ماهیت، خاستگاه و کارکرد شعر و شاعری

عبدالعلی دست‌غیب

«شعر چیست»، ماهیت، خاستگاه و کارکرد شعر و حضور شاعر در این عرصه‌ها، موضوع بحث نویسنده است که با استناد به دیدگاه‌های مختلف بررسی می‌شود.

کلمات در زنجیرند اما اصوات آزادند.

«بتهوون»

شعر چیست؟

شعر به نزد منطقیان، کلام مخیل موزون باشد و در عرف جمهور، کلام موزون و مقفی.

(خواجه نصیر)

خاستگاه شعر، «ژنی»، (نبوغ) است و در هنرها مقام نخست را دارد زیرا هوش را گسترش می‌دهد، به نحوی که نیروی خیال را آزاد سازد.

(کانت)

شعر یعنی طغیان احساسات نیرومند.

(وردزورث)

شعر یعنی سفر به کشوری سراسر ناشناس.

(مایاکوفسکی)

شعر همانا هنر بکار انداختن نیروی خیال به وسیله کلمات است

(شوپنهاور)

شعر یعنی...؟

به راستی «تعریف، جامع و مانع شعر دشوار است. آیا «تعریف» شعر توانسته است مشکل این هنر را بگشاید؟ گمان نمی‌کنم. آیا بهتر نیست تعریف (یا توضیح) ساده‌تری از شعر به دست دهیم؟

به تعبیر نیما «مایه شعر رنج‌ها و شادی‌های آدمی است». اگر این تعریف را بپذیریم، می‌توان گفت که: شعر بیان کلامی این رنج‌ها و شادی‌هاست.»

گرایش رازورانه و رمزآمیزی درباره شعر بوده و هست که در قرن‌های اخیر بازار گرمی یافته است. این گرایش سخن از خود بی‌خودشدگی شاعر می‌کند، و پرتاب شدن او در عرصه هستی و این که او عارفی است سر به سجده نهاده در معبد اشیاء و انسان‌ها. در این ایستار، شاعر، انسانی نیست که بر زمین واقعیت ایستاده باشد و مواد خام هنر خود را از آن بگیرد و ترجمان اندیشه و احساس‌های انسان‌ها و رویکرد آنها در برابر واقعیت باشد، بلکه او در حوزه حقیقت است و مایه‌های هنر خود را از ژرفای تاریک روح «ناخودآگاهی همگانی»... به دست می‌آورد. شاعر در این نظریه فرزند راستین ملت خود نیست که در آثار خود روحیه، اندیشه، جهان‌نگری او را بازتاباند بلکه موجودی است که غوطه‌ور شدن در اشیاء و تبدیل شدن به شیئی، آماج غایی اوست. شاعر «ترجمان اسرار» این بی‌خودی و پرتاب شدگی و حلول در اشیاء است، نه ترجمان کار و شادی و رنج‌های ملت خود در دوره معین تاریخی.

هایدگر گفته است که «زبان خانه بودن است و

انسان چوپان بودن» و بر بنیاد این نظریه خود که کاملاً رازورانه است رساله هایی نیز نوشته. این نظریه را گروهی با افزوده هایی از یونگ و فروید و... بسط داده به ایستارهای غیرواقعی رسیده اند و عجیب است که همین مسایل را بی توجه به زمان و مکان و تحولات اجتماعی- تاریخی کشور ما، قطعی گرفته و درباره شعر ایران نیز به کار برده اند. ایستار هایدگر درباره شعر، اندیشیدن و زبان که ریشه در کتاب مشهور او «بودن و زمان» دارد، در رساله های «خاستگاه کارهنر»، «هولدرلین و ذات شعر» (۱۹۳۶)، و «راهی به سوی زبان»... بسط یافته است.

هایدگر کاری به کار آزمون های زبانی ندارد، بلکه بر رابطه انسان به زبان می اندیشد. نزد او ما به یاد می آوریم که زبان خانه ماست پس باید بیش از هرچیز به مشکل بودن [وجود] بپردازیم. افزونی شناخت درباره زبان- که کار پژوهش های زبان شناسی است- در این حوزه به کار نمی آید. هدف ما باید این باشد که زبان خود به سوی زبان حرکت کند و مبین خود باشد. ویژگی زبان در این است که انسان در آن می زید، در زبان در خانه خویش است، ولی انسان از این نکته غالباً غفلت دارد. این غفلت را باید از بین برد و برای یافتن جای حقیقی خود در زبان و جهان باید به سوی شاعر بازگشت زیرا شاعر نه فقط دارنده ارتباط و پیوند ویژه با زبان است، بلکه مبین این ارتباط نیز هست. همانطور که هولدرلین به طوری آشکار در شعر خود در پی درک ماهیت شعر بود و همچنان که اشتفان گئورگه(۱)، به جست وجو برخاست تا رابطه شاعر را با زبان دریابد... گئورگه در شعر «کلمات» (۱۹۱۹) سخن از قدرت شاعر می کند. او قادر است اشیاء و گنجینه های شگفت انگیزی را که در رؤیا دیده است به خانه و سرزمین خود بازاورد. ایزد بانوی سرنوشت [NOVN در اساطیر اسکاندیناویای کهن]، نام هایی را که شاعر می جوید به او هدیه می دهد. آنچه هست برای آن ساخته شده که وسیله کلمات به درخشیدن آید. نه فقط برای شاعر بلکه برای همه انسان ها. به واسطه «نام» است که شاعر «بینش» خود را نگاه می دارد و آن گاه این «بینش» می تواند به مدد آن «نگاه داشته شدگی» خود را آشکار سازد. این، نقطه اوج عمل شاعرانه است. هدیه «ایزدبانو» اکنون به بار می نشیند و راهی را که در برابر شاعر است درحشان می سازد. در نگاه داشتن و عرضه هدیه ایزدبانو این رمز هست که نام ها فرمانروای اشیاءاند.

در بند دوم شعر، سخن از تجربه ای است که در آن شاعر بایست نامی به آن بدهد نه چیزی بس دور، بلکه چیزی آشکار. شاعر آن را «گوهر»، «گنجینه» می نامد. می توان گمان برد که این «گوهر» است که

□ تجربه شاعر به او می گوید که بار امانت واژه را به او داده اند و او امانت دار واژه است. این تجربه، مرزی دارد زیرا هیچ واژه بسنده نیست و ایزد بانو نمی تواند به آن نامی بدهد. اما این جهت منفی تجربه یادشده است زیرا با دریافتن «واگذاری»، توان واژه نیز آشکار می شود. هایدگر در اندوه شعر، وجهی از رهایی به نزدیک شدن آنچه خود را بازپس می کشد می بیند و همزمان با آن وجهی از ماندن برای حضور و ورود [آمدن] اصیل... این همان چیزی است که هایدگر آن را «زمان نیاز» نامیده است.

بودن حامل خود را نمایان می کند و خود این بودن را قادر می سازد تا خود را آشکار سازد. ولی دقیقاً به همین دلیل است که ایزدبانوی سرنوشت نمی تواند نامی بیابد. از آن جا که او تاکنون برای هر وجودی نامی بنیاد کرده است باید فرض کرد آنچه اکنون هدیه داده شده، چیزی ناموجود است. اما از سوی دیگر آن وجود [هستی]، «گوهر» بویژه گوهری گرانبها نامیده شده، وجودی از گونه برترین.

در غیاب نام، گنجینه پنهان می شود وشاعر به نگاه داشتن آن توانا نیست. در این جا، وجهی از وجوه هستی واژه پدیدار می گردد. واژه می تواند هم برای آنچه هست نامی تعهد کند و هم برای آن که هدیه می دهد. در پایان شاعر، آن جایگاه را ترک می کند و با اندوه می بیند، جایی که واژه موقوف شود، چیزی موجود نمی تواند باشد. نزد هایدگر این سخن نه به آنچه باید ترک شود بلکه به عرصه ای که ترک «واگذاری» در آن وارد می شود، اشارت دارد. آنچه شاعر می آموزد ترک کند، نظر ساخته و پرداخته شده پیشین اوست. درباره رابطه شیئی و واژه. واژه خود را در برابر شاعر چنین آشکار می سازد که اشیاء را در بودن آنها نگاه می دارد. تجربه شاعر به او می گوید که بار امانت واژه را به او داده اند و او امانت دار واژه است. این تجربه، مرزی دارد زیرا هیچ واژه بسنده نیست و ایزد بانو نمی تواند به آن نامی بدهد. اما این جهت منفی تجربه یادشده است زیرا با دریافتن «واگذاری»، توان واژه نیز آشکار می شود. هایدگر در اندوه شعر، وجهی از رهایی به نزدیک شدن آنچه خود را بازپس می کشد می بیند و همزمان با آن وجهی از ماندن برای حضور و ورود [آمدن] اصیل... این همان چیزی است که هایدگر آن را «زمان نیاز» نامیده است. در پنهان شدگی بودن و در اندیشیدن به این پنهان شدگی، اعلامی هست از آمدنی تازه در زمانی که پنهان شدگی ای از آن دست تجربه شده باشد. در ایستار هایدگر به متافیزیک این نکته آشکارتر می شود. او تاریخ متافیزیک را همچون دوران فراموشی و غفلت «وجود» می داند.(۲)

شاعر، این عهد ازیاد رفته را با وجود «بودن» تجدید می کند، همخانه مرگ می شود تا انسان را به قرب حقیقت برگرداند. البته باید دانست که سخن گئورگه نیز چندان تازه نیست. پارمیندس قرن ها پیش از او، شعری فلسفی سروده است که در آن اسبانی او را به فراز و به درگاه ایزدی می کشند و دوشیزگانی راهنمای او هستند. دوشیزگان خورشید، خانه شب را ترک می گویند و به سوی روشنایی می رانند و شاعر را به نزد ایزد بانوی دادگری می برند. ایزد بانو دست او را می گیرد و بر او درود می گوید: «لازم است که تو همه چیز را پژوهش کنی، هم دل لرزش ناپذیر حقیقت به زیبایی گرد شده را و هم پندارهای آدمیان فناپذیر را... فقط به این راه می توان اندیشید؛ هست، و ناهستی (عدم) نیست. این راه یقین است و پیرو حقیقت است.(۳)

نظریه پارمیندس متضاد نظر، هراکلیتوس است و می گوید اندیشه به هستن و هستن یک چیز است. موجی را در دریایی می بینیم، هر لحظه در حرکت و تغییر است. شدن است ولی ژرف تر که بیندیشیم می بینیم که هر ذره موج آن در کوتاهترین لحظه «زمان» هست. تصوری که از هستی پاینده داریم در زمان بی پایان هست. بستر وجود متغیر، بی تغییر است. امروز همان بوده که در آغاز جهان بوده و در پایان جهان خواهد بود. این ایستار متضاد است با ایستاری که «شدن» را اصل می داند و از نخستین کوشش های فیلسوفان غربی است در برابر دگرگونی که تا زمان ما در فلسفه «هایدگر» نیز بسط یافته است. هستن منجمد و متبلور جاوید... دریایی آرام و همیشه ساکن که موج های پی در پی آن نیز در هر لحظه ساکن اند. حتی والری نیز در بندهایی از «گورستان دریایی» خود این سکوت و سکون یخین ابدی را برنمی تابد:

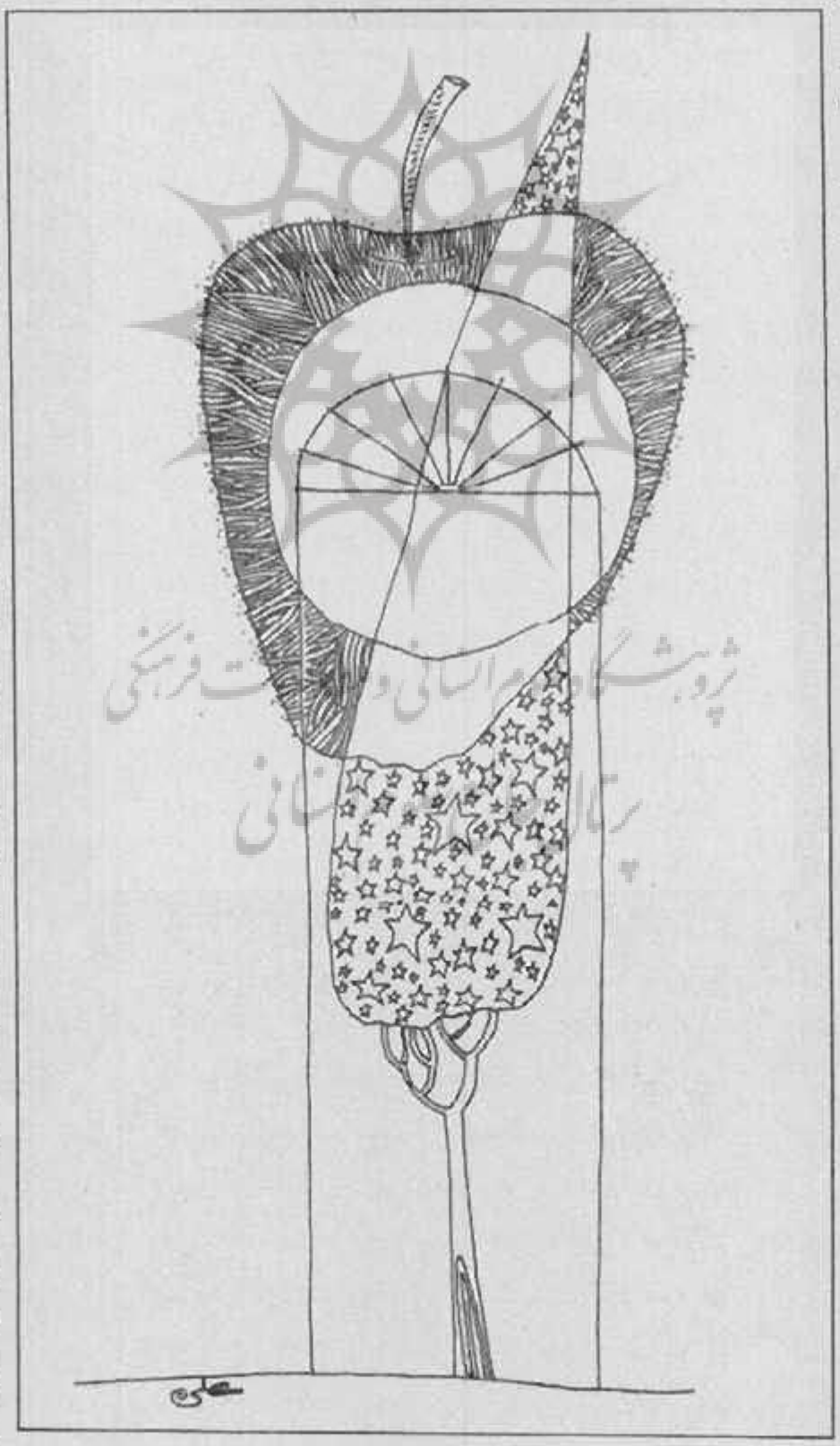
ای روانی که در برابر مشعل همه خورشیدها عرضه شده ای

ای عدالت ستودنی
که از نوری با سلاح های بی ترحم ترکیب یافته ای
من از تو پشتیبانی می کنم
و ترا ای روح، ناآلوده به جای نخستینت
بازمی گردانم.
به خود بنگر،
اما روشنی دادن یعنی نیمی از تیرگی در برداشتن.

شاعر از بلندپروازی خود و دستیابی به قدرت مطلق چشم می پوشد و به شناسایی دگرگونی احوال آدمی قناعت می ورزد.(۴)

ولی برای کسانی که نمی توانند از واقعیت موجود دست بشویند و دنبال سیر مکاشفه آمیز گئورگه و هولدرلین بروند، وفاداری به واقعیت بنیادکار است. شاعر سرگرم کننده نیست، ترجمان زیر و بم زندگانی قوم است و درد و رنج مشترک انسان ها را می سراید. وفاداری به واقعیت به این معنا نیست شاعر آنچه را که می بیند به همان صورت منعکس کند. این عکسبرداری است نه هنر. او ژرف ترین روابط انسانی را با طبیعت، با جامعه، با دیگران به مدد جادوی واژه بیان و زنده می کند. پهلوانانی که در شاهنامه حضور می یابند و با دم مسیحاوش فردوسی زندگی از سر می گیرند، روح پهلوانی های قوم است که در برابر سیطره جویان می ایستد. تصاویر دل انگیزی که او از رودابه، تهمینه و منیژه و فرنگیس به دست می دهد، تصاویر زنان زیبا و تندرست و دلیری است که هم مبیّن عواطف پاک است و هم نمایانگر پایگاه آنها در مرحله ای از تاریخ. غزل های حافظ، در همان زمان که سیر شگرف او را به سوی جانان ازلی نشان می دهد، نغمه عواطف بشری است و گواهی بر آنچه بر مردم ما در آن دوره های تاریک رفته است، آینه ای راستین برای نمایان کردن بیدادگری های امیر مبارزالدین ها و پایداری رندان و عاشقان که «می در ساغر می ریزند و می خواهند فلک را سقف بشکافند و طرحی نو دراندازند.» حافظ در رابطه با فرهنگ و جامعه خود دارای همدردی و احساس تابناکی است، احساسی که از پرتو سوزان عشق به زندگانی و شادی برخاسته است.

□شاعر سرگرم کننده نیست، ترجمان زیر و بم زندگانی قوم است و درد و رنج مشترک انسان ها را می سراید. وفاداری به واقعیت به این معنا نیست شاعر آنچه را که می بیند به همان صورت منعکس کند. این عکسبرداری است نه هنر. او ژرف ترین روابط انسانی را با طبیعت، با جامعه، با دیگران به مدد جادوی واژه بیان و زنده می کند.



بلینسکی می گوید: «ویژگی مهم هنر رئالیستی، شناساندن زندگانی به نحوی کامل و نشان دادن وجوه گونه گون آن است. در طبیعت (و در انسان) چیزی نیست که در خور بازتابانده شدن در اثری هنری نباشد. مقید ساختن هنر در چهار دیواری «جهان فراسو» و «زیبایی» (ناب) و دور کردن آن از واقعیت های روزانه، عمیقا خطاست و نتیجه اش آن است که هنر، زندگانی را نادرست تصویر کند. هنر باید از زشتی ها، روی برنگرداند و به زمین فرود آید و واقعیت را ببیند... اوژن اونیگن پوشکین، نشانه آغاز شعر زمان ماست. ارزش این شاعر بزرگ در بیان صادقانه واقعیت با همه زیبایی ها و رشتی های آن، با همه «ابتذال های زندگانی» است. شرط اصلی وفاداری به واقعیت، تلفیق هنری برگزیدن نمونه ها، دور انداختن موضوع های فرعی و تصادفی، ژرف نگری در اشیاء، پی بردن به انگیزه های نهانی است. بدین شیوه، هنرمند می تواند به راستی به واقعیت وفادار بماند بی آن که دربند آن باشد که واقعیت را طابق النعل بالنعل، منعکس سازد. تصویری که نقاش بزرگ از شخصی می سازد، بیش از پیکره ای که از دستگاه عکاسی بیرون آمده بدان شبیه است، زیرا نقاش، نهاد او را به طرز نمایان و حتی آنچه را که از نظر خود آن مشخص شاید پنهان بوده، مجسم می سازد.(۵)

دراین جا، در این زمین واقعیت است که شاعر درخانه خویش است و دیگر خود را منزوی و «پرتاب شده درعرصه هستی» نمی بیند و در راه سرودن شعر و شکوفاکردن زندگانی- نه پناه بردن به لانه های تارعنکبوتی اوهام- با شهامت و عزمی راسخ گام برمی دارد. و مانند پوشکین می تواند بگوید با نغمه چنگ خود جان های به خواب رفته را بیدار کرده و درعصری مظلم که تفوه به آزادی خطرناک بوده، درستایش آزادی شعر سروده است. شاعری از دست بصیرت مبارزی پرشور، استعدادی سرشار برای درک پیچ وخم های طبیعت انسانی و سرسختی پولادینی برای پرورش ظریف ترین عواطف بشری را داراست و ظرافت و خیال انگیزی هنر را به عرصه زندگانی اجتماعی وارد خواهدکرد و از ژرف ترین لایه های جامعه و غنی ترین گنجینه طبیعت شگفت آور پیرامون خود الهام خواهدگرفت.

البته همه با این ایستار و نیز با شعر و شاعری(۶) موافق نیستند و مقامی از این دست را به شاعر نمی دهند، بعضی آن را بازی با الفاظ و بعضی تسلیم به رویاهای شیرین می دانند. حتی فیلسوف بزرگی مانند نیچه که خود شاعر بود می پرسید از همه چیز گذشته، شعر در بنیاد چیست و به چکار می آید؟ شاعران چه اند و که اند؟

نیچه می گفت: «شاعران بسیار دروغ می گویند. بسیار کم می دانند و اموزندگانی بد هستند. در شراب خویش تقلب کرده اند. معجون های

زهرآگین در سرداب‌های خود... اخته‌اند! مشتاقانه در پی چیزهایی هستند که پیرزنان شبانگاه برای یکدیگر حکایت می‌کنند.... باری شاعران همه باور دارند که هرگاه کسی بر چمن یا بردامنه‌ای خلوت دراز بکشد و گوش تیز کند، از آن چیزهایی که میان زمین و آسمان است، چیزی دستگیرش خواهدشد و آن گاه احوال لطیفی به سراغشان می‌آید... و همیشه می‌پندارند که طبیعت خود عاشق ایشان شده‌است و طبیعت فراگوششان می‌خزد تا در آن رازگویی و شیرین‌زبانی‌های عاشقانه کند... از شاعران خسته‌ام چه کهنه و چه نو... اینان درچشم من چندان پاک نیز نیستند. همه آب‌هاشان را گل‌آلود می‌کنند تا ژرفا بنمایند... بی‌گمان در دریای آنان مروارید نیز یافت می‌شود، از این رو آنان خود از همه بیش به صدف‌های سخت می‌مانند و بسا هنگام، در آنان به جای آب روان لباب شور یافته‌ام. خودستایی را نیز از دریا آموخته‌اند. مگر دریا طاووس طاووسان نیست؟ او حتی در برابر زشت‌ترین گاومیش نیز چتر می‌زند و هرگز از بادزن آراسته سیمین و ابریشمین خود خسته نمی‌شود.»(۷)

شاعران البته به گونه‌ای دیگر می‌اندیشند. نظامی گنجوی گفته‌است:

پیش و پسی بست صف کبریا
پس شعرا آمد و پیش انبیا
بلبل عرشند سخن پروران
بازچه مانند به آن دیگران؟(۸)

سنایی نیز با او هم باور است و شاعر را «قدسی» آسمانی می‌داند:

شاعران را از شمار روایان مشمر که هست
جای عیسی آسمان و جای طوطی شاخسار

رمبو می‌گوید: «شاعر به وسیله درهم آشفتگی طولانی و فراوان و منطقی همه حواس، خود را بینا می‌تواند ساخت. باانواع عشق‌ها و رنج‌ها و دیوانگی، خود را می‌جوید، هرگونه زهری را در خود می‌آزماید تا عصاره‌اش را در خود نگاه دارد. شکنجه‌ای بیان ناپذیر که با تمام ایمان و نیروی فوق انسانی بدان نیاز دارد تا در میان همگان بیمار بزرگ، تبهکار بزرگ، ملعون بزرگ و دانشمندی گرانقدر(!) گردد زیرا به مجهول می‌رسد... و زمانی که حواسش مختل شد و سرانجام هوش و دید خودرا از دست داد، آنها را خواهد دید. گو این که در این جهش‌ها به واسطه چیزهای نادیده و بی‌نام و جودش از هم بگسلد... بنابراین، شاعر به راستی درد آتش است... او باید دیگران را وادارد آفریده‌های ذهن او را احساس کنند، لمس کنند و بشنوند. اگر آنچه از

□ تأثیر شعر در نظر نخست عاطفی است نه منطقی. شاعر فریاد شوق یا رنج ما را می‌سراید. چنگ جادویی او، تارهای جان ما را به لرزه می‌آورد. خنجر کین و شکوفه دوستی و عشق است. ولی رنج‌ها و شادی‌های آدمی هرگز چیزی مجرد نیست زیر هستی او هستی مجرد نیست، هستی اجتماعی - تاریخی است.

آن «جهان می‌آورد شکلی دارد، بدان شکل می‌دهد، اگر بی‌شکل است، بی‌شکل عرضه می‌دارد، زبانی باید جست... این زبان، زبان روح است برای روح، همه چیز را در خود خلاصه خواهدکرد. عطرها، صداها، رنگ‌ها، اندیشه را به اندیشه خواهد پیوست و گسست. شاعر بخشی از مجهول را تعریف خواهد کرد که در زمان او، در روح جهانی بیدار شده است.»(۹)

سخن مولوی و عارفان دیگر در «بیانیه» شعری «رمبو» دوباره راهی یافته است:

دو دهان داریم گویا همچونی
یک دهان پنهانست در لبهای وی
یک دهان نالان شده سوی شما
های و هوئی در فکنده در سما
دمدمه‌ی این نای از دم‌های اوست
های و هوی روح از هی‌های اوست
گر نبودی ناله‌ی نی را سمر
«نی» جهان را پُر نکردی از شکر(۱۰)
محرم این هوش جز بی‌هوش نیست
مر زبان را مشتری جز گوش نیست(۱۱)

از این نظر، شاعر در معرض آذرخش‌های قدسی است، و پیکره او، پیکره همان کاهن، پیشگوی اقوام آغازین تمدن انسانی است که کلید راز سرنوشت قوم را در دست خود دارد، و زبانش مفتاح رمز حقیقت عامی است که زمان و مکان نمی‌شناسد. آنچه بر زبان می‌آید، تجربه‌ای است فرّار و رازناک که در قافیه نمی‌نشیند و در وزن نمی‌گنجد:

بدیع و عروض را برگیر و گلویش را بفشار
بهتر که اندکی قوافی مرموزتری بکار ببری

که اگر کسی هم مراقبت نورزد او به جای دوری خواهد رفت.(۱۲)

و مولوی نیز گفته بود:

قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر
پوست بود پوست بود در خور مغز شعرا
رَستم از این بیت و غزل، ای شه سلطان ازل
مفتعلن، مفتعلن، مفتعلن، کشت مرا(۱۳)

در کوشش این شاعران، فراتر از محسوس رفتن، به اقیانوس عظیم روح پیوستن... جایی نمایان دارد ولی چنین تجربه‌ای به تمامی در کلام نمی‌گنجد. ولی تجربه تا در وسیله‌ای محسوس نمایان نشده باشد، خاموش است، پس از توسل به کلام، آهنگ، تصویر...) گریزی نیست و این معمایی است که می‌بایست شاعران عارف ورازور حل کنند. بتهوون گفته است که «واژه‌ها در زنجیرند، اصوات آزادند» و از آن جا که موسیقی احساسات نامحدودی را بیان می‌کند پس رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها چاره کار را در این می‌بینند که شعر را به نغمه [نت] موسیقی تبدیل کنند. به گفته ورلن:

باز هم موسیقی و همواره
باید که شعر تو همچون پرنده‌ای باشد
که حس کنند از روح رهگذری،
به سوی آسمان‌ها و عشق‌های دیگر
می‌گریزد!(۱۴)

شعر، این آتش، این آذرخش قدسی در خانه ویرانه لفظ نمی‌گنجد:

ای شاعر گمگشته به بیراهه چه پوئی
با قافیه تا چند نشینی به کمینم
همسایه‌ی مهتابم و همبستر خورشید
در خانه‌ی ویرانه‌ی لفظت ننشینم.(۱۵)

ولی واژه هرگز به آهنگ موسیقی تبدیل نخواهد شد زیرا مدلول‌های فرهنگی و زبانی خود را حتی در موسیقیایی‌ترین اشعار حفظ خواهد کرد، و در نتیجه شرایط تاریخی - اجتماعی هنرمندی را که او در بستر آن می‌پوید، به نمایش خواهد گذاشت. مفهوم و ایده همانطور که هگل گفته است، در قالب محسوس نمایش دادنی است.

شوپنهاور باور دارد که «شعر ارتباط های انتزاعی را به کار می برد تا خوانندگان را قادر سازد «ایده» های زندگانی را ادراک کنند. شاعر به وسیله برشی هنرمندانه تصورها می کوشد توصیفی ادراکی را با تخیل پیوند دهد کوتاه سخن شاعر به وسیله تصورات می کوشد آنچه ایده های افلاطونی را متجلی خواهد کرد، نمایان سازد. از آن جا که شعر تصورات را به کار می برد، عرصه آن بسیار عظیم است. شاعر ناچار نیست خدمتگر ادراک های فردی خود - که منحصراً یک به یک درپی هم فرا می رسند- باشد. او می تواند به وسیله تصورات کلی، ادراکی خیال انگیز به وجود آورد. شعر می تواند به وسیله توالی تصورات، توصیفی از کرداری موقتی به دست دهد، و به این ترتیب می تواند تاریخ اندیشه ها، کردارها و عواطف انسانی را بسی بهتر از پیکرتراشی یا نقاشی توصیف کند...» از نظر شوپنهاور: «وزن و قافیه در شعر به منظور جلب توجه خواننده به کار می آید. او تصدیق می کند که کاملاً نمی داند مفاد تام این دو مفهوم (وزن و قافیه)، چیست؟... امتیاز شعر عبارت است از آشکار کردن جهات کلی (موجودیت) انسان و شعر آیینه جادویی خودشناسی انسان را چنان نگاه می دارد که انسان به طور ناب و مشخص گوهر انسانی را دریابد. شاعر در قیاس با تاریخ نویس، باید بکوشد انسانی جهانی باشد. تاریخ نویس آنچه را که درباره زندگانی فردی درست است به ما می دهد، و در پی رویدادهای جزئی انسان در گستره زمان است. شاعر خود را به شیوه ای کلی با آنچه تاکنون دل انسان را به هیجان آورده و هر آنچه را که طبیعت انسانی تاکنون آفریده، و آنچه در سینه انسان جای گرفته و پرورش یافته... مشغول می سازد. انسان همچون انسان، درونمایه تأمل شاعر و هنر اوست. هیچ کس نمی تواند دستورالعمل قطعی به شاعر بدهد. او آیینه انسانیتی است که هر آنچه را که انسان احساس می کند و انجام می دهد، به عرصه آگاهی می آورد.»(۱۶)

شوپنهاور که افلاطونی می اندیشد، به ایده ها و انسان همچون انسان فکر می کند. سخن ما ولی درباره انسان های واقعی است. انسانیت بدون درنظر داشتن اقوام و ملت ها در حرکت تاریخی شان مفهومی بی جان و انتزاعی است. انسان در مسیر حرکت تاریخی خود، از گذرگاه زندگانی اقوام انسان می شود: «و هر ملتی به نوبت خود برگنجینه مشترک بشری می افزاید. هنر جهانی می شود ولی از این لحظه و از این جا، در این یا آن قوم. باید از این باور دست برداشت که ممکن است هنر را مانند زنی بی خانمان و ولگرد و کاهی همچون زن کولی

□ رومانس، حماسه و نمایش منظوم، واقعی ترین و ملموس و مشخص ترین نوع شعر است و با حالات شخصی شاعر کمتر و با مفهوم های تاریخی و ملی بیشتر پیوند دارد. اشعار حماسی و نمایشی مانند چشمه جوشانی است که آب را در صور گوناگون نمایان می کند. آنها نیز انسان را در عمل و در حرکت فردی اش به عرصه نمایش درمی آورند.

بی علاقه به زر اما شیفته سود خود نمایش داد. کجا و چه وقت چنین هنری وجود داشته است؟»(۱۷)

آن کس که از زاد بوم خود ریشه ندارد، هنرمند باشد یا نباشد، در هیچ جا ریشه نخواهد گرفت «کسی که سرشت تندرست و پاکی دارد، میهن خود را از جان و دل دوست دارد و از علائقی که او را به میهنش خویشاوند و وابسته می سازد، عمیقاً آگاه است.»

به راستی تأثیر شعر دست کم در نظر نخست، عاطفی است نه منطقی. شاعر فریاد شوق یا رنج ما را می سراید. چنگ جادویی او، تارهای جان ما را به لرزه درمی آورد. خنجر کین و شکوفه دوستی و عشق است. پاسبان زیبایی و شادی است. ولی رنج ها و شادی های آدمی هرگز چیزی مجرد نیست زیرا هستی او هستی مجرد نیست و هستی اجتماعی- تاریخی است. شاعر حتی آن گاه که به فراتر از واقعیت می رود- یا می پندارد رفته است- در بستر واقعیت های انسان افتاده است. غالباً می اندیشند که شاعران بیکارگانی هستند که در حجره ای، کاخی، کلبه ای عزلت گزیده و منحصراً سرگرم «تأملات» شاعرانه اند، یا الهاماتی را صید می کنند و یا ابعاد نامکشوف هستی ناب را می یابند.

زندگانی شاعران بزرگ، حافظ، گوته، شکسپیر، بلیک، پوشکین، والت و تیمن... خلاف این فکر را نشان می دهد. حافظ استاد فلسفه در دارالعلوم شیراز بود، گوته مدتی وزیر اعظم دوک وایمار شد و سال ها در اداره ایالت وایمار رنج برد تا آن را به صورت پایتخت فرهنگی آلمان درآورد و افزوده بر این، در حوزه فیزیک و گیاه شناسی و... همچون دانشمندی سخت کوش پژوهش کرد. پوشکین انقلابی بزرگی بود و در رشته نثر نیز آثاری ممتاز به وجود آورد. بلیک نقاش و حکاک، و کارگری کوشا بود، و از مزد دسترنج خویش می زیست. آنچه را که شاعر، حتی شاعر رازور می گوید از طرز کار و زیست و طبقه اجتماعی او خبر می دهد. کسانی که می خواهند شاعر را از بستر واقعیت های تاریخی بیرون بکشند و او را تافته جدابافته ای وانمود کنند، از تاریخ درک نادرستی دارند. شاعر البته دارنده نبوغ است، ولی به هر حال انسانی است در میان انسان های دیگر. اندیشه و احساس او البته نیرومندتر از دیگران است ولی موجودی برتر از تاریخ نیست.

ما در این جا اگر دو هنرمند معروف: سویدن بورگ و بلیک را درنظر آوریم، مشکل را بهتر درک خواهیم کرد.

سویدن بورگ از خانواده ثروتمند سوئدی و صاحب معدن بود و بلیک از خانواده ای فقیر. او از چهارده سالگی ناچار بود به کار حکاکی و قلمکاری بپردازد تا معاش خود را تأمین کند و تصمیم نگرفته بود شاعر و نقاش شود زیرا نه توانایی مالی اش اجازه این کارها را می داد و نه خود او، هنر و زندگانی را از زندگانی عملی جدا می دانست.

سویدن بورگ در کتاب معروفش «بهشت و دوزخ» کارگران معدن زغال سنگ سوئد را در چهره ساکنان دوزخ و اشراف و شهزادگان آن کشور را در سیمای ساکنان بهشت نشان می دهد. فرشتگان بهشتی از خانه ها و جامه های زیبا بهره مندند. ماءکولات های لذیذ در اختیار دارند. اینها همان طبقه حاکم سوئدند که در مقام ساکنان بهشت مجسم گشته اند. جامه هایی که بر تن دارند، از جامه ساکنان برزخ (طبقه متوسط جامعه!) کاملتر و آراسته تر است و خوراکشان لذیذتر. شکوه ظاهری شان با «فرزانگی» درونی شان پیوند دارد، و در مثل هماهنگ با درجه هوشی و دانائی شان، جامه هایی متفاوت می پوشند. داناترین شان جامه هایی برتن دارند که مانند شعله آتش و روشنی، برق می زند. فروتر از آنها فقط جامه سپید به تن کرده اند... می بینیم که سویدن بورگ در تصویر «بهشت»

تعبیری روحی بدست می دهد از ثروت این جهانی، به دیگر سخن می کوشد وضعیت اجتماعی فرشتگان ثروتمند بهشتی، یعنی وضعیت اشراف سوئد را توجیه کند. ساکنان دوزخ، ازنظر او نمی توانند خانه ها و باغ های زیبا داشته باشند [صورت ظاهر معرّف وضع درونی است!]زیرا «درون» آنها سیاه و بسته است، و به معنویت ها راه ندارند. شوربختان، این ارواح دوزخی، نزد شاعر سوئدی، فاقد حقیقت اند و جامه پاره و سیمای سیاه آنان نمایانگر این معنی است، آلوده و کثیف و زشت اند. دانش و ثروت و زیبایی بهشتیان، عطیه الهی است، فرزانگی شان از حد انسانی فراتر می رود، و آنچه را می دانند و می خواهند انجام می دهند که خدا داده را خدا داده است و اینها را به جهت خرد و برتری اخلاقی شان، دارا شده اند. ولی دوزخیان آنچه را که می خواهند باید با عرق جبین به دست آورند و محکومند، زیرا آنچه دارند از عشق دوزخی و خودپرستی و دلبستگی شان به دنیا سرچشمه گرفته است.

نزد بلیک نظرگاهی از این دست حاکی از بی بها شمردن «توان» و «کار» نبوغ و ارزش انسانی است. نبوغ انسان در عشق و اشتیاق به آفرینش است. «زناشویی بهشت و دوزخ»(۱۸) بلیک پاسخی استهزاءآمیز و کوبنده بر اثر سویدن بورگ است. معنای فلسفه سویدن بورگ و نظرگاه او به طبقه های اجتماعی از نظر بلیک پوشیده نیست. بلیک کاورزی است که بین انسان های دیگر و کارگران زیست می کند و آنها را از دل و جان دوست دارد و خود را با آنها یکی می داند. «سرودهای بیگناهی» او یکی از آثار این همدلی است:

آیا می توانم محنت دیگران را ببینم
و خود اندوهناک نباشم؟(۱۹)

سویدن بورگ به کارگران معدن چنان نظر می کند که گوئی آنها از دنیایی دیگرند. بلیک که با دست های خود نان خود را درمی آورد و کار می کند کارگران را برادران و همکاران خود می داند. او از کار شرافتمندانه و پاداش طبیعی آن شاد است و با ترفندها و بهره کشی های طبقه اشراف مخالف است و آموخته است انسانی که بر توان بدنی و فکری خود اتکا دارد، شوربخت نیست زیرا انسان رنجبر و کارگر وقتی برای اندوه خوردن ندارند.

بنابراین، تفاوت دارد شاعری درباره کار یا مصائب زندگانی شعر بنویسد یا درباره معنای زندگانی و رازهای هستی. این دو را جمع نباید کرد. اما در نوشته زیر این دو قسم متفاوت شعر یکی و یکسان انگاشته شده است: شاعر کسی است که با نوعی کار و فعالیت نیز هست و شاعر در جامعه و در بستر تاریخ زیست می کند. در جریان تاریخ است که طبیعت انسانی می شود. آدمی کار می کند، چیزها را می جوید و نامگذاری می کند و به این ترتیب در کنش متقابل با کارها و چیزها قرار می گیرد. او گاهی ابزار می سازد، گاهی روابط عناصر را کشف می کند، گاهی نیز هنر به وجود می آورد. البته انسان فرآورده محض شرایط زیست نیست و می تواند آن شرایط را عوض کند. در این کار شعر نیز می تواند کمک دهنده او باشد. دستکم شعر که نوعی فعالیت معنوی است می تواند به او روحیه بدهد و بار سنگین زیست را برای او سبک تر سازد. «نیما» می گوید: «ما زنده ایم، دوست می داریم و می کاویم. می کوشیم که هرچیز را بروفق میل خود بسازیم و این فعالیت که درباره زندگانی انسانی همیشه پابرجا خواهد بود نشان می دهد که انسان در ساحت زندگی... فرمان فرمایی سازگار است. او می تواند «واسطه دقیق» آن روشنی بارور باشد که بی وجود آن زندگانی از جلوه و جلای خود کاسته است و ممکن است فعالیت عقلی و مادی آن جلوه ها را که به کُنه هستی راه می برد، در تاریکی زحمت افزای خود نگه بدارد.»

□ هنرمندان همه سازنده اند و در مثل بین فردوسی و حافظ، تولستوی و جویس، داوید و وان گوک تفاوتی نیست. کسی که به مرتبه ادراک هنری رسیده هم از تغزلات فرخی سیستانی احساس شادی می کند هم از تصویرهایی که از زیر قلم موی داوید بیرون آمده است.

هنرمندان همه سازنده اند و از این لحاظ در مثل بین فردوسی و حافظ، تولستوی و جویس، داوید (نقاش عصر ناپلئون) و وان گوک... تفاوتی نیست. همه استعداد هنری داشته اند و سالیانی طولانی را به نوشتن و نقاشی به سر آورده اند. کسی که به مرتبه ادراک هنری رسیده هم از تغزلات فرخی سیستانی احساس شادی می کند هم از تصویرهایی که از زیر قلم موی داوید بیرون آمده. ارزش بیش و کم هنر هنرمندان در این نیست که از چه طبقه ای برخاسته یا به چه درونمایه هایی پرداخته اند. رسم بود که با برچسب زدن «اشرافی» به پروست یا «بورژوا» بودن جویس یا رمانتیک بودن ویکتور هوگو... آثار اینان را طرد می کردند غافل از این که هم هنرها انواعی دارد و هم هنرمندان متفاوت اند. دیدیم که بلیک سویدن بورگ را به دلیل فراافکنی وضعیت طبقاتی خودش به ترسیم منظره ای بهشتی محکوم می کرد اما به هرحال نمی توانست هنر وی را انکار کند. اتفاقاً خودش نیز دیر زمانی زیر نفوذ فلسفه و هنر سویدن بورگ بود. هوگو، رمانتیک هم بود و این جنبش را گام هایی به پیش برد اما به هرحال شاعر و نویسنده ای بزرگ بود. فقط رئالیست ها نیستند که اهمیت دارند. هنرمند رمانتیک نیز با غرق شدن در خیال ها و رؤیاهای شگفت انگیز و رسوخ در دریای مواج عواطف بشری آثار بدیعی آفریده اند افزوده

شادی می کند هم از تصویرهایی که از زیر قلم موی داوید بیرون آمده است.

رسوخ دادن شعور معنوی خود در اشیاء، دست به کشف خود در محیط زیست می زند. در این جا، برهنگی یکپارچه روح در جریان ماده به چشم می خورد و جهان ماده در آینه روح بشر انعکاس می یابد. اشیاء، روحی مشابه روح آدمی پیدامی کنند و در نتیجه چون او زبان باز می کنند و صاحب اندیشه و احساس می شوند و این اندیشه و احساس را در واژه هایی که از میان تمام موجودات در انحصار مطلق انسان، بویژه شاعر است می ریزند. شاعر به وسیله قدرت تخیل و تصور خود با اشتیاق و انگیزه درونی برای کشف و جست وجو، ناگهان می بیند که اشیاء به شکل او درآمده اند.

مطالبی از این دست، شبه شعر است نه بیان منطقی. نخست باید دید «آگاهی معنوی» چیست؟ کشف خود در محیط زیست چه معنایی دارد؟ روح یافتن اشیاء، مجازی است یا حقیقی؟ برهنگی یکپارچه روح در جریان ماده کدام است؟ ماده، خود چیست؟ تخیل و تصور چه تفاوتی با هم دارند؟... آنچه در این جا آمده، بیان دست و پا شکسته ای است از آنچه رازورانی مانند «رمبو» نوشته بودند و می نویسند. فراموش نکنیم که شعر

براین که بسیاری ازآنها از جمله بلیک پوشکین، لرمانتف، هاینه... از واقعیت های تاریخی- اجتماعی نیز غافل نبوده، بلکه افکار انقلابی نیز داشته‌اند. عظمت و ارزش کار هنری فقط وابسته درونمایه ویژه‌ای که در مثل امرور مهم شمرده می شود، نیست. بلکه این بزرگی به وسیله عظمت تصویری که هنرمند به دست می دهد و مرتبه کمالی که به آن می رسد نیز تعیین می شود. از برخی از درونمایه های «هلوئیز جدید» روسو انتقاد می توان کرد، اما ماجرای شورانگیز و طرح سازمان یافته این رُمان را انکار نباید کرد. دراین زمینه، نوع کار هنرمند را باید در نظر آورد. ایلیاد «هومر» حماسه‌ای است درباره رزم یونانی ها با مردم «تروی» و ابزار پهلوانان هر دو قوم نیزه است و تیروکمان و زوبین و خنجر (که در قیاس با رزم افزارهای امروز کودکانه به نظر می آید) اما همین ماجراها و ابزار نبرد و گلاویز شدن پهلوانان به توصیف هومر، از چنان مزیت هنری بهره‌ور است که نمونه های امروزی آن را کمرنگ نمایان می سازد.

شعر به هر حال همچون هنرهای دیگر انواعی دارد و این انواع اصواتی را بازتاب می دهد که از دل اقسام عواطف بشری، ماهیت رویدادها و ساخت و بافت متن شعر برمی خیزد:

۱-شعر غنایی (لیریک): این نوع شعر درونی ترین و پراحساس ترین نوع شعر است و با دنیای درون شاعر بیشتر و با جهان مفهوم ها و ایده ها کمتر سرو کار دارد. در شعر غنایی -که با موسیقی بیشترین پیوند را داراست- اشتیاق و تمنای شناسنده (شاعر) با ادراک ناب پیرامون اش آمیخته می شود. شعر غنایی که همیشه عاطفه یا شورمندی سراینده را بیان می کند، در سرود، تصنیف، قول و غزل، ترانه، وصف طبیعت یا معشوق و رابطه آنها سامان می گیرد. واژه لیریک از واژه یونانی (lyre)، بربط، چنگ، آمده. در دوره باستان کسانی بوده‌اند که چنگ، عود یا بربط می نواخته‌اند و همراه با آن اشعاری از خود و دیگران می خوانده‌اند. در تمدن های گوناگون این هنرمندان به نام های رامشگر، تروبادور، گوسان... مشهور بوده‌اند (مانند هومر، رودکی، فرخی سیستانی). سرودی که این رامشگران می خوانده و سازی که می نواخته‌اند گاه حالات شخص و گاه روایت های عاشقانه یا پهلوانی ایام گذشته قوم را بازگو می کرد.

۲- رومانس، حماسه و نمایش منظوم: این گونه ها واقعی ترین و ملموس و مشخص ترین نوع شعر است و با حالات شخصی شاعر کمتر و با مفهوم های تاریخی و ملی بیشتر پیوند دارد. اشعار

□ شعر غنایی: شعر درونی ترین و پراحساس ترین نوع شعر است و با دنیای درون شاعر بیشتر و با جهان مفهوم ها و ایده ها کمتر سرو کار دارد. در شعر غنایی - اشتیاق و تمنای شناسنده (شاعر) با ادراک ناب پیرامون اش آمیخته می شود. همیشه عاطفه یا شورمندی سراینده را بیان می کند، در سرود، تصنیف، قول و غزل، ترانه، وصف طبیعت یا معشوق و رابطه آنها سامان می گیرد.

حماسی و نمایشی مانند چشمه جوشانی است که آب را در صور گونه گون نمایان می کند. آنها نیز انسان را در عمل و در حرکت فردی اش به عرصه نمایش درمی آورند. شاعر نمایش نامه منحصراً معنای انسان آرمانی مجسم نمی کند، بلکه موقعیت های پرمعنایی می سازد که انسان در آن خود به نمایش می گذارد.

وضعیت تراژیک یکی از این موقعیت هاست و در اوج مراتب شعر جای دارد. در تراژدی، ستیزه «اراده» با خودش در جهان محسوس، مشاهده پذیر می شود و رنج های بشری که به واسطه خطا یا تصادف پدید آمده به نمایش درمی آید. به گفته شوپنهاور (تجسم شوربختی عظیم، بنیادکار تراژدی است و می توان آن را به وسیله شخصی بی نهایت شریر یا از راه تب و تاب تصادف کور یا در نهایت به وسیله روابط صرف «نمایشگران» با یکدیگر... به دست آورد. این آخرین روش تجسم شوربختی عظیم، بهترین روش هاست چرا که خاستگاه ژرف تراژدی را در ساده ترین رویداد زندگانی نمایان می کند.

معنای حقیقی تراژدی به وسیله این واقعیت نشان داده می شود که پهلوان نمایش فقط کفاره گناهان خود را نمی پردازد بلکه کیفر آغازین خود «هستی» را نیز به دوش می گیرد.

ارسطو تراژدی را بازنمایش (تقلید) علمی جدی و کامل می داند که دارای طول زمانی معینی باشد. گفت وگوها به وسیله ای ویژه دلپذیر گردد، به صورت روایت ساده نباشد و بتواند روی صحنه نمایش بیاید. تماشای آن احساس همدردی و ترس تماشاگر را برانگیزد تا پاک شدگی عواطف او را فراهم بیاورد. در تراژدی، تجسم رویدادهای عظیم و فاجعه آمیز مدار کار است. بین ایده تراژدی و ایده تقدیر (سرنوشت) بستگی بنیادی وجود دارد که نشانه های آن را در آثار آیسخولوس، سوفوکلس، فردوسی، شکسپیر و در برخی از آثار راسین می بینیم اما در نمایشنامه هایی مانند «رد گونه»، «پلیوکت»... نوشته «کرنی» یا نیست یا بسیار کمرنگ است. بر هستی و کردار او دیپوس، اورستس، فدر، مکبث و سهراب آنچه حکم می راند «تقدیر» است. در این عرصه ها ایده «سرنوشت» و ایده «بازی جدی» همدوش اند. البته تراژدی نوعی «بازی» است که ستیزه و کشمکش موجود در آن به ضرورت حل ناشدنی باقی می ماند در حالی که درام، نمایش نامه‌ای است که در آن ستیزه ها، دستکم در تراز اخلاقی حل و رفع می شود یا به سبب مداخله تصادفی عاملی از حرکت بازداشته شده به شکست می انجامد. بنابراین «سید» (le cid)، «هوراس» (Horace) و «پلیوکت» (Polyeucte) راسین درام است و لیرشاه، هملت، مکبث (شکسپیر) و بریتانیکوس، برنیس و فدر (راسین)، رستم و سهراب فردوسی تراژدی.

گفت وشنودهای اشخاص نمایش، لحن سخن، تغییر دادن حالات چهره و بدن که برحسب اصل روایت ها بازی می شود تأثیر حسی شدیدی بر حواس دارد. لحن سخن بویژه بنابر ویژگی خود و طریقی که در آن کلمه ها بیان می شوند، موسیقی خاصی به وجود می آورد چنان که گویی از معانی مشخص خود مستقل می شود و حتی در برابر این معنی قرار می گیرد و در پس پشت زبان اصلی، جریانی زیرزمینی به وجود می آورد از تأثیرات حسی، ارتباط ها و همانندی ها. اما این ملاحظات نمایشی زبان هم اکنون برای نمایش نامه نویس سویه‌ای فرعی و تابع دارد، ملاحظه‌ای فرعی که بویژه در زمان ما برای ساختن اثر چندان مهم بشمار نمی آید.

زبانی که نمایش نامه نویس برای حواس می آفریند هم از آغاز بایستی حواس را خشنود سازد ولی این

واقعیت مانع از گسترش یافتن بعدی تأثیر کاملاً عقلانی زبان بر همه سطوح ممکن دانستگی و در همه سویه های آن نیست. به هر حال این زبان برای شعر زبان، جانشینی را مجاز می دارد، شعری که در مکان دقیقاً دامنه ای حل و رفع خواهد کرد که به طور مستقیم به کلمه ها تعلق ندارد.

قواعد نمایشی تراژدی و کمدی با یکدیگر مشابهت هایی دارد و تفاوت هایی. تفاوت عمده در این جاست که تراژدی به گفته ارسطو پهلوانان نمایش را در مرتبه والاتر از انسان عادی نمایان می کند، درحالی که به گفته هم او اشخاص بازی کمیک پایین از مرتبه انسانی ظاهر می شوند. پهلوان تراژدی خصایل مشخص و ممتاز دارد به همین دلیل زمانی که در هم می شکند، فاجعه ای عظیم پدید می آید.

جهان تراژدی، جهانی است که در آن، ارزش ها و نیازهای مطلق ملازم با آن مطلق است و زیر حکم کاته گوری «همه یا هیچ چیز»، بدون کوچکترین تصور و مفهوم مراتب و مصالحه، تراژدی زیر و بم و درجه تفاوت نمی شناسد. در آن درست در برابر نادرست، حق در برابر ناحق، واقعی در برابر غیرواقعی است.(۲۰) آثار نمایشی (دراماتیک) می تواند منظوم یا منثور باشد. شوربختی عظیم بازتابانده شده در اثر تراژیک، به زبانی والا و شکوهمند نیاز دارد. اثر باید انسان ها را در عمل نشان بدهد و طرح و گفت گوها و ماجراهای فرعی (Episode) همه باید «عمل» قهرمان را بسط دهند. عمل زمانی آغاز می شود که رویدادی وضع موجود را درهم بریزد. در مثل، در آغاز «شاه لیر» می بینیم که او سال هاست بر کشور خود فرمانروایی دارد. همین که بر آن می شود که از شاهی کناره گیرد و حوزه حکومت خود را بین دخترانش تقسیم کند، دشواری واقعی، آغاز می شود و پس از زمانی کشمکش و ستیزه، نمایشنامه به اوج می رسد، و در این جا، نقطه غایی عاطفی و شورانگیز اثر که حاوی همه نتایج کردارهاست به صورت حادی درمی آید و راه حلی به کمال جدی را خواهان است. در شاه لیر، اوج اثر در صحنه طوفان (king lear, Act.3) درهم کوبنده ای که همه عناصر طبیعی و انسانی را درهم می ریزد، نمایان می شود. باد و باران، نیشخندهای دلقک و دیوانگی ساختگی ادگار، شاه لیر را به هوش می آورد تا واقعیت را دریابد. این صحنه را می توان دراماتیک ترین صحنه نمایش همه اعصار دانست.(۲۱)

در شعر کهن پارسی، سیاوش، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار منظومه های تراژیک اند. فردوسی

□ شعر هجایی: استهزاآمیز (کمیک). اشعار و نمایش نامه‌های منظوم کمیک خنده زدن بر نادانی و بدکاری آدمیان را در آماج خود دارد. شاعر هجاگو خنده را در مقام وسیله نقد و نیش زدن بر بدکاری‌ها به کار می گیرد. طنز و مطایبه منظوم و منثور اشخاص نادان، پول پرست، قدرت طلب و مسخره را به صحنه می آورد.

هم استاد حماسه است و هم استاد تراژدی. در رستم و اسفندیار آگاهی رستم از وضع کارها در سیمای دو الزام متضاد پدیدار می شود. اگر تن به بند بدهد، بر روح پهلوانی خود و قوم خط بطلان کشیده است. اگر اسفندیار را بکشد همانطور که سیمرغ فرموده بود- خود و دودمانش تباه می شود. هر لحظه آگاهی قهرمان به وی نهیب می زند که بر سر این دو راهه وحشتناک، درنگ کند ولی زمان زودگذر است و اسفندیار می گوید: جز از جنگ یا بند، چیزی مگوی! برای رستم هر یک از این گزینش ها، نتیجه ای نابودکننده دارد. او در می یابد که با نیرویی مساوی به سوی دو حد متضاد کشیده می شود و هر گامی را که به سوی یکی از این مرزها و حدها... برمی دارد و هر اشاره ای که به سوی یکی از آنها می کند، احساس شکست و خطر را افزایش می دهد. اگر رستم، اودیپوس و مکبث در برابر خود راه حل مصالحه آمیزی می داشتند، کارشان به پایانی فاجعه آمیز نمی رسید اما به راستی تراژدی راه حل مصالحه آمیزی ندارد.

۳- شعر هجایی: استهزاآمیز (کمیک). اشعار و نمایش نامه های منظوم کمیک خنده زدن بر نادانی و بدکاری آدمیان را در آماج خود دارد. شاعر هجاگو خنده را در مقام وسیله نقد و نیش زدن بر بدکاری ها به کار می گیرد. طنز (satire) و مطایبه منظوم و منثور اشخاص نادان، پول پرست، قدرت طلب و مسخره را به صحنه می آورد. ابزار کار در این جا نیشخند، طعن، هجو، مطایبه، کنایه و شوخی است. این قسم شعر در آثار عطار، سنایی، سعدی، مولوی، سوزنی سمرقندی، انوری و عبیدزاکانی به مرتبه والای هنری رسیده است.

پی نوشت:

1- stefan George (1868- 1933)

2- Martin Heidegger, W. Biemel, P: 153,154, 1976

۳- نخستین فیلسوفان یونان، صص ۲۷۶ و ۲۷۷، دکتر شرف الدین خراسانی.

۴- بنیاد شعر نو در فرانسه، ص ۴۸۶.

۵- مجله شیوه، شماره نخست، اردیبهشت ۱۳۳۲، صص ۴۳ و ۴۴.

۶- بدعت ها و بدایع، ص ۱۹۶، اخوان ثالث، تهران، ۱۳۵۷.

۷- چنین گفت زرتشت، صص ۱۸۶ تا ۱۹۰.

۸- مخزن الاسرار، ص ۴۱.

۹- بنیاد شعر نو، صص ۳۴۹ و ۳۵۰.

۱۰ و ۱۱- مثنوی، ۶/۲۰۰۲ تا ۶/۲۰۰۶ و ۱/۱۴.

۱۲- بنیاد شعر نو در فرانسه، ص ۳۰۷.

۱۳- دیوان کبیر، ۱/۳۱، تصحیح فروزانفر.

۱۴- بنیاد شعر نو، ص ۳۷۴.

۱۵- هراس، ص ۴۱، دکتر حسن هنرمندی.

16- The philosophy of schopenhaver, thomas Taffe, p: 62,1905

۱۷- مجله شیوه- همان، ۳۹

18- The Marriage of Heaven And Hell.

۱۹- یادآور سخن سعدی است:

تو کز محنت دیگران بی غمی
نشاید که نامت نهند آدمی

20 - L.Goldmann, Racine, P:3-10, 1981

۲۱- مقدمه بر فرهنگ و ادب انسانی، ص ۱۸.