

نیمای جوان و آغاز شعر نوآیینِ فارسی

سیمین بهبهانی

اشاره:

تابستان امسال که به دیدار خانهای پدری نیما یوشیج رفتم، مزار زنده‌یاد سیروس طاهباز را در کنار مزار مُرادش دیدم و بی‌اختیار گریستم — نه از اندوه و نه از شادی، بل که از ادامه‌ی آن وابستگی که در زندگی و مرگ هر دو یک‌سان بود. اکنون خوش دارم که آنچه را درباره‌ی آن شاعر دوران‌ساز نوشته‌ام به پوران صلح‌کل (همسر طاهباز) پیش‌کش کنم که شیفتگی و ارادت طاهباز به نیما همواره در پسند او بوده است.

س. ب.

۴۹

بخارا

سال چهاردهم

شماره ۸۰

فروردین - اردیبهشت

۱۳۹۰

پسرکی روستازاده را پدر از یوش به تهران می‌فرستد تا در مدرسه‌ی عالی سن لویی درس بخواند و با زبان فرانسوی آشنا شود و آینده‌ی درخشان پیش رویش به انتظار بماند.^(۱) پدر، «ابراهیم نوری [...] از افراد یکی از دودمان‌های قدیمی شمال ایران»،^(۲) محشتمی‌ست از خطه‌ی خویش و امکان آموزش و پرورش سزاوار پسر در اختیار اوست.

علی اسفندیاری (۱۲۷۶-۱۳۳۸)، پسر کوچک آن روزگار و نیمای بزرگ روزگاران بعد، به خواست پدر حرمت می‌گزارد و دانش‌آموز آن مدرسه‌ی کاتولیک می‌شود. خود او گفته است: «سال‌های اول زندگی مدرسه‌ی من به زدو خورد با بچه‌ها گذشت. وضع رفتار و سکناات من، کناره‌گیری و حُجبی که مخصوص بچه‌های تربیت شده در بیرون شهر است، موضوعی بود که در مدرسه مسخره برمی‌داشت. [...] من در مدرسه خوب کار نمی‌کردم. فقط [نمره‌های] نقاشی به داد من می‌رسید. اما، بعدها، در مدرسه، مراقبت و تشویق یک معلم خوش‌رفتار، که نظام وفا — شاعر به‌نام امروز — باشد، مرا به خط شعر گفتن انداخت.»^(۳) نیما بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود و در همان مدرسه با ادبیات فرانسه و ادبیات کهن ایران آشنایی

(۱) «[...] یک شب مهتابی [در اولین سفرم از یوش] پدرم مرا سوار یک اسب کَهر کرد و به من گفت: ای پسر جان، حالا می‌روی درس بخوانی، اما فراموش نکن [که] تو اهل کوه‌پایه هستی و باید قوی بار بیایی.» (سیروس طاهباز [اوبراستارا]، یادمان نیما یوشیج، مؤسسه‌ی فرهنگی گسترش هنر، تهران، ۱۳۶۸، ص ۲۹.)

(۲) برگرفته از سخن‌رانی نیما یوشیج در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران، تهران، خرداد ۱۳۲۵ («زندگی‌نامه‌ی خود نوشت»، برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج، انتشارات بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۹، ص ۹.)

(۳) همان، ص ۱۰.



• سیمین بهبهانی (عکس از علی دهباشی)

می‌یابد. شعرهایی می‌نویسد و راه آینده‌ی خود را — که جز پدید آوردن شعر نوآیینِ فارسی نبوده است — می‌پوید. همین سر نهادن در پیِ سودای شعر است که آدم را از عالمِ فارغ و از «غمِ نان» و پروایِ جان آزاد می‌کند و خود یوغیِ گران می‌شود بر گردنِ شاعر که تا ابد از آن رهایی نمی‌یابد.

□

«افسانه»ی نیما نخستین شعری است که در آغاز دهه‌ی سده‌ی زندگی ادبیِ زبانِ فارسی، به شیوه‌ی نمایش‌نامه، زاده می‌شود (۱۳۰۱) و آنانی را که برای «تجدد ادبی» می‌کوشیدند و راه نمی‌جستند آگاه می‌کند که چاره در کاربردِ واژه‌های بابِ روز و، بیش‌تر، برگرفته از زبان‌های اروپایی (همچون «دموکراسی»، «دیکتاتوری»، «پارلمان»، «تِرَن» و مانند آن‌ها) نیست.

«افسانه» شعر نیمای جوان است، شاعری که گام‌هایش هنوز در پویشِ راه شعر نیر و نگرفته است. شعری سخن‌ورانه و بری از کاستی‌های لفظی و معنوی و — حتا — وزنی نیست. گذشته از این‌ها، بسیار دراز و پُرگویانه است. زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث، در ارزیابیِ «افسانه»، نوشته است که این منظومه «به منزله‌ی کوک کردن ساز بود — یا نه — به مثابه‌ی کرشمه و درآمدی بود که گوشه‌های عالی و اعجاب‌انگیزِ گاهانِ شعرِ نیما در دنباله‌ی آن بود. [...] سال‌های شکفتگی و بلوغ شعر نیما [...]. به نظر من، از ۱۳۱۶ و ۱۷ به بعد است [...]».^(۱)

(۱) بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۶، ص ۴۰.

با این همه، نَفَسی تازه، مانند نسیم دل‌افسای کوه‌ساران، در «افسانه» جاری‌ست:

عاشقا! خیز کامد بهاران

چشمه‌ی کوچک از کوه جوشید،

گل به صحرا درآمد چو آتش،

رود تیره چو توفان خروشید،

دشت از گل شده هفت رنگه.

افسانه را — که جان شعر و جان زندگی‌ست — تخیل شاعر به گفت‌وگو با شاعر وامی‌دارد. پرسش و پاسخ آغاز می‌شود؛ چون و چرای فلسفی ادامه می‌گیرد؛ و عاشق به نفعی زندگی پسامرگ می‌کوشد و عشق افلاتونی را هم انکار می‌کند. افسانه او را به سازش با دشواری‌های زندگی و کامیاب شدن از زیبایی‌ها برمی‌انگیزد — چندان که حتا حافظ هم در این گفت‌وگو بازخواست می‌شود:

حافظ! این چه کید و دروغی‌ست

کز زبان می و جام و ساقی‌ست؟!

نالی ار تا ابد، باورم نیست

که بر آن عشق بازی که باقی‌ست.

من بر آن عاشقم که رونده‌ست.

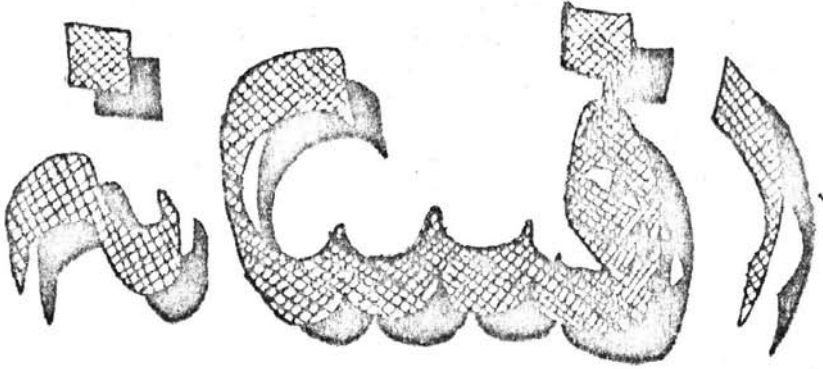
و خواننده به پایان شعر می‌رسد، حیران و بی‌بهره از حاصلی که فراخورد این گونه گفت‌وگوهای فلسفی‌ست.

در «افسانه»، اندیشه و احساس و زبان و وزن شعر دیگرگون می‌شود و از آن‌چه در شعر سنتی ایران رواج داشته است در آن اثری نیست. وزن «افسانه» تازگی دارد، اگر چه برخی ادعا کرده‌اند که همین وزن را در یکی از نوحه‌سرایی‌های روزگار صفویان یافته‌اند. روان‌شاد نادر نادرپور در این‌باره نوشته است: «[...] اگر چنین ادعایی راست باشد، نیما مستحق ستایش بیش‌تری‌ست، زیرا چنین وزن شاد و دل‌انگیزی ابدأً برای مرثیه‌سرایی مناسب نیست [...]».^(۱) پاسخ به این پرسش را که وزن «افسانه» دارای پیشینه است یا نه بر عهده‌ی پژوهش‌گران می‌گذارم. همین‌قدر می‌گویم که آوردن وزنی تازه، در هنگامی که وزن‌های عروضی مورد استفاده اندک‌شمار بوده‌اند، سخت ارزش‌مند است — به ویژه از آن‌رو که (سواى نادرستی‌های چاپی) این منظومه‌ی نیما سرشار از اندیشه و جدل‌هایی‌ست که در چنین وزنی گنجیده. نکته‌ی مهم دیگر آن که واژه‌های به کار رفته در «افسانه»، کوتاهی و بلندی هجای آن‌ها، و تحرک یا تأنی‌شان وزن را اغلب شاد یا غمگین می‌کند. پس حکم کلی درباره‌ی شاد یا غمگین بودن یک وزن ویژه و بزمی یا رزمی بودن آن دور از احتیاط است.

«افسانه»، به علت تفاوت‌هایی که با شعرهای سنتی فارسی داشت، همچون زنگی بود که در محیط خواب‌آلوده‌ی ادبیات ایران به صدا درمی‌آمد و ذهن‌ها را هوشیار می‌کرد. پس

(۱) مقدمه‌ی شعر انگور، انتشارات نیل، تهران، ۱۳۳۶.

« بیرقها و لکه ها »



پیشگاه استادام «نظام وفا»
تقدیم میکنم .
هرچند که میدانم این منظومه
هدیه‌ی ناچیز است ، اما او اهالی
کوهستان را بسادگی و صداقتشان
خواهد بخشید .

نمایوش

دیماه ۱۳۰۱

بیش‌تر شاعران برجسته‌ی زمان ما از قالب آن پیروی کردند و چهارپاره سرایی، تا مدت‌های دراز، شیوه‌ی برگزیده و فراگیر شد.

□

نیما، در آغاز جوانی، سرودن همه‌گونه شعر سنتی را تجربه کرد: قصیده و قطعه و مثنوی و رباعی و — حتا — غزل در مجموعه‌ی آثار او کم نیست. گفته‌اند که شاعر در سرودن این‌گونه قالب‌ها موفق نبوده و به همین سبب رو به شیوه‌ی تازه کرده است و باید توفیق او را در کارهای نوآیین وی جست. این گفته، به ظاهر، درست است. نیما، در قصیده‌سرایی، از ملک‌الشعرا بهار کم می‌آورد. در مثنوی و رباعی و قطعه و غزل هم دیگران از او تواناترند. بر روی هم، سخن‌پرداز و سخن‌ورز نیست. زبان‌آوری نظم بهار یا رسایی و شیوایی کلام ایرج را ندارد. اما یک نکته‌ی مهم در این میان از نظر دور مانده است: نحوه‌ی تفکر و ماهیت عاطفه‌ی نیما با سرشت قالب‌های سنتی فارسی هم‌ساز نیست. چنان جامه‌هایی درخور جان تازه‌اندیش او نبوده است. از همین‌روست که قالب شعر خود را دیگرگونه می‌کند. آن‌گاه، بر بنیاد همان وزن‌های عروض گذشتگان، افاعیل و ارکان خُرد شده را می‌آزماید و مصراع‌های خود را، مناسب کلام خویش، بلند و کوتاه می‌کند و قافیه را به مثابه‌ی «زنگ پایانِ مطلب» به کار می‌گیرد و شاه‌کارهایی چون «داستانی نه تازه» (۱۳۲۵)، «اجاق سرد» (۱۳۲۷)، «ری‌را» (۱۳۳۱)، «برف» (۱۳۳۴)، «در پیش کومه‌ام» (۱۳۳۶) و چندین شعر دیگر می‌آفریند — سروده‌هایی که او را در مقام یگانه بنیادگذار شعر نوآیین فارسی جاودانه می‌کند.

گروهی چنین پنداشته‌اند که نیما فقط با تغییر در وزن و بلند و کوتاه کردن مصراع‌ها «شعر نو» آفریده است. این پنداشت نادرست است؛ زیرا، در این صورت، می‌بایست بحر طویل‌ها و مسمط‌ها و مستزادها را هم نمونه‌هایی از شعر نو به شمار آوریم. و چه بسیارند آنانی که وزن را شکستند، اما حتا یک سطر هم که در برگیرنده‌ی کم‌ترین اندیشه یا احساس یا تازگی در زبان یا پایان‌بندی درست شعر باشد عرضه نکردند — و هنوز هم نمی‌کنند. نیما وزن را از روی تفنن شکست؛ نیاز درون‌مایه‌ی شعر او به تحوّل ناگزیرش کرد، نه سودای گشایش خاطر و شوخ‌طبعی. خودش گفته: «[...] کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها در [شعرهای من] بنا بر هوس و فانتزی نیست. [...] هر کلمه‌ی من از روی قاعده‌ی دقیق به کلمه‌ی دیگر می‌چسبد.»^(۱) و افزوده است که «من به رودخانه شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد، بدون سر و صدا، می‌توان آب برداشت.»^(۲)

او در این گفتار صادق است و بر هر شاعر موفقی که پس از وی در ادبیات معاصر ایران تثبیت شده باشد اثر گذاشته است، از آن‌رو که اندیشگی شاعران را از نگرش بر «شیوه‌ی

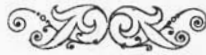
(۱) ادامه‌ی سخن‌رانی پیش‌گفته (همان اثر، ص ۱۱).

(۲) همان، ص ۱۲.

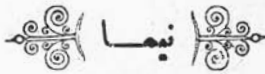


قصه رنگ پریده، خون سرد

سر بسر عشق است و ناکامی و درد.



تصنيف



Nima

حمل ۱۳۰۰

قيمت يك قران

با تصويب وزارت جليله معارف بطبع رسيد

مطبعة « سعادت » طهران

کتابی» به سرشت و زمان و عاطفه و زبان ویژه‌ی هر فرد برگردانده است: من امروز می‌دانم که باید سخن بگویم، اما نه به زبان منوچهری و سعدی یا حافظ و صائب، بل که با واژگان هم‌ساز با اندیشه‌ی خاص خودم.

شکستن تصنعی وزن بسیاری از «شاعران» را از اندیشه‌ی درست‌نیما در زمینه‌ی بدعت در شعر غافل کرد و، به همین سودا، کسانی که از قالب ظاهری او پیروی کردند افزون از شمار شدند. تنی چند از شاعران، اما، منظور اصلی‌نیما را از شکستن وزن و هم‌ساز کردن قالب و درون‌مایه (=صورت و معنا) دریافتند و آثاری جاودانه سرودند.

□

من از کسانی بودم که جز در چند مورد خاص — خواه از روی تفنّن، خواه به دلیل نیاز واقعی — از وزن‌های نیمایی پیروی نکردم و تنها در چهارپاره‌های خود آثاری به شیوه‌ی او پدید آوردم. از همین‌رو، آن تب همه‌گیر — که هر ناشاعری را نیز مبتلا کرده بود — مرا نگرفت. با این همه، در وزن‌های مرسوم غزل (که تا امروز شیوه‌ی دل‌خواه من است) دیگرگونی‌هایی به کار آوردم و هنوز هم آن‌ها را پی می‌گیرم.

خوب به خاطر دارم یکی از دوستان شاعرم (یادش جاودان)، که غزل‌های مرا بسیار دوست می‌داشت، غزلی از سروده‌های سابقم را با مصراع‌های پلکانی و نابرابر نوشت و گفت که حالا غزلت شد یک شعر نو! چرا نمی‌خواهی، با کمی تصرف در طول مصراع‌ها، بیایی به جمع شاعرهای نیماگرا؟

با همه‌ی ارادتی که به او داشتم، از حرفش خنده‌ام گرفت و در پاسخش گفتم که باور دارم کار نیما بسیار بزرگ‌تر از آن است که بخواهم صرف شکستن وزن را نشانه‌ی تشخیص یا رده‌بندی شعر پیروان او کنم. من به آن‌چه نیما می‌گوید اعتقاد دارم و می‌دانم از شاعران روزگار خود چه می‌خواهد. نو شدن اندیشه و خیال و زبان و احساس (و، بر روی هم، جهان‌نگری جدید) آرزوی نیمای ماست، و من این همه را در غزل عرضه می‌کنم و می‌دانم از کجای آن رودخانه‌ی سخاوت‌مند آب بردارم.

آشنایی با نیما

از چهارده‌سالگی با شعرهایش آشنا شدم و از دور شناختمش. در آغاز دهه‌ی ۳۰، که تبلیغ «صلح» در کشور ما فریضه‌ی همگانی به شمار می‌آمد، من هم — با همه‌ی جوانی و بی‌تجربگی — از «قافله» عقب نماندم و در جمعیتی عضو شدم که در این تبلیغ می‌کوشید. روزی قرار شد که نویسندگان برای تبیین صلح مطالبی بنویسند و شاعران شعرهایی بسرایند و بازی‌نویسان نمایش‌نامه‌هایی فراهم آورند تا این آثار را به مسابقه بگذارند و به برترین‌ها جوایزی اهدا کنند.



• تندیس فریاد نیما (اثر حاجی نوری)

برای تهیه‌ی مقدمات کار، در خانه‌ی شادروان اکبر محسنی، موسیقی‌دان و نوازنده‌ی برجسته‌ی تار، گرد آمدیم. چرا آن‌جا را انتخاب کرده بودند؟ در خاطر من مانده است. همین قدر بگویم که چندی بعد، وقتی در اداره‌ی رادیو با محسنی آشنا تر شدم، او را مردی وارسته دیدم. باورهای استوار مذهبی داشت، به همان مایه که به موسیقی نیز سخت مؤمن بود: نماز و روزه‌اش ترک نمی‌شد و، همزمان، بی‌وضو دست به تار نمی‌برد. ترانه‌های «الاهی ناز» و «او نیامد» (از آثار او)، با صدای زنده‌یاد غلام‌حسین بنان و خانم فرح آزاد، در خاطر من مانده است.

حاشیه رفتن، زیرا که یاد محسنی «روشنم می‌دارد». بعد از ظهر یکی از آن روزها، نزدیک ساعت دو، در خانه‌ی او جمع شدیم. نویسنده‌ی «یادداشت‌های یک معلم» و شاعر سیاسی آن روزگار، محمد عاصمی («شرنگ»)، هم آن جا بود. او با دو سه نفر دیگر رفتند نیما را بیاورند، و ما تا ساعت شش عصر به انتظار نشستیم. وقتی آمدند، پرسیدم که چرا این قدر طولانی شد. عاصمی، با شوخ‌طبعی خاص خود، گفت که تا کت و شلوار استاد را پوشاندیم و دستمال گردنش را بستیم و سایر «مقدمات حضور ذهن» را فراهم کردیم همین شد! البته یادآور شوم که آن سال‌ها آسمان تهران هنوز آبی بود و این همه راه‌بندان وجود نداشت. دورترین راه‌ها را می‌توانستی در پانزده دقیقه طی کنی و اتومبیل آن قدر کم بود که وقتی من اتومبیل واکسپل قسطی خود را خریدم، بچه‌های محل جشن گرفتند و من میان‌شان شیرینی پخش کردم و آنان تا مدتی به دنبال نخستین سواری من، فریادکنان، می‌دویدند.

آن روز، همه‌ی ما سروده‌ها و نوشته‌هامان را برای نیما خواندیم. نیما هم، با نهایت سادگی و آرامی، مطلبش را برای ما خواند. با گذشت نزدیک به شش دهه، جمله‌ی بسیار زیبا و خیال‌انگیزی از او در خاطر من مانده است: «من از آتش یخ می‌سازم؛ تو دو شاخ تیز به من می‌دهی و می‌گویی بجنگ!؟» این جمله را، با دیگرگونی‌هایی، سال‌ها بعد، ضمن نامه‌ی شاعرانه‌یی دیدم که نیما در خرداد ۳۲ در پاسخ به نامه‌ی سرگشاده و درشت‌ناک جلال آل‌احمد نوشته بود.^(۱)

باری، در آن جلسه، شعر درازی خواندم در قالب چهارپاره که ضمن آن از همه‌ی شهرهای ایران دیدار کرده و ویژگی‌های هر یک را به جزئیات برشمرده و عاقبت از تهران سر در آورده بودم. منظوم یگانگی و هم‌بستگی آدم‌ها با یکدیگر بود. نیما، با حوصله‌یی ستودنی، به «شعر» من گوش سپرد و سپس استادانه — و بیش‌تر پدرا نه — گفت که ببین، عزیزم، امروزه دیگر هیچ نقاشی وقت خود را صرف کشیدن گل‌های قالی یا گلیمی نمی‌کند که تارهای پشم یا ابریشم آن با رنگ اصلی روی تابلو بدرخشد، بل که با چهار خط کوزه و کژ و با چند رنگ ساده عواطف درون انسان را ترسیم می‌کند. شاعر هم باید چنین کند و از درازگویی بپرهیزد و از واژه‌ها در نهایت ایجاز و فقط تا حد لازم استفاده کند. این توصیه را کسی به من می‌کرد که خودش مثنوی «قلعه‌ی سقریم» (۱۳۱۳) را به اطنا ب سروده و نتیجه‌ی آن را با «ری‌را» یا «اجاق سرد» سنجیده بود و این آزمون ارزنده را — که حاصل عمری تلاش بود — به رایگان در اختیار شاعرک نوپایی چون من می‌گذاشت. از آن‌جا که همیشه شاگرد خوبی بودم و برای شنیدن توصیه‌ها گوش حساسی داشتم، فردای همان‌روز شعری سرودم، باز در همان قالب چهارپاره، با آغازی چنین:

آه، ای ناشناس ناهم‌رنگ،

بازگوا خفته در نگاه تو چیست؟^(۲)

و همان مفهوم یگانگی و هم‌بستگی افراد بشر را در آن گنجاندم و، در واقع، با همان «چهار خط و چند رنگ» توصیه‌شده‌ی استاد، نقشی کارآیندتر از «شعر» نخستین کشیدم. جلسه‌ی دوم دیدارم با نیما در خانه‌ی شادروان سعید نفیسی برگزار شد. این مرد جهانی از دانش و مهربانی بود: معلمی راستین. استادان — نیما و نفیسی و چند تن دیگر — برای تشخیص آثار برتر شرکت‌کنندگان جوان (از جمله اخوان ثالث و من) به داوری نشستند. سه جایزه‌ی شعر به سه تن از آقایان شاعر اعطا شد، و جایزه‌ی اول به اخوان. و من ماندم با شعر کوتاهم و، به گفته‌ی جاویدان‌یاد احمد شاملو، «حسرتی / نگاه‌ی / و آهی»^(۳). اخوان، اما، که اولین بار او را در آن‌جا می‌دیدم، در عین جوانی، وقار پیران را داشت: از گرفتن جایزه، لب‌خندی حتا بر لب‌هایش ننشست.

(۱) نامه‌ها: از مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج، دفترهای زمانه، تهران، ۱۳۶۸.

(۲) «ناشناس»، جای پا، معرفت، تهران، ۱۳۳۵.

(۳) «نقش»، ققنوس در باران، نیل، تهران، ۱۳۴۵.



خوش

یكشنبه ۴۴ و ۴۵
دهم تاخندهمدی ماه ۱۳۴۶

تا صبحدمان...
شعری چاپ نشده، از

نیما یوشیج

به مناسبت نهمین سالگرد خاموشی او

سایه 
ادگار آلن پو، ترجمه ۱۳۱۹

پنج شعرا از کامینگز 
ترجمه ح. دستغیب، م. معلم

آخرین روز زندگی «مولی یو» 
از ژرژ بوردونوف

ده ریال

نیما متوجه نگاه من شده بود. درست مثل بچه‌یی بودم که ناخوش است و در برابر چشمش یک تکه شیرینی خوش‌مزه می‌خورند و به او نمی‌دهند و می‌گویند: «برایت بد است!» او رو به نفیسی کرد و دل‌سوزانه گفت: نمایش‌نامه که نوشته‌اند؛ چه طور است جایزه‌ی آن را هم به شعر بدهیم؟ نفیسی شاگردپرور و مهربان هم این پیش‌نهاد را پذیرفت و، یک جایزه نیز، با این تدبیر، نصیب شعر من شد. بغضم ترکیب و از خوش‌حالی یا نمی‌دانم چه، حق هق، گریه کردم. سالیان بسیار این جایزه را داشتیم: ستاره‌یی طلایی بود، استوار بر رویان پهنی هم‌رنگ آسمان آن روزهای تهران.

نیما پیروان راستین و شاگردان شیفته‌ی پُرشمار داشت. اسماعیل شاهرودی («آینده»)، منوچهر شیبانی، احمد شاملو («ا. صبح» و «ا. بامداد» بعدی) و، از پی چندی، مهدی اخوان ثالث («م. امید») در تماس مستقیم با او بودند. دیری نکشید که فروغ فرخ‌زاد و یدالله رؤیایی و نصرت رحمانی و محمود مشرف آزاد تهرانی («م. آزاد») و منوچهر آتشی و شماری دیگر، گاه به گاه و نامستقیم، و اغلب از رهگذر شعرش، با وی ارتباط یافتند. همه او را می‌ستودند. نیما، اما، از برخی شکوه داشت که توصیه‌هایش را خوب در نیافته‌اند.

به هر صورت، باید بگویم که بیش‌تر هم‌نسلان من، یا آنانی که جوان‌ترند، هر یک به شیوه‌یی، از این پیر و پیش‌گام شعر نوین فارسی پیروی کرده‌اند. زبان شعری نیما مایه‌ی تشخیص کار اوست، چندان که همواره امضای او را آشکار می‌کند. پس اصیل و تقلیدناپذیر می‌ماند.

وزن‌های شکسته‌ی نیما

فرصت نیما برای پرداختن به نمونه‌های گوناگون شعر نو (کوشش‌هایی که شاعران جوان امروز در عرضه‌ی ظرفیت‌های دست‌نخورده‌ی شعر او می‌کنند) کافی نبود. او دریافته بود که شکستن ارکان عروض کهن فارسی جز در تعدادی وزن متفق‌الارکان و دو/سه وزن دیگر (همچون بحر مضارع و وزن رباعی) ممکن نیست و پی برده بود که گردش در این مجموعه‌ی وزنی — که شمار آن نزدیک به ده است — ملال و یک‌نواختی لحن را در پی خواهد داشت. از همین رو، به مخدوش کردن پاره‌یی از این وزن‌ها دست زد. برای نمونه، در آغاز شعر «ناقوس» (۱۳۲۳)، با ارائه‌ی تصویرهای بسیار زیبا از نوای ناقوس «در خلوتِ سحر»، خواننده یا شنونده را به شوق می‌آورد:

بانگِ بلندِ دلکشِ ناقوس

در خلوتِ سحر

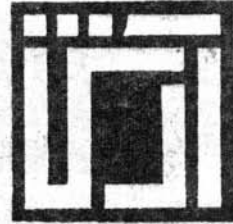
بشکافته‌ست خرمنِ خاکسترِ هوا

وز راهِ هر شکافته با زخمه‌های خود

دیوارهای سردِ سحر را

هر لحظه می‌درد.

مانند مرغِ ابر



دی ماه ۱۳۴۰

شماره ۲

آرش زیر نظر: سیروس طاهباز

«مجله هفتگی»

ویژه نیما یوشیج

شعر:

ناقوس . خواب زمستانی . مرغ آمین
وكدار . هست شب . داروك .
قایق . در کنار رودخانه . خروس میخواند .
شب پرده ساحل نزدیک . خرمنها .
باغرویش . داستانی نه تازه . بادمی گردد .
مرقد آقا .

قصه:

حرفهای همسایه : دو نامه .

درباره نیما :

جلال آل احمد :

پیر مرد چشم ما بود .
عینیت و ذهنیت .
درستایش نیما (شعر)

مهدی اخوان ثالث :

م . آزاد :

کاندر فضای خامشِ مرداب‌های دور
آزاد می‌پرد؛

او می‌پرد به هر دم با نکته‌یی که در
طنین او به جاست.

پسچیده با طنینش دو نکته‌ی دگر
کز آن طنین به پاست.

دینگ دانگ... چه صداست
ناقوس!

کی مُرده؟ کی به جاست؟
[...]

دینگ دانگ... این چنین

ناقوس با نواش در انداخته طنین.

از گوشه‌جای جیبِ سحر، صبح تازه را
می‌آوردِ خبر.

او مژده‌ی جهان دگر را
تصویر می‌کند.

با هر نوای خود

جوید به ره (چو جوید با تو)

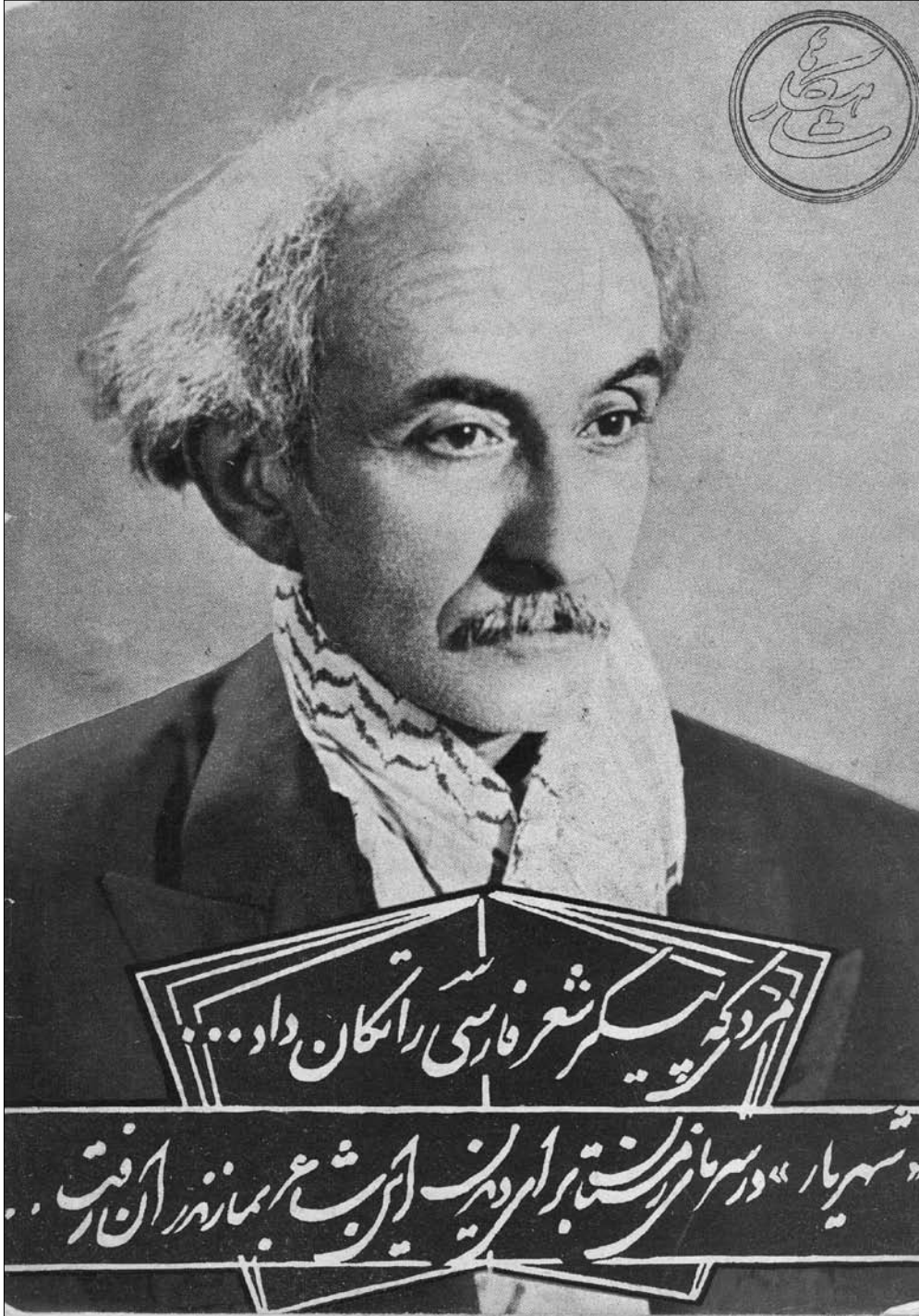
وین نکته‌ی نهفته گوید با تو:

- «در کارگاهِ خود، به سرِ شوقِ آن نگار،

زنجیرهای بافته ز آهن

تعمیر می‌کند!»

«دینگ دانگ» عیناً صدای ناقوس است. اما می‌بینیم که با وزنِ دنباله‌ی شعر هم‌خوان نیست. واژه‌ی «طنین»، در یازدهمین مصراع از نخستین بند شعر، را هم باید — با تسامح — به تشدید «ن» («طنین»، بر وزن «زَرین») بخوانیم. از این نکته که بگذریم، به گمان من، نیما به عمد وزن «دینگ دانگ» را دنبال نکرده است تا بتواند برای درون‌مایه‌ی چندگونه‌ی شعرِ خود وسیله‌ی تمایزی تعیین کند. در چند بند، که «دینگ دانگ» آغاز کلام است، می‌بینیم که مطلب رنگ دیگری می‌گیرد و در واقع باید بگوییم که نوای ناقوس، در هر لحظه، مکرر و مفصل چندگونگی زبان شعر می‌شود. این آغاز ایجاد تنوع وزنی در شعر نیماست که به ندرت در برخی سروده‌های میان‌سالی او به چشم می‌خورد. آرزوی این شاعر برای ایجاد چنین تنوعی در شعر «همه شب زن هر جایی» (۱۳۳۱) آشکار شده است. در سال‌های نزدیک به دهه‌ی ۳۰، منوچهر شیبانی شعرهایی نوشت که، بسته به موضوع،



در یک سروده‌ی واحد، وزن مصراع‌هایش دیگرگون می‌شد. او بر این باور بود که محتوای شعر در فراگردِ سرایش، به لحاظ حالت‌های حسی، متفاوت است و از همین رو شاعر باید وزن شعر را، بنا بر ضرورتِ هر بخش آن، شاد، غمگین، اندیشه‌ورانه و یا طنزآمیز کند. به این ترتیب، هر شعری می‌بایست با وزن‌های گوناگون سروده شود. این پیش‌نهاد در شعر نیمایی (البته در وجهِ گسترش نیافته‌ی آن) پذیرفته نشد.

به «ناقوس» بازگردیم: چنان که گفتیم، نیما در این شعر از ادامه‌ی وزن «دینگ دانگ» سر می‌پیچد و روا می‌دارد که چند مصراع، به لحاظ نواخت، با «فاع فاع» هم‌خوان نباشند. این «دینگ دانگ» ناهماهنگ سرفصل و جداکننده‌ی چندین بند شعر می‌شود و لزوم ناهماهنگی آن را ما آشکارا درمی‌یابیم، یعنی به تغییر مطلب پی می‌بریم. (در این منظومه، شب نمادِ ستم و نابه‌کاری، صبح نماد پیروزی و نیک‌بختی، زنجیر نماد کینه‌توزی و خودکامگی، و دیوار نماد ناکامی و دشواری در راه رسیدن به آرزوهاست.)

منظومه‌ی «ناقوس» با «بانگ بلند و دلکش»ی آغاز می‌شود که مزده‌ی صبح می‌دهد و هر که و هر چه را که از جنس هول و نابه‌کاری، ستم و تاریکی ست می‌راند. و شاعر، با شنیدن آن بانگ، می‌پرسد که آیا «بام و سرایِ گرجی» (استالین؟) «طعمه‌ی زبانه‌ی آتش» شده یا «بازارهای گرم مسلمان» به سردی گراییده است. می‌خواهد بندیان رهایی یابند و سرگشتگان به سامان رسند. شاعر، گاه با زبان منطق، می‌کوشد تا ثابت کند که برای هر مشکلی راه‌حلی هست و دیوارها به هر حال فرو خواهند ریخت و هر کسی که این واقعیت را باور نکند «نادان به دل» است:

دینگ دانگ... دم به دم

راهی به زندگی‌ست

از مطلع وجود

تا مطرح عدم.

گر زان که همچو آتش خندد موافقی،

ور زان که گورِ سرد نماید معاندی —

از نطفه‌ی به پا شده ره باز می‌شود

از او حکایت دگر آغاز می‌شود.

از او به لغزش است جدار سبک نهاد.

از او به گردش است همه چیز.

این کارخانه‌ی کهن از اوست

در رتق و فتق جلوه‌گری‌های بی‌مَرش.

نادان به دل کسی

کاین نکته از ندانی او نیست باورش.



• نیما پوشیج، بهمن محمصص و نیکلاس بوویه در منزل نیما، سال ۱۹۵۳م، ۱۳۳۱ ش (عکاس: تیری ورنه، نقاش سوئیسی)

تصویر شکافته شدن هوای خاکسترگون سپیده‌دم بر اثر صدای ناقوس زنده و تازه است، و زخم زدن این صدا «از راه شکافته‌ای» «دیوارهای سردِ سحر» و دریده شدن آن دیوارها بر اثر این زخم‌ها از تصویر پیشین هم ناب‌تر. سپس، بارِ دیگر، نوای ناقوس به گوش می‌رسد که «مانند مرغِ ابر [...] در فضای خامش مرداب‌های دور [...] می‌پرد» و در طنینِ او به هر دم نکته‌یی به جاست. در آغازِ مصراع «طنین او به جاست» خدشه‌ی بی‌ست که پیش‌تر صحبت آن رفت: «فَعُولُ فاعلات» جانشین «مَفْعُولُ فاعلات» شده است. وزن آخرین مصراع بند پنجم («او با مفاصلِ خاکِ فریب‌ناک») نیز مغشوش است که، سوای معنای شعر، باید — برای نمونه — چنین باشد: «او با سریرِ خاکِ طرب‌ناک.»

به باور من، در مصراع دوازدهم از نخستین بند، واژه‌ی «در» نادرست چاپ شده و درست آن لفظِ «دو» است — چنان‌که در ادامه می‌خوانیم:

دینگ دنگ...
چه صداست

ناقوس!

کی مُرده؟ کی به جاست؟

و آن «دو نکته» همین است که شنونده ناقوس را به خطاب می‌گیرد تا بداند چه کسی مُرده و چه کسی زنده است و، در واقع، ناقوسِ مرگ یا زندگی که را می‌زنند، یا «حرف از کدام سوگ و کدامین عروسی است؟»

دیگر آن که در بند نهم (مصراع شانزدهم) و بند آخر، یعنی دوازدهم (مصراع دهم)، خیال می‌کنم همان واژه‌ی «نگار» درست باشد و نه «فگار»، چنان‌که، «به نظر» استادی دانشور، «با توجه به زمینه‌ی شعر مناسب‌تر می‌نماید»^(۱) — با این تفاوت که حرف «ق» از واژه‌ی «شوق» را مکسور باید خواند. توضیح آن که: «نگار»، در این جا، نه به معنای «یار» و «دلبر» است، بل «نقش» و «خط» را مراد می‌کند. مصراع‌هایی از هر دو بند را بار دیگر — با کمی توضیح — می‌خوانیم:

بند نهم:

او [= ناقوس] با لطیفه‌ی خبر صبح‌خند خود

(کز آن هزار نقش گشوده [...])

بر این صحیفه خطِ دگرسان

تحریر می‌کند.

[پس] در کارگاهِ خود، به سر شوقِ آن نگار [= همان نقش و خط]،

زنجیرهای بافته ز آهن

تعمیر می‌کند [البته برای روز انتقام].

و بند آخر (دوازدهم):

[...] او [= همان ناقوس] مژده‌ی جهان دگر را

تصویر می‌کند.

[پس] در کارگاه خود، به سر شوقِ آن نگار [= همان تصویر]،

زنجیرهای بافته ز آهن

تعمیر می‌کند [چنان که گفته شد، برای انتقام].

گذشته از پاری خوانش‌های نادرست، بسیاری از شعرهای نیمار نادرستی‌های چاپی نیز، متأسفانه، از معنا انداخته‌اند. البته دست‌نوشته‌های خود شاعر هم، که با مداد و بر کاغذهای نامناسب نقش بسته، سبب ناخوانایی آن‌ها شده‌اند. ای کاش کسی، با دانش خود نیما، پیدا می‌شد و واژه‌ها و عبارت‌های نادرست را درمی‌یافت یا، دست‌کم، در این زمینه، تعبیرهای مجاب‌کننده‌یی به میان می‌کشید. یکی از نادرستی‌های چاپی، به گمان من، در مصراع سوم از بند اول شعر بسیار زیبا و پُر تصویر «خنده‌ی سرد» (۱۳۱۹) نمودار می‌شود: «دُم طاووسِ نَر می‌افشانَد» به «دُم طاووسِ پَر می‌افشانَد» بدل شده است! تمام بند را می‌آوریم تا این خطا آشکارتر شود:

صبح گاهان که بسته می‌ماند

ماهی آبنوس در زنجیر،

دُم طاووسِ نَر می‌افشانَد

روی این بام تن بشسته ز قیر.

شاهد مثال را، برای اثبات ادعای خود، فقط به چند نمونه از بسیارها سروده‌ی شاعران گذشته‌ی زبان فارسی بسنده می‌کنیم:

یکی نغز طاووس کرده به زر

ز مادر جدا شد چو طاووسِ نَر.

(فردوسی)

نگویم که طاووسِ نَر است گلبن.

(ناصر خسرو)

از دُم طاووسِ نَر ماهی سر بر زده‌ست.

(منوچهری)

شاخ گل بود به باغ اندر هنگام بهار

خوب و آراسته مانده‌ی طاووسی نَر.

(لامعی)

افزون بر این‌ها، با توجه به پیشینه‌ی ادبیات فارسی، «را» (نشانه‌ی مفعولِ صریح)، به ضرورت وزن شعر، حذف شده است. حال، این بند را — از لحاظ دستوری — واکاوی می‌کنیم:

جمله‌ی ناقص:

صبح‌گاهان = فاعل (برای افشاندن «دُمِ طاووسِ نر»)
که = موصول
بسته می‌ماند = فعل لازم
ماهی آبنوس = مفعول غیر صریح
در زنجیر = مکان وقوع فعل

جمله‌ی مکمل:

دُمِ طاووسِ نر = مفعولِ صریح
می‌افشاند = فعل متعدی (برای «صبح‌گاهان»)
روی این بام = مفعول غیر صریح (محل وقوع فعل)
تن بشسته ز قیر = صفت مُرکب (کنایه از آسمان).

۶۷

پس مفهوم کلی این بند را چنین درمی‌یابیم: «وقتی شب به پایان می‌رسد، صبح، با طلوع خود، دُمِ طاووسِ نر روی آسمان می‌گستراند.» توضیح بیش‌تر آن که: «ماهی آبنوس» کنایه از فشرده‌گی ممتد شب است در کرانه‌ی مغرب، و «دُمِ طاووسِ نر» گسترده‌گی رنگارنگِ پرتو خورشید در پهنه‌ی آسمان سپیده‌دم («بامِ تن بشسته ز قیر»).

شعر «غراب» (۱۳۱۷) نیز به براعت استهلالی ایهام‌انگیز آراسته است، چندان که برداشتِ برخی از فرزندگان را مغشوش می‌کند:

وقت غروب کز بر کُھسار، آفتاب
با رنگ‌های زردِ غمش هست در حجاب،
تنها نشسته بر سرِ ساحل یکی غراب.
وز دور آب‌ها
هم‌رنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط،
زرد از خزان،
کرده‌ست روی پارچه سنگی، به سر، سقوط.

و، با توصیف شاعر در دو مصراع بعدی، احتمال رویدادی ناگوار می‌رود:

ادب قلم انداز

حضرت

۵۱۵

ایمیرا ساداتی جبرانی

زواهد و غلطه و برکت
آن - از ~~سرد~~ سرد سناک

پوشی کرده بر بجهه در وقت

~~همه~~ ~~دکتر~~ ~~معمول~~

نیت زبا ضحاک و جبر

درمانی زانی اشراق

فقد کرده بر آنکه نه در

~~این نامه~~ ~~بگردد~~ ~~فرد~~

جهد برنگ نشسته فخر

همین ساداتی حضرت

دو تقریر به دارد در سر

۱۳۲۲

۱۳۶۱

زان نقطه‌های دور
پیداست نقطه‌ی سیاهی.

سپس می‌خوانیم:

این آدمی بُود به رهی،
جویای گوشه‌یی که، ز چشم کسان نهان،
با آن کُند دمی غم پنهان دل بیان.

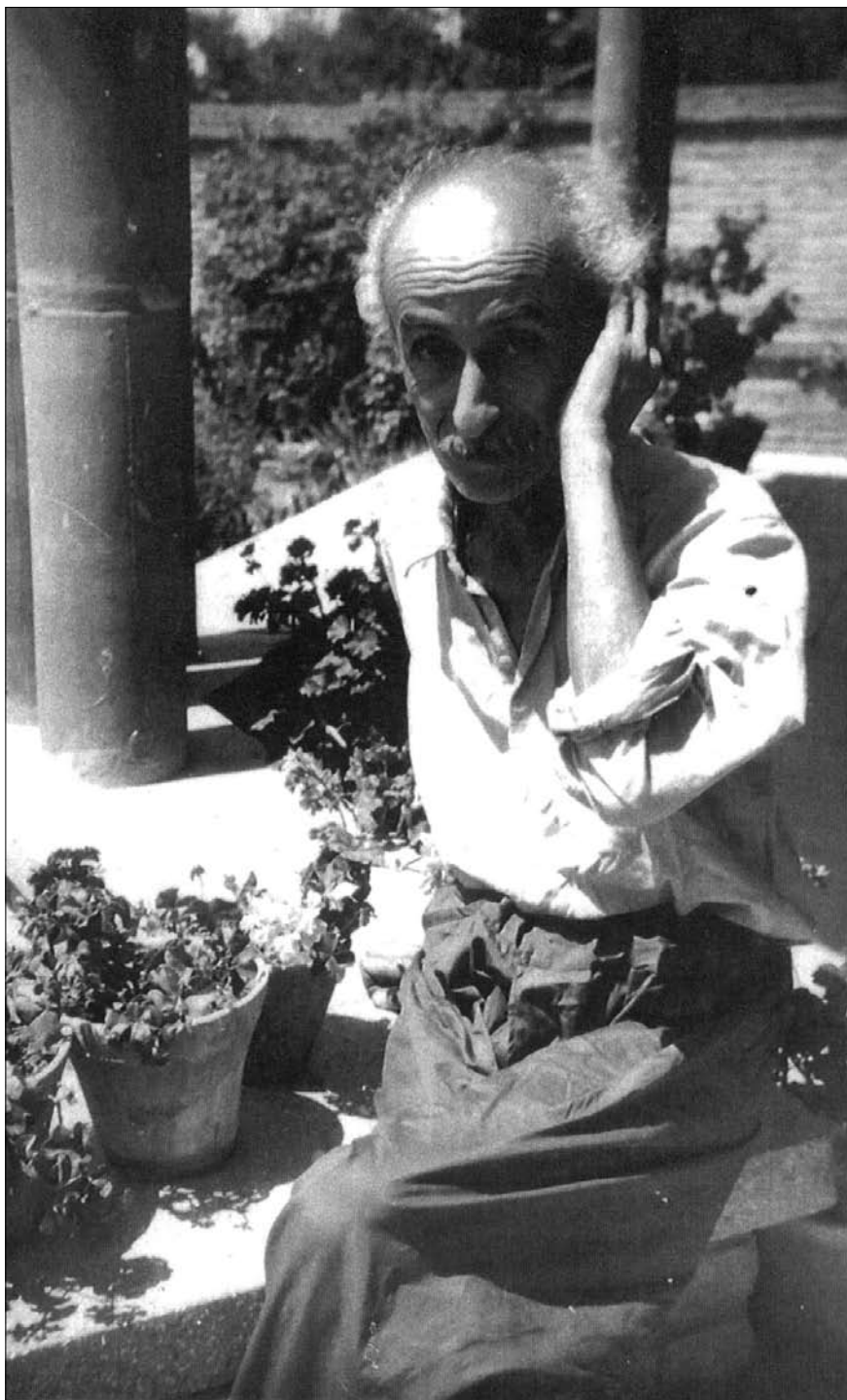
وقتی که یافت جای نهانی ز روی میل
چشم غُرَاب، خیره از امواج مثل سیل،
بر سوی اوست دوخته، بی هیچ اضطراب
کز آن گذر گهان
چه چیز می‌رسد: فَرَحی هست یا عذاب؟
[...] خطی به چشم اوست که در ره کشیده است:
بنیادهای سوخته از دور،
ابری به روی ساحل مهجور.

۶۹

[...] وان آدمی [...]
بنشسته است تا که به غم، غم فزاید او
[...] ویران کند سراچه‌ی آن فکرها که هست.
فریاد می‌زند به لب از دور: ای غُرَاب!
لیکن غُرَاب،
فارغ ز خشک و تر،
بسته بر اونظر؛
بنشسته سرد و بی حرکت آن چنان به جای
وان موج‌ها عبوس می‌آیند و می‌روند.
چیزی نهفته است.
یک چیز می‌جَوَند.

باری، درباره‌ی «پایانه»ی این شعر نوشته‌اند: «مرغ و آدمی در حال جوییدن چیزی هستند»^(۱)! اما، به گمان من، فعل جوییدن نه به غُرَاب مربوط است (که از صحنه‌ی رویداد دور مانده و «سرد و بی حرکت» در جای خود نشسته) و نه به آدمی (که با آمد و رفت «موج‌های» «عبوس» از چشم «نهفته» است). فاعل، در دو مصراع پیشین، پاک آشکار شده است: همان

(۱) سعید حمیدیان، داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۱، ص ۱۹۳.



۷۰

• نیما در خانه‌اش (عکس از بهمن محمص) - تابستان ۱۳۳۱.

«موج‌ها»یی که «چیزی» (یا «یک چیز») را در خود «نهفته» و «می‌جوند».

دوست دانش‌مند و هنرورم بیژن الهی — نازنینی که تازه از دست رفت — دربارهی آخرین مصراع همین شعر چنین باور داشت که «یک چیز می‌جوند» درست است و می‌پنداشت که «جُویدن» همان «جویدن» (یعنی «جُستن») است که به قیاس «نهفته» در مصراع پیش‌تر آمده. این پنداشت هم، به گمان من، مجاب‌کننده نیست.

«ای غُراب!» آخرین فریاد انسان مأیوسی ست که خود را به سودای مرگ («ویران» کردن «سراچه‌ی آن فکرها که هست») به موج‌های دریا می‌سپرد. پیش‌زمینه‌ی نومیدانه‌ی شعر مرا به این برداشت می‌رساند. موج‌های دریا، که در ظلمت شام‌گاه سفید و هلال‌گونه «می‌آیند و می‌روند»، نمای دندان‌های جَونده‌ی آرواره‌یی ست که پیکرِ مغروق «آدمی» را با خود به ساحل می‌رانند: «یک چیز می‌جوند». نیما نخواستہ است از این خودکشیِ سخنی آشکار بر زبان آورد. زیرا، در تیرگی غروب، همه چیز در پرده‌ی تردید نمان می‌ماند؛ و اگر کسی بر این صحنه گواه باشد، به علّت تاریکی، نمی‌تواند دریابد چه بر سر «آن آدم» آمده است — و این گواه جز خود شاعر نیست.

□

«که می‌خندد؟ که گریان است؟» (۱۳۲۵) را شاید شاعر در افسوس از دست رفتن شوکت و آبادانی روزگاران گذشته‌ی سرزمین‌مان سروده باشد — نمونه‌یی چشم‌گیر از بسیارها شعر نمادین او:

گذشتند آن شتاب‌انگیزکاران: کاروانان.

سپرها دیدم از آنان، فرو بر خاک،

که از نقش وفور چهره‌های نام‌دارانی

حکایت بودشان غم‌ناک.

[...]

بدیدم سنگ‌های بس فراوان که فرو افتاد

به زیرکوه هم‌چون کاروانِ سنگ‌های منجمد بر جا —

چراغی، جز دمی غمگین، بر آن نوری نیفشانید؛

سری را گردش اشکی، فزون از لحظه‌یی، آن‌جا نجنبانید.

کنون، لیکن، که از آنان نشانی نیست وان‌جا

همه‌چیز است در آغوش ویرانی و ویران است،

که می‌خندد؟ که گریان است؟

[...]

کنون که گل نمی‌خندد؛



• نیما و همسرش عالیبه

کنون که باد از خار و خس هر آشیان که گشت ویرانه
به روی شاخهی مازوی پیری
به نفرت تار می‌بندد؛
در آن جای نهان (چون دود کز دودی گریزان است)
که می‌خندد؟ که گریان است؟

این شعر — با همه‌ی زیبایی‌اش — دارای دو اشکال وزنی است:

(۱) در دومین مصراع از بند سوم می‌خوانیم: «شکاف کوه می‌ترکد، دهان درّه‌ی با درّه دم‌ساز.» این جمله، شاید، در اصل، چنین بوده باشد: «شکاف کوه می‌ترکد، دهان درّه‌ی با درّه‌ی دم‌ساز.» و معنای آن را این‌گونه در می‌توان یافت: دو نفر که چهره در چهره‌ی هم گرم گفت‌وگو هستند — تصویری یادآور «خمیازه‌ی کوه» اخوان در شعر «میراث» (۱۳۳۵).

(۲) در دومین مصراع از بند چهارم، کاستی وزن را بیش‌تر حس می‌کنیم: «چه‌گونه پُر می‌آمد قطار گردش ایام» که تردید ندارم باید «پُر نمی‌آمد» باشد (به ویژه نظر به پیش‌زمینه‌ی شعر).

□

نیما در بیش‌ترین شعرهای خود نمادگراست. بسیاری از مرغان موضوع توجه او

هستند. ققنوس مرغی افسانه‌یی است که عمری دراز دارد و، پس از آن که خود را در آتش می‌سوزاند، از خاکسترش جوجه‌های فراوان بیرون می‌آیند و به یادگار می‌مانند. او نمادِ آرمان‌های پایان‌ناپذیر نیماست. مرغ آمین هم پرنده‌ی افسانه‌یی دیگری است که «دردِ خلق» را درمی‌یابد و رستگاری آنان و پایان جهان‌خوارگی را آرزو می‌کند. افزون بر این دو مرغ اساطیری، مرغان واقعی پُرشماری نیز در شعرهای نیما جلوه می‌فروشند: خروس هشیارکننده و هشداردهنده است و هنگام را فریاد می‌کند. توکا تنگناها را در نمی‌یابد و، از پشت پنجره، حسرتِ کام‌بابیِ دیگران را می‌خورد. غراب نمودار نابه‌کاری و شومی است. جغد پیر جاسوسی بدنهاد است. لاشخوار شکم‌باره‌یی است که خوراک از کُشته‌ی آدمیان می‌جوید و مرگ و ویرانی می‌خواهد.

تنها پرندگان در زمره‌ی نمادهای نیما نیستند؛ جانوران دیگر هم — از درشت و ریز — نماد احساس‌های انسانی‌اند: «کک‌کی» (گاوِ نر) گم‌گشتگی و بی‌سامانیِ خود را ماغ می‌کشد. سنگ‌پشت پژمردگی و کاهلی را در چشم می‌کشانَد، برخلاف انسان که جویایِ روشنی و آفتاب و کوشش و عشق است. کاکلی مُرده «بر روی سنگِ خارا» نمادِ نهایتِ معصومیت است.

گیاهان هم از نماد شدن بی‌بهره نمی‌مانند: «تلاجن»، که در شاخه‌هایش «سایه‌ها رنگ سباهی» می‌گیرند، زیباترین جلوه‌ی انتظار عاشق را نقش می‌زند. گندنا (تره) رشک‌مند ناشایستی است آرزومند تنیدن به شاخه‌ی افراپی کهن. خلاصه آن که: همه‌ی این نمادها خصلتی مانند آدمیان دارند.

نگاهی به شعرهای آغازین نیما

در «قصه‌ی رنگِ پریده، خونِ سرد» (۱۲۹۹)، که گویا نخستین سروده‌ی شاعر است، می‌خوانیم:

هر که با من هم‌ره و پیمانۀ شد
عاقبت شیدا دل و دیوانه شد...

منظور از «پیمانۀ» همان «پیمان» است، و «پیمانۀ» رسانای این معنا نیست.
یا:

دیدمش، گفتم: «منم»، نشناخت او
بی‌تأمل رو ز من برتافت او...

«شناخت» و «برتافت» قافیه نمی‌شوند — و اشکال‌های فراوان دیگری هم در این شعر هست. البته بیت‌های بیش‌وکم خوبی نیز در آن دیده می‌شود. سادگی و صداقت آن هم چشم‌گیر است، اما پُرچانگی و توضیح بیش از حد شاعر — آن هم در قالب مثنوی — خواننده را کسل می‌کند. این درازبافی در بسیاری از آثار جوانی — و حتا میان‌سالگی — نیما به چشم می‌آید. برای نمونه، در همان منظومه‌ی «ناقوس» — با همه‌ی طرفه بودن محتوا — اطنابی

آشکار است که اگر نمی‌بود، شعر را دل‌انگیزتر می‌کرد.

به نادرستی‌های چاپی «قصه‌ی رنگِ پریده...» برگردیم: «رحم کُن بر بی‌چارگان باشد روا! واژه‌ی «کُن» زاید و از افاضات حروف‌چین است. ضمن بیتی هم «آتش پاره» با «فرض» قافیه می‌شود: «هر چه کرد این عشقِ آتش پاره کرد/ عشق را بازیچه نتوان فرض کرد.» و در بندِ پایانی شعر می‌خوانیم:

قصه‌ی رنگِ پریده آتشی‌ست

در پی یک خاطرِ محنت‌کشی‌ست...

وقتی به دنبال «محنت‌کش» «یا»ی وحدت می‌آید، دیگر آوردن عدد «یک» حشو قبیح است (اگر چه گذشتگان هم، چه در شعر و چه در نثر، این نکته را گاه نادیده گرفته‌اند).

دومین شعر او، «ای شب» (۱۳۰۱) «ترکیب‌بند»ی‌ست از یک دوبیتی (چهارپاره) و یک مثنوی که از آغاز تا پایان شعر محتوایی وابسته و پیوسته عرضه می‌کند. ترکیب‌بندِ نیما دارای دو بیت و یک مثنوی در هر بند است — حال آن‌که این قالب از شعر پیشینیان، اغلب، از چند بیت هم قافیه و یک مثنوی بهره‌ور از قافیه‌ی متفاوت شکل می‌گرفته است.

«افسانه»، چنان که پیش‌تر گفتیم، آغاز شکفتن نیما در شعر فارسی‌ست. این دوبیتی‌ها، در ترکیب خود، یک مصراع آزاد بی‌قافیه دارند. گفت‌وگوها در گذشته‌ی شعر فارسی همیشه با دو لفظ «گفت» و «می‌گوید» (یا «گفتم» و «گفتا») آغاز می‌شده است. اما در این شعر، این الفاظ، نخستین بار و به شیوه‌ی زبان‌های اروپایی، حذف می‌شوند و منظومه را به صورت نمایش زنده و بی‌نیاز از روایت درمی‌آورند.

این منظومه نوزده ماه بعد از نخستین شعر او سروده شده است:

خنده زد عقلِ زیرک بر این حرف

کز پی این جهان هم جهانی‌ست.

آدمی، زاده‌ی خاکِ ناچیز،

بسته‌ی عشق‌های نهانی‌ست.

عشوه‌ی زندگانی‌ست این حرف.

شاعر، در این بیت‌ها و بیت‌های پیش از آن، به زندگی پسامرگ اشاره می‌کند و گفتارها و پندارهای اندیشه‌ورزان را فایده‌باورانه و خودخواهانه می‌داند. برای نمونه، درباره‌ی عشق می‌گوید:

هر کس از بهر خود در تکاپوست،

کس نچیند گلی که نبود.

عشق بی‌حظ و حاصل، خیالی‌ست!

لختی بعد به مصراع‌ی چنین می‌رسیم:

[...] شنوا بود و فرمان بر، اما [...]

در این جا هم وزن مخدوش است: واژه‌ی «شنوا» باید «شهنوا» تلفظ شود تا وزن درست درآید.

در «شیر» (۱۳۰۱)، چندی پس از «افسانه»، شاعر در اندیشه‌ی کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها می‌افتد. در این جا نخستین شعری از نیما را نمونه می‌آوریم که در آن چهار مصراع بلند و یک مصراع کوتاه، به طور منظم، تکرار می‌شوند:

شب آمد، مرا وقت غریدن است
گه کار و هنگام گردیدن است.
به من تنگ کرده جهان جای را
ازین بیشه بیرون کشم پای را —

حرام است خواب.

هفت سال بعد (۱۳۰۸) نیما شعر دیگری با دو وزن (باز هم به طور منظم)، و در دو بخش، به نام «عقاب نیل»، می‌سراید. در نخستین بخش، سخن از عقاب نیل می‌گوید و در دومین، از عقاب دیگری (که گویا خود شاعر است) صحبت می‌کند. نخستین بخش این شعر را با ساختار وزنی درست‌ترش باز می‌نویسیم — تقطیعی که در مجموعه‌ی چاپ شده‌ی شاعر رعایت نشده است:

در سرزمین نیل عقابی ست، کان عقاب
همچون شب سیاست

از پای تا به سر
چشمان او چنان که فروندگان بر آب
منقارهاش خوف،

رفتارهاش شر.

[...]

البته پیش از روزگار نیما هم مستزادهایی داشته‌ایم (اما مقیدتر از شعر «شیر»). در این جا یک بند از مستزادِ شیخ فریدالدین عطار (۵۴۰-۶۱۸ هـ. ق.) را نمونه می‌آوریم:

نقدِ قدم از مخزن اسرار برآمد
چون گنج عیان شد.
خود بود که خود بر سر بازار برآمد
بر خود نگران شد.
در موسم نیشان ز سما شد سوی دریا
در کسوتِ قطره.
در بحر به شکلِ دُر شهور برآمد
در گوش نهان شد.^(۱)

۱ — مهدی اخوان ثالث، بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات زمستان، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۵۰.

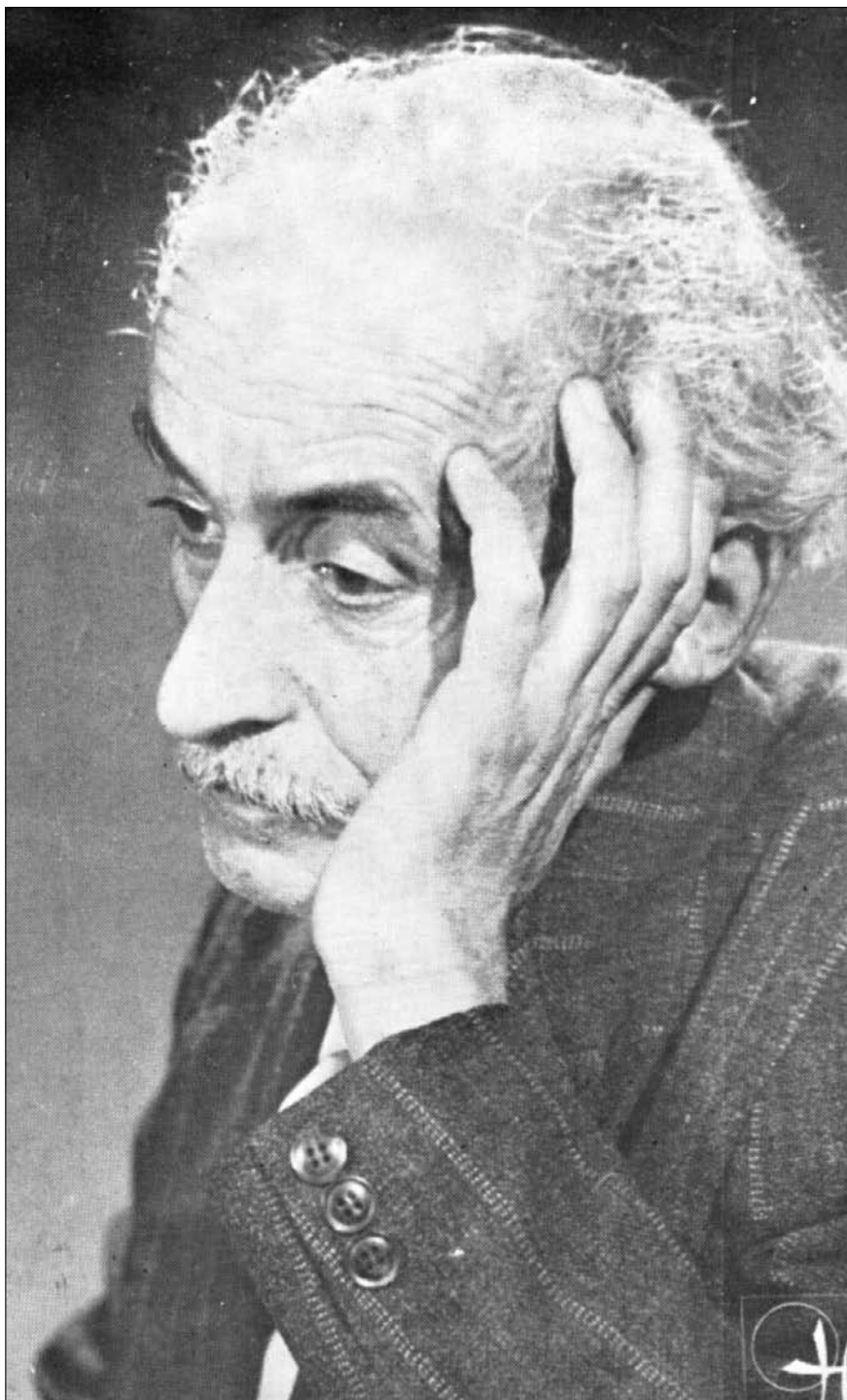
به گمان من، وجود همین مستزادهای منظم یکی از انگیزه‌های گرایش نیما در کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها بوده است.^(۱) و اگر چه نخستین نشانه‌ی تصرّف نیما در افاعیل عروضی همین منظومه‌ی «شیر» بوده، اندیشه‌ی او، در این تصرّف و تغییر، به فراخ‌تر کردن صحنه‌ی سخن‌پردازی جهت گرفته است. حال آن‌که، در مستزادها، افزودن افاعیل هم‌جنس با مصراع کاری بیش‌تر پُرتصنّع و زحمت‌افزا بوده است. این‌جاست که مقایسه‌ی مستزادها با شعر نیما یک‌سره منتفی می‌شود. باری، نیما، بعد از سرودن «شیر» و «عقاب نیل»، کوتاه و بلند کردن افاعیل را در شعر خود — به طور نامنظم و به تناسب معنا و به منظور گوناگونی نواخت‌های پی در پی — آغاز کرد.

□

شعرهای آغازین او گرایشی به حکایت‌های بوستان سعدی نشان می‌دهند (البته از لحاظ مفهوم‌های پندآموز یا طنزآمیز). از این‌گونه‌اند: قطعه‌های «چشمه‌ی کوچک»، «انگاسی»، «بُر ملا حسن»، «گلِ نازدار» و «مفسده‌ی گل» که همه در ۱۳۰۲ و در وزن‌های مختلف و معمول سروده شده‌اند. در این دوران، نیما هنوز راه درست خود را نیافته و به هر سو سر می‌زند. روزگاری ست که ادبیات داستانی به شیوه‌ی غربی رواج گرفته است: محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۰-۱۳۷۶) مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه یکی بود یکی نبود (۱۳۰۰) را نوشته و مشفق کاظمی (۱۲۷۷-۱۳۵۷) و عباس خلیلی (۱۲۷۲-۱۳۵۰)، هر یک به ترتیب، رمان‌های اجتماعی تهران مخوف (۱۳۰۰) و روزگار سیاه (۱۳۰۳) را رقم زده‌اند. و نیما هم، با زبان شعر، به این گونه‌ی ادبی گراییده که آزمونی بی‌هوده و کاری ناکام‌یاب بوده است. شعر «محبس» (۱۳۰۳) از این مقوله است: داستانی بیش از دوازده صفحه‌ی چاپی، در قالب دو بیتی، با یک بیت میانه و هم‌قافیه و در وزن «فاعلاتن مفاعلتن فعلاّن». این شعر گویای شیفتگی شاعر برای دست‌یافتن به شیوه‌ی همه‌پسند است. و اگر چه این شیفتگی در جای خود ستودنی‌ست، باری، تمرینی‌ست که به شکست می‌انجامد. زیرا زبان او کند و موضوعش پیش‌پا افتاده است و کلامش بیش از آن‌چه باید به درازا می‌کشد. قطعه‌ی «روباه و خروس» (۱۳۰۳) شعری‌ست ساده و هم‌چنان پندآموز، یادآور «گرچه و جوجه»ی ایرج میرزا. این هم یکی دیگر از سیاه‌مشق‌های نیماست. در منظومه‌ی «خانواده‌ی سرباز» (۱۳۰۴) نیز شاعر از محتوای همان رمان‌های اروپایی بهره برده است. خلاصه، اگر بخواهیم این جست‌وجوگر شیفته را بشناسیم، باید همه‌ی شعرهای سالیان نوجوانی او را به دقت بخوانیم تا دریابیم چه کوشش طاقت‌سوزی به کار رفته است تا شاعری نوپا و راه‌ناشناس به جای‌گاه استادی و راه‌گشایی برسد.

پس از آن همه کوشش در درازگویی، سروده‌های او به اعتدالی پسندیده می‌رسند و درون‌مایه‌ی آن‌ها، بیش‌وکم، خلاصه و ضربتی می‌شود. در این‌جا قطعه‌ی «خواجه احمدحسن میمندی» (۱۳۰۷) را نمونه می‌آوریم:

(۱) اخوان هم بر این نکته پای فشرده است — همان.



خواجه احمد حسن میمندی
 خوی چون کرد به ذلت چندی
 از سر مسند خود پای کشید
 دژ کالنجَر^(۱) مأوا بگزید.
 روزی افسرده به دامان سر داشت
 وحشت از ذلت افزون تر داشت.
 گفت دژبان: «چه شد، ای خواجه‌ی شهر،
 که سعادت ز تو برگشت به قهر؟»
 گفت: «تقدیرِ خدا بود.» ولیک
 نشد آن خواجه درین ره باریک
 که برین رهگذر محنت خیز
 آن چه بر شد به فرود آید نیز.
 نیست در عالم اجسام درنگ
 خورد این آینه یک روز به سنگ
 روح مرد است که، چون یافت کمال،
 به فرود آمدنش گشت محال.

نیما تا ۱۳۱۳ به شیوه‌ی کلاسیک شعر می‌نویسد — نهایت آن که با دوبیتی‌هایی تمرین
 خود را ادامه می‌دهد که در مصراع‌های اول و دوم و چهارم قافیه دارند، و گاهی بیتی کامل
 میان هر یک از دوبیتی‌ها جای می‌گیرد. در گرماگرم همین تلاش‌هاست که به منظومه‌سرایی
 در شیوه‌ی نظامی روی می‌آورد و «قلعه‌ی سقریم» را به تقلید از آن شاعر بزرگ عرضه
 می‌کند. من تا امروز هم نتوانسته‌ام این منظومه را تا به آخر بخوانم و تفحص در آن را همواره
 به زمانی دیگر موکول کرده‌ام! نیما، پس از «قلعه‌ی سقریم»، سه سال سکوت می‌کند و ترجیح
 می‌دهد، به جای سرودن، به اندیشیدن بپردازد.

□

«قنوس» (۱۳۱۶) آغاز درخشیدن نیماست. شاعر، از لحاظ تساوی ارکان عروضی، پیوند
 خود را با گذشته می‌برد و افعال اوزان را — تا جای لازم — تغییر می‌دهد و بلند و کوتاه
 می‌کند. در محور متفق‌الارکان، امکان بلند و کوتاه کردن مصراع‌ها آسان‌تر است و بیش‌تر
 شعرهای نوآیین نیما از همین‌گونه محور سودجسته است. بر روی هم (چنان که پیش‌تر هم

(۱) کالنجَر دژیست در هندوستان که قطب‌الدین ایبک (فت ۶۰۷ هـ ق)، از امیران تُرک، در ۵۹۹ هـ ق. آن را
 گشود. برای توضیح بیش‌تر — دایرة‌المعارف فارسی، به سرپرستی غلام‌حسین مصاحب.

گفتیم)، نزدیک به ده وزن را می‌توانیم در این گونه سروده‌های او برشمیریم. دو/سه وزن هم اخوان ثالث به آن‌ها افزوده است.

عنصر تصویر در شعرهای نیما جای‌گاه ویژه‌ی دارد. درباره‌ی نمادهای او هم که پیش‌تر سخن گفتیم. ققنوس کسی‌ست که تلاش به سودای عُمری پاک و مقدس را به کمال ظهور می‌رساند و سرانجام، با فرستادن پیام خود، جان به آتش می‌سپارد و «جوجه‌هاش [را] از دل خاکسترش»، به مثابه‌ی پاس‌دارنده‌ی آن پیام، جانشین خویش می‌کند. تصویرهای نیما در این شعر بسیار زیباتر و روشن‌تر از گذشته‌اند:

[...]

از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور،
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،
دیوار یک بنای خیالی
می‌سازد.

«صدها صدای دور» را به «رشته‌های پاره» بی‌همانند می‌کند و «ابرها» را همچون «خطی تیره» به پندار می‌آورد و با این «رشته‌ها» و «ابرها» دیواری خیالین بنا می‌کند. «از آن زمان که زردی خورشید روی موج / کم‌رنگ مانده» و «بانگ شغال به ساحل گرفته اوج» و در آن دم که «مرد دهاتی آتش پنهان خانه را روشن کرده است»، «زیر دو چشم درشت شب» (= افق) خطی که به چشم قرمز می‌نماید هویدا می‌شود.

این تعبیری لفظ به لفظ از یک صحنه‌ی غروب کنار دریا بود که با چیرگی نیما به شعر درآمده است. پیش‌تر هم گفتیم که خواندن شعر او نیازمند تأمل و تأنی‌ست. در همین مختصر تعبیر، اگر خواننده دقت نداشته باشد و رابطه‌ی عبارت «به ساحل گرفته اوج» را با «بانگ شغال» استوار نسازد و رابطه‌ی «بانگ شغال» را با «مرد دهاتی» قطع نکند، معلوم نمی‌شود که این بخش از شعر چه معنایی خواهد داشت. در این شعر هم، جای‌جای، از نگاه‌داشتِ ارکانِ وزنِ عروضی سرپیچی شده است:

او، آن نوای نادره، پنهان چنان که هست،
از آن مکان که جای گزیده‌ست می‌پرد.
در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
می‌گذرد.
یک شعله را به پیش
می‌نگرد.

نیما، با شعرهایی که در وزن‌های شکسته می‌سرود، بر مخالفان خود می‌افزود: به آسانی نمی‌شد آیین هزارساله‌ی شعر فارسی را دیگرگون کرد. با این همه، او جرأت نشان داد و به این خطر کمر بست و بارها فدا شدن در راه آرمانش را امضا کرد و بارها موضوع ریشخند

خشکاندیشان قرار گرفت، اما هرگز گامی به واپس برداشت؛ برعکس، هر روز راه‌های تازه‌تر پیش می‌گرفت و به آینده امیدوارتر می‌شد. این گفته نقل به مضمون از اوست که «من صدای کف زدن آیندگان را در تحسینِ شعرم می‌شنوم». درباره‌ی «شب همه شب» (آبان ۱۳۳۷)، که گویا آخرین سروده‌ی اوست، توضیح داده است که «این شعر را، مخصوصاً، به دو وزن ساخته‌ام». و همین گفته گواهی می‌دهد که او سودای ترکیب وزن‌ها را در سر می‌پرورانده است. با این تمهید، بسیاری از شاعران به این شگرد ادامه دادند و، سرانجام، وزن نیمایی جای خود را به «بافت» و زیبایی ترکیب‌های کلامی داد و شیوه‌های گوناگونی در شکل و درون‌مایه و ذهن و زبان شعری پدید آمد — برخی مقبول و بعضی مردود. هر چه هست، همه‌ی تحول‌های پذیرفته‌ی شعری در جامعه‌ی ما وام‌دار فداکاری و تلاش راه‌گشای نیماست. و انگار که زندگی ادبی این شاعر در دو مصراع پایانی «چراغ» خلاصه می‌شود، چراغی که او در ۱۳۲۹ افروخته است:

با او هنوز هست به لب با شب دراز

هر دم حکایتی...

۹ دی ۸۹

در فرهنگ خودمان، نخستین کسی که مدعی است ترجمه شعر محال است، جاحظ (متوفای ۲۵۵) است. وی در کتاب الحیوان می‌گوید:

«والشعرُ لا یستطاعُ أَنْ یترجمَ و لا یجوزُ علیه النقل. وَ متى حوّلَ نَقَطَ نَظْمُهُ وَ بَطَلَ وَزْنُهُ وَ ذَهَبَ حُسْنُهُ وَ سَقَطَ مَوْضِعُ التَّعْجِبِ مِنْهُ وَ صَارَ كَالكَلَامِ المَثْوَرِ. وَ الكَلَامُ المَثْوَرُ المَبْتَدَأُ علی ذلكَ أَحْسَنُ وَأَوْقَعُ مِنَ المَثْوَرِ الَّذی حُوّلَ مِنْ موزونِ الشَّعْرِ». یعنی «و شعر، تاب آن را ندارد که به زبانی دیگر ترجمه شود و انتقال شعر از زبانی به زبان دیگر روا نیست. و اگر چنین کنند «نظم» شعر بریده می‌شود و وزن آن باطل خواهد شد و زیبایی آن از میان خواهد رفت و نقطه شگفتی برانگیز آن ساقط خواهد شد و تبدیل به سخن نثر خواهد شد. نثری که خودبه‌خود نثر باشد زیباتر از نثری است که از تبدیل شعر موزون حاصل شده باشد».

نمی‌دانم در دنیای قدیم، قبل از او، چه کسانی چنین نظریه‌ای را دنبال کرده‌اند. قدر مسلم این است که در دوره اسلامی هیچ‌کس به صراحت او، و با توضیحات او، به امتناع ترجمه شعر از زبانی به زبانی دیگر نیندیشیده است.^(۱)

امروز هم که نظریه‌های ترجمه در فرهنگ‌های مختلف بشری، شاخ و برگ‌های گوناگون

(۱) تنها کسی که نظری شبیه نظر او ارائه کرده است زمخشری (متوفای ۵۳۸) صاحب تفسیر کشف است که در کشف زیبایی‌های هنری قرآن کریم، سرآمد تمام مفسران جهان اسلامی است. زمخشری، ابوحنیفه - فقیه بزرگ اسلامی (متوفای ۱۵۰) - را که عقیده داشته است در نماز می‌توان ترجمه فارسی قرآن را خواند، مورد انتقاد قرار داده و گفته است وقتی قرآن به زبان دیگری ترجمه شود «اسلوب» (ساخت و صورت هنری) آن از بین می‌رود و دیگر «قرآن» نخواهد بود.

به خود دیده است، باز هم در جوهر حرف‌ها، چیزی آن‌سوی سخن جاحظ نمی‌توان یافت. آخرین حرفی که در پایان قرن بیستم، در این باره زده شده است، سخن شیموس هینی^(۱)، برنده جایزه نوبل ادبیات چند سال قبل است که در مصاحبه‌ای در اکتبر سال ۱۹۹۵ گفت:

Poets belong to the language not to the world

(یعنی شاعران به زبان تعلق دارند نه به جهان).

در فاصله جاحظ تا شیموس هینی بسیاری از اهل ادب منکر این بوده‌اند که شعر را بتوان ترجمه کرد و حتی بعضی شعر را به «چیزی که قابل ترجمه نیست» تعریف کرده‌اند و عبارت رابرت فراست^(۲) در این زمینه شهرت جهانی دارد:

Poetry is what is lost in translation. It is also what is lost in interpretation.

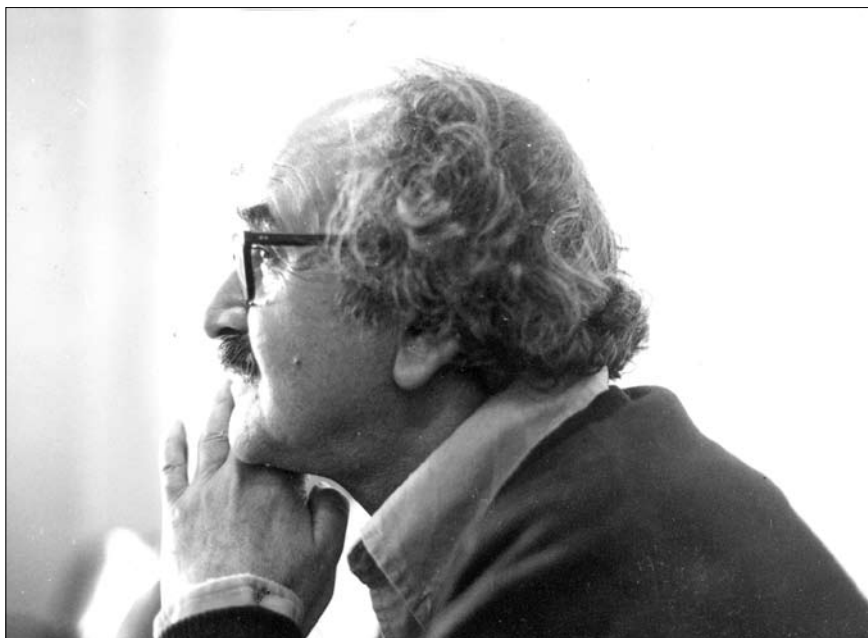
(شعر همان چیزی است که در ترجمه از بین می‌رود و نیز همان است که در تفسیر از میان برمی‌خیزد.)

من آراء جاحظ را در باب ترجمه، جای دیگری با تفصیل بیشتر بررسی کرده‌ام. در اینجا می‌خواهم از یک نکته ساده یا از یک تمثیل در جهت تکمیل یا اصلاح نظریه او سخن بگویم. اگر بپذیریم که شعر هنر زبان است و نوعی معماری کلام، وقتی به ترجمه یک شعر می‌پردازیم مثل این است که یک اثر معماری را از جایی که دارد، برمی‌داریم و به جایی دیگر انتقال می‌دهیم. اگر این بنا، با جرثقیل و با تمام اجزای آن، یک جا، نقل مکان کند، مثل این است که برای مخاطب فرانسوی شعر خیام را در زبان اصلی قرائت کنیم؛ چیزی به عنوان ترجمه اتفاق نیفتاده است. یک اثر معماری، یک جا، از محلی به محلی انتقال یافته. حالا نگوئید چه بهتر، فرانسوی‌ها هم به تماشای آن می‌پردازند. معماری زبان (که شعر است) قابل دیدن نیست. دیدن این معماری، بینایی و چشم دیگری می‌طلبد که در اجزای زبان، موسیقی زبان و در «معانی نحوی»، «بلاغت ساختارهای نحوی» و کنایات آن نهفته است؛ بنابراین قابل رؤیت برای فرانسوی‌ها نخواهد بود. پس باید آن را تبدیل به واژه‌های فرانسوی کنیم؛ درست مثل اینکه آن بنا را به صورت آجرها و درها و پنجره‌ها و کاشی‌ها، جزء به جزء، برداریم و به جای دیگر ببریم.

اگر این خانه‌ای که خرابش می‌کنیم تا اجزای آن را به جای دیگر بریم و در آنجا آن را بازسازی کنیم، خانه‌ای معمولی باشد، هر بنا و سرعمله‌ای می‌تواند (با مختصر کاهش و افزایشی در زیبایی آن) آن را دوباره در محل جدید، بازسازی کند. ای بسا که در محل جدید، این اجزا، ساخت و صورتی، حتی دلپذیرتر از مرحله قبل بیابند. اما اگر شاهکاری از شاهکارهای معماری باشد، مثلاً مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، انتقال اجزای آن به جای دیگر، کار آسانی خواهد بود (با مقداری نیروی انسانی و استفاده از جرثقیل) اما دوباره‌سازی آن، کار هر بنا و عمله‌ای نخواهد بود، مهندس و معماری می‌طلبد در حد مهندس و معمار اصلی.

1) Seamus Heaney (1939-متولد)

2) Robert Frost (1874-1963)



• محمد رضا شفیعی کلدکنی

مترجم یک شعر، در حقیقت، همان مهندس و معمار دوم است. اگر اثر مورد ترجمه او یک اثر معمولی و مبتذل باشد، ای بسا که در محل جدید (زبان دوم) سر و شکلی حتی زیباتر از سر و شکل اصلی پیدا کند. ولی اگر اثری هنری باشد هر مترجم پیش پا افتاده‌ای (یا در تمثیل مورد نظر ما هر بنا و سرعمله‌ای) از عهده این کار بر نمی‌آید.

بسیاری از «شعر»های چاپ‌شده در مطبوعات تهران را اگر ساده‌ترین مترجم‌ها و بی‌هنرترین آنها، به زبان دیگری انتقال دهند، احتمالاً چیزی در حد اصل (یعنی هیچ) و گاه زیباتر از اصل خواهد بود. اما شعر سعدی و حافظ (از قدما) یا شعر اخوان ثالث (از معاصران)، اگر مترجمی خلاق و هنرمند نیابد، اثری نازل و مبتذل جلوه خواهد کرد.

درست مثل اینکه مسجد شیخ لطف‌الله را به مقداری خشت و آجر و کاشی بدل کنیم و آنها را در اختیار یک سرعمله یا بنای معمولی قرار دهیم و او هم آنها را روی هم قرار دهد پیداست که چه چیز مضحکی از آب در خواهد آمد! برعکس آن خانه «بساز بفروش بناساز» معمولی که اگر اجزای آن را به جای دیگر انتقال دهیم کمتر از اصل نخواهد بود اگر زیباتر از اصل نشود!

عمل ترجمه از زبانی به زبانی دیگر، دقیقاً خراب کردن یک بنا است و انتقال مصالح به جای دیگر، برای ایجاد بنایی تازه. مترجم به اعتبار دانستن زبان، کارش برداشتن مصالح است و انتقال آن مصالح به محل جدید. در این چشم‌انداز آگاهی او از قواعد زبان و اطلاع او از واژگان آن، به منزله زور بازوی او و جرثقیلی است که در اختیار دارد. هر قدر دانایی او

در زبانی که از آن ترجمه می‌کند، بیشتر باشد، قدرت بازوی او و جرثقیل او قوی‌تر است. اما در مرحله بازسازی و ایجاد بنای جدید، زور بازو و جرثقیل کافی نیست. زور بازو و جرثقیل تا مرحله انتقال آجرها و سنگ‌ها و کاشی‌ها لازم است و ضروری. اما از اینجا به بعد قدرت احضار کلمات و خلاقیت و نگاه هنری مورد نیاز است و از باب تمثیل مورد نظر ما، مهندس و معمار خلاق تا بتواند آن اجزای انتقال یافته را به تناسب و با نگاهی هنری ترکیب کند.

اینجاست که باید پذیرفت اگر کاشی یا آجری در حین خراب کردن شکست یا از بین رفت (در تمثیل ما: استعاره‌ای یا کنایه‌ای ویژه زبان اصل که قابل انتقال به زبان دوم نباشد مثل کلمه «رند» یا «پیر مغان» برای فرنگی‌ها در شعر حافظ) معمار جدید باید با خلاقیت خویش جبران شکسته شدن و از بین رفتن آن کاشی و آن آجر را بکند؛ یعنی استعاره‌ای و کنایه‌ای از زبان دوم را جانشین آن استعاره و کنایه غیر قابل انتقال کند.

باز از باب تمثیل می‌توان گفت پنجره‌های بنای قبلی را (که بیشتر همان تصاویر و ایماژها هستند) به راحتی می‌توان در بنای جدید به کار بُرد. راحت‌ترین عنصر قابل انتقال در این معماری همین پنجره‌هاست. البته به این سادگی‌ها هم نیست. تا جای پنجره در کجا قرار گیرد؟ و چشم‌اندازی که پنجره‌ها بدان گشوده می‌شود، چه چشم‌اندازی باشد؟ آسمان آبی یا کوهساری در سمت مشرق یا باغی پر از سروها؟ می‌بینید که پنجره را به راحتی می‌توان برداشت و به راحتی می‌توان کار گذاشت، اما فضایی که این پنجره‌ها بدان گشوده می‌شود، ممکن است فضایی ابری و بسته و محدود باشد. اینجا دیگر خلاقیت معمار و یا هنر مترجم کار زیادی از پیش نمی‌برد. انتقال از زبان فرانسه به آلمانی آسان‌تر است تا از فرانسه به عربی یا از فارسی به انگلیسی. زبان‌های اروپایی زمینه فرهنگی مشترک دارند، فضاهای مشابه دارند. پنجره‌ها را می‌توان رو به افق‌های مشابه نصب کرد.

اما تصاویر حافظ را به زبان انگلیسی یا فرانسوی نقل کردن، بردن پنجره مسجد شیخ لطف‌الله است از میان آن فضای آسمانی و آبی اصفهان به فضای ابری و مه‌آلود لندن. این خود مسأله نصب پنجره‌ها بود که ساده‌ترین عنصر قابل انتقال این معماری است. وقتی به انتقال کاشی‌ها برسیم که هر کدام عبارتی و حکمتی و تذکری است در عرصه الاهیات اسلامی، با آن ریشه‌های پیچیده و تودرتوی مزدائی و مانوی، دیگر کار معمار یا مترجم زارتر خواهد بود. فرنگی چگونه می‌تواند آن رمزها را بخواند. گیرم توانست بخواند، از معانی آن چه می‌فهمد؟ گیرم ظاهرش را فهمید، آن زمینه ژرف و بی‌نهایت را چگونه می‌تواند ادراک کند؟ به جای کاشی در این تمثیل تمام اشارات و تلمیحات و رموز شعر فارسی را می‌توان در نظر گرفت.

اما ترجمه «شعر»های منتشره در مطبوعات از شاعران ایرانی معاصر، از آنجا که تقلید بچه‌گانه ترجمه‌های ناقص شعر فرنگی است، بر دست هر مترجم ناتوانی که انجام شود، چیزی از اصل فارسی کمتر نخواهد داشت و به احتمال قوی چون نوعی بازگشت به فرهنگ اصلی اروپایی است، ای بسا تداعی‌های دلپذیری هم برای مخاطب فرنگی داشته باشد، یعنی

عملاً بهتر از اصل فارسی باشد، گیرم که چنین توفیقی هم نصیب آن شد، هر روز هزاران نمونه بهتر از آن را فرنگی در مطبوعات روزمره خود، پیش چشم دارد. به همین دلیل این گونه شعرها، در ترجمه، دلی از فرنگی جماعت نمی برد، یعنی محال است کوچکترین توجهی از آنها جلب کند. به دلیل نبود مترجمان خلاق و معماران هنرمند، اروپایی ها و آمریکایی ها برای ترجمه شعر فارسی معاصر (مثلاً ترجمه شعرهای شاملو، نیما و اخوان و...) تره هم خرد نکرده اند. غالب این ترجمه ها (که بسیار هم محدود است) در تیراژهای هزار نسخه و پانصد نسخه برای ایرانیانی که در خارج زندگی می کنند یا دانشجویان رشته های شرق شناسی، ممکن است کارایی داشته باشد، ولی عامه علاقه مندان به شعر، که در زبان های فرنگی شمارشان سر به میلیونها می زند، تاکنون سر سوزنی به این ترجمه ها توجه نشان نداده اند. به کتاب شناسی نقد شعرهای ترجمه شده به زبان های فرنگی بنگرید تا ببینید که هیچ خبری نیست.

چند جلسه درس من در دانشگاه هاروارد، صرف انتقال مفهوم:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید

که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزلها

شد و یقین دارم «یک از هزاران» آن هم به ذهن مخاطبان هاروارد، منتقل نشد. کسی که از تمایز فرهنگ ایرانی نسبت به فرهنگ فرنگی خبر ندارد ساده دلانه چنین می اندیشد که مگر «می» همان شراب نیست که به انگلیسی می شود wine و سجاده همان prayer - rug نمی شود؟ و همین گونه تا آخر بیت یعنی مفاهیم سجاده رنگین کردن، پیر مغان، سالک، راه و رسم منزلها.

برای اینکه دشواری کار بر شما روشن شود من از تمامی بیت صرف نظر می کنم فقط «به می سجاده رنگین کردن» را مورد بررسی اجمالی قرار می دهم: مخاطب فرنگی این تعبیر، نخست باید بداند که دو مفهوم دینی «نجس» و «طاهر» در فرهنگ ایرانی و اسلامی بسیار اهمیت دارد. فرنگی هیچ تصویری از «نجس» و «طاهر» ندارد. هر چه برای او «کثیف و دارای میکروب» نباشد clean است یعنی «پاک»؛ ولی برای ما، «پاک» غیر از آن مفاهیم، یک مفهوم اصلی دارد که «طهارت شرعی» است و تصویری «طهارت شرعی» برای فرنگی امری است دشوار. باید ساعتها در این باب با او صحبت کنیم. او سگش را در «وان حمام» خانه اش می شوید و با همان هوله خودش آن را خشک می کند و... ولی اگر از بدن سگی، از دور قطره آبی به بدن ما ترشح کند، چه کارهایی که باید بکنیم تا تطهیر شویم. فرنگی اصلاً چنین تصویری از طهارت و نجاست ندارد. حالا تازه اول گرفتاری است. گیرم او معنی «نجس» و «پاک» را درست به همان مفهوم شرعی و در حد یک مسلمان شناخت، اینکه می (= شراب) نجس است و اگر بر جامه یا بر محل سجده ریخت باید آن را شست، مرحله بعد از آن است. شراب برای فرنگی، بنابر تاریخ طولانی مسیحیت، خون مسیح است و مقدس. چه طور می شود خون مسیح را - که چندان گرامی است - «نجس» فرض کرد؟ درباره مفهوم

«سجّاده» هیچ صحبتی نمی‌کنیم، چون فهم آن برای غیر مسلمانان مترتب بر مقدماتی است. حالا بیان پارادوکسی شاعر که از مخاطب مسلمان خود می‌خواهد که با «می» سجّاده خود را رنگین کند و در حقیقت تمام عرف و عادات مسلمانان را - در جهت رسیدن به مرحله‌ای از مسلمانان واقعی و عرفانی زیر پا بگذارد - بماند به جای خود.

همین تعبیر «به می سجّاده رنگین کردن» چه قدر ظریف است: آن‌همه ایماژهای شعر فارسی درباره رنگ شراب و رنگی که قالیچه ایرانی دارد و تمام تداعی‌های آنها؛ آیا اینها از کلمات wine (شراب) و prayer-rug (سجّاده) و to dye (رنگ کردن) قابل فهم است که بگوییم:

the prayer-rug with wine (یا Colour یا Tint) یا Dye و فکر کنیم که آن عبارت انگلیسی ترجمه: «به می سجّاده رنگین کن» است؟ مضحک‌تر از این چیزی در دنیا نخواهد بود!

در اینجاست که هر معماری اگر هوشیار و هنرمند باشد از انتقال همه اجزای «بنای» غزل حافظ به محیط بیگانه منصرف می‌شود و اگر ضرورتی ایجاب کرد و ناچار شد که به هر دلیلی این کار را انجام دهد، اجزای ساده و قابل انتقالی از آن را، به سلیقه خود، انتخاب می‌کند و در زبان خود، با آن اجزای دست‌چین شده، به معماری می‌پردازد.

غالب مترجمان موفق همین کار را کرده‌اند؛ از فیتز جرالد (۱۸۸۳-۱۸۰۹) گرفته تا همین آقای کلن بارکز، مترجم شعرهای مولانا به زبان انگلیسی. کسی که انگلیسی بسیار خوب بداند و فارسی را به کمال، در حدی که رباعیات خیام و دیوان شمس تبریزی را حفظ داشته باشد، هنگام خواندن ترجمه‌های فیتز جرالد و بارکز بعد از صرف وقت بسیار، گاه به دشواری می‌تواند حدس بزند که مثلاً این سطر، ترجمه فلان مصراع یا بیت مولوی است و آن سطر، یا بند، ترجمه فلان مصراع خیام است و بقیه، خلاقیت‌های آزاد مترجم. جای دیگر درباره زمینه فرهنگی کلمات در زبان‌های مختلف بحث کرده‌ام و از تکرار آن پرهیز دارم. همین قدر یادآور می‌شوم که حتی «آب» و «آتش» و «خاک» و «باد» (عناصر اربعه) که اموری حسی و مادی‌اند، در زبان‌های مختلف، بارهای فرهنگی بسیار متفاوتی دارند تا چه رسد به کلمات عاطفی و فرهنگی.

گیرم کسی تمام مقدمات برایش فراهم شد و ما با توضیحات کافی او را در جریان معانی کلمات «می» و «سجّاده» و «رنگین کردن» قرار دادیم، فهم این تعبیر و التذاذ هنری از آن، در گرو فهم هزاران مسأله دیگر است. اگر «پیر مغان» را و «سالک» را و «منزل» و «راه و رسم» را بر طبق آموزش‌های فرهنگ عرفانی نیاموخته باشد و نداند که در سلوک، مقام پیر تا حدی است که اگر تو را به چیزی برخلاف شرع هم، فرمان داد باید از او اطاعت کنی و در برابر سخن او چون و چرا نورزی و پیر را عین «راه و رسم» و عین «منزل» بدانی، اینها همه و همه عمرها و عمرها مقدمات و زمینه‌های فرهنگی لازم دارد.

حالا از تمام این دشواری‌ها می‌گذریم. فرض را بر این می‌گیریم که توانستیم تمام این

اطلاعات را در اختیار مخاطب فرنگی قرار دهیم. نفسِ دانستن، مراحلی دارد. اینکه با فشارِ به مغز، شما مطلبی را تداعی کنید که مثلاً هرکول چنین و چنان بوده یا سیاوش چنین و چنان، بسیار فرق دارد با اینکه ویژگی‌های سیاوش یا هرکول در ضمیر ناخودآگاه شما حضور داشته باشد.

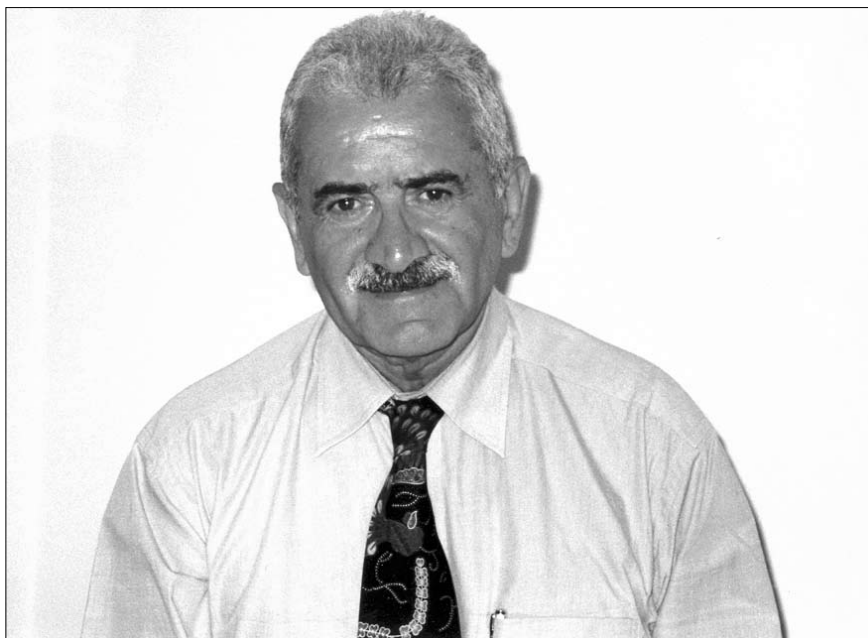
التذاذ هنری اصیل و راستین التذاذی است حاصل ضمیر آگاه و ناخودآگاه؛ یعنی به هنگام لذت بردن از یک قطعه موسیقی یا شعر یا پرده نقاشی تنها ضمیر آگاه ما نیست که فعالیت می‌کند، بلکه بار اصلی این تجربه بر دوش ضمیر ناخودآگاه ماست. برای یک ایرانی، سیاوش و رستم و حلاج در ضمیر نابه‌خود او حضور دارد. ولی اگر در پاورقی ترجمه فلان قطعه شعر فرنگی، اطلاعی درباره هرکول به او بدهند، آن اطلاع در التذاذ هنری او، آن قدرت و توانایی را ندارد که آگاهی وی نسبت به سیاوش و رستم به هنگام التذاذ از شعر فارسی. عکس همین قضیه در مورد مخاطب فرنگی صادق است؛ یعنی گیرم در حاشیه یک شعر ما توانستیم چند کلمه درباره سیاوش یا حلاج به مخاطب فرنگی اطلاع دهیم و او هم با فشار به حافظه‌اش آن را به یاد آورد، ضمیر ناخودآگاه او در این تجربه هیچ نقشی نخواهد داشت و از بخش عظیمی از این التذاذ هنری محروم خواهد بود. این همه دشواری‌ها برای التذاذ ترجمه «یک بیت» حافظ بود، حالا حساب تمام دیوان او را خودتان بفرمایید که چه مبانی و مقدماتی را لازم دارد!

مشترکین ارجمند مجله بخارا

بهای اشتراک سال ۱۳۸۹ را هرچه زودتر مرحمت کنید.

برای بسیاری از مردم جهان شعر همانند موسیقی و نقاشی نوعی تجلی ذوقی و هنری به حساب می‌آید و در نتیجه بحث درباره آن از حد داوری در مورد قالب و محتوی و مطلوب بودن یا نبودن فراتر نمی‌رود، اما برای ما ایرانیان شعر فقط یک هنر نیست. ما با شعر و در بستر شعر زندگی می‌کنیم و رهنمودهایی که برای درست زندگی کردن داریم، اغلب بیت یا مصرعی از یک شعر هستند. ما با آنکه چندان اهل استدلال نیستیم، به شعر استناد می‌کنیم، در حالی که هرگز در بحث‌ها از عقاید فیلسوفانمان سخنی نقل نمی‌کنیم. از شاعران با لقب‌هایی مانند شیخ اجل، لسان‌الغیب و حکیم و مولانا نام می‌بریم اما زکریا، فارابی و ملاصدرا هیچ‌گاه از چنین بزرگداشتی برخوردار نبوده‌اند. بیرونی با همه غنایی که در آثارش هست، هرگز راهی به اندرون ذهن ما پیدا نکرده است و کسی به گنجینه بی‌همتایی که از او به یادگار مانده است، مراجعه نمی‌کند، کلام منظوم لااقل برای ما ایرانیان دارای نوعی کرامت است و بی‌دلیل نیست که هروقت از شاعری نقل قول می‌کنیم، عبارت «می‌فرماید» را به کار می‌بریم. افاضات شاعران برای ما همیشه «فرمایش» اما دانشمندان دیگر و اصحاب هنر هرچه گفته‌اند، فقط گفته‌اند...

این موقعیت ممتاز شعر در ذهن ماست، اما حتی اگر آن را نادیده بگیریم و شعر را همسنگ هنرهای دیگر مانند موسیقی و نقاشی بدانیم، باز نباید از یاد ببریم که این هنرها در گذشته‌های بسیار دور برای برآوردن نیازهای خاصی به وجود آمده‌اند و مربوط به دورانی هستند که انسان به احتمال نزدیک به یقین نه توانایی درک هنر را داشته است و نه فراغت لذت بردن از آن را.



• دکتر هوشنگ دولت‌آبادی (۱۳۸۲).

سلاح انسان در گستره زندگی تفکر است؛ یعنی به کار گرفتن امکانات بی‌شمار مغز برای تجزیه و تحلیل رویدادها و رسیدن به نتیجه‌ای سودمند و مناسب. اما مغز انسان با آنکه بی‌تردید شگفت‌آورترین ساخته طبیعت است، با صد میلیارد سلول عملاً خالی کارش را شروع می‌کند و برای کارآمد شدن باید از آگاهی‌های گوناگون پر شود. اگر قرار بود این اطلاعات از راه تجربه شخصی به دست بیاید، زندگی بشر چندان از مرحله نخستین فراتر نمی‌رفت، اما خوشبختانه انسان برخلاف بسیاری از جانداران دیگر از این امتیاز برخوردار است که می‌تواند دانسته‌هایش را در اختیار هم‌نوعانش قرار بدهد و این انتقال در طی زمان ابعادی پیدا کرده است که تجربه‌های فردی در برابر آن ناچیز به شمار می‌آیند. آموزش از راه مبادله اطلاعات و با استفاده از همه حواس پنجگانه صورت می‌گرفته است و ما حتی می‌توانیم از کم و کیف این روش‌ها آگاهی قابل اعتمادی به دست بیاوریم.

زیست‌شناسان بر این باورند که موجودات زنده تحت تأثیر شرایط محیط تکامل پیدا می‌کنند تا اقبال خودشان را برای زنده ماندن افزایش دهند. به عبارت دیگر هرچه فعالیت یک عضو از بدن، برای حفظ نوع مهم‌تر باشد، سعی بیشتری برای تکامل و کارآمدتر شدن آن عضو به عمل می‌آید. مقایسه بین ساختارهای مرتبط با بینایی، شنوایی و تکلم در انسان و میمون‌های تکامل یافته که نزدیک‌ترین خویشاوندان زنده ما در طبیعت هستند، نشان می‌دهد که این سه دستگاه در انسان گسترش فوق‌العاده پیدا کرده‌اند و به قول زیست‌شناسان تحت «فشار تکاملی» شدیدی قرار داشته‌اند. چشم ما علاوه بر حساسیت بسیار، طیف‌های گوناگون

رنگ را می‌بیند. گوشمان به جای شنیدن سطحی صداها در یک طیف وسیع، برای شنیدن بسیار دقیق و تفکیک صداها در گستره‌ای که اهمیت بیشتری در شرایط زندگی مان دارند، مجهز شده است و حنجره‌مان امکان ایجاد صداهای متنوعی را پیدا کرده است و برای اینکه بدانیم این تحول‌ها با صرف چه نیرویی ممکن شده، کافیت توجه کنیم که همین تکامل حنجره نزدیک دوازده میلیون سال طول کشیده است! دیدن، گفتن و شنیدن ابزار اصلی جمع‌آوری اطلاعات هستند و با توجه به این مطلب می‌توان با اطمینان پذیرفت که آنچه از آن به عنوان «فشار شدید تکاملی» صحبت کردیم ضرورت گسترش دامنه اطلاعات برای بقاء نسل انسان بوده است.

وسایل اصلی اطلاع‌رسانی گاهی به تنهایی و گاهی همراه با هم مورد استفاده بوده‌اند و هنوز هستند. در جنگل‌های انبوه آفریقا چون تراکم گیاهان و درختان دیدن و گفتن را عملاً غیر مؤثر می‌کند، اطلاعات ضروری و هشدارها به وسیله صدای طبل در فضا پخش می‌شود و ساکنان آن مناطق که معنی خاص هر ضرباهنگ را می‌شناسند، درمی‌یابند کجا هستند و چه باید بکنند. در گذشته‌های دور از پیکرتراشی هم برای گسترش اطلاعات استفاده شده است و به‌خصوص در مهد تمدن‌های کهن نمونه‌های بسیاری از این پیکره‌ها وجود دارند. در کشور ما قدیمی‌ترین پیکره‌ها را می‌توان در ایزه پایتخت عیلامیان مشاهده کرد که به بهترین نحو تاریخ پادشاهان عیلام و همین‌طور ساختار اجتماعی آن زمان را بازگو می‌کنند. ظرافت و زیبایی کم‌نظیر پیکره‌ها از استادی پیکرتراشان حکایت دارند، اما در همه نقش‌ها پادشاهان بسیار بزرگ و طبقات دیگر به تناسب جایگاهی که داشته‌اند، کوچک‌تر نقر شده‌اند و این نشان می‌دهد که استادان پیکرتراش به منظور اطلاع‌رسانی، یکسان بودن اندازه بدن انسان‌ها را نادیده گرفته‌اند...

نمونه جالب استفاده همزمان از همه ابزارهای آموزشی روزگار قدیم را می‌توان در غارهایی مشاهده کرد که ساکنان جنوب اروپا در یخبندان بیست و پنج تا سی و پنج هزارسال پیش در آنها پناه گرفته‌اند. بر دیوار بسیاری از این غارها نقش‌های رنگین از مراحل گوناگون شکار دیده می‌شوند و کاملاً پیداست که افراد صاحب تجربه سعی داشته‌اند روش شکار را به نسل‌هایی که فرصتی برای آموختن آن در طبیعت نداشتند، یاد بدهند. در طی پژوهش‌های گسترده‌ای که برای کسب اطلاع از نحوه زندگی این غارنشینان به عمل آمد، به‌طور اتفاقی معلوم شد که لااقل در غارهای ساحل غربی دریای مدیترانه، تصویرها درست در نقطه‌ای قرار دارند که صدا حداکثر پژواک را پیدا می‌کند و به این ترتیب معلوم شد غارنشین‌ها کلاس‌های سمعی بصری کاملاً مجهزی داشته‌اند...

با توجه به اینکه گفتن و شنیدن ساده‌ترین راه ارتباط بین مردم است، می‌توان با اطمینان گفت که انسان‌های نخستین از کلام بیش از هر وسیله دیگری برای اطلاع‌رسانی استفاده می‌کرده‌اند، ولی این‌گونه ارتباط، خارج از ذهن گوینده و شنونده اثری از خود باقی نمی‌گذارد، نه مانند صدای طبل در فضا می‌پیچد و نه مثل نقش بر دیوار و تندیس هزارها سال باقی

می ماند. به همین دلیل ما نمی توانیم و شاید هرگز نتوانیم از نحوه گفت و گوی نیاکانمان آگاه شویم، اما خوشبختانه راه های غیرمستقیمی هستند که ترسیم تصویری نزدیک به واقعیت را میسر می سازند. به باور زبان شناسان، انسان زبان را از ابتدا به صورت جمله های بسیار ساده و کوتاه به ذهن می سپارد و معنی لغت هایی را که برایش آشنا نیستند، حدس می زند. به همین علت است که اگر ما با جمله پیچیده و طولانی روبه رو شویم، حتی اگر معنی همه کلمات را بدانیم مجبوریم جمله را مرور کنیم و آن را به صورت قطعه های کوچک در بیاوریم تا قالب مناسب خود را در ذهنمان بیابند. بنابراین اگر قرار باشد مطلبی به آسانی قابل فهم باشد و به خاطر سپرده شود، موجز بودن آن ضرورت کامل دارد. مصداق بارز این مطلب را ما در افرادی می بینیم که به زحمت از عهده خواندن و نوشتن جمله های ساده برمی آیند، اما بیت هایی از شاعران بزرگ را در گفت و گوها در جای مناسب از بر می خوانند در حالی که بدون تردید معنی بعضی از کلمه های شعر را نمی دانند. این قاعده در جهت دیگر یعنی دوباره به خاطر آوردن مطالب هم صادق است و بر اساس تجربه همه می دانیم که جمله های کوتاه را می توانیم به آسانی در کلاف پیچیده محفوظاتمان پیدا کنیم. اما ذهن ما برای به خاطر سپردن و به یاد آوردن متن های طولانی، افزون بر کوتاه بودن جمله های تشکیل دهنده متن، مجبور است از ابزار دیگری مانند هماهنگ بودن عبارت ها و تکرار کلمات شبیه به هم کمک بگیرد و این ها ویژگی های کلام منظوم هستند. ما شعر را، حتی اگر بسیار طولانی باشد، به آسانی فرا می گیریم و از بر می خوانیم در حالی که حفظ کردن متن های غیرمنظوم اگر شعرگونه نباشند و وزن و سجع نداشته باشند برایمان بسیار دشوار است.

با در نظر گرفتن این مطالب دور از ذهن نیست که نیاکان دور ما برای انتقال دانش و تجربه از نوعی کلام منظوم ابتدایی استفاده کرده باشند. البته این نظریه ثابت شدنی نیست، اما برای قبول آن یک قرینه ذهنی قابل توجه وجود دارد چون وقتی پیامبران، کلام آسمانی را که تکمیل کننده و تعالی بخش پندهای اولیه هستند، به بشر ارزانی داشتند، از شعر یا نثر مسجع استفاده کردند. داوود نبی تعلیماتش را به صورت شعر همراه با نوای نی به گوش پیروانش رساند، گات ها در قالب سرود بودند و در کتاب آسمانی ما زیبایی کلام و سجع و قافیه به حد کمال رسید و به صورت معجزه مورد اقبال قرار گرفت.

در عرصه پژوهش های علمی، فرضیه های محتمل اما ثابت نشدنی را به طور موقت می پذیرند تا ببینند به کمک آنها گره های موجود را می توان گشود یا نه. بر این اساس اگر فرض ما درست باشد، بشر از دیرباز عادت کرده است که در قالب عبارت های کوتاه و هم وزن که در آنها برای فراگرفتن و دوباره به خاطر آوردن، از تکرار کلمات شبیه به هم استفاده شده است، مطالبی را بشنود که واقعیت را بیان می کنند و به کار بستن آنها برایش سودمند است. ما این قالب مشخص را که شامل ویژگی های شعر است، از نیاکان دور به ارث برده ایم و هنوز هم توقع هایی که از شعر خوب داریم، خارج از این چهارچوب نیست و به خصوص بر اینکه شعر توأم با صداقت باشد، تأکید می ورزیم. ما انتظار داریم که اگر شعر حاوی پند

است، از زبان شاعر خیراندیشی باشد که به گفته خودش اعتقاد دارد، اگر احساسی است، مبتنی بر تجربه و درد گوینده باشد و اگر حماسی است، واقعیت را بیان کند و شکست خورده را در جای فاتح نشانند. ما اغراق معتدل را به صورت سعی در تأکید می‌پذیریم و آن را در ذهن خودمان تعدیل می‌کنیم، اما گوش شنوا برای خلاف واقع در شعر نداریم و مثلاً مدیحه را نمی‌پسندیم چون غیر از ممدوح کسی آن را منطبق با واقعیت نمی‌پندارد. برای ضرورت صداقت در شعر که به‌طور غیرمستقیم کرامت شعر را هم توجیه می‌کند، نمونه‌های بسیاری می‌توان برشمرد، اما شاید ساده‌ترین راه برای اثبات مدعا این باشد که از خودمان بپرسیم اگر مطالب روزنامه‌ها به صورت منظوم منتشر می‌شدند، چند نفر روزنامه‌خوان در جهان پیدا می‌شد؟

با توجه به آنچه عرضه شد می‌توان گفت که شعر در زمان حاضر موقعیتی جدا از سایر تجلی‌های ذوقی دارد و حتی می‌تواند هنرهای دیگر را دلپسندتر کند. به‌عنوان مثال ما بر اساس تجربه شخصی می‌دانیم که موسیقی آوازی دلپذیرتر از نوای بدون کلام است. در مقوله موسیقی حرمت شعر حتی موجب می‌شود که خوانندگان یعنی بازگو کنندگان شعر زودتر از نوازندگان به شهرت و محبوبیت برسند، در حالی که زحمت آنها برای رسیدن به کمال هنر بیشتر از ساز نواها نیست. هرکسی با حنجره داوودی به دنیا بیاید قسمت اعظم راه استادی را پیموده است، در حالی که هیچ کس نی داوودی بر لب، پا به دنیا نمی‌گذارد و نواختن نی را باید واقعاً با مشقت آموخت...

اما با آنکه در زمان ما هنوز حرمت شعر پا برجاست و آنرا از آثار هنری متمایز می‌کند، شواهدی در دست است که این امتیاز رو به کاهش نهاده است. علت اصلی شاید این باشد که زمانه وظیفه اطلاع‌رسانی را از شعر گرفته است و شاعران رو به توصیف آورده‌اند که تا امروز قلمرو هنر بوده است. علت دیگر زیبایی فوق‌العاده و نفوذ شعر در ذهن‌هاست که در بسیاری موارد محتوای اصلی شعر را از نظر می‌پوشاند و البته ما شنوندگان مشتاق هم در این میان بی‌گناه نیستیم چون به جای توجه به معانی مورد نظر شاعران، افکار و احساسات خودمان در شعر متجلی می‌بینیم. اجازه بدهید برای اثبات این مدعا به شعری اشاره کنم که می‌گویند اولین شعر فارسی است یعنی:

آهوی کوهی در دشت چگونه دوزا او ندارد یار بی یار چگونه بوذا

بیشتر ما وقتی این شعر را می‌شنویم آهویی را با چشم سیاه غمزده در نظر خودمان مجسم می‌کنیم که در دشت سرگردان است و در فراق یار جانش به لب رسیده. آنچه در این حالت بحرانی عاطفی از نظرمان پنهان می‌ماند «کوهی» بودن آهوست و اگر به این نکته اساسی توجه کنیم، می‌بینیم شاعر به احتمال نزدیک به یقین می‌خواسته است بگوید آهوی کوهی برای زندگی در کوهسار ساخته شده است تا از صخره‌ها بالا برود و با احساس خطر در میان سنگ‌ها پناه بگیرد و اگر این آهو جایگاه خودش را ترک کند و به دشت بی‌حفاظ برود، تنها می‌ماند و جانش به خطر می‌افتد...

فیض روح القدس ار باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد
(حافظ، دیوان^(۱))

شعر در تمدن ایران به منزله‌ی فلسفه در یونان و نبوت در یهودیت است. شعر در نظر ایرانیان، گذشته از جاذبه‌ی ادبی آن، مخزن حکمتی به حساب می‌آید که کل عالم واقع را پیکربندی می‌کند. حکمت شاعرانه‌ی ایران با ساخت فرا زبانی (metalanguage)^(۲) مرکب از تشبیه، تمثیل و رمز؛ زبانی ورای زمان مبتنی بر تاریخ، و آن سوی عرصه‌های احکام فانی دنیوی، بر آن است تا ادامه دهنده‌ی وحی الهی باشد. شالوده‌ی این سنت - حکمت شاعرانه‌ی ایران - ترکیبی است از: اصول نظری (عمدتاً ناشی از ادراک یونانی)، رویدادها و روندهای تاریخی (گرفته شده از منابع خاورمیانه، اسلامی، و ایرانی)؛ روایات و مفاهیم اسطوره‌ای (عمدتاً ایرانی)؛ آرا و جهان‌بینی مذهبی (گرفته شده از سنت‌های یهودی - مسیحی - اسلامی، و تفاسیر بومی زرتشتی و زروانی) و همچنین قصه‌های عامیانه و مبتنی بر احساسات (از منابع چندگانه: هندی، ایرانی، خاورمیانه‌ای و هلنی). با وجود این، بنیان متنوع مزبور، به واسطه‌ی شعر، «ایرانی» خوانده می‌شود و طبیعت جهان‌بینی ایرانی از روی آن شناسایی می‌گردد. در عین حال، پیچیدگی و گوناگونی حکمت‌دهها هزار شاعر ایرانی که شعر آن‌ها در طول یک هزار سال گذشته در دیوان‌ها، گلچین‌های ادبی،

(۱) حافظ، دیوان، ویراسته‌ی س. الف. انجوی، چاپ دوم (تهران، ۱۹۸۴)، (از این پس با نام انجوی به آن اشاره می‌شود)، ص. ۸۸ (من دیوان ویراسته‌ی انجوی را از معدود دیوان‌های معتبر چاپی می‌دانم. در این مقاله هر بیت نقل شده از دیوان انجوی، با دقت با نسخه‌ی غنی و قزوینی (تهران، ۱۹۸۸) (که پس از این با نام غنی به آن اشاره می‌کنم) مقایسه شده است. ترجمه‌ی ابیات در کل مقاله - (در اصل انگلیسی آن) از من است.

(۲) پس از این، آن را زبان رمزی می‌نامیم. (مترجم)

کتاب‌های تاریخ و دیگر رونویس‌ها و نسخ^(۱) نقل شده است، در الگویی واحد آمیخته می‌گردد. این «وحدت» تقریباً در همه‌ی دیوان‌های ایرانی دیده می‌شود و همان است که میان پهلوانان حماسی شاهنامه‌ی فردوسی؛ شخصیت شکاک و پوچ‌گرای رباعیات خیام؛ عاشق بی‌خویشتنِ مثنوی رومی و دیوان شمس؛ حکیم موقرِ عمل‌گرای گلستان و بوستان سعدی؛ عاشقان شهسوارِ خمسه‌ی نظامی؛ و رند مسرتِ سالکِ دیوان حافظ پیوند برقرار می‌کند.

در چنین تمدنی که آشکارا «مبتنی بر شعر» است، شمس‌الدین محمد شیرازی، که معمولاً حافظ^(۲) یا خواجه حافظ خوانده می‌شود، به دلیل زیبایی بی‌مانند سخن و عمق نفوذ معنایی‌اش ماندگار می‌شود. او استاد مسلم شعر تغزلی فارسی است و هر یک از ابیاتش نمونه‌ی بارزی است که کل سنتِ توصیف شده در بالا را نشان می‌دهد. در طول حیات وی و پس از وفاتش، از شش قرن پیش تا کنون، مردان و زنان پارسی‌گو، پیر و جوان، شاه و گدا، عامی و نیز عالم فاضل^(۳)، برای کسب معرفت و الهام به او روی آورده‌اند. لحظات غم و اندوه شدید و نیز لحظات اوج سعادت به واسطه‌ی سنت معمول تَفأل^(۴) با دیوان حافظ با وی به اشتراک گذاشته می‌شوند. مجموعه‌ی آثار او و گواه نبوغ بی‌همتایش که شامل حدود پانصد غزل، چند قطعه، مثنوی، و قصیده است؛ تأثیر عمده‌ای در شکل دادن به شیوه‌ی اندیشیدن در جهان ایرانی، در تمام وجوه زندگی داشته است.^(۵) تقریباً در خانه‌ی هر فارسی‌زبانی، می‌توان دست کم یک نسخه‌ی چاپ شده، یک تلخیص، یا یک دو ورق از اشعار او پیدا کرد.

از زمان وفات حافظ، القاب و صفاتی به او نسبت داده شده است، از جمله: بلبل شیراز، خواجه‌ی شیراز، خواجه‌ی عرفان، ترجمان‌الحقیقه، کاشف‌الحقیقه، ترجمان‌الاسرار و رایج‌تر از همه لسان‌الغیب که این یک منحصرأ به او اطلاق شده است.^(۶) تجزیه و تحلیل زیر در

زندگی‌نامه‌ها و یا فهرست‌های قابل قبول و جامعی از شاعران ایرانی وجود ندارد. اما در تدوینی از نام‌ها و آثار شاعران ایرانی براساس صد و پنجاه منبع بیوگرافی که توسط ع. خیام پور جمع‌آوری شده است، فرهنگ سخنوران (تبریز، ۱۹۶۱) می‌توان به فهرستی از ۱۳۰۰۰ شاعر دست یافت. این اثر، همچنان که نویسنده‌ی آن گفته است به دلیل فقدان دسترسی به بسیاری از مطالب منتشر نشده، کامل نیست. همچنین نویسنده در فهرست کردن شاعران معاصر بسیار انتخابی عمل کرده، و معمولاً شاعران «نوگرا» را حذف کرده است. بنابراین شمار واقعی شاعران ایرانی احتمالاً بسیار بیش از فهرست ناتمامی است که در اختیار داریم.

۲) تخلص «حافظ» توسط خود شاعر اختیار شده است، و عموماً بر این باورند که این تخلص به توانایی وی برای از بر خواندن قرآن، مطابق با گفته‌ی خود وی «در چهارده روایت»، اشاره دارد: «قرآن زبر بخوانی با چهارده روایت». ن. ک. انجوی، ص. ۳۲.

۳) در مجموعه مقالات به تازگی منتشر شده از ب. خرمشاهی در مورد حافظ، به اشخاص «عامی» ای استناد شده است که دیوان را از بر می‌خوانند اما قادر نیستند از روی متن چاپ شده بخوانند. ن. ک. ب. خرمشاهی، ذهن و زبان حافظ، (تهران: نشر نو، ۱۹۸۸)، ص. ۱۹-۱۸

۴) هیچ دیوان فارسی‌ای نیست که به گستردگی دیوان حافظ، مورد تَفأل واقع شود (اگر اساساً دیوانی غیر از آنی برای تَفأل به کار رود). برخی کتاب‌های تاریخی، تذکره‌ها و شرح حال‌ها نمونه‌هایی از تَفأل اشخاص (معمولاً شاه، یا صاحب منصبان عالی رتبه) برای تصمیم به انجام کاری مشخص به دست می‌دهند. برای مثال ن. ک. ص. عبدالرحیم خلخالی، «تَفأل از دیوان خواجه»، در حافظ نامه (چاپ مجدد: تهران، ۱۹۸۷)، ص. ۶۹-۵۷

۵) برای مثال ن. ک. به مدخل «حافظ شیرازی» در ع. ا. دهخدا، لغت نامه، ج. ۸، ص. ۱۳۰-۱۱۲

۶) ن. ک. دهخدا، «حافظ»، همان جا، ص. ۱۱۶؛ همچنین ن. ک. عبدالنسی فخرالزمانی قزوینی، تذکره‌ی میخانه، ویراسته‌ی ا. گلچین معانی (تهران: اقبال، ۱۹۶۱)، ص. ۸۵-۸۴

مورد خاستگاه‌ها و کاربرد این اصطلاح، نشان می‌دهد که لقب مورد نظر بالاتر از یک خطاب محترمانه‌ی محض و یا یک لقب شعری به حساب می‌آید و حاکی از مقام حافظ به عنوان یک سرچشمه‌ی الهام آسمانی و بینش‌نبوی^(۱) است. بعلاوه، این لقب نشان‌دهنده‌ی حقیقتی کلی‌تر است، به این معنا که در کل تمدن ایرانی گرایش دارد که در جستجوی آگاهی به متن حکمت شاعرانه رجوع کند.

نخستین شاهد مکتوب از لقب لسان الغیب در «دیباچه»ی دیوانی از حافظ آمده است که توسط ابوالفتح فریدون حسن میرزا پسر سلطان حسین بایقرا گردآوری شده و به خط خطاط مشهور و دبیر دربار، شهاب‌الدین مروارید معروف به بیانی (وفات ۱۵۱۶/۹۲۲)^(۲) به نگارش درآمده است. گردآورنده در «دیباچه» خاطر نشان می‌کند که از آن جایی که دیوان حافظ زبانی معجزآسا دارد به آن لقب لسان الغیب داده‌اند و شاعر خود نیز به همین لقب شناخته شده است. «دیباچه» متضمن رباعی زیر نیز هست که در آن، دیوان «مشهور جهان به فیض روح القدس»^(۳) به شمار آمده است.

این گنج معانی که تهی از عیب است،

نقشی است که از صحیفه‌ی «لاریب» است. (قرآن، ۲ / ۲)

مشهور جهان به فیض روح القدس است،

مذکور زبان‌ها به لسان الغیب است.

(۱) در بسیاری از تمدن‌ها، شاعران نقش «پیامبران» ملهم از سوی خدا را برعهده دارند، پیامبرانی که شعرشان از طریق فرا زبان تشبیه و اسطوره، موجب آگاهی بشر می‌شود. اخیراً ده تن از پژوهشگران، کتابی در موضوع شعر و نبوت در فرهنگ قرون کلاسیک و میانه به چاپ رسانده‌اند که در آن، رابطه‌ی «عمیق» میان این دو بررسی شده است. ن. ک.

James L. Kugel, ed. *Poetry and Prophecy: The Beginning of a Literary Tradition* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990).

اما در تمدن اسلامی به دلیل «خاتم الانبیا»یی محمد (ص)، شاعران عملاً هرگز به لقب «نبی» نائل نشدند. در مورد شاعر مشهور عرب، المتنبی نیز که نامش تلویحاً با ادعای پیامبری همراه است، همچنان که پروفیسور ولفهارت هاینریکس نشان داده، بسیاری از دانشمندان مسلمان قرون میانه، خود را موظف دیده‌اند که در رد این نظریه که وی مدعی پیامبری بوده است، با طول و تفصیل به دنبال براهینی باشند. ن. ک.

Wolfhart Heinrichs, «The Meaning of Mutanabbi», in *Poetry and Prophecy*, ibid., pp. 130-133.

اما در برخی موارد خصوصیات نبوی به شاعران نسبت داده شده است، بهترین نمونه‌ی آن، عبارت مشهور در باره‌ی شاعر ایرانی مولانا جلال الدین رومی است: «نیست پیغمبر ولی دارد کتاب».

(۲) ن. ک. قزوینی، همان جا، n. ۱، ص. ۸۶-۸۴. یان ریپکا به این امر اشاره کرده است اما ارجاع او به تذکره‌ی میکده از نقد اثر نوشته‌ی م. مقربی گرفته شده که در راهنمای کتاب (جلد ۴، شماره ۲، [۱۳۴۰]، ص. ۱۶۳-۱۵۸) آمده است، و ریپکا نه به اهمیت عبارت اشاره‌ی دارد و نه به شعری که در ستایش حافظ در کتاب قزوینی آمده است. ن. ک.

Jan Rypka, *History of Iranian Literature* (Dordrecht- Holland: D. Reidel Publishing Company, 1968), pp. 269, n. 78; 277, n. 115.

(۳) انتساب لسان الغیب در دیباچه دو سو دارد، یک سو انتساب آن به حافظ، و دیگر به خود دیوان: «تسمیه‌ی این دیوان معجز بیان به لسان الغیب اتفاق افتاد.» ن. ک. قزوینی، همان کتاب، ص. ۸۵-۸۴، n. ۱، این‌همانی میان شاعر و شعرهای گردآوری شده در دیوان آشکار است، و لقب عموماً در پیوند با خود حافظ است.

با توجه به شرح حال نویسانِ حافظ که بسیارند اما غالباً تنها بازگوکننده‌ی امورِ مشهور زندگی او هستند، درمی‌یابیم که در چندین مورد دیگر نیز، نبوغ شعری وی به منزله‌ی الهامی از روح‌القدس^(۱) مطرح شده است. این تطابق معنادار است زیرا همچنان که پس از این خواهیم دید، الهام و فیض دریافت شده از روح‌القدس، از یک طرف با خبرگیری از جبرئیل فرشته (یا همتای ایرانی‌اش، ایزدِ سروش)، برابر انگاشته شده و از طرف دیگر با اتحاد یا اتصال با عقل فعال، معادل به حساب آمده است که هر دو نشانه‌ی صفاتِ پیامبرگونه است.^(۲)

یان ریپکا دلایل محتمل زیر را در علتِ انتسابِ لقب مزبور به حافظ، تمیز داده است: «آنان با توجه به عرفانِ منسوب به او، وی را لسان الغیب نامیدند. کسانی نیز این تعبیر را به این معنا گرفتند که ایات وی ساختگی [یا ساخته‌ی دست بشر] نیست و یا این که دیوان این قابلیت را دارد که همچون قرآن برای تعبیر آینده با آن مشورت شود.»^(۳) با این که ریپکا، تا آن جا که می‌دانم، یکی از معدود تاریخ‌نگاران ادبیات فارسی است که به لقب مورد نظر^(۴) اشاره کرده است؛ با این قبیل تفاسیر و همچنین مفهوم مبهم «عرفانِ منتسب»، به فهم ما از این پدیده‌ی پیامبرگونه‌ی «زبان غیبی» نمی‌افزاید. با این حال، این که دیوان برای «تفسیر آینده» به مشورت گرفته می‌شود، تأییدی است بر این دیدگاه که حافظ از فیضِ «روح القدس»^(۵) برخوردار بوده است. اما برای درک این مسئله که چگونه «زبان غیب»، «تفسیر آینده» را ممکن می‌سازد، می‌بایست به تجزیه و تحلیل شناخت‌شناسانه‌ی پدیده و همچنین دیگر مفاهیم ضمنی آن در مورد شبه‌معجزه پردازیم. بر این موضوع باید تأکید کرد که متون فلسفی و عرفانی عربی و فارسی در قرون میانه، عموماً روح القدس را با جبرئیل (ملک مقرب) و

۱) ن. ک. دهخدا، همان کتاب، ص. ۱۱۲، شماره‌ی ۳، از نسخ «متأخر» تاریخی داده نشده است، اما گمان می‌رود که نسخ مورد نظر مربوط به اوایل دوران صفویه در قرن شانزدهم باشد) «دیباجه‌ی دیوان، نوشته‌ی محمد گل‌اندام نقل می‌کند که در آن جا نه تنها حافظ با الهام از روح القدس مربوط است بلکه عبارت جسورانه‌تر زیر نیز در باره‌ی او آمده است: «و صدای فحوای و ما یناطق عن الهوی ان هو الا وحی یوحی (و هرگز به هوای نفس سخن نمی‌گوید، سخن او هیچ غیر وحی خدا نیست. قرآن، ۴-۳/۵۳) در آفاق و انفس انداخت.» عبارتی دال بر انتساب خصوصیات نبوت به شاعر.

۲) ن. ک.

Fazlur Rahman, *Avicenna's De Anima's Psychology* (London : Oxford University Press, 1952), pp. 38-40

۳) ریپکا، همان کتاب، ص. ۲۶۹.

۴) در مقالات زیر نیز اشارات مختصری در این زمینه آمده است: ع. سیه‌بیدی، «حافظ مفسر عالم غیب»، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، جلد ۱۸ (۱۳۵۰)، شماره‌ی ۲، ص. ۴۹-۳۵؛ م. ع. اسلامی ندوشن، «حافظ شاعر داننده‌ی راز»، جام جهان‌بین (تهران، ۱۳۴۹)، ص. ۲۸۰-۲۶۱.

۵) ن. ک. به یادداشت شماره‌ی ۸ همین مقاله، حافظ خودش از مفهوم «فیض روح‌القدس» در سه بیت استفاده کرده است. بیتی که بیشتر از دیگر ابیات نشان دهنده‌ی نظریه‌ی دریافت فیض الهی از طریق واسطه (روح القدس، یا ایزد سروش) است، بیت زیر است:

فیض روح القدس ار باز مدد فرماید،

دیگران هم بکنند آن چه مسیحا می‌کرد. (انجوی، ص. ۸۸)

عقل فعال معادل می‌گیرند و در نظر آنان «مرتبط بودن» با آن، بر داشتن نیروهای «معجز آسا»^(۱) دلالت دارد. بنابراین، این لقب، مقام عالی شخصیت «پیامبرگونه» را برای حافظ به ارمغان می‌آورد و این گونه است که لسان الغیب بار معنایی شاعر-حکیم را به دوش می‌کشد، کسی که از الهام آسمانی برخوردار است، دریافت‌کننده‌ی فیض الهی است و در نتیجه پیام الهی را به گوش بشر می‌رساند.

"زبان غیب" بودن به معنای برخورداری از علم غیب است، ویژگی‌ای که در قرآن، چنان که خواهیم دید، تنها به خداوند تعلق دارد. اصطلاح غیب در ۴۹ آیه‌ی قرآن و در شکل غیوب (جمع)، در ۵ آیه‌ی دیگر آمده است. این واژه‌ی قرآنی معمولاً در زبان انگلیسی به *unseen* یا *invisible* برگردانده شده است.^(۲) در قرآن اصطلاح غیب در مقابل اصطلاح شهاده آمده است، که به *visible* و *seen* برگردانده شده است. متداول‌ترین مضمون قرآنی در مورد غیب، آن است که خدا «دانای نهان و آشکار»^(۳) می‌باشد. (قرآن: آ. ۷۳ / س. ۶؛ آ. ۹۲ / س. ۲۳؛ آ. ۴۶ / س. ۳۹؛ آ. ۲۲ / س. ۵۹)^(۴) به علاوه فقط خداست که به اسرار غیب آگاه است^(۵) (قرآن: آ. ۱۱۶، آ. ۱۰۹ / س. ۵؛ آ. ۷۸ / س. ۹؛ آ. ۲۰ / س. ۱۰) و انسان تنها می‌تواند چیزی را بداند یا به دست بیاورد که «می‌بیند» که همان دنیای شهاده است (قرآن: آ. ۸۱ / س. ۱۲) حتی محمد پیامبر، نیز علم غیب ندارد (قرآن: آ. ۵۰ / س. ۶؛ آ. ۳۱ / س. ۱۱). در واقع هیچ بشری نمی‌تواند به غیب دست پیدا کند، چون اگر چنین بود، از عالم غیب آگاه بودند تا از آن جا چیزی برنویسند^(۶) که این کار تنها متعلق به خداست. حتی جن نیز غیب نمی‌داند

۱) فارابی نخستین فیلسوف اسلام است که کار «شارع» را در چهارچوب اتحاد با «عقل فعال» مورد بحث قرار داده است. ابن سینا ابعاد عرفانی و نبوی چنین اتحادی را برای نخستین بار، در نمط‌های نهم و دهم کتاب الاشارات و التنبيهات خود نظام‌پردازی کرد و از جهتی مورد تأکید قرار داد. فضلور رحمان در کتاب

Prophecy in Islam (London: George Allen and Unwin, 1958), CH II

عقاید ابن سینا و دیگران را مورد بررسی قرار داده است. اما این سه‌رودی است که با تطبیق چندگانه‌ی جبرئیل، روح القدس، سروش، جام جهان‌نمای جمشید، و عقل فعال، در آثار «نظری» خود به زبان عربی و در حکایات فلسفی‌اش به زبان فارسی، تأثیری بس گسترده بر شعر فارسی گذاشته است. نقش جان‌بخشی (تجسم انسانی) عقل فعال به شکل فرشته در ادب فارسی، موضوع پژوهش بسیار خوب تازه‌ای است از ت. پورنامداریان. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (تهران، ۱۹۸۸)، به ویژه ص. ۲۷۵-۲۴۰، من در جای دیگری، مباحثات شناخت‌شناسانه‌ی سه‌رودی در مورد همانی عقل فعال با روح القدس و با روان‌بخش ایرانی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌ام. ن. ک.

Hossein Ziai, *Knowledge and Illumination* (Brown Judaic studies 97: Atlanta, 1990), pp. 137 n. 1, 144-146, 153-155.

۲) برای برگرداندن قرآن به زبان انگلیسی از ترجمه‌ی زیر استفاده کرده‌ام:

The Glorious Koran, tr. M. H. Pickthall (London: George Allen & Unwin, 1980).

تغییراتی اندک در به کار بردن لغاتی چون *God* به جای *الله*، *revelation* به جای *inspiration* - آن‌گاه که به جای واژه‌ی وحی در زبان عربی آمده است - داده‌ام و گاه همان لغت *ghayb* را به جای *unseen* یا *invisible* برای تأکید بیشتر گذاشته‌ام.

۳) عالم الغیب و الشهاده. (مترجم)

۴) آیه‌ی مورد نظر باید آیه‌ی شماره‌ی ۲۱ باشد. (مترجم)

۵) علام الغیوب. (مترجم)

۶) ام‌عندهم الغیب فهم یکتبون (آ. ۴۷ / س. ۶۸) (مترجم)

(قرآن: آ. ۱۴ / س. ۳۴).

در حالی که نص صریح قرآن در باره‌ی غیب روشن است - دانای غیب خداست - (قرآن: آ. ۲۰ / س. ۱۰) روشن نیست که آیا غیب صرفاً برابر با اقلیم الهی است یا غیب «چیزی» است که می‌تواند با عوالم دیگر نیز ارتباط یابد. به نظر می‌رسد که این امکان که غیب بر زمین آشکار شود همان قدر است که بر آسمان آشکار گردد: «هرچه در آسمان‌ها و زمین پنهان است (غیب السموات و الارض)، همه برای خدا آشکار است» (قرآن: آ. ۳ / س. ۲؛ آ. ۱۲۳ / س. ۱۱؛ آ. ۷۷ / س. ۱۶؛ آ. ۲۶ / س. ۱۸). تسلط بر «چیزی» به نام غیب با به دست آوردن «خیر فراوان» و پیروزی بر بدی (قرآن: آ. ۱۸۸ / س. ۷) - یعنی غایت مطلوب - معادل گرفته شده است. تنها در یک مورد است که «مکانی» با غیب مرتبط می‌شود: «بهشت عدنی که خداوند آن را به بندگان صالح خود در غیب وعده فرمود» (قرآن: آ. ۶۱ / س. ۱۹)، و در دو آیه، علم غیب غیر مستقیم با فرشته بودن ملازم شده است: «من [محمد] شما را نمی‌گویم که گنج‌های خدا نزد من است و نه آن که از غیب آگاهم و نمی‌گویم که من فرشته‌ام»^(۱) (قرآن: آ. ۵۰ / س. ۶؛ آ. ۳۱ / س. ۱۱) خداوند به روشنی «دانای غیب و شاهده»، «مالک غیب آسمان‌ها و زمین» است، غیب را که تنها از آن اوست، بر کسی آشکار نمی‌کند (قرآن: آ. ۲۶ / س. ۷۲؛ نیز آ. ۲۰ / س. ۱۰) تنها راهی که می‌توان از آن به غیب دست یافت، وحی است: «این از اخبار غیب است که وحی می‌کنیم ما به سوی تو [محمد]» (قرآن: آ. ۴۴ / س. ۳؛ آ. ۴۹ / س. ۱۱؛ آ. ۱۰۲ / س. ۱۲)؛ و این نیز تنها به انتخاب خود خداست: «خدا همه‌ی شما را از سر غیب آگاه نسازد و لیکن برای این مقام، از پیغمبران خود، هر که را مشیت او تعلق گرفت برگزیند»^(۲) (قرآن: آ. ۱۷۹ / س. ۲)^(۳)

اجمالاً این که، آیات قرآن شکی نمی‌گذارند که بشر به خود، از دست یافتن به گنجینه‌های غیبی ناتوان است. اما، آن کس که به آن گنجینه‌ها دست می‌یابد، برگزیده‌ای است که واجد علم و قدرت خارق‌العاده‌ای است. این است که در واقع، در اسلام، باور به غیب، در زمره‌ی کنش‌های بنیادین ایمان به حساب می‌آید. مقام ویژه‌ی غیب که خود را در ملازمت خدا و غیب؛ بهشت و غیب و باور به فرشتگان و غیب، نشان می‌دهد، قاطعانه در آیات بسیاری تکرار شده و از جمله در نخستین چهار آیه‌ی مشهور دومین سوره‌ی قرآن آمده است. در این آیات ایمان به غیب بر اقامه‌ی صلاه، که خود یکی از چهار رکن اسلام به حساب می‌آید، مقدم است. «این کتاب بی هیچ شک راهنمای پرهیزگاران است. آن کسانی که به جهان غیب ایمان آرند و نماز به پا دارند و از هرچه روزی‌شان کردیم به فقیران انفاق کنند» (قرآن: آ. ۳-۲ / س. ۲). غیب در «کتاب مبین» که همانا قرآن است، «جای دارد»^(۴) (آ. ۷۵ / س. ۲۷)^(۴).

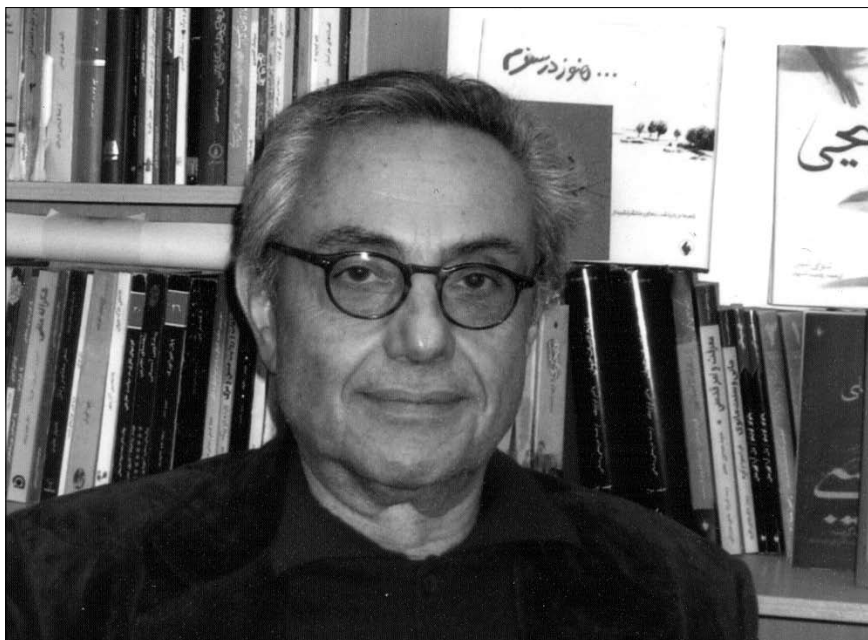
(۱) در ترجمه‌ی آیه از ترجمه‌ی قرآن کریم، توسط الهی قمش‌های استفاده شده است. (مترجم)

(۲) همان ترجمه (مترجم)

(۳) سوره‌ی مورد نظر، سوره‌ی سوم قرآن است و نه سوره‌ی دوم (مترجم)

(۴) هیچ امری در آسمان و زمین پنهان نیست جز آن که در کتاب آشکار است. ترجمه‌ی الهی قمش‌های.

(مترجم)



• دکتر حسین ضیایی (عکس از علی دهباشی)

بررسی چهار تفسیر قرآن - تفسیر «عرفانی»، کشف الاسرار خواجه عبدالله انصاری^(۱)، و تفسیر «فقهی»، تفسیر القرآن الکریم، معروف به تفسیر المنار^(۲)، و تفسیر القرآن الکریم نوشته ابن کثیر^(۳)، و تفسیر «فلسفی» معاصر، المیزان فی تفسیر القرآن، توسط علامه محمد حسین الطباطبایی^(۴) - از منظر مفهوم غیب، از توافقی کلی در هر چهار تفسیر حکایت می‌کند. غیب در این تفاسیر، با بنیان ایمان یکی انگاشته شده است. زیرا در این کتب، ایمان به غیب با ایمان به خدا و یگانگی‌اش، فرشتگان، کتاب آسمانی، پیامبران، روز قیامت و بهشت و جهنم یکی است. هر چهار تفسیر بر این نکته تأکید دارند که وحی و غیب با یک دیگر مرتبطند، زیرا علم به غیب تنها از طریق وحی ممکن می‌شود.^(۵) علی‌رغم تأکید بر اهمیت

(۱) این تفسیر، در حالی که به عنوان تفسیر خواجه عبدالله انصاری مشهور است، اما نوشته‌ی ابوالفضل رشیدالدین المبیدی در ۵۲۰ ه.ق. است که تا حدودی بر اساس آثار انصاری نگاشته شده است. ن. ک. میددی، کشف الاسرار و عده الابرار. معروف به تفسیر خواجه عبدالله انصاری (تهران: مجلس، ۱۹۵۲). جلد ۱، ص. ۴۷-۴۵.
 (۲) ن. ک. تفسیر القرآن الکریم (قاهره: دارالمنار، ۱۳۶۷ ه.ق.)، ج. ۱، ص. ۱۲۸-۱۲۶.
 (۳) ن. ک. ابوالفضل اسماعیل ابن کثیر، تفسیر القرآن العظیم (بیروت: دار الاندلس، ۱۹۶۶) ج. ۱، ص. ۷۴-۶۹.

(۴) ن. ک. علامه محمد حسین الطباطبایی، المیزان فی تفسیر القرآن (تهران، ۱۹۶۵) ج. ۱، ص. ۴۶-۴۵.
 (۵) همچنان که فیلسوفان و متکلمین می‌گویند، این «ارتباط» از طریق قوه‌ی ذهنی خیال (القوه المتخیله) ممکن می‌شود. برای مثال، فخرالدین الرازی، سه ویژگی پیامبران را مورد بحث قرار می‌دهد (خواص النبی)، دومین ویژگی به ارتباط میان غیب و پیامبر می‌پردازد: «دومین خصوصیت نبی در قدرت تخیل او نهفته است، که نبی را قادر می‌سازد در بیداری، فرشتگان الهی را ببیند، سخن خداوند را بشنود، و چیزهای غیبی در باره‌ی حال، گذشته و آینده بگوید». ن. ک. فخرالدین الرازی، المباحث المشرقیه (تهران، ۱۳۴۵)، ج. ۲، ص. ۵۲۳.

ایمان به غیب، (به زبان عربی: ایمان و هو تصدیق، به فارسی: گرویدن) هیچ یک از تفاسیر مورد نظر، از امکان ارتباط فردی و شخصی با آن سخن نمی‌گویند. به این ترتیب، می‌توان بر اهمیت غیب نزد انسان مسلمان تأکید کرد، همچنان که در تفاسیر قرآن نیز با تکرار گفته‌های مشهوری چون الغیب القرآن «غیب همانا قرآن است» و من آمن بالله فقد آمن بالغیب، «آن که به خدا ایمان دارد به غیب نیز ایمان دارد»^(۱)، بر اهمیت آن تأکید می‌شود.

اصطلاح غیب در نوزده بیت از ابیات دیوان حافظ آمده است. در سه بیت، جایگاه آن، با آن چه پیشتر در باره‌ی اصل کلی غیب در قرآن گفتیم مطابقت دارد:

ز سر غیب کس آگاه نیست قصه مخوان

کدام محرم دل ره در این حرم دارد^(۲)

ساقیا جام میم ده که نگارنده‌ی غیب

نیست معلوم که در پرده‌ی اسرار چه کرد^(۳)

هان مشو نو مید چون واقف نه‌ای از سر غیب

باشد اندر پرده بازی‌های پنهان، غم مخور^(۴)

حافظ در تأیید آیات قرآنی، قدرت‌های معجزه‌آسا را با غیب پیوند می‌دهد:

درون‌ها تیره شد، باشد که از غیب

چراغی بر کند خلوت نشینی^(۵)

دردم نهفته به ز طیبیان مدعی

باشد که از خزانه‌ی غیبش دوا کنند^(۶)

با توجه به متون عرفانی، درمی‌یابیم که در آن‌ها نیز مانند آیات قرآن، باور به غیب، با ایمان برابر است.^(۷) اما در حالی که در بسیاری از آن‌ها خداوند در داشتن علم غیب منحصر به

۱) ن. ک. کثیر، همان جا، ص. ۷۳. مقام غیب برای شیعه اساساً همان است، اما آن‌ها این را اضافه می‌کنند که امام غایب ساکن غیب و عالم به آن است. بنابراین از منظر آنان، ایمان به غیب به معنای ایمان به غیبت امام و قدرت‌های او نیز هست. ن. ک. طباطبایی، همان کتاب، ص. ۴۶، که حدیثی از جعفر صادق (ششمین امام شیعیان) را نقل می‌کند که آیه‌ی قرآن «آن کسانی که به جهان غیب ایمان آرند» (آ. ۳/ س. ۲) را با «آنان که به ظهور امام دوازدهم ایمان دارند» مرتبط می‌کند.

۲) انجوی، ص. ۷۵

۳) همان، ص. ۸۱.

۴) همان، ص. ۱۳۳.

۵) همان، ص. ۲۵۷.

۶) همان، ص. ۴۶. که آشکارا به آیاتی از قرآن، آ. ۵۰/ س. ۶، و آ. ۳۱/ س. ۱۱، اشاره دارد: قل لا اقول لكم عندی خزان الله و لا اعلم الغیب ...

۷) برای نمونه ن. ک. ترجمه‌ی رساله‌ی قشیریه، گردآورنده ب. فروزانفر (تهران، ۱۹۶۱)، ص. ۱۶: ایمان، باور داشتن است به دل بدانچه حق، او اوصوفی آرا بیابا گاهاند از غیب‌هذ عبارتی خاص اوایل تصوف که در آن «دل»، عرصه‌ی الهام الهی است. عبارت دیگری نیز که به همان اندازه گویای اعتقادات آن دوره‌ی خاص است، چنین است: آشکارکننده‌ی غیب خداست و صوفی به خود نمی‌تواند به آن دست یابد. در مقابل، در واژگان خواص صوفیان، به مفاهیمی منسوب به آنان همچون «غیب غیب» و «غیب غیب غیب» برمی‌خوریم که از دسترسی صوفی به غیب حکایت دارد. برای نمونه ن. ک. نورالدین اسفراینی، کشف الاسرار، تصحیح و ترجمه:

H. Landolt (Paris: Verdier, 1986), pp. 10, 150.

فرد است، در نمونه‌های بسیار دیگری نیز آمده است که صوفیان «به عالم غیب راه دارند.»^(۱) در نظر عرفای ایران، غیب، عالم غیرمحسوس است، و رای علم مبتنی بر برهان، عالمی که موجودیتش توسط همه‌ی تجلیات ظهور الهی همچون «رؤیای صادق»، «الهام»، و تجربه‌های «درونی» صوفیان در «سیر و سلوک باطن» تصدیق شده است. در بسیاری از متون تصوف، غیب چون عالمی و رای زمان و مکان در نظر گرفته شده است، صوفی معروف ایرانی، عزیزالدین نسفی چنین می‌نویسد: «در عالم غیب دی و امروز و فردا نیست، ... بعد زمان نیست، هرچه بود و هست و خواهد بود حاضرند.»^(۲) غیب در متون صوفیانه‌ی دیگری از همان دست، با مداخله‌ی فرشتگان که نقوش غیب را بر دل انسان مَهر می‌کنند، به انسان ظاهر می‌گردد.^(۳) اجمالاً، طبق نظر صوفیان، علم به راز الهی غیب، از راه‌های زیر ممکن می‌شود: الف) مداخله‌ی فرشتگان؛ ب) «تجربه‌ی معرفت؛ پ) مکاشفه، مشاهده و لذا الهام.^(۴) هر سه راه «دستیابی» به غیب در اشعار حافظ یافت می‌شوند. سروش فرشته، پیغام‌آور غیب است، «خبر» می‌آورد و «نوید» می‌دهد.

بیار باده که دوشم سروش عالم غیب
نوید داد که عام است فیض رحمت او^(۵)
سروش عالم غیبم بشارتی خوش داد
که بر در کرمش کس دژم نخواهد ماند^(۶)
چه گویمت که به میخانه دوش مست و خراب
سروش عالم غیبم چه مژده‌ها داداست^(۷)
حافظ در موارد بسیاری صرفاً با لفظ «هاتف غیب» به فرشته اشاره می‌کند:
ساقی بیا که هاتف غیبم به مژده گفت

(۱) برای نمونه ن. ک. ترجمه‌ی رساله‌ی قشیریه، ص. ۱۸: «صوفیان به عالم غیب راه دارند.» اما همچنان خداوند در علم به غیب یگانه است: «حق یگانه است به علم غیب، دانست آن چه بود و آن چه خواست بود، و آن چه نخواست بود و اگر بودی چه‌گونه بودی.» همان جا، ص. ۲۱
(۲) ن. ک. عزیزالدین نسفی، کتاب الانسان الکامل، ویراستار: ماریژان موله (تهران: انتشارات طهوری: انجمن ایران شناسی فرانسه در تهران. ۱۹۶۲). چاپ دهم، ص. ۲۶۰. همان تصور فضایی و رای فضای اقلیدسی در اشعار حافظ نیز دیده می‌شود. برای مثال (انجوی، ص. ۱۴):
در راه عشق مرحله‌ی قرب و بعد نیست
می‌بینمت عیان و دعا می‌فرستم
(۳) نسفی، همان جا.

(۴) سهروردی در قطعه‌ای تأثیرگذار در کتاب حکمت الاشراق، تصریح می‌کند که انبیا، اولیا، و دیگر حکما علم غیب را از راه تجربه‌ی اشراقی به دست می‌آورند، این تجربه گاه چون صدایی است که از درون قلب شنیده می‌شود، گاه مانند دیدن کسی است (در هیئت یک فرشته) که با انسان سخن می‌گوید، یا مشاهده‌ی مثال معلقه است. چنین تجربه‌هایی که منحصرأ به انتخاب خداوند صورت نمی‌گیرند، شخص را از عالم غیب آگاه می‌کنند. ن. ک. سهروردی، حکمت الاشراق، تصحیح هانری کربن (تهران، ۱۹۵۴)، ص. ۲۴۲-۲۴۰.

(۵) انجوی، ص. ۲۲۱.

(۶) همان کتاب، ص. ۸۲.

(۷) همان کتاب، ص. ۱۹.

با درد صبر کن که دوا می فرستمت^(۱)
 سحر زهاتف غییم رسید مژده به گوش
 که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش^(۲)
 دوش گفتم: «بکند لعل لیش چاره‌ی دل؟»
 هاتف غیب ندا داد که: «آری بکند»^(۳)

دیوان حافظ سرشار از ایده‌ی «تجربه‌ای الهی است، تجربه‌ای که دومین راه «دست‌یابی» به غیب به شمار می‌آید و مبنای شناخت و علم شاعر نیز هست. برای نمونه:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم
 این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم^(۴)
 دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند
 و ندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند^(۵)

الهام سومین شیوه‌ی «دست‌یابی» به غیب است که مانند «مشاهده و اشراق» در متون عرفانی و فلسفی، رونوشتی «شخصی» از وحی نبوی محسوب می‌شود. ویژگی بارز این عقیده را نیز که الهام الهی حتی در زمان قطع وحی، منقطع نمی‌گردد، می‌توانیم در شعر زیر ببینیم:

ای ملهمی که در صف کروبیان قدس
 فیضی رسد به خاطر پاکت زمان زمان
 ای آشکار پیش دلت، هرچه کردگار
 دارد همی به پرده‌ی غیب اندرون نهان^(۶)
 و خرد نیز به همان صورت از غیب الهام می‌گیرد:
 خرد که ملهم غیب است بهر کسب شرف
 ز بام عرش صدش بوسه بر جناب زده^(۷)

این نوع تجربه‌ی الهی از عالم غیب، مبنای شناخت به حساب می‌آید و در بازسازی فلسفه به دست فیلسوفان اشراقی دوران پس از ابن‌سینا داخل می‌شود، به ویژه توسط سهروردی و پیروان بلافصل او مانند شمس‌الدین محمد شهرزوری، سعد بن منصور بن کمونه، و

(۱) همان جا، ص. ۵۱.

(۲) همان جا، ص. ۱۴۸.

(۳) همان جا، ص. ۹۸.

(۴) همان جا، ص. ۱۷۸. «نور خدا» در زمهری تشبیهات متداول شعر فارسی، برای اشاره به معرفت است.

(۵) همان جا، ص. ۷۸. قزوینی این شعر را نتیجه‌ی مستقیم مکاشفه‌ی حافظ در رؤیا دانسته است که در آن مردی شهسوار، که در صعود به آسمان‌ها، از سم اسبش نور پراکنده می‌شد، بر او ظاهر شد، با او سخن گفت، و در همان حال که قدری از نور دهانش را به او می‌خوراند، گفت: «برخیز حافظ!» ما خواسته‌ی تو را برآورده کردیم. معرفت بر تو آشکار می‌شود». ن. ک. قزوینی، تذکره‌ی میخانه، همان جا، ص. ۸۷. مردم شیراز مکانی مشخص را به عنوان جایی می‌شناسند که حافظ در آن جا در معرض این «مشاهده» قرار گرفته است. ن. ک. دهخدا، همان کتاب، ص. ۱۲۰، شماره‌ی ۵.

(۶) انجوی، ص. ۲۸۶. از قصیده‌ی مدح شاه شجاع.

(۷) قزوینی، دیوان، ص. ۴۲۱.

قطب‌الدین شیرازی که اقلیم غیب را چون اقلیمی واقعی و جدا از وجودِ طراحی شده‌ی عالم مثال^(۱) منظور می‌کند. شناخت اشراقی که از آناتِ زودگذر تجربه حاصل می‌شود و مشاهده و نیز مکاشفه و اشراق نامیده می‌شود، و حتی [قوه‌ی] حدسِ قوی و حدسِ صریح؛ موجودیتِ این عالم «غیبی» را «محقق» می‌کند.^(۲) حافظ نیز مانند عرفا و فیلسوفانِ اشراقی، بر عینی بودن غیب تأکید دارد.^(۳) از نظر او غیب و «اسرار» آن واقعی هستند. فقط مدعیانند که آن‌ها را انکار می‌کنند:

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند

که اعتراض بر اسرار علم غیب کند^(۴)

مدعی خواست که آید به تماشاگاه راز

دست غیب آمد و بر سینه‌ی نامحرم زد^(۵)

عالمِ واقعی و عینی «غیب» حتی از رنج و المِ سالک می‌کاهد:

صبح امید که بد معتکف پرده‌ی غیب

گو برون آی که کار شب تار آخر شد^(۶)

برق غیرت چو چنین می‌جهد از مکمن غیب

تو بفرما که من سوخته خرم چو کنم^(۷)

در تمثیلِ شاعرانه، «غیب» این امکان را دارد که در دل هر آن کس که واجدِ «جام جهان

نمای» جمشید است، ظاهر شود. برای نمونه:

۱۰۴

(۱) ن. ک.

Hosseini Ziai, «Beyond Philosophy: Suhrawardi's Illuminationist Path to Wisdom», in *Myth and Philosophy*, edited by Frank E. Reynolds and David Tracy (New York: SUNY, 1990), especially pp. 223-229.

نخستین بار کربن در بحث مفهوم معنوی «برای اقلیم مورد نظر، از اصطلاح (mundus imaginalis) ترجمه‌ی عالم مثال (استفاده کرد. ن. ک.

H. Corbin, *En Islam iranien* (Paris: Gallimard), vol. 2, pp. 188-195.

(۲) من در جای دیگری، ساختار شناخت‌شناسانه‌ی حدس فلسفی [یا شناخت بلاواسطه] و الهام، مشاهده و مکاشفه را بررسی کرده‌ام. ن. ک.

Ziai, *Knowledge and Illumination*, pp. 155-166.

(۳) حافظ با سنت حکمت اسلامی که تا قرن چهاردهم هجری به شدت تحت نفوذ سنت اشراقی ماند، کاملاً آشنایی داشت. این موضوع مورد تأیید کامل شرح حال نویسان اوست که از متون مورد مطالعه‌ی وی نام برده‌اند، در میان آن‌ها مطالع الانظار فی طوالی الانوار نوشته‌ی بیضاوی (در موضوع فلسفه که در آن زمان عموماً حکمت نامیده می‌شد)؛ شرح المطالع قطب الدین رازی (در موضوع منطق)؛ مفتاح العلوم سکاکی، به علاوه‌ی بسیار آثار دیگر در مورد تفسیر قرآن و هنرهای شعری به چشم می‌خورد. ن. ک. دهخدا، همان کتاب، ص. ۱۱۷ شماره‌های ۶-۱۱. همچنین ن. ک. خرمشاهی، همان کتاب، ص. دوازده، وی اظهار می‌دارد که حافظ در فلسفه حاذق بوده است؛ و ر. معظمی، «دید فلسفی حافظ»، جهان نو، جلد ۹، ص. ۲۱-۱۷.

(۴) انجوی، ص. ۱۰۸.

(۵) همان جا، ص. ۶۹.

(۶) همان جا، ص. ۸۳.

(۷) همان جا، ص. ۱۷۱.

دلی که غیب نمایست و جام جم دارد
زخاتمی که دمی گم شود چه غم دارد^(۱)

«جام جمشید» در مطالب تمثیلی حکمت اشراق کنایه از «عقلِ فعال» است. بدین ترتیب تملکِ «جام جم»، به معنای «اتصال» یا «اتحاد» با عقل فعال است. این گونه نیز تفسیر شده است که صاحبان جام همان کسانی هستند که «الهام» الهی یا در برخی موارد «وحی» را از طریق جبرئیل فرشته - که در زبان فارسی روان بخش نامیده می‌شود و با سروش فرشته در اساطیر ایرانی برابر است - دریافت کرده‌اند. حافظ نیز چون بانیان این تمثیل‌های فلسفی، دسترسی بالقوه به جام را برای همه کس روا می‌داند و آن را محدود به انبیا و پادشاهان اساطیری نمی‌کند. شخص صاحب جام از «اسرار غیبی» آگاه است و با شاعران پیامبرمانند ملهم از سوی خداوند هم‌شان است.

گرت هواسست که چون جم به سرّ غیب رسی

بیا و همدم جام جهان‌نما می‌باش^(۲)

تا اینجا دیدیم که علم غیب، در حالی که در قرآن با وحی مرتبط است، می‌تواند در فرایند عملی، یا از طریق روشی که وحی شخصی یا مشاهده و اشراق نام دارد، ظاهر شود. اما برای معنا بخشیدن به روندِ معرفت‌شناسانه‌ای که این نوع علم از آن حاصل می‌شود؛ ضروری است تا به تجزیه و تحلیل فلسفی و ساختاریِ حادثه‌ای بپردازیم که شاعر در آن حضور پیدا می‌کند. با استفاده از یک نظام پیچیده‌ی معرفت‌شناختی می‌توان مسیری که به کمک آن شاعر به حکمت دست می‌یابد را شرح داد. حکمتی که سپس در شعر تجلی پیدا می‌کند و در قالب شعر، به یک تمثیل فراگیر تبدیل می‌شود و آنقدر گسترش می‌یابد تا [در این شکل جدیدش یعنی شعر] چون پایگاهی برای فرهنگ عمل کند و به کل آن رخنه کند. کوتاه سخن آن که معرفت از طریق به کارگیری شواهد عقلی و بیرون کشیدن قواعد این جهانی به دست نمی‌آید، بلکه بر شهود محض و ارتباط ازلی با امری که تماماً نامحدود است، متکی است. سوژه‌ی معرفت، که در این جا شاعر است، مشخصاً به مبدأ، به آن که ورای هستی است، به خود امر قدسی دسترسی دسترس دارد. حافظ در این مورد چنین گفته است:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست

تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز^(۳)

سوژه (اینجا عاشق) در لحظه‌ی تلاقی دو حجاب مانع مشاهده، به شناخت ابژه (اینجا معشوق) نایل می‌شود.^(۴) شاعر به شناختی دست می‌یابد که در زبان رمزی، «حکمت» خوانده

(۱) همان جا، ص. ۷۵.

(۲) همان جا، ص. ۱۴۵.

(۳) همان جا، ص. ۱۳۷.

(۴) اصل شناخت شناسانه در این شعر که از نظر من در شعر مشهود است، «علم حضوری» نام دارد. در این اصل فرض بر آن است که معرفت به اسباب اولیه، با حد تام (essentialist definition) ارسطویی (horos and horismos در یونانی، و الحدالتام در عربی) به دست نمی‌آید، بلکه وقتی حاصل می‌شود که سوژه‌ی معرفت، ابژه‌ی ظاهر، یا مستتبر را (مطابق با اشاره‌ی هوسرل، Evidenz) در یک دم زودگذر «مشاهده می‌کند» (بشاهد)، که همان «اضافه‌ی اشراقی» میان دو طرف است.

می‌شود و سپس چون حلقه‌ی رابطی میان انسان و خدا انجام وظیفه می‌کند و درهای وحی را همچنان که پیش از این بود، مفتوح نگاه می‌دارد. «تجلی» «عالم غیب» بر او ادامه می‌یابد تا آن زمان که شاعر به مرتبه‌ای از فرزاندگی نائل شود که لسان الغیب نام گیرد.

بگذارید اینک به بررسی ساختار این لقب و جایگاه اساسی آن در حکمت شاعرانه‌ی ایران که به درک بیشتر موضوع یاری می‌دهد، بپردازیم.

تجربه‌ی شخصی حقیقت که زمینه‌ساز مفهوم الهام است، روندی است که به تمامی در حکمت اشراق شرح شده است.^(۱) این روند را که شامل چهار مرحله‌ی زیر است، می‌توان در توضیح تجربه‌ی شاعرانه‌ی حافظ و همچنین لقب لسان الغیب به کار برد: ۱. تزکیه‌ی نفس: زهد و اشکال دیگر آن، از جمله طریق زندگی «شاعرانه»^(۲) که فرد را برای مرحله دوم آماده می‌کند: ۲. مشاهده: این مرحله آن گاه رخ می‌دهد که شاعر به صورت تجربی از جهان مینوی و هستی یزدانی «آگاهی» می‌یابد^(۳) که منجر می‌شود به: ۳. تجزیه و تحلیل: مباحثه، غور، و معاینه‌ی آن تجربه^(۴) که سرانجام به نوبه‌ی خود منتهی می‌گردد به: ۴. بیان: مرحله‌ی تدوین نتایج مراحل مقدماتی، با استفاده از زبانی که در خدمت برداشت فلسفی، اسطوره و شعر می‌باشد.^(۵) در آخرین مرحله، استعارات، رموز و نمادها از طریق فن بیان نویسی در هم می‌آمیزند، تا بنا بر آن، بیانی خاص، و رای گفتمان ساده و هر روزه را قالب‌ریزی کنند و تعین بخشند. در اینجاست که شعر به اعلا درجه‌ی بیان آن‌چه تجربه شده، می‌رسد و اینجاست که حکمت شاعرانه تسلط می‌یابد. در اصطلاح حکمت اشراق چنین بیان «شاعرانه» ای لسان اشراق خوانده می‌شود که رمزگونه است و درجه‌ی اعلا‌ی بیان برای معرفت تجربی است.^(۶) بنابراین شاعر، تبدیل به «زبان» (یا پیام‌آوری) می‌شود که خمیره‌ی غیب از طریق او آشکار می‌گردد.

(۱) ویژگی معرفت‌شناسانه‌ی آگاهی مبتنی بر الهام، «علم حضور» است چنان که سهروردی شرح می‌دهد: یؤید ابن البشر بیهود قدسی یریح الشیء کماهو. ن. ک. ضیایی، همان کتاب، ص. ۱۳۷.

(۲) معروف است که حافظ شیوه‌های صوفیه را از سر گذرانده است. ن. ک. قزوینی، همان کتاب، ص. ۸۷؛ ح. امینی، «مراحل تصوف و عوالم عرفانی حافظ»، نشریه‌ی فرهنگ خراسان، ج. ۴، شماره‌ی ۳، ص. ۳۷-۳۵؛ و ا. گلچین معانی، «استاد و مراد خواجه حافظ»، کشور ایران، ج. ۱۹، ص. ۲۶-۲۳. اما با استفاده از اشعار خود او آن جا که تمثیل «کلبه‌ی احزان» را به کار می‌بندد، بهتر می‌توان مرحله‌ی تحمل سختی و درد را که هم‌سنخ «شب تاریک روح»، پیش از تجربه‌ی مشاهده است، تصور کرد. این تمثیل در سه شعر به کار رفته است، و در هر سه‌ی آن‌ها می‌توان این دیدگاه را ملاحظه کرد که ایام صرف شده در «کلبه‌ی احزان»، رهنمودی به تجربه‌ی شهودی بوده است. ن. ک. انجوی، ص. ۱۳۳، ۱۸۶، ۲۳۷.

(۳) یادداشت شماره‌ی ۴۱ را ببینید.

(۴) به عنوان نمونه، استفاده از تمثیل‌هایی چون «درس»، «دعا»، «ورد شبانه» و از این قبیل که در سراسر دیوان به کار رفته است.

(۵) نمونه‌ی آن، تمثیل «شعر حافظ» است که ۱۵ بار در دیوان آمده، و صفاتی چون «زلال بودن»، «قدرتمند بودن»، و «بیان آسمانی داشتن» همراه آن هستند. بیان رمزی، جاودانگی و آن جهانی بودن «شعر حافظ» به بهترین شکلی در شعر زیر آمده است (انجوی، ص. ۵۹):

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد
دفتر نسربن و گل را زینت اوراق بود

(۶) ن. ک. سهروردی، [رساله‌ی] المشارع و المطارحات، تصحیح کربن در

استفاده از نمونه‌ی شاعر، به عنوان مُدرکی خودآگاه که با موضوع عالم برتر ارتباط دارد، درکِ روند تجربه‌ی حکمت غیبی و ارتباط متعاقب با آن از راه شعر را ممکن می‌سازد. گذار از نفس محدود به نفسِ دانا و به نفسِ دانای خلاق، نشان‌دهنده‌ی تبدیلِ انسان به عنوانِ انسان، به انسان به عنوانِ شاعر است، کسی که حکمتِ خلاقه‌اش و رایِ ادراک ساده است. اینجاست که نفسِ دانا به اقلیمِ جبروت (قدرت) و اقلیمِ لاهوت (برابر با عالم الغیب) وارد می‌شود و به چستیِ اشیا دست می‌یابد و بنا بر آن به نفسِ دانا و خلاق تبدیل می‌گردد. حاصل این خلاقیت شعر است و شعر است که با توسل به تمثیل، نفوسِ آیندگان را قادر می‌سازد که در خود تعمق کنند و به گوشِ خود حکمتی را دریابند که آنان را در طلبِ شخصی‌شان برای حقیقت و شادی یاری رساند. این خصیصه‌ی غاییِ شعر فارسی به عنوان یک کل است، منظری اصالت وجودی که شعر را غایتِ فلسفه می‌بیند. از این منظر، ارتباط با حکمتِ غیبی صرفاً از طریق میانجیِ شعر ممکن می‌شود و این حکمتِ شاعرانه است که پاسخ انسان به جهانِ پیرامون، به امور مادی، معنوی، اخلاقی، سیاسی، مذهبی و دنیوی را تدارک می‌بیند. درکِ کل هستی و روند تاریخی، در زمانی و رایِ زمان طبیعی، به قالب هنریِ شعر ریخته می‌شود و آگاهانه تمثیل، نماد، رمز، روایات نقلی و افسانه را به خدمت می‌گیرد.

نتیجه آن که حکمت ایرانی بیشتر شاعرانه است تا فلسفی و همواره شهودی است تا برهانی. پس برای مثال راهی که حکمت شاعرانه‌ی ایران برای حل رازهای طبیعت در پیش می‌گیرد، آزمایش قوانین فیزیکی (آن طور که ارسطوییان می‌گفتند) نیست، بلکه نظر داشتن به عالم متافیزیک و به قلمرو اسطوره، رؤیا، خیال و احساسات است، همانطور که حافظ و دیگر شاعران بزرگ ایران چنین کرده‌اند.

حاصل تجربه‌ی غیبی ممکن است وحی صریح، الهام، ندا و یا رؤیای صادق باشد. غیبی که از طریق قوه‌ی خیال (متخیله)، عقل سلیم را تحت تأثیر قرار می‌دهد و بر انسان آشکار می‌شود و بنابراین موجب تجلی‌ای می‌گردد که عملاً قابل دیدن باشد. درست مانند پیامبرانی که جبرئیل را در اشکال گوناگون دیده‌اند، یا ندایی از بوته‌ی شعله‌ور شنیده‌اند و یا بسیار رخدادهای دیگر از این قبیل را شاهد بوده‌اند.

در خاتمه، لسان الغیب می‌تواند نه صرفاً به صورت لقبی والا بلکه به شکل کنشی از سوی شاعر محسوب شود. اگر عالم هستی را شامل روند سیاسی تاریخ، و هستی فردی فرض کنیم، می‌توانیم ببینیم که چگونه حکمت شاعرانه‌ی ایران، مبنایی می‌شود که به کمک آن عالم هستی و بشر با یک دیگر ارتباط برقرار می‌کنند. شاعر پیوندی میان عالم غیب - کیهان، خدا- و بشر برقرار می‌کند. او «زبان غیب» است، شخصیت پیامبرگونه‌ی تمام عیاری که شعر حکیمانه‌اش بر همه کس، از شاه تا گدا مؤثر می‌افتد.