر ارثیهٔ هنری کهن چیزی افزوده نشده است. به دیگر سخن هرگاه تغییر اساسی در شکل و زبان شعر روی ندهد، شعر نیز در وضع مانای خود بی‌حرکت می‌ماند و عناصر نو را به عرصهٔ خود راه نمی‌دهد. زبان در عرصهٔ نوآوری برای اینکه تجدّدی را نشان دهد، باید در شکل و پرداخت جدید، خود را به ظهور رساند. در واقع «هنر از نوآوری است که پیش می‌رود و باقی می‌ماند.»

نوآوری نیز البتّه فقط وابستهٔ اندیشه و معنای تازه نیست و همهٔ عناصر سازندهٔ شعر را در برمی‌گیرد. از جمله این عناصر موسیقی کلام است که شامل آهنگ و لحن نیز می‌شود. در این زمینه شاعر می‌کوشد در آهنگ کلام برای القای مفهوم و فضا بهره گیرد. در مثل در آغاز قطعهٔ «ناآشناپرست» فریدون تولّلی این عبارت را می‌بینیم:

در این فراخنای بیابان پُر هراس

تعبیری از این دست «بیکرانی بیابان» را در دانستگی ما مجسّم می‌کند و در جای دیگر در مصراع «آوای دلربای زنی چون طنین جام» به وسیله کلمهٔ «جام» که طنین لفظی و معنایی خاصی دارد، زنگ و آهنگ ویژه‌ای در گوش می‌نشاند. در غزل‌های بهداروند نیز از این گونه بازی‌های لفظی که القا کننده وزن و زنگ اشیاء و حالات است دیده و شنیده می‌شود، در مثل آنجا که می‌گوید:

بریز در رگ شعرم تو خون روشن جام
که موج شور بپا خیزد از ترانهٔ من

کلمهٔ طنین‌دار جام در مصراع نخست، با رگ و خون پیوند دارد، سپس زنگ و آهنگ خود را در کلمه‌های «موج» و «ترانه» مؤکّد می‌سازد و بیشتر نشان می‌دهد، امّا این قبیل تعابیر و آهنگسازی هنوز متعلّق به عرصهٔ شعر کلاسیک است که در آن معانی، الفاظ و دلالت‌های کلام در خطّ سیری از پیش

تعیین شده، حرکت می‌کند، یعنی در مثل بیابان را بیکران و هراس‌انگیز می‌بیند یا ممدوح و معشوق را بر «چکاد قاف دل» و مانند «عقاب» مشاهده می‌کند.

از نظرگاه نوآوری معتدل که بنگریم در اشعار بهداروند تعبیرات و بیان‌های مجازی تازه‌ای می‌بینیم:

چراغ حادثه در اوج موج روشن شد. (*مزامیر کال*، ۱۰)

قناری دل من خورده دانهٔ‌اندوه. (همان، ۲۴)

بوی تن تو بوی خوش یاس سپید است. (همان، ۲۴)

به روی کاج زمان لک لکی پریشان خواند . (همان، ۲۱)

باغ:

ترمهٔ سبز بهاران را در بردارد. (*ترانهٔ آب*، ۳۲)

دلی پاک، مانند آینه و صبح و شبنم. (همان، ۵۷)

از ویژگی‌های عمدهٔ این اشعار، سادگی، صمیمی بودن و نزدیکی به دانستگی مردم است. تعابیر و تشبیه‌ها هیچ کژتابی ندارد و حتّی گاهی چنان به شعر کلاسیک نزدیک می‌شود که خواننده را به یاد اشعار نظامی گنجوی می‌اندازد:

ای بر لب من فسونی از مهر   وی بر لب تو فسانهٔ صبح

(*تلواسهٔ عطش*، ۲۷)

یا به یاد شهریار و نادرپور:

گل همیشه بهارم! بیا به خانهٔ من   صلای نور درافکن در آشیانهٔ من

(*مزامیرکال*، ۱۶)

و هم‌چنین غزل‌هایی در آثار بهداروند آمده است که از لحاظ وزن، قافیه و ردیف و آهنگ کلام به سبک غزل‌های حافظ نوشته شده:

اگرچه زخم تنم در حساب ناچیز است   هنوز آتش خشمم به دشمنان تیز است

(*گزیدهٔ اشعار*، ۱۷)

حافظ سروده بود: اگر چه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیز است.

امّا در اینجا مشکلی در اشعار بهداروند و غزلسرایان معاصر پیش می‌آید و آن این است که این شاعران می‌خواهند اشیاء یا تصاویر تازه‌ای را در غزل بگنجانند، از جمله در مثل می‌خواهند ابزار رزمی را در غزل بیاورند یا صحنه‌های جنگ را در غزل بازتاب دهند:

شرار آه دلم تا زبانه می‌گیرد دلم برای تفنگی بهانه می‌گیرد (همان،۳۳)

یا:

شبی به سنگر رزمت مرا تو مهمان کن چو موج از دل دریا قیام و طغیان کن
هلا مجاهد نستوه، کبیر زندان‌ها بیا و باغ وطن را ز خون، شکوفان کن
بگیر در کف خود، آن تفنگ ایمان را بکش تو ماشه و اکنون دوباره عصیان کن
به تیردان تفنگت خشاب جاری کن به دست خود، تو عدو را گلوله‌باران کن

این قسم حرف و حدیث‌ها اساساً با قالب و دلالت‌هایی معنایی و لفظی غزل ناهمخوانی دارد و کار آسیب‌پذیرتر می‌شود زمانی که شاعر تعابیر و ترکیب‌هایی به کار می‌برد که به تقریب از حوزهٔ کاربرد زبان امروزین بیرون رفته است. تعابیری مانند «سلالهٔ پاکان» ، «دیو باد» ، «خرمن دل»، «سواد چشم»، «مردم چشم»، «کاوهٔ دوران»، «لشکر شب»، «ساتگین زمان»، «خیل عالم»، «سرانگشت ظفر»، «منشور کلام»، «سپاه شب» ... یا شاعر می‌سراید:

پرچم عشق بیاویز به باروی سَحَر بر سپاه شب بدکاره ظفر آمده‌ایم
در حجاب است جمالش ولی از راه کرم من و دل هردو به امیّد نظر آمده‌ایم

(*مزامیر کال*، ۳۸)

یا کاربرد الفاظی مانند هلا، نک، صلا ... و امثال آنها که کاملاً از زبان شعرهای قدیمی گرفته شده و با زبان امروزینه هماهنگی نشان نمی‌دهد. باری در این حوزه‌ها روش کار سراینده روشن است و خود در این زمینه می‌گوید:

مُرید آستان حافظ و عشق اگر چه ریزه‌خوار بیدلم من

(*گزیدهٔ اشعار*، ۴۸)

در یک جمله می‌توان این‌گونه سروده‌ها تابع بدیع و معانی بیان و صورت‌های معنایی و لفظی قدیمی است و بر ارثیهٔ زبان و شعر فارسی نمی‌افزاید.

گمان می‌رود که کاربرد ساختار زبان کهن، شاعر و نویسنده را تابع احساس‌ها، مضامین و دلالت‌های گویندگان و نویسندگان کلاسیک می‌سازد و حتّی حضور وزن عروضی به همان صورت، مانع از سیلان آزادانه و مستقل اندیشه و احساس امروزین می‌شود. موسیقی و لحن هر شعر با احساس و اندیشه‌ای که باعث و بانی آن بوده است هر دو باید امروزی باشد تا بین درون و بیرون، فورم و محتوای آن همنوایی ایجاد کند. از این رو ما می‌دانیم که غزل، اگر نه تابع دستگاه‌های موسیقی قدیم، دست کم ملازم همیشگی آن بوده است، چنانکه شکل کار ایجاب کرده است که گروه «قول و غزل خوان» و «موسیقی نواز» روی مخدّه یا قالیچه‌ای بنشینند و رهبر «ارکستر» تار یا سه تاری بنوازد و ضرب‌گیر ضرب بگیرد و خوش صدایی بخواند و این طرز کار همان «تضیف خوانی و تصنیف نوازی» است که در کار باربد و نکیسا در دورهٔ ساسانیان و در کار رودکی، فرّخی سیستانی، مولوی و حافظ در دورهٔ بعد و در زمان نزدیک ما در اجرای موسیقی و شعر شیدا و عارف ... نمایان شد، گرچه گاهی خود شاعر رامشگر (رودکی، فرّخی ...) هم می‌نواخت و هم می‌خواند (رودکی چنگ برگرفت و نواخت) و تصادفی نیست که شاعر نوآوری، مانند تولّلی که سه تار و تار می‌نواخت، در اشعارش پی در پی به این قول و غزلسرایی و نوازندگی اشارت دارد:

دل من چنگ اندوه است و هر عشق   در آن بنهاده از خود یادگاری

تا آن جا که به طرز رامشگری خود گریز می‌زند :

شبانگاهان که در تاریکی ژرف   به دامن گیرم این ساز کهن گوی
به زیر لغزش نرم سرانگشت   هزاران یاد خوش خیزد ز هرموی

امّا این‌گونه غزل‌ها و تغزّل‌ها به جای آنکه ما را به فضای زندگانی امروز

بیاورد، با کرشمهٔ دلپذیر و دلنشینی به گذشته برمی‌گرداند. این نکته را در آغاز پیدایش شعر نو هم علی‌نقی وزیری (موسیقی‌دان نوآور) و هم نیما یوشیج دریافته بودند. نیما در نامه‌ای به ش. پرتو می‌نویسد:

وزن شعر، یکی از ابزار کار شاعر است، وسیله برای هماهنگ ساختن همهٔ مصالحی است که به کار رفته است و با درونی‌های او می‌باید که سازش داشته باشد. از این حیث که اگر بسیار درونی می‌بیند وزن‌های شعری قدیم و اگر به جز این باشد بهتر این است که بسازد. این ساختمان، یک ساختمان وزن موزیکی نیست، ماهیّت این وزن با طبیعت کلام مربوط است، با حال گوینده عوض می‌شود، از راهی به دست می‌آید که به حال طبیعی همان‌طور حرف می‌زند (باید چند دقیقه از آوازه‌خوانی دور شده) خواننده شعر را بخواند ... قافیه به شیوهٔ قدیم، هماهنگی است که گوش و آخر کلمات به داشتن آن عادت کرده و به نظر من وزن مضاعف (ریتم دینامیک) است که نسبت به وزن شعر، تعادل بین اثر دو وزن را تعبیر می‌کند. آنچه مراعات آن در شعر قدیم نموده و شناختن آن، مثل شناختن وزن شعر کار دقیقی است ... شکل پس از اینها حتمی‌ترین وسیله برای جلوه و سر و صورت دادن به صورت کلّی داستان یا قطعه‌ای از شعر است ... چطور جزء جلوهٔ خود را داراست؟ از ترکیبی که آن جزء در میان اجزا دارد و شناخته می‌شود، برای آن تصویری که ما در نظر داریم، باید دانست و به طور دقیق و از روی تمرین دانست که مصالح کار خود را با همه ترکیب می‌دهیم تا با درخواست‌های ما مطابقت کند. (*بازی‌های هستی*. نامه به شین پرتو، ۲۶ و ۲۷، تهران ۱۳۴۷)

پس از نیما شاعرانی مانند شاملو و اخوان ثالث (امید) هر یک به شیوهٔ ویژهٔ خود کوشیدند بازبانی کلاسیک یا زبان آمیخته (عامیانه و رسمی) فضای شعر نو را گسترده‌تر سازند، امّا این شاعران در انتقاد اجتماعی، فرجام گروی و سلسله مراتب ارزش‌های انسان جدید همسو بودند. نیما در اندیشهٔ تحوّل

ریشه‌ای جامعهٔ عصر جدید بود، اخوان همراه با انتقاد از خودکامگی‌های زمانِ حاضر، به پاکی‌ها و اصالت‌های دورهٔ زرّین باستان می‌اندیشید و شاملو موضوع عمدهٔ شعر خود را مجسّم کردن وهنی که برانسان می‌رود، می‌دانست. در دو سه دههٔ اخیر در شعر و قصّه، نگاه تازه‌ای به رویدادها و اشیاء می‌تابد. بسیاری از باورها و نظریه‌هایی که بر بنیاد فرجام گروی، یقین باوری، قانونمند بودن حرکت‌های تاریخی و دو قطبی بودن کردارها و چیزها: روز / شب، زشت / زیبا، درست / نادرست ... استوار شده است، در مظانّ تردید قرار گرفت و هنرمند تازه‌جو، نگاه تازه‌ای به اشیاء، هستی، سیاست و هنر انداخت و از کلّی‌نگری و آگاهی‌رسانی و تبلیغ دوری گزید. واقع‌گرایی شاعر امروز با واقع-گرایی شاعر کلاسیک یا نوپرداز تفاوت دارد. او جزیی‌بین است و جزء را فدای کلّ نمی‌کند. از نظرگاه او حرکت پدیدارها نه عمودی، بلکه افقی است. اگر داستانی بگوید داستان او گسسته بسته و پریشیده است. از جایی خاص آغاز نمی‌شود تا به فرجامی خاص برسد، موجی متلاطم و باز گردنده است. زبان این شعر و تعابیر آن به پیروی از حرکت افقی پدیدارها به تمام و کمال شعر کلاسیک یا شعر شاملو، انسجام ندارد و «وصف تمام گفت» نیست، زبان خواب آشفته‌ای است که انسان امروز می‌بیند. از منظری یگانه روایت نمی‌شود، عناصر ناهمگونی را به خود راه می‌دهد و هر لحظه می‌کوشد برای بافت شعر و بیان نوآیین‌تر آن به آزمون تازه‌ای دست زند. در قیاس با این نظریّه، شعر شاملو نیز امروز کلاسیک است، زیرا بر بنیاد سلسله مراتب ویژه‌ای، شکل معنایی خود را پیدا می‌کند. ناقدی در این زمینه با تجزیه و تحلیل قطعهٔ *ابراهیم در آتش* (در آواز خونین گرگ و میش دیگرگونه مردی ...) می‌نویسد در اینجا اندیشهٔ ساده و کهن بخش‌بندی جهان به نیک و شرّ، خوب و بد، زیبا و زشت و عشقی که تنها شایستهٔ زیباترین زنان جهان است، به نمایش درمی‌آید. شاعر، آن مرد را به سبب اینکه قلب را شایستهٔ آن می‌داند که «به هفت شمشیر عشق

در خون نشیند» شیفته‌وار می‌ستاید (شیرآهن‌کوه، روئینه تن، قهرمان) و این نیز از همان نظرگاه متافیزیکی انسان باوری، حول محور شهید یا مرد بزرگ برمی‌آید که با همه، دعوی نو بودن، هنوز با نگرش کهن و عادی «چشم در برابر چشم» مشکل‌ها را می‌سنجد، یعنی شاعر نتوانسته است از نظرگاه «گر مرد رهی، میان خون باید رفت. عطّار» فراتر برود. (*سلوک شعر*، محمود فلکی، ۱۵۴ ـ ۱۵۶، تهران، ۱۳۷۸)

بربنیاد این واکاوی، ابیاتی مانند:

معراج جان پاک به جز فیض عشق نیست پرواز ما به بال محبّت میسّر است

(*تلواسهٔ عطش*، ۵۵)

اذان عشق بخوان بر منارهٔ تاریخ که این ترانهٔ گلبانگ جان‌نثاران است

(همان،۲۴)

همان نظریهٔ «تعظیم عشق و شهید عشق» عرفان کلاسیک را بازگو می‌کند و در نتیجه خشونت و سرنوشت خونین و ابَرمرد سازی و ستایی را تبلیغ می‌کند، افزوده بر اینکه بیان نیز در عرصهٔ ساختار و بافت و تشبیه و استعاره و حتّی قالب از عطّار و مولوی فراتر نرفته است.

با این همه غزل‌ها، ترانه‌ها و دو بیتی‌های فراوانی با همان بافت معنایی و لفظی قدیمی یا به صورتی تازه‌تر سروده و چاپ می‌شود و «به واسطهٔ درونی نشدن بسیاری از مناسبات مُدرنیته، به علّت آماده نبودن زمینه، در لحظه‌های خاصّ اجتماعی ـ تاریخی، آن نیازهای کهنه و به خواب رفته به رغم اسلوب نوین خود، ناگهان فرصت پدیدار شدن می‌یابند.» (*سلوک شعر*، همان، ۱۵۷) و نیز به واسطهٔ کند بودن دگرگونی‌های زبانی والفت بیشتر مردم با معیارهای لفظی و معنایی شعرکهن، می‌توان برای اشعار نو کلاسیک جایی در نظر گرفت، گرچه اینها همه ادامهٔ همان نوری است که در دنیای پیشا ـ مدرن و در شعر سعدی، حافظ، مولوی، و دیگران تابید و جلوه‌گاه بارز شعر ناب شد، که امروز

هم دلبستنی و دوست داشتنی است. یکی از غزل‌های بهداروند که در عرصهٔ معنایی غزل نو در حرکت است، نمونه‌واری است از آنچه وی در لحظات سرایشگری به نوشتن آن توفیق یافته و به رغم داشتن برخی از تعابیر قدیمی، دلپذیر و هیجان‌آور است:

با من بیا ز مرز کدورت گذر کنیم | پاییز سینه را ز صفا بارور کنیم
از چشم آسمان به زمین فتنه می‌چکد | از این دیار فتنه بیا تا سفر کنیم
در سایه‌سار عاطفه‌ها با صلای نور | خوبا ! بیا شقاوت شب را سحر کنیم
باکت ز ارتفاع شب هرزه خو مباد | با پلّکان صبح به آن سو نظرکنیم

(*مزامیرکال*، ۲۸)

بین اشعار بهداروند، مجموعهٔ *ترانهٔ آب* نوآیین‌تر و شاخص‌تر است. بیشتر اشعار این مجموعه در بحر «فاعلاتن فعلات» و زحافات آن و به پیروی از شعر معروف «صدای پای آب» سپهری سروده شده و سرشار از مفهوم‌های عرفانی و تعابیر سادهٔ روستایی است. قطعهٔ «ترنّم باران». که البتّه در این وزن نیست ـ از آن میان به شعر سپید نزدیک است:

ای از قبیلهٔ نجیب روستا!
صدای تو، ترنّم باران است
در عصرهای آسوده دلی
طنین آن غربت مرا می‌تاراند
صدای تو
پلّکانی است تا بام بلند صبح. (*ترانهٔ آب*، ۲۶)

درونمایه‌هایی که در این اشعار ـ و دیگر اشعار بهداروند ـ آمده، سادگی و صراحت خاصّی دارد: سراینده در این عرصه عاشقانه وضو می‌گیرد و نمازی به زلالی سحر می‌خواند، احساس می‌کند بغضی گنگ در حنجره‌اش پای می‌کوبد، صدای پای شب از کوچه به گوش می‌رسد و نگاه مادر اکنون درون مزرعهٔ

شب، ستاره می‌کارد (تشبیه قطره‌های اشک به ستاره)، با شوق یاد معبود، در مشهدی ز خون، باید نماز خواند، سایهٔ ابر بر رخ پاک افق افتاده است، عاشق، رو به روی حرم لاله به دریا می‌پیوندد، بی‌دوست بودن در دیار غربت، انده بزرگی است (مُراد، دوری از مادر است) باد پای شب، به سوی دشت دل شاعر می‌آید، دل او شهری نشده و ریشه در عاطفهٔ گل دارد، پسرش جلوهٔ بشکوه سحر و آیتی از همهٔ زیبایی‌هاست، در شبی که غم از چهرهٔ گل می‌تابد، پدر به پسر فرمان می‌دهد مرکبش رازین کند چرا که عزم رفتن به دیاری دیگر دارد و معیادی با خورشید، زائر احمد به یاد شهر خونگرم خود، آبادان است و مصائبی که این شهر در جنگ دیده، کوله بار شاعر پُر از خاطرهٔ دلتنگی است، و او از دیار شب پُر حادثه می‌آید، نَفَس سبز بهار، خواب سنگین زمستان را برمی‌آشوبد، نسیم نورس آوای دوست، بوی شهادت می‌دهد ...

برخی از تعابیر «ترانهٔ آب» زیاد طُرفگی و تازگی ندارد:

نعل در آتش دارد، گویی اسب اندیشهٔ من (*ترانهٔ آب*، ۳۵)

این سطر از شعر حافظ «کز سرزلف ورخش نعل در آتش دارم» گرفته شده است.

قوزک پای من از سنگ سفر بشکسته است. (همان، ۲۹)

تا سراپردهٔ خورشید رهی باقی نیست. (همان، ۳۶)

کدامین دست، ابر دل ما را تکانید. (همان، ۳۷)

بیان معمولی و عامیانه است.

نک، در این هنگامه، برق سرنیزهٔ نور،

سینهٔ رهزن شب را بشکافت. (همان، ۴۱)

کاربُرد «نک» ـ مخفّف اینک ـ سینهٔ رهزن شب و برق سرنیزهٔ نور، امروز روا نیست و باید شاعر در واژه‌گزینی دقّت بیشتری داشته باشد و از همین قبیل است:

چه مبارک سحری است، مقدم صبح مبارک باشد. (همان، ۴۲)

دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادی (خطاب به دختر سراینده)، (همان، ۴۵)

در این اشعار گاهی عبارت‌ها و ترکیب‌هایی می‌آید که از نظر همخوانی با یکدیگر فاصلهٔ زیاد دارد. در مثل در کنار عبارت «پشت پرچین شقایق» که کاملاً ادبی و رسمی است کلمهٔ عامیانهٔ «چپق» (چپق خاطره را روشن کرد. همان، ۴۹) یا خورجین را پُر کرد از توله، یعنی پنیرک، قسمی علف هرز (همان،ص ۵۰) یا «نان تیری، نوعی نان محلّی» (همان، ۵۰) ... می‌آید بی‌آنکه این تعابیر و واژه‌گزینی‌ها در بافت کلّی قطعه به یکدیگر پیوند هماهنگ لفظی پیدا کرده باشد. در این اشعار از رسم و رسوم قدیمی نیز سخن زیاد به میان می‌آید، مانند عطسه کردن و صبر در حرکت:

پدرم می‌گوید / کاش در آمدنم / عطسه می‌کرد کسی. (همان، ۵۱)

یا:

شهربانو و زینب و مادر همه در فکر آش نذری من. (همان، ۶۳)

در دفتری دیگر، چند شعر کوتاه، هایکووار نیز آمده است که در آنها شاعر تصویری گاه جدّی و گاه استهزائی به دست می‌دهد و خود کنار می‌رود. در این زمینه نمونه‌های زیر درخور توجّه است:

شاعری / دختر اشعار خود را صیغه کرد / تاجر همسایه / زین وصلت فسرد. (*گزیدهٔ اشعار*،۸۲)

شاعری / در عطسهٔ شب / باغ چشمانش / پر از آیینه شد. (همان، ۸۳)

بهداروند ترانه‌های زیبایی سروده است که لحن و سادگی بیان آنها یادآور ترانه‌های شورانگیز باباطاهر همدانی است و این ترانهٔ‌دلنشین یکی از آنهاست:

شبی در چشمهٔ مهتاب بنشین
پری سان بر پرند آب بنشین
چو جادوی سَحَر در پردهٔ چشم
سَبک مانند نقش خواب بنشین.

اشعار بیژن جلالی

بیژن جلالی، طبیعت و انسان را به صورت یکتایی درهم تنیده‌ای می‌بیند که در یکدیگر منعکس می‌شوند و باهم گفت و گو می‌کنند. هر دو زنده‌اند و رابطهٔ زنده‌ای با یکدیگر دارند. چشم‌اندازهای خیالی و واقعیت همه جا با هم جلوه‌گری می‌کنند. در هر شیئی و در هر نمودی، جهان درونی کاملی آشکار می‌شود. گویی کودکی یا فرشته‌ای به آنها با اعجاب می‌نگرد، بر آنها دست می‌کشد، و می‌خواهد بیش از آن‌که آنها را گم کند، در کف دست خود نگاه دارد و غم و شادی خود را با آنها بگوید.

من متأسفانه بیژن جلالی را ندیده بودم و بنابراین نمی‌توانم از کارها، گفتارها و منش او سخن بگویم. از آثارش کتاب‌های: *روزها*، *دل ما و جهان*، *رنگ آب‌ها*، *آب و آفتاب*، *بازی نور* را تهیه کرده و برخی قطعه‌های آنها را خوانده بودم، ولی نتوانسته بودم با آنها مأنوس شوم، چرا که معیارهای زیباشناسی او با آنچه من در شعر می‌جویم و می‌پسندم، هماهنگی نداشت. ما دو خط موازی بودیم که هرگز به هم نمی‌رسیدیم.

آن‌طورکه می‌گویند جلالی انسان تنها و نازک‌اندیشی بوده است که با هیاهوی زندگانی روزانه و جدال‌های آب و نان و نام و منصب کاری نداشته است. از دوست شاعرم آقای علی گودرزی ـ که با ایشان مأنوس بوده است ـ

شنیدم، بیژن جلالی انسانی بوده است سخت در خود فرورفته، کتاب خوانده و متفکر که کمتر وارد معادله‌های کوچک روزانه می‌شده است. انسانی آرام و رام، امّا با این همه زمانی که تهاجم اشخاص خشن را به حریم خود یا حریم طبیعت می‌دیده، سراپا معترض و ناآرام می‌شده است. روزی گودرزی و جلالی با ماشین شاعر به جایی می‌رفته‌اند، ماشین دیگری گربه‌ای را زیر می‌گیرد. جلالی وسط خیابان‌توقف می‌کند و به سراغ گربهٔ مجروح می‌رود و او را در دستمالی می‌پیچد و به گاراژی در همان نزدیکی می‌برد. صاحب گاراژ گربه را با لگد می‌زند. شاعر به شدت برافروخته شده با گاراژدار گلاویز می‌شود، رنگ پریده، به شدّت معترض که تو مگر انسان نیستی؟ چطور بشری هستی که درد این موجود بیگناه و آسیب‌دیده را نمی‌فهمی؟

و در شعری از دوستان خود حرف می‌زند که نیستند جز با خورشید و خاک، این نگاه شفقت‌آمیز جلالی، به موجودات و نمودهای طبیعت، ما را به یاد دایی او، صادق هدایت می‌اندازد که در *فوائد گیاهخواری* و *سگ ولگرد* و در برخی از بخش‌های *بوف کور* حساسیتی نشان می‌دهد که اگر رومانتیک نباشد، از آن نیز دور و بیگانه نیست.

چنین انسان البته زمانی که شعر می‌گوید، طبعاً طبیعت و موجودات را به گونه‌ای دیگری می‌بیند. طبیعت نزد او حریم و جایگاهی قدسی است. جلالی انسانیت را از حریم طبیعت آغاز می‌کند: از گل، پرنده، آب،خاک و درخت. از تضاد جهان هیاهوی روزانه به حریم پاک طبیعت پناه می‌برد. اگرچه ظاهر اشعارش نشان نمی‌دهد، اشعارش غمگین‌کننده است و حسرت عمیقی در شعرش موج می‌زند. شاعر می‌گوید انسان‌ها ظرافت و شفقت خود را از دست داده‌اند، دیگر با آب و درخت خورشید حرف نمی‌زنند، بوته‌های شمشاد را تماشا نمی‌کنند، خود را در دو حرف «آب» غرق نمی‌سازند، رؤیای آب را نمی‌فهمند. جلالی گرچه غرق در طبیعت است، مدام به مرگ می‌اندیشد.

اگرچه می‌داند هوشیاری و آگاهی برکهٔ زلال زندگانی را کدر می‌کند، نمی‌تواند از آن غافل شود. به ویژه همیشه مرگ نزدیک و همخانهٔ اوست:

گوییا معشوق من مرگ بوده است

همهٔ این شعرها را برای او گفتم.

اگر چه خواهان شادی است، سیرش در شب و اندوه و مرگ است:

با مرگ می‌روم / اینک چون سواری در باد / و در بادها می‌خندم / چون دیوانه‌ای و بذر شاعری را در خاک اندوه می‌پاشم.

شعر جلالی از میانراه آغاز می‌شود و به جای نامعلومی پایان می‌گیرد. مفهوم‌ها را ساده می‌کند. مثل اینکه دارد برای کودکان قصه می‌گوید. نمی‌خواهد خود را به رخ کسی بکشد و شعرش را نیز همین‌طور. شعر مانند جویباری زمزمه‌کنان می‌رود، مانند نسیم، نجوا می‌کند. گویی خطاب به خواننده می‌گوید اگر بیدار باشی، معنای مرا می‌فهمی. اشعار جلالی همسایهٔ اشعار سهراب سپهری و هایکوهای ژاپنی است و طبعاً با اشعار نیما و شاملو تضاد نمایانی دارد. شاملو می‌گوید شعر من شیپور است و با آن می‌خواهم انسان‌ها را بیدار کنم و به میدان بکشانم. جلالی می‌گوید شعر من لالایی است، نسیم و نجوای پرندگان است و با آن می‌شود به خواب رفت و به آرامش رسید.

جلالی مانند سپهری و رومانتیک‌ها و عارفان باور دارد که باید ناظر طبیعت بود، نه حاکم آن. این باور همین‌طوری نیست و پایه‌های استدلالی دارد. فلسفهٔ رومانتیک‌ها در برابر تفکر عقلانی می‌ایستد. هیدگر می‌گوید ما به جای اینکه از فوسیس‌و هستی پرسش کنیم، دربارهٔ آن نظریه می‌پردازیم و در نتیجه حقیقت را مستور می‌سازیم. آنچه حقیقت را آشکار می‌سازد، همپیوندی هستی و انسان است. هستی و حقیقت خود نورافشانی می‌کند و انسان به این روشنی، بینا می‌شود. کسی که بیش از دیگران این روشنی را می‌بیند، شاعر است. رابطهٔ شاعر و زبان، نه رابطهٔ منطقی، بلکه رابطهٔ وجودی است. شاعر بازیگوشی

می‌کند و در تماشای جهان به شعر می‌رسد.

چه بازیچه‌ای بود شعر در دست‌های من
من نمی‌دانستم که شعر چگونه مرا بازی می‌دهد.

به باور رومانتیک‌ها و نیز به باور هیدگر، ما در عصر نیرنگ‌اختری و عقل‌مداری به سر می‌بریم. دور، دور تکنیسیته (فن بنیادی) است. انسان امروز به همهٔ چیزها از سویهٔ سودمندی و مصرف می‌نگرد و قرارگاه او بر تکنیک است. خواهان حقیقت راهی ندارد جز اینکه به نظارهٔ چیزها برود و اجازه دهد آنها نمایان شوند. هیدگر با ارجاع به این شعر سیله‌سیوس شاعر رومی:

گل سرخ بی‌چراست
او می‌شکفد، زیرا می‌شکفد!

می‌گوید: این گل هستی‌ور است. دلیل هستی خود را در هستی خود دارد. چرا می‌شکفد؟ برای اینکه می‌شکفد. ولی گل سرخ باغ تولید گل، که برای فروش عرضه می‌شود، هستی‌ور نیست. آن را تولید می‌کنند تا در مدار تولید و مصرف قرار گیرد.

حتماً در پارک‌ها دیده‌اید که بر تابلویی نوشته‌اند: گل برای تماشاست، آن را نچینید! جلالی و سپهری و شاعران مانند آنها همین‌طور فکر می‌کنند. در طبیعت نباید دست برد. آدمی باید تعریف تازه‌ای از طبیعت و چیزها به دست دهد. در آغازها بایستد. با نگاه کودک جهان را ببیند، یا به درون خود خیره شود:

شب چشم‌های بستهٔ ماست
آن‌گاه که به چراغانی درون خود می‌نگریم

شعر جلالی، مینیاتوری و ظریف است. مدام بین گیاه، آب و درخت و پرنده می‌چرخد و می‌کوشد راز هستی آنها را از زبان خود آنها بشنود. طبیعت معبدی است که در آن اصوات قدسی طنین‌انداز است. آنچه جهان را روشن می‌کند، روشنی بینش درونی است:

برای روشنایی است / که می‌نویسم / اگر همیشه و همه جا تاریک بود / هرگز نمی‌نوشتم.

برای جلالی، کلمه‌ها نشانهٔ‌چیزها نیستند. در اینجا سمبول (نمادی) در کار نیست. کلمه‌ها همان چیزها و باشندگانند. چیزها وسیلهٔ آگاهی بشری شناخته نمی‌شوند، بلکه خود به خود حضور می‌یابند:

نمی‌دانم جهان پشت نام خود پنهان شده / یا با نام خود طلوع کرده است.

شاعر، جهان و انسان را با دیدگان عادی نمی‌بیند. با چشم دل می‌بیند. دیدهٔ او پوستهٔ اشیاء و باشندگان را می‌شکافد و به ژرفای آنها می‌رسد. دیدن اشیاء و باشندگان برای او به معنای حضور در جهانی زنده و در حال حرکت است. باشو شاعر قرن هفدهم ژاپنی می‌گوید:

زمانی که به دقت نظاره می‌کنم
شکفتن نازونا را
در کنار پرچین می‌بینم.

این کشف و شهود، شاعر را به حضور در جشن رویش گیاه پیش می‌برد تا او در چیزی کوچک، رازی بزرگ را ببیند. بن‌مایهٔ شعر سپهری هراس وجودی است، امّا بن‌مایهٔ شعر جلالی حسرت است، حسرت از روزهای رفته، حسرت از ریختن برگها و بیهوده رفتن روزها، حسرت تنها ماندن و تنها بودن و اینکه امروز پایان جهان است و ما بی‌سبب دور می‌رویم و انتظار فردا را می‌کشیم و پس‌فردا را آرزو می‌کنیم. او به مرگ چون دوست خطاب می‌کند، به راز آن گوش می‌دهد و خود را به جهت اندیشیدن به مرگ ملالت می‌کند. به هرحال، نزد او همچنانکه نزد سپهری دیده‌ایم، آگاهی رنج‌آور است.

اگر کوهی بودم / در تن خود می‌آسودم / و اگر رودی بودم / در زمزمهٔ خود، خود را فراموش می‌کردم / اگر خاکی بودم با سکوت و فراموشی یکی می‌شدم / و اگر آتش بودم، در خود می‌سوختم. ولی افسوس که مرد رفته‌ای

هستم / که چشمان خود را به جهان غم‌انگیز خویش باز نگه‌داشته‌ام.

شاید نتوان با شاعری که این‌گونه می‌اندیشد کنار آمد، ولی آن شاعری که ما برای زنده ساختن یاد او در اینجا گردآمده‌ایم، همین است. انسانی مغموم، شاعری زلال، زمزمه‌کننده‌ای تنها که غم در رگ‌های او خانه کرده است / مانند شب که در رگ‌های درخت می‌دود.

از شاخه‌هایم بپرس

(مجموعهٔ شعر، فریدهٔ برازجانی)

دفتر شعر از *شاخه‌هایم بپرس* در بردارندهٔ ۹۹ قطعه سرودهٔ کوتاه است که ادراک‌ها، عواطف و نگرش‌های «زنی تنها در آستانهٔ فصلی سرد» را به نمایش می‌گذارد. برخی از این قطعه‌ها بسیار کوتاه و به اشعار معروف به «هایکو» همانندند و تصویری لحظه‌ای یا امپرسیوئی از واقعه یا حالتی را به دست می‌دهند و برخی دیگر که گاه به بیست سطر می‌رسد، واقعه یا حالتی را به تفصیل به نمایش می‌گذارند. از آنجا که سرایندهٔ اشعار، زن است، طبیعی است که درونمایه و طرز بیان آنها زنانه باشد و معانی و ادراک‌های امروزینه ـ حتّی معانی و ادراک‌های ملتهب و توفنده ـ را با نرمی و لطافت بیان کند. سراینده در حوزهٔ خیال خود، معانی سیاسی و عاشقانه را به‌هم پیوند می‌دهد، از سرزمین سوخته، سراب، تاراج، بغض فرو خفته و گل‌های پژمرده سخن می‌گوید، حتّی گاه به مرز «نیست‌انگاری» می‌رسد. در این قسم اشعار «هیچ بزرگ» سر راه انسان ایستاده است و او را تهدید می‌کند. درست است که در این قطعه‌ها حسّ دینی و آرمان رستگاری نیز وجود دارد امّا دریای توفندهٔ رویدادهای امروزینه چنان امواج بلندی را برانگیخته، که هیچ گوشه‌ای از جهان انسانی را دست نخورده و مصون از خطر نگذاشته است. در اشعار دهه‌های چهل تا شصت،

شعر نو فارسی میان بود و نبود، آرامش و توفان، امید و نومیدی دست و پا می‌زد، امّا بیشتر زمان‌ها به ساحل رستگاری چشم می‌دوخت. ضربهٔ شکننده فرود آمده بود، امّا شاعر با تحمّل ضربه‌ها، قد راست می‌کرد و با بنیادگذاران «این کژآیین قرن بیگانه» و وهنی که بر انسان می‌رفت به نبرد برمی‌خاست، امّا در دو دههٔ اخیر احساس تنها ماندگی و بیگانگی و از خودبیگانگی تشدید شد و فرد حسّ می‌کرد و حسّ می‌کند «گیج و گنگ / میان شاخه‌های ناگاه / پرتاب شده است.» (*از شاخه‌هایم بپرس*، قطعهٔ ۲۱، ص ۲۸)

عواملی که این احساس را به وجود آورده است زیاد است و یکی از این عوامل، از دست رفتن نظم کهن و مألوف است. جهان امروز، بین نظم کهن و نظم نو دست و پا می‌زند. بیش از دو جنگ بزرگ جهانی، ایدهٔ پیشرفت و خردمندانگی، دست بالا داشت، امّا رویدادهای دو جنگ جهانی و وقایعی که پس از آنها آمد، دو ایدهٔ یاد شده را به چالش کشید و آوای نومیدی و نیست-انگاری برخاسته از نتایج روانی و اقتصادی دنیای جدید را تقویت کرد و این همه در مثل در شعر معروف «سرزمین ویران» تی. اس. الیوت نمود بارزی یافت.

آیا این قسم اشعار، بیان‌کنندهٔ نوعی «توّهم‌زدایی» است؟ نمایشگر از خواب خوش بیدارشدگی است؟ توّهم بیدار شدن از توّهم است؟هر چه باشد تردیدی نیست که وضعیّت جدیدی را بیان می‌کند و از این رو بیان نو و متفاوتی را می‌طلبد. از شعر نو فارسی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ آواهای تازه به گوش می‌رسد. در این آواها، موسیقی کلمه، استعاره، گرایش به زبان گفتار و جستجوی هویّت تازه ... جای نمایانی دارد. اغتشاش هویّت و جستجوی هویّت از دست‌رفته، در شعر فروغ فرّخزاد، نخست بار به میان آمد و از این‌رو فروغ از طرز بیان نیما، اخوان و شاملو فاصله گرفت. در همین زمان سپهری نیز از راه دیگری به همین ادراک رسید و برحسب گرایش عرفانی خود، به تنهایی، روان‌پریشی و از

خودبیگانگی راه یافت:

در ابعاد این عصر خاموش

من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم.

البتّه اشعار دفتر از *شاخه‌هایم بپرس* در زمینهٔ تنهایی و جدامانـدگی از دیگران به این مرز پُر شدّت و حدّت نمی‌رسد و از نومیدی افراطـی و رسـیدن به هیچ و پوچی که فروغ به آنها رسیده بود، نیز چندان خبری نیست، امّا با این همه، مانند همهٔ اشعار مدرن به کاوش در سرزمین ویران امـروز مـی‌پـردازد. از اشعار امروزینه برمی‌آید که عقلانیّت جدید، راه به جایی نبرده و درمـان بخـش سرگردانی‌های انسان نبوده است:

چنگ می‌زنی / در کمرکش هیچی بزرگ / کـه بلعیـده اسـت / بودنـت را. (همان، ۳۱)

به هر حال در هر شعر، اعم از اشعار نومیدانه یـا امیدوارانـه، معنـی‌گـرا یـا احساس‌گرا، راهی تازه برای دیدن «واقعیّت»ها ابداع مـی‌شـود. حتّـی شـاعران خوشبین و امیدوار امروز نیز چاره‌ای ندارند که گاهی با دیدگان خسته به زاویهٔ جدید «بینش» وهمناک امروز بنگرند. شاعر و خوانندهٔ شعر امروز، گاهی به این ادراک می‌رسند که «پیام» دیر رسیده است و عاملی آنهـا را از رسـیدن بـه مـرز تعادل و آرامش درون باز داشته است. در دفتر *از« شاخه‌هایم بپرس»* گرچه این عامل به روشنی به روی صحنه نمی‌آید، امّا نتیجهٔ کار او محسـوس و ملمـوس است:

شهروند بلاتکلیفی / گریه مـی‌کنـد / شـعرهایش / پروازهـا را / و دلهـره‌هـای بی‌حساب / واریز می‌شوند / به دفترش / همسایه / سکوت می‌کند. (همان، ۱۶)

ابهامی که در این قسم اشعار دیده می‌شود یا با عواملی برونی کـه سـراینده را تهدید می‌کنند بستگی دارد یا به موفّق نشدن او به تجسّم به نسبت رضـایت بخش رویدادها. مراد من از ابهام، همانا چند معنا داشتن شعر نیست. برخـی از

اشعار به ویژه اشعار عرفانی، چند معنا دارد یا بهتر بگوییم شاعر طوری حرف می‌زند که خوانندهٔ شعر می‌تواند شعر را با روایتی چندگانه بخواند، امّا ابهام مورد نظر من ابهامی است که از تجسّم ناکامل حالت یا صحنه ایجاد می‌شود. افزوده بر این ابهامی از این دست، خواننده را از ادراک سایه روشن‌های حماسی، تغزّلی یا دراماتیک شعر محروم می‌کند. قطعهٔ ۸۴ کتاب که در سوگ بزرگمرد برازجان، عبدالمحمّد برازجانی گفته شده است این موضوع را نشان می‌دهد. به گفتهٔ سراینده ابری سمج در گوشهٔ چشمان این مرد بیتوته کرده است و گاه بیقرار تا گونه‌هایش می‌لغزد (تصویری از گریهٔ مرد). او عصایی به دست دارد و دلتنگ شروه و جنوب است. بعد گفته می‌شود که:

«کسی چه می‌داند / راز گمشدهٔ شانه‌های دور / و او که / سر به دامان عزیز / تا گذشته گریخت»، و بعد این سطرها می‌آید:

نگاه کن ! /قبیلهٔ باران را / در بدرقهٔ سکوت. (همان، ۱۰۲)

از کلّ قطعه برمی‌آید که قهرمان شعر، پیرمردی است که به دلایلی در زادگاه خود، شأن و اهمیّتی داشته و اکنون به واسطهٔ واقعه‌ای دردناک گریه می‌کند، امّا این گریه در زادگاه او ـ که سرزمین بی‌آب و گیاهی است ـ به ریزش بارانی نمی‌انجامد. اگر معنایی که از آن سخن گفتم در شعر موجود و گمان من صائب باشد باید تصدیق کرد که چنان واقعه‌ای به خوبی دراماتیزه نشده است، چرا که در شعر، ادراک یا معنا یا احساس باید چنان ملموس و مشخّص باشد که خوانندهٔ شعر را به شدّت متوّجه و درگیر خود کند. اشاره‌ها، ترکیب‌ها، استعاره‌های شعر باید همه توجّه خواننده را به خود بکشد، او را از حالت رخوت عادّی بیرون آورد و با فضاهای جدید آشنا سازد. در مثل، در زمینهٔ تنهاشدگی یا نیست‌انگاری که معانی انتزاعی هستند، تنها کافی نیست بگوییم :

یک هیچ بزرگ
در هم می‌پیچدم. (همان، ۱۲)

شاعر در این زمینه می‌بایست نه فقط برای تجربه‌های مرکزی ادراک خـود، نمادها یا تصاویر تازه بیابد یا نمادهای آشنا و قدیمی را بازسازی‌کند، بلکه باید آنها را در زمینه‌های جدیدی قرار بدهد که بی‌درنـگ خواننـده را بـا صـحنه‌ای هراسناک یا شاد کننده رویا روی سازد. در مثـل، الیـوت در *سـرزمین ویـران* و *انسان‌های توخالی*، واژگان شن و کاکتوس را به کـار مـی‌بـرد تـا عقـیم بـودن روحی زمان ما را نشان بدهد. با این همه تصویر صخره (خرسنگ) نیز در شعر او در مقام پا برجایی و یقین و «ایمان» پیش کشیده می‌شود. حتّـی در *سـرزمین ویران*، اشخاص داستانی می‌شنوند:

به زیر سایهٔ این خرسنگ سرخفام پناه گیر!

صخره (خرسنگ) در ادبیّات مسیحی و در انجیل‌ها به «پطرس قدّیس» نیـز اشارت دارد. پطرس، سنگ استواری است که کلیسا بر [شانهٔ] او بنیـاد گذاشـته شده است. با این همه حتّی در اشعار به روشـنی مسـیحایی الیـوت، نمادهـا و ارجاع‌ها به صورتی که شاعر خود می‌خواهد و نه به صورت قـراردادی سـنّتی عرضه می‌شوند. شاعر می‌داند که خوانندهٔ امروزین، کارها و کرامات قدّیسان را قسمی نابهنجاری روانی می‌شناسد، پس از واژگان و نمادهای رسـمی مسـیحی دور می‌شود. در مثل، در نمایشنامهٔ «قتل در کلیسا» شاعر ناچار است با مشـکل ارائهٔ «شهادت» به جهانی رویاروی شود که کلّ کردار ایثارگرانـه را بـه قسـمی نابهنجاری روحی فروکاسته است. پس الیوت نمادها و ارجـاع‌هـا را بـه شـیوهٔ ویژهٔ خود امروزی می‌کند، در مثل در همین نمایشنامه یکی از وسوسه‌گرانی که به نزد توماس قدّیس آمده، به صراحت پیش‌گویی می‌کند در آینده ضریح ایـن قدّیس حرمتی نخواهد داشت و اشیای نفیس آن به تاراج خواهد رفت و بـدتر از همه این که کرامات متوقف می‌شـود و باورمنـدان، مرقـد تومـاس را تـرک خواهند گفت و آدمیان بسیار خواهند کوشید که خود او را به دست فراموشـی بسپارند. این قسم کاربرد تعابیر و روایت‌های مسیحی به صورتی آشفته کننده و

امروزینه البتّه در «سرزمین ویران» به اوج می‌رسد که در آن، کاربرد اسطوره‌های پیش از مسیحیّت (پاگانی، بغانی؟) حتّی از کاربرد روایت‌ها و ارجاع‌های مسیحی نیز بیشتر است.

در دفتر از *شاخه‌هایم بپرس* در جاهایی چنین ارجاعاتی را می‌بینیم که به همان صورت قدیمی و با همان دلالت‌ها عرضه شده است:

سرخ‌ترین شعر هستی: هابیل

تلخ‌ترین مویه: حوّا (همان، ۳۳)

گاه نیز واژگان و تعابیری در شعر می‌آید که از فرهنگ‌های دیگر آمده و در دانستگی‌ما فارسی‌زبان‌ها بازتاب چندانی پیدا نمی‌کند:

شام به آخر نرسیده [خطاب به حواری] (۸۰)، حوّا و قضیّهٔ سیب (۷۹)، اندوه تعمید شدهٔ یوسف (۷۸) ...

یا تعابیر موسیقی فرنگی:

و سوناتی بی‌نام خانوادگی (۴۰)، مجنون ریتم‌های بی‌ملودی، ملودرام قلب، (۱۰۸) و از این قبیل واژگان و تعبیرها. امّا زمانی که سراینده به رسم‌ها و طرز تعبیرهای ایرانی و بومی‌برمی‌گردد و آنها را در شعر به کار می‌برد، نتیجه رضایت‌بخش است و از این قبیل است اشاره به حنا بستن، هفت سین، کل زدن، لیلی، زلیخا، یوسف، مجنون، بوی کافور، ترنج و ... ببینید این تعبیر چه قدر آشناست:

رو به بهار/ حنا بر دست می‌زنم/ و بر موهای نقره‌ای / نرگس می‌آویزم. (۸۹)

در جاهای دیگر این دفتر شعر نیز تعابیر بومی را می‌بینیم که در زمینهٔ دانستگی سراینده و زندگانی متغیّر امروز به نمایش گذاشته شده و نمونه‌های خوبی است از عواطف و تفکّرات زنانه:

دخیل بستن به دو چشم بی‌سُرمه (۸۶)، گنجهٔ بدون شکوفه و عطر زعفران (۸۶)، تقسیم کردن پیالهٔ وسوسهٔ زلیخا با آینه (۸۸)، ردّ آهو در هجای بازیگوش

دشت (۹۵)، شماره کردن چروک‌های چهره به وسیلهٔ لیلی (۱۱۵)، «بانو» شدن در میان شاخه‌های سترون قصّه‌ها (۳۲)، دلی که شبیه لحاف چهل تکّه است (۸) ...

شعر زنانهٔ فارسی از شمس کسمایی تا امروز پیشرفت نمایانی داشته است. در این شعر، تعابیر فرهنگ مردانه کم‌کم کنار گذاشته شده و تعابیر زنانه، زبان شاعره‌های ما را شکل داده است. این شعر تجربی نیز هست چرا که برای هر انسانی به تقریب، جهان پیرامونش نه به رنگ خاکستری است و نه آشوبی نابهنجار و پرسر و صدا. جهان در سطح تجربهٔ آگاهانه بیشتر در بردارندهٔ ردیف سازمان داده شده اوبژه‌های درخور تمایز و کم بیش فرارونـد منظّم رویدادهای ملموس است. هر فردی خود را در مکان متعیّن می‌سازد با ارجاع به اشیاء و در زمان قرار می‌دهد با ارجاع به رویدادها و به این ترتیب باز نمایشی پیش می‌نهد از شکلی که جهان دارد و نحوه‌ای که فرد، خود را با آن سازگار می‌سازد. این باز نمایش جهان مرکّب است از آنچه فرد می‌داند و باور دارد و همین واقعیّت، شیوهٔ فکری او را شکل می‌دهد. از سوی دیگر، شنونده نیز در برابر گوینده واکنش نشان می‌دهد، به سخن او گوش می‌دهد، یا از آن روی برمی‌گرداند یا در برابر آن سکوت می‌کند و در هر حال فعّال است. شنیدن باری قسمی عمل است حتّی پذیراترین و ساده‌ترین قسم شنیدن، مانند شنیدن موسیقی آرام، درام سبک یا لطیفه‌گویی پس از صرف خوراک متضمّن قسمی واکنش و انجام دادن کاری است. تعابیر و واژگان گوینده نیز در شنوندگان متفاوت تأثیر متفاوت دارد و اعمال اشخاص نیز همین‌طور. گاوبازی (نمایشی خونین) برای ما کاری سنگدلانه و حتی لغو و بیهوده است، امّا برای اسپانیایی‌ها نمایشگر عملی جسورانه و آزمون رویارویی با خطر مرگ و احساس آخرین مرزهای هستی است. گفته‌های سعدی دربارهٔ زنان (زن بد در سرای مرد نکو و ...) از نظرگاه زنانه وهن‌آور است، امّا بسیاری از مردان را خوش می‌آید. آزمون تفصیلی رابطهٔ گوینده و شنونده تصاویری متفاوت ارائه می‌دهد از واکنش و

فعالیّت گونه‌گون شنوندگان متفاوت و ماهیت و نتیجهٔ رویاروی شدن آدمها در زمینهٔ ارتباط اندیشه‌ها، باورها و عواطف، درمثل زمانی که مرد به سنّ چهل سالگی (به تعبیر قدیمی به سنّ کمال) می‌رسد به گمان رایج، پخته‌تر و آزموده‌تر می‌شود، امّا زن چهل ساله در این فراروند زوالی می‌بیند. چین و چروک چهرهٔ او آزارش می‌دهد، احساس می‌کند گرد پیری به گیسویش نشسته است این واقعیت را سرایندهٔ دفتر *از شاخه‌هایم بپرس* به خوبی نشان می‌دهد:

ثبت کنید / به نام خودم / دلهره‌هایم را / من / پریشانی زمینم / و بر پیشانی‌ام / سطور هفتاد قصّه / می‌دانم / شبی که خواب نبودم / ماه / در موهایم / قدم زده است (همان، ۱۴)

او در جای دیگر از برف بی‌امان موها، سرزمین بدون لیلی، پنج دری‌های مأنوس به آه، قاب گرفتن بکارت آینه میان دو شمعدان، روی کاغذ لغزیدن انگشتان حامله، ستاره دوختن بر پیراهن، جشن گرفتن حنابندان کلمه ... تعابیری از این دست، اشعار زنانه را از اشعار مردانه متمایز می‌سازد. طبعاً این دگرگونی در تعابیر، نمایشگر دگرگونی‌هایی است که در روابط اجتماعی به وجود آمده است. در چند دههٔ پیش شاعرانی مانند پروین اعتصامی غالباً در دایره تعابیر و سنّت ادبی در مَثَل، مانند ناصر خسرو سخن می‌گفتند. قصیده‌های پروین کاملاً مردانه است و قراردادهای قدیمی را پیروی می‌کند. او فقط در برخی از مقطّعات خود از مسائل خانگی و ابزار خانه، ظرف آشپزخانه، سوزن و نخ و ... حرف می‌زند در حالی که زنان شاعر امروز، افزوده بر ارائهٔ مسائل خانگی، روان‌شناسی خود را به ایما و اشاره یا به صراحت بیان می‌کنند .فریدهٔ برازجانی در این زمینه‌ها تند نمی‌رود، اعتدال را نگاه می‌دارد و به هر حال بیشتر عواطف مادرانه را بازتاب می‌دهد. مانند قطعهٔ زیر، که از بهترین اشعار سراینده است و برای دخترش سروده:

یک باغ سیب و صد و چند شاخه گل

نازک و تُرد
ـ ماه پیشانی
این جا کنار زلال‌ترین چشمه‌های آب
تنها گلم
بهار شده است. (همان، ۴۹)

این قسم سروده‌های امیدبخش البتّه در برابر سروده‌هایی قرار می‌گیرد که سراینده در آنها سخن از شب و بیابان، هراس مهیب در جمجمه و جهانی فاصله داشتن با بهار ... به میان می‌آورد و منظره‌ای ترسناک از جهان امروز به دست می‌دهد:

شیهه‌های بی‌گاه / این آغل بی پیر / بی‌آنکه بدانی‌اش / سیاه / سیاه سیاه / این جا کنار جهان پرسه می‌زند و / کافور منتشر می‌کند. (همان، ۹۹)

سراینده در این زمینه حتّی تا آن جا می‌رود که بگوید «شعرهایم بوی کافور می‌دهند» (۱۰۰) یا: «جهان به عطر کافور نزدیک است » (همان، ۱۰۰). از نظر تصویری این قسم تعابیر گرچه خشونت دارد، چندان تجسّمی نیست و کمی انتزاعی به نظر می‌رسد در حالی که اشعار دیگر او در زمانی که دربارهٔ خود، پیرامون نزدیکش یا دربارهٔ درخت، گل، دوستی و کودکان و دوستان و زادگاهش حرف می‌زند زنده‌تر و مؤثّرتر است که یکی از نمونه‌های خوب آنها این قطعهٔ کوتاه، موجز و تصویری است:

وقتی تُک می‌زند
شکوفه
بر پنجرهٔ بی‌آسمان
گل‌های سبز پیراهن سیاهم
عاشق می‌شوند. (۷)

چشمهای لوچ زمین

(مجموعهٔ شعر، روح‌انگیز کراچی)

این مجموعهٔ شعر، غالباً در بردارندۀاشعاری است که از احساس یا دریافت زمان و لحظه حکایت می‌کند. سراینده در سرودن اشعار، گذر زمان را نشان می‌دهد در آن جا که به نظر او جهان، سراسیمه از شاهراه‌ها می‌گذرد یا زمان در چهارراه‌ها در خمیازهٔ انسان گم می‌شود یا در رؤیای زمان، خواب از خاموشی خود می‌ترسد، اگر همین تعابیر را در جمله‌ای جای دهیم، این جمله چنین خواهد بود «در آسمان هر روز، جهان پیر می‌شود.»

مشکل زمان در عصر ما با نظریۀنسبیّت عمومی اینشتاین و نظرّیه‌های دیگر فیزیک جدید، فلسفه، علوم و حتّی هنرها را زیر تأثیر قرار داد. با این نظرّیه‌ها روشن شد که زمان درونی با زمان برونی (که عقربک‌های ساعت نشان می‌دهند) یکسان نیست. زمان درونی برای هرکس به گونه‌ای می‌گذرد، تند یا کند می‌شود. البتّه این را در زمان قدیم نیز می‌شناخته‌اند، امّا آن را از بعد روان-شناختی و قیاسی و اسطوره‌ای می‌دیدند نه برحسب اندازه‌گیری دقیق فیزیکی که امروز نظر ما را دربارهٔ زمان و مکان عوض کرده است. امّا گذر زمان و پی-آمدها برای جسم و جان آدمی هم از زمان کهن در اسطوره‌ها و آثار ادبی از جمله در اسطورهٔ «زروان» (دهر، زمان ناکرانمند) منعکس شده است. زروان، حاکم بر جهان و دگرگونی‌های جهان بود و به صورت پیکرهٔ وحشتناکی

مجسّم می‌شد که همه چیز را می‌بلعد. این دیده‌ها بعدها در شعرهای فردوسی و خیّام و حافظ ... راه یافت و به ویژه خیّام تأثیر آن را در حیات آدمی با چیره‌دستی و با حسرتی عمیق بیان کرد:

جامی است که عقل آفرین می‌زندش صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

در شعر جدید فارسی نیز گذر زمان و پیامدهای آن به خوبی ترسیم شده و شاعران ما همان مایهٔ قدیمی را گاه به همان تعابیر و گاه با تعابیر جدید بیان کرده و می‌کنند. گاهی این تعابیر جنبهٔ شخصی و فردی دارد و گاه جنبهٔ اجتماعی و گاه هر دو را. در مثل در شعر سهراب سپهری، گذر زمان و تأمّل دربارهٔ آن همراه است با مکاشفه و شهودی که شاعر در لحظهٔ ویژه‌ای‌پیدا می‌کند. در مثل، آنجا که سالکی در کوچه باغی می‌گذرد که از خواب خدا سبزتر است، یا آنجا که از درخت بالا می‌رود تا «جوجه بردارد از لانهٔ نور» این شهود آنی در رمان جدید هم هست و جویس، فاکنر و ویرجینیا وولف به ویژه بر آن تأکید داشته‌اند. شخص عمدهٔ رمان *تصویر هنرمند به عنوان مردی جوان* مدام با این قسم مکاشفه درگیر است و نویسنده می‌کوشد برق‌های شدید ادراکی را که گویا پیش پا افتاده‌ترین چیزها را برای او روشن می‌کند، توصیف کند.

سرایندهٔ *چشم‌های لوچ زمین* در توصیف زمان و گذر روزها، هفته‌ها و ماه‌ها بیشتر به تأثیر حسّی آنها بر انسان توجّه دارد. در این زمینه، راوی شعر به سایهٔ اندوه، فکر می‌کند و به صدای زنگ مرگ و به خورشیدی که پیر می‌شود و گذر فصل‌های پی‌درپی که انسان و جهان را پیر می‌کند. تعابیری که سراینده به‌کار می‌برد همه حسی است و او به ویژه از حسّ بصری زیاد کمک می‌گیرد. تصاویر بصری از راه، آسمان، ستاره، خورشید، کلاغ، شب، پنجره، آیینه ...در شعر او مکرّر می‌شود. در این اشعار، انسان در معرض توفان زمان قرار گرفته و تازیانهٔ گذر ایّام برگرده‌اش فرود می‌آید، درد می‌کشد، فریاد می‌زند و برای

بیرون شدن از تنگنا تقلّا می‌کند، امّا غالباً راهی به بیرون از تنگنا نمی‌یابد:

زنگ مرگ را که زد / دستپاچه / روبروی آینه ایستادم /

ظلمت بود / فریاد آینه را نشنیدم. (۲۴)

راوی شعر در این اشعار، سخت نگران وضع مادّی و جسمی خویش است و این خاصّهٔ هنرمندان درون‌گراست که غالباً سرگرم تأمّلات خویشند. دانستگی این هنرمندان به برکهٔ آبی مانند است که خیلی صاف و آرام به نظر می‌رسد، امّا به مجرّد اینکه سنگی هر چند خُرد بر آن افکنده شد، به تلاطم در می‌آید، می‌خروشد و در دوایر جنبش بی‌آرام خویش به کرانه‌های خود می‌رسد و می‌خواهد از آن برگذرد. آنچه در این اشعار می‌بینیم ناشادی مردمانی است که از آنچه در پیرامونشان می‌گذرد، سخت آزرده‌اند ولی به جای اینکه با محیط درافتند با خود می‌جنگند. در شهر از ازدحام جمعیّت و تنازع آدمیان به هراس می‌افتند و در بیابان و جاهای خلوت از خود به ستوه می‌آیند و می‌سرایند «ذهن دنیا در من پیر شد» یا «در تقویم، صدای کلاغ می‌آید » یا «برگ‌های تلخ اندیشه / در خستگی فصل‌ها ورق می‌خورد / بی‌حوصله.» «دست به فصل که می‌زنم می‌ریزد» ... دلالت‌های این تعابیر، سخت تراژیک است و اگر به همین‌سان پیش می‌رفت سخت ملال‌آور بود، امّا این تعابیر با لحن زنانه بیان می‌شود (و البتّه این طبیعی است چرا که سراینده زن است) و صبغهٔ شعر غنایی به خود می‌گیرد. این قسم اشعار چنانکه گفته‌اند آهنگ مادرانهٔ جهان را منعکس می‌کند و سخن از پیوستگی و مهر می‌گوید. گرچه سراینده در خطوط سرگشتهٔ دنیا گم شده و گلوگاهش از عشق خسته است، امّا با این همه شعرش خواننده را مبهوت و غمزده نمی‌کند و پیداست که او در گذر از جمع به فرد و از شهر به بیابان و پناه بردن به تنهایی، دلش هنوز با دیگران است. در اندیشهٔ کودکان گرسنهٔ آفریقا و رنج زنان و دختران و خواهران خویش است. او حتّی زمانی که الفاظ تند و حماسی مانند گرگ و پلنگ و نبرد و توفان را بر زبان می‌آورد باز حالت خصمانه و چالشگرانه ندارد و این الفاظ در زبان او نرم و شیرین می‌شوند و تندی خود را از دست می‌دهند:

هنوز
از تاریکی پیشانی‌تان
نمی‌توانم طلوع کنم
و پلنگ خیالم را
به اندیشهٔ ماه برسانم
تا جهان
در تلخی بی‌قراری‌هایم
پرواز کند. (۶۲)

حتّی در اشعاری که از شعر بالا لحن تندتری دارد و سراینده به خشم و خروش می‌آید: «چشم که باز کردم / جهان پوسیده بود»، باز شعر، آهنگ زنانهٔ خود را حفظ می‌کند و ضرب‌آهنگ مهربانانه و نرمی دارد.

شکل شعر در مجموعهٔ حاضر به شکل شعر «هایکو» ژاپونی و چینی است. هایکو شعری است مرکّب از پانزده کلمه یا هفده کلمه که تصویری خاص از منظره یا عاطفه‌ای را بیان می‌کند و معادل آن در ادب فارسی، رباعی است. این قسم اشعار، مضمون واحدی را می‌گیرد و به اختصار تمام بسط می‌دهد یا تصویر می‌کند. جنبش ایماژیسم و شاعر معروف از راپاوند، این قسم شعر را وارد ادب اروپایی کرد و در ایران، سهراب سپهری و بیژن جلالی از آن بهرهٔ زیادی گرفتند. سرایندهٔ مجموعهٔ حاضر که در هندوستان بسر برده و در آنجا درس خوانده و درجهٔ دکترای ادب جدید فارسی گرفته نیز از اشعار هایکو هم در شکل و هم در مضمون بهره گرفته و اشعار زیادی در این زمینه سروده است، که یکی از نمونه‌های آن این است:

تاریک می‌شوم / از / دفترم که می‌گریزد / ماه (۱۴)

در اینجا رابطهٔ تاریکی درون و غیاب‌ماه، ابهامی ندارد، امّا در جاهایی این رابطهٔ معنایی یا تصویری چندان روشن نیست و تعقید لفظی یا معنایی آینهٔ شعر را کدر کرده است. بدین معنی که در شعر یا دلالت‌های اشیاء و حالات

بعید است یا الفاظ قادر به بیان آنها نیست:

در چارراه‌های مزمن (۱۲) مزمن، صفت بیماری است. مـزمن، یعنـی کهنـه شده. فسادی که مدتی بر آن گذشته، امّا همچنان باقی مانده. خیلی دشوار است که رابطهٔ چارراه و مزمن را دریابیم.

در تازیانه‌هاش / خوابم می‌کند / دنیای بی‌همراه. بهتر است بگوییم «بـی‌هوشـم می‌کند» چرا که ضربهٔ تازیانه خواب‌آور نیست. از سوی دیگر دنیای بی‌همراه تعقید لفظی دارد. دنیایی که با انسان همراه نیست؟ یا همراه و همگامی ندارد؟

سیاه ایستاده‌ام / همچون صلیب (۱۷) نخست باید گفت صلیب متعلّـق بـه فرهنگ مسیحی است و در فرهنگ ما آن بار معنایی را ندارد، دیگر اینکه رابطهٔ سیاهی و صلیب رابطه‌ای بعید است. صلیب، نماد رنج و محنت عیسـی مسـیح است که از نظرگاه مسیحیّت بر صلیب آویخته شده، تا گناه آدمی را بـاز خـرد. نه مرغان وحشی که از بهشت گریخته بودند. (۱۸) مرغی کـه در بهشـت بـوده باشد طبعاً وحشی نیست، افزوده بر این، مرغان اهلی نیز می‌توانند از بهشت یـا هر جایی که هستند بگریزند و این فقط اختصاص به مرغ وحشی ندارد.

سکوت مقدّری جایز نبود. (۲۱) تقدیر، نیـازی بـه جـواز نـدارد. بـه گفتـهٔ قدیمی‌ها «حکم ازلی» است. خورشید را از شانه‌های دخترانی طلـوع مـی‌کـنم. (۲۷) طالع می‌کنم، درست است. طلوع می‌کنم در زبان فارسی، متعدّی نیسـت، فعل لازم است و نیاز به مفعول ندارد.

زبانم به دار بود (۳۰) بردار بود، درست است.

عاشقانه بیازارم. (۳۲) چه کسی را؟

وقتی با تریاک نگاهم / گوشهٔ اندوه‌زاران گُر گرفت (۳۲) تریاک اثر مخـدّر دارد، خواب می‌کند، امّا آتش نمی‌زند. معنای دیگر تریـاک، پـادزهر اسـت. تـا تریاق (تریاک) از عراق آرند، مارگزیده مرده بود. (*گلستان سعدی*) پس در هـر دو معنا، تریاک خواب‌آور و ضدّ زهر است و مُراد سراینده را نمی‌رساند.

خیال بی‌افسار (۳۳)، عنان گسیخته بهتر است.

باسنگواره‌های پرخاش / می‌رماندنم. (۳۷) فعل، گوش را آزار می‌دهد، باید گفته شود مرا رَم می‌دادند، سبب گریز من می‌شدند، یا چیزی از این قبیل.

خاموشی را به اهتزاز کشیده‌ای (۳۹). برانگیخته‌ای. به ارتعاش درآورده‌ای. باد ... گرده‌هایم را در انبانش کرد. (۴۳) تعبیر ناجوری است، تعقید معنایی دارد.

البتّه در بیشتر اشعار، نقص‌های یاد شده، یا نیست یا کم است و بیان و تصویر ابتکاری است:

از بهت‌زار می‌گذری/ و چک چک چرا / خیس‌ات نمی‌کند؟ تعابیر بهت، چرا و گذر و خیس شدن از چک چک چرا (جناس آوایی دارد) هم با هم مرتبط است و هم تازگی دارد. سراینده در جاهایی نیز سری به سیاست جهان زده و سخن از ناپلئون، هیتلر، موسولینی و پینوشه به میان آورده (۵۵) که زیاد تعریفی ندارد، افزوده بر این ناپلئون نابغۀ نظامی و سیاسی بود و به رغم کشورگشایی‌هایش اثر مثبتی در بسط تمدن جدید داشته، در حالی که هیتلر و موسولینی دیوانۀ زنجیری و آدمکشانی افسار گسیخته بودند و نباید نام ناپلئون را مترادف ایشان قرار داد. این را نیز بگویم که ذهنیّت سراینده اساساً سیاسی نیست ومطالبی از این قسم را که البتّه به ندرت در شعر آورده است با فکر و اشعار دیگرش تناسبی ندارد و به ایشان سفارش می‌کنم به هیچ وجه وارد این میدان نشود، چرا که همان‌طور که پابلو نرودا گفته است: «سرودن شعر سیاسی از سرودن هر گونه قسم شعر دیگر دشوارتر است.»

سرایندۀ مجموعه در جاهایی موفّق‌تر است که دربارۀ خود و هم‌جنسان خود سخن می‌گوید و از گذر زمان و اندوه آدمی می‌سراید. بی‌تابی، سرگشتگی، روزمرگی، دلمردگی و خستگی مضامین عمده‌ای است که از آنها تصویر می‌پردازد. به ویژه آن جا که از اندوه، سخن به میان می‌آورد و گمان می‌کنم که می‌تواند با گفتۀ نغز و تراژیک «کی‌یر که گور» فیلسوف دانمارکی موافق شود و همراه با او بگوید: «اندوه من قصر من است.»

قصهٔ پهلوان شکست‌خورده ...

(منظومهٔ از غلس تا گرمگاه، سیروس نیرو)

منظومهٔ از غَلَس تا گرمگاه، شعری است دربارهٔ پهلوانی به نام «کوراوغلو»: پسر مردی که پدرش را کور کرده‌اند. از این افسانهٔ آذری کهن، گزارش‌های زیادی در دست است از آن جمله قصهٔ *کچل حمزهٔ* صمد بهرنگی است و اوپرای عزیز حاجی بیه‌کف نمایشنامه‌نویس و موسیقی‌دان معاصر روس. اوپرای بیه‌کف، پایان خوش و امیدارانه دارد، امّا افسانه در اصل روایت، قصهٔ قهرمانی است شکست خورده. منظومهٔ «گرمگاه» چند راوی دارد: بانوی کوه (که در نظامی گنجوی نیز روایتگر است)، شاعر، رهگذر ... روشن (کوراوغلو) مانند کاوهٔ آهنگر بر ضدّ خانی ستمگر قیام می‌کند و به یاری مردم او را از بین می‌برد، امّا سپس خود به حاکمی خودکامه بدل می‌گردد. اکنون نوبت ظهور و قیام پهلوان دیگر است تا این خودکامگی را بشکند.

در این منظومه، اساطیر ایران و اشخاص آن : جهی، تیشتر، ورن، نرسه (عزرائیل دین زردتشتی) ... به پیش‌نما می‌آیند. در مثل، زمانی که نرسه می‌خواهد کیکاوس را بکشد، ندایی برمی‌خیزد که این کار را نکن، زیرا کسی که قرار است در آینده ایران را نجات بدهد (کیخسرو) هنوز به جهان نیامده است. در ماجرای کوراوغلو نیز می‌خوانیم که نرسه می‌خواهد او را بکشد، امّا

کاوه می‌گوید که خون او را مریزید: «من هنوز از پشت او پا در جهان ننهاده‌ام». راویان این منظومه هر یک ویژگی‌هایی دارند. بانوی کوه اوصاف خارجی را می‌گوید، امّا هر جا که کوه نمی‌تواند حالات اشخاص را گزارش کند، شاعر به روی صحنه می‌آید. روایت درونی اشخاص و عرضهٔ تصویر به عهدهٔ شاعر است.

رهگذر با شنیدن صدای استغاثه‌ای در کوه، از راه باز می‌ماند. او صدای ویله‌ای شنیده و ترسیده است. بانوی کوه می‌گوید: تو از چه می‌ترسی؟ کسی به تو صدمه نمی‌رساند. برای چه به این‌جا آمدی؟ میهمان که ای؟ صبح فردا که روشنی فراز آمد می‌توانی راه خود را در پیش گیری و بروی. سپس بانوی کوه و شاعر از کوراوغلو، پدر او باباعلی و زاییدن اسب حرف می‌زنند. مادیان خان پاشا دوقلو می‌زاید: دورات و قیرات (البته در واقعیت مادیان دوقلو نمی‌زاید) و چون این کره اسبان لاغرند و مادیان می‌میرد، خان پاشا گله‌بان خود باباعلی را کور می‌کند. باباعلی دورات و قیرات و پسر خود «روشن» را به سوی کوه هرا (البرز) می‌برد. قیرات سیاه است و دورات سفید سفید و هیچ پیسه‌ای (لکه‌ای) با او نیست. ایزدان و ایزد بانوان موسیقی و رزم، روشن را پرورش می‌دهند و او را آواز خواندن و چنگ زدن و رزمیدن می‌آموزند. باباعلی قیرات را به «والی» ایزد جنگ و دورات را به پسر خود روشن می‌دهد. شاعر در این میانه باور دارد که حادثه‌ای کوچک می‌تواند زندگانی فرد یا قومی را به هم بریزد: «گر بتابد بخت روی از کس / دودش از دریا برآرد. » و این حکایتگر باورمند به تقدیر است. در بیشتر تراژدی‌ها عامل تقدیر سهم عمده‌ای دارد و در منظومهٔ «گرمگاه» نیز چنین است. و نیز شاعر از حالات متضاد انسان‌ها سخن می‌گوید و نیز از کینه و حسادتی که در طبیعت بشری نهفته است.

داستان باردار شدن مادیان پاشا را از زبان باباعلی می‌شنویم و نیز سرگذشت او و کور شدنش را. در شبی توفانی مادیان رم می‌کند و به کنار

دریا مـی‌رود. ابـرش (وحشـی) اسـب رسـتم از دریـا بیـرون مـی‌آیـد و بـا او جفت‌گیری می‌کند. اهریمن بر آن‌ست این دو اسب را از بین ببرد، امّا والـی بـه یاری ابرش می‌آید و اهریمن را فراری می‌دهد.

اکنون روشن بزرگ شده و برز و بالایی یافتـه و در مجلـس شـاهانهٔ پاشـا حضور دارد. در این مجلس بزم، پهلوان دربـار، رقیـب روشـن ... نیـز حاضـر است. نگار دختر زیبای خان به بزم، نور می‌پاشـد و گهگـاه بـه روشـن کـه در صف خنیاگران نشسته است اشاراتی می‌کند. پهلوان دربار کـه آتشـی از عشـق نگار به سینه دارد، شلاق برمی‌گیرد و به سوی «روشن» می‌تازد تا او را در پیش دختر زیبای خان خوار کند، ولی روشن شـلاق را از او مـی‌گیـرد و بـا وی در می‌آویزد و او را از پای در می‌آورد. آوازهٔ دلاوری روشن در میان مرم می‌پیچد. مدتی بعد سر و کلّهٔ «گرگ» [کرگدن] اهرمن خوی که در کوه مسکن دارد پیدا می‌شود. همه به هراس می‌افتند و جارچی پاشا جار می‌زند که هرکس «گـرگ» را از پای در آورد، نگار زیبا نصیبش خواهد شد و ایـن زمینـه‌ای اسـت بـرای ظهور پهلوانی مردمی. باباعلی پای اسب روشن را با نمد مـی‌پیچـد کـه سـر و صدای گام اسب، «گرگ» را هشیار و از خواب بیدار نکند و روشن نیزه‌هایی بر سینهٔ اسب تعبیه می‌کند تا جنگ با کرگ را آماده باشد، همان‌طورکه روسـتائیان در گذشته، جلو سینهٔ سگ‌هایشان ابزار تیز و برنده نصب می‌کردند تـا آنهـا بـا گرگ‌ها در آویزند و تنه‌هایی که به گرگ‌ها می‌زنند، گرگ‌ها را مجروح کنـد و از پای درآورد. گرگ در کنام خود خواب بد می‌بیند و شـاهد مـرگ خـود بـه دسـت سواری تیزچنگ می‌شود. او چون بیدار می‌گردد و چشم باز می‌کنـد، روشـن را در برابر خود می‌بیند و به هراس می‌افتد. روشن به او مجال نمـی‌دهـد و ضـربه‌ای بـر گردن او می‌زند، سر گرگ از تن جدا می‌شود و ضربه چنان قاطع است کـه جـانور بدون سر یکی دو میدان به دویدن می‌پردازد و آن‌گاه از پای درمی‌آید.

خبر پیروزی پهلوان به پاشا می‌رسد، امّا او به خشم می‌آیـد، عـار دارد کـه

دخترش را به پسر گله‌بان خود بدهد و گدایی را در کنار خویش بنشاند. این پهلوان پسر همان کسی است که سبب از بین رفتن مادیانش شده است و شایستگی دامادی او را ندارد. خُلف وعدهٔ خان، روشن را به خشم می‌آورد و مردم را به گرد خود جمع می‌کند و از بیدادگری‌های خان پاشا سخن می‌گوید. قیام مردم به رهبری روشن سبب نابودی این شخص خودکامه و کارگزارانش می‌شود و روشن بر مسند او می‌نشیند و نگار زیبا را به همسری خود در می‌آورد. ایام چندی به کام مردم است. روشن که با یاری «تیشتر» و کمک مردم عادی کول‌پوشان بر مسند قدرت نشسته، به داد می‌کوشد. شاه و گدا از یک کاسه می‌خورند. بهار طبیعت و بهار پیروزی همدوش یکدیگر به پیش‌نما می‌آیند و حریر سبزه‌زاران در پرند صبح می‌رقصد.

در قلعهٔ خان از افراد دو کس باقی مانده‌اند: نگار، و «ورن» حکیم. ورن مردی جادوست و کژراهی را به روشن القا می‌کند، از زیبایی دختر شاه عثمانی سخن می‌گوید و او را برمی‌انگیزد که به سرزمین دیگران دستبرد بزند و دختر را برباید. اینک کوراوغلو (= روشن) و اسبش دورات در راهند و قصد ربودن دختر شاه عثمانی را دارند. منظومه که در بحر هزج و رمل و در چارچوب شعر آزاد نیمایی سروده شده، در اینجا و جاهای دیگر با حرکت انسان‌ها و حیوانات و اوصاف طبیعت هماهنگی دارد. دورات در این راه پیمودن، توهّمی در سر دارد و گمان می‌برد که اوست که به ربودن دختر می‌رود و قهرمانی می‌کند. حرکت اسب و بازیگوشی‌های او با «فاعلاتن فاعلاتن ... » های بحر رمل تنظیم شده است:

سُم به آب چشمه می‌کوبید
ماهیان را از سرشنگی‌در آب چشمه
می‌ترساند.
عشوه می‌آمد به هنگام دویدن

یا ز سویی از لب جویی به دیگر سو پریدن

قصر شاه پدیدار می‌شود کوراوغلو نگهبانان را از پای درمی‌آورد و دختر را می‌رباید و بازمی‌گردد. شیرین، دختر شاه در آغوش پهلوان بیدار می‌شود و مجذوب از دلیری او در آغوش وی می‌خزد. شاعر که نظر نامساعدی به زن دارد، شیرین را در مقام «جهی» دختر اهریمن به تصویر می‌کشد. زن، اغواگر و خطرآفرین است. نگار که دل شوی را در گرو مهر دیگری می‌بیند، از این ترفند و جادو شکسته‌دل می‌شود و پس زانو می‌نشیند. دو شاه ممکن است در کشوری بگنجند، امّا توافق و هم‌صحبتی دو هوو در یک مکان ممکن نیست. باباعلی نیز اندوهناک است. ورن همچنان در کار جادوست و کوراوغلو را اغوا می‌کند. یک مرتبه مردم دیده باز می‌کنند و در می‌یابند، حاکم ستمگر دیگری برای‌شان حکم می‌راند.

ورن همچنان در کار جادوست و معجونی با دست خویش می‌سازد تا به وسیلهٔ آن دورات را بکشد و پشت باباعلی را بشکند. او هر روز از آن معجون در علوفهٔ دورات می‌ریزد. فریاد قیرات در آسمان می‌پیچد و او روح مهتر خود باباعلی را می‌بیند که همراه با دورات برادر خود به سوی او می‌آیند. شیفتگی روشن (کوراوغلو) به «شیرین» سبب حسادت زهره می‌شود و به «نرسه» فرمان می‌دهد روشن و شیرین را بکشد. ناگهان بانگی برمی‌خیزد و کودکی که در شکم «نگار» است، فریاد برمی‌آورد : خون پهلوان را مریزید، من هنوز از پشت او به دنیا نیامده‌ام، و «نرسه» از کار بازمی‌ماند. نگار نیز با روشن عتاب بسیار می‌کند و او را به علت رفتار بدش به باد سرزنش می‌گیرد.

بامداد فرا می‌رسد و ما روشن را می‌بینیم که به سوی کوه هرا می‌رود. فرّی که با او بود دیگر از او گسسته و از دیار خود رانده شده است. او دیگر پیر شده. نیم قرن پیش را به یاد می‌آورد که با پدر در شبی مهتابی از همین راه می‌رفتند و همه چیز زیبا بود و از امید خبر می‌داد. امّا اینک حیلهٔ ورن کارگر

افتاده و او خسته و افتان و خیزان به سوی کوه می‌رود. شاعر می‌گوید که کوراوغلو از کارها غافل ماند و فریب ورن را خورد و اکنون پشیمانی برای او سودی ندارد. او گمان می‌برد با طبیعتی سر وکار دارد بی‌قانون و ناهشیار، در حالی که طبیعت شوکتی است و ذات آگاهی است و کسی که داد و قانون و آگاهی طبیعت را نادیده گیرد، خود را به ورطهٔ مرگ افگنده است. کوراوغلو به سوی توبه‌گاه می‌رود، تن خود را از صخره‌ها بالا می‌کشد و هردم پایش در انبوهۀ برف‌ها فرو می‌رود. در این زمان، عقاب گرسنه‌ای پیدا می‌شود و کبوتری از روی زمین پر می‌کشد. همه جا خاموش می‌شود. کبوتر که راه گریزی ندارد، همچون قطرهٔ باران به زمین می‌افتد و عقاب، کبوتر را می‌رباید. شباهت عقاب به مرگ، و کبوتر به کوراوغلو (روشن) در اینجا عبرت‌آموز است. مرگ در کمین پهلوان پیر است. ناگاه سنگی زیر پایش می‌غلتد و خود او به درّه‌ای سرنگون می‌شود و صدای فریادش در کوه می‌پیچد. این همان صدای ویله‌ای است که رهگذر را به هراس آورده است.

سپس، وصف نیمروز از زبان شاعر می‌آید. درّه از نفس افتاده است و بر همه جا خاموشی حکومت می‌کند و فقط در این پهنهٔ خاموش، صدای جیرجیرک‌ها به گوش می‌رسد. این صدای طبیعت است. آرام و گویا. شاعر و رهگذر که اینک یگانه شده‌اند، از هوا و باد و باران، یعنی از طبیعت زنده و آگاه، رحمت می‌طلبند، حقیقت را باز می‌گویند و به سروش امیدوارند و امیدوارند که از دل این سیاهی‌ها و رویدادهای تلخ، قهرمانی تازه طلوع کند.

منظومهٔ «گرمگاه» سیروس نیرو، که در قالب شعر نیمایی است، ادامهٔ منظومه‌های کهن و معاصر فارسی است. او به ویژه متأثر از دو شاعر کهن و نو: نظامی گنجوی و نیما یوشیج است. آگاهی و تسلّط او در زمینهٔ وزن و تعبیر شعرکهن و نیمایی و زنده کردن اساطیر و واژگان کهن در سراسر منظومه نمایان است. پس از منظومه‌های «مانلی» نیما، «قصّهٔ شهزادهٔ شهر سنگستان»

امید (اخوان ثالث) و «آرش کمانگیر» سیاوش کسرائی و چند منظومهٔ دیگر، اینک نوبت به سیروس نیرو، که از شاعران دههٔ سی بوده و پس از مدّتی خاموشی اکنون با کوله‌باری از تجربه و آگاهی به حوزهٔ شعر و شاعری بازگشته است ـ رسیده، تا در این دورهٔ غفلت‌زدگی از ارثیهٔ گرانبهای پارینه، اثبات کند اوزان و میدان زبان شعری ما بسیارگسترده‌تر از آن‌ست که نوپردازان شتاب‌زده و مقلدان دبستان‌های شعری غرب می‌پندارند و در نتیجه منظومه‌ای خواندنی و سرشار از ادراکات اجتماعی و پُرروح آفریده که درخور توجّه و دقت است.

با اینکه زبان و واژگان این منظومهٔ فارسی، روشن و پاک و پاکیزه‌است و در زمینهٔ وزن نیز شاعر از تنگناها به خوبی بیرون آمد و ادراک شاعر نیز ادراکی اجتماعی ـ تاریخی است ... با این همه جوّ و فضا و روح اثر تا حدودی قدیمی است، به سخن دیگر، فضا و اشخاص داستان به همان حال اسطوره‌ای باقی مانده و به اصطلاح به خوبی «مدرنیزه» نشده‌اند. در اینجا برای روشنگری این مشکل می‌توانم از منظومهٔ «سرزمین ویران» الیوت نام ببرم که گرچه به کمال از اسطوره‌ها و مناسک ادیان پیش از مسیحیت و شعائر مسیحیت بهره برده، آن را در فضای قرن بیستم قرار داده و اسطوره را با زندگانی امروز پیوند داده است. با این همه، شاعر ما در زمینهٔ ادراکات اجتماعی متجدّد است و در زمانی که بسیاری از سرایندگان ما سخن از تاریکی و نومیدی می‌گویند، فراروند متضادّ واقعیت، و تقارن و همسازی انسان و طبیعت و ضرورت آگاهی تاریخی را به تصویر می‌آورد و بیان می‌کند و این مسأله به گمان من اهمیت کار او را که در خلوت خود، صادقانه رنج می‌برد و به ایران و فرهنگ ایران می‌اندیشد و درباره آن می‌سراید ـ دو چندان می‌سازد.

ادبیات خارجی

(مقالات انتقادی، ترجمهٔ مقالات ناقدان خارجی)

کارمایهٔ اسطوره در اشعار هولدرلین*

دورهٔ شعر سرودن فریدریش هولدرلین همانند دورهٔ شاعری کیتز کوتاه، به شدّت و به طور کامل پخته و زودگذر بود. بزرگ‌ترین آثار او در حدود دوره‌ای شش ساله (۱۸۰۳-۱۷۹۷) سروده شد تا زمانی که در سال ۱۸۰۳ به وادی دیوانگی و سکوت شاعرانه درغلتید و به تقریب تا زمان درگذشت خود در هفتاد و سه سالگی (۱۸۴۳) به همان حال باقی ماند. هولدرلین به سال ۱۷۷۰ زاده شد و همراه با هگل و شلینگ، شاگردان و دوستانش برای منصب روحانیت در توبینگن (۱۷۹۳-۱۷۸۸) آموزش دید. رساله‌های آموزشگاه هولدرلین نشان دهندهٔ همان شور و اشتیاق به موضوعات دینی-اسطوره‌ای هستند که در آثار دورهٔ جوانی رومانتیک‌های تازه پا می‌بینیم. او در سال ۱۷۹۰ رساله‌ای دبیرستانی نوشت به نام *توازی امثال سلیمان و کارها و روزهای هزیود* که تا اندازه‌ای مقایسه‌ای مربوط به سبک و تا حدودی نیز نمایشی بود از نظرگاه آن زمان رایج و آشنای آلمانی دربارهٔ اسطوره در مقام «کارمایهٔ آغازین روح» بین مردم ابتدایی. وی در همین سال، طرح رسالهٔ دبیرستانی دیگری نوشت به نام *تاریخ هنرهای زیبا در بین یونانی‌ها* که یکی از دقایق آن تأکید بر

* *کیهان فرهنگی*، سال یازدهم، شمارهٔ۱۱-۱۲، بهمن ـ اسفند ۱۳۷۳، صص ۲۳-۲۵.

این مسأله است که چگونه یونانی‌ها به خلاف آیین مصری ـ شرقی، خدایان خود را در زیبایی شهوانی مجسم ساختند و چگونه اسطورهٔ یونانی از همین شادخواری طبیعی به وجود آمد. اشعار آغازین هولدرلین در آهنگ، سبک و دورنما به سبک شیللر است. او در سال ۱۷۹۷ به بلوغ شعری رسید و نخستین تعبیر رمانس یونانی خود *هی‌پریون* (Hyperion) را نوشت و به نوشتن شعر بسیار طولانی‌اش درباره امپدوکلس پرداخت، و تا سال ۱۸۰۳ نوشته‌هایش فراوان، به طور درخشانی پرمغز و رو به کمال بود.

اما پیروزی‌های شعری او را نمی‌توان از بحران درونی مداومش ـ که هرگز نتوانست رفع کند و به تقریب برای او همیشه ژرف‌تر می‌شد ـ جدا ساخت. اشعار پختهٔ او مبین شدیدترین و اصیل‌ترین جست‌وجوی باور و ایقان دینی است. بخشی از اصالت هولدرلین، وابستهٔ امید او به خشنود ساختن شور و شوق دینی‌اش درون حوزه اسطوره و خدایان یونانی است یا در برخی حوزه‌ها که اسطورهٔ یونانی به طور زنده‌ای خدایان مسیحی و ژرمنی را با خدایان هندی پیوند می‌دهد. او در جرأت به این اعتقاد که خدایان یونانی به قسمی هنوز زنده و در دسترس هستند، در امیدواری به احیای مجدّد اسطورهٔ «کهن» از پیشینیان و معاصران خود بسی فراتر رفت. برای او اسطورهٔ یونانی در بنیاد بیانی تاریخی یا حتی بیانی هنری نیست و بی‌تردید تمثیل یا ورسیون (تعبیر) خام و بی‌پایه شدهٔ حقیقت وحی‌شدهٔ مسیحی نیست بلکه امکان واقعی دینی الزامی و اصیل است. بی‌تردید جشن گرفتن هولدرلین برای خدایان، همیشه به طور عمیقی وسیلهٔ تعهد مداوم او به آرمان‌های مسیحی و فرض‌های تصوّرگرایانه‌اش مشروط و برانگیخته می‌شده است؛ اما اینکه او تا چه حد از آرمان‌های مسیحی دورتر می‌رفت، این را می‌توان در کشمکش بی‌وقفه، اما بی‌ثمرش در آشتی دادن گستاخانهٔ «مسیح» با جمع خدایان باستان دید. چگونگی دور شدن او از فلسفهٔ تصورگرایی (ایده‌آلیستی) را می‌توان با مقایسه فراخوانی‌های دیترامبیک

(dithyrambic ، سرود مستانه، ساقی‌نامه) درخشان و زنده‌اش بـرای حضـور الوهیت اسطوره‌ای با طرح اولیهٔ او به نام «کهن‌تـرین برنامـهٔ مـنظم ایـده‌آلیسـم آلمانی»(۱۷۹۵) ادراک کرد (این طرح در دست‌نوشته‌هـای هگـل حفـظ شـد و شلینگ نیز آن را تفسیر کـرد ۷۶–۱۷۹۵) او در ایـن رسـاله آشـکارا میتولـوژی جدید را خواستار می‌گردد. «اسطورهٔ خرد، جایی که خرد در مقام اَکت (عمـل) زیباشناختی و هنری تعریف می‌شود»، در اینجا هولـدرلین بـه سـوی ایـدهٔ کـم رنگ افلاطونی از زیبایی می‌گراید. غنی‌ترین ویژگی شعر او به هر حـال بیشـتر تلاش برای تسلیم شدن کامل به تجربهٔ زنده دینی است،اما هرگز نـه بـه طـور ضعیف و مبهم یا از روی برنامه، ممتازترین اشعار هولدرلین شعرـــ اسـطوره‌ای (Mythopoetic) است در دو معنا: پرسـتش خـدایان باسـتانی از درون سـپهر خود ایشان که با این بیداری خودآگاهانه ترکیب شده و حکایت از این دارد که خدایان باستانی اکنون «خاموشند» و از این‌رو می‌توانند تنها به یاری قسم جدید خلاقیّت شاعرانه بار دیگر رستاخیز کنند.

هولدرلین در زمان زندگانی‌اش مورد غفلت قرار گرفت، اما اکنون بی‌منـازع در مرتبهٔ بزرگترین شاعر آلمان قرار دارد. هنوز به طور کامل نمی‌تـوان شـعر او را در کلّ یا در کاربرد اسطوره در جزء بـه وسـلیه پیـروی بـی‌چـون و چـرای قراردادی ورمانتیک توضیح داد. او از اشـتیاق رومانتیـک بـه «عصـر زرّیـن» و «هماهنگی نامحدود» بهره‌برداری می‌کند و به گونه‌ای عمیق به همان اندازه زیر نفوذ باور رومانتیک است که آن عصر زرین و هماهنگی به بهترین صـورت در دین هندی تجسم یافته؛ اما به جای اینکـه بـه صـورت شـاعر دیگـر اسـطورهٔ رمانتیک درآید، به طور افزاینـده‌ای شـاعری مـی‌شـود کـه در هنـر رومانتیـک اسطوره‌ای‌اش، بیش از آنکه معرف نظرگاهی ویژه باشد، بنیاد کافی توفیق عظیم شاعرانه می‌شود. هولدرلین، نخستین شاعر بزرگ آلمـانی اسـت کـه آثـارش را نمی‌توان بر بنیاد جهتی از جهات، جز در چارچوب اسطوره به بحث گذاشـت.

شاید دقیق‌تر باشد بگوییم او نخستین و سرانجام، به احتمال تنها شاعر عمدهٔ مدرنی است که این حکم، درباره‌اش بیانی مناسب است. این حکم همچنین اشاره دارد به کوشش یکّه‌اندیشانه انحصاری او به نوشتن شعر اسطوره‌ای در مقام عملی دینی، و این دلیل قاطعی است که چرا شعر هولدرلین یکی از دشوارترین کامیابی‌های شعر اسطوره‌ای در دورهٔ جدید است. او در جست‌وجوست تا اسطوره‌ای را درون خود این واژگان ادارک کند؛ اما گرچه این جست‌وجو بدین معنی است که دوباره غیردینی (pagan) می‌شود، دلالت‌های ضمنی آن به آسانی درک‌شدنی نیست. به ظاهر، او نخست «وحدت وجود» و بعد به صورتی «چند خدایی» را گرامی می‌داشت و با این همه اغلب به نظر می‌رسد که این همه را در قسمی توحید (Monotheism) می‌گنجاند. اما او هیچ‌یک از این پایگاه‌ها را در معانی قراردادی حفظ نمی‌کند. از این‌رو می‌تواند دربارهٔ خدایانی شعر بنویسد که خود به تنهایی برایشان نام نهاده، مانند: «اثیر» در مقام پدر (اب) یا «ژرمانیا» و ... دشواری‌های اظهار این مسأله که کدام اسطوره یا چه خدایانی به فعل در اینجا مراد است، زمانی به طور درخور ملاحظه‌ای افزایش می‌یابد که شاعر از مسیح در مقام برادر «هرکولس» سخن می‌گوید یا از پدر (اب) به همان شیوه‌ای که از «باکوس»(خدای شراب) حرف می‌زند. اگر خدایان نزد هولدرلین صرفاً تمثیلی بودند یا انتزاعات هنری، ارواح در مقام سایه و شبح می‌بایست با نظرگاهی برتر مصالحه کنند؛ مشکلی به وجود نمی‌آمد، اما به نظر می‌رسد که خدایان او همیشه به فعل، حیّ و حاضرند و خود نام و مستقلّند. اگر «خدایان» وی به راستی و در واقع الوهی باشند، آنگاه آشتی ایشان و مسیح بایست ممکن باشد، و در انجام کار خدا باید واحد باشد، اما بیشتر اسطوره‌گرایان دیگر هماهنگی کیهانی را به وسیلهٔ گزینش «خدایان» یا «خدا» به دست می‌آورند. همچنین تا اندازه‌ای برای هولدرلین دشوار است، زیرا آنچه را که اسطوره‌گرایان رومانتیک از «هردر» به بعد تعلیم

دادند، اما هرگز این طور به شدت آزمون نکردند، به جدّ می‌گیرد؛ به این معنی که اسطوره باید به طور زنده تجربه شود تا درک گردد و بازیابی چنان ژرفا و زندگانی اسطوره‌ای می‌تواند انسان جدید را درمان کند و رستگار سازد. هولدرلین این برنامه را به انجام رساند و یا کوشید به انجام برساند، اما او به جای خوش‌بینی عظیمی که بسیاری از رومانتیک‌ها دربارهٔ اسطوره داشتند، نشان می‌دهد که شعر اسطوره‌ای بنیادی جدید می‌تواند به نتایج تراژیک بینجامد و به همان اندازه به مخاطره‌های نابیوسیدهٔ عظیم و شگفت‌آور و معماهای گیج‌کننده.

این پدیدار شدن مجددّ اسطورهٔ تراژیک در آغاز دورهٔ کوتاه شاعری‌اش نمایان است. رمانس یونانی *هی پریون* او هلنی‌گرایی آشنای رومانتیک را نشان می‌دهد. هی پریون یونانی جوان قرن هیجدهمی است که امیدوار است به رهایی سرزمینش از حاکمیت ترک‌ها یاری رساند و رمان مشتمل است بر نامه‌های ردّ و بدل شدهٔ بین او و بعضی دوستان آلمانی که به طور عمده یونان و جهان کهنه و نو را به بحث می‌گذارد. امید به آزادی به علت پولکی بودن و مزدوری یونانی جدید ناکام می‌ماند، اماآلمان در لحظهٔ کنونی به صورت منحطی درمی‌آید؛ با این همه زیبایی کهن و طبیعت، هنر یونانی و خدایان «چشم به راه» زنده و پاک باقی می‌مانند. انتظاری از این دست برای پدیدارشدن خدایان یکی از درونمایه‌های عظیم آثار هولدرلین است؛ امیدی که گاهی با اطمینان اوج گیرندهٔ مسیحی حفظ می‌شود و گاهی با پاگان (آیین کفرآمیز) مبهم و تاریک. این درونمایه‌ای رومانتیک و سرانجام، مسیحی است که الوهی وسیلهٔ تسلیم انفعالی می‌توانست به دست آید، اما آیین جشن پارسایانهٔ هولدرلین دربارهٔ «انتظار» در تباین همیشگی با اطمینان پرخاشگرانهٔ رمانتیک برای حصول الوهی یا اسطوره‌ای قرار می‌گیرد، همچنان که در «ایده‌آلیسم جادویی»نوالیس (Novalis) یا در شاعری عام و پیشگام فراگیر

فردریش شله‌گل می‌بینیم. اشعار هولدرلین به همین شیوه در صورتی که در میان شاعران اسطوره‌ای آغازین به بحث گذاشته شود، اغلب نومیدی نادری را به خود راه می‌دهد؛ مفهومی تحمل‌ناپذیر از «انتظار» که همیشه با این بیداری و آگاهی پیوند یافته که تا چه اندازه الوهی، بی‌پایان و دست‌نیافتنی است. خدایان نزدیکند، با این همه درک ایشان دشوارترین است؛ عالی‌ترین شادی را به انسان‌ها می‌بخشند، با این همه «غریبه‌اند» حتی مسیح، اکنون خاموش است.

امپدوکلس با جسارت زیاد جرأت کرد به خدایان نامی بدهد و رمز و راز را به شرح بیان کند و بر آن شد ناپاکی و ناپارسایی قهر [غرور، تجاوز] (Hubris) را بشناسد. همان‌طور که هولدرلین روشن می‌کند، این دانشی شکنجه‌آور است که هیچ شاعر شعر اسطوره‌ای تاب تحمل آن را ندارد. در این حوزه، شاعر، قطعه قطعه شده و خونین‌دل باقی می‌ماند و قادر نیست با اطمینان دریابد که خدایان نیکخواهند یا سنگدل، به انسان‌ها عنایت دارند یا نه؟ نومیدی نیز فرا می‌رسد، زیرا خدایان ـ و مسیح ـ گرچه ممکن است ناپدید نشده باشند، امکان دارد به علت بی‌اعتنایی، فساد و غفلت خود انسان‌ها کناره‌گیری کرده باشند. هولدرلین در شعری که شاید در عنوانش به استهزا از هردر تقلید می‌کند، به نام «صدای مردم» نه ظهور کمال آفرینشگر خلق (volk) بلکه تباهی آن را نشان می‌دهد. او بر ضد مفهوم «مردم بدوی در مقام شاعر» عرضه شده از سوی هردر بر نیاز کنونی به شاعری دانا که فرا می‌رسد و تنها می‌تواند «دیرهنگام»فرا رسد، تأکید دارد. چنین شاعری دست‌کم می‌تواند «بازگشت» خدایان را اعلام دارد و شاید با آموختن پارسایی والا به ملت خود برای چنان بازگشتی آمادگی به وجود آورد. اما بازگشت حقیقی خدایان به معنی استقرار مجدد دین المپ نیست. بلکه به این معنی است که «عصر زرین» خود فرا خواهد رسید. در اینجا هولدرلین غیریونانی‌ترین عنصر و امید را در نظرگاه خود دربارهٔ خدایان می‌گنجاند و در همان زمان، غیرمسیحی‌ترین عنصر

را به وسیلهٔ درخواست مصالحه‌ای بین مسیح و هرکولس در عشق خود به مسیح می‌گنجاند. در شعر خود «یکتا» (یگانه)، «آپولو»، «زئوس»،«هرکولس» و حتی مسیح و پدر [اب] مسیحی در همان طراز امیدوارانه با یکدیگر یاد می‌شوند. چنین رؤیت فرارونده از تجربهٔ حسّی به هر حال می‌توانست هم چنین نومیدی عارفانه‌ای به وجود آورد، زیرا زمانی که رؤیتی از این‌دست از هماهنگی نخستین دست‌نیافتنی از آب درآید، اسطوره نیز در مدعای خود به عام بودن، شکست می‌خورد.

دشواری دیگری در آثار هولدرلین هست که جهت دیگر اصالت او را نمایان می‌سازد:او به وسلیهٔ شعر غنایی با بیشترین قدرت با اسطوره رویارو می‌شود. در اینجا گوته پیشرو هولدرلین است، اما گوته همچنین از این حوزه بیرون می‌رود تا اسطوره را به شکل نقلی، دراماتیک و حماسی درآورد، ولی هولدرلین شاعر غنایی باقی می‌ماند. از عصر باستان تا عصر جدید، شعر اغلب اسطوره را وسیلهٔ حماسه یا بیان نقلی و به همان اندازه به وسیلهٔ غزل و غنا (لیریسم) به کار گرفته‌اند؛ هومر و ویرژیل به طور آشکار چنین کرده‌اند و نمونه‌های جدید حاوی «فاوست» گوته است و کتاب‌های پیشگویانه بلیک، اشعار نقلی اسطوره‌ای کیتز، *چنین گفت زردشت* نیچه، *سرزمین ویران* الیوت، *روئیت* ییتز، *موبی دیک* هرمان ملویل، *یولیسس* جویس و *یوسف و برادرانش* اثر توماس مان، در «فرادهش ادبی»هولدرلین، پیندار (Pindar) پیش از او آمده است و ریلکه پس از او.

شعر غنایی آشکارا ساختمان منظم اسطوره‌ای و تصریح منسجمی را که به وسیلهٔ عمل و شخصیت به دست می‌دهد، فرسوده می‌سازد. آن وقت توضیح این مسأله که شاعر به وسیله سروده‌های مجذوبانه اسطوره‌ای‌اش چه می‌گوید، دشوار است. اما در آثار هولدرلین این ابهام و تاریکی، آشکارا اشاره دارد به آنچه او به ظاهر قادر است به طور شهودی دربارهٔ معنای اسطوره‌ای درک کند.

چکامه‌ها و چامه‌های او نیایش و پرستش است و نیز طرح و توصیفی اشـراقی از احساس «بودن» یا خواست «بودن» که به سـبب رمـز و راز قـدرت الـوهی مورد تجاوز قرار می‌گیرد و تصرف می‌شود. اشعار غنایی او ــ آن طور که بلیک خواست انجـام دهـد ــ الـوهی را بـرای شـناختن دوبـاره درون کیهـان جـای نمی‌دهد. دست‌کم جنبهٔ توفیق‌آمیز هولدرلین ــ به رغم امیـدهای مسـیحی‌اش ــ در احتیاط انکاری یا درستکارانهٔ او به منطقی‌تر کردن، هنری‌تر کـردن،مـنظّم‌تـر ساختن اسطوره، از آنچه ممکن است بوده باشد، نیست.

و نیز دربارهٔ هولدرلین نوشته‌اند که: حسّاسیّت شاعرانهٔ وی برای تندرسـتی خردش زیـاد بـود. خبـر فرارسـیدن انقـلاب فرانسـه در او رؤیاهـایی دربـارهٔ نیک‌بختی انسان به وجـود آورد. آثـار روسـو را خوانـد و *سـتایش از آزادی* را نوشت و در ۱۷۹۲ پنداشت که فجر شگفت‌انگیز دادگری و اصالت را به چشم دیده است. وقتی که انقلاب در خون غرقه شد، نومیدانه به رؤیای خود توسّل جُست:

عشق من متوجه نوع انسان است، البتـه نـه آن نـوع فاسـد و نوکرصـفت و تنبلی که اغلب او را می‌بینم. امکان‌هـای عظـیم و والا را حتـی در میـان قـومی فاسد، دوست می‌دارم. نژاد قـرن‌هـای آینـده را دوسـت مـی‌دارم ... در زمـانی زندگانی می‌کنم که همـه چیـز بـه سـوی بهبـود پـیش مـی‌رود. ایـن بـذرهای روشنفکری، این آرزوها و کوشش‌های پنهـانی در راه پـرورش نـوع انسـان ... ثمری عالی خواهد داد.

گذشته نیز مایه‌ای برای رؤیاهای او بود. مانند کیتـز معاصـر خـود، عاشـق قهرمانان و خدایان یونان باستان شد و شعر حماسـی *هـی پریـون* را نوشـت و سپس به ینا رفت و زیر نظـر فیختـه بـه تحصـیل پرداخـت ... در سـال ۱۸۹۰ اشعارش بار دیگر مورد توجه مردم واقع شد و ریلکه و اشـتفان گئورکـه او را ستودند.

هایدگر فیلسوف آلمانی در پایان جنگ جهانی دوم به تعبیر خود با شاعرانی مانند هولدرلین، ریلکه، گئورکه همزبانی آغاز کرد و تفسیرهایی از شعر آنها به دست داد. تفسیر شعرهای *مثل روز عید* و *برگشت* هولدرلین در سال‌های ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ نظرگاه ویژه او را دربارهٔ شعر و شاعران نشان می‌دهد. او هولدرلین را «شاعرترین شاعران» نامید و از هومر و دانته و شکسپیر برتر شمرد و گفت هولدرلین شاعری است که در این «زمانهٔ نیاز» در روشنگاه بودن قرار گرفته. او در تفسیر سروده‌های هولدرلین و گئورکه کوشید نوعی فلسفه اسطوره‌ای بسازد و به دیگران یاد بدهد قسمی پیوند و یگانگی با زمین و با جهان پیدا کنند. در نوشته‌های آخر هایدگر به تأثیر شدید از سروده‌های هولدرلین، زبان به برترین درجه غرابت می‌رسد. برای نمونه به واژه‌های ساده‌ای مانند خدایان، میرندگان، آسمان و زمین (در پژوهش‌هایی دربارهٔ تفکر و شعر ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۷) معناهایی می‌دهد که تنها برای کسی که آنها را به کار برده، معتبر و مفهوم است یعنی زبان و طرز بیان ویژهٔ فرد خاصی است، و چنین فردی می‌خواهد برای ارتباط یافتن به دیگران به آن جنبهٔ عام بدهد.

تفسیری که هولدرلین دربارهٔ شعر و شاعر ارائه می‌دهد، غامض است و برای دریافت نظرگاه او دربارهٔ تفکر، زبان و شعر باید به *وجود و زمان* (۱۹۲۷)، *خاستگاه کار هنری*،*هولدرلین و ذات شعر* (۱۹۳۶) ... رجوع کرد که در آنها هایدگر نحوهٔ ویژه‌ای از ارتباط انسان با زبان را عرضه می‌دارد. این ارتباط عادی از این قبیل که زبان ابزار تفهیم و تفاهم شمرده نیست، از نظرگاه او زبان، خانهٔ انسان است و از این رو شخص باید اندیشه‌اش را دربارهٔ بودن (وجود) خود به کار اندازد. در تجربهٔ زبانی هدف انسان باید این باشد که زبان خود را به سوی زبان بیاورد و با خود به سخن آید. زبان، این ویژگی یگّه را داراست که ما در آن زندگانی می‌کنیم و در آن در خانهٔ خویش هستیم، بی‌آنکه بدانیم به خودی خود چیست. هایدگر برای اینکه خود را از این وضعیت

دشوار رهایی دهد به شاعر توسّل می‌جوید، زیرا شاعر کسی است که هم رابطهٔ ممتازی با زبان دارد و هم این ارتباط را به سخن می‌آورد. در مثل، اشتفان گئورکه در شعر *کلمات* (۱۹۱۹) بر آن است رابطهٔ شاعر را با زبان به دست آورد. او به سرزمین دوردستی می‌رود و نادره یا رؤیای شگرفی به سوی سرزمین خود می‌آورد. این گنجینهٔ گرانبها به علت اینکه شاعر نمی‌تواند نامی به آن بدهد از دستش می‌لغزد و ناپدید می‌شود و شاعر با اندوه درمی‌یابد آنجا که کلمه نباشد، هیچ چیز نمی‌تواند به حوزهٔ بودن بیاید. به نظر هایدگر در غیاب کلمه‌ها، گوهرها و گنجینه‌های کشف شده از سوی شاعر ناپدید می‌شوند و شاعر نمی‌تواند آنها را نگاه دارد. در اینجا وجه تازه‌ای از بودن کلمه نمودار می‌شود. کلمه می‌تواند برای آنچه اکنون هست، نامی بیابد و بر آنچه هم اکنون در دسترس است و حضور یافته و باز حضور یافته، نام بگذارد و همزمان با آن می‌تواند در مقام آن چیزی که آن حضور را عرضه می‌دارد و می‌بخشد، نمایان شود. کلمه در مقام چیزی که شیئی را در بودن خود نگاه می‌دارد بر شاعر آشکار می‌شود. شاعر، خود را در مقام کسی تجربه می‌کند که کلمهٔ او را امین دانسته و او امین کلمه شده است. شاعری مانند هولدرلین چیزها را نام می‌دهد و آنها را به حوزهٔ بودن می‌آورد. «کلمه و زبان پوسته‌ای نیست که شاعر و نویسنده چیزها را در آن بسته‌بندی کنند، بلکه فقط در کلمه و در زبان است که چیزها هستند».

این نظرگاه به نظریهٔ «اصالت معنی» (نومی‌نالیستی) که می‌گوید مفهوم‌ها (کلی‌ها) تنها در نام‌ها وجود دارند نزدیک می‌شود، اعم از اینکه هایدگر چنین چیزی را خواسته یا نخواسته باشد و کوتاه سخن به قسمی می‌گوید که ما هستیم و چیزها در پرتو «بودن» هستند. این وجه تفکر هایدگر، وجه «زمان نیاز» است که در غیاب «بودن» و در تفکر دربارهٔ این غیاب اظهاری هستند دربارهٔ رویدادی جدید در زمانی که آن غیاب تجربه می‌شود.

پل‌دومن در همان زمان به بحث دربارهٔ تفسیر هایدگر دربارهٔ هولدرلین و تفکر او دربارهٔ «پایا»ها (درون ماندگارها) پرداخت. به گفتهٔ دومن *تفسیرتأویلی* هایدگر دربارهٔ هولدرلین معرف رمز و رازسازی فیلسوف در ترغیب ناقدان به بهره‌گیری و کاربرد زبان شاعرانه است که «مادی» و «روحی» را برای یافتن سرمشق زنده و اصیل با بودن (وجود) همجوش می‌کند و این می‌تواند تقدیر آغازینی را کشف کند که تمدّن، این همه مبهم و تیره‌اش ساخته. از نظرگاه هایدگر،هولدرلین شاعری است که اشعارش بر غفلت از «بودنی» که باید حضور همیشگی و مطلق خود را نمایان سازد،چیره می‌شود. به دلیل اینکه «بودن» بر پایهٔ زبان شعر شاعر، خود را بنیاد می‌کند ما دربارهٔ (an-denken) شعر او تفکر می‌کنیم و با این تفکر، خود را آماده می‌سازیم که در حضور «بودن» زندگانی کنیم و شاعرانه بر این کرهٔ خاک مسکن گیریم.

از نظر دومن، فیلسوف به طور دقیق، شعر هولدرلین را وارونه فهمیده است. شاعر از «بودن» سخن نمی‌گوید، بلکه از ناممکن بودن نامیدن چیزها حرف می‌زند و از نظمی که در ذات خود یا بودن بی‌واسطه متمایز است. زبان شعر که از فراهم آوردن «زمینه‌ای مشترک ـ که بر پایهٔ آن انسان شاعرانه در زمین به سر برد ـ بسیار دور است، جایگاه تمایزها و ستیزه‌هاست و همیشه سازنده است و می‌تواند بی‌اعتنا به حضور اشیاءء آن را «پیش نهد» و «پیش کشد» و با این نشانی نمی‌تواند بنیادی برای این «پیش‌نهادن» به دست دهد و فقط در مقام قصد و ارادهٔ حوزهٔ آگاهی می‌تواند چنین کند».

بینش هایدگر دربارهٔ مسأله «بودن» (وجود) در اشعار هولدرلین با نابینایی او دربارهٔ عملکرد «معانی بیان» خود او همراه است و حتی آن را ناممکن می‌سازد، آنجا که ماهیت زبان شعر را همان‌گونه که با ارگانیسم فراروندهای طبیعی پیوند می‌دهد، مرموز و رازورانه‌اش می‌سازد. به گفتهٔ دومن: تفسیرهای هایدگر پیش از جنگ دوم جهانی و در طول این جنگ، اندیشیده شدند و به طور

مستقیم به تأمّل اضطراب‌آمیزی دربارهٔ تقدیر تاریخی آلمان پیوند یافتند؛تأمّلی که بازتاب خود را اشعار ملّی هولدرلین می‌یافت.

اشعار و رمانس‌های اسطوره‌ای هولدرلین، نوالیس و برادران شله‌گل تجسم آفرینشگرانهٔ بلندپردازی‌های هاتفانه و برنامهٔ جامع شاعرانه، شعر شعر میتولوژی جدید است که باید بر بنیاد تصورگرایی و طبیعت پویا استوار شود و ریشه در دستور شیللر دارد که متوجه نامحدود و آزادی در زمینه آرمان‌های جدید انسان است و طالب شعری جدید است که گذشته و اکنون را به برترین قدرت برساند. روئیت رومانتیک مسیحی در گرایش به قرون وسطی‌گرایی روحاً متحدشده‌ای است که با شور و التهاب برآینده فرافکنی شده،شاعر را پیشگوی جادویی و کاهن آفرینشگر طبیعت می‌داند. برای نمونه نوالیس در رمانس خود *هینریش فون اوفتردینگن*، که به شیوهٔ ویلهلم مایستر گوته نوشته، امّا در زمینهٔ زندگانی آلمان قرون وسطی نهاده شده، به وصف آیین تشرّف و کارآموزی شخص داستان می‌پردازد. این شخص نه در جهان بزرگ، بلکه در برترین رمزهای زندگانی است که در اندیشهٔ شاعر ساکن حوزهٔ اسطوره‌ای می‌شود. آیین تشرف به واسطهٔ سلوک هنری‌اش در طلب «گل آبی»جادویی ممثّل می‌گردد.

آثار هولدرلین و نوالیس نشان می‌دهند که چگونه تعبیرهای جدید و افراطی اسطوره می‌توانند در شعر به کار برده شوند. هولدرلین به راستی نمونه‌ای است در این زمینه که چگونه شاعری می‌تواند در توجه به اسطورهٔ یونان باستان در مقام دینی هنوز زنده و در مقام شاعری بزرگ که شعرش بخش جدایی‌ناپذیر اسطوره است، پیش برود. تأکید او بر جنبه‌های تاریک و تراژیک اسطوره چنان عمقی به شعرش بخشید که همیشه می‌توان آن را با شعر اسطوره‌ای پیوند داد.

تعهد به ارزش‌های بومی*

(مطالعه‌ای انتقادی در درونمایهٔ آثار ویلیام فاکنر)

ویلیام فاکنر، نویسندهٔ آمریکایی و برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل (۱۹۵۰) به سال ۱۸۹۷ زاده شد و در سال ۱۹۶۲ درگذشت. او در جنوب آمریکا به دنیا آمد، آموزش منظمی ندید و مانند بسیاری از نویسندگان بزرگ دیگر در مدرسهٔ زندگانی درس و تجربه آموخت. نخست شعر می‌گفت و در سال ۱۹۲۴ مجموعه شعری به نام «*الههٔ زرین*» چاپ کرد، امّا پس از آشنایی با شروود آندرسن به رمان‌نویسی روی آورد و دو رمان به نام‌های *پشه‌ها* و *پول سیاه* نوشت. چاپ *خشم و هیاهو* و *ساتوریس* (۱۹۲۹) او را در محافل روشنفکری بلندآوازه ساخت، ولی عامهٔ مردم به آثارش توجهی نداشتند. چاپ گزیدهٔ آثارش به وسیله مالکلم کاولی سبب شد که مردم، مرتبهٔ هنری او را بیشتر بشناسند. این گزیده از دو جهت اهمیت دارد: یکی آنکه کاولی نمی‌خواست شمارهٔ متنوعی از داستان‌ها یا نمونه‌های خوبی از آنها به دست دهد، بلکه بر آن بود که بنیاد، انسجام و کمال یافتگی آثار نویسنده را نمایان سازد. هدف دیگر کاولی تفسیر و توضیح داستان‌های گزیده شده بود. دیباچهٔ او بر کتاب *گزیدهٔ آثار*، از نادره‌ترین مقاله‌هایی است که دربارهٔ فاکنر نوشته شده است. مقالتی

---

* *کیهان فرهنگی*، سال دوازدهم، شمارهٔ۱۲۵، بهمن ـاسفند ۱۳۷۴، صص ۱۸-۲۱.

است که از تعصب و پیشداوری آسیب ندیده و روشنی‌هایی بر موضوع بحث افکنده است. کاولی نخست به توضیح مکان داستان‌ها (ایالت «یوکناپاتاوفا»ی می‌سی‌سی‌پی یا به تعبیر دیباچه‌نویس سرزمین افسانه‌ای فاکنر) می‌پردازد (یوکناپاتاوفا به زبان سرخ‌پوستان، یعنی سرزمین پاره پاره شده. قطعه زمین لافایت ملک شخصی نویسنده) و تاریخ آن را به دست می‌دهد. مکان بیشتر داستان‌های فاکنر همین سرزمین است که ۲۴۰۰ مایل مربع وسعت دارد و بین تپه‌های می‌سی‌سی‌پی شمالی و زمین‌های بارور و تیرهٔ سفلای این منطقه قرار گرفته. جمعیت آن به ۱۵/۶۱۱ تن می‌رسد و جامعه‌ای می‌سازد از شخصیت‌های بسیار متفاوت از قبیل خانواده‌های «باندرن»، «اسنوپس» و اشخاصی چون «مکازلین»، «پرسی گریم»، «تمپل دریک»، «کامپسون»، «دیلسی» و محکوم بلند قامت رمان *نخل‌های وحشی*... در داستان‌های آمریکا کمتر سرزمینی از لحاظ حضور طبیعی‌اش، به خوبی و سرزندگی این ایالت افسانه‌ای به تصویر درآمده است. پسینگاه این سرزمین گلگون است و به تدریج محو می‌شود و ماه شب‌هایش داس لاغری است همچون اثر پاشنهٔ چکمه در ماسهٔ خیس. رودخانهٔ بزرگ و جاری پر آب آن بعدازظهرها زردفام است و خواب‌آلود، زمین‌های پستی دارد که بازیکنان در آن روزی عقب می‌نشینند و روزی دیگر پیش می‌تازند، پُر از قاطرهای مرده و لانه‌های مرغان که بر سر انسان آوار می‌شود. در آن ولایت، زمین‌های زراعی ویران‌شده‌ای است که جای پرسه زدن «پاپای»(شخصیت اصلی رمان *حریم*) است. این منطقه مرداب‌ها و کشتزارها دارد، جاده‌های خاکی و سوزان محلهٔ مسکونی فرانسوی‌ها و بقایای جنگل‌های اصلی قدیمی آن در تابستان چنان سبز است که به تیرگی می‌زند. مکانی تیره و تارتر از این جنگل‌ها در زوال خاکستری‌فام ماه نوامبر وجود ندارد که در آن خورشید حتی در نیم‌روز فقط به صورت لکه‌هایی صاف بر زمینی می‌تابد که هیچ‌گاه به طور کامل خشک نمی‌شود.

در همهٔ داستان‌های آمریکا هیچ سرزمینی از نظرگاه جامعه‌شناختی به این دقت و موشکافی تصویر و تحلیل نشده است. اخلاف خاندان‌های کهن، هیزم‌شکنان و مهاجران، کارگران آواره، آشپزهای سیاه‌پوست، کشاورزان، قاچاقچی‌ها، گردنه‌بندها، فروشندگان دوره‌گرد، دانشجویان پسر، مستأجران مزارع، دکانداران روستا، وکلای دعاوی ایالتی، همه و همه در این سرزمین گرد آمده‌اند، نشانهٔ طبقه، شغل و تاریخ این جماعت به خوبی ترسیم می‌شود و خواننده گفتار، جامه، خوراک، خانه، شیوهٔ رفتار و فکر ایشان را به طور کامل می‌شناسد. طبیعت و جامعه‌شناسی، جغرافیا و جغرافیای انسانی این سرزمین با موشکافی، ولی به سادگی در آثار فاکنر عرضه می‌شود و اهمیت این مسائل در آثار او عظیم است، اما این اهمیت از گونهٔ نظمی است متعین و مشروط شده. گویی جهانی است از «تقدیر» بشری. فاکنر به مفهوم «تقدیر» علاقهٔ بسیار دارد، ولی معتقد است که انسان بودن انسان در رویاروئی با تقدیر اهمیت می‌یابد.

کاولی در گزیدهٔ خود بر آن است که وصف این سرزمین افسانه‌ای را عرضه‌کند، ولی مهم‌تر از آن می‌خواهد تاریخ آن را به دست دهد. بیشتر ناقدان ـ حتی آنها که به ساده‌ترین وجه و حتی عامدانه این واقعیت را به نادرستی تفسیر کرده‌اند ـ می‌دانند که معنای «زمان گذشته» در آثار فاکنر اهمیت بنیادی دارد. کاولی گزیده‌ای فراهم آورده است که عمل داستان را در گذر سال‌های ۱۸۲۰ تا ۱۹۴۰ میلادی نشان دهد. نخستین داستان (*قاضی*) قصه‌ای است دربارهٔ «ایکه موتوبه» نوادهٔ یکی از سردسته‌های قبیله «چیکاسا» که به «نیواورلئان» رفت و "Du Homme" (انسان) نامیده شد. این نام سپس به "doom" (قضا و قدر یا اجل) بدل گردید. او به قبیلهٔ خود بازگشت تا راهی را که برای رسیدن به سردستگی قبیله درنوردیده بود، تباه کند. «موتوبه» در تاریخ قصه‌های فاکنر ـ هر چند نه فقط در داستان *قاضی* ـ یک مایل مربع زمین آباد بخش خشک می‌سی‌سی‌پی شمالی را با ماده اسب مسابقه‌ای «جیسون

لیکورگوس کامپسون»، بزرگ خاندان کامپسون می سی سی پی، تاخت زد. آخرین قصهٔ گزیده، «پاییز دلتا» اسحاق مکازلین را نشان می‌دهد: مردی که بهترین نظم کهن، فیلسوف، بزرگ‌زاده و جنگلبان را به جهان جدید می‌آورد، و شیپور نقره‌کوبی را که «جنرال کامپسون» برایش باقی گذاشته به زنی دورگه می‌دهد تا وی به پسر نامشروعش که از پیوند با یکی از خویشان مکازلین زاده است بسپارد. بین دو قصهٔ یاد شده، قطعه‌های درخشانی مانند «برگ‌های سرخ» و قصهٔ عمیقاً نمادین *خرس*،داستان‌های جنگ داخلی و قصهٔ بازسازی شدهٔ *باران* (برگرفته شده از رمان *تسخیر ناپذیر*)، «واش»، *پیران قوم* (قصه‌ای دربارهٔ محکوم بلند قامت، برگرفته از رمان *نخل‌های وحشی*)، *آن روز غروب شب که شد*،*دسته گل سرخ برای امیلی* و قصهٔ فرعی *پرسی گریم* برگرفته از *سبکبار شدن در تابستان*، قرار می‌گیرد. در این *گزیده آثار*، قصه‌های دیگری نیز هست اما قصه‌های یاد شده بهترینند، از این نظر که نقطه‌های اوج تاریخ ایالت افسانه‌ای فاکنر را نشان می‌دهند.

دیباچهٔ کاولی اهمیت مکان و تاریخ آثار فاکنر، یعنی کار و تلاش تخیلی را که در عصر ما نظیر ندارد، شرح می‌دهد. به گفتهٔ او این تلاش، تلاشی است مضاعف. فاکنر نخست ایالتی واقعی در می‌سی‌سی‌پی ابداع می‌کند که نظیر ایالتی افسانه‌ای است، ولی در مجموع، کامل و زنده است. سپس ماجرا و تاریخ این ایالت را در مقام تمثیلی و افسانهٔ جنوب آمریکا مجسم می‌سازد. افسانه گفتیم، زیرا همان اندازه که *داغ ننگ* هاثورن، گزارش تاریخ ماساچوست است، دیباچهٔ کاولی نیز گزارش تاریخ ایالت جنوب اوهایوست.

جنوب، مسکن ساتوریس‌ها (اشراف) و ست پن‌ها (افراد بی‌نام و جاه‌طلب) است. این افراد، زمین‌ها را از سرخ‌پوست‌ها گرفتند و خواستند نظمی پایدار و ثابت به وجود آورند، ولی به رغم توانایی آنها و کمال نقشه‌هایشان ـ به تعبیر خود فاکنر ـ به واسطهٔ «نظم برده‌داری»، «ملعون» از آب درآمدند و جنگ داخلی سبب عقیم ماندن نقشهٔ ایشان

شد. تلاش آنها برای بازسازی نظم بر حسب «طرح کهن» و «ارزش‌های قدیمی» به علت ترکیب نیروهای مهاجران و اسنوپس‌ها (یا طبقهٔ استثمارگر جدید که اخلاف سفیدپوستان بی‌زمین بودند) به شکست انجامید. بیشتر اخلاف نظم کهن به گونه‌های متفاوتی عقیمند. قانون ایشان، آنها را از جدال و مسابقه با اسنوپس‌های بی‌قانون بازداشت، به الفاظ چسبیدند و روح سنت خود را از یاد بردند، تماس با واقعیت‌های زمان حاضر را از دست دادند و به جهان رؤیای الکل، سخنوری، اصالت نژاد و دیوانگی گریختند، عاشق شکست و مرگ شدند. جرأت خود را از دست دادند و ترسو از آب درآمدند یا مانند آخرین جیسون در «*خشم و هیاهو*» اسنوپ‌گرا گشتند و از این قماش آدم‌ها نیز فاسدتر شدند. در مثل شخصی مانند «پاپای» را در نظر آورید: او چشمانی دارد مانند دکمه‌های لاستیکی. چهره‌اش رنگی عاری از خون و نشاط دارد و به قوطی حلبی مچاله شده‌ای می‌ماند. پول زیادی به دست می‌آورد و نمی‌داند با پولش چه کند و آن را در چه راهی به مصرف برساند. می‌داند که مشروبات الکلی مثل زهر، او را می‌کُشد، دوستی ندارد و هرگز با زنی مأنوس نبوده است. او و امثال او در توحش خود، نماد تجددگروی و جامعهٔ سرمایه‌سالاری پول‌اندوز هستند. کاولی می‌گوید نیرومندی برخی از قصه‌های فاکنر نمونه‌ای است از روش فرویدی که باژگونه شده و سرشار است از کابوس‌های جنسی که در واقع، نمادهای اجتماعی‌اند و به نوعی در دانستگی نویسنده با آنچه او «هتک عصمت» و «فساد» جنوب می‌انگارد، پیوند یافته است.

این تفسیر کاولی از افسانهٔ یاد شده است که راهگشای ممتازی برای راه یافتن به درون آثار فاکنر بوده و هدفی را که ویژه دیباچه‌های اثری ادبی است، خوب برمی‌آورد. وی بدون تردید وامدار نوشتهٔ جرج ماریون او. دانل است که نوشتهٔ او نخستین تفسیر درونمایهٔ قصه‌های فاکنر بوده و هنوز هم برای مطالعهٔ آثار این نویسنده ضروری است. اما تفسیر کاولی به تعدیل گرایش دانل می‌پردازد که می‌خواست قصه‌های فاکنر را با موشکافی تمثیلی و آموزهٔ ساده و تک‌معنایی توضیح دهد.

به هر حال، این قسم توضیح می‌تواند دست‌کم در تأکیدی که دارد، تا حدودی تعدیل شود. با این همه، گرچه هیچ نویسندهٔ آمریکایی چونان فاکنر بدین‌گونه ژرف، متعهد به «بومی بودن» نبوده است که تأکید بر عناصر جنوبی آثارش ما را نسبت به عناصر دیگر این آثار نابینا سازد یا از دیدن کاربردهای دیگر و معانی عمیق آنها بازدارد، و این مدعا تا آنجا درست است که به ویژه قصه‌های فاکنر را تنها در مقام مدافعه‌های جنوبی یا آن طور که ماکسول گیسمار گفته است همچون «اوهام افراطی» بیماری روانی فرهنگی تفسیر کنیم:

مهم است که آثار فاکنر را نه در چارچوب تخاصم جنوب با شمال، بلکه در چارچوب تحولاتی که ویژهٔ جهان جدید است، به دیده آوریم. «افسانهٔ» فاکنر تنها افسانهٔ جنوب نیست، بلکه همچنین افسانهٔ مصایب و مشکل‌های عام ماست. جهان جدید در اغتشاش اخلاقی غوطه‌ور است و از فقدان انضباط، تقدس، ارزش‌های قومی و حس ارشاد .... رنج می‌برد. جهانی است که در آن سودجویی فردی، عمل‌ورزی، و توفیق یافتن، سازندهٔ معیارهاست، جهانی است محکوم به انتزاع و افزاروارگی یا دست‌کم در این لحظه احساس می‌کند چنین محکومیتی دارد و می‌تواند با اشتیاق به گذشته بازگردد و به جهان کهن ارزش‌های سنتی بنگرد و احساس فقدان و شاید نومیدی کند. جهانی که به گفتهٔ یکی از اشخاص داستانی فاکنر: «انسان‌ها در آن، این موهبت را داشتند که زمانی زیست کنند و زمانی بمیرند، به جای اینکه موجوداتی باشند منتشر و پراکنده که از کیسه‌ای غصبی بیرون آورده و در کنار یکدیگر نشانده‌اند؛ جهانی که در آن انسان‌ها «اصیل»، ساده‌تر و کامل‌تر بودند».

اگر اعتراض کنند که نظرگاه نویسنده غیرواقعی است و نظم کهن اگر نیازهای انسان را برمی‌آورد، باقی می‌ماند و این بیانی عاطفی است که بگوییم آن نظم از بیرون نابود شده، پاسخ این اعتراض در خود آثار فاکنر به روشنی عرضه شده است: نظم کهن، نیازهای انسانی را برنیاورد، نظم کهن جنوب یا

هر گونه نظمی به علت اینکه بر پایهٔ «دادگری» بنیاد نشده بود، «ملعون» گشت و هسته‌های نابودی‌اش را در خود داشت، اما حتی در چارچوب «لعنت‌شدگی» در تضاد با نظم جدید، تا آنجا که معادل سوداگری لحاظ شود، انسان سنتی را مجاز می‌داشت با برپا داشتن قانون‌ها، بتواند خود را در مقام موجودی انسانی ببیند و انسانیّتش را تعریف کند، آن نیز در مقام موجودی که مفهوم‌های فضیلت و وظیفهٔ پذیرش را به دوش او گذاشته‌اند. درون نظم کهن، مفهوم «حقیقت» موجود بود، حتی اگر انسان در فراگشت چیزها به تشخیص آن توفیق نمی‌یافت. در مثل، این عبارت آمده در داستان *خرس* را در نظر آورید:

گفت: بسیار خوب گوش کن و از سر خواند. منتها این بار یکی از بندهای شعر را خواند و کتاب را بست و روی میز گذاشت. مکازلین گفت: «با اینکه به کام دل نمی‌رسی، او محو نمی‌شود. تو تا ابد، مهر می‌ورزی و او نیز زیبا می‌ماند [شعر از جان کیتز، شاعر انگلیسی است.]

او گفت: شاعر از دختری می‌گوید.

مکازلین گفت: ناچار بود از چیزی بگوید. آن وقت گفت: از حقیقت می‌گفت. حقیقت یکی بیش نیست، دگرگون نمی‌شود و شامل همهٔ چیزهایی می‌شود که بر دل وارد می‌شوند: شرف، افتخار، شفقت، عدالت، شجاعت و عشق. حالا متوجه شدی؟. (*برخیز ای موسی*، ترجمهٔ دکتر صالح حسینی، ۲۸۰).

مهمّ تلاش انسانی است و آن گنجایی که آن تلاش را فراز فراروند افزاروارهٔ زندگانی قرار می‌دهد و غرور و پایداری، زیرا در تحمل است که قسمی پیروزی بر خویشتن وجود دارد. می‌گویند و مکرر گفته‌اند که آثار فاکنر «به زمان گذشته می‌نگرد»، پاسخش این است که محور ثابت اخلاقی را باید در شکوه کوشش بشری و پایداری و تحمل او یافت، قضایایی که در زمان خود و حتی در جهان متجدد، با ایقان تمام در میان تحقیر و طردشدگان پایداری می‌کند. درست است که آثار فاکنر حمله‌ای است شدید به تجدد، ولی باید به

یاد آورد که تراژدی دورهٔ الیزابت در مثل، نیز حاوی چنین حملـه‌ای بـه تجـدد ویژهٔ آن دوره بود. جاه‌طلبی و آز بادوام‌ترین جنایت تراژیک اسـت و همچنـین ایستار جامعهٔ «باز» است. همهٔ اشخاص شریر دلیل می‌آورند و فراسوی اخـلاق سنتی برای توجیه کارشان به «طبیعت» متوسل می‌شوند. و راسیونالیسم (عقـل-گروی) آن طور که در اینجا ادراک می‌شود، ایستاری است ویـژه بـرای ظهـور نظمی دنیوی و علمی پیش از آنکه اخلاق جدید را بتوان تنظیم کرد.

در نهایت، این مشکل مهم نیست که آیا نظم سنتی ـ چه جنوبی یا جـز آن ـ آن طور که فاکنر تصویر می‌کند به طور دقیق یـا تصـویری کـه روش نقـدی تاریخی به دست می‌دهد تطابق دارد یا ندارد. برای ادامهٔ بحث، فرض می‌کنـیم که نویسندهٔ آمریکایی، مشکل را بسیار سـاده کـرده اسـت. آنچـه در نهایـت از نظرگاه اخلاقی و هنری اهمیت دارد عملکرد نمادین «نظم» اسـت در پیونـد بـا جهانی که در تضاد با آن برپا داشته شده است. در هر حـال، تضـاد نظـم قـدیم و جدید، تصویر را کمرنگ نمی‌سازد. چه نوع نظمی باید فرا رسد؟ مکـازلین پیـر بـه دختر دورگه‌ای که عاشق سفیدپوستی شده می‌گوید: بایـد انتظـار بکشـیم. «لعنـت» ممکن است در زمانی خود را نشان دهد و در چنان نظر اجمالی ـ که گهگـاه پـیش می‌آید ـ ما تصوری غبطه‌آور را از جهانی بهتر که با تلاش بشری سـاخته مـی‌شـود به دست آوریم، یعنی ابزار عملی رسیدن به آرمان‌گرایی را تحصیل کنیم، همان‌طور که ایکه مکازلین جبرانی در تلاش انسانی و در تأمّل به حقیقت یافت.

حتی در چشم‌اندازی وسیع‌تر و با تحلیلـی رضـایت‌بخـش‌تـر، گفـت‌وگـو دربارهٔ موضوع اصلی آثـار فـاکنر، علاقـه‌منـدی بـه داسـتان‌هـای او را کـاهش نمی‌دهد. در واقع، بحث دربارهٔ این مشکل، همیشه متضمن خطر کردنی اسـت از این دست در زمینهٔ توضیح آثار او به صورتی بسیار طـرح‌گونـه و خشـک و حاضر و آماده در حالی که در حاق واقعیت، این آثار سرشار از جزئیات غنـی-اند و سایه‌های غموض ایستارها و اسـتهزاها و احسـاس‌هـای متضـاد. دیباچـهٔ

کاولی در این نقطه خواننده را محتاط می‌سازد و موضوع‌های متفاوت ثمربخشی را برای پژوهش و تفکر پیش می‌نهد، اما در اینجا و در زمینهٔ بی‌حاصلی نقدهایی که از آثار فاکنر عرضه شده و مستلزم صراحت افراط‌آمیز نیست، می‌توان صورت و تفسیری دربارهٔ درونمایه‌هایی که نیازمند مطالعهٔ انتقادی بیشتری است، به دست داد:

طبیعت: وضوح و زنده بودن پیش‌زمینهٔ طبیعی، یکی از ویژگی‌های شورانگیز آثار فاکنر است. مشاهدهٔ فاکنر دربارهٔ طبیعت دقیق است، اما این مشاهده فقط موادی فراهم می‌آورد که از آن تأثیرات مشخص حاصل می‌شود. این فضا، شعر، همتافت‌شدن احساس، و ضرب‌آهنگ نمادین است که اهمیت دارد. طبیعت پیش‌زمینه یا پردهٔ منقشی فراهم می‌آورد از زیبایی شاعرانه (کشتزار تصویر شده در قصهٔ فرعی «ماده گاو» در رمان *قریه*) و از گیرایی خانگی و ساده (صحنهٔ محاکمه در داستان «اسب‌های خالدار» همین رمان) و نیز از نیروهای شوم و توطئه‌گر (رودخانهٔ وصف شده در قصهٔ «پیران قوم» رمان *نخل‌های وحشی*) و از طمأنینه و وقاری سنگین (جنگل در قصهٔ *خرس*)... برای عمل و عاطفهٔ بشری. زیبایی فناناپذیر در اینجاست. ایکه مکازلین در قصهٔ *پائیز دلتا* می‌گوید:

« خدا آدم رو خلق کرد و دنیا رو هم برای اون خلق کرد و غلط نکنم دنیا رو طوری خلق کرد که اگه خودش آدم بود دلش می‌خواست همان‌طور باشه، یعنی زمینی که روش راه بره، جنگل بزرگ، درخت و آب و حیوانات». اگر انسان در عالم تصور به آفریدگار مانند بود، آن طور که مکازلین می‌گوید، ایستار انسان به طبیعت می‌بایست تأمل ناب و مشارکت کامل در صور و ظواهر عظیم آن باشد و ایستار مناسب، همانا عشق است، زیرا نزد مکازلین لحظهٔ عشق، مساوی «الوهیت» است ولی از آنجا که انسان به طور کامل، خداگونه نیست و در حوزهٔ جسم زیست می‌کند باید شکارچی، دست‌ورز و متجاوز باشد، همچنان که مکازلین گفت:

خدا هم آدمو روی زمین قرار داد و هم جانور رو. از پیش هم براش روشن بود که آدم رد جانور را می‌گیره می‌کشدش. گمونم فرمود« چنین باد» غلط نکنم از همون اولش می‌دونست آخرش چی میشه. منتها می‌گه به او فرصت می‌دم. هشدار و حس ششم هم عطایش می‌کنم. خار خار هم توی دلش می‌اندازم که دنبال شکار بره، و زور بازو هم به او می‌دهم که به کار کشتن بیاد. جنگل و مزارعی که نابود می‌کنه و حیواناتی که ریشه‌شون رو می‌کنه، عقبه و سند جرم و معصیت و کیفر او خواهد بود (*برخیز ای موسی*، ۳۲۸)

بنابراین قسمی آلودگی در وضعیت بشری نهفته است، یعنی گویی نوعی «گناه نخستین»، اما حتی در عمل پلید یعنی تجاوز، شاید بتوان برای انسان تا اندازه‌ای بازخرید گناه و رستگاری، یعنی رستگاری از راه عشق به دست آورد. در قصهٔ *خرس* در مثل، این حیوان عظیم افسانه‌ای که سال‌ها تعقیبش می‌کنند تا او را بکشند، همچنین موضوع عشق و حرمت است و نماد فضیلت و نیز شکار گوزن ماده در *پاییز دلتا* برای ایکه مکازلین آیینی است برای «تجدید حیات». کسانی که رابطهٔ درست با طبیعت را آموخته‌اند ـ و این همانا غرور و فروتنی است ـ و ایکه مکازلین از سام فاذر نیمه سیاه‌پوست و نیمه سرخ پوست می‌آموزد، در برابر کسانی قرار می‌گیرند که از این پیوند بی‌خبرند. جنرال کامپسون در قصهٔ *خرس*، بی‌پرده با کاس مکازلین سخن می‌گوید تا از آرزوی پسربچه‌ای حمایت کند. این پسربچه (ایکه مکازلین) می‌خواهد هفته‌ای بیشتر در جنگل بماند:

کاس تو هم زبون بگیر. حضرتعالی یه پات مزرعه‌س و یه پات هم بانک. دستت هم به اونجایی که دست این پسره رسیده، نرسیده. اونم کی؟ وقتی که دودمان لعنتی ساتوریس و مکازلین بیان مزرعه و بانک دست و پا کنن و خودشونو اسیر اینا بکنن و برای همین از اون چیزهایی که این پسر مادرزادی می‌دانست بی‌خبر بمونن (همان، ۲۳۹)

کسانی که ایستاری نادرست به طبیعت دارند، استثمارگران محض، انتزاع‌گرا و آدم‌های شریرند. در مثل، رمان حریم از همان آغاز در این زمینه تمایزی به دست می‌دهد بین دو شخصیت عمدهٔ داستان: «بن‌بو» و «پاپای»؛ در حالی که تهدید پاپای سبب می‌شود بن‌بو چمباتمه زده، کنار چشمه بنشیند، آواز پرنده‌ای را می‌شنود و حتی در این وضعیت می‌کوشد نام بومی پرنده را به یاد آورد و سپس به پاپای می‌گوید:

لابد نامش رو هم نمی‌دونی. فکر نمی‌کنم هیچ پرنده‌ای را بشناسی، مگر اینکه در قفس در سرسرای مهمانخانه‌ای آواز بخواند یا به قیمت چهار دلار توی بشقابت باشد.

پاپای همان طور که می‌دانیم «پی در پی در آب چشمه تف می‌اندازد» یعنی از طبیعت نفرت دارد و باید آن را آلوده کند. او می‌ترسد از راه میان‌بر جنگل بگذرد. زمانی که بن‌بو به راه میان‌بر اشاره می‌کند، می‌پرسد: «از میان آن همه دار و درخت؟» و شامگاه وقتی که جغدی به تندی از بیخ گوششان می‌گذرد، با هراسی همراه با تشنج عصبی به نیم تنهٔ بن‌بو چنگ می‌زند. در این حال، بن‌بو می‌گوید: «جغد بود، چیزی نبود، فقط جغد بود». استثمارگران گرچه ممکن است مالک شوند و دست به کارهایی بزنند، هرگز مالک حقیقی زمین‌ها یا اشیاء نخواهند شد. آنها مانند پاپای عنین هستند. در مثل، فلم اسنوپس شخصیت اصلی و شرور رمان *قریه* را در نظر آورید که فکر استثمارگرانه را به محلهٔ مسکونی فرانسوی می‌آورد و سرانجام با ایولاوارنر که نوعی الههٔ باروری و الههٔ زمینی است، ازدواج می‌کند اما تصاحب این «الههٔ زمینی» برای او پوچ و بی‌معنا از آب درمی‌آید؛ زیرا ایولا همیشه در اشاره به او می‌گوید: «آن شخص!» و حتی نامی به شوهرش نمی‌دهد. فلم فقط زمانی صاحب ایولا شده است که ایولا به میل و ارادهٔ خود، خودش را به جوان گستاخ و خونگرم ده مجاور تسلیم کرده

بود. در واقع، در یک معنا طبیعت را مالک نمی‌توان شد. ایکه مکازلین در قصهٔ *خرس* از زمینی حرف می‌زند که به ارث به او رسیده:

هرگز مال من نبوده که بخواهم از آن تبرّی بجویم و هرگز مال پدرم و عمو بادی هم نبوده که خواسته باشند برای من ارث بگذارند و من هم بیایم از آن تبرّی بجویم، چون در اصل مال پدربزرگ هم نبوده که خواسته باشد ارث پسرانش کند و آنها هم ارث من کنند و من هم از آن تبری جویم چون در اصل مال ایکه موتوبه نبوده که خواسته باشد به پدربزرگ بفروشد که به ارث بماند یا از آن تبری جسته شود. چون در اصل مال پدر پدرهای ایکه موتوبه نبوده که خواسته باشند ارث او کنند و او هم به پدربزرگ یا هر آدم دیگری بفروشد، چون لحظه‌ای که «ایکه موتوبه» دریافت و متوجه شد که می‌تواند آن را به پول بفروشد، در همان لحظه دیگر دست او از مالکیت آن تا ابد و پدر در پدر قطع شد و مردی که آن را خرید، چیزی نخرید» (*برخیز ای موسی*، ۲۴۴).

گویی ایستار درست به طبیعت با نگرش درست به انسان پیوند دارد و شهوت محض تسلط بر طبیعت مرتبط است با شهوت محض تسلط بر انسان‌های دیگر، زیرا همان‌طور که در داستان *خرس* می‌خوانیم:

خدا زمین را به انسان بخشید، آن هم نه برای اینکه نسل اندر نسل در طول و عرض زمین برای خودش و اخلاقش تا ابد اسم و لقب یدک بکشد و خدشه هم برندارد، بلکه زمین را زیر لوای اخوت همگانی و بی‌شائبهٔ نام و رنگ دست نخورده و مرضی‌الطرفین نگه دارد و خدا هیچ مزدی را از انسان طلب نکرد جز رحم و فروتنی و رنج و پایداری، و عرق پیشانی‌اش در کسب روزی. می‌گویی با این همه پدربزرگ صاحب آن بود. اولی هم نبود. از وقتی که انسان از بهشت عدن محروم شد، هم اولی نبود و هم تنها او نبود. تازه دومی هم نبود و باز هم تنها او نبود و همین‌طور بگیر و برس به تاریخ ایام خسته کنندهٔ برگزیدگان .... (همان، ۲۴۵).

از بین رفتن این ترحم است که زمین را «ملعون» کرده. زمین واقع در ایالت افسانه‌ای فاکنر به علت بردگی «ملعون» شده، اما بردگی، تنها یکی از صور ممکن شکست است. به هر حال، هتک عصمت طبیعت و استثمار محض آن، بدون عشق، همیشه انتقام گرفته می‌شود، زیرا ایستاری که به این جنایت دست می‌یازد همچنین به انسان جنایت می‌کند؛ که این نیز به نوبت خود سبب انتقام می‌شود، به طوری که سرانجام، انسان خود را کیفر می‌دهد «شاید به همین دلیل مزرعه‌های پنبه، باغ‌ها و چمن‌های پیرامون خانهٔ فرانسوی که محل اقامت گودوین و پاپای است و مردم این ناحیه برای تهیهٔ زغال، قطعه قطعه و ویرانش کرده‌اند یا با خوش‌خیالی دزدانه و ادواری در آن به دنبال طلا برآمده‌اند... مکان جرم و جنایت و تجاوز است» (*حریم*، ۱۰). گمان می‌رود که با همین رشته استدلال است که می‌توان آخرین صفحهٔ داستان کوتاه *پائیز در دلتا* را مطالعه کرد:

این زمین که در فاصلهٔ دو نسل آدمیزاد دو پا مرداب‌هایش را خشکاند و درخت‌هایش را برید و رودخانه‌هایش را از بین برد، آن هم برای چی؟ برای اینکه سفیدپوستان، مالک کشتگاه بشوند و شب به شب بلند شوند بروند ممفیس، و سیاه‌پوست‌ها مالک کشتگاه بشوند و سوار اتول قراضه بشوند بروند شیکاگو توی عمارت‌های اعیانی «لیک شور درایو» زندگی کنند و آن وقت سفیدپوست‌ها زمین زراعتی اجاره کنند و مثل کاکاسیاه‌ها سر کنند و کاکاسیاه‌ها هم نان به مزد کشت و کار کنند و مثل حیوانات زندگی کنند.... روزی می‌آید که آدم‌هایی که تبر به ریشهٔ درخت‌ها زده‌اند به عقوبت دچار شوند (*برخیز ای موسی*، ۳۴۲)

به هرحال، ایستار به طبیعت در آثار فاکنر متضمن غوطه‌وری در پهنهٔ طبیعت نیست. در اسطوره‌شناسی او انسان مالک‌الرقاب زمین است و از آن زمین نیست و این فضلیت‌های بشری: شفقت، فروتنی، رنج بردن و پایداری... است که اهمیت دارد. اگر ما حتی مورد افراطی اسنوپس ابله و چشم دوختن او را به «ماده گاو» (در رمان *قریه*) در نظر گیریم، صحنه‌ای که عملکردش در نظم

کلی رمان نشان دادن این است که حتی ابلهی گمکرده راه، از فلم اسنوپس برتر است... صحنه‌ای که نشان می‌دهد فرد انسان تا حد ممکن به طراز طبیعت نزدیک است، درمی‌یابیم که چنین صحنه‌ای غنایی‌ترین صحنه در آثار فاکنر است. حتی «ابله» انسان است، نه حیوان، زیرا نه آرزوی حیوانی، بلکه تنها آرزوی بشری است که خود را در جامهٔ شعر می‌پوشاند. «او. دانل» در اشارت به تضاد انسان‌دوستی با طبیعت‌گرایی در آثار فاکنر درست می‌گوید و ما پی در پی اشاره‌هایی در برخی از رمان‌ها و قصه‌های کوتاه این نویسنده می‌یابیم که با تلاش انسانی سر و کار دارد تا در سیر افزاروارهٔ تجربه، ارزش‌هایی بیابد یا بیافریند، نه آن طور که شارلوت ریتن مایر در رمان *نخل‌های وحشی* می‌گوید: «تلاش انسان بهر خوردن است و عمل دفع و گرم و نرم خفتن. بدین‌سان است که ما می‌توانیم از خواب بیدار شویم و خوراک بخوریم و دفع کنیم تا بار دیگر به دل آسودگی بخسبیم»، ـ و نه به این منظور که «پنبه بکاریم تا سیاه‌پوست بخریم تا کاکاسیاه‌ها پنبه بکارند و باز ما بردهٔ زنگی بخریم» که در جای دیگر از رمان می‌خوانیم. حتی زمانی که یکی از اشخاص داستانی فاکنر می‌نماید که در حلقهٔ آهنین اجبار یا در سیر افزارواره اسیر گشته است (کاکاسیاه‌ها شکارشده در *برگ‌های سرخ*، محکوم بلند قامت *نخل‌های وحشی*، کریسمن رمان *سبکبارشدن در تابستان*)... تلاش بشری را تشخیص می‌توان داد. و نیز در تلاش کونتین در *خشم و هیاهو* به ترغیب خواهرش که از یکی از جوان‌های جفرسون باردار گشته ... در بین چیزهایی دیگر، این مفهوم را می‌توان یافت که «هراس» و «شعلهٔ روشن و پاک» از این «دنیای پرهیاهو» برتر است.

مطایبه و طنز: یکی از مهم‌ترین اشاره‌های دیباچهٔ کاولی به طنز آثار فاکنر مربوط است، به ویژه در آثار آخر این نویسنده، قسمی طنز ساده، صریح و جدی را که به ندرت در آثار معاصران آمده، می‌بینیم. به گفتهٔ کاولی: «فاکنر به شیوه‌ای شگرف، دو سنت ادب آمریکا را با هم ترکیب می‌کند: سنت وحشت که با چارلز

بروکدن براون، نخستین نویسندهٔ حرفه‌ای آمریکا آغاز می‌شود و در آثار ادگار آلن‌پو، ملویل و در آثار آخر هنری جیمز، استیفن کرین و همینگ‌وی بسط می‌یابد و سنت دیگر طنز و مطایبهٔ صریح و رئالیسم که با کتاب *صحنه‌های جورجیایی* اگوستوس لانگ استریت آغاز می‌شود و بهترین نمایندهٔ آن مارک تواین است».

این ملاحظهٔ کاولی زیرکانه است، زیرا دگرشکلی طنز و دگرشکلی وحشت در آثار فاکنر به طور دقیق با هم خویشاوندند، و اغلب در مواردی که رخ می‌نمایند به دشواری تفکیک‌پذیرند. درست است که مهم‌ترین رگهٔ طنز آثار فاکنر از سنت طنز صریح گرفته شده (گرچه محتمل است که آن را از جلو خان‌های دکان‌های روستا و حیاط دادگاه‌های شهرهای مرکز ایالت‌ها گرفته باشد نه از کتاب‌ها)، و درست است که مهم‌ترین جلوهٔ بصری طنز این نویسنده از این قسم است؛ در مثل در داستان فرعی «اسب خالدار» در رمان *قریه*، یا قصهٔ «بود» (کتاب *برخیز ای موسی*) .. اما در این آثار، رگه‌های دیگری موجود است که می‌شد تشخیص داد و پژوهید. در مثل، قسمی طنز دیکنزی در نوشته‌های فاکنر هست (صحنهٔ روسپی‌خانهٔ شهر ممفیس در رمان *حریم*) که در گزیدهٔ کاولی زیر عنوان «عمو با دو سه بانو» درج شده و بی‌گمان بیشتر دیکنزی است تا صریح. و نیز در وصف شخصیت کاکاسیاه‌ها و گفت‌وگوی آنها، طنزی آرام وجود دارد که به تدریج به همدردی و شفقت می‌انجامد. همچنین در فاکنر استهزا و طعنه‌ای می‌بینیم که از همان طنز موجود در رمان *حریم* برمی‌آید، جایی که میس ربا با حجبی آزرده خاطر به «تمپل» می‌گوید: «عزیزم، دراز بکش و سرشانه‌هایت را بپوشان» و این در حالی است که دخترک با هوراس بن‌بو حرف می‌زند و این استهزا تا تک‌گویی درونی جیسون در بخش پایانی *خشم و هیاهو* که به شیوه‌ای عالی حفظ شده است، ادامه می‌یابد.

به هر حال طنز در آثار فاکنر هرگز برای خود طنز به کار گرفته نمی‌شود، بلکه به طور منظم در مقام نمایه و راهنما به تأثیرات دیگر به کار می‌رود. طنز به خودی

خود می‌تواند هیجان‌آور باشد، ولی طنز فاکنر در این معنا نیست. طنز و مطایبه‌اش تنها جهتی است از جهات درونمایهٔ قصه‌ها و هرگز جهت نهائی آنها نیست، و این نکته را می‌توان از نمونه‌هایی مانند قصهٔ «اسب خالدار» ادراک کرد.

سفیدپوست فقیر: دربارهٔ عملکرد سفیدپوستان فقیر ـ در مثل، ناچار بودن راتلیف به نرم‌دلی و داشتن روحیهٔ استهزائی ـ در قصه‌های فاکنر تعبیرهای نادرستی رواج داشت. درست است که اسنوپس‌ها سفیدپوستانی فقیر و اخلاف مهاجرانند و از این رو جماعتی هستند غریبه و در جنگ داخلی مشارکتی نداشتند، اما کوشیدند از آن بهره‌ببرند و درست است که تشبه به اسنوپس‌ها قسم ویژه‌ای شرارت و فساد را نمایش می‌دهد و این شکلی است از آموزهٔ محض استثمار و ابتذال و فساد موجود در جامعه‌ای که فاکنر درباره‌اش قصه می‌نویسد، ولی هر خوانندهٔ دقیقی تشخیص می‌دهد که افراد این خاندان را نباید مساوی سفیدپوستان فقیر دانست؛ در مثل در رمان « *همچنان که دراز کشیده جان می‌سپرم*» ـ که بیش از قصه‌های دیگر فاکنر سفیدپوست دارد ـ سرشار از شفقت و شعر است. اشاره‌های زیاد از این قبیل در تک‌گویی «کش» دربارهٔ «جعبهٔ ضبط صوت» یافت می‌شود: « گمون می‌کنم که ما پیش‌تر از این چیزها نداشتیم. گمون می‌کنم هیچ‌وقت هم این زحمت را به خودم ندهم که بهش گوش کنم». یا در بخش طولانی نزدیک میانهٔ رمان که ویژهٔ «آدی باندرن» است،بخشی که مانند این جمله‌ها سرشار از سخن‌پردازی است:

بعد او مُرد، نمی‌دونست که مرده. می‌بایست کنار او در تاریکی دراز بکشم و بشنوم که زمین تاریک از عشق و زیبایی و گناه آفریدگار حرف می‌زند، سکوت ظلمت را که در آن کلمه‌ها مرده‌اند بشنوم و کلمه‌های دیگر رو که هنوز نمرده‌اند و به طور دقیق، ورطه‌هایی هستد در نیاز مردمان و مانند ماده غازها از ظلمت وحشی در شب وحشتناک عتیق فرود میان و در کارهایی که

می‌کنن گیج و ویج می‌شن، مثل یتیم‌هایی که بین جمعیت، دو چیز را به آنها نشان بدن و بگویند این یکی پدر و آن یکی مادرته...

کل این رمان، برپایهٔ تلاش دلیرانهٔ خانوادهٔ «باندرن» استوار شده تا وعده‌ای که به مادر متوفی داده‌اند که جسدش را به جفرسون ببرند، وفا کنند. این واقعیت که آنس باندرن پس از اینکه تلاش قهرمانانه به انجام رسید بی‌درنگ زن می‌گیرد و با زنی بدمنظر و چشم ورقلمبیده ازدواج می‌کند، آن تلاش قهرمانانه و شعر و احساسی را که به رمان جان می‌بخشد، نفی نمی‌کند. یکی از ناقدان گفته است: «آنچه می‌بایست درام خانوادهٔ باندرن بوده باشد به این ترتیب در پایان به قسمی نمایش مضحک (Farce) وحشیانه بدل می‌گردد» و از این رو «ما نمی‌توانیم تراژدی رمان را حس کنیم، زیرا نویسنده آن‌طور که زندگانی کامپسون‌ها را در مقام تراژدی می‌پذیرد، زندگانی «باندرن»ها را همچون تراژدی نمی پذیرد» ولی باید گفت: خانوادهٔ باندرن به احتمال کمی بهتر از خانوادهٔ کامپسون آخری که عبارتند از مادری مویه‌گر، کدی ولنگار، کونتین بی‌دست و پا و بقیه از آب درآمده است. خانوادهٔ باندرن دست‌کم می‌تواند به تلاشی قهرمانانه دست بزند و وعدهٔ ایشان وفا می‌شود. پایان کار نشان می‌دهد که حتی «آنس باندرن» که به هیچ وجه شخصیت اصلی خانواده‌اش نیست،در قبضهٔ قدرت مفهومی در چارچوب وعده یا قانون، می‌تواند از طراز زندگانی عادیش بر شود. آنس در پایان داستان البته در همان طراز برمی‌گردد، اما فقط پس از آنکه حایل آن مفهوم و وظیفه از میان برداشته شده است و حتی واش جونز مستهزی و پرت و پلاگو، همیشه می‌توانسته است قسمی رؤیا و آرزوی آشفته داشته باشد (بستگی او به ست‌پن، این موضوع را نشان می‌دهد) و نیز در پایان کار، وقار و مردانگی به دست می‌آورد.

سیاه‌پوستان: در یکی از کتاب‌های فاکنر می‌خوانیم که: «هر کودک سفیدپوستی بر دار شده، بر صلیبی سیاه‌زاده می‌شود». این قسم اشاره‌ها به سوء‌تعبیری فاحش

دربارهٔ جای سیاه‌پوست‌ها در قصه‌های فاکنر، و به این تصور که او از «کاکاسیاه‌ها متنفر است»،انجامیده. در مثل می‌بینیم که ماکسول گیسمار اعلام می‌کند: «یکی از باژگونه سازی‌های عجیب فاکنر، نمونه قراردادن سیاه‌پوست است، سیاه‌پوستی که حاصلی است غم‌انگیز و نویسنده او را در مقام علت مصیبت‌بار شکست نظم کهن به نمایش می‌گذارد».

این داوری،تفسیر نادرست متن است. نه سیاه‌پوست بلکه بردگی است که آشکارا و پی در پی به عنوان «لعنت‌شدگی» تعریف می‌شود و کاکاسیاه صلیبی است سیاه تا آنجا که تجسم این لعنت و یادآور گناه و تجسد این مشکل است و این نکته‌ای است بنیادی. اما گهگاه ما در مقام قسمی استهزای جنبی، نه سنگینی سفیدپوست بر سیاه‌پوست، بلکه سنگینی سیاه‌پوست بر سفیدپوست و مفهوم سنگینی وظیفه و بی‌کفایتی و از این قبیل را داریم و نیز بار سنگین گناه را. این مفهوم را ما در داستان قدیمی بانویی کشاورز می‌یابیم که پس از جنگ داخلی گفت: «آقای لینکلن فکر کرد که بردگان را آزاد می‌کند، در حالی که در واقع مرا آزاد کرد».

اشاره‌ای به این مفهوم در قصهٔ*برگ‌های سرخ* نیز دیده می‌شود. سرخ‌پوستی که عرق‌ریزان، کاکاسیاهی را تعقیب می‌کرد که می‌بایست او را در مراسم تدفین آدم بکشند، می‌گوید: «مرده شور این کاکاسیاه را ببرد». و سرخ‌پوست دیگری گفت: «اوهو، کی بودکه این کاکاسیاه‌ها طفیلی و اسباب دردسر ما نبوده‌اند؟»، ولی در بنیاد «صلیب سیاه» سنگینی گناه سفیدپوست است، سفیدپوستی که «ضماد و شربت‌هایی درست می‌کند و می‌فروشد که به کار سفید کردن رنگ‌دانه بیاید یا کارش صاف کردن موی سر کاکاسیاه باشد که به شباهت، همان نژادی دربیایند که دویست سال بود که آنها را در اسارت نگاه داشته بود و صد سال دیگر هم می‌گذشت و جنگ داخلی بی‌پیر دیگری هم که درمی‌گرفت آزاد آزاد نمی‌شدند». امروز نیز هنوز «لعنت» برقرار است،همچنان که جنایت نیز به صورت تصاعدی افزایش می‌یابد.

عملکرد واقعی و مشخص «کاکاسیاه» در قصه‌های فاکنر به طور پیوسته شفقت است یا قهرمانی، و عبارت از آن نیز نیست که نویسنده به خادم خوب و وفادار، یعنی «کاکاسیاه» سفیدپوست‌ها با نظر قبول می‌نگرد. در قصه‌های او اشخاصی مانند دیلسی وجود دارند، اما اینها به جذابیت کاکاسیاه *برگ‌های سرخ* یا سام فاذر ـ که همراه با خرس قهرمان قصهٔ *خرس* است ـ نیستند. سیاه‌پوست فراری قصهٔ *برگ‌های سرخ* در طول این داستان، معنای نمادین کمرنگی پیدا می‌کند و سرخ‌پوستی که او را صید کرده است، به او می‌گوید:«تو خوب دویدی. خجالت نکش»! سیاه‌پوست، زمانی که بین سرخ‌پوست‌ها راه می‌رود «از همه بلندتر است و سرافراشته، محصور شده و گل‌آلوده‌اش فراز سر همگان پدیدار می‌شود»، سام فاذر، منبع فرزانگی و دانشی است که سرانجام نصیب ایکه مکازلین می‌گردد و مخزن فضیلت‌هایی است که برای فاکنر اهمیت حیاتی دارد. «مردی پیر، پسر برده‌ای سیاه‌پوست و سرکردهٔ قبیلهٔ سرخ‌پوستان، از سویی وارث تاریخ طولانی قومی است که فروتنی را از راه رنج بردن آموخته است و غرور را از طریق پایداری و تحملی که رنج را زنده نگاه می‌داشت، و از سوی دیگر، تاریخ قومی در آن زمین حتی طولانی‌تر از اولی که هنوز فقط در برادری انتزاعی کاکاسیاهی پیر و بی‌فرزند که خونی بیگانه در رگش جاری بود و روح خرسی پیر و وحشی و شکست‌ناپذیر.... زیست می‌کرد.

حتی «کریسمس» رمان *سبکبار شدن در تابستان* (روشنایی در ماه اوت)،گرچه گاهی شریر نامیده می‌شود، مخلوطی است از قهرمانی و شفقت. او موجودی است گمشده، رنجبر و متحمل «پیکره‌ای مانند سام فاذر و محکوم بلند قامت قصهٔ *نخل‌های وحشی* و دیلسی *خشم و هیاهو* و حتی قتلی که در پایان رمان مرتکب می‌شود، تلاشی است کورکورانه برای اثبات مردانگی‌اش، کوششی است برای شکستن حلقهٔ آهنین افزاروارگی تا خود را از «چاه طبیعت» برکشد، زیرا زنی را که می‌کشد به پیکرهٔ هراس انسانیتی بدل شده، که

صفات بشری را احاطه کرده است. در این زمینه می‌توان «کریسمس» را با «مینک اسنوپس»(رمان *قریه*) مقایسه کرد. مینک که آدم پست و شریری است بر حسب غروری منحرف و مغشوش، آدم می‌کشد و با این عمل مؤکد در برابر خویشاوندش فلم قرار می گیرد و این «فلم» شخصی است که تنها ارزشش تشبه محض به اسنوپس‌هاست. نظر کلی فاکنر دربارهٔ سیاه‌پوستان را می‌توان در قصهٔ *خرس* دید:

چون آنها دوام می‌آورند از ما بهترند. اگر در وجودشان بدی هست، آن را از سفیدپوست‌ها تقلید کرده‌اند. یا بگذار بگویم سفیدپوست‌ها و اسارت این چیزها را یادشان داده:لاابالیگری، افراط‌پویی و طفره رفتن، طفره رفتن از کاری که سفیدپوست‌ها آنها را به آن گمارده‌اند. آن هم نه برای بزرگ جلوه دادن خودشان یا حتی آسایش خودشان (*برخیز ای موسی*، ۲۷۸)

خصایلی که سیاه‌پوستان داشته‌اند گرچه از سفیدپوست‌ها نبوده، به رغم سفیدپوست‌ها نیز نبوده؛ زیرا آنها را از پدران آزاد قدیم داشته‌اند. سیاه‌پوست‌هایی که به رغم اسارت و رنجی که کشیدند، فضلیت‌های شفقت، مدارا و وفا و عشق به کودکان را نگاه داشتند و مهم‌تر از همه در توفان آن همه مصایب ستم دیدند، اما با این همه دوام آوردند.

پی‌نوشت

۱. این مقاله ترجمهٔ خلاصه شدهٔ نوشتهٔ رابرت پن وارن R. P. Warn است (۱۹۴۶).

شعر پل والری*

در سال ۱۸۹۲ م که پل والری نخستین بار با مالارمه دیدار کرد، بیست و یک ساله بود و پس از آن وفادارترین و جدّی‌ترین پیرو او شد. در آن زمان، والری کم می‌نوشت و حتّی اشعارش را در کتابی گرد نیاورده بود، امّا گویا نمادگرایان، او را ـ که جوان‌ترین فرد گروه بود ـ از همان آغاز کار از دیگر شاعران سمبولیست برتر می‌دانستند. آنچه امروز در اشعار آن دورهٔ والری کشف می‌کنیم، حالت بی‌گناهی و پاکی آسمانی و صبغهٔ آبی و سپید اشعاری مانند «منظرهٔ خیالی» (Apparition) مالارمه است که گویی در اشعار والری شکل رقیق‌تر و ظریف‌تری به خود گرفته است. والری همچون استادش مجذوب «رنگ لاجورد» است، اما رنگ لاجورد او سرزمینی است به رنگ آبی رقیق‌تر و فضای بالاتر و لطیف‌تر، به هر حال در این اشعار آغازین، والری بعدی به صورت کمرنگی تشخیص داده می‌شود. توجّه مشخّص او به شیوهٔ بیان، جدا از درونمایهٔ اشعار است که او را به چاپ دو دست‌نوشتهٔ غزلی واحد هدایت کرد و شاید در قطعهٔ ناتمام "Profusion du soir" که به احتمال طرفه‌ترین آنهاست، با غموضی که ویژهٔ اوست، غروب خورشید که شاعر،

---

* *کیهان فرهنگی*، سال دوازدهم، شمارهٔ ۱۲۳، مهر ـ آبان ۱۳۷۴، صص ۲۴-۲۶.

سرگرم تماشای آن است در حالت دانستگی او تحلیل می‌رود، تا اینکه گاهی به نظر می‌رسد که فقط سلسلهٔ تصاویری است برای مجموعهٔ در هم‌تافتهٔ عواطف و اندیشه‌ها. والری وصفی عجیب از ایستار خود در آن زمان نسبت به مالارمه به دست داده است.

وقتی که من شروع به دیدن مالارمه کردم به تقریب، همهٔ دلبستگی‌های خود را نسبت به ادبیات از دست داده بودم. خواندن و نوشتن برایم کار خسته‌کننده‌ای شده بود و اعتراف می‌کنم که هنوز نیز این کار حوصله‌ام را سر می‌برد. مطالعهٔ شخص خودم برای خود این مطالعه و درک آن توجّه و آرزومندی جست‌وجوی ماهیّت هستی‌ام برای خود خویشتنم، هرگز مرا ترک نگفت. این بیماری پنهانی، شخص را از ادبیّات بیگانه می‌سازد، به رغم این واقعیت که ریشه‌اش را در خود ادبیات دارد. به هر حال، مالارمه در نظام فکری شخص من، نمایندهٔ کامل‌ترین هنرها، منظرهٔ برین شکوهمندترین بلندپروازی‌ادبی جلوه‌گر شد. در احساس عمیق، فکر و ذوق، او را همراه و دوست خویش دانستم و امیدوار بودم که به رغم تفاوت‌های سنّی و اختلاف ذوق‌هایمان روزی برسد که بیمی نداشته باشم دشواری‌ها و اندیشه‌های ویژهٔ خودم را در حضورش طرح کنم. این مسأله به هیچ وجه ربطی به اینکه او مرا به حریم دوستی‌اش راه داده بود، نداشت؛ زیرا هیچ‌کس مهربان‌تر یا به طور فریبنده‌ای ساده‌تر از او وجود نداشت، اما من در آن زمان قسمی تباین بین کارورزی ادبی و پژوهش جدّ و دقّت ویژه و صمیمیت کامل عقلانی احساس می‌کردم. این مسأله‌ای است بی‌نهایت ظریف. آیا می‌بایست بکوشم مالارمه را به گفت‌وگو در این زمینه برانگیزم؟ او را دوست می‌داشتم و از هر کس دیگر بیشتر احترام می‌کردم، اما خودم پرستش آنچه را که او در همهٔ زندگانی پرستیده بود و همه چیز را به درگاهش پیشکش کرده بود، ترک گفته بودم و دلم رضا نمی‌داد که او از این موضوع آگاه شود. به هر حال، می‌توانستم دریابم

ستایشی صمیمانه‌تر از این نیست که اندیشه‌ام را بر او آشکار سازم و به او نشان دهم چه اندازه جست‌وجوهایش و آن تحلیل زیبا و دقیقی که از آن جست‌وجوها سربرمی‌آورند، در دیدهٔ من مشکل ادبی را تغییر صورت داده و مرا به ترک «بازی» راهنمایی کرده است. لُبّ مطلب این بود که مالارمه در تلاش‌هایش ـ که به طور کامل متضادّ آموزه‌ها و اهداف معاصرانش بود ـ می‌خواست سراسر عرصهٔ ادبیات را به وسیلهٔ ملاحظهٔ عام شکل‌ها، سامان دهد. در نهایت درخور ملاحظه است که او در طول مطالعهٔ سنگین و فراگیر هنریش و بدون هیچ پرورش علمی، به تصوّری چنان انتزاعی نزدیک به غامض‌ترین تفکرات مسلّم علوم رسیده باشد. او هرگز ایده‌هایش را جز به گونه‌ای مجازی به بحث نمی‌گذاشت، از توضیح صریح مسایل به طور عجیبی نفور بود. پیشه‌اش ـکه از آن نفرت داشت ـاز جمله چیزهایی بود که آن بیزاری را در او به وجود آورده بود. امّا من در کوشش به جمع‌بندی گرایی‌دارهای او برای خودم، خود را مُجاز می‌دانستم که آنها را به شیوهٔ خود طبقه‌بندی کنم. ادبیات روزمره به نظرم با علم حساب مقایسه‌پذیر می‌آمد، یعنی قابل مقایسه است با کوششی به منظور دستیابی به نتایجی معیّن که در آن، تشخیص اصل از نمونه و مثال دشوار است، امّا نوع ادبیّاتی که مالارمه درک می‌کرد، نزد من به علم جبر مانند بود؛ زیرا قصد با تأکید حفظ و گسترش شکل‌هایی را که زبان قادر به بیان آنهاست، مفروض می‌داشت. اما از آن لحظه به بعد به خود گفتم که انسانی اصلی را تشخیص داده و درک کرده و این به طور کامل بیهوده است که شخص، وقت خود را در کاربرد آن تلف کند.

امّا روزی که در انتظارش بودم، هرگز فرا نرسید!

مالارمه در سال ۱۸۹۸ م درگذشت، امّا والری هم آن‌گاه از بحرانی شخصی در مقام نتیجه‌ای که به علت آن به ترک سرودن شعر گفت، گذر کرده بود. این بحران اخلاقی و اندیشندگی به گفته والری لاربو وسیلهٔ ماجرای عاشقانهٔ

ناکامیابی، تشدید شد. والری در طول شب‌های بی‌خوابی با عواطف خود در جنگ بود: «اراده به سوی خود بازپس رانده شد. خود را آموزش داد که با فراغت خاطر بجهد، بت‌ها را بشکند، بی‌اعتنا به هر بهایی که برایش تمام شود، خود را از آن دروغ‌ها، یعنی ادبیّات و احساسات آزاد سازد». بحران غایی یا پیروزی گران در طول شبی توفانی روی داد، یکی از آن توفان‌های ساحلی دریای مدیترانه (والری در آن موقع در ژنو به سر می‌برد) که با باران شدید همراه نبود، اما در هنگامهٔ آن آذرخش چنان پی‌درپی و چنان درخشان بود که بیننده توهّم می‌کرد نیمروز درخشانی است. از آن شب به بعد، هیچ یک از آن چیزهایی که تا آن لحظه، زندگانی این مرد جوان را ساخته بود، دیگر اهمیتی نداشت. او مونت پلیه را ـ‌که در دانشگاهش درس خوانده بود ـ ترک گفت و به پاریس رفت، یعنی جایی که بتواند زمانی که تصمیم می‌گیرد، خود را در گوشهٔ عزلت پنهان سازد به منظور اینکه خود را به آن فراروند «نفوذ در خود و کاوش شخص خود» تسلیم کند که در آن زمان، تنها دلبستگی او شده بود.

در طول بیست‌سالی که پس از این رویداد در رسید، والری در وزارت جنگ و در نمایندگی اخبار "Havas" به کار پرداخت و شعری ننوشت. «مطالعهٔ شخصی خود به جهت آن»، ادراک خود آن «توجه به درون»و شوق به نشانه‌یابی آزاد برای شخص خود در زمینهٔ ماهیت هستی خودش، تنها چیزی بود که آن زمان داشت. در طول آن سال‌ها او مقدمهٔ خود را بر روش لئوناردو داوینچی می‌نویسد و شخصیت اسطوره‌ای خود «آقای تست» را می‌آفریند. هم داوینچی و هم «آقای تست» (مستر هد شخصی با نام مستعار آفریده‌ای قرین آقای بلیMr. Belly آمده در اثر رابله به نام Messer Gaster) برای والری نمادهای هوش ناب هستند، یعنی نمادهای آگاهی بشری که بر خود منعطف می‌شود. اندیشه‌های لئوناردو داوینچی به خودی خود چیزی است به طور محاسبه شدنی بزرگتر از هر جلوه‌ای در حوزه‌های خاص فعالیت، چه نقاشی،

نوشتن و مهندسی باشد، چه رزم‌آرایی. عمل، اندیشه را مقیّد و فقیر می‌سازد. اندیشه وسیلهٔ خود قادر است با شمار نامحدودی از امکانات سر و کار داشته باشد و وسیلهٔ قیدهای حوزه‌ای معین محدود نمی‌شود. اندیشه خود، دانای کلّ است و در نتیجه روش و نظریهٔ «کاری انجام دادن»، طرفه‌تر از کار انجام شده است زیرا روش را می‌توان به طور بسیار گسترده‌تری عملی ساخت و می‌توان به طور عام بر چیزها و کارها اطلاق کرد. زمانی که در واقع، اصلی تشخیص داده شود و ادراک شود، به طور کامل بیهوده است، انسان وقت خود را در کاربرد آن تلف سازد! آقای تست به خلاف داوینچی کاربرد روش خود را بر چیزها تحقیر می‌کند. کل هستی او وقف آزمون فراروند عقلانی خودش شده است. دو نماد آگاهی انسانی جدا شده از همهٔ باورها و عادت‌های عقلانی است که از زندگانی عادی و روابط برونی ما با دیگران سرچشمه می‌گیرد و از همهٔ احساسات و تصوراتی که در انسان به وسیلهٔ شوربختی‌ها و ترس‌ها، هراس‌ها و امیدهایش به وجود می‌آید، یا برانگیخته می‌شود و از مشاهده‌های محض او دربارهٔ خودش و جهان آزاد نیست. آقای تست همان‌طور که سازنده‌اش تصدیق می‌کند در واقع به طور صریح هیولایی است و گرچه در ما سحر و افسون ویژه‌ای به کار می‌اندازد، از او بیزار خواهیم بود. با این همه، او خلجانی در ما بیدار می‌کند. ما همراه «بانو تست» که دل مشغولی‌های آقای تست ناراحتش کرده و طرز ورود او به اتاق، آن‌سان که گویی آن را نمی‌بیند و اشاره‌اش به بانو تست همچون موجود و شیئی ...، همدردی احساس می‌کنیم. با این همه، گرچه بانو از او می‌ترسد و او را درک نمی‌کند، از تحسین او هرگز باز نمی‌ایستد و به زنان دیگری که با مردان معمولی ازدواج کرده‌اند، حسد نمی‌برد. و آقای تست وقتی که از تأمّلات خود بیدار می‌شود، گاهی به شدّت و بی‌ادبانه با او در می‌آمیزد، و گویی با راحتی و اشتها و همراه با شگفتی. آقای تست و بانوی او در نهایت از یکدیگر چاره و گریزی ندارند.

والری در سال ۱۹۱۷ با بانویی عضو انجمن مالارمه زناشویی می‌کند و در پایان آن بیست سال سکوت و تأمل، بار دیگر به نوشتن رو می‌آورد. سرانجام آندره ژید او را تشویق کرد که اجازه دهد نخستین اشعار وی گردآوری و چاپ شود. والری در این فکر بود که بر این اشعار، شعر جدیدی بیفزاید که بیست و پنج تا پنجاه مصراع بود، و آخرین شعری که او شاید می‌خواست بنویسد. اما در آن زمان در طول دورهٔ بازنشستگی و عزلتش به مطالعهٔ روان‌شناسی، فیزیولوژی و ریاضی پرداخت و دل‌مشغول مسائل مربوط به «روش» شد. بیست سال تمام بدون نوشتن شعر، حتی بدون کوشش به نوشتن شعر و به تقریب، حتی بدون خواندن یک قطعه شعر!

سپس این مشکل‌ها بار دیگر خود را نمایان می‌سازد و شخص کشف می‌کند که کار و بار خود را نمی‌شناسد، و اشعار کوچکی را که مدتی طولانی در گذشته نوشته، از همهٔ دشواری‌ها طفره می‌رود. و آنچه را که آنها نمی‌توانند بیان کنند منع کرده و از زبان ابتدایی و کودکانه‌ای بهره برده است. او برای نوشتن این شعر جدید، قوانین یعنی الزامات مدامی را بر خود تحمیل کرد که موضوع حقیقی خود را می‌سازد. در واقع، این کار تمرینی است و در مقام تمرین عامدانه است و ساخته و بازساخته می‌شود. فرآورده‌ای است به طور کامل، حاصل تلاشی عامدانه و آن‌گاه فرآوردهٔ کوشش و تلاشی باز مصمّمانه که وظیفهٔ دشوارش پنهان کردن تلاش‌های نخستین است. «کسی که می‌داند چگونه شعر مرا بخواند، زندگینامه‌ای را به صورت «فرم» (شکل) خواهد خواند. موضوع و مادهٔ شعر، اهمیتی ناچیز دارد»

این شعر که می‌بایست فقط صفحه‌ای را پُرکند، والری را بیش از چهار سال به خود مشغول ساخت و سر انجام به پانصد و چهل سطر بالغ شد. در آخرین لحظه، درست زمانی که در حال چاپ بود (۱۹۱۷) والری برای آن عنوانی یافت: *پارک جوان*.

اما به رغم عنوان شعر و به رغم اسلوب عظیم پهلوانی و وزن پُرنَوسان آن، *پارک جوان*، شعر قراردادی فرانسوی دربارهٔ موضوعی که از اسطوره‌ای یونـانی گرفته شده باشد نیست. والری از هم‌آمیزی شـنیع نظـام مـن، روش‌هـای مـن، ضرورت‌ها و اقتضاهای موزیکی من با قراردادهای کلاسیک سخن می‌گویـد و تردیدی نیست که این شعر رمزآمیز، ژانر [و نوعی ادبـی] عرضـه مـی‌دارد کـه هرگز پیش از او در عرصهٔ ادبیات ظاهر نشده بود. منظومهٔ *هرودیای* مالارمـه و *خدای گیاهی* او سلف *طالع جوان* والری هستند و (Young Fate نـام شـعر و قهرمان آن: تقدیر یا ایزدبانوی جوان سرنوشت). آن دو شعر مالارمه تـا حـدی دارای ابهامی ویژه‌اند و در لحظه‌هایی می‌نماید بیشتر نـام‌هـای پیونـد یافتـه بـا اوهام و هذیان‌های متافیزیکی باشـند تـا اشخاصـی کمتـر تخیلـی، امّـا والـری ظرایف تصوّر و غموض تجسّم این شکل مشخصاً نمادین را از مالارمـه فراتـر می‌برد. آیا *پارک جوان* گفتار درونـی Fate (ایزدبـانوی جـوان) اسـت کـه بـه وسیلهٔ ماری گزیده شده بود؟ آیا خیال و این خود شاعر است که خیلی زود در بامداد در بستر بیدار شد و همین‌طور در حال بیداری تا زمانی که خورشید سر بر زد در بستر دراز کشیده باقی ماند؟ آیا سفر دریایی آگاهی انسانی اسـت کـه همهٔ محدوده‌های خود را آزمون و همهٔ افق‌های خود را کشف مـی‌کنـد، یعنـی عشق، عزلت، تفکر، عمل، خواب و مـرگ را؟ ... درام، اندیشـه‌ای کـه بایسـت خود را از جهان کنار بکشد و برتر از آن برود، امـا ناچـار بـه سـوی زنـدگانی بازگردانده و کشانده می‌شود و در فراروند طبیعت گرفتار می‌گردد؟ ایـن همـه هست و با این همه لایه‌های متنوع «فیزیکی، روان‌شناسـی و تفکّـر بـاطنی» ــ همان‌طور که فرانسیس میموندر، آنها را توصیف می‌کند، بر یکدیگر نهاده نشده آن قسم که در تمثیل قراردادی یا حکایت کوچک اخلاقی مشاهده می‌کنیم. آنها در هم می‌پیچند و همیشه در هم ذوب می‌شوند و همین واقعیت، ابهام شعر را می‌سازد. آنچه در *پارک جوان* روی می‌دهد و در تک گفتارهای اسـطوره‌ای دیگـر

والری: «نارسیسوس» (نرگس) و *کاهنه* و *مار* ... مجسّم می‌شود ... معانی چندگانه دارد دورهٔ غنی فعالیت شعری که بی‌درنگ در پی *پارک جوان* آمد، از سویی هرگز کاملاً همچون رویدادهایی که به فعل روی می‌دهد و از سوی دیگر هرگز کاهش‌پذیر به افکار موجود در دانستگی شاعر نیست، به حوزهٔ خیال در نمی‌آید، تصویر هرگز به‌طور کامل نمایان نمی‌شود و ایده هرگز شکلی منظم و طبقه‌بندی شده به خود نمی‌گیرد، و همه شکوه صوت، رنگ و القایی که ما در این شعر می‌بینیم، از لحاظ من، بندبند نارضایت‌بخش می‌نماید، زیرا این همه به قسمی به صورت کلی پیوسته درک نمی‌شود.

با این همه، والری زمانی که در کنار مالارمه قرار داده شود ـ که والری غالباً در این اشعار، پژواک سخن اوست ـ می‌نماید که واجد تفکر و هوش نیرومندتر و تخیّلی جزیل‌تر و استوارتری است. مالارمه همیشه نقاش است، به طور معمول نقاش آب و رنگ، و اشعاری نوشت برای بادبزن بانوان، آن‌سان که ممکن بود پیکره‌های کوچکی، با گل‌هایی بر آن را نقاشی کند. او درخشش و آرامش خود را داشت، اما از آن قسمی که برای کسانی که بر سطح کار می‌کنند، ممکن است، در حالی که نبوغ والری تا حدودی مجسمه‌سازانه است: این اشعار اسطوره‌ای غلظت و سنگینی ابرگونه دارد، ابرهایی که به سنگینی به هم توده شده. اگر آنها ابرهایی نبودند، می‌بایست آنها را مرمرین(مرمرنما) بنامیم. او پیکره‌ها و توده‌هایی به ما می‌دهد نیمه‌گسسته و بر آن است تأثیری از رنگ‌های کمتر روشن ایجاد کند. تأثیرهای نقره‌ای، کدر، آفتابی، نیم شفاف، شفاف و بلورین و اشعارش با تأکیدهایی از پژواک واژه‌گزینی حماسی ـ که یادآور آلفرد دووینی است ـ همراه می‌شود؛ افزوده بر ارتعاش سیّال، ابهام محجوبانه و سایه روشن‌هایی که به ظرافت از مالارمه گرفته و آموخته است.... و در والری در قیاس با مالارمه جوهرهٔ بیشتری موجود است. به رغم این تأکید که تنها فرم و فقط روش در کار است که او را خوش می‌آید و دلبستهٔ آن است

شعر والری کیفیّت ویژهٔ دراماتیک (نمایشی) دارد. او دل‌مشغول ستیزهٔ ویژه‌ای است؛ ستیزه بین آن بخش از هستی بشری که به وسیلهٔ انتزاع‌های آقای تست منع شده و بخشی از هستی انسانی منحل و غوطه‌ور در شهوات، و احساساتی که جهان، هر روز با تصادم‌ها و تصادف‌های خود، آنها را برآشفته و منحرف کرده است... هیچ‌یک از اشخاص مجسّم شده در شعر والری مُجاز نیست زندگانی مستقلّ از جهان عقلانی داشته باشد، مستقل از حوزه‌ای که در هر لحظه می‌تواند در مقام انتزاع نمایان شود. طبعاً در این اشعار می‌بینیم موضوعات انسانی یا دست‌کم یافت و کشف رضایت بخش‌تر، از نظرگاه شاعر فروتر است تا تجسم ستون‌های مرمرین و نخل‌های باشکوه و با وقاری که او «اشخاص» و «قهرمان» برخی از اشعارش ساخته است. درست است که او حتی در عشق مایل است به این جست‌وجو بپردازد تا خشنودی سرشتی را معلّق بگذارد و محبوب را در مرز نزدیک به بی‌زمانی نگاه دارد که نزد او نظیر همان خشنودی است، از این‌رو در شعر *گام‌ها* از محبوب تمنا می‌کند که وی شتاب نکند، زیرا او از انتظار محبوب، همان اندازه شاد می‌شود که از بوسه‌های او و «مار»ش را وامی‌دارد ـ در لحظه‌ای که حوا مشغول چشیدن میوهٔ (ممنوع) درخت است ـ به حوا بگوید:

اگر دهان تو در رؤیا فرو برود / این بار چه کسی به باقلا فکر می‌کند / این کامروایی و حظی است فرا رسنده، / و خلودی دلپذیر، ای حوا.

در واقع به نظر می‌رسد که شاعر، محبوب خفته یا خسته را برتری می‌دهد، زیرا آن‌گاه می‌تواند دربارهٔ او در مقام صوّر انتزاع محض بیندیشد، که شخصیت آن شخص از آن صوّر و شکل‌ها انتزاع شده است یا به این دلیل، آن‌طور که در «موت کاذب» (la Fausse Morte) می‌بینیم فکر می‌کند که سیراب شدن از عشق قسمی مرگ است. او دوست دارد محبوب را آن طور که در شعر دیگری می‌بینیم، همچون حضوری شفاف و شبح‌گون به تصور آورد که مانند آیینه‌ای

در پرتو خورشید، در برابر دیدهٔ اندیشه می‌گذرد. با این همه، شاید شاعری نبوده است که از جهان جسم و جنس با ذوق و گرمی بیشتری در قیاس با والری شاد شده باشد یا ملموس‌تر و استوارتر از او تجسّم داده باشد. در اشعار زیبا، در بازسازی شکل‌ها، اصوات، تأثیرات نور و سایه، جوهرهٔ میوه یا گوشت و پوست، شاعری از والری فراتر نرفته. دربارهٔ«زنجرهٔ تابستانی» می‌نویسد:

زنجرهٔ پاک پنجه می‌کشد بر خشکی.

یا «گورستانی ساحلی» را این‌طور وصف می‌کند:

جایی که این همه مرمر بر روی این همه سایه‌ها می‌لرزد.

(ou tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres)

یا دربارهٔ «چشمه نارسیسوس» (چشمه یا آبگیری که نرگس سیمای خود را از آن دید و بر خود شیفته شد)، زمانی که در جنگل شامگاه فرا رسیده و روشنایی لطیفی از زمان مبهم وجود دارد و آب چون آیینه شفاف است، می‌سراید:

موجه مطرود، بشکوه،

بر روی درخشش او ناپدید شدن لغزندهٔ قو

یا دربارهٔ دریای توفانی:

اگر روح گران بوزد و بغرد با خشم

موج برآمده بر موج فرورفته بغلطد

و اگر این موج در دماغه به خروش آید

و نابود کند هیولای بی‌آلایشی

و می‌آید از دریاهای بلند

ژرفنا را قی کند بر روی این صخره...

و پیکره‌های انسانی شعر او همچون مجسمه‌های پهلوانی‌اند که هوز ارتعـاش و گستردگی آرام و صافی دارند. ماری را که وصف می‌کند، در برابر دیدهٔ مـا حـوایی را که میکل آنژ نقاشی کرده است قرار می‌دهد:

آرام، روشن، سنگین از زیبایی‌ها
من کمین کرده مسلط بودم
طلای سوزان طرهٔ تابدارت
پشت گردن معمایی و صیقلی
و خرام پر از راز تو را می‌نگریستم
و زمانی بعد که وسوسه می‌شود:
مرمر نَفَس نَفَس می‌زند، و زر بر خود خم می‌شود
این پایه‌های زردفام سایه و عنبر
می‌لرزند در حاشیهٔ خرام و جنبش.

(le marbre aspire, L'or se eamber! cas blondes bases d'ombre et d'ambre Tremblent au bord du mouvement!)

شعر والری به این ترتیب همیشه بین این جهان لـرزان و مرئـی و تجریـد عقلایی در آمد و شد است و تباین ایـن دو حـوزه، یعنـی سـتیزه ضـمنی بـین قوانین مطلق دانستگی و امکانات محدود زندگانی، متضادهایی که جداکردنشان از یکدیگر ناممکن است ـ همان‌طور که گفتیم ـ موضوع واقعی شعر اوست. به رغم سوژه‌ای نامطمئن، می‌توانستیم فرض کنیم که به هر حال، موضوعی اسـت کلاً دور از عواطف شعر رومانتیک. با این همه، ایـن تضـاد عجیـب و غریـب، والری را به نوشتن برخی از اصیل‌ترین اشعاری که تاکنون سروده شـده اسـت الهام داد، یعنی به نوشتن برخی از اشعار بزرگ قرن ما. ما می‌توانیم نمونـه‌ای را در نظـر آوریـم از ایـن درونمایـه کـه ظرفیـت کامـل عـام‌تـرین و شـاید رضایت‌بخش‌ترین شعر والری را نشان می‌دهد و این شعر«*گورستان دریایی*»

نام دارد. این شعر، بازگشت شاعر را بـه شـعر پـس از دورهٔ طـولانی خـاموش ماندن او جشن گرفت. در اینجا شاعر در نیمروز، در کنـار «گورسـتان سـاحل» ایستاده است. خورشید گویی فراز سر او ساکن مانده. آب دریا همچون سـطح صاف بامی دیده می‌شود که روی آن قایق‌ها همچـون کبـوتران گـام مـی‌زننـد. گویی جهان برون در این لحظهٔ مطلقی را که والری همیشـه بـه سـوی آن بـاز می‌گردد و آن همه سال مجذوب آن بوده، مجسم می‌سازد. با این همـه، فریـاد می‌کشد:

ای نیمروز، نیمروز بی‌جنبش
من در تو همان دگرگونی پنهانم
خراشی هستم بر الماس عظیم تو!

اما مردگان، در آن پایین، رفته‌اند تا به «هاویـه» (فضـای تهـی) ملحـق شـوند و بخشی گشته‌اند از طبیعت غیر زنده. و شاعر فرض می‌کند که خود او، انسانی زنـده در حالی که می‌زید فقط وهمی دارد از جنبش و حرکت همانند دونده یا تیر پرتابی مشکل بی در رو (معمای) زنون، اما نه و به خود اندرز می‌گوید:

این هیأت اندیشمند، این سکون را
که کاملاً تو را از خود بی خود ساخته، در هم شکن!

باد شور، هم‌اکنون برخاسته است تا بام آرام دریـا درهـم کوبـد و آن را بـه خرسنگ‌های ساحلی بزند و از هم بپاشد. جهان، بار دیگر به جنبش درمی‌آید و شاعر باید به زندگانی بازگردد!

به هرحال، کاملاً ناممکن است در زبانی دیگر «طرح نمایشی» برای یکی از اشعار والری فراهم ساخت. در ایـن کـار، شـخص بایـد بـه تقریـب، همـهٔ آن چیزهایی را که شاخص‌ترین جنبهٔ شعر اوست ترک گوید. انسان در کوشش به روشن کردن معنای شعر او آن را بیش از حد پالوده و پاک می‌کند. حقیقت این است که در اشعاری نظیر *گورستان دریایی* ایده‌های واقعی، تفکرات عام واقعی

وجود ندارد. والری حتی کامل‌تر از ییتز در شعری مانند شعر« *در میان کودکان مدرسه* »عاطفه‌ای عرضه می‌دارد ممزوج با ایده و هر دو در صحنه‌ای به هم بافته شده‌اند که در آن به وقوع پیوسته‌اند. این هدف و پیروزی شاعر نمادگر است که استواری‌های جهان برونی را همجواب درک متنوع فرد از آنها بسازد. در واقع این نتیجه و تأثیر اوست، گرچه هدف او نباشد که ما را به پرسش دربارهٔ دو بُنّی سنّتی هدایت کند، آن دو بنی که چیزهای جهان را ناچار می‌سازد،دو چیز جداگانه باشند. در شعری مانند *گورستان دریایی* معنای سادهٔ ثانوی موجود نیست، در آن بازسازی دقیق شکوهمندانهٔ رابطه مدام و غامض و متغیر آگاهی بشری نسبت به اشیایی که از آن آگاه می‌شود. نیمروز طبیعت غیر زنده است، اما همچنین مطلقی است در دانستگی شاعر، همچنین بیست سال، غیر فعال بودن اوست و نیز تنها خود نیم‌روز است که در لحظه‌ای دیگر، موجود نخواهد بود و دیگر نه آرامشی خواهد بود نه ظهری. و دریا که در طول آن لحظه‌های سکون، بخشی از الماس بزرگ طبیعت را می‌سازد، که شاعر خود را بر آن لکه و خراشی می‌یابد (به علت اینکه همان فردی که تغییر می‌کند) همچنین تصویری از سکوت شاعر است که در لحظه‌ای همچنان که نسیم فرامی‌رسد تا دریا را شلاق بزند برای بروز اظهار ناگهانی راه باز خواهد کرد و این اظهار، همانا خود شعر است. جهان و شاعر همیشه لبریز می‌شوند و سرریز می‌کنند، همیشه نفوذ می‌کنند، همان‌طور که در شعر رمانتیک می‌توانستند سرریز کنند و نفوذ کنند، اما شاعر سمبولیست ـ آن‌طور که شاعر رومانتیک احتمالاً خواست انجام دهد ـ حتی کوشش نخواهد کرد روابط خود را پیوسته و منسجم نگاه دارد. قراردادهای تصویرسازی شعر به همان سرعت و همان قدر طبیعی که تصاویر در اندیشهٔ شاعر می‌گذرند، دگرگون می‌شود.[۱]

ترجمهٔ شعر والری بسیار دشوار و در مواردی ناممکن است. تصاویر اشعار او انتزاعی و وصفی و همراه با ابهام است. دو بند نخست *گورستان دریایی* را که در زیر می‌آوریم، این موضوع را به خوبی نشان می‌دهد:

این سقف آرام که در آن کبوتران گام می‌زنند
در میان کاج‌ها و گورها می‌تپد
نیمروز تمام در آنجا دریا را با آتش‌ها درهم می‌آمیزد
دریایی که پیوسته از نو آغاز می‌شود
ای جبران پس از اندیشه‌هایی که
همچون نگاهی مدید بر آرایش خدایان است
چه عمل پاکی در آذرخش‌هاست که
بدین‌سان بسیاری از الماس‌کف‌های نادیدنی را در کام می‌کشد
و با این شکم‌آکندگی چه صلح و آرامشی را نشان می‌دهد
زمانی که خورشید بر مغاکی می‌آرمد
اعمال مجرد علتی ابدی پدید می‌آید
زمان می‌درخشد و رؤیا همان دانایی است.[۲]

یکی از سرچشمه‌های شعر سمبولیسم فرانسه در اشعار ادگار آلن‌پو بوده است. «هنر شاعری، که هسته اصلی آن را در اشعار پو می‌بینیم، در سروده‌های والری به میوه نشست و تا آنجا که در امکانش بوده است به حوزه‌های بسیار دور رفته. از جمله آموزه‌هایی که از پو به بودلر و سپس به مالارمه رسید یکی این بود: «شعر هیچ چیز جز خود را نباید در آماجش داشته باشد» و آموزهٔ دیگر این است «تصنیف شعر به حد امکان باید آگاهانه و ارادی باشد» این آموزه‌ها در اندیشه‌ای شکاک همچون اندیشهٔ والری به نتیجه‌ای انجامید که با یکدیگر ناهماهنگ است و آن اینکه عمل انشاد شعر طرفه‌تر از حاصل عمل، یعنی خود شعر است! پیشرفت به سوی خودآگاهی و بیداری مفرط از زبان و

مربوط به زبان که در والری می‌بینیم، اشعاری را به وجود آورده است که گاه درک آن ناممکن است. خود او می‌نویسد: « از من می‌پرسند که خواهان بیان چه موضوعی بوده‌ای؟ من نخواستم مطلبی را بیان کنم، اینکه خواستم کاری انجام دهم و شوق من به این عمل، چیزهایی را گفته است که مردم می‌خوانند». با این همه، شعر والری زیبایی ویژه‌ای دارد:

ای چشمهٔ لاجوردین ـمن که در میان این نی‌ها، دور افتاده‌ام
از صمیم دل از زیبایی غم‌انگیز خود ملولم
ای آب پرچین، ای چشمی که در زیر حجابی از شعله
آن همه خواب در خود پنهان داری، ای سکوت من!
یا آغاز شعر پری‌زاد[۳]
نادیده و نشناخته ماندم همه عمر
دانی که چه‌ام؟ عطر دلاویزترم من
گه مُردم و گه زنده شدم در نفس صبح
بر بال نسیم سحری در سفرم من!

پی‌نوشت‌ها

۱. مطالبی که خواندید بخش نخست مقالهٔ ادموند ویلسن است که در کتاب *قلعهٔ آکسل* (Axel's Castle) به چاپ رسیده است. تا آنجا که نگارندهٔ این سطور می‌داند، چند مقاله دربارهٔ والری در مطبوعات فارسی درج شده:پل والری، *گورستان دریایی*، ترجمهٔ دکتر شرف‌الدین خراسانی،(*جنگ هنر و ادب امروز*، شمارهٔ ۲، بهار ۱۳۳۵،، والری، دکتر حسن هنرمندی، *بنیاد شعر نو* در فرانسه، ۱۳۵۰، و مقاله‌ای در مجلهٔ *سخن*).

۲. ترجمهٔ دکتر شرف‌الدین خراسانی، جنگ هنر، ۱۱۷ ـ ۱۱۸,

۳. ترجمهٔ منظوم، دکتر حسن هنرمندی، *بنیاد شعر نو*، ۴۵۵.

یوجین اونیل و ادب عهد نوزایی*

یوجین اونیل (Eugen O'nill) درام‌نویس بزرگ آمریکا و برندهٔ جایزه ادبی نوبل، به عقیدهٔ صاحب‌نظران، از جملهٔ نمایشنامه‌نویسان موفق عصر ماست. او و چخوف، ایبسن، برناردشاو و استریندبرگ را از بنیادگذاران تئاتر جدید می‌دانند و برخی از آثارش را مانند *امپراتور جونز*، *سوگواری به الکترا می‌زیبد* ... با تراژدی‌های یونان باستان مقایسه می‌کنند. گرچه او در کلاس درس پروفسور بیکر در هاروارد حضور یافت و از آموزش‌های او بهره گرفت، اما پرورش منظم دانشگاهی نداشت و مانند بسیاری از بزرگان هنر، متکی به تجربه‌های وسیع خود بود.

اونیل در دوره‌های دوم و پایانی کار خود از فروید و نیچه تأثیر زیادی پذیرفت و حالات عاطفی انفجاری را به روی صحنه آورد و به تجسم مسایلی از قبیل قتل، جنایت، خودکشی، قدرت‌طلبی و نتایج آنها پرداخت، به طوری که بعضی از ناقدان را وادار کرد فریاد اعتراض سردهند و بگویند: «چه صحنه‌های زیبایی از قتل و خودکشی و پدرکشی و نمایش غرور و قدرت‌طلبی در اینجا

---

* *کیهان فرهنگی*، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱۲۶، فروردین ـ اردیبهشت ۱۳۷۵، صص ۳۰-۳۳.

نمودار شده است!» این ناقدان همین نکته را دربارهٔ *هملت* و *شاه لیر* شکسپیر و *اودیپوس* سوفوکلس ... نیز می‌توانستند بگویند. این خرده‌گیری‌ها البته نقد به شمار نمی‌آید و گفتهٔ ناقدانی است که قصد استهزای اثری ادبی را دارند، یا با مصنف خصومت می‌ورزند، یا برای تحلیل آثار هنری دارای شکیبایی لازم نیستند.

اونیل به رغم گرایش به نمادگرایی و ناتورالیسم، از واقعیت‌های فردی و اجتماعی زمان ما غافل نیست و رگه‌های رئالیستی آثارش بسیار نیرومند است. در مثل در *آنا کریستی* دریانوردی را مجسم می‌کند که دختر خردسالش آنا را ترک می‌گوید و به سفر دریا می‌رود. او امیدوار است آنا در غیاب او تحصیل کند و به مدارج عالی برسد، اما اوضاع بد جامعه و کاهلی آنا سبب می‌شود که آرزوی پدر واقعیت پیدا نکند. پدر آنا در سفر دریا با جاشوی جوانی دوست می‌شود و این جاشو که حدیث خوبی آنا را شنیده، نادیده مفتون او می‌شود. اما آنا درس نخوانده و عمر به بطالت به سر آورده. پدر، نخست این وضع را باور نمی‌کند و جاشوی جوان نیز در آغاز از مشاهدهٔ واقعیت دلزده و دلسرد می‌شود، ولی آنا به رغم شوربختی خود، هنوز زنی صمیمی، صریح و با عاطفه است و می‌تواند مایهٔ تسکین آلام پدر و دلگرمی جاشوی جوان باشد. آنا با جاشوی جوان ازدواج می‌کند و این دو به اتفاق پدر پیر به سفر دریا می‌روند؛ دریایی که دختر و پدر را از یکدیگر جدا کرده بود، باعث قُرب دوبارهٔ آنها می‌شود. در *امپراتور جونز* سیاه پوستی به کمک تاجری سفیدپوست، امپراتور منطقه‌ای وسیع می‌شود و هم‌نژادان خود را به بند می‌کشد. در پایان کار، سیاه‌پوستان ستمدیده ضد او طغیان می‌کنند و از اریکهٔ قدرت به زیر می‌کشند. جونز شکست‌خورده به جنگل می‌گریزد و در تیرگی جنگل و در میان رُپ رُپه‌های طبل‌ها، در انزوا و وحشت خود تنها می‌ماند.

در مقاله‌ای که می‌خوانید، فرانسیس فرگوسن (F.Fergusson) صاحب‌نظر نامدار آثار نمایشی، به نقد و حتی رد و انکار آثار اونیل پرداخته و حتی این درام‌نویس بزرگ را با کمینگز ـ که بیشتر شاعر است ـ مقایسه کرده است. نوشته فرگوسن گرچه بیشتر به جنبه‌های منفی آثار اونیل می‌پردازد ـ و از این‌رو یک طرفه می‌نماید ـ باز حاوی تحلیل‌های فنی دقیقی از آثار اونیل است.

یوجین اونیل همراه پدرش جیمز اونیل ـ که هنرپیشهٔ نمایشنامهٔ *کنت مونت کریستو* بود ـ چند سال را در سیر و سفر در سراسر آمریکا گذراند و پس از آن همه پرسه‌زدن‌ها و خانه به دوشی‌ها بیمار شد و در حالی که در آسایشگاه، تندرستی خود را باز می‌یافت، تصمیم گرفت نمایشنامه بنویسد. نخستین نمایشنامه‌هایش را زمانی نوشت که در هاروارد در کلاس تئاتر پروفسور بیکر درس می‌خواند و با گروه بازیگران تماشاخانهٔ تازه تأسیس شدهٔ «پراونیس تاون» بازی می‌کرد. این آثار، محصول صباوتی خیالپردازانه و شوق به نوشتن نمایشنامه برای اجرا در صحنه بود و به سبب آن دلتنگی روحی که بعد او را در چنگال خود می‌گیرد و روشن‌تر از آثار بعدی‌اش که ماهیت واقعی پیشهٔ او را در صحنه، نمایش می‌دهد، غموض و پیچ و تاب نیافته است. نخستین نمایشنامهٔ چاپ شدهٔ او «*تشنگی*» را امروزه مردود می‌دانند. بارت کلارک، کتابی دربارهٔ اونیل نوشته است که حاوی همهٔ آگاهی‌های موجود دربارهٔ زندگانی این دارم‌نویس و خاستگاه آثار اوست. کلارک می‌گوید: «نمایشنامه‌هایی که زیر عنوان *تشنگی* گردآمده، مشابه نمایشنامه‌های اولیه است که در مجموعه‌ای به نام «*ماه کارائیب*» محفوظ مانده است، گرچه در قیاس با این آثار، خام‌تر است».

نخستین مطلبی که در مطالعهٔ مجموعهٔ بعدی اونیل سبب شگفتی می‌شود، تأکید زیاد او بر زبان است. شخصیت‌های نمایشی او که به طور معمول، جاشوان لنج‌های سفری هستند، به تقریب همه، زبانی پُر از دشنام و ناسزاگویی

دارند. کلارک که خود زمانی با کشتی کوچک حامل احشام سفر کرد، تصدیق می‌کند که اونیل گفت‌وگوهای جاشوان را به طور دقیق آورده است، ولی اشخاص بیشتر تحصیل کردهٔ نمایشنامه‌های بعدی اونیل، گرچه تا آن حد دشنام‌گو و مفتری نیستند، به تقریب می‌کوشند بیان ناشدنی را بیان کنند و صراحت بیانی از همان قسم به دست آورند. شاید این نقص، بیشتر مربوط به خود اونیل باشد تا مربوط به مواد کار او. این استنتاج، حاصل این واقعیت است که اونیل و شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش در یک طراز قرار دارند. (البته باید به یاد داشت که نمایشنامهٔ فضاگرایانهٔ *ماه کارائیب* این ویژگی را ندارد). نمایشنامه‌نویس از ما می‌خواهد کسانی را بپذیریم که در حمل بار سنگین عمدهٔ نمایشنامه اندوه‌ها و اشتیاق‌های گنگ و مبهمی دارند. طرح‌های نمایشی و وضعیت‌ها نیز بر بنیاد فرضی مشابه دربارهٔ عاطفهٔ عظیمی که به کلمه و بیان درنمی‌آید، استوار است.

می‌دانیم که اونیل نمایشنامهٔ « *در منطقهٔ جنگی* » را هیچ دوست نمی‌داشت، اما به نظر می‌رسد که این نمایشنامه با دیگر نمایشنامه‌های مجموعهٔ *ماه کارائیب*، به ویژه در دارابودن صناعتی ظریف‌تر و خودآگاهانه‌تر، تفاوت دارد. گویا اونیل گمان می‌برده است که همین واقعیت با صداقتی که ملازم آن است به کارش لطمه زده است، یا شاید قضاوت ما دربارهٔ او قضاوت درستی نیست. به هرحال، گذر جاشوان کشتی بخار به منطقه‌ای می‌افتد که زیردریایی‌ها بر آن حمله‌ور شده‌اند. جاشوان کشتی مراقب جاسوس‌ها هستند، اما نویسنده هرگز به طور رضایت‌بخش توضیح نمی‌دهد که جاسوس‌ها در آن منطقه چه می‌کنند؟ البته این مسأله مانع از آن نیست که جاشوان ـ که سپر بلایی می‌جویند ـ به اسمیتی سوءظن نبرند. اسمیتی شخصیتی است که ر نمایشنامه‌های آغازین اونیل مکرر می‌شود، و آواره و خانه به دوشی است مالیخولیایی و منزوی و انسانی «از نوع برتر». شبی چند جاشو او را در حالی که مشغول خواندن بستهٔ

نامه‌ای است غافلگیر می‌کنند و به رغم داد و فریادهایش او را به بند می‌کشند و تفتیش می‌کنند، ولی برخلاف انتظار ایشان که متوقعند تلگرامی از قیصر آلمان به دست آورند، نامه‌ای از بانوی محبوب او را می‌یابند. نامه می‌گوید که این بانو سال‌ها پیش اسمیتی را به علت می‌گساری و بدمستی وی ترک کرده است. در این زمان گل سرخ خشکیده‌ای از میان اوراق نامه به کف اتاق می‌افتد. جاشوان خشن که به راستی «قلبی از طلا دارند» پس از کشف اندوه ژرف اسمیتی شرمنده و دچار عذاب وجدان می‌شوند. این طرح نمایشی گرچه ممکن است در نقل و روایت بی‌معنا بنماید، در تماشاگر هیجانی به وجود می‌آورد، اما با این همه در واقع به طرز علاج‌ناپذیری مانند زبان آن قلمبه و پُر از گزافه است، زبان خام و کودکانهٔ اشخاص فاضل‌مآب است که همیشه می‌کوشند بیش از آنچه موفق به بیانش شوند، زبان‌بازی کنند. تردیدی نیست که جوهر «ملودرام»، پذیرفتن بی‌چون و چرای عواطف است و ملودارم مکتوب، سرانجام به مفروض داشتن یا القای عواطفی خواهد انجامید که هرگز نه در زبان و نه در صحنه واقعیت نخواهد یافت. ملودرام در این معنا، کیفیت دایمی آثار اونیل است و دورهٔ میانی نمایشنامه‌نویسی او را ناموزون ساخته است، زیرا علاقهٔ او نسبت به شخصیتی واحد، از تناسب‌ها و حدودی که متضمن بستگی اهمیت شخصیت به نمایشنامه است، درمی‌گذرد. در دورهٔ بعدی نمایشنامه‌نویسی اونیل نیز کار او

گاهی از همین قرار است، زیرا او می‌کوشد با عواطف مهار نشده‌اش سر و کار داشته باشد و در نتیجه این عواطف شکل ناموزون شور و اشتیاقی را پیدا می‌کنند که افکار عظیمی را خواهان می‌شوند. در واقع می‌نماید که اونیل نوعاً به صحنهٔ نمایش توسل می‌جوید، البته نه برای بازنمایی عواطفی که هم‌اکنون از سر گذرانده و نقادی و جذب شده و به این ترتیب شاید مطابق الگوهایی که شکل دهندهٔ آثار هنری‌اند، به نظم درآمده؛ بلکه او به صحنهٔ نمایش چنگ

می‌زند تا اعتراض یعنی نخستین فریاد اعتراض‌آمیز انسانی مجروح را به گوش دیگران برساند. علاقهٔ بنیادی او به صحنه ـ که بدین‌سان آشکارا در نمایشنامه‌های آغازین وی نمایان شده ـ نه احساس هنرمند درام، بلکه احساس و عاطفهٔ ملودرام‌نویس است، یعنی احساس کسی که تأثیر عاطفی و احساسی بر تماشاگر را در آماج خود دارد.

با این همه، باور سادهٔ اونیل به «عاطفه» مرتبط است با کیفیتی پُرارج که می‌توان آن را صداقت صحنه‌پردازی یعنی جوهر بازیگری با نقاب و «لال بازی» (پانتومیم) نامید. هر نمایشنامه‌نویس و همچنین هر بازیگری در زمینهٔ اقتدارش بر تماشاگر وابستهٔ این باور است که در کوشش خود چه وضعی را در صحنه به خود بگیرد، اعم از اینکه حالت، عاطفه‌ای یا شخصیتی باشد یا وضعیتی، تماشاگر بسیار تأثیرپذیر است و ممکن است به وسیلهٔ القای عواطف بر او تسلط یافت یا با جلب توجه وی به بازیگری که روی صحنه بازی می‌کند، او را افسون کرد. این تمرکز کامل را که محصول قوای انتقادی آگاهانه یا ظهور بی‌موقع مطایبه‌گویی است، اونیل به درجه‌ای زیاد دارا بود و این رمز توفیق اوست و زمانی که این ویژگی با علاقه به شخصیت نمایشی توأم می‌شود، او بهترین صحنه‌های خود را عرضه می‌کند.

پس از اینکه اونیل از خلق و خو و حال و هوایی که از تجربهٔ خانه به دوشی‌های آغازین خود به دست آورده بود، کاملاً بهره‌گیری کرد، از نوشتن ملودرام به خاطر خود ملودرام دست برداشت و به مردمی که شناخته یا دربارهٔ ایشان مطالبی شنیده بود، پرداخت. نمایشنامه‌های بعدی او با دلبستگی زیاد به شخصیت یا شخصیت‌ها آغاز می‌شود. به این ترتیب اونیل به توضیح خاستگاه نمایشنامهٔ «*آن سوی افق*» می‌پردازد و این اثر از نخستین نمایشنامه‌های این نوع نمایش است که می‌بایست حفظ شود:

گمان می‌کنم آن تجربهٔ واقعی که ایدهٔ *آن سوی افق* از آن برآمد، چیزی بود از این قبیل: در کشتی بخاری مسافری انگلیسی که من در مقام جاشوی عادی از بوینس آیرس به نیویورک سفر می‌کردم، دریانوردی نروژی بود که به زودی با هم دوست صمیمی شدیم. او مدام گله می‌کرد که اندوه و خطای بزرگ زندگانی‌اش این بوده است که در زمان نوجوانی مزرعهٔ کوچک پدری را ترک می‌گوید و به سفر دریایی روی می‌آورد و بیست سال را در دریا می‌گذراند و در این مدت حتی یک بار نیز به خانه بازنمی‌گردد. با این همه، او دریا و آن قسم زندگانی را که محرکش دریا بود با هیجان و حسرت نفرین می‌کرد... من فکر کردم «چه می‌شد اگر این مرد با همان غرایزش در مزرعهٔ پدری می‌ماند؟ در این صورت برای او چه حوادثی پیش می‌آمد؟» از همین نقطه به تفکر دربارهٔ انسانی روشنفکرتر و متمدن‌تر پرداختم. تفکر دربارهٔ انسانی که اشتیاق فطری دوست نروژی مرا نسبت به زندگانی ناآرام دریا داشته باشد، فقط در وجود چنین فردی، چنان شور و اشتیاقی به دریا و علاقهٔ بغرنج به سفر دریایی متبلور می‌شود. او می‌بایست رؤیای غریزی‌اش را دور می‌افکند و به هر حال به منظور یافتن اشتیاق ظریف و کوچک شاعرانه‌ای، در مثل اشتیاق به رمانس جسم و جنس، بندگی و اسارت در چنان مزرعه‌ای را می‌پذیرفت.

گرچه اونیل گزارشی دربارهٔ منشأ اغلب نمایشنامه‌های خود به دست نداده است، بر بنیاد شواهد درونی می‌توان گفت که نمایشنامه‌های *طلا*، *آنا کریستی*، *گوناگون*، *همهٔ کودکان خدا بال و پر دارند* و شاید *هوس زیر درخت نارون* از دلبستگی مشابهی به شخصیتی خاص سرچشمه می‌گیرد و این دلبستگی گاهی واقعی است و گاهی در کل یا در جزء تخیلی. اکنون بهتر است به نمایشنامهٔ *همهٔ کودکان خدا بال و پر دارند* در مقام نمونهٔ نوعی این گروه نمایشنامه‌ها نظری بیفکنیم. این نمایشنامه در یک و همان زمان، مشخص‌ترین نقص‌ها و نیز بهترین دست‌آوردهای اونیل را نشان می‌دهد.

صحنهٔ نخست نمایشنامه الا (Ella) دخترکی سفیدپوست و جیم پسرک سیاه‌پوست حساس و باعاطفه را نشان می‌دهد. این دو در محلهٔ کثیف زادگاهشان عشق کودکانه‌ای نسبت به یکدیگر پیدا می‌کنند. این صحنه که ضروری درونمایهٔ اصلی نمایشنامه نیست، نمونهٔ نوعی شیوهٔ کار اونیل را نمایان می‌سازد. تنها بستگی ممکن این صحنه با موضوع اصلی نمایشنامه، زمینهٔ روان‌شناختی و جامعه‌شناختی آن است، زیرا آگاهی‌های مهم دربارهٔ شخصیت‌ها در صحنه‌های بعد رو به افزایش می‌رود. دربارهٔ بهره‌گیری نویسنده از این قسم رئالیسم، پس از این سخن خواهیم گفت. در این صحنه فقط به آشکار و شیوه‌ای مؤثر می‌بینیم که رئالیسم گفت‌وگو و تاریخ طبیعی صحنه‌ای که پر از کودکان است (و در عمل، بی‌نهایت دشوار از آب درمی‌آید) به وسیلهٔ قسمی رئالیسم یا فرارئالیسم فضا و مکان مغشوش و در هم تنیده می‌شود. صحنه در گوشهٔ خیابان قرار دارد؛ خیابانی پُر از سیماها و اصوات سیاه‌پوستان و خیابانی دیگر پُر از چهره‌ها و اصوات و آهنگ سفیدپوستان. صرف‌نظر از آن همه درهم و برهمی و اغتشاشی که برای نجار و کارگردان نمایش باقی می‌ماند و باید پس از این درباره‌اش سخن گفت، مسلم نیست رئالیسمی که چنان سمبولیسمی بر آن بار شده، توفیق‌آمیز است یا نه؟ حتی ایبسن در نمایشنامهٔ *مرغابی‌های وحشی* و در زمینهٔ طبیعی جلوه‌دادن پری‌زادان دریایی خود، عظیم‌ترین دشواری‌ها را داشته است و نمایشنامهٔ او مصنوع به نظر می‌رسد و در این زمینه، اونیل مهارتی بسیار کمتر از ایبسن دارد.

الا مصاحب یاران بد می‌شود و به تدریج به فساد می‌گراید، در حالی که جیم با زحمت تحصیل می‌کند و به مطالعهٔ علم و حقوق می‌پردازد. الا که از هم‌نژادان خود بیزار شده و آنها را بازشناخته است، در لحظهٔ افسردگی با جیم به عنوان تنها «سفیدپوستی» که می‌شناسد ازدواج می‌کند. این صحنهٔ «نمادین» خوبی است که نشان می‌دهد زوج تازه عروسی‌کرده، بین دو صف از سیماهای

دشمن‌کیش، سفیدپوستان در سویی و سیاه‌پوستان در سوی دیگر ... از کلیسا بیرون می‌آیند و آنگاه نمایش واقعی آغاز می‌گردد. ستیزهٔ درونی جیم بین عشق اوست به الا و بلندپروازی‌اش برای توفیق یافتن در جهان. ستیزهٔ درونی الا بین عشق و در همان زمان نفرتی است که به جیم دارد، زیرا جیم باعث شده که وی از جامعهٔ همنژادانش تبعید و طرد گردد و حرفهٔ جیم آماج این کشمکش و منازعه است. «جیم» به دلیل احترامی که برای خود قائل است نیاز دارد وکیل دعاوی شود، در حالی که «الا» که هرگز به راستی جیم را به شوهری نپذیرفته، نیازمند است برتری روحی خود را حفظ کند و این برتری به این صورت تأمین می‌شود که جیم را از گذراندن امتحان‌های درس حقوق مانع شود. این دو تن که با عشق و انزوایشان بستهٔ یکدیگر شده‌اند، به نوبت به آغوش هم پناه می‌برند و به منظور غلبه یا انتقام، با یکدیگر منازعه می‌کنند. صحنه‌های بخش میانی نمایشنامه،به رغم ضعف زبان، به طور عمیقی متقاعد کننده است. در صحنهٔ آخر الا و جیم نبرد را رها می‌کنند و تسلیم می‌شوند. جیم می‌پذیرد نقش پسربچه‌ای را بازی کند و با دختر بچه‌ای که همان «الا»ست نرد عشق ببازد. در نتیجه این دو دیگر، تلاشی برای برقرار کردن روابط زن و شوهری نمی‌کنند و به جای آن روابط عاشقانهٔ دوران کودکی را می‌پذیرند.

اکنون می‌توان دانست که اگر صحنه‌های پیشین معنایی می‌داشت، این پایان برای هر دو طرف قضیّه سستی و انحطاطی را نشان داد. امّا اونیل به ضرورت پایان دادن به نمایشنامهٔ خود از ما می‌خواهد آن را در مقام پیروزی دشوار درونی بپذیریم.

جیم: پروردگارا، مرا عفو کن و ارجی به من ببخش. بگذار آتش این رنج شعله‌ور و سوزان مرا از خودپرستی پاک گرداند و مرا شایستهٔ کودکی ساز، که در عوض زنی که از من بازگرفتی، برایم فرستاده‌ای.

الا: محبوب دلبندم، من تا دروازهٔ ملکوت با تو بازی خواهم کرد!

علت این شکست سهمگین اونیل در تسلط به مواد و درونمایهٔ اثرش، چیست؟ بین صحنهٔ درهم و برهم و غیرضروری نخست و صحنهٔ عمیق ولی طفره‌آمیز پایانی، صحنه‌هایی موجود است که اهمیت و معنایی به راستی تراژیک دارند. اونیل کار خود را با شخصیتی واحد آغاز می‌کند و با تمرکز کامل بر پیکرهٔ نمایشی پیش می‌رود و در این زمینه اشخاص نمایشی خود را گاه چنان عمیق می‌بیند که آنها ضرب‌آهنگ نیرومند معنایی عام پیدا می‌کنند. جیم و الا را در زمینهٔ تشخیص نمایانشان گاه می‌توان به عنوان همهٔ زوج‌های تبعید شده به حوزهٔ عشق حس کرد و قصهٔ ایشان را واقعیت‌یافتگی حقایق عمیقی دربارهٔ رابطهٔ مرد با کار و پیشه و همسرش به شمار آورد. اما این قسم گوهرهای گرانبها نادر است و در چنان چارچوب مأیوس‌کنندهٔ شناخت روان، تنزل از مطالب عالی به مطالب عادی و روزمره و نمادگرایی پیش پا افتاده، جای داده شده است که نه فقط تصادفی به نظر می‌رسد، بلکه زمانی که از خفا به روشنی می‌آید، به طوری نادرست ادراک می‌شود و صحنهٔ پایانی تراژیک، خواننده را وسوسه می‌کند که بگوید: مصنّف بیش از آنچه می‌داند تلاش می‌کند و نمایشنامه می‌پردازد، و آن‌وقت از بصیرت تراژیک خود روی برمی‌گرداند و همه چیز را از دست می‌دهد.

اما باید پرسید که آیا اونیل هرگز بصیرتی تراژیک داشته است؟ صحنهٔ پایانی نمایشنامه ـ که تناسبی با صحنه‌های میانی ندارد ـ با شخصیت‌های نمایش ناسازگار نیست. دلیل اینکه این صحنه نامتناسب از آب در می‌آید و تماشاگر را ناخشنود می‌سازد، این است که نظرگاهی را مختل می‌سازد که از آن نظرگاه، منازعه‌های الا و جیم به دیده می‌آید، یعنی منازعهٔ ایشان به گونه‌ای مشاهده می‌شود که گویی فراسوی وجودشان، اهمیت و معنایی دارد. این صحنه می‌توانست به قسمی رضایت‌بخش در کمدی (نمایش مضحک) وحشتناکی گنجانده شود، ولی شخصیت‌های نمایش به هیچ‌وجه به عنوان

پیکره‌های کمیک دیده نشده است. در واقع، آنها در مقام «مسأله‌ای مهم» دیده نمی‌شوند، و اگر گاهی مبیّن عظمت یا حقارت بوده باشند، اتفاقی است زیرا پیوند مصنّف با ایشان فردی و شخصی است. این اشخاص، نزد او دوست یا دشمنند، یعنی افرادی دیگر در جهانی پرآشوب و نه بخش‌هایی از بصیرتی وسیع‌تر. اونیل آماده می‌شود پژواک دهندهٔ فریاد ایشان باشد: «آیا چنین قضایایی ممکن است موجود باشد؟»... برای شخصیت نمایشنامه‌همین قدر کافی است که این عاطفه و احساس را بیان کند، اما آن زمان که نمایشنامه‌نویسی آن را نمایش می‌دهد به این معناست که موادّ خود را تا مرحله‌ای که سازگار با کار هنری گردد، درک و جذب نکرده است. باید تصدیق کرد که اونیل مجذوب روان‌شناسی اشخاص نمایشی خود است و به همین سبب علاقه دارد صحنه نخست اثرش را با مایهٔ ناتورالیستی سرشار سازد؛ اما این را نیز باید گفت که او علاقه‌ای به ارزش هنری شایستهٔ مقام آن اشخاص ندارد و به همین دلیل «پایان ممکنی» برای قصهٔ ایشان موجود نیست. اونیل گفتاری درست دارد، زمانی که می‌گوید: «زندگانی پایان نمی‌یابد. البته تجربه‌ای است منحصر به فرد، اما زایش تجربه‌ای دیگر است. نیرنگ قهرآمیز به ندرت مسأله‌ای را حل می‌کند، چه در عرصهٔ زندگانی، چه در عرصهٔ قصه و خیال و بسیاری اوقات تدبیری است موقتی...».

آری، زندگانی به پایان نمی‌رسد ولی اثر هنری پایانی دارد و کلیتی است محدود، و صحنه‌های ناخشنودکنندهٔ پایانی اونیل برهانی است در این زمینه که علاقهٔ او به اشخاص نمایشی‌اش، علاقهٔ بی‌طرفانه و غایی هنرمند نیست، بلکه دلبستگی بسط‌یابنده و آزمون انسانی عادی است. اما قدرت اونیل در قانع ساختن تماشاگر به طور وسیعی به وسیلهٔاین واقعیت تقویت می‌شود که باور وی به شخصیت‌هایش فقط ناتورالیستی است. جایی که اتفاق نظر استقرار یافتهٔ عامی وجود ندارد، تنها راه ساخت و پرداخت شخصیتی مقبول و رضایت‌بخش

معرفی و نمایش دادن آن شخصیت به شیوهٔ ناتورالیستی است. تماشاگر، شخصیتی را که در گوشهٔ خیابان در محلهٔ «هارلم» بازی می‌کندو پدر او کارگر معدن زغال سنگ است، باور خواهد کرد، اما شخصی را که تنها می‌توان به مدد خصایل روحی‌اش شناساند و از ما می‌خواهند نسبت به او هیچ گونه نظر شخصی نداشته باشیم، نمی‌توان پذیرفت و باور کرد. ویرجینیا وولف در رسالهٔ خود باعنوان *آقای بنت و خانم براون*، محدودیت‌های این قسم واقع‌گرایی را به نحو ستایش‌انگیزی مطالعه کرده است. به گفتهٔ او این قسم واقع‌گرایی، این امتیاز فوق‌العاده را دارد که همگان آن را می‌فهمند، اما برترین مطلبی که دربارهٔ آن به عنوان شکل هنری می‌توان گفت احتمالاً این است که چنین شیوه‌ای ـ همان‌طور که در این نمایشنامهٔ اونیل می‌بینیم ـ به کشف چند دانهٔ الماس در زمینی پُر از گل و لای خواهد انجامید. خود اونیل هرگز از این نمایشنامه خشنود نبود و هیچ‌گاه خود را واقع‌گرا ننامید. حتی در نمایشنامه‌های دورهٔ میانی او می‌بینیم که وی به سمبولیسم چنگ می‌زند. سرانجام اونیل علاقه به شخصیت نمایشی را ترک گفت و کوشید به صراحت از ایده‌های عام سخن گوید.

مطالعهٔ شخصیت‌های نمایشی از سوی اونیل که گویا با «میمون پشمالو» آغاز می‌شود و در نمایشنامه‌های چشمه، *خدای بزرگ قهوه‌ای*، *مارکو میلیونر*، *العاذر خندید* و *دینامو* ... ادامه می‌یابد، به وسیلهٔ نمایشنامه‌هایی مختل شد که در آنها مصنف، دیگر هیچ علاقه‌ای به ماجراهای شخصی و واقعی نشان نداد و خود در زی پیام‌آوران درآمد و آن نمایشنامه‌ها را پشت سر گذاشت. گویی اونیل پرس و جو از آشنایانش را دربارهٔ سیر و سلوکی که خود وی از زندگانی توقع داشت، ترک گفته و به طرح پرسش‌هایی از نیچه و دیگر فیلسوفان قرن نوزدهم پرداخته بود. دربارهٔ خود این پیشگویان، کلارک، آخرین سخن را بیان کرده است:

«اگر اونیل به طور اساسی متفکری اصیل یا حتی گویندهٔ ممتاز مفاهیم متفکری درخشان بود، می‌شد استدلال کرد اگر او به طور کلی نمایشنامه‌نویسی را ترک می‌گفت، ما متفکری را از دست داده بودیم یا نه؟ اما افکار او به عنوان مشارکتی در تفکر معاصر جزیی ناچیز است و در بهترین صورت، اشکال کم و بیش تنوع یافته‌ای است از آنچه همگی ما در این دهه‌های اخیر اینجا و آنجا خوانده‌ایم. در نمایشنامهٔ *العاذر خندید*، این شخص که با معجزهٔ عیسی مسیح زندگانی دوباره یافته است و به وقت تصلیب او با نظری بی‌اعتنا و تبسمی خونسردانه از ادای دین طفره می‌رود، بازگوکنندهٔ بیانی نیچه‌ای می‌شود و این اعلامی عام است « انسان‌ها همچنین بی‌اهمیت‌اند... فقط انسان باقی می‌ماند! انسان به آهستگی از گذشتهٔ نوع بشر که مقبرهٔ اوست، برمی‌خیزد. برای انسان، مرگی در کار نیست! انسان، پسر خنده الهی، هستی دارد».

اونیل متفکر نیست و نیازی نیست در تحقیق اندیشهٔ او بیشتر تلاش کنیم. درست است که العاذر همچون فریاد اصلی خود اونیل مسأله چندان عمیقی بیان نمی‌کند، گفتن اینکه «زندگانی ادامه می‌یابد» به احتمال متضمن قسمی درهم‌آمیختگی بدبینی و پایان ناموفق و نامساعد است که به قابلیت نمایشنامه‌نویسی اونیل صدمه زده است و افزوده بر این، مسلم نیست که خوش‌بینی تعمیم یافته و تا حدودی عصب العاذر هرگز توانسته باشد در قهرمانان زنده، واقعیت پیدا کند. اما مسأله‌ای که در اینجا ما را بیشتر به خود مشغول می‌دارد و در تلاش ما به درک او در مقام نمایشنامه‌نویس طرح می‌شود، چندان به کیفیت اندیشه مربوط نیست و بیشتر متوجه پیوند اندیشه، مصنّف و نمایشنامه است.

روشن است که اونیل بیشتر مشغول اثبات اندیشه‌های خویش است تا دلبستهٔ نمایش و تجسّم تجربه‌ای که دلالت بر آن اندیشه‌ها دارد. نمونهٔ درام دورهٔ الیزابتِ اول به ظاهر اثبات می‌کند که فلسفه‌ای ناخشنود می‌تواند در

نمایشنامه‌ای بزرگ نهفته باشد، اما چنان نمایشنامه‌ای خود، موجودیت مستقل دارد و در بهترین صورت، چنان فلسفه‌ای را همان‌طور می‌توان از نمایشنامه استنتاج کرد که از تجربهٔ مستقیم زندگانی. از سوی دیگر، در *العاذر خندید* نمایش و بازی اندکی موجود است یا به طور کل نمایشی در کار نیست، زیرا گالیگولا حریف العاذر اعتباری بیشتر از العاذر ندارد و کشمکش‌ها و ستیزه‌های این دو قادر به تهییج تماشاگر نیست. ظرفیت و بار سنگین نمایشنامه را دو عامل پیش می‌برد: ضرب آهنگ و لحن فلسفی العاذر و تأثیرات بصری جنبش‌ها و حرکات انبوه مردم و روشنایی‌های رنگانگ. دربارهٔ آهنگ فلسفی کلام العاذر به قدر کافی سخن گفتیم، اما دربارهٔ دورنما و عنصر منظره‌ای (بصری) آن، راینهارد (Reinhardt) به ما نشان داده است که در این مسیر، به ویژه در اجرایی که خود او از نمایشنامه دانتون بوشنر داشته و آن را به روی صحنه آورده چه چیزی را می‌توان به دست آورد. گوردون گریگ (Gordon Graig) این نقطهٔ عزیمت از سبک قدیمی را گام‌های نخست به سوی شکل جدید می‌داند و از آن استقبال می‌کند. این شکل جدید، بنابر پیشنهادهٔ او «هنر ناب تئاتر» است. این هنر در مقام شکل با نمایش با نقاب (Masque) قرن هفدهم و نمایشنامهٔ انتقادی مدرن پیوند دارد و در ظاهر به این معناست که مشارکت بازیگر و نمایشنامه‌نویس را به سود شخص ثالث، یعنی کارگردان صحنه فسخ می‌کند. (در حالی که ما به مشارکت کلاسیک یاد شده، درام‌های بزرگی مدیون هستیم). کارگردانی خوب البته می‌تواند هنرمندانه از بازی جمعیتی خوب و پرورش یافته، تأثیرات نمایشی رضایت‌بخشی به دست آورد، و نیز از تأثیرات نور و صدا که به طور دقیقی محاسبه شده است تأثیرات مطلوبی کسب کند و این هر دو کار را به هزینه و به حساب مصنّف نمایشنامه به انجام می‌رساند. زمانی که مصنّفی به این صناعت چنگ می‌زند، آن را به این معنا باید دانست که دیگر او علاقه‌ای به تسلط بر صحنه‌افزارها ندارد و این

موضوع بدون تردید دربارهٔ *العاذر خندید* راست می‌آید. صحنهٔ نمایش به بلندگوی بی‌جان اونیل بدل می‌شود. دیگر چیزی حایل بین تماشاگر و نمایشنامه‌نویس که افکارش را با صدای بلند فریاد می‌کند نیست؛ زیرا رابطهٔ او با افکارش در این نمایشنامه‌های پیشگویانه مشابه رابطهٔ اوست با شخصیت‌هایش در دورهٔ میانی آثار وی: این افکار به طور عاطفی برایش معنا دارند و در تعادل و آرامش وی به عنوان یکی از انسان‌ها سهیم‌اند. نمایشنامه‌های او که بصیرت و نظرگاهی بیرون از شخص مصنّف به دست نیاورده به علت رکود همیشگی وی متصل و وابسته به او باقی می‌ماند.

به این ترتیب، کشف این موضوع تعجبی ندارد که تماشاگر اونیل بیشتر علاقه‌مند به مصنّف است تا دلبستهٔ نمایشنامهٔ وی: «آنچه نمایشنامه‌نویس شکّاک می‌جوید، رستگاری است. هرکسی می‌تواند زندگانی خودش را ردیابی کند، همانند یکی از آن جاده‌های خشک و خالی جنوب غربی که در آنها «برادران توبه‌کار»، مرده‌ای را که بر دوش حمل می‌کنند بر زمین می‌گذارند». نمایشنامه‌های اونیل خط سیر متقاطعی دارد و او خود به پیروی از مسیر جاده سفر می‌کند، و خوانندهٔ آثارش اغلب صفیر تازیانهٔ او را می‌شنود. اگر نیک بنگریم، اغلب خواهیم دید که روحی معذّب بر شانه‌های او شلاق می‌زند. اما گُل‌های هنر در طول همین خط سیر خشک و بی‌آب می‌روید و کوه‌ها و غروب خورشید «در آن سوی افق» قرار دارد. همان نقصی که مصنّف را با اثرش مرتبط می‌سازد، نیز مصنّف را با تماشاگر پیوند می‌دهد. خصلتی که ستایشگران اونیل همه بر آن تأکید دارند، صداقت و صمیمیت اوست. می‌دانیم که او در آثار آغازین خود، معتقد به حالت و خلق و خوی خویش است و در دورهٔ میانی کارش به واقعیّت شخصی شخصیت‌های نمایشی‌اش باورمند می‌شود؛ در حالی که در آثار پایان زندگانی با حالت صادقانه‌ای به شیوهٔ نیچه شیپور جنگ را به صدا درمی‌آورد. اونیل در مقام موجودی انسانی، صمیمانه

دلبستهٔ مجسم کردن و به روی صحنه آوردن تحولات زندگانی خویش است و شاید علاقه دارد نظرگاهی ثابت کشف کند و این همه نیز البته ناخودآگاهانه است؛ ولی او در واقع هرگز به چنین هدفی نرسید. اونیل بر آن می‌شود که مطالبات عاطفی خود را بشناسد، اما چیزی بیشتر از قهرمانی پذیرش نتایج آنها به دست نمی‌آورد، بدین معنا که چنان نتایجی را با ارجاع به برخی واقعیت‌های مستقل توصیف می‌کند. ولی احساسی، دربارهٔ سرنوشت بشری ندارد. عمل کاوش و جست‌وجو را به ما هدیه می‌دهد، ولی تأمل بی‌طرفانه‌ای به ما عرضه نمی‌کند. بیشتر خود را به نمایش می‌گذارد تا آثارش را. فقط مردگان دیگر دگرگونی نمی‌پذیرند، اما به وسیلهٔ تمرین و انضباط، گاهی ممکن است اثری کامل و مستقل از رنج‌های آدم‌ها به وجود آورد. کمبودهای کار اونیل را می‌توان به این واقعیت اسناد داد که او هرگز به چنان انضباطی نرسید.

جست‌وجوی مستقیم حدّ و حدود شکست اونیل در کسب انضباطی که به وسیلهٔ آن، استعداد خود را به کمال نمایان سازد و اینکه این شکست چه اندازه وابستهٔ کمبودهای او و چه قدر وابستهٔ «شرایط» بیرون از اختیار او بوده است، مستلزم مجالی دیگر است. آشنایی اندک با درام جدید از ایبسن به بعد نشان می‌دهد که نگارش نمایشنامه‌های هنری جدا و متمایز با علایق احساساتی یا جامعه‌شناختی چقدر دشوار بوده است. اما آزمون مشکل عام اونیل در مقام نمایشنامه‌نویس جدید و فردی آمریکایی متضمن عرضهٔ مسائل مهم دیگر است. شاید سودمندتر باشد راه و روش او را به اختصار با شیوهٔ دو نمایشنامه‌نویس دیگر آمریکا، جرج کلی (G. Kelly) و کمینگز (E. E. Cummings) که در عرصهٔ نمایش شیوه‌های در کل متفاوتی با اونیل در پیش گرفته‌اند، مقایسه کنیم و امیدوار باشیم با این کار به این معنا پی ببریم که مقام او در صحنهٔ نمایشنامه‌نویسی معاصر کجاست و این مقام به چه صورتی خود را نشان می‌دهد. اونیل در حدود سال ۱۹۱۲ م (دورهٔ نوزایی هنر و ادب

آمریکا) آغاز به کار کرد و به گروه نویسندگانی که عبارت بودند از منکن، شروود آندرسن و تئودور درایزر (که از زمان خودش جلوتر بود)، تعلق داشت. این نسلی بود که بر ضد زهدورزی (Puritanism) سر و صدای عظیمی به راه انداخت. اونیل و آن چند تن دیگر در مقام گروه، رسم و رسوم قدیمی را برنمی‌تافتند و نسبت به قراردادها ناشکیبا بودند و کشف بزرگ ایشان همانا کشف نیازهای عاطفی آنها بود. بیشتر، دلبستهٔ عواطف بشری بودند تا علاقه‌مند به نقشه و حدودی که از آن رسم می‌شود. از این رو بیشتر علاقه‌مند به خود انسان بودند تا به کارش. بیشتر افراد این گروه، قصه‌نویسی پیشه کردند، زیرا این نوع ادبی بیشتر از صحنه و نمایشنامه‌پردازی با چنان خلق و خویی تناسب دارد. آنها همچنین به تأسیس «تئاتر کوچک» یاری رساندند. اونیل ـ که در تئاتر «پراونیس تاون» نمایشنامه‌های آغازینش را به روی صحنه آورد ـ از بسیاری جهات محصول «تئاتر کوچک» است. این طور می‌نماید که این جنبش هنری، هدفی مثبت‌تر از مخالفت با تئاتر «برادوی» (Broadway) و بلندپروازی نداشت و در واقع طغیانی بود ضدّ نظام محدود سوداگری و مدعی بود تئاتر هنر است، نه تجارت. ولی چون معیار و روش معینی نداشت در جنبش آزادی جدید خود تا حدودی غیر مؤثر باقی ماند.

جرج کلی از سوی دیگر، محصول نظام سوداگری بود و نیز در مقام بازیگر و نمایشنامه‌نویس حرفه‌ای فعالیت می‌کرد. او کارش را به عنوان بازیگر درام کوچک (واریته) آغاز نهاد و در همان زمان، نمایشنامه‌های کوتاه هجوآمیزی نوشت. با ساعت وقت شمار، پشت صحنه می‌ایستاد و اگر تماشاگران زود و به قدر کافی نمی‌خندیدند، آن صحنهٔ نمایشنامه را دوباره می‌نوشت. کلی از نوشتن درام کوچک به تدریج به تصنیف کمدی‌های سه پرده‌ای و سرانجام به نگارش درام رسید. تجربهٔ او اثبات کرد که معنای استادی و مهارت در صناعت نمایشنامه‌نویسی گرچه در «برادوی» رونق زیادی نداشت، با آن نیز ناسازگار

نبود. او که خود را به نسبت، چنان فروتن و معتدل نشان می‌داد که حتی اشخاص موقّر را نیز خندان می‌ساخت، پاداشی شایسته دریافت کرد، پاداشی از آن قسم، که انضباط طبیعی تماشاگران واقعی و صحنه‌ای ویژه می‌تواند به نمایشنامه‌نویس بدهد. کلی عقل سلیم (فهم عام) را اساس کار قرار داد، در حالی که اونیل افکار و مفاهیم بزرگ را طرح می‌کرد. کِلی فضا و مکان واقعی و گفت‌وگوی واقعی‌پسند عامهٔ مردم را پذیرفت، در حالی که اونیل مُدام نجار و متخصص برق را با توقعات عجیب و غریب خود به ستوه می‌آورد. شیوهٔ کار کلی شیوهٔ کار هنرمند بود، یعنی تسلط به صحنهٔ افزار داده شده و پیرایش آن، تا جایی که بتواند به قسمی ترتیب یابد که بصیرت و نظرگاه ما را بیان کند. اما آزادی عمل اونیل سبب شد که مفاهیم و معانی نمایشی از دست برود، به طوری که او در پایان کار، دیگر درام‌نویس به حساب نمی‌آمد. کلی چند نمایشنامهٔ کمدی را که کامل هستند و به مسائل بیرون از خود ربطی ندارد ـ برای ما باقی گذاشته است. اگر این نمایشنامه‌ها تا حدودی عادی‌اند، و نیز اگر علایمی هست که مردم زادگاهش تشویق می‌شدند سرگرم تفریحات گرانبهاتری بشوند و می‌آموختند نوشابه‌های گران‌قیمت بنوشند و دیگر به مسائل روحی ظریفی که کلی طرح می‌کرد اکتفا نکنند، نقص کار مربوط به اسلوب و شیوهٔ او نبود، زیرا که شیوهٔ کار کلی همان شیوهٔ کار شکسپیر و مولیر است. می‌نماید که کلی با محدودیت‌های تئاتر آن زمان آمریکا، سر جنگ داشت. مسلّم نیست که روش و شیوه‌ای که وابستهٔ پذیرش تئاتر موجود آن زمان بوده، هرگز می‌توانسته برای انسان اونیل، انسانی با آن قسم ابعاد بالقوّهٔ مطلوب او، راه حلّی به دست دهد.

اگر تئاتر کوچک در طغیان خود ضد نظام سوداگری الزاماً انضباط و مهارتی را که کلی توانست در «برادوی» برای خود فراهم کند از دست داد، این طغیان، کمترین گرایشی به تکامل معیارها و قراردادهایش نشان نداد و

نمایشنامه‌ای اعتراض‌آمیز و طراز نوین، همچنان هدف و کمال مطلوبش باقی ماند و ما دیدیم که شخصیّت نمایشنامه‌نویس یا رنج و عذاب چند «شخصیت و قهرمان» ناسازگار و مخالف‌خوان، توانست شور و شوق‌های چنان طغیانی را برای به وجود آوردن درام، بهتر از نمایشنامه‌ای صوُری و مستقل خشنود سازد.

اما کمینگز پیش از آنکه بکوشد برای صحنه نمایشنامه بنویسد، شاعر بود؛ یعنی او خود را به طور توفیق‌آمیزی تعلیم و آموزش داده بود (مراد ما در این مجال، بیشتر شیوهٔ کار اوست تا نتایج کارش) تا به عنوان هنرمند، مواد کارش را مطالعه کند. نمایشنامه کمینگز به نام "Him" (= او را) بیشتر از همه آثار اونیل معرف حسب حال و تحولات زندگانی مصنف است. با این همه، شخصیت‌های اثر کمینگز یا دست‌کم، دو شخص اصلی به نام‌های "Him" و "Me" در مقام بخش‌هایی از الگوی نمایشنامه، بدون ارجاع به مصنّف پذیرفتنی است. بدون کوشش به داوری دربارهٔ مزیت کل نمایشنامه، باید گفت «صحنه‌های مربوط به دو شخص عمده، دارای کیفیّاتی است که در همهٔ آثار اونیل نمی‌توان یافت. شخصیت‌ها، ضرب‌آهنگ و منظرهٔ صحنه نمایشنامهٔ کمینگز همه قطعه‌های کاملی هستند در حالی که در آثار اونیل گفت و گوی واقعی، زمینه‌ها و فضای نمادین و شخصیت‌های مستقل از هر الگو یا ضرب-آهنگ درونی ... به دیده می‌آید» در آثار نویسندهٔ راستین، صحنه و نمایش، زبان، شخصیت، صوت و حرکت صحنه ... از همان ایدهٔ اصلی سرچشمه می‌گیرد. در مثل، گفت‌وگوی مولیری متضمن صحنه‌ای است خشک و خالی، که فقط گنجایش چند تماشاگر داشته باشد و اندکی اثاثیه و چند بازیگر و مستلزم لحنی است گرفته شده از «لال بازی»کمدی هنرمندان (romedia dell Arte) و رابطهٔ ویژه‌ای بین بازیگر و تماشاگر. گفت‌وگو به شیوهٔ کمینگز متضمن روشنایی کم در فاصلهٔ بین خاموش شدن نور صحنه و آهنگ ویژهٔ مأخوذ از عمل درام کوچک است و تماشاگری که سرخوش و شادمانه به

منظور اینکه «آگاهی خود را نمودار سازد» با بازیگر به چالش در می‌آید. نمایشنامهٔ کمینگز در واقع اسلوب دارد. انضباط یگانهٔ او، وی را قادر ساخت بر حسب قواعد صحنه، نمایشنامه بنویسد با بی‌طرفی و مهارتی که اونیل به رغم همه تجربه‌هایش، هرگز نتوانست به دست آورد.

امّا کمینگز به خلاف کلی هنرمند تئاتر بود، البته بدون تئاتر و بازیگر. این سبک از درام‌های کوچک گرفته شد ولی هیچ بازیگر درام کوچک، نتوانست سخن اشخاص نمایشنامهٔ او را به خوبی در صحنه بازگو کند و هیچ تماشاگر درام کوچک، قادر به درک نمایشنامهٔاو نبود. به رغم احساس به راستی اصیل او برای صحنه و به رغم تلاش استادانه و دلیرانه‌اش برای دراماتیزه کردن گسست وی با صحنهٔ موجود و تماشاگر زنده و فعال، نخستین نمایشنامه‌اش به صورت نمایشنامه‌ای خواندنی باقی ماند (گرچه قطعه‌ای چنین ظریف نوشت که با احساس «آتشین» دربارهٔ اسلوب درام کوچک‌نگاری او همراه بود» در واقع نمایشنامهٔ کمینگز در همان تئاتر بومی اونیل عرضه شد ولی مردم این منطقه برای تقویت رقیب نمایشنامه‌های *منطقه جنگی* و *ماه کارائیب*، استقبالی از نمایشنامهٔ کمینگز نکردند. کمینگز متعلق به ناحیهٔ «پراونیس تاون» نبود و به ظاهر به جای دیگری تعلق نداشت، اما اونیل به طور مسلّم متعلّق به «پراونیس تاون» است و نیز متعلّق به حومهٔ لندن، و برلین و تئاترهای کوچک سراسر دنیای انگلیسی زبان. شخص اونیل به گروه انبوه تماشاگر درام، بسیار نزدیک است.

دنیای ویرانهٔ فاکنر*

ویلیام هریسون فاکنر W. H. Faulkner در ۲۵ سپتامبر ۱۸۹۷ در شهر کوچکی در شمال ایالت می‌سی‌سی‌پی به دنیا آمد. پدرش فروشگاه لوازم فلزی و یک اصطبل داشت و سپس رئیس ادارهٔ معاملات دانشگاه دولتی شد. پدر بزرگش سرهنگ ارتش جنوب بود و در پیرانه‌سری رئیس بانک شد. نیای پدرش در جنگ داخلی شرکت داشت و ادیب و نویسنده بود. او کتاب *رُز سفید ممفیس* را نوشت که مدّتها از کتاب‌های پرفروش به شمار می‌آمد. معروف است از فاکنر، زمانی که کودک بود پرسیدند: می‌خواهی چه کاره بشوی؟ و او پاسخ داد: می‌خواهم مانند نیای پدریم نویسنده بشوم.

کارولین‌بار، للهٔ سیاه‌پوست او برایش قصهٔ می‌گفت؛ قصّه‌هایی دردناک از دورهٔ بردگی سیاهان، و این قصّه‌ها در روح او سخت نفوذ کرد. در کلاس دوم متوسّطه بود که به سبب بیزاری از درس و بحث و نیز به علّت داشتن روح حادثه‌جویی به ترک مدرسه گفت. در جوانی با فیلیپ استوان که جوانی کتاب‌خوانده بود، دوست شد و به پیروی او دیوانه‌وار کتاب می‌خواند و در این دوره آثار مهمّ شکسپیر، کیتز،

---

* *کتاب ماه (ادبیات و فلسفه)*، سال ۳، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۲۶)، آذر ۱۳۷۸، صص ۱۴ـ ۱۷.

شللی، سوین برن، هوسمان و سپس آثار نمادگرایان و نوآورانی مانند مالارمه، جویس و الیوت ... را با علاقهٔ بسیار مطالعه کرد.

زمانی که جنگ جهانی دوم پیش آمد، به کانادا سفر کرد و به نیروی هوایی پیوست (۱۹۱۸) تا به میدان نبرد برود، اما جنگ، پیش از پایان گرفتن تحصیلات وی به پایان رسید. دورهٔ آوارگی و شغل‌یابی او برایش تجربه‌های زیادی داشت، مشاغل بسیاری را آزمود: دربانی، درودگری، منشی‌گری و کتابفروشی. فاکنر در ۱۹۲۱ به نیویورک سفر کرد و در این شهر بزرگ، کارش فروش کتاب به زنان سالخورده بود. سپس رئیس پست ناحیهٔ دانشگاه می‌سی‌سی‌پی شد. به تعبیر خودش «ملعون‌ترین رئیس پستی که دنیا تاکنون دیده است!» در این دوره بیشتر نویسندگان و شاعران آمریکایی سودای سفر به آمریکا در دل داشتند. فاکنر نیز مانند همینگوی و دیگران به اروپا رفت و سوار بر سفینه‌ای بارکش، وارد ایتالیا شد. در موزه‌ها و کتابخانه‌ها گشت و گذار کرد و سپس به انگلستان و فرانسه رفت، جویس را دید و با فرهنگ بورژوازی اروپا آشنا شد و در همین زمان، قصهٔ *مزد سرباز* را نوشت (۱۹۲۶).

درونمایهٔ این قصه، حسب حال هوانوردی است زخمی شده و جنگ دیده، که با تصوّرات درهم و برهم و خاطره‌های رنجبار به زادگاه خود، شهری کوچک در ایالت جورجیا برمی‌گردد.

کسی از این کتاب استقبال نکرد. در آن زمان، روشنفکران اروپا با همینگوی آشنا بودند و رمان «*خورشید همچنان می‌درخشد*» او را چون ورق زر، دست به دست می‌بردند، امّا از شیوهٔ سمبولیک فاکنر خوششان نیامد، پس فاکنر دست از پا درازتر به آمریکا بازگشت.

سپس «*پشه‌ها*»ی فاکنر به بازار آمد (۱۹۲۷). درونمایهٔ داستان، طنز و تمسخر ادیبان گردآمده در شهر اورلئان است که به بحث‌های روشنفکرانه دربارهٔ مسائل ذوقی و هنری می‌پردازند. و *پرچم‌های فرو افتاده بر خاک*

[ساتوریس (به پیشنهاد ناشر)] داستان دیگر این دورهٔ فاکنر است. بازیگر عمدهٔ این داستان، سرهنگ ساتوریس است. حکایتی است دربارهٔ جنگ و غرور و شرف و آرزوهای کسانی مانند ساتوریس که با خاک خفت آلوده است.

هیاهو و خشم [*خشم و هیاهو*] (۱۹۲۹) نام فاکنر را بلند آوازه ساخت، امّا رمان، فروش چندانی نداشت. این رمان عجیب، ماجرای سقوط خاندان کامپسون است. بخشی از داستان را بنجی، کودک مخبّط خانواده روایت می‌کند. بنجی فقط تصویرهای حسّی زندگانی را می‌بیند و بیان می‌کند. بخش دیگر رمان، گفت‌وگوی کونتین با خودش در آستانهٔ خودکشی است. جیسون، پسر دیگر خانواده کاسبکار است و پس از مرگ پدر، بار گران فراهم آوردن معاش خانواده را به دوش می‌کشد. کدی دختر خانواده از راه به در رفته و نام خانواده را به ننگ، آلوده است. دختر بازمانده از او که کونتین نام دارد نیز در بند نام و آبروی خانواده نیست و با دایی‌اش جیسون مدام مجادله و بگو و مگو دارد. کونتین، جیسون، کدی اگر هم مانند بنجی مخبّط نباشند، دست‌کم آدم‌هایی هستند که اصول اخلاق رایج را رعایت نمی‌کنند و همین سببِ محکومیّت آنها می‌شود. و آنها را به سوی سرنوشتی شوم می‌راند.

داستان دیگر او «*حریم*» نیز با مصائب بشری سر و کار دارد. حریم داستانی است بی‌پرده و سخت وحشتناک. زمانی که نویسنده، آن را به ناشر داد بر آن بود که زود به چاپ برسد. ناشر پس از خواندن رمان به فاکنر گفت: «محال است که بتوانم چنین کتاب وحشتناکی را چاپ کنم. همان روز اوّل، هر دوی ما را به زندان خواهند انداخت.» درونمایهٔ این رمان فساد، بدرفتاری مردان نسبت به زنان و کودکان، بازی‌های زیر جلکی گردانندگان ایالت، قاچاق، بی‌بند و باری و بی‌حرمتی به هنجارهای اخلاقی است. سبک نویسنده در اینجا شیوهٔ واقع‌گرایانه و ناتورالیستی است. فضای شهری که در قصه وصف می‌شود فضای آلوده‌ای است. سر رشته‌داران ایالت به ظاهر در بند نگهداشت

هنجارهای اخلاقی‌اند و می‌کوشند آرامش و نظم ایالت را حفظ کنند و بی‌بندوباری‌ها و دزدی‌ها و فسادهایی را که در اعماق جامعه ساری و جاری است با روکش ظواهر اخلاقی بپوشانند، امّا کار به جایی رسیده است که پرده‌پوشی و تلبیس نیز دیگر نمی‌تواند از بروز واقعیّت‌ها جلوگیری کند.

از بین رفتن ارزش‌های کهن و زوال جنوب از نظرگاه فاکنر به حکم تقدیر است و از این‌رو می‌توان این نویسنده را نویسندهٔ تراژدی دانست. او که دلبستهٔ ارزشهای کهن است، قسمی اخلاق رواقی را در آثار خود به نمایش می‌گذارد. اکنون که نمی‌توان از ظهور طبقه‌های جدید و گسترش صنعت و ابزار نو و سقوط رسم‌های اخلاقی کهن جلوگیری کرد؛ باید در برابر دگرگونی‌ها به مقاومت درونی دست بُرد و حقیقت دیرین جهان، یعنی حقیقت دل یعنی عشق، شرف، شفقت، غرور و دلسوزی و از خودگذشتگی را پاسبانی کرد. تردیدی نیست که انسان فناپذیر است و دیر یا زود خواهد مرد، امّا چون روح دارد و روح او گنجایش دلسوزی، صبر و ایثار دارد، پایدار می‌ماند.

رمان *ابشالوم، ابشالوم* فاکنر، مانند رمان‌های *وقتی که جان می‌سپرم* و *خشم و هیاهو*، غامض و دشوار است و چند راوی دارد. در اینجا نیز تقابل دل و سر، احساس (عاطفه) با عقل (منطق)، جای نمایانی پیدا کرده است. تامس سات‌پن شخص عمدهٔ داستان، آدمی است خودمدار و بیرحم و برای رسیدن به مقصود هر وسیله‌ای را مُجاز می‌داند: زن اوّل و پسرش چارلزبون را ترک می‌کند و به ولایت «یوکنا پاتاوفا»ی می‌سی‌سی‌پی می‌آید و صد جریب زمین را از دست سرخ‌پوستان درمی‌آورد و با کمک برده‌های سیاه‌پوستش خانه‌ای بنا می‌کند و سپس با دوز و کلک، دختر گودهیو کولد فیلد، آلن کولد فیلد را به زنی می‌گیرد. از این ازدواج نامناسب، دو فرزند، پسری به نام هنری و دختری به نام جودیت زاده می‌شوند. او در جنگ‌های انفصال به جبهه می‌رود و در کسوت

سرهنگ ارتش جنوب که به بهره‌برداری سفیدپوستان صحّه می‌گذارد به نبرد می‌پردازد و موجبات کشته‌شدن بسیاری از مردم را فراهم می‌آورد.

سات‌پن پس از مرگ آلن در صدد برمی‌آید با رزا، خواهر آلن ازدواج کند، اما رفتار او طوری بی‌ادبانه و خشونت‌آمیز است که رُزا از دست او می‌گریزد. کارهای سات‌پن از نظرگاه نویسنده تا حدودی به حکم تقدیر است. تقدیر، او را به ولایت یوکنا پاتاوفا می‌آورد تا کارهایی انجام دهد که موجب خانه‌خرابی دیگران و هتک حرمت زنان است.

هنری، پسر او با چارلزبون پسر او از زن اوّلش، دوست می‌شوند و هنری نادانسته بر آن می‌شود جودیت خواهرش را به همسری چارلزبون درآورد، سات‌پن از ماجرا با خبر می‌شود و چون نمی‌خواهد اجرای ازدواج نخست خود را فاش کند، نمی‌داند چطور به هنری بفهماند که او و چارلزبون برادرند، امّا سرانجام حقیقت را فاش می‌کند. هنری که بنای آرزوها و تصوّرات خود را بر باد رفته می‌بیند، چارلزبون را می‌کشد. زندگانی جودیت و خاله‌اش رزا کولد فیلد تا حدودی به هم شبیه است. هر دو بیوه می‌مانند و در حسرت و ناکامی می‌میرند. سات‌پن برای اینکه پسر دیگری پیدا کند با میلی جونز، دختر واش جونز، بردهٔ خود می‌آمیزد، امّا برخلاف آرزوی او از این آمیزش دختری به وجود می‌آید و چون او خواهان پسر بوده به میلی اهانت می‌کند: خوب، میلی، حیف که مادیانی هم نیستی اگر بودی توی اصطبل، آخور آبرومندی می‌دادمت.

واش جونز که ناظر ماجراست برآن می‌شود که سات‌پن را بکُشد. این صحنهٔ مه‌آلود که از زبان کونتین روایت می‌شود، از صحنه‌های وحشتناک و تجسّمی رمان است:

گفتی اگه اون مادیان بود توی اصطبل، آخور آبرومندی بش می‌دادی؟... شاید هم صدای سات پن را هم نمی‌شنود که سریع و قاطع می‌گوید: جلونیا، به من دست نزن. منتهی لابد این را می‌شنود چون در جواب می‌گوید: سرهنگ

می‌خوام بت دست بزنم. و سات‌پن دوباره می‌گوید: واش، جلونیا. بعد از آن، پیرزن [ماما] صدای شلاق را می‌شنود، منتهی به جای یک ضربه، دو ضربه بود. آن شب، روی صورت واش دو تاول می‌بیند. شاید همین دو ضربه، نقش زمینش می-کند، شاید موقع بلندشدن از زمین بوده که دست به داس می‌برد... [و پس از کشتن سات‌پن] تمام آن روز را توی پنجرهٔ کوچک می‌نشیند و راه را می‌پاید.[۱]

این رمان از لحاظ تجسّم قتل و جنایت و بلاهت و خشونت بشری با رمان *روشنایی ماه اوت* (سبکباری در تابستان) در یک رده قرار می‌گیرد. شخص عمدهٔ این رمان: جو کریسمس را نمی‌توان انسان دانست. او دختر ناآزموده‌ای به نام «لینا گروو» را فریب می‌دهد و چون درمی‌یابد لینا باردار شده، می‌گریزد و به قتل، دزدی و جنایت‌های زیاد دست می‌زند و در عرصهٔ خیانت و ددمنشی حتّی به دوستش نیز ابقا نمی‌کند. از نظر نویسنده، جو کریسمس (که اشارهٔ رندانه و استهزائی به مسیحیّت رسمی دارد و بیانگر احساسات ژرف و دردناکی است)، نمونه‌ای است از انسان عصر جدید که به سبب خشونت آموزش و پرورش و مذهب رسمی و فشار اقتصادی از جامعهٔ انسانی بیرون کشیده شده و به طور منحرفی در برابر آنها قد علم کرده است. رمان، شاید تمثیل طنزآمیزی است دربارهٔ گناه یا روایتی از لعنت‌شدگی و فساد سرزمین جنوب آمریکا.

تامس ست‌پن در *ابشالوم* نیز مرد عمل است. در راه رسیدن به مقصود از هیچ مانعی هراس ندارد. قوّت و قدرت و پشتکار او طوری است که به زودی مردان ولایت را طرفدار او می‌سازد یا دست‌کم، حضور او موجب هراس ایشان می‌شود. کسی از او خوشش نمی‌آمد... بلکه ترس برمی‌انگیخت و همین گویا، اگر نگوییم خوشحال، سرگرمش می‌ساخت ولی او را پذیرفته بودند. پیدا بود که حالا به قدری پول دارد که دیگر نمی‌توانند طردش کنند یا اسباب دلخوری شدید او بشوند.

در ظاهر رمان *ابشالوم*، ناکامی جنوب را در راه تثبیت اقتصادی و اجتماعی این سرزمین نشان می‌دهد و نیز می‌توان آن را با قصهٔ پسر داود نبی مشابه یافت.

ابشالوم [= پدر سلامت]، برادر ناتنی خود، امنون را می‌کشد و به «جشور» می‌گریزد. بعد از بخشیده شدن نیز برضدّ پدر قیام می‌کند و سرانجام در جنگ از پا در می‌آید. خبر قتل او به داود می‌رسد و او بسیار غمگین می‌شود:

ای پسرم ابشالوم! کاش من به جای تو مرده بودم.

(*سموئیل*، ۲:۱۸)

در رمان فاکنر نیز هنری برادر ناتنی خود، چارلز بون را می‌کُشد و بر ضدّ پدرش عصیان می‌کند و سبب ناکامی و اندوه پدر می‌شود.

رمان فاکنر همانندی‌هایی نیز با تراژدی‌های یونانی دارد «رُزاکولد فیلد حال و هوایی مانند کاساندرا دارد. نام دختر دورگهٔ سات‌پن، کلیتیمنسترا (کلاپتی) است. به نظر یکی از راویان قصه، سات‌پن، همان پیراموس است. جنایت‌های آگاممنون و سات‌پن به هم شبیه است. شاه یونان برای پیشبرد مقاصد خود در فتح تروا، دختر و زنش را قربانی می‌کند. سات‌پن نیز زن اوّلش سباین و پسرش چارلزبون را کنار می‌گذارد زیرا آنها را مانعی بر سر راه پیروزی خویش می‌یابد.» [۲]

این را نیز محتمل می‌توان دانست که رمان فاکنر، بیانگر تقدیری شوم و کور باشد. سات‌پن شخص عمدهٔ کتاب، آدم عادی نیست، پهلوانی است که خود را به آب و آتش می‌زند و آنچه را که می‌خواهد به دست می‌آورد. کودکی و نوجوانی رنجبارش به او آموخته است که اگر از طریق عادی پیش رود، تا پایان عمر، بردهٔ دیگران خواهد بود و مزهٔ توفیق را نخواهد چشید. پس دل به دریا می‌زند و از ترس و ضعف دیگران بهره‌گیری می‌کند و پیش می‌تازد وجود او شاید حربهٔ بُرنده‌ای است بر ضدّ مردمی که ضعف و ناشایستگی ایشان سبب ویرانی جنوب شده است، امّا خود سات‌پن نیز آن قدرت اخلاقی را ندارد که به مقام «قهرمان» برسد. او می‌کوشد تیرهٔ نژادی خود را از اعماق

جامعه به بالا بکشد و در بین انسان‌ها ممتاز کند، امّا چون سلوک قهرمانی ندارد، تلاش وی در به وجود آوردن وارثی از نژاد پاک و به دور از گناه به جایی نمی‌رسد و به حکم تقدیر تن درمی‌دهد.

راویان قصه به رغم بد و بیراهی که به سات‌پن می‌گویند تا حدودی زیر نفوذ شخصیت عجیب وی قرار می‌گیرند و کارهایش را به دیدهٔ اعجاب می‌نگرند. بین آنها، کونتین بیشتر مجذوب شخص سات‌پن و ماجرای ناکامی اوست چرا که تلاش‌ها، خطرکردن‌ها و ناکامی او به صورت تصویر بازتابیده در آیینه‌ای درآمده است از کام و ناکامی کونتین و جوانانی چون او و احتمالاً همهٔ مردم جنوب که در رهایش خود و سرزمین‌شان هرچه کوشیده‌اند به جایی نرسیده و در این راه ناکام مانده‌اند.

فاکنر در این رمان از همهٔ ابزار نویسندگی و امکان‌های خود: روایت مستقیم، جریان سیّال دانستگی، به کاربردن اسطوره و نماد، بیان بلاغی و امپرسیونیستی... بهره‌گیری می‌کند تا رشتهٔ غامض و درهم پیچیدهٔ زندگانی را به همان صورتی که دریافت و تجربه کرده است و به طوری ژرف دربارهٔ آن اندیشیده... آشکار سازد، امّا به نظر من این رمان به رغم ساختار بغرنج و بیان عجیب و تعابیر و اوصاف نو و گهگاه خیره‌کننده‌اش در تراز *خشم و هیاهو* و *وقتی جان می‌سپرم*، نیست. روایت راویان به ویژه روایت رزا کولد فیلد، هم طولانی و هم خسته‌کننده است. تراژدی زندگانی سات‌پن و فرزندان او به اندازهٔ تراژدی زندگانی خاندان کامپسون، مؤثّر و غم‌انگیز نیست.

در *ابشالوم* فلسفه بافی نیز زیاد است و روایت راویان به گونه‌ای است که غالباً خواننده صدای نویسنده و فاضل مآبی او را می‌شنود، در مثل رزا کولد فیلد، پیر دختر ترشیدهٔ شهرستانی همچون قهرمانان نمایشنامه‌های شکسپیر، خطابه‌های غرّا ایراد می‌کند:

زندگی چیزی نیست جز لمحهٔ ثابت و جاودانه‌ای که پارچهٔ پرنقش، سر به فرمان فرود چابک تیغ برهنه جلو آنچه ـ باید ـ باشد آویخته است و تازه از این ضربه هم شاد می‌شود منتهی به این شرط که دل و جرأت کافی داشته باشیم. [اشارهٔ پنهانی به *هملت*، پرده چهارم، صحنهٔ آخر، کشته شدن پولونیوس که پشت پرده‌ای پرنقش و نگار ایستاده به دست هملت]، عقل نه، اینجا به عقل نیازی نمی‌افتد و تیغ را چنان فرود بیاوریم که از شکاف آن خون فوران کند.[۳] در رمان‌هایی مانند *ابشالوم* و *خشم و هیاهو* آنچه روایت می‌شود مدت‌هاست روی داده و راویان، ماجراهایی را بیان می‌کنند که سپری شده و خود ایشان نیز در بند آن افتاده‌اند. به تعبیر سارتر: «گفتارهای درونی قهرمان‌های فاکنر، خواننده را به یاد مسافرت با هواپیما می‌اندازد که پر از چاه‌های هوایی باشد. در هر چاهی، ذهن قهرمان درگذشته سقوط می‌کند، به پا برمی‌خیزد و باز فرو می‌افتد. زمان حال وجود ندارد، بلکه به وجود می‌آید، «نیست» بلکه «می‌شود»؛ همه چیز «بود»... زمان حال، مانند رودی زیرزمینی در تاریکی حرکت می‌کند و آفتابی نمی‌شود مگر آن‌گاه که خودش هم گذشته باشد.[۴]

جغرافیای انسانی در آثار فاکنر اهمیّت و معنایی عظیم دارد، امّا این معنا و اهمیّت از گونهٔ نظمی است که متعیّن و مشروط شده و گویی سویه‌هایی است از «تقدیر» بشری. فاکنر به واژهٔ «تقدیر» علاقهٔ بسیار دارد ولی معتقد است که انسان بودن انسان در رویاروی شدن با تقدیر است که واقعیّت پیدا می‌کند. از آنجا که فاکنر شیفتهٔ گذشته است دورانی را در نظر می‌آورد که در آن دلیری، شرافت، وفاداری و عشق معنا داشت و زمین، زیر لوای اخوّت همگانی و بی‌شائبهٔ نام و رنگ و مرضی‌الطّرفین بود... و خدا هیچ مزدی از انسان طلب نکرد جز رحم، فروتنی و رنج و پایداری و عرق چهرهٔ او در کسب روزی.

کامجویی‌ها و شهوات بشری [سفید پوست‌ها] و شور و آز مالکیّت و برده‌کردن سیاهان، موجب لعنت‌زدگی انسان شد. امروز نیز همچنانکه جنایت به

طور تصاعدی افزایش می‌یابد همان لعنت‌شدگی برقرار است. در *ابشالوم* نیز سرزمین جنوب لعنت شده است. مکازلین در داستان *خرس* نیز می‌گوید:

تمام این سرزمین ... دچار لعنت شده و همهٔ ما هم که در دامانش پرورش یافته‌ایم و از پستانش شیر خورده‌ایم، از سفید گرفته تا سیاه، بار این لعنت را بر دوش می‌کشیم.[۵] علّت اینکه انسان لعنت می‌شود و خدا او را نفرین می‌کند، نظام برده‌داری است و سات‌پن هم بر این نظام صحّه می‌گذارد و آن را برمی‌گزیند. این مفهوم «توراتی» آثار فاکنر و پیروی او از اخلاق رواقی، سویه‌های تاریک هنر اوست و فاکنر در گسترش‌دادن آن، دچار تناقض‌گویی می‌شود. او از سویی مالکیّت و برده‌داری را محکوم می‌کند و از سوی دیگر لشکرکشی شمالی‌ها به جنوب را که سبب الغای نظام برده‌داری شد، بد می‌شمارد و طالب بازگشت نظم کهن است که در آن اشرافی، مانند کامپسون‌ها در کاخ‌ها و قلاع فئودالی می‌زیستند و کرّ و فرّشان از صدقهٔ سر همین نظام برده‌داری بود، گو اینکه در عالم خود گهگاه از شفقت نسبت به بردگان نیز فروگذار نمی‌کردند... من این فلسفه‌بافی‌های فاکنر را دربارهٔ شفقت، شرافت، فداکاری و ایثار و مفاهیم قلمبه‌ای از این قبیل نمی‌پسندم و گمان نمی‌کنم که معنای مثبتی داشته باشد.

به رغم این فلسفه‌بافی‌ها و باور به «زمان ایستا» و «آیندهٔ مسدود»، ویلیام فاکنر داستانسرای بزرگی است. در هر یک از داستان‌های او خشم و هراسی جرقه می‌زند که از نبرد بین نیروهای زیستی (بیولوژیک) و ساخت و کار (مکانیسم) زندگانی به وجود آمده است و این مضمون اصلی آثار مهمّ اوست. به هر روی در همه حال، فکر رواقی، ناپایداری هستی، رنج مستمر آدمی و فریبکاری بشری و شفقت به حال تیره‌روزان بر داستان‌های فاکنر سایه افکنده است:

[او که فرموده: بچّه‌های کوچک را بگذارید و از آمدن نزد من ایشان را منع مکنید. متی ۱۹: ۱۴]

منظورش چه بوده. اگر منظورش این بوده که بچّه‌های کوچک در راه تقرّب به او لازم است متحمّل رنج بشوند، این چه سرزمینی است که آفریده، اگر هم منظورش این بوده که در راه تقرّب به او باید رنج بکشند این چه بهشتی است که دارد.[۶]

در ماجرای فرعی فرار معمار از دست سات‌پن، که او پنجاه و چند ساعت در تاریکی و باتلاق راه می‌رود و در وصف بی‌خوابی و خستگی او می‌خوانیم:

غذایی نه و جایی نه که برود و امیدی نه که به جایی برسد. چیزی نه جز اراده برای پایداری و پیش آگاهی از شکست و در عین حال، هنوز ذرّه‌ای شکست در چهره‌اش پیدا نه ... بعد دستش را بلند می‌کند و گویی جملگی درماندگی و شکستگی، که نژاد بشر تا آن وقت به آنها دچار بوده، توی دو انگشتش مانند غبار جمع می‌کند و از روی سر به عقب پرت می‌کند.[۷]

افزوده بر این ـ به گفتهٔ مالکلم کاولی ـ قدرت برخی از آثار فاکنر، نمونه‌ای است که از روش فرویدی که باژگونه شده گرفته‌شده و سرشار است از کابوس‌های جنسی که در واقع نمادهای اجتماعی‌اند و به نوعی در دانستگی نویسنده با آنچه او هتک عصمت و فساد جنوب می‌انگارد، ربط می‌یابند.

مضامینی از این دست در *ابشالوم* به ویژه در روایت رزا کولد فیلد و کونتین زیاد آمده است که در صفحه‌های ۱۱۰، ۱۲۰ و ۲۱۰ جلوهٔ بارزی یافته، و نیز در روایت حسب حال چارلزبون در رویارویی با جودیت: در عین حال سایبان و تن آرایش (یا در عالم خیالم چنین آمده بود) سوسن‌های بکر ناپیدا بود، چون پیش از اینکه عکس را ببینم، خود آن صورت را می‌توانستم به جا بیاورم، نی وصف کنم.

نثر رمان *ابشالوم*، مانند نثر رمان *خشم و هیاهو* بغرنج، دشوار و گاهی بریده بریده و غالباً قدیمی (آرکائیک) و همراه با گویش و مثل‌های عامیانه است. جمله‌های بلند، عبارت‌های وصفی پی‌درپی و روایت‌های سیلان دانستگی در

آن زیاد است از این‌رو ترجمهٔ چنین داستانی به زبان دیگر، بسیار دشوار است. البتّه ترجمهٔ دکتر صالح حسینی از این کتاب مانند ترجمه‌های دیگر او: *لردجیم* (کنراد)، *خشم و هیاهو*، *برخیز موسی* (فاکنر)، *برادران کارامازوف* (داستایوفسکی) ... وفادار به متن اصلی، دقیق و درخشان است و مترجم توانسته است به خوبی، لحن و ضرب آهنگ کلام و تغییر لحن‌ها و عبارات فاضلانه و فخیم و گویش‌های عامیانهٔ متن و روح اثر را به زبان پارسی امروزین درآورد به طوری که خواننده احساس می‌کند اثری به زبان پارسی می‌خواند نه متنی که به زبانی بیگانه نوشته شده است.

گرچه ترجمه از جهات بسیار ستودنی است، کلمه‌ها و تعابیر و اوصافی در آن راه یافته که اگر در نوشته‌ای عادی پذیرفتنی باشد در ترجمهٔ ممتازی مانند ترجمهٔ دکتر صالح حسینی پذیرفتنی نیست. البتّه برخی از این کلمه‌ها و تعابیر از جمله غلط‌های رایج است:

ویژگی انطباعی به جای Impressionistic (ص ۱۰) معنای این کلمه در این مقام ترجمه‌ناپذیر است و بهتر است خود کلمهٔ اصلی را به کار برد.

به خاطر هتک حرمت (۲۳) خاطر به معنای یاد است. باید نوشت به سبب یا به علّت. حماقت‌های پیچیده (۳۱) معنای مثبتی ندارد. حماقت‌های غامض؟

خانه را هفتاد و پنج سال پس از اتمام (۴۸)، پس از اتمام آن.

آنوقت (۴۹) چرا آن وقت ننویسیم؟ از نظر رسم خطّ فارسی نازیباست.

کلیسای متدیست‌ها (۵۲) بهتر بود در حاشیه توضیح داده می‌شد.

مسئله (۵۶) مسأله درست است.

مسئولیت (۶۰) مسؤولیت درست است.

سعی کردند (۶۳) چرا ننویسیم: نکوشیدند؟

Puritan پیوریتنی را «آیین پیرایشگری» ترجمه کرده‌اند که رسا نیست. عضو حوزهٔ مذهب پروتستان انگلستان است که اصلاح دینی کلیسا در دورهٔ

الیزابت را ناقص می‌داند و می‌خواهد مراسم و مناسک غیر منصوص و فاسد، منسوخ شود. پارسا، خشکه مقدّس.

معنای اخیر با متن سازگارتر است: میس رزا در هوای تیرهٔ مزار آلود عدل پیوریتنی... (۷۳)

آقای ... که چه می‌خواست ... (۷۴) حرف «که» زائد است.

تا سرشته‌شان کنند. (۷۹) خوش‌آهنگ نیست.

یک عدّه (۸۴)، عدّه‌ای بهتر است.

ارادهٔ معطوف به زیستن (۹۹) اراده به زیستن.

خواستِ زیستن. «معطوف» زائد است.

از این قبیل مسامحات لفظی در صفحه‌های ۱۰۶، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۲، ۱۶۳، ۱۸۲، ۲۰۲ و ۲۹۹ نیز آمده است که به علّت تنگی مجال از آنها درمی‌گذریم.

البتّه باید افزود که این قبیل مسامحه‌ها جزئی است و به کلّیّت کار آسیبی نرسانده است.

پی‌نوشتها

۱. *ابشالوم*، ترجمهٔ صالح حسینی، ۱۸ و ۲۱۳، تهران ,۱۳۷۸

۲. ۳. *ابشالوم*، همان، ۹و,۱۶۰

۴. *کتاب امروز*، دفتر اوّل، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی، ,۱۳۵۰

۵. برخیز *موسی*، ترجمهٔ صالح حسینی، عقیدهٔ ادبی در امریکا، همان، ج۲، ص ۴۶۴ به بعد.

۶. ۷ . *ابشالوم*. همان، ۲۱۹ـ ۲۸۱.

مکانی که همیشه باقی می‌ماند*

(نقد یک رمان، اثر تونی ماریسون)

رمان *دلبند* (Beloved)، نوشتهٔ تونی ماریسون (Toni Marrison) داستانی است دربارهٔ بردگی سیاه‌پوستان و درد و رنجهای آنها و بویژه ستمهایی که بر زنان سیاه‌پوست رفته است.

این رمان در سال ۱۹۸۸ برنده جایزهٔ پولیتزر شد. ماریسون در ۱۹۹۳ نیز به اخذ جایزهٔ نوبل نایل آمد و اکنون در دانشگاه پرینستون به تدریس ادبیّات آمریکا و نویسندگی خلّاق اشتغال دارد.

مقاله‌ای که پس از این سطور خواهد آمد، یکی از فصلهای کتاب "*Reading Dialogics*" نوشتهٔ Lynne Pearce (چاپ لندن، ۱۹۹۴) است که با بهره‌گیری از روش منطق مکالمه‌ای میخائیل باختین هنرشناس روس، به واکاوی محتوای رمان *دلبند* پرداخته است.

مشکلی که ناقد به بحث می‌گذارد، مشکل دیالوژیسم و مسألهٔ جنسیّت است و نیز مشکل کرونوتوپ Crnotope، یعنی زمان مکانمند یا زمان جای-گرفته در مکان. به دلیل خصلت درونی زمان، اشخاص داستانی *دلبند*، و به

---

* *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۱۷۴، فروردین ۱۳۸۰، صص ۷۰ ـ ۷۷.

سخن دیگر همهٔ افراد، می‌توانند بین کرونوتوپها حرکت کنند. کسانی مانند سِت، پل. دی و دنور می‌توانند با کوششی دردناک به زمان مکانمند یکدیگر وارد شوند و بویژه زنان به این کار بیشتر توفیق می‌یابند. برای ست «جاها همیشه وجود دارند و از بین نمی‌روند». و این به معنای آن است که زمان سویهٔ اوبژکتیو هم دارد و درون مکان قرار می‌گیرد و تجسّم برونی پیدا می‌کند.

امّا خود رمان *دلبند* که به شیوهٔ مدرن نوشته شده از آثار ادبی زنانه است. کاوشی است در اعماق دنیای زنان سیاه‌پوست. داستان، بیشتر داستان زنان سیاه‌پوست و رنجهای ایشان است. ست، دختری سیاه‌پوست، با هال پسر بیبی ساگز (زن مقدّس سیاه‌پوست) ازدواج می‌کند و در مکانی به نام «سرپناه مهربان» که از آن مالک سفیدپوست و خوش قلبی است به سر می‌برد. امّا سفیدپوست پلیداندیشه و ستمگری به نام «معلّم مدرسه» عرصه را بر سیاه-پوستان تنگ می‌کند. ست چهار کودکش را برمی‌دارد و فرار می‌کند؛ معلّم مدرسه هم به تعقیب او برخیزد. زن درمانده، ناچار می‌شود که کودکانش را بکُشد. مردم به کمکش می‌شتابند و سه کودکش را نجات می‌دهند، امّا آخرین کودک ست می‌میرد، در حالی‌که روح او همیشه در خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ و پیرامون آن در گردش است. از سوی دیگر، پل. دی دوست هال پس از فرار از دست سفیدپوستان برده‌دار، به خانهٔ شماره ۱۲۴، مکان اقامت ست می‌رسد و پس از تاراندن روح نوزاد از خانه در آنجا ساکن می‌شود. رابطهٔ او با ست و دنور (دختر ست) خوب است تا روزی که دختری ناشناس به نام دلبند به خانه پناه می‌آورد و وضع خانه و روابط آدمها را دگرگون می‌سازد. دلبند ظاهراً همان دختری است که به دست ست کشته شده، ولی به طور مرموزی زنده مانده است. پل. دی پس از مدّتی اقامت در خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴، به جاهای دیگر عزیمت می‌کند، ولی هیچ‌جا آرام و قرار نمی‌یابد و سرانجام زمانی که دلبند، خانهٔ ۱۲۴ را ترک گفت به آن وارد می‌شود و با ست آشتی می‌کند. دنور نیز

شغلی به دست آورده و درگیر و دار ترک خانه است. در این میان، یاد دلبند تا مدّتی سیاه‌پوستان را به خود مشغول می‌دارد هر چند آنها می‌خواهند او را فراموش کنند:

پس او را فراموش کردند مانند رؤیایی آزارنده در خوابی پریشان، امّا گاه زمان بیداری، صدای خش خش دامنی ناگهان قطع می‌شود و سرانگشتانی که گونه‌ای را در خواب لمس می‌کنند انگار انگشتان همان کسی هستند که خوابیده است... کنار رودخانه، پشت خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ جای پای او آشکار و ناپدید می‌شود، این ردّ پاها برای همه عادی شده‌اند و به محض اینکه بچّه یا بزرگی پا تویشان بگذارد به اندازه و شکل پاهای او درمی‌آیند و وقتی پایشان را بیرون بیاورند جای پاها ناپدید می‌شود. (*دلبند*، ترجمه، ۴۰۵)

براساس پژوهش‌هایی که مردم‌شناسان دربارهٔ فرهنگ عامّهٔ اقوام کرده‌اند، سیاهان در باورهای خود، در باورهای زنده‌انگاری چیزها، نه فقط برای درخت، ماهی و انسان به روح قائلند، بلکه مکانها را نیز دارای روح می‌دانند و با آن مانند ارواحی زنده رویاروی می‌شوند، بنابراین خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ و سرپناه مهربان ... منحصراً تصویری از مکانی نیست که وابسته یادشناسنده و یادآوری کننده باشد، بلکه تصویر تجسّم مکانی است همیشه پاینده و بهتر بگوییم تجسّم زمان جایگزین شده در مکان است.

ست در گفت‌وگویی با دنور در آغاز رمان *دلبند* روشن می‌سازد که زمانهای جای گرفته در مکان chronotopes (گذشتهٔ یادآوری شده) تا چه اندازه می‌تواند «سمج و چسبناک» باشد:

من دربارهٔ زمان حرف می‌زدم. باور کردنش برام خیلی سخته. برخی چیزا می‌رن. می‌گذرن و برخی چیزا می‌مونن. سابق اغلب فکر می‌کردم که این کار حافظهٔ خودمه. می‌دونی. برخی چیزا رو آدم فراموش می‌کند و چیزایی هس که هرگز فراموش نمی‌شن ولی دربارهٔ جاها این‌طور نیس. جاها همیشه هستن. اگه

خونه‌ای بسوزه از بین می‌ره، ولی جای اون – تصویر اون – باقی می‌مونه و نه فقط تو ذهن من، بلکه بیرون از ذهن من، توی دنیا. چیزی که به یاد من میاد،تصویریه که از اون جا، از بیرون، خارج از مغزم بیرون می‌پره. یعنی حتّی اگه بهش فکر نکنم، حتی اگه بمیرم، تصویر هر چه کرده‌ام، دونسته‌ام یا دیده‌ام همیشه همون جا وجود داره. درست تو همون جایی که اتّفاق افتاده.

دنور پرسید: آدمای دیگه می‌تونن اونو ببینن؟

آره پس چی. آره پس چی. آره، آره! یه روز داری توی جاده‌ای راه می‌ری و یه چیزی می‌شنوی یا می‌بینی. خیلی واضح، و خیال می‌کنی که این تو هستی که اونو مجسّم کردی، و خیال می‌کنی که این تو هستی که اونو مجسم کردی. یه تصویر خیالی. ولی نه. این حالت وقتی پیش میاد که تو در برابر خاطره‌ای که مال شخص دیگه‌ایه قرار داری. جایی که قبل از اومدنم به این جا بودم، یه جای حقیقیه. هرگز از بین نمی‌ره، حتّی اگه مزرعه به تمامی – با همهٔ درختا و حتّی علفهایش خشک بشه، تصویر هنوز همون جاس و تازه اگه تو به اونجا بری و تویی که هرگز اون جا نرفتی، اگه بری اون‌جا، و همون جا که او اتّفاق افتاده بایستی، دوباره اون اتّفاق می‌افته. اون اون جاس و منتظر توئه. بله. دنور نباید هرگز اون‌جا بری. هرگز چونکه حتّی اگه همه چیز تموم شده باشه – برای همیشه تموم شده باشه – همیشه این تصویر اون جا در انتظارته. به این سبب بود که باید همهٔ بچّه‌هامو از اون‌جا بیرون می‌آوردم. بی‌برو و برگرد.

دنور ناخنهایش را جوید: اگه تصویر همیشه اون جا منتظره، معنیش اینه که هیچ چیزی هرگز نمی‌میره، ست چشم در چشم دنور دوخت و گفت: آره هیچ چیزی هرگز نمی‌میره.[۱]

این احساس‌پذیری زمان گذشته، یعنی شیوه‌ای که در هر لحظه این احساس‌پذیری می‌تواند فرا برسد و یقهٔ آدم را بگیرد و به سفتی و سختی پنجه‌های کودکی به او چنگ زند، به وسیلهٔ ست نه همچون چیز شگفتی که

باید آن را پذیرا باشد، بلکه به عنوان خطری که باید از آن احتراز کرد، نمایش داده می‌شود. این احساس بویژه گریزناپذیر بردگان زمان و مکان است که کرنوتوپهای گذشته را بدینسان خطرناک می‌سازد، شیوه‌ای که در آن، زمان به مکان بدل می‌شود («جاها، جاها هنوز اون‌جا هستن») شیوه‌ای که «گوشت و پوست پیدا می‌کند و سفت و سخت می‌شود»، زیرا کرونوتوپهایی که ست به درون آنها می‌رود بیرون می‌آید آن‌طور که به نظر جوردن می‌رسد، «تخیّلات» رومانس و قصّهٔ پریان نیست، بلکه تاریخچهٔ تاریک و خون‌آلود گذشتهٔ شخص او و نژاد اوست. کرونوتوپهای چندگانه‌ای که این گذشته را می‌سازند، افزون بر آن، غالبا «ناگفتنی است»[۲] و بیشترین اوقات زندگانی جدید او و در محافظت دنور از نفوذ آن «زمانهای مکانمند» صرف شده است (امّا در مورد دنور، مهمّترین وظیفهٔ ست، دور نگه‌داشتن او از گذشته‌ای بود که ... هنوز کمینش را می‌کشید).[۳] زیرا برای اشخاص داستانی رمان *دلبند*، این واقعیّت که گذشته، زمان حال و آینده را می‌توان همزمان دید نه شادی رهایی یافتن، بلکه تهدید است.

در آرزوی دربستن همیشگی بر کرونوتوپهای گذشته ست و پل. دی، هر دو سهیمند، از همان صفحه‌های نخست رمان، ست گفت‌وگویی با بیبی ساگز را به یاد می‌آورد که بیبی ساگز گفته بود: هشت تا بچّه داشتم و فقط همین یادم مانده، و آن را با این عبارت توضیح می‌دهد: «تو به خودت اجازه می‌دی که فقط همین خاطره یادت بیاد».[۴]

همین‌طور پل. دی آماده می‌شود یادهای تیرهٔ گذشته خود را «توی آن جعبه حلبی توتونی که روی جناغ سینه‌اش دفن شده بود، همان جایی که پیشتر قلبی سرخ وجود داشت. جعبه‌ای که زنگار درش را قفل کرده بود» نگاهدارد. او از «همان لحظه‌ای که به [خانهٔ شمارهٔ] ۱۲۴ رسید، هیچ چیزی در این دنیا نمی‌توانست در آن جعبه را باز کند».[۵] امّا باز کردن آن جعبهٔ حلبی بر گذشته‌ها و

ورود دوباره به کرونوتوپهای آنها درست، همان چیزی است که رمان ماریسون به آن پرداخته است، در واژگان «باختین»[۶] بویژه این واقعیّت مسحورکننده است که گذشته از طریق گفت‌وگو بازسازی می‌شود. چیزهایی که در مدّت هیجده سال «ناگفتنی» بوده‌اند، از طریق منطق گفت‌وگوی ست با پل. دی. و دلبند بیان می‌شوند و دگربار جسمیّت پیدا می‌کنند. پل. دی و دلبند، به نوبت هرچند به شیوه‌های معنا متفاوت (و به طور متفاوت زنانه و مردانه) عملکرد فرد مخاطب را به انجام می‌رسانند. آنها به «شنوندهٔ» یکدیگر بدل می‌شوند، شنونده‌ای که حضورش برای «کلمه»ای که باید بر زبان آید، و گذشته‌ای که باید روایت شود و به این ترتیب، واقعیّت یابد، ضروری است.

در آغاز، ست و پل. دی به سبب دورنمایی از آن هراسهای ناشناخته که گفت‌وگوی ایشان می‌توانست به روشنی آورد، می‌ترسند. مکالمهٔ ایشان نه فقط سبب کنش و واکنش مجدد «یادآوری» گذشته‌های شخصی آنها می‌شود بلکه همچنین موجب می‌گردد که آنها را به درون گوشه‌های پیشتر پنهان ماندهٔ کرونوتوپهای مشترکشان بکشاند، و رویدادهایی را مرئی سازد (مانند تصویر چهرهٔ به تمامی کره‌آلود هال) که این یکی یا آن دیگری در واقع، شاهد آنها نبودند. گفت‌وگوکنندگان پس از نخستین یادآوری غیرارادیشان گناهکار می‌-شوند و از یکدیگر پوزش می‌خواهند:

خیال نداشتم این ماجرا رو برات تعریف کنم.

منم خیال نداشتم آن را بشنوم.[۷]

و «ست» از بازگشت به آینده‌ای که در آن می‌تواند به تلاش جدّی «روزانه» و راندن گذشته از ذهن ادامه دهد، نومید و ناراحت می‌شود.[۸] همهٔ تلاشهای ست برای سرپوش نهادن بر جعبه «پاندورا»[۹] ی زمان گذشته، به هر حال به سبب پدیدارشدن دلبند که از همان آغاز، وی را مجبور به بیان «ناگفتنیها» می‌-کند، نقش برآب می‌شود:

گل از گل دلبند شکفت و گفت:

برام بگو. از الماسهات برام تعریف کن

درست همان‌طور که دنور تأثیر شادی‌بخش چیزهای شیرین را بر دلبند آشکار کرده و از آن سود جسته بود، ست متوجّه خشنودی ژرفی شد که از قصه گفتن به دلبند دست می‌داد. این موضوع، ست را شگفت‌زده کرده بود (به همان شدّت که برای دلبند خشنودکننده بود)، آخر برای او هرگونه یادآوری زندگانی گذشته دردناک بود. همه چیزهای گذشت، دردناک بود. همه چیزهای گذشت، دردناک بودند یا فراموش شده. او و بیبی ساگز بی‌آنکه به روی یکدیگر بیاورند، پذیرفته بودند که گذشته «ناگفتنی است». در برابر پرسشهای دنور، پاسخهای کوتاه یا تعریف‌های نیمه‌کاره و ناقص تحویل می‌داد. حتّی با پل. دی – که در بخشی از خاطرات او سهیم بود و دست‌کم با او می‌توانست تاحدّی با آرامش گفت‌وگو کند – هر بار درد می‌کشید، مثل قضیّهٔ زخم باریکی که لگام بردگی در گوشهٔ دهانش بجا گذاشته بود.

ولی زمان بازگویی داستان گوشواره‌ها، از این که دید با میل این کار را می‌کند و لذت می‌برد، شگفت‌زده شد.

شاید به دلیل فاصلهٔ دلبند از این رویدادها یا عطش او برای شنیدن آنها بود. ولی هر چه بوده شادمانی غیرمنتظره‌ای به شمار می‌رفت.[۱۰]

در این صحنه، ست کمترین تصوّری از این موضوع ندارد که چرا حضور شنوندگی دلبند، این خاطره را از ذهن او بیرون کشیده است و او خود می‌کوشد آن را (رندانه و شادمانه)، به رغم فاصلهٔ دلبند از آن رویدادها، روایت کند.[۱۱] قصهٔ الماسها به هرحال، یکی از چند کرونوتوپ جداگانه است که در سیر زمان با هلهلهٔ شادی دلبند برای شنیدن قصه‌های گذشته، دگربار روایت و آزمون می‌شود. (دنور خیلی خوب متوجّه شده بود که دلبند تا چه اندازه برای شنیدن حرفهای ست حریص است)[۱۲] و دروازه‌های سیل گفت و گوها را می‌-

گشاید.[۱۳] زیرا چنانکه پس از این خواهیم گفت، هرچند گفت‌وگو بین ست و دلبند از نظر روان‌شناسی بغرنج‌ترین رابطهٔ گفت و شنود عرضه شده در متن است، امّا ورود دلبند محلّلی است برای تغییرات ایجاد شده بین همهٔ اشخاص عمدهٔ رمان. شمارهٔ ۱۲۴، خانهٔ سالها متروک و خاموش ناگهان پر سر و صدا می‌شود، موقعی که ست و دلبند، دنور و دلبند، ست و پل. دی گذشتهٔ «ناگفتنی» را در فضای دیالوژیکی بین خودشان باز می‌کنند.

گفت‌وگوی بین دلبند و دنور (صفحه‌های ۸ – تا ۸۵ متن) پیمان‌نامه‌ای است برای اظهارات ست (که در آغاز این مقاله نقل شد) دال بر اینکه کرونوتوپهای گذشته حتّی برای کسانی که سهم اصلی در آنها نداشته‌اند، رؤیت‌شدنی است. کرونوتوپ برای ماریسون خاطره یا تخیّل او نیست، بلکه به طوری ژرف، متعلّق به حوزهٔ درونی بین دانستگی‌هاست که همچنین گویا عهده‌دار توضیح این موضوع است که چرا این کرونوتوپ، مؤثّرترین وضع از راه مبادلهٔ دیالوژیک، بازسازی می‌شود. دلبند و دنور به میانجی عمل تمرکز مکالمه‌ای شدید «زمان مکانمند» زاده شده دنور، را می‌بینند و وارد آن صحنه می‌شوند. هرچند خواننده پیشتر از طریق یادآوری شخص دنور نظری به این گاه – جای خاصّ افکنده بود. با معناست که اوج این داستان، فقط به میانجی رابطهٔ درونی دیالوژیک بین این دو دختر با دنور که سخن می‌گوید و دلبند که فعّالانه می‌شنود، واقعیّت پیدا می‌کند:

دنور داشت همهٔ اینها را با واسطهٔ دلبند می‌دید و حسّ می‌کرد. حسّ می‌-کرد که مادرش چه کشیده بود و حال و روز او را به چشم می‌دید و هر چه صحنه‌های دقیقتری توصیف می‌کرد و جزئیّات بیشتری می‌گفت، دلبند لذّت بیشتری می‌برد. به این ترتیب، دنور تکّه‌هایی که مادر و مادربزرگش برایش تعریف کرده بودند سرهم می‌کرد و به پرسشهای او پاسخ می‌داد و کوبش قلب، تک‌گویی در واقع به گفت‌وگو تبدیل می‌شد. دنور، پهلوی دلبند دراز

کشیده بود و مانند عاشقی که از ایثار در برابر معشوقه‌اش لذّت می‌برد، برای خوشایند او تعریف کرد. لحاف تیره با دو لکّهٔ نارنجی کنارشان بود، چون دلبند موقع خواب می‌خواست به آن دسترسی داشته باشد. لحاف، بوی علف می‌داد و رویه‌اش مانند پوست دست بود، دستهای بی‌استراحت زنهای پرکار: خشکیده، گرم و فرسوده.

دنور حرف می‌زد، دلبند گوش می‌داد و هر دو بیشترین تلاش خود را برای بازآفرینی آنچه در واقع رخ داده بود می‌کردند. فقط ست، اصل ماجرا را می‌دانست، زیرا فقط او ذهنیّت لازم و زمان برای شکل بخشیدن به آنها را در اختیار داشت. حالت صدای ایمی، نفسش که شبیه صدای سوختن چوب بود، تغییرات شدید و ناگهانی هوا بالای آن تپّه‌ها؛ شب سرد، روز گرم، مه ناگهانی، چقدر در کنار آن دختر سفیدپوست، شجاعانه رفتار کرده بود – شهامتی برخاسته از ناامیدی که به دلیل چشمان گریزان ایمی و دهان مهربانش افزون می‌شد.[۱۴] اما بین آنها، دنور و دلبند در احضار روح گذشته (دوباره ساختن بیان لفظی و شفاهی در متن، آمده در صفحه‌های ۷۸ تا ۸۵ متن) در همهٔ نوسانهای عاطفی چندگانهٔ آن، توفیق می‌یابند، هماهنگ شدن با نظریّه باختین دربارهٔ پویایی (حالت نیرویی) گفت و گوی بر زبان آمده[۱۵] (و در واقع، حالت نیرویی «گفت‌وگوی پنهانی» و «مجادلهٔ پنهانی») فشاری است که «کلمهٔ پاسخی آتی» سخنگویان (در این مورد پرسشهای دلبند) وارد می‌آورد، به طوری که گفتمان گوینده را ارتقاء و شکل می‌دهد و دنور را ناچار می‌سازد به جزئیّاتی بپردازد که در «یادآوریها»ی آغازین داستان نیامده بود.

در اینجا به این ترتیب، بیانی علّت و معلولی از منطقیّت گفت‌وگو می‌سازد و پیکره‌بندی با معنایی بین دو رشتهٔ مجزّای نظریّهٔ دیالوژیک پدید می‌آورد.[۱۶]

آن قدرت مکالمه‌ای که دلبند بر دنور و ست اعمال می‌کند تا آنها او را از قصه سیراب کنند با قدرت مکالمه‌ای پل. دی متفاوت است و این جداسانی تا

حدودی جداسانی زنانه و مردانه است. در حالی که دلبند، یادآوریهای «مادر» و «خواهر»ش را از طریق صمیمیّت مؤثّر و آمیخته به ناز «فرزند محبوب» به‌دست می‌آورد، پل. دی مدّعی حق پدرسالارانه بر «حقیقت» است. گفت‌وگوی او با ست که در زمان وقوع آن، ست مانند فرفره دور اتاق می‌چرخد و به طور مبهم به قتل کودکش اعتراف می‌کند، مذاکرهٔ «جلسه دادگاهی» است که در آن متّهمی است گناهکار و پل. دی داوری خاموش. قصهٔ وحشت بر زبان می‌آید، امّا جویده جویده و تدافعی. توضیحها و تنها به قاضی رفتنها از پیش فرض می‌شود و بر جزئیّات عمل پرده می‌کشد. این کلمات زنی که با عاشق خود سخن می‌گوید نیست، بلکه سخنانی است خطاب به ریش سفیدان قوم که در هر اوضاع و احوالی قتل فرزند را جنایت اعلام خواهند کرد. هرچند ست به پل. دی به عنوان دوست متوسّل می‌شود («وقتی به اینجا رسیدم و از اون گاری پایین پریدم، کسی تو دنیا نبود که اگه بخواهم نتونم دوستش داشته باشم. منظورمو می‌فهمی؟»[۱۷]

صدایش در همهٔ آن مدّت از وحشت و شرم گرفته و مغموم است. او قصهٔ خود را گفته است، امّا «زمان مکانمند» آن را بر زبان نیاورده. گاه – جایی که در اعتراف به پل. دی، که دگرباره به آن وارد می‌شود، زمینهٔ ماجرای مرگ نوزادش نیست، بلکه گاه – جای محاکمه و زندانی شدن اوست. اینها وضعیّتهای دیالوژیک ضروری برای بازگرداندن او به جایی نیست که نیاز دارد در آن جا باشد.

تنها دلبند است که می‌تواند ست را با تأیید مکالمه‌ای لازم برای او در گشودن در این ماجرا، یعنی فاش کردن ممنوع‌ترین خاطره (بین همهٔ یادآوریهایش) آماده سازد. روایت دردناک و مجسّم فرار او از «سرپناه مهربان»، بدان‌گونه که به پل. دی گفته می‌شود، در گوش نیوشای دلبند به بازآفرینی جزء به جزء ماجرا تبدیل می‌شود. این روایت نه منحصراً درونی، بلکه روایت بین

دانستگی‌هاست، این حضور مکالمه‌ای دلبند است که همچنان که پیشتر در تجربۀ دنور دیدیم، به ست اجازه می‌دهد به گاه – جای مدفون شدۀ هیجده ساله دگربار وارد شود و این دقیقاً به این علّت است که دلبند در رُمان مکانمند سهیم می‌شود و می‌داند که ست در پیرامون چه چیزی سخن خواهد گفت:

خدا رو شکر که لازم نیس چیزی به یاد بیاورم یا بگم. چون تو همه رو می‌دونی. تو می‌دونی که من هیچ‌وقت نمی‌خواستم ازت جدا بشم. هرگز. من فقط کاری رو کردم که به فکرم رسید.[۱۸]

اینو هرگز واسه کسی تعریف نکردم، نه واسۀ بابات نه واسۀ هیچ‌کس. اوّلین باره که تعریفش می‌کنم و به تو می‌گم چون می‌تونه چیزایی رو برات مشخّص کنه، ولی می‌دونم که احتیاجی نیس این کار رو بکنم. نه گفتنش نه یادآوریش. تو اگر دلت نخواد می‌تونی حرفا رو نشنوی، ولی من نمی‌تونستم گوش نایستم و حرفهای اون روز رو نشنوم.[۱۹]

وقتی صدای ترق آمد، ست نفهمید چه بود. بعد، مثل روز روشن بود که اوّل صدای ترق شنیده شد...بعد، وقتی دلبند زمزمه‌اش را تمام کرد، ست فهمید که صدای ترق مال چه بود.[۲۰]

ست که با شنیدن صدای ترق به این فرایافت رسید که دلبند تجسّد دوبارۀ کودک کشته شدۀ اوست، دست کم آن حضور مکالمه‌ای را که برای یادآوری و «تطهیر عمل» خود لازم داشته یافته است، یعنی تنها کسی که به اندازۀ کافی به صحنه رویداد نزدیک باشد تا محرّک او را بفهمید نه اینکه دربارۀ او قضاوت کند.[۲۱]

این واقعیّت که دلبند، بعد به مستبّدترین فتوا دهنده تبدیل می‌شود و دفاع سادۀ ست را به دادخواست خاضعانه و خودآزارنده‌ای به منظور بخشودگی تبدیل می‌کند، از اهمیّت تطهیر درونی که حضورش برای ساکنان زن خانۀ شمارۀ ۱۲۴ فراهم می‌آورد نمی‌کاهد. گرچه درون اظهار ایدئولوژیک متن،

حوزهٔ دیالوژیک روابط نامشروع افراد همجنس که دلبند بین خود، ست و دنور برپا می‌دارد، سرانجام باید به وسیلهٔ دوباره گنجاندن پیوند اصل مردانه (پل. دی) شکسته شود، تالار شنوایی منحصراً زنانه‌ای که او می‌آفریند، لزومی موقّتی و زودگذر است.[۲۲] ست و دنور فقط می‌توانند به «زمانهای مکانمند» دفن شدهٔ گذشته از طریق حضور دلبند و بیرون کردن کامل همهٔ مردها دست یابند.

خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ پس از عزیمت پل. دی، محیط «ایمن» و کاملاً زنانه‌ای می‌شود که در آن، این سه زن، «ناگفتنی»ترین افکار را بیان می‌دارند و از طریق گفت‌وگوهای تیرهٔ خود مصیبت‌بارترین کرونوتوپها (زمانهای مکانمند) زمان گذشته خود را زنده می‌سازند. برای ست «بستن در»[۲۳] به این معناست که او می‌تواند در راهروهای زمانی – مکانی تاریک ایّام اقامت خود در «سرپناه مهربان» حتّی بیشتر سرگردان شود، و حاکی از فرار او و چند روز عزیز اقامت در شمارهٔ ۱۲۴ پیش از مرگ کودک است. سیاهه‌ای از یادآوریهای شیرین و تلخ از طریق خاطرهٔ دلبند از آنها که نادانسته در دانستگی خود یا افکار دیگران ترکیب می‌کند، زنده می‌شود. بامعناست که در آغاز «تک گویی»ست (که می-گوید: «دلبند، دختر منه»[۲۴] او ناخودآگانه بین ضمایر دوم و سوم شخص پیش و پس می‌رود و سکندری می‌خورد. گاهی دارد از دلبند حرف می‌زند و گاهی با او سخن می‌گوید، ولی، اگر به دلیل حضور دلبند نبود نمی‌دانستیم که ست اصلاً حرفی زده است یا نزده است.

امّا در مورد دنور که با مادرش در خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ منزوی شده و دلبند او را توانا می‌سازد، سرانجام با میزان ترسش از یکی و عشقش به دیگری، و سپس عشقش به هر دو و ترسش از هر دو رویارو می‌شود. زمانهای مکانمندی که او دگربار وارد آنها می‌شود، یادآوریهای منع شدهٔ او از دوران کودکی است: اوقات او در مدرسهٔ بانو جونز، روزهایی که با مادربزرگش بیبی ساگز گذرانده و – حتّی مهمتر از آنها ـ ایّامی که برای بابای «فرشته» خصال هرگز ندیده‌اش

هرگز پسری نکرده. هیچ‌یک از تک گفتارهای دنور در واقع خطاب به دلبند نیست، ولی دلبند در همه حال، آنها را آسان و روان می‌سازد: من دوستش دارم. واقعاً او با من بازی می‌کرد و هر وقت بهش احتیاج داشتم به کمک میومد. اون مال منه. دلبند، مال منه.[۲۵]

در این حال برای خود دلبند، ست حضور مکالمه‌ای زنده است که او را قادر می‌سازد تا کرونوتوپهای تاریک قطعه قطعهٔ گذشتهٔ خود را سر هم کند: تاریخ خود او و پیش از تاریخ خود او را.

گاه ـ جایی که دلبند به آن باز می‌گردد، «سیاهچال» سرگیجه‌آوری است که دنور پیشتر در متن به عنوان «ایّام گذشته» معرّفی می‌کند،[۲۶] اعمّ از این‌که این مکان، بطن مادر، گور، بازداشتگاه باشد یا با نادیده گرفتن توضیح متافیزیکی، به تعبیر پل. دی «روسپی‌خانه»، هرگز روشن نیست[۲۷] و تمایز زمانی کاملی بین مکان کثیفی که «مسکن مردان بدون پوست» است و آبهای تیره و دلپذیر جایگاه زیر پل که او دگربار با مادرش یگانه می‌شود و به سبب آن دوباره متولّد می‌شود، کشیده نشده است:

مردهای بدون پوست یا چاق، آنها را هل می‌دهند. آن زن با صورتی که من می‌خواهم آنجاست. مردها در دریایی می‌افتند که رنگ نان دارد. تحمّل ندارم آن زن را دوباره گم کنم...مردهای بدون پوست، خیلی سر و صدا می‌کنند. او وارد می‌شود...با صورت من. زیر بارش باران ایستاده‌ام. مرا نبرده‌اند. روی پل منتظر می‌مانم چون آن زیر پل است. شب می‌شود و روز می‌شود. توی آب می‌روم. او علفها را کنار می‌زند. من توی آب هستم و او دارد می‌آید. در آرزوی به هم پیوستن هستیم. آن زن در گوشم پچ‌پچ می‌کند. او مرا می‌جود و می‌بلعد. من رفته‌ام. حالا من صورت او هستم. او صورت من است که به من لبخند می‌زند.[۲۸] توالی زمانی که این یادآوریها درون آن جای داده می‌شود

بیان‌کنندۀ این موضوع است که یکتایی دلپذیر اوّلیه با مادر، زمان تملّک مردانه منحلّ می‌گردد:

اوایل زنها جدا از مردها و مردها جدا از زنها هستند. توفان، مردها را با زنها و زنها را با مردها قاطی می‌کند. از همان موقع بود که افتادم زیر یک مَرد. مدّتها فقط گردن و شانه‌های پهنش را بالای خود می‌بینم.[۲۹]

اما به همین‌سان لحظه‌ای که دلبند به درون بدن مادر خودش جاری می-شود، مبهم است.

اگر مرزهای کرونوتوپها، خود نامشخّصند، باری شرایط منطق گفت‌وگویی که این یادآوریها را به کار می‌اندازد، ابهامی ندارد. دلبند به یاری خطاب به ست در لحظۀ اکنون است که می‌تواند ماهیّت پیوند صورت خود و صورت ست را در زمان گذشته تشخیص بدهد. او با بیان اوّل شخص به صورت ضمیر جمع («ما») به «تخمدان»[۳۰] زوج بودن مادر – کودک که او و ست تشکیل داده‌اند ـ نظر می‌اندازد.

خانوادۀ ست از طریق حضور دلبند در خانۀ شمارۀ ۱۲۴ و از طریق طرد موقّتی اصل مردانه (پل. دی، و به تعبیر لاکان «حق پدر»)، می‌توانند با گفت و گو با یکدیگر – مکان پیشا اودیپی (نشانۀ شناختن به تعبیر کریستوا) را که در گذشته از آنها دریغ داشته شده بود، کشف کنند. آنها می‌توانند روابطی را تجربه کنند که «مردم آزاد» مسلّم می‌دانند: یعنی آنچه باید مادر باشد یا فرزند و خواهر، امّا همین که این کشف حال شد و «زمزمۀ کودکانۀ» منع شده شرح و بیانی یافت («فکر کرد که دارد همهمه‌ای از صداهای شتابزده و بلند می‌شنود که از درون خانه بیرون می‌آید»)[۳۱] قید و بند روابط جنسی زنانه دگربار باید شکسته شود و این همچنانکه قابل پیش‌بینی است، معلول تأثیر بازگشت پل. دی است.[۳۲]

آنچه برحسب واژگان دیالوژیک در خصوص بازگشت پل. دی با معناست، این است که «جایگزین شدن» او به جای «شبح» دلبند، فقط زمانی کامل است که او سرانجام، وی را جانشین مخاطب ست می‌سازد. حضور مردانهٔ او که در آغاز رمان، گویا برای تاراندن «اشباح» خانه کافی است،[۳۳] به طور وضوح کافی نیست. یکتا شدن مدام او با ست، مرتبط است با تعهّد مشترک ایشان به «یادآوردن» گذشته به اتّفاق هم و این نیز وابستهٔ اطمینان دیالوژیک است. ست ناچار است بپذیرد که پل . دی به همین‌سان می‌تواند یک حضور مکالمه‌ای محرم و صمیمی باشد (هر چند البتّه هرگز بدان‌سان که حضور دلبند، کافی و کامل بود) کامل نیست. او نیاز دارد که در زمینهٔ «پاسخ آتی» خود به پل. دی اعتماد کند و در واقع اعتماد نیز می‌کند:

ست چشمهایش را با علم به خطر نگاه کردن به پل. دی باز می‌کند. او را نگاه می‌کند. پوستی به رنگ هستهٔ هلو، اخم وسط چشمان مشتاق و منتظرش، و ست آن چیز را در او می‌بیند، همان جذابیّتی که او را از قسم مردانی می‌کند که وارد خانه‌ای می‌شوند و اشک زنها را درمی‌آورند سرانجام همراه او، در حضور او، زنها می‌توانند اشک بریزند، و برایش چیزهایی تعریف کنند که فقط به یکدیگر می‌گویند.[۳۴]

در بخش پایان این خوانش می‌خواهیم از اوضاع احوال منطق گفت‌وگو که به یاد آوردن کرونوتوپها را در رمان *دلبند* آسان می‌سازد، دور شویم و با تفصیلی بیشتر به مسأله‌ای بپردازیم که چگونه آنها رنگ جنسی پیدا می‌کنند.

در آخرین بخش کتاب دیدیم که چگونه خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴، پس از عزیمت پل. دی تبدیل به مکانی منحصراً زنانه شد. باید بگوییم که او دورهٔ زمانی (از زمان عزیمت پل. دی تا وقتی که دنور با جستجوی شغلی در عالم خارج، از صف ساکنان خانه جدا می‌شود)، «زمان مکانمند» جداگانه‌ای درون ترتیب و تنظیم متن به وجود می‌آورد، امّا این عاملی است بین عوامل دیگری که آنها نیز

صورت «جنس زنانه» یافته‌اند. هیجده سال فاصله بین مرگ کودک و وورد پل. دی به خانه، در مثل، سالهایی هستند که پیش از هر چیز خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ را به عنوان مدار «جدایی طلب» تأسیس و تثبیت می‌کنند. همراه با ریزش باران کرونوتوپیک، علامت زوال بین ایّامی که شمارهٔ ۱۲۴ «خانه‌ای شاد و پرکار و پر سر و صدا بود»[۳۵] پُر از «کودکان خندان، مردان رقصنده و زنان اشک ریز» (یعنی مکانی از هر دو جنس مردانه و زنانه) و زمانی که مردان فلنگ را می‌بندند و همسایگان دیگر به سراغ خانه نمی‌آیند، هویت جنسیت یافتهٔ خانه در این دوره چنان شدید است (« دنور ... خانه را نه به چشم یک ساختمان بلکه بیشتر به شکل کسی (زنی؟) می‌دید که می‌گریست، آه می‌کشید، می‌لرزید و دچار حمله می‌شد») که سرزدن پل. دی به آنجا به وسیلهٔ لرزش آجرها و گل و گچ آن به عنوان تجاوزی غاصبانه نشان داده می‌شود («این الوار چوبی کف اتاق و زمین بود که قرچ قرچ کنان تکان می‌خورد. خود خانه هم کج و راست می‌شد»)، هر چند ست و دنور لرزش خانه را نه همچون اعتراض خانه، بلکه همچون اعتراض شبح تعبیر می‌کنند.

از آنچه بعد روی می‌دهد برمی‌آید که خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ دارای ارادهٔ جنسیت‌یافته‌ای از آنِ خویش است برتر و فراسوی هرگونه نیروی فراطبیعی که به احتمال در آن سکونت دارد. به این ترتیب، وقتی که پل. دی طلسم «زهر کودک شیرخواره»[۳۶] را می‌شکند (یا باور دارد که چنین کرده است) نمی‌تواند علت کرونوتوپیک پابرجایی بنایی را که در مدت هیجده سال، ساکنانش فقط زنان بوده‌اند توضیح دهد و خانه سرانجام (و با کمک دلبند، دوباره جسمیت یافته)، پل. دی را از جای خود بیرون می‌کند.

عزیمت پل. دی را از خانه درواقع می‌توان به عنوان نمایش مسحورکنندهٔ «کرونوتوپ آستانهٔ» باختین دید هرچند باختین نمی‌تواند توضیح دهد که چگونه چنان کرونوتوپهایی با هر قسم تفصیلی در ادبیات بازنمایی شده‌اند،

همچنانکه جا به جایی پل. دی از اتاق خواب به صندلی آشپزخانه، اتاق بیبی ساگز، انبار و به سردخانه و سرانجام به کلبهٔ بیرون از خانه را می‌توان به عنوان رویداد کرونوتوپیک جداگانه‌ای در درون زمان متن رمان تعبیر (قرائت) کرد. پل. دی درون واقعیت روزها از طریق راهروی مکانی و زمانی به طور فزاینده-ای تاریک و سرد به درون برزخ کرونوتوپیک جدیدی مکیده می‌شود. خانهٔ شماره ۱۲۴، به علت «کار و بار پایان نیافته» بین ست و دلبند، دیگر نمی‌تواند او را نگاه دارد.

بازگشت پل. دی به شمارهٔ ۱۲۴ مستلزم این است که او از درون ردیفی از آستانه‌های جهت مخالف بگذرد: «راه بازگشت پل. دی برخلاف رفتن اوست. نخست سردخانه، انباری، بعد آشپزخانه و آخر سر بازگشت به تختخواب».[۳۷]

هرچند دلبند، اکنون خانه را ترک کرده است، پل، دی هنوز از آن به عنوان مکان زمانه شده‌ای که باید با احتیاط و حرمت به درون آن گام نهاد، آگاهی دارد. و همچنان گفتیم زمانی برای او امکان اقامت در خانه وجود دارد که ست او را شریک در گفت و گوی خود سازد.

به این ترتیب، آستانه‌های متنوّعی را که پل. دی پیش از ورود به هستهٔ کرونوتوپیک خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ باید از آنها بگذرد ممکن است مانند بازنمایی موانع فرهنگی و زمانی دید که در دورهٔ تاریخی که رمان به بیان آن می‌پردازد، زنان و مردان در این جامعهٔ بردگی قرن نوزدهم، به آسانی نمی‌توانند وارد جهان‌های یکدیگر شوند.[۳۸] درواقع، متن، این مسأله را روشن می‌سازد. به همان شیوه‌ای که پل . دی هرگز به کمال و تمام «سفتی و سختی و سنگینی» عشق دیگری، که ست را وادار به قتل نوزادش کرده، درک نمی‌کند، هم‌چنین ست نیز هرگز به درستی خاکساری، اختگی پل. دی در آخرین روزهای اقامت در «سرپناه مهربان» و زندانی شدن او را در مزرعهٔ آلبرت نمی‌فهمد. «امید» ایدئولوژیک متن به هرحال بر پایهٔ امکان مکالمهٔ گاه ـ جای جدید قرار می-

گیرد تا مردان و زنان رسته از بردگی، در نهایت به مشارکت برسند، در حالی که «آستانه»های خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ جادهٔ بلواستون را در مقام نشانهٔ رمزی دورهٔ انتقالی که بایست آن اتّحاد زن و مرد را پیش ببرد، می‌توان در نظر آورد.

هر چند اکثریّت کرونوتوپهایی که پیوستار قطعه قطعه شدهٔ زمانی متن را در برمی‌گیرد رنگ جنسی زنانه به خود گرفته‌اند، یادآوریهای پل. دی به ما اجازه می‌دهد به کرونوتوپهایی که به تأکید، مردانه‌اند نظر افکنیم و از این جمله است زندگانی در «سرپناه مهربان» پس از مرگ آقای گارنر و متعاقب آن، ورود «معلّم مدرسه». در روزهای آغازین، سرپناه مهربان، مانند خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ پیش از مرگ نوزاد، مکانی بود که در آن هر دو جنس مردانه و زنانه به تساوی به روی صحنه می‌آمدند، ایّامی که در آن به تعبیر ست «همه با یکدیگرند»[۳۹] باری پس از مرگ آقای گارنر این پرسش که در واقع قدرت در دست کیست، در دست مردان؛ زنان؛ سروران یا بردگان؟ به طور جدیدی آشکار می‌شود. آنچه در پردهٔ نیکخواهی پدری آقای گارنر پنهان مانده بود، اکنون عریان شده است:

باورکردنی نبود همه چیز با یک گارنر زنده رو به راه بود. وقتی زندگانی او به پایان رسید، زندگانی تک‌تک افرادش نیز از هم پاشید.[۴۰]

به ناگهان همه مردان از جمله پل. دی، ناچار می‌شوند هم از قدرت جسمی خود به عنوان مرد آگاه شوند و هم از شیوهٔ جلوگیری از آن. پل. دی، با در نظرآوردن گذشته، کم‌کم درمی‌یابد که تا چه حدّ، مردانگیش درون دیوارهای بردگی (البتّه ممثّل شده به وسیلهٔ دیوارهای خود «سرپناه مهربان») محدود شده بود. او درمی‌یابد که چگونه این مردانگی از مردانگی «مردان آزادی»، مانند گارنر و معلّم مدرسه متفاوت است، چقدر این مردانگی در عمل، شبه مردانگی است، زیرا بیرون اقتصاد کرونوتوپیک، خود «سرپناه مهربان»، خریداری ندارد. در چارچوب کرونوتوپ جنسیت یافتهٔ «سرپناه مهربان»، «ورود معلم مدرسه را می‌توان با «گناه» آدم و حوا در باغ عدن (بهشت) همانند کرد پیش از ورود او، بردگان مرد و زن

گویا به طور نسبی ناخودآگاه از جنسیت یا بردگیشان با یکدیگر زیست می-کنند. آنها پس از درگذشت گارنر، با آموزش‌های معلم مدرسه به طور دردناکی از آن هر دو موضوع آگاه می‌شوند و ناچارند بگریزند، هم از بردگیشان و هم از یکدیگر. پل. دی تلاش می‌کند برای حفظ حرمت خویش (مردانگیش) فرار کند و ست برای حفظ کودکانش.

به هر حال، مجازات پل. دی پس از فرار از پیش طرّاحی شدهٔ او از «سرپناه مهربان»، باید در کرونوتوپ مردانه‌ای به مراتب برده‌وارتر غرقه شود. پل. دی در مزرعهٔ آلبرت جورجیا وارد گاه ـ جایی می‌شود عاری از هرگونه عشق و لطف «زنانه». شنیدن صدای قمریها در آنجا و نداشتن حق و حتّی اجازه لذّت بردن از آن، چون در آن سرزمین، مه، قمری، آفتاب، خاک مسین، ماه و همه چیزهای دیگر، مال مردانی بود که تفنگ داشتند.[۴۱]

در این جهان بسی دور از «عشق مادرانه» «بارسنگینی» است که ست مجبور می‌شود کاردی را در بدن دختر خود فرو ببرد، و پل. دی با نیروهایی رویاروی شود که مردانگیش را انکار می‌کنند (قدرت ددمنش یا تفنگ) و در حال یادآوردن گذشته، درک می‌کند تا چه حدّ ایدئولوژی آن، او را از دنیای زنانه محروم کرده است. [۴۲] از این‌رو، زمانی که ست، جنایت عشق خود را به او اعتراف می‌کند، وی نمی‌تواند درون گاه ـ جایی که مردم به یکدیگر عشقی بزرگ دارند، بپرد « و در همان لحظه انگار، جنگلی انبوه بین او و ست فاصله انداخت. جنگلی نفوذناپذیر و خاموش».[۴۳]

بنابراین در قیاس با رمان«*معاشقهٔ گیلاس*» Sexing the cherry ، نوشتهٔ ژانت وینترسون جذب آهنگ بین کرونوتوپهای ماریسون، حرکتی است سرشار، خطرناک و غالباً دردناک، که در «روایتهای فرار» ست، پل. دی ترازی نمادین می‌یابد. همچنین در این زمینه تفاوتی وجود دارد، بدین معنی که سفر کرونوتوپیک رمان *دلبند*، جهت واحد دارد و از حال به سوی گذشته می‌رود.

گرچه ساختار متن، مانند ساختار Sexing the cherry دلالت بر جهانی دارد که زمان گذشته، اکنون و آینده به نحوی با هم در یک زمان و مکان گسترش می‌یابند، و بیشتر شخصیّتهای داستانی در قیاس با توجّه به زمان گذشته، نسبت به زمان آینده حتّی محتاط‌ترند و هرگز مطمئن نیستند که جهش به دنیایی ناشناخته برای ایشان خوشبختی به‌بار می‌آورد. این تباینی است که به طور مؤثّرتری آن را می‌توان با این پیشنهاد توضیح داد. جایی که رمان *دلبند*، تاریخ قرن نوزدهم آمریکا را از چشم‌انداز برده‌ای سیاه‌پوست باز می‌نویسد، وینترسون، تاریخ قرن هفدهم انگلستان را از چشم‌انداز یک مهاجرنشین به رشتهٔ تحریر می‌کشد. هرچند وینترسون، شخصیّت‌های مردانهٔ خود را در بستر زمانه‌ای بازنمایش می‌دهد که وسیعترین تجارتی که در آن قرن به سرعت بسط یافت نه تجارت آناناس یا موز، بلکه تجارت برده بود. اگر از این نظرگاه بنگریم آنگاه می‌توانیم تشخیص دهیم فقط زمانی که کرونوتوپها در مادّیت کامل اجتماعی، بومی، ملّی و جنسیّت یافته نگریسته شوند، آدمی در این زمان است که آن «استواری و سفتی و سختی» را که باختین به آنها اسناد می‌دهد، به طور کامل می‌توان درک کرد.

همچنین، متن ماریسون با متن وینترسون در این موضوع نیز متباین است که ما به ندرت شخصیّتهایی می‌بینیم که گاه ـ جایی بیرون از تجربهٔ درونی گذشته خود را کشف کنند. سفر ایشان در طول زمان، به‌تقریب همیشه یادآوری زمان مکانمندی است که زمانی مشتغل به آن بودند، گرچه همچنانکه در گفت‌وگوی بین دلبند و دنور دیدیم «احساس‌پذیری» زمان گذشته (به شیوه‌ای که در سخن ست می‌بینیم: (جاها همیشه همانجا وجود دارن) [۴۴] نشان می‌دهد که برای ماریسون و همین‌طور برای وینترسون، ما به جهان‌هایی بیرون از جهان‌های خودمان دست یافته‌ایم.

جنس زنانه و مردانه در رمان *دلبند*، مانند آگاهی قومی که رمان بدین‌سان عمیقاً با آن بهم بافته شده، همچون مانعی مهمّ و بامعنا در برابر مهاجرت نمایان می‌گردد. در حالی که در مثل دنور و دلبند به زمان مکانمند فرار ست و تولّد دنور دست می‌یابند ست و پل. دی در گذر از فاصلهٔ بین محن خاصّ جنسیّت خود ناتوانند. پل. دی هرگز به سراغ گاه ـ جایی که ست، زیر فشار احساسات، کودک خود را کشته است نمی‌رود و به همین‌سان ست از ایّام اقامت پل. دی در مزرعهٔ آلبرت بی‌خبر است.

باری این واقعیّت که *دلبند*، متنی است که در آن کرونوتوپ زنانه غلبه دارد به این معنی است که روایت بیشتر بر «انحصاری» بودن جانهای منحصراً زنانه، نه بر دنیاهای مردانه متمرکز می‌شود. ما همراه پل. دی، «از دین آزاد» را می‌-بینیم که نمی‌تواند از آستانهٔ خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ بگذرد. او که سنگین‌بار از گناه بیان حقیقت حسب‌حال ست به پل. دی است، بیرون از در خانهٔ ست می‌ایستد و زمزمه‌های نامفهوم می‌شنود.[۴۵] «از دین آزاد» پس از رنج در زدن و اجازهٔ ورود نیافتن، از تلاش برای دلجویی ست دست کشید و وقتی این کار را کرد خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ صاحب اختیار خود شده بود. وقتی ست، در را قفل کرد، زنهای توی خانه سرانجام آزادی پیدا کردند همان‌طوری باشند که می‌خواستند ... افکار ناگفتنی و ناگفته زنهای خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ با صداهایی که خانه را محاصره کرده بود و برای «از دین آزاد» قابل تشخیص، ولی نامفهوم بود.[۴۶]

و از این بیش، نه مردان، بلکه این زنان جادّهٔ بلواستون هستند که تاراندن شبح «دلبند» را به عهده می‌گیرند، چرا که فقط آنها متحمّل «سنگینی» عشقی هستند که برای ورود به زمان مکانمند، قتل یک کودک ضروری است. سالهایی که در پی این واقعه می‌آید، سالهایی که بر سر این مسأله بحث می‌شود که آیا به راستی شبحی در خانهٔ ۱۲۴ وجود داشته یا نداشته است، صرفنظر از پل. دی، ادوار بودوین و «پسربچّه»، فقط زنان شهری هستند که مدّعی می‌شوند

«شبح» را دیده‌اند[۴۷] و آشکار به این دلیل که «دلبند» از گاه ـ جایی که در اعماق دلهای «ناگفتنی» مادران برده قرار دارد، آمده بود، همهٔ این زنان با او دیدار داشته‌اند.

پی‌نوشتها

۱. *دلبند*، تونی ماریسون، متن اصلی، ۳۶؛ ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، ۵۹ ـ ۶۰، تهران ۱۳۷۳.

۲. متن، ۵۸، ترجمهٔ فارسی، ۹۳.

۳. متن، ۴۲، ترجمه، ۶۹.

۴. متن، ۵، ترجمه، ۱۵.

۵. متن، ۱۱۳، ترجمه، ۱۷۳، و نیز ر.ک: ۱۱۴.

6. Bakhtinian terms

۷. ۸ . متن، ۷۱ ـ ۷۳، ترجمه، ۱۱۱ ـ ۱۱۴.

۹. Pandora’s Box جعبه‌ای رمزآمیز که خدایان به پاندورا دادند و سفارش کردند سر آن را باز نکند. امّا این زن از روی کنجکاوی سر جعبه را گشود و بدیها و مصائبی که در جعبه بود بیرون ریخت و جهان را فرا گرفت.

۱۰. متن، ۵۸، ترجمه، ۹۲ ـ ۹۳.

۱۱. متن، ۵۸، ترجمه، ۹۳.

۱۲. متن، ۶۳، ترجمه، ۱۰۰.

۱۳. هرچند همان‌طور که رمان Sexing the cherry ژانت وینترسون می‌بینیم، شماری از کرونوتوپهایی که باید در رمان *دلبند* یافت، وابسته به چارچوبهای متفاوت طبقه‌بندی شده خواهد بود که می‌تواند بر متن، تحمیل شده باشد. مطالب زیر، گویا باید افقهای جداگانه زمانی را ایجاد کند؛ ۱ـ زمان حال روایت شناسانه (از ورود پل. دی به خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ جادهٔ بلواستون آغاز می‌شود)؛ ۲ـ زندگانی اوّلیه در «سرپناه مهربان»؛ ۳ـ فرار از سرپناه مهربان (و از جمله تولّد دنور)؛ ۴ـ مرگ کودک و نوزاد؛ ۵ـ محاکمه و زندانی شدن ست؛ ۶ـ زندگانی بیبی ساگز در خانهٔ ۱۲۴ پیش از ورود ست

و کودک ۷ـ زندانی شدن پل. دی در مزرعهٔ آلبرت و فرار او؛ ۸ـ کودکی دنور؛ ۹ـ زندگانی ست، دنور و دلبند در خانهٔ شمارهٔ ۱۲۴ پس از عزیمت پل. دی؛ ۱۰ـ «زمان گذشتهٔ» دلبند.

۱۴. متن، ۷۸، ترجمه، ۱۲۱

۱۵. Bakhtin's theory of the dynamics of speak on dialogue، میخائیل باختین هنرشناس روس در ۱۸۹۵ در حومهٔ مسکو زاده شد، در دانشگاه پطرزبورگ درس خواند. از ۱۹۱۸ به بعد گرد او حلقه‌ای از دوستان به ویژه دوستانی که به فلسفهٔ آلمانی علاقه داشتند فراهم آمد. یکی از نظریه‌های مهمّ او این است که: اظهار بین دو باشندهٔ انسانی اجتماعی ساخته می‌شود و در غیاب مخاطب واقعی، مخاطبی در وجود شخصی از پیش فرض می‌شود که این شخص به راستی نمایندهٔ عادّی گروهی اجتماعی است که سخن گوینده به آن تعلّق دارد.

۱۶. با معناست که خود باختین هیچ تمایز خاصّی بین کرونوتوپها و سرمشق خود از متن گفت و گویی/ چند آوایی قائل به رغم این واقعیّت آنها به همان بیان صریح مفهومی تعلّق دارند. آنچه ما در اینجا مشاهده می‌کنیم دو متن *دلبند* و رمان sexing the cherry است که چند صدایی آنها با وضع چند کرونوتوپی آنها مقایسه‌پذیر است و در مورد رمان *دلبند*، متنی که کرونوتوپهای آن دوباره فعّال شده است، به وسیلهٔ تعویض دیالوژیک مرئی گشته است.

۱۷. *دلبند*، متن، ۱۶۲، ترجمه، ۲۴۳ ـ ۲۴۴.

۱۸. *دلبند*، متن، ۱۹۱، ترجمه، ۲۲۸۵

۱۹. *دلبند*، متن، ۱۹۳ـ ۲۸۷.

۲۰. *دلبند*، متن، ۱۷۵ـ ۲۶۱.

۲۱. این واقعیّت است که « ست » وابستهٔ این محرومیّت (دانستن) است که با صدای بلند سخن گوید، گویا مشاهدهٔ نخست او را می‌سازد که او می‌توانست قضایا را به دلبند بگوید؛ به این دلیل که او از خود رویدادها فاصلهٔ عمیق دارد، عمیقاً بیانش استهزائی است.

۲۲. این متنی است که سیاست جنسی آن را می‌توان به عنوان درخواستی خواند برای تکمیل جنسهای مردانه و زنانه از طریق تربیت دوبارهٔ روابط جنسی بین جنسها، بدون تردید خانواده کاملاً زنانهٔ جدایی طلب شمارهٔ ۱۲۴ بدین منظور طرح نشده که برای همیشه به همین وضع باقی بماند، بلکه به عنوان لزوم «کرونوتوپیک» موقّتی موجود است. پاتریشیا دانکر در (Sisters and strangers, oxford 1992) دریافته است که نویسندهٔ رمان *دلبند* در سراسر اثرش «به متعادل ساختن زنان و مردان در روابط پرورشی گواهی داده است. (۲۵۴)

۲۳. *دلبند*، متن، ۱۹۹، «وقتی ست، در را قفل کرد، زنهای خانه سرانجام آزادی پیدا کردند» (ترجمه، ۲۹۶)

۲۴. *دلبند*، متن، ۲۰۰، ترجمه، ۲۹۸.

۲۵. *دلبند*، متن، ۲۰۹، ترجمه، ۳۱۱.

۲۶. *دلبند*، متن، ۷۵، ترجمه، ۱۱۳.

۲۷. *دلبند*، متن، ۵۲.

۲۸. *دلبند*، متن، ۲۱۰ ـ ۲۱۱، ترجمه، ۳۱۲ ـ ۳۱۵.

۲۹. *دلبند*، متن، ۲۱۰ ـ ۳۱۴.

۳۰. در متن واژه chora به کار رفته. دربارهٔ رابطهٔ زنان با هم منعکس شده در رمانهای نو و از این جمله دربارهٔ مضامین رمان *امواج* ویرجینیا وولف نوشته‌اند که زنان ممکن است به هم نزدیک شوند در چنان روابط صمیمانه‌ای که گویا کاملاً با هم ممزوج گشته‌اند و آنچه را که «کریستوا» رابطهٔ زهدان (تخمدان) مادر ـ کودک می‌نامد، به وجود می‌آورند. بنگرید به مصاحبهٔ کریستوا با سوزان سلرز که بار دیگر در کتاب *نظریهٔ ادبی*، ویراسته p.Waugh p.Rice، لندن ۱۹۸۹ صفحه‌های ۱۲۸ تا ۱۳۴ چاپ شده است. کریستوا واژهٔ chora را این طور وصف می‌کند: این واژه در یونانی به معنای مخزن و منبع، ظرف، حفرهٔ درون سلّولی که ما را ارجاع می‌دهد به ایدهٔ winnie ott دربارهٔ معنای واژهٔ تصرّف، چسبندگی، اشغال جایی: مادر و کودک در رابطه‌ای بس تنگاتنگ با هم قرار دارند که در آن، یکی دیگری را سخت دربرگرفته

است، در اینجا مجذوبیّتی مضاعف وجود دارد، کودک در بطن مادر سخت نگاهداشته شده است، امّا به همان‌گونه که مادر.

۳۱. *دلبند*، متن، ۱۷۲، ترجمه، ۲۵۵,

۳۲. متن ماریسون، متنی است که در آن دعوت به خواهشی روان‌کاوانه (به ویژه لاکانی) در سراسر رمان آشکار است، بویژه همان طور که لوران لی سیو خاطر نشان کرده است در کانون آن در مشکل‌های گذر از آستانهٔ زبان و جایگزین شدن در جایگاه خود در نظمی نمادین که شخصیّتهای زنانه به عهده می‌گیرند. لی‌سیو هم چنین مشاهده می‌کند که چگونه «این بستگی بین زنانگی و ناگفتنی بودن » را می‌توان همچون معضلی نگریست. کاربرد او از مکان ... در بیان مجدّد باورهای اصلی‌گرا دربارهٔ گفتمان مادرانه خطر می‌کند: پیوند با مادر به معنای انکار وضعیّت موضوعی گفتنی و به این ترتیب همیشه اوبژکتیو بودن در روایتهای دیگران است (ر.ک: به صفحهٔ ۳۵ رمان *دلبند*) و نیز نگاه کنید به نوشتهٔ لوران لی‌سیو به نام (*روایت رمان* دلبند: *نگاشتن شیر مادر*. *مطالعات در ادبیّات زنان*، مجلد دوم، بخش یک، صفحه‌های ۳۱ ـ ۴۶، چاپ ۱۹۹۲) همین‌طور به نظر می‌رسد که این نیز معضلی است شیوه‌ای که در آن خوانش لاکانی «پل. دی» را به عنوان عامل ضروری مردانه پیش می‌نهد به منظور اینکه بار دیگر ست و دنور را به وضع کسانی بازگرداند که در حوزه‌ای نمادین، بیمار روانی به شمار نمی‌آیند. مزیّت این خوانش دیالوژیکی متن، این است که این خوانش، رابطهٔ شخصیّتهای مردانه و زنانه (و اصلهای مردانه و زنانه) را کمتر نامستقیم می‌سازد. حتّی در پایان رمان، ست و پل. دی از طریق واکنش به یکدیگر، دربارهٔ هویت جنسیّت یافتهٔ خود مباحثه می‌کنند.

۳۳. ۳۴. *دلبند*، متن، ۳۷،ترجمه، ۶۱، متن، ۲۷۲،ترجمه، ۴۰۰.

۳۵. ۳۶. *دلبند*، متن، ۸۶ و ۲۹.

۳۷. *دلبند*، متن، ۲۶۳، ترجمه، ۳۸۶.

۳۸. این هستی جداگانهٔ مردان و زنان در جامعه به وسیلهٔ اشارهٔ پل. دی به «بحران بیزاری از خانه» مجسّم می‌شود: «... احساس کرد که دیگر میلی به بودن در آنجا ندارد... خشم بی‌امان که گاهی مردها وقتی خانهٔ زنی پایبندشان می‌کند که به آن دچار

می‌شوند و دلشان می‌خواهد نعره بکشند و چیزی را بشکنند و یا دست‌کم از آنجا فرار کنند». (متن، ۱۱۵، ترجمه، ۱۷۶)

۳۹. *دلبند*، متن، ۱۴.

۴۰. *دلبند*، متن، ۲۲۱، ترجمه، ۳۲۶.

۴۱. *دلبند*، متن، ۱۶۲، ترجمه، ۲۴۳.

۴۲. پل. دی، به هیچ چیز محکمی نمی‌رسید که مردی بتواند به آن بیاویزد. به همین سبب زانوهایش را بغل گرفته بود. قرارگرفتن بر سر راه زندگانی این زن، وارد شدن در آن و به خود اجازهٔ نفوذ به آن را دادن، باعث سقوطش شده بود و میل به یک عمر زندگانی با یک زن واقعی چیز جدیدی بود و از دست دادن این احساس، گریه‌اش می‌انداخت و وادارش می‌کرد که توی فکرهای دور و درازی فرو برود که او را به هیچ جای محکم و قابل اتّکایی نمی‌رساندند». (*دلبند*، ترجمه، ۳۲۸)

۴۳. *دلبند*، متن، ۱۶۵، ترجمه، ۲۴۸.

۴۴. *دلبند*، متن، ۳۵ ـ ۳۶.

۴۵. *دلبند*، متن، ۱۹۸، ترجمه، ۲۹۶ ـ ۲۹۷.

۴۶. *دلبند*، متن، ۱۹۹، ترجمه، ۲۹۷.

۴۷. *دلبند*، متن، ۲۶۷ و ۲۶۵، ترجمه، ۳۸۹ ـ ۳۹۲.

نقطه‌ای روشن در رمان جنگ و ستیز*

(نقدی برسه رمان ژوزه ساراماگو)

ژوزه [خوزه] ساراماگو، رمان‌نویس پرتغالی و برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل، به رغم بهره‌گیری از اسطوره‌ها و پیروی از شیوهٔ «چندآوایی» در قصه‌نویسی، نویسنده‌ای واقعگرا و سیاسی است و می‌کوشد با مقاله‌ها و رمان‌های خود شرایط غیرانسانی حاکم بر جهان امروز را افشا کند و با آن به چالش درآید. این نویسنده به این دلیل و به واسطهٔ مهارت در قصه‌نویسی، در بسیاری از سرزمینها و از جمله در سرزمین ما نام‌آور شده و تا حدودی قبول‌عام یافته است.

رمان *کوری* او را مینو مشیری، اسدالله امرایی و مهدی غبرایی، جداگانه ترجمه و چاپ کرده‌اند و این رمان شهرت و خریداران بسیار یافته است. دکتر عباس پژمان، مترجم هنرمند، نیز سه رمان از رمان‌های ساراماگو را ترجمه کرده است: *همهٔ نامها*، *تاریخ محاصرهٔ لیسبون* و *سال مرگ ریکاردوریش*، که هرسه پرکشش و خواندنی است و مترجم توانسته است هنر کلامی نویسنده را به خوبی به زبان فارسی برگرداند. دربارهٔ شیوه بیان نویسنده، مترجم می‌نویسد: «زبان ساراماگو زبانی است که اندیشه‌های زیبا و عمیق او را به خوبی و با دقت به خواننده منتقل می‌کند، سرشار از طنز و زیبایی‌های کلامی است، ریتم

---

* *انتخاب*، یکشنبه ۹ تیر ۱۳۸۱.

و آهنگ خاصی دارد. او گاهی به کلیشه‌های دست و پاگیر اهمیتی نمی‌دهد» و نیز می‌شود گفت«تجلی شکاکانه‌ای در سخن اواحساس می‌شود. او با بهره‌گیری از شگردهای کلامی، خواننده را در انتظار نگاه می‌دارد و تعلیق و جذابیت لازم برای رمان را به وجود می‌آورد».

رئالیسم ساراماگو خشن و صریح است و او در این شیوهٔ بیان هم به شرایط تاریخی و سیاسی جامعه توجه دارد و هم به طرز زیست و باورها و عواطف افراد. در آثار او هم رنگ سیاهی تند و شدید است و هم رنگ سفیدی، هم امیدواری هست وهم نومیدی. او هم اسلوب عجیب و غریب و گوتیک کافکا را به کار می‌برد و هم شیوهٔ نمادین یونسکو را. در مثل، در رمان *کوری* بیماری کوری سفید ناگهان در شهر محل وقوع داستان پدید می‌آید، و شهروندان در پی هم به این بیماری دچار می‌شوند، کوری آنها هم مجازی است و هم واقعی.

این واقعه، باطن زیست و روابط فردی و اجتماعی شهروندان را افشا می‌کند. قلم نویسنده پرده‌ها را می‌شکافد و به عمق می‌رود و زخمها و چرکها را بیرون می‌ریزد. این رمان از سویی مشابه *کرگدنهای* یونسکوست که در آن مردمان شهری در میانهٔ بحران، یکی پس از دیگری از حال بشری خارج می‌شوند، در پیشانی‌شان شاخی سبز می‌شود و به صورت کرگدن درمی‌آیند. در *طاعون* کامو نیز همین مشکل به صورت دیگری بروز می‌کند و مردمان به تدریج به بیماری طاعون دچار می‌آیند. در هر سه رمان، تسلیم شدن به درد و بیماری و غیرانسانی شدن به سرعت انجام می‌شود و مقاومت در برابر هجوم خطر ناچیز است، اما با این همه در همان شرایط خاص، کسانی پیدا می‌شوند که حتی به بهای جان نیز زیر بار بحران و بیماری نمی‌روند و مانند زن قهرمان نمایشنامهٔ برتولد برشت: «زن نیک‌شهر سچوان»، دست به مقاومت می‌زنند و با بحران می‌ستیزند. در *کوری* نیز تنها کسی که هویت انسانی خود را نگاه می‌دارد، یک زن است.

خشونت، تجاوز، بدکرداری در همهٔ آثار ساراماگو دیده می‌شود، اما این وصف خشونت و بدکرداری انتزاعی نیست و ریشه در شرایط ناهمساز اجتماعی و غرایز بشری دارد، چنان که در تاریخ *محاصرهٔ لیسبون* هم مهاجمان و هم مدافعان شهر از کشتن و کشته‌شدن باکی ندارند و به هیچ‌وجه نمی‌توانند با یکدیگر به مصالحه برسند. در همین زمان در هنگامهٔ جنگ و کشتار، بین یکی از رزم‌آوران به نام «مقیم» و صیغهٔ یکی از سرداران به نام «رعنا» عشقی پدید می‌آید و این عشق، تنها نقطهٔ روشن روابط آدمی در زمان جنگ و ستیز است. رمان به طور عادی روایت نمی‌شود و دو روایت دارد و در روایت دومین موازنه‌ای با زندگانی انسان امروز پیدا می‌کند.

رایموند سیلوا، ویراستار رمان، در روایت تاریخی محاصرهٔ لیسبون شک می‌کند و در آن دست می‌برد. در تاریخ آمده است که دن‌آلفونسو با کمک صلیبیون، پرتغال را از دست مغربی‌ها بیرون آورد و خود شاه پرتغال شد، اما این روایت درست نبوده است.

دن‌آلفونسو (آلفونس فاتح) برای به دست آوردن قدرت جنگید، نه برای تقویت دین مسیحی. در آن زمان، اوج نبردهای صلیبی بود و فاتحان لیسبون کوشیدند واقعهٔ شکست مغربی‌ها را به نبردهای صلیبی متصل کنند و به بنیادگذاری سلسلهٔ شاهان پرتغال رنگ مذهبی بدهند.

رایموند سیلوا این واقعیت را وارد متن روایت می‌کند، در نتیجه با مؤسّسهٔ نشر کتاب و سرویراستار آن، زنی به نام دکتر ماریا سارا درمی‌افتد. کم‌کم بین این دو(هردو مجردند)، علاقه‌ای به وجود می‌آید که به عشق و زناشویی می‌انجامد و این عشق مقارنه‌ای پیدا می‌کند با عشق مقیم و رعنا که در چند قرن پیش در محاصرهٔ لیسبون حضور داشته‌اند. درواقع راز جاذبهٔ این رمان که محاصرهٔ شهر لیسبون را روایت می‌کند، در عشق این دو زوج و مقارنهٔ آنهاست...

تاریخ محاصرهٔ لیسبون را در پرتغال همه می‌دانند و در مدرسه می‌خوانند، اما اثر ساراماگو روایت داستانی آن جنگ تاریخی است. مقیم، رعنا را می‌بیند و

از او می‌پرسد اسم شما چیست؟ نویسنده در اینجا وارد روایت می‌شود و می‌گوید:« از وقتی که دنیا به وجود آمد، چندبار این را از یکدیگر پرسیده‌ایم؟» سیلوا هم که در دورهٔ جدید به سر می‌برد و به «ماریا سارا» علاقه‌مند شده، می‌خواهد به او تلفن کند، ولی مردد است، می‌ترسد ماریا به او پاسخ درستی ندهد، وانمود می‌کند که لذت انتظار را مزمزه می‌کند. رمان نویس در ایجاد مقارنه بین صحنه‌های جنگ و عشق، کشت و کشتار و شفقت بشری استاد است و زیر و بم زندگانی بشری را نشان می‌دهد و این جاست که راه او از راه کافکا جدا می‌شود. او در مثل، در جایی از رمان *همهٔ نامها* به سراغ قطعه‌ای از گورستان عمومی شهر، که ویژهٔ دفن خودکشندگان است، می‌رود و شبی در آنجا می‌ماند، اما تکیهٔ نویسنده بر وصف حالات مردگان نیست، بلکه می‌خواهد سایه روشن زندگانی را نشان بدهد. این قسمت مشابه است با بخشی از سرود سیزدهم کتاب *دوزخ* دانته. دانته به همراهی ویرژیل از جنگلی بازدید می‌کند که در طبقهٔ هفتم جهنم واقع است و درخت‌های آن که همه خشکیده‌اند، در معرض حملهٔ پرندگانی به نام «آرپیا» هستند که صورت آدمی دارند. این نمادی است از وضع کسانی که به دست خود کالبد خاکی خود را از بین می‌برند. از این‌رو، مالک دوزخ، در جهان دیگر آنها را به درک (گودال) هفتم جهنم می‌فرستد، اما در رمان ساراماگو خطهٔ خودکُشندگان، جنگلی از درخت‌های خشکیده نیست، بلکه زیتون‌زار است. به نظر نویسنده، زیتون درختی است اساساً مهمان‌نواز و قرار بر این است که عاشقی یک شب مهمان معشوق باشد و این مهمانی در زیر یکی از درخت‌های زیتون برگزار شود.

قهرمان کتاب، آقا ژوزه، آدمی تنهاست. در بایگانی کلّ ادارهٔ سجل احوال، که نزدیک گورستان واقع است، کار می‌کند. زن و بچه ندارد و تنها سرگرمی او گردآوری شرح حال اشخاص عادی است که بعد ممکن است روزی نامی و مقامی

پیدا کنند. آنچه زندگانی او را عوض می‌کند، حادثهٔ کوچکی است. یک شب به برگهٔ احوال زن ناشناسی برمی‌خورد و این برگه توجه او را به خود جلب می‌کند.

همین برگه، یا صاحب این برگه(زنی خودکشی کرده)، زندگانی آقا ژوزه را دگرگون می‌کند. او درواقع به مناسبت پیشه‌اش در مرز زندگانی و مرگ قرار دارد. هر روز افرادی به دنیا می‌آیند و افرادی از دنیا می‌روند و ثبت این دو واقعیت متضاد، کار آقا ژوزه و همکاران اوست. محیط زندگانی و کار آقا ژوزه سرد و وحشتناک است و او یکی از افراد بی‌شماری است که به جهان می‌آیند و چند صباحی زندگانی می‌کنند و ناشناس می‌مانند و ناشناس می‌میرند. آقاژوزه این وضع را نمی‌پذیرد و به شیوهٔ خود می‌کوشد آن را به هم بزند. او در اتاقی در ساختمان بایگانی کلّ سجل احوال مسکن دارد، شبها به سراغ پروندهٔ زن ناشناس می‌رود و برای روشن کردن وضع و حال کنونی او به جمع‌آوری مدارک می‌پردازد و غوطه‌ورشدن او در دریای پروندهٔ مردگان و زندگان و در دل شب، وهمناک است و زمانی که به اعماق اتاق بایگانی می‌رود، بیم آن می‌رود که در آن جای وسیع و تاریک گم شود و راهی برای بازگشت به اتاق خود نیابد، پس چاره‌ای می‌اندیشد و نخی بلند به پای خود می‌بندد و به سوی آخرین قفسهٔ پرونده‌ها پیش می‌رود و این مشابه اسطورهٔ «تزه» است. در اساطیر آمده است که پوزئیدون، گاو سفیدی برای مینوس شاه کرت می‌فرستد تا او قربانی کند، ولی مینوس، گاو را نمی‌کشد. پوزئیدون بر مینوس خشم می‌گیرد و همسر او ـ پاسیفه ـ را عاشق گاو سفید می‌کند. مینوتور، موجودی نیم گاو و نیم انسان از این عشق پدید می‌آید و مینوس او را در هزارتوی وحشتناکی زندانی می‌کند. از سوی دیگر، آریانه، دختر مینوس، عاشق «تزه» می‌شود و زمانی که «تزه» عازم جنگ با مینوتور و کشتن او در آن «هزارتو» وحشتناک است، آریانه نخی به او می‌دهد که به پایش ببندد تا بتواند راه بازگشت را پیدا کند. بخش مردگان بایگانی کلّ به سبب تاریکی و تو در تو

بودن دالان‌هایش یادآور هزارتوی معروف مینوس است. بایگان کلّ درواقع پلوتوس، نگهبان وادی مردگان است. آقا ژوزه درواقع ارفهٔ جدید است (ارفه هم برای بازگرداندن همسر مردهٔ خود به جهان زیرزمین می‌رود و با ترانه‌های خود پلوتوس را افسون می‌کند و همسر خود را از وادی خاموشان باز می‌آورد، اما در زمان بیرون آمدن از دوزخ، برخلاف قول و قرار خود با پلوتوس، به همسر خود نگاه می‌کند ودر نتیجه او را از دست می‌دهد). زن ناشناس رمان هم اریدیس (همسر ارفه) است و هم آریانه.

البته رمان‌نویس نظیره‌ای دیگر برای دوزخ (و هزارتوی مینوس) ساخته است و آن گورستان عمومی است که پلوتوس در اینجا به صورت متولّی گورستان درآمده است. نگاه ساراماگو البته همه بر تاریکی متمرکز نیست. او می‌خواهد وضع عمومی انسان و انسان عصر جدید را نشان بدهد. ما زندگان در نزدیکی مردگان به سر می‌بریم، اما از این واقعیت غافلیم و دقیقه‌های زندگانی را از دست می‌دهیم. آقا ژوزه از پذیرفتن وضعیت رکوردآور خود سرپیچی می‌کند و برای یافتن بهانه‌ای جدّی برای زیست، به ابداعی متناسب با پیشه‌اش دست می‌زند. به اینجا و آنجا می‌رود، روزهای تعطیل خود را وقف یافتن حسب‌حال زن ناشناس می‌کند، با زندگانی مردم آشنا می‌شود و تجربه می‌اندوزد. این جست‌وجو و کاوشی است در احوال زندگان از راه کاوش در احوال مردگان و به همین دلیل نومیدکننده و هراس‌آور نیست. آقا ژوزه پس از کاوش بسیار درمی‌یابد زن ناشناس خودکشی کرده و به گورستان منتقل شده. پس عازم گورستان می‌شود:

وقتی به قطعهٔ خودکشندگان رسید، آسمان شفق هنوز خاکستری رنگ بود... در برابرش زمین درندشت پُردرختی قرار داشت، مشابه با جنگل، و سنگ قبرها به زحمت دیده می‌شد. قبرها بیشتر به بوته‌های انبوه گیاه مانند بود، نهر از اینجا دیده نمی‌شد، اما زمزمهٔ آب بر روی سنگها را می‌شد شنید و لطافتی در فضای سبز بلورین موج می‌زد که فقط لطافت لحظه‌های اول شامگاه نبود.(*همهٔ نامها*، ۳۱۲ به بعد)

آقا ژوزه در قلب سکوت و در میان قبرها باید بترسد، ولی نمی‌ترسد و احساس آرامش می‌کند. نور ماه همهٔ قطعه را فرامی‌گیرد. او گور زن ناشناس را پیدا می‌کند. او در این سکوت و عالم ارواح به رازی پی می‌برد و آن این است که آدمی باید بداند که در برابر مرگ هیچ کاری نمی‌توان کرد. این مرد که در پی یافتن رازی به گورستان آمده است، در آغاز، دچار دلهره و وحشت می‌شود، براستی بسیار دشوار است آدمی بتواند در حالی که مرده‌ای در زیر پایش خوابیده و مهتاب سایه‌ها را به حرکت درآورده، خونسرد در گورستان بنشیند و همهٔ شب را در آنجا بگذارند. اما این‌جا سخن از مرگ و زندگانی است، نه از جرأت و خونسردی. زن در اینجاست، در چند قدمی آقا ژوزه و همهٔ راه‌های دنیا به رویش بسته شده ... این‌جا نقطهٔ پایان است: آخرین منزل هستی این است. اما ژوزه دربارهٔ زندگان می‌اندیشد، نه فقط دربارهٔ مرگ. برای او مسأله، مسألهٔ امکان است. خط فارق مردگان و زندگانی همین موضوع است. زندگان در آستانهٔ امکان و تصمیم‌گیری و عمل‌اند، اما همهٔ این امکانات از مردگان گرفته شده است. در رمان *سال مرگ ریکاردوریش* هم سخن از معمای «هزارتو» به میان می‌آید و هم سخن از عشق و زندگانی و مرگ. قهرمان کتاب، مردی است به نام دکتر ریکاردوریش که پزشک و پرتغالی است و در آغاز داستان پس از سالها اقامت در برزیل به وطن بازگشته است. یکی از انگیزه‌های بازگشت او به لیسبون، شنیدن خبر درگذشت دوست شاعرش «فرناندو پسوآ» بوده است. این شاعر، گرایش سیاسی واپسگرا دارد، اما به تدریج وضعیت اجتماعی ـ اقتصادی کشورش را کم و بیش تشخیص داده است. دکتر ریکاردو در سراسر رمان با روح این شاعر حرف می‌زند و با او مرتبط است.

خادمهٔ هتل، لیدیا، زنی صمیمی و فداکار، مارسندا دختر اشرافی که یک دستش فلج است و مدیر هتل ... از قهرمانان دیگر داستان هستند. دکتر ریکاردو در هتل اقامت می‌کند، دوست و آشنایی ندارد، دارای هدف معینی هم نیست. گویا او به

لیسبون آمده است تا خود و گذشتهٔ دردآورش را بازیابد. شبها وارد خیابان‌های لیسبون می‌شود، گویی که وارد هزارتویی شده است. او درصدد است در هزارتوی شهری جدید، معمای روابط بشری، خودکامگی‌ها، زورگویی‌ها، بدکرداری‌ها، عشق‌ها، زندگانی‌ها و مرگ‌ها را دریابد. با این که اهل سیاست نیست، پی می‌برد نظام سیاسی پلیسی که ابزار سلطهٔ سرمایه‌داران است، بر پرتغال حکمروایی دارد. با این همه و به رغم آگاهی از وضع سیاسی کشورش، کاری انجام نمی‌دهد و همچنان در مقام ناظر باقی می‌ماند. مدتی در مطب پزشکی دیگر کار می‌کند، به لیدیا نزدیک می‌شود و فرزندی از این دو به وجود می‌آید، اما علاقهٔ اصلی او به مارسندا است که نیمی از سن او را دارد و ازدواج این دو نه عاقلانه است و نه عملی. مدتی بعد مارسندا به شهر خود می‌رود و از دکتر می‌خواهد دیگر برای او نامه ننویسد و در صدد دیدار با وی برنیاید. دکتر ریکاردو نمونهٔ انسان حاشیه‌نشین، مهاجر و غریبهٔ عصر جدید است. روشنفکری است که به شرایط اجتماعی ناجور و معماآمیز عصر جدید پی برده، اما برای دگرگون کردن آن کاری انجام نمی‌دهد و همچنان در حاشیهٔ رویدادها باقی می‌ماند. او در سراسر داستان به خواندن کتاب *خداوند هزارتو*(اثر هربرت کویین که گویا بورخس نسخه‌ای از آن را داشته است) می‌پردازد و از صفحه‌های نخست آن نمی‌تواند فراتر برود. نویسنده در پایان داستان، کتاب یادشده را زیر بغل دکتر ریکاردو می‌گذارد تا او آن را با خود به آن دنیا ببرد و بشریت را از دست معمایی گیج‌کننده آسوده سازد.

دکترعباس پژمان که چند رمان جدید دیگر را نیز به فارسی برگردانده است، فرصتی برای من فراهم آورد تا رمان‌های ساراماگو را بخوانم و با نویسنده‌ای پرمایه و صاحب‌سبک و نوآور آشنا شوم.

راستش این است که مدتی بود داستان‌هایی این چنین پرمغز و جذاب و ترجمه‌ای این قدر دلنشین و روان نخوانده بودم. بنابراین وظیفهٔ خودم می‌دانم از ایشان سپاسگزاری کنم.

داستایفسکی، معمار چندآوایی*

رسالهٔ *پوئتیک داستایفسکی*، محوّر نوشته‌های باختین است، یعنی مرکز عصبی «منطق گفت‌وگو» که از آن همه کتاب‌ها و رساله‌ها، مفهوم‌ها و نظریّه‌های کلیدی او پرتوافکنی می‌کند. بدون تردید رسالهٔ یاد شده، متنی است که در آن اصل «منطق گفت‌وگو» با آگاهی نظری (مفهومی) موجود در رسالهٔ *مارکسیسم و فلسفهٔ زبان* تناسب می‌یابد و کار رسمی خود را به عهده می‌گیرد. در این نقطه مفهوم‌های گفت‌وگو، چند آوایی (Polyphony)، منطق گفت‌وگوو گفتمان دوصدایی، وارد فرهنگ لغت باختین و در واقع وارد فرهنگ لغت نقد ادبی می‌شود. برای خوانندگان امروزین باختین، طُرفه‌ترین مسأله دربارهٔ این متن طریقی است که در آن «کشف» شکل جدید «چندآوایی» به طور انحصاری به رمان‌نویس روس، داستایفسکی ارجاع داده می‌شود: « ما داستایفسکی را یکی از بزرگترین ابداع‌کنندگان عرصهٔ شکل هنری می‌دانیم. به باور ما او نوع کاملاً جدید تفکّر هنری را آفرید که ما به‌طور موقّت «چندآوایی» نامیده‌ایم. این نوع تفکّر هنری، بیان خود را در رمان‌های داستایفسکی یافت، امّا اهمیّت و معنای آن از محدوده‌های رمان فراتر می‌رود و برخی از اصول‌بنیادی «زیبانگری» اروپایی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. حتّی می‌توانستیم بگوییم که داستایفسکی سرمشق تازهٔ هنرمندانه‌ای از

---

* *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۱۹۰، مرداد ۱۳۸۱، صص۶۸ ـ۷۲.

جهان آفرید، سرمشقی که بسیاری از سویه‌های بنیادی شکل هنری کهن در آن، تابع این بازسازی اساسی شده است».

اکنون برای ما روشن است که این باختین و فقط باختین بود که با متناسب ساختن شکل رمان چندآوایی با آگاهی مفهومی، این مفهوم را ابداع کرد، همان‌طور که خود او بعدها پذیرفت چندآوایی گرایشی است نهفته در همهٔ روایت‌های رمان، و داستایفسکی صرفاً نمونهٔ شاخص این شکل ادبی است. از آنجا که آگاهی دیالوژیک خود باختین در پیوند با نویسندهٔ معیّنی گسترش یافته بود، به هر حال برخی از خصایص ویژهٔ داستایفسکی را می‌باید تصدیق کرد، از جمله تفاوت او را با رمان‌نویسی «مونولوژیک» همچون تالستوی. فراموش نکنیم که مفهوم چندآوایی باختین، آن‌طور که داستایفسکی به نمایش گذاشت، در اینجا دیده شدنی است زیرا از معیارهای اعتبار و قدرت روایتی و پیوند داستانی که تالستوی و دیگر رمان‌نویسان «کلاسیک» عرصه کرده‌اند، دور می‌شود. باید پذیرفت که داستایفسکی و باختین هر دو با هم سازندهٔ «نمونهٔ جدید دیالوژیک عام» هستند که در آن داستایفسکی بنیان‌گذار و باختین شارح و مفسّر پرشور آنند.

از نظرگاه باختین، داستایفسکی معمار اصلی رمان «چندآوایی» است و از این گزاره نتیجه گرفت که تلقّی او از این رمان‌نویس، بیشتر بر «صناعت ادبی» متمرکز خواهد بود تا بر «محتوای» فلسفی آثار او. اگر به صراحت سخن گوییم حتّی می‌توان گامی پیش نهاد و گفت: «رسالهٔ باختین به‌طور اساسی پژوهشی فرمالیستی است، امّا قایل شدن به این‌گونه تمایز شدید بین «صورت» و «محتوا»، از سوی دیگر، با روح «منطق گفت‌وگو» بیگانه است.

باختین در رسالهٔ خود با شرح و بسط بسیار، به تأیید نبوغ داستایفسکی برمی‌خیزد و به صراحت به ردّ و انکار مفسّرانی اقدام می‌کند که نکته‌های مهمّ آثار این رمان‌نویس را درنیافته‌اند. در اینجا، ما با ابداعی سروکار داریم که جهان را به حرکت درآورده و این همان روح عصر (Zeitgeist) جدید است.

باختین نخست به گفتن این مطلب می‌پردازد که چگونه بسیاری از مفسّران به واسطهٔ رویاروی شدن با شماری «دقایق فلسفی متضاد» که در رمان‌های داستایفسکی عرضه می‌شود، گیج و مبهوت شده‌اند. به استدلال او این مشکل، نتیجهٔ مستقیم یکی از معیارهای اصلی متن‌های چندآوایی است و این معیار همانا «استقلال اشخاص از راوی داستان» است. آواها و اشخاص چندگانهٔ رمان‌های داستایفسکی، تابع جهان‌نگری نویسنده ـ راوی، نیستند. آنها کاملاً مستقل از نویسنده و به تعبیر باختین به طور مساوی معتبرند. نمایش دادن چنین آواهای چندگانه و نظرگاه‌های متعدّد، ناگزیر به ساختن رمان چندآوایی می‌انجامد. در این قسم رمان‌ها، گسترش خطّ طولی طرح و اشخاص داستانی (که مشتمل بر شرح روایت و پایان آنست)، جای خود را به متن‌هایی می‌دهد که بسیار متضاد و نامعیّن است. از لحاظ «رمان تک‌گفتاری اروپایی»، رمان‌های داستایفسکی «آشفته و درهم بر هم» به‌نظر می‌رسد، امّا نیک که بنگریم درمی‌یابیم که این رمان‌های چندآوایی «وحدتی والاتر» دارند. رمان‌های داستایفسکی به علّت مقاومت در برابر مفهوم رشد، تطوّر، و دیالکتیک، انتظارات سنّتی را در زمینهٔ «وحدت» و «پایان» داستان برنمی‌آورند: روح یگانه شده و به‌شیوهٔ دیالکتیکی تطوّر یابنده ـ آن‌طور که از واژگان هگلی درک می‌شود ـ فقط به تک‌گفتاری فلسفی می‌انجامد... در این معنا روح یگانه شدهٔ متکامل، حتّی در مقام تصویر و تشبیه، در اساس با تفکّر داستایفسکی بیگانه است. جهان او جهانی است به‌طور عمیق متکثّر.

با این گفته، باختین به صراحت روح آشکارا ضدّ هگلی رمان‌های داستایفسکی را اعلام کرد و چون پای ممیّزی رسمی آن زمان نیز در میان بود، در واقع بر لایهٔ نازک یخی شکننده گام می‌زد. او سپس گامی فراتر می‌رود و اعلام می‌دارد که جهان‌نگری داستایفسکی نه فقط ترکیب دیالکتیکی را مردود می‌داند بلکه از تاریخ (فن‌مدارانه) نیز روی برمی‌تابد.

در تفکّر داستایفسکی در کلّ، مقوله‌های «نوعی» یا «علّی» موجود نیست. او مدام با

قسمی دشمنی حیاتی بر ضدّ نظریّهٔ «علیّت محیط» ـ در هر شکلی که پدیدار شود ـ مجادله می‌کند... و همچنین هیچ‌گاه به تاریخی از آن دست چنگ نمی‌زند و همهٔ مسایل اجتماعی و سیاسی را در سطح وقایع روزانه به بحث می‌گذارد.

باختین با تأیید روش «روزنامه‌نگاری» داستایفسکی، خود را در خطر ضدیّت با تاریخ در جامعه معاصر قرار داد. او گویا «همزیستی» و «خودجوشی» آثار داستایفسکی را به این صورت در می‌یابد که روش روزنامه‌نگاری رمان‌نویس به‌طوری محورّ ساختار این روش است که سبب می‌شود تضمین‌های نظری آن کاملاًکنار نهاده شود.

مقولهٔ بنیادی در سویهٔ خیالپردازی هنرمندانهٔ داستایفسکی نه تطوّر و تکامل، بلکه همزیستی و کنش و واکنش درونی است. او جهان خود را در چارچوب به‌طور اساسی مکان ادراک می‌کند نه در چارچوب زمان، و از اینجاست پیوستگی ژرف او به شکل آثار دراماتیک (نمایشی).

در اینجا می‌توان دید که صورت‌بندی باختین چقدر انتزاعی است. گرچه او در ظاهر، دربارهٔ آثار و خود داستایفسکی می‌نویسد، به‌آسانی می‌توان دید آنچه انجام می‌دهد، ساختن «جهان‌نگری» خود اوست.

نظریّه‌پردازی او در پایان فصل نخست رساله دربارهٔ «ماهیّت اصلی» رمان چندآوایی، چرخشی دیگر می‌یابد. او در گفت‌وگو با اشکلوفسکی (در سال ۱۹۶۳)، بستگی مهمّی بین مفهوم‌های چندآوایی و منطق گفت و شنود برقرار کرد و گفت: «رمان چندآوایی به تمامی دیالوژیک است.»

این بستگی، و در همان زمان تمایز، بین این دو واژگان مهمّ است، زیرا بسیاری از مفسّران رسالهٔ باختین، گمان برده‌اند که آنها را می‌توان به جای هم به‌کار برد و گفت: «نمودی که باختین چند آوایی می‌نامد، فقط نام دیگری برای منطق گفت‌وگو»ست. گرچه درست است بگوییم که در بسیاری موارد، هر دو واژه در واقع در رسالهٔ باختین به‌طور دقیق هم‌معنا و مترادف به‌نظر می‌رسند، باز سودمند

است که در اینجا این تمایز را نگاه داریم تا به این وسیله «چندآوایی» را با ساختار کلّی متن (یعنی به‌طور لفظی به چندآوایی آن) مرتبط سازیم و «دیالوژیک» را با ساز و کار دو جانبه، درون وحدت‌های کوچکتر، معاوضه و مبادله پیوند دهیم تا به خود واژۀ خاص برسد. در بندِ زیر چیزی از این تمایز بیان می‌شود:

داستایفسکی می‌توانست روابط منطقی گفت‌وگو را در همه جا، در همۀ جلوه‌های زندگانی آگاهانه و هوشیارانه انسانی بشنود، جایی که آگاهی آغاز می‌شد، گفت‌وگو نیز در آنجا برای او آغاز می‌گردید ... بنابراین همۀ روابط درونی و برونی عناصر و بخش‌های رمان او ماهیّتی دیالوژیک دارند و او رمانش را در کلّ، همچون «گفت‌وگویی بزرگ» می‌سازد. درون این گفت‌وگوی بزرگ، که رمان را روشن می‌کند و بافت آن را استوار می‌سازد، گفت‌وگوهای اشخاص داستانی را که به‌طوری متناسب بیان می‌شود، می‌توان شنید. سرانجام، گفت‌وگو در درون هر واژۀ رمان نفوذ می‌کند و آن را دوآوایی می‌سازد و در هر اشاره و هر حرکت (میمیک) [نمایش اشاره‌ای] سیمای قهرمان داستان راه می‌یابد و آن را متشنّج و نگران می‌کند و این البتّه عالم کوچک «منطق گفت‌وگو» است که خصلت ویژۀ اسلوب لفظی داستایفسکی را تعیین می‌کند.

باختین در فصل دوم رساله، مفهوم‌های خود را دربارۀ قهرمان داستان و وضعیّت نویسنده با توجّه به عمل «قهرمان» در هنر داستایفسکی گسترش می‌دهد. در اینجا کمتر مطلبی می‌بینیم که مقدّمات اساسی عرضه شده در برابر استقلال و «نافرجامی» قهرمان را ـ آنگونه که در فصل نخست رساله بیان شده ـ به پیش برد، امّا بر حسب روش همیشگی خود او یعنی تنظیم مفهومی ویژه در زمینه‌ای دیگر که از چشم‌اندازی متفاوت دیده می‌شود، وجه دلالت‌کننده تازه‌ای به مفهوم‌های خود می‌بخشد. او به کمک مفهومی که در فصل نخست عرضه کرده، «خودآگاهی» قهرمان را همچون عامل مسلّط رمان‌های داستایفسکی می‌شناساند. «عامل مسلّط»، واژگانی است که ناقد فرمالیست

روس، رومن یاکوبسن، ابداع کرد تا آن سویه کار هنری را که مشخّصهٔ تنظیم‌کننده یا «مسلّط» آن است، توصیف کند. برحسب نظریّه این ناقد، هنر به وسیله ضدیّت بر ضدّ «تسلّط» آثار پیشین، خود را پیش می‌برد و تجدید می‌کند. به این ترتیب در حوزهٔ شعر در مثل، «تصویرگرایی» را می‌توان همچون واکنشی بر ضدّ سمبولیسم دید. به گفتهٔ باختین در اینجا خودآگاهی قهرمان داستانی ویژهٔ آثار داستایفسکی او را از پیشینیان وی و نویسندگانی مانند گوگول، متمایز می‌سازد. این «خودآگاهی» بخشی است از طرح کلّی چندآوایی و دیالوژیک رمان‌های داستایفسکی‌وار، تا اندازه‌ای که با استقلال قهرمان تطابق یابد این مشکل که کجا چنان استقلال تامّ و تمامی نویسنده را رها می‌کند، از نظر باختین دور نمی‌ماند. او که انتقاد خوانندگانی نکته‌گیرتر را انتظار می‌برد، به‌دقّت از خود در برابر اتّهام افراط‌کاری رولان‌بارتی (که گفته بود نویسنده مرده است) دفاع می‌کند و این کار را به مدد گفت‌وگو دربارهٔ تفاوت بین «آفرینش» و «ابداع» سامان می‌دهد: نویسنده رمان چندآوایی، زن یا مرد داستانی خود را به این علّت که آنها به وسیلهٔ «منطق» خودآگاهی خودشان تعریف می‌شوند، «ابداع» نمی‌کند بلکه این زن یا آن مرد و اثر هنری که وجود آنها را مجاز می‌دارد «می‌آفریند» و این ادّعا تا اندازه‌ای نقطهٔ استدلال اسفباری است که پیش کشیم و بگوییم باختین در واقع با بخشیدن چنان استقلال افراطی به شخصیّت‌ها، آنها را به بن‌بست کشانده است. استدلال او نیرومندتر می‌شود. زمانی که او سرمشقی عرضه می‌دارد که در آن رابطهٔ نویسنده و شخص داستانی نه در چارچوب «استقلال»، بلکه در چارچوب «گفت‌وگو» وصف می‌گردد. او دربارهٔ رابطه نویسنده و شخص داستانی می‌گوید: بنابراین پایگاه جدید هنری نویسنده با توجّه به قهرمان در رمان چندآوایی داستایفسکی، کاملاً وضعیّت واقعیّت‌یافتهٔ منطق گفت‌وگو و به تمامی با آن متناسب است، عاملی که استقلال، آزادی درونی، نافرجامی و عدم حمیّت قهرمان داستان را تأیید

می‌کند. از نظرگاه رمان‌نویس، قهرمان، نه آن مرد یا زن است نـه «مـن» راوی، بلکـه «تو» یا مخاطبی است کاملاً معتبر، یعنی «من» دیگر و مسـتقلّ کـه همانـا «تـو»یـی. قهرمان موضوع وجه خطابی به‌طور عمیـق جـدّی و دیـالوژیکی واقعـی اسـت نـه موضوع وجه سامان‌یافتهٔ بلاغی یا وجه قراردادی ادبـی... هماننـد ایـن گفـت‌وگـو، «گفت‌وگوی بزرگ» رمان همچون کلّ، نیز نه درگذشته، بلکه دقیقاً هم‌اکنون تعیـین و تثبیت می‌شود، یعنی در لحظهٔ واقعی حاضر و اکنون فراروند آفرینشگرانه.

پس نویسنده و شخص داستانی متن چندآوایی در پیوند دو جانبهٔ مبادله بـه یکدیگر بسته‌اند ـ که در آن پیوند، قهرمان برای نویسنده، همیشه «موضوع» ـ نه «محمول» خطاب است. دیگر اینکه «زندگانی» ایـن رابطـه تـابع ایـن واقعیّـت مشخّص است که «در زمان حاضر فراروند آفـرینش»، مـدام در حـال تغییـر و مبادلهٔ مجدّد است و سخن دیگر، مانند متن، «نوشـته مـی‌شـود.» ایـن سرمشـق مبادله و کنش و واکنش درونی، در ظاهر بـا نظرگـاه عـامّ دیالوژیـک بـاختین، بسیار سازگارتر است تا با تصوّر او دربارهٔ «استقلال اشخاص داستانی»، با ایـن همه روشن است که تصورّ اخیر وی در استقرار مراکز چندگانهٔ آگاهی موجـود در متن چندآوایی، عامل محرّک و ضروری است.

یکی از جهات نهایی [وضـع] قهرمـان داستایفسـکی ـ کـه در تحلیـل بـاختین درخور تفسیر است ـ مسألهٔ «حلّ و فصل نشدهٔ» حالت روانـی ایـن مـرد بـا آن زن داستانی است. خودآگاهی شخصیّت‌های داستایفسکی، آنها را بـه بصـیرت ناگهـانی تجلّی (رؤیت) نمی‌رساند زیرا او همیشه فرد را در آستانهٔ تصـمیم‌نهـایی، در لحظـهٔ بحران، در چرخشگاه نافرجام و نامتعیّن «روح» او به نمایش مـی‌گـذارد. در جهـان موقّتی و متقابلاً مؤثّر متن چندآوایی، هرکس و هر چیزی، نه در وضع «بودن»، بلکه در وضع «شدن» (تغییر) است.

باختین سپس دربارهٔ «ایده در آثار داستایفسـکی» سـخن مـی‌گویـد و ایـن بحث، مفتاح نظر فلسفی اوست دربـارهٔ «کلمـه‌هـا»، یعنـی در مـتن چنـدآوایی

کلمه‌ها و مفهوم‌ها نه به‌طور مستقل، بلکه در گفت‌وگو با کلمه‌ها و آگاهی اشخاص دیگر، موجود است. ایده درون ـ فردی و درون ـ آگاهی است ... شخصیّت‌ها، متن‌ها و مفهوم انتزاعی «ایده» تابع همان اصل بزرگ و مسلّط است. به‌نظر او ساختار تک‌گفتاری هر متنی که در آن، نظر نویسنده بر شخصیّت‌های زن یا مرد چیره می‌شود، آشکارا با نامدارایی خودکامانه‌ای پیوند می‌یابد. متن چندآوایی داستایفسکی در تضاد با چنان استبدادی به‌گونهٔ آزادکننده‌ای دموکراتیک است. ایدئولوژی شخص داستایفسکی همچون «صدای مسلّط» پدیدار نمی‌شود. (البتّه بعدها آلتوسر، امکان بی‌طرفی ایدئولوژیک را در هر متنی انکار کرد.) باختین برای تصویر کردن نظرگاه خود، بریده‌هایی از داستان‌های نویسندهٔ روس از جمله قطعه‌ای روزنامه‌ای را با عنوان «محیط زیست» به‌دست می‌دهد. در این متن، راوی اندیشه‌های خود را همچون ردیفی از گزاره‌ها و پاسخ‌های دفاعی، بین خودش و آواهای دیگر گسترش می‌دهد. نتیجه اینکه:

تفکّر مقاله‌نویس، همه‌جا راه خود را از میان «ماز» آواها، نیمه‌آواها، کلمات اشخاصی دیگر، حرکات دست و سر دیگران... در می‌نوردد. او هرگز پایگاه‌های خود را بر پایهٔ وضعیّت‌های انتزاعی دیگر تثبیت نمی‌کند و افکار مردم را برحسب اصول ارجاعی نمی‌اندیشد بلکه جهت‌گیری‌ها را به صورت اندیشه‌های متضاد ردیف می‌کند و جهت‌گیری خود را در بین آنها سامان می‌دهد. نکتهٔ دیگر آنکه «نوشته‌های داستایفسکی کاملاً عاری از کلمات قصار است» و نیز متن چندآوایی به طور درونی با اندیشیدن افکار تامّ و تمام و خود بسنده، که به عمد و به‌طور عملی می‌خواهد مستقلّ از زمینهٔ متن سخن بایستد، در تضاد است.

باختین سپس بازسنجی تاریخی حیرت‌آوری از همهٔ انواع ادبی تاریخ ـ از اعصار کهن تا زمان معاصر خودش که به باور خود او زمینه‌های رمان چندآوایی را فراهم آورده‌اند ـ عرضه می‌کند. انواعی که او به ویژه بر آنها تأمّل می‌کند عبارتند از: گفت‌وگوهای سقراطی، طنز منی‌پوسی و آنچه او در مقام

سنّت ادبیّات کارناوالی به آن اشاره دارد که همهٔ آنهـا بـا ردّ و انکـار «وحـدت اسلوب» مشخص می‌شود:

صفت مشخّص این انواع، بیان نقلی با الحان چندگانه است، یعنی آمیختگی زیـر و بم و جدّی و شوخی (کمیک)، اینها به‌طور گسترده‌ای از انواع ادغام شده بهره می‌برنـد، انواعی مانند نامه، طورمارهای کشف شده، گفت‌وگوهای مکرّر، نقیضه‌گویی‌هایی دربارهٔ انواع والا، اظهارنامه‌هایی که دگربار به‌طور استهزاآمیزی تفسیر شده. در برخـی از آنهـا، آمیختگی کلام نثری و شعری، گویش‌های زنده و واژگان‌هـای عامیانـه (و همـین‌طـور متن‌های دو زبانه مستقیم در صحنهٔ نمایش رومی)... دیده می‌شود و نیز صـورتک‌هـای مؤلّفین آنها که خود را به نمایش می‌گذارند.

باختین شواهدی بـه‌دسـت مـی‌دهـد از سـنّت ادبیّـات کارنـاوالی در آثـار داستایفسکی و در این زمینه بحث می‌کند که تا چه اندازه این نویسنده در کـار نویسندگی در راستای چنان سنّتی آگاهی داشته است. باختین در فصـل پایـانی رساله به نام «مکالمه در آثار داستایفسکی» به بحث دربارهٔ هسته‌های ریز اصلی زبان‌شناسی طرح کلّی «منطق گفت‌وگو»، می‌پـردازد. در اینجـا او عملکردهـای مباحثه دیالوژیک را در ژرفا اکتشاف می‌کند. گرچه در ظاهر، این فصل حـاوی تحلیل‌های زبان‌شناسی است، امّا او تأکید دارد که برخلاف بیشتر زبـان‌شناسـان معاصر، دلمشغول مطالعهٔ زبان در زمینه اجتماعی آنست نـه سـرگرم پژوهیـدن عملکرد نظام‌های انتزاعی ... در اینجا ضروری است که رابطهٔ تحلیـل تفصـیلی عملکرد زبان و تصـوّر بـاختین از رمـان چنـدآوایی را روشـن سـازیم. شـاید «چندآوایی» را در معنای لفظی آن، بتوان «همزیستی آواهای بسیار» درون متنـی ویژه نامید، امّا «منطق گفت‌وگو» با توضیح رابطه بـین آن آواهـا و در واقـع در درون آوایی خاصّ سروکار دارد زیرا نظریّهٔ باختین دربارهٔ عمـل دیالوژیـک از آنچه او «مبادلهٔ همهٔ اظهارهای به نسبت کلّی» مـی‌نامـد، فراتـر مـی‌رود و ایـن می‌تواند چنین مشخّصهٔ عالم فردی باشـد. او ماهیّـت عـالم کوچـک و بـزرگ

دیالوژیک را این‌طور جمع‌بندی می‌کند:

روابط دیالوژیک نه فقط در بین کلّ و در واقع به نسبت کلّ همهٔ اظهارها ممکن است بلکه رویکردی دیالوژیک دربارهٔ هرگونه بخش دلالت کننده اظهار معیّن، حتّی دربارهٔ واژه‌ای تک امکان دارد، مشروط بر اینکه آن واژه نه همچون واژهٔ غیر شخصی زبان، بلکه مانند نشانهٔ وضعیّت دانش «معانی بیان» شخصی دیگر، به عنوان نماینده اظهار شخصی دیگر ادراک شود، به دیگر سخن.

مشروط بر اینکه در آن، آوای شخصی دیگر را بشنویم. به این ترتیب، روابط دیالوژیک می‌تواند درون آن اظهار، حتّی درون واژه‌ای تک رسوخ کند البتّه تا جایی که آوای دوگانه به‌طور دیالوژیکی درون آن با یکدیگر تلاقی کنند.

پس همهٔ واحدهای کلام، از جمله گرفته تا واژه‌ای تک، دیالوژیک است در صورتی که آنها در پیوند با «صدا یا کلمهٔ شخصی دیگر» موجود باشند. به این ترتیب ما می‌توانیم در بخش نمونهٔ متن، عمل دیالوژیک را در شماری از سطح متفاوت بیابیم از جمله بین دو هم‌سخن معیّن، یعنی شخصیّت‌های درون متن، و بین اظهار خاصّ و مخاطب‌های نامعیّن دیگر متن، و بین هر یک از واژه‌های تک یا واژه‌های دیگری که درون یا بیرون متن قرار دارد. باختین این گونه‌های متفاوت عملکرد دیالوژیک را آن‌طور که در متن رمان نمایان می‌شود به‌طور سودمندی چنین جمع‌بندی می‌کند.

۱. کلام مستقیم نویسنده. این البتّه به این معناست که نویسنده در آوای نقلی مشخّص و معتبر در متن به صورت رمز درآمده است.

۲. کلام بیان‌شدهٔ شخصیّت‌ها. این کلام را می‌توان با کلام مستقیم (یا گفت‌وگو به معنای غیر باختینی) یا به وسیلهٔ قرارداد تک‌گفتاری یا تک‌گفتار درونی نمایش داد یا در عناصری از نقل قول‌ها که بیشتر متعلّق به زبان شخصیّت داستانی است تا از آن راوی موجود در اسلوب آزاد نامستقیم.

۳. جهت‌گیری مضاعف یا کلام دوآوایی. این مقوله، اصیل‌ترین و

باارزش‌ترین سهم باختین است در تحلیل شیوهٔ نویسندگی و سخنگویی و دربردارندهٔ همهٔ سخن‌هایی است که نه فقط به چیزی در جهان ارجاع دارد بلکه همچنین اشارت دارد به عمل سخن گفتن دیگری که به وسیلهٔ گوینده‌ای دیگر اظهار شده است. این گفتمان، به چند مقولهٔ فرعی تقسیم می‌شود که مهمّترین آنها عبارتست از: سبک‌پردازی، جرّ و بحث (skas) ... نقیضه‌گویی و مجادلهٔ پنهانی.

مونولوژی یا تک‌گفتار به متن‌هایی ارجاع دارد که در آنها راوی در مقام نویسنده نه فقط چارچوب تفسیری خود را در لوحه یاد شده می‌گنجاند، بلکه شخصیّت‌ها را ناچار می‌سازد با زبان خود وی سخن گویند. باختین، این قسم مؤلّف را به‌طور گسترده‌ای با گفتمان پیشا ـ رمانی مرتبط می‌سازد و نیز این گرایشی است در رمان واقع‌گرای کلاسیک، که در آن راوی همچون «دانای کل» نمایان می‌شود. برحسب طبقه‌بندی باختین، مقولهٔ شماره دوم به «سخن‌آزادانه» عجیب شخصیّت‌های خاصّ درون متن ارجاع دارد همراه با استقرار گفتمان‌های دیگر غیروابسته به مؤلّف، در مثلِ شیوه موکّد سیاسی یا دینی تفکّری که آشکارا از آن مؤلّف نیست. باختین به هر حال، چنین آواهایی را در حقیقت دیالوژیک نمی‌داند، مگر اینکه کاملاً بتواند از تسلّط راوی آزاد باشد. از این‌رو وهلهٔ دیگر گفتمان «تک‌آوایی»اند. بنابراین استقلال از تسلّط مؤلّف در برنامه کار رمان «چندآوایی» باختین، شرط لازم و پیشین وجود شخصیّت‌ها و گفتار ایشان است.

باختین پس از فراغت یافتن از مقوله‌های «گفتمان تک‌آوایی ویژهٔ متن تک‌گفتاری»، می‌کوشد نظم شورانگیز گفتمان دوصدایی را بیازماید. او در طبقه‌بندی خود، گفتمان دوصدایی را به سه نوع کوچکتر بخش می‌کند:

۱. گفتمان تک‌سویه دوصدایی (که به‌طور عمده با سبک‌پردازی و جرّ و بحث (skas)، عرضه می‌شود.

۲. گفتمان چندسویه دوصدایی (که به‌طور عمده به وسیلهٔ نقیضه‌گویی ارائه

می‌شود.).

۳. نوع فعّال (که به وسیله متغیّرهای گفت‌وگو، گفت‌وگوی نهانی و مجادلهٔ پنهانی درونی عرضه می‌شود.)

کوتاه سخن، برحسب جمع‌بندی دیوید لاج، «سبک‌پردازی»، زمانی عرضه می‌شود که نویسنده، گفتمان شخص دیگری را به عاریه می‌گیرد و آن را برای مقاصد خود به‌کار می‌برد البتّه با همان قصد کلّی اصلی، امّا در جریان افکندن سایه‌ای ضعیف از هدف‌گیری مشخص خود بر آن. چنین گفتمانی هر چند محصول تسلّط آشکار مؤلّف است، دوصدایی نیست زیرا در توافق با عملکردش، می‌بایست همچون کاری متعلّق به دیگری ادراک شود. گویی مؤلّف حاکم بر قصدی است که صدا در آنجا گنجانده شده است، امّا شخصیّت زنانه یا مردانهٔ داستانی ناچارند چنان قصدی را حرمت نهند. جرّ و بحث (skas)، تعبیر زبان روسی است که برای توصیف روایتی که مشخّصهٔ گفتمان شفاهی دارد به‌کار می‌رود و ایخنباوم نخستین بار آن را سکّه زد و رواج داد. باختین درمی‌یابد که «جرّ و بحث» برحسب این معیار، نوع عام و مهمّ گفتمان داستانی است، امّا دربارهٔ مشخّصه به شدّت «شفاهی» آن با ایخنباوم منازعه می‌کند و این مفهوم را برتری می‌دهد که «جرّ و بحث» بیش از هر چیز جهت‌گیری به سوی گفتار شخص دیگری است و فقط آن‌گاه به عنوان حاصل کار به سوی گفتار روی می‌آورد. ظرافت این نکته را می‌توان بدین‌گونه آشکار ساخت که در ادب مدرن (در مثل در نوشته‌های ویرجینیا وولف) روایتی که حاوی نشانه‌های سخن شخصیّت‌هاست مشترک می‌شود گرچه غالباً نمایشگر «الگوهای سخن درونی» هستند تا نمایندهٔ ارتباط‌های شفاهی آنها. به هر حال آنچه در سبک‌پردازی و جرّ و بحث مشترک است. همسویی آنهاست. این امتیاز خاصّ مؤلّف است که از «گفتمان شخص دیگری در جهت آرزوهای خودش بهره‌گیری کند.» به دیگر سخن این کار «تصادم با فکر دیگری نیست

بلکه در همان سو می‌پوید.»

از سوی دیگر نقیضه‌گویی (parody) شکل کاملاً مکالمه‌ای شدهٔ گفتمان است البتّه تا آنجا که مفادی معناشناسی را عرضه کند که به‌طور مستقیم، متضاد مفاد و نیّت اصلی باشد. مؤلّف در نقیضه‌گویی سبک‌پردازی گفتمان دیگری را نمایش می‌دهد البتّه به شیوه‌ای که متضاد نیست گویندهٔ اصلی باشد و غالباً با استهزا همراه است. به همین دلیل، متن‌هایی که در معنای عام «چندآوایی» هستند به‌طور گسترده‌ای از سبک‌پردازی، جرّ و بحث و نقیضه‌گویی بهره می‌برند. گفتمان دوصدایی از نوع سوم به هر حال گفت‌وگوی پنهانی و مجادلهٔ پنهانی است و نادر است و برای باختین ارزش زیاد دارد. حتّی می‌توان گفت که «مجادلهٔ پنهانی»، «سلاح سرّی» متن چندآوایی است.

در تباین با سبک‌پردازی و نقیضه‌گویی که در آنها گفتمان دیگری در دست مؤلّف، «منفعل می‌شود» در مجادلهٔ پنهانی و اشکال ملازم آن، این گفتمان، حالت «فعّال» به خود می‌گیرد. این نوع سوم در سبک‌پردازی، در قصّه نقل شده و در استهزای گفتمان شخصی دیگر ابزار کاملاً منفعلانه‌ای در دست مولّفی است که آن را به‌کار می‌برد. گویی از گفتمان رام و بی‌دفاع شخص دیگری را برمی‌گیرد و تفسیر خود را در آنجا ارائه می‌دهد و آن را ناچار می‌سازد مقاصد خود وی را برآورد. برخلاف آن در مجادلهٔ پنهانی و در گفت‌وگوی پنهانی، کلمات شخص دیگر به طور فعّال، سخن مؤلف را زیر نفوذ قرار می‌دهد و آن را ناچار می‌سازد تغییر کند و به صورت دیگر درآید.

سپس طبقه‌بندی باختین تمایزی به‌وجود می‌آورد بین انواعی از گفتمان‌های فعّال که در متن نمایان است و تنوّعات پنهانی (گفت‌وگوی پنهانی و مجادلهٔ درونی مخفی) که در آن مخاطبان در متن نامی ندارند ولی حضورشان احساس می‌شود. یکی از مصادیق نمایان این موضوع را در استراق سمع تلفنی می‌توان ملاحظه کرد. در این کار، شخصی در گوشه‌ای مخفی می‌شود و مکالمهٔ

اشخاص را گوش می‌دهد تا مقصود گوینده‌ای را که در آن سوی خطّ تلفن حرف می‌زند، دریابد و نحوهٔ روابط دو شخصی را که با تلفن حرف می‌زنند، پیشگویی کند. از نظر باختین این ابزاری است که ما به وسیلهٔ آن می‌توانیم «گفت‌وگوهای پنهانی» متنی ادبی را ادراک کنیم.

گفت‌وگویی را به تصوّر درآورید که در آن برخی بیان‌های شخص دوم حذف شده یا افتاده باشد امّا به قسمی که در آن معنای کلّی سخن به هیچ‌وجه خدشه‌دار نشده باشد. شخص دوم به‌طور نادیدنی حضور دارد ولی کلمات او در آنجا نیست، امّا نشانه‌های عمیقی که این کلمات باقی می‌گذارد، نفوذی قطعی بر کلمات حاضر و مرئی گوینده اولی دارد. ما احساس می‌کنیم که با مکالمه سر و کار داریم هر چند فقط یک نفر سخن می‌گوید و این مکالمه‌ای است از فشرده‌ترین نوع آن، زیرا هر کلمهٔ موجود و اظهار شده، با همهٔ با رفتار خود به گویندهٔ نامشهود پاسخ می‌دهد و در برابر او به واکنش می‌پردازد و به چیزی بیرون از خود، و فراسوی حدود خود به کلمات ناگفتهٔ شخص دیگر اشاره می‌کند. در«مجادلهٔ درونی مخفی»، حضور شخص دیگری که دیده نمی‌شود، به وسیلهٔ ساخت و کار مشابهی نمایان می‌شود هر چند در اینجا گفتمان استنباط شده در مقام مخالفت یا دشمنی پیش کشیده می‌شود:

در یک مجادلهٔ پنهانی، گفتمان مؤلّف به سوی موضوع ارجاعی خود هدایت می‌شود همچنانکه در هر گفتمان دیگر، امّا در همان زمان هر بیان، دربارهٔ موضوع، صرفنظر از هر گونه معنای ارجاعی آن، به نحوی ساختمان می‌یابد، ضربه‌ای مجادله‌ای بر گفتمان دیگری در همان مایه فرود می‌آورد و نیز بر بیان دیگری در زمینهٔ همان موضوع ضربه می‌زند. گفتمان شخص دیگر خود را تکثیر نمی‌کند، بلکه صرفاً معنایی را می‌رساند امّا کلّ ساختار سخن کاملاً متفاوت می‌بود اگر این واکنش بر ضدّ کلمات ضمنی و تلویحی شخص دیگر وجود نمی‌داشت... در مجادلهٔ پنهانی کلمات دیگران را به عنوان ضدیّت تلّقی

می‌کنند و این ضدیّت همان چیزی است که گفتمان مؤلّف را تعیین می‌کند. نمونه‌ای که خود باختین از گفت‌وگوی پنهانی و مجادلهٔ پنهانی به‌دست می‌دهد از «*یادداشت‌های زیرزمینی*» داستایفسکی گرفته شده است. داستان «مرد زیرزمینی» (ساکن سوراخ موش)، داستان مردی است دچار وهم و اسیر کردارها و کلمات دیگران. هر کلمه‌ای که بر زبان می‌آورد در زیر نفوذ واکنش منتظره، امّا منفی دیگران ساخته و پرداخته می‌شود و بر زبان می‌آید و داستایفسکی به‌طور شایان توجّهی مجادله‌های پنهانی این مرد شوربخت و بیمار را به صورت داستانی درآورده است.*

پی‌نوشت

* برگرفته از کتاب Reading Dialogics نوشتهٔ Lynne Pearce ، نیویورک ۱۹۹۴.

طعنهٔ «سنگ محک» در نمایشی سرخوشانه*

(سنجش نمایشنامهٔ «هر طور که بخواهید» ویلیام شکسپیر)

شخصیّت‌های آثار شکسپیر از چنان حقیقت درونی مقاومت‌ناپذیر و از چنان ذاتی بودن پایان‌ناپذیری برخوردارند، که هر قدر هم در فشار قرار گیرند و هر اندازه هم بدتصویر شده باشند، باز زنده‌اند.»

(*تاریخ اجتماعی هنر*، آرنولدهاورز، ج ۲، ص ۵۲۴)

بسیاری از ادب‌شناسان، شکسپیر را بزرگترین درام‌نویس انگلستان می‌دانند، امّا با این همه، جای شگفتی است که آگاهی زیادی دربارهٔ او در دست نیست و آن آگاهی اندکی که از او در دست داریم به طور عمده گرفته شده از اشارات کوتاهی است به نام او، که در اسناد قضایی و رسمی آمده، این شاعر بزرگ در استراتفورد آن ایوان در ناحیهٔ وارویک‌شایر زاده شد و در این زمینه گزارشی موجود است که می‌گوید او را در بیستم آوریل ۱۵۶۴ به نام ویلیام، غسل تعمید داده‌اند، اما تاریخ دقیق زادروزش را نمی‌دانیم. ویلیام، سومین پسر جان شکسپیر بود و گفته‌اند که این شخص دستکش فروش، تاجر پشم یا قصّاب بوده است. او تا حدود سال ۱۵۷۸ که کاروبارش رو به کسادی نهاد از بزرگان استراتفورد به شمار می‌رفت. گرچه مدرک دقیقی در دست نیست، امّا احتمال

---

* *کیهان فرهنگی*، سال بیست و دوم، شمارهٔ ۲۲۵، تیر ۱۳۸۴، صص ۴۸ ـ ۵۵.

دارد که ویلیام در زمان کودکی در مدرسهٔ زادگاه خود (که مهمترین موادّ درسی آن زبان‌های لاتینی و یونانی بود) درس خوانده و «اندکی لاتین و از آن کمتر یونانی» آموخته باشد. گفته‌اند که او در هیجده سالگی در سال ۱۵۸۲ با «آن هثوی»، از خرده مالکان معتبر شهر که هشت سال از او بزرگتر بود، ازدواج کرد. چند ماه بعد در ۲۶ مه ۱۵۸۳ سوزنا نخستین فرزند ایشان زاده شد و نیز در ۲۲ فوریهٔ ۱۵۸۵ دو فرزند همزاد آنها: همنت و جودیت، غسل تعمید یافتند. شکسپیر در ۱۵۸۵ به لندن رفت و گویا علّت عمدهٔ این سفر این بوده است، که وی در زمین سرتامس لوسی به شکار قاچاق گوزن پرداخته بود.

از کاروبار شکسپیر در لندن تا قبل از سال ۱۵۹۲ چیزی نمی‌دانیم، اما از جزوه‌ای که رابرت گرین، نمایشنامه‌نویس در همین سال انتشار داد برمی‌آید، که شکسپیر بازیگر و نمایشنامه‌نویس بوده است[1] پس از گشوده شدن دوبارهٔ تماشاخانه‌های لندن، که به علت شیوع طاعون تعطیل شده بودند (۱۵۹۴)، او به جمع بازیگران گروه لرد چمبرلن پیوست و از این به بعد، روی صحنه بازی می‌کرد و نمایشنامه می‌نوشت و صله و پاداش نیکو دریافت می‌داشت؛ به طوری که در سال ۱۵۹۷ توانست یکی از بزرگترین خانه‌های شهر زادگاه خود را، خریداری کند. سالی پیش از این، یعنی در ۱۵۹۶، جان شکسپیر به یاری فرزند ثروتمند و نام‌آورش، نشان «نجابت خانوادگی» دریافت کرد.

درآمد شکسپیر روز به روز افزوده می‌شد، چرا که او افزون بر دریافت مزد بازیگری و نمایشنامه‌نویسی، بخشی از درآمد دو تماشاخانهٔ «گلوب» (تأسیس شده در ۱۵۹۹) و «راهبان سیاه» (۱۶۰۹) Black Frier ـ را که از سهامداران آن بود ـ نیز به دست می‌آورد. بنابراین او نزدیک به پایان زندگی‌اش می‌بایست شخص ثروتمندی بوده باشد.

شکسپیر در ۱۶۱۱، در حالی که نزدیک پنجاه سال داشت، از کار کناره‌گیری کرد و به زادگاه خود رفت ولی با این همه به لندن آمد و شد داشت،

چنان که در ۱۶۱۵ به لندن آمد، تا در منازعه‌ای حقوقی دربارهٔ خریداری خانه-ای در محلّه «بلک فرایر» شرکت کند. او در بیست و سوم آوریل ۱۶۱۶ در پنجاه و دو سالگی درگذشت و در کلیسای استراتفورد به خاک سپرده شد.

شکسپیر، بازیگر ممتاز و نامداری نبود، اما در عصر خود همچون درام-نویسی بزرگ شهرت داشت. یکی از معاصران او به نام اف. میرز (F.Meres) در ۱۵۹۸ گفت که: «شکسپیر در نوشتن درام، کمدی و تراژدی هر دو، از همگنان خودسر است.» حتی بن جانسن، که آثارش با کارهای شکسپیر تفاوت دارد، در مجموعهٔ «یادداشت‌ها»یش می‌نویسد:

من آن مرد را دوست می‌داشتم و دربارهٔ او باید بگویم، پرستش وی را، مانند بسیاری از مردم، عزیز و گرامی می‌دارم.

شکسپیر به احتمال، کارش را در نمایشنامه‌نویسی با همکاری دیگران و تنظیم و ساخت و پرداخت نمایشنامه‌های قدیمی، که گروه لرد چمبرلن می-خواستند بازسازی کنند، آغاز کرد. گفته‌اند که نخستین نمایشنامهٔ اصیل او، نمایشنامهٔ *تلاش بیهودهٔ عشق* ۱۵۹۱ است. البته تاریخ دقیق نگارش آثار او روشن نیست زیرا تاریخ نگارش آثارش که در چاپ‌های قطع وزیری (Folio) و قطع خشتی (Quarto) یاد شده به تاریخ پس از اجرای آنها روی صحنه ارتباط دارد. دو اثر غیرنمایشی او عبارتند از: *ونوس و آدونیس* (۱۵۹۳) و *هتک عصمت لوکرس* (۱۵۹۴) و نیز یکصد و چهل و چهار غزل (sonnet) که گویا بدون آگاهی شاعر در ۱۶۰۶ به چاپ رسیده. یکصدوبیست و شش غزل این مجموعه، خطاب به مرد جوانی است که دوست و پشتیبان شکسپیر بوده است و دیگر غزل‌ها مربوط است به «بانویی سیه‌چرده» و هویّت هیچ‌یک از این دو تن، دقیقاً آشکار نشده است و نیز مسلّم نیست که او در این اشعار، صرفاً به گزارش حال خود پرداخته باشد. از غزل‌های او چنین برمی‌آید که شاعر، شاعری به طور محض تغزلی نیست و از گردش نابهنجار روزگار، دلی پرخون

دارد. چنان که در غزل زیر، نظر خود را دربارهٔ زندگانی و زمان خود، که دوره‌ای بحرانی بوده است، بدین‌گونه تصویر می‌کند:

خسته از مصائب روزگار، مرگی آرامش‌بخش را فریاد می‌زنم
از آنجا که زادهٔ فقر، چشم‌اندازی جز بیابان ندارد،
و تنگدست در شادی، زیب و زیوری نمی‌یابد
و چون شوربختانه ایمان پاک را با سوگند انکار می‌کنند،
و شرافت دروغین بر مسند نشسته است
و دوشیزه فضیلت، با خشونت پایمال می‌شود
و کمال راستین را بیدادگرانه بی‌حرمت می‌سازند،
و حکومت سست، توانایی را از توان می‌اندازد
و خودکامگی، زبان هنر را بسته است،
و از آنجا که ابلهان (فضل‌فروش) بر فنون نظارت می‌کنند
و حقیقت ساده را به دروغ ساده‌لوحی نام می‌نهند
و نیکی در بند افتاده، خدمتکار نظامیان است،
باری خسته از این مصائب، رخت به جهان دیگر می‌کشم،
تنها عشقم را برای جهانیان باقی می‌گذارم.

(LXVISonnet)

بیشتر نمایشنامه‌های شکسپیر برای اجرا روی صحنهٔ تماشاخانه نوشته شده و در نخستین چاپ قطع وزیری به سه گروه بخش شده است:

کمدی‌ها، تاریخ‌ها و تراژدی‌ها. اما اگر از چشم‌انداز رویدادهای تاریخی بنگریم، آثار او در چهار دوره به نگارش درآمده است:

نخست: از حدود سال ۱۵۹۰ تا ۶-۱۵۹۵، سال‌های کارآموزی و تجربهٔ نمایشی.

دوم: از حدود سال ۱۵۹۶ تا ۱-۱۶۰۰، یعنی دورهٔ نگارش نمایشنامه‌های تاریخی انگلستان و کمدی‌های بذله‌گویانه و شاد.

سوم: دورهٔ ۱۶۰۱ تا حدود ۱۶۰۸، دورهٔ کمدی‌های سنگین و تلخ و تراژدی‌های بزرگ.

چهارم: از ۱۶۰۸ تا ۱۳-۱۶۱۱، دورهٔ نگارش نمایشنامه‌های رمانتیک که همزمان عبوس و شاد، ساده و زیبا هستند.

نام‌هایی که پرفسور Dowden به این دوره‌ها می‌دهد به ترتیب چنین است: کارگاه، در عرصهٔ زندگانی، بیرون از اعماق جامعه، اوج عظمت.[۲]

آثار نویسندگان، معمولاً در سال‌های میانی زندگانی آنها، بهترین است، زمانی که تجربه‌هایی را به دست می‌آورند که جوان‌ها ندارند، و با این همه تازگی، جرأت و نرمشی را که به زودی با فرارسیدن کهنسالی از دست می‌رود، داراست. کار شکسپیر نیز همین‌طور است. نبوغ وی، گویا در آثار میان‌سالی‌اش در اوج بوده، یعنی در دورهٔ نگارش کمدی‌های رمانتیک: *هر طور که بخواهید*، *شب دوازدهم*، *هیاهوی بسیار برای هیچ*، و دورهٔ تراژدی‌های بزرگ: *هملت*، *شاه لیر* و *مکبث*.[۳]

دربارهٔ نمایشنامهٔ «هر طور که بخواهید»

کمدی رمانتیک: تراژدی عواطفی را نمایش می‌دهد که غالباً به خشونت می‌انجامد و با شوربختی و به طور عمده با مرگ و تباهی اشخاص اصلی نمایشنامه پایان می‌گیرد، اما کمدی با سویه‌های شاد زندگانی سر وکار دارد، به مطایبه و بذله‌گویی راه می‌دهد و با شادمانی به سر می‌رسد. در این زمینه، سه قسم کمدی را تشخیص می‌توان داد: کمدی طیبت‌آمیز که بدی و حماقت آدمی را به وسیلهٔ نمایش دادن کسی که شخصیتی شریر یا مضحک دارد، استهزا می‌کند.

کمدی رفتار که به شیوه بذله‌گویانه یا مطایبه‌آمیز، طرز کردار یا آداب شخص و جامعه را به نمایش می‌گذارد. کمدی رمانتیک که با شیوه‌ای سرخوشانه به توصیف عشق می‌پردازد.

هرطور که بخواهید کمدی رمانتیک کامل است. بنیاد آن قضایای عشقی و عاشقی و شیوهٔ بیان آن شاد و سرخوشانه است. در این اثر، البته طنز هم دیده می‌شود، بدان‌سان که در گفتار و کردار *سنگ محک* (Touchstone) مشاهده می‌کنیم، اما خود نمایشنامه هرگز تلخ نیست و خوشبختی اشخاص را مکدر نمی‌سازد و با زناشویی چهار زوج عاشق به شادی به اوج می‌رسد و پایان می‌گیرد و نویسنده به این ترتیب، قصه را چنان می‌آراید که حتی «دوک مهین»، بی‌نیاز از دست‌یازی به تهاجم و نبرد، مقام خود را دگربار به دست می‌آورد. این نمایشنامه نخستین بار در ۱۶۲۳ به قطع وزیری به چاپ رسید، اما در سال ۱۶۰۰ نیز موجود بود؛ چرا که نام آن را در این تاریخ در دفتر «ادارهٔ ثبت نشریه‌ها» وارد کرده بودند. از آنجا که نام این اثر در سیاههٔ نمایشنامه‌های شکسپیر «فرانسیس میرز» در کتاب *مجسمهٔ پالاس* (۱۵۹۸) Palladis Tania او نیامده، معلوم می‌شود که پیش از این تاریخ، شهرتی نداشته است. همچنین نقل قول «فیبه» از منظومهٔ *هیرو و لیاندر* کریستوفر مارلو (پردهٔ سوم صحنه پنجم هر طور که بخواهید) ـ که تا سالا ۱۵۹۸ هنوز به چاپ نرسیده بود، این موضوع را نشان می‌دهد. بنابراین، می‌توان گفت که تاریخ نگارش نمایشنامه بین سال‌های ۱۵۹۸ و ۱۶۰۰ بوده است و همهٔ پژوهندگان پذیرفته‌اند که شکسپیر این اثر را در ۱۵۹۹ یا در آغاز سال ۱۶۰۰ نوشته و به صحنه آورده است.

نام نمایشنامه را شکسپیر از جمله‌ای از رومانس «تامس لاج» گرفته است. درونمایهٔ نمایشنامه نیز گرفته شده از همین کتاب است. لاج در پیشگفتار اهدایی کتاب به خواننده خطاب می‌کند: «اگر این نوشته، موجب خشنودی شماست، چه بهتر. و با این همه، اگر الطاف شما شامل حال من گردد، در حضرت شما به ادای وظیفه خواهم پرداخت.» در واپسین گفتار *هر طور که بخواهید* به «معنایی» که شکسپیر از نام اثر مراد می‌کرده، اشاره‌ای هست، جایی که «روزالیند» می‌گوید:

خطاب من اکنون به بانوان است. ای خانم‌ها، شما را به عشقی که به مردها دارید سوگند می‌دهم به اندازه‌ای که از این نمایش خوشتان آمده، دست بزنید.

یعنی اجازه بدهید هر شخصی آن‌طور که مایل است از آن خشنود گردد. این احتمال نیز هست که عنوان اثر، زندگانی سهل‌انگارانه و شاد جنگلی را که در نمایشنامه وصف شده است، نشان می‌دهد و پایان شادی را که به فرض، موجب خشنودی همگان خواهد بود.

طرح داستانی: اورلاندو، جوان‌ترین پسر سر رولند دوبوای بیمار و محتضر، بر ضد رویّه نادرستی که برادر بزرگترش اولیویه در سرپرستی او به کار می‌برد، سر به طغیان برمی‌دارد، و بر آن می‌شود بخت خود را در مسابقهٔ کشتی‌گیری دربار دوک فردریک بیازماید. فردریک، برادر بزرگتر خود را به جنگل آردن تبعید کرده و حق شهریاری او را غصب کرده است. اورلاندو در کشتی‌گیری با شارل، پهلوان دربار، پیروز می‌شود و به کمند عشق روزالیند، دختر دوک تبعیدی که شاهد و ناظر مسابقه است، می‌افتد و دختر نیز عاشق وی می‌شود. کمی بعد فردریک، روزالیند را از دربار تبعید می‌کند. روزالیند خود را به صورت پسری جوان درمی‌آورد و همراه «سلیا» دختر دوک غاصب و «سنگ محک»، طلحک دربار، به جنگل آردن می‌گریزد. اورلاندو در بازگشت به خانه درمی‌یابد که اولیویه نقشهٔ قتل وی را کشیده است، پس همراه خدمتکار سالخوردهٔ خانواده، که آدام نام دارد، فرار را بر قرار برتری می‌دهد. سرانجام این دو نفر، خسته و خشمگین، وارد جنگل آردن ـ جایی که دوک تبعیدی با همرزمانش زیست می‌کند ـ می‌شوند. روزالیند درمی‌یابد که اورلاندو آشفته وارد جنگل می‌گردد و به یاد وی اشعار عاشقانه می‌سراید و به درخت‌ها می‌آویزد. پس به او پیشنهاد می‌کند وی را محبوب خود بینگارد و با او نرد عشق ببازد و شور و شوق خود را بدین‌سان تسکین دهد. اورلاندو این پیشنهاد را می‌پذیرد و این عشقبازی خنده‌آور در چند صحنهٔ طیبت‌آمیز گسترش می‌یابد.

این وضع سپس بغرنج‌تر می‌شود، زیرا دختر چوپان جوانی به نام فیبه، عاشق روزالیند (که به صورت مرد جوانی درآمده) می‌شود و خواستگار خود سیلویوس را طرد می‌کند. در این زمان، اولیویه به جنگل آمده است تا «اورلاندو» را توقیف کند و به نزد دوک فردریک ببرد ولی پس از این که اورلاندو او را از چنگال ماده شیری نجات می‌دهد، دگرگون می‌شود و به طور ناگهانی شخصیتی دیگر پیدا می‌کند و نیز به دام عشق سلیا می‌افتد. در پایان، روزالیند به شکل اصلی خود درمی‌آید و کارها همه رو به اصلاح می‌رود. نمایشنامه با عروسی چهار زوج و کناره‌گیری دوک فردریک از شهریاری به پایان می‌رسد.

سرچشمهٔ طرح داستانی و شیوه بیان اثر: شکسپیر این داستان را از داستان شبانی روزالیند نوشتهٔ لاج (چاپ ۱۵۹۰) برگرفته است. لاج نیز به نوبت خود، بخشی از داستانش را از *قصهٔ گاملین* اقتباس کرده بود. *قصهٔ گاملین* منظومه‌ای است که در قرن چهاردهم میلادی سروده شده و سراینده‌اش ناشناس است و زمانی به غلط به «چاوسر» نسبت داده می‌شده است. لاج قصهٔ ستم برادر بزرگتر بر برادر کوچکتر، وفاداری خادم پیر و مسابقهٔ کشتی‌گیری و فرار برادر کوچکتر را از *قصهٔ گاملین* برگرفت و بر این ماجراها، قصهٔ دیگری از آنِ خود را افزود و آن قصهٔ دو شاه رقیب است که یکی دیگری را تبعید می‌کند و نیز ماجرای فرار دو دختر است از دربار شاه غاصب به جنگل آردن (پناهگاه شاه تبعید شده) و بقیهٔ قضایا. در اینجا سرانجام روزالیند و عاشق وی، عروسی می‌کنند و شاه تبعیدی در نبرد، شاه غاصب را از پای درمی‌آورد و بر اورنگ شهریاری می‌نشیند.

بی‌گمان شکسپیر کل داستان را از لاج برگرفته، زیرا احتمال این که *قصهٔ گاملین* را خوانده باشد، کم است. پژوهش در منابع دیگر شکسپیر نیز همین واقعیت را نشان می‌دهد و به نظر می‌رسد که او در واقع برتری می‌داده است قصه‌های موجود را، که غالباً بر خوانندگان آثارش معلوم بوده ـ همچنان که قصهٔ *روزالیند* لاج ـ بازسازی کند تا قصه‌ای از آن خود بیافریند. البته او برخی

از اجزای داستان لاج از جمله بسیاری از نام‌های آن را تغییـر داد: بـه جـای دو شاه رقیب، دو دوک برادر را به صحنه آورد، گانیمد (روزالینـد) را بـه صـورت برادر «الی‌نا» درآورد نه به صورت غلام بچّه او و رویداد فرعی قصّهٔ لاج را کـه در آن «الی‌نا» (سلیا) به مدد برادر بزرگتر، از دست دزدان رهایی می‌یابد، حذف کرد و تغییر روحی ناگهانی دوک غاصب را جانشین جنگ دو شـاه (کـه قصـه لاج با آن پایان می‌گیرد)، ساخت و این دگرگونی‌های جزیی را به ایـن منظـور پدیدآورد تا قصه انسجام بیشتری بیابد. در مثل، توازی ظریفی پدیـد آیـد بـین قصهٔ دو دوک و قصهٔ پسران سررولند و نمایشنامه به پژوهش روابط غیرطبیعی آدم‌ها تبدیل شود و حال و هوای کمدی رمانتیک را نگـاه دارد و ایـن نکتـه را نمایان سازد که توبه و پشیمانی از نبردی که کینه را سیراب می‌کند، بهتر است.

شکسپیر در نمایشنامهٔ خود، جای شاخص‌تری از آنچه لاج در کتاب خـود به روزالیند داده بود، بـه ایـن دختـر مـی‌دهـد و بـرخلاف آن، رویـداد فرعـی سیلویوس و فیبه در نمایشنامه او، مقام فروتری از آنچـه در قصـهٔ لاج داشـت، پیدا می‌کند. در رومانس *روزالیند* شاه غاصب، دخترش را به سـبب ایـن کـه از عموزاده‌اش طرفداری می‌کند، به تبعید می‌فرستد و ایـن طبیعـی نیسـت. هـیچ شاهی تنها دختر و وارثش را طرد و تبعید نمی‌کند و طبیعی‌تر این است که فقط بـه او بگوید: «تو ابلهی!» و همچنین شخصیت «سلیا» به این سبب کـه بـر حـال دختـر عمویش دل می‌سوزاند و در سرنوشت او سهیم می‌شود، بسی بالاتر می‌رود.

وام گرفتن طرح کلی داستان لاج، از مرتبهٔ اصالت شکسپیر نمی‌کاهد، چـرا که آنچه در نمایشنامه به راستی مهـمّ و بـا ارزش اسـت، از آنِ خـود شکسـپیر است. او با گزینش و ابداع صـحنه‌هـا و کردارهـایی کـه بـه درد نمـایش روی صحنه می‌آید، قصه را دراماتیزه می‌کند و مطایبه‌ها و شوخی‌ها، گفـت‌وگوهـا و اشعاری را که در نمایشنامه می‌بینیم، از خود بر آن می‌افزاید و نیـز شخصـیت‌-پردازی‌های قصه از آنِ خود اوست. در مثل، هـیچ شـباهتی بـین روزالینـد لاج و

روزالیند شکسپیر دیده نمی‌شود. شکسپیر همچنین شخصیت‌های ساخته شدهٔ خود را بر قصه افزود و البته رویدادهای فرعی مربوط به ایشان نیز ابداع خود اوست. اشخاصی مانند سنگ محک، ژاک مالیخولیایی، ویلیام، آدری، آمین، سراولیویه مارتکست و مسیو بو را در قصهٔ لاج نمی‌توان یافت. باید در نظر آورد که دو تن از این اشخاص، شخصیت‌های مهم نمایشنامهٔ شکسپیر هستند.

ساختار داستان: طرح عمدهٔ داستانی نمایشنامه، قصهٔ عشق روزالیند و اورلاندو و محوّر یا نقطهٔ اوج دراماتیک آن، پردهٔ سوم، صحنه دوم است، یعنی زمان که این دو یکدیگر را در جنگل می‌بینند و عشقبازی خنده‌آورشان آغاز می‌شود. اما این طرح عمده در چارچوب عامی قرار دارد و آن عبارت است از ماجرای دو دوک، که یکی از آنها تبعید می‌شود و در جنگلی زیست می‌کند و نیز در سرگذشت پسران «سر رولند» آغاز، گسترش، و نتیجهٔ نهایی عمل اصلی، یعنی داستان عشق دو عاشق را در برابر خود داریم، اما چارچوب این قصه، زمانی که نمایشنامه آغاز می‌شود، پیشاپیش موجود است. با پایان گرفتن قصه اصلی، چارچوبی که قصه را فعلیت داده است رو به نشیب می‌آورد، بدین معنا که اولیویه و اورلاندو آشتی می‌کنند و دشمنی و رقابت دو دوک ناپدید می‌شود، زیرا دوک غاصب از دعاوی خود درمی‌گذرد و راه زهد در پیش می‌گیرد.

در نمایشنامه، سه طرح داستانی فرعی نیز وجود دارد: سرگذشت عشق سیلویوس ـ فیبه، سنگ محک ـ آدری، اولیویه و سلیا. این طرح‌های فرعی (subplot) ناموجه است مگر این که به قسمی با طرح اصلی مرتبط گردد و مسلّم نیست که برای ماجرای این زوج‌ها، مجوز واقعی دراماتیک موجود باشد. مصالحه اورلاندو و اولیویه البته برای پایان خوش طرح اصلی لازم است، امّا ماجرای عشق سلیا و اولیویه وجهی ندارد. باری حقیقت این است که این طرح‌های فرعی، لطف طرح اصلی را از بین نمی‌برد و از سوی دیگر به وسیلهٔ آماده کردن تباین بین اشخاص نمایشنامه، آن را در وضع مساعد مهمّتری قرار می‌دهد.

توازی‌های زیادی بین ماجراها در نمایشنامه موجود است. ایجاد این‌گونه توازی، ابداع دلپسند شکسپیر در ساختن طرح اصلی است. در جنگل آردن، چهار ماجرای عاشقانه روی می‌دهد که در نظر نخست، سه مورد آن چشمگیر است: ماجراهای روزالیند و اورلاندو، سلیا و اولیویه، فیبه و گانیمد و نیز دو نمونهٔ دشمنی برادر با برادر مشاهده می‌شود: دشمنی دوک مهین و دوک فردریک و دشمنی اولیویه و اورلاندو، برتر از همه، توازی و قرینه‌ای می‌بینیم در وضعیّت و سرنوشت اورلاندو و روزالیند، چرا که هر دو ناچار می‌شوند از آسیب مناسبات شریرانه بگریزند و هر دو تن را دوک فردریک منفور می‌دارد، زیرا از پدران ایشان نفرت دارد. به گفتهٔ روزالیند دوک مهین و پدر اورلاندو دوستان یکدیگر بوده‌اند و روزالیند و اورلاندو، هر دو به جنگل آردن پناهنده می‌شوند.

این داستان به زندگانی واقعی همانندی ندارد و پُر از رویدادهای غیرعادی و باورنکردنی است. در مثل، نامحتمل است که به روزالیند اجازه دهند پس از تبعید پدرش در دربار بماند یا زمانی که به جنگل وارد می‌شود به جست-وجوی پدرش نپردازد یا اورلاندو نتواند روزالیند را در جامهٔ مردانه بازشناسد و اولیویه به آن سرعت، تغییر ماهیت بدهد یا سلیا که از گذشته و رفتار اولیویه باخبر است بی‌درنگ به وی دل بسپارد و فردریک ناگهان از رزم با طرفداران دوک مهین چشم بپوشد و دل به عزلت و پارسایی بسپارد و فرزند دیگر سر رولند این خبر را به جنگل بیاورد. و نیز انتظار نداریم در سرزمین فرانسه (صحنهٔ نمایش) مار سبز و زرد، شیر ماده و درخت خرما دیده شود... ولی چون می‌دانیم که نمایشنامه، زادهٔ وهم و خیال است از این رویدادهای باورنکردنی، زیاد تعجّب نمی‌کنیم.

زمینه و فضای داستان: صحنهٔ عمل نمایشنامه همانند صحنهٔ رومانس لاج در شمال شرقی فرانسه است و زمان داستان، گاهی مربوط به قرن چهاردهم میلادی است. در این زمان، فرانسه دارای دوک‌نشین‌های مستقل بود. جنگل آردن در قصهٔ

لاج در شمال شرقی فرانسه است. شکسپیر، نام این جنگل را از قصهٔ لاج برگرفت، اما گویا جنگل آردن دیگری را در نظر داشت که در مکان بومی خود او در وارویک شایر قرار داشته ولی در نمایشنامهٔ او از رنگ و بوی محیط بومی وی خبری نیست. کار شکسپیر این بود که فضایی مناسب داستان به وجود آورد و اگر محیط معینی را صحنهٔ اثر خود قرار می‌داد، داستان کاملاً نامحتمل به نظر می‌رسید. او در نمایشنامهٔ *تاجر ونیزی*، رنگ و بوی محیط بومی خود را به تفصیل بیان می‌دارد، اما در نمایشنامهٔ *هر طور که بخواهید* قصد نداشت بر صحنهٔ عمل، تأکید زیاد داشته باشد. جنگل آردن او، سرزمین پریان است، اما در آن هیچ پریزاده‌ای دیده نمی‌شود. فضای نمایشنامه، فضای باز و آزاد است زیرا همهٔ شخصیت‌های عمدهٔ داستان دیر یا زود به جنگل می‌آیند تا با دوک مهین و مانند رابین‌هود انگلستان زندگانی کنند و همچون «مردم اعصار زرین» زندگانی را به آسودگی بگذرانند. جنگل آردن، مکانی است نامشخص و در آن درختان بلوط، خفچه، خرما، بید، زیتون و جانورانی مانند شیر، آهو، گوسفند و مار موجود است. اشاره‌ای به گل یا پرندهٔ ویژه‌ای نمی‌شود، فقط روزالیند از کلبه، غار دوک و نهر نام می‌برد. به راستی به سبب همین مبهم بودن چیزهای موجود در جنگل است، که نویسنده توانسته است فضای باز باطراوت و آزاد از دغدغه‌های روزانه زندگانی را که زمینهٔ اساسی قصه‌ای خیالی است، بیافریند. چنین مکانی نه جنگل داستان‌های شبانی سنتی است نه یکی از جنگل‌های واقعی انگلستان، بلکه زادهٔ خیال خود اوست. برای مردم عصر الیزابت، زندگانی و روح نمایشنامه، بیش از دقت در جزئیات آن اهمیّت داشت. در این جنگل، بی‌گمان زندگانی و روح وجود دارد و این همان جنگل آردنی است که میلتون در نظر داشت زمانی که منظومهٔ *مرد شاد و مرد فکور* (L'Allegro) را می‌نوشت:

Or Sweetest Shakespear, Fancy's child Warble his native woodnotes willd

یا شکسپیر شیرین‌سخن، این کودک خیال
نغمه‌های جنگل آشنایش را با سبک‌روحی می‌سراید.

نمی‌توان گفت در چه فصلی از سال، عمل نمایش انجام می‌شود. دوک مهین، سخن از باد زمستانی به میان می‌آورد. (پردهٔ دوم، صحنهٔ نخست)، اورلاندو از هوای مرطوب حرف می‌زند (پردهٔ دوم، صحنهٔ ششم) و آمین به آواز می‌خواند: «بوز، بوز ای باد زمستانی» (پردهٔ دوم، صحنهٔ هفتم) و دوک مهین در صحنهٔ بعد به «روزان و شبان دشواری که گذرانده است» اشارت دارد، با این همه ژاک می‌گوید: سنگ محک را دیدم که در آفتاب نشسته و خود را گرم می‌کرد. (پردهٔ دوم، صحنهٔ هشتم) و این حال و هوای جنگلی زمستانی نیست. سرودهای «زیر درخت جنگل سبز»، به رغم اشاره‌اش به زمستان، و «عاشقی بود و محبوبش» ... برای فصل بهار مناسب‌تر است تا برای فصل زمستان. گویا شکسپیر می‌خواسته است تأثیر عامی از زندگانی در فضای باز نمایش دهد، بدون این که خود را محدود به وصف فصل یا آب و هوای ویژه‌ای سازد. اشارهٔ او به هوای زمستان، برای آن است که تباینی را نشان دهد بین زندگانی ملال‌آور دربار و زندگانی آسوده و بی‌دغدغه جنگل، که در آن فقط از هوای سخت باید ترسید و تازه در آنجا حتی دندان سرد زمستان به گزندگی ناسپاسی بشری نیست. زندگانی شاد و آسوده در جنگ کاملاً بی‌مزاحمت می‌گذرد و همه چیز آن با یکدیگر هماهنگی دارد، تنها نغمهٔ ناهماهنگ، شاید بدبینی ژاک مالیخولیایی نسبت به نوع بشر است ولی ما او را شخصی غیرعادی می‌یابیم. حتی «سنگ محک» به رغم مطایبه‌های هجوآمیزش، تاحدی با فضای جنگل سازگاری دارد.

گرایش به زندگانی شبانی: در دورهٔ رنسانس، شعر شبانی رواج بسیار یافت. این قسم شعر از شاعران یونانی مانند تئوکریتوس (Theocritus) و بایون (Bion) سرچشمه گرفت و ویرژیل، آن را به دنیای مردم لاتین‌زبان شناساند. در دورهٔ زنده ساختن مجدد مطالعهٔ ادب کلاسیک در قرن شانزدهم، گرایش به

زندگانی شبانی، وارد ادب جدید اروپا شد و در آغاز در ایتالیا و اسپانیا رونق یافت، نویسندگان انگلیس همراه با نویسندگان کهن و جدید مقدم بر خود (الگوی کارشان)، به زودی این سنّت را فراگرفتند و ادب انگلستان عصر الیزابت به طور گسترده‌ای پُر از وصف زندگانی روستایی سنّتی و آرمانی شده گردید. در زندگانی پرغوغا و متلاطم این عصر، هم نویسندگان و هم عامهٔ مردم کتاب‌خوان، در قصه‌های شبانی چیزی دلپذیر و آرامش‌بخش یافتند: قصه شبان‌هایی که رمه‌های خود را در حومهٔ آرکادیا (سرزمینی در یونان و مکانی عطرآگین و سرشار از بنفشه و سرخ گل در منظومهٔ سیدنی شاعر)، می‌چرانیدند و هیچ دغدغه‌ای جز تشویش عشق و عاشقی نداشتند. رومانس لاج، قصه‌ای شبانی از این قماش بود. در نمایشنامهٔ *هر طور که بخواهید* نیز گرایش به زندگانی شبانی سنتی وجود دارد (و این به وسیلهٔ سیلویوس و فیبه قرینهٔ مونتانئوس و فیبهٔ رومانس لاج به نمایش درمی‌آید) و هم سادگی روستایی انگلستان واقعی که معرّف آن «کورن» است و آدری و ویلیام. زندگانی اشخاص دیگر نمایشنامه در جنگل، در این تقسیم‌بندی نمی‌گنجد و حال و هوای خاصّ خود را دارد. رویداد فرعی سیلویوس و فیبه کمی مبالغه‌آمیز است و تباینی آشکار دارد با طراوت سلامت‌بخش روزالیند و اورلاندو و روستاوارگی واقعی کورن و آدری، به طوری که به نظر می‌رسد شکسپیر در این چوپان ساده و این زن چوپان مغرور، روستامآبی سنّتی را به باد تمسخر گرفته است. از این‌رو، تصور این که جفای محبوب به معنای مرگ عاشق است در جایی به وسیلهٔ «فیبه» و در جای دیگر به وسیله روزالیند استهزا می‌شود و تأثیرات جدّی عشق، آن گونه که در سیلویوس می‌بینیم، مضحک از آب درمی‌آید زمانی که به یاد آوریم «سنگ محک» گزارشی از عشقبازی خود را با «ژانت خوش لبخند» به دست می‌دهد و با آدری بدان‌گونه رفتار می‌کند. در ظاهر در اورلاندو تأثیری از عشقبازی سنتی ادب شبانی وجود دارد، آنجا که نام «بانو»یش را بر تنهٔ درختان

نقش می‌کند اما در اینجا تفاوتی هست بین بذله‌گویی و شوخی کنایه‌دار روزالیند و اورلاندو احساساتی بودن بیمارگون سیلویوس و فیبه. مطایبهٔ تند و تیز روزالیند، سیلویوس و فیبه را شرمسار می‌سازد.

اشخاص نمایشنامه: اشخاص مهمّ کمدی‌های رمانتیک شکسپیر، همه نژاده و اصیل‌اند. در نمایشنامهٔ *هرطور که بخواهید* نیز چنین است و در آن روزالیند در مرتبهٔ نخست اهمیت قرار دارد و اورلاندو بعد از اوست، اما توجه نویسنده منحصر به این دو تن نیست و اوژاک، سنگ محک، سلیا و دوک تبعیدی را نیز به نیکی وصف می‌کند به طوری که ما می‌توانیم دست‌کم، طرحی روشن حتی از اشخاص عادی داشته باشیم. علاقهٔ شکسپیر به زوج‌های نمایشی در تصویر روزالیند و سلیا، دو دوک برادر، اورلاندو و اولیویه به خوبی نمایان است. روزالیند، سنگ محک، وژاک در مطایبه‌گویی حریف همدیگرند و چهار زوج عاشق در تباین با هم قرار می‌گیرند. بسیاری از این اشخاص در آغاز کار به قسمی شوربختی دچار می‌شوند، اما در پایان به زندگانی شاد و آسوده‌ای می‌رسند.

روزالیند در دربار فردریک، همچنان که انتظار می‌رود، روحیهٔ پریشان و افسرده‌ای دارد زیرا پدرش در تبعید به سر می‌برد و خود او مجبور است دور از پدر در دربار دوک غاصب زیست کند. نخستین بار که او را می‌بینیم سلیا از او به جدّ می‌خواهد افسرده نباشد و این نکته را نشان می‌دهد که روزالیند به سرشت، سرزنده و شاداب است و چون از وضع خود شکایت نمی‌کند روشن می‌شود که وی دختری است شکیبا و بردبار. همدردی او با پیرمرد و سه فرزند او، رقت آوردن وی به حال اورلاندو در هنگامه کشتی گرفتن او با شارل پهلوان، سرشت لطیف و زنانه‌اش را نمایان می‌سازد و عشق ناگهانی او به اورلاندو نیز همین معنا را می‌رساند. زمانی که دوک غاصب، او را تبعید می‌کند با مناعت طبع می‌گوید که «به پدرش خیانتی نکرده است» و چون به جنگل آردن می‌رسد، دوباره

سرزندگی و چالاکی‌اش را به دست می‌آورد، و در صحنه‌ای که پیشنهاد سلیا را می‌پذیرد و جامهٔ مردانه می‌پوشد، سرشت ماجراجوی خود را نشان می‌دهد.

در آغاز نمایشنامه اورلاندو تلخکام و نومید است، اما بعد، دچار عشقی شدید و آتشین می‌شود. او جوانی است زیبا، نیرومند و خوش‌اندام. برادرش اولیویه در حضور شارل، از او بدگویی می‌کند و مدّعی می‌شود که «اورلاندو شریرترین جوان فرانسه است»، امّا بعد می‌افزاید که اورلاندو جوان شریفی است و هرچند مدرسه ندیده، اما چیزهای بسیار آموخته و شخصی داناست. او از کژرفتاری برادر، سخت آشفته و خشمگین است و می‌داند اصل و نسب شریفی دارد و «روح پدر، درونش می‌بالد» با این همه بر مقام برادر حسد نمی‌برد. در کُشتی او با شارل پهلوان از سادگی جامه و رفتار و زور بازویش تعجب می‌کنیم و پس از پیروزی او بر پهلوان دربار از دهان وی کلماتی نمی‌شنویم، که بیان‌کنندهٔ لاف و گزافی باشد. در نخستین نگاه، عاشق روزالیند می‌شود، همچنان که روزالیند با نخستین نظر شیفته و فریفته او.

سلیا دوست صمیمی و جدانشدنی روزالیند است و حتّی به دلیلِ مهری که به دختر عمویش دارد، از دربار پدر می‌گریزد. بسیاری از صفات سلیا از جمله لطف و شفقت او با صفات روزالیند همانندی دارد، اما سرشت وی ملایم‌تر و آرام‌تر است و با این که پدرش می‌گوید «روزالیند زیبایی و جلوهٔ وی را در پرده گذاشته است» باز کوچکترین اثری از حسادت در او نمی‌بینیم. او به نام دختر پدر خویش است. و او را «عالی‌جناب» خطاب می‌کند و نیز عمویش را عمیقاً احترام می‌گذارد، دختری است اهل عمل و بسی ابزار و توشه سفر به جنگل را فراهم می‌آورد. بذله‌گو نیز هست و زمانی که دختر عمویش عاشق می‌شود، با مطایبه‌های دوستانه، سر به سر او می‌گذارد. سرشت لطیف زنانه‌ای همچون روزالیند دارد و از جفاکاری فیبه نسبت به سیلویوس پریشان می‌شود.

دوک مهین، پدر روزالیند دارای سرشتی آرام و قانع است، از تبعید خود گِله‌ای ندارد و در پایان ماجرا، گرچه می‌تواند بی‌درنگ به دربار بازگردد و بر اورنگ شهریاری بنشیند، برتری می‌دهد در جنگل بماند و شاهد و ناظر رویدادها باشد. از طرز رفتار اورلاندو، که شمشیر به دست و سر زده به جمع ایشان می‌آید و با تحکّم طلب خوراک می‌کند، خشمگین نمی‌شود و زمانی که به علت رفتار جوان گرسنه پی می‌برد، با وی دست دوستی می‌دهد. از علل کدورت و اختلاف دو دوک، چیزی نمی‌دانیم. بی‌گمان دوک فردریک قدرت بیشتری داشته که توانسته است برادر بزرگترش را به تبعید بفرستد. کسی به نیکی از او یاد نمی‌کند و همه جا نام نیک دوک مهین بر سر زبان‌هاست و این نکته نشان می‌دهد که دوک خودکامه و غاصب، گرچه صدرنشین است، هیچ‌جا قدر و بهایی ندارد، زیرا «آن‌کس که موجب وحشت است، همه جا مایهٔ نفرت است» رفتار او با اورلاندو ناپسند و بیدادگرانه است. روزالیند را به علت این که امکان دارد، از قدر و اعتبار سلیا بکاهد از دربار می‌راند، بلهوس و دمدمی‌مزاج است و به رغم این که سپاهی برای دستگیری برادر فراهم آورده است به‌طور ناگهانی از قصد خود منصرف می‌شود و دست از کار و بار دنیا و مسند شهریاری می‌شوید.

شخصیت اولیویه از شخصیت دوک غاصب عجیب‌تر است. در آغاز نمایشنامه، شریر و بدسرشت است و شأن و احترام پدر را نادیده می‌گیرد و بر برادر ستم روا می‌دارد و حتی برای قتل او به دست شارل، توطئه می‌کند و چون در این نقشه توفیق نمی‌یابد تلاش می‌کند از راه دیگری برادر را از بین ببرد. مدّتی بعد، پس از اینکه اورلاندو جان او را از خطر می‌رهاند، شخصیتش دگرگون می‌شود، آدمی مهربان و شیرین‌سخن از آب درمی‌آید به‌طوری که سلیا به او دل می‌سپارد و اورلاندو با وی آشتی می‌کند. دگرگونی ناگهانی ماهیّت اولیویه از نقص‌های عمدهٔ نمایشنامه است.

«سنگ محک» که در دربار گاهی احمق و گاهی لوده نامیده می‌شود، دلقک دربار است و جامهٔ رنگارنگی که مناسب پیشه اوست، بر تن دارد. دلقک درباری از پیکره‌های مهم دورهٔ قرون وسطی است، با این همه رسم برگزیدن دلقک‌ها برای حضور در دربار تا زمان شاهی چارلز اول، برجا بود، ژاک امتیازهای دلقک بودن را در «پردهٔ دوم، صحنهٔ هشتم» برمی‌شمارد. در نمایشنامه‌های *شب دوازدهم* و *شاه لیر* نیز اشاره‌های فراوانی به کار و خلق و خوی دلقک‌ها آمده است. کار دلقک، همزمان دلپذیر و شادی‌آور و خطرناک بوده است. آنها حقیقت را در پوشش مطایبه و شوخی بیان می‌کردند و بر نادانی، ریا، ابتذال، ستمگری حمله می‌آوردند و بر قدرتمندان طعنه می‌زدند. به روایت عبید زاکانی، زمانی که سلطان محمود غزنوی شرح قبایح «شاهد بازی» و کیفر آن در روز بازپسین را از واعظ شنید که در آن روز غلامباره باید غلام را بر دوش گیرد، و ترسان و لرزان به گریه درآمد، دلقک به او گفت: «سلطان مگری (گریه مکن) در آن روز تو نیز پیاده نمانی!»

اما بیان حقیقت در حضور قدرتمندان، کاری است دشوار و به گفتهٔ نعز مولوی «کی توان حق گفت جز زیر لحاف»:

شاه با دلقک همی شطرنج باخت
مات کردش زود، خشم شه بتافت
گفت: شه شه و آن شه کبرآورش
یک‌یک از شطرنج می‌زد بر سرش
که بگیر اینک شهت ای قلتبان
صبر کرد آن دلقک و گفت الامان
دست دیگر باختن فرمود میر
او چنان لرزان که عور از زمهریر
باخت دست دیگر و شه مات شد

وقت شه‌شه گفتن و میقات شد
برجهید آن دلقک و در کنج رفت
شش نمد بر خود فکند از بیم تفت
زیر بالش‌ها و زیر شش نمد
خفت پنهان تا ز زخم شه رهد
گفت شه: هی‌هی چه کردی چیست این؟
گفت: شه شه شه ای شاه گزین
کی توان حق گفت جز زیر لحاف
با تو ای خشم‌آور آتش سجاف
ای تو مات و من ز زخم شاه مات
می‌زنم شه‌شه به زیر رخت‌هات[۴]

دلقک را می‌پسندیدند و نمی‌پسندیدند، می‌خواندند و می‌راندند. او از خشم و کیفر بزرگان مصون نبود، و در همان زمان به وجود و بذله‌گویی‌ها و مطایبه‌هایش نیاز داشتند، پس می‌بایست بسیار زیرک، وقت‌شناس و هوشمند بوده باشد و البته «سنگ محک» نمایشنامهٔ *هر طور که بخواهید* به رغم تظاهر به حمق به معنای رایج کلمه، «ابله» نیست و مانند دلقکان دیگر از زیرکی بهره‌ها دارد و همانند «فسته»، دلقک نمایشنامه *شب دوازدهم* است که می‌گوید:

جامهٔ رنگارنگ من دلیل آن نیست که مغزم نیز جامهٔ رنگارنگ پوشیده است. [یعنی مغزم دچار بلاهت شده.][۵]

دلقک مُجاز بود آنچه را که ناگفتنی است بر زبان آورد، اما نه به‌طور صریح، بلکه نامستقیم و همراه با شوخی و خوش‌زبانی و طنز. از این‌رو بسیاری از سخنان دلقکان بنیادی طنزآمیز دارد. هرچند مطایبه در حضور بزرگان مرزهایی داشت که هیچ دلقکی نمی‌توانست از آنها بگذرد. بی‌دلیل نیست که می‌بینیم سلیا همین که اشارهٔ گزندهٔ «سنگ محک» را به دوک

فردریک می‌شنود، به او هشدار می‌دهد: « به علت بدگویی (پرده‌دری) یکی از همین روزها شلاق خواهی خورد»!

خواننده از همان آغاز ورود «سنگ محک» به صحنهٔ نمایش به شخصیت و منش و لودگی او پی می‌برد و از او توقع ندارد به کاری جدّی و خطیر بپردازد یا عزمی استوار داشته باشد، با این همه می‌بینیم که سلیا به وفاداری او اطمینان دارد:

تا آن سر دنیا هم با من خواهد آمد
بگذار او را راضی کنم. (پردهٔ نخست، صحنهٔ سوم)

از این‌رو ما نمی‌توانیم سخن او را کاملاً جدّی بدانیم زمانی که می‌گوید:

در جنگل آردن هستم و احمق‌تر می‌شوم
وقتی در خانه بودم جایم گرم و نرم‌تر بود.

سنگ محک به دلیل این که شخصیتی متناسب با حرفه‌اش دارد، به گونه‌های متفاوتی با افراد طبقه‌های متفاوت جامعه سخن می‌گوید و از این‌رو گرچه رسم‌های درباری را استهزا می‌کند، با دوک با احترام حرف می‌زند. اما در جنگل، خود را از روستاییان برتر می‌شمارد و مدعی است مانند «اووید»، شاعر نژاده و فرهیختهٔ رومی به میان قبایل وحشی افتاده است، پس، از سروری و ریاست بر کورن، آدری و ویلیام لذت می‌برد. رابطه‌ای که با آدری پیدا می‌کند این برداشت او را بسی فراتر می‌برد، چرا که به گستاخی مدّعی می‌شود: دوست دارد زناشویی‌اش با آدری آن‌قدر دچار اشکالات قانونی بشود که بعد بتواند او را رها کند و به راه خود برود و این زن را این‌طور به دوک معرفی می‌کند:

عالی‌جناب، این دوشیزهٔ باکرهٔ زشت، مال من است و اخلاق بدی دارم که می‌خواهم آنچه را که دیگران دور می‌اندازند، برای خودم بردارم. (پردهٔ پنجم، صحنهٔ چهارم) مطایبهٔ سنگ محک، کینه‌توزانه و هجوآمیز است از جناس‌سازی و بازی با واژه‌ها زیاد بهره‌گیری می‌کند و از این کار خوشش می‌آید. دوک می‌گوید:

او حمق خود را مانند اسب چوبی به راه می‌اندازد، و در پناه آن تیر مطایبه‌اش را پرتاب می‌کند. (مجموعهٔ شش نمایشنامه) [۶]

و با این گفته ماهیت «سنگ محک» را به خوبی نشان می‌دهد. این دلقک در زمینه‌های بسیار بذله‌گویی می‌کند، هم به حساب عشق و ازدواجی که به گفتهٔ خودش در معاشقه با «ژانت خوش لبخند» قرار و مدارش را گذاشته بود و هم در تقلید مسخرهٔ اشعار اورلاندو خطاب به روزالیند و هم در معرفی آدری ـ عروس آینده‌اش ـ به دوک. ماجرای عاشقانهٔ او با آدری درواقع هجو عشق و عاشقی است. او درباریان و آیین‌های درباری را در گفت‌وگو با روزالیند و سلیا (پردهٔ نخست، صحنهٔ دوم)، و در گفتگو با کورن (پردهٔ سوم، صحنهٔ دوم) و در گزارش تجربه‌های خود در مقام فردی درباری به ژاک و دوک مهین (پردهٔ پنجم، صحنهٔ چهارم)... به مسخره می‌گیرد. گفتار او دربارهٔ «تکذیبی که هفت بار رد شده» بدون تردید هجویه‌ای است بر گفتار ژاک دربارهٔ «هفت دورهٔ زندگانی انسان». برخی از اشاره‌های دیگر او گویا هجو اخلاق‌بافی‌های «ژاک» است. ژاک به حقّ، او را «ابله مادرزاد» می‌نامد و به همین سبب نیز از «سنگ محک» خوشش می‌آید. از نظر ژاک، آزادی کامل برای بیان معایب زندگانی، وضعی است آرمانی و مطلوب، از این‌رو با طعنه و استهزا سخن می‌گوید و بذله‌گویی می‌کند و مدعی است دوست دارد ردای رنگارنگ دلقکان را بپوشد و مسخرگی پیشه‌گیرد.

«ژاک» را همه، شخصی افسرده‌حال و مالیخولیایی می‌شناسند و خود او نیز می‌گوید افسردگی‌اش نوع خاصی است و از آن خود اوست و به آشکار، جنبهٔ فضل‌فروشی دارد و همین او را از مردم دیگر متمایز می‌سازد. ناظر زندگانی است و دست به سفید و سیاه نمی‌زند. از نظر او زندگانی دارای هفت مرحله است که از ناتوانی نوزادی آغاز می‌شود و به عجز و بلاهت پیرانه‌سری می‌انجامد. پس زندگانی صحنهٔ نمایشی بیش نیست، ناچیز و زشت و بی‌مقدار

است. گفتار او دربارهٔ «جهان، صحنهٔ بازی است» گفتار مشهور هملت «انسان عجب شاهکاری است»[۷] را نیز به یاد می‌آورد و باید تصدیق کرد هر دو گفتار، قدرت تخیل شکسپیر را نشان می‌دهد. از نظرگاه ژاک، زندگانی خوار و بی-ارزش است و شاد می‌شود تهی بودن و یاوگی آن را بیان کند. به این دلیل از «سنگ محک» که جامهٔ چهل تکه و رنگارنگش او را به تقلید مسخره‌آمیز کردار دیگران مجاز می‌دارد، خوشش می‌آید. «ژاک» کسی است که:

از این قرار با زننده‌ترین طعنه‌ها
در سراسر روستا، شهر و دربار
و نیز در زندگانی دنیوی ما رخنه می‌افکند.

ژاک می‌بیند دلقک ابلق رسمی دربار با الفاظی استهزائی و با آزادی کامل مُجاز برای حرفه‌اش، می‌آید و می‌رود و سخن می‌گوید، پس از این حرفه شادمان می‌شود چرا که کار و بار جدی جهان را موجب ملال‌خاطر می‌یابد. او به احتمال به علت فلسفهٔ ملال‌آورش مدام نیازمند حواس‌پرتی و شوریدگی است پس همه جا «سنگ محک» را دنبال می‌کند و خواهان گفتگو با اوست و از شناساندن وی به دوک ذوق می‌کند، و نیز با اورلاندو به چالش درمی‌آید و از او می‌خواهد به وی بپیوندد تا هر دو «با صدای بلند، مطالبی بر ضد معشوقکان و دنیا و مصایب انسان» بگویند، می‌خواهد با روزالیند بیشتر آشنا شود و در پایان نمایشنامه بهتر می‌بیند دوک فردریک دست از دنیا شسته را بیابد و همراه او به گوشه انزوا پناه گیرد تا به حوزهٔ زندگانی درباری بازگردد. گویا او در جنگل آردن «بیرون از خانهٔ خویش است». طبعاً فردی احساساتی است، اما در زندگانی او جایی برای سانتیمانتالیسم عاشقانه وجود ندارد و به همین دلیل به اورلاندو می‌گوید: «بدترین گناه شما عاشق‌پیشگی شماست.»

فلسفهٔ اخلاقی او دربارهٔ «مراحل زندگانی و مرگ» صرفاً بهانه‌ای است برای تأملات بدخواهانه دربارهٔ همین زندگانی درباریان ساکن جنگل آردن و همین-

طور است آهنگ سخن او در تقلید استهزاآمیز سرود «آمین» که «در زیر درخت جنگل سبز» نامیده می‌شود. ژاک را پروای زندگانی در جنگل نیست، و چنان شیفته افکار خویش است (و در آن حمله بردن کینه‌توزانه‌ای بر مصایب زندگانی بشری)، که هیچ چیز برای مدتی طولانی خشنودش نمی‌سازد پس می‌باید برای فلسفهٔ اخلاقی بدبینانهٔ خود، مدام مواد تازه‌ای فراهم بیاورد. شخصیت او تباینی آشکار دارد با شخصیت کسان دیگر، اما خود او در عمل نمایشی سهیم نیست، چرا که چنین شخصی در هیچ کاری نمی‌تواند وارد شود. او فقط ناظر زندگانی است و تأملات او در این زمینه، وی را آدمی پُرافاده و فضل-فروش ساخته است؛ آدمی خودبین، مغرور از اوهام و نابینا نسبت به همه چیز جز نسبت به سویه‌های حقیر و نفرت‌انگیز زندگانی. با این همه به اتکّا به صحنهٔ وداع او با دوک و ملازمانش (پردهٔ پنجم، صحنهٔ چهارم) می‌توان گفت که هیچ‌کس بدخواه او نیست و جای شکرش باقی است که این «عنصر مخالف خوان» روی صحنه باقی نمی‌ماند تا عیش مجلس رقص و شادمانی پایان نمایشنامه را تیره سازد.

دوک مهین، پدر روزالیند، خوشگذران، خوش طبع و قانع است، از شوربختی خود شکایتی ندارد، بلکه می‌کوشد از هرچیزی مایهٔ شادمانی بسازد و از زندگانی در جنگلی که به آن تبعید شده، بهرهٔ نیک ببرد. او گرچه خواهان تغییر دادن این زندگانی نیست، اما پیداست همین که مجالی پیدا کند به زندگانی «پرمُنازعه و سرشار از کینه‌جویی» درباری بازخواهد گشت. چنان شریف است که حقیقت را پنهان نمی‌کند و می‌گوید: کشته شدن آهوان بی‌گناه برایش آزارنده و رنج‌آور است. همسخنی با ژاک را دوست دارد، شاید به این دلیل که شخصیت و منش این دو با هم در تضاد است. زمانی که به علت کژرفتاری اورلاندو پی‌می‌برد با او مهربانی می‌کند، با هوشمندی به شناختن شخصیت «سنگ محک» توفیق می‌یابد. زمانی که ژاک دوبوا فرامی‌رسد و مژده می‌آورد که وی بار دیگر دوک شده است از جا درنمی‌رود و پیام او را با خونسردی گوش می‌کند و به

طرفدارانش وعده می‌دهد در آینده، ایشان را شریک بهروزی خویش سازد. آدام، خادم وفادار خانوادهٔ سررولند دوست دارد بین فرزندان سرورش صلح و صفا برقرار گردد، اما رفتار ناپسند اولیویه سبب می‌شود همراه با اورلاندو از خانهٔ مخدومش بگریزد و به رغم سالخوردگی و ناتوانی از فرزند ستم دیدهٔ سر رولند مراقبت کند و حتی اندوختهٔ یک عمر را به او هدیه دهد.

سیلویوس، فیبه، کورن، آدری و ویلیام کسانی هستند که شکسپیر ایشان را برای خنداندن تماشاگر وارد نمایشنامه کرده است و این اشخاص، نمایندگان حقیقی کشاورزان انگلستان آن زمان به شمار می‌آیند. باید در نظر داشت که در آن عصر برحسب قانون، زن‌ها حق نداشتند روی صحنه بیایند و به جای ایشان مردان جوان در صحنه به بازی می‌پرداختند.

پی‌نوشتها

۱. بعضی از پژوهندگان مدعی شده‌اند که شکسپیر نامی وجود نداشته و آثاری چون *هملت* ... اثر خامهٔ فرانسیس بیکن، مارلویا ادوارد دوور معروف به «ارل آو آکسفورد»... است. (این کسان را ضدّ استراتفوردی نامیده‌اند)، اما برای اثبات شخصیت واقعی شکسپیر، مدارکی موجود است، از جمله «*یادداشت‌های روزانهٔ*» جهانگردی آلمانی به نام «پلاتر» (Platethr) که در سال ۱۵۹۹ به لندن آمده و به نوشتهٔ خودش از تماشاخانه گلوب دیدن کرده است:

حوالی دو ساعت بعدازظهر... به تماشاخانه‌ای که سقفش از کاه پوشیده بود درآمدیم و تراژدی جولیوس (امپراتور) را... با بازی پانزده تن از اشخاص نمایش تماشا کردیم که بسیار خوب بازی کردند (*آشنایی با شکسپیر*، ترجمهٔ دکتر منوچهر امیری، ۱۹۰، تهران ۱۳۶۷)

رابرت گرین R.Green در سال ۱۵۹۲ در رساله‌ای خطاب به همکاران خود نوشت و به آنها چنین اندرز داد «از فن بی‌ثمر درام‌نویسی صرفنظر کنند، زیرا خروسی تازه به بانگ آمده، تن خود را به بال و پرهایی که از ما به عاریت گرفته است مزیّن

ساخته و با دلی مانند ببری که در پوست بازیگران رفته، می‌پندارد که می‌تواند با بهترین شما قافیه سنجد و در شعر هنرنمایی کند.» روی سخن در این جمله‌ها به دو دلیل به شکسپیر است. نخست در جملهٔ «تصور می‌کند جز وی، دیگران منظرهٔ تکان‌دهنده‌ای نمی‌توانند نگاشت»، کلمهٔ Shake-Scene به کار رفته که با نام شکسپیر بسیار نزدیک است و حالت تجنیس دارد. دوم عبارت «بادلی مانند ببر...» که اشاراتی است به یکی از مصاریع شکسپیر که می‌نویسد: «ای دل ببر که در زیر پوست زن جایگزین گشته‌ای.» (*هنری چهارم*، پردهٔ نخست، صحنهٔ چهارم، ۱۲۷) بنگرید به: (*تاریخ ادبیات انگلیس*، دکتر لطفعلی صورتگر، ۳۲۶، تهران ۱۳۴۸)

۲. یادداشت‌ها، ایست‌وود، ۶، برگرفته از: Dowden: Shakespeare Primer، چاپ مک میلان،,۴۷

۳. بنگرید به *تاریخ ادبیات انگلیس*، ج ۳، ترجمهٔ دکتر امرالله ابجدیان، شیراز، ,۱۳۷۱

۴. *مثنوی*، چاپ نیکلسن، دفتر پنجم ۱۶-۷، ۳۵، صص ۳۲-,۳۲۲

۵. *شب دوازدهم*، ترجمهٔ دکتر علاءالدین پازارگادی، پردهٔ نخست، صحنهٔ پنجم، ۵۶، تهران، ,۱۳۵۴

۶. این چاپ حاوی نمایشنامه‌های: *رؤیای نیمه شب تابستان*، *تاجر ونیزی*، *هر طور که بخواهید*، *جولیوس سزار*، *هملت و مکبث* است.

۷. *هملت*، ترجمهٔ مسعود فرزاد، تهران ۱۳۴۲.

نقد آثار خلیل جبران*

خلیل جبران از نویسندگانی است که کم و بیش در ایران شناخته شده است. او عرب و مسیحی است و کتابی نیز دربارهٔ عیسی مسیح نوشته است. آثار او کم و بیش به فارسی ترجمه شده و بویژه کتاب *پیامبر و باغ پیامبر* او شهرت بسیار دارد. سبک نوشتهٔ این نویسنده، شاعرانه و رومانتیک است، اما رومانتیسیسم او بسیار احساساتی و رقیق است. به نظر می‌آید که وی به بهانهٔ داستان‌نویسی نثر، شاعرانه می‌نویسد. جبران در قیاس با نویسندگانی مانند ویکتور هوگو از بزرگان رومانتی‌سیسم داستان‌نویس به شمار نمی‌آید و آثارش کم و بیش، مانند آثار لامارتین و شاتوبریان است در واقع، او نویسنده‌ای است که باورها، احساس‌هایی شاعرانه دربارهٔ زندگانی و معنای آن دارد و می‌خواهد آنها را به مدد عبارت‌های پرآب و تاب به خواننده القا کند.

آنچه به عنوان داستان می‌نویسد، در واقع داستان نیست، ماجراست، آن نیز ماجرایی ساده بدون فراز و نشیب و بدون طرح داستانی. چند کتاب او نیز قسمی زندگینامه‌نویسی است:

موسیقی و عروسان دشت، ترجمهٔ مهدی سرحدّی، ۱۳۸۴.

---

* *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۲۳۶، خرداد ۱۳۸۵، صص

بال‌های شکسته، ترجمهٔ مهدی سرحدّی، ۱۳۸۴.

اشک و لبخند، ترجمهٔ مهدی سرحدّی، ۱۳۸۴.

دیوانه و پیشتاز، ترجمهٔ مهدی سرحدّی، ۱۳۸۴.

ماسه و کف، ترجمهٔ مهدی سرحدّی، ۱۳۸۴.

مسیح فرزند انسان، ترجمهٔ مهدی سرحدّی، ۱۳۸۴.

خدایان زمین و سرگشته، ترجمهٔ مهدی سرحدّی، ۱۳۸۴.

پیامبر و باغ پیامبر، ترجمهٔ مهدی سرحدّی، ۱۳۸۴.

جبران خلیل جبران به شدّت زیر تأثیر «عشق مسیحی» و عاطفهٔ رومانتیک است. طبیعت، مردم ساده، روستاییان و چوپان‌ها را دوست دارد و با این که خود سال‌ها در شهرهای بزرگ اروپا و آمریکا زیسته، از زندگانی شهری و طرز زیست امروز نفور است و دوست دارد همهٔ مردم در دامن طبیعت به سر برند و با زندگانی پُرآلایش شهری وداع گویند، باور دارد که او و هم‌میهنانش که بیشتر عمر خود را در شهرهای بزرگ گذرانده‌اند به تقریب، چیزی از زندگانی مردم ساکن آبادی‌ها و کشتزارهای لبنان نمی‌دانند و چنان به زندگانی شهری همراه شده‌اند که ماهیت آن زندگانی زیبا، ساده و سراسر پاکی و صفا را فراموش کرده‌اند. او می‌نویسد:

ما از روستاییان پولدارتریم، اما آنها از ما باشرافت‌ترند. ما بسیار می‌کاریم، اما چیزی نمی‌درویم. اما آنچه آنها می‌کارند، برداشت می‌کنند. ما بندگان حرص و فزون‌خواهی خویشیم و آنها زادهٔ قناعت خود هستند. ما جام زندگی را با تلخی و دلخستگی و هراس می‌نوشیم، اما آنان آن را زلال سرمی‌کشند.[1]

از آثار جبران پیداست که با تحولات اجتماعی جدید و فلسفهٔ هنر مدرن هیچ آشنایی ندارد و حتی نویسندگان پایان قرن نوزدهم، کسانی مانند آلفرد وموسه، تئوفیل گوتیه، دووینی، ژرژساند... را نمی‌شناسد. او می‌خواهد به یاری عشق و آیین زیباشناختی احساساتی، عرصه‌ای دور از جنجال و هیاهوی جهان

بیابد و زندگانی را برحسب معیارهای عاطفی داوری کند. او در جاهایی که در آثار خود نمایان می‌شود، جوانی شوریده حال و دلخسته را نشان می‌دهد که از «ملال زندگانی» رنج می‌برد و مرهمی برای دلِ خسته خود نمی‌یابد. جز اندوه و خونین دلی و همدلی غیرفعّال با دردمندان و مستمندان و کسانی که زیر چرخ و دندهٔ ماشین جامعه خرد شده‌اند، و آثار ادبی را چیزی نمی‌داند جز بیان شور و شوق و احساسات، شور و جذبهٔ عرفانی و مکاشفهٔ عشق‌آمیز، سطرهای زیر می‌تواند تاحدودی سبک کار و اندیشهٔ این نویسنده را نشان بدهد:

آب دریا بخار می‌شود، فرا می‌رود، گرد می‌آید، ابری می‌شود و به فراز دشت‌ها و تپه‌ها به راه می‌افتد تا آن که خنکای نسیمی را حس کند و گریان فرود آید، به دشت‌ها و جویبارها سرازیر شود و به وطن نخستین خود ـ دریا ـ بازگردد.

بدین‌سان نیز که از «روح کل» جدا می‌افتد و به عالم مادّه می‌آید، به سان ابری است که بر فراز کوه‌های اندوه و دشت‌های شادی به حرکت درمی‌آید و آن‌گاه که به نسیم مرگ می‌رسد، به جایگاه نخستین بازمی‌گردد، به دریای محبت و زیبایی، به سوی خداوند.[۲]

جبران در آثار خود، مردم ساده و عادی، روستاییان، عاشقان، کودکان و دیوانگان را می‌ستاید، اما با همهٔ شور و شوقی که نسبت به زندگانی نشان می‌دهد و به رغم شادی و نشاطی که از همدردی و زیبایی احساس می‌کند و با این که عشق معنوی و تنانی هر دو را پسندیده می‌داند، احساس می‌کند سرشار از اندوه و افسردگی است. در آثارش جامعه‌ای را نشان می‌دهد که اسیر دست تقدیری ناشناخته و در زیر چتر زندگانی پراضطراب کار و بار شهری جدید، رنج می‌برد و شکنجه می‌بیند.

مردم سرگرم کار خویشند و به درماندگان ترحّمی ندارند، کشیشان برخلاف آموزه‌های مسیح، زندگانی پرجاه و جلال و تجمل‌آمیزی دارند و هر

دم بر دارایی خود و صومعه‌ها می‌افزایند و با خرافه‌ها مردم را می‌فریبند. سخن او در این زمینه هم این است که کشیشان:

ترک دنیا به مردم آموزند

خویشتن سیم و غلّه اندوزند!

جبران این فکر را در ماجرای *یوحنای مجنون* نشان می‌دهد. یوحنا چوپان جوانی است که روزها گاو و گوسفندان خود را به دشت و صحرا می‌برد و شب‌ها پنهان از پدر، کتاب *عهد جدید* می‌خواند.

چرا که پدر، او را از خواندن کتاب مقدس منع کرده است و این گفتهٔ کاهنان است که ساده‌دلان نباید از عمق آموزه‌های مسیح آگاه شوند، جز در این صورت از آمرزش کلیسا محروم خواهند شد...

روزی گاوهای یوحنا را راهبان توقیف می‌کنند به این دلیل که گوساله‌های او در کشتزارهای صومعه چریده و شاخه‌های درختان آنجا را خورده‌اند. یوحنا در صومعه کتک مفصلی می‌خورد و ملزم می‌شود سه دینار غرامت بپردازد، اما او چنین پولی ندارد. مادر یوحنا از ماجرا باخبر می‌شود و به صومعه می‌شتابد و گردن‌بند نقره‌ای روز عروسی‌اش را در دست رئیس صومعه می‌گذارد و طلب عفو می‌کند. یوحنا آزاد می‌شود و به شیوهٔ مسیح که با کاهنان یهود درافتاد با صومعه‌داران مسیحی به ستیزه می‌پردازد. سرانجام روزی اسقف اعظم برای بازگشایی معبد تازه ساخته شدهٔ شهر، سوار بر اسبی که زین طلا و افسار نقره‌ای دارد در میان هیاهو و بانگ شادی مردم و صدای کوفتن طبل‌ها و آوای ناقوس‌ها، با کرّوفرّ فراوان وارد می‌شود.

اسقف، ردای نیلگون زربفتی برتن می‌کند و تاجی پر از نقش و نگار بر سر می‌نهد و عصایی جواهرنشان با نگین‌های عقیق و زمرد به دست می‌گیرد و به معبد می‌رود. در معبد، یوحنا با اسقف و راهبان درمی‌آمیزد و فریاد برمی‌آورد که:

ای مسیح زنده! بازگرد و دین‌فروشان را از معبد خودت بران، هم آنان که معابد را به دخمه‌ای تبدیل کرده‌اند که افعی‌ها، خباثت و مکر خود در آن پنهان کنند. بیا و این پادشاه‌صفتان را مؤاخذه کن که مال ناتوانان و اموال پروردگار را تصاحب کرده‌اند.[۳]

عده‌ای از مردم با او همراهی می‌کنند و غوغایی برپا می‌شود. راهبان، یوحنا را می‌گیرند و به سربازان تحویل می‌دهند و در نتیجه یوحنا به زندانی تاریک می‌افتد. پدر پیر او ناچار به حاکم متوسّل می‌شود و گواهی می‌دهد پسرش دیوانه است. یوحنا آزاد می‌شود و گلّهٔ خود را برمی‌دارد و به دشت می‌رود. تنهای تنهاست و با چشمانی اشکبار کشتزارها و آبادی‌ها را می‌نگرد.

کتاب *اشک و لبخند*، دربردارندهٔ چند قصه‌واره و قطعه‌های ادبی است. در مثل، در قطعهٔ «حکایت» می‌خوانیم که چوپان جوان و فقیری عاشق دختر حاکم می‌شود و البته این عشقی است بی‌فرجام، چرا که فاصلهٔ طبقاتی به چوپان اجازه نمی‌دهد حتی تصور خواستگاری دختر را داشته باشد. زندگانی چوپان در اشک و آه سپری می‌شود تا روزی به صورت نامنتظره‌ای دختر حاکم از قصر می‌گریزد و نزد چوپان می‌آید، چرا که جوان فقیر در رؤیاهایش دیده و به او دل بسته است. پس دو دلداده در میان درختان به راه می‌افتند و در دل صحرا و تاریکی شب گم می‌شوند... چندی بعد سربازان حاکم در گوشه‌ای از دشتی دور افتاده، تندیس آنها را می‌یابند. به این ترتیب، دیگر کسی نمی‌تواند آنها را از هم جدا کند.

داستان *خاکستر نسل‌ها* هم در همین مایه نوشته شده. در پاییز سال ۱۱۶ پیش از میلاد ناتان فرزند حیرام کاهن که معشوقه‌اش بیمار است به معبد ایزدبانوی عشق «عشتروت» [ایشتار] می‌رود و از او به ندبه می‌خواهد دلبندش را نجات دهد، امّا ندبه و زاری او بیهوده است و دست مرگ، معشوقهٔ او را می‌رباید و ناتان، ناچار آوارهٔ کوه و بیابان می‌شود... سال‌ها و قرن‌ها می‌گذرد تا

بهار سال ۱۸۹۰ پس از میلاد فرا می‌رسد. این بار علی حسینی چوپان به روی صحنه می‌آید و به سوی ویرانه‌های همان معبد راه می‌افتد و در حالی که گوسفندانش به گرد وی حلقه زده‌اند به رؤیا فرو می‌رود. احساس می‌کند میان جان او و روح زیبایی که پیش از آمدن به این دنیا در کنارش بوده، فاصله افتاده و تنها مانده است. روز بعد در حالی که از رؤیای شب دوشین سرمست است و گلّه‌اش را می‌چراند دخترکی را می‌بیند که کوزه بر دوش، از میان درختان بیرون می‌آید. این دختر، همان نیمهٔ گمشده اوست. چوپان، همان «ناتان» دو هزارهٔ پیش است و دختر کوزه به دوش، همان دلدار درگذشتهٔ قرن‌ها پیش. دخترک به علی می‌گوید: عزیزم! عشتروت، جان‌های ما را به این دنیا بازگردانده، تا از لذّت عشق و شکوه جوانی محروم نمانیم.[۴]

مارتای بانی ماجرای زندگانی و مرگ زنی است که به واسطهٔ شرایط دشوار زیست و بی‌رحمی مردمان و غفلت خود به ورطهٔ فساد می‌افتد و بیمار می‌شود و می‌میرد. پدر و مادر او، زمانی که وی کودکی بیش نیست، می‌میرند و همسایه‌ای عیالوار و فقیر، سرپرستی او را به عهده می‌گیرد. او ناچار است هر روز در پی گاوهای شیرده به صحرا برود و غروب آنها را به ده بازگرداند و تکّه نانی بخورد و بر بستری از علف خشک بخوابد. کسی به او مِهری نمی‌ورزد و کاری به کارش ندارد. نیمه گرسنه، مغموم، آشفته و تنهاست تا این که به سنّ شانزده سالگی می‌رسد و دختر زیبایی از آب درمی‌آید. وجودش مانند آینه‌ای است که زیبایی دشت را بازمی‌تاباند. روزی مردی سوار بر اسب، نزد او که کنار چشمه‌ای نشسته است می‌آید و با حرف‌های فریبنده، او را می‌فریبد و به همراه خود می‌برد. این مرد نابکار، ثروتمند است و مشغلهٔ او کامجویی است. مارتا مدّتی در قصر مرد می‌گذارند در حالی که باز، احساس تنهایی و ناایمنی با اوست. سپس مرد، او را از خانه‌اش بیرون می‌کند و او با تنها پسرش فؤاد، آوارهٔ شهرها و خیابان‌ها می‌شود. زمانی که نویسنده در سال ۱۹۰۰ پس از

گذراندن تعطیلات تابستانی به بیروت بازمی‌گردد پسرکی ژنده‌پوش می‌بیند که گل‌های پلاسیده می‌فروشد. نویسنده از کس و کار او می‌پرسد و کاشف به عمل می‌آید که وی پسر مارتا است و مادرش در خرابه‌ای در بستر بیماری افتاده است. نویسندهٔ حسّاس و نیکوکار که راوی داستان نیز هست ـ به قصد کمک به زن بیمار به راهنمایی فؤاد به خرابهٔ مسکن آنها می‌رود. زن بیمار گمان می‌برد که راوی داستان برای کامجویی به نزد او آمده است، امّا مرد می‌گوید:

مارتا! تو گُلی هستی که به زیر گام‌های حیوانی در لباس انسان پایمال شده‌ای. گام‌های او، بی‌رحمانه ترا لگدکوب می‌کرده، امّا رایحهٔ ترا که با ناله‌های بیوه‌زنان و فریاد یتیمان و آه جانسوز تهی‌دستان به سوی آسمان (جایگاه رحمت و داد) فرا می‌رود، هرگز نکاسته است. دل خوش‌دار که نوگل پایمال شده‌ای نه گام پایمال کننده.[۵]

مارتا در میان گریه و هق و هق‌های بیمارانه ماجرای زندگانیش را برای راوی بازگو می‌کند. او احساس می‌کند اجلش فرا رسیده و معشوقه‌اش مرگ، پس از دوری طولانی آمده است تا او را به بستری گرم و نرم رهمنون شود. بعد، آمرزش گناهان خود را از خدا می‌خواهد و می‌میرد. صبح فردا پیکر او را در تابوتی چوبین می‌برند تا در بیابان بیرون شهر به خاک بسپارند، چرا که راهبان اجازه نداده‌اند بر او نماز خوانند و او را در گورستان عمومی دفن کنند.

در این ماجرا، تنها دو نفر، پیکر بی‌جان او را تشییع می‌کنند. فرزندش و جوان راوی که مصیبت‌های روزگار، او را دلسوزی آموخته است.

البتّه، در میان موج اشک و آه و دلسوزی و همدردی غیرفعّال که «جبران» به راه می‌اندازد، گاه نکته‌های بنیادی و مهمّی نیز آمده است. یکی از آنها این است:

گویند باید بین شادی این جهان و آسایش جهان دیگر یکی را برگزینی. و من می‌گویم: هم شادی‌های این جهان و هم آسایش آن جهان را برگزیده‌ام،

زیرا در دل باور دارم که سرایندهٔ بزرگ، فقط یک شعر سروده است آن هم با وزن و قافیهٔ کامل[۶].

جبران، قصّه‌های کوتاه و غالباً تمثیلی نیز نوشته است که قهرمان برخی از آنها حیوانات یا اشیاء هستند. این قصه‌ها بیشتر مضمون‌سازی و بازگوینده حکایت‌های قدیمی‌اند، چیزهایی مانند حکایت‌های سعدی یا افسانه‌های لافونتن که این یکی هم غالباً منبع شرقی دارد. *سطری بر شن‌ها* نمونه‌واری از این قسم قصّه‌های جبران است: مردی به دوست خود می‌گوید با کنارهٔ کفش خود، عبارتی بر شن‌ها نوشته است مردم می‌ایستند و آن جمله را می‌خوانند و مواظب‌اند تا کسی آن را پاک نکند. دوست او می‌گوید وی نیز جمله‌ای بر شن‌ها نوشته است، امّا زمانی که آب بالا آمد، امواج دریا آن جمله را پاک کردند. اوّلی نوشته بود: «من کسی هستم که «وجود» دارد» و دومی نوشته بود: «من جز قطره‌ای از این اقیانوس نیستم».[۷]

چیزی که در آثار جبران خلیل جبران بیشتر به چشم می‌آید مضمون‌پردازی است. قصّه‌های او به تمام معنا «بازنمایشی» هستند و از زاویهٔ دید «دانای کل» وصف می‌شوند. البته، این «بازنمایش» اندیشه‌ها و رویدادها با «بازنمایشی» که اساس ادبیات رئالیستی (مانند *مادر* گورکی) را تشکیل می‌دهد، تفاوت دارد. ادب رئالیستی در قالب‌هایی باز نموده می‌شود که سرچشمه‌اش ارتباط نزدیکی با اطمینان‌ها، عمل باوری و خردگرایی و داده‌های علم دارد. (گرچه این قسم گرایش در دهه‌های اخیر، جذابیت خود را از دست داده است) و هدف آن تغییر دادن روابط نابهنجار جامعه انسانی است و نشان می‌دهد که نویسنده با واقعیت‌های ملموس و مشخص (از جمله فقر) هم آگاهی نزدیک دارد و هم پروژه‌ای برای از میان برداشتن آنها، اما بازنمایش‌های جبران خلیل جبران، بر بنیاد حساسیت و تخیل افراطی رمانتیک ساخته می‌شود و او در این بازنمایی‌ها مشکل‌های فردی و اجتماعی انسان‌ها را به کارگاه عاطفهٔ مشحون از خیال-

پردازی می‌برد و از این‌رو، طرح‌های داستانی او لخت و مسطح است که در نهایت به کشف تازه‌ای در عرصهٔ جامعه‌شناسی یا سبک‌پردازی نمی‌رسد.

در آثار جبران خلیل جبران گرایش‌های دینی و عرفانی ویژه‌ای، خود را به صورت‌های آشکاری نمایان می‌کند. دو کتاب او *مسیح فرزند انسان* و *پیامبر* به وصف‌آموزه‌های دینی اختصاص داده شده است. اما آنچه او در این زمینه می‌گوید بیشتر ذوقی است و همچنین دربردارندهٔ نکتهٔ تازه‌ای نیست. کتاب *پیامبر* او از نظر سبک نوشتن، چیزی است مُشابه کتاب «*عطیهٔ برتر*» پائلیو کوئلیو. *عطیهٔ برتر* توضیح و تفسیر آموزه‌های پل قدیس است و *پیامبر* جبران هم، سخنان پیامبر را دربارهٔ زناشویی، فرزند، بخشش، خوراک، کار، شادمانی و اندوه، خانه‌ها، پوشاک، داد و ستد، جرم و کیفر، قانون و خرد و احساس ... توضیح می‌دهد. پیامبر، آن یگانه محبوب که سپیده‌دم ذات خویش است، دوازده سال تمام در شهر اورنالیس اقامت می‌گزیند و روز هفتم ماه سپتامبر، موسم برداشت از سال دوازدهم برفراز تپه‌ای در انتظار آمدن کشتی است تا به جزیرهٔ زادگاه خود برگردد. پیامبر از ترک این شهر، نگران و غمناک است. آموزه‌های او اهالی شهر را به راه راست آورده و او و مردم را به هم نزدیک کرده است. با خود می‌گوید ای کاش می‌شد همهٔ کسانی که اینجایند همراهم شوند، ولی افسوس چنین کاری امکان ندارد: «آری، عقاب نیز آشیانهٔ خود را با خود نمی‌برد و به تنهایی در عرصهٔ آسمان پر می‌گشاید»[۸] او مدتی غوطه‌ور در اندیشه‌های خویش است و سپس با نمایندگان اصناف متفاوت مردم: زنی با کودکی خردسال، مردی ثروتمند، کاروانسرادار، بنّا، دوزنده، سوداگر، قاضی، قانون‌مدار، سخنور، آموزگار... دیدار می‌کند و به پرسش‌های آنها پاسخ می‌گوید و بعد، مشفقانه آنها را بدرود می‌گوید و سوار کشتی می‌شود و به سوی خاور به راه می‌افتد. پس از عزیمت او، جمعیت پراکنده می‌شود و هر یک پی کار خود می‌رود، اما «میترا»، نهان‌دادن [شاعر!] تنها بر ساحل می‌ایستد و

واپسین واژه‌های پیامبر را تکرار می‌کند «اندکی از شما مرا نخواهند دید و اندکی خواهند دید، زیرا زنی دیگر مرا خواهد زاد.»[۲]

گمان می‌رود جبران در نوشتن کتاب *پیامبر* و نیز در نوشتن کتاب *خدایان زمین و سرگشته* خواسته است به تأثیر از سبک نویسندگی نیچه کتابی بنویسد مشابه *چنین گفت زرتشت*، اما تفاوت این کتاب‌ها و تفاوت جبران با نیچه از زمین تا آسمان است. *زرتشت* نیچه کتابی است بسیار عجیب و ژاژنما پر از سمبول‌های نادر. درواقع این زرتشت، خود نیچه است که در عصر فاصل بین سنّت و مدرنیته آمده است *انجیل* (بشارت) دیگری به آدمیان بدهد. خود او در کتاب دیگری نوشته است: «گرچه از من نپرسیده‌اند ـ و خوب بود می‌پرسیدند ـ چرا نام مهمترین کتابت را *زرتشت* نهاده‌ای؟

اکنون به این پرسش طرح نشده پاسخ می‌گویم، من با این کار، زرتشت را به جهان جدید آوردم تا خود او آموزه‌های اخلاقیش را از انسان بازپس گیرد.

مراد نیچه این است که زرتشت، نخستین کسی بود که مفهوم اخلاقی دوگانه‌ای به جهان داد: نیک در برابر شرّ، زیبایی در برابر زشتی، روشنی در برابر تاریکی... و اینها، مفهوم‌ها و چیزهایی هستند جدا از یکدیگر. کسی گمان نمی‌برد که ممکن است نیک از شرّ برآمده باشد و زیبایی از زشتی. نیچه باور دارد که این مفهوم‌ها و گزاره‌های ساخته شده بر بنیاد آنها وابستهٔ ساختار زبان است: «واژه و مفهوم، روشن‌ترین دلیل این گفته است که چرا ما به انتزاع این گروه کار و بارها باور داریم. ما به یاری واژه‌ها و مفهوم‌ها صرفاً چیزها را مشخص نمی‌کنیم، بلکه اساساً باور داریم که به مدد آنها به حقیقت اشیاء دست می‌یابیم.»[۳]

می‌بینیم که نیچه در *چنین گفت زرتشت* ـ که جنبهٔ داستانی هم دارد ـ و آثار دیگرش، فلسفه‌ای را بیان می‌کند و افزوده بر آن عبارت‌هایی دارد که بسیار ژرف و شورانگیز است، اما نویسندهٔ لبنانی در *پیامبر* و *باغ پیامبر* چیزهایی

بسیار عادی را به قلم می‌آورد و با این قسم ساده کردن قضایا از اهمیت «پیام» پیامبر می‌کاهد. کسانی که به نمایندگی از اصناف خود به طرح پرسش می-پردازند درواقع پرسشی ندارند، از این‌رو، پرسش ایشان کلّی است. در مثل می-پرسند: «زناشویی را چگونه می‌بینی استاد؟» و پیامبر پاسخ می‌دهد: با هم زاده شده‌اید و هماره با هم خواهید ماند. و آنگاه که بال‌های سپید مرگ روزگارتان را پراکنده کند، نیز همراه خواهید بود. آری، حتّی در آرامش خاطرات خداوند نیز با هم هستید. امّا بایسته است که با هم‌بودنتان را لحظه‌های جدایی نیز در میان باشد، چنانکه باد آسمان در میان شما فرصت دست‌افشانی یابد، یکدیگر را دوست بدارید، امّا عشق را در بند نکنید و بگذارید همچون دریای پُرتلاطمی بر کرانه‌های جان‌هایتان موج زند. سزد که هر یک از شما جام یار خود را لبالب کند، امّا همه از یک جام نیاشامید... با هم ترانه سرایید، دست افشانید و هماره شادمانی کنید و در همان حال، تنها باشید همچون تارهای ساز، که هر کدام به تنهایی به لرزه می‌آیند، امّا همگی یک نغمه ساز می‌کنند. [۴]

در این عبارت‌های پر آب و تاب، ماهیّت و ساز و کار نهاد بغرنج زناشویی به دو عنصر فروکاسته شده است: زن و شوهر همیشه با هم باشند، امّا در همان زمان فاصله، یعنی فردیّت خود را حفظ کنند. حال فرض می‌کنیم نهاد زناشویی به همین دو عنصر منحصر می‌شود و همهٔ زن‌ها و شوهران هم از آغاز زناشویی تا پایان زندگانی، عاشق یکدیگر باشند و هیچ اختلاقی بین آنها بروز نکند... پس دیگر چه مشکلی باقی می‌ماند که نویسنده‌ای دست به قلم ببرد و داستانی دربارهٔ زندگانی زناشویی بنویسد؟ اساساً جبران از چه دوره، طبقه و مردمی سخن می‌گوید که باد آسمان می‌تواند در میان زن و شوهر، فرصت دست-افشانی بیابد و اینها هم هماره می‌توانند با هم ترانه سرایند، دست افشانی و شادمانی کنند؟ حتّی زن و شوهری میلیاردر در زیباترین هتل ییلاقی لبنان هم

نمی‌توانند روز تا شب را بدین‌گونه که جبران می‌گوید سپری کنند. اگر بتوانند از ملال تکرار خواهند مرد. جای دیگر دربارهٔ «داد و ستد» می‌نویسد:

زمین، میوه‌های خود را به شما می‌دهد و اگر می‌دانستید چگونه دستان خود را از برکات آن آکنده کنید هرگز معنای «نیاز» را در زندگانی در نمی‌یافتید.

روزی گشاده نخواهید یافت و گرسنگی‌تان برطرف نخواهد شد، مگر آن که بخشش‌های زمین را داد و ستد کنید پس این مبادله را به روحِ مهر و دادگری درآمیزید که اگر جز این باشد، گروهی از شما را به زیاده‌طلبی و آز و گروه دیگر را به گرسنگی بی‌پایان سوق خواهدداد.[۵]

جبران توجّه ندارد که دربارهٔ اقتصاد، تولید، مبادلهٔ کالا می‌نویسد و اینها مربوط به فراروندها و علومی است که ساز و کار و ساختار معیّنی دارند و به مدد توصیف‌های روان‌شناسی فردی، نه می‌توان آنها را حلّ و رفع کرد و نه تفسیر. پیدایش تولید و شیوه‌های تولید و تقسیم جامعه به طبقه‌های بهره‌کش و بهره‌ور ـ گرچه در دوره‌های متفاوت و جامعه‌های گوناگونی ویژه‌ای داشته است – اما در کلّ خطّ سیر معیّنی را درنوردیده است تا به شرکت‌های چند ملیّتی و انحصارهای بزرگ امروز رسیده است. به عنوان نمونه، جامعه آمریکا را در نظر آورید. سرزمینی بزرگ، وسیع و ثروتمند که به کوشش اروپاییان کشف شد و به صورت مهاجرنشین آنها درآمد. زندگانی آمریکایی جدید، ساده‌تر از زندگانی اروپا بوده، ولی رشد صنعت و تمدّن کارخانه‌ای و سرمایه‌داری آن، کم و بیش همان مسیری را پیمود که در اروپا پیموده بود. نابرابری عظیم طبقه‌های متفاوت سیاه‌پوستان و سفیدپوستان در آمریکا که با بالیدن سرمایه‌داری، افزایشی هولناک یافت، نشانهٔ شاخصی است از ساخت و کار تحوّلی اقتصادی که تن به تفسیر اخلاقی سنّتی نمی‌دهد. صاحب‌نظران اقتصادی، اجتماعی و سیاسی از این فراروند تفسیرهای گوناگون، امّا

تفسیرهایی اقتصادی و سیاسی به دست داده‌اند. در مَثَل، رشد صنعت سرمایه‌داری در آمریکا از نظر مفسّران محافظه‌کار، پادزهر انحطاط دموکراتیک بوده است. آلکساندر هامیلتون در کتاب *گزارش دربارهٔ مصنوعات ۱۹۷۱* می‌گوید که در حدود نیمی از کارگران کارخانه‌های انگلستان زنان و کودکان بودند و بعد خیرخواهانه نتیجه می‌گیرد که مؤسّسه‌های صنعتی موجب شدند زنان و کودکان کارگر زیست مفیدی داشته باشند که جز در این صورت، عاطل و باطل می‌مانند. از نظر هامیلتون، صنعت ماشینی نه فقط موقعیّت نخبگان «طبیعی» را تأمین و تضمین کرد، بلکه به «بطالت» میلیونها فرد عادّی نیز پایان داد.

این متّحد ساختن صنعت کارخانه‌ای و نخبه‌گرایی، موضوع نیرومندی در تاریخ آمریکا بوده است.

از نویسندگانی مانند ترو (Thoreau) و امرسن گرفته تا نویسندگان امروز آمریکا، پیدایش ماشین را در این قارّه، پایان بیگناهی آمریکا شمرده‌اند. اینان به سبب تخریب جامعهٔ دموکراتیک برادرانه، نابودکردن جامعه، تبدیل افراد زمخت و نافرهیخته به چرخ‌دنده مؤسّسهٔ تولیدی، فراروند صنعتی شدن را به باد ملامت گرفته‌اند. اینان در تحلیل هامیلتون مشارکت دارند، امّا نتیجه‌گیری‌های او را ردّ و انکار می‌کنند. زمانی بود که جهانی پر از وفور نعمت و آسودگی همگانی وجود داشت و بعد، صنایع ماشینی آمد و جامعه‌ای طبقاتی بوجود آورد همراه با فقر عام، وضعیّت‌های سبعانهٔ کار و ایجاد گروه اندکی نخبه و به طوری خیال‌انگیز ثروتمند.[۶]

امّا چنین دنیایی که نویسندگان خیال‌پرداز تصویر کرده و می‌کنند، کجا دیده شده است؟ می‌بینیم که چنین تصویری دورهٔ پیش از صنعتی آمریکا را به وجهی رومانتیک به صورت وضعی شبانی (Pastoral) درمی‌آورد، و همچنین

به‌طور خطرناکی مایل است تلقّی منفی دربارهٔ فراروند صنعتی‌شدن آمریکا در قرن نوزدهم را به‌طور مبالغه‌آمیزی گسترش دهد.

بیان جبران خلیل جبران دربارهٔ داد و ستد و تولید و سویه اقتصادی زندگی اجتماعی به این مرز هم نمی‌رسد و چیزی نیست جز سفارش اخلاقی رقیق دربارهٔ مدارا و کمک به دیگران. نظریه‌پردازان دربارهٔ سرمایه‌داری آمریکا دربارهٔ رفع بی‌عدالتی و اشاعهٔ برابری در آمریکا داد سخن داده و می‌دهند، اما نمی‌توانند این واقعیت را توضیح دهند که چگونه در این کشور، ثروت‌ها و انحصارها در اختیار گروهی اندک قرار گرفته و این گروه اندک با کمک سرمایه‌داری کهنه‌کار انگلستان و اروپا به نیمی دیگر از منابع دیگر سیارهٔ ما چنگ انداخته‌اند!؟

جبران دربارهٔ «نیکی و بدی» ـ کهن‌ترین مشکل جامعه بشری ـ می‌نویسد:

مگر نه این است که بدی، همان نیکی است که از تشنگی و گرسنگی خود به درد آمده است؟ نیکی هر گاه گرسنه شود به سوی طعام می‌شتابد، هرچند در غارهای تاریک باشد، و چون تشنه گردد، حتی از آب‌های راکد گنده می‌نوشد. تو اگر با خویشتن یکی شوی، نیکوکاری، اما اگر با خود یکی نگردی، بدکار نه‌ای، زیرا سرای پراکنده را دخمهٔ دزدان نشاید نامید، که آن سرایی است پراکنده، نه بیش و نه کم...[۷]

با این توصیف‌ها، در نهایت روشن نمی‌شود که «نیکی» و «بدی» در ساحت‌های زندگانی بشری چه معنایی دارد. تنها سفارش می‌کند که اگر مردمان را از خویشتن بهره کنی، نیکوکاری! همین‌گونه سفارش‌های اخلاقی در کتاب *باغ پیامبر* نیز تکرار می‌شود. پیامبر در وداع با مردم اورفالیس خطابه‌ای ایراد می‌کند و دربارهٔ آیین دریا و دریانوردی سخنان غرّایی می‌گوید و به پرسش‌های دریانوردان پاسخ می‌دهد:

آیا مرا به جزیرهٔ زادگاهم آورده‌اید تا آموزگار شما باشم؟ من هنوز از قفس حکمت بیرون مانده‌اندم و چندان کم‌سال و نونهالم که جز دربارهٔ جان خود ـ که همان پیغام ژرف خواهد بود ـ سخن نتوانم گفت. بگذارید جویندگان، حکمت آن را در شقایق زرد و در مشتی گل سرخ بجویند که من تاکنون ترانه‌سرا بوده‌ام، نغمهٔ زیبایی زمین را خواهم سرود و رویای گمشدهٔ شما را که همه روز را میان خواب و بیداری و خواب غنودن می‌پیماید، تجسم خواهم کرد.[۸]

البته این وصف شاعر رومانتیک است، نه وصف پیامبر و پیام او.

مردم جزیره به استقبال پیامبر می‌شتابند و در انتظار شنیدن پیام‌های اویند، اما وی خاموش می‌ماند. ناگاه «کریمه» دخترکی که در باغ پیامبر همبازی او بوده پیش می‌رود و می‌گوید دوازده سال از ما چهره پنهان کردی و دوازده سال است که ما بیقرار شنیدن آوای تواییم. دیگری نیز از پیامبر می‌خواهد معنای زندگانی و اندوه آدمیان را آشکار سازد. پیامبر می‌گوید:

زندگانی کهن‌ترین باشنده زنده بوده و زیبایی پیش از زاده شدن «زیبا» بر روی زمین بال و پر یافته است و از آن لحظه که حقیقتی وجود داشته کسانی بوده‌اند که دربارهٔ آن سخن گویند.[۹]

این سخنان، ما را به فلسفهٔ افلاطون برمی‌گرداند که حکایت دارد بر تقدم اندیشه بر شیئی و پیش‌تر بودن «ایده» از مصادیق آن، یعنی زیبا چیزی یا شخصی است که از ایدهٔ «زیبایی» بهره دارد و زنده باشنده‌ای است که از ایدهٔ «زندگانی» سهم می‌برد و نیز در این بخش کتاب گفته می‌شود که زندگانی، مانند روح بزرگ آدمی در پس پرده و نقاب است، آن زمان که زندگانی به سخن آید تمامی بادها به واژه‌ها بدل خواهند شد.

پیامبر سپس تنها به باغ پدر و مادر می‌رود، جایی که آنها و نیاکانش آرمیده‌اند، و در به روی خود می‌بندد و چهل شبانه‌روز، تنها در آن باغ و سرا به‌سرمی‌آورد. کریمه نیز همان روز نخست به سرای خویش می‌رود و زیر

درخت بادام می‌نشیند و گریه سرمی‌دهد. پس از چهل روز، پیامبر به سوی مردم می‌آید و خطاب به آنها می‌گوید:

وای بر امتی که مذاهب و طوایف بسیار دارند، اما در میان آنان از دین خبری نیست.

وای بر امتی که می‌پوشد آنچه را که خود نبافته و می‌خورد و می‌آشامد آنچه را که خود نیفشرده است.

وای بر امتی که خودکامگان را قهرمان می‌پندارد و کشورگشایان بی‌باک را مهربان می‌بیند.

وای بر امتی که جز در پی جنازه بانگ برنمی‌آورد، جز به ویرانه‌ها نمی‌بالد و جز آن‌گاه که گردن به زیر تیغ ننهاده، سر به شورش برنمی‌دارد.

وای بر امتی که سیاستمدارش، روباه، فیلسوفش، شعبده‌باز و هنرش تقلید و دنباله‌روی است.

وای بر امتی که حاکم خود را با صدای طبل و بوق می‌پذیرد و وداع می‌گوید تا دگربار با صدای طبل و شیپور به پیشواز حاکم دیگر رود.

وای بر امتی که فرزانگانش از گنگی روزگار، زبان فرو بسته‌اند و مردان توانمندش هنوز در بستر آرمیده‌اند.[۱۰]

مردم دربارهٔ آفریدگار و حقیقت او می‌پرسند و او پاسخ می‌دهد:

دلی را در نظر آورید که دل‌های همهٔ شما را در خود دارد، عشقی را که همهٔ عشق‌های راه یافته به جانتان را دربرمی‌گیرد. روحی که تمامی روح‌ها را احاطه می‌کند و بانگی که بر همهٔ صداها چیره می‌شود و سکوتی که از همهٔ خاموشی‌های شما ژرف‌تر است، به آن جاودانه بیندیشید. سپس در اوج کمال خود تلاش کنید تا آن زیبایی را که پرشکوه‌تر از همهٔ شکوهمندان است، و نغمه‌ای را که از سروده‌های دریا و جنگل فراخناک‌تر است و عظمتی را که بر عرش جای دارد، دریابید.[۱۱]

مدتی بعد، پیامبر با کریمه و دیگر دوستان وداع می‌گوید و به سوی بلندی‌ها راه می‌پیماید و به جایی می‌رسد که با ابر سخن می‌گوید و با آن یکی می‌شود و یکی خواهد ماند تا آن زمان که دست زندگانی ابر را مانند دانهٔ شبنمی در سپیده‌دمان در باغی فرو افکند و او را چون نوزادی در دامن زنی نهد.[۱۲]

جبران درکتاب *مسیح فرزند انسان* از زاده شدن مسیح می‌نویسد و از مادر و خانوادهٔ او و از یهودا و مریم مجدلیه، و از حواریان، کاهن اعظم یهود، پیلاطس حاکم رومی و از مغانی که از دیار خاور به دیدار مسیح نوزاد آمده‌اند و از مخالفان و انکارکنندگان، آنچه در این کتاب آمده همان مطلبی است که در *انجیل‌ها* و طومارهای سده‌های نخست میلادی آمده بود. قیافا؛ کاهن اعظم گفته است که مسیح خطری برای ما و رومیان بود، اندیشهٔ ساده‌لوحان را شرنگ‌آلوده کرد و به جادویی شگفت، خیزشی بر ضدّ ما و قیصر به راه انداخت.

آن مرد می‌خواست این کرهٔ زمین را به گناه بیالاید، از این‌رو، او را به طیب خاطر و با آگاهی از عواقب آن کشتیم و هر که به خود جرأت دهد که آیین موسی را بیالاید یا میراث مقدّس ما را به گمراهی بکشاند او را نیز خواهیم کشت.[۱۳] پیلاطس قاضی، [حاکم] رومی می‌گوید همسرم بارها از او سخن گفته بود، امّا من موضوع را چندان جدّی نمی‌گرفتم، زیرا همسرم خیالاتی است... من مسیح را خطاکار و دشمن امّت خود و رومیان نمی‌شمردم... زمانی که او را به بند کشیدند و به سرایم آوردند نزدیک بود از بارگاه برخیزم و در برابرش سر به سجده گذارم.[۱۴] مخالفان فریاد می‌کردند او را بر دار کنید و من از او پرسیدم تو شاه یهودیان هستی؟ و او پاسخ داد؛ تو، خود، مرا پادشاه نامیدی و چه بسا برای همین زاده شده‌ام و از این‌رو آمده‌ام تا بر حقیقت گواه باشم. گفتم: حقیقت دیگر چیست؟ بی‌گناهی را که دستان جلّاد برای اجرای حکم قتل بالای سر اوست از حقیقت چه سود رسد؟ مسیح با صدای بلند گفت: هیچ‌کس را جز به نیروی روح و حقیقت، یارای حکم راندن بر جهان

نیست.. پس مسیح را به کاهنان تحویل دادم و به آنها گفتم هر چه می‌خواهید بر این مرد راست کردار روا دارید، خود دانید... من هنوز هم در ژرفای وجود خود، بارها و بارها پرسیده‌ام حقیقت چیست و نه ـ حقیقت کدام است؟[۱۵]

ناثنائیل می‌گوید: مسیح نه مردی زبون و فرودست، بلکه مردی نیک‌کردار و دادگر بود، بر همهٔ مردمان برتری داشت، قدرت خود را شناخت و آن را بر فراز بلندی‌های الجلیل و در شهرهای یهودیان و فنیقیان هویدا ساخت.[۱۶] راحیل باور دارد که مسیح، رؤیا یا اندیشه‌ای که رؤیاهای سرایندگانش شود، نبود بلکه انسانی بود مانند تو و من از بینایی و شنوایی و بساوایی بهره داشت و در میان همهٔ رویدادهای ماندگار، ما را با او تفاوتی آشکار بود.[۱۷]

از گفتهٔ فیلسوفان و دانشمندان نیز مطالبی دربارهٔ مسیح آمده است که گاهی رنگ انکار و دشمنی دارد و گاهی لحن موافقت و دوستی. یوثام ناصری خطاب به یکی از رومیان می‌گوید: چگونه می‌توانی دریابی مردی را که جنگ افروز نبود، امّا به نیروی توانای قادر آمد؟ او خدا نبود، انسانی بود مانند ما، امّا در وجودش اسپند زمینی به پا خاست تا با کندر آسمانی درهم آمیزد. او از جوانی اندیشه آمده بود و شما به پیری فکر تعلّق دارید.[۱۸]

در کتاب، « ترانه *دهانش چون دل انار بود*» مریم مجدلیه، تازگی و زیبایی ویژه‌ای دارد: دهانش همچون دل سرخ انار بود و سایه‌سار، دیدگانش ژرف و عمیق. مانند مردی که نیروی خود را بازشناخته باشد، از لطافت آکنده بود. .. چهره‌اش مانند شبی بود که تاریکی در خود ندارد، و همچون روزی که هیاهوی روز در آن نیست. چهره‌اش اندوهگین بود، امّا ازشادمانی سرشان دستانش را به سوی آسمان فرا برد و انگشتان از هم دور شده‌اش مانند شاخسار در نظر آمد. یاد دارم چگونه با گام‌هایش آب را پیمانه می‌کرد. او گام برنمی‌داشت، بلکه خود، راهی برفراز همهٔ راهها بود، چنان که ابر از فراز بر زمین سرازیر می‌شود تا آن را سرمست کند.[۱۹]

همین مریم مجدلیه سی ساله بعد از واقعهٔ صلیب می‌گوید: مسیح بر مرگ چیره شد. جان و توان او از گور سر برآورد، در تنهایی ما به راه افتاد و بوستان طرب و محبّت ما سرکشی کرد.[۲۰]

نوزده قرن بعد، مردی از لبنان مسیح، مادر او «مریم مجدلیه»، قیافا، پطرس، پیلاطس و حتّی یهودا را در میان مردم می‌بیند و می‌بیند مردم، چهرهٔ خود را به چپ و راست می‌گردانند، امّا کسی نیست که آنان را به جایگاه ملکوتی مژده دهد و خطاب به مسیح می‌گوید:

ای ارباب مهر!

همه، بازگشت ترا چشم به راهند.[۲۱]

جبران در این کتاب، گفته‌ها و روایت‌های گوناگونی دربارهٔ عیسی مسیح عرضه می‌کند که کم و بیش همه از چگونگی آن آگاهند. او از نقل گفته‌های مخالفان نیز خودداری نکرده است، امّا کتاب روی‌هم‌رفته نه اثری پژوهشی است نه رمانی با اسلوب. اگر او توانسته بود مجموعهٔ روایت‌ها را به صورت ابتکاری تدوین و با اسلوبی نو آیین دراماتیزه کند، راه به جایی می‌برد و در شمار نویسندگان خوب درمی‌آمد، امّا آنچه از نوشته‌های این «نویسنده» لبنانی برمی‌آید، حکایت دارد از ناتوانی او در رمان و قصه‌نویسی. به طور کلّی، او بیشتر، شاعری احساساتی است تا نویسنده‌ای متفکّر. مهمترین نقص‌کار او در جهان‌نگری اوست.

جهان‌نگری او یکسویه و خالی از مشاهده‌های دقیق ماهیّت روابط انسانهاست. او در دوره‌ای به صحنهٔ نویسندگی گام می‌نهد که دنیای جدید، شاهد ظهور کسانی است مانند داستایفسکی، تالستوی، فلوبر، چخوف، درایزر، کنراد و بسیاری دیگر که رمان و قصه‌نویسی را به مرزهای جدیدی رسانده‌اند و در واکاوی شخصیّت آدمی و روابط اجتماعی ـ سیاسی او قلّه‌های تازه‌ای را فتح کرده‌اند. و هم در این دوره، متفکّرانی داریم مانند: نیچه، مارکس، هوسرل،

و ویلیام جیمز که بنیادهای فلسفه‌های کهن را به چالش طلبیده‌اند و دربارهٔ ژرفای عواطف متضاد بشری و رابطهٔ او با جهان متافیزیک و دین و هنر کشف‌هایی به دست داده‌اند که در مخیلهٔ پیشینیان نمی‌گنجید. در چنین عرصهٔ پرتلاطمی که عرفان و درام‌ها و رمان‌های عرفانی نیز به راههای تازه‌ای افتاده (در اینجا فقط کافی است درام «براند» ایبسن را به عنوان نمونه در نظر آوریم) نویسندهٔ لبنانی می‌نویسد:

خدای خدایان، از خویشتن خویش، نفسی برآورده و در آن جمالی ابداع کرد. طراوت نسیم سحری، رایحهٔ شکوفه‌های دشت و لطافت نور ماه را بدو بخشید. دل را در جامی آکنده از سرور عطا کرد و گفت از این نتوانی نوشید، مگر گذشته را از یاد ببری و آینده را وانهی و جامی لبریز از اندوه نیز بدو داد و بگفت: چون از این بنوشی ژرفای شادمانی زندگانی را دریابی.[۲۲]

یا می‌نویسد:

بعضی از خدایان تا زمانی که پرستشگران آنان زنده‌اند، زنده می‌مانند و با مرگ آنها می‌میرند، امّا بعضی از آنان الوهیّتی دارند که ازلی و ابدی است. ملکوت من برگرفته از زیبایی است و هر کجا دیده بگردانی، آن را خواهی دید. زیبایی، به طبیعت است. زیبایی، سرآغاز نیک‌بختی چوپان در میان تپّه‌ها، خوش‌بختی روستاییان در میان دشت‌ها و سعادت عشایر در فاصلهٔ کوه و دریاست. زیبایی است که فرزانگان را تا فراز عرش حقیقت تردیدناپذیر بالا می‌برد.[۲۳]

متضاد این اوصاف خوش‌بینانه و احساساتی را در رمان‌های *بوار و پکوشه* فلوبر، *لرد جیم* کنراد، *محاکمهٔ* کافکا، *مرگ قسطی* فردیناند سلین... می‌بینیم. در این داستان‌ها که یادآور «*دوزخ*» دانته است، آن حقیقت تردیدناپذیری که جبران به آن باور دارد، سخت به مخاطره افتاده است. سلین می‌نویسد:

رئیس ایستگاه راه‌آهن شیطان منم. روزی که من نباشم اگر قطار از خط خارج نشد! ... در جهنم ته گوش ذرّه‌ای به ریزی یک اتم... اگر به اندازهٔ

سرسوزنی جابه‌جاش کنی ... به اندازۀ یک میکرون حرکتش بدهی و ازش نگاه کنی، کار تمام است!

خلاص! تا ابد نفرین‌زده‌ای! حاضری؟ حاضر نیستی؟ تواناییش را دارید قربان؟ مردن مُفت و مجّانی نیست! باید با کفن خوشگل مصوّر به قصه‌های گلدوزی خدمت حضرت عزراییل برسی.

نفس آخر، کلّی کار می‌برد. سکانس آخر سینماست.

آخرین بار، صدای قلبم را می‌شنوم که یک تلپ شل و ول می‌کند ... بعدش تولوپ ... بعد آئورتش تکان می‌خورد... انگار توی یک آستین کهنه ... بعد تمام. بازش می‌کنند توش چه خبر است. روی میز مورّب... امّا دیگر از افسانۀ قشنگم خبری نیست. همین‌طور از سوت سوتکم... حضرت همه‌ش را برداشته و برده. بِهش می‌گویم جناب عزرائیل، اوّل قصه‌شناس دنیا شمایید.[۲۴]

جمع این دو قسم آگاهی و دید دربارۀ انسان‌ها و روابط آنها را در «*فاوست*» گوته می‌بینیم. گوته عارف نیز بود، امّا او مرد عمل و تلاش بود و ریشه‌های مصائب بشری را می‌شناخت و می‌خواست با عمل آرام و آگاهانه آنها را بخشکاند.

در بخش دوم درام *فاوست*، ما با منظرۀ آفرینش از ملک تا ملکوت و سپس با دوزخ رویاروی می‌شویم. از همان آغاز کتاب، نویسنده گفته است سفری مخاطره‌آمیز در سراسر جهان آفرینش در پیش است و در پایان کتاب، قهرمان درام که از کردار خود و دیگران (ایجاد کشتزارها، کارخانه‌ها و مدرسه‌ها) به وجد آمده و آزادی و ارزش زیستن را در تلاش مدام یافته، به این جا می‌رسد، که بگوید:[۲۵]

دانش پیشین (باور به کردار) بازمی‌آید و مرا از نیک‌بختی سرشار می‌کند.

و در این لحظه من از شادی و والاترین لحظۀ هستی برخوردارم.

جبران خلیل جبران، زمانی که به این بُعد زندگانی توجّه می‌کند، البتّه نکته‌های آموزنده‌ای به میان می‌آورد که در مجموع، نشان می‌دهد به زندگانی

دلبسته است و به انسان‌ها، کار و بار و روابط آنها می‌اندیشد و در این زمینه مطالبی نوشته است، که یکی از آنها این است:

پیش از آن که میدان شهر را ترک کنید بنگرید/ که مبادا یکی از شما دست خالی باز گردد / زیرا روح مسلط بر زمین، به آسودگی بر امواج باد نمی‌آرامد / مگر آن زمانی که به چشم خود بنگرد که/ کوچکترین شما نیز همچون بزرگترین‌تان / به هر آنچه نیاز دارد، دست یافته است.[۲۶]

پی‌نوشتها

۱. *موسیقی و عروسان دشت*، ۳۳.

۲. *اشک و لبخند*، ۱۰.

۳. ۴. *موسیقی و عروسان* دشت، ۶۵ و ۸۶.

۵. *موسیقی و عروسان دشت*، ۴۴.

۶. *ماسه و کف*، ۶۵

۷. *خدایان زمین و سرگشته*، ۶۴.

۸. ۹. *پیامبر و باغ پیامبر*، ۱۱ و ۸۲,

۱۰. *دجال*، نیچه، ترجمه ع. دست‌غیب، ۱۳۵، تهران، ۱۳۷۶.

۱۱. ۱۲. *پیامبر*، ۱۸ و ۱۹، ۳۴.

۱۳. *افسانه طبقهٔ متوسّط*، ریچارد پارکر، R. Parker، ۶۲، نیویورک، ۱۹۷۴.

۱۴ تا ۱۹. *پیامبر*، ۵۵، ۸۸، ۹۰، ۹۳، ۹۴، ۱۰۷.

۲۰ تا ۲۸. *مسیح فرزند انسان*، ۲۵، ۹۹، ۱۰۰ تا ۱۰۲، ۵۰، ۵۴، ۸۲، ۸۱، ۱۴۶، ۱۴۷ تا ۱۵۱.

۲۹. ۳۰. *اشک و لبخند*، ۲۳، ۴۵.

۳۱. *مرگ قسطی*، لوئی فردیناند سلین، ترجمهٔ مهدی سحابی، ۵۲، تهران، ۱۳۸۴.

۳۲. *از حافظ به گوته*، ع. دست‌غیب، ۸۶، تهران، ۱۳۷۳.

۳۳. *پیامبر و باغ پیامبر*، ۳۵.

مرد جوان بی‌باک روی طناب بندبازی*

(مجموعه داستان‌های کوتاه. ویلیام سارویان)[1]

ادبیات معاصر آمریکا که در آثار کسانی مانند همینگوی، فاکنر، اشتاین بک، شروود آندرسن، سال بلو و دوس پاسوس بازتاب یافته، ادبیاتی تجربی و آزمونی است. نویسندهٔ آمریکایی در دوره‌ای بحرانی به روی صحنه می‌آید و رویدادها و مردم عادی، کوچه و خیابان را به روی صحنه می‌آورد. او در جهانی زیست می‌کند که همهٔ آدمیزادگان از زن و مرد، کوچک و بزرگ، شبانه‌روز در کار و تلاش برای ساختن جهان جدیدی هستند، اما در پایان کار می‌بینند حاصل و ارزش همهٔ تلاش‌ها دود می‌شود و به هوا می‌رود. در مثل، همینگوی، انسان را در اوج اخلاقی او نشان می‌دهد، اما در نهایت قهرمان او در عرصهٔ «نیکی»، هیچ تضمینی و تقدسی نمی‌بیند و آنچه برای او پیش آمده دروغ عظیم کلمات انتزاعی است؛ کلماتی مانند: شکوه، زادگاه دوستی و احترام. او درمی‌یابد نهادهایی که وانمود می‌کنند ضامن قواعد سنتی اخلاقی‌اند، ورشکسته‌اند. با این همه قهرمان رمان آمریکا از پا در نمی‌افتد، شکست می‌خورد، اما تسلیم نمی‌شود و درهمهٔ حال، جامعهٔ خود را در حرکت و جنبش می‌بیند که به رغم وانمودسازی‌های نهادهای انحصارگر و پول‌اندوز، در جست‌وجوی معنای تازه‌ای برای زندگانی امروزین است.

---

* *اعتماد ملّی*، شنبه ۲۳ تیر ۱۳۸۶.

ویلیام سارویان، نویسنده ارمنی‌تبار آمریکایی، در زمینۀ بحران زندگانی آمریکای جدید و اندوه و بی‌ریشگی معنوی مهاجران دنیای نو، در پی نویسندگانی مانند آندرسن، همینگوی و فاکنر به روی صحنه می‌آید و با ارائۀ داستان‌های کوتاه و بلند و طرح‌های امپرسیونیستی بر عاطفه و احساس آزادی آدمی و انسان‌دوستی و مهرورزی در مقام آرمانی اخلاقی تأکید می‌کند. داستان‌های او غالباً به زبان و طرح ساده و روشنی نوشته شده و نمایشگر فقر و نابسامانی اجتماعی است، اما تصاویری که او از جامعۀ «ستایش‌انگیز جدید» به دست می‌دهد، بغرنجی و درهم-تافتگی تصاویر رمان‌های همینگوی و فاکنر را ندارد، که فلسفۀ غامضی را ارائه می-کنند. سارویان همچنانکه ادموند ویلسن گفته است: «نویسنده‌ای سرد و خشک و بی‌اعتنا به جنبش‌های اجتماعی نیست، گرم و پرحرارت و شوخ و شنگ است»، قلندر و انسان برهنۀ خوشحالی است که برای یافتن کار، شرکت در زندگانی اجتماعی و کمک به مردم از پاافتاده به همه جا سر می‌کشد. دربارۀ آدم‌های زرنگ و عقل کلّی که به نوشگاه‌ها می‌روند و ماجرای زندگانی خود را با «من گفتم و او گفت...» سامان می‌دهند، می‌نویسد و حکایت می‌کند. طبعی لطیف و کلامی شیرین دارد و آثارش از شادخواری و مهرجویی لبریز است. قهرمان داستان«مسابقۀ دو...» نوجوانی است که می‌خواهد در جامعه‌ای بزرگ و پر ازدحام به جایی برسد. او آدمی است خیالباف و نامعقول و در همان زمان درخور ترحم. این جوان می‌خواهد نیرومند و قهرمان شود. دایی او که جوان ولنگاری بوده، سرگرم عملیات روزه-گیری، تأمّل (Meditation) و خواندن کتاب‌های عرفان، فلسفه و طالع‌شناسی است. او نیز می‌خواهد از راه تمرکز درونی مشهور شود. نوجوان سه دلار از دایی-اش می‌گیرد و برای آقای «استرانگ فورت» (که بعد معلوم می‌شود مؤسّسه‌ای است!) می‌فرستد و چند روزی دستورهای این مؤسّسه را برای نیرومند شدن به آزمون می‌گذارد، اما در این راه به جایی نمی‌رسد و صبح روز پنجم تصمیم می-گیرد به جای سحرگاه بیدار شدن و سروصدا راه انداختن و عصبانی کردن

مادربزرگ، بگیرد تخت بخوابد. در این حال، بار دیگر پرسه گردی‌های نوجوان آغاز می‌شود. همه او را شماتت می‌کنند و برخود او آشکار می‌شود که آدم به دردبخور و عاقبت‌اندیشی نخواهد شد. با این همه در آخرین وهله تصمیم می‌گیرد در مسابقهٔ دو سرعت مدرسهٔ لانگ‌فلو شرکت کند و سری میان سرها درآورد. پس با حدّت و شدّت تمرین دویدن می‌کند، به پرش طول با دورخیز و بدون دورخیز و پرش ارتفاع دست می‌زند و از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند. روز مسابقه فرا می‌رسد. مسابقه‌دهندگان می‌دوند، عرق می‌ریزند و خود را به آب و آتش می‌زنند.

بعد مسابقه تمام می‌شود، اما نوجوان نفر آخر است با ده یارد فاصله از بچه‌های دیگر. نوجوان خیالباف با این همه از پا نمی‌نشیند و با داوران مسابقه دعوا و ستیزه می‌کند و به این احساس می‌رسد که به صورتی به او خیانت شده است! بامزه این‌جا است که دایی او نیز به روزه‌گیری و تمرین یوگا پایان می‌دهد و دوباره به یکی از پسران علّاف و لاابالی شهر تبدیل می‌شود.

سارویان خیلی راحت و ساده می‌نویسد. طرح داستانی او هم تجسمی و هم ساده است. داستان «*تابستان اسب سفید*» یکی از نمونه‌های بارز کار اوست. قهرمان داستان کودکی است ۹ ساله که دنیا را لبریز از شکوه و زندگانی را رؤیایی شیرین می‌پندارد. پسردایی او مراد هم در پی خیالات خود و در همان زمان در پی ماجراجویی است، گرچه همه او را دیوانه می‌دانند. مراد به کارهای عجیبی دست می‌زند که همه حتی «آرام» ۹ ساله را غافلگیر می‌کند.

مراد، ساعت چهار صبح به در خانهٔمان آمد و آهسته تقه‌ای به پنجرهٔ اتاقم زد و از خواب بیدارم کرد. گفت: آرام! از تخت پریدم پایین و به بیرون پنجره نگاه کردم. هنوز صبح نشده بود، اما تابستان بود و با اولین اشعه‌های خورشید چیزی نمی‌گذشت که در گوشه و کنار دنیا هوا آن‌قدر روشن شود که بدانم خواب نمی‌بینم. پسردایی‌ام برپشت اسب سفید زیبایی نشسته بود. (۱۴۵)

به گفتهٔ پسر سارویان نوشتهٔ دیگری نمی‌توان یافت که توانسته باشد شگفتی و راز و رمز ایام کودکی را از این بهتر مجسم کند. طرفه‌تر اینکه مراد این اسب را ندزدیده، بلکه در پندار خود از کشاورز آسوری عاریه گرفته تا سوارکاری کند و بعد اسب را به او برگرداند، اما کشاورز آسوری که از این موضوع بی‌خبر است همه‌جا می‌نشیند و با حسرت می‌گوید اسبش را دزدیده‌اند و مراد و آرام یک ماه تمام اسب را نگاه می‌دارند و سرگرم تفریح و سوارکاری می‌شوند و بعد آن را به انبار علوفهٔ صاحبش برمی‌گردانند. بعدازظهر همان روز، کشاورز آسوری با درشکه‌اش به خانهٔ آرام می‌آید و اسب را به مادر آرام نشان می‌دهد و می‌گوید: «جای تعجب است. اسب از همیشه قبراق‌تر و پر زورتر شده. شکر خدا سرحال‌تر هم شده است.» (۱۵۷).

یکی از بهترین داستان‌های سارویان، داستان «*زنده‌ها و مرده‌هاست*». قهرمان داستان آدم برهنهٔ خوشحالی است که در پی دم غنیمت شمردن است، با دوستش پیت، نویسندهٔ گمنام و رادیکال مشاجره دارد. پیت دنیا را جدی می‌گیرد و سرش بوی قرمه‌سبزی می‌دهد. اما راوی، مرد آرام و فعالی است که بیشتر می‌خواهد بر زخم دردمندان جامعه مرهم بگذارد. او مبارزهٔ اجتماعی رادیکال را قبول دارد، ولی به شرطی که طیف‌های عاطفی ساحت روحی انسان را در نظر گیرد و به آدمیان مهرورزی بیاموزد. او در کوچه‌ها و معابر دردمندان را می‌بیند، اندام‌هایی شکسته، ارواحی نفله شده که از ناکجاآبادهایی می‌آیند و به ناکجاآبادیهایی برمی‌گردند. چه کاری از دست او ساخته است. تعهد اجتماعی درست، اما باید مواظب خودپسندی‌های تهی از صداقت نیز بود. شاید بهتر باشد بی‌مسؤولیت‌بودگی را پذیرفت تا زمانی که صمیمیت به کیفیتی طبیعی و نه تصنعی و شریرانه درآید. در این صورت «حرکت ما در جهان شکوفا می‌شود. دراماتیک و باشکوه... روح می‌خندد، جسم پای می‌کوبد و آدمی با نشستن پشت میزی کوچک در تالاری تاریک به نوعی به تمام گوشه و کنار جهان سفر می‌کند و باز می‌گردد ... می‌خندد، آواز می‌خواند

و پای می‌کوبد.» (۲۰۱) به این ترتیب، نویسندهٔ آمریکایی حاضر در دنیای جدید، به همان ایده‌ای می‌رسد که چند سدهٔ پیش، شاعر ایرانی به آن رسیده بود:

شاد زی با سیاه چشمان شاد

که جهان نیست جز فسانه و باد

زآمده شادمان بباید بود

وز گذشته نکرد باید کرد

یا به تعبیر حافظ:

هروقت خوش که دست دهد مغتنم شمار!

از ویلیام سارویان، داستان‌های زیادی به فارسی ترجمه شده است. بانوی قصه‌نویسی ایران، سیمین دانشور، *کمدی انسانی* او را در سال ۱۳۳۳ به فارسی درآورد. صفدر تقی‌زاده، مترجم توانا نیز داستان‌های کوتاهی از سارویان ترجمه کرده است. اکنون مترجمی جوان، مجموعهٔ ۲۰ قصهٔ این نویسنده را با زبانی رسا و شیرین، با پیشگفتاری از پسر سارویان، به خوانندگان ایرانی هدیه می‌کند. بانو پونه پاک‌نشان، مترجم کتاب، قلمی روان و نمکین دارد و ترجمهٔ او بسیار موجز و دقیق است، به ویژه آنکه صفدر تقی‌زاده ـ که آثار بسیاری از زبان انگلیسی به زبان فارسی ترجمه کرده است ـ ویرایش کتاب را به عهده گرفته و مقدمه‌ای عالمانه نیز بر آن افزوده است.

ترجمه، ترجمه‌ای روان و شیرینی نخوانده است. از این‌رو، جای آن هست که از صفدر تقی‌زادهٔ عزیز و بانو پونه پاک‌نشان، که چنین هدیهٔ ارزنده‌ای را به زبان فارسی عرضه داشته‌اند، سپاسگزاری کنیم.

پی‌نوشت

۱ـ ترجمهٔ پونه‌پاک‌نشان، با مقدّمه و ویرایش صفدر تقی‌زاده، انتشارات سخن، چاپ اول، ۱۳۸۶.

راز داوینچی*

(رمان، دن براون)

رمان *راز داوینچی*[1] (The Davinici Code) نوشتهٔ «دن براون» را به اعتباری می‌توان داستان دینی رمزآمیزی که در عرصهٔ ادب و فرهنگ مسیحی و غربی می‌بالد و گسترش می‌یابد، به‌شمار آورد. نویسنده در کالج «امهرست» و «آکادمی فیلیپ اکستر» درس خوانده است. پدرش ریاضیدان و مادرش کارورز موسیقی بود. بالیدن وی در چنین خانواده‌ای، او را در عرصهٔ تناقضی بین علم و دین قرار داد. علاقهٔ او به کشف رمز و راز از نهادهای دینی ـ عرفانی، به نوشتن رمانی الکترونیکی به‌نام (Digital Fortress) انجامید، که پرفروش‌ترین کتاب الکترونیکی سال ۱۹۹۶ از آب درآمد. رمان *راز داوینچی* او نیز در همان هفتهٔ نخست انتشار، به موفقیتی باورنکردنی دست یافت و به صدر نامنامهٔ پرفروش‌ترین کتاب‌های سال راه پیدا کرد.

راز داوینچی، پُر است از افسانه‌های پاگانی (ادیان پیش از مسیحیت)، تحولات هنری باختر و خاور زمین، باورهای مسیحی کلیسای کاتولیک و «انجمن برادری» و رمز و رازهای معماری؛ و نیز پُر است از ماجراهای شگرف و در برخی موارد پلیسی و شبه‌پلیسی. در این رمان، همچنین کسانی کشته

---

* *ادبیات داستانی*، شمارهٔ ۱۰۶، بهمن ـ اسفند ۱۳۸۵، صص ۱۴۲ـ ۱۵۱.

می‌شوند که این خود، پای پلیس‌های قضایی و جنایی را به میدان‌های ماجرا می‌کشاند؛ و نیز مجادله‌هایی اعتقادی و سیاسی در آن آمده است که خواندن کتاب را در مواردی، بسیار دشوار می‌کند. اشاره‌های نویسنده به اسطوره‌ها، اشخاص تاریخی، شیوه‌های کار معماری و نقاشی و به روابط درونی کلیساها و انجمن‌های سرّی، کتاب را هم دشوارخوان و هم تأمّل برانگیز کرده است. با این همه، کتاب *راز داوینچی* به رغم شهرت کم‌نظیر ناگهانی‌اش، از لحاظ ساختار داستانی طرفگی ویژه‌ای ندارد و اسلوب تازه‌ای را ارائه نمی‌دهد. به‌راستی و به‌طور کلی، می‌توان گفت نویسنده، ماجراها و واکاویهای نقاشی و معماری بسیاری را ـ که در برخی موارد هیجان‌انگیز است ـ در «جعبه آینهٔ» رُمان چیده است. بنابراین، کتاب به این صورتی که می‌بینیم ـ به رغم مجادله‌های بسیار اشخاص داستانی با یکدیگر ـ داستانی «تک‌آوایی» است، نه «چند آوایی». داستان در سطحی از سطوح خود، ماجرای درگیری «انجمن برادری» را با کلیسای کاتولیک نمایش می‌دهد. از این‌رو آگاهیهایی که در این زمینه در آغاز کتاب آمده، به فهم ریشه‌های این درگیری مدد می‌رساند:

دیر صهیون، محفل سرّی اروپایی که در سال ۱۰۹۹ بنیانگذاری شده، تشکیلاتی واقعی با نفوذ و فعّال است. در سال ۱۹۷۵، کتابخانهٔ ملی فرانسه نسخه‌های خطی موسوم به «پرونده‌های سرّی» را کشف کرد که هویّت بسیاری از اعضای دیر صهیون را فاش می‌ساخت: نیوتن، بوتی چلی، ویکتور هوگو، لئوناردو داوینچی ...

خلیفه‌گری کاتولیک اپوس دئی که طریقتی به شدّت متعصب و سختگیر است، به‌تازگی به دلیل گزارش‌هایی در زمینهٔ شست‌وشوی مغزی و عبادت‌هایی خشونت‌آمیز و فریضه‌ای خطرناک به نام «تحقیر نفس»، جنجال فراوانی به پا کرده است. آنها به تازگی بنای ساختمان دفتر مرکزی چهل و هفت میلیون دلاری‌شان را در خیابان لگزینکتون نیویورک شمارهٔ ۲۴۳، به پایان رسانیده‌اند.[۲]

در بین اشخاص داستانی کتاب، پیش از همه باید به شخصی به نام «استاد» ـ که

سرنخ همهٔ ماجراها را به دست دارد؛ و هویتش در پایان ماجراها آشکار می‌شود ـ اشاره کرد. استاد از سویی با بزرگان دیر صهیون ارتباط دارد و از سویی دیگر با خلیفه‌گری کاتولیک اپوس دئی. اوست که درگیری‌های یاد شده را فراهم می‌آورد و برای به قتل رساندن سران «دیر صهیون» و قاتل آنها زمینه‌سازی می‌کند. استاد، تاریخدان، اسطوره‌شناسی بزرگ، سلحشوری سلطنتی و بسیار ثروتمند است. آنچه او می‌جوید «جام مقدس» است. در پی افتخار شخصی گام برنمی‌دارد و به‌گفتهٔ خودش می‌خواهد به سروری به مراتب والاتر از غرور خود، یعنی به «حقیقت» خدمت کند و باور دارد که انسان حق دارد حقیقت را بداند. امّا این حقیقت که استاد در راه خدمت به آن، خود را به خطر می‌افکند، چیست؟

از نظر استاد، حقیقت یعنی اعلام دوره‌ای تازه در تاریخ انسان و افشای رازی که دوهزارهٔ کلیسای کاتولیک کوشیده است آن را از انسان‌ها پوشیده بدارد و همچنین بزرگان متأخّر «انجمن برادری»، در اعلام آن کاهلی و مصلحت‌اندیشی کرده‌اند:

رسالت دیر این بود که حقیقت را انتشار بدهد که وقتی به پایان ایام رسیدیم، اسناد جام را فاش کند قرن‌ها افرادی مثل داوینچی، بوتی‌چلی، نیوتن همه‌چیزشون رو سر محافظت از اسناد گذاشتند و مسؤولیت رو به عهده گرفتند. و حالا، لحظهٔ فرا رسیدن حقیقت، ژاک سونیر تصمیمش رو عوض کرد. مردی که افتخار خطیرترین وظیفهٔ تاریخ مسیحیت رو داشت، به اون پشت کرد. ادعا کرد، زمان مناسب نرسیده ... اون جام را مأیوس کرد، دیر رو مأیوس کرد، حافظهٔ همهٔ نسل‌هایی رو که همچو دقیقه‌ای رو فراهم کرده بودند؛ مأیوس کرد. [۳]

استاد و رمزشناس معروف، رابرت لنگدان برحسب آنچه نویسندهٔ کتاب می‌گوید، پژوهش‌هایی عمیق و وسیعی در آثار رمزآمیز باستانی، تحولات آیین‌های پاگانی، اخترشناسی کهن و تاریخ کلیسای کاتولیک به عمل آورده است و به این نتیجه رسیده است که نهادهای رسمی، حقیقت‌های بسیاری را

دربارهٔ این موضوعات به زور یا به نیرنگ، مخفی نگاه داشته‌اند؛ از جمله کلیسا با موفقیت، حقایق مریم مجدلیه و مسیح را پنهان کرده است. این مریم مجدلیه برخلاف روایت اناجیل رسمی، زنی پاکدامن و ثروتمند و مادر تبار سلطنتی مسیح از شاهان یهود؛ داود و سلیمان، نَسب می‌برد. به همین دلیل مخدوش کردن چهرهٔ مریم از سوی کلیسای کاتولیک، او را به القاب «جام مقدس»، «رز» و «ساغر» می‌نامیدند. اینها نام‌های مستعار او هستند. «رز» (گل سرخ)، با ستارهٔ پنج پر سیارهٔ ناهید و قطب‌نمایی هدایت‌کننده رابطه دارد، رُز مقلوب واژهٔ اروس (Erose) ـ خدای عشق در یونان باستان نیز هست و ریشه در ایزد بانوپرستی باستانی دارد، پنج برگی آن، پنج مرحله زندگانی زنانه را نشان می‌دهد: زایش، قاعدگی، مادری، یائسگی و مرگ. رمز و راز «مریم مجدلیه» را کلیسا در قرن‌چهارم، در زمانی که به قدرت رسید، تا حد امکان از بین برد. بخشی از جنگ‌های صلیبی برای این برپا شد که مریم مجدلیه مقام مهمّی در صدر مسیحیت داشت و بر پا کردن کلیسا، به عهدهٔ او گذاشته شده بود نه بر عهده «پطر مقدس». کلیسای بعدی برای مقاومت در برابر قدرت مریم مجدلیه، او را روسپی معرفی کرد و مدارک قرب او را با مسیح پوشیده داشت، تا از این راه، هر ادعای ممکنی را در این باره که از مسیح، تباری به‌جا مانده یا او پیامبر ـ انسان (نه فرزند خدا) بوده، خنثی کند.[۴]

جام مقدس، نمادی از این ایزدبانوی گمشده است. مسیحیت پیش‌رفت، امّا ادیان کهن پاگانی به تمامی از بین نرفتند. افسانه‌های جستجوی «جام گمشده» از سوی سلحشوران، در واقع داستان جستجوی ممنوع مادینهٔ مقدس است. سلحشورانی که از «جستجوی ساغر» حرف می‌زدند، در پرده سخن می‌گفتند تا زندگانی خود را حفظ کنند و از خطر تکفیر کلیسائیان در امان بمانند. هنرمندانی مانند داوینچی نیز به کشیدن نقاشی‌های رمزی روی آوردند و رمز و رازهای کهن را به صورت تازه‌ای نمایش دادند؛ پردهٔ *شام آخر* داوینچی این

مسأله را به خوبی نشان می‌دهد:

گفته‌اند که «جام مقدس» در این نقاشی تصویر شده، در حالی که بیننده در آن سیزده مرد مشاهده می‌کند. عیسی در میان شش حواری در سمت چپ و شش حواری در سمت راست قرار دارد و همه مرد هستند، امّا در سمت راست عیسی و در کنار او شخصی است با موهای سرخ و دستانی با ظرافت خم کرده و ملاحتی زنانه. جوان و پرهیزگار به نظر می‌آید. نگاهی محجوب و موهایی سرخ و زیبا دارد. این شخص، «مریم مجدلیه» است و او و عیسی به شکل تصاویر آیینه‌ای همدیگر، جامه پوشیده‌اند. عیسی جامه‌ای سرخ و عبایی آبی به تن دارد و مریم جامه‌ای آبی و عبایی سرخ.[۵]

با توجه به اسناد و مدارکی که در کتاب *راز داوینچی* آمده، بین مسیحیان آغازین ـ که بعضی از آنها از کلیسای کاتولیک انشعاب کردند ـ با قدرتمندان کلیسا بر سر «تثلیث»، هویّت واقعی عیسی و تبار مریم مجدلیه ... اختلاف نظر بوده است. به همین دلیل در قرن چهارم در «کانن مسیحیت» بسیاری از انجیلها از جمله انجیلهای بارابا و توماس را دروغین[۶] (جعلی) معرفی می‌کردند و نسخه‌های آنها را می‌سوزاندند. از سوی دیگر، پیروان آیینهای رمزی در کسوت مهر آیینی‌ها خود را در سراسر اروپا، شمال آفریقا و آسیای کوچک گسترش دادند. بعضی از امپراتوران، سلحشوران، هنرمندان و بزرگان فئودال دوره‌های قرون میانه و دوره‌های بعد از آن، در کسوت مسیحی، امّا با باورهای عرفانی و رمزآمیز، به‌کار پرداختند، معماران در این میانه فعالیت چشمگیرتری داشتند و به بنیاد کردن «انجمن‌های سرّی» همّت گماشتند. ساختار، تزیین، نقاشی‌ها، پیکره‌های کلیسا، همه و همه رمزآمیزند و نشان از ارثیه‌ای باستانی می‌دهند. «آیین پرستش بانو»ی سلحشوران نیز دلالت‌های عرفانی دارد. در ظاهر، سلحشوران کمر بسته، بانویی پرهیزگار و زیبا می‌شدند و در خدمت او دست از جان می‌شستند یا به جستجوی «جام مقدس» به سفرهایی خطرناک دست

می‌زدند، امّا جستجوی ایشان در واقع جستجوی سوفیا (دانایی) و جستجوی ایزدبانوی مقدس بود. «استاد» در کتاب *راز داوینچی* نیز به راستی سلحشوری است در جستجوی «جام مقدس» یا سوفیا (دانایی عرفانی) که هیچ خطری او را از ادامهٔ سلوک باز نمی‌دارد. امّا به رغم همه اینها، سلحشور واقعی کتاب رابرت لنگدان تاریخ‌دان و رمزشناس است که سونیر، پدر بزرگ سوفی نوو، او را برمی‌گزیند تا در جستجوی جام مقدس، به سوفی یعنی به نوه‌اش کمک کند.

«جام مقدس» را کسی نمی‌یابد، بلکه این جام است که دیگران را برمی‌گزیند و به‌سوی خود می‌خواند. سوفی‌نوو که خانواده‌اش را از دست داده با محافظت و سرپرستی سونیر، پدربزرگش می‌بالد، تحصیل می‌کند، کارمند دایرهٔ رمزگشایی د. س. پی. ژ. می‌شود. او از اخلاف تبار سلطنتی مریم مجدلیه است که به‌طور شگفت‌انگیزی از خطر مرگ نجات یافته و اکنون بی‌آنکه خود بداند، آماج خطرهای دیگری است، سوفی‌نوو، در واقع همان سوفیا، شاهدخت رمز و رازهای کهن است.

عجیب‌ترین شخص داستانی کتاب، سیلاس است. او از پدری دائم‌الخمر که کارگر بارانداز است و مادری فروتن و رنج‌دیده به دنیا می‌آید. در فقر و بدبختی بزرگ می‌شود، در نوجوانی پدرش را به علت اینکه خشونت و بدرفتاری می‌کند و مادرش را به‌شدّت زده است، می‌کشد و بعد از خانه می‌گریزد. در بین ولگردان و آوارگان به زندگانی ادامه می‌دهد. در کار دزدی، گردن ملوان محافظ بار کشتی را می‌شکند و پلیس او را با غل و زنجیر در زندانی در آندورا محبوس می‌کند. او زال، نیرومند و بلند بالاست و سیمایی شبح‌گونه دارد، دوازده سال در زندان می‌ماند و به راستی مانند شبحی بی‌رنگ و شفاف می‌شود. پس از این همه سال، زلزله‌ای می‌آید و برج و بارو و دیوار زندان را فرو می‌ریزد، او از راه نقبی که زلزله پدید آورده، می‌گریزد و گرسنه و تشنه، سوار واگنی باری می‌شود. محافظان قطار، او را با کتک از واگن بیرون

می‌اندازند. خسته و خون‌آلود در حومهٔ روستاها بیهوده دنبال غذا می‌گردد. سرانجام در طول گشت و گذار، کنار جاده‌ای می‌افتد و از هوش می‌رود. در اینجاست که اسقف آرینگاروسا، عضو ممتاز اپوس دئی او را می‌یابد و از مرگ نجاتش می‌دهد، سیلاس در مرز زندگانی و مرگ به آهستگی از خواب بیدار می‌شود. روی تختی نرم دراز کشیده، شمع‌هایی اطرافش را خوشبو کرده‌اند. چشم باز می‌کند، نجات‌بخشی آنجاست که خیره به او می‌نگرد و می‌گوید: «سنگ به کناری غلتیده و تو تولّدی دوباره یافته‌ای».[۷]

نجات‌بخش، کسی نیست جز اسقف آرینگاروسا. مُبلّغی که او را از مادرید به شمال اسپانیا فرستاده‌اند تا برای اپوس دئی، کلیسا بسازد (اوپوس دئی، یعنی کار خدا). زمانی که سیلاس همچنان در اغماست، صدایی می‌شنود. از جا برمی‌خیزد و به دنبال صدا می‌رود. مرد غول‌پیکری می‌بیند که مرد ریزنقشی را کتک می‌زند. وی با مرد غول‌پیکر می‌آویزد، و او را فراری می‌دهد. بعد درمی‌یابد مهاجم برای دزدی اعانه‌های کلیسا آمده و مرد ریزنقش، همان اسقف است. سیلاس که از همه‌جا رانده شده به اسقف اطمینان پیدا می‌کند و نام سیلاس را هم اسقف به او می‌دهد. (سیلاس ـ پیشوای برادران) [*اعمال رسول* ۲۲: ۱۵، برادر امین، رسالهٔ نخست پطرس رسول ۱۲: ۵]. اوپولس رسول در زندان‌اند. ناگاه زلزله می‌آید، بنیاد زندان می‌لرزد، درها همه باز می‌شود و زنجیرها فرو می‌ریزد. [*اعمال رسول* ۲۶ـ۲۵: ۱۶] مرد آواره اینک راه نجاتی یافته است و برای تطهیر خود و راهنمایی اسقف، به خدمت کلیسا درمی‌آید و ریاضت‌های سخت می‌کشد. و می‌کوشد دستورالعمل‌های اسقف را مو به مو اجرا کند؛ پابند میخدار، دور ران می‌پیچد، که نواری است چرمی و مرصّع به دانه‌های نوک تیز فلزی، این نوار، نشانهٔ مصایب ابدی مسیح است و در گوشت فرومی‌رود. درد آن نیکوست؛ چرا که به کشتن نفس و کسب آمرزش کمک می‌کند. افزوده بر این با طناب سنگین و گره‌داری خود را شلاق می‌زند:[۸]

«سیلاس که مشتاق آثار تطهیرکنندهٔ درد و رنج بود، به سرعت، دعایی زیر لب خواند. سپس یک سر طناب را چنگ زد، چشمانش را بست، طناب را محکم روی شانه‌هایش فرود آورد. گوشت تنش شکافت. دوباره و دوباره [خود را] تازیانه زد و زمزمه کرد:

«castigo corpus meum» (نفس خود را تزکیه می‌کنم.)[۹]

البتّه سیلاس پس از وداع با زندگانی گذشته و عهد بستن با اسقف، می‌خواهد به مسیحیت و کلیسا خدمت کند و خشونت و تجاوز را کنار بگذارد، امّا از سوی دیگر به او می‌گویند باید نسبت به دشمنان مسیح و کلیسا بی‌گذشت بود. او در سراسر زندگانی جدیدش تضاد و کشاکش بین محبّت مسیحی و خصومت با دشمنان کلیسا را احساس می‌کند و همین واقعیّت، او را رنج می‌دهد؛ چنانکه در زمان تهاجم به خواهر سندرین (نگهبان کلیسای سن‌سولپیس و مباشر انجمن برادری، حافظ راز جام مقدس) به هیچ‌وجه نمی‌خواهد به این زن صدمه بزند، امّا وظیفه دارد به هر ترتیب که باشد، راز جام مقدس را بیرون بکشد. او ناچار شده است بیوه‌ای مجنون، کارآگاه و کشیشی اندوهگین را ـ که از گفتن راز امتناع می‌کردند ـ بکشد. از اکنون نیز می‌خواهد خواهر سندرین، مکان پوشیدهٔ «سنگ تاج» را برای او فاش کند:

تو در معیت کلیسایی. امّا به آنها (انجمن برادری خدمت می‌کنی؟)

خواهر سندرین جسورانه می‌گوید:

مسیح جز پیغام حقیقت چیزی نداشت. چنین چیزی را در فرقهٔ اپوس دئی نمی‌بینیم.

خشم و غضب، پس چشمان راهب (سیلاس) شعله می‌کشد. ناگهان شمعدان آهنی را مثل گُرزی تکان داد و حمله کرد. خواهر سندرین که به زمین افتاد واپسین احساسش، استیصال و دلهره بود. هر چهار نفر مرده‌اند. حقیقت ارزندهٔ دیگر از بین رفت.[۱۰]

خود سیلاس هم از این کشاکش‌ها جان سالم به درنمی‌برد. او پس از کشتن خواهر سندرین به سفارش استاد، به قرارگاه اپوس دئی در لندن پناه می‌برد، امّا پلیس انگلستان که ردّ او را یافته است، وی را تعقیب می‌کند. در جریان زد و خورد او با پلیس‌ها، تیر می‌خورد و درد جانکاهی زیر دنده‌اش حسّ می‌کند؛ با این همه و در همین حال، با شلیک گلوله، سه پلیس را از پا درمی‌آورد و به گریز ادامه می‌دهد. در این هنگامه، اسقف آرینگاروسا سر می‌رسد که هم سیلاس را از مهلکه بیرون آورد و هم او را از کشتن باز دارد. دستان روسا به کمر برهنهٔ وی چنگ می‌زند. سیلاس که نمی‌داند متوقف کنندهٔ او کیست، می‌چرخد و شلیک می‌کند. ناگهان چشمان این دو با هم تلاقی می‌یابد. اسقف به زمین می‌افتد و سیلاس از ترس فریاد می‌کشد ... دیگر پلیس‌ها سر می‌رسند. و شخص دیگر داستان، «رمی‌لگا لورک» نام دارد؛ پیشخدمت خاص سرلی تیبینگ، رمزشناس و تاریخدان بزرگ انگلیسی. «رمی» آدابدانی خوش‌سلیقه و بسیار بلند پرواز است که خوراک‌های خوب می‌پزد. نقص او این است که مبتلا به «لیونا» (Lyonais) است، که حساسیت شدید و مرگ‌آوری به بادام‌زمینی است. تنها اوست که استاد را می‌شناسد. استاد به او وعده داه است پس از یافتن جام مقدس، پاداش گرانبهایی به وی خواهد داد تا زندگانی اشرافی و آسوده‌ای برای خودش تهیه کند. امّا از آنجا که «رمی» در طرح و نقشه‌های استاد وارد است و سیلاس ـ عامل قتل‌ها ـ را هم می‌شناسد، باید از بین برود. او در آخرین دیدار با استاد، خدمات خود را بازگو، و مطالبهٔ پاداش می‌کند. استاد او را دلگرم می‌کند و قمقمه‌ای پر از کنیاک به او می‌دهد تا از آن بنوشد و گرم شود. رمی چند جرعه می‌نوشد. بعد احساس می‌کند گرمی گلویش به سرعت به حرارتی ناخوشایند بدل شده است. ورم، مانند زمین‌لرزه‌ای ناگهانی به سراغ گلوی رمی می‌آید، به سوی میلهٔ فرمان اتومبیل می‌چرخد و گلویش را می‌گیرد، حالت تهوع به وی دست داده است. جیغ

خفه‌ای می‌زند، امّا جیغ، آن‌قدر بلند نیست که خارج از لیموزین شنیده شود. شوری کنیاک حالا خود را نشان می‌دهد: او مرا کشت![11] از دیگر اشخاص داستانی باید از بزو فاش، فرماندهٔ شاخهٔ مرکزی پلیس قضایی پاریس، ستوان ژروم کوله، اندره ورنه رئیس شعبهٔ پاریس بانک امانتداری زوریخ، گتوم، کتابدار کینگز کالج و ... نام برد. هر یک در ماجراها سهمی اندک یا بسیار دارند و به پیشرفت طرح داستانی کمک می‌کنند، امّا این اشخاص از قضایا سر درنمی‌آورند و به‌تدریج با ماجرایی که هم پلیسی و هم رمزآمیز است، آشنا می‌شوند. البتّه فاش سر فرماندهٔ پلیس قضایی بیشتر از این اشخاص در جریان ماجراهاست و امیدوار است با یافتن سر نخ آنها و پیدا کردن خطاکاران که از نظر او سوفی نوو و لنگدان هستند، هم به استاد و هم به پلیس قضایی خدمت کند و به پاداش شایسته‌ای برسد، ایام بازنشستگی‌اش را در رفاه و امنیت خاطر بگذراند و سرانجام نیز به‌رغم ناکامیابی‌های آغازین در کشف خطاکاران و توقیف آنها ... به بخشی از خواست‌های خود دست می‌یابد.

نکتهٔ مهم در سیر رویدادها و «کشف ناگهانی» تراژدی داستانی، آن است که سوفی و لنگدان در صحنه‌ای غیرمنتظره پی می‌برند که «استاد» کسی جز سر لی‌تیبینگ نیست، همان کسی که از نظرگاه «گتوم» شخصی است متعصّب و مدام در جستجوی جام. شخصی که تا پایان زندگانی نیز دست از جستجوی جام برنخواهد داشت. چرا که پول و وقت برای کسی مانند او چنین تجمّلات دلچسبی را نیز فراهم می‌آورد. «سرلی تیبینگ» درست دُن‌کیشوتی است که یک کم سر عقل آمده باشد.[12]

سوفی و لنگدان در مازهای کلیسای وست مینستر سرگردانند، که ناگهان خود را در اتاقی کوچک محبوس می‌یابند. مردی پشت در ایستاده و خونسرد به نظر می‌رسد و هفت‌تیر کوچکی به سمت آنها نشانه رفته است. لنگدان لحظه‌ای گمان می‌برد که خواب می‌بیند. مرد هفت‌تیر به دست که روی دو

عصای آلومینیومی تکیه کرده است، «تیبینگ» است.

تیبینگ هنوز سوفی و لنگدان را «دوستان من» خطاب می‌کند. او می‌گوید خیلی کوشش کرده‌است این دو تن را از خطر دور نگاه دارد، امّا موفق نشده و اکنون بودن آنها وی را به دردسر بزرگی انداخته است. او فقط خائنان به جام را قربانی می‌کند؛ یعنی کسانی که به هزارهٔ موعود رسیده، امّا از ترس یا برای حفظ موقعیت خود، آن را اعلام نمی‌کنند. سونیر با کلیسا سازش کرده بود و وظیفهٔ مقدس‌اش را معوق گذاشت. اکنون وظیفهٔ سوفی و لنگدان است که استوانهٔ مرمری را که با خود دارند و شخص را به راز جام مقدس راهنمایی می‌کند، به وی بدهند و مانند شوالیه‌ای که به یافتن حقیقت و برملا کردن آن وفادار است، عمل کنند.

سوفی و لنگدان گمان می‌برند «تیبینگ» عقلش را از دست داده یا به ایشان که در خدمت به جام مقدس تا پای جان مبارزه می‌کنند؛ خیانت می‌کند، امّا در واقع این‌طور نیست. تیبینگ که در همهٔ عمر، قلبش برای دانستن «راز جام» می‌تپد، عارف ـ شوالیه‌ای است شوریده. او جانش را به خطر می‌اندازد تا گوی بلورین حاوی راز مقدس را که لنگدان به هوا پرتاب کرده، بگیرد و مانع از شکستن آن شود. اگر گوی به زمین بخورد و بشکند همه سوداها و آرزوهای «تیبینگ» نیز سقوط خواهد کرد. پس اسلحه را به زمین می‌اندازد و به رغم ضعف پاهای مفلوج خود، خود را به جلو پرتاب می‌کند تا گوی را بگیرد؛ با این همه، سرانجام درمی‌یابد که لنگدان گوی را باز کرده و پاپیروس نرم درون آن را بیرون کشیده و در جیب بغل خود مخفی کرده است. زمانی که تیبینگ مجروح را بازداشت می‌کنند و بیرون می‌برند، وی همچنان اشک می‌ریزد و از لنگدان تمنا می‌کند مکان پنهانی «راز جام» را به او بگوید، امّا پاسخ لنگدان این است: فقط کسانی که شایسته‌اند، جام را پیدا می‌کنند. لی! تو خود این را به من یاد دادی![۱۳]

قضاوت دربارهٔ کتاب *راز داوینچی* نوع خاص آن و صحنه‌آرایی‌ها، گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های داستانی نویسنده، آسان نیست. افزوده بر این،

متن کتاب به رمز و رازها و نکته‌های تاریخی ویژه‌ای ارتباط می‌یابد که تعیین صحّت یا سقم آنها ناممکن، یا دست‌کم بسیار دشوار است. از سوی دیگر کتاب، خالی از موضوعات زیستی، عاشقانه، ستیزه‌جویانه و اجتماعی نیست. ویژه‌تر آنکه دو نیرو در کتاب در برابر هم ایستاده‌اند و با هم کشاکش دارند: انجمن برادری و فرقهٔ اپوس دئی. بستر قضایا ماجرای دیرینه سال ستیزهٔ کلیسا و عرفان است و در این ستیزه، طرفین نزاع هر یک به جان می‌زنند و نویسنده برای حلّ و رفع این ستیزه راه‌حلّی مصالحه‌جویانه پیدا می‌کند و کاسه کوزه‌ها را سر «سر لی تیبینگ» می‌شکند. این دانشمند شوریده و ثروتمند انگلیسی باور کرده است که زمان اعلام هزارهٔ جدیدی در تاریخ اروپایی فرا رسیده و باید با این اعلام، به تسلط دو هزارهٔ کلیسای کاتولیک پایان داد و نتیجهٔ کار این دانشمند، کشته شدن چند تن بیگناه و هرج و مرج و ناایمنی اجتماعی است. زمانی که تیبینگ مجروح در صحن کلیسای و سنت مینستر افتاده است، حقیقت را به طرز زجرآوری ساده می‌یابد:

گوی مرصّع آرامگاه نیوتن جز آن سیب سرخی نبود که از آسمان افتاد و به سر نیوتن خورد و الهام‌بخش اعمالش شد! میوهٔ اعمالش! با تنی سرخ و بطن پُر دانه و بارور.[۱۴]

در این میان، اسقف آرینگاروسا که در زمان متوقف کردن سیلاس در حمله به پلیس، تیر خورده و به بیمارستان برده شده و معجزه‌آسا از مرگ نجات یافته، با فرمانده فاش رویاروی می‌شود. او از فرمانده می‌شنود که کارها به خیر و خوشی تمام شده و کیف حاوی اوراق قرضه که کلیسا به او داده، محفوظ مانده است. این کیف در بردارندهٔ میلیون‌ها یورو است. اسقف، با اینکه گمان نمی‌کند خسارت‌های ناشی از قتل‌های سیلاس را بتوان جبران کرد، از فرمانده فاش خواهش می‌کند محتویات کیف را بین خانواده‌های کشته‌شدگان تقسیم کند. فرمانده همچنین انگشتری الماس اسقف را به او برمی‌گرداند. اسقف این

انگشتری را در زمان پرواز به لندن به خلبان هواپیما رشوه داده بود، تا او برخلاف مقررات، تغییر مسیر بدهد. خود فاش نیز پیش از موعد، بازنشسته خواهد شد و زندگانی تازه‌ای آغاز خواهد کرد.[۱۵]

در این میان، سوفی از دیگران خوش‌فرجام‌تر است. او مادربزرگ و برادرش را که می‌بایست از بین بروند، پیدا می‌کند و همچنین به گذشتهٔ تلخ افراد خانواده و رمز و راز از کارهای پدربزرگش ـ که سبب قهر و رنجش این دو تن از یکدیگر شده بود ـ بیشتر پی می‌برد و درمی‌یابد پدربزرگش سونیر مردی بی‌نظیر، لژ اعظم انجمن برادری، و انسانی شریف و بزرگوار بوده، شخصی که در حقّ او پدری کرده و وی را فرهیخته، ظریف، بافرهنگ و آشنا به رمز و راز به بار آورده است. سرانجام نیز کاشف به عمل می‌آید که رابرت لنگدان، دانشمند جوان و ظریف طبع‌آمریکایی ـ که شهرت جهانی دارد ـ فریفته و شیفتهٔ اوست و به جان، وی را دوست می‌دارد.

اکنون به‌این پرسش می‌رسیم که ویژگی بارز «*راز داوینچی*» که به اعتباری «قصهٔ عقاید» است، چیست؟ کتاب از چه نوع هنری ساخته شده؟ ساخت و بافت آن به چه گونهٔ داستانی تعلق دارد؟

به‌نظر می‌رسد که رمان *راز داوینچی* در دل خود سیر و سلوک «رومانسی» را جای داده است که عنصر «کرونوتوپیک» (Chronotopic) یعنی «مکان زمانمند» به‌طور مشخصی در بافتار و متن آن رسوخ کرده است. کتاب، بیشتر از هر چیز از معماری، نقاشی، طومارهای تهذیب‌شدهٔ کلیساها، آرامگاه‌های قدّیسان و سلحشوران و نقاشی موزه‌ها (به‌ویژه تصاویر موجود در موزهٔ لوور) سخن می‌گوید. در زمان حال، کرونوتوپیک قرن بیستم است که سوفی، لنگدان، تیبینگ به سفرهای ماجراجویانهٔ خود دست می‌زنند و برای یافتن راز جام، خطرهای بسیاری را به جان می‌خرند؛ در حالی که با اسطوره‌هایی سرو کار دارند که به دوره‌های باستان تعلق دارد. آنچه معماران، نقاشان، پیکرتراشان باستانی، قرون میانه، دورهٔ «نوزایی» و حتی

دورهٔ معاصر باز نمایش می‌دهند، آیین‌های پاگانی و مسیحی است. شگفت‌آور است که نویسنده، آثار هنرمندانی مانند موتزارت، ژان کوکتو و والت دیسنی را نیز متعلق به ترادیسبون (پیشادهش) ضد کلیسایی و از آن آیین‌های رمزی پاگانی می‌بیند. او حتی بر آن است که بیشتر پیام‌های پنهانی والت دیسنی با آیین و اساطیر پاگانی و داستان ایزدبانوی محصور شده سرو کار دارد.

دیسنی، داستان‌هایی مانند *سیندرلا* و *زیبای خفته* و *سفیدبرفی* را بازگویی می‌کند که درونمایهٔ همهٔ آنها زندانی شدن مادینهٔ مقدس است ... شاهدختی که پس از خوردن سیبی مسموم، زیبایی‌اش را از دست می‌دهد، کنایه‌ای آشکار به هبوط حوا از بهشت عدن دارد. (*سفیدبرفی*)، یا شاهزاده‌ای در زیبای خفته (به نام‌آئوروا) که نام رمزی «رز» به او می‌دهند و در اعماق جنگلی پنهانش می‌کنند تا از دست ساحره‌ای زیانکار حفظ شود. داستان «جام مقدس» برای کودکان است.[۱۶] مکان زمانمندی که سوفی و دیگران در آن سفر می‌کنند بیشتر زنانه است. آنها همه جا نقش زنانگی مقدس را می‌بینند: در معماری آرامگاههای سلحشوران، در نقاشی‌های داوینچی و بوتی‌چلی و در طومارهای نقش‌دار کهن ... آنها در این سیر و سلوک چه چیزی را کشف می‌کنند تا بتوانند در زمان مکانمند کنونی تحوّلات روحی را از سر بگذرانند؟ زمان و مکان یگانه شده در شهرهای پر از ازدحام و مملو از ماشین و افرازهای مدرن معاصر به چه ترتیب به اشخاص داستان اجازه می‌دهد در عرصه‌های رمز و رازآمیز رفت و آمد و گفت و گو و زندگانی کنند؟ در همهٔ مکان‌های رازآلودی که سوفی و دیگران به آن سفر می‌کنند، موزه‌ها، آرامگاه‌ها، جایگاه بر پا داشتن آیین‌های قدیمی (مانند زیرزمین مخفی خانهٔ ییلاقی سونیر) ... قانون‌های قراردادی و رایج زمان و مکان معلّق می‌ماند. گذشته، اکنون و آینده دیگر توالی در زمان (دیاکرونیک) زندگانی عادی را نمی‌سازند. مکان این سیر و سلوک را روی نقشه‌شان نشان نمی‌توان داد. در اینجا حتی قانون گرانش (قوّهٔ جاذبه) معلق می‌ماند. مکان

زمانمندی از این دست، با مکان و زمان رایج تقویمی، تباین شدیدی دارد. روشن‌ترین تجسّم این حالت را زمانی می‌بینیم که رابرت لنگدان، سوفی را در برابر اسلحهٔ تیبینگ در خطر می‌بیند. تیبینگ، سنگ تاج را که از سوفی و لنگدان ربوده به لنگدان می‌دهد، مشروط بر اینکه وی معماری «جام مقدس» را که در آن استوانهٔ سرد مرمری است، بگشاید و به وی بدهد، آن‌گاه سوفی و لنگدان هر دو می‌توانند به سلامت از کلیسای وست مینستر بیرون بروند. او نقشهٔ ماهرانه خود را برای این دو نفر فاش می‌کند تا نشان بدهد چقدر به آنها صمیمی و نزدیک است و نیز می‌گوید، جام پس از چند قرن با ما حرف می‌زند و می‌گوید ما او را از بلاهت دیر صهیون حفظ کنیم. بیایید با هم سوگند بخوریم برای پایبندی به پیمانمان، وفاداری سلحشوری به کشف حقیقت و آشکار کردن آن. امّا سوفی به چشمان او خیره می‌شود و به محکمی فولاد می‌گوید: «هرگز همراه قاتل پدربزرگم سوگند نمی‌خورم.»

رابرت لنگدان، زیر گنبد عظیم تالار مجمع تهی ایستاده و به اسلحهٔ لی تیبینگ خیره شده است. اکنون او باید تصمیم بگیرد که با لی تیبینگ است یا با مخالفان او. اگر «آری» بگوید، سوفی را فروخته است و اگر «نه» بگوید، تیبینگ هر دوی آنها را می‌کشد.

لنگدان اهل جنگیدن نیست؛ دانشمندی است مصالحه‌جو، امّا اکنون در تنگنا قرار دارد و برای رهایی از خطر چاره‌ای نمی‌شناسد، جز سکوت؛ یعنی محیط خاکستری بین آری و نه. پس عقب عقب می‌رود، به سوی فضاهای بزرگ خالی اتاق، به زمین بی‌طرف. می‌خواهد به سوفی نشان بدهد او را تنها نگذاشته است. حریف می‌خواهد به لنگدان بفهماند توفیق نیافتن در بازگشایی رمز «سنگ تاج» به معنای نابودی تاریخ است، امّا رابرت این را نمی‌پذیرد و می‌خواهد هم، سنگ تاج را حفظ کند و هم سوفی را، به سوی پنجره می‌رود و دیدگانش در میان شیشه‌های رنگی آنجا می‌گردد. به باغ کالج نگاه می‌کند و آرامگاه

نیوتن و گوی روی این آرامگاه را به یاد می‌آورد، تصاویر ستارگان و دنباله‌دارها و سیاره‌ها را که در باران سوسو می‌زنند: «افسانه‌ها همیشه جام را بانویی سنگدل تصویر می‌کردند که در میان سایه‌ها و در غیبت نور می‌رقصند و آرام در گوش نجوا می‌کند و اغوا می‌کند تا گامی به جلو بردارند و در میان مه غیب می‌شود.

خیره به درختان قرمز کالج، لنگدان حضور فتّان و پرآشوب او را حس کرد. نشانه‌ها همه‌جا بودند. شاخه‌های قدیمی‌ترین درختان سیب لندن که شکوفه‌های پنج پر سیب روی‌شان روئیده بود، به‌سان سایه‌های طعنه‌زن از میان مه سر بیرون می‌کشیدند و همه همچون سیارهٔ ناهید می‌درخشیدند. بانو اکنون در باغ بود. در میان باران، دست‌افشانی و پاکوبانی می‌کرد و آوازهای کهن سر می‌داد و از پس شاخه‌های پر شکوفه، دُزدانه، لنگدان را نگاه می‌کرد؛ گویی می‌خواست یادآور شود میوهٔ آگاهی، تنها کمی آن سوتر از او می‌روید.» [۱۷]

لنگدان در مکاشفهٔ دیگری خود را به راز، به طبیعت، به سوفی نزدیکتر احساس می‌کند:

ستاره‌ها طلوع می‌کردند، امّا در مشرق نقطه‌ای نورانی بیش از دیگران می‌درخشید. لنگدان با دیدنش لبخند زد. ناهید بود. ایزدبانوی باستانی با نور جاوید و ...

کلمات فراموش شده، مانند زمزمهٔ ارواح در ظلمت ذهنش طنین انداختند. جستجوی جام مقدس، جستجویی است برای زانو زدن در برابر مریم مجدلیه، سفری برای نیایش در پای آن رانده شده ...

لنگدان سرشار از ستایش به زانو افتاد. دمی گمان کرد آوای زنی را شنیده است ... آوای خرد اعصار کهن ... نجوایی از دل زمین.[۱۸]

در کتاب *راز داوینچی*، مکان، هم از لحاظ ظرف رویدادها و هم از لحاظ رابطهٔ انسان‌ها با آن، اهمیّت اساسی دارد؛ چرا که اشخاص داستانی می‌توانند ـ البتّه با تلاشی دردناک ـ به مکان زمانمند یکدیگر وارد شوند. مکان‌هایی مانند معابد، آرامگاه‌ها و جایگاه‌های برگزاری آیین‌ها همیشه وجود دارند و از بین

نمی‌روند و این به معنای آن است که زمان، سویه واقعی و مشخص نیز دارد و در مکان رسوخ و تجسم بیرونی پیدا می‌کند:

سوفی اندیشمند اولین رمز زندگی‌ام غرق در تفکر به‌تنهایی به سمت اتاق که به رمز درآمده بود به راه افتاد. با دادن جعبهٔ صندل سرخ به لنگدان، اکنون می‌توانست چند دقیقه‌ای خود را از جام مقدس و دیر صهیون و همه و همه رمز و رازهای روز گذشته رها کند. زیر سقف که رسید و نشانه‌ها را دید خاطره‌ها هجوم آوردند ... دختر کوچکی بود ... با پدربزرگ آمدند تا از «رزلین» هم بازدید کنند ... پدربزرگ، او را به طرف سقف پر نقش و نگاری که قبلاً نشانش داده بود، برد ... سوفی به پشت دراز کشید و به قطعات پازل کنار هم چیده شدهٔ بالای سرش خیره شد.[۱۹]

سوفی همچنین در دیدار با مادربزرگ، به مکاشفه می‌رسد. به یاد می‌آورد که پدر بزرگ، او را پرنسس نامید:

کلمهٔ آخر سخن مادربزرگ را شنید و به یاد پدربزرگ افتاد. گویی اکنون صدایش در میان سنگهای کهن، «رزلین» طنین می‌انداخت و در دل زمین فرو می‌رفت و در مخفیگاه نهانی زیر زمین پژواک می‌یافت.[۲۰]

پیشینهٔ باور به زنده مانند بودن اشیاء و مکان‌ها، بسیار کهن است. باستانیان و قبیله های بدوی نه فقط برای درخت، ماهی و انسان به روح قائل‌اند، بلکه مکان‌ها را نیز دارای روح می‌دانند و با آنها مانند ارواحی زنده رویاروی می‌شوند؛ بنابراین، کلیسای وست‌مینستر یا آرامگاه سلحشوران یا نقاشی‌های داوینچی، منحصراً تصویر مکانی نیست که وابسته به یاد و حافظهٔ شناسنده و یادآوری‌کننده باشد، بلکه تصویر و تجسم مکانی است همیشه پاینده، یا بهتر بگوییم تجسّم زمان جایگزین شده در مکان است. کاغذی را که سوفی و لنگدان از جعبهٔ صندل سرخ بیرون می‌آورند، حاوی شعری است که به هیچ مکان خاصی ارجاع ندارد و نمی‌شود نام هیچ مکان خاصی را از آن بیرون کشید. شعر این است:

سلحشوری است در لندن که پاپ به خاکش سپرده
«سلحشوری مشقّتش، خشم مقدسی است که دچار شده
این گوی را بجوی که باید بر مزارش باشد
از تن سرخ و بطن بارور سخن می‌راند

در ظاهر، رمزگشایی این بیت‌ها، ساده می‌نماید: سلحشوری در لندن دفن شده، او کاری انجام داده که کلیسا را خشمگین ساخته، بر مزارش گوی مرصعی داشته، تن سرخ و بطن بارور اشاره‌ای آشکار است به مریم مجدلیه، گل سرخی که ذریهٔ عیسی را در خود دارد.[۲۱]

در این قسم اوصاف که از مرز دل‌مشغولیهای بصری فراتر می‌رود، آدمی را از زمان سپنجی جدا می‌کند و امکان فراتر رفتن از زمان را برای او فراهم می‌آورد، اعم از اینکه زمان را با داستانی پلیسی رسم کنیم، یا با خواندن هر قسم رمان، وارد جهان دیگری شویم، از دوام و زمان سپنجی خود بیرون می‌رویم تا به ریتم‌ها (ضرب‌آهنگ‌ها)ی دیگر و زیستن در تاریخی متفاوت دست یابیم. برای انسان راز و رمز «ذات چیزها» دل‌مشغولی پرشدّتی است که تصور اشراف بر زمان را به او می‌دهد و شاید بتوان گفت که خواست اسرارآمیز او را در جهت دور شدن از «تغییر» (فراگشت) سنگدلانه‌ای که به سوی مرگ راه می‌برد، برمی‌آورد، مرچیا ایلیاده می‌نویسد:

در جوامع [رازور]، اسطوره، حقیقت مطلق و تاریخ مقدس را بازنمایش می‌دهد؛ یعنی الهامی فرا انسانی که در طلوع زمان بزرگ، در زمان مقدس سرآغاز (in illo tempore) روی داده است. اسطوره به این ترتیب سرمشق، و در نتیجه تکرارپذیر می‌گردد و به همین دلیل، همچون توجیهی است برای همهٔ کردارهای انسان.

اسطوره در سطح تجربهٔ فردی، هرگز به طور کامل ناپدید نشده است و خود را در رؤیاها، تخیّلات و اشتیاق‌های انسان جدید به نمایش می‌گذارد.[۲۲]

تیبینگ دربارهٔ مکانی که در شعر «سلحشوری است در لندن ...» از آن یاد

شده، همانا کلیسای هیکل است که به سیاق هیکل (معبد) سلیمان نام‌گذاری شده. این مکان اکنون بین ساختمان‌های بزرگ‌تر، از دید مخفی است، ویژگی‌های پاگانی معابد یونان کهن را دارد. دایره‌ای شکل است. شوالیه‌ها (سلحشوران) از طرح سنّتی مسیحی، یعنی صلیب، چشم‌پوشی کردند و کلیسای کاملاً گردی رو به ستایش خورشید ساختند.

این قسم، معماری زمان سپنجی را درمی‌نوردد و اهل راز را با عالمی دیگر و زمانی دیگر مرتبط می‌سازد. آنچه در این تصاویر، معماری‌ها، اشعار و گوی مرمرین هست، از زمانی همیشگی خبر می‌دهد. حتی روابط اشخاص، سطح زمان عادی را می‌شکنند و آنها را به «زمان بزرگ» می‌برد. سوفی و لنگدان در کلیسا، در حالی که به رمزها فکر می‌کنند، بیش از همیشه خود را به یکدیگر نزدیک می‌بینند. سوفی به واسطهٔ نزدیکی با لنگدان حتی بیش از بیش، خود را با پدربزرگ نزدیک حسّ می‌کند و از این بابت خوشحال است:

در دور دست، افق لندن از خلال نم‌نم باران صبحگاهی، سر برمی‌آورد. افقی که زمانی در سایهٔ «بیگ بن» و «تاور بریج» قرار می‌گرفت، حالا در برابر چشم هزاره‌ها سر خم می‌کرد.[۲۳]

این احساس‌پذیری زمان گذشته، یعنی شیوه‌ای که در هر لحظه این احساس‌پذیری می‌تواند فرا برسد و گریبان آدمی را بگیرد و به سختی پنجه‌های کودکی او را بچسبد، غالباً از توان آدمی بیرون است و گرچه باید آن را به عنوان چیزی رازآمیز و شگفت‌آور پذیرفت، امّا از آن نیز باید احتراز کرد. به همین دلیل، لنگدان پس از خسته شدن از خواندن طومارها و رمزگشایی‌ها و دیدن ابزار جدید، می‌خواهد خود را از این مسائل کنار بکشد و اندکی بیاساید:

چرخ و فلک فوق مدرن و غول‌آسایی بود که صد و پنجاه متر ارتفاع می‌گرفت و مناظر نفسگیری از شهر را به نمایش می‌گذاشت. لنگدان یک مرتبه تلاش کرد سوار شود، امّا «محفظه‌های تماشا» او را به یاد تابوت سیخ شده

می‌انداخت، پس تصمیم گرفت روی زمین بماند و در ساحل دلباز رود «تیمز» از مناظر لذت ببرد.[۲۴]

این گذر از توفان و رسیدن به آرامش در سراسر سیر داستانی کتاب *راز داوینچی* می‌بینیم. اسقف آرینگاروسا از مرگ جان به درمی‌برد. فرماندهٔ پلیس قضایی فاش، کارهای اکتشافی خود را با موفقیّت به‌پایان می‌رساند، جام مقدس همچنان محفوظ می‌ماند، تیبینگ توقیف می‌شود و البتّه دیگر نمی‌تواند توطئه‌چینی کند و احتمالاً به علت «دیوانگی» پس از مدّتی توقیف، آزاد خواهد شد؛ چرا که مدارک محکمی دالّ بر مجرمیت او وجود ندارد. لنگدان و سوفی هم برای استراحت و آرامش به ایتالیا خواهند رفت و در آنجا با هم خواهند بود. مهم‌تر از همه آنکه، سوفی باقیماندهٔ خانواده‌اش را می‌یابد و به مقام مهمی که در آینده خواهد داشت، پی می‌برد.

راز داوینچی چنانکه گفتیم ویژگی رومانس دارد. سیر حوادث با قتل سونیر و کار وحشتناکی که او برای حفظ اسرار جام مقدس با خود می‌کند، آغاز می‌شود:

سونیر همهٔ لباسهایش را کنده و در گوشه‌ای از سرسرا گذاشته بود و کمرش را هم در مرکز سرسرای پهن و کاملاً همسو با محور بلند اتاق قرار داده بود. دست و پایش را مانند مردی که نیروی نامرئی او را می‌کشد و می‌خواهد شقه کند، با زاویه‌ای باز به بیرون دراز کرده بود.

درست زیر استخوان جناغ او، لکه‌ای خون‌آلود جایی را نشان می‌داد که گلوله گوشت را درانده بود، زخم به‌طرز عجیبی کم، خونریزی کرده بود و تنها لکهٔ کوچکی از خون لخته را به جای گذاشته بود.

انگشت اشارهٔ چپ سونیر هم خونی بود. گویا در زخم فرو برده بود و شکمش را بوم نقاشی کرده و با آن نشانهٔ ساده‌ای را بر بدنش کشیده بود؛ پنج خط مستقیم که همدیگر را قطع می‌کردند و ستارهٔ پنج پری را می‌ساختند.[۲۵]

در پایان داستان، سوفی و لنگدان را می‌بینیم که در زیر آسمان شبی پر

ستاره ایستاده‌اند و برای آیندهٔ خود طرح می‌ریزند:

لنگدان به سوفی نگریست. چشمانش بسته بود و لبهایش با لبخندی راضی، آرامش یافته بود. لنگدان با اکراه دستش را فشرد و گفت: «سوفی».

آهسته چشمانش را گشود و به سمت او چرخید. چهره‌اش در مهتاب زیبا بود ...

سوفی گفت: «کی دوباره می‌بینمت؟»

لنگدان برای دمی در چشمان او غرق شد و گیج خورد: «کی؟» مکث کرد. می‌دانست او هم چه اندازه در پی چنین فرصتی بوده است: «راستش ماه بعد، فلورانس سخنرانی دارم.»

سوفی گفت: «هیچی رو بیشتر از اینکه تو رو توی فلورانس ببینم نمی‌خوام، رابرت. امّا به یه شرط...» لحنش جدی شد و ادامه داد: «موزه بی‌موزه، کلیسا بی‌کلیسا، مقبره بی‌مقبره، هنر بی‌هنر، عتیقه بی‌عتیقه...» وقتی کنار می‌آمد چشمانش سراسر عهد و پیمان بود.[۲۶]

به این ترتیب سیر و سفر و ماجراهای خطرآفرین می‌گذرد و زندگانی فراروند عادی‌اش را آغاز می‌کند و این قصّه زندگانی نیز، پر از ماجراها، هجرانها، سختیها، شوربختیها، عشقها، امیدها... اینجا آغاز می‌شود، ادامه می‌یابد و پایان می‌گیرد تا در زمان دیگر و مکانی دیگر و احتمالاً با رنگ و نقشی دیگر، دوباره آغاز گردد.

پی‌نوشتها

۱. *راز داوینچی*، دن براون، ترجمهٔ سمیهٔ گنجی، حسین شهرابی، تهران، ۱۳۸۵.

۲. *راز داوینچی*، همان، ۱,

۳. همان،۴۱۲

۴. همان، ۲۶۷

۵. همان، ۲۵۲

۶. همان، ۲۵۳

۷. همان، ۵۹

۸. همان، ۱۳

۹. *راز داوینچی*، همان، ۱۲

۱۰. همان، ۱۴۱

۱۱. همان، ۳۹۰

۱۲. همان، ۳۸۳

۱۳. همان، ۴۲۸

۱۴. همان، ۴۲۷

۱۵. همان، ۴۲۳

۱۶. *راز داوینچی*، همان، ۲۷۱

۱۷. همان، ۴۴۴

۱۸. همان،۴۵۴

۱۹. همان، ۴۴۰

۲۰. همان، ۴۴۲

۲۱. همان، ۳۴۵

۲۲. *اسطوره، رویا، راز*، میرچا الیاده، ترجمهٔ رؤیا منجّم، ۲۴ و ۲۷. تهران، ,۱۳۷۴

۲۳. *راز داوینچی*، دن براون، ترجمهٔ سمیهٔ گنجی، حسین شهرابی، ۳۴۹.

۲۴. همان، ۳۷

۲۵. همان، ۴۵۰

۲۶. همان، ۴۵۵

پراکنده‌ها

(تحقیقات ادبی، فیلمنامه‌نویسی و...)

سبک شعر فارسی در ادوار مختلف*

(تألیف دکتر پوران شجیعی، ۱۳۴۰)

سنجش و تحقیق دربارهٔ شیوهٔ اندیشیدن شاعران و نویسندگان و یافتن موازین قواعدی برای سبک آثار آنان در ادبیات پارسی سابقهٔ چندانی ندارد و باید آن را دانشی نو دانست.

در گذشته، تذکره‌نویسان به گمان خود همهٔ گفتنی‌ها را دربارهٔ یک شاعر و یا نویسنده گفته بودند و محققان ما نیز با پیروی از آنان به‌طور کلی از محیط اجتماعی و طرز زندگانی و علم و هنر و فلسفهٔ زمان ادیب مورد بحث غفلت می‌کردند وکلی‌بافی‌ها و مبهم‌گویی‌هایی را بسنده می‌دانستند. از این همه کتاب‌های تذکره‌ای که باقی مانده است می‌توان چنین نتیجه گرفت که محتوای آنها جز یک مشت حاشیه‌های بی‌معنی و توضیحات خسته‌کننده چیزی نیست و احیاناً اگر تذکره‌نویس قصد معرفی شاعری را داشته است جز اینکه کارش به جمله‌پردازی و صفت‌سازی و آیینه‌بندی و در بسیاری موارد به تعارفات معمول زمان پایان یابد؛ کار دیگری نمی‌توانسته و یا نمی‌خواسته است بکند.

---

* راهنمای کتاب، سال ششم، شمارهٔ ۱۰ ـ ۱۱، دی ـ بهمن ۱۳۴۲، صص ۷۹۱ ـ ۷۹۹.

در مثل عوفی دربارهٔ رودکی چنین می‌نویسد: «... رودکی از نوادر فلکی بوده است و در زمرهٔ انام از عجایب ایّام، امکه بود، اما خاطرش غیرت خورشید و مه بود. بصر نداشت، اما بصیرت داشت. مکفوفی بود اسرار لطایف بر وی مکشوف، محجوبی بود از غایت لطف طبع محبوب، چشم ظاهر بسته داشت، اما چشمهٔ باطن گشاده...»[۱]

و همو دربارهٔ منوچهری چنین می‌گوید: «... منوچهری، آرایندهٔ چهرهٔ بلاغت و پیرایهٔ سرو بوستان براعت بود، اندک عمر و بسیار فضل، از نوادر ایام و عجایب روزگار و حفظی قوی و ذکایی تمام و قریحتی نقاد. در ایّام کودکی چنان ذکی بود که هر نوع از او در شعر امتحان کردندی بدیهه بگفتی و خاطر او بموانات او مسامحت کردی...»[۲]

در این کلّی‌گوییها و کلّی‌بافی‌ها که متأسفانه تا زمان ما نیز دنبالهٔ آن کشیده شده است هیچ‌گونه اطلاع تازه‌ای دربارهٔ بیان، اندیشه، عاطفه، احساس، محیط زندگانی، تأثیر محیط بر اندیشهٔ شاعر و تأثیر اندیشه و بیان شاعر بر محیط زمان او و یا دوره‌های بعد به دست خواننده نمی‌رسد و غالباً جز نادانی نمی‌افزاید.

چنانکه ملک‌الشعرای بهار در تحقیق گرانپایه و گرانمایه خویش به نام «*سبک شناسی*» که در حقیقت، ثمرهٔ ژرف نگری و نیروی آفریننده اندیشه اوست گفته است از دوره صفویه به بعد در تذکره‌ها به مفاد معنی (سبک) برمی‌خوریم که نشان‌دهنده ضرورتی است که تذکره‌نویسان برای شرح و تبیین اندیشه و احساس یک شاعر در خود احساس می‌کرده‌اند، درمثل در *تذکرهٔ نصرآبادی* عبارت‌هایی به این مضمون «فلان شاعر تتبع اشعار قدما می‌کند» و یا «فلان کس به طرز صائب راغب‌تر است» و امثال این عبارت‌ها، دیده می‌شود که با وجود اینکه نشانهٔ پیشرفتی در تحقیق است باز عیب یادشده در بالا را داراست.

اوّلین کسی که در ایران به طرز علمی، مسأله «سبک» را به میان کشید شادروان ملک‌الشعرای بهار است که در سال‌های ۱۳۰۹ و ۱۳۱۰ شمسی در انجمن‌های ادبی طی چند سخنرانی، پرده از روی کار برداشت و دریچهٔ تازه‌ای بر روی دانشوران زمان، خاصه محققان گشود و در سال ۱۳۱۴ به طور رسمی در دانشکدهٔ ادبیات و دانشسرای عالی، *سبک‌شناسی* را در ذیل عنوان (تاریخ تطور و تحول نظم و نثر فارسی) به طریق جزوه به دانشجویان برخواند.

از تحقیقات بدیع و باارزشی که در نقد ادبی و سبک‌شناسی ادب کشور ما به عمل آمده است، کارهای تحقیقی صادق هدایت به خصوص *مقدمه‌ای بر ترانه‌های خیام* که در سال ۱۳۱۲ و آثار دکتر محمود هومن بویژه: *حافظ چه می‌گوید*؟ در سال ۱۳۱۷ شمسی و «*حافظ*» در سال ۱۳۲۵ چاپ شده و هر دو توانسته‌اند محتویات اشعار خیام و حافظ را به طرز علمی بیان کنند، می‌توان نام برد.

باید اضافه کرد تاریخ سبک‌شناسی در کشور ما با نام ملک‌الشعرای بهار وابسته است و چه جای تأسف است که پس از او کسی قلم به دست گیرد و از این جادهٔ کوبیده شده به سهولت بگذرد و از رنج‌های بهار، سخنی به میان نیاورد و ای چه بسا! حاصل کار او را به عبارت‌های دیگر درآورده و بی‌ذکر مأخذ در «تحقیقات» خویش بگنجاند و پیرایهٔ دانش بر خود به دروغ بندد.

گذشتگان ما به این‌گونه تجاوزات ادبی نام «سرقات» می‌نهادند و آن را به چندین نوع تقسیم می‌کردند و با صاحب *المعجم* هم‌آواز بودند که: «... سخن دیگران بر خویشتن بستن دلالت بر فضل نکند».

سبک شعر فارسی در ادوار مختلف ظاهراً تحقیق در سبک شعر شاعران پارسی‌زبان و شیوهٔ اندیشیدن ایشان است ولی با اندکی ژرف‌نگری معلوم می‌شود که جز مقداری کلی‌گویی و گردآوردن مطالبی از اینجا و آنجا و احیاناً

استفاده فراوان از کتاب بهار، بدون ذکر مأخذ، و تکیه کردن فراوان به لفظ و نقل قول از دیگران، چیز دیگری در میان نیست.

کتاب با وضعی اسرافکارانه به چاپ رسیده است با اینکه به خوبی امکان داشته است آن را در صد صفحه به چاپ رسانند باز از خزانه دولت گشاده-دستی و فتوت به خرج داده و در دویست و سی و یک صفحه به چاپ رسانیده‌اند تا بخشش از کیسهٔ خلیفه کاملاً مصداق پیدا کند. کتاب مورد بحث، دارای یک دیباچه و یک مقدمه و تعریف در ۲۳ صفحه و سبک خراسانی که خود شامل یک مقدمه و دو عنوان به نام «معانی و مضامین سبک خراسانی» و « لفظ در سبک خراسانی» است.

مهمترین عیبی که در کتاب به چشم می‌خورد عدم توجه مؤلف به ضابطه‌ها و آثار کسانی است که در ادبیات امروز، دارای اعتبار و سندیت (Authorite) بوده و موجبات پیدایش طرق و وسائل تازه‌ای در دانش نقد ادبی را فراهم کرده‌اند[۳] و همچنین ناهماهنگی در گردآوردن مأخذ و استفاده از بعضی مأخذهای غیرعلمی است، همچنین در این کتاب، آثاری از قبیل *تاریخ فلسفهٔ غرب* اثر برتراند راسل، *مقدمهٔ ابن خلدون*، *سخن سنجی* دکتر صورتگر، *نقد ادبی* دکتر زرین‌کوب، *تعریفات* جرجانی، *تاریخ ادبیات* دکتر صفا، پهلو به پهلو می‌زنند و همگی دارای اعتبار و ارزشی یکسانند.

این نقص، آنجا بیشتر آشکار می‌شود که مؤلف، قصد ورود در مباحث علمی جامعه‌شناسی و روان‌شناسی می‌کند و آن وقت، این همه تحقیقات دانشی که درخصوص تأثیر محیط اجتماعی در افکار و اندیشهٔ انسان به عمل آمده است، نادیده گرفته و برای تبیین تأثیر اجتماع در نثر شاعر به سراغ «*مقدمهٔ* ابن‌خلدون» می‌رود و همین جاست که عنان قلم از دست وی رها می‌شود و ضمن آوردن این عبارت از کتاب مزبور: «... سبکی و سبکسری و شادی و طرب بی‌اندازه را هر کسی در سیاه‌پوستان دیده است. آنها شیفتهٔ

رقص و پای‌کوبی‌اند و هر ساز و آهنگی آنها را به رقص و طرب وا می‌دارد و در همهٔ جهان به ابلهی و حماقت موصوفند و علت این امر، این است که طبیعت شادی و طرب عبارت از انتشار و گسترش روح حیوانی، برعکس طبیعت اندوه انقباض و تکاثف آن است» بر دانش جدید خط بطلان می‌کشد. بامزه این جاست که نویسنده با تأثیر پذیرفتن از مقدمهٔ ابن‌خلدون باور کرده است که «روح حیوانی» که در بیش از دو هزار سال پیش توسط ارسطو عرضه شده بود، وجود دارد و برای تأکید بیشتر مطلب از رسالهٔ *تعریفات* جرجانی در حاشیه اضافه می‌کند: «... روح حیوانی جسم لطیفی است که منبع آن تجویف قلب جسمانی است و به وسیلهٔ وریدها به دیگر اعضای تن پراکنده می‌شود».

حقیقتاً باید به دانشجویان دانشکدهٔ ادبیات شیراز در فراگرفتن پسیکولوژی مرحوم ابن‌خلدون و شادروان جرجانی تبریک گفت! و همچنین زنده کردن مرده‌ای که «نظریهٔ برتری نژاد» نام داشت و نسبت دادن «ابلهی و حماقت فطری» به سیاه‌پوستان را نمی‌توان جز تحقیق «علمی» که بایستی مورد توجه مراکز علمی و جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی جهان واقع شود، چیز دیگری نامید. از این‌جهت، خواننده تعجب می‌کند که چگونه مؤلف با این شیوهٔ «علمی» از سیر تحول مدنیت‌ها، تأثیر محیط اجتماعی و محیط جغرافیایی؟ نام می‌برد و این تناقض را چگونه توجیه می‌کند!؟

مؤلف در صفحهٔ ۱۷ می‌نویسد: «... زیرا آب و هوا در اخلاق و روحیهٔ انسان تأثیر دارد». بیانی به این اطلاق را نمی‌توان صحیح دانست زیرا همان‌طور که جامعه‌شناسان امروز از قبیل سوروکین Sorokin و بارنس Barnes و به‌کر Becker دریافته‌اند تأثیر آب و هوا در اخلاق انسان مورد تردید است. علوم اجتماعی معاصر تأثیر عوامل طبیعی را در زندگانی انسانی ناچیز می‌داند و می-

گوید عوامل طبیعی از قبیل آب و هوا و خاک و طرز تغذیه در زندگانی انسان، مخصوصاً انسان متمدن، نقش بسیار سطحی و ناچیزی دارند.

در تعریف سبک و عواملی که در ایجاد آن مؤثر است مؤلف، مطالبی از لاروس وسنک Seneque و بوفون نقل می‌کند بی‌آنکه نتیجهٔ بحث معلوم شود و سپس می‌نویسد: «... در ایجاد سبک، عامل چندی مؤثر است... نخست خوی و سرشت یا طبیعت و تمایلات و نژاد و تبار نویسنده و سراینده».

این عبارت باز به نوعی تذکره‌نویسی بیشتر شباهت دارد زیرا در تحقیقات علمی باید مجهول را به معلوم تبدیل کرد و برای بیان یک موضوع حدود تعریف‌ها را واضح و مصرح ساخت. مقولاتی جامد و نامفهومی و غیرعلمی از قبیل «سرشت»، «طبیعت»، «نژاد» که خود نامفهوم و دارای حدود وسعت غیرعلمی هستند، به هیچ‌وجه نمی‌توانند مقصود مؤلف را روشنگر باشند.

عبارت‌های مبهم، مشابه عبارت ذکر شده در بالا، در سراسر کتاب که یک کتاب علمی باید باشد زیاد دیده می‌شود و نشان می‌دهد که معنی و مطلب برای خود مؤلف نیز روشن نبوده است. از این قبیل‌اند:

در اینجا بی‌مورد نیست اشاره‌ای به محیط جغرافیای زندگی رودکی بشود (۳۴) محیط جغرافیایی عهد ساسانی. (۴۵)

اصولاً ماده‌پرستی و پول‌پرستی از معنویات و واقعیات حیات می‌گریزند. (۹۴)

زیرا زبان نیز مانند انواع از یک ناموس طبیعی مشابه پیروی می‌نماید. (۱۴۵)

دربارهٔ ماده و صورت شعر، مؤلف نظریات افلاطون، هگل و سیدنی را به اجمال نقل می‌کند ولی در عین حال مأخذهای مربوط را ارائه نمی‌دهد و نمی‌گوید افلاطون یا هگل در کدام کتاب خود چنین نظری را عرضه کرده‌اند! به اضافه مطلب نقل شده، آیا ترجمهٔ خود مؤلف است یا از ترجمهٔ دیگران است؟

اگر از ترجمه خود مؤلف است چرا مأخذ ذکر نشده و اگر از ترجمه دیگری است که بدون قید نام مترجم، نقل آن به هیچ‌وجه شایسته نیست.

در اینجا بی‌مناسبت نیست بگوییم نظریات افلاطون دربارهٔ شعر، بیشتر در کتاب « *پولیتیا*» که اروپاییان آن را *جمهوری*[۴] نامیده‌اند و نظریات ارسطو و هگل در کتاب *فن شعر*[۵] آنان مندرج است.

دربارهٔ مادهٔ شعر مؤلف به استناد نظر فیلیپ سیدنی Sir Philip Sidney که ترجمهٔ گفتار او سال‌ها پیش در مجلهٔ *آموزش و پرورش* درج شده بود و در کتاب مورد بحث نه در متن و نه در حاشیه از مأخذ ذکری نشده است چنین نتیجه می‌گیرد:

«... پس مادهٔ شعر چنانکه افلاطون می‌پنداشت تقلید صرف از طبیعت و امری عبث و بیهوده نیست، بلکه تقلید از یک صورت ذهنی است که ساختهٔ تخیل و ادراک شاعر می‌باشد و محرک شاعر در بیان و نمایش ماده شعر، حالتی است که به «جذبه» و «الهام» تعبیر می‌شود یعنی عالمی که تعین و تشخص و هویّت آدمی در آن محو می‌گردد و جز جمال ظاهر و زیبایی، آنچه او را مجذوب ساخته، نمی‌بیند و در این حال است که «الهام» می‌گیرد و این قدرت خلاقه او را به هیجان می‌آورد و وجودش را از نشأت و کیفیتی وصف-ناشدنی پُر می‌کند و مخیله‌اش بر او حکومت می‌نماید و مالک وی می‌گردد (۸)

چنانکه ملاحظه می‌شود مؤلف، مادهٔ شعر را تقلید از صورت ذهنی و ساختهٔ تخیل شاعر می‌داند و حال آنکه صورت ذهنی نمی‌تواند ساختهٔ شاعر باشد، زیرا ادراک و صورت ذهنی ما انعکاسی از جهان پیرامون ماست. علوم به ما می‌گویند روزی بود که جهان بود و انسان نبود و سپس انسان در نتیجهٔ فعل و انفعالات بی‌نهایت جهان خارج متکامل گردید و آنچه که صورت ذهنی یا

ادراک انسان نامیده می‌شود چیزی جز نتیجهٔ انعکاسات رنگارنگ و بی‌نهایت جهان پیرامون ما نیست.

باید باز اضافه کرد که مقولات مبهم «جذبه» و «الهام» نمی‌توانند مفسّر مسأله سبک باشند و همچنین مادهٔ شعر نمی‌تواند تقلید از صورت ذهنی باشد زیرا در این صورت، مسأله تازه‌ای که پیدایش صورت ذهنی به چه نحو و از کجاست؟ به میان می‌آید. بنابراین این نظرگاه مخصوص مؤلف با چشم‌پوشی از محیط زندگانی و تأثیر عوامل گونه‌گون اجتماعی سبب عرضهٔ یک نظر غیرعلمی شده است زیرا هنر، یکی از جلوه‌های جهان‌نگری انسانی است و ناگزیر مانند فلسفه، روابطی را که انسان با جهان پیرامون خود دارد نمایش می‌دهد و از این‌رو از زمان و مکانی که انسان در آن به سر می‌برد، تأثیر برمی‌دارد.

با اینکه مؤلّف به تأثیر عوامل اجتماعی در فکر و احساس شاعر معترف است باز در صفحهٔ ۲۰ درخصوص «شخصیت فردی» می‌نویسد:

«.... ادبیات، همراه جامعه تحوّل می‌یابد و دگرگون می‌شود و شاعر و نویسنده، پایه و بنیان جامعه و زمان بعد از خود را به‌وجود می‌آورد» جزء اوّل این عبارت درست است ولی در قسمت دوم مؤلّف، قوانین اجتماعی را که سیر معینی برای خویش دارند و تابع تمایلات افراد نیستند مورد غفلت قرار داده و فکر کرده است که شاعر یا نویسنده «بنیان» جامعه بعد از خود را ایجاد می‌کنند در صورتی که شاعر و نویسندهٔ هوشمند، چون ولتر و روسو و دیگران به منزلهٔ وجدان جامعهٔ نو هستند و با فکر دورپرواز خویش وضعیّت جامعه و زمان بعد از خویش را فقط پیش‌بینی می‌کنند.

مؤلف پس از اشاره به وضع اجتماعی و سیاسی دورهٔ سامانی و غزنوی و ظهور کشمکش بین ایرانیان و حکمرانان عرب و خلفای اموی و عبّاسی و از این قبیل، معانی و مضامین سبک خراسانی را چنین معرفی می‌کند:

اول: شعرای این دوره [سامانی و غزنوی] به ویژه در عهد سامانی مقلّد نیستند.

دوم: سادگی و روشنی معنی و مضمون.

سوم: شادی و نشاط در شعر این دوره.

چهارم: توصیف در سبک خراسانی: «بهترین اشعار وصفی ادبیات پارسی در این دوره بوجود می‌آید»

پنجم: مداحی.

ششم: عشق در سبک خراسانی: «شعرای متمول این دوره از این غلامان و کنیزان زیباروی در دستگاه خود بسیار داشتند.»

هفتم: حکمت و پند.

هشتم: داستانسرایی.

مؤلّف پس از ذکر و تفصیل این هشت قسمت به مسألهٔ «لفظ در سبک خراسانی» می‌پردازد. با یک نظر دقیق به عنوان‌هایی که وی از مشخصات سبک خراسانی می‌داند و اشاره به معانی و مضامین آن را اراده می‌کند، معلوم است که هنوز مسألهٔ سبک برای وی روشن نیست و نمی‌داند چه مسائلی باید ملحوظ شود تا سبک ایجاد گردد؟

مگر در اشعار سعدی، سادگی و روشنی معنی و مضمون وجود ندارد؟ و آیا در شعر حافظ از شادی و نشاط سخنی نیست؟ آیا در اشعار جامی یا صائب و ملک‌الشعرای بهار از فلسفه و پند سخنی به میان نیامده است؟ وحشی بافقی و مولوی و جامی و سعدی داستان‌سرایی نکرده‌اند؟ شعرای دورهٔ بازگشت ادبی نشاط، فروغی بسطامی، قاآنی شیرازی مدح نگفته‌اند؟

می‌بینیم که قسمت‌هایی که مؤلف به عنوان ویژگی سبک خراسان ذکر می‌کند در سراسر ادب منظوم پارسی گسترده شده است و از اختصاصات شعر

فارسی به طور کلی است نه شعر یک دورهٔ بخصوص. پس باز این سؤال که ویژگی‌های سبک خراسانی چیست؟ باقی است.

به هر حال، تمام این هشت قسمت را مؤلّف با تمام و کمال و عرضهٔ آوردن شعر شاعران و حاشیه‌های خسته‌کننده در بیش از ۱۰۰ صفحه آورده است و غالباً اشعار ناصرخسرو، فردوسی، فرخی، عنصری، کسائی و دیگران را نقل کرده و سپس معانی آنها را به نثری که چندان جالب نیست روی هم رفته به تفصیل ملال‌آوری نقل کرده است و جای تعجب است که در توضیح بعضی اشعار به نثر، دچار اشتباه شده و در شرح آنها زبردستی به خرج نداده. مثل این شعر:

مرا دلی است گروگان عشق چندین جای / عجب‌تر از دل من، دل نیافریده خدای / دلم یکی و در او عاشقی گروه گروه... / تو در جهان چو دل من دلی دگر بنمای

را به این صورت توضیح می‌دهد «.... این دل که گروه گروه عشق در آن منزل دارد خریدار ناز معشوق نمی‌شود» (۱۰۳). در صورتی که منظور شاعر «گروه گروه عشق» نیست زیرا عشق که کیفیت است به شماره نمی‌آید بلکه «گروه گروه عاشقی» است و شاعر با یک ایماژ لطیف خواسته است در عین یگانه بودن دل، سودایی و شیدایی آن را که مفتون گل‌چهرگان بی‌شمار است، وصف کند.

جای دیگر با ذکر این شعر رودکی:

این جهان را نگر به چشم خرد / نی بدان چشم کاندرو نگری / همچو دریاست و ز نکوکاری/ کشتی ساز تا بدان گذری

می‌نویسد: «در مقام نیکی و نیکوکاری دنیا را به دریا و زندگی آدمی را به کشتی مانند می‌کند...» (۲۱۹)

در صورتی که غرض شاعر، تشبیه زندگانی انسان به کشتی و تشبیه نیکوکاری به دریا نیست، بلکه منظور این است که انسان با ژرف‌نگری بیشتری از محسوسات جهان فراتر رود و از این دریا که شاعر، جهان محسوسش می‌-خواند با نیکوکاری خویش کشتی سازد و از آن بگذرد.

مؤلف، سنت تذکره‌نویسی را به هیچ وجه از دست ننهاده است. واقعاً هم حیف است در قرن بیستم که اروپاییان هر چیز را با روش خاص و توجه به جزئیات و به طور علمی می‌سنجند و عرضه می‌کنند ما هم به آنان اقتدا کنیم، زیرا در این صورت سنن آبا و اجدادی چه می‌شود؟ مرحوم نظامی عروضی و *صاحب‌المعجم* چه خواهند گفت؟ از خجالت شادروان جرجانی چگونه می‌-توان بیرون آمد؟

به هر حال مؤلف، «سبک شعر» نوشته است. سبک شعر هم انواعی دارد و این هم یک نوع از آنهاست. در مثل ببینید مؤلف با چه زحمتی تحقیق کرده است که گیسویی که عنصری توصیف می‌کند چگونه است:

«.... گیسویی که عنصری توصیف می‌کند مویی است که: حلقهٔ زلف به گل بر، غالیه دارد همی... تا آخر شعر» (۶۶)

و یا: «این قصیدهٔ پُرحال رودکی که به یاد گذشته‌های خوش و خرم و عشق‌ها و سرمستی‌های خویش سروده است». مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود»... و سپس قصیده رودکی به تمامی آمده است. گویا مؤلف توجه نداشته است که قصیدهٔ رودکی چه در کتاب دیوان وی و چه در جنگ‌ها و تذکره‌ها به دفعات نقل شده و وقف چهار صفحه کتاب « سبک‌شناسی» برای شعری که هر دانش‌آموز رشتهٔ ادبی آن را از حفظ دارد، لزومی نداشته است و به اضافه چه کسی است نداند قصیدهٔ رودکی به یاد روزهای خوش گذشته سروده شده؟ و آیا این کلّی‌گویی معمول تذکره‌نویسان را می‌توان تقحیق در سبک شعر دانست؟

باید به مؤلف که دکتر در ادبیات پارسی است یادآوری کرد:

قالب این خشت در آتش فکن
خشت نو از قالب دیگر بزن!

به هر صورت مطالب مبحث «معاونی و مضامین سبک خراسانی» با اندکی تغییر و به صورت دیگر درآوردن عبارت‌ها، همان است که دانشجویان دانشکده‌های ادبیات در کتاب *تاریخ ادبیات ایران*، تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا خوانده‌اند و یا می‌خوانند، بنابراین زحمات و تحقیقات مؤلف کتاب *سبک شعر فارسی در ادوار مختلف*، چیزی چون تحصیل حاصل و از این قبیل است.

در قسمت آخر کتاب، بحث «لفظ در سبک خراسانی» به میان کشیده شده است. مؤلف می‌نویسد: «... زبان شعر همراه سیر و گردش زمان در سایهٔ ذوق و قریحهٔ بزرگان و نوابغ ادب، و با پیشرفت علم و تمدن و نفوذ کلمات و لغات بیگانه، دستخوش دگرگونی و تحول است...» (۱۵۴)

در این بحث، تعداد زیادی واژه‌های مندرج در اشعار شاعران سبک خراسانی با استناد به شعر شاعران و فرهنگ‌ها آورده شده است. مؤلّف دربارهٔ لفظ «بر» که گاهی به صورت پیشاوند و زمانی به معانی متفاوت دیگر می‌آید می‌نویسد:

«لفظ «بر» در حالت پیشوندی غالباً معنی خاصی به فعل می‌بخشد مثل بر نشستن به معنی سوار شدن» (۱۶۵). این مطلب و کلیهٔ مطالبی که در پاورقی صفحهٔ ۱۶۳ آمده است عیناً نقل از صفحه ۳۳۷ *سبک‌شناسی* ملک‌الشعرای بهار (جلد اوّل، چاپ امیرکبیر) است. حتی مؤلف، مثال‌های بهار را هم تغییر نداده و آنها را مثل ورافتاد، ورشکست، ورکشید» عیناً آورده. به هر حال، عبارت‌ها مغشوش و درهم ریخته شده است. بهار، راجع به این مطلب چنین می‌نویسد:

«... و چنانکه گفته شد گاهی این پیشاوند، معنی فعلی را عوض می‌کند چون نشست و برنشست و افتاد و برافتاد و از فعل نشستن به ضمیمهٔ پیشاوند بر گاهی معنای مستقلی می‌گیرند؛ مانند برنشستن به معنی سوار شدن و

برنشست به معنی مطلق مرکوب، همچنین در مورد لفظ «هیچ» که به صورت «یچ» به کار می‌رفته است عیناً از صفحه‌های ۳۹۶ و ۳۹۷ جلد اول *سبک‌شناسی* بهار نقل شده و شعر استنادی نیز همان دو بیتی است که مرحوم بهار آورده. (در صفحهٔ ۱۸۲ کتاب مورد بحث بی‌آنکه ذکری از مأخذ بشود) در صفحهٔ ۱۸۷ نوشته شده است: «... ن ـ از خصوصیّات لفظی این دوره استعمال یکی به جای یک است که در پاره‌ای ابیات دیده می‌شود.»

این مطلب را نیز بهار در مقالاتی که دربارهٔ تاریخ تطور شعر فارسی نوشته است، ذکر کرده ولی مؤلّف کتاب *سبک شعر فارسی در ادوار مختلف* به علت مختصر کردن عبارت‌ها معنی مورد بحث را تباه ساخته. بهار می‌نویسد:

«... هر گاه بنا باشد چیزی را با یاء نکره و وحدت استعمال کنند برای تأکید لفظ (یکی) نیز بر آن می‌افزوده‌اند و چنانکه مقدسی در (*احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم*) گوید این طرز تلفظّ خاص مردم بخارا بوده است. در مثل به جای اینکه بگویند گلی دیدم می‌گفتند: یک گلی دیدم. پس گاهی «یاء» وحدت و «یکی» را هر دو استعمال می‌کردند و گاهی «یاء» را حذف می‌کردند چنانکه فردوسی فرماید:

یکی دختری داشت خاقان چو ماه
کجا ماه دارد دو چشم سیاه
به دنبال چشمش یکی خال بود
که چشم خودش هم به دنبال بود[۶]

در صفحهٔ ۲۱۵ سطر ۷ نوشته شده است: « قافیه‌های شعر این دوره غالباً ساده و مردف به ردیف‌های فعلی...» در اینجا مؤلّف ردیف‌ها را به فعل، اسم، حرف، ضمایر تقسیم کرده و برای هر یک مثالی آورده است. سپس این شعر را برای ردیف اسمی ذکر نموده است «ای بر گذشته از ملکان پایگاه تو ـ قدر تو بر سپهر برآورده گاه تو» (۲۱۶) البتّه [تو] در اینجا ضمیر است و ضمیر هم از

اجزای (اسم) است ولی بهتر بود برای ردیف‌های اسمی مثالی آورده می‌شد که مانند قصیدهٔ بلفرج رونی که به ردیف (آتش) مردف است[۷] و منحصراً ردیف اسمی است، روشنی و وضوح بیشتری داشته باشد.

نکتهٔ دیگر که قابل یادآوری است این است که در مبحث «لفظ در سبک خراسانی» فقط کاربرد واژه‌ها در اشعار شاعران این دوره تذکر داده شده و به هیچ‌وجه از تحولات واژه‌ها و مقایسهٔ این واژه‌ها با واژه‌های دوره‌های بعد، مطالب فنی و درخور توجهی در بین نیست.

پی‌نوشتها

۱. *لباب‌الالباب*، محمد عوفی، تصحیح سعید نفیسی، ۲۴۵.

۲. همان، ۲۸۷.

۳. مانند تحقیقات ارزشمند کسانی چون پروفسور ریچاردز و اوگدن و دیگران

۴. Republiyue

۵. Poetipue

۶. *تاریخ تطور شعر فارسی*، ملک‌الشعرای بهار، تحشیهٔ تقی بینش، چاپ تهران، ۶۱,

۷. گرفت مشرق و مغرب سوار آتش و آب

ربــود حـرص امارت قرار آتش و آب

تاریخ ادبیات در ایران

(تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا)

در پنجاه سال اخیر، که ترجمهٔ برخی پژوهش‌های تاریخی و ادبی شرق‌شناسان در دسترس ما قرار گرفت، در پژوهشگران ما نیز این گرایش به وجود آمد که به مطالعهٔ تاریخ و تاریخ هنر و ادب خود بپردازند، و مسائل فرهنگی خود را به اصطلاح، سبک و سنگین کنند. این کار، ضرورتی فرهنگی بود و هست، و سود بسیار برای روشن کردن سرچشمه‌های فرهنگی کهن و نو ما دارد، مشروط بر اینکه کار با روش دقیقی پی گرفته شود، از سودجویی‌های فردی و پیش‌داوری‌ها برکنار باشد، و به صورت منبع الهامی برای کند و کاو تاریخ اجتماعی و هنری ما درآید. در این زمینه کتاب‌های زیادی نگاشته آمده است، ولی شمار کتاب‌هایی که شرایط یاد شده در بالا را داشته باشد، شاید از بیست سی جلدی بر نگذرد. علل آن نیز روشن است، زیرا بسیاری از پژوهندگان ما دانسته یا ندانسته، زیر نفوذ باورهای کهن یا زیر تأثیر شرق‌شناسان استعماری بوده‌اند، و از این‌رو نتوانسته‌اند چشم‌انداز فرهنگی سرزمین ما را به روشنی تصویر کنند. از این گذشته به دلیل آن‌که پژوهش مستلزم صرف دقّت بسیار و دقّت ویژه است، برای گروهی از پژوهشگران ما آسانتر بوده است که ثمرهٔ پژوهش‌های پژوهندگان فرنگی یا مصری، لبنانی و عراقی و هندی را بردارند و با افزود و کاست‌هایی به نام خود منتشر کنند.[1] برای آنها این کار، رنج کمتر و سود

بیشتر داشته است و همین نکته‌ها در راه پیشرفت پژوهش تاریخی و فلسفی و ادبی در ایران سنگ انداخته است. دکتر آدمیّت می‌نویسد:

معلّمین فلسفهٔ اسلامی ما هنوز هم یک کتاب خوب (به سبک تحقیقات انتقادی اروپایی) در تاریخ حکمت اسلامی ننوشته‌اند، و آنچه نوشته‌اند در معنی رونویسی گفته‌های مغربیان است بدون هیچ تصرّف شخصی. این خود، نشانهٔ کم‌مایگی و فلج فکر فلسفی است، به علاوه هستند کسانی که به شارلاتانی شناخته گردیده‌اند.[۲]

آنچه دربارهٔ فلسفهٔ اسلامی آمد، دربارهٔ تاریخ ادبیّات ایران نیز راست می‌آید، و جز کارهای بهار، معین، سعید نفیسی، همایی و خانلری و چند تنی دیگر ـ که تازگی‌هایی دارد ـ کارهای دیگران بیشتر زمان‌ها رونویس و نقل قول است، و از ارزش بسیار برخوردار نیست.

یکی از پژوهندگان معاصر ما دکتر ذبیح‌الله صفا است. کار نخستین او *حماسه‌سرایی در ایران* (۱۳۲۱) کار باارزشی است، و زمینه‌ها و منابع ادبیات حماسی ما را تا حدودی روشن می‌کند. *تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی* و *جشن‌نامهٔ ابن‌سینا* ... نیز آگاهی‌های سودمندی در بردارد. همچنین *تاریخ ادبیات ایران*[۳] او نسبت به کارهای فروزانفر (*سخن و سخنوران*) و شفق (*تاریخ ادبیات ایران*، ۱۳۲۱) از نظم بیشتر و آگاهی‌های بهتری برخوردار است، ولی این کتاب از عیب‌های اساسی نیز تهی نمانده است، و نکته‌های نادرست زیاد در آن راه یافته. گفتگو دربارهٔ *تاریخ ادبیات در ایران* که تا امروز پنج جلد آن چاپ شده است و شمار صفحه‌های آنها از دوهزار برمی‌گذرد مجال وسیعی می‌خواهد، که اکنون در دسترس من نیست. پس به ناچار در این نوشته، به چند نکتهٔ بنیادی اشارت می‌رود.

عنوان کتاب دکتر صفا، نادرست یا اشتباه‌انگیز است. «*تاریخ ادبیات در ایران* یعنی چه؟» از این عنوان برمی‌آید که ادبیات و تاریخ ادبیاتی داریم در ایران که

ربطی به ایرانیان نداشته و ندارد! آیا گزینش این عنوان آگاهانه بوده است یا ناآگاهانه؟ که در هر دو مورد تأسف‌آور است.

عیب دیگر کتاب آقای دکتر صفا این است که رویدادهای اجتماعی ـ که بستر هرگونه آفرینش هنری و فلسفی است ـ در بخشی گنجانده شده و «شرح حال نویسندگان و شاعران» در بخشی دیگر. در نتیجه به هیچ روی روشن نمی‌شود که اهمیت تاریخی ـ اجتماعی فردوسی، مولوی، حافظ، جامی و عراقی در چه بوده است، و نیز گفتنی است که کتاب ایشان از آمدن تازیان به ایران می‌آغازد، و هنر و ادب درخشان ایران کهن را نادیده می‌گیرد. عنوان کتاب ایشان باید این باشد: «تاریخ ادبیات ایران در دورهٔ اسلامی»، احکام کلّی در کتاب دکتر صفا کم نیست. باید پرسید به چه دلیل «مولوی از متفکران بلامنازع عالم اسلامی است.» [۴] [می‌توان همین حکم را دربارهٔ غزالی نیز داد]، یا «سعدی نشانهٔ تمام عیار آدمیّت».[5] در صورتی که اینان ایرانی بوده‌اند. آیا درست است که ما لایب نیتز را فیلسوف مسیحی بنامیم؟ در زمانی‌که ملّت‌های زندهٔ دنیا در مشخص کردن مرزهای فرهنگی خود به جان می‌کوشند، و به شکسپیر و گوته و پوشکین خود می‌بالند، درست است که ما تعلّق فرهنگی خود را که مردم ما در ایجاد آن تا پای جان کوشیده‌اند، از خود سلب کنیم؟ درست است که فرهنگ ما با فرهنگ‌های دیگر، دارای عناصر مشترکی است و از آنها فیض گرفته و به آنها فیض داده، ولی با توجه به اینکه مولوی و حافظ و دیگران نمایندگان فرهنگ ما هستند:«سزا نیست ارثیهٔ مشترک پارینه، کودکانه به این سو و آن سو کشیده شود، و سهم یکدیگر را در آفرینش [آثار ادبی و فلسفی] فراموش کنیم ...» [۶]

کار دکتر صفا ـ البته به دلیل به‌دست دادن زمینه‌های اجتماعی ـ از کار دکتر شفق و فروزانفر و همانند آنها بهتر است ولی متأسفانه عیب‌های تذکره‌نویسی را نیز نگاه داشته است، از این‌رو آنچه را که خواننده در دست دارد «تاریخ» ادبیات ایران نمی‌توان خواند. نقص دیگر این چند جلد کتاب، نداشتن روش

یا دارا بودن روش قرون وسطایی است. نویسنده به تقریب، در همهٔ بخش‌ها با پیش‌داوری به سراغ نویسندگان و شاعران می‌رود، و در نتیجه ـ جز در برخی موارد ـ به کلّی‌گویی می‌گراید. برای خواننده روشن نیست که چرا سعدی را باید «نشانهٔ تمام‌عیار آدمیّت» دانست؟ آیا به راستی این‌طور است؟ آیا سعدی را چنان‌که قریب و قزوینی و مینوی و صفا می‌گویند باید معلّم اخلاق شمرد؟ روشن است که هیچ‌یک از شاعران و نویسندگان جهان و ایران «نمونهٔ تمام عیار انسان» آرمانی نبوده‌اند. باشنده‌ای بودند سرشار از تضاد. چنانکه شکسپیر با همهٔ بزرگی خود در پایان زندگانی سر و کارش به تیمارستان کشید، و داستایفسکی در دوره‌ای از زندگانی خود، قمارباز قهّاری بود، و حافظ ـ آن رند نابغه ـ گاه بر درگاه سفلگان و امیران خونخوار به ستایشگری و «وظیفه-خواری» می‌نشست[۷]، و ورلن در میخوارگی خود را نابود کرد، و گوته در دربار دوک وایمار بخشی از زندگانی خود را تباه کرد. از این‌رو هگل در تماشای شهوت‌ها می‌گوید: «در این جهان، هیچ مهمّی بی‌انگیزهٔ عواطف و شهوت‌ها صورت نمی‌بندد. [۸]» و نیچه می‌گوید: «بی‌تردید برای کشف پاره‌ای از حقیقت-ها، بدکاران و سنگدلان برترند.[۹]» و یا سپرس می‌افزاید: «گاهی شگفتی ویژگی-های تحسین‌برانگیز با نفرت و بیزاری درهم می‌آمیزد، و گاهی قریحه و نبوغ، با ناهنجاری و زمختی ترکیب می‌شود ... آبه گالیانی[۱۰] که ژرف‌ترین قریحه و استعداد را داشت و نافذترین مرد قرن خود و بسا که ناپاک‌ترین فرد روزگار خویش بود، در ردیف این گونه مردم قرار داشت.» پس سعدی را با برخی بدآموزی‌هایش چگونه می‌توان نمونهٔ کامل انسانی دانست؟ «قریب» که خود از طرفداران سعدی است در جاهایی از نوشته‌های خود اقرار می‌کند که وی از نقص‌هایی تهی نبوده است:« ... امّا باب عشق و جوانی که قطعاً از شیخ است ... بعضی حکایات آن شایستهٔ مقام سعدی نمی‌باشد[۱۱]» دکتر صفا حتّی این را نیز نادیده گرفته است. انتقادی که در پرده است و عبدالعظیم قریب چند سطر بعد، آن

را چنین توجیه می‌کند که «معمول و مرسوم ادبا بوده که بابی از کتاب خود را برای ذکر حکایات شیرین(!) و مطایبات و فکاهیّات اختصاص می‌داده‌اند[۱۲]» ولی به هرحال، این«معلّم اخلاق»، دروغ مصلحت‌آمیز را روا شمرده، از «شاهد بازی» سخن رانده (و آشکارتر در غزلیات خود سروده: خوش می‌رود این پسر که برخاست؛ ـ *کلیّات سعدی*، ۵۳۲) و با آنکه بنی‌آدم را اعضای یکدیگر می‌داند، برهمای پیشوای کیش هندی را در چاه انداخته و کشته[۱۳] (*بوستان*، باب هشتم، صفحهٔ ۳۸۵) است، و جای دیگر می‌گوید: باید مطیع قدرتمندان بود:

اگر خود روز را گوید شب است این بباید گفت آنک ماه و پروین

پس تصویری که دکتر صفا از سعدی و دیگران به‌دست می‌دهد، تصویری است تاریک و یک جانبه. نقص کار افزوده‌تر می‌شود، هنگامی که دکتر صفا عقاید دیگران را می‌آورد یا به پیروی از خود شاعران و نویسندگان ـ که لقب‌هایی به خود داده‌اند ـ همان لقب‌ها را برای آنها یاد می‌کند. در مثل با اشاره به این بیت سعدی:

هرکس به زمان خویش بودند من سعدی آخرالزّمانم

می‌نویسد:«کلام سعدی در سخن به پایه‌ای است که واقعاً او را سزاوار عنوان «سعدی آخرالزمان» ساخته و شیرینی کلام و فصاحت بیان را در میان پارسی‌گویان به او ختم نموده است.[۱۴]» هیچ این‌طور نیست، زیرا پس از سعدی، حافظ آمد، و شیرینی سخن و شیوایی کلام به سعدی پایان نیافت. دیگر اینکه از کجا روشن است که در ایران، شاعری شیرین‌سخن‌تر از سعدی پدید نخواهد آمد؟ مگر کار جهان پایان گرفته؟ و از این گذشته، شیرینی سخن به تنهایی مگر کافی است ـ زهر در جام بلورین را که شنیده‌اید؟ ـ و سرانجام چرا در کتاب *تاریخ ادبیات در ایران* پی‌درپی نام پژوهندگان رسمی می‌آید ولی از پژوهش‌های ارزندهٔ هدایت، کسروی، هومن ... خبری نیست؟ آیا زمانی که نویسنده افکار سعدی را شرح می‌دهد، از انتقادهای زندهٔ طالب‌زاده، آخوندزاده،

میرزاآقا خان کرمانی، احمد کسروی... چیزی نشنیده است؟ مراد این نیست که این انتقادها را دربست بپذیرد، ولی در سنجش و تحلیل افکار نویسندگان و شاعران کهن باید از داوری یک‌جانبه دوری گزید، و همهٔ ابعاد شخصیت آنها را نشان داد. نویسندهٔ کتاب، زادروز و مرگ و ممدوحان و آثار سعدی و دیگران را به تفصیل شرح می‌دهد (و اینها همان مسائلی است که عبدالعظیم قریب و فروزانفر و نفیسی و براون و اته و دیگران پیش از آن گفته بودند) ولی از بحث انتقادی آثار سعدی و انوری چشم می‌پوشد، و آنگاه که می‌خواهد در این‌باره سخن گوید، باز نتیجهٔ کار، کلی‌گویی است، و سخنانی از این دست:

۱. سعدی با زبان فصیح و بیان معجزآسای خود، فقط مدح نگفته و احساسات عاشقانه را بیان نکرده، بلکه آن را بیشتر به خدمت انسان گماشته و انسان‌ها را به راه راست هدایت کرده است.

۲. تجربه‌های جهاندیدگی خود را برای هدایت مردمان به راه راست، به شعر و نثر درآورده (این که همان نکتهٔ نخست است).

۳. با سخن نرم و دلپذیر، حکایت‌های اخلاقی ساخته.

۴. در مدح و غزل، راه تازه‌ای در پیش گرفته (کدام راه تازه؟)[۱۵]

۵. شاعری شوخ و بذله‌گو و شیرین‌بیان بوده است [حافظ و عبید زاکانی نبوده‌اند!؟]

در این داوری‌ها، چیزی که آشکار می‌شود، ظاهر سخنان سعدی و دیگران است و روشن‌کنندهٔ روان‌شناسی و جامعه‌شناسی «سبک» شاعران و نویسندگان ما نیست. کار بنیادی تاریخ ادبیات، نشان دادن ژرفای اثر هنری با توجه به رویدادهای اجتماعی است ... روی هم، ریختن «وقایع» و «آگاهی»های پراکنده، سازندهٔ کتاب تاریخ نمی‌تواند باشد.[۱۶] سعدی نه معلّم اخلاق بوده، نه بزرگترین شاعران ایران پس از فردوسی، نه نمونهٔ کامل انسانیّت. او نویسنده و شاعری است وابسته به محیط و موقعیت زمان خود. سخنش چه از نظر درونمایه و چه از نظر آرایش کلام، فراز و نشیب دارد. در همان زمان که اشعار نغز سروده و

حرف‌های حسابی زده، سخنان کم‌مایه و بی‌ارزش نیز عرضه داشته. ویژگی بنیادی سخن او غزلسرایی است، به دیگر سخن در اشعار و نوشته‌های خود، گاه تصویرهای دقیقی از حالات عاطفی به‌دست می‌دهد؛ در مثل می‌گوید:

روز وصلم قرار دیدن نیست　　　　شب هجرانم آرمیدن نیست

در *تاریخ ادبیات در ایران* این مسائل منظور نشده. نویسندهٔ آن، گاه که می‌خواهد در نشان دادن ویژگی سخن سعدی بکوشد، چیزهایی می‌نویسد از این دست: «شعر سعدی به حقیقت همگی «نمک و «مزه»(!) و شیرینی و لطافت است. حلاوت قند و چاشنی شکر دارد.»[۱۷] و جای دیگر دربارهٔ انوری می‌نویسد: «در قصیده و غزل و قطعه سرآمد شاعران ایران و از ارکان استوار شعر و ادب پارسی شد و به مرتبه‌ای رسید که او را یکی از سه پیامبر شعر پارسی بدانند...»[۱۸]

من دیوان انوری، یعنی«یکی از سه پیامبر شعر پارسی»(!) را خواندم. پُر بود از ستایشگری‌های فرومایه، سخنان زشت، و رسوایی‌ها.

از هر باره این مرد رسوایی و بی‌آبروگری بار آورده ... چه سخنی است که کسی بگوید:

گر ثور چه عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم

در قبضهٔ شمشیر نشاندی دبران را

چرا از فزونی سپاهش نگفته؟ چرا از پهناوری خاکش سخن نرانده؟ چرا خوی‌های نیک یا بد او را یاد نکرده ... آیا از یک مسلمانی سزاست که بگوید:

به تیغ کین تو آن را که کشته کرد اجل

خدای زنده نگرداندنش به نفخهٔ صور[۱۹]

آیا به راستی روز رستاخیز، خدا کسانی را که سنجر کشته، زنده نخواهد گردانید؟»[۲۰] از چاپلوسی‌ها بگذریم و به «عشق‌بازی»های او برسیم. «پیامبر شعر پارسی» می‌گوید:

دل بر آنست که تنها بکشد بار فراق　　　　تو براین باش که تنها بکشی بار سُرین

هوس بار سُرین تو بیفزود مرا　　　　که ترا هست همه بار سرین بار سرین[۲۱]

کسانی که آثار فرخی، انوری، منوچهری دامغانی، سعدی، عراقی، اوحدالدین کرمانی را خوانده‌اند می‌دانند که در آثار اینان و گروهی دیگر، گرایش‌های «شاهد بازی» در پرده و آشکارا ارائه شده است، ولی پژوهندگان رسمی ما هرگز از این گرایش‌ها ـ که آثار دوران انحطاط اخلاقی سرزمین ما بوده ـ سخن نرانده یا با لفّافهٔ «عشق مجازی» و ... آنها را رفع و رجوع کرده‌اند.

تاریخ ادبیات در ایران بیشتر به «جُنگ اشعار» همانند است تا به تاریخ ادبی. تازه در نمونه‌هایی که پس از مقدماتی از آن دست آورده است سخنانی از این گونه «شرف مرد به جود است و کرامت به سجود» و «خرما نتوان خورد از این خار که کشتیم» و «با جوانی سرخوش است این پیر بی‌تدبیر را» را شعر و نمونهٔ خوب شعر پارسی دانسته ... که بیشتر این نمونه‌ها شعر نیست و سخنوری و نظم است. تصوّر نویسنده از شعر این است: «سخن موزون مقفّی» در صورتی‌که شعر، حرکت اندیشه و احساس است در روی خطّ زمان. و «یک شاعر، به حکم قاطع، ماهیت اشیای کسی است که با صمیمیت تمام زندگی می‌کند، و به عبارت دیگر«حیات او هرچه صمیمی‌تر، شعر او ناب‌تر»[۲۲] است. نمونه‌هایی که به عنوان شعر آورده است، بر بنیاد پیش‌اندیشی و «مشهورات» ساخته، شده نه بر بنیاد آتش درون[۲۳] و رو کردن شاعر به معنای والا.

تاریخ ادبیات باید آئینهٔ تمام‌نمای واقعیت ادبی و اجتماعی باشد. در مثل، باید روشن شود که چرا فردوسی اهمیّت تاریخی دارد و انوری ندارد. فردوسی دلبستگی به سرزمین را نشانهٔ اصالت می‌داند، و سعدی که در دورهٔ دیگر می‌آید می‌گوید حُب وطن، حدیثی صحیح است ولی نتوان مرد به سختی که من اینجا زادم، و آن‌گاه بر زوال ملک مستعصم عباسی خون می‌گرید. در این زمینه و زمینه‌های دیگر، ما با جهان‌نگری‌های متفاوت روبروییم. نمی‌توانیم هر دو را بپذیریم. شاعر و نویسنده را باید در متن فراروند اجتماعی قرار داد، و آثار آنها را به محک نقد زد. آیا شاعر، نمایندهٔ لایه‌های پوسیدهٔ جامعه است یا نمایندهٔ لایهٔ پیشرو

جامعه؟ چنانکه«ریپکا» هنر سعدی را در این می‌داند که با قدرت سخنوری خود: «غزل را عاملتر و رایج‌تر از قصیده ساخت و این خود انعکاس دگرگونی‌های اجتماعی بوده که همراه با رشد شهرها، غزل در صف مقدّم قرار می‌گیرد»[۲۴]

نمونهٔ دیگر پیش‌داوری‌های نویسندهٔ *تاریخ ادبیات در ایران*، شرح کشّافی است که دربارهٔ تصوّف آورده است،(همان، ۱۶۵ به بعد) و آن را دربست «وسیلهٔ ایجاد کمالات و ترویج معارف»[25] شمرده. آیا در همهٔ موارد، آثار صوفیان این ویژگی را داشته؟ در مثل، آیا خرافه‌پردازی‌ها و افسانه‌های زشت که در *تذکرةالاولیا*، و *مقامات ژنده پیل* ... آمده به فرهنگ ایران کمک کرده، در بهبود اخلاق مردم مؤثر بوده؟ آیا شرحی که در حکایات شصت و هفتم *مناقب* اوحدالدین کرمانی دربارهٔ شیخ علی حریری آمده [عادت چنان داشتی که بیست سی پسر ماهروی در حمام درآوردی، نه خود فوطه‌بستی و نه ایشان و خویشتن خفتی و آن کودکان مغمزی کردندی ...][۲۶] رواج‌دهندهٔ کمالات اخلاقی بوده؟ یا آن صوفی دست از دنیا شسته!؟ که در زمان ایلغار مغول حضور دارد و می‌بیند آن قوم وحشی با اسب از روی اجساد زنان و مردان و کودکان شهر و دیارش می‌گذرد و به جای تشویق مردم، به پایداری و مبارزه می‌گوید: «خاموش باش. باد بی‌نیازی خداوند است که می‌وزد، سامان سخن گفتن نیست.»[۲۷] «در خانقاه خود سرگرم ارشاد»[۲۸] مردم بوده یا نجم‌الدین رازی که به سخن خودش در *مرصادالعباد* در هجوم مغول به جبال و ری «اطفال و عورات را در ری به خدا سپرد» و «غم غمخواران نخورد»[۲۹] و از همدان گریخت و مغولان، بیشتر مردم و از آن جمله زنان و کودکان وی را کشتند ... از نمایندگان فرهنگ ایران بوده؟

نویسنده، همهٔ این واقعیت‌های تلخ تاریخی را ندیده می‌گیرد و می‌نویسد: « تصوّف هم یک حرکت عقلی آمیخته با دین و ارشاد به طرف کمالات نفسانی(؟) بود، و حکومت وحشیان ترک و تاتار و مغول نمی‌توانست وسیله‌ای برای ترویج یا توسعهٔ عمقی آن باشد، و تنها ممکن است یأس و فقر و نومیدی

و نابسامانی و دربه‌دری عده‌ای از مردم را به خانقاه کشانده، سربار شیوخ و پیشوایان تصوف کره باشد، و یقیناً همین گروه، وسیلهٔ مؤثری برای انحطاط تصوف و عرفان گردیدند ... مسلماً رواج طریقهٔ «قلندریه» در این عهد ... مولود همین انحطاط و نتیجهٔ مستقیم مصائب اجتماعی بود». [۳۰]

در همین چند سطر، خطاهای بسیار نهفته است:

الف: تصوف (و حتّی عرفان) حرکت عقلی نبوده، حرکت خردگریزانه (ضدعقلی) بوده. مولوی عقل را «عسس» و حافظ آن را بیگانه با «راز» می‌دانند. مولوی می‌گوید:

بحث عقلی گر دُر و مرجان بود آن دگر باشد که بحث جان بود

و شبستری گفته:

رها کن عقل را با حق همی باش که تاب خور ندارد چشم خفّاش [۳۱]

لاهیجی در توضیح این بیت می‌نویسد:

... یعنی چون معرفت حق به وسائل و دلایل حاصل نمی‌شود پس عقل وسیله‌جو را رها کن که عقل از ادراک این شهود، همچون طبیعت ناموزون و بی‌آهنگ است نسبت با شعر و موسیقی ... [۳۲]

تصوف بر این بنیاد استوار شده، که انسان می‌تواند از راه «تزکیهٔ نفس، ریاضت، نیایش، اوراد، اذکار، خلسه و جذبه، سیر و سلوک مراحلی را طی کند و با خدا و نیروهای ماوراء طبیعی دیگر وارد ارتباط شود[۲۷]، و بدین‌سان قلبش مهبط الهام و اشراق الهی قرارگیرد ...» [۳۳]

البته خردگریزی صوفیان (و عارفان) را نباید به آسانی نشانهٔ خمودگی و تسلیم دانست، زیرا گروهی از اینان با همین سلاح به جنگ قشریان رفته، کیشداری و تعصب را کوبیده‌اند.

ب: تصوف را آمیخته با دین دانسته است و این درست است. در *مصباح‌الهدایه* آمده است «... و اقوال و افعال صوفی همه موزون بود به موازین شرع» [۳۴] و هجویری نیز گفته: «به هیچ‌وجه کرامت ولی و حکم شرع نبی منافات نکند.» [۲۸]

ولی چون عرفان و تصوف را یکی شمرده است، داوری‌اش درست نیست. عارفان بارها و بارها شناخت عرفانی را آن سوی بنیادهای باورها دانسته‌اند. مولوی می‌گوید:

کنگره ویران کنید از منجنیق تا رود فرق از میان این فریق[۲۹]

و شمس تبریزی می‌گوید: عارفان قرآن خود سخت در تنگنااند. آن کس که اول عارف کلام شد، او را خود خبر نیست که در جهان قرآنی هست ... [۳۰] و باز می‌گوید:

همه سخنم به وجه کبریا می‌آید، همه دعوی می‌نماید. *قرآن* و سخن محمّد همه به وجه نیاز آمده است ... [۳۱]

باز از گفتهٔ مولوی می‌آوریم:

عنایت بی‌نهایت الله، گاهی به واسطهٔ مظاهر رسل، سبل(= راه‌ها) نماید، و گاهی بی‌واسطه، بنده را در کار آید.[۳۲]

سخنان عارفانی چون ابوسعید ابی‌الخیر، سنایی، مولوی، شمس، روزبهان و حافظ دربارهٔ سماع، دربارهٔ یگانگی گوهر عالم، و آیین عشق و سماع [موسیقی و رقص] و پیوستن بی‌واسطه با جهان فراسو، و برتر شمردن خانهٔ دل بر خانهٔ گل (ای قوم به حج رفته کجایید، کجایید؟) همه و همه نشان می‌دهد که عرفان و آیین‌های آن «موزون به موازین باورهای رسمی» نبوده، و اهمیّت تاریخی آن نیز در همین است.[۳۳]

ج: اینکه به سبب هجوم مغول، مردم سربار«شیوخ» شده باشند درست نیست و عکس آن درست است. بی‌گمان در بین صوفیان، افراد صاحبدل کم نبوده‌اند، ولی کارنامهٔ بیشتر«شیوخ» صوفیان ـ در گذشته و اکنون ـ نشان می‌دهد که اینان گروهی بیکاره، خردگریز و دچار اوهام بوده‌اند. هجویری خیلی پیش از هجوم مغول با تقسیم صوفیان به صوفی ـ متصوّف ـ مستصوف .... به فساد گروهی از صوفیان حمله می‌کند[۳۴] [پس انحطاط تصوف ربطی به هجوم مغول ندارد.] در *کشف‌المحجوب*، داستانی دربارهٔ «مرقّعه‌داران» آمده که «بر سر خرمن گندم، دامن مرقّعه پیش کرده، در آذربایجان، تا برزگر گندم در آن افکند.

شیخ هجویری به او می‌گوید: پیران ایشان را حرص مرید جمع کردن بوده است و ایشان را حرص گردآوری مال و منال.»[۳۵]

و در *مقامات ژنده پیل،* «کرامات» شیخ احمد جام چنین انعکاس یافته: « ... صد و هشتاد هزار مرد مست که بر دست مبارک او توبه کرده‌اند ... و ده‌هزار خم خمر مغانه بیش است که ریخته‌اند، و هزار و دویست چنگ و چغانه و طنبور و رباب و انواع رودها که بشکسته است، و زیادت از ده جوال جعد و موی و دابه است که بریده‌اند، و این یک نوع است از خیرات آن بزرگ دین ...»[۳۶]

بیهوده نیست که حافظ به او ـ پس از گذشت بیش از دو قرن ـ چنین پیام می‌فرستد:

حافظ مرید جام می است ای صبا! برو

وز بنده بندگی برسان شیخ جام را[۳۷]

درست این است که بگوییم چون فساد اجتماعی فزونی می‌گرفت، و اختلاف طبقاتی پدید می‌آمد، کسانی‌که توان نبرد مستقیم با زورمندان را نداشتند، به تصوف و مردم‌گریزی پناه می‌بردند، و این بارها در تاریخ پیش آمده است، چنانکه اختلاف طبقاتی دورۀ ساسانی، در صورت مبارزۀ منفی مردم به صورت «ظهور» مانی درآمد، که تن و زندگانی و زناشویی را بد می‌شمرد و امیر ساسانی به او گفت: «تو آمده‌ای که جهان را نابود گردانی»[۳۸]، و نیز در دورۀ امویان و عباسیان،«چون تجملاتی اشرافی (مانند معماری، ساختمان‌های زیبا، جامه‌های گرانبها ...) و آداب خارجی، پیوسته در دنیای اسلام منتشر گردید، و در عین حال، اسلام نیز دارای سنت متشکّل و خاصی شد، طبقات محروم‌تر اجتماع عرب که معمولاً بیشتر به مذهب و ملّیت و سنن عربی علاقه داشتند، نسبت به این تجملات خارجی بدبین و متنفّر شده، بازگشت به زهد و تقوای دوره‌های اولیّۀ اسلام را خواستار شدند ...»[۳۹]

و یکی از بنیادهای تصوف عابدانه (به تعبیر همایی)[۴۰] همین اختلاف طبقاتی وحشتناک بوده است. و امّا از «کمالات نفسانی» صوفیان به تعبیر دکتر

صفا بگوییم. یکی از اینان سجاده بر آب می‌افکند و نماز می‌خواند و دیگری در هوا، آن یک پای بر زمین می‌زند چشمه‌ای می‌جوشد،[۴۱] شبلی گفت: «نیّت کرده بودم هیچ نخورم مگر از حلال. در بیابان می‌رفتم، درخت انجیر دیدم، دست دراز کردم تا یک انجیر بگیرم. انجیر با من به سخن درآمد که ای شبلی من ملک جهودانم.»[۴۲] رابعه به مکّه می‌رفت در میان راه، کعبه را دید که به استقبال او آمده است. [۴۳] سمنون محب در مسجد به منبر شد ولی شنونده‌ای نبود، روی به قندیل‌های مسجد کرد و گفت با شما سخن می‌گویم، در حال، قنادیل بر یکدیگر آمده و پاره شدند. [۴۴] زاهدی به شیخ احمد جام التماس می‌کند، از کرامات بالا چیزی به من بنمای. شیخ می‌گوید: طاقت آن نداری. او اصرار می‌کند. «گفتم بنگر. برنگریست، بانگی بکرد و بیفتاد ...» زیرا چشمش بر قندیل‌های عرش افتاد، و طاقت دیدن آن نداشت. «بعد از آن، هفده روز بزیست، خون از وی گشاده شد و در آن هلاک شد ...» [۴۵]

در کتاب‌های صوفیان از این‌گونه کشف و کرامات، طی‌الارض، تصرّف در عوامل طبیعت، تسخیر ارواح و جانوران، خودآزاری، ریاضت‌های سخت ... زیاده دیده می‌شود که حکایتگر نابهنجاری‌های روانی است. «اینان از «اندوه شیرین»[۴۶] سخن می‌گویند و بیمارگونگی را به گرمی می‌پذیرند و به آن اشتیاق دارند. چنین‌اند گروهی از صوفیان و عارفان چون «سوسو»[۴۷] که بیماری را به زاری از خدا طلبیده‌اند، ولی آرزوی بیماری و رنجوری و پیری و مرگ، سبب از دست دادن تندرستی بدن و قریحه و ذوق است.» [۴۸]

امّا باید دانست که بیمارگونگی‌هایی از این دست ــ برخلاف آنچه نویسندهٔ *پردهٔ پندار* ــ که از «فتنه» نگاری بازمانده، انتقادهای شادروان کسروی را به صوفیگری برداشته، رقیق کرده به صورت کتاب درآورده ــ با اشاره به سخن ابراهیم ادهم [... تا در شب در خاکدان سگان نخسبی، طمع مدار که در صف مردان، راهت دهند.] [۴۹] می‌نویسد:«که گفته است برای رسیدن به مقام مردان

خدای، شخص از تعهد زن و فرزند سر باز زند و ... زن و فرزند را به روزگار سیاه بیوه‌گی و یتیمی بنشاند و خود در خاکدان سگان بخسبد؟»[۵۰] و درنیافته است:« آفرینش‌هایی هست که بدون بیماری ناممکن بود (نیچه، کی‌یرکه گور، داستایفسکی نمونه‌هایی از این مورد هستند)... نویسندگانی چون سروانتس و داستایفسکی در آثار خود نشان داده‌اند که حقیقت، چگونه از حالات پست و غیرعادی، و در شکست‌های اجتماعی و در گرایش‌های جنایت‌آلود به طور نامستقیم آشکار می‌شود.»[۵۱]

آنچه در کتاب‌های صوفیان آمده، نه نشانۀ «کمالات نفسانی» است، نه نشانۀ «پردۀ پندار»، نشانه تاب و تب جانسوز دورانی آشفته است، و نمادهایی از مبارزۀ نامستقیم با قشریان و کیشداران. ولی فراموش نکنیم گروهی از صوفیان خود، از مرز کیشداری بیرون نرفته‌اند، و از این‌رو در آن مبارزه‌ها سهمی ندارند.

د: نویسندۀ *تاریخ ادبیات*، تصوف و عرفان را یکی شمرده است. به دلایلی که آمد، این تصور نادرست است. به گفتۀ دکتر هومن«عرفان جزیره‌ای است که با دریای تصوف احاطه شده است.» صوفیان قشری نمی‌توانند چنین سخنانی بگویند:

لحظه‌ای برویم به خرابات، بیچارگان را ببینیم
آن عورتکان را خدا آفریده است،
اگر بدند، یا نیک‌اند، در ایشان بنگریم
در کلیساها هم برویم ایشان [را] نیز بنگریم.[۵۲]

هـ : قلندران را گروه منحط صوفیگری شمرده است. این نیز نتیجۀ پیش‌داوری است. برخلاف این داوری، قلندرها پیشروترین لایۀ تصوف (و عرفان) بوده‌اند. روشن‌اندیش‌ترین عارفان، حافظ، خود را قلندر می‌داند و قلندریان را می‌ستاید:

بر در میکده رندان قلندر باشند   که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی[۵۳]

چون سخنان قلندرها با باورهای کیشداران و دارندگان قدرت، سخت تضاد داشته، حتی صوفیان از آنها دوری می‌جستند. پژوهندگان«رسمی» ما نیز که از

همان راه می‌روند، در نوشته‌های خود به قلندران می‌تازند، و دلیلش نیز بسیار روشن است. نیکلسن ابوسعید ابی‌الخیر را از قلندران (به تعبیر خود از دراویش سیّار) دانسته است: «صوفی بزرگ ابوسعید ... وقتی به زبان قلندریّه [دراویش سیّار] سخن می‌گفت، قواعد آنها را به منزلهٔ شکنندهٔ بت‌ها تعبیر می‌نمود. در مثل، روزی می‌گفت: ادا نکرده‌ایم واجبات مقدس خود را تا چوب هر مسجدی که خورشید بدو می‌تابد زیارت نکرده باشیم و مسلمان، حق اسلام را ادا نکرده، مادام که برای او کفر و ایمان مساوی نگردیده ... با ادای این‌گونه مطالب متهوّرانه تبعیّت از لبّ و مغز دین کرده است و مثل این اعلان‌های صریح در جنگ با باورها ... کم است.» [۵۴]

هوارت c. l. Huart می‌گوید:«قلندریه فرقه‌ای از فرق صوفیه است که به وسیلهٔ قلندر یوسف عربی اندلسی، معاصر حاجی‌بکتاش [بنیادگذار بکتاشیه] تأسیس شد و شیخ جمال‌الدین ساوی آن را به دمیاط منتقل ساخت ... قلندریه را قانون و روش بر این است که چیزی نیندوزند و از مال و منال دنیوی هیچ گرد نیاورند. همین‌که دل با خدا دارند ... بسنده است. قلندریه برای اظهار عدم مبالات نسبت به هرچه خارج از این آرمان و هدف باشد، خود را از قید کلیهٔ آداب و رسومی که معمولاً در جامعه رعایت می‌شود، آزاد دانستند ...باباطاهر عریان همدانی می‌گوید:

مو آن رندم که نامم بی‌قلندر نه خان دیرم نه مان دیرم نه لنگر
چو روز آیه، بگردم گرد گیتی چو شو آیه، به خشتی وانهم سر [۵۵]

قلندریان گاهی با ملامتیّه اشتباه شده‌اند ...» [۵۶]

سخنان قلندریان و ملامتیه ـ جناح پیشرو تصوف ـ درست در زمانی گفته می‌شد که «دین زرپرستی یا «مذهب‌الذهب» در کنار کیش قدرت‌جویی و قدرت‌ستایی رواج داشت، و عاشقان ثروت می‌گفتند: «الدرهم مُزیل الهمّ» یعنی درهم، زدایندهٔ اندوه است ولی این آزادمردان به درویشی و فقر فخر می‌کردند...» [۵۷]

نویسندهٔ *تاریخ ادبیات در ایران* چون صوفیگری و عرفان را از یکدیگر جدا نکرده است و هر دو را در فراروند کمال‌یابنده یا انحطاطی جامعه دیده به استناد به *نفائس‌الفنون* محمد آملی که چیزی است همانند با *مصباح الهدایه*، به قاطعیت اظهار می‌کند که «هرکس بخواهد مبادی اعتقادهای صوفیان ایران اسلامی را از دایرهٔ شرع بیرون برد ودربارهٔ بعضی از کارهای آنان دست به تأویل‌ها و توجیه‌های ادعایی بزند، دچار اشتباه شده است.» [۵۸] اکنون باید دید پژوهندگان رسمی در این زمینه‌ها دچار اشتباه شده‌اند یا کسانی که واقعیت‌های تاریخی را ـ چنانچه رخ داده ـ می‌بینند و تحلیل می‌کنند؟ دکتر صفا با همین پیشداوری به سراغ حافظ می‌رود و می‌گوید: « ... حافظ، صوفی خانقاه‌نشین نبود [حافظ ابداً صوفی نبوده: صوفی نهاد دام و سرِ حُقّه باز کرد! چه خانقاهی و چه غیر آن] و با آنکه مشرب عرفان داشت، در حقیقت از زمرهٔ علمای عصر و مخصوصاً در شمار علمای علوم شرعی بود ...از علم خود برای تشکیل مجلس درس استفاده نمی‌کرد [برعکس این درست است، حافظ استاد فلسفه در شیراز بوده است و خواجه قوام یا قوام‌الدین صاحب عیار، مدرسه‌ای برای تدریس او درست کرده بودند. [۵۹]] بلکه از راه وظیفهٔ دیوانی ارتزاق می‌نمود، و گاه نیز به مدح سلاطین در قصاید و غزل‌ها و مقطّعات خود همت می‌گماشت [۶۰] و از صلات و جوایزی که به‌دست می‌آورد، برخوردار می‌شد ...» [۶۱]

در این آسان‌گیری تحلیل و زندگینامه‌نویسی حافظ، رند آزادهٔ ایران در ردیف عنصری‌ها و فرخی‌های و عسجدی‌ها درآمده است، و مشکل زندگانی و شعر«شاعر دانندهٔ راز» [۶۲] و بزرگترین سرایندهٔ غزل فلسفی جهان همچنان ناگشوده مانده است.

هنوز جای سخن دربارهٔ داوری‌های دکتر صفا دربارهٔ فردوسی ـ که دارندهٔ فلان باور معرّفی شده [۶۳] ـ مولوی، غزّالی، ناصرخسرو و ... باقی است، ولی اگر اکنون بخواهیم به آنها بپردازیم خود کتابی خواهد شد، از این رو سخن را با این گفتهٔ «جلال آل‌احمد» پایان دهیم که می‌گوید: دانشگاه‌ها و دانشکده‌های

ادبی و استادان رسمی ما فقط آدم *کلیله و دمنه‌ای* می‌سازند. در پژوهش‌های استادان دانشکده‌ها نه شوری است نه سخن تازه‌ای و نه واقعیتی. «در این دانشکده‌ها نه تنها سخنی از ادبیات به معنی واقعی و دنیایی‌اش نیست، بلکه حتی ادبیات معاصر فارسی در آنجا ندیده می‌ماند و نشناخته ... این است که در مثل دانشکده‌های ادبیات با همهٔ فضای استادانش تمام همّ و غم خود را مصروف نبش قبر می‌کنند و غور در گذشته‌ها و به تحقیق در عن‌الفلان والفلان. در این نوع دانشکده‌ها از طرفی عکس‌العمل مستقیم غرب‌زدگی را در این گریز به متن‌های کهن و مردان کهن و افتخارات مردهٔ ادبی و رهاکردن روز حی و حاضر می‌توان دید و از طرف دیگر بزرگترین نشانه‌های زشت غرب‌زدگی را در استنادی که استادانش به اقوال شرق‌شناسان می‌کنند ...» [۶۴]

پی‌نوشت‌ها

۱. نمونه‌ای بدهیم. مقاله‌ای که تقی‌زاده در کتاب *هزارهٔ فردوسی* ۱۳۲۰ نوشته، کاملاً برگرفته شده از *حماسهٔ ملی ایران* نولدکه آلمانی است. این را دکتر صفا نیز تصدیق کرده است (*حماسه سرایی در ایران*) و هم چنین مقدمهٔ *فتوت‌نامهٔ-سلطانی*(تهران، ۱۳۵۰). محمد جعفر محجوب از کتاب *الفتوة* دکتر مصطفی جواد برداشته شده.

۲. *اندیشهٔ ترقی*، ۲۱,

۳. *تاریخ ادبیات در ایران*، ج اوّل، ۱۳۳۲، ج۲، ۱۳۳۶، ج۳،۱۳۴۱، مجدداً سوم، ۱۳۵۳(بخش اوّل)، ج۳، بخش دوم، ۱۳۵۲,

۴ ـ ۵. *تاریخ ادبیات در ایران*، ج۳،بخش ۱، ۴۵۰ و ۵۸۶,

۶. برخی بررسی‌ها ...،,۴۵

۷. البته «وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید.»!

۸ و۹. *فیلسوفان بزرگ*، ۱۱۹,

۱۰. Abbe Galiani ادیب و اقتصاددان ایتالیایی(۱۷۸۷ـ ۱۷۲۸م) نگارندهٔ نوشته‌های زننده و پرطنز و حمله کننده به نظریهٔ فرقه یعقوبیه[فیزیوکرات‌ها]

۱۱. *کتاب گلستان*، عبدالعظیم قریب،ص ن.

۱۲.همان.

۱۳. در این‌باره، هانری ماسه در *Essai sur le poete sadi* بحث کرده است.

۱۴. *تاریخ ادبیات* ...ج۳، بخش ۱، ۶۱۱.

۱۵. همان، ۶۱۰ به بعد.

۱۶. گروهی نیز از سوی دیگر بیراهه رفته و خواسته‌اند نقش تصور و خیالات خود را دربارهٔ شاعران بنگارند و «شبحی از حافظ، از حافظی که در تصوراتم موجود است.» زیرا به گفتهٔ خودشان «بدبختانه موهبت تحقیق و تتبع» ندارند و از «هرچه حافظ را از آسمان تصورات من فرود آورد و در صف بشرهای معمولی درآورد» اجتناب دارند.(*نقشی از حافظ*، ۱۴) و با این همه می‌خواهند مولوی، سعدی، حافظ و خیام را معرفی کنند!

۱۷. *تاریخ ادبیات* ...، همان، ۶۱۳.

۱۸. *تاریخ ادبیات*، ج۲، ۶۶۸.

۱۹. در *دیوان انوری* این‌طور ضبط شده (نسخهٔ مدرس رضوی): ... به تیغ کره تو آن را که کشته کرد اجل ...(۲۳۲) و در بالای صفحه آمده که این قصیده در «مدح ضیاءالدین منصور» است.

۲۰. سخنرانی کسروی، ۲۳ـ ۲۴.

۲۱. *دیوان انوری*، همان، ۳۹۰.

۲۲.گفته ییتز، شاعر ایرلندی W.B. Yeats (*تولد شعر*، ۲۴۱).

۲۳. برای آگاهی از چگونگی شعر نگاه کنید به *شعر چیست؟* ـ دکتر هومن ـ ۳۵ به بعد و *بهار و ادب پارسی* ـ ج۱، ص ۷۰ به بعد.

۲۴. *تاریخ ادبیات ایران* ـ ریپکا ـ ۳۹۸.

۲۵. همان، ص۱۶۶.

۲۶. *مناقب* ...ـ ۲۶۳.

۲۷. *جهانگشای جوینی*، ج ۱، ص ۸۱ . *حافظ شیرین سخن* ، ۶۷ـ ۶۸,

۲۸. این را دربارهٔ«کمال‌الدین مسعود خجندی» آورده. *تاریخ ادبیات*، همان، ۱۷۲,

۲۹. *مرصادالعباد*، ۳۱۰ . *مرموزات اسدی*. ۴ و ۱۴۳,

۳۰. *تاریخ ادبیات* ...، ۱۶۶,

۳۱. *گلشن راز* ، ۱۱,

۳۲. *شرح گلشن راز* ، ۹۲,

۳۳. این باور بسی کهن است و ریشه در کیش‌های ابتدایی دارد. در برخی از فلسفه‌های هند و یونان [در فیثاغورث، سقراط، افلاطون] و ایران [مهر آیینی] رابطهٔ انسان با آن سوی طبیعت تصدیق شده است.

۳۴. *برخی بررسی‌ها* ...,۴۱

۳۵. *مصباح‌الهدایه* ، ۳۵۶,

۳۶. *کشف‌المحجوب* ، ۲۷۸,

۳۷. *مثنوی مولوی* ، ۴۳,

۳۸ و ۳۹. *مقالات شمس تبریزی* ، ۳۴و ۶۰.

۴۰. *مناقب‌العارفین* ، بند ۲۴، فصل ۶,

۴۱. حتی خواجه عبدالله انصاری می‌گوید: «از صوفی چه گویم که نه از آدم زاده است و نه آدمی. زاهد مزدور به بهشت می‌نازد و عارف به دوست. از صوفی چه گویم که صوفی خود اوست. حلاج از حقیقت می‌گفت، شریعت بگذاشت، زندگانی از راه برداشت.»(*رسائل* ، ۱۵۰)

۴۲ ـ ۴۳. *کشف‌المحجوب* ، ۳۱ ـ ۳۲,

۴۴. *مقامات ژنده پیل* ، ۶,

۴۵. *حافظ پژمان* ، ۴,

۴۶. *تاریخ ایران بعد از اسلام* ، ۱۹۳ ـ ۲۰۰,

۴۷. *میراث ایران* ، ۱۳۴,

۴۸. *مصباح الهدایه* ، ۴۵,

۴۹ و ۵۰ و ۵۱. *تذکرةالاولیاء*، ج ۱ ، ص۲۹، ج ۲، ص ۱۶۴. ج ۱، ص ۶۲,

۵۲. *تذکرةالاولیاء* ، ج۲، ص ۸۳.

۵۳. *مقامات ژنده پیل*، ۱۹۶,

۵۴. مولوی می‌گوید: جمله رنجوران دوا دارند دوا امیدنالد این رنجور کم‌افزون کنید!

55. .H. Suso

۵۶. . *فیلسوفان بزرگ*، ۱۲۴,

۵۷. *تذکرةالاولیا* ، ج۱، ص ۱۰۰,

۵۸. *پردهٔ پندار* ، ۸۲,

۵۹. *فیلسوفان بزرگ*، ۱۲۶,

۶۰. *مقالات شمس تبریزی* ، ۳۵۵,

۶۱. حافظ ، همان ، ۲۱۳,

۶۲. *اسلام و تصوف* ، ۸۶,

۶۳. بابا طاهر (از روی نسخهٔ وحید دستگردی) ، ، تهران ، ۱۳۵۵، ص ۲۳,

۶۴. *دایرةالمعارف اسلام* ، ج۲، ص ۷۳۴. *مکتب حافظ*، ۱۲۰ـ ۱۲۱,

۶۵. *برخی بررسی‌ها* ... ۴۰۶,

۶۶. *تاریخ ادبیات* ... ، همان ، ۱۷۹,

۶۷. *حافظ شیرین سخن* ، ۲۸۷ ـ (از دایرةالمعارف اسلامی آورده)

۶۸. در غزل‌های حافظ، مدح پس از تخلص شاعر آمده است و این دلیل آن است که او پس ساختن غزل، مدح این یا آن را می‌گفته و شعر او برای چنین قصدی ساخته نمی‌شده (*حافظ انجوی*، ۷۰ ، تهران ، ۱۳۴۵)

۶۹. *تاریخ ادبیات* ...، ج۳، بخش ۲، ص ۱۰۸۲,

۷۰. تعبیر محمد علی اسلامی در *جام جهان بین* ، ۲۶۱,

۷۱. *تاریخ ادبیات* ...، ج۱، ص ۴۳۴,

۷۲. *غرب‌زدگی* ، ۱۸۴.

فیلمنامهٔ دیباچهٔ نوین شاهنامه*

(اثر بهرام بیضائی)

فیلمنامهٔ *دیباچهٔ نوین شاهنامه* (۱۳۶۹) بهرام بیضائی، اثری است به هنگام، که زندگانی سرایندهٔ *شاهنامه* را به شیوه‌ای نوآیین به روی صحنه می‌آورد. کار نویسنده به طور عمده بر پایهٔ روایت‌های *چهار مقالهٔ* نظامی عروضی، *تاریخ سیستان*، *دیباچهٔ بایسنقری*، *تذکرةالشعرای* دولتشاه سمرقندی و خود *شاهنامه* استوار شده است. این روایت‌ها جز گزارش‌های خود *شاهنامه*، غالباً قصّه‌مانند و حتّی مجعول است. البته بیضائی تعبیر و گزینش ویژهٔ خود را دارد، امّا چارچوب روایت‌ها را که مناسب فیلم و نمایشنامه است، نگاه داشته است.

ماجرا از آنجا آغاز می‌شود که جسد استاد را به گورستان عمومی می‌برند. دانشمند متعصّب و مُرید زشت‌رو و (*زشت خوی*) او راه را بر مشایعین می‌بندد و آنها را تهدید می‌کنند و آنها ناچار، جسد را به بیابانی بیرون از توس می‌برند.«دانشمند» می‌گوید:

بجنبید! صبرم عنان پاره می‌کند. زود! توس را از وجودش پاک کنید. (۷)

---

* *چیستا*، سال دهم، شمارهٔ ۲، آبان ۱۳۷۱، صص ۲۵۹ ـ ۲۶۷.

در صحنهٔ آخر نیز فردوسی پیر را می‌بینیم که نومید از یاری امیر مازندران در باد، در بیابان می‌پوید در حالیکه *شاهنامه* را در دست دارد و بدون هراس از پی گرد لشکر سلطان، رو به توس می‌آورد. دفتر بزرگ با حاصل سی سال رنج خود را برگ‌برگ می‌کند و به دست باد توفنده می‌سپارد تا برگ‌برگ آن، سوار بر بال باد به خانه‌های مردم ایران‌زمین برسد و نشان و آیین باستانی جاودان بماند. پیر لرزان و خسته در توس در آستانهٔ مرگ، بی‌خبر از ایرانگیر شدن اثر خود در نومیدی جانفزایی دست و پا می‌زند. امّا کاروان سردار می‌گوید: هر گوشهٔ این ملک، باشد که داستان از وی بشنوی. تا نسخه‌ها می‌کنند و در میدان‌ها می‌خوانند و خلق بر آن جمع می‌شوند.(۱۱۴)

در فیلمنامه، زندگانی فردوسی، همراه با بیان برخی واقعیت‌های تاریخی و اوصاف پهلوانان و شاهان باستانی مجسّم می‌شود. متن اصلی ماجرا، زندگانی فردوسی از جوانی تا پیری است. او در خاندانی دهگان زاده می‌شود، پرورش ایرانی می‌یابد، به تاریخ و اسطوره‌های کهن دل می‌بندد و پس از کشته شدن دقیقی، عزم می‌کند کار او را ادامه دهد و به پایان برساند. پس از شهرت یافتن داستان‌های *شاهنامه* به‌ضرورت با دانشمند متعصّب و والی و سلطان (محمود) و خلیفه و کارگزاران او... درگیر می‌شود، از دشمنان آسیب می‌بیند، از کار کشت و زرع بازمی‌ماند و به فقر و فاقه دچار می‌شود. او در فیلمنامه، همسر و دو فرزند دارد. پسری و دختری. پسر که از داستان‌های *شاهنامه* به هیجان آمده و در پانزده‌سالگی در پی نام‌آوری در نبردی محلّی شرکت جُسته و کُشته می‌شود. دختر خردسال شاعر، زمانی که خانهٔ ایشان را به آتش می‌کشند، دچار هراس و لال می‌شود. مدتی بعد، همسر فردوسی که زن فرهیخته‌ای است، درمی‌گذرد و او را در باغ پدری شاعر به خاک می‌سپارند. امواج بلا به سوی شاعر در حرکت است. دشمنان فردوسی بیکار ننشسته‌اند، متعصّبان، او را به آتش‌پرستی متهم می‌کنند. پیروان سلطان می‌گویند شاعر به ستایش رستم و

اسفندیار برخاسته تا بر دلیری سلطان و سالاران او طعنه زد. والی که خود را در خطر می‌بیند به شاعر پیشنهاد می‌کند ابیاتی در ستایش سلطان بگوید و خود و توس و *شاهنامه* را نجات دهد. زمانه همانطور که خود شاعر نیز گفته، زمانهٔ جنگ و توطئه و ناایمنی است. پسر صحّاف می‌گوید:

در توس مرگ به عربی سخن می‌گوید و ظلم به ترکی، و ترس به پارسی (۳۹)

با اینکه حاکمان و بیگانه‌پرستان و متعصّبان، عرصه را بر شاعر تنگ کرده-اند، او همچنان مردانه درکار خود پای می‌فشارد. نه هراس، او را عقب می-نشاند، نه فقر و نه تهدید و تطمیع. گروهی نیز از جمله عامل تازی توس (حییی‌بن‌قتیبه؟) و نسّاخ و راوی و صحّاف، طرفدار شاعرند. در پس پشت همهٔ توطئه‌ها، چهرهٔ سلطان و خلیفهٔ عباسی نمایان است. امّا خود سلطان نیز ابزار دست خلیفه و متعصّبان است: سلطان هیچ نیست، مگر تیغی برهنه در کف دانشوران دین.(۸۲)

فردوسی، امّا بی‌باک به راه خود می‌رود و هر روزه دفتری از روایت‌های باستانی به دست آورده به رشتهٔ نظم می‌کشد.[۱] زمانی نیز به نزد ایرانیانی که از ستم تورانی و تازی به کوهها پناه برده‌اند می‌رود، نزد مردمی که با رنج و شوربختی بسیار در هراس از دشمنان زیست می‌کنند و آیین باستانی و هویت خود را نگاه می‌دارند. و همین که شاعر را در میان خود می‌بینند، دفترهای تازه‌ای به او پیشکش می‌کنند. شاعر در این هنگامه، ناچار در تیررس حملهٔ دشمنان است. نسّاخ می‌گوید:

آتش‌پرست! این حرف تازه‌ای است کار بالا می‌گیرد استاد! ابیاتی در وصف دین و سلطان بگو و در دیوان بگذار و خود را از هردوان برهان!... اگر تو نگویی من خود، این کار می‌کنم.(۶۸)

در صحنهٔ آخر فیلمنامه نیز از زبان نسّاخ می‌شنویم که می‌گوید: خدا داند که شعرها افزودم و کاستم برای نجات وی یا نجات کتابش.(۱۰۰)

درگیری شاعر و سلطان که در واقعیّت در حاشیهٔ ماجرا قرار داشته (زیرا *شاهنامه*، دو دهه‌ای پیش از به قدرت رسیدن محمود غزنوی و در زمان سامانیان سروده شده) در فیلمنامه به مرکز ماجرا برده می‌شود. امیر مازندران به فردوسی می‌گوید:

سر خود به سنگ مکوب! جنگ با غزنه شوخی نیست. سپاهی ساخته‌اند از جهالت و فولاد، جهالت سر تا پا مسلّح است.(۱۱۰)

اگر زندگانی شاعر را در افق تاریخی بنگریم، مسأله کاملاً به این‌گونه نبوده است. از روایت‌های پیشین ـ که جعل و تحریف بسیار در آن راه یافته ـ چیز دندان‌گیری عاید نمی‌شود. پژوهش‌های نولدکه، مول، برتلس، ملک‌الشعرای-بهار، زرین‌کوب، اسلامی ندوشن، جلال خالقی مطلق، سعید نفیسی، مینوی ... نشان می‌دهد که درگیری شاعر و سلطان، زمانی روی داد که سیاست دربار غزنه دگر شد. برای رفع بحران اقتصادی، نبرد با هند در دستور روز قرار گرفت، دربار محمود به دستگاه خلافت نزدیک شد، صلح با ترکان قره‌ختایی برای ایمنی غزنویان از ماجراهای پشت جبهه ضروری گردید، اسفراینی، دوستدار زبان و آیین پارس از وزارت کنار گذاشته شد و میمندی تازی‌گرای بر جای او نشست. در این میان، *شاهنامه* که وسیلهٔ والی خراسان، یا برادر سلطان محمود و اسفراینی به دربار غزنه عرضه شده بود، دیگر نمی‌توانست مقبول باشد. اثری که به‌طور عمده حمله به تازی و توری را در آماج خود داشت، درهنگامهٔ سیاست جدید برای دربار غزنه خطرآفرین بود، از این‌رو رد شد. مدح سلطان، در *شاهنامه* از سوی خود شاعر سروده شده بود، امّا هدف عمدهٔ او حفظ اثر بود. سلطان نیز چاره‌ای نداشت. سیاست جدید ایجاب می-کرد، مخالفان خلافت کنار گذاشته شوند. اندکی پس از این ماجرا، شاعر

درگذشت و امواج توفانی سیاست، نبردها و توطئه‌ها ... او را کنار گذاشت. امّا *شاهنامه* باقی ماند و دست به دست گشت. به طوری‌که حتی در مرکز خلافت، آوازهٔ پهلوان *شاهنامه* از در و دیوار شنیده می‌شد. حامی نخستین فردوسی «ابومنصور بن محمد»، فرمانروای خراسان، مقاصد بزرگ داشته و می‌خواسته جانشین قدرت رو به زوال سامانیان شود. «افسانه‌ها»ی کهن منثور را نیز به فرمان او گردآوردند. این مرد از طبقهٔ دهگانان بوده و شاید نسب از اشکانیان می‌برده است:

جوان بود و از گوهر پهلوان

امّا متأسفانه او در انقلاب‌های خراسان کشته می‌شود. پس از او حییی‌بن-قتیبه به حمایت از شاعر می‌پردازد، و او را از خراج و مالیات معاف می‌کند. از ۳۸۹ هـ .ق به بعد والی توس، ارسلان جاذب سردار محمود غزنوی بوده و شاعر، او را «دلاور سپهبدارتوس» می‌نامد.

از قرائن تاریخی برمی‌آید که سیاست آغازین دربار غزنوی همان سیاست سامانیان بوده، از این‌رو شاعر می‌توانسته است به کار خود ادامه دهد. عامل و والی توس، قتیبه و ارسلان جاذب و فرمانروای خراسان نصربن سبکتکین و اسفراینی، حامی او بوده‌اند. دربار غزنه برخلاف آنچه گفته‌اند به‌طور کامل در اختیار خلیفه بغداد نبوده به طوری که در گزارش بیهقی می‌خوانیم محمود را «خلیفهٔ خرفت شده» می‌نامد و فرمان او را در زمینهٔ تعقیب حسنک وزیر رد می‌کند که «اگر حسنک قرمطی است پس من هم قرمطی باشم.» دربار غزنوی منحصراً رافضیان و مخالفان سلطنت را تعقیب می‌کرده. همین دربار حامی بیرونی و شاعران و دانشوران بسیار بود و کتابخانهٔ عظیمی در غزنین برپا کرد. در واقع، شاهان دورهٔ اسلامی، از طاهریان گرفته تا خوارزمشاهیان با هم تفاوت ماهوی نداشته‌اند و همان‌طور که در *هجوم اردوی مغول به ایران*، ۱۴۸(تهران ۱۳۶۷) نوشته‌ام:«بنیاد اقتصادی و اجتماعی(سازمان) و دورهٔ ایشان همانند بوده.

خطوط مشخص این سررشته‌داری در چارچوب نظام فئودالی گنجاندنی است. شهریاران این سلسله‌ها پس از سرکوب یا کنار زدن سلسلهٔ پیشین و مدّعیان حکومت، ناچار بودند به وضعی با خلیفه‌های عباسی کنار آمده از آنها منشور فرمانروایی بگیرند. چنانکه محمود غزنوی از قادر خلیفه لقب یمین‌الدوله و امین‌الملّه گرفت و طغرل بک سلجوقی پس از فتنهٔ بساسیری در بغداد و محبوس شدن القائم‌بامرالله ...به بغداد رفت و بساسیری را بکشت و خلیفه را به بغداد آورد و بر تخت خلافت نشاند. (*جامع‌التواریخ*، بخش غزنویان، ۲۶۸ـ ۲۷۰)

برخی مطالب فیلمنامهٔ بیضائی جنبهٔ دراماتیک دارد، امّا از نظر تاریخی مسلّم نیست و از این جمله مرگ پسر فردوسی در ۱۵سالگی در منازعه‌ای داخلی، آتش‌زدن خانهٔ فردوسی از سوی مخالفان و لال شدن دختر او، رفتن فردوسی به دربار امیرمازندران (طبرستان)، حضور دختر شاعر بر آرامگاه او، پراکندن برگ‌های *شاهنامه* از سوی شاعر در راه مازندران به توس و مسلّح شدن او برای نبرد یک تنه با سپاهیان سلطان ... بیضائی این روایت‌های مجعول را که به طور عمده از *چهارمقاله* و *دیباچهٔ بایسنقری* آمده، در متن اثر خود به کار می‌گیرد و در نتیجه به سوءتفاهم‌هایی که دربارهٔ فردوسی و زندگانی او پیش آمده، کمک می‌کند. امّا با این همه، متن «دیباچهٔ نوین ...» نشان می‌دهد که هدف عمدهٔ شاعر در سرودن *شاهنامه*(زنده کردن تاریخ و اساطیر و آیین باستانی) حفظ شده. والی توس می‌گوید:

آنان (پهلوانان *شاهنامه*) از ورای قرون به سخن درآمده‌اند. در تمام شهر، سخن از رستم و گیو و گودرز و توس و سهراب ... است در جامهٔ رزم ... (۸۰)، عالِم نخست دربار محمود می‌گوید: فردوسی شاهان پیشین را بزرگ داشته، تا سلطان عهد را کوچک کند. سوگ اگر هست بر سیاوش است یا

سهراب یا ایرج، و شادی اگر هست بر جشن‌ها ایرانی است ... هر لغت که نو می‌کند سنگی است که بر مدارس پرتاب می‌کند.(۸۱)

متن فیلمنامه نشان می‌دهد که *شاهنامه* به‌طور عمده اثری است ایرانی و سرایندۀ آن فیلسوف و هنرمندی بزرگ و پیرو خرد، نه پیرو این یا آن فرقه. امّا تذکره‌نویسان کهن و جدید بی‌اعتنا به متن *شاهنامه* کوشیده‌اند شاعر بزرگ را در قالب باورهای محدود خود جای دهند و از این جمله است حکایت‌های *چهارمقاله* و *مقدمۀ بایسنقری* دربارۀ رفتن فردوسی به دربار محمود و مشاعرۀ او با عنصری و دیگران، تعهد محمود به پرداخت صلۀ هنگفت به فردوسی برای سرودن *شاهنامه* و انجام ندادن آن و فرستادن صله از سوی محمود به توس پس از مرگ شاعر، دشمنی ایاز با فردوسی یا پخش صلۀ سلطان به حمامی و آبجوفروش! از سوی شاعر ... که همه نشان دهندۀ طبع افسانه‌پسند تذکره‌نویسان است. از همه بدتر، اسناد منظومۀ سست *یوسف و زلیخا*ست به فردوسی که در آن سرایندۀ گمنامی ابیاتی سست به هم بسته و به الهام از تازی‌گرایان، طعن بسیار بر پهلوانان ایرانی و کوشش‌های شعوبیان در زنده‌کردن فرهنگ ملی زده است. تذکره‌نویسان جدید هم از این زمینه کوتاه نیامده‌اند، در مثل تقی‌زاده می‌نویسد که«فردوسی درک صحبت محمد معشوق طوسی از مشایخ صوفیه کرده و به تشویق او به نظم پرداخته و خود صوفی‌مشرب بوده.»! (*فردوسی و شاهنامه*، ۲۵۶) یا «شاهنامه و هم چنین قصۀ *یوسف و زلیخا* را به امید تحصیل ثروت مُعتنابهی نظم کرده که بدان وسیله باقی عمر را به کلی در رفاه و آسودگی بسر برد یا به قول *چهارمقاله* برای تدارک جهیز دخترش دست به این کار زده بوده است.» (همان،۱۸۹)

باید گفت: از قیاسش خنده آمد خلق را!

در دورۀ جدید، به ویژه در جشن هزارۀ فردوسی و بزرگداشت‌های دیگر شاعر، مشکل زندگانی و شعر فردوسی به جدّ به بحث گذاشته شد و کتاب‌های

خوبی در این زمینه به بازار آمد. از سوی دیگر با رواج گرفتن شعر نو و نظریه‌های مدرن شعری، در شاعری ـ نه در بزرگی ـ استاد تردیدهایی پیدا شد. تنی چند از شاعران نو گفتند فردوسی ناظم بوده نه شاعر. یکی دو تن از نویسندگان نیز استاد را ستایشگر شاهان و از پایه‌های استوار دفاع از جامعه فئودالی و مردسالاری دانستند. به تازگی احمد شاملو، شاعر هنرور معاصر نیز گفته است که فردوسی با زنان دشمنی داشته و سرودهٔ«زن و اژدها هر دو در خاک به ...»(این بیت الحاقی است)

این داوری‌ها بیشتر ذوقی است. چند دهه پیش نیز کسروی سعدی و حافظ و مولوی را سخت نکوهش کرد که موجب عقب‌ماندگی مردم ایران بوده‌اند و حیرت‌انگیز اینکه حافظ را قافیه‌باف و بدآموز و خراباتی و دشمن خدا و خلق خدا دانست ... پیشینیان ما می‌گفتند در مسائل ذوقی مجادله نباید کرد، امّا به هر حال، معیاری برای داوری‌های دقیق وجود دارد. فردوسی چنانکه از متن *شاهنامه* برمی‌آید انسانی خردمند بوده که از اصول اخلاقی خود دفاع می‌کرده. او نه دشمن زن بوده نه دشمن محمود غزنوی. از زنده‌کنندگان تاریخ ایران بوده است. در کتاب بیضائی می‌خوانیم که والی توس به فردوسی می‌گوید:«در شعر تو مردگان به پا خواسته‌اند، گویی که رستاخیز! دیروز دیدمشان میان زندگان می‌گذشتند.»(۶۱) شاعر خود نیز گفته بود:

چو عیسی من این مردگان را تمام سراسر همه زنده کردم به نام

اما دلایل ما در این زمینه که فردوسی، شاعر و شاعربزرگ بوده.

از سال ۴۰۰ هـ . ـ سال کامل شدن نسخهٔ نهایی *شاهنامه* ـ و حتی از زمان سروده شدن داستان‌های *شاهنامه* در دهه‌های آخرین قرن سوم هجری ـ تاکنون اقوامی که به زبان پارسی دری سخن گفته و می‌گویند ـ همه به اتّفاق، فردوسی را شاعر و در مرتبهٔ نخست شاعران بزرگ ایران نامیده و ستوده‌اند و شاعران و دانشورانی مانند نظامی عروضی، نویسندهٔ *تاریخ سیستان*، احمد غزالی، ابن‌اثیر،

سعدی ... در بزرگی استاد توس سخن گفته‌اند. *شاهنامه* در قصرهای شاهان و در کلبه‌های روستائیان و در سرزمین‌های اسلامی از مرز چین گرفته تا مصر، همچون اثر بزرگ هنری پذیرفته و ستایش شده است. بنابراین داوری همگانی در طول هزار و صد سال به شاعر بودن فردوسی حکم کرده است، از این‌رو داوری مخالفان فردوسی در برابر چنین سدّ استواری از پذیرش همگانی وزنی ندارد و راه به دیهی نمی‌برد. نیچه گفته است:« همراهی همگانی دالّ بر حقیقت موضوع نیست.» امّا در این زمینهٔ ویژه ـ یعنی داوری دربارهٔ شعر ـ همرأیی همگانی، حقیقت موضوع را اثبات می‌کند.

گفته‌اند که شاعر، خود از نظم سخن گفته« پی افکندم از نظم کاخی بلند ...» پس شاعر نیست. می‌گوییم: فردوسی نظم را در اینجا به معنی «شعر» به کار برده و در گذشته مرز متمایز شاخصی بین شعر و نظم، آن‌طور که امروزه شعار سوررئالیست‌هاست، در نزد دانشوران ما معمول نبوده. حافظ نیز گفته است:

غزل گفتیّ و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ

که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

گفته‌اند که فردوسی متنی تاریخی و اسطوره‌ای را در وزن ریخته، پس شاعر به شمار نمی‌آید.

می‌گوییم: این سخن دربارهٔ برخی بخش‌های آخرین *شاهنامه* به ویژه دربارهٔ بخش ساسانیان اثر استاد توس درست است، امّا دربارهٔ داستان‌های زال و رودابه، ضحّاک، سیاوش، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، داستان فرود ... و بخش‌های اسطوره‌ای و پهلوانی *شاهنامه* هرگز درست نیست. متن منثور و روایت‌ها موجود بوده، امّا استاد بزرگ به آنها جهت و روح داده و به مرز شعر والا sublime رسانده، اگر این کار شاعری نیست، پس هومر، ویرژیل، سوفوکلس، شکسپیر، دانته و پوشکین ...هم شاعر نبوده‌اند.

می‌گویند شعر، یعنی تصویر، یعنی تخیّل. یعنی شعرتصویری. می‌گویند: وزن و قافیه سبب انحراف جریان دانستن‌ها می‌شود و شاعر را از سرودن باز می‌دارد... می‌گوییم این معیارها منحصراً مربوط به اشعار تصویری، سوررئالیستی و اشعار کوتاه و بدیهه‌سرایی است. اشعار بلند، مانند مثنوی فردوسی و عطار و مولوی معیارهای دیگری دارند و ممکن نیست بتوان آنها را به صورت سوررئالیستی و بدیهه‌گویی سرود. این اشعار، موضوعی معین را به طرحی ویژه به قوام می‌آورند. طرح به گفتهٔ ارسطو«روح» یا اصل شکل دهندهٔ این آثار است، پهلوانان آن اساساً همچون عملکردها و به انجام رسانندگان طرح حضور دارند. افزوده بر داستان درونی قهرمان و جامعهٔ او، ماجرا و داستانی برونی بین نویسنده و جامعهٔ نویسنده موجود است. شعر ممکن است کاملاً جذب قهرمانان درونی خود شود، آن طور که در شکسپیر یا هومر می‌بینیم، جایی که شاعر، خود به سادگی اشاره‌ای به داستان خود می‌کند و سپس خود را پنهان می‌سازد ... در انواع ادبی مانند رمان و نمایشنامه، قصهٔ درونی معمولاً مقدّم است، امّا در رساله یا شعر غنابی دلبستگی آغازین بر dianoia یا ایده و تفکر شاعرانه متمرکز می‌شود.(*آناتومی* نقد، اثر پروفسور.ن.فرای، ۵۳، چاپ ۱۹۹۰م)

در آثار حماسی و تراژدی‌ها، عنصر اصلی جدال و ستیزه Agon است. دو حریف با هم رویاروی می‌شوند و به جان می‌زنند. آخیلوس و هکتور، رستم و اسفندیار، مکبث و مک داف و ... هومر و فردوسی به خوبی می‌دانند که عرصهٔ نبرد، عرصهٔ ناز و نیاز عاشقانه نیست، عرصهٔ کشت و کشتار است. پهلوان بودن در زورآزمایی به اثبات می‌رسد. او سوار اسب، پوشیده در جامهٔ نبرد خود، تجسّم این ستیز است. زمانی که اسفندیار به رستم می‌گوید آماده است دست او را ببندد و به درگاه گشتاسب ببرد، رستم درنگ می‌کند، نه از این رو که از نبرد تن می‌زند یا از آن می‌هراسد، بلکه به این دلیل که این نبرد خانگی از

نظرگاه او نبردی است شوم. این است که با اسفندیار نرم برخورد می‌کند و به او هشدار می‌دهد:

مکن نام من زشت و جان تو خوار که جز بَد نیاید از این کارزار

حتی در همین «مصالحه‌جویی» رستم نیز آهنگ رزم‌آوری شنیده می‌شود. بنابراین قدرت و جنگ، برخلاف داوری کسانی‌که می‌خواهند« نظریه‌های قدرت سیاسی و تراژدی قدرت» را از کلاه‌خُود پهلوانان *شاهنامه* بیرون آورند، و با این نظرگاه از عرصهٔ تاریخ و حماسه بیرون برانند از میان برداشتنی نیست. فردوسی، حماسه و آثار نمایشی ساخته است و این عرصه، عرصهٔ نبرد و قدرت پهلوانان است. به نظر می‌رسد که نویسندهٔ «تراژدی قدرت» قدرت را همان زورگویی به شمار آورده، در حالی‌که زورگویی سوءاستفاده از قدرت است و البته از لحاظ اخلاقی مردود. شکل حماسهٔ کلاسیک بر دایرهٔ طبیعت استوار می‌شود و این دایره دو ضرب‌آهنگ عمده دارد: مرگ و زندگانی فرد، و ضرب‌آهنگ کندتر اجتماعی که در سیر سال‌ها، شهرها و امپراطوری‌ها را به شکوه و اوج می‌رساند و سپس ویران می‌کند. این چیزی دلخواسته نیست و نتیجهٔ کشاکش ضروری انسان‌ها و اقوام است و با طبیعت در مقام نظمی غیرمشخص هماهنگ دارد. اگر نبرد در کار نباشد حماسه‌ای نیز موجود نیست. آثار حماسی و *شاهنامه* بر بنیاد نبرد قدرت‌آزمایان ساخته می‌شود. صوفی دست از دنیا شسته می‌تواند بگوید«ما خود افتادگان مسکینیم» یا همچون خواجوی کرمانی بسراید:

گر پنـــد می‌دهند و گر بنـد می‌نهند   ما دست داده‌ایم به هر حال بند را

امّا پاسخ رستم به کسی که آمده دست او را ببندد، این است:

که گفتت بـرو دسـت رستم ببنـد نبنــدد مــرا دســت چرخ بلند

سخن کوتاه کنیم: در *شاهنامه* اصوات سه گانهٔ شعر: حماسی، نمایش و غنایی هر سه شنیده می‌شود. فردوسی، استاد بزم نیز هست. تصویرسازی‌های

درخشان او در ترسیم چهرهٔ رودابه، منیژه، تهمینه و صحنه‌های مغازله و اوصاف طبیعت و وصف صحنه‌های نبرد و چکاچاک نیزه‌ها و شمشیرها و گردغباری که از ضربهٔ سم اسبان از زمین به هوا می‌رود... همه‌جا شورانگیز و بدیع است. ممکن نیست کسی صحنهٔ «آمدن تهمینه به خوابگاه رستم» را در مثل بخواند و زیر نفوذ کلام نافذ شاعر بزرگ قرار نگیرد:

یکی بنده شمعی معنبر به دست   خرامان بیامد به بالین مست
پس پرده اندر، یکی ماهروی   چو خورشید تابان پُر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو بلند   به بالا به کردار سرو بلند
روانش خرد بود و تن جان پاک   تو گفتی که بهره ندارد زخاک

سخن شاعر تُندرست، واژگان و معانی همدوش و مساوی و بیان تجسّمی و فشرده است. این سخن برخلاف سخن بیشتر شاعران بعد از فردوسی که پُر از واژگان عربی و لقلقه‌های زبانی و فضل‌فروشی‌ها و کژتابی‌های لفظی و تصویرسازی‌ها غامض و معمایی است، تر و تازه و شاداب است و هنر فردوسی زمانی نمایان‌تر می‌شود که بدانیم با همان وزن حماسی متقارب به وصف زیبایی‌ها و اوصاف عاشقانه پرداخته. حق با نظامی عروضی است که در این زمینه گفته است: «من در عجم سخنی به این فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخنان عرب هم.» این را نیز بگوییم که قصد شاملو در آن گفتار، در چارچوب اصلی خود: «تجدید نظر در گذشته و برگزیدن بهترین‌ها و نگریستن به آینده و اسیر گذشته نبودن»، قصد پسندیده‌ای است، امّا متأسفانه در این مورد، یعنی حمله به فردوسی به دلائل یاد شده، تیر انتقاد را به آماجی پرتاب می‌کند که نباید بکند. صدها صوفی یاوه‌باف در ادب ایران هستند که به همت تقی‌زاده‌ها، جان تازه‌ای یافتند و همچون سدّ سکندر در برابر پیشرفت معنوی و مادی ما قرار گرفتند و بدآموزی‌های آنها خفّاش‌وار خون زندگانی و فرهنگ ایران‌زمین را مکید و از جوشش انداخت. آثار اینان را باید انتقاد کرد نه آثار

فردوسی را، که پشتوانهٔ قدرت معنوی و زبانی ماست. این سخن کتایون دربارهٔ رستم و خطاب به اسفندیار دربارهٔ فردوسی هم راست می‌آید که اگر بسیار هم بجویی نکوکارتر از او به ایران‌زمین کسی را نخواهی یافت.

فیلمنامهٔ بیضائی از این مزیّت نیز بهره‌مند است که در فواصل ماجراهای زندگانی فردوسی، صحنه‌هایی را از زندگانی پهلوانان *شاهنامه* به نمایش درمی‌آورد (دراماتیزه می‌کند) به طوری که خواننده می‌تواند کسانی مانند ضحاک، فریدون، کاووس، سیاوش، رستم، سهراب، بیژن و منیژه را در عرصهٔ عمل و نمایش ببیند و این کمکی است به تصویری کردن صحنه‌های *شاهنامه* و نشان دادن مزایای هنری این اثر. ما در این فیلمنامه است که می‌توانیم به‌طور تصویری هراس بیدادگری ضحاک، دردناکی کشته‌شدن سهراب، دلیری رستم در نبرد با دیوسفید و دلبری تهمینه و منیژه ... را مشاهده و ادراک کنیم. صحنهٔ زیر در قصر ضحاک است:

ضحاک در تالاری که دیوارهایش از سرهای بریدهٔ جوانان است به سوی تختش پس پس می‌رود. فریدون و کاوهٔ آهنگر و همراهانش با نیزه به سویش می‌آیند. ضحاک، سراسیمه و بی‌خویش از خیال مرگ، خود را به دیوارهٔ تخت پس می‌کشاند و نالان چهرک خود را برمی‌دارد، زیر آن چهرک دیگر است و باز چهرکی دیگر و باز یکی دیگر و باز یکی دیگر. فریدون آن چهرک را به آتش می‌اندازد که دو سویش دو مار زرّین است و به سری سه چهره می‌ماند.

ضحاک با زنجیرهایی از دماوند کوه آویخته، فریاد می‌کشد و مارهایش خاموشند.(۶۶) می‌خواهم بگویم که داستان«ضحاک» *شاهنامه* نه فقط چیزی از *پُرومته‌ئوس در زنجیر* اثر آیسخولوس یونانی کم ندارد، بلکه از بسیاری جهات هم بر آن ...

در ایران و در غرب کوشش‌هایی که برای به نمایش درآوردن زندگانی فردوسی و کارهای پهلوانان شاهنامه صورت گرفته، کم نیست. *رستم و سهراب*

ماثیو آرنولد، شاعر انگلیسی، *تئاتر ضحاک* اثر شمس‌الدین سامی از مردم ترکیه ترجمهٔ ابراهیم امیرتومان؟ پسر میرزا علی‌اکبرخان آجودان باشی در زمان شاهی مظفرالدین شاه و ... از این قبیل است. به گفتهٔ دکتر مهدی فروغ «در شصت هفتاد سال اخیر قریب هفتاد هشتاد نمایشنامه بر بنیاد مضامین و افسانه‌های *شاهنامه* چاپ شده یا به روی صحنه آمده» (*شاهنامه و ادبیات*، ۲۹) فیلمنامهٔ بهرام بیضائی افزوده برآن آثار است و راهی است که داستان‌های *شاهنامه* را به عرصهٔ سینما می‌برد و این برای بازشناسی امروزینه این اثر بزرگ، راهی است خجسته و تازه و به هنگام.

پی‌نوشت‌ها

۱. فردوسی از نمایندگان بزرگ شعوبیه است. دانشوران ایران، مانند ابن‌مقفّع و اسماعیل‌بن یسار شاعر و بسیاری دیگر که فرهنگ ایران را در خطر می‌دیدند به حفظ آثار ایران همّت گماشتند و حتی در برتری دادن ایرانی بر تازی مبالغه کردند. چنانکه اسماعیل‌بن یسار روزی بر هشام‌بن عبدالملک وارد شد و شروع به خواندن قصیده‌ای در مفاخر خود کرد.(انی وحدک ما عودی ...) هشام گفت:

بر من مفاخرت می‌کنی و مدایح خود و نیاکان خود را در حضور من می‌خوانی؟ پس فرمان داد تا او را در برکه‌ای غرق کردند. شاعر نزدیک به مردن بود پس او را از آب برآوردند و به حجاز تبعید کردند (*شعوبیه*، جلال همایی، ۳۶ ـ ۳۷)

اندیشهٔ ترقّی، تجدّد، و بحران هویت*

(افسون‌زدگی جدید: هویّت چهل‌تکّه و تفکّرسیّار، داریوش شایگان، مترجم: فاطمه ولیانی، ۱۳۸۰)

گرایش به نوآوری در همهٔ جوامع انسانی به درجاتی وجود داشته است، امّا آنچه در سده‌های نوزدهم و بیستم در مقام اندیشهٔ ترقّی و تجدّد در جهان پیرامونی پیش آمده است، حاصل تحوّلاتی است که در غرب روی داده و در نتیجه اروپای جدید و امریکا را به مقام برترین قدرت فنّ‌آوری سیّارهٔ ما رسانده است. رخنهٔ استعماری به کشورهای آسیا، افریقا، و آمریکای لاتین، شیوهٔ زیست و اندیشه و فنّ و هنر مردم این قارّه‌ها را دگرگون ساخته. باری، این فراروندی بوده است که به ضرورت در پی تحوّلات صنعتی و سیاسی جدید، پیش آمده و نتایج نیک و بد فراوان داشته است.

ارتباط جدّی ایران با غرب جدید در دورهٔ صفویان آغاز شد، امّا نفوذ صنعتی و سیاسی اروپایی در سرزمین ما به‌طور مستقیم، بیشتر در دورهٔ قاجار و سدهٔ نوزدهم میلادی بود. دربار قاجار که در برابر تهاجم سیاسی

* نقد و بررسی کتاب، شمارهٔ ۱۷، آذر ۱۳۸۵، صص ۱۲۰ ـ ۱۳۱، شمارهٔ ۱۸، اسفند ۱۳۸۵، صص ۱۱۹ ـ ۱۳۱.

و نظامی انگلستان و روسیه تزاری هر روز به شکست تازه‌ای تن درمی‌-داد، ناچار شد برای جلوگیری از نفوذ بیشتر آنها هم برخی از دستاوردهای فنّی جدید را به ایران بیاورد و هم به معاهده‌های سیاسی خفّت‌باری تسلیم شود.[۱] فنون جدید که آمد، علم و اندیشهٔ جدید هم آمد. فکر قانون، ترقّی، حکومت مشروطه (پارلمانی) رواج پیدا کرد و در زمان صدارت امیرکبیر، دارالفنون و مؤسّسه‌های اداری جدید برپا شد. سپس اندیشه جامهٔ عمل پوشید و جنبش مشروطه (گرچه به آماج واقعی خود نرسید) به پیش‌نما آمد و چیزهایی پدیدار شد که پیش از آن نبود: مجلس شورای ملّی، کاربرد ابزار نو، معماری و پوشاک اروپایی، تمرکز بیشتر حاکمیّت، ادبیّات و هنر مدرن....[۲]

در برابر دگرگونیهای جدید البتّه کنش و واکنشهای متفاوتی به صحنه آمد. عدّه‌ای کاملاً با این دگرگونیها مخالف بودند و نمی‌خواستند شیوهٔ زیست و کار عوض شود. عدّه‌ای اندک می‌گفتند برای پیشرفت کشور باید سراپا فرنگی شد و گروهی نیز باور داشتند آنچه را با باورهای سنّتی متضادّ یا دست‌کم مغایر نیست، بپذیریم و باقی را کنار بگذاریم. در دورهٔ ناصرالدّین‌شاهی پهلوانان عمدهٔ تجدّد میرزا ملکم‌خان و آخوندزاده بودند و پس از ایشان طالب‌زاده و دهخدا و دیگران آمدند. باری، اندیشهٔ تجدّد، مخالفان و منتقدانی نیز داشت که به طور عمده در زی علمای درباری بودند. بعد هم نویسندگانی مانند احمد کسروی، فخرالدّین شادمان، و در دهۀ چهل آل‌احمد، یا به اروپاییگری و غرب‌زدگی به شدّت تاختند یا در پی تسخیر تمدّن فرنگی بودند. در همین دهۀ چهل، داریوش شایگان با نوشتن و چاپ کتاب *آسیا در برابر غرب* از زاویهٔ عرفانی وارد میدان شد و تمدّن لائیک غرب را به دلیل فقدان «معنویّت» به شدّت محکوم کرد.

روشن است که نویسندگان کتابهای *سفینهٔ طالبی*، *طبایع الاستبداد* *کواکبی*، *اروپاییگری*، *تمسخر تمدّن فرنگی*، *غرب‌زدگی*، و *آسیا در برابر غرب*... مشکلهای اجتماعی و روحی ما را در سدهٔ اخیر به خوبی طرح کرده و به ریشه‌یابی قضایا کمک کرده‌اند، امّا به احتمال، کتاب *اروپاییگری* کسروی نسبت به آثار دیگر، ساختار و اسلوب بهتری دارد و مدّعاهایی که پیش می‌کشد با منطق و استدلال استوارتری همراه است. آل احمد نیز همان موضوعها را طرح می‌کند (او واژگان *غرب‌زدگی* را از احمد فردید گرفته) امّا مستندات تاریخی او ضعیف است. شایگان البتّه در دهۀ ۴۰ نمایندهٔ حکمت سنّتی بود و آسیا را در برابر غرب قرار می‌داد و می‌گفت «فقر هندی» با «فقر امریکایی ساکن نیویورک» تفاوت دارد، تفکّر آسیایی به طور کلّی چیزی دیگر است، و از این رو، به عنوان کارشناس آسیب‌شناس « غرب‌زدگی» نوشت: جهش چشمگیر ژاپن در زمینهٔ فنّآوری به قیمت نابودی هویّت ژاپنی‌ها تمام شده. کار چین البتّه زارتر است چرا که «دور سکندری زده و از بی‌عملی لائوتسه به عمل (پراکسیس) مارکس رسیده است.» هند گرچه گرفتاریهای حلّ نشدنی دارد، می‌بایست فقط به آن امید بست، زیرا «هند آخرین ذخیرهٔ عظیم معنوی آسیایی است... و هنوز هم دم فیّاض پاکبازان کهن این سرزمین در دل توده‌های این کشور زنده است.» [۳] در دهۀ پنجاه، شایگان نظریّهٔ خود را کمی تعدیل کرد و پذیرفت که برخی از آثار تمدّن غربی سودمند است و نیز باور داشت که با حفظ ماهیّت سنّتی می‌توان به طور میان‌بُر به جهان مدرن رسید. امّا اکنون در کتاب *افسون‌زدگی* جدید سخنی دیگر دارد که هم بسیار شنیدنی است و هم ژاژنما (پارادوکسی) و هم برآماسیده از موادّ گوناگون حکمت، فلسفه، شعر، سیاست و تفسیر و تأویل.

حرف و حدیثهای شایگان در زمینهٔ بحران هویّت است و مقابله یا حضور در دنیای مدرن و تأویلهای درازدامن موازی ـ البتّه نه مشابه ـ با آثار مجتهد شبستری، عبدالکریم سروش و چند تن دیگر که روی هم رفته از سکّوی عرفانی یا دینی و به‌طور کلّی از زاویهٔ هرمنوتیک (تأویل) وارد میدان گفتمان شده و می‌شوند؛ این موضوعها با آنچه کسانی مانند دکتر اسلامی ندوشن می‌گویند به‌طور ماهوی تخالف دارد.

ایران امروز البتّه ایران دورهٔ قاجار نیست. خیلی چیزها عوض شده است و بسی حرف و حدیثهای تازه به گوش می‌رسد. این حرف و حدیثها در دهه‌های پیش هم درمی‌گرفت، امّا حدّت و شدّت آنها امروز بسیار بیشتر است. طرز زیست ما به طور نمایانی عوض شده، امّا خود ما در این سیر دگرگونیها دچار تعارض شدیدی شده‌ایم که ریشهٔ آنها را نمی‌شناسیم یا اگر بشناسیم نمی‌دانیم با آنها چه کنیم. یکی از دشواریهای سیاسی و دینی ما این است که آیا می‌توان، بر بنیاد آگاهیهای دینی، وارد دنیای مدرن شد و حاکمیّتی مشابه فرانسه یا ژاپن داشت؟ طرفداران سنت می‌گویند آگاهیهای وحیانی، باورها و ارزشها و کردار ما را شکل می‌دهند و حاکمیّت و قوانین هم باید استوار به این اصل باشد. دیگران می‌گویند این قسم تفکّر برآمده، از پیش فرضهایی است مبتنی بر بنیادهای شناخت-شناسی و کلامی خاصّ و این تفکّر با توجّه به واقعیّتهای زندگانی جدید مشکل‌آفرین است. اگر جامعه‌ای دین را این‌طور بفهمد، توانایی معرفتی، ایمانی و عملی ایجاد جامعه‌ای دموکراتیک را نخواهد داشت.[۴]

با این همه، تحوّلات اجتماعی جدید، ساختار اداری و حکومتی ما را نیز تاحدودی تغییر داده است. در دورهٔ قاجاریّه، حکومت ایلی بود و خان فئودال حکمران مطلق‌العنان کشور؛ «قبلهٔ عالم» و «سایهٔ خدا»، هم قانونگذار بود هم اجرا کنندهٔ قانون. امّا امروز گفته می‌شود «میزان رأی

مردم است» و «دولت خدمتگزار مردم». در آغاز البتّه این فراروند را جنبش مشروطه به وجود آورد تا قدرت مطلق سلطنت در چارچوب قوانین مهار شود. در این فراروند البتّه مبارزه‌های دامنه‌داری درگرفت و خونها ریخته شد. گمان نباید برد که خان حاکم وقت، یک شبه خواب‌نما شد و به سودمندی قوانین جدید برای پیشبرد کشور پی برد، و قانون‌خواه و آزادی‌طلب گشت. خیر، آنچه اوضاع سیاسی را تغییر داد اندیشهٔ جدید بود و تضادّهای سیاسی روسیّهٔ تزاری و انگلستان و تلاش مشروطه‌خواهانی مانند علی موسیو، ملک المتکلّمین، جهانگیرخان صوراسرافیل، ستّارخان و مبارزان فداکاری که کمتر نام و نشانی از ایشان باقی مانده است. وگرنه همانطور که هابرماس می‌گوید: «تلاشهای همهٔ نظامهای سیاسی و دولتها این است که بتوانند با تکیه بر سلسله‌ای از آموزه‌ها و انگیزه‌ها و ابزار، برای خود و کردارهایشان توجیه‌ها و سبب‌یابیهایی دست و پا کنند تا بتوانند همچنان بر مسند قدرت بمانند، امّا روزی می‌رسد که کارکردهای حاکمیّت در بسیج و صف‌آرایی سیاسی و ایجاد انگیزه و برانگیختن سواد اعظم جامعه، دچار کاستی می‌شود و کارکردهایش از نفوذ و اعتبار می‌افتد. بنابراین برای جلوگیری از سقوط خود یا به اصلاحات تن در می‌دهد یا دست به سرکوب توده‌ها می‌زند یا تا مدتی به بازی کج‌دار و مریز می‌پردازد تا مشروعیّت سیاسی و حقوقی و اخلاقی‌اش را که از دست رفته است به قسمی نگاه دارد. در همهٔ این زمینه‌ها، جامعه و حاکمیّت، دچار مشکل و بحران می‌شود که می‌توان آن را بحران ساختاری نامید.»[۵]

امّا این واکاوی کامل نیست، هیچ دولتی در فضای خالی عمل نمی‌کند. خود افراد جامعه، یا دست‌کم گروهی از افراد خلّاق و مؤثّر، در سمت و سویابی برای رسیدن به مرتبهٔ بالاتر، یعنی قرار گرفتن در آستان

امکانهای تازه دست دارند. دولتها همه، خواهان بسط قدرتند، امّا این مردم‌اند که گاه در مواقع حسّاس به میدان می‌آیند و از بسط بی‌قید و شرط دولتها جلوگیری می‌کنند. ضرورت انقلاب نیز در همین‌جاست، چرا که دیگر مردم نمی‌توانند با زبان استدلال با طبقهٔ حاکم حرف بزنند و اگر بزنند گوش نمی‌دهد. امّا به هر حال، چگونگی رویدادها و واکنشها، جنبشهای معتدل یا قهرآمیز، در هر دوره و در هر جامعه‌ای تفاوت خواهد داشت. به همین دلیل مارکس به «حتمی بودن انقلاب قهرآمیز» باور نداشت و می‌اندیشید که در برخی جوامع پیشرفته (در مثل، انگلستان) انقلاب می‌تواند با روش صلح‌آمیز پیش برود. او در سال ۱۸۸۰ می‌نوشت که اگر تحوّل احترازناپذیر به انقلاب بدل شود، فقط گناه طبقه‌های حاکم نخواهد بود، بلکه گناه طبقهٔ کارگر نیز هست که از امکانهای موجود بهره‌گیری نکرده و امتیازهایی را که حقّ اوست به دست نیاورده است. ولی با این همه مارکس در پیرانه‌سری به پارلمان‌گرایی محافظه‌کارانه بازنگشت و به علّت مشاهدهٔ قرطاس‌بازیهای قانونی فراوان در وضعیّت بحرانی، جامعهٔ سرمایه‌داری را به شدّت محکوم کرد، امّا خواهان آغاز شدن جنگ داخلی نبود و در ۱۸۷۱ اعلام کرد: ما باید برای حکومتها این موضوع را روشن کنیم. ما می‌دانیم شما حاکمان به قدرتی مسلّح هستید [و] رو به سوی طبقهٔ کارگر نشانه رفته‌اید. ما با ابزار صلح‌جویانه با شما مبارزه می‌کنیم، زمانی که ممکن است و با اسلحه، زمانی که لازم است.

پس آنچه از نظر مارکس در مرتبهٔ نخست اهمیّت قرار داشت، پیشرفت جوامع و برقراری دادگری اجتماعی بود نه پدیدآمدن یا پدیدآوردن انقلاب. به همین دلیل، او به میخائیلوسکی نظریّه‌پرداز عوام‌گرا[۶] می‌تاخت که «طرح تاریخی مرا در زمینهٔ ظهور سرمایه‌داری در اروپای غرب به طور مطلق مسخ کرده و آن را به صورت نظریّهٔ تاریخی ـ

فلسفی روش عامّی که هر ملّتی مقدّر است در آن گام نهد ـ آن نیز در هر شرایط تاریخی که خود را در آن بیابد ـ درآورده است.»[۷]

این حرف درست بود، چرا که رویدادهای قرن بیستم در همان مسیر مستقیمی که مارکسیسم رسمی می‌گفت، پیش نرفت. انقلاب چین بر نیروهای دهقانی تکیه داشت نه بر نیروی طبقهٔ کارگر صنعتی. در هند، جنبش رسیدن به استقلال به رهبری شخصی مذهبی و اخلاقی و با تکیه بر روحیّهٔ ملّی‌گرایی به پیروزی رسید. نفوذ و تأثیر شگرف گاندی بر روحیهٔ هموطنانش از اینجا سرچشمه می‌گرفت که نخست باور داشت ملاک آزمایش و ارزش بنیادی هر چیز این است که تا چه حد، توده‌های مردم از آن بهره‌مند می‌شوند، و دیگر اینکه ابزار رسیدن به مقصد، همواره اهمیّت دارد و هر اندازه هم که هدف درست باشد نمی‌توان ابزار رسیدن به آن‌را نادیده گرفت.[۸]

دربارهٔ انقلاب اسلامی ایران هم می‌گویند: این انقلاب، ادامهٔ حرکتهای دادخواهانه‌ای است که در دایرهٔ شعائر مذهبی روی داده است... این جنبشهای بیدارکننده که پس از صفویان تا به امروز به وجود آمده، قسمت مهّم آن با فلسفهٔ تجدّد در ایران و دو شاخه شدن در بُعد ملّی و بَعد در بُعد غربی مرتبط است چرا که این جنبشها با نوعی احساس هویّت ملّی ـ دینی (این دو از هم جداناشدنی‌اند) و با رویکردی نظری که حافظهٔ تاریخی ویژه‌ای را تداعی می‌کند... همراه بوده است و در حقیقت به ظرافت و صرافت در پی تعادل بخشیدن به وضعیّت جامعه برآمده و نسبت [جامعهٔ] ایران را که با ورود غرب و فرهنگ غرب بر هم خورده است، بازیابی و بازسازی کرده است. عمق بخشیدن به شعائر و اصول جنبش بیداری و در واقع، تقویت مدنیّت اسلامی ایران و تجدّد بومی آن در نسبت منطقی و درست با مدرنیتهٔ غرب است.[۹]

به رغم این وجه نظری، وجه عملی قضایا را نیز باید در نظر آورد. یعنی چگونه می‌توان با مدرنیتهٔ غرب نسبت درست داشت؟ آنچه در مجموعه مناسبات واقعی کشور و مردم، دخالت عمده دارد قانون و در این زمینه، قواعد فقه اسلامی است که از نظرگاه سنّت‌گرایان می‌تواند به شبهه‌ها پاسخ دهد و پاسخگوی نیازهای کنونی باشد و گره از کارهای بسته بگشاید. در مثل، خود مفهوم «جمهوری اسلامی» به نظر کارشناسان غربی و بعضی از کارشناسان داخلی «مفهومی متناقض» است، زیرا بنیاد جمهوریّت از نظر شناخت و روش، دنیوی و انسانی است نه وحیانی، پس تعارض به وجود می‌آورد. امّا از نظر سنّت‌گرایان در اینجا تناقضی در کار نیست به شرط اینکه «جمهوریّت» را زیر چتر شناخت فقهی و قواعد آن قرار بدهیم. در این صورت، می‌توان یک جمهوری دو درجه‌ای داشت. در مرتبهٔ نخست، فقیه، مجموعه مناسبات جدید را با قوانین فقهی سازگار یا بنیاد آنها تنظیم می‌کند، سپس این بازتولید فقهی به رأی مردم گذاشته می‌شود و از آنجا که اکثریّت مردم مسلمانند، آنچه را به رأی گذاشته شده، تصویب می‌کنند. البتّه حقوق اقلیّت‌ها نیز حسب سنّت و قانون اساسی محفوظ خواهد بود. اصلاح‌طلبان البتّه در این زمینه نظر دیگری دارند و می‌گویند: در این حوزه با مسائل اعتباری و تاریخی رویارو هستیم و نمی‌توان در اینجا از حقیقت یا عدم حقیقت سخن گفت، بلکه باید از کارآمدی و ناکارآمدی و مناسبت یا نبود مناسبت این شیوه‌ها و احکام با روحیّات مردم حرف زد. باید معلوم کرد و تصمیم گرفت که آیا دستورهای اجتماعی فقه (نه مسائل عبادی آن) روشهایی برای رسیدن به نتایجی خاصّ در دورهٔ خاصّ بوده است یا این احکام، صرف‌نظر از نتایج‌شان به خودی خود، مطلوبیّت و موضوعیّت عام و فراتاریخی دارد؟ شیوهٔ فقیهان تا امروز، موضوعیّت دادن همیشگی به خود روشها بوده

است... یعنی احکام معاملات را هم مانند احکام عبادی تغییرناپذیر می‌شمردند. امّا باید پرسید ما این احکام را روشهایی برای پیشگیری از دزدی و زنا می‌دانیم یا اینکه خود آنها را به طور ذاتی دارای موضوعیّت می‌دانیم، یعنی اگر حتّی برای پیشگیری از دزدی شیوه‌های مؤثّرتر از تازیانه‌زدن داشته باشیم باز هم باید دزد را تازیانه زد؟[۱۰]

آقای مجتهد شبستری حتّی از این مرز فراتر می‌رود و می‌گوید: مبانی فقهی و کلامی ما درمسائل و موضوعهای سیاسی متعلّق به دنیای گذشته است. در دنیای گذشته، مناسبات سیاسی انسانها مبتنی بر تابعیّت مردم از حاکم عادل یا ظالم بوده است. در این حوزه، حقوق اساسی انسانها مطرح نبوده و ظلم و عدل هم معنای دیگر داشته است. عدل در آن دوره‌ها معنایی فردی و مبهم داشته و به آن معنا به هیچ‌وجه نمی‌تواند اساس سازماندهی اجتماعی و سیاسی و دموکراتیک قرار گیرد.[۱۱]

شایگان بیشتر از زاویهٔ «هستی‌شناسی» وارد گفتمان وضعیّت جامعه و نسبت آن به تحوّلات مدرن می‌شود و از گفتهٔ واتیمو می‌آورد که «حاصل جدایی دین و دنیا (سکولاریسم) و تضعیف ساختارهای محکم، از میان رفتن خشونتی است که قدسی بودن در دل خود نهان دارد، یعنی مدرنیته و سکولاریسم، رخدادهایی هستند که قادرند هبوط خداوند و مقام انسانی را ـ که رستگاری بشر به یمن آن میسّر خواهد شد ـ فعلیّت بخشند.»[۱۲] به سخن دیگر، برای واقعیّت یافتن جهانی شدن و حضور در دنیای جدید، باید رویّهٔ «سکولار» را پذیرفت، یعنی به معیار معتبرتری تن در داد که فراتر از گرایشهای فردی و قومی و مذهبی این یا آن جامعه است، معیاری اخلاقی یا قانونی که برای همهٔ جوامع امروزین الزام‌آور باشد. امّا در جامعهٔ ما هم اکنون چنین تمایل یا آمادگی وجود ندارد، آن نیز به دلیل اینکه ما قرنهای طولانی زیر بار حکومتهای استبدادی بوده‌ایم.[۱۳]

امّا گفت‌وگوی بنیادی در این زمینه به مجموعه مناسبات فکری، سیاسی، و اقتصادی فراوانی تعلّق دارد که طرح آن از زاویهٔ هرمنوتیک فلسفی و «هستی‌شناسی» جانی واتیمو و امثال او به منزلهٔ پریدن از قلّهٔ کوهی به قلّهٔ کوهی دیگر به کمک بالهای خیالی است. این مشکل در دورهٔ مشروطه هم وجود داشت. در مثل، بعضی‌ها می‌گفتند: مشروطه باید مشروعه باشد و عدّه‌ای هم باور داشتند که حاکمیّت قاجار به رغم همهٔ بدی‌ها و نقص‌هایش بهتر از حکومت مشروطه است چرا که آزادی، بنیادگذاری مجلس شورا، و تصویب و اجرای قوانین جدید، راه را برای اروپایی شدن کشور هموار می‌سازد. به همین دلیل یکی از ایشان به صراحت گفت: من از هیچ کلمهٔ [ناخوشایندی] به این اندازه متنفّر نیستم که از کلمهٔ کثیف «حریّت» (کلمهٔ «حرّیّت» در دورهٔ مشروطه معادل فارسی کلمهٔ «لیبرته» بوده است.) خود شایگان نیز به گفتهٔ ژیل کپل استناد می‌کند که: «اسلامی کردن مجدّد جامعه از بالا که از دههٔ هفتاد میلادی تا اواسط دههٔ هشتاد به طول انجامید، در ایران به کسب قدرت سیاسی انجامید و نیز اسلامی کردن مجدّد جامعه از پایین ـ که از دههٔ هشتاد میلادی آغاز شد ـ نشان از تغییری در استراتژی اسلام‌گرایان دارد که از آن پس، دولت مدرن را نفی و آن را به نوعی جاهلیّت دانستند... آنچه در هر دو حرکت با آن تقابل دارد، مدرنیته است، جامعهٔ لائیک است، غرب و اخلاق فاسد آن است و این تقابل شامل صورتهای لائیک حکومت نیز می‌شود. علی بلحاج، سخنگوی جبههٔ نجات اسلامی الجزایر در این زمینه گفته است: «دموکراسی صرفاً شکلی از جاهلیّت است که قدرت را از خالق می‌گیرد و به مخلوق می‌دهد.» [۱۴]

در میدان این تعارضهای گیج‌کننده، بویژه از خرداد سال ۱۳۷۶ که دولت اصلاح‌طلب خاتمی بر سر کار آمد، اعضای گروه اعتدال، دگربار به

اندیشیدن دربارهٔ افق پلورالیستی و گذر از رویکرد «یکتاگرا» پرداختند و در این زمینه بر آن بودند که یا سنّت و تجدّد را آشتی دهند یا کفّهٔ جمهوریّت را سنگین‌تر کنند یا، با نفی دو وجه افراطی متضادّ سنّت و مدرنیته، به وحدت تازه‌ای دست یابند. البتّه این سودای یکتا کردن ساحت‌های گوناگون اندیشه و شیوه‌های زیست، هم با پیش‌فرضهای فلسفی یا دینی انسان‌شناسی، شناخت‌شناسی، و رزم‌آرایی احزاب و افراد دست‌اندرکار سیاست و نظریّه‌پردازی پیوند دارد و هم با رویه‌های اقتصادی ـ سیاسی سرمایه‌داری متأخّر، و شیوهٔ حضور بازار در سیاست سبب شده است که راهکارهای غالب بتواند شیوهٔ زیست و نسبت مردم و دولت را زیر چتر سیاسی «یکتاگرا» جای دهد، گرچه هنوز در خود حاکمیّت، نظریّهٔ اصلاح‌طلبانهٔ تأکید بر «جمهوریّت» و «میزان رأی مردم است» نیز دنبال می‌شود.

روشنفکر البتّه بنا به ماهیّت خود با مجموعه مناسبات گذشته که به نظر او پاسخگوی مشکلهای جدید نیست می‌ستیزد، و ناچار به میدان چالش در ساحت‌های انسان‌شناسی، شناخت‌شناسی، و ارزش‌شناسی وارد می‌شود، امّا توفیق او در این عرصه، تاحدودی بسیار، وابستهٔ شناخت میزان امکانهای دستیابی به هدف مطلوب و از میان برداشتن تعارض نظر و عمل است و نیز باید سطح زیست و شناخت مردم جامعه خودش را بشناسد؛ در جز این صورت ممکن است به کارهایی دست بزند که هم برای خودش و هم برای جامعه‌اش زیان‌بخش از آب درآید. بیشتر روشنفکران ما، هم خطای شناخت‌شناسانه داشته‌اند و هم خطای روشن شناسانه. حتّی خود آنها به این آزمون دست نزدند که دریابند خودشان و مردم تا چه حدّی می‌توانند دموکراسی، مدارا نسبت به باور دیگران، پذیرش مسؤولیّت... را استقبال و نهادینه کنند. از خود نپرسیدند یا کمتر

پرسیدند که پابرجا کردن نهادهای دموکراتیک در جامعه‌ای که تحوّلات فنّی، علمی، فلسفی، و پرورش لازمهٔ حضور در دنیای مدرن را تجربه نکرده است، چگونه ممکن است؟ و از این مهمّتر، بعضی از متفکّران ما با نادیده‌گرفتن حوزهٔ اقتصاد و مناسبات سیاسی جهانی برای حلّ مشکلهایی که وابستهٔ علم و عمل به فعل واقعی است، به مفهوم‌هایی بازگشتند که بسیار قدیمی است و این مفهومها همان زمان نیز در زمینهٔ زندگانی واقعی انسان کارساز نبوده است. ببینید شایگان در یک جا می‌نویسد: «ادیان تاریخی در زمینهٔ مباحث اجتماعی، سیاسی، و حقوقی حرف تازه‌ای ندارد.» یعنی امروز ما باید تجربهٔ مدرنیته را از سر بگذرانیم، سپس تأکید می‌کند: «تنها رخدادی که می‌تواند بر رشد ناآگاهانه و خودجوش تاریک-اندیشی دینی مانع ایجاد کند آن است که شرق، اصول بنیادی روشنگری را بپذیرد و غرب، ارج و قرب اقلیم گمشدهٔ روح را به آن بازگرداند.» [۱۵] و توجّه نمی‌کند که فقط در حوزهٔ خیال می‌توان این دو سویهٔ متضادّ روشنگری و پناه بردن به «اقلیم گمشدهٔ روح» را آشتی داد. البتّه جنبش روشنگری[۱۶] که در اروپا در قرن هفدهم آغاز شد و در قرن هیجدهم به شکوفایی رسید، به معنای انکار وجود خدا نیست، امّا به معنای جنبشی است که در آن رنسانس، با عوامل کشفیّات علمی و فلسفی‌اش، خود را به منصهٔ ظهور و کارایی می‌رساند. کانت، از جهات اساسی بسیار، متفکّر عمدهٔ این جنبش به شمار می‌آید. و این کانت است که در *نقد نیروی قضاوت* می‌گفت: «فقط قانون اخلاقی مقدّس است و خدا به منظور آنکه آن را قدسی کند لازم است. این که دربارهٔ ماهیّت او چیزی نمی‌توان دانست اهمیّتی ندارد، برخلاف آن حتّی ممکن است قضایا را بغرنج سازد، زیرا فقط خرد بشری در برابر هر چیزی که در عرصهٔ اخلاق روی می‌دهد مسؤول است. هیچ کردار الوهی را که خرد انسانی نمی‌تواند

توضیح دهد،تصدیق نباید کرد.» این است که آنچه او در فصل دوم *نقد خرد عملی*، پس از سخن گفتن دربارهٔ جاودانی به عنوان چیزی که برای عمل کامل به قانون اخلاقی ضروری است، دربارهٔ خدا و قانون اخلاقی بیان می‌کند: همان رشتهٔ تفکّر ما را به مسلّم دانستن وجود خدا راهنمایی می‌کند. ما می‌انگاریم که برترین نیک را تنها در صورتی می‌توان به دست آورد که وجود اخلاقی مجهّز به خرد و اراده در جهان موجود باشد. این وجود را ما خدا می‌نامیم و آن را در مقام ضرورت اخلاقی فرض وجود خدا می‌شناسیم.[۱۷]

همو، پس از برشماری سیاههٔ کردارهای مسیحیان و کلیسا، این سخن لوکرسیوس را می‌آورد که ما را بیشتر به یاد فویرباخ و مارکس می‌اندازد:[۱۸] tantum religio potuit sundere malorum

پس چگونه می‌توان تفکّر روشنگری را در مثل به هندوستان برد که «دم فیّاض پاکبازان کهن در دل تودهٔ مردمانش زنده است» یا با شمنی که «حالت جذبه و پرواز را در آسمان تجربه می‌کند»؟ نویسندهٔ *افسون زدگی جدید* «شهود و معرفت باطنی» و «استحالهٔ معنوی» را خوب توضیح می‌دهد، امّا روشن نمی‌کند که چگونه می‌توان اینها را در عرصهٔ سیاست و اقتصاد به کار برد؟

او خود، برای روشن‌تر کردن مفهوم استحالهٔ معنوی، سخنی از حکیم چینی قرن چهارم پیش از میلاد، چوانگ تسو، نقل می‌کند: پیش‌ترها، شبی پروانه‌ای در پرواز بودم و سرخوش از زندگانی خویش.

آنگاه بیدار شدم و چوانگ تسو بودم. من به راستی کیم؟ پروانه‌ای که خواب می‌بیند، چوانگ تسوست یا تصوّر می‌کند که پروانه است؟ آیا به راستی در وجود من دو موجود جای دارند؟ آیا در وجود من، موجودی به موجود دیگر تبدیل (دچار استحالهٔ معنوی واقعی) می‌شود؟

به تفسیر ایزوتسو، معنای این سخن آن است که واقعیّت در معنای عمیق‌اش با آنچه عقل درک می‌کند کاملاً متفاوت است. برای درک راز نهایی آن باید از چنگ آگاهی متعارف خلاصی یافت و از قید هویّت ظاهری رها شد.[۱۹]

و این یعنی وارد عرصهٔ ناشناختنی‌ها [از نظر خرد انسانی] شدن و چنانکه می‌دانیم این کاری است که کانت به هیچ‌وجه اجازهٔ انجام آن را نمی‌داد.

با در نظر آوردن جمیع وضعیّتها و احوال، گمان می‌رود آنچه احمد فردید به پیروی از هایدگر می‌گفت هماهنگی و انسجام بیشتری داشته باشد: شرق و غرب، مفهومی وجودی است نه مفهومی جغرافیایی و جداکردن آن به صورت شرقی و غیر شرقی، غربی و غیر غربی، خود حاکی از غرب‌زدگی است. ما همه در دورهٔ غربی واقعی هستیم، یعنی از ساحت مشرق وجود، دور شده‌ایم و به تعبیر سهروردی به حوزهٔ «غَسَق» (مغرب وجود) رسیده‌ایم و امروز یک صورت واحد و یک اسم واحد، مظهر کلّ جهان است و آن طاغوت‌زدگی است. زمانهٔ طاغوت با نیست-انگاری همراه است و این می‌تواند مضاعف یا غیرمضاعف باشد. در دورهٔ یونانی مظهر طاغوت انسان بود و در دورهٔ جدید، طاغوت مظهر انسان است ... نه فلسفه، بلکه شعر است که می‌تواند ما را نجات دهد. شعری که البتّه مصداق حکمت است. نه حکمت به معنای یونانی، چرا که حکمت در زبان یونانی به معنای «رهبری» است و غیر از سوفوس و فیلوسوفیاست و ترجمهٔ فلسفه به حکمت، خود قسمی غرب‌زدگی است.[۲۰]

خوبی سخن فردید در این است که آب پاکی به روی دست همهٔ کسانی می‌ریزد که می‌خواهند به هر شیوه‌ای که باشد، به علم فنّ‌آوری،

جامعهٔ دموکراتیک، و پلورالیسم از هر نوعش برسند، چرا که هر قدر در این عرصه‌ها بیشتر گام بردارند، بیشتر در «چاه ویل غرب‌زدگی و طاغوت زدگی» فرو می‌روند و اینجا دیگر همهٔ حسابها پاک است.

البتّه انکار یا پذیرش تفکّر سهروردی، هایدگر، یا تفکر ماکس وبر، مارکس، یا پُست مدرن... در حوزه‌های گوناگون اقتصاد، سیاست، فلسفه، دین، و هنر شدّت یا اعتباری یکسان ندارد. چه بسا تفکّری در حوزهٔ هنر، کارایی و اعتباری داشته باشد، امّا در حوزهٔ اقتصاد و سیاست پشیزی نیرزد. امروز هم می‌توان *مثنوی* مولوی را خواند و از عناصر هنری آن بهره گرفت، امّا نمی‌توان سخنان او را دربارهٔ فقر و زهد در زمینهٔ اقتصاد به کار بست. به گفتهٔ دکتر اسلامی ندوشن، «اگر *مثنوی* مولوی نبود، جهان [انسانی] چیز بزرگی کم داشت، امّا اگر جامعه‌ای برنامهٔ اقتصادی خود را برحسب آموزه‌های مولانا تنظیم کند، از فقر و بینوایی خواهد مرد.»

شایگان در کتابهای *شیزوفرنی فرهنگی و افسون زدگی جدید*، نوعی مفهوم پلورالیستی را طرح می‌کند و می‌گوید: «سودای یکتاکردن شناخت‌شناسی و انسان‌شناسی و ارزش‌شناسی و زیستن و اندیشیدن در حوزه‌ای واحد ـ چه سنّتی، چه مدرن ـ تمنّایی است محال. ما فقط در صورتی به حوزهٔ زیستن و اندیشیدن معتبر می‌رسیم که وارد حوزهٔ «کثرتی امن» شده باشیم.» اینکه چنین تفکّری می‌تواند نقطهٔ عطفی مناسب در مسیر نواندیشی جامعهٔ ما باشد یا نباشد، نیاز به گذشت زمان دارد و میزان هماهنگ شدن آن با واقعیّت ملموس و مشخّص، نه نحوهٔ تناسب آن با تفکّر نظری یکتاگرا یا بسیارگرا. روشن‌تر بگوییم، آیا راهکار او راهی عملی است برای گریز از دوری باطل امروزی یا عرضهٔ ایده‌ای که «رستگاری» روح بشر را در آماج خود دارد.

هم‌اکنون باید گفته شود که بسیاری از نظریه‌پردازان، دو حوزهٔ «واقعیّت» (Realite) و «حقیقت» (Verite) را با هم آمیخته‌اند. واقعیّت آن، چیزی است که بودن یا نبودنش به بودن یا نبودن ما بستگی ندارد مانند کروی بودن زمین یا پیدایش و از میان رفتن منظومهٔ خورشیدی و نیز رخدادهایی که به رغم پسندیده بودن یا ناپسندیده بودن از نظر ما، روی داده‌اند؛ مانند انقلاب فرانسه یا بمباران اتمی هیروشیما، امّا قاعده‌ها و رخدادهایی هست که به نظر و آرمان و بودن ما بستگی دارد، مانند قاعده‌های اخلاقی که وجودشان مشروط به وجود انسانها و جوامع انسانی است. انیشتین در مقام ریاضیدان و فیلسوف بزرگ عصر ما این مشکل را به خوبی واکاوی کرده است.

ویلیام هرمان شاعر به او می‌گوید: شما گفته‌اید که مغناطیس و الکتریسیته ممکن است واقعیّت خارجی نداشته باشند. انیشتین پاسخ می‌دهد: به احتمال قوی گفته‌ام مفاهیمی که ما از این پدیده‌ها در دانستگی داریم، ممکن است «حقیقت» نداشته باشد. چرا؟ زیرا به موازات افزایش دانش و آگاهی ما آنها نیز تغییر می‌یابند. مغناطیس و الکتریسیته به طور مسلّم وجود دارند. شما باید بتوانید بین حقیقت و واقعیّت فرق بگذارید. واقعیّت را با آزمایش و تماسّ مسجّل می‌کنند نه با نظریّه‌ها... البتّه این بدان معنا نیست که برای آزمایش قانون جاذبهٔ عمومی باید از فراز ساختمان امپایراستیت به پائین بپریم یا برای آزمایش واقعیّت الکتریسیته سیم لخت برق را در دست بگیریم.

هرمان که مسحور شور فلسفی [ایده‌آلیستی] خود شده، لبهٔ میز را با هر دو دست می‌گیرد و می‌گوید: هر چیزی به سختی این میز باشد یا به ترشی سیب جنگلی یا به داغی خورشید یا به سردی یخ... فقط و فقط در دانستگی ما وجود دارد. همه چیزهایی که شما انرژی (کارمایه)، ستاره یا

اتم می‌نامید وجود خارجی ندارند مگر به عنوان ساخته‌های تفکّر و دانستگی. اینها همه قراردادی است ساخته و پرداختهٔ دانستگی آدمی.

انیشتین می‌گوید: شما می‌گویید خورشید داغ است و این میز سخت است (با مفصل انگشت خود به روی میز می‌کوبد) یا درمَثَل می‌گویید من پیرم و شما جوان... ولی فقط من و شما نیستیم که این حرفها را می‌زنیم. هر شخص عاقل و تندرستی که از پنج حسّ برخوردار باشد، همین‌ها را می‌گوید. ما همه به شیوه‌ای کم یا بیش مشابه می‌گوییم فلان گل سرخ رنگ است. بوی خوشی دارد و لطافتی مخملی‌وار، به عبارت دیگر واقعیّتی خارجی وجود دارد که به وسیلهٔ حواسّ ادراک می‌شود[۲۱] و در پس این واقعیّت خارجی، قوانین طبیعی وجود دارد که کشف آنها به عهدهٔ دانشمندان است. طبیعت، شانس و تصادف نمی‌شناسد و بر بنیاد اصول ریاضی عمل می‌کند. همان‌طور که بارها گفته‌ام خدا با جهان هستی، شیر یا خط بازی نمی‌کند.[۲۲]

البتّه در این عرصه هستند کسانی که نگران می‌شوند و شاید بگویند پس کار و بار آرمانها چه می‌شود؟ هنر چه وزنی دارد؟ قاعده‌های اخلاقی و آزادی انسانی را چطور معتبر می‌توان شمرد؟

اعتبار این مشکل‌ها نسبی است و واقعیّت آنها و آزمون آنها به همان قاطعیّت امکان مردن در زمان به دست گرفتن سیم لخت برق نیست و نیز مشروط به رسیدن به مرتبه‌ای معیّن از مراتب علم و فلسفه است. به هر حال مادّه، انرژی و نیروی برق واقعیّت دارد. و این نیز درست است که فقط بخش کوچکی از ادراک‌ها و اندیشه‌های ما را می‌توان به عنوان حقیقت علمی پذیرفت و نیز درست است که بسیاری از تلاش‌های ما بیهوده است ولی اینها دلیل نمی‌شود که بگوییم حواسّ ما قابل اطمینان

نیستند. حواسّ ما انکارناپذیرند، زیرا به مدد آنهاست که می‌بینیم. می-شنویم و احساس می‌کنیم.

پس آنچه فیلسوفان می‌گویند جست‌وجوی حقیقت است به مدد خِرَد و آنچه عارفان می‌گویند، جست‌وجوی حقیقت است به یاری اشراق و می‌شود دربارهٔ آنها گفت‌وگو کرد. گفته‌های هایدگر دربارهٔ متافیزیک و تفسیرهای واتیمو برای برون شدن از این دشواری، چیزی است که از چشم‌انداز انسانی دیده شده و به گفتهٔ نیچه «انسانی بس انسانی» است. واتیمو باور دارد که پایان متافیزیک (نظر هایدگر) و نیهیلیسم ارزشها (نظر نیچه) به پدیده‌ای می‌انجامد که «هستی شناسی» ضعیف (سست) نامیده شود. هر چند فراروند از هم پاشیدن به پیشگویی هایدگر و نیچه، منفی و تراژیک است با این همه به رویداد «به سر رسیدن» مدرنیته نمی-انجامد بلکه حکایت دارد از رویکرد آن به معنویّت.[۲۳] مثل اینکه واتیمو به طور قاطع می‌داند «معنویّت» چیست؟

امّا واقعیّت آنچه او می‌گوید، همان واقعیّت چشم‌اندازهای بشری است. می‌خواهد در گردباد شاکیگری، مفهومهای مسیحی را به کرسی قبول بنشاند. به دیگر سخن، از اعلام مشهور نیچه دربارهٔ خدا که در آن متافیزیک به اوج می‌رسد و تبخیر می‌شود و بحران اومانیسم را به همراه می‌آورد، هیچ‌انگاری تفکّر پُست مدرنی واتیمو ما را به زایش پیکرهٔ متجسّد الاهی راهنمایی می‌کند به طوری که این پیکره منشاء خود را از نفوذ فرادهش یهودی ـ مسیحی بر فلسفهٔ پُست متافیزیکی او آشکار می-سازد و کژومژ شدن چنان ارثیه‌ای را مجسّم می‌کند[۲۴] (واتیمو به قسمی در فکر رستگاری دینی است).

بنابراین زمانی که ما دربارهٔ وضعیّت بحرانی جامعه گفت‌وگو و ریشه-یابی می‌کنیم باید به آنچه واقعی و آزمون‌پذیر است، اتّکا کرد نه به مسائلی که به اصطلاح «در آسمانها می‌گذرد».

بی‌سبب نیست که بسیاری از روشها و نظریّه‌های متفکّران و روشنفکران ما از صافی نقد، سالم بیرون نمی‌آیند، گرچه هنوز برخی از آنها حتّی در دانستگی طرفداران پروژهٔ مدرنیته بر جای مانده و سخت جانی می‌کند و در مثل، باور دارد که «همهٔ حقیقت‌ها با هم خویشاوندی دارند و هر لایه‌ای از حقیقت در لایه‌های عمیق‌تر و غنی‌تری فرو می‌رود. از این رو حقیقت یکپارچه است و همواره می‌توان نظام هماهنگی از همهٔ حقیقت‌ها فراهم آورد که هیچ حقیقت شناخته شده‌ای را وانهد و در همان زمان همهٔ حقیقت‌های شناخته شده در ذیل و سایهٔ آن به سازگاری همنشینی کنند.» [۲۵]

می‌بینیم جایی که پای واقعیّت‌های مُشخصّی، مانند عقب‌ماندگی علمی و فقر اقتصادی در میان است، نظریّه‌پرداز ما، باز سراغ کلّیّات می‌رود یا می‌خواهد با تفکر شبه هگلی، مشکل‌های متضادّ را با هم جمع کند و پای حقیقت را به میان می‌آورد. حال چگونه می‌توان در مثل، حقیقت جاودانی بودن روان را با حقیقت دیگری که آن را منکر است، آشتی داد، پاسخ روشنی ندارد و خود نویسندهٔ آن نیز آن را ضمانت نمی‌کند و تازه اگر هم بکند کسی برایش تره خُرد نمی‌کند. در مثل، خداشناسی ژاژنمای اسپینوزا را درنظر آورید. این حقیقت با حقیقت توراتی وجود خدا مغایرت داشت پس به ارتداد او حکم دادند و اگر زورشان می‌رسید او را می‌کشتند. انیشتین نیز می‌گوید خدا را باور دارد و در این زمینه نظرش با اسپینوزا همانند است و نیز بر این گفته می‌افزاید: «اسپینوزا نظریّه‌بافی‌های ماوراءالطّبیعی را کنار می‌گذارد و اعجاز را رویدادی طبیعی می‌داند،

عمیقاً دیندار است و فقط از جزم‌گروی می‌گریزد... برای من، خدا، یک راز است ولی رازی فهم‌پذیر. در برابر قوانین طبیعت، تنها احساسی که به من دست می‌دهد، احساس بهت و حیرت است. قانونی بدون قانون-گذار وجود ندارد ولی این قانون‌گذار به چه شکلی است؟ مسلماً شبیه انسانی نیست که بسیار بزرگ شده باشد. چند صد سال پیش شاید مرا می‌سوزاندند یا به دار می‌کشیدند.»[۲۶]

گرفتاری بزرگ ما این است که از مشکلهای عمده، زیاد سخن می-گوییم، امّا به مشکلهای کوچک و سرنوشت‌ساز، مانند چگونگی پرورش کودکان یا طرح دقیق و عملی برای جلوگیری از بیماریها یا زلزله اعتنایی نداریم. از آنچه در دانشگاه یا کوچه و بازار پاریس می‌گذرد آگاهی فراوان داریم، امّا نمی‌دانیم جیرفت در کجای ایران قرار دارد یا طول و عرض خلیج‌فارس چقدر است. در همین کتاب *افسون‌زدگی جدید (هویّت چهل تکّه و تفکّر سیّار)*، موقعیت بازی‌گوشانه، هویّت مرزی، وضعیت میان معرفتی، آگاهی دو رگه، ریزوم‌وارگی، انسان جهش یافته، سطح متعدّد آگاهی ... و افکار عارفان و تأویل‌گران بزرگ زیاد سخن می-رود، امّا در زمینهٔ اینکه چطور می‌توان با این رخدادها و افکار آشنا شد و چطور می‌توان برای پیشرفت جامعه از آن بهره گرفت.[۲۷] خاموش می‌ماند و آنجا هم که راه حلّی نشان می‌دهد از این قبیل است:

پذیرش دوبارهٔ سرزمین روح، تنها با اعادهٔ صریح حقوق خِرد ممکن است، برای اینکه فردیّت شکوفا شود اتّفاقاً انسان باید در محیطی عرفی زندگانی کند که در آن، میان دین و سیاست، پیوند مستقیم نیست. حاکمیّت با قانون است و انسان زیر حمایت نهادهای عقلانی و دموکراتیک قرار دارد که از او در برابر دو مصیبت زمان محافظت می‌کند: ارعاب انعطاف‌ناپذیر نظامهای سرکوبگر و جلال بی‌قید و شرط «قدسی»

که ازدل اعصار، دوباره سر برون می‌آورد. به اعتقاد من، ضرورت مبرم یک «حقیقت دوگانه» ـ که در حال حاضر، رستگاری بشر در گرو آن است ـ از همین جا نشئت می‌گیرد. به این ترتیب، بار دیگر به دامان دوگانگی آشتی‌ناپذیر اسطوره و عقل و رابطهٔ دیالکتیکی مانع‌الجمع آن دو می‌افتیم. اسطوره و عقل به دنیاهای متفاوت متعلّق‌اند. گذر از یکی به دیگری با توسّل به معیارهای معرفتی سنّتی مقدور نیست (صفحهٔ ۲۴).

اگر ما بخواهیم زیر چتر حمایت نهادهای عقلانی و دموکراتیک قرار بگیریم دیگر چرا دربند گذر از ساحت اسطوره به خِرَد و از خِرَد به اسطوره باشیم؟ چرا به جای سخن گفتن از آزادی [و لیبرته] از «رستگاری» حرف می‌زنیم؟ درست است که طرح کردن «حقیقت دوگانه» پاسخی پلورالیستی است، امّا به هر حال، دست‌کم در عمل به نقطهٔ اتّکای ثابتی نیاز است. این نقطهٔ اتکای ما کجاست؟ در عقلانیّت است؟ ما که عقلانیّت را قبول نداریم و می‌گوییم:

یک ره به دو جام دست کوته کن　　　این عقل درازقدّ احمق را

یا می‌گوییم: «آثار فارابی و آثار بعدی *درةالتّاج* قطب شیرازی (که در فلسفهٔ سیاسی به روش مشائی نوشته شده)، ادامهٔ خطّ یونان‌زدگی نیست. در جوهر سیاسی، چیز مستقلی هستند. محتوا، محتوای یونانی نیست، بلکه مباحث، همه مباحث حقوق اسلامی است، بعد هم تدبیر منزل... متفکّران اسلامی در فلسفه بحث نمی‌کنند، می‌روند در فقه یا در اخلاق. اساساً خود اخلاق در فلسفهٔ سیاسی نیست، فلسفه نیست، امّا از متون اخلاقی اندیشهٔ سیاسی درمی‌آید. اندیشهٔ سیاسی، فوق‌العاده مهّم است و تمام از باید و نبایدها صحبت می‌کند و اتّفاقاً نقد حاکمان زمان در همین باید و نبایدهاست. ما اشتباه می‌کنیم که می‌خواهیم در نظریّه‌های سیاسی

کلان، دنبال نقد زمان بگردیم. برحسب اتفاق، همین *معراج السعادهٔ‌ها* نگذاشتند ملاک‌ها از بین برود.»[۲۸]

باری تا آنجا که می‌توان راهکاری عملی به دست داد شاید به طور ساده این باشد که نخست، منابع عمدهٔ تمدّن و فرهنگ خود را گردآوریم و تنظیم کنیم و به محک نقد بزنیم و بعد آنچه را از بوتهٔ نقد سالم بیرون می‌آید، بنیاد کار قرار دهیم، سپس دریچه‌های فرهنگی خود را به روی فرهنگ‌های دیگر (و نه منحصراً تمدّن اروپا) بگشاییم و از دستاوردهای دیگران بهره گیریم. باید نخست بتوانیم با خود گفت‌وگو کنیم، تا بعد بتوانیم با دیگران به گفت‌وگو بنشینیم. هر فرهنگ و تمدّنی بر ریشه‌های خود می‌بالد و شکوفان می‌شود. به سخن دیگر، افکار وارداتی؛ اعمّ از دموکراسی جدید یا هستی‌شناسی هایدگر یا ارادهٔ معطوف به قدرت نیچه و مدرنیته یا پُست مدرنیته ... نه فقط بیماری را درمان نمی‌کند، بلکه بر تشدید آن می‌افزاید ما «با هستی درهم شکسته و ویران شده» رویاروی نیستیم، اندک‌دان و کم تلاشیم. فرهنگ ما فرهنگ بزرگی است و زمانی بر همهٔ جهان نورافشانده است. این فرهنگ، همانند همهٔ فرهنگها، بی‌نیاز از دادوستد فکری نیست، امّا خود، استقلال و پایه‌های استواری دارد. باید راه شکوفا کردن این فرهنگ را پیدا کرد. کار دشواری است، امّا ناممکن نیست.

انکار نبایدکرد که کتاب *افسون‌زدگی* به زبان فرانسه نوشته شده و رو به سوی خوانندهٔ غربی داشته است. بنابراین نویسندهٔ آن ناچار بوده است از مفاهیمی سخن بگوید که در غرب رایج است. البتّه این گناه او نیست که ما، با آن مفاهیم ناآشناییم، امّا این واقعیّت هم ما را ملزم نمی‌کند که

کار و بارمان را زمین بگذاریم و دنبال هایدگر و واتیمو و پست‌مدرن بدویم:

تـاج شـاهی طلبـی گوهـر ذاتی بنمـــای
ورخود از تخمهٔ جمشید و فریدون باشی

باری نویسندهٔ *افسون‌زدگی جدید* بر آن نیست قسمی آمیختگی و امتزاج بین سطوح چندگانه و متنوّع آگاهی و شیوه‌های گوناگون زیست برقرار کند، بلکه می‌خواهد موجودیّت موازی همهٔ این تنوّع‌ها و بسیاری-ها را در طرحی با همبستگی متقابل همه‌جانبه از جهانی که اکنون پاره پاره و همچون آیینه‌ای شکسته است، بازنماید و باور دارد ما دیگر با دیوارهای استوار اعتقادهای گذشته و «هستی‌شناسی»های سفت و سخت گذشته، رویاروی نیستیم، بلکه با هستی درهم‌شکسته و ویران‌شده مواجهیم که به صورت لمعات حضور، ذرّات گسستهٔ هستی، لحظات برق‌آسای هوشیاری خود را به ما می‌نماید. آنچه در واقع در جمیع مراتب جهان و همهٔ سطوح شناخت، خودنمایی می‌کند، اصل همبستگی متقابل همه‌جانبه است. [۲۹]

اگر ما این اصل پُست مدرنیستی را بپذیریم، آنگاه فقط هستی‌شناسی سفت و سخت گذشته ویران نمی‌شود، بلکه «شناخت شناسی»های پیشامدرن و مدرن و حتّی خود «سوژهٔ» انسانی نیز ویران شده است. پس آن چیزی که کم کَمَک فرو می‌ریزد، همگام با دانش به نسبت اطمینان-بخش، ایدهٔ سوژهٔ انسانی است که به اندازهٔ کافی چنان «متمرکز» و متّحد باشد که بتواند به اقدامی مهّم دست زند. اکنون چنین اقدام مهمّی در دسترس نیست و نتیجه، بار دیگر این خواهد بود که از ضرورت، فضیلت ساخته شود و با ستایش از سوژهٔ پراکنده، نامتمرکز، و روان شکسته‌ای که آن‌قدر «باهم» نیست که بتواند چیزی را از تاقچه پایین بیندازد، پایین

آوردن دولت که جای خود دارد، با این همه به صورت جنبش پیشتازی مترسک‌وار در برابر سوژه‌های انسانی کاملاً پویای مرحله‌ای قدیم‌تر و کلاسیک‌تر سرمایه‌داری عَلَم می‌شود. به عبارت دیگر، سوژه‌ای به عنوان تولیدکنندهٔ منسجم، منضبط، و مصمّم، زمینه را به سوژه‌ای مصرف‌کننده، متحرّک، بی‌دوام، و سیری‌ناپذیر می‌دهد.[۳۰]

در *افسون‌زدگی جدید* آمده است که در جهان جدید، دو فراروند ظاهراً (؟) ناسازگار «جهانی شدن» از سویی و «سربرآوردن ادیان و فرقه‌ها و سلوک‌های متعدّد مذهبی ... [از سوی دیگر] پیش آمده است و کار نویسنده نه تداخل در حوزه، بلکه نشان دادن موجودیّت موازی این دو فراروند در عرصهٔ تحوّلات کنونی جهان است.

جامعهٔ ایران اکنون، به گفتهٔ دکتر سروش، سه هویّت دارد: ایران باستان، اسلامی، و مدرن (غربی). او از امکان ترکیب و تلفیق این هویّتهای سه‌گانه، سخن گفته بود،[۳۱] امّا شایگان در نسبت‌سنجی آنها به اینجا می‌رسد که: تنوّع و بسیارگونگی نازدودنی بین هویّتهای سه‌گانه وجود دارد. ایرانی و حتّی شهروندان دنیای امروز، هویّتی چهل تکّه دارند، امّا گویی مجبورند هویّتهای چندپاره را در عین ناسازگاری تجربه کنند و در ظاهر، بنیادهای مشترکی بین حوزه‌های معنایی باستانی و مدرن نیست. در گذشته، هویّتهای باستانی ایرانی و اسلامی با سازوکار استحالهٔ تمثیلی درهم تنیده شده، امّا این آمیزهٔ ایرانی و اسلامی ـ که به صورت ترکیبی واحد درآمده بودند ـ زمانی که با هویّت مدرن ترکیب شوند، به گسست‌ها و شکافهای پرناشدنی می‌انجامد. منابع سنّت هر چه غنی و پربار، از پُرکردن این شکافها ناتوانند. از سوی تاریخ، دچار وقفه شده و در سویی گسست‌های عظیم مدرن روی داده است.[۳۲]

اگر چنین چیزی به راستی روی داده باشد، دیگر فاتحهٔ تاریخ و تجدّد، هر دو با هم خوانده شده است، چرا که دانش انسانی و حتّی واقعیّت، ماهیّتی بدون انسجام و پراکنده دارند. اصل و هستهٔ یکتایی (Molecular) در کار نیست، آنچه هست ریزریزشدگی و پریشیدگی (molar) است. پس مفهوم تاریخ، که دوام را تضمین می‌کند باید کنار گذاشت و همهٔ دستاوردهای روشنگری و عقلانیّت را طرد باید کرد حتّی خود کتاب *افسون‌زدگی جدید* و این مقالهٔ انتقادی را! ولی به دلیل آنکه ما هم آدمی هستیم و به استناد اینکه «در نومیدی بسی امید است»، پس از آن همه آشوب‌ها، در اینجا ناگاه «فرج بعد از شدتی» پدید می‌آید، آن هم از نوع عرفانی‌اش:

حالت دوزیستی حاصل از این سه لایه (ایران باستانی، اسلامی، مدرن) در قیاس با تک‌ساحتی انسان مدرن، موهبتی الهی است ... ما ساکنان کشورهای پیرامونی در میان حوزه‌های مختلف شناخت، زیست می‌کنیم، در لابه‌لای جهانهایی ناسازگار گرفتاریم، جهانهایی که به‌طور متقابل یکدیگر را نفی می‌کنند و تغییر شکل می‌دهند. اگر این دوگانگی با روشن‌بینی، و برکنار از کینه‌ورزی پذیرفته شود، می‌تواند به وجود ما غنا بخشد، حوزه‌های شناخت ما را گسترش دهد، طیف حساسیّت ما را وسیع کند، امّا اگر از حیطهٔ نقد شناخت پس رانده شود، اختلال به وجود می‌آورد، نگاه را دوباره می‌کند و همچون آیینه‌ای شکسته، واقعیّت جهان و تصاویر را کج و مج می‌نماید.[۳۳]

پس انسان جدید، دارای سطوح آگاهی ناسازگار است که در فضای شیوه‌های زیست گوناگون و اندیشه‌های رنگارنگ زیست می‌کند و برای کنار آمدن با این «بسیار مضاعف» با سه وضع محتمل روبه‌روست:

الف: وضع بنیادگرایی، تحجّر شخصیّت، درخود فرورفتگی و قطع ارتباط با دیگران.

ب: وضع آگاهی ضدّ و نقیض داشتن، کاهش ایده‌ها و ایدئولوژی-پردازی، جاری شدن محتوای «جادویی آگاهی» در ساختار مفهومهای مدرن، عرصه‌ای که در قالب تعقّلی خود مدرن است و در محتوا بدوی و کهن.

ج: تن دادن آگاهانه به بازی آیینه‌های متقاطع، پل زدن بر فراز شکافها، جهش از سطحی به سطح دیگر، برقرار کردن گفت‌وگو میان حوزه‌های مختلف، جانب هیچ حوزه‌ای را نگرفتن و دوری گزیدن از رویارویی و برخورد با آنها. ورود در موقعیّت بازی‌گوشانه‌ای که بدون تردید به زبان راحت و در عمل دشوار است.[۳۴]

بنابراین ما هیچ‌گاه نقطه‌ای پابرجا برای واقعیّت دادن سازگاری حوزه-ها به دست نمی‌آوریم، بلکه به اینجا می‌رسیم که روان‌پریشی ناخودآگاهانه و خشن خود را به سوی روان‌پریشی خودآگاهانه و نرم ببریم و تعدیل کنیم. و در هر حال، می‌دانیم در هیچ لحظه‌ای هویّت ما، هویّت بسته و نهایی ما نیست و در تلاقی‌گاه حوزه‌های متعدّد تأویل قرار داریم و از هر دو سو باز و گشوده‌ایم. این گنجایش روش‌شناختی در دنیای مدرن برای گرفتن و جذب تنوّع‌هاست. بازی توأمان بازیگری و همزمان ـ با فاصله‌گرفتن از خود ـ و تماشاگری. گویا انسان مدرن که در عصر پیشرفته‌تر از اعصار دیگر زیست می‌کند، هم می‌تواند از بیرون به خود بنگرد و هم همهٔ مراحل تکامل انسانی را به یاد آورد. جهان جدید، مانند شهر فرنگ، همهٔ آن مراحل را در کنار هم به نمایش گذاشته است.

اگر معنویّت و روحانیّتی وجود داشته باشد فقط و فقط از روح سرچشمه می‌گیرد... این عرفان، کاری به کار قواعد فقه ندارد و صرفاً در

بستری شکوفا می‌شود که «قدسی» و «سیاست» از هم جدا باشند. امروزه جدایی دین و دنیا (سکولاریسم) در موقعیّت متافیزیکی کنونی و در جهان، واقعیّت پذیرفته و بازگشت‌ناپذیر و قطعی است. به عبارت دیگر هرچند فراروند از هم پاشیدن تمدّن جدید ـ که نیچه و هایدگر آن را اعلام کردند ـ منفی و تراژدیک است، با این همه به واقعیّت جدیدی در جهان می‌انجامد که به سر رسیدن مدرنیته نیست، امّا از رویکرد به آن حکایت می‌کند. سقوط متافیزیک بناچار بازگشت معنویّت را در پی دارد. البتّه این معنویّت با احوال دنیای کنونی ما یعنی دنیای «هستی‌شناسی» درهم شکسته، انطباق یافته است. نویسنده سپس از هایدگر و منتقدان و پیروان او و تفکّر سیّار، ریزوم وارگی، ژیل دولوز و کنارگذاشتن تفکّر بازنمایشی و شناخت درخت‌وارهٔ دکارتی و به پیش آمدن شناخت ضدّتبار [به جای معادلهٔ بستهٔ الف، الف است، شبکه از حروف ربط: و ... و .. داشتن] سخن می‌گوید. و همچنین روش سقراطی را پیش می‌نهد. سقراط در آغاز گفتمان، صورت‌بندیهای مفهومی را ریزریز می‌کرد و سپس می‌کوشید صورت‌بندی جدیدی از همان موضوع به دست دهد. هنر سقراط در این بود که می‌خواست خطاها را کشف کند و دربند تملّک حقیقت نبود. گرچه گاه، مخاطب او گمان می‌برد آنچه به دست آمده، نهایی‌ترین صورتبندی ممکن است، امّا همین‌که جوانه‌های یقین در گفت‌وگو سربرمی‌آورد، سقراط باز در پی فروشکستن همین صورت‌بندی نهایی بود.[۳۵]

نویسنده در فرازی حسّاس از کتاب، از اندیشهٔ هانری‌کربن سخن می‌گوید که گمشدهٔ خود را در آغاز در آثار هایدگر می‌جست ولی آن را سرانجام در متافیزیک ایرانی ـ اسلامی یافت، زیرا در ژرفا «اقلیمی وجودی» را می‌جست که در تفکّر تحلیلی هایدگر موجود نبود، امّا هیچ-

یک از راههای مستقیم در شیوه‌های مرسوم و معتبر شناخت، امکان دسترسی به این جهان «مثالین» (اقلیم هشتم)، حلقهٔ گمشدهٔ متافیزیک غربی را نمی‌دهد. این حوزه از عرصهٔ تفکّر مدرن بیرون است، امّا در تخیّل جهان کنونی، حضوری همه‌جانبه دارد، هرچند به صورتی ناقص و کج و کوله ... سرانجام می‌رسیم به چهار واقعهٔ عمدهٔ مشخّصه معنویت‌جویی جدید، یعنی فرشته‌شناسی، عناصر پیامبرگونهٔ رؤیاها، تجربهٔ دم مرگ، و فرا رسیدن هزاره یعنی آخر زمان. با این همه به رغم همهٔ گفته‌ها، چرخش جدید، بازگشت معنویّت، و چنین معنویّتی نویدبخش اشراقی غربی است. از همین مکان است که باید چرخش انجام گیرد. چرخشی که بناچار معنوی خواهد بود. اگر نوری باشد جز از غرب نخواهد بود. [این گفتهٔ متضادّ سخن هبل است که قرنها پیش گفت: نور از شرق می‌آید.] [۳۶]

باری تا آنجا که به جامعهٔ ما ربط می‌یابد، *افسون‌زدگی جدید* نیست جز رساله‌ای دربارهٔ عرفان و مدارا و بازگشت به «ذخیرهٔ عظیم معنویّت خاور زمین». البتّه این عرفان جدید است ولی باز عرفان است. دلپذیر و زیباست ولی با کمال تأسّف در حوزهٔ واقعیّت کارایی ندارد. شاید بازی و بازیگری مرزنشین‌ها باشد و تأمّلات عارفانه. از نوع شعر است و گفتمان است و شاید بتواند ـ همچنانکه نویسنده می‌گوید، در گفت‌وگوی حقیقی، نه نمایشی ـ تمدّنها به کار آید.

قیاس ناپذیری سنّت و مدرنیته به معنای بهتر بودن این یک یا آن نیست. گفت‌وگوست. در سطح افقی شاید وارد نوعی همبستگی همه‌جانبه نشویم. در سویهٔ فرهنگ‌ها، هویّت‌ها و در جهت شناخت‌ها و رسانه‌ها ـ همان‌طور که شبکهٔ عظیم ارتباط همه‌چیز را دربرمی‌گیرد... جهانی شدن و بازگشت به قومیّت و هویّت قدیم که مستلزم نگاه جدید به جهان است. امّا رابطه و گفت‌وگو در سطح عمودی موضوعی دیگر

است، زیرا این رابطه در «آن سوی آیینه» قرار می‌گیرد و آنهایی را که در آن ساحت قرار گرفته‌اند، می‌بایست از روی گسست این دو جهان «قیاس ناپذیر» بگذرند. چگونه است که درمثل، چهار عارف بزرگ متعلّق به چهار حوزهٔ فرهنگی جدا در این ساحت حضور با هم گفت‌وگو می‌کنند و به قسمی زبانی مشترک می‌یابند. منظورم حکیم هندو شانکاران (قرن نهم میلادی)، مایستر اکهارت آلمانی، (قرن سیزدهم م)، ابن عربی، حکیم چینی جوانگ تسو [چوانگ ـ تسه] (قرن چهارم ق م) است و به دلیل اینکه در سطح «فراسوی آیینه‌ها» رابطه برقرار کرده‌اند، زبان یکدیگر را می‌فهمند.[۳۷]

شاید، ولی این چهار حکیم بزرگوار بر مسند قدرت سیاسی ننشسته بودند و در سطح «فراسوی آیینه‌ها» (همان ناکجاآباد معروف) پیوند برقرار کرده‌اند و زبان هم را فهمیده‌اند. امّا دیگری هم بوده است سفرها کرده، تجربه‌ها اندوخته، بسیاری از تلخی‌ها و شیرینی‌های زندگانی این «سوی آیینه‌ها» را چشیده و با واقعیّت‌های ملموسی دست و پنجه نرم کرده. امّا در کتاب *افسون زدگی جدید*، نامی از او نیست. آری این سعدی شیراز است که آثار او نیز خالی از چاشنی عرفان نیست ولی عرفان از نظرگاه او تربیت است و گذشت و همدردی و انسان‌دوستی و یاری به ضعیفان و دردمندان و ستیز با بیدادگری و نادانی و هم اوست که با واقع-بینی ویژهٔ خود گفته است: هفت درویش در گلیمی بخسبند و دو پادشاه در اقلیمی نگنجند.

پی‌نوشت‌ها

۱. دربارهٔ این معاهده‌ها و دسیسه‌های استعماری، مدارک زیادی موجود است که در آثار احمد کسروی، محمود محمود، دکتر فریدون آدمیّت، ناظم-

الاسلام کرمانی، جورج کرزن [*ایران و قضیّهٔ ایران*] ... و اسناد وزارت خارجهٔ انگلیس، فرانسه، و روسیه بازتاب یافته و کم و بیش در دسترس است. به عنوان نمونه در اینجا چند سطری از گزارش کرزن دربارهٔ قراردادی که در ۱۸۷۲ در زمان سلطنت ناصرالدّین شاه با بارون جولیوس دورویتر بسته شد نقل می‌کنیم:

«وقتی متن قرارداد در جهان انتشار یافت معلوم شد که حاوی دربست و غیرعادی کلّیهٔ منابع صنعتی یک کشور پادشاهی به خارجیان است که حتّی در عالم خیال هم تصوّر نمی‌رفت حتّی به مراتب کمتر از آن در تاریخ واگذار شده باشد. به جز مواردی دربارهٔ راه‌آهن و تراموای که به موجب آن امتیاز انحصاری هر دو به مدّت ۷۰ سال به طور مطلق به رویتر اعطا شده بود، این امتیاز، همچنین حقّ بهره‌برداری از همهٔ منابع معدنی ایران به جز طلا و نقره و سنگ‌های قیمتی را به همان مدّت به وی واگذار کرده بود.» (*ایران و قضیهٔ ایران*، ج اوّل، لندن ۱۸۹۲ به نقل از کتاب: *تحریم تنباکو در ایران*، نیکی. ر. کندی. ترجمهٔ شاهرخ قائم مقامی، ۶ و ۱۷۴، تهران، ۱۳۵۶).

۲. در حالی که پژوهندگانی مانند دکتر آدمیت، برای ریشه‌یابی وجه نظری جنبش مشروطه، به قالب فلسفهٔ سیاسی اروپا و آرای هابز، لاک، روسو، و منتسکیو... نظر دارند و مشروطیّت ایران را در راستای جنبشهای سیاسی مدرن قرار می‌دهند، به تازگی گفته می‌شود که حرکت تجدّدخواهی، نوگرایی، و نوسازی ایران در دورهٔ صفویّه با نهضت سیاسی و فرهنگی قزلباشان شیعه‌مذهب آغاز شد و در سیر تکاملی به نوعی تشیع فقاهتی و حقوقی به شکل مدنیّتی نظام‌مند مبدل شد... و نیز با توجّه به عملکرد روحانیان شیعه در مبارزه با استبداد قاجاری و نقش مهمّی که در واقعهٔ تحریم تنباکو و رویدادهای بعدی داشته‌اند... می‌گویند گرچه آرای اندیشمندان غربی در ایدئولوژی مشروطه مؤثّر بوده، امّا فکر اساسی اندیشهٔ عدالت بوده که «ریشه در ژرفای فرهنگ ایرانی ـ اسلامی» داشته است، به همین دلیل، در آغاز جنبش، علما و مردم، «عدالت خانه» می‌خواستند و این فکر هم دنبالهٔ همان تجدّدخواهی و نوسازی ایران

صفوی است (*کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۲۰۸ و ۲۰۹، ص ۲۴، بهمن و اسفند ۱۳۸۲).

۳. *آسیا در برابر غرب*، ۹ ـ ۱۱، تهران، ۱۳۵۶.

۴. مجلّهٔ *کیان*، شمارهٔ ۴۵، سال هشتم، ۱۴، تهران، ۱۳۷۷.

۵. *کتاب هفته*، شمارهٔ ۱۴۲، تهران ۲۶، مهرماه ۱۳۸۲.

6. Pupulist

۷. دیوید مک‌له‌لان، *فلسفهٔ مارکس*، ترجمهٔ عبدالعلی دست‌غیب، ۹۴، ۱۲۰، و ۱۲۱، تهران، ۱۳۷۹.

۸. جواهر لعل‌نهرو، *کشف هند*، ترجمهٔ محمود تفضّلی، ج ۲، صص ۶۰۴ـ۶۰۷، تهران، ۱۳۸۰.

۹. *کیهان فرهنگی*، همان، ۱۲۳.

۱۰. مجلّهٔ *کیان*، همان، ۳۱ و ۱۴.

۱۱. مجلهٔ *کیان*، همان، ۳۱ و ۱۴.

۱۲. *افسون زدگی جدید*، ۲۵۶.

۱۳. نظر دیگری می‌گوید: آقایان مسابقهٔ عجیبی گذاشته‌اند در اثبات اینکه ایرانی خودمحور، بی‌فکر، و استبدادزده است. اینها دیگر نویسندهٔ کتاب *حاجی بابای اصفهانی* [جیمز موریه] نیستند که ایرانی را مسخره می‌کنند، بلکه کسانی هستند که در این مملکت متولد شده‌اند، امّا می‌خواهند ثابت کنند ما ملّت بی‌ریشه و بی‌خاصیتی هستیم. (*کیهان فرهنگی*، همان، ص ۱۵).

۱۴. *افسون‌زدگی جدید*، ۳۳.

۱۵.همان.

۱۶. Enlightenment به انگلیسی و Aufklarung به آلمانی.

۱۷. دکتر سیّدموسی دیباج، *نامهٔ فلسفه*، سال سوم، شماره اوّل، ۱۲۶ ـ ۱۲۹، تهران، ۱۳۷۸.

۱۸. *دین در محدودهٔ خرد ناب*، ترجمهٔ T.M. Green، ص ۱۲۲، لندن ۱۹۶۰.

۱۹. *افسون‌زدگی جدید*، ۳۷۷.

۲۰. دکتر سیّد موسی دیباج، *نامهٔ فلسفه*، سال سوم، شمارهٔ اوّل، ص ۶ به بعد، تهران، ۱۳۷۸.

۲۱. ویتگنشتاین می‌گوید: درون زبان البتّه حوزه‌های متفاوت وجود دارد. افزوده بر زبان روزانه که زردی را به زر، کره، زردهٔ تخم مرغ... اطلاق می‌کند، یک بازی زبانی نیز داریم که احساسات خصوصی ما از زردی را به خودمان بازمی‌گوید و یک زبان علمی که در آن نور زرد، نوعی بُرد بسامد ارتعاشهای الکترومغناطیسی تعریف شده است ولی این بازیهای زبانی را باید از هم تمییز داد، چون قواعد متفاوت دارند و اگر در گفتار خود، این مرزها را نادیده انگاریم به معمّاهای متافیزیکی بی‌ثمری برمی‌خوریم من بدون شک می‌توانم گلهای نرگس شما را ببینم و ستایش کنم، ولی اگر فکر می‌کنید که می‌توانم برحسب تصادف، احساس شما را دربارهٔ زردهٔ آن نیز به همین منوال ببینم آشفتگی پیش می‌آید و راه حلّ این آشفتگی، آن است که فهم کلّی روشن‌تری از رنگ ـ واژه‌ها و از قواعد کاربرد آنها در بازیهای زبانی گوناگون به دست بیاوریم (دان‌کیوپیت، *دریای ایمان*، ترجمهٔ حسن کامشاد، تهران، ۱۳۷۶، ص ۲۸۰).

۲۲. ویلیام هرمان، *انیشتین و شاعر*، ترجمهٔ ناصر موفقیان، تهران، ۱۳۸۴، صص ۴۶ و ۹۸ به بعد.

۲۳. *افسون زدگی جدید*، ۲۷۲. به دنبال حمله‌های نیچه و رومانتیک‌های آلمانی به خرد و فلسفهٔ عقلانی، بعضی گمان بردند که دیگر اینها اعتباری ندارد و این خطاست، تا روزی که آدمی وجود دارد فلسفه و متافیزیک و تفکّر عقلانی هست، چرا که به گفتهٔ کانت «نیاز طبیعی خرد بشری است» و نیز دولوز که خود از پس مدرنیست‌هاست «هرگز فریب ایدهٔ «مرگ فلسفه» یا «چیرگی متافیزیک را نخورده است...» او برخلاف بسیاری از معاصران خود به ایدهٔ کلاسیک فلسفه درمقام سیستم وفادار باقی می‌ماند. تازگی تفکّر دولوز نه در ردّ و انکار هرگونه مشخّصهٔ نظام‌مند، بلکه درماهیّت سیستمی است که با آن

رویاروی می‌شود... او در مصاحبهٔ سال ۱۹۸۰ گفت که نظامهای فلسفی به راستی و به طور مطلق هیچ یک از قدرتهای خود را از دست نداده‌اند. همهٔ آثار بنیادی برای نظریّه‌های مشهور به «سیستم‌های گشوده» در علم و منطق معاصر جای دارد.» (بنگرید به کتاب A Critical Reader، به ویراستاری Paul Patton، چاپ امریکا، ۱۹۹۶).

۲۴. *پست مدرنیسم*، ویراستار Hans Bertens، ص ۳۰۸، امریکا، ۲۰۰۲ میلادی.

۲۵. *برگ فرهنگ*، سال چهارم، شماره‌های ۱۴ و ۱۵، تهران، ۱۳۸۱، ص ۲۱.

۲۶. *انیشتین و شاعر*، همان، ۱۰۲,

۲۷. کاش مشکلها با حروف گشوده می‌شد، امّا نمی‌شود! دو صد گفته چون نیم کردار نیست. روشن هم نیست که گفتار آدمی نسخهٔ دوم و دقیق کردارهایش باشد. بنگرید به *کلّیّات سعدی* و نیز به *تاجر ونیزی* که حقّ مطلب را در این زمینه ادا کرده‌اند.

پورشیا می‌گوید: اگر آنچه خوب است به آسانی تشخیص دادن خوبی‌ها بود، محراب تبدیل به کلیسا و کلبهٔ فقیران، مبدّل به قصر شاهزادگان می‌شد. آن زاهدی که به گفتهٔ خود عمل می‌کند، مرد خوبی است. من به آسانی می‌توانم به بیست نفر بیاموزم که نیکی چیست، ولی به همان آسانی نمی‌توانم یکی از آن بیست نفر باشم و به گفتهٔ خود عمل کنم. مغز می‌تواند قوانینی دربارهٔ خون وضع کند ولی کسی که تندخو و باحرارت است، این قوانین سرد را کنار می‌گذارد. جنون جوانی، مانند خرگوشی است که از لابه‌لای سیم‌های نصایح خوب می‌گریزد. (*مجموعهٔ آثار شکسپیر*، ترجمهٔ دکتر علاءالدین پازارگادی، ج ۱، ص ۳۶۴). آری:

زجیب خرقهٔ حافظ چه طرف بتوان بست
که ما صمد طلبیدیم و او صنم دارد!

۲۸. *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۲۰۸ و ۲۰۹، بهمن و اسفند ۱۳۸۲، ص ۲۷.

۲۹. *افسون‌زدگی جدید*، ۸.

۳۰. *پسامدرنیسم در بوتهٔ نقد*، نظر ایگلتون، تهران، ۱۳۷۵، ص ۳۷.

۳۱. برگ فرهنگ، همان، ص ۱۸، و نیز نک: *رازدانی*، *روشنفکری و دینداری*، اثر عبدالکریم سروش.

۳۲. *افسون‌زدگی جدید*، ۱۶۷.

۳۳. همان، ۱۶۰ به بعد.

۳۴. همان.

۳۵. همان.

۳۶. همان.

۳۷. مجلّهٔ *کیان*، شمارهٔ ۴۵، سال هشتم، تهران، ۱۳۷۷، ص ۴۷.