در
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب
در خرگاه شب

در خرگاه شب

غزلیات و حواشی

محمود کیانوش

۱۳۵۱-۱۳۵۳

www.bookiha.com

در خرگاه شب

غزلیات و حواشی

محمود کیانوش

۱۳۵۳-۱۳۵۱

در خرگاه شب

من درکلاس ششم ابتدایی که بودم، غزلهای عاشقانه می ساختم. در مکتب خواندن غزلهایی از «حافظ» یکی از درسهای ما بعد از تمام کردن قرآن و خواندن کتاب قرائت اوّل ابتدایی بود، و یک درس دیگرمان هم خواندن حکایتهایی از «گلستان سعدی» ، امّا راستش من در کلاس ششم ابتدایی که بودم مضمون غزلهای «لاهوتی کرمانشاهی» را به حال و هوای نوجوانی خود نزدیکتر می یافتم و غزلهایی که می ساختم تقلیدی از غزلهای او بود. اما در کلاس دوم متوسّطه که بودم، به نوشتن داستان کوتاه و گفتن شعر نو پرداختم. در آن زمان نوشته های صادق هدایت، بزرگ علوی، بالزاک، چخوف، داستایوسکی، ماکسیم گورکی، جک لندن، ارنست همینگوی، ارسکین کالدول، بالزاک، و مانند اینهارا می خواندم، و شعرهای فریدون توللی، هوشنگ ابتهاج (سایه)، سیاوش کسرایی (کولی)، ایرج علی آبادی (دریا)، محمد علی اسلامی، نادر نادرپور، و مانند اینها را. دیگر از آن به بعد به سراغ غزل نرفتم، تا اینکه در سال ۱۳۵۱ خورشیدی در مجلّه ای غزلی خواندم از یکی از شاعران معاصر با مقدّمه ای دراز در حدّ یک مقاله در شأن

نزول آن غزل. آن غزل چنان مایه و پایه ای نداشت که معجزه ای به حساب بیاید و شاعر را به اندازه ای از نبوغ خود شگفت زده بکند که خود را به نوشتن چنان دیباچه ای مکلّف بداند. همین قدر به یادم می آید که شاعر در آن دیباچه چیزی گفته بود به این مضمون که شبها در یک طرف تختخوابش دیوان حافظ را دارد و در طرف دیگر آن دیوان شمس تبریزی را، که یعنی این غزلی که ساخته است فرزند راستین حافظ و مولوی است، و «پسر کو ندارد نشان از پدر ، تو بیگانه خوانش ، مخوانش پسر»، و لابد حتّی پیش خودش فکر کرده بود که با آن غزل نه تنها روی آن دو تا پدر را سفید کرده است، بلکه اندکی هم روی آنها را کم کرده است. من یکدفعه به یاد غزل گویی خودم در کلاس ششم ابتدایی و اوّل متوسّطه افتادم و از خودم پرسیدم که چرا این شاعر به اصطلاح نوسرا و پیرو «نیمایوشیج» با گفتن یک غزل کم مایه باید این قدر به وجد بیاید و سر از پا نشناسد؟ آیا به این دلیل نیست که از خودش انتظار نداشته است که بتواند یک غزل بگوید و پیش از رسیدن به بیت سوّم از نفس نیفتد؟ البتّه باید این را هم بگویم که غزلش با همهٔ کم مایگی از همهٔ چند تاغزلی که از نیمایوشیج چاپ شده است ، به مراتب بهتر بود. این مقایسه بر اساس واقعیتی است که بر هر کس که «سخن گفتنِ دَری» داند، پوشیده نیست و اگر سخندانان معاصر من آن را از خلق پوشیده داشته اند، شاید به نیت آن بوده است که عیبهای «پیشوا» را بر ملا

نکنند تا حقّانیت آیین آنها محفوظ بماند، حال آنکه در شاعری، چنانکه در پیامبری، هر شاعر واقعی ای آیینی برای خود دارد و حقّانیت آن را وابسته به هیچ پیشوایی نمی داند. هیچ شاعری در احساس و اندیشه «مقلّد» هیچکس نیست و نوآوریهایی که در فنّ و بیان پدید می آید، بخشی از میراث فرهنگی هر نسل است، و می دانیم که آنچه در این رهگذر از نیمایوشیج به نسل بعد از او رسید، توجّه به وحدتِ مضمونی در شعر بود و بلندی و کوتاهی مصراعها در شعرِ موزون به تناسبِ نیاز به کلام در بیانِ معنی، و کاربرد قافیه در جاهایی از شعر به نحوی که بتواند در خدمت معنی باشد، و از این میراث فنّی که بگذریم، هیچیک از شاعران برجستهٔ معاصر در احساس و اندیشه و زبان مقلّد نیما یوشیج نبوده است، امّا از آنجا که سبک سخن در شعر کلاسیک را «آیینِ کهن» می پنداشته است، ناگزیر تغییرِ در سبک را هم «نو آیین» شدن می گرفته است، و همواره خود را ستایشگر مؤمنِ نیمایوشیج قلمداد می کرده است. شاید لازم باشد که یکی از آن چند غزل نیما یوشیج را که در سنّ چهل و هفت سالگی گفته است، در اینجا بیاورم تا هر کس که در حقیقتِ این اشارت تردیدی داشته باشد، بتواند آن را با هر غزل چاپ شده ای از هر یک از شاعران نوسرای برجستهٔ معاصر که آن را در هجده سالگی گفته باشد ، مقایسه کند و به حقیقت واقع پی ببرد. این غزل نیما یوشیج از صفحهٔ ۵۷۸ «مجموعهٔ کامل اشعار

نیما یوشیج» (به گردآوری ، نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز ، انتشارات نگاه ، تهران ، ۱۳۷۰) نقل می شود :

گرچه شد عهده دلم با من و گفت این نکنم
نیست یکدم که به دل یاد تو سیمین نکنم
چون کنم با غم هجر تو به یاد رخ تو
گر تماشای گل و لاله و نسرین نکنم
شاخی ار بر شکند باد ز عهد تو نشان
دهدم چون به دل اندیشه ی غمگین نکنم
به بر آمد به من او دوش تواضع بینش
گرچه می گفت که من روی به مسکین نکنم
گفتم از تلخی غم گفت ولیکن بهتر
که بر این موعظه ی بیهده تمکین نکنم
آسیائی است فلك ما چو در او ریختگان
یاد از این جور و جفا را به چه آئین نکنم
رسم بد عهدی عهدی است که با ما بستند
از چه من روی بر افسانه ی دیرین نکنم
گفتمش یاد رُخش عیش مرا شیرین کرد
گفت چون می کنم از عیشم شیرین نکنم
عمر نیما بگذشت و تو دریغا در خواب
واندر اندیشه ی این کان بکنم و این نکنم .

خلاصه آنکه پس از خواندنِ آن غزل از آن شاعرِ نوپرداز، که بعدها در نوپردازی پیش رفت و رفت تا سرانجام به «فرا مدرنیسم» یا «پسا مدرنیسم» رسید، این میل در من انگیخته شد که با غزلی تلنگری به ذهن او بزنم واو را به آگاهی و فروتنی دعوت کنم. آن غزل را ساختم و برای دوستم دکتر «محمود عنایت» که با مجلّهٔ «نگینِ» او همکاری داشتم، فرستادم . بعد از چاپ شدن این غزل، مدّتی کوتاه در دایرهٔ تفنّنِ غزل ساختن ماندم و آن هم به این دلیل که در آن روزگار شاید در پردهٔ غزل می شد از ناگفتنیها چنان گفت که معنایِ گفته ها، یا «پیغام سروش» از گوش نامحرمان نهفته بماند، و شاید نیز به این دلیل که در این عصر غزل نباید گفت و اگر تفنّن کردی و گفتی، باید توانسته باشی که به کردار بگویی، و این است آن غزل که عنوانش «اشارتی» است :

۱

اشارتی

خواهی که آفتاب شوی، خاکِ خاک شو،
از عُجبِ «من» درآی و در «او» پاکِ پاک شو.

وِرد شراب فرصت مستی نمی دهد،
برخیز و خون به ساغر خاموشِ تاک شو.

آیینه وار هرچه تو داری سوایِ توست،
از خود بتاب و در دلِ خود تابناک شو.

با یک دو قطره اشک «انا الحقّ» چه می زنی!
دریای خون بیاور و موجِ هلاک شو.

وقتی که نیست همّتِ پرواز با عقاب،
با سنگ پُشتِ خاک نشین سر به لاک شو.

فتوای دردِ عشق گریبانِ چاك نیست،
فرهاد شو، شکافته سر، سینه چاك شو.

گر با خودی، چه باك و چه اندوه، ای دریغ
اکنون که خود نئی، همه اندوه و باك شو .

دانی که پندِ تلخ به نادان نمی دهیم،
خواهی که آفتاب شوی، خاكِ خاك شو.

تهران - ۱۳۵۱

بعد از این غزل، بیست و چندتایی غزل دیگر، و چند رباعی و دوبیتی گفتم و چندتایی از این غزلها در همان مجلّهٔ «نگین» چاپ شد تا اینکه یک روز «سیاوش کسرایی» را در انتشارات نیل ، چهار راه مخبرالدّوله، دیدم. مدّتی بعد از انتشار یکی از مجموعه های شعرهای او با عنوان «خانگی» بود. من دربارهٔ این کتاب نقدی نوشته بودم که سیاوش کسرایی را هیچ خوش نیامده بود. من و او و جمال میر صادقی و محمّد زهری از جملهٔ کسانی بودیم که در «شورای کتاب کودک» برای انتخاب کتابهای برگزیدهٔ سال همکاری می کردیم. یک روز که سیاوش کسرایی را در آنجا دیدم ، چیزی گفت به این مضمون: «کیانوش، ممنونم که از من با نوشتنِ نقدی یاد کرده ای، امّا این نقد به تمامی ناسزا بود !» از این حرف تعجّب کردم و گفتم: «من یک کلمه در آن نقد نگفته ام که نمونه ای برای تأیید صحّتِ آن کلمه نیاورده باشم. خیلی خوشحال می شوم که دلیلهای تو را دربارهٔ ناسزا بودنِ آن نقد بشنوم . اگر این دلیلها را بشنوم و برای خرد و منطق پذیرفتنی باشد، نه تنها علناً همهٔ حرفهایم را پس خواهم گرفت، بلکه اعلام خواهم کرد که از آن پس دیگر یک کلمه دربارهٔ هیچ چیز نخواهم نوشت.» قرار شد که چند روز بعد، ساعت هفت بعد از ظهر همدیگر را در کافهٔ «تهران پالاس» ببینیم و جمال میر صادقی هم باشد. در روز مقرّر من و جمال میرصادقی کمی پیش از ساعت هفت به آن کافه رفتیم و تا ساعت نُه نشستیم و

سیاوش کسرایی نیامد و موضوع فراموشش شد و بعد هم مدّتی دراز او را ندیدم.

آن روز که او را در انتشارات نیل دیدم، بر خلاف انتظارم، با خوشرویی و محبّت یک دوست واقعی با من احوالپرسی کرد. اصلاً در لحنش ذرّه ای آهنگ گلایه احساس نمی شد. انگار که موضوع آن نقد به کلّی فراموشش شده بود، و باز بر خلاف انتظار من، با همان لحن رفیقانه و صمیمانه چیزی گفت به این مضمون: «غزلهایت را خواندم. غزل یعنی این. آنهایی که نمی توانند این طور غزل بگویند، بهتر است اصلاً نگویند. » به یادم نیست که در جوابش چه گفتم. لابد باید می گفته بودم : «تفنّن کرده ام. مهمّ نیست.»

چند سال بعد به انگلستان آمدم. وقت داشتم که شعرهای پراکندهٔ به صورتِ کتاب درنیامدهٔ خود را در دفتری گرد بیاورم. این دفتر را با عنوان «کتاب دوستی» در انگلستان چاپ و منتشر کردم. غزلها و رباعیها و دوبیتیها از این کتاب بیرون ماند. اخیراً دیدم که در نقدی و جواب نقدی این بیت از یکی از آن غزلها را نقل کرده اند :

در دستِ واقفانِ حقیقت قلم شکست،
رونق بساط مارنگاران گرفت باز!

دیدن این بیت مرا به یاد آن غزلها و رباعیها و دوبیتیهای به کتاب درنیامده انداخت ، و نیز به یاد سیاوش کسرایی که یکی از آن غزلها را به او تقدیم کرده بودم. گشتم و دفترچه ای را که غزلها و

رباعیها و دو بیتیها با خطّی خوش در آن نوشته شده بود، پیداکردم. در پایان این دفترچه نوشته ام: « تمام شد، به خطّ محمود کیانوش، در هجدهم مهرماه یکهزار و سیصد و پنجاه و هفت خورشیدی، در ایلینگ لندن، انگلستان» . به صرافت افتادم که آنها را، از چاپ شده و چاپ نشده، برای «نیمروز» بفرستم تا به مرور چاپ شود، و با غزل «شنگرفگون» شروع می کنم که در سال ۱۳۵۱ در تهران به دوست و شاعر آزادیخواه و انساندوست، سیاوش کسرایی، تقدیم کرده بودم.

لندن - اردیبهشت ۱۳۸۵

۲

شنگرفگون

ابرِ بهار بر ما شنگرفگون گذر کرد،
آوازِ نیکبختی از باغِ خون گذر کرد.

تا آن نسیمِ گلبوی راهِ نفس فروبست
در سر هوایِ گُلگشت مستِ جنون گذر کرد.

آمد بلا و گفتیم: خواهد گذشت چون باد،
چون کوه ماند و بر ما سیلِ قرون گذر کرد.

هم راهِ عشق گُم شد، هم راهتوشه واماند
تا کاروانِ عشّاق بی رهنمون گذر کرد.

هر لاله ای که خندید، ساغر شکسته جان باخت،
پُرسی که بادِ وحشی بر دشت چون گذر کرد !

ما را که سیرِ بیرون رازِ درون نیاموخت،
شاید که وهمِ بیرون هم از درون گذر کرد !

تهران - ۱۳۵۱

۳

مار نگاران

دل تا غبارِ صحبتِ یاران گرفت باز،
در دیده اشک شیوهٔ باران گرفت باز.

سرمایِ سرخ و بادِ سپید و سکوتِ زرد
رنگ از امیدِ سبزِ بهاران گرفت باز.

خاموشیِ ستارهٔ بیدارِ کاروان
افسون به خوابِ راهگذاران گرفت باز.

میعادِ عشق لجّـهٔ دریایِ راز بود،
عاشق نیازِ جوی کناران گرفت باز.

در دستِ واقفانِ حقیقت قلم شکست،
رونق بساطِ مارنگاران گرفت باز.

افتادگانِ گمشده را در امید و بیم
چشمِ خیال، راهِ سواران گرفت باز.

تهران - ۱۳۵۱

در حاشیهٔ «مار نگاران»

حالا چند کلمه دربارهٔ این غزل بگویم. سمبولیسم در غزل، یا به طور کلّی در شعر، چیز تازه ای نیست و آن را غربیها باب نکرده اند. از همان زمانی که انسان سخن گفتن آغاز کرد، و برای اینکه زندگی و جهان را بشناسد، از همه چیز با زبان شعر، با تشبیه و استعاره و مجاز، تعبیری یا تعبیرهایی ساخت، در این بازآفرینی شاعرانه از هستی، در این انسانی کردن معنای هستی، از سمبول سازی هم یاری گرفت. حافظ شیرازی منتظر نماند تا در غرب، یا در فرانسهٔ قرن نوزدهم میلادی جنبش سمبولیسم با شارل بودلر، آرتور رمبو، پل ورلن، استفان مالارمه و دیگران، شکل بگیرد، و او بگوید:

شبِ تاریک وُ بیمِ موج وُ گردابی چنین هایل:
کجا دانند حالِ ما سبکبارانِ ساحلها!

یا بگوید:

زِ تند بادِ حوادث نمی توان دیدن
در این چمن که گلی بوده است یا سمنی.
از این سَموم که بر طرفِ بوستان بگذشت،
عجب که بوی گلی هست و رنگِ یاسمنی!
به صبر کوش تو ای دل که حقّ رها نکند

چنین عزیز نگینی به دستِ اهرمنی.
مزاج دهر تَبه شد در این بلا ، حافظ ،
کجاست فکرِ حکیمی و رای برهمنی !

و یکی از موجبات روی آوردنِ شاعران به بیان سمبولیك، نهفته گویی برای دورماندن از گزند آشکارگویی در زمانۀ بیداد است. در سال ۱۳۵۱ که من غزل گفتن را برای مدّتی کوتاه دنبال کردم، این کار، در آغاز، صورت تفنّن داشت، امّا خیلی زود حال و هوای غزل به من گفت که با یك یا دو غزل می توان تفنّن کرد و آن را به کنار گذاشت، امّا اگر بیش از این می خواهی از قالب و امکانات من که «غزل» هستم، کار بگیری، از اوضاع زمانه بگو، و چنان بگو که اهل اندیشه آنچه را که می گویی دریابد، امّا گوش نامحرمان در برابر پیغامِ سروشیِ تو سنگین بماند.

با این مقدّمۀ کوتاه، در نگرش به غزل «مارنگاران»، اوّل می گویم که کلمۀ «باز» که در این غزل در مقام «ردیف» آمده است، اشاره به این واقعیت دارد که آنچه اکنون از آن سخن می رود، تازگی ندارد. در گذشته هم اتّفاق افتاده است، بارها اتّفاق افتاده است. «صحبت یاران» باید در حقیقتِ خود برای هرکسی مطبوع باشد، امّا در سالهای بعد از شکستِ جنبش آزادیخواهی، یعنی از مرداد ماه ۱۳۳۲ به بعد، رفته رفته در اهل اندیشه و ادبیات دگرگونی ای پدید آمد. آرمان جویی نسل جوان که بیشتر به عشقی

آتشـین شباهت داشت، با شکستِ جنبش، انگار با خیانتِ معشوق مواجه شده بود، و بسیاری ازعاشقانِ مأیوس روی از «خرد» گردادند و به دامن «مخدّرات» درافتادند. جمعی هم سنّـشان که کمی بالا تر رفت، رقصیدن با ساز زمانه را یاد گرفتند و معشوقِ قبلیشان، «آزادی»، را فراموش کردند و با معشوقی جدید، یعنی «رفاه» ازدواج کردند. از گروه اوّل، کسانی که جسمشان توانست در برابر آسیبهای مخدّرات تاب بیاورد، نه تنها یأسشان را در نوشته های جدیدشان آشکار کردند، بلکه انگار می خواستند به این یأسِ ناشی از شکست رنگِ پشیمانی بدهند، چنانکه اگر پیش از شکست جنبش خواسته بودند «سمندر» شوند و بر آتش «مردم» بنشینند ، باز هم «سمندر» ماندند، اما بر آتش «حسرت» نشستند. و درهمین گروه اوّل کسانی هم بودند که راه آرمانشان را عوض کردند و به پرسه زدن میان دانشـــگاه و مسجد و بازار پرداخـتند، و خـفقان از آنهـا قهـرمانـهایی از آسیب در امـان ساخت، غافل از اینکه در این پرسۀ بی حقیقتِ خود دارند راه را برای شکستی تلختر باز می کنند .

در این جوّ بی اصالت که همچنان ادامه یافت و همواره بر غلظتِ تعـفّـنِ آن افزوده شد، «حرفها» روشنفکرانه و حقیقت پرستانه بود، امّا «عملها» از دروغ و ریاکاری مایه می گرفت. اکثر نویسندگان و شاعران همنسل من، که در این غزل از آنها با کلمۀ «یاران» یاد کـرده ام، دایرۀ اندیشۀ خـود را در حـدّ فـروکردنِ نیشهــای پنهان بـه

گردانندگان نظام سیاسی جامعه تنگ کرده بودند، چنانکه گویی ادبیات چیزی جز این فرو کردنِ نیش نیست. بعضی از همین نیش آزمایان آرزوشان این بود که به سبب یکی از همین نیشهای پنهان چند ماهی به زندان بیفتند تا از زندان که درآمدند، کتابهاشان بیست هزار و سی هزار نسخه با جلد سفید بیرون بیاید و به اصطلاح «زیر میزی» به فروش برود. ستاره های بیدار کاروان را قهر بیداد خاموش کرده بود، و راهگذاران در خوابهای خوشِ افسونی سیر می کردند.

به یادم می آید که یکی از همین نیش آزمایان یک بار به من چیزی گفت به این مضمون: «تو چرا در شعرهایت این قدر جهانی فکر می کنی؟ چرا از آنچه در جلو چشمهایت اتّفاق می افتد، چیزی نمی گویی؟» گفتم: «من آنچه را که در جلو چشمم اتّفاق می افتد، از آنچه امروز در اطراف جهان اتّفاق می افتد، جدا نمی دانم. و آنچه را که اتّفاق می افتد از تاریخ کردارهای انسان جدا نمی دانم!» آن شب مرا و دو دوست دیگر را دعوت کرد که به کافه ای برویم که گردانندۀ آن یک بانوی، شاید، ارمنی بود. در آنجا به من گفت که مدّتی است که در سر کوره های آجر پزی بررسی اجتماعی می کند. ظاهراً این بررسی را برای یکی از مؤسّسات وابسته به دانشگاه می کرد و ظاهراً برای این کار وجه قابلی هم می گرفت. برای اینکه به من حالی کند که باید به جلوی خودم نگاه کنم، نه به افقهای دور ، برایم تعریف کرد که در سر کوره ها یک

خانوادۀ نُه نفری، هفته ای نیم سیر گوشت می گیرند و با آن آبگوشت درست می کنند و خوردنِ این آبگوشت برای آنها جشن هفتگی است. وقتی که بعد از خوردن اندک چیزهایی از آن کافه بیرون می آمدیم، او که میزبان بود، در آن زمان هفتاد تومان پرداخت. در تمام مدّتی که داشت دل مرا با شرح بدبختی آن خانوادۀ نُه نفره آتش می زد، از او نشنیدم که یک روز جمعه با نصف آن هفتاد تومان به آن خانوادۀ نُه نفرۀ سر کوره های آجر پزی چلوکباب داده باشد.

در همان زمان بود که عدّه ای از همان آرمان جویانِ بعضاً زندان دیده، تجربۀ قلمرانی و سخن بافی خود را برای توجیه پیشرفتهای اقتصادی و فرهنگی و سیاسی نظام عرضه کرده بودند، و اصلاً نمی دانستند که مملکت کوره های آجر پزی هم دارد و در اطراف این کوره ها زندگیهایی می سوزد و با شعلۀ این زندگیها آجرهای ویلاهای شمال آنها پخته می شود. اینها که زمانی «میعاد عشق» برایشان دل به لجّۀ دریای آرمان زدن بود و باکی از طوفان نداشتند، عاشقانی بودند که اکنون نیاز به آسودن در جوی کناران پیدا کرده بودند. با مارنگاریهای آنها بود که قلم در دست واقفان حقیقت می شکست.

خلاصه آنکه در آن زمان که غزل «مارنگاران» را ساختم، واقعاً صحبت، یا همنیشنی و همسخنی با اینگونه «یاران» بر دلم غبار

می نشاند ، و اگر اشک در دیدهٔ سر شیوهٔ باران نمی گـرفت، در دیدهٔ دل می گرفت. در همان دوره هم بود که اتّحاد شوروی (سرمای سرخ)، امریکا و اروپای غربی(باد سپید) و چین (سکوت زرد) هم معامله و مدارا با نظام سیاسی ایران را بر انداختن گوشهٔ چشمی به خواستهای واقعی مردم ایران ترجیح می دادند .

و سخن کوتاه، بیت پایانی غزل حکایت دوره ای از زندگی من و همنسلان من است که افتادگانِ گمشده ای بودیم، و در فاصلهٔ بیم امروز و امید به فردا به بازیهایی دلخوش بودیم، و در این بازیها چشم خیالمان ما را بر اسبهای افسانه و افسون، به جایی می برد که نمی دانستیم کجاست!

لندن - اردیبهشت ۱۳۸۵

۴

نور و چراغ

گرچه گنجِ روشنایی خوش می افشاند چراغ،
قیمتی در پرتوی از آن نمی داند چراغ.

نور می میرد، چو دارد اشتیاقِ روی روز،
نور می بخشد، ولی شبخوی می ماند چراغ.

سادگان همچون چراغند و فهیمان همچو نور،
نور را با تیغِ زر از پیش می راند چراغ.

من چه گفتم؟ کی چراغِ سادگان را نور بود؟
ابلهی باشد اگر کس ساده را خواند چراغ!

در دلِ یک انجمن ابله نگنجد یک فهیم،
انجمنها نور در یک سینه گنجاند چراغ.

تهران - ۱۳۵۱

در حاشیهٔ «نور و چراغ»

در غزل کلاسیک بیت خانهٔ مضمون بود، یعنی که مضمون به تمامی در یک بیت می آمد، و اگر شاعر می خواست در بیت دیگر باز از همان مضمون سخن بگوید، گوشه ای دیگر از حیطهٔ آن مضمون را، چنانکه گویی خود مضمونی کامل است، در یک بیت می آورد. به عبارت دیگر، یک خانهٔ جدید با معماری مشابه در کنار خانهٔ آن بیت می ساخت. به این ترتیب، اگر بیتی را ازغزلی جدا کنید و آن را به تنهایی بخوانید، اگر هم این بیت از حیث مضمون با بیت قبلی یا بعدی خود پیوندی داشته باشد، خود به تنهایی مستقل است و معنایی کامل دارد. مثلاً حافظ شیرازی در غزلی در خطاب به معشوق، که می تواند ممدوح هم باشد، می گوید:

آنکه رخسارِ تو را رنگِ گل و نسرین داد
صبر و آرام تواند به منِ مسکین داد ...

غزل با این بیت که معنایی کامل و مستقل دارد، شروع می شود، اما حافظ می خواهد این معنی را بسط بدهد و در عین حال مؤثر تر و گیراتر بکند، و در بیت بعدی می گوید:

وآنکه گیسوی تو را رسم تطاول آموخت
هم تواند کـَرَمش دادِ منِ غمگین داد .

و اگر می خواست، و به استادی خود اعتنایی نداشت، به همین ترتیب می توانست، این مضمون را با اشاره به حُسنهای دیگری از معشوق ادامه بدهد و زیبایی و کمال غزل را عیبناک کند، و بدیهی است که نکرد و در بیت بعدی، در ارتباط با دردمندی یا رنج عشق می گوید:

من همان روز زِ فرهاد طمع ببریدم
که عنان دلِ شیدا به لبِ شیرین داد .

اما سخن از عشق گفتن را به همین سه بیت بسنده می بیند و در بیت چهارم به مضمونی دیگر می پردازد، و آن گنج قناعت است و بلندی طبع، زیرا که از این غزل که با عرض حال به «معشوق» شروع شده است، می خواهد «ممدوح» را از حال خود آگاه کند، از او عنایتی بخواهد، و برای اینکه این عنایت خواستن بر بلندی طبع او گردی ننشاند، حسابِ «زر داران» را که ممدوحش از شمار آنهاست، از حساب «زرخواهان»، که او خود از شمار آنهاست، جدا می کند تا ممدوح بداند که حافظ با اینکه همچون «گدایان» از گنج زر «شاهان» بی بهره مانده است، از گَنج یا کُنج قناعت برخوردار است، و می تواند همچون یک عاشقِ صادق از بی اعتنایی معشوق در رنج بماند، فراق را تحمّل کند و همچنان در عشق، یعنی سرسپردگی به ممدوح، وفادار بماند، و این هنرمندانه ترین ترفندی است که شاعر می تواند در غزل خود به کار بگیرد تا با حفظ عزّت نفس، ممدوح را به عنایت بر انگیزد. البتّه در آنجا که شاعر سکّهٔ غزل را از رویهٔ

«عشق» به رویهٔ «مدح» بر می گرداند ، دیگر درد فراق معشوق و بی اعتنایی او نیست که شاعر را به فریاد آورد و او را به یاد بیوفایی شیرین و ناکامی فرهاد بیندازد، بلکه «غصّهٔ دوران» دلِ او را خون کرده است، و این «غصّهٔ دوران» می تواند معنیهایی متفاوت را به ذهن بیاورد، که یکی از آنها «رنج تهیدستی» است. به این دلیل است که آن عاشق دلخسته که در آغاز غزل از «رخسار» همرنگ گل و نسرین معشوق سخن می گفت، در پایان غزل از «فراق رخ» ممدوح، یعنی «خواجه قوام الدّین» محمّد صاحب عیار، وزیر شاه شجاع، به فریاد می آید و داد می خواهد:

گنجِ زر گر نبود، کُنج (گنج) قناعت باقی ست،
آنکه آن داد به شاهان، به گدایان این داد.
خوش عروسی ست جهان از رهِ صورت، لیکن
هر که پیوست بدو، عمرِ خودش کاوین (کابین) داد .
بعد از این دستِ من و دامن سرو و لبِ جوی،
خاصه اکنون که صبا مژدهٔ فروردین داد:
در کف غصّهٔ دوران دل حافظ خون شد
در فراق رُخت ای خواجه قوام الدّین، داد!

و اندرزهای غیر مستقیم شاعر در بیهوده بودنِ دنیا پرستی که حاصل آن تباه کردن عمر عزیز است، تأثیر غزل را در برانگیختن ممدوح به عنایت در حقّ شاعر بیشتر می کند.

این است راز استقــلالِ مضمـونی بیت و در عـین حـال رمـز پیــوستگیِ معنایی در غزل حافظ. در این گونه غزلها «صنعت کلامی» با «هنر شاعری» هماهنگ می شود، اما بسیارند غزلسرایانی که در غزلهای آنها «صنعت کلامی» بر «هنر شاعری» سلطه دارد، و لذّتی که خـوانندهٔ غزلهایشان از مهـارت و زیبایی در «صنعت کلامی» آنها می برد، به مراتب بیش از لذّتی است که بتواند از «هنر شاعریِ» آنها ببـرد.

یکی از اصلهای مهمّ در ساختن غزل خوب توجّه به قافیه و ردیف است. شاعر سخندان معمولاً بیت را یا با قافیه ای بدون ردیف تمام می کند، مثل دست، مست، پست، بنشست، پیوست، هست، و شست، یا بعد از قافیه ردیفی ساده یا مرکّب تکرار می شود که در بیشتر موارد «فعل» است ، مثل «فکنم» در غزلی از حافظ با مطلع «دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم / واندر این کار، دل خویش به دریا فکنم»، و گاه یک عبارت فعلی است، مثل «است که بود» درغزلی از حافظ به مطلع «گوهر مخزن اسرار همان است که بود / حقّـهٔ مهر بدان مُهر و نشان است که بود»، و گاه ضمیر، صفت، قید، یا نوعی پسوند و مانند آنهاست، چنانکه نمونه های آنها را درغزلهای حافظ می بینیم. امّا آوردنِ «اسم» در مقام «ردیف» بعد از قافیه، از کارهایی است که شاعرانی همچون حافظ به ندرت کرده اند، و در مورد حافظ کـه در دیـوانش فقـط چـندتایی از این غـزلها پیدا می شـود، و

بعضی از آنها الحاقی است، این غزلـها از ضعیف ترین غـزلهـای او، و از مرتبهٔ هنر او بسیار پایین تر است، از آن جمله غزلی با ردیف «فرّخ» که چند بیت از آن را در اینجا می آورم:

دل من در هوای روی فرّخ
بود آشفته همچون موی فرّخ
بجز هندوی زلفش هیچکس نیست
که برخور باشد از او روی فرّخ
سیاهی نیکبخت است او که دایم
بود همراه و همـزانوی فرّخ
شود چون بید لرزان سروِ بستان
اگر بیند قد دلجوی فرّخ ...

و شاعری مثل صائب تبریزی که از شمار شاعرانی است که «صنعت کلامی» در شعرشان برتر از «هنر شاعری» می نشیند ، غزلهایی از این گونه، که در آنها «اسم» در مقام «ردیف» قرار گرفته است، فراوان دارد. مثلاً در دیوان او سه غزل هست با ردیف «چراغ» با این مطلعها:

هر سرایی را که باشد از دل روشن چراغ
می جهد شبهای تار از دیدهٔ روزن چراغ ...
دمید صبح و نگشتیم آشنای چراغ
شبی به روز نکردیم زیر پای چراغ ...
شعله ور گردد ز شور عشق آواز چراغ

از پر پروانه باشد پردهٔ ساز چراغ ...

در این غزلها معمولاً ردیفِ «چراغ» بین بیتها پیوند واقعی در مضمون ایجاد نمی کند، و باز در هر بیت مضمونی مستقل هست که با چراغ ارتباط پیدا می کند. بوده اند شاعرانی که در قصیده های بلند خود «اسم» را ردیف گرفته اند و در آنها استادی خود در «صنعت کلامی»، و نه در«هنر شاعری»، را نشان داده اند، و از این لحاظ تحسین خوانندهٔ آشنا با «صنعت کلامی» را بر انگیخته اند، از آن جمله کمال الدّین عبدالرزاق اصفهانی که قصیده هایی دارد با ردیف اسمی مثل نرگس (۸۴ بیت)، پرده (۵۳ بیت)، چشم (۵۲ بیت)، برف (۵۸ بیت)، شکوفه (۱۰۶ بیت) و نیز ردیفهای دست، سر، پا، شیرینی، سخن، گرسنه و غیره. از قصیدهٔ «برف» او که توصیفهایی بسیار زیبا دارد، دو بیت می آورم :

هرگز کسی نداد بدین سان نشان برف

گویی که لقمه ای است زمین در دهان برف

مانند پنبه دانه که در پنبه تعبیه ست

اجرام کوههاست نهان در میان برف ...

در این باره سخن بسیار است و مجال تنگ، و سخن را کوتاه می کنم و به نیابت خواننده از خود می پرسم که با این مقدّمه، خود چرا غزلی با ردیف «چراغ» که اسم است، ساخته ام؟ پاسخهایی که در این باره به خود و خواننده می دهم، اینهاست :

اوّل اینـکه، تفـنّن کرده ام. دوّم اینـکه پنج بیت بیشتر نگفته ام. سوّم اینکه در این پنج بیت یک مضمون واحد را بیان کرده ام. چهارم اینکه در مضمون این غزل، «نور» استعاره ای است برای اندیشهٔ انسانِ آگاه، و «چراغ» استعاره ای برای «تودهٔ ساده و خاموش و پیرو». انسانِ آگاه و اندیشمند جزئی از جامعه است و بدون جامعه وجود و حضور و معنـایی ندارد، چنـانکه تا چراغ نبـاشد، نوری وجود پیدا نمی کند، امّا سادگان جامعه، که معمولاً جمعیت تنگدست و نیازمند جامعه را تشکیل می دهند و حکم چراغ را دارند، ارزشی برای نور خود، یعنی اندیشمندان و آگاهان جامعه قائل نیستند، و چشمشان به زر که بیفتد، در اسارتِ نیاز، حاضرند که تیغِ بر کف بگیرند و فهیمان را از صحنه برانند، چنانکه چراغ با تیغ زر که استعاره ای است از زبانهٔ شعلهٔ آن، نور را از خود دور می کند و به اطراف می پراکند. نورِ چراغ در شب، یا در تاریکی اوضاع زمانه، نشانهٔ تلاش و امیدواری رسیدن به روز است، به همین دلیل روز که می آید، دیگر دلیلی برای نور چراغ به جا نمی ماند. اما چراغ منهای نور همیشه هست و با شب پیوند دارد. پنجم اینکه شاعر پس از سه بیت در بسط مضمون خود در تشبیه فهیمان به نور و سادگان به چراغ، به خود می آید و از این تشبیه خود ایراد می گیرد و حرمت چراغ را به آن بر می گرداند و می گوید که یک «فهیم» نمی تواند در میان انجمنی از «ابلهان» زندگی کند، اما یک چراغ در سینه اش نوری دارد که می تواند انجمنهـایی از فهیمان

را بر گرد خـود بنشـاند. و شـشم و بالاخره اینـکه این غـزل پنج بیتی، در عین حالـ تفنّن بودن، توانسته است معنیهایی آشنا را در خود بگنجاند، و مصداق عبارت معروف «هم فال و هم تماشا» شود.

لندن ــ ۱۳ مه ۲۰۰۶

۵

رهِ زمان زد

آمد سَحَربه منظر ، چشمش رَهِ زمان زد،
از شب گِـره گشاد و بر چشمِ رهروان زد.

معشوقِ ما که می شد افتاده از کرانه،
از عشقِ ما بر آمد، آوازه در جهان زد.

زآن سجده ها که بُردم بر خاکِ نازش از مِهر
محرابِ قهر آخر بر اوجِ آسمان زد.

خوش می زند غرورش در پردهٔ جوانی،
پیری مگر تواند این پرده بر کران زد.

آن قدر دستِ نفرین در آستین کشیدیم
کآن مرغِ آمیّن گو هم مُـهر بر دهان زد.

یا ربّ، به سیلِ نفرت بنیادِ دل بر انداز،

یا سوزِ عشق بنشان، کاین آتشم به جان زد!

تهران - ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «رَهِ زمان زد»

غزل، چنانکه همه می دانند، و سخن سنجان گفته اند، فرزند قصیده است. شاعران قصیده ساز، که هنر شاعری را ، مثل بسیاری از هنرهای دیگر، برای عرضه به دربارسازان و درباردارن و دربارمدراران به کار می گرفتند، سخن از عشق گفتن، یا «غزل» را در آغاز بعضی از قصیده هاشان، ترفندی می دانستند که می تواند شوقِ ممدوح را به شنیدنِ قصیدهٔ مدحیه برانگیزد. از این حیث غزل تا اندازه ای به پیشدرآمد (overture) در بعضی از انواع آهنگ در موسیقی کلاسیک غربی شباهت دارد. بدیهی است که ممدوحان از قصیده هایی که با غزل شروع می شد ، بیشتر خوششان می آمد. قصیده ای که مدح در آن با مطلع شروع شود ، از تمهید روانشناسانه بی بهره است، و چنانکه باید ممدوح را برای شنیدن دروغهایی بزرگ در ستایشِ خود آماده نمی کند. مثلاً امیر معزّی نیشابوری، ملک الشّعرای دربار سلجوقیان، قصیده ای در مدح سلطان ملکشاه را چنین آغاز می کند :

ای خداوندی که گر عزم تو بر گردون شود،
قطبِ گردون پیشِ عزمِ تو سزد گر دون شود؛
چنبرِ گردونِ گردان جمله بگشاید زِ هم

گر غبارِ پای اسبانِ تو بر گردون شود...

شاه باید از نخوت و تکبّر سخت ابله شده باشد تا با اشتیاق و دقّت به بقیهٔ مبالغه های خنده آورِ این قصیده دل بسپارد، که البتّـه در مواردی چنین می شد، و این از شاهان بعید نمی بود. امّا «عشق» نخوت و تکبّر نیست و همهٔ انسانها در آن اشتراکِ تجربهٔ حسّـی و ذهنی دارند و به قول حافظ: «از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر/ یادگاری، که در این گنبدِ دوّار بماند!»، و انتظار می توان داشت که همین «سلطان ملکشاه» به قصیدهٔ دیگری از همین امیر معزّی در مدحِ خود با اشتیاقِ بیشتری گوش سپرده بوده باشد، زیرا که با غزل و سخن از عشق آغاز می شود:

سمَن بَرا، صَنما، یارِ غمگسارِ منی،
ستارهٔ سپهی، آفتابِ انجمنی.
به مجلس اندر، گویی که ماه بَر فلکی،
به موکب اندر، گویی که سَرو در چمنی.
زِ عاشقان منم اندر جهان که آنِ توام،
زِ دلبران تویی اندر جهان که آنِ منی.
به روی خوب شدی چون پَیَمبرِ چاهی [یوسف]،
مگر پیمبرِ چاهی تویی که چَه ذقنی!
خوش است یاسمن و عنبرِ تو، ای دلبر:
به موی عنبرِ ناب و به بوی یاسمنی.

ندید هیچکسی سنگ در میانهٔ سیم،
چرا تو سنگ دلی، ای نگار و سیم تنی؟
به غمزه دل بری و جان رُبایی از مردان،
مگر به غمزه چو تیر شَهنشهِ زمنی؟
خدایگانِ همه خسروان، معزّالـدّین،
که روزِ رزم کند تیغِ او سپه شکنی...

و از اینـجا به بعـد است کـه شـاعر قـصیده سـاز همـّت به دروغپردازیِ هنرمندانه و زیبا در مدحِ سلطان ملکشاه می گمارد. امّا شاعرانی بودند که غزل را از قصیده جدا کردند و به آن استقلال دادند و قالبِ آن را برای بیان عشق، حدیث نفس، حکمت، عرفان، دریافتهای اجتماعی و دیگر موضوعاتی که احساسها و اندیشه های انسان را در بر می گیرد، به کار بردند، تا رسیدیم به دورهٔ بیداری در عصر جدید که اندیشه های سیاسیِ آشکار و نهفته هم در غزل راه یافت. امّا شاعری که به راسـتی استقلال غزل، به ویژه غزل عاشقانه را تثبیت کرد وآن را در هنر شاعری به اوج رساند و پیشوای غزلسرایان شد، سعدی بود، و در حدود یک قرن پس از او، همشهری اش، حافظ شیرازی، با نهفتنِ مدح در یکی از بُعدهای چندگانهٔ غزلهای خود، این قالب را برای بیانِ همهٔ احساسها و اندیشه های انسانِ آگاه در جامـعه بـه کار گـرفت، و در هـر بیت مضمونی کامـل را، در پیـوندی ظـریف با بیتــهای دیگر، بیان کرد. یکی از زیباترین غزلهای

او که از بُعدِ مدحی تقریباً پاک است و آیینه ای است تاریخی در برابر زمانه ای که او در آن زندگی می کرد، غزلی است با وزن و قافیهٔ همان غزل امیر معزّی نیشابوری، که چنین آغاز می شود:

دو یارِ زیرک و از بادهٔ کُهن دو منی،
فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی:
من این مقام به دنیا و آخرت ندهم،
اگرچه در پی ام افتند هر دم انجمنی...

تا آنجا که می گوید:

از این سموم که بر طرفِ بوستان بِگُذشت
عجب که برگِ گلی هست و رنگ یاسمنی!
به صبر کوش تو ،ای دل، که حقّ رها نکند
چنان عزیز نگینی به دستِ اهرمنی...

این غزلِ حافظ را می توان «سمبولیک» گرفت، چنانکه من در غزل «رَهِ زمان زد» در سال ۱۳۵۱، عشق و عاشق و معشوق را، و نیز سحر، چشم، شب، گره، رهروان، خاکِ ناز، محرابِ قهر، سیلِ نفرت، سوزِ عشق، و چند تصویر دیگر را در مقام استعاره هایی سمبولیک برای معنیهایی دیگر به کار بردم. امّا اگر یکی از دلیلهای توسّل به سمبولیسم در شعر یا انواع دیگرِ ادبی «نهفته گفتنِ» مضمونهایی است که «آشکار گفتنِ» آنها در زمانهٔ شاعر امکان پذیر نباشد، برای این کار در بسیاری موارد دلیل مهمّتری هست و آن اینکه کوششِ

خواننده در گشودنِ سمبولها، مشارکتِ او در خلق معنی است، و لذّتِ خواندن را به مراتب افزون می کند. ضمناً وقتی که شعری سمبولیک باشد، خواننده با زمینهٔ ذهنیِ خود این آزادی را دارد که در جست و جوی خود برای گشودنِ سمبولها فقط از خودِ استعاره ها یا سمبولها و روابطِ درونی آنها در مضمونِ شعر کمک بگیرد. به همین سبب است که حتّی منتقدان و مفسّرانِ ادبی هم از شعرهای سمبولیک معنیهای متفاوت ارائه کرده اند، و خوانندگان هم در سیرِ گشودنِ رمزهای کلامی یک شعرِ سمبولیک ممکن است که به معنیهایی متفاوت با آنچه شاعر در نظر داشته است، برسند و از کشفِ خود خرسند باشند و لـّذتی حاصل کرده باشند، و همین کشف و لذّت است که ارزش ادبی یک شعر سمبولیک خوب را تضمین می کند، و به همین دلیل است که اگر شاعر با معمّا سازی همهٔ راههای جست و جو و کشف را بر خواننده بسته باشد، حتّی اگر استفان مالارمه (Stephane Mallarme) پیشوای شاعران سمبولیست فرانسه هم باشد، دوستش مارسل پروست (Marcel Proust)، رمان نویس معروف، روا می داند که دربارهٔ او بگوید: «تأسّف آور است که مردی با چنین استعداد و قریحه ای، هر وقت قلم به دست می گیرد، دیوانه می شود.»

پس روا آن است کـه شاعر، در صورتی که معمّا سازی نکرده باشد، خـود شرح و تفسیری با شعرش همراه نکند، زیرا کـه اگر چنین

کند، اوّلاً شعر را، که در پیکرِ زندهٔ خود گویاست، کُشته است و آن را کالبد شکافی کرده است، و ثانیاً خواننده را از لذّتِ جست و جو و مشارکت در بازآفرینی شعر محروم داشته است. بنا بر این من شعرِ زنده و گویای «ره زمان زد» را بی شرح و تفسیر می گذارم، و در عوض، در پایان، غزلی از سعدی شیرازی می آورم که از زیباترین و شور انگیزترین غزلهای فارسی، از زمان رودکی تا عصرِ ماست. امروز که می خواستم بر غزل «ره زمان زد»، که آن را در سال ۱۳۵۱ ساخته بودم، حاشیه ای بنویسم، به دیوان چند شاعر غزلسرای کلاسیک نگاه کردم تا غزلی با این وزن و قافیه و ردیف در آنها بیابم، و در دیوان سعدی غزلی یا فتم با همان وزن و ردیف و با قافیهٔ متفاوت، و به یادم آمد که چندی پیش، در گفت و گو با دوست سخنور و سخن شناسم، دکتر ماشاءالله آجودانی، دربارهٔ سعدی، این غزل را با تحسینی برخاسته از شناخت، از زبان او شنیده بودم. غزلی است عاشقانهٔ عرفانی، بیرون از دایرهٔ مدح و سیاست و حکمت، و همیشه نو:

بُگذشت یارم، آتش در خرمنِ سکون زد،
دریای آتشینم در دیده موجِ خون زد.

خود کرده بود غارت عشقش حوالیِ دل،
بازم به یک شبیخون بر مُلک اندرون زد!

دیدار دلفروزش در پایم ارغوان ریخت،
گفتارِ جانفزایش در گوشم ارغنون زد.

دیوانگانِ خود را می بست در سلاسِل،
هر جا که عاقلی بود، اینجا دَم از جنون زد.

یا ربّ، دلی که در وی پروایِ خود نگنجد
دستِ محبّت آنجا خرگاهِ عشق چون زد؟

غلغل فکند روحم در گلشنِ ملایک
هر گه که سنگِ آهی بر طاقِ آبگون زد!

«سعدی» زِ خود برون شو، گر مردِ راهِ عشقی،
کآن کس رسید در وی کز خود قدم برون زد.

لندن ، ۲۱ مه ۲۰۰۶

۶

پروازها

برای محمد زهری

ای به چشمان چشمه چشمه رازها،
پهنه پهنه راز در پروازها؛

هر نگاهی سینه سینه آرزو،
آرزو را نای نای آوازها:

پرده پرده من در آوازِ تو سوز،
سوزها را گوشه گوشه سازها.

ساختنها بوسه بوسه سوختن،
سوختن در غنچه غنچه نازها.

طرفه طرفه در توام پایان وُ، باز
نظره نظره در توام آغازها.

هم صفای بال بالِ کفتران،
هم جفای چنگ چنگکِ بازها.

من همین کوکوی تنها با همه،
تو مرا با هیچ هیچ انبازها.

تهران ـ ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «پروازها»

غزل را همیشه، از همان زمان «رودکی»، که چنگ بر می گرفت و می نواخت و سرود می انداخت، با آوازِ خوش و همراه با ساز می خواندند، و هنوز هم چنین می خوانند. حافظ شیرازی در بعضی از غزلهایش به خوشخوانی و خوش آوازی و خوش لهجگی خود اشاره کرده است: «غزل گفتی و دُر سفتی، بیا و خوش بخوان، حافظ / که بر نظم تو افشاند فلک عقدِ ثریا را»، «زِ چنگِ زهره شنیدم که صبحدم می گفت: / غلام حافظِ خوش لهجهٔ خوش آوازم». به کلمه های «سرود»، «رقص»، «شعر» و «ترانه» که حافظ آنها را در این بیت آورده است، توجّه می کنیم:

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد
که شعرِ حافظِ شیرین سخن ترانهٔ توست!

پیداست که مراد حافظ از «شعر» غزل اوست که با شیرین سخنی ساخته شده است، اما وقتی که آن را در مجلسی با آوازِ خوش و همراه با ساز بخوانند، نه شعر خوانی، بلکه سرودخوانی است، و در چنین حال و هوایی شعر یا غزل مقام «ترانه» پیدا می کند.

بدیهی است که خواندن هر غزلی را به خوبی نمی توان با آهنگِ ساز همراه کرد، یعنی که موسیقی خودِ غزل باید مایهٔ این

هماهنگی را داشته باشد، چنانکه اگر آن غزل را بی همراهی ساز و آهنگی درخور هم بخوانند، موسیقیِ غزل در حدِّ خود شوری در خواننده پدید بیاورد، شوری که معمولاً از شنیدنِ موسیقی در انسان پدید می آید. موسیقیِ اصلیِ غزل، وزنی است که شاعر در تناسب با مضمون انتخاب می کند، و عنصرِ دیگری که بر غنای وزن می افزاید، موسیقیِ قافیه، یا قافیه و ردیف است، که در پایانِ هر بیت، در حکمِ نوایِ نمایان یک ملودی و آغاز پاره ای دیگر از آهنگ است تا دوباره به نوای نمایان ملودی برسد. و باز شاعر با قافیه های میانی و انواع جناس می تواند موسیقی غزل را غنی تر کند. آنچه مهمّ است، این است که هر هنرمایه ای که شاعر در ایجاد موسیقی افزوده بر وزنِ اصلی به کار می گیرد، در خدمت معنی باشد، و جدا از معنی و از سر تفنّن نیامده باشد.

عنصر اصلی در ایجاد آهنگ «تکرار» است، چنانکه وزنهای شعری هم با تکرار پایه های معیّن ایجاد می شود: فعولن، فعولن... فعلاتن، فعلاتن... مفتعلن، مفتعلن... و غیره. اما در متنِ موسیقیِ وزن در بیتهای یک غزل، تکرار سنجیده و هنرمندانهٔ کلمه هائی نیز می تواند موسیقی افزوده ای باشد، و گاه این «موسیقی تکرار» معنی را بسیار نمایان تر و درخشان تر می کند. برای نمونه بخشی از یک غزل «حکیم سنایی غزنوی» را می خوانیم که جلال الدین مولوی در شورآفرینیِ آهنگین در غزل، بسیار درسها از او آموخته بود. در این

غزل شاعر معشوق خود را با کلمه «جان» صدا می کند، کلمه ای که ما در گفت و گوی روزمّره، در خواندن عزیزان و دوستان زیاد به کار می بریم. می بینیم که تکرار کلمهٔ «جان»، سوای جای اصلی آن که «ردیف» است، چگونه بر موسیقی کلام در خدمت معنی افزوده است:

تماشا را یکی بخرام در بستانِ جان، ای جان،
ببین در زیرِ پایِ خویش جان افشانِ جان، ای جان.
نخواهد جان دگر جانی، اگر صد جان بر افشاند
که بس باشد قبولِ تو، بقای جانِ جان، ای جان!
تو را باد است بس در جان زِ بهرِ آنکه نشناسم
زِ خوبان جُز تو در عالم همی دربانِ جان، ای جان.
زِ بهرِ چشمِ خوبِ تو برای دفعِ چشمِ بد
کمالِ عافیت باشد همه قربانِ جان، ای جان...

ضمنا شاعر برای همخوانی قافیه با ردیف، که کلمهٔ «جان» است، کلمه های بستان، افشان، دربان، قربان، و مانند اینها را قافیه گرفته است، تا در هنگام خوشخوانیِ غزل، تا اندازه ای تکرارهمان موسیقی ردیف باشد. مولوی، که با غزلگویی می خواسته است شور عشق عارفانهٔ خود را بخواند یا گاه فریاد کند، به موسیقی غزل بیشتر توجه داشت تا استحکام و مهارت در ترکیبِ کلامیِ غزل، و گاه به شیوهٔ سور رئالیستها اختیار کلام را به ضمیر ناخودآگاهش می سپرد و

از موسیقیِ افزوده بر وزن، علاوه بر ردیف، به صورت قافیه های میانی در مصراعهای دوپاره بهره می گرفت. در اینجا پنج بیت از یک غزلِ دوازده بیتی او را می خوانیم:

ای سرِ مردان، برگو، برگو
وی شهِ میدان، برگو، برگو
ای مهِ باقی، و ای شهِ ساقی
جانِ سخندان، برگو، برگو
قبلهٔ جمعی، شعلهٔ شمعی
قصّهٔ ایشان برگو، برگو
ای همه دستان، ساقی مستان
رازِ گلستان برگو برگو
هم همه دانی، هم همه جانی
خواجهٔ دیوان، برگو، برگو...

در غزلهای عاشقانه، از قدیم تا به امروز، معشوق اگر دلدار یا دلبر زمینی شاعر نباشد، دوست است، زندگی است، زیبایی است، حقیقت است، طبیعت است، آزادی است، یا «حقیقت الحقایق» است که در نام «خدا» خلاصه می شود، و مترادف است با راز همهٔ رازهایِ هستی، رمزِ همهٔ رمزهایِ عالمِ وجود.

در غزل «پروازها» هر یک از این مخاطبها آیینهٔ دیگری است، چنانکه گویی شاعر در برابر همهٔ آنها ایستاده است و خود نیز گاه

بازتابی از آنها در آیینه آگاهی است. نمونه های موسیقی افزوده بر وزن در این غـزل کم نیست، و نمـایان ترینِ آنهـا تکـرار کلـمه های یکسان است که در آنها تکرار پایهٔ ایجاد معنایی تازه است، چنانکه مثلا «پهنه پهنه» به مفهوم «دو پهنه» نیست، و از «پهنه ها» هم معنای وسیعتری دارد وتقریباً به معنی «بسیار پهنه ها» یا «بیشمار پهنه ها» ست. و چنانکه در یادداشتی دیگر اشاره کرده بودم، خود در شرح و تفسیر این غزل هیچ نمی گویم، و در عوض غزلی از حافظ می آورم که در آن علاوه بر هنرمایه هائی در ایجاد موسیقیِ افزوده بر وزن، شاعر در آوردنِ کلمه های تقریباً همصدا و متفاوت در معنی، هنرنماییِ شوخ طبعانه ای کرده است. مثلاً «دریابند» (بفهمند یا بشناسند) را در تکرار در کنارِ «دُر یابند» (دُر یا گوهر پیدا کنند) آورده است، و «بر دارند» (برخوردار هستند) را در کنارِ «بر دارند» (بر سر چوبه دار هستند). چند بیت آخر این غزل ضبطهای اندک متفاوت دارد، و این که می خوانید، یکی از آن ضبطهاست. در اینجا بر روان دوست شاعرِ آزادهٔ انساندوستِ خود، محمّد زهری، که غزل «پروازها» به او تقدیم شده است، درود می فرستم:

سمن بویان غبارِ غم، چو بنشینند، بنشانند
پری رویان قرار از دل، چو بستیزند، بستانند
به فتراکِ جفا دلها چو بربندند، بر بندند
زِ زلفِ عنبرین جانها، چو بگشایند، بفشانند

زِ چشمم لعلِ رمانی چو می بارند، می خندند
زِ رویم رازِ پنهانی چو می بینند، می خوانند
به عمری یک نفس با ما چو بنشینند، برخیزند
نهالِ شوق در خاطر، چو برخیزند، بنشانند
در این حضرت چو مشتاقان نیاز آرند، ناز آرند
که با این درد، اگر در بندِ درمانند، در مانند
سرشکِ گوشه گیران را چو دریابند، دُر یابند
رخِ مهر از سحرخیزان نگردانند، اگر دانند
دوای دردِ عاشق را کسی کو سهل پندارد
زِ فکر آنان که در تدبیرِ درمانند، در مانند
چو منصور از مراد آنان که بر دارند، بر دارند
بدین درگاه حافظ را چو می خوانند، می رانند.

لندن ـ ۲۶ مه ۲۰۰۵

۷

چونان که عشق داند و افتاد

برای پری منصوری (کیانوش)

چونان که عشق داند و افتاد زیستیم،
لرزی که تب به مرگ امان داد، زیستیم.

ما را نبود جلوهٔ هستی در اختیار،
همچون غبار در گذرِ باد زیستیم.

بسیار بود خانهٔ آباد و ما بسی
در انتظارِ یک دلِ آباد زیستیم.

بانگِ خروس هر سحر آمد به شادباش،
صبحی نیامد از پی و ناشاد زیستیم.

پاها اسیرِ خاک و به جان در جمودِ فصل
مانندِ سرو در صفت آزاد زیستیم.

لبها خموش ماند و دلِ پُر خروش مُـرد،
لفظِ سکوت و معنی فریاد زیستیم.

هرچند تاجِ تیشه ندادیم عشق را،
سوگند می خوریم که فرهاد زیستیم.

جنّت قراربخشِ دلِ دادخواه نیست
ما را، که در زمانهٔ بیداد زیستیم.

تهران ، ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «چونان که عشق داند و افتاد»

در این غزل بسیاری از کلمه ها و تصویرها به معنایی سوای معنای لفظی و عادّیِ آنها اشارت دارد. به عبارت دیگر شاعر از معنایِ آشکارِ هر بیت به یک معنای نهفته اشارت می کند، و بنا بر این نمی توان انتظار داشت که خوانندهٔ غزل از معنای آشکارِ هر بیت بدون تأمّل به معنایِ نهفتهٔ آن هدایت شود، چون اگر چنین می بود، نامحرمان زمانه هم بدون تأمّل به آن معنای نهفته می رسیدند، یا دقیق تر بگویم، اصلاً معنای نهفته ای در شعر وجود نمی داشت، و ظاهر و باطن آن بر همه آشکار می بود. امّا آن نامحرمانی هم که تأمّل می کردند و به معنای نهفتهٔ آن می رسیدند، بازنمی توانستند شاعر را به محاکمه بگیرند و به او بگویند:

«تو مُرادت از این بیت که می گویی: بانگ خروس هر سحر آمد به شادباش، / صبحی نیامد از پی و ناشاد زیستیم، تصویری از تاریخِ معاصرِ جامعهٔ توست. بگذار حالی ات کنیم که ما حالیمان می شود که «بانگ خروس»، «سحر»، «شادباش»، «صبح»، «ناشاد»، و مخصوصاً «شب» که از آن اسم نبرده ای، امّا در سراسر معنای بیت حضور دارد، هیچکدام به معنای لفظی و عادّیِ خود به کار نرفته است! آن شبی که سحرش می آید، امّا صبحی در پیِ آن

نمی آید، یک شب دراز است، و تو شب را به معنی روزگار سیاه جامعه در سلطهٔ استبداد و خفقان به کار برده ای! مرد حسابی، مثل روز روشن است که این شب، یک شب طبیعی و واقعی نیست، چون اگر می بود، منطق هر بچّه ای حکم می کرد که مثل همهٔ شبهای زمین، از آغاز ظهور انسان تا به حال، بعد از حدود دوازده ساعت گورش را گم کند و جایش را به روز بدهد!»

آن نامحرمان این معنی را از «شبِ» این بیت در می یافتند، امّا حرفشان محکمه پسند نمی بود، چون کسی را برای معنی نهفته نمی توانند محکوم کنند. مثلاً شاعر می توانست در جواب آنها بگوید: «نه، منظور من همان شبِ طبیعی و واقعی است، ولی همه می دانند که: شب عاشقان بیدل چه شبی دراز باشد، / توبیا کز اوّل شب درِ صبح باز باشد! چه طور است که بر شبِ شیخ سعدی علیه الرّحمه، اگر معشوقش بیاید، از همان اوّل شب درِ صبح باز است، ولی ما که معشوقمان نیامده است، شبمان نمی تواند بی صبح باشد؟»

فرض کنیم که آن نامحرمان باز هم یخهٔ این بیت یا یخهٔ شاعر را ول نمی کردند و می گفتند: «بگذار حالی ات کنیم که ما حالیمان می شود که مرادت از «هر سحر» دوره هایی از مبارزه های روشن اندیشان و آزادمردان جامعه است که شبِ استبداد و خفقان را به سحرِ آزادی و رهایی نزدیک می کنند، و «بانگ خروس» هم

سخنانِ شورانگیز و امید بخشِ پیشاهنگانِ صبح آزادی است که به مردم ستم کشیده «شادباش» می گوید!»

آن نامحرمان با تأمّل این معنیها را از «هر سحر» و «بانگ خروس» و «شادباش» می گرفتند، امّا هیچیک از این حرفها را نمی زدند، یا اگر می زدند، فقط برای این بود که به شاعر حالی کنند که معناهای نهفتهٔ او حالیشان می شود. گاهی هم از بس چشم و گوششان را برای شناساییِ معنیهای نهفته تیز کرده بودند ، دیگر انگار برای هیچ چیز معنایی آشکار قائل نبودند. به یادم می آید که در اسفند ماه ۱۳۵۴ نوشتنِ نمایشنامه ای بر اساس داستان «سیاوش» در شاهنامهٔ فردوسی را تمام کردم و آن را برای اجازهٔ چاپ به ادارهٔ کل نگارش دادم . قرار بود که به مناسبت «جشنوارهٔ حماسه سرای بزرگ طوس» منتشر شود. مّدتها گذشت و خبری نشد. به ادارهٔ کلّ نگارش رفتم و سراغ نمایشنامه را گرفتم. کسی از آن خبر نداشت. پرسان پرسان مرا به شخصی حواله کردند که هرگز تصوّر نمی کردم که او هم حلقه ای از زنجیرهٔ نامحرمان باشد. دکتر ادبیات بود و استاد دانشگاه. از او خواستم که بگوید سرنوشت نمایشنامهٔ من که عنوانش «از خون سیاوش» بود، به کجا کشیده است. داشت با شتاب به جایی می رفت. تاکسی صدا کرد و چیزی گفت به این مضمون: «بیا، سوار شو تا در تاکسی جریان را برایت روشن کنم.» از او خواستم که اگر نمایشنامه پیش اوست، آن را به من برگرداند. به او گفتم: «ادارهٔ کلّ

نگارش خودش چنین نمایشنامه ای را از من برای جشنوارهٔ حماسه سرای بزرگ طوس خواسته است!» او با لحنی طنزآمیز چیزی گفت به این مضمون: «آقای کیانوش، ما که شما را می شناسیم. آن شعر شما را که برای «پویان» گفته بودید و در مجلّهٔ سخن چاپ کردید، ولی البتّه بعد سانسور شد، خواندم، خیلی عالی بود. بله، ما شما را می شناسیم. شما خیال می کنید آنها از شما نمایشنامهٔ «از خون سیاوش» می خواهند؟ نخیر! من آن را خوانده ام و می دانم. هیچوقت اجازهٔ چاپ چنین نمایشنامه ای را نمی دهند! »

جملهٔ «ما شما را می شناسیم» او مرا به فکر انداخت. از خودم پرسیدم که منظور او از «آنها» چه کسانی می توانند باشند؟ وزیر فرهنگ و هنر و معاونانش؟ آنها خودشان که «بررس کتابها» نیستند. کسانی مثل همین آقای دکتر ادبیات و استاد دانشگاه هستند که هم اشخاصی مثل مرا می شناسند، هم به جای آنها فکر می کنند که چاپ چه کتابی به صلاح آنها هست و چاپ چه کتابی به صلاح آنها نیست. امّا این آقای «دکتر استاد» در تعبیر سانسورچیانهٔ خود از یک شعر من دچار اشتباه شده بود. شعری که در مجلّهٔ سخن چاپ شده بود و سانسور هم نشده بود، «از سر صخره یا سخره» عنوان دارد و شعری است سمبولیک با همان معنایِ دوگانهٔ «آشکار» و «نهفته». بسیار کم بودند کسانی که به معنای نهفتهٔ آن راه بیابند. اندک زمانی بعد از اعدام «خسرو گلسرخی» آن را گفته بودم و چنان گفته بودم

که بتواند معنای تراژدی بزرگتری را در نمایشِ شکستِ پیروزمندانهٔ «حقّ ناتوان» در برابر پیروزی شکسته سرانهٔ «باطلِ توانا» در بر داشته باشد. بدیهی است که در بالای آن ننوشته بودم: «تقدیم به خسرو گلسرخی». اوّل این شعر را می آورم و بعد بقیهٔ حکایت آن «دکتر استاد» را می گویم :

دیدی که گوزن از سرِ صخره،
یا از سرِ سخره، خود ندانم من،
تن را چو کبوتری به زیر افکند!
او راهِ گریز داشت تا مأمن،
امّا همه خشم شد، درنگی کرد،
خود را چو نداشت حربه، سنگی کرد،
و آنگاه به سوی شرزه شیر افکند .

اکنون چه بخوانمش که آن باشد؟
زیرا که گوزنِ عاقلی می گفت:
«او هول حیات از ضمیر افکند»

این معنی اگر بر او روان باشد،
من باز شکسته سر به خود گویم:

« افکند ، ولی چه دلپذیر افکند!
اینَـش شبِ غفلتِ مرا آشفت،
زیرا که غرورِ شیر را در زیر
بر لاشهٔ هولِ خود حقیر افکند.»

این شعر در مضمون و تصویرها و ترکیب وزن و کلام بسیار فراتر از آن رفته بود که نه تنها بررسانِ تیز بین و ریز یاب نمی توانستند به پهنهٔ معنای آن برسند، بلکه بسیاری از شاعرانِ به تغزّل اجتماعی اشتهار یافتهٔ معاصر هم از دریافتِ بلندی پایهٔ معنی و هنر آن محروم بودند، چنانکه از گشتِ آگاهـانه درپهنهٔ شـعر جهـانی هم محروم مانده اند. برای اینکه آن «دکتر استاد» را از اشتباهش بیرون بیاورم، گفتم: «دکتر، آن شعر که بررسان تصور کرده بودند در ستایشِ «پویان» گفته شده است، در «سخن» نه، در مجلـّهٔ دیگری چاپ شده بود، و اصلاً ربطی به «پویان» نداشت، و عنوانش «نماز عشق» بود. و حالا می گویم که شعری بود به معنای واقعی سمبولیستی و در آن تصویرهای جنگل وشیر و گوزن و مانند اینها نمی خواست به «واقعهٔ جنگل» اشاره ای داشته باشد. در آن خواسته بودم بگویم که در طبیعت، حیات گوهری است یکپارچه و عشق به حیات همه را به هم پیوند می دهد، چنانکه وقتی که از دیدِ ما انسانها چنگالِ قهر شـیر سینهٔ گـوزن مقهـور را می درد، این فاجـعه در صحنهٔ

حیات گویی نماز عشق است که در آستان قدس طبیعت خوانده می شود.

خلاصه آنکه «دکتر استاد» تمجمج کرد تا من به فراست دریابم که برای نمایشنامهٔ «ازخون سیاوش» اجازهٔ چاپ و انتشار داده نخواهد شد، و دستنوشتهٔ آن هم که به ادارهٔ کلّ نگارش داده شده بود، حالا معلوم نیست که پیش کیست و بهتراست که آن را گم شده بگیرم. این نمایشنامه بیست و نه سال بعد، یعنی در **۱۳۸۴** به وسیلهٔ «نشر قطره» در تهران منتشر شد. و حالا برای اینکه تفاوت «نهفته گویی» در غزلی مثل «چونان که عشق داند و افتاد» با «بیان سمبولیستی» در شعری مثل «نماز عشق» تا اندازه ای روشن شود، آن را در اینجا می آورم:

می آید از میانهٔ جنگل\
سرشار از محبّتِ باران،\
امّا\
با خشمِ زلزله .

در چشمهای او\
دیداری از شکوفهٔ آتش\
در چشمهای آب.

در ذهنِ او

هنگامهٔ دمیدنِ صد بیشهٔ گوزن.
با هر فرود آمدنِ گام
جنگی بزرگ،
وَ ز کشته
پشته پشته
فرو هشته
در نشئتِ عمیقِ هماغوشی.

می آید از میانهٔ جنگل
سردارِ وحش
با تبخترِ عاشق؛
معشوقِ او، گوزن
– در چشمها طلوعِ سادهٔ آزرم
آمیخته به سایهٔ وحشت –
با انتظارِ آمدنش سخت بیقرار.

اینك:
چنگالِ قهر و سینهٔ مقهور؛
اکنون نمازِ عشق
در آستانِ قُـدس طبیعت!

نهفته گویی با بیان سمبویک خیلی تفاوت دارد. بیشتر شعرهای اجتماعی و سیاسی ای که گفته شده است، در حقیقت سمبولیک نیست، بلکه در آنها از سمبولها برای نهفتنِ معنی اصلی استفاده شده است، و این سمبولها هم بیشتر در واقع نشانه هایی است آشنا بین گوینده و خوانندۀ همزمانِاو. بعضی نهفته گویی با کاربرد استعاره های سمبولیک را عین سمبولیسم می دانند، امّا من همچنان میان این دو تفاوتی جوهری می بینم. سعدی شیرازی وقتی که در یکی از قصیده های خود می خواهد امیر انکیانو، حاکم فارس، را مدح کند، قصیده را این طور آغاز می کند:

بس بگردید و بگردد روزگار
دل به دنیا در نبندد هوشیار
ای که دستت می رسد، کاری بکن
پیش از آن کز تو نیاید هیچ کار
این که در شهنامه ها آورده اند
رستم و روئینه تن اسفندیار
تا بدانند این خداوندان مُـلک
کز بسی خلق است دنیا یادگار ...

و بعد تا نزدیک به پایانِ قصیده اـستادوار و پدروار او را نصیحت می کند و آنگاه تا مرتبۀ سخن خود را بر ممدوح و مردم آن روزگار و روزگارانِ آینده معلوم دارد، می گوید:

سعدیا چندان که می دانی، بگوی
حقّ نباید گفتن، الاّ آشکار
هر که را خوف و طمع در کار نیست
از ختا باکَش نباشد ، وَ ز تَتار ...

و بعد در قصیده ای دیگر در مدح همین حاکم فارس می گوید:

دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی
زنهار بد مکن، که نکرده ست عاقلی
این پنج روزه مهلتِ ایّامِ آدمی
آزار مردمان نکند جز مغفّلی
باری نظر به خاک عزیزانِ رفته کن
تا مُجملِ وجود ببینی مفصّلی ...

و بعد از پندهای تلخ دیگر، باز نزدیک به پایان قصیده، می گوید:

گر من سخن درشت نگویم، تو نشنوی
بی جهد از آینه نبرد زنگ صیقلی
حقّگوی را زبان ملامت بود دراز
حقّ نیست این که گفتم؟ اگر هست، گو بلی!

شاید سعدی با حاکم فارس می توانست با چنین زبانی سخن بگوید و حقّ را «آشکار» بگوید و بلایی بر سرش نازل نشود، امّا قرنها بعد، وقتی که «فرّخی یزدی» خواست در شعری چند کلمه با حاکم

یزد از حقّ سخن بگوید، حاکم یزد چنان خشمگین شد که دستور داد لبهای او را با نخ و سوزن به هم بدوزند و او را به زندان بیندازند، و بعد هم همین شاعر که نخواست دست از «آشکار گویی» حقّ بردارد، در سال ۱۳۱۹ با تزریق آمپول هوا در زندان رضا شاه کشته شد. شاید او، قرنها بعد از سعدی، باید این واقعیت را درمی یافت که حقّ نه قرن به قرن، بلکه سال به سال ناشنیدنی تر شده است و می باید: «لفظِ سکوت و معنی فریاد زیست!»

لندن ـ ۴ ژوئن ۲۰۰۶

۸

بازی منقار و چنگ

مرا زِ مَردمِ این روزگارِ بد گله نیست،
بدی زِ مردمِ خوبی ندیده مسئله نیست.

هزار دوست مرا هست با هزار زبان،
میانِ آن همه یک آشنای یکدله نیست.

به یمنِ راحتِ صیّاد نزدِ همقفسان
سوای بازیِ منقار و چنگ مشغله نیست!

به گردباد مخواه از غبار قامتِ کوه:
سرِ مقابله هست و تنِ مقابله نیست.

خلافِ دورهٔ «حافظ»، حدیثِ عشق کنون
به هیچ صوت و نوا در خروش و ولوله نیست.

تهران - ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «بازیِ منقار و چنگ»

سعدی شیرازی، استاد «حدیث عشق» در غزل، منادی همبستگی جهانیِ انسانها، دشمن استبداد و بیداد، دلاور در دادنِ پند تلخ به شاهان و قدرتمندان، به حیطهٔ تعلیم و تربیت و جامعه شناسی که وارد می شود، سخنانی می گوید که بر پایهٔ اصولی سنجیده و ثابت نیست. مثلاً وقتی که در حکایتی پادشاه به کشتنِ طایفه ای از دزدانِ عرب اشارت می فرماید و به حکم رای بلندش شفاعت یکی از وزراء را در بخشیدن یکی از دزدان، که نوجوانی است «هنوز از باغ زندگی بر نخورده»، نمی پذیرد، سعدی حکمتِ خود را از زبانِ این پادشاه چنین به لفظ می آورد:

«پرتو نیکان نگیرد هر که بنیادش بد است،
تربیت نا اهل را چون گِردکان بر گُنبد است!

«نسل فساد ایشان منقطع کردن اولیتراست و بیخ تبار ایشان برآوردن، که آتش نشاندن و اخگر گذاشتن، و افعی کشتن و بچّه نگهداشتن کار خردمندان نیست.

ابر اگر آب زندگی بارد
هرگز از شاخ بید برنخوری! ...»

آنوقت طایفه ای از ندیمان پادشاه با وزیر به شفاعت یار

مـی شـوند تا پادشـاه از سـر خون آن نـوجـوان در می گـذرد، امّـا می گوید: «بخشیدم، اگرچه مصلحت ندیدم!»

«فی الجمله پسر را به ناز و نعمت برآوردند و استادان به تربیت او نصب کردند تا حُسن خطاب و ردّ جواب و آدابِ خدمتِ ملوکش درآموختند و در نظرِ همگان پسندیده آمد.»

وزیر در نزد پادشاه از تأثیر تربیت در این پسر شمّه ای می گوید، و باز آن پادشاه «خردمند» به تبسّم می آید و با اطمینان به صحّت نظر خود، می گوید:

«عاقبت گرگ زاده گرگ شود،
گر چه با آدمی بزرگ شود!»

و سعدی که حکایت را به تناسب دریافت خود از امری از امـور تعلیم و تربیت ساخته است، آن را، بی هیچ تأمّل و تردیدی در این دریافت، چنین به نتیجه می رساند:

«سالی دو بر این بر آمد. طایفهٔ اوباش محلّت بدو پیوستند و عقد موافقت بستند تا به وقت فرصت وزیر و هر دو پسرش را بکشت و نعمت بی قیاس برداشت و در مغارهٔ دزدان به جای پدر بنشست و عاصی شد. ملک دست تحیّر به دندان گزیدن گرفت و گفت :

«شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی؟
ناکس به تربیت نشود، ای حکیم، کس!
باران که در لطافت طبعش خلاف نیست،

در باغ لاله روید و در شوره بوم خَس!

زمین شوره سنبل بر نیارد،
در او تخم و عمل ضایع مگردان.
نکویی با بدان کردن چنان است
که بد کردن به جای نیکمردان!»

این داستان در بیان عقیدهٔ سعدی در باب تربیت روشن است و نیازی به توضیح ندارد. حتّی آنجا که نوجوان باید زشتی سرشت خود را نشان دهد، سعدی او را به کشتن وزیری هدایت می کند که نزد پادشان به شفاعت او برخاسته بود و حیاتش را بازخریده بود، و از این تلخ تر و عبرت آموز تر اینکه آن دزد زاده، برای چهارمیخه کردن نظر و دریافت سعدی و پادشاه ، دو پسر آن وزیر را هم می کشد. چرا؟ اینجاست که این حکایتِ کوتاه، نیاز به حکایتی بسیار بلند در تفسیر واقعه دارد، و من در حاشیهٔ غزل «بازی منقار و چنگ» آوردن چنین حکایت و تفسیری را لازم نمی بینم، زیرا که آنچه از حکایت سعدی آورده ام، برای گسترش معنای این بیت غزل بوده است:

مرا زِ مردمِ این روزگارِ بد گله نیست،
بدی زِ مردمِ خوبی ندیده مسئله نیست!

امّا با اشاره به استدلال سعدی، می گویم که فرض کنیم که «باغ»، به رسم استعاره، جامعه ای باشد برخوردار از آزادی و عدالتِ

اجتماعی، و در این جامعه، در پیروی از اندرز «ویکتور هوگو»، شاعر و داستان نویس فرانسوی و خالق «بینوایان»، آن قدر در بر مدرسه های جدید گشوده باشند که دیگر زندانی نمانده باشد تا در آن را ببندند، و «شوره بوم» یا «شوره زار» هم، به رسم استعاره، جامعه ای باشد سراسر غرق در فساد و دزدی و فحشاء و فریب و ریاکاری، سرکوفتهٔ استبداد و خفقان و حبس و شکنجه و اعدام، و گرفتار همهٔ خبائث اجتماعی. بدیهی است که از چنین شوره زاری نمی توان انتظار داشت که به باغ سنبل تبدیل شود. اگر در فرضمان «باران» را، با آن لطافت طبعش، استعاره ای از آزادی و عدالت و رفاهِ اجتماعی و بقیهٔ نعمتهای یک دموکراسی واقعی بگیریم، جامعه هم باغی خواهد شد که اگر در آن تخم «سنبل» بکاریم، از آن « خس» نخواهد رویید. همین که آن آفتها و پلیدیها از جامعه دور شود، مسلّماً «خس پروری» را به کنار خواهد گذاشت و در حدّ انتظار «سنبل آور» خواهد شد. به همین دلیل است که من، چنانکه در این غزل گفته ام، معتقدم که از «مردم خوبی ندیده» جز «بدی» نمی توان انتظار دشت.

در اینجا به یاد «ژان ژُنه» (Jean Jenet)، رمان نویس و نمایشنامه نویس معروف فرانسوی می افتم که بچّهٔ نامشروع یک فاحشه بود و این فاحشه هفت ماه بعد از زاییدن بچّه اش مرد و «ژان»، یتیم هفت ماهه به پرورشگاه سپرده شد. در ده سالگی او را، که بیگناه بود، به جرم دزدی به زندان انداختند، و از زندان که بیرون

آمد، دزدی را پیشهٔ خود کرد. بعدها در این باره گفت: «من جهانی را که به مطرود بودن من حکم کرده بود، مصمّمانه طرد کردم.» از پانزده سالگی تا هیجده سالگیِ خود را با اعمال شاقّه در زندان گذراند و در این دوره به همجنس بازی و همجنسگرایی کشانده شد، و در بیرون از زندان، علاوه بر دزدی، از راه تن فروشی هم امرار معاش می کرد. سر انجام به حبس ابد محکوم شد. در سی و دو سالگی در زندان کتابی نوشت با عنوان «مریم عذرای گلـها» (Notre Dame des Fleurs) که مسئولان زندان آن را یافتند و ضبط کردند و نابود کردند، امّا ژان ژنه با بازگشت به حافظه اش آن را از نو نوشت و دستنویس آن پنهانی از زندان به بیرون برده شد و به دست «ژان کوکتو» و «ژان پل سارتر» افتاد و آنها به وجود نویسنده ای در زندان پی بردند که با زبانی شاعرانه زندگی مطرودان جامعه را تصویر کرده است. پس چهل تن از اندیشمندان و نویسندگان و هنرمندان را با خود همرای کردند و عریضه ای به دولت فرانسه نوشتند و درخواست آزادی او را کردند. ژان ژنه از زندان که بیرون آمد، با جدّیت نوشتن رمان و نمایشنامه را ادامه داد و به مرتبه ای در ردیف بزرگترین نویسندگان معاصر فرانسه در آمد، و ثابت کرد که هیچ انسانی به فطرت فاسد و دزد و تبهکار نیست، و این جامعه است که برای عدّه ای »شوره زار» است و برای عدّه ای دیگر «باغ».

دبلیو. اچ. اودِن (W. H. Auden)، شاعر بزرگ بریتانیاییِ

آمریکایی شده، که در کار بسیاری از شاعران نسل بعد از خود تأثیر عمیق گذاشت و منتقدان به مرتبهٔ استادی او در شعر معترفند، شعری دارد با عنوان «۱ سپتامبر ۱۹۳۹» که در بندی از آن می گوید:

من و مردم می دانیم
که همهٔ دانش آموزان چه می آموزند،
آنهایی که بر ایشان ناروایی رفته باشد
در نتیجه به ناروا کردن می پردازند.

یعنی که از مردم روزگار بد گله ای نمی توان داشت، زیرا که بد دیدن از مردم خوبی ندیده امری طبیعی است ،و از این بد تر آنکه:

به یُمنِ راحتِ صیّاد نزدِ همقفسان
سوای بازیِ منقار و چنگ مشغله نیست!

صیّادانِ جامعه، از روی بیخردی و نا آگاهی، اسباب گسترش همه گیر شدنِ نکبت را در جامعه فراهم می کنند، چنانکه محیط تبدیل به قفسی شده باشدکه افراد جامعه را، مرغانِ صید شده، را در آن چپانده باشند و در قفس را بسته باشند و خود در گوشه ای خرسند آرمیده باشند. در چنین موقعیتی مرغان گرسنه و تشنه اند، از تنگی جا در عذابند، و هر یک فکر می کند که تقصیر آن مصیبت از جانب مرغان مجاور اوست، و به این ترتیب با منقار و چنگ به جان همدیگر می افتند. نمونه ای از این قفس کشور عراق است که مردم آن ظاهراً صیّادان خود را نمی شناسند و در بازی منقار و چنگشان هر

روز دهها نفر کشته می شوند. و امّا از اینها که بگذریم، به حافظ شیرازی می رسیم که گفته است:

به کوی میکده، یا ربّ، سحر چه مشغله بود
که جوش شاهد و ساقی و شمع و مشعله بود!
حدیث عشق، که از حرف و صوت مستغنی ست،
به نالۀ دف و نی در خروش و ولوله بود.
مباحثی که در آن مجلس جنون می رفت،
ورای مدرسه و قال و قیل مسئله بود!
دل از کرشمۀ ساقی به شکر بود، ولی
ز نامساعدی بختش اندکی گله بود.
قیاس کردم و آن چشم جادوانۀ مست
هزار ساحر چون سامریش در گله بود.
بگفتمش: «به لبم بوسه ای حوالت کن!»
به خنده گفت: «کی ات با من این معامله بود؟!»
ز اخترم نظری سعد در ره است که دوش
میان ماه و رخ یار من مقابله بود.
دهان یار که درمان درد حافظ داشت،
فغان! که وقت مروّت چه تنگ حوصله بود.

در سال ۱۳۵۳ وقتی که این غزل حافظ را خواندم، انگار فرزندانه می خواستم به او بگویم: «خوش به حالت، پدر! در روزگار

تو، با همهٔ بدیهایش، این خوبی را داشت که تو می توانستی قافیه های گله، مسئله، مشغله، مقابله، و ولوله را حاشیه نشین چنین مضمونهایی بکنی! در روزگار من غزل قالب شعر زمانه نیست، و اگر شاعری غزلی بگوید، ناگزیر با این قافیه ها مضمونهای دیگری خواهد داشت.

لندن – ۹ ژوئن ۲۰۰۶

۹

تنها دلی

در باغِ روزگار صفایی نمانده است،
گـُل مانده است و بوی وفایی نمانده است.

نامِ خدا هنوز فراوان رود به لب،
امّا به هیچ سینه خدایی نمانده است.

آه از دَمِ دروغ که در زمهریرِ خاک
بی دودِ گرمِ آه هوایی نمانده است!

گفتم «سفر کنم»، «به کجا ؟» گفت، گفتمش:
«هرجا که عشق !»، گفت «به جایی نمانده است!»

ماهِ نگاه در شبِ چشمی نمی دمد،
مِهری به صبحِ سینه گشایی نمانده است.

کشتی نشستگان همه طوفان پرست و موج
شد نا خدا و راهنمایی نمانده است.

تنها دلی اگر نشود با مزاجِ راست،
دردا ! میانِ جمع دوایی نمانده است.

تهران - ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «تنها دلی»

اگر از استادان ادبیات فارسی بپرسید که این غزل در چه سبکی ساخته شده است، بعضی خواهند گفت «سبک عراقی» و بعضی آن را به «سبک هندی» (اصفهانی) نزدیک تر خواهند شناخت، امّا گمان نمی کنم که در میانِ آنها کسی باشد که از «سبک خراسانی» یاد کند. در «فرهنگ فارسی معین» زیر عنوان «سبک» می خوانیم: «طرز، روش، شیوه؛ روشی خاصّ که شاعر یا نویسنده ادراک و احساس خود را بیان می کند؛ طرز بیان ما فی الضّمیر. سبک خراسانی: سبکی که شاعران خراسانِ بزرگ در عهد سامانی، غزنوی، سلجوقی و خوارزمشاهی تعقیب می کردند. از جملهٔ نمایندگان این سبک رودکی، شهید بلخی، عنصری، فرّخی، منوچهری و انوری [فردوسی، امیر معزّی، مسعود سعد سلمان] را باید نام برد. سبک عراقی: سبکی که شاعران عراق عجم از قرن ششم به بعد تعقیب کردند. از جملهٔ نمایندگان این سبک جمال الدّین اصفهانی و کمال الدّین خلاق المعانی [سعدی، حافظ] هستند. سبک هندی: سبکی که گویندگان فارسی زبان ایران و هند در روزگار صفویه دنبال می کردند. از نمایندگان این سبک صائب [تبریزی]، عرفی [شیرازی] و کلیم [کاشانی] می باشند.»

در «لغتنامۀ دهخدا» نامی از این سه سبک برده نشده است، امّا زیر عنوان «سبک» از چند منبع تعریفهایی آمده است با اشارت بر اینکه «ادبای قرن اخیر سبک را مجازاً به معنی «طرزخاصّی از نظم یا نثر» استعمال کرده اند و تقریباً آن را در برابر «استیل» [style] اروپاییان نهاده اند. سبک در اصطلاح ادبیات عبارت است از روش خاصّ ادراک و بیان افکار به وسیلۀ ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک اثر ادبی وجهۀ خاصّ خود را از لحاظ صورت و معنی القاء می کند، و آن نیز به نوبۀ خویش وابسته به طرز تفکّر گوینده یا نویسنده دربارۀ «حقیقت» می باشد... طرز بیان اندیشۀ هنر آفرین که هم با چگونگی تفکّر و هم با چگونگی تصویرسازیهای او نسبت مستقیم دارد، سبک نام گرفته است... هر هنرآفرینی برای بیان اندیشۀ خود به مدد اسلوبهای هنری، موادّ هنری را به کار می گیرد و تصاویر یا صورت بندیهای حسّی خاصّ به وجود می آورد. چون آزمایشها [تجربه ها] و اندیشه های هیچکس عین آزمایشها و اندیشه های دیگری نیست، از این رو هر هنرآفرینی برای خود اندیشه و صورت سازیهای نسبةً مستقلّی دارد. با بیان دیگر سبک هر هنرآفرینی مختصّ خود او و متناسب با شخصیت اوست. بنابر این مسائل سبک مسائل شخصیت است. مطابق قول «لون گینوس» (Dionysius Cassius Longinus، فیلسوف یونانی، استاد فنّ معانی و بیان، ۲۷۳-۲۱۳ میلادی) سبک هر کس خودِ اوست، شخصیتِ اوست...»

از شیوهٔ بیان و ترکیب کلام در این نوشته پیداست که آن را از یک متن اروپایی یا به طور کلّی غیر فارسی ترجمه کرده اند. امّا برداشتی که از آن می توان کرد این است که «سبک» با «مکتب ادبی» فرق می کند. مثلاً در شعر اروپایی مکتبهای کلاسیسیم، رئالیسم، رُمانتیسیسم، سمبولیسم، دادائیسم، و سور رئالیسم را داریم، که هریک از شاعرانِ وابسته به هریک از این مکتبها «سبک» خاصّ خود را دارد. بنا بر این نامگذاری شعر کلاسیک فارسی در سه دوره ای که از حیث خصوصیات تاریخی، اجتماعی، سیاسی و حتّی جغرافیایی با هم تفاوتهایی معیّن دارد، به صورت «سبک خراسانی»، «سبک عراقی» و «سبک هندی»، نامگذاری سنجیده ای نیست. شاعرانی مثل رودکی، عنصری بلخی، فرّخی سیستانی، امیر معزّی نیشابوری، مسعودسعد سلمان و انوری که در دورهٔ اوّل شعر کلاسیک فارسی قصیده سرا بودند، و نیز فردوسی طوسی و دقیقی که حماسه سرا بودند، طبیعت کارشان حکم می کرد که «رئالیست» باشند، نظر به جهان بیرون داشته باشند، و آنچه را که می بینند، بدونِ گذراندنِ آن از پهنهٔ دنیای درونیِ خود، به قالب نظم در آورند، و در این حرکت هنرمایه های شعری زمان خود را به کار بگیرند و به سهمِ خود هنرمایه هایی ابداعی بر آنها بیفزایند. قصیده که اساس آن بر مدح بود، نمی توانست از حیطهٔ «رئالیسم» بیرون برود و به بیانِ احساسات و هیجاناتِ فردیِ شاعر بپردازد و قصیده را آیینهٔ درونِ

خود بکند، و به حیطهٔ «رمانتیسیسم» قدم بگذارد. امّا بعضی از همین شاعران هم گهگاه، در بیرون از دایرهٔ حرفه ای خود، ناگهان بر تجربه ای حسّی یا ذهنی از زندگیِ فردیِ خود درنگ می کردند، و در این درنگ شعری می گفتند که شعرِ خودِ آنها بود، و تقریباً همگون با شعر رمانتیسیستهای اروپایی، که از واقعگرایی نئوکلاسیکها روی گرداندند و منادیِ آزادی خلاّقیت هنری شدند و ذهنیات و تخیّلات، رنجها و رؤیاها، دریافتهای فلسفی و عرفانی، و به طور کلّی احوال روحِ فردی خود در برابر زندگی و جهان را در شعرهای خود منعکس کردند. مثلاً رودکی، که گوینده به سبک خراسانی معرّفی شده است ، در یکی از این درنگهای رمانتیک بود که گفت:

روی به محراب نهادن چه سود،
دل به بخارا و بُتانِ طراز!
ایزد تا وسوسهٔ عاشقی
از تو پذیرد، نپذیرد نماز!

و این نکته ای است که «شبلی نعمانی»، مؤلّف کتاب «شعرالعجم» در بررسی مضامین این گونه شعرهای رودکی تمام دیوان خواجه حافظ را شرحِ آن دانسته است، یعنی که حقیقتِ جهان بینیِ حافظ، گوینده به سبک عراقی، در این دو بیتِ رودکی خلاصه می شود

اگر از این زاویه به آثار شاعرانی که در حیطهٔ سبک عراقی معرّفی شده اند، نگاه کنیم، از آن جمله به آثارِ مولوی، سعدی و

حافظ، می بینیم که در آنها، در بعضی بیشتر و در بعضی کمتر، بعضی از مهمّترین خصوصیاتِ آثارِ رمانتیکها ملاحظه می شود، امّا سبکهای آنها تفاوتهای آشکار دارد. وقتی که به دورهٔ صائب تبریزی، کلیم کاشانی، بیدل دهلوی و مانند اینها می رسیم، در واقع همان مکتب رمانتیسیسم، معروف به سبک عراقی است که از زمان عبدالرّحمن جامی (۸۹۸–۸۱۷) به بعد کارش، با تقلید و ابتذال، به انحطاط کشیده بوده است، و این شاعران قرن دوازدهم هجری کوشیده بودند که به آن تقلید و ابتذال پایان دهند و «طرز» ، «طریق» یا «شیوهٔ» سخن را نو کنند، چنانکه زمانی نظامی گنجه ای (۶۱۴–۵۲۰) ، به نیتِ آنکه پیرو سبکهای گذشتگان نماند و سخن نو آورد، که نو را حلاوتی است دگر، به ترکیب سازیها و آوردنِ تصویرها و استعاره هایی پرداخت که پیش از او به ندرت در آثار دیگران آمده بود، و گاه از دانسته های علمی، مذهبی، افسانه ای، تاریخی و دیگر معلوماتِ خود چنان به اشاره استفاده کرد که در برابر ساده ترین و زیباترین بیتها، پیچیده ترین و معمّایی ترین بیتها را هم آورد. در «مخزن الاسرار» ، در خطاب به ملک فخرالدّین بهرامشاه بن داوود، می گوید :

من که سرایندهٔ این نو گلم،
باغ تو را نغمه سرا بلبلم، ...
عاریتِ کس نپذیرفته ام،

آنچه دلم گفت بگو، گفته ام !
شعبده ای تازه بر انگیختم ،
هیکلی از قالبِ نو ریختم ...
شیوه غریب است ، مشو نامجیب،
گر بنوازیش ، نباشد غریب ...
رنگ ندارد ز نشانی که هست،
راست نیاید به زبانی که هست...

و به راستی که حدّ اقل نیمی از بیتهای خمسهٔ نظامی رنگ شعر گذشتگان را ندارد، و به زبانی که در زمانِ او رایج بود، راست نمی آمد. حسن وحید دستگردی، که بخشی دراز از عمرش را صرف تصحیح و تحشیه و شرح ابیاتِ خمسه کرد، در مؤخّرهٔ خود بر «مخزن الاسرار» گفته است: «برای دیوان حکیم نظامی افاضل شروح بسیار نوشته و از جمله امیر علیشیر نوایی و عبدالرّحمن جامی بوده اند. مشهور است که جامی در خاتمهٔ شرح خود نوشته: پانصد یا هزار بیت لاینحلّ باقی است که در قیامت باید دامن نظامی را گرفته و از خودش شرح آن ابیات را بخواهیم.»

بسیاری از موارد ابهام و پیچیدگی معمّایی در بسیاری از ابیاتِ

«خاقانی شروانی» (۵۸۲-۵۲۰) هم ناشی ازهمان نوآوریهای شبیه به نوآوریهای نظامی گنجه ای است. او هم خود «طریق» یا «شیوهٔ» تازه در سخنش را «غریب» خوانده است و متفاوت با «رسمِ باستان» یا شیوهٔ گذشتگان. در یک قصیده می گوید :

منصفان استاد دانندم که از معنی و لفظ

شیوهٔ تازه ، نه رسمِ باستان، آورده ام .

و در یک قصیدهٔ دیگر می گوید :

هست طریقِ غریب این که من آورده ام،

اهلِ سخن را سزد گفتهٔ من پیشوا !

اگر ابهام یا دشواریِ دریافت یک بیت هیچ ارتباطی به معنای آن نداشته باشد و از بهره گیری استعاری شاعر از معلوماتِ شخصیِ او ریشه بگیرد، و خوانندهٔ او را لازم آید که همان معلومات را داشته باشد، یا پیدا کند، تا بتواند معنای آن بیت را بفهمد، عملِ شاعر به فضل فروشی تعبیر می شود و بیت او از جان و روانِ شعر خالی می ماند. مثلاً وقتی که خاقانی در قصیدهٔ «ترساییهٔ» خود، که بسیار شرحها بر آن نوشته اند، از آن جمله شرح مینورسکی به ترجمهٔ دکتر عبدالحسین زرّین کوب، می گوید :

تنم چون رشتهٔ مریم دوتا است ،

دلم چون سوزنِ عیسی ست یکتا...

باید خواننده این افسانه را بداند که مریم، مادر عیسی، خیّاط بود

و خیّاط با نخ و سوزن سر و کار دارد. خیّاط نخ یا رشته را از سوراخ سوزان که گذراند، آن را دو لا یا دو تا می کند و دو انتهای نخ را گره می زند. پس تنِ خاقانی مثل نخِ مریم نازک و دو تا یا خمیده بوده است. موقعی که عیسی، بعد از مصلوب شدن به آسمان می رفت، در آسمان چهارم او را بازرسی کردند تا از مال جهانِ خاکی چیزی با خود نداشته باشد. متأسفانه مریم در هنگام دوخت و دوز سوزنی را بر پیش سینهٔ ردای عیسی زده بود و فراموش کرده بود که آن را بردارد. پس عیسی «یکتا سوزن» از مال دنیا با خود داشت و ناچار او را در همان آسمان چهارم نگهداشتند:

من اینجا پای بست رشته مانده،
چو عیسی پای بست سوزن آنجا !

و در بیتی دیگر از همین قصیده می گوید :

چنان استاده ام پیش و پس طعن
که استاده ست الفهای اطعنا !

«اَطَعنا» ، از ریشهٔ « طوع » ، به معنی «فرمان بردیم یا اطاعت کردیم» ، هیچ ربطی به «طعن» ندارد، ولی آنچه نظرِ خاقانی را گرفته است، این است که در پیش عبارت عربیِ «اَطَعنا» یک «الف» ایستاده است و در پس آن هم یک «الف» . پس دو الف را که برداریم، «طعن» به جا می ماند و خاقانی مثل این الفهای ایستادهٔ قدافراشته، از دو طرف با طعن روبه روست! من می پرسم که چه؟ معمّای سرگرم کننده ای

است؟ باشد! چه ربطی به شعر دارد؟

خلاصه آنکه این نوع تصویرهای معمّایی نه خواصّ را پسندیده آمد، نه عوام را ، و از نظامی گنجه ای هم معانی محسوس و آشنا برای مردم در استعاره های ساده و روشن، که در آثار او فراوان بود، در ذهنها ماند و به فرهنگ زبانیِ جامعه راه یافت.

و امّا نمایان ترین خصوصیتی که در شعر معروف به «سبک هندی» آن را از شعرهای دوره های پیش از آن جدا می کند، این است که شاعر با جهان بینیِ محدود خود، در حدّ تجربه های عامّ اجتماعی، و آشنایی با زبان و زبانزدهای جامعه، و دقّت در طبیعت و اشیاء و امورِ محیط، زیباترین استعاره ها را در هر بیت می آورد، و هیچ بیتی در غزل نیست که خالی از این صنعتِ ظریفهٔ کلامی باشد. استعاره های سمبولیک را که بشکافی، به معنای بلندی نمی رسی ، و در می یابی که پاداش تو فقط همان احساسِ زیبایی کلام است، آن هم نه همیشه، چون در بسیاری موارد دشواری شکافتنِ معمّای تصویر و استعاره جایی برای لذّت هنری نمی گذارد. در این باره کتابی مفصّل باید نوشت و در این یادداشت از این حدّ فراتر نمی روم. فقط برای تفاوت بین سبکهای خراسانی (رئالیسم کلاسیک)، عراقی (رمانتیسیسم لیریک) و هندی (لیریسم سمبولیک)، می گویم که مثلاً «حباب» را در دیوان «فرّخی سیستانی» و « منوچهری دامغانی» نیافتم، در دیوان «انوری ابیوردی» یک بار آمده است، آن هم نه از دید

مضمون جو و مضمونِ ساز شاعرانِ سبک هندی، و انوری فقط برای آنکه «ابر» را در سخاوت نزد سخاوت ممدوح خود شرمسار کند، می گوید که سخاوت بیکران و بی کوس رعد و بی رایت برق ممدوح من کجا و سخاوتِ ابر که:

قطره ای باران از او بر روی آبی کی چکید
کو کلاهی بر سرش ننهاد حالی از حباب !؟

در دیوان حافظ در سه بیت به تصویر «حباب» برخوردم، در این بیتها :

همچون حباب دیده به روی قدح گشای،
و این خانه را قیاس اساس از حباب کن ...
حباب را چو فتد بار نخوت اندر سر ،
کلاهداری اش اندر سرِ شراب رود ...
حباب وار براندازم از نشاط کلاه،
اگر ز روی تو عکسی به جام ما افتد ...

و می بینیم که این بیتهای حافظ هم در شمار آنهایی نیست که «بیت الغزل معرفت» باشد و سزاوار آفرین. امّا در دیوان صائب تبریزی، با خطّ ریز نستعلیق شکسته، با نگاه تند در ۱۹۷ صفحه از ۹۶۶ صفحه به ۵۳ بیت برخوردم که تصویر اصلی در آنها «حباب» است. برای نمونه پنج تای آنها را می آورم که تأمّل در آنها و رسیدن به معنی، تفنّنی دلپذیر است :

برون کن از سر نخوت هوا پرستی را

که چون حباب کند خانه را خراب هوا ...
برآ از پردهٔ شرم و حیا صائب که می گردد
حباب از شوخ چشمی تکمهٔ پیراهن دریا ...
می دود در جست و جوی آب دائم هر طرف
گرچه هست از آب ، صائب ، پردهٔ چشمِ حباب ...
خموش باش که از راه پوچ گوییها
به نیم چشم زدن سر به باد داد حباب ...
سبکسری که اسیر هواست همچو حباب ،
میان بحر ز دریا جداست همچو حباب ...

اگر تصویر «سنگ پرانی طفلان و دیوانه» یا تصویر «آیینه» را گرفته بودم، حتماً چندین برابرِ تصویر «حباب» بیت نمونه پیدا کرده بودم. در واقع در غزلهای کسانی مثل سعدی و حافظ باید میان معناهای بلند بگردی تا نمونه هایی از تصویرها و استعاره های غریب بیابی، و در غزلهای کسانی مثل صائب تبریزی و بیدل دهلوی باید میان تصویرها و استعاره های غریب دنبال معناهای بلند بگردی!

و امّا این حاشیه نویسی بر غزل «تنها دلی» را با اشاره به طرز و شیوهٔ آن شروع کردم، و آن را با این سخن پایان می دهم که قالب غزل، با هزار سال تاریخ، مهمانسرایی بوده است که هر سبک و شیوه ای را، هر مکتب فکری و هنری ای را به درونِ خود پذیرفته است، بر دیوارها و درها و پنجره های خود از این بیشمار مهمانها

یادگارهایی دارد. بعضی از این یادگارها همچنان پُـر رنگ و خوانا مانده است و بعضی از آنها رنگ باخته است. و این هم غزلی از صائب تبریزی ، که او هم در آن از روزگار خود شِکوه کرده است:

هیچ جا از خوشی آثار نمانده ست امروز،
خیر در خانۀ خمّار نمانده ست امروز.

دل غمگین به چه امیّد شود گوشه نشین؟
فیض در کنج لب یار نمانده ست امروز.

چه خیالی ست که در صومعه ها بتوان یافت،
در خرابات چو هشیار نمانده ست اینجا !

نیست در زلف دلارای صنم کوتاهی،
کمری لایق زُنّـار نمانده ست امروز.

غیر صائب که دمی می زند از سوز جگر
اثر از گرمی گفتار نمانده ست امروز .

لندن ، ۱۷ ژوئن ۲۰۰۶

۱۰

بار اندیشه

جان من از خوشی کرانه گرفت،
صبحگاهان غمِ شبانه گرفت.

دل زِ فردای پاک امید بـُرید،
رَه بر افسونِ این فسانه گرفت.

خاک خون گشت و خون شکوفهٔ روح،
روح درباغِ نام خانه گرفت.

خاکِ خون گشته شد مُکَـدّرِ خاک،
عزّتِ نام را بهانه گرفت.

پا به شهوت شکسته داشت، به چشم
بارِ اندیشه را به شانه گرفت.

عشق گنگِ یگانه بود، ولی
با سخن چهرهٔ دوگانه گرفت.

خون به اندیشه گفت: «عشق منم!»
دل به شکّ شد، رَهِ میانه گرفت.

گاه لرزید از نهیب زمان،
گاه در او تبِ زمانه گرفت.

گویم و مایه هیچ سازِ کسی
نتواند از این ترانه گرفت.

عاقلانِ زمانه، در سرِ من
آتشِ جهلتان زبانه گرفت.

تهران، ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «بارِ اندیشه»

انسان با بار اندیشه اش انسان شده است. شاید بار اندیشه همان چیزی باشد که حافظ شیرازی از آن با عنوان «بار امانت» یاد می کند: «آسمان بار امانت نتوانست کشید، / قرعهٔ فال (کار) به نام منِ دیوانه زدند.» و گفته اند که حافظ در این بیت به آیهٔ هفتاد و دو از سورهٔ «احزاب» در قرآن اشاره دارد که خدا می گوید: «اِنّا عَرَضنا اَلاَمانَهٔ اَلسّمواتِ وَ الاَرضِ وَ الجِبالِ فاَبینَ اَن یَحمَلنا وَ اَشفقن مِنها وَ حَمَلَها الاِنسانُ اِنّهُ کانَ ظَلوماً جَهولاً.» در قرآن مجید (با تصحیح هفت نفر از علمای حوزهٔ علمیهٔ قم، از انتشارات سازمان چاپ و انتشارات محمّد علی علمی)، این آیه، لفظ به لفظ، چنین تعریف شده است:

«به درستی که ما عرض کردیم امانت را بر آسمانها و زمین و کوهها، پس ابا نمودند که بردارند آن را و ترسیدند از آن، و برداشتش انسان، به درستی که او باشد ستمکارِ نادان.»

و در دیوان حافظ، به کوشش سیّد صادق سجّادی و علی بهرامیان، که «توضیح واژه ها و معنای ابیات» در آن کار کاظم برگ نیسی است، در حاشیهٔ این بیت آمده است: «عارفان «امانت» را کنایه از «عشق» و گاه «معرفت» دانسته اند. به بیان دیگر عشق امانتی

است کـه خـدا به انسـان سـپرده است تا به یاری آن حقیقت الهی را دریابد...»

می بینیم که خدای تعالی ابتدا، با وجود آگاهی از اینکه آسمان و زمین و کوهها مقام و قابلیت برداشتنِ بار امانت را ندارند، چون به آنها این استعداد ذاتی را عطا نکرده است که بارعشق را بردارند و «به یاری آن حقیقتِ الهی را دریابند»، باز هم، به هر حال، برداشتنِ این بار را بر آنها عرضه می کند، و آنها می ترسند و از برداشتن آن ابا می کنند. خدای تعالی در این آیه برداشتنِ این بار را، به دلایلی که بر او روشن است، بر هیچ آفریدهٔ دیگری، از گیاهان و جانوران گرفته تا فرشتگان و ستارگان، عرضه نمی کند، امّا با وجود آگاهی از اینکه انسان ظلوم و جهول، یعنی بسیار ستمکار و بسیار نادان است، بار امانت، بار عشق، یا وسیلهٔ دریافتنِ حقیقت الهی، یعنی حقیقتِ خود را بر این انسانِ ستمکارِ نادان عرضه می کند و انسان این امانت را می پذیرد.

با در نظر گرفتنِ این واقعیت که انسان، تا آنجایی که ما انسانها می دانیم، تنها آفریدهٔ خداست که از عطیهٔ «خرد»، «عقل»، یعنی «اندیشیدن» برخوردار شده است، بدیهی است که جز او هیچ آفریدهٔ دیگری تا به حال هرگز در پی آن نبوده است که «حقیقت الهی» را دریابـد. و باز بدیهـی است کـه خـدای تعـالی هم، پیـش از همـه، می دانست که فقط همین آفریدهٔ ستمکار نادان، و در عین حال دارای

عقـل و قـوّهٔ اسـتدلال، است که شـور دانستن دارد و می تـواند بار «عشق» یا چنانکه عـارفان گـفته اند، بار «معـرفت» را بردارد و در همـهٔ عمر کوتاه خود بارکش امانتِ آفریدگار خود باشد، چون با شناختِ خـدا در واقـع می خـواهد خـود را بشناسـد، و نیز چون اگر چنین نمی بود، حدیث نبوی «مَن عَرَفَ رَبّـَـه ، فَقَـد عـَرَفَ نَـفسَـه»، به معنی «هرکس خود را شناخت، خدا را شناخت» گفته نمی شد.

بنا بر این، و به دلیل اینکه نیت خدا از «عشق» در اصل همان «معرفت» بوده است، می توانیم «بار امانت» را همان «معرفت»، یا «شـناخت» بگیریم کـه عملِ وصول به آن همان «اندیشـه» است. پس «بار اندیشه» سنگین ترین بارها، دشوارترین مسئولیتهاست، که هیچ آفریدهٔ دیگر خدای تعالی توان برداشتن و بردن آن را ندارد.

امّا چرا من در غـزلِ «بار اندیشه» در بیت پنجم به مضمون «بار اندیشه» پرداخته ام و غزل را با بیتی در کرانه گرفتن جان خود از خوشی، و غم شبانه گرفتن جان از صبحگاهان، شروع کرده ام؟ باز باید برگردم به دوره ای که سال **۱۳۵۳** یکی از سالهای آن بود. در آن دوره شعر خلاصه می شد در چند استعارهٔ سمبولیك، و معروفترین آنها «شب» بود و «صبح»، «سحر»، «فردا»، «زمستان»، «بهار»، و شب سیاه بود، سنگین بود، خفه بود، و صبح صبحِ روشن بود، صبحِ آرزو بود، صبحِ امید بود، و «فردا» همهٔ چیزهای خوب بود، و «اکنون»، کـه کسی لازم نبود از آن حـرفی بزند، زیرِ آوار همهٔ

چیزهای بد مانده بود و صدایش بریده بود، و در عین حال شاعران زندگی می کردند، می خوردند و می نوشیدند و عشق می ورزیدند، امّا مردم از آنها انتظاری نداشتند جز اینکه در آن جوّ خفقانی، در آن شبِ سردِ سیاهِ زمستانی، فقط نوید دمیدن صبح روشن فردا را بدهند: «پایان شب سیه سپید است»، همان حرفی که نظامی گنجه ای زده است. البتّه این حرف را که قرنها زبانزد فارسی زبانان بوده است، نظامی گنجه ای از قول پدر مجنون در پند دادن به پسرش، در داستان «لیلی و مجنون» زده است، و وقتی هم که این حرف را می زد، فکر نمی کرد که زمانی به صورتِ رمز امیدواری به سرنگونی نظام استبداد و خفقان تبدیل شود و در ردیف «بزک نمیر بهار میاد / کمبوزه با خیار میاد» قرار بگیرد. نظامی، یا پدر مجنون به مجنون گفته بود:

عشق َار زِ تو آتشی برافروخت،
دل سوخت تو را، مرا جگر سوخت.
نومید مشو زِ چاره جستن،
کز دانه شگفت نیست رستن.
کاری که نه ز او امید داری،
باشد سبب امیدواری!
در نومیدی بسی امید است،
پایان شب سیه سپید است!

با دولتیان نشین و بر خیز،
ز این بخت گریز پای بگریز!

و البتّه نظامی، حکیم عارف، به اندازهٔ حکمتی که در اندرز دادن داشت، از هنر و مهارتی اعجاب انگیز در توصیف عشقبازی، و نیز چنانکه در خسرو و شیرین و هفت پیکر مکرّراً می بینیم، در شرحِ رمزیِ جزئیاتِ هماغوشی برخوردار بود. برای نمونه می توانید فصلی از «خسرو و شیرین» را که «زفاف خسرو و شیرین» نام دارد، بخوانید. من فقط برای اینکه به خواندن این فصل تشویقتان کنم، چند بیت آخر آن را، که شیر (خسرو) و گوزن ماده (شیرین)، همهٔ مراحل بوس و گاز و غلت و واغلت و جست و واجست و غیره را طی کرده اند و به مرحلهٔ واپسین رسیده اند، در اینجا می آورم:

شگرفی کرد و تا خازن خبر داشت،
به یاقوت از عقیقش مُهر برداشت!
برون برد از دل پُر دردِ او درد،
بر آورد از گل بی گردِ او گرد!

حصاری یافت سیمین قفل بر دَر،
چو آب زندگانی مُهر بر سر!
نه بانگ پای مظلومان شنیده،
نه دست ظالمان بر آن رسیده!

خدنگ غنچه با پیکان شده جفت،
به پیکان لعل پیکانی همی سُفت!
مگر شه خضر بود و شب سیاهی
که در آبِ حیات افکند ماهی!
چو تخت پیل شد شه تختهٔ عاج،
حساب عشق رست از تخت و از تاج!
به ضرب دوستی بر دست می زد،
دبیرانه یکی در شصت می زد!
نگویم بر نشانه تیر می شد،
رطب، بی استخوان، در شیر می شد!
شده چنبر میانی بر میانی،
رسیده زآن میان جانی به جانی!
چکیده آبِ گل در سیمگون جام،
شکر بگداخته در مغز بادام!
صدف برشاخ مرجان مهد بسته،
به یکجا آب و آتش عهد بسته!
ز رنگ آمیزی آن آتش و آب،
شبستان گشته پر شنگرف و سیماب!
شبانروزی به ترک خواب گفتند،
به مرواريد ها ياقوت سُفتند!

شبانروزی دگر خفتند مدهوش،
بنفشه در بر و نرگس در آغوش!

البتّه فهم بعضی از این توصیفهای استعاری دشوار است و «وحید دستگردی» بسیاری از موارد دشوار را در پایین صفحه توضیح داده است. مثلاً در توضیح بیت «به ضرب دوستی بر دست می زد / دبیرانه یکی در شصت می زد» نوشته است: «ضرب یکی از چهار عمل اصلی علم حساب است. یعنی دست در عمل ضرب دوستی زده و مشغول گردید، و دبیرانه (مثل حسابدارها) یکی (یک) را در شصت ضرب می کرد. یکی دبیرانه شکل «الف» و شصت دبیرانه به صورت سرِ «عین»، و تناسب معلوم است ...» امیدوارم که تناسب معلوم شده باشد! آنها یی که داستانهای «حسین کرد شبستری»، «ملك جمشید» و مانند اینها را خوانده باشند، به معنی این بیت نظامی مکرّراً به بیتی بر خورده اند که در آن در برابر «الف» از «خانۀ کاف» یاد می شود، نه از «سرِ عین».

برگردم به همان «پایان شب سیه سپید است»، که تقریباً مساوی است با «بزك نمیر بهار میاد!»، و بگویم که در آن دوره که سال ۱۳۵۳ یکی از سالهای آن بود، استعاره هایی مثل شب و صبح چنان کاربرد عامّ پسند پیدا کرده بود که «نیما یوشیج» را تا اندازه ای رنجانیده بود، چون او بیش از هر کس دیگر، مخصوصاً از شب و

صبح به صـورت اسـتعـارهٔ سمـبولیک استـفاده کـرده بود. در یکی از نامه هایی که در «حرفهای همسایه» به یک شاعر جوان فرضی می نویسد، می گوید: «در ضمن بعضی کارهای بی ثمر، کلمات دریا و شب و صبح را، کـه نشـانه هـای خـاصّ شـعرهـای همسایه تان شـناخته شـده اند، بدون اینـکه به وجـودشان احتیاج داشـته باشید، در قطعه شعر اخیر خودتان جا داده اید... سمبولها باید تناسب قطع نشدنی و معیّن و حساب شده را با هدفهای خود داشته باشند و مثلاً تناسب «صبح» به روزِ بهتر و تناسب «دریا» به دل و «شب» به یک وضعیت تاریک و پوسیده... »

این نامه که در آن به سمبولهای «شب» و «صبح» اشـاره می شود، تاریخ ندارد، امّا چون نامه های تاریخدار در «حرفهای همسایه» از ۱۳۲۲ شروع می شود و به ۱۳۳۴ختم می شود، می توانیم بگوییم که این نامه هم در یکی از این سالها نوشته شده است، سالهایی که این سمبولها رواج فراوان داشت و کاربرد آنها در سالهای بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به اوج رسید. در یکی از همین سالها (۱۳۲۵) بود که حتّی صادق هدایت هم که از سیاست بیزار بود، داستانی کوتاه از زبان دو کارگر نوشت که تک گویی هر یک از آن دو با کلمهٔ «فردا»، با معنـایی وسیعتر از معنای اصلی کلمه، تمام می شود. هـوشنگ ابتـهاج (سایه) در شـعری با عنـوان «ای فردا» می گوید:

می خوانم و می ستایمت پر شور
ای پردهٔ دلفریب رؤیا رنگ
می بوسمت ای سپیدهٔ گلگون
دیری ست که من پی تو می پویم...
در سینهٔ گرم توست، ای فردا
درمان امیدهای غم فرسود
در دامن پاک توست، ای فردا
پایان شکنجه های خون آلود
ای فردا، ای امید بی نیرنگ.

امّا این طور که از غزل «بار اندیشه» پیداست، شاعر در آن دوره، که سال ۱۳۵۳ یکی از سالهای آن بود، دلش از این «فردای پاک» امید بریده بود، و آن را «افسانه» می دید، و سرانجام راه را بر «افسون» آن بست، و با «اندیشهٔ» خود به آغاز هستی انسان برگشت و خاک را دید که در معجزهٔ حیات به خون تبدیل شده است، و دل را دید که با جوشش خون چشمهٔ عشق شده است، و اندیشه را دید که با وجود مایه گرفتن از دل، مایهٔ دوگانگی انسان شده است، پاها بر خاک و چشمها به سوی آسمان، و غمگین شد از این همه سرگردانی و درماندگی، و جانش صبحگاهان غم شبانه گرفت، چون می دانست که «اندیشه» بالهایی دارد که می تواند انسان را به ورای عرش آگاهی

برکشد و بعد او را به «بهشت گمشده» اش بر خاک برگرداند، امّا استبداد و خفقان موجب شده است که این بالها بخشکد و اندیشه پهنه های بیکرانهٔ پرواز را فراموش کند، و دل به این زمزمهٔ تلخ حقیرانه خوش دارد که «پایان شب سیه سپید است...بزک نمیر بهار میاد !»

در پایان این حاشیه بر می گردم به همان «بار امانت»، «بار معرفت»، «بار شناخت» که انسان در جهان جانوران با خوردن میوهٔ ممنوعهٔ آگاهی، دانش یا شناخت، بار آن را به دوش گرفت و از بهشت جنگل بیرون آمد؛ و پاره ای از آغاز «سِفر پیدایش» از اسفار خمسه در «کتاب عهد عتیق» را می آورم که از زیباترین داستانهایی تمثیلی در سرگذشت انسان است:

«... و آدم و زنش هر دو برهنه بودند و خجلت نداشتند. و مار از همهٔ حیوانات صحرا که خداوند خدا ساخته بود، هوشیارتر بود و به زن گفت آیا خدا حقیقةً گفته است که از همهٔ درختان باغ نخورید؟ زن به مار گفت از میوهٔ درختان باغ می خوریم، لکن از میوهٔ درختی که در وسط باغ است، خدا گفت از آن مخورید و آن را لمس مکنید، مبادا بمیرید. مار به زن گفت هر آینه نخواهید مرد، بلکه خدا می داند در روزی که از آن بخورید، چشمان شما باز شود و مانند خدا عارفِ نیک و بد خواهید بود. و چون زن دید که آن درخت برای خوراک نیکوست و به نظر خوشنما و درختی دلپذیرِ

دانش افزا، پس از میوه اش گرفته، بخورد و به شوهر خود نیز داد و او خورد. آنگاه چشمان هر دوی ایشان بازشد و فهمیدند که عـریانند، پس برگهای انجیر به هم دوخته، سترها برای خویش ساختند...»

لندن ـ ۲۳ ژوئن ۲۰۰۶

۱۱

آشـــنایی

سرم تا خوابِ آلودِ شراب آشنایی شد،
دلِ آبادِ بیدارم خراب آشنایی شد.

سخن، هر واژه، قفلی بر سرای سرفرازی زد،
چو در بُـن بستِ خواری فتحِ باب آشنایی شد.

محبّـت رخنه در من کرد و بر خود آشکارم کرد،
مرا آن راحتِ پنهان عذاب آشنایی شد.

بیابان شد همه جنگل به یک افسون اندیشه،
چو واماندم ، همه دریا سراب آشنایی شد.

زمین بر من بهشتی بود و من بر آن خدا بودم،
خدا را چارهٔ رَشک انقلاب آشنایی شد.

من ابلیسی شدم تنها، زمین شد دوزخی تاریک،
زمان همگام با من اضطراب آشنایی شد.

تمامِ خاکیانم همزبان بودند و همدرس، آه!
جهان بیگانه با من در کتاب آشنایی شد.

تهران - ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «آشنایی»

این «کتاب آشنایی» کِی باز شد که خواندنِ آن ما را با «تمام خاکیان»، که همه همزبان و همدرس ما بودند، «بیگانه» کرد؟ این کتاب را کی پیش ما گذاشت؟ آیا ما واقعاً از زمانی که شروع به ساختنِ افسانه ها یا اسطوره های آفرینش کردیم، دریافته بودیم که چیزی را گم کرده ایم که آرامش و آسایش ما در آن بود و ما را از خود و جهان بی خبر نگاه می داشت، و به جست و جوی چیزی به پویش درآمده ایم که نمی دانستیم چیست؟ آیا این جست و جو از زمانی آغاز شد که در علفزارهای شرق افریقا، بین دویست تا دویست و پنجاه هزار سال پیش، ناگهان احساس کردیم که ما آن دیگرخاکیان نیستیم و با آنها تفاوت بسیار داریم؟ ناگهان دانستیم که آنهای دیگر نمی دانند و ما می دانیم؟ احساس کردیم که نه «جانور وحشی»، بلکه «انسانِ داننده»، «انسانِ شناسنده»، «انسان خردمند» (Homo sapiens) هستیم؟ و آیا این با خبر شدن از خود و با خبر شدن از جهان بیرون از خود ما را سر گردان و تنها کرد؟ به آنهایی که تا دیروز برادران و خواهران ما بودند، نگاهی انداختیم و دیدیم که در سایه و پناه بوته ها و درختکهای پراکنده در علفزار با جهل خود سرگرم بازی اند و نگاهی هم به آسمان نمی اندازند، و با وجود

غمی که از سرگردانی و تنهایی در دل داشتیم، به آنها خندیدیم. آن قدر به آسمان نگاه کردیم تا سر انجام، در چند هزار سال پیش، آن احساس بیگانگی با همهٔ خاکیان در ما این اندیشه را بر انگیخت که شاید ما از آسمان آمده باشیم. از گذشتهٔ خود در بهشت خاکی خاطره ای نداشتیم، یا نمی خواستیم که داشته باشیم. می خواستیم که از خاکیان نباشیم و از آسمان آمده باشیم، امّا اگر اهل «آسمان» بودیم، چه کردیم که «خاک نشین» شدیم و همخانهٔ جانوران؟ باید از آسمان رانده شده باشیم، و نمی شود که «رانده» شده باشیم مگر آنکه «گناه» کرده باشیم. گناه کرده ایم و به کیفر آن «پدر آسمانی» ما را از خانهٔ خود رانده است و به زمین تبعید کرده است . گناه ما چه بود؟ ببینیم پیش از رانده شدن چه می کردیم؟ هیچ! سر به فرمان بودیم. می خوردیم و می خفتیم و تولید مثل می کردیم و کاری به خود و به جهان نداشتیم. از «عشق» و از «مرگ» بی خبر بودیم. فرزندان مطیع بودیم. پس گناه ما «دانستن» بود، «شناختن» بود، کنجکاوی بود، آرزوی پی بردن به رازها و رمزهای هستی بود. ولی ما که خود نمی خواستیم سرکش باشیم و گناه کنیم. حتماً وسوسه ای و فریبی در کار بوده است. حتماً وسوسه گر و فریبکاری ما را به گناهِ سرکشی واداشته است. و آنگاه ما از اویی که در ما بود و ما را به «شیرینی دانستن» فریفت، «ابلیس» را ساختیم:

«گفت: «ای ابلیس، چه بازداشت تو را از آنکه سجده کنی

مر آنچه را آفریدم به دو دست قدرتم؟ تکبّر کردی یا بودی از بلند مرتبگان؟» گفت: « من بهترم از او. آفریدی مرا از آتش و آفریدی او را از گِل.» گفت: «پس بیرون رو از آن. پس به درستی که تو رانده شده ای، و به درستی که بر توست لعنت من تا روز جزا. «گفت: «پروردگار من، پس مهلت ده مرا تا روزی که برانگیخته شوند!» گفت: «به درستی که تویی از مهلت داده شدگان تا روزِ آن وقتِ معلوم!» گفت: «پس به عزّتِ تو که هرآینه گمراه خواهم کرد ایشان را همه، جز بندگان تو را از ایشان که خالص کرده شدگانند.» گفت: «پس درست است و راست است، می گویم که هرآینه پُر خواهم کرد دوزخ را از تو و از کسی که پیروی کند تو را از ایشان همگی!» (قرآن ، سورهٔ ص ، صفحهٔ ۳۳۷ ، با تصحیح هفت نفر از علماء حوزهٔ علمیهٔ قم ، از انتشارات محمّد علی علمی).

امّا چنانکه پیش آمده است، پیداست که ما می دانسته ایم که نیمهٔ ابلیسی ما بوده است که ما را به «شناختن» و «دانستن» راه نموده است، یا گمراه کرده است، و اندوه آگاهی از «مرگ» را در ما با عطیهٔ «عشق» جبران کرده است، و سبب شده است که آسایش رایگان، امّا یکنواخت و جانوریِ جنّتِ علفزارهای افریقا (Savannah) را فرو بگذاریم و با عرق جبین و کدّ یمین سراسرِ تبعیدگاه خود، زمین را به بهشت مبدّل کنیم. شاید از همین روست که نیمهٔ خدایی خود را می ستاییم و بزرگ می داریم، امّا با نیمهٔ

ابلیسی خود زندگی می کنیم! شاید از همین روست که شاعران و عارفان ما هم گهگاه، برای آنها که به حقیقت اسطوره ها پی نمی برند و با زبان استعاری آشنا نیستند، دلیل سرپیچی ابلیس از فرمان خدا و اباء از سجده کردن آدم را عشق و ایمان بیکرانِ او به خدا شناخته اند، چنانکه به قیمتِ لعنتِ ابدی، حاضر نشد که در برابر هیچکس جز خدا سر به سجده فرود آرد. یکی از این عارفان عین القضاۀ همدانی است. او را «به اتّهام بی دینی» از همدان دور کردند و در بغداد به زندان انداختند. در«فرهنگ معین» در این باره آمده است که «ابوالقاسم درگزینی وزیر سلطان محمود ابن محمّد و سلطان سنجر، که بسیاری از رجال و علما را به حیله و تزویر نابود کرده ... نقشۀ قتل عین القضاۀ را طرح کرد و با دسته ای از عوامّ النّاس - که حسودان و بدخواهان عین القضاۀ بودند - توطئه چید و محضری ترتیب داد و وی را به کفر و دعوی الوهیت متّهم کرد و فقها نیز به قتل این جوان دانشمند فتوی دادند. پس وی را مقیّد به بغداد فرستادندو در شب ۷ جمادی الاخری ۵۲۵ هجری قمری بر دار کشیدند...» و همین عین القضاۀ است که دربارۀ ابلیس، یا نیمۀ ابلیسی انسان، در نامۀ یازدهم از مکاتیب خود می گوید:

«تو چه دانی که ابلیس کیست! شحنۀ مملکت است که صد و بیست و چهار هزار نبی زخم او را خورده اند... جوانمردا! آنجا که ابلیس است، تو را راه نیست و این دولت از کجا آوردی؟ اگر وقتی

برسی، نقش سراپردهٔ او این است:

هم جور کشم به تاو(تاب)، هم بستیزم،
با مهرِ تو مهرِ دگری نامیزم؛
جانی دارم که بارِ عشق تو کشد،
تا در سرِ کارِ تو شود، نگریزم.

صد هزار هزار چنین سلطانانی که تو از ایشان ترسی، کمر خدمتِ او بر میان بسته اند، لابل درگاه او را سگدار هستند که هر سگداری را چندان مملکت است که تو را فهم و وهم بدانجا نرسد. و اگر بگویند، تو بندانی شنود. جبرئیل صفتی باید که از دیده در جمال ابلیس نظری کند...»

و در نامهٔ هشتاد و سوّم می گوید :

«جوانمردا! هیچ خواهی که بدانی که با ابلیس در سِرّ ، اعنی در درونِ پرده، آنجا که نه آدم بود و نه جبرئیل و نه میکائیل، چه گفتند؟ جز در کسوتی زَهره ندارم که نمّامی کنم... لابل و لابل صریح گویم و نترسم. مرغ آبی را از طوفان چه باک!... یوسف در درونِ پرده با بنیامین گفت آنچه گفت، و از بیرونِ پرده او را به دزدی گرفتند، و به فضیحت دو جهانی او را منسوب کردند و بنیامین به همه راضی بود... باش تا ملامتِ بنیامین با تو غمّازی کند، که با ابلیس چه گفتند در درون، و پس به رضای او چرا از بیرونش روسیاه کردند...»

و از شاعران، سعدی شیرازی، که مثل عین القضاۀ همدانی در

«فرشته» بودنِ «ابلیس» تردیدی نداشت و شاید او هم مثل عین القضاة بر این باور بود که «ابلیس پروردهٔ کرم بود، مقرّبِ حضرت بود، و معلّم فریشتگان بود، و زاویهٔ او برابر ساق عرش خدا بود»، در «بوستان» دربارهٔ زیبایی حقیقی ابلیس، و در واقع در نفی زشتیِ او، می گوید:

ندانم کجا دیده ام در کتاب
که ابلیس را دید شخصی به خواب:
به بالا صنوبر، به دیدن چو حور؛
چو خورشیدش از چهره می تافت نور.
فرا رفت و گفت: «ای عجب، این تویی؟
فرشته نباشد بدین نیکویی!
تو کاین روی داری به حُسنِ قمر،
چرا نقشبندت، در ایوانِ شاه،
دژم روی کرده ست و زشت و تباه؟»
شنید این سخن بخت برگشته دیو،
به زاری برآورد بانگ و غریو،
که: «ای نیکبخت، این نه شکل من است؛
ولیکن قلم در کفِ دشمن است!»

در دیوان «حافظ» از ابلیس به نام یاد نشده است، امّا حافظ که قرآن را به چهارده روایت در سینه داشت، مسلّما می دانست که

فرشتگان، از آن جمله ابلیس، از آتش یا اثیرند و «آدم»، جدّ اعلای انسان، را خدا از گل سرشت و نفخه ای از روح خود را در او دمید، و با همین باور، یعنی تفاوت سرشتی فرشته و انسان است که حافظ می گوید:

فرشته عشق نداند که چیست، ای ساقی،
بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز...

پس چگونه ممکن است که در شعر خود بگوید که او ملک، یعنی فرشته، بوده است و «آدم»، یعنی پدر همهٔ انسانها، با گناه خود موجب شده است که او از فردوس برین به این خراب آباد بیفتد؟ در این سه بیت از یک غزل او تأمّل می کنیم:

فاش می گویم و از گفتهٔ خود دلشادم؛
بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم.
طایر گلشن قدسم، چه دهم شرح فراق،
که در این دامگه حادثه چون افتادم!
من ملک بودم و فردوس برین جایم بود،
آدم آورد در این دیر خراب آبادم...

آیا واقعاً منظور حافظ از «ملک بودنِ» انسان بیگناهی اوست تا زمانی که در فردوس بود؟ ولی نمی گوید که ابلیس او را اغواء کرد و موجب اخراج او از فردوس شد. گناه را به آدم، یعنی جدّ

اعلای خود نسبت می دهد. آیا این بیت که: «من ملک بودم و فردوس برین جایم بود / آدم آورد در این دیر خراب آبادم»، نمی تواند زبان حال ابلیس باشد؟

لندن - اوّل ژوییهٔ ۲۰۰۶

۱۳

در خرگاه شب

این خُم شِکنان باده فروشانِ قدیمند،
نومست وَشانِ خُمِ جوشانِ قدیمند؛

رفتند گلو سوخته از تلخیِ یک جام،
زیرا که همان افشُره نوشانِ قدیمند!

ذکرِ سَحَر از خونِ شباویز شنیدند،
در خَرگهِ شب حلقه به گوشانِ قدیمند.

هر چند خموشانه به مرداب نشستند،
یک شاخه از آن رودِ خروشانِ قدیمند.

گو رازِ غمِ عشق که در پردهٔ مِی باش
تا پرده دران راز نیوشانِ قدیمند.

خاموش لبان را تو فراموش مپندار،

مدهوشِ پیامند و سروشانِ قدیمند.

تهران - ۱۳۵۱

در حاشیهٔ «در خرگاهِ شب»

وقتی که این غزلهای سالهای۱۳۵۱ تا ۱۳۵۳ را در دفترچه ای گرد می آوردم، از دلم شنیدم که دیگر غزلی به آنها اضافه نخواهم کرد، و همان وقت فکر کردم که این بیست و چند غزل و رباعیها و دوبیتیهایی که درخورِ پیوستن به آنهاست و در همان سالها گفته شده بود، می تواند برای خود یک کتاب کوچک باشد، و روشن بود که کتاب، هر قدر هم کوچک باشد، نیاز به اسم یا عنوان دارد، و در آنوقت احساس کردم که عنوانی که به یکی از غزلها داده ام، می تواند عنوان کتاب هم باشد، چون در دوره ای که این غزلها گفته می شد، ما «در خرگاه شب» زندگی می کردیم. شاید همیشه «در خرگاه شب» زندگی کرده بودیم. شاید تا زمانی که جامعه متشکّل از دو گروه باشد، یک گروه بزرگ به اسم «ما» و یک گروه کوچک به اسم «آنها»، همچنان «در خرگاه شب» زندگی کنیم. تجربه بر ما ثابت کرده است که «ما»، دوره به دوره، با رنج و خون، «آنها» را از صحنه بیرون می کنیم، به این امید که اکنون در میان «ما» کسانی هستند که نظامِ «مایی» را بر پا دارند و بگردانند، امّا هنوز چند صباحی نگذشته است که می بینیم، گرچه «آنها» ی پیشین از میان رفته اند ، باز در میانِ »ما» کسانی بوده اند که تا چشم بر هم زده ایم

جای «آنها» را گرفته اند و با آنچه کرده اند و می کنند، روی «آنها»ی پیشین را سپید کرده اند، و باز جامعهٔ ما متشکّل از همان دو گروه «ما» و «آنها» مانده است.

در مجموعهٔ رباعیهایم که به آنها عنوان «با نگاهی دیگر» داده ام، یک رباعی هست با عنوان «زمانه» که نگرشی است به همین معمّای «ما» و «آنها»:

نالیم از این زمانه بسیار همه؛
هستیم به نکبتش گرفتار همه:
دردا! که نگوییم که در ساختنش
ماییم که بوده ایم در کار همه!

امّا، نمی دانم! شاید «نظام مایی» همان «مدینهٔ فاضلهٔ» افلاطون باشد که پارسی دوستان آن را «آرمانشهر» می گویند. شاید این طبیعت انسان باشد که تا زمام قدرت را به دست نگرفته است، «ما»ست، و همین که بر مسند قدرت نشست، به «آنها» تبدیل می شود! شاید این سرگرمی انسان باشد که همیشه برای آرمانی دست نیافتنی تلاش کند و هر زمان که فرصتی برای ساختنِ «آرمانشهر» یافت، نداند که آن را چگونه باید ساخت، چون «ما» همیشه در اندیشهٔ سرنگون کردنِ «آنها» ست، و به خود فرصتی نمی دهد تا برای شناختن آرمانِ خود و ریختن طرحی برای ساختنِ آن بیندیشند! در همین تنگناست که «ما» گاه همهٔ شعارهایش در این جمله خلاصه

می شود: «اینها بروند، هرکه می خواهد بیاید!» و البّته منظور از «اینها» همان «آنها» ست .

از یک دیدگاه فلسفی هم می شود به این معمّا نگاه کرد. در سال ۱۳۵۰، در سفری به مشهد، در درنگی فلسفی در حیطهٔ این موضوع، شعری کوتاه گفتم با عنوان «یکسان و یکسو»، که همان زندگی در آرمانشهر باشد، و این شعر را به «محمّد عظیمی» تقدیم کردم. وقتی که شعری رنگ فلسفی داشته باشد، تنها کسی که نباید دربارهٔ آن توضیح و تفسیری بیاورد، خود شاعر است:

آنان اگر از خود برون آیند یک روز،
آن روز ما را در تنِ خود دید خواهند؛
در سایهٔ اندوهِ این دانستنِ دیر
بر شادیِ دیرینِ خود خندید خواهند.

امّا از این در یک صفِ یکسان و یکسو ایستادن
در ما چراغِ کینه شاید مُرد خواهد؛
دیگر نه شوقِ ماندن و صفهایِ دیگر را شکستن داشت
خواهیم،
دیگر نه امیّدِ رهاییمان به جایی بُرد خواهد!

(از کتاب « خرخاکیها ، یونجه ها و کلاغها »)

گفتم که در دوره ای که این غزلها را می گفتم، در خرگاه

شب زندگی می کردیم، امّا چرا خرگاهِ شب؟ شب که معلوم است. در آن دوره «شب» استعاره ای سمبولیک بود برای «روزگار» مردم، روزگارِ سیاه، امّا «خرگاه» معنای متداولش را که ندارد، به جای خود، از استعاره های سمبولیکِ آن دوره هم نیست که رمز معنای آن بر همه معلوم بوده باشد. معنی «خرگاه» در «برهان قاطع» جا و محلّ وسیع و خیمهٔ بزرگ مُدَوّر است، با این توضیح که «خر بالفتح به معنی کلان، چنانکه در لفظ «خرپشته» و «خرمگس» و لفظ «گاه» به معنی خیمهٔ مطلق، پس خرگاه بالفتح خیمهٔ کلان باشد»، و دهخدا در لغتنامه آن را از «خر» به معنی بزرگ و «گاه» به معنی «جا» و «تخت» دانسته است، و صاحب «غیاث الغات» می گوید: «به معنی جای خوشی است، چرا که «خر» بالکسر به زبان پهلوی به معنی خوشی احوال است و خرگاه به معنی خوشی مستعمل (متداول) است به مناسبت آنکه خیمه نیز جای خوشی است»، و «فرهنگ معین» معنی آن را خیمهٔ بزرگ و سراپرده داده است.

امّا اینها معنیهایی نیست که به آن «شب» بخورد. ضمناً نمی دانم چرا «خر» در خرمگس باید به معنی «کلان» باشد و هیچ ربطی هم به خر یا الاغ نداشته باشد. بالاخره کلمهٔ خر به معنی همان حیوان زبان بستهٔ عرعرو هم در ترکیبهایی به کار می رود، از آن جمله «کلّه خر»، «خرچسونه» (که البتّه لفظ قلمش لابد می شود خَر چُسانه)، «خر در چمن»، «خر تو خر»، «خر فهم»، «خر مست»، «خر مهره». آخر

آنهایی که روزگار مردم را «شب» کرده بودند، سیاه کرده بودند، اگر «مغز خر» نخورده بودند، مردم را از آزادی و رفاه محروم نمی داشتند و تیشه به ریشهٔ خودشان نمی زدند! با اینکه در آزار مردم «پلنگ» بودند، در ملّت نوازی و مملکتداری «خریت» می کردند! بیچاره خر! چه کارش به ملّت و مملکت! کاه و جوش را می خورد و بارش را می برد! ما باید ممنونش باشیم که از او اجازه نگرفته، می بریمش توی خرگاه شب و هزار صفتِ زشتِ آدمیزادی به او می بندیم و او جیکش، یعنی عرّش در نمی آید.

به هر حال «خرگاه شب» در غزل من هیچ ربطی به خیمهٔ کوچک و بزرگ ندارد. صحبت از دوره ای است که گروهی از همان مبارزان راه آزادی، وقتی که از زندان در آمدند و آرمانشهر را فراموش کردند، همهٔ دانشی را که در شناخت استعاره های سمبولیکِ نویسندگان و شاعران در تنگنای خفقان کسب کرده بودند، دربست در اختیار دستگاه سانسور گذاشتند و راه گریز را برای نویسندگان و شاعران تنگ تر کردند. به عبارت دیگر، پیش از شکست در مبارزه، باده فروش بودند و بعد خُم شکن شدند. از تلخی یک جام مبارزه گلوشان سوخت، و با این امتحان معلوم شد که در اصل «افشره نوش» بودند و به خود گمان باطل برده بودند. البتّه از انصاف نباید گذشت و باید پذیرفت که همین گروه هم، شاخه ای از آن رود خروشان مبارزه بودند و چه بسا که اگر جنبش آزادیخواهی، به دست دیوهای

داخلی و انگشت دیوهای خارجی، شکسته نمی شد، خموشانه به مرداب نمی نشستند و در تبدیل «خرگاه شب» به «انسان گاه آفتابی» در حدّ خود خدمت می کردند.

خیلی از مبارزان قدیم، مبارزان دورۀ پیش از **۱۳۳۲**، بعد از آزادی از زندان، رفتند کاسب و بازرگان شدند، بساز و بفروش شدند، مرغداری به راه انداختند، بنگاه معاملات املاک باز کردند، و به کارهای دیگری از این قبیل و پُر درآمد تر از این قبیل پرداختند، امّا برای شرف انسانی خود آن قدر ارزش قائل بودند که حاضر نشوند برای همان دستگاهی که بالهاشان را بریده بود و در قفسشان انداخته بود، نغمه خوانی کنند. به راستی که دریک دوره «رازساز» و «راز دار» بودن، و با تغییر اوضاع «راز فروش» شدن، پرداختن به حرفه ای نیست که بشود آن را با زشت ترین حرفه ها مقایسه کرد و گفت که هزار بار از آنها زشت تر است. اینجاست که شاعر به نثر ساده و بی پیرایه می گوید: خوشا به حال گوسفندان که برای آب و علف گرگِ یکدیگر نمی شوند، و همه با یک صدا و یک معنی بع بع می کنند! خوشا به حال گوسفندان که شبانشان قصّاب نیست، و در عمر کوتاهشان بر آنها ستم روا نمی دارد! خوشا به حال گوسفندان که گوسفندند و از استبداد و اختناق بی خبرند، و برای آزادی له له نمی زنند، و همه شان شاعرند، ونیازی به شاعر استعاره ساز ندارند که غمناکانه در گوششان بخواند که:

با هِی هِی دلنواز رانند تو را،
از خشک به آب و سبزه خوانند تو را؛
در زمزمهٔ «گرگِ تو آزادیِ توست!»
خوش خوش به دمِ کارد رسانند تو را!

لندن ـ ۷ ژوئیهٔ ۲۰۰۶

۱۳

بی همسفر

در این سفر رفیقی جز چشم و سر نخواهیم،
خیری که نیست در پیش اسبابِ شر نخواهیم!

در سیرِ خلوتِ دل تنها رویم و خاموش:
تلقینِ خاطرآشوب از همسفر نخواهیم.

تا خارِ همزبانان آزارِ جان و دل شد،
با دل بگو که جان را آزرده تر نخواهیم.

بی انتظارِ درمان، آسوده ایم با درد،
از جمعِ دردسازان دردی دگر نخواهیم.

خورشید یک، زمین یک، پهنای آسمان یک:
ما هم یکیم و از یک گنجِ شُـمَـر نخواهیم.

چون قطره ای که افتد در کامِ شعلهٔ خاک،
دریای بیکران را هرگز به بر نخواهیم.

ننگ قفس کشاند ما را به اوجِ پرواز،
یارانِ همقفس را در زیر پر نخواهیم.

افتاده ایم ناگه در موج خیزِ طوفان،
در غوص و غوطهٔ خود کف پُر گهر نخواهیم.

دلخفتگان، بگویید امروز آنچه خواهید،
با این سکوتِ بیدار بانگِ سحر نخواهیم.

تهران ـ ۱۳۵۱

در حاشیهٔ «بی همسفر»

آن چگونه سفری است که انسان در آن نه تنها نیاز به همسفر ندارد، بلکه همسفر داشتن خلافِ مقصودِ اوست و سفر را از خلوت و خاصیتی که باید داشته باشد، خالی می کند؟ در حالی که داریم دربارهٔ این پرسش تأمّل می کنیم، این را بگویم و با تأکید و قاطعیت بگویم که اصلاً صحبت از مردم گریزی نیست. صحبت از این حکمتِ پوچ و بازاری و مردم فریب نیست که کسی زمانی با دریافتی سطحی گفته است: «دلا خو کن به تنهایی، که از تن ها بلا خیزد!» خوب، اگر قرار است که «تن» ها بلا خیز باشند، تو که گویندهٔ این حکمتی، خودت یکی از این «تن» هایی و از تو برای دیگری بلا می خیزد! تازه انسان همهٔ انسان بودنش به این و از این بوده است که در جمع می توانسته است زندگی کند و «جامعه» به وجود آورده است. اگر اجتماعی زندگی نمی کرد، یک قدم از بقیهٔ «همجنگل»های خود جلو تر نرفته بود، و شاید از بسیاری از آنها عقب تر مانده بود، و شاید که اصلاً نابود شده بود و زمین را به جانوران واگذار کرده بود. نخیر، تازه اگر حرف «ژان پل سارتر»، فیلسوف اگزیستانسیالیست فرانسوی را هم جدّی بگیریم که گفته است: «جهنّم دیگری است»، باید واقعیتی را که از این حاصل

می شود، بپذیریم، و آن اینکه هریک از ما انسانها یک جهنّم است، پس انسان جهنّم است، و در او بهشتی وجود ندارد، حال آنکه دوگانگی وجود انسان در او هم جهنّم آفریده است، هم بهشت؛ هم خدا آفریده است، هم شیطان.

این حرفهای حکیمانه نما را کسانی مثل صائب تبریزی گفته اند، و آن هم نه برای خود، بلکه برای دیگران گفته اند. این بزرگوار که در نوعی شعر که «صنعت کلامی» است در ادبیات فارسی بی نظیر یا کم نظیر است، و از این بابت شایستهٔ آفرین، امّا از لحاظ سیر در ماهیت انسان، یک منزل هم نرفته است، و حرفهایش به راستی می تواند برای اکثریت مردم که سیرشان در پهنهٔ «علّتها و معلولها»، از یک معلول تا علّت بلافاصلهٔ آن تجاوز نمی کند، و سفری است یک منزلی، بسیار حکیمانه باشد. در یک غزل می گوید:

تا درِ اُلفت به روی آشنایان بسته ایم
جنّتِ در بسته را بر خود مسلّم کرده ایم...

یعنی که اگر «بهشت در بسته» یا کامل را می طلبی در به روی اُلفت، به روی آشنایان ببند، زیرا که آنها برای تو جهنّم می آفرینند. آنوقت تو اگر در جایی به تنهایی ناظر غروبی زیبا باشی، در دل می گویی که کاش یک آشنا با تو می بود تا آن زیبایی غروب را به او نشان

بدهی و به این ترتیب بتوانی از تماشای آن زیبایی لذّت بیشتری ببری، چون کشف زیبایی تقریباً معنی و ارزش خلق زیبایی را دارد. صائب تبریزی در غزلی دیگر می گوید:

وحشی دارالامانِ گوشهٔ تنهایی ایم،
دشت دشت از سایهٔ مردم گریزانیم ما...

اینجا دیگر به «آشنایان» بسنده نکرده است و از همهٔ «مردم» گریخته است، آن هم با چنان بیزاری ای از مردم که حتّی تحمّل دیدن «سایهٔ» آنها را ندارد و وحشی وار با فاصلهٔ دشت دشت از آن می گریزد و به جا یا سرای امن و امان گوشهٔ تنهایی پناه می برد. البتّه همهٔ آفرینهایی که در «جمع» ها برای زیبایی این حکمت عامیانه می شنید، از زبان «منِ بهشتی» افراد بود که از «منِ جهنّمی» خود بی خبر بودند. همهٔ ما از این لحظه های بی خبری داشته ایم و داریم، و باید بتوانیم در لحظه های باخبری از اشتباهِ شیرین و تسکین دهندهٔ این بی خبری بیرون بیاییم.

حالا بر می گردم به آغاز صحبت، که صحبت از «سفر» ی بود که در آن باید «بی همسفر» بود. مُرادِ من از چنین سفری سیر حسّی و ذهنی هر انسانی در جست و جوی حقیقتی است که فقط و فقط «حقیقت» او خواهد بود و نه حقیقتِ دیگران. به عبارتِ دیگر «حقیقتِ مشترک» ، «حقیقتِ عامّ»، «حقیقتِ جمعی» وجود ندارد. حقیقتِ هر کس حقیقتی است که او یافته است و به آن دل سپرده

است و به درد دیگری نمی خورد. آن چیزی که می تواند مشترک و عامّ و جمعی باشد، «واقعیت» است. مثلاً اینکه زمین مرکز عالم نیست و سیّاره ای است در منظومهٔ شمسی که به دور خورشید می گردد، یک «واقعیتِ مشترک» است و همه باید تا علم عکس آن را ثابت نکرده است، آن را بپذیرند، امّا اینکه کسی در سیر حقیقت جویی خود مثلاً به این «حقیت فردی» رسیده باشد که زندگی کوتاه در این جهان پُر از درد و رنج و بیداد امتحانی است در راه یافتن شایستگی برای برخورداری مدام از آرامش و آسایش و لذّتِ جهان دیگر، این «حقیقت» یافتهٔ خود اوست و فقط به درد خود او می خورد، و حقّ ندارد، اگر به هزار فنّ و ترفند قدرت پیدا کرد، این حقیقتِ خود را بر دیگران حاکم کند. انسان با آزادگی خود انسان است؛ انسان با حقیقت جویی خود انسان است؛ انسان با فردیت خود اجتماعی زندگی می کند؛ انسان بردهٔ حقیقتهای دیگران نیست. برای همین است که در هر دوره ای خواسته اند حقیقتهای فردی را به نام حقیقتهای مشترک و عامّ بر مردم حاکم کنند، دیری نگذشته است که آتش اختلاف بر خاسته است و آن حقیقتها رنگ باخته است و آن «سازندگانِ حقیقتهای مشترک» را، که در آغاز ستایش می کردند و می پرستیدند، از گور تقدّس و حرمت بیرون کشیده اند و در زباله دان تاریخ انسانِ حقیقت جو دفن کرده اند.

جامعه های انسانی باید با دل سپردن به «واقعیتهای عامّ» اداره

شوند تا هر انسانی در برخورداری از آرامش و آسایشی که از گردش نظام واقعیتهای عامّ حاصل می شود، این فرصت فرخنده را داشته باشد که با سیر خود در جست و جوی «حقیقت فردی»، خواه کوچک در حدّ حقیقت فردی «بقّال خرزویل»، خواه بزرگ در حدّ حقیقت فردیِ «منصور حلّاج» به زندگی خود معنی ببخشد. به همان دلیل که بقّال خرزویل شمشیر بر نمی دارد تا تو را و مرا به قبول حقیقتِ فردی خود وا دارد، منصور حلاج هم حقّ ندارد که مرا بردهٔ فرمانبردار حقیقتِ فردی خود کند. ما در آشنایی با حقیقتهای فردیِ یکدیگر می توانیم به بزرگترین و جامعه ساز ترین خصوصیت انسان برسیم و آن «همدردی» است. بسیاری از «واقعیتهای مشترک» را هم به یاری همین «همدردی» کشف کرده ایم، و بزرگترین نتیجه ای که از همدردی گرفته ایم، یا باید بگیریم، این است که همدیگر را در تعلّق خاطر به حقیقتهای فردیمان آزاد بگذاریم.

در سفر حقیقت جویی جز سر، که کانون اندیشه است، و جز چشم که واسطهٔ نظاره و تجربه است، رفیقی نمی خواهیم. در اشتراکِ حقیقت هرگز خیری وجود نداشته است؛ بسیاری از بزرگترین شرّ های امروزی، میراثِ چند هزار سالهٔ «حقیقتهای مشترک شده»، «حقیقتهای حزبی» یا «حقیقت آیینی» تنی چند بوده است که برای نشاندن حقیقتهای فردی خودشان به جای واقعیتهای مشترک، با هم به تفاهم رسیدند و با این تفاهم فرمان بردگی ابدی

انسانهای دیگر جامعهٔ خود را صادرکردند. نمونه های امروزی اینهایند که من آنها را «جمع درد سازان» می خوانم. به اینهاست که می گویم: ما را به حال خود بگذارید! ما، بی انتظار درمان، با درد خود آسوده ایم! ما اگر شوق پرواز داریم، می خواهیم از ننگ قفس بگریزیم. مثل شما نمی خواهیم همینکه فرصتی برای پرواز پیدا کردیم، یاران همقفس را زندانی پرواز خود بکنیم و آنها را به زیر بالِ حقیقتهای فردیِ خود بکشیم، و روز از نو روزی از نو! ما اگر در این دورهٔ آشفتهٔ پر غوغا در سکوت مانده ایم، سکوت ما سکوتِ شبانهٔ خرفتی و خفتگی و خفّت نیست، «سکوت بیدار» است، و نیازی به «سحر خوانی» سازندگانِ حقیقتهای مشترک و حزبی نداریم.

بسیاری از عارفان در آغاز در سیر روحانی خود جویندهٔ حقیقتهای فردی بودند، و تنها آنهایی پس از یافتن حقیقت فردیشان «عارف» ماندند که از عرفان خود دستگاهی برای بردگی فکری و روحی دیگران نساختند. یکی از کسانی که در سفر خود به بسیاری از واقعیتهای مشترک پی برد و سعادت افراد جامعه را در شناخت و پیروی از این واقعیتهای مشترک دانست ، سعدی شیرازی بود که در «گلستان» و «بوستان» همان واقعیتهای مشترک تغییر پذیر را به یادگار گذاشته است . می گویم «تغییر پذیر» ، زیرا که «علم» حاصل تلاش انسان برای شناخت واقعیت است، نه شناخت حقیقت، و انسان که پیشرو و تغییر پذیر است، می داند که علم تجربی است و هرگز خود

را به عنوان «حقیقت» نفروخته است. بسیاری از واقعیتهای مشترک سعدی امروز اعتبار خود را از دست داده است، امّا قدر سعدی همچنان در مقام یک شناسندهٔ واقعیتهای مشترک عزیز است، همان طور که علم گالیله علم بطلمیوس را باطل کرد، امّا قدر آن را نشکست! حکمت همین است. حکمت کشف واقعیتهای مشترک زمان است و می تواند موجب سعادت مردم آن زمان بشود. زمانهای بعد چیزی از حکمت زمان پیش از خود و بسیار چیزهای نو و شایستهٔ خود خواهد داشت. همین سعدی شیرازی آنجا که می خواهد از سیر خود در جست و جوی حقیقت فردی سخن بگوید، غزل می گوید، حکایت در بابهای مختلف حکمت نمی گوید، و در این سفر حتّی کنیت خود را از دیوان وجود فرو می شوید، چه رسد به اینکه بخواهد خود را مولای دیگران کند. در پایان سخن از ضرورت بی همسفری، غزلی از سعدی بخوانیم در سفر او در صحرای خلوت و گوی تنهایی زدن او در کوی وحدت:

دوش در صحرای خلوت لافِ (گوی) یکتایی زدم
خیمه بر بالای منظوران زیبایی زدم

خرقه پوشان صوامع را دوتایی چاک شد
چون من اندر کوی وحدت گوی تنهایی زدم

عقل کل را آبگینه ریزه در پای اوفتاد
بس که سنگ تجربت بر طاق مینایی زدم

پایمَردَم عقل بود آنگه که عشقم دست داد
پشتِ دستی بر دهان عقل سودایی زدم

دیوِ ناری را سر از سودای مایی شد به باد
پس منِ خاکی به حکمت گردنِ مایی زدم

تاب خوردم رشته دار اندر کفِ خیّاطِ صُنع
پس گره بر خیط خود بینی و خود رایی زدم

تا نباید گشتنم گردِ دَر کس چون کلید
بر دَرِ دل زآرزو قفل شکیبایی زدم

گر کسی را رغبتِ دانش بود، گو دم مزن
ز آن که من دم در کشیدم تا به دانایی زدم

چون صدف پروردم اندر سینه دُرّ معرفت
تا به جوهر طعنه بر دُرهای دریایی زدم

بعد از این چون مهر مستقبل نگردم جز به امر
پیش از این گر چون فلک چرخی به رعنایی زدم

کنیت سعدی فرو شستم ز دیوان وجود
پس قدم در حضرت بیچون مولایی زدم .

از خـواندن غـزل او که روایتِ سـفر اوست در جـستن حقیقتِ فردی اش لذّت می بریم، بی آنکه گرفتار حقیقتِ او بشویم. دُرّ معرفت او می تواند به دُرّ معرفت من شباهتی داشته باشد یا نداشته باشد، امّا زیباست زیرا که خبر از جست و جوی او و تحوّل روحی و فکری او می دهد و زیبا و سنگین و رنگین و آهنگین خبر می دهد.

لندن ـ ۱۵ ژوییه ۲۰۰۶

۱۴

قطره و دریا

نوبت به تو افتاد که چالاک برآیی،
از آب مدد خواهی و از خاک برآیی.

خارِ تو به صد دل ندهد یک گلِ خونین،
گُل باش که با یک دلِ صد چاک برآیی.

یکچند تو پابندی و سرگشته بر این خاک
تا دست دهد بخت و به افلاک برآیی.

ای قطرهٔ گمگشته زِ دریای معانی،
دریا به تو پیداشود، اَر پاک برآیی.

اندوه نصیبی ست که دل می برد از عشق،
تا در برِ معشوق ، طربناک برآیی.

دُر خواهی اگر، از خطرِ قعر میندیش،
با دستِ تهی وَر نه چو خاشاك برآیی.

تا در شبِ تاریكِ خرد ماه نباشی،
کِی از افقِ روشنِ ادراك برآیی!

تهران - ۱۳۵۱

در حاشیۀ «قطره و دریا»

قطره و دریا دو استعارۀ کهن و آشناست، یا بهتر است که به آنها شخصیت انسانی بدهم و بگویم دو استعارۀ کهن و آشنایند. عرفانِ متعارف ما را با معنی استعاری آنها آشنا کرده است. وحدتِ وجود (unity of existence)، که همان حکایت جزء و کلّ است، و حدیث «گنج مخفی» که با آفرینش عالم و آدم خود را آشکار کرد، و هرچه هست، از تجلیات ذاتِ اوست، و همه چیز از اوست و به او باز می گردد، یعنی حکایت جزء و کلّ است و باز پیوستن جزء به کلّ، باز پیوستن قطره ها به دریا. امّا عرفان (mysticism) اسمی است عامّ که علاوه بر اعتقاد به وحدت وجود، عقیدۀ «همه خدایی» (pantheism) را هم شامل می شود و بیان و دریافتش به دشواری و تناقض می کشد. بسیار خوب، او دریاست و ما، و بقیۀ مخلوقات وموجوداتِ عالم، قطره هایی هستیم از این دریا! آیا قطره در ماهیتِ خود عین دریاست؟ آیا ما که از خداییم و در خداییم، خداییم؟ ناگهان فریاد بلند می شود که نه، درست است که همه از خداییم، و همه در خداییم، امّا خدا بیرون از همه است! و در گذشته اگر کسی مثل منصور حلّاج پیدا می شد که بر عقیدۀ «ما از خداییم و در خداییم و خداییم» پا فشاری می کرد و این عقیده را با عبارتِ

«اَنـاَاَلحقّ»بر زبان می آورد، او را بر دار می کردند و می سوزاندند. سیّد جعفر سجّادی در کتاب «فرهنگ علوم عقلی»، زیر عنوانِ وحدت وجود، با توجّه به همین دشواری و تناقض، نوشته است: «عدّه ای مانند قیصری (داوود قیصری ، شارح فصوص الحکم ابن عربی) و صدرالدّین (ملّا صدرای شیرازی) نظر به اشکالات و لوازمی که مترتّـب بر وحدتِ وجود است، قائل به وحدت وجود و کثرت موجود شده است (اند؟)، بدین طریق که گویند درست است که وجود واحد است و ذومراتب، و همه رشح فیض حقّ و وجودِ واجب اند، و یک وجود است که سرتاسر عالم را فرا گرفته... و وجود دریای بیکران است و موجودات همه امواج اویند، و امواج عین دریایند، لکن در عین حال امواج خود موجودند، ولو موجود به وجودِ تبعی وخیالاتِ محض نمی باشند. پس امواج عینِ دریایند و در عین حال غیر دریایند. وجود واحد و موجود متکثّر است...»

«اناالحقّ »گفتن یا «لَیسَ فی جبّتی سِوی الله» (در جامهٔ من چیزی جز خدا نیست) گفتن، هیچ فرقی با «من قطره ام و دریا را در خود دارم» گفتن ندارد، هیچ فرقی با «من موجم و عین دریایم» گفتن ندارد. وقتی که کسـانی بخواهند پا از دایرهٔ مذهب بیرون بگـذارند و راه عرفان در پیش گیرند، اگر برای بیان رابطهٔ مخلوق با خالق به استعارهٔ قطره و دریا، یا موج و دریا متوسّل شوند، و بگویند قطره عینِ دریاست، یا امواج عین دریاست، ناگهـان می بینند که بیش از حدّ به

دایرهٔ مادیّون یا طبیعیون نزدیک شده اند، و هراسشان در می گیرد، و پس پس می روند، و درحالی که به حوالی مذهب بازگشته اند، به یاد می آورند که گفته بودند: «امواج عین دریایند» و به آن اضافه می کنند که «در عین حال غیر دریایند»، و آنوقت برای رفع یا توضیحِ این تناقض، می نشینند و کتابها می نویسند و بر این کتابها شرحها می نویسند، و در این کتابها و شرحها همچنان از استعاره ها یاری می گیرند و دریافت حقیقتشان را دشوارتر می کنند. سیّد جعفر سجّادی زیر همان عنوان وحدتِ وجود می گوید:

«مسئلهٔ وحدت وجود از نظر طبیعیان نیز به طرز دیگری بیان شده است. آنان نیز موجودات عالم را کـلّاً مرتبط به یکدیگر می دانسته و اجزاء ترکیب کنندهٔ آنها را مادّه می دانستند، و بدین ترتیب یک جهان طبیعت است و طبیعت و مادّهٔ اشیاء نیز یکی است. بدیهی است که وحدتِ وجود الهیان با وحدت وجود طبیعیان متفاوت است. معتقدان به خدای عالم نیز در بیان این معنی هر یک راهی انتخاب کرده اند. بعضی خدای آفریننده را خارج از وجود عالم می دانند و بعضی جزء وجود عالم می دانند، نهایت در مرتبت اقوی و اشدّ...»

وقتی که موضوعی غیرحسّی و غیر تجربی را با یاری استعاره بیان می کنیم، بهتر است که در توضیح آن از منطق علمی و استدلالی یاری نگیریم، وگر نه کار خود را دشوارتر خواهیم کرد. والتر تی

استیس (Walter T.Stace)،فیلسوف انگلیسی تبارآمریکایی، درکتاب «عرفان و فلسفه»، در فصلی زیر عنوان «عرفان و جاودانگی»، اشاره به این عقیده در آیین هندو می کند که فرد، بعد از رهایی از زندگیهای گوناگون در جریان تناسخ، سرانجام از هستی خود باز می ماند و جذبِ هستی بیکران و جاویدان می شود. به عبارت دیگر روح فرد همچون رودی است که چون به اقیانوس پیوست، هستی «رود بودگی» را از دست می دهد، یا چنان است که «قطره ای با دریای درخشان بیامیزد». والتر تی استیس معتقد است که این تعبیرات در حیطهٔ بحث و تحلیل منطقی از معنی خالی می شود و فقط در صورتی اعتبار خود را حفظ می کند که «آنها را شعرِ محض تلقّی کنیم و از زیبایی شعری آنها لذّت ببریم و از این حدّ فراتر نرویم.» مولوی با بهره گیری از همین استعارهای قطره و دریا می گوید:

قطره گرچه خُرد و کوته پا بود،
لطفِ آبِ بحر از او پیدا بود.
از غبار ار پاک داری کلّه را،
تو ز یک قطره ببینی دجله را!

او که معتقد است که «پای استدلالیان چوبین بُـوَد»، می گوید که اگر ذهن خود را از غبار استدلال پاک بداری و دریافتی اشراقی داشته باشی، در قطره دجـله یا دریا را می بینـی، زیرا که قطره (جزء) اگرچه

خُرد است و کوتاه پا، در او لطفِ آب دریا (کلّ) آشکار است. می بینیم که لطفِ کلام او در زبان استعاری اوست. این کلام توضیحِ علمی و استدلالی ندارد. همین طور است وقتی که عارفی می گوید «لَیسَ فی جُبّتی سِوی الله»، یعنی در جبّه یا جامۀ من چیزی جز خدا نیست. اگر از او توضیح علمی و استدلالی بخواهند، زبانش به لکنت خواهد افتاد و سرش بر باد خواهد رفت.

در عرفان مسیحی هم، وقتی که صحبت از استعاره های قطره و دریا پیش می آید، باز حاصلی جز دشواری و تناقض ندارد. یکی از بزرگترین عارفان مسیحی یوهانس اکهارت(Johannes Eckhart) آلمانی (۱۳۲۸-۱۲۶۰) است که معتقد بود که اگر خدا وجودِ خود را از مخلوقاتِ خود بیرون برد، آنها همه ناپدید خواهند شد، چنانکه اگر دیوار را از میان بردارند، سایۀ روی دیوار هم ناپدید می شود. او قطره را عالم گرفته است و خدا را دریا یا اقیانوس، با این بیان استعاری که قطره دریاست، صفات یا خصوصیاتِ دریا را دارد و دریا آن را از خود می آکند، امّا دریا قطره نیست. خدا در خلقت هست زیرا که او اصل هستی است، و خلقت را از سر مهر بر قرار می دارد، نه به دلیل اینکه خودِ او در خلقت هست. شاید اقبال لاهوری (شیفتۀ مولوی و روی گردان از حافظ)، هم با نظر داشتن بر این سخن اکهارت گفته است:

قطره دریاست، اگر با دریاست،

ور نه او قطره و دریا دریاست!

سخن عرفانی دیگری که از اکهارت زیاد نقل شده است، این است: «چشمی که خدا مرا با آن می بیند، چشمی است که من با آن خدا را می بینم، زیرا که چشم خدا و چشم من هر دو یکی و یکسان است.» البتّه دستگاهِ آیین مسیحیت نتوانست اکهارت را تحمّل کند و او را به خطا اندیشی و بدعت متّهم کرد، و گفته اند که اکهارت اندك زمانی بعد از این اتّهام قالب تهی کرد. امروز هم بعضی از عارفان مسیحی، در تلاش برای حفظ پیوندی میان مذهب و عرفان، و همراه کردن خود با کاروان قرن بیست و یکم، حرفهایی تقریباً شبیهِ حرفهای اکهارت می زنند و دستگاه آیین مسحیت امروز با آنها همان برخورد هفت قرن پیش را دارد. یکی از این عارفان مسیحی مثیو فاکس(Matthew Fox) آمریکایی است که کاردینال راتزینگر (Joseph Ratzinger) در سال ۱۹۹۳حکم به اخراج او از کلیسا داد، و همین کاردینال امروز پاپ است و بر روحِ همهٔ مسیحیان کاتولیك فرمانروایی می کند. مثیو فاکس بر اساس این عقیدهٔ مسیحی که خدا همه جا هست، به این نتیجهٔ عرفانی رسیده است که بنابر این خدا در همه چیز هست و همه چیز در خداست، و گفته است: «همچنان که دریا در ماهیان است و ماهیان در خدایند، پس خدا در همه چیز است و همه چیز در خداست.»

همان طور که قبلاً اشاره کردم، اگر کسی در تأمّلی شاعرانه

دربارهٔ هستی و چگونگی زندگی انسان، این تصویر به ذهنش بیاید که انسان جزئی از هستی است و هستی در دگرگونی است، و انسان در زنجیرهٔ حیات، در سیر دگرگونیها پدید می آید و ناپدید می شود و به هستیِ کلّ می پیوندد، بی هیچ پروایی از کسی می تواند مثل «اوحدی مراغه ای»، شاعر متصوّف قرن هشتم هجری، استعاره های قطره و دریا را به کار بگیرد و در غزلی بگوید:

ما همه اوییم، ولی او ز دور
منتظرماست، که کی ما شود! ...

قطره به دریا چو دگر باز رفت،
نام و نشانش همه دریا شود ...

یا کسی دیگر، با تأمّل در زودگذری زندگی انسان، و پوچی و بی معنایی هستی او، سخت غمناک و دردمند شود و مثل عمر خیّام بگوید:

یک قطرهٔ آب بود و با دریا شد؛
یک ذرّهٔ خاک و با زمین یکتا شد:
آمد شدنِ تو اندر این عالم چیست؟
آمد مگسی پدید و نا پیدا شد!

امّا اگر همین کسان بخواهند با این تأمّلات و تخیّلات شاعرانه و بر اساس همین استعاره ها یک دستگاه فلسفی بسازند، یا پایه های یک

آیین را بر آنها استوار کنند، و مدّعی باشند که آنچه می گویند، سمبولهایی از حقیقتهایی است مسلّم، آنوقت نمی توان استدلالیان را به داشتن پای چوبی متّهم کرد. استدلالیان اهل علمند و با «شکّ» سیرِ آفاق می کنند، و عارفان اهل اشراقند و با «یقین» در خود می مانند.

لندن– ۲۸ژوییهٔ ۲۰۰۶

۱۵

مبتدا و خبر

ای همه دل هوش شده،
ای همه جان گوش شده
تا به صدایی برسی،
منتظری تا چه کنی؟
تا چه شوی؟ تا چه شود؟
تا به کجایی برسی؟
با خودی و هیچ نئی،
بی خودی و هیچ نئی،
از خود و بیخود بگذر،
مقصدِ تو نیست مگر
آنکه خدایی بشوی،
یا به خدایی برسی!
مضطربِ شادوشی،
بستهٔ آزادوشی،
ساکتِ فریادوشی،

آتشی و باد وَ شـی،
خواه به هویی بدوی،
خواه به هایی برسی.
هستی اگر خوش بروی،
می روی و رفتنِ تو
دیدنِ تو، گفتنِ توست؛
باش و برو، بین و بگو،
هیچ میندیش که از
چون به چرایی برسی!
فاخته آواز مـپـَر،
محنتِ پرواز مبر،
شور مده، آز مَـخـَر،
کز گذرِ راز مگر،
ای «خبر»، از بیخبری
به «مبتدا» یی برسی!

تهران - ۱۳۵۱

در حاشیهٔ «مبتدا و خبر»

صحبت از بیقراری انسان است و رنجِ ندانستن و شور و آرزویِ دانستن و جنونِ جستن و توانِ خستگی ناپذیرِ رفتن و دل به رسیدن بستن. رسیدن به چه؟ لابد به حقیقت! آیا این حقیقت یافتنی است؟ اگر این حقیقت یکتا و مطلق باشد و انسان سرانجام آن را بیابد، مگر نه این است که آنوقت انسان خود حقیقتِ مطلق دیگری خواهد شد، حقیقتی عین همان حقیقتِ یکتای مطلقی که در جست و جویش بود؟ پس باید این اصل را بپذیریم که دو حقیقتِ یکتای مطلق نمی تواند وجود داشته باشد، امّا انسان با پذیرفتن این اصل هم نمی تواند دستِ امید از جست و جو برای دانستن بردارد، و این جست و جو از زمان دُم فروافکندن و بر دوپا ایستادن و خود را در هستی دیدن و از هستی جدا دیدن آغازشده است و تا پایان زمین و زمان ادامه خواهد داشت. مهّم «رفتن» است و «جستن» و عاقبت اگر جوینده «یابندهٔ» حقیقتِ یکتای مطلق نباشد، واقعیتِ مسلّم این است که در سیر و سفر خود منزلهایی به سوی حقیقتِ یکتای مطلق پیش رفته است. مگر نه این است که در بسیاری از کشفهای انسان در شناختِ عالمِ هستی، هدفِ هر کشف چیزی سوای خودِ آن کشف بوده است؟ مثلاً ستاره شناسی، که سرانجام به سفر فضایی و خبر

جستن از چگونگی کهکشانها انجامید، ابتدا تلاشی تخیّلی برای نزدیک شدن به حقیقتِ یکتای مطلق و یافتن امنیتِ خاطر برای گذشتن از مرگ و رسیدن به زندگی دوباره، امّا زندگی ای ابدی و فارغ از رنج بود. امّا انسان مضطربی است شاد وَش، بسته ای است آزاد وَش، ساکتی است فریاد وَش، آتشی است باد وَش، یعنی که موجودی است دوگانه، دوگانگی ای با هزاران وصف، و یکی از آنها وصفی است که مولوی از یک مست می شنود، مستی که می تواند منِ جویندهٔ مولوی باشد، معشوقِ عالمِ دل آگاهی او باشد:

...از خانه برون رفتم، مستیم به پیش آمد،
در هر نظرش مضمر صد گلشن و کاشانه ...
گفتم: «زِ کجایی تو؟» تسخر زد و گفت: «ای جان،
نیمیم زِ تُرکستان، نیمیم زِ فرغانه!
نیمیم زِ آب و گل، نیمیم زِ جان و دل،
نیمیم لبِ دریا، نیمی همه دُردانه!»

مهمّ نیست که مولوی از وصفِ این دوگانگی چه نتیجه ای می خواست بگیرد، امّا دوگانگی با همهٔ وصفهای گوناگونش، گویای واقعیتِ وجودِ دوگانهٔ انسان است. تا زمانی که ما همچون دیگر جانوران فقط این آگاهی غریزی را داشتیم که باید به نیازهای تن پاسخ بدهیم، یعنی بخوریم و بخوابیم و با جفتی بیامیزیم و تولید مثل کنیم، و تا زمانی که همچون دیگرِ جانوران بی خبر از «خود» یا

بی خبر از «من» (Ego)، یعنی بی فردیت می زیستیم، عین جانوران بودیم، دوگانه نبودیم، و در هستی بودیم و خود را از هستی جدا نمی دیدیم و مرگ را نمی شناختیم و آرزومندِ زندگیِ پس از مرگ نبودیم. زمانی که دریافتیم که یک «من» هستیم در برابر دیگران و در برابر همهٔ هستی، آنوقت انسان شدیم و آنوقت بیقراری آغاز شد، و آنوقت خواستیم «من» و «هستی» و رابطهٔ این دو را بشناسیم، و آنوقت بود که به تأمّل پرداختیم و با تشبیه و استعاره و سمبول و اسطوره، نه با تجربهٔ حسّی، به تعریفهایی تخیّلی از «من» و «هستی» و «حقیقتِ یکتای مطلق» دل خوش کردیم، و شناختهای تجربی ما، که نخستین ذرّه های هستهٔ علم را در ذهن ما می نشاند، دوره به دوره باطل بودنِ چیزهایی از این تعریفهای تخیّلی را بر ما ثابت می کرد و ما را از دل خوش داشتن به آنها باز می داشت، و به این ترتیب ما همچنان که در جست و جوی حقیقتِ یکتای مطلق بودیم، صاحب ثروتی از «واقعیتهای علمی» می شدیم.

امّا دوگانگی به جای خود ماند ، زیرا که در ذهن «انسان» شده بودیم، امّا در تن همچنان «حیوان» مانده بودیم و همچنان حیوان خواهیم ماند، زیرا که حیوان بودن «طبیعتِ» ماست و «انسانیت» چیزی است که به مرور، در طیّ میلیونها سال، در خود به وجود آورده ایم و آن را گسترش داده ایم تا به انسانیت امروز رسیده ایم، و از ما تنها کسانی این «انسانیت» را با آگاهی در خود نگاه می دارند و

عزیز می دارند که از سیر «انسان تاریخی» در این سفر دراز آگاه باشند، و گرنه با برخورداری از همهٔ دانشها و فنّهای «انسان تاریخی» همان حیوان میلیونها سال پیشند و چون در طلبِ غریزی لذّت به دانش و فنّ انسانها مسلّح شده اند، میلیونها برابر حیوانها برای طبیعت و حیات بر زمین خطرناکترند.

از آنجا که شاید انسان بودن چیزی نبوده است که طبیعت از ما انتظار داشته باشد، آگاهانه یا نا آگاهانه در دوگانگی خود خوبی را به «خدا» نسبت داده ایم و بدی را به «شیطان». به عبارت دیگر انسان خود ساخته و خود پروردهٔ ما خداست، و حیوان طبیعت ساخته و طبیعت پروردهٔ ما شیطان است. هوشیاری و خردمندی انسانِ ما در این بوده است که لذّتهای حیوانی را، در عین حال که از آنها گریزی نداشته ایم و بقای تن و ادامهٔ حیات به ارضای آنها وابسته بوده است، از صورتِ حیوانی درآورده ایم و سیرتی انسانی به آنها داده ایم، و از این راه بوده است که زیبایی معنا پیدا کرده است، و زیبایی در هنرها تجلّی یافته است، و جامعه های انسانی پدید آمده است. مثلاً کششِ دو جنس در عالم حیوانی به حکم طبیعت صورت می گیرد و در فصلِ بروزِ این کشش، در انتخابِ جفت چیزی که اهمیت دارد تولیدِ مثل است و سلامت و امنیتِ مثل، امّا انسان، در عین حال که این حکم طبیعت را اجرا می کند، با «عشق» به آن معنایی انسانی داده است، و همین معنیهای انسانی که روحِ لذّتهای انسانی شده است،

انسان را انسان نگهداشته است. هرکس لحظه ای از این «روحِ انسانیِ لذّتهای حیوانی» غافل شود، از انسانیت غافل شده است. در غفلت از این روح است که در جهان ما استبداد و خفقان هست، استثمار و استعمار هست، تعصّب و کینه هست، جاسوسی و جنگ هست، و هزارها زشتی و نارواییِ دیگر، که همه نشان دهندهٔ قوی تر شدن شیطان از خدا در منِ دوگانهٔ ماست.

به هر حال غزل «مبتدا و خبر» در هنگامی که ساخته می شد، شاعر در حالتی عرفانی بود، امّا نه آن عرفانی که برای آن باید اندرون را از طعام خالی داشت، بلکه عرفانِ منِ خدایی انسان که از علم تجربی مایه می گیرد. گشتم تا از شاعران عارف منش غزلی پیدا کنم که در آن معنایی از جستن و رفتن و رسیدن باشد، و غزلی یافتم از «اوحد ی مراغه ای» یا «اوحدی اصفهانی »، که به نظر نمی آید با غزل «مبتدا و خبر» همسانی مضمون داشته باشد. حالا که اسم این شاعر مرا به یاد دوست بسیار عزیزم، «علی اوحدی اصفهانی»، نویسندهٔ صاحبدل، مقیم دانمارک، می اندازد، غزل «اوحدی اصفهانی»، صاحب «جام جم» را در اینجا می آورم:

جهد بکن تا که به جایی رسی،
درد بکش تا به دوایی رسی.

بر سرِ آن کوچه بسی برگهاست،
خیز و برو تا به نوایی رسی.

پیرهنی چاک نکردی به عشق،
کِی زِ بَرِ او به قبایی رسی!

تا نشوی فارغ و یکتا، کجا
از سرِ آن زلف به تایی رسی!

بس که ببوسی تو زمینش زِ دور
تا که به بوسیدنِ پایی رسی.

گر تو در آیی زِ پی کاروان،
زود به آوای درایی رسی.

از صفِ دل دور مشو، زآنکه تو
هم زِ دلِ خود به صفایی رسی.

ای که به مخلوق چنین غرّه ای،
خود چه کنی گر به خدایی رسی؟

خواجه تو را چون زِ غلامان شمرد،
گر نگریزی، به بهایی رسی.

یوسفِ خود را بتوانی ربود
گر به چنین گرگ ربایی رسی!

اوحدیا ، سایه زِ ما بر مگیر،
گر به چنین ظلِ همایی رسی.

لندن - ۳۰ ژوییهٔ ۲۰۰۶

۱۶

کوه و کاه

برای جمال میرصادقی

گفتم «گرفت جانم»، «از ابرِ آه» گفتا.
گفتم «صفای باران»، «از دیده خواه» گفتا.

گفتم «بهارِ آواز آیا گذر تواند
از زمهریرِ بهمن؟»، «تیرِ نگاه!» گفتا.

گفتم «شبی ست تیره، شمعِ سخن برافروز!»
«خاموش تا فروزد از شرمِ ماه!» گفتا.

گفتم «کجاست راهی بیرون زِ درد، ای عشق؟»
«دردِ درون شناسد در عشق راه!» گفتا.

گفتم «به رستگاری خوانم امید بر دل،
[illegible]

گفتم «نیازِ ماندن بر بارِ بودن افزود.»
«بر خاکِ بی نیازی بفکن کلاه!» گفتا.

گفتم «زمانه با من بیگانه است بسیار»،
«معنای کوه گنجد در لفظِ کاه؟» گفتا.

تهران - ۱۳۵۱

در حاشیهٔ «کوه و کاه»

گفت و گوی «عاشق» و «معشوق» درغزل را نخستین شاعران قصیده سازِ مدیحه گو ابداع کردند. عاشق که همان شاعر باشد، در آغاز قصیده، درخطاب به معشوق، چیزی در وصف زیبایی او می گوید، یا از غم دوری او، یا از بیوفایی او، یا از ناز و ادای او در آزار دادن به عاشق؛ یا از معشوق چیزی می خواهد، مثلاً بوسه ای، و چیزهایی دیگر، در بعضی موارد به شیوه ای با معنی و لطیف، و در مواردی واقعاً بی معنی و بیمزه و بی هیچگونه منطقی، چه منطق عادّی، چه منطق شعری. آنوقت معشوق را در پاسخ با خود به مسابقه وامی دارد، مسابقه ای که در هر پاسخ به ظاهر معشوق برنده می شود، امّا در باطن شاعر برنده است، برنده در زیبایی سخنی که بر زبان معشوق گذاشته است. گاهی پاسخ معشوق هم گویای خود ستایی اوست، هم نشان دهندهٔ لذّتی که دیوانه وار از شکنجه کردن عاشق می برد. عنصری بلخی، شاعر معروفِ دربار غزنویان، قصیده ای در مدح امیر نصر بن ناصرالدّین سبکتکین را با تغزّلی «گفتم گفتایی» شروع می کند، که من چند بیتی از آن را می آورم:

هر سؤالی کز آن لبِ سیراب

دوش کردم، همه بداد جواب:

گفتمش: «جز شبَت نشاید دید ؟»

گفت: «پیدا به شب بُـوَد مهتاب !»...

گفتم: «آن زلف سخت خوشبوی است !»

گفت: «ز آن رو که هست عنبرِ ناب !»

گفتم: «آتش بر آن رُخت که فروخت؟»

گفت: «آن کو دلِ تو کرد کباب !»...

گفتم: «اندر عذابِ عشق توأَم !»

گفت: «عاشق، بلی، بُـوَد به عذاب!»

همهٔ ده بیتی را که عنصری در تغزّل این قصیده می آورد، برای آن است که این پیشدرآمدِ عاشقانه را با یک بیت به مدح ممدوح گریز بزند، به این طرز که پرسشی عاجزانه بکند و پاسخی خدمتگرانه بشنود، یا در واقع هدفِ خود از این تغزّل بی روح و بی شور را بر زبان معشوق بگذارد، معشوقی که نمی تواند یک زن زیبا باشد و چنانکه معمولِ قصیده سازان آن عصر بود، یک نوجوان زیبای سپاهی است:

گفتم: «از چیست روی راحتِ من ؟»

گفت: «در خدمتِ امیر شتاب !»

فرّخی سیستانی هم قصیده ای با تغزّل «گفتم گفتایی» دارد که در بیتِ گریزِ آن می گوید: «گفتم مرا فراق تو، ای دوست، پیر کردا / گفتابه مدحتِ شهِ گیتی شـوی جوان!» عجیب و خنده آور آن

است که هم عنصریها و فرّخیها و هم ممدوحانشان می دانستند که این عشقها دروغین است، این فراقها دروغین است، و این گفت و گوی عاشق و معشوق محضاً بهانه ای است برای شنیدنی کردن مدحی که تکرار تازه ای از دروغهای کهنه است. امّا همین فرّخی سیستانی، قطعه ای دارد در سه بیت، که آن را به قصد مدح نساخته است، و معلوم است که مضمونی عاشقانه به ذهنش آمده است و خواسته است که آن را، به صورتِ گفت و گویی بین عاشق و معشوق، هنرمندانه بیان کند و در واقع شعری گفته باشد، کاری که از شاعر باید انتظار داشت، و به راستی که شعری است زیبا:

خواستم از لعل او دو بوسه و گفتم:
«تربیتی کُن به آبِ لطف خَسی را !»
گفت: «یکی بس بُوَد، وَ گر دو ستانی،
فتنه شود، آزموده ایم بسی را !
عمر دوباره ست بوسهٔ من و هرگز
عمر دوباره نداده اند کسی را !»

در دوره ای که غزل در مقام یک قالبِ شعری مستقلّ از قصیده جدا شد، گفت و گوی عاشق و معشوق هم تا اندازه ای از آن بی منطقی و مهمل بافی ای که در قصیده داشت، رهایی یافت و شاعرانی مثل سنایی غزنوی و عطّار نیشابوری و مولوی صورتِ «گفتم گفتایی» را در غزل عاشقانهٔ عرفانی به کار گرفتند، امّا معشوق، در

بیشتر موارد، همچنان جنون یا بیماری عاشق آزاری خود را حفظ کرد. یکی از انواع این غزلهای «گفتم گفتایی» غزل «ملمّع» است، یعنی نیم فارسی و نیم عربی، یا فارسیِ از عربی رنگ و نور گرفته! سنایی غزنوی، پیشگام عطّار و مولوی غزلی از این نوع دارد که مضمون آن البتّه عشق است و عشقبازی و هجر و اشک و ملامت و ندامت و آرزوی وصل، امّا شاعر در آن تفنّنی کرده است که بیشتر به کار معشوقهای زمینی می خورد و ضرورتی ندارد که آن را با سریش تفسیر به ریش عرفان بچسبانیم، و چنین تفنّنی را حافظ شیرازی هم در چند غزل کرده است، و یکی از این غزلها تقلیدی است از همین غزل سنایی، در همان شش بیت، با همان وزن و همان قافیه ها، البتّه فقط با یک مورد «گفتم گفتا»، از این قرار:

از خون دل نوشتم نزدیک یار نامه:
اِنّی رَاَیتُ دَهراً مِن هَجرِکَ القیامَه!
هرچند کآزمودم، از وی نبود سودم:
مَن جَرّبَ المُجَرّب حَلّت بِهِ النّدامَه!
دارم من از فراقش در دیده صد علامت ،
لَیسَت دُموعُ عَینی هذی لَنا العَلامَه !
پرسیدم از طبیبی از حال دوست، گفتا:
فی بُعدِها عذابٌ فی قُربِها السّلامَه .
گفتم ملامت آید گر گِردِ دوست گردم:

وَاللهِ ما رَأَینا حُبّاً بِلا مَلامَه !

حافظ چو طالب آمد جامی به جان شیرین

حَتّی یَذوقَ مِنهُ کأساً مِنَ الکَرامَه.

با اینکه غزل سنایی و غزلی که حافظ در تقلید از او ساخته است، هر دو تفنّن محض است، در مقایسهٔ آنها به دو نکتهٔ قابل تأمّل بر می خوریم: یکی اینکه غزل حافظ به منطق شعری معمول آن زمانها نزدیکتر است، به این معنی که خود عاشق یا شاعر با خون دل برای معشوق نامه نوشته است، حال آنکه در غزل سنایی معشوق است که برای عاشق نامه فرستاده است و از دوری او نالیده است. دیگر اینکه در غزل سنایی، بر خلاف رسم غزل عاشقانهٔ کلاسیک که در آن معشوق همیشه نوجوانی است سبیل و ریش بر نیاورده و به ندرت دختر یا زنی است زیبا، پیداست که معشوق زنی است پرده نشین، و نشانهٔ عشقش اشکهایی است که در تنهایی می ریزد و در عشق امیدی به فرجامی خوش ندارد. پیش از خواندنِغزل سنایی، این را هم بگویم که اگر امروز شاعری جوان از نسل دوّمیهای ایرانیان مهاجر به من بگوید که دارد غزلهایی ملمّع، نیم فارسی و نیم انگلیسی، می سازد، به او خواهم گفت: «دست از این بیمزه بازیها بردار و بنیشن شعرت را بگو! یا به فارسی یا به انگلیسی! مگر اینکه بخواهی در مزاح و طنز کاری کرده باشی.» بگذریم و غزل سنایی را بخوانیم:

دی ناگه از نگارم اندر رسید نامه،

قالَت: « رَأی فُـوادی مِـن هَـجرِ كَ القیامَـه!»
(گفت: از دوری تو بر دل من قیامتی گذشت)
گفتم که «عشق و دل را باشد علامتی هم !»
قالت «دُموعُ عَینی لَـم تَـكفِ بِـالعَلامَه !»
(گفت: اشکهای چشم من برای چنین علامتی کافی نیست)
گفتا که «می چه سازی؟»، گفتم که «مر سفر را.»
قالَـت «فَـمُـر صَحیحاً ، بِـالخَیرِ وَ السّلامَه !»
(گفت: برو، با تندرستی، با خوشی و آرامش)
گفتم «وفا نداری !»، گفتا که «آزمودی:
مَـن جَـرَّبَ المُـجَرّب حَلّت بِـه النّدامَه !»
(هر کس که آزموده را بیازماید، گرفتار پشیمانی شود)
گفتم «وداع نایی، و اندر برم نگیری؟»
قالَـت «تُـریدُ وَصلی سراً وَ لا کرامَه !»
(گفت: می خواهی پنهانی از من کامیاب شوی،
بی اعتناء به آبرو و شرف من)
گفتا «بگیر زلفم!»، گفتم «ملامت آید!»
قالَـت «اَلَـستَ تَـدری العِـشقَ وَ المَـلامَه!»
(گفت: مگر نمی دانی که عشق با ملامت همراه است).

نمی توانم از شعر «گفتم گفتایی» سخن گفته باشم و به طبع آزمایی «نیما یوشیج» در این زمینه اشاره ای نکنم. در «مجموعهٔ کامل

اشعار نیما یوشیج» **۵۹۲** رباعی آمده است که **۱۴۵** تای آنها در شیوهٔ «گفتم گفتایی» است، یعنی پدر شعر نو فارسی بیش از همهٔ رباعیهای عمر خیّام، رباعی «گفتم گفتایی» دارد، و اینها را نه پیش از آغاز نوسرایی، بلکه گاهگاه و همیشه، و تا سال **۱۳۳۶** ، یعنی دو سال پیش از مرگش ، می ساخته است، و قصد تفنّن هم نداشته است، چنانکه خود اودر «دفتر یادداشتهای روزانه» اش نوشته است: «در رباعیات من به طور مجمل بیان احوال خود را کرده ام. حقیقتِ مسلكِ خود را که طریقت است، به اشاراتی گفته ام... در رباعیات خیلی مطالب را گفته ام. رباعیات یك راز نگهدار عجیبی برای من شده است. خودم نمی خواهم فکر کنم چرا. آیا چند هزار رباعی باشد!» و حالا من دو تا از این **۵۹۲** رباعی چاپ شده از چند هزار رباعی او را، بدون هیچ حرفی در اینجا می آورم. به شوق آمدگان می توانند بقیهٔ رباعیهای او را در «مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج» به تدوین زنده یاد «سیروس طاهباز» بخوانند:

گفتم «همه ام هوای تو»، گفت «بیا»
گفتم «ولی از جفای تو»، گفت «بیا»
گفتم «نه بجز آمدنم رای بُـوَد،
امّا نرسم به پای تو»، گفت «بیا»!
در کوفتمش، گفت «چنین زود چرا ؟»
دوری جستم، بگفت «مردود چرا ؟»

فریادم از جفاش چون بر شد، گفت:

«گر سوزی اندر آتشم، دود چرا!»

و بعد از خواندن این دو رباعی، شش قرن و اندی به عقب بر می گردیم و غزلی «گفتم گفتایی» از حافظ می خوانیم با این مطلع:

گفتم «غم تو دارم»، گفتا «غمت سر آید !»

گفتم که «ماه من شو !»، گفتا «اگر بر آید!»

بقیهٔ غزل را در دیوان حافظ خودتان بخوانید، و از من دربارهٔ غزل «گفتم گفتاییِ» خودم فقط این را بشنوید که در سال ۱۳۵۱ «بهار آواز» نمی توانست از «زمهریر بهمن» عبور کند و باید بی آواز و خاموش با «تیر نگاه» سخن می گفتیم. در آن روزگار «تیرماه» و «بهمن ماه» معنیهایی تاریخی پیدا کرده بود. و امّا زمانه نه فقط در آن زمان با من بیگانه بود، بلکه همچنان بیگانه مانده است، زیرا که زمانه همچون «لفظ کاه» است، و ندای تاریخ می پرسد یا می گوید: «معنای کوه گنجد در لفظ کاه؟» و می دانم که نمی گنجد و خاموش می مانم.

لندن ـ ۱۰ اوت ۲۰۰۶

۱۷

سخنگو، نه سخندان

برای مرتضی هدایت تبار

هرگز زبانِ بی هنر صورتگرِ جانم نشد،
مرغِ سخنگو شد، ولی مرغِ سخندانم نشد.

یک باغ گُـل می دادمش، او شاخه ای می بُرد از آن،
ز آن شاخ گل باغِ درون معلومِ یارانم نشد.

راز آتش و اندیشه ها از راز خرّم بیشه ها،
بادِ خزانم شد زبان، بارانِ نیسانم نشد.

بر شعلهٔ جان باد زد، بر بامِ تن فریاد زد،
بانگش پیامی آشکار از آهِ پنهانم نشد.

من راست گفتم، او دروغ، از راستم بُرد او فروغ،
محرم نشد این خانه زاد، این دزد دربانم نشد.

تهران ـ ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «سخنگو، نه سخندان»

بسیاری از شاعران کلاسیک ما گهگاه در جایی از شعرهایی زبان به شکایت از زبان گشوده اند، و این شکایتها تقریباً دو نوع است، در یک نوع معمولاً شکایت از زبانی است که پیروی ازعقل نمی کند و صاحب زبان را به ورطهٔ هزار گونه رنج و مصیبت و گرفتاری و خطر می اندازد، و در نوع دیگر شکایت از ناتوانی زبان در بیان چیزی است که شاعر در دل یا ذهن دارد، صورت معنایی آن را به روشنی در روح خود می بیند، امّا همین که می خواهد آن را بر زبان بیاورد، گویی از اسبی پیر و ضعیف خواسته است که کوهی عظیم را بر پشت بگیرد و پهنهٔ بیکران آن معنی را درنوردد. بنا بر این زبان در جهان واقعیتهای مادّی تواناست و در جهان حقیقتهای معنوی ناتوان، شاید به این دلیل که واقعیتهای مادّی به حیطهٔ محسوسات ما محدود می شود، و حقیقتهای معنوی به بیکرانگی ذهنیات و تخیّلات ما تعلّق دارد. در حیطهٔ واقعیات است که گفته اند:

به پای شمع شنیدم ز قیچی پولاد:
زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد!

مثلاً ناصر خسرو قبادیانی، که متفکّری است اهل تعقّل و منطق، از ناتوانی زبان شکایتی ندارد، بلکه از زبان می خواهد که اسرار فکری

و مذهبی او را چنان بیان کند که جاهلان، که از الفاظ به معانی واقعی آنها راه نمی برند، رأی به کافر بودن او ندهند و جانش را به خطر نیندازند. بنا بر این در مثنوی «روشنایی نامه» در «گفتار اندر خاموشی و نگهداشتن سرّ» می گوید:

نگهبان سرت گشته ست اسرار،
اگر سَر بایدت، سِرّ را نگهدار!
زبان در بسته بهتر، سِرّ نهفته،
نماند سَر ، چو شد اسرار گفته !
سَرت را از زبان بیمِ هلاک است،
وَز او در سَر خرد اندیشناک است!...
بِبُر از جهل اگر در دلت راز است،
که دستِ جهل بس محکم دراز است!...
مگو اسرار با جهّال مغرور،
که باشد دار جایت همچو منصور!...

و در همین حیطهٔ زندگانی در جهان واقعیتهای مادّی است که کسی مثل سعدی، معلّم اخلاق اجتماعی، که خود را «مرغ سخندان» در گلستان اندرز و نصیحت می داند، و مردم را به رفتن در طریق حقّ دعوت می کند، در عین حال هشدار می دهد که:

نگاه دار زبان تا به دوزخت نبرد ،
که از زبان بَتَر اندر جهان زیانی نیست!

و در همین حیطهٔ واقعیتهای محسوس و تجربه های عینی زندگی در جامعه های مبتلا به کینه و حسد و ریا و بهتان و تکفیر و دشمنیهای بی علّت است که بر زبان «روزگارآزمودگان» در مزیتِ «خاموشی» بسیار سخن رفته است، خاموشی به معنای نا گفته گذاشتن آنچه زبان توانایی بیان آن را دارد، امّا عقل و احتیاط گفتن آن را منع می کند. به دلیل عدم آزادی بیان در جامعه و در وحشت از خطر مال و جان بوده است که از جملهٔ بسیار شاعران گذشته وحشی بافقی گفته است :

خموشی بر سخن گر در نبستی،
زِ آسیبِ زبان یک سَر نـرَستی!
بسا ناگفتنی کز گفتنش مرد
کند هنگامهٔ جان بر بدن سرد...
زبان آدمی با آدمیزاد
کند کاری که با خس می کند باد!
زبان بسیار سر بر باد داده ست،
زبان سر را عدوی خانه زاد است...

امّا همین وحشی بافقی، که لابد پندِ خود را به کار بسته است و بسیار چیزها را ناگفته گذاشته است، می دانسته است که از «فرهاد و شیرین» سخن گفتن نه تنها آزار و آسیبی نخواهد دید، بلکه اگر نوای عشـق را پرده ای سـاز کند، آواز آن در طاق سپهر خواهـد پیـچید. به

همین دلیل پس از داد سخن دادن در مزیت خاموشی، می گوید:

ولی آنجا که باشد جای گفتار
خموشی آورد صد نقص در کار!
اگر بایست دائم بود خاموش،
زبان بودی عبث، بی ماحصل گوش!

البتّـه در حیطه هایی که زبان توانایی بیان دارد، بین زبان و دل رابطـه ای بر قـرار است و زبان به حـکم دل است کـه در مـوردی می گوید و در موردی دیگر خاموش می ماند، و این نکته را سعدی خوب دریافته است و خوش بیان کرده است:

سـّرِ دل از زبان نشود هرگز آشکار
گر دل موافقت نکند کِای زبان، بگوی!

امّا اگر به عمق معنای سخن سعدی برسیم، دریافتمان این خواهد بود که زبان بندهٔ فرمانبر دل است، قاصد دل است، یعنی فی نفسه هیچکاره است، اصلاً اختیاری از خود و بر خود ندارد. رابطه اش با دل از حدّ آینه و صورت فراتر نمی رود. هر صورتی که دل یا ذهن در برابر او بگذارد، همان را نشان می دهد. این شکایتها و نالیدنها از زبان، بی آنکه ملتفت باشیم، از دل است، از ذهن است، از روح است، از خود است، از آن نفسی است که همهٔ خواهشها در اوست، همهٔ اندیشـه ها در اوست، همهٔ احسـاسات و هیجانات در اوست، همهٔ بیمها و امیدها در اوست، همهٔ جلب منفعتها و دفع مضرّتها با اوست، و

همهٔ تصمیمها و حرکتها و عملها با اوست. بگذارید این دل و ذهن و روح و نفس را «من» بخوانیم، زیرا که او، تو، و آنها همه در «من» بودنشان وجود دارند و معنی پیدا می کنند، و این «من» همان چیزی است که زیگموند فروید در روانکاوی خود «ego» نامیده است. زبان را نیازهای او خلق کرده است و در حدّ نیازهای او رسا و کارساز است. و این همان زبانی است که من آن را در غزل خود «سخنگو» خوانده ام و «سخندانی» را درآن ندیده ام.

وقتی که «من» مرز «منیت» را بشکند و بکوشد که خود را در بی نهایت و ابدیت گسترش بدهد، و هستی را در نیستی و نیستی را در هستی احساس بکند، و همه را در خود بزید و همه را در خود بمیرد، در این پرواز اشراقی به بیرون از پهنهٔ واقعیات عینی دریافتهایی خواهد داشت که زبان ظرفیت لازم برای بیان آنها را ندارد، و اگر در حال مشاهداتِ روحی خود بخواهد دریافتهایش را بیان کند، ناگزیر است که به کلام نظامی دیگر ببخشد، نظامی تقریباً شبیه آنچه در رؤیا نمود پیدا می کند، و ما تا در رؤیا هستیم آن را عجیب و فارغ از قید مکان و زمان نمی بینیم، امّا همین که بیدار شدیم و چیزی از آن رؤیا را به یاد آوردیم، می گوییم «خواب عجیبی بود!» و این حالتی است که در ورای واقعیت دست می دهد، یعنی «سور رئالیستی» است.

در میان شاعران کلاسیک ما شاید «مولوی» تنها شاعری باشد که در بسیاری از غزلهایش زبان را به خدمتی فوقِ ظرفیتش واداشته

است تا بتواند حال و احساس آن لحظاتِ دریافت در پروازهای اشراقی را به خواننده منتقل کند. در اینجا نمونه ای از این گونه غزلهایش را می خوانیم:

وَه چه بی رنگ و بی نشان که منم!
کی ببینم مرا چنان که منم؟
گفتی «اسرار در میان آور!»
کو میان اندر این میان که منم؟
کی شود این روان من ساکن،
این چنین ساکنِ روان که منم!
بحرِ من غرقه گشت هم در خویش:
بوالعجب بحر بیکران که منم!
این جهان، وآن جهان مرا مطلب،
کاین دو گـُم شد در آن جهان که منم.
فارغ از سودم و زیان چو عدم:
طرفه بی سود و بی زیان که منم!
گفتم «ای جان، تو عینِ مایی. » گفت:
«عینِ چِبوَد در این عیان که منم!»
گفتم «آنی!» بگفت «های! خموش!
در زبان نآمده ست آن که منم !»
گفتم «اندر زبان چو در نآمد،

اینت گویای بی زبان که منم!
می شدم در فنا چو مَـه بی پا،
اینت بی پای پادوان که منم!»
بانگ آمد «چه می دوی؟ بنگر
در چنین ظاهرِ نهان که منم!»

شاید انسان اوّلیه، پیش از آنکه زبان به سخن گفتن باز کند، هنوز چیزی نداشت که نیاز به گفتن آن داشته باشد، و شاید تا آن زمان دروغ هم نمی توانست بگویدف یا زندگی اجتماعی او چنان می گذشت که نیازی به دروغ گفتن نداشت. واقعیت این است که انسان از زمانی که زبان باز کرده است تا امروز ، بیش از آنچه از زبان برای بیان مافی الضّمیر خود کار بگیرد، آن را به صورت پرده ای در پنهان نگهداشتن مافی الضّمیرش به کار برده است، یعنی با آن دروغ گفته است. من اگر پنجاه سال هم با عنوان نزدیکترین دوست شما، رفیق مسجد و میخانه و گلستان شما باشم، باز هم گاهی پیش خودتان خواهید گفت: «ای کاش می دانستم که او به راستی در دلش چه می گذرد و دربارهٔ من چه فکر می کند!» انگیزهٔ این آرزویتان هم این خواهد بود که خودتان خوب می دانید که من از آنچه در دل شما می گذرد خبر ندارم و به راستی نمی دانم که شما دربارهٔ من چه فکر می کنید!

می بینید که دربارهٔ زبان با زبان حرف زدن کار ساده ای نیست. زبان، آدم را می پیچاند و زبانِ آدم را به سرگیجه می اندازد تا آدم نتواند درست دربارهٔ زبان حرف بزند:

بر شعلهٔ جان باد زد ، بر بام تن فریاد زد؛
بانگش پیامی آشکار از آهِ پنهانم نشد!

لندن – ۱۷ اوت ۲۰۰۶

۱۸

کدام پهنه؟

گفتم که «در جهان به چه ات آرزو رود؟»
گفتا «به آنچه فارغ از این گفت و گو رود!»

گفتم «کسی که فارغ از این گفت و گوست، کو؟»
گفت «آنکه بی کس آید و بی کاش و کو رود.»

گفتم «چه رفت مرغِ سحر را، که بی نواست؟»
گفتا «مگو، که خارِ شبَش در گلو رود!»

گفتم «بر آید از دلِ فریاد آه!»، گفت:
«از بیم، بر نیامده، در دل فرو رود!»

گفتم «به سوی عشق کسی رهنمون نیافت.»
گفت «آنکه یافت، بی قدم از چارسو رود.»

گفتم «کدام پهنه تو را خوشتر است؟» گفت:
«آنجا که من نباشد و فرمانِ او رود!»

در حاشیهٔ «کدام پهنه»

در آغاز این را بگویم که در سال ۱۳۵۳ که این غزل ساخته شد، از دیدگاه فضای سیاسی جامعه و سرگشتگیِ من در تاریخ بشر، «بیت الغزل» آن این بود:

گفتم «کدام پهنه تو را خوشتر است؟» گفت:

«آنجا که **من** نباشد و فرمان **او** رود!»

اصطلاح «بیت الغزل» را زیاد شنیده ایم و شاید بسیاری از ما با دوباره شنیدن آن، این بیت «حافظ شیرازی» را به یاد بیاوریم: «شعرِ حافظ همه بیت الغزل معرفت است، / آفرین بر نَفَسِ دلکش و لطف سخنش !» بیت الغزل را بهترین بیت یک غزل در لفظ و معنی تعریف کرده اند و به آن «شاه بیت غزل» هم گفته اند، امّا به گمان من همهٔ تعریفها از این تعریف شمس قیس رازی در «المعجم فی معاییر اشعارالعجم» گرفته شده است، در تعریف «بیت القصیده»:

«بیت القصیده آن است که نخست شاعر را معنی ای در خاطر آید و آن را نظم کند و بنای قصیده بر آن نهد و ممکن باشد که در قصیده بهتر از آن بیت بسیار افتد و عامّهٔ شعرا بیت القصیده آن را خوانند که بهترینِ ابیاتِ قصیده بود.»

و من بر اساس این تعریف است که می گویم در غزلی که

بیتها پیوستگی مضمونی داشته باشد، بیت الغزلِ آن بیتی است که حاصل مضمون بیتهای دیگر غزل باشد و شاعر در آن مقصودِ اصلی خود را بیان کرده باشد. ضمناً این را هم اضافه کنم که «حافظ شیرازی»، با توجّه به استادی اش در نشاندنِ معانی عمیق در زیباترین کلام، حقّ داشته است که بارها و بارها کمال سخن خود را بستاید، امّا خودش این را خوب می دانسته است که وقتی که می گوید شعر او همه بیت الغزل معرفت است، منظورش همهٔ غزلهایش نیست، چون بعضی از آنها اصلاً معنایی عمیق در بر ندارد، و وقتی که معنایی عمیق موجود نباشد، از شاعر در زیباسازی کلام هم کار چندانی بر نمی آید، چون عمیق و والا بودنِ معنی است که میدان هنرنمایی در زیبایی کلام را بر شاعر گشوده می دارد. مثلاً حافظ غزلی دارد با این مطلع:

خلوت گزیده را به تماشا چه حاجت است؟

چون کوی دوست هست، به صحرا چه حاجت است!

و این غزل با ردیف «چه حاجت است»، مضمونی جز این ندارد که شاعر می خواهد ممدوح خود را از حاجتِ خود، که چیزی جز مبلغی پول نیست، آگاه کند، امّا رویش نمی شود و طبع بلندش اجازه نمی دهد. هم خدا را می خواهد، هم خرما را، به این معنی که طبعِ بلندِ خود را به گدایی وامی دارد تا به ممدوح بگوید: «اربابِ حاجتیم و زبان سؤال نیست، / آخر سؤال کن که گدا را چه حاجت است!»

و می دانیم که در فارسی «سؤال» به معنی «گدایی کردن» هم به کـار مـی رود، و به همین دلیل به گـدا «سائل» هم می گوییم. و باز حافظ در غزلی دیگر که می خواهد در آن قوام الدّین محمّد صاحب عیار، وزیر محتشم شاه شجاع را مدح کند، خود را تلویحاً «درویش» معرّفی می کند، و با بلندیِ طبع، شاهان و وزیران را نیازمند به صحبت درویشان می داند. در مطلع غزل می گوید:

روضهٔ خلدِ برین صحبتِ درویشان است،

مایهٔ محتشمی خدمتِ درویشان است!

و این معنی را در بیت دیگری هم مؤکّد می کند، هم آن را به مُرادِ نهفتهٔ خود که بی رو دربایستی، همان نیاز درویشان به زر است، نزدیکتر می کند و می گوید:

آنچه زر می شود از پرتوِ آن قلبِ سیاه،

کیمیایی است که درصحبتِ درویشان است!

و سخن را به آنجا می رساند که ممدوح او، هرچند به صورت آقاست و خواجه است و وزیر عهد است، در سیرت مثل خودِ حافظ درویش است، امّا متأسّفانه حافظ باز هم در عینِ درویشی یا درویش نمایی، خود را «بندهٔ» همان وزیر می خواند و می گوید:

بندهٔ آصف عهدم که در این سلطنتش

صورتِ خواجگی و سیرتِ درویشان است!

و می دانیـم کـه «آصـفِ عـهد» به اعتبـارِ «آصـف بن بـرخیا، یکی از

علمای بنی اسرائیل و طبق روایات، وزیر حضرت سلیمان»، مسلّط بر علوم غریبه ، در زبان مدح در شعر کلاسیک فارسی کنایه از «وزیر عهد» یا «وزیر وقت» است. پس حافظ خودش هم می دانست که هیچ بیتی از غزلهایی مثل این دو غزل او نمی تواند «بیت الغزل معرفت» باشد، مگر اینکه ما بخواهیم در مقام پرستندهٔ حافظ، واقعیتی را که او خودش از آن آگاه بود، انکار کنیم، چون پرستش و ستایش که می آید، عقل و نقد گورشان را گم می کنند!

از حاشیه بر حاشیه بگذریم و به اصل حاشیه بر گردیم. بله، در فضای سیاسی سال ۱۳۵۳، و در آن سرگشتگی که من در سیر تاریخ بشر داشتم، به این نتیجه رسیدم که اگر از یک انسان آگاه، که تاریخ بشر را در پیش ذهن داشته باشد، بپرسند که تو چه نوع حکومتی را بهتر می دانی و زندگی انسان را در پهنهٔ آن خوشتر می پنداری، آن انسان آگاه خواهد گفت که هیچ حکومتی را خوب نمی داند و یقین دارد که انسانی مثل او در پهنهٔ هیچ حکومتی نمی تواند خوش باشد، چون در هر حکومتی «من» هایی زمام قدرت را به دست دارند و می خواهند بر «تو» ها حکومت کنند و برای حفظ قدرتِ خود ، توها را از آزادی و اختیار محروم می دارند. بنا بر این باید یک «او» یی که از «من» خالی باشد، بر پهنه ای از پهنه های خاک حکومت کند تا در آن پهنه «من» ها، همه و همه، فرمانبر او باشند، و این او هرگز خلق نشده است، و هرگز هم خلق نخواهد شد، و بیخود به برقراری «مدینهٔ

فاضله» با فرمانروایی افرادی از میان آحاد بشر امید مبند، زیرا که هیچ فردی از آحاد بشر خدا نیست، و خدا هم در روی زمین نماینده ای ندارد، زیرا که چون خداست و خودش انسان را خلق کرده است، می داند که همه را یکسان خلق کرده است و طوری خلق کرده است که هیچیک به ذات و به فطرت از دیگری برتر و قابل اعتماد تر نیست، و می داند که آنچه را که هر انسانی برای زنده ماندن و زندگی کردن لازم داشته باشد، به تساوی به همه داده است و همه را در زمین به حال خود رها کرده است. در واقع در بیت الغزلِ من مخاطبِ این سؤال که «کدام پهنه تو را خوشتر است»، چه می گفت «آنجا که من نباشد و فرمانِ او رود»، چه می گفت «جانا، تو آنچه یافت می نشود، آنت آرزوست»، فرقی نمی کرد.

در «اینترنت»، این مرجع المراجع قرن بیست و یکم، گشتم تا ببینیم کسانی پیدا می شوند که مثل پاسخ دهندهٔ فرضی در بیت الغزلِ من اعتقاد و امیدی به حکومتِ عادلانهٔ انسان بر انسان نداشته باشند، و در میان کسانی که در باب حکومت حرف زده اند، از افلاطون گرفته تا تامس هابز (Thomas Hobbes)، فیلسوفِ سیاست شناس انگلیسی (۱۶۷۹-۱۵۸۸) ونویسندهٔ کتاب «لویاتان»، که معتقد بود افراد یا «من» ها خودپرستند، و جان لاک (John Locke)، فیلسوف انگلیسی (۱۷۰۴-۱۶۳۲)، نویسندهٔ «رسالات در باب حکومت» یا دولت، و شارل لویی مونتسکیو (Charles Louis Montesquieu)،

فیلسوف حقوق شناس و سیاست شناس فرانسوی، نویسندهٔ کتاب «روح القوانین»، و مانند اینها، به اسمی برخوردم که قبلاً با آن آشنا نشده بودم: زنی آزاد اندیش، آنارشیست و مبارز در راه برخورداری زنان از حقوق برابر با حقوق مردان. این زن آمریکایی (۱۹۱۲-۱۸۶۶) که اسمش ولترین دوکلیر(Voltairine de Cleyre) است، درسراسر آمریکا می گشت و برای مردم سخنرانی می کرد و شعر و داستان و مقاله هم می نوشت. مقاله ای که نویسندهٔ آن سخنی از ولترین دو کلیر در آن نقل کرده است، «هنگامی که خودکامگان فرمانروایی کنند» عنوان دارد ،و نویسندهٔ مقاله پیش از نقل سخن ولترین دوکلیر، این اشارتِ قابل تأمّل را آورده است:

«تاریخ انسان، چه از دیدگاهِ کتابهای مقدّس بررسی شود، چه در متون تاریخیِ غیر مذهبی، یک موضوع محوری داردکه همواره تکرار شده است، و آن اینکه یک گروه از مردم خواسته اند با توسّل به زور بر گروهی دیگر فرمانروایی کنند. این عمل خودکامگی خوانده می شود! و وقتی که پول را واردِ معادله بکنید، اولیگارشی پیدا می شود (یعنی حکومت یک گروه کوچک بر جمعیت یک سرزمین برای کسب و حفظ منافع خودِ این گروه). وقتی که خودکامگی و اولیگارشی همدست می شوند، حکومت استبدادی به وجود می آید...» و در اینجا سخن ولترین دو کلیر نقل می شود با این مضمون: «تا زمانی که مردم در بند بهره مندی از

آزادی خود نباشند، کسانی که بخواهند با خودکامگی بر آنها فرمان برانند، فرمان خواهند راند، چون خودکامگان کوشایند و سرسخت، و در تلاش خواهند بود تا با نام انواع خدایان مذهبی و غیر مذهبی، مردمِ خفته را به زیر یوغ خود درآورند.»

امّا در سخن قابل تأمّل نویسندهٔ مذهبی مقاله این هدف دنبال می شود که خدا باید بر مردم حکومت کند، و بنابر این می توانیم بگوییم که از دید یک مسیحی مؤمن، مسلّماً جایی که خدا می تواند از آن حکومتِ خود را بر مردم جاری کند، کلیساست، و قانون اساسی این حکومت مسلّماً کتاب مقدّس است، و چون خدا شخصاً نمی تواند برای حکومت در زمین ظاهر شود، کشیشان که نمایندگان یا نایبان اویند، لابد مجری قانون اساسی او خواهند بود! و در سخنِ منطقی آن زنِ آزاد اندیش و آنارشیست هم جای این نکته خالی است که «بسیار خوب، حالا فرض کنیم که مردم خفته بیدار شدند، و یوغ خودکامگان را از گردن خود فرو افکندند، و احیاناً سرِ خودکامگان را هم به طاق طویله کوبیدند! مگر تا به حال در تاریخ هر قومی بارها چنین واقعه هایی روی نداده است؟ مگر بلافاصله بعد از واقعه گروهی از خودکامگان جدید جای خودکامگان پیشین را نگرفته اند؟ آیا عیب فقط در خودکامگان است؟ آیا خودکامگان از شکم مادر خودکامه بر خشت افتاده اند؟ آیا مردمی که تا به حال خودکامگی نکرده اند، سرشتی سوای خودکامگان دارند؟ یا همهٔ

آدمیان، از خود حضرت آدم و همسرش حوّا گرفته تا شاگرد بقّال سر کوچهٔ ما و همسرش رقیه، در سرشتشان یک شخصیت آرام و مطیع و بی آزار و آزاده و وارسته و همنوع دوست دارند، و یک شخصیت خودکامهٔ خود پرست ستمگر بیرحم، که بسته به شرایط و اوضاع و احوال، گاه یکی و گاه دیگری را در آنها نمودار می بینیم؟ در واقع «النّادر و کالمعدوم» اند آنهایی که با آگاهی از طبیعتِ انسان، مدام با چوب وجدان بر سر فیلِ طبیعتِ خود می کوبند تا به یاد هندوستانِ خودپرستی و خودکامگی نیفتد!

راستش من گاهی فکر می کنم که همهٔ کارهای طبیعت علمی و درست بوده است، امّا یک اشتباه هم کرده است که بر خلافِ قصد و نیتش به پیدا شدن انسان انجامیده است! و ما انسانها هم فقط اگر به چند ثانیه پیش از بروزِ نتیجهٔ این اشتباه برگردیم، می توانیم در پهنه ای زندگی کنیم که «من» نباشد و فرمان «او» ، یعنی فرمان طبیعت رود، یعنی برگردیم به چند ثانیه پیش از آنکه میمونی، دُم انداخته و راست ایستاده، درنگی کرد و به خود گفت: « من فکر می کنم، پس من هستم !»

دو سال پیش از ساختن غزل «کدام پهنه؟»، در شعری با عنوانِ «زمان رستگاری» از یک مخاطبِ فرضی پرسیده بودم که «زمان رستگاری انسان کی خواهد رسید؟» و او به من پاسخی داده بود که باز همان مفهوم محال بودن را در خود دارد:

گفتم: «زمانِ رستگاریِ انسان
در زیر آفتاب
کی می رسد، اگر برسد هرگز؟
این گونه زیستن شوم است!»

گفت: « ای برادرِ هابیل،
تا روی خاک
در گوشه ای، کسی
پیدا شود که سعادت را
در مرگِ دیگری بداند،
آن گونه رستگاری موهوم است!»

لندن – ۲۷ اوت ۲۰۰۶

۱۹

خون در چشمهٔ خورشید

نسیمی خیزد از یادش که از آب آتش انگیزد،
برآرَد شعله از رؤیا و در خواب آتش انگیزد.

به موج آید از او دریای خون در چشمهٔ خورشید،
چنان کـَز برفگون رخسارِ مهتاب آتش انگیزد.

خِـرد را چشم اگر از عشق آبی خوش نمی نوشد،
جنون باید که از دل با میِ ناب آتش انگیزد.

در این ظلمت، که از هرسو کمین هول در پیش است،
مگر خشم از چراغِ کورِ احباب آتش انگیزد.

خدا یا، جمعِ تنهایان تو را خاموش می خوانند،
به جانِ سردشان دریاب! دریاب! آتش انگیزد!

تهران ـ ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «خون در چشمهٔ خورشید»

کیستند آنهایی که یادشان می تواند برای پرستندگانِ حقیقت نسیم باشد؟ نسیم همیشه با خود بهار را به ذهن می آورد، و آفتابِ جان آفرین را، و شکفتگی طبیعت را، و جوشش زندگی را، و طعم و آوازِ عشق را، و امید به آیندهٔ انسان را. خاطرت باید دریاچه ای آرام باشد، فارغ از آشوب انگیزیِ طوفان، تا نسیمِ چنان یادی، دررقصِ حریروارش، با انگشتانِ نور تکنواهایِ آهنگِ شادمانی از بودن و انسان بودن را برآن بنوازد. پس کیستند آنهایی که نسیمِ یادشان از آبِ خاطرِ تو ناگهان آتش بر می انگیزد؟ و چیست در این یاد که آب را آتش می کند؟

کیستند آنهایی که یادشان اگر در میانهٔ رؤیایی در خواب تو بیدار شود، از رؤیای تو شعله بر می آورد و خوابِ تو را به آتش می کشد؟ «رؤیا» را معمولاً با مفهومی متضادّ با «کابوس» به کار می بریم، یعنی که رؤیا خوابهای شیرین و سپید و دلپذیر را به ذهن می آورد، و کابوس خوابهای تلخ و سیاه و دل آزار را. کیستند این کسانی که ورود ناگهانیِ یادشان به رؤیاهای ما، خوابِ ما را به شعله زارِ دوزخ تبدیل می کند؟

کیستند آنهایی که اگر با یادشان به خورشید نگاه کنیم، در آن

دریایی از خون به موج درمی آید، و شب هنگام چون به ماه نگاه کنیم، بر چهرهٔ برفگونش بازتابِ سرخیِ خون را می بینیم؟ اینها اشارتهایی است شاعرانه به بزرگی و شکوه روحِ شماری از کسانی که پیشروان و بیرقدارانِ حرکتِ انسانِ تاریخی بوده اند، از زمان پناه گیریِ بیمناکِ او در غار تا امروز که زمانِ پروازبیباکانهٔ اوست در فضایِ بیکران. اینها همه روحی بزرگ و با شکوه داشتند، و یادِ همهٔ آنان ما را از بودن و انسان بودنِ خود شادمان و سرافراز می کند، امّا این یادِ شماری از آنهاست که در روحِ ما آتش می انگیزد، یادِ آنهایی که برای حفظِ جوهرِ اصلیِ انسانیت، یعنی آزادیِ اندیشه و شکّ دراندیشیده های پیشینیان و شوقِ جست و جو با نواندیشی در راهِ حقیقت، جان باخته اند. شاید یکی از نخستین جانباختگان در راهِ آزادی اندیشه کسی بود که در صدها هزار سال پیش، در یکی از بسیار چیزها که جادوگرِ قبیله از آن به منزلهٔ اصلی از اصولِ آیینِ قبیله دفاع می کرد، شکّ کرده بود و چیزی گفته بود که قدرتِ مطلقهٔ جادوگرِ قبیله را خدشه دارمی کرد، و خدشه دار شدنِ قدرتِ او در واقع حقّ حاکمیتِ رئیسِ قبیله را در نزدِ افرادِ قبیله که فرمانبردارانِ او بودند، سست و بی اعتبار می کرد، و همین گناه بس بود تا به فتوای جادوگر قبیله و حکمِ رئیس قبیله، آتشی بزرگ برافروزند و آن آزاد اندیشِ مرتدّ را، در برابرِ چشمانِ همهٔ افرادِ قبیله، زنده بسوزانند.

شاید این رسمِ زنده سوزاندنِ آزاداندیشانِ بی پروا صدها هزار

سالِ پیش آغاز شده باشد، و همچنان جادوگران قومها و ملّتها، که نگاهبانانِ قدرت و حاکمیتِ رئیسانِ قومها و ملّتها بوده اند، آن را دوره به دوره نو کرده باشند، زمان پسند کرده باشند، و بر اجرای آن مُهر اعتبار زده باشند. شاید که از دورهٔ رنسانس به بعد بود که رفته رفته فتواهای رهبرانِ کلیسا از اعتبار افتاد و رئیسانِ قومها و ملّتها ناگزیر شدند که برای حفظ قدرتِ خود در برابر آزاداندیشان که نه تنها منادیِ آزادیِ اندیشه، بلکه خواهانِ آزادیِ همهٔ انسانها و برابریِ حقوقِ همهٔ آنها بودند، بهانه هایی تازه بتراشند یا به سادگی و بی نیاز به بهانه تراشیدن، آزاداندیشانِ مبارز را به جرمِ مخالف بودنِ با نظامِ حاکم به زندان بیندازند، شکنجه کنند، تیرباران کنند، یا به دار بیاویزند.

در همین اروپایی که رنسانس در آن پیدا شد و اثراتِ رنسانسش کم و بیش در سراسرِ جهان گسترش یافت، رهبرانِ کلیسا، نگاهبانِ قدرتِ فرمانروایان، به سادگی از میدان به کناره نرفتند. کلیسای روم که مرکز سلطنت نایبان مسیح بود و بر روح همهٔ پیروان مسیحیت در سراسر جهان حکومت می کرد، هرکس را که از درون کلیسا می خواست پرده ای از هزاران پردهٔ خرافات را از چشم و دل و ذهن مسیحیان بردارد، به کفر و ارتداد محکوم می کرد و به زنده سوزاندنش فرمان می داد. بسیاری از پروتستانها، معترضان به سنّتهایِ کلیسای کاتولیک، به چنین فرجامی رسیدند. یک روحانی

کلیسای انگلستان، به نام جان چارلز رایل (John Charles Ryle) که از معترضان به کلیسای روم بود (۱۹۰۰-۱۸۱۶)، رساله ای نوشت با عنوان «پنج مصلح انگلیسی» و موضوعی که در آن مطرح کرد «سوزاندن مصلحان انگلیسی و دلیل سوزاندنِ آنها» ست. «رایل» در آغاز این رساله می گوید: «واقعیتهای معیّنی در تاریخ هست که جهان سخت می کوشد آنها را فراموش کند و نسبت به آنها بی اعتنا بماند... سیصد سال پیش کسانی پیدا شدند که یقین داشتند که حقیقت را یافته اند و حاضر بودند که برای ابراز عقیدهٔ خود جانشان را فدا کنند.» و در این رساله می خوانیم که «کویین مری» (Queen Mary)، ملکهٔ انگلستان و اسکاتلند و ایرلند، دختر «هنری هشتم»، که بعد از مرگ برادرش، ادوارد ششم به سلطنت رسید، از آیین پروتستان روی گرداند و بار دیگر به فرمانروایی کلیسای روم دل سپرد و اسقفهای پروتستان را زنده سوزاند. به همین سبب بود که مسیحیانِ آزاد اندیش به او «خون آشام» لقب دادند. در چهار سال آخر سلطنتِ «مری خون آشام» بیش از ۲۸۸ تن به دلیل وابستگیشان به آیین پروتستان زنده سوزانده شدند. ادوارد ششم، برادر همین مری خون آشام که آیین پروتستان داشت، در هنگام مرگ در دعایِ خود گفته بود: «خداوندا، این سرزمین را از پاپ مداری در امان بدار، و آیینِ حقیقیِ خود را بر قرار نگهدار!» (شاید این سخن ادوارد ششم شما را هم مثل من به یاد این سخن داریوش بزرگ بیندازد که گفته بود: «ای اهورامزدا،

سرزمین مرا از دروغ و خشکسالی در امان بدار!»)

یکی دیگر از کسانی که به دلیل افکار و عقایدش در اروپا زنده سوزانده شد، جوردانو برونو (Giordano Bruno)، فیلسوف و کیهان شناس ایتالیایی بود که مثل کوپرنیک هیئتِ بطلمیوسی را معتبر نمی دانست و معتقد بود که عالم از بی نهایت منظومه های شمسی تشکیل شده است و زمین مرکز عالم نیست، و همین کافی بود که بنیان کیهانشناسی کلیسایی را بلرزاند و پاپ را وادار کند که او را به جلادان کمیتهٔ تفتیش عقاید بسپارد و به فتوای این کمیته او را زنده در آتش بسوزانند. در همین ایتالیا، نوزده سال بعد از زنده سوزانده شدنِ جوردانو برونو، نوبت به لوچیلیو وانینی (Lucilio Vanini)، فیلسوف دیگری رسید که ۲۲۴ سال پیش از «چارلز داروین» انگلیسی به دنیا آمده بود و گفته بود انسان تکامل یافتهٔ میمون است. او را که در کسوت روحانیون مسیحی بود، به دلیل این عقیده و نیز به دلیلِ موضوعاتِ ضدّ مسیحی دیگری که در نوشته هایش یافتند، به الحاد متّهم کردند، و بعد از محاکمه ای طولانی به مرگ محکومش کردند، زبانش را بریدند، وبه دارش بستند و زنده آتشش زدند.

شرق از عهد باستان تا کنون این گونه شهیدان عقیده بسیار داشته است. یکی از آنها منصور حلاج بود که از زندگی و مرگش شاعران اسطوره ای ساخته اند. او در یک رباعیِ منسوب به ابوسعید

ابوالخیر چنین توصیف شده است:

منصورِ حـّلاج، آن نهنگِ دریا،
کـَز پنبهٔ تن دانهٔ جان کرد جدا،
روزی که اناالحقّ به زبان می آورد،
منصور کجا بود؟ خدا بود، خدا!

امّا مثلاً شهاب الدّین سهروردی، معروف به شیخ اشراق، چون در فلسفهٔ اشراقی خود از فلاسفهٔ یونان و حکمت قدیم ایران تأثیر پذیرفته بود، و از اصطلاحاتِ دین زردشتی هم استفاده می کرد، با وجود اینکه او را به الحاد متّهم کردند و به فتوای روحانیون حلب و به فرمان صلاح الدّین ایّوبی در سنّ سی و هشت سالگی در زندان کشتند، زندگی و مرگش در نزد شاعران صورت و سیرتِ اسطوره به خود نگرفت. همین طور زندگی و مرگ عبدالله ابن مقفّع (روزبه پارسی)، که گویی نه تنها شاعران و مردم ، بلکه تاریخ هم او را فراموش کرده است. این مرد بزرگ، به جای آنکه، مثل بیشتر متفکّرانِ عهد خود، در بارهٔ آیین و فلسفهٔ بیگانگان مهاجم و به زبان آنها بنویسد، به زبان آنها نوشت، امّا آنچه نوشت ترجمهٔ آثار فرهنگی و ادبی و اجتماعی و تاریخی ایرانیان بود، با این هدف که به آن بیگانگان بگوید که ایننـد ایرانیانی که شـما با شمشیر بر آنها فـرمانروا شده اید، و به ایرانیانِ تحتِ سلطهٔ اعراب بگوید که اصالتِ خود را از یاد نبرید.

ابن مقفع را زندیق شناختند و روایت شده است که مهدی، خلیفهٔ عبّاسی دربارهٔ او گفته بود «من هیچ کتاب زندقه به دست نیاوردم که اصل آن از ابن مقفّع نباشد». کشتنِ اوبه یک روایت به این صورت بود که او را زنده تکّه تکّه کردند و تکّه های بدن او را در تنور سوزان انداختند.

این مرد فرهیخته و ایران دوست که بیش از بیست اثر مهمّ از آثار او نام برده شده است ، در هنگام کشته شدن سی و شش سال داشت. با یاد او، که از آب آتش انگیزد، شعر «چه کنم؟» را از کتاب «ماه و ماهی در چشمهٔ باد» (گزیدهٔ شعرهای ۱۳۴۴ تا ۱۳۴۷) می آورم :

من اگر زبانم آتش،
من اگر ترانه هایم
همه شعله های سرکش،
چه کنم که یک دل است و همه داغهای سوزان،
غمِ خستگانِ عشق و غمِ کشتگانِ نفرت،
غم آبهای هرز و غمِ باغهای سوزان!

تو اگر در این بیابان
غزلی چو آب خواهی،

عجبا که از سرابی

شطی از شراب خواهی!

لندن – سوّم سپتامبر ۲۰۰۶
(روزی که ۷۲ ساله شدم)

۲۰

از عرشِ جنون، کلاه

گفتم که به آفتاب رَه خواهم یافت،
این چشمه در آن چشمِ سیه خواهم یافت؛

از جامهٔ خاکیان برون خواهم شد،
پاکی همه در آبِ گُنه خواهم یافت؛

آن را که امید می نیابد هرگز،
در تلخیِ یأسِ آن نگه خواهم یافت؛

بیداریِ جست و جو به سر خواهم بُرد،
بر دامنِ رازِ خوابگه خواهم یافت؛

از رفتهٔ عمر اگر نبرّم پیوند،
این ماندهٔ عمر را تَبَه خواهم یافت؛

بر خاکِ نیاز سر فرو خواهم سود،
از عرشِ جنون به سر کُـله خواهم یافت:

افسوس که گنجِ آرزو را در خاک،
دور از تب و تابِ مهر و مـَه خواهم یافت.

تهران - ۱۳۵۱

در حاشیهٔ «از عرشِ جنون، کلاه»

چشمِ معشوقِ شاعرانِ ایرانی، ازدیرباز تا به امروز، چشمِ سیاه بوده است، هرچند که در شعر نو چشمِ آبی، چشم سبز، و گاهی چشمِ میشی هم جوازِ زیباییِ شعری گرفته است. در شعر عاشقانهٔ کلاسیک تقریباً هیچ معشوقی نیست که چشمانش سیاه نباشد، همان طور که موی معشوق هم همیشه سیاه بوده است. البتّه در شعر نو فارسی موی طلایی در زیباشناسی نسبت به موی سیاه درجهٔ بالا تری پیدا کرده است. موهای معشوق را اگر به آبشاری طلایی، آبشاری از نور، یا به کلالهٔ طلایی ذرّت تشبیه کنند، حتماً از آبشارِ سیاه، یا آبشارِ آبنوس دلپسندتر خواهد بود.

چشمِ سیاه، شاعر کلاسیک را بیدرنگ به یادِ آهو یا غزال می انداخت. آهو یا غزال هم چشمانی درشت و سیاه دارد، هم اندامی خوشتراش، و ضمناً یک نوع از آهوست که از ناف او مُشک می گیرند، و مُشک که تقریباً سیاهِ مایل به سرخ یا مایل به قهوه ای است، یعنی مشکی است، هم در رنگ به مویِ معشوق می ماند، هم از آن عطری در هوا می پیچد که یادآورِ عطرِ موی معشوق در مشامِ عاشق است. با درنظر داشتنِ این سلسلهٔ پیوندهایِ حسّی و خیالی است که مثلاً «سعدی» می گوید:

نگویمت که گلی بر فرازِ سروِ روان؛
که آفتابِ جهانتاب بر سرِ عَلَمی؛
تو مشک بویِ سیه چشم را که دریابد:
که همچو آهوی مشکین از آدمی برمی!

و «حافظ»، همشهریِ سعدی، یک قرن بعد از او همین تصویرها را در غزلی چنین به کار می گیرد:

دردا! که از آن آهوی مشکینِ سیه چشم
چون نافه بسی خونِ دلم در جگر افتاد!
از رهگذرِ خاکِ سرِ کوی شما بود
هر نافه که در دستِ نسیمِ سحر افتاد!

و «رودکی سمرقندی» هم، وقتی که از «سیاه چشمان» یاد می کند، با این استعاره به «زن زیبایِ عشق آفرین» درمعنایِ عامّ نظر دارد. به عبارت دیگر، از همان عهدِ رودکی، و لابد خیلی پیشتر از عهدِ او، در نزدِ مردمِ ایران زمین ترکیبِ «سیاه چشم» به تنهایی می توانسته است معیار زیباییِ زن و معشوق باشد، معشوقِ زمینی، بدونِ هیچ کنایتی به معشوقِ آسمانی، بدونِ هیچ گریز زدنی به عالمِ عرفانی:

شاد زی با سیاه چشمان، شاد،
که جهان نیست جز فِسانه و باد!
زآمده شادمان بباید بود،
وَز گذشته نکرد باید یاد!

من و آن جعد موی ِ غالیه بوی،
من و آن ماه روی ِ حور نژاد:
باد و ابر است این جهان ِ فسوس،
باده پیش آر، هرچه بادا باد!

و این نمودِ زیبایی زن در «چشمان سیاه» همچنان تا عصرِ ما در زیباشناسیِ شعریِ بسیاری از شاعران ادامه یافته است، حتّی در زیباشناسیِ «نیما یوشیج» که می خواست در شعر همه چیز را نو یا دیگرگون کند، حتّی زبان را، بی پروایِ آنکه اگر نظامِ طبیعی زبان را برای دیگرگون کردن و نو نماییِ آن درهم بریزی، پیوندِ خود را با اهلِ زبان بریده ای، و درواقع هنر نکرده ای، به هنر نرسیده ای، و در فاصلهٔ خود و هنر ابری از غبارِ آشفتگی برانگیخته ای. همین «نیما یوشیج» در منظومهٔ «افسانه» از زبانِ افسانه به عاشق می گوید:

همّتی کن که دزدیده، او را
هر دمی جانبِ تو نگاهی ست.
عاشقا، گر سیه دوست داری،
اینك او را دو چشمِ سیاهی ست،
که زِ غوغای دل غصّه گوی است!

امّا از زمانی که گروهی از شاعران صفتهایِ زیباییِ معشوقِ زمینی را در حالتِ کنایه و استعاره برای معشوقِ آسمانی به کار گرفتند، معشوقِ زمینی، با همهٔ صفتها و نمودها و جلوه های جسمانیِ

خود سمبول یا نمادی از معشوقِ آسمانی شد، چنانکه گویی معشوقِ زمینی آیینه ای است که خدا خود را در او متجلّی کرده است، و دیگر مهمّ نبود که این معشوق زنی است زیبا روی مشکین مویِ سیاه چشم، یا مردی است در سنّ نوجوانی که هنوز بر چهرهٔ زیبایش غبارِ ریش و سبلت ننشسته است. آنوقت بود که رفته رفته موی سیاه و چشم سیاه یادآور ظلمتِ کفر شد تا آنجا که «کفر» را به منزلهٔ استعاره ای برای موی معشوق به کار می بردند. «عطّار نیشابوری» یکی از همین شاعران عرفانی است که در غزلی پیوند کفر و ایمان را با کاربرد زلف سیاه و چشم سیاه معشوق نشان می دهد. آنجا که عاشق دل به زیبایی معشوقِ زمینی می بازد، حتّی اگر دختر ترسایی باشد و عاشق را به بستنِ زنّار وادارد، باز هم عاشق، اگر شیخ صنعانی باشد، در کفر دختر ترسا ایمان را یافته است و به خدا عشق ورزیده است. حالا این غزل«شیخ عطّار» را می خوانیم، که گویی در قالب «شیخ صنعان» با «پیر زاهد» خود سخن می گوید:

نگاری مستِ لایعقل، چو ماهی،
در آمد از درِ مسجد پگاهی:
سیه زلف و سیه چشم و سیه دل،
سیه گر بود و پوشیده سیاهی،
زِ هر مویی که اندر زلفِ او بود
فرو می ریخت کفری و گناهی.

در آمد پیشِ پیرِ ما به زانو،
بدو گفت: «ای اسیرِ آب و جاهی!
فسردی همچو یخ از زهد کردن!
بسوز آخر چو آتش گاهگاهی!»
چو پیرِ ما بدید اورا، بر آورد
زِ جانِ آتشین چون آتش آهی.
زِ راه افتاد و روی آورد در کفر،
نه رویی ماند در دین و نه راهی!
به تاریکی زلفِ او فرو رفت،
به دست آورد از آبِ خضر چاهی.
دگر هرگز نشانِ او ندیدم،
که شد در بی نشانی پادشاهی!
اگر عطّار با او هم برفتی،
نیرزیدیش عالم برگِ کاهی!

البتّــه بسیاری از شاعران نوبین و نو اندیشِ زمان ما وقتی که از لب، یا چشم معشوقِ خود سخن می گویند، کاری به این ندارند که لبهای او لعل است، یا شراب سرخ است؛ یا چشم او سیاه است و درشـت و مست همچون چشمِ غزال. آنها در هر یک از اعضای جسمِ معشوق چیزی احسـاسی و عاطفی و روحانی می بینند، چیزهـایی که

پیوندِ میانِ زن و مرد را به تجلّی انسانیت در عشق نشان می دهد. مثلاً «احمد شاملو» در بندی از شعر عاشقانهٔ «سرود پنجم» می گوید:

آن لبان
از آن پیشتر که بگوید،
«شنیدنی» است.
آن دستها
بیش از آنکه گیرنده باشد،
می بخشد.
آن چشمها
پیش از آنکه نگاهی باشد،
«تماشایی» است.

و من خود در جوانی، که بیست و یک یا بیست و دوسالی از عمرم می گذشت، در یک دورهٔ کوتاه که شعر منثور یا آهنگین می نوشتم، در شعری با عنوانِ «دو جهانِ بزرگ» گفتم:

دو ستاره،
دو دریاچهٔ آرام،
سرشار از آسمان و بهار،
موّاجِ مهر،
درخشانِ اندیشه.

دو کبوترِ طلاییِ راز،
دو گوی الماسِ رمز،
دو مرواریدِ درشتِ ابهام.

در کرانهٔ آنها ایستاده ام
با اطمینانِ پولاد،
و آرامشِ سنگ؛
بی لغزشی در نگاه،
بی لرزشی در لب.

دو جامِ شراب:
با رنگِ پندار،
با طعمِ افسانه،
با تلألؤ زیبایی.

دو بوتهٔ سرور،
دو شکوفهٔ شادابِ شعر،
دو حبابِ بلورِ معنی،
دو جهانِ بزرگ
در دو جامِ کوچک؛

در کنارِ من،

در برابرِ من،

و برایِ من:

چشمانِ تو را می گویم.

امّا در غزل «از عرشِ جنون، کلاه» صحبت از راه یافتن به آفتابِ دریافتن و دانستنِ معنای هستی و زندگی است. سپهری که در بالای سر خود، یا در واقع در گردِ زمین، می بینیم، یک چشمِ سیاه است که درمیانِ آن، نگاهِ این بیکرانهٔ سیاه، یعنی خورشید، به ما دوخته شده است، یا ما در این چشمِ سیاهِ بیکرانه چیزی جز همین نگاهِ درخشانِ خورشید نمی بینیم. در سیاهیِ این چشم می خواهیم آن را که امید هرگز نمی یابد، یعنی راز هستی را بیابیم، امّا این جست و جو را در تلخیِ یاسِ این نگاهِ روشن دنبال می کنیم. هرکس در نوبتِ خود و به سهمِ خود، همین که از دورهٔ کودکی و نوجوانی بیرون آمد و خوردن و خفتن و روزگار گذراندن برایش تکراری ملال آور شد، بیقرار می شود، بیقرارِ دانستنِ، دانستنِ رمزِ هستی و معنای زندگی، و با این مقصود هرکس به راهی می رود و می پوید و می جوید تا بیابد، و ناگهان سر بلند می کند و می بیند که همهٔ آن چیزهایی که در این پوییدن و جوییدن به خود گفته است و آرزوی یافتننش را داشته است، در چشمِ سیاهِ کورِ سپهر همچنان پنهان مانده است. آیا ما خود رمز هستی و رازِ حیاتیم و بر خود نامکشوف

خواهیم ماند؟ نمی دانم! لا ادری! حافظ می گوید:

چو عاشق می شدم، گفتم که بردم گوهرِ مقصود،
ندانستم که این دریا چه موجِ خون فشان دارد!
زِ چشمت جان نشاید برد، کز هرسو که می بینم:
کمین از گوشه ای کرده ست و تیر اندر کمان دارد!

و همان عطّار نیشابوری، که قصّهٔ عشقِ یا شورِ دانستنِ رمزِ رمزها و رازِ رازها را دراز و عمرِ آدمی، یا ظرفیتِ رمزشناسی و راز شکافیِ انسان را کوتاه و تنگ دیده است، می گوید:

گفتم که کنم قصّهٔ سودایِ تو کوتاه،
چون قصّهٔ عشق تو دراز است، چه تدبیر!
گفتم که کنم توبه ز عشقِ تو، ولیکن
عشقِ تو حقیقت، نه مجاز است، چه تدبیر!

لندن- ۱۰ سپتامبر ۲۰۰۶

۲۱

در زمانهٔ باد

خوش آن گلی که نخندید در زمانهٔ باد،
نشد به گریه پریشانِ تازیانهٔ باد!

کنارِ امن چه جوییم در میانهٔ خاک؟
که جان برون نتوان برد از کرانهٔ باد!

کنون که ابر نبارد مگر که ابرِ غبار،
زِ دشتِ تشنه چه روید مگر که دانهٔ باد!

میا به باغِ سَحَر، ای امیدوارِ صبح،
فِسرد غنچهٔ نور از دَمِ شبانهٔ باد.

خموش، مرغِ پریشان، که در گزندِ خزان
روا نه نوحهٔ گل هست، نه ترانهٔ باد.

تهران - ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «در زمانهٔ باد»

زمانهٔ باد! چگونه بادی؟ بادی که فصل نمی شناسد، شب و روز نمی شناسد، همواره در توفیدن است. بادی که هرگز تازیانه اش را فرو نمی گذارد، و تازیانه اش کینهٔ او را بر گلهای نو شکفته فرو می کوبد. گل در فصلِ شکفتاری خود اگر نخندد، چه کند؟ گل از غنچگی که بیرون آمد، خود را می گشاید، زیراکه هنگامِ جلوه کردن رنگ و افشاندنِ عطرِ اوست. جوان آکنده از نیروی خدایی زندگی است، و می خواهد با این نیرو به موجودیتِ خود معنایِ انسان بودن ببخشد. رنگِ او شادیِ اوست از شناختِ زیباییهای طبیعت و لّذت بردن از آنچه در او هیجانهای شیرین و احساساتِ دلپذیر برانگیزد. عطرِ او اندیشه هایِ اوست، و می خواهد این عطر را، این اندیشه ها را آزادانه در فضایِ جامعهٔ خود که گلستانِ زندگی اوست، بیفشاند. امّا در زمانهٔ باد، نیرویی اهریمنی در جنبش و گردش است، نیرویی که از زیبایی و زیبااندیشی وحشت دارد. گلها را شکفته و خوش رنگ و خوش بو نمی خواهد. خشکی و پژمردگی را دوست می دارد، زیرا که در خشکی و پژمردگی نیوی زندگی نیست، شور جنبیدن و خواستن نیست، و رو به مرگ دارد.

جوان در هنگامهٔ شکفتاریِ زندگی عاشقِ زیبایی است. همه

چیز را زیبا می خواهد، مردم را، رفتارِ مردم با همدیگر را، محیطِ زندگی را، جامعه را، نظامِ اجتماعی و سیاسی را، همه چیز را زیبا می خواهد. زیبایی برای او فقط مفهومی عینی و حسّی ندارد. زیبایی برای او فقط هماهنگیِ و خوس ترکیبیِ خطها و سطحها و حجمها در اشیاء و گیاهان و جانواران و انسانها نیست. زیبایی برای او، پیش از حسّی و عینی بودن، ذهنی و معنوی و روحی است، یعنی اخلاقی است. جوان وقتی که از کسی حرفی می شنود که زخمه های کلمات در آن حرف بر تار دلش آهنگِ صداقت و مهر می نوازد، به هیجان می آید، از خود بیخود می شود، سبک می شود، باز می شود، پخش می شود، به موج در می آید، با همهٔ هستی در می آمیزد، و آنوقت است که عشق به معنایِ حقیقی و انسانیِ آن در آیینهٔ وجودش تجلّی می کند و خدا را می بیند.

در زمانهٔ باد، آن نیروی اهریمنی که از شورِ زندگی در قلبِ جوان وحشت دارد، در عینِ حال خودِ اهریمن نیست، چون بیرون از انسان اهریمنی وجود ندارد. این انسان است که در او مایهٔ دو نیرو نهفته است، یکی نیرویِ اهریمنی و دیگری نیرویِ اهورایی، یعنی که انسان در خود هم خدا را دارد، هم شیطان را. در زمانهٔ باد، آن نیروی اهریمنی به واسطهٔ جهل و جاه طلبی، جهل و قدرت پرستی، جهل و بیعاطفگی، جهل و نیرنگ بازی، جهل و ریاورزی، جهل و ددمنشی، و جهل و هزاران خصوصیتِ پلیدِ دیگر، شیطانِ درون بعضی از انسانها

را چنان بر خدای درونِ آنها مسلّط می کند که از انسانیتشان چیزی جز صورت به جا نمی ماند، و آنوقت است که از قدرتِ خود به هراس می افتند، چون می دانند که قدرت در خودِ آنها نیست، قدرت در شیطانِ درون آنهاست، و آنها خود قالبی تهی هستند که شیطان را در آن فرمانبردار و پرستارند. چنان از تصوّرِ از دست دادنِ قدرت و جاه بیمناکند که از سایهٔ خود به وحشت در می افتند، و از آنجا که خود با هیچکس به زبان و دلِ خود صادق نیستند، به هیچکس هم اعتماد و اطمیان ندارند، حتّی به همسر و فرزندانِ خود. در آستینِ هرکس خنجری پنهان می بینند و در سخن هرکس دروغی و در دلِ هرکس کینه ای و در سفرهٔ هرکس زهری.

چنین است که در زمانهٔ باد جوانان از ناکامی سخت رنج می برند، زیرا که با آن نیرویی که در تن و شوری که در جان و آرزوهایی که در دل دارند، نمی توانند چشم بر همهٔ ناروایيها ببندند و سایه وار بگذرند. و چنین است که در زمانهٔ باد، دل به قدرت سپردگانِ جاه طلب و قدرت پرست جوانان را دشمنِ اصلیِ خود می پندارند و با چشمهایِ مخفیِ خود جزئی ترین حرکت و عملِ آنها را می پایند و با گوشهایِ مخفیِ خود حرفهایِ آنها را کلمه به کلمه می سنجند، و آنوقت است که برای چشمها و گوشهایِ مخفی آنها هیچ حرکتی و عملی و حرفی از جوانان نیست که تردید بر نینگیزد و مستوجبِ کیفر شناخته نشود و حبس و شکنجه و اعدام

در پی نداشته باشد.

شیطانِ درونِ جاه طلبانِ قدرت پرست در آنها کابوسی پدید می آورد، و آنها همواره در این کابوس خود را از همه سو در معرضِ تهدید و خطر می بینند، و این تهدید و خطر را بیشتر در حرکت و عمل و حرفِ جوانان باز می شناسند. امّا اگر آنها از این کابوس بیرون آیند، خواهند دید که جوانان بی آزار ترین کسانند و در عینِ حال سازندگانِ آیندهٔ جامعه اند. هر جامعه ای که از نیروی تن و شورِ جان و اندیشه های پیشرو و نو جوی جوانانِ خود به درستی بهره بگیرد، رفاه و خوشبختیِ خود را تأمین می کند. هر جامعه ای از گروههایِ سنّیِ مختلف و صاحبانِ نگرشها و بینشها و اندیشه های مختلف تشکیل می شود، و جامعه ای می تواند پیشرو و سعادتمند باشد که در فراهم آوردنِ همهٔ امکانات برای بروز و ظهور همهٔ اندیشه ها بکوشد، نه آنکه فرصت و مجال بروز و ظهور هر اندیشه ای را مخصوصاً از جوانان بگیرد.

نمونه ای از این جوانان در زمانهٔ باد، که غزلِ «در زمانهٔ باد» در هنگامهٔ آن ساخته شد، «خسرو گلسرخی» بود. او جوانی بود پر آرزو که شورِ دانستن داشت، امّا فرصتِ آموختن نداشت. می گویم فرصتِ آموختن نداشت، و دلیلم برای این اشارت این است که اگر او در جامعه ای آزاد زندگی می کرد، اگر در جامعهٔ او جوانان با نگرشها و بینشها و اندیشه های متفاوتِ خود انجمنی و حزبی و

روزنامه هایی و در مجلس نماینده هایی می داشتند، بدیهی است که در فضای جامعهٔ خود به آزادی نفس می کشیدند و در پیِ آرزوهای خود می رفتند، و جوانی مثلِ خسرو گلسرخی هم اگر آرزویش نوشتن و شعر گفتن می بود، اوّلاً با زبان و ادبیاتِ فارسی وسیعاً و عمیقاً آشنایی می یافت و ثانیاً با یادگیریِ حدّ اقلّ یک زبانِ خارجیِ معتبر خود را با ادبیاتِ جهان آشنا می کرد، و شاعر می شد، شاعر به معنای واقعی و جهانیِ این کلمه. امّا او پیش از همهٔ اینها خفقان را احساس می کرد، محرومیتِ جوانان از جوان بودن را احساس می کرد، نارواییها و بیعدالتیها را احساس می کرد، و نیرو و شور جوانیِ او زبانِ او را به اعتراض و انتقاد بازمی کرد، و چون اعتراض و انتقاد ممنوع بود، اعتراضها و انتقادهایِ نکرده، در او عقده می شد، و عقده در او کینه می پرورد، و کینه او را به عصیان می کشاند. چنین بود که شعرهایِ واقعیِ او ناگفته می ماند، و شبه شعرهایی که می گفت، تصویرهایی تند و پر هیجان از عصیان بود. اگر شعرهای او را معنی شناسان و سخن سنجان با دقّت بررسی کنند، در آنها جوانی ساده دل و مهربان و انسان دوست و بی آزار می بینند که عاشق است، عاشقِ زندگی و زیبایی، که با ذهنی بی اندوخته و زبانی ناپرورده عشق به زندگی و زیبآایی را، با عصیان در برابر نارواییی و بیداد، بیان می کند. او شعری دارد با عنوانِ «تا آفتابی دیگر» که در آن آرزوهای او با استعاره هایی ساده در پردهٔ عصیان تصویر شده است. هیچ

معنی شناسِ سـخن سنجی نیست کـه با خـواندن این شـعرگونه، پاک روحی و ساده اندیشی و ناپرورده زبانی او را نبیند:

رهروان خسته را احساس خواهم داد
ماههای دیگری در آسمانِ کهنه خواهم کاشت
نورهای تازه ای در چشمهای مات خواهم کاشت
لحظه ها را در دو دستم جای خواهم داد
سهره ها را از قفس پرواز خواهم داد
چشمها را باز خواهم کرد
خوابها را در حقیقت روح خواهم داد
دیده ها را از پس ظلمت به سوی ماه خواهم خواند
نغمه ها را در زبان چشم خواهم کاشت
گوشها را باز خواهم کرد
آفتاب دیگری در آسمان لحظه خواهم کاشت
لحظه ها را در دو دستم جای خواهم داد
سوی خورشیدی دگر پرواز خواهم کرد.

آیا او در جامعهٔ دردمندِ خود به راستی به آن مرتبه از آگاهی رسیده بود که بتواند به رهروانِ خسته احساس بدهد و چشمها و گوشـهای مردم را بر واقعیتهـا و حقیقتهـا باز کـند؟ چنین جوانی برای جـاه طلـبانِ قـدرت پرستِ زمـانهٔ خـود چه خطری می توانست داشته باشـد؟ اگـر آزاد می بود کـه در روزنامـهٔ خـاصّ خـود، در انجمن یا

حزبِ خود و با زبانِ نمایندهٔ پارلمانیِ خود اعتراضها و انتقادهایش را بیان کند، سبک روح می شد و می رفت تا در خود شاعر آینده را بسازد؟

در کشورهای به اصطلاح دموکراتیک و آزاد جهان هم نارواییها و نابرابریها و نابسامانیهایی جریان دارد، امّا آزادیِ بیانِ اعتراضها و انتقادها نمی گذارد که این نارواییها و نابرابریها و نابسامانیها از حدّ بگذرد. نمی گذارد که قدرت یافتگان به جایی برسند که بخواهند تا ابد بر مسند فرمان بمانند. می گویم تا ابد، و خنده ام می گیرد! کدام ابد؟ بیش از دو هزار و پانصد سال پیش یکی از قدرت یافتگان سربر افراشت و گفت: «منم کورش، شاهِ شاهان» و گمان می کرد که خاندان او «تا ابد» بر سرزمین ایران سلطنت خواهد کرد. واقعاً که «تا ابد» گفتن خنده دار است! بگذریم و بگوییم که بله، در جهان آزاد «قانون» هست که برتر از «فرد» آمد پدید (چنانکه هنر بر تر از گوهر آمد پدید)، و قانون به هیچ فردی چندان مهلت نمی دهد که خود را به عرش استبداد برساند و از آنجا بانگِ «من تا ابد» در بدهد.

چنین بود در زمانهٔ باد که بسیار گلهایی مثل خسرو گلسرخی خندیدند و به تازیانهٔ باد پریشان شدند. و چنین بود در زمانهٔ باد که گفتم: «خموش، مرغِ پریشان، که در گزندِ خزان/ روا نه نوحهٔ گل هست، نه ترانهٔ باد!» یعنی به خود می گفتم که تو آن آزادی را نداری

که با زبانی ساده، بی کاربردِ استعاره هایِ پیچیده، برای گلهای پریشان شده به تازیانهٔ باد نوحه بسرایی ، چنانکه از چشمها و گوشهایِ مخفی قدرتِ زمانه پنهان بماند! امّا آنهایی که با ستایش برای باد ترانه می ساختند، نه تنها آزاد بودند، بلکه برای ترانه های مبتذل خود صله های بزرگ هم دریافت می کردند.

در اینجا باز از دوستِ صاحبدلم، دکتر محمود عنایت، مدیر و سردبیر مجلّهٔ «نگین» یاد می کنم، که اگر حافظه ام درست یاری کرده باشد، غزل «در زمانهٔ باد» را در روز چهارم آبان، در صفحهٔ توی جلد، در طرف مقابلِ چند سطری اجباری که در یک مربّع کوچک، شبیه یک سنگ گور، به مناسبت چهارم آبان نوشته بود، چاپ کرد، و خوب می دانست که چه می کند. او خود از گلهایی بود که خندیدن در زمانهٔ باد را روا نمی دانست، چون می خواست که در خود بشکفد و در خود بخندد و با کار خود در زمانهٔ باد برای جامعهٔ خود سودمند باشد:

کنون که ابر نبارد، مگر که ابرِ غبار،
زِ دشتِ تشنه چه روید مگر که دانهٔ باد؟!

لندن ــ ۱۶ سپتامبر ۲۰۰۶

۲۲

در پرده ای شاد

تقدیم به پدرم ، علی بن حسین بن محمّد

بیا تا خلوتِ شب را به فریادی برآشوبیم،
سرِ ویران به غوغای دل آبادی برآشوبیم!

اگر معشوقِ ما از ساغرِ بیگانه شد سرمست،
به یک پیمانه خون از عشق بنیادی برآشوبیم.

امیدِ صبح را بیمِ شبِ دیرنده بُرد از یاد،
مگر در خاطرِ یاران از او یادی برآشوبیم.

غرورِ ما چرا چون تاک بر خاکِ نیاز آسود؟
قرارش را به تیرِ سروِ آزادی برآشوبیم.

نمازِ صبح را بر ما به بیدادی برآشفتند،
حریفان را شبِ انکار با دادی برآشوبیم.

خِـرَد از خوابِ غم سر برنمی دارد، خمارش را
به آهنگِ جنون در پردهٔ شادی برآشوبیم.

تهران- ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «در پرده ای شاد»

در غزل کلاسیک فارسی موسیقی چنان اهمّیتی دارد که در بعضی موارد از معنی پیشی می گیرد. این موسیقی را، علاوه بر آهنگِ وزن و قافیه و ردیف، هنرمایه هایی دیگر ایجاد می کند، از آن جمله جناسهای مختلف؛ تکرارِ سنجیدهٔ بعضی کلمه ها؛ همخوانیِ صوتیِ کلمه ها در ترکیبِ کلام در مصراع؛ «مراعاتِ نظیر» به معنیِ آوردن کلمه هایی که در معنی و مفهوم به هم پیوستگی دارد؛ و در بعضی غزلها که مصراع خود مرکّب از دو مصراعِ فرعی است، قافیه هایِ این مصراعهایِ فرعی. ترکیبِ این آهنگها در یک غزلِ خوب، وقتی که آن را کسی با صدای بلند و با رعایتِ مکثها و کششهایِ متناسب با کلام و معنی بخواند، در گوشِ شنوندهٔ آگاه کیفیتِ یک قطعه موسیقی پیدا می کند که برای ارکستر تنظیم شده باشد و با سازهای مختلف نواخته شود، امّا صدایِ این سازها در هماهنگی با مضمون، آن احساس و حال و اندیشه ای را که آهنگسازِ شاعر در هنگام ساختنِ غزل داشته است، به خواننده یا شنونده منتقل می کند.

شاید در میانِ هنرمایه هایِ ایجاد کنندهٔ موسیقی در شعر، که از مهمّترینِ آنها نام بردم، کسانی باشند که در «مراعاتِ نظیر»

خاصیتِ ایجادِ موسیقی احساس نکنند . مثلاً ممکن است که بگویند: «کلمه های باد، آب، شعله، خاک، ماه، ماهی، چشمه، خارا، برف، شبنم، چنگ، طرّه، تاریکی، نور، کلمه هایی نیست که از حیثِ صوتی همسانی داشته باشد تا کاربردِ آنها بتواند موسیقی ایجاد کند!» و من می گویم که کلمه ها از حیثِ پیوستگیِ معنایی یا تضادّ معنایی درگروههایِ متفاوت و معیّن قرار می گیرد، و به کار بردنِ کلمه هایی از یک گروه، در ذهن شنونده، نه موسیقیِ صوتی، بلکه موسیقیِ معنوی ایجاد می کند، و به همین اعتبار بود که من دهها سال پیش، در بررسی شعرِ یکی از شاعرانِ معاصر برای اوّلین بار اصطلاحِ «قافیهٔ معنوی» را به کار بردم، که بعد از آن رواج پیدا کرد. برای مثال دو بند کوتاه از شعر «انسان شقایق نیست» را که در آن موسیقیِ «مراعاتِ نظیر» و «قافیهٔ معنوی» آشکار است، در اینجا می آورم. اگر این دو بند را، چنانکه گفتم، با صدای بلند و با رعایت مکثها و کششهای متناسب با کلام و معنی بخوانیم، موسیقیِ غنی و آمیختهٔ کلمه ها را به خوبی احساس می کنیم و اصلاً متوجّه نمی شویم که در این هشت مصراع اصلاً قافیهٔ عادّی و لفظی حضور ندارد:

ابر آرامی دارد در دامنِ باد
باد پروازی دارد بر گلشنِ آب
آب را در بر می گیرد شعلهٔ خاک
خاک را مستی می بخشد بادهٔ نور:

ماه و ماهی در چشمهٔ باد
شورِ خارا در سینهٔ آب
برف و شبنم در آیینهٔ خاک
چنگ تاریکی در طرّهٔ نور...

در این حاشیهٔ کوتاه نمی خواهم از موسیقی در شعر صحبت کنم، که خود موضوع کتابی است مفصّل. مُرادم در این گفتار فقط موسیقیِ «ردیف» در غزل است، مخصوصاً ردیفهایِ فعلی و ترکیبی، مثل ردیفهایی که در این بیتهایِ حافظ می شنویم:

غم زمانه که هیچش کران نمی بینم
دواش جز می چون ارغوان نمی بینم...

بی تو، ای سرو روان، با گل و گلشن چه کنم؟
زلفِ سنبل چه کشم؟ عارض سوسن چه کنم؟...

دیشب به سیل اشک رهِ خواب می زدم
نقشی به یادِ خطّ تو بر آب می زدم...

مژدهٔ وصل تو کو؟ کز سرِ جان بر خیزم
طایر قدسم و از دام جهان برخیزم...

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرح نو در اندازیم...

امّا پیش از آنکه دربارهٔ موسیقیِ «ردیف» در خدمتِ مضمونِ غزل چیزی بگویم، خواستم اشاره ای کرده باشم به واسطه های گوناگونی که برای ایجاد موسیقی در غزل از دیرباز کاربردِ سنجیده و ناسنجیده داشته است، و از شاعر امروزانتظار می رود که در شعر، چه در قالبهای سنّتی، چه درقالبهای نو، از این واسطه های ایجاد موسیقی، سنجیده استفاده کند تا سازهایی که در ارکسترِ موسیقیِ شعر او نواخته می شود، آهنگهایی همنوا با معنیِ شعر داشته باشد، نه اینکه موسیقیِ شعر، مثل موسیقیِ بعضی از غزلهایی که امروز رواج یافته است، با مضمون و معنای غزل بیگانه و ناهمنوا باشد.

یک وقت حافظ در حالتی است که شورِ عشق و شورِ شعر را یکجا و با هم دارد ، و به یادِ معشوقی است زیبا و خواستنی، چنان خواستنی که شاعر را بیقرار می کند، و او در این بیقراری آرزویی را که این خواستن در او بر می انگیزد، در غزلی تصویر می کند تا وصف العیش نصف العیش باشد، و حقّـا که این وصف العیشِ او صد برابرِ عیش در خواننده احساس و هیجان و لـّذت پدید می آورد، و در این وصف است که نه از «ردیف»، امّا از بیشتر هنرمایه هایِ ایجادِ موسیقیِ همنوا با معنی و مضمون بهره می گیرد:

ببرد از من قرار و طاقت و هوش
بتِ سنگین دلِ سیمین بناگوش
نگاری، چابکی، شنگی پری وش
حریفی، مهوشی، ترکی قبا پوش
زِ تابِ آتشِ سودایِ عشقش
بسانِ دیگ دایم می زنم جوش
چو پیراهن شوم آسوده خاطر
گرش همچون قبا گیرم در آغوش
اگر پوسیده گردد استخوانم
نگردد مهرش از جانم فراموش
دل و دینم، دل و دینم ببرده ست
بر و دوشش، برو دوشش، بر و دوش
دوای تو، دوای توست، حافظ
لبِ نوشش، لبِ نوشش، لبِ نوش.

البتّه باید فراموش کنیم که معشوق در این غزل می تواند یک زیبا پسرِ تُرکِ قبا پوش باشد! بیچاره شاعرانِ کلاسیک، حتّی آنهایی که هرگز گردِ لواط نگشته بودند و هرگز تصوّرِ هماغوشی با همجنس به ذهنشان راه نیافته بود، برایِ رعایتِ احکام اخلاقی رایج در جامعهٔ خود، در توصیفِ زیباییِ اجزای صورت و بدنِ زن سخت

محتاط می ماندند و اگر همچون حافظ در چنین غزلی، معشوقشان نمی توانست کسی جز یک زنِ جوانِ زیبا باشد، با آوردنِ ترکیبی مثلِ «تُرکِ قبا پوش»، به اصطلاح ایز گم می کردند. بنا بر این در خواندنِ این غزل، اگر نخواهیم از لـّذتِ طبیعیِ آن محروم شویم، بهتر است که مُهر سانسور در «ترکِ قباپوش» را از شعر برداریم و به پردهٔ شورِ عشق در آفتابِ طبیعتِ آزاد نظر بیندازیم.

امّا «ردیف»، مخصوصاً در موقعیتی که فعل باشد، موسیقیِ آن فعل با تکرارِ خود در پایانِ هر بیت، بعد از قافیه، باید با حال و هوای مضمون در هر بیت و در همهٔ بیتها، یعنی در کلّ شعر، همنواییِ معنایی داشته باشد. به عبارتِ دیگر «ردیفِ فعلی» شاعر را مکلّف می کند که بر خلافِ تداول در غزل، که مضمون دربیت استقلالِ معنایی و مضمونی دارد، در حفظِ وحدتِ مضمونی بکوشد تا تکرارِ صوتیِ آن ردیفِ فعلی و تکرارِ معناییِ آن، در پهنهٔ مضمون، احساس و اندیشهٔ شاعر را گویا تر، نمایان تر، و گیرا تر کند. بنا بر این از همان آغازِ غزل باید مضمونی واحد در ذهنِ شاعر پیدا شده باشد، و آن مضمون در بیتِ اوّل یا مطلعِ غزل، فعلی را به شاعر عرضه کرده باشد که تکرارِ آن در گسترشِ پلّکانیِ مضمون در بیتها نه تنها ملال آور نباشد، بلکه نگهدارندهٔ شورِ معنی در همان درجه و اوجی باشد که خواننده در مطلعِ غزل دریافته است. به همین دلیل است که ما در دیوانِ حافظ، بیشتر در غزلهایی وحدتِ مضمونی را نمایان می بینیم

که اوّلاً قافیه با ردیف همراه است، ثانیاً ردیف فعلی است که در ترکیب با کلمه ای در بیت، از تصمیم و اراده و حرکتِ شاعر حکایت می کند. مثلاً در غزلی که مضمونِ کلّیِ آن مقابلۀ حافظ با زهدِ ریایی در جامعۀ زمان اوست، ردیف فعل «نمی کنم» است، یعنی تصمیم و اراده و حرکتِ شاعر درجهتِ مخالف با وعظ و امرِ به معروف و حکم زاهدان و شریعتمداران است که با همۀ جلوه های پارسایی و پرهیزگاری در محراب و منبر، چون به خلوت می روند، آن کارِ دیگر می کنند. گناهِ حافظ از دیدِ آنها عشق ورزی است و نظربازی و باده خواری، که اینها در معنایی وسیعتر می تواند استعاره های باشد برای اعتقاداتی مغایر با اعتقاداتِ جزمیِ زاهدان و شریعتمداران.

حافظ در این غزل با ردیف گرفتنِ «نمی کنم»، ترکِ عشق و شاهد و ساغر نمی کند؛ توبه نمی کند؛ باغ بهشت و سایۀ طوبی و قصرِ حور را با خاکِ کوی دوست برابر نمی کند؛ می شنود که می حرام است، مِی می خورد و گوش به هر خر نمی کند؛ تقوایِ او صادقانه است و مثلِ واعظان در سر منبر با شاهدان شهر ناز و کرشمه نمی کند؛ و آستانِ پیرِ مغان را جای دولت می داند و ترکِ خاکبوسیِ این درگاه را نمی کند. در واقع این غزل دفاعیۀ شجاعانه ای است که حافظ در دادگاهِ زهد ریایی عرضه می دارد.

من ترک عشق و شاهد و ساغر نمی کنم

صد بار توبه کردم و دیگر نمی کنم

باغ بهشت و سایهٔ طوبی و قصر حور
با خاک کوی دوست برابر نمی کنم
هرگز نمی شود ز سر خود خبر مرا
تا در میان میکده سر بر نمی کنم
شیخم به طعنه گفت برو، ترک عشق کن
محتاج جنگ نیست، برادر، نمی کنم
ناصح به طعن گفت حرام است می، مخور
گفتم به چشم و گوش به هر خر نمی کنم
این تقوی ام تمام که با شاهدان شهر
ناز و کرشمه بر سر منبر نمی کنم
حافظ، جناب پیر مغان جای دولت است
من تر خاکبوسی این در نمی کنم.

امّا همین حافظ، استاد غزل فارسی، در غزلی دیگر ردیف را «غریب» می گیرد که صفت است، نه فعل، و در نتیجه شاعر را به حفظِ وحدتِ مضمونی مکلّف نمی کند. ضمناً تکلیفی که حافظ در کاربردِ کلمهٔ «غریب» در مقام ردیف بر خود روا داشته است، او را به پریشان گویی وا داشته است. در مواردی غریب مسکینی است، بیچاره ای است، نالنده ای است، و در مواردی وصفِ زیباییهایِ غریب و بی نظیر معشوق یا ممدوح است. در تمامِ غزل یک نکته از آن نکته های درخشان حافظ در تجربهٔ منِ آگاه و خردمند و

ژرف نگرِ او ملاحظه نمی شود. بعضی از قافیه هایِ او «زورکی» است. دوبار قافیۀ «مسکین» را به کار برده است. دو تا از قافیه های غزل «رنگین» و «مشکین» است که قافیۀ شایگان محسوب می شود و کاربردِ آنها در خورِ استادی همچون حافظ نیست. دوبار کلمۀ «این» در مقامِ صفتِ اشاره قافیه گرفته شده است. از اینها گذشته وزن شعر یکنواخت و کشدار و ملال آور است، و به طور کلّی خوانندۀ آگاه را به این فکر می اندازد که شاید اصلاً این غزل ساختۀ حافظ نباشد. به جاست که مطلعِ این غزل را بیاورم تا یافتنِ در دیوانِ حافظی که دم دست دارید، آسانتر شود:

گفتم ای سلطان خوبان رحم کن بر این غریب
گفت در دنبال دل ره گم کند مسکین غریب...

با این اشارات در حاشیۀ غزل «در پرده ای شاد»، کافی است که بگویم که در این غزل ردیفِ فعلیِ «برآشوبیم» حاکی از تصمیم به طغیان است، طغیان در زمانه ای که معشوق یا فرمانروا از ساغر بیگانه مست شده است و آشنا آزاری می کند و باید با پیمانه ای از خونِ طغیان، عشق را تازه کرد و بنیادِ بیگانه خواهیِ معشوق را بر انداخت. دریغا که از پیشدادیان تا به امروز دل به هر معشوقی بستیم، با هرچه آشنا بود، با عشق و انسان دوستی، با عشق و حقیقت پرستی، با عشق و آزادی خواهی، با عشق و فرهنگ پروری، با عشق و

وارستگی بیگانه بود. باری، اکنون می بینیم که خرد، با این تجربهٔ دراز در یأس و سرخوردگی، در خوابِ غم فرو رفته است، و ما که خسته از خطاهای خردیم، چه بهتر که خمارِ غمش را با آهنگ عشقِ در پرده ای شاد برآشوبیم و به آفتاب دلخوش باشیم که همهٔ افسونها را می شکند و همیشه حرفِ آخر را می زند. و دریغا که به زمان سعدی، استادِ بزرگِ حافظ، هم که برمی گردیم، و از او غزلی با «ردیفِ فعلی» و برخوردار از وحدتِ مضمونی می خوانیم، فعلِ آن ردیف فعلی منفی است:

دلم تا عشقباز آمد، در او جُز غم نمی بینم؛
دلی بی غم کجا جویم؟ که در عالم نمی بینم!

دمی با همدمی، خرّم زِ جانم بر نمی آید،
دمم با جان بر آید، چون که یک همدم نمی بینم!

مرا رازی ست اندر دل، به خونِ دیده پرورده،
ولیکن با که گویم راز؟ چون محرم نمی بینم!

خوشا و خرّما آن دل که هست از عشق بیگانه،
که من تا آشنا گشتم، دلِ خرّم نمی بینم.

نَمِ چشم آبروی من بـبُرد از بس که می گریم،
چرا گریم؟ کز آن حاصل برون از نم نمی بینم.

کنون دم درکش، ای سعدی، که کار از دست بیرون شد
به امّیدِ دمی با دوست، و آن دم هم نمی بینم!

لندن ـ ۲۴ سپتامبر ۲۰۰۶

۲۳

نیزه دارانند چشمانش

نگاهش سر می اندازد، چه رمزی هست در چشمش،
نمی دانم، خدایا، تیغ می بارد مگر چشمش!

اگر لغزدخیالِ من به یک مو از وفای او،
هویدا می شود سـّرِ سویداییم بر چشمش!

به تابی طـّرۀ زلفش هزاران خاطر آشفته،
به یک برهم زدن دارد هزاران در بدر چشمش.

چنان تا نیزه دارانند مژگانش، صف اندر صف،
به چشمانِ قضا خندد چنین مستانه سر چشمش.

دل عاشق کـُشِ او کرد جان بر آشنایان تلخ،
مگر در مجلسِ بیگانگان شد مشتهر چشمش!

حذر ، ای عاشقان ، زیرا نظربازی ست جانبازی،
که با تیغِ نظر گوید به عاشق الحذر چشمش!

تهران - ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «نیزه دارانند چشمانش»

اگر ساسانیان با همدستی و همفکری موبدان زردشتی در تفسیر اوستا با ترفند «زند» نمی بافتند، و آنان را در حکومت دست راست خود نمی کردند، و بزرگان آزاده را نمی آزردند یا به کارهای خُرد نمی گماشتند و خُردان چاپلوس را عزیز نمی داشتند و به کارهای بزرگ نمی گماشتند، و در نتیجه از اعراب شکست نمی خوردند؛ اگر بعضی از ایرانیان آزردهٔ به تبعید رفته با بغضِ کورِ خود معنای میهن و دوست و دشمن را فراموش نمی کردند و به اعراب بسیار رازها از آن جمله رازِ احداثِ خندق را نمی آموختند؛ اگر اعرابِ فاتح، ایرانِ به مفت یافته را پاره پاره نمی کردند و هر پاره را برای حکمرانی به قلدری محلّی نمی سپردند؛ اگر این حکمرانانِ محلّی همواره با هم در ستیز نمی بودند تا پاره های ایران را از چنگ همدیگر در آورند و حیطهٔ حکمرانی خود را گسترش دهند؛ اگر سامانیان که یک گروه مقتدر از این حکمرانانِ محلّی بودند، «به سعایت و کشتن یکدیگر» نمی پرداختند، و به «غلامان تُرک نژاد در دستگاه دولتی» چنان قدرت و اختیاری نمی دادند تا آنها به فکر سلطنت بیفتند، و از میان این غلمان ترک نژاد، «البتکین» حاجب، از غلامان سامانیان، به مرتبهٔ سپهسالاری خراسان نمی رسید،

و «در خارج از قلمرو سامانیان در شهر غزنه» حکومتی تشکیل نمی داد، و بعد یکی از غلامان «البتکین» به نام «سبکتکین» در دستگاه او به مراتب عالی نمی رسید و داماد او نمی شد و بعد از مرگ البتکین، «جای خداوند خود را» نمی گرفت، و پس از او پسرش «محمود غزنوی» که از خلیفۀ عرب لقب «سیف الدّوله» گرفته بود، به دیگر پاره هایی از ایران دست نمی انداخت، و این غلام ترکِ البتکینِ غلام ترکِ سامانیان، در آن آشفته روزگار سیاه «از پادشاهان بزرگ ایران و یکی از فاتحان مشهور تاریخ اسلامی» و «در تاریخ ایران و اسلام مقام بسیار بزرگی» حایز نمی شد، و غزنویان نو مسلمان راه تعصّبی مصلحتی و خشک در پیش نمی گرفتند؛ و اگر پس از آنان باز خاندانی «از ترکمانان بدوی» به نام «سلجوقیان» که «در آغاز بی علاقه به زندگی شهری و تمدّن و دین بودند ، و چون اسلام آوردند، بر اثر سادگی طبع در این راه دچار تعصّب» نمی شدند، و «به سبب همین حسّ، به مدد دولت و خلافتی که رو به مرگ می رفت» نشتافته بودند و آن را احیا نمی کردند، و «به ایران و الجزیره و شام و آسیای صغیر هجوم» نمی آوردند و«این بلاد را به باد غارت» نمی دادند، و «هر سلسله ای را که در راه خود دیدند»، برنمی انداختند و «آسیای اسلامی را از اقصی حدّ غربیِ افغانستان تا ساحل بحر الرّوم تحت یک حکومت» در نمی آوردند و «با دمیدن روح غیرت و تعصّبی در مسلمانان، عساکر روم شرقی را که مجدّداً

به تعرّض بلاد اسلامی پرداخته بودند» ، عقب نمی زدند و «بر اثر همین کیفیات نسل متعصّب جنگجوی جدیدی» پیدا نمی شد، و «همین مسائل» نبود که «به سلاجقه در تاریخ اسلام مقامی بلند» بدهد؛ و اگر شعر فارسی دری از ابتدای شکل گرفتن تا دورهٔ اعتلا یافتن خود، در قصیده های شاعران کلاسیک به مدح شاهان و رجال لشکری متعصّب غزنوی و سلجوقی و امثال آنها نمی پرداخت، و قصیده سازان در بخش تغزّلی قصیده ها، با در نظر گرفتنِ ناروا شمرده شدنِ وصفِ زیبایی زن و احساساتِ عاشقانهٔ طبیعیِ میان مرد و زن، از زیبایی پسرانِ خوشگلِ لشکری و دلباختن به آنها و کام گرفتن از آنها داد سخن نمی دادند، شاید چنین نمی شد که در طّی پنج قرن، از عهد رودکی سمرقندی تا عهد حافظ شیرازی، فرهنگ و زبان شعر تغزّلی و غزل فارسی با معشوق گرفتن زیبا پسران ترک لشکری، که لابد عشقبازی با آنها در بیرون از حیطهٔ چهار همسر عقدی و بیشمار همبستر صیغه ای مجاز دانسته می شد، پرورش بیابد، و پس از آن این فرهنگ و زبان تغزّلی و غزلی تا نزدیک به زمان ما در رواج بماند. نمی دانم که آیا اگر همهٔ این «شده ها» که بر شمردم، «ناشده» می ماند، باز هم ما امروز همین می بودیم که هستیم، یا بهتر از این می ماندیم، یا بدتر از این می شدیم. من نه مورّخم، نه در فلسفهٔ تاریخ تبحّری دارم، نه غیب می دانم! می خواهم سخنی در حاشیهٔ غزل «نیزه دارانند چشمانش» بیاورم که در سال **۱۳۵۳** ساخته

شد. ما از غزل کلاسیک، از آغازِ آن تا عهد حافظ شیرازی، خواسته و ناخواسته یاد گرفتیم که معشوق در غزل «جوان زیبای تُرک لشکری» است. امّا البتّه برای شاعران مدّاح در بیشتر موارد «ترک لشکری» معشوق مجازی بود، و بسیاری بودند که در کوچه و بازار هر پسر خوشگلی را می دیدند، دل به او می بستند و در شعر آرزوی وصلش را می کردند و از فراق او می نالیدند. یکی عاشق پسری شاگرد قصّاب می شد، دیگری عاشق پسری شاگرد بنّا، و دامنهٔ این «بچّه خوشگل بازی» به جایی رسیده بود که برای هر شاعری، مخصوصاً شاعران عارف مسلک، حکایتهایی در این عشقِ رسوایی انگیز روایت می شد، و شاید هم واقعاً این اعتیاد خاصّ پادگان و قلعه و قصرِ لشکریان به حیطهٔ زندگی مردم عادّی هم راه یافته بود، و در آن محیط تعصّب و ریا که پیش از ازدواج دختران در یک سیّاره و پسران در سیّاره ای دیگر می زیستند، و بعد از ازدواج هم به علّتهای معلوم دیگر، شوهران نیازی به دفع شهوت با کسی سوای حلیلهٔ جلیلهٔ خود در بیرون از سرای خود پیدا می کردند، و شاید از جملهٔ آن علّتهای معلوم یکی هم این بود که خاقانی شروانی در یک رباعی، در پاسخ کسانی گفته است که او را از بابتِ گرایشِ به «خوشگل پسران» نکوهش می کردند. در این رباعی به جای دو کلمهٔ سه حرفیِ مکروههٔ ممنوعهٔ البیان سه نقطه گذاشته شده است تا خواننده خود آنها را با هدایت مضمون دریابد:

خاقانی را طعنه زنی هر گاهی
کو «...» طلبد، به «...» نجوید راهی!
«...» حلقهٔ مرجان نشود هر ماهی؛
«...» از پس نُـه ماه نزاید ماهی!

و خلاصه این عادت یا اعتیاد نامقبول باید چنان معمولِ خاصّ و عامّ می شده باشد که شاعری مثل «مسعود سعد سلمان»، با آن حبسیاتِ دلسوزش، دفتری ترتیب داد از۹۱قطعهٔ دو بیتی تا نُه بیتی، با عنوان «شهر آشوب»، در صفت یاران و دلبرانی اهل حرفه های گوناگون، از آن جمله رنگرز، فصّاد، خبّاز، چاهکن، برزگر، فقیه، صیّاد، درودگر، طبّال، نقّاش، واعظ، کبوترباز،باغبان، بازرگان، آهنگر، قصّاب، عطّار، سقّا، منجّم، فالگیر، لشکری و طبیب، و شگفتا که مرد جوان زیر هجده سال که هنوز می توانست از همجنسبازان دلبری کند، چگونه می شد از او انتظار داشت که در علم و تجربهٔ طبابت به مرتبهٔ معاینت و معالجت رسیده باشد! مسعود خان سعد سلمان در دفتر «شهر آشوب» در صفت دلبر طبیب گفته است:

ای یار ماه روی، طبیبی و حاذقی،
در دستِ توست، جانِ پدر، جانِ هر کسی.
فرمانِ تو روان شده بر هر کسی و، باز
بر تو روان نبینم فرمانِ هر کسی!
درمانِ ما بدانی، کز توست دردِ من،

آری، طبیب داند درمانِ هر کسی!

البتّـه منظور من در این حاشیه فقط دلبران لشکری و شمشیرزن و تیر انداز و کمانگیرند که در سپاه شاهان و امیران آن عهد خدمت دوگانه می کردند و هنگامی که به سنّ زمختی و پشمالودگی می رسیدند، بار یکی از این دو خدمت از دوششان برداشته می شد و برای ادامهٔ خدمت دیگر تا فرماندهی و امیری پی در پی درجه می گرفتند. این دلبرانند که زلفشان کمند است، ابروشان کمان، مژگانشان تیر و نیزه، و کارشان کشتن و غارت کردن. همان مسعود خان سعد سلمان در یکی از سه قطعه ای که در صفت یار لشکری ساخته است، می گوید:

رفتی به جنگ و جز تو که دید، ای صنم، صنم
کو با هزار مرد مبارز فِره بُـوَد؟
باز آمدی مظفّر و پیروز و، روزِ تو
آری، چو تو صنم، همه جا روزبه بُـوَد.
لابد مظفّر آید آن کس که گاهِ جنگ
از غمزگان و زلفش تیر و زره بُـوَد!

و شیخ اجـلّ سعدی شـیرازی در یک رباعـی، در خـطاب به معشوق نوجوان لشکری گفته است:

ای کودک لشکری که لشکر شکنی،
تا کی دلِ ما، چو قلبِ کافر، شکنی؟

آن را که تو تازیانه بر سر شکنی،
بـِه زآنکه ببینی و عنان بر شکنی!

و از این خوشتر در وصف دلبـر تُرک جنگیِ خـود در غزلـی، به نیتِ یادی سـتایش آمیـز ازسـعد بن زنگی، با قـافیه گرفـتنِ اسـمِ او، گـفته است:

چو تُـرک دلبرِ من، شاهدی به شنگی نیست؛
چو زلفِ پُر شکنش حلقهٔ فرنگی نیست
دهانش اَر چه نبینی به وقتِ سخن،
چو نیک در نگری، چون دلم به تنگی نیست!
به تیغِ غمزهٔ خونخوار لشکری بزنی،
بزن، که با تو در او هیچ مرد جنگی نیست.

و البتّه اگر وسواس پژوهش داشته باشیم، تورّق دیوان هیچیک از شاعران کلاسیک، ما را از برخورد با جرقّه هایی از آتش عشق خوشگل پسران لشکری و کوچه بازاری محروم نمی گذارد، و یکی از خوش روایت ترینِ این جرقّه ها را امیر معزّی نیشابوری، ملک الشّعرای دربار همان سلجوقیان نومسلمان متعصّب دارد، که در ترکیب بنـدی در مـدح سلـطان سنجر، اقـرار می کـند کـه «پی لشکر گرفتم من زِ بهر لشکری یاری، / کسی گیرد پی لشکر که یاری لشکری دارد». (ضمناً این اشارت به جاست که لسان الغیب، حافظ شیرازی، از تصـویرها و هنرمایه هـای شـعری امیر معـزّی در تغزّلهـای

قصاید و غزلهای مستقل او بسیارمایه به وام گرفته است.) در ذهن خود مجسّم می کنیم که شاعر از دلبر ترک لشکری خود دل و چشم بر نداشته است و همواره در پی فرصتی مناسب بوده است تا آتش زیر دل خود را با آب وصل فرو بنشاند:

تُرکی که همی بر سمن از مشک نشان کرد،
یکباره سمن برگ به شمشاد نهان کرد.
تا ساده زنخ بود، همه قصد به دل داشت؛
و اکنون که خط آورد، همه قصد به جان کرد.
چون زلف به خَم بود، مرا پشت به خم کرد؛
چون تنگ دهان بود، مرا تنگ دهان کرد.
دل بسته مرا باز بدان بندِ کمر کرد؛
خون بسته مرا باز بدان بسته میان کرد!
گفتم که کمر باز کنی؟ طبع دژم کرد!
گفتم که مگر بوسه دهی! روی گران کرد!
در جستم و بگرفتم و بنشاندم و گفتم:
«یا رب! زِ چنین رویِ نکو صبر توان کرد؟»
صد بوسه زدم بر دهن و و زلفش و گفتم:
«صد شکر مر آن را که چنین زلف و دهان کرد!»

که از این شکر البتّه منظور شکر خداوندی است که چنان خوشگل پسری را خلق کرده است.

باری، این شیوهٔ مرضیهٔ «خوشگل پسرانِ ترک لشکری»، و بعدها «خوشگل پسران کوچه بازاری» را هم معشوق تغزّل در قصیدهٔ مدحیه گرفتن و به مرور آنها را در غزلهای عاشقانه و عارفانه آوردن تا زمان حافظ شیرازی ادامه یافت و به قاموس هنرمایه های زبانی عشق در شعر تبدیل شد، امّا تا آنجا که من می دانم، به احتمال قریب به یقین، هیچیک از آن شاعران کلاسیک به استعاره از خودِ «ممدوح» در مقام «معشوق»، آن هم با صفات همین خوشگل پسرانِ تُـرک لشکری یاد نکرده است. این حافظ بود که قصیدهٔ مدحیه را در بطن غزل عاشقانه و عارفانه و حکیمانه پنهان کرد، چنانکه از عهد او تا به امروز حتّـی بسیاری از به اصطلاح حافظ شناسان در همهٔ موارد به این رندی هنرمندانهٔ او پی نبرده اند و درنیافته اند که او در مجموع بیش از هر مضمونی دیگر به مضمون مدحی پرداخته است و از روابط خود با ممدوحان سخن گفته است. به این ترتیب اگر غزلهای او را، تا آنجا که ممکن است، با توجّه به روابط شخصی او با ممدوحانش و با تأمّل در وقایع تاریخی زمان او، بخوانیم و دقیق بخـوانیم، در بسیاری از عـشقـبازیهـای غـزلـی او دو روح معـشوق و ممدوح را در یک قالب می بینیم، و در معشوق هم در بسیاری موارد همان خوشگل پسر ترک لشکری تجلّی می کند. معشوق او که ممدوح او ست با صفت خوشگل پسر ترک لشکری از غمزه تیری بر دل او می زند کـه به خطا می رود. غمـزهٔ خنجر گـذار همین ممـدوح

معشوقِ لشکری خون او را می ریزد و او را از غم عشق خلاص می کند و او از این بابت منّت پذیر غمزهٔ اوست.

بدیهی است که اگر معشوق خوشگل پسری لشکری باشد، شاه که فرمانده همهٔ لشکریان است، می تواند در قاموس غزل حافظ «شاه معشوقان» و «خسرو خوبان» باشد. در غزلی به مطلع «آنکه از سنبل او غالیه تابی دارد / باز با دلشدگان ناز و عتابی دارد»، حافظ که لابد مدّتی است مورد عنایتِ «ممدوح معشوق» قرار نگرفته است و ظاهراً با عاشق مداح خود بر سر «ناز وعتاب» آمده است، مثل عُمر که با شتاب می گذرد، در مقابل حافظ که کشتهٔ عشق اوست، درنگی نمی کند و از او حالی نمی پرسد و در دلجویی از او سر کیسه ای شل نمی کند، و همچون باد می گذرد. او برای حافظ در لبِ خود، که می تواند با جنباندن آن، یعنی بخششِ اندک زری، حیات بخشِ شاعر شود، چشمهٔ آب حیوان دارد، چنان آب حیوانی که بهره وری خضر از چشمهٔ آب حیات در مقایسه با آن بهره ای از سراب داشتن است. غمزهٔ شوخ همین ممدوح معشوق ، با آن چشم مخمورِ همچون تُرک مست است، که با بی اعتنایی به عاشق، خون او را به ناروا ریخته است. امّا حافظ عاشق بیماری است که به سبب مناعت طبع از ممدوح معشوق روی سؤال ندارد، زیرا که سؤال گدایی است:

جان بیمارمرا نیست زِ تو روی سؤال،
ای خوش آن خسته که از دوست جوابی دارد!

کی کند سوی دلِ خستهٔ حافظ نظری
چشم مستت که به هر گوشه خرابی دارد!

سخن کوتاه، من در غزل «نیزه دارانند چشمانش» ترفند حافظ را وارونه به کار بسته ام. معشوق من که نمی تواند ممدوح من باشد، در چشمانش رمزی هست که از آن تیغ می بارد و از عاشقان آزادی سر می اندازد. دستگاه امنیتی او چنان قدرتی دارد که اگر کسی در خیال خود یک مو از وفاداری نسبت به فرمانروایی او بلغزد، سرّ او را خبرکشانش بر معشوق هویدا می کنند. امّا او تا در نگهبانی از چشمش که استعارهٔ چشم انداز پهنهٔ قدرت اوست، صف اندر صف نیزه دارانی کمر به خدمت بسته و خبردار ایستاده دارد، چشمش می تواند با نخوت و غرور به چشمان قضا، یعنی به سیر تاریخ، بخندد. دل او جان را بر آشنایان، یعنی برمردم سرزمین خود تلخ کرده است، و شاعر به عبث می پرسد که «مگر در مجلس بیگانگان شد مشتهر چشمش؟» بله، معمولاً بیگانگانند که بعضی از معشوقان ما را در دوره هایی باد در آستین انداخته اند و در دوره هایی دیگر آستین آنها را از باد خالی کرده اند.

این حاشیه را با آوردن غزلی عاشقانه از حافظ که در آن به احتمال زیاد معشوق او شاه شجاع مظفّری است که حافظ او را «طایر قدسی» می خواند، به پایان می برم. شاه شجاع، ممدوح محبوب حافظ، از شیراز خارج شده است. برادرش شاه محمود بر شیراز تسلّط

یافته است، و این واقعه زندگی حافظ را تلخ کرده است، و او سخت آرزوی بازگشت شاه شجاع به شیراز را دارد. البته شاه شجاع بر می گردد و برادر را از شیراز بیرون می راند.

بسیاری از خوانندگان این غزل، آن را عاشقانه یافته اند. امّا به دید من این غزل همان قدرعاشقانه است که غزل «نیزه دارانند چشمانش»، با این تفاوت که معشوق در غزل حافظ «محبوب» او بوده است، و معشوق در غزل من به بسیار دلایل «منفور» شاعر:

اگر آن طایر قدسی زِ درم باز آید
عمرِ بُگذشته به پیرانه سرم باز آید
دارم امیّد بر این اشکِ چو باران که دگر
برقِ دولت که برفت از نظرم، باز آید
آنکه تاجِ سرِ من خاکِ کفِ پایش بود
از خدا می طلبم تا به سرم باز آید
خواهم اندر عقبش رفت، به یاران عزیز
شخصم ار باز نیاید، خبرم باز آید
گر نثار قدمِ یارِ گرامی نکنم
گوهرِ جان به چه کارِ دگرم باز آید؟
کوس نو دولتی از بام سعادت بزنم
گر ببینم که مَه نوسفرم باز آید

مانعش غلغل چنگ است و شکر خواب صبوح
ور نه گر بشنود آهِ سحرم، باز آید
آرزومندِ رخِ «شاه» چو ماهم حافظ
همّتی تا به سلامت زِ درم باز آید.

لندن ــ ۶ اکتبر ۲۰۰۶

۲۴

َسروِ پا در خاک

سرِ آزادگان را تا چنین بر باد بیند چشم،
تواند سروِ پا در خاک را آزاد بیند چشم؟

چو گوش از بیم شد بیگانه با آوازِ بیداران،
گهی در خواب از دیدارشان فریاد بیند چشم .

نمی دانم بلورِ خندهٔ شیرینِ شبنم را
چرا بر چهرهٔ گـل گریهٔ فرهاد بیند چشم!

در این شب ، کز سیه کاریش ماه از خشم رو برتافت،
دریغا ! باز هم نا اختران را شاد بیند چشم!

بشد ویرانه دل را خانه از آهِ خموشانه،
خدایا، کی شود کاین خانه را آباد بیند چشم!

تهران ـ ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «سروِ پا در خاک»

غزل با تصویری از «سرو» آغاز می شود، سروی که در فضای شعر کلاسیک فارسی در تشبیه و استعاره از «آزاد» بودن و «بلند بالا» بودنِ آن بسیار سخن رفته است. بلند بالایی سرو آشکار است، امّا چرا به سرو «آزاد» گفته اند؟ به سراغ لغتنامهٔ دهخدا برویم که تقریباً همهٔ لغتنامه های معتبر را در بر دارد. «سرو آزاد؛ سروی که شاخه هایش راست باشد (آنندراج). سروی که راست رود و آن را به این اعتبار آزاد گفته اند که از قید کجی و ناراستی و پیوستن به شاخ دیگر فارغ است، و بعضی گویند هر درختی که میوه ندهد، آن را آزاد خوانند، چون سرو میوه ندهد، آن را آزاد خوانند، و جمعی گفته اند هر درختی را کمالی و زوالی هست، چنانکه گاهی پر برگ و تازه است و گاهی پژمرده و بی برگ، و سرو را هیچیک از آنها نیست و همه وقت سبز و تازه است و از این علّتها فارغ و این صفت آزادگان است. بدین جهت آزاد باشد (برهان قاطع).

امّا وقتی که صحبت از بهره گیری از اشیاء و امور در تشبیه و استعاره باشد، در کنار آزادگی سرو، پای در خاک داشتنِ سرو، که از آن می توانیم معنای «اسارت» بگیریم، با «آزاد» بودن آن تضادّ پیدا می کند. اگر شاعری، مثلاً «سعدی»، به آزادگی سرو به دلیل

بی میوگیِ آن توجّه کند، و بخواهد در معنیِ بی باری و تهیدستیِ انسانهای آزاده در جامعه های وانفساهی استعاره ای بیاورد، می گوید:

به سرو گفت کسی: «میوه ای نمی آری!»
جواب داد که: «آزادگان تهیدستند!»

به این ترتیب مُراد شاعر در بیانِ مضمونش با استعارهٔ آزادگی و تهیدستیِ سرو بر می آید و دیگر به سایر خصوصیات سرو، از آن جمله پای در خاک داشتن و اسیر بودنِ آن کاری ندارد. امّا شاعر معاصر، که با ساختنِ غزل، در حیطهٔ هنرمایه های شعر کلاسیک تفنّن می کند، امّا در مضمون قصد تفنّن ندارد، به خصوصیتِ پا در خاک داشتن و اسیر بودنِ سرو توجّه می کند و در تصویر سازیِ استعاری، تلویحاً از نگرشِ شاعران کلاسیک ابرازِ تعجّب می کند که در سرو، پا در خاک آزادگی می بینند، چون خود در زمانه ای زندگی می کند که سرِ انسانهای آزاده، به سببِ سازش نکردن با قدرتمندان بیدادگر، بر باد می رود، و سرو که اسارت را با سربلندی پذیرفته است، همچنان بر جای می ماند و از هر غمی آسوده است:

سرِ آزادگان را تا چنین بر باد بیند چشم،
تواند سروِ پا در خاک را آزاد بیند چشم؟

این بیت از حیثِ مضمون آفرینی، با بهره گیری از تجربه های عینی در محیط زندگی، و آوردنِ یک مضمون کامل در یک بیت، و مقصود را در یک مصراع بیان کردن و معنی آن را در مصراع دیگر

با آوردن نکته ای از تجربه های حسّی و عینی مستدل کردن، در شیوهٔ شاعرانِ پیرو مکتبی ساخته شده است که به «سبک هندی» معروف است. امّا شاعر معاصر حتّی در موقعی که در قالب شعر و طرز بیان در اسلوب قدما تفنّن می کند، خود را به بازیِ آنها در «صنعت کلامی» نمی سپارد و چنان غرق این بازی نمی شود که به «سازندگانِ پردهٔ قلمکار» تبدیل شود و فقط در فکر این باشد که مُهرها یا کلیشه های چوبی ثابت را با تغییری در ترتیب و در رنگ، بر پردهٔ قلمکار یک بیت بکوبد و به این دلخوش باشد که با همان بضاعتِ فنّیِ محدود، پرده ای تازه و متفاوت به بازار صنعت کلامی عرضه کرده است. به هر بیت از غزل «سروِ پا در خاک» با چشم خرد نگاه کنیم، در طرز سخن، شعر کسانی مثل «صائب تبریزی» را به یاد می آوریم، و در حیطهٔ معنی، تصویری از زمانه ای می بینیم که در آن خانهٔ دل انسانهای آزاد اندیش در شب خفقان از آتش آه خموشانه ویران شده است، و آزادگان در خلوت این خانهٔ ویران، که در عین حال استعاره ای است از وطن، با لب خاموش خدا را می خوانند و در دل به او می گویند « خدا یا، کی شود کاین خانه را آباد بیند چشم؟»

امّا همین صنعت کلامیِ شاعرانی مثل صائب تبریزی در جای خود صنعتی است حیرت انگیز که ظرافتهای پیچیدهٔ آن از شگفتکاریهای صنعتهای ظریفه ای مثل مینیاتورسازی، مرصّع سازی، ترمه بافی، قالی بافی، و امثال اینها به مراتب شگفت تر است. گاه

ظرافت و زیبایی یک مضمون، هنگامی که با تأمّل بر خواننده آشکار می شود، بی اختیار او را به تحسین از هنر کلامی شاعر وا می دارد:

گریهٔ مستانهٔ من از خمارِ چشم توست
آهِ من از سُرمهٔ دنباله دارِ چشم توست
شوخ چشمان از تو می گیرند تعلیمِ نگاه
گردنِ آهو بلند از انتظار چشم توست
گرچه شهباز نظر بسته ست از شرم و حیا
هر کجا باشد نظربازی، شکارِ چشم توست
من نی ام غمّاز، امّا روزِ تاریک مرا
هر که بیند، بی سخن داند که کارِ چشم توست
نه همین سرگشته دارد گردشِ چشمت مرا
چون صفِ مژگان، دو عالم بیقرارِ چشم توست
گرچه هست از دورگردان صائبِ بی اعتبار
مستی دنباله دارش از خمارِ چشمِ توست!

این غزل صائب پرده ای است خوش نقش و نگار از تصویرهای صوتی که چشمِ ذهن از تماشای آن لـّذت می برد، درست همان طور که در گلستانی از تماشای باغچه های گلهای گوناگون، نظم یافته با هنر باغبانی ماهر، لـذّت می بریم. در تماشای این پرده، فقط چشم معشوق در نظر است و شگفتیها و هنرها و افسونهای آن. حتّی تاریکی روزگار شاعر از غمی از غمهای

انسانهای آگاه در زمانهٔ سیاهکاران نیست، کارِ چشم معشوق است. ساختنِ چنین غزلهایی یک حرفه است، حرفه ای که سخندانی و زبان آوری از شرایط اصلی آن است. استاد این حرفه، یعنی شاعر مضمون ساز، باید به محیط زندگانی خود، به پدیده ها و زیباییها و دگرگونیهای طبیعت، به گرفتاریها، دردمندیها، نیازها، بیمها، امیدها، و آرزوهای مردم در جامعهٔ خود چشمی گشوده داشته باشد، نه به این منظور که از این توجّه به دریافتهایی برسد و این دریافتها را در لحظه های گشودگیِ آفاقِ شعر در سپهر ذهن، فارغ از هر نیازی و مشغله ای، بیان کند، بلکه به این منظور که هر روز پرده ای و پرده هایی تازه به بازار صنعت کلامی عرضه بدارد. شاعر مضمون ساز در جست و جوی مضمونهای تازه و شگفت است، امّا مضمون برای او دریافتی تازه در نگرش انسان به زندگی و هستی نیست. وقتی که شاعرمضمون ساز یکی از معنیهایی که در بساط «عاشقگری» دارد، زلفِ یار باشد، برای اینکه به کمال هنر خود در مضمون سازی بنازد، به شاعران مضمون ساز دیگری که از فقر مضمون می نالند، سرفرازانه می گوید:

یک عمر می توان سخن از زلف یار گفت،

در بندِ آن مباش که مضمون نمانده است!

و همین شاعر مضمون ساز، وقتی که در غزلی با یافتنِ مضمونی نو از تنگدستی خود می نالد و می گوید: «دلِ دشمن به تهیدستی من

می سوزد / برق از این مزرعه با دیدهٔ تر می گذرد»، به او آفرین می گوییم، ولی حرفش را با ور نمی کنیم، و وقتی که در غزلی دیگر باز برای بیتی یک مضمون تازهٔ دیگر یافته است و می گوید: «چون داغِ لاله سوخته نانی ست روزی ام / آن هم فلک به خونِ جگر می دهد مرا»، به او آفرین می گوییم، ولی حرفش را باور نمی کنیم،چون صائب اوّلاً فرزند یکی از تاجران معتبر تبریز بود که به امر شاه عبّاس، همراه با گروهی از دیگر تاجران بزرگ آن دیار، لابد برای گسترش قدرت اقتصادی پایتخت، به اصفهان کوچ کرد. ثانیاً صائب بعد از چند سالی اقامت در هند، به اصفهان برگشت، و چنانکه گفته اند، «تا آخر حیات در نزد سلاطین صفویه معزّز و محترم زیسته و از طرف شاه عبّاس ثانی به لقب ملك الشّعرایی مفتخر شده است.»

امیری فیروزکوهی در مقدّمه ای بر دیوان صائب می گوید که او «در سنین پیری دیگر از اصفهان خارج نشد و در باغ ملکی خود که به تکیهٔ صائب مشهور بود، انزوا گزید. این تکیه ها که به منزلهٔ خانقاه صوفیه و محلّ پذیرایی وارد و صادر بود، طبق معمول زمان از طرف بزرگانِ شعرا و عرفا ساخته می شد و یا سلاطین و امراء برایشان می ساختند و هم در این تکیه بود که اهل ذوق و شعرای دوستدار صائب از هند آن روز و نقاط دور دست ایران به زیارت وی می رفته و التماس نسخه ای از دیوان غزلیات او می کرده اند.» و اضافه

می کند :«گمان نمی کنم که هیچیک از شعرای فارسی زبان در تمام اعصار ادبی از حیث شهرت و عظمت و جلالت قدر و محبوبیت در حالِ حیات به درجهٔ او رسیده باشد.» و نیز به نقل از یک تذکره نویس سمرقندی، در وصف عمارات عبّاس آباد اصفهان، گفته اند که «رفیع ترین عمارات و وسیع ترین این سراها دولتخانهٔ میرزا صائب است که زبان گفتار از عهدهٔ بیان آن بر نمی آید.»

خوب، چنین کسی، در چنین مرتبه ای از رفاه و بی نیازی، بدیهی است که در نالیدن از فقر و احتیاج، سخن از خود نمی گوید، بلکه در آن موقعیت، به مردم فقیر و محتاج زمانهٔ خود اندرز می دهد که بی تأمّل آستین از دنیا بیفشانند و با کمال احتیاج، خود را از خلق بی نیاز نگهدارند و در جامعه ای که جمعی غرق در ثروتهای حرامند، از گرسنگی بمیرند:

با کمال احتیاج، از خلق استغنا خوش است
با دهانِ خشک، مردن بر لبِ دریا خوش است...
هیچ کاری بی تأمّل گرچه، صائب، خوب نیست
بی تأمّل آستین افشاندن از دنیا خوش است...

و شگفتا که این شاعر اعجازگر در مضمون آفرینی، که بی غم نان و با دل خوش روزگار می گذراند، و چنین مردم تنگدست را به تسلیم و رضا می خواند، در همین غزل خود را غمخوار همان مردم معرّفی می کند و می گوید:

برق را در خرمن مردم تماشا کرده است
آن که پندارد که حال مردم دنیا خوش است!

با وجود اینها، نباید این واقعیت را نادیده بگیریم که در آن زمان شعر به هر حال از دربار بیرون آمده بود و شاعران در فضای آن به زندگی روزمرّهٔ مردم، مخصوصاً مردم ساده و پیشه ور و فقیر، توجّه می کردند، و از همین توجّه برای مضمونهای بیت در غزلهای خود مایه می گرفتند، و به این ترتیب بسیاری از بیتهای آنها، که گویای حال و روز و احساسها و اندیشه ها و غمهای مردم بود، زبانزدِ آنها می شد. این شاعر زمان ماست که اگر غزل هم بسازد، باید غزلش وحدت موضوعی و مضمونی داشته باشد و احساس و اندیشهٔ واقعی او را بیان کند، چون شاعر است، نه صنعتگر کلامی. با آفرینی به صائب تبریزی برای اعجازش در صنعت کلامی و مضمون آفرینی، و بی اعتناء به اعتقادِ *تُعِزُّ مَن تَشاء و تُذِلُّ مَن تشائی* او دربارهٔ اوضاع و احوال جامعه، این حاشیه را، در این شب که از سیهکاریش ماه از خشم رو بر تافته است، با یک غزلِ او، که مضمون سازی صنعتگرانه در آن به خوبی آشکار است، خاتمه می دهم:

عقده ای نگشود آزادی زِ کارم، همچو سرو
زیرِ بارِ دل سر آمد روزگارم، همچو سرو
محو نتوان ساختن از صفحهٔ خاطر مرا
مصرعِ برجستهٔ باغ و بهارم، همچو سرو

خاطرِ آزادهٔ من فارغ است از انقلاب
در بهار و در خزان بر یک قرارم، همچو سرو
تا به زانو پایم از گَردِ کدورت در گِل است
گرچه دایم در کنارِ جویبارم، همچو سرو
خجلتِ روی زمین از سنگِ طفلان می کشم
بس که از بیحاصلیها شرمسارم، همچو سرو
میوهٔ من جز گزیدنهای پُشتِ دست نیست
مُنفعل از التفاتِ نوبهارم، همچو سرو
کوه را از پا در آرد تنگدستیها و من
سالها شد خویش را بر پای دارم، همچو سرو
نارسایی داردم از سنگِ طفلان بی نصیب
وَر نه از دل شیشه ها در بار دارم، همچو سرو
بس که خوردم زهرِ غم، چون ریزد از هم پیکرم
سبز پوش از خاک برخیزد غبارم، همچو سرو
با هزاران دست، دایم بود در دستِ نسیم
صائب، از حیرت عنانِ اختیارم، همچو سرو!

لندن ـ ۲۸ سپتامبر ۲۰۰۶

۲۵

سیلاب رهگشایی

یا ربّ، در این بیابان کی در دهد صلایی
طوفانِ رهنمونی، سیلابِ رهگشایی!

در چشمِ آشنایان کو نورِ دل فروزی؟
از کوی مهربانان کو بوی آشنایی؟

کس را امیدِ یاری آخر کجا توان بود
از ناکسانِ رهزن در مرزِ ناکجایی؟

دیوانِ مردم افسای پا در رکاب دارند،
تا دست کی بر آرد از آستین خدایی!

در جامِ دُردنوشان ساقی مگر چه آمیخت
کز هیچ سو نخیزد مستانه سر نوایی؟

ای بینوا خروسان، در خوابِ خوش بمانید
تا صبح سر بر آرد از خونِ شب سرایی!

از راهِ طعن رندی با یار گفت روزی:
جورِ شما فزون باد از صبرِ همچو مایی!

تهران - ۱۳۵۳

در حاشیهٔ «سیلابِ رهگشایی»

در سال ۱۳۵۳ که این غزل را ساختم، چهل ساله بودم. چهل سالگی اوج جوانی است و آغاز سنّ عقل یا خرد. جوانی سنّ شور و هیجان و شتاب و ناشکیبایی است. این صفات با ناخرسندی که رو به رو بشود، خشم پدید می آید. وقتی که می گوییم چهل سالگی آغاز سنّ «خرد» است، نباید از انسانِ چهل ساله که در اوج شور و هیجان و شتاب و ناشکیبایی و خشمِ ناشی از ناخرسندی است، انتظار داشته باشیم که ناگهان از قلّهٔ این صفات به جلگهٔ «خرد» بیفتد و ذهن و روحش از خواصّ «خرد ورزی» که شکیبایی و بردباری و تأمّل و تفکّر و چاره اندیشی بر اساسِ تجربه است، بهره مند شود! شاید حافظ شیرازی هم در اوج جوانیِ خود با ناخرسندی رو به رو شده بود، که گفت:

چرخ بر هم زنم، اَرغیرِ مُرادم گردد،

من نه آنم که زبونی کشم از چرخِ فلک!

و شاید در روزگاری که در آن آشفتگی و ستم و بیداد به مراتب بیشتر از روزگارِ جوانیِ او بود، و او سرزمینِ خود و مردمِ خود را گرفتارِ بلایی سخت می دید، به دلیلِ آنکه مدّتی دراز در جلگهٔ هموارِ خرد و تجربه سیر کرده بود، با شور و هیجان و خشم، چارهٔ

تباهیِ مزاج دهر را بر هم زدن چرخِ فلک نمی دانست، و در آرزوی آن بود که «فکر حکیم» و «رای برهمن» در کسانی پیدا شود تا آنها برای درمانِ تباهی مزاجـ دهر چاره ای بیندیشند:

مزاجِ دهر تَـبَه شد در این بلا، حافظ،
کجاست فکرِ حکیمی و رای برهمنی!

در این دوره از زندگی حافظ بود که بسیاری از آزادگانِ سرزمین او از آتشِ نهفته در دلشان خون می خوردند و خاموش بودند و می دانستند که نمی توانند فلک را سقف بشکافند و طرحی نو در اندازند. طرح نو در انداختن زمینهٔ استوار فرهنگی می خواهد! ذهنهای روشن از خردگرایی می خواهد! فکر حکیمان را «ابر» کن و بگو بر بیابانِ جهل و خرافات ببارد، و رای برهمنان را «آفتاب» کن و بگو بر خس و خارِ دروغ و ریا بتابد! هرگز باغ و گلستانی پدید نخواهد آمد. شاید در آن دوره از زندگی حافظ، بسیاری از آزادگانِ سرزمینِ او، برای آنکه غم گیتی آنها را از پای در نیاورد، از باده دستگیری می طلبیدند:

غم گیتی گر از پایم در آرد،
بجز ساغر که باشد دستگیرم؟

یا آنکه یأس از تغییری دلخواه، آنها را به تسلیم و رضایی صوفیانه می کشاند:

در این بازار اگر سودی ست، با درویشِ خرسند است،

خدایا، مُنعمم گردان به درویشی و خرسندی!

البتّـه در اینجا این نکته را فراموش نمی کنیم که هریک از این بیتهای حافظ را در غزلهایش، درهمخانگی با بیتهایی دیگر می بینیم که در معنی و مضمون سخت با هم بیگانه می نمایند. بنابر این با کاسهٔ برداشتی که از یک بیت داریم، واردِ بیتهای دیگرنمی شویم تا از سنگِ معنای آنها بشکند!

باری، می خواهم بگویم که غزل «سیلابِ رهگشایی» را زمانی ساختم که در اوج جوانی بودم و تازه سنّ خرد و تجربه را آغاز کرده بودم، و شور و هیجان و شتاب و ناشکیبایی و خشمِ انگیخته از ناخرسندی بود که در وحشت و گمگشتگی بیابانِ زمانه در من از خدا می خواست که طوفانی رهنمون بفرستد و سیلابی رهگشا! فقط در حالتِ خشمِ آمیخته به یأس است که انسان از طوفان رهنمونی می جوید و از سیلاب رهگشایی. طوفان چیزی جز آشفتگی و پریشانی و سرگردانی و گمگشتگی نمی آورد، و سیلاب چیزی جز آوار و ویرانی و درماندگی با خود ندارد! شاید در همان دورهٔ اوج جوانی، اندک نم و نسیمی از اقلیمِ خرد در گوشه ای از ذهن من پیدا شده بود و لحظه ای از آتش دل من کاسته بود تا در پی چنین آرزویی جوانانه، ببینم که در مرزِ ناکجایی هستم و از ناکسانِ رهزن نمی توانم امید یاری داشته باشم. در زمانه ای که دیوانِ مردم افسای پا در رکابِ قدرت داشته باشند، یأس است که با صدای حافظ

می پرسد: «کجاست فکر حکیمی؟» و قرنها بعد از حافظ، که گویی جامعه، جز در بعضی ظواهر، در ماهیتِ خود هیچ تغییری نکرده است، همان یأس با صدای کسی دیگر می پرسد: «کی خدایی دست از آستین بر خواهد آورد؟»

امروز که سی و دو سال از چهل سالگی من گذشته است، فکر می کنم به جای چنین غزلی دلم می خواهد به نثری ساده بگویم: خوشا به حال مردمانی که در سیر تحوّلِ تاریخ فکری و اجتماعیشان در بیش از هفت قرن پیش «سن توماس اکوئیناس» هایی داشتند که هم اهل کلیسا باشند، هم فیلسوف باشند، هم بدون هراس در بحث از الهیات از روشهای ارسطویی مایه بگیرند تا بتوانند در صحبت از «قانون» بگویند: «قانون بشری فقط به اعتبارِ مطابقت با حکم خرد می تواند قانون باشد، و بنا براین روشن است که باید از قانون لایزال سرچشمه گرفته باشد. اگر قانون از راه خرد منحرف شود، آن را قانون ناروا می دانیم، و در این صورت چنین قانونی اصلاً قانون نیست، بلکه حکمی است در تثبیتِ ظلم.»

خوشا به حال مردمانی که در سیر تحوّل تاریخ فکری و اجتماعیشان کسانی همچون «وُلتر» داشته اند که در موردی بگویند: «خرافات همهٔ جهان را به آتش می کشد، و فلسفه است که می تواند این آتش را فروبنشاند.» و در موردی دیگر بگویند: «من با سخنی که می گویی مخالفم، امّا تا پای مرگِ خود از حقّ تو در بیانِ این سخن

دفاع خواهم کرد!»

خوشا به حال مردمانی که در سیر تحوّل تاریخ فکری و اجتماعیشان، در حدودِ دو قرن پیش کسانی همچون «تامس جفرسون» داشته اند که در پیشنویسِ اصلیِ بیانیهٔ استقلال کشورشان بنویسند: «ما معتقدیم که این حقیقتی است مقدّس و مسلّم که همهٔ انسانها برابر و آزاد آفریده شده اند، و با این برابری در آفرینش دارای حقوقی طبیعی و سلب ناشدنی هستند، از آن جمله حقّ صیانت حیات، حقّ آزادی، و حقّ طلب سعادت.»

خوشا به حال مردمانی که «افلاطون»هاشان وقتی که دربارهٔ «قانون» فکر می کردند، می گفتند: «مردم خوب نیازی به قانون ندارند که به آنها حکم کند که مسئولانه عمل کنند، حال آنکه مردم بد برای گریز از قانون به هر حال راهی پیدا می کنند.»

خوشا به حال مردمانی که «ارسطو» هاشان وقتی که دربارهٔ ارتباط خرد و قانون و فلسفه فکر می کردند، می گفتند: «من از فلسفه این را آموخته ام که به طبع خود چنان عمل کنم که دیگران از ترس قانون عمل می کنند.»

خوشا به حال مردمانی که در سیر پژوهش در جهان مادّی با اعتقاد و اطمینان و شجاعت پیش رفتند تا «ماکس پلانک» آنها، گذارندهٔ «تئوری کوانتوم» و برندهٔ جایزهٔ نوبل در فیزیک، با همین اعتقاد و اطمینان و شجاعت گفت: «یک حقیقت علمیِ نو یافته با

اثباتِ حقّانیتِ آن بر مخالفان، و واداشتنِ آنها به دیدنِ نورِ آن حقیقت، پیروز نمی شود، بلکه پیروزی آن حاصل این واقعیت است که مخالفانش سرانجام می میرند و نسل تازه ای پرورش می یابد که با آن حقیقت آشنا و همراه است.»

خوشا به حال مردمانی که با ضرورتهای زمان خود چنان آشنا و چنان همگامند که یکی از استادان رشتهٔ مطالعات کتابِ مقدّس و رئیس دانشکدهٔ الهیات دانشگاه «گلاسگو»ی آنها، «رابرت کارول»، اوّلاً می تواند کتابی با عنوان اصلیِ «گرگ در آغل گوسفندان» و عنوان فرعیِ «مشکلی که کتاب مقدّس برای مسیحیت به وجود آورده است»، بنویسد، و ثانیاً در مقدّمهٔ آن بگوید: «اگر مطالعهٔ کتاب مقدّس برای شما در مقام یک خوانندهٔ عصر جدید مشکلهایی عمیق پیش نمی آورد، باید به پزشک خود مراجعه کنید و از او دربارهٔ عوارض مغز مُردگی بپرسید.»

خوشا به حال مردمانی که وقتی سیاستمردان فرهیختهٔ آنها دربارهٔ «قانون اساسی» فکر می کنند، همچون «پتریک هنری»، یکی از بزرگترین شخصیتهای مبارزهٔ فکری و بیانی آمریکا در راه آزادی و استقلال،می گویند: «قانون اساسی وسیله ای در دست دولت نیست تا با آن مردم را مهار کند، بلکه وسیله ای است در دست مردم برای مهار کردنِ دولت تا به جایی نرسد که بخواهد بر جان و مال مردم تسلّط پیدا کند.»

اگر بخواهیم دلایل «خوش به حالی» مردمانی را بر شمریم که دستاوردهای فکری و فلسفی و اخلاقی و علمی و ادبی و هنری و اجتماعی آنها در طیّ دو هزار و پانصد سال گذشته می تواند برای ما حسرت انگیز باشد، باید حدّ اقلّ تاریخ رنسانس و خردگرایی آنها درپنج قرن گذشته را با دقّتی شاگردانه بخوانیم. همین چند تا نمونهٔ پراکنده از میلیونها دلیل «خوش به حالی» مردمانی که ما نیستیم، کافی است تا گفته باشم که چرا امروز، که سی و دوسال از زمان ساختنِ غزل «سیلاب رهگشایی» گذشته است، یعنی سی و دو سال از اوج جوانی دور شده ام و سی و دو سال از سنّ خرد و تجربه را گذرانده ام، با شناختی که از خودمان چنانکه هستیم، پیدا کرده ام ، و با اندک شناختی که از مردمانی پیدا کرده ام که نه چنانند که ما بوده ایم و هستیم، دیگر روا نمی دانم که بگویم:

یا ربّ، در این بیابان کی در دهد صلایی
طوفانِ رهنمونی، سیلابِ رهگشایی!

زیرا که دریافته ام که «بیابان» همان ذهن و ضمیرمشترک و جمعی ما بوده است، و این ذهن و ضمیر را طوفان و سیلاب آباد و حاصلخیز نمی کند. از بس خرَدی را که خدا در مقام راهبر زندگی در ما گذاشته است، معطّل گذاشته ایم، و از بس در جهانی که خدا در مقام بهشت به ما عطا کرده است، غافل و بی مسئولیت شلنگ انداخته ایم و در تنگنای ذلّتِ خود آفریده به درگاه او نالیده ایم، او را از دل

خود رانده ایم! وای به حال مردمانی که خدا را در دل نداشته باشند و سر به سوی آسمان ببرند و با ناله و آه او را به یاری بخوانند. حالی که در حاشیه نویسی بر این غزل به من دست داده است، مرا دچار حیرت و سرگردانی کرده است، امّا نه از آن نوع حیرت و سرگردانی ای که شیخ عطّار نیشابوری دچارش شده بود و درغزلی دربارۀ آن گفته بود:

ندارد درد من درمان، دریغا!
بماندم بی سر و سامان، دریغا!
در این حیرت فلکها نیز دیر است
که می گردند سرگردان، دریغا!
در این دشواری ره جان من شد،
که راهی نیست بس آسان، دریغا!
فرو ماندم در این راه خطرناک،
چنین واله، چنین حیران، دریغا!...

شاید این سرگردانی در من در همان سال **۱۳۵۳**، در اوج جوانی و در آغاز سنّ خرد شروع شده بود که در همان زمان، آن را در غزلی با عنوان«سرگردان» بیان کردم.

لندن ـ ۱۵ اکتبر ۲۰۰۶

۲۶

سرگردان

تا به دل رازی نهان دادند سرگردان،
هر سری را یک جهان دادند سرگردان.

سر نمی پوید مگر در اختیارِ دل،
اختیار دل به جان دادند سرگردان.

رهروِ جان را، که آرامش طلب می کرد،
ره به آشوبِ زمان دادند سرگردان.

گنگ و تنها در جهان می گشت و غافل بود،
غفلتش را یک جهان دادند سرگردان.

بی زبان، از خود نشانِ خود نمی پرسید،
با زبانش خود نشان دادند سرگردان.

عشق را بیگانه بود و آشنا با وصل،
ز این گرفتندش، به آن دادند سرگردان.

صفر اندیشِ سبکبار آمدم، اعداد
بیخودم بارِ گران دادند سرگران.

تهران - ۱۳۵۳

۲۷

خیالی خوش

برای ژاله اصفهانی

در این رؤیای رنگین، با خیالی خوش،
زدم در دیدگاهِ عشق بالی خوش.

به خود بالیدم از پرواز در اوجی
که جان می بُرد و می بخشید حالی خوش.

مرا هستی به مستی خواند و با من بود
هم از آغاز در سیرِ زوالی خوش!

به تلخی عمر سر شد، جز طفولیت،
که با جهلش چمیدم چند سالی خوش.

میانِ جمعِ تنهایان چه حاصل داشت
به شوق همزبانی قیل و قالی خوش؟

چو دیدم نقصها در آنچه شد پیدا:
به نا پیدا زدم نقشِ کمالی خوش.

حقیقت جلوه در ممکن نمود اوّل،
مجوییدش، که بود آخر محالی خوش!

اصالت ساخت با خوشباشِ بیدردی،
رهِ فرهنگ را زد ابتذالی خوش.

بگفتم با خِرَد پیوسته در جنگیم!
حکیمی در جوابم زد مثالی خوش:

که شیطان و خدا در قالبِ انسان،
دو ضدّ را نیست با هم اعتدالی خوش!

لندن ـ ۴ اکتبر ۲۰۰۶

در حاشیهٔ «خیالی خوش»

غزلهای «در خرگاه شب»، ساختهٔ سالهای ۱۳۵۱ تا ۱۳۵۳، با غزل «سیلاب رهگشایی» به پایان رسید. حال که سال ۱۳۸۵ است، با کوله بار تاریخ، به سنگینی حدّ اقلّ دویست هزارسال، برابر با عمر تقریبیِ «انسانِ خرد یار» (Homo Sapiens)، به «حیرتگاهِ عمر» رسیده ام. اگر چنین پیش نیامده بود که بر این غزلها حاشیه هایی بنویسم و آنها را منتشر کنم، از خود نمی خواستم که بعد از سی و دوسال یک غزل دیگر هم بسازم که نموداری از حال و دنیای ذهنی و روحی امروزِ من باشد، و با چنین غزلی دفتر «در خرگاه شب» را ببندم. این غزل ساخته شد و به آن «خیالی خوش» عنوان دادم.

همه می دانیم که کلمهٔ «خوش» در حیطهٔ معنی در زبانِ روزمرّه و در ادبیاتِ فارسی کاربردهایی متفاوت و متعدّد دارد. شاد، خوب، و تندرست از معمول ترین معنیهای آن است. امّا برای ملاحظهٔ تفاوتهای ظریفی که کاربرد آن در ادبیات، مخصوصاً در شعرِ فارسی پیدا کرده است، نمونه هایی از چند شاعر کلاسیک فارسی می آورم. ضمناً در خواندنِ این نمونه ها، به مضمونهایی هم که این شاعران کلمهٔ «خوش» را در آنها با تفاوتهایِ معنایی به کار برده اند، توجّه می کنیم تا بتوانیم آنها را با مضمونهای هر بیت در غزل «خیالی خوش» مقایسه

کنیم. اوحدی مراغه ای در غزلی می گوید:

ای رُخت خرّم و دهانت خوش،
و آن نظر کردنِ نهانت خوش!
رَوِشِ قدّ نازنینت خوب،
شیوهٔ چشمِ ناتوانت خوش!
وصلِ آن رخ به جان همی طلبم،
به رخم در نگر، که جانت خوش! ...

غزلهای اوحدی را بیشتر عارفانه دانسته اند تا عاشقانه، یعنی که معشوق مجازی او در شعر، نمایی است از معشوق حقیقیِ او که خدا یا حقیقت است، ولی شاید اگر ما به جای خدا می بودیم، هیچ خوشمان نمی آمد که در بیتِ دیگری از همین غزل، به ما بگوید:

کی ببینیم تنگ، چون کمرت،
دستِ خود کرده در میانت خوش؟

حتّی شیخ عطّار نیشابوری هم که در یک غزلِ بیست و یک بیتی معشوق را واقعاً «خدا» گرفته است و آرزوی وصالِ او برایش «فناء فی الله» است، باز در زبانِ شعری اوهمین معشوق با نمای مجازیِ یک جوانِ زیبایِ قباپوش ظاهر می شود که خندهٔ جان پرورش زاهد خلوت نشین را رسوا می کند:

در سرم از عشقت این سودا خوش است،
در دلم از شوقت این غوغا خوش است...

بندگی را پیش یک **بندِ قبات**

صد کمر بربسته بر جوزا خوش است

جان فشان از خندهٔ جان پرورت

زاهد خلوت نشین رسوا خوش است...

گر نباشد هر دو عالم، گو مباش!

تو تمامی، با توام تنها خوش است.

ماهرویا ، سیرم اینجا از وجود،

بی وجودم گر بری آنجا، خوش است.

پرده از رخ برفکن تا گُم شوم،

کآن تماشا بی وجودِ ما خوش است...

چون تو پیدا آمدی چون آفتاب،

گر شدم چون سایه ناپیدا، خوش است!

از درونِ چاهِ جسمم دل گرفت،

قصدِ صحرا می کنم، صحرا خوش است...

دی اگر چون قطره ای بودم ضعیف،

این زمان دریا شدم، دریا خوش است...

نمونه های کاربرد کلمهٔ «خوش»، معمولاً در مقام صفت و گاه در مقام قید، درشعر کلاسیک فارسی بسیار است، و جالبِ توجّه آنکه در بیشتر موارد، ضرورت وزنی در شعر است که به شاعر حکم می کند تا از «خوش» به جای مثلاً صفتها یا قیدهای خوب، نیک،

آسوده، خرسند، راضی، سالم، شیوا، سازگار، زیبا، کامل، دلپسند، به اندازه، گیرا، دقیق، ژرف، بی خبر، بی غم، آسوده، بی خیال، مطبوع، مطلوب، حسابی، تمام عیار، شیرین، و مانندِ اینها استفاده می کند. البّته شاعران این معنیها را بر کلمهٔ «خوش» تحمیل نمی کنند. این کلمهٔ «خوش» است که با ورودِ این معنیها به حیطهٔ خود توافق دارد و شاعر آن را در هر یک از این معنیها به کار برده باشد، خواننده در ترکیب کلام، همان معنای مناسب و موردِ نظرِ شاعر را از آن می گیرد. مثلاً وقتی که اوحدی مراغه ای می گوید:

بلایِ عشقِ تو خوش کرده ایم با دلِ خود،
به بویِ آنکه خزان را بهار خواهد بود...

خواننده به آسانی در می یابد که دل را با بلای عشق «خوش کردن»، به امیدِ آنکه خزانِ دردناکِ هجران، بهارِ وصل را در پی خواهد داشت، یعنی «سازگار کردن» بلای عشق بر دل، یا دل را به تحمّل این بلا راضی کردن. یا مثلاً وقتی که حافظ شیرازی می گوید:

منّتِ سدره و طوبی زِ پیِ سایه مکش،
که چو خوش بنگری، ای سروِ روان، این همه نیست!
دولت آن است که بی خونِ دل آید به کنار،
وَ ر نه با سعی و عمل باغِ جنان این همه نیست...

باز خواننده به آسانی در می یابد که مُرادِ حافظ از «خوش نگریستن»

در ترکیبِ کلامِ این بیت، «خوب وبا دقّت نگاه کردن» است، یعنی تأمّل در موضوع و سنجیدنِ و ارزیابی کردنِ آن. امّا در بعضی موارد به خوبی احساس می کنیم که کلمهٔ «خوش» با طنز یا در معنایی معکوس به کار رفته است و در آنچه واقع می شود، کسی نمی تواند دریافتِ حسّی خوشی داشته باشد. مثلاً «از ناله و درد خوش نالیدن» نمی تواند در کسی «خوشیِ حسّی» برانگیزد، امّا می بینیم که سعدی شیرازی می گوید:

مطرب از ناله و درد است که خوش می نالد،
مرغِ عاشق طرب انگیز بُـوَد آوازش!

مرغِ عاشق با سوزِ آتشِ عشق می خواند و انسانِ عاشق است که آن سوز را حسّ می کند و آوازِ سوزناکِ آن مرغ در او طربِ عشق می انگیزد. یا اگر«سوزِ دلِ کسی از چشمِ او خونابه بچکاند» چنین گریه ای نباید برای آن کس دریافتِ حسّی خوشی ایجاد کند، امّا می بینیم که خسرو دهلوی می گوید:

خونابه می چکاندم از گریه سوزِ دل،
خوش گریه ای ست بر سرِ آتش کباب را!

سخن از «خوش» گفتن چنان خوش است، و نمونه های کاربردهای متفاوت آن در شعر کلاسیک فارسی به اندازه ای فراوان است که فقط تنگی مجال می تواند به من بگوید «بس!» و من بس می کنم و می گویم که در غزل «خیالی خوش»، کلمهٔ «خوش» را در مامِ

«ردیف» در بعضی از بیتها به معنایی به کار برده ام که طنزآمیز به نظر می آید، امّا اگر به معنای بیت خوش بنگریم، می بینیم که طنزی در کار نیست، چنانکه در «زوالِ خوش»، ظاهراً هیچ «خوش بودنی» وجود ندارد، امّا تأمّل در معنای بیت بر ما روشن می کند که زندگی، از همان لحظه ای که به دنیا می آییم، در سیرِ خود با مرگ و زوال همراه است، امّا شیرینیِ زندگی به اندازه ای است که نمی گذارد ما از سیرِ زوال آگاه باشیم، و بنا براین چنین زوالی، خوش زوالی است. هستی انسان را به مستیِ حیات می سپارد، امّا این حیاتِ شیرین از همان آغاز با انسان در سیر زوالی است که انسان از آن تلخی احساس نمی کند.

همهٔ زندگی را، از آغاز تا امروز، در آخرین غزلِ این دفتر خلاصه کرده ام و در هر بیتی با ایجاز به بیانِ معنایِ دوره ای یا دریافتی از زندگی پرداخته ام، امّا بی هیچ دریغ و افسوسی، بر خلافِ حافظ، آن رند شیرازی، از«شنگولانِ خوشباش» کاری خوش نیاموخته ام، و به «خوش باش»های خیّام نیشابوری هم گوش نکرده ام، چون خودِ او هم اگر توانسته بود به آنها گوش کند، یقیناً دچارِ حالی نمی شد که بگوید:

دریاب که از روح جدا خواهی رفت؛
در پردهٔ اسرارِ فنا خواهی رفت!
می نوش، ندانی از کجا آمده ای؛

خوش باش، ندانی به کجا خواهی رفت!

فقط بیدردانند که می توانند خوش باشند، و خیّام خود از دردمندان بود و نوشیدن می هم نمی توانست او را به بیدردی بکشاند و به خوشی برساند. یا با شورِ دانستن در هستی و زندگی و جهان تأمّل کرده ای و به دریافتهایی رسیده ای و دیده ای که دانستن همان یک ذرّه اش هم دیگر نمی گذارد که تو در علفزار جهان گوسفند وار خوش باشی، یا از نعمت بیدردی برخورداری و خوشی، بی آنکه نیازی به هشدار خوشباشی داشته باشی. خوب است که برای راندنِ دود تلخِ این موضوع از فضای ذهنمان، این غزلِ حافظ را که در آن «خوش» را «ردیف» گرفته است، بخوانیم:

کنار آب و پای بید و طبع شعر و یاری خوش
معاشر دلبری شیرین و ساقی گلعذاری خوش

الا ای دولتی طالع که قدر وقت می دانی
گوارا بادت این عشرت که داری کار و باری خوش

هر آن کس را که در خاطر ز عشقِ دلبری باری ست
سپندی گو بر آتش نه، که داری روزگاری خوش

شب صحبت غنیمت دان و دادِ خوشدلی بستان
که مهتابی دل افروز است و طرفِ لاله زاری خوش

مِی ای در کاسهٔ چشم است ساقی را بنامیزد
که مستی می کند با عقل و می آرد خماری خوش

به غفلت عمر شد، حافظ، بیا با ما به میخانه
که شنگولانِ خوشباشت بیاموزند کاری خوش.

پایان

لندن – ۲۰ اکتبر ۲۰۰۶