پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سنت، تجدد و پسامدرنیسم در شعر فارسی

رضا براهنی

«بخش اول»

چند نکته‌ی به ظاهر ساده و بدیهی را با شما در میان می‌گذارم. شاید نکات ساده و بدیهی چنگی به دل نزنند، و دون شأن ما باشد که آن‌ها را مطرح کنیم و یا دوباره مطرح کنیم. اما اگر دوباره مطرح کردن آن‌ها کاسه کوزه‌ی شأن ما را به هم بریزد، ما باید بخشی از وثوق و اعتمادی را که به شأن خود داشته‌ایم پشت سر بگذاریم و یا از پشت سر برای شأن خود وثوق و اعتماد تعبیه کنیم و یا اصلا برای خود شأن، تعریف و یا تعاریف جدیدی دست و پا کنیم.

وظیفه‌ی ماست که هرگز از تکان‌هایی که می‌خوریم وحشت نکنیم، چرا که وحشت واقعی بیش‌تر در این نهفته است که ما اصلا تکان نخوریم. این تعکیس ها درست در برابر چشم ما اتفاق می‌افتد. کسانی که به تاریخ و یا تاریخ ادبی به صورت خطی نگاه می‌کنند، بیش‌تر شبیه تماشاگر ناشی‌ای هستند که در برابر قمارباز تردستی نشسته و با چشم باز و به ظاهر هوشیار به حرکت دست‌ها نگاه می‌کند، اما در هر لحظه‌ی داده شده که گمان می‌کند دست طرف را خوانده، و ورق برنده را اعلام می‌کند، شگفت‌زده می‌شود که چقدر او ناشی‌تر از همیشه، و قمارباز تردست‌تر از هر دست قبلی بوده؛ و هنوز دست اصلی نخوانده باقی مانده است. حافظ این نکته را خون خوردن نامیده است، در غزلی که خواندن آن در آغاز این بحث ناچیز، به بحث ما شأنی خواهد داد

که بی شک خودِ بحث فی نفسه و بدون آن از فقدان شأن رنج خواهد برد:

گر تیغ بارد در کوی آن ماه — گردن نهادیم، الحکمُ لله
آیین تقوی ما نیز دانیم — لیکن چه چاره با بخت گمراه
ما شیخ و واعظ کمتر شناسیم — یا جام باده یا قصه کوتاه
من رند و عاشق در موسم گل — آن گاه توبه، استغفرالله
مهر تو عکسی بر ما نیفکند — آیینه رویا، آه از دلت آه
الصبرُ مرٌ وَالعُمرُ فانٍ — یا لَیتَ شعری حتّام القاه
حافظ چه نالی؟ گر وصل خواهی — خون بایدت خورد درگاه و بیگاه

در ابتدا احساس می‌کنیم که شعر را فقط باید از رویش بخوانیم، اما شعر کهن فارسی نت‌نویسی خاصی در زیر، یعنی انگار درست در زیرِ خودِ نوشته داشته است که در آن جابه‌جایی طول هجاها و در سر جای خود قرار گرفتن ترکیب آن‌ها به صورتی خاص، یعنی ایجاد محوری صوتی برای تمام مصراع‌ها به رغم حضور معنای متفاوت در همه‌ی مصراع‌ها، از آن زیر و یا در عمق، گوش ما را به سوی خود می‌خواند و نهیب می‌زند که آن نت عمقی را رها نکن. آن نت که در شعر فارسی، شعر عربی، شعر ترکی آمده و بعد در شعر اردو هم آمده، افاعیل عروضی است. این شعر را با دو حالت می‌توان خواند: فع لن فعولن فعلن فعولان/ و یا مستعفلن فع مستعفلن فاع، که هر دو در عروض فارسی و عروض عرب، اسامی عربی دارند، درست است که اصوات نشانه‌شناسی خاص جهانی خود را پیدا کرده‌اند، اما آن‌هایی که می‌خواهند فارسی را از کلمات عربی جدا کنند و به پاکسازی زبان اعتقاد دارند، باید کمی دقت کنند که از هول حلیم توی دیگ نیفتند، چرا که اگر چنین کاری بکنند باید به بزرگ‌ترین کتاب‌سوزان تاریخ و بزرگ‌ترین زبانسوزان تاریخ هم دست بزنند - از این بیت رودکی بلخی بگیرید، «نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت - سه پیراهن سَلَب بوده ست یوسف را به عمر اندر» و بیابید تا این بیت معروف شهریار تبریزی، «آسمان چون جمع مشتاقان پریشان می‌کند، در شگفتم من نمی‌پاشد ز هم دنیا چرا؟» و یا: «شهریارا بی حبیب خود نمی‌کردی سفر، وین زمان راه قیامت می‌روی تنها چرا؟» و از این بیت‌ها واژه‌های «محنت»، «راحت»، «سَلَب»، «یوسف»، «عمر»، «جمع»، «مشتاق»، «حبیب»، «سفر»، «قیامت» را حذف کنید، می‌بینید که سره‌نویسان

آن‌هایی که می‌خواهند فارسی را از کلمات عربی جدا کنند و به پاکسازی زبان اعتقاد دارند، باید کمی دقت کنند که از هول حلیم توی دیگ نیفتند

تردست چه خوابی برای نابودی رویاهای ترکیب زبان‌ها در ایران در جهت بر پا شدن قله ی رفیع شعر فارسی دیده‌اند. با این سره نویسان تردست که شما به عنوان دوستان زبان فارسی دارید، هیچ نیازی به دشمن خارجی ندارید. و برگردم سر شعر حافظ.

با این سره نویسان تردست که شما به عنوان دوستان زبان فارسی دارید، هیچ نیازی به دشمن خارجی ندارید.

غنای زبان فارسی در این شعر و یا در شعرهایی حتی با اوزان پیچیده‌تر در این نکته‌ی ساده نهفته است که زبان فارسی هجای کوتاه، هجای بلند، هجای بلندتر و هجای بلندترین دارد: اَ،آ،اَر،آرد، و کلمات فارسی، هم آن‌هایی که از زبان‌های کهن ایرانی و هندواروپایی گرفته شده اند، و هم آن‌هایی که از زبان‌های دیگر آمده، در آن وطن طبیعی خود را در سایه‌ی گذشت قرون یافته‌اند، با پشت سرگذاشتن مشخصات صوتی خود، در آن طبیعت ثانوی پر دوام‌تر از طبیعت اصلی خود یافته‌اند، و این صورت بیان، صورت بیان ذاتی زبان فارسی در طول سده‌ها شده است، به همانگونه که شعر جفری چاسر بنیانگذار شعر انگلیسی در هفت قرن پیش و شعر «شکسپیر» ، «میلتون» رمانتیک‌ها و شعر جدید و حتی شعر «پست مدرن انگلیسی زبان» از ترکیب چندین زبان رسوخ کرده در ذات دستوری و نحوی زبان انگلیسی به وجود آمده است، و شما بهتر از من می‌دانید که اگر در انگلیسی پیشوندها و پسوندها و ریشه‌های لغات لاتین و یونانی و فرانسوی را یاد بگیرید، تقریبا نصف زبان انگلیسی مبتنی بر ریشه‌ی تیوتانیک جرمانیک را یاد گرفته‌اید. البته موضوع تلفظ و صداها چیز دیگری است و تکیه در هجاهای زبان انگلیسی آن را به یکی از موسیقایی‌ترین زبان‌های دنیا تبدیل کرده است. – البته می‌دانید که غرضم عربده‌کشی‌های درقه‌های هالیوود در فیلم سراسر توهین «سی‌صد» نیست که پلی تعبیه می‌کند در کنار سایر پل‌ها، تا آقای بوش ایران را هم به دو جهنم یمین و یسار ایران، یعنی عراق و افغانستان تبدیل کند، و قوزی بالاقوز ستم رفته بر منطقه بیاورد– و اجازه بدهید برگردم سر شعر حافظ.

علاوه بر آن موسیقی مبتنی بر ابتدا وزن، و بعد قافیه، و مهار شدن هر بیت از طریق قافیه در همان بیت، و تجدید مطلع در بیت بعدی از لحاظ وزنی برای رسیدن به قافیه در پایان آن بیت، با کلمات دیگر، می‌توانیم سطرها را به صورتی معنی کنیم. من عمداً یک ملمع، یعنی شعری با یک بیت عربی و برخی کلمات عملاً عربی انتخاب کرده‌ام تا دوستان با این شیوه‌ی بیگانه‌گردانی که انتخاب کرده‌ام، به مسأله توجه دقیق بکنند. مصراع اول آنقدر ساده است که معنایش را انگار لازم نیست بگوییم. البته بعداً به این «سادگی» و تفاوت آن با «سادگی های دیگر» اشاره خواهیم کرد. دومی هم ساده است: ما هم آیین تقوی را می‌دانیم، ولی وقتی که بخت همراه آدم نباشد، به قول امروزی‌ها یکی شانس نداشته باشد، مثل من، چه کاری از دستش ساخته است؛ بیت سوم هم

ساده است. فقط آن «کمتر شناسیم» انگار دو معنی دارد، یکی این که اصلاً هیچ‌کس شیخ و واعظ نیست، و یا اگر هست، «ما»ی شعر به رسمیت نمی شناسدشان؛ به همین دلیل یا «جام باده» بده یا اصلاً حرفش را نزن و قصه را کوتاه کن. بعد می‌آییم به بیت بعدی، می‌بینیم فضا کمی متفاوت است. در این جا از تیغ و گردن پیش کشیدن حرف و سخنی نیست. در آن جا گفته بود، حکم، حکم الهی است. حالا می گوید من رند و عاشق باشم. و موسم هم موسم گل باشد و بیایم توبه کنم؛ و پشت سر کلمه‌ی توبه‌ی عربی- اسلامی، باز هم به در واقع به توبه متوسل می شود: از خدا طلب مغفرت می‌کنم، یعنی توبه می‌کنم. ولی شعر فضای دیگری باز کرده، کلمات انگار در کنار هم مفاهیم متضادی را به رخ می‌کشند: من رند و عاشق باشم، و توبه کنم؟ آن هم در موسم گل، استغفرالله. یعنی دو صورت متفاوت پیش می‌آید: خدایا توبه می‌کنم! و یا خدایا گفتم، توبه، از توبه، توبه می‌کنم. یعنی بفهمی نفهمی زبان هم مفهوم اولی را بیان می‌کند و هم مفهوم دومی مخالف با آن را. هم توبه می‌کنم، هم از توبه، توبه می کنم. خود به خود زبان علاوه بر حوزه‌ی کلمه و ترکیب کلمات، در حال حرکت به سوی حوزه‌ی معنای کلمه و یا حوزه‌ی معنای ترکیب کلمات، یک حوزه‌ی دیگر، که آن را یکی از محققان بزرگ پارسی الاصل هندی، «حوزه‌ی سوم» خوانده است، پیدا می‌کند. به این نکته چند دقیقه بعد خواهیم رسید. بعد می گوید: «مهر تو عکسی بر ما نیفکند- آیینه رویا، آه از دلت آه» یکی از زیباترین بیت های شعر فارسی. «مهر» را می توانید خورشید بگیرید، می توانید محبت بگیرید. ولی محبت عکس و یا انعکاس دارد. در زبان فارسی امروز می گوییم: «عکس انداختم». «انداختم» به معنای همان «افکندن» است. انگار حافظ از هنر عکاسی امروز خبر داشته است. در سطر بعدی بین «مهر» و «آیینه» رابطه برقرار می‌شود. پس «مهر» با آیینه‌گون بودنش، انعکاسی از صورت کسی که در آن نگاه می‌کرد، به سوی او پرتاب نکرده: «آیینه رویا، آه از دلت آه». چهار الف ممدود در «آیینه»، در «رویا» ، در «آه» اول و در «آه» دوم. شعر فرخ زاد یادتان هست: «من در این آیه تو را آه کشیدم آه / من در این آیه تو را با آب و خاک و آتش پیوند زدم». نُه الف ممدود در دو سطر به هم پیوسته. و همه یادآورِ خودِ عملِ آه. شما «آه» را طولانی‌تر بگویید به «آه» تبدیل می‌شود. شعری پیش از این شعر فرخ زاد گفته شده: «من از تو با بهاران، من از تو با درختان، من از تو با نسیم سخن گفتم/ من از تو دور بودم/ من بی تو کور بودم/ من با تو راز شیفتگی را / در تنگنای سینه نهفتم/ رازی که خواندنش نتوانستی/ رازی که گفتنش نتوانستم/ و ز بیم آنکه برکف نامحرم اوفتد/ بس شب که تا سپیده نخفتم» که شعر نادرپور است، و شعری بسیار خوب. اما حسرتی که در

شعر حافظ هست از مقوله‌ی دیگری است. بسیار فشرده است، به مراتب فشرده‌تر از شعر هر دو شاعر جدید ما. در مصراع اول فقط یک الف ممدود هست در مصرع دوم چهار الف ممدود. در اولی مهر عکسی نیفکنده است. نوعی عصبیت در بیان هست. انگار می‌گوید حتی به تعریض، حتی به مخالفت که تو بر من انعکاسی از خود ندادی، و بعد افسوس به حال خود می‌خورد و بر سنگدلی آیینه‌رو، همان مهر، و این را با آن دو تا «آه» انجام می‌دهد. مهر، آیینه، عکس، دل، همه‌ی این‌ها در حق او ظلم کرده‌اند. و بعد پناه به عربی می‌برد: صبر تلخ است، زهر است و عمر فانی است. یا لیت، ای کاش، شعری، می‌دانستم حتّام اَلقاه، کی او را می‌بینم؟ و یا ای کاش می‌دانستم تا کی از ملاقات او محروم می‌مانم؟ و بعد آن بیت خونین بعدی می‌آید: «حافظ چه نالی؟ گر وصل خواهی/ خون بایدت خورد در گاه و بیگاه.»

توجه ! توجه! توجه! به طور کلی، ارتباط تصویری، بیشتر درون بیت‌هاست. مثلا «تیغ» و «ماه» و «گردن» به بیت بعدی منتقل نمی‌شوند. اگر بیت اول پر از تصویر است، در بیت دوم و سوم، چهارم و ششم و هفتم روی هم تصویر وجود ندارد، گرچه چیزهایی که به تصویر تنه می‌زنند، وجود دارند. ولی مسأله این است: آیا زبان در این شعر فقط معانی کلمات بی تصویر و کلمات تصویردار را بیان می‌کند، و یا این که با حفظ آن روحیه‌ی دودلی هم خواستن، هم نخواستن، هم عشق، هم دوری، هم وصل خواستن، هم خونخوری، حافظ ممکن است زبان را دست کم در یک جا به صورتی به کار گرفته باشد، که هم این معنی و هم آن معنی را بدهد، که به طریقی نوع ناقص آن را در مصراع دوم بیت ما قبل آخر یعنی یا لَیتَ شِعری حتام القاه [«کاش می‌دانستم تا کی او را نمی‌بینم؟» و یا «کی او را می‌بینم؟»] ارائه داده است؟

وقتی که در مصراع اول می‌گوید: «گر تیغ بارد در کوی آن ماه / گردن نهادیم، الحکم لله» کلمه‌ی «گر» مشکل بزرگی ایجاد می‌کند. یعنی ما را بین جبر و اختیار، حیران و سرگردان نگاه می‌دارد، اگر یک «حتی» به بیت نسبت بدهیم، معنا حالت ایقان و جبر پیدا می‌کند، و ایمان را به صورت جبری در می‌آورد: یعنی حتی اگر تیغ در کوی آن ماه ببارد، حکم، حکم الهی است، ما گردن می‌نهیم به این حکم و می‌پذیریم که در برابر حکم الهی چاره‌ای نداریم. این معنی با در نظر گرفتن روحیه‌ی عمومی شعر حافظ، پذیرفتنی‌تر است، تا معنای دیگر. و آن چیست؟

تأکید را از روی همه‌ی کلمات مهم مثل تیغ، باریدن تیغ، کوی آن ماه، گردن

نهادن، حکم خداوند، برداریم و ببریم بگذاریم روی «گر»، و بگوییم اگر در کوی آن ماه تیغ ببارد، گردنمان از مو باریک‌تر است، چرا که حکم، حکم خداوند است؛ و بعد عکس آن را به این صورت در نظر داشته باشیم که اگر در کوی آن ماه تیغ نبارد، ما گردن نمی‌نهیم، و پشت سرش بگوییم تنها موقعی که تیغ ببارد، حکم را گردن می‌نهیم، انگار اگر تیغ در کوی آن ماه نبارد، حکم را گردن نمی نهیم. این نکته را در نظر داشته باشیم که ما داریم شعر حافظ را می‌خوانیم و قصد ورود به اعتقاد شما و بنده را نداریم. یعنی بیت طوری گفته شده که از آن می‌توان هم استنباط ایمان کامل کرد، هم استنباط ایمان مشروط و هم به دلیل پیدا شدن ایمان مشروط - چون ایمان مشروط، جایی در دین، که اساسش ایمان است، ندارد- اعلام کرد که ایمان مشروط مساوی بی‌ایمانی است. اگر حافظ قائل آن باشد، حکمش مرگ است. و به همین دلیل می گوید: حکم، حکم خداوند است، اگر مقوّل باشد، یعنی از قول کسی دیگر آن را گفته باشد، راهِ در رو دارد. به طور کلی سه حالت پیش می‌آید: گردن می‌نهیم، گردن نمی‌نهیم. این معناست، ولی زبان بُعد سوم را پیش می‌کشد، با زبان می‌توان هم این را گفت، هم آن را. زبان معنا را دچار بحران می‌کند. این نکته را باید در نظر داشته باشیم که غرض ما اثبات ایمان و یا بی ایمانی حافظ نیست، یعنی غرض اشاره به ماهیت مضمون اصلا نیست. غرض اشاره به این است که زبان گاهی در وضعی از دودلی قرار می گیرد، که هم این را می‌گوید، و هم آن را در یک جا، و به رغم این وضع، فاصله‌ای ایجاد می‌کند بین این دو، به صورتی که بدون توجه ب ه ماهیت خود زبان نمی‌توانیم به آن دسترسی پیدا کنیم، ممکن است خود حافظ به این قصد ناخودآگاه زبان آگاه نبوده باشد. به رغم این که از این موقعیت‌های ناممکن در شعرش نمونه‌های فراوان دارد. در غزلی به مطلع «خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم/ به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم»، بیت بسیار زیبایی دارد که قدری، عرض می کنم قدری، بی شباهت به بیتی که با همان کلمه‌ی «گر» شروع می‌شود نیست، اما فرق اصلی و اساسی‌تر با آن دارد. حافظ در آن شعر یک موقعیت غیر ممکن مفهومی را بیان می‌کند که ارائه‌ی آن در زمان و مکان غیر ممکن است، اما در زندگی عادی پیوسته اتفاق می‌افتد. می‌گوید: «اگر چه در طلبت هم عنان باد شمالم/ به گردِ سروِ خرامان قامتت نرسیدم». یکی به سرعت باد شمال می‌رود، دیگری مثل سرو خرامانِ خوش خوشک حرکت می‌کند و یا اصلاً حرکت هم نمی‌کند، اما اولی به دومی نمی‌رسد. البته این نکته را در نظر بگیرید که قصد من فقط بیان این نکته در شعر حافظ نیست. این غزل در رثای پسر حافظ است که از قرائن بر می‌آید به مرگ زودرس از دست رفته است. پدر تقلا می‌کند به او برسد، و او که سرو خرامانی بوده و مرگ او را از کنار حافظ ربوده است، دیگر در دسترس نیست. حافظ از طبیعت

ایران، از تصاویر نسبتاً بدیهی، معادله‌ای ریاضی‌گونه و هندسی درست می‌کند که بر اساس آن سرعت بر عدم سرعت قدرتِ غلبه پیدا نمی‌کند. این نقیضه در محتوای تصویری شعر است، اما در بیت «گر تیغ بارد در کوی آن ماه/ گردن نهادیم الحکم لله»، مسأله ضمن این که تصویری است، از آن فراتر می‌رود و گام در حوزه ی زبان می‌گذارد. هم چنین است حرف و سخن‌هایی که حافظ به تعریض به شیخ و واعظ در ابیات متعدد دیگر می‌گوید: «بیا که رونق این کارخانه کم نشود/ بزهد همچو تویی یا به فسق همچو منی». و یا «چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد/ من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک» که در آن زبان مُصرِّح معناست. و یا حتی صریح تر از آن: «در آستان جانان از آسمان میندیش/ کز اوج سر بلندی افتی به خاک پستی»و یا «من که امروزم بهشت نقد حاصل می‌شود/ وعده ی فردای زاهد را چرا باور کنم؟» این بیت ها صراحت دارند. این را نیز بگوییم که ممکن است در همان بیت آغازین غزل، یعنی «گر تیغ بارد در کوی آن ماه / گردن نهادیم، الحکم لله» فرض را بر تصویر و معنا بگذاریم، و این بیت را هم مثل بیت‌های دیگر، یعنی به صورت سیر از کلمه به تصویر، از تصویر به معنا، ببینیم، اما این در صورتی است که آن «گر» شرطی را دو جانبه بگیریم، مثل درهای چرخان که از دو سو باز و بسته می‌شوند. البته این هم هست که ما به حافظ ایمان کامل را منسوب می‌داریم، اما از زبان، لغو انتساب ایمان و بی ایمانی می‌کنیم، و می‌گوییم گاهی یک کلمه چنان در موضع جدی، و یا به قول مبالغه‌گرایان تاریخ‌نویس، در «موقعیت تاریخی» قرار می‌گیرد که یک فضا باز می‌کند، فضایی که ضمن استفاده از فضای دیگر و نسبتاً قراردادی زبان، چنان اهمیتی پیدا می‌کند که هم ایمان را به خطر می‌اندازد، هم کفر را، یعنی اصالت را از معنا و مفهوم هر دو بر می‌گیرد، و ما را در فضای معلق نگاه می‌دارد و یا چیزی را بیان می‌کند که خود گوینده‌ی آن بیان، بدان واثق و مطمئن نیست، یا حتی بدان آگاه نیست. زبان حمله می‌کند هم به هر دو جنبه‌ی یک قال و مقال یا گفتمان، و اصالتی از اعماق خود را به رخ می‌کشد، که گوینده از آن بی‌خبر بوده است. ما احساس می‌کنیم حافظ از درد عمیق روانی، شخصی، عاشقانه، دینی و ایمانی خود حرف زده، در حالی که چون او از زبان، که با اصول و قوانین خود در شعر حافظ وارد شده، استفاده کرده است، پس قوانین خود آن زبان، علاوه بر نیت‌های حافظ بر آن حاکم است، و ممکن است حافظ شخصاً بر آن وقوف نداشته باشد. لحظه‌ای می‌رسد که انسان چیزی می‌گوید در زبان، که از معنایی که خود به آن می‌دهد، وسیع‌تر است، و این ما را به سوی آن حوزه‌ی سوم زبان می‌برد. اشتباه نشود این ابهام و استعاره و کنایه نیست. این خود

زبان است. یک کلمه‌ی «اگر»، شاید بی اطلاع حافظ، ما را در برابر مشکل خود زبان می‌گذارد. انگار ناخودآگاه زبان خدشه در افلاک می‌اندازد. زبان، ناخودآگاهانه حافظ را دو شقه می‌کند و بر آن دو شقه، شقّ ثابتی را تحمیل می‌کند، اگر گفته‌ای، هم این باشد، هم آن، پس در این صورت، نه این خواهد بود، و نه آن، و ما غرق در بحران هستیم، زبان، می‌بخشید این کلمه‌ی غلط مرا که حالا در طول این پانزده سال گذشته، تقریباً در میان دوستان شاعر مصطلح شده، زبانیت خود را به رخ می‌کشد. جادوی زبان، دل از کفر و ایمان با هم می‌رباید.

می‌آییم بر سر نیما یوشیج، و البته نه هنوز آن نیما یوشیجی که زبان جدید، وزن جدید و صورت دیگری از شعر آورد، بل که نیمایی که به یک شاعر، در شعر خود ایراد می‌گیرد. در افسانه، نخستین شعر مهمی که او سروده، و آن را شعر دراماتیک خوانده است و حتی به صراحت در یادداشت خود در آغاز «افسانه»، خطاب به عشقی، آن را «نمایش» خوانده است. به این نکته کار نداریم که آیا این اثر نمایشی است یا نه. ساده بودن آن، نزدیک‌تر بودن آن به متن گفت و گو، منتها گفت و گوی شاعرانه، روشن است، ولی ببینیم به شاعری که از او ایراد می‌گیرد، ایراد – به صورتی که او آن را می‌گیرد– وارد است یا نه، چرا که به زعم خود ایراد می‌گیرد؟ و ثانیاً راه‌حل ایرادی که می گیرد تا چه حد، یک راه‌حل است؟ و بعد نیما در زمانی کوتاه چگونه خود را از حافظ و از این شعری که در برابر جهان‌بینی منتسب به او گفته، جدا می‌کند و صورت دیگری از زبان را پیش می‌کشد که نه به شعر حافظ ربط دارد و نه به شعر افسانه: همان شعر نمایشی. نیما با زبان چه می‌کند؟

حافظا این چه کید و دروغیست
کز زبان می و جام و ساقیست
سالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی ست
من بر آن عاشقم که رونده است!
در شگفتم من و تو که هستیم؟
وز کدامین خم کهنه مستیم؟
ای بسا قیدها که شکستیم
باز از قید وهمی نرستیم
بی خبر خنده زن، بیهده نال

(ص ۷۲– کلیات)

پیش از این، نکته‌ی دیگری هم گفته است:

ای فسانه، خسانند آنان

که فرو بسته ره را به گلزار
خس به صد سال طوفان ننالد
گل، ز یک تند باد است بیمار
تو مپوشان سخن ها که داری
تو بگو با زبان دل خود
-هیچکس گوی نپسندد آن را-
می توان حیله ها راند در کار،
عیب باشد ولی نکته دان را
نکته پوشی پی حرف مردم.
این زبانِ دل افسردگان است
نه زبان پی نام خیزان
گوی در دل نگیرد کسش هیچ
ما که در این جهانیم سوزان
حرف خود را بگیریم دنبال
افسانه می گوید:
قصه ی عاشقی پر ز بیمم
گر مهیبم چو دیو صحاری
غول خواند ز آدم فراری
زاده ی اضطراب جهانم
و بعد از چند چهار پاره ی دیگر می گوید:
عاشقا! من همان ناشناسم
آن صدایی که از دل برآید
صورت مردگان جهانم
یک دمَم که چو برقی سرآید.
قطره ی گرم چشمی تَرَم من (ص ۵۸-۵۷)

احساس می‌کنیم که زبان افسانه به مراتب ساده‌تر از زبان حافظ است. به نظر می‌رسد نیما جهان‌بینی جدیدی را با افسانه ارائه می‌دهد. به مبارزه طلبیدن حافظ کاری است بسیار دشوار، جسارت آمیز؛ و اگر کسی به راستی در برابر حرف و سخن او، حرف و سخن جدید و با ارزشی نیاورده باشد، قافیه را باخته است. نیما همه‌ی آن چیزهایی را که حافظ از زبان می و جام و ساقی می‌گوید، «کید و دروغ» می‌خواند، گمان می‌کند حافظ عاشق آن چیزی ست که باقی است. و خود را عاشق آن چیزی می‌داند که رونده است.

آیا این ایراد به حافظ وارد است؟ به صراحت بگوییم که حافظ شعرهایی درباره‌ی بقا دارد، اما شعر حافظ از نظر برخورد با زمان، یک در دو سویه است به هر دو طرف باز می‌شود و چه بسا که موقع باز شدن، خواننده گمان کند که با در در حال بسته شدن سروکار دارد. این دودلی، این تردید، و آن چیزی که در غرب به آن ambivalence می‌گویند بر شعر حاکم است. ما در غزلی که بحثش را کردیم. این نکته را به روشنی دیدیم. حافظ در صدها بیت از غزل‌هایش به صراحت با جهان باقی به ستیز بر می‌خیزد: «بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت/ کنار آب رکناباد و گلگشت مصلا را» یا «حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو/ که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را» و اعتراض‌هایش جدی است: «آن تلخ وش که صوفی ام الخبائثش خواند/ اَشهی لنا واحلی مِن قُبله الغَدارا» و یا « عنقا شکار کس نشود دام باز چین/ کانجا همیشه باد به دست است دام را.» از بعضی لحاظ‌ها مفهوم شعر نیما به مفهوم شعر حافظ نزدیک‌تر است: «اشک حافظ خرد و صبر به دریا انداخت/ چکند؟ سوز غم عشق نیارست نهفت». البته نقطه‌ی مقابل حرف و سخن نیما، حرف و سخن احمد شاملو ست از یک سو و حرف و سخن آیت اله مطهری از سوی دیگر، که اولی تقریباً او را ملحدی دوآتشه دانسته، و دومی او را یکتاپرستی که به شدت متأثر از قرآن و دین اسلام بوده است. ولی هر دو در واقع هر سه، حس‌ها و جهان بینی‌های خود را به حافظ نسبت داده‌اند، و چون دو تن از آنان که از مهم‌ترین شاعران عصر خود بوده‌اند، با دیدگاه عصر خود به حافظ نگریسته‌اند. منتها این نگاه‌ها هر دو ناقص بوده - به دلیل این که هر دو دیدگاه محتوایی بوده، و اصل موضوع، یعنی این که حافظ موقع استفاده از زبان خود، چگونه به تأثیر از زبانی که بر شعر تجاوز کرده، از آن عبوری به نام خود زبان کرده - بی اعتنا مانده‌اند. شخص دیگری، که تقریباً در فاصله ی سنی نیما و احمد شاملو بوده، یعنی احمد فردید، به حافظ از دیدگاه هایدگر نگریسته، منتها او به کلی دیدگاه هایدگر درباره‌ی زبان را به محض ورود به ساحت حافظ فراموش کرده است. آن دقتی که هایدگر در زبان «هولدرلین» و «ریلکه» و «تراکل» می‌کند، چنان در تعقیدات لفظی فردید گم و گور شده، که در واقع حافظ قربانی یک تصور مغشوش از فلسفه‌ی هایدگر، به ویژه حوزه‌ی زبان‌شناسی و شعرشناسی او، گردیده است. آنچه روشن است: تصویری که نیما از حافظ می‌دهد، با تصویری که شاملو از حافظ می‌دهد، صد و هشتاد درجه متعارض است. نیما با حافظ به سبب تصورش از زمان مخالفت می‌کند، و مسأله این است: وقتی که دو نفر، هر دو دل در گرو تاریخ عصر خود، با شاعری دیگر که دل در گرو تاریخ عصر خود دارد، به معارضه بر می‌خیزند، آن عنصر واقعی مَحَلّ معارضه چیست؟ آیا ما نباید زاویه‌ی دید

شاملو با حافظ به سبب تصورش از مفهوم شعر حافظ موافقت می کند

را عوض کنیم تا بدانیم که بر فرض شعری با مطلع «یاری اندر کس نمی بینم یاران را چه شد» رثایی به این عظمت و به این اندوهباری، چگونه سروده شده، و آیا در این صورت، آن «صورت مردگان جهانم» افسانه ی نیما، در مورد شعر حافظ، به ویژه این شعر حافظ یک صورت دیگر پیدا نمی‌کند؟ چگونه است که این «صورت مردگان» با آن «صورت مردگان»، انگار از یک جا سرچشمه می‌گیرند؟ و ما مفهوم «صورت مردگان جهان» نیما را چگونه درک کنیم؟ در واقع شعر حافظ صورت مردگان جهان را به دست داده، بی آن که گفته باشد که آن را به دست می‌دهد. غرض ما در این قبیل حوزه‌ها، تجاوز از یک سیر مفهومی به سیر مفهومی دیگری است. «صورت مردگان جهانم» یعنی چه؟ در این جا غرض از تجاوز، تجاوز کلامی است و لاغیر. آنچه در زبان انگلیسی transgression خوانده شده است. آیا نیما صورت خود یا صورت افسانه را «صورت مردگان جهان» می‌داند؟ پس در این صورت، به قول قدما، صورتی است متفاوت با همه‌ی صورت‌های دیگر، به صورت انسانی که به آن «صورت ابداعی» می‌گویند. یعنی مثلاً صورت ما یک نوع صورت است و صورت آهو، گربه، هدهد، صورتِ ابداعی دیگر، و در واقع نوعی صورت نوعی، تعیین کننده‌ی نوع خاص در میان انواع. اما صورت دیگری هم هست که به اصطلاح «صورت تولیدی» است، و آن این که من با شما، و شما تک تک با دیگران فرق می‌کنیم. کسی که مرا می‌بیند، مرا می‌بیند، نه شما را، و در این جا تفاوت پیش می‌آید. پس یک مفهوم این است که نیما، و یا شخصیت او در «افسانه» خود را «صورت مردگان جهان» می‌نامد. نسبت مرگ با صورت و جهان، ترکیبی به نام «صورت مردگان جهانم» ترکیب بدیعی است که انگار از آدم ابوالبشر و حتی موجودات انسانی «پیشا آدم»، یعنی Pre-Adamite ها در آن جا می‌گیرند. این نه تنها اعتقاد به دنیایی است که از گذشته مانده، بلکه از ازلِ حافظ هم عقب‌تر می‌رود. آن وقت صورت، در عین حال هم به معنای شکل است و در واقع به معنای فرم است، و هم به معنای محتوا. حرف سعدی: «چو بت پرست به صورت چنان شدی مشغول/ که دیگرت خبر از لذت معانی نیست» در این جا انتقاد از صورت مطرح است، و همان سعدی می گوید: «هر آدمی که نظر با یکی ندارد دل / به صورتی ندهد صورتی است لایعقل»، که کاملاً عکس معنای قبلی و یا محتوای قبلی است. در عین حال صورت به معنای سیاهه و فهرست هم هست، به معنای نسخه هم هست و به معنای ظاهر هم هست. باز هم سعدی: «پیش رویت دگران صورتِ بر دیوارند، نه چنین صورت و معنی که تو داری دارند». انگار اگر

صورت را چیز دیگری تکمیل نکند، فقط قالب و ظاهر نمایان خواهد شد.

علاوه بر این، اگر یکی «صورت مردگان جهان» باشد، که چیزی است عظیم، تصویری است هنگفت از سراسر مردگان جهان، چگونه ممکن است در مصرع بعدی بشود «یک دَمَم که چو برقی سرآید» و تبدیل شود به «قطره‌ی گرم چشمی تَر» ؟ بهتر است این را در کنار مصرعی قرار دهیم که در شعرِ «افسانه»ی نیما اهمیت دارد: «زاده‌ی اضطراب جهانم»، «صورت مردگان جهان» و «زاده‌ی اضطراب جهان» با هم تنها از طریق صنعت «مجاورت» ارتباط برقرار می‌کنند. یکی این است که «مرگ» و «اضطراب» با هم حسی از مجاورت را تداعی می‌کنند. جهان در هر دو مشترک است. ضمیر اول شخصی بر هر دو حاکمیت دارد. غرضم دقتی است که باید بکنیم. ما در حوزه‌ی مرگ هستیم. ولی این مرگ، مرگ چیست؟ و کیست؟ آیا این آن جهان از آن گذشته است که در حال مرگ است، در حال عقب نشینی است، در حال سقوط است؟ و یا نه، ممکن است تمامی آن در حال سقوط و مرگ خود را به شکل سیاهه‌ای، فهرستی تحویل جهان شاعر جدید ایران داده باشد؟ ما درست، انگار در بحران رهبری شعری ایران قرار گرفته‌ایم. و این کلمه‌ی اضطراب را از جای دیگر نیز شنیده‌ایم. نیما می‌گوید: «زاده‌ی اضطراب جهانم». پیش از او، تقی رفعت در منازعه بر سر سعدی با مجله‌ی دانشکده‌ی تهران، آن «اضطراب» را به صورتی دیگر بیان کرده است، و شاید موجبات مخالفت نیما با حافظ (و طبعاً سعدی و دیگران) را فراهم کرده است. او می‌گوید:

«عجالتاً به ما، به جوانان مضطرب و اندیشه ناک دوره‌ی انتباه، صحبت از سعدی، حافظ و فردوسی نکنید. به ما معنی حیات را شرح دهید. جاده‌ی فوز و فلاح را معرفی کنید. روح ما را بال و پر و فکر ما را فَرّ و تاب بخشید... کابوس انحطاط و اضمحلال را از پیش چشمان ما بردارید...» (از صبا تا نیما، – جلد دوم، ص. ٤٤)

می‌بینید که این کلمات در کنار آن کلمات و مقارنت نسبی آن‌ها از نظر زمانی، ما را در یک جهان بینی خاصی سیر می‌دهد. جهان مضطرب. کابوس انحطاط و اضمحلال. مخالفت با سعدی و حافظ و فردوسی. شرح معنی حیات. و ناگهان نیما با آن «زاده‌ی اضطراب جهانم» و «صورت مردگان جهانم». مسأله این است، گذشته را مشروطیت فرو ریخته است. در این دوره‌ی گذار از حرکت مهمی که انقلاب به وجود آورده تا مراحل بعدی، با دوران اضطراب زده‌ای سر و کار داریم. شاعران و بزرگان گذشته در این دوران انتباه اجتماعی و ادبی، حرف تازه می‌خواهند. حرف تازه را به عاریه از جای دیگر نمی‌توان آورده. نیما دنبال نظام جدیدی می‌گردد، نه در ذهن، بلکه در عینیت زبان. گذشته به او می‌رسد و نمی‌رسد. غرب می‌رسد و نمی‌رسد.

بیگانگی از گذشته، بیگانگی از جهان بیرون از ایران. ناموزونی تاریخی بیرون تبدیل به ناموزونی تاریخی- روحی درون آدمی می‌شود. دوران فاصله، از یک حرکت به سوی یک حرکت دیگر، هم دورانِ امید و هم دورانِ نومیدی، این فاصله، زبانِ فاصله را ایجاد می‌کند. شعر فاصله را ایجاد می‌کند. ادبیات فرانسه ناقص معرفی می‌شود. آزادی نگارش ناقص معرفی می‌شود. جهان‌بینی نیما در این برهه قدرت درک نظری دقیق گذشته و حال و آینده را ندارد. بعدها در خود او این اضطراب صورت دیگری پیدا می‌کند از سال ۱۳۰۱ تا سال ۱۳۰٤. این اضطراب وجود دارد، و بعداً هم اضطراب از او دست بر نخواهد داشت. در نامه‌ای خطاب به زنش می‌نویسد:

«خواب را برای بی خوابی دوست می‌دارم. دوباره حاضرم. من هرگز این راحت را به آنچه در ظاهر ناراحتی به نظر می‌آید ترجیح نخواهم داد... حال، من یک بسته‌ی اسرار مرموزم. مثل یک بنای کهنه‌ام که دستبردهای روزگار مرا سیاه کرده است. یک دَوَران عجب خیالی در من مشاهده می‌شود. سرم به شدت می‌چرخد. (نگاه کنید به طلا در مس، جلد دوم، ص. ۷۹۲)

این‌ها بیان درد نسلی است که از هر سو دچار گرفتاری است. اما شجاعت نگریستن به خود و اطراف خود را دارد. جهان گذشته در حال دور شدن به او درس می‌دهد. در دورانی که بر هیچ ارزشی قدرت بقا نیست. او با بقایی که حافظ را بر آن متکی می‌بیند، به جدال بر می‌خیزد، و یا متأثر از کسانی می‌شود که به جدال با آن برخاسته‌اند. شکست خیابانی در تبریز، تقی رفعت، اولین شاهد اضطراب را به خودکشی می‌کشاند. نیما، «زاده‌ی اضطراب جهان» سرش «به شدت می‌چرخد». نیما در این دوره انتخاب می‌کند که دقت کند. جهان گذشته فهرستی از مردگان به او عرضه می‌کند. ولی هر شاعر جدی، فهرستی از مردگان اعصار گذشته را دارد. دیدار از آن فهرستِ ارواح گذشتگان ضروری است. نیما در این دوره بی شباهت به ارداویروف، موبد کهن زرتشتی نیست که از سوی بزرگان قوم انتخاب می‌شود تا از جهان دیگر دیدار کند، صورت مردگان جهان گذشته را به رأی العین ببیند و بیاید تعریف کند که آیا از کابوسی که حمله‌ی اسکندر در کشور او پدید آورده، کشورش و مردمش بیدار خواهند شد یا نه. در بازگشت، پس از دیدار صورت مردگان جهان، این «صورت» این فهرست و سیاهه ی مردگان جهان به روی زمین بر می‌گردد و نوید رستگاری می‌دهد. افسانه سند مکتوب و سیاهه‌ی زبان‌شناختی جهان گذشته‌ی زبان فارسی است. برای نیما، نوید رستگاری چیزی دیگر است. تعبیه‌ی زبانی که در آن

او بتواند این اعصاب پیچیده، مضطرّ و مضطرب خود و عصر خود را بیان کند. شعر جدید ایران، در آن ده پانزده سال بعد، پا به عرصه‌ی وجود خواهد گذاشت. نیما با آدم‌های خودش، با پرنده‌های خودش، با اصطلاحات به ظاهر من‌درآوردی، ولی در باطن، بسیار بدیع خودش، پا به جهان دیگری خواهد گذاشت. اما چگونه؟

از سال ۱۳۱٤ تا سال ۱۳۱۸ دو حادثه‌ی بسیار مهم اتفاق خواهد افتاد. هدایت، بوف کور را خواهد نوشت که یکی از بزرگ‌ترین اضطراب‌نامه‌های جهانی است، و در آن هنگام توصیف زن اثیری از سوراخ پستو، طولانی‌ترین جمله‌ی فارسی تا آن زمان را خواهد نوشت. و نیما یوشیج دو شعر چاپ خواهد کرد که از جملات مختلط ساخته خواهند شد، که هر دو با عبور از چارچوب قراردادی بیت‌سرایی شعر فارسی به ادب فارسی ارائه خواهد شد. قرائت تصویر زن اثیری از سوراخ پستو در صفحه‌های آغازین بوف کور را بر عهده‌ی شما می‌گذارم. اما برای آن‌که آن فضای سوم را به تدریج به هومی بهابها، نظریه‌پرداز پارسی الاصل هندی انگلیسی‌نویس، نزدیک کنم، جمله‌ی اول بوف کور را به صورت دیگر، پس از خواندن توضیح می‌دهم:

«در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد».

معنای جمله بسیار روشن است، ولی اگر همان معنای جمله را بردارید و آن را به همان تعداد کلمات، اما با کلمات دیگر بنویسید، باز هم معنی را بیان کرده‌اید؟ مثلاً: «در حیات انسان دردهایی هست که مثل جذام روح را در تنهایی تکه تکه می‌کند». در ترجمه‌ی انگلیسی، که حالا جلو چشمم نیست، دقیقاً همین مسأله اتفاق افتاده است. پس بیان هر چیز به هر صورتی بیان ادبی آن نیست. یعنی زبان در صورتی که خوب اجرا شده باشد، بیان آن، در جهت آنچه آن بیان تحویل می‌دهد، از آن تجاوز می‌کند، و یک حوزه‌ی سومی از زبان و بیان ایجاد می‌کند که ما با دقت در آن می‌فهمیم که یک تفاوت ماهَوی در زبان اتفاق افتاده است. چگونه با دیدن و یا خواندن این جمله ما احساس زخم می‌کنیم، ولی در جمله‌ای که به عنوان مترادف آن جمله من نوشتم، فقط معنای درد را می‌فهمیم. سه صدای «ز»، سه صدای «خ» به فاصله‌های نسبتاً متناسب با هم، به ساده‌ترین صورت، صحنه‌ی بوف کور را افتتاح می‌کنند. مفعول این صداها و فاعل‌ها و فعل‌ها همه بر روی یک کلمه‌ی معین «روح» تلنبار می‌شوند. زبان بسیار ساده است. تکلّف ادبی وجود ندارد. ولی انگار زبان درست از شکم مادر زاده می‌شود. این زبان یک بعد سوم را پیش می‌کشد، فقط گفتن و گفته شده نیست، طریقه‌ی گفتن، انگار مثل بچه‌ای که مادر را می‌شکافد و بیرون می‌آید، قرار است برای همیشه آن زخم را بیان

عجالتاً به ما، به جوانان مضطرب و اندیشه‌ناک دوره‌ی انتباه، صحبت از سعدی، حافظ و فردوسی نکنید. به ما معنی حیات را شرح دهید.

کند، منتها نه با هر بیانی، بلکه با شیوه‌ی خاص آن بیان. تفاوت ادبی به این می‌گویند. من هدایت بوف کور تا پایان رمان در برابر آن زخم دو زانو می‌نشیند. به دلیل این که اثر ادبی اثری است زخمی، اثری است که در آن به جهان مهم‌ترین نوع تجاوز، یعنی تجاوز زبانی صورت گرفته است، و زبان در اثر جدی همه چیزش لذت بخش است، از ضمیر و حرف وصل و ربط و حرف اضافه گرفته تا بزرگ‌ترین جملاتش. و این تجاوز بزرگ‌ترین تجاوز در سراسر گیتی است. هر کسی که اثر جدی می‌نویسد، نخستین اثر جهان را می‌نویسد.

اگر چنین چیزی را قبول داشته باشید، کافی است به شعر کوتاهی از نیما گوش کنید، تا بعد جمله‌ی مختلط وزن مرکب او را برایتان تعریف کنم.

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
تو را من چشم در راهم
شباهنگام در آندم که بر جا درّه‌ها چون مرده ماران خفتگانند؛
در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام
گَرَم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم
ترا من چشم در راهم

حالا شما اگر فقط به انتظار قایم در جایی ایستاده باشید، در شب به صورت الف‌های ممدود خواهید ایستاد، اگر شاخه‌های تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی بگیرند، اغتشاش کلامی به صورت سطر دوم خواهد بود، و بعد اگر انتظار ادامه پیدا کند، الف‌های ممدود به صورت سطر سوم و چهارم و پنجم و هفتم و هشتم خواهند بود، وسط‌ها در سطر پنجم توصیف دره‌ها چون مرده ماران نوعی اغتشاش کلامی به وجود خواهد آورد، و به این ترتیب این هر انتظاری نیست، انتظاری است در کلمات و مسأله این است که یک بار ما به مسأله به صورت روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، شناسایی تاریخ از طریق رمان نگاه کنیم، و یک بار نیز به قضیه از دید ابزارهایی که اثر را می‌سازند، نگاه کنیم. باید نهایتاً به این قضیه فکر کنیم که این متنی که ما در برابر خود می‌گذاریم، در صورتی که به آن به صورت هستی‌شناسی خود متن نگاه کنیم، از ابزارهایی ساخته شده که نه آدم است، نه کاغذ است، نه معشوق است، نه عاشق است، نه مسأله‌ی زمینی و آسمانی است، نه مسأله‌ی عقیدتی و ایمانی و مکتبی و مشربی، بل‌که چیزی است که اگر وجود نداشته باشد، دیگر خود متن وجود ندارد. ممکن است هزاران نفر مثل راوی بوف کور عاشق کسی شده باشند، اما هیچ کدام از آن‌ها مسائل را به وسیله‌ی زبان به این صورت که هدایت آن را بیان کرده، بیان نکرده

است. همه‌ی توضیحات جامعه‌شناختی و روان‌شناختی و هر نوع شناسایی دیگر به شناسایی بوف کور کمک می‌کنند، ولی زمانی که چیستی خود اثر مطرح می‌شود، موضوع اصلی چیزی جز زبان نیست، که رابط اصلی بین نویسنده و خواننده است. خواننده آدم نمی‌بیند، کلمه می‌بیند. خواننده قتل نمی‌بیند، کلمه می‌بیند. خواننده عاشقی نمی‌بیند، کلمه و ساختارهای کلامی می‌بیند. خواننده موقع خواندن اثر اولین برخوردش با زبان است، همان‌طور که نویسنده هم اولین و آخرین برخوردش با متن زبان بوده. متن تنها رابطه‌ای است که بین خواننده از هر رقم، و نویسنده از هر رقم، پیدا می‌شود. در خواندن یک متن ادبی سر و کار ما با زبان به عنوان زبان است و همه چیز زبان، و از هر جای آن مهم‌تر، این است که چه بر سر زبان می‌آید. و این آن زخم اصلی است که در ادبیات وجود دارد، یعنی تجاوز زبان از دید نویسنده، و یا هر آن کسی که جای نویسنده نشسته به جهان پیرامون به صورتی که بیننده، بیرون، آدم‌ها، معشوق، قاتل، پسر و دختر، زن و مادر و سراسر محیط را به وسیله‌ی زبان زخمی می‌کند. این درست است که هر کسی زخمی از عشق بر می‌دارد، اما هر کسی آن زخم عشق را بیان نمی‌کند. تنها زبان نویسنده است که آن زخم را به صدا در می‌آورد. مرگی اگر او مشاهده می‌کند، زخم آن مرگ را به صدا در می‌آورد. هدایت از آن سوراخ هواخور رف، از آن چشمی که به بیرون افتاده، در آن صحرای پشت اتاق و پیرمردی که در آنجا قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته، از آن دختر جوان، آن فرشته‌ی آسمانی که جلو او ایستاده و خم شده و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کند، و از آن پیرمردی که ناخن انگشت سبابه‌ی دست چپش را می‌جود، از آن چشم‌های مهیب افسونگر، متعجب تهدید کننده و وعده دهنده... از آن گوی‌های براق پر معنی، از آن چشم‌های مورب ترکمنی با آن فروغ ماوراء طبیعی و مست کننده، از آن گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به‌هم پیوسته، موهای ژولیده‌ی سیاه و نامرتب دور صورت مهتابی، از آن لطافت اعضا و بی‌اعتنایی اثیری حرکات، از آن دختر رقاص بتکده‌ی هند، آری از همه‌ی آن جزئیات آلوده به وسواس غریب برای ارائه‌ی آن‌ها – هرچه زودتر و شتاب زده‌تر– یک جمله‌ی بلند در زبان می سازد. در بررسی‌های مختلف دیگر، درست است که ما از یک مثلث فجیع روانی حرف زده‌ایم، اما اشتباه محض خواهد بود اگر این نکته را نادیده بگیریم که در جایی همه‌ی محتواها و همه‌ی قالب‌های زبانی با هم ترکیب می‌شوند، و بدون آن ترکیب، که در هیچ جای دیگری جز زبان صورت نمی‌گیرد، ما هیچ چیز نداریم. ما موقع خواندن متن، زبان متن را می‌خوانیم و همین زبان متن است که ما را از نوعی از نویسندگی و شاعری،

به نوع دیگری از آن رهنمون می‌شود. «فتنه» ی دشتی بر ما اثر نمی‌کند، به دلیل زبان، و بوف کور تأثیر می‌کند، به دلیل زبان. در اثر ما با زبانیت خودِ زبان سر و کار داریم، چرا که زبان حیات اثر ادبی است، و اگر زبان حسی قوی داشته باشد و جهان را با حس قوی بیان کرده باشد، اثر هرگز نمی‌میرد و همه‌ی ساختارهای یک اثر، ساختارهای متنی اثر مکتوب هستند.

گذشته را مشروطیت فرو ریخته است.

اگر این شعر را با غزلی که از حافظ آوردیم مقایسه کنیم، خواهیم دید که روی هم در هر بیت حافظ یک اندیشه و یا احساس ارائه شده، تقریباً تمام می‌شود، یعنی محتویات مفهومی و تصویری یک بیت روی هم با بیت دیگر ترکیب نمی‌شود. ولی غزل یک هماهنگی صوری دارد در این که هر بیت از دو مصراع مساوی تشکیل شده، به رغم تفاوت معنایی و محتوایی هر یک از بیت‌ها با ابیات دیگر، و در پایان هر بیت ردیف و قافیه بیت را به بیت دیگر از نظر پایان‌بندی متصل می‌کند، ولی اتصال بین مفاهیم و تصاویر کمتر به چشم می‌خورد. یعنی شکل صوتی شعر از نظر وزن و قافیه، موزون و مقفی است. ولی مضمون یک بیت با مضمون بیت دیگر ترکیب نمی‌شود و آن دو بیت اندیشه‌ها و احساس‌هایش را به بیت بعدی و سراسر ابیات تسرّی نمی‌دهند. اما در شعر نیما ترکیب پیچیده‌تر است. علاوه بر این چهار سطر بخش اول، و چهار سطر بخش دوم نه تنها درون یکدیگر، بل‌که با درون تک تک بندها، و در نتیجه مصراع‌ها، رابطه‌ای مفهومی، حسی، وزنی و قافیه ای دارند. یعنی گرچه سطرهای شعر، یکی بلند و دیگری کوتاه، و باز بلند و کوتاه است، یک نوع شکل ذهنی همه‌ی تصاویر را به یکدیگر به صورتی اتصال می‌دهد. خود نیما گفته است که شیوه‌ی او وصفی است. من یک جمله‌ی وصفی مرکب و مختلط او را بخوانم، که به طور کلی تا زمان سرایش شعر، در سال ۱۳۱۶ شمسی، سابقه نداشته است:

حرف تازه را به عاریه از جای دیگر نمی‌توان آورد.

او ناله های گم شده ترکیب می‌کند
از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه
دیوار یک بنای خیالی
می‌سازد
از آن زمان که زردی خورشید روی موج
کمرنگ مانده است و به ساحل گرفته اوج
بانگ شغال، و مرد دهاتی
کرده ست روشن آتش پنهان خانه را
قرمز به چشم، شعله‌ی خردی

خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب
وندر نقاط دور
خلق اند در عبور
او، آن نوای نادره، پنهان چنانکه هست
از آن مکان که جای گزیده ست می‌پرد
در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
می‌گذرد
یک شعله را به پیش
می‌نگرد. (از شعر ققنوس ص۲۶ – ۳۲۵ ، نیما یوشیج، مجموعه کامل آثار)

در نقطه‌گذاری این شعر در مجموعه‌ی اشعار نیما یوشیج، تدوین زنده یاد سیروس طاهباز، که عمری بر سر تدوین آثار نیما گذاشت، برای سهولت قرائت شعر، نقطه‌گذاری‌های خاصی صورت گرفته که هیچ نیازی به آن نبود، چرا که سطربندی نیمایی به نحو احسن آن نقطه‌گذاری را انجام می‌دهد. نقطه‌گذاری طاهباز طرح جمله‌ی مرکب و طولانی نیما را به هم می‌ریزد. نوشتن جمله‌ی بسیار طولانی و مرکب را نخستین بار نیما در شعر فارسی معرفی می‌کند. در واقع نیما شعر را یک نوع توصیف می‌داند، و برای توصیف، شما یا توصیف بیرون دارید، یا توصیف درون، یا توصیف درون و بیرون، توأمان. نیما نگرش بیرونی‌اش متوجه توصیف اشیا ست، و اشیا را به عنوان مرجوع کلمه‌ی خود می‌خواهد. این وضع در آغاز شعر فارسی، به ویژه در آغاز قصائد، و یا آنچه تشبیب نامیده می‌شد، وجود داشت، اما مدرنیته‌ی ایران خود را به توصیف طبیعت و توصیف حالات انسان در طبیعت و یا اجتماع و یا وصف درون و بیرون انسان‌ها، منتهی با جزئی‌نگری و جزء به جزء گویی معطوف می‌کند، چیزی که به طور کلی غزل عاشقانه و عارفانه‌ی کهن از آن به عنوان وسیله، و نه غایت تصویرگری شعر استفاده کرده بود. در همان عصر نیما، در دو نوبت، این ارجاع به طبیعت و یا اجتماع به خطر می‌افتد، یکی در آثار تندرکیا و دیگری در آثار هوشنگ ایرانی که از تندرکیا شاعرتر بوده است، اما به طور کلی ارجاع به طبیعت و به انسان سر جای خود باقی می‌ماند. هر چند، پیوسته این نکته پیش کشیده می‌شود که زبان اهمیت دارد، اما زبان به نسبت نوع سبکی که هر شاعر و نویسنده از آن استفاده می‌کند، اهمیت دارد، یعنی مسأله‌ی سبک زبان شعر در ارتباط با موضوع پیش کشیده می‌شود. مثلاً شاملو احساس می‌کند که وقتی گرایش به نازیسم اوایل عمر خود را پشت سر می‌گذارد و در واقع دست به کشتن آن بخش اولیه‌ی زندگی بلوغ خود می‌زند و یا به قول خودش، دست به خودکشی می‌زند، زبان را در خدمت بیان آن

چیزهایی می‌آورد که در ردّ گذشته، در جهت پذیرفتن نوعی اومانیسم شاعرانه، به آن‌ها توجه می‌کند و یا خواهد کرد، به همین دلیل بخش اعظم شعر او هم در واقع وصفی است، هرچند در زبانی که به ظاهر، به دلیل شهری بودن، به ویژه تهرانی بودن آن، متوسع‌تر از زبان نیماست، منتها اگر بخواهیم هنوز هم به صورت جدی به شعر نیمایی نگاه کنیم، باید بگوییم که شاید خود نیما و پس از او اخوان، بهترین مجریان این شیوه بوده اند. گرچه تأثیر شاملو هم از طریق شعرهای موزون نیمایی‌اش و هم از طریق شعرهای بی وزنش، نه تنها غیر قابل انکار، بل‌که در خور توجه جدی است، منتها نکته‌ای که بدیهی است این است که سلیقه‌های جدیدی که در بیان شعر به وجود می‌آید، به دلیل هیجان‌های شدید اجتماعی و سیاسی، معطوف به بیان آن هیجان‌ها از دید خود شاعر است. شاید هنوز هم گفتن این نکته اهمیت داشته باشد که در بیان درونی‌ها، دو تن ممتاز هستند، یکی نیما یوشیج، و دیگری فروغ فرخ زاد، تقریباً در همه‌ی کتاب‌هایش، و از نظر کمال شعری در دو کتاب آخرش یعنی تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد. نفر سوم از نظر بیان درون، در شعر نیمایی، بی شک اخوان است، که همیشه انگار از درد بی درمانی سخن می‌گوید که مدام به آن اشاره می‌کند، ولی کلیت آن را بر زبان نمی‌آورد، و بدون شک یکی از تراژیک‌ترین شخصیت‌های ادبی ما در سراسر شعر جدید فارسی ست. اما آنان همه یک نکته را در نظر دارند، که اتفاقی برای انسان در طبیعت، تاریخ و یا اجتماع افتاده، و شاعر در رابطه‌ی خود با طبیعت و تاریخ و اجتماع، این رابطه را به زبان شعر تبدیل می‌کند. از این بابت به رغم اختلاف‌های شیوه‌ای که این شعرا با هم پیدا می‌کنند، هرگز نمی‌توان این نکته را فراموش کرد که همگی با تبحر نه یکسان، بل‌که متفاوت خود در زبان، زبان را وسیله‌ی بیان قرار می‌دهند. هرچند آنچه در شعر می‌ماند، کل زبان است، به دلیل این که وقتی که شعر را می‌بینیم، و یا می‌خوانیم، در واقع زبان را می‌بینیم و می‌شنویم، و با زبان است که از جهانی که در شعر بیان می‌شود، آگاه می‌شویم، و با زبان است که از این وقوف متأثر می‌شویم. اما آنچه در این شعرا و به طور کلی مطرح بوده، این بوده که وقتی که زبان می‌خواسته به نام خود حرف بزند، به هر دلیلی، خواه سیاسی و ایدئولوژیکی، و خواه فلسفی و روان‌شناختی و اخلاقی و غیره، مانع می‌شوند که زبان به نام خود حرف بزند، و زبان را به دور خود می‌چرخاندند. تا در این چرخش دوباره در گردونه‌ای بیفتد که بیشتر با نوعی کلاسی‌سیته‌ی شعر فارسی- یعنی زبان وسیله‌ای برای یک یا چند معنا - سر و کار داشت، بیفتد. باید در نظر داشت که همین مسأله سبب عقب‌ماندگی موسیقی ما هم شده بود. یعنی موسیقی ما تنها موقعی ارزش و اهمیت پیدا می‌کرد

که خود را با نوسانات مفاهیم زبانی که با آن هم‌ارزش می‌شد، مطابقت می‌داد. یعنی موسیقی ما، مدام ما را به یاد عروض کهن فارسی و از طریق همان عروض به یاد مفاهیم به ظاهر پر و پیمان، اما در اصل قالب گرفته شده، کلیشه‌ای، قراردادی - خواه در حوزه‌ی تعریف از درون به سوی درون مثل عرفان، از درون به سوی بیرون، یعنی عشق دیگری، و یا از درون به سوی بیرونی در خارج از حوصله‌ی شعر واقعی، یعنی مدح، اخلاق، فلسفه، عرفان فلسفی منظوم- می‌انداخت. همیشه میراث‌برهای ادبیات کلاسیک ما، شعر جدید را به این دلیل می‌کوبیدند که احساس می‌کردند، در مقایسه با شعر گذشته، چون قالب شعر گذشته را نداشت، پس در واقع مفهوم هم نداشت. حتی شاعرانی که به شدت با شعر بی وزن مخالف بودند.

توضیح: «این سخنرانی به دو زبان فارسی و انگلیسی، در دانشگاه یو سی ال اِ، در دو شب متوالی ایراد شده است»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی