محمود کیانوش

شعر،
زبانِ کودکیِ انسان

گفتاری دربارهٔ

مبدأ، ماهیت،
و سیرِ تحوّلِ شعر

لندن – ۱۳۸۶- ۱۳۷۹

www.bookiha.com

شعر، زبان کودکی انسان

گفتاری دربارهٔ مبدأ، ماهیت و سیر تحوّل شعر

محمود کیانوش

کودک و شناخت تخیّلی

کودکی که امروز در آستانهٔ هزارهٔ سوّم میلادی ایستاده است، از یک دیدگاه شباهت به انسانهای نخستین دارد، یعنی که در نگرش به هستی، واسطهٔ او در شناخت بیشتر «تخیّل» است تا «تعلیل». یک پاره ابر سفید که هم شکل دارد، هم حرکت، در نظر کودک موجودی است زنده، و بی آنکه در ظاهر شباهتی به انسان داشته باشد، کودک برای شناختنِ آن و مأنوس شدنِ با آن و همبازی گرفتنِ آن، کیفیتی انسانی به آن می بخشد. با پاره ابر سفید سخن می گوید، و حتّی پاسخهایی را که می خواهد، از پاره ابر سفید می شنود. در نخستین سالهای «چونی،چراییِ» زندگی، در خانه و در مدرسه، وقتی که آگاهانیده می شود که **ابر** همان **آب** است که با تابش خورشید **بُخار** شده است و به بالا رفته است، و این بخار انبوه شده است و در سرمای هوای بالا به صورت ابر در آمده است، و این ابر دیگر بار آب خواهد شد و به صورت **باران** یا **برف** یا **تگرگ** بر زمین خواهد بارید و از بستر **رود** به **دریا** خواهد پیوست، باز هم در نگریستن به پاره ابر سفید از دیدگاهِ «تخیّل» به دیدگاهِ «تعلیل» نمی رود تا پاره ابر سفید در شناختِ تعلیلی از معنای انسانیِ خود تهی شود و با انسانِ او، با انسانِ کودک، بیگانه شود، و پیوند او، پیوند کودک، با آن قطع شود، بلکه کودک در نگریستن به پاره ابر سفید همچنان در دیدگاهِ تخیّل می ماند و حساب شناختِ تعلیلی را از حساب نمودِ تخیّلی جدا نگه می دارد تا در طبیعت تنها نماند، تا همه چیز با او آشنا و دوست و همبازی بماند. امّا وقتی که دورهٔ آموزش رسمی را آغاز می کند و به حیطهٔ شناختِ تعلیلی برده می شود، خرسند یا ناخرسند، وظیفه مندی را می پذیرد، و هرگاه که ناگزیر باشد، دفتر نمود تخیّلی را می بندد و از «بازی»،

که مطبوعِ انسانِ طبیعی است، به «کار»، که مطلوبِ انسان تاریخی است، می پردازد.

گفتم «انسان طبیعی» و «انسان تاریخی»، و بگویم که مُرادم از انسان طبیعی همان انسانِ نخستین است که زندگی می کرد بدونِ اینکه برای زندگی هدفی در تصوّر داشته باشد، و در «اکنون» زندگی می کرد بدونِ اینکه پشیمانِ «گذشته» و نگرانِ «آینده» باشد، و «در طبیعت» بود، نه «در برابرِ طبیعت»، و از «خور و خواب و خشم و شهوت» که فارغ می شد، خود را به «بازی» می سپرد، و هنوز شکار کردنِ جانوران و گردآوردنِ خوردنیهای گیاهی برایش از نفسِ خوردن جدا نشده بود، و تلاشِ خوراک یابی برایش جزئی از همان «خوردن» بود، تلاشی که بعدها در زندگیِ متمدّنانه به «کار» تبدیل شد و بر «خور و خواب و خشم و شهوتِ» او چیرگی یافت، چنانکه انسان امروز در واقع زندگی می کند برای کار، نه کار برای زندگی.

و مُرادم از «انسان تاریخی» انسانی است که در هر نقطه ای از خطّ سیر انسان در تاریخ ایستاده باشد، از همهٔ «گذشتهٔ» انسان آگاه است و می خواهد انسانِ «آینده» باشد، یعنی که یک پای او بر خاکِ «گذشته» قرار دارد و پای دیگرش در هوای «آینده» معلّق است، و «اکنونِ» او در این میانه ناپیدا. و این را هم بگویم که هم اکنون نیز هرگاه که ما به عملی مشغول باشیم که هدف آن در خودِ آن باشد و در زمانِ مشغول بودنِ به آن لذّت ببریم، و لذّت بردنِ از آن به نتیجهٔ آن و به چیزی سوای آن موکول نباشد، آن عمل در ماهیتِ حقیقیِ خود «کار» نیست، «بازی» است، هرچند که در نهایت نتیجهٔ دیگری داشته باشد از نوعِ نتیجهٔ کار.

برمی گردیم به موضوعِ شناخت. انسان از هستی دو نوع شناخت دارد: یکی «شناختِ عاطفی» که وابسته به تخیّل است، و دیگری «شناخت علمی»

که وابسته به پژوهشِ حسّی است. انسانِ نخستین شناختش از هستی علمی نبود، و کودک هم در آغاز از هستی شناختی علمی ندارد. آن مقدار شناختِ تجربی و غیر عاطفی که به تدریج در همان دوران کودکی پیدا می کند، جای شناخت عاطفی او را نمی گیرد، در حافظه و ذهن او در جایی جداگانه اندوخته می شود، و هنوز بیشترین شناختی که از هستی دارد، عاطفی و غیر علمی است و در قوّهٔ تخیّلِ او ریشه دارد.

انسان تاریخی در آغاز با تکیه بر آگاهی عاطفی و به واسطهٔ تخیّل به پدیده ها و حرکتهای طبیعت معنایی انسانی می داد تا آنها را بشناسد. به عبارت دیگر همه چیز را با معنایی که به آنها می داد، از نو می آفرید تا به شناختِ او در آید. او نمی توانست در جهانی زندگی کند که چیزی یا چیزهایی از آن برایش ناشناخته مانده باشد. آنچه را که خوب و زیبا و منشأ خیر می دید، از آن جمله خورشید را، یا آب را، یا گیاه را، دوست می داشت و ستایش می کرد، و آنچه را که بد و زشت و منشأ شرّ می دید و از آن به وحشت می افتاد، از آن جمله طوفان را، یا زلزله را، یا آتشفشان را، یا مرگ را، دوست نمی داشت، و با نفرت در برابرِ آن فروتنی می نمود تا خود را از گزند آن در امان بدارد. و چنین بود که مثلاً خورشید را با امید ستایش می کرد، زیرا که با روشنایی و گرمی و مهرِ آن در امان بود، و مثلاً طوفان را با بیم ستایش می کرد، زیرا که با خشم و آزار و کینِ آن در خطر می افتاد. و در همه حال به همه چیز معنایی و سیرتی و نامی می داد تا همه چیز را به حیطهٔ شناخت خود درآورد، و هیچ چیز، حتّی نیروهای قاهر و غالبی که از حیطهٔ تجربهٔ حسّیِ او بیرون بودند، برایش بیگانه و ناشناخته نمانند، و همه چیز حدّ اقلّ به حیطهٔ شناختِ تخیّلی او درآید. و چنین بود که آنچه دربارهٔ جهانِ بیرون از خود می گفت، از جهانِ درونِ او مایه می گرفت؛ و چنین بود که با

«تخیّل» در همه چیز نشانی یا نشانهایی از منش و کنشِ انسانی می دید، یعنی شناختِ او «تعبیرِ انسانیِ» او از «غیرِ انسان» بود، و این عملِ ذهنی انسانِ نخستین، که به عملِ ذهنی کودک شباهت دارد و پایهٔ آن تخیّل است، نه «تعلیل»، «انسان گونه انگاری» (anthropomorphism) نامیده شده است. در آنچه از انسان تاریخی تا پیش از آغاز دورهٔ شناختِ تعلیلی و علمیِ هستی دربارهٔ آفرینش و آفریدگان به جا مانده است، دو اصلِ «تخیّل» و «انسان گونه انگاری» به روشنی پیداست.

امروز اگر در افسانه های آفرینش، که ساختهٔ نیاکانِ مردمانِ گوناگونِ جهان است، از کهن ترین و ساده ترینِ آنها گرفته تا آخرین و پیچیده ترینِ آنها، تأمّل کنیم، از درِ داوری می توانیم بگوییم که اوّلاً این افسانه ها علمی و خرد پذیر نیست، و ثانیاً این افسانه ها تخیّلی و زیباست و تعبیری است انسانی از آنچه به شناختِ علمیِ انسانِ آن زمانها در نیامده بود. و مگر یکی از ساده ترین و موجز ترین تعریفهای «شعر» این نیست که شعر کلامی است متخیّل و موزون و مقفّی؟ و مگر از این سه ویژگی، تنها ویژگیِ «تخیّل» نیست که اصل است و خاصِّ «مضمون» است، و آن دو ویژگی دیگر، وزن و قافیه، فرع است و خاصِّ «قالب»؟ و بدیهی است که جوهر شعر را در مضمون شعر می جوییم، نه در قالبِ آن.

«ملک الشعراء بهار» در آغاز مقالهٔ «شعر در ایران» (۱) می گوید: «یکی از اختصاصات نژاد آریایی آن است که قدیم ترین پیغمبران و راهنمایان آن مردم، چه در هند، چه در ایران و چه در یونان، شعرا بوده اند.» و در مورد هند از چهار کتاب مقدّس «ودا» و حماسه های «مهابهاراتا» و «رامایانا» یاد می کند، و در مورد یونان از «ایلیاد» و «اودیسهٔ» هومر، و در مورد ایران

۱- بهار و ادب فارسی، به کوشش محمّد گلبن، جلد اوّل، شرکت کتابهای جیبی.

از «گاتها»یِ **زردشت**، و در همین مقاله دربارهٔ پاره های به جامانده از کتاب «شاپورگان» **مانی** سخن می گوید، که اشعار آن «شرحِ بَدو ایجاد، و خلقتِ جهان مادّی، و ظهور اهرمن، و بنای آسمانها و زمین است، و در ضمن قطعه هایی ادبی و زیبا در وصف عالم نور و درخت نور دارد که بی اندازه جالبِ دقّت و لطیف است» و نمونه هایی از این اشعار می آورد به زبان اصلی و با ترجمه ای به فارسیِ امروز، از آن جمله این قطعه:

«خورشید روشن و ماه تمام برازنده،
روشنی دهند و برازندگی نمایند از تنهٔ درخت.
مرغان روشن و سحری آواز دهند به شادی،
سخن گویند، کبوتر و طاووس (پرستو؟) همه [گونه]،
سرایند [و] آواز خوانند [...؟] دختران،
ستایش کنند [همه گونه] ... تنهٔ آن درخت را.»

و «رابرت چارلز زنر» (Robert Charles Zaehner)، شرقشناس سویسی تبار انگلیسی (۱۹۷۴-۱۹۱۳)، در کتاب «آموزه های مغان»، در فصلی با عنوان «نخستین پدر و مادر انسان»، بخش پانزدهم از بندهشن را به زبان انگلیسی می آورد. در پاره ای از این بخش می خوانیم: «هنگامی که گیومرث درگذشت و گذاشت تخمه ای از او بر خاک فرو افتد، این تخمه با نور خورشید پاکیزه شد: دو بخش از آن را **نیرو سنگ** نگاهداشت، و یک بخش را **سپندارمذ** [زمین] بگرفت. و این چهل سال در خاک بماند. پس از گذشت چهل سال **مشیه** و **مشیانه** به صورت گیاه ریواس از خاک بر رویید: این گیاه یک ساقه داشت و پانزده شاخه. چنان بود که پنداشتی دستهاشان را برگوشهاشان چسبانده اند، و آن دو به یکدیگر پیوسته بودند، به هم پیوسته در اندامها و پیکر، و بالای سرِ آنها دو **خوَرّ** [فرّ، گوهر] آنها در هوا ایستان بود. چنان تنگ به هم در پیوسته بودند که پیدا نبود که کدامیک نر است و

کدامیک ماده. خوَرّ که اهورا مزدا آن را آفریده بود و همراهِ آن دو بود، و همان خوَرّ (روح و ارج) آدمیان است، به آن دو داده شده بود... آنگاه آن دو (مشیه و مشیانه) از صورت گیاه به صورت انسان در آمدند، و خوَرّ که روح آنهاست، پنهانی به درونِ آنها رفت. حتّی امروز درختان به این شیوه می رویند، آن درختان که میوه هاشان ده تیرهٔ آدمیانند. اهورا مزدا به مشیه و مشیانه گفت: شما انسانید، پدر [و مادر] جهانیان... نیک اندیشه باشید و نیک گفتار و نیک کردار...»(۱)

و هر چند که «ملک الشّعراء بهار» شاعر بودنِ قدیم ترین پیامبران و راهنمایان را، با اشارت به نوشته های آیینی و حماسی هند و ایران و یونان، یکی از اختصاصات نژاد آریایی می خواند، گمان نمی توان کرد که او قومهای دیگر جهان را را از این مایه و گوهر بی بهره می دانسته بود، زیرا که شعر زبانِ انسان در تعبیرِ او از جهان هستی بود، و ساده ترین و به اصطلاح «وحشی» ترین مردمانی هم که هزاران سال در بی خبری از مردمانِ پیشرفته و به اصطلاح «متمدّن» در قارّه ها و جزیره های ناشناخته مانده زندگی می کردند، بی خطّ و بی کتاب، برای خود فرهنگی داشتند و افسانه هایی و ترانه هایی، و آنها نیز هستی را با «تخیّل» به شناختِ خود درمی آوردند. برای نمونه پاره ای از یک حدیث «پولینزیایی» را که در باب آفرینش است، از کتاب «گنجینهٔ حکمت کهن» (۲) می آورم:

1- *The Teaching of the Magi*, Robert Charles Zaehner, Sheldon Press, London (1956) 1975.
2- *A Treasury of Traditional Wisdom*, Whitall N. Perry, Prenial Books Limited, England, 1981.

او بود.
نامش **تاروآ** [Taaroa] بود،
در خلأ جای داشت:
نه زمینی، نه آسمانی، نه انسانی.
تاروآ به چهار سوی عالم بانگ در می دهد.
هیچ چیز به پاسخ در نمی آید.
او که در هستی تنهاست
خود را به صورت عالم دگرگون می کند.
تاروآ روشنایی است،
تاروآ هسته است، بنیاد است، فسادناپذیر است.
عالم فقط پوسته و کالبد اوست.
اوست که عالم را می گرداند،
و به آن نظم می دهد.»

آن کس که این سخن را گفت، از «قدیم ترین پیغمبران و راهنمایان» نژاد آریایی نبود، و در حدّ سرایندگان و سازندگانِ سرودهای «گاتها» و «شاپورگان» و حماسه های «مهابهاراتا» و «رامایانا» و «ایلیاد» و «اودیسه» شاعر نبود، و قصدش هم آفرینش یک اثر ادبی نبود. امّا او هم، به اعتبار انسان بودنش، در معنی هستی تأمّل کرده بود و با تخیّل خود، برای قوم خود چنین به معنای خدا و آفرینش رسیده بود، و امروز که ما گفتهٔ او را می خوانیم، آن را یک شعر عرفانی می بینیم، شعریتش را در تخیّلی بودنِ مضمون و زیبا بودنِ بیانش، و عرفانش را در دور پروازی معنایش. و این اندیشهٔ یک پولینزیاییِ بی شهر و بی کاخ و بی معبد و بی کتاب به راستی چه قدر شبیه این حدیث قدسی است: «کُنتُ کَنزاً مَخفیاً فَاَحبَبتُ ان اُعرَف فَخَلَقتُ الخَقِ لَکی اُعرَف»،

با این معنی در فارسی که:

«من گنجی نهفته بودم،
خواستم که شناخته شوم،
پس عالم را آفریدم
تا بشناسندم.»

و آنجا که می گوید: «**تاروآ** روشنایی است»، می تواند ما را به یاد بخشی از آیهٔ سی و پنجم از سورهٔ «النّور» در قرآن بیندازد که می گوید «**اَللهُ** نورُ السَّمواتِ وَ الأَرضِ...»، با این معنی در فارسی که: «**خدا** روشنایی آسمانها و زمین است».

و باز برای نمونه پاره ای از «اوپانیشاد» می آورم:

«اوّل هیچ نبود،
همین هست مطلق بود —
خواست که آشکارا شود،
از او بیضه ای ظاهر شد،
آن بیضه یک سال بماند —
پس آن بیضه شکافته شد،
نصف پوست آن طلا شد و نصف دیگر نقره.
آن نصف که نقره شد زمین است،
و آن نصف که طلا شد آسمان است،
و از پوستِ بالای بچّه دان کوهها شد،
و پوست به غایت باریکی که در بچّه دان است،
و بچّه در آن می باشد و تری دارد،
ابر و برف شد و از رگها دریاها شد،

و از آبی که در بچّه دان است، **بحر محیط** شد.

و بچّه ای که در آن پیدا شد، آفتاب است،

و از ظاهر شدنِ آفتاب،

شعاع عظیم در کرۀ عالم افتاد

و جمیع موجودات، از جمادات و نباتات و حیوانات

با جمیع خواهشها و آرزوها و مُرادها موجود و حاضر شدند.»(۱)

و این نیز تخیّلی از آفرینش عالم است با استعاره هایی حسّی و تجربی، امّا بی هیچ بهره ای از پژوهش علمی، و خوب می دانیم که مُراد گویندۀ آن نه آفرینش شعر بوده است، نه گشودنِ بابی در شناختِ علمیِ مبدأ کائنات. و من با نگرش به نخستین دوره های تلاشِ ذهنیِ انسانِ تاریخی در راهِ به شناخت درآوردنِ هستی، می گویم که این تلاش بر پایۀ «تخیّل» بود، و این شناخت «تعبیر» او از هستی بود، و این تعبیر از «انسان گونه انگاری» مایه می گرفت، و حاصلِ این شناخت، وقتی که به بیان درمی آمد، چیزی می شد که ما امروز آن را «شعر» می دانیم. و با همین نگرش است که من دریافته ام که در ابتدا شعر بود، و از شعر مذهب پدید آمد، و از مذهب فلسفه پدید آمد، و از فلسفه علم پدید آمد، و از علم فن پردازی (Thechnology) پدید آمد، یعنی که شعر مادرِ همۀ دریافتها و شناختهای تخیّلیِ انسانِ تاریخی از هستی بوده است.

شناختِ انسانِ نخستین، «تعبیر» او از عالم و پدیده ها و حرکتهای طبیعت بود، نه «تعریف» آنها، و این تعبیر با تصوّرِ موجود بودنِ خصوصیاتِ انسان در همه چیز انجام می گرفت، یعنی باید همه چیز انسانی می شد تا به

۱- اوپانیشاد، «سام بید»، کهند نوزدهم، ترجمۀ شاهزاده دارا شکوه فرزند شاهجهان، کتابخانۀ طهوری، تهران، ۱۳۵۶.

شناختِ او درمی آمد، و این درست همان کاری است که کودک در هر زمانی می کرده است، و طبیعی است که امروز هم می کند.

شاعری و کودک ماندگی

با آنچه گفتم، خواستم زمینه ای آورده باشم برای آنچه اکنون می گویم، و اکنون می گویم که میانِ انسانِ نخستین و کودک و شاعر در نگرشِ عاطفی به هستی و طبیعت، و دریافتِ تعلیلی از این نگرش، و بیانِ این دریافت با زبانی استعاری شباهتی موجود است، و این شباهت در حاصلِ نگرش و دریافت و بیانِ آنهاست، نه در نیتِ نگرش به آنها، زیرا که انسانِ نخستین در نگرشِ خود نیتش «شناخت» بود، و کودک نیتش، علاوه بر شناخت، بازی است، و شاعر نیتش، علاوه بر بازی، «هنر» است. کودک بی آنکه قصد کند، به طبیعت نزدیک است، به انسانِ نخستین نزدیک است، و شاعر که کودک نیست، باید خود را از حیطهٔ زندگیِ تعقّلی و شناخت تعلیلی بیرون بکشد تا به طبیعت نزدیک شود؛ تا انسانِ نخستین را در خود باز یابد؛ تا کودک شود و با انسان گونه انگاریِ همه چیز، زبانِ تخیّل بگشاید و شعر بگوید. به عبارت دیگر شاعری «کودک ماندگی» است، و شاعر در لحظاتی که شعر می گوید، خود را در حالتی می یابد که دور از گرفتاریهای تعقّلی و تعلیلیِ وابسته به «خور و خواب و خشم و شهوت» و فارغ از «تا چه خورم صیف و چه پوشم شتا» ست، و به کودکی می ماند که با هستی «بازی» می کند، و چون برای این بازی، فنّی آموخته است، و این فنّ آموختگی و فنّ ورزی به بیانِ او نظامی پیچیده بخشیده است، به حاصلِ بازیِ خود «هنر» نام داده است، امّا عملِ او در جوهرِ خود همان عملِ کودک است در «بازی». و از اینجاست که می توانیم تفاوتِ «شعر» و «شبه شعر» را دریابیم، و با دریافتِ این تفاوت است که مثلاً این سخنِ «ابوالفضل کمال الدّین اسماعیل اصفهانی» را شعر می دانیم:

«این ابرِ نم گرفته زِ دریای بیکران
دودِ دلِ من است، در او اشکِ من نهان؛
و این رعد شرحِ حالِ دل من همی دهد،
کز برق هر زمانش پُر آتش شود دهان...»

امّا در دو بیت زیر از همین شاعر، که آن را در توصیفِ دولتمندی خسیس طبع و انگل رفتار ساخته است، شعریتی نمی بینیم:

«تنها هرگز نخورد خواجه
در مدّتِ عُمرِ خویش نانی؛
نه آنکه بَرَد به خانه مهمان،
لیک او باشد طُفیلِ خوانی.»

در نمونهٔ اوّل شاعر ابر را که در واقعیت نمِ برخاسته از دریای بیکران است، دو موجودیتِ مستقلّ می انگارد، یکی «ابر» که جسمی متخلخل داشته باشد، مانند اسفنج، و بتواند خود را از «نم دریای بیکران» پُر کند، و ظاهرِ آن هم «دود» گونه باشد، و دیگری آن «نم» که «ابر» آن را از دریا برمی گیرد. و آنوقت شاعر در بیت اوّل از انسانِ خود «آه» را، که با تخیّل «دودِ دل» توصیف شده است، به جایِ ابرِ دودگونه می نشاند، و آن نمِ «نهان» در درونِ اسفنجیِ ابر را هم، که در فرو ریختن، قطره های باران می شود، با تخیّل «اشکِ» خود توصیف می کند. و در بیت دوّم «رعد» را هم با تخیّل موجودی می بیند که فریاد برمی آورد، و فریادِ او «شرحِ حالِ دل» شاعر است که از بسیاری درد و اندوه می خواهد فریاد برآورد، امّا خاموش مانده است. و آن آتشِ «برق» که «هر زمان» دهانِ فریادگرِ «رعد» را پُر می کند، همان آتشی است که از دل سوختهٔ شاعربرمی خیزد.

این مجموعهٔ تخیّلاتِ شاعر است که این سخنِ او را شعر کرده است،

حال آنکه همین شاعر در نمونهٔ دوّم مضمونی دارد که تعقّلی است، نه تخیّلی؛ او می خواهد از خواجه یا مردی دولتمند سخن بگوید که سخت خسیس است و «در مدّت عُمر خویش» هرگز کسی را به مهمانی به خانهٔ خود نخوانده است و بر سرِ سفرهٔ خود ننشانده است. و خسّتِ این خواجه به حدّی است که برای فراهم کردنِ نان و خورشِ خود هم دست به کیسهٔ خود نمی برد، و همیشه انگل وار بر سر سفرهٔ دیگران می نشیند، و چنین است که هرگز بر سرِ سفره تنها نیست، یعنی مهمانِ دیگری است و با حضورِ میزبان شکم خود را پُر می کند.

لطف این سخن که با وزن و قافیه به «شبهِ شعر» تبدیل شده است، در طنز آن است که در بیت اوّل می تواند وصف انسانی سخاوتمند باشد که در مدّت عمر خویش هرگز تنها نانی نخورده است، یعنی همیشه بر سرِ سفرهٔ خود مهمانی یا مهمانهایی داشته است، ولی در بیت دوّم معلوم می شود که تنها نبودنِ او بر سر سفره به سبب آن است که همیشه مهمان یا در واقع «طفیلِ خوان» دیگران بوده است. مضمون این دو بیت چیزی از جهانِ تخیّل در خود ندارد. مادّهٔ آن به تمامی از تعقّل آمده است و در هجوِ مبالغه آمیزِ دولتمندی است که شاعر از او انتظار سخاوت داشته است، امّا خسّت دیده است. هنرمندِ گوینده در بیانِ این تجربه که در بهره گیری او از طنز و مبالغه و وزن و قافیه نمودار شده است، از دشنامِ ادیبانهٔ او به یک دولتمند خسیس، که منفورِ او بوده است، نمی تواند شعر پدید بیاورد. امّا در نمونهٔ اوّل، شاعر ابر و باران و رعد و برق را آیینهٔ حالِ خود می کند، و در نگرش و دریافت و بیان به موقعیتِ انسانِ نخستین و کودک نزدیک شده است، و آنچه گفته است، شعر است، یکی از بیشمار گونه های شعر است.

و حال دو نمونه هم بیاورم از یک شاعر بیگانه به نامِ **ویلیام هنری**

دیویس (William Henry Davies)، انگلیسیِ ویلزی تبار (**۱۹۴۰-۱۸۷۱**)، که شعرهایی دارد ساده و استوار در وصفِ طبیعت و زیباییها و خوبیهای آن، و نیز شبه شعرهایی بر پایهٔ تأمّلاتش در کردار و رفتار انسان در جامعه. او تا سی سالگی زندگی را به دلخواه با دوره گردی و دستفروشی گذراند و با تجربه هایی که در این رهگذر اندوخت، کتابی نوشت با عنوانِ «زندگینامهٔ یک اَبَر ولگرد» (۱) که با مقدّمه ای از **جورج برنارد شا** (George Bernard Shaw) دوستدارِ شعرِ او و مشوّقِ او در هنر شاعری، انتشار یافت.

نمونهٔ اوّل شعری است با عنوان «ماهیخوارک» (۲)، که پرنده ای است کوچک، تقریباً به اندازهٔ سار، با نوکی دراز و پر و بالی زیبا و خوشرنگ، که بر شاخه های درختان و بوته های کنار رودها و آبگیرها می نشیند و ماهیهای کوچک را با جهشی حیرت انگیز از آب می گیرد:

تو را رنگین کمان بزاد،
و همهٔ رنگهای زیبایش را در تو نهاد؛
و، چنانکه او خود زاده و پروردهٔ اشک بود،
من هم طبعی دارم که مرا
به سوی آبگیرهای خلوت می کشاند،
به همنشینی درختان اشکبار.

برو، و با چنین رنگهای دل انگیز
با طاووسانِ سرفراز، در باغهای سبز بزی؛

1- *Autobiography of a Super-tramp*, William Henry Davies, Travellers' Library, London 1930 2- The Kingfisher.

در برابر پنجره های پادشاهانِ مغرور
بر شاخه ها بنشین و بال بیفشان.

نه، ای پرندهٔ نازنین، تو خودبین نیستی،
روحِ تو در بندِ غرور و زیاده خواهی نیست؛
من نیز جایی را می گزینم آرام
که خُرّم باشد، و به دور از همهٔ آدمیان،
یک آبگیر خلوت، و درختی که بر فرازِ سرِ من
از سینه آه برآورد.

شاعر در نگرش به این پرندهٔ زیبای خلوت گزین، که محیط زندگی اش دامن طبیعت است، با درخت و آب و آسمانِ گشاده، خود را با تجربه هایی که از بزرگسالی اش در جامعهٔ انسانِ متمدّنِ روزگار خود دارد، به موقعیتِ انسانِ نخستین، و نیز به موقعیتِ کودک نزدیک کرده است و با «تخیّل» و «انسان گونه انگاریِ» همه چیز، با پرنده ای، یا با خودی که آرزوی بازگشتن به طبیعت دارد، در پرنده ای به سخن گفتن پرداخته است. در این همنشینی با پرنده، انسانِ نخستین و نیز کودکِ درونِ خود را بیدار کرده است، و همین انسانِ اوست که زندگیِ شیرینِ دلخواهش را در زندگیِ یک «ماهیخوارک» می بیند. در آنجا که پرنده را انسان می انگارد، کودک وار از پرنده می خواهد که قدرِ آن زندگیِ شیرین و آن محیطِ زیبا و دلپذیر را بداند و از بابتِ آن به شاهان فخر بفروشد، و در آنجا که خود را پرنده می انگارد، آرزویش زیستن در دامنِ طبیعت است، زیر درختی، در کنار آبگیری خلوت؛ و مضمون این شعر در صحنهٔ خرد و تجربهٔ بزرگسالان هر معنایی عرضه کند، پیامِ آن دعوتی است از خوانندهٔ بزرگسال به بازگشتی آگاهانه به جهانِ

انسانِ نخستین، و به جهانِ کودک.

امّا همین شاعر، «ویلیام هنری دیویس»، در شعری دیگر، که «شبه شعر» است و بافتی زیبا دارد، و از وزن و قافیه نیز برخوردار است، فقط راه «تعقّل» سپرده است و مایه ای از «تخیّل» نگرفته است، و غافل از انسانِ نخستینِ خود و دیگران، غافل از کودکِ نهفته در درونِ خود و دیگران، با دید و زبان انسانِ بزرگسال برای انسانِ بزرگسال حکیمانه سخن گفته است. عنوان این شبه شعر «پول» است، و پول چیزی است که در زندگی انسانِ نخستین جایی نداشت و در زندگی کودک جایی ندارد:

زمانی که پولدار بودم، پولدار، آه!
در من نشانی از شادی نبود، تاآنکه تهیدست شدم؛
زیرا که بسیار ناکسان در نقاب دوست
روز همه روز درِ خانه ام را می کوفتند.

پس من خود را به حالِ کودکی یافتم
که شیپوری داشته باشد، امّا نتواند در آن بدمد،
چنانکه گویی مجلس سوگواری بر پاست.
آری، مرا جرئتِ آن نبود که لب بجنبانم و این جهانِ دروغین
را رسوا کنم.

در بابِ زندگی بسیار اندیشیده ام، و دیده ام
که دلِ انسانهای تهیدست چه سبکبار است؛
و همسرانشان چگونه زنبور وار، از بامداد تا دیر هنگام شب
زمزمه کنان در جنب و جوشند.

از این روست که با شنیدنِ خندهٔ تهیدستان
و دیدنِ چهرهٔ سرد و پُر اخمِ توانگران،
به خود می گویم که تهیدستان را به بر کشیدن
چندان نیاز نیست که توانگران را به فروکشیدن.

زمانی که پولدار بودم، پولدار، آه!
آن دوستانِ بیشمار ناراستیشان را آشکار کردند؛
امّا اکنون که پشیزی در بساط ندارم
بسیار کم اند دوستانم، امّا همه دوستانِ راستیند.

و می بینیم که «ویلیام هنری دیویس» در این «شبهِ شعر» که آن را با دید و زبان انسانِ بزرگسال برای انسان بزرگسال گفته است، در حکیمانه اندیشی و حکمت آموزی خود، برای زندگیِ تهیدستان و بینوایان شکوهی حسرت انگیز قائل شده است، و برای زندگی ثروتمندان و توانگران سیرتی زشت و کراهت آور، و جهانِ آرمانی را جهانی تصوّر کرده است که در آن تهیدستان همچنان تهیدست مانده باشند تا «خوب» و «شاد» بمانند، و ثروتمندان در آن تهیدست شده باشند تا به «خوبی» و «شادی» دست یابند. و آنجا که از دغل دوستان نالیده است، گویی «سعدی شیرازی» است که می گوید:

دوست مَشمار آنکه در نعمت زند
لافِ یاری و برادر خواندگی؛
دوست آن باشد که گیرد دستِ دوست
در پریشان حالی و درماندگی.

و نیز شباهت به مضمون این بیت دارد که حاصلِ تجربه ای است اجتماعی و

به صورتِ اندرزی عامیانه ضرب المثل شده است:

این دغل دوستان که می بینی،
مگسانند گردِ شیرینی!

از اندیشه به احساس

گفتم که شاعری «کودک ماندگی» است، زیرا که شاعر مانند «انسانِ نخستین» که در عُمرِ تاریخیِ خود دوران کودکی را می گذراند، و مانند «کودک» که در عُمرِ فردیِ خود دورهٔ آشنایی با زندگی و جهان را می گذرانَد، همچنان به هستی و طبیعت نگرشی احساسی و عاطفی دارد، و از این نگرش دریافتی تخیّلی، و این دریافت را با زبانی استعاری بیان می کند. گفتم «کودک ماندگی»، زیرا که «انسانِ نخستین» در سفرِ شناختِ هستی و طبیعت ناگزیر از منزلهای شعر و مذهب و فلسفه گذشت، و به منزل علم که رسید، در آن ماندگار شد و فنّ پردازی پیشه کرد. در این سفر بود که «تمدّن» را پدید آورد، و با تمدّن بود که بالغ و «بزرگسال» شد. امّا در بزرگسال شدن که دور شدن از کودکی است، به معنای بیگانه شدن با کودکی نیست. انسانِ امروز با شور و شیفتگی در تلاش است که دورانِ کودکیِ حیاتِ خود در زمین را با پژوهش علمی و به یاری فنّ پردازی، تا آنجا که ممکن است، به یاد بیاورد، و در مواردی حتّی آن را بازسازی کند. می بینیم که هر وقت که در این پژوهش پاره سنگی می یابد که در آن نشانی از اندیشه و دستِ دوران کودکیِ خود در آن می بیند، چگونه به وجد می آید و آن پاره سنگ را پاکیزه می کند و با حرمت در موزه می گذارد، زیرا که انسان نمی تواند بدونِ آگاهی از «گذشته» امیدی به «آینده» داشته باشد. به عبارت دیگر، دور شدن از کودکی و بزرگسال شدن تقدیرِ انسان است، امّا انسانِ بزرگسال با «اندیشه» اکنون را می سازد و با «احساس» به گذشته می نگرد، و به آینده امیدوار می شود و پیش می رود.

هر انسانی در دوران بزرگسالی گهگاه با یاد کردن از دورهٔ کودکی،

آهی می کشد و می گوید: «خوشا دورانِ کودکی!» چرا؟ آیا انسانِ بزرگسال در این لحظه ها از بارِ رنجِ «تعقّل» و سختگیری و بی شوریِ «تعلیل» خسته است؟ و آیا چیزی که در کودکی داشته است و در کودکی به جا مانده است، همان سبکباری و آسانگیری و شورِ «تخیّل» و «بازی» است؟ همین با حسرت از دورانِ کودکی یاد کردن نشانهٔ این واقعیت است که انسان از کودکی دور می شود، امّا با آن بیگانه نمی شود، و حتّی با یاد کردن از آن دوران، خود را کمی سبکبار می کند و کمی به شور می آید. در این یادآوری، که بازگشتنی است خیالی، انسان در واقع سیری معکوس دارد، یعنی که در چشم بر هم زدنی از فنّ پردازی به علم، از علم به فلسفه، از فلسفه به مذهب، و از مذهب به شعر باز می گردد. این بازگشت به شعر، یا بازگشت به جهانِ کودکی، در واقع بازگشتنی است به آن فضایی که کودک در آن در پیوستگی با طبیعت، نه با «اندیشه»، بلکه با «احساس» و «تخیّلِ» خود، و با دیدنِ خود در همه چیز و دیدنِ همه چیز در خود، شناختِ احساسی و عاطفیِ خود و هستی را آغاز می کند.

«ادیث کاب» (Edith Cobb)، پژوهشگر امریکایی که نتیجهٔ سی سال مطالعه و تأمّلِ او در زمینهٔ روندِ شناخت در دورهٔ کودکی در پیوستگیِ کودک با طبیعت و هستی در کتابی کوچک با عنوان «زیست بومِ تخیّل در کودکی» (۱) و با مقدّمه ای از «مارگارت مید» (Margaret Mead)، روانشناس و مردم شناس امریکایی منتشر شده است، در پژوهش خود این فرض را دنبال کرده است که «هستهٔ بنیادیِ والاترین صورتهای اندیشهٔ انسانی را می توان در

1- The *Ecology of Imagination in Childhood*, Edith Cobb, Columbia University Press, New York 1977.

در تجربه هایِ تخیّلی در دورهٔ کودکی یافت.»یکی از مهمّترین کارمایه های «ادیث کاب» در سیر این پژوهش یادآوریهایِ دانشمندان، نویسندگان و هنرمندان از تجربه های دورانِ کودکی بود، که آنها را یا مستقیماً از آثارشان می گرفت، یا در زندگینامه ها، یادداشتهای روزانه، نامه ها و خاطراتشان می یافت. در این مورد، در فصلی از کتاب خود، با عنوانِ «حیرت و آگاهی»، از «والت ویتمن» (Walt Whitman)، شاعر امریکایی یاد می کند، که شعرهایش ستایشی است از انسان و هستی و عناصر گوناگونی که یک جامعهٔ دموکراتیک را می سازد؛ و نیز از «جامباتیستا ویکو» (Giabattista Vico)، فیلسوف، تاریخ شناس و قانوندان ایتالیایی (١٧۴۴-١۶۶٨)، یاد می کند، که نظرِ «دکارت» (Descartes) را دربارهٔ اینکه انسان در همه جا و همیشه و به یک اندازه خِرَد گراست، ردّ می کند و معتقد است که خِرد ورزی یک دستاوردِ تاریخی است، نه جزئی ثابت از سرنوشتِ انسان.

به نظر «ویکو» انسان می تواند خود را و آنچه را که خود خلق کرده است، یعنی سراسرِ قلمرو فرهنگِ انسانی را درک کند، امّا تنها بر پایهٔ بررسیِ استنتاجی و استقرائیِ فرهنگ است که می تواند به چنین درکی برسد، نه با نتیجه گیری از بررسیِ طبیعت. و این نزدیک به همان دریافتی است که من دارم، به این معنی که انسان طبیعت را تنها با مفهومی که در برخوردهایش با طبیعت به آن می بخشد، می تواند بشناسد، و این طبیعت نیست که برای خود مفهومی خاصّ داشته باشد و انسان آن مفهوم خاصّ را بازبشناسد؛ یعنی که انسان یک «طبیعتِ انسانی شده» را در برابر خود دارد، نه یک «طبیعتِ فی نفسه و فی حدّ ذاته» را، و به عبارت دیگر انسان طبیعتی را می شناسد که خود آن را بازآفریده است، نه طبیعتی را که آفریده یافته است.

امّا نکتهٔ مهمّی که «ادیث کاب» از جهان بینیِ «ویکو» در یادآوری از

«والت ویتمن» به آن توجّه داشته است، دریافت «ویکو» از برخوردِ انسانِ نخستین با هستی و طبیعت است، و این دریافت را «ویکو» در کتاب «علم جدید» (Scienza Nuova) به تفصیل آورده است، و آن را «حکمت شاعرانه» نامیده است، و حکمت شاعرانه از دیدگاه او انعکاسِ آگاهی یا شعورِ خود به خودی یا احساسیِ انسانِ نخستین در ادبیاتِ او، در نهادهای اجتماعیِ او، و مانند اینهاست، و جنبه های مختلفِ این حکمت را «ویکو»، با توجّه به مدارک موجود از فرهنگِ بدوی در منطقهٔ مدیترانه، در سه مقولهٔ الهیاتِ شاعرانه، فیزیکِ شاعرانه و سیاستِ شاعرانه باز نموده است، و با دادنِ صفتِ «شاعرانه» به این مقوله ها، ماهیتِ آنها را از آنچه بعدها، در سیرِ تحوّلِ فرهنگِ انسان، مبنای «تعقّلی» و «تعلیلی» و «تحلیلی» پیدا می کند و عالمانه می شود، متمایز کرده است.

«ادیث کاب» به شعری از «والت ویتمن» توجّه می کند که شاعر در آن توضیحی دارد از روندِ یادگیری یا شناخت یابیِ کودک در جهانِ بیرون از خود از طریقِ «خود» را «جهان» و «جهان» را «خود» کردن، و مضمونِ این شعر را نمونه ای بارز از چیزی می داند که «جامباتیستا ویکو» از آن با عنوانِ «حکمتِ عامیانهٔ» کودک و شاعر یاد کرده است، و آن شعر این است:

«کودکی بود که هر روز به گشت می رفت
و نخستین چیزی که نگاهش بر آن می افتاد، آن چیز او می شد،
و آن چیز در سراسرِ آن روز، یا بخشی از آن روز،
یا سالها، یا دوره های دراز، جزئی از او می شد.
نخستین شکوفه های یاس جزئی از این کودک می شد،
و نیز علفها و نیلوفرهای پیچِ سفید و قرمز، و شبدرهای سفید و قرمز، و آوازِ مرغِ مگسخوار،

و برّهٔ سه ماهه و توله های پصرتی رنگِ ماچه خوک، و کُرّهٔ
مادیان و گوسالهٔ ماده گاو.»

و «ادیث کاب» در فصلی دیگر از کتاب خود، با عنوانِ «زیست بومِ فردیت»، شعری از «کنراد ایکن» (Conrad Aiken) شاعر امریکایی (۱۹۷۳-۱۸۸۹)، می آورد که در آن هم به دریافتِ شهودیِ انسانِ نخستین در یگانگی با طبیعت اشارتی هست، هم به احساسِ جدا بودنِ انسان از طبیعت، که فاصله های روانیِ ناشی از این جدایی باید با معانی پُر شود، و آن شعر این است:

چشم انداز و زبان یکسانند،
و ما خود نیز زبان و چشم اندازیم.

این «انسان» چیست؟ این «من» از او چه قدر فاصله دارد؟
کیست که آوایِ دریا را در اندرونِ این صدف محبوس کرده
است؟
ما درختیم، امّا در زیر درخت می نشینیم،
در میانِ شاخ و برگ، پرندهٔ پنهانیم،
ما هم خوانندهٔ آوازیم، هم خودِ آوازیم...

این همان کیمیایی است که ما با آن می روییم.
این نفس است که کلمه می شود،
و کلمه که جهان می شود. و ما با هرنقشی که ایفاء می کنیم
بر ذاتِ کیهان و بر معنای کیهان می افزاییم.»

و من خود در دوره های مختلفِ زندگی شعرهای بسیاری گفته ام که در آنها مفهومِ وحدت انسان با طبیعت، در ضمنِ احساسِ جدا بودن از طبیعت را بیان

کرده ام، از آن جمله شعری است با عنوانِ «تا به یاد آورم که انسانم» که آن را در بیست و دوسالگی (۱۳۳۵) نوشتم، و ابتدا در مجلّهٔ «بامشاد» و بعد در کتاب «شکوفهٔ حیرت» چاپ شد:

«هنگامی که آسمان سرِ من
و زمین قلبِ من است،
به ترانهٔ خورشید می اندیشم
که خود آن را در تاریکیها سروده ام.
در این هنگام:
دریا،
و همهٔ دریاها در سینه ام موج می زنند،
و در چشمانم طوفان می کنند؛
و درخت،
و همهٔ درختها در رگانم می رویند،
و در انگشتهایم شکوفه می دهند
تا فراموش کنم که تنها هستم،
تا به یاد آورم که انسانم.»

و «ادیث کاب» در فصلی دیگر از کتاب خود، با عنوانِ «تحوّل و تکاملِ معنی»، می گوید: «در کودکی روندِ شناخت اساساً شاعرانه است، زیرا که به اعتبارِ خلّاقیت، غنایی و موزون و شکل دهنده است ؛ درهم آمیختگیِ حسّیِ نفس و محیط است، و در انتظارِ بیان شدن در کلام. کودک می داند یا در این لحظات تشخیص می دهد که خود جهانِ خود را می سازد و جسمِ او وسیله ای است خاصّ که در آن نیروهای طبیعت و طبیعتِ انسان با هم برخورد پیدا می کند. و همین لحظات را انسانِ بزرگسال، که می خواهد

بینشِ تخیّلی خود را تجدید و تقویت کند تا قدرتهای خلّاقهٔ خود را گسترش دهد، با نگرش به زندگیِ گذشته به یاد می آورد.»

و من لحظاتی را که انسانِ بزرگسال در وجودِ شاعر به موقعیتِ انسانِ نخستین و به موقعیتِ کودک باز می گردد، لحظاتِ سیرِ انسان از «اندیشه» به «احساس» می دانم، زیرا که انسانِ بزرگسالِ شاعر تا خود را از موقعیتِ «تعقّلی» به موقعیتِ «احساسی» نکشاند، نمی تواند به جهانِ شعر ورود پیدا کند. و از این روست که من شعر را «زبانِ کودکیِ انسان» می خوانم، و این سیرِ انسان از «اندیشه» به «احساس» را در رمان «در آفاقِ نفس»، از زبانِ یکی از شخصیتهای اصلیِ داستان، که از تعقّل و تعلیل و تحلیل سخت به ستوه آمده است، و از «خودِ انسانی» گریخته است تا با «خودِ طبیعی» دیداری داشته باشد، چنین بیان کرده ام:

«... آن روز به طور عجیبی همهٔ اطرافیهایم برایم سخت بیگانه شده بودند. حتّی صدا و قیافهٔ مادرم برایم آن قدر بیگانه بود که حتماً بد جوری به او نگاه کرده بودم که با نگرانی به من گفت: فرهاد، طوری شده، مادر؟ و من رویم را برگرداندم و گفتم: نه، می خواستم ببینم شما حالت کاملاً خوب است یا نه. خلاصه از خانه زدم بیرون. بیرون هم که بودم باز همه چیزِ محیط به نظرم بیگانه می آمد. انگار وارد شهری شده بودم که برایم هیچ آشنا نبود. شاید باور نکنی که تازه وقتی وارد **گلاب درّه** شدم، تعجّب کردم که چه طور خودم را به آنجا رسانده ام. هیچ یادم نمی آمد که کجا سوار اتوبوس شدم، توی راه چی دیدم، و چه طور می دانستم که کجا می روم. عین خوابگردها خودم را به **گلاب درّه** رسانده بودم.آنوقت کم کم به خودم آمدم. در واقع نمی توانم بگویم به خودم آمدم. فقط از آن حالتِ عجیب خلاص شدم. از هجوم اشباح بیگانه خلاص شدم. سکوت درّه بزرگتر از

فضای درّه بود. کم کم سکوت درّه فضای سرِ من شد. صدای پای خودم که در هر قدم نوتِ متفاوتی داشت، و صدای آب که در برخورد با قلوه سنگهای کوچک و بزرگ و تخته سنگهای سرِ راهش به یک رشته تکنواهای بلوریِ متغیّر تبدیل می شد، سکوتِ عمیق و بلندِ درّه را آرایش می کرد، امّا نمی شکست: مثل جای پای کلاغها روی یک دشتِ برف گرفته. هوا که با این سکوت، و با این موسیقیِ نرمِ محجوب آمیخته می شد، خاصیتِ مرهمی اعجاز آمیز پیدا کرده بود و انگار با نفسهای من به تمام ذرّاتِ وجودم می رسید و زخمهای کهنهٔ ادراکِ هستی را التیام می داد. انگار من از وجود خالی می شدم، از آگاهی به وجود خالی می شدم، خودِ آگاهی می شدم، و آگاهی بی وزن و بی هدف بود. رسیدم به آن محوّطه، آن تکدرخت، آن تخته سنگ، و آفتاب مثلِ روحِ شیر و عسل می بارید. جویبار در بالای تخته سنگ معبرش باریک می شد و به آب قطر و قدرت زیادی می داد، طوری که در برخورد با سرِ مغرورِ تخته سنگ به خروش در می آمد، بالا می پرید، شاخه های پُر شکوفه می شد، شکاف می خورد، و بعد سر به زیر، امّا موفّق از دو طرفِ تخته سنگ به راهِ خودش ادامه می داد. تخته سنگ با رویهٔ پهن و صافش مرا دعوت کرد، یا من بی اختیار جستم روی آن و به پشت دراز کشیدم و دستهایم را زیر سرم گذاشتم و اوّل به آسمان نگاه کردم. آسمان آمد پایین، رفت توی چشمهایم، رفت توی سرم، آبی و عمیق و بلند و درخشان شدم. و بعد شاخسارِ سبز تکدرخت به نگاهم چسبید و باریک شد و ذوب شد و از راه چشمهایم ریخت توی قلبم و توی قلبم دوباره رویید و درخت شد و بالا رفت. آنوقت چشمهایم را بستم و دستهایم را در دو طرفم رها کردم، و حالا تماس بدنم با تخته سنگ، از تماس گذشت و به آمیختگی رسید، به طوری که برایم سنگ بودن خیلی آشناتر از گوشت و استخوان

بودن بود. و حالا صدای آب، غوغای بی درد و بی پیامِ آب، در من بود و پخش می شد، از همه طرف پخش می شد، می رفت، می رفت، از مرزِ هستی می گذشت و لحظه ای رسید که من حتّی آن نقطهٔ ریزِ خودآگاهی در مرکز هستی هم نبودم. صدای آب بودم، امّا از خودم هیچ چیز نمانده بود. یادم نیست چه مدّت گذشت. فقط وقتی که ناگهانی در وسط این صدای بیکرانه یا بیکرانهٔ صدا چند قطره آوازِ یک پرنده چکید، من که کهکشانها بودم، جمع شدم، یک ستاره شدم، یک قطره آواز شدم، و چشمهایم را باز کردم. گمانم یک سهره آمده بود، نشسته بود در جایی از آن تکدرخت و بی هراسی از من که جزئی از آن تخته سنگ شده بودم، آواز می خواند. با اینکه به خودم برگشته بودم، مدّتی همان طور سرِ جایم ماندم و کوچک ترین تکانی نخوردم، امّا دیگر نتوانستم آن حالتِ جادویی را در خودم احساس کنم. با وجود این انگار از خوابِ یکساله ای بیدار شده بودم، یعنی این قدر احساسِ سبکی و تازگی می کردم.»

واقعیتِ دوگانهٔ هستی

گفتم که تا انسان سیری از «اندیشه» به «احساس» نداشته باشد، نمی تواند به جهانِ شعر ورود پیدا کند، و با این سخن چنان است که گفته باشم که تا انسان از جهانِ واقعیتهای طبیعی به جهانِ واقعیتهای انسانی بازگشتی نداشته باشد، دید و زبانی برای شعر نخواهد داشت، و از این سخن هم می توان چنین برداشت کرد که هستی و زندگی برای انسان باید واقعیتی دوگانه داشته باشد. مثلاً خورشید در واقعیتِ طبیعیِ خود مانند همهٔ ستارگان توده ای است از گازِ سوزان، به قطرِ تقریباً یک میلیون و چهارصد هزار کیلو متر، در فاصلهٔ تقریباً صد و پنجاه میلیون کیلومتری زمین، که مادّهٔ اصلی آن هیدروژن است. حرارتِ آن در سطح شش هزار درجهٔ سانتیگراد، و در درون بینِ دوازده تا پانزده میلیون درجهٔ سانتیگراد است. نیروی آن با واکنشهای هسته ای پدید می آید، و پیوسته در حدودِ چهار میلیون تُن در ثانیه از وزنِ آن کاسته می شود، و بدیهی است که زمانی خواهد رسید که به حفره ای سیاه تبدیل شود؛ و نیز بدیهی است که از چنین موجودیتی نمی توان انتظار داشت که از خود و از حالِ زمین و اهلِ زمین با خبر باشد، چه رسد به اینکه از دلِ او به دلِ انسان راهی باشد و از چشمِ او به سرگذشتِ آدمیان عنایتی. امّا این وصفی از واقعیتِ طبیعیِ خورشید است، آن هم تا آنجا که انسان با خردِ خود دریافته است، و البتّه فارغ از هر نامی و کلامی. و یکی از قدیم ترین کسانی که از دیدگاهِ خرد به خورشید نگریست، **آناکسیماندر** (Anaximander)، فیلسوف یونانی در قرن ششم پیش از میلاد بود که گفت: خورشید الوهیت ندارد، و چیزی مگر قرصی آتشین نیست. امّا هشت قرن بعد از **آناکسیماندر**، آیین میترایی یا مهرپرستی، که در آن «میترا» خدای آفتاب، داد، پیمان و

جنگ بود، در امپراتوری روم، همسایهٔ یونان، رواج یافت و **میترا** در مقامِ یاری دهندهٔ مردمِ وفادار به امپراتور، گرامی داشته می شد، و در اوایل قرن چهارم میلادی بود که با مسیحی شدنِ امپراتور **کنستانتین**، مهر پرستی به سرعت از میان رفت، هر چند که عناصری از این آیین در مسیحیت حیاتِ دوباره یافت و همچنان به جا ماند، چنانکه چهرهٔ **میترا** و **مسیح** در هم آمیخت، و امروز هم **یکشنبه**، که **آدینهٔ** مسیحیان است، در چند زبان اروپایی، از آن جمله زبان انگلیسی، **خورشید روز** (Sunday) نام دارد.

و حال به جاست که سخنی هم در **واقعیتِ انسانی** خورشید بگویم، واقعیتی که بر همه اَظهَرُ مِنَ الشّمس است، و همه می دانند که خورشید در آیینهای باستانی و در اساطیر و سرودهای آیینیِ مردمانِ سراسر جهان جایی ممتاز دارد. **سارا الیزابت تیتکام** (Sarah Elizabeth Titcomb)، ادیب و پژوهشگر آمریکایی، در کتاب «خورشیدِ اسطوره های آریایی، منشأ آیینها»، در آغازِ بحث از همریشگیِ مهر پرستی و مسیحیت می گوید: «در روزگارانِ کهن، قومی نجیب از آدمیان، به نام **آریا** در بلندترین جای آسیای میانه می زیست... بر ترین معبود آرياييها خورشید بود. برای این قوم، در دورهٔ نوزادگیِ تمدّنش، خورشید تنها یک ستاره نبود، بلکه آفریننده، فرمانروا، نگهدارنده و منجی جهان بود. از آنجا که بدونِ نور نه حیاتی توانست بود، نه گیاهی، خورشید در مقامِ آورندهٔ نور، آفریدگار می شود؛ و اگر آفریدگار باشد، پس فرمانروای جهان و پدرِ کائنات می شود. خورشید در راندنِ ظلمت، و همچنین در بارور کردنِ زمین، پروردگار و نگهدارندهٔ مهربانِ همهٔ جانداران می شود، و منجیِ آدمیان. و از آنجا که خورشید گاه گیاهان را می سوزاند و رودها را می خشکاند، آن را نابود کننده نیز می پنداشتند. خورشید در مقام آفریننده و نگهدارنده و نابود کننده، یا سه شخصیت در موجودیتِ

واحد، یعنی تثلیث.» (۱) و مُرادِ **سارا تیتکام** از «تثلیث» همان موجودیتِ سه گانهٔ «اب» و «ابن» و «روح القدس» مسیحیت است.

در آیین میترایی یا مهر پرستی، خورشید در واقعیتِ انسانیِ خود، از جهان جداست و مرتبه ای خدایی دارد، چنانکه برای آفرینش جهان و جانداران اراده می کند. به عبارت دیگر، «در اساطیر آیینِ میترایی اصل بر آفرینشِ جهان است، چنانکه خدای خورشید **کلاغ** را که پیکِ اوست، به نزدِ **میترا** می فرستد، با این فرمان که **گاو نر** را قربانی کند. میترا این فرمان را با اکراه به جای می آورد. در بسیاری از نقشهای برجسته ای که از میترا به جای مانده است، می بینیم که او در حالِ به جای آوردنِ فرمان، با اندوه روی برگردانده است. امّا در همان لحظه ای که گاو می میرد، معجزه ای بزرگ روی می دهد. گاو سفید به «ماه» تبدیل می شود، ردای میترا به صورتِ طاقِ بلندِ آسمان در می آید، با سیّاره ها و ستارگانِ درخشان، و از دُمِ گاو و خونِ او نخستین خوشه های گندم و انگور بر می روید، و از آلتِ تناسلیِ گاو تخمه ای در جامِ سرشت می ریزد، و همهٔ موجوداتِ زمین از این تخمهٔ مقدّس پدید می آیند». (۲)

همین واقعیتِ انسانی را، که آریاییِ روزگارانِ پیش از **زردشت** به خورشید داده بود، در واقعیتِ انسانیِ آن خورشیدی که مصریِ روزگارانِ کهن در تخیّل داشت، می توان دید. در «کتابِ مردگان»، تألیفِ **سِر ارنست**

1- *Arian Sun-myths, the Origin of Religions*, Sarah Elizabeth Titcomb, Trubner & Co., London 1889.

۲- دائرهٔ المعارف بریتانیکا (*Encyclopedia Britannica*)، زیر عنوان «میتراییسم» (Mythraism)

آلفرد تامپسون والیس باج (Sir Ernest Alfred Thompson Wallis Budge)، شرقشناس انگلیسی (۱۹۳۴-۱۸۵۷)، سرودی هست در «ستایش **رَع** به هنگامی که طلوع می کند»، و در این سرود می بینیم که «رَع»، خدای خورشید، در مقام آفرینندهٔ هستی و حیات ستایش می شود. «رَع»، برترین خدای مصریانِ باستان، به صورتِ مردی با سرِ شاهین و تاجی بر سر از قرصِ خورشید و مار کُبرا، نموده می شد. و این است سرودِ ستایشِ «رَع»:

«تو را می ستایم، ای که در هنگامِ برآمدن **خِپِری** (۱) هستی و در هنگام فرو رفتن **اَتوم**. (۲) تو بر می آیی، بر می آیی، تو می درخشی، تو شاه تاجدارِ خدایانی. تو پروردگار آسمانی، پروردگار زمینی؛ آفریدگار آنان که در بلندیها و آنان که در اعماق جای دارند. تو آن خدای یگانه ای که در آغازِ زمان به هستی درآمد. تو زمین را آفریدی، تو انسان را سرشتی، تو گودِ آبگونِ آسمان را ساختی، تو هاپی (۳) را پدید آورد، تو گودِ آبگون را آفریدی، و تو به همهٔ آنان که در زیرِ آنند، جان بخشیده ای. تو کوهها را به هم در پیوسته ای، تو انسان و جانورانِ دشت را به هستی آورده ای، تو آسمانها و زمین را ساخته ای. ستایش تو را سزاست که الهه **مَآت** (۴) هر بامداد و هر شامگاه در برت می گیرد. تو در پهنهٔ آسمان سیر می کنی، با دلی مملوّ از نشاط... درود بر تو، ای گوی، خداوندگارِ پرتوهای نور، تو برمی آیی و همهٔ آدمیان را به زندگی برمی انگیزی. باشد که من در سپیده دمِ هر روز تو را نظاره کنم.» (۵)

۱- Khepri، نام «رع» در طلوع. ۲- Atum ، نامِ «رَع» در غروب. ۳-Hapi، مظهرِ نیل.

۴- Ma'at، دختر رَع، الههٔ راستی، داد و نظامِ کیهانی.

5- *The Book of the Dead*, E. A. Wallis Budge, Routledge & Kegan Paul, 1951; (Hun-nefer Papyrus, British Museum).

در آیینِ زردشت هم، که میترا آفریدهٔ اهورا مزدا و یکی از ایزدان یا فرشتگان شد، **یشت** دهم با عنوانِ «مهر یشت»، در سی و پنج «کرده» و صد و چهل و شش بند، به ستایشِ او اختصاص یافته است:

«اهورا مزدا به اسپنتمان زردشت گفت: ای اسپنتمان، هنگامی که من مهر، دارندهٔ دشتهای فراخ را بیافریدم، او را در شایستهٔ ستایش بودن، مساوی با خودِ من که اهورا مزدا (هستم)، بیافریدم...

«مهر را می ستایم، [کسی] که دارای دشتهای پهن است، کسی که از کلام راستین آگاه است، زبان آوری که دارای هزار گوش است، خوش اندامی که دارای هزار چشم است، بلند بالایی که در بالای برج پهن (ایستاده)، زورمندی که بی خواب پاسبان است...

«نخستین ایزد مینوی که پیش از خورشید فناناپذیر، تیز اسب در بالای کوه **هرا** برآید، نخستین کسی که با زینتهای آراسته از فراز (کوه) زیبا سر به در آورد، از آنجا (آن مهر) بسیار توانا تمام منزلگاهانِ آریایی را بنگرد.» (۱)

در **قرآن** نیز سوره ای به نامِ «الشّمس» یا خورشید هست که در آن به نامِ خورشید، همراه با نامّ «ماه» سوگند خورده می شود: «سوگند به آفتاب و روشنی اش به هنگامِ چاشت، سوگند به ماه چون از پیِ آن برآید، و سوگند به روز چون گیتی را روشن کند...» (۲). ونیز سوره ای بلند هست با عنوانِ «النّور» که در آیهٔ سی و پنجم آن می خوانیم: «خدا نور آسمانها و زمین است. مَثَلِ نورِ او چون چراغدانی است که در آن چراغی باشد، آن چراغ درونِ آبگینه ای و آن آبگینه چون ستاره ای درخشنده. از روغن درختِ پُر برکت

۱- یشتها، گزارش پور داوود، جلد اوّل، کتابخانهٔ طهوری، تهران، ۱۳۴۷.

۲ – قرآن مجید، ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی، سروش، تهرا، ۱۳۷۴.

زیتون که نه خاوری است و نه باختری، افروخته باشد. روغنش روشنی بخشد هر چند آتش بدان نرسیده باشد. نوری افزون بر نور دیگر. خدا هر کس را که بخواهد بدان نور راه می نماید و برای مردم مَثَلها می آورد، زیرا بر هر چیزی آگاه است» (۱).

و در تفسیرِ عرفانی همین آیه است که **محمّد غزّالی** رسالهٔ «مشکوٰة الانوار» را نوشت و در آن رمزهای مشکات (چراغدان)، مصباح (چراغ)، زجاجه (شیشه، آبگینه)، شجرهٔ مبارکهٔ زیتونه (درخت مبارک زیتون) و زیت (روغن) را گشود، و از دوگانه بودنِ جهان سخن گفت، جهانِ معنوی و جهانِ مادّی، چهانِ حسّی و جهانِ عقلی، یا جهانِ عالی و جهانِ دانی.

و من همهٔ این اشارات به خورشید، مهر، و نور را در توضیحِ بیان این نکته آوردم که هر چیز در جهانِ هستی، از آسمان و کهکشان و خورشید گرفته تا ذرّهٔ غباری در هوا، برای انسان واقعیتی دوگانه دارد، یکی واقعیتِ طبیعی که با حواسّ و تجربه و علم یا با خرد به شناخت درمی آید، و دیگری واقعیتِ انسانی که از دیدگاهِ انسانِ نخستین، و نیز از دیدگاهِ کودک، بی اعتناء به واقعیتِ طبیعی آن چیز، واقعیتی است که با تخیّل دربارهٔ آن چیز، با انسانی کردنِ آن چیز (Anthropomorphization)، با معنی دادن به آن چیز، یا با نامیدنِ آن چیز، پدید می آید، و جدا از زندگیِ انسانی وجودی و معنایی و مقصودی ندارد، چنانکه من خود در بندی از شعری با عنوانِ «ما و زندگی»، در کتاب «آبهای خسته» گفته ام:

«...امروز که زنده ای، جهان زنده ست،
آینده برای نفسِ آینده ست؛

۱- قرآن مجید، ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی، سروش، تهرا، ۱۳۷۴.

خاموش شود، چو دیده بر بندی،

خورشید به دیدهٔ تو تابنده ست.»

امّا بسیارند سخن سنجان و حتّی شاعرانی که دوگانه بودنِ واقعیتها را به دو گونه بودنِ انسان وابسته می کنند، به این معنی که انسان را دو گونه می دانند: انسانِ شاعر و انسانِ غیرِ شاعر، چنانکه گویی این فقط انسانِ شاعر است که واقعیتهای ساده را با تخیّل به واقعیتهای شاعرانه تبدیل می کند، حال آنکه من می خواهم بگویم که این انسان است که واقعیتها را در آیینهٔ ذهن و خیالِ خود می بیند، و در این دیدن، که عملی است ظاهراً حسّی، باطنِ انسانیِ اوست که به هر واقعیتی در هر موقعیتی صورتی خاصّ می دهد، و این صورتِ انسانیِ واقعیتها در موقعیتهاست که شاعرانه است، زیرا که انسان حیوانی است شاعر، نه آنکه شاعر گونه ای خاصّ از نوعِ انسان باشد. فقط تفاوتِ آنکه شعر می گوید و با عنوانِ شاعر شناخته می شود با آنکه شعر نمی گوید و به غلط غیرِ شاعر پنداشته می شود، در این است که «شاعر» به معنای اخصّ دید و بیانِ انسانیِ خود را در تخیّل پرورشِ بیشتر و اصولی تری می دهد و عنصرهای این دید و بیان را، که مهمّ ترین آنها تشبیه، استعاره و انسان گونه انگاری است، کارآمدتر می کند، چنانکه هر انسانی راه می رود، فقط آنها که در کارِ روی بند راه رفتن مهارت یافته اند، «بندباز» نامیده می شوند، نه اینکه «بندبازی» در اصل چیزی سوای «راه رفتن» باشد.

برای نمونه به نگرش یک سخن سنجِ انگلیسی در دو گونه دیدنِ انسان اشاره می کنم. **لوری مگنوس** (۱) که زمانی در دانشگاه آکسفورد استاد ادبیات بود، در سال **۱۹۰۲** کتابی منتشر کرد با عنوان «مقدّمه بر شعر» در سه فصل

1-*Introduction to Petry*, Laurie Magnus, John Murry, London 1902.

که یکْ فصلِ بلندِ آن دربارهٔ «حقیقتِ شاعرانه» است. نویسنده در این فصل ابتدا چیزهایی می گوید که تقریباً همه در جهتِ همان چیزهایی است که من گفته ام و می گویم. مثلاً می گوید: «کسی ممکن است که در همهٔ هنرها و ترفندهای شیوهٔ بیان استاد کامل باشد. ممکن است که کلمه های خود را مانند دوستان نزدیک بشناسد، و دانستنِ رازهای وزن، انواعِ جناس، قافیه، و مانند اینها به اندازهٔ راه رفتن بر او آسان باشد، امّا این کس شاعر نخواهد بود، مگر آنکه با اندیشه های شاعرانه بیندیشد.» و این تقریباً اشارهٔ من است به بازگشتِ انسان از «اندیشه» به «احساس»، که **لوری مگنوس** آن را «با اندیشه های شاعرانه اندیشیدن» دانسته است، زیرا که در تصوّرِ خود به دو گونه بودنِ انسان معتقد بوده است، و همین زمینهٔ ذهنی موجب شده است که تفاوتِ «شعر» و «غیرِ شعر» را در نوعِ اندیشیدن ببیند، نه در بازگشتِ هر آدمیزادی از اندیشه به احساس، یعنی بازگشت از جهانِ واقعیتهای طبیعی به جهانِ واقعیتهای انسانی، یا بازگشت به جهانی نزدیک به جهانِ کودکیِ انسانِ تاریخی و جهانِ انسانِ کودک.

و باز «لوری مگنوس» در جای دیگری از همین فصل می گوید: «شاعر شعر را چنان می گوید که کودک نوزاد بانگ برمی آورد؛ هر یک از این دو (شعر و بانگ) بیانی است طبیعی. بانگِ کودک نوزاد سرودی است بی کلام، بیانِ احساسی است از درد یا نشاط در حدّ ذهنیت نوزاد. همچنان که ذهن با رشدِ خود توانایی بیشتری برای احساس پیدا می کند، و قدرتّ بیان بیشتر می شود، سرود (آواز) هم شکل مشخّص تری به خود می گیرد. اندیشه عمیق تر و گسترده تر می شود، هیجانات و عواطف فراهم می آید و دقیق و ظریف می شود، و بانگ کودکِ نوزاد به صورتِ سرودِ انسانِ بزرگسال در می آید. و این، به هر حال، روندِ شاعری در سرودنِ ساده ترین و سر راست ترین

شکل از شعر غنایی است.»

و این سخنِ **لوری مگنوس**، بی آنکه او خود از آن آگاه باشد، اشاره ای دارد به احساسی و عاطفی و تخیّلی بودنِ درک و شناختِ کودک از هستی، درک و شناختی که در انسانِ بزرگسال، در حیطهٔ گذرانِ زندگی اجتماعی، با حاکمیتِ امورِ وابسته به درک و شناختِ تعقّلی به نهان جایی در وجود رانده می شود. امّا بعد که **لوری مگنوس** در بابِ «چشمِ شاعر» یا «دیدِ شاعر» سخن می گوید، و برای هر آدمیزادی دو جهان قائل می شود، یکی جهانِ خود و دیگری جهانِ غیرِ خود، جهانِ درونی و جهانِ برونی، جهانِ **من** و جهانِ **غیرِ من**، از زاویهٔ دیدی که من دارم، دور می شود و تصوّر می کند که: «شعر، علم، و فلسفه راههایی است که جویندگانِ حقیقت دنبال می کنند و شاعران از همهٔ آنهای دیگر به مقصد نزدیک تر می شوند.»

امّا **لوری مگنوس** آگاه نیست که در تصوّرِ خود در حدّی که لازمهٔ بحث تحلیلی است، دقّتِ علمی به کار نبرده است، زیرا که حقیقتی که فیلسوف می جوید، نمی تواند عینِ حقیقتی باشد که شاعر یا عالم می جوید. راهِ «میراث بر» اصولاً عینِ راهِ «میراث گذار» نیست، هرچند که «میراث بر» همیشه راهتوشه اش را از «میراث گذار» می گیرد. فلسفه با چشمِ شعر و از دریچهٔ مذهب به جهان می نگرد، و در جهان بینیِ خود می خواهد با منطقِ علم تفسیری از هستی ارائه دهد، امّا علم، با وجود بهره گیری از میراثهای تباریِ خود، از تخیّل بیرون آمده است، و در پهنهٔ تجربهٔ حسّی راهِ تحلیل و تعلیل در پیش گرفته است، و زبانش هم ناگزیر قاموس و ناموسی متفاوت پیدا کرده است. بنا بر این، بر خلاف تصوّرِ **لوری مگنوس**، مقصدهای شعر و فلسفه و علم در جستنِ حقیقت یکی نیست تا شاعر را در پیوند با این مقصدِ یگانه به آن نزدیک تر ببینیم. شعر نه راهِ فلسفه را می سپارد، هرچند که از

خود به واسطهٔ مذهب به فلسفه میراث داده است، و نه راهِ علم را می سپارد، هر چند که علم از فلسفه میراث برده است؛ و چون راه یکی نیست، می توان انتظار داشت که مقصد هم یکی نباشد، و نمی توان گفت که مثلاً شاعران از فیلسوفان و عالمان در جستنِ حقیقتِ واحد به مقصد نزدیک می شوند.

با یگانه پنداشتنِ مقصد شعر و فلسفه و علم است که **لوری مگنوس** کارِ علم را در شناختِ یک پدیده **ضرورت** می خواند و کارِ هنر (شعر) را **کشفِ** زیباییِ آن پدیده، و در اینجاست که از دو گونه حقیقت سخن می گوید: حقیقتِ علمی و حقیقتِ شعری، و این بیت از یک غزل **جان کیتس** (John Keats)، شاعر انگلیسی را در برتری حقیقتِ شعری بر حقیقتهای دیگر نمونه می آورد:

«زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی است، و این است همهٔ آنچه تو در زمین می دانی، و همهٔ آنچه نیاز داری که بدانی.»

و در اینجاست که برای باز نمودنِ تفاوتِ این دو حقیقت (چنانکه من در باز نمودنِ تفاوتِ «واقعیتهای طبیعی» و «واقعیتهای انسانی» کرده ام)، به «خورشید» اشاره می کند، با چهره ای که از آن در آیینهٔ «علم» دیده می شود، و چهره ای که در شعرِ دو شاعر از آن تصویر شده است. و بعد به «بلبل» اشاره می کند، با چهره ای که از آن با تشریح اعضای بدن و توصیف عاداتِ زندگیِ جانوری در علم «پرنده شناسی» ملاحظه می شود، و می پرسد: «ولی آیا این تشریحات و توصیفاتِ علمی تمامیِ حقیقتِ بلبل را آشکار می کند؟» و آنگاه خواننده را به ملاحظهٔ نمونه ای از بقیهٔ حقیقتِ بلبل در بندی از یک قصیدهٔ **جان کیتس** می برد، در ستایش «بلبل»، امّا نمی گوید که این بقیهٔ حقیقتِ بلبل به خودِ بلبل، که همان واقعیتِ طبیعیِ بلبل» باشد، هیچ ربطی ندارد، یعنی که خودِ بلبل و سازندهٔ آن، که طبیعت باشد، هر دو حقّ دارند

که از آن بی خبر باشند، زیرا که به غیر از آنچه در تعریف علمی بلبل گفته آمد، بقیه به انسان مربوط می شود، و به فردیتِ هر انسان با مجموعهٔ تاریخ فرهنگی آن انسان، و نیز به موقعیتِ اجتماعی، احساسی و عاطفیِ آن انسان در حضورِ آوازِ بلبل، یا در یادآوریِ آوازِ او، یا در یادآوریِ آنچه از پیشینیان دربارهٔ «واقعیتهای انسانیِ» بلبل در جامعهٔ آن انسان به جا مانده است. مثلاً در آن بندِ نقل شده از قصیدهٔ **جان کیتس،** دربارهٔ «بقیهٔ حقیقتِ بلبل» می خوانیم:

«ای پرندهٔ جاوید، تو برای مردن زاده نشده ای: هیچ قحط زده ای آزار به جانِ تو را روا نمی داند؛ آوایی که من در این شبِ گذرا می شنوم، همان آوایی است که در روزگارانِ کهن امپراتوران و دلقکان می شنیدند: و شاید همان آوازی باشد که در دلِ غمناک **روث** (Ruth) راه یافت، به هنگامی که با اندوهِ دوری از زاد بوم، با چشمانِ پُر اشک در کشتزارِ بیگانه ایستاده بود (۱)؛ همان آوازی که بارها در خطرخیزِ امواجِ کف آلود دریا، پنجره هایی جادویی به سر زمینِ پریان گشوده است.»

جان کیتس شبی با شنیدنِ صدای بلبل (پرنده ای که عمری کوتاه دارد و به زودی جسدِ کوچک او، اگر خوراک جانوری گرسنه نشود، در چند صباحی غبار خواهد شد و پرهایش را باد خواهد پراکند)، در خیالِ خود در واقع با بلبلی سخن می گوید که این پرندهٔ کوچکِ میرنده نیست، نمایه یا مظهر آوازِ این پرنده است؛ بلبلی است که همچون خورشید و ماه و ستارگان، همچون بهار، و همچون شکفتاریِ گل همیشگی است. آوازی که **جان**

۱- در «کتاب مقدّس»، در بخش «عهد عتیق» فصلی هست با عنوان «کتاب روث»، در سرگذشتِ زنی شوهر مرده از مردم «موآب» که با مادر شوهر در مانده اش به بیت لحم رفت و در غربت برای امرار معاش به خوشه چینی پرداخت.

کیتس در آن شبِ گذرا، نه از هر بلبلی، بلکه از «**بلبل**» می شنود، همان آوازی است که در طّیِ هزاران سال همهٔ آدمیان، از شاه و گدا، شنیده اند، و هر یک از این آدمیان خود مُرده است و فراموش شده است، امّا آن بلبلی که آواز است، همچنان زنده مانده است و خواهد ماند، و این آواز «بلبلِ انسان» است با «واقعیتِ انسانی»، و عمرش با عمرِ عشق در انسان، عمرِ غم در انسان، عمرِ شادی در انسان و عمرِ شناختِ زیبایی در انسان برابر است، و چنین است که **جان کیتس** با جرقّه ای که از این آگاهی در ذهنش می جهد، می گوید: «ای پرندهٔ جاوید، تو برای مردن زاییده نشده ای»، و چنین است که در آن شب **جان کیتس** که دلی دارد پُر از اندوهِ تنهایی، به یادِ تنهاییِ **روث**، زنِ شوهر مُردهٔ با مادر شوهر به دیار غربت رفتهٔ گرسنه مانده، در فصلی از کتاب «عهد عتیق» می افتد که در کشتزارِ بیگانه خوشه چینی می کند، و شاید او نیز آوازِ بلبل را می شنود. و امّا شاید **جان کیتس** به یاد نمی آورد که در کتاب «عهد عتیق» از روث با چشمِ گریان به آوازِ بلبل گوش داشتن در کشتزار بیگانه سخنی نرفته است، و شاید **جان کیتس**، بی آنکه بداند، در این لحظه، چیزی از شعر «دروگرِ تنها»، اثرِ **ویلیام وُردزوُرث** (William Wordsworth)، در ذهنش حضور دارد، آنجا که شاعر آوازِ دختر روستایی را در هنگامِ درو از آوازِ بلبل و فاخته دل انگیزتر می داند. و این است به فارسی برگشتهٔ آن شعر **ویلیام وُردزوُرث** :

«او را بنگر، تنها در کشتزار،
آن دخترکِ کوهستانیِ تنها را بنگر!
که درو می کند و برای خود آواز می خواند؛
اینجا به نظاره اش بمان، یا آرام و بیصدا بگذر!
او ساقه های گندم را می بُرّد و بافه می کند،

و آوازی غمناك می خواند،
گوش کن! زیرا که درّهٔ ژرف
از آوازِ او آکنده است.

«هیچ بلبلی هرگز
برای کاروانیانِ خستهٔ آرمیده
در سایه سارِ واحه ای در شنزارهای عربستان
نغمه ای دلپذیرتر از آوازِ او نخوانده است:
صدایی چنان دل انگیز دارد
که مانندِ آن را هرگز از فاخته دربهار نتوان شنید،
چنان که خاموشی دریا را
در دور ترین جزیرهٔ هبردیز (۱) می شکند.

«هیچ بلبلی نیست که معنای ترانهٔ او را به من بگوید؟
شاید نغمه های رقّت انگیزِ او روایتی باشد
از یادهای غم آورِ دیرین
و جنگهای گذشتهٔ دور:
یا بیانی از رویدادهای ساده
و آشنای امروز؟
ندوهی، ماتمی یا دردی
که بر او آمده است، و شاید هم بیاید؟

۱- Hebrides مجموعه ای از جزایر کوچك نزدیك به سواحل غربی اسکاتلند.

معنای کلامِ او هرچه باشد، دخترک چنان می خواند
که پنداشتی ترانهٔ او هرگز پایان نخواهد گرفت؛
او را دیدم که در حالِ دروکردن
خم شده بر داسِ بلند، آواز می خواند:
آرام و بیصدا گوش دادم؛
و آنگاه، همچنان که از تپّه بالا می رفتم،
آوازِ او را، هنگامی که دیگر شنیده نمی شد،
در فضای دلِ خود داشتم.

و تازه خودِ **ویلیام وُردزوُرث** هم گفته است که در سرودنِ شعر «دختر دروگر»، از چند جمله در نوشته ای از دوستش، **تامس ویلکینسون**، با عنوانِ «گشتهایی در کوهستانهای بریتانیا» (۱) الهام گرفته است و این است آن چند جمله:

«از نزدیک زنی گذشتم که تنها در حالِ درو بود، و این زن همچنان که روی داس خم شده بود، به زبان ایرلندی آواز می خواند؛ هرگز از هیچ انسانی چنان آوازی دل انگیز نشنیده بودم؛ نغمه هایش اندوهی دلنشین داشت، و مدّتی دراز پس از آنکه دیگر شنیده نمی شد، لطفِ شیرین آن را احساس می کردم.»

می بینیم که انسان، خود اوّل به بلبل، که آوازی دارد با تکنواهایی معدود و تقریباً ثابت، با همان مفهومهای محدودِ ثابتِ جانوری، معنایی انسانی می بخشد، وبلبل را سلطانِ پرندگانِ خوش آواز می خواند، و آنگاه خوش آواز ترین انسانها را به بلبل تشبیه می کند. و نیز می بینیم که شاعری همچون

1-*Tours to the British Mountains*, Thomas Wilkinson, 1824.

ویلیام وُردزوُرث و دوستِ نویسندهٔ او، **تامس ویلکینسون**، از دختری روستایی آوازی می شنوند، و با اینکه ترانه به زبانِ گِلیک (Gaelic) ایرلندی است، و احتمالاً معنای کلام آن را در نمی یابند، آواز دختر در روح آنها پرده ای چنان زنده و رنگین از تاریخِ همهٔ شادیها و غمهای انسان می گشاید که سلطنتِ آواز را از بلبل پس می گیرند و به دختر دروگر می دهند، زیرا که واقعیتِ طبیعی بلبل هیچ نیست مگر همان نغمه ای با چند تکنوای تقریباً ثابت که در برابر یکی از بیشمار کلمه های زبانِ انسان، با معنایی که در بیانِ حالی از بیشمار حالات، یا آرزویی از بیشمار آرزوهای انسان دارد، با ناخوش ترین صدا هم که از حنجرهٔ یک انسان بر آید، چنان پندار که بلبل هرگز نبود!

و تازه انسان که با تخیّلِ خود به بلبل واقعیت و معنایی انسانی داده است، و در آوازِ او بیشتر اندوه احساس کرده است تا شادی، و این اندوه را غمِ عشق، غمِ عشقِ بلبل به گل، انگاشته است، و برای عشقِ بلبل به گل افسانه ها ساخته است، وقتی که دربارهٔ «واقعیتِ طبیعیِ» بلبل تأمّل کرده است، گویی نتوانسته است بپذیرد که این پرنده هم مانند زاغ پرنده ای است، و مانند مار یا سوسک جانوری است، و هیچ پیوندی با انسان و هیچ اعتنائی به انسان ندارد، و نیز نتوانسته است آن همه معنایی را که در وجودِ این پرندهٔ کوچک نهاده است، طلایِ خرجِ مطّلا کرده و موهوماتِ باطل بینگارد، و آنوقت با افسانه هایی دیگر بلبل را در اصل انسان گرفته است که به سببِ واقعه ای، با آفرینی یا نفرینی، به صورت بلبل در آمده است، یعنی که انسان در بلبلی که خود آن را باز آفریده است، سیرتِ خود را ندیده است، و چون **صورتِ** بلبل را شایستهٔ **سیرتِ** خود نیافته است، آن را در افسانه ها عاریتی خوانده است. به عبارتِ دیگر، معنایی که خود به بلبل داده است، آن قدر انسانی بوده است که بلبل را در اصل انسان دانسته است.

یکی از معروف ترینِ این افسانه ها که از سرزمینِ یونان به فرهنگِ مردمانِ **غرب** درآمده است، چنین است که **تِرئوس** (Tereus)، پادشاه **تراکه** (Thrace)، خواهر زنِ خود، **فیلوملا** (Philomela) را برای دیدنِ زنش، **پروکنه** (Procne) می آورد. آنگاه در خلوت او را بی عصمت می کند، و برای آنکه فیلوملا عملِ زشتِ او را برملا نکند، زبانِ او را می بُرّد و به زنش، پروکنه، می گوید که فیلوملا مرده است، امّا فیلوملا آنچه را که به سرش آمده است، در متنِ شنلی می بافد و شنل را برای خواهرش، پروکنه، می فرستد و ماجرا بر ملا می شود... و پایان افسانه چنین است که پروکنه به انتقامجویی برمی آید و پسرِ خود، **ایتیلوس** (Itylus) را می کشد و گوشتِ او را به ترئوس می خوراند. در این وقت خدایان پا به میان می گذارند و هر سه را به صورتِ پرنده درمی آورند: ترئوس **شانه به سر یا هُدهُد** می شود، زنش، پروکنه **پرستو**، و فیلوملا **بلبل**، که معنای آن در زبان یونانی «دوستدارِ آواز» است (۱). و با الهام گیریِ شاعران از این افسانه، فیلومل (Philomel) کلمه ای مترادفِ بلبل شده است.

اگر بخواهم یک از هزاران سخن، از افسانه و شعر گرفته تا ترانه و مثل و غیره را، که در فرهنگهای گوناگون دربارهٔ «بلبل» یا در اشارت به این پرنده موجود است، در اینجا بیاورم، همین یک نمونه، که مُراد از آوردنِ آن نمودنِ تفاوتِ «واقعیتِ طبیعی» با «واقعیتِ انسانی» همه چیز است، به «بلبل نامه» ای تبدیل خواهد شد، که سخت از راهِ مقصودِ من بیرون است، امّا در همین حدّ از «بلبل» گفتن شاید توانسته باشد زمینه را برای مقصود من آماده کند که بگویم که انسان در به شناخت آوردنِ هستی، از همان آغاز با عملِ «نامیدن»

1-*The Reader's Encyclopedia*, William Rose Benet, 1948.

به «اسطوره ساختن» پرداخت. به عبارت دیگر، «نام» دادن به هر چیز بنیاد زبان است، معنای انسانی دادن به آن چیز است، و همین که چیزی با «نام» گرفتن از انسان، برای انسان موجودیتِ آشنا پیدا کرد، آن نام عنوانی شد برای اسطوره ای که از آن چیز آغاز شد، و این اسظوره با سیر فرهنگ در تاریخ، همواره گسترش یافت و مانند خودِ انسان متحوّل شد، و این گسترش و تحوّل ادامه دارد، و آنچه در ادبیات به ثبت درمی آید، جزئی است ناچیز از زندگیِ اسطوره ایِ هر چیز در زندگیِ هر یک از انسانهایی که در یکی از جامعه ها، با زبان و فرهنگی معیّن، پدید می آیند و با گذرانِ فرصتِ کوتاهی که «عمر» نام دارد، ناپدید می شوند. و از این سخن چنین برداشت می توان کرد که انسان با بهره گیری از «جهانِ طبیعی» یا «جهانِ علمی» **زنده می ماند**، امّا در «جهانِ اسطوره ای» **زندگی می کند**.

برای آوردنِ نمونه ای از آن بیشمار اسطوره سازیهای به ثبت در نیامدۀ انسانها، به داستانِ «**گوش کن، پرنده در قفس چه غمگین می خواند: ترانۀ اَمَرجیت**» اشاره می کنم که عنوان مقاله ای است از **کارولین اِستیدمن**، استاد تاریخ در دانشگاه **واریکِ** انگلستان، در کتابی با عنوانِ «زبان، جنسیت و کودکی» (۱). **استیدمن** از دخترکِ نُه ساله ای سخن می گوید، با پدر و مادری اهلِ «پنجاب» هندوستان، امّا او خود زاده و پرورده در شهری است از شهرهای شمالِ انگلستان، یعنی دارای شخصیتی شکل گرفته از درآمیختنِ دو فرهنگ و دو زبان. دخترک در گفت و شنیدِ روزمرّه مشکلی ندارد، امّا در

1-*Language, Gender and Childhood*, edited by Carolyn Steedman, Cathy Urwin and Valerie Walkerdine, Published by Routledge & Kegan Paul, London 1985.

نوشتن به انگلیسی چنان نمی نویسد که معلّمش او را بی مشکل بداند، و آنوقت است که **اِستیدمن** در مقامِ «معلّمِ مشکل گشا» با روشی خاصّ به جمعی از کودکانِ «مشکل دار»، که بیشترشان فرزندانِ مهاجرانند، از آن جمله همین دخترکِ پنجابیِ **امرجیت** نام، آموزش می دهد. یک روز **کارولین استیدمن** در دستِ **امرجیت** کتابی می بیند با عنوانِ «مرد سبز و پرندۀ طلایی»، نوشتۀ **شیلا مک کولا** (Sheila MacCullagh) که داستانی است برای کودکان، و امرجیت به معلّمش، اِستیدمن، می گوید: «من این کتاب را دوست دارم. کتابِ درسی ام را نمی خوانم، امّا این کتاب را شب که به رختخواب می روم، با آواز می خوانم.» آغازِ داستانی که امرجیت را چنان گرفته است که او آن را ترانه کرده است و می خواند (۱)، چنین نقل شده است:

«مادرِ دو کودک (یک دختر و یک پسر) در بازار یک پرندۀ طلایی را که در قفس است، می خرد. پرنده آوازی بسیار دلنشین دارد، امّا در عین حال این آواز بسیار غمناک است. **رِدیگان** (Redigan) به مادرش می گوید: «پرنده را آزاد کن! خواهش می کنم او را آزاد کن! پرنده می خواهد از قفس بیرون بیاید و پرواز کند.» مادرش می گوید: «نه، نه! این چه حرفی است می زنی، دختر! من کلّی پول بالای این پرنده داده ام. باید او را ببرید برای مادر بزرگ. مادر بزرگتان به آواز پرنده گوش می دهد و از آن لذّت می برد.» **ردیگان** می گوید: «آخر پرنده خیلی غمناک آواز می خواند!» مادرش می گوید: «نه خیر، پرنده خیلی قشنگ می خواند. تو و کالین (Colin) باید صبح زود راه بیفتید و پرنده را برای مادر بزرگ ببرید.» مادر پارچۀ قرمز را دوباره روی

1-*The Green Man and the Golden*, Bird Sheila McCullagh, St. Albans, Rupert Hart-Davis, 1976.

قفس می کشد و پرنده از آواز می افتد.»

و بقیهٔ ماجرا در روایتِ بردنِ پرنده ای برای مادر بزرگ است که در خانه ای کوچک، در آن سوی تپّه های سبز و خرّم زندگی می کند. او در باغچهٔ خانه اش بوتهٔ گل سرخی بزرگ دارد، و همهٔ پرنده های جنگل هر روز به باغچهٔ او می آیند، و او هرگز احساس تنهایی نمی کند و همیشه شاد است. و **کارولین اِستیدمن** بر اساس رفتارِ امرجیت، دختر نُه سالهٔ پنجابی، در ترانه کردنِ بخشی از داستانِ «پرندهٔ طلایی» و خواندنِ آن با آهنگی که مایه و رنگ هندی دارد، به بحث دربارهٔ موضوعِ چندگانهٔ زبان و جنسیت در کودکی، تأثیر موسیقی و آواز در یادگیریِ آواهای واژه های زبانِ دوّم و آهنگهای ادای کلام، و کاربردِ ترانه و آواز در آموزش و تأثیر آن در رُشد اجتماعی کودکان می پردازد، و همچنین دربارهٔ نقشِ استعاریِ پرنده در زندگیِ دختر بچّه ها، که غمناکیِ آوازش بیان کنندهٔ آرزوی آزادی و پرواز است، و در این باره سخنی از **اِلن موئر** نقل می کند (Ellen Moer)، از کتاب «زنان ادیب» (۱)، که می گوید: «از میان همهٔ موجوداتی... که زنانِ نویسنده به منزلهٔ استعاره هایی برای بیانِ جنسیتِ خود می گیرند، پرندگانِ آنهاست که بیشترین تأثیر را در من داشته است.» و دربارهٔ دلیلِ این گزینش در استعاره، به کوچک بودنِ پرنده اشاره می کند که پسر بچّه ها به آسانی می توانند آزارش بدهند، و آنگاه می گوید که در بسیاری از نوشته های زنان، پرندهٔ محبوس در قفس را استعاره ای یافته است که واقعاً بیانِ حال جنسِ مؤنّث است و راهی است برای دختر بچّهٔ **محبوس** تا به یک بزرگسالِ **آزاد** تبدیل شود.»

1-*Literary Women*, Ellen Moer, The Woman’s Press, London 1978.

و **اِستیدمن** در اینجا به این نکته اشاره می کند که **امرجیت** فقط آن بخش از داستانِ «مرد سبز و پرندهٔ طلایی» را که آن پرنده (که شاید بلبل یا قناری باشد) آوازی غمگین می خواند و این آواز مبیّنِ احساس اسارت و اندیشهٔ آزادی است، برای ترانه اش می گزیند، و به بقیهٔ داستان کاری ندارد. در بقیهٔ داستان است که پرنده به تصادف از قفس رهایی می یابد و از آن پس **ردیگان** و برادرش را در سیر داستان از بسیار خطرها در امان می دارد. و **کارولین اِستیدمن** در پایان مقاله می گوید:

«چیزی که **امرجیت** می خواست دربارهٔ آن فکر کند، نیاز به تغییر بود، تغییر از وضعِ **اکنونِ** یک پرنده که در قفس است، به وضعِ **آینده** که پرنده آزاد خواهد بود. حرکتِ او در جهتِ درک این واقعیت که وضع حالتی فرضی و شرطی دارد، یعنی درکِ ارتباط میانِ زمانِ حال و آینده، میانِ آنچه هست و آنچه می تواند باشد، بر این پایه بود که که او آرزوی کنونیِ پرنده را در خود می دید. **امرجیت**، در حالی که کتاب را می خواند، خود را نظاره می کرد که می گوید:

«آواز بسیار غمناک است؛
من طاقتِ شنیدنِ آن را ندارم.
پرندهٔ آواز خوان می خواهد
از قفس بیرون بیاید
و پرواز کند.

مادر گفت: نه، نه،
این چه حرفی ست، **ردیگان!**
من بالای این پرنده

کلّی پول داده ام!»

از داستان **امرجیت**، دختر نُه سالهٔ نیم پنجابی، نیم انگلیسی، و دل سپردگیِ او به حال و روزِ پرندهٔ طلاییِ محبوس، آنچه در زمینهٔ «زبان، جنسیت و کودکی» به کار **کارولین اِستیدمن** می آمده است، عیناً همان نبوده است که در سخن از از «اسطوره شدنِ کلمه» در جهان بینیِ انسانِ عامّ به کارِ من می آید. من گفتم که انسان با بهره گیری از «جهانِ طبیعی» یا «جهانِ علمی» **زنده می ماند،** امّا در «جهانِ اسطوره ای» **زندگی می کند،** و در اینجا بود که به نقلِ داستانِ امرجیت و پرندهٔ طلایی او پرداختم تا برای نمونه بگویم که همین دخترکِ نیم پنجابی، نیم انگلیسی، در جهانِ طبیعی، علمی یا منطقی باید زبانِ انگلیسی را که زبانِ دوّم اوست، با لهجه و لحنی دُرست یاد بگیرد تا در میانِ همسنّها و همکلاسهای خود در محیطِ مدرسه بیگانه نماند. او دشواریِ موقعیت را احساس می کند و ازآن رنج می برد، امّا احساسِ دشواریِ موقعیت، درکِ خودِ موقعیت نیست، زیرا که بی آرامی و آشفتگیِ دخترک در موقعیتی که دارد، فقط ناشی از ضعف در لهجه و زبان نیست. او در این موقعیت اگر بشنود که نیم پنجابی است و نیم انگلیسی، شاید بی آرام تر و آشفته تر شود، زیرا که او در خود دوپارگی و دو گونگی احساس نمی کند. او برای خودش **امرجیت** است، و **امرجیت** کودکی است که به تحلیلهای علمی یا منطقیِ **کارولین اِستیدمن** کاری ندارد، و خود می خواهد موقعیتش را در جهانِ طبیعی به شناخت در آورد، یعنی خود به موقعیت معنایی انسانی بدهد؛ یعنی از جهانِ طبیعی و «استدلالی» برای خود جهانی انسانی و «تخیّلی» بسازد و خود را در این جهانِ انسانی پیدا کند، و این جهانِ انسانی در موقعیتی که او در ارتباط با مدرسه و آموزشِ زبان دارد، باید به صورتِ اسطوره ای در آید، و او خود را در این اسطوره آزاد و فرمانروا

ببیند، و در اینجاست که او در برخورد با داستانِ «مردِ سبز و پرندهٔ طلایی»، بی آنکه آگاه باشد، این جهانِ اسطوره ای را می سازد، و جهانِ اسطوره ایِ او در این موقعیت فقط در این چند جمله خلاصه نمی شود که: «من این کتاب را دوست دارم. کتابِ درسی ام را نمی خوانم، امّا این کتاب را شب که به رختخواب می روم، با آواز می خوانم.» این سخنی که او به **کارولین اِستیدمن** می گوید، فقط اعلامِ بیرون آمدنِ او از آشفتگی و رسیدن به آرامش در موقعیتِ دشواری است که او داشته است، امّا توصیفی از آن جهانِ تخیّلی و اسطوره ای نیست که او ساخته است و اکنون در آن آزاد و فرمانروا ست.

من می خواهم بگویم که **امرجیت** پرنده نیست، دنیای او قفس نیست، غمِ او غم پرندهٔ اسیر نیست، آواز او گلایه از اسارت، و اشارتی به آرزوی پرواز نیست. او از این مجموعه در ساختنِ اسطوره ای برایِ موقعیتِ خود بهره می گیرد، و بر موقعیتِ دشوار خود حاکم می شود و با کلمه های دیگران آوازِ خود را می خواند. و این کلمه های دیگران هم در معنایِ عامّ انسانیِ خود، هر کدام یک «نام» است در اشاره به اسطوره ای که در صاحبِ آن نام، یعنی در چیزی ذاتی (concrete) یا تجریدی (abstract) نهفته است.

امرجیت زندگی خود در مدرسه را که برای او دنیایی است خالی از شور و نشاطِ کودکانِ دیگر، با فضایی سنگین و خسته کننده و ملال آور، فرو می گذارد و به دنیای تخیّلی و اسطوره ای داستان «مردِ سبز و پرندهٔ طلایی» می رود و نه تنها با آن پرنده، بلکه با آن دو کودک و مادر و مادر بزرگِ آن دو، در خانهٔ مادر بزرگ و باغچهٔ او، با بوتهٔ گل سرخِ او، با همهٔ پرندگانی که هر روز از جنگل به باغچه می آیند، زندگی می کند. به عبارت دیگر، در خواندن و باز خواندنِ آن داستان، دنیای واقعی در محیط خانه و مدرسه را که به شناخت در آوردنش برای او دشوار شده است، با دنیای

تخیّلی داستان تاخت می زند و لذّتی را که از زندگیِ اسطوره ای خود در رختخواب می برد، با ترانه کردنِ و خواندن پاره ای از آن ابراز می کند و این ترانه در ذهن او دری است که به آن دنیای مطبوع، دور از خانه و مدرسه، در آن سوی تپّه های سبز و خرّم باز می شود، و اینجاست که انگار **امرجیت** از دنیای حیرتها و سرگردانیهای انسانِ نخستین درظلمتِ «هستی واقعی» در آمده است و در دنیای آشنایِ مأنوسِ بی معمّایِ تخیّلیِ اسطوره ها، که در آن همه چیز «نام» دارد و هیچ چیز با ناشناختگی بی نام نمانده است، به رهایی رسیده است.

نگاهی به سیرتِ زبان

انسان حیوانی است سخنگو. بسیار خوب، این حادثهٔ عجیب، این معجزهٔ بزرگ، این سخنگوییِ انسان چگونه پیش آمد؟ اگر این را از یک زبانشناس، مثلاً از **جین ایچیسون** (Jean Aitchison)، استاد زبان در دانشگاه **آکسفورد** بپرسیم، در پاسخ ما، در کتاب «نطفه های سخن: منشأ و سیرِ تکامل زبان» می گوید: «متأسّفانه نمی دانیم. منشأ زبان بحثی است که دربارهٔ آن اختلاف نظر بسیار است و حقیقتِ این راز همچنان در پردهٔ ابهام مانده است. تاریخِ کهن ترین نمونه های مکتوبی که در دست داریم به حدود پنجهزار سال پیش بر می گردد، هرچند که بیشترین نمونه ها از دوره هایی نزدیک تر به زمانِ ماست. با مقایسهٔ قدیم ترین زبانها می توانیم بنا بر نظر متعارف صورتِ احتمالی این زبانها را در دوره ای در حدود ده هزار سالِ پیش باز سازی کنیم. با وجود این، زبان باید حدّ اقلّ پنجاه هزار سال پیش با سیری تکاملی پدید آمده باشد، و بسیاری از پژوهشگران تاریخِ پدید آمدن زبان را در حدود صد هزار سال پیش می دانند» (۱).

آنگاه **جین ایچیسون** به نظر یک نویسندهٔ قرن هفدهم میلادی اشاره می کند به نام **جان وِب** (John Webb) که در رساله ای با عنوان «گفتاری تاریخی در باب احتمالّ اینکه زبان امپراتوری چین زبان اوّلیهٔ انسان بوده است» گفته است که زبان چینی همان زبانی است که **نوح** و خانواده اش در **کشتی** به آن تکلّم می کردند، و این زبان پس از **طوفان** به جا ماند. به کسانی

1- *The Seeds of Speech: Language Origin and Evolution*, Jean Aitchison, Cambridge University Press, New York 1996.

که همچون **جان وِب** که دربارهٔ منشأ زبان نظرهایی چنین ساده لوحانه و عجیب اظهار کرده اند، «زبان دوستِ دیوانه» لقب داده اند. کسانی هم بوده اند که دربارهٔ منشأ زبان عقیده ای همچون عقیدهٔ «جیمز برنت لُرد مونبادو» (James Burnett Lord Monboddo)، مردمشناسِ اسکاتلندی (۱۷۹۹-۱۷۱۴)، داشته اند که در قرن هجدهم میلادی کتابی در شش جلد در باب «منشأ و پیشرفت زبان» منتشر کرد و گفت که: «انسانها از عنکبوت بافتن را آموختند، از بیدستر سدّ ساختن را، و از پرندگان آواز خواندن و سخن گفتن را» (۲).

کارِ پندار بافی دربارهٔ منشأ زبان به جایی کشید که «انجمن زبانشناسی پاریس»، پیشروترین کانون علمی زبان در آن زمان، خود را ناگزیر دید که در آییننامه اش بگوید: «این انجمن رساله هایی را که در باب منشأ زبان یا اختراع یک زبان جهانی نوشته شده باشد، نمی پذیرد.» امّا به هرحال تأمّل و پژوهش دربارهٔ زبان ادامه یافت و تا کنون بیش از بیست نظریهٔ مهمّ در این باره ارائه شده است.

آنچه خرد پسند می نماید و سیرِ تحوّل و تکامل اندیشه و فرهنگ و تمدّنِ انسان هم می تواند گواهِ آن باشد، این است که زبان ناگهانی پدید نیامده است و انسان که از ابتدای ظهورِ خود در پهنهٔ خاک، همواره اجتماعی می زیسته است، به «کلمه» برای ارتباطهای اجتماعی خود نیاز داشته است، و از دستگاه صوتی خود برای ادای صداهای معیّن بهره می گرفته است، و زبان از مجموعه ای ساده و محدود از همین نشانه های صوتی، در سیر هزاران سال، به صورت دستگاهی پیچیده و حیرت انگیز، بسط و تکامل یافته است.

2- *The Origin and Progrees of Language*, James Burnett Lord Monboddo, Garland, New York, 1970.

کودکِ نوزاد، با وجود اینکه پیش از یادگرفتنِ نخستین کلمه ها از طریقِ تقلید از بزرگسالان، در حدود یک سال در محیطِ خود همواره کلامِ بزرگسالان را می شنود، و مخصوصاً مادرِ او، گاه برای بیان محبّتِ آمیخته به پرستش، گاه برای ایجادِ رابطهٔ روحی با او، و بیش از گاه به قصدِ آموزشِ زبان، با او سخن می گوید، نخستین صداهایی که از خود در می آورد، تکرارِ چند هجاست، و این هجاها را چنان ادا می کند که گویی با آنها آواز می خواند و می خواهد که این آواز بیانِ حالِ او و نیز پاسخِ او، مثلاً، به ناز و نوازشِ همراه با گفتارِ مادر باشد. حتّی گاه که کودک شیرش را خورده است و خوابش را کرده است و تنهاست، با تکرارِ همان چند هجا به آواز خواندن درمی آید. و هیچیک از نخستین کلمه هایی که او تکرار می کند، از کلمه های بزرگسالان نیست؛ کلمه هایی است که خود آنها را با تکرارِ همان چند هجا می سازد، کلمه هایی مانند **ماما**، **دادا**، **قاقا**، **بابا**، و این شیوهٔ سخن گفتنِ کودکِ نوزاد به مادر القاء می کند که به تقلید از او برایش کلمه هایی بسازد مانندِ **تاتی** (راه رفتن)، **نی نی** (بچّه)، **لالا** (خواب، خوابیدن)، **تی تیش** (لباس)، و نیز کلمه هایی در نامیدنِ جانوران با تقلید از صدای آنها، مانند **هاپو** (سگ)، **توتو** (پرنده)، **بَعبَعی** (گوسفند)، بو نیز کلمه هایی با صوتهای موجود در واژگانِ خودساختهٔ کودک، برای مفهومهای گوناگون، مانند **جیش** (شاش، شاشیدن)، **اَخ** (بد)، **اوخ** (زخم، کوبیدگی)، **جیز** (سوختن، داغ، آتش)، **لولو** (موجودی موهوم برای ترساندنِ کودک)، **دَدَر** (بیرون رفتن از خانه، گردش)، **پپه** (نان، خوراکی مخصوص کودک)، **جوجو** (هر حشرهٔ خرد چون مورچه و ساس و شپش)، و مانند اینها.

شاید انسانِ نخستین هم در زبان گشایی همین شیوهٔ طبیعی کودک را به کار گرفته باشد، و ملاحظهٔ ساختمان کلمه ها در زبانهای بدوی این گمان را

تأیید می کند. مردمانی که تا همین دو سه قرن پیش هنوز زندگی و فرهنگی بدوی داشتند، زبانشان هم بدوی مانده بود، و هنوز هم بعضی از این مردمان از آن فرهنگ بدوی کاملاً جدا یا دور نشده اند و زبانشان با وجود دگرگونیهایی که یافته است، هنوز در عنصرهای اصلی، شکل بدوی خود را حفظ کرده است. در این زبانها معمولاً کلمه ها از هجاهایی با یک غیر مصوّت (consonant) و یک مصوّتِ (vowel) بلند یا کوتاه ساخته شده است، و بسیاری از این کلمه ها متشکّل از دو هجای مکرّر است، و همین ویژگی به آنها کیفیتِ آوازی و آهنگیِ بیشتری می دهد. **ژان ژاک روسو** (Jean Jacques Rousseau) دربارهٔ این ویژگیِ زبانهای بدوی گفته است: «برای به هیجان آوردنِ یک قلبِ جوان، یا راندنِ یک متجاوزِ بی انصاف، طبیعت در انسان لحنهایِی، فریادهایی، مویه هایی برمی انگیزد، و به همین سبب است که نخستین زبانها، پیش از آنکه ساده و روشمند بشود، شورانگیز و در خورِ آواز خواندن بود» (۱). و **اوتو یسپرسن** (Otto Jespersen)، زبانشناس دانمارکی (۱۹۴۳-۱۸۶۰)، در کتاب «زبان، ماهیت، بسط و منشأ آن» گفته است: «زبانِ مردمان تمدّن نیافته و بدوی از زبان ما شورانگیزی بیشتری داشت و به موسیقی و آواز بیشتر شبیه بود» (۲). برای نمونه در اینجا واژه هایی از دو زبانِ به طبیعت نزدیک و آهنگینِ آسیایی و افریقایی نگاه می کنیم. از زبانِ **فیجیایی**، یعنی زبان بومیان مجمع الجزایر «فیجی» در اقیانوس آرام، که از

1- *On the Origin of Language*, Jean Jacques Rousseau, University of Chicago Press, 1996.
2- *Language, Its Origin, Dvelopment and Origin*, Otto Jespersen, London, Allen and Unwin, 1922.

زبانهای اقیانوسیه ای یا پولنزیایی است، این چند نمونه را از کتاب «فیجی و فیجیاییها»، نوشتهٔ **تامس ویلیامز** (۱) گرفته ام:

وُسا (سخن گفتن)، **واله** (خانه)، **واله واله** (کلبه، خانهٔ کوچک)، **وِسی** (نیزه)، **وِسی وِسی** (نیزهٔ کوچک)، **ساسا** (حصیر)، **رارا** (دَه خوک) [در این موارد در زبان فیجیایی عدد و معدود یک کلمه است]، **تاماتا** (مرد)، **وولا وولا** (سفید)، **دِره دِره** (دشوار)، **لیا لیا** (احمق).

و از مقالهٔ «زبانهای جهان» در دائرهٔ المعارف بریتانیا هم این چند نمونهٔ دیگر از زبان فیجیایی را به نمونه هایی که دادم، می افزایم:

لاکا (رفتن)، **لی ما** (دست)، **تی نا** (مادر)، **مانا** (چشم)، **واکا** (کرجی)، **وایی** (آب)، **ئوآ ئوآ** (رگ)، **ماآ نیفی نیفی،** (نازک، لاغر).

و برای نمونه ای از زبانهای افریقایی کلمه هایی از کتاب «خودآموز زبان **کهاوسه**» (۲) گرفته ام که یکی از زبانهای بومی افریقای جنوبی است:

ئولوسو (پوست)، **لالا** (خواب)، **نی نی** (کیِ؟)، **ئوتاتا** (پدر)، **سی سی** (خواهر)، **ن توم با زانا** (دخترک)، **ئوبو شوشو** (گرما)، **ئوکوم بام با** (گرفتن)، **ئوکو والا** (بستن)، **ئوم بالا** (رنگ)، **ئوبون زولو** (عمیق)، **کوساسا** (زود)، **لولا** (آسان)، **ن یاما** (گوشت)، **ن تابا** (کوه)، **لوسی زی** (غمگین)، **ئیسی بهاکا بهاکا** (آسمان)، **ئی لا لی** (دهکده)، **ئوکو فونا** (خواستن)، **ئوکو بونانا** (همدیگر را دیدن)، **ئی گاما** (کلمه)، **ئوکو بوزا** (پرسیدن)، **ن یانا** (فرزند پسر)، **ئویی سی** (شیر)، **فومانا** (گرفتن)، **ئی نِه نِه** (واقعاً)، **ئیم باله لا** (خشکسالی)، **ئیم وولا**

1- *Fiji and Fijians*, Thomas Williams, Fiji Museum, Fiji 1982.
2- *Teach Yourself Xhosa*, Beverley Kirsch & Silvia Skorge, London, London, 1990.

(باران)، **ئی گوگو** (غرور)، **پهولا پهولا** (گوش دادن)، **ئی سی تولو** (صندلی) (۱).

سخن از شباهتِ زبانِ خود ساختهٔ کودک و زبانِ انسانِ نخستین می رفت، و نیز از آهنگین تر بودنِ کلمه های این زبانها در قیاس با زبانهای مثلاً «هند و اروپایی»، چنانکه «ژان ژاک روسو» و «اوتو یسپرسن» به آن اشاره کرده اند، و این نمونه ها را از یک زبان منطقهٔ اقیانوسیه و یک زبان افریقایی، برای نشان دادنِ این شباهت آوردم. امّا اینکه انسان زبان را از «کلمه» آغاز کرد یا از «جمله» پرسشی است که هیچکس برای پاسخ دادن به آن، مدرک تاریخی ای ندارد که ارائه بدهد. امّا کودکِ نوزاد، زمانی که رشدِ او، و نیز تجربهٔ او از زندگی در جامعهٔ خانواده اش، به حدّی رسید که بتواند مثلاً در هنگام احساسِ گرسنگیِ شدید بیندیشد که به جای گریه کردن، این امکانِ کارسازتر را دارد که از حنجره اش صدایی در آورد و با آن صدا مادرش را به شیر دادن بخواند، نخستین کلمه و نخستین جمله اش را بر زبان می آورد، حتّی اگر همهٔ این «کلمه- جمله» صدایی باشد مانندِ «مااااا؟!»، با لحنی که دلِ مادر را از نیازِ او آگاه کند، و در چنین هنگامی مادر با شنیدنِ این صدا، پنداری از کودکِ خود می شنود: «مادر، من خیلی گرسنه ام، شیر می خواهم، زود بیا، به من شیر بده!» و می بینیم که این «کلمه- جملهٔ» یک هجاییِ کودک در واقع معنای فشردهٔ چند جملهٔ کامل را در خود دارد. و چرا که در قیاسِ انسانِ نخستین با کودک نتوانیم بگوییم که انسانِ نخستین هم

۱- املای کلمه هابه فارسی، تقریبی است، و جزء هایی از کلمه ها، مثل «ئوکو»، ن [نونِ ساکن]، «ئیم»، «ئی» و «ئیسی» که در بیشتر نمونه ها تکرار می شود، پیشوندهایی است که برای تمایزِ معنایی در این زبان معمولاً با ریشهٔ کلمه همراه می شود.

سخن گفتن را با «کلمه- جمله» آغاز کرد؟ به عبارت دیگر می توانیم بگوییم که کلمه در آغاز «اسم» بود، و اسم «جمله» بود، و «فعل» در لحنِ ادای اسم نهفته بود، و در عین حال می توانیم بگوییم که همزمان با ادای ناگهانی و از دل یا طبیعت، نه از انیشه یا اراده برخاستهٔ آن جمله های تک کلمه ایِ اسمی، و نشانهٔ معنایی معیّن قرار دادنِ آنها، و به حافظه سپردنِ آنها، به هنگام ضرورت صداهاییِ هم ناگهانی از حنجره بر می آورد که از «اسم» خالی بود و دلالت بر فعل داشت و به احتمالِ زیاد از «فعل امر» هم آغاز شد که در موردهایی مثبت و در موردهایی منفی بود. مثلاً در یک جامعهٔ کوچکِ انسانی، در حدّ یک قبیله، در جایی از زمین، کسی ناگهان به سویِ وابسته ای در فاصله ای از خود صدا در داده بود که «آاااا!» یا «رووووا!»، و اوّلی را نشانهٔ امر به «آمدن» گرفته بود و دوّمی را نشانهٔ امر به «رفتن»، و به این ترتیب جمله هایی فعلی و تک کلمه ای پدید آمده بود. و آنگاه، انسان در مرحله ای دیگر از سیرِ زبان سازیِ خود، با بهره گیری بیشتر از این چشمهٔ ناگهان جوشیده، آن را همواره فیّاض تر کرده بود، و با احساسِ نیاز به معناهای جدید، به «اسم» کلمهٔ «صفت» را افزوده بود و به «فعل» کلمهٔ «قید» را، تا در بیانِ اندیشه یا مقصود خود دقیق تر باشد. و به این شیوه « کلمه» در ابتدا نشانهٔ یک معنیِ معیّن و محدود شد، و با گسترشِ دستگاه زبان، معنایِ هر کلمه هم گسترش یافت و صاحبِ شخصیتِ تاریخی و فرهنگی شد، چنانکه گویی هر «کلمه» خود انسانی بود، و آن انسان تاریخ و فرهنگ پیدا می کرد، و دیوارِ زمانیِ عُمرِ کوتاهِ «فرد» را می شکست و بر مرگ پیروزی می یافت و در پیوستگی با خاک و آب و آفتاب و هوا، در «نوع» جاویدان می شد.

و «کلمه» که نشانهٔ «معنی» شده بود، وقتی که در «جامعهٔ زبان» شخصیت و فرهنگ پیدا کرد، زندگی اش با «اندیشه» همبسته شد، چنانکه

گویی کلمه «جسم» بود و اندیشه «روح»، و جسم، یعنی «کلمه» در حدّ خود استقلالی داشت که بتواند در روح، یعنی «معنی» یا «اندیشه» نفوذ و تأثیر داشته باشد، و به این ترتیب بود که زبان، که در ابتدا فقط واسطهٔ بیانِ معنی بود، خود توانست به انسان برای ساختنِ معانیِ تازه یاری دهد، یعنی **واسطهٔ معنی خود معنی ساز** شد، و این تحوّل در جامعهٔ زبان به جایی رسید که دیگر نمی توانستیم بگوییم که «کلمه» فقط صداست، و نشانهٔ محدود و ثابتِ «معنی» است، و به این ترتیب «زبان» و «اندیشه»، همچون «جسم» و «روح» وحدت پیدا کرد. و چنین است که بسیاری از تعریفهایی که برای «زبان» ارائه داده اند، آیینه هایی است که نمی تواند همهٔ واقعیت و حقیقتِ زبان را باز بتابد، امّا در هر یک از آنها مشخّصاتی نمایان از این چهرهٔ رنگینِ بزرگِ درخشان هست. مثلاً **رابرت هنری رابینز** (Robert Henry Robins)، استاد زبانشناسیِ دانشگاه لندن، در مقالهٔ «زبان» در «دائرهٔ المعارف بریتانیکا»، دو تعریفِ کوتاه برای زبان نقل کرده است، یکی از **هنری سوییت** (Henry Sweet) زبانشناس انگلیسی (۱۹۱۲–۱۸۴۵) که گفته است: «زبان بیانِ معانی به واسطهٔ صوتهایی است که در ترکیب کلمه ها را می سازد. کلمه ها با ترکیب به صورتِ جمله ها درمی آید، و این ترکیب معادلِ معانی به صورتِ اندیشه است.» و تعریف دیگر از **برنارد بلوک** (Bernard Bloch) و **جورج تریگر** (George Trager)، زبانشناسان امریکایی است که گفته اند: «زبان دستگاهی است از نشانه های صوتیِ اختیاری که افراد یک گروه اجتماعی به واسطهٔ آن می توانند همکاری کنند.»

و اینها دو تعریف از به اصطلاح هزار و یک تعریفی است که از عهد باستان تا امروز از زبان کرده اند. واقعیت این است که در هم آمیختگیِ اندیشه و زبان در مقامِ آیینهٔ روحِ انسان در حدّی است که یک تعریف جامع

و مانع از زبان باید معادلِ تعریفی جامع و مانع از خودِ انسان باشد، و بدیهی است که هیچ تعریفی چنین انتظاری را پاسخ نمی دهد. **ادوارد ساپیر** (Edward Sapir)، مردُم شناس و زبانشناس آلمانی تبار امریکایی (**۱۹۳۹-۱۸۸۴**)، دربارهٔ تأثیر زبان در ساختار اندیشه و جهان بینیِ انسان گفته است: «زبان راهنمای **واقعیت اجتماعی** است. با اینکه زبان معمولاً در مطالعات علوم اجتماعی از موضوعات مهمّ دانسته می شود، در همهٔ تأمّلات ما دربارهٔ مسائل و جریانات اجتماعی تأثیری عمیق دارد. آدمیان فقط در جهانِ عینی، و نیز چنانکه معمولاً تصوّر می شود، در جهانِ فعّالیتهای اجتماعی زندگی نمی کنند، بلکه سخت دستخوشِ زبانِ معیّنی هستند که در جامعهٔ آنها واسطهٔ بیان شده است. تصوّر اینکه **فرد** اساساً بدونِ کاربُرد زبان خود را با واقعیت سازگار می کند، و زبان صرفاً وسیله ای است فرعی برای حلّ مشکلاتِ معیّن در ایجاد ارتباط یا تفکّر، تصوّری است موهوم. حقیقت امر این است که جهانِ واقعی، بی آنکه متوجّه باشیم، در حدّی وسیع بر پایهٔ عاداتِ زبانیِ **جمع** تکوین پیدا می کند. هیچ دو زبانی هرگز به اندازه ای به یکدیگر شباهت ندارد که بتوان آنها را معرّفِ واقعیت اجتماعیِ واحدی دانست. جهانهایی که جامعه های گوناگون در آنها زندگی می کنند، جهانهایی متمایزند، نه جهانی واحد با عنوانهایی متفاوت.» (۱)

بدیهی است که این همبستگیِ اندیشه و زبان، از حیثِ تأثیری که هر یک در تکوین و توسعهٔ دیگری می تواند داشته باشد، در نهایت به عاملی در وابستگیِ اندیشهٔ فرد به زبانِ جمع تبدیل می شود و ، مثلاً ، از همین راه است

1- *Selected Writings in Language, Culture & Personality*, Edward Spair, Berkeley, California, 1949 University of California Press, 1990.

که اندیشه از جایی در گذشته در کلام متبلور می شود و به صورتِ ضرب المثل از نسلی به نسل دیگر می رسد، و اکثریتِ افراد هر نسل آن ضرب المثل را وسیلهٔ بیانِ عقیدهٔ خود می کنند، بی آنکه لحظه ای تأمّل کرده باشند تا ببینند که آن ضرب المثل برای آنها اندیشه ساز شده است، یا اندیشهٔ آنهاست که در آن ضرب المثل جای گرفته است. **آلدوس هاکسلی** (۱)، نویسندهٔ انگلیسی، در مقاله ای با عنوانِ «در قلمرو عاطفه و ماورای آن»، با نظر داشتن به خاصیتِ دوگانهٔ **اندیشه نمایی** و **اندیشه سازیِ** زبان است که می گوید: «هر فردی از «سنّت مایه» های زبانِ جامعه ای که در آن زاده شده است، هم بهره می گیرد، هم به تابعیتِ آنها درمی آید. بهره ای که می برد در این است که زبان اندوختهٔ وسیعی از تجربه های گذشتگان را در اختیارِ او می گذارد، و تابعیتی که می پذیرد در این است که زبان این باور را در او تقویت می کند که همان شناختِ محدود تنها شناختی است که می توان داشت، و نیز درکِ او از واقعیت را مختلّ می کند، چنانکه به آسانی تصوّرات خود را به جای واقعیات می گیرد، و کلمات را به جای عینیتِ امور و اشیاء. آنچه به دید او این جهان نامیده می شود، عالمِ شناختِ محدود است که زبان آن را به بیان درآورده است، و به تعبیری متحجّر کرده است.»

و اندیشمند دیگری به نام **ادوارد دِ بونو** (Edward De Bono) از مردم بریتانیا، که دربارهٔ «اندیشه» چندین کتاب نوشته است و کتابی هم با عنوان «خودآموز اندیشیدن» دارد، و در دانشگاههای آکسفورد و کمبریج در انگلستان و دانشگاه «هاروارد» در امریکا هم تدریس کرده است، در اشاره به

1-*The Affective Domain and Beyond*, Aldus Huxley, Journal for the Study of Consciousness, vol. 3, 1970.

عیبهای زبان از «آلدوس هاکسلی» بسی فراتر رفته است، چنانکه در کتاب «مناقشات، و راهی بهتر برای حلّ آنها»، گفته است: «هر چه بیشتر در این زمینه می اندیشم، بیشتر به نارسایی زبان، حتّی زبانی غنی همچون زبان انگلیسی، پی می برم. یا کلمه های لازم اصلاً وجود ندارد، یا کلمه هایی که هست مفهومِ موردِ نظر را به سببِ همراه کردنِ آن با یک مفهوم گمراه کننده مخدوش می کند، یا اینکه کلمه های موجود بارهای عاطفی پیدا کرده است.» (۱)

و همین **ادوارد دِ بونو** در کتاب «ساختمان ذهن» گفته است: «زبان موزهٔ جهل است. هر کلمه و مفهومی، در قیاس با تجربهٔ وسیع تری که انسانِ امروزی دارد، در مرحله ای از جهلِ نسبی وارد زبان شده است. امّا کلمه ها و مفهومها به واسطهٔ زبان به صورتی ثابت ماندگار شده است و ما باید این کلمه ها و مفهومها را در بیانِ واقعیتهای امروزی به کار بگیریم. این امر به این معنی است که ما در مواردی ناگزیر می شویم که به نحوی بسیار نارسا به امور و اشیاء بنگریم.» (۲)

و در زمینهٔ تأثیر زبان در اندیشه سخنی هم از **چارلز آگدن** و **آیوُر آرمسترونگ ریچاردز** می آورم که با هم کتابی نوشته اند با عنوانِ «معنیِ معنی: پژوهشی دربارهٔ نفوذ زبان در اندیشه و در بابِ علم سمبولیسم (رمزیات)»، و یاد آور می شوم که «ریچاردز» خود شاعر بود و در نقد ادبی هم هنوز از صاحبنظرانِ معتبر شناخته می شود. این دو پژوهشگر در همین کتاب

1- *Conflicts: A Better Way to Resolve Them*, Edward (francis Charles) De Bono, Harrap, London 1985.
2- *The Mechanism of Mind*, 1969.

«معنیِ معنی» (۱) گفته اند:

«... و حتّی تصوّر آن را هم نمی توانیم بکنیم که برای ما رهایی از ساختار زبان ممکن باشد. از زمانی که دُم افکندیم، دهها هزار سال می گذرد، ولی ما هنوز هم با همان وسیله ای گفت و گو می کنیم که برای برآوردنِ نیازِ انسانِ **درخت زی** به وجود آمد. و به همان اندازه که اصوات و کلماتِ زبان می تواند گواهِ بدویتِ منشأ آن باشد، تداعیاتِ وابسته به این اصوات و کلمات نیز گواهِ همین بدویت است، و عادتِ تفکّر که با کاربُرد همین اصوات و کلمات، و با ساختارهایی شکل گرفته است که اجداد اوّلیهٔ ما بر آنها حاکم کرده اند، می تواند گواهِ این پیوستگیِ نمایان باشد.

« شاید ما بر موهوماتِ انسان بدوی بخندیمٍ امّا مگر می شود فراموش کرد که دستگاهِ زبانی ای که ما چنین مطیعانه خود را به کاربُردِ آن می سپاریم، و هنوز هم فیلسوفان ما به یاری آن می کوشند که ماهیت هستی را دریابند، ساختهٔ همان انسان بدوی است، و می تواند موهومات دیگری را به ما القاء کرده باشد که در باطل بودن دست کمی از موهوماتِ انسان بدوی نداشته باشد و به دور انداختنِ آنها هم چندان آسان تر نباشد!»

و یکی از عجیب ترین نظریه هایی که دربارهٔ زبان ارائه شده است، نظریهٔ **نیکولای یاکولویچ مار** (Nikolay Yakovlevich Marr)، زبانشناس و شرقشناس روس است که از مارکسیسم دربارهٔ زبان برداشتی کزده است که با عقیدهٔ خودِ «کارل مارکس» هم مغایر است. او با این برداشت زبان را اصولاً

1- *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*, by Charles Kay Ogden and Ivor Armstrong Richards, London, 1966.

دارای جوهری طبقاتی می داند. نظریهٔ «مار» که در کتابی با عنوان «نظریهٔ یافثی» (۱) ارائه شده است، در دههٔ **۱۹۲۰** در اتّحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی به صورت دیکتاتوری زبانشناسی درآمده بود و طرفدارانِ آن هر نظریهٔ دیگری را طرد می کردند. «مار» بر خلاف بسیاری از زبانشناسان که در اعتقاد به سلطهٔ زبان بر اندیشه به راهِ افراط رفته اند، اندیشه را اساساً از زبان جدا انگاشت و مدّعی شد که آدمیان می توانند بدونِ واسطهٔ زبان، و فقط به واسطهٔ اندیشه با همدیگر ارتباط برقرار دارند، و نادرستی این ادّعا بر همه کس چنان آشکار بود که حتّی «ژوزف استالین» هم در سال **۱۹۵۰**، در روزنامهٔ «پراودا»، در مقاله ای با عنوان «مارکسیسم و مسائل زبانشناسی»، گفت که: «**ن. ی. مار** با جدا سازی اندیشه از زبان و **خلاص کردنِ** آن از کارمایهٔ طبیعیِ آن، یعنی زبان، به منجلابِ ایده آلیسم در افتاده است...

۱- **Japhetic Theory** ، «یافث» سوّمین پسر نوح است که نامش در سِفر پیدایش، در «کتاب عهد عتیق»، همراه «سام» و «حام»، دو پسر دیگرِ نوح، آمده است. در روایتی کهن یافث جدّ اعلای نژاد هند و اروپایی دانسته شده است. در «فرهنگ فارسی معین» در معرّفی یافث می خوانیم: «پسر دوّم نوح است که عقیده دارند نژادهایی که در سواحل اروپا و آسیای صغیر و جزایر دریای مدیترانه سکونت کردند و از آنجا به سایر اقالیم رفته اند، از وی به وجود آمده است [اند].» و در «لغتنامهٔ دهخدا» هم به نقل از «حمد الله مستوفی» در «نزهه القلوب» در معرّفی «یافث» می خوانیم: «اهل عرب گویند که نوح پیغمبر، ربع مسکون را بر درازی سه بهره کرد، بخش جنوبی حام را داد، و آن زمین سیاهان است، و بخش شمالی یافث را داد، و آن زمین سفیدان و سرخ چهرگان است، و بخش میانی را به سام داد و آن زمین اَسمران است.» نیکولای مار با بررسی تطبیقی واژه هایی در زبانهای اقوام هند و اروپایی، همهٔ آنها را وابسته به یک زبان اصلی دانسته است و در نامگذاری این زبان اصلی از افسانهٔ «طوفان» و «نوح» یاری گرفته است. به این ترتیب «یافثی» در نظریهٔ «مار» اشاره به خویشاوندی زبانهای هندو اروپایی (هند و ژرمنی) دارد.

هرگونه اندیشه ای، و هر وقت، در ذهن انسان پدید بیاید، فقط بر اساس کارمایۀ زبانی، بر اساس واژه ها و عبارات، پدید می آید. اندیشۀ محض و فارغ از **کارمایۀ طبیعی زبان** وجود ندارد.» و ادّعای «نیکولای مار» این است که: «زبان فقط در صورتی که با اصوات بیان شود، موجودیت دارد؛ عمل اندیشیدن بدونِ بیانِ کلامی هم واقع می شود... زبان (گفتاری) مدّتی است که تسلیم وظایفِ خود به جدید ترین اختراعات را آغاز کرده است، اختراعلتی که بی تردید به تسخیر فضا می انجامد، حال آنکه اندیشه با پشتِ سر گذاشتنِ اندوخته های به کار نرفتۀ گذشته و دستاوردهای تازه اش، در راه اعتلاء پیش می رود، و بر آن است که زبان را از میدان به در کند و کاملاً جای آن را بگیرد. زبانِ آینده اندیشه است که بی نیاز از کارمایۀ طبیعی، در فنّ خود توسعه خواهد یافت. هیچ زبانی، حتّی زبان گفتاری، که آن هم به هر حال وابسته به مبانی طبیعت است، نخواهد توانست در برابر آن مقاومت کند.»

و آخرین نمونه از برخورد تنی چند از پژوهشگران با موضوع «اندیشه» و «زبان» را از **جان لاک** (John Locke) فیلسوف انگلیسی (۱۷۰۴-۱۶۳۲) می آورم، از کتاب «گفتاری در شعور انسانی» که در آن برای کلمه یا زبان بسیار عیبها برشمرده است، از آن جمله اینکه می گوید: «کسی که اندیشه هایی پیچیده دارد و کلمه هایی مناسب برای بیان آنها ندارد، موقعیتش بهتر از موقعیتِ کتابفروشی نخواهد بود که در دکّان خود کتابهایی داشته باشد صحّافی نشده، بدونِ عنوان، و بنا بر این ناگزیر باشد که آنها را با نشان دادنِ اوراقِ به هم ناپیوسته به دیگران معرّفی کند، و محتوای آنها را با روایتی معلوم دارد. چنین کسی به سببِ نداشتنِ کلمه های لازم برای اندیشه های پیچیدۀ خود در تنگنا می افتد، و در نتیجه ناچار می شود که آن اندیشه ها را با به کار گرفتنِ مجموعه هایی از کلمه های ساده برای دیگران بیان کند، و

لذا غالباً مجبور می شود که برای بیانِ آنچه دیگری در یک کلمه اظهار می دارد، بیست کلمه به کار ببرد.» (۱)

در دیدگاههای تنی چند از زبانشناسان درنگی کوتاه کردیم و از چشم آنها به اندیشه و زبان نگریستیم، و اکنون با تأمّلی که در سخنانِ آنان کرده ایم، می گوییم که کسانی مانند این پژوهندگانِ پهنهٔ بیکران اندیشه و زبان، که در بازنماییِ واقعیتِ زبان بسیار ژرف نگر و ریزبین بوده اند، گاه پنداری فراموش کرده اند که از خود بپرسند که اگر زبان شناختِ ما از هستی و از خود و دیگران را با عناصر «متحجّر» و «نارسا»ی خود «محدود» کرده باشد، مگر انسان از هستی خود و دیگران به غیر از «شناختِ انسانی»، شناختِ دیگری هم می توانست داشته باشد؟ و مگر انسان این «شناختِ انسانی» را بدونِ «اندیشیدن» دربارهٔ هستی خود و دیگران می توانست پیدا کند؟ و مگر «اندیشهٔ» او نباید بر خودِ او معلوم می شد؟ و مگر معلوم کردنِ اندیشه بدونِ واسطهٔ کلمه می توانست ممکن باشد؟ و مگر «کلمه»، که از دید بسیاری از اندیشمندان و زبانشناسان «زندان اندیشه» دانسته می شود، چیزی سوای اندیشه است؟ اگر انسان، که خود را از غار نشینی تا سفر به سیّارات ترقّی داده است، زبان را برای بیانِ اندیشه و احساسهای خود ناتوان و نارسا می یافت، آیا دست روی دست می گذاشت و با وجود اینکه در هر زمینه ای هر وسیله ای را بهتر و کارآمد تر کرده است، و مثلاً وسیلهٔ سفر را از **گاری** به **فضاپیما** تبدیل کرده است، هیچ در صددِ آن برنمی آمد که «زبان»، یعنی تنها وسیلهٔ ارتباط اجتماعی و شناخت و بیانِ واقعیت و حقیقتِ خود را، بهتر و کارآمد تر

1- *An Essay Concerning Human Understanding*, John Locke, Everyman's Library, J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1961.

کند؟ و مگر این ارجمندان، که با تأمّل و رنج خود توانسته اند دستگاه زبان را چنین عالماه بشکافند و آن را به شناخت درآورند، همین کار را به یاری زبان نکرده اند؟ مگر آنها با توانایی زبان نیست که دربارهٔ ناتواناییهای زبان سخن می گویند؟

این گونه با توانایی و رسایی دربارهٔ ناتوانی و نارسایی زبان سخن گفتن را می توان به سخن گفتن از ناتوانیِ زندگی در برابر مرگ تشبیه کرد. امّا آیا زندگی در برابر مرگ ناتوان است؟ یا زندگی چیزی نیست که بتوان آن را با مرگ مقایسه کرد، و با این قیاس مرگ را از آن تواناتر یافت؟ مرگ توقّف زندگی است، نه چیزی سوای زندگی، تا بتواند قدرتی فراتر از زندگی داشته باشد. می دانیم که نادرستیِ همین توهّم در مقایسهٔ زندگی و مرگ، که البتّه به یاری زبان می توانیم آن را به خوبی و روشنی بیان کنیم، بر بسیاری از آدمیان معلوم نشده است. می پرسیم چرا؟ آیا برای آنکه زبان «محدود» و «متحجّر» و «نارسا» بوده است؟ یا برای آنکه این آدمیان ژرف تر و ریزبین تر نیندیشیده اند تا بتوانند خود را از این توهّم و توهّمات دیگر رهایی دهند؟ هر جا که «زبان» ناتوان بماند، باید دانست و یقین داشت که در آنجا «اندیشه» ناتوان بوده است، زیرا که به قول **کارل مارکس** «زبان واقعیتِ بلاواسطهٔ اندیشه است»، و هم او بود که دربارهٔ زبان گفت: «قدمت زبان به اندازهٔ قدمت آگاهی است»، یعنی که آگاهی یا شناخت عینِ زبان است، و یعنی که بدون یکی، دیگری موجود نمی تواند بود. و همین نظر را «والنتین نیکولایویچ وُلوشینوف» (Valentin Nikolaevich Voloshinov) زبانشناس و ادیب روس (۱۹۳۶-۱۸۹۵)، در کتاب «مارکسیسم و فلسفهٔ زبان» جنین بیان کرده است:

«زبان را واقعاً نمی توانیم بگوییم که از نسلی به نسل دیگر سپرده

می شود. البتّه زبان پایدار می ماند، امّا به صورتِ جریانی پیوسته در حالِ شدن (یا تحوّل) پایدار می ماند. افراد اصلاً یک زبان ساخته و پرداخته را دریافت نمی دارند، بلکه واردِ این جریان کلامی می شوند. در واقع فقط در همین جریان است که آگاهی [شعور] در ابتدا به کار می افتد ... آدمیان زبان بومی خود را **نمی گیرند**، بلکه در زبان بومی است که در آغاز به آگاهی (شعور) می رسند.» (۱) **وُلوشینوف** در زیر نویس همین سخن، می گوید:

«جریان عملِ کودک در از خود کردنِ زبانِ زادبومیِ خود به این صورت است که او به تدریج خود را در جریانِ ارتباط گفتاری غوطه ور می کند. همچنانکه این جریانِ غوطه وری ادامه می یابد، آگاهی (شعور) کودک شکل می گیرد و از محتوی پُر می شود.» به عبارت دگر، کودک با شعور حیوانی به جهان می آید و با زبان شعورِ انسانیِ او آغاز می شود.

کسانی بوده اند که گفته اند، یا شنیده اند و باور کرده اند که «آنجا که زبان از گفتار باز می ماند، موسیقی به میدان می آید»، و این کسان نیز در توهّم افتاده اند، زیرا که انسان برای بیان «اندیشه» هاست که زبان را به کار می گیرد، و چون نوبت به بیان حالاتی برسد که سوای اندیشه است و بیان

1- *Marxism and the Philosophy of Language*, V. N. Voloshinov, Harvard University Press, Cambridge, Massachusettes, 1986.

وُلوشینوف در اتّحاد جماهیر شوروی در شمار کسانی بود که نظامِ حکومت از تعهّد آنها به حقیقت و آزاد اندیشی ناخرسند بود و در خاموش و فراموش نگهداشتنشان می کوشید. چاپ نوشته های او دشوار و در مواردی امکان ناپذیر بود. گفته اند که وُلوشینوف نام مستعار «میخاییل میخاییلوویچ باختین» (M. M. Bakhtin)، منقد ادبی است که کتابهای «مشکلات آثار داستایوسکی»، «فرانسوا رابله و فرهنگ عامّه در رنسانس» و «زیبایی شناسی و نظریهٔ رمان» را نوشت، و نام مستعار دیگر او «پاول مدودیف (P. Medvedev) است، و «باختین» آن دو را دوستان و همفکران خود معرّفی می کرد.

آنها نیاز به کلمه ندارد، به موسیقی یا نواختنِ سازها می پردازد، یا آهنگِ حالاتِ خود را در حرکات رقص بیان می دارد. حتّی میدانِ اندیشه، آنجا که شناختِ علمی طبیعت و بررسی اندازه، شکل، وزن و حساب اجزای طبیعت در تجزیه و ترکیب پیش می آید، و دیگر **زبانِ کلامی** کارآمد نیست، انسان زبان ریاضی را می سازد، که البتّه در کاربُرد آن باز هم تا اندازه ای به زبان کلامی نیاز دارد.

وقتی که به مدّعی ناتوانی زبان در برابر اندیشه بگویی که هیچ اندیشه ای نبوده است که به یاری زبان در ذهن انسان زاده نشده باشد، شاید بگوید که بزرگترین نویسندگان هم گاه خواسته اند چیزی را بیان کنند و نتوانسته اند و نا گزیر گفته اند از بیان یا توصیف آن عاجزند، و از همین جاست که اصطلاح **زبان از بیانِ آن قاصر است،** یا عاجز است، در همهٔ زبانهای جهان پیدا شده است، و کلمه هایی مرکّب مانند **توصیف ناپذیر** یا **غیرقابل بیان** رواج یافته است.

در پاسخِ مدّعی می گویی که اوّلاً در مبالغه کلمه هایی مرکّب مانند «تصوّر ناپذیر» یا «باورنکردنی» هم به کار می رود؛ ثانیاً هر جا که کسی در بیان چیزی با کلمه عاجز می ماند، زبان نیست که از بیانِ آن چیز عاجز مانده است، بلکه آن چیز درست به شناختِ گوینده در نیامده است تا او دربارهٔ آن اندیشه ای روشن پیدا کرده باشد، و اندیشهٔ روشن پیدا کردن دربارهٔ چیزی درست همزمان با پیدا شدنِ کلمه های لازم برای بیانِ آن اندیشه در صحنهٔ ذهن است؛ و ثالثاً در بسیاری از این موارد آن چیزی که شخص از بیانِ آن با زبان عاجز می ماند، **اندیشه** نیست، **حالت** است. مثلاً مردی جوان در جایی زنی می بیند که زیباییِ چهرهٔ او در آن لحظه چنان مسحورش می کند که نمی داند چه بگوید، و اگر بگوید، سخنش می تواند این باشد که «زبانم از

بیانِ زیبایی او عاجز است!» و این مرد جوان که به حالتی در افتاده است که او را از اندیشیدن باز داشته است، اگر از آن حالت درآید، و درست دربارهٔ موقعیت بیندیشد، درخواهد یافت که آنچه زبانش از بیانِ آن عاجز مانده بود، زیبایی آن زن نبوده است، بلکه حالتی بوده است که تأثیر زیبایی زن در او به وجود آورده بود. به عبارت دیگر، آن **حالت** که از مجموعه ای عوامل پیچیده به وجود می آید، وقتی که انسان آن را دریابد، و دربارهٔ آن بیندیشد، آن عوامل در تجزیهٔ آن حالت کم و بیش بر او شناخته خواهد شد و او خواهد دید که اکنون، هم می تواند زیبایی آن زن را توصیف کند، هم آن حالت را که از تأثیرِ زیبایی زن در او به وجود آمده بود. وقتی که انسان دچار جذبهٔ حالتی است، چه آن حالت او را به اوج شادی برده باشد، چه به اوج غم، چه به اوج حیرت، در آن حالت «از خود بی خود» است، و «از خود بی خودی» حالتی است که در آن ذهن انسان بسته می شود، و در ذهنِ بسته اندیشه مجالِ زبان یافتن پیدا نمی کند، یا دقیق تر بگوییم، **حالت** به **اندیشه** مبدّل نمی شود، یعنی اندیشه موجود نیست.

بسیار پیش می آید که محبّت در یک عاشق، در یک مادر، در یک پدر، حتّی در یک دوست حالتی پدید می آورد که او، نه اینکه نتواند آن را با زبان بیان کند، بلکه در واقع نباید برای بیانِ آن به زبان متوسّل شود، امّا به هر حال آن حالت باید به صورتی شایستهٔ آن بیان شود تا در آن اوج، که در این مورد اوجِ «محبّت» است، خود را آشکار کرده باشد، خود را برای طرفِ محبّت بیان کرده باشد، و در این حالت است که عاشق، مادر، پدر، یا حتّی دوست، طرف را تنگ در آغوش می گیرد و او را می بوسد. در اینجا «بوسه» زبان محبّت واقع می شود. و به همین دلیل است که می گویم انسان برای شناختِ خود و هستی، و برای شناساندنِ خود به دیگران، و داشتنِ ارتباط

اجتماعی و روحی با دیگران، زبانهای گوناگون به کار می برد، و این زبانها جدا از «زبان کلامی» برای این پدید نیامده است که که کمبودها یا ناتوانیهای آن را جبران کند، بلکه وظیفهٔ این زبانها بیانِ چیزهایی سوای اندیشه است. در عینِ حال می توان این تصوّر را داشت که انسان دراز زمانی پیش از آن که با کلمه سخن بگوید، با حرکات و اشارات و حالات خود احساساتش را بیان می کرد، و این زبان بی کلمهٔ طبیعی در کنار زبان کلامی و در مقام یاور آن به جا ماند و همواره با او خواهد بود.

زبانِ کلامی از کلمه ها ساخته می شود و قدرتِ زبانی هر کس برابر با وسعتِ اندیشهٔ اوست، امّا کلمه ها دارای دو گونه معنی است: معنی **حقیقی** و معنی یا معنیهای **مجازی**. معنی حقیقی هر کلمه مفهومی است که در یک زبانِ معیّن برای آن کلمه در نزدِ همهٔ متکلّمانِ آن شناخته است و معمولاً اوّلین معنایی است که با شنیدنِ آن کلمه به ذهن می آید. به عبارتِ دیگر، کلمه ها در معنی حقیقی خود بر یک مفهوم قراردادیِ محدود دلالت دارد، و معنیهای مجازیِ کلمه ها در طولِ عُمرِ آنها در جامعهٔ زبان، با سیر فرهنگ و ادبیاتِ مردمی که با آن زبان سخن می گویند و ادبیات خلق می کنند، به وجود می آید، و این معنیهای مجازی هم دو نوع است: یک نوع آنهایی که بعد از اوّلین کاربرد خصوصی، به دلیلِ قدرت معنایی و نیازِ جامعهٔ زبانی، کاربُرد عمومی پیدا می کند و به حوزهٔ معنیهای آن کلمه در می آید، و امروز این نوعِ **معنیهای مجازی عامّ** را می توانیم در لغتنامه ها یا قاموسها ببینیم؛ و نوع دوّم آنهایی که پاسخگوی یک نیاز همگانی در جامعهٔ زبانی نیست، و از حوزهٔ کاربردِ خصوصی، یا حوزهٔ ادبیات، به حوزهٔ گفتار روزمرّه در نمی آید، و همچنان در شمار **معنیهای مجازی خاصّ** می ماند.

برای روشن تر دیدنِ موضوع در «لغتنامهٔ دهخدا» به کلمهٔ «داغ»

نگاه می کنیم، و از بسیار معنیهایی که برای آن داده شده است، و از بسیار نمونه هایی که از کاربُردِ آن در ادبیات کلاسیک آورده شده است، به آشناترینِ آنها توجّه می کنیم. در «لغتنامهٔ دهخدا»، به نقل از لغتنامهٔ «انجمن آرای ناصری»، تألیف **رضا قلی هدایت،** در معنیِ «داغ» می خوانیم: «نشانِ چیزی بر چیزی چنانکه در حوض یا آب انبار گویند داغِ آب تا فلان حدّ پیداست، یعنی نشانِ آب، و بعضی گفته اند داغی که می سوزاند معنیِ **حقیقی،** و به معنی نشان **مجازی،** و اوّل اصحّ است، یعنی عکس این تعبیر.» امّا **میرزا عبدالرّحیم صفی پوری،** مؤلّف لغتنامهٔ «منتهی الارب»، بر خلاف رضا قلی هدایت، معنی حقیقیِ «داغ» را همان «داغی که می سوزاند» دانسته است و گفته است: «نشان که از آهنِ تفته بر حیوان یا آدمی زنند، نشان کردنِ او را یا تمییزِ او را؛ نشان که از آهن تفته کنند؛ جای سوخته با آهن یا آتش؛ اثر آهنِ گداخته بر تن؛ آنکه بر رانِ چهار پایان نهند.» و در اشارت به همین معنی است **سعدی شیرازی** گفته است:

عشق داغی ست که تا مرگ نیاید، نرود
هر که بر چهره از این **داغ** نشانی دارد.

از معنیهای مجازی، یکی «سرخی یا سیاهی بر متنی به رنگ دیگر» است، با این نمونهٔ کاربُرد از **فردوسی طوسی:**

تنش پُر نگار از کران تا کران
چو **داغِ** گل سرخ بر زعفران.

و این نمونهٔ کاربرد از **منوچهری دامغانی:**

بر دل دارد لاله یکی **داغِ** سیاه،
دارد سمن اندر زنخش سیمین چاه...

و دیگر «مرگ یکی از عزیزان یا نزدیکان چون پسر و برادر و جز آن؛

مصیبت مرگ فرزند و اقربای بسیار نزدیک»، با این نمونهٔ کاربُرد از **فردوسی**:

پُر از دردِ ایران، پُر از **داغِ** شاه
که با سوکِ ایرج نتابید ماه.

و این نمونه از **نظامی گنجه ای**:

دل شیرین به درد آمد زِ داغش
که مرغی نازنین گم شد زِ باغش.

و دیگر «درد، رنج، تعب، اندوه»، با این نمونهٔ کاربرد از **سعدی**:

همچنان **داغ** جدایی جگرم می سوزد،
مگرم دست چو مرهم بنهی بر دلِ ریش.

و دیگر «حسرت، آرزو»، با این نمونهٔ کاربُرد از **نظامی**:

در تمنّای آن چنان باغی
بر دل هر توانگری داغی.

و کلمهٔ مرکّب «داغدار» هم با این معنیهای مجازی به کا رفته است: «لاله ای که درونِ آن سیاه است؛ لاله ای که بر گلبرگ آن خالهای سیاه هست؛ مرگِ نزدیکِ خویش دیده».

بیشتر معنیهای مجازی ای که برای «داغ»، و در ترکیب برای «داغدار» به کار می رود، «مجازی عامّ» است، امّا آنجا که **حافظ** می گوید:

نه این زمان دل حافظ در آتش هوس است،
که داغدارِ ازل همچو لالهٔ خود روست،

معنای مجازی «داغدارِ ازل» به حوزهٔ گفتار روزمرّه در نیامده است و می توانیم آن را «مجازی خاصّ» بدانیم، و همین حال را دارد ترکیبی مانند «داغدار بستان»، و از اینجاست که «مجاز» راه به پهنهٔ «کنایه» و «استعاره» پیدا می کند، که پهنه ای است بیکران، و خود به قلمرو «اسطوره» می پیوندد، و

از اینجاست که زبان «اعجاز» یا «ساحری» خود را آشکار می کند و در هر انسان و برای هر انسان جهانی و جهانهایی می آفریند، و این همه از **نامیدن** آغاز شد.

نام، کلمه، اسطوره

زمانی که دستگاه زبان وسعت و قدرتی حیرت انگیز پیدا کرده بود، بدیهی است که دیگر انسان به یاد نمی آورد که چگونه سخن گفتن را آغاز کرده بود و نمی دانست که زبانِ او در تکامل چه سیری داشته است، و این دوره ای بود که او سخت بیقرارِ دانستنِ رازِ آفرینش بود، و در این دوره شناختِ او از خود و دیگرِ جانداران به حدّی رسیده بود که با اطمینان خود را اشرفِ مخلوقات بداند، و او در تأمّل برای پی بردن به راز آفرینش، زبان را چیزی جدا از موجودیتِ انسانی خود نمی دانست، و به همین دلیل در اسطوره هایی که برای آفرینشِ خود و آفرینشِ هستی یا عالم می پرداخت، جایی هم به آفرینشِ زبان می داد، چنانکه انگار از آفرینشی واحد و اجزای آن سخن می گوید، و چون زبان را نشانۀ اندیشه، و این هر دو را وجوه تمایز خود با دیگر جانوران می دید، «کلمه» را واسطۀ آفرینش انگاشت.

وید تی. ویدلاک (Wade T. Wheedlock)، استاد دانشگاه **جیمز مدیسون** (James Madison) در امریکا، در مقالۀ «زبان مقدّس»(۱) می گوید: «بعضی از پیچیده ترین دریافتهایی که از زبان به منزلۀ یک قدرت مقدّس شده است، به این اعتقاد انجامیده است که زبان نیروی بنیادی در آفرینش کائنات بوده است. مثلاً افراد قبیلۀ **کاراجری** (Karadjeri) در استرالیا می گویند که تنها از

1- *The Sacred Language*, Wade T. Wheedlock, *The Encyclopedia of Religion*, Collier Macmillan, London 19877.

زمانی که نخستین زوجِ انسانی، در نخستین روز آفرینش، به همهٔ گیاهان و جانوران **نام** دادند، این موجودات واقعاً هستیِ خود را آغاز کردند. نخستین نمونه از عقیده ای که در نقاطِ مختلف خاور میانه دربارهٔ قدرتِ خلّاقهٔ **کلمهٔ لاهوتی** (مقدّس) رواج یافت، در متنهای سومری باستان دیده می شود. خدایان بزرگ «سومری» ابتدا با اندیشه طرح آفرینش را می افکنند، آنگاه فرمان را ادا می کنند و **نام** هر چیز را که بگویند، آن چیز به هستی در می آید.»

در «قرآن»، در سورهٔ «بقره» می خوانیم: «و نامها را به تمامی به آدم بیاموخت. سپس آنها را به فرشتگان عرضه کرد و گفت: اگر راست می گویید، مرا به نامهای اینها خبر دهید. گفتند: منزّهی تو. ما را جز آنچه خود به ما آموخته ای، دانشی نیست. تویی دانای حکیم. گفت: ای آدم، آنها را از نامهایشان آگاه کن. چون از آن نامها آگاهشان کرد، خدا گفت: آیا به شما نگفتم که من نهانِ آسمانها و زمین را می دانم و بر آنچه آشکار می کنید و پنهان می داشتید، آگاهم؟» (۱)

و نیز در باب اوّل از «سفر پیدایش» در بخش «عهد عتیق» از «کتاب مقدّس» آمده است: «در آغاز خدا آسمان و زمین را آفرید. و زمین بی شکل و خالی بود؛ و تاریکی آب را فراگرفته بود. و روح خدا بر پهنهٔ آبها گذشت. و خدا گفت: روشنایی **باشد** و روشنایی پدید آمد. و خدا روشنایی را دید، و آن را نیکو یافت. و خدا روشنایی را از تاریکی جدا کرد. و خدا روشنایی را **روز نامید،** و تاریکی را **شب نامید**... و خدا گفت: آبهای زیر زمین گرد آید،

۱- قرآن مجید، سورهٔ بقره، آیه های ۳۱ و ۳۲، ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی، انتشارات سروش، تهران ۱۳۷۴.

و زمینِ خشک پدیدار شود. و چنین شد. و خدا خشکی را **زمین نامید**. و خدا آن را نیکو یافت.» (۱)

و در باب دوّم از «سفر پیدایش» آمده است: «و خدا از خاک همه گونه جانورِ دشت و همه گونه پرندۀ هوا را ساخت و آنها را نزد آدم آورد تا ببیند که او آنها را چه خواهد **نامید**، و آنچه آدم هر جانداری را نامید، همان **نام** آن جاندار شد. و آدم به همۀ چارپایان نام داد، و به همۀ پرندگانِ هوا، و به همۀ جانورانِ دشت، امّا برای آدم (در میان آنها) یاوری یافت نشد.»

و در همان مقالۀ «زبان مقدّس»، از **وید ویدلاک**، می خوانیم: «آیینهای هندوستان، که قدمت آنها به تاریخ نخستین صورتهای مکتوب هندویسم در

1- Genesis, *The Bible, designed to be read as Literature*, edited and arranged by Ernest Sutheland Bates, publishe by William Heinemann Limited, London.

ارنست ساترلند بیتز «کتاب مقدس» را به صورتی تنظیم کرده است که به گفتۀ خود او به منزلۀ ادبیات خوانده شود. مثلاً در «مزامیر داوود»، و در بسیاری دیگر از بخشهای کتاب، که در اصل گونه ای شعر بوده است، جمله ها را به صورت مصراع زیر هم آورده است، یا «غزل غزلهای سلیمان» را به صورت نمایشنامه تنظیم کرده است، و من خود «غزل غزلهای سلیمان» را نخستین بار بار از روی همین متن «ارنست ساترلند بیتز» به فارسی برگرداندم و در سال ۱۳۳۷ که سردبیر مجلّۀ «صدف» بودم، آن را در این مجلّه چاپ کردم. سالها بعد، پیش از آنکه من در سال ۱۳۳۴ سردبیر مجلّۀ «سخن» بشوم، **دکتر پرویز ناتل خانلری** آن را بدون اشاره به ترجمۀ من، به فارسی ترجمه کرد، و سالها بعد، **احمد شاملو** ترجمۀ «غزل غزلهای سلیمان» را به صورت کتاب منتشر کرد.

ضمناً یادآوری می شود که معنی کلمۀ «باشد» در این چند آیه ای که از «کتاب مقدّس» نقل شد، عین معنی «کُن» در دین، فلسفه و عرفان اسلامی است، به معنی «بباش» یا «بشو» و در قرآن، در سورۀ «یس»، آیۀ ۸۲ ، چنین آمده است: «اِنَّما اَمرُه اِذا اَرادَ شَیئاً اَن یَقولَ لَهُ کُن فَیَکونُ»، که آن را عبدالمحمّد آیتی چنین ترجمه کرده است: «چون بخواهد چیزی را بیافریند، فرمانش این است که می گوید: موجود شو؛ پس موجود می شود.»

دورهٔ ودایی (هزار سال پیش از میلاد مسیح) برمی گردد، شامل پیشرفته ترین تصوّرات دربارهٔ نقش کائناتیِ زبان است. در چندین متن ودایی داستانی آمده است دربارهٔ مسابقهٔ ازلی **زبان** و **اندیشه** تا معلوم شود که کدامیک از آنها نیرویی بنیادی تر است. با اینکه اندیشه همیشه برنده است، باز تأیید می شود که زبان نیرویی است اساسی در پدید آمدنِ کائنات. **پراجاپاتی** (Prajapati)، یکی از خدایانِ «ودایی» که در آیین برهمایی به آشکارترین وجه خدای آفرینش معرّفی می شود، برای آفریدنِ زمین، هوا و آسمان، هجایی ازلی را، که بهور (bhur)، بهووه (bhuvah) . سوَر (svar) باشد، ادا می کند. گفته شده است که او به واسطهٔ «نام» و «صورت» (نامَه روپَه nama-rupa)، که در جایی دیگر از تجلّیاتِ او خوانده شده است، به عالم نظم بخشیده است. این دو کلمه در بخش وسیعی از فلسفهٔ هندویی در دوره های بعد عناصر اصلی را تشکیل می دهد و مبیّنِ دو جنبهٔ اساسی از واقعیت است. یگانه کلمهٔ بسیار مهمّ از نخستین مرحلهٔ تفکّر هندی دربارهٔ زبان «واک» (۱) است، به معنی «سخن» (زبان) که در مقام خدایی تشخّص یافته است و الهه ای است همسر **پراجاپاتی،** که در جایی به او در آفریدنِ عالم، یا دقیق تر بگوییم، در **عالم شدن** نقش عاملِ فعّالِ واقعی داده شده است.»

و این کلمه، در مقام و معنی خاصّ، به صورت لُوغُوس (Logos) که معرّب آن «لوجوس» است، در اصل یونانی است، و در عربی و فارسی به صورت «لغت» به معنای کلمه و زبان به کار می رود و قدمتِ آن، چنانکه **ژان پپن** (Jean Pepin)، از دانشوران مرکز ملّی پژوهشهای علمی در پاریس، در مقاله ای با همین عنوانِ «لوغوس» در «دائرهٔ المعارف ادیان» گفته است،

۱- کلمهٔ «واک» در زبان فارسی هم به صورت **واج، واژ،** و **واژه،** به همان معنای **کلمه، سخن،** و **گفتار** موجود است.

برابر با قدمتِ خودِ زبانِ یونانی است و در سیر زمان معانی متفاوت بسیاری پیدا کرده است، که با دشواری می توان این معانی را به حوزه ای واحد درآورد. **خرد** (حکمت) برای این کلمه شاید در ترجمه نزدیک ترین معادل باشد، امّا **خرد** هم البتّه معنایی چندان صریح ندارد.» (۱)

شاید در فارسی بتوانیم حیطهٔ معناییِ وسیع کلمهٔ «لوغوس» را در سه حوزهٔ تقریبی مشخّص کنیم، و این سه حوزه **دلیل**، **خرد**، و **سخن** است. **ژان پِپَن** می گوید: «در نزد فیلسوفان رواقیِ یونان مفهوم **لوغوس** نظامِ عقلیِ عالم بود، و قانونِ طبیعی ذاتی، نیروی حیات بخشِ نهفته در موجودات، و قدرتی که از بالا بر جهانِ محسوسات حاکم است.»

و چنین بود که رواقیون «لوغوس» را برابر با خدا می انگاشتند. مثلاً **کریسیپوس** (Chrysippus)، یکی از بنیادگذاران فلسفهٔ رواقی (قرن سوّم پیش از میلاد) گفته است: «به حکم **لوغوس** (کلمه) است که آنچه شده است، شده است، آنچه می شود، می شود، و آنچه خواهد شد، خواهد شد.» و **مارک اورل** (Marcus Aurelius)، امپراتور روم و فیلسوف رواقی (۱۸۰– ۱۲۱)، گفته است: «لوغوس است که در کلِّ جهانِ مادّی مضمر است و بر مبنای دوره های ثابتِ معیّن، برای ابد بر عالم حاکم است. اگر پیوندی مشترک میان خدا و انسان موجود باشد، به این دلیل است که این هر دو در لوغوس سهیم اند، و لوغوس قانون طبیعی است.»

و پیش از رواقیون، **هراکلیت** یا **هرقلیطوس** (Heraclitus)، فیلسوف یونانی (۵۳۵ تا ۴۷۵ پیش از میلاد)، به این اعتقاد رسیده بود که همهٔ آدمیان، در وراء و

1- *Logos*, *The Encyclopedia of Religion*, Jean Pepin, edited by Mircea Eliade, Published by Published by Macmillan, New York, USA, 1987.

سوای اندیشه های فردی، در لوغوس مشترک اند، و این لوغوس عاملی است که به واسطهٔ آن همه چیز چنانکه هست، واقع می شود. در کتاب «تاریخ فلسفه در جهان اسلامی»، تألیف **حنا الفخوری** و **خلیل الجر**، در تعریف عقیدهٔ هرقلیطوس آمده است: «هرقلیطوس معتقداست که تحوّل و صیرورت دائمی بر جهان حکمفرماست، و همهٔ موجودات، اعمّ از حیوان و جماد و نبات، دستخوش این تحوّل هستند. هر چیز سیلان می یابد و دگرگون می شود و در این جهان هیچ چیز ثابت نیست... و آن تغییر دائم، خود بر وفق نظامی حادث می شود که هرقلیطوس آن را **ناموس کون** نامیده است. و آنچه را که در جهان می بینیم، فرمانبردار مجموعه ای از این نوامیس است که هرقلیطوس به آن نام **قانون** یا **اتّفاق** و یا **کلمه** (Logos) می دهد که جز حکیمی که به نظر و تعمّق در پدیده ها ممارست داشته باشد، آنها را نمی شناسد.» (۱)

با توجّه به اینکه «لوغوس» در این معنی دربر دارندهٔ بسیاری از صفات الهی می شد، گفته اند که **لوغوس** با مفهومی که در نزد **هرقلیطوس** داشت، نزدیک به همان لوغوسِ رواقیون است، امّا در واقع رواقیون بودند که در حیطهٔ فلسفهٔ الهی به لوغوس مفهومی وسیع دادند، تا آنکه در نیمهٔ اوّل قرن اوّل میلادی **فیلون اسکندرانی** (Judaeus Philo)، مورّخ و فیلسوف یهودی یونانی، در تفسیر تورات بر اساس فلسفهٔ یونان، لوغوس را به معنای کلمهٔ مقدّس، کلمهٔ لاهوتی، یا **خرد**، واسطهٔ میان خدا و انسان قرار داد، که از این حیث تقریباً شبیه «عقل بالفعل» و «عقل کلّ» در فلسفهٔ اسلامی است. **سیّد**

۱- تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، تألیف حنا الفاخوری – خلیل الجر، ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی، کتاب زمان، تهران ۱۳۵۵.

جعفر سجّادی در «فرهنگ علوم عقلی»، به نقل از «رسائل اخوان الصّفا» در برابر «عقل بالفعل» آورده است: «نفسِ کُلّیه که نفس عالم است مؤیّدِ نفوسِ بسیطه است در این عالمِ سفلی و عقل کلّ مؤیّد عقل کلّی است و او مبدعِ تمام آنهاست. بدین ترتیب هر یک از مراتب عقول مؤیّد مادون خود می باشد تا برسد به عقل فعّال که مؤیّد جزئیهٔ انسانیه است.» و در برابر «عقلِ کلّ»، به نقل از «خوان الاخوانِ» **ناصر خسرو قبادیانی**، آورده است: «در ترتیب آفرینش پدید آورده شدهٔ اوّل را عقل کُلّ گویند و آن موجود کامل تر از موجودات بعد از آن است زیرا موجود پیشین تا کامل و واجد کمال نباشد، موجود دیگری را نیافریند.» (۱)

در کتاب «فلسفهٔ اخلاقی و ما بعد الطبیعی»، تألیف **فردریک دنیسون موریس** (Frederick Denison Mauris)، متألّه انگلیسی (۱۸۷۲-۱۸۰۵)، بنیادگذار سوسیالیسم مسیحی، دربارهٔ «لوغوس» از دید **فیلون اسکندرانی** می خوانیم: «**فیلون**، چنانکه بر هر یهودی واجب است، به یک **وجود** مطلق معتقد بود؛ وجودی ساکن در نور که هیچ انسانی نه او را دیده است، نه می تواند دید. اینکه چگونه ممکن است چنین وجودی با انسان تکلّم کند، و چگونه میان او و یک مخلوق می تواند همفکری و همدلی موجود باشد، موجب حیرتِ هر **مزمور ساز** و نبیِ عبرانی می شد، امّا همه در عین حال به چنین وجودی معتقد بودند. فیلون دید که در همهٔ متون عبری در همان حدّی که به ذاتِ خدا، به **وجودِ به خود موجود** و **به خود مشغولِ** خدا اشاره می رود، به چنین رابطهٔ کلامی ای میان او و انسان نیز اشاره هست. این دو حقیقت در اصول با یکدیگر سازگاری ندارد. پس فیلون اندیشید که این سازگاری را یک کلمهٔ

۱- فرهنگ علوم عقلی، سیّد جعفر سجّادی، کتابخانهٔ ابن سینا، تهران ۱۳۴۱.

لاهوتی، یکْ لوغوس به واسطهٔ سخن گفتن با خرد و روح، که راه به شنیدن دارد، می تواند بر قرار کند. به عقیدهٔ فیلون کلمهٔ لاهوتی یا خرد ناظر بر آدمیان است، و آنان را که شایسته می یابد، برای عطای دانش خود می گزیند و به خدمت می گمارد.» (۱)

و همین کلمهٔ لاهوتی یا لوغوسِ رواقیون یونانی و فیلون یهودی بود که بعدها در مسیحیت موجودیتی جدا از خدا پیدا کرد و به صورت عیسی مسیح، پسر خدا (ابن)، و کلمه الله مجسّم در آمد، و در «تثلیث» در میان «اَب» و «روح القدس» قرار گرفت. لوغوس با معنای عقل، خرد یا حکمت با اشاراتی روشن که در جاهایی از «کتاب مقدّس» (عهد عتیق) یهودیان آمده است، راه را برای تفسیرِ خاصّ **فیلون** گشوده بود. یکْ اشارت بسیار روشن در کتاب «امثال سلیمان نبی» از زبانِ خودِ **حکمت** (خرد، عقل، عقلِ کلّ، لوغوس) بیان شده است. حکمت می گوید:

خداوند راهِ خود را با من آغاز کرد،
پیش از کارهای خویش در ازل.
من از آغازِ ابدیت، از ازل بر قرار بودم،
پیش از پدید آمدنِ زمین.
هنگامی که هیچ نشانی از لجّه ها نبود، من پدید آورده شدم؛
هنگامی که هنوز چشمه های پُر آب روان نشده بود.
پیش از آنکه کوهها بر پا شود،
پیش از تپّه ها من پدید آورده شدم:

1- *Moral and Metaphysical Philosophy*,Ferederick Denison Mauris, Macmillan and Co., London 1872.

زمانی که هنوز او زمین را نساخته بود، دشتها را نساخته بود،
و هنوز ذرّه غباری از خاکِ جهان پدید نیامده بود.
هنگامی که او آسمانها را بر می افراشت، من آنجا بودم:
هنگامی که او دایره ای بر پهنۀ آبها نهاد،
هنگامی که او آسمانها را بر فراز استوار داشت؛
هنگامی که چشمه های لجّه نیرو گرفت،
هنگامی که او به دریا کرانه داد
تا آبها از فرمان او نگذرند،
هنگامی که او پایه های زمین را طرح افکند،
من در مقام معمار نزد او بودم؛
و روزها مایۀ نشاط او می شدم
و همیشه در حضورِ او در وجد بودم،
و وجد من از آبادیِ زمینِ او بود،
و شادی من با فرزندانِ انسان...» (۱)

می بینیم که انسان در اسطوره سازی برای «کلمه» تا چه افقهایی پرواز کرده است، و با تخیّل خود به زبان در آفرینش و هستیِ خود و جهان چه منزلتی داده است، و شگفت این است که همۀ این موقعیت و منزلت را با اعجاز کلمه برای کلمه، با اعجاز زبان برای زبان پدید آورده است و در اینجاست که می توانیم بگوییم که انسان به **اندیشه** یا به **احساس** دریافته است

1- *The Book of Proverbs*, Ernest Sutherland Bates.
ارنست ساترلند بیتز در کتاب مقدّس به کتاب «امثال سلیمان نبی» عنوانِ « An Anthlogy of Gnomic Poetry» به معنیِ «مجموعۀ اشعار حکمت آمیز» داده است.

که عالم او با اندیشهٔ خیال سازِ او بازآفریده شده است و اندیشهٔ خیال سازِ او در کالبد کلمه تجلّی یافته است.

با شرحی که دربارهٔ آفرینندگیِ «کلمه» در زندگی انسان آوردم، اکنون سخن را در این حیطه ادامه می دهم که «کلمه» یا «زبان» خودِ انسان است، و با سیرِ انسان در تاریخ، شخصیت و فرهنگی پیدا می کند که همچون خودِ انسان تحوّل می پذیرد و راهِ کمال می سپارد.

شخصیت و فرهنگ کلمه

کلمه ها با صدای خود اشاره به چیزی مادّی دارند، مانند آب، درخت، سنگ، یا اشاره به چیزی غیر مادّی یا ذهنی، مانند شادی، آرزو، شکست. به عبارت دیگر، کلمه ها یا نامهای مادّی اند، یا نامهای معنوی، و در هر دو حالت ترکیبی هستند از چند **تک آوا** (phoneme) که بر حسب قرارداد در یک جامعۀ زبانی نامِ چیزی مادّی یا ذهنی شناخته می شوند، و در حیطۀ «اجتماعیِ» معنایِ خود در نزد همۀ افراد یک جامعۀ زبانی یکسانند و اندیشه و احساسِ «فردی» در قلمرو مفهومِ عامّ آنها تأثیری ندارد و تغییری نمی دهد، و لغتنامه ها یا فرهنگهایی که برای همۀ زبانها تهیه و تدوین می شود، گواهِ این واقعیت است. امّا اینکه هر کلمه در آغازِ پدید آمدنِ خود، یا در آغازِ آفریده شدنِ خود چه بود و چه می کرد، موضوعی است که با چه بودن و چه کردنِ انسان در زمانِ پدید آمدن یا آفریدنِ آن کلمه بستگیِ تامّ دارد. مثلاً مادّۀ «آب» ترکیب دو هیدروژن با یک اکسیژن، مایعِ حیات سازِ حیات بان، که دربارۀ آن در قرآن، در سورۀ «انبیاء»، آمده است: «وَ جَعَلنا مِنَ الماء کُلَّ شَیء حَیّ» (هر چیزِ زنده ای را از آب پدید آوردیم)، چیزی است که در زندگیِ انسان همیشه لازم و موجود بوده است، و هرچند در آغاز شاید انسان خبر نداشت که برای زنده ماندن به «هوا» هم به اندازۀ آب نیاز دارد، و بی آب چند روزی می تواند زنده بماند، امّا بی هوا بیش از دو سه دقیقه ای زنده نمی ماند، و آگاهیِ او از نیاز به آب از بنیادی ترین آگاهیهای او بوده است و بر این اساس می توان گفت که کلمۀ «آب» هم در هر جامعۀ زبانی باید از نخستین کلمه هایی باشد که پدید آورده شده است.

در نگرش به کلمۀ «آب» در زمان حال، به گذشته بر می گردیم،

به گذشته ای دور، به آنجا که انسان **درخت زی** بود، و از آنجا مرحله به مرحله به پیش می آییم، و از دوره های شکار جانوران در خشکی و آب و برخورداری از برگ و میوه و دانهٔ گیاهان خود رُسته، از دوره های شبانی و کشاورزی ساده می گذریم تا به امروز برسیم که انسان در گذرگاه آبهای جاری سدّهای عظیم برمی افرازد و از این آبها در آبیاری کشتزارهای پهناور و ایجاد نیروی برق بهره می گیرد، و در سیّاره های دیگر، برای آسان شدنِ سفرهای آینده در پیِ آب می گردد، و در این سیر چند صد هزار ساله، تحوّلات در رابطهٔ او با آب را در نظر می گیریم، و تجربه های او در مؤانستِ حیاتی با آب را در زبان، و تجلّیات آب در چشم اندازهای احساسی، عاطفی، روحی، معنوی و هنریِ او در جهانِ زبان را دنبال می کنیم، و به آنجا می رسیم که بتوانیم بگوییم: کلمهٔ «آب» امروز دیگر فقط نام همان مایعِ تشنگی نشان نیست. انسان حتّی هنگامی که صاحبِ زبان شد، و کلمهٔ «آب» را بر زبان آورد، انگار چنان بود که حکایتِ درازِ ناگفتهٔ به لالی ماندهٔ خود با آب را ناگهان در این «کلمه» فریاد کرده باشد، و کلمهٔ «آب» در همان آغاز هم برای او نمی توانست فقط و فقط نشانهٔ آواییِ همان مایعِ تشنگی نشان باشد، و باید حکایتِ آن آشناییِ دراز را هم برای او در خود می داشت. و امروز فقط وقتی که مثلاً می گویی: «هوا خیلی گرم است و من زیاد تشنه می شوم، باید یک لیوان دیگر آب بخورم»، و می روی از یخچال، از یک بطری پلاستیکی آبِ چشمهٔ «فلان» را در لیوان بلور می ریزی و می نوشی تا عطش خود را فرو بنشانی، نامِ آواییِ «آب» را یاد کرده ای، و تازه این همان آبی نیست که شبانی در یکی از روستاهای کوهستانیِ **خرقان**، با پیاله کردنِ دو دست از چشمه ای بر می دارد و می نوشد؛ و نیز همان آبی نیست که دختری در روستایی از روستاهای حاشیهٔ کویر، سبوی خود را از آن در جایی از قناتی پُر می کند؛ و نیز همان آبی نیست که **سعدی** دربارهٔ آن گفت: «دست از دامنم نمی دارد/ خاکِ شیراز و **آبِ رُکناباد**»، و همشهریِ او، **حافظ**، یک قرن

پس از او دربارهٔ آن گفت: «بده ساقی می باقی، که در جنّت نخواهی یافت/ کنارِ **آب رُکناباد** و گلگشتِ مصّلا را»؛ و نیز همان آبی نیست که در این بیتِ ضرب المثل شده به آن اشارت رفته است: «عاقل به کنارِ **آب** تا رَه می جست/ دیوانهٔ پا برهنه از آب گذشت»؛ و نیز همان آبی نیست که چون از سر بگذرد، چه یک گز باشد، چه صد گز؛ و همان آبی نیست که در گذرِ خود در جوی، **حافظ** را به تأمّل واداشت و او را به این نتیجه رساند که: «بنشین بر لب جوی و گذرِ عمر ببین/ کاین اشارت زِ جهانِ گذران ما را بس»؛ و همان **آبِ رفته** نیست که به جوی باز نمی آید؛ و همان آبی نیست که آن را برای گرفتنِ ماهی گل آلود می کنند؛ و هزارها گونه **آبِ** دیگر نیست که در سپهر مَجاز حکایتِ «آب» را به پهنای زندگیِ انسان از بدو آفرینشِ زبان تا امروز در ملازمت و مؤانستِ حیاتی و معنوی با آب دراز می کند؛ و این حکایتِ دراز به تمامی در کلمهٔ «آب» جای دارد، و هنوز پایانِ حکایت نیست و این حکایت تا پایان زمان و زبانِ انسان ادامه خواهد داشت.

و از این روست که من در هر کلمه شخصیتی می بینم که در جامعهٔ زبانیِ امروز آن کلمه دیگر همان شخصیتِ بدویِ ساده ای نیست که آن کلمه در آغاز آفریده شدنِ خود داشت، چنانکه شخصیتِ آفرینندهٔ آن کلمه، یعنی شخصیتِ انسان امروز هم دیگر همان شخصیت دورهٔ بدویتِ او نیست. و با تحوّل و گسترش فرهنگ انسان، فرهنگ کلمه هایش نیز تحوّل و گسترش یافته است. مثلاً کلمهٔ «چرخ» که زمانی کشیدنِ ارابهٔ ساده ای را برای چارپایی آسان می کرد، چرخ درشکه شد، چرخ اتومبیل شد، و هزار و یک گونه چرخ در انواع ماشینها شد، و در اشارهٔ استعاری به آسمان، چرخ ازرق، اخضر، کبود، یا نیلوفری شد، و از آسمان گذشت و معنای دهر، زمان،

روزگار، گردشِ ایّام، بخت، و تقدیر گرفت، و کسانی سرنوشتِ خود را رقم زدهٔ آن پنداشتند، از آن جمله **انوری ابیوردی** که گفت: «خوابِ بختم دراز شد، مگرش/ چرخ جز کوکنار می ندهد»؛ و **فردوسی طوسی** که گفت: «بر این گونه گردد همه چرخ پیر/ گهی چون کمان است و گاهی چو تیر»؛ و **حافظ** که گفت: «دانا چو دید بازی این چرخِ حقّه باز/ هنگامه باز چید و درِ گفت و گو ببست»، و **عمر خیّام** که گفت: «می نوش به خرّمی که این چرخِ کهن/ ناگاه تو را چو خاک گرداند پست»؛ و همو نیز گفت: «نیکی و بدی که در نهاد بشر است/ شادی و غمی که در قضا و قدر است؟ با چرخ مکن حواله، کاندر رهِ عقل/ چرخ از تو هزار با بیچاره تر است»؛ و کسانی هم زمام تقدیر را در دستِ خودِ انسان دیدند و احوال خود را کردهٔ چرخ ندانستند، از آن جمله **ناصر خسرو قبادیانی** که گفت: «نکوهش مکن چرخ نیلوفری را/ برون کن زِ سر باد خیره سری را/ ... چو تو خود کنی اختر خویش را بد/ مدار از فلک چشم نیک اختری را/ ... درختِ تو گر بارِ دانش بگیرد/ به زیر آوری چرخ نیلوفری را»، که البته منظور او فرود آوردنِ آسمان نبوده است، چیرگی انسان بر تقدیر خود بوده است و بر آسمان، چنانکه سرانجام تسخیر آسمان یا فضا را آغاز کرد.

کلمه های یک **زبان** همه، کم و بیش، همچون «آب» و «چرخ»، این شخصیت و فرهنگ را در سیر تحوّل و تکاملِ **شخصیت** و **فرهنگِ** انسان پیدا کرده اند و سلطنتِ قلمرو اندیشه به آنها تفویض شده است، و در این قلمرو **تخیّلِ** انسان بر آنها وزارت می کند، و این مجموعه همواره **جهان** انسان را که با هوسها، آرزوها، امیدها، اندوهها، شادیها، ترسها، حیرتها و یأسهای خود زندگی می کند، در فضای شعر باز می آفرینند، و انسان با اعجازِ کلمه های خود **لحظه** هایی از هستیِ کوتاه و سنگین خود را با **تفسیری شعری** از همه چیز

به **ابدیت** تبدیل می کند تا با این همه آگاهی ای که از **گذشته** دارد، از **تکرار** بی هدف در **زنجیرهٔ حیات** به ستوه نیاید، و هرچند که گاه از زبان **حافظ** بگوید: «از هر طرف که رفتم، جز حیرتم نیفزود/ زنهار از این بیابان! و این راهِ بی نهایت!»، همچنان به پیشوایی **خرد** دلبسته بماند و در نابودیِ خود دلیر نشود؛ و باز از زبان **حافظ** به خود دلداری دهد که: «حدیث از مطرب و می گوی و رازِ دهر کمتر جو/ که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معمّا را»، و در پیِ این تسکین، باز سر بر کشد و بگوید: «بیا تا گل برافشانیم و مِی در ساغر اندازیم/ فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم»، و همچنان برای گشودنِ این معمّا در پیِ شکافتنِ سقفِ فلک بماند و طرحهای نو در اندازد.

اندیشه، هرچند که خود روح وار در کالبدِ **کلمه** جای دارد، فقط با سیر شخصیت و فرهنگ کلمه است که زنده می ماند و گسترش می یابد. در این باره چه خوش اندیشیده است **میخاییل باختین** (۱) که می گوید: «فکر (idea) در شعورِ منفردِ مجرّدِ یک شخص زندگی نمی کند. اگر فقط در این محدوده بماند، تباهی می پذیرد. فکر فقط در صورتی که واردِ یک رابطهٔ گفت و گوییِ واقعی با فکرهای دیگر، با فکرهای اشخاص دیگر بشود، زندگی آغاز می کند، یعنی شکل می گیرد، گسترش می یابد، بیان کلامی پیدا می کند یا بیانِ کلامی خود را نو می کند. اندیشهٔ انسانی فقط در صورتِ داشتنِ برخوردِ زنده با اندیشه ای دیگر ، اندیشه ای بیگانه، اندیشه ای جای گرفته در صدای شخصی دیگر، یعنی در آگاهیِ به بیان درآمدهٔ شخصی

1- *The Problems of Dostoevsky's Poetics*, Mikhail Bakhtin, University of Minnesota Press, 1984.

دیگر در جریانِ گفت و گو، به اندیشه ای واقعی، یعنی به **فکر** (idea) مبدّل می شود. در این نقطه از رابطهٔ میان صدا و شعور، **فکر** زاده می شود و زندگی آغاز می کند.»

و در برخورد با این فکر **میخاییل باختین** فکری دیگر زاییده می شود، و آن اینکه «حقیقت» ها همه انسانی است و در «کلمه» های انسان ظاهر می شود، و «واقعیت» ها همه طبیعی است و در هستی کر و لال می ماند. انسان با اعجازِ زبان در گفت و گو بوده است که جهان تخیّلی، یا جهان شعری، یا جهان انسانیِ خود را هر لحظه جانشین جهان طبیعی کرده است تا این جنگل جانوری را بهشتِ خاکی خود ببیند و با آن سازگاری و در آن ماندگاری کند. و زبان این اعجاز را با عبورِ «کلمه» از دروازهٔ «مجاز» و ورود به قلمرو بیانِ شعری ممکن داشته است.

قلمرو شعری زبان

در روزگار جوانی به رسم مقدّمه بر مجموعه شعری منثور که با عنوان «از پنجرهٔ تاج محل»، و به دلایلی با نام مستعارِ **پرادیپ اوما شانکار**، یک شاعر هندی، در ایران منتشر کردم (۱)، بیانیه ای دربارهٔ شعر آوردم، در خطاب به یک زن رختشوی هندی، و گفتم: «**لاکشمی** عزیز، انسان حیوانی است شاعر»، یعنی که شاعر تافته ای جدا بافته از دیگران نیست، و اگر شعر در جوهرِ دریافتِ انسان از هستی نمی بود، هیچکس شاعر نمی شد، و همهٔ آنهایی هم که رسماً یا اسماً شاعر نشده اند، در لحظه هایی که از خود می گویند، از غمها و شادیها، از آرزوها و یأسها، از حیرتها و کشفهای خود می گویند، شعر می گویند، هرچند که این غمها، شادیها، آرزوها، یأسها، حیرتها و کشفها ساده و کوچک باشد، زیرا که کلمه یا زبان آماده است تا با همهٔ نمایه های بیانِ شاعرانه به آنها خدمت کند.

انسان در هیچیک از جامعه های زبانی به شمار همهٔ اشیاء موجود در محیط و همهٔ مفاهیم موجود در ذهن، کلمهٔ مستقلّ نساخته است. در بدوی ترین زبانها هم آدمیان به سرشت این شناخت را از کلمه ها داشته اند که از ترکیب آنها، یا افزودنِ یک نشانهٔ صوتی، مثلاً یک پیشوند یا پسوند به آنها، برای اشیاء و مفاهیم جدید کلمه های جدید بسازند، و لازم نبوده است که این کار را به قصد و در شیوهٔ آگاهانه و هنرمندانهٔ شاعرانِ رسمی از پیش

۱- چند سال پیش شعرهای این کتاب را به زبان انگلیسی ترجمه کردم و با مقدّمه ای برای خوانندهٔ انگلیسی زبان در کتابی با عنوان «Through the Widow of Taj Mahal» به وسیلهٔ ناشری به نام The Rockingham Press در انگلستان منتشر شد.

ببرند. سرمایهٔ زبانیِ موجود در خزانهٔ ذهن بیدرنگ و خود به خود در اختیار آنها قرار می گرفته است. به گذشته های دور نمی رویم، و به همین نزدیکیِ خود نگاه می کنیم، به زمانی که تازه اتومبیل به ایران وارد شده بود و رانندگانِ حرفه ای، که شاعر و ادیب نبودند، با آن سر و کار یافتند، و از همان آغاز اغلبِ آنها ناگزیر شدند که با شناخت اجزای آن، خود نیز به تعمیر آن بپردازند، و به همین سبب بود که بسیاری از اوّلین رانندگان در عین حال نیمچه مکانیک هم بودند. آنها مثلاً به اتومبیل نگاه کردند و به آن وسیلهٔ محافظِ نصب شده در جلو و عقبِ اتومبیل که در انگلیسی به آن «bumper» به معنی «ضربه گیر» می گویند، گفتند «سپر»، و کلمه ای جدید برای آن نساختند، بلکه برای یک کلمهٔ بیکار مانده در قاموسِ **جنگ** وظیفه ای جدید معیّن کردند، و این شگرد زبانی نوعی تشبیه است، زیرا که «سپر» در اصل (به تعریف آمده در فرهنگ فارسی معین) «آلتی [بود] فلزّی یا چرمی (از پوست کرگدن یا گاو میش) که در قدیم به هنگام جنگ برای دفاع، سر یا اعضای بدن را بدان می پوشاندند تا ضربت شمشیر و نیزهٔ دشمن به بدن اصابت نکند»، و حال آنکه در اتومبیل وظیفهٔ قطعه های ضربه گیر فقط از حیث حفاظت اتومبیل و سرنشینان آن از برخورد با چیزی که شمشیر نیست و نیزه نیست و به دست دشمن نیست، در جاده که میدان جنگ نیست، شباهت به وظیفهٔ «سپر» دارد. پس به «سپر» که یک وظیفهٔ دفاعی در جنگ است، برای چیزی دیگر، به اعتبارِ شباهتِ وظیفه، از طریق «تشبیه»، بدونِ ذکر حرف تشبیه، کاربردی جدید داده شده است. امّا در زبان انگلیسی همین کلمهٔ «سپر» را که «shield» است، با «باد» که «wind» است، ترکیب کرده اند و آن را به صورت «windshield» (باد سپر) به شیشهٔ جلو اتومبیل داده اند، و امریکاییها به آن «windscreen» (باد پرده) می گویند. کلمه های سگدست، شغالدست، میل

لنگ، اتاق، فرمان، رکاب (در اتومبیلهای سواری قدیم و بسیاری از کامیونهای امروز)، صندوق عقب، شمع، پروانه و تسمهٔ پروانه در اتومبیل هم از طریق «تشبیه» کاربرد جدید پیدا کرده است.

کلمه های پایه ای، یعنی آنهایی که نخستین بار به منزلهٔ نامِ چیزی یا مفهومی نو ظهور در زبان پدید آمده است، در حکم «آجُر» است در ساختمان گفتار، و حرفهای اضافه و ربط و عطف و مانند اینها در حکمِ ملاط، و انسان برای بیان کاملِ هر اندیشه یا موضوعی از این آجُرها و مصالح با هنری که **معماری زبانی** است، عمارتی می سازد، و هرکس در حدّ تربیتِ اندیشگی و زبانی اش برای افزایش تأثیرِ بیان در جهتِ کمال، آن را با لحنها، با ترتیبِ خاصّ کلمه ها در جمله، و با بهره گیری از تشبیه و استعاره و دیگر صنعتهای بدیعی می آراید: یکی در حدّ **حافظ شیرازی** در غزلهایش، و یکی در حدّ **بقّال خرزویل** در روایتِ خالی بودنِ دکّه اش از کالا و دستِ تنگ و دلِ گرفته اش.

از زمانی که خطّ تصویری (hieroglyph) پیدا شد در حدود پنجهزار سال می گذرد، و خطّ الفبایی هم در حدود چهار هزار سال پیش پدید آمد، امّا قدمتِ زبان، چنانکه قبلاً هم اشاره شد، به پنجاه تا صد هزار سال پیش می رسد. در این دورهٔ دراز، پیش از آنکه نمونه هایی از ادبیات، یا به طور کلّی دستاوردهای فرهنگیِ جامعه های زبانی به صورت نوشته در آید، بسیار زبانها بودند که آمدند و زیستند و به اوج قدرت رسیدند و کهن شدند و مردند، و امروز هیچگونه نشانی از آنها به جا نمانده است. بعد هم که خطّ پیدا شد و مثلاً وداها، اوستا، تورات، مزامیر، انجیلها، قرآن، و دیگر متنهای آیینی و نیز آثار کسانی همچون هومر، سوفوکل، اوریپید، آریستوفان در یونان، و آثار کسانی همچون لوکرِتیوس، کاتولوس، ویرژیل، هوراس، و ژوونال در

روم، روم، و آثار کسانی همچون رودکی، فردوسی، نظامی، مولوی، سعدی و حافظ در ایران، و آثار دیگرِ بزرگان اندیشه و ادب در جاهای دیگر جهان به کتابت در آمد، صاحبان این آثار در مقام شاعر، از استعدادهای موجودِ جامعهٔ زبانیِ خود بهره گرفته بودند و برای افراد با سواد و کتابخوان و هنر دوستِ زمان خود می نوشتند، و اگر در زمان خود به درجه ای شهرت و اعتبار یافتند که آثارشان بتواند نسخه برداری شود و به خانه های بسیاری از مردمِ زمانه راه بیابد، به این دلیل بود که اندیشه های خود را با زبانی آشنایِ آن مردم بیان می کردند. اندیشه های آنها هم هرچه بود، زاییدهٔ فرهنگ جامعهٔ آنها بود، از آسمان برای قرنها یا هزاره های بعد فرود نیامده بود، و اعجازِ بیان آنها نیز ثمرهٔ شناختِ عمیق آنها از کارآیی مایه های زبانی در تصویر همهٔ نورها، رنگها و آهنگهای جهان وحشی و شگفتِ تخیّل آدمی بود، و این قریحه در هنگام بسته شدنِ نطفه ای نظر کرده با آنها همراه نشده بود.

بسیاری از منتقدان ادبی، در غرب و شرق، زبان را از دیدگاه کاربرد دو گونه دانسته اند: زبان ادبی و زبان غیر ادبی، و به گونهٔ غیر ادبیِ آن بنا بر دریافت خود عنوانهای گوناگون داده اند، از آن جمله عادّی، معمول، روزمرّه، عملی، گفت و گویی، ساده، واقعیت نما، بی آرایه، رسمی، و عامّ، و معیاری که برای این تفاوت گذاری به کار داشته اند، حاصلِ نگرش آنها به نمونه های عالی شعر و تشخیصِ صنعتهایی لفظی و معنوی بوده است که زبانِ **روزمرّه** را نیازمندِ آنها نمی دانسته اند و راهِ گویندگانِ این نمونه های عالی شعر را بیرون افتادن از راه معمول زبان می دیده اند. مثلاً وقتی که **حافظ شیرازی** می گوید: «دلم زِ نرگس ساقی امان نخواست به جان/ چرا که شیوهٔ آن تُرک دل سیه دانست»، مُرادش از این سخن چیست؟ اگر در این موقعیت با زبان غیر ادبی می خواست مقصودش را بیان کند، چه می گفت؟ اوّل باید

دید که گویندهٔ سخن، بنا بر مفهومِ سخنِ او، در چه حال و موقعیتی است. گوینده عاشق است، عاشقِ کسی که نمی دانیم کیست، زیرا که گوینده از او با نامِ «ساقی» یاد می کند که در شعر عاشقانهٔ فارسی، یا در غزل، نمایه ای است از «معشوق»، و نه تنها آن زنِ جوانِ بلندبالای نازک اندامِ زیبای پرنیان پوشِ افسونگر که از صراحی برای باده نوشان می در ساغر می ریزد؛ و باز نه تنها معشوق در کالبد زنی زیبا، بلکه **معشوقِ غزلی** است، فی المثل، برای **حافظ** با نام استعاریِ «مغبچهٔ باده فروش» که «گر چنین جلوه کند»، شاعر به خاطر او «مژگان را خاکروبِ در میخانه» خواهد کرد؛ و در این مقام دیگر زن نیست؛ و در این مقام گاهی «تُرکِ لشکریِ تنگ چشم» است؛ گاهی «شیرین پسر» ی است که عاشق ریختنِ خونِ خود را بر او «چون شیر مادر حلال» می کند، و این شیرین پسر در سنّی است که غباری از خطّ یا سبلت بر پشت لبش نشسته است، امّا این «سبزهٔ خطّ» یا «خطّ زنگاری» آن قدر نیست که بتواند ماهِ چهرهٔ او را لکّه دار کند، خطّ بنفشهٔ نو دمیده ای است بر جایی از عارض بستان: «زِ روی ساقی مهوش گلی بچین امروز/ که گرد عارض بستان خط بنفشه دمید.»

و این **ساقی** که در حیطهٔ شعر عاشقانه چنین حکایتی ظریف و بلند و پیچیده است، در حیطهٔ «شعر عارفانه» از مرز **نمایه** یا سمبول زیبایی و عشق در می گذرد و **اسطوره** می شود، زیرا که ساقی و هر جزئی از چهره و بر و بالای او در نمایه پردازی یا سمبولیسم عرفانی حکایتی ظریف تر و بلند تر و پیچیده تر دارد. بنا بر تعریف «لغتنامهٔ دهخدا»، به نقل از «کشّاف اصطلاحات الفنون» تألیف **محمّد تهانوی**، ساقی «در نزد صوفیه، فیض رسانندگان و ترغیب کنندگان را گویند که به کشف رموز و بیان حقایق، دلهای عارفان را معمور دارند»، و نیز «نزد سالکان، پیرو کامل، و مرشد مکمّل»؛ و نیز «صور جمالیه که از دیدن آن سالک را خماری و مستی حقّ پیدا شود؛ و نیز «حق تعالی

ساقی صفت گشته، شراب عشق و محبّت به عاشقان خود می دهد، و ایشان را محو و فانی می گویند، و این معنی را جز ارباب ذوق و شهود دیگری در نمی یابد». و از اشارت به معانی عرفانی چشم و ابرو و گیسو و بقیهٔ اجزای صورت و بر و بالای او می گذرم.

امّا **حافظ**، این شناسندهٔ بزرگِ رمزهای زبان فارسی، در غزلی که در بیتی از آن می گوید: «دلم زِ نرگس ساقی امان نخواست به جان/ چرا که شیوهٔ آن تُرک دل سیه دانست»، هنر خود را در ساختنِ پرده ای کلامی با نمودی چندگانه به کمال رسانده است. عناصرِ به کار رفته در بافت شعر حکم می کند که این پردهٔ به سحر نقش گرفته را دست کم از سه زاویه نگاه کنیم تا در هر یک از این زاویه ها نقشهایی متفاوت ببینیم. ابتدا غزل را به تمامی در اینجا می آورم:

به کوی **میکده** هر **سالکی** که **رَه** دانست:
دری دِگر زدن اندیشه ای تبه دانست.
زمانه افسر **رندی** نداد جز به کسی
که سرفرازی عالم در این کُله دانست.
هر آن که راز دو عالم زِ **خطّ ساغر** خواند،
رموز **جام جم** از نقش خاک رَه دانست.
ورای طاعت **دیوانگان** زِ ما مطلب
که **شیخِ** مذهب ما عاقلی گنه دانست!
دلم زِ **نرگس ساقی** امان نخواست به جان
چرا که شیوهٔ آن تُرک دل سیه دانست.
زِ جور کوکب طالع سحرگهان چشمم
چنان گریست که ناهید دید و مه دانست.

حدیث حافظ و ساغر که می‌زند پنهان
چه جای **محتسب** و **شحنه**، **پادشه** دانست:
بلندمرتبه شاهی که نُه رواق سپهر
نمونه‌ای زِ خم طاق بارگه دانست.

حافظ در این غزل بسیاری از اصطلاحات یا استعاره ها و نمایه های صوفیه را به کار گرفته است:

میکده: جایی که نوشندگان بادهٔ حقیقت، سالکان، عارفان گرد می آیند، که چنین جایی می تواند خانقاه باشد.

سالك: به تعریف «لغتنامهٔ دهخدا»، به نقل از «شرح گلشن راز شبستری»، تألیف **محمّد لاهیجی**، «کسی را می نامند که او به طریق سلوك و روش به مرتبه و مقامی رسد که از اصل و حقیقت خود آگاه و با خبر شود و بداند که او همین نقش و صورت که می نماید نبوده است و اصل و حقیقتِ او مرتبهٔ جامع اولوهیت است که در مراتب تنزّل متلبّس بدین لباس گشته و ظاهر به این صورت شده است و اولیت عین آخر گشته و باطن عین ظاهر: به عکس سیر اوّل در منازل/ رود تا گردد او انسانِ کامل...»

رند: «آنکه تقیّد به هیچ قید ندارد بجز الله»، پاکباختهٔ از قید دو جهان آزاد.

ساغر: به تعریف **تهانَوی** در «کشّاف اصطلاحات الفنون»، چیزی که در وی مشاهدهٔ انوار غیبی و ادراک معانی کنند، دل عارف، سُکر؛ و سُکرهم چنانکه در «فرهنگ علوم عقلی» آمده است، «کیفیت نفسانیه است که موجب انبساط روح است و عبارت از غفلت است که عارض می شود به واسطهٔ غلبهٔ سرور و بالجمله هنگامی که عشق و محبّت به آخرین درجه برسد و بر قوای حیوانی و انسانی چیره گردد، حالت بُهت و سکر و حیرت پدید آید و سالك

را مبهوت و متحیّر و سرگردان می کند»؛ و **قطب الدّین ابوالمظفّر منصور بن اردشیر العبادی** در «التّصفیه فی احوال المتصوّفه» با اندک تفاوتی دربارهٔ «سُکر» می گوید: «بدان که احوال روندگان در خوردنِ شراب معنی متفاوت است، بعضی سریع النّفیرند که به اندک ادراک در ولولهٔ مشغله و اضطراب آیند و بعضی غالب السّکون اند که به هر چیز متقلقل نشوند. امّا اصحاب اضطراب بر مثال آبگینه اند، زود نور پذیرند و زود شکسته شوند، و امّا اصحاب السّکون بر مثال آینه اند، همان نور که آبگینه پذیرد، پذیرد و زیادت و نیکوتر، امّا زود نشکند و پایدار ماند. و بیشتر روندگان در گردش متلوّنند و مضطرب و در اندک معانی متزلزل و پیوسته حرکات نمایند از جنون عشقی، و باشد که غلبهٔ شرب حاصل آید تا به حدّ سُکر رسد... پس سُکر از سرِ غلبهٔ نور حقیقت است بر قوّتِ عقل و بصیرتِ دل تا هر دو به وی مغلوب گردند، سلامت به ملامت و سکون به حرکت بدل شود.» (۱)

خطّ ساغر: در معنیِ حقیقی اشاره به هفت خطّ جام باده است، به ترتیب از بالای چام به پایین: خطّ جور، خطّ بغداد، خطّ بصره، خطّ ارزق، خطّ اشک، خطّ کاسه گر، و خطّ فرودینه، که جام در خطّ جور لبریز است، و در خطّ فرودینه اندکی باده در تهِ خود دارد؛ امّا در معنی مجازی هر خطّ مرحله ای از راه عشق و حقیقت، یا حالی از احوال سالک را می نماید. مثلاً **قطب الدّین عبادی** در رُکن سوّم از چهار رکن کتاب «التّصفیه فی احوال المتصوّفه»، از هفت مرتبه در احوال ظاهر یاد می کند، به این ترتیب: شوق، مراقبه، حیاء، وفاء، سماع، وجد، و صحبت؛ و از هفت مرتبه در احوال باطن،

۱- التّصفیه فی احوال المتصوّفه، تألیف قطب الدّین عبادی، به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات بنیاد فرهنگ، تهران، ۱۳۴۷.

به این ترتیب: تفکّر، بصیرت، معرفت، محبّت، جمعیت، مشاهدت، و تمکین.

جام جم: جام همان ساغر است، و در گذشته های دور به «کیخسرو» منسوب بود، و بعدها نسبت آن به «جمشید» داده شد، و از آن با نام جام گیتی نما، آیینهٔ گیتی نما، جام جهان نما، جام جهان آرا، و جام جهان بین نیز یاد کرده اند.

دیوانه: متضادّ «عاقل»، زیرا که عارفان با «عقل» که استدلالی است و در پیِ «حکمت» است، کاری ندارند و می دانند که «پای استدلالیان چوبین بُوَد/ پای چوبین سخت بی تمکین بود»، و پیروی از «دل» می کنند، و دلی که در بند عشق حقیقت است، از عقل بریده است و به راه جنون می رود، جنونِ عشق، که در این رباعیِ عارفانهٔ منسوب به **ابو سعید ابوالخیر** در کمال زیبایی بیان شده است: «**مجنونِ** تو کوه را ز صحرا نشناخت،/ **دیوانهٔ** عشق تو سر از پا نشناخت؛/ هر کس به تو رَه یافت، زِ خود گُم گردید؛/ آن کس که تو را شناخت، خود را نشناخت!»

و البتّه کسانی که همواره فقط در زاویهٔ عرفان و تصوّف می ایستند و به نقشهای حیرت انگیز در غزلهای **حافظ** نگاه می کنند، هیچ کلمه و عبارتی را از معنی و رمزی عارفانه یا صوفیانه خالی نمی بینند، و از این کسان، بیگانه ای را نمونه می آورم که علم تفسیر عرفانی و صوفیانهٔ غزلهای **حافظ** را به تمامی از خودیهای ایرانی و هندی آموخته است، و این کس **ویلبرفورس کلارک** انگلیسی(۱) است که علاوه بر «دیوان حافظ»، «بوستان سعدی» و «اسکندرنامهٔ نظامی» را هم به انگلیسی ترجمه کرده است. او در پای هر غزل **حافظ**

1- *The Divan by Khawja Shamsu-d-Din Muhammad-i-Hafiz-i-Shirazi*, translated, with critical and explanatory remarks, by Lieu-Col. H. Wilberforce Clarke, 1891.

نکته هایی در تفسیر بیتها آورده است، و من در اینجا نکته های او را در تفسیر همین غزلی که در پیش رو داریم، به فارسی برمی گردانم:

«**میکده**: منزل عشق و معرفت الهی.

«**دیوانه**: (مجنون) به معنای عاشق کامل، درک کنندهٔ مراحل شیدایی. در علم شیخ ما، حکمت عقل و فریب آن به کلّی گناه شمرده می شود. در طریق عشق عقلِ مقیّد به حیات گذر ندارد. هنگامی که من عشق را آغاز کردم، به مرتبه ای فراتر از عاقلان برآمدم؛ بار عقل را از سر فرو افکندم؛ همهٔ وجودم را در راه عشق نهادم؛ و در این طریق خرد را به مسخره گرفتم (تا بتوانم در سیرِ خود تیزگام تر باشم).

«**طاعت دیوانگان**: به معنای عبادت خالی از ریا؛ اطاعت با خلوص. زیرا که در نظرِ دیوانه ریا در عبادت منفور است.

«**ساقی**: به معنای (الف): مرشد؛ (ب): دلِ رهرو پاک.

«**خطّ ساغر**: (که ویلبرفورس کلارک آن را **خطّ ساقی** ذکر کرده است) به معنای (الف): راهنمایی مرشد که همچون افسون دل را استقامت بخشد؛ (ب): مفاخر عشق، که تصویری بر دلِ سالک نقش می زند که به واسطهٔ آن دل او همچون غنچهٔ گل سرخ می خندد.

«بر مبنای «الف»: آنکه از مرشد درس عشق گرفت، راهِ خود را از همهٔ چیزهای دیگر جدا کرد. هنگامی که به هدایتِ مرشد رموزِ دو جهان آشکار شد، و به واسطهٔ آن سالک به دیوانگی در آمد، از خاکِ راهِ مرشد به راز و رمزِ جهان پی بُرد؛ و از مرتبهٔ صفات دانیِ خود به مرتبهٔ صفات عالیِ خدا بر آمد. و بر مبنای «ب»: هر رهروی رموز دو جهان را از نقشهای دل خود خوانده است، و این نقشهایی است که مفاخر عشق بر دلِ او زده است. با دریافتنِ رموز جام جم در نقشهایِ (بی ارزشِ) خاکِ راه (و یکسان دیدنِ

آنها)، همه را از صفحهٔ دلِ خود زودوده است.

«**تُرک**: (بی پروا) به معنای (الف): طایفه ای از مردم ترکستان که در آن اقالیم به زیبایی معروفند؛ و نیز به ظلم و ستمکاری و سیاهدلی؛ (ب): **ساقی**، که در اینجا به معنای معشوق حقیقی (خدا) است، و یافتنِ او مقصودِ همه؛ (ج): **نرگس**، که در اینجا مراد دنیای دون است که جنبشِ آن (نرگس وار) سر به نشیب دارد. به معشوق حقیقی (خدا) به این دلیل سیاهدلی نسبت می دهند که سنگدلی و سیاهدلی از صفاتی است که به معشوقان داده می شود. هرچه معشوق عشوه و آزارِ بیشتری در کار کند، عاشق را کمال افزون تر شود. پس این صفات از صفات کمال است، نه از صفات نقص. دل من راهِ معشوق خود را، که سوای وجود او در جهان وجودی نیست، می شناخت؛ زیرا که معشوق نیستیِ عاشق را می خواهد؛ و هرکس که نیست شد، معشوق به او پیوست.»

و کسی دیگر به نام **ابوالحسن عبدالرّحمان ختمی لاهوری**، که کتابی دارد با عنوان «شرح عرفانی غزلهای حافظ»(۱)، در این غزل به بیت: «حدیث حافظ و ساغر که می زند پنهان/ چه جای محتسب و شحنه، پادشه دانست» که می رسد، آن را چنین تفسیر می کند: «این بیت در جواب تعریض و طعن زاهدِ ذاهل از حقیقت کار، بر ادب رندان عیّار، ایراد فرموده. گویا زاهد زبان تعریض و طعن دراز کرده که حافظ ساغر شراب، که به زعم خود پنهان می خورد، او را رسوای خاصّ و عامّ ساخته. گناه امری است قبیح، سِیّما به

۱- «شرح عرفانی غزلهای حافظ»، نوشتهٔ ابوالحسن عبدالرّحمان ختمی لاهوری، تصحیح و تعلیقات: بهاءالدّین خرّمشاهی، کورش منصوری، حسین مطیعی امین، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۴.

فضیحت و شهرت، در جواب او گوید که حدیث رندی حافظ و ساغر شراب که می خورد پنهان، چه جای محتسب و شحنهٔ شهر است؟ بلکه پادشاهِ مُلک هم دانست و دانسته باشند.» و آنوقت مفسّر ارتباط بین این «شاه» و «شاهِ» بیت بعدی را که بلافاصله می آید، و مُراد همین شاه است، قطع می کند و در تفسیرِ بیتِ «بلند مرتبه شاهی که نُه رواق سپهر/ نمونه ای زِ خم طاق بارگه دانست»، می گوید: «مضمون این بیت مؤیّدِ مضمون بیت سابق است، و مُراد از شاه همان رند سرفرازِ والا دستگاه است که وصف آن در بیت سابق شنیدی. باز در این بیت مرتبهٔ تجرید و تفرید و استغناء و بی نیازی آن رند سر فراز [را] بیان می نماید و می فرماید که بلند مرتبه و ارجمند رتبه آن شاهی و والا دستگاهی که نُه رواق سپهر را نمونه ای از خم بارگه و کُله خود دانست.»

در این غزل بیتهایی هست با مضمونهایی که در معنی با حکایتِ آن عارفِ پاکباختهٔ بیتهای دیگر هماهنگی نشان نمی دهد، و در نگرشِ محقّقانه به معنای همین بیتهاست که به ایستادن در دو زاویهٔ دیگر دعوت می شویم. مثلاً بیتِ «زِ جورِ کوکبِ طالع سحرگهان چشمم/ چنان گریست که ناهید دید و مَه دانست»، گوینده را معتقد به تأثیرِ کواکبِ طالع یا **ستارهٔ بخت** در روند زندگی انسان معرّفی می کند. در جهان بینیِ عرفانی نسبت دادن خوبی و بدیِ پیشامدهای زندگانی به بخت و سرنوشت، و از آن مهمّ تر نالیدن و زاری کردن از پیشامدهای بد، یا از بی مهریِ ستارهٔ بخت، جایی ندارد. کسی که در جایی می گوید: «روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد/ ز آن زمان جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما»، مُرادش روی خوبِ کیست؟ معشوقِ زمینی؟ ممدوح؟ یا معشوق حقیقی که در نزد عارف، خداست؟ نه، آن کس که دلش به عشق زنده شده است و دوامش بر جریدهٔ عالم ثبت است، آن کس که سرش به دنیی و عقبی فرو نمی آید، می داند که مستیِ عشق او را

خراب کرده است، و اساس هستی او از همین خرابی آباد است، و به دل خود می گوید: «دلا، منال زِ بیداد و جورِ یار، که یار/ تو را نصیب همین کرد و این از آن داد است»، و چون اهل طریقت است، از هیچ پیشامدی زبان به شکوه نمی گشاید و می گوید که «در طریقت هر چه پیشِ سالک آید، خیرِ اوست.»

در زاویهٔ دوّم، یعنی آنجا که تماشاگرِ نقشهای غزل به معانی خاصّ صوفیانهٔ کلمه ها کاری ندارد، گویندهٔ شعر را کسی می بیند که خود را رندی شرابخوار می داند، و جورِ ستارهٔ بخت را کشیده است و از این جور سخت گریسته است. او همان کسی است که «جام می» که «آیینهٔ سکندر» است، «احوال مُلک دارا» را بر او عرضه داشته است؛ همان کسی است که به یاد دارد که «چه خوش گفت جمشید با تاج و گنج/ که یک جو نیرزد سرای سپنج»؛ همان کسی است که گفته است: «من آنم که چون جام گیرم به دست/ ببینم در آن آینه هر چه هست»، و آنچه می بیند این است که «عاقبت منزل ما وادی خاموشان است/ حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز»، و با این اندوه است که به خود و خوانندهٔ خود اندرز می دهد که: «خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز/ پیشتر زآنکه شود کاسهٔ سر خاک، انداز»؛ و از این زاویه او را به **حکیم عمر خیّام** نزدیک می بینیم، که گفت: «من ظاهر نیستی و هستی دانم،/ من باطن هر فراز و پستی دانم؛/ با این همه، از دانشِ خود شرمم باد/ گر مرتبه ای ورای مستی دانم.»؛ و پنداری در سحرگاهی که در **نیشابور** چشم به ناهید و ماه داشت، به **حافظ** که در حدود سه قرن بعد در شیراز برخواهد آمد، گفت: «تا زهره و مه در آسمان گشت پدید،/ بهتر زِ می ناب کسی هیچ ندید!» و پنداری که آنچه **حافظ** به لطفِ می در نقش خاک راه می خوانَد، از اشارت **خیّام** دریافته است که گفت: «هر ذرّه که در خاکِ زمینی بوده ست/ خورشید رخی، زهره جبینی بوده ست؛/ گرد از رخ آستین به آزرم فشان/

کآن هم رخ خوبِ نازنینی بوده ست».

چنین است که **حافظ** هم **خیّام** وار خود را به چند جام می غنی می کند و سه طلاق عقل می گوید، و در این کهنه رباط که «بزمی است که واماندهٔ صد **جمشید** است»، دری مگر در میکده زدن را اندیشه ای تباه می داند، و در زمانه ای که در میخانه ها را بسته اند، «پنهان ساغر می زند»، و از آنجا که رند و پاکباخته است، و همواره گفته است که «مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند؛/ هر آن قسمت که آنجا رفت، از آن افزون نخواهد شد»، و **شاه** را مطمئنّ کرده است که اگر «به تن مقصّرم از دولتِ ملازمتت/ ولی خلاصهٔ جان خاک آستانهٔ توست»، و خود نیز اطمینان دارد که شاه ستایندهٔ شعر اوست، و می داند که «سرود مجلست [مجلس شاه] اکنون فلک به رقص آرد/ که شعر **حافظ** شیرین سخن ترانهٔ توست»، دیگر از فرمانگزارانِ شاه که **محتسب** و **شحنه** باشند، پروایی ندارد، و رندانه می گوید: «حدیث حافظ و ساغر که می زند پنهان/ چه جای محتسب و شحنه، پادشه دانست»؛ و در پایان غزل هم به ستایشی شاعرانه یا دروغی رندانه دل شاه را خوش می کند: «بلند مرتبه شاهی که نُه رواق سپهر/ نمونه ای زِ خم طاق بارگه دانست». می گویم «ستایش شاعرانه» زیرا که بلندی مرتبهٔ شاه را بر فراز نُه رواق سپهر می گذارد، چنانکه **ظهیر فاریابی** در مدح نُه کرسی فلک را زیر پای **قزل ارسلان** گذاشت و گفت: «نُه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای/ تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان زند»، و در افراط در چاپلوسی زبانزد شد، چنانکه **سعدی**، همشهری **حافظ** را به گفتنِ «چه حاجت که نُه کرسی آسمان/ نهی زیر پای قزل ارسلان» واداشت. و می گویم «دروغ رندانه» زیرا که **حافظ** در مدح عزّت نفس خود را به تمامی از دست نمی دهد، و در فاصله ای میان ظهیر فاریابی و سعدی شیراز می ماند. او به قول خود «گدا» ست، امّا گدایی که «کیمیاگری» داند، و

داند که چگونه بلندی مرتبهٔ شاه را از چشم شاه ببیند، نه از چشمِ خود، و بگوید که شاه نُه رواق سپهر را نمونه ای از خم بارگاه خود می داند، و در اشارتِ پنهانِ این سخن، خود بزرگ بینیِ دیوانه وار شاه آشکار است.

و حال از زاویهٔ سوّم به این غزل نگاه می کنیم. می دانیم که **میر مبارزالدّین مظفّری**، پدر **شاه شجاع**، در میکده ها را بست و حافظ به همین مناسبت گفت: «در میخانه ببستند، خدایا مپسند/ که در خانهٔ تزویر و ریا بگشاید»، و از آن پس صراحی می کشید پنهان و مردم آن را دفتر می انگاشتند؛ و زمانی که شاه شجاع پدر را بر کنار و کور کرد و خود به جای او بر تخت نشست، از تعصّبِ خشک و ریاآمیز او پیروی نکرد و در میخانه ها گشوده شد و **حافظ** در غزلی گفت: «سحر زِ هاتفِ غیبم رسید مژده به گوش/ که **دور شاه شجاع** است، می دلیر بنوش»؛ و در غزلی دیگر او را به شیوهٔ قصیده سرایان چنین ستایش کرد: «شهنشاه مظفّر فر، شجاع مُلک و دین منصور/ که جود بی دریغش خنده بر ابر بهاران زد،/ از آن ساعت که جام می به دستِ او مشرّف شد/ زمانه ساغر شادی به یاد میگساران زد». امّا حافظ، شاعر بزرگ شهر، که در علم شریعت استاد بود و قرآن را در چهارده روایت از بر می خواند، و در نزد شاه شجاع، که خود شعر گونه هایی می ساخت، احترامی خاصّ داشت، خار چشم حسودان بود، مخصوصاً آنهایی که خود را حافظِ احکام شریعت و مسئول اجرای آنها می دانستند، و این حاسدان بودند که پیوسته دربارهٔ رفتار گناه آمیز حافظ سخنها به گوش شاه می رساندند و او را ناچار می کردند که چشم حمایت از حافظ بر دارد، و حافظ هم ناچار می شد که در برابر فتنهٔ حاسدانِ قدرتمند به دفاع از خود برخیزد و کار را بر شاه آسان کند، و این غزل را او به احتمال قوی در یکی از این موقعیتهای دشوار ساخته است و در حکم دفاعیه ای است که در دادگاه از جانب متّهم

خوانده شود. روی سخنِ او هم با دادستانان است، که همان حاسدانِ فتنه انگیز باشند، هم با شاه، که از یک سو شریک جرم حافظ دانسته می شود و از سوی دیگر همپیمانِ حاسدانِ دادستان، هم با مردم زمانه و آیندگان است که شاعر خود را در برابر آنها بیش از همهٔ آن دیگران پاسخگو می دانست.

در نوشتنِ یک فاعیه، آن هم با ذهن و قلم حافظ، و با در نظر گرفتنِ شهرت و اعتبار حافظ، آن هم در یک غزل که باید استقلال معنایی آن در نظام آفرینشِ هنری حفظ شود و برای آیندگان، نه فقط در حکم دفاعیهٔ حافظ، بلکه در شمار غزلهای خوش ساخته و استادانه پرداختهٔ او بماند، بدیهی است که باید بسیار نکته ها در میان بیاید. و در اینجاست که حافظ از همهٔ آگاهیهای زبانی و فرهنگی خود یاری می گیرد، و با شناختِ عمیقی که از بارهای استعاری و اسطوره ای کلمه ها دارد، شعریتِ زبان را در اوج کارآییِ آن به ظهور وا می دارد. تصوّف در کنار آیین رسمی، با توجّه به مددی که به آن می دهد، پذیرفتهٔ خاصّ و عامّ شده است: پس، اوّلاً در این غزل بیشترین یاری را می توان از استعاره ها یا اصطلاحاتِ گشوده بر تفسیر صوفیانه گرفت، و حافظ این یاری را می گیرد؛ و ثانیاً از آنجا که حافظ رندانه در دفاعیهٔ خود روی سخن با حاسدان و شاه و مردم دارد، در چهرهٔ سه گانهٔ شعر با چشمِ یکی به شاه می نگرد، با زبانِ دیگری پاسخِ حاسدان را می دهد، و با لبخندِ سوّمی دلِ مردم را به رندی و آزادگی خود گرم می دارد. می خوردن را انکار نمی کند، زیرا که انکارِ واقعیت با مقام رندی و آزادگی او سازگار نیست، و این می خوردن را با «ساغر پنهان زدن» در نزد مردمِ صاحبدل آشکار می دارد، امّا لعبتِ این گناه را در بیتهای دیگر، با درهم بافتنِ آن همه اصطلاحات صوفیانه، در پرده می کشد. در عین حال، در برابر این اصطلاحات، که به خدا جوییِ او گواهی می دهد، کلمه هایی به کار

می گیرد که از قاموس پادشاهی در می آید و به قلندری می پیوندد، یعنی اُلفتِ میان اضداد: افسر یا تاج رندی؛ سر فرازی که صفتِ تاجداران یا کلاهداران است، در کنار اشارت به خاکِ راه؛ طاعت که همان اطاعت و فرمانبرداری از شاه است، و در عین حال مبیّنِ بندگیِ خداست، امّا با طغیانِ او نصیبِ گدایان می شود؛ جام جم که یاد آورِ عظمت و جهانگیری و جهانداری بزرگترین پادشاهان است، در کنار جهان بینیِ مستانهٔ یک درویش که رازهای هستی، نه در آیینهٔ جهان نمای قدرت، بلکه در خاکِ تیره، در گذرِ آدمیان، بر او آشکار است؛ نالیدن از جور، جوری که معمولاً از زبردستان بر فرو دستان می رود، و در اینجا هر چند که نسبتِ آن به کوکبِ طالع داده می شود، و آن هم چنان جرمی که شاعر را به گریستنی سخت دردمندانه می نشاند، اشارت به داد خواهی دارد، زیرا که غزل دفاعیه است و در دادگاهِ آن، شاه هم بر تختِ زبر دستی و جور نشسته است، هم بر مسندِ قضاوت نشانده شده است؛ و این شاه همان «شاه تُرکان» است که در غزلی «سخنِ مدّعیان می شنود»، و حافظ به او هشدار داده است که «شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد»، و در غزلی دیگر، در اشاره به او گفته است: «**شاهِ ترکان** چو پسندید و به چاهم انداخت/ دستگیر ار نشود لطف **تهمتن**، چه کنم!»

حافظ خود را خوب می شناسد، مردم را خوب می شناسد، و خوب می داند که مردم در بازار زندگی با شناختی که از ضعفها و قدرتهای همدیگر دارند، با هم معامله می کنند، و چنین است که هرگاه که از ممدوحی نزدیک عنایتی در کرم نمی بیند، با اشارت به آمادگیِ خود برای برخورداری از کرمِ ممدوحی دور، ممدوحِ نزدیک را هشدار می دهد: «معرفت نیست در این قوم، خدا را سببی/ تا برم گوهر خود را به خریدار دگر»؛ و یکی از این خریدارانِ دیگر **تورانشاه بن قطب الدّین تهمتن،** پادشاه

هرموز بود که برای به آفاق رسیدنِ مکارمِ خود از طریقِ شاعری به آوازهٔ **حافظ**، از او مشتاقانه دعوت به آمدن به دربارِ خود می کرد. و این **تهمتن** که **حافظ** نزدِ او از ستمِ **شاه ترکان** شکوه می کند، **تهمتن** یا **رستمِ زالِ** «شاهنامه» نیست، و آن **شاه ترکان** هم **افراسیابِ** «شاهنامه» نیست که **بیژن** را به چاه در افکنده بود، و رستمی باید به توران می رفت و او را از چاه و ستمِ شاه ترکان نجات می داد. شاهِ ترکانِ حافظ همان **شاه شجاع** است که سخنِ مدّعیان می شنود و **حافظ** را در چاهِ بی اعتنائی یا آزار می افکند: «سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل/ شاه ترکان فارغ است از حالِ ما، کو رستمی!»

در دادگاهِ غزلی که بحثِ ما بر پایهٔ آن است، و جُرمِ **حافظ**، یعنی «ساغر پنهان زدن» مطرح است، مدّعیان و حسودان هر که باشند، شاهدانی یا دادستانانی همچون محتسب و شحنه هم در شمار آنها قرار می گیرند، وحتّی شاه هم، که بر مسند قضاوت نشانده شده است، خود در شمار آنهاست. امّا حافظ، آن رندِ روانشناس، بعد از بیتی که تخلّص خود را در آن آورده است، و در واقع غزل را، که در اصل برای صاحبدلان عصر و سخندوستان و سخن شناسانِ آینده ساخته است، با آن به پایان رسانده است، بیتی اضافی می آورد، و در آن به ظاهر همان شاهِ مورد اشاره در بیت پیشین رامدح می کند: «بلند مرتبه شاهی که نُه رواق سپهر/ نمونه ای ز خم طاق بارگه دانست». و حتّی این قلندرِ متوّج به تاج رندی، که شیخِ مذهبِ او اطاعت از هر کس مگر عاشقانِ دیوانه را گناه می داند، در این بیت، که مدحِ آشکار است، چنانکه قبلاً اشاره کردم، بلند دیدنِ طاق بارگاه شاه را، و بر کشیدنِ آن از نُه رواق سپهر را، که کنایه از عظمت و جلال است، به خودِ شاه نسبت می دهد تا در حقیقت او مدح کننده نباشد، و شاه خود مدحِ خود کرده باشد، که در مثل گفته اند: «تعریفِ خود کردن گُه خوردن است!»

در این دادخواهیِ حیرت انگیزِ غزلی، که در آن هم اقرار به گناه و شکوه و انتقاد و غرور و سرکشی و سر فرازی هست، هم حدیثِ ستمدیدگی و بد بختی، هم امیدِ بخشش و محبّت، **حافظ** ممدوح را **ساقی** می خواند، و چشم او را نرگس و تُرکِ دل سیه، که به کنایه صفتِ چشم یا نرگس، صفتِ خودِ ساقی می شود که تُرکِ سیه دل است، همان شاه تُرکان است، که شاعر شیوهٔ او را می داند، زیرا که ترکان یا تورانیان در تاریخ شاهنامه ای شیوه ای مگر جور و قتل و غارت ندارند، و از آنها هرگز هیچکس نتوانسته است به جان امان بخواهد و بستاند، و این صفت نه تنها شیوهٔ شاه ترکان، یا **شاه شجاع،** بلکه شیوهٔ همهٔ فرمانروایانِ مستبدّ بیرحم بوده است که خود را «ظلّ الله» و «مالک الرّقاب» می دانستند و می دانند.

از سه زاویه به یک غزل حافظ نگاه کردیم، و حال من بر می گردم به آنجا که گفتم: بسیاری از منتقدانِ ادبی، در شرق و غرب، زبان را از دیدگاه کاربرد دو گونه دانسته اند: زبان ادبی و زبان غیر ادبی، و این بیت از یک غزل **حافظ** را آوردم، که می گوید: «دلم زِ نرگسِ ساقی امان نخواست به جان/ چرا که شیوهٔ آن تُرکِ دل سیه دانست»، و گفتم: اگر در این موقعیت می خواست با زبان غیر ادبی مقصودش را بیان کند، چه می گفت؟ و حال که دیدیم که این بیت کلامی است از متنِ دفاعیه ای به صورتِ غزل، و آن هم غزلی با مایه های کافی برای برداشتها یا تفسیرهای چند گانه، تا در سخنی واحد با شاه به زبانی، با مدّعیان به زبانی دیگر، و با مردم هم به زبانی دیگر سخن گفته باشد، و با مجموعِ این زبانها غزلی ساخته باشد که در موجودیت خود بتواند با شخصیت و معنویتی مستقلّ برای آیندگان به «دیوان» او در بیاید، می گویم که **حافظ** در موقعیتی که داشت، فقط با همین زبان

می توانست مقصودش را بیان کند، و نه با هیچ زبانی دیگر، و مسلّماً پیش از آنکه تجربه اش در موقعیت زمینه سازِ این غزل بشود، با زبانِ به اصطلاح «غیر ادبی» همین سخنها را، نه با این ایجاز، امّا با همین آگاهی و رندی، به مخاطبانِ چند گونهٔ خود گفته بود. او **حافظ** بود و در هر حال با زبانِ خود سخن می گفت، و زبانِ او آیینهٔ شخصیت و معنویتِ او بود، و ادبی و غیر ادبی نداشت.

در اینجا حرف این است که **حافظ** از همهٔ مایه های معنوی ای که کلمه های زبان فارسی تا دورهٔ او از آنها برخور دار شده بودند، در ساختنِ این غزل بهره گرفته بود. این مایه ها را **حافظ** از خود در نیاورده بود، چنانکه بر مردمِ زمانِ او ناشناخته و غریب باشد. این خودِ کلمه ها بودند که با زندگی درازشان در جامعهٔ زبانی، معنویتی وسیع و فرهنگی پیچیده پیدا کرده بودند، و هر شنوندهٔ آن زمان، در حدّ پرورش یافتگیِ معنویت و فرهنگ خود، با این کلمه ها آشنایی داشت.

شاید اگر **حافظ**، **حافظ** نمی بود و در موقعیتی مشابه، باغبانی ساده می بود، در خدمتِ مالکی بزرگ در شیراز، و برای این مالک بهترین تاکستانِ آن دیار را پرورده بود، و به پاس چنین خدمتی نزد مالک اعتبار و منزلتی یافته بود مایهٔ حسد دیگران، و آنگاه حاسدانِ متنفّذ بر ضدّ او یاوه بافته بودند و دلِ مالک را بر او چرکین کرده بودند، و او را مثلاً به انداختنِ شراب در سردابِ خانه اش متّهم کرده بودند، با بهانه هایی از این دست که در او همیشه سرخوشیِ مستانه می بینند، و در چشمها و گونه هایش فروغِ آتشگون باده، و از زبانش نیز سخنان میگساران می شنوند، و بر این بهانه ها افزوده بودند که خود شاهد خُم به خانه بردنِ او بوده اند، و به این ترتیب مالک را به چنان تنگنایی کشانده بودند که ناگزیر شده بود که باغبان را به

خوردنِ هشتاد ضربه تازیانه در گذرِ عامّ تهدید کند، آن باغبانِ ساده، در چنین موقعیتی، به زبانِ به اصطلاح «غیر ادبی» می گفت:

«این ایرادهایی که از من می گیرند، باد هواست! کسی که، استغفر الله، خودش را عقل کلّ می داند و با اشارهٔ چشمش جای ستاره ها را توی آسمان عوض می کند، نباید گوشش به این یاوه ها بدهکار باشد! من که یونجه کار نیستم؛ تاک نشانم، آن هم تاک نشانی که از زمانی که حضرت آدم قدم به جزیرهٔ سراندیب گذاشت تا امروز نظیرش را مادر دهر نزاییده است! بله، اگر یونجه کار بودم و علوفه برای خر و گاو سبز می کردم، هرکس می توانست هر چه دلش خواست، بگوید. امّا انگور درختش از بهشتِ خدا آمده است، خوراک آدمیزاد است. از وقتی که یک قلمهٔ کوچک است تا وقتی که مثل یک عروس زیبا، در پیراهن حریر سبزش به بار می نشیند، در چهار فصلِ خدا باید چهار چشمی مواظبش بود تا وجود نازنینش از هر آسیبی در امان بماند، و باید هزار جور نازش را کشید تا خوشه هایش پُر از نور و عسل بشود! بله، برای همین است که می گویم اگر من ندانم برگش در دُلمه چه می کند، اگر ندانم که غوره اش یا آب غوره اش به خورشها چه عطر و طعمی می دهد، اگر ندانم که تند و تیزی سرکه اش چه قدر است و سکنجبینش چه طور در می آید، اگر ندانم که شرابش با غمهای آدم چه می کند و روح آدم را به کجا می برد، اگر ندانم کشمش و مویزش می تواند گُل سر سبد هر آجیلی باشد یا نه، چه طور می توانم ادّعا کنم که باغبانِ تاکستانِ حضرت خان هستم؟ امّا با همهٔ این احوال، با بخت چه می شود کرد! بیچاره من، که با پیشانیِ سیاه سرم به خشت خورده است، و باید از دست روزگار اشک داغم خوراک چشمم باشد! فایده ای ندارد! می دانستم، از همان روز اوّل می دانستم که خدمت بزرگان بازی با آتش است، و بالاخره روزی دامن آدم

را می گیرد. همان دستی را که صبح باش به آدم خلعت می دهند، عصر مُشت می کنند و می کوبند توی شقیقهٔ آدم! امّا، خوب، کسی که می خواهد از شیرینیِ رنگ و بوی گُل لذّت ببرد، باید طاقتِ تلخی نیشِ خارش را هم داشته باشد. حالا هر حسودِ پدر سوختهٔ مادر به خطایی که خواسته است پیشِ ولی نعمتمان برای ما پاپوش بدوزد، کور خوانده است. باید بداند که حنایش پیش او رنگ ندارد. ما عینِ بُزیم و دُمبمان همیشه سر بالا بوده، و همه چیزمان بر همه کس عیان! اینکه ولی نعمتمان بیاید و برای خنک کردنِ دل یک مشت حسودِ آتش به پا کن گوشی از ما بمالد، ما حرفی نداریم، ولی آنها باید بدانند که معنیش این نیست که دنیا برای ما به آخر رسیده است. بله، خدای ما بزرگ است، ولی نعمتمان هم سایه اش را از خدا گرفته است!»

سخنانِ این باغبانِ فرضیِ عصر **حافظ** را، در موقعیتی مشابه موقعیتِ **حافظ** در غزلِ دفاعیه، من خود نوشته ام، امّا در نوشتنِ آن عبارت به عبارت زبانِ مردم را در حدیث نفسشان به یاد آورده ام، چنانکه خود هیچ عبارت شاعرانه یا ادیبانه ای نساخته باشم. امّا خوب که در سخنانِ او دقّت کنیم و آنها را با سخنانِ **حافظ** بسنجیم، در جوهر معنای کلامشان تفاوتی نمی بینیم و در آرایش صورت کلامشان هم شباهتهایی می بینیم. تفاوتهای آشکار هم حاصل تفاوتهای **حافظ** و **باغبان** است، نه دوگانه بودنِ احوال زبان، چنانکه از آنِ **حافظ** را «زبان ادبی» بخوانیم و از آنِ **باغبان** را زبانِ «غیر ادبی». اگر کاربُرد مجازی کلمه ها، کار بُردِ تشبیه و استعاره و نمایه یا رمز، و اسطوره، نشانه های زبان شاعرانه باشد، زبان باغبان هم از همهٔ اینها رنگ و آذین گرفته است؛ و اگر کلام باغبان وزن و قافیه ندارد، برای آن است که او غزل نمی ساخته است، حرف می زده است، امّا هر دو بیانِ حال می کرده اند، و هر جا که انسان بخواهد بیانِ حال کند، بی اختیار مایه های شعری زبان را به کار

می گیرد، و چگونگی و حدّ این به کار گیری به وسعتِ فرهنگ و معنویت، و به دامنهٔ افقهای تخیّلِ فرد بستگی دارد. انسان در ارتباطهای ناگزیرِ اجتماعی، که در آنها معمولاً فردیت پنهان می ماند و فرد لازم نمی بیند که دریچهٔ درونِ خود را بر دیگران بگشاید، از **زبان** تقریباً به همان کیفیت استفاده می کند که در معاملات از **پول**. وقتی که من مثلاً در خیابان نشانیِ جایی را از کسی می پرسم، بیانِ حال نمی کنم، و کسی هم که نشانی را به من می گوید، بیانِ حال نمی کند. ما هر دو از چیزی که در بیرون از ماست، واقعیت است، و ثابت است، و با تغییرِ حالِ فرد تغییر نمی کند، سخن می گوییم، یا در واقع برای نام بردن از آن چیز، نشانه یا نشانه های صوتیِ معیّنی را به کار می بریم؛ و زبان وقتی «غیر ادبی» است که فقط در محدودهٔ کاربُردِ نشانه های صوتیِ معیّن برای نام بردن از واقعیتهای ثابتِ بیرونی مانده باشد، و همینکه کاربُردِ آن واردِ حیطهٔ بیانِ حال، یا بیان احساسات و عواطف شود، واردِ حیطهٔ فردیتِ انسانی شود، و این کاربُرد بخواهد تصویر چیزی باشد که ثابت نیست، و حتّی در مورد یک فرد معیّن هم در زمانها یا موقعیتهای متفاوت، فرق می کند، آنوقت زبان «ادبی» یا «شاعرانه» می شود، زیرا که انسان تا آنجا که زبان را برای نیازهای «حیوانی» به کار می برد، حیوانی است ابزار ساز و با هوش تر از همهٔ حیوانات دیگر، و زبان هم یکی از ابزارهایی است که او ساخته است و آن را در زندگی اجتماعی خود به کار می گیرد؛ امّا آنجا که نیازهای «انسانیِ» او آغاز می شود، زبان دیگر نمی تواند دستگاهی شاملِ نشانه هایی صوتی برای اشیاء و مفاهیمِ ثابت باشد، و بایدکه هیجانات روح فرد را بیان کند: هیجانِ مشاهدهٔ جلوه ای از زیباییهای طبیعت، چنانکه گویی آن جلوه هرگز به چشم هیچ فردِ دیگری نیامده است، و او برای نخستین بار آن را کشف کرده است؛ هیجانِ لحظه ای از

شادیها، چنانکه گویی آن لحظهٔ شادی با کیفیتی که او احساس می کند، هرگز برای هیچ فرد دیگری روی نداده است؛ هیجانِ غمی از بیشمار غمهای انسان که هر یک از آنها، هر چند که هر فرد دیگری هم آن را در موقعیتی همسان تجربه کرده باشد، باز زمینه ای در فردیتِ انسان دارد، چنانکه آن غم را با وجود همهٔ همسانی، به واسطهٔ همان تفاوتِ فردی، از همهٔ غمهای همسان جدا می کند؛ و هیجانِ امید یا یأسی فلسفی با تأمّل در پرسشهای ابدیِ هستی و حیات، که باز هرچند که هیچ انسانی، از خیّام و حافظ گرفته تا **بقّال خرزویل** و **باغبان شیرازی**، با این پرسشها بیگانه نبوده است و بی تأمّل از برابر آنها نگذشته است، و در تأمّلِ خود به پاسخی امیدوار کننده، یا به نتیجه ای یأس آور رسیده است، و آن پاسخ یا نتیجه چنان بوده است که گویی کشفی است کردهٔ او، امّا در خورِ حال همهٔ انسانها از آغاز تا پایانِ زمین و زمان؛ و در اینجا که زبان وظیفهٔ خود در بیانِ هیجانات روح انسان را آغاز می کند، به هر شکل و صورتی که باشد، و هر نامی به خود گرفته باشد، آنچه را که بیان می کند **شعر** است، یعنی تصویری است از انسانیتِ زندگی و هستی و طبیعت، و در این بیان است که کلمه ها از خانهٔ تنگِ «حقیقتِ طبیعی» به بیرون، به پهنهٔ بیکرانِ «مجاز» یا «حقیقتِ انسانی» دعوت می شوند و در پرواز در سپهر تخیّلِ انسان به آزادی مطلق می رسند.

بر پایهٔ این نگرش و بینش است که می گویم زبان «ادبی» و «غیر ادبی» ندارد، بلکه در دو حوزه به کار گرفته می شود: یکی محدود و حیوانی، و دیگری نامحدود و انسانی. در یک حوزه اسیر حقیقتهای طبیعی است، و در دیگری آزاد کردهٔ هیجانات و احساسات و تأمّلاتِ متغیّر انسان، با پروازی تا آنجا که انسان وارد حوزه ای می شود که زبان وظیفه اش به پایان می رسد، و انسان خودِ حقیقت می شود، و زبانِ گویای این حقیقت **سکوت** است، و من

خود این معنی را در شعری با عنوان «حقیقت» در کتاب «آبهای خسته» نشان داده ام:

من بودم و نبودم،
غمگین و شاد،
بیدار و خواب
بودم.

آن ناپدید آمد،
ناگاه
در نیمه های شب
عریان و بی نقاب
آمد.

با آنکه دیدمش،
با آنکه در تبسّمِ اوّل
بوسیدمش،
تصویرِ مهربانیِ او را
هرگز،
هرگز به یاد ندارم؛
دارم اگر به یاد،
چیزی که او
از یادِ خود نهاد،
ندارم.

من خالی ام از او،
سرشار از تمامیِ سرشاری؛
حرفیم نیست،
ساکتم از بسیاری.

که در این شعر «او» **حقیقت** است و «بوسیدن» دیدار با **حقیقت**، و «خالی بودن از حقیقت»، خالی بودن از چیزی است که آن را با نامِ «حقیقت» می جوییم، و چون انسان خود، حقیقتِ مطلق می شود، همه سرشاری و بسیاری است، و ساکت است و حرفیش نیست.

و آنجا که زبان در خدمتِ «نیازهای انسانی» باشد، اگر به زنِ سادهٔ بیسوادِ رنج کشیدهٔ از دل و دماغ افتاده ای بگویید: «در کنج خانه ننشین، پاشو، برو بیرون، بگرد و خوش باش!» و او در پاسخ بگوید: «فرزند، کجا بروم که دلم را با خودم نبرم!»، او نمی داند که یکی از زیباترین شعرها بر زبانش جاری شده است، و در این حوزه از خدمت زبان در بیانِ هیجاناتِ روح انسان، سخنِ این زن سادهٔ بیسواد، در جوهرِ معنی و کاربُرد زبانی چندان تفاوتی با این سخنِ **حافظ** ندارد که می گوید: «مُرغی که با غمِ دل شد اُلفتیش حاصل/ بر شاخسارِ عمرش برگِ طرب نباشد»، و اندک تفاوتِ آشکاری که هست، موزون و مقفّی بودنِ سخن **حافظ** است، و در عینِ حال سادگی و بی آرایگیِ سخنِ آن زن بیسواد در مقایسه با سخنِ **حافظ**، جیک جیکِ گنجشکی گرسنه است در برف و تازشِ باد، در مقایسه با چهچه بلبلی آسوده در هنگام شکفتگیِ باغ.

زبان که با بینشِ تخیّلیِ انسان پدید آمده است، به درختی می ماند که هستهٔ رویشِ آن در خود ژنهایی با گوهر تخیّل داشته باشد، و این ژنها در سیرِ رویشِ درخت، در شاخه گستری و آرایشِ برگ، و رنگ و عطر و شکلِ

شکوفه های آن، و مخصوصاً در کیفیتِ میوۀ آن، همواره در کار باشند. به عبارت دیگر، زبان که با جهان بینیِ شاعرانۀ انسان پدید آمده است، برای گسترش در خود امکانات شاعرانه داشته است، و انسان همواره در سیر فرهنگ و تمدّنِ خود این امکانات را به کار گرفته است. کارسازترینِ این امکانات، که من آنها را **هنرمایه** می خوانم، هنرمایۀ «استعاره» بوده است، و این چیزی است که ما آن را هم در سخنِ **حافظ،** خداوند غزل، به فراوانی می بینیم، هم در سخنِ **باغبانِ** سادۀ شیرازی، و بر این اساس می گوییم که زبان را، با هنرمایه هایی که در خود دارد، همه کس به کار می گیرد، و از میانِ همه کس، آنهایی که بتوانند کودکیِ خود و نیز کودکیِ انسان تاریخی را همواره در احساس و اندیشۀ خود پویا نگاه دارند، و چشم و دل و ذهنشان همواره در گذارِ همۀ لحظه های زندگی بیدار باشد، و به تجربۀ **شعر دیدن** و **شعر ساختن،** عاشقانه وفادار بمانند، بهترین و بیشترین بهره را از استعاره و دیگر هنرمایه های زبان می برند. بنا بر این، در سیرِ زندگیِ هر زبانی، همۀ گویندگانِ عامّ با بهره گیری از هنرمایه های زبان در گسترشِ آن سهم داشته اند، امّا بدیهی است که سهم گویندگانِ خاصّ، یعنی شاعران و نویسندگان، بیشتر بوده است. و بنا بر این، زبان دو گونه نیست، به کار برندگانِ آن دو گونه اند، و زبان «ادبی» و «غیر ادبی» ندارد.

هرمن نورثروپ فرای (Herman Northrop Frye)، استاد ادبیات و منتقدِ ادبیِ کانادایی (۱۹۹۱-۱۹۱۲)، در کتاب «ساختار شناسی نقد» (۱) می گوید که در نوشتنِ یک کتاب درسیِ مقدّماتی دربارۀ اصول بنیادیِ نقد ادبی«به

1- *Anatomy of Criticism*,(Four Essays), by Northorp Frye, Princeton niversity Press, New Jersey, 1957.

نخستین پرسش نمی توانیم پاسخی روشن بدهیم، و آن پرسش این است که: **ادبیات چیست**؟ ما هیچ مبنا و معیاری جامع نداریم که بر اساس آن بتوانیم یک ترکیبِ کلامی را که ادبی است، از آن که غیر ادبی است، متمایز کنیم.»

و **وینیفرد نُووُتنی** (Winifred Nowottny)، ادیب انگلیسی، در کتاب «زبانی که شاعران به کار می برند» (۱)، در فصلی با عنوانِ «عناصر زبان شعری»، پس از اشاره به همین سخنِ **نورثروپ فرای**، می گوید که برای اثرِ ادبی نامیدنِ یک نوشته «معیاری که موقّتاً می توانیم بر گزینیم، این است که بگوییم یک ترکیبِ کلامی در صورتی ادبی است که مضمون را در آنِ واحد در بیش از یک بُعدِ بیانی عرضه کند، یا آنکه یک بیانِ واحد در ساختار معنای موجود در آن بیش از یک وظیفه داشته باشد.» و این تفاوت را به خوبی در **شعر** «شکوائیه- دفاعیهٔ» حافظ و **حرف** «شکوائیه- دفاعیهٔ» **باغبانِ** فرضی دیدیم؛ یعنی دیدیم که سخن حافظ با صورتِ کلامیِ واحد، بُعدهای بیانیِ چندگانه دارد، و بیانِ واحدِ او در ساختارِ معناییِ غزل به وظیفه ای چندگانه می پردازد؛ و دیدیم که هر دو در بیانِ موضوع، به نسبتِ فرهنگ و معنویت و موقعیت خود از هنرمایه های زبان بهره گرفته اند.

ویلیام وُردزوُرث (William Wordsworth)، شاعر انگلیسی (۱۸۵۰-۱۷۷۰)، در مقدّمه ای که در سال ۱۸۰۰ بر کتاب «چکامه های غنایی» با عنوانِ «شعر و زبان شاعرانه» نوشت، دربارهٔ سبکِ خود گفته است: «هدف من تقلید از زبانِ مردم، و حتّی الامکان کاربُرد زبان مردم بوده است... من خواسته ام که خواننده را در فضای زندگی جاری انسان نگهدارم.» و در جایی دیگر از

1- *The Language Poets Use*, Winifred Nowottny, The Athlone Press, London, 1962.

این مقدّمه، در اشاره به تعریف شاعر، گفته است: «در میانِ خصوصیاتی که برای شاعر بودن شمرده می شود، هیچ خصوصیتی نیست که او را با مردمِ دیگر متفاوت کند، بلکه در شاعر درجهٔ این خصوصیات متفاوت است. مخلص کلام آنکه شاعر در اصل با آمادگیِ بیشتری که برای اندیشیدن و احساس کردن بدونِ انگیزشِ بیرونی، و قدرتِ بیشتری که برای بیانِ این گونه اندیشه ها و احساسها دارد، از دیگر مردم متمایز می شود. امّا این هیجانات و اندیشه ها و احساسات را همهٔ مردم دارند. و اینها با چه چیزهایی ارتباط دارد؟ بدون تردید با عواطفِ اخلاقی و دریافتهای حسّی، و با عواملی که آنها را بر می انگیزد؛ با کنشهای عناصر طبیعت، و نمودهایِ جهانِ مرئی؛ با طوفان و آفتاب، با دگرگونیِ فصول، با سرما و گرما، با از دست دادنِ دوستان و خویشاوندان، با آزردگیها و خشمها، با سپاس و امید، با هراسها و اندوهها. اینها و نظایر اینها دریافتها و موضوعاتی است که شاعر بیان می کند، زیرا که این دریافتها را مردمِ دیگر هم دارند، و موضوعاتی است که در حیطهٔ توجّه و علاقهٔ آنها قرار می گیرد. شاعر با مایهٔ هیجاناتِ انسانی می اندیشد و احساس می کند. پس چگونه زبانش می تواند با زبان دیگر مردم، که به خوبی احساس می کنند و به روشنی می بینند، متفاوت باشد؟ شاید **بتوان ثابت کرد** که چنین چیزی محال است. امّا فرض کنیم که چنین نمی بود، در آن صورت شاعر این آزادی را می داشت که در بیان احساسهایش، برای رضایت خاطر خود و کسانی مانند خود، زبانی عجیب به کار بگیرد. امّا شاعران فقط برای شاعران نمی نویسند، برای مردم می نویسند» (۱).

1- *Poetry and Poetic Diction*, William Wordsworth, , Preface to the second edition of Lirical Ballads, 1800.

ویلیام وُردزوُرث در اشاره به «زبان مردم» و «زبانِ عجیب» ظاهراً «اندیشه» و «احساس» را از «زبان» جدا می انگارد، چون آنجا که سخن از ماهیتِ شعر است، می گوید: «شنیده ام که ارسطو گفته است که شعر فلسفی ترینِ همهٔ هنرهای کلامی است: به راستی که چنین است: زیرا که مضمونِ آن حقیقت است، نه حقیقتِ فردی و محلّی، بلکه حقیقتِ عامّ و فراگیر... شعر تصویر انسان و طبیعت است... شعر روح و جوهر همهٔ آگاهیهاست... شعر همچون دلِ انسان جاویدان است.» و بدیهی است که تعریف او از ساده و مردمی بودنِ زبان شعر، با توجّه به برداشتی که از حیطهٔ معناییِ شعر دارد، افقهای اندیشه و احساس را در شعر تنگ نمی کند. شاید تناقض ظاهری در تعریفِ زبان شعر و حقیقتِ شعر از دیدگاه **ویلیام وُردوُرث** بود که **سموئل تیلور کالریج** (Samuel Taylor Coleridge)، شاعر و منتقد ادبی انگلیسی (**۱۸۳۴–۱۷۷۲**) را به ایراد گرفتن از او واداشت، و او در مقاله ای با عنوان «نظریهٔ وُردزوُرث دربارهٔ زبان شعر» گفت: «زبان هر انسانی در وابستگی به حیطهٔ دانش او، فعّالیت ذهنی او، و عمق و حدّتِ احساسات او، فرق می کند. زبان هر انسانی اوّلاً در بر دارندهٔ خصوصیاتِ فردی اوست؛ ثانیاً در بر دارندهٔ صفات مشترکِ طبقهٔ اجتماعی او؛ و ثالثاً در بر دارندهٔ کلمه ها و عبارتهایی که کاربُرد عامّ دارد» (۱).

پایهٔ اصلی ایراد **کالریج** اشارهٔ **وُردزوُرث** است به «انتخاب پیشامدها و موقعیتهای جاری در زندگی عامّ، و روایت یا توصیف تمامی آنها، حتّی الامکان با انتخاب زبانی که واقعاً مردم آن را به کار می برند». و آنگاه **کالریج**

1- *Wordsworth's Theory of Diction*, Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria, Charles E. Tuttle Co., Inc., 1997.c

دو نمونه از شعرِ خودِ **وُردزوُرث** می آورد، و از خواننده می خواهد که سبک کلام و تصویرهای شعری آنها را با زبان واقعی مردم در زندگیِ روزمرّه مقایسه کند تا تفاوتهای آشکار را در آنها دریابد. یکی از این نمونه ها بندی است از شعری با عنوانِ «خار بوته»:

این زن بیچاره در هر ساعتی از روز یاشب
می رود تهنا به آن سو،
یک ستاره نیست که نشناسدش، آری،
نیست بادی که نباشد آشنا با او:
می نشیند او در آنجا، در کنارِ بوتهٔ خاری،
چه در آن وقتی که دارد آسمان از نورِ آبی، رنگ،
چه در آن وقتی که گیرد گردبادی تپّه را در بر؛
یا هوای یخ زده ساکن، ولی تیز است چون خنجر،
می کند زاری و می گوید زنِ دلتنگ:
آه، امان از بینوایی!
وای برمن، وای بر من!

وقتی که **وُردزوُرث** اعلام می کرده است که با زبان مردم شعر می گوید، مسلّماً این را در نظر می داشته است که مردم مزون و مقفّی حرف نمی زنند، برای ایجاد وزنِ معیّن ترتیبِ طبیعی کلمه ها در جمله را تغییر نمی دهند، و مثلاً به جای «می نشیند او در آنجا، در کنارِ بوتهٔ خاری»، می گویند «آنجا کنار یک بوتهٔ خار می نشیند»؛ و مسلّماً مُرادش این بوده است که اوّلاً موضوع شعر را از زندگیِ جاریِ مردم می گیرد و به احوال و احساسات مشترکِ انسانها در جامعه توجّه دارد؛ و ثانیاً برای بیان موضوع کلمه هایی به کار می برد که برای مردم زنده و آشنا و مأنوس است. اگر

کالریج منتقدی می بود ایرانی و همعصر **نیما یوشیج،** و مثلاً «حرفهای همسایهٔ» او را می خواند، زبانش در ایرادگیری از ادّعاهای او بسیار درازتر می شد و انتقادش نیز واردتر می بود. **نیما یوشیج** در «حرفهای همسایه»، که نامه هایی است در خطاب به یک شاعر جوانِ فرضی، از نظرِ خود دربارهٔ شعر، و از نوآوریهای خود در شعر سخن می گوید، و یکی از این نوآورده ها نزدیک کردنِ زبان و بیانِ شعر به زبان و بیان در نثر است. در یک نامه از او می شنویم که: «تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم»؛ و در نامه ای دیگر: «شعر امروز، شعری است که باید به حال طبیعی بیان نزدیکی گرفته باشد»؛ و در نامه ای دیگر: «شعر باید از حیث فُرم یک نثر وزن دار باشد. اگر وزن به هم بخورد، زیادی و چیز غیر طبیعی در آن نباشد»؛ و در نامه ای دیگر: «همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختنِ نظم به نثر بوده است. در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را.»

و اکنون فرض کنیم که **کالریج** ایرانی می خواست بر اساس همین ادّعای **نیما یوشیج،** در شعرهای او به دقّت نگاه کند، و نگاه می کرد و مسلّماً می دید که ترکیب کلام در هیچیک از شعرهای او، از کهنهٔ کهنه گرفته تا نیمدار و نُو نُو، با آنچه او ادّعا کرده است، تطابق ندارد، و مثلاً بخشی از افسانهٔ «مانلی» را نمونه می گرفت که نیما یوشیج دربارهٔ آن گفته است: «این داستان را من پیش از سال ۱۳۲۴ رو به راه کرده بودم، درست دو سه سال پیش از ترجمهٔ «اوراشیما»ی یکی از دوستان من [صادق هدایت]. او این داستان را از هر حیث می پسندید. من میل داشتم داستان به نام او باشد. در این صورت چون نام او در میان بود، در اشعار این داستان از آن سال به بعد وسواس زیاد به خرج داده ام. در این اشعار خیلی دستکاری کرده ام که کار خوب تر و لایق تر از آب در بیاید... قدرِ اقلّ این فضیلت برای من باقی است

که صورت تصنّع را از خود به دور انداخته ام ... چیزی که بیشتر به درد من می خورد موضوع فکری در این داستان است. من دربارهٔ قدرت تعهّد خود نسبت به بیان موضوع فکر می کنم.»

وقتی که کسی از «حالتِ طبیعیِ بیان» سخن بگوید، باید منظورش نظمِ طبیعیِ کلمه ها در جمله باشد، و نیز کاربُرد کلمه ها و ترکیبهای رایج در زبانِ جاریِ مردم، و نیز تبعیتِ سبکِ کلام از احساسات و عواطفِ گوینده، و «نثر خوب» انتظار می رود که چنین کیفیتی داشته باشد تا آن کس بتواند بگوید که «شعر باید از حیث فُرم یک نثرِ وزن دار باشد»، و این کاری است که «وُردزوُرث» ادّعای آن را داشت، و این را در ترجمهٔ موزون و مقفّای بندی از شعرِ «خار بوتهٔ» او می توانیم ببینیم. در این ترجمه فقط شاید کلمهٔ «سو» (طرف، سمت، جهت) در فارسیِ گفتاریِ امروز کاربُردِ عامّ نداشته باشد، و من آن را در برابر کلمهٔ «thither» گذاشته ام که در زبان انگلیسیِ گفتاریِ امروز کاربُرد عامّ ندارد، و باید در نظر داشته باشیم که از زمان ساختنِ شعر «خار بوته» دو قرن می گذرد.

و حال به آن بخشی که فرضاً **کالریج** ایرانی از منظومهٔ «مانلی» نمونه گرفت، نگاه می کنیم که **نیما یوشیج** «حرفهای همسایه» بیانِ آن را «به حال طبیعی نزدیک» و «نثر وزن دار» می داند، چنانکه «اگر وزن به هم بخورد»، بر اساس ادّعای شاعر، باید انتظار داشته باشیم که «زیادی و چیزی غیر طبیعی» در آن نبینیم، و در این بخش **پری دریایی** به **مانلیِ** ماهیگیر می گوید:

«با هوایی که به روی دریاست
دارد از نازکی ام پوست به تن می خشکد.
اگر از لطفِ تو پیراهنِ تو

تنِ من می پوشید؟»
طوق وار از برِ سَر کرد به دَر
مرد الیجه ی کهنش از تن و او را دادش.
گفت: «بادا تنت از هر بد بیماری دور؛
بر لبت باشد هر چیز گوار؛
آنچه تو خواسته ای از من این.
لیک از این خواهش، مسکینانِ تو را
عرقِ شرم میفکن به جبین.
خسته ام خاطر و دل سوخته ام،
ژنده بر ژنده که می بینی از این گونه از آنان باشد
که در این زندگیِ تلخ چو من
کار ایشان نه به سامان باشد (۱).

و حال، به قول نیما یوشیج، وزن را به هم می زنیم، یعنی ترتیب کلمه ها در مصراعها را، که حاصلِ ضرورتِ وزنی است، به ترتیبِ طبیعیِ بیان در نثر برمی گردانیم تا ببینیم «چیز زیادی و غیر طبیعی» در آن هست یا نه، و آیا «به حال طبیعیِ بیان» نزدیکی می گیرد یا نه. در این برگرداندن آنچه را که به سببِ در آوردنِ کلامی طبیعی به قالبی موزون، حذف شده است، و نیز صورت درستِ کلمه های نادرست به کار رفته را در میان دو علامت کروشه می آورم:

«با هوایی که به روی دریاست، پوستم از نازکی دارد به تن

۱- «مانلی» [به اضافهٔ «خانهٔ سرسویلی»]، نیما یوشیج، مؤسّسهٔ انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۵۲.

می خشکد. اگر از لطف تو پیراهنِ تو تنِ من [را] می پوشید [می پوشانید] ؟» مرد الیجۀ کهنش [را]، طوق وار از برِ سر از تن به در کرد و او را دادش. گفت: « تنت از هر بد بیماری دور باد. هر چیز بر لبت گوار [باد]. آنچه تو از من خواسته ای [خواستی] این [است]. لیک از این خواهش مسکینانِ تو را [خود را] عرقِ شرم به جبین میفکن. خسته خاطرم و دل سوخته ام. بس که بر آن وصله دوخته ام، از این گونه ژنده بر ژنده که می بینی، از آنان [از کسانی] باشد که کار ایشان [زندگیشان]، چون من، در این زندگی تلخ، به سامان نباشد.»

و حال که کلمه ها را به سختی، در حدّی که ممکن بوده است، به ترتیبِ طبیعیِ آنها در نثر بر گردانده ایم، نه تنها بیانِ موضوع را طبیعی نمی یابیم، بلکه آن را نمونه ای از یک نثر خوب هم نمی بینیم. آشکارتر از همۀ عیبها غیرِ طبیعی کردنِ بیان برای ایجاد وزن، و نیز زور زدنِ شاعر برای ادیبانه کردنِ مفاهیم ساده ای است که این بیان را به خود نمی پذیرد. مثلاً برای پُر کردنِ وزن «او را داد»، که یعنی «به او داد»، دو ضمیر مفعولی پیدا می کند، و می شود «او را دادش»؛ یا برای دفعِ یک هجای اضافی در مصراع، صفت «گوارا» پسوندش می افتد و به صورت «گُوار» می آید، که ریشۀ زمانِ حالِ فعل است و کاربُردِ آن در حالتِ صفتی معمول نیست، مگر در ترکیب، مثل «ناگوار» یا «خوشگوار»؛ یا «مسکینانِ خود را» به صورتِ «مسکینانِ تو را» در می آید، و تازه «مسکین» در اینجا چه کار می کند؟ اگر ماهیگیر خود را «مسکین» یا «بینوا» می داند، مسکین یا بینوایِ «پری دریایی» که نیست! در این مورد انتظار می رود که ماهیگیر مثلاً بگوید: با این خواهش (یعنی خواستنِ پیراهنِ او) بندۀ خود را خجل مکن!» عبارتِ «عرق شرم بر جبین **افکندن**» هم هیچ سادگی و لطفی ندارد. از بقیۀ نا به سامانیهای بیان می گذرم و می گویم

که با همهٔ «دستکاری» هایی که شاعر در این شعر کرده است، کار اوهیچ «خوب تر و لایق تر» از آب در نیامده است، زیرا که او به **طبع** شاعر است، امّا به **فنّ**، یعنی نظمِ سخن فارسی، استاد نیست. به این فن ورود پیدا نکرده است. شعر وقتی که می آید، شعر است، چه به نظم باشد، چه به نثر، و تفاوتی که در این دو صورت دارد، این است که به قولِ پُل والِری (Paul Valery)، شاعر و منتقد فرانسوی (۱۹۲۲-۱۸۸۳)، «در نثر راه می رود، و در نظم می رقصد».

شعر اگر آشنا و ساده باشد، آشنایی و سادگی اش نشانهٔ فقرش نیست، و با جامهٔ بیانِ غریب و غلنبه توانگر نمی شود، شعر تر نمی شود. هر شعری معنی و بیانش، روح و کالبدش، با هم می آید، و وقتی که آمد، اگر شاعر به قصدِ «نو» کردنِ آن، به قصدِ «غریب» جلوه دادنِ آن، کالبدش را سر تا پا به جرّاحی پلاستیکِ بیانی بگیرد، آن را **جسماً** مسخ می کند، و **روحاً** دچار شکنجه. مردم در برابر هر چیز غریب و نامأنوس کنجکاوی نشان می دهند، امّا شعر نمی آید که **کنجکاوی** بر انگیزد، و شعری که در معنی دیرآشنا باشد، بدیهی است که **تأمّل** بر می انگیزد، زیرا که در این حالت خود با **تأمّل** آفریده شده است، و این حقیقتی است آشکار که «کنجکاوی برانگیختن» مقوله ای و «تأمّل برانگیختن» مقوله ای دیگر است. من بارها در جاهای دیگر گفته ام و باز در اینجا می گویم که در شعر همان «چه گفتن» است که شاعر را به «چگونه گفتن» می رساند، و اگر شاعر با جهان بینیِ شعری به کشفی اصیل و تازه دست نیافته باشد، با همهٔ ترفندهای رنگین و سنگینِ کلامی در طریقِ «چگونه گفتن» نمی تواند بیمایگی و بینواییِ سخنِ خود را پنهان بدارد.

هنرمایه های بیانیِ شعر، که کارآمد ترینِ آنها «استعاره» است، کیفیتِ جامه ندارد که اندیشهٔ برهنه را بپوشاند، و آن را برای ورود به صحنهٔ ادبیات

آماده کند. همهٔ هنرها، در پیوستگیِ اندیشه و زبان، در پیوستگیِ تخیّل و زبان، عناصرِ خلقتِ شعر است، و جسم و روحِ شعر همزمان با آنها ساخته می شود. شعری آمده است، شعری اتّفاق افتاده است، و شاعر از آمدنش، از اتّفاق افتادنش آگاه شده است، و این مرحله ای است از خلقِ شعر که آن را با عنوانِ «الهام» شناخته اند. مرحلهٔ بعد هنگامی آغاز می شود که شاعر می خواهد این شعرِ آمده یا اتّفاق افتاده را تماشا کند، در آیینهٔ کلمه ها تماشا کند، و در جریانِ این تماشاست که شعر خلق می شود، کمال می یابد، شناخته می شود، و روی کاغذ ظهور می کند. و در همین جریان است که به نظر چنین می آید که شاعر در جست و جوی کلمه ها و ترکیبهای مناسب برای بیانِ شعر است، حال آنکه در واقع عملِ شاعر نه جست و جو، بلکه بازشناسیِ ترکیبِ بیانی شعر است، و اگر، به قولِ **نیما یوشیج**، آن را دستکاری می کند، عملِ او به **ظاهر** دستکاری است، و در **باطن** ردّ کردنِ کلمه هایی است که شعر آنها را از خود نمی داند، و شاعر این را احساس می کند، و باید همچنان به دستکاری ادامه دهد تا شعر با کلمه های خود، یعنی با کالبد و چهره و روحِ خود در آیینهٔ ذهنِ شاعر به حضور کامل خود برسد و بر صحنهٔ کاغذ ظاهر شود.

بسیار پیش می آید که شاعر، به علّتهای گوناگون، به اندازهٔ کافی به شعر فرصت نمی دهد که با صورتِ کلامیِ حقیقیِ خود ظهور کند، و در جاهایی از چهرهٔ آن خطّهایی هست، یعنی در بیانِ آن کلمه ها و ترکیبهایی هست که عاریتی است و با شتابزدگی آورده شده است، و شعر انتظار می کشد که این کلمه ها و ترکیبها جای خود را به آنهایی که از خودِ شعر است، بدهد، و این واقعیت را خودِ شاعر به خوبی احساس می کند، زیرا که شعر «خواب» نیست و شاعر هم «گُنگِ خواب دیده» نیست، و اگر «شبه شعر»

را به جای «شعر» نگرفته باشد، در همان لحظه ای که دیدار با شعر اتّفاق می افتد، طرحی از سیمای شعر در یادِ او می ماند، و از او انتظار می رود که تا زمانی که شکلِ کاملِ این سیما را بر کاغذ نیاورده است، از کار خود خرسند نشود. من خود شعری بلند، یا منظومه ای دارم با عنوانِ «کجاست آن صدا؟» که در نهمین دفتر «شکوفهٔ حیرت» در سی صفحه آمده است. دیدار من با این شعرِ بلند فقط یک لحظه بود، و در آن لحظه من فقط گفتم: «کجاست آن صدا؟» و یک ماهی طول کشید تا خُرده خُرده همهٔ سیمای آن را به یاد آوردم، یعنی در آیینهٔ کلام باز دیدم. این شعر در یک بُعد بازگشتِ یک انسانِ پیرِ ایرانی است به کودکی تا آن زمانی که زندگی با شیرینیِ مادر و افسانه ها آغاز می شود، و نیز تا آن زمانی که مادر هنوز دختری است شوهر نکرده و در خانهٔ پدر، و این دوره با تلخیِ واقعیتها ادامه می یابد؛ و در بُعدی دیگر بازگشت به دورهٔ کودکی انسانِ تاریخی است، به دوره ای دراز که در آغوش مادرِ نخستینش، طبیعت، زندگی می کرد، و از آن دورهٔ دراز هیچ چیز به یادش نمانده است، امّا در لحظه هایی نادر، ناگهان گویی در خونِ خود صدایی از آن عهدِ از یاد رفته می شنود. امّا شعری دیگر دارم با عنوانِ «سکوت» در کتاب «خرخاکیها، یونجه ها و کلاغها»، که دیدار من با آن در کنار باغچه انتّفاق افتاد، در هنگام گردشِ زنبوری بر گردِ گُلِ سرخِ شکفته ای که مرا به یادِ تجربه ای در روزی از روزهایِ دورهٔ کودکی انداخت، و در پیِ این دیدار، در یک نشستِ کوتاه سیمای شعر را چنین به یاد آوردم:

کودک کنارِ پنجره بنشست،
با احترام دیده به گل دوخت؛
گل با لهیبِ زندهٔ آتش

می سوخت، پاک و تافته می سوخت.

لرزید شاخه از تردّدِ زنبور،
آتش گرفت دیدهٔ کودک؛
از تابِ درد در بغل آویخت
دستِ عقب کشیدهٔ کودک.

وقتی که گفت کودکِ نالان:
«انگشتِ من به آتش گل سوخت!»
نه خار هیچ گفت، نه زنبور؛
گل در سکوت چهره بر افروخت!

و تازه بعد از آنکه تصویرِ شعر بر صفحهٔ کاغذ نشانده شد، دیدم که این شعر از کودکی در من بوده است، و تجربه های بزرگسالیِ من در زندگیِ اجتماعی، و شناختِ من از انسانِ تاریخی، بُعدهایی تازه یا جلوه هایی افزوده به آن داده است، و هر خواننده ای می تواند به اندازهٔ حوصلهٔ تجربه و تخیّل خود در آن درنگ کند.

این دو مرحله از آفرینشِ شعر که از آنها یاد کردم، یکی مرحلهٔ اتّفاقِ **دیدار**، و دیگری مرحلهٔ **یادآوری** تدریجیِ آن دیدار در آیینهٔ کلمه ها، که می توانیم آن را مرحلهٔ **پدیدار** بنامیم، این واقعیت را بر ما آشکار می کند که شعر در خودِ زبان هست، و شاعر آن را باز می شناسد و از گنجینهٔ زبان بیرون می آورد و **پدیدار** می کند، زیرا که زبان واقعیتِ جهان بیرون و درون نیست، شناختی استعاری از جهان بیرون و درون است. به عبارتی دیگر زبان عینِ شناخت نیست، **استعاره ای از شناخت** است، و شعر در همین شناختِ استعاری

نهفته است. اگر شعر را داستانی در نمایش بینگاریم، چه شعری کوتاه در یک یا چند بند، چه شعری بلند در حدّ یک منظومه، هر بند از شعر صحنه یا مجلسی است در آن داستانِ نمایشی، و در شعرهای بلند هر بخش پرده ای، و هر پرده باز در بر گیرندهٔ چندین صحنه یا مجلس، و کلمه ها بازیگرانی هستند که هر چند با یک نقشِ معیّن وارد صحنه می شوند، بر خلافِ «نمایش» که در آن بازیگران انسانهایند، شخصیتِ فردی خود را پنهان نمی دارند، زیرا که کلمه ها در شخصیتِ خود عریان و آشکارند و در برابر چشمِ خرد و آگاهیِ تماشاگرِ خود همهٔ آنچه را که در طولِ زندگیِ درازِ خود در جامعهٔ زبانی در روح و حافظهٔ خود اندوخته اند، آشکار می دارند، و حدّ دیدنِ این اندوخته ها بستگی به حدّ آشناییِ تماشاگران با زندگی و فرهنگِ هر کلمه دارد.

در صحنه یا مجلسِ هر جمله است که کلمه ها، بازیگران شعر، در ایفای نقشِ خود، در آمیزش و وابستگی با بازیهای همدیگر، هنر سحر آمیز خود را نشان می دهند. این بازیِ کلمه در صحنه یا مجلسِ جمله را در دستور زبان ترکیبِ کلام (syntax) می خوانند، که همهٔ گویندگانِ هر زبانی این علم را می دانند، بعضی در حدّ «بقّال خرزویل» یا «روزنامه فروش لندن»، و بعضی در حدّ «خواجه حافظ شیرازی» یا «ویلیام شکسپیر انگلیسی»، به این معنی که علم ترکیب کلام علمی نیست که جدا از زبان آموخته شود، و جدا از بیانِ زیبا و مؤثّرِ احساس و اندیشه در آن مهارت حاصل شود، بلکه این علم در طبیعت گوییِ انسان، در طبیعتِ شاعریِ انسان نهفته است، و سحرِ زبان هم در همین علم ترکیب کلام آشکار می شود. در اینجا اشاره ای از **زیگموند فروید**، روانشناس اتریشی، بنیادگذارِ روانکاوی علمی، می آورم دربارهٔ «کلمه»، که البتّه مُراد او در سخنش بازیِ ساحرانهٔ کلمه در ترکیب کلام

است. او می گوید: «کلمه در آغاز کارمایهٔ سحر و جادو بود، و تا امروز هم بیشترِ این قدرتِ جادویی و سحرآمیزِ خود را نگاهداشته است. با کلمه ها هر کس می تواند کسِ دیگر را به اوجِ شادی برکشد، یا به قعرِ نومیدی فرو برد؛ با کلمه ها معلّم دانشِ خود را به شاگردان می آموزد؛ با کلمه ها خطیب شنوندگان را به دنبال خود می کشاند و به داوریها و تصمیمهاشان جهت می دهد، و به طور کلّی کلمه ها واسطهٔ نفوذ فکری در آدمیان است.» (۱)

آگاهی از شخصیت و فرهنگ کلمه ها و تن دادنِ آنها به بازی در صحنهٔ شعر، یا همان علم ترکیب کلام است که در درجه ای از اوج، به ظهور **حافظ** ها و **شکسپیر** ها می انجامد، و «حافظ» از این علم و آگاهی گاه با عنوانِ «فصاحت» یاد می کند: «حافظ ببر تو گوی **فصاحت**، که مدّعی/ هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت»؛ و گاه با عنوانِ «بلاغت»: «آب حیوانش زِ منقار **بلاغت** می چکد/ زاغِ کلک من به نام ایزد چه عالی مشرب است!»

وینیفرد نُووُتنی، استاد زبان و ادبیات انگلیسی، در فصلی از کتاب «زبانی که شاعران به کار می برند»، با عنوانِ «عناصر زبانِ شعری» می گوید: «با قدرت ترین عنصر در میان همهٔ عناصر لازم برای معنی دار کردنِ یک سخن، شیوهٔ ترکیب (syntax) است که ناظر بر نظمی است که مفاهیم از آن دریافت می شود، و مبیّنِ پیوندهای فکریِ **نهفته** در زنجیرهٔ کلمات است. و از آنجا که ما همواره، مگر در هنگامی که مشکلی در کار باشد، بدونِ هیچ تأمّل و تلاشی روابطِ حاصل از ترکیب کلام را درمی یابیم، عملِ ترکیب به منزلهٔ یک عاملِ ایجاد کنندهٔ لذّت شعری، غالباً آخرین عاملی است که به

1- *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Sigmund Freud, Penguin Books, London, 1991.

تشخیص آن می رسیم، و البتّه بسیارند کسانی که هرگز به تشخیص این عامل نمی رسند.»

آنگاه **وینیفرد نُووُتنی** برای نمونه این دو جملهٔ کوتاه از «سفر آفرینش» در «کتاب مقدّس» را می آورد: «و خدا گفت روشنایی پدید آید، و روشنایی پدید آمد»، و می گوید که بسیاری از مردم تأثیر حیرت انگیز این عبارات را دریافته اند، امّا کمتر کسی به رازِ این تأثیر پی برده است، و این راز در ترکیب کلام نهفته است، زیرا که ترکیبِ کلامیِ اجرای فرمان خدا حتّی الامکان نزدیک به ترکیبِ کلامیِ خودِ فرمان آمده است، یعنی که ترکیب کلام نشان می دهد که فرمانِ خدا در پدید آمدنِ روشنایی به همان صورت که او خواسته بود، به اجرا در آمد: «روشنایی پدید آید» و «روشنایی پدید آمد». و آنگاه نُووُتنی می افزاید که : «در نتیجه ترکیب کلام، هرچند که اصلاً به نظر شنونده یا خواننده نیاید، زمینه سازِ هنر شاعر است.»(۱) و این همان چیزی است که **حافظ** آن را «فصاحت» و «بلاغت» می نامد، و گاه با نظر داشتن به همهٔ ظرافتها و ترفندهایی که در ساختمان سخن به کار برده است، به سبب نهفتگی و تعریف ناپذیریِ «هنر ترکیب کلام»، از آن با اشارتی مانند «لطفِ سخن»، «آب لطف چکیدن از نظم» و «لطفِ طبع» یاد می کند.

در نزد اهل اصطلاح در زبان فارسی از «ترکیب کلام» (syntax) با «نحو» و «تألیف» هم یاد می شود، امّا در معنایی وسیع تر، چنانکه به قول «نُوُتنی» بتواند زمینه سازِ هنرِ شاعر باشد، در اصطلاحِ «علم بیان» آن را «تفویف» نامیده اند. با تعریفی که **شمس الدّین محمّد بن قیس رازی** در

1- *The Language Poets Use*, Winifred Nowottny, New York, Oxford University Press, 1962

«المعجم فی معاییر اشعار العجم» از «تفویف» داده است، این «حُسن سخن» در واقع همهٔ حُسنهای سخن را، که «حُسن ترکیب کلام» یکی از آنهاست، در بر می گیرد و با «فصاحت»، «بلاغت»، «لطف سخن» و «لطف طبعِ» در نزد «حافظ» مُرادف می شود:

«تفویف آن است که بناء شعر بر وزنی خوش و لفظی شیرین و عبارتی متین و قوافی درست، ترکیبی سهل و معانی لطیف نهند چنانکه به افهام نزدیک باشد، و در ادراک و استخراج آن به اندیشهٔ بسیار و امعان فکر احتیاج نیفتد و از استعارات بعید و مجازات شاذ و تشبیهات کاذب و تجنیسات متکرّر خالی باشد و هر بیت در لفظ و معنی به نفس خود قایم بُوَد و جز از روی معانی و تنسیق کلام به دیگری محتاج و بر آن موقوف نباشد و الفاظ و قوافی در مواضع خویش متمکن باشد و جملهٔ قصیده (شعر) یک طرز و یک شیوه بُوَد و عبارت گاه بلند و گاه پست نشود و معانی گاه متّسق وگاه مضطرب نگردد و مجاورت الفاظ و لیاقت آن به یکدیگر مرعی باشد و از غرایب الفاظ و مهجورات لغت الفرس در آن مستعمل نباشد، بلکه از صحیح و مشهور لغت دری و مستعملات الفاظ عربی که در محاورات و مراسلات پارسی گویان فاضل متداول باشد، مرکّب بود...»

اگر **وینیفرد نُوُوتنی** به اندازهٔ مثلاً سعدی یا حافظ فارسی می دانست، شاید نمونه هایی عالی از هنر ترکیبِ کلامِ این دو سخنور ایرانی را در پیش روی او می گذاشتیم، و مثلاً به او می گفتیم: ببین **سعدی** در جایی از باب دوّم **گلستان** چه می گوید: «پادشاهی پارسایی را گفت که هیچت از ما یاد می آید؟ گفت: بلی، هر گه که خدا را فراموش می کنم!»

این یکی از کوتاه ترین حکایتهای گلستان است، امّا معنای سخن در آن بسیار بلند است. کلمهٔ «پارسا» در باب دوّمِ «گلستان» که «باب درویشان»

است، درست به همان معنای «درویش» به کار رفته است، و البتّه پارسایی، پرهیزگاری و قناعت از صفات درویش است، و نیز درویش باید عارف و آگاه باشد، و بدیهی است که همهٔ این صفات را دارد، و از مال دنیا هیچ ندارد، امّا «گدا» نیست، که متضادّ «توانگر» باشد، هر چند که کلمهٔ «درویش» در ریشهٔ خود همان «دریوز» یا «دریوزه» است و برابر با «گدا» ست. از «پارسا» در سخنِ سعدی درست در برابر «پادشاه» یاد می شود و متضادّ آن است، یعنی که از همهٔ آن صفاتِ عالی که در «پارسا» هست، انتظار نباید داشت که یکی هم در «پادشاه» باشد، امّا سعدی در ترکیب کلام خود آنها را در کنار هم آورده است: «پادشاهی پارسایی را گفت...»، و این دو کلمه در کنار هم، در گوش شنونده، با دو هجای هماهنگ می آیند، و حتّی در دو حرف از هجای اوّل، یعنی «پا...» یکسانند، که یعنی هر دو انسانند، امّا در هوش شنونده، از آنجا که هجای دوّم آغاز می شود، این کجا و آن کجا! از سوی دیگر «پادشاه» که صاحب قدرت مطلق است، در نزدِ عوام «خدای روی زمین»، «ظلّ الله»، یا خدای جهانِ مادّی دانسته می شود، که درویش در وارستگیِ خود از جهانِ مادّی، با او سر و کاری ندارد، و سر و کارش همه با خدای آسمانی، یعنی با مطلقِ خداست، یا با خدای مطلق است. این را پادشاهِ حکایتِ سعدی، چنانکه از ترکیب کلام بر می آید، خوب می داند، و به همین دلیل است که می پرسد: «هیچت از ما یاد می آید؟» و نمی پرسد: «از مات یاد می آید؟» یا «گاهی از مات یاد می آید؟» پنداری که او از پیش انتظارِ آن را دارد که «پارسا» هرگز از اوش یاد نیاید، زیرا که هیچش با او نیاز نیست، و همهٔ نیازش با خداست. و باز در ترکیب کلام **سعدی،** این خداوند حکمتِ عامّ، در کنارِ هم آمدنِ «پادشاه» و «پارسا»، در آنها همسنگی و همپایگی را به شنونده القاء می کند، نه در همسانی، بلکه در ناهمسانیِ

صفات، یعنی در پادشاه وابستگی به جهانِ مادّی تا نهایت، و در پارسا وارستگی از جهانِ مادّی تا نهایت؛ و **سعدی** حضور این معنی را در ذهن مردمِ زمانِ خود می بیند، و همهٔ اعتبار او در این است که همهٔ قدرتهای ذهن و زبانِ مردم را یکجا در ذهن و زبان خود گرد آورده است و گزیده ترین حکمتهای عامّ را در سنجیده ترین زبان به همان مردم باز می دهد. و باز می بینیم که «یاد آمدن» متضادّش «فراموش کردن» است، و بدیهی است که «پارسا» در متضادّ بودنِ خود با «پادشاه» باید همواره یادش با «خدا» باشد تا هیچش از «پادشاه» یاد نیاید، و پارساییِ او در این است که هرگز «خدا» را فراموش نکند، و چون فراموش نمی کند، بدیهی است که هرگزش از «پادشاه» یاد نمی آید. و باز در این تر کیب کلام، کلمهٔ «بلی» طنزی خوش به این سخن داده است، زیرا که پارسا «بلی» را در معنای مطلق «نَه» به کار می برد، چنانکه گویی به پادشاه گفته باشد: «ای نادان، مگر انتظار داری که منِ پارسا لحظه ای از یادِ خدا غافل شوم تا در آن لحظه، به واسطهٔ نیازی این جهانی، به یاد تو افتاده باشم؟چرا در چیزی که بر تو و بر همه مثل آفتاب روشن است، تردید می کنی و باز می پرسی؟» و البتّه پارسا می داند که به پادشاه «نَه» نمی توان گفت، زیرا که او در عرش نخوت بر کرسیِ غرور نشسته است و زبانِ گویندهٔ «نَه» را از بیخ می بُرّد! پس باید در اوج سخندانی معنای «نَه» را در لفظِ «بلی» نشاند و به او تقدیم کرد.

و باز به **وینیفرد نُووُتنی** می گفتیم: ببین **حافظ** در غزلی چه می گوید: «آب حیوانش زِ منقار بلاغت می چکد/ زاغِ کلک من به نام ایزد چه عالی مشرب است!» و اینجا **حافظ** برای مردم، و نیز برای ممدوحش **شاه شجاع، ابوالفوارس**، از بلاغت یا هنر ترکیب کلام خود سخن می گوید، و می گویم ابوالفوارس، زیرا که **حافظ** در بیت دیگری از همین غزل، با اشاره به

«شهسوار»، که همان ابوالفوارس باشد، از او یاد می کند: «شهسوار من که مَه آیینه دار روی اوست/ تاجِ خورشید بلندش خاک نعلِ مرکب است». در آن یک بیت **حافظ** بلاغت و فصاحت، یا هنر ترکیب کلام را به اوج می رساند. او از هنر غزل سازی خود با استعارهٔ «زاغ کلک» سخن می گوید. چرا زاغ؟ زیرا که قلم نئی سیاه رنگ است، یا از منقارش، از نوکش مرکّبِ سیاه بر کاغذ جاری می شود. بلبلی چنین خوش سخن که حافظ هست، چرا باید به دلیلِ سیاهی مرکّب، قلم خود را، که جانشین سخن اوست، به زاغ تشبیه کند، که پرنده ای است ناخوش آواز؟ نه، این زاغ، که همان کلاغ باشد، جدا از همهٔ کلاغهاست. او کلاغِ اسطورهٔ «چشمهٔ آب حیات» است، همان آب حیات یا آبِ حیوانی که چشمه اش در «ظلمات» یا سیاهی است؛ همان آب حیاتی که خضر از آن نوشیده است و عمر جاوید یافته است؛ همان آب حیاتی که اسکندر به جست و جوی آن رفت، آن را یافت، مشکی از آن پُر کرد، امّا از آن ننوشید. مشک را بر دوش گرفت و از ظلمات بیرون آمد و به سبزه زاری رسید، مشک را به شاخه ای از درختی آویخت تا بساط استراحت بگشاید. دریغا که پیش از نوشیدن آب حیات از مشک، از فرط خستگی خواب او را در ربود. آنگاه کلاغی تشنه آمد، منقار به مشک زد و آن را سوراخ کرد و چند قطره ای از آن آب نوشید، و بقیهٔ آب مشک تا قطرهٔ آخر بر زمین ریخت، و اسکندر از نوشیدنِ آب حیات محروم ماند، امّا کلاغ با نوشیدنِ همان چند قطره، عمرش در میان پرندگان از همه درازتر شد. و حالا کلک، یا قلم، یا بیانِ حافظ، همان کلاغِ آبِ حیات نوشیده است، و از منقارش هر سخنی که برون بچکد، آب حیوان بلاغت است و جان می بخشد، و این سخن خود عمر جاوید دارد. و اینجا حافظ «به نام ایزد» می گوید، که در موقع شگفتی و حیرت، یا برای دفعِ چشم زخم، یا در مقام

سوگند گفته می شود، و او این یاد کردن از نام خدا را در همهٔ این مقامها می آورد: شگفتا که زاغ کلکش چه عالی مشرب است؛ چشم بد و نظر حسود از هنر او دور باد؛ و سوگند به خدا که در عالی مشرب بودنِ زاغِ کلکِ او تردیدی نیست. و «مشرب» هم در اشاره به کلاغ که آب چشمهٔ زندگی نوشیده است، به معنای جای نوشیدنِ آب است، آبشخور است، و در اشارهٔ نهفته به خودِ حافظ مرام و آیین و فلسفهٔ اوست که عالی است و آنچه در آن است به زندگیِ انسان مربوط می شود، که عالی ترین عطیهٔ ایزد است. در عین حال حافظ می خواهد که ممدوحِ او، پادشاه، بداند که عالی مشرب بودنِ کلکِ او به سببِ آن است که در بُعدی از غزلِ خود مدح پادشاه را کرده است، و مدح پادشاه است که سخن را آبِ بلاغتی از چشمهٔ حیوان می کند؛ و نیز با توجّه به چنین ستایشی که از هنرمندی خود کرده است، با ذکر کلمهٔ «زاغ»، به طرزی نهفته، در برابر پادشاه، فرو تنی نشان می دهد.

می بینیم که چگونه **حافظ** در ترکیب کلام، با کاربرد استعاره و تلمیح، از اندوخته های معنوی و فرهنگیِ کلمه ها بهره گرفته است تا سخن او در حیطهٔ تنگ و ایجازی کلام، پهنه ای گشاده از معانی باشد. و این امکان و همهٔ امکاناتِ شعری در خودِ زبان که گنجینهٔ اندیشه و فرهنگ انسان است، با کاربرد شاعرانهٔ آن از جانبِ همهٔ افراد و نسلهای وابسته به یک جامعهٔ زبانی به وجود آمده است، و در تحوّل است و در گسترش. با توجّه به همین واقعیت بوده است که **پرسی بیش شلّی** (۱)، شاعر انگلیسی (۱۸۲۲-۱۷۹۲)، در رسالهٔ

1- *A Defence of Poetry*, Percy Bysshe Shelley, English Critical Essays, selected and edited by Edmund D. Jones, Oxford University Press, London, 1959.

«در دفاع از شعر» گفته است: «در دورهٔ کودکیِ جامعه هر سخنوری الزاماً شاعر است، زیرا که زبان خود شعر است؛ و شاعر بودن درکِ حقیقت و زیبایی است، یعنی درکِ آن حُسنی است که اوّلاً در رابطهٔ میان هستی و دریافت موجود است، و ثانیاً میان دریافت و بیان. هر زبان اصیلی در دورهٔ آغازیِ خود پاره پراکنده هایی است از یک شعر حماسی تک مضمونی: کار پُر دامنهٔ لغتنامه سازی و تقسیمات و تعریفات دستوری، همه از مظاهر دوره های بعدی است و صرفاً در حکم فهرست و صورت آفرینشهای شعری است... زبان، رنگ، شکل و کردارهای آیینی و مدنی، همه وسایل و موادّ شعر است؛ اینها را در بیان استعاری، که در آن معلول مترادف علّت انگاشته می شود، می توان شعر خواند. امّا شعر به معنای اخصّ مُعرّفِ نظم و ترتیبی است در کلام، مخصوصاً در کلام موزون که آفریدهٔ موهبت والایی است که تختِ فرمانروایی در سراپردهٔ سرشت نامرئی انسان دارد. و این خود از طبیعتِ زبان می خیزد که با اصالتِ بیشتری کنشها و هیجانهای انسانِ درونی ما را باز می نماید، و برای پذیرش درآمیختن با چیزهایی متنوع تر و ظریف تر از رنگ، شکل، یا حرکت آمادگیِ بیشتری دارد، و در پیروی از قدرتی که آفرینندهٔ آن است، شکل پذیرتر و مطیع تر است؛ زیرا که زبان را **تخیّل** آزاد پدید آورده است، و فقط با **اندیشه** رابطه دارد؛ حال آنکه بینِ همهٔ موادّ، وسایل و شرایط دیگر در هنرها رابطه های متقابل در کار است، و همین امر دریافت و بیان را محدود می کند و میانِ آنها حایل می شود.»

اکنون که زبان، این آفریدهٔ شناختِ تخیّلیِ انسان از خود و هستی را سرچشمهٔ شعر یافتیم، که با مجاز و استعاره به بیان در می آید، به تخیّل، و مجاز، و استعاره دقیق تر نگاه می کنیم.

تخیّل

تخیّل در اصل به عملِ ذهن انسان در تصوّرِ چیزی گفته می شود که با آن شکل، یا با آن خصوصیات، یا با آن شکل و خصوصیات در جهان واقعی وجود نداشته باشد، مثل تصوّرِ قالیچه ای که شخص بر آن بنشیند و آن قالیچه همچون پرنده ای او را در هوا از جایی به جای دیگر ببرد؛ یا تصوّرِ اسبی که بال داشته باشد و پرواز کند. امّا وقتی که ما در ذهنِ خود پیشامدهایی را تصوّر می کنیم که وقوعِ آنها در آینده محتمل باشد یا نباشد، باز هم اینِ عملِ ذهنِ ما تخیّل است، زیرا که به هر حال این پیشامدها هنوز واقع نشده است و به حیطهٔ تجربهٔ واقعیِ انسان در نیامده است. مثلاً مادری که بچّه اش در بازگشت از مدرسه دیر کرده باشد، اصطلاحاً دلش به هزار کوره می رود، یعنی واقعه هایی ناگوار را، که احتمال دارد برای بچّه اش پیش آمده باشد، در ذهن مجسّم می کند، و در مواردی این تجسّم به اندازه ای زنده است که مادر خود را واقعاً شاهدِ آن واقعه ها می بیند، و ممکن است که از وحشت و غم از هوش برود. گاه در این موارد در دلداری و تسکینِ چنین مادری اطرافیان به او می گویند: «خیالت راحت باشد؛ هیچ اتّفاقی برایش نیفتاده است، و به زودی می آید.» معمولاً در این موارد «خیال» ناراحت است، زیرا که با خیال می توان آنچه را که واقعیت ندارد، یا واقع نشده است، به روشنی تصوّر کرد و در آیینهٔ ذهن دید، چنانکه کسی در شب، و هنگام وزشِ باد، از دور چیزی جنبنده ببیند، چیزی که در دیدهٔ خیالِ او به جانوری درنده شبیه باشد. هرچه ترسِ این کس بیشتر شود، تخیّلِ او قوی تر می شود، چنانکه جانورِ درندهٔ خیالی چشمهای درخشان و یالِ افشان و غرّشِ هول آور شیر پیدا می کند، و در هنگامی که تخیّل همهٔ حواسّ او را به کار می گیرد،

عقلِ او معطّل می ماند و مجال نمی یابد که به این شخصِ از آفریدهٔ خیالِ خود ترسیده بگوید که در سرزمین تو شیر وجود ندارد!

وقتی که وجودِ حیات در سیّاره ای دیگر را محتمل می دانیم، امّا نمی توانیم آن سیّاره را در همه چیز با «زمین» یکسان بگیریم، برای مثلاً شکلِ موجودِ ذیشعورِ آن سیّاره و خصوصیاتِ فکری و خُلقیِ او در داستانها و فیلمهای «علمی تخیّلی» ای که می سازیم، **تخیّل** می کنیم. و نیز وقتی که از احساسی تلخ یا شیرین به هیجان آمده باشیم، و بخواهیم این احساس را که در جهانِ درونی و فردیِ ما، حتّی برای خودِ ما، کیفیتی مبهم دارد، با استعاره هایی از جهان بیرونی و همگانی بیان کنیم، به **تخیّل** می پردازیم، و با این گونه تخیّلات است که هم در گفت و گوی روزمرّه صورتهایی خیالی از احوال درونیِ خود را بر دیگران آشکار می کنیم، هم مثلاً در شعر از احوالِ درونیِ خود صورتهایی هنرمندانه می پردازیم. در این مورد فقط کافی است که لحظه ای از نخستین لحظاتِ شکفتاریِ عشق را به یاد بیاوریم تا ببینیم که هیجانِ لطیفِ روح را با تخیّل چگونه تعبیر می کردیم؛ تا ببینیم که هر چیز از جهانِ بیرون با جادویِ غوغای درونیِ ما به چه صورتی شگفت درمی آید، و اگر بخواهیم از آنچه حسّ می کنیم، و از آنچه می بینیم، با کلمه ها تصویری بپردازیم، در این تصویر بسیار چیزها نقش می کنیم که نشانی از جهانِ واقعی در خود ندارد.

و آنگاه که کودکیم، و در جهان بینیِ خود به انسانِ نخستین شباهت داریم، در بیرون از حیطهٔ علّتها و معلولها، برای هر چیز خصوصیاتی تصوّر می کنیم که در واقعیتِ آن چیز موجود نیست، امّا در تخیّلِ ما آن چیز فقط با همان خصوصیات موجود و آشناست. و مجموعهٔ تخیّلات ما در زندگیِ روزمرّه به اندازه ای وسیع است که محسوسات و معقولاتِ ما در برابر آنها

چیزی به حساب نمی آید، چنانکه به گفتهٔ مولوی: «ای برادر، تو همان اندیشه ای/ ما بقی تو استخوان و ریشه ای!» و هرچند که مُراد گویندهٔ این سخن عیناً همان تخیّلاتی نباشد که مُراد ماست، واقعیت این است که اندیشه های استوار بر حسّیات و عقلیات ما به اندازه ای است که بتواند نیازهای محدود حیوانیِ ما را پاسخ گوید، و آنجا که نیازهای انسانیِ ما آغاز می شود، فقط همان تخیّلات است که می تواند در این راهِ بی پایان با ما یار و همسفر بماند. با در نظر داشتن اهمّیت «تخیّل» در زندگیِ انسانیِ ماست که «مردِ دانش و اندیشه» ای همچون «آلبرت اینشتین» گفته است: «تخیّل مایهٔ همه چیز است. تخیّل از دانش مهمّ تر است، چون دانش فقط به چیزهایی که ما می شناسیم و می فهمیم، محدود می شود، حال آنکه تخیّل تمام عالم را، و همهٔ آنچه را که در آینده تا ابد خواهیم شناخت و خواهیم فهمید، در بر می گیرد.»

سخن از تخیّل است و شعر، و به جاست که نمونه ای بیاورم از آن نوع تخیّلی که می خواهد واقعیتِ یک احساسِ پاک و زندگی ساز را بر زمینهٔ تجربه ای دردناک بیان کند، و این نمونه یکی از هفت شعری است که **پُل الوآر،** (Paul Eluard) شاعر سور رئالیست فرانسوی (۱۹۵۲-۱۸۹۵)، با عنوان «هفت شعر عاشقانه در جنگ» (۱) گفته است:

کشتی ای در چشمانِ تو/ سالارِ باد شد / و چشمانِ تو میهنی بودند / باز یافته به آنی. / چشمانِ تو با شکیبایی انتظار ما را کشیدند.

1- Paul Eluard, *Selected Writings*, A New Direction Book, Routlrdge and Kegan Paul Ltd., London, 1952.

در زیرِ درختانِ جنگلها/ در باران، در شکنجۀ اندوه / بر برفِ قلّه ها / در میانِ چشمها و بازیهای کودکان / چشمانِ تو شکیبا انتظار ما را کشیدند.

چشمانِ تو درّه ای بودند/ لطیف تر از یک تیغۀ علف/ آفتابِ چشمانِ تو به خرمنهای خُردِ انسانی / برکتهای بزرگ می بخشد.

چشمانِ تو، همواره / در انتظارِ دیدنِ ما بودند / زیرا که ما عشق را می آوردیم/ و جوانیِ عشق را / و خِرَدِ عشق را / و حکمتِ عشق را / و جاودانگی را.

و نمونه ای هم می آورم از آن نوعِ تخیّلی که می خواهد با جای دادن روحِ انسان در طبیعت، شکوه و وسعتِ آزادیِ انسان را بیان کند، و در عینِ حال اشاره ای داشته باشد به تنگیِ افقِ بینشِ آنهایی که برای حفظ موقعیت و قدرت خود در جامعه، به گمان خود می خواهند آرمان جویانِ سرکش را از این آزادیِ فطری محروم بدارند، و این نمونه، شعری است از **ناظم حکمت**، شاعر تُرک (۱۹۶۳-۱۹۰۱)، با عنوان «درخت گردو» (۱)، که آن را در تبعید سرود، یعنی در جایی که او به **جسم** از دیدار وطن محروم بود، و به **روح** حاضر و ناظر در همه چیز، و به عنوان نمونه در درختِ گردویی در شهر **استانبول**، و چنین که می نماید، در خطاب به همسرِ محبوبِ در

2- *Modern Turkish Poetry*, Edited by Fayyaz Kayacan Fergar, The Rockingham Press, England, 1992.

وطن مانده اش:

سرِ من ابری است بالنده، و من از درون و برون دریایم.
من درختِ گردویی در **پارک گلخانه** ام، در شهر **استانبول**.
درخت گردویی کهنسال با بسیار گره ها و داغِ زخمها.
تو این را می دانی و پلیس هم می داند.

من درخت گردویی در **پارک گلخانه** ام،
برگهایم می درخشند، همچون ماهیان در آب،
برگهایم به اهتزاز در می آیند، همچون دستمالهای ابریشمین،
محبوبِ من، یکی از برگهایم را بچین، و با آن اشکهایت را پاک کن.

برگهایم دستهای من اند، من صد هزار دست دارم،
استانبول، من تو را با صد هزار دست می نوازم.
برگهایم چشمهای من اند، و از آنچه می بینم به وحشت در می آیم.
استانبول، من با صد هزار چشم به تو نگاه می کنم
و برگهایم می تپند، می تپند با صد هزار دل.
من درخت گردویی در **پارک گلخانه** ام.
تو این را می دانی و پلیس هم می داند.

رالف والدو اِمِرسون (Ralf Waldo Emerson)، شاعر، ادیب و فیلسوف امریکایی (۱۸۸۲-۱۸۰۳)، در رسالۀ «شعر و تخیّل» می گوید: «شعورِ عامّ،

اشیاء یا طبیعتِ مرئی را به منزلهٔ واقعیتهای مسلّم و غایی می بیند، حال آنکه شعر، یا تخیّل که القاء کنندهٔ شعر است، چشمِ دیگری است که به درون هر چیز می نگرد و آن را به منزلهٔ نمایه یا کلمه ای برای اندیشه ای به کار می گیرد که مبیّنِ معنای آن چیز است» (۱)؛ و آنگاه از **فرانسیس بیکن** (Francis Bacon)، ادیب، سیاستمدار و فیلسوف انگلیسی (۱۶۲۶-۱۵۶۱)، این سخن را در بیانِ خصوصیت شعر می آورد که «شعر نمود همه چیز را با خواستهای روحِ انسان سازگار می کند»؛ و برای تأکید بر اینکه تخیّل هر چه باشد، از طبیعت و واقعیت مایه می گیرد، این سخن را **از امانوئل سوئدنبورگ** (Emanuel Swedenborg)، متألّه، دانشور و فیلسوف سوئدی (۱۷۷۲-۱۶۸۸)، می آورد که «در مخیلهٔ انسان هیچ چیز موجود نیست، حتّی در وابستگی به مرموز ترین اصولِ ایمان، که با تصویری طبیعی و حسّی ترکیب نیافته باشد»؛ و آنگاه خود می گوید که: «هدف واقعیِ تخیّل این است که ما را در طبیعتی دیگر، در جهانی قدسی جای و گذار بدهد»؛ و این جهان که از دیدگاهِ **امرسون** «جهان قدسی» توصیف می شود، همان جهانی است که من در توصیف آن گفتم که انسان خود آن را باز می آفریند، و بنابر این «جهان انسانی» است.

امّا این سخن در معنای گستردهٔ خود به واقعیتی بزرگ تر اشاره دارد، و آن اینکه هر انسانی با فردیتِ یگانه ای که از همهٔ فردیتهای دیگر، از آغاز تا پایانِ زمان، متمایز است، جهان را با دیدِ خود و برای خود باز می آفریند،

1- *Poetry and Imagination*, The Complete Works of Ralph Waldo Emerson, Centenary Edition, published by Boston and New York, Houghton Mifflin and Company, 1903-1904.

چنانکه «جهان انسانی» معنای عامّ «جهانهای انسانی» می شود، و جهانِ باز آفریدۀ هیچ انسانی به تمامی با جهانِ باز آفریدۀ هیچ انسان دیگری همسان نیست، هرچند که جهان هر انسانی به واسطۀ مشترکاتِ طبیعت انسانها، با همۀ جهانهای دیگر همسانیهایی بنیادی دارد. بنا بر این تخیّلات انسانها هم، هر چند که برای همدیگر آشنا می نماید، زیرا که اجزای آنها از طبیعتِ همگانی گرفته می شود، باز به اعتبار فردیت انسانها، با همدیگر یکسان نیست، چنانکه اگر همۀ آدمیان، به فرض محال، در سری بالا بردن و نگاهی به آسمان انداختن، آن را با تخیّلِ خود مزرعه ای سبز ببینند، و هلالِ ماهِ نو را داسی که در حرکتِ آرام خود، آن مزرعه را درو می کند، محال است که حتّی یکی از آنها هم از این تصویرِ استعاریِ آسمان و ماه به یاد همان «کِشته» ای بیفتد که به یادِ حافظ آمده بود، و هنگام درو کردنِ آن رسیده بود: «مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو/ یادم از کشتۀ خویش آمد و هنگام درو».

انسان در جامعه، در وابستگیهای بیشماری که به جمع دارد، به سهمِ یک تن آزادیِ دیگران را محدود می کند، و به سهمِ همۀ دیگران آزادی خودش محدود می شود، امّا در وادیِ تخیّل است که می تواند به آزادی مطلق برسد، هر چند که از گردشِ خود در پهنۀ بیکرانِ این آزادی، باز به سبب محدودیت اجتماعی، نتواند همۀ تخیّلاتش را، چنانکه صورت پذیرفته است، بر دیگران آشکار کند. امّا به هر حال ره آوردِ مُجاز و مقدورِ این گردشها با آزادی مطلق در پهنۀ تخیّل بوده است که فرهنگ انسانِ تاریخی را با شعر و فلسفه غنا بخشیده است، و اینجاست که این اشاره لازم می نماید که «تخیّل»، که چشمِ روحِ انسان در تماشای صورت و سیرتِ انسانیِ هستی است، و نیز چشمِ روحِ انسان نخستین در آشناییِ او با خود و جهانِ بیرون بود، و نیز چشمِ روحِ کودک در مؤانست و بازی با طبیعت است، و نیز چشمِ

پوینده و جوینده و آفرینندهٔ هنر و فلسفه و علم است، با «توهّم» که یا سر گرم می کند، یا می ترساند، و گذراست، و پایه و مایه ای برای کشف و خّلاقیت نیست، اساساً فرق می کند، هر چند که در ظاهر میان «تخیّل» و «توهّم» شباهتها به اندازه ای است که اگر به ماهیتِ حاصل آنها توجّه نداشته باشیم، هر دو را یکسان می یابیم. مثلاً پایه و مایهٔ همهٔ اساطیرِ مردمانِ جهان «تخیّل» بوده است، و این اساطیر برای هر قومی در دوره ای از سیرِ حیات آن قوم حالات و کیفیاتِ طبیعت و روابط دو جانبهٔ میان طبیعت و انسان را تفسیر می کرده است و به زندگی معنی می داده است، امّا دورهٔ پویایی و آفرینندگیِ این اساطیر که می گذشت، و اساطیر جای خود را به کشفها و دریافتهای فلسفی و علمیِ انسانِ متحوّل می داد، ناگزیر آن اساطیر از کارآیی باز می ماند، و باید از مسیرِ حرکتِ تخیّل و اندیشهٔ انسان به کنار می رفت و در خانهٔ تاریخ به آسایش می پرداخت، که البتّه برای «انسان تاریخی» چنین هم بوده است، امّا در مورد انسانهایی که امروز هم، به نسبتهای متفاوت در همهٔ جامعه ها، با اساطیرِ از کارآیی بازماندهٔ به خانهٔ تاریخ رفتهٔ به آسایش نشسته همچنان خود را همگامِ «انسان تاریخی» تصوّر می کنند، دیگر اساطیر «تخیّلات» نیست، «توهّمات» است.

مثلاً زمانی «سروش» فرشتهٔ «پارسای خوش اندامِ پیروزمندِ جهان آرای مقدّس، و سرورِ راستی» بود، آنکه «بهتر از همه بیچارگان را درپناه گیرد، آن پیروزمندی که بهتر از همه دیو دروغ را بر اندازد»، و باور می شد که هر کس سرود ستایشِ او را «با اندیشهٔ پارسا، با گفتارِ پارسا، با کردارِ پارسا بیان کند... به وسیلهٔ هیچ تجسّسی دیدگانِ دروغ پرستِ غضبناکِ خشمگین او را کشف نتواند کرد، خصومتِ رهزنانی که گلّه و رمه را می ربایند با هیچ وسیله ای به او نرسد»؛ زیرا که او فرشته ای بود که «هرگز به خواب نرفته، هوشیار

آفرینشِ مزدا را نگهبانی می کند؛ کسی که سراسر جهان را پس از فرو رفتنِ خورشید با سلاحِ آخته حفظ می کند... و آنچه را که متعلّق به راستی است پاسبانی نموده، تمام روزها و شبها را با دیو مازندران می جنگد. او از دیوها هراسان و ترسان فرار نکند، تمام دیوها به ناچار از او هراسیده، روی به گریز نهند، ترس به آنان چیره گشته، به طرف ظلمت بشتابند...» (۱)

این توصیفی است در «یشتها» از فرشتهٔ «سروش». گفته می شود که قدمتِ سرایش «یشتها» به دو هزار و هشتصد سال پیش می رسد. در آن زمان دیوها که بودند؟ در مازندران چه می کردند؟ آیا قومی بودند، در مقایسه با ایرانیانِ آن زمان، وحشی و بی آیین یا بد آیین؟ قومی که ایرانیان اگر با اندیشهٔ نیک، کردار نیک، گفتار نیک فرشتهٔ «سروش» را ستایش می کردند، سروش در جنگ با دیوهای مازندران همواره پیروز می ماند؟

دربارهٔ کلمهٔ «دیو» این را هم می دانیم که پیش ظهور «زردشت» و گروش ایرانیان به آیینِ او، «دیو» نزد هندیان و ایرانیان مفهوم «خدا» داشت. در «لغتنامهٔ دهخدا» در برابرِ کلمهٔ «دیو»، علاوه بر تعریف آن با مفهوم امروزی، در اشاره به معنای پیشین آن، این تعریف و توضیح آمده است: «به عقیدهٔ بعضی از ایرانیان نام خدا یا رب النوع است (التدوین). نزد برهمنهای هند اسم رب النوع عقل و رب النوع رحمت است (التدوین). نام یکی از ارباب انواعی بود که تمام قوم آریا آن را می پرستیدند و هم اکنون هندوها معتقد به رب النّوعی هستند که آن را در آسمان می دانند و خدای اکبر می خوانند و نام آن معبود خیالی دیواناست (التدّوین). در آیین زردشتی، هر یک از پروردگاران باطل یا شیاطین که در حقیقت تجسمِ شرّ و گناه

۱- سروش هادُخت یشت، «یشتها»، گزارش پور داوود.

محسوب می شده اند. پیش از ظهور زردشت این لفظ بر پروردگاران قدیم آریایی مشترک بین اجداد قدیم مردم ایران و هند اطلاق می شد، امّا پس از جدایی ایرانیان از هندوان **پروردگاران مشترک قدیم یعنی دیوها** که مورد پرستش هندوان بودند، نزد ایرانیان گمراه کنندگان و شیاطین خوانده شدند. در آیین زردشت تعداد دیوها بسیار است: دیو مرگ، دیو خشم، دیو تاریکی و غیره، ولی از آن جمله هفت دیو، (از جمله اهریمن) اهمیت بیشتر دارند و در مقابل هفت تن امشاسپندان هستند...» در زبانهای هند و اروپایی، از آن جمله زبان انگلیسی، کلمه هایی هست، همه با معنایی وابسته به «خدا»، که با «دِوا» (Deva) در سانسکریت، «دِئوس» (Deus) در لاتین و «زئوس» (Zeus) در یونانی، به معنی «خدا»، و «دیو» (Div) در سانسکریت به معنی «درخشیدن» همریشه است.

به هر حال امروز «دیو» ها دیگر به آن صورت و سیرتِ تخیّلی در هیچ جای جهان وجود ندارند، امّا انسانهای به سیرت «دیو» یا «اهریمن» هنوز هم بسیارند، و ناگهان در گوشه ای از جهان به صورتِ انسانی مثل «هیتلر» در آلمان، یا «پُل پوت» در کامبوج ظهور می کنند، و در بر انداختنِ آنها نه تنها از ستایشِ «سروش»، بلکه از خودِ «سروش» هم کاری بر نمی آید. دیگر راهزنانِ جامعه های انسانی گلّه ها و رمه ها را نمی ربایند، بلکه با سرمایه و سیاستِ خود مالکِ همهٔ مردمند.

امّا اسطورهٔ «سروش» با وجودِ «از کارآیی بازماندگی» و «در خانهٔ تاریخ به آسایش نشستگی»، زیباییِ شعری خود را حفظ کرده است و وظیفهٔ معناییِ خود را به اسطوره های دیگر سپرده است، و این اسطوره ها بسیار ساخته می شود، و چنان ساخته می شود که با جهان بینیِ انسانِ عصر موشک و فضا پیما و ماهواره و اینترنت (internet) هماهنگی داشته باشد. آیا دیوهای

امروزی، که منشأ ظهورِ آنها کردارهای نسنجیده و ناروایِ جامعه های امروز است، همان نابودیِ جنگلها، افراط در مصرف سوختهای فسیلی، افزایشِ درجهٔ حرارتِ جوّ زمین، مصرف آزمندانهٔ منابع طبیعی، درهم چپیدگی مردم در شهرهای بزرگ، بیماریهای مسری علاج ناپذیر، و به طور کلّی کجرویهای تمدّنِ امروز نیستند؟

ویلیام موریس (William Morris)، شاعر ، نقّاش و سخنور انگلیسی (۱۸۹۶-۱۸۳۴)، که طرحهای او برای مبلمان، کاغذ دیواری و پارچه، شیشه های منقّش رنگین پنجره، و دیگر ساخته های تزئینی در ذوق و سلیقهٔ مردم انگلستان در دورهٔ ویکتوریا انقلابی پدید آورد، در رساله ای با عنوانِ «زیبایی زندگی» (۱۸۸۰) نوشت: «پیام من این است که از شما بخواهم که با جدیدترین خطری که تمدّن را تهدید می کند، روبه رو شوید، خطری که زاییدهٔ خودِ تمدّن است: در جامعهٔ بشری برای آنکه با قدرت ترین گروه به همهٔ تجمّلات دستیابی کامل پیدا کند، زندگی همهٔ بشریت از همهٔ زیباییِ خود محروم خواهد شد. قوی ترین و خردمندترین آدمیان، در کوشش برای سلطهٔ کامل بر طبیعت، ساده ترین و فراوان ترین نعمتهای آن را نابود خواهند کرد، و با این کار مردمِ ساده را به بردگیِ خود خواهند گرفت، و خود را نیز به بردگیِ خود، و به این ترتیب سرانجام جهان را به دومّین عصر بربریت خواهند کشید، بربریتی پست تر و هزار بار یأس آور تر از بربریتِ نخستین. اکنون در میان شمایی که پیام مرا می شنوید، مسلّماً اندک شماری هستند که مفهومِ آن را عمیقاً در می یابند، و همه روزه برای پیکاری که در پیش است، نبرد می کنند ... امّا کسانی هم هستند (و به صراحت بگویم: اکثریتِ مردم) که به هیچوجه تردیدی در راهی که جهان در پیش گرفته است، نگرانشان نمی کند، و امیدی هم به بهتر شدنِ این راه به هیجانشان نمی آورد: برای آنها

هدفِ تمدّن ساده و از بدیهیات است: دیگر با حیرت و امید و بیم نسبتی ندارد؛ در نزدِ آنها حالتِ طلوع و غروب خورشید را پیدا کرده است؛ در آن نمی تواند خطایی پیش بیاید، و نیازی نیست که در کارِ آن دخالتی بکنیم، یا دربارهٔ جهتِ سیر آن شکوه ای داشته باشیم، یا به تلاشی در هدایتِ آن برآییم ... من از آن بیمناکم که تمدّنِ جدید در راهی پیش می رود که همهٔ زیباییهای زندگی را پایمال خواهد کرد و ما را از مرتبهٔ انسانیت نزول خواهد داد...» (۱)

و همین **ویلیام موریس**، طرّاحِ نگرانِ آیندهٔ تمدّنِ انسان، در عین حال شاعری بود که مردم زمان او شعرش را به مراتب بیش از گفتارهای هشدار دهنده و نگران کننده اش به دل می پذیرفتند، و **ویلیام باتلر ییتز** (W. B. Yeats)، شاعر و نمایشنامه نویس ایرلندی (۱۹۳۶-۱۸۶۵)، در مقاله ای با عنوان «خوشبخت ترینِ شاعران» (۲)، شعر او را چشمه ای شادی بخش از تخیّلی کودکانه می بیند و می گوید: «من و.قتی که بچّه بودم، اغلب می شنیدم که بزرگترها دربارهٔ خانه ای کهن و بُرجدار، شبیه قصر، صحبت می کنند که یکی از خویشاوندانِ پیر من در آن زندگی می کرد. در وصف باغچه های آن خانه حرف می زدند، و دربارهٔ استخر درازِ آن که در میانِ خود جزیره ای کوچک داشت با چند عقاب دست آموز؛ و یک روز کسی برای من شعری خواند و گفت که این شعر او را به یاد آن خانهٔ

1- *The Beauty of Life*, William Morris, edited by G. D. H. Cole, Nunesuch Press, 1948.
2- *The Happiest of the Poets*, Yeats: Selected Criticism and Prose, Pan Books, London 1950.

کهن می اندازد که او از زندگی در آنجا خاطراتی بسیار خوش دارد. این شعر سالها در ذهن من بود و برای من به صورتبهترین توصیف شادی و خوشبختی در جهان در آمده بود، و حتّی اکنون هم فکر نمی کنم که در این باره بهتر از آن شعری در ذهن داشته باشم. شعری که آن شخص خواند، بخشی از آغاز «بالهای زرّین» بود:

«در میانِ باغی با دیوارهای بلند،
در آبادیِ خُرّم از درختانِ سپیدار،
قصری کهن بر پا بود
که شهسواری پیر از آن نگهبانی می کرد.

در دیوارهای آن بسیار آجرهای سرخ رنگ
و سنگهای خاکستریِ کهنه به چشم می خورد
که بر فراز آنها در فصل مناسبِ سال
سیبهای سرخ می درخشید.

روی آجرهایش خزهٔ سبز روییده بود،
و روی سنگهایش گُلسنگهای زرد،
و بر فراز آنها سیبهای سرخ می درخشید:
این قصر کوچک جنگی به خود ندیده بود..

«**ویلیام موریس** هر وقت خانه ای را توصیف می کند، و به توصیفِ خود بیانی شاعرانه می دهد، به نظر من توصیفِ خانه ای است که آرزو داشته است خود در آن زندگی کند، و به یاد می آورم که او در همان ایّامی که

سر گرمِ طرّاحیِ داستانِ «خانهٔ خاندانِ وولفینگز» (۱) بود، می گفت: «من برای مردم خانه هایی با سبکِ جدید طرح می کنم، امّا خانه ای که خودم دوست دارم، خانه ای است تنها با یک اتاق بزرگ که انسان در یک گوشهٔ آن بتواند با دوستانش صحبت داشته باشد، و در یک گوشهٔ آن غذا بخورد، و در یک گوشهٔ آن بخوابد، و در گوشهٔ دیگری از آن کار کند.» واقعیت این است که آنچه او می نویسد برای من کیفیتِ تخیّلات کودکی را دارد که جهان را باز می آفریند، و این باز آفرینی همیشه به یک شیوه نیست، امّا همیشه به شیوه ای است که دلِ او حکم می کند؛ و به این ترتیب، بر خلاف همهٔ شاعران جدید، او شعرهایش را از تصویرهای پایان ناپذیرِ شادی ای می سازد که معمولاً در تخیّل یک کودک جلوه می کند، و همیشه آن گونه شادی ای است که به روح و جسم آرامش می بخشد ... هنگامی که می خواست اوّل بار برای خود خانه ای بسازد، از تخیّل خود پیروی کرد، چون در این زمینه هم مانند کودکی بود که با جهان بازی می کند ... و همین طور در موقعی که مقاله هایی دربارهٔ ماهیت کارِ شادی بخش می نوشت، باز از تخیّل خود پیروی می کرد؛ و نیز در هنگامی که در گوشه ای از خیابانی برای مردم دربارهٔ دگرگونیهای آینده سخن می گفت.»

می بینیم، و این واقعیتی است که بسیاری از شاعران و سخن سنجان، هرگاه که خواسته اند به سادگی و زیباییِ تخیّل، و به آزادیِ پروازِ آن در پهنه های بیرون از واقعیتهای طبیعی اشاره ای داشته باشند، به یادِ تخیّل در جهان بینی کودک افتاده اند، زیرا که پایهٔ تخیّل در کودکی استوار

۱- The House of the Wolfings، عنوان قصّه ای بلند از «ویلیام موریس»، که «ویلیام باتلر ییتز» اشاره به خصوصیات ساختمان آن دارد که ساختهٔ خیال نویسنده است.

می شود، و هیچ انسانی نیست که گوشه هایی از دنیای کودکی خود را بسیار رنگین تر، زیباتر، و شگفت تر از هر گوشه ای در دنیای بزرگسالی به یاد نیاورد، شاید به این دلیل که چشم کودک هنوز به دلِ او وابسته است، و دل او می خواهد آزاد باشد و بازی کند، و او بی آنکه اراده کند، با خیال می آفریند و در تخیّل می بیند و باور می کند، و همین باور است که او را در طبیعت نگاه می دارد، حال آنکه در بزرگسالی انسان دیگر با چشمِ وابسته به دل نمی بیند تا باور کند، و چون از بازی و تخیّلِ آزاد بریده است، نمی خواهد باورکند، می خواهد یقین کند، و یقین راهی به چشمِ وابسته به دل ندارد؛ یقین از راهِ شکّ می رود، و در شکّ اطمینان و آرامش موجود نیست، آن اطمینان و آرامشی که کودک در وابستگی به مادر احساس می کند، چنانکه گویی در نزدیکِ رَحِم ایستاده است و هر آن که به غریزه از خطر به هراس افتد، می تواند به درونِ رحِم پناه ببرد.

امّا در بزرگسالی انسان از رحم بریده شده است، و می خواهد از راهِ شکّ به یقین برسد تا باور کند، و این خواست دیگر با بازی پیوندی ندارد، و تخیّل که باز آفرینیِ هستی برای بازی کردن است، برای چنین باوری دیگر سازگار نیست. **بازی** جای خود را به **کار** داده است، و کار با اراده انجام می گیرد، و به عقل وابسته است، نه به احساس، و انسان فقط در لحظه هایی که از دویدن در راهِ شکّ و نرسیدن به یقین خسته شده است، و نتوانسته است اطمینان و آرامشِ باور را احساس کند، و ناگزیر در حالت وقفه می ماندتا از آن خستگی بیاساید، کودکیِ او از دور به او لبخند می زند، و او با لبخند به یاد کودکی می افتد. می گویم با لبخند، زیرا که کودکی تخیّل و بازی است، و انگار که او در این نگاهی که از دور به کودکیِ خود می اندازد، هم آن را به دلیلِ باورِ وابسته به تخیّل و بازی، جدّی نمی بیند، هم

در عین حال حسرتِ آسودگیِ آن را دارد، حسرت آن اطمینان و آرامش را که مهیّا بود و در نفسِ کودکی بود، و برای حصولِ آن تلاشی لازم نبود.

با لبخندی که در نگاه انداختنی از دور به کودکی پیدا می شود، انگار که انسان بزرگسال به سبب لذّتی که در لحظهٔ وقفه، دزدانه، از آن اطمینان و آرامش، از آن باورِ بی نیاز به شکّ و یقین برده است، در برابرِ عقلِ خود احساس شرمندگی می کند، و با این شرمندگی لبخند می زند تا به عقل خود گفته باشد که کودکی شیرین است، امّا باور کردنی نیست، تا گفته باشد که کودکی تخیّلات و اوهام است، امّا پُر از **بی خیالی** و آرامش است، و شگفتا که **خیال** در کودکیِ انسان مفهومِ خودش را دارد و در بزرگسالی با «غم» و «غصّه» مترادف می شود.

خیال، به تعریفِ ساده در «فرهنگ فارسی معین» معنیِ «گمان، وهم، صورتی که در خواب دیده شود، هر صورتی که از مادّه مجرّد باشد، مانند شیء در آینه» دارد، و به تعریفِ فلسفی در «تهافت التّهافت» **ابن رُشد** به معنیِ «یکی از قوای باطنی است که بدان مصوّره هم گویند، و آن قوّتی است در انسان حافظِ صورِ موجوده در باطن است و این قوّت را بعضی با حسّ مشترک (fantasy) اشتباه کرده اند، در صورتی که خیال حافظِ صور است و حسّ مشترک قوّتِ قبولِ صور است؛ حسّ مشترک حاکم بر محسوسات است و خیال حافظِ محسوسات است؛ حسّ مشترک صور را مشاهده می کند، و خیال تخیّل می کند؛ قوّتِ خیال مجرّد است و صوری که در آن متِوطّن اند مجرّد از مادّه اند.» (۱)

کودک که در دامنِ طبیعت نشسته است، از دید بزرگسال، با خیال

۱- فرهنگ علوم عقلی، سیّد جعفر سجّادی.

باور می کند، و بزرگسال، که خود در بیابانِ واقعیت سرگردان است، با عقل باور می کند، و عقل همواره در کارِ تجزیهٔ اشیاء و امور است تا به کُنه آنها پی ببرد، و خیال همواره در کارِ ترکیبِ اشیاء و امورِ تازه از اشیاء و امورِ موجود است تا همچنان آفریننده بماند و بازی کند و لذّت ببرد.

بسیاری از مردم وقتی که کلمه های «خیال»، «تخیّل» و «تخیّلات» را می شنوند، معانیِ آنها را از مقولاتی می دانند که در زندگی مادّی و عملیِ انسان جایی ندارد، و در این گمانند که ارزشِ آفرینندگیِ تخیّل فقط در حیطه هایی مانند افسانه و شعر آشکار می شود، حال آنکه به قول **آلبرت اینشتین**، «اهمیتِ تخیّل بیش از دانش است، زیرا که دانش محدود است، حال آنکه تخیّل تمام عالم را در بر می گیرد، موجب پیشرفت می شود، و تحوّل پدید می آورد»(۱)، و مُراد او از این سخن این است که تخیّل پایهٔ دانش است، و دانش زاییده و پروردهٔ تخیّل است.

آلکس آزبورن (Alex Osborne)، اندیشمند امریکایی (۱۹۶۶–۱۸۸۸)، در کتابی با عنوان «تخیّل عملی»، که آن را برای بهره گیری از تخیّل خّلاق در آموزش نوشته است، می گوید: «تاریخ تمدّن اساساً گزارش دستاوردهای قدرتِ خّلاقهٔ انسان است. تخیّل بنیاد تلاشهای بشری است؛ بدون شکّ تخیّل در طبیعت ضامنِ بقای انسان بوده است، و موجب شده است که در مقامِ انسان، فاتح و فرمانروای جهان باشد، و همین تخیّل است که می تواند او را در تسخیر کیهان راهبر شود... تخیّل دارای قدرتِ بالقوّه ای بیکران است. مثلاً **ژول ورن** (Jule Verne) شاید هرگز از وطنش (فرانسه) که در آن زندگی

1- *Cosmic Religion. With Other Opinions and Aphorisms*, Albert Einstein, Published by Covici-Freide, New York, 1931.

آرامی داشت، قدمی به بیرون نگذاشته بود، امّا دریافت که تخیّلِ او می تواند او را به همه جای جهان ببرد، به بیست هزار فرسنگ زیر دریا، و حتّی به کرهٔ ماه. **ژول ورن** در پاسخ به کسانی که به اندیشه های او لبخند تمسخر می زدند، ظریفانه می گفت آنچه را که یک انسان بتواند تخیّل کند، انسانهای دیگر خواهند توانست واقعیت ببخشند. و ما هم اکنون کشتیهایی زیردریایی داریم که نخستین نمونهٔ آنها را ژول ورن در سال ۱۸۷۰ تخیّل کرده بود، با این تفاوت که زیر دریاییهای امروز با نیروی اتمی کار می کند. این واقعیت را که تخیّل قدرتِ ازلیِ ذهن انسان است، دیر زمانی است که بزرگترین متفکّران تأیید کرده اند... و تمدّن خود ساختهٔ تخیّلِ انسان است.» (۱)

و من از همین تخیّلِ خّلاق سخن می گویم که آفرینندهٔ انسانیتِ آدمیان است، و آفرینندهٔ جهان است، آفرینندهٔ اندیشه و زبان است، یعنی آفرینندهٔ شعر است. و این تخیّل در جریان پدید آمدنِ هر شعری دو حر کت دارد: یکی حرکتی طولی با مضمون که کالبد حیاتی شعر است، و دیگری حرکتی عرضی با هر جزء شعر، یعنی با کلمه ها و ترکیبها و جمله ها، که پاره پارهٔ آن کالبدِ حیاتی را می سازند. مثلاً اگر یک شعر را در تمامیتِ آن یک موجود جاندارِ کامل، یک انسان، بینگاریم، تخیّل از یک سو آفرینندهٔ این انسان است به صورت موجودی که حیاتی کامل و مستقلّ، و نیز روح و خرد و شخصیتی خاصّ داشته باشد، و وقتی که در برابر ما ایستاد، و ما با چهرهٔ برونی و درونیِ او آشنا شدیم، بتوانیم او را متمایز از همهٔ انسانهای دیگر به یاد بسپاریم و به یاد بیاوریم؛ و از سوی دیگر تخیّل سازندهٔ عضوها و جزء های

1- *Applied Imagination*, Alex Faickney Osborn, Published by Charles Scribner’s Sons, New York, 1963.

این انسان است، و اینها باید در روابط ساختمانیِ خود در کالبد آن انسان تناسب و هماهنگیِ کامل داشته باشند. برای روشن تر دیدنِ این موضوع به شعری با عنوان «درختِ زیتونِ تنها» از **آنتونیو ماچادو** (Antonio Machado)، شاعر و نمایشنامه نویس اسپانیایی (**۱۹۳۹-۱۸۷۵**)، نگاه می کنیم:

آن سوی بیشهٔ زیتون
کنار چشمه، درختی تنها
که سایه اش
(زیتونِ مهمان نوازی)
پناه می دهد به مردِ اندیشناک،
به آبِ زلال؛ در کنارهٔ سپیدِ راه
باشد که الهه آتنه (۱)
با چشمهای دریا رنگش به سبزی تو (ای زیتونِ عهد باستان)
برکت بخشد. (۲)

شاعر، آفرینندهٔ شعر، در بیشهٔ زیتون، که درختهای بسیار در کنار هم ایستاده اند، درختِ زیتون نمی بیند، بیشه می بیند، چنانکه مثلاً ما وقتی که در خیابانی شلوغ می گذریم، فرد نمی بینیم تا او را با خصوصیاتش در ذهن بیاوریم، **جمعیت** می بینیم، که صورت و سیرت مشخّصی ندارد. امّا شاعر با تخیّلِ آفرینندهٔ خود، در بیرون از جمعیتِ درختهای زیتون، درخت زیتونِ تنهایی را می بیند تا بتواند از «زیتونیتِ» آن سخن بگوید؛ تا بتواند ما را به

۱- آتنه یا آتنا (Athene) در میتولوژی (اساطیر) یونان، نظیر مینروا (Minerva) در اساطیر روم، الههٔ حکمت ، صلح، حامی هنرها و حرفه ها.

2- Antonion Machado, *Penguin Modern European Poets*, London, 1963.

تماشای چهرهٔ «فردیتِ» زیتون بخواند. این تکدرخت که باید وظیفهٔ نمایشِ «زیتونیت» را به عهده بگیرد، باید در مناسب ترین مکان جای داشته باشد، چنانکه «آدم» که سر سلسله و اسطورهٔ آدمیان است، در مناسب ترین مکان، یعنی بهشت، ظاهر شد. درخت با آب پیوند حیاتی دارد، و مناسب ترین جا برای او کنارِ یک چشمه است. می دانیم که زیتون در سر زمینهای گرم و آفتابی می روید، در جاهایی مثل یونان، ایتالیا، فلسطین. در این سر زمینها «سایه» در روزهای گرم تابستان پناهی است آسایش دهنده و لذّت بخش، و درخت زیتون موجودیتش در ارتباط با زندگیِ انسان معیّن می شود. پس درخت زیتون، با شاخسارِ انبوهِ خود، سایه ای دارد که انسان را در هنگام تابش تند و بیتاب کنندهٔ خورشید به پناهِ خود دعوت می کند، و با این دعوت، زیتون مهمان نواز است. امّا انسانی که در تابشِ عطش خیز و عرق آورِ خورشید به سایهٔ درخت زیتون پناه می برد، در آن سایه به آبی زلال نیاز دارد تا هم آن را به سر و روی بزند و تازه شود، هم آن را بنوشد تا تشنگی را بنشاند. پس شاعر درخت زیتونِ کامل و والای خود را، در چشم انداز تخیّل، در کنار چشمه، در کنار آب زلال، می بیند.

امّا همان طور که آن درختِ زیتون تنهاست، و در تنهاییِ خود مظهر «زیتونیت» دانسته می شود، پناه گرفتن در سایهٔ او هم باید در یک انسانِ تنها به تصویر در آید، در نمونهٔ کامل و والای «انسانیت»، و چنین انسانی با «اندیشناک» بودن توصیف می شود. و باز سایهٔ تکدرخت زیتون نه تنها به انسانِ اندیشناک، بلکه به آب زلال هم پناه داده است. مگر این آب نیست که به زیتون حیات می بخشد؟ پس چرا در تخیّلِ شاعر درخت زیتون است که به آب چشمه پناه می دهد؟ بله، درست است که حیاتِ زیتون از آب است، امّا در اینجا شاعر می خواهد ارزش پناه دهندگیِ سایه را ممتاز کند، و

سایهٔ درخت زیتون است که آب زلال را در تابش سوزنده و بخار کنندهٔ خورشید در پناه گرفته است. آب در **چشمه** بودنش، در **آب** بودنش، نیازمندِ پناه سایه است، و بدونِ این پناه دگرگون می شود، بخار می شود، ابر می شود، یعنی که در موجودیتِ **آبی** و **چشمگیِ** خود می میرد.

و امّا زیتون، از نعمتِ سایه اش که بگذریم، یکی از مهمّ ترین و قدیم ترین مایه های حیاتِ انسانِ کشاورز و دامپرور بوده است، و در زندگی بشر ارزشی برابر یا حتّی بیش از گندم داشته است. انسان میوهٔ زیتون را می خورده است، و روغن آن را نه تنها می خورده است، بلکه برای روشنایی در شب، سوختِ چراغ می کرده است. در نیمهٔ دوّم شعر «درخت زیتون تنها» می بینیم که تخیّلِ شاعر او را به اسطوره ای دیگر راه می نماید. شاعر به سر زمین یونان می رود، به سر زمین جزیره و دریا و آفتاب و زیتون. به گذشته های دورِ این سر زمین می رود، به عصر خداها و اسطوره ها، عصری که انسان خود و هستی را با اسطوره ها باز آفرینی می کرد، و با اسطوره ها به پیوندهای خود با طبیعت معنایی انسانی می داد. به همه چیز اجازهٔ ورود به جهان اسطوره ها داده نمی شد، و هر چیز برای ورود به این جهان باید در زندگی انسان ارزش والایی می داشت، چنانکه به اسطوره های آفرینش در میان قومهای گوناگون گیاهانی مانند گندم، سیب، ذرّت، و انجیر راه یافته است.

از زیتون در **قرآن** چندین بار، و در سورهٔ «النّور» با عنوان «شجرهٔ مبارکهٔ زیتون» یاد شده است (۱): «خدا روشنایی آسمانها و زمین است؛ روشنایی او در تشبیه به چراغدانی می ماند که در آن چراغی است، چراغ در

۱- قرآن، سورهٔ «النّور»، آیهٔ سی و پنجم.

شیشه ای است، و شیشه چنان است که گویی ستاره ای است درخشان، فروزان از درخت مبارک زیتون، که نه شرقی است، نه غربی، و روغن آن روشنایی می بخشد، هرچند که آتش به آن در نگرفته باشد، روشنایی بر روشنایی...»

و در سورهٔ «المؤمنون» که خدا در آن از نعمتهای بخشیده به انسان سخن می گوید، می خوانیم: «و ما از آسمان [از ابر] به اندازه باران فرو فرستادیم، پس آن را در زمین ساکن گردانیدیم، و هر آینه می توانیم آن را باز پس بریم. آنگاه با آن برای شما باغهای خرما و انگور پدید آوردیم؛ و در باغها میوه های بسیار هست، و شما از این میوه ها می خوری. و درختی در کوه **سینا** می روید که روغن می دهد و نان خورش برای خورندگان» (۱)، و در سورهٔ «التّین» در آیه های اوّل و دوّم به انجیر و زیتون، و نیز کوه **سینا** (۲) سوگند یاد می شود.

با توجّه به این ارزش والای زیتون است که شاعر، **آنتونیو ماچادو**، در افق تخیّل خود، نمایی از اسطورهٔ «آتنه»، الههٔ خرد و حکمت و حامی هنرها و حرفه ها در اساطیر یونان را می بیند، به ویژه در رابطهٔ «آتنه» با «درخت زیتون». در دایرهٔ المعارف کالی یر» (Collier's Encyclopedia) دربارهٔ نام دیگر این الهه آمده است که «او با آب پیوند دارد، و از این روست که به او

۱– قرآن، سورهٔ «المؤمنون»، آیه های هجدهم، نوزدهم و بیستم: «وَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً بِقَدَرٍ فَأَسْكَنَّاهُ فِي الْأَرْضِ وَإِنَّا عَلَى ذَهَابٍ بِهِ لَقَادِرُونَ * فَأَنشَأْنَا لَكُم بِهِ جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ لَّكُمْ فِيهَا فَوَاكِهُ كَثِيرَةٌ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ * وَشَجَرَةً تَخْرُجُ مِن طُورِ سَيْنَاء تَنبُتُ بِالدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِّلْآكِلِينَ *

۲– قرآن، سورهٔ «التّین»، آیه های اوّل و دوّم: «وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ* وَطُورِ سِينِينَ»*

لقبِ **تریتوجینیا** (Tritogeneia) داده شده است، و «-trit» کلمه ای است در زبان یونانی باستان گویا به معنی آب.» (۱)

امّا «هسیود» (Hesiod، هزیودوس، Hesiodos)، شاعر قرن هشتم پیش از میلادِ یونان، در «شجره نامهٔ خدایان» (Theogony)، در روایت داستانِ عجیبِ تولّد «آتنه» گفته است: که او در کرانهٔ رود «تریتو» به جهان آمد. و گفته اند که تریتو یا **تریتون** در یونان باستان رود یا دریاچه ای در حوالی آتن می بوده است. با توجّه به همین لقبِ «آتنه»، یعنی **تریتوجینیا** ست که بعضی او را الههٔ آب و دریا دانسته اند.

در مجادله ای که میان «آتنه» و «پوسایدون» (Poseidon، پوزئیدون)، خدای دریاها، دربارهٔ دارندهٔ حقّ فرمانروایی بر شهر «آتن» و نگهبانی از آن در جامعهٔ خدایان پیش می آید، «آتنه» در برهان خود به سببِ ارزانی داشتنِ نعمت زیتون به مردم آتن بر «پوزئیدون» پیروز می شود. و آنتونیو موچادو در شعر «درخت زیتونِ تنها» دُعایش این است که «آتنه» به سبزی و شکوفایی و باروریِ درخت زیتون برکت ببخشد. «آتنه» که در کنار رود، یا دریاچه، یا چشمه سار زاده شده است، در سر زمین جزیره و دریا و آفتاب و زیتون، چشمانی به رنگِ دریا دارد، و رنگ دریا، با نیلگونیِ مایل به سبز، همرنگ برگها و میوهٔ زیتون است، و شاعر از چشمهای «آتنه»، یعنی از چشمهٔ عنایت او می خواهد که به سبزی زیتون برکت بخشد.

و به پیوندهای نهفتهٔ تصویرها یا استعاره های شعر که بنگریم، حیطهٔ معنای آن بسیار وسیع تر می شود، زیرا که انسانِ تنهای اندیشناک، به تعبیری

3- *Collier's encyclopedia*, Macmillan Educational Co., New York, London, New York, 1989.

خودِ شاعر است، و برای میوهٔ اندیشه اش از الههٔ خرد و اندیشه و هنر، برکت می خواهد.

می بینیم که تخیّلِ **آنتونیو ماچادو** در جریان پدید آوردنِ شعر «درخت زیتون تنها» در حرکتِ عرضی چگونه هر جزئی از شعر را همچون خشتهای عمارتی بر هم چیده است، و چگونه در حرکتِ طولی، مضمون را در کالبد حیاتیِ شعر کمال بخشیده است و عمارت را تمام کرده است. اگر از خود بپرسیم که تخیّلِ **آنتونیو ماچادو** در ساختنِ این شعر از کجا و چه چیز آغاز شد، یا به عبارت دیگر مایهٔ «الهام» او چه بود، یافتنِ پاسخی منطبق با واقعیت کاری است دشوار، و با درنگِ پژوهشگرانه هم به هر پاسخی برسیم، در حدّ حدس می ماند، هر چند که ممکن است که یکی از حدسها عینِ واقعیت یا نزدیک به واقعیت باشد؛ و در یکی از این حدسها من **ماچادو** را می بینم که در جایی از سر زمین زیتون خیزِ خودش اسپانیا، هنگامی که تنها از جاده ای در حوالی زیتون زاری می گذرد، نگاهش به درخت زیتون تنهایی در کنار چشمه ای یا جویباری می افتد، و در موقعیت روحی و فکری ای که در آن هنگام دارد، با تداعی معانی در حیطهٔ ملّی و فردی، و با مایه ای که از فرهنگِ جهانی اندوخته است، گام به گام پیش می رود و شعر را به کمال می آفریند.

و این نقطهٔ آغازِ شعر، یا جرقّهٔ الهام، چیزی است که هیچ ترتیب و قاعده ای را به خود نمی پذیرد، و برای هر شعر به صورتی خاصّ آن شعر پیدا می شود، و من قبلاً در این گفتار از آن با عنوان «اتّفاقِ دیدار با شعر» یاد کردم و می توانیم آن را «حدوث شعر» نیز بنامیم.

حدوثِ شعر

شاعر که ذهنش در کشف حقیقتهای نهفته در باطنِ همه چیز ورزیدگی یافته است، قلم به دست در پشتِ میز خود، در انتظار آمدنِ شعر نمی نشیند. شعر مهمانی نیست که هرگاه شاعر او را دعوت به آمدن کرد، درِ خانهٔ ذهن شاعر را بکوبد. شعر آشنای دیرینی است که ناگهان پیدایش می شود. در کجا و چه وقت؟ در همه جا و هر وقت. فقط شاعرِ واقعی این آمادگی را دارد که در نخستین نگاه او را در دیدن یا شنیدنِ چیزی بیدرنگ بازبشناسد، و او را از میان جمعیتِ انبوهِ تصویرها و اندیشه ها بیرون بکشد و دست او را محکم در دست بگیرد و او را به خانهٔ ذهن ببرد و با تأمّل و تخیّل از او پذیرایی کند، و آنگاه «شعر» پیامِ خود را در مکاشفهٔ آشنایی و دلبستگی به «شاعر» بدهد. آن لحظه ای که شاعر با نگاهی چهرهٔ شعر را باز می شناسد، لحظهٔ **حدوث** است، یعنی که شعر با نشستن و به خود گفتن که من اکنون می خواهم شعر بگویم، پیدا نمی شود. بسیارند شاعر شمرده شدگان بنامی که در میان همهٔ شعرهاشان حتّی یک شعرِ به گوهر شعر هم پیدا نمی شود که آن را در ظهور ناگهانی اش باز شناخته باشند و به خانهٔ ذهن خود برده باشند و پیامش را شنیده باشند.

اینکه من مثلاً به صحنه ای زیبا از طبیعت نگاه کنم و آن صحنه را با خطّ و رنگِ تشبیهها و استعاره های زیبا بر پردهٔ وزن و قافیه بنگارم، حاصلِ کار من می تواند تابلویی از هنر تزیینیِ کلامی باشد و دیوارِ اتاق ذهنِ شنونده یا خواننده را بیاراید، امّا چنین تابلویی از «انسانِ شعر» فقط صورت و ظاهر را با خود دارد، و از سیرت و باطنِ او خالی است، یعنی که **شعر ملاحظه** است، نه **شعر مکاشفه**، به این معنی که شاعر از ملاحظهٔ صورت و ظاهر به

مکاشفه ای در سیرت و باطنِ اشیاء و امور نرسیده است.

فرض کنیم که نقّاشی، در فنّ صورتگری استاد، تصویر زنی را بر پرده بیاورد، سخت زیبا، در جامهٔ حریر منقّش، بر صندلی ای منبّت کاری شده، با پوششی از ترمه، در تالاری مجلّل نشسته، و در کنارِ زن، بر عسلیِ پایه بلندی، در لاوکی چوبینِ خوش تراش چند سیب سرخ و سفید، و خوشه هایی از انگور قرمز، و چند گلابیِ یشمی رنگ، و چند انجیر ارغوانیِ تُندِ از رسیدگی شکافته، به ظرافت چیده و روشناییِ آفتاب از پنجرهٔ ناپیدای تالار بر نیمی از چهرهٔ زن و بر میوه ها تافته، و زیبایی و شادابیِ آنها را نمایان کرده؛ و نگاهِ زن با نازی دل انگیز به روبه روی او، که جای چشمِ تماشاگران است، رها گشته، چنانکه گویی زن از تالار و آفتاب و سیب و انگور و گلابی و انجیر، و حتّی از گذشته و حال و آیندهٔ خود بی خبر است، و در آنجا به لمیدن گماشته شده است تا آیینه ای برای هنر نقّاش باشد. در این پرده میانِ زن و اشیاء دور و برش، میانِ او و نگاه و دستهایش، میانِ حالت و وضعیتِ سر و گردن و سینه و دستها و پاهایش، میانِ هیچ چیزِ او و هیچ چیزِ جهان رابطه ای فکری و عاطفی وجود ندارد، و این همه چیز، بی هیچ مضمونی در آن پرده نشانده شده است. این همه چیز، بی هیچ هماهنگی ای، شما را به جایی که در آن حقیقتِ کشف شده ای بدرخشد، راه نمی نماید. هر یک از این همه چیز از حقیقتِ خود خالی است، و با همهٔ زنده واری و شادابیِ ظاهر، سنگین و بی روح در آنجا افتاده است.

حال فرض کنیم که نقّاشی استاد نه، که باید سالها برای مهارت یافتن در فنّ خود رنج برده باشد، بلکه عکّاسی که بتواند کار کردن با دوربین را در چند دقیقه بیاموزد، امّا در «هنرِ دیدن» به اندازهٔ عمرِ آن نقّاش تجربه اندوخته باشد، زنی ساده را، در جامهٔ سفید ساده، بر صندلی ساده ای در کنار

پنجره ای ساده، در آفتاب نشانده باشد، و یک دانه سیب سرخ و سفید به دستش داده باشد، و زن که می خواهد سیب را به دهان ببرد تا به آن گازی بزند، ناگهان در لحظه ای که پرتوهای نور، در تماس با چهرهٔ سیب باز می تابد، و این بازتاب به چشمهای او می جهد، درنگ کند، و همچنانکه سیب را در میان انگشتان خود نگهداشته است، با چهره ای در همه چیزش نمودارِ آمیخته ای از حیرت و اندیشه و هیجان، به سیب، و درست به آنجایی از سیب که در تماس با پرتوهای نور به درخشش درآمده است، نگاه دوخته باشد. زنِ ساده، بر صندلیِ ساده، در کنار پنجره ای ساده، در آفتاب نشسته، شاید خسته از کار دراز و کسالت آور در آشپزخانه، سیبی برداشته، به اتاق آمده باشد تا بنشیند و استراحتی بکند، امّا پیش از گاز زدن به سیب، ناگهان در لحظهٔ حدوثِ شعرِ «سیب و نور»، با افسونِ حقیقتی بزرگ به تأمّل درافتاده باشد، و در این عکس همه چیز را عکّاس در موقعیتی خواسته باشد که هیچ چیز مزاحمِ هیچ تماشاگری در تسلیم به افسونِ آن حقیقتِ بزرگ و در افتادن به تأمّل نشود؛ و از لحظهٔ در افتادگی به این تأمّل دیگر هر تماشاگری آزاد است که آن حقیقت را با حالِ خود و تخیّلِ خود به هر صورت و سیرتی که می خواهد، ببیند یا تفسیر کند.

با نگاهی به کار این نقّاش و این عکّاسِ فرضی، می توانیم ببینیم که نقّاش از دریافتِ لحظهٔ حلولِ روحِ انسان در جسمِ طبیعت محروم بوده است، و مانند عکّاس نتوانسته است از ملاحظهٔ «سیب» و «انسان»، به مکاشفهٔ «انسانِ سیب» برسد و چیزی بیافریند که دیگر نه سیب است، نه انسان، بلکه «انسانِ سیب» است که هر بیننده ای در تماشای آن، به تناسب جهان بینی خود، به باز آفریدنِ آن دعوت می شود.

پرسی بیش شلّی، شاعر انگلیسی، در جایی از رسالهٔ «دفاع از شعر»

می گوید: «شعر مانند تعقّل نیست، قوّه ای نیست که بتوان بنا بر حرکتٍ اراده آن را به کار گرفت. شخص نمی تواند بگوید: «اکنون من شعری خواهم ساخت.» حتّی بزرگترین شاعران هم نمی توانند چنین چیزی بگویند، زیرا که ذهن در آفرینندگی پاره آتشی است خفته که نیرویی نامرئی، همچون وزشِ بادی، چند لحظه ای آن را بیدار می کند؛ و این نیرو از درون می خیزد، همچون رنگِ یک گُل که با شکفتنِ گُل به تدریج کم مایه می شود و تغییر می کند، و بخشهایِ آگاهِ طبیعتِ ما آمدن و رفتنش را پیشگویی نمی کند. اگر این نیرو می توانست با خلوص و قدرتِ آغازینِ خود دوام بیابد، تصوّرِ اینکه عظمتِ نتایجِ آن تا کجا می بود، محال است؛ امّا هنگامی که ساختنِ شعر آغاز می شود، **الهام** رو به افول گذاشته است، و با شکوه ترین شعرهایی که تا کنون به جهان عرضه شده است، شاید سایه هایی ضعیف از صورتِ اصلیِ دریافتهای شاعران باشد.» (۱)

استعاره های پاره آتش، وزشِ باد، بیدار شدنِ آتشِ خفته در وزشِ باد، رنگِ گُل، و جوشندگیِ رنگ از درونِ گُل، در اشارهٔ **شلّی** به «الهام»، می تواند یکی از توصیفهای همان اتّفاقی باشد که من آن را «حدوث» شعر خوانده ام، امّا با این تفاوت که **شلّی** سخن خود را تا آنجا بسط نمی دهد که بگوید: آن آتش خفته به وسعتِ همهٔ موجودیتِ انسانی شاعر، یعنی به وسعتِ شناخت و دریافتِ او از همهٔ هستی است، و این آتش همیشه بیدار است، و آن عامل یا نیروی بیرونی، به گفتهٔ **شلّی** بادِ گهگاهی، چیزی است در جهانِ

1- (A Defence of Poetry: P. B. Shelley) *Poetry and the Poets*, ,Selected and Edited with an Introduction by R. Brimley Johnson, Faber and Gwer, London.

بیرون که دیدار ناگهانی شاعر با آن، یکی از بیشمار حقیقتهای نهفته در جهانِ درونِ شاعر را بر او آشکار می دارد. و اگر این حقیقت آشکار شده باشد، دیگر سخن از رو به افول گذاشتنِ «الهام» جایی ندارد، زیرا که الهام اگر ندایی در بیدار کردنِ آگاهی یا آتشِ خفته باشد، خود عینِ آگاهی یا آتش نیست، و در حدّ همان ندای بیدار کننده است. شاعر وقتی که با این ندا چشمِ ذهن و دل را گشود و چهرهٔ حقیقتی نهفته در جهان درون را دید، به تصویر آن با کلمات می پردازد، و نزدیکیِ این تصویر به درجهٔ کمال، به حدّ شناختِ شاعر از کلمه ها و رمزهای ترکیبِ آنها بستگی دارد، و آنجا که **شلّی** می گوید: «باشکوه ترین شعرهایی که تا کنون به جهان عرضه شده است، شاید سایه هایی ضعیف از صورتِ اصلیِ دریافتهای شاعران باشد»، ربطی به این ندارد که آن نیروی بیرونی، یا آن ندا، نمی تواند «با خلوص و قدرتِ آغازینِ خود دوام یابد»، بلکه خلوص و قدرتِ هر حقیقتی که بر شاعر آشکار می شود، در ماهیت خود ثابت است، و آنچه به نظر می آید که «رو به افول گذاشتن» باشد، همان درجهٔ توفیق شاعر در بازآفرینیِ آن حقیقت با کلمات است. مثلاً **خوزه خوآن تابلادا** (Jose Juan Tablada)، شاعر مکزیکی (۱۹۴۵-۱۸۷۱)، آورندهٔ «هایکو» یا شعر سه مصراعیِ ژاپنی به حیطهٔ شعر مکزیک، شعری دارد با عنوان «برگهای خشکیده»، به این صورت:

باغ پُر از برگهای خشکیده است.
من، در بهار که درختان سبزند،
هرگز این همه برگ بر آنها ندیده بودم. (۱)

1- *New Poetry of Mexico*, Jose Juan Tablada, Selected with notes by Octavio Paz, Secker & Warburg, London, 1972.

شاعر در «ملاحظهٔ» آن همه برگِ مُرده که کف باغ را پوشانده است، ناگهان صورتِ باغ در بهار را به یاد می آورد که همهٔ این برگهای مُرده، زنده اند و سبزند و بر شاخسارانند، و «این همه» نیستند. و آن حقیقتی که بر شاعر آشکار می شود، و «مکاشفهٔ» اوست، در رمزِ ترکیب کلامِ شاعر نهفته می ماند تا هر خواننده ای در گشودنِ این «رمز» به «مکاشفهٔ» خود برسد، که به هر صورتی باشد، چندان از صورت مکاشفهٔ خود شاعر دور نخواهد بود.

خوانندهٔ این شعر در نخستین مرحلهٔ تأمّل شاید با تعجّب بگوید: «برگها که در شمار افزایشی نیافته اند! همانهایند که بر درخت بودند، و اکنون بر زمین ریخته اند!» و در مرحلهٔ دوّمِ تأمّلِ خود صورتِ بهاریِ درختها را در ذهن بیاورد، و با فرشِ گستردهٔ برگهای خزانی بر پهنهٔ خاک مقایسه کند و با خود بگوید: «نه، شاید شاعر به این حقیقت اشاره داشته باشد که این برگهای مُردهٔ خشک همان برگهای زندهٔ سبز نیستند، زیرا که در بهار من **درخت** می بینم، **برگ** نمی بینم، و اگر هم در ملاحظهٔ یک درخت اصرار داشته باشم که برگی را جدا از شاخسارِ درخت ببینم، باید آن را از درخت جدا کنم. برگ تا زنده است، جزئی از درخت است، و در تجزیه است، در مرگ است که موجودیتی مستقلّ پیدا می کند و خود می شود، و شاید به همین دلیل باشد که این همه شعر و حرف دربارهٔ **برگهای خزانی** یا **برگ خزان** داریم و از برگهای بهاری چیزی نمی گوییم، و اگر بگوییم، از **درختان بهاری** می گوییم!» و در مرحلهٔ سوّمِ تأمّلِ خود بگوید: «شاید **این همه** بودنِ برگهای مُرده اشاره به سنگینی مرگ داشته باشد، زیرا که برگهای مُرده به زمین برگشته اند، به زمین بازپیوسته اند، و زمین شده اند، سنگین و گسترده شده اند، چنانکه **خیّام** گفت که «یک قطرهٔ آب بود و با دریا شد/ یک ذرّهٔ خاک و با زمین یکتا شد»، حال آنکه برگها، در بهار که زنده اند، آن بالایند،

از خاک جدایند، سبکند، همچون زندگی کوتاه و سبک و گذرنده اند!» و در مرحلهٔ چهارمِ تأمّلِ خود بگوید: «شاید هر برگ را شاعر در مکاشفهٔ خود یک انسان دیده است که در بهار، در زندگی هر نسل، بر شاخسار هر نسل، کم اند، و همینکه مردند و با هفت هزار سالگان سر به سر شدند، همهٔ نسلهای گذشته اند، از آغازِ آفرینش انسان تا کنون، و آه که چه بسیار و بیشمارند! چنانکه خیّام دید و گفت: «بر مفرش خاک خفتگان می بینم،/ در زیر زمین نهفتگان می بینم؛/ چندانکه به صحرای عدم می نگرم:/ نا آمدگان و رفتگان می بینم.» و شاید در مرحلهٔ پنجمِ تأمّلِ خود بگوید: «نمی دانم، امّا به هر حال اکنون من هم به حیرتِ آن شاعر دچار شده ام: به راستی که در بهار، که درختان سبزند، هرگز این همه برگ بر آنها ندیده بودم.»

من این شعر کوتاه را به منزلهٔ ساده ترین نمونهٔ لحظه های «حدوث شعر» آوردم، و در این لحظه ها عمیق ترین،پیچیده ترین و بلند ترین شعرها هم حدوث پیدا می کند، و با اشاره به همین واقعیت است که **شلّی** در همان رسالهٔ «دفاع از شعر» می گوید که سخت کوشیِ دراز مدّتِ شاعر در ساختنِ شعر دقّت در ملاحظهٔ همهٔ معنایی است که در لحظهٔ الهام بر او وارد شده است، زیرا که «شعر **بهشت گمشده** هم پیش از آنکه خُرد خُرد به نوشتن درآید، (در لحظهٔ الهام) به تمامی به دریافتِ **میلتون** (John Milton) در آمده بود.» و می دانیم که «بهشت گمشده» شعری است در دوازده بخش از **جان میلتون**، شاعر انگلیسی (۱۶۰۸-۱۶۷۴) که معروف ترین اثر شعریِ قرن هفدهم در جهان انگلیسی زبان است، و به گفتهٔ خودِ **میلتون**، داستانی است «دربارهٔ نخستین نافرمانیِ انسان و میوهٔ/ آن شجرهٔ ممنوعه که آزمودنِ طعمِ مهلکش/ مرگ را به جهان آورد، و همهٔ اندوههای ما را/ همراه با از دست دادنِ بهشت عدن.»

و پس از آن نمونهٔ «برگهای خشکیده» از **تابلادا**، شاعر مکزیکی، از میانِ چند دیوانی که دمِ دست دارم، «دیوان فرّخی سیستانی» را باز می کنم، برای آوردنِ نمونه ای از وصف خزان، در شعری که به قصد ساخته شده است، بی آنکه شعر به تمامی در لحظهٔ **حدوث** بر شاعر وارد شده باشد، و حاصلِ آن نمونه ای از زیبا ترین شعرهای «ملاحظهٔ بی مکاشفه» است، که هیچ حقیقتی از حقیقتهای نهفته در جهانِ درونِ انسان را آشکار نمی کند:

مرا چه وقتِ خزان و چه روزگارِ بهار،
چه [چو] دور باید بودن همی زِ روی نگار.
بهارِ من رخِ او بود و دور ماندم از او،
برابر آمد بر من کنون خزان و بهار.
اگر خزان نه رسولِ بهار بود، چرا
هزار عاشقِ چون من جدا فکند از یار!
به برگ سبز چنان شادمانه بود درخت
که من به روی نگارینِ آن بُت فرخار.
خزان در آمد و آن برگها بکند و بریخت،
درخت از این غم چون من نژند گشت و نزار.
خدای داند کاندر درختها نگرم
زِ درد خون خورم و چون زنان بگریم زار!
کسی که او غم هجران کشیده نیست چو من
زِ بهر برگِ درختان چرا خورد تیمار!
مرا رفیقی امروز گفت: خانه بساز،
که باغ تیره شد و زرد روی و بی دیدار!

جواب دادم و گفتم: درخت همچو من است؛
مرا زِ همچو منی، ای رفیق، باز مدار!
من و درخت کنون هر دوان به یک صفتیم:
منم زِ یار جدا مانده و درخت از بار.
نگار یار من و دوست غمگسار شود
به فرّ خدمتِ درگاهِ میر شیر شکار... (۱)

و دنبالهٔ قصیده بیست و نُه بیت در مدح «امیر محمّد بن محمود بن ناصرالدّین سبکتکین»، فرزند **سلطان محمود غزنوی** است که بعد از مرگ پدر، و پیش از گرفتار شدن به دست برادرش، مسعود، و در قلعهٔ **مندیش** محبوس شدن، شش ماهی سلطنت کرد. در این شعر نشانی از «لحظهٔ حدوث» پیدا نیست، و شاعر پیش از آنکه قصد بیانِ دردِ فراقِ یار کرده باشد، قصد ساختنِ قصیده ای در مدح داشته است، و قصیده را با غزلی آغاز کرده است در «ملاحظهٔ» درخت در پاییز، و جدایی برگ از درخت، و نژند و زار شدنِ درخت در جدایی از معشوقش، برگ، همچو شاعر که از بهارِ رخِ بُت فرخارش دور مانده است، و خود را همدرد درخت احساس می کند و در این همدردی خون می خورد و زار می گرید، و درست آنجا که این همدردیِ حاصل از «همصفتی»ِ شاعر و درخت باید خوانندهٔ شعر را در اوج احساس با «اندوه فراق در پاییز» رها کند، به حکم قاعدهٔ صنعت مستظرفهٔ قصیدهٔ مدحیه سازی، ناگزیر «بیت تخلّص» را می آورد و به مدح ممدوح گریز می زند، زیرا که **نسیب** و **تشبیب** در قصیده «غزلی باشد که شاعر علی الرّسم آن را

۱- دیوان حکیم فرّخی سیستانی، به کوشش محمّد دبیر سیاقی، از انتشارات شرکت نسبی حاج محمّد حسین اقبال و شرکاء، تهران، ۱۳۵۵.

مقدّمهٔ مقصود خویش سازد تا به سبب میلی که بیشترِ نفوس را به استماع احوال محبّ و محبوب و اوصاف مغازلت عاشق و معشوق باشد، طبع ممدوح به شنودنِ آن رغبت نماید و حواسّ را از دیگر مشاغل باز ستاند و بدین واسطه آنچه مقصود قصیده است، به خاطری مجتمع و نفسی مطمئنّ ادراک کند و موقع آن به نزدیک او مستحسن تر افتد.» (۱)

شاعر در بیت تخلّص درختِ نژند و زارِ همچو خود از یار دور مانده را، که در نگریستن به آن خون می خورد و زار می گریست، و خدا شاهد این همدردیِ او با درخت بود، یکباره فراموش می کند و به «فرّ خدمت درگاه» ممدوح متوسّل می شود، چون امید کامل دارد که این توسّل، نگارِ او را، که خدا داند که به چه دلیل او را در فراقِ خود گذاشته است، یارِ او خواهد کرد، و دوستِ او را، که از غم او غافل مانده است، غمگسارِ او، و غمِ هجران پایان خواهد گرفت.

می بینیم که درخت بی برگ مانده در پاییز بهانه ای است، و این همه، علی الرّسمِ این گونه غزلها، پیشغذایی است اشتهاء گشا برای تناول غذای اصلی در سفرهٔ قصیده، یا پرده ای است کلامی، با نقشهای زیبا و خوش رنگ یا خوش آهنگ، امّا خالی از آن جرقّهٔ ناگهانی آگاهی که جهان برون و درون را به هم پیوند می دهد و در روشنایی آن شعر حدوث پیدا می کند و ملاحظه به مکاشفه می انجامد. و در لحظهٔ حدوث است که تخیّل، بی آنکه با ارادهٔ شاعر به کار افتاده باشد، تا اسباب شعر شود، خود در حدوث عینِ شعر می شود.

۱- المعجم فی معاییر اشعار العجم، شمس الدّین محمّد بن قیس الرّازی، به تصحیح محمّد بن عبدالوهّاب قزوینی، انتشارات دانشگاه تهران.

در اینجا سخنی از **یوهان گوتلیب فیخته** (Johann Gottlieb Fichte)، فیلسوف آلمانی (۱۸۱۴-۱۷۶۲)، بیاورم که مانند هموطنش، **امانوئل کانت** (Emanuel Kant) در کتاب «نقد عقل محض»، میانِ واقعیتِ پدیداری یا جهان نمودها و «**هُوَ هُویت**» یا موضوع بالذّات (thing-in-itself) تمایز قائل است، و معتقد است که جوهر عالمِ هستی نفس (ego) است، که همان عقل یا روح باشد، و نفس خود وجود جهان مادّی را با عملی که تخیّلِ سازنده یا آفریننده نامیده می شود، واقعی می گیرد. به عبارت دیگر او نفسِ عاقله را یگانه واقعیت می داند، و معتقد است که «**نفس**»، در تعیّن و تشخّص خود، «**غیر نفس**»، یعنی جهان محسوسات را در مقابلِ خود می آفریند و به واسطهٔ آن آزادیِ خود را اثبات می کند؛ اندیشه های انسان از تجربهٔ جهان مادیّ حاصل نمی شود، چون عقل جزئی از نفسِ خّلاقهٔ کلّ عالم است و تحقّقِ خود را در وحدتِ آگاهانه با آن می یابد. به فلسفهٔ «فیخته» که ایدئالیسم محض است، کاری ندارم، امّا او در کتابِ معروف خود، «مبنای علم معرفت» (۱)، دربارهٔ تخیّل خّلاق می گوید:

«تخیّل خّلاق قوّه ای است که مسلّماً در همهٔ آدمیان نهاده شده است، زیرا که بدون آن نمی توانند نمود و بروزی داشته باشند، هرچند که همهٔ آدمیان آن را تحت فرمان خود ندارند تا به واسطهٔ آن بنا بر مقصود چیزی بیافرینند، یا اگر در لحظه ای فرخنده، آن تصویر مطلوب همچون لمعهٔ آذرخشی به دیدارِ ذهنشان آمد، آن را بگیرند، بیازمایند، و به نحوی محو

1- *Foundation of the Complete Science of Knowledge*, Johann Gottlieb Fichte, translated by Peter Heath & John Lachs, Cambridge University Press, 1982.

ناشدنی، آن را برای هر کاربردی که بخواهند، ثبت کنند.»

اگر مُراد «فیخنه» از این تعریف در اصل بهره گیری از قوّهٔ تخیّل خلّاق در نگرش و بینشِ درست فلسفی بوده باشد، مُراد من از نقل سخنِ او اشاره ای است که به آن «لحظهٔ فرخندهٔ» دیدار ذهن با صورتِ خیال مطلوب دارد، و هر شعر به کمال خود در همین لحظهٔ فرخنده، همچون لمعهٔ آذرخشی به صحنهٔ ذهن شاعر وارد می شود. و چه بسیارند شاعرانی که شعرهای چنین به دیدارِ ذهن آمده را به جا نمی آورند و آنها را برای ابد از دست می دهند، و آنوقت می نشینند و ملاحظه های خالی از مکاشفه را به شبه شعرهایی تبدیل می کنند، و چون این شبه شعرها به خصوصیات ظاهری شعر آراسته اند، بسیاری از مردم آنها را شعر می انگارند و با آنها انس می گیرند و از شناختِ شعر واقعی محروم می مانند، و چنان محروم می مانند که اگر با شعر واقعی برخورد کنند، انگار به معمّایی کلامی برخورده اند که در آن نه چیزی می بینند که آنها را به گشودنِ آن بر انگیزد، نه توانایی گشودنِ آن را دارند. و این است آن شعری که امروز از دیدگاه نقد ادبی در جهان «شعر» دانسته می شود، و همین شعر است که انسان با آن شناختِ خود و هستی را، در کودکیِ ظهورِ خود در زمین، آغاز کرد. و هم اکنون من **عمر خیّام** را به یاد می آورم که در آغاز بهار در حاشیهٔ **نیشابور**، تنها قدم می زند و در یکی از آن لحظه های فرخنده، با ملاحظهٔ سبزه های نو رُسته، در تخیّلِ خلّاق خود به این مکاشفه می رسد که:

ای کاش که جای آرمیدن بودی،
یا این رهِ دور را رسیدن بودی؛
کاش از پی صد هزار سال از دلِ خاک
چون سبزه امیدِ بر دمیدن بودی!

و نیز **فدریکو گارسیا لورکا**، شاعر اسپانیایی، را به یاد می آورم که در آغاز تابستان، در روستایی در حوالی **غرناطه**، از پنجره به بیرون نگاه می کند، و در این لحظه با ملاحظهٔ برزگری در حال درو کردن در کشتزار گندم، و پسرکی در حالِ خوردنِ پرتقال، آن لمعهٔ آذرخش به دیدارِ ذهنش می آید، و او با در کنارِ هم گذاشتنِ تصویرهای پسرک و پرتقالِ از درخت چیده ای که خورده می شود، برزگر و گندمی که درو می شود، و خود که در ایوانچه ایستاده است، و دست و داسِ زمان او را درو خواهد کرد، مرگ را با ابدیت بخشیدن به آن لحظهٔ مکاشفه نفی می کند، و می گوید:

اگر مُردم
پنجرهٔ ایوانچه را باز بگذارید.

پسرک دارد پرتقال می خورد.
(من از پنجرهٔ ایوانچه او را می بینم.)
دروگر گندم را درو می کند.
(من از پنجرهٔ ایوانچه او را می بینم.)

اگر مُردم،
پنجرهٔ ایوانچه را باز بگذارید. (۱)

لورکا به این شعر عنوانّ «بدرود» (Despedida) داده است، بدرود برای سفری که در پیش است، امّا نه سفری بی بازگشت به جهانِ نیستی، زیرا که او

1- *Selected Poems*, Federico Garcia Lorca, edited by Christopher Maurer, Penguin Books, 1997.

می گوید «اگر مُردم»، و «اگر» کلمهٔ «شرط» و «احتمال» است: اوّلاً او جوان است، و تازه در **۱۹۳۶** که فاشیستها در جنگ داخلی اسپانیا او را تیر باران کردند، سی و هشت ساله بود، و بنا بر این در هنگامِ تخیّلِ این شعر در سنّی بود که زندگی به اوج شور و جنبش می رسد، و مرگ هم حضور محسوس تری دارد، بی آنکه چهره ای هولناک داشته باشد، و بنا بر این همسایهٔ دیوار به دیوار زندگی است، و هر لحظه «احتمال» آن هست که دست زندگی را در دست بگیرد و بفشارد؛ و ثانیاً «اگر مُردم» می تواند به معنای «اگر مرا مرده ببینید» باشد، چون مخاطبِ او آنهایند که پس از رفتنش او را مرده خواهند دید، حال آنکه او به آنها گفته است «پنجرهٔ ایوان را باز بگذارید»، زیرا که او از پسِ آن لحظهٔ فرخنده که در مکاشفه اش خود را در کودک و پرتقال، و در دروگر و گندم، و در چشم تماشاگرِ خود دیده است، ابدیت یافته است، یعنی که خود را در گردشِ بی پایان حیات در عالمِ هستی تماشا کرده است، و در آن لحظهٔ فرخندهٔ این مکاشفه تا پایان عالم هستی در برابر پنجرهٔ ایوان به تماشا ایستاده خواهد بود، و آن جسدی که مخاطبانش خواهند دید، پرتقالی است چیده شده، گندمی است درو شده، پرتقال و گندمی است خورده شده، امّا کودک و دروگر و ایوانِ تماشا همیشه خواهند ماند.

عمر خیّام، با اندیشهٔ مرگ، آرزوی محالش این است که «کاش از پی صد هزار سال از ذل خاک/ چون سبزه امیدِ بر دمیدن بودی»، و **گارسیا لورکا**، با اندیشهٔ مرگ، خود را تا ابد تماشاگرِ زندگی می بیند، و دو شاعر در آیینهٔ تخیّل به زندگی و رویشِ بی پایانِ «نوع» نگاه می کنند و به مرگ که پایانِ رویشِ «فرد» است، و با اینکه به ظاهر نگرشِ آن دو شاعر با فاصلهٔ دراز زمانی و مکانی و فرهنگی از همدیگر، متفاوت می نماید، در شعر **لورکا** هم،

اگر در حیطهٔ معنای گستردهٔ آن بگردیم، چهرهٔ دیگری از همان آرزوی محال **خیّام** را می بینیم، امّا در نقاب تسلیم و پذیرشی شیرین، زیرا که «فردِ» **گارسیا لورکا** ست که از «نوعِ» انسان، آن سبزهٔ همیشه روینده، می خواهد که «پنجرهٔ ایوانچه» را باز بگذارد تا او که در «فردِ» خود از پی صد هزار سال هم امید بر دمیدن ندارد، در «نوعِ» خود جاودانه تماشاگر زندگی بماند.

لورکا در سال **۱۹۳۳** در بوئنوس آیرس، پایتخت آرژانتین، در یک سخنرانی، در اشاره به سحر و افسون و اجنّه در فرهنگ عامّهٔ اسپانیا، گفت: «اسپانیا سرزمینی است گشوده بر مرگ. در هر جای دیگر، مرگ پایان همه چیز است. مرگ می آید، و پرده ها را می کشند. در اسپانیا نه. در اسپانیا پرده ها را پس می زنند. بسیاری از اسپانیاییها تا روزی که بمیرند، زیر سقف، میان چهار دیواری زندگی می کنند، و آنوقت است که می برندشان بیرون، زیر آفتاب. مُرده در اسپانیا با مردنش زنده تر می شود...»

و این هم به جاست که بدانیم که **گارسیا لورکا** از راه ترجمهٔ اسپانیاییِ شعر عربی با قصیده و غزل آشنایی داشت، و شاید که ترجمهٔ رباعیات **عمر خیّام** را هم خوانده بود، و مجموعهٔ بیست شعر او هم، که هر یک را غزلی (Ghazal) یا قصیده ای (Casida) نامیده است، مثل «غزل پرواز» یا «قصیدهٔ گریه»، پس از مرگش با عنوان «دیوان تاماریت» منتشر شد. «تاماریت» نام روستایی است کوچک، با منظره هایی بسیار زیبا و دل انگیز، که متعلّق به یکی از خویشاوندانِ نزدیک شاعر بود. دربارهٔ کلمهٔ «تاماریت» (Tamarit) این گمان پیش می آید که در اسپانیای «عرب زده» شاید این کلمه با «تَمر» عربی به معنای خرما، در جمع «تمرات» (Tamarat)، «تمور» و «تمران» ارتباطی داشته باشد. در مقدّمه ای که **امیلیو گارسیا گومز** (Emilio Garcia Gomez)، ادیبِ آشنا با زبان و ادبیات عربی بر «دیوان تاماریت» نوشته است، می گوید: «علاقهٔ

لورکا به شعر شرقی به روزگار نوجوانی او بر می گردد: او در سال **۱۹۲۲** در یک سخنرانی دربارهٔ «Cante Jondo» (آواز کولیان آندولسی)، به شباهتهایی میان ترانه های محلّی آندولسی و اشعار عالی شاعران عرب و ایرانی اشاره کرد.»

و نیز به جاست که در گفتار از «حدوث شعر» و «**تخیّل خلّاق**» به یکی از قصیده های «دیوان تاماریت» نگاه کنیم، و در این تخیّلِ خلّاق چشم انداز «استعاره» را ببینیم که در آفرینش شعر، زبان کودکی انسان، آفرینندهٔ همهٔ معانی، آفرینندهٔ جهانِ انسانی است. عنوان این شعر «قصیدهٔ گریه» است، گریه ای که استعاره ای از غم بزرگ انسان است، گریه ای سمبول همهٔ دردهای انسان از هنگامی که نخستین قطرهٔ اشک در نخستین انسان زبانِ دردهای نهفتهٔ او شد تا زمانی که با صدای گریهٔ کسی، صدای گریهٔ همهٔ انسانهای رفته و همهٔ انسانهای نیامده در فضای روح **گارسیا لورکا** پیچید و غوغا و قیامت بر پا کرد، و در آن لحظه این شعر بر او وارد شد:

من پنجره ام را بر ایوان فرو بسته ام،
زیرا که نمی خواهم صدای این گریه را بشنوم.
امّا از بیرون، از آن سوی این دیوارهای خاکستر فام،
صدایی جز صدای گریه به گوش نمی آید.

بسیار کم اند فرشتگانی که آواز می خوانند.
بسیار کم اند سگانی که پارس می کنند.
هزار ویولن در کف دست من جای می گیرد.

امّا این گریه سگی عظیم است،

این گریه فرشته ای عظیم است،
این گریه ویولنی عظیم است،
اشک بر باد پوزه بند نهاده است،
و هیچ صدایی جز صدای این گریه به گوش نمی آید.

آیا در پرده های چندگانهٔ معنی، این دیوارهای خاکسترفام دیوارهای سر و ذهنِ شاعر است؟ و پنجرهٔ ایوانِ او، روزنهٔ آگاهی او از آنچه در جنگل انسانیِ جامعه می گذرد؟ و فرشتگانی، یعنی انسانهای دل آگاهی که عاشق زیبایی و آزادی و داد باشند و آوازشان بتواند بلندتر از صدای گرینده‌گان در فضای دل و سر شاعر بپیچد، کم اند؟ و نیز سگانی، یعنی انسانهایِ بیدارِ هشدار دهنده ای که نگهبانِ وفادارِ آسایش مردم باشند، و بانگ بیداد شکنِ آنها بتواند بلندتر از صدای گریهٔ ستمدیدگان، برخیزد و شیطان زدگان را بگریزاند، بسیار کم اند؟ به هر حال، شاعر در کف دستش، که استعاره، سمبول یا اسطورهٔ پیوند هر انسان با همهٔ انسانهای دیگر است، و در اینجا کنایه ای از شعر اوست که آیینهٔ روح اوست، هزار ویولن دارد، یعنی که آوازِ اندیشهٔ او موسیقیِ تسکینِ روح گرینده‌گان است، و گریه نیز در حقیقتِ خود ناتوانی نیست، و در خود سگی عظیم، فرشته ای عظیم نهفته دارد، زیرا که حقیقتِ انسانی در همه هست، هر چند که بیدار نباشد. امّا اکنون این حقیقت خفته است، و صدایی جز گریه به گوش شاعر نمی آید، و اشک، این تسکینِ دوره های سختِ شکیبایی و انتظار، بی آنکه بداند، یا بخواهد، بر باد که حرکت است، فریاد است، آشوبنده است، و مایهٔ دگرگونیِ هر وضعِ موجود است، پوزه بند زده است. این تنها یکی از پرده هایی است که در معنی چندگانهٔ این شعر می توان گشود، و حتّی خودِ **گارسیا لورکا** هم در مقام گویندهٔ شعر نمی تواند هیچیک از پرده هایی را که هر خوانندهٔ آگاه و

شناسایی در معنیِ آن می گشاید، مردود بداند، زیرا که این خاصیتِ زبان استعاریِ شعر است که در فضای تخیّلِ هر کس، بنا بر معنویت و فرهنگ فردیِ او، افقهایی را می گشاید که می تواند با افقهای گشوده در فضای تخیّلِ دیگران، با وجود همهٔ شباهتها، تفاوتهایی آشکار داشته باشد.

امّا این را هم گفته باشم که «حدوث شعر» برای هر شاعری به صورتی خاصّ پیش می آید، و آنچه به حقیقتِ حدوث گواهی می دهد، همان لمعهٔ آذرخشِ آگاهی است که با نمودِ روشنِ تصویری آغاز می شود، و تخیّلِ خلّاق با ملاحظهٔ آن راه به مکاشفه می برد و پرده ای از بی نهایت پرده های نهفته در روحِ انسان را در شعری می گشاید. مثلاً **مولوی** وقتی که در لمعهٔ آذرخشِ حقیقت، انسان یا روحِ جزئی را بیقرار می بیند، و بیقراری را زاییدهٔ جدایی از خدا، یا جدا افتادگی از روحِ کلّی می داند، ناگهان در روشناییِ آن لمعه تصویر «نی» در ذهنش نمودار می شود، و نی «استعاره» یا سمبول انسان می شود، و آواز نی حکایتِ بیقراری و اشتیاقِ پیوستن به «نیزار»، یا روحِ کلّی، یا خدا، و می گوید:

بشنو این نی چون حکایت می‌کند،
وَ ز جداییها شکایت می‌کند،
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند،
از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند.
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرحِ دردِ اشتیاق.

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش،
باز جوید روزگار وصل خویش...

آتش است این بانگ نای و نیست باد،

هر که این آتش ندارد، نیست باد!

آتش عشق است کاندر نی فتاد؛

جوشش عشق است کاندر می فتاد...

و همین تصویر «نی» در لحظهٔ حدوثِ یک شعر، افسانه ای را به ذهنِ **میخاییل یوری یوویچ لِرمانتوف** (Mikhail Yuryevich Lermantov)، شاعر روس (۱۸۴۱-۱۸۱۴) آورد، افسانه ای که قومهای گوناگون آن را با صورتهای متفاوت دارند:

«ماهیگیری دلشاد/ در کرانهٔ رودی نشسته بود./ در پیش روی او، بر بالهای باد/ نیهای بلند، صف در صف، در نوسان بودند.

«ماهیگیر تکّه ای از ساقهٔ نیی خشک را بُرید/ و در طولِ آن سوراخهایی پدید آورد،/ و آنگاه یک سرِ آن را سخت به هم فشرد،/ و در سرِ دیگرِ آن دمید.

«نی، چنانکه گویی در آن روح دمیده باشند/ سخن گفتن آغاز کرد./ این آوای هوا بود که برخاست/ یا صدای انسان بود؟

«نی آرام و غمناک خواند:/ «آه، مرا رها کن، مرا رها کن،/ ای ماهیگیرِ دلشاد،/ تو مرا عذاب می دهی.

«من دختری بودم/ از زندگی و نشاط فروزان./ در خانهٔ نامادری/ سالها پیش به اوجِ شکوفایی رسیدم.

«و معصومانه/ بسا اشک سوزان که افشاندم/ و بسا که در تاریکی/ آرزوی مرگ می کردم.

«نامادری ام پسری داشت/ که محبوب او بود، نه محبوبِ هیچکسِ دیگر، / و این پسر مردم شریف را می هراساند/ و دخترانِ نو عروس را

می ربود.

«یک بار در شامگاه/ به نقطهٔ بلندِ کرانهٔ رود رفتیم/ تا غروب خورشید را تماشا کنیم/ و غرّش امواج را بشنویم.

«او به من زر و سیم داد،/ امّا من از او زر و سیم نمی خواستم./ از من طلبِ عشق کرد،/ و دل من سخت غمگین و سرد شد.

«آنگاه تیغهٔ سنگین خنجر او/ در سینهٔ نرم و شادابِ من فرو رفت،/ و او جسد مرا اینجا، در کرانهٔ رود/ مدفون کرد.

«از سینهٔ شکافتهٔ من/ یک نیِ بزرگ بر آمد،/ و اندوهِ دل من، همهٔ دردها و حسرتهایِ من/ در درونِ این نی جای دارد.

«آه، ای ماهیگیرِ دلشاد،/ به رحم آی و مرا رها کن،/ مگر آنکه هرگز رنج را نیازموده باشی! و طعم بدبختی را در نیافته باشی!» (۱)

در افسانهٔ ماهیگیرِ **لرمانتوف** هم، «نی» انسان است، انسانی که زندگی از او ربوده شده است؛ محبّت را از او دریغ داشته اند؛ و اکنون همهٔ دردها و حسرتهای او در درونِ نی جای گرفته است. نی زبانِ آرزوهای برنیامده است؛ راوی حکایتهای ناگفته است؛ اشارتی است به تناقضی که انسان در طبیعت شاهدِ آن است؛ مُشتی خاک و دلوی آب، آیا همین است مثلاً دختری که چشمهای او آیینهٔ جهان و همهٔ زیباییها و شگفتیهای آن است، و دلِ او چشمهٔ همهٔ حقیقتهای هستی؟ و این مُشتی خاک که به زمین برگشت و آن دلوِ آب که به دریا برگشت، آن حقیقت بزرگ که به عظمتِ همهٔ آفرینش بود؛ چه

1- *An Anthology of World Poetry*, Mikhail Yuryevich Lermantov, edited by Mark Van Doren, published by Cassell, London, Melbourne, 1929.

شد؟ روایتِ **عمر خیّام**، یا شاعری خیّام وار، از این پرسشِ تلخ چنین است: «هر سبزه که بر کنارِ جویی رُسنه ست/ گویی زِ لبِ فرشته خویی رُسته ست؛/ پا بر سرِ هر سبزه به خواری ننهی،/ کآن سبزه زِ خاک لال رویی رُسته ست».

و باز به تعبیری دیگر «نی» شاعر است که چشم او در تاریکیها می بیند و گوش او آوازِ سنگ و گیاه و ستاره را می شنود، و رؤیاهای همهٔ گُنگهای خوابدیده را تعبیر می کند. «نی» می تواند بانگِ آتشناکِ «مولوی» باشد در بیانِ «اَنَا الحَقّ» منصور حلّاج، یا زبان غمها و شادیهای همهٔ روستاییان ساده ای باشد که خود نخستین سازندگانِ «نی لبک» بوده اند.

و نمونه ای دیگر از ظهور تصویر «نی» در لمعهٔ آذرخشِ حدوث شعر، از **بیورنسترنه بیورنسون** (Bjørnstjerne Martinius Bjørnson)، شاعر، نمایشنامه نویس و داستانسرای نروژی (۱۹۱۰-۱۸۳۲) است با عنوان «جوانک و نی لبک»، که در آن، همچون «نی» **مولوی**، بیان کنندهٔ معنایی عرفانی است:

«جوانک روز همه روز در جنگل می گردد/ زیرا که در آنجا ترانه ای بسیار دلنشین شنیده است./ او برای خود از شاخهٔ بید نی لبکی تراشید،/ و آن را آزمود تا ببیند که چه نغمه ای در دلِ آن نهفته است./ نغمه از دل نی لبک چه غمناک و شاد بر آمد؛ امّا همچنانکه جوانک گوش به ئن فرا داده بود، نغمه دور شد./ و جوانک به خواب فرو رفت، و آن نغمه دیگر بار به نزدیک او آمد،/ و در بالای پیشانی او با مهر درنگ کرد./ جوانک بر آن شد که نغمه را به چنگ آرد، و شتابزده از خواب بر جست،/ و نغمه در شب تاریک دور و ناپدید شد.

«خدا، ای خدای من! مرا به نزدِ خود ببر!/ زیرا که این نغمه ای که تو ساخته ای مرا می سوزاند و خاکستر می کند.»/ و خدا در پاسخ او گفت: «این نغمهٔ دوستی است قدسی،/ با اینکه هرگز نخواهی توانست آن را ساعتی با

خود داشته باشی/ همهٔ آهنگهای دیگر در برابر این نغمه/ که هرگز از آنِ تو نخواهد شد، ناچیز و نارساست!» (۱)

جهان باهمهٔ جلوه ها و شگفتیهای حیات، جنگلی است، و انسان در این جنگل کودکی است تنها که ترانهٔ حقیقت را در ناپیداییِ آن شنیده است و سخت مجذوبِ آن شده است. در بیقراریِ خود می کوشد که با آفرینشهایش، که ساختنِ نی لبک استعاره ای از آنهاست، ترانهٔ حقیقت را از آنِ خود کند. امّا ترانهٔ حقیقت دست یافتنی نیست. این رمزِ دلکش، همهٔ شیرینی اش در این است که تو در تنهاییِ خود آن را بشنوی و در شور و وجدِ شنیدنِ آن بسوزی. این نغمه، حقیقتِ روحِ انسانی توست، دوستی است از عالمِ قدس، متعلّق به خاک نیست، شناختنی نیست، از خود کردنی نیست، و تو فقط آواز آن را می شنوی. حقیقتِ تو سرگردانیِ تو در جنگلِ هستی است، با دلی افسون زدهٔ نغمه ای که گاه از دور دستان می آید، و گاه از فاصله ای بسیار نزدیک، و شاید که همهٔ جنگل تو باشی، و همهٔ سرگردانیِ تو در تو بگذرد، و آن نغمه نیز نَفَسی باشد که از «نیِ» خود آگاهی یا نا به خودآگاهیِ تو برون می آید. و من خود بارها این آواز را شنیده ام، و در یکی از همین لحظه های **حدوث شعر** بود که گفتم:

آید آوایی از دور دستان
آشنا با دلِ ما و بیگانه با گوش؛
گفت و گویی است شاید به جایی شنیده؛
بس گذشته بر آن روز و گشته فراموش.

1- *An Anthology of World Poetry*, Bjørnstjerne Martinius Bjørnson, edited by Mark Van Doren, published by Cassell, London, Melbourne, 1929.

هر چه کوشی، از آن گفت و گوی دل انگیز
چیزی آید به یادت، به یادت نیاید.
تلخ پیچی به خود از ندانستنِ راز،
شاهد از دور دستان به دادت نیاید.

در دلِ خویش گویی که: این گفت و گو هست،
هست، امّا بسی دور، در دور دستان؛
هوشیاران نیارند آن را شنیدن؛
چون بپرسی، نگویند یک حرف مستان. (۱)

و در بسیاری موارد، چه عمیق ترین و گشوده آفاق ترین شاعران، که پروازِ تخیّلشان تا ورای سپهرِ سرگشتگی و گمشدگی است، چه ساده دل ترین شاعران، که پروازِ تخیّلشان، گنجشک وار، از حوالیِ شاخسارِ شادیها و غمهای خُردشان چندان فراتر نمی رود، هنگامی که از کسی دیگر، از کسی که روحِ گفته اش را در لمعهٔ آذرخشِ تخیّلِ خّلاق دیده باشد، چیزی بخوانند، ناگهان شعری به دیدارِ ذهنِ بیارشان می آید. (۲) در شعر کلاسیک فارسی که «قصیدهٔ مدحیه» بیشتر صنعتِ کلامی بود، نه شعر، و «مثنوی»، چه کوتاه، چه بلند، بیشتر «نثر منظوم» بود با گهگاه بیتی یا چند بیتی «شعر»، و در «غزل» علی القاعده هر بیت به تنهایی مضمونی کامل را در بر می گرفت و

۱- «از دور دستان»، از کتاب «به انسان، امّا برای خرخاکیها، یونجه ها و کلاغها»، انتشارات نیل، تهران، ۱۳۴۹.

۲- در اینجا به آنها که شعرشان نامشان است، و آنچه با نام شعرشان شناخته می شود، نقشهایی بریده از پرده های شعرهای دیگران است، کاری ندارم.

مضمون آن گاه شعر بود و بسی بیش از گاه تصویری از احساساتِ عاشقانه، عارفانه یا حکیمانه با بیانی در زیبایی تبلور یافته و جامد، بسیاری از شاعران مضمونها را از دیوانهای دیگران می گرفتند و هر مضمون را همچون عروسی با جامه ای و آرایشی دیگر به نظاره در می آوردند، و هر از چندی شاعری ظهور می کرد که می خواست نوآوری کند و همچون **نظامی گنجه ای** می گفت: «عاریتِ کس نپذیرفته ام،/ آنچه دلم گفت بگو، گفته ام». و این شیوهٔ مضمون ربایی از نخستین دورهٔ شعر فارسی دری، که با خلّاقیت کسانی مانند **رودکی سمرقندی، ابو شکور بلخی،** و **شهید بلخی** پایه و مایه گرفت، آغاز شد و همچنان ادامه یافت و از قرن نهم هجری به بعد به دست «مضمون دزدان» و «قافیه بندان» افتاد که اسبابِ رسوایی و سرشکستگی شعر کلاسیک شدند و هنوز هم می شوند، حال آنکه شعر اصیل همیشه، از همان عهد **رودکی** تا به امروز، نو و آبرومند و سرفراز بوده است.

در اوایل قرن هفتم هجری که **شمس الدّین محمّد بن قیس رازی** کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» را تؤلیف می کرد، کارِ مضمون ربایی به جایی رسیده بود که او فصلی از کتابش را به «سرقات شعر اختصاص داد و گفت: «و نیز باید که شعر شعراء را غارت نکند و معانی ایشان به تغییر اوزان و اختلاف الفاظ در شعر خویش به کار نبرد که ملك مردم به تصرّف فاسد تملّك نپذیرد و سخن دیگران بر خویشتن بستن دلالت بر فضل نکند.» و یکی از بسیار نمونه ها که آورده است، این بیت **امیر معزّی نیشابوری** است: «مردم به شهر خویش ندارد بسی خطر/ گوهر به کانِ خویش نیارد بسی بها»، که **انوری ابیوردی** از او «غارت» کرده است و گفته است: «به شهر خویش درون بی خطر بُوَد مردم/ به کان خویش درون بی بها بود گوهر».

البتّه این خاصیتِ استقلال بیت در مضمون در شیوهٔ شعر کلاسیک

است، و آنکه نخستین بار مضمونی را می آفریند، در آن بیت شاعر است، و همهٔ آنهایی که پس از او آن مضمون را با وزن و قافیه ای دیگر در بیتی عرضه می کنند، حدّ اقلّ در آن بیت سارقِ شعرند، و با کار آنها خّلاقیت از حیطهٔ شعر بیرون می رود، و شعرسازی هم به صنعتهایی مانند خاتمکاری، مینیاتورسازی، باصمه زنی بر پردهٔ قلمکار، قالیبافی و مانند اینها شباهتِ عملی پیدا می کند.

و قابلِ تأمّل آنکه از دیدگاه کسانی مانند مؤلّف «المعجم فی معاییر اشعار العجم» در «صنعت شعر» اگر شاعری، یعنی شعر سازی، معنی و مضمونی در شعر دیگری می دید و می پسندید و خود می توانست آن را زیباتر از شاعر اصلی بیان کند، عملِ او سرقتِ شعر به حساب نمی آمد: «ارباب معانی گفته اند چون شاعری را معنی ای دست دهد و آن را کسوت عبارتی ناخوش پوشاند و به لفظی رکیک ادا کند، و دیگری همان معنی فراگیرد و به لفظی خوش و عبارتی پسندیده بیرون آرد، او بدان معنی اولی گردد، و آن معنی ملک او گردد.»

و البتّه در موردی که شاعری در هنگام ساختنِ قصیده یا غزلی، بیتی معروف از شاعری دیگر را به یاد می آورد و آن را در جایی از پردهٔ شعر خود می نشاند، اگر نام گویندهٔ آن را در بیت قبلیِ خود ذکر می کرد، به عملِ او «تضمین» می گفتند، و اگر ذکر نمی کردد و آن بیت یا گویندهٔ آن، حدّ اقلّ در نزد خواصّ، معروف نمی بود، عملِ او «سرقت» شمرده می شد. مثلاً اگر **حافظ** می گفت: «وَر باورت نمی کند از بنده این حدیث/ از گفتهٔ **کمال** دلیلی بیاورم:/ گر برکَنَم دل از تو و بردارم از تو مهر،/ آن مهر بر که افکنم، آن دل کجا برم!»، بیتی از **کمال الدّین اصفهانی** را «تضمین» کرده بود، که البتّه این بیت در اصل از **مسعود سعد سلمان** بوده است، به این

صورت: «گر برکَنم دل از تو و بردارم از تو مهر،/ آن مهر بر که افکنم، آن دل کجا کنم!»، و **کمال الدّین اصفهانی** با تغییر صورتِ فعل در قافیه، و بدون ذکری از **مسعود سعد سلمان** آن را در غزلی با این مطلع به کار برده است: «جان را، چو نیست وصلِ تو حاصل، کجا برم؟/ دل را، که شد زِ دردِ تو غافل، کجا برم؟»

امّا اگر مثلاً **حافظ** بگوید: «تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک/ باور مکن که دست زِ دامن بدارمت!»، و **سعدی** یک قرن پیش از او گفته باشد: «تا به گریبان نرسد دست مرگ/ دست زِ دامن نکنیمت رها!»؛ و باز اگر **حافظ** بگوید: «ای قصّهٔ بهشت زِ کویت حکایتی/ شرح جمالِ حور زِ رویت حکایتی!»، و **عطّار نیشابوری** نزدیک به دو قرن پیش از او گفته باشد: «ای آفتاب از ورقِ رویت آیتی،/ در جنبِ لعلِ تو کوثر حکایتی!»؛ و باز اگر **حافظ** بگوید: «صحن سرای دیده بشستم، ولی چه سود،/ کاین گوشه نیست در خورِ خیلِ خیال تو!»، و **کمال الدّین اصفهانی** یک قرن و نیمی پیش از او گفته باشد: «صحن سرای دیده به هفت آب شسته ام/ بهر خیالت آب زده رهگذارِ چشم!»؛ و باز اگر **حافظ** بگوید: «ای هُدهُد صبا به سبا می فرستمت،/ بنگر که از کجا به کجا می فرستمت! / حیف است طایری چو تو در خاکدانِ غم،/ ز اینجا به آشیان وفا می فرستمت!»، و **خاقانی شروانی** در حدود دو قرن پیش از او گفته باشد: «ای باد صبح، بین که کجا می فرستمت،/ نزدیک آفتاب وفا می فرستمت!»؛ و باز اگر **حافظ** بگوید: «مزرع سبز فلک دیدم و داسِ مه نو،/ یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام دروا!»، و **امیر معزّی نیشابوری** در حدود سه قرن پیش از او گفته باشد: «گردون چو مرغزار و در او ماهِ نو چو داس،/ گفتی که مرغزار همی بدرود گیا!»، در همهٔ این موارد عملِ **حافظ** نه تضمین شمرده می شود، نه «سرقت»، بلکه به سببِ کیفیتی که شعر

کلاسیک پیدا کرده بوده است، این معانی یا مضامین «ملک» **حافظ** می گشته است، هر چند که حکم عقل این باشد که: «لِلاوّل فضل السّبق!»، یا «اَلفَضل لِلمُتِقَدِّ م!»

امّا آنجا که شعری از شاعری بتواند برای شاعر دیگر جرقّهٔ الهامی باشد و مایهٔ حدوث شعر شود، با مضمون دیگران را ربودن و رنگ بیانِ خود را به آن زدن، یا مضمون دیگران را بی پروا برداشتن و به قالبی زیباتر در آوردن، و حتّی معنیِ آن را به درجه ای بالاتر بردن فرق می کند. مثلاً **مارسلین دبورد والمور** (Marceline Desbordes-Valmore)، شاعرهٔ فرانسوی (۱۸۵۹-۱۷۸۶)، معلوم نیست که به چه نحو با بندی از دیباچهٔ «گلستان سعدی» آشنا شده بود، امّا به خوبی معلوم است که در ساختنِ شعری نه آن سخنِ **سعدی** را «تضمین» کرد، نه آن را به «سرقت» برد، بلکه از آن الهام گرفت.

سعدی می گوید: «یکی از صاحبدلان سر به جیب مراقبت فرو برده بود و در بحر مکاشفت مستغرق گشته. حالی که از آن حالت باز آمد، یکی از دوستان به طریق انبساط گفت: از این بوستان که بودی ما را چه تحفه ای کرامت آوردی؟ گفت: به خاطر داشتم که چون به درختِ گُل رسم، دامنی پُر کنم هدیهٔ اصحاب را. چون برسیدم، بوی گلم چنان مست کرد که دامنم از دست برفت!»

و حال به شعری که **مارسلین دبورد والمور** با عنوان «گلهای سرخ سعدی» گفته است، می نگریم و به ماهیتِ تأثیری که او از **سعدی** پذیرفته است، پی می بریم:

«می خواستم که در این صبحگاه برای تو گل سرخ بیاورم، امّا چندان گل در میان بندِ جامه ام جای داده بودم که گرهِ بند گسیخت؛ و گلهای سرخ که به چنگ باد افتاده بودند، به سوی دریا پرواز کردند؛ و در سفری

بی بازگشت با امواج همراه شدند؛ و امواج از گلها به سرخی درآمدند، چنانکه انگار آتش گرفته اند. امشب جامهٔ من هنوز غرقه در بوی خوش گلهای سرخ است، و آنها یاد عطرآگینِ خود را بر من می دمند.» (۱)

شاید **مارسلین دبورد والمور،** با اینکه مضمون شعرش در مقصود جهتی دیگر دارد، به شعر عنوان «گلهای سرخ سعدی» داده است تا گفته باشد که از عطر «گلهای سرخ سعدی» یاد می کند که عطر کلامش سخت در روح او نفوذ کرده است.

الهام گرفتن از شعر دیگران اگر چنان باشد که در یک شعر کوتاه، آنچه مایهٔ اصلی مکاشفه است، از دیگری گرفته شود، دیگر این عمل را الهام گرفتن نمی توان دانست، هرچند که مضمونِ این مکاشفه را شاعر دوّم قالبی زیباتر و هنرمندانه تر داده باشد، امّا اگر شعر منظومه ای باشد در حدّ و با موضوعِ «خسرو و شیرین» **نظامی گنجه ای** یا هر یک از نمایشنامه های منظوم **ویلیام شکسپیر** (William Shakespeare)، از آن جمله «رومئو و ژولیت» یا «هملت»، می توان پذیرفت که این دو شاعر اجزای داستانها را ازا خوانده ها و شنیده های خود گرد آورده باشند، و خود اصلاً آفرینندهٔ داستانها و اجزای اصلی آنها نباشند. وقتی این داستانهای منظوم در خاطرِ جهانیان به نام آنها ثبت می شود و مُهر می خورد که آنها در مجموع، از آن اجزای برگرفته از دیگران، کُلِّ زندهٔ شکوهمندی آفریده باشند که با چهره ای به کمال در برابر جهانیان بایستد و با روایتِ خود از شگفتیهای انسان و طبیعت، روحِ آنها را

1- *Roses of Saadi*, Marceline Desbordes-Valmore, *French Poetry (1950-1820)*, Selected, translated and introduced by William Rees, Penguin Books, 1990.

تسخیر کند.

اگر در شعر کلاسیک فارسی، نه در منظومه سازی، بلکه در غزل و قصیده که هر بیت خانۀ یک مضمونِ کامل و غالباً مستقلّ است، شاعر آن مضمون را از شاعری دیگر گرفته باشد، چنان است که در شعر امروز، که تمامی یک شعر بر پایۀ مکاشفۀ واحدی استوار می شود، شاعر همۀ آن مکاشفه را از دیگری ربوده باشد، و دیگر مهمّ نیست که چهرۀ آن را با چه آرایه های زبانی آراسته باشد که با چهرۀ زبانیِ شعرِ اصلی تفاوتی آشکار پیدا کرده باشد.

دربارۀ آثار کسانی مثل **نظامی گنجه ای** و **ویلیام شکسپیر** می توان گردآوریِ اجزای داستان را امری طبیعیِ هنرِ آنها دانست، زیرا که آنها در داستانِ خود «جامعه» ای می آفرینند، امّا شاعرِ بیت ساز در غزل یا قصیده، یا شاعر امروز که هر شعرش از حیث وحدت مضمونی در حکمِ بیتی از غزل کلاسیک است، «فرد» می آفریند، یا احساس و اندیشۀ یک «فرد» را در موقعیتی خاصّ بیان می کند، و این «فرد» اگر روح و کالبدش از دیگری باشد، آراستگیِ جدیدِ چهره و برازندگیِ جدیدِ جامه اش او را آفریدۀ این شاعر نخواهد کرد.

رالف والدو اِمِرسون (Ralf Waldo Emerson)، شاعر و مقاله نویس امریکایی (۱۸۸۲-۱۸۰۲)، در گفتاری با عنوان «شکسپیر یا شاعر» (۱)، دربارۀ بهره گیری **ویلیام شکسپیر** از دیگران در ساختمان نمایشنامه هایش، درست همان چیزی را می گوید که شمس قیس رازی به آن اشاره کرده است، با این

1- *Shakespeare: or The Poet*, Ralph Waldo Emerson, Houghton Mifflin, Boston, 1904.

تفاوت که نظر «امرسون» در توجیه عمل «شکسپیر» روا می نماید، و نظر «شمس قیس رازی» را در توجیه عمل شاعرانِ بیت سازِ روزگار او، و نیز عمل شاعرانِ مضمون ربای روزگار ما را به هیچوجه روا نمی توان دانست. عمل **شکسپیر** از نظر **امرسون** چنین توجیه می شود:

«یک شاعر بزرگ که در دورهٔ بیسوادیِ یک جامعه ظهور می کند، همهٔ نورهایی را که از هر جا بتابد، به حیطهٔ خود می کشاند. کار ظریف و هنرمندانهٔ او این است که همهٔ گوهرهای اندیشه را، همهٔ گلهای احساس را برای مردمِ خود به ارمغان بیاورد؛ و او برای آنچه در حافظهٔ خود اندوخته است و آنچه که خود ابداع می کند، ارزشی برابر قائل است. بنا بر این دیگر پروایی ندارد که اندیشه هایش از کجا گرفته شده است؛ از راه ترجمه، از راه روایتهای کهن، از راه سفر به سرزمینهای دیگر، یا از راه الهام؛ از هر سرچشمه ای باشد، برای شنوندهٔ او که در مقامِ نقد و داوری نمی نشیند، شنیدنی است... او درخششِ گوهر واقعی را خوب می شناسد، و آن را از هر جا که بیابد، در مرتبه ای بلند می نشاند. چنین است، شاید، موقعیت فرخندهٔ **هومر**، **چوسر** (Chaucer) و **سعدی**. آنها احساس می کردند که هر جا معنایی ممتاز پیدا شود، از آنِ آنهاست. و آنها هم شاعرند، هم کتابدار و مورّخ...» و آنگاه **امرسون**، با اشاره به نمونه هایی از بهره گیریِ شاعران و نویسندگان از یکدیگر، می گوید: «عملاً در ادبیات قاعده ای شده است که هرگاه کسی یک بار ثابت کرد که توانایی نوشتنِ اثری اصیل را دارد، از آن پس حقّ داشته باشد که از نوشته های دیگران به اراده و اختیار خود سرقت کند. اندیشه ملک کسی است که بتواند آن را بپروراند؛ ملکِ کسی است که بتواند آن را در مقامی شایسته به کار ببرد. اندک ناشیگری در این کار عاریتی بودنِ اندیشه ها را بر ملا می کند؛ امّا همینکه خوب آموختیم که چگونه با اندیشه ها رفتار کنیم، آنها را ملک خود کرده ایم.»

و به راستی که این سخن اِمرسون چه قدر به سخنِ **شمس قیس رازی**، به نقل از اربابِ معانی، شباهت دارد؛ امّا شعری که ناگهان به دیدار شاعر می آید، شعری که من از آن سخن می گویم، جواهر سازی نیست، هرچند که جواهر سازانِ تاریخ اندیشه و سخن شایستهٔ تحسین و احترام باشند. آن لحظهٔ فرخنده ای که به گفتهٔ **فیخته** تصویری مطلوب همچون لمعهٔ آذرخش به دیدار ذهن می آید، شگفت لحظه ای است، و شگفت تر از آن رابطه ای است که ناگهان میان آن تصویر برونی و تصویرهای معیّنی از جهانِ درونیِ شاعر بر قرار می شود، چنانکه گویی تصویر برونی ندایی است در بیدار کردنِ آن تصویرهای درونی تا گرد آیند و به هم در پیوندند و با آرایشی منظّم در گرد همایی و درهم پیوستگیِ خود، شعر را بسازند.

فرض کنیم که به تئاتر رفته ایم و نشسته ایم و یک نمایشِ دردناک دیده ایم، و به پایانِ آن رسیده ایم، که پرده می افتد و نمایش تمام می شود. درازترین نمایشها معمولاً در پنج پرده است، امّا شاعر ناگهان احساس می کند که نمایشی که برای بازیگران «کار» بود، به پایان رسیده است، حال آنکه بازیگران هنوز پردهٔ دیگری را، پردهٔ ششمی را که جزئی از «زندگیِ» خودِ آنهاست، در برابر چشم تماشاگران بازی می کنند، یعنی که هر نمایشی، پیش از برخاستن و رفتنِ تماشاگران، یک پردهٔ کوتاهِ افزوده دارد که دنبالهٔ نمایش اصلی نیست، نمایشِ به خود آمدنِ و خود شدنِ بازیگران است. شاعر در لحظه ای که چنین احساسی می کند، با تصویر این پردهٔ ششم، تصویرهای دیگری از نمایشهایی دیگر را به یاد می آورد، و با این تصویرها چنان درگیر می شود که پردهٔ ششم برایش اهمیت و معنایی خاصّ پیدا می کند، زیرا که بازیگران آن رابطه ها را که در نمایشِ داستانِ زندگیِ واقعی با حسادت، کینه، دشمنی، خشم، انتقام و مرگ به «تراژدی» انجامید، باطل می کنند، آنها

را از خود فرو می ریزند، و در آن پردهٔ کوتاهِ ششم با رابطه هایی استوار بر آشنایی، دوستی، همکاری و همدردی آشکار می شوند، و حتّی اگر این رابطه ها هم چنان نباشد که آنها به تماشاگران می نمایند، باز باطل کننده و برچینندهٔ رابطه های منجر به «تراژدی» در اصلِ نمایش است. و در لحظهٔ دریافتِ این واقعیتِ بزرگ است که ذهن شاعر حدوثِ شعری را در می یابد، و این شاعر می تواند **ویسلاوا شیمبورسکا** (Wislawa Szymborska)، شاعرهٔ لهستانی باشد که در سال ۱۹۹۶ برندهٔ جایزهٔ ادبی «نوبل» شد، و شعری دارد با عنوان «برداشتهایی از تئاتر» :

«برای من مهمّترین پردهٔ تراژدی پردهٔ ششم است: / به زندگی برخاستنِ مُردگان از پیکارگاهِ صحنه،/ مرتّب کردنِ کلاه گیسها و جامه های پُر زرق و برق،/ در آوردنِ خنجرها از سینه های شکافته،/ بر گرفتنِ حلقهٔ طناب دار از گردنهای بیجان،/ به صفِ زندگان در آمدن/ برای رو به رو شدن با تماشاگران.

«کُرنشهای فردی و گروهی،/ دستِ رنگباخته بر قلبِ زخم خورده،/ زانو خم کردنها و سر فرود آوردنهای زنانِ تیره بختِ خودکشی کرده،/ تکانهای فروتنانهٔ سرهای بریده.

«کُرنشهای دو به دو،/ خشم، دستِ خود را به سوی نرم خویی می گشاید،/ چشمانِ قربانی بر شکنجه گر لبخند می زند،/ شورشگر سرشارِ گذشت، با فرمانروای بیدادگر همگام می شود.

«ابدیت به سرپنجهٔ کفشی طلایی پایمال./ اخلاقیات با لبهٔ کلاهی پراکنده./ آمادگی شورمندانه برای تکرار آن همه در فردا شب.

«و اکنون، به ستون یک، آنهایی به صحنه می آیند که پیشتر/ در پرده های سوّم و چهارم، یا در فاصلهٔ صحنه ها مرده بودند./ بازگشت

معجزه آسای همهٔ ناپدیدشدگانی که از آنها نشانی بر جای نمانده بود./ فکر اینکه آنها با شکیبایی در پشت صحنه انتظار می کشیده اند/ بی آنکه آرایش از چهره پاک کنند/ یا جامه های بازی را از تن در آورند،/ از همهٔ گفتارهای آتشینِ تراژدی در من تأثیری عمیق تر دارد.

«امّا فرود آمدنِ پرده دل انگیز ترین بخشِ نمایش است،/ و چیزهایی که هنوز از زیر پرده به چشم می خورد:/ اینجا دستی که با شتاب به سوی گلی دراز می شود،/ و آنجا دستی دیگر که شمشیرِ فرو افتاده ای را بر می دارد./ و تنها در آن لحظه است که آخرین دست، دستِ نامرئی،/ کارِ خود را می کند/ و گلوی مرا سخت می فشارد.» (۱)

آیا این دستِ نامرئی از یأسی است که روح شاعر را فرا می گیرد، زیرا که در نگرشِ او جهانِ آدمیان در این بازیِ مکرّرِ بی پایان، با آن همه کژ اندیشیها و سیاه رفتاریها نیاز به پردهٔ ششمی دارد؟ امّا دریغ که این پرده همواره در پایانِ فاجعه ای بزرگ، در کوتاه زمانی می گذرد و به فراموشی سپرده می شود، و همه، چه ستمکردگان، چه ستمدیدگان، با شورِ خالی از ندامت، بازیِ هر روزه را ادامه می دهند، و فقط آنهایی که پردهٔ ششم را می بینند، دستی نامرئی گلویشان را سخت می فشارد، زیرا که تراژدیِ واقعی را بی اعتنائیِ مردمان جهان به پردهٔ ششم می دانند.

در اینجا می گویم که اگر بخواهم برای گوناگونیِ نخستین تصویرها در لحظهٔ **حدوثِ شعر** نمونه بیاورم، باید همهٔ شعرهای اصیلی را که همهٔ شاعران اصیل جهان تا به امروز گفته اند، در پیش بگذارم، زیرا که جمع

1- *View with a Grain of Sand*, Wislawa Szymborska, translated by Stanislaw Baranzak & Clare Cavanagh, Faber and Faber, London, 1996.

آمدنِ همهٔ عوامل درونی و بیرونی در موردِ دو انسان برای یکسان در آمدنِ دو لحظهٔ حدوثِ شعر محال است، و چیزی که قُدما به آن «تَوارُد» (۱) می گفتند، معمولاً در «مضمون بازی» قصیده سازان و غزل بافان پیش می آمد و پیش می آید، و در شعر جهانیِ امروز، که من از آن سخن می گویم، بسیار می تواند پیش بیاید که احساس یا دریافتی، در جایی از ساختمانِ دو شعر از دو شاعر، به هم شباهت داشته باشد، امّا هر یک از دو شعر در کلّیتِ خود موجودی است که جسم و روحی متمایز دارد، و مضمون هر یک از دو شعر را باید در کلّیتِ آنها جست، نه در اجزای آنها، زیرا که اگر در شعر کلاسیک فارسی همبستگی و همکاریِ اجزای کلام در «بیت» به تمامیت و استقلال می رسید، و بیشترین و بهترین بیتها می توانستند، جدا از همسایگی یکدیگر در کاروانسرای قصیده یا غزل، به تنهایی زندگی کنند، در شعر جهانی تمامی یک شعر، چه کوتاه، چه بلند، نه کاروانسرا، بلکه کالبدِ همهٔ اجزای آن شعر است، و هیچیک از اجزای یک شعر نمی تواند در مضمون استقلالی به تمام داشته باشد. حال اگر یکی از اجزای دو شعر در احساس یا دریافت به همدیگر شبیه در آمده باشد، این شباهت در حدّ همان شباهتی است که آن دو شاعر، با وجود تفاوتهای فردیشان، در جهان بینیهای خود دارند. حتّی اگر در چنین شباهتی یک شاعر از شاعر دیگر تأثیر پذیرفته باشد، باید گفت که طبیعی است که شباهت در جهان بینیها موجبِ تأثیر پذیری می شود، و تنها به سرقت برندگانِ معانیِ دیگرانند که شعرهایشان

۱- در «لغتنامهٔ دهخدا» زیر کلمهٔ «تَوارُد» چنین آمده است: «به اصطلاح شعرا واقع شدنِ مصراع یا بیت از طبعِ دو شاعر بی اطّلاع یکدیگر (غیاث اللّغات- آنندراج). گذشتنِ مضمون یا تعبیری در خاطر شاعری مثل آنچه در ذهن شاعری دیگر گذرد به غیر اخذ و سرقت (یادداشت به خطّ مرحوم دهخدا).»

دربر گیرندهٔ جهان بینیهای متفاوت و گاه متضادّ است و نمایندهٔ فردیتهای متفاوت و مستقلّ، و فردیتِ خودِ واقعیِ آنها، یا فردیتِ واقعیِ خودِ آنها، در شعرشان پدیدار نیست.

امّا حقیقت این است که در همه جای جهان، از شرقِ شرق تا غربِ غرب، «متشاعران» بسیارند و بسیار بوده اند و بسیار خواهند بود، و اینها کسانی هستند که چشمِ «احساس» را، که در «منِ کودک» آنها همواره گشاده بود و همه چیز را در آفتابِ شعر می دید، اکنون که بزرگسالند، همواره بسته نگاه می دارند، و همواره با چشمِ «اندیشه»، که معمولاً باید همه چیز را از شعریت برهنه کند تا به دور از «واقعیتِ انسانی»، به «واقعیتِ طبیعیِ» همه چیز نزدیک شود، در بدر به دنبالِ شعر می گردند، و در این جست و جوست که بدون داشتنِ بخت ورود به به دنیای شعر دیگران، به تقلید از گفته های آنها می پردازند و شعر گونه هایی خالی از حقیقتهای نهفتهٔ خود و حقیقتهای کشف کردهٔ دیگران می سازند. مثلاً اگر در انگلستان به یک کتابخانهٔ محلّی بروید، در قفسهٔ نقد شعر ده تایی کتاب می بینید که عنوانهای همهٔ آنها در پرسشِ «چگونه می توان شاعر شد؟» یا عبارتِ «آیینِ شاعری» خلاصه می شود. در یکی از همین کتابها که «آفرینشِ شعر» عنوان دارد، مؤلّف آن، **جان دروری** (John Drury)، شاعر و استاد زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه **سینسیناتی** (Cincinati) امریکا، در فصلی «سرچشمه های الهام» را یک به یک، برای خواننده ای که معلوم نیست به چه علّت تا پیش از مطالعهٔ این کتاب، با اینکه می خواسته است، نتوانسته است شاعر بشود، به تفصیل بیان می کند، و در مورد هر یک از شاگرد خود می خواهد که تمرینهایی انجام بدهد، و نخستین و مهمّ ترین سرچشمهٔ الهام را «به عاریت گرفتن» دانسته است، و در جایی از این بخش می گوید:

«یک قطعهٔ نثر از نویسنده ای دیگر بر دارید و آن را جمله به جمله زیر هم بنویسید. از متن اصلی آنچه را که دلتان خواست، حذف کنید. با آزادی کامل کلمه ها و جمله های متن اصلی را جا به جا کنید، چیزهایی از خودتان به آن بیفزایید، کلمه ها را تغییر دهید، و حاصلِ کار را موزون و مقفّی کنید (یا به صورت شعر آزاد، یا به هر صورتِ دیگری که خواستید، در آورید). قطعه ای از هر نثری برای این تمرین می تواند مناسب باشد، چه نثری که از دیگران خوانده باشید، چه نثری که خود آن را نوشته باشید. سعی کنید که بخش عمده ای از واژگانِ متن اصلی را نگهدارید، امّا عبارتها و جمله ها را حتّی الامکان فشرده کنید. به خاطر داشته باشید که شما متن اصلی را رونویس نمی کنید، بلکه آن را به صورت شعر خودتان در می آورید.» (۱)

شگفتا که انسان، که خود حیوانی است شاعر، باید تا چه حدّ از خود بیگانه شده باشد تا برای بازگشت به خود، برای بیدار کردنِ منِ کودکِ شعرِ خود، برای بازگشت از اندیشه به احساس، نیاز به چنین راهنمایانِ پرت از حقیقتِ انسانی داشته باشد! انگار که «شعر گفتن» هم چیزی است در ردیفِ به اصطلاح «ورزش تناسب اندام»، و می توان به یاری کتابی خودآموز، با اجرای تمرینهایی معیّن، پس از چندی فربهی و نازیبایی را از تن بازگرفت و بر و بالایی متناسب یافت، یعنی شاعر شد! و البتّه چنین تصوّری از کار شاعری داشتن در غرب هم سابقه ای دراز دارد. مثلاً **جورج گسکُنی** (George Gascogne)، شاعر و نویسندهٔ انگلیسی، در قرن شانزدهم میلادی رساله ای نوشت با عنوان «نکاتی در تعلیمِ فنّ نظم یا سخنِ موزون مقفّی در انگلیسی»، و

1- *Creating Poetry*, John Drury, Writer’s Digest Books, Cincinati, Ohio, 1991.

در آن گفت:

«هنگامی که نخستین مصراع شعرتان را نوشتید، آخرین کلمهٔ آن مصراع را در نظر بگیرید، و آنگاه همهٔ کلمه های همقافیه با آن را یادداشت کنید: مثلاً فرض کنیم که آخرین کلمهٔ اوّلین مصراعِ شعرتان کلمهٔ «خزان» باشد، و کلمه های همقافیه با آن عبارت است از مهربان، بوستان، پرنیان، بیکران، روان، جان، نشان، آسمان، جوان، شادمان، ارغوان، دهان، داستان، نهان، و غیره. از این کلمه ها آنهایی را که به نیکوترین وجه با مقصودتان در شعر سازگاری دارد، انتخاب کنید، چنانکه هیچ قافیه ای بی دلیل آورده نشود: و اگر هیچیک از این قافیه ها مناسبِ مضمون شما نبود، آنوقت کلمهٔ آخر مصراعِ اوّل را عوض کنید، امّا معنای مضمونِ ابداعی خود را عمداً تغییر ندهید.» (۱)

جورج گسکُنی در زمان خود در واقع به نوآموزانِ صنعتِ شعر توصیه ای می کرد که شاعرانِ واقعی، حتّی در نخستین مرحلهٔ خلّاقیت هنریِ خود به آن نیاز نداشتند، و شعربافان هم طبیعی است که چندان در بند حفظ معنای اصلی در مضمونِ ابداعی خود نبودند، و به رنجِ چنین کاری دشوار در تغییر آخرین کلمهٔ مصراع اوّل، و باز و باز کلمه های همقافیهٔ آن را ردیف کردن و آزمودن تن نمی دادند، و بنا بر این **جورج گسکُنی** با نوشتنِ این رساله رنجی بیهوده بر خود هموار کرده بود.

شعری که در لحظه ای فرخنده به دیدارِ ذهن شاعر آمده باشد، زاییدهٔ

1- *Certain Notes of Instruction Concerning the Making of Verse or Rhyme in English* (1575), George Gascogne, *Elizabethan Critical Essays*, Gregory Smith, Oxford University Press, 1904.

«احساس» است و یاری «اندیشه» را تا جایی می پذیرد که در راه فراهم کردنِ اسبابِ بیانِ آن باشد، نه عاملی در تغییرِ ماهیت آن. اگر شاعر شعرِ زاییدهٔ «احساس» را «دلدار» خود بینگارد، باید این سخن «مولوی» را به خاطر داشته باشد که: «قافیه اندیشم و دلدارِ من/ گویدم مَندیش جُز دیدارِ من!» و در واقع قافیه اندیشی همان مضمون اندیشی یا شعر سازی است، و در میان شاعران مشهور جهان هم کسانی هستند که با شعرهای «اندیشیدهٔ» خود اعتبار یافته اند، امّا به سبب محروم گذاشتنِ خود از شعرهای «زاییدهٔ احساس» و در لحظه های فرخنده به دیدارِ ذهن آمده، هر چند که اعتبارشان به جا مانده است، شعرشان به دلها راهی پیدا نکرده است، زیرا که به قول **تی. اس. الیوت** (T. S. Eliot)، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۹۶۵-۱۸۸۸)، این گونه شاعران «می اندیشند امّا اندیشهٔ خود را بی واسطه و بیدرنگ همچون عطرِ یک گل احساس نمی کنند.» و در اشاره به این دو گونه شاعر، یک گونه را «اهل تأثّر» (Reflective) و گونهٔ دیگر را «اهل تعقّل» (Intellectual) می خواند، و از دید من آنها که اهلِ تأثّرند، شعر خود را در همان لحظه های فرخندهٔ «حدوث شعر» می یابند، و آنها که اهل تعقّلند، می نشینند و به قصد برای روحِ اندیشه هاشان کالبد شعری می سازند.

و **جان استوارت میل** (John Stuart Mill)، فیلسوف انگلیسی (۱۸۰۶-۱۸۷۳) در رسالهٔ «تأمّلاتی دربارهٔ شعر و انواع آن»، در تفاوت گذاری میانِ شعر تأثّر و شعر تعقّل است که می گوید: «تفاوت میان شعر یک شاعر و شعر کسی که خود را با آموزش به شعر گفتن واداشته است، امّا به طبع ذهنی شاعرانه ندارد، این است که در موردِ این کس، هر قدر هم که اندیشه اش را در هاله ای درخشنده با زیبایی بیاراید، باز آنچه همواره خودنمایی می کند، همان اندیشه است؛ حال آنکه شعرِ شاعر نفسِ **احساس** است، که **اندیشه** را در

حکمِ واسطهٔ بیان به کار می گیرد. در یکی احساس در خدمتِ اندیشه است، و در دیگری اندیشه در خدمتِ احساس. شاعرِ اندیشه از ابتدا هدفی مشخّص دارد، و با این هدف همان کار را می کند که سایرِ نویسندگانِ تعلیمی و ارشادی می کنند؛ او می خواهد اندیشه را القاء کند، و آن را با پوششِ احساسی که در خود برانگیخته است، یا احساسی که آن را کاملاً مناسب اندیشهٔ خود می داند، القاء می کند، حال آنکه دیگری به سادگی به جوششِ احساسهایی که از آنها سرشار است، راهِ بروز می گشاید و همهٔ اندیشه هایی که از آن احساسها برمی آید، بی هیچ تمایز و تأکیدی با جریانِ احساسها همراه می شود.» (۱)

چیزی که در حیطهٔ شعر «احساس» نامیده می شود، «چگونگی» حال است، که در برابرِ «اندیشه»، یعنی «چراییِ» حال قرار می گیرد. احساس آن حالی است که در فاصلهٔ ملاحظه و مکاشفه به شاعر دست می دهد، و شاعر اگر در این فاصله بخواهد برای درکِ چراییِ حال، خود را به اندیشه بسپارد، چگونگیِ حال را، یعنی احساس را، فراموش می کند، و به مکاشفه نمی رسد، و شعر گُم می شود. احساس به رؤیا شباهت دارد، که در بیداری می کوشی که «چگونه بودنِ» آن را به یاد بیاوری، و در این به یاد آوردن نیز می کوشی که از صحنه ها یا تصویرهایی که در آن دیده ای هیچگونه تفسیری نکنی، زیرا که تفسیر با اندیشه حاصل می شود و اندیشه می خواهد که چراییِ هر صحنه یا هر تصویر را معلوم کند و ارتباط صحنه ها یا تصویرها را نشان

1- *Thoughts on Poetry and Its Varieties* (1859). John Stuart Mill, English Critical Essays, Selected and Edited by Edmund D. Jones, Oxford University Press, 1956.

دهد و سر انجام به نتیجه ای عقل پسند برسد. شاعر صحنه ها یا تصویرهای حال یا احساسِ خود را با زبانی بیان می کند که بتواند عینِ آنها را به دیگری، یعنی خواننده یا شنونده القاء کند، یعنی که دیگری را به تماشای آن احساس بخواند، یعنی که عینِ آن حال یا احساس را در دیگری پدید بیاورد، و این زبان نمی تواند زبانِ اندیشه باشد، زیرا که اندیشه حاصلِ تعقّل و استدلالِ منطقی است، و زبانِ آن سر راست و معمولاً بی تصویر و بی استعاره است، یعنی زبانِ «واقعیت» است، نه زبانِ «مجاز». زبان واقعیت فقط رنگهای اصلی را در اختیار دارد، و آنچه را که عقل می بیند، تصویر می کند، امّا زبان مجاز از رنگهای اصلی هزاران رنگ تازه و شگفت می سازد تا بتواند حال را، تا آنجا که ممکن است، شبیه به همان صورتی که احساس شده است، تصویر کند. رنگهای اصلی کلمه هاست، و آنجا که کلمه ها با چشم و دستِ تخیّلِ خّلاق ترکیب می شود، رنگهای تازه و در خورِ تصویرِ احساس پدید می آید، و این ترکیبِ رنگ در زبان برای تصویرِ حال فقط به شاعر اختصاص ندارد. همۀ انسانها با آن آشنایند، زیرا که، همچنان با تأکید می گویم، انسان حیوانی است شاعر، و شاعر تران کسانی هستند که در ترکیبِ رنگها برای تصویر همۀ حالها استاد شده اند.

و اکنون که می خواهم از بحث «حدوث شعر» بیرون بیایم و از زبان مجاز، از تشبیه و استعاره سخن بگویم، برای تصویر پردازی در نمونه ای از «احساس»، از آغازِ دیدارِ ذهن شاعر با نخستین جلوۀ شعر، و سیرِ تخیّلِ خّلاقِ او از مبدأ ملاحظه تا مقصد مکاشفه، و دست یافتن به گوهر شعر، از **چسلاو میلوش** (Czeslaw Milosz)، شاعر لهستانی (۱۹۱۱-۲۰۰۴) برندۀ جایزۀ ادبی «نوبل» سال ۱۹۸۰، نمونه ای می آورم با عنوان «خورشید»:

«همۀ رنگها از خورشید می آیند. و خورشید رنگی خاصّ ندارد/ زیرا

که چشمهٔ همهٔ رنگهاست./ و زمین سراسر به یک شعر می ماند/ امّا خورشید در فراز آسمان نقّاشی است استاد.

«هر که می خواهد جهانِ رنگارنگ را تصویر کند/ هرگز نباید سر فرا ببرد و در خورشید بنگرد،/ وگرنه همهٔ چیزهایی که دیده است، از یاد او خواهند رفت،/ و تنها اشکِ سوزان در چشمهانش به جا خواهد ماند.

«باید زانو بزند، و سرش را به سوی علفها خم کند/ و به نوری که از زمین بازتافته است، بنگرد./ آنگاه همهٔ چیزهایی را که از دست داده ایم، خواهد دید:/ ستارگان و سرخ گلها را، غروبها و سپیده دمان را.» (۱)

شاید موقعیتِ شاعر در لحظهٔ دیدار با این شعر در هنگامی بوده است که او با انداختنِ نگاهی تُند به خورشید، چند لحظه ای بینایی خود را از دست داده است و چشمانش از اشک سوزان پُر شده است، و **ملاحظهٔ** این تصویر از جهان بیرون، یعنی گُم کردن بینایی با نگریستن به خورشید، جهانِ **مکاشفه** را بر شاعر گشوده است، و بسیاری از تصویرهای نهفته در خزانهٔ معنویت و فرهنگِ او نمایان شده است: تصویرِ نور خورشید که سرچشمهٔ همهٔ رنگهاست؛ تصویرِ زمین که با نور خورشید باغی از جاندارانِ رنگارنگ شده است، شعر شده است؛ تصویرِ حقیقتِ خورشید که آتش است و می سوزاند، نابینا می کند، امّا آثارِ این نقّاش معجزه گر همهٔ چیزهایی است که در روی زمین داریم؛ تصویرِ غروبها و سپیده دمها، یعنی آهنگِ گردشِ زمین و

1- *The Collected Poems* (1987-1931), Czeslaw Milosz, Penguin Books, London 1988.

سیرِ زمان؛ تصویرِ ستاره ها در شب و گلهای سرخ در روز، و هر دو بیداریِ دل در تماشای عشق؛ و این تصویرها به هم در پیوسته است، و در مکاشفهٔ شاعر به آفرینشِ شعری انجامیده است که همهٔ استعاره های آن می تواند در یک استعارهٔ بزرگ خلاصه شود، و آن اینکه «حقیقت» خود رنگ ندارد و هنگامی که بخواهیم در آن بنگریم، همه چیز از یاد می رود، چنانکه در «منطق الطّیر» **شیخ عطّار نیشابوری** وقتی که سی مرغ در سیرِ خود به «سیمرغ» رسیدند، با رؤیتِ درخششِ او بینایی را درباختند و از خود بیخود شدند، و چون به خود آمدند، خود را، همدیگر را، دیدند که «سی مرغ» بودند: حقیقت را می جستند و خود را یافتند. و در شعر «چسلاو میلوش»، اگر زانو بزنیم و سرمان را به سوی علفها خم کنیم، و به نوری که از زمین، از حیات، بازتافته است، نگاه کنیم، همهٔ آن چیزهایی را که از دست داده ایم، باز خواهیم یافت. به عبارت دیگر، آنها که سر به «آسمان» داشته باشند، «زمین» را از دست می دهند، هر چند که آسمان جای خورشید، جای آفرینندهٔ حیات باشد.

مجاز: زبانِ حقیقتهای انسانی

در هر لغتنامه ای از هر زبان زندهٔ جهانِ امروز کمتر کلمه ای می بینیم که فقط یک معنی یا تعریف و توضیح برای آن آورده شده باشد، و بیشتر کلمه ها، علاوه بر یک یا چند معنیِ به اصطلاح «حقیقی»، حدّ اقلّ یک معنی «مجازی» هم دارد. دربارهٔ معنیهای مجازیِ کلمه ها در فصل «نگاهی به سیرت زبان» سخن در حدِّ نیاز گفته آمد، امّا اکنون که بحث از «حقیقت» و «مجاز» در زبان به جنبهٔ دیگری رسیده است، اشارتی دیگر به این موضوع لازم می نماید. در لغتنامه ها «مجازی» در مقابل «حقیقی»، و پنداری با مفهومی متضادّ با آن، قرار می گیرد؛ و توضیحش مثلاً در «فرهنگ فارسی معین» این است: «استعمال لفظ در غیر معنیِ موضوعٌ لَه با وجود قرینه ای که مانع از ارادهٔ معنی اصلی باشد. شرط نقل معنیِ اصلی (حقیقی) به معنی غیر اصلی (مجازی) وجود تناسبی است بین آن دو، و این مناسبت را **علاقه** گویند ... وقتی مثلاً گفتیم: جهان دل نهاده بر این داستان/ همان بخردان و همان راستان (فردوسی)، کلمهٔ **جهان** را به معنی غیر موضوع له، یعنی **جهانیان** استعمال کرده ایم، امّا این استعمال با دو شرط صورت گرفته است: اوّل با وجود قرینهٔ «دل نهادن بر داستان» که نشانهٔ آن است که کلمهٔ **جهان** در غیر معنی اصلی خود استعمال شده است، زیرا **جهان**، در صورت ارادهٔ معنیِ حقیقی، نمی تواند دل بر چیزی نهد. دوّم با وجود مناسبت و علاقه ای بین جهان و جهانیان، و آن علاقهٔ حالّ و محلّ [جای و جایگیر] است.»

امّا متمایز کردنِ معنیها در زبان با معیار حقیقی و مجازی کاری است دشوار، و شاید ناممکن، زیرا که بسیاری از آن معنیهایی که حقیقی یا اصلی دانسته می شود، در واقع مجازی است و به طورِ کلّی ثروت و قدرت زبان از

مجاز می آید، نه از آنچه دانشورانِ حیطهٔ زبان «حقیقت» انگاشته اند. اگر انسان می خواست در سیر زندگیِ خود در زمین، از آغاز تا امروز، برای نامیدنِ همهٔ چیزهای مشخّصِ مادّی و معنوی ای که به حیطهٔ شناختِ او در می آمده است، کلمه های جدید و مستقلّ و نامشتقّ بسازد، زبان به دستگاهی خشک و بیروح و غیرقابل یادگیری تبدیل می شد، زیرا که به یاد سپردنِ بیشمار کلمه هایی که با یکدیگر هیچگونه ارتباط مجازی یا استعاری نداشته باشد، غیر ممکن است؛ و از این گذشته، همان پیوندهای مجازی یا استعاریِ کلمه هاست که از زبان آیینه ای برای بازنمایی اندیشه ها و احساسهای انسان می سازد. به عبارت دیگر، شناختِ انسان از خود و هستی با «مجاز» آغاز شد، زیرا که انسان از همان آغاز «خود» را چنانکه می دید و می شناخت، «حقیقت» می دانست، و برای شناختِ «غیرِ خود» همین حقیقت را میزان و معیار قرار می داد و «غیرِ خود» را به صورت «مجاز» بازآفرینی می کرد. مثلاً می توانیم بگوییم که انسان پیش از آنکه بخواهد برای هیئتهای مختلف «آب» نامهای معیّن بسازد، مسلّماً برای اعضای بدنِ خود نامهایی ساخت تا اوّلاً با نامیدن آنها را شناخته باشد، و ثانیاً در **جامعهٔ** خود، که در کوچک ترین شکل یک خانواده بود، بتواند در موقع ضرورت به اعضای بدنِ خود و دیگران اشارهٔ کلامی داشته باشد. او پیش از آنکه سوایِ کلمهٔ «آب»، نیاز پیدا کند که آب را در جایی «چشمه» بنامد، در جایی «جویبار»، در جایی «رود»، در جایی «دریا»، در جایی «آبشار»، نیاز داشت که برای چشم، لب، دهان، زبان، دندان، سر، دست، پا، انگشت، و بقیهٔ اعضا و اجزای بدن خود نامهایی بسازد، و بعد با شناختِ مجازی، یعنی که خود را معیارِ حقیقت گرفتن، مثلاً هیئتی از آب را در یک جامعهٔ زبانی «چشمه» بنامد، و بالاترین نقطهٔ هر چیز را «سر»، و پایین ترین نقطهٔ هر چیز را «پا»، و در مورد هر چیز، برجا و برپا نگهدارندهٔ آن

چیز را «پایه». در این باره سخنی از **جامباتیستا ویکو** (Giambattista Vico)، فیلسوف ایتالیایی می آورم از کتاب «علم جدید»، که در این گفتار، قبلاً هم به مناسبتی دیگر از او یاد کردم.

«ویکو» در این کتاب، در بخشی از فصل «حکمتِ شاعرانه» می گوید: «صورتهای اصلی مجاز همه از آثار منطق شاعرانه است. روشن ترین مجاز، و بنا بر این بنیادی ترین و معمول ترین مجاز **استعاره** است. استعاره مخصوصاً وقتی ارزشِ والای خود را نشان می دهد که به چیزهای عاری از حسّ، احساس و عاطفه می بخشد. نخستین شاعران به اجسام مادّی (بیجان)، طبیعتِ موجودات جاندار را نسبت می دادند، چنانکه آنها را دارای توانی محدود از احساس و عاطفهٔ انسانی می انگاشتند. به این ترتیب بود که دربارهٔ آنها اسطوره هایی ساختند؛ و هر یک از این استعاره ها خود اسطوره ای کوچک است. از اینجا می توانیم معیاری برای آگاهی از قدمتِ استعاره ها در زبانهای مختلف به دست آوریم. مثلاً قدمتِ همهٔ استعاره های مبتنی بر شباهت میانِ چیزهای مادّی و ساخته های اندیشهٔ مجرّد و انتزاعی باید به دوره ای برگردد که فلسفه ها در آغازِ شکل گرفتن بود. دلیل این امر را در این واقعیت می بینیم که اصطلاحاتی که در حیطهٔ هنرهای زیبا و علوم پیشرفته به کار می رود، منشأ روستایی دارد. و نیز این واقعیت قابل ذکر است که در همهٔ زبانها در مورد بیشتر لغات مربوط به اشیاء بیجان استعاره هایی به کار می رود که از بدن انسان و اجزای آن، یا از احساسها و عاطفه های انسانی گرفته شده است.»

و در اینجا **جامباتیستا ویکو** نمونه هایی می آورد که بیشتر آنها را ما در زبان فارسی داریم، با این تفاوت که در زبانِ ایتالیایی (زبان خودِ ویکو) و زبان انگلیسی (زبان ترجمه ای از کتاب او) عینِ کلمه ها که نامهای اجزای

بدن انسان است، در حالتِ استعاره برای نامیدنِ چیزهای دیگر به کار می رود، حال آنکه در فارسی، در بعضی موارد، در این گونه کاربُردهای استعاری یک پسوندِ نسبت به کلمه افزوده می شود، چنانکه مثلاً در زبان انگلیسی «leg» به معنی تمامیِ «پا» و در فرانسوی «pied» به معنی «پا»، از کف تا قوزک، عیناً در حالت استعاری برای چیزهای دیگر، از آن جمله «میز» به کار می رود، امّا در فارسی این کلمهٔ استعاری معمولاً با پسوند نسبت به صورت «پایه» در می آید. البتّه در بسیاری موارد عینِ کلمهٔ وابسته به جزئی از بدن انسان حالت استعاری پیدا می کند، مثل «سرِ کوه»، «لبِ چشمه». به هر حال من به جای عینِ نمونه هایی که **جامباتیستا ویکو** آورده است، نظیرهای فارسیِ آنها را می آورم:

«سر» برای نامیدنِ بالاترین جا یا ابتدای هر چیز: سرِ کوه، سر کوچه، سرِ نخ؛ و آغاز بعضی از چیزها: سرِ سال، سرِ شب، سرِ خرمن؛ «رو» و «پشت» برای پیش و پسِ بعضی از چیزها: روی دیوار، روی آیینه، پشت دیوار، پشتِ خانه؛ «دهنه» برای مدخلِ بعضی از چیزها یا شیئی که کار آن به دهان مربوط می شود: دهنهٔ رود، دهنهٔ غار، دهنهٔ اسب؛ «لب» و «لبه» برای کنارهٔ بعضی از چیزها: لبهٔ کاسه، لب یا لبهٔ جوی، لبهٔ کارد؛ «دندانه» در شانه، ارّه؛ «چشمه» در سوراخ سوزن، چشمهٔ آب؛ «دماغه» برای پیشرفتگیِ خشکی در دریا؛ «گردنه» در کوه؛ «شکم» برای میان، درون یا برآمدگیِ میانِ بعضی از چیزها: شکم بشکه، شکم کوه، شکم دیوار؛ «شکم دادن» (در حالت فعل)؛ «سینه»، مثلاً سینهٔ کوه، سینهٔ دیوار، سینهٔ دریا؛ «پهلو»: جانب یا کنار؛ «زبانه»، مثلاً در شعلهٔ آتش، و نیز نام بعضی از چیزها، مثل زبانهٔ قفل؛ «گوشه»: زاویهٔ بعضی از چیزها و جاها؛ «دسته»: قسمتی از بعضی از چیزها که با دست گرفته می شود، دستهٔ کوزه، دستهٔ هاون، دستهٔ بیل، و نیز گروه یا افراد جمع آمده از اشیاء و

اشخاص؛ «مویه»: ترک ریز؛ «گوشت» در میوه ها؛ «پوسته» قشر بیرونی یا پوششی بسیاری از چیزها؛ «رگه»: در چیزهای شبیه به رگ؛ «دل و روده»: ساختمان یا اجزای درونی بعضی از چیزها. ونیز بسیاری از عملها و حالتهای انسانی به صورت استعاری به چیزهای بیجان نسبت داده می شود: صبح می خندد؛ باد می نالد؛ جوی زمزمه می کند؛ خاک تشنه است؛ ابر می گرید.

و **جامباتیستا ویکو** بعد از ذکر این گونخ نمونه ها، می گوید: «بیشمار نمونه های دیگر در هر زبانی می توان یافت. و اینها همه حاکی از آن است که انسان در دورهٔ نا آگاهی، خود را معیار عالم می گیرد. و در نمونه هایی که آمد، انسان همهٔ جهان را در بدنِ خود خلاصه کرده است. اکنون در متافیزیکِ عقلی می گویند که انسان از طریق شناخت، همهٔ چیزها می شود، امّا شاید حقیقت این باشد که با این متافیزیکِ تخیّلی معلوم می شود که انسان، خود با شناخت همهٔ چیزها نمی شود، زیرا که انسان با شناخت ذهنِ خود را گسترش می دهد تا چیزها را به دریافتِ خود درآورد؛ امّا هنگامی که حقیقتِ چیزها را درنمی یابد، آنها را از خود باز می سازد و با تغییرِ خود، به آنها تبدیل می شود.» (۱)

و از این روست که **ویکو** زبان «مجاز» را زبانِ طبیعی و عادّیِ انسانِ نخستین می داند، و نخستین جامعه های انسانی را جامعه های شاعر طبع می خواند. امّا اینکه انسان در سیرِ شناختِ خود و هستی به دورهٔ پی بردن به رابطهٔ معلولها و علّتها رسید و شناختِ خود را به جای **تخیّل**، بر پایهٔ **علم** و

1- *The Principles of New Science of the Common Nature of Nations (or New Science)*, Giambattista Vico, Penguin Books, 1999.

تجربه قرار داد، به این معنی نبود که از طبع شاعرانهٔ خود در آفرینش و کاربردِ زبان دست بر دارد، زیرا که هنوز هم برای نامیدنِ هر چیزِ مادّی یا معنوی در هستی باید به دستگاهِ زبانِ خود مراجعه می کرد و زبان با قواعد و اصولِ باستانیِ خود او را در ساختنِ کلمه های جدید برای مفهومهای جدید یاری می داد. این طبیعتِ زبان است که برای نیروی حیاتیِ خود از **تخیّل** مایه بگیرد، حتّی برای بیانِ علمی ترین حقیقتها انسان را به کاربردِ مجاز وادارد. تخیّل مادرِ علم است، و اگر انسان شناخت را با تخیّلِ شاعرانه آغاز نکرده بود، هرگز به همین اندازه از شناختِ علمیِ هستی هم دست نیافته بود.

در قرن نوزدهم میلادی که دورهٔ شکفتاریِ خردگرایی در غرب بود و علم و صنعت در زندگی غربیان انقلابی پدید آورده بود، بسیاری از اندیشمندان و روشنفکران، چنانکه گویی شناختِ علمی معجزه ای ناگهانی باشد، و با شناختِ تخیّلی و اسطوره ای و شاعرانهٔ گذشته هیچ پیوندی نداشته باشد، به همهٔ فرهنگِ تخیّلیِ انسان لبخند تمسخر می زدند و آن را اندوختهٔ باطلِ دورانِ جهل می دانستند، بی تأمّل در اینکه انسانِ تاریخی هرگز در هیچ دوره ای نمی خواسته بود که خود را با جهل خرسند کند، بلکه در همان حدّی که می توانست، در هر دوره ای، با عطشِ دانستن از تجربه های خود پیشی می گرفت، و چنان بود که گویی در جایی از سینهٔ کوهی بلند از فرا رفتن سخت خسته شده باشد، و در حالی که نشسته است، بخواهد از سرِ بیقراری و اشتیاق با تخیّل جهانِ آن سوی کوه را ببیند و از توصیفِ خیالیِ آن لذّت دانستنِ تجربی ببرد. و این هم طبیعی بود که در قرن نوزدهم اندیشمندان و روشنفکرانی پیدا شوند که از درخششِ کشفهای علمیِ زمان خود سخت به وجد بیایند و انتظار داشته باشند که از این پس انسان در شهرِ تجربه بماند و هرگز در بیابانها و جنگلهای تخیّل سرگردان نشود.

جان راسکین (John Ruskin)، نویسندۀ انگلیسی (۱۹۰۰-۱۸۱۹)، مفسّر و منتقد هنر نقّاشی و معماری، اوّلین استاد کرسی هنر در «آکسفورد»، برای خود فلسفه ای دارد که در آن هنر، اخلاقیات، اقتصاد و مذهب به هم در می پیوندد، و معتقد است که «والاترین تابلو نقّاشی آن است که به ذهنِ بیننده بیشترین شمار از والاترین اندیشه ها را القاء کند»، و در زیبایی شناسیِ مذهبیِ او درکِ اخلاقیِ زیبایی بر آنچه صرفاً انگیزۀ لذّتِ حسّی باشد، برتری دارد، و از دید او زیبایی فی نفسه تجلّیِ صفات خداست. او در گفتاری با عنوان «دربارۀ مغالطۀ عاطفی» (۱)، در جلد سوّم از کتاب پنج جلدیِ «نقّاشان جدید» به فیلسوفانی که دریافتِ عاطفیِ انسان از هستی را از واقعیتِ هستی برتر می انگارند، سخت تاخته است، و شاعرانی را که در شعرِ خود به اشیاء، گیاهان و پدیده های طبیعی احساسات و عواطف انسانی را نسبت می دهند، سخت به استهزاء گرفته است، و آدمیان را در سه رده می بیند و می گوید: «یکی آن که دُرُست دریافت می کند، زیرا که برخورد عاطفی ندارد، و برای او یک گل پامچال دقیقاً گل پامچال است، چون آن را دوست نمی دارد. دوّمی آن که در دریافتِ خود اشتباه می کند، زیرا که برخورد عاطفی دارد، و برای او گل پامچال هر چیز دیگر هست مگر گل پامچال: ستاره است، یا خورشید است، یا سپرِ پریان است، یا دخترکی تنها و از یاد رفته است. و بالاخره، سوّمی آن که با وجودِ برخورد عاطفی، دُرُست دریافت می کند، و

۱- اصطلاح «Pathetic Fallacy» را در انگلیسی نسبت دادن احساسات و خصوصیات انسانی به اشیاء بیجان یا به پدیده های طبیعی تعریف کرده اند و در عربی به آن «تشخیص» می گویند، و من با توجّه به معنی دو کلمۀ این اصطلاح، آن را به «مغالطۀ عاطفی» ترجمه کرده ام.

برای او گل پامچال هرگز چیزی مگر خودِ آن نیست، گلی است کوچک که به همان صورتِ واقعیِ آن، بسیار ساده و پُر برگ ملاحظه می شود، هرچند که با این گُل انبوه انبوه یادها و احساسهای تُند پیوند یافته باشد. و به طور کلّی افراد را به ترتیب در سه ردیف می توان گروهبندی کرد: یکی آنهایی که اصلاً شاعر نیستند؛ یکی شاعرانِ ترازِ دوّم؛ و سوّمی شاعرانِ ترازِ اوّل؛ امّا فرد هر قدر هم گرانمایه باشد، همیشه موضوعاتی هست که لابُد او را از تعادل خارج می کند، موضوعاتی که بر طاقتِ ذهنِ ضعیفِ انسانی او غالب می شود و آن را به حالتِ دریافتی نادُرُست و مبهم می کشاند، چنانکه زبانِ والاترین الهامات درهم می شکند، از صراحت می افتد، و از حیث استعاره کیفیتی وحشی پیدا می کند، و به کار فردِ ضعیف تر شبیه می شود که با اندک چیزی اختیار از دست می دهد. و به این ترتیب، افراد در کُلّ چهار گونه اند: افرادی که هیچ برخورد عاطفی ندارند، و بنا بر این دُرُست می بینند؛ افرادی که برخورد عاطفیِ شدید دارند، و در اندیشه ضعیفند، و نادُرُست می بینند (شاعران ترازِ دوّم)؛ افرادی که در برخورد عاطفی قوی اند، و در عین حال دُرُست می بینند (شاعرانِ ترازِ اوّل)؛ و افرادی که حدّ اعلای قدرتِ انسانی را دارند، امّا باز تسلیم نیروهایی قوی تر از خود می شوند، و از جهاتی نادُرُست می بینند، چون چیزی که می بینند در حدّی تصوّر ناپذیر فراتر از طاقت آنهاست، و این معمولاً حالتی است که در الهامِ پیامبرانه پیش می آید.» (۱)

و آنگاه **جان راسکین** در بسطِ موضوع شاعری را که در کاربُردِ استعاره مثلاً از «امواج خشمگین دریا» سخن بگوید، حقیر می شمارد، زیرا

1- *Modern Painters*, John Ruskin, Random House, 1987.

که خشم حالتی است انسانی و موج نمی تواند خشم داشته باشد، و چنین سخنی از بیانِ حقیقت که هدف شعر دانسته می شود، دور است، و **جان راسکین** را وامی دارد که چنین حکمی صادر کند: «تنها فرومایه ترین شاعرانند که نمی توانند بدونِ صحبت از امواج خشمگین، خیزابهای بیرحم، آبکوهه های مولع، از دریا سخن بگویند.»

و آنجا که **جان راسکین** می خواهد کاربُردِ استعاره را در مورد یک شاعر خطایی توجیه ناپذیر بخواند و در شاعری دیگر خطایی ناموجّه و نابخشودنی، این قطعه شعر را از **ادوارد یونگ** (Edward Young)، شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی (۱۶۸۳-۱۷۶۵) می آورد که در بزرگداشت نیکمردی پارسا گفته شده است:

«او را در کجا بیابم؟ به من بگویید در کجا، ای فرشتگان./ شما او را می شناشید؛ او نزد شماست؛ مرا به دیدار او رهنمون شوید./ آیا جلال را در پیشانی او به درخشش خواهم دید، / یا ردّ پای او را با گلهای شکوفان دنبال خواهم کرد؟»

و در توجیه این سخنِ مجازی می گوید: «احساسات در این شعر انگیزه ای با ارزش دارد، و از این رو دُرُست و به جاست.» و آنگاه قطعه ای از یک شعر الکساندر پوپ (Alexandder Pope)، شاعر انگلیسی (۱۶۸۸-۱۷۴۴) می آورد (۱) ، در خطاب به دختری چوپان:

«آنجا که تو گام بر می داری، تُندبادهای خنک هوای حیطهٔ باز میان جنگل را دلپذیر خواهد کرد؛/ آنجا که تو می نشینی، درختان سایهِ افکن

۱- این قطعه قسمتی است از شعری با عنوان «تابستان» از مجموعه ای از شعرهای «روستایی» (Pastorals) آلکساندر پوپ.

گرد خواهند آمد؛/ پرندگان در هر درختزاری سرود ستایش تو را خواهند خواند. / امّا اگر تو خود به آواز در آیی، به چنان شیوه ای که **اورفه** (۱) را رشک در گیرد،/ جنگلهای مبهوت باز به رقص در می آیند،/ کوهساران به جنبش می افتند تا آواز تو را بشنوند،/ و جویبارانِ شتابنده، در عبور خود درنگ می کنند تا به نغمهٔ تو گوش فرا دهند.»

و **جان راسکین** در اینجا **الکساندر پوپ** را از بابت استعاره های این شعر چنین به سرزنش می گیرد: «زبانِ این شعر نه زبان احساسات است، نه حتّی می توان آن را برای لحظه ای با زبان احساسات اشتباه گرفت. کذب مطلق است، که با ریا و سالوس ادا شده است؛ مهملاتِ محض است که ریشه در تظاهر دارد، و خالی از هر احساسی، در مغایرتِ کامل با طبیعت و واقعیت به بیان در آمده است... فکر می کنم که این نمونه ها برای مقصود اصلی من از مغالطهٔ عاطفی کافی باشد.»

البتّه **جان راسکین** در شمار هوشمندترین مردان روزگارِ خود بود و ادّعا نمی کرد که هر شاعرِ تراز اوّلی از کاربردِ هر گونه استعاره ای پرهیز

۱- Orpheus در اساطیر یونان، شاعر و چنگ نوازی افسانه ای (پسر یکی از نُه دختر زئوس، الهه های حامی و الهام بخش هنرها و دانشها) که با اوریدیس (Eurydice)، یکی از پریان درخت ازدواج کرد، و هنگامی که اوریدیس با نیش زدگیِ مار مُرد، اورفه برای باز آوردنِ او به جهان زندگان، خود به جهان مُردگان رفت، و پرزفون (Persephone)، همسر خدای مرگ و ملکهٔ جهان مردگان، مسحور چنگ نوازی او شد، و اوریدیس را برای بازگشت به جهان زندگان آزاد کرد، امّا اورفه که در بازگشت، امر خدایان را اطاعت نکرد و سر بر گرداند و به پسِ خود نگاه انداخت، بر اثر این نافرمانی اوریدیس را گُم کرد و خود نیز به دست یارانِ دیونیسوس، خدای شراب، کشته شد.

می کند، چون در آن صورت شاعر تراز اوّل باید خاموش می ماند و شعرهایش را، ناگفته، در بیابان فراموشی مدفون می کرد. او با کاربردِ استعاره هایی سرِ ستیز داشت که در آنها حالات، احساسات و خصوصیات انسان به اشیاء بیجان یا مفهومهایِ مجرّد نسبت داده می شود، که این عمل در معنای وسیع تر همان چیزی است که اصطلاحاً «Anthropomorphism» نامیده می شود، و من در این گفتار از آن با ترکیبِ «انسان گونه انگاری» یاد کردم، و **جان راسکین** در معنایی محدود آن را «Pathetic Fallacy» نامیده است، که در فارسی، با ترجمهٔ نزدیک به لفظهای اصلی، شاید بتوان آن را «مغاطهٔ عاطفی» خواند. امّا خودِ جان راسکین در همین مقاله، گذشته از بسیار استعاره های عادّی، غافل از حیطهٔ شمولِ حکمی که خود صادر کرده است، ناگزیر مفهومهایی استعاری به کار برده است که در حیطهٔ همان «مغاطهٔ عاطفی» قرار می گیرد، از آن جمله «کلمه های آزار دهنده»، «چهرهٔ زمین»، «خیال فریب دهنده»، «روح حقیقت»، «قد بر افراشتنِ عقل»، «اندیشهٔ بیمار»، «به راهِ افراط رفتنِ احساسات برای گول زدنِ خود»، «اندوه افسار گسیخته»، «شادابیِ قافیه».

شاید حقّ داشته باشیم که از **جان راسکین**، یا هرکسِ دیگر که در مورد «انسان گونه انگاری» در استعاره نظر او را تأیید می کند، بپرسیم که اگر انسانِ شاعر، برای آنکه از حقیقت دور نشود، حقّ نداشته باشد که موج را خشمگین ببیند، یا گل پامچال را خورشیدی کوچک، تو چگونه به خود حقّ می دهی که نه در شعر، بلکه در گفتاری به نثر، آن هم در ستیز با انسان گونه انگاری در استعاره، خود ترکیبهایی استعاری مانند «اندوه افسار گسیخته» به کار ببری؟ تو حقّ داری که اندوه را اسبی سرکش ببینی که ناگهان افسار بگسلد و به تاخت در آید، امّا اگر شاعر به موج نسبت خشم بدهد، از فرومایگیِ

اوست؟ اگر هدف شعر یا دیگر هنرهای کلامی از «حقیقت» سخن گفتن باشد، به آسانی می توانیم بپذیریم که انسان در اثر هنری می تواند با زبان «مجاز» از «حقیت» سخن بگوید و خوش بگوید و نه تنها از حقیقت دور نشود، بلکه به آن نزدیکی بیشتری پیدا کند.

آلبرت اینشتین (Albert Einstein)، که نام او در عصر ما به صورتِ استعاره ای برای بالاترین درجهٔ هوشمندی در علم در آمده است، هنگامی که از اشتیاقِ خود به دانستن سخن می گفت، از خدا سخن می گفت که برای او رمزِ همهٔ رمزهاست، حقیقتِ همهٔ حقیقتهاست. او می گفت: «من می خواهم بدانم که خدا چگونه این عالم را آفرید. من به این یا آن پدیده، به طیف این یا آن عنصر علاقه ای ندارم. می خواهم به اندیشه های خدا پی ببرم، بقیه همه جزئیات است.» و **اسحاق نیوتُن** (Issac Newton)، که او نیز از خورشیدهای عالم علم است، وقتی که در کتاب «اصول ریاضی در فلسفهٔ طبیعی» از ذرّات نور سخن می گوید، بیانش چنان است که پنداری شاعری با زبانِ مجاز از خدا سخن می گوید: «نور ابدی است، بی نهایت است، و کاملِ مطلق. دوامش از ابدیت تا ابدیت است، حضورش از بی نهایت تا بی نهایت. ابدیت و بی نهایت نیست، امّا دائم و حاضر است. برای همیشه دائم است و در همه جا حاضر است، و با همیشه بودنِ خود و همه جا بودنِ خود، زمان و مکان را می سازد.»

و آنجا که دانشمندی همچون **نیوتُن** یا **اینشتین**، بلکه شاعری همچون **ویلیام بِلیک**، با نگاه آنها، امّا نه با تجربهٔ علمیِ آنها، می خواهد همگونگیِ **ذرّهٔ ناچیز** با **کلّ همه چیز** را نشان دهد، شعری با عنوانِ «آگاه باشهای بیگناهی» را چنین آغاز می کند: «باید جهانی را در دانه ای شن دید/ و ملکوت را در گلی وحشی،/ بیکرانگی را در کفِ دستی داشت/ و جاودانگی را در لحظه ای»،

زیرا که «بلیک» بی هیچ پروایی از سرزنشهای کسانی مانند **جان راسکین،** می تواند بگوید: «سینه سرخی در قفس/ همهٔ ملکوت آسمان را به خشم در می افکند»، یا «زخمگین شدنِ بال چکاوکی/ آواز فرشته ای را خاموش می کند» (۱). در شعر او همه چیز، ذات و معنی، جاندار و بیجان، همه همراه و همصدای انسانند. در شعری از او، با عنوان «سرود خنده» این خصوصیت، که از دید **جان راسکین** سخت مسخره می نماید، به خوبی ملاحظه می شود:

هنگامی که جنگلهای سبز با صدای شادی می خندند،
و جویبار پُر موج خنده کنان می گذرد؛
هنگامی که هوا با شوخ طبعی ما به خنده می افتد،
و تپّه سار سبز با صدای هوا خنده اش در می گیرد؛

هنگامی که چمنزارها با سبزی جاندار خود می خندند،
و ملخ در این صحنهٔ پُر نشاط خندان می شود،
هنگامی که «مری» و «سوزان» و «امیلی»
با دهانهای گرد و شیرین خود نغمهٔ «قاه، قاه، قاه» می خوانند؛

هنگامی که پرنده های رنگین پر و بال در سایه سرگرم خنده اند،
آنجا که ما گیلاس و آجیل فراوان در پیش نهاده ایم:
بیایید، سر زنده و شاد، و به من بپیوندید،

1- *Auguries of Innocence*, Poetry and Prose of William Blake, The Nonesuch Press, London, 1946.

تا با هم سرود دل انگیز «قاه، قاه، قاه» بخوانیم! (۱)

و شاعری دیگر، **والت ویتمن** (Walt Whitman)، شاعر رُمانتیک امریکایی (۱۸۹۲-۱۸۱۹)، که برایش حقیقت و مجاز در زبان نه همسایگانِ دیوار به دیوار، بلکه یارانِ همخانه اند، شاعری که غزلش حماسه است، در شعری با عنوان «معجزه ها» (۲) با چشمی روشن از همان فروغی که چشمانِ **نیوتُن** و **اینشتین** را روشن می داشت، به نور و زمان و مکان می نگرد و می گوید:

از دید من هر ساعتی از روشنایی و تاریکی معجزه ای است/ هر بند انگشت از فضا معجزه ای است،/ هر قدم از رویهٔ زمین معجزه ای در بر دارد،/ هر وجب از درون زمین از معجزه پُر غوغاست؛/ هر برگ علفی ... کالبدها، دست و پاها، و همهٔ اعضای بدن مردان و زنان،/ و همهٔ آنچه به آنان مربوط می شود،/ اینها همه از دید من معجزه هایی است به کمال و توصیف ناپذیر.»

و همین **والت ویتمن** در شعری دیگر با عنوان «شب در دشت» (۳)، با همان نگرش و دید، می گوید: «**روز** را در اوج شکوه می پنداشتم/ تا آنکه دیدم آنچه را که «**ناروز**» بر من نمایان کرد،/ این کُره را بسنده می پنداشتم،/ تا بی هیچ صدایی بیشمار کُره هایی دیگر در گردِ من پدیدار شدند./ اکنون که از اندیشه های والای فضا و ابدیت سرشارم،/ خود را با آنها خواهم سنجید.»

1- *Laughing Song*, Poetry and Prose of William Blake, The Nonesuch Press, London, 1946.
2- *Miracles*, *Leaves of Grass*, Walt Whitman, Bantam Classic, 1983.
3- *Night on the Prairies*, Leaves of Grass..

و همان **الکساندر پوپ،** شاعری که **جان راسکین** او را از بابت استعاره های مبالغه آمیزش در ستایشِ دخترک چوپان به بیانِ کذب مطلق با زبانِ ریا و چالوس متّهم می کند، در شعری با عنوان «گفتاری دربارهٔ انسان» (۱)، در ستایش از ذهنِ حقیقت یاب و حقیقت شکاف انسان می گوید: «برو، ای موجود شگفت، به آنجا بر آی که علم تو را رهنمون می شود،/ برو، زمین را اندازه بگیر، وزن هوا را بیاب، و جزر و مدّ را تشریح کن؛/ سیّاره ها را بگو تا در مداری که تو می خواهی، به گردش در آیند،/ زمان کهن را درست کن، و نظم را بر خورشید مقرّر بدار.»

و این خورشید استعاره ای است از بیشمار استعاره ها در وصفِ طبیعت انسان که هستی را با شناختِ خود باز می آفریند و به آن نظامِ انسانی می بخشد، و بدیهی است که **الکساندر پوپ** نمی خواهد بگوید که سیّاره ها و خورشید در حقیقتِ طبیعیِ خود فرمانبرِ انسانند، تا سخنش را به قول **جان راسکین** بتوان کذب مطلق خواند. من خود دربارهٔ مقامی که انسان در هستی برای خود می شناسد و کیفیتِ نگاهی که به ماسوای خود دارد، در «کتاب دوستی» شعری دارم با عنوان «با ابر آشنایم»، که در بند پایانیِ آن می توان احساس کرد که در لحظه ای از لحظه های مکاشفه، هر دو شاعر تقریباً از برابر یک چشم انداز عبور داشته اند:

با ابر آشنایم
دیری ست؛

1- *Essay on Man, Collected Poems*, Alexander Pope, Published by Phoenix (an Imprint of The Orion Publishing Group Ltd.), 1991.

پروازِ این مسافرِ آزاد
در پهنه های باد
مرا
گاهی
در لحظه های خستهٔ آگاهی
از بیقرار بودن و فرسودن
تسکینِ دلپذیری است.

این آشنا
هرچند با کنایه سخن می گوید،
همیشه
پیغامِ ساده ای را
با مهر مادرانه به من می گوید.

پیغامِ او درنگی ست
وَ ز خود غبار را
یکباره برفشاندن؛
آنگاه
همرنگِ او،
نشسته در آغوشِ او؛
خود را به پشت باد نشاندن؛

۱- با ابر آشنایم، «کتاب دوستی»، محمود کیانوش، انتشارات شما، لندن، ۱۹۸۸.

کوچِ همیشه را
در کوچه های صحبت دریا و آفتاب
آسوده دل کشاندن.

امّا
این آشنای ساده
شاید
نمی داند
که من
در این درنگِ کوتاه
باید
با شوق و ذوقِ خود سراسر هستی را
از نو بیافرینم؛
آن را به چشمِ دل
در جای خود
درست
ببینم.

در این شعر کوتاه داستانِ دراز زندگی انسان، با همهٔ آشناییِ فطریِ او با مادر طبیعت، با همهٔ غربتِ حماسی انسان در بیگانه شدن یا بیگانه ماندن با طبیعت، با همهٔ تقّلاهای مادّی و معنوی او برای وطنی کردنِ این غربت و مأنوس شدن با این بیگانگی، و با همهٔ نگرشهای فلسفیِ او در نظام پریشان کنندهٔ هستی، خلاصه شده است، چنانکه تمامیِ شعر استعاره ای است از

زندگیِ انسان، و باز هر کلمه، هر تصویر، هر ترکیبی از شعر هم خود استعاره ای است از تجربه های بزرگ، و این استعاره ها در پیوستگی به یکدیگر آن استعارهٔ بزرگ را که زندگیِ انسان تاریخی است، می سازد.

در این پایگاه است که شعر دیگر آن شعبدهٔ تصویرهای رنگین و لوس در صحنهٔ کلام نیست، کارناوال پُر زرق و برقِ عروسکهای کوکیِ خوش چهرهٔ درون تهیِ متشاعران نیست. و در این پایگاه است که **شاعر** و **فیلسوف** و **عالم**، رفیقانِ همسفر، چشم اندازِ واحدی را با استعاره های خاصّ خود تصویر می کنند و در نگرش به استعاره های همدیگر لبخندِ آشنایی می زنند. و در این پایگاه است که علم پیوندِ وجودیِ خود با شعر را در جلوه گاهِ تخیّل با مهر حرمت می گذارد، چنانکه مثلاً **رابرت آسرمن** (Robert Osserman)، استاد ریاضیات در دانشگاه استنفورد (Stanford University) امریکا، وقتی که دربارهٔ پژوهش ریاضیِ نظامِ عالم هستی کتابی تألیف می کند و آن را چنان می نویسد که برای خواندن و فهمیدنش ریاضیدان بودن ضرورت نداشته باشد، به این کتاب «شعرِ عالم کون و مکان» (۱) عنوان می دهد، با یادآوریِ این سخن از **آلبرت اینشتین** که: «ریاضیاتِ محض در شیوهٔ خود شعرِ اندیشه های منطقی است»؛ و نیز با اشاره به این سخنِ **هنری دیوید ثورو** (Henry David Thoreau)، شاعر، طبیعیدان و فیلسوف امریکایی (۱۸۶۲-۱۸۱۷)، که: «ما دربارهٔ شعرِ ریاضیات بسیار شنیده ایم، امّا از این شعر هنوز بخشی ناچیز به سرایش در آمده است... صریح ترین و زیباترین بیانِ هر حقیقتی باید سرانجام شکلی ریاضی به خود بگیرد.» و در صدر این دو سخن جمله ای از **اِدنا سنت وینسنت میلِی** (Edna St. Vincent Millay)، شاعرهٔ امریکایی (۱۹۰-۱۸۹۲)

1- *Poetry of the Universe*, Robert Osserman, published by Anchor, 1996.

می آورد که با استعاره و ایجازی شگفت درکِ شاعرانهٔ خود از هندسهٔ عالم هستی را باز می نماید: «تنها اقلیدس زیبایی را عریان دیده است.» و نیز **رابرت آسرمن** در سرلوحهٔ فصلی از کتابش این سخنِ **وُلتر** (Voltaire)، فیلسوف، شاعر، مورّخ و طنزنویس فرانسوی (۱۷۷۸-۱۶۹۴) را آورده است که: «در ریاضیاتِ طبیعت تخیّلی حیرت آور هست؛ و **ارشمیدس** (Archimedes) حدّ اقلّ به اندازهٔ **هومر** از تخیّل برخوردار بود.» و تأکید بر تخیّلِ ریاضی در کشفِ چگونگیِ شکل و حرکتِ ستارگان و سیّارات، و به طور کلّی نظام عالمِ هستی به این دلیل است که انسان برای شناخت هر وجود و نمودی در طبیعت، ابتدا با تخیّل وارد میدان تأمّل می شده است، و در دوره ای دیگر دریافت تخیّلی خود را با تجربه می آزموده است تا از تصورِ حسّی به یقینِ علمی برسد.

و تخیّل را تنها با زبان مجاز بیان می توان کرد، و استعاره در حیطهٔ مجاز وسیع ترین جای را دارد، و این جای به همان گوشه ای که بیشترِ سخنوران و سخن سنجان به استعاره اختصاص داده اند، محدود نمی شود. در کتاب «المعجم فی معاییر اشعار العجم» در تعریف استعاره آمده است که: «استعاره نوعی از مجاز است، و مجاز ضدّ حقیقت است، و حقیقت آن است که لفظ را بر معنی ای اطلاق کنند که واضعِ لغت در اصل وضعِ آن لفظ به ازای آن معنی نهاده باشد... و مجاز آن است که از حقیقت در گذرند و لفظ را بر معنی ای دیگر اطلاق کنند که در اصل وضع نه برای آن نهاده باشند، لیکن با حقیقتِ آن لفظ وجهِ علاقتی دارد که بدان مناسبت مُراد متکلّم از آن اطلاق فهم توان کرد... و مجاز بر انواع است، و آنچه از آن جمله به اسم استعارت مخصوص است آن است که اطلاقِ اسمی کنند بر چیزی که مشابه حقیقتِ آن اسم باشد در صفتی مشترک، چنانکه مرد شجاع را شیر خوانند به

سببِ دلیری و اقدامی که مشترک است میان هر دو ... و این صنعت با سایر مجازات دیگر در جملهٔ لغات مستعمل است و در نظم و نثر اصناف مردم متداول، و آنچه از وجوه استعارات مطبوع و دلپسند افتد، و در موضع استعمال مقارب و مشابه معنی اصلی آید، در عذوبت و رونق کلام بیفزاید، و دلیل بلاغت و فصاحتِ مرد باشد، و در دلالتِ معنیِ مقصود از استعمال حقیقت بلیغ تر بود...»

در تعریفِ «المعجم» از مجاز و استعاره، انگیزهٔ کاربُردِ استعاره این دانسته شده است که استعاره به «عذوبت و رونق کلام» می افزاید و نشانهٔ «بلاغت و فصاحت» گوینده است. از این تعریف چنین برداشت می شود که استعاره از عنصرهای اصلی کلام نیست و گوینده آن را به قصد به کار می برد، چون مجاز «در دلالتِ معنیِ مقصود از استعمال حقیقت بلیغ تر» است. به عبارت دیگر مجاز معنایی را که گوینده در نظر دارد از حقیقت رساتر، گویاتر و دلپسند تر بیان می کند.

ارسطو (Aristotle)، فیلسوف یونانی (**۳۳۲-۳۸۴** ق.م.)، با اینکه منشأ شعر را «تقلید» می داند، و انگیزهٔ تقلید را خصوصیتی فطری که از کودکی در انسان هست، در رسالهٔ «بوطیقا» یا «هنر شاعری»، در تعریف صورتهای مجاز، دربارهٔ استعاره می گوید: «مهمّ ترین چیز داشتنِ مهارت در کاربُرد استعاره است. این یگانه چیزی است که نمی توان از دیگری آموخت. استعاره نشانهٔ نبوغ است، زیرا که ساختنِ استعاره های نیکو مستلزم بصیرت در شناخت شباهتهاست.»

و باز **ارسطو**، با اینکه در شعر برای استعاره چنین مرتبه ای قائل است، به سبب تصوّرِ محدودی که از ماهیتِ شعر دارد، و نیز به سبب اینکه شعر را، و به طور کلّی هنر را، صرفاً تقلید از طبیعت می داند، نه باز آفرینیِ انسانیِ

طبیعت یا هستی، نمی تواند به وسعت میدانِ استعاره در کلّ ساختار زبان پی ببرد، و در نگرش به آن فقط به نمونه هایی از شعرِ زمان خود توجّه دارد که بیشتر به صورت داستان و نمایشنامهٔ منظوم ساخته می شد. شعری که ما اکنون به آن نظر داریم، در قالب تعریفهای کهن جای نمی گیرد، و استعاره در آن نه زینتِ کلام، بلکه معنی و روح کلام است، چنانکه **سسیل دِی لوییس** (Cecil Day-Lewis)، شاعر انگلیسی ایرلندی (۱۹۷۲-۱۹۰۴)، در کتاب «صورِ خیال در شعر» (۱) می گوید:

«مجاز عنصر ثابت در هر شعری است، و هر شعری خود یک استعاره است. گرایشهای تازه پیدا می شود و از میان می رود، واژه گزینی (۲) تغییر می کند، پسندهای روز تغییر می کند، حتّی مضمون در بنیاد و جوهرِ خود ممکن است که در حدّی تقریباً شناخت ناپذیر تغییر کند، امّا استعاره همچنان در مقامِ اصلِ حیاتی شعر، به منزلهٔ بزرگ ترین محکّ و مقبولیت شاعر به جا می ماند.»

و آنگاه **دی لوییس** دربارهٔ استعاره این گفته را از **هربرت رید** (Herbert Read)، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۹۶۸-۱۸۹۳)، می آورد : «به نظر من ما باید همیشه به خاطر داشته باشیم که دربارهٔ هر شاعری می توانیم با ارزیابی قدرت و اصالتِ استعاره هایش داوری کنیم.» و آنگاه دی لوییس می گوید: «منتقدان قرن شانزدهم، هفدهم و هجدهم با اینکه ماهیت کار شاعر منافی نظرِ

1- *The Poetic Image*, C. Day-Lewis, Jonathan Cape, London, 1964.

۲- اصطلاح «Diction» را در انگلیسی گزینش و کاربرد کلمه ها در سخن تعریف کرده اند و «Poetic Diction»گزینش کلمه در شعر است. به همین دلیل من «Diction» را به «واژه گزینی» ترجمه کرده ام.

آنها بود، معمولاً از تشبیه و استعاره به منزلهٔ زینت و آرایشِ محض سخن می گفتند، همچون دانه های گیلاس که با سلیقه روی کیک بنشانند. این فکر که صورِ خیال در بطنِ شعر است، و شعر خود می تواند استعاره ای باشد مرکّب از مجموعه ای استعاره، زمانی رسماً رواجِ خود را آغاز کرد که جنبشِ رمانتیک در ادبیات پایه گرفت.»

و در جنبش رمانتیک بود که بر اهمیّت دنیای درونِ انسان تأکید کردند و دنیای بیرون را بار دیگر بازتابی از دنیای درون انسان دیدند، یعنی که این بازتاب را فقط با زبانِ مجاز، که استعاره با قدرت ترین کارمایهٔ آن است، می توان بیان کرد، و در این برداشت بسیاری از سخن سنجانِ پژوهندهٔ نزدیک به زمانِ ما به همان جایی رسیده اند که **جامباتیستا ویکو**، نویسندهٔ کتاب «علم جدید» در اوایل قرن هجدهم رسیده بود و اعتقاد داشت که انسان در سیرِ تحوّلِ خود، پیش از آنکه بتواند احساس و اندیشهٔ خود را به خوبی با کلمات بیان کند، آواز می خواند، و پیش از آنکه به نثر سخن بگوید، به نظم سخن می گفت، و پیش از آنکه برای اشیاء و معانی اصطلاحهای معیّن و خاصّ بسازد، از استعاره ها یاری می گرفت، و کاربُردِ استعاری کلمه ها برای او امری «طبیعی» بود.

و **هیثکوت ویلیام گارود** (Heathcote William Garrod)، دانشور و ادیب انگلیسی (۱۸۷۸-۱۹۶۰)، که در نقد شعر چند کتاب دارد، از آن جمله «حرفهٔ شاعری» (۱) و «شعر و نقد زندگی» (۲)، می گوید: «در روزگار کهن

1- The *profession of poetry* and other lectures, H. W. Garrod, The Clarendon Press, Oxford, 1929. 2- *Poetry and the criticism of Life*, H. W. Garrod, London, Oxford University Press, 1931.

جهان تازه بود، سخن گفتن معنای شاعر بودن داشت، نامیدنِ اشیاء الهام شاعرانه بود؛ و استعاره، همچون نمودِ طبیعیِ حواسّ پنجگانه، بر زبانِ خلّاقِ آدمیان جاری می شد.»

پژوهندگان سخن سنج زمان ما، که از ماهیتِ زبان و ساختمانِ کلمه ها آگاهی وسیع تری دارند، و آگاهیشان مبنایی علمی پیدا کرده است، دیگر استعاره را نه مانند گروهی از پیشینیان از زینتهای کلام می دانند، نه مانند گروهی دیگر خطای دریافت و کاربُردِ نا به جا، بلکه به این واقعیت پی برده اند که استعاره در ساده ترین و معمول ترین صورت خود، از نخستین مرحلهٔ رشد زبان، روشی برای دادنِ نامِ یک چیزِ آشنا به چیزی نوشناخته، به واسطهٔ شباهتی یا شباهتهایی در صورت یا سیرتِ آن دو چیز بوده است تا نیازی به ساختنِ یک کلمهٔ جدید نباشد، چنانکه مثلاً در زبان فارسی کلمهٔ «سنگ» تا پیش از پیدا شدنِ «ترازو» همان جسمِ سختِ طبیعی بود که کوهها از آن ساخته شده است، و پاره ای از آن هم باز «سنگ» بود، که چون با وزنهای معیّن برای سنجیدنِ چیزها به کار رفت، «سنگ ترازو» شد. در زبان انگلیسی هم کلمهٔ «stone» به معنی «سنگ»، نوعی واحد وزن است، مخصوصاً برای وزن کردنِ انسان، برابر با شش کیلو و سیصد و پنجاه گرم. معنی مجازی دیگری که سنگ در فارسی دارد وقار، اعتبار، قیمت و قدر، جاه، و مرتبه است. در این معنی است که «فردوسی» کلمهٔ «سنگ» را در این بیت به کار برده است: «خردمندی و رای و فرهنگ تو/ شکیبایی و دانش و **سنگ** تو.»

نایجل لوییس (Nigel Lewis)، ادیب و پژوهشگر انگلیسی، که دربارهٔ «کلمه ها و چگونگیِ نگرشِ انسان به چیزها»، و به عبارت دیگر دربارهٔ استعاره کتابی دارد با عنوان «کتاب بابِل» با حیرت از نظر کسانی که استعاره

را «کاربُرد نا به جای کلمه» می دانند، می پرسد: «فلسفه یا روانشناسی اگر کلمهٔ «psyche» به مفهوم روان (نفس، ذهن) را در اختیار نمی داشت، چه می کرد؟ حال آنکه این کلمه خود یک استعاره است، و در اصل در زبان یونانی به معنای **نَفَس** و **نَفَس کشیدن** بوده است.» (۱)

و همین «نایجل لوییس» می گوید: «مشکل چنین تعریفهایی برای استعاره این است که کاربُرد نا به جای استعاری نه تنها پدیده ای است عامّ در زبان، بلکه زبان به صورتی که آن را می شناسیم، بدونِ کاربُرد استعاره تصوّر ناپذیر است. حتّی تفکّرِ منطقی نمی تواند از کاربُرد استعاری بی نیاز باشد، زیرا که به گفتهٔ **ویلیام امپسون** (۲)، زبان آکنده از استعاره های خفته است، و کلمه هایِ مبیّنِ مفاهیمِ عقلی همه مشتقّ از کلمه های کهن تری است که مبّینِ مفاهیم مادّی بوده است.»

با آگاهی از همین مقام بنیادی «استعاره» در ساختارِ زبان است که عزرا پاوند (Ezra Pound)، شاعر و منتقد امریکایی (۱۹۷۲-۱۸۸۵)، بر خلافِ نظر کسانی که استعاره را زینتِ کلام می دانسته اند، برای استعاره مقامی «تفسیری» یا «تعبیری» قائل می شود، به این معنی که استعاره در شعر نامحسوس را محسوس، و محسوس را محسوس تر می کند. در استعاره تجربه های حسیِ عامّ برای بیانِ تجربه های حسّیِ خاصّ مددکار می شود. مثلاً وقتی که **سعدی** می گوید: « سرِ انگشتِ تحیّر بگزد عقل به دندان/ چو تأمّل کند این صورتِ انگشت نما را»، این سخنِ او خود استعاره در

1- *The Book of Babel*, Nigel Lewis, Viking, London, 1994.
2- William Empson, English poet and critic, author of the book “*The Structure of Complex Words* “ (ساختمان کلمه های ترکیبی), Harvard University.

استعاره است. تجربهٔ حسّی در این سخن مفهومِ عبارت «انگشتِ تحیّر (حیرت) به دندان گزیدن» است که خود استعاره ای است به مفهوم «سخت متحیّر شدن» زیرا که در حیرتِ شدید، بنا بر تجربهٔ حسّیِ عامّ، شخص معمولاً سرِ انگشتِ سبّابه اش را به دهان می برد و دندانهایش را بر آن می فشارد. **سعدی** در این بیت نظر به زیبایی صورتِ معشوق دارد، و این صورت در زیبایی انگشت نماست، و «انگشت نما» خود یک استعاره است، و بر پایهٔ این تجربهٔ حسّیِ عامّ ساخته شده است که مردم معمولاً هر چیز یا کسی را که در خصوصیتی خوب یا بد فوق العاده باشد، با انگشت به یکدیگر می نمایند. استعارهٔ **انگشت نما** معلوم نیست که اوّل بار چه زمانی و بر زبان یا قلمِ چه کسی جاری شد، امّا به روشنی معلوم است که به زودی در زبان کاربُردِ عامّ پیدا کرد و به منزلهٔ صفتی مرکّب شناخته شد و در کنارِ بیشمار استعاره هایی قرار گرفت که حالت کلمه ها یا اصطلاحهای ساده پیدا کرده است و کاربردِ آنها همگانی شده است و حامل مفهومی معیّن برای همهٔ گویندگان یک زبان است. مثلاً امروز برای یک گویندهٔ فارسی زبان «شیر شدن»، «باد به غبغب انداختن»، «سر از پا نشناختن»، «فضل فروختن»، «جان فشانی کردن» و مانند اینها استعاره نیست، فعلهای مرکّبی است که مثل هر فعل مرکّبِ ساده معنایی معیّن دارد. همین ترکیبِ «انگشت نما» که زمانی «استعاره» بوده است، امروز در مقام یک «لغت» وارد لغتنامه ها شده است، از آن جمله «لغتنامهٔ دهخدا»، با این معنیها: «انگشت نما: (نعت یا صفت مفعولی مرکّب) هر چیز آشکار و نمودار؛ نموده شدهٔ به انگشت؛ و هر چیز مشهور و معروف بخصوص در بدی؛ کنایه از کسی که به خوبی یا بدی مشهور خلق شود و او را به یکدیگر نمایند؛ مشارالیه بالبنان؛ رسوا؛ عَلَم؛ مشتهر؛ مشهور به بدی.» امّا اگر به کاربرد آن در این رباعی از «کمال الدّین اسماعیل اصفهانی» در نیمهٔ دوّم قرن ششم و

نیمهٔ اوّل قرن هفتم توجّه کنیم، خصوصیتِ استعاری آن را به خوبی احساس می کنیم:

بر عارض لاله رنگ آن **سروِ روان**
آن نیست نشان آبله گشته عیان
در شهر به خوبی شده **انگشت نما**
زآسیبِ اشاره بر رخش مانده نشان .

سعدی خود در معنیِ منفیِ این استعاره می گوید: «انگشت نمای خلق بودن/ زشت است، ولیک با تو زیباست.»

و **سعدی** استعارهٔ «انگشت تحیر به دندان گزیدن» را به «عقل» نسبت داده است در حیرتِ آن به هنگامِ تأمّل در زیباییِ صورتِ «انگشت نما»یِ معشوق، که البتّه عقل نه انگشت دارد، نه دندان تا در حیرت یکی را به دیگری بگزد، و این کاربُرد استعاری است، و «انگشت نما» در زبان فارسی به اصطلاح «استعارهٔ مُرده» است، یعنی که مردم دیگر به معنای استعاری آن توجّه ندارند و، چنانکه اشاره کردم، آن را در شمارِ کلمه های ساده به کار می برند، و چنین است حالِ بیشمار کلمه های هر زبان که در ابتدا استعاره بوده است و کاربردِ عامّ در ذهنِ مردم حالتِ استعاری را از آنها دور کرده است، زیرا که با استعاره سخن گفتن خاصیتِ طبیعی زبان است، و ما بی آنکه آگاه باشیم، همواره برای محسوس تر کردن، روشن تر کردن، و مؤثّر تر کردن معنایی که در ذهن داریم و می خواهیم آن را به دیگری بگوییم، در حالِ ساختنِ استعاره های «گذرا» هستیم، و از این استعاره ها، آنهایی که مبتنی بر تجربهٔ حسّیِ عامّ و زیبا و به کمال ساخته شده باشد، در جامعهٔ زبان **ماندگار** می شود.

نایجل لوییس دربارهٔ همین خصوصیت در استعاره سازی می گوید:

«استعاره ها در شعور باطن (نا به خود آگاه) ساخته می شود، و در کارِ استعاره سازی خصوصیتی هست که آزمایش و تحلیلِ خودآگاهانه (شعور ظاهر) را به خود نمی پذیرد. در پژوهش دربارۀ استعاره، مانند پژوهش دربارۀ سایر تجلّیاتِ شعور باطن، عقل باید در جهانی به کار در آید که در آن عقل فرمانروا نیست، بلکه نوعی منطقِ بیگانه با عقل در آن فرمانروایی می کند. بی دلیل نیست که استعاره را «رؤیا پردازی» زبان خوانده اند، هرچند که باید بیفزاییم که این تنها یکی از بسیار تعریفهایی است که دربارۀ استعاره ارائه شده است (تا کنون صد و بیست و پنج تعریف برای استعاره برشمرده شده است). بسیاری از این تعریفها با هم در تعارض است، و هیچیک از آنها جامعیت ندارد.» (۱)

وقتی که شعری حدوث پیدا می کند، آنچه در ملاحظۀ بیرونی یا درونی مایۀ حدوث آن شده است، یک طرفِ معادلۀ استعاره است، و آنچه شاعر با مکاشفۀ خود بیان می کند، طرفِ دیگر این معادله را تشکیل می دهد، به این معنی که جریان ملاحظه خودِ شعر نیست، بلکه صورتِ ظاهر آن است، و به رؤیایی شباهت دارد که در خواب بر شخص آشکار می شود، امّا صورتِ باطنِ شعر، که شباهت به رؤیای نهفته دارد، تفسیر و تعبیری است که

۱- کلمۀ «رؤیا پردازی» را من برای «dream-work» ساخته ام که اصطلاحی است در روانشناسی، و انگلیسیِ آن ترجمۀ کلمۀ آلمانی «Traumarbeit» است. **فروید** در «گفتارهای مقدّماتی در باب روانکاوی»، دربارۀ رؤیا پردازی می گوید: «کاری که رؤیای نهفته را به رؤیای آشکار تبدیل می کند، رؤیا پردازی خوانده می شود. رؤیایی که بر شخص نمودار می شود، عیناً همان رؤیای نهفته (خفته) نیست، و با تفسیرِ رؤیای آشکار است که می توان به ماهیت رؤیای نهفته پی برد.»

شاعر از آن صورتِ ظاهر می کند، و شعر با این تفسیر و تعبیر ساخته می شود، و همین تفسیر و تعبیر است که زبانی استعاری دارد، و زبان استعاری همهٔ انواعِ مجاز را به کار می گیرد، و من در میانِ همهٔ انواع مجاز «استعاره» را اصل و بقیه را از فرعهای آن می بینم.

در «دائره المعارف بریتانیکا» (Encyclopedia Britannica) برداشت دانشورانهٔ عامّ دربارهٔ استعاره چنین است: «استعاره زبان بنیادی شعر است، هر چند که در همهٔ مراتب و در همه گونه زبان به کار می رود. بسیاری از کلمه ها در اصل تصویرهای مجازیِ زنده بوده است، امّا امروز در زبان به صورتِ استعاره های مُرده ای در آمده است که گیرایی آغازین را از دست داده است، مثل «Daisy» (۱). کلمه های دیگری مثل «Nightfall» استعاره ای خفته است (۲). علاوه بر کلمه های ساده، زبانِ روزمرّه پُر است از عبارتها

۱- این کلمه در اصل «Day's eye» بوده است و نام گلی است که در ایران معمولاً با نام فرانسوی آن، یعنی **مارگریت** (Marguerite)، شناخته می شود و به آن گل مروارید هم می گویند. در انگلیسی در اصل «چشمِ روز» نامیده شده بود، که استعاره ای است و به مرور به صورت کلمه ای شبیه «**چِشروز**» در آمد، که در کاربردِ امروزی معنای استعاریِ آن به ذهن گویندگان نمی آید.

۲- کلمهٔ «Nighfall» را که در اصل استعاره است، می توان در فارسی به «شب ریزش» ترجمه کرد که به معنی شامگاه به کار می رود. مثلاً در زبان فارسی هم وقتی که می گویند: «هوا گرگ و میش است»، ما از آن معنای هوای نیمه تاریک اوّلِ شب یا نزدیکِ سحر را می گیریم، و باید در ماهیتِ ترکیبِ آن تأمّل کنیم تا این استعارهٔ خفته در ذهنمان بیدار شود و متوجّه شویم که «گرگ» با مفهوم «بدی» کنایه از تاریکی است، و «میش» با مفهوم خوبی کنایه از روشنایی است، و چنان است که گفته باشیم تاریک و روشن.

و اصطلاحهایی که زمانی استعاره بوده است. «زمان می پرد» (۱) یک عبارتِ استعاریِ کهن است. وقتی که شاعری می گوید: «پرندهٔ زمان فرصتی کوتاه دارد/ و دریغا که پرنده به پرواز در آمده است» (۲)، بر پایهٔ استعاره ای کهن و عامّ استعاره ای نو می سازد. وقتی که **تنسی ویلیامز** (Tennessee Williams) به نمایشنامهٔ خود عنوانِ «پرندهٔ نازنینِ جوانی» (Sweet Bird of Youth) می دهد، او نیز به همان پرندهٔ زمان اشاره دارد که در پروازی پُر شتاب است. به این ترتیب زبان استعاری، مانند زبانِ عادّی، با ترکیب پیچیده همواره در گسترش است (۳). استعاره می تواند در شعر وظیفه های گوناگون انجام دهد، از اشارهٔ

۱- «زمان می پرد» ترجمهٔ لفظ به لفظ «Time flies» است.

۲- این بیت به برگردان آزادِ یکی از رباعیهای خیام به قلم ادوارد فیتزجرالد اشاره دارد.

۳- برای نمونه در زبان فارسی می توانم به عبارتِ استعاریِ «از ماه تا ماهی» به مفهوم «از اوج آسمان تا بنیاد زمین» اشاره کنم که در آن ماه، در پندارِ کهن، در اوج آسمان جای داشت، و زمین در کیهان شناسیِ افسانه ای بر شاخِ گاوی نهاده بود، و آن گاو بر پشتِ ماهی ای ایستاده، و در گردشِ سال، گاو کرهٔ زمین را از سرِ یک شاخ به سر شاخِ دیگر منتقل می کرد، و «حافظ» در غزلی این استعاره را چنین به کار گرفته است: «اگرت سلطنت فقر ببخشند، ای دل/ کمترین مُلک تو از **ماه** بُوَد تا **ماهی**»؛ و نیز می توانم به مفهوم استعاری «باد» اشاره کنم که هم به معنی «تند گذر» به کار رفته است، هم به معنیِ «هیچ» و «پوچ»، چنانکه «حافظ» گفته است: «بیار باده که بنیاد عمر بر باد است»، و «رودکی» گفته است: «شاد زی با سیاه چشمان، شاد/ که جهان نیست جز فسانه و باد»؛ و من خود با کاربردهای استعاری «ماه»، «ماهی»، «باد» در شعر «انسان شقایق نیست» باد را سمبول تغییرِ مدام در عالم هستی گرفته ام و «ماه» و «ماهی» را کنایه از سراسرِ عالم هستی، و گفته ام «ماه و ماهی در چشمهٔ باد»، و همین مصراع از شعر «انسان شقایق نیست» را کرده ام عنوان کتابی که این شعر یکی از شعرهای آن است.

ساده به شباهت گرفته تا انگیختنِ انبوهی از تداعیها در معانی؛ می تواند به صورتِ یک ظرافتِ کلامی جزئی، یا به صورتِ مفهومی کانونی و تصویری مسلّط و فراگیر در شعر حضور پیدا کند» (۱).

استعاره در حدّ «اشاره ای ساده به شباهت» یا «به صورت یک ظرافت کلامیِ جزئی» هم در «شعر ملاحظه» به کار می رود، هم در «شعر مکاشفه»، امّا در شعر ملاحظه است که بیشتر وظیفهٔ آرایشی دارد. برای نمونه از یک شاعر دو شعر می آورم که در نمونهٔ اوّل تشبیهها و استعاره ها در حرکتهای عرضی و طولی شعر به یکدیگر پیوند نمی خورد تا به صورتِ عضوهایی از یک کُلّ ِ زنده عمل کند و در مجموع موجودیتِ شعر، یعنی مضمون و مقصودِ شعر را بسازد؛ امّا در نمونهٔ دوّم تشبیهها و استعاره ها در حرکت عرضی شعر به تصویرها بیش از زیبایی، قدرت و گیرایی می بخشد، و در حرکتِ طولیِ شعر، تخیّل وحشی با مایه هایی از تجربه های محیطی و فرهنگیِ شاعر، آزادگی، غرور، شجاعت، پاکی و وارستگی را باز می نماید، و به این ترتیب رنگ و آهنگِ معنی در تصویرها اسباب پیوندی نمایان در میان آنها می شود. این شاعر «ابراهیم بن ابی الفتح ابن خفاجه»، شاعر عرب است که در نیمهٔ دوّم قرن یازدهم و نیمهٔ اوّل قرن دوازدهم میلادی، در دورهٔ فرمانرواییِ «المرابطون» در **آندلس** (بخش جنوبی اسپانیا) می زیست. مضمون بیشتر شعرهای او توصیف باغها و گلهاست و از این رو او را با لقب «الجَنّان» به معنی «باغبان» نیز می شناختند؛ و در مدح «عبدالله بن تاشفین»، سر سلسلهٔ «مرابطون» قصایدی ساخته است. «ابن خفاجه» در نمونهٔ اوّل می گوید:

«با نگاهِ غزالان، و گردنِ بُز کوهی، با لبانِ میگون و دندانهایی

1- *Metaphore*, Encyclopedia Britannica.

همچون حباب،/ در جامهٔ زر نگارش، چنانکه گویی ستارگانِ درخشان ماه را در میان گرفته اند، می خرامید؛/ دستِ عشق ما را در شب، به ردایی از بوس و کنار در پیچید، و دستِ صبح این ردا را بر درید.» (۱)

در شعر تغزّلیِ فارسی هم، آنجا که دریچه ای به اندرز، یا به حکمت، یا به عرفان گشوده نیست و مضمون به وصف معشوق و احوالِ عاشق محدود می شود، تشبیه و استعاره بیرون از آنچه در این شعرِ «ابن خفاجه» به دید می آید، وظیفه ای ندارد. برای نمونه به این چند بیت از یک غزل **سعدی** می نگریم:

آن سروِ نازنین، که چه خوش می رود به راه،
و آن چشم آهوانه، که چون می کند نگاه؛
تو سرو دیده ای که کمر بست بر میان!
یا ماهِ چارده که به سر بر نهد کلاه!
گُل با وجودِ او چو گیاه است پیشِ گُل،
مَه پیشِ روی او چو ستاره ست پیشِ ماه...
گویند: از او حذر کن و راهِ گریز گیر؛
گویم: کجا روم، که ندارم گریزگاه...

و اکنون به شعر دیگری از «ابن خفاجه» نگاه می کنیم:

«این کلاغِ شامگاهِ توست که خروش سر داده است، او را دور کن./ این دریای متلاطمِ شبانگاهِ توست که به جوشش در آمده است، از پهنهٔ آن بگذر./ در سفرِ شبانه ات/ از چکّه های پاک روشناییِ ستارگان نیرو بگیر؛/ خود را در برگهای سبزِ تاریکی در پیچ؛/ ردای شمشیر بر تن کن/

1- *Night and Horses and the Desert*, The Penguin Anthology of Classical Arabic Literature, Robert Irwin, Penguin Books, 1999.

منقّش با قطره های خون در زیرِ پیچ و تابِ دود؛/ با کارهای نیک بر بدیها بتاز/ و پاکیِ حیات را از ابرهای متلاطمِ غبار بنوش.»

در این شعر بیشترِ تصویرها در بر دارندهٔ دو معنای متضادّ است: یکی موقعیتی که دلخواه نیست، امّا هست و باید با تحمّل و تلاش از آن گذشت؛ و دیگری موقعیتِ دلخواه که می تواند نتیجهٔ این تحمّل یا تلاش باشد؛ و میان هر یک از این معنیهای دوگانهٔ متضادّ، حرکتی دگرگون کننده و کارساز در انتظار ایستاده است که مخاطبِ شعر، چه ممدوحِ «ابن خفاجه» باشد در «آندلس» هشت نُه قرن پیش، چه هر انسانی در هر زمانی در هر جای جهان، باید آن را از قوّه به فعل در آورد تا از موقعیتِ دل آزار به در آید و به موقعیتِ دلخواه برسد. و شاعر با برشمردنِ معنیهای دوگانه، تصویرها را در شعر به هم پیوند می دهد، و مجموعهٔ این تصویرها زمینه را برای رساتر کردنِ ندایِ حکمتِ شعر آماده می کند: «با کارهای نیک بر بدیها بتاز!»

این شعر، با اینکه شاید حاصلِ «مکاشفه» ای پس از دیدار ناگهانیِ شعر در لحظه ای فرخنده نبوده باشد، به صورتِ مجموعهٔ ناپیوسته ای از تصویرهای آراسته به زینتهای کلامی رها نشده است. حالتِ تضادّ در استعاره ها، با غرابتی خیال انگیز، در حرکتِ طولیِ شعر، میانِ تصویرها رابطه ای پدید آورده است، و به مضمون یکپارچگی داده است، چنانکه تمامیِ شعر به صورتِ استعاره ای واحد در آمده است برای زندگی، که در نبردِ نیکی با بدی معنی و ارزش پیدا می کند؛ و این شگردِ هنرمندانه ای است که شاعر، با بر پا کردنِ پیکاری در میانِ خشونت و لطافت در تصویرها، در میانِ تقّلا و آسایش در تصویرها به کار برده است، و از این راه به شعرش که «شعر ملاحظه» است، روح و عمق بخشیده است.

امّا وقتی که در حیطهٔ عملِ استعاره در شعر جهانی یا «شعر مکاشفه»

تأمّل می کنیم، می بینیم که بسیار کم بوده اند سخن سنجانی که در تعریفات و توضیحاتِ خود افقِ دیدشان را به عملِ ظاهری استعاره محدود نکرده باشند، حال آنکه اهمّیتِ استعاره در حیطهٔ عملِ باطنی آن آشکار می شود. مثلاً **جیمز هنری لی هانت** (James Henry Leigh Hunt)، ادیب و شاعر انگلیسی (۱۸۵۹-۱۷۸۴)، در رسالهٔ «پاسخ به این سؤال که: شعر چیست؟»، در توضیح استعاره می گوید: «وقتی که از یک باغبان بپرسیم: آن گُلی که در آنجا می بینیم چه گُلی است؟ در جواب می گوید: گُل سوسن. این اشاره ای است به شناختِ ظاهریِ این گل. شخصِ گیاه شناس آن را از رستهٔ شش پرچمیهای یک مادگی دار (۱) معرّفی می کند. این اشاره ای است به شناختِ علمی این گل. امّا **اسپنسر** (۲) می گوید که این گل «خاتونِ باغ» است، و در اینجاست که ما از زیبایی و فریباییِ این گل احساسی شاعرانه پیدا می کنیم. و **بن جانسون** (۳) می گوید: «گیاه و گُلِ نور»، و در اینجا شعر زیبایی این گل را با همهٔ لطف و شکوهِ آن نشان می دهد.» (۴)

. با این توضیح تفاوتِ «سوسن» را که نام یک گُل معیّن است، با «خاتون باغ» و «گُل نور»، که استعاره هایی است در اشاره به این گل، می توان به روشنی دریافت، امّا عملِ باطنیِ این استعاره ها را فقط در بافتِ کلّی شعر می توان ملاحظه کرد.

لی هانت در توضیحِ استعارهٔ «گلِ نور» می گوید: «به این استعارهٔ **بن جانسون** که سوسن را گلِ نور می خواند، توجّه کنید. نور، در حالتِ تجزیه

۱- Hexandria Monogynia ۲- Edmund Spenser، شاعر انگلیسی، ۱۵۹۹-,۱۵۵۲

۳- Ben Jonson، شاعر و نمایشنامه نویس انگلیسی، ۱۶۳۷-۱۵۷۲.

4- Answer to the Question: “What is Poetry?K, James Henry Leigh Hunt, Arden Library, 1978

نشدهٔ خود **سفید** است؛ و سفیدی فی نفسه چیزی جز نور نیست، و در نتیجه این دو چیز فقط شبیه یکدیگر نیستند، بلکه عینِ یکدیگرند.» امّا این توضیح هم به حیطهٔ عملِ باطنیِ این استعاره راهی ندارد، زیرا که سخن سنج آن را از فضایِ شعر بیرون کشیده است و جدا از بافتِ شعر در برابرِ نگاه ذهنِ خود گذاشته است، چنانکه مثلاً پری از دمِ طاووس را برگیرند و با نگاه کردن به ویژگیهای آن بخواهند طاووس را که پرنده ای است با زندگیِ یک جانورِ کامل، در یک محیطِ زیست معیّن، با رفتار و کردار معیّن، در محدودهٔ برداشتی از یک پرِ طاووس توصیف کنند.

استعاره، با اینکه زبانِ رازگشا و رمز آفرینِ شعر است و از حقیقتهای نهفته در واقعیتهای آشکار سخن می گوید، خود در فضای شعر پدید می آید، و هر استعاره ای در هنگام پدید آمدن به استعارهٔ پیش از خود وابسته می شود و استعارهٔ بعدی را به خود وابسته می کند، چنانکه استعاره های یک شعر در مجموع با هم پیوندی معنایی پیدا می کنند. هیچ استعاره ای در یک شعر اصیل، جدا از جریانِ حدوثِ شعر، و با ارادهٔ شاعر ساخته نمی شود. استعاره ها در ساختمان شعر «آجُر» نیست که شاعر آنها را جداگانه بسازد، و بعد آنها را برای ساختنِ شعر یک یک روی هم بگذارد. چنین عملی فقط در نزد شاعرانی معمول است که بیشتر در پهنهٔ «شعر ملاحظه» می مانند، و در هنگام بیانِ **ملاحظه** های خود می کوشند که هر مفهومِ عامّ و خالی از **مکاشفه** را با جامهٔ رنگینِ **مجاز** بیارایند.

چنین استعاره هایی است که در شعر، بی خبر از احوالِ همدیگر ساخته می شود و گوش را بی حضورِ هوش به تفنّن خوش می دارد. نمونهٔ این گونه شعر ها را در دیوان شاعران متقدّم بسیار می توان یافت، و من اکنون، بر خلافِ قاعده ای که برای خود گذاشته ام و به ندرت و به ناگزیر

از آن روی به جانب استثنائی گردانده ام، در اینجا از یک شاعر متأخّر نمونه ای می آورم که در آن استعاره ها آفریدهٔ فضای حدوثِ شعر و سازندهٔ صورتِ کلامی شعر نیست، و هر یک به ارادهٔ شاعر آجُروار ساخته شده است و در ساختمانِ بی نظامِ شعر به کار رفته است. این شعر که «ساغر یاد» عنوان دارد، از کتاب «نافه»، ساختهٔ **فریدون توللی** است:

چشمه ها جوشید و بُستانها شکفت/ اشک شادی ریخت از چشمان من
بادِ رُسوا، دامن افشان بر گذشت/ بوی گُل پیچید در ایوان من

ابر غم در تیرگی بارید و رفت/ دل، طراوت یافت ز این بارندگی
خنده زد چون صبحِ نمناک بهار/ باز بر من چهرِ پاکِ زندگی

تابِ گیسوی امید از هم گشود/ بسته شد بر چنگِ افسونکارِ من
شاخِ نیلوفر، زِ روزن سر کشید/ نرم نرمک ریخت بر دیوارِ من

زنبق آسا، تُرد و عطر افشان و مست/ شعرِ شادابم دمید از باغِ راز
بوسه زد بر نوکِ انگشتانِ گرم/ نغمه، از دل پایکوبان تا به ساز

غنچه در بازوی نازآلودِ یاس/ با شکفتنهای اخترها شکفت
یادِ او، رقصان و عریان، در خیال/ خند خندان، جلوه گر شد در نهفت

آرزو، چون نورِ رؤیا خیزِ ماه/ گرم و خوش تابید بر اندامِ او
زلفِ بویا، کرده افشان تا به دوش/ صد هوس در جانِ بی آرامِ او

جامِ لب، پُر بوسه پیش آورد و مست/ دستِ سوزان حلقه زد بر گردنم
از نَفَسهایش که کوته بود و گرم/ خون به گرمی شعله ور شد در تنم

بر نهادم چشم و خوشبختی گذشت/ چون شرابی آتشین از کامِ من
کاش با آن بوسه، تیری سینه سوز/ می زدود از یادِ هستی نامِ من. (۱)

عنوان شعر، یعنی «ساغر یاد»، خود استعاره ای است مرکّب، زیرا که «ساغر» در حالت استعاره به جای «باده» نشسته است و با «یاد» استعارهٔ «ساغر یاد» یا «شراب خاطره» شده است. اکنون با بازخواندنِ شعر می کوشیم که این «یاد» را که گویندهٔ شعر از ساغرِ آن مست مانده است، در فضای کلامیِ شعر ببینیم. شاعر در یک صبح بهاری به یاد معشوق می افتد، و در خیال او را، زلف بر دوش افشانده و سرشارِ هوس می بیند. معشوق در این دیدارِ خیالی دست بر گردنِ شاعر می اندازد و او را می بوسد، و شاعر که پیش از این دیدارِ خیالی غمناک می گریست، اکنون احساسِ خوشبختی می کند، امّا خیال معشوق با چشم بر هم زدنی می گریزد، و شاعر در پایانِ شعر افسوس می خورد و می گوید که کاش در همان لحظه ای که بوسهٔ خیالیِ معشوق او را مست کرده بود، تیری سینه سوز، لابد از عالمِ غیب، می آمد و او را می کشت.

از بند اوّل تا نیمهٔ بند چهارم این شعر، که یادِ معشوق «رقصان و عریان، در خیال، خند خندان» جلوه گر می شود، تصویرهایی می آید با توصیفهایی از دنیای بیرون، و نیز دنیای درونِ شاعر، که استعاره ها در آنها

۱- «نافه»، فریدون تولّلی، ناشر اکبر تعاونی، تهران، ۱۳۴۱.

سیّاره هایی نیستندکه در منظومهٔ شعر بر گردِ خورشیدِ مضمون در مکاشفهٔ شاعر بگردند. هر یکٔ از این تصویرها به تنهایی زیبا و گوش نواز است، و بعضی از آنها چندان تجریدی است که به دشواری می توان آنها را در آیینهٔ ذهن تماشا کرد، از آن جمله «تابِ گیسوی امید» که از هم گشوده می شود و بر «چنگکِ افسونکار» شاعر بسته می شود! یا «شعر شاداب» شاعر که «زنبق آسا، تُرد و عطر افشان و مست» از «باغِ راز» می دمد! و در پیِ دمیدنِ شعر، «نغمه» (که می تواند همان شعر باشد، و نیز می تواند آوازی باشد که شعر را تجسّمِ صوتی می دهد، یا آهنگی باشد که از «چنگکِ افسونکار» شاعر بر می خیزد) پای کوبان از دل بر می آید و پیش از آنکه خود را به ساز برساند، بر انگشتانِ گرم (لابد انگشتانِ شاعر) بوسه می زند. و ناگهان در بیتِ اوّل از بندِ چهارم، در پیِ همین نغمه نوازی، گُل یاس در آن میان «بازوی نازآلود» خود را نشان می دهد و روی این بازو، غنچه مثل شکفتنِ ستاره ها در آسمان، می شکفد!

همهٔ این استعاره سازیها و تصویر پردازیها، بی آنکه شعری در برابر چشمِ ذهنِ بیدارِ شاعر حدوث پیدا کرده باشد، بی هیچ پیوندِ مضمونی، به ارادهٔ متفنّنِ شاعر، صحنه ای برای هنر نماییِ او می گشاید، و با بوس و کنارِ خیالیِ شاعر با معشوق، پردهٔ خوش نقش و نگارِ «شبهِ شعر» تمام شده و کمال یافته دانسته می شود. «نو» بودن در این شعر ، در مقایسه با شعرهایی از همین مایه، از شاعرانِ کلاسیک، فقط در قالبِ این شعر، یعنی در نظام قافیه آرایی است. حتّی شاعری گرانمایه همچون «حافظ» هم که در بسیاری از غزلهایش هر بیت به تنهایی، در یکٔ بُعدِ معناییِ غزل شعری است به کمال، از این گونه پرده های خوش نقش و نگار کلامی دارد، از آن جمله در این غزل:

دامن کشان همی شد، در شَربِ زر کشیده؛

صد ماهرو زِ رشکش جیبِ قصب دریده؛

از تابِ آتشِ می بر گِردِ عارضش خِوی:
چون قطره های شبنم بر برگِ گُل چکیده.
یاقوت جان فزایش از آبِ لطف زاده،
شمشادِ خوش خُرامش در ناز پروریده.
لطفی فصیحِ شیرین، قدّی بلندِ چابک،
رویی لطیفِ زیبا، چشمی خوشِ کشیده.
آن لعلِ دلکشش بین، و آن خندهٔ پُر آشوب،
و آن رفتنِ خوشش بین، و آن گامِ آرمیده.
آن آهوی سیه چشم از دامِ ما برون شد:
یاران، چه چاره سازم با این دلِ رمیده!

که «حافظ» چند بیت دیگر به اینها می افزاید، در گله از معشوق که از اینجا به بعد ممدوحِ اوست: «تا کی کشم عتیبت از چشم دل فریبت/ روزی کرشمه ای کن، ای یار بر گزیده»؛ و دادنِ اندرزی به ممدوح، که با استعارهٔ «نور دیده» (نورِ چشم، قرّةُ العین) به معنی فرزند، باید در خطاب به ممدوحی باشد به سنّی در حدّ فرزند «حافظ» و نیز برخوردار از دانش و حکمتِ پدرانهٔ شاعر؛ و در میانِ ممدوحانِ «حافظ» شخصِ **شاه شجاع** بود که چنین موقعیتی داشت، و همین موقعیتِ «فرزندی شاگردی» در هنگامی که او دیگر نوجوانی نو آموز نبود و بر تختِ سلطنت نشسته بود، موجب شد که به بهانه ای از «حافظ» برنجد، و به خشمی بی دلیل «حافظ» را برنجاند: «زنهار تا توانی اهل نظر میازار،/ دنیا وفا ندارد، ای نور هر دو دیده!» و نفرین بر مدّعی و عذر خواهی از ممدوح: «هر بد که گفت دشمن در حقّ ما، شنیدی،/ یا ربّ که مدّعی را بادا زبان بریده! / گر خاطرِ شریفت رنجیده شد زِ **حافظ**،/ باز آ که توبه کردیم از گفته و شنیده!»

چنانکه ملاحظه می شود، نه در شعر «ساغر یاد» از **فریدون توللی** شعری حدوث پیدا کرده است، نه در این غزل **حافظ**. در این دو شعر تصویرها و استعاره ها، با وجود همهٔ زیبایی و تازگی، سیّاره های یک منظومه نیستند و در مدار یک معنای کلّی، که نشان دهندهٔ هستهٔ نظام آفرینِ شعر باشد، حرکت نمی کنند. همان طور که «جیمز هنری لی هانت» از یک شعر «بن جانسون» استعارهٔ «گلِ نور» را در اشاره به «سوسن» بیرون کشیده است و در رمزِ دلاویز آن سخن گفته است، ما هم می توانیم دو چندان دربارهٔ رمزِ دلاویز ترِ هر یک از استعاره های شعر **توللی** و غزل **حافظ** سخن بگوییم. امّا ارزش و اهمّیت اصلی هر استعاره وقتی آشکار می شود که در پیوند با استعاره های دیگرِ شعر، و در حرکتِ عرضی و طولی شعر، در جهتِ جسم دادن به روحِ شعر، که در لحظهٔ حدوث به تمامی و به کمال بر شاعر ظهور کرده است، ضرورتِ عضوی خود را نشان دهد، و گر نه ممکن است که یک استعاره، با وجود همهٔ زیبایی و دل انگیزی، فی المثل چشمِ سوّمی باشد در پیشانیِ شعر، یا استعاره ها در مجموع اجزائی ناهماهنگ و ناپیوسته باشد که در ظرف شعر ریخته شده باشد، چنانکه ما در نگریستن به تک تک آنها زیبایی هنری و معنایی ببینیم، امّا در مجموعهٔ آنها به موجودیتِ نظام گرفته و حیات یافتهٔ شعر نرسیم.

اکنون آن استعارهٔ «گلِ نور» را که **لی هانت** از شعر **بن جانسون** بیرون کشیده است، به جای خود در شعر باز می نشانیم تا ببینیم که در بافتِ شعر چه موقعیتی دارد. «بن جانسون» از مرگ نا به هنگام دو دوست، که البتّه از بزرگانِ قوم بوده اند، متأثّر شده است: یکی **لوسیوس کری** (Lucius Cary) یا **لُرد فاکلند** (Lord Falkland)، از سلطنت طلبانی که در جنگ داخلی انگلستان در دورهٔ **چارلز اوّل**، در سنّ سی و چهار سالگی کشته شد، و دیگری **سِر**

موریسون (Sir H. Morison)، خویشاوندِ **لوسیوس کری**، که او هم جوانمرگ شد. شعر «بن جانسون» در واقع مرثیه ای است در دوازده بند برای این دو دوستِ نابه هنگام درگذشته، و در هر بند کوتاهی و درازیِ عمر، بر زمینۀ ارزش واقعیِ زندگی و اعمال نیک و زشت انسان سنجیده شده است.

در این شعر، هر چند که قصیده ای است کلاسیک، و در آن اندیشه بر احساس پیشی دارد، تصویرها در حرکتِ طولیِ شعر به هم می پیوندد و هر یک از آنها، در حدّ خود، مضمون را در ذهن خواننده گشاده تر و روشن تر می کند، و در بندی که سخن از گلِ سوسنِ یک روزه می رود، استعارۀ «گُلِ نور» در آن نشان دهندۀ کوتاهی امّا کمالِ عمر گل در تجلّیِ زیبایی آن است، البتّه در اشاره به عمر کوتاه آن دو دوست شاعر. این استعاره در این بند چنین نشسته است:

همچون درخت، به تن رشد یافتن نیست
که بر قدرِ انسان می افزاید،
یا همچون بلوط، دراز زیستن، به عمرِ سیصد سال،
و سر انجام کُنده ای خشک و خالی شدن و فرو افتادن؛
گُلِ سوسنِ یکروزه
در میانۀ بهار به اوج زیبایی می رسد،
هر چند که با رسیدنِ شب فرو می افتد و می میرد:
زیرا که او گیاه و گُلِ نور است.
ما زیباییها را در ریختهای کوچک می بینیم،
و شاید که حیات نیز در عمرهای کوتاه کمال می یابد. (۱)

1- *The Complete Poems*, Ben Jonson, Penguin Books, :ondon, 1988.

دیدیم که «لی هانت» با جدا کردنِ استعارهٔ «گل نور» از این بند از شعر «بن جانسون»، در تعریف و توضیح این استعاره که اشاره به نوعی گلِ سوسن دارد، تأکید را بر سفیدیِ سوسن و سفیدیِ نور گذاشت، حال آنکه این استعاره در بافتِ کلّی شعر و در پیوند با استعاره های دیگرِ آن، تأکیدش بر «نور» و «سفیدی» نیست، هر چند که نور و سفیدی بتواند با معنای استعاریِ پاکی، نجابت، درستکرداری و صفاتِ دیگری از این دست به کار برود. شاعر به گلِ «lily» که «سوسن» است، و مخصوصاً از نوع یکروزه و سفید رنگِ آن اشاره می کند، امّا با اینکه به خصوصیت سفیدی و پاکی و روشنی و زیبایی این استعاره نظر دارد، این خصوصیت را در پیوستگی با کوتاهی عمرِ گلِ سفیدِ پاکِ روشنِ زیبا می بیند و با آن از دو انسانِ نجیب زاده یاد می کند که زندگیشان کوتاه بود، امّا از دیدگاهِ او هر دو در عُمرِ کوتاه خود توفیقِ آن را داشتند که از حیث زیباییهای اخلاقی و کرداریِ انسان زندگیشان را به کمال برسانند، چنانکه گُلِ سوسنِ یکروزه در بهار با نورِ صبحگاهی می شکفد و زیبایی خود را به کمال ظاهر می کند و با در رسیدنِ شب فرو می پژمرد و می میرد. و از این روست که شاعر دو استعارهٔ «سوسن» و «بلوط» را در اشاره به عمرهای کوتاه و درازِ انسانها عموماً، و عمرِ کوتاه دوستانِ درگذشت اش خصوصاً، به کار می برد: درخت بلوطی که سیصد سال، و شاید بیشتر، زنده می ماند و تنه و شاخساری عظیم پیدا می کند، امّا زیباییِ گلِ سوسن یکروزه را ندارد.

«بن جانسون» در بندی دیگر از همین شعر معیارِ عالی برای سنجشِ عمر انسان را کردار نیک می گیرد، که بدونِ آن یک عمر هشتاد ساله در مورد کسی که همواره مایهٔ رنج و آزارِ دیگران بوده باشد، به هیچ نمی ارزد و دربارهٔ چنین انسانی می گوید:

این فتنه که دراز بزیست، کردارش چه بود؟
بهتر آن می بود که در بیست سالگی می مرد
زیرا که در شصت سال باقیِ عمرش
از او هیچ کار خیری بر نیامد!

و چنین است که که می بینیم که «نور» در استعارهٔ «گلِ نور» در درونِ شعر اشاره ای به «سفیدی» سوسن ندارد، بلکه به یاد آورندهٔ پیوندِ این گل با روز و آفتاب است، و پایانِ حیاتِ آن در آغاز تاریکی است، و آفتاب استعاره ای است از شکفتنِ خوبیها و زیباییهای معنوی در زندگی انسان، و نپذیرفتنِ شب و تاریکی، یا دور نگهداشتنِ زندگی از بدیها و زشتیها.

در شعر نه تنها استعاره ها، یا به طور کلّی صورتهای مجازیِ کلام، بلکه هر کلمه ای با کلمه های دیگر علاوه بر پیوندِ دستوری، پیوندِ معنایی و آهنگی دارد، و هیچ کلمه و ترکیبی را درست نیست که به تنهایی و در بیرون از فضای شعر ارزیابی کنیم.

در هنگامی که شاعر در کارِ بازآفرینیِ شعری است که بعد از دیدارِ نخستین، از گذرگاهِ «ملاحظه» به خانهٔ «مکاشفهٔ» او در آمده است، دیگر کلمه ها و ترکیبها در جریانِ کاربُرد نمی توانند شاعر را به پذیرشِ معنای عامّ ِ خود در جامعهٔ زبانی، یا اصطلاحاً معنای **حقیقیِ** خود فرمان دهند، و باید شاعر را در گزینشِ معنی ای از معنیهایِ **مجازیِ موجودِ** خود، یا به خود پذیرفتنِ معنای **مجازی تازه** ای که شاعر به آنها می دهد، آزاد بگذارند.

برای آنکه ببینیم چگونه تصویرها و استعاره ها در جریانِ بازآفرینیِ شعر پدید می آیند، و در سیر این پدیدآیی چگونه به روحِ شعر که در «نَظره» ای ناگهانی به شاعر دیدار نموده است، کالبدی به کمال می دهند،

شعری با عنوانِ «نمازِ عشق» را (۱) در پیش می گذارم:

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

در چشمهای او
دیداری از شکوفهٔ آتش
در چشمهایِ آب.

در ذهنِ او
هنگامهٔ دمیدنِ صد بیشهٔ گوزن.
با هر فرود آمدنِ گام
جنگی بزرگ،
وَ ز کُشته
پُشته پُشته
فرو هشته
در نشئتِ عمیقِ همآغموشی.

می آید از میانهٔ جنگل

۱- «نماز عشق» از کتاب «به انسان، امّا برای خرخاکیها، یونجه ها و کلاغها»، محمود کیانوش، انتشارات نیل، تهران، ۱۳۵۱.

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

اینک:
چنگالِ قهر و سینهٔ مقهور؛
اکنون نماز عشق
در آستانِ قدسِ طبیعت!

تهران – ۱۳۵۰

سخن را از عنوان شعر آغاز می کنم. در «شعر مکاشفه» چیزی که در ابتدا اصلاً به ذهنِ شاعر نمی آید، نام یا عنوانِ شعر است، و چنان است که کودکی زاده شود، به کمال جسمی و عقلی برسد، و آنگاه با درنگ در خصوصیاتِ او، ممتازترین خصوصیتِ او را، یا استعاره ای نمایندهٔ جوهر همهٔ خصوصیاتِ او را نام یا عنوانی کنند و بر او بگذارند. این خود شعر است که نام یا عنوان مناسبِ خود را در جایی از مجموعهٔ کلامی و معنایی خود به شاعر نشان می دهد. پس «نماز عشق» نامی است استعاری که پس از آفرینش و به کمال رسیدنِ این شعر، به اشارتِ خود شعر، بر آن گذاشته شده است، و در بسیاری موارد این نام، چنانکه در این شعر می بینیم، از جایی از خودِ شعر گرفته می شود، و نیز در نامگذاریِ شعر، اصل بر این است که نام اشاره ای

به مضمونِ شعر داشته باشد، نه اینکه حتماً خلاصهٔ مضمون باشد، و معمولاً در «شعر ملاحظه» است که عنوانها چنین حالتی دارد، و در بسیاری از این گونه شعرها همان عنوان بوده است که شاعر را در ساختن شعر یاری داده است، یعنی که شعر «اندیشه» ای یا «تصویر»ی بوده است، و شاعر آن را «عنوان» گرفته است و با اسبابِ کلامی، در دایرهٔ وزن و قافیه، بر گردِ این عنوان گشته است و گشته است تا آن را به صورت و صوت در حدّ یک شعر گسترش داده است.

من در مقامِ گویندهٔ شعر «نماز عشق»، چند دهه ای از زمان حدوثِ این شعر دور شده ام، و از این فاصله درست به یاد نمی آورم که «ملاحظهٔ» درونی یا برونیِ چه چیز سببِ «مکاشفهٔ» من در این شعر شد، امّا اکنون در مقامِ خوانندهٔ این شعر با اطمینان می توانم بگویم که نخستین استعاره در دیدارنماییِ این شعر «جنگل» بوده است. جنگل یاد آورِ واقعیت **آکل و مأکول** بودن است، و آزادیِ طبیعی، بی قیدی، فارغ بودن از خیر و شرّ، در خودِ حیات بودنِ مقصود و مقصدِ حیات. در جنگل، زندگی است که فرمانرواست، و زندگان همه فرمانبرند. زنده از آنچه مایهٔ رنج است، می گریزد، و به سوی آنچه مایهٔ لذّت است، کشیده می شود. در جنگل هیچ چیز مگر موجود بودن در زنجیرهٔ حیات معنایی ندارد، و ارزش هر عملی در مؤثّر بودنِ آن در حفظِ حیاتِ نوع است، که با حفظِ حیاتِ **فرد** واقع می شود. آن یک که قوی تر است و می دَرد و می خورد، با این یک که ضعیف تر است و دریده می شود و خورده می شود، دشمن نیست. در جنگل گویی خودِ جنگل یک جانورِ عظیم است، و همهٔ گیاهان و حیوانهای ریز و درشت بخشهایی از جسم و دستگاههای حیاتیِ این جانور عظیمند، و بنا بر این آنچه در درونِ این جانور عظیم می گذرد، عملهای حیاتیِ آن است، و «جنگل» را

زنده و بر جا و پویا و رویا نگاه می دارد. انگار که این جانور عظیم که «جنگل» نام دارد، همهٔ چیزهایی را که برای بقای خود می خواهد، در درونِ خود می پرورد. خود را می خورد، خود را می پرورد، و به خود زنده است.

امّا در جهانِ انسانی، جنگل معنای استعاریِ دیگری پیدا کرده است، زیرا که انسان عادت کرده است که حیات را در «فرد» احساس کند و بشناسد، نه در «نوع» یا در «کلّ»، و هر عملی که از یک فرد بر آید و برای فردِ دیگر رنج آور یا کشنده باشد، شرّ است، زشت است، جنایت است، و نابخشودنی، زیرا که انسان خود معیارِ همه چیز است. بنا بر این وقتی که شاعر، مثلاً، در باغچه کِرمی می بیند در حالِ خوردنِ برگ، در راهِ پروانه ای زیبا شدن، و ناگهان پرنده ای می بیند که از راه می رسد و در چشم بر هم زدنی کرم را می بلعد و ناپدید می شود، در این لحظه انسانِ شاعر جنگلی بودنِ حیات را به یاد می آورد. و نیز وقتی که شاعر، مثلاً، در یک برخوردِ اجتماعی شاهد عملی است که در کیفیتِ آن نه اخلاقِ انسانی، بلکه قانونِ جنگلی احساس می شود، باز جنگلی بودنِ حیات را به یاد می آورد. امّا در هنگامِ وقوعِ یکی از این دو تجربه که در انسان تداعی کنندهٔ یکدیگر است، ناگهان شاعر به ناهمانندیِ ماهیتِ آنها پی می برد، و در ذهنِ خود نگاهی تازه به «جنگل حقیقی» می اندازد، و در آن معنایی می بیند بی هیچگونه شباهتی با آن معنایی که انسان به «جنگل مجازی» داده است، و در این لحظه شعر حدوث پیدا می کند: شعرِ نگاهی تازه به جنگلِ حقیقی، و در این جنگل «شیر» استعارهٔ والای درندگی و خورندگی، و «گوزن» استعارهٔ والای دریده شدگی و خورده شدگی است؛ و شاعر با نگاهِ تازهٔ خود، در جنگلِ حقیقی حیات را می بیند، یکپارچگی حیات را می بیند، عشق به حیات را می بیند، و خورنده را عاشق و خورده شده را معشوق می بیند. صحنهٔ شعر،

آمدنِ عاشق به دیدار معشوق است، و حاصلِ دیدار «وصال» است، و وصال خورده شدنِ گوزن است، و شاعر در این نگاه تازه، که «کُشتن» دیگر از معنایِ انسانیِ خود خالی شده است و در معنای طبیعی یا جنگلی به عشق ورزیدن تبدیل شده است، در تصویرهای شعر استعاره های متضادّ را به آشتی و دوستی و هماهنگی با یکدیگر می آورد.

شیر از میانِ جنگل یا بیشه می آید. در عشق به حیات از محبّتِ باران سرشار است، محبّتی که با نرمیِ خود سنگ را به شکوفه، به خون، به آواز، به عشق تبدیل می کند؛ امّا انسان در تعبیرِ خود «خشم» را مقدّمهٔ «دریدن» می داند، زیرا که خود در جنگ برای کُشتنِ همنوعِ دشمن شمرده شدهٔ خود از خشم قدرت می گیرد؛ و خشمی که هیچ چیز نتواند آن را فرو بنشاند، خشم زلزله است که فقط با بروزِ کاملِ خود فرو می نشیند.

در چشمهای شیر باید خشم شعله ور باشد، امّا وقتی که حملهٔ شیر دیگر حملهٔ کُشتن نباشد، و شتافتنِ عاشق برای رسیدن به معشوق دیده شود، چشمِ شیر با محبّتِ باران آبگیری است، و خشم در این آبگیر انعکاسِ شکوفه ای است آتش رنگ. و در ذهنِ شیر، این عاشقِ گوزن، که همهٔ گوزنها معشوقِ اویند، با دیدنِ یک گوزن، از شورِ عشق گویی صد بیشهٔ گوزن در حالِ روییدن است.

و آنگاه، در گام برداشتنِ شیر به سوی معشوق، استعارهٔ «سلطان جنگل» و «سردار وَحش» بودنِ او، تصویرهایی از جهانِ انسانی در جنگ را به شاعر القاء می کند: «با هر فرود آمدنِ گام/ جنگی بزرگ/ وَ ز کُشته پُشته پُشته فرو هشته»، امّا این تصویرهای برگرفته از جهانِ انسانی، با یک تصویرِ عامِّ طبیعی، یعنی «نشئتِ عمیقِ هماغوشی» می آمیزد و آنچه را که «کین ورزی» می نماید، به «مهر ورزی» تبدیل می کند. و در پیِ این تصویرهاست

که استعارهٔ «سردارِ وَحش» جنبشِ قاهرانه اش در استعارهٔ «تبخترِ عاشق» آرام و رام می شود.

و آنگاه نوبتِ معشوق می رسد، که «گوزن» است، و شاعر در این نگاه تازه به جنگل، به یکپارچگیِ حیات، و به مرگ به منزلهٔ سکونی در فاصله و پیوندِ تپشهای زندگی، در چشمِ گوزن استعارهٔ «سایهٔ وحشت» را با استعارهٔ «طلوعِ سادهٔ آزرم» همراه می کند، زیرا که در این نگاهِ تازه دیگر از وحشتِ مرگ نیست که گوزن در جا مانده است، بلکه شرم و آزرمِ معشوقانهٔ اوست که بیقراریِ او در پیوستن به عاشق را در پردهٔ در جاماندگی، یا وحشت زدگی، نهفته است. و هنگامی که شیر و گوزن، با خوردنِ یکی دیگری را، یگانه می شوند، شاعر این هنگامهٔ طبیعی را در دو استعاره خلاصه می کند: «نماز عشق» خواندن در «آستانِ قدسِ طبیعت».

و چنین است که در نگاه تازه به جنگل، کُشتنِ شیر گوزن را، خواندنِ نمازِ عشق می شود، و صحنهٔ این کُشتار، که از هر گونه زشتی و بد اندیشی و کینه و خشم و بیرحمی پاک است، آستانِ قدس طبیعت می شود، یعنی که طبیعت نفسِ زندگی است، و حرکتهای زندگان ستایش زندگی. به این ترتیب استعاره های متضادّ در این شعر به هم می پیوندد و به یک استعارهٔ بزرگِ نهفته تبدیل می شود، استعاره ای در مقایسهٔ «جنگل حقیقی» با «جنگل مجازی»، در آگاهانیدنِ انسان با این ندا که آنچه در **جامعهٔ متمدّنِ** تو روی بدهد که زشت باشد، فریب و دشمنی و کینه و بیرحمی و نوع کُشی باشد، هیچ احساس و حرکت و عملِ مشابهی در جنگل جانوران ندارد، و چنین مقایسه ای صرفاً تصوّری نادرست و خود فریبانه است، و هرگز نمی تواند در حکمِ کفّاره ای برای گناهانِ نابخشودی انسان باشد، زیرا که انسان در جنگل حقیقی بیش از هر جانوری جانورانِ دیگر را می خورد، و آنجا که موضوعِ

رفتار زشتِ انسان با انسان پیش می آید، به خطایی پنهان و تصوّری باطل از «دَد منشی»، «درنده خویی»، «وحشیگری» و «جنگل» سخن گفته می شود.

استعاره های نهفته

امّا حضور استعاره در شعر قاعده یا نظامی معیّن ندارد تا جُستنِ استعاره ها و یافتنِ خطّهای پیوند در میانِ آنها در یک شعر، بتواند ما را در هر شعرِ دیگری در این جُستار و شناخت راهنما شود. با حیطهٔ معنایی وسیعی که من در استعاره می بینم، در هر شعری استعاره ها بنا بر ماهیتِ شهودی آن شعر پدید می آیند و با یکدیگر پیوند می یابند. اگر در مواردی مانندِ شعر «نماز عشق»، استعاره ها در پیوند با یکدیگر، در مجموعِ به استعاره ای بزرگ تبدیل می شوند، یعنی که تمامی شعر را به صورت یک استعاره در می آورند، در مواردی هم، بر عکس، شعر از ابتدا خود یک استعاره است، و در بطنِ این استعاره و در سیرِ گسترشِ آن، استعاره های دیگر پدید می آیند و به هم می پیوندند. مثلاً در شعر «یک پیشانی و یک خشم» (۱)، از **محمود درویش،** شاعر فلسطینی، شاعر از ابتدا در سخن گفتن با «وطن» خود، آن را در استعارهٔ «عقاب» می بیند. وطنش جلگه و درّه و رود و کوه و آسمان هست، امّا اینها همهٔ وطنش نیست. وطنِ او، با تاریخ تلخ و پر مصیبتش، مردمِ اوست با قصّه هاشان، آوازهاشان، و آرزوهاشان؛ با غرورِ زخمگینشان، همچون غرورِ عقابی در قفس، عقابی که بالهایش با اوج آسمان پیمان دارد؛ وطنش همهٔ آفرینش است، همهٔ انسانیت است، همهٔ کلمه ها و معنیهاست در گوشهٔ کوچکی از زمینِ خدا؛ و شاعر در لحظهٔ حدوثِ شعر، انسانِ فلسطینی را، که زخمگینِ اسارت می بیند، در آن سر زمین، با غرور و شکوهِ پروازِ عقاب

1- Modern Arab Poets, Translated and edited by Issa J. Boulatta, Heinemann, London , 1982.

در فضای آزادی می خواهد؛ و از این روست که در آن لحظه وطنِ او، مردمِ او، و خودِ او در استعارهٔ «عقاب» جلوه می کنند، و این استعاره صحنهٔ شعر را می گشاید، و آنوقت استعاره های دیگر در این صحنه پیدا می شوند و در عینِ حالی که با همدیگر پیوند می یابند، همه چشم به بالهای استعارهٔ «عقاب» دارند :

وطنِ من ! ای عقابی که منقارِ آتشینت را
از میانِ میله های چوبین
در چشمانِ من فرو می بری.
من در حضورِ مرگ آنچه دارم
یک پیشانی ست و یک خشم،
در وصیتِ خود خواسته ام که قلبم را همچون درختی بکارند
و پیشانی ام را خانه ای کنند برای چکاوک.
ای عقابی که من شایستهٔ بالهایت نیستم
تاجی از آتش را شایسته تر می دانم.
وطنِ من ! ما در زخمهای تو زاده و پرورده شدیم
و میوهٔ بلوط خورده ایم
تا شاهدِ جنبش بالهای تو باشیم
ای عقابی که بی هیچ دلیلی همچنان در بندهای گران مانده ای
ای مرگِ افسانه ای که زمانی دلپذیر بودی
منقارِ سرخِ تو هنوز همچون شمشیری از آتش در چشمانِ من است.
من شایستهٔ بالهای تو نیستم
در حضور مرگ آنچه دارم

یک پیشانی ست و یک خشم.»

در هیچیک از تعریفهایی که من در نوشته های سخن سنجان و شاعران دربارهٔ استعاره خوانده ام، از استعاره ای که نهادِ هر شعری است، و آن را من، در برابر استعاره های بر همه کس آشکار ، «استعارهٔ نهفته» می خوانم، سخن نرفته است. از دیدگاهِ من استعاره به تصویرهایی مانندِ گل نور برای سوسن، یا هزاران هزار تصویرِ مشابه آن محدود نمی شود، بلکه یک شعر می تواند به تمامی استعاره ای نهفته باشد، بی آنکه در بافتِ آن حتّی یک استعارهٔ آشکار هم به کار رفته باشد. مثلاً در «هایکو»، نوعِ بسیار معروفِ شعرِ ژاپنی، معمولاً شاملِ سه مصراع ، مجموعاً در هفده هجا، اصل بر این است که در آن تشبیه و استعاره به کار نرود، امّا **ماتسوئو باشو** (Basho Matsuo)، شاعر ژاپنی (۱۶۹۴-۱۶۴۴)، که در فنّ هایکو سرایی گرانمایه ترین استاد شناخته شده است، با اینکه در شعرش از تشبیه و استعارهٔ آشکار نشانی دیده نمی شود، قدرتِ واقعی شعرش را در استعاره های نهفته نشان داده است. **جین ریچهولد** (Jane Reichhold) که کتابی دارد با عنوانِ «قاموسِ هایکو»، با اشاره به اینکه صاحبنظران کاربُردِ استعاره در هایکو را مردود می شمارند، و با نیتِ ردّ نظرِ آنان، و با اطمینان به اینکه «باشو» در هایکوهای خود استعاره به کار برده است، می گوید: «اکنون به خود جرئت می دهیم و معروف ترین هایکوی او را که این است: «بر شاخه ای برهنه/ کلاغی فرود می آید/ تاریکی شامگاهِ پاییز.» به این صورت بازنویسی می کنیم: «طرزِ فرود آمدنِ کلاغ بر شاخهٔ بی برگ، که حالتی سنگین دارد، دُرست به طرزِ آمدنِ تاریکی شامگاه در اواخرِ پاییز شباهت دارد.» با در نظر گرفتنِ این شباهت، ذهنِ خوانندهٔ این شعر می گوید: بله، هر دو تاریکند، شامگاهِ پاییز شبیهِ پر و بالِ سنگینِ کلاغ است که ناگهان به میانِ درختِ تهی

از برگ فرود می آید و آن را با سیاهی خود پر می کند. بله، کلاغِ سیاه منادی مرگ است، یعنی زمانِ آسودن در طبیعت و حیات.

«اگر زمانی در نزدیکِ شما کلاغی به ناگهان فرود آمده باشد، حتماً این بیمِ نهفته را در زیرِ بالهای او احساس کرده اید، و شما از آن سیاهی، از آن بزرگی، از آن هراسناکی، از آن سردی دچارِ حیرت شده اید، درست مانندِ تاریکی شامگاه اواخر پاییز. آنچه این هایکو را برای ما گیرا می کند، پیش از هر چیز در پیِ هم آوردنِ شاخهٔ برهنه، فرودآمدنِ کلاغ و تاریکی شامگاهِ پاییز است . در نظر من عناصری که جای کلاغ را به منزلهٔ استعاره ای برای شامگاهِ پاییز در شعر استوار می کند ، اینهاست: یکی فعلِ «فرودآمدن» (زیرا که در موردِ تاریکی شامگاه می گوییم فرود می آید، و نمی گوییم می نشیند)، و این فنّی است که «باشو» غالباً به کار می گیرد، و از این رو وقتی که در شعرِ او فعلی به کار رفته باشد، خواننده به دو پهلو بودنِ معنای آن توجّه می کند؛ و دیگر تصویرِ شاخهٔ برهنه، که طبعاً هم می تواند آمدنِ پرنده را به خود بپذیرد، هم آمدنِ تاریکی شامگاهِ پاییز را. » (۱)

و همین «باشو» شعری دیگر دارد که بی هیچ استعارهٔ آشکار ، به تمامی استعاره ای است نهفته با معنایی گسترده در حدّ زندگی انسان :

خانواده ، همه
با موی سفید ، عصا به دست ،
در دیدار از گورستان .

کدام خانواده است که همهٔ افرادِ آن پیر و سفید موی و عصا به دست باشند و همه یکباره به دیدارِ گورستان بروند ؟ اگر شاعر می گفت: «پیرانِ

1- *A Dictionary of Haiku*, Jane Reichhold, AHA Books, 1991.

خانواده، با موی سفید و عصا به دست، به دیدارِ اهل قبور می روند»، از سخنِ او چنین برداشت می شد که آنها، نه تنها به زیارتِ گورِ درگذشتگانِ خود می روند، بلکه از خانه ای دیدار می کنند که خود به زودی در آن ساکنِ ابدی خواهند شد . امّا «همهٔ خانواده» نه تنها سه یا چهار نسلِ زندهٔ خانواده، از کودکِ شیرخوار تا پیرِ دمِ مرگ، را شامل می شود، بلکه به نسلهای آیندهٔ خانواده هم اشاره دارد، و به این ترتیب «همهٔ خانواده» استعاره ای است برای نوع انسان، و در این شعر ما صفی بی پایان از انسانها را می بینیم که در راهِ دیدار از گورستان زاده می شوند، بزرگ می شوند، پیر و سفید موی و عصا به دست می شوند، و به دیدارِ گورهای خود می روند .

البتّه فقط در شعر هایکوی ژاپنی نیست که شاعر، بنا بر قاعده، از کاربُردِ تشبیه و استعارهٔ آشکار خود داری می کند، بلکه در میانِ شعرهای هر شاعری ممکن است شعرهایی پیدا شود که بدونِ قصد و به سببِ خصوصیتِ مضمون، در آنها اصلاً تشبیه و استعارهٔ آشکار به کار نرفته باشد، یا بسیار کم به کار رفته باشد. امّا در همین شعرها هم، اگر در دیدگاهِ شاعر بایستیم، در معنای شعرِ او استعاره یا استعاره های نهفته خواهیم دید. برای نمونه به شعری از **دانیل واروژان** (Daniel Varuzhan)، شاعر ارمنی (۱۹۱۵-۱۸۸۴)، نگاه می کنیم ، با عنوانِ «چراغ»، که در آن نه تنها استعاره ای آشکار، بلکه از تشبیه هم نشانی نمی بینیم. تصویرها همه بیانِ سر راستِ واقعه ای است که شاعر آن را از زبانِ پدری در انتظارِ بازگشتِ فرزندش از جنگ باز می گوید:

«دختر جان، چراغ را از نفت پر کن. / سرِ فتیله اش را بچین، عروس، تا روشنش کنیم و به راه بیفتیم. / صدای ارّابه را می شنوم که واردِ حیاط می شود. / می شنوم که ارّابه در کنارِ چاه توقّف می کند .

«عجله کن، عروس. سربازِ ما دیگر به خانه آمده است. / فرزندِ من

دیگر به پیشِ ما برگشته است. به خانه برگشته است. / چراغ را روشن کن تا نشانِ قهرمانی را / بر سینه اش ببینیم .

«چراغ را روشن کن، عروس. آن را بالا نگهدار. / صبر کن. چرا ارّابه خون آلود است؟ / او کیست که رنگباخته و بیحرکت در ارّابه افتاده است ؟/ چراغ را خاموش کن، عروس. چراغ را خاموش کن !» (۱)

در این شعر استعارهٔ نهفته چراغ است، که در روشنایی آن واقعیتها دیده می شود. در روشنایی می خواهیم زیباییهای زندگی را ببینیم، مایه های شادی را ببینیم، و اگر روشنایی بخواهد به ما اندوه را نشان بدهد، مرگ را نشان بدهد، تاریکی را به آن ترجیح می دهیم، زیرا که چشم در آن نمی بیند، زیرا که تاریکی و خواب و مرگ خصوصیاتی همسان دارند. پدر، فرزندِ سربازش کشته شده است، چراغ زندگی اش خاموش شده است، پس چراغ را خاموش کنید. چراغ استعارهٔ زندگی است. روشنایی آن دیدارِ زندگی است. با مرگ، خورشید هم خاموش می شود. پس اکنون در روشنایی چراغ باید مرگِ فرزند را دید، گو که چشم نابینا باد ! گو که خورشید خاموش باد ! پس چراغ را خاموش کنید ! و چنین است که می بینیم که در این شعرِ بی تشبیه و بی استعارهٔ آشکار ، یک استعارهٔ نهفته هست که معنای آن در تمامی این شعرِ ساده جاری می شود، و این استعاره چراغ است، که معنای آن را دو فعلِ «روشن کن» و «خاموش کن» با «زندگی» و «مرگ» برابر می کند .

امّا بسیار کم است شعرهایی از این گونه که به تمامی از استعاره های آشکار خالی باشد ، و من هرگز به شعری بر نخورده ام که

1- *Anthology of Armenian Poetry*, translated by Diana Der Vavanessian & Marzhed Margossian, Columbia University Press, New York, 1978.

بی هیچ استعارهٔ آشکار و نهفته ای، اندوهی، شادی ای، آرزویی، یا دریافتی از زندگی و هستی را بیان کرده باشد، زیرا که شعر، به هر شکل و شیوه ای که باشد، اگر شعر باشد، خود استعاره ای است از واقعیتی که در گوینده حالتی پدید آورده است، و گوینده چون می خواسته است که عینِ آن حالت را با کاربردِ زبان به بیان درآورد، هیچ چاره ای جُز این نداشته است که از مایه های خلّاقهٔ زبان که مجازی است، استفاده کند. و حتّی هنگامی که در بیانِ حالتی یا دریافتی چنین به نظر آید که تشبیهی یا استعارهٔ آشکاری به کار نرفته است، از آنجا که آن شعر عینِ آن حالت نیست، یعنی آن حالتی نیست که اندوهی، شادی ای، آرزویی یا دریافتی از زندگی و هستی در گوینده پدید آورده باشد، ناگزیر تصویری است مجازی از واقعیت، و چنانکه پیشتر گفتم، شعر زبانِ مجازی حقیقتهای انسانی است، زیرا که واقعیتها در حدّ طبیعی بودنِ خود و وابسته بودن به قوانین و کنشها و واکنشهای طبیعی و حیوانی، تا از کارگاهِ بازآفرینی ذهن و روحِ انسان نگذرند، قابلِ دریافت و شناخت و بیان در جهانِ انسانی نمی شوند. و این حقیقتی است که از چشمِ ذهنِ بسیاری از سخن سنجان دور مانده است، چنانکه **کریس بالدیک** (Chris Baldick)، ادیب انگلیسی، در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی» ، در تعریف استعاره می گوید: «کاربردِ استعاره برای ساختنِ ترکیبهای جدید از اندیشه ها، از مهمّ ترین خصوصیاتِ شعر است، هرچند که نوشتنِ اشعاری بدون استعاره کاملاً امکان پذیر است.» (۱) و پیداست که او صرفاً به «استعارهٔ آشکار» نظر دارد، زیرا که استعارهٔ نهفته به صورتی مشخّص و بر اساسِ قاعده ای ثابت در ساختمانِ شعر به کار نمی رود تا بتوان مانندِ استعارهٔ آشکار آن را تعریف

1- A *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, by Chris Baldick, Oxford University Press, 1990.

کرد، و اگر در شعری به کار رفته باشد ، حضور آن را باید، همچون حضورِ طعم در یک میوه ، با نگرش در ساختمان معنایی همان شعر دریافت کرد .

وقتی که یک روستایی ساده دل، در دوری از معشوق یا محبوبِ خود، که به جایی دور رفته است، و دورهٔ در فراق گذاشتنِ عاشق یا محبّ را، از آنچه گفته بود، به دلیلی نامعلوم، طولانی تر کرده است، این روستایی، بی آنکه از صورتهای خیال در شعر آگاهی آموخته ای داشته باشد، در زمزمهٔ اندوهِ فراق در یک دو بیتی می گوید:

گلِ سرخ و سفیدم، کی می آیی ؟
بنفشه، برگِ بیدم، کی می آیی ؟
تو گفتی گل در آید، من می آیم ،
گلِ عالم تمام شد، کی می آیی ؟ (۱)

در این دو بیتی گویندهٔ روستایی با کاربردِ استعارهٔ آشکار معشوق یا محبوبِ خود را «گلِ سرخ و سفید»، «گلِ بنفشه» و «برگِ بید» می خواند . در این استعاره ها صفاتِ مشترکِ **مُرادِ حقیقی** و **جانشینِ مجازی** آن زیبایی و لطف و دلپذیری است، و این صفات در مُراد حقیقی حسّی نیست، ذهنی است ، و گویندهٔ روستایی در ردیفِ گلِ سرخ و سفید و بنفشه، برگِ بید را

۱- «هفتصد ترانه از ترانه های روستایی ایران»، تألیف و گردآوردهٔ حسین کوهی کرمانی، کتابخانهٔ ابن سینا، تهران، ۱۳۴۷ . عجیب آنکه گرد آورنده در زیر نویس دربارهٔ این دو بیتی گفته است: «قافیه خراب و شعر دستخورده است.» و منظورش این بوده است که مصراع چهارم قافیه ندارد، حال آنکه در شعر روستایی غالباً قافیه تکرارمی شود، یا ردیف به منزلهٔ قافیه گرفته می شود، یا قافیه ها در مصوّتها هماهنگ است، نه در «غیرمصوّت» آخرِ کلمه، مثلِ کلمه های « لار » و « ساز » در این بیت : «ز دشتی اومدم، وَر لار میرُم / تنِ ساز اومدم، ناساز میرُم» .

هم آورده است، که زیبایی و لطف و دلپذیری آن با آنچه در گلها احساس می شود، متفاوت است، و خود استعاره ای است از حال و هوای آغازِ بهار که یکی از نشانه های آمدنِ آن پیدا شدنِ نو برگهای سبزِ یشمی درختِ بید است که در نسیمِ بهاری رقصی نرم و دلنشین دارد. امّا گویندهٔ روستایی در بیتِ دوّم استعاره ای نهفته به کار برده است که در عینِ سادگی، در قدرتِ معنایی خود وسیع و عمیق است: وعدهٔ آمدنِ معشوق یا محبوب در هنگامِ درآمدنِ گل، یعنی آغازِ بهار، و فصلِ شکفتاری عشق و محبّت بوده است، امّا انتظار به چنان درازایی کشیده است که از بهار و گل در هیچ جای عالم نشانی نمانده است.

بعید می نماید که گویندهٔ روستایی از متفاوت بودنِ زمانِ بهار در دو نیمکرهٔ زمین آگاه می بوده باشد، امّا «عالم» استعاره ای است برای سراسرِ پهنهٔ هستی، پهنهٔ امید، پهنهٔ زندگی، و در پیوستن به گل، آنچه برای عاشق یا محبّ تمام شده است «گلِ عالم» است هم به معنای حقیقی، هم به معنای مجازی. در معنای حقیقی فصل بهار در دیارِ او به سر آمده است، و در معنای مجازی «عالم» دیگر برای او «گل» به معنای استعاری شور و لطفِ زندگی، در خود ندارد : هستی در این انتظار، در جدایی طولانی از معشوق یا محبوب، که شاید هرگز به پایان نرسد، هرگز به دیدار نینجامد، دیگر از همهٔ زیباییها وخواستنیها خالی شده است.

این واقعیت را که استعاره در کارگاهِ زبانِ مردم از کارسازترین وسیله هاست، سخن شناسان از دیرباز دریافته بودند، چنانکه **کوییتیلیان**ِ رومی (Marcus Fabius Quintilanus)، استاد منطق، خطیب و منتقد ادبی قرن اوّل میلادی، در اثر گرانمایه اش که «در تربیتِ سخنور» عنوان دارد، استعاره را «معمول ترین و زیباترین تصویر مجازی در زبان» دانسته است و گفته است

که استعاره «برای ما واقعاً به اندازه ای طبیعی است که حتّی بیسوادترین مردم هم، بی آنکه از ماهیتِ آن آگاه باشند، به فراوانی آن را به کار می برند.» و نمونه ای بارز از کاربردِ استعارهٔ آشکار و نهفته را در یک ترانهٔ روستایی دیدیم، و نمونه های گوناگونِ استعاره در ضرب المثلها و اصطلاحات روزمرّهٔ هر زبان بیشمار است. یکی از این گونه ها به «تمثیل» یا «مجاز تمثیلی» شباهت دارد، و آن را در انگلیسی «استعارهٔ ممتدّ» (extended metaphor) می نامند، و یک شعر یا منظومهٔ بلند می تواند به تمامی بر یک استعارهٔ ممتدّ استوار باشد، چنانکه مثلاً «منطق الطّیرِ» **عطّار نیشابوری** یک استعارهٔ ممتدّ، و در عینِ حال تمثیلی عرفانی است در بیانِ سیرِ اِلی اللّه.

امّا استعارهٔ ممتدّ با چیزی که من آن را «استعارهٔ نهفته» نامیده ام تفاوت دارد. استعارهٔ نهفته در حرکتِ طولی شعر رفته رفته حضور پیدا می کند، بی آنکه این حضور تدریجی را با اشاره ای بروز بدهد، و فقط هنگامی که شعر به پایان می رسد، خواننده با کلیدی که شاعر آن را در عنوانِ شعر نهاده است، یا در پایان شعر عرضه می کند، یا در پشتِ معنای کلّی شعر پنهان کرده است، درِ مقصود را بر شعر می گشاید. یک نمونه از استعارهٔ نهفته شعر «چراغ» از **دانیل واروژان**، شاعر ارمنی بود که آن را قبلاً خواندیم، و اکنون هم نمونه ای از **عبد الوهّاب البیاتی**، شاعر عربِ **عراقی** می آورم، با عنوانِ «اندوه بنفشه ها» (۱) که در آن استعاره های آشکار، در پیوند با یکدیگر، استعاره ای نهفته پدید می آورند که راهِ رسیدن به آن از همهٔ استعاره های آشکار می گذرد، و پیامِ این استعارهٔ نهفته در آخرین استعارهٔ شعر، یعنی

1- *Modern Arabic Poets*, translated and edited by Issa J. Boullata, Heinemann, London , 1982.

«رؤیای یک لقمه» خلاصه می شود:

«میلیونهایی که در تقّلای کارند، در رؤیاهاشان نه مرگِ یک پروانه می بینند/ نه اندوهِ بنفشه ها را/ نه قایقی بادبانی را/ در تلألؤ از مهتابِ سبزِ یک شبِ تابستانی/ نه ماجراهای عاشقانهٔ کسی را که به موجودی خیالی دل باخته باشد/ میلیونهایی که در تقّلای کارند/ همه برهنه اند/ و فرسوده/ میلیونهایی که برای اهلِ رؤیا قایقِ بادبانی می سازند/ میلیونهایی که برای عاشقِ دلباخته دستمال می بافند/ میلیونهایی که می گریند/ آواز می خوانند/ رنج می برند/ در این گوشه و آن گوشهٔ جهان، در یک کارخانهٔ ذوب آهن یا در گودالِ یک معدن:/ آنها قرصِ آفتاب را می جوند تا از مرگی محتوم در امان بمانند/ از تهِ دل می خندند/ می خندند/ دلباخته اند/ امّا نه همچون کسی که دیوانه وار به موجودی خیالی دل باخته باشد/ در مهتابِ سبزِ یک شبِ تابستانی/ میلیونهایی که می گریند/ آواز می خوانند/ و رنج می برند/ در آفتابِ شبانه در رؤیاشان یک لقمه نان می بینند.»

مردم در این شعر دو گروهند: یک گروه آنها که میلیونهایند، و گروهِ دیگر آنها که بسیار کم شمارند. در استعاره های آشکار، تقّلای کار برای لقمه ای نان به «میلیونها» در پرداختن به اندیشه های رمانتیک و فرو رفتن در رؤیاهای لطیف، همچون دل سوزاندن در مرگ یک پروانه، یا تصوّرِ اندوهِ گلهای بنفشه، یا دیوانه بازیهای عشّاقِ تناسودهٔ خیال پرست مجالی نمی دهد.

البتّه این «میلیونها» هم، در عینِ حالی که می گریند و آواز می خوانند و رنج می برند، برای خود رؤیاهایی دارند، نه در مهتابِ سبزِ یک شبِ تابستان، بلکه در آفتابِ شبانه، زیرا که حتّی شب در وابستگی به خواب و آرامش و آسایش به زندگی آنها تعلّق ندارد، و آنها در شب هم رؤیاهاشان

آفتابی است، زیرا که آفتاب به تقّلای کار در روز وابسته است، و در این رؤیا آنچه می بینند یک واقعیتِ کوچکِ بی لطافتِ خاکی است، یعنی یک لقمه نان، و در رسیدن به این واقعیت است که استعارهٔ نهفته را در می یابیم: آنها که به زندگی توانگران شیرینی می بخشند، خود همیشه تلخکام می میرند .

مجاز سمبولیک

استعارهٔ نهفته که از یک سو ممکن است، به سببِ شباهتی، مجازِ تمثیلی پنداشته شود، از سوی دیگر، در عینِ متفاوت بودن با **مجازِ سمبولیک،** به آن نیز شباهتی دارد. در استعاره، چه آشکار باشد، چه نهفته، کلیدِ شباهتی بینِ مستعارٌ لَه [مشبّه] و مستعارٌ مِنه [مشبّهٌ به] در شعر هست تا خواننده به واسطهٔ آن بتواند دری به مُرادِ شاعر بگشاید و با نگاهِ خود چشم اندازِ معناییِ شعر را ببیند، امّا در شعرِ سمبولیک معمولاً کلیدِ شباهت معنی گشا نیست، و مجموعهٔ تصویرهای مجازی شعر، که از جهانِ شناخته، در تجربهٔ عامّ، گرفته می شود، در خواننده احساس یا اندیشه ای، یا احساس و اندیشه ای پدید می آورد که او را برای دریافتِ تعبیری فردی از مُرادِ شاعر آماده می کند، یعنی بدیهی است که هرچند این تعبیرهای فردی به همدیگر شباهتهایی داشته باشد، عینِ همدیگر نیست، و با همهٔ نزدیکی به مُرادِ شاعر، ممکن است که عینِ مُرادِ شاعر و تمامی مُراد او نباشد.

سمبول، که در فارسی امروز آن را «نماد» هم می گویند، و به آن «رمز» و «نمایه» هم می توان گفت، باید در جهان بینی انسان سابقه ای بسیار دراز داشته باشد و به زمانی برگردد که انسانِ نخستین میانِ «اشیاء» و «وقایع» روابطی درمی یافت و به این ترتیب صورتِ یک شیء را سمبولِ واقعهٔ مرتبط با آن می گرفت، بی آنکه بینِ شیء و واقعه شباهتِ صوری یا حسّی موجود باشد تا بتوان آن شیء را «استعاره» ای برای آن واقعه دانست. در سمبول اصل بر شباهتهای حسّی یا ذهنی استوار نیست، چنانکه مثلاً نرگس به واسطهٔ شباهتِ حسّی استعارهٔ چشمِ معشوق می شود، یا روباه را به واسطهٔ شباهتِ ذهنی استعاره ای برای انسانِ «حیله گر» می گیرند. وقتی که مثلاً «برف» را

به منزلهٔ سمبولی برای «مرگ» به کار ببرند، میانِ این شیء و واقعه شباهتی حسّی یا ذهنی نمی بینیم، امّا انسان با تأمّل در تجربه ای که از خصوصیاتِ بهار در برابرِ زمستان دارد، حضورِ برف را ملازم با عدمِ سبزی و شکفتاری می بیند. آنجا که برف هست، چهرهٔ زندگی در کفنِ سفیدِ برف پنهان می شود؛ آنجا که برف هست، سکوت و سکون فرمانروا می شود؛ آنجا که برف هست، سفرهٔ عامّ طبیعت دیگر برای پرنده و چرنده و درنده گسترده نیست، و جنب و جوشِ حیات متوقّف می شود. مرگ واقعه ای است که حیات را متوقّف می کند، یا دقیق تر بگوییم، مرگ توقّفِ حیات است، و بنا بر این برف که با توقّفِ جنب و جوشِ حیات، و نیز با ناپدید شدنِ چهرهٔ حیات ارتباط دارد، می تواند سمبولی برای مرگ دانسته شود. امّا این گونه سمبولها به واسطهٔ دریافتهای مشترکِ مردم به زودی کاربُردِ عامّ پیدا می کند، چنانکه مثلاً «جغد» در محیطهای روستایی و شهری ایران زیستگاهِ امنش در بیرون از دایرهٔ آبادی، و در جایی است که مردم آن را به خود وانهاده اند و «ویرانه» انگاشته می شود: «بلبل به باغ و **جغد** به **ویرانه** ساخته / هرکس به قدرِ همّتِ خود خانه ساخته!» به این ترتیب ارتباطِ جغد و ویرانگی، در آوازِ این پرنده جای می گیرد و آن را نزدِ ایرانیان سمبولِ نحوست می کند، حال آنکه در اساطیر یونان جغد پرندهٔ محبوبِ «آتنه»، الههٔ خِرد است، و یونانیانِ باستان معتقد بودند که جغد از نورِ جادویی بینش برخوردار است و به همین واسطه است که در تاریکی شب می تواند خوب ببیند. اگر سربازانِ یونانی، پیش از پرداختن به نبرد ، جغدی بر فرازِ سرِ خود در پرواز می دیدند، رؤیتِ آن را نشانهٔ پیروزی می گرفتند. امّا باز هم ارتباطِ جغد با شب و تاریکی، و مخصوصاً در موردِ آن نوع جغد که جیغی ناخوشایند دارد، این پرنده را نزدِ بسیاری از مردمانِ جهان سمبولِ نحوست کرده است .

شباهتِ معنایی سمبول و استعاره بیش از تفاوتِ آنها نمودار است، و به همین سبب مردم در بسیاری موارد آنها را به جای همدیگر می گیرند، و حتّی گاه شاعران و سخن سنجان هم، وقتی که از سمبول می گویند، دقّت که می کنی، می بینی که مُرادشان استعاره است. مثلاً **استفان مالارمه** (Stephane Mallarme)، شاعر فرانسوی (۱۸۹۸-۱۸۴۲)، که شاعرانِ سمبولیست او را پیشوای خود می دانستند، آنجا که می خواهد سمبول را تعریف کند، می گوید: «از چیزی نام بُردن به دور انداختنِ بیشترین بخش از لذّتی است که از شعر حاصل می شود، زیراکه این لذّت در روندِ تدریجیِ کشف پدید می آید.»

چارلز چدویک، ادیب اسکاتلندی، که این سخنِ مالارمه را در کتابِ «سمبولیسم» نقل کرده است، در توضیحِ این سخن می گوید: «مالارمه حرفش این است که از هر چیزی فقط به کنایت باید یاد کرد.» (۱) و در اینجا، در تعریفِ سمبول این سخنِ **هانری دو رینیه** (Henri de Regnier)، شاعر سمبولیست فرانسوی (۱۹۳۶-۱۸۶۴) و شاگردِ مالارمه را نقل می کند که: «سمبول مقایسه ای است بینِ یک چیزِ انتزاعی و مجرّد (abstract) و یک چیز عینی و مادّی (concrete) با آوردنِ یکی از دو طرفِ مقایسه.» و این توضیح را از **رینیه** می افزاید که: «به این ترتیب چون سمبول غالباً به تنهایی می آید، و در بارهٔ اینکه نمودارِ چه چیز است، به خواننده نشانه ای ناچیز می دهد، یا هیچ نشانه ای نمی دهد، شعر سمبولیک ناگزیر نوعی ابهامِ نهادی دارد. از قولِ مالارمه گفته اند که او کلمه های «همچون» و «مانند» را (که نشانه های تشبیه است) از قاموسِ خود حذف کرده بود، و با اینکه بعضی از نخستین

1- *Symbolism*, Charles Chadwick, Methuen & Co. Lted., London, 1971.

شعرهایش آشکارا در دو بخش می آید: یک بخش تصویری که شعر با آن آغاز می شود، و در پی آن، بخشی که در تفسیرِ این تصویر است، در شعرهای دوره های بعد هرچه بیشتر می کوشد که از تفسیر صرف نظر کند، یا تفسیر را به حدّ اقلّ برساند و سمبول را تقریباً بدونِ توضیح بگذارد... بنابر این سمبولیسم را می توان چنین تعریف کرد که هنرِ بیانِ اندیشه ها واحساسهاست، نه با توصیفِ صریحِ آنها، نه با تعریفِ آنها از طریقِ مقایسه های آشکار با تصویرهای عینی، بلکه با کنایتی به چیستیِ این اندیشه ها و احساسها، و با بازآفرینی آنها در ذهنِ خواننده به واسطهٔ سمبولهای ناگشوده.»

می بینیم که استادانِ مکتبِ سمبولیسم هم وقتی که در تعریفِ سمبول سخن می گویند، آن را از تشبیه جدا می کنند، که علامتِ آن «همچون» و «مانند» است، و در ذهنشان تفاوتی میانِ استعاره و سمبول حضور ندارد، که در هر دو، یک طرفِ مقایسه غایب است، و شنونده یا خواننده در استعاره با یاد آوری شباهت، به معنای آن می رسد، و در سمبول از فضای توصیف شاید به معنایی که شاعر در نظر داشته است، یا به معنایی نزدیک به آن، یا به معنایی متفاوت با آن برسد، که البتّه اگر ابهام در ساختارِ سمبولیک شعر از حدّ بگذرد، نمی توان انتظار داشت که هر خواننده ای به معنایی که شاعر در نظر داشته است، پی ببرد .

امّا کاربردِ سمبولهایی در حرکتِ عرضی شعر، بدون اینکه شعر در حرکتِ طولی خود ساختاری سمبولیک داشته باشد، آن شعر را به مکتبِ «سمبولیسم» وابسته نمی کند. در شعر سمبولیک شاعر در لحظهٔ حدوثِ شعر به حالی در می آید که همهٔ تجربه های او از جهانِ انسانی و همهٔ شناختهای او از جهانِ طبیعی بر گردِ آن ملاحظه ای که او را برانگیخته است، به گردش در می آید و در آن لحظه همهٔ این تجربه ها و شناختها خود را به شاعر

می نمایند، چنانکه گویی شاعر نقطهٔ کانونی شده است، و همهٔ هستی با تلألؤ همهٔ تجربه ها و شناختها بر گردِ این نقطهٔ شعور می چرخد، و شاعر برای بیانِ حال یک دهان می خواهد به پهنای همهٔ هستی، و این ممکن نیست، مگر اینکه شاعر خود را خاموش در این حال رها کند، و این نیز ممکن نیست، و شاعر ناگزیر می شود که با تلاشی خود را از این حال بیرون بیاورد، و در این لحظهٔ تلاش برای بیرون آمدن از این حال است که با چنگ زدن به تصویرهایی که می تواند نشانه هایی برای بیانِ آن ملاحظه ای شود که شاعر را به این حال در آورده است، در فضای یک شعر فریادی می زند، و این فریاد با آن نشانه هاست که به صورتِ یک شعر سمبولیک در می آید، یعنی که آن نشانه ها واسطهٔ اشارتی به سوی آن حال می شود، نه خودِ آن حال، و یعنی که تصویرها سمبولِ معنای اصلی و حقیقی می شود، نه بیانِ آن، و در اینجاست که سمبول تفاوتِ خود با استعارهٔ آشکار را نمودار می کند، و باز در اینجاست که سمبول شباهتِ خود با استعارهٔ نهفته را نیز نمودار می کند. معمولاً ابهامی که در شعر سمبولیک پیدا می شود ، نتیجهٔ این تلاشِ شاعر در بیرون آمدن از حالِ پریشیدگی (chaos) و رسیدن به حالِ قراریافتگی (cosmos)است با فریادی مرکّب از چند تصویر در مقامِ نشانه ها یا رمزهایی از آن حال که گونه ای «جذبه» است و «مجذوب» اگر به سخن گفتن در آید، در نزدِ کسی که در جذبه نیست، پنداری «هذیان» می گوید، و فقط در موقعیتی که شنونده یا خواننده با تأمّل در تصویرها خود را در نشانه ها یا رمزها به معنایی برساند، و به هدایت آن معنی به آن حال نزدیک شود، صورتِ آن حال در چشم اندازِ روح و ذهنِ او از مهِ ابهام بیرون خواهد آمد و آن جذبه را تجربه خواهد کرد. مثلاً برای من در یکی از این لحظه ها آنچه در لحظهٔ حدوثِ شعر به «ملاحظه» در آمد، پرسشی بود از صاحبِ رازها در

پسِ پردهٔ معنیها، که ناگهان مرا به آن حالِ پریشیدگی در انداخت، و من در تلاش برای رسیدن به قراریافتگی بی اختیار صاحبِ رازها را در پسِ پردهٔ معنی «شوخ طبع» دیدم، و دیدم که پرسشِ من نالیدنی عبث بوده است، و با این چند تصویر از پریشیدگی در آمدم:

با کیستی ؟

منال!

آن شوخ طبع
شاید تو را ، برادرِ عاشق،
از روی مهر ،
یا به تفنّن،
پرواز داده است ؛
تا در هوای عشق
دیوانه وار بگرداند،
معشوق را
نام و نشان به همهمهٔ راز داده است.
اکنون تویی و همهمهٔ راز ؛
پرواز را بساز ! (۱)

در این شعر **نالیدن** سمبول بیشمار پرسشهای بی پاسخ ماندهٔ انسان در تنگنای افسردگیها، یأسها، سرگردانیها و حیرتهاست؛ و **شوخ طبع** سمبول همهٔ شگفت کاریهای زیبا و زشت، لذّت بخش و درد انگیز، معنی دار و

۱- « شوخ طبع » از کتاب « خرخاکیها، یونجه ها و کلاغها »، محمود کیانوش، انتشارات نیل، تهران، ۱۳۵۱ .

بی معنای طبیعت است: حیات را در جنگلها می بینی با هزارگونه رنگ و آواز، و در اعماق دریاها با هزار گونه بازی و ترفند، و می خواهی بدانی که این غوغای عظیم را فرجام چیست، و می دانی که خورشید هم خاموش خواهد شد، و زمین وَرخواهد پرید، و به خود می گویی: مپرس، که راهی به معنایی نخواهی برد؛ و می بینی که تو خود جزئی از معنایی، و به حیرت در می آیی از این بازی شوخ طبعانه که معنی، خود بیقرارِ دانستنِ معنی است، خود را می جوید و نمی یابد، و در می ماند که آیینه است یا صورت، یا آیینه و صورت است با هم! و احساس می کند که زندگی عشق است، و **عشق** سمبول خواستن و بیقراری و پویایی می شود، و **معشوق** سمبولِ همهٔ آنچه انسان در پهنهٔ تاریخِ خود می جسته است و می جوید، و شاید یافتنی و دریافتنی نیست، و **معشوق** یا همهٔ خواستنیها و جستنیها در **همهمهٔ راز**، که سمبولِ صورتِ معلوم و معنای نامعلومِ هستی است، در دیدارنمایی و پرهیزگریهای حقیقت نهفته می ماند؛ و در نتیجه آنچه می ماند خود را به زندگی رها کردن است، و پرواز سمبولِ زندگی کردن است بی معنایی از زندگی خواستن، که شاید زندگی معنایی و مقصدی جُز خود نداشته باشد، و شاعر در لحظهٔ قراریافتگی می گوید: «پرواز را بساز» با دو معنی: هم با پرواز ساختن و هم پرواز را ساختن. و اکنون می بینیم که شعر سمبولیستی کاملاً تفسیر بردار نیست، زیرا که تفسیرِ آن هم باز کیفیتی سمبولیک پیدا می کند، و سمبولها برای رسیدن به یک معنای معیّن و محدود نیست، بلکه برای هدایتِ شنونده یا خواننده است به حیطهٔ آن حالِ پریشیدگی و او را با این تصویرها و نشانه ها به خود واگذاشتن، تا او خود با پای خود بگردد و با چشمِ خود تصویرها را ببیند و با دل و روحِ خود به قراریافتگی برسد.

همان طور که برای یک شعر سمبولیستی نمی توان تفسیری واحد

ارائه کرد و مدّعی شد که این تفسیر دربر گیرندهٔ سراسرِ پهنهٔ معنای آن شعر است، در تعریفِ سمبولیسم هم ارائهٔ تعریفی معیّن و محدود ممکن نیست، و سخن سنجان و شاعرانِ هرجا که خواسته اند سمبولیسم را تعریف کنند، به شباهتهای اساسی در شعر کسانی اشارت کرده اند که با وجودِ تفاوتهای آشکار در جهان بینی شعری، افقِ دیدشان را به ورایِ واقعیتهای محسوس گشوده اند، و در این **جهانِ ورایی** از هر واقعیتِ محسوسی چهره ای دیگر دیده اند، چهره ای رنگین و درخشان و شگفت، چنانکه گویی چهرهٔ هر چیز در جهانِ واقعیتهای محسوس سایه ای از این چهرهٔ **جهانِ ورایی** است. به عبارت دیگر در دیدگاهِ آنها واقعیتها در جهانِ محسوس جسم اند، و روحشان را تنها در جهانِ ورایی می توان دید. و بدیهی است که این جهانِ ورایی را هر شاعری با چشمِ خود می بیند، و تنها خصوصیتی که شاعرانی را به خانوادهٔ سمبولیستها منتسب می کند، همان ورودشان به همین جهانِ ورایی است. از این روست که تعریفهای سخن سنجان و شاعران از سمبولیسم هم خود سیاقی علمی و همسان ندارد، و با مجازِ سمبولیک بیان شده است.

چارلز چدویک در آغاز فصل اوّلِ کتاب «سمبولیسم» و زیرِ عنوانِ «تئوری سمبولیسم» می گوید: «کلمهٔ سمبولیسم به صورتِ اسم عامّ، مانند کلمه های **رمانتیسیسم** و **کلاسیسیسم**، می تواند حیطهٔ معنایی بسیار وسیعی داشته باشد. آن را می توان برای تعریفِ هر گونه بیانی که به جای اشارهٔ مستقیم به چیزی، به طورِ غیر مستقیم، با وساطتِ چیزی دیگر به آن اشاره کند، به کار برد . بنا بر این اگر بخواهیم که کلمهٔ «سمبولیسم» به منزلهٔ اصطلاحی در نقد ادبی مفهومی داشته باشد، باید معنای آن را محدود کنیم. اوّلین مرحله در این کار این است که بپذیریم که سمبولیسم به معنیِ صرفاً چیزی را جانشینِ چیزی دیگر کردن به واسطهٔ شباهت نیست... بلکه کاربردِ

تشبیهات و استعاراتِ عینی و مادّی است برای بیانِ صُورِ ذهنی مُجرّد و عواطف و احساسات. امّا این تعریف هم باز حیطهٔ معنای آن را همچنان نامحدود می گذارد، چون به طوری که «تی. اس. الیوت» در مقاله ای با عنوانِ «هَملت و مشکلهایش» اشاره کرده است، یگانه راهِ بیانِ عواطف و هیجانات در قالبِ هنر، یافتنِ چیزی است که او آن را نه سمبول، بلکه «نظیرِ عینی» (objective correlative) می خواند، یعنی «رده ای از اشیاء، موقعیتی، زنجیره ای از وقایع که می تواند نمودارِ آن حالتِ عاطفی و هیجانی باشد.»

به این ترتیب از هر شاعر یا منتقدی برای «سمبول» و «شعرِ سمبولیک» تعریفی بخواهید، جوابی خواهید شنید که با جوابِ شاعران و منتقدانِ دیگر شباهتهایی و نیز تفاوتهایی خواهد داشت، و مجموعِ آن شباهتهاست که می تواند حیطهٔ معنایی «سمبول» و «شعرِ سمبولیک» را تا اندازه ای مشخّص کند. امّا اینکه گویندهٔ غامض نماترین شعرها و پیشوای شاعرانِ سمبولیست فرانسه، **استفان مالارمه**، گفته باشد که «از هر چیزی فقط به کنایت باید یاد کرد»، کلیدی برای گشودنِ معنای «سمبولیسم» به دست نمی دهد، زیرا که بوده اند شاعرانی که از ساده ترین ملاحظات، چنان به کنایت یاد کرده اند که کنایتِ ایشان به معمّا تبدیل شده است، و خواننده برای تلاشی که در گشودنِ این گونه معمّاها می کند، پاداشی به سزا نمی گیرد، چون در نهایت به ملاحظه ای ساده می رسد، نه به وجدی و جذبه ای حاصلِ ورود به پهنهٔ مکاشفه ای شاعرانه، نمودارِ چهره ای از بیشمار چهره های حقیقت در جهانِ ورایی، و خواننده می بیند که با شاعر در یک بازی کلامی شرکت کرده است، و این بازی، هرچند سرگرم کننده، هرچند حیرت انگیز، آن چیزی نبوده است که «درِ باغ سبزِ» شعر به او نشان می داده است. بهترین نمونهٔ این بازیهای کلامی را شاعرانی عرضه کرده اند که سبک آنها به «سبک هندی»

یا «سبک اصفهانی» معروف است، و البتّه معروف ترینِ آنها ، **صائب تبریزی، کلیم کاشانی، طالب آملی،** و **غالب دهلوی،** در بسیاری از غزلهاشان بیتهایی دارند که هر یک به تنهایی شعری است کامل در بیانِ نگرش و دریافتی فلسفی یا عرفانی، یا تجربه ای از زندگی اجتماعی، با اشارتهایی به خصلتهای انسان، به صورت اندرزی حکیمانه، با ایجاز در قالبِ یک بیت نشانده، با چنان ترکیبِ کلامی ای که توانسته است در حافظه ها بماند و در حکمِ ضرب المثل بر زبانها جاری شود. امّا در بسیاری از بیتهاشان، معمّای تصویرهای پیچیده را که می گشایی، درونِ این گردوهای سخت پوست را سخت پوک می یابی، و در غزلهای **بیدل عظیم آبادی** ، به ابتذال کشانندهٔ سبک هندی، از حیث پیچیدگیهای تصویری و معمّا سازیهای کلامی و پیشِ پا افتادگی معانی، در مقایسه با هر یک از شاعرانِ همسبکِ او، بیشترین بیتها را می توان یافت. به چند بیت از آسان فهم ترین بیتهای او نگاه می کنیم:

قدرِ شکستِ دل نشناسی ستمکشی است:
ما بی خبر به ریزهٔ مینا زدیم پا.

دل در نازکی و حسّاسیت، در روشنی و صفا به شیشه (مینا) تشبیه می شود، و دلِ شکسته را کسی دارد که ضربه های سنگی را تجربه کرده باشد، سنگِ روزگارِ غدّار، سنگِ فریب و خیانت و خصومت مردمِ زشت کردار، سنگِ فراقِ معشوقِ زمینی یا آسمانی، و چنین دلِ شکسته ای قدرش از هر دلِ دُرستی بالاتر است، هرچند که دلشکستگان فروتن و خاکسارند، چنانکه شیشهٔ شکسته را هم روی خاک رها می کنند. امّا شاعر، در این مورد بیدل دهلوی، کسی نیست که معنای دلشکستگی را درنیافته باشد، و اگر هم در موردی حالِ دلشکسته ای را در نیافته باشد، در آن لحظه دچار غفلت و بی خبری بوده است، چنانکه عابرِ پا برهنه در گذرگاه از پیشِ پای خود غافل

و بی خبر باشد و تکّه های شیشهٔ شکسته را بر زمین نبیند و بر آنها پای بگذارد، و جزای این غفلت و بی خبری را هم با زخمگین شدنِ پای خود بدهد و ستمِ آن را بکشد، و حاصلِ سخن آنکه: وای بر حالِ کسانی که نظر بر حال دلشکستگان نداشته باشند!

سلامت بی خبر دارد زِ فیضِ عالمِ آبم،
حبابِ من ندارد صرفه در نشکستنِ مینا.

عالمِ آب دریاست، کُلّ است، در مقایسه با قطره که جُزء است، و مقصدِ عارف، در مقامِ قطره، باز پیوستن به دریا، به کُلّ، باز پیوستن به حقّ است و فناء فِی اللّه. و تنها عارفِ حقیقی است که از فیضِ عالمِ آب خبر دارد، و این خبر حاصلِ رهایی از چون و چراها و شکّهای عقل است و پیوستن به دل، به کانونِ یقین و ایمان، و این دل، البتّه، دیوانهٔ عشق است، شکستهٔ عشقِ الهی است. حُباب در دریای وجود سمبولِ انسان است، که از کُلّ، از دریا جدا شده است، و صورتی غیرِ دریایی به خود پذیرفته است، و این وجودِ گذرای موهوم، این درنگ در عالمِ مادّی، نباید قطره ای را که به صورتِ حُباب نمایان شده است، به غرورِ **منیت** دچارکند، و از فیضِ حقّ که عالمِ **مایی** است، و پیوستن به کُلّ است، و رسیدن به بقای ابدی است، محروم بدارد. حُبابِ وجود، یعنی اسارتِ روح در جسم که عالمِ نمود است و باید بشکند، زیراکه به قولِ لسان الغیب: «تو خود حجابِ خودی، حافظ، از میان برخیز!» پس شاعر، در این مورد **بیدل عظیم آبادی،** می داند که سلامت یا قَطرِگی انسان را از فیضِ عالمِ آب بی خبر و محروم می دارد، و حُبابِ دل یا شیشه ای که کانونِ یقینِ اوست صرفه ای، ارزشی، سودی در این دُرستی نمودیِ ناپایدارِ موهوم نمی بیند و می داند که تنها با شکستن است که می تواند به دریای حقّ بپیوندد و از فیضِ عالمِ آب با خبر شود.

گر آرزو شکنی می شود عمارتِ دل:

شکستِ موج بُوَد باعثِ بنای حباب!

باز صحبت از شکستن است، شکستنِ آرزو، شکستنِ خواهشهای نفسانی که به واسطهٔ آن دل ساخته و آباد می شود، و این دل باز همان کانونِ عشقِ الهی است، و باز حُباب استعاره ای است برای آن، که به وجود آمدنِ آن وابسته به شکستنِ موج است، زیرا که اگر موج به موج دیگر یا به ساحل نخورد و نشکند، حُباب پدیدار نمی شود.

و هیچ جای تعجّب نیست که **بیدل عظیم آبادی** مضمونِ دل و شکستگی و قطره و دریا و موج و حباب و شیشه را در غزلی پس از غزلِ دیگر تکرارکند، زیراکه برای مضمون بافان هیچ غزلی که نه، بلکه هیچ بیتی در مقام یک شعر، مکاشفه ای از پی ملاحظه ای نیست، و شعر برای آنها حدوث پیدا نمی کند، بلکه جست و جوی مضمون است به هدایتِ قافیه، و ساخت و پرداختِ مضمون است با قالبِ کلامیِ نو دادن به معنیهای کهن، چنانکه شاعرانِ عارف و عارف نما، در طی قرنها، در بیانِ کششِ جُزء به جانبِ کُلّ، مضمونِ ذرّه و خورشید را میلیونها بار در میلیونها صورتِ کلامی به کار گرفته اند و هرگز کهنگی آن را احساس نکرده اند، زیرا که در نظرِ آنها مهمّ ترین شرط در هنرِ شاعری «مضمون پروری» است، نه تجربهٔ لحظه به لحظهٔ زندگی با ذهنی بیدار و آگاه و چشمی ژرف نگر و درون بین، تا تجربهٔ هر لحظه مضمونِ خاصّ و تازهٔ خود را به آنها عرضه کند، چه در این مضمون شعری حدوث بیابد، چه فقط درنگِ میانِ دو گام در سیرِ تأمّل باشد، بی هیچ قصدی مگر نظارهٔ آگاهانه در عبور. بله ، هیچ جای تعجّب نیست که بیدل عظیم آبادی مضمونِ دل و شکستگی و موج و حُباب را حتّی در یک غزل در دو یا سه بیت به کار بگیرد ، زیرا که اصل بر متفاوت بودنِ قافیهٔ این بیتها و

پرورشِ متفاوتِ مضمونِ واحد است. او در همان غزلی که بیتی از آن نقل شد، با دو بیت فاصله می گوید:

بجز شکستگی ام قبلهٔ نیازی نیست،

سرِ حُبابِ مرا موج بَس بُوَد محراب.

قبله تنها جهتی است که بندهٔ خدا در نماز روی به آن دارد، و شاعر، در این مورد **بیدل عظیم آبادی**، با جسارتِ عارفانه یا صوفیانه، شکستگی را یگانه قبلهٔ خود می خواند، زیرا که شکستگی فقط معنای فروتنی و خاکساری در بر ندارد، بلکه به معنای شکستن برای باز پیوستن، یا فناء فی اللّه را هم، که آخرین مرحله در سیرِ عرفانی است، در بر می گیرد، و در اینجا باز موج و حُباب به مددِ شاعر می آیند، زیراکه حُباب،که خود حاصلِ شکستنِ موج است، بر سرِ موج پدید می آید، و سرِ حبابِ شاعر، سرِ وجودِ قلبی و ایمانی شاعر، در نمازِ عشق، برای سجود، مسجد و محرابی به غیر از موج نمی خواهد .

و حال نمونه هایی غیر عرفانی هم از چند شاعرِ همسبکِ **بیدل عظیم آبادی** می آورم، و این نمونه ها هم باز از آسان فهم ترین مضمونهای این شاعران است، البتّه شاعرانی که هیچیک از بیتهای آنها پیچیدگیهای معمّاوارِ خاصّ بیدل را ندارد. **کلیم کاشانی** که یکی از معروف ترینِ آنهاست، می گوید:

حدیثِ بحر فراموش شد، که دور از تو

زِ بس گریسته ام آب برد دریا را!

دریا سمبولِ وسعت است، و وسعتِ آب بر گردِ کُرهٔ زمین سه برابرِ خشکی است، و این وسعتِ آب حدیث و داستان و مَثَلش در زبان عامّه معروف است. و شاعر در بابِ رنجی که در فراقِ معشوق می برد و اشکی که

در این رنج می بارد، می گوید که اشکهای فرو ریختهٔ او آن قدر از آبِ همهٔ اقیانوسها و دریاها فزون تر بوده است که برآنها چیره شده است و با جریانِ خود همهٔ آنها را برده است: مبالغه ای در صنعتِ کلامی: عالی، و در مبالغه: خنده انگیز! و **صائب تبریزی،** استادِ مسلّمِ سبک هندی، می گوید:

از نسیم گل پریشان گردد اوراقِ حواسّ

خلوتی چون غنچهٔ تصویر می باید مرا!

شاعر، و در این مورد **صائب تبریزی،** خواهانِ خلوت با سکون و سکوتِ مطلق است. چرا ؟ برای اینکه می خواهد حواسّش جمع باشد و هیچ چیز، حتّی نسیم یا بوی گل هم آن را پریشان نکند. چرا می خواهد حواسّش تا به این درجه جمع باشد؟ نمی دانم. به هر حال هر کس خلوت را به دلیلی می خواهد! چرا شاعر دربارهٔ حواسّ اشاره به «اوراق» می کند؟ برای اینکه حواسّ به مفهومِ تأمّل و تفکّر مثل اوراقِ منظّمِ یک کتاب است، که اگر در گذارِ باد نهاده شود، پراکنده می شود و نظمِ آن از میان می رود. چنین خلوتی چرا به «غنچهٔ تصویر» می ماند؟ غنچهٔ تصویر همیشه در حالتِ غنچگی می ماند و خلوتِ درونی خود را حفظ می کند، زیرا که زنده نیست تا با روییدن گُل شود و باز شود و باد آن را پرپر کند و پراکنده کند! و **طالبِ آملی** در آرزوی آن است که یک بار به دیدار معشوق نایل آید، لب بر لبش گذارد، بوسه ای بر دارد، و در همان دم بمیرد:

مُردم زِ رشک، چند ببینم که جامِ می

لب بر لبش نهاده و قالب تهی کند!

و می بینیم که این آرزوی شاعر برآورده نمی شود، حال آنکه جامِ می هر روز و هرشب لب بر لبِ معشوقِ او دارد، و در هریک از این لب بوسیها قالب تهی می کند، یعنی که **جام** قالب یا جسم است برای **می** که جان است،

از می تهی می شود، و شاعر که آرزوی مُردن در لحظهٔ بوسیدنِ معشوق را دارد، اکنون، از بس که جامِ می را در کامیابی از همین آرزو دیده است، از حسادتِ به جامِ می است که کام نیافته می میرد.

اینها نمونه هایی آسان فهم از چند شاعرِ سبکِ هندی بود که بسیاری از بیتهای آنها معمّاهایی است کلامی که مدّتی دراز وقت می خواهد تا خواننده بتواندآنها را را حلّ کند، و شاید در بسیاری از موارد اصلاً در حلّ آنها توفیق نیابد. شاعری که در سبک هندی مضمون می ساخت و مضمون می پرورد، چشمِ ذهن بر جهانِ انسان گشوده نمی داشت تا با دریافتی تازه و اصیل به مکاشفه ای برسد و شعری بر او حدوث پیدا کند، بلکه به اطراف خود با دقّتی حیرت انگیز نگاه می کرد تا برای اندیشه هایی کهنه که قرنها در ذهنِ خاصّ و عامّ می گشته است، استعاره ای غریب و زیبا و گاه لطیف و دلنشین پیدا کند، و از آن اندیشه های کهنه پرده هایی تازه بسازد و در پیشِ چشمِ ذهنِ خواننده بیاویزد. مثلاً اندیشه ای کهنه مانندِ «نباید دل به دنیا بست»، «نباید بارِ دل را با آرزوهای دراز سنگین کرد»، «باید دل از دنیا برید و رفت»، «باید خود را از بستگی به جهانِ مادّی وارسته داشت»، سیرِ خود را در ذهن **صائب تبریزی** برای یافتنِ استعاره هایی در بیانِ این مضمون، در حدّ یک غزل، آغاز می کند، البتّه تا آنجا که قافیه بتواند در این سیر و گشت به مضمون سازی یاری دهد. اصلِ مضمون در نظرگاهِ «فقر صوفیانه» همان حکمتِ «ترک دنیا» ست، و شاعر در سیر و گشتِ خود همین اصل را درپیش نظر نگاه می دارد تا استعاره هایی را که برمی گیرد، کاملاً مناسبِ بیانِ آن باشد. دنیا بازاری است، و کسی که اوضاع این بازار را شناخته باشد، می داند که اوّلاً بازار جهانِ فانی است و جای ماندن نیست. ما به این جهانِ فانی، به این بازار، آمده ایم که کالایی بخریم و برویم. چه کالایی؟ کالای وارستگی

و حقّ پرستی، چنانکه آن تاجران که به بازارِ برده فروشان آمده بودند، از میان همهٔ غلامان و کنیزانِ بازار، دل به **یوسف** بستند، همان یوسفی که فرزند **یعقوب** بود و برادرانش او را به چاهِ حسادت افکنده بودند:

هرکه عبرت حاصل از اوضاعِ دنیا کرد و رفت،

یوسفِ خود را در این بازار پیدا کرد و رفت!

زیرِ این آسمان، زیرِ این گردون که خاکسترفام است، جای ماندن و خوش بودن نیست . از خاکستر فام بودنِ سپهر شاعر به یادِ آیینه می افتد، و از آیینه به یادِ دل که باید آیینه وار پاک و روشن باشد، و تیرگی آیینه را با خاکستر می زدودند، و خاکستر خود نشانهٔ فروتنی و فقر است، و آیینه یا دلِ تاریک به شب می ماند، امّا صبح آیینه ای است که صفا یافته است، پس :

تودهٔ خاکسترِ گردون مقامِ عیش نیست ،

همچو صبح آیینه را باید مصفّا کرد و رفت!

جهانِ فانی برای انسان به قفس می ماند برای پرنده، و پرنده اهلِ قفس نیست، و انسان عارفِ وارسته دل به جهانِ فانی نمی بندد و آن را جای اقامت نمی داند، زیرا که جای اقامت همان جهانِ باقی است، و انسان باید با وارستگی برای خود شهپرِ پرواز آماده کند و به سوی جهانِ باقی بشتابد، پس:

در قفس برگِ اقامت ساختن بی حاصل است،

شهپرِ پرواز می باید مهیّا کرد و رفت!

جهانِ مادّی، جهانِ رنگ و بوست، جهانِ محسوسات است، و محسوسات زوال پذیر است. جهانِ محسوسات به گلستان می ماند که رنگ و بویش چشمِ ظاهر بین و مشام اهلِ لذّتهای مادّی را می فریبد. در گلستان به قطرهٔ شبنمِ نشسته بر برگِ گل نگاه کن. این قطرهٔ شبنم، که دلی روشن دارد، در آفتابِ صبح به یک چشمِ گشوده می ماند، امّا چشمی که با یک نظر تماشای گل، دل از آن، یعنی دل از جهانِ رنگ و بو بر می دارد و بخار می شود و

می رود، پس:

در جهانِ رنگ و بو ماندن نه از روشندلی است،

یک نظر شبنم گلستان را تماشا کرد و رفت!»

محیط یا «بحر محیط» اقیانوسی است که خشکیهای زمین را احاطه کرده است، و اگر زمین را صحنهٔ آفرینشها بدانیم، در اقیانوسی که این آفرینشها را در میان گرفته است، حُبابی که با شکستنِ موج پدید می آید، به چشمی گشوده می ماند که تا گشوده شد و نظری بر این عالمِ فانی انداخت، دل از آن بر می دارد و بسته می شود، و چنین بی هیچ درنگی دل از هستیِ حُبابی برداشتن، شهامت است، دل به دریا زدن است، و در موردِ حُباب دل به دریا زدن، خود را به دریا سپردن است، به دریا، به کُلّ پیوستن است، و همین کردارِ حُباب می تواند برای انسان عبرتی باشد تا دل از دنیا بردارد ، پس:

در محیطِ آفرینش از حُبابی کم مباش،

کَز نظر واکردنی دل را به دریا کرد و فت!

آرزوهای انسان بیشمار است، و اگر هزار سال هم عمر کند، باز هم آرزوهایی خواهد ماند که دلِ او را به این جهانِ فانی بسته بدارد و نگذارد که او به وارستگی برسد. آرزوها در پستی و بی ارجی به خار و خس می ماند: آنها را باید شکست، و آرزوها همینکه شکست، همچون خار چشمِ دنیا را کور می کند، یعنی که از نمودِ زیباییها و فریباییها تهی می شود، و انسان به آسانی می تواند دست و دل از آن بردارد، پس:

در شکستِ آرزو، زنهار، کوتاهی مکن،

تا توانی خار و خس در چشمِ دنیا کرد و ر فت!

فقر یا وارستگی عارف از جهانِ مادّی، خود ثروتی است بیکران، و این ثروتِ بیکران که در واقع گنجِ حقّ و حقیقت است، در این جهانِ مادّی که

به ویرانه ای می ماند، سَر به مُهر و نهفته است، همچون ثروتهای مادّی ظاهربینان و ظاهرپرستان پیدا و نمایان نیست. انسان باید نیازهای خود را در خود نهفته بدارد، یعنی که به آنها فرصتِ آشکار شدن ندهد، و با فقر که خود گنجِ نهفتهٔ حقّ است، خرسند باشد، و از ویرانهٔ جهانِ فانی به جهانِ همیشه آبادِ باقی بشتابد، پس:

فقر گنجِ سر به مهرِ حقّ، جهان ویرانه است،

احتیاجِ خود نمی باید هویدا کرد و رفت!

به جرقّه ای که در تاریکی شب از آتش بر می خیزد ، نگاه کن: در حرکتِ آن در دلِ ظلمت یکْ آن خطّی از نور، همچون روزن می بینی، وجرقّه گویی از راهِ اینِ روزن که درتاریکی گشوده است، می گریزد و ناپدید می شود. این جهانِ مادّی فانی خانهٔ تاریکی است، خانهٔ نور، خانهٔ بقای ابد، خانهٔ حقّ نیست! خوشا زندگی و روزگارِ آن وارستگانِ سبکباری که همچون جرقّه یا شرار، با کردارِ نیکِ خود، در تاریکی جهان مادّی راهی روشن در پیش می گیرند و با شتاب می گذرند و به جهانِ باقی می روند، پس:

روزگارِ آن سبکْ رو خوش که مانندِ شرار

روزنی زاین خانهٔ تاریکْ پیدا کرد و رفت!

جهانِ فانی، با دردها و زشتیهایش برای انسان «وحشت سرا»، یا «وحشت آباد» است، چنانکه **جمال الدّین عبدالرّزاق اصفهانی** پیش از صائب گفته بود: «الحذر، ای غافلان، ز این وحشت آباد، الحذر !» و **فخرالدّین عراقی** بعد از او گفت: «در این وحشت سرا امنی نخواهی یافتن هرگز/ در این محنتکده روحی نخواهی دید، تا دانی!» و **هاتف اصفهانی** بعد از او در رثاء و مادّهٔ تاریخ فوت «شهباز خان» نامی گفت: «چون از این وحشت سرای پر خطر پرواز کرد / مرغِ روح لامکان سیرش به گلزارِ جهان،/ عقل با هاتف پی

تاریخ سال رحلتش/ گفت شد سوی جنان شهباز طوبی آشیان!» ، و بسیاری کسانِ دیگر، پیش و بعد از او، جهان را جای وحشت خوانده بودند و خواندند، هنوز هم می خوانند، و این اندیشه چنان عامّ شده است که به صورتهای گوناگون استعاره ای از «مردن» شده است: «از وحشت آبادِ عالمِ فانی به نزهت سرای جاودانی انتقال نمود (تاریخ حبیب السّیر)». ما همچون موجِ سراب، که به نظر می آید امّا وجود ندارد، به عالمِ نمود آمده ایم و دربیابانِ اوهام پیدا شده ایم. تشنه با آرزوی آب به سوی نهر سراب می شتابد، امّا هرچه می رود، به آن نمی رسد، و سراب به همان اندازه پس می نشیند. عمر کوتاه انسان در این وحشت سرا، با آرزوهای دراز طوماری می نویسد، راهی دراز به سوی این سرابها درمی نوردد، و کام نایافته از جهان می رود، پس:

هرکه چون موج سراب آمد به این وحشت سرا،

صائب، از طول امل طوماری انشا کرد و رفت!»

من این غزل **صائب تبریزی** را به تمامی آوردم تا نشان بدهم که در هر یک از این نُه بیت فقط یک اندیشهٔ کهنه با تشبیه ها و استعاره هایی متفاوت بیان شده است، و در هیچیک از این بیتها برای **صائب** شعری حدوث پیدا نکرده است. شاعر فقط با جست و جو در تلاش بوده است که تا آنجا که قافیه در مضمون سازی مدد می کند، و در محدودهٔ یک غزل، که معمولاً از پنج بیت کمتر و از چهارده بیت بیشتر نیست، بر همان اندیشهٔ واحد، در هر بیت جامهٔ رنگینِ آراستهٔ تازه ای از کلام بپوشاند و هنرِ هزارچهرگی عروسِ طبعِ خود را به نمایش درآورد. و این هنرنماییها و معمّا سازیهای شاعرانِ سبک هندی، از استادشان، صائب تبریزی گرفته تا شاگردان شیوه نوکردهٔ امروزیشان، نمی تواند به کالبد های آراسته ای که از کلمه ها ساخته اند،

«روح شعر» بدمد.

شعر هنگامی به دیدار شاعر می آید که ذهن و روح او، یعنی اندیشه و احساس او آمادهٔ پذیرایی آن است. هنگامی که آمد، مجموعه ای از مادّه های صوتی و معنایی نیست که به اختیار «هنر شعر سازی» شاعر درآمده باشد تا او با سلیقه ای بازیگرانه از آن پیکره ای بسازد. شعر در لحظهٔ حدوث یک جوانهٔ خرد است بر شاخهٔ آگاهی، و این شاعر است که در آن لحظه تصویر کامل گلی را که از این جوانهٔ خرد برخواهد آمد، به تمامی می بیند و آن تصویر را، که در همان یک لحظه در ذهن او شکل و رنگ گرفته است، جزء به جزء به یاد می آورد و از صفحهٔ ذهن به صفحهٔ کاغذ منتقل می کند. در این سیر بازآفرینی، شاعر نمی تواند لحظه ای از آن تصویر شهودی شعر غافل شود و خود را به آرایه ای بیرون از آن مشغول کند، زیرا که اگر شاعر خود را به چنین غفلتی بسپارد، آن شعر اصیل و پاک و کاملی که در لحظهٔ حدوث خود را به شاعر نموده بود، از این بی ایمانی و شعبده بازی می رنجد و تصویر شهودی خود را از ذهن و روح او بازمی گیرد و می گریزد.

ساختن مجازهای سمبولیک، چه از نوع بازیهای مجلس آرایِ آفرین انگیزِ «صائب تبریزی» باشد، چه از نوع کمال جویی ناکامیابِ در چلّه نشینی «استفان مالارمه»، سالار سمبولیستهای فرانسوی، گم کردن راه مقصود است، زیرا که خدای شعر به این پیامبران هوسباز می گوید: «زندگی شاعر به تمامی یک سفر است، و او در این سفر، در منزل لحظه های حدوث شعر، فرصت درنگی دارد تا در شهرِ آن درنگ تماشایی داشته باشد و با ثبت شعر آن درنگ از آن تماشا بیرون آید و به ادامهٔ سفر بپردازد. شما که دل به پاره ای از زیباییهای صوری یک تماشا دل می بندید، بی آنکه آگاه باشید، در شهر یک درنگ مانده اید و همواره در آن شهر می گردید و گمان

می کنید که گشت شما در ادامهٔ سفر است، حال آنکه اسیر توهّم خود شده اید و آنچه می گویید، دیگر روایت دیدارهای دیگر با شعر در لحظه های حدوثهای دیگر در شهرهای درنگهای دیگر نیست . پس من که خدای شعرم، موهبت پیامبری را از شما پس می گیرم و شما را در این غفلت به بازی خودفریبانهٔ بی اجرتان وامی گذارم!»

مکتب گریزی شعر

نخستین انسانها که دراز زمانی گنگ وار در نظارهٔ عالم هستی «اندیشهٔ حیرت» و «احساس ستایش» را در خود انباشته بودند تا شعر خاموشِ این حیرت و ستایش را در انفجار زبان باز بنمایند، بیرون از دایرهٔ نیازهای جانوری آنچه می گفتند شعر بود بی آنکه بدانند که شعر می گویند، و آنگاه که در جامعه های کوچک آنها کسانی پیدا شدند که در بیانِ حیرت و ستایش، زبان را رنگین تر و آهنگین تر به آواز درآوردند، این کسان نخستین شاعران جامعه های کوچک خود شدند، و آنها هم شعر نمی گفتند تا خود را شاعر بنامند و در میان جامعهٔ کوچک خود برتر بایستند و همه را به شگفتی بیاورند و به تحسین وادارند و خود از این بزرگی به وجد بیایند. و هنوز زمانی بسیار دراز مانده بود تا نیازهایی دیگر به پدید آمدن خط بینجامد و نخستین شعرها صورت نوشته بگیرد. و اکنون که بخشی اندک از همان شعرها یا سرودهای نخستین را در دست داریم تا در ماهیت آنها نگاه کنیم، می بینیم که شعر اصیل و بی ترفند از همان آغاز تا به امروز همواره مهمترین عنصرهای شعری را حفظ کرده است، و این عنصرها با عمیق تر شدن بینش انسان و دقیق تر شدن اندیشهٔ انسان و گسترش یافتن واژگان انسان، فسحت و غنایی بس بیشتر یافته است.

با آگاهی از این واقعیت بود که **آناتول فرانس** (Anatole France)، رمان نویس، شاعر و منتقد ادبی فرانسوی (۱۹۲۱-۱۸۴۴)، در گفتاری دربارهٔ **آلفرد دو وینیی** (Alfred de Vigny)، یکی از شاعران بزرگ فرانسه، موجودیت شعر را در چشم انداز تاریخی آن چنین دیده بود: «شعر در میان مردمان بدوی گسترده ترین و همگانی ترین پدیده است. به درون آنها راه می یابد، به

اعماق وجود آنها نفوذ می کند و همچون خونِ جاری در رگها، در کالبد جامعهٔ آنها جریان می یابد. در موقعیت زندگی بدوی، مردم عاشق شعرند زیرا که خود آن را می سازند. از آنجا که شعر ساختهٔ همه مردم است، همهٔ مردم هم شعر را می فهمند. شعر از آنجا که از زبان مردم تراوش می کند، با زبان مردم سخن می گوید، با همان زبانِ ناگزیر و مقدّری که احکام «خدا» و قوانین «انسان» با آن بیان می شود. شاعر هم کاهن است، هم قانونگزار، هم پیکارگر. امّا هنگامی که حیطهٔ تعریف این وظیفه ها مشخّص تر می شود، و شمار آنها بیشتر و ماهیت آنها پیچیده تر و لازم می آید که از یکدیگر جدا شود، شاعر خود را در حصارهای گستاخِ صنفیت گرفتار می بیند، سروده هایش دیگر آیینهٔ تمام نمای احوال قوم او نیست، زبان همگانی مردم نیست، و صرفاً به بیان اندیشه ای آیینی یا فلسفی تبدیل می شود. و نیز پیامهای این صنف به فراموشی سپرده می شود و همبستگی تقدّس آمیز برادرانه با ستیز و خشونت از میان می رود. آنگاه شاعر دیگر چیزی بیش از یک فرد نیست، و شعرش هم در ماهیت کلّی خود به صورت امری خصوصی و شخصی در می آید. چنین است که شاعر زبانی از آنِ خود، برای کاربردِ ویژهٔ خود می سازد، زبانی که ناگزیر مبهم و رمزآمیز است و به فهم همگان در نمی آید و فقط شادیها و اندوههای یک روح تنها را بیان می کند. موقعیت شاعر در اوضاع و احوال اجتماعی این عصر به این صورت است.»

و من یک قرنی بعد از آناتول فرانس، بی افسوسی از این سیر تاریخی، می گویم که اگر انسان در آغاز در حیرتش به جهان هستی معنی می داد و در این معنی ناشناخته را با سرودهایش ستایش می کرد، زمانی رسید که جهانِ درونش را از جهانِ بیرون گسترده تر یافت و در نظارهٔ آن حیرتش افزون شد، و او در سیر مدامش، از تاریکیِ نهفته ترین اعماقِ جهانِ درون تا

تاریکیِ بلندترین سپهر جهانِ بیرون، با روشنایی اندیشه همراه شد و چشم اندازش از هراس خالی شد و پهنهٔ دو جهانش به هم پیوست و «ناشناختهٔ» بیرون او ناشناختهٔ درونش شد و «احساس» او با چشم «اندیشه» نگاه کرد، نگاهی در میان دو آیینهٔ رو در رو، آیینهٔ «خود» و آیینهٔ «خدا»، و چنین شد که شعرش از «ستایش ناشناخته در حیرت نظاره» به «روایت احساس و اندیشه در نظارهٔ حیرت» تبدیل شد، و چنین شد که شعر بیان زیبای حقیقت شد و حقیقت تصویر دیده های احساس و اندیشهٔ انسان در نظارهٔ حیرت .

و چنین است که می گویم هر انسانی در خود شاعری نهفته دارد، بزرگتر از بزرگترین شاعرانی که تا کنون آمده اند. این شاعر نهفته در «منِ» هر انسان صاحبِ صدایی است از آنِ خود، در صدا بودن شبیه صداهای دیگر، امّا در آهنگ روحش متفاوت با همهٔ صداهای دیگر، و این صدا یک دورهٔ تکوینی دارد که از جایی در پیش از زاده شدن هر انسان آغاز می شود و در مرحلهٔ تشکیل شخصیت روحی و فکری او به «کمال صدایی» می رسد و صدای او می شود. و همین جا می گویم که هرچند هر انسانی در خود شاعری نهفته دارد، زنجیرهٔ عاملهای سازندهٔ شخصیت روحی و فکری هر انسان است که از این شاعر، انسان ساده ای در همهٔ عمر گرفتار نیازهای طبیعی می سازد، یا فیلسوفی، نقّاشی، آهنگسازی، نوازنده ای، آوازخوانی، رقصنده ای، داستان نویسی، نمایشنامه نویسی، کارگردانی، فیلمسازی، هنرپیشه ای، کاشفی، دانشمندی، مخترعی، صنعتگری، رهبری، سیاستمداری، فرمانروایی، خودکامه ای، آشوبگری، ستمگستری، و خلاصه آنچه سوای انسان سادهٔ همهٔ عمر گرفتارِ نیازهای طبیعی است، یا آنکه آن زنجیرهٔ عاملها «شاعر نهفتهٔ» او را به «شاعر آشکارِ» او تبدیل می کند.

این انسان که با جبر علمی و طبیعیِ آن عاملها شاعر نهفته اش شاعر

آشکارِ او شده است، در آغاز راه به صداهای شاعرهای دیگر گوش می دهد. بعضی از این صداها صدای واقعی و صادق آن شاعرهاست، و بعضی از آنها ساختگی و تقلیدی و کاذب است. رهروِ نو پای شعر با شنیدن دقیق این صداهاست که به تدریج «صدای خود» را پیدا می کند. وای به حال کسی که در شنیدن آن صداها شیفتهٔ یکی یا همهٔ آن صدا ها شود و هنوز صدای خود را نیافته آن را گم کند. امروز بسیار و بسیارند شاعرنامانی که هرگز به خود فرصت و بختِ یافتن صدای خود را ندادند و اکنون هرچه هستند، صدای بی اصالتشان تقلید ناقصی از صداهای دیگران است. تقلید از صدا، پرنده ای را که می تواند کلاغ باشد و صدای اصیل خود را داشته باشد، به بلبل تبدیل نمی کند، بلکه از او یک مرغ مقلّد (mockingbird) می سازد که اگر یک ساعت به آواز او گوش بدهی، در هر ثانیه از او آواز از اصالت خالی شدهٔ یک پرندهٔ دیگر را می شنوی، امّا خود او پرنده ای است که در تقلید مانده است و صدای خود را پیدا نکرده است.

اگر شعرهایی از شاعران سه هزار سال پیش تا اواسط قرن هجدهم میلادی بخوانید و عنصرهای نمایان و مکرّری را که در آنها می یابید، یادداشت کنید و بعد در میان مکرّرترین عنصرها، آنهایی را که در شعر درخشش و گیرندگی بیشتری دارد، جدا کنید و با دقّت در ماهیت آنها، بکوشید که تعریفی دربارهٔ آنها بیندیشید، بدون تردید این تعریفها صورت ساده و بی پیرایهٔ همهٔ مکتبهایی خواهد بود که در هر دوره ای گروهی از شاعران یک ملیت و زبان معیّن، خود را به یکی از آنها وابسته کرده اند و با آن مکتب شهرت یافته اند، حال آنکه در واقعیت در شعر اختراعی تازه نکرده اند، بلکه شعر خود را به یکی از عنصرهای همیشه در شعر بوده مقیّد کرده اند و به این ترتیب از عنصرهای دیگر شعر تا آنجا که توانسته اند، روی

گردانده اند تا عنصری را که به آن وابسته شده اند، نمایان تر کنند، و به این ترتیب مثلاً پیرو مکتبهای رمانتیسیسم، سمبولیسم، فوتوریسم، ایماژیسم، ورتیسیسم، سور رئالیسم، و مانند اینها شدند، و آنهایی که می خواستند شورشی کرده باشند، به اعدام عنصرهای بنیادی و شناخته شدۀ شعر پرداختند و برای حکومت جدید شعرشان، که دیگر شعر نبود، قانونهای اساسیِ جدید نوشتند و یکچند با «دگرگونه گوییِ» عبث، به غوغای شورشی خود ادامه دادند تا خسته کردند و خسته شدند و نرفته فراموش شدند، یا خود به هوش آمدند و به راهی که به جایی از دیار شعر می رسید، برگشتند. «دادائیستها» از جملۀ این راه گمکردگان بودند، و وای به حال راه گمکردگان امروز که با توکّل به پیامبران کاذب و توسّل به ترفندهای پوچ آنها دور کلمه ها می گردند و از آنها در ساختن شعر معجزه می طلبند.

زمانی «مالارمه»، پیشوای اسمی سمبولیستهای فرانسه، که «سه شنبه شبها» نویسندگان و شاعران، از نام یافته و تازه کار، در خانۀ او گرد می آمدند و به سخنان او دربارۀ شعر و هنر نمایش و نقّاشی شاگردانه گوش می دادند و افقهایی تازه در ذهن آنها گشوده می شد، برای مریدان آیه هایی می آورد چنان نافذ و اعتقاد ساز که گفتی جز با پیروی از آنها نمی شود از خود هنرمند و شاعر ساخت. **هانری دو رینیه** (Henri de Regnier)، رمان نویس و شاعر سمبولیست، در وصف مجلسهای سه شنبه گفته بود: «هیچ چیز برای من جای آن شبهای خانۀ مالارمه را نخواهد گرفت، شبهایی که اضافه بر حضور دلنشین و والای صاحب مجلس، از دیدار جمعی هوشمند برخوردار می شدیم.»

یکی از هوشمندان آن جمع **مارسل پروست** (Marcel Proust)، رمان نویس بزرگ بود که یقیناً آن شبها را قدر می داشت، امّا به شعر **مالارمه** که

می رسید، در غیبت او می گفت: «چه تأسّف آور است که چنین مرد صاحب قریحه ای، هر وقت که قلم به دست می گیرد، دیوانه می شود». این ابهامِ ذهن آشوبِ شعر «مالارمه» بود که در نزد «پروست» به دیوانگی تعبیر می شد، امّا هیچ شنونده ای نبود که از موسیقی کلام او به وجد نیاید.

و یکی دیگر از مشتاقان حضور در مجلس سه شنبه شبهای مالارمه **آندره ژید** (Andre Gide)، داستان نویس فرانسوی بود که اندکی بعد از مرگ او در یادبودنامه ای گفت: «خوانندهٔ مالارمه اگر صبور نباشد، در پیش چشم او چیزی جز سیاهیهایی بر صفحهٔ سفید نمودار نمی شود: کلمه، کلمه، کلمه!» و آنگاه برای اینکه از صداقت دور نشده باشد و خود را مدّعی دریافت معنی در همهٔ شعرهای مالارمه معرّفی نکرده باشد، بیدرنگ افزود که «ما به خود این دلخوشی را نمی دهیم که همهٔ شعرهای مالارمه را می فهمیم. بررسی در کشف معنای بندهایی در بسیاری از شعرهای او همچنان در پیش است. ذهن غالباً در می ماند، روی می گرداند و دیگر نمی خواهد اندیشه ای را که سخت با خود بیگانه می بیند، دنبال کند.»

امّا ابهام در شعر مالارمه نزد مترجمان او با سرسختی بیشتری خود را آشکار کرده است. وقتی که در شعر به موسیقی کلمه ها اهمیتی بیش از معنی آنها داده شود و زبان پیش از آنکه واسطهٔ انتقال معنی گرفته شود، در نفس خود در مقام هنرمایه به کار برود، بدیهی است که کار ترجمهٔ شعر نه تنها دشوار می شود، بلکه مترجم باید خود شاعری دیگر باشد، در هنر شاعری همسان گویندهٔ اصلی شعر، تا بتواند از زبان خود برای باز نمودن صورت و سیرت شعر آیینه ای بسازد. یکی از کسانی که در خود جرئت یافت که گزیده ای از شعرهای مالارمه را به انگلیسی ترجمه کند، «راجر فرای» (Roger Fry)، نقّاش و منتقد هنری بود. امّا او هم برای نوشتن مقدّمه ای

روشنگرانه بر این ترجمه و آوردن تفسیری بر هر یک از شعرها دست به دامن دوستی فرانسوی شد و این دوست «شارل مورون» (Charles Mauron)، فیلسوف، نویسنده، شاعر، روانکاو و مترجمی بود که خود روشی برای نقد و تحلیل روانشناسانهٔ ادبیات ابداع کرد و نیز کتابی مفصّل با عنوان «مقدّمه ای بر تحلیل روانکاوانهٔ مالارمه» نوشت.

شارل مورون در مقدّمه ای که برای ترجمهٔ راجر فرای از شعرهای مالارمه نوشت، می گوید: «خواننده در برخورد با شعرهای مالارمه، چه در زبان اصلی، چه در ترجمهٔ انگلیسی آنها، با مشکلی یکسان روبه رو خواهد شد و آن ابهام شاعر است. می توان گفت که با وجود همهٔ رنجی که مترجم برخود هموارکند و هرقدرهم که در وفاداری به متن بکوشد، واقعیت این است که مالارمه حدّ اقلّ در نیمی از آثارش سماجت بر این داشت که به زبانی بیگانه سخن بگوید. شعر او که در زبان فرانسوی برای فرانسوی زبان، زبانی بیگانه دارد، در ترجمهٔ انگلیسی هم برای انگلیسی زبان، همچنان بیگانه می ماند. یا بهتر است بگوییم که این خواننده است که ناگهان احساس می کند که در برابر زبان مالارمه بیگانه شده است... فرهنگ قرن بیستم لاروس (در شش مجلّد) که به تازگی منتشر شده است، با صراحت اعلام می دارد که شعرهای مالارمه، به استثنای بندی چند، قابل فهم نیست.»

شارل مورون این نظر مؤلّفان **لاروس** را نمی پذیرد، امّا دربارهٔ ابهام یا غموض در شعر مالارمه می گوید: «آیا ابهامی که شعرهایی از مالارمه را فراگرفته است، **عمدی** است؟ اگر عمدی باشد، هرگونه ادّعایی در روشن کردن این شعرها نه تنها کاری است باطل، بلکه نوعی گستاخی است. به این سؤال شاید بتوانیم با اطمینان جواب بدهیم، زیرا که مالارمه خود در بیش از یک مورد، البتّه به صورتی کلّی، به آن پرداخته است. بخشی از این ابهام که

ما را گیج و درمانده می کند، عمدی بوده است، و در واقع با دقّت و سنجیدگی فوق العاده طرح ریزی می شده است. به عقیدهٔ خود مالارمه، نهفتگی و رمزگونگی یکی از شگردهای شاعر است.»

در ذهن مالارمه مفهوم این شگرد چنین بود که شاعر چیزی را که می خواهد در شعر خود بیاورد، از خودِ آن چیز هیچ نگوید، به هیچ وصفی از آن چیز نپردازد، بلکه حضور آن چیز را به تدریج القاء کند، چنانکه «حالِ» آن چیز، بدونِ «قال»، احساس شود. به عبارت دیگر مالارمه از «عینیت» یک چیز حالتهایی می گرفت و با «ذهنیت» خود از آنها صورتی می ساخت، «صورت والا»، و این بر خواننده بود که از آن صورت والا، با هوش ورزی و شکیباییِ کاشفان رمز، به ذهنیت شاعر راه پیدا کند و از اشارات او به «حالِ» آن چیز «قالِ» آن چیز را بشنود، و سرانجام باز مطمئن نباشد که به دیدگاه شاعر رسیده است و آنچه می شنود صدای ذهنیت شاعر است، نه صدایی که گمانِ خود او انگیخته باشد. **شارل مورون** خود را به جای خوانندگان می گذارد و می گوید:

«خوانندگان، در برخورد با شعرهای کسی که خواسته و ناخواسته، هرگز نمی تواند مثل دیگران سخن بگوید، شاید واکنشهایی متفاوت داشته باشند: بعضی شاید بخندند یا خشمگین شوند، بعضی بیتفاوت بمانند، بعضی هم کنجکاو شوند. من فقط برای همین گروه اخیر می نویسم. این خوانندگانِ کنجکاو چه می توانند بکنند؟ اوّلین واکنش و آسان ترین شیوهٔ برخورد این است که شخص به شعرهای مالارمه به منزلهٔ یک رشته معمّا نگاه کند.»

و شارل مورون در اینجا می افزاید که این موضوع تازگی ندارد و شاعران قرن شانزدهم فرانسه هم به ساختن شعرهای معمّایی علاقهٔ فراوان داشتند. بعضی از شاعران کلاسیک فارسی هم با ساختن «چیستان» (چیست

آن؟) یا لُغز به تفنّن و هنرنمایی می پرداختند و ممدوحان و شنوندگان خاصّ خود را با آن سرگرم می کردند. مثلاً «مسعود سعد سلمان» در لغز «آینه» گفته است:

چیست آن کآتشش زدوده چو آب،
چو گهر روشن و چو لؤلؤ ناب؟
نیست سیماب و آب و هست در او
صفوت آب و گونهٔ سیماب...
نیست محراب و بامداد کنند
سوی او روی، چون سوی محراب.
نیست نقّاش و شِبه بنگارد
صورت هرکه بیند، از هر باب...
صافی آب است و تیره رنگ شود
گر بدو هیچ راه یابد آب...
چون هوا روشن و به اندک دَم
پُر شود روی او ز تیره سحاب...

امّا حساب «لغز پردازی» با کار شاعری که می خواهد به «شعر مطلق» یا «شعر محض» برسد و شعر را از نگرش و بینش ناتورالیستی و رئالیستی آزاد کند، تفاوت بنیادی دارد و چنین قیاسی در مورد او بیهوده است. خود **شارل مورون** هم اشاره به این واقعیت می کند که اگر دشواری شعر **مالارمه** از نوع دشواری چیستانها و لغزها می بود، او (شارل مورون) و راجر فرای، مترجم گزیدهٔ شعرهای مالارمه، هرگز به فکرِ افزودن تفسیر بر این شعرها نمی افتادند.

از حاصل کوششهای همهٔ کسانی که در کشف معمّا در شعر **مالارمه** سخن گفته اند، چنین بر می آید که «معمّا» خود مالارمه است و این معمّا که همهٔ عمر به خود و دیگران وعدهٔ ساختن یک «اثر اعظم» (Grand Oeuvre) را می داد که «شعر محض» را در آن به تجلّی درآورد، چنین اثری را هرگز پدید نیاورد. به عبارت دیگر، کسی که سه شنبه شبها یک نفس برای نویسندگان و شاعران جوان «تئوری شعر» می ساخت و از «جوهر سمبولیسم» سخن می گفت، و در نامه هایش نیز کم و بیش به همین موضوعها می پرداخت (۱)، خود در راهی که به دیگران نشان می داد، هرگز به جایی نرسید، و آن دیگران هم که در سه دهۀ آخر قرن نوزدهم با عنوان شاعران «سمبولیست» شناخته شده اند، در کارشان تفاوتها بیش از شباهتها بود و هیچیک از آنها راه بی مقصد مالارمه را در پیش نگرفت.

چارلز چدویک، مؤلّف کتاب «سمبولیسم» در فصل پنجم کتاب خود، زیر عنوان «مالارمه و لایتناهی»، غزلی (sonnet) از او می آورد و می کوشد که تفسیری از آن ارائه کند، و این یکی از معروف ترین غزلهای مالارمه و احتمالاً در بردارندهٔ مهمّترین خصوصیات شعر اوست. در این غزل، در چهارده مصراع، دو قافیهٔ «شاذّ» در زبان فرانسوی به کار رفته است، چنانکه گویی شاعر خواسته است ثابت کند که می تواند «محال» را «ممکن» کند، امّا یکی از همین قافیه های شاذّ کلمهٔ «ptyx» است که اصلاً در زبان فرانسوی وجود ندارد و ظاهراً مالارمه، در تنگنای قافیه، آن را از زبان یونانی گرفته است و فی نفسه بی معنی و مهمل

۱- مالارمه با اینکه نامه نوشتن را دور شدن از مقصد حقیقی، یعنی شاعری، می دانست، مجموع نامه هایش در هجده مجلّد به چاپ رسیده است.

است (۱). ابتدا می کوشم که ترجمه ای نزدیک به متن اصلی و دور از برداشتهای متفاوت مترجمان انگلیسی از این غزل بیاورم:

ناخنهای بی غش او بس بلند با پیشکش عقیق سیاهشان
شکنجهٔ روح، این نیمه شب، نگاهدار، چراغدانی،
چه بسیار رؤیاهای شبانه را ققنوس به آتش کشید
که خاکسترشان در سبو گرد نیامده است

روی قفسه های کوچک، در اتاق خالی: هیچ طیّه ای،
آذینهٔ منسوخِ پوچی پُر آوا

۱- فرض می کنیم که شاعری فارسی زبان خواسته باشد به تقلید از «مالارمه» غزلی بسازد در هفت بیت، با قایه ای شاذّ که تا به حال هیچ شاعری با آن قافیه غزلی نساخته باشد. با این فرض به هفت کلمهٔ همقافیهٔ زیر نگاه می کنیم و تصویر کلامی و معنایی چنین غزلی را در آیینهٔ ذهن می بینیم و می پرسیم: «در حیطهٔ شعر و شاعری به این کار چه می توان گفت؟» این کلمه ها و معنیهای آنها از لغتنامهٔ دهخدا گرفته شده است:

واژ – به معنی باج است و آن زری باشد که پادشاه زبردست از پادشاه زیردست می گیرد.

ژاژ – کنایه از سخنان هرزه و یاوه و بی مزه و هذیان.

ناژ – ناژ و ناژو نوژ و نشک درخت کاج باشد. بعضی ناژ را همان عرعر دانسته اند.

کاژ- لوچ و احول، کاج، کج بین، کژبین، دوبین .

هاژ – بانگ، فریاد، شور و هرای و غوغا؛ غمناک، ملول و مغموم.

تاژ- خیمه، چادر، خانهٔ کرباسی، سایبان.

داژ – خاکروبه و زبیل، زبیل دان.

(زیرا که خانه سالار رفته است تا از نهر «زقّوم» اشک برگیرد
با یگانه چیزی که «نیستی» آن را پاس می دارد.

امّا نزدیک پنجرهٔ تهی به سمت شمال، طلاگونه ای
رنگ می بازد شاید برای تناسب
با صحنهٔ اسبان تکشاخ که به یک پری آبی آتش می پاشند،

او، برهنهٔ بیجان در آینه، امّا در این حال
در فراموشی پدید آمده در قاب،
درخشش ناگهانی سبعه نمودار می شود.

مالارمه، این شیفتهٔ موسیقی کلمه ها، نه تنها همهٔ کوشش خود را می کرد تا آنها را در ترکیب کلام خود برای خواننده از معنیهای آشنا دور کند، بلکه گاهی با نقطه گذاریهای نا به جا خواننده را گیج و گمراه می کرد، چنانکه در موردهایی اگر خواننده می خواست به معنایی نزدیک شود، او را با یک ویرگول نا به جا به شکّ می انداخت و به جای اوّل بر می گرداند. این شوخ طبعیها معمّای کلامی او را برای کسانی که به قصد ترجمه باشعرهای او درگیر می شده اند، پیچیده تر کرده است. مثلاً در مصراع دوّم همین شعر معروف به «غزل yx»، با ویرگولهایی که بین «شکنجهٔ روح»، «این نیمه شب»، «نگاهدار» و «چراغدانی» گذاشته است، در می مانی که این «شکنجهٔ روح» است که در نیمه شب «نگاهدار چراغدانی» است، یا «نیمه شب» خود «شکنجهٔ روح» است و «نگاهدار چراغدان»، یا همان مجسّمهٔ کوچکی که از عقیق یا مرمر سیاه تراشیده شده است و با سرانگشتان بلندش «چراغدان» را

نگهداشته است!

ظاهراً حرمت آشنایی عمیق مالارمه با زبان فرانسوی و موسیقی و معنیهای درونی و حاشیه ای کلمه ها و استادی او در ساختن آهنگی دلنواز از ترکیب کلمه ها در مقام نتهای موسیقی کلامی، و نیز سخنان او در حیطهٔ «شعر والا» بود که شیفتگان او را از این پرسش باز می داشت که «ای استاد، شعر که هزاران سال، با وجود همهٔ تحوّلاتش در سیر تاریخی جامعه های انسانی، همچنان هویت ذاتی خود را حفظ کرده است، چیز دیگری است، و این شعبده های زیبا و حیرت انگیز که تو با کلمه ها بازی می کنی، چیزِ دیگری! و فقط هر وقت که در این بازی از اصول خود ساخته ات غافل می مانی، یا به وساطتِ احساسی غالب چند لحظه ای از آن اصول دست برمی داری، شعر آن شاعر طبیعی که تو در آغاز بودی، در مصراعی یا بیتی از تو آشکار می شود! با این تلاش دردناک در پی خلقت چیستی؟ چیست آن شعری که تو می خواهی از نو خلق کنی تا آنچه را که در سیر هزاران سال شعر بوده است و همچون خود انسان تحوّل یافته است و هرگز هویت و جوهرش دیگرگون یا مسخ نشده است، باطل و منسوخ کند و جای آن را بگیرد؟»

در همین «غزل **yx**» که مطابق قاعدهٔ ثابت غزل در شعر فرانسوی هفت بیت است، و بر خلاف غزل فارسی تغییر نمی کند، در هر بیت دو قافیه دارد، شش قافیه مختوم به «**yx**» یا «**ix**» یا «**ixe**»، باصدای همسان، و هشت قافیه مختوم به «**or**» یا «**ore**»، با صدای همسان، و این هر دو صدایی است که کلمه های مختوم به آنها در مقام قافیه از شاذّترین یا کمیاب ترین کلمه ها در زبان فرانسوی است، چنانکه مالارمه در هفت تای مختوم به صدای «ایکس» فقط یک کلمهٔ «fixe» را در حالت «فعل» به کار برده است و پنج کلمهٔ دیگر

«اسم» است، از این قرار:

-onyx، عقیق سیاه یا عقیق ابلق، سیاه و سفید یا قهوه ای و سفید، عقیق یمانی، عقیق سلیمانی، سنگ باباقوری.

-Phenix، ققنوس، کلمه ای در اصل یونانی، نام پرنده ای افسانه ای که در آتش خود می سوزد و از خاکستر خود زنده بر می خیزد یا بازآفریده می شود.

-Ptyx، که در هیچ لغتنامهٔ جامع فرانسوی یافت نمی شود و منتقدان و مترجمان و مفسّران مالارمه آن را در زبان یونانی یافته اند، به معنای «تا» و «تاخوردگی» که شاید مالارمه آن را سمبول «کتاب» گرفته است که در جلد خود تا می خورد، وشاید استعاره ای از مطلق «کلمه» باشد که «معنی» در آن نهفته است.

-Styx، در اساطیر یونانی نام رودی در جهان مردگان که کارون (Charon)، با قایق خود ارواح مردگان را از این رود می گذراند.

-Nixe، موجودی افسانه ای، در اصل از فولکلور آلمانی، که به شکلهای مختلف تصوّر شده است، امّا معمولاً به شکل زنی است نیم انسان، نیم ماهی و در آبهای شیرین، در قصری زیبا ساکن است و معمولاً با جنس مرد خصومت دارد، و من در ترجمهٔ تقریباً تحت اللفظی غزل مالارمه آن را «پری آبی» خوانده ام.

همین شیفتگی مالارمه به قافیه های شاذّ بوده است که یکی از جدیدترین مفسّران شعرِ او را به بررسیِ دقیق مقام قافیه در شعر مالارمه ترغیب کرد. این مفسّر «گریهام راب» (Graham Robb) انگلیسی، نویسنده و استاد دانشگاه در رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسوی است و کتاب او که در سال

۱۹۹۶ منتشر شده است (۱)، «مفتاح مالارمه» (۱) عنوان دارد. **گریهام راب** که دربارهٔ «شارل بودلر» (Charles Baudelaire) و «آرتور رمبو» (Arthur Rimbaud). هم پژوهش کرده است و کتاب نوشته است، با **غوص** خود در **بحر** مالارمه کشف کرد که او در شعرهای خود مکرّراً از صدتایی کلمه که در زبان فرانسوی کلمه های همقافیهٔ آنها وجود ندارد، در مقام قافیه استفاده کرده است و سخت کوشیده است که برای آنها حدّ اقل یک همقافیه بتراشد. خود «گریهام راب» می گوید که این کشف «می تواند اوّلین پلّه از نردبانی باشد به سوی مقبره ای که از زمانی که مالارمه آن را ساخت، همچنان بسته و ممهور مانده است.» بدیهی است که اوّلین پلّهٔ یک نردبان، نردبان نیست و تا به حال نردبان سازان مقبرهٔ بسته و در به مُهر بسیاری از شعرهای مالارمه بسیار بوده اند.

چارلز چدویک در کتاب «سمبولیسم»، بی آنکه ادّعای نردبان سازی داشته باشد، دربارهٔ «غزل yx» مالارمه می گوید: «مثل همهٔ شعرهای متأخّر مالارمه، کوشش در ارائهٔ ترجمه ای نزدیک به متن از این شعر کاری است بیهوده و بی معنی، امّا برگردان مشروح آن می تواند چنین باشد:

«دست بالا گرفتهٔ مجسّمه ای کوچک از عقیق سیاه، که پیکر پیچ و تاب یافته اش می تواند سمبول شکنجهٔ روح شاعر باشد، شعلهٔ شمعی را بر سرانگشتان نگاهداشته است که شاعر، ققنوسی در میان آدمیان، دستنویس کوششهای ناموّفق پیشین خود در زمینهٔ شعر را در آتش آن سوزانده است. در اتاق خالی هم، روی قفسهٔ کوتاه خاکستردانی نیست تا خاکستر این آرزوها و

1- *Unlocking Mallarmé*, Graham Robb, Yale University Press, New Haven, 1996

رؤیاهای مُرده گرد آمده باشد، و نه حتّی صدفی، زیرا که این سمبول پدیدار شدن چیزی از هیچ را، این شیء ناچیز میان تهی را که در آن صدای دریا را می توان شنید، خانه سالار برداشته است، خانه سالاری که با اندوهی عمیق مصمّم شده است که به زندگی خود در مقام شاعر پایان بدهد. امّا در نزدیک پنجرهٔ گشوده به سمت شمال آیینه ای هست در قابی طلایی رنگ که در آن پنداری اسبان تکشاخ کنده بر قاب، در نور میرندهٔ شمع، به یک پری آبی حمله می آورند، و پیکر برهنهٔ پری آبی در زیر سطح دریاچه وار شیشهٔ آینه غرق شده است. و در تهی بودگی این آیینه که آن را قاب محصور کرده است، بازتابهای هفت ستارهٔ دُبّ اکبر نمودار می شود.»

و **چارلز چدویک** در پی این تعبیر می گوید: «این شعر را، مثل شعرهای بودلر، ورلن و رمبو، می توان یک شعر صرفاً توصیفی دانست، امّا با در نظر داشتن عنوان اصلی آن، یعنی «غزل تمثیلی دربارهٔ خودش»، و با توجّه به نظرات مالارمه، این اتاق خالی (که ایماژ دلخواه مالارمه در این دوره از زندگی شعری اوست) بدون تردید اشاره ای سمبولیک به ذهن شاعر است، و در واقع جریان ایجاد خلأ در درون اوست که در این شعر توصیف شده است. سوای سوسوی شعلهٔ میرندهٔ شمع، تنها چیز موجود دراتاق سمبولیک یک آیینه است که فی نفسه وجود ندارد، امّا خالی بودگی را آشکارا بازتاب می دهد. مالارمه به این ترتیب مفهوم «نیستی» را در سیزده مصراع غزل واقعاً نمایان می دارد و القاء می کند تا آنکه در آخرین مصراع تغییری ناگهانی و جادویی پدید می آید، و آن اینکه در سطح خالی آیینه که از پنجرهٔ گشوده رو به شمال دارد، سمبول «لایتناهی»، صورت فلکی عظیم، ظاهر می شود و آسمان را تا دور دست در برمی گیرد.»

چارلز چدویک، پس از افزودن توضیحی بر چند سمبول در این

شعر، با نظر به حاصل یک عمر کار مالارمه، می گوید: «آفریدن چیزی از هیچ با این شیوهٔ فوق العاده پیچیده، با به کار گرفتن همهٔ امکانات زبان، نه برای توصیف واقعیتی که از پیش در بیرون شعر وجود دارد، بلکه برای آفریدن واقعیتی نو که تا کنون ناموجود بوده است، کاری است طاقت فرسا، کاری که هرگز نتوانست مالارمه را در آن به نتیجه ای موفقیت آمیز برساند. سی سال تمام، تا زمان مرگش در ۱۸۹۸، بر سر کاری رنج برد که آن را «Grand Oeuvre» نامید، و این اصطلاحی است که در زبان فرانسوی نه تنها به معنی «اثر بزرگ» است، بلکه مفهوم **اکسیر اعظم** را هم در بر دارد، همان چیزی که کیمیاگران تصوّر می کردند می تواند فلزّی ناچیز را به طلا تبدیل کند. امّا از همهٔ رنجی که مالارمه بر خود هموار کرد، هیچ چیز (یا تقریباً هیچ چیز، چون ناقدان در این باره اختلاف نظر دارند) حاصل نشد، و شعرهایی که در فاصلهٔ سالهای ۱۸۶۸ و ۱۸۹۸ ساخت، و شمار آنها از سی تجاوز نمی کند، و بیشتر آنها هم غزل است، شعرهایی است مناسبتی، یا چنانکه خود او فروتنانه گفته است، «تمرینهایی است مقدّماتی با امید به توفیق در کاری بهتر، درست مثل اینکه کسی پیش از پرداختن به کار، نوک قلمش را امتحان کند.» چند تایی از این شعرها، از آن جمله غزل «ناخنهای بی غش» مالارمه، حاصل تلاش او برای آفریدن واقعیت جدید اوست، و شعرهای دیگر بیانهای متفاوت از یک موضوع است، موضوع «لایتناهی نیستی»، موضوع برآمدن زندگی جاوید از مرگ. بیشتر شعرهای اخیر هم در رثای شخصیتهای ادبی معروف زمان اوست: گوتیه، ادگار آلن پو، بودلر، و نیز شعری برای واگنر آهنگساز، و این شعرها همان قالب و کلام مرسوم را دارد، با این پیام که گرچه شاعر می میرد، امّا در شعر خود به زندگی ادامه می دهد: «شکوه نابغهٔ جاویدان به تاریکی نمی گراید.»

یکی دیگر از تفنّنهای پر زحمت امّا فرح بخش مالارمه ساختن دوبیتیها یا بیتهایی بود که به دوستانش هدیه می کرد، به مناسبتهای گوناگون، از آن جمله بر کارت تبریک سال نو، روی برچسب بطری شراب، روی تخم مرغ مخصوص عید فصح، و روی پاکتهایی که به صندوق پست می انداخت. از این لحاظ کارش تا اندازه ای شباهت به کار بعضی از شاعران کلاسیک ایران داشت، از آن جمله «انوری ابیوردی» که حتی برای درخواست جو، کاه، هیزم، جامه، روغن، کفش، وغیره، و بیش از هرچیز برای درخواست شراب از دوستان و ولینعمتان، قطعه شعری می ساخت. در لغز زیر «یم» عربی «دریا» ست و مقلوب یا وارونهٔ «یم» می شود «می» یا شراب:

زهی **یَم** کرَمت از سخا بخار انگیز،
چنانکه گشت هوای نیاز از او محجوب!
دهان لاله رخانم به خنده بازگشای
از ابرِ جود یکی نم از آن **یَم مقلوب!**

فرق نمی کند که شاعرِ شیفتهٔ «سخن منظوم مقفّی»، **مالارمه،** پیشوای سمبولیستهای فرانسوی در قرن نوزدهم میلادی باشد، یا **انوری ابیوردی،** شاعر مدیحه ساز ایرانی در قرن ششم هجری، هرچند که ذهنیت و جهان بینی آنها از زمین تا ماه فاصله داشته باشد. همین که قالب موسیقایی سخن بیش از روح سخن آنها را شیفتهٔ خود کند، چنان احساس می کنند که گویی قالب شعر در نَفَس آنهاست و هر لحظه که بخواهند و برای هر نیتی که بخواهند، می توانند شعر تنفّس کنند.

مالارمه در این عادتِ تفنّن یا تنفّسِ شعر، در هوای شیفتگی خود به کلام و کتاب، در یک دوره سخت به بادبزنهای تاشوی ژاپنی دلبستگی نشان داد که معمولاً زنان به دست می گرفتند و می گیرند. وقتی که بادبزن گشوده

باشد، یک نیمدایره است و ژاپنیها بر این نیمدایره منظره ها و تصویرهایی زیبا به شیوهٔ مینیاتور می کشیدند می کشند و گاهی یک «هایکو»، یا شعر سه مصراعی مناسبی به تصویر می افزودند، و شاید هنوز هم چنین می کنند. در نظر مالارمه بادبزن تاشوی مصوّر یادآور کتاب بود که گشوده شدن تا به تا یا لایه لایهٔ آن شبیه گشوده شدن ورق به ورق کتاب است که به تدریج معنای نهفته در اوراق را آشکار می کند. امّا از شاعر اگر انتظار برود که با دلبستگی به شکل بادبزن، آن را در جایی مناسب از یک شعر استعاره ای سمبولیک برای کتاب بگیرد، از او انتظار نمی رود که به این دلبستگی نیز چنان دلبسته شود که بنشیند و با رنج بسیار دو بیتیها یا غزلهایی بسازد و آنها را با قلم رنگین، روی نیمدایرهٔ بادبزنهای گشوده بنویسد و کلام را با تصویرهایی بیاراید و آنها را به زنانی که به آنها دل بسته می دارد، هدیه کند، و مالارمه چنین می کرد، و مضمون هر دوبیتی یا غزل بادبزنی او آمیخته ای بود از شخصیتِ معنایی بادبزن و رابطهٔ روحی مالارمه با زنی که هدیه را دریافت می کرد و جایی که او در ذهن خود به آن زن داده بود.

در میان شعرهای بادبزنیِ متعدّدی که مالارمه در مجموعهٔ آثارش گذاشته است، دو شعر هست که یکی از آنها را برای زنش ساخته بود و دیگری را برای دخترش. بر بادبزن همسرش، که از کاغذی نقره ای رنگ و برّاق است و آراسته به تصویر گل مینای سفید، غزلی با مرکّب قرمز نوشته است که ترجمهٔ نزدیک به متن آن چنین است:

چنانکه گویی برای زبان،
با چیزی نه جُز بال زدن در آسمان
شعر آیندهٔ خود را
از کاشانهٔ بسیار گرانقدر خود رهایی نمی دهد

بال، پیک نرم آواز،
این بادبیزن، اگر خود همان باشد
که با آن در پشت تو
آیینه ای سوسویی زد
روشن (که در آن باز
دنبال خواهد شد در فرود آمدن
ذرّه به ذرّه آن اندک خاکستر نامرئی
که خود به تنهایی مرا اندوهگین می کند)

باشد که این بادبیزن همیشه
در دستهای خستگی ناپذیر تو پدیدار باشد.

تفسیری از مفسّران مالارمه برای این غزل بادبیزنی نمی آورم، زیرا که مُراد من نشان دادن سختکوشی مالارمه، حتّی در یک شعرتفنّنی، در رساندن سمبولهایش به اشاره هایی پراکنده است، چنانکه گویی از اینکه خواننده به احساس و اندیشهٔ او پی ببرد، وحشت دارد و این احساس و اندیشه را با زبانی که برای ارتباط انسانها در فهمیدن یکدیگر آفریده و پرورده شده است، بیان نمی کند، بلکه برای زبان «زبانی دیگر» می سازد، زبانی بیگانه و رمزی با کلمه های زبانی آشنا و روشن، و آن احساس و اندیشه را که هرقدر هم مالارمه ای باشد، از تجربهٔ احساسی و اندیشه ای انسان بیرون نیست، در این زبان رمزی نهفته می دارد، چنانکه پنداری مالارمه حتّی برای هوشمندترین و شعرآشنا ترین خوانندگان شعر نمی گوید، بلکه فقط برای اهل تفسیر شعر می نویسد تا باریک اندیش ترین آنها هم از ظنّ خود یارِ او

شوند و هرگز نتوانند مطمئنّ باشند که با تفسیر خود نقطه به نقطهٔ خطِ برگشتِ همان مسیری را پیموده اند که مالارمه از آغاز کارِ خلقت یک شعر تا به ظهور رسیدنِ آن پیموده است.

آخرین شعری که مالارمه پیش از مرگش ساخت و غزل مناسبتی یا شعری تفنّنی نبود و به تصوّر او اوّلین نمونهٔ تجربی از کتابی بود که هرگز نوشته نشد، شعری است با عنوانی که ترجمهٔ لفظ به لفظ آن چنین است:«**یک پرتاب طاس هرگز تصادف را منسوخ نخواهد کرد**» که شاید به این معنی باشد که «**پرتاب طاس تغییر دهندهٔ قضا نیست**». مالارمه در این شعر نقطه گذاری را به کلّی به کنار می گذارد، شعر را از قالبهای مرسوم آزاد می کند، مقام موسیقی کلام را به اوج می رساند، و این موسیقی کلامی را با شیوه ای بدیع بر صفحهٔ کاغذ نقش می کند. این شعر کلاً در حدود ۲۲۰ سطر است که در حدود ۹۰ تای آنها شامل فقط یک کلمه است، و اگر سطرهای شکستهٔ شعر را مصراعهای پلّکانی فرض کنیم، پنج صفحه ای است که با طرّاحی مالارمه در بیست صفحه پخش شده است. شاعر جمله ای را که عنوان شعر است، به چهار پاره تقسیم کرده است: ۱- «یک پرتاب طاس»، ۲- «هرگز»، ۳- «منسوخ نخواهد کرد»، ۴- «قضا را» و هر یک از این چهار پاره را با حروف بزرگ (Capital Letters) و بسیار درشت، در جایی از بدنهٔ شعر قرار داده است، و هریک از این چهار پاره کلمه ها و عبارتهای بعد از خود را به خود وابسته می کند، و شماری از این کلمه ها و عبارتها که مصراعهای شعر است، باحروف بزرگ ولی به خطّ ریز، شماری با حروف کوچک معمول و شماری با خطّ ایتالیک یا مورّب در میان چهارپارهٔ جملهٔ اصلی، که همان عنوان باشد، روی صفحه ها پاشیده شده است. ضمناً دو صفحهٔ چپ و راست کتاب را در چاپ شعر به هم پیوسته گرفته است، چنانکه بتواند مصراعهای دراز و شکستهٔ

پلکانی را از یک صفحه در عرض صفحهٔ دیگر بگستراند.

مالارمه در بیشتر شعرهایش و مخصوصاً در این شعرِ بلند یک موضوع اصلی دارد که آن را با استعاره ای سمبولیک مرکز شعر می کند و بعد استعاره های فرعی در پیرامون این استعارهٔ اصلی و مرکزی دایره وار می چرخد و آن را گسترش می دهد و شعر با این معماری ساخته می شود. به این ترتیب در معماری شعر مالارمه عنصرِ تصویری یا نگارشیِ کلام بر صفحه برای چشم و عنصرِ موسیقاییِ کلام برای گوش با عنصرِ معنایی برای ذهن در هم ترکیب می شود و در خواندنِ شعر برای نزدیک شدن به ماهیتِ موضوع، چشم و گوش و ذهن باید همراه و هماهنگ به کار باشند و هوشیار و بیدار تا خواننده در تماشای صوتی و تصویری و معناییِ «عمارتِ» شعر، بتواند حضور سه بعدی شعر را احساس کند. می گویم «احساس»، زیراکه چنین شعری می خواهد عادت معمول و مرسوم خواندن برای «ادراک» را بشکند، تا آنجا که خواننده خطّ ادراک را گم کند و خود را به این موسیقی سه بعدی بسپارد و در پایانِ خواندن تقریباً به همان حالتی برسد که در شنیدنِ یک قطعه موسیقیِ سمفونیک در خود احساس می کند. انگار شعر می خواهد بگوید: «من یک شعر نیستم، خود شعرم!»

ادموند گاس (Edmund Gosse)، نویسندهٔ انگلیسی (۱۹۲۸-۱۸۴۹)، شاعر و منتقد و مورّخ هنر و ادبیات، از معاصران مالارمه، در مقالهٔ «چهار شاعر» در کتاب «چهره های فرانسوی»، دربارهٔ این کیفیت شعر مالارمه، در بحث از یک شعر دیگر او با عنوان «بعد از ظهر یک فون» (۱) می گوید: «اگر بگویم که من این شعر را جزء به جزء و عبارت به عبارت می فهمم،

1- *L'Après-Midi D'un Faune* (The Afternoon of the Faun).

گزاف گفته ام. امّا اگر از من بپرسند که این معجزهٔ معروف در غموض و ابهام به من لذّت می دهد، صمیمانه می گویم بله.» و این سخن «ادموند گاس» شاهد گویایی است بر این واقعیت در شعر مالارمه که تصویرهای کلامی، همراه با موسیقی ترکیب کلام، بی ارتباط با معنای کلّی و کامل شعر، خواننده را به حال و هوایی می برد که با حیطهٔ معنی و منطق در کلام فاصله دارد و تصویرها و کلمه ها در بیگانگی با نظام عادّیِ «اندیشه»، خود را به افسونِ «احساس» می سپارند، و این هرچه هست، در بیرون از قلمرو شعر اتّفاق می افتد.

خود مالارمه می دانست چه می کند و آنچه دربارهٔ این «چه» می گفت، درست می گفت، امّا اشتباهی که می کرد، این بود که «شعر» را با جسم و روح و زندگی و تاریخی که دارد، بی اعتبار می دانست و خود را به این حکم معتقد نشان می داد که شعر واقعی همین است که او می خواهد بگوید و آنچه می گوید، نمونه هایی از تجربه در راه رسیدن به آن شعر است، شعری که از کلمه ها ساخته شده است، امّا به معنای مأنوس آنها کاری ندارد و در ترکیب، موسیقی آنهاست که بیش از معنای آنها افسون می کند و رمز پیوندهای آنها در خلق معنیهای غریب است که به کار می آید.

گفته اند که **ادگار دگا** (Edgar Degas)، نقّاش معروف و یکی از مجلسیان سه شنبه شبهای مالارمه، که از یک مجلس سخنرانی او بیرون دویده بود و فریادش برآمده بود که «من اصلاً حرفهای او را نمی فهمم!»، به صرافت افتاده بود که برای فراغت از نقّاشی، گاهی دربارهٔ موضوعهای دلخواهش غزلی بسازد. چنانکه «پل والری» روایت کرده است، «دگا» در یک مهمانی با زبان شِکوه به مالارمه گفته بود: «شعر ساختن چه کار دشواری است! من یک روز تمام روی یک غزل لعنتی وقت تلف کردم و در این کار به هیچ جا

نرسیدم، در حالی که ذهنم از موضوع خالی نبود. ذهن من پر از اندیشه است، پر از اندیشه!» و مالارمه در پاسخ گفته بود: «امّا آخر، دگا، شعر که با **اندیشه** ساخته نمی شود، با **کلمه** ساخته می شود!»

وقتی که شاعران یا نویسندگان نظریه ساز و تأثیر گذار چنین کلمات قصاری بر زبان می آورند، غالباً غافل از آنند که آنچه با ایجاز در جمله ای می گویند، نمی تواند بیان کنندهٔ همهٔ آن چیزی باشد که در ذهن دارند. در نتیجه شاعران تازه کار یا مقلّد که در مرحلهٔ راهیابی و خودسازی سیر می کنند، این اشارتهای موجز را حکمهایی کلّی می گیرند و آنها را چنانکه بخواهند یا چنانکه بتوانند، تفسیر می کنند و مثلاً در همین مورد شیفتهٔ کلمه ها می شوند، اندیشه و مضمون را رها می کنند و در بازی با کلمه ها، از آنها برای ساختن شعر یاری و الهام می طلبند، درست همان طور که بسیاری از شاعرانِ متقدّم ایران با ساختن مصراعی وزن و قافیه را پیدا می کردند و قافیه های دیگر را، تا آنجا که به ذهنشان می آمد، ردیف می کردند، و هر قافیه ای آنها را به تداعی معنیهای نزدیک به مضمونِ مصراع یا بیت اوّل، یا دور از آن، یاری می داد، و مضمون سازترین این معنیهایِ از قافیه برخاسته، بیت به بیت، شعر را به وجود می آورد. حتّی خود استفان مالارمه هم که می خواست در شعر همه چیز را نو کند، چنان به قافیه، آن هم به ترتیب معمول در غزل سنّتی، دلبسته بود که گویی برای او قافیه بر خود شعر مقدّم می آمد.

و شگفتا که انقلاب در شعر اروپا، و در پی آن در آمریکا، برای «مدرن» کردن شعر تا اندازه ای با نظریه های همین مالارمه و چند شعر نمونهٔ او در اواخر قرن نوزدهم در فرانسه، در واکنشی نوجویانه در برابر شعرمعمول زمان آغاز شد، و آغازگران که می خواستند خصوصیات زمانهٔ بسیار متحوّل آنها در مضمون و قالب شعر انعکاس پیدا کند، از رئالیسم و برونگرایی رایج

روی گرداندند و با شناختی که به یاری «فروید» از جهان درون انسان و نفس نابه خودآگاه و رؤیاهای او پیداکرده بودند، جنبه های مهمّ در تجربه های خود را در مکتبی خلاصه کردند که «سمبولیسم» نام گرفت، امّا هیچیک از شاعرانی که در جرگهٔ سمبولیستها شناخته شده اند، خود را گرفتار تنگنایی که مالارمه برای خود ساخت و دیگران را به سوی آن راه می نمود، نکردند و سمبولیسم هم در فرانسه، در حیطهٔ مکتبی خود، عمری نسبةً کوتاه داشت و از سه دهه تجاوز نکرد، امّا سرآغاز تجربه هایی شد که در دوره های کوتاه پی در پی در اروپا، با شور و پندارگرایی گروههای مکتب ساز و بیانیه پرداز، ادامه یافت و هنوز هم ادامه دارد.

انقلابی ترین این گروهها سازندگان مکتب «دادائیسم» بودند که رهبرشان، **تریستان تزارا** (Tristan Tzara)، فرانسوی رومانیایی تبار در یکی از هفت بیانیهٔ این مکتب گفت: «برای اوّلین بار دادائیسم از برخورد زیباشناختی با زندگی روی گردانده است. دادائیسم همهٔ آن کلمه های مفخّم مثل اخلاقیات، فرهنگ، نفسانیات را که فقط پوششی است برای ناتوانی، پاره پاره می کند!» و همین «تریستان تزارا» خود برای ساختن یک شعر دادائیستی چنین توصیه کرد:

یک روزنامه بردارید.
یک قیچی هم بردارید.
از این روزنامه مقاله ای به درازی شعری که می خواهید بسازید، انتخاب کنید.
مقاله را با قیچی از روزنامه ببرّید.
بعد با دقت یک یک کلمه های این مقاله را ببرّید و دربیاورید و همهٔ آنها را در یک کیسه بریزید.
کیسه را آرام تکان بدهید.

بعد کلمه های بریده را یکی بعد از دیگری از کیسه دربیاورید.
آنوقت کلمه ها را وجداناً به ترتیبی که از کیسه در می آورید، روی کاغذ یادداشت کنید.
شعر شبیه خود شما خواهد بود.
و حالا شما نویسندهٔ بی نهایت با اصالتی هستید، دارای حسّاسیتی دلفریب، گیرم که عوام النّاس شما را درک نکنند.

البتّه خود تریستان تزارا هم چندی بعد به خانهٔ خرد برگشت و از بدبینی و هیچگرایی دادائیسمِ بی گوهر و بی اصالت دست برداشت، چه رسد به شاعران انقلابی و گرانمایه ای مثل **لویی آراگون** (Louis Aragon) و **پل الوآر** (Paul Eluard)، که مدتّی به جرگهٔ دادائیسم پیوستند، امّا چون هم از نوگرایی هدفی اجتماعی داشتند، هم می خواستند که شعر را در سازگاری و هماهنگی با شناختهای علمی جدید از جهان درونی انسان، نو کنند و اعتلاء ببخشند، همراه **آندره برتون** (Andre Breton) از تریستان تزارا و دادائیسمش بریدند و با چند تن دیگر موجودیت مکتب «سوررئالیسم» را در سال **۱۹۲۴** با اوّلین بیانیهٔ خود اعلام کردند. مکتبی دیگر و بیانیه ای دیگر. «آندره برتون» که این بیانیهٔ مفصّل را نوشت و یاران او، یعنی پیروان مکتب آن را امضا کردند، در جایی از آن، زیر عنوان «رازهای هنر جادویی سور رئالیست» می گوید:

«بعد از آنکه در جا و موقعیتی قرار گرفتید که حتّی الامکان برای تمرکز ذهن بر خودِ ذهن مناسب باشد، بخواهید که اسباب نوشتن را برای شما بیاورند. ذهن خود را تا آنجا که می توانید به حالتی منفعل، یا پذیرنده بسپارید. نبوغ خود، استعدادهای خود و استعدادهای دیگران را فراموش کنید. پیوسته به خود یادآور بشوید که ادبیات یکی از غم انگیزترین راههایی است

که به همه چیز ختم می شود. با سرعت بنویسید، بدون هیچ موضوعی که از پیش به ذهنتنان آمده باشد، با چنان سرعتی که اصلاً به یادتان نیاید که چه می نویسید و وسوسه نشوید که آنچه را که نوشته اید، بازخوانی کنید. اوّلین جمله خود به خود می آید، و این حقیقتی است آشکار که هیچ لحظه ای نمی گذرد که در آن جمله ای بیگانه با ضمیرِ خودآگاه ما برای بیان شدن به غوغا در نیاید. اظهار نظر دربارهٔ جملهٔ بعدی تا اندازه ای دشوار است، چون بدون شکّ هم به فعّالیت ضمیر خودآگاه ما وابسته است، هم به جملهٔ پیشین، با قبول این واقعیت که در نوشتن همان جملهٔ اوّل اندک خودآگاهی ضرورت داشته باشد. امّا این موضوع را نباید مهمّ بگیرید، چون در نهایت این است همان چیزی که در تمرین سور رئالیستی بیشترین کشش و گیرایی را در بر دارد. البتّه نقطه گذاری هم مسلّماً تداوم بی وقفه و مطلق جریان کار را مانع می شود، هرچند که ممکن است بخواهد ضرورت خود را تحمیل کند. امّا شما اصلاً نباید به وسوسهٔ آن اعتنائی داشته باشید. همچنان تا هروقت که خواستید به این کار ادامه بدهید. اگر به سبب کوچکترین اشتباهی، مثلاً اشتباهی ناشی از بیدقّتی، دیدید که سکوت می خواهد پیش بیاید، بیدرنگ جمله ای را که مضمون آن بیش از حدّ روشن و رسا شده است، خطّ بزنید. بعد از کلمه ای که مبدأ آن به نظر شما مشکوک بیاید، باید یکی از حرفهای الفبا را بگذارید، مثلاً حرف «ل» را، همیشه همین حرف «ل»، و آنوقت جریان خود به خود ضمیر ناخودآگاه را با کلمه ای که با حرف «ل» شروع شود، از سربگیرید.»

این «دستور کار» در واقع راهنمایی است که «آندره برتون» برای «اتوماتیسم» یا «ناخودآگاه نویسی» در پیش سالکان مکتب «سور رئالیسم» می گذاشت، و این راهنمایی بود که حتّی خود راهبر را هم نمی توانست به

جایی برساند. سور رئالیسم که در تحوّلِ همهٔ هنرها در قرن بیستم تأثیری نمایان داشت، از این مرحلهٔ انقلابی و افراطی گذشت و بزرگترین شاعران وابسته به این مکتب، از آن جمله **فیلیپ سوپو** (Philippe Soupault)، **پل الوآر**، **لویی آراگون**، **روبر دسنوس** (Robert Desnos) و حتّی تریستان تزارا و آندره برتون هم، برای آنکه شاعر بمانند، به این دستور پایبند نماندند. اهمیت دادن به کار ضمیر ناخودآگاه و رؤیا که بخشی واقعی از زندگی انسان است، با پشتوانه ای از آشنایی با روانکاوی «فروید» یک موضوع است، و روی گرداندن از خرد، منطق، فعّالیت آگاهانهٔ ذهن و ارادهٔ انسان موضوع دیگری است. مرحلهٔ مقدّماتی تحوّل که معمولاً با مکتب سازی و بیانیه پراکنی همراه است، مرحله ای گذراست و در ایست دادن به کاروان شاعران یک عصر و برای تغییر جهت دادن به مسیرِ آنها و نماندنشان در راهی که به تقلید در اندیشه و هنر رسیده است، در حدّ خود می تواند جریانی سودمند باشد، امّا با مقصد هیچ همسانی ندارد. آنهایی که در مرحله های انتقالی و گذرا ماندگار می شوند، به کاروانیانی می مانند که با شنیدن بانگ ایست از کاروانسالار، در آشفتگی ایست، در جا به گرد خود بگردند و از کاروان که جهت عوض کرده است و راهی دیگر در پیش گرفته است، جدا بمانند و همان آشفته گردی در جای ایست را مقصد بگیرند.

همین «آندره برتون»، با آن دستور اتوماتیسمی ای که برای سالکان مکتب سور رئالیسم صادر کرده بود، اگر می خواست صادقانه و مؤمنانه به دستور خود عمل کند، به شاعری خود پایان داده بود. ترجمهٔ جمله هایی از یک شعر او با عنوان «پیوند آزاد» را با دقّت می خوانیم و از خود می پرسیم که آیا شاعر در هنگام نوشتن آنها ذهنش را مطلقاً از ضمیرِ خودآگاه بریده بوده است؟

زن من با آن موهای همچون آتش چوب
با اندیشه هایی همچون آذرخش تابستانی
با پیکری همچون ساعت شنی
زن من با دهانی همچون دسته گلی از با شکوهترین ستارگان
با دندانهایی همچون جای پای موشهایی سپید بر زمینی سپید
با زبانی همچون کهربا و بلور پاکیزه
زن من با مژه هایی همچون تکانهای قلم در خط یک کودک
با ابروانی همچون لبهٔ آشیان پرستو...

در این شعر آندره برتون در شصت جمله یا مصراع یک یکِ اعضا و اجزای پیکر زنش را به چیزی تشبیه می کند که ممکن است شباهت ظاهری را به خوبی نشان ندهد، امّا احساس نهفته در آن تشبیه که نمودار دریافت عاطفی شاعر است، بیش از خودِ تشبیه اهمیت دارد و همین تلاش شاعر برای بیان این دریافت عاطفی است که شعر او را می سازد.

سخن در اصلِ خود، این است که شاعر به معنای واقعی، در لحظه ای که شعر بر او حادث می شود، همهٔ آگاهی وجودی خود را به آن می سپارد و آن را در حیطهٔ این آگاهی می گستراند تا با چشم احساس و اندیشه آن را در آیینهٔ ذهن خود ببیند، وهنگامی که آن را دید و شناخت، شعر در این آشنایی به شاعر می گوید که برای بیان خود چه زبانی می خواهد، چه آهنگی می خواهد، و فقط در هنگام بیان است که از همهٔ کارمایه های زبانی، آنهایی که درخور تمام نمایی موضوع شعر است، به خدمت معنی در می آید، و اینجاست که همهٔ آموخته ها و آزموده های هنری شاعر، بی آنکه او آگاه باشد، در حیطهٔ بیان آن مضمون و معنیهای وابسته اش حضور پیدا می کند و ناظر به بیان می ماند و به هنگام و به جا به قالبگیری شعر مدد می رساند.

تشبیه، استعاره، سمبول، اسطوره، صنعتهای لفظی و معنایی، بی هیچ قیدی و قاعده ای از پیش نهاده، بی هیچ اعتنائی به بیانیهٔ هیچ مکتبی، بی تعهّدی به هیچیک از «تو بایدها» و «تو نبایدها»ی هیچ سنّتی، به تناسب در پهنهٔ شعر نمود پیدا می کند و شعر آفریده می شود، همان شعری که در آغاز ناگهان وجود خود را در یک لحظه بر شاعر آشکار کرده بود. هنگامی که «حافظ شیرازی» در کار آفرینشِ «شعر» در این بیت از غزلی بود:

مرا در منزل جانان چه امن عیش،

چون هردم

جرس فریاد می دارد که:

«بربندید محملها!»

نمی دانست که شعری «سمبولیستی» گفته است. و همین طور هنگامی که گفت:

بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت،

و اندر آن برگ و نوا، خوش ناله های زار داشت.

گفتمش: «در عینِ وصل، این ناله و فریاد چیست؟»

گفت: «ما را جلوهٔ معشوق در این کار داشت!»

نمی دانست که شعری در مکتب رمانتیسیسم گفته است. همین حافظ شیرازی که غزلهایش گواه است که او چهار قرن شعر فارسی پیش از زمان خود را خوانده بود و خوب خوانده بود و معنیهای زیبا و زیباییهای لفظی و معنایی آنها را خوب دریافته بود و از آن خود کرده بود، می توانست بزرگترین منتقد شعر کلاسیک فارسی باشد و دربارهٔ رمزها و رازهای جهان معنایی و ظرافتهای لفظی شعرهای خود و دیگران چندین کتاب مفصّل بنویسد، امّا او آنچه را که آموخته بود، مقدّمات کار شاعری می دانست، و هرگز به

صرافت نیفتاد، یا هرگز نخواست که دریافتها و مهارتهای هنری خود را به صورت راهنمایی در پیش آیندگان بگذارد. شاید در نظر او فرض این بود که آیندگان هم مانند او باید جوینده و پژوهنده باشند و مانند او رازها و رمزهای هنر شاعری را از گذشتگان بیاموزند و در عین حال هویت و اصالت هنری خود را بیابند، چنانکه او هنر گذشتگان را در بوتهٔ ذهن خود ریخت و از آن غزلهای طلایی خود را ساخت. تقریباً هیچ اندیشه ای نداشت که نزد گذشتگان یافت نمی شد و هیچ تشبیه و استعاره ای به کار نبرد که پیش از او به کار نرفته بوده باشد، امّا او هر اندیشه ای را در ترکیبی و با بیانی می آورد که به حقّ به مالکیتِ او در می آمد. مثلاً اگر «سعدی شیرازی» صد سال پیش از او گفته بود:

از ورطهٔ ما خبر ندارد
آسوده که بر کنار دریاست!

حافظ که چهار قرن شعر فارسی را با قصد آموختن سنجیده بود و **زر** آن را از **مس** جدا کرده بود، می گفت:

شب تاریک و
بیم موج و
گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما
سبکباران ساحلها!

و چنانکه می بینیم، این احساس و اندیشه را، او هم مثل سعدی، با شیوه ای سمبولیک بیان می کرد. امّا نباید فراموش کنیم که سعدی و حافظ وابسته به زمانی بودند که معیار اصلی شعر موزون و مقفّی و خیال انگیز بودنِ سخن بود و اعتقاد به این معیا ر موجب می شد که در بسیاری از بیتهای غزلهاشان

«سخن» را با نمود این سه خصوصیت، «شعر» بینگارند. و من در یاد کردن از شاعرانِ کلاسیک، به «شعر»های آنها نظر دارم که فراوان دارند، نه به «سخن»های موزون و مقفّی و خیال انگیزِ آنها که فراوان تر دارند.

مولوی بلخی هم غزل می گفت و بسیار می گفت و معنیها را در غزل به تکرار می گفت و به موسیقی کلام بیشتر از سنجیدگی آن در زیبایی شناسی ترکیب کلام اهمیت می داد و کاری به این اصل هنری نداشت که پانصد یا حتّی پنجاه غزل به تمامی در مضمون و قالب به کمال رسیده، بهتر از پنجهزار غزل ناپرورده است. امّا در آن لحظه های خاصّ که شعر بر او حادث می شد، آن را خوب می شناخت و گاه آن «منِ شعر ساز» را لو می داد و رسوا می کرد:

رَستَم از این نفس و هوا، زنده بلا، مُرده بلا!
زنده و مُرده، وطنم نیست بجز فضل خدا.

رَستَم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل،
مفتعلن، مفتعلن، مفتعلن کُشت مرا!

قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر!
پوست بُوَد، پوست بُوَد در خورِ مغز شعرا!

ای َخمُشی، مغزِ منی، پردهٔ آن نغز منی،
کمتر فضل خمشی، که ش نَبوَد خوف و رجا.

بر دِهِ ویران نَبُوَد عشر زمین، کوچ و قلان:

مست و خرابم، مطلب در سخنم نقد و خطا.

تا که خرابم نکند، کی دهد آن گنج به من؟
تا که به سیلم ندهد، کی کشدم بحر عطا؟

مردِ سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر؟
خشک چه داند چه بُوِد ترللا، ترللا؟

آینه ام، آینه ام، مردِ مقالات نه ام،
دیده شود حالِ من، اَر چشم شود گوش شما!

دست فشانم چو شجر، چرخ زنان همچو قمر،
چرخ من از رنگ زمین پاک تر از چرخ سما.

عارفِ گوینده، بگو تا که دعای تو کنم
چون که خوش و مست شوم هر سحری، وقت دعا.

دلق من و خرقهٔ من از تو دریغی نَبُوَد،
و آنکه زِ سلطان رسدم، نیم مرا، نیم تو را.

از کف سلطان رسدم ساغر و سغراق قدم،
چشمهٔ خورشید بُوَد جرعهٔ او را چو گدا.

من خَمُشم، خسته گلو، عارفِ گوینده، بگو،
زآنکه تو داوودِ منی، من چو کُهم، رفته زِ جا!

برای **استفان مالارمه** صفحهٔ کاغذ، بیکرانهٔ هستی بود و سفیدیِ آن خاموشی. شعری که او می خوست بگوید، شعر محض، شعر والا، باید در این خلأ و خاموشی آفریده می شد، و او هرگز از کلامی که حرف به حرف، همچون ستاره ها در آن فضای سفیدِ خاموش پدید می آمد، خرسند نمی شد. و چنین بود که او به خلأ و خاموشی در سفیدی کاغذ به چشمِ جای خالیِ شعرِ محض، **شعرِ والا،** نگاه می کرد. امّا **مولوی** در هر غزلِ خود می گفت و می گفت تا به آنجا می رسید که می دید آنچه گفته است، آن نیست که می خواسته است بگوید، و هنوز آن «چیز دیگر»، چیزی که بیرون از حیطهٔ کلمه هاست، گفته نشده است. در غزلی در بیانِ آمدن «شمس»، از او با استعاره های سمع، بصر، سیمبر، کانِ زر، راهزن، توبه شکن یاد می کند، و چون هیچ چیز را گویای حقیقت «شمس» نمی بیند، می گوید: «چیز دگر اَر خواهی، چیز دگرم آمد»، و این در واقع از خوانندهٔ شعرِ خود یا از جهان نیست که می پرسد: «چیز دگر ار خواهی!»، بلکه به نفس گویندهٔ خود می گوید که از گفته ها خرسند نیست، و هنوز در انتظارآن «چیز دیگر» است.

شارل مورون در مقدمه بر ترجمهٔ انگلیسی شعرهای مالارمه می گوید:
«به راستی که آنچه او احساس می کند و آنچه می بیند برای او یکسان است و بخشی است از واقعیت، و او برای این صفحهٔ سفید کاغذ واقعیت را نمی خواهد. «چیز دیگری» می خواهد و همچنان «چیز دیگری» خواهد خواست... امّا این «چیز دیگر» زاده نشده است و صفحهٔ سفید همچنان سفید می ماند، یا تقریباً سفید می ماند.»

این سفید ماندنِ کاغذ مالارمه در انتظار آن «چیز دیگر»، خاموشی است، و مولوی، بر عکس مالارمه، بسیاری از آن امکاناتی را که برای خلق در سفیدی کاغذ نهفته است، می آزماید و بر سفیدی می نشاند تا به جایی می رسد که می بیند یک امکان والا و آرمانی هست که همچنان در سفیدی، همچنان در خاموشی مانده است، و آنوقت است که نه از این سفیدی جاویدان، بلکه از «کلمه» به شِکوه می آید، از شعر، از قافیه، از وزن، از مفتعلن مفتعلن که او را می کشد، به ستوه می آید و ناچار به خاموشی پناه می آورد، به سفیدی پناه می آورد: «ای خَمُشی، مغز منی/ پردهٔ آن نغز منی**!**» نغز او همان واقعیتِ آرمانی و عرفانی **مالارمه** است که در پردهٔ خاموشی پنهان می ماند، امّا **مولوی** آینه است، مرد گفتار نیست، و اگر ما می خواهیم این حالِ او را دریابیم، باید گوشمان را چشم کنیم تا آن را ببینیم. حال او را در قافیه بازی و مغلطه سازی او در پنجهزار غزل نمی بینیم، بلکه فقط در بیتهایی می بینیم که در مستی و خرابی گفته است و از ما می خواهد که در آنها در پی نقد و خطا نباشیم. دلبستگی به قالب و قال و ناچیز انگاری معنی و حال را «پوست» می نامد و «در خور مغز شعرا» می داند، و منظورش از شعرا کسانی است که ساختن «شعرقالبی» را حرفهٔ خود کرده بودند و از عالم «شعر محض» بی خبر بودند. و تفاوت **مالارمه** و **مولوی** در اینجا آشکار می شود، یعنی که مالارمه می خواست «شعر قالبی» را برای در خود نهفتن «شعر محض» به کمال برساند و به کمال که می رساند، در درونِ آن از «شعرمحض» فقط نشانی مبهم و مرموز به جا می ماند که نمی توانست برای همه کس خبری از آن دیدار نمودهٔ گریختهٔ همچنان ناشناخته مانده باشد، خبری که شوق جستنِ «آن که یافت می نشود» را در جانِ شنونده شعله ور کند.

من از خود می پرسم که چرا در بحث از «مکتب ناپذیریِ» شعر این همه از **استفان مالارمه** سخن گفته ام تا مقدّمه ای باشد بر این بحث؟ و پاسخم به خود این است که تا پیش از مالارمه تحوّلِ شعر از ماهیتی که با نامهای کلاسیسیسم و رئالیسم شناخته می شد، به صورت و سیرتِ جدیدی که رمانتیسیسم نام گرفت، تحوّلی طبیعی بود و از دیگر تحوّلات جامعه های انسانی مایه و رهنمود می گرفت. در این تحوّل کشفهای جدید، دریافتهای جدید از جهان درونی انسان، بینشهای جدید در جان و آرمان مشترک بشری، نگرشهای جدید به میزان عدالت در خانوادهٔ انسانی، و نیاز به ارزیابی جدید از سنّتهای ناشکافتهٔ در خود فروپوسیده، از عنصرهای اصلی در درکِ ضرورتِ تحوّل بود.

در این دوره در فرانسه که انقلابی اجتماعی و سیاسی نیز در آن صورت گرفته بود و سیرتِ نظامِ گردشِ زندگی در جامعه را دگرگون کرده بود، شاعر بی آنکه از سازندهٔ مکتبی و صادرکنندهٔ بیانیه ای پیروی کند، خود به طبیعتِ دریافتش از جهان درون و بیرون، خودآگاه یا ناخودآگاه، با اهمیت و ارزشی که برای «جهان درونی فرد» قائل بود، جامعه را هم مجموعه ای از همین «جهانهای درونیِ فردها» می دید. با درون نگری به برون نگری می رسید و با برون نگری، حقیقت درون را بهتر و دقیق تر می شناخت. به این ترتیب بود که نوعی عرفان زمینی به ذهنیت او شکل می داد و این عرفان، آرمانی می خواست و این آرمان، خوشبختیِ انسان در فرصتِ کوتاهش در بهشت زمینی بود که هرگز از رنجهای زیستن و دلهرهٔ مرگ فارغ نمی ماند، درست مثل خوشبختیِ واقعی، امّا بی اعتبار و بی امنیتِ پرندهٔ کوچکی که بر سر شاخه ای نوک در گوشت شیرین میوه ای رسیده فروکرده باشد، و درست در لحظه ای که شیرینیِ مستی بخشِ آن میوه در جانش لذّتِ زنده

بودن را به او می چشاند، شاهینی از هوا برسد و او را از میانهٔ هستی برگیرد، و انگار که هرگز نبود!

در آن دوره شاعرانی مثل **ویکتور هوگو، آلفونس دو لامارتین،** و **آلفرد دو وینیی** که روحشان با این عرفانِ زمینی بیدار و روشن شده بود، به «خود» متعهّد بودند، خودی که به چنین عرفانی رسیده بود و این «خودِ» آنها بود که با همهٔ خودهای جهان پیوند داشت و می دانستند که اگر از این خود بشنوند و از این خود بگویند، با ایمانی که به حقیقت و زیبایی دارند، شعر زمان خود را گفته اند.

و چنین بود که آنچه به نام «جنبش رمانتیسیسم» شناخته شد، چتری بزرگ بود که فردیتِ این عارفان زمینی را در زیر آسمانک خود جای می داد، بی آنکه از آنها با امضای بیانیه ای، دلسپردگی به اصولی معیّن را تعهّد بگیرد، و اگر یکی از آنها در شعری به یک اصل از این اصول بی اعتنا ماند، اعضای پارلمانِ مکتب در نشستی به طردِ او از مکتب رأی بدهند.

حتّی شاعرانی مثل **شارل بودلر، پل ورلن،** و **آرتور رمبو** که پیشگامانِ بی مکتب و آزادِ «مکتب سمبولیسم» شناخته شدند، با همهٔ نوآوریهای احساسی و اندیشه ای و هنری خود، در موقعیت اجتماعی و تاریخی آن دوره، در زیر آسمانکِ همان چتر عرفان زمینیِ زمان خود می دیدند و می گفتند و از اعضای خانوادهٔ رمانتیسیسم شناخته می شدند. از استفان مالارمه به بعد بود که دربارهٔ «چگونه شعر گفتن» صدها برابر «شعر گفتن» سخن گفته می شد، و «بایدها» و «نبایدها » در «بوطیقا» های هر گروه مدوّن می شد و «سمبولیسم» دوران کوتاه خود را می گذراند و از پیِ آن «ایسمها»ی گوناگون و گذرا، یکی پس از دیگری، با بیانیه های خود به میدان می آمد و با هر نامی که بر خود داشت، فوتوریسم (Futurism)، دادایسم (Dadaism)،

سور رئالیسم،(Surrealism) ایماژیسم (imagism)، یا وورتیسم(Vurtism) و دهها نام دیگر، همه با نام جمعیِ «مدرنیسم» شناخته می شد، و این «مدرنیسم» برای شاعرانی که می خواهند با نوآوریها و شعبده بازیهایِ کلامی به شهرت برسند و از تعهّد به خرد و روحِ انسانی و ایمان به حقیقتِ عرفان زمینیِ شاعر غافل می مانند، همچنان تا به امروز ادامه داشته است و «پَسمُدرنیسم» آنها ماهیتی متفاوت با «پَسترمُدرنیسم» آنها ندارد، و همین که دل به این خوش کرده باشند که با مقاله ها و رساله ها و بیانیه های خود برای «شبه شعر»هاشان در میان «شبه بورژوا» های زمانه اندک شمار خوانندگانی تربیت کنند، آنها را در تنگنای «مدرنیسم» نگاه می دارد تا پیر شوند و از نفس بیفتند و در تاریخِ مفصّل شعر دورانها نامی از مکتب آنها برده شود، امّا از شعرشان حتّی در ذهن همان «شبه بورژوا» های زمان خودشان چیزی نمانده باشد.

و باز از خود می پرسم که چرا در فصلهای این گفتار همهٔ نمونه ها و اشارتها را از شاعران و نویسندگان اروپایی یا غربی آورده ام و شعری یا سخنی از شاعران و نویسندگان ایرانی معاصر همراهِ آنها نکرده ام. پاسخم این است که بیشتر شاعران معروف شدهٔ هشت، نُه دههٔ گذشته در شعر جدید یا «مدرن» فارسی، با تمرینها و تجربه هایی که در نوآوری کرده اند، کم و بیش به چشم اندازِ شعر غربی نظر داشته اند، و همهٔ مکتب سازیها و بیانیه پردازیها در پهنهٔ «مدرنیسم» هم، از اواخر قرن نوزدهم تا به امروز، در اصل غربی بوده است. به عبارت دیگر این دلبران ما اگر سرّی دارند، آن را در حدیث آن دیگران بهتر می توان شناخت (۱).

۱- با یاد آوری این دو بیت از دفتر اوّل «مثنوی معنوی مولوی»:

گفتمش پوشیده خوشتر سّر یار/ خود تو در ضمن حکایت گوش‌دار؛

خوشتر آن باشد که سّر دلبران/ گفته آید در حدیث دیگران.

دیگر اینکه بعضی از مکتبهای مدرنیسم در غرب، با هر اسمی که به میدان آمدند، چون کارشان بر پایهٔ عصیان و طغیان بود، حیرت برانگیختند، بحث برانگیختند، امّا کاری نکردند که «مکتب» آنها به «آکادمی» تبدیل شود و بسیارشان، که در خود هم شاعری شورمند داشتند، هم ناظری خردمند که بتواند به موقع شعرِ انسان را بر بنیادِ طبیعی و تاریخی آن بشناسد، آن دورهٔ عصیانی و طغیانیِ غوغا را پشت سر گذاشتند و به صف شاعران واقعی که از جایی در تاریخ بشر آغاز شد و آمد و آمد تا به امروز رسید، پیوستند و بر کنار از «مکتب» و «ایسم» و «بیانیه»، شایستهٔ همصفی با کسانی شدند مانند «شارل بودلر» (Charles Baudelaire) و «پل الوآر» (Paul Eluard)و «سن ژان پرس» (St.Jean Perse) فرانسوی، «فدریکو گارسیا لورکا» (Federico Garcia Lorca) و «خوآن رامون خیمه نز» (Juan Ramon Jimenez) و «ویچنته آلکساندره» (Vicente Aleixandre) اسپانیایی، «تی. اس. الیوت» (T. S. Eliot) و «استیفن اسپندر» (Stephen Spender) انگلیسی، «اسکار وایلد» (Oscar Wilde) و «ویلیام باتلر ییتز» (William Butler Yeats) ایرلندی، «هیو مک دیارمید» (Hugh MacDiarmid) و «ادوین موییر» (Edwin Muir) اسکاتلندی، «دیلن تامس» (Dylan Thomas) ویلزی، «ائوجنیو مونتاله» (Eugenio Montale) و «سالواتوره کوازیمودو» (Salvatore Quasimodo) ایتالیایی، «راینر ماریا ریلکه» (Rainer Maria Rilke) و «پل سلان» (Paul Celan) آلمانی، «یورگوس سفه ریس» (Giorgos Seferis) و «کنستانتین کاوافی» (Constantine Cavafy) یونانی، «چسلاو میلوش» (Czeslaw Milosz) و «ویسلاو شیمبورسکا» (Wisława Szymborska) لهستانی، «یاروسلاو سیفرت» (Jaroslav Seifert) چک، «پر لاگرکویست» (Pär Lagerkvist) سوئدی، «اکتاویو پاز» (Octavio Paz) مکزیکی، «پابلو نرودا» (Pablo Neruda) و «گابریلا میسترال» (Gabriela

Mistral) شیلیایی، «والت ویتمن» (Walt Whitman) و «رابرت فراست» (Robert Frost) آمریکایی، «رابیندرانات تاگور» (Rabindranath Tagore) بنگالی هندی، و «ناظم حکمت» (.Nâzım Hikmet) ترک و صدها شاعر همتراز اینها. امّا در دورهٔ جدید شعر فارسی انگشت شمارند آنهایی که با تأثیرپذیریهای کم و بیششان از شاعران غربی، شعر خودشان را گفته باشند و در نوکردن شعر فارسی جایی پیدا کرده باشند و در سیر تجربه هاشان شعر خود را گفته باشند، و بحث دربارهٔ این انگشت شمار شاعران معاصر ایران جایی دیگر می خواهد. امّا در مورد بسیاری از آنها که نه در نزد مردم شعرخوان، بلکه در میان خودشان و در جمع کتابخوانِ شبه بورژوا نامی یافته اند، کار تقلید از مکتبهای عصیانی و طغیانی گذرا به گمراهی انجامید و همچنان با کلمه ها بازی کردند و می کنند و از قافلهٔ شاعران واقعی جهان نه عقب، بلکه جدا ماندند و چند نسل از جوانان شورمند را از آشنایی با «شعر صادق» محروم داشتند و در نگهداشتن آنها در حیطهٔ «روشنفکری کاذب» و«درخواب ماندگی» ذهن جهان بینِ آنها خدمتی ابلیسی کردند.

بعضی از همین مدرنیستهای گمراه عرض خود بردهٔ عمر خود تلف کردهٔ گمراه کننده مانند ساده لوحان نوآیین چنان در بند مفهوم سطحی سخنان منتقدان و شاعران غربی بوده اند، که از دو نکتهٔ مهم در این گونه سخنان غافل مانده اند. اوّل آنکه شاعران بزرگ گهگاه در یک مصاحبه یا مقاله رمزی از بیشمار رمزهایِ جهان شعری خود را در کلامی فشرده بیان کرده اند که به هیچوجه نمی توانسته است در بردارندهٔ بوطیقای فردیِ آنها باشد، زیرا که هر شعرِ این شاعران بوطیقایی خاصّ دارد و فقط با خواندنِ دقیق شعرهای یک شاعر است که می توان چشم اندازی از هنرمایه ها و رمزهای جهان احساسی و اندیشه ای، یا جهان شعری او پیدا کرد. دوّم آنکه

هر شعری برای شاعری که دوران خودسازی هنری را طیّ کرده باشد، بر پایهٔ همهٔ تجربه های او که به چشمهٔ فیّاضی تبدیل شده است، رمزهای کلامی و معنایی خود را دارد و هیچ شاعری نمی تواند و نباید تعریفها یا حکمهای شاعران دیگر را «نو مؤمنانه» سرمشق قرار بدهد و گرفتار برداشت سطحی آن تعریفها و حکمها بشود، چنانکه خودِ آن شاعران هم هرگز در موقع گفتن یک شعر، به این گونه تعریفها و حکمها توجّه نداشته اند، و کار آنها نبوده است که از شعرهای گفته شدهٔ خود برای شاعران دیگر یا شاعران آینده «اصول آیین شاعری» عرضه کنند.

برای نمونه سخنی از یک فیلسوف و منتقد ادبی فرانسوی می آورم، یعنی **ژان پل سارتر،** نویسندهٔ کتاب معتبر «ادبیات چیست؟» او در طول دورهٔ نویسندگی اش تقریباً همهٔ نوعهای ادبی را با نوشتن اثرهایی ارزشمند تجربه کرد، از داستان کوتاه و رمان و نمایشنامه گرفته تا فلسفه و زیبایی شناسی هنری و گفتارهای سیاسی و نقد ادبی، و در همهٔ این نوشته ها بینش فلسفی و سیاسی خود را حفظ کرد. امّا خود را از حیطهٔ شعر دور نگهداشت. چرا؟ ما نمی توانیم به این سؤال پاسخی بدهیم، امّا خود او در کتاب «ادبیات چیست؟» گفته است: «نثر این توانایی را دارد که از جهان بازتاب و تصویری ارائه کند که بیرون از خود هدف و مقصودی داشته باشد، حال آنکه هدف و مقصود شعر در خود آن است. در نثر کلمه ها اشاره به معنایی دارد و اشخاص و اشیاء را توصیف می کند، امّا در شعر کلمه ها خود هدف و مقصود واقع می شود.»

این سخن ژان پل سارتر را بعضی از شاعران نامدار شدهٔ معاصر در این جمله خلاصه کرده اند که «غایت شعر کلمه است»، و آن را پشتوانهٔ برداشتی نادُرُست از این سخن مالارمه کرده اند که «شعر با کلمه نوشته می شود، نه با اندیشه» و به این نتیجه رسیده اند که در شعر نباید جویای معنی باشیم و باید از

موسیقی شعر و ابهامِ خیال انگیز آن لذّت ببریم. اگر در این سخن ژان پل سارتر دقّت کنیم، می بینیم که منظور اصلی او این است که وقتی که ما نوشته ای را به نثر می خوانیم، کلمه ها در خدمت موضوعی است که نویسنده می خواهد آن را با استفاده از آنها برای خواننده تشریح کند. به عبارت دیگر اعتبارِ کلمه ها به بیان موضوعی که نویسنده در ذهن دارد، محدود می شود و خود اعتبار مستقلّی ندارد، حال آنکه در شعر هر کلمه ای، با تداعی کردن معنیهای مختلفی که در فرهنگ و تاریخ و ادبیات اهل زبان پیدا کرده است، و نیز از حیث موسیقی خود و در همراهی با موسیقی کلمه های دیگر در کلامِ شعری، اعتبار و اهمیتی مستقلّ دارد و خواننده فقط در خودِ شعر می تواند به هدف و مقصود شاعر برسد.

همین معنی را «ادوارد مورگان فارستر» (E. M. Forster)، رمان نویس و منتقد ادبی انگلیسی (۱۹۷۰-۱۸۷۹)، در مقاله ای با عنوان «پژوهشی در گمنامی»(۱)، چنین بیان کرده است: «یک شعر در صورتی شعر حقیقی است که پیوستگی و مجموعیت درونی داشته باشد. نوشته ای که بیان کنندهٔ آگاهی واطّلاعی باشد، اشاره به چیزی غیر از خود دارد. یک شعر به هیچ چیز جز خود اشاره ای ندارد». می بینیم که معنای این سخن، مثل معنای سخن ، با آنچه بعضی از شاعران معاصر ما دریافته اند و آن را به اهمیت و استقلال کلمه ها در شعر و بی اعتنایی به معنی تعبیر کرده اند، تفاوتی اساسی دارد و به شاعر راه نمی دهد که پیش از آمدن شعری به ذهن او، بنشیند و از کلمه ها برای بافتن چیزی به نام شعر به زاری یاری بخواهد. تنها کسانی که به استقلال اندیشه و دریافت نرسیده اند، از صورت ظاهر این

1- Anonymity:An Enquiry, E. M. Forster, (pamphlet), 1925

گونه وجیزه گوییها، بی آنکه پی به باطن آنها ببرند، در گمراهی به تصوّرهای باطل می رسند.

همان **ژان پل سارترِ** فیلسوف، نویسندهٔ کتاب معتبر «هستی و نیستی» در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم یا اصالت وجود، می گوید: «وظیفهٔ نویسنده این است که اگر می خواهد بگوید بیل، بگوید بیل»، یعنی صاف و سر راست حرف بزند و در بارهٔ هر چیز عین واقعیت را بگوید. و در دنبال این سخن می گوید: «اگر کلمه ها بیمار است، بر ماست که آنها را درمان کنیم». برخورد او با ادبیات برخورد یک پزشک با بیمار است، آن هم، چنانکه گفته اند، با روش و شیوهٔ سرد و خالی از احساس **رنه دکارت** (Rene Descartes)، فیلسوف فرانسوی. در نظر او ادبیات بیمار است و علّت این بیماری جدایی نویسنده از زندگی است که در نفرت از زبان یا در شیفتگی به نفس زبان آشکار می شود. آیا منظور سارتر این است که بیماری «ادبیات» با سپردنِ خود به زبان و بیان و منطقِ فلسفه درمان می شود؟ آیا شعر «بیماری» است و فلسفه «سلامت» است؟ حال آنکه فلسفه خود فرزند و زادهٔ شعر است و آنچه کسانی مانند ژان پل سارتر نوشته اند، تحلیلی علمی از هستی نیست، دریافتی شاعرانه از هستی است.

در قرن نوزدهم که هنوز در اروپا، در پی همهٔ آن تحوّلات علمی و فنّی و اجتماعی و سیاسی و فرهنگی، هنوز در ادبیات «مدرنیسم» عصیانی و طغیانی با سیمایی مبهم و نامشخّص به گردش در نیامده بود، در انگلستان «مثیو آرنولد» (Matthew Arnold)، شاعر و منتقد ادبی و فرهنگیِ عهد سلطنت ویکتوریا (۱۸۸۸-۱۸۲۲)، که معروف ترین شعر بلند او «سهراب و رستم» و معروف ترین اثر تحلیلی او «فرهنگ و هرج و مرج»، رساله ای علیه مادّیگرایی یا ماتریالیسم در جامعهٔ ویکتوریایی است و در بریتانیا به حقّ او را

بنیادگذار «نقد جدید» خوانده اند، در رساله ای با عنوان «پژوهش در شعر» (The Study of Poetry) می گوید:

«انسان همواره به این واقعیت بیشتر پی خواهد برد که اگر خواهان تفسیری از زندگی هستیم، اگر می خواهیم به آرامش جان برسیم، و اگر می خواهیم پایدار بمانیم، باید به شعر روی بیاوریم. بدون شعر، علم ما نقص خود را آشکار خواهد کرد؛ و بیشتر آنچه که امروز با مذهب و فلسفه بر ما عرضه می شود، جای خود را به شعر خواهد داد... امّا اگر هدفهای شعر را در چنین مرتبهٔ والایی می بینیم، باید معیار خود را هم در سنجش شعر بالا بگیریم، زیرا که شعر برای آنکه بتواند به چنین هدفهای والایی برسد، باید خود به درجهٔ بالایی از تعالی رسیده باشد. باید خود را در شعر به معیاری متعالی و داوری دقیق و بی گذشت عادت بدهیم.»

و در اینجاست که **مثیو آرنولد**، برای آنکه مقصود خود را با مثالی روشن تر کرده باشد، از منتقد ادبی بزرگ قرن نوزدهم فرانسه، «**سنت بوو**» یاد می کند و می گوید: «سنت بوو روایت می کند که روزی ناپلئون، وقتی که در حضور او از کسی با صفت شارلاتان یاد کردند، او گفت: فرض کنیم که این شخص بی نهایت شارلاتان باشد، امّا کجاست که شارلاتانیسم وجود نداشته باشد؟»

سنت بوو در پاسخ می گوید: «بله، در سیاست، در فنّ فرمانروایی بر مردم، شاید این حکم روا باشد. امّا در قلمرو اندیشه، در قلمرو هنر، جلال و فخر ابدی در این است که شارلاتانیسم راهی به این قلمروها نخواهد یافت. در اندیشه و هنر است که حرمت بخش شریفی از هستی انسان حفظ می شود.» سخنی است تحسین انگیز. بیاییم به این سخن پایبند بمانیم. در شعر که اندیشه و هنر توأم می شود، جلال و فخر ابدی این است که راه

شارلاتانیسم را بر آن ببندیم و حریم این پهنهٔ شریف را از تجاوز در امان بداریم. کار شارلاتانیسم این است که والا و پست را، درست و نادرست یا جزئاً درست را، صادق و کاذب یا جزئاً صادق را همسان ببیند، یا تمایز آنها را از میان بردارد. هروقت که اینها را همسان ببینیم یا تمایز آنها را از میان برداریم، آگاهانه یا نا خود آگاه به شارلاتانیسم پرداخته ایم. و در شعر، بیش از هر چیز دیگر، باهم اشتباه کردن اینها یا از میان برداشتن تمایز آنها کاری است نامجاز و ناروا، زیراکه شعر در تمایز بین والا و پست، درست و نادرست یا جزئاً درست، و صادق و کاذب یا جزئاً صادق اهمیتی فوق العاده دارد. دلیل این اهمیت فوق العاده همان هدفهای والای شعر است. در شعر مانند نقد زندگی تحت شرایطی که قوانین شعری و زیبایی شعری برای چنین نقدی معیّن کرده است، روح نوع انسان با گذشت زمان و ناکارآمد شدن تکیه گاههای دیگر، همچنان آرامش خواهد گرفت و پایدار خواهد ماند. امّا قدرت این آرامش و پایداری با قدرت نقد زندگی در شعر، تناسب خواهد داشت، و تناسب قدرت در نقد زندگی بسته به این خواهد بود که شعر آن را در مرتبه ای والا بیان کند، نه در مرتبه ای پست، درست بیان کند، نه نادرست یا جزئاً درست، صادق بیان کند، نه کاذب یا جزئاً صادق، و آنچه ما می خواهیم بهترین شعر است...»

سنت بوو در نیمهٔ اوّل قرن نوزدهم با اطمینان می گفت که شارلاتانیسم به حریم اندیشه و هنر راه ندارد، و مثیو آرنولد در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم، شاید با ملاحظهٔ نمونه هایی از «شبه شعر» در زمان خود، نگران می شد و می گفت که باید نگذاشت که شارلاتانیسم به حریم شعر، که آمیخته ای است از اندیشه و هنر، راه بیابد، و هیچیک از آن دو، شاید، تصوّر این را هم نمی کرد که در آغاز قرن بیستم مدرنیسم عصیانی وطغیانی راه را برای تجاوز

شارلاتانها به حریم شعر باز خواهد کرد و نوعی مدرنیسم کاذب به وجود خواهد آمد و این مدرنیسم کاذب همچنان تا امروز که دههٔ اوّل قرن بیست و یکم است، شارلاتانهای ادبی را در پیشگاه شبه بورژوازی به بازی خود سرگرم نگاه خواهد داشت.

امّا می بینیم که مثیو آرنولد از شعر والا، فارغ از هر «ایسم» و مکتبی، سخن می گوید، زیرا که در عهد او شعر با «ایسم» و «مکتب» شناخته نمی شد. شعر یا «والا» بود یا «پست»، و شگفت اینکه در همین دههٔ اوّل قرن بیست و یکم «تامس شولمن» (Thomas Schulman)، نویسندهٔ فیلمنامهٔ «انجمن شاعران مرده»، از زبان «جان گتینگ» (John Getting)، شخصیت اصلی داستان که معلّمی است آزاد اندیش و می خواهد به دانشجویان فهم و دریافت شعر بیاموزد، می گوید: «ما به این دلیل شعر نمی خوانیم و شعر نمی گوییم که شعر چیز قشنگی است، بلکه به این دلیل شعر می خوانیم و شعر می گوییم که از نوعِ انسانیم، و نوع انسان سرشار از شور و احساس است. پزشکی، حقوق، بازرگانی، مهندسی، اینها حرفه هایی است شریف و برای حفظ و ادامهٔ حیات لازم، امّا شعر، زیبایی، و عشق چیزهایی است که ما می خواهیم برای آنها زنده بمانیم.»

این سخن شخصیت داستان «انجمن شاعران مرده» نشان می دهد که کسانی مثل نویسندهٔ آن، «تامس شولمن»، با اینکه در دههٔ اوّل قرن بیست و یکم زندگی می کنند، ارزش دیدگاه سخن سنجان بزرگ قرن نوزدهم را به فراموشی نسپرده اند، و برای آنها مفهوم واقعی «مدرنیسم» بریدن کامل از اندیشه ها و ارزشهای گذشته نیست.

شاعر جوان در بسیاری از جامعه های شرقی، با اینکه برای تغییر و تحوّل عمومی در این جامعه ها عین علّتها و زمینه های موجود در جامعه های

غربی در قرن نوزدهم موجود نبوده است، از آنچه در غرب می گذشته است، بی خبر نمی مانده است و می توانسته است در مقایسه با دستاوردهای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ادبی غربیان، جامعهٔ خود را از هر لحاظ عقب مانده احساس کند و برای تغییر و تحوّل به تقلید از پیشگامان تجدّد در غرب بپردازد.

شاعر جوان، در آغاز تجربه و راهیابی خود در هنر شعر، در عین حال روشنفکری است آرمانخواه و آرمانجو، نا خرسند و حتّی خشمگین از وضع موجود و شیفتهٔ تغییر و تحوّل در همه چیز. یکی از پایه های این شیفتگی روی گرداندن از ارزشهای نسل گذشته است که در ادامهٔ طولانی خود در بسیاری موردها کهنه و دور انداختنی شده است. امّا بسیاری از جوانان، بی آنکه ارزشهای گذشته را بررسی کنند و از این میراث، خوبهای سودمندِ آن را از کهنه های بیسودِ آن جدا کنند، و به آنها «ارزشهای تاریخی ماندگار» و «ارزشهای دوره ای گذرا» نام بدهند و اوّلی را میراثی شایستهٔ نگهداشتن بدانند و دوّمی را دور بیندازند، با خشمی که از اسارت «اکنون» در حیطهٔ «گذشته» دارند، در سنّت شکنی، انقلابی رفتار می کنند و می خواهند بنیاد همه چیز را از هم بپاشند و همه چیز را از بنیاد نو کنند. از زمان پاشیدن همه چیز از بنیاد تا زمانی که نو شدن منطق سنجیده و راه درست خود را پیدا کند، فاصله ای هست و در این فاصله است که بسیاری از حرکتهای اجتماعی و فرهنگی معنی و منطقی مشخّص ندارد و بیشتر به هرج و مرج شباهت دارد تا به نظمی نو و پیشرو.

در این فاصله است که به مرور بسیاری از همان شاعران جوان و عصیانگر به گذرا بودن حرکتهای ناسنجیده، و به رمزهای ماندگاری در هنرهای انسان، پی می برند و در حدّ همّت خود مسیر قافلهٔ شاعران واقعی

جهان را در پیش می گیرند و از معتادان به عصیان و هرج و مرج و تقلید جدا می شوند و آنها را در بیراههٔ «ایسم گرایی» و «مکتب سازی» به حال خود می گذارند و با اندیشه ها و احساسهای خود، شعر خود را می گویند و می کوشند که شعر خود را در معنی و هنر و زبان به کمال نزدیک کنند.

در غرب هم، حتّی شاعرانی که در ابتدای کار به یک مکتب نو وابسته می شدند، به اصول بیانیهٔ آن مکتب پایبندی جزمی پیدا نمی کردند. **پل والری** سمبولیست و شاگرد **استفان مالارمه** شناخته می شد، امّا سمبولیسم خود را داشت، همچنانکه هر شاعری از آغاز تاریخ شعر در جهان، هر جا که شعری در گوهر تکوین خود بیانی سمبولیک می خواسته است، در آنجای آن شعر سمبولیسم خود را داشته است. سمبولیسم دورهٔ پل والری به زودی راه را برای مکتب «سوررئالیسم» باز کرد که در آن به خلسه و رؤیا و تداعی معانی و حدیثهای بیرون از ارادهٔ ضمیر خودآگاه و ناهشیاری اهمیت بنیادی داده می شد. امّا پل والری، که کلمه برای او در استقلال از معنی وجود نداشت، «ناهشیاری» در شعر را چنان می دید که زمانی «فریدریک هولدرلین» (Friedrich Holderlin)، شاعر آلمانی (۱۸۴۳-۱۷۷۰) دیده بود: «آنجا که هشیاری تو را ترک کند، همانجا برای تو حیطهٔ الهام به آخر می رسد. شاعر بزرگ هرگز در ناهشیاری و بی خودی سیر نمی کند.» و هشیاری در شعر را **هولدرلین** «هشیاری مقدّس» خوانده بود، و **پل والری** با نظر به این هشیاری بود که گفت: «اگر من بخواهم بنویسم، مسلّماً ترجیح می دهم که با خودآگاهی تمام چیزی بنویسم ضعیف در کمال وضوح، نه اینکه در حالت خلسه و ناهشیاری شاهکاری خلق کنم.» و «اریک هلر» (Erich Heller) که این گفته های هولدرلین و والری را در کتاب «خطرگاه شعر مدرن» نقل می کند، می خواهد بگوید: «شاعر بزرگ **منِ** شعری خود را نه در «خود زدایی»

(depersonalisation) پیدا می کند، نه در مستی، بلکه در هشیاری بصیرتی که آنچه را که در واقعیت هست، می بیند.» (۱)

اگر بخواهم برای نشان دادن این واقعیت که «شعر مکتب نمی پذیرد»، نمونه هایی از شعرهای فارسی و جهانی بیاورم، باید همهٔ شعرهای خوب همهٔ شاعران واقعی جهان را از آغاز تاریخ شعر تا به امروز در پیش بگذارم، و من فقط یک نمونه از دو شاعر می آورم که با هشیاری مقدّس خود در کمال خودآگاهی در لحظهٔ حدوث شعر به «ماه» نگاه می کرده اند. نمونهٔ اوّل شعری است از «تامس ارنست هوم» (Thomas Ernest Hulme)، شاعر، فیلسوف و منقد ادبی انگلیسی (۱۹۱۷-۱۸۸۳)، که کلاسیسیسم را صادق و «واقعگرا» می دانست و رمانتیسیسم را کاذب و «واقعگریز»، و آنچه او دربارهٔ واقعگرایی در شعر و ارائهٔ تصویر دقیق و عینی از جهان بیرون گفته بود، زمینه ای شد برای یک گروه از شاعران انگلیسی و امریکایی، به رهبری «عزرا پوند» که یک «ایسم» جدید به ایسمهای موجود بیفزایند و بیانیه ای برای «مکتب ایماژیسم» صادر کنند.

امّا همان **تامس ارنست هوم** هنگامی که به «ماه» نگاه کرده بود، اندیشه ای، نطفهٔ شعری، در ذهنش پیدا شده بود و او این اندیشه را در جریان تکوین شعر به چنین احساسی تبدیل کرده بود، با عنوان «بر فراز عرشه»:

بر فراز عرشهٔ آرام و خاموش، در نیمه شب
گرفتار در چنگ طنابهای دگل بلند کشتی
ماه آویزان مانده است. آنچه این همه دور می نمود

1- *The hazard of modern poetry*, Erich Heller, Cambridge, Bowes & Bowes, 1953.

چیزی نیست جز بادکنک یک کودک
که پس از بازی، فراموش شده است.

و آشکارا می بینیم که این شاعر «ایماژیست» در واقعگرایی خود ماه را در پشت طنابهای دگل بلند کشتی می بیند، و در این واقعگرایی می داند که ماه از چشم او در حدود چهار صد هزار کیلومتر فاصله دارد، امّا در لحظه ای که این واقعیت طبیعی، خود را به چشم شعری او تسلیم می کند، او شاعر است، غافل از همهٔ ایسمها و مکتبها و بیانیه ها، و باید آن واقعیت طبیعی را فراموش کند و خود را به زبان کودکی انسان بسپارد و صحنه را به واقعیت انسانی آن لحظهٔ خودآگاهی خود تبدیل کند تا ماه را بادکنک یک کودک ببیند که پس از بازی از دستش رها شده است و در میان طنابهای دگل کشتی یا قایق آویزان مانده است و فراموش شده است. این شعر هم کلاسیسیستی است، هم رمانتیسیستی، هم ایماژیستی، هم سمبولیستی، و در عین حال در مجموعیت و استقلال خود هیچیک از اینها نیست، و دربارهٔ جنبهٔ سمبولیک آن هر خواننده ای می تواند تفسیری داشته باشد.

نمونهٔ دیگر دو شعر است در قالب رباعی که هر یک در موقعیتی خاصّ از نگاه من به «ماه» در شب پیدا شده است. هر دو شعر در کوتاهی و سادگی و روشنی تصویرها به شعر **تامس هوم** شباهت دارد. یکی از دو رباعی که عنوان «بادکنک سپید» به آن داده ام، این است:

زیباییِ شب شعبده انگیخته است،
تاریکی و نور درهم آمیخته است:
یک بادکنک، سپید و رخشان و شگفت،
بر اوجِ نگاه کودک آویخته است!

هم در شعر «تامس هوم» شب است و ماه بدر است و به کودک و

بادکنک اشاره می شود، هم در شعر من، امّا کودکِ شعر او حضور ندارد، و وجودش را در چشم شاعر می بینیم. کودک ذهن شاعر بازی اش را با بادکنک کرده است و شاید در میانهٔ بازی بادکنک از دستش گریخته است و شاید از بازی با بادکنک سیر و خسته شده است و آن را رها کرده است و باد کنک اکنون به فراموشی سپرده شده است. آیا آن کودک، انسان عصرهای دور نیست که هنوز شیفتهٔ ماه بود و با آن الفتی خوش داشت؟ و آیا اکنون بازیچه هایی که خود ساخته است، او را چنان سرگرم کرده است که بازیچه های طبیعی را فراموش کرده است؟

امّا در شعر من کودکِ ذهن شاعر بادکنک سپید را که بازیچه ای خود ساخته است، می شناسد. در عین حال بادکنک ماه را فراموش نکرده است. نگاهش به ماه ریسمانی است که از چشم او به بادکنک ماه بسته است. این زیبایی شب است که در آمیختگی تاریکی و نور چنین شعبده ای انگیخته است و انسان عصرهای دور را در شاعر به انسان امروزِ او پیوند داده است. انسان امروز او برای بازیچهٔ عصرهای دور او اسم تازه ای پیدا کرده است: بادکنک سپید.

در رباعی دوّم هم شب است و ماه بدر است، امّا کودک حضور ندارد و ماه دیگر بازیچه نیست، چشم طبیعت است که از آسمان همیشه ناظر خاموش همهٔ آن چیزهایی بوده است که با اندیشه و دست انسان بر انسان و بر زمین گذشته است. انسانی که در این شعر به ماه نگاه می کند، ماه را نه در آسمان، بلکه بر بام سیاه شب ماتمزده می بیند. سیاهی و ماتم در ذهن اوست و شاید به همین سبب است که در چشم ماه احساس جنون می کند. ماه جنون نمی آورد. آنهایی که جنون دارند، با دیدن آن در آیینهٔ ماه به وحشت می افتند:

از بام سیاه شب ماتمزده، ماه
با چشم جنون به من کند مات نگاه؛
آیا دل من منتظر فاجعه ای است،
یا ماه خبر شنیدهٔ چشم به راه؟

شاعر در آن خودآگاهی یا هشیاری مقدّسی که در لحظهٔ این نگاه به ماه دارد، دلش منتظر فاجعه است، فاجعه ای که انسان برای خود و حیات بر زمین به تدریج در کار ساختن آن بوده است، امّا ماه به منزلهٔ چشم طبیعت، خبر آمدن آن را شنیده است، و من شاعر، که در این لحظه نیامده ها را می بیند، با دیدن ماه به دلهره افتاده است.

من نیت تفسیر این دو رباعی را نداشتم، و اینهایی که گفتم برای نشان دادن تفاوت حال شاعر در لحظهٔ حدوث آنها بوده است. من شعر گفته ام و بی اعتنا به همهٔ ایسمها و مکتبها و بیانیه ها گفته ام. بگو یکی را در مکتب ایماژیسم بگیرند و دیگری را در مکتب سمبولیسم. من در هنگام حدوث شعر در شعرم و با شعرم و از هرچیز که مزاحم جریان حدوث شعر باشد، فارغم.

حال به خود می گویم: «تو امروز که عصر تعریف علمی همه چیز است، برای این شعر که این همه از آن و با آن گفته ای، چه تعریفی داری؟» و در جواب می گویم: «شعری که مکتب نمی پذیرد، تعریف هم نمی پذیرد!»

شعر تعریف نمی پذیرد

من با شعر کلاسیک فارسی از همان آغازش که **ابوحفص سغدی،** که شاید بود و شاید گفت: «آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا/ او ندارد یار، بی یار چگونه بوذا؟» تا زمان نوکلاسیکها که برجسته ترینشان، **محمّد تقی بهار** (ملک الشعراء)، گفت:«آزادی، ای خجسته آزادی/ خواهم که تو را به تخت بنشانم!»، پژوهشگرانه آشنایم، و با شعر جدید، از نخستین نوآزماییهای میرزادهٔ عشقی، مجدالدّین میرفخرایی (گلچین گیلانی)، پرویز ناتل خانلری، و علی نوری اسفندیاری (نیما یوشیج) و سلسلهٔ شاعران پس از آنها تا به امروز، زندگی کرده ام. با اینکه می گویم و معتقدم که شعر تعریف نمی پذیرد، با اطمینان می گویم که شعر را از غیر شعر، به آسانی کار گوهر شناسی که با یک نگاه به هر گوهر و گوهرنمایی، قدر و قیمت آن را تعیین می کند، بازمی شناسم. در آنچه شاعران گذشته، با تعریف سخن موزون مقفّای خیال انگیز، عرضه کرده اند، مدح خوانده ام، حکمت خوانده ام، اخلاق خوانده ام، حدیث نفس و حکایت خوانده ام، و به نسبتی کمتر از همهٔ اینها و بسیار چیزهای دیگر، شعر هم خوانده ام، و در آنچه شاعران معاصر، بی مکتب و مکتبدار، پرورده و ناپرورده، اصیل و تقلیدی، هنرمندانه و بازیگرانه، با معنی و مهمل، عرضه کرده اند، شبه شعر بیش از شعر خوانده ام، و معیار بی تعریفی که برای این سنجش داشته ام و دارم، در نزد آنهایی که با روح و رفتار شعر جهان در دو قرن اخیر آشنایند، بیگانه نیست، و این «معیار بی تعریف» را در آشنایی با «شعر جهانی» یافته ام.

وقتی که می گویم «شعر جهانی»، منظورم شعری است که از هر زبانی به زبان دیگر برگردد، هرچند که دیگر آن موسیقیهای وزنی، قافیه ای و

کلامی خود را که جمال معنی بوده است، در ترجمه با خود نداشته باشد، و در زبان دیگر «برهنه» ایستاده باشد، همچنان شعر می ماند. شعر جهانی یعنی شعری که در هنگام حدوث آن «انسان تاریخیِ» شاعر بیدار بوده است و دریافتِ «انسان الآنی» او را گرفته است و از صافی نگاه انسانیت مشترک در تاریخ گذرانده است تا صدای او بتواند با آهنگ آواز نهفته در درون هرکس و همه کس بیرون آید؛ تا او بتواند در آیینهٔ آگاهی خود زشتی و زیبایی همه را ببیند؛ تا از اندیشهٔ خود صدای هرکس و همه کس را بشنود؛ تا در شِکوه یا خرسندی اش از زندگی، خود را با همه و در همه احساس کند؛ تا نالیدنش از دیگران، نالهٔ انسان از خود باشد؛ تا بداند که اگر بگوید «جهنّم دیگری» است، از یک روی سکّهٔ انسانیت سخن گفته است، و روی دیگر آن را که نوشته است «بهشت هم دیگری است» ناخوانده گذاشته است؛ تا گمان نکند که هر کسی از «ظنّ خود» یار او شده است و فقط اوست که اسرار درونش ناجسته مانده است؛ تا بداند که «جمعیت» اوست و در نالیدن نه «جفت»، بلکه «عین» بدحالان و خوشحالان است؛ تا شایستگی آن را پیدا کند که در شعر خود «همه» را به تماشای «همه» بخواند، نه «بعضی» از همه را به تماشای «خودها»ی تنهای سرگشتهٔ خوشحال یا بدحال؛ تا در شعرش «منِ جهانیِ» او «شعر جهانی» بگوید.

امّا شعر جهانی گفتن به این معنی نیست که شاعر محیط و تاریخ و جامعهٔ قومی خود را فراموش کند. شاعر می تواند مثلاً «درک ولکات» (Derek Walcott) سیاهپوست باشد، اهل جزیرهٔ بسیار کوچک «سنت لوشا»، با وسعت تقریباً ششصد کیلومتر مربع، در دریای کاراییب، با تقریباً صد و شصت هزار جمعیت، که مستعمرهٔ بریتانیا بود و در سال ۱۹۶۷ خودمختاری یافت و در سال ۱۹۷۹ استقلال. مادر بزرگهای شاعر می توانند هر دو از

برده زادگان باشند، و تحصیلکردگان کتابخوان در وطن کوچکِ پرت افتاده از جهانِ شاعر بسیار کم شمار باشند و کسی در آنجا انتظار ظهور یک نویسنده یا شاعر کوچک هم نداشته باشد، امّا ناگهان نوجوانی هجده ساله اوّلین مجموعهٔ شعرش را، نه در وطنش، بلکه در جزیرهٔ «باربادوس» با قرض کردن دویست دلار چاپ کند و آن را خود با ایستادن در نبش خیابانها بفروشد، و در این شعرها از رنجهای قوم ستمدیدهٔ استعمار زدهٔ خود بگوید، از روح نجیب و شکیبای قوم فراموش شدهٔ خود بگوید و چنان بگوید که زبان حال همهٔ ستمدیدگان استعمار زدهٔ جهان باشد. با شور آموختن در جامایکا به دانشگاه «وست ایندیز» (West Indies University) برود و با آثار کلاسیک یونان و شاعران و نویسندگان بزرگ جهان آشنا شود و از همان جزیرهٔ کوچک خود آفاق ذهنش را در سپهر انسان تاریخی بگشاید. در بیست سالگی با همکاری برادر توأمانش «انجمن هنر سنت لوشا» را تأسیس کند و برای تئاتر این انجمن نمایشنامه بنویسد، بازی کند، کارگردانی کند و چند سال بعد با انتشار مجموعه شعر «شب سبز» به جمع شاعران دنیای انگلیسی زبان بپیوندد و سرانجام در سال **۱۹۹۰** با نظر به فضای حماسهٔ **ایلیاد** و **اودیسهٔ** «هومر» که صحنهٔ زندگی قهرمانان بزرگ و بازی خدایان است، جهان کوچک مردم سادهٔ کاراییب را در حماسهٔ بزرگ «اومروس»، که تلفظ یونانی «هومر» است، تصویر کند و نشان دهد که محرومان فراموش شدهٔ جهان هم قهرمانان بزرگ حماسهٔ خود هستند، و دو سال بعد جایزهٔ ادبی نوبل را دریافت کند.

از «درک والکات» یادکردم تا گفته باشم که شعر جهانی، شعر بی چهره نیست، و چهرهٔ هر قومی، اگر در آیینه ای صادق دیده شود، چهرهٔ نوعِ انسان است، در جایی از خاک، در زیر یک آسمان. و این شعرِ جهانی

است که تعریف نمی پذیرد، زیراکه هر شعر کشفی است خاصّ در لحظه ای خاصّ از نظارهٔ خاصّ یک انسان با حقیقت همهٔ انسانها در برابر «خود» و «هستی». گفته اند که تعریف شعر به اندازهٔ شمار شاعران جهان است و نیز گفته اند که تعریف شعر به اندازهٔ شمار شعرهایی است که تا کنون گفته شده است. «تعریف» حیطهٔ معنایی هر چیز را محدود می کند، چنانکه اگر چیزی به تمامی در آن حیطه نگنجد، دیگر آن چیز «تعریف شده» نیست و چیزی است تا اندازه ای شبیه آن چیز امّا سوای آن و متفاوت با آن.

ناقدان و مدرّسان ادبیات جزئِی از کار و وظیفهٔ خود می دانسته اند که تعریفی از شعر ارائه دهند، امّا هرگاه که از شاعری پرسیده اند که شعر چیست، یا خود آن شاعر خواسته است که شعر را تعریف کند، با شعر از خودِ شعر سخن گفته است، و این خود یعنی که شعر تعریف نمی پذیرد. من از این تعریفهای بیشمار نمونه هایی را در اینجا می آورم تا گواهی بر تعریف ناپذیری شعر باشد.

رابرت پن وارن (Robert Penn Warren)، شاعر، رمان نویس و منتقد ادبی امریکایی گفته است: «شعر اسطوره ای است کوچک از توانایی انسان در معنی بخشیدن به زندگی، و در نهایت شعر، خود چیزی نیست که آن را ببینیم، در واقع روشنایی ای است که به یاری آن می توانیم ببینیم، و چیزی که در این روشنایی می بینیم، زندگی است.»

پرسی بیش شلّی (Percy Bysshe Shelley)، شاعر و منتقد انگلیسی گفته است: «شعر شمشیری است از آذرخش، همواره آهیخته، که نیام خود را می سوزاند.»

لارنس فرلینگتی (Lawrence Ferlinghetti)، شاعر معاصر امریکایی، مقاله ای دارد با عنوان «آیا شعر واقعاً می تواند جهان را تغییر دهد؟» در این

مقاله، با اعتقاد به تعریف ناپذیری شعر، چنانکه پنداری قرن بیست و یکم از او تعریفی برای شعر خواسته باشد، پنجاه و سه تعریف از شعر وشاعر می آورد، از آن جمله، اینها: «شعر خبری از مرزهای آگاهی است * شعر فریادی است از ما در هنگامی که در میانهٔ راه زندگی، در جنگلی تاریک بیدار می شویم * شعر صدای چهارم شخص مفرد است * شعر عربی است با قالیچه های رنگین بر دوش و چند قفس پرنده در دست، در گذار از خیابانهای شهر بزرگ * شعر گفت و گوی مجسّمه ها با همدیگر است * شعر یک قناری واقعی است در یک معدن زغال سنگ، و ما خوب می دانیم که پرنده چرا در قفس آواز می خواند * شعر کتاب روشنایی است در شب * شعر زمزمهٔ پروانه ها بر گرد شعله است * شعر هنوز هم باید ضربه ای طاغیانه بر دروازهٔ ناشناخته ها باشد.»

و **آلن گینزبرگ** (Allen Ginsberg)، شاعر طاغی امریکایی که سخت نگران عاقبت جهان، نگران عاقبت انسان بود، در شعر معجزه ای می دید و می گفت: «تنها چیزی که می تواند جهان را نجات دهد، بازیافتِ آگاهی از جهان است، و این کاری است که شعر می کند.»

کارل سندبرگ (Carl Sandburg)، شاعر امریکایی که در شعر خود از «والت ویتمن» تأثیری عمیق پذیرفته بود، شعری بلند دارد که هر مصراع، یا در واقع هر جملهٔ آن شعری است در تعریف شعر، از آن جمله، اینها: «شعر باز کردن و بستن دری است تا آنهایی که نگاهی به درون می اندازند، در بارهٔ آنچه در آن یک لحظه دیده اند، حدسهایی بزنند * شعر یادداشتهای روزانهٔ جانوری است دریایی که در خشکی زندگی می کند و می خواهد در هوا به پرواز درآید * شعر جست و جوی هجاهایی است که با پرتاب آنها بتوان سدّهای ناشناخته ها و ناشناختنیها را شکست * شعر پژواکی است که سایه را به رقص می خواند.»

وقتی که ماهیت چیزی را فقط در وجود آن بتوانیم بشناسیم و از غیر آن تشخیص بدهیم، به موضوعی برخورده ایم که «مولوی» آن را به «آفتاب» تشبیه کرد و گفت: «آفتاب آمد دلیل آفتاب»، و این درست همان کاری است که بسیاری از منتقدان شاعر، در بحث از شعر کرده اند. **دیلن تامس** (Dylan Thomas)، شاعر و منتقد ویلزی که تعریفی برای شعر ندارد، در تعریف آفتاب، از اثر آن در انسان سخن می گوید: «شعر آن چیزی است که در هنگام خواندنش شما را می خنداند، می گریاند، نیش می زند، ساکت می دارد، پنجهٔ پای شما را به رقص درمی آورد، شما را به این کار و آن کار یا به هیچ کار وامی دارد، و شما را از این واقعیت آگاه می کند که در جهانی ناشناخته تنهایید و در سعادت و رنج خود برای همیشه با دیگران شریکید، و سعادت و رنج شما برای همیشه از آن خود شماست».

نمونه های مناسب از گفته های شاعران و منتقدان دربارهٔ شعر، در اثبات تعریف ناپذیری شعر، بیشمار است و من همینهایی را که با این نیت آوردم، کافی می دانم و در پایان این گفتار، که پایان کتاب هم هست، چند نکته ای، به رسم «سخن آخر»، می آورم.

سخن آخر

از شعر بسیار گفته ام و اکنون احساس می کنم که باید دربارهٔ «مخاطب شعر» هم سخنی بگویم. هیچکس نیست که شعر و شبه شعر نخوانده باشد. کسانی هستند که به دلیلهایی از شعر ابراز بیزاری می کنند. گروهی از اینها را ترفندبازیها و دشوارنماییهای بیانی بسیاری از شاعران معاصر از شعر بیزار کرده است و اینها در بیزاری خود صادقند، بر عکس شبه بورژواهایی که خود را، به تصوّر مدرنیسم گرایی، شیفتهٔ این ترفندبازیها و دشوارنمایها نشان می دهند. گروهی هم به دلیل تحصیلات و مطالعاتِ صرفاً علمی خود، ادبیات را جدّی نمی گیرند و خود را عادت داده اند که از آشنایی با شعر و لذّت آن محروم بمانند و این محروم ماندگی را پشتوانهٔ جدّی نمایی خود کنند. یک گروه وسیع هم از فرهنگِ «انسان تاریخی» بی بهره اند و در نتیجه سراغی از «شعر جهانی» نگرفته اند و شعر شاعرانی را می خوانند که با احساس و اندیشهٔ «انسان الآنی» خود سخن می گویند و سخن آنها در واقعیت بازگویی شاعرانهٔ سخن خوانندگان آنهاست: «جانا، سخن از زبان ما می گویی!»

این خوانندگان که از شعر نه انتظار شعر بودن، بلکه انتظارهای دیگری دارند و می خواهند که شعر حرفهای ناگفتنی آنها را گفتنی کند، شاعران از نیمه راه برگشته را به دنبال خود می برند و هم خود آنها و هم شاعران آنها به همین فریب دلخوش می مانند. آنها پارچه های دلخواه خود را به شاعران خیاط می دهند و جامهٔ دلپسند خود را دوخته تحویل می گیرند. حرف من این است که من به چیزی می گویم «شعر جهانی» که مخاطب آن «انسان تاریخی» است، نه «انسان الآنی». شعری که از حقیقتی جهانی خالی

باشد، شعر نیست، هرچند که زیبا گفته شده باشد.

دربارهٔ اینکه شعر «احساس» است یا «اندیشه» یا «آمیخته ای از احساس و اندیشه»، سخن بسیار شنیده ایم، و در بیشتر سخنهایی که شنیده ایم تأکید بر «احساس» بوده است. امّا از این گویندگان در تعریف «احساس» و « «اندیشه» بسیار کم شنیده ایم، و بیشتر آنهایی که به تعریف «احساس» و «اندیشه» پرداخته اند، مرکز احساس را «دل» و مرکز اندیشه را «خرد» دانسته اند. من خود پیش از این در جایی دیگر و به مناسبتی دیگر از احساس و اندیشه سخن گفته ام و اکنون می خواهم از خود بپرسم که تو چه تعریفی برای این دو داری، یعنی آنها را چگونه از هم باز می شناسی.

به دریافت من، انسان در برخورد با هر چیز، هرکس، یا هر موقعیتِ آشنا یا ناآشنا، پیش از آنکه ذهنش برای آمادگی برخورد با آن چیز یا آن کس یا آن موقعیت به کار بیفتد و او در این آماده شدن ناخودآگاه از اندوخته های «خردِ» خود یاری بگیرد، در همان لحظهٔ اوّل «حال» و حالتی در او پیدا می شود که با «حال» و حالت او در آخرین لحظهٔ پیش از آن برخورد متفاوت است. این «حال» و حالت که پیش از به کار افتادن ذهن و به یاری گرفتن اندوخته های خرد در برخوردها پیدا می شود، ماهیتی عاطفی دارد و «احساس» است. بعد از این «حال» و حالت، که «ذهن» به کار افتاده است و انسان در برخورد از اندوختهٔ «خرد» یاری می گیرد، کم کم شناخت تجربی پیش می آید و «احساس» جای خود را به «اندیشه» می دهد و در اندیشه است که انسان، برای بیرون آمدن از حیطهٔ «احساس» و رسیدن به «شناخت» یا دریافت منطقی، از «دل» که کانون فرضی «احساسات» است، جدا می شود و با «خرد» همراه می ماند.

وقتی که ما با انداختن نگاهی به آسمان آبی روشن، تکّه ابری سپید

می بینیم، آن تکّه ابر شکلی دارد، با حرکت خود زنده است، و بر زمینهٔ آسمان ما را با چیزی روبه رو می کند که برای «خیال» ما جهانی است سوای آن جهان واقعی ای که در لحظهٔ پیش از نگاه انداختن به تکّه ابر سپید در آسمان آبی روشن در آن بودیم. پس از درنگی کوتاه یا بلند در این جهان خیالی، تکّه ابر سپید از افسون خیال ما رها می شود، حرکت خود را از وزش هوا می گیرد، از موجودیت زندهٔ خود تهی می شود، به توده ای بخار آب تبدیل می شود و می رود یا با وزش هوا برده می شود تا در جایی از فضای زمین با انبوه ابرهای دیگر، باران شود و فرو بریزد و سرانجام به جای اصلی خود که دریاست، برگردد، و اکنون دیگر این تکّه ابر سپید از «نگاه احساسی» ما دور شده است و زیر «نگاه اندیشه ای» ما قرار گرفته است.

امّا شعری که حاصل درنگ انسان در لحظهٔ درخشش آگاهی و تعبیر انسانی او از معنای نهفته در این درنگ باشد، نه به تنهایی «احساس» است، نه به تنهایی «اندیشه». احساس از ملاحظهٔ «اکنون» آغاز می شود و با مکاشفهٔ «فارغ از زمان» در اندیشه شکل می گیرد و در کلام ظهور می کند. اگر در بهترین شعرهای جهانی، از کهن ترین عهدها تا به امروز، تأمّل کنیم، درخواهیم یافت که جوهر آفرینشی این شعرها در پیوند جادویی احساس و اندیشه است، و من با اعتقادی که به این واقعیت دارم، با احترام، در برابرِ آن گفته هایی از آفرینندگانِ این شعرها که در انکار این پیوند جادوییِ احساس و اندیشه است، بی اعتنا می مانم و می گویم که چنین گفته هایی، هرچند که زیبا و تأمل انگیز باشد، حاصل نگاه این شاعران از بیرون به جنبه یا جنبه هایی از واقعیت بوده است، نه تأمّلی در خودِ واقعیت.

مثلاً «ای. ای. کامینگز» (e. e. cummings)، شاعر امریکایی (۱۹۶۲–۱۸۹۴) می گوید: «شاعر کسی است که احساس می کند، و احساسهای خود

را با کلمه ها بیان می کند. شاید این کار آسان به نظر بیاید، امّا چنین نیست. بسیاری از مردم فکر می کنند یا معتقدند یا می دانند که احساس می کنند، امّا این فکر کردن یا معتقد بودن یا دانستن است، احساس کردن نیست. و شعر احساس کردن است، دانستن یا معتقد بودن یا فکر کردن نیست. تقریباً همهٔ مردم می توانند فکر کردن یا معتقد بودن یا دانستن را بیاموزند، امّا به هیچ انسانی نمی توان احساس کردن را آموخت. چرا؟ برای اینکه هر وقت که شما فکر می کنید یا معتقدید یا می دانید، با بسیاری از مردم یکسانید، امّا در آن لحظه ای که احساس می کنید، شما هیچکس جز خود نیستید.»

در زیبا و تأمّل انگیز بودن این سخن حرفی نیست. در اینکه جنبه ای از جریان آفرینش شعری را بیان می کند، حرفی نیست، امّا انگار که گویندهٔ این سخن می خواهد «اندیشه» را که دریافت و شناخت «احساس» است، نفی کند. انگار که در نظر او کلمه ها که صداهایی است قراردادی به نمایندگی معنیهایی معیّن، ارتباطی با «اندیشه» یا فکرکردن و معتقد بودن و دانستن ندارد. امّا چنین نیست. گویندهٔ این سخن از آنچه باید دربارهٔ احساس و اندیشه بگوید، بخشی را گفته است و این بخش را خوب گفته است، امّا در نگرش خود به واقعیت، همه سو بین و درون بین نشده است تا سخن او در این باب به جامعیت خود برسد.

امّا این «واقعیت» که من به تکرار به آن اشاره می کنم، چیست؟ آیا چیزی است بیرون از انسان و مستقلّ از انسان؟ آیا واقعیتِ جهان هستی چیزی سوای تعبیر مشترکی است که نسل به نسل انسانها در سیر تاریخ داشته اند، تعبیری که با خود انسانها تحوّل یافته است؟ که اگر بیرون از انسان و مستقلّ از انسان وجود می داشت، همواره یکسان می ماند و تحوّل نمی یافت. «حقیقتِ» هستی را هستی خود می داند و انسان که در هستی هست و خودِ

هستی نیست، «واقعیت» را می سازد، و باز می سازد و می داند که این واقعیت استقلال ذاتی ندارد، انسانی است و وابسته به احساس و اندیشهٔ انسان. شاید «رالف والدو امرسون» (Ralf Waldo Emerson)، شاعر و ادیب امریکایی (۱۸۸۲-۱۸۰۳)، در رسالهٔ «طبیعت» از همین دیدگاه به واقعیت انسانیِ هستی و جهان نگاه کرده بود که گفت:

«آیا کوهها و موجهای دریا و آسمانها، جز معنایی که ما در هنگام یاد کردن از آنها به منزلهٔ رمزها و نشانه های اندیشه های خود به آنها می دهیم، می توانند معنای دیگری داشته باشند؟ جهان رمزی و نشانه ای است. اقسام کلمه ها در زبان همه استعاره است، زیرا که **طبیعت به تمامی استعاره ای است از ذهن و اندیشهٔ انسان.**»

در این جهانی که با واقعیتهای انسانی خود باز آفریده ایم تا بتواند برای احساس و اندیشهٔ ما معنی داشته باشد، شعر روایت موقعیت انسان در لحظه های کشف این معنیهاست، تعریفِ موقعیتِ انسان در طبیعت است. چنین شعری که معنای انسانی، معنای پذیرفتنی، و معنای احساسی همه چیز است، بازی با کلمه ها نیست، ساختن معمّاهای پوچ کلامی نیست، و آنها که می کوشند از محسوسات ساده، ذهنیات دشوار بسازند، به این امید که شعر خود را بسیار عمیق معرّفی کنند، از تعریف موقعیت انسانی خود در لحظه های گریزندهٔ زندگی محروم می مانند و روایتی که برای دیگران دارند، تصویری از زندگی انسان چنان که هست و چنان که در جهان بازآفریدهٔ انسان می گذرد، نیست.

شاعران تافته های جدا بافته از دیگران نیستند. فقط این هنر را یاد گرفته اند که خود را در دیگران و دیگران را در خود بشناسند و در نظارهٔ انسان و هستی و نظارهٔ انسان در هستی از این معمّای بزرگِ خرد سوز

معنیهایی کوچکِ دلپذیر بسازند و با این شناخت و نظاره آنچه می گویند برای احساس و اندیشهٔ دیگران آشنا و مأنوس باشد. و این هنری است که در آن فریب دادن دیگران فریب دادن خود است، و هیچ باختی تلخ تر از پوچیِ فریب دادن خود نیست.

شعر زبان کودکی انسان است و انسان نمی خواهد دامن مادر خود، طبیعت، را رها کند و بزرگ شود و پیر شود و بمیرد. با هنر همچنان کودک می ماند و از بازیهای شیرین خود دست بر نمی دارد، و با معنیهای شگفت و زیبایی که خود می سازد، به بازی ادامه می دهد. شاید، با نشانه هایی که هم اکنون هشدار باش فاجعه است، زمانی برسد که انسان، با جنون سرگشتگی، از کودکی بیرون بیاید، و این حتماً زمانی خواهد بود که شعر مُرده است و دیگر هیچ چیز معنایی انسانی ندارد و انسان زبان کودکی خود را فراموش کرده است.

محمود کیانوش

لندن – ۱۳۸۶-۱۳۷۹

کتابهایی که تا کنون از محمود کیانوش در ایران و خارج منتشر شده است :

شعر :

۱- شبستان (یک شعر بلند)
۲- شکوفۀ حیرت (مجموعۀ شعر)
۳- ساده و غمناک (مجموعۀ شعر)
۴- شباویز (یک شعر بلند)
۵- ماه و ماهی در چشمۀ باد (مجموعۀ شعر)
۶- آبهای خسته (مجموعۀ شعر)
۷- خرخاکیها ، یونجه ها و کلاغها (مجموعۀ شعر)
۸- من مردم هستم (یک شعر بلند)
۹- قصیده ای برای همه (یک شعر بلند)
۱۰-از پنجرۀ تاج محل (مجموعۀ شعر – با اسم مستعار پرادیپ اوما شانکار)
۱۱-کتاب دوستی (مجموعۀ شعر)
۱۲-کجاست آن صدا ؟ (یک شعر بلند)
۱۳-پرنده ها و انسان (مجموعۀ شعر)
۱۴-ناگهان انسان و زمینش (یک شعر بلند)
۱۵- ای آفتاب ایران (مجموعۀ شعر)
۱۶- با نگاهی دیگر (رباعیات)
۱۷- در خرگاه شب (مجموعۀ غزل با حواشی – این کتاب در کتابخانۀ اینترنتی کتابناک عرضه شده است).
و چند کتاب دیگر

داستان:

۱۸-در آنجا هیچکس نبود (مجموعۀ داستان کوتاه)
۱۹- مرد گرفتار (رمان)
۲۰-غصّه ای و قصّه ای (مجموعۀ هفت داستان پیوسته)
۲۱-آینه های سیاه (مجموعۀ داستان کوتاه)
۲۲-حرف و سکوت (رمان)
۲۳-وبلا آمد و شفا آمد (مجموعۀ داستان کوتاه)

۲۴-علامت سؤال (نمایشنامه)

۲۵-برف و خون (رمان – با اسم مستعار دیگنو ده آلابانتزا)

۲۶-غوّاص و ماهی (رمان)

۲۷-در طاس لغزنده (مجموعهٔ داستان کوتاه)

۲۸-در آفاق نفس (رمان)

۲۹-از خون سیاوش (نمایشنامه)

۳۰- باغی در کویر (یک داستان بلند)

۳۱- این آقا کی باشند؟ (رمان)

۳۲- اسم نمی خواهد (حدیث نفس)

۳۳- آی، زندگی! (حدیث نفس)

۳۴- سفر شکّ و خیال (رمان)

شعر برای کودکان:

۳۵-زبان چیزها

۳۶-طوطی سبز هندی

۳۷-نوک طلای نقره بال

۳۸-باغ ستاره ها

۳۹-بچّه های جهان

۴۰-طاق هفت رنگ

۴۱-آفتاب خانهٔ ما

۴۲-شعر به شعر (ترجمهٔ شعرهای خارجی به شعر فارسی)

داستان برا کودکان و نوجوانان:

۴۳-آدم یا روباه (داستان بلند)

۴۴-دهکدهٔ نو (مجموعهٔ داستان کوتاه)

۴۵-از بالای پلّهٔ چهلم (مجموعهٔ دوازده داستان کوتاه)

۴۶-از کیکاووس تا کیخسرو (بازنویسی سه داستان از شاهنامهٔ فردوسی)

۴۷-حمّامیها و آب انباریها

۴۸- خودنویس آبی و گل سرخ (داستان بلند)

نقد ادبی

۴۹-بررسی شعر و نثر فارسی معاصر

۵۰-شعر کودک در ایران

۵۱-نظم ، فضیلت و زیبایی (تأمّلاتی در هنر و ادبیات)

۵۲-شعر فارسی در غربت

۵۳-زن و عشق در دنیای صدق هدایت و نقدی تحلیلی و تطبیقی بر بوف کور

۵۴- شعر، زبان کودکی انسان

۵۵- رمزها و رازهای نیمایوشیج (دفتر اوّل : نیما یوشیج و شعر کلاسیک فارسی)

۵۶- با چشم دل، در آیینهٔ خرد (نقد و بررسی اشعار میمنت میرصادقی –فروغ فرخ زاد –سیمین بهبهانی)

۵۷- گدای کیمیاگر (سه مقاله دربارهٔ حافظ – آمادهٔ چاپ).

۵۸- جلوهٔ دوگانگی در یگانگی (مجموعهٔ مقالات در نقد کتاب – آمادهٔ پاپ).

۵۹- بردار اینها را بنویس، آقا (خاطرات نویسنده از دو واقعهٔ تاریخی در ادبیات معاصر) و چند کتاب دیگر، این کتاب در وبلاگ «شعر جهانی» به صورت pdf عرضه شده است.

به زبان انگلیسی:

۶۰- Modern Persian Poetry

(ترجمهٔ انگلیسی ۱۲۹ شعر ار ۴۳ شاعر ایرانی با ۵۶ صفحه مقدمه در معرفی شعر فارسی)

۶۱-Of Birds and Men : Poems from a Persian Divan

(ترجمهٔ فارسی این کتاب با عنوان « از پرنده ها و انسان » در سوئد منتشر شد).

۶۲-The Amber Shell of Self

(مجموعهٔ ۱۲۳ شعر که شاعر آنها را مستقیماً به زبان انگلیسی گفته است).

۶۳-Through the Window of Taj Mahal (فارسی این کتاب در ایران با عنوان «از پنجرهٔ تاج محلّ» چاپ و منتشر شده است).

۶۴-Thorns and Pearls (خار و مروارید) مجموعهٔ اشعار دو زبانه (فارسی –انگلیسی) به وسیلهٔ نشر قطره در تهران منتشر شده است.

۶۵-The Songs of Man(مجموعهٔ شعر) (در اوّل نوامبر ۲۰۱۲ در لندن، به وسیلهٔ Rockingham Press منتشر شد)

۶۶- Suddenly Man and his Earth (یک شعر بلند –فارسی آن با عنوان «ناگهان انسان و زمینش» در لندن چاپ شد).

(مجموعه شعر «از پنجرهٔ تاج محلّ» به وسیلهٔ جلال زنگابادی با عنوان «عبر شباک تاج محل« به عربی ترجمه شده است و در سوریه زیر چاپ است).

تعلیم و تربیت:

۶۷ – با فرزندان خویشتن باشیم (مجموعهٔ مقالات).

ترجمه ها:

۶۸ – به خدایی ناشناخته، جان استین بک
۶۹- زنی که گریخت، دی. اچ. لارنس
۷۰- در کرانهٔ شب، مری الن چیس
۷۱- بچّه های عمو تام، ریچار رایت
۷۲ – سیر روز در شب، یوجین اونیل
۷۳ – پروانه های سپید، (نویسندگان جهان)
۷۴ – عشق در میان کومه های یونجه، دی. اچ. لارنس
۷۵ – شعر سیاهان امریکا،
۷۶ – بازگشت به زادبوم، امه سه زر
۷۷- مالون می میرد، ساموئل بکت
۷۸ – آنها زنده اند، آثول فوگارد
۷۹ - سلام و خدا حافظ، آثول فوگارد
۸۰ - سی زوئه بانسی مرده است، آثول فوگارد
۸۱ – جّلاد، پر لاگرکوییست
۸۲ – شعر افریقا، شعر سیاه،
۸۳ – بنفشهٔ بلند آرزو [۲۰ داستان ، از ۲۰ نویسند، از ۲۰ ملیت]
۸۴ – خندهٔ نیشتر، شانزده داستان طنزآمیز از نویسندگان جهان
۸۵- خدا، ای همسایهٔ من، ایان پترسون
۸۶ – خانهٔ برناردا آلبا، فدریکو گارسیا لورکا
۸۷ – در انتظار بربرها، کنستانتین کاوافی
۸۸ – میمون گلی کوچولو ، کارلو کولودی
۸۹ - مرگ و دختر، آریل دورفمن (نمایشنامه – آمادهٔ چاپ).
و چند کتاب دیگر.

طنز اجتماعی:

۹۰ – غزلیات و قصائد

۹۱- تر کیبات و ترجیعات و غیره

۹۲ – ۹۵ – مثنویات شامل چهار دفتر

Poetry, the Language of Man's Childhood

(On the Origin, Essence and Development of Poetry)

Mahmud Kianush