

## اسطوره، حماسه، شعر

### الف - اسطوره

اسطوره، افسانه است: افسانه انسان نخستین درباره هستی و پی‌یابی او در رمز و راز آفرینش. اسطوره، نخستین داستان پردازِ بشر درباره «خود» است. انسان امتیاز یافته، «خود» را از گزند «دیگران» دور نگه می‌دارد. از این رو، «اساطیر» تاریخ «انزوا»ی نخستین است و در گستره این انزوا، رمز سلسله مراتب وجود تازه بشر است.

اسطوره، بازتاب «خدای گونگی»ی انسان است، تا آفرینش و سرنوشت او را در این جهان نمائی جاودانه بخشد. از این رو، اسطوره، داستان انسان - خداست. داستانی کلی؛ با داده‌های ابدی، مانند زندگی و مرگ. زمان در اساطیر، بُعد غیرزمینی می‌یابد و زبان در آن رمزآلود و پالوده از روزمره‌گی می‌شود و شعر، به سبب خصوصیت‌اش در ساخت و هنجار، چه در فرم، چه در محتوی، قالب بیانی اسطوره می‌شود تا در یک کلی‌گوئی

نهایی نقشی اساسی به عهده گیرد.

اسطوره، به ناچار، دارای تار و پودی کلی و ناب است و تا وقتی خدایان بی شمار آن، فرمان هستی را به دست دارند و با شلاق قدرت، ارا به سرنوشت را در بی‌زمانی مطلق و در رمز و رازی مه‌آلود به پیش می‌تازند و وظیفه‌ای نهایی را نماینده‌گی می‌کنند چنین است.

زبان اسطوره، برآمده در پی داده‌های آغازین، امری، دستوری و پوشیده از تصاویر تخیلی و فراعقلانی است. چنان تخیلی و ناراست که راز آفرینش و پیچیده‌گی‌های آن، خور در برگیری‌اش را دارد. اما، همین که عنصر پهلوان وارد اسطوره می‌شود و داستان آفرینش به گستره حماسه گذر می‌کند، نه تنها ساختار داستان پردازای تغییر می‌یابد و روی داد، با اندازه‌های گاهاً تاریخی، با داده‌های افسانه‌ای و اساطیری می‌آمیزد؛ بلکه زبان نیز به پی‌روی از روی داد غیر آسمانی، طنطنه جنگ‌جویانه به خود می‌گیرد و این بار نیز، این شعر است که در خدمت چیزی غیر از خود، در خدمت سرایش غرور و پهلوانی و نجابت و خویش‌کاری انسان، که همانا حرکت در راستای خویش‌انسان، یعنی «خدای نور و روشنائی» است، وظیفه‌ای نیم‌زمینی-نیم‌آسمانی بر دوش می‌گیرد.

\*

## ب- حماسه

طنطنه<sup>۵</sup> حماسی، به شعر حالتی مبالغه آمیز می‌دهد که مخاطب را از حس طبیعی جدا و او را به پهنه<sup>۶</sup> خیال اساطیری پرتاب می‌کند. این خاصیت حماسی قبای زینتی شعر است: قبائی که حماسه می‌پوشد تا قامت روایت را برازنده<sup>۷</sup> عظمتی دوردست نشان دهد؛ زر و زیوری که باید لباس و قامت را چیزی بیش از خود لباس و قامت بنماید. رمز حماسی شعر و لحن پر از طنطنه<sup>۸</sup> آن همین است. در واقع این حماسه است که شعر را انتخاب می‌کند، نه شعر حماسه را. حماسه، به خاطر رمز و راز اساطیری‌اش، به قالب شعر، به مثابه لباسی ویژه و غیرعادی نیاز دارد. بی‌زمانی در اساطیر، آن را با شعر هم آهنگ می‌کند. در حالی که قالب نثر، موضوع را به داده‌های روزمره نزدیک می‌سازد و بعد غیرزمینی حماسه و اسطوره را از آن می‌گیرد. نثر، زمینی‌تر از آن است که به خدمت اساطیر و حماسه درآید. محل اصلی نمایش‌گری نثر، داستان است. داستان، همانا هنر دورانی است که انسان به زندگی سوداگرانه علاقه پیدا کرده است. از این رو، ذات حماسه که از زندگی روزمره به دور است، با شعر ارتباطی ارگانیک می‌یابد.

\*

## پ- شعر

تا وقتی که شعر وظیفه دیگری غیر از «درون» خود را بر دوش می‌کشد، از قالب و نهایتش به دور است. اما آیا قالب و درون و نهایتی در شعر هست؟ آری، به عنوان یک نوع هنری (ژانر) باید چنین چیزی باشد.

از انواع شعر، مثل شعر اساطیری، حماسی، تاریخی، شعر رمانتیک، و یا حتی شکل‌های کاملاً مشخص، مثل شعر شخصی که عامل دیگری در شعر، غیر از خود شعر (مثل؛ داستان، حکمت، نتیجه اخلاقی و غیره) را برجسته می‌کنند که بگذریم به غزل، یعنی «شعر» به معنی «ناب» می‌رسیم.

در واقع «شعر»، پس از غزل، داستان‌سرایی و نمایش را به عهده داستان و هنرهای نمایشی گذاشت و خود به تغزل پرداخت. این «تقسیم کار»، حاصل دورانی است که دیگر شعر از وظایف فرعی و دست و پاگیری که بدان دچار بود رهائی یافت، تا یک‌سره در خدمت بیان چکیده خود برآید. غزل کوشید که شعر را، در بنیادی‌ترین عناصرش راهبری کند.

سپس، یک کارگزاری دیگر نیز در رهائی شعر از این باربردوشی نقش پیدا کرد و آن را گامی بیش به پیش برد؛ در یک دوره تاریخی، بازیافت قصه‌پردازی قدیم که در بدنه حماسه و حکایت و نمایش به سر می‌برد، بدنه شعر را دیگر برای بیان تکاپوی درونی خود گشاد و بسنده نمی‌دید.

امروز، حکایت و حماسه به «داستان» تبدیل شده و چنان از کلیات پیشین

حاکم بر ساختار کهن فاصله گرفته است و چنان زیاده‌خواهی می‌کند که دیگر در بدنه «کلی‌گو»ی شعر نمی‌گنجد. این کنش و واکنش وامی دارد که اکنون کمتر شاعری حماسه و حکایت بسراید. داستان نویسنده، داستان می‌نویسد و شاعر فقط شعر می‌گوید و کنکاش در پیچ و تاب شعری، او را به رمز و راز ساختار در خور شعر رهنمون می‌شود.

\*

### راوی نامشخص شعری

راوی در حکایت و حماسه کسی است که بیان‌گر روی داد و موضوع است. وقتی این راوی شکل اول شخص به خود بگیرد، معمولاً زبان حالتی خودمانی پیدا می‌کند.

در حکایت، به ویژه در حماسه، کمتر می‌توان راوی اول شخصی پیدا کرد؛ زیرا، کلی‌گوئی این «انواع هنری»، مانع از حضور «من» به معنی انسان مفرد در این گستره‌هاست. با این حال، گاهی در حکایت، راوی اول شخص حضور می‌یابد. ولی خصلت این راوی با راوی سوم شخصی که روی داد را تعریف می‌کند تفاوت ماهوی ندارد.

شعر هم که به ناچار، نوعی کلی‌گوئی در خود دارد چنین است؛ ولی، به سبب حساسیتی که در تار و پود شعر هست، این راوی اول شخص، حالتی ویژه به خود می‌گیرد که شکل آن را از راوی اول شخص حکایتی جدا

می‌کند. یعنی، آن‌جا که شعر به زبان «من» سروده می‌شود، گرچه گوینده به مثابه فرد مشخص نیست و بدنه‌ای دارد؛ ولی باز، به دلیل خودمانی بودن زبان شعری، تاثیر ویژه‌ای روی مخاطب می‌گذارد که نمی‌توان مانند آن‌را در نمونه حکایتی دید. فرق این راوی اول شخص شعری که پر از احساس و نزدیک به ما است، با نمونه داستانی خود در این است که در داستان، چنین حضوری بر محور روایت «شخص» از «روی داد» می‌گردد، نه بر محور روایت «یک آدم» از یک «حالت کلی». از این رو، شعر، بیشتر به روایت همگانی نزدیک است؛ به طوری که، می‌توان گفت هرگز گرد آدم مشخص نمی‌چرخد. حتی در شعر وصفی و در شعر مدحی نیز چنین خصوصیتی نهفته است. «فرد» در شعر، بیشتر «انسان» است تا یک آدم مشخص. شعر از فرد، چهره مجردی را نقش می‌زند که غیر تقویمی است و خط و خصلتی همگانی دارد. شعر بیشتر خصوصیت کلی فرد را، که «نوع» است بیان می‌کند. از این رو، با وجود اختلافش با نمونه حکایتی و هر قدر هم که با احساس بشری بازی کند باز تجریدی است.

البته، این به آن معنی نیست که در شعر نمی‌توان به اعماق احساسات درونی و مخفی یک انسان فرو رفت. ولی حقیقت این است که موضوع اصلاً به فرد مربوط نیست؛ بلکه بیان حس، در بدنه «فردیت»ی عام می‌گنجد تا یک فرد مشخص و به نام. «اشخاص» در شعر نام ندارند. اگر دارند (در شعر حماسی یا روایتی)، مثل رستم یا فرهاد، نام‌شان به خاطر روایت و

داستان موجود در شعر است، نه به خاطر نفس شعری. ولی همین نام‌ها نیز، به خاطر آن‌که در شعر آمده‌اند، خصلت دیگری جز در مورد داستانی‌شان به خود می‌گیرند. نام، در شعر، یک «خصلت عام» است که همگان به تبعیت از آن فرا خوانده می‌شوند: یعنی نامی که، با شنیدن آن قبل از هرچیز، آن خصلت در نظر می‌آید نه شخصیت فردی دارنده نام. مخاطب، با شنیدن نام فرهاد، فوراً فداکاری در راه عشق را به نظر می‌آورد. یا رستم، بیان نوعی پهلوانی است که کسی هم توقع ندارد توسط دیگران تقلید شود؛ یعنی خصلت عام پهلوانی. بنابراین، نام و یا حتی احساسات شخصی در یک شعر، متعلق به فرد نیست: عامیت حس و پالوده شده آن ست و تفاوت‌های کوچک و خرده‌ریزی که در نمونه شخصیت‌های داستان و فیلم و در محدوده‌هایی در نمایش می‌توان دید در آن نیست.

هم‌چنین، قهرمان و شخصیت بد و خوب در شعر، بیانگر کلیت خوبی و بدی است. مثلاً، اگر در حماسه آدم بد پدیدار می‌شود، مربوط به بخش نمایشی و داستانی آن است. تازه همین شخصیت‌های حماسی هم به آدم‌های خیالی بیشتر شبیه‌اند تا به مطلق آدم بد و خوب. پس در کلیت است که قابل‌پذیر و حس‌شدنی‌اند. به عبارت دیگر؛ حضور قاطع و سرکوبگر فلسفه در شعر، آن را «کلی‌گو» می‌کند و به تمام کارکردهای فرد در آن خصلتی عام می‌بخشد. در کل، می‌توان گفت که در شعر، حکایت، حماسه و تراژدی، موقعیت ویژه شخصیت‌ها و زمان و مکان از

روی داد جدا می شود تا کلیت یک اندیشه و ایده<sup>۵</sup> رها از پدیده‌های ملموس را بسازد؛ کلیتی، متعلق به همه<sup>۵</sup> زمان‌ها و انسان‌ها. و در مورد شعر به ویژه چنین به نظر می رسد که، از این نظر در سکوت مطلق ایستاده باشد. چون در صورت نابش که، غیرقصه‌گو و جدا از روی داد است، بیشتر از مورد حماسی و حکایتی و نمایشی غیر زمینی است.

در رابطه‌های داستان پردازانه، اصولاً، یک روایت‌گری تحمیلی موجود است که «دانای کل» نام گرفته است. ولی حتی ادبی بازی شعر طوری است که آدم را یاد راوی و دانای کل داستانی نمی اندازد. یعنی، به این شکل است که گوئی شاعر نمی خواهد چیزی را تحمیل کند. انگار او فقط وظیفه‌ای را انجام می دهد و تنها کلمات را دنبال هم می چیند تا به ایده‌ای بیرون از شعر کمک کرده باشد. به همین دلیل است که روایت کننده (شاعر) هم جزو خادمین «فکر» در می آید، نه آن که خود، دانای کل و صاحب فکر باشد. شاعر یک جور بی گناهی را با خود حمل می کند که هم دردی خواننده را برمی انگیزد. او ظاهراً نه قصد دارد چیزی را تحمیل کند و نه حتی قدرت خلاقه اش را به رخ می کشد. ناب بودن شعری، چنان آزاد از این تعلقات جمع بندی شده است که شعر را بیرون از آن و حتی گوئی بیرون از خود زندگی قرار می دهد. «کلیت شعری» که پیش تر به آن اشاره شد، از همین جا سرچشمه می گیرد. اما این مطلق بودن، به طور کلی از سرنوشت انتخاب گر هنر که، نوعی دخالت‌گری و به ناچار نوعی محدودیت است



رهائی ندارد. چرا که هنر است و هنر، یعنی انتخاب و جمع‌بندی، انتخاب ویژه و شسته‌رفته و معین‌تری از روابط ولنگ و باز زندگی و حضور پراکنده و بی‌نظم واقعیت.

هرجا شعر از روایت‌گری دوری کند، از حکایت و ذکر مثل پرهیزد، یا از حکمت و فلسفه بیش‌تر دوری بجوید، به ناب بودن شعری نزدیک‌تر می‌شود. حافظ در بیش‌تر غزلیات خود چنین است. او از چیزی می‌آغازد که نفس شعری را بیش‌از شاعران نظریه‌پرداز در روایت و مثل و حکمت بیان می‌کند. حافظ ناروایت‌گرتر، ناپوزش‌خواه‌تر و ناحکیم‌تر از نمونه‌های شعر فارسی است. و این یک حسن او است. او آزادتر از دیگر شاعران کلاسیک است. زیرا غزل می‌گوید، نه حکایت و داستان و پند و اندرز. و غزل، بیش‌ترین عنصر ناب شعری و آزادی شاعرانه را در خود فراآورده است. یعنی، حافظ رند و غزل‌خوان و پیاله در دست‌تر از دیگران است. او بیش‌تر مست زندگی است، تا مست چیزی فرای آن. البته، خود این زندگی، با زندگی‌ای که در داستان مطرح می‌شود تفاوت دارد. این زندگی، نمونه یک کلیت است. مثلاً، در مورد همین حافظ غزل‌سرا نیز، خطاب بیت آخر غزل‌های او به روایت‌گری راه می‌برد. و این، به خصوصیت و گرفت و گیر و حاکمیت حکمت و اخلاق زمانه برمی‌گردد تا به مطلق شعری یا میل شخصی و یا گرایش‌های نظری شاعر. حافظ در بیت پایانی غزل‌ها، خود را مورد خطاب قرار می‌دهد تا عنصر دیگری غیر از خود راوی را به ذهن

آورد. اما، اگر واقعیت مطلب را بخواهیم، او در بیت آخر غزل هم باز روایت‌گری نمی‌کند. مثلاً در شعر؛

یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد / دوستی کی آخر آمد  
دوستداران را چه شد [...]

حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش / از که می‌پرسی که دور  
روزگاران را چه شد [...]

«حافظ»، یعنی راویِ بیت آخر، شکل مخصوصی دارد. حضور آن انگار در خود شعر نیست؛ بلکه، بیرون از آن است. از این رو، در بیش‌تر شعرهای سنتی فارسی، جابه‌جا این راوی حضور می‌یابد و تقریباً کسی نیست که در برخورد با این راوی پایانی از فضای شعری بیرون بیاید. این خصوصیت، همانا، ساختاری و مختص شعر است.

در شعر، هدف همیشه آن‌قدر بیرون از شعر است و راوی چنان حضور قاطعی دارد که گوئی باید باشد. بنابراین، شاعری مانند حافظ نیز در آخر هر غزل با نام و نشان، خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و بدون هیچ‌گونه پنهان‌کاری اعلام می‌دارد که او این غزل را سروده و به قصد خاصی هم سروده است؛ و هرگز کوششی برای پنهان کردن هنر و صنعتی که به کار برده است هم نمی‌کند. او عمداً این کار را می‌کند. او از تمام امکانات بیانی، انعطاف‌پذیری کلام و ساختار زبانی سودمی‌برد تا روح شعر خود را در جشن‌واره‌ای از کلمات غنا بخشد و نازک خیالی‌اش را نمایش دهد. این

ساختار شعری، در خدمت آن ست تا ایده را برق اندازد. در واقع خواننده در شعر، هردم در پی آن ست که با هنرنمایی (ادبی بازی) شاعر سرو کار داشته باشد. اگر چنین نشود، او خشنود نخواهد بود و آنچه را خوانده است شعر نخواهد دانست. در این برخورد، گونه‌ای مصونیت ضمنی در مقابل تاثیرات ایده‌ای در خواننده نیز به وجود می‌آید. در واقع، خواننده به این کاری ندارد که چه ایده‌ای به خورد او می‌دهند؛ بلکه، مهارت در چگونگی بیان ایده مهم است.

اگر در اینجا دقت کنیم، می‌بینیم که این «حافظ»ی که مورد خطاب شاعر قرار می‌گیرد با خود او یکی نیست؛ بلکه، مخاطب اوست. یعنی شعر، راوی خود را نیز به مثابه مخاطبش می‌پندارد؛ به طوری که، او با مخاطب اصلی (خواننده) فرق ندارد. یا این که؛ مخاطب او، انسان کلی‌ای است که همیشه مورد خطاب شعر است.

به گفت دیگر، چنین می‌نماید که مخاطب شعر فقط کسی که شعر را می‌خواند نیست؛ بلکه، خود شاعر و کسانی هم که آن را در آن لحظه نمی‌خوانند نیز هستند. به یک کلام؛ در شعر نه شاعر شاعر است و نه مخاطب مخاطب، در حالی که در واقعیت، هردو خود نیز هستند.

این پیچیده‌گی روایتی، به شعر چهره‌ای خیالی و اساطیری می‌بخشد. از همین رو ست شاید که، جان شعر تا این حد به عنصر اسطوره و حماسه و کلیت‌های انتزاعی می‌آمیزد. غیر از این، این که حماسه همواره به شعر

سروده شده است، چه انگیزه دیگری می توانسته است در پی داشته باشد؟ و نیز، از جمله، می توان به ایهام در شعر فارسی اشاره کرد که خود نشان گر قطعیت فاصله گذاری در شعر و بیرونی بودن اندیشه و هدف شعری از آن ست. ایهام، در شعر بزرگترین شاعران فارسی زبان، بزرگترین برجستگی است. ویژه گی است. از همان بیت اول غزل «زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست [...]» پیداست که معشوق آرمانی است. یا در: «الا یا ایهاالساقی ادر کسأ و ناولها / که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل ها» می گوید که سرنوشت درد و جور، صفت همگانی همه عاشقان است. چنین ایهامی، جدی بودن موضوع و غیر معمولی بودن آن را برای خواننده باور پذیر می کند و او را بی آن که حتی شاعر بخواهد، به کلیات تفکر در باره حیات سوق می دهد. وجود ایهام در شعر، خواننده را وامی دارد که دنبال آن چیزی بگردد که نه در شعر؛ بلکه فرای آن قرار دارد.

در میان شاعران کلاسیک فارسی، مولوی از همه بیشتر برون گرا و در عین حال از نگر ساختار شعری به حافظ نزدیک است. صحنه های گفتگوئی «گفتم... و... گفت» و یا راوی «من» در بسیاری از غزلیات مولوی (آفتاب ترا شوم ذره سیر بی دست و پا بیاموزم) نیز نوعی روایت گری ناخواسته است. اگر بتوان از روایت گری در شعر مولوی سراغ گرفت، مطلب به بخش حکایتی و داستانی موجود در شعرهای او برمی گردد. ولی در

غزل‌های او کمتر روایت‌گری به چشم می‌خورد. فرودسی، اما، یک‌سر حماسه‌سرا و داستان‌پرداز و روایت‌گر است. سعدی مَثَل‌پرداز است، مولوی بیشتر حکمت‌جوست و حافظ، در قُلّه غزل‌سرائی، بیشتر از همه شاعر است. اشعار او بیشتر در باره خود زندگی است تا جمع‌بندی نظری آن. یعنی، پرداخت فردوسی در صنعت شعری، به نوعی در خدمت عنصر غیرشعری است. این صنعت در خدمت سرایش حماسه و داستان پهلوانان می‌آید تا در خود شعر. از این رو، صنعت شعر او، در شعر «نمود خارجی» پیدا می‌کند. شعر بر نمی‌تابد که ظرف بیان چیزی غیر از خود (مثل روایت و مَثَل و حکمت) باشد. این کوشش، نزد مولوی پنهان‌تر است، ولی باز خود می‌نماید. چرا که «حکایت»‌های او از روال روزمره داستانی فاصله می‌گیرد و به مانند شعار، خود را به شعر نزدیک می‌کند. او روایت حکمت‌جویانه خود را ارائه می‌دهد. در واقع مولوی در غزلیات خود است که بیش از پیش شاعر است. و درست همین جا است که او به مطلق شعری نزدیک می‌شود و در این راه، در نزدیکی به مطلقیت شعری، حتی قوائد شعر را مزاحم می‌بیند و آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد:

«قافیه اندیشم و دلدار من / گویدم مندیش جز دیدار من».

\*

## توصیف

در شعر، به دلیل فشردگی ایده و کوتاهی کلام، کار برد توصیف باید بسیار هوشیارانه باشد تا فقط در خدمت کلیت شعری واقع شود، در حالی که داستان، خیالش از این بابت راحت است، یعنی، با ابزار عادی و ناصنعت‌گرانه، کلام را کش می‌دهد و زبان را ساده و خودمانی می‌کند و آن‌گاه، در انبوه این کُرک و پُرز زیادی و خودمانی و روزمره، گوهر ناب توصیف را جا می‌دهد. ولی در شعر، توصیف از ابتدا مطلق‌گرائی می‌کند و ریخت‌وپاش کلمات را مزاحم و زائد می‌داند. مثلاً، تشبیه زلف یار به زنجیر، یک نماد است تا توضیف، و به چیزی بیرون از شعر اشاره دارد. زنجیر، این‌جا یک تشبیه معمولی نیست. زنجیر عبارت است از به زنجیر کشیده شدن دل دل‌داده. این تشبیه، از یک این‌همانی معمولی بالاتر می‌رود و به چیزی ورای زنجیر و زلف - چیزهائی که در شعر آمده است - اشاره دارد. در شعر، نه تنها در یک بیت، بند؛ بلکه در هر کلمه و مفهوم نیز این اشارت موجود است. از همین‌رو، انتخاب کلمه و توصیف در شعر، تا این حد از اهمیت برخوردار است. در واقع در شعر، توصیف، تنها خودش نیست؛ بلکه، بار چیز دیگری در خارج را به دوش دارد و دنباله‌اش به تداعی و گستره‌های بیرونی می‌کشد.

همه این‌ها برای این است که در شعر، مضمون کلی از ابتدا حضور دارد و

سیر شعر در جهت تزئین و آرایش آن است. در بنیاد، شعر این حالت را دارد که گوئی توسط کسی گفته نمی‌شود؛ بلکه، خود، بوده است و اکنون کسی بازگوئی‌اش می‌کند. ساختمان شعر از ابتدا چارچوبی در خور «کلیت» مضمونی خود می‌گیرد؛ یعنی همین که ذهنیت شعری می‌آید، چارچوب خود را نیز با خود می‌آورد.

شعر، ابتدا در ساخت و چارچوبه خود است که تصور می‌شود. شعر در آغاز یک ایده خام نیست؛ در «قالب شعری» توجه شاعر را به خود جلب می‌کند. از این رو، همه گمان می‌کنند که به شاعر الهام دست داده است؛ چون وقتی یک ایده در قالبی ناروزمره به ذهن می‌آید، طبیعی است که آن را امری «بیرونی»، «الهام شده» و ناروزمره بپندارند. در حالی که، ایده<sup>۵</sup> داستانی، به شکل دیگری، بدون شکل بیانی‌اش به ذهن می‌آید که شکل آن را باید بعداً در درازای پیشرفت داستان ساخت تا سر آخر، ایده اولیه از دل آن نمایان شود.

حتی ممکن است شاعر، ساختمان شعرش را پس از خطور ایده<sup>۵</sup> بدنه گرفته اولیه به ذهن، تغییر هم بدهد؛ ولی اساس ساختمانی آن را که در ابتدا به ذهنش آمده نگه می‌دارد. بعد، شروع به پرداخت و صیقل دادن آن می‌کند. اما، اگر شاعر ساختمان اولیه‌ای را که تصور کرده است تغییر بدهد، ایده شعرش هم بدون آن که متوجه شود تغییر یافته است.

در شعر، ایده، فشرده و موجز و سنگین می‌شود و چون پیرایه‌هایش را

می‌زنند حجمی در خور می‌یابد. یعنی کلمات در شعر، محتوی ایده را زیاد دست‌کاری نمی‌کنند و تقریباً با آن کاری ندارند؛ بلکه، در خدمت آرایش آن‌اند. تمام تلاش کلمه در شعر این است که ایده را که در خارج از آن است، پاک‌سازی کند، برق بیندازد و برساند. در حالی که در داستان، کارکرد کلمه بسیار گسترده‌تر است. در داستان، گاه باید سطح اثر را جارو کشید تا ایده خودی بنماید، تا دست آخر، بتوان دید که پشت کلمات داستان چیزی جز خود آن‌ها وجود ندارد و ایده داستانی، جز خود همان کلمات چیزی نیست.

\*

### «دانای کل» در شعر

با این‌که ایده شعری همواره در شعر خودنمایی می‌کند و بر فراز شعر واقع می‌شود، مقصود شعر خارج از آن قرار می‌گیرد. یا به عبارتی، این‌که در شعر کلمات فقط بهانه‌ای هستند تا یک چیز بیرونی را برسانند و شاعر فقط شعر را بازگویی می‌کند و گرچه گویش نامتعارف نوعی فاصله‌گذاری است، باز این‌ها سبب نمی‌شود که گمان کنیم کسی پشت شعر ننشسته است. یعنی دانای کل در شعر، گرچه هست و شکلی قاطعانه هم به خود می‌گیرد، ولی نمود ندارد.

در شعر، می‌توان از لزوم نوعی وفاداری به لفظ، به جوهر لفظ سخن



گفت. و این ادراک مشخص از شعر، وجود گوینده<sup>۵</sup> شعر و حتی وجود کسی برفراز آن را نه تنها تحمل پذیر؛ بلکه، ضروری می‌سازد.

شعر نوعی پرواز است که انسان به آن نیاز دارد؛ نوعی خیال‌بافی عمدی. انسان به شعر رجوع می‌کند، نه برای این که چیزی واقعی و روزمره در آن بیابد؛ بلکه به قصد سوختن در آتشی برافروخته به آن نزدیک می‌شود. شعر برای انسان عبور به سرزمین‌های محال و رویائی است؛ آن‌جا که آدمی عامدانه از بند می‌رهد و اسیر آلودگی روزمره نیست. در طبیعت شعر، می‌توان انسان را بی‌پیرایه و لُخت دید که شعر، در کنار او با شمشیری در دست ایستاده است. شعر تمام روی دادها و کلام را به خدمت «ایده از پیش» می‌گیرد. و چقدر این ویژگی، کلی و مجرد است.

در واقع، شعر، از ابتدا و آغاز، قصد تماس با حقیقت را دارد و با تشدید انتزاع و توجه بیش از حد کلام به ایده، در پی یافتن آن بر می‌آید. و چون ساختار شعر در خدمت چیز دیگری ست تا خشنودی هنرمندانه؛ قضاوت‌گر، دخالت‌کننده، راهبر و خودکامه‌ترین هنرها نیز می‌شود. یعنی دانای کل، حتی خود شاعر نیست و مانند پیش، در این عرصه نیز دانای کل در نفس شعر قرار دارد و جدا از شاعر است.

یان اسکاس، شاعر چک می‌گوید: «شاعران شعر را ابداع نمی‌کنند. شعر جایی در آن پس و پشت‌ها ست. از دیرزمان آن‌جا ست. شاعر کاری نمی‌کند مگر کشف آن.»<sup>۱</sup>

این گفتار، بی‌هیچ منطقی، درست می‌نماید. چه چیزی در آن نهفته است که درست به نظر می‌رساندش؟ آیا چنین نیست که شاعر، همین که کلیت ایده‌ای شعر را درمی‌یابد، ساختار آن را هم دریافته است؟ به عبارت دیگر، آیا ساختار شعر با خود ایده نمی‌آید؟ آن‌گونه که گوئی از ازل چنین چیزی در آن «پس و پشت‌ها» در کار بوده است؟ آیا این، بسان «جرقه»، اشراق، یا الهام نیست؟ جلوه‌ای از وحدت ایده و صورت؟ تلالو حیرت‌آور و خیره‌کننده حقیقت در یک‌دم؟ بدین گونه، آیا نمی‌توان دریافت که چرا شعر این چنین ناب و فلسفی و نزدیک به ایده اولیه باقی می‌ماند؟ امری واقعی که خصلتی شب‌گون در ذات خود دارد؟ آن‌گونه که شعر جائی در سکوت مطلق ایستاده باشد؟

\*

### وزن و قافیه

در وزن و قافیه، نوعی تاکید و آهنگ وجود دارد که موجب لذت دیداری و شنیداری است. در صورت ابدی قافیه، نوعی ارتقاء آهنگین است که از آن، شکوفه‌های ترانه فرامی‌روید و فضای شعر را به عطری مرموز و در خور کلیت شعری می‌آکند. و به این ترتیب، شعر به خاطر آسانی به خاطر

سپردنش، همواره در نظر است و تکرار شدنی است. شعری که تکرار می‌شود، دیگر، همان شعر پیشین نیست؛ زیرا بار تازه، خواننده داننده<sup>۵</sup> شعر است. او شعر را در خاطر دارد و درست، در لحظه ای که شعر می‌خواهد بالاو پائین برود و او را تحت تاثیر قرار دهد، خواننده آگاه از این بازی، مقاومت می‌کند و بیش از آن که از آن متاثر شود، می‌کوشد آن را زیر سیطره اراده خود بگیرد و به این ترتیب دست به نقد شعر بزند. این خصوصیت به «مطلقیت» یاد شده در شعر شدت بیشتری می‌بخشد و جنبه رخدادی آن را می‌گیرد و ذهن را به سوی «حضور ماورای شعری» رهنمون می‌شود. ولی گوشِ تنوع پذیر امروزی به سختی از یک امر تکراری لذت می‌برد. هم‌چنین، در بیان مسائل دنیای نو، نوعی قافیه<sup>۵</sup> معنوی درونی که حالت و توصیف زمانه است، وجود دارد که با قافیه کهن در تضاد می‌افتد. روابط گسترده اجتماعی عصر جدید چنان رنگارنگ است که قالب تنگ و یک‌نواخت قافیه از بیان آن عاجز می‌ماند. محدودیت در بیان گوناگونی امروز که مرتب در قالب تنگ قافیه گرفتار می‌شود، موضوعی است که با گستره گسترده تقسیم کار جهان امروز در دانش و هنر سازگار نیست. شاعر عصر جدید، می‌کوشد از روابط بسیار گسترده امروز (در مقابل مسائل محدود دوران گذشته) سخن بگوید. قالب تنگ و تکراری قافیه - با تمام زیبایی کهنش - او را محدود می‌کند و در بندش می‌دارد. شاعر، که قرن‌ها ساکن سرزمین قافیه بوده است اکنون

باز می‌گردد. فرار از قافیه عصیان نیست، ضرورت بیانی جهان امروز است. بنابراین، شاعر قافیه را می‌شکند و وزن را نادیده می‌گیرد (امری که در گذشته محال می‌نمود). این نفسانیت، همان کلی‌گرائی شعر است که پیش از این گفتیم. به این ترتیب، شاعر از بند وحدت‌گرائی قافیه که با آهنگ جنبش جامعه جدید و میل به تکثر در آن مابینت دارد می‌گریزد. این امر، به معنی نفی مطلق وزن و قافیه نیست. ممکن است جایی قافیه و یا وزن لازم شود؛ خوب باشد. مهم این است که تقید به قافیه، شاعر را چنان درگیر نکند که مزاحم گویش او گردد و مقصودش را خدشه‌دار سازد. حتی شاعری مانند مولوی، که زیستن بدون قافیه برای او معنی نداشته است، می‌گوید:

«مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا»

صنایع سنتی شعر، نوعی قالب و قید است که شعر نو، با رهایی از آن، می‌کوشد به نفس زندگی نزدیکتر شود. روابط امروزی، قالب‌های سنتی‌ای را که بیش‌تر در خدمت و در قالب نگره‌پردازی‌های مشخص و تکراری است از شعر حذف می‌کند. در این رابطه، حتی ابعاد ساختاری نوینی پیدا می‌شود.

مطلب چنین است که شاعر به سبک، روال و سرزمین جدیدی از شعر کوچیده است. مفاهیم تازه‌اند. نگاه، گونه دیگر است؛ و کلام، آهنگ تازه دارد. در «تکثر» امروزی، می‌توان دید که چگونه شاعر از «فردیت

کلی» نیز فاصله می‌گیرد تا «کلیت فرد» را در قالب‌های نو بازگو کند. از همین رو، می‌توان به «کلی» بودن حافظ و مولوی در مقابل «فردی» بودن نیما و فروغ باور داشت. با این وجود، شاعر هم‌چنان به نفس شعر، به کلیت‌گرایی وفادار مانده است.

\*

### نقطه و علامت گذاری

نقطه و علامت گذاری در داستان مجاز و لازم است، ولی آیا در شعر هم ضرورت دارد؟ در واقع امروز، به نوعی علامت‌گذاری برای دریافت مکث‌ها و سکوت‌ها و دریافت وزن و وقار درونی بندها نیاز هست. ولی، این به این معنی نیست که ما ناچار باشیم از همان علامت‌گذاری‌های داستانی در شعر استفاده کنیم. پیش از این، در شعر کهن، نوعی علامت‌گذاری درونی موجود بود که با علامت‌گذاری‌های نثری و حکایتی امروز متفاوت است. وجود قافیه و دریافت وزن شعری، خواننده را راهنمایی می‌کند که شعر در کجا مکث دارد و کجا کلام‌ها و آواها را می‌کشد و به ضرورت‌های علامتی شعری راه می‌دهد.

حافظ را ببینید؛ خواننده، بی آن که معنی را گم کند، متن را که پر از سیم

خاردار کلمات غلبه و پر از پیچیده‌گی نگارشی است در می‌یابد. در حالی که کوچکترین نقطه گذاری نیز در این میان به کار نرفته است. گرچه اصولاً در آن زمان هنوز علامت گذاری در نثر نیز مرسوم نبود، اما به کار نرفتن آن در شعر، از سر این ناآشنائی با این پدیده، ضرورت کار برد آن در زمان حاضر به شمار نمی‌آید. حتی اگر امروز هم کسی غزل بگوید، باز آن را بدون نقطه و علامت گذاری می‌نویسد. تصور من بر این است که این امر از سر تفنن صورت نمی‌گیرد؛ کسی که شعر کلاسیک و یا نمونه غزل امروز را می‌خواند، آن قدر با مفاهیم و شکل و شمایل کلمات و تقارن وزن و آهنگ و قافیه که فرضاً در شعرهای یک شاعر از ابتدا تا انتها مدام تکرار می‌شود، آشنا هست که بتواند مکث‌ها و سکوت‌ها و آواها را دریابد. علامت گذاری اضافی در این موارد خواننده را از زیبایی شکل شعر و غنای کلام غافل می‌سازد. و غنای کلام لازمه شعر است. از این رو، شعر کلاسیک را (به صورت هنر خطاطی) در قطعه‌های کوچک یک شکل و با فاصله‌های هم اندازه در صفحه سفید کاغذ می‌نویسند که علامت گذاری زیادی، پوسته پرخونش را نخراند.

در شعر امروز، ولی، مشکل تازه ای بوجود آمده است. از یک سو، قافیه و وزن دیگر باب نیست و از سوی دیگر، گونه‌گونی لحن و آهنگ در نمونه‌های فراوان آن قدر زیاد است که نوعی علامت گذاری غیر سنتی و کارا را می‌طلبد. تقسیم‌بندی‌هایی مثل بیت و نیم‌بیت و غیره، یا حتی

پاره‌ها و تکه‌ها و جمله‌بندی و علامت‌گذاری‌های جدید، رخت شعر است که مدام در تغییر و تحول است و باید خود را با مظهر و بی‌وزن و قافیه‌اش سازگار کند. شعر، چیزی که از پشت این رخت، از دل این پاره‌ها و علامت‌گذاری‌ها به وجود خود باقی‌بماند نیست. همان‌گونه که ایده با قالبش می‌آید، بی‌قالب نیز، ایده، همان ایده باقی نمی‌ماند.

در شعر امروز، در واقع، فاصله‌ها، شکستن جمله و عبور به خط بعدی و شروع از سطر جدید، تغییر مکان در خطوط عرضی و طولی و قطعه‌های سفید و حتی درشت‌نویسی و غیره است که می‌تواند کار علامت‌گذاری را به انجام برساند. و، به این ترتیب، می‌توان بین حالت‌های سکون، مکث و آوا تفاوت قائل شد. امروز نیز بایسته نیست که خش و خاشاک علامت‌گذاری به شعر بچسبد و این میوه‌تر را خراب کند. این‌ها خودش باز یک نوع «گریز زدن به غیر خود» در شعر به حساب می‌آید و باری اضافی بر دوش آن است. علامت‌گذاری در شعر، نوعی انتزاع به ضد خود است. علامت‌ها، فصل‌ها و مکث‌ها را معنی می‌کند؛ از این رو با جلب توجه به خود، ذهن خواننده را از تجرد موجود در خود شعر دور می‌سازد. خصلت شبیح‌گونه و خودمعنی‌دار نقطه‌گذاری، شعر را آسیب می‌زند: آن قدر که آن را از حدود سحرانگیزش بیرون می‌کشد و شکل مقوله‌ای به آن می‌دهد. در واقع، تجرد ریاضی نقطه‌گذاری، با روح پر خون شعری سازگاری ندارد؛ در حالی که، فاصله‌گذاری با قطعه‌های سفید، غیر از این

است و بی آن که جلوه‌ای داشته باشد، شعر را پرداخت می‌کند و تحولات درونی آن را به نمایش می‌گذارد.

ما، وقتی شعر می‌خوانیم، خودمان را صاف و صوف می‌کنیم، کج و راست می‌شویم و خوب بر جای مستحکم می‌نشینیم تا شعر با آن بخش از گوهر وجودی ما که حساس‌ترین جای درونی‌مان است تماس بگیرد. شعر غیر از این کاری نمی‌کند. مثل سینما نیست که با سطح روزمره<sup>۵</sup> ما تماس برقرار کند، تا آخر سر، بدون آن که ما فهمیده باشیم مطلب را به خوردمان داده باشد. شعر مستقیم است. از ابتدا هدف خود را اعلام کرده است. ما نیز از ابتدا خود را آماده می‌کنیم تا همان‌گونه که شعر می‌خواهد با ما برخورد کند. شعر مثل کلاس درس است. تند و با صراحت تربیت می‌کند. موقع خواندنش، ما آماده‌ایم تا روح‌مان را به دستش بسپاریم، تا موعظه شویم و معصیت‌مان زدوده شود.

\*

## زمان و مکان

در شعر، «برش»‌های زمانی وجود دارد. زمان، برشی از مفهوم «گذشتن»



است تا یک مقطع و تقویم. لایه‌های برشی این زمان در شعر، گرچه پیداست متعلق به یک دوره خاص است و مهر زمانه و ویژه‌ای را بر خود دارد؛ ولی، مانند برش چپ‌پسی زمان، خاصیت جای گرفتن در هر شکاف از هر دوره‌ای را داراست. زمان، در شعر نفوذ می‌کند و به درون آن می‌رود و جز هاله‌ای از آن پیدا نیست. شعر، زمان را به دور خود می‌گرداند و از آن غباری می‌سازد که تنها گذر خود را بروز دهد. از این رو، زمان شعری، کلی است و دقایق آن با دقایق شبانه روز، یکی در نمی‌آید. می‌توان گفت که شعر، برشی از مقاطع هستی است که در هر کجای مفهوم زیست جا می‌گیرد. مکان نیز، همین خصوصیت را در شعر دارد. مکان واقعی صورت پذیرد یک شعر کجاست؟ جنگل شعر نیما آیا همان جاست که او می‌گوید، یا دوردست‌ترین جنگلی که در هیچ کجای این جهان نمی‌توان سراغش را گرفت؟ یا مکان شعرهای حافظ کجاست؟ همین جا کنار گوش ما نیست؟ و در آن دوردست‌های آرزویی؟

اما اخلاق، و مفاهیم مجردی مانند آن، در شعر چگونه است؟ آیا اخلاق نیز از این فقدان زمان و مکان برخوردار نمی‌شود و دچار نوعی جاودانگی نمی‌گردد؟ بشردوستی، پایداری، پی‌گیری، جویندگی، عشق، مبارزه و بسیاری مفاهیم دیگر از این دست، که در ادبیات داستانی شکل مشخص دارند، در شعر ازلی و ابدی و بدون ارتباط با آدم‌ها جلوه می‌کنند و چنین می‌نماید که از پیش وجود داشته‌اند و بدون ارتباط با آنچه در شعر

می‌گذرد نیز هم‌چنان وجود خواهند داشت؛ یعنی اهمیت، ازلیت و ابدیت آن‌ها آن‌قدر است که اسباب‌چینی برای انتقال آن‌ها در اثر ادبی به خواننده نیز انگار بی‌حرمتی به این مقولات است. چرا که اخلاق و مقولاتی ازین دست، بنا به موقعیت و میزان آمادگی شخصیت‌های داستان، جلوه و جلای ویژه و یا بی‌رونقی به خود می‌گیرند؛ در حالی که این مفاهیم در شعر چنان کلی‌اند که فارغ از شخصیت شعری، حضور خود را به اثبات می‌رسانند. در داستان، نوع «خاص» اخلاق را داریم، در شعر لبّ اخلاق را. در واقع، کلی بودن شعر در ذات آن است. اما می‌توان گفت که کلیت آن در «ادیسه» با کلیت آن در شعر امروز فرق دارد: ولی باز «کلیتی در خود» شمرده می‌شود که ویژه شعر است.

در حماسه نیز، چیزی در اختیار نویسنده نیست. همه چیز از قبل در یک خط سرنوشتی تعیین شده است. انسان، در حماسه، «خویشکار خدا»، و چیزی در این حدود است. از خود اختیار ندارد. حتی در کردار شخصی و خانه‌گی خود نیز به حکم داده‌های از پیش حرکت می‌کند، می‌زاید و زاده می‌شود. هستی او مطابق داده‌های غیرزمینی (حداقل در اساطیر شرق) آمدنی نه از بهر خود است. بلکه «خویشکاری خداوندگار» است. «خدائی» که حرکت انسان در سویه او تنازع «خویش» است.

\*\*\*