شعر
بعنوان یک ساخت

مجید نفیسی

شعر

بعنوان یك ساخت

مجید نفیسی

تمام حقوق برای مؤلف محفوظ است

۱۰۰۰ جلددرچاپخانهٔ نشاط (اصفهان . بهار ۱۳۵۰) چاپ شد وبه
شمارهٔ ۱۶۳ درفرهنگوهنراصفهان بهثبت رسید .

فهرست

توضیح . صفحهٔ ۵
ساخت زبانی شعر . صفحهٔ ۹
آن سوی شعر . صفحهٔ ۸۹
ساخت هنری شعر . صفحهٔ ۱۳۹

توضیح

نوشتن دربارهٔ هنر ، آسان نیست . هنر ، با تولد هر اثرهنری دوباره کشف می‌شود ، و نویسنده‌ای که میخواهد دربارهٔ هنر بنویسد ، باید دربارهٔ چیزی کشف کردنی، کلمات را استعمال کند . ناچار، تناقض‌ها آشکارمی‌شوند و نویسنده می کوشد تا آنهارا درجملاتی منطقی گرد آورد . اما منطق هنری ، در رخت فرسودهٔ خود جا نمی گیرد و کلمات زیبای منطقی از هم گسیخته می‌شوند . راه چاره چیست؟ ننوشتن. اما ، باید نوشت . اشتباهاتی وجود دارد . آثارهنری ، گرچه پیش از روبروشدن بادیگران خلق شده اند، اما بسخن معمول، جدا از آنها نیستند. هنرمند احساس می کند که به هستی آثارش در نزد دیگران علاقه‌مند است . بی‌شك به‌این آثار باید رخصت داده شود تا خود هستی خودرا نشان دهند؛ اما وقتی که چنین کاری اصلاصورت نمی گیرد ..... کاردرست، همین است : **هنر ، چه نیست ؟** باقی را آثارهنری خود نشان خواهند داد .

پس، «سؤال» نویسندهٔ «شعر، بعنوان یك ساخت» این است: **شعر چه نیست ؟** زیرا ، «شعر چیست» ؟ چیزی ست همچون « شعر چگونه باید باشد؟» واین بردیگران نیست که حدود هستی شعررا معین کنند. اگر اذهان **تخلیه** شوند، زلالی خود رنگ خواهد آورد. کتاب حاضر، باتوجه به این موضوع ، به‌سه قسمت تقسیم شده‌است : ساخت زبانی شعر ، آن

سوی شعر، وساخت هنری شعر درفصل اول، چگونگی ارتباط زبان باهنر بطوراعم وبا ادبیات وشعر بطوراخص بیان شده‌است. زیرا شعر بر «ساخت زبانی» تکیه دارد، وحتی برای پرداختن به «شعرچه‌نیست؟» بایدنخست‌حدوداین‌ساخت‌راروشن‌کرد. فصل‌دوم، سرتاسر، به«آن‌سوی شعر» پرداخته است. چندگونگی مطالب این فصل‌شاید نشان دهد که چگونه برای دریافتن‌هستی‌شعر به همه چیزچنگ زده می‌شود جزخود شعر. فصل‌سوم، به «ساخت هنری شعر[چه نیست؟]» اختصاص‌دارد؛ زیرا شعرا گرچه‌برساخت زبانی خود تکیه داردامادا ازآن ساختی‌هنری می‌سازد. منظور از کلمهٔ «ساخت»، هم چنان که در فصل اول کتاب توضیح داده شده‌است، واحدی ست بهم پکیده که دارای اسلوب ونظام خاصی‌است.شایداین کلمه،خواننده‌را بیاد«ساختی‌ها»Structuralists بیندازد، اما نمی‌دانم که منظورمن از«ساخت» ـ که «ستون فقرات»این کتاب را تشکیل‌می‌دهد وبایددراین‌جا توضیح کوتاهی دربارهٔ آن‌بدهم- تاچه حد به مقصودآنها نزدیك است. چیزی راکه نخوانده‌ام‌چگونه دریابم. «کالریج» شاعرانگلیسی، درمورد آثارادبی می گوید:«هراثر ادبی، حیاتی خاص خود دارد.» مقصودمن ازساخت، چنین‌چیزی‌ست، وداشتن این حیات خاص را برای همهٔ واحدها وساخت های انسانی و غیرانسانی برحق‌میدانم. عمده ترین‌این‌ساخت ها، ساختی که کوشش آدمی را برای تولید نشان می‌دهد، «کار*» ارتباط »است. این خود،

---

* -(Labour Is, In The First Pluce, A Procces In Which Both Man And Nature Participate, And In Which Man Of His Own Accord States, Regulates And Controls The Material Reactions Between Himself And Nature ..... By Thus Acting On The External World And Changing It, He At The Same Time Changes His Own Nature.) K. M : Capital, Moscow, 1, P, P, 177 – 8

رجوع شود به تکهٔ چهارم درفصل همین‌کتاب.

به دوزیرساخت اصلی بخش می‌شود : «کاراقتصادی» و«کارزبانی» «کار اقتصادی» ، «عمل کننده» است و «کارزبانی» ، « بازدارنده » . اما این هـردو یك درجه‌ازاهمیت ، نقش « تعیین کننده» دارند . درفصل‌اول، نسبتاً به تفضیل دربارهٔ نقش « بازدارندگی » و«شکل دهندگی» زبانی صحبت شده است ، وچون پرداختن‌به‌نقش«عمل کنندگی»اقتصادی در زمینهٔ کار این دفتر نیست ، تنها دریکی دوتکه از فصل دوم و فصل سوم ، با نقش «بازدارندگی» زبانی مقایسه شده است . آسانگیر هـا می‌گویند که تنها «کاراقتصادی» ، «تعیین کننده» است ؛ زیرا آدمی تا نان نخورده باشد نمی تواند حرف بزند . اما این ، اعتقادی مسخ‌شده وارسطوئی‌ست . «ارسطو» می‌گفت : «انسان ، حیوانی‌ست ناطق . » و چنین نتیجه می‌گرفت که تاآدمی ، حیوان نباشد ، ناطق نیست . پس ناطق بودن فرع بر حیوان بودن است . اشتباه در این جاست : تودربارهٔ نظام و«ساختمان»انسان بحث می‌کنی چگونه می‌توانی آن‌را تکه تکه کنی . آدمی اگر نمی‌توانست صور کلی را درك کند و حرف بزند ، **آدم** نبود ، حیوان بود . تودربارهٔ حیوانی حرف نمی زنی که به سخن گفتن رسیده ، دربارهٔ حیوانی حرف‌میزنی که **سخنگو** ست، **آدم** است . این سخن ، تکامل انسان را نفی نمی کند . آدم ، میمون (حیوان) بود وبعد به مروربه ساختمان اقتصادی وزبانی کاملی رسیدو آدم شد . اکنون‌آدم است ، نه میمون + ناطق بودن . هنگامی‌که یك ساخت به ساخت دیگرتبدیل می‌شود ، چیزهائی که از ساخت قبلی به ساخت‌بعدی رسیده ،درزمینهٔ بررسی‌ساخت دوم ، باید فقط درچهارچوب ساخت دوم نگریسته شوند . ساخت تازه ، ابعاد تازه دارد . انسان‌اگر ناطق نبود وصور کلی‌را درك نمی کرد ، انسان‌نبود. چنانچه این‌حرف

درست باشد ـ که‌هست ـ درچهارچوب «انسان بودن» ، «حیوان‌بودن» و«ناطق‌بودن» ، هردوعامل سازنده وذاتی‌هستند ، ویکی بردیگری‌فرع یا اصل نیست . بقیهٔ ساخت ها ونظام های انسانی ، بر«کار اقتصادی» و «کارزبانی» تکیه دارند ، اما هریك ، این دوزیرساخت را درواحدهای خود بنظم ویژه‌ای درمی‌آورند . درنتیجه ، رابطهٔ این دو زیرساخت را باید در چهارچوب ساخت مورد بررسی ، بررسی کرد . دو زیرساخت انسانی ، نیروهائی‌الهی وبیرون ازساخت ها وواحد ها نیستند . آنها ، «تعیین‌کننده» هستند ، اما در درون هرساخت . هنگامی که‌نقش«عمل‌کنندگی»کار اقتصادی ـ تحت تأثیرفعل وانفعالات درونی ساخت خود و نقش «بازدارندهٔ» زبانی ـ علیهٔ انسان عمل کنـد ، نیروئی جبری و الهی می‌شودو تنها «انقلاب» اجتماعی آن را بسود انسان تغییر می‌دهد. اما نیروی«بازدارندهٔ» زبانی ـ که ارتباط زبانی را بی معناء می‌سازد و بصورت قدرتی جبری درمی‌آورد ـ تنها بوسیلهٔ «هنر» بصورت « ارزشی سازنده» دگرگون می‌شود . دراین دفتر، به قسمت دوم پرداخته شده است ، و طرح گستردهٔ اصل بنیادی « شعر ، به عنوان یك ساخت » به فرصتی دیگرموکول می‌شود .

دردستکاری‌این دفتر، « هوشنگ گلشیری » راهنمائی های بسیارکرده است . سپاس .

ساخت زبانی شعر

چشم . گوش . بینی . (زبان) .
تعادل حواس .
حواس ، آدمی را شکل می دهد .

آیا انسان پوستی درظلمی بی‌علت، نابود شد ؟

تصورات انسان پـوستی از طبیعت چه بود ؟ سختی . نـرمی . برجستگی. فرورفتگی. خمیدگی. تندی . کندی . رطوبت . حرارت.

انگشت ها ، پیام بر بودند ، قاصد های پوستی ، شکل دیگری داشتند . شکل گرفتن ، ازاحساس لمسی ، آغازشد . شکل گـرفتن ، خط وحد وحجم نبود . بی گمان راه های دیگری برای شناسائی جهان

وجود داشت ، اما برای انسان کنونی ناشناخته ماند .

۲

چشم ، حرکت باد را دریافت . گوش، صداهای خفته دربادرا . چه رایحه ای در باد آکنده بود ! وتن ، چگونه در پیچش باد ، گم می شد .

برخورد با طبیعت ، آغازشد .

چشم هائی هراسان ، نگاه می کردند .

۳

مفاهیم هنگامی شکل گرفتند ، که انسان ، انسان را یافت . درجستجوئی جمعی ، آدمی بدنبال نامهای طبیعت رفت . خندیدن را دریافت ،غمگین بودن را، گریستن را .

برای او ، ضربـهٔ مشت ، درد آور شد ؛ حرکت آرام دست ، نوازشگر.

چون آتش را یافت ، مفاهیم نهفته در آتش را نام نهاد : شاخه‌ای

که گر گرفته است ، انسانی که طعمه را کباب می کند ، برقی که آسمان را به زمین پیوند می دهد ، گرم شدن ، سوختن . نامگذاری ، در درون ،آغازشد . شناختن ، نام نهادن بود .

ضربهٔ مشت ، تکرارشد . آن گاه ، دستی با انگشتانی خمیده و درهم ، احساس‌ترس را آفرید . همه چیز نام می گرفت وشکلی آشنا می پذیرفت . چشم ها ، نام می دادند : برخورد دوچشم با یکدیگر ، ومعنائی که زاده می‌شد .

چه پرشکوه بود هنگامی کـه معنای همه چیز درابهامی آشنا ، غرقه بود . همه چیز ، معنائی مبهم داشت ، چرا که این چشمها بودند که نام می دادند وچشم ها بودند که سخن می گفتند . هیچ چیز نامی نداشت ، وبا این حال همه چیز نام داروآشنا بود . چشمها و دستها ، با اشیاء جفت می شدند ، بار می گرفتند و تن می شستند . اشیاء ، حاضر بودند . چشم به سنگ می نگریست ، وپا ، سنگ‌را به جلومی غلتاند. دنیا ـ آشنا وحاضر بود .

اما ذهن‌بازیگر ، طالب معانی‌جدید بود. چون ازجنگل آتشزده می گریخت‌وبه کنام خویش بازمی گشت ، چشمهاودستها ازسخن گفتن، عاجزبودند . جنگل آتشزده در کنار رود ودر ذهن اومی‌سوخت ، ولی او عاجز بود از نام دادن ، از سخن گفتن بـا کسی که هراسان به او

می نگریست . چشم ها ، برخورد کردند ، ولی جزهراس آشنا نـامی زاده نشد .

آن گاه اورا به کنار جنگل آتشزده برد. هردو بدان نگریستند، وهراس آشنا ، نام گرفت . پس این جنگل آتشزده بود که درذهن تو می خلید ، اما چشمانت از ابراز آن عاجزبودند ؟

نام ، دنیای درون را واگذاشت ، زبان بدنیاآمد وطبیعت دریك آن ، ناپدید شد .

٤

صوت با حرکت دستها آغازشد ، زبان با شکل گرفتن کاراقتصادی .

زبان ، برخوردی بوددقیق تراز برآوردن صداهای گنگ ازدهان ، نگاه ، احساس مشترك شنودن صداهای جهان یا لمس آرام ولذت یاب. ولی بهمین لحاظ برخوردی قراردادی بود ؛زیرابرحواس که احساسهای بی مرز ومبهمی را ازجهان به ذهن القاء میکردند ، حد بست . حدی که نقطهٔ آغازاست ، نقطهٔ آغازی برای جستجو و کشف ، و رسوخ در طبیعت بقصد مقابله با آن . ارتباط بـا آوای گنگ یا پوست ، دقیقاً ارتباطی بر مبنای قـرار دادنبود ، چون مبهم بود وحد ومرزی مشخص

نداشت . قرار داد، نقطهٔ آغازاست : برارتباط حدی گذاشت تا آن را معی دهد . حرکات شدید ومتناوب پلکها بدیدن ماموتی درنده خو ، گوشها را بهنگام شنودن رعد و برق بـا دستها گرفتن وپاها را برای فراربه حرکتی تند وا داشتن ؛ همه می توانست نقطهٔ آغاز قرار داد باشد . قرارداد زبان نیز از همان جا آغاز می شود ، ولی به گونه ای مشخص تروقراردادی تر.

پس سخن گفتن به جای اشاره کـردن ، کاری حد گرفته را به زبان سپردن .

زبان ایمائی،جای خود را به زبان قراردادی داد .

درزبان قرار دادی، طبیعت ، غائب است . هرشیء را نامی‌ست ، و اشیاء ، تن پوش خویش را به نامها واگذاشته اند .

جادوگربزرگ .

صوت ، ازحرکت باد ، چیزی به عاریه گرفت.ضربهٔ مشت نیز چیزی به صوت افزود : تحمل وتسکین درد ، درفریادکشیدنی رهائی بخش. هجاء ، زاده شد؛ هجا، معنا گرفت . با تولد یك هجاء ، تمامی هجا ها سازمان گرفتند . وجود کوچکترین جزء معنی ساز ، وجود

تمامی اجزاء را دربرداشت : آ نبود ، اگر إ وجود نداشت.☆ معانی ، از ذهنی به ذهن دیگر، راه یافتند . آدمی ، اکنون اشیاء را حرکت می داد ، بدون آن که دستهایش به کمك گرفته شوند . ذهن بازیگر ، جهان را تسخیرمی کرد وطبیعت درذهن ، آرام آرام تحلیل می‌رفت . از اشیاء جزنام چیزی به جا نماند : نشانه‌ای که خبرازشی ئی‌می‌داد.

اشاره کردن با دست نیزنوعی نشانه‌است ، ولی اشاره است‌بخود شیء ، وسیله‌ای است که مارا به سرچشمهٔ اصلی باز می گرداند ، حال آن که نشانهٔ زبـانی وسیله‌ای ست کـه اجباراً نیمی از هدف را فقط درخود داد . هنگامی که نخستین بار کسی کلمهٔ « باد » را بکار برد ، توانست مفهوم باد را بخوبی نشان دهد ، زیرا که دراین حال ، زبـان کاری کمتر از اشارهٔ انگشت نمی کرد : پیکانی بود در جهت بـاد . اما ، آرام‌آرام ، اشیاء ناپدید شدند ، وزبان مفاهیمی آفرید کـه در جهان به چشم نمی خورد . نشانه ها پیشروی کردند تـا آن گاه که ازشیء تنها صفتی ساختند .

آیا « باد » به «حرکت هوا » اطلاق شد یا به «حرکت هوای نمك‌آلوده در کناردریا ؟ ☆

هنگامی که اودر کنار دریاقدم می زد ، حرکت هوا را دریافت

---

* ـ واضح است که‌دراین حال، آ دیگر یك‌صوت بی معنی‌نیست ، معنی سازاست. این‌نظم کلی‌اجزاء زبان‌رامی‌توان‌بطوروضوح درالفباء مشاهده‌کرد.

* ـ یا دقیق تر: « آن حرکت هوای مشخص نمك آلوده ، در کنارهٔ مشخص آن دریای مشخص . » وبقیهٔ مثالها نیزبه همین ترتیب .

که به بوی نمك آغشته بود واز نمك برمی‌خاست. آن را « باد » نامید. درذهن اوباد براستی « حرکت هوای نمك آلوده در کنار دریا » بود. به خانه‌اش باز گشت وبا دوستش چیزی را که دیده بود ولفظی را که بدان گذارده بود ، درمیان گذاشت . نوبتی دیگر ، دوست او چون از جنگلها بازمی گشت ، در راه اتفاقاً بادی سهمگین ، درختی کهن را در برابرچشمان اوشکست . چون به خانه باز گشت ، نتوانست کلمه ای بیابد که بوسیلهٔ آن چیزی را بیان کند که درخت را شکسته بود . اندکی فکر کردوچون در میان حرکت هوای نمك‌آلودهٔ دریا ـ که روزپیش دوستش آن را با کلمهٔ « باد » بیان کرده بود ـ و « حرکت هوای جنگل» شباهت یافت ، « حرکت هوای جنگل » را نیزبه‌همان لفظ « باد » نمایاند :

باد نمك‌آلودهٔ دریا ـ

باد جنگل ـ

باد .

موقعیت ها حذف شدند وازباد مفهومی کلی ومجرد بدست آمد. ازآن‌پس ، « باد ها »دریك صفت ـ حرکت هوا ـ شریـك شدند :تنها بادی که غالب اوقات مورد اشارهٔ ماست:

باد ، پرده هارا بهم زد .

عجب بادی می وزد!

باد ، ابرها را ازجائی به جائی می‌برد .

خاصیت تجرید ، آن‌است که‌همیشه از مفاهیم عینی جدامی‌شود :

دواسب ، سه درخت ، چهاربرگ .

دو ، سه ، چهار .

رنگ لیمو ، رنگ ماش ، رنگ‌آجر ، رنگ مغزپسته .

لیموئی ، ماشی ، آجری ، مغزپسته‌ای .

تجرید ، نقطهٔ آغازجائی ست که دال ، مدلول عینی خود را از دست میدهد . ذهن بازیگر از اشیاء جزئی را جدا می کند و آن را با نشانه‌ای جان میدهد .

زبان ، خود مفاهیم تازه‌ای به طبیعت اضافه کرد . به ذهن‌اجازه دادکه تـا اقصای عالم پرواز کند . به تن ، شوق پریدن را داد ؛ به دست ، شوق کوبیدن صخره های سخت را . همگونی بـا طبیعت را آفرید ؛ مقابله با طبیعت را پیگیرساخت . آدمی زاده شد .

۵

انسان ، انسان را یافته بود .

همزمان با کار اقتصادی ، زبان نیزشکل گرفت . کاراقتصادی‌از ارتباط جمعی آغاز شد . دستها بکار آمد و آدمی قد راست کرد . در پیرامون اوجهان گسترده بود وآدمیانی که درموقعیت او به جهان می ـ نگریستند . این نقطهٔ آغـاز را بدرستی نمی توان معلوم کرد ، زیرا آدمیان بی گمان از تجربهٔ پدران خود ـ میمونها ـ سود جسته بودند . مرزمشخص هنگامی نمایان شد که کار ارتباط شکل گرفت ؛ وبهمین لحاظ این « مرز مشخص » شاید عمر چند نسل را در بر گرفته باشد . « ارتباط » (ارتباطی که بتوان در آن به نظامی‌شکل گرفته دست یافت) تنها مفهومی است کـه تمام جوانب هستی آدمی را نشان می‌دهد ؛ از یکسوجهانی که از جنگلها و کوههای بی مرز پوشیده شده است ، و از سوی دیگر، موجوداتی که « حضور » شان را تحمیل می‌کنند .

وقتی‌که حواس «نفس» های موجود دیگری را ضبط می‌کردند ـ می توانست اصلا نگاه نکند ، می توانست درخود خفه شود یا هرگز آغازنکند . اما ، آن گاه ، دیگر، این موجود زندهٔ حاضر ، جهان را شکل می دهد . در کنار او، جهان مبهم و بی مرز را می یابی و همین احساس‌ترا با اودرمی آمیزد .

ـ تام .

ـ تام.تام .

ـ تام.تام.تام .

اعتبار اصلی زبان در این است که ارتباط آدمیان را ممکن می‌سازد. ارتباط بین دو انسان، تطبیق کامل دو انسان نیست . اگر دو موجود کاملا بیك دیگر شبیه باشند ، درحقیت یك « تن » هستند و دیگر ارتباطی در میان نیست .

پس :

زبان درعین حال که عامل اصلی ارتباط آدمی ست ، به انسان آن چنان قدرتی می بخشد که هرفرد ـ جدا ازدیگران ـ نسبت به جهان و پیرامون خود « جبهه » بگیرد .

« جبهه گرفتن » ؟

کلمه‌ای که «فردیت» را در « جمعیت » خلاصه کرده است : معنای نهفتهٔ زبان .

هرفرد درمیان جمعیت ، وهرفرد درمقابل جمعیت .

٦

زبان دارای دو صفت متضاد است : « بی اعتبار » و« با ارزش ».

بی‌اعتبار ، زیرا حقیقت مفهوم را از آن می گیرد: چیزی که درك کرده‌ای برای تو مشخص ومعلوم است، اما وقتی که آنرا برای دیگری بیان

کردی ، آن مفهوم، اعتباری را که درذهن تودارد ازدست میدهدو برای دیگری ، اعتباری دیگرمی گیرد .

با ارزش ، زیرا ننها راه شکل گرفتهٔ ارتباط است .

« ارزش » به علت تمایل آدمی به زیستن ، زاده شد : چیدن میوه‌ای‌که طعم خوشی داشت ، یافتن مغاکی کـه پناه گاهی در برابر ریزش باران بود ، کلمه‌ای که ارتباط را ممکن می‌ساخت ، ومالکیت نرینه یا مادینه‌ای که احساس‌لذت وپناه می داد . آدمی سنگ (طبیعت) را برای کمك به دستهای خویش‌تیز کردوتراشید ، وبه درون‌مغاکهای طبیعی شد ، مغاکهائی که می توانستند او را بسی بیش از پوست وپشم خویش گرم نگاه دارند . طبیعت چون عضوی کار آمد از آن او شده بود واو گسترش‌قدرتهای خویش‌رادر آن جابواسطهٔ خود می‌جست‌وبنیاد می کـرد . مغاکهای ارزشمند ، سنگهای کارآمد . در همان حال که طبیعت را چون عضوی به کارمی گرفت ، دست به تقلید از آن میزد . آیا صوت ، گسترش صداهای طبیعت است ؟آیا ابزار گسترش‌نیروهای طبیعت است ؟ (بادی که خاك را می پراکند وسیلی که زمین رامی‌کند وجرقهٔ برقی که درخت خشك را به آتش می کشد .) با این حال ، چه معنائی داشت صدای پیچیدن باد در کوه ها وپراکندن خاك در دل دشتها؟ این معنا ، این ارزش را انسان بدان داد .

آیا ارزش مغاك طبیعی یا میوهٔ درخت با ارزش کلمه یکی‌ست ؟ نه . ارزش‌مغاك طبیعی، ارزش‌طبیعی‌ست . ارزش کلمه، ارزش‌قراردادی ست . تا هنگامی‌که میوهٔ درخت را می خوریم ، ارزش میوه مربوط به میزان استفاده از آن است ، اما چون قصد« مبادلهٔ » آن را کردیم ، عواملی مانند موقعیت ، مرغوبیت و عرضه و تقاضا در ارزش و میزان استفاده ازجنس تاثیر می گذارند . مبادله در جامعه هائی که اقتصادی دربسته دارند ، بروش پایاپای صورت می گیرد ، اما با گسترده شدن دامنهٔ اقتصاد ، بناچار «واسطه» ای به میان می‌آید : « پول » یا «ارزش قراردادی . » ☆

ارزش زبان نیز قرار دادی ست ، اما با ارزش قرار دادی پول یکسان نیست .

برای زبان بسته‌ها ، زبان فقط واسطهٔ تبادل « اندیشه ها » ست: کالای فروشی و واسطهٔ آن .

اما واقع چنین نیست . کسی‌که زبان را فقط بعنوان یك واسطه می گیرد ، ارزش‌اصلی آن را فراموش‌کرده است . خریدار کالاهم‌چنان که درجامعه های دربسته معمول است ، بهرحال می‌تواند بجای جنس

---

* ـ در جوامع سرمایه داری ، پول « خود بیگانه ساز » است ، وناچار یا ارزشی چون ارزش طبیعی دارد ویا اشیاء ،انسان وروابط او را از اعتبار می‌اندازد وبه‌همه چیز ارزشی قرار دادی می‌بخشد .

دلخواهش ، کالای دیگری بفروشنده دهد ؛ یعنی متوسل بیك واسطه نشود . اما ، انسانی‌که میخواهد اندیشهٔ خود را بدیگری حالی کند ، نمی تواند بدون واسطه ، آنرا انتقال دهد .

درحقیقت ، زبان جزئی ازاندیشه است وهر نوع واسطهٔ دیگری ـ مانند نقاشی ، مجسمه سازی ، علائم راهنمائی وامثال آنها ـ که برای انتقال اندیشه وضع گردد ، خود نوعی زبان است . مـا غالباً در ذهن خود بوسیلهٔ کلمات ـ یـا تصاویر جرقه آسائی که بنیاد شان بر کلمات قراردارد ـ می اندیشیم . زبان حتی ارزشهائی ـ مانند کلمات مجرد ـ آفریده است که درواقع امر وجود ندارند ، اما از مهمترین فصلهای اختلاف انسان و حیوان هستند . زبان تنها واسطهٔ ارزشها نیست ، بلکه خود ارزش است . اندیشه وزبان را نمی توان ازهم جدا کرد واولی را « ارزش» ودومی را «واسطهٔارزش»دانست ، زیراچگونه ممکن‌است که اندیشه‌ای را بدون‌استفاده از زبان ☆ بدیگری انتقال دهیم ؟

اختلاف ارزش‌قراردادی پول‌وارزش قراردادی ربان دراین‌است که پول تنها نقش‌داد وستد ارزشها رابعهده داردوزبان‌اضافه براین‌خود جزئی از ارزشهاست .

به جای یك‌اسکناس پنج تومانی ، می توان پنج سکهٔ ده ریالی

---

* ـ نقاشی که اندیشه‌ای را با واسطهٔ یك تابلو بذهن دیکری انتقال می دهدازرنگ وخط بعنوان یك زبان استفاده‌کرده است . زیرا:۱)ـ←

داد، حال آن که کلمات را نمی توان این چنین به آسودگی تعویض کرد.

برای کلمه‌ای مانند « زیبا » چند جانشین می‌توان یافت ؟

قشنگ . خوشگل . رعنا .

اما این جانشین های جا نیفتاده ، خود دارای بـارهای دیگری هستند :

قشنگ: جذاب.

خوشگل : زیبای جنسی

رعنا : زیبای دوست داشتنی .

این سه کلمه نیزفقط در نقطه‌ای با سه کلمهٔ قبل برخورد دارند و خود مارا به دنیا های جدا گانه ای می کشانند . بر آنها نیز می توان کلمات دیگری افزود : ملوس ، تودل برو ، نمکی ، خوش ترکیب، خوبرو ، عالی . کلماتی که هیچ کدام دقیقاً جانشین « زیبا » نیستند . ازسوی‌دیگر، درحالی که کلمهٔ « زیبا » خود دارای مفهوم کاملاصریحی نیست ، چگونه می‌توان نعم‌البدلی‌برای‌آن یافت ؟ حال آن که براحتی می توان پنج سکهٔ ده ریالی یا ده سکهٔ پنج ریالی را بـا یك اسکناس پنج تومانی تعویض کرد . بارهای کلمات ، دائماً درحال تغییراست و خاصه هیچ گاه نمی توان دقیقاً مدلول کلمات مجرد را معین کرد.

پس اگرزبان خود جزئی از ارزشهاست ، اختلاف آن با ارزش طبیعی ، با میوه وپوشاك و زن درچیست ؟

آن اندیشهٔ مفروض‌شکل نمی گرفت‌جز بهمان‌صورتی که در تابلو توصیف‌شده‌است واگر بوسیلهٔ تابلودیگری‌نموده می‌شدهیأت‌آن‌دگرگون‌می گشت. ۲)ـ تا ←

« میوه » یا « زن » در روبروی توست . با دست لمسش می کنی. با چشم نگاهش می کنی . ارزش طبیعی آن را در هر لحظه احساس می کنی. نه کاغذپاره‌ای ست رنگین، نه صوتی ست گذرا ؛ ارزشی ست ملموس . اما کلمات «شیئیت » ندارند، چرا که نه کش می آیند، نه خورده می شوند و نه راه می روند. از اینرو ارزش طبیعی ندارند .

سؤال : اگر در نظر کسی کلمات براستی جامهٔ شیئیت گرفتند ، آن گاه زبان نیز ارزش طبیعی می یابد ؟

۷

« بیش از آنچه مردم زبان را بسازند ، زبان مردم را می‌سازد.»(گوته)

هنگامی کـه تابلو کشیده نشده است غـالباً اندیشه‌ای وجود ندارد . ۲) ـ بیننده می‌تواند که از تابلو چیز دیگری درك کند یا دید خود را در آن دخالت دهد .

در حقیقت ، این هرسه به عناصر زبان (اندیشه ، کلمه ، گوینده ، شنونده) اشاره دارند .

محیط ، درزبان تأثیرمی گذارد .

اعراب بادیه نشین ، پنجاه واژه برای شیر، هشتاد واژه بـرای عسل ، دویست واژه برای مار، هزار کلمه برای شمشیر وبیش از شش هزار واژه برای شتر دارند . اسکیموها واژه ای برای شتر یـا عسل ندارند ، درعوض بیش ازده ها لغت برای وضعیت های مختلف «برف» و«یخ» دارند . ماهیگیران کنارهٔ خلیج فارس دربارهٔ دریا ووابسته‌های آن ، کلمه های زیادی بکارمی برند ، و کویرنشینان ایرانی بـرای موقعیت های شن وشنزار. محیط بر چشم و گوش وحواس دیگر تأثیر می گذارد وطبیعی ست که درزبان هم مؤثرواقع شود .

« جنسیت » کلمات ، نکتهٔ دیگری ست .

جهان‌جانداراسطوره‌ای ، به مرور، درساخت دستوری زبان‌رخنه کرد : اشیائی که چون انسان جنسیت یافته بودند ، نشانه های جنسی را با خود بدنیای زبان آوردند ، این نشانه ها ، بسته به فراز ونشیب های‌خاص هرزبان ، دردسته‌ای از زبانها بجا ماند ، ودر گروهی دیگر ازجا کنده شد . « خورشید » درلغت عـرب ؛ « ماده » است (شمس) و« ماه » ، « نر » (قمر) . بر عکس ، ماه در زبان فرانسوی ، مؤنث است (La Lune) وخورشید « مذکر» : (Le Soleil)درزبانهای‌روسی وآلمانی، اسماء جنسدار، به مذکرومونث و خنثی ، تقسیم می‌شوند . درروسی،«باران» ДОЖДЬ مذکراست،«پائیز» ОСЕНЬ مونث

و« صحرا » שָׂדֶה خنثی . برای آلمانیها ،« پنجره » (Fenster (Das خنثی ست ، «در» (Die Tür) مونث و«کیسه » (Der Beutel) مذکر. درزبان فارسی دری ، کلمات بی جنسند ، وجنسیت درساختمان دستور زبان رخنه نکرده است .

قابلیت تجرید ، در بعضی از زبانها کم دامنه است . زیرا ، عمل وحالت تجریدی درنظراهالی آن زبانها بی اهمیت است . درزبان یکی ازقبائل سرخ پوست موسوم به «پونکا» (Punka) این جمله : «مردی خر گوشی‌را کشت . » به‌این صورت گفته می‌شود : «او، آن مرد ، یك نفر، زنده ، ایستاده ، مخصوصاً ، در حالت فاعلیت ، یك حیوان ، یك یك خر گوش نر، نشسته را بـا انداختن تیری از کمان کشت ☆ » درنظر بومیان این قبیله تمامی این حالات قابل توجه است ، واز اینرو قابل‌ذکر. عمل‌تجریدی وجود ندارد وباید حتماًمقید به فلان‌موقعیت باشد وبوسیلهٔ فلان‌کس انجام گیرد .

با این حال نمی توان دامنهٔ تجرید را دربعضی‌از زبانها ، تنها به حساب محیط گذاشت . خط ، بعنوان یك عامل زبانی که تحت تـأثیر محیط و احتیاجات آدمی زاده شده است ، به تجرید دامنهٔ گسترده‌ای می‌دهد . زیرا ، با ازمیان رفتن تکیه گاه سخن ـ زمان مکان ـ آدمی

* – Whorf : Language, Thougt And Reality .Selected Papers . (Edited by : John . B . carrol .) New York , 1956 , P .

دیگرمی‌تواند بطورتجریدی به سخنی‌که درهوا رها شده است، رجوع کند . زبان درنحوهٔ شناخت محیط ، تفکر ورفتارآدمی مؤثراست .

بیشترتأثیرات محیطی برزبان ، درسالیان دوراتفاق افتاده است، و تغییراتی که پس از شکل گرفتن یك زبان در آن ایجـاد می شود جزئی‌ست : اختراع یك ابرازیاکشف یك چیزونامگذاری آن ، بردن حیوانی چون شتر به سرزمین‌اسکیموها ونام گرفتن آن .با این حال ، تغییرمسکن- بعنوان تعویض‌محیط ونه تاثیرات عادی - تأثیر بیشتری دارد . اگر گروهی از اسکیموها به عربستان کوچ کنند تحت تأثیر آدمها ومحیط عربستان ، یاکلماتی به زبان‌آنها کسر واضافه می‌شود ، و یـا آنها خود تدریجاً از زبان مادری دست می شویند . بنا بر این ، هنگامی که یك زبان شکل گرفت ، تأثیرات محیطی بـر روی آن محدود می شود ودرعوض دراثرخصوصیت « بازدارندگی » زبان ، تأثیر زبان بر مردم افزوده می گردد .

عدم انعطاف یك زبان نسبت به مساله‌ای ، شعوراهل‌آن زبان را نسبت به‌آن مسأله ، محدود می کند . درنظر مردمی که اعداد بیش از سه را بـا کلمهٔ « بسیار » نشان می دهند ، آموختن اصول ریاضیات مشکل است . زیرا ، آموختن اصول ریـاضی ، معادل شکستن حدود آن زبان است . تا هنگامی که یك مبلغ انگلیسی برای یك آفریقائی اصول ریاضی را شرح‌نداده است ، او خودرا محتاج به‌آموختن اصول

ریاضی نمی داند . این بی نیازی ، پیش‌ازآن‌که به تأثیرمحیط مربوط شود ، وابسته به ساخت زبان است : اگرحوادث ناگهانی ـ واز جمله پیدا شدن یك بیگانهٔ مزاحم که مبلغ مذهبی ست ـ در فرد آفریقائی تأثیر نکند ـ این ساخت زبـانی اوست که او را از طرح انداختن و خیالپردازی ، ودرنتیجه ، کشف بیشترواقعیت ، مانع می‌شود .

زبان ، اندیشهٔ آدمـی را مقید می کند . درزبـان عربی ، بـه بسیاری ازچیزها صریحاً اشاره نمی‌شود ، بلکه‌یکی ازخصوصیات یـا معانی مجازی آنها ذکرمی گردد . این خصوصیت تکلف آمیز ، شاید در نحوهٔ اندیشهٔ اعـراب و ایرانیان مسلمان بی تـأثیر نبوده باشد . «ملاصدرا»اگرمیخواست فلسفهٔ خود را بزبان چینی بنویسد ، احتمالا مانند « کنفوسیوس » ازبی پیرایگی آن‌زبان بهره می گرفت و گرفتار پیچیدگیهای زبان نمی‌شد . فلسفهٔ کنفوسیوس ، ملاصدرا و دیگران را نمی‌توان بدون توجه به خصوصیات زبان مادریشان مطالعه کرد ، چرا که صور زبان درنحوهٔ دید واندیشهٔ آنها ، تأثیربسیار کرده است .

چون‌زبان حدود اختلاف بوها ، رنگها وصداهارا مشخص‌نکرده است ، دستگاه های بویائی ، بینائی و شنوائی ما از کار صحیح عاجز هستند چشم هزاران رنگ راتشخیص می‌دهد ، گوش‌صداهای بسیاری را ضبط می کند ، بینی بوسیلهٔ ده ها رایحهٔ مختلف تحریك می شود ؛ ولی چون زبان‌کلمات معدودی دراختیار دارد ، حواس نیزتحت تأثیر

ساخت‌زبان و بطورعادتی به تشخیص‌اختلاف همان‌معدود رنگها ، صداها وبوها اکتفا می کند .

درزبان روزمره ، حرکت وصدای نیروهای طبیعت و جانوران را به صوتهای مشخصی نشان می‌دهند . درفارسی صدای ریزش آب را به« شرشر » ، وصدای وزش باد شدید را به « هوهو »وصدای‌زنبوررا به « وزوز» بیان‌می کنند . شاید ، این صوتها دراصل بدین صورت نباشند، چراکه در نظر مردمان زبانهای دیگر- مثلا انگلیسی‌ها - صدای زنبور «وزوز» نیست، Buzz است،صدای‌ریزش‌آب،«شرشر»، نیست Murmur است .

چون زبان بدنیا آمد ، طبیعت غائب شد .

طبیعت = طبیعی بودن .

کلمهٔ « سنگ » ، سنگ نیست .

درزبان نیمی ازطبیعت به چشم میخورد ، نیمهٔ دیگر را آدمی آکنده است .

زبان ازقراردادآغازشد .

قرارداد ؟

چیزی را بی دلیل وبفرض قبلی · نشانهٔ چیزدیگری دانستن .

چشمها بسته می‌شوند وزبان می گوید : سنگ . کلمهٔ « سنگ » وجود سنگ را ازبین می برد و ذهن را مهر و موم می کند . سنگ از طبیعت ، عائب می شود .

ده ها سال فیلسوفی تحت تأثیرکلمهٔ « سنگ » موجودیت سنگ را انکارمی‌کرد ، تا اینکه دیگری باکوفتن نوك پا به سنگ ، کلمه‌را به شیء باز گرداند .

جادوگر چشمهایش را بست ، وردی خواند و گفت : ای‌سنگ برخیز !

سنگ درمقابل چشمهای مردم از زمین برخاست .

قدرت‌کلمه ، شیء را به حرکت درآورده بود .

جسمیت کلمه .

خداوند به‌آدم نام چیزها راآموخت . آن گاه‌آنهارا بفرشتگان عرضه‌کردو گفت:اگرراست می گوئیدازنام‌آنهامراخبردهید.فرشتگان گفتند : ما چیزی جزآنچه که مارا آموخته‌ای ، نمی‌دانیم . پس‌خدا به‌آدم‌گفت : تو ازنام چیزها فرشتگان را آگاه‌کن . ✡

* ـ محمد : قرآن . سورهٔ بقره .آیات ۳۱ تا ۳۵

گذرگاه تاریکی که همه‌چیز آن مشخص ومعلوم است . لغزیدن درلیزابه ها ، وشناور برسطح آبی که قوهٔ لامسه را شکل می دهد ـ از پوسته‌ای که دریده شد وبذر را دردنیای شناور انداخت . گذر ازدرون رگهائی که پیوند می‌دهند ، می‌شکنند ، می‌بافند .

پلك را باز کردند واز درون آن بینی و گوش وپوست وزبان را برداشتند . در سراسر آن انحناء ، بوئی ازصدای چسبندهٔ هیاهو گـر خوش منظر می آمد وچون پلك را باز کردند ، ازدست داده شد وتنها خط وحجم وسایه ، بازماندند .

پوست ، باز گرفته شد ودرجای خود بکار آمد .

اگرپوست بربدن حکمروا می گشت،معانی خودرا به گونه‌ای دیگرشکل‌می‌دادند ، وبناچار تمامی اندام درپوستی‌حساس‌جامی گرفت. پس دست بجای چشم . پس پوست بجای پلك . تمامی اندام در دستی خلاصه شدند . معانی با حرکت دستها زندگی خودرا آغاز کـردند . لرزه سنج ـ لحظه‌ای تأمل ـ درهنگامی‌که وزش سردمی گذرد وعقربهٔ لرزه سنج ازجای خود می جنبد . تمامی انـدام در حرکت عقربه‌ای شکل گرفته است . بار دیگر . باردیگر، بناشد آنچه که باید حیات انسان پوستی را جان می داد . تاریخ بکار آمد . تجربه . ازپی آمد . آمد تمامی‌وزشی‌که نطفهٔ انسان پوستی‌رادرخود داشت‌ودرظلمی‌بی‌علت، نابود شده بود . شناخت فـاصله . صفیری تند از « بناپوست » . چون

آهنگی «شنیده» شد ، عقربه به لرزش در آمد . از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگرجست . هر نوائی ، لرزشی‌ازپی‌داشت که میخواست انسان‌پوستی نابود شده را از نو بنیاد کند . تمدن پوستی . آفتاب بر سراسر پوست گذشت . (آه ، چه لـرزشی ای پوست زیبای اسبگونـه !) نمك ، معنی‌خودرا تحویل داد . شن در زیر آفتاب ، گرمی‌وسختی راآموخت . سختی . نرمی . برجستگی . فرو رفتگی . خمیدگی . تندی . کندی رطوبت . حرارت . درمیان معانی تمدن پوستی ، مرگ وعشق ازراه های دیگـر نقب میزدند ومعانی خود را تحویل می دادند . بی گمان راه های دیگری بود . می توانست معانی جدیدی را کشف کند که برای انسانی که چشم و گوش وزبان وبینی وپوستش ، هماهنگی کلی خودرا ازدست داده‌اند وجفتی «چشم» قهوه‌ای رنگ، بر اوحکمروائی می کنند ، ناشناخته باشد . (این معانی برای انسان «خداچشم» که به ضرب المثل « با چشم دیگری نگاه کـردن » متوسل می‌شود ، همیشه ناشناخته ماند .) انسان پوستی (عشق زیبای قدیمی) تمدن خود را بنا کرد . او ، ازباد ، معانی بکر گرفت . پیام آغازشد . باران ، فرو ریخت . پوستی عظیم در زیر باران . پیام ها آغاز شدند . انگشت ها ، پیام‌آورشدند . قاصدهای پوستی ، شکل دیگری داشتند. شکل گرفتن ازاحساس لمسی آغازشد . شکل گرفتن ، خط وحد و حجم نبود .

بینی باز گرفته شد ودرجای خود بکار آمد . اگرتمدن بوها بر

بدن حکمروا می گشت ـ فقط گیرنده بودن از دنیای ناشناسی که ندانی اش چه وچند . همچون حبابی ، با انحناء . یا آمیبی که به دماغهٔ عظیم بینی ختم می‌شود واز آن جا بوهای عالم به درون می آبندو معانی خود را تحویل می دهند . (چه تخیلات زیبا و وحشت آوری برای بازسازی !) چون معانی رایحه را دریافت ، خود با بوها ارتباط را آغاز کرد . (دماغهای نفیر زن !) عقربکی که ضبط کرد ، نشان داد ، پیام ،آغازشده بود .

گوش ، باز گرفته شد ودر جای خود بکار آمد . زبان ، از پی آمد .

چون آمد ، باچشم دیگران می دید . اشباح ، جفتی چشم دادند. چشمهائی که رنگ قهوه‌ای داشت وچون بکار گرفته شد ، آرام آرام ، اشباح تبلور یافتند وبصورت سنگهائی صیقلی و آبدیده در آمدند . دیگر، فریادی که درلحظهٔ اول ورش ازاعماق آمد ، «دیده» نمی‌شد . چشمهائی که داده شد ، فریادرا نمی‌دید ؛ زیرا که در نظر آنان فریاد، شیحی تبلور نیافته بود. دیگر، فریا گم شد . دیده نشد ، هرگز. که بودکه بر اوخم می‌شد ؟ سایه‌ای عظیم که اورا رنگ می زد ـ چون رنگ را شناخت . سایه‌ای که خط داشت وحجمی محدود ـ چون خط وحد راشناخت. چشمها ، شکل می‌دادند . سایه ها درپشت پلك بسته، هیا هومی کردند . چه آرامشی که ازسوراخ قیفی بناگاه درفضا رها

شد ؛ ودر سفر با نور، آکنده از هیاهوی خلاء گشت . پلك را باز کردند واز درون آن ، بینی و گوش وپوست وزبان را برداشتند .

ازاینجا باید آغاز کرد ازجائی که آدمی خواست تابه حواس ازدست رفتهٔ خود ، کلیت دهد . گفت تا هر شاخه‌ای بکاری آید و به جائی منتهی شود که ذهن اندیشه گر است . هرشیء می توانست ابعاد چندگانه‌ای داشته باشد ، ازلمس ، از رایحه ، ازصدا ، ازخط وحد و حجم . گفت ازاین جا آغازشود که هرشاخه ، تمدن خودرا بسازد ودر کلیت خود ، کلیت جمع را نیزبنا کند گفت هر شیء ، ابعادی انتقال دهد ؛ وبهمان ابعاد چندگانه بسنده کرد . نمی توانست بیش از آن دروسعش نبود

با این همه ، چون آمد باچشم دیگران می‌دید ازاین جا آغاز شد خلائی که هرروزدامن خودرا بیشتر می گستراند تا گستره‌ای عظیم بناکندکه درآن هرمعنی ، ثابت و مشخص باشد گاهی خفاش‌ها باز می گشتند، در درونش ، صداها آکنده می شدند . خفاشهای قدیمی ، طالب معانی جدید بودند خفاش ها می خواستند تا تمدن حسی را ازنو بنا کنند . با منقارهای درازشان چشمهارا می کندند و دامان پلکها را می گستراندند ؛ خفاشها می خواستند جهانی را ازنو بنا کنند که ازدست رفته بود می خواستند تا آدمی از لبزابهٔ تاریك اول ، آغاز کند چون باران صبح می بارید وجهان را از بوهای خوش می آکند

وپوست را طراوت می‌داد و گوش را می‌نواخت و چشم را گستهٔ دهای خوش ، یهن می کرد ؛ معانی ، اندامهای با طراوت نخستین خویش‌را طلب می کردند ·

خفاش ها ·

چون آمد ، باچشم دیگران می دید ·
با چشم دیگران دیگران دیدن ·
چون آمد با چشم دیگران می‌دید .
از درون چه ؟
زبان .

نا توانی وبی اعتباری زبان از دو عامل برمی خیزد : نارسائی ذاتی ساختمانی زبان ونحوهٔ خوگیرانهٔ استعمال آن ·

نشانه ها دقیقاً رسانندهٔ مفاهیم ومدلها نیستند ، وایـن صفت از خودکلمهٔ نشانه پیداست : نشانه بودن · اما :آیا مفاهیم ومدلولهاخود دقیقاً مشخص ومعلوم هستندکه زبان ازعهدهٔ بیان کـردن آنها برآید؟ این سؤال نادرست ، نشانهٔ تناقصی‌همیشگی‌ست : چگونه‌مفاهیم

ومدلولهارا درك می کنیم ؟ به واسطهٔ ذهن ، اماذهن خود بواسطهٔ زبان درك می کند . زبان را دراین حال تنها مجموعه‌ای ازاصوات بـا معنی قراردادی‌پنداشتن، نادرست‌است . زبان ، صوت واندیشه را بایکدیگر جوش میدهد : هرمفهومی باذهن باصوت زبانی آن مفهوم ارتباط دارد وهرصوتی با مفهوم خود.اندیشه قوام نمی گیرد تا درپاتیل های صوتی ریخته شود وبصورت گفتار درآید ، صوت را ازاندیشه جدائی نیست. ساختمانی وجود دارد بعنوان ساختمان زبان ، که جوهر آن نه مفاهیم است ونه اصوات ، ساختی‌ست منتج ازرابطهٔ این دو. زیرا اگرمفاهیم، خمیرهٔ زبان بودند ، چیزی به زبان نمی‌آمد ، واگـر اصوات ، جـز صوتی‌بی معناء ، معنائی‌زاده نمی‌شد .

پس : اگرمفاهیم مشخص نیستند ، دراثرنحوهٔ ادراك ماست که خود برحدود زبان‌تکیه دارد . چنانچه حدودزبانی‌ما دگرگون‌می‌شد، ادراك مانیزرنگ دیگری می گرفت .

مثال : ریاضیات .

زبان ریاضی بر این فرض پایه گرفت که واحد های ریاضی ، اعداد هستند ؛ واعداد خود عناصری هستند مشخص و معلوم . زیرا بنا برقرارداد،حدودآنهاکاملامعلوم گردیده‌است .هنگامی که‌یك‌ریاضیدان می گوید : ٤ = ٢ + ٢ دقیقاً منظورخود رابیان کرده‌است ، چون عدد٢ به شیء خاصی اشاره نمی کند ، اشاره ای ست بـه خود ، به مجرد ،

به عدد .

با این حال (اینشتین می گفت) هیچ ریاضیدانی نیست که بوسیلهٔ ضابطه‌های ریاضی بیندیشد . ریاضیدان تنها در حدود ریاضیات است که منظور خودرا دقیقاً بیان می کند . ذهن او نیزهنگامی که به جانب پیرامون خود معطوف شود، حدود زبانی خودرا بازمی یابد .

هر فردی در برخوردباجهان ، واقعیتی خود یافته رادرك می کند، و برخورد هرشخص دیگر با آن واقعیت کسب شده، خود برخوردی ست جداگانه . ارتباط ، بین برخورد ها وجود دارد ؛ اما همسانی کامل وجود ندارد . این نا توانائی ضروری ، ذاتی انسان است . هیچ مفهومی کاملامشخص نیست وهر برخوردی چیزی به آن می افزاید ، واقعیت ثابت وجود ندارد ؛ و این صفت با خمیرهٔ زبان نیز سرشته است . ناتوانی زبان ، ناتوانی کلی ذهن آدمی ست . با این حال آرزوی ارتباطی کاملا مشخص ومعلوم ، بسی ناخوشایند است . درچنان دنیای خیالی ، تنها یك هستهٔ مرکزی به چشم میخورد که تا ابد همچنان که در فضای هندسی می چرخد اعداد ریاضی یا نشانه هائی شبیه به آن پس میدهد .

اگر ناتوانی کلی زبان ، ناتوانی کلی ذهن آدمی ست ، ساختمان زبان آن را تشدید میکند : آرزوی دنیائی کاملا ثابت ، درد لیائی کاملا جامد ، زندگی می یابد ، واقعیت جامد به جای واقعیت ثابت .

زبان دارای قواعدی ست ، واین قواعد در کنه خود قابل تغییر نیستند ، مگر آنکه بواسطهٔ عناصرمحیطی بطرزی شدید کوبیده شوند . پس ازحملهٔ اعراب به ایران ساسانی ، زبان فارسی تغییر کرد ، امـا این تغییر تنها در زمینهٔ اجزاء آن بود وزبانی‌که بار آمد ساختمان و قواعد اصلی زبان پیشین را درخود داشت . هنگامی که زبانها در ذهن یك فرد بایکدیگر برخورد کردند ، ساختمان وقواعدآنها برهمدیگر فشارمی‌آورند ، کشیده می‌شوند ، خرد می‌شوند ، بازمی‌شوند ودر آن حال ساختمان ذهنی آدمی وسعت می گیرد و جلد ننگ خود را بـاز می گذارد . اما ، زنگ خطری هست . تمایلی با دوام ، راحت طلبانه سمج ونفوذ ناپذیر : زبان مادری ، مفاهیم نویافته را سرکوب می کندو شکلی جامد وقدیمی به‌آنها می‌بخشد . درحقیقت ، پـا گرفتن زبان ریاضی ، بدنبال جستجوئی برای رهائی ازدست این فاجعه ودوگانگی دست داد . زبـان روز مـره ، چنین انعطاف شدیدی را از خود نشان نمی داد . دانشمندی که بدنبال تعریف نسبتاً دقیق و جامع عقاید خود بود ، بهنگام برخورد با زبان درمی‌ماند ؛ زبان این وسعت را ازدست اومی گرفت .

یکی دیگرازنارسائی های ساختمانی زبان را باید در «تجرید» جستجو کرد. بدون شك ، پیداشدن کلمات‌ومفاهیم مجرد ، بزرگترین

انقلابی‌ست که درجریان تغییروتحول زبانها اتفاق‌افتاده ✡ ، ولی بهمان نسبت ، ناتوانی‌کلی زبان را تشدید کرده است . تجرید ، نقطهٔ آغاز جائی‌ست که‌دال ، بعینه برمدلول عینی‌خود دلالت نمی کند ، واگرچه کار ارتباط زبانـی را آسان می کند ، امـا اعتبار اشیاء را از آنهـا می گیرد .

درآن حال ، وقتی که ازپشت شیشه ها به دریا نگاه می کنی ، رویت را برمیگردانی ، وبه دوستت می گوئی : «عجب بادی می‌وزد !»

غافل ازآنکه «او» ـ باد بیچاره‌ای کـه در پشت پنجره زوزه می کشد ـ باد نمك‌آلودهٔ دریا هاست . « او» ازده ها « رنگ »پوشیده است ، «او» را «صفت» هاست .

تودقت خود را از دست داده ای ، می گوئی : « باد ، باد است دیگر.» زیرا که زبان برای‌ابد مشخص کرده است که، چه ،چه‌است . توبا کلمات فرسوده بدنیا نگاه می کنی . در نظر توتمامی باد ها فقط یك چیزند : باد و بس . بار اول ، موقعیت های « باد جنگل » را از آن زدودی تا بتوانی به راحتی ازآن سخن بگوئی ، غافل از آن که نحوهٔ استعمال نو از زبان ، درنگرش‌تو، درمیزان دید چشم تو، تأثیر خواهد گذاشت . به همین ترتیب ، معانـی ، آرام آرام ، حالات و

✡ ـ شاید انسان ازیك نظرهنگامی انسان شدکه توانست مفاهیم مجرد وصورکلی را درك کند . ارسطومی‌گوید : انسان ، حیوانی‌ست «ناطق».

کیفیات خود را ازدست می‌دهند وفقط کلمه‌ای ومفهومی مجرد ازآنها می‌ماند . نخست ، ذهن بوسیلهٔ زبان ، مفهومی را به جهان عینی‌اضافه کرد ، تفاوتها را زدود و ازآن میان یك مفهوم مجردآفرید ؛ آن‌گاه مفاهیم مجردآن چنان ذهن را بواسطهٔ زبان دربند خود گرفتند که از جهان چیزی بجا نماند . تجرید ، بخودی خود ، زبان وبه تبع آن‌ذهن را ازکارنمی اندازد ، ولی ما را بنحوهٔ استعمال خوگیرانه از زبان ، نزدیك می کند .

هنگامی که در کنار دریا ، اول بارطعم نمك را بـا زبان خود شناخت ، به او گفته شد که جسم سپید رنگ سوزاننده « نمك » است . از آن پس تا مدتی چون نمك را به کلام میگرفت در سرش دریائـی جوشان موج می زد ، ریگهائی که دیده بود ، انسانی که در کنار او بود و گیسوانی‌بلند وپریشان داشت . با گفتن نمك ، دنیاخودراتحمیل می کرد ؛ همه چیزرنگی از « تازگی » و« سوزانندگی » ، می گرفت. دنیا اورا احاطه می کرد . اما ، زمان گذشت ودریای خروشان وانسان مهربان گیسوبلند درمغز اوآرام گرفتند وناپدید شدند وتنها درذهن او سرطان فسیل کنندهٔ نمك ، بجا ماند . دیگر درصدای باد ، معانی‌خفته نهان نبودند . دنیا ، هجومی بـی حاصل داشت . شعلهٔ آتش ، شبی را بیادنمی‌آوردکه زیبائی چهرهٔ لرزان رادرسایه روشن هوا وبازی‌سایه‌ها

دریافت . تمدن حسی ، نخست ، درشکلی محدود خودرا به اوتحمیل کرده بود ، ولی ، اینك که معانی ازشاخه های حسی قیچی شده بودند حتی همان گستردهٔ محدود نیز، ازدست رفته بود .

جهان ، ازدست رفته بود .

ذهن ، تحت تأثیر ساختمان زبان ، حقیقت فیزیکی جهان را انکارمی کند؛ چرا که خاصیت تجریدی زبان ،ذهن را یاری میدهد تا شیء را ازیاد ببرد . دورنیست اگرعلت پیدایش یکی از شاخه های فلسفی را درخاصیت تجریدی زبان ، جستجو کنیم .

نتیجه : ناتوانی کلی زبان ، ناتوانی کلی ذهن آدمی ست ، اما زبان آن‌را تشدید می کند .

ساختمان زبان، برای نحوهٔ خوگیرانهٔ استعمال آن ، مساعداست.

میزان استعمال خوگیرانه از زبان ، میزان « از دست رفتگی » جهان‌را معلوم می کند .

هنگامی که کودکی بدنیا می‌آید ، گوئی براستی جهان برایش دریك « آن » شکل گـرفته ، تمام شده است . چون بـه آتش نزدیك می‌شود ، اورا بر حذرمی دارند ، وباران را برایش به صورت هیولائی

مخوف نشان‌می‌دهند . تجربیات خودرا به اوتجویزمی کنند وتمامی‌عمر اوصرف آن می شود که صحت آن تجربیات را دریابد وبا آنها زندگی کند . هیچ برای اوبصورت چیزی « واحد » جلوه گرنمی شود ؛ همه چیزفقط آمیخته‌ای ست ازبد یا خوب . این تأثیر حتی در نحوهٔ کار حواس او نیزدخالت دارد . وقتی که ازآتش ترسیدی ، رنگ سرخ‌در نظرت هراس‌آور جلوه می کند وهنگامی که صدای گربه را برایت‌به صوتی نشان دادنـد ، براستی صدای گربـه را بهمان صوت می شنوی . گوئی پیش از آن که بدنیا آئی ، صدا ، چشم انداز ، بو و . . . را برایت درقالبهای مشخصی ریخته‌اند ووظیفهٔ توفقط این است که به‌این قالبها تن دردهی . دریك کلام ، جهان برایت تمام شده است .

وحشت آور نیست اگـر بناگهان متوجه گردی صداهائی که می‌شنوی ، هیأت اصلی صداها نیستند ؛ وزنهائی که درجهان درمی یابی براستی وزن نیست ؛ بوهای زنده‌ای که ازبوئیدنشان پرهیز می کنی ، زیان آورنیستند ؛ وحتی اشیائی‌که می‌بینی ، هیأت اصلی اشیاء نیست؟ این وحشت هنگامی‌قوت می گیرد که دریابی دیگران درست برخلاف تودرمی یابند .

درجهان یك « واقعیت مطلق » وجود ندارد و شك و وحشت تو ازاین نیست‌که چـرا « مطلق » را درك نکـرده‌ای . واقعیت جهان از برخورد ذهن با جهان زاده می‌شود ودر نظرهـر کس به نحوی ست .

بـا این حال جهان دارای یك حقیقت فیزیکی‌ست و وحشت تو از این جاست‌که راه های حواست ، آن چنان پالوده نشده اند که به حقیقت اشیاء نزدیکتر شوند . یك وسیلهٔ اندازه گیری فیزیکی ، حقیقت را فقط ازنظرخودتحویل می‌دهد ، درنظر«او» جهان‌را انبوهی‌ازمگسان درمیان گرفته اند که با سرعتی عجیب بدور مدارخود می گردند . تو قصد آن نداری که برای نزدیك شدن به حقیقت اشیاء ، به چشمانت عینکی میکروسکوپی بزنی تا انبوه مگسان را دریابی ، میخواهی به حقیقتی برسی که خود تو « می توانست » بسدان برسد ولی در انجام آن درماند .

چرا ؟

چون آمد با چشم دیگران می‌دید .

ازدرون چه ؟

زبان .

«تجربه»چیست ؟ دست‌آورده ای ست از برخورد «ضمیر» بـا «محیط» . «عادت» هنگامی‌رخ میدهد که محیط تغییر کند ، بی‌آن که در «ضمیر» تغییری حاصل شود .

«برخورد» با محیط بوسیلهٔ زبان «حد» می گیرد ، پس صفت یا قوت‌آن درمیزان دید چشم تأثیرخواهد داشت .

بی اعتباری کلی زبان در ساختمان زبان نهفته است ، امـا این بی اعتباری ، این ناتوانائی درتبادل اندیشه ها ، این پوسیدگی شدید ومداوم‌درمفاهیم، این جبری شدن تأثیرمحیط ، هنگامی تثبیت می‌شود که زبان درپیش چشم « جهانی عادتـی شده » بنیاد کند . ازاین تغییر چاره‌ای نیست که چون دست آوردهٔ ذهنی برای دیگری بیان شود ، قسمتی از مـاهیت اصلی خود را از دست میدهد ؛ خصوصیت انفرادی ضمیرها ونحوهٔ برخوردآنها بواسطهٔ همان شکل می گیرد ، اماهنگامی این تغییر به « مسخ » مبدل می شود که زبان ماهیت اصلی خود را از دست بدهد . جهان بیگانهٔ درحال‌تغییر. ذهن درحال سکون . ارتباط سائیده شده آدمیان . ناتوانائـی در ایجاد ارتباط . آن گـاه ـ زبان ساکت مردگان . زبانی عاجزازایجاد ارتباط .

دوری دیگر : زبان مردگان . ذهن در حال سکون . ارتباط سائیده شده آدمیان . ناتوانائی در ایجاد ارتباط . تأثیرات‌متقابل. چه تصویرفروریخته‌ای‌ازجهان ! دنیا پس‌ازسیل ! ذهن مرده . زبان مرده. ذهن مرده .

زبـان خصوصیت اصلی خـود ـ ایجاد ارتبـاط ـ را از دست میدهد ـ

ساختمان زبان ـ نشانه ها ، بـازگوی مفاهیم مشخص و معلوم

نیستند .

نحوهٔ استعمال زبان ـ نشانه هـای زبانـی ، مفاهیم را مشخص می سازند .

چه تناقص حیرت انگیزی !

زبان وذهن ، بازگوی واقعیت ثابتی نیستند . دراین حال ،همه چیزنسبی است : واقعیت درحال تغییراست ، هیچ چیزثـابت ومشخص نیست ، زبان وذهن هردو در حال تغییر و تحولند . امـا چون نحوهٔ استعمال از زبان « عادتی شده » گشت ، کلمات واقعیت را متجسد می‌کنند . همه چیزشکل کلی ومشخص بخود می گیرد . جهان تغییر و تحول خود را ازدست میدهد . جامد ومشخص دردنیائی زنگ زده ،

تناقضی در میان هست ؟ زبـان آن چهرهٔ مشخص آرزوئـی را پرداخت ، اما اینك . . .

کدام چهره ؟ این چهرهٔ « مشخص »،چهرهٔ زوال وناتوانی‌ست . چهرهٔ پرداخته شده بواسطهٔ ذهن تنبل وخمودست.چون ذهن درطلب‌واقعیت درماند ، به تصویری زنگ زده وعادتی از آن دل‌خوش کرد .

استعمال عادتی وخو گیرانه از زبان ؟

ارزش زبان از نظرموقعیت چون ارزش «هوا» ست .

ازبام تا شام نفس می کشیم وهوا را به درون ریه ها می بـریم ، بی آن که متوجهٔ ارزش حیاتی آن شویم . هوا حتی «کالا» نیست ، هیچ چیز نیست ، اما اگر « دریچهٔ نفوذ اکسیژن » را ببندیم ؟ هیچ چیز مهم تر وضروری تر از زبان نیست وبا این حال در نظر زبان بسته هـا هیچ چیز **«پیش پا افتاده»** تر از آن نیست .

زبان هنگامی سست می‌شود که از عهدهٔ انتقال مفاهیم خود بـر نیاید : کلمات بـه حروف تقسیم می‌شوند وحروف به صداها و صداها بیك صدا که همیشه تکرارمی شود ـ بی منطق ، ملال آور وبی تأثیر:

آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.

آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.

آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.آ.

آ آ.آ.آ.آ.آ.آ.

آ.آ.

درزبان روز مره . « ضرب‌المثل » زیاد بکار میرود ، و بواسطهٔ آن آدمی خود را از سبك سنگین کردن پیشامد ها راحت می کند . چرا ؟ چون ضرب‌المثل ها فقط مفاهیم «کلی» را در خود جا داده اند ونه مفاهیم دقیق را . زبان عادتی شده ، مثل ضرب المثل هارا دارد ، وتنها ازعهدهٔ القای مفاهیم کلی برمی آید: وارفته، رنگباخته وبی‌مصرف.

ذهن درمانده ، یا ازروی حرفها وحروف جامد رد می‌شود وآنـرا در نمی‌یابدویاآن که با احساسی‌ابتدائی به مفهوم ضمنی آن چنگ، میزند. درهرحال ، چیزی اتفاق نیفتاده است .

درنظریك‌نثرنویس فـرتوت ،« اخبارجنگ » همیشه« سیل‌آسا » جاری می شوند . اما کدام سیل ؟ سیلی روی نداده است . فقط چیزی « سیل‌آسا » از هرز آبی عادتی شده سر ریز کـرده است : خطمشی ـ حقیقت تلخ ـ استعمار سیاه ـ اخبار پشت پـرده ـ روح سلحشوری ـ صحنهٔ تاریخ ـ تاریخ با شکوه ـ روند تحولات‌چشمگیر ـ منفی‌بافان ـ بازندامت ـ دست صداقت ـ راه راست ـ دین مبین ـ برادران دینی ـ تشخیص مـرض ـ علت و معلول ـ سطح فکـر ـ دوران پر افتخار ـ رفع خستگی .

مگسهای مزاحم ! مگسهای مزاحم !

حراج رایگان: قالبهای مشخص برای‌افکارمشخص . احساسات مشخص برای متشخصین مشخص . زبان مشخص برای زبان بسته های مشخص .

«دستور زبان عادتی» ناخودآگاه‌روشهای بیان‌را به انسان‌تحمیل می کند ـ تاکیدات صوتی ، جملات ملازم . قالبهای حراج شده:« . . . و این دانشمندان‌در آن زمان چنان کتابهائی نوشتند که هنوز مانند آنها بوجود نیامده است . »

کلمهٔ «سمبل»(Symbol)واصطلاح«سمبلیست»(Symbolist)·

به شاعری که‌درشعرش به«سمبل» توجه‌می کند ، «سمبلیست » گفته می‌شود ، بدین منظور که ماهیت هنراو روشن گردد . اما این « تقسیم بندی » ذروهٔ جستجورا درخواننده ، ناقدو شاعرمی کشد . تقسیم بندیها فقط می توانند وجود « مسخ شده » را توضیح دهند . وجود مسخ شدهٔ یك شاعر« رمانتیك» را ؛ وجود مسخ شدهٔ یك‌نویسندهٔ « رئالیست» را . شاعری که به حساب « رمانتیك بودن » می نویسد ، ونویسنده‌ای‌که به علت «رئالیست بودن» قلم میزند. نویسندهٔ رئالیست‌بودن‌اصطلاحاً یعنی « نویسنده‌ای که به تصورخود زندگی را عکس برگردان می‌کند » و شاعر رمانتیك بودن یعنی «شاعری که نسبت به‌زندگی‌احساساتی‌ست». اصطلاحی‌مسخ کننده ، وجودی مسخ شده را توضیح میدهد .

هر نوع تقسیم بندی و اصطلاح سازی ناروا ، به تجزیهٔ شخصیت انسان می‌انجامد . این‌کار را گوسفندانی انجام می‌دهندکه برای‌راحتی کار به‌آدمیان چون گله‌ای عظیم از گوسفندان سربزیر، نگاه می کنند . پیروافلاطون همیشه افلاطونی‌ست ؛ او نباید ازحصار خود بیرون جهد . مشائی، همیشه مشائی‌ست . حال‌آن که ، احتمالا ارسطوبا وجودتفکر ارسطوئیش ، بخود چون ارسطوی شکل گرفته وثابت امروزی نگاه نمی‌کرده است . همه چیزدسته بندی می‌شود ودرقفسه های «داروخانه» جامی گیرد · مراجعین راحت طلب برای درد سر قرص های بی‌دردسر

وخوشمزه میخواهند .

تقسیم بندیها همیشه بهانـه های لازم را بدنبال خود می‌آورند : « فقط یك تقسیم بندی فرضی برای آسان فهمی وساده‌کردن کار . » امـا آرام‌آرام مرزهـای فرضی محومی‌شوند وپس ازمدتـی فرضیات چون حقیقت جلوه می کنند . قدرت کلمات بر انسان عظیم است ، و کلمات می‌توانند بهمان راحتی که بکاربرده می‌شوند در طرز دید وفهم و رفتار انسان تأثیر بگذارند .

همه چیز در حالتی خنثی ، بی بو و گردگرفته . باید به سرـ چشمه های اصلی زبان رجوع کرد ؛ به جائی که‌جهان ، گیاهواررویش خویش رادر کلمات آغاز کردوطراوت وتازگی‌خودرا به‌کلمات‌بخشید . بایدگاهی، « دریچهٔ نفوذ اکسیژن» رابست .

۱۰

«ای‌کاش کلماتی‌می‌یافتم که مردم‌آنهارانمی‌شناختند . » (منسوب به « خخپرسوبنو ☆ »)

---

*ـ Khekhepere , Sonbu (۲۱۵۰ قبل ازمیلاد) ـ دانشمند مصری‌که درزمان سلطنت« سنوسرت‌دوم» می‌زیست .

«طغیان» از نقطهٔ آگاهی وضدیت ، معارضه با اعمال خودبیگانه‌ساز، انتخاب طبیعی اشیاء ونگاه دوباره آغازمی‌شود . از این جا آغاز شد ؛ چون خواست در چشمان خود بیگانه سازمیل کشد وبـا چشمهای خویش جهانی را ببیند که بـه واماندگی از آن ، تنها به محدوده ای غیرانسانی ، دل خوش کرده بود .

این طغیان ، طغیانی زبانی بود . طغیانی علیهٔ سائیدگی زبان ، وبه همین‌لحاظ طغیانی‌هنرمندانه بود . هنر از زمانی پا گرفت که زبان لنگ زد .

ارزش زبان را به زبان بازدادن .

زوال‌زبان ،زوال ارتباط بود ، وهنر در کنه معنای خویش ، پا گرفت تا ارتباطی ناقص را در خط نامرئی خود ـ جائی که ذهنها با یکدیگر تلاقی می کند ـ دامان بخشد .

هنر، ارزش زبان را به زبان باز گرداند .

هنر، ارزش مفاهیم را به مقاهیم باز گرداند .

هنر، ارزش ارتباط را به ارتباط باز گرداند .

هنر، ارزش آدمی را به آدمی باز گرداند .

خمیرهٔ هنررا باید درسرچشمهٔ اصلی ودرچشم اندازی که درپیش چشم می کشد ، جستجو کرد . گفتن اینکه هنر کاری ست غریزی یـا

اجتماعی ، عین نگفتن است . اما خمیرهٔ هنر درکدام سرچشمه ورزیده شده است ؟ زبان . زبان درمعنائی‌وسیع ، یکی از دورابط اصلی‌ارتباط انسان با جهان . مصالح نقاشی و حجاری ورقص وموسیقی و مانند آنها زبان نیست ، اما علت حیات آنها نیز در ناتوانی زبان روز مره نهفته است . هنر - به معنی خاص - برای طغیان در برابر سائیدگی زبان و ارتباط ، ازمصالحی جززبان روزمره استفاده‌کرد ؛ امـا ادبیات ازخود زبان ، وسیله‌ای ساخت ضد (سائیدگی) زبان . وهمین است بزرگترین تفاوت ادبیات بـا هنرها که از خود وسیلهٔ عادتـی شده ، وسیله ای ضد عادتی می‌سازد : شکوه وفاجعهٔ ادبیات ☆ .

« واماندگی » از « خود بیگانگی » است . خود بیگانگی ، با خود غریبه بودن است ، درخـود واماندن است . درخودوامـاندن ، پوچـی ، ناتوانی ، تنهائـی وسرگردانـی است. از سوی دیگـر ، از خـود بیگـانه شـدن نیروی خفته و همیشهٔ آدمـی‌ست وبهمین‌جـهت بجـز قـدرت مسـخ کننده‌اش ، هویت بخش است . آدمـی میتواند

*ـ ازهنرها ، « رقص » مقامی شبیه به ادبیات دارد . در رقص ، جسم این روزمره‌ای‌ترین چیزها ـ باید بصورت « چنگ»درآید، بدون‌آنکه خود جسم فراموش شود . منتها ، تفاوت‌آن با مقام‌کلمه درادبیات دراین است‌که کلمه نه تنها روزمره‌ای ست ، قراردادی هم است .

از آن بعنوان اهرم ضدیت ، علیهٔ نیروهای مهلك خود سود بـرد وبر خویشتن بشورد و با انهدام خویش زیرتکه پاره های تنش چوب بست تازه‌ای بزند . ازاینرو، خود بیگانگی هرگزبطور کامل محو نخواهد شد ،اما باقوت گرفتن آن ، دلزدگی‌ازخود ، به غریبه شدن ازخویش تبدیل می‌شود : با چهره‌ای بی هویت ومسخ شده ، دردنیائی بی هویت وآشتی ناپذیر .

طبیعت ، کار وزبان ، خود بیگانه سازند .

کلمهٔ « طبیعت » به نیروهای مبهم قدرتمند رعد وبرق‌وتوفان‌ـ وعوامل نافرمان ضعف وناتوانی ـ گاومیشی‌که از تیررس می گریزد و سنگی که ازهم نمی‌پراکند . اشاره می کند .آدمی با شکست ازطبیعت یا برخویشتن می شورد ویا درمعبد ناتوانی خویش به تعظیم می‌افتد . تسلیم شدن به شور بختی ، خود بیگانه ساز است . اما ، کار وزبان دو شاخه از معنای بهم پکیدهٔ « انسان بودن » اند : ارتباط . ارتباط بـا دیگر افراد ودرگیری با طبیعت نا هموار . هنگامی که‌این ، هر دو ، ارتباطی با عدالت وزاینده برقرار نسازند، خود بیگانه ساز می شوند . ارتباط با عدالت ، ارتباطی‌ست که فرد درزنجیرهٔ آن در حالت سیری وتندرستی ، نه خود را گـرفتار نیروهای فرضی ومسخ کنندهٔ طبیعت ببیند ونه گرفتارستم جامعهٔ خویش . این ارتباط هنگامی زاینده است که درگیری افراد ، دنیاهای تازه‌ای را بدنیاآوردوآدمی را برطبیعت

ومعانی مبهم حیات چیره و آگاه سازد . مالکیت فـردی ، آدمی را از محصول کارخویش بیگانه می کند . بیگانه شدن از زبان نیزعامل‌خود بیگانگی است ، وبی معناء شدن معانی درونی زبان و تمایل انسان به عادت ، راهیاب آن است .

انسان بدوی نمی توانست هیچ چیزرا بـا هیچ چیز ربط دهد ، ناچاردرخود می‌ماند . حالت او،ارتباط وامانده وبه‌بن بست‌رسیده‌ای‌را ازدوجهت‌نشان میدهد: فرد را دربرابرطبیعت، وفرد را دربرابرافراد. آدمی،آدمی را بدست نیاورده بود وازاینروخودرا درمقابل‌ناشناختگی طبیعت ، وامانده می‌دید . شکار از مقابل چشم او می دوید و اورا در «خود» بجا میگذاشت . تنها بود ودستها وپاهایش از اوفرمان نمی‌بردند . ناتوانی براوآقائی میکرد . ضعف او، عامل خود بیگانگی او بود . از اینرو ، ارتباط بـه بن بست رسیدهٔ فـرد در برابر طبیعت و افراد ، درحقیقت ارتباط به بن بست کشیدهٔ انسان با خویشتن خویش بود . نیروهائی که برانسان بدوی ، آقائی میکردند گرچه ازدرون او سرچشمه می گرفتند ،اماجزانسان بودند؛ درجامعهٔ طبقاتی‌این‌نیروهای ناشناخته جای خودرا کاملا به نیروهای مرموز زبانی وافتصادی‌جامعه می‌دهند ، وستم طبقاتی وفتور زبانی‌عامل ازخود بیگانگی می گردند. درچنین جامعه‌ای ، انسان نه خود را نسبت به هدفهای احتمالی جامعه وابسته می یابد و نه نسبت به اعمال خویش . گوئی نیروهائی مرموزبر

اوفرمان می‌دانند که شناخت وغلبه بر آنها ازقدرت انسان خارج‌است. انسان، شیء می‌شود وبجای آن که خود براعمالش حاکم باشد ، فعلش برای اوبصورت قدرت بیگانه ای در می‌آید که حاکم بر او وعلیهٔ اوست . ☆

چگونه می‌توان باخود ، آشتی کرد ؟

برای بساز کردن طبیعت‌خود بیگانه‌ساز، باید آن را شناخت · «شناختن ، پادشاهی‌ست .» دز برابر جامعهٔطبقاتی چطور؟ جامعه‌ای بدون طبقه فراهم‌آوردن ، وارزش زبان را به زبان باز دادن . آرام، آرام ، نیروهای مزموزبه تله می افتند : تن ، جایگاه آنهاست . همه چیز از همین جا شروع می‌شود .

راه‌این است،اما انسان ازخودبیگانهٔ درد مند چگونه بپا خیزد ؟ تن اوچگونه با خود ، جفت شود ؟

یك قانون عرفانی ـ بنام« **قانون نی‌مولوی** » چنین قانون می‌گذارد : فناء شو.

آیا این همان لفاظی های همیشگی صوفیانه است ؟ بی معنی ، رویا پرورانه وملال‌آور·

« قانون نی مولوی » قانون بحساب است : آدمی از

☆ـرجوع‌شودبه: K .Marx : Selected Writings In Sociology And Social philosophy ,(Edited By : Bottomore And Rubel] Penguin , 1961 , P.P. 175 - 85 .

اصل خویش‌دورمانده است . ازخود ، بیگانه شده است . باید روزگار وصل خویش را پی جویـد . بـا خود آشنا شود . چگونه ؟ « نی لبك مولوی » را به لب بگذار واز خود رها شو · بی خود ، شو . نی لبك مولوی ، چگونه نی لبکی ست ؟ یکی ازهمین نی لبکهای سادهٔ‌چوبین وتوخالی‌ست که از نیزارها ونیستانها می‌آورند . در آفتاب می گذارند تا خشك شود وسرش راقط میزنند وآماده‌اش می کنند . خب ، نی‌لبك آماده شد . چکارش کنم ؟ هیچ. کاری که همهٔ نیزنها می کنند · به‌لبت بگذار ونی بزن · در چه مقامی ؟ هر مقامی که دلت خواست و عشقت کشید . تا چه مدت ؟ تا هروقت که دلت خواست · تا وقتی که دیدی داری ازنوی نی صعود می کنی · بالا میروی . ازنی زنها بپرس . وقتی که‌آدم یکی دوساعت نی زد ، ازبس کـه نفس هدرداده است ، مغزش پوك وخالی می‌شود . بدوران می‌افتد . دیگر، چیزی نمی فهمد . فقط صدای نی را می‌شنود که اورا ازخود ، بی خود کرده است · از نی‌ـ زنها بپرس .

فنا شدن جز همین نیست . قوانین عرفانی ، همیشه بهمین جای آرام ودست یافتنی ، دست پیدا می کنند . بـاقی همه لفاظی‌ست . طبق این‌قانون،«فناء»مهم‌است‌نه «فناء فی‌الله» .فناء شدن،قدرتهای‌ازدست‌رفته رابه‌انسان بازمیدهدو نه‌پرستش‌این‌یا آن‌الله.«فناء شدن»خود آشنائی‌است نه«فناء شدن‌در». انسان‌بافناءشدن،قدرتهای‌سابق‌خویش‌را بدست‌می آورد

وبا غسل کردن درفناء ، با جهان جفت می‌شود و وحدت می یابد . نام انسانی که با خود ، آشناست ، «خدا» ست. با فناشدن ، خدا ، من می‌شود، ومن، خدا ؛ وازثمرهٔ آن ، آدمی گم شدهٔ خویش را بازمی‌یابد. « می گفت : اناالحق . گفتند : بگوی هوالحق . گفت : بلی ، همه اوست. شما می گوئید که گم شده‌است ، بلکه حسین گم شده است ☆.» پس صلح کل‌همین است ؟ فناء فی‌الله ؟ جذبه ؟ شوق ؟ وصل ؟ وحدت وجود ؟ جزین نیست . « نی‌مولوی » جزین حکایتی ندارد . حکایت خودآشنا شدن انسانی که ازخود ، بیگانه شده است .

نی مولوی ، همان نی هنر است . نائی که ارتباط به بن بست رسیدهٔ آدمی‌را ازهم‌می گشاید وجوش تازه‌ای می دهد . تعادل انسان را به انسان‌بازمیدهد واورا بر نیروهائی که خود بیگانه‌سازهستند ، آگاه می سازد . این نی ، درهرجامعه‌ای ـ حتی جامعهٔ بسامان وبدون طبقه نیزمورد نیازاست . زیرا ، هستی انسان درجامعهٔ بدون طبقه و بسامان پایان نمی گیرد ، بلکه درحقیقت ازآن جا آغاز می شود . « آبگینهٔ خیال » نیست که به سنگی بشکند . منکرعلم وعمل نیست ، زایندهٔ آن است . طالب خود پرستی نیست ، بلکه‌انسان را همیشه بحضوردرجمع دعوت می کند ؛ جائی که آدمی شکل می گیرد وازخود باز می‌شود .

☆ ـ فریدالدین عطار: تذکرةالاولیاء . بتصحیح محمد قزوینی. کتابخانهٔ مرکزی . ۱۳۴۶. جلد دوم . فصل «ذکرحسین منصورحلاج » [مقتول۳۰۹ ه.ق] صفحهٔ ۱۱۹

« یوم‌النشور» یا « مجلس سماع » صوفیان که تنها قیامت واقعی ادیان است ، همسرائی نی‌های مولوی را بـه چشم می کشد. صوفیان همه ردأهای سپید وبلند پوشیده‌اند ، ودستهایشان ازدو سوبازاست · سررا به علامت بریدن از خود وامانده (یـا آنچه که خود : تسلیم ، جذبه ، رضا وانقطاع می نامند) بـه شانه تکیه داده اند . در اول لااله الاالله می گویند ، وبا این ذکـر، به انسان خود آشنا ، به من برتر ، اشاره می کنند ·آن گاه ، به بانگ نی مولوی وبه ترتیب مقام و قانون نی ، به رقص ، برمی خیزنـد . بهنگام رقص ، کف دست راست را بسوی آسمان می گیرند و کف دست چپ را بسوی زمین · دست راست ، بـه تعبیر آنها به آسمان که جایگاه انسان خود آشناست اشاره می کند ودست چپ به زمین که جایگاه انسان خود بیگانه‌است. اما چرا انسان خود آشنا را در آسمان جستجو کنند ؟ این عمل ، بدور از هر تعبیر دیگر، یك عمل بدنی‌ست · سماع کننده در آن حالت ، چون آونگ ، معلق می‌شود·خون به مغزش هجوم می‌آورد · تعادل خودرا ازدست می‌دهد. ودربافهٔ در همبافت ذکروصداع ، خویشتن واماندهٔ خویش را از وا ـ می‌نهد. پالوده می‌شود وبصفای خود آشنائی میرسد · پس غذای عاشقان آمد سماع ، که درو باشد خیال اجتماع .

نی‌مولوی ، قانون تمامی هنرهاست · صدای همخوابگی انسانی با انسان دیگراست . انسان بدوی ، هنگامیکه خودرا دربرابرطبیعت

وضعف خویش ، زبون دید ؛ با فروبردن خشم آگین دندانها بر شانهٔ خویش ، به‌اولین نشانه های خودآشنا سازی هنری دست یافت : بخود زخم زدن ودرجذبهٔ پالایندهٔ درد ، نامی تازه یافتن . تزکیه شدن . آن نشانه های آماس کرده ، نشانهٔ اولین راههای هنرمندانه است . جادوی نقاشی، این نشانه های آماس‌کرده را بردیوارهٔ دورافتادهٔ غارها ، نشان می‌دهد . انسان بدوی باکشیدن گاومیش نافرمان بردیوار ، آنرا رام کرده بود وبارها کردن‌نیزه‌ای بر گاومیش هراسان‌دیوار، بر نیروهای خود بیگانه ساز مسلط شده بود . هنگامیکه انسان دیگری پا بدرون غارمیگذاشت وبه تصویر گاومیش شکست خورده می نگریست ، ذهن او «تسخیر» می‌شد . تصویر گاومیش ـ اثر هنری ـ تلاقیگاه ذهنهای هراسان ، ازخود بیگانه ، زبون ودرخود مانده بود ارتباط ناقص و به بن بست رسیده ، زبان فلج شده ، ذهن‌ازخود بیگانه ؛ خط نامرئی خودرا درتصویر گاومیش‌امتداد میداد : جائی که ذهن آدمیان‌یکدیگر را لمس می کـرد . انسان ، راه تسلط بر نیروهای خود بیگانه ساز ، طبیعت وآدمیان دیگررا یافته بود این راه فقط تجلی دهندهٔ آرزوها وتمایلات‌انسان نبود . بلکه عملی‌در راه ایجادآن بود انسان بواسطه آن تعادل ازدست رفتهٔ خود را بازمی یافت ، نه‌آن‌که بـا رؤیاپروری دستهای خویش را فلج کرده باشد .

اگر خودآشنا سازی ، بوسیلهٔ « فناء شدن » صورت می گیرد و

نه بوسیلهٔ « فناء شدن در» ، عامل‌خود بیگانگی‌نیزخود وسیله‌ای‌برای فناء شدن است . دراین حال ، طبیعت خود بیگانه ساز، بصورت پناه‌گاهی‌برای‌آشنا شدن انسان با خویش درمی‌آید وآدمی بوسیلهٔجادوی هنر به قصد مقابله‌باطبیعت به رسوخ درآن می پردازد ؛ دربرابرهجوم خرد کنندهٔ جامعهٔ خود بیگانه سپرمی گیرد ، وخویشتن آشنا وطبیعت را با خود همساز می کند . **«اهل‌هوا»** جادوی هنر را درخود گـرد آورده است .

«اهل‌هوا» ✡ که بیشترخاص‌جنوب نشینان‌ایرانی‌ست ، کسانی هستند که گرفتاریکی از«بادها» شده‌اند ،وبادها، قوای‌مرموزواثیری را گویند که همه جا هستند ومسلط برنوع بشر.هیچ کس را قدرت مقابله باآنها نیست وآدمیزاد درمقابلشان راهی جزقربانی دادن وتسلیم شدن ندارد . بادها ، همچون‌آدمیان ، مهربان یا بیرحم ، کوریا بینا ، کافر یا مسلمانند . وقتی که باد به سراغ کسی رفت واورا « مرکب » خود ساخت ، دیریا زود مریض و « هوائیش » می کند . برای رهائی ازدرد ورنج ، باید پیش «بابا» یا «ماما» ی‌آن باد رفت . برای « پائین‌آوردن وریر کردن « باد ، هربابا ویا ماما مجالس‌ومراسم خاصی‌برای «بازی‌

---

*ـ تمامی‌آنچه که اینجا دربارهٔ شرح حال « اهل‌هوا » آمده است ، به اعتبار کتاب ذیل و مأخوذ از آن است : غلامحسین ساعدی : اهل هوا . موسسهٔ تحقیقات وعلوم اجتماعی . ۱۳۴۴

کردن » ترتیب می‌دهد ، وطی همین مراسم است که بابا ویا ماما بادرا ازتن بیماربیرون می کند . مجلسی وسفره‌ای‌وخونی ، واین همان‌است که باد میخواهد وبوسیلهٔ همین هاست که‌باد صاف وبینا می‌شود وشخص مبتلابه جرگهٔ اهل هوا درمی‌آید .

شرح حال یك نفر از « اهل هـوا » : محمد حاجی سلیمان ، کد خدای‌فعلی جزیرهٔ « لارك » راپدرش درسیزده سالگی فرستاده بود جزیرهٔ «قشم » تا درس فقه بخواند . یکشب در عروسی یکی از اهالی آرنج راست محمد خارش پیدا می کند . خارش تا آن حد شدید بوده است که‌آرام وقرار محمدرا می گیرد ، آن چنان که تـا صبح بخواب نمیرود . روزبعداورا پیش دکترقشم می‌برند . دکتر دستوردوا وسوزن میدهد . بعداز خوردن دوا و زدن سوزن ، حال مریض بدترمی شود . خارش‌روز بروز بیشترشده ، تمام بازورا می گیرد . چند روزبعد ، ورم شدیدی هم پیدا می‌شود . یکی دو روز دیگر حال سلیمان خراب شده اورا بایك« هوری » کوچك به جزیرهٔ لارك پیش خانواده‌اش می‌برند. اما از دوا و درمان نتیجه‌ای عاید نمی‌شود و مرض سرتـا سر بدنش را می گیرد . یك روزمحمد زیرباد گیرخانه‌ای نشسته بوده‌است که‌صدای دهلی از دوردست می‌شنود . لرزشدیدی عارضش می‌شود . بلند می‌شود که فرارکند ، اما بزمین میخورد . حالش خراب می‌شود . محمد ، از آن روزبه بعد همیشه صدای گریه و زاری می شنیده ؛ جلوی چشمش

سیاهپوستهائی رامی دیده‌که بعضی سر ندارند وبعضی نصف یك آدم هستند وهمگی چوب بدست وچند نفری هم همراه دهل های بزرگ به‌طرف اوحمله می کنند ، وبه‌او می گویند : بیا ، بیا باما برویم . اما محمد همیشه زبانش بند می‌آمده ونمی توانسته جواب آنهارا بدهد . یك شب حس می کند کـه آنها داخل لاشه‌اش هستند و میخواهند اورا ببرند . اضطراب وهیجان شدیدی عارضش می‌شود ونعره هـای ممتد می کشد . شب بعد این حال شدید ترمی‌شود وبیمار فرار کرده خودرا به بالای قلعهٔ خرابه پرتغالی ها میرساند واز آن جا زوزه هایش را سرمیدهد . اوراپائین می‌آورند ودست و پایش را محکم با طناب می بندند .تمام لارکیها معتقد می‌شوند که محمد دچار «زار» یکی‌ازباد ها ـ شده‌است؛ وبابا احمدرا که بابای زارلاك بوده دعوت می کنند . بابا احمد ؛بدن محمد را شسته و مقداری «گره کو» می مالد . وقتی بابا چند ضربهٔ کوچك روی دهل‌میزند محمد ازحال میرود . بابا مجلس خاصی‌ترتیب می‌دهد وشروع میکند به غنی کردن وکوبیدن دهل . بیماردرهمان شب اول‌حال‌غریبی پیدامی‌کند وبه رقص درمی‌آید. و آن چنان حرکات نرم پیدا می کند که گوئی داخل‌دریادرحال شناست . بابا احمد دراین‌وضع «زار» رابه زیرمی‌آورد ، واز اومی پرسدکه‌چرا این جوان را گرفتار کرده ای ؟ از کجا آمده‌ای ؟ چه میخواهی ؟ زار می گـوید : حقم را میخواهم . بابا می گوید: حق‌توچی هست ؟ زارمی گوید : من‌خیزران

میخواهم . خلخال میخواهم . انگشتر طلا میخواهم . بابا می پرسد : دیگرچی میخواهی ؟ زار می گوید : پیرهن ابـریشمی میخواهم . بابا می‌پرسد: دیگرچی میخواهی؟ زارمی گوید : سه شب ودورورحنابندان میخواهم . بابا می پرسد : دیگرچی میخواهی ؟ زارمی گوید : پانزده روز « بازی » میخواهم . بابا می پرسد : دیگر چی میخواهی ؛ زار ، می گوید ؟ سفره و خون میخواهم و دیگر هیچ چیزنمی خواهم . بابا می گوید : اگـر این جوان را اذیت نکنی حاضریم همه را بدهیم . روزبعد ، سفره پهن کرده و« بازی » را شروع می کنند . پانزده شبانه روزمی کوبند . وقتی بابا از زارمی پرسد که بازی برایش کافی ست یا نه ، زار می گوید : راضی هستم . بعداز بازی ، بابا احمد می گوید که باد دیگر اورا اذیت نخواهد کرد ، فقط سال دیگـر همین موقع باید اورا پیش‌بابا صالح مینابی ببرند ، تایك بازی دیگربرایش‌بکند. ازآن روزبه بعد حال محمد روبه بهبود گذاشته و تمام ناراحتی هایش رفع می‌شود . اما سال دیگر، چند روز ازموعد مقرر گذشته بوده‌است که شب طرف چپ بدن محمد فلج می‌شودوازحرکت می‌افتد . صبح روزبعد اورا پیش‌بابا صالح می برند . بابا زار را زیرمی‌کند ومی‌پرسد که چـرا دوباره این جوان را اذیت می کنی ؟ زار می گوید که مارا فراموش کرده ، مارا خوشحال نکرده ، میخواهیم ازبینش ببریم . بابا می‌گوید : این بچه است ونفهمیده ، حیف است که جوانمرگ شود .

بابا صالح ، سه روز بازی برایش ترتیب میدهد و بعد سفارش می کند که در بر گشتن برایش زن بگیرند . در «لاشهٔ» محمد دو تا زار بوده ، یکی دختر یکی پسر . اولی اهل زنگبار و دومی عرب . و هر دو به عربی حرف میزده اند. وقتی برمیگردند حال محمد بهتر می شود .

باد ها نشانهٔ نیروهای مرموزی هستند که بر انسان خود بیگانه جامعه و طبیعت گرداگرد او ، فرمان می رانند . این خود بیگانه چگونه انسانی ست ؟ گروهی سیاه آفریقائی بعنوان برده یا تجارت از سرزمین خویش به ساحل دریای دور افتاده ای می افتند . طبیعت ، بی برکت است و دریا چون ذهنهای آشفتهٔ آنها . تنها چیزی که با خود آورده اند ، فرهنگی استوائی ، گرم و پرخروش است . به مرور ، جامعه شکل می‌گیرد و از ترکیب بومیان ، اعراب مهاجر و این غربتیان درد مند ، طبقات جان می گیرند . فقر زنده می شود و ناخدا و ملاح بر کشتی پوسیده ای که بوی ماهی و آب شور میدهد ، حکومت جداگانه ای می یابند . جامعه ، چون دریا ، نافرمان می شود . قوانین مرموز اجتماعی ، طعم قوانین دریائی را بخود می گیرند : بی رحم و ناشناخته . تن ، دیگر دوام نمی آورد . رهائی ، او را طلب می کند ؛ و بناگهان از درون روزهای وحشی آفتابی ، دریای بی ماهی و بیرحم ، فرهنگ گمشده ای او را بخود میخواند : بیا ! بیا ! تنت را بمن بسپار. در من رها شو . دستهای من ترا شکل خواهد داد . بحران ، آغاز می گردد ، ذهن « هوائی »

می شود و آدمی خود را در همان نیروهای خود بیگانه ساز ، رها می کند .

مجلس رقص وغنائی ترتیب می دهند تا باد را به زیر بیاورند . یك رقص دسته جمعی ، با آهنگی تند واستوائی . دهانهای کف کرده ازشوق غناء . دراین حال آدمی در رقصی جمعی ، تن خودرا رهامی‌کند وازخود ، بیخود می‌شود . قدرت تن درهیاهی‌صدا وپیچش مداوم تن ، ازدست می رود .آب گل آلود ، ته نشین می شود وزلالی ، رنگ می گیرد . نیروهای ازیاد رفته جان می گیرند . طبیعت ، جامعه وفرد همسازمی‌شوند . آدمی با طبیعت ، با جامعه وبا خود ، باردیگردوست می‌شود ونیروهای مرموز ازآزار اودست برمی دارند . رقص جمعی ، توازن ازدست رفته را بار دیگر برقرارمی کند . باد ها به زیرمی آیند ورام می‌شوند ، وانسان‌وجهۀ خودرا درمقابل آنها بازمی‌یابد .

مردم فقیرفقط گرفتارباد ها می‌شوند . چرا ؟آیا باد ها قدرت تشخیص دارند ؟

اگراین نیروهای مرموزازتن خودفرد وجامعه ریشه گرفته‌اند، پس اندام انسانی و اندام جامعه راهیاب آنهاست . در این جا مریض خود بجای مرض ، عمل می‌کند .

قوانین جامعه، فرد را درزنجیرمی کنند . شما هستید که‌بانگاه‌

هایتان ازمن یك « هوائی » ساخته‌اید . هوائی بـ جود نمی آمد اگر شما آن را نمی ساختید . نگاه های شما ، آفتاب شما ، دریای شما ، نمکزارشما ، طوفان شما ، همه‌آبستن «هوائی» ست

ای تن من ،

برخودبپیچ ، برخود

زخم بزن ، تازیانه بزن .

نمی خواهمت . گم شو .

توهستی که نگاه های‌آنهارا تحمل کرده‌ای .

نمك آنها پوست ترا سوزانده است .

آفتاب آنها چهره‌ات را سیاه‌کرده است .

نمی خواهمت ،

رهایم کن .

بناگاه ، تمامی جامعه درتن فرد حلول می کند وبالامی‌آورد ، وبالا می‌آورد . همچون دریـا ، بهنگام مدکه چوب پوسیده وخاربست ماهی وراز نهفته را برمی گرداند .

بحران همین جاست . آب گل آلود فقط ته نشین شده است . به اندك لرزشی ، رنگ می‌آورد . هوائی شدن ، فقط انسان یـاغی را به جامعهٔ خودبیگانه‌اخت میدهد . ورها شدن ، بصورت‌رها شدن‌نیروهای عصیانگر درمی‌آید . انسان وجههٔ خودرا بازمی یابد . اماکدام انسان؟

انسان خاموش شده ، بگل نشسته .

چرا ؟ چه تناقص ملال‌آوری .

مگر نـه آن که رقص جمعی ، توازن از دست رفته را سامـان می‌بخشید . مگر نه‌آن‌که انسان ، ازخود ، بیخود می‌شد وتعادل‌خودرا بازمی یافت ؟

هوائـی شدن ، تنها راه تحمل زندگی‌ست . فـرد هوائی شده ، پس‌ازبزیرآمدن باد ، خودرا با جامعهٔ بگل نشسته و طبیعت بی‌برکت روبرومی بیند . ناچاربه زیر می‌آید . انس می گیرد . بابا (یا ماما) ـاین‌واسطه ـ واسطهٔ نیروهای‌مرموزبا انسان‌نیست ، بلکه واسطهٔ‌جامعهٔ ازخود بیگانه با انسان هوائی شده است . به‌اومی گوید : سال دیگر، قراردیگری هست ، آن را ازیاد مبر.جامعه تن تـرا به زنجیرخواهد کشید . ترا بسرعقل خواهدآورد .

آیا نی مولوی دراین جا خاموش می‌شود ؟

فناء شدن‌تنها راه تزکیه شدن ، وتزکیه شدن‌اولین منزل‌برای شناختن‌نیروهای خود بیگانه سازاست . اماجامعه عاصی را خفه خواهد کرد ، از نی مولوی ، شریعتی خواهد ساخت که ترا دربند می‌کند و ازهوائی شدن ، مجلس وآدابی که درآن تاول درد سر بـاز می کند : زندگی ، آسان خواهد شد .

اختلاف‌ذوقیات ، دین ، شریعت ، مذهب و هر نوع‌عرفان خود-

بیگانه سازبا قانون نی‌مولوی درهمین جاست . دین، این قدرت مهار-کننده ، « فنـاء شدن » را بصورت « پـرستیدن » در آورده است . در پرستیدن ، همیشه فاصله‌ای هست . ورطه‌ای که انسان را ازعامل‌خود-بیگانگی‌جدا می کند ودر نتیجه آدمی بصورت خود بیگانه باقی‌می‌ماند. ادیان ، پیش‌ازآن که‌آدمی را با خود ، آشتی دهند ، وطبیعت نافرمان واعمال خود بخودی انسان را تحت تسلط اودرآورند ، آدمی راباخود بیگانه‌ترمی‌سازند.اگراحتمالااین عامل خود بیگانگی نشانهٔ- ناتوانی انسان وسرچشمهٔ قدرت مرموز- که بصورت «خدا» پرستیده می شود ، چون وسیله‌ای برای فناءِ شدن درمی‌آمد ، انسان می توانست از خود عامل خود بیگانگی، خودآشنا سازی بسازد . اما ورطهٔ پرستش،طغیان را تباه کرده است .

ای جزرومد همیشگی
با توچه بگویم ؟
اگر، آرام نگیرم
اگرنای رهائی بخش را
از لبان خود ،
جدا نسازم .

« پس‌زبانش ببریدند ونمازشام بود که سرش ببریدند ، ودرمیان سربریدن تبسمی کردوجان بداد ومردمان خروش کردندوحسین، گوی

فضا ، بپایان میدان رضا برد واز یك یك انـدام او آواز می آمد که اناالحق ✡ . »

زبان یکی ازدوپایهٔ اصلی ارتباط آدمی ـ کار اقتصادی وزبان ـ است ؛ و« ارتباط » یکی ازدوعامل اصلی نیروهای خود بیگانـه ساز : طبیعت وارتباط . راه مبارزه با طبیعت خود بیگانه ساز،پس‌ازبازیافتن تعادل و پیوند با خود ، ایجاد ارتباطی با عدالت وزاینده است ؛ و راه مبارزه بـا ارتباط خود بیگانه ساز ، مبارزه با مالکیت فردی (عامل اساسی خود بیگانه سازی کار اقتصادی) و بی معناء شدن معانی (عامل اساسی خودبیگانه سازی زبان) است .

هنر ، اهرم ضدیتی است که به زبان ، معناء می بخشد وانقلاب به‌کاراقتصادی . مبارزه با مالکیت فردی وبی معناء شدن معانی جدا از هم نیست . جدائی‌آنها بی تردید بنابودیشان می انجامد . چرا «هوائی شدن» به پیروزی‌انسان‌خودآشنا نیتجامید وفقط به حالتی عصبی‌شباهت یافت ؟ زیرا هوائی شدن که کاری هنرمندانـه وعامل خود آشنا سازی زبانی بود ، پس از باز دادن تعادل انسان بـه انسان ، با مبارزه علیهٔ مالکیت فردی همراه نشد . نمونهٔ بالعکس این حالت را می توان در

---

*ـعطار ، تذکرةالاولیاء.جلد دوم . فصل : ذرذکرحسین‌منصورحلاج. جلد دوم . صفحهٔ ۱۲۲

جهان معاصر، پیدا کرد . ☆

با این‌حال «هنر» ، در آنسوی مرزهای جامعه شناسی ،روانشناسی، علوم اجتماعـی ، سیاست ، اسطوره شناسی ، طبابت ، اقتصاد ، در تـن بشر وجود دارد وزندگی می کند . هنر، ارتباط به بن بست رسیده را

---

*ـ با این حـال آثار هنری خوب در دنیای طبقاتی وجود دارند و خوانده می‌شوند . این آثار هم تعادل انسان رابـه او باز می‌دهند و هم یك عامل خودآشناسازی زبانی هستند ؛ اما تأثیرآنهاهمچون تأثیری که‌اهل هوا طالب هستند ، همه‌گیر نیست ، وهم چنان که‌احساس‌مبارزه بامالکیت‌فردی‌و احرای فـردی آن در انقلابیون جامعه طبقاتی‌وجود دارد ، این آثار نیز فقط درتن مردمان عاصی، زنده‌است وبس . اصطلاح مسخ‌کننده « فردگرائی» که نشان دهنده جدائی فرد ازجامعه است ، بعلت همین حالت مسخ شده سر کشیده‌است . امافردخودآشنا نیز نمی‌تواند برای همیشه دربرابر جامعه بـه تنهائی سد ببندد . برای‌کسی‌که دیگرنه‌بحالت غیر عادی هنرمندان ونوابغ علاقمند است ، ونه به وضعیتی غیر عادی ، دور از فهم وفردی : بهم پیوستن دو عامل اصلی خود آشناسازی ، پرارزش است . برای « غزالـی » بعرفان‌ـ رسیده ،آسان بودکه « اعترافات » بنویسد و راه رستگاری‌رادر انزوا طلب کند ، اما برای فرد معاصری که همه چیز برایش در حضور جمع شکـل می‌گیرد ، کار ، آسان نیست .

حالات غیرعادی ، تفکرات تنهائی ، اندیشه های عالمانه ، ریشخند ـ های‌هنرمندانه ، خواب نما شدن ، افسوس خوردن برعوام جاهل ، روانکاوی هنرمندانه‌ای‌که بوسیلهٔ هنرمند برای‌توجیه حالات هنرمندانه‌اش‌بکارمیرود، و هچنین مردم پسند نوشتن ، برای توده های برهنه پا دل سوزاندن و بـا علوطبع تسکین‌شده‌ای ، خودرا درد خلق ، غرق‌کردن ،دیگررسوا شده‌است. نوابغ‌ودروغگوها ، ازپوستین‌های‌خود درآمده‌اند . کسی‌آنهارا دعوت‌نکرده، منتهاحوصلهٔ خودشان ، سررفته است .

ازهم می گشاید ، فرد را بافرد پیوند می‌دهد ، « باز گیرندگی» زبان را بازمی کند ، معناء می بخشد ، آدمی را به سرچشمه های اسطوره‌ای بـازمی گرداند ، قدرت رها شدن از امکانات محدود را می‌دهد ، به بیمار قدرت درمان‌می‌بخشد ،آدمی‌رادر برابرخود وجهان‌عریان‌می کند، سر گرم می سازد ، به زخمهای قدیمی نیشترمی زند ، به اجتماع‌پیوند می‌دهد ، از اجتماع رها می‌سازد ، خشم می آفریند ، نفـرت می دهد ، دوستی‌می‌بخشد ، لذت می دهد، به شوق می آورد ، به عمل وامی‌دارد، رازهای فلسفه را از هم می گشاید ، نژاد پـرستی را سر کوب می کند ، نژاد گمشده راقدرت ظهور می‌دهد ، احساس طبقاتی را ازدرون نابود می‌سازد ، قرن‌ها را از هـم می گسلاند ، زمانمکان رابی اثر می‌سازد ، نان می‌دهد ، به گریه وامی دارد ، به‌نا خـودآگاه قومی نیروی رشد می‌دهد ، خون رادر خون می آمیزد ،بیزارمی کند،به‌طبیعت می گشاند زبان از یاد رفته را بیاد می‌آورد ، قدرت تجدید نظر می‌دهد ، پناه گاه می‌شود ، زخم پذیرمی‌سازد ، خرد می‌آورد، مجنون می‌سازد، به جذبه می کشد، به‌مبارزه می‌خواند ،نقاب از چهره برمی‌دارد، به‌ریشه‌می‌برد، مواجه می‌سازد،عشق می دهد، به‌همزاد درونی‌زبان‌می‌بخشد،ازقالب‌وا‌ـ میرهاند»به‌قالب می کشاند،ترس می‌دهد، نیرومی‌فزاید،رهامی کند، به‌بند می کشاند ، جان می‌دهد ، بی جان می سازد ، مهربان می‌کند ،به حیله وا می دارد ، نفی می کند ، سیراب می‌سازد

اما ،
در آنسوی همهٔ مرزها ـ
هنر
چیزدیگری ست ،
واین « چیزدیگر »
همان چیزی ست
که با آفریدن هر اثر هنری ، شکل می‌گیرد .

موقعیت های سه گانهٔ هنر : **«فرد قبیله‌ای»** درمقابل طبیعت ، جامعه درمقابل طبیعت (وجامعه) ، وفرد در مقابل جامعه و(طبیعت) . نقاشی های بدوی غارها ، موقعیت « فرد قبیله‌ای » را در مقابل طبیعت ورقصهای‌جمعی ، موقعیت‌جامعه‌را درمقابل‌طبیعت(وجامعه)نشان‌میدهند . تا این جا ، هنر هنوز نام هنر بدست نیاورده است و بعنوان وسیله‌ای ارتباطی بین نیروهای طبیعت ونیروهای تولیدی بکار میرود . هنگامی هنر ، اعتباراسمی‌خودرا بدست‌آوردکه وحشت فرد از ناشناختگی‌طبیعت جای خود را کاملابه وحشت ازناشناختگی جامعه داد . در این دوره ، اندام جادوگر پاره پاره می‌شود. کاهن‌وملای دین ، واسطه‌ای که هوائی را به جامعه اخت میدهد وخنیاگردوره گرد بدنیا می‌آیند . آرام‌آرام ، با پررنگ‌شدن‌مرزهای‌طبقات ، هنرمند می‌فهمد که بعنوان یك هنرمند

وجود دارد و بس .سنت هاوقوانین‌هنری ، جای خودرا بـازمی کنند . هنرمند به‌جای چشمهای خود ، چشم قانون رامعتبرمی‌داند ..وهنر که ارتباط‌ازدست رفته را سامان می‌بخشید ؛ با دست آوردن اعتبار اسمی ، وظیفهٔدرونی خویش را ازدست می‌دهد .

تا هنگامی که فرد خودرا دربرابر جامعه ، تنها ندیده بود ، نه سنت بصورت یك قانون تغییر ناپذیر و دست وپاگیر در آمده بود ونه هنرمند بعنوان یك شخصیت فردی شناخته شده بود . سنت اگر وجود داشت ، سنت‌ملموس ، راحت وسود رسان جامعه‌ای بود که خود را بـا نیاکان وباطبیعت‌ناشناخته ، همخون می‌دید . هنرمند، «آقای هنرمند» نبود،بت‌تراش معابد یاجادوگرباران‌سازبود . به مرور،علقه ها گسسته شد ، اما جامعه قوانینی داشت . فرد خودرا درمقابل آن تنها می‌دید ، امـا یارای عصیانش نبود . نصاب الصبیان ، نصاب سنت پرستی بـود . این سنت ، سنتی نبود که مانند ادوارپیشین آدمی را با طبیعت ، جامعه وخود ،آشتی دهد ؛ بلکه سنتی‌بودسازشگر فرد عاصی‌باجامعهٔدرمانده. فـرد ملزم شدکه برای هماهنگی بـا جامعه ، قوانین وآئین هائی را بیاموزد که حاصل‌عمر نیاکان‌جامعهٔاوبود . سنت ، ارج یافت‌وهنرمندی را که چون بچه های مردم گریز،سازفردیت میزد به‌همخوانی خواند . با این‌حال ، نکتهٔاساسی چیزدیگری بود . تنهائی فرد درمقابل‌جامعه،

به هنرمند عنوان هنرمندی بخشید ، اما هنر نه نان بود و نـه گوشت . ارزشی نا ملموس داشت . پیش ازاین « بت تراشی » و « باران سازی » بود و ارزشی روز مره ای داشت ، اما چون نام «هنر» گرفت ، تفننی، تزئینی، پرتکلف ودور ازذهن شد . اکنون‌که جادوگران ، نفوذ خود را ازدست داده بودند وجادوگری به شریعت دلیلتراش بدل‌شده بود ، سنت عنصری بود که می‌توانست ارزش‌ازدست رفته هنرمند وبی‌اعتباری هنراورا به‌اوبازگرداند. فرزند بت‌تراش‌معابد «چغازنبیل» که‌مجسمه‌ـ سازبود ، با پیروی ازاصل « تقارن » که در بتهای اسلافش برای راحتی کاربوجودآمده بود ، دوارزش ازدست رفته بت تراشی را درقالب هنر بصورت قالبی ، متجسد می کرد : پیروی ازقوانین هنرضروری است و هنری که از قوانین پیروی نکند هنر نیست ؛ هنرمند دارای شخصیت است وهنرمند بودن دارای رموز و فنونی است . نتیجه آن که هنر ، « اعتبار» ی گرفت . اما این اعتبار ، اعتباری نبود که به هنر ارزش واقعی بخشد : ممکن است که هنر، تفننی‌باشد امادرعین حال‌ازقوانین وآدابی پیروی می کند . تخطی ازاین قوانین ، تخطی ازمرزهنراست. هنرمند بیچاره که اورا به هیچ کوئی راه نمی دادند وخود نیز دیگر سودای ملائی درسر نداشت ، بلکه فقط درتثبیت کارش به کار نجاران، گوشتفروشان و استربانها حسرت می‌برد ، بناگهان راه فرجی یافت: اعتباریافتن بواسطهٔ ایجاد فاصله بین‌مردم وخود. زبان بسته ها ،هنررا

زبانی پر تکلف می دانستند که دیگر نه مجسمه هایش ، قابل ستایش وتعظیم است ونه اورادش باران ساز. اما هنرمندی که بندی سنت شده بود ، و واسطهٔ حاصل عمر نیاکان با جامعه ، مفری یافت : کارت پر تکلف وناملموس ، اما دارای قوانین وآداب ؛ روا چنین باشد ، تودر معابد مرموز بنشین و پاسدار نیروهـای سنت پرستانهٔ ماباش . ایـن به آن در !

هنر که باید ارزش مفاهیم را به مفاهیم باز می گرداند و ارتباط ازدست رفته‌را احیاء میکرد،وظیفه درونی‌خودرا ازدست‌داد. هنردیگر ارزش رابه زبان باز نمی گرداند بلکه ارزش را اززبـان میگرفت : « ☆ بدان که‌شعررا ادواتیست وشاعری را مقدماتی که بی‌آن هیچ کس را لقب شاعری نزیبد و برهیچ شعر نام نیك درست نیاید . » اما ادوات شعر؟ « کلمات صحیح والفاظ عذب وعبارات بلیغ و معانی لطیف است که چون درقالب اوزان مقبول ریزند ودرسلك ابیات مطبوع کشند آن را شعر نیك خوانند .» ومقدمات‌شاعری؟ «آن است که فرد برمفردات لغتی که بر آن شعرخواهد گفت وقوف یابد ، و اقسام ترکیبات صحیح وفاسد آن را مستحضرشود ومذاهب شعراء مفلق وامراء کلام درتأسیس معانی شعروسلوك مناهج نظم بشناسد وسنت وطریقت ایشان درنعوت و صفات ودرجات ومخاطبات وفنون تعریضات‌وتصریحات‌وقوانین تشبیهات

---

*ـ شمس قیس : المعجم فی معائیراشعارالعجم (قرن هفتم هجری) . به تصحیح : محمد قزوینی . انتشارات دانشگاه . صفحهٔ ۴۴۵

وتجنیسات وقـواعد مطابقات ومغالطات و وجوه مجازات و استعارات و سایرمصنوعات کلامی بداند ۰ » و« آگاه شدن بـرمفردات لغتی کـه بر آن شعرخواهد گفت » فقط دراین بود که « سلوك مناهج نظم » را بشناسد ، نه آن که زبان را بپالاید وعلیهٔ فرسودگیها وسائیدگیهای آن قیام کند .

در نظر شاعر یا داستاننویس ، کلمات اعتباری کمتر از اشیاء ندارند ✡ وبهمین جهت دارای « ارزش طبیعی » هستند . قصد آنهـا از چیدن شعر یا داستان، استعمال کلمات نیست ، وجود خود کلمات است. آن عینك برای چشم ضعیف استعمال می‌شود و آن صندلی برای نشستن. اما ادبیات، صورتی انسانی دارد . استبداد است اگر یك انسان همچون عینك وصندلی بکار گرفته شود ، وادبیات مانند بشر همیشه وقتی کـه استعمال شده است وموجودیت آن ـ موجودیتی در کنار موجودیتهای دیگر ـ نادیده گرفته شده ، یله رفته است .

سؤال : پول دردنیای سرمایه داری دارای ارزش طبیعی است ، اگر کلمات نیز اعتبار طبیعی بیابند ، خوبیگانه سازنمی‌شوند ؟

✡ـ ژان پل سارتر تنها شاعر را صاحب اصلی و واقعی این خصوصیت میداند . رجوع شود به : سارتر: ادبیات چیست ؟ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ومصطفی رحیمی ۰ انتشارات زمان . بخش اول .

جواب : تفاوت کلی در اختلاف ماهیت پول و کلمه نهفته است : پول فقط یك وسیله است اما کلمه (زبان) وسیله‌ای است که هدف را درون خود دارد . ازسوی دیگر، نگاه شاعر وداستاننویس، تفاوت ساختمانی را آشکار می کند : فقط نحوهٔ نگاه وارزشگذاری بر کلمات در پیش چشم شاعر وداستاننویس مانند اعتبار اشیاء است ؛ کلمات اعتباری هم ـ شأن اشیاء دارند اما شیء نیستند . بهمین جهت ادبیات خود بیگانه‌ـ سازنیست . زیرا ماهیت کلمه را فدا نکرده‌است بلکه ارزش طبیعی آن را بدان بازداده است .

نقطهٔ آگاهی و ضدیت : هنرمند می‌فهمد که زبان ، سائیده شده است و ازانتقال مفاهیم عاجزاست .

معارضه بـا اعمال خود بیگانه ساز وانتخاب طبیعی اشیاء : به جای چشم قانون وقاعده ، چشمهای خود را قرارمی دهد .

نگاه دوباره : به احساس اولین نگاهی بار می گرددکه آدمی به جهان انداخت : توفانی ، ناشناخته ، هراس آوروسرشار از تـازگی و سوزانندگی .

هنر، ارزش زبان را به زبان بازمی گرداند.

هنر، ارزش مفاهیم را به مفاهیم بازمی گرداند .

هنر، ارزش روابط را به روابط بازمی گرداند .
هنر، ارزش آدمی را به‌آدمی بازمی گرداند .

۱۱

هنر ـ که ارزش را به زبان بـاز می گرداند ـ دارای قوانین خاصی‌ست . قوانینی که ازحیات درونی هنر سرچشمه گرفته اند و نظم ساختمانی خودرا ازساختهای بیرونی ، عاریه نکرده‌اند .

هنر، بعنوان یك ساخت : واحدی که دارای‌ترکیب وترتیب خاصی‌ست ، ساختی که همهٔ‌اجزاءآن‌دارای‌نظامی‌یکپارچه‌است‌ومی‌توان درآن بنوعی اسلوب ونظام خاص دست یافت .

هنر، به عنوان یك « ساخت » ؟

وقتی که بیماربه طبیب مراجعه می کند ، خودرا کاملا بدست او می‌سپارد ؛ زیرا مرض ، شوخی بردار نیست ، وزخم برجان بیمار فشار می‌آورد: علم طب‌وجود دارد وتومحتاج به طبیبی .اما درمقابله با هنر، **«هنردوست»** خود را در آفریدن اثرهنری سهیم می بیند . او بخود نمی گوید: همانطورکه خودرابه طبیب سپردم ، بدست هنرمندمی‌سپارم؛ زیرا می پنداردکه چون به مصالح یك هنرمند ـ کلمه ، رنگ ، بوم ،

سنگ ، صدا ، تن و... ـ آشناست ، در نتیجهٔ او نیزصاحب نظراست. اگرهنردوست ، درمقام اول ، خودرا به اثـرهنری تسلیم‌کند ، بدون شك این سهیم بودن چهرهٔ دیگری می‌یابد واو آفرینش هنرمند را در درون خودکامل خواهد کرد .

علم ریاضی، قواعد وزبان خاصی‌دارد که هر کس برای آموختن آن ، مجبوربه اطاعت ازاین قواعد است . ولی در برخورد بـا هنر ، زبان بسته ها نمی پذیرند که باید اول زبان آن هنررا آموخت تا بعد بتوان به رموز آن واقف شد . زبان ادبیات ،کم از زبان ریاضی نیست، اما ازاین جهت که بـا زبان روز مره سروکاردارد ، به‌رسمیت شناخته نمی‌شود . گوئی ،تفننی‌در زبان روز مره است که هر کس می‌تواند از عهدهٔ آن برآید .

هنر، جدا ازهمهٔ ساخت ها ودر رابطه‌باآنها ، ساختمانی بقاعده دارد .

۲

روزنامه ها حداقل روزی چند ستون ازصفحات خودرا به بحث دربارهٔ مسائل هنری اختصاص می‌دهند ؛ مجلات هفتگی و مـاهنامه ها صفحات بی شماری را در بـارهٔ هنر، سیاه می کنند . منقدین هنری و ادبی‌دست‌اندر کارند تابینش هنری‌مردم را راجع به‌آخرین نمایشگاه نقاشی وآخرین مجموعهٔ شعربپالایند ، وآنچه که براستی فراموش‌شده

است، حیات‌درونی‌هنراست . آثارادبی **خوانده** نمی‌شوند ، نمایشگاه‌های نقاشی **دیده** نمی‌شوند ، کسی به‌آثارآهنگسازان **گوش** نمی‌دهد؛ همه به جای چشم های خود ، چشم متقدین هنررا نهاده‌اند . هیچ چیز حیات خود را ازدون خود مایه نمی گیرد ونوشته های مربوط به‌آثـار هنری بجای خرد آن آثارخوانده می‌شوند . هنر، ارزش‌درونی خود را ازدست داده ، بصورت عنصری بی بو وخنثی ، رنگ باخته است .

مصاحبه کنندگان، منقدین، شاعران ، داستانویسان،روزنامه‌نگاران ، روشنفکران ، نقاشان ، هنرپروران و خوکپروران حکومتی ـ آه چه خوشحالی عظیمی‌ست که آدمی حتی بدون گفتن یك کلمه از سرخشم ، به بی اعتنائی ، همه‌آنها را قتل عام کند .

هنربه عنوان یك ساخت .

درمقابله با این‌ذهن‌کوبی همیشگی ، اگرآدمی رخصت قتل‌عام « آنهـا » را نیافت ، تنها کار باقـی مانده ، تعلیم چریکی ست : به هنگام برخورد با یك اثرهنری ، به ساخت درونی آن توجه کن ونه نوشته های مربوط به‌آن . روزنامه هـا و مجلات را نخوان . رادیو و تلویزین راخاموش کن. گوشهایت را با دودست بگیروچشمهایت راببند.

به« خفاش » خوش‌آمد گوی .

نه . نه . نه . نه . نه .

۱۲

کلمه ، درخود ودر رابطه با دیگر کلمات ، حیاتی قرار دادی دارد .خمیرهٔ ادبیات ، کلمه است . هنرمندکلامی (شاعروداستانویس) درعین حال‌که می کوشد قواعد حاکم بر کلمات را بشکند ، مجبور به اطاعت از آن قواعد است ؛ مگر آن که طالب ارتباط نباشد ، در آن صورت ادبیات بصورت محفوظه‌ای غیرقابل استفاده درمی‌آید ، زیراکه بدیهی ترین اصل آن‌که ایجاد ارتباط است ، نادیده گرفته شده است. حتی آن اثر ادبی که در هجو ارتباط ، شکل می گیرد ، مجبور به اطاعت ازقواعد بدیهی ارتباط است .

هنرمند کلامی ،می کوشد تابه کلمات ، ارزش بخشد . میزان و چگونگی این ارزش ، تنها درچهارچوب آثارادبی ، هویداست ؛ اما خارج‌ازمحدودهٔ هراثری می‌توان گفت ،که‌کلمات درادبیات ، استعمال نمی‌شوند . اختلاف کارمقاله نویس، باهنرمند کلامی برسر کلمه، این است که مقاله نویس با نوشتن ، چیزی را ابلاغ می کندحال‌آن که هنرمند چیزی را کشف می نماید . برای اولی ، کلمه پیک پیام است وبرای دیگری ، کلیدی ست‌که می‌چرخد ودررا بازمی کند :

جهان با چیزهای مختلفش . کلمات به هنرمند کلامی یاری می‌دهند ، تا چیزهائی راکه نامشکوف است ، کشف کند . دراین نسق ، کلمات مفهوم قراردادی را ابلاغ می کنند ، امـا درضمن برای هرخواننده ، بصورت کلیدی سحر آمیز درمی آیند: بدون زنگار همیشگی و گشایندهٔ گنجهای سر بمهر .

دستور زبان دوگانهٔ ادبیات ـ که ازیك سو هنرمند را بقرار داد زبان متعهد میکند واز سوی دیگر به شکستن حدود آن وا می دارد ـ کشف کردنی‌ست نه استعمال شدنی ؛ وتنها خصوصیت مشخص آن این است که کلمات راهم شأن اشیاء میداند. شأن شیء نـه دراستعمال آن که درموجودیت آن نهفته‌است . با دست لمس‌می‌شود وانکار کردنی‌نیست. کلمه در ادبیات ، چنین شأنی دارد ؛ معهذا هنرمند کلامی رویا پرست نیست وبه اشباح خیالی جان نداده است . چرا ؟

زبان قـراردادی ، چگونه بوجودآمد ؟ شیء وجود داشت امـا المثنائی میخواست . کلمه، نایب اختیاراشیاء ومدلولها شد . این المثنی درآغازشأنی همچون مدلول‌خود داشت ، اما عادتی شد ورخت فرسوده پوشید . هنرمند کلامی درآرزوی ایجاد آن ارزش از دست رفته است : کلمات شأنی همچون اشیاء دارند بدون آن که شیء باشند . این کلمات جاندار نه تنها رویهٔ عادتی راندارندبلکه خود موجودات تازه‌ای‌هستند. لازم نیست به آنها دست بزنید تا وجودشان را حس کنید ، آنهـا این

احساس را درشما جان می‌دهند که براستی لمس شدنی هستند . آن گاه می‌توانید لمسشان کنید . عاقلانه ترین کار این است که بهنگام روبرو شدن با یك اثرادبی ،آشنائی‌خودرا با کلمات بروی خودنیاوریم . آنها قابل ارتباط هستند ، اما نه آن‌کلمات فرسودهٔ قراردادی می باشندونه اشیائی که تحت تأثیراستعمال عادتی، رنگ باخته‌اند . دردنیائی‌هم‌شأن اشیاء ، آنها جانداران تازه‌ای هستند .

هنرمند کلامی لازم نیست که برای ایجادآن ارزش‌ازدست رفته، قرارداد تازه‌ای بیافریند . نگاه او، قابلهٔ این قرارداد است . الف ✡ فقط تا جائی الف است که ازعهده ارتباط برآید ؛ مقاله نویس بهمین‌جا پایان میدهد وهنرمند ازآنجاآغازمی کند : الف ، الف هست ، اماچیز دیگری‌است .

نحوهٔ این آفرینش را می‌توان با تصویر زیرنشان داد : تماشا ـ گران‌به دیدن نمایشی‌رفته‌اند .درورقه‌ای که‌پیش‌ازشروع‌نمایش به‌آنها داده شده است ، اسامی بازیگران و نقش آنها ذکر شده است . نمایش ، شروع می‌شود . بازیگران با لباسهای بدلی به صحنه می‌آیند. همهٔ‌آنها همان بازیگران قدیمی‌وآشنا هستند ، ونقش های مألوف خود رابه عهده دارند .تماشاگری‌که در ردیف‌اول نشسته است نفسی‌براحتی می کشد وبه رفیقش که دیگرخانه زاد تماشاخانه شده است می گوید:

---

*ـ « حرف » جزء اساسی کلمه است ، ودر اینجا منظور را نمایانتر می‌کند .

« راحت شدم . همان بازیگران قدیمی و ماهر هستند که حتماً از عهدهٔ ایفای نقش خود برمی آیند . » بازی بـا رنگ همیشگی خود شروع می‌شود . اما ، ناگهان ، انگار، چیزی اتفاق افتاده است . تماشاگران از تعجب بپامی‌خیزند . چه ! بازیگران لباسهای همیشگی خود را ازتن در آورده‌اند فریادومی کشند : مـا می خواهیم چیز دیگری برای شما بازی کنیم !

کلمات درادبیات فقط به علت قابلیت‌ارتباط ، بما آشنامی‌باشند، وگرنه موجودات تازه‌ای هستند .

در زندگی روزمره ، اشیاء ، مفاهیم ، روابط و کلمات ، حدود خودرا مشخص کرده اند . اما درادبیات ، واقعیت آنها مورد شك قرار می گیرد .

هیچ چیز ، حتی روز مره‌ای ترین چیزها ، بـرای هنرمند یك واقعیت شکل گرفته وتمام شده نیست . دائماً درحال کش آمدن و آب رفتن است . دراین‌دنیای فرسوده که کلمات رنگ باخته‌اند، هنرمندی که‌ادعامی کندآنهاموجودات تازه‌ای هستند ، باید اول موجودیت آنهارا ثابت کند : الف، الف است. ازهمین‌روست که کلماتی‌مانند«زن»،«مرگ»، «انقلاب»و«عشق» که‌وسیع‌ترین‌وعمیق‌ترین‌کلمات‌هستندومی‌توانندبجای

یك شعر بزرگ وقدرتمند بنشینند ، بهمان نسبت تأثیر خود را ازدست داده‌اند. نحوهٔ استعمال ،از آنها حدودی مشخص ، عادتی شده و بی‌معناء ساخته است . الف دیگرالف نیست ؛ وبه سخن گفتن درخلاء می‌ماند . راه حل چیست ؟

گروهی ازشاعران وداستانویسان ، می کوشند تا برای باز گرداندن مدلول به دال ، بوجهی دال را دگر گون‌کنند . بهمین جهت ، در نحوهٔ ساخت ظاهری کلمات دست می برند تا خواننده ، متوجهٔ حضور وجود دال شود و وسعت معنای مدلول را درنظربگیرد . بـرای آنها ، الف ، الف نیست اما چیز دیگری ست . واشتباهشان درست درهمین جاست ؛ زیرا اگرالف ، الف نباشد نه تنها چیزدیگری نیست که دیگر از عهدهٔ ارتباط هم برنمی‌آید . هنرمند باید با همین کلماتی که در دست دارد ایجاد رابطه کند . اومی تواند با ایجاد روابط جدید هنری ، طرزدید خواننده رانسبت به کلمات تغییردهد ؛ اومی‌تواند درطرزاستعمال‌کلمات دست ببرد ونه درطرز ساخت ظاهری کلمات . چرا که کار او درضدیت با سائیدگی‌زبان است ونه درضدیت با زبان . کلمات غلنبه ومغلق‌قدیمی بکاربردن ، ترکیبات عجیب وغـریب ساختن ، ساخت ظاهر کلمات را درهم شکستن و « زبان پاك» پیراستن ؛ اینها همه بیهوده است . زیرا ، پیش ازآنکه رویهٔ عادتی کلمه را برکند ؛ خود براستی ، هستی کلمه را ازکلمه گرفته است .

اگر گفته می‌شود که ادبیات خوب ، زبان را می پالاید ، مقصود پالودن هیأت ظاهری الفاظ (دال) نیست ؛ چرا که زبان در صورت ظاهر خود هرگز فاسد نمی شود ، بلکه تغییر می کند . ☆ فصلی که ادبیات خوب درپالودن زبان می گشاید فقط درابداع ترکیبات ولغات تازه نیست، بلکه بیشتر در نحوهٔ ساختمان جمعی کلمات ، رابطهٔ بین دال و مدلول و در نتیجه قوت بخشیدن به معانی ست . چون معانی نیرومند شدند ، کلمات پایدارمی‌مانند وبجای آنها کلمات بیگانه نمی‌نشینند . این خود، خمیرهٔ استعار زدائی است .

---

* ـ « ... معهذا زبان هم ازنظرصورت وهم از نظرمعنی تغییرمی کند. چرا ؟ سوسورمی گوید برای اینکه « رابطهٔ » میان دال ومدلول سست می‌شود ویا تغییرمی کند.» واترمن: سیری درزبانشناسی. ترجمهٔ : فریدون بدره‌ای. انتشارات کتابهای جیبی . صفحهٔ ۹۹ .

آن سوی شعر

« ساخت » شعر را در کجا باید جستجو کرد ؟

بی گمان هر شعر، ساخت خودرا خودارائه‌میدهد، ولی به‌علت پشتوانهٔ هزارسالهٔ « عادتی شده » ها، راه های حواس آن چنان پـالوده نشده‌اند که ذهن ، دربرخورد با یك اثرادبی ، در جریانی که ساخت آن اثر می‌طلبد قرار گیرد . براستی **پیشزمینه** را باید در کجاجستجو کرد؟ آیا (هم چنان که در بخش پیش بر آن تاکید شد) ساختمان شعر بـر ساختمان زبانی خود تکیه دارد وجستجو در آن جا خاتمه می پذیرد ؟ نه .زیرا اگرچه شعربرساختمان زبانی خود تکیه دارد ، اما از **ساخت زبانی** یك **ساخت‌هنری** مـی سازد . زبـان ، در این حال **حدود هنری** می‌یابد ، وسعت می گیردو کلمات، موجودیت تازه‌ای می‌یابند.

برای شناختن ساختمان هر شعر ، باید **خصوصیات** آن شعر را دریافت و بر آن دسته ازخصوصیات تأکید کرد که در طرز دیدنسبت به

شعر تأثیر بد نمی گذارند . از اینرو باید نخست آنچه را که در فراسوی نظام شعر است وازخارج به آن تحمیل شده است کنار گذاشت و آن گاه به اصطلاحات وخصوصیات شعر رسید .

چگونگی آفرینش شعر ـ زیبائی ـ مضمون ـ احساس ـ عروض ـ قایده ـ سنت ـ احترام به اصول اخلاقی ـ روح زمان ـ تقسیم بندی شعر (به لحاظی بیرون ازشعر) ـ رابطهٔ جامعه (با شعر) ـ گریز از واقعیت ـ تأثیر وتقلید ـ

زبان بسته‌ها، خصوصیات شعر رادراین« **اصطلاحات**» ومانند آنها جستجومی کنند . اما شعر، ساختمانی جداگانه دارد ونمی‌توان میزان توفیق یك شعررا ، بعنوان شعر، درفراسوی نظام آن جستجو کرد .با این حال ، درست بهمان علت ، اگرشاعری درشعرخود نسبت به‌اصول اخلاقی پا بند است یا به « ملیت خواهی » و سنن ملی ، اهمیت زیادی می‌دهد ، نباید مورد **باز خواست** قرار گیرد : شعر را هزاران هدف ماسوای خود است ولی هیچ کدام نمی‌تواند معیارشناخت شعر باشد . شعر به عنوان یك « ساخت » .

چگونگی آفرینش شعر

باشاخ گوزنی آکنده ازمـادهٔ رنگین ، دست از منبعی الهام شده

اندام گاومیش را در حرکتی تند، رسم کرد . مادهٔ رنگین با فشارهوای دهان، گاوراجان داد .

سرشارازجیرتی‌ناگهانی ؛ چه شد ؟ چه بودکه دست را این چنین‌قدرت داد ؟ سازندهٔ یك لحظه . بندی یك دم .

آفرینش هنری ، چنین پا گرفت .

اما ، انسان بدوی ازتجربهٔ شخصی خود مایه می گرفت ، وحال آن که انسان شهرنشین، تجربهٔ «ناخودآگاه قومی» را درپس سردارد. جهان برای آن یك ، ازخود آغازمی شد واین یك را از آتش جهان تنها اخگری ست .

آیا چگونگی آفرینش شعر، در طرز تفکرآدمی نسبت به شعر تأثیرمی گذارد ؟

شاعران خود بیش ازهر کس دیگر دراین باب سخن رانده‌اند. برای یکی شعر در **حالت جذبه‌ای** شکل می گیرد و دیگری پیش از آن که شعرش را بنویسد ، از کم و کیف آن آگاه است .

هنگامی که نقاش بدوی ، دومین تصویر گاومیش را بر دیوارهٔ غار می کشید ، در یك حالت جذبه ای ، تمامی طرحی را که قبلا از گاومیش اولی درذهن‌داشت به دست‌خود منتقل‌کرد . **نقاشی** با کشیده‌شدن دومین طرح ، تاریخ وپیشزمینهٔ خودرا بدست‌آورده بود ،اگرچه

دریك آن ، ازنوك انگشتان ، بروزمی کرد .

روانشناسان ، بدان امید که عواملی را که باعث **خلاقیت هنری** می شود توضیح دهند ، راجع به چگونگی آفـرینش و لحظهٔ خلاقیت هنرمند سخن‌می گویند : تجربیات شخصی، عقده های جنسی ، حرکات کودکانه ، حرکات دیوانه وار، نا خود آگاه قومی . اما روانشناس نمی داند که تحقیق دراین مسائل بـرای هنرمند چندان فایده پذیر نخواهد بود ، وتنها بـه کار روانکاوان ـ بعنوان یك **روانکاوی** ـ خواهد خورد . با این حال اگر تحقیق راجع به چگونگی آفرینش شعربوسیلهٔ خود شاعرصورت گیرد ، روشنگریك چیز است : چگونگی به وجود آمدن آفرینش شعر. واین کارتنها فایده رسان شاعران دیگر خواهد بود که میزان دستکاریهای شاعر را در مراحل مختلف تصحیح شعر، دریابند .

زیبائی

زیبائی ، ترکیباتی‌ست که خوش‌آیند ما قرار گیرد .* **ترکیبات ؟**

---

*ـ « زیبائی ، یکپارچگی نسبتهای صوری درحس ادراك ماست .»
Herbert Read : The Meaning of Art . London . P.16

تمامی بحث های **زیبائی شناسی** برسرهمین‌مسأله است . کدام دسته از « ترکیبات » خوش‌آیند ما قرارمی‌گیرد ؟ این ترکیبات زیبا ازچه ساخته شده‌اند ؟

مثال : غروب خورشید .

دیدن غروب خورشید برای من « زیبا » ست و برای دوست من نیست ؛ حتی‌بیشتراوقات برای‌من‌هم زیبانیست . عجله دارم ، گرسنه‌ام خواب‌آلودم . چرا ؟ چه پیش‌آمده است که غروب خورشید برای‌من زیبا باشد وبرای دیگری نه ؟

طفلك ! حتی اگرزیبائی شناسان دریابند که چرا غروب‌خورشید برای توزیباست ، درعقیدهٔ دوستت تغییری نخواهند داد . برای کسی که غروب خورشید زیباست ، ملاکهای علمی چه تأثیری دارند ؟

آیا **زیبائی‌هنری** چیزدیگری ست ؟

« یکروزبا فیلسوفی به تماشای نمایش حزن انگیزی رفته بودم می‌گفت : «چقدر زیباست !» پرسیدم : «زیبائی‌این نمایش درچیست» ؟ گفت : «دراین که مصنف به هدف نهائی خود رسیده است .» فردای‌آن روزمسهلی‌خوردکه دراوتأثیر نیکو کرد . گفتم : «این مسهل نیزبه‌هدف نهائی رسید، پس‌مسهل‌زیبائی‌ست!»دریافت که نمی‌توان گفت : « مسهلی زیباست .» و به چیزی عنوان زیبائی می توان داد که محرك تحسین و

مسرت ولذت باشد ؛ وچون آن نمایش تأثیرانگیز در اواین‌احساسات را برانگیخته بود ، زیبا بود .

چندی بعد با هم سفری بانگلستان کردیم . همان قطعه را با ترجمه‌ای کامل وخوب در آن جا نمایش دادند ولی همهٔ تماشاگران‌از دیدنش اظهارخستگی‌وملال کردند. رفیق فیلسوفم گفت : « اوه !معلوم می‌شود که زیبائی محض درچشم انگلیسی و فرانسوی فرق می کند . » وپس ازاندیشهٔ بسیارچنین نتیجه گرفت که زیبائی‌غالباً نسبی‌ست . آنچه درژاپن پسندیده وزیبا جلوه می کند در رم نا زیباست و آنچه درپاریس معمول ومرسوم ست درپکن پسندیده نیست ، وازتهیهٔ مقالهٔ مفصلی که که میخواست دربارهٔ جمال وزیبائی بنویسد ، منصرف شد . ☆ »

اگر آن فیلسوف از نوشتن مقالهٔ زیبائی شناسی خود منصرف نمی‌شد، هنگامی که به کلمهٔ «ترکیبات» می‌رسید (زیبائی،ترکیباتی‌ست که خوش آیند ما قرار گیرد) در می ماند . باید این « ترکیبات » را شناخت .

درهنر، « ترکیبات » درست همان خصوصیات ساختمانی یك‌اثر هنری هستند . اگر بگوئیم : «آن شعر زیباست » به این می ماند که

---

* ـ ولتر: منتخب فرهنگ فلسفی . ترجمهٔ نصراله فلسفی . انتشارات ترجمه ونشرکتاب . صفحهٔ ۱۶۲ .

بگوئیم : «آن شعر، شعرخوبی‌ست» وبـا گفتن این حرف چه چیز را ثابت‌کرده‌ایم ؟ این که‌مشخص کنیم چراآن‌شعر، شعرخوبی‌ست ، واین جا درست نقطهٔ آغازپژوهش ماست .

پس « زیبائی » مفهومی نیست‌که بتوان باآن ، راجع به یك‌اثر هنری قضاوت کرد ، بلکه درنفس هریك از معیار های ما برای شناخت هنروجود دارد .

مضمون

« مضمون »کاملترین نامی‌ست که می‌توان به همهٔ مفاهیم ماسوای شعرداد که خوانندهٔ آسانگیرمی‌کوشد بـا آنها شعر را بسنجد . بهمین علت ، مضمون درمقابل‌شعر قراردارد .

مضمون « شیخ صنعان » عطارچیست ؟ رابطهٔ عشق‌بادین. مضمون منطق‌الطیر» چیست ؟ وحدت وجود ورابطهٔ مراد بامرید .

تمامی‌این مضامین‌را می‌توان در کتابهای عرفانی یافت ، مضمون را بخودی خود اهمیتی نیست . اما : آیا هیچ مضمونی را بر مضمون دیگر برتری نیست ؟ سخن گفتن ازلنگهٔ کفش مساوی سخن گفتن از شکنجهٔ زندانیان سیاسی‌ست ؟

در کجا ؟ درمقاله نویسی ؟ مقاله نویسی خود یعنی مضمون‌ـ نویسی . درآن جاست که « مضمون»اهمیت اساسی می یابد . سخن مـا

دربارهٔ هنروشعراست .

هنر ازجائی آغازمی‌شودکه مضمون فرومی ماند . یك اثر ادبی نشان بدهیدکه « موجودیت » آن فقط به خاطر « سخن گفتن از لنگهٔ کفش » باشد . با این حال آثارادبی بی شماری هست که درهمان‌حال که از لنگهٔ کفش سخن می گوید درد ناکترین **جراحات بشری** را (و این اصطلاح مورد علاقهٔ « مضمون نویسان » است) نشان میدهد . رابطهٔ بین مضامین همیشه پـا برجاست ، چرا که ازحیطهٔ دنیای آدمی بیرون نیست .

هنر به « مفاهیم » **صورت خارجی** می بخشد . برای « وحدت وجودی » ، « عشق زمینی » کـه در « شیخ صنعان » بصورت « دختر ـرسا » درآمده است ، فقط اهمیت دارد (ودرست بهمین علت غـالب آثارعرفانی ، هنری نیستند) اما برای هنرمند ، « دخترترسا » در عین حال‌که می تواند عشق به خاك‌را برانگیزد ، « دخترترسا » ست :ترسا بودنش . نجواهـایش . عشقش . سرخورد گیش . « موجودیت » اش . درهنر، « صورخارجی » است که‌آدمی را شیفتهٔ خود می کند نه مفاهیم ضمنی. دراین حال، صورت خارجی بامفهوم جفت می‌شود واز همدیگر تفکیك پذیر نیست : داعیهٔ هنرمند .

شاعری شعری میخواند وشنونده‌ای می پرسد : « آقا ! ما که

نفهمیدیم مقصود ازاین شعرچه بود .» شنوندهٔ احمق نمی داند که اگر مقصوداز خواندن آن شعر، فقط افادهٔ فلان مفهوم ومقصود بود چه احتیاجی بود به شعر. درجواب غالباً با پاسخی نیمه جدی روبرومی شویم : « درست است که فلان مضمون را می توان بسادگی گفت ، ولی اگردرخلال یك شعر بیاید ، تأثیرش بسیار بیشتر است.» بسیارخوب .تصور کن که مقصوداز سرودن شعر، همین است ، ولی مگر نباید معیارهائی داشت برای میزان تأثیر آن شعر واین شعر؟ پس ارزش یك شعر بستگی به ارزش مضمون آن ندارد .

احساس

زبان بسته ها ، نظرخود را راجع به اشعار دلخواهشان ، چنین بیان می کنند : « چه پراحساس ! » ومنظورشان از این سخن آن است که « فلان شعر آن چنان سرشار است که بیان نـاکردنی ست » . اما **سرشار از چه ؟ چه چیز ، بیان ناکردنی است ؟**

احساس ابتدائی ـ احساس کور .

غالباً ، آن دسته از آثار ادبـی که وضع ما را تثبیت می کنند برایمان با ارزشند . «احساس ابتدائی» وضع آدمی را « تثبیت » می کند، ذورهٔ جستجو را می کشد ، معانی را دگرگون می کند وبا **غلو** کردن درجنبهٔ «احساساتی» زندگی ، انسان را سطحی ، زود فریب وخیالپرور

می سازد .

پس : « سرشار » از « وضع خـودم » ، از « حدود رنگباخته و فرسودهٔ وجودم ».

آیا گفتن اینکه : «آن شاعر، شعری بیان ناکردنی عرضه کرده است » به سخن خوانندهٔ خیالپروری میماندکه علت عجزخودرا ازغثو ثمین کردن یك شعر در« بیان ناکردنی » بودن آن شعر می دادند؟

یك‌شعر براستی هنگامی « بیان ناکردنی » است که‌آدمی ازعهدهٔ توصیفش جزبوسیلهٔ « کلمات » و « ساخت » آن شعر بـر نیاید ؛ یعنی ساختی آن چنان قدرتمند که جزبوسیلهٔ خود نموده نشود . دراینحال، انسان‌ازعهدهٔ غث وثمین کردن‌چنین شعری برمی آید، اما همیشه نقطهٔ ابهامی باقی می‌ماند ،که باردیگراورا به شعربازمی گرداند و وامی‌دارد که هزاران بارآن نقطهٔ مبهم وزیبا را « احساس » کند . چنین شعری ، سرشار از « تازگی » و«ابهام» است و بـا شکستن حدود خوانندهٔ خود اورا وادارمی کند که ازتنگنای وجود حقیرش برهد .

اماشعری که درنظرخوانندهٔ احساساتی سرشار از«جوهراحساس» و«بیان ناکردنی‌ست» ، شعری است که ناتوانائی خواننده را بدونمی‌نمایاند ، بلکه به تمامی زندگی ، رنگی از شادی کم رنگ و رضایت میانـه حال ، می بخشد . چنین شعری ، جزیکبار خوانده نمی شود

زیرا با تثبیت کردن وجود خواننده در اوعطشی باقی نمی گذارد کـه باز به شعر، رجعت کند .

عروض ✡

قانون عروض ، جزئی از « دستور نامهٔ » دقیق و بهم پکیدهٔ شعر عروضی است . اساسی ترین خصوصیت این دستورنامه این است که با دید ارسطوئی تنظیم شده است . ارسطو، دوهزارسال حاکم اذهان بود ، وطبیعی است که جهان بینی او درشاعران تأثیر کرده باشد .

ارسطو، اعتقادبه چیزی‌داشت که خودآن را «فوزیس» Phusis می‌نامید. این کلمه ، دراصل به معنی « نشو ونما » است ، اما آن رابا کلمهٔ « طبیعت » نموده‌اند . «طبیعت» هـر چیز غایت آن است ، یعنی چیزی که آن چیز به خاطر آن وجود دارد. طبیعت درصورت‌است نه در ماده.چیزی که بالقوه گوشت یا استخوان باشد،هنوز بر طبیعت خوددست نیافته است، وهرچیزی‌هنگامی‌بیشتر خودآن چیزاست که‌به کمال نزدیك شده باشد . ✡ جهان همواره به سوی صورت تکامل می‌یابد ، یعنی‌صورتش افزایش وماده‌اش‌کاهش می گیرد ، وبدین ترتیب جهان همواره به‌خدا مانند ترمیگردد . ولی این جریان به حد کمال نمی رسد ، زیرا که

---

*- این تکه، قسمتی‌است‌ازرسالهٔ چاپ نشدهٔ « ذهن‌ارسطوئی‌درشعر».

*- برتراندراسل : تاریخ فلسفهٔ غرب . ترجمهٔ نجف دریا بندری . جلد اول . انتشارات سخن صفحهٔ ۴۰۳

ماده پـاك از میان نمی رود . ☆ این فلسفهٔ طبیعی ، تکیه گاه منطق و اخلاق ارسطوست . ارسطومی گوید که «حرکت» عبارت است از کامل شدن آنچه در قوه است . دانـهٔ بلوط ، «بالقوه» درخت بلوط است . کار کرد منطق این است کـه بوسیلهٔ استنتاج قیاسی ، حرکت طبیعی و بالقوهٔ هـر چیز را نشان دهـد . «طبیعی نبودن» حاکی از جرم و تقصیراست . ممکن است که دانهٔ بلوط دراثـر بی آبی رشد نکند وبه کمال نرسدولی اگر بطورطبیعی نشوونما یابد به کمال خواهد رسید . اخلاق ، برای این وجود داردکه راه طبیعی هرکس را بدوبنماید ومنطق قیاسی برای آن که آدمی را ازاستنتاجات اشتباه برهاند . در نتیجه ، ذهن ارسطوئی چنین حکم می کند :

۱ـ هرچیز فقط می تواند خودش باشد نه چیزدیگر .

۲ـ هرچیز ، راهی مشخص را برای رسیدن به کمال خود ، طی می کند ،

۳ـ هرچیز ، بالقوه کمال خودرا درخود دارد . ☆

۴ـ هرچیز ، هنگامی بیشترخودآن چیزاست که به کمال نزدیك

---

*ـ همان . صفحهٔ ۲۳۷

*ـ این سخن اصلا ارتباطی به اعتقاد هگل ندارد که هرچیز ، ضد خودرا درخود می پروراند (اگرکمال یك چیز ، مرگ آن باشد) . زیرا درتفکر ارسطوئی ، کمال یك چیز ، « تغییر ناپذیری » آن است . (مقایسه شود با اصل اول واصل پنجم)

شده باشد .

۵ـ خدا ، صورت محض و فعل محض است و هیچ تغییری نمی یابد ؛ * وجهان همواره به خداماننبد ترمیگردد بدون آن که بحد کمال رسد .

ارسطو با نشان دادن « راه طبیعی » هرچیز ، آدمی و ذهن اورا مقید به جبری گیاهی میکند. اگرحرکت ، فقط کامل‌شدن راهی‌از قبل تعیین شده است ، پس درحقیقت حرکتی وجود ندارد و هرچیزدر « خود » تمام شده است . آدمی همچون دانهٔ بلوط نمی تواند غیر از درخت بلوط چیزی دیگری شود ، وناچارحیات اوپایان گرفته است . برای ذهن ارسطوئی ، جز این هم نیست . منطق و اخلاق و فلسفهٔ او تمامی به این علت پا گرفته اند تا این طبیعی بودن تصنعی را طبیعی کنند . منطق ارسطوئی ، ذهن را مقید می کند نه امور را . * جستجو در کشف حقیقت نیست ، بلکه قیدی است بر بلند پروازی ذهن . برای این‌ذهن درمانده ، انسانهامرده‌اند ، وفیلسوف به باستان شناسی می‌ماند که از روی شواهد ومدارك بجا مانده ، درصدد نمایاندن راهی از پیش رفته است.

---

*ـ همان . صفحهٔ ۳۳۴ .

*ـ « قیاس ، ذهن را مقید می‌کند نه امور را . » بیکن

شاعر عروضی ، شاعری ارسطوئی است . * او، شعر نمی گوید، آن را «عرضه» می کند . کار او، تن دادن به « قالب طبیعی » شعر است ؛ چرا که طبیعت هرچیز ازقبل مشخص است و ناچار تنها کاری که برای شاعرمی ماند این است که مستقیم را ازنا مستقیم ، وموزون را از نا ـ موزون ممتازسازد . قوانین وزنی، صوری وبدیعی شعرازقبل مشخصند، وکارشاعرتن دادن به آنهاست .

۱ـ هرچیز، فقط می‌تواند خودش باشدنه چیزدیگر .

بـرای شاعرعروضی ، حدود هرچیز دراول مشخص شده است : چه ، چه چیزمی‌تواند باشد . چون معین شد ، دیگر آن‌چیز، جزآن نمی تواند شد . دستور نامهٔ شاعری ، کار شاعر را بـه سه قسمت تقسیم می کند : قانون وزنی ، قـانون صوری و قانـون بدیعی . هـر یك از این سه قانون با دقت تنظیم شده‌اند وتکیه گاه هریك ازآنها بریك رکن اصلی قراردارد که بقیهٔ ارکان به ترتیب ومنظماً برروی آن چیده شده‌اند . مهم ترین خصوصیت این ارکان ، این است که جز آنچه که هستند ، چیزدیگری نمی‌توانند باشند . درقانون وزنی ، اولین رکن‌را «ارکان» خوانند . ارکان ، اولین اجزاء سازندهٔ وزن شعرمی باشند و به

---

*ـ هم چنان‌که در دو هزارسال حکومت ارسطو ، فلسفه یاغیان چندی داشت ، شعرارسطوئی نیز باعصیانهای معدودی روبروشده است . باید به‌تبیین آنها پرداخت .

اعتبارحرکت وسکون کلمات، بدقت تمام تنظیم شده‌اند. یکی‌ازعلمای عروض « بیت » شعررا به «بیت» عرب ، تشبیه می کند که«غالباً خیمه و خبا وخرگاه ومانندآن بوده است که ازپشم وموی سازند ، یا از شاخ درخت بردارند وبیشترآن را بعدازستونی که بدان قیام یابد ، ازطنابی که بدان کشیده شودومیخی که بدان استوارماند وشرجی که فاصلهٔمیان دامنها باشد ، چاره نبود » ؛ واین ارکان ، ارکان اصلی « بیت » هستند که «مداراوزان عروض براین سه نهادند : سبب و وتد وفاصله .«سبب» طناب باشد ، «وتد» میخ چوبین و « فاصله » جدائی میان دودامن .*» مشخص . معلوم . پا برجا . دراین حرفی نیست که آهنگ کلمات در زبان فارسی دری ، اختلاطی ازاین سه رکن اصلی وزن عروضی‌است ؛ اما ، مهم ، نگاهی است‌که شاعر ارسطوئی به اصوات می‌اندازد . برای او ، هروزنی در جهان ، چه در زبان وچه در بیرون از آن ، تکیه براین ارکان اصلی دارد وبوسیلهٔ آنها سنجیده می‌شود . ایـن ارکان ، بصورت تکیه گاههای اوزانی در می آیند که شاعر ارسطوئی‌هیچ وزنی جزآنهارامتوازن نمی‌داند . درقانون‌صوری ، اولین رکن ، «مصراع» است . مصراع کوچکترین جزء صوری شعر است که برحسب انتخاب وزن ، کوتاهی وبلندی‌آن تعیین می‌شود . مصراع ، مصراع است وجز شماری معدود ، صورت‌دیگری‌ندارد، قانون بدیعی. چگونگی آرایش شعر وانواع واقسام‌آن را روشن می‌کند . این قانون برحسب‌ترکیبات

---

*ـ المعجم . صفحهٔ ۳۲ .

وزنی ، صوری وبیانی تنظیم شده است وذهن ارسطوئی شاعر را بخوبی نمایش میدهد . برای شاعر عـروضی ، « تشبیهات » از قبل مشخص شده‌اند . « گیسوی دراز» همیشه « کمند» است ، وهرعاشق ومعشوقی ، «لیلی ومجنون » اند . هنگامی که شاعرمیخواهد تشبیه بکند بایداول تصمیم بگیرد که به چه نوع تشبیهی میخواهد متوسل شود : مطلق ، مشروط ، مضمر، تفضیل ، تسویه ، عکس ، بالکنایه ، آخر کدام‌یك؟ « تشبیه » نخواست ،کنایه ومجاز و استعاره که هست . ایهام ومطابقه و مراعات‌نظیروبراعت استهلال‌وحسن‌طلب واغراق واعداد وتقسیم وجمع وتفریق و تنسیق والتفات و حشو و تمثیل و تلمیح و مدح وذم ولغز که هست .

برخورد شاعر ارسطوئی با کلمات ، درحد برخورد قرار دادی دیگرمردم است ، برای‌او، کلمات ،همان هستند که‌نشان میدهند . هر مصراع شعری ، همانقدر ازابلاغ یك موضوع برمی‌آیند که خبر آن در روزنامه . وتنهاکار شاعرانهٔ شاعر آن‌است که «تشبیهات طبیعی» و«اوزان طبیعی» و« صورطبیعی » را با «موضوعات طبیعی» مخلوط کند و«شعری طبیعی » بدست دهد. الف ، الف هست وجز آن نتواند بود .

۲ـ هرچیز، راهی‌مشخص را برای‌رسیدن به کمال‌خود ،طی می کند .

قانون وزنی :

رکن : کوچکترین جزء ترکیبی آهنگ

↓

جزء (افاعیل): یك ترکیب آهنگی که ازجزء های کوچکتر (ارکان) بنا شده است .

↓

بحر: یك ترکیب آهنگی که از جزء های کوچکتر (افاعیل) بنا شده است .

براینهامی‌توان «دایره» را نیز افزود که یك ترکیب آهنگی‌ست که ازجزء های کوچکتر (بحور) بنا شده است ، و کارشاعر را برای انتخاب اوزان آسانترمی‌کند.

قانون صوری نیز آجربندی دقیقی دارد :

مصراع : کوچکترین جزء صوری شعرکه برحسب انتخاب بحر یا نوع «نظم» کوتاهی وبلندی آن معین می‌شود.

↓

بیت : جزء اساسی شعر که مرکب ازدومصراع هم ترازاست.

↓

نظم : ترکیبی صوری که برحسب مقدارابیات ، قافیه ، بحرو موضوع تدوین‌شده است . شاعرمی‌تواند «قصیده» بگویدویا اگردلش

نخواست :رباعی، دوبیتی، قطعه ،غزل، مثنوی ، ترجیع بند ،ترکیب‌بند ، مسمط ، مستزاد . برقانون صوری ، باید «قافیه» راهم افزود که هر چند یك قانون صوری است اما برحسب قوانین وزنی سازمان یافته است . قافیه ، پیوند بین‌اجزاء صوری شعررا بوسیلهٔ توازن‌آوا درآخر هریك وبرطبق قوانین وحالات مختلف ، برقرارمی سازد . رعایت قافیه شاید بعداز وزن صورت گرفته باشد (هم چنان که درسنت شکنی ها ، اولین چیزی که شکسته می شود ، رعایت قافیه است) امـا بدون شك کلمات مقفی ، همصدائی وتوازن را درخود پنهان کرده‌اند ومی‌توانند بهترین منزل برای تازه‌کردن نفس وفروکش خیزابهٔ وزن ، باشند .

۳ـ هرچیز، بالقوه کمال‌خودرا درخود دارد .

درقانون وزنی ، «رکن» که کوچکترین جزء ترکیبی آهنگ است بالقوه ، «دایره» راکه‌اکمل‌اوزان است درخود دارد ؛ ودرقانون صوری ، هر«مصراع» ، «نظم» را . برای این قانون « **صدای** اولین در **صدای** آخرین » محونمی‌شود، بل که،هیچ چیز، اتفاق ، نمی‌افتد.

٤ـ هرچیز، هنگامی بیشترخود آن چیزاست که به‌کمال نزدیك شده باشد .

برای نزدیك شدن بـه کمال ، قوانین عروضی ، « راه طبیعی » را نشان می‌دهند. چه وزنی ،«طبیعی» تراست وچه مصراعی«پراشیده»ـ تر·چه‌تشبیهی « بساز » تراست وچه موضوعی « مستقیم » تر . «حرکت

طبیعی » ـ کامل شدن آنچه که بالقوه است ـ به پایان می‌رسد ودانهٔ بلوط . بلوط تنومند می گردد . آخرین شاعر، راه طبیعی خودرا می‌گشاید ، ودرمیان هلهلهٔ فیلسوفان و عروضیان راهنما ، دراولین شاعر حلول می کند .کمال ، صورت گرفته است .

۵ ـ خدا صورت محض و فعل محض است ، و هیچ تغییری نمی‌یابد ؛ وجهان همواره به خدا ، مانند تر میگردد بدون آن که بحد کمال رسد .

برای شاعرعروضی، همچون ارسطو؛ رسیدن به سکون ، که کمال اشیاء است ، موهبتی بی مانند است . این کمال ، هرچند که هرگز بطور کامل فتح شدنی نیست ، اما برای شاعر عروضی،درخلاء تغییر‌ناپذیر، فتح می‌شود . اولین شاعر همان آخرین است ، وهر تشبیهی ، تشبیه طبیعی است. کوچکترین مصراع ، بزرگترین « نظم » است و کوچکترین « رکن » بزرگترین « بحر». هیچ حرکتی وجود ندارد وتمامی اشعاردرجزئی کوچك ، تمام شده اند :

مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن

«وزن» چیست ؟ « تناسبی‌ست دراصوات ، ودرشعر [تناسبی است درآوای‌کلمات] » .*

این **تناسب** چگونه نشان داده می‌شود ؟ « تناسب » و« تکرار». هنگامی که آهنگری متوالیاً پتك برسندان می‌کوبد ، احساس وزنی که ایجاد می‌شود ، الف) درتناسب زمانی بالا بردن پتك و کوبیدن آن‌بر سندان است ، وب) دروقفه‌ای‌است که ضربهٔ پتك‌برسندان‌ایجادمی‌کند، ودر حقیقت به حرکت دست آهنگر حالت تکـرار ودر نتیجه توازن می بخشد .

وزن شعر چگونه است ؟

وزن شعر، به حسب‌آن که کدام یك از خواص اصوات گفتار ، مبنای ایجاد نظم قرار گیرد ، انواع مختلف پیدا می کند . اتخاذ هر نوع وزن‌ازروی تفنن‌نیست ، بلکه با صفات وخصایص‌تلفظ زبان‌ارتباط دارد . * مثلا ، اگر **امتداد** (مدت زمانی که ارتعاشات هرصوت دوام پیدامی کند) زمانی هجاها ؛ مبنای‌وزن باشد، وزن **کمی** ، واگر**شدت**و **خفت** بعضی هجاها ، نسبت به بعضی دیگر احساس وزن واقع گردد ، وزن **ضربی** ایجاد می‌شود .

آیا وزن شعر در هر زبان همیشه بیك حال می‌ماند ؟

---

* ـ پرویر خانلری : وزن شعر فارسی . انتشارات بنیاد پهلوی . صفحهٔ ۹۳ .

* ـ همان . صفحهٔ ۲۷ .

نه . وزن شعر تابع صفات وخصائص تلفظ زبان است ، ودر نتیجه همگام با تحولات زبان تغییر می کند . هنگامی که براثر تحول زبان وتبدیل یونانی باستان به یونانی جدید ، عامل **آهنگ** (زیر و بمی یا ارتفاع صوت) بـه « شدت » (شدت و خفت نیروی ارتعاش) مبدل شد ، وزن « کمی» در این زبان نیزجای خودرا به وزن « ضربی » داد . ✡ تغییر ماهیت تکیهٔ کلمه ، به این علت صورت گرفت که امتداد خاص مصوتها تغییریافت . یعنی . هرمصوتی که تکیه بر روی آن واقع می شد اگر بلندبود هم چنان بلند باقی می ماند و اگر کوتاه بود به بلند تبدیل می یافت . هم چنین مصوتهای بلند ، اگـر تکیه برروی آنهـا واقع نمی‌شد به کوتاهی متمایل می‌شدند . حاصل آن که مصوتها دیگر امتداد ثابتی نداشتند وممکن نبوداساس وزن قراربگیرند . ناچارشاعران بعد، بنای وزن را برعامل دیگر که صریحتر وثابت تربود ، یعنی تکیه یـا شدت صوت ، گذاشتند ؛ و وزن شعر یونـانی از کمی بـه ضربی بدل شد . ✡

پس :

۱ـ وزن امری ست حسی و بیرون ازذهن کسی که آن را درمی‌یابد وجودندارد . ✡ بهمین‌علت ، وزن‌عروضی‌شعرفارسی ، برای‌انگلیسی‌ها

---

*ـ همان . صفحهٔ ۳۴ .

*ـ همان.صفحهٔ ۳۷ .

*ـ همان.صفحهٔ ۲۴ . این، هم می‌توانندمانند شاعرارسطوئی ، مصنوعاً تولید شود وهم مانند وزن زبان یك مملکت طبیعتاً .

احساس توازنی در بر ندارد و وزن شعر انگلیسی برای مردم فارسی‌زبان.
در قرن شانزدهم ، شاعری بنام « بابیف » کوشید که به تقلید شاعران
یونان وروم به زبان فرانسوی اشعاری بسراید که براساس امتداد هجاها
موزون باشد ، اما کوشش او که متناسب با ساختمان زبان نبود بی‌حاصل
ماند واینگونه وزن درشعر فرانسوی رواج نیافت . ✡

۲ـ چون زبان در حال تغییر است ، به تبع آن وزن حاکم بر
کلمات نیز تغییر می کند .

۳ـ هنگامی که زبان ، تغییر کند ، ولی وزن حاکم بر کلمات به
عللی تغییر نیابد ، وزن ، تناسب طبیعی خودرا ازدست خواهد داد . یا به
تعبیر دیگر، توازن کارمیان «ذهن» و «گوش» ازمیان خواهد رفت ، و
« قرارداد» ی دیگر به اهل زبان تحمیل خواهد شد .

وزن ✡ شعر عروضی فارسی براساس «کمیت» است . ✡کمیت یعنی

---

* ـ همان . صفحهٔ ۲۸ .

* ـ ابوالحسن نجفی: هنرازقید می‌زاید . روزنامهٔ «آیندگان» .شماره
۶۵۳ . چون نوشتهٔ مزبور ، از روی متن یك مصاحبه تنظیم شده است ، نثر
یکدستی ندارد . بهمین علت ، بدون آن که به اصل مطلب خدشه‌ای وارد آید ،
کلمه‌ای ـ جمله‌ای حذف شده است .

* ـ « وزن شعر فارسی دری ، مبتنی بر کمیت هجاهاست .» وزن شعر
فارسی . صفحهٔ ۷۵ .

کوتاهی و بلندی هجاها ، وکوتاهی و بلندی هجاها مربوط به کوتاهی و بلندی مصوتهاست . اما ، زبان فارسی امروز براساس کوتاهی و بلندی مصوتها نیست . اگر درزبان فارسی امروزی ، چنان که درزبان عربی ، دومصوت داشتیم که از نظرمخرج صوت (زنگ *) یکسان و فقط از نظر کوتاهی و بلندی متفاوت بودند؛ (چنان که مثلادرعربی صوت a کوتاه درمقابل a بلند یا i کوتاه درمقابل i بلند یا u کوتاه درمقابل u بلند که همه ازنظر زنگ یکسانند وتفاوت فقط در کوتاهی و بلندی آنهاست) آنوقت ممکن بود مسأله کمیت هجاها مطرح باشد . شاید در آغاز برخورد زبان فارسی دری با عربی ، یعنی در قرن اول تا سوم هجری ، با توجه به این قول جاری که زبان فارسی قوانین عروضی را با تغییراتی از زبان عربی اقتباس کرده ، فارسی دری دارای کمیت هجاها بوده است ؛ وبه این دلیل توانسته است افاعیل عروضی عربی راکه براساس کمیت هجاهاست ، عیناً یا با کم وبیش تغییری درشعرفارسی بکار گیرد. این امربا روح و طبیعت زبان وقف می داده است ؛ اما امروز هیچ تردیدی نمی توان کرد که تفاوت میان « ا » و « آ » فارسی ، نه دربلندی

---

* ـ «زنگ یا طنین ، حاصل ارتعاشات فرعی ست که با ارتعاش اصلی صوت همراه است . دوصوت که از حیث زیروبمی و شدت و امتداد یکسان باشند ممکن است برحسب زنگ ازهم تمیزداده شوند . صوت واحدی راکه ازدوآلت مختلف موسیقی برمی خیزد ، ازروی این صفت می توان تشخیص داد . » همان . صفحهٔ ۲۶ .

و کوتاهی آنها که درزنگ آنهاست. تفاوت «مست» و «ماست» در «کوتاهی» هجای «مست» و «بلند» ی «هجای «ماست» نیست، درزنگ آن دوست. وزن عروضی شعر فارسی، اگر هم روزگاری طبیعی زبان بوده است، امروز قرارداد ی ست مثل دیگر قراردادها و احتیاج به آموختن دارد. بهمین علت است که کودکان یا مردم بی سواد وزن شعر را برخلاف آنچه که شاعران ارسطوئی می گویند، بطور ذاتی و طبیعی احساس نمی کنند. کودک ایرانی، معمولا در سالهای آخر دبستان، وزن عروضی را درمی یابد، حال آنکه اصول زبان را قبلا می داند و به سادگی بکار می برد. پیر مردان نیز، با آغاز اولین نسیانها، تسلط بر وزن را از دست می دهند و وزن شعر را غلط میخوانند، بدون آن که خود متوجه شوند.

در نتیجه، وزن عروضی شعر فارسی، همراه با تحولات زبان تغییر نپذیرفته است، واز اینرو عارضی زبان و عارضی شعر امروز فارسی است.

فایده

ممکن است که بتوان شعری را درجمع خواند و ایجاد هماهنگی عاطفی کرد؛ ممکن است که بتوان فایده‌ای بیرون از آن گرفت، ولی هیچ کدام از این فایده ها نمی توانند معیاری برای شناخت خوب و بد شعر باشند. برانگیختن دیگران مختصه‌ای نیست که خاص شعر باشد، بلکه

خاص همهٔ فعالیت های بشری ست (سخن گفتن ، شعاردادن ، نشان‌دادن فیلم ...) ، وتنها می‌تواند درتأثیر کلی شعر درجامعه سهمی‌داشته باشد ، چنان‌که این سهم را درهمهٔ رشته های دیگر داراست . از سوی دیگر ، فایده های ماسوای شعر ، غالباً درساخت‌خود شعر نمی گنجند ، بلکه به استنباط واحساسات‌شخصی‌ما ازشعرمربوطند .

اما فایده های درونی شعر؟

فایده های درونی‌شعر ، فایده های درونی‌ادبیات است . این فایده‌ها نتیجهٔ ساخت محکم قدرتمند اثر ادبی است ، و از اینرو نتائج ادبیات رانشان‌می‌دهد. نه سطوح‌ساختمانی آن‌را. این‌نتائج‌هنگامی‌بدست‌می‌آید که‌دریك‌اثرادبی، ساخت زبانی‌به ساخت‌هنری‌تبدیل گردد ،یا به‌تعبیر دیگر، زبان ارزش خود را بازیابد . ادبیات خوب ، مفاهیم ، روابط ودرنتیجه دنیای آدمی را می‌سازد . اگر ادبیاتی وجود نداشت ، مردم نمی توانستند با یکدیگر سخن بگویند و حرفهای خویش را بروشنی درك کنند ؛ احساسات درونی ، ناشناخته می ماند ؛ رساله های علمی و دفترهای قضائی‌وجود نداشت،ومردم زبانی نداشتندکه‌آنهارا‌ازتظاهرات سطحی یك رابطه به عمق ناشناختهٔ ارتباطات برساند .

ادبیات از نظر نتائج زبانی خود ، حتی زبان طبقات مختلف مردم ودرنتیجه‌روابط‌آنهارا قوام می‌بخشد . یك‌جامعه شناس مورخ لازم است تا نشان دهد که « شاهنامهٔ » فردوسی (قرن چهارم هجری) یارسائل فارسی امام غزالی (قرن پنجم هجری) ـ مانند « کیمیای سعادت » ـ

بعنوان ادبیات درمفهوم گستردهٔ خود ، دراحیای زبان و ملیت ایرانی تاچه حد سودمندافتاده‌است . درآن دوران ، زبان دربارومذهب ،زبان عامه نبود ؛ حتی زبان تـرکی ارج بیشتری از پارسی داشت . ادیبان ترجیح میدادند به زبانی که برای عامه نا مفهوم بود ، انشاء کنند تا زبانی روشن وصریح . ملت ایران ، نه یك تمدن اسلامی مطمئن‌درپس سرداشت ونه یك تمدن اصیل ایرانی . اما در این حال ، با پاگرفتن ادبیاتی بزبان فارسی ، حدود تفاوت طبقات با یکدیگر و حدود تفاوت مذهب ،دربار وملت روشن شد : زبان ملی ، فارسی دری شد ؛ زبـان دربار، همان زبان آمیخته ودرهم درباریان بیگانه ، وزبان عربی،زبان مراسم وادعیه ومکانبات‌مذهبی . دیگریك‌ایرانی‌به زبان «جادوگران» نمـاز می گـذاشت : بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم ، الحمدلله رب العالمین ، الرحمن‌الرحیم ، مالك یوم‌الدین .. مذهب ، ابهام گونگی و سحر- آمیزی خودرا بدست آورد ؛ وزبان مناجات با ماوراء الطبیعه ، زبانی شدکه از زبان روزمره جدا بود وبه اوراد جادوگران می‌مانست .

ادبیات ، ملیت یك ملت را بدوباز داده بود .

با این حال ، آیا علت «وجودی» شاهنامه درنتائج‌آن ـ یعنی‌قوام بخشیدن به زبان فارسی ودر نتیجه قوم ایرانی ـ است یا در ساختمان مستحکم‌آن ؟

اگرچنین‌ساختمان مستحکمی وجودنداشت،هرگزچنان نتائجی

ببار نمی‌آمد . از اینروست که باید دراول معیارهای ساختمانی ادبیات را شناخت ، تا بتوان به میزان تأثیرات و نتائج آن در جامعه ، آشنا شد .

سنت

اگر شعر به زبان ارزش می‌بخشد ،پس به « فرهنگ » اعتباری نو می‌دهد . فرهنگ تودهٔ یك ملت ـ ترانه‌ها ، مثل‌ها ، قصه‌ها ، نمایش ها ، ونوحه هایش ـ درشعر جلوه‌ای جزآن می یابند که در صورت رایج‌خود دارند، وخواننده دیگر نمی تواند تنها به این‌علت که فلان شعر « روح سرزمینش را درخود حفظ کرده است » و از اینروبه او«نزدیکتر» است ، شعری را قوام یافته بخواند .این« روح » درشعر اعتباری نو یافته‌است ؛ فقط یك«روح‌سنتی» نیست ،چیزهائی‌به «سنت» افزوده‌است‌که درآن وجود ندارد .

اما«سنت»برای‌یك شاعرمساله‌ای ست درخوراهمیت ، وبه تربیت ذهنی‌او مربوط است . یك شعررا به حساب ملیت خواهی و توجه به سنتهای ملی، شکل گرفته نتوان‌خواند، اما توجه به سنت برای تربیت شاعر بسیار پرارزش است .

هیچ جزئی ازفعالیت های بشر نیست که بدون تاریخ باشد . همه چیزجزئی ست از کل ، وباید که هماهنگی خود را با مجموعهٔ کلی بشری حفظ‌کند . دراین حال ، سنت به عنوان عنصری به کار می‌آید

که ارزش می‌بخشد . توجه به سنت ، بازگشت به گذشته نیست ، بلکه توشه گرفتن از تمامی تجربیات با ارزش گذشتگان است که بی گمان برای بازسازی مفیدمی‌افتد .

هنگامی که شاعر، پیوستگی خودرا با میراث گذشتگان از دست بدهد، انسان بی تاریخی خواهدشد که گوئی اورا ازمجموعهٔ کلی بشری رانده‌اند . هیچ شاعری نمی‌تواند تنها توجه خود را به **درون** معطوف دارد ، زیرا ارزشهائی که او بدنبال آفریدن آنهاست ، هستی خود را تنها از«درون» اومایه نگرفته‌اند وریشه در کل تجربیات آدمی دارند . چرا «حافظ» به عنوان یك شاعر، بدون آن که ابهام شاعرانهٔ خود را ازدست دهد ،تا این‌حد درجان‌مردم نفوذ کرده است ؟ اوتمدن‌اسلامی را درپشت سردارد ، واز اینروتمامی مفاهیمی که گوئی قصد بیان آنها را دارد برای مردم قابل درك است . کافی‌ست که حافظ گـرد از روی آنها بزدایید تا مردم بیك اشارت دریابند ، او با مجموعهٔ تمدن‌اسلامی پیوسته است ، وبه تعبیرعرفا ، گوئی درهستهٔ مرکزی و درجوهراصلی نا پدید شده است . در اشعار او ، تمامی وجود یك مسلمان ـ اشارات مذهبی، حکایات، اشعارومراسم ـ به چشم میخورند ، واز اینروتا این حد به مردم نزدیکند .

هنگامی که انسان پیوند خود را با «کل» ازدست بدهد ، چون جزء ناچیزی درخود خفه خواهد شد . هنروادبیات ، درعین حال که

سپرفرد دربرابر جمع است ، گوئی تمامی افراد را در یك لحظه جمع کرده‌است. چگونه‌می‌توان‌این‌خصوصیت‌اصلی‌ادبیات را ازآن گرفت؟ و حال‌آن که ، انسان‌درخود مانده ، **انسان عصبی** تهی وبی ریشه‌ای‌ست که کلیت‌خودرا ازدست داده‌است . یك «انقلابی» برای قتل‌عام پدران ومادران ازصفحهٔ جهان وبرانداختن عفونت اجساد آنها ، محتاج به شناخت موجودیت وچگونگی برخوردآنها با جهان است ، همچنانکه یك شاعرحتی‌برای ضدیت‌باعناصر گندیده وعادتی شدهٔ «سنت» احتیاج بدریافتن سنت دارد . واین سخن چه «قدیمی» ست !

احترام به اصول اخلاقی

اصول اخلاقی و محرمات هر جامعه ، قرار دادی ست . آداب معاشرت ، آداب سفره . احترام به مقدسات مذهبی‌وبه‌کار نبردن کلمات تحریم شده . می‌توان مانند اروپائی‌به وقت غذاخوردن‌قاشق وچنگال بدست گرفت ، یا دستهارا مثل مسلمان حنابست . هر دوبیك نسبت‌کار می‌کنند (پیشگیری از خطر میکروبهای احتمالی دست) اما دراصل که غذا خوردن باشد هیچ‌گونه تأثیری ندارند .

بیشترمحرمات جامعه از امور اقتصادی برمی‌خیزند ، ولی پس ازمدتی علل اصلی‌آنها فراموش می‌شود درحالی که‌آن محرمات تحت

تأثیرعوامل «بازدارندهٔ» زبانی ، به جا می‌مانند . چرا هرزنـی که با مردی همخوابه شد ـ گذشته ازمسائلی مانند تأثیر عشق که بخودآنها مربوط است ـ همبستهٔاوست وازآن پس نباید بـا مرد دیگری همخوابه شودواین کار درحکم خیانت به مرد وجامعه است ؟ تولید . زن به‌کار مرد می‌آید ومرد به کار او. با همبسته شدن آن دو، یك واحدتولیدی دیگربه جامعه اضافه می‌شود وعقد زناشوئی ، روابط تولیدی جامعه‌را مشخص‌می کند : مالکیت درچیزی که فقط متعلق به شخص انسان‌باشد ولذت بردن ازمالکیت شخصی ؛ جلوگیری ازپیدا شدن بچه هائی که نامشروعند ودرهیچ یك از واحد های جامعه نمی گنجند ولاجرم رفاه اقتصادی را برهم میزنند . هنگامی که قانون زناشوئی ، شکل قانون گرفت ، تمامی کلمات نـزدیك به‌آن که کنایه ازعمل زناشوئـی بود تحریم شده گشت . علتهای اصلی اقتصادی کم کم ، کم اثرشد ، ولی احساس لذت ازمالکیت شخصی وتحریم کلماتی که کنایه ازاعمال یا اسافل جنسی هستند ، تحت تأثیر عوامل «بازدارندهٔ» زبانی بجا ماند . در بسیاری از عشائر پیش از توجه به پاکدامنی زن ، به قدرت بدنی و خانه داری او اهمیت میدهند ، اما در اکثردهات وشهرهـا گو اینکه قابلیت بدنی‌زن درنظر گرفته می‌شود بیشتر وفاداری اومورد نظراست. این تفاوت ، تفاوتهای اصلی را نشان میدهد : « واحد عشیره ای » در مقابـل « واحد خانواده ای » . محرمات جامعه فقط بـه علت عوامل

« بازدارندهٔ » زبانی، شیرازهٔ جامعه را ساخته‌اند . اولین تأثیرات تمدن بیگانه ، تغییردادن آداب اخلاقی جامعه‌است ، یعنی سطحی ترین عنصر جامعه که گوئی بهمین لحاظ بادوام ترین وبزرگترین قرارداد هـا و محرمات جامعه را تشکیل میدهد . درنتیجه اصول اخلاقی جای خود را تغییرمیدهند واصول اخلاقی دیگری بر سر کار می‌آیند . اما این تغییرات نیز ـ مثلا ازیك قـرن گذشته در ایران ـ بازگوی تغییرات اصلی‌ست که بمرور اتفاق می افتند : ازبین رفتن عوامل « بازدارندهٔ » زبانی ، کم اثرشدن « واحد خانواده‌ای » واهمیت یافتن «فرد».

اگراصول اخلاقی تا این حد عارضی هستند ، خاصه که گاهی پوششی‌برای تنگ نظری می‌شوند ، چرا یك شاعر باید به‌آنها احترام بگذارد ؟ شعری که از « فحشاء » سخن می گوید ، همچون یك عامل «بازدارندهٔ» زبانی عمل نمی کند که مروج فحشاء باشد . علت فحشاء چیزدیگری است ، و کسی‌که گمان می‌کندسخن گفتن ازفحشاء مروج آن‌است ، خود تحت تأثیرعوامل « بازدارنده » و «شکل دهندهٔ » زبان با نادیده گرفتن علتهای اصلی فحشاء ، به ترویج آن رضایت داده است . بهمین نحو ، هیچ شاعری بـا مردود انگاشتن اصول اخلاقی جامعه ، درشعرخود ، شعری قوام یـافته نخواهد ساخت . این اصول قراردادی که تا این‌درجه«بازدارنده »، نسبی وتقریبی هستند ، معیار ـ سازنمی باشند .

گذشته ازمحرمات جامعه ، هیچ یك از اصول اخلاقی دیگر ـ چون صمیمیت وصداقت ، محبت ونوعدوستی وبرادری ، وبعهده گرفتن مسوولیت کلی جامعه ـ نمی‌تواند معیارشناخت شعر باشد . مفهومی‌مانند « مسوولیت »که به بهانهٔ آن چقدراز آثار ادبی‌که نا خوانده مانده‌اند ، واقعاً چیست ؟ این‌که آدمی **حدود** خود را نفی نکند* و به مفاهیمی خارج ازحدود خودمتشبث نشود ؛ چنان که نظام عالم را ازمقولهٔ جبر نخواند ، آدمی را درمقابل عوامل « بازدارندهٔ »زبانی وعوامل«عمل‌ـ کنندهٔ » اقتصادی ناتوان نبیند ، ودرزندگی‌باسوء نیت‌راه فرار نجوید. این معنای کلی در مورد هنر ـ وهرساخت دیگر ـ نیزصدق می کند . شاعری که حدود وموجودیت هنرخودرا نادیده می گیرد ومیخواهدکه برای شناخت مسائل شعری ازعلوم اجتماعی وجامعه شناسی و پزشکی کمك‌بگیرد، شاعری‌مسوول نیست . مگرآن که ، اصولادرموجودیت «شعر » شك کنیم ومـانند یك عالم جبری ، معدودی از ارزشهای کلی جبری‌را درهمهٔ فعالیت‌های بشر، جاری بدانیم . به همین دلیل‌شاعری که خیال می کند بـا نشان دادن درد های اجتماع ـ بدین لحاظ ـ شاعری مسوول است ، درسوء نیت است.مقصود ازاین سخن این نیست

---

*ـ « اگرمن طالب ارزشهائی باشم ودر عین حال ادعا کنم که این ارزشها بر من تحمیل شده است ، دچار تناقض گوئی شده‌ام . » سارتـر : اگزیستانسیالیسم واصالت بشر. ترجمهٔ مصطفی رحیمی . انتشارات مروارید. صفحهٔ ٦٨ .

که هیچ یك ازعلوم وهنرهای انسانی با یکدیگر رابطه ندارندو نباید از یکدیگر کمك بگیرند ؛ کمك وارتباط آنها پا برجا است ، اما تاجائی که موجودیت خودرا انکار نکنند .

روح زمان

« روح زمان» چیست ؟ « چیزمبهمی درهوا »یا« عقایدی که بطور نامحسوس ازذهنی به ذهن دیگرسرایت می کنند . ☆ »

إی . همچین . چیزکی .

غالباً آن دسته‌ازعاداتی که‌همه گیرمی‌شوند ، یا وقایعی‌که بنحوی مؤثر در زمان خود تأثیرمی گذارند ، پی ریز زمان هستند .

روح زمانهٔ «ابن سینا» ، «امیدواری» و « سازندگی» بود . روح زمانهٔ «حافظ»و«عبیدزاکانی»،«سرگردانی» بود ، روح زمانهٔ «میرزا-کوچك»و «عشقی» ، «سرگردانی» ،«سازندگی» و « خفقان »بود ،روح زمانهٔ ... نه . این کلمات به هیچ عنوان نمی توانند گویای وضع اعصار باشند مگرمی‌توان تمامی معنای یك قرن را دریك کلمه ریخت؟

محققی که برای یك زمان ، روح خاصی ، قائل‌می‌شود ،چهرهٔ

---

* - نیوتن : معنی زیبائی . ترجمهٔ مرزبان . انتشارات ترجمه و نشرکتاب . صفحهٔ ۲۵۷

آدمی را از آدمی گرفته است . در نظر او، انسان ، گوسفند یـا ماشین است ؛ همه درراه فعالیت بخاطر یك کلمهٔ فرضی: امیدواری ،سر گردانی عصیان ، سازندگی، فترت ، نومیدی ، خفقان . خفقان !

نسبی ، تقریبی ، مبهم .

می گویند که فلان شاعر، روح زمان را درك نکرده است ، ودرك او از زمانه اش در کی ست ارتجاعی. این عقاید ، برای شناخت کار آن شاعر بی ارزشند ، ولی گاهی تـا آن جا که خود آثار ادبی آن شاعر ارائه میدهند ، می توانند مورد نظر قرار گیرند . هر اثر ادبی خود می تواند میزان خود را بدست دهد وحدودی که ارائه میدهد ، تنها معیاری ست که می توان در نظر گرفت .

تقسیم بندی شعر (به لحاظی بیرون ازشعر)

هر نوع تقسیم بندی بر شعر به لحاظی بیرون ازساخت شعر، گمراه کننده است . تنها براساس معیارهای شعری می توان گفت که آن شعر بد است یا خوب ، وهر نوع تقسیم بندی حتی اگر برای سهولت کار بیاید ، در دید چشم تأثیر بد می گذارد . البته ، تفاوت خصوصیات یك اثر ادبی با اثر ادبی دیگر ممکن است باعث نوعی تقسیم بندی شود ، امـا این نوع تقسیم بندی ها نیز باید در هر لحظه مورد شك قرار گیرد .

آیا گفتن اینکه « حافظ » شاعری ست « خراباتی» یا «فردوسی» شاعری ست «حماسی » یا «مولوی» شاعری ست «عرفانی» ، چیزی را روشن می کند ؟

آری . تمایل این شاعران را ، تمایلی که ممکن است به شناخته شدن شعر آنها کمك کند . با این حال ، همین «تمایل» غالباً خواننده را به ورطه‌ای هولناك می‌کشاند . جائی که «شعر» ناپدید می شود وجز «مضمون» یا چهارچوبی مضحك چیزی از آن باقی نمی‌ماند .

قرنهاست که شعر حافظ یا دیگران را به حساب مضامین فلسفی یاخراباتی آن میخوانند وهیچ کس ازخود نپرسیده است که شعر حافظ براستی چگونه شعری ست . آیا بدین لحاظ که ظاهراً او در شعر خود ازمضامین فلسفی وخراباتی سخن گفته می‌توان اورا شاعری چیره‌دست نامید ؟ ممکن است که فلسفهٔ « سهروردی » را «شاعرانه» بنامند، اما کدام فیلسوفی حاضر است بدین دلیل که فلسفهٔ سهروردی شاعرانه است (ودر نتیجه «شاعرانه بودن » برای یك فیلسوف، یك امتیاز است!) فلسفهٔ اورا بپذیرد . اوبعنوان یك فیلسوف با سهروردی روبرو می‌شود ونه بعنوان یك شاعر. آثار سهروردی پیش ازآن که شاعرانه باشند ، فلسفی هستند .

اگرشعردرساخت خود نگریسته شود ، دیگرعناوین مسخره‌ای چون«شاعراجتماعی» ، «شاعرملی» ، «شاعرعرفانی» و«شاعر بورژوائی»

در میان نخواهد بـود و کسی بـه ایـن عنوان ، شعری را بـررسی نخواهد کرد . این عناوین از دهان کسانی شنیده می‌شود که ادعـای « دید علمی » دارند ، ولی تفاوت دیدآنها بادید غیرعلمی قدیم‌چیست؟ درقدیم شخصی راکه از خانواده‌ای « پاکنهاد » بود وخون اشرافی در رگان داشت ، برتر از دیگر مردم می شمردند و بردیگران بود که در جبربی اصل و تباری خانوادگی فرومانند . اینك ، فقط نامها را عوض کرده‌اند : کسی که خون بورژوائی در رگان دارد باید که‌همیشه درایـن جبربماند واورا ازآن گریزی نیست ، چراکه او « اصولا » بورژواست (وچه تفاوتی‌ست بین «اصلا» قدیم و«اصولا» جدید ؟)آن‌ـ گاه سیل اندیشه های احمقانه جریان می‌یابد وکاربررسی شعر بدانجا می‌کشد که فلان شعر را بدلیل اینکه شاعرش خون بورژوائی دررگان دارد « تکفیر » کنند وبسوزانند.

« محصول» ارتباط ناقص سیاست باشعر ، « شاعراجتماعی »است.

این محصول، حاصل اشتباهات فریبنده ای است که موضوع سیاست ـ خصوصاً درکشور های عقب مانده ـ ایجاد کرده‌است . « سیاست » ، « فن وعمل‌حکومت برجامعه ☆ » است ، وبی گمان هرفردی که «فن

---

* ـ « فرهنگ لیتره به سال ۱۸۷۰ « سیاست » را چنین تعریف می‌کند : «علم حکومت برکشورها » . فرهنگ روبربه سال ۱۹۶۲ درهمین مورد می‌گوید : فن وعمل حکومت جوامع انسانی» .»

موریس‌دورژه: اصول علم سیاست . ترجمهٔ ابوالفضل قاضی . انتشارات کتابهای جیبی.صفحهٔ ۳

وعمل» خود را برحق می داند ، باید در بقدرت رساندن آن ، درنگ نورزد . سیاست ، به این معنی ، برای یك هنرمند ـ بعنوان یك فرد ـ پرمعنی‌ست. هیچ هنرمندی ـ بعنوان یك‌فرد ـ نمیتواندنسبت به‌فضائی که در برخورد آثار، روابط وعلایق او با دیگران مؤثر است ، بی‌تفاوت بماند . هیچ هنرمندی ـ بعنوان یك فرد ـ نمی‌تواند نسبت به کسی‌که در گاودانی ها درد ناکترین وهنرمندانه ترین رنجها را تحمل‌می کند وبـا این حال همچون هنرمندان می گـوید : « من بیش از همهٔ شما دوستدار زندگی هستم » بی تفاوت بماند . رفتار بی تفاوت هنرمند نیز حتی ـ بعنوان یك فرد ـ دخالت است‌درسیاست .

امـا دراین میان « شاعراجتماعی » این محصول فریبنده ، چه می گوید ؟

تعریف « شاعراجتماعی » : شاعری ست که طی شعرخود به وضع طبقات جامعه اشاره می کند و جنبهٔ تقسیم نـا عادلانهٔ ثروت و مالکیت فردی را مورد انتقاد قرارمیدهد . ☆

شاعران اجتماعی می پندارند که با « شعارهای شعر گونه » شان

---

* ـ این تعریف باتوجه به‌کلمهٔ «اجتماعی»Social ازتعریف اصطلاح « سوسیالیزم » برداشت شده است . «هدف همهٔ [مکاتب سوسیالیستی] پدید آوردن اقتصادی است‌که درآن جامعه‌مسوولیت طریقهٔ استفاده ازوسایل تولید را داشته باشد . »

داریوش آشوری : فرهنگ سیاسی . انتشارات مروارید . صفحهٔ۱۱۳

می‌توانند وضع دولتی‌را که عامل‌تثبیت تقسیم ناعادلانهٔ ثروت ومالکیت فردی ست عوض کنند . امـا این شعارها : ۱) از نظر سیاست ، جزین سودی ندارد که «عقاید»را ک،باید شکل بگیرند بصورت‌اعمال حرکاتی غریزی وبچگانه بهدردهد . این شعارها بصورت **دریچهٔ بخار** درمی‌ـ آیند ودرنتیجه فقط بمردم « وام‌آزاد فکری » داده می‌شود . ۲) از نظر شعر، تنها این‌نتیجه را دارد که به شاعرارزشی کلی‌وجبری‌تحمیل می‌کند و از اینرو شعر را از مقام خود فرو کشیده ،به مضمون‌آسانـ یاب ، بدل می سازد . بدیگر سخن ، این اشعارها،صورت «واکسن»ـ هائی را دارند که با وجودآوردن « عرض های خفیف » ـ ودر نتیجه « مصونیت بخشیدن » به بدن دربرابر «مرض»ـ از ایجاد « بیماریهای پی‌گیرریشه برانداز» جلوگیری می کنند.شعار،چیزپرارزشی‌است و بهترین وسیله برای‌ایجاد هماهنگی عاطفی‌ست . (مهم ترین‌خصوصیت آن در«فی‌البداهه بودن »آن است) با این حال ، هیچ یك‌ازدستاوردـ های بشررا بعنوان «شعاری بودن » نمی‌توان « قوام یافته » خواند . یك شعرمی تواند همچون «شعار» دیگران را بـرانگیزد ، اما ارزش آن باید با معیارهای شعری ، سنجیده شود . « برانگیختن » دیگران معیار ساختمانـی شعر نیست ؛ یکی ازتأثیرات آن است . « تأثیرات » معیارسازهستند، اما خود معیارنمی باشند .

این شاعران با شعرهای فریبنده شان (ونیز دیگـر هنرمندان

اجتماعی که تصورمی کنند با آثار قلابیشان به آگاهی جامعه می افزایند) دربرابر جامعه ، جنایتکارند . شاعرمی تواند ـ وبعنوان یك فرد باید ـ درسیاست دخالت کند . اما در «ساخت» سیاست وبعنوان یك فرد سیاسی، نه باملغمه‌ای ازسطوح رنگ پریده وآفتاب خوردهٔ « شعراجتماعی »که ازتقسیم بندی وتجزیهٔ ساخت شعر ، حاصل شده است . رفیق ، اگر میخواهی کارپرارزشی کنی ، بهتر نیست که بعنوان یك فردسیاسی...

هیچ یك ازمعیارهای ماسوای شعر نمی‌تواند بر قوانین ورشد شعر دلالت کند. آنهادراطاقهای بی‌هوای خودپوسیده‌اند.

رابطهٔ جامعه (با شعر)

اگردرفلان‌موقعیت ، فلان اثرادبی ازلحاظ معیارهای ادبی بنظر کامل آمد ، ولی ازلحاظ تأثیری که برجامعه می گذارد ، بزیان روح وفکرآدمی بود ، تکلیف ما با این اثرادبی چیست ؟ منطق آن‌پرداخته وهمه چیزآن کامل ، ولی آن را در کدام صندوقخانه‌ای قایم کنیم وبه کجای دیواراتاقمان بیاویزیم ؟

دراین سؤال باتناقض‌های فریبنده‌ای روبروهستیم . اشتباه اصلی وهمیشگی‌دراین‌جاست که باطرح این‌سؤال ـ که به‌شکلهای گوناگونی مطرح می‌شود ـ چهرهٔ ادبیات وچهرهٔ انسان را ازهم‌دور گرفته ایم. مگر «انسان» یك عنصرثابت وهمیشگی‌ست ؟ مگر ادبیات ومعیار های آن ، چهارچوبی تغییرناپذیراست ؟

برای طرح این سؤال جامعه وادبیات هـردو عناصری ثابت و تغییر ناپذیر هستند که‌در هر لحظه ممکن‌است نسبت بیکدیگر موقعیت‌های زیررا بگیرند :

ادبیات خوب ← جامعهٔ بد + ادبیات خوب

جامعهٔ‌خوب ← ادبیات‌بد + جامعهٔ خوب

ادبیات وجامعهٔ خوب ← ادبیات خوب جامعهٔ خوب

اینها ، سه شکل ثابت وهمیشگی ذهن رویاپروری ست که‌ادبیات وجامعه را همچون عناصرخوب وبد ، مانی واربجان یکدیگر انداخته است تا ازآن میان ، خوب بر بد پیروز گردد ، وتباهی ازعالم برافتد !

حقیقت‌این‌است که نه می‌توان ساخت جامعه را به ساخت‌ادبیات تحمیل‌کرد و نه ساخت ادبیات را به جامعه . پیش ازآن‌که جامعه ،یك اثرادبی را مردود بیانگارد باید تاخود آن اثرادبی ازلحاظ معیارهائی که بهمراه داردسنجیده شود . جامعه می‌تواندآن را مردود بیانگارد ـ همچنان که‌اغلب اوقات‌چنین است ـ ولی‌تکفیر آن تأثیری درمعیارهای ادبی ندارد .

برای یك گروه انقلابی تازه بدوران رسیده چطور؟

شایدیك «انقلابی»سؤال رابه‌این‌شکل‌مطرح کند:«آقا! ممکنست آن شعرخوبی باشد ، ولـی « فردیت » خاصی را القاء میکند . انگار فریاد مردی ست که‌اورا به زوربا مقادیری معیارهای زندگی گله‌ای ازمتعلقات خود بریده‌اند . این شعرنباید خوانده شود .»

چیزی که برای این انقلابی با حسن نیّت مطرح است«فردیت» خاصی‌ست که آن شعرالقاء میکند ؛ یعنی درست چیزی که یك مقاله‌نویس می‌توانست مطرح سازد . دراینحال دیگربا «شعر» روبرونیستیم بلکه بیشتربا شاعری روبروهستیم‌که درهیجان عمومی یك تحول ، ساز فردیت میزند . برد بـا کدام یك است ؟ این چیزی ست‌که خودآنها برای‌خود معلوم خواهندکرد . اما یك شاعرنه می‌تواند طبق «دستورالعمل» ، « برونگرا » باشد یا «ساده» بنویسد ، ونه می‌تواند ازآن‌چه که « حقیقت » میداند دست بشوید . هیچ « دستورالعمل » قبلی وجود ندارد . با این حال‌اگراوخواست می‌تواندازآن چه‌که حقیقت‌میداند دست بشوید یا « ساده » بنویسد یـا مبتذلانه برای مردم برهنه پائی دل بسوزاند که به ناله های اواحتیاجی ندارند . «تو» می توانی اورا ازخواسته های خود منع کنی وقانعش نمائی ، می‌توانی به او بگوئی که روش زندگیش را تغییردهد یا به جای دیگری برود ؛ یامی‌توانی قانع شوی ودر روشهای خود تغییردهی . اما اکنون چیزبیشتری جز

این اتفاق نیفتاده است : یك شعر، پیش‌از آن که بدست خوانندگانش برسد ، نوشته شده است .

یك هنرمند ، می‌تواند همچون دیگران ، یکی‌ازسه‌طریق‌زیررا برای **نگاه‌کردن** به جامعه ، انتخاب کند :

۱ـ به جامعه ، بطور کلی ، نگاه‌کند . جامعه را درصفی‌یکسان ویکپارچه مورد خطاب قراردهد . به‌آدمیان همچون گوسفندانی‌نگاه کند کـه همه دارای یك نیرو واستعداد هستند . این نگاه ، نگاه یك «مستبد» است . چنین هنرمندی ، درعین حال که به دروغ خود را به تمایلات جامعهٔ خود، متمایل نشان میدهد ، به «خلاء» خطاب می کند.

۲ـ به فرد ازدرون جمع بنگرد .

این نگاه یك «جامعه شناس» است .

۳ـ جامعه را از درون فرد بنگرد .

این نگاه یك «هنرمند» است .

یك جامعه شناس بد قلق چگونه با شعرجدید روبرومی‌شود؟ میخواهند که عناصرضدیت شعرجدید را خنثی کنند . و به چه وسیله ؟ آن را بصورت یك مد درآورند ؛ بصورت عارض ترین چیزی که در زندگی وجود دارد ؛ آن چنان که یك روزآن لباس را می‌پوشیم وروز دیگر این لباس را . درتلویزین ورادیو ودرمجامع ، شعرجدید پوست

می‌اندازد و بصورت زائده‌ای اخته و بی بود درمی‌آید .

در اینجا بدون شك معیارهای انقلابی شعر، کار خود را بخوبی انجام میدهند ، و بهمان نتیجه‌ای خواهند رسید که معیارهای جامعه شناسان انقلابی رسیده است . ولی هیچ کس نمی‌تواند این تلاقی را پیش‌بینی کند ، آن چنان که هیچ کس نمی‌تواند «پیش‌بینی» کند که چه‌هنری هنر انقلابی‌ست .

گریز از واقعیت

بهانه‌ای که پیشتر مخالفان شعر جدید در رد آن می‌آورند و معیاری که همیشه به آن تکیه می کنند « گریز از واقعیت» است. آنها به‌سادگی «واقعیت» را به « واقعیت عینی » و « واقعیت ذهنی » تقسیم می‌کنند و کوشش هنرمند را در دست شستن از واقعیت ذهنی و رسیدن به واقعیت عینی میدانند .

اما واقعیت مطلق و عینی به آن صورت که می‌اندیشیم وجود ندارد؛ آنچه که در نظر ما واقعیت است ، نمود یا «واقعیت قراردادی» است.* ازاین‌سخن ، نباید تعبیری ایده‌آلیستی در ذهن جان گیرد ؛ بلکه این سخن به ساده ترین اصل بشر یعنی «قرارداد» اشاره می کند و بس .

---

* ــ برای توضیح بیشتر، رجوع شود به : عبدالمحسن مشکوة‌الدینی: نظری به فلسفهٔ صدرالدین شیرازی . بنیاد فرهنگ. ۱۳۴۵

«واقعیت قراردادی» ؟

به ظاهرجهان بیرون ، برای همهٔ ما یك شکل دارد ، وحال‌که هر کدام بنحوی با آن روبرومی‌شویم : ما خودبه جهان اضافه‌می‌کنیم، وآنچه که بعنوان واقعیت بیرون می پذیریم ، چیزی نیست‌جزبرخورد دائمی‌ماباجهان . برخوردما با جهان ، حتی به واقعیت فیزیکی چیزی اضافه می‌کند : اشباح زاده می‌شوند ، هیاکلی بزرگ وموئین درپیش نظرما شکل می گیرند . ماگوئی باچشمهای بسته بدنیا نگاه‌می کنیم. چشمهای ما ازته ـ ازسوی درون ـ به جهان‌می‌نگرند . واقعیت (قرار ـ دادی) هنگامی زاده می‌شودکه ما دربرخورد دائمی خود باجهان ، به چیزهائی مشترك دست بیاویزیم وبه چیزهائی‌مشترکاً «نام» بگذاریم.

اگرواقعیت تا این حد «قراردادی» ست ، پس واقعیتی که یك اثر هنری برای ما مجسم میکند بهمان اندازه معتبر است که واقعیت قراردادی . زیرا اثر هنری به «جهان» ، وبه « برخورد ما بـا جهان » چیزی اضافه می‌کند .

چنانچه‌واقعیت ، قراردادی باشد ، پس به این‌حساب هرواقعیتی نه کم ازواقعیت دیگراست ونه بیش ازآن ؟

نه . لفظ «قرار داد» معیار ما را درپذیرفتن واقعیت ها مشخص می‌کند،وانسان‌خودبهمین‌سبب، دیگر گون می‌شود . ما به واقعیت هائی

چنگ میزنیم که در قرارداد بگنجد یا ازقرارداد ما بگذرد ، درحالتی که با آگاهی تمام از آن می گذریم .

دراینجا ناگهان با سیلی ازباشد نباشد های منتقدینی که خود را «واقعگرا» میخوانند و دست به‌روایکاوی«شخصیت های محتضر» هنرمندان جدیدمیزنند روبرومی شویم : چرا شاعرجدید همهٔ کوشش آدمی رادرطرح هاواستعدادهای بالقوهٔ اومیدادند و نه درواقعیت بالفعل ؟چرا هنرمند جدید دنیـا را بطریقی ایستا نشان میدهد و چرا زمانمکان را بدون اشیاء در نظر می گیرد وچرا بناگهان وحدت و منطق زمان ازهم می‌پاشد وتاریخ وتکامل درنظر گرفته نمی‌شود؟

اما هراثرادبی،خود به مثابهٔ برخوردی ست با جهان . «کشف» و«افزودن» است، ونه بازگشتی‌حسابگرانه به ته مانده های«قرارداد». ازاینرو به چیزی‌ازقرارداد ما، جزآنچه‌که خود ارائه می‌دهد ،وابسته نیست . بدیگرسخن ، «ادبیات ملتزم » جزبه ساخت ادبی خود ،نسبت به هیچ واقعیت دیگری ، ملتزم نیست . این «التزام » ، التزامی ست بس بارور : ازما میخواهد که خودرا بدو **تفویض** کنیم ، بدون آن‌که **حدود**خودرا ازدست بدهیم. به مثابهٔارتباط بارور«من»با«دیگر»ی‌ست ؛ وازاینرو التزامی‌ست دوجانبه وسخت **مقید**.

تأثیر و تقلید

چگونگی رابطهٔ یك اثر ادبی با اثر ادبی دیگر، نه به‌عنوان معیاری ست درحدود شعر، و نه معیاری ست تحمیلی وماسوای شعر. ولی بهمین علت می‌توان در آن بهمان نهج، دو وجه متمایز را مشخص کرد: «تأثیر» و «تقلید».

هَر هنرمندی هم بعنوان یك فرد وهم به عنوان یك هنرمند، از دنیای بیرون تأثیر برمیدارد، واین تأثیر نه بدان صورت است که فردیت اورا از او باز گیرد و به‌اوشکل مقلدی بازیچه دهد؛ بلکه به اوامکان میدهد که استعداد های کشف نشدهٔ خودرا بازیابد. «تأثیر»، دراینحال دستی‌ست نامرئی، دستی نامرئی که گوئی به وام گرفته شده تا اندام به خواب رفته را بیدار کند. بهمین علت، تـأثیر بر گرفتن نه تنها فردیت هنرمند را ازاو نمی گیرد، بلکه هنرمند را در شناختن فردیت خود کمك می کند.

یك «مقلد» هرگز هنرمند نیست؛ زیرا در دنیای او کشفی صورت نمی گیرد، بلکه اوشتابزده بطرحی کمرنگ از اثر دیگری دل خوش میدارد. اوحتی طبق یك تشبیه عرفانی، خود را در «انوار مراد» نمی‌سوزاند، بلکه می‌کوشد تا با فاصله گرفتن از آن «اثر»، نقاب برچهرهٔ خود کشد.

در شعر، به عاریه گرفتن چیست ؟

به عاریه گرفتن یك مرد افسانه‌ای ، یـا یك تکه از ترانه های قدیمی که انگار آدم را به لحظه‌ای از زمان می برد که دورتا دوراو مه‌آلودست‌وهمه صداها ازدورشنیده می‌شوند ، می‌تواند به شعر، قدرتی فوق‌العاده‌بخشد . شعراز آوازهای گنگ قدیمی وازخنجر های صیقل‌ـ زده آکنده می شود وانگار هرتکه‌ای از شعرهم می ایستد وهم جاری می شود . آن « مـرد افسانه ای » همچون قبل مـرد افسانـه‌ای همهٔ زمانهـاست وچهره‌ای بـا شکوه وغرق درمه دارد ، اما در عین حال در کوچه های گل آلود ، در تکه‌ای از شهر ، اززمان حال راه میرود ؛ « هم ایستد ، وهم ، جاری می‌شود . »

باشگاه ادبیات

ساخت هنری شعر

برای نزدیك شدن به مفهوم «ساخت هنری» شعر، ساختی که شعر بر اساس آن همگام بـا رشد و تمدن آدمی بالیده است ، باید وجوه حقیقی اختلاف مابین «شعر» و« داستان » دوجزءِ « ادبیات » ـ به معنی خاص ـ . را، روشن کرد .آیا این وجه اختلاف ، هم چنان که در نظر اول دیده می‌شود ، «وزن» کلمات شعراست ، یا این که « وزن » خود فقط یکی ازمظاهروجوه حقیقی اختلاف است ؟

براستی مفهوم «داستان» و«شعر» درنظر پیشینیان ، چگونه بوده است ؟

ادبیات سنتی که حدودآن با حدود **ادبیات نو** متفاوت است، خود به دو دورهٔمشخص‌ومجزاتقسیم می‌شود : دوران **انسان‌اساطیری**

ودوران **انسان بدون ذهن** یا **انسان ارسطوئی** ☆

«شکل ادبی» اساسی دوران «انسان اساطیری» ، **منظومه** است. این شکل ، از خصوصیات عصر خود ـ دوران انسان اساطیری ـ بهره گرفته‌است . اوج این «تمدن» را که به‌اولین سالهای فرهنگ آدمی تعلق دارد، باید درتمدنهای قدیمی وباشکوه آفریقای شمالی، بین‌النهرین ، اژه ، خاور دور، آمریکای جنوبی ووارثین آنها جستجو کرد . انسان دراین دوران خودرا از«طبیعت» جدا نمی‌دید وعوارض وتغییرات طبیعت را نشانه‌ای ازتغییرات درونی خود ، وبالعکس ، می‌دانست طبیعت ، بهمان اندازه ناشناخته بود که وجود انسان ، راز اینروآدمی، «هویت» خودرا دربرابرطبیعت ـ یا طبیعت ، هویت خود را دربرابـر آدمی ـ بدست‌نیاورده بود . فرهنگ‌این عصر، نشانه های‌این « فقدان‌هویت » را دربردارد: خدایان‌ونیمخدایان‌اساطیری ،ادبیات(به شکل«منظومه») معماری ، بت‌تراشی و... خدایان ـ پدران آدمیان ـ چون آفریدگان خود بودند ، وتنها ازآن جهت «خدا» بودند که نیروی «پیش اندیشی» داشتند با این حال دربرابر «تقدیر» کوربودند ؛ چرا که آنها تنها «مظهر» نیروهای‌طبیعت بودند نه خالق جهان . زمین ، پیش ازخدایان وجود داشته است . خدا ، فقط می‌توانست «سنگ صبور» آدمی باشدیا

---

* ـ ممکن‌است‌که این تقسیم بندی ، هم چنان‌که بعداً اشاره‌کوچکی به‌آن خواهد شد ، باکم وبیش تغییری ازنظرساخت «جامعه شناسی تاریخی» با نامهای دیگرقابل قبول باشد ، اما دراینجا لزوماً مورد ادعا نیست

برای‌او باران فرستد . قدرت اورا حتی‌خدای دیگری محدود می کرد. آنهاهمچون آدمیان متولد می‌شدند ، عشق می ورزیدند ، جنگ می‌کردندوحتی‌می‌مردند . ✡ ادبیاتی که دروصف این خدایان ، پرداخته می‌شد ، خصوصیات آنهارا داشت : رمزدار ، اثیری ، شاعرانه ودر عین حال غرقه درمسائل روزمرهٔ آدمی : عشق ، حسادت ، کشتار ، خوردن ، آشامیدن ، (مردن) . ذهن آدمی چندان درتجرید ، قوت نگرفته‌بود تا خدائی راکه خودآفریده است ازهستی انسانی پاك سازد و ناشناخته رابه‌ناشناختگی بسپارد وجنگ وجدل آدمیان را به‌آدمیان بخشد :هیچ چیز ازیکدیگرجدا نبود .

شکل ادبی اساسی این دوران ، «منظومه» ، این دوعنصر انسانی وخدائی را درهم‌آمیخته است . همهٔ‌آثار ادبی این دوران ، ازقدیمی‌ترین آثاری که چینیان در توصیف خدایان گفته‌اند و به شکل «شعر» درزمان ما نزدیك است ، تا اثری چون « دوبرادر » بازمانده از تمدن قدیم مصر که به شکل « داستان » می خورد ، آمیخته‌ای از « خدا » و

---

*ـ « جاودانگی » گر چه حق مخصوص خدایان است ، اما گذشته از نیمخدایان، متعلق به‌همهٔ خدایان نیست . « دراساطیر کشورهای شمال اروپا که چون یونانی‌ها قومی آریائی هستند وریشه های تصورات همانندشان از یك سرچشمهٔ پنهان سیراب می‌شود ، خدایان نیز ازمرگ‌رهائی ندارندواین تقدیرنهائی آنان است » (سوفکل : ادیپ شهریار. مقدمه و ترجمه از بهیار. چاپ اول . صفحهٔ ۲۴ ازمقدمه)

«انسان» ، « ناشناس » و«شناسا» هستند . خصوصیاتی که در دوران بعد درقالب «داستان» (وشکل ارسطوئی آن : «حکایت» ، و شکل ابتدائی آن : «قصه») و«شعر»ماسیده شد ، دراین زمان در هم آمیخته اند . دو برادر در صحرا چون آدمیان سر گرم شخم زدنند و هنگامی که دست بخون یکدیگر می آلایند همچون‌خدایان به سرزمین جادوئی میروند و بکار هائی جادوئی ـ آمیخته‌ای از اعمال انسانی وخدائی ـ دست میزنند. برای‌انسانی که جادو درخونش‌خفته است،هرحرکت انسانی ، نشانه‌ای‌ست‌ازماوراء طبیعت‌وهرحادثهٔ‌ناشناخته، بارتاب‌عملی‌انسانی‌ست .

«زبان » ـ هنگامی که شکل خدائی می چربید ، منظومه در لحنی خطابی وایمائی اوج می گرفت وچون اعمال انسانی بازگومی شدند . زبان روایتی ، توصیفی واندرز گوبجای آن می‌نشست .

«زمانمکان » ـ زمانمکان ، زمانمکان همه اعصاربود ؛ اما درآن قهرمانانی با اعمال انسانی به صحنه می‌آمدند واز اینرو زمان ـ مکان ، همیشه دربین زمانمکان مطلق تمامی اعصار ، و زمانمکان اینجا وآن جا درکشاکش بود .

« قهرمان » ـ هنگامی که ، زبان ، لحن‌خطابی می گرفت، قهرمانان جامعهٔ‌انسانخدائی‌خودرا از دست می دادند و به هیأت مجسمه‌در می ـ آمدند و هنگامی که لحن ، روایتی می‌شد قهرمانان بار دیگر جان می گرفتند .

منظومه‌همیشه‌در کشا کش بین دوجزء ناشناس وشناسا ، «خطاب» و«حکایت» ، نوسان داشت .* قوالب شعروداستان که پس‌ازاین،حدود متفاوت یافتند ، نشانه هائی از این دو جزء ابتدائی هستند . داستان تا هنگامی که‌انسان‌اهمیت‌خود واعمال خود را درنیافت، به شکل تثبیت‌شدهٔ امروزی‌آن ، پا نگرفت ؛ اما شعربا حدودی‌مشخص وقالب یافته، دوران درازی ، تنها نشانهٔ ادبی ارزشهای خدایگونهٔ انسانی بود . داستان (یا شکل ارسطوئی‌آن : حکایت وشکل ابتدائی آن : قصه) و شعرهنگامی اریکدیگر جداشدند که درقالب منظومه،حدودخداوانسان مشخص شد ، این جدائی ، بدون شك کم اثر شدن عامل بازدارندهٔ زبانی،تغییر نظام تولیدی ، پا گرفتن دین‌یا الهیات دلیلتراش‌تکخدائی، قوت گرفتن خود بیگانگی وهویت یافتن انسان در برابر طبیعت را نشان میدهد .

آدمی می میرد و بدنبال آن تمامی لحظه هائی را که آن چنان دلبستهٔ اوست ، ازدست میدهد . دیگرهیچ کس بیاد نخواهد آورد آن لحظه‌ای راکه آن چنان پرمعناء بود . همه چیز ازکف رفته است . در این اندیشه های هنگام احتضار، کودکی و جوانی ، عشق و نفرت ،

* ـ « شاهنامه » (تالیف شده درقرن چهارم هجری) اثرفردوسی، «شعر» است یا « داستان » ؟
هیچ کدام : « منظومهٔ افسانه‌ای » ست .

همه به ذهن درمانده هجوم می‌آورند ؛ اما چه سود ؟ تمامی آن لحظه‌های جاندار از دست خواهند رفت . توتنها برهه‌ای اززمانی . هزارسال این سوتر یا آن سو تر بی معناست . تو بـه اندازهٔ انسان نخستین ، قدیمی وازدست رفته‌ای .

شاید بهترین راه برای فراموشی زمان ، همان اندیشهٔ طبیعت‌خواهی انسان اساطیری باشد : آدمی وخدایان مانند برگهای درخت جوانه میزنند ، می بالند ومی ریزند . سهم آدمی وخدایان او، بیش‌از سهم طبیعت وموجودات آن‌نیست . چه‌تسکینی بالاتر ازاین ! زیرا آدمی می‌تواند مانند درخت دوباره جوانه‌آورد ودرتن بـرگهای نوجوان ، زندگی را ازسر گیرد .

اما این تسکین دیری نپائید . کافی بود تا نیزه‌ای ، یا کهنه‌چارقـی از یـار مرده‌اش بیابد ، وبناگهان تمامی بارانسان وفرهنگ اوبرذهنش‌هجوم‌آورند : چگونه می‌تواند چیزی بیشترازبرگ نباشد؟ حتی اندیشه ای ساده نسبت به «تاریخ» ، اورا بخود می‌آورد .

اینها افکارهمیشهٔ انسانی‌ست‌وتنهاتعلق به انسان اساطیری ندارد؛ اما ظهوردین والهیات دلیلتراش‌تکخدائی ، بدون شك فوران شدیداین فکروچاره جوئی اساسی دربارهٔ آن را نشان میدهد . برای اینکه این دورطولانی‌بنحوی پایان پذیرد ، یا آن لحظات جاندار از کف نرود ، بایدبه مبدائی یا پایانی چنگ‌زد.اما این «ریسمان» ، این «حبل اله» ،

نباید مانند خدایان اساطیری ، چهره‌ای انسانی وزوال پذیر باشد : چهره‌ای بی زمانمکان ، مطلق ودور از آلودگی این جهانی .

«عقل» قوانینی برای این مطلق پرداخت؛ ودرسایهٔ این قوانین، انسان جدائی خودرا ازطبیعت دریافت ، اما به تبع آن ، هویت انسانی خودرا ازدست‌داد . تنها ارزش مطلق ، ارزشی بود بدور از زمانمکان ،قهرمان واعمال روزمره . ارزش از آن شکوه بی رنگ وخدای بی‌صفت بود.

خدای اساطیری به دوپاره شد : پارهٔ انسانی آن در آتش «جهنم» سوخت ، وپارهٔ خدائی آن ازدنیای انسان تنوره کشیدودردنیای «لامکان» خانه گرفت . ☆

با گسترش دین توحیدی وپیچیده شدن قوانین آن ، انسان که بهترین محصول ذهن خودرا از دست داده بود ، آرام آرام فاقد ذهن

---

* ـ خدای ارسطو « جاودانه وجود دارد ، واو عبارت است ازاندیشهٔ مطلق وسعادت وکامل بالذات ، و هیچ غرض تحقق نیافته ای در او نیست.» (تاریخ فلسفهٔ غرب . جلد اول . صفحهٔ ۳۳۷)

«وازآن خدا [ی محمد] است مشرق ومغرب . پس بهر سوروآورید قبلهٔ خدا آن جاست ، و خدا محیط به همه چیز و داناست . اومنزه است ، بلکه آنچه‌درآسمانهاوزمین هست ازآن‌اوست وهمه فرمانبردار‌اویند.» قرآن. سورهٔ بقره . مستخرج‌ازآیات ۱۱۵ و۱۱۶) پاگرفتن‌دین‌والهیات‌تکخدائی درهر جامعه‌ای به خوردآن جامعه‌روی داد .این تکخدایان یا کاملاازصفات خدایان اساطیری بری نبودند ، با آن‌که به مرورچنین صفاتی راخود یا « دنباله » هایشان بدست آوردند . چنان‌که بیاید .

شد . خدایان کـه رفته بودند ؛ و تکخد ای تغییر ناپذیر ـ این تنها باقیماندهٔ محصول آفرینش ذهن ـ نیز بدنبال جستجوی «تسکینی» برای فنا پذیری ، همهٔ صفات خودرا ازدست داد ، وبنا گهان محصول آفرینش ذهن ، فرمانروا و حاکم ذهن انسان شد . فقدان آفـرینش ذهنی ، فقدان ذهن بود . انسان ، با گفتن «اوبالاتر از آن است که به وصف درآید» ،حدود و توانائی ادراك ذهن خود ، ودر نتیجه تصور او وحتی خلود پنهانی اورا درجان خود ، نفی کرد . انسان اساطیری ، کـه به همه چیز صورت خارجی می بخشید ، اکنون در اثـرفقدان ذهن ، به مضمون سرای تجرید باف ، بدل شد .

با این همه ، انسان نتوانست به آن تناقض درونی چیره شود ، وبرای پر کردن این خلاء وحشتناك کـه حایل خدا وانسان بود ، به آفریدن یا پرستش آدمیان «پرهیز گار» ، امامان و مهر و نشانهٔ خدا پرداخت . انسان پرهیز گار ، تجلی دیگری ازخدایان اساطیری بود. انسان ، هر گزآن خدای دوپاره را ازدست نداد ، ودرهرزمان نشانه ـ های آن را درچیزهائی دیگرجست . ذهن به آفرینش پرداخت ، اما با پذیرفتن خدای مطلق ،ارزشهای آدمی نیزدگرگون شد . بادگرگون شدن ارزشها ، ارزشهای ادبـی نیز تغییر یـافت . منظومه به دوپاره شد : پاره‌ای که درآن ازاعمال انسانی سخن می رفت بی ارج خوانده شد و پارهٔ خدائی آن ارج یافت وبالید . خدای مطلق ، در ساختمان

شعرودرتن شاعر، حلول کرده بود .

« زبان » ـ با لحنی خطابی ، و سرشار از بازیهای ایمائی و کنائی ، با « ناشناس » مناجات می کرد .

«زمانمکان»ـ تنهایك زمانمکان برقرار بود: «بی‌زمانمکانی»ـ جایگاه مطلق تغییر ناپذیر.

« قهرمان » ـ هنگامی‌که ازانسان ، حیوانات و اشیاء سخن می گفت ، آنهارا بطور کلی ودر حالی که گوئی « جمع » در « فرد » گرد آمده است می‌دید : ازبالای‌سر ، دور. و گوئی‌تنها « صور کلی » وجود دارند نه‌آن کس ، این کس، آن شیء واین شیء . چرا که اگر « هرچیز ، کمال بالقوهٔ خودرا درخود دارد » ، «صور کلی» (جوهری ،تجریدی، نوعی) نیز که «کمال» [لفظی] همهٔ اشیاء را در خود دارند ، بجای همهٔ اشیاء می‌باشند . ✡

« داستان » ازرشد بازایستاد، زیرا اعمال انسانی مذموم وآلوده بودند . اما تناقض درونی ، آن کشاکش دائم بین خدای اساطیری و خدای مطلق ، قهرمانی راکه در زمانمکان رشد می کرد ومی‌بالید ،از

✡ ـ « جوهر » عبارت است از یك اشتباه ما بعد الطبیعی ، ناشی از تطبیق ساختمان جملات‌مرکب ازمبتدا (موضوع) وخبر (محمول) برساختمان جهان » (تاریخ فلسفهٔ غ ـ ب . جلد اول صفحهٔ ۳۹۷) این اشتباه ،که از خواص « شکل دهندگی» و« بازدارندگی » زبان می‌باشد ، به تفضیل درفصل اول این‌کتاب ـ تکهٔ نهم ـ توضیح داده شده است .

مرگ نجات داد. وجز آن هم نمی توانست شد. چرا که انسان نمی‌توانست شبکلاه نامرئی برسر نهد ودرخدای مطلق ناپدید شود وحرکات آلودهٔ انسانی را وانهد وپیراسته گردد. این کار تنها از دست شاعران وفیلسوفان ارسطوئی برمی آمد که به عطش دیدار «جوهرالجواهر» جوهر ورمقشان ازدست رفته بود. ناچار (عنصر) «داستان» که ارج و رسمیت نیافت، یا درتن «حکایت» نویسان ارسطوئی حلول کرد، یا به روش معمول بمیان عوام رفت و «قصه» شد. «قصه» حیاتی غیر مجاز داشت، و در پنهان، نشانه‌ای از روزگار اساطیر بود.

«زبان» ـ حکایتگر است.

«زمانمکان» ـ گاهی از اشیاء بصورت چیزهائی که هستند، در این نقطه، درآن جا، نام می‌برد («در «قصه»») و گاهی تحت تأثیرمطلق‌در بی زمانمکانی («در «حکایت»»).

«قهرمانان» ـ قهرمانان، گاهی تحت تأثیر مطلق تغییر ناپذیر، چهره‌ای مطلق دارند («در «حکایت»») و گاهی تحت تأثیر اساطیر، چهره‌ای «افسانه» ای («در «قصه»»). «افسانه» چیست؟ افسانه، افسانه‌است. خدایان افسانه‌ای جنگ نمی کنند تنها ادای جنگ را درمی آورند: «جنگجو» نشانهٔ «جنگجوئی» است.

در بعضی از «قصه» های عامیانه (ایران)، قهرمانان قصه،

بوسیلهٔ «شعر» سخن می گویند .

دردوقصهٔ «حسینا» و«نجما»، کههردوشرح دلداد گیهاست ،بیشتر سخن هائی که عاشق ومعشوق با یکدیگر رد وبدل می کنند « منظوم » است . در کناراین قهرمانان اصلی ، قهرمانان فرعی دیگری هم هستند که چون نقش آنان نیز با اهمیت‌است با کلام موزون سخن می گویند. درقصهٔ معروف « بلبل سر گشته » (پدری بنامردی پسرش را می‌کشد وزن پدر ازاستخوانهای اوآبگوشتی مهیا می کند ، امـا خواهـر پسر استخوانهای اورا می‌شوید وچال می‌کند وازآن گلسرخی می روید که پسر به صورت بلبلی‌ازآن بیرون می‌آید) بلبل به «شعر» سخن‌می گوید وتمامی ساختمان قصه براساس تکه های شعر، شکل‌می گیرد .

براستی چرا در این قصه ها ، قهرمانان اصلی به « شعر » سخن می گویند ؟ آیا علت اصلی‌آن ، وجوه تمایزشعر وداستان را روشن‌تر نمی کند؟این‌اشعار باید علت وجودی خودرا درقصه های عامیانه،روشن کنند.آیا فقط برای « زیبائی » آمده‌اند ؟ اما « زیبائی » برای چه‌و بچه منظور؟ چراسخن گفتن به شعر ـ درساختمان آن قصه ها ـ زیباتر ازسخن گفتن عادی است ؟

هنگامی که ناقل قصه میخواهد از واقعیت روز مره به واقعیت دیگری دست یازد ، عنصر شعررا وارد قصه می کند . درقصهٔ « بلبل سر گشته » تغییر شکل پسر به بلبل ، به او حـالتی افسانه‌ای و خدائی

می‌دهد وازاینرو، اورا ازجرگهٔ آدمیان فرا ترمی برد . چگونه‌می‌توان‌این‌تغییرواقعیت‌ـحلول پارهٔ‌خدائی‌ـرا ناخودآگاه بهشنوندگان حالی کرد ؟ شعر. زیرا شعربا زبان غیرمتعارف خود ، می‌تواند ذهن‌را آمادهٔ آن‌کند که واقعیت دیگری درجریان است . «عشق» روزمره‌ای نیست ، واز اینروبرای باز گو کردن آن احتیاج به زبانی جداگانه هست.زبانی که بتواند درعین حال‌که به ساختمان‌قصه لطمه‌ای‌نمی زند، بطورطبیعی شنوندگان را آماده کند . از اینرو درقصه های «حسینا» و «نجما» همیشه در گفتگوهای عاشقانه ، حرفها به شعراست تا به نثر.در قصه‌های‌عامیانهٔ‌دیگری که گفتگوهای عاشقانه همه به نثراست ، تقریباً ساختمان همهٔ آنهـا (که در قصه های عامیانـهٔ افواهی کم است ، ولی در قصه های عامیانهٔ چاپ شده که تحت تأثیر « حکایت » نویسی واقع شده استـ ازنوع امیرارسلان ، نوش آفرین وگوهرتاج ، ملك بهمن ، وسلیم جواهری ـبسیارمی توان یافت) ناقص وابتدائی است. حال‌آن‌که ساختمان قصه های‌اصیلی‌چون « بلبل سرگشته » ، «حسینا» و«نجما» یکدست وکامل است ، علت شکست آن نوع قصه ها چیست ؟ تأثیر مهلك دید « کلی نگر » حکایت نویس بجای خود ؛ اما ، ناقل این نوع قصه ها ، بهنگام تغییریك واقعیت به واقعیت دیگر، نمی‌تواند بوسیلهٔ یك شکل مشخص زبانی ، وجه‌تمایزی بین دوفضای دور ازهم ، ایجادکند .آسان نیست که ناقل با « زبان آدمیان » از« زبان خدایان»

بیان حال کند ؛ حال آن که «شعر» بواسطهٔ «وزن» می‌تواند ازواقعیت دیگربا زبان طبیعی سخن گوید ، بی‌آن که شنونده ازاین تغییر آگاه شود . شعر دراین‌حال ، برای شنونده طبیعی‌ترین « زبان دیگر»است، زیرا شنونده را ناخودآگاه به جذبهٔ خود می کشد واورا برای روبرو شدن با « فاجعه » و « نقطهٔ عطف » قصه ـ تغییر انسانی به بلبل ، یـا اظهارعشق وجدائی ـ آماده می‌کند .

⊏

وجوه تمایز عنصرداستان (وصورت‌ابتدائی‌آن. قصه) وعنصر شعر، درطرز دید داستاننویس وشاعر، نسبت به دنیا نهفته است . امـا این اختلاف طرزدید، همه جا فصل اختلاف شعروداستان قرار نگرفته است ، بلکه مظاهر این اختلاف دید مورد توجه قـرار گرفته اند تا اختلافات‌اساسی. «خواجه نصیر» می گوید : « شعر به نزدیك منطقیان، کلام مخیل‌موزون باشد ودرعرف جمهور کلام موزون و مقفی » ☆ . کلام مخیل مـوزون » ، وجه ممیزهٔ دید شاعـر ارسطوئی رابا داستان‌ـ نویس ارسطوئی نشان میدهد و« کلام موزون ومقفی » نشانه های این اختلاف را . این فصل اختلاف ، چیزی ثابت وتغییر ناپذیر نمی‌باشد ؛ شاعران به‌عنصر داستان وداستاننویـسان‌به عنصر شعر، دست‌اندازی‌ـ های بسیار کرده‌اند .

---

*ـ خواجه نصیرطوسی: معیارالاشعار. چاپ تهران . صفحهٔ ۲. نکتهٔ جالب توجه این است : «کلام مخیل موزون »،ونه «کلام مخیل » .

در «سنت» و «عادت» ، که حد فاصل ادبیات اساطیری با ادبیات نومی باشد ، شاعر کسی است که نسبت به جهان ، دید «کلی نگر» دارد. برای شاعر سنتی (ارسطوئی)، آدمی ، فردیت خودرا ازدست داده است، ایمانه بقصد توجه به جامعه، که به خاطر پاك ترین کلمهٔ نوعی . گوئی همهٔ آدمیان تنها در یك فرد نوعی تجسد یافته اند. حرکات آدمی ، ـ رفتن ، آمدن ، سخن گفتن ، ـ همه ناپدید شده اند و تنها یك نفر است که صورت کلی انسان را نشان میدهد . از اینرو می توان مختصهٔ کار شاعر ارسطوئی را دراین دانست که شعر او بی قهرمان و بی زمانمکان است . او از تجربه های روز مره سخن نمی گوید ، بلکه دنیای او در آینده ، دور از دسترس ودر هالهای ازمه خانه گرفته است . آدمهای او درمه زندگی می کنندوزمانمکان آنها تنهادریکجا قراردارد :دربی زمانمکانی. نشانه های این طرزدید ، درشکل موزون، خطابی ، کنائی وتشبیهی شعر، جلوه گراست . موسیقی به اوامکان میدهد که با زباتی بس دور از زبان مردم سخن گوید؛ واین دلخواه اوست . چراکه او؛ برای سخن گفتن از تنها قهرمانی که در بی زمانمکانی زندگی می کند ، احتیاج به زبانی «دیگر» دارد . وچه زبانی بهتر از زبان موسیقی ؛ که ناخود ـ آگاه وطبیعی ، ذهن آدم را فتح می کند وبه جذبهٔ می کشد . لحن خطابی ، برای شاعرارسطوئی ، لحن مطلوب است ، زیرا که اومی ـ تواند با این لحن،تنها بیك نفرخطاب کند : به انسان مه آلود ، کسی

که در دوردستها نهفته‌است . درلحن خطابی ، تمام جهان ناپدید شده‌اند وازآن جمله ، تنها دوفرد باقی مانده‌اند که درمه شناورند . گفتگوی این دو، گفت و گو نیست ، «مناجات» است : مناجات یك فرد تنها ، با زبان‌بسته‌ای‌موهوم . کنایه وتشبیه (و نه تصویر) نوع بیان اورامشخص می کنند وبه اواین امکان را می‌دهند که بیشتر به صور کلی بیندیشد تا آنچه که‌درحال‌اتفاق‌است. نسبت‌دادن‌تشبیهات مجرد و کنائی به‌اشیاء، حرکت آنها را سلب می کند وبه اشیاء ، هستی‌ساکنی‌می‌بخشد . شاعر ارسطوئی تنها ساکن این هستی ساکن است و نشانه هائی که دید او را مشخص می کنند ، بهترین نشانه های مطلوبند . شاعر با لحنی خطابی وبیانی کنائی و موزون و تشبیهی ، به شیء بی زمانمکان اشاره می کند .آیا برای او این بهترین شکل مطلوب نیست ؟

داستان نویس ارسطوئی،ارسطوئی هست و نیست . تکهٔ ارسطوئی او«حکایت نویسی» است وتکهٔ « قصه گوئی » اش‌مرده ریگی ازتمدن اساطیری . قصه گو، به جای آن که به جهان ، هستی ساکنی بخشد ، آنرا بهمان صورت ودرحال حرکت می بیند . چهرهٔ آدمیان درنظراو ازمه اثیری پاك شده است و آنها ، حرکاتی انسانی دارند . ازجائی به جائی می روند وبا همدیگر گفتگومی کنند ، قصه گو، ازبالا بدانها نمی‌نگرد؛ درمیانشان راه می‌رود و گفتگومی کند . برای او، قهرمان وزمانمکان وجود دارند . قهرمانانی‌با اسمهای گوناگون که به‌جاهای

مختلف می روند ، حرف میزنند و می میرند . قصه گو ، از همزادش ـ«شاعر دوره گرد»ـ فلك زده تراست . این آوارگان ، حیات غیرمجاز «منظومه‌سرا» ی‌دوران‌اساطیر رادرعهد«انسان‌بدون ذهن» نشان می‌دهند. اما ، چون شعر به لطف موهبت « خدائی » اش رسمیت یافته بود ، رشد کردوبالید ؛ حال آن که‌داستان جزدر گونهٔ مسخ شده‌اش ـ «حکایت»ـ هرگزمجال ظاهرشدن‌نیافت . برای «حکایت نویس» ، قهرمانان‌اکثراً نشانه هائی از«طبایع انسانی» ـ خوبی ، بدی ، جوانمردی ، پهلوانی و... ـ هستند تاآدمهای‌عادی‌وواقعی. زمانمکان‌این‌قهرمانان،زمانه‌مکانی ایستاده است .

داستان نویس ارسطوئی ، همچون شاعر به‌زبـان دیگری محتاج نیست که بوسیلهٔ‌آن از واقعیتی دیگرسخن گوید . وسیلهٔ مطلوب او ، همان زبان روزانه است . شاعر ارسطوئی ، با زبان ساکن خود دنیای ساکن خودرا می‌آفریند ، وحال‌آن که داستانویس‌ارسطوئی ، اززبان روزانه (وشکل فنی آن : نثر) بعنوان وسیله‌ای برای سخن گفتن از حرکات روزانه استفاده می‌کند . اینان ، هرچند که جا به جا آثار با ارزشی دارند ، اما هیچ یك با زبان ، « هنرمندانه » رفتار نمی‌کنند. زیرا ، برای آن یك ، زبان تنها وسیلهٔ‌ابلاغ است واستعمال‌کردنی ، و کلمات برای آن یك هرچندکه استعمال نمی شوند . اما اصلا وجود ندارند. به‌کلمات ، هستی‌ساکن بخشیدن ،درحکم خشکاندن‌آنهاست.

با این حال ، آوارگان تمدن اساطیری (شاعران وقصه گویان دوره‌گرد که تنها به حساب زمان ، « ارسطوئی » خوانده شده‌اند ، وبه علت دید «افسانه‌ای» شان نسبت به «اساطیر»، ودر نتیجه متلاشی شدن شکل واحد « منظومه» ، « اساطیری » یا «منظومه سرای» خوانده نشده‌اند)، و شاعران طاغی رسمیت یافته ، وجود دارند ؛ ورفتار هنرمندانهٔ آنها با زبان، قابل‌تبیین است .

ادبیات ، با کشف ذهن ، همزمان بـا فرو ریختن تدریجی نظام زمینداری وعامل بازدارندهٔ زبانی ، باردیگر کشف شد . ✡

ذهن ، برای قرن ها ناپدید شده بود . از هنگامی کـه دنیای اساطیری‌قدیم سقوط کرده بود ، جز درلایه های پنهانی‌نیم بندوناقص، ذهن نیز ازیاد رفته بود . انسانی که درعهد اساطیر زندگی می کرد ، ذهنی پرباردداشت . اشباح وخدایان واقعی با یکدیگر می جنگیدند و همه چیز طبیعی وعینی در ذهن اتفاق می افتاد . آنچه که درذهن رخ می‌داد ، واقعی بود . انسان اساطیری ، به‌آن ایمان داشت .

ادبیات نو، باردیگردنیای ذهن را کشف کرد .

هنرمند نو ازخود می پرسید : چرا ازعاملی که تا این حد در

✡ ـ شعار این است : مطلق مرد ،ذهن بدنیا آمد .

هستی ، دخیل است ، یکسره چشم پوشم . ما نیمی از حرکات خود را درذهن انجام می دهیم ونیمهٔ دیگررا نیزدرهمان جا طرح ریزی می‌کنیم . پس چگونه می توان آن را نادیده گرفت ؟

حکایت نویس ارسطوئی جزبه حکایت وشرح حوادث روزمره یا اندرز گوئی وهزل ومطایبه نمی پرداخت . برای او « ذهن» وجود نداشت ؛ چون اوشالودهٔ کارخود را برزمانمکان ایستاده ، قرارداده بود وچنین می‌پنداشت که ذهن « راه طبیعی » و معقول خود را بسوی کمال نمی پیماید واستر چموش سرگردانی است . در « قصه های افسانه‌ای» نیز حرکات‌ذهن به زنجیر کشیده شده بود ، چرا که مفهوم « اسطوره » در ذهن انسان ازمفهوم حقیقی و جاندار خود ، جدا شده بود . دیگربرای‌اوخدایان جنگ نمی کردند ، ادای جنگ را درمی‌آوردند . افسانه ، فقط افسانه بود . آدمی از دنیای اساطیر که ذهن شالودهٔ آن بود ، کناره گرفته بود .

آیا شاعران نیزذهن را فراموش کرده بودند ؟

شاعر ارسطوئی ، هرگز نسبت به حرکات ذهنی بشردل خوش نداشت؛چرا که‌شاعرهستی آدمی‌را ازآدمی گرفته‌بودو به‌اوهستی‌ساکنی عطاء کرده‌بود، از او اینرو ذهن که شالودهٔ اصلی‌حرکات آدمی ست ، نمی‌توانست موردتوجه قرار بگیرد . درذهن ، زمانمکان ناپدید نشده است و حال آن که برای شاعر جزبی زمانمکانی جائی‌وجود نداشت.

درذهن، زمانمکان ذهنی است، وهرچند که حرکات ، تصاویر، حالات وسخن گفتن ها همه برروی یکدیگر می سرند وچرخ می زنند ،ولی دارای نقطهٔ اتکائی هستند . حتی ذهن دیوانه نیز در بی زمانمکانی سیر نمی کند . تصور«لامکان» ، تنها تصورشاعران وفیلسوفان ارسطوئی بود : تصور « جوهری » که همچون کرهٔ زمین می چرخد وهیچ چیز از آن جدا نیست .
انسان بدون ذهن .

کشف «ذهن» کشف قوانین اساطیری بود . اما این کشف بتدریج انجام گرفت . درآغـاز که انسان بواسطهٔ سقوط «مطلق» ارزش اعمال خود را دریافته بود ، داستان نویسی به معنای امروزی آن در بناهای ویران ، قد افراشت . اما برای این داستان نویسان که حد فاصلی بین دوران ارسطوئـی ودوران نوهستند ، قوانین ذهنی هنـوز کشف نشده بود . داستان نویس ، بطریق قوانین ارسطوئی ، هنوزهم «روابط خطی» رامعتبرمی‌دانست ، وقادربه دریافتن ذهن نبود . برای او، عمر آدمی از کودکی شروع می‌شد واگراتفاقی نمی افتاد پس از گذشت جوانی ، به پیری خاتمه می یافت . کشف بزرگ ، هنگامی صورت گرفت که داستان نویس وشاعـر هردو توانستند رابطه‌ای جدید بـا زبان ایجاد کنند . این رابطهٔ جدید، که به یمن قوانین اساطیری کشف شده بود، قلمروتازه‌ای راآشکار کردکه تنها به تنی چند ازشاعران طاغی دوران

ارسطوئی تعلق داشت که با زبان ، رفتاری «هنرمندانه» داشتند . قصد اینان از تکیه بر اساطیر ، آفـرین دنیای اساطیری گذشته بطـریقی خیالپرورانه نیست ، وام گـرفتن از فن اسطوره است به قصد ایجاد رابطه‌ای جدید با زبان . اساطیر ، «خیال» های مشترك انسانی هستند. آنهازبان مشترك بشری می باشند ، اما برای «انسان بدون ذهن» ازیاد رفته‌اند. این‌زبان ، مشترك‌است زیرا نشانهٔ تفسیرهای مشترك‌انسانهای بدوی از«پیشامد ها » ست . ازنسلی به نسلی عرضه می‌شود ودرچهار- چوب « برخورد » انسانی ، هیچ گاه از دست رفتنی نیست . امـا هنگامی که انسان ، آفرینش ذهنی خودرا ازدست بدهد از «یاد» می- رود وجزبه صورت رویا یاوهم‌ظاهر نمی‌شود . هنرمند کلامی نو ، به‌قصد ایجاد رابطه‌ای جدید با زبان ، ازاین فن اساطیرکه احتمالا نطفه های خودرا پیش از دورهٔ سخنگوئی انسان یا همزمان‌با آغاز آن بسته‌است ، بهره می گیرد . زبان ، در صورتهای مختلفش ، زبـان مشترك اقوام انسانی ، و زبان ازیاد رفتهٔ انسان ارسطوئی ست . مشترك است بدلیل رابطه‌ای که بین افراد ایجاد می کند ، و- برای انسان بدون ذهن - ازیاد رفته‌است بعلت فقدان «تازگی» و«سوزانندگی».وامی که هنرمند نو ، ازاساطیرمی گیرد درهمین‌شباهت نهفته‌است؛ زیرازبان نیزنشانه‌ای ازتفسیرهای مشترك انسانی‌ست . او بدنبال « ریشه ها » ی زبـان ، و اولین برخورد های شکل گرفته وقابل اشتراك آدمی با جهان است .

این رابطهٔ جدید ، بهمین جا خاتمه نمی پذیرد . انسان اساطیری ،در عین حال که به خیال هائی مشترك چنگ می زد ، برخوردی «یك‌تنه» داشت. اساطیر، اشکالی‌تمام شده نبودند ، وهر برخوردی به‌آنهاجهتی تـازه می‌داد . رابطهٔ جدید با زبان نیز ازچنین خصوصیتی برخوردار است . هر انسانی با زبان ، برخوردی جدید دارد ، چرا که ساختمان زبان ، ساختمانی پایان یافته نیست . اساطیر ، اولین نشانهٔ تفسیرهای تازه وبا طراوت‌آدمی ازجهانند وبا اولین برخورد های زبانی ،ریشه‌ای یکسان دارند . جستجو در اساطیر ، جستجو در ریشه های زبان‌است.

هنرمند نو، پس ازایجاد رابطه‌ای جدید با زبان به کشف دیگر قوانین اساطیری پرداخت . آیا اسطوره ها « ساکن» بودند وچهره‌ای غیرانسانی داشتند ؟

اساطیر ، همه چهره ای انسانی داشتند ومانند انسان می‌بالیدند، وتنها گروهی ازآنان تجسم آرمانی‌بشر-فنا ناپذیری - بودند . انسان اساطیری ، چیزی تا آن حدآرمانی را درزندگی روزمره کشف می‌کردوازآن وام می گرفت . «آرمان» ، نشانهٔ فقدان چیزی درزندگی بودوتجسم‌خدای فناناپذیربه علت ناتوانی بشردربرابرمرگ بود .اما چگونه می‌توان برمرگ ، فائق شد ؟ بادورشدن هرچه بیشترازمرگ وآلوده شدن به فنا پذیری بشر. ناچار، خدائی‌که تجسم آرمانی‌فنانا - پذیری ست ، باید دارای صفات‌انسانی‌وفناپذیری باشد. انسان‌اساطیری

برای آن که معنای فنا ناپذیری ملموس تر گردد ، از خدای فنا ناپذیر ، هر چه بیشتر صفات انسانی می خواست . کشف این قانون ، آن را به ادبیات کشاند : برای آن که جهان بی زمانمکان بیافرینی ، هرچه بیشتر به «تکه» های زمانمکانی نزدیك شو وچهرهٔ انسان و زندگی روزمرهٔ او را بشناس . برای کشف دوبارهٔ دنیای روز مره ، هرچه بیشتر از فاصلهٔ دور بدان بنگر. این دستوری هم در چهار چوب کلی ادبیات وهم در ساخت های جداگانهٔ «شعر» و «داستان» بود . « نی » پیش از آن که « ماوراءِ نـی » باشد ، « نـی لبك چوبین » است . بـرای رسیدن به « ماوراء جسم » ـ که نشان دهندهٔ تمایز انسان از حیوان است ـ باید از «جسم» آغاز کرد . ماوراء جسم ، درشکفتگی جسم ، کشف می‌شود. الف ، الف هست ؛ الف ، الف هست ؛ الف ، الف هست ؛ امـا : چیز دیگری ست . ادبیات ، برای کشف کلمه های « هنرمندانه » به کشف کلمه های «روزانه» پرداخت . شعر وداستان ، بحدود قالبی یکدیگر تجاوز کردند. شعر، تعلیم داد ؛ازدستهای خشن سخن گفت ؛ به تکه‌های زمانمکانی در آویخت ؛ قهرمان ساخت وبرای بازیافتن لبهٔ تیز خنجر وازدست دادن کرختی ملال آور، بدنیای روز مره داستان نزدیك شد . داستان ازخلال ذهن ، به دنیائی که تـا آن وقت ، قلمرو شعر شناخته می‌شد ،پا گذاشت . هرقطب ، هنگامی بخود نزدیك‌تر می گرددکه قطب دیگررا جذب کند ؛ واین گوئی همان قانونی است که در اساطیر برجاست.

برای کشف تازگی یك چیز، به کشف فرسودگی آن بپرداز. جای خالی، جای نشین باقی را نشان خواهد داد. وبیادآور که آن عارفان بلند پرواز، چگونه، تنها، خاکیان غلامبازشدند.

آیا با کشف دوبارهٔ ذهن، نه تنها حدود داستان وشعر شکسته شد، که شالوده شان نیز فرو ریخت. شعر گفتن، چیزی ست چون داستان نوشتن؟

مفهوم «شعر»درطول رشد خود با تغییرات بسیار روبروشده‌است، اما همواره به یمن «پارهٔ خدائی» آن که از «منظومه» بدوارث رسید، به «زبان دیگر» تعبیرشده است. کم نیستند شاعرانی که برای تعریف «شعر» آن را «زبان خدایان» نامیده‌اند؛ وتغییراتی که شعر، درطول رشد خود کرده است همیشه درمحدودهٔ این «زبان خدائی» بوده است. اما، «زبان خدائی» مفهومی‌ست بسیار کلی‌وقابل‌تعاریف مختلف. برای شاعران ارسطوئی، زبانی بود که دید کلی نگر، لحن خطابی، بیان کنائی وتشبیهی داشت، ولی به مجردآن که آشکارشد مقصود اززبان خدائی، رفتارهنرمندانهٔ شاعر با زبان است، نه «کلی‌نگری»، شعر، تعریف جدیدی یافت. برای شاعر، کلمات هم شأن‌اشیاء شدند وشعربه «زبان دیگر» پا گذاشت.

بررسی تغییرات مفهوم «داستان» را باید از زمانی آغاز کرد که داستان به مفهوم امروزی آن پا گرفت . از اینرو تاریخ داستان نویسی شاید به بیش‌ازسیصد یاچهارصد سال‌نرسد . پیش از آن ، عناصرداستانی وجود داشت، امادراشکالی تثبیت نشده وغیرمجاز. داستان را به « زبان آدمی » تعبیر کـرده‌اند ، وطبق همین تعریف است که داستان نویسان حد فاصل دوران ارسطوئی با دوران نو، که ازانسان تعریفی ارسطوئی داشتند ، هرگز ازمحدودهٔ روابط خطی آدمی پا فراتر نگذاشتند . با این حال ، همزمان با تغییراتی که شعر یافت و آشکار شد که « زبان خدائی» شعرهمان رفتار هنرمندانه با زبان‌است ، داستان نیزتحت تأثیر قوانین ذهنی واساطیری قرارگرفت . روابط خطی شکسته‌شدوداستان‌نویس بـه « زمانمکان ذهنی » دست یـافت . قوالب « وحدت سه گانهٔ ارسطوئی » (موضوع ، زمان ، مکان) بیش ازحد ، « طبیعی » بودند، وداستان نویس که با تعریف جدیدی از انسان روبروشده بود ، دیگـر برای دریافتن راه طبیعی اشیاء به «راهنمائی» ارسطوئیان‌احتیاج‌نداشت. شعربه رابطه‌ای جدید با «زبان»دست یافت.اوداستان نویس به رابطه‌ای جدید با«انسان» و«محدودهٔ» او. دراین جاست که شعررا «اسطوره ساز» انسان وداستان نویس‌رابا اسم«نثرنویس» ،«چهره پرداز»اومیخوانند*.

* ـ « شعردراصل اسطورهٔ انسان را می سازد و حال آنکه نثرنویس چهرهٔ اوراکشد.» سارتر: ادبیات چیست ؟ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ومصطفی رحیمی . انتشارات زمان . صفحهٔ ۳۰

اما داستان نویسی به تعریف جدیدی از زبان احتیاج داشت . او . نثر ـ نویس نبود واحتیاجی به نثر نویسی دربارهٔ رابطه جدید با انسان نداشت. این کار ازعهدهٔ فیلسوفان ومقاله نویسان ، بهتر برمی آمد . اومیخواست که ازخلال رابطه‌ای جدید با زبان ، به رابطه‌ای جدید با انسان وجهان برسد . این کار ، انجام ، شد ؛ وبا انجام گرفتن آن روشن گشت که «زبان دیگر» تنها سهم شعر نیست . داستان نویس درساخت داستان وشاعر در ساخت شعر ، هردو با زبان ، رفتاری هنرمندانه دارند و کلمات همیشه برای هنرمند کلامی هم شأن اشیاء ند . درخلال این مدت که داستان ـ نویس سر گرم اندوختن تجربه‌ای جدید از زبان بود ، شاعر نیز بحدود قالبی خود وفادار نماند وتحت تأثیر قانون « مخالف ربائی » اساطیر، به چیزهائی که تا آن وقت به داستان نویس تعلق داشت و برای زبان خدائی شعر خشن وناگوار بود ، دست یافت . «الیت» ✡ درشعر «سرزمین

---

*ـ اشارهٔ به «الیت» و «جویس» مستلزم توضیحات زیراست : ۱ـ ادبیات نو، با توجه به آنچه که آمد ، در «غرب» پاگرفت ، وازاینرو نمونه هائی که ازآن ذکرشده است نیزاجباراً غربی است . ۲ ـ واضح است که « سرز مین هرز» و «اولیسس» اولین وبهترین نمونه های این سنت شکنی نیستند ، اماکم وبیش «تثبیت شده» ترین آنهایند. مثلانویسنده خود بیشتر دوست داشت که بجای « سر زمین هرز » ، The Cantos اثر Ezra Pound را نام ببرد . ۳ـ اشارهٔ به این دو اثر، فقط وفقط برای نشان دادن مقصود ذکرشده است، نه ـ خدای نکرده ـ تحلیل وتوضیح آن آثار.

هرز» (سال انتشار : ۱۹۲۲ . لندن) براستی «قهرمان» آفرید ، کاری که تا آن وقت کارداستان نویس شناخته می‌شد . «مادام سوساستریس» «پیشگوی شهیر» ، با «دستی ورق‌شریر» ☆ که هرورق به نشانهٔ قهرمانی است (مرد حلق آویز ، ملاح فنیقی ، سوداگر ، مردی با سه تکه چوب ...) قهرمانان زندهٔ «سرزمین هرز» را تشکیل می‌دهند . شعر می‌تواند حکایتگر، اندرزگو، تعلیم دهنده، ودارای قهرمان وتکه‌های زمانمکانی باشد . شاعر، تنها سنت شکن نبود ، زیرا داستان نویس که به رابطهٔ جدیدی با زبان رسیده بود ، یکایك آن قلمرو هائی را که ملك طلق شعرشناخته می‌شد، فتح کرد . «جویس» در کتاب «اولیسس» (تاریخ انتشار: ۱۹۲۲ . پاریس) همهٔ صفاتی را که صفات زبان‌خدائی شعرشناخته‌می‌شد به‌رشتهٔ «داستان» کشید . لحن خطابی ، بیان مورون و کنائی، تشبیه وتصویر، سخن گفتن با ناشناس- هیچ‌کدام دست نخورده نماند . چه کسی‌می گوید که تنهاشاعران ، زبان خدایان رامی دانند؟ من بارفتارهنرمندانه‌ام بازبان ، ارچنان فاصله‌ای دوربه «چهرهٔ» آدمی نگاه می کنم تا ازاو«اسطوره»ای بسازم .

با این حال ، فصل اختلاف کارشاعر وداستان نویس ، کاملا آشکاراست . وآن نکته‌ای ست «فنی» که شعروداستان را از یکدیگر

---

*- واین دسته ورق شریر، همان دسته ورق «تاروت» Tarot است که الیت ، درحاشیهٔ شعربه‌آن‌اشاره می‌کند .

دورمی‌کند. «الیت»، قهرمان‌می‌آفریند و به تکه های زمانمکانی درمی‌آویزد ، اما شعر اوهرگز دارای یك « نقطهٔاتکاء » زمانمکانی نیست. و این همان عنصر اصلی داستان است . نمی توان گفت که « مادام سوساستریس » از کجا شروع میکند ، یا نقطهٔ اتکائی زمانمکانی شعر در کجاست · آوریل ، «ستمگرترین ماه ها» ، نه‌آوریل گذشته و آینده که‌آوریل‌همهٔقرنهاست. بدون نقطهٔاتکائی، پخش‌درتمامی‌زمان. جویس،در کتاب‌خود، روابط خطی را می‌شکندوبه زمانمکانی‌ذهنی دست‌می‌یابد. «جریان ذهنی» اورابدنبال‌خود می کشاند واو که گوئی بدنبال‌رابطه‌ای جدید با زبان ، دنیای اساطیری را می کاود ، از روی سرهمه چیزرد می‌شود. اما«نقطهٔ اتکائی» هست ، چیزی که نقطهٔ اتکاء داستان‌است : «استفان ددالوس» این جا قراردارد ؛ دراین نقطه ، بـراین ساحل شنی متروك دریا، باذهنی که پروازمی‌کند، پروازمی کند . بدون هیچ‌تردید، اختلاف خصوصیات شعروخصوصیات داستان درهمین «برزخ فنی» قرار دارد . شاخ وبرگها، نهال رشدکردهٔ این‌برزخند . آن را به حساب از جا کنده شدن وپخش شدن تکه‌های زمانمکانی در شعر، **تاریخی شدن** می‌نامیم . شعردرزمانمکانی بی اتکاء سرگردان‌است ، وداستان‌همیشه با نقطهٔ اتکائی روبروست.

۲

وجه ممیزهٔ «ادبیات» ـ به معنی خاص ـ با «هنرها» در« ساخت زبانی » آن است ✡ ، ووجه ممیزهٔ شعر بـاداستان در « تاریخی شدن »

✡ـ وجه ممیزهٔ « ادبیات » ـ به معنی خاص ـ با ادبیات ـ به معنی عام ـ در « ساخت هنری » آن است .

شعر است ؛ اما وجه ممیزهٔ این شعر با آن شعر ، و این شاعر با آن شاعر در چیست ؟

تفاوت این شاعر با آن شاعر در **سبك** کار آنهاست .

تفاوت این شعر با آن شعر در **ساخت** آنهاست .

اما « سبك » و « ساخت » هردو در اثر **شیوهٔ بیان** شکل می گیرند.

« شیوهٔ بیان » چیست ؟

« شیوهٔ بیان » به تمام مراحلی اطلاق می‌شود که شاعر برای رسیدن به شعر ـ و به تعبیری دیگر برای گریز از آن ـ انجام می‌دهد.

شیوهٔ بیان ، نتیجهٔ پرهیز از «خود» است. این سخن به اندیشه های «بودا» می‌ماند ـ هنگامی که در زیر « درخت معرفت » در جستجوی راه نجات انسان بود ـ و براستی که جز آن نیست . پـرهیز از جود ، رسیدن به خود است . شیوهٔ بیان ، «اخلاق هنری» هنرمند ـ به معنی فنی آن ـ می‌باشد ؛ ولی بهمین حساب ، اخلاقی‌ست ضد اخلاق . شاعری که بدین نحو به شعر می رسد ، قصد بیان احساسات خود را ندارد * ، بلکه کاملا برعکس می کوشد که از آن بگریزد . ممکن است که نوعی شیوهٔ بیان در تمام اشعار یك شاعر یـا لااقل یکی از دوره های زندگی شعری او

---

*ـ «شعر بیان شخصیت نیست ، بلکه گریز از آن است. »
الیت : سنت و استعداد فردی . ترجمهٔ منوچهر کاشف . (در کتاب : تولد شعر. انتشارات سپهر. صفحهٔ ۱۲۱ .)

جاری باشد ، امـا هرشعر به شیوهٔ بیان خاص خود دست می یـابد مخالفربائی،درکنه هرشعرنهفته‌است . رفتارهنرمندانه با زبان ،احتیاج به پرداخت‌زبان روزانه دارد ودست یافتن به جوهرشعر، به راه‌یافتن درقلمروداستان. کوچکترین جزء انضباط یك شاعربستگی‌به شیوهٔ‌بیان اودارد . شاعری خودرا مقید می‌بیند که هرگز از « اول شخص‌مفرد» (من) درشعرسخن نگوید ؛ زیرادریافته است که‌آسانترین وسخت‌ترین راه برای جلوگیری ازفوران احساسات ، گریز ازهستهٔ اصلی فوران، یعنی «من» ، است . درلحظه‌ای که «خود» را «جهان» می یابد و نظام هستی در دست اوست ، بناگهان هستهٔ اصلی ، بازیگر اول ، از صحنه ناپدیدمی‌شود شاعرخودرا بی‌تکیه گاه می‌یابدوبناچار بر آن می‌شود که برای‌یافتن‌تکیه گاه‌بهرچیزچنگ‌زندوهرحالتی‌راتجربه کند .شاید که‌برای همیشه دراشیاء و اجزاء جهان رهاباشد ،یا جرأت خود را از دست بدهد و بازگردد . ولی گاهی در آن حال که همهٔ تجربه ها را اندوخته‌است ، باشکوهمندی فراوان ، به مرکزثقل اول بازمی گردد: ازخودگریزان ، به خانهٔ خود بازگشته است شاعری دیگر، خودرا مقید می‌بیند که‌درکلمات یکی‌ازاشعارش هیچ «حرف علّه» ای نیاورد! ریاضت، ریاضت است و بی گمان ، جای پرخاش نیست . این ریاضت که به ریاضت مرتاضان هندی دردل جنگلهای گرمسیر انبه می‌ماند ، ریاضتی‌ست برای شخص شاعر او درصدد تربیت خویش است ، وبرای

این کار از هیچ ریاضتی فروگذار نمی‌کند. با این حال ، شاعران مرتاض هیچ گاه در بند ریاضت نمی‌مانند ، چرا که مقصود از گفتن این شعر و آن شعر رسیدن به این ریاضت و نمایش آن ریاضت نیست . همه ،ایثار در راه خلق شعر است . ریاضت ، حالت تفنن خویش را از دست می‌دهد و قربانی شعر می شود . هم بر این نهج است که چون در شعر ارسطوئی ، ریاضت ها وصنایع بدیعی، به «راه طبیعی» شعر تعبیر شده‌اند شعر، قربانی ریاضت شده است و ریاضت ، نام « تفنن » گرفته است . شیوهٔ بیان ، ضد قانون است . نمی‌توان قوانینی برای ریاضت و پرهیز ازخود آماده ساخت یا پیشگوئی کرده برای شاعر مرتاض ، هر راهی، راهنماست،وهر بیراهه‌ای،راهگشا؛واوهر لحظه‌ازتمام‌شدن‌درموجودیتی مشخص، گریزان‌است. با این‌حال،اشعاراو بوی‌خامی‌نمی‌دهند ، چرا که اومی داندتمامی‌این‌جنگ و گریزها به‌خاطر تربیت‌خودو خلق‌شعراست. شیوهٔ بیان تنهاهنگامی‌راه وشیوه می‌سازد که‌درساختمان‌شعر ،مخلدشود.

سبك ، **خط زبانی** شاعراست .

درشعرارسطوئی ، این خطوط زبانی‌بخوبی‌مشخص‌شده اند:«سبك عراقی » لطافت زبان ، و« سبك خراسانی » ، فخامت زبان را نشان می‌دهد . حدود « سبك » را شیوهٔ بیان شاعر، وزبان ادبیات عصر او ،

می‌سازد . تأثیرزبان شعر عصر، برهر شاعر عظیم است وبه تأثیر آن ، « سبکهای دوره‌ای » پـا می گیرند . زیـان این سبکهای مشخص ، فوق‌العاده است . گوئی هرشاعر نوپائی باید بیکی از آنها چنگ زند تا زبانی مشخص یابد . ازاینرو«سبك» ،عارضی‌ترین‌عنصرشعر(و«هنر») است ، مگـرهنگامی که درساختمان شعر، نشست کند . ساخت شعر ، ترکیبی‌ست‌ازهمهٔ خصوصیات شعر . از«تمثیل» و«یکپارچگی » و«ابهام» و« کشف» گرفته تا لحن « حرفگونگی » و «سخنگوئی» . انتخابی‌ست درکلمه‌ولحن وبلندی و کوتاهی «قطع» ، وبالاخره تاروپود یك شعر . از اینرو، ساخت شعررا هر شعرخود مشخص می‌کند . ساختمان شعر ، آن عنصری ست‌که هرگزعارضی شمرده نخواهد شد ، مگرآن‌که‌تحت تأثیرسبکهای دوره‌ای ، ماهیت خودرا ازدست بدهد ،که دراین صورت دیگرساختمانی‌درمیان نخواهد بود. سبکهای دوره‌ای ، شعررا به‌چیزی آسانیافت وبی ارزش تبدیل می‌کنند . شاعربه جای‌آن که «خط زبانی» را درساختمان شعرقدرت وقوام بخشد ، به زبان شعرـ « جبری » وارـ بصورت رودی می نگرد که بیرون از هر شعر در اذهان همهٔ شاعران جاری ست . سبکها را مرتب وآمـاده چیدن وارزش شعررا در خطوط ناقص‌آنها جای دادن، وساختمان هرشعررادرقوالبی‌فرسوده‌نگریستن؛ همان قصور به سبك « ارسطوئی » است که از شعر چیزی بـی ارزش ساخت .

۳

خصوصیات ساختمان هنری یك شعر، ممکن‌است اینها یاعده‌ای ازاینها یا امثال اینها باشد : یکپارچگی و گسیختگی ـ کشف کردن و مصرف کردن ـ ابهام و تعقید ـ تصویر و تشبیه ـ تمثیل ـ سخنگوئی و حرفگونگی و آهنگ کلام . براساس این پیشزمینه ها ، می‌توان در برخورد با یك شعر، معیارهائی با توجه به ساختمان آن ، کشف کرد . ساختمان یك شعررا نباید دوگانه کرد وتکه‌ای را « محتوی » و تکه ای را «شکل» آن نامید . این دوگانگی ، چه بروش ارسطوئی و چه بروش شبه‌ساختی ، حیات شعر را از آن می گیرد . « محتوی » و « شکل » حتی در مقام خصوصیات ذکر شده نیستندکه پیشزمینه واقع شوند ؛ بلکه ساختمان شعررا با برشی‌دوگانه ساز، قطع کرده‌اند وازاینرو به ساخت شعر لطمه میزنند .

یکپارچگی و گسیختگی

موقع آفرینش‌شعررا نه وقفه‌ای هست‌و نه قراروترتیبی. آنچه که زائیده می شود، چیزی ست یکپارچه، وبهتر آن‌است که حالت‌تکوین شعر نیزحالتی یکپارچه خوانده شود . این که یك شعر دوران مایه ـ

گیری وآبستنی داشته است یانه ، درخور تأمل نیست . زائیده ، خود موجودیت خویش را توجیه خواهد کرد . اما «دوگانه سازان » بهمان نسق که ساختمان شعر را به «محتوی» و«شکل» تقسیم می کنند ،این جدائی را به موقع تکوین وآفرینش شعر نیزمی کشانند . نتیجه آنکه شعر به «گسیختگی» دچارمی‌شود وآنچه که آنها طبیعی شعرمیخوانند، براستی رخ میدهد . اما نمونه های این دوگانگی ، پیش از آن که حجتی برای درستی آن باشد ، بسخن معمول ، از عواقب و نمونه های کجروی ست :

شعر = قالب + کشف وشهود

و«گسیختگی» :

۱ـفقط «کشف وشهودی» ست ونه قالبی **دربرگیرنده** . (سخن گفتن از زیبائی باران ، خود کشف وشهودی ست ، اما بدون یك قـالب ادبی دربرگیرنده).

۲ـ قالبی‌ست ازپیش آماده . مانند «قوالب طبیعی» ارسطوئی.

۳ـ کشف وشهودی ست ، و قالبی . امـا جدا ازهم وبصورت دو فضای ناقص .

یکپارچگی و تشکل ، به اعتقاد دوگانه سازان ، همسازی قالب ومحتوی ست . اما معلوم نیست که اگراین همسازی ، نهایت هنراست ازچه روآن‌را تکه تکه می کنند وبعد تکه ها را بهم می‌آورند ودرزها

را ازسریشم وخاکاره می‌انبارند . یکپارچگی ، درساختمانی بودن شعر است ، واین چیزی ست که هرشعرخود آشکارمی سازد .

کشف کردن ومصرف کردن

«ایجاز» را « اختصار کلام » و «اطناب» را « طول کلام » تعریف کرده‌اند ؛ واختصارکلام را حسن کلام دانسته‌اند . اما این ـ هردوـ درشعربه تعریفی جدید نیازمند است ؛ زیراکلام شعرنه آن کلام قرارـ دادی ست ، واگرکلمات ، درشعراستعمال نمی‌شوند، پس اسراف یامیانهـ روی در« کشف» کلمات ، بی‌معناء ست . هرشعر ، خود ، تعداد کلمات مورد نیازش راکشف می کند ، و این نه بردیگران است که کاستی و افزونی‌را معین کنند. درکلام قراردادی، حسن کلام در«اسراف نکردن» کلمات است ، اما اصل کلام درشعر در«مصرف نکردن» کلمات است. مصرف نکردن کلمات ، درحکم استعمال نکردن آنهاست ، واین خود، اصل ادبیات است . اما مصرف نکردن ، به معنی « کم گوئی» نیست ؛ حتی ایجاز در کلام قرار دادی هم نه به این معناء ست . « کم گوئی» ، بقول ارسطوئیان ، دلیل لازم ایجازدر کلام قراردادی هست ، اما دلیل کافی نیست . بسا رسالاتی که درمقام ازیك مقاله مؤجزترند. پس خطا، دراستعمال بی‌حساب کلمات است ؛ وچون کلمات درشعراستعمال نمیـ شوند ، پس خطاء درشعر، درمصرف کردن آنهاست .

شاعر خسته از استنتاجات بی حساب ، می پرسد : بالاخره ایجاز درشعر پسندیده است یا اطناب ؟ وپاسخ این است . ایجاز یا اطناب کلمات درشعر، میراث مجادلات شاعران « کم گوی و گزیده گوی» ارسطوئی است ؛ واین از نظرشاعر بی معناست . کشف کردن یا مصرف کردن کلمات ، سؤال واقعی‌ست . تو به کشف کلمات بپرداز که این اصل شعر است ، باقی را ساختمان شعر ، خود ، نشان خواهد داد . قال و قیل گنجشگها اگرچه بعدازظهر حوصلهٔ آدم را سرمی‌برد ، اماصبحگاهان اثری دلفریب دارد .

ابهام و تعقید

«تعقید» ، « گره دارساختن کلام»است . متکلمی ،کلام را پیچ و تاب‌می‌دهد و مغلق می‌سازد ، شنونده با ناراحتی می گوید : «آقاجان، نمی توانید روشن ترحرف بزنید !» متکلم ، می‌تواند در گفتار خود صراحت بکاربرد یا نبرد ، اما شنونده با گفتن این سخن ، نکته‌ای را روشن ساخته است ، تعقید ، اصطلاحی‌ست خاص کلام قراردادی ، و ارتباطی به شعر(وادبیات) ندارد . زیرا کلمات درشعر کشف می‌شوند ، وهیچ خواننده‌ای نمی‌تواندکه ازشاعر،اکتشافی صریح تربخواهد. این سخن بدین معناء نیست که کلمات ، نیروهائی جبری هستند که نیروی رام کردن آنها درتوان‌بشر نیست (مگرهنگامی که برای زبان بسته‌ها

فرسوده شوند) ؛ هیچ کاشفی ، پیش از کشف ، از کم و کیف آن گـاه نیست ، ونمی توان پس از کشف از اوطلب کشفی روشن تر کرد .

تعقید ، نمایش ابهام است ، اما خود ابهام نیست . اما ابهام‌خود چیست؟چیزی‌ست نا گفتنی ، که به شعر ، حالتی‌پایان‌ناپذیرمی‌دهد ، بدون آن که مارا بتمامی ازوجود خود آ گاه کند .

چیز نـا گفتنی : جانـوری ست کـه انسان ردپای آنرا درشعراحساس می‌کند ، بی‌آن که از خودآن آ گاه باشد یا بتواند بـه وجهی جانور گریخته رابه‌دام‌آورد .

حالت پایان ناپذیری : چاهی است که آدمی را سیراب می‌کند ، ولی بازبخود می خواند ؛ وبـا هررفع عطش ، عطش انسان را بیشتر می‌کند .

حضور غـائب : شبی کـه آن را برسر و صورتت احساس مـی‌کنی ، بصداهای دوردست آن گوش‌می‌دهی وسایه ها واشباح آن را می بینی . بدون‌آن‌که هر گز ازحضورتمامی آن‌آ گاه شوی .

چرا برای تعریف «ابهام» به تصاویر مبهمی که چیزی را بطور قاطع روشن نمی کنند (جانور- چاه - شب) چنگ می زنیم ؟ این همان مفهوم حقیقی ابهام است .

تصویر و تشبیه

آن سو، زنی ایستاده است ؛

۱ـ یك نقاش ارسطوئی ، می‌کوشد تا از او ـ هرچه دقیق تر ـ تصویری «عینی» بدست دهد .

۲ـ یك شاعر ارسطوئی تشبیهی ، می‌کوشد که زیبائی اورا در قوالب «طبیعی» تشبیه ـ گیسوی همچون کمند ، کمرهمچون تارمو ، بازوی همچون مرمر ـ به بند کشد .

۳ـ یك شاعربد می‌کوشد تا بوسیلهٔ تشبیه او به چیزهای دیگر ، اورا توصیف کند .

٤ـ یك شاعر ، از او «تصویر» ی به شعرمی کشد .

اما «تصویر» درشعرچیست ؟

۱ـ تصویری ست که کلمات برای ارائه‌آن **چون** دوربین عکاسی نه نشسته باشند .

با اختراع دوربین عکاسی، گروه زیادی از نقاشان که آرزوی ارائهٔ صورت‌دقیق و«عینی» اشیاء را داشتند به مغازه های دوربین‌فروشی رفتند ، وبعد ، با « گرفتن عکس » از اشیاء دلخواهشان (نه با بکار بردن «هنرعکاسی») خود ودیگران را راحت کردند . اما حسرت به‌تصویر کشیدن «عین»، هم چنان به دل شاعران ماند . این حسرت ،

نتیجهٔ درك غلط آنهاست ازهنر، برخوردانسان باجهان ومعنای واقعیت.
برای «نگریستن» به یك گلسرخ می توان نظرگاه های بسیار انتخاب کرد: ازروبرو، از رو، اززیر، ازنزدیك، درشب، درهوای گرگ ومیش، درنیمروز، درزیرباران ... وباچشم‌های بسته. بدین نسق، «نگریستن» به «عین‌نوعی» نیزنوعی «نگریستن» است، اما درجائی که هنرمندبفهمد اوصورت پرداز واقعیت ثابتی نیست.

۲ـ تصویری ست که کلمات برای ارائـهٔ آن از «قوالب طبیعی» استفاده نکرده باشند.

هنگامی که شاعر حسرت بدل، ازعهدهٔ بدست دادن تصاویر «عینی» برنیامد، کوشید تا این «عین» را در «قوالب طبیعی» به بند کشد و «اصول رسم طبیعی» را به کلمات آورد. ناچارفهرستی از «تشبیهات طبیعی» آماده کرد تا بهنگام «ترسیم» درزحمت نباشد. امادرجائی که چشم «حقیقت‌ـجو» نقاش ارسطوئی ازعهدهٔ کاربرنیامد، این شاعر را با چشمهای عاریه‌ای نیاکانش چه جای درنگ است؟

۳ـ تصویری ست که بطریق «تشبیه»، ارائه نشده باشد.

«تشبیه»، نتیجهٔ این فکرغلط است که شاعرمی‌تواند برای توصیف یك چیز، آن را به چیز دیگری که «محسوس» تراست مانند کند و خودرا ازمهلکه برهاند. اماتوصیف یك چیز بوسیلهٔ چیزدیگر، مشکل را دو برابر می کند؛ زیرا شاعر تنها دوشیء مسخ شدهٔ ناقص در دست خواهد داشت، وهمین نقص اورا به آفریدن نواقص جدیدی وامی‌دارد.

هنگامی که شاعری ، زن مهربانی را به فرشته‌ای تشبیه می کند کـه از آسمان آمده است ، آیا چیزی بیان نشدنی را که در زن وجود دارد بیان‌کرده است ؟ شیئی به شیئی تشبیه شده ، بی‌آن که چیزی بدست آید . زن ، مهربان است و فرشته،لاهوتی و مهربان است ؛ پس چون زن وفرشته هردومهربانند ، زن ، فرشته است ، وزن لاهوتی و مهربان است . امانه زن لاهوتی‌ست و نه فرشته مهربان . شاعر با نام بردن‌اشیاء «هستی» آنهارا به میدان می کشد . فرشته را بـار های عاطفی زیادی است ؛ اما درتشبیه تنها به جوهری موهوم ، به «فرشته‌آسائی» بدل‌شده است ، واین درحکم نابودکردن کلمات واشیاء است .شاعر با «تشبیه»، کلمات را «مصرف» می کند ، واین‌برخلاف اصل شعراست . اساس‌کار یك شاعرتشبیه گو، ابزاری ست که خودآن را « ادات تشبیه» می‌نامد. کلماتی چون : مثل ، چون ، مانند ، چنانچو ، چونان . او بـا بهره گرفتن ازاین کلمات ، می کوشد تا رابطهٔ دست نیافته را بدست دهد : زنی **چون** فرشته . اما باآوردن کلمهٔ «چون» حتی رابطه‌ای قلابـی را که احیاناً بین مشبه ومشبه به وجود دارد ، به رابطه ای فـرضی تبدیل می کند ، وفضاهای ناقص آنهارا هرچه بیشتراز هم دورنگاه می‌دارد . شاعربا اضافه کردن صفتی یا کلمه‌ای به کلمه‌ای ، تن به خطربزرگی میدهد ؛ خطراینکه هستی هردو کلمه را با اضافه کردن‌آنها بیکدیگر مخدوش کند . درترکیبی توصیفی چون « گل زیبا» ، شاعر ، شیئی را

به کلمه‌ای انتزاعی پیوند داده است ، وبا این کار ، زیبائی ای را که احتمالادر «گل» وجود داشته‌است‌از آن گرفته‌است . «آن گل ،زیباست» اما «گل‌زیبا» هرگز زیبائی آن را نخواهد نمود . تکیه براین روابط تشبیهی، بسیارزیان آوراست. درترکیب‌توصیفی «باران زرد» ،فریبکاری بزرگی درمیان هست . شاعر درظاهر، با نسبت دادن صفتی غیرعادی به موصوف ، نظرخواننده را به «رابطهٔ» آنها جلب می کند :آیا باران زرد است ؟ نکند منظورشاعر « ریزش برگهای زرد پائیزی » باشد ؟ و جزین نیست . اما شاعرباچنین توصیفی، نه تنها چیزی بیان ناکردنی را که در ریزش برگهای زرد پائیزی وجود دارد ، بیان‌نکرده‌است که شأن«برگ»و«باران» را از آنها گرفته‌است .شاعری که به روابط گنگ وناقص «اضافه ها » اهمیت فراوان می دهد ، تمامی معنائی را که باید خود شعر روشن کند ، به گردن‌اضافه هامی‌اندازد . دراضافه هائی‌چون « ترحم شهر» یا « بلاغت رعد » ، شاعرصفاتی را که درعرف عام از آن جانداران است به چیز هائی چون «رعد» و «شهر» بخشیده است . اما این ، « جان دادن » به اشیاء نیست ، بخشیدن صفاتی‌انتزاعی به‌اشیائی محسوس‌است ؛ ونتیجه‌آن که‌این صفات نه تنها به مضاف الیه های‌خود «جان» نمی بخشند ،که هستی آنها را پایمال می کنند .

ترکیب « نیمکت انتظار» توصیفی است یا اضافی اقترانی ؟

هیچ یك . خود شیء است !

شاعر در این جا ، شیء ای را به صفت مجردی نسبت داده است که در عالم واقع ، همیشه ملازم خود آن شیء است : « بر نیمکت به انتظار تو نشستم . » نتیجه آن که از این دو کلمه ، ترکیبی ساخته است که نه جدا شدنی ست و نه تعجب آور . اگر بجای « نیمکت انتظار » ، « انتظار نیمکت » می آورد ، نه تنها به اضافه ای خنك ، دست می یافت که شأن شیء را نیز از آن می گرفت . در ترکیب « نیمکت انتظار » شیئیتی هست هم شأن خود کلمهٔ « نیمکت » ، اما باحدودی گسترده تر .

در « تصویر » نباید به روابط اضافه ها تکیه کرد ، نباید رابطه ای استعجابی ساخت ، نباید هستی کلمات را فدا کرد ، نباید به قوالب « طبیعی » تن درداد ؛ واین ، همه ، در « مصرف نکردن » کلمات ، نهفته است .

تمثیل

تمثیل (Symbol) از جائی آغاز می شود که ما خودرا **به شدت** با اشیاء در آمیزیم . تمثیل ، نگاه مذهبی ست . کودك ، استعمال کنندگان داروهای روان گستر (حشیش ، مری وانا ، ال . اس . دی) ، دیوانه ، جادوگر و شاعر ، همچون انسان اولیه ، بیش از هر کس دیگر ، خودرا به حقیقت فیزیکی اشیاء اضافه می کنند : تاریکی و ترس ، نام خدا می گیرد خرس بازیچه حرف میزند ، دنیا بصورت رودی ملون در می آید . . .

درشعر، هرشیء غالباً هالهای ازتمثیل بگرد خود دارد ، ولی موقعی‌که تمثیل بصورت تعقید و تشبیه ، چون معمائی حل شدنی در نظر آید و روابط خطی برآن حکمروا گردد ، تأثیر خود را ازدست می دهد . منطق وساختمان شعر چون بررابطهٔ آبکی تمثیلی تکیه کند ، اشیاء شأن خودرا ازدست‌می‌دهند وهر چیز «نشانهٔ» مضمونی می گردد . زمانی که‌انسان‌اولیه به تاریکی نگاه می کرد ، آن را براستی چون‌جانوری ملموس‌می‌یافت. اوفرض نمی‌کرد که تاریکی ، جانوری ملموس‌است ، اوقصد نداشت‌که چیزی را بـه چیزی تشبیه کند ؛ اولین نگاه را به دنیامی‌انداخت‌وجهان برایش‌اسرارآمیزوتازه می‌نمود . اونمی‌خواست که حقیقت فیزیکی‌جهان را انکار کند، براستی‌حقیت جهان ،اسرارـ آمیزبود. جغد ، شومی بود ، اما جغد ، خود ،جغد بود ، بره ، نادانی بود، امابره،خود،بره بود. زوال‌ازوقتی‌آغازشدکه‌چون خواست‌دوستش را نادان بنامد ، به بره مانندش کرد ؛ زیرادراین حال دیگربره‌شأنی نداشت ، بلکه فقط چون نشانه ،چیزی استعمال شدنی می‌نمود .

سخنگوئی وحرفگونگی

درشعر می توان « حرف » زد ، تقریباً بهمان سادگی‌که مردم با یکدیگرصحبت می کنند ، ومی‌توان «سخن» گفت تقریباً بهمان صلابت نبوی«قرآن» .لازمهٔ حرف زدن وسخن گفتن درشعر ،پرحرفی نیست ،

«من نامه» نیست ، مصرف کردن وفرسودن کلمات نیست . ولی درست بهمین دلائل ،بکار گرفتن آن بسیارمشکل است . شعری می‌توان گفت که با حرف زدنهای پیاپی از درون خصوصیات «داستان» بگذرد ، ولی در آخر به شعررسد . چنین شعری ، به شعری که همیشه سعی می کند شسته ورفته باشد ودست ازپا خطا نکند ، برتری دارد . سخنگوئی و حرفگونگی تنها خصوصیت داستان نیست . بلکه شعر نیزمی‌تواندبه‌آن نزدیك شود ، وبا نزدیك شدن به‌آن ،به **هستهٔ زیبا** ـ ونه فرسودهٔ **مکالمات** مردم که رسا ، کشدار، مؤجز، ریخت وپاش ، بلند ، کوتاه تند ، خشن ، موذی وار، هزل‌آمیز، وخلاصه تا این حد **بیان کننده** است ، دست یابد .

آهنگ کلام

چرا شعراحتیاج به «وزن» دارد ؟

دلایلی که می‌تواں‌آورد، هیچ‌یك کامل‌نیست ، (مثل اینکه : « تاریخی شدن » درشعر، بوسیلهٔ « وزن » نمود بیشتری می‌یابد و شاعربا زبان جادوگران به تسخیراشیاء می پردازد .) چرا که سؤال خود ناقص است . پرسش را می‌توان به این صورت طرح کرد: چگونه وزن به وجود می‌آید ؟ یا : وزن، چیست ؟ واگروزن ، تناسبی است‌دراصوات، چگونه تناسبی است . گمان می رود که بتوان این «چگونگی» را پس

از توضیح چگونگی راهی که «وزن شعر» پیموده است ، دریافت .

مراحل سه گانهٔ تغییرات وزن‌شعر :

مـرحلهٔ اول : وزن شعر ، بـا تکیه بـر زبان رایج ، مکالمات مردم و صداهای طبیعی ، تدریجاً آشکار گشت .

زبـان رایج ـ هـر زبانـی دارای همهٔ خصوصیات صوتـی است کـه حنجرهٔ آدمی قادر به ایجاد آنهاست . زبان هنگامی «تکیه گاه صوتی» خودرا بدست می‌آورد که یکی از این خصوصیات بردیگرخواص ممتاز گردد ، ووزن شعر باتکیه بر آن تکیه گاه صوتی برای اهالی آن زبان قابل درك می‌شود.

مکالمات مردم ـ مکالمات روزانه دارای خصوصیات لحنی صداست ، و وزن شعر بدون شك ازاین خصوصیات بهره‌بر گرفت .زیرا ، تکیه گاه صوتی زبان ،فقط تکیه گاه وزن شعر بود ،نه‌خود آن. این نقطهٔ اتکاء، فقط روشن می کرد که اگروزن شعر بر خصوصیت‌دیگری از اصوات حنجرهٔ آدمی تکیه کند ، برای اهالی آن زبـان مـأنوس نخواهد بود ؛ نه‌آن‌کـه خصوصیات اوزان شعری را کـامـلامشخص سـازد .

صداهـای طبیعی ـ بحر رجز مثمن سالم شعر عروضی (هشت بـار مستفعلن) صدای گامهای اشتران را درخود نهان کرده است .

مـرحلهٔ دوم : شاعرارسطوئـی بـا تکیه بـر«راه طبیعی» ارسطوئیان، به تثبیت «طبیعت» وزن پرداخت . درنتیجه تکیه گاه صوتی دوره‌ای از

زبان که امکان داشت تحت تأثیر زبانهای دیگر ودیگر گونی خصوصیات لحنی مردم ، تغییر یابد ، بعنوان تکیه گاه طبیعی وزن شناخته شد ؛ و تأثیر صداهای طبیعی که اصواتی خارج از حیطهٔ قدرت ایجاد صوتی حنجرهٔ آدمی بودند ، و تأثیرات لحنی صدا برای همیشه نادیده گرفته شد . امکان داشت که تکیه گاه صوتی زبان تغییر یابد، ووزن شعر بر همان تکیه‌گاه «طبیعی» سابق باقی ماند . برای شاعران ارسطوئی ، مأنوس بودن اوزان اشعار اهمیتی نداشت ، کار عمده ، عدول نکردن از «طبیعت» اوزان بود . این تجسد یافتن تکیه گاه «طبیعی» وزن شعر را می‌توان به تبدیل شدن حنجرهٔ آدمی ، به «آلت موسیقی بادی» تشبیه کرد . هر صوتی از حنجرهٔ افراد آدمی به «طنین» خاصی خارج می شود ، حال آن که یك آلت موسیقی بادی ، اگر شدت وامتداد زمانی وارتفاع صوتی که در آن دمیده می شود ثابت بماند ، می تواند همان صوت را در دفعات مختلف بیك طنین ایجاد کند . شاعر ارسطوئی گوئی آرزو می کرد که هر «پایهٔ» وزن شعر او بتواند صدائی همچون «گوشهٔ» موسیقی داشته باشد . بناچار، خوانندهٔ اشعار چنین شاعری ، دیگر وزن شعر را با توجه به تکیه گاه صوتی زبان خود ، نمی خواند ؛ بلکه در **نای** وزن شعر شاعر ارسطوئی ، **می دمید** . در ایران ، موسیقی سنتی ایرانی ، یك موسیقی «تکنواز» است . شباهت این موسیقی تکنواز با وزن امتدادی تکپایهٔ شعر عروضی ، نشان می‌دهد که چگونه موسیقیدانان وشاعران ارسطوئی به

سیاق یکدیگر به تثبیت «طبیعت» اصوات پرداختند ☆ ؛ حال آن که تفاوت میان تناسب آوای کلمات درشعر، با تناسب اصوات درموسیقی، فوق‌العاده است.

مرحلهٔ سوم : هرشعر، خود آهنگ کلام خویش را بهمراه دارد.

ـ وازجملهٔ این شباهتها : ۱ـ درموسیقی‌ایرانی به «مجموع ضربه‌هائی‌که بین آنها زمانهای معین بادورهای متساوی‌ازحیث‌مقدارواقع‌می‌شد.» **ایقاع** می گفتند . « ایقاع برای موسیقی ، حکم عروض را برای شعر داشته است . زیرا همانطورکه‌بحورشعری از ارکان‌عروضی (افاعیل) ساخته می‌شود ، موسیقی هم دوائری داشته که از ازمنهٔ ایقاعی تشکیل می شد » * است . ۲ـ قرینه سازی وتکرار، که از خصوصیات شعر و موسیقی ارسطوئی ایرانی وازنتایج‌دیدارسطوئی است .۳ـ «درموسیقی‌اصیل ایرانی ، **نوانس** یعنی اختلاف در شدت صوت حین اجرای یك قطعه ، بصورت اروپائی آن آن وجود ندارد . یعنی اینطور نیست‌که یك قسمت از قطعه‌ای با صدای بلند وقوی‌وقسمت‌بعد بلافاصله‌با صدای ضعیف وملایم‌اجراء شود»* . درشعرعروضی فارسی ، امتداد مصوتها که مبنای ایجاد وزن عروضی است ، نیز، به شاعر اجازه‌نمی‌دهدکه قطعه‌ای‌رادربیش ازیك وزن بسراید . تغییروزن دریك قطعه هرگزمجازنیست . مثلا، تمامی‌شصت هزاربیت شاهنامهٔ فردوسی‌دربحرمتقارب سروده شده‌است . ۴ـ بسیاری‌ازاصطلاحات موسیقی‌سنتی‌ایران با اصطلاحات شعرعروضی مشابـه است : ردیف ، هزج ، خفیف ، ثقیل ، رمل ، بحر و امثال‌آن .

*ـ حسن مشحون : نظری به موسیقی ضربی ایران (در کتاب : دو مقاله دربارهٔ موسیقی ایران . انتشارات سازمان جشن هنر.۱۳۴۸)صفحهٔ ۵

*ـ همان . صفحهٔ ۶

*ـ داریوش‌صفوت: عرفان درموسیقی‌ایران(درهمان‌کتاب) صفحهٔ۸۲.

امتداد مصوتها درزبان فارسی ، بتدریج امتیاز خودرا بردیگر خواص صوتی ازدست داد . اماتکیه گاه صوتی وزن شعرعروضی فارسی بهمان حال باقی ماند . در حقیقت ، خوانندهای که اکنون شعری را به وزن‌عروضی‌میخواند، بایدلحن‌خودرا تغییردهد وبه زبان «رودکی» شعربخواند . این بچه معناء ست ؟ وزن شعر برخواص زبانی که‌مردم به‌آن صحبت می کنند تکیه ندارد ؛ وبا این حال در گوش همان‌مردم، « متوازن » است . پس شاعری که اکنون قصد ساختن شعر را دارد ، عهده دارنیست که برخواص صوتی زبان مادریش تکیه کند ؛ اومی‌تواند به خوانندگان بگوید : هنگام خواندن شعر من ، براین نهج بخوانیدوبجای تکیه برامتدادمصوتها ، برشدت صوت تکیه کنید. مگر شاعران عروضی ، درحقیقت جزین سخنی دارند .

وزن دراین‌عصر، به تعریفی جدید نیازمند است . زیرا ، زبانها با تکیه گاه های صوتی مختلفشان بعلت نزدیك شدن تمدنها ، در ذهن فرد ، با یکدیگر برخورد می کنند ، ودیگرنمی توان دقیقاً گفت که آیا این امتداد مصوتهاست که درذهن فارسی زبان ایجاد وزن می کندیا شدت صوت ؟ برای فارسی زبانی که ازخواندن شعر انگلیسی احساس وزن می کند ، دیگر تنها تکیه گاه صوتی وزن ، تکیه گاه صوتی زبان مادری‌نیست. خاصه که موسیقی عصرحاضر نیزیك موسیقی‌تکنوازنیست، وذهن نمی تواند ازتأثیر همسرائی سازها بر کنارماند .

وزن ،تناسبی‌استدراصوات ، ودرشعر تناسبی‌است درآوای کلمات. اماهرشعر، خود بایدآهنگ کلام خویش را بسازد، وهیچ یك‌از معیار ـ های صوتی ، هرچند که می‌تواند بر تجربهٔ شاعر بیفزاید ـ چه درزبان چه درصداهای طبیعت ، چه درویژ گی های لحنی مکالمات مردم وچه درخصوصیات موسیقی ذهنی عصر ـ معیار سازنیست . شاعری که کلمات را مصرف نمی‌کند ، خود بهترمی داند که آوای کلمات شعرش را چه تناسبی ، شاینده است .

باشگاه ادبیات

رفع چند اشتباه چشمگیر :

صفحهٔ ۶ سطر ۲۷ : فصل‌اول

۱۲ / آخر : دریافت

۳۸ / ۸ : باچشم دیگران دیدن .

۳۹ / ٤ : درذهن

٤٥ / ۳ :هیچ چیز

٤٦ / ۱٦ : پس ضعف

٦۰ / ۱٥ : خویش را وا ـ

۹۹ / ۱۸ : ذروهٔ

۱۳۰ / اول : طراح

۱۳۰ / ٦ : ادبیات خوب +

۱۳٤ / ۲ : حال‌آن که

۱۳٤ / ۳ : خودرا

۱۳۷ / آخر : می ایستد

۱٤۹ / ۱۳ : « قهرمان » ـ

۱٥۳ / ۱۷ : جذبهٔ خود

۱٥۷ / ۱۷ : ازاینرو

۱٥۹ / ۲ : آفریدن

۱٦۳ / ۱٥ : وداستان نویس

۱٦٤ / اول : داستان نویس

۵۰ ریال