شعر در نسبت با زبان، تفکر و خیال

سعید یوسف‌نیا

زبان قراردادی، مفهوم و متعارفی که امروز، یگانه حاکم درک و شعور انسان است زبانی است برای توضیح و تبیین عقلانی و صوری جلوه‌های متنوع حیات. زبان متعارف و معمول، زبان تفهیم و تفاهم است که از رابطهٔ سودجویانه و سطحی انسان با جهانی خاموش حکایت می‌کند، جهانی که به‌کلی از راز، تهی شده و درنتیجه، خاصیت جادویی خود را از دست داده است.

اگرچه زبان شعر، علی‌رغم زبان نثر، به دنبال هدفی معیّن و معلوم نیست، اما چنین نیست که اصلاً هدفی خارج از خود را دنبال نکند، و در جستجوی غایتی آن سوی خویش نباشد. شعر، با جهش به آن سوی لفظ و صورت، و جاری شدن در معنایی فراسوی مفاهیم تحمیل‌شده بر وجود، حجاب عینیت را می‌درد، و از شیء فراتر می‌رود.

شعر، بر گذشتن از زبان، و رسیدن به غایت حیاتی است که زبان، در ذات خود، به آن اشاره دارد. اما سارتر می‌نویسد:

«شاعران ازجمله کسانی هستند که تن به استعمال زبان نمی‌دهند، یعنی نمی‌خواهند آن را چون وسیله به کار برند. حقیقت آن است که شاعر، یکباره از زبان، به عنوان ابزار، دوری جسته و برای بار اول و آخر، راه و رسم شاعرانه اختیار کرده است، یعنی راه و رسمی که کلمات را چون شیء تلقی می‌کند نه چون نشانه.»(۱)

به نظر سارتر، هدفی که انسان، با توسل به زبان متعارف، قصد توصیف و تبیین آن را دارد، در زبان شعر، محو می‌شود، و عمل شعر گفتن، بدون هدفی خارج از خود، در خود به پایان می‌رسد، اما در نثر چنین نیست، برای مثال، اگر من قصد داشته باشم لیوان آب را از روی میز بردارم در اینجا عمل من مهم نیست، هدف من مهم است، چرا که عمل من، تا زمانی اهمیت دارد که مرا به هدف من، یعنی لیوان آب برساند، اما پس از تصرّف لیوان، عمل حرکت دادن دست، اهمیت خود را به هدفی خارج از خود می‌بخشد و درنتیجه نابود و زائل می‌شود، نثر نیز چنین است.

● شعر، با جهش به آن سوی لفظ و صورت، و جاری شدن در معنایی فراسوی مفاهیم تحمیل‌شده بر وجود، حجاب عینیت را می‌درد، و از شیء فراتر می‌رود.

نظر سارتر راجع به شعر، تاحدودی منطبق بر همان نظریه‌ایست که پل والری مطرح کرده است. به‌زعم والری، شعر همچون رقص و نثر، مثل راه رفتن است. کسی که راه می‌رود، اندام خود را برای رسیدن به جایی، و یا تملک چیزی که جز شیء نیست، به حرکت درمی‌آورد، و اعمالِ او تابع چیزی می‌شود که بیرون از اوست، چیزی که همان شیء است و انسان، با حرکت عادیِ اندام خود، یعنی راه رفتن، قصد تملک، یا رسیدن به آن را دارد.

در نثر نیز کلمات ابزاری هستند که در جهت رسیدن به مفهوم یا مابه‌ازایی که بیرون از زبان است، در کنار هم قرار می‌گیرند. به نظر سارتر و والری، کلمه در نثر، قربانی مفهوم می‌شود، چرا که پس از استعمال، ارزش خود را از دست می‌دهد و المثنای آن، یعنی مفهوم، جای آن را می‌گیرد. کلمه در نثر، پس از استفاده، نابود می‌شود و آنچه به جا می‌ماند، بازماندهٔ کلمه، یعنی مفهوم است.

به نظر سارتر و والری، کلمه در شعر، نه وسیله‌ای برای رسیدن به شیء بل خود شیء است، درنتیجه شعر، نه معطوف به چیزی خارج از خود که متوجه خود است، درست مثل رقص.

آیا کسی که می‌رقصد، هدفی را بیرون از اعمال منظم و نامتعارفِ خود دنبال می‌کند؟ پاسخ والری، منفی است. کسی که می‌رقصد، نه در جستجوی غایتی خارج از خود، بل برای رها شدن در اعمالی خودانگیخته است که می‌رقصد. اعمالی که خود، غایت خود شده‌اند. والری می‌نویسد:

«رقص، ترکیبی از اعمال ماهیچه‌ایست، اما فقط آن دسته از اعمال که پایانشان در خودشان است.» (۲)

به این ترتیب، شعر نیز مثل رقص، ترکیبی از کلمات شیء شده است که این ترکیب تازه و غیرعادی، به سوی غایتی خارج از زبان، معطوف نیست. پس چنین زبان بی‌هدفی، تنها می‌تواند جذاب، سرگرم‌کننده و بیشتر از همه سردرگم‌کننده باشد. سارتر می‌نویسد:

«جهان و اشیاء در شعر، اهمیت خود را از دست می‌دهند و فقط بهانهٔ عمل قرار می‌گیرند، و عمل، خود غایت و هدف خود می‌شود. جام، روی میز است برای اینکه دختر جوان، با حرکت ظریف دستش، در آن آب بریزد و نه آنکه حرکت دسته، وسیلهٔ ریختن آب در جام باشد.» (۳)

اگر ما از منظر سارتر و والری به شعر نگاه کنیم، آن را نه وسیله‌ای برای بازی که خود بازی خواهیم یافت. در بازی نیز هدف جز رها شدن در لذت حاصل از اعمالی قراردادی نیست. کسی که کلمات را فقط به خاطر غرابتِ آن دوست دارد همان کسی است که می‌خواهد از التزام بگریزد، و شأن شعر را تا حد بازی با کلمات، پایین بیاورد، و چنین توجهی بیانگر علاقهٔ مفرط سارتر و والری به جنبهٔ استتیک شعر است. والری می‌نویسد:

«انسان کلمه را برای رسیدن به معانی می‌خواهد، و زبان نیز به‌طور کامل، توسط معانی، نابود می‌شود.» (۴)

اما منظور او از معنا نه باطن و ذات کلمه، که مابه‌ازایی عینی و ملموس است که با تکیه به ادراک عقلانی، قابل تشخیص می‌شود. اما معنا، نه المثنای کلمه، که امکانِ تحقق کلمه در ساحتِ عمل است، و چیزیست که کلمه را در وسعت بی‌انتهای خود، زنده می‌کند، و به آن فرصت حیات می‌دهد. معنا در شعر، همان وجود مستتری است که با دریدن پوستهٔ لفظ، در هیئتی غیرقابل فهم و تأمل‌برانگیز و سزاوار احترام و ستایش، متبلور می‌شود.

والری برای توضیح راز زبان شعر، در همان زبان، متوقف می‌شود، در حالی که زبان، چه در شعر، چه در نثر، محملی است برای حرکت، با این تفاوت که شیوهٔ حرکت و تکاپوی درونی این دو زبان، منطق ویژهٔ خود را دارد، و صرفاً با توسّل به هدف، نمی‌توان این دو زبان را با یکدیگر مقایسه کرد.

نتیجه‌ای که والری از مقایسهٔ نثر و شعر، و قیاس این دو گونه زبان با رقص و راه رفتن می‌گیرد این است که: «شعر همیشه همان می‌ماند که بوده است، و جز خودش هیچ چیز، جایگزین آن نمی‌شود.» (۵)

و این نتیجه، درست برخلاف اعتقاد به تغییر، تعالی، و فرا رفتن از وجود حاضر است، چرا که اگر شعر را فی‌نفسه و در خود بسته بدانیم، ارتباط با آن، جز از جنبهٔ زیبایی‌شناسی امکان‌پذیر نخواهد بود. با پذیرفتن این نظریه که شعر همان است که هست، و به هیچ معنایی خارج از خود اشاره ندارد، ناگزیر باید بپذیریم که شعر، جز بازی با کلمات نیست.

رولان بارت، شعر را ضد زبان می‌پندارد، و هدف آن را نه رسیدن به معنای واژه‌ها بلکه نفوذ در خصلت اشیاء می‌داند و می‌نویسد:

«شعر، زبان را به آشفتگی می‌کشاند، چون تا آنجا که بتواند به تجرید مفاهیم و خودکامگی نشانه‌ها و سمبل‌ها می‌افزاید و می‌خواهد رابطهٔ دال و مدلول را به مرزهای ممکن برساند. در شعر، از ساختار محو مفاهیم، بیش از اندازه بهره‌برداری می‌شود. هر اندازه شعر، برای وصول به خصلت اشیاء، بیشتر بکوشد، به همان اندازه ضد زبان می‌شود.» (۶)

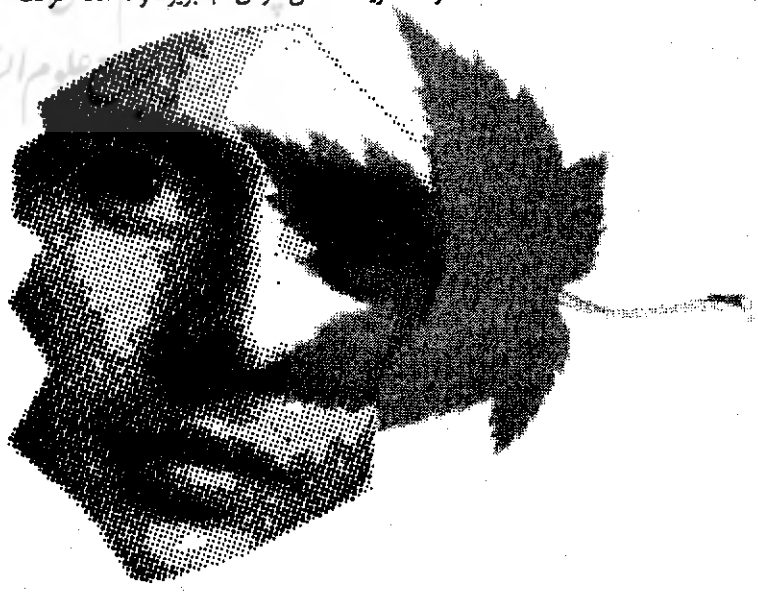
به این ترتیب، شعر به اعتقاد بارت، نه استعلای زبان، که ضد زبان است، و ضد زبان بودن یعنی پذیرش شکست زبان متعارف در ایجاد رابطه با جهان، و این نتیجه‌ای است که سارتر به آن می‌رسد و می‌نویسد:

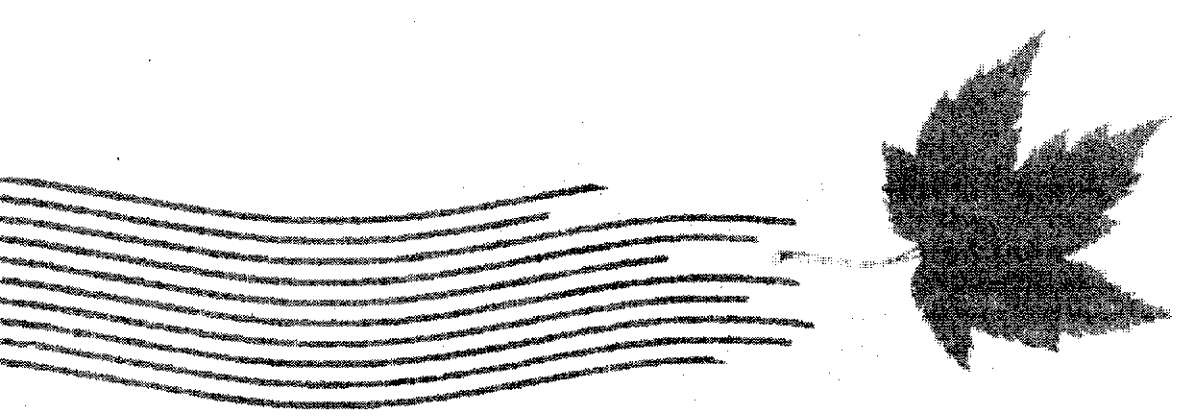
«شکست، زاییدهٔ شعر نیست، زایندهٔ آن است.» (۷)

و چون هیچ توجیهی برای ملتزم دانستن شعر و تعهد ذاتی آن ندارد، شاعر را ملتزم به شکست می‌کند، و گواه ادعای او شاعر سرگردانی به نام آرتور رمبو است که میلر در کتاب عصر آدمکشها، دربارهٔ او نوشت: «رمبو، خود کشته‌ای زنده‌به‌گور بود.»

● به نظر سارتر و والری، کلمه در شعر، نه وسیله‌ای برای رسیدن به شیء، بل خود شیء است، درنتیجه شعر، نه معطوف به چیزی خارج از خود که متوجه خود است.

● شاعر، به شکست کلی اقدامات بشری اطمینان دارد، و شیوه‌ای اختیار می‌کند تا خود در زندگی شکست بخورد، برای اینکه با شکست فردی خود، بر شکست عمومی بشر گواهی می‌دهد.





سارتر، با اعتقاد به اینکه شکسته انتخاب آزادانهٔ شاعر است می‌نویسد: «شاعر، به شکست کلی اقدامات بشری اطمینان دارد، و شیوه‌ای اختیار می‌کند تا خود در زندگی شکست بخورد، برای اینکه با شکست فردی خود بر شکست عمومی بشر گواهی می‌دهد.»(۸)

به نظر سارت، شاعر، شکست را انتخاب می‌کند تا پیروز شود، چرا که: «حکم شعر، حکم بازی‌ای است که در آن، هر کس باخت برنده می‌شود.»(۹)

البته به زعم سارتر «شکست ما را به سعادتی ورای این جهان، رهنمون نمی‌شود، بلکه شکسته خودبه‌خود زیر و رو می‌شود و تغییر ماهیت می‌دهد فی‌المثل از خرابه‌های نثر، زبانی شاعرانه بیرون می‌جهد.»(۱۰)

اگر به فرض، بپذیریم که تمام اقدامات بشری، درکل، منجر به شکست می‌شود، پس اتخاذ شیوه‌ای برای شکست خوردن از سوی شاعر، چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ شاعری که می‌داند همهٔ اقدامات انسان نتیجه‌ای جز شکست ندارد، بنابراین می‌داند که او نیز به هر حال شکست می‌خورد، چون او نیز انسان است. پس انتخاب در اینجا جز لفظی میان‌تهی نیست. ضمناً اگر بپذیریم که پیروزی در شکست مستتر است، و یا شکست خودبه‌خود تغییر ماهیت می‌دهد، ناگزیر باید بپذیریم که همهٔ آدمها، درنهایت پیروز می‌شوند، چون همه، چه بخواهند چه نخواهند شکست خواهند خورد. اما سؤال اینجاست که ویژگی اصلی شاعر که او را از مردم دیگر متمایز می‌کند چیست؟ آیا این است که او چون زودتر از همه شکست می‌خورد، پس زودتر از همه پیروز می‌شود؟!

به نظر من، سارتر از عهدهٔ تأویل و تبیین کامل و بصواب آنچه گفته است برنیامده و همچون بارت و والری در تاریکی الفاظ، گم شده است. نباید این نکته را از یاد برد که ظلمت و ژرفا، مترادف هم نیستند شبیه هم‌اند. معمولاً اعماق، تاریک است، اما هر ظلمتی، عمیق نیست.

به نظر منتقدانی مثل سارتر، شعر، همان زبان درخودبسته‌ایست که درنتیجهٔ شکستِ زبان متعارفه متولد شده است. به بیان دیگر، شعر، حاصل شالوده‌کنی و درهم‌شکستن ساختار منطقی زبانی است که به محض شکسته شدن، خودبه‌خود تبدیل به شعر می‌شود و این همان چیزیست که فرمالیست‌ها هم می‌گویند.

رولان بارت می‌نویسد: «ادبیات، طرح شوقها و تدابیریست که انسان را در وصول به کمال خویشتن، فقط در قلمرو گفتار، رهنمون می‌شود.»(۱۱)

و چون شعر، مستقل از ادبیات و ضد زبان است، حتی همین هدف سطحی را هم دنبال نمی‌کند و در شیئیت خود محصور می‌ماند، و خود، غایت خود می‌شود و این یعنی اینکه شعر زادهٔ شکست انسان در قلمرو زبان و جهان است.

اما چرا سارتر، انسان را محکوم به شکست و شاعر را ملتزم به شکست می‌داند؟ او معتقد است که انسان، وجود لنفسه‌ایست که در میان اشیاء، سقوط کرده است و این احساس که او نیز مثل اشیاء پیرامون خویش، فی‌نفسه است و برای دیگران وجود دارد، آزادی و اختیار او را از او گرفته است، و او نیز دائماً در حرکت میان لنفسه و فی‌نفسه، یعنی انسان و شیء است و هیچ‌وقت نمی‌تواند در آنِ واحد، هم لنفسه باشد و هم فی‌نفسه. اما چگونه انسان درمی‌یابد که شیء است و انسان نیست؟ هنگامی که حس می‌کند دیگران به او نگاه می‌کنند.

وقتی کسی به من نگاه می‌کند، دنیای مرا می‌قاپد، و به من ثابت می‌کند که من، لنفسه نیستم، فی‌نفسه یعنی شیء هستم، یعنی همان چیزی که با نگاه کردن دیگران، مورد استفاده و سوءاستفاده قرار می‌گیرد و مصرف می‌شود. شکست انسان ناشی از این است که او نمی‌تواند در یک آن، «لنفسه فی‌نفسه» یعنی خدا باشد. و آنچه که او را از خدا شدن، بازمی‌دارد، وجود دیگریست.

سارتر، در نمایشنامهٔ دوزخ، در یک جمله، علت شکست انسان را بازمی‌گوید: «دوزخ، دیگری است.» چرا که دیگریست که وجود مرا به بند می‌کشد و مرا بندهٔ خود می‌کند. با چنین توصیفی از ارتباط، آن وقت برخورد دو نگاه، چه حاصلی خواهد داشت؟ جنگ و ستیزی بی‌رحمانه. چرا که هر یک از این دو من خودخواه، قصد تملک دنیای دیگری، شیء کردن، و سلب اختیار او را دارند. شاید سارتر متوجه این جملهٔ معروف هگل بوده است که: «هر وجدانی، خواهان مرگ دیگریست». به زعم سارتر، هر فردی برای بازپس گرفتن اختیار خود، دو راه دارد که البته این دو راه نیز منجر به شکست می‌شوند. انسان یا باید دیگری را شیء کند، و یا شیء شدن خود را از سوی دیگری بپذیرد.

به هر تقدیر، سارتر معتقد است که کلمه برای شاعر، شیء است و «شیء وجودیست که صاحب شعور و وجدان نیست. پس گزافه، محال، ناضروری، و به زبان ادبی، زیادی است.» او می‌نویسد: «در نظر شاعر، زبان، یکی از ترکیب‌بندیهای دنیای خارج است.»(۱۲)

و چون دنیای خارج، همان دنیای اشیاء و آدمهای دوزخی است، پس به خودی خود هیچ معنایی ندارد، و شعر هم که ترکیب دیگری از همین دنیاست، جز شیء نیست و بالاخره اینکه نه غایتی دارد، نه معنایی.

اما چنین نیست که سارتر می‌گوید. کلمه در ساحت شعر، چیزی ورای اشیاء، یعنی همان معنای ناب و غیرقابل فهمی است که از پوستهٔ لفظ، سربرآورده و از دانهٔ کلمه، جوانه زده است. کلمه در نظر شاعر، نه شیء بل اشاره به معنای عریان‌شده‌ای است که حصار لفظ را برنمی‌تابد. آیا کلمات در این شعر، شیء هستند یا فراتر از شیء.

داد جاروبی به دستم آن نگار
گفت کز دریا برانگیزان غبار

O

● تفکر شاعرانه، مرز خیال و واقعیت را از میان برمی‌دارد، و هر پرسش مطرح‌شده برای او همچون فانوسی در ظلمات است، فانوسی که او را پرسشی دیگر، و فانوسی دیگر، رهنمون می‌شود

● آیا واقعیت، خیال است، یا خیال، واقعی است؟ و یا هیچکدام؟ به بیان دیگر، اگر جهان واقعی، اعتبار دارد و غیرقابل انکار است، چرا جهان خیال، معتبر نباشد؟ چون به هر حال، وجود آن را نمی‌توان انکار کرد و هیچکس نیست که جهان خیال را تجربه نکرده باشد

زبان، در معنای کلی و عام خود، از یک سو همچون افسونگریست که انسان را از هراس ناشی از مواجهه با حوادث و پدیده‌های ناشناختهٔ جهان، به‌طور موقت آزاد می‌کند، و از سوی دیگر، محملی است برای رفتن و غرق شدن در لحظهٔ کشف و اتحاد با وجود.

اگر انسان، توانایی نامگذاری نداشته و اگر نمی‌توانست برای توجیه حوادث مادی و معنوی جهان بی‌انتهای درون و برون، توضیحی کلامی داشته باشد، یقیناً دانش و فرهنگ و تمدن و تاریخ مجال نمود نمی‌یافتند.

آندره بلای، شاعر و فیلسوف روسی می‌نویسد:

«زبان، یکی از قدرتمندترین ابزار آفرینش است. هنگامی که ما نامی به روی اشیاء می‌گذاریم، آنها را هست می‌کنیم. همهٔ دانش‌ها نتیجهٔ نامگذاری اند و دانش بدون کلمه شدنی نیست. کلمه هم رمز است و هم ترکیبی از دو ذات که به تنهایی غیرقابل درک می‌نمایند. نسبت دادن ظلمت به پدیده‌ای طبیعی، درحقیقت نوعی افسونگریست که ما را هرچند سطحی، در برابر هجوم ناشناخته، حفظ می‌کند. انسان با جادوی کلمات، طبیعت را ظاهراً مقهور می‌کند و بر آن مسلط می‌شود. برای مثال نامیدن و تشخیص کلامی دادن به صدای رعدی که ما را می‌ترساند، نوعی دفاع محسوب می‌شود. اما در شعر، برای ایجاد فضا و درک کنه پدیده‌ها نیازمند قدرتی درونی برای کشف و بازیافت هستیم. اساساً شعر، صرفنظر از تقلید صدای تندر و نامیدن آن، راوی حادثه‌ایست که بر اثر درکی تازه، غیرعادی، و آنی، چشم‌انداز او را تغییر داده است. دانهٔ کلمه که در اعماق وجود شاعر، فرو رفته است با تغییر شیوه و جهت نگاه شاعر، متورم می‌شود و از پوسته‌اش بیرون می‌آید و جوانه می‌زند.»(۱۳)

به اعتقاد بلای، قصد زبان شعر، ایجاد رابطه‌ای زنده و مستقیم با هستی است و اگر ما کلمه را بدون غایتی خارج از آن تصور کنیم، چاره‌ای جز پذیرش زیبایی‌شناسی صرفه که البته آن هم در خور تردید است نداریم.

به نظر بلای، زبان غیرشاعرانه، دانشی است که جهل خود را ثابت می‌کند. او می‌نویسد: «کلمه در نگاه شاعر، از تجزیه و تحلیلهای عقلانی، فراتر می‌رود، و به آفرینش کمال‌یافته می‌پیوندد. شعر، هیأتی از کلمات زنده است که تاریکی زبان و جهان را با نور پیروزی، فروزان می‌کند. زبان شعر، شرطی برای درک وجود نوع انسان است و این شرط، پذیرش بی چون و چرای مرگ و زندگی است که در شعر و موسیقی کلام، متبلور می‌شود. شعر، عکس‌العمل مؤثر شاعر در مقابل طبیعت سحرآمیزیست که او را احاطه کرده است.»(۱۴)

○

والری، سارتر، و بارت، هیچ حرفی از تفکر شاعرانه نمی‌زنند، چرا که شعر را جز پدیده‌ای زیبا و بی‌هدف نمی‌دانند. اما آیا براستی چیزی که بی‌هدف و بی‌معنا باشد، می‌تواند زیبا باشد؟

زبان شعر، راز زبان و جهان را به آن بازمی‌گرداند، زیرا زبان علمی و منطقی، وظیفه‌ای جز راز زدایی ندارد. زبان در

ساختار متعارف خود تنها وسیلهٔ مؤثریست که می‌تواند ارتباط انسان با وجودمصور، یعنی موجودی ظاهراً شناخته‌شده را برقرار کند. اما زبان شعر، زبانی است که ارتباط با وجود را نه در قلمرو تعقل که در ساحت تفکر و خیال میسّر می‌کند.

زبان شعر، اگرچه در نظر اول، حاصل ترکیب کلمات در ساختاری دیگرگونه است، اما این ترکیب نه برای برانداختن و نفی مطلق زبان معمول که به‌طور غیرمستقیم بیانگر ناتوانی زبان در برقراری ارتباط با وجود در آن سوی الفاظ، و در ساحت معانی است.

زبان شعر از یک سو بیانگر شیوهٔ تفکر و تماشای شاعر است، و از دیگر سو خطابی است از سوی حقیقتی نامعلوم که خود را آشکارا در کلمه پنهان کرده است. زبان شعر، زبان ارتباط حقیقی انسان با واقعیتی فراسوی واقعیت موهوم است. این واقعیت تازه و باورنکردنی، فقط در زبانی متعالی متجلی می‌شود. شعر، تبلور معنا در تضاد میان دو مفهوم عقلانی است، و به همین دلیل است که زبان شعر برخلاف زبان نثر که منطق علیت بر آن حاکم است، براساس منطق پارادوکس بنا شده است.

شعر، بیانگر شیوهٔ خاصی از تفکر است، و «تفکر، شأن و مرتبه‌ای مستقل دارد، و در آن واحد هم شاعرانه است و هم حکیمانه.»(۱۵)

به فرمودهٔ حضرت رسول(ص): «چه بسا شعر که حکمت است.» به این معنا که جوهر تفکر، در این دو مقوله، یعنی شعر و حکمت، مشترک است و همچنین در آیینهٔ تفکر و خیال است که شعر و حکمت بر هم منطبق می‌شوند و معنایی یگانه می‌یابند.

شعر، با پرسش آغاز می‌شود و در پرسش، وجود خود را به سمت غایت غایات ادامه می‌دهد. به اعتقاد هیدگر: «تفکر، پرسش است، پرسش از خویشتن خویش و از تمامی اعتقادات ارثی و اکتسابی که مدتهای مدیدی همراه ما بوده‌اند. پرسش کردن، به معنی روش به هم بافتن و سرهم کردن مفاهیم نیست، بلکه همچون طریق و مسیریست که هرکس می‌باید خود آن را بگشاید بی آنکه مقصد معلومی را از پیش، در نظر گرفته باشد.»(۱۶)

تفکر شاعرانه به یک تعبیر در نسبت با تفکریست که کی‌یر که‌گارد آن را تفکر درون‌ذاتی می‌نامد و معتقد است که فکر درون‌ذاتی، جدالی است، البته نه به معنای هگلی آن بل به این معنا که فکر با تضادهایی که انسان واقعی با آنها در نزاع است، روبرو می‌شود و دورانهای میان شقوق مختلف را همچنان مدّ نظر قرار می‌دهد، به نحوی که به‌روشنی می‌توان ضرورت انتخاب را دید. هست بودن، تضاد عظیمی است که متفکر درون‌ذاتی نباید از آن صرفنظر کند. متفکر درون‌ذاتی در آنچه مربوط به هست بودن است، «مرد جدال است». به همین دلیل است که کی‌یر که‌گارد، تضاد هگلی را باور ندارد و می‌نویسد: «دیالکتیک هگل، اجازه نمی‌دهد که همهٔ قضایای متضاد با حقیقت را در حقیقت جمع کنیم، خود تناقض نیز از بین رفته است و جزئی از کلّ حقیقت شده است. هگل، سرانجام به جهانی دربسته و گرد می‌رسد که در آن، هیچ مشکلی یا خطری نیست، جهانی که در آن امکان آفرینش و وظیفه‌ای در کار نیست و فقط دانستن در کار است و بس.»(۱۷)

یکی از راههای واضح‌تر نمودن این معما که تفکر شاعرانه چیست؟ این است که ما آنچه را تفکر نیست از تفکر شاعرانه تمیز دهیم و تفکر شاعرانه را در وجه سلبی و تنزیهی آن مطرح کنیم. آنچه را کی‌یر که‌گارد و هیدگر، تفکر درون ذاتی و شاعرانه و حکیمانه می‌نامند «از سنخ تصوّرات و تصدیقات نیست، حصول اشیاء و امور در ذهن نیست، استدلال و برهان نیست که در آن صغری و کبری را طوری ترتیب دهیم که به یک نتیجهٔ ضروری منتهی شود، و بالاخره اینکه تفکر، یک امر مفهومی با ترتیب یک هیئت تألیفی از مفاهیم نیست.»(۱۸)

مولانا محمد بلخی در فیه‌مافیه می‌گوید: «پرسیدند معنی این بیت را:

ای برادر تو همه اندیشه‌ای
مابقی خود استخوان و ریشه‌ای

فرمود که تو به این معنی نظر کن که این اندیشه، اشارت به آن اندیشهٔ مخصوص است و آن را به اندیشه عبارت کردیم جهت توسّع، اما فی‌الحقیقه آن اندیشه نیست و اگر هسته این جنس اندیشه نیست که مردم فهم کرده‌اند.»(۱۹)

تفکر شاعرانه، مرز خیال و واقعیت را از میان برمی‌دارد، و هر پرسش مطرح‌شده برای او همچون فانوسی در ظلمات است، فانوسی که او را پرسشی دیگر، و فانوسی دیگر، رهنمون می‌شود، و این، همان شور وجودیست که با تفکر، عجین است، به قول کی‌یر که‌گارد: «تمام پرسشهای مربوط به وجود، با شور و شوق است، زیرا وجود داشتن، اگر درست به آن پی ببریم، شورانگیز است. تفکر دربارهٔ پرسشها با کنار نهادن شور و شوق، اصلاً فکر نکردن دربارهٔ آن است.»(۲۰)

تفکر شاعر، جز با اشتیاق به حضور و انکشافی که با درد و رنج فزاینده و خردکننده‌ای عجین است متبلور نمی‌شود چرا که موضوع تفکر، امری انتزاعی نیست و با هستی شاعر نسبتی بی‌واسطه دارد. برای مثال، دانشمندی که صرفاً با ابزار عقل، به سراغ پدیده‌های هستی می‌رود، موضوع مشخص و معینی را برمی‌گزیند و تفکر خود را بر موجودی انتزاعی متمرکز می‌کند، تا جایی که دهها کتاب دربارهٔ مگس و مورچه و زنبور و گل و گیاه تألیف می‌کند. موجود مورد مطالعهٔ دانشمند تک‌ساحتی، برای او نه امتداد و پرتوی از وجود به معنای مطلق آن که موجودی مستقل و مجرّد است. اما موضوع تفکر شاعرانه، وجود مبهم و مرموز و ناشناخته‌ایست که با حضور شعر آغاز می‌شود و در همه چیز جریان می‌یابد، تا جایی که شاعر، از من، تهی می‌شود، و با آگاهی از هیچ بودن خود، همه چیز می‌شود و لحظهٔ توحید را درمی‌یابد.

آنچه در شعر، به هیأت رلز و رمزی عریان و حیرت‌انگیز جلوه‌گر می‌شود، وجودیست که در تکاپوی تفکر، مبدّل به پرسشی می‌شود که هزاران پاسخ دارد، اما هر پاسخی، خود مقدمه پرسش دیگریست، پرسشی وسیع‌تر و عمیق‌تر.

شاعر با طرح پرسش وجود، ضرورتاً با آنچه مقابل آن است روبرو می‌شود یعنی با مرگ و عدم. اضطراب، وحشت و انتظار دردناک شاعر، نتیجهٔ سرگردان ماندن او میان دو مفهوم غیرقابل انکار، یعنی وجود و عدم و یا حیات و مرگ است. شاعر وجود را با نگاه کردن و تماشای موجود زوال‌پذیر و پژمرنده، در خطر حلول تدریجی عدم می‌بیند. گل در نگاه او تجلّی وجودیست که میل بازگشت به آنچه را که بوده است دارد، یعنی عدم.

به این ترتیب، شاعر در برزخ میان دو واقعیت متضاد

● با اینکه شاعر می‌داند فقط آخرین و قطعی‌ترین مرگ، کامل‌کنندهٔ حیات اوست اما مرگ خود را با انتحار، تسریع نمی‌کند، بل حیات خود را تا جایی که برایش مقدر شده است ادامه می‌دهد، و از فراز و نشیب بیابان عشق نیز نمی‌ترسد.

و انکارناپذیر قرار می‌گیرد، و جز تن دادن به تفکری فرارونده و رنج‌آلود، راه دیگری برای او نمی‌ماند. شاعر، وجود را بی هیچ برهان و دلیلی درمی‌یابد، اما درک وجود او را به سمت نیستی سوق می‌دهد.

تفکر شاعرانه، تفکر جوششی است و جز در روند تحقق خویش، آموخته و شناخته نمی‌شود. تفکر شاعرانه، تفویضی است نه تحصیلی، و طبیعی است که این تفویض، نه از سوی محیط، بل به واسطهٔ محیط، و از سوی نامعلومی است که در وهم و فهم نمی‌گنجد.

O

شاعر در مواجهه با محیط ظاهراً درونی و بیرونی با این پرسش مواجه می‌شود که آیا واقعیت، خیال است یا خیال، واقعی است؟ و یا هیچکدام؟ به بیان دیگر، اگر جهان واقعی، اعتبار دارد و غیرقابل انکار است، چرا جهان خیال، معتبر نباشد؟ چون به هر حال، وجود آن را نمی‌توان انکار کرد و هیچکس نیست که جهان خیال را تجربه نکرده باشد، همان جهان به‌ظاهر موهومی که شدیدترین و واضح‌ترین شکل آن در خواب نمود می‌یابد. شعر صرفاً حاصل تفکر نیست، حاصل حساسیت ذاتی شاعر در مقابل همهٔ آن چیزهایی است که به شیوه‌های گوناگون، چه در خواب و چه در بیداری می‌بیند و حس می‌کند، و همین دریافتهای متناقض‌نماست که تفکر او را به تکاپو و جنبش وامی‌دارد و آن را در جستجوی دردناک غایتی نامعلوم و ناشناخته دچار تنش می‌کند، تا جایی که تفکر، برای رهایی از بحران عدم شناخت یکسان بودن ارزش وجودی خیال و واقعیت را می‌پذیرد، و در خیالی واقعی، یا واقعیتی خیالی، متبلور می‌شود. شعر، نمود چنین تفکریست.

آنچه برای شاعر، مهم است، درک یا کشف خیالی بودن یا واقعی بودن خود و محیط نیست، بل برگذشتن از وجود و عدم، و ادامه یافتن در جوهرهٔ حیات است، جوهره‌ای فارغ از مکان و زمان، و همیشه جاری و ساری. این ناست که شاعر، با آگاهی از حضور بلامنازع مرگ، چاره‌ای ندارد جز آنکه واقعیت دنیای مادی، یعنی واقعیت من، و جهان من را، نه انکار، که نادیده بگیرد، تا بتواند در ساحت من متعالی، جهان متعالی را به تماشا برود. آنچه برای شاعر، در ابتدای حرکت درون‌ذاتی تفکر، امری ناممکن و محال می‌نماید، همین نادیده انگاشتن واقعیت ملموس، و انکشاف واقعیت خیالی و متعالی است.

وقتی شاعری مثل فروغ می‌گوید:

من خواب آن ستارهٔ قرمز را
وقتی خواب نبودم دیدم

به این نکته اشاره می‌کند که خواب و بیداری ارزش و اعتباری یکسان دارند و آنچه مهم است چگونگی مواجههٔ شاعر با این تضاد ناگزیر است.

جنگ اضداد، نبرد بی‌امان هستی و نیستی در تمامیت شاعریست که سعی دارد از دوگانگی، فراتر برود و از تکاپوی عبث خویش به خاطر حل شدن در وحدتی پایدار چشم بپوشد.

با اینکه شاعر می‌داند فقط آخرین و قطعی‌ترین مرگ، کامل‌کنندهٔ حیات اوست اما مرگ خود را با انتحار، تسریع نمی‌کند، بل حیات خود را تا جایی که برایش مقدر شده است ادامه می‌دهد، و از فراز و نشیب بیابان عشق نیز نمی‌ترسد. شاعر، همه آنچه را که متعلق به من مجهول و متعالی اوست، به سوی مقصدی نامعلوم هدایت می‌کند، و وجود خویش را از همهٔ سختی‌ها و بلاها گذر می‌دهد. فروغ می‌گوید:

من این جزیره سرگردان را
از انفجار کوه
و انقلاب اقیانوس گذر دادم
و تکه‌تکه شدن
راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش
آفتاب به دنیا آمد

شاعر کدام جزیرهٔ سرگردان را از انفجار کوه و انقلاب اقیانوس، گذر داده است؟ آیا این جزیرهٔ سرگردان و تنها که راه به جایی ندارد، همانا تمامیت هستی او نیست؟ و آیا براستی، جزیره و اقیانوس و کوه، همان شیء هستند نه چیزی بالاتر از آن؟

شاعر، حیات را با آگاهی عمیق از مرگ، متواضعانه دنبال می‌کند تا راز آن وجود متحد را دریابد. تفکر و شعر، توأمان و در زبانی ساده و صمیمی جریان دارند و همین سادگی است که پیچیدگی دیوانه‌کنندهٔ هستی را در خود پنهان کرده است.

O

اغلب مردم، شاعر را انسانی خیال‌پرداز یا خیالاتی می‌دانند، یعنی کسی که همیشه در رؤیا، و یا به قول تودهٔ مردم، در هپروت سیر می‌کند، و از واقعیت گسسته است. اما به هر حال، شاعر با محیط و در محیط است که زندگی را درمی‌یابد و از حضور مرگ عمیقاً آگاه می‌شود.

محیط برای شاعر، چه معنایی دارد و او چگونه با محیط، رابطه ایجاد می‌کند؟ محیط برای شاعر، هم اوست و هم آنچه که او می‌بیند و آنچه او می‌بیند هم بیرون از او و هم در اوست. پس محیط، اشاره به فضایی سرشار از حیات است که در ارتباط مستقیم با شاعر است، یعنی با انسانی که معمایی شگفت و در عین حال ناچیز از حقیقت مطلق است.

آیا آنچه را ما در رؤیا و هنگام خواب می‌بینیم، خارج از وجود ماست یا در ماست؟ برای مثال، وقتی که من در رؤیا خیابانی می‌بینم که انتهایی ندارد، آیا خیابان و درختانی که در دو سوی آن به سمت افق کشیده شده است من هستم؟ یعنی این خیابان، جان گرفته و موجودیت یافته در همان وجودیست که اکنون خوابیده است؟ یا نه، خارج از اوست؟ به بیان دیگر، کدامیک رؤیای دیگری هستند؟ من بیداری، یا من خواب؟

در مورد واقعیت دنیای بیداری هم همین پرسش را می‌توان مطرح کرد. در هر حال ما با پرسشی بی‌پاسخ مواجه‌ایم، چرا؟ چون زمان وقوع رؤیا در حال، و در اکنون است، به این معنا که معیارهای تشخیص رؤیا از واقعیت، در همان لحظه رؤیا دیدن، مضمحل می‌شود.

همه چیز در همان لحظه، واقعی، و حتی قابل لمس است. پس چگونه است که انسان آنچه را در خیال می‌بیند غیرواقعی، و آنچه را در بیداری می‌بیند واقعی می‌پندارد؟ شاعر چینی تزو می‌گوید:

دیشب در رؤیا / خود را به هیأت پروانه‌ای دیدم / و اکنون نمی‌دانم که من / انسانی هستم که دوش / خود را پروانه دیده است / یا پروانه‌ای هستم که هم‌اکنون / و در رؤیای دیگری / خود را انسان می‌بیند

شاعر، در این پرسش، نفوذ می‌کند، و در جستجوی

● شاعر، حیات را با آگاهی عمیق از مرگ، متواضعانه دنبال می‌کند تا راز آن وجود متحد را دریابد. تفکر و شعر، توأمان و در زبانی ساده و صمیمی جریان دارند و همین سادگی است که پیچیدگی دیوانه کنندهٔ هستی را در خود پنهان کرده است.

تأویل و تحویل آن چیزی برمی‌آید که در روند ارتباط، دیده و حس کرده است. بنابراین آنچه برای شاعر مهم است کجا بودن نیست چگونه بودن است.

شاعر، در حال، و در آن، می‌زید، چراکه وجود را در هر دو ساحت ناهمگون خویش محفوف به عدم می‌بیند، و تنها چیزی که برای او باقی می‌ماند لحظه است و بس، اما نه لحظه‌ای در خود بسته که باز و نامحدود. فروغ می‌گوید:

ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم
و بقا را
در یک لحظهٔ نامحدود

شاعر، بعد از جستجوهای طولانی برای کشف حقیقت، به خودی می‌رسد که مقدس و فهم‌ناشدنی است. آنچه برای شاعر ارزشمند است نفسِ جستجو و پرسش حقیقت است نه جایی که حقیقت در آنجا متجلی می‌شود، چرا که حقیقت همه جا هست حتی در باغچه. از شیخ ابوسعید ابی‌الخیر پرسیدند: حقیقت را کجا بیابم؟ و شیخ گفت: کجاش جُستی که نیافتی؟

ارتباط شاعر با محیط، ارتباطی صمیمانه و عاری از خودپرستی و خودبینی است چرا که او خود را از هیچکس و هیچ چیز، برتر یا فروتر نمی‌داند و دریافته است که وجود در حیات مادی، تکه و پاره است و وظیفه او نیز این است که از این گسستگی فرابرود، و از آن زلفِ پریشان، کسب جمعیت کند.

شاعر، با آگاهی از ناپایداری حیات مادی، در همه چیزهایی که او را احاطه کرده است، تحلیل می‌رود. نه به این معنا که همچون اشیاء پیرامونِ خویش می‌شود، به این معنا که وجود ناشناختهٔ خود را به روی هستی، در تمام صُور خود می‌گشاید. و از میان هر آنچه که از درون و بیرون، او را احاطه کرده است با توسّل به تفکر شورانگیز خویش عبور می‌کند. او در این نبرد ناگزیر، راهی جز این ندارد که این جزیرهٔ سرگردان را از انفجار کوه و انقلاب اقیانوس گذر دهد.

نبرد شاعر، علی‌رغم آنچه عده‌ای تصور می‌کنند، نه در تنفر و انزجار، که در صمیمیتی اجتناب‌ناپذیر ریشه دارد. صمیمیت شاعر، در اوج خویش، معطوف به رابطه‌ای عمیق‌تر و وسیع‌تر با هستی می‌شود.

شاعر، از حیات می‌گسلد تا بار دیگر، و با نگاهی دیگر، به سوی آن بازگردد، و به آفتاب سلامی دوباره بگوید. و این‌گونه است ارتباط دوبارهٔ شاعر با همهٔ اشیایی که به نظر سارتر، در خود بسته، گزافه، بیهوده، و زیادی‌اند.

به قول نیچه: «چگونه می‌توانم انسان بودن را تاب بیاورم، اگر انسان، همزمان شاعر، و خواننده معماها، و تطهیرکنندهٔ سرنوشت نباشد؟(۲۱)

O

پی‌نوشت‌ها:

۱. سارتر، ژان پل، ادبیات چیست؟ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ هفتم، انتشارات زمان، تهران، بهار ۱۳۷۰، ص ۱۶

۲. والری، پل، «شعر و اندیشهٔ انتزاعی»، ترجمهٔ پریسا بختیاری‌پور، مجلهٔ شعر، سال دوم، شمارهٔ دهم، تهران، ۱۳۷۳، ص ۵۴

۳. ادبیات چیست؟ ص ۳۰

۴. شعر و اندیشهٔ انتزاعی، ص ۵۴

۵. همان، ص ۵۴

۶. بارت، رولان، نقد تفسیری، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، چاپ اول، انتشارات بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۵۷

۷. ادبیات چیست؟، ص ۳۶

۸. همان، ص ۳۶

۹. همان، ص ۳۶

۱۰. همان، ص ۲۵

۱۱. نقد تفسیری، ص ۴۵

۱۲. ادبیات چیست؟، ص ۱۸

۱۳. بلای، آندره، «جادوی کلمات» ترجمهٔ پریسا بختیاری‌پور، مجله فرهنگ فارس، شمارهٔ سوم، سال اول، شیراز، پائیز ۱۳۷۲، ص ۸۷

۱۴. همان، ص ۸۸

۱۵. گلن گری، «تمهیدی بر تفکر پس فردا» ترجمهٔ محمدرضا جوزی، مجله مشرق، دورهٔ اول، شمارهٔ پنجم، تهران ۱۳۷۴، ص ۳۰

۱۶. همان، صص ۳۱ و ۳۲

۱۷. ژان وال، اندیشهٔ هستی، ترجمهٔ باقر پرهام، انتشارات طهوری، ص ۸۲

۱۸. تمهیدی بر تفکر پس فردا، ص ۳۰

۱۹. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، گزیده فیه‌مافیه، به کوشش دکتر حسین الهی قمشه‌ای، چاپ سوم، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، تهران ۱۳۷۱، ص ۷۶

۲۰. تمهیدی بر تفکر پس فردا، ص ۳۲

۲۱. نیچه، فردریک، انک انسان، ترجمهٔ رؤیا منجم، چاپ اول، انتشارات فکر روز، تهران ۱۳۷۴، ص ۱۷۴

● نبرد شاعر، علی‌رغم آنچه عده‌ای تصور می‌کنند، نه در تنفر و انزجار، که در صمیمیتی اجتناب‌ناپذیر ریشه دارد. صمیمیت شاعر، در اوج خویش، معطوف به رابطه‌ای عمیق‌تر و وسیع‌تر با هستی می‌شود.