

مثل این که آن شعر به یافت من از واقعیت، یعنی واقعیتی که تا آن لحظه‌ی من در آن زنده گمی می‌کردم، ساختار دوباره یا نوی می‌بخشد و من با آن مثل بچه‌ها به جهان نگاه می‌کنم، نه آن که بخواهم آن را بشناسم. و این جا است که واقعیت نو خود به خود جانشین واقعیت پیشین می‌شود. این کشف بزرگ خوانش شعر است. این را هم اضافه کنم که این خاصیت خوانش هر هنری است نه فقط شعر. اما من این را بیش از همه از شعر دارم.

که این مرا به سوال دیگری می‌کشاند که کدام شعر شاملو یک شعر کامل است؟ مقصودم این است که شاخص‌های یک شعر خوب شاملویی چیست؟ یا چه گونه است؟

۶. گمان نکنم بشود چیزی به اسم شعر کامل را به تصور در آورد. این یا آن شعر، به نظر من، شاخص‌های خاص خود را می‌طلبد. از سوی دیگر، شعر را در مقام پیام‌رسانی یا از هر زاویه‌ی دیگری که نگاه کنیم، تنها در حضور خواننده، و در خوانش او است که آن شعر یک کُل می‌شود، نه کامل. خواننده است که در هر بار خواندنش آن را در یک کُل، که می‌توان آن را یک کُل آرگانیک یا کل-هم‌پیکر هم نامید، می‌نگرد و می‌گیرد. البته من ترجیح می‌دهم به جای کُل، لغت مجموعه یا توده را بگذاریم، یا از کُل همه جا مجموعه بفهمیم. باری، چنین شعری همه‌ی مفرداتش در جان خواننده هم خواناند، در حضور تناقض‌هایش. به عبارت دیگر، آن‌گاه شعری یک مجموعه یا توده است که اجزای متقابل یعنی آن‌هایی که با یکدیگر در موقعیت تقابلی (یا کُتراستی) یا حتا متناقض قرار دارند یا اجزای کاملاً جدا از هم که برهم‌کنش دارند در یک مجموعه باشند، به هم تنیده باشند و یک کُل-هارمونیایی بسازند. اصل، هارمونی است نه لزوماً وحدت اجزا. این مجموعه‌ی-هارمونیایی تنها در خوانش-خواننده تجلی می‌کند و امکان‌پذیر می‌شود.

مقصودم از این مجموعه یا توده، چیزی است مثل قله‌ی دماوند یا یک

پیکره‌ی ژاپنی میروکو بوساتسو، یا گنبد و مجموعه‌ی مسجد شیخ لطف‌الله. این مجموعه چیزی انتزاعی نیست، بل که وجودی مستقل دارد، نه به این معنا که میان این شعر و شعرهای دیگر، یا با زمان و زبان و تاریخ پیوندی نیست. هر شعری مثل یک گل‌دان چینی یا یک فنجان ژاپنی، یا یک پیکره‌ی ژاپنی بوداتف (بوساتسو) است، مستقل از گل‌دان‌ها و فنجان‌ها و پیکره‌های دیگر. و می‌توان به آن اشاره کرد که «آن جاهت»، یا «این است»، «چنین است». هر شعری چینی. خود را دارد، چنان که بوداییان می‌گویند. صورتی است چنین. فرمی است یکه، مثل این هایکو که پُراپُر است از همه، و سرشار است از تهِیا. فرمی دارد مانند صُفر، گرد و توخالی، سرشار از نیستی که همه است و پذیرای همه:

هیچ یک سخنی نگفتند

نه میزبان نه میهمان

نه گل‌های داوودی

این شعر است، یعنی یک توده‌ی هارمونبایی. تقابلی: پرآوازترین خاموشی، پُراپُرترین تهِیا. مثلثی با یک صدای سکوت که بانگش تمام هستی را سرشار می‌کند. تا من از این تهِیای فرم پر نشوم آن را در نمی‌یابم، یا به بیان دیگر، تا من از این پُرای فرم که بر کاغذ می‌بینم، خالی نشوم آن را نمی‌بینم.

۷. شاخص دیگر شعر، کشفی بودن آن است، که این هم از سوی خواننده است. او است که جامعیت شعر را کشف می‌کند. کشفی بودن شعر را نباید به معنای تصادفی بودن آن و یا فقدان ساختار دانست. بی‌شک قواعد معینی بر مفردات و ترکیب‌های آن‌ها روایی دارد که می‌توان در آن باریک‌بینی و موشکافی و کشف کرد. به یک مورد اشاره می‌کنم. مثلاً صفت یا بسیاری از مفردات و عناصر شعر می‌توان گفت که حالت بازتابی دارند، یعنی یک‌دیگر را باز می‌تابند، یا در هم جوانه می‌زنند و می‌رویند، به هم معنا می‌بخشند، این همان معنایی است که به تنهایی در هیچ قاموسی چیزی درباره‌ی آن ننوشته‌اند.

این جا کش یا فونکسیون. مفردات و عناصر در یک موقعیت معین مهم است نه فقط ساختار ظاهری که شاید در آن هم تنیده گی بیابیم یا نه. مقصود من از ساختار هم تنیده آن نیست که تمام مفردات باید به هم چسبیده باشند و شکل مشخص و معینی مثل یک میز داشته باشند. [۴۰ ←]

۸. شاخص دیگر، متها و بی متهایی. لحظه‌ی خوانش است. شعر، چون نوشتار است، مقید است در زبان، و در زمان و مکان هم، درست مثل خواننده. اما این دو، یعنی شعر و خوانش، در لحظه‌ی خوانش، بی متها اند، چرا که می توانند تا بی نهایت از یکدیگر پر و خالی شوند. بی متهایی یک « حال » سیال است و متها، بیرون آمدن از آن است. خواننده در لحظه‌ی خوانش به این « خُم » مشوی می ماند:

خُم که از دریا در او راهی بود پیش او جیحون‌ها زانو زند

۹. شاخص دیگر. غالباً بلندترین شعر، یا حتا منظومه‌ی یک پارچه، از کوتاه‌ترین داستان هم کوتاه‌تر است. چرا؟ این برمی گردد به سرشت خود شعر که می خواهد فشرده‌ترین و رمزگرفته‌ترین داده‌ها را عرضه کند، یا شاید می خواهد طرح یک دریچه باشد. و این خود عاملی است که خواننده را بر آن می دارد که آن را باز کند و بسط دهد، و فرو بسته گی‌های آن را بگشاید. این شاخص دیگری است.^۳ این را نباید با « تفسیر » اشتباه کرد.

□ خواننده

کج خواننده با شعر چه گونه روبه‌رو می شود؟

مولوی می گوید:

هر کسی از ظن خود شد یار من وز درون من نجست اسرار من

۱۰. اصل در خوانش شعر، از نظر من، فقط منطبق بر مصرع اول این شعر است. هر

۳. شعر را از این نظر می توان به data compression در فرایند کامپیوتری مانند کرد و خوانش آن را به decompression آن data (داده‌ها)، و شاید خوانش به نرم افزار این decompression مثلاً به unzip کردن آن داده‌ها نزدیک باشد.

خواننده‌یی بی‌شک « از ظن خود » یار شعری می‌شود که می‌خواند. ظن او در واقع « درون من » خود اوست، یعنی تجربه و یافت او است که بازتابی از تمامیت جان اوست، یعنی از دانسته‌گی و ندانسته‌گی او. از سوی دیگر، اسراری در شعر نیست که خواننده بخواهد یا باید آن را بجوید. این جا اگر سزی هست در خود خواننده است، او آن را در خود می‌جوید، یعنی در خوانشش.

۱۰ برای چنین خواننده‌یی زمینه یا پیش‌شرطی وجود ندارد؟ چیزی مثل «زمینه‌ی حسی ادراک» یا «افق»، به معنی هوسبرلی آن؟

۱۱. به زمینه یا حدی از توانایی خوانش یا آماده‌گی نیاز است. مثلاً وقتی که شعری را می‌خواند لازم است که در سراسر آن، یعنی در تک‌تک مفردات و بافت‌ها و فرم‌های آن از هر نظر، موشکافی کند و در ساختار آن به شکل یک حجم، مثلاً به صورت گل‌دان چینی‌یی که در دست دارد، نگاه کند، و هر آن‌چه تخیل می‌کند بر بنیاد داده‌های همان شعر باشد، البته نه لزوماً داده‌های پیش چشم. خوانش کاری است عاشقانه، با تلاشی که خواننده در آن نقش فعال دارد، چرا که یک کنش کاربردی است با حوزه‌یی از امکانات و الزامات خاص خود، گیرم که مدون نباشد. شاید خواننده‌ی ناآشنا با این امکانات و الزامات چندان کاری از پیش نبرد. خواننده‌یی که ما از او می‌گوییم به اصطلاح پاک و «معصوم» نیست، البته فقط به این معنی که در وقت خوانش فقط یک «حس» خشک و خالی با خود داشته‌باشد. اشتباه نشود با «واکنش حس و حالی» که متفاوت از واکنش چنین خواننده‌یی است. «معصوم»، یعنی بدون هرگونه آموخته‌یی، این جا معنی ندارد. بدون توانش خوانش یا توانش زبانی دشوار بتوان به شعر راه یافت. پرورده‌گی در تحلیل مفردات، آموختن راه و چار نظاره‌ی موقعیت‌ها، خصوصاً موقعیت‌های تقابلی در شعرهای شاملو، و خودداری از پیش دآوری‌ها و بازداشتن جان از پیوستن به مفردات فردی

۱۲. آگاهی به رویکردها یا شیوه‌های ادبی الف و سبغ تری به خواننده می‌دهد و یا او

از آن‌ها «کسب بصر» می‌کند. به خلاف نظر برخی، این آگاهی‌ها مانع تخیل آزاد و آزادی او در خواندن نمی‌شود. بی‌یک تخیل نیرومند و پرورده نمی‌توان به آثار ادبی راه یافت، و یا دقیق‌تر بگوییم نمی‌توان به کندوکاو در آن اثر در آینه‌ی جان خود پرداخت، و در آن زنده‌گی کرد. یافتن شعر، برخورداری و عمق‌یابی است، که چون از بیرون به آن نگاه کنیم عمق‌یابی در شعر است، و اگر از درون نگاه کنیم، آن را در خود جست‌وجو می‌کنیم. جان پرتنگنا نمی‌تواند به بسیط شعر راه یابد.

آن «خودداری از پیش‌داوری» را می‌توان پیش‌زمینه‌ی روحی خواننده دانست. به این معنی که شعری را که می‌خواهد بخواند، یا دارد می‌خواند، نخست یک‌سان دلانه نگاه می‌کند و اگر او را «گرفت»، آن‌گاه یکدلانه آن را دوست می‌دارد، مخاطب آن و یار آن خواهد بود، البته از ظن خود. یا شاید در برابر آن خاموشی پیشه می‌کند یا به شور و شیدایی درمی‌آید، یا به اندوهی عمیق درمی‌شود، و یا به تسلائی آرام برمی‌آید. هر یک از این احوال یک «لحظه‌ی بی‌متها» است که ما در آن هم به سوی خود می‌رویم و هم از خود بیرون می‌آییم. و این چیزی است فراتر از لذت یا حظ. ما به شعر راه می‌یابیم و شعر به ما؛ با شعر هم‌کنار و هم‌چراغ می‌شویم و از آن فیض می‌بریم.

۱۳. خواننده‌یی که بیرون از شعر، یا روبه‌روی آن، یعنی در تضاد با آن بیایستد، با آن در موقعیت تنازع یا دویی باشد، یعنی شناسه‌گری (سوژه) باشد در برابر شناسه (اُبژه)، نمی‌توان گفت که او خواننده‌ی آن شعر است

که مثل اغلب منقدان ما.

شعری که در تجربه‌ی ما ننشیند ما خواننده‌اش نیستیم، شاید بشود ما را این‌جا خواننده‌ی صوری دانست. کمال خوانش این است که خواننده با شعر بیامیزد.

که خواننده، این‌ها را چه‌گونه و از کجا به‌دست‌می‌آورد؟

۱۴. با تمرین در خود شعرها و با خواندن خوانش‌های تمرینی، در مدرسه یا از کتاب‌ها، علی‌القاعده باید این‌طور باشد. اما به‌نظر می‌رسد که مهم‌ترین کار خواننده‌ی ما در آستانه‌ی خوانش این باشد که عادات پیشین اجتماعی و فردی، خواندن و معنی‌کردن، و نیز اثنانوشتن در باره‌ی شعر را، یعنی عاداتی را که در مدرسه‌های ما رسم است، ترک کند.

دیگر کمابیش همه این‌نظر را پذیرفته‌ایم که شعر نوع خاصی از کاربرد زبان است که پیام می‌رساند، خواه پیام زیبایی‌شناختی (استتیک) و خواه پیام اجتماعی. و این پیام به فرستنده و گیرنده‌ی قوی نیاز دارد. در نظر اول خواننده همان گیرنده است و شاعر فرستنده و شعر هم پیام. اما من در خوانش شعر به این تفکیک بسنده نمی‌کنم و بر این عقیده‌ام که فرستنده و پیام و گیرنده، هر سه، در خواننده تحقق می‌یابد. اگر گیرنده‌ی نباشد چه حاصل از فرستادن پیام؟ بی‌دریافت. خواننده پیامی یا شعری وجود ندارد.

۱۵. شک نیست که ما نمی‌توانیم از پیش فرض‌های خوانش برکنار باشیم، و یا نمی‌توانیم خوانش را امری اجتماعی-تاریخی ندانیم. دیروز حافظ را یک جور می‌فهمیدند و امروز جور دیگر. اما در یک خوانش سیال، از پیش فرض‌ها خاصه نهادی‌شده‌ی آن‌ها می‌پرهیزیم یا حتا می‌گریزیم، و از شیوه‌های کمابیش شناخته و مرسوم کنار می‌کشیم تنها به این دلیل که استقلال خواننده حفظ شود.

که چنین خواننده‌ی که تو طرحش را کشیده‌ای می‌تواند تولیدکننده‌ی این یا آن شعر یا حتا شاعر باشد.

۱۶. اگر پذیرفتنی باشد که خوانش گفت‌وگویی اجتماعی فعال و مادی خواننده است با شعر و با جهان، می‌توان گفت که آگاهی‌ش دو سویه است، یعنی هم به

بیرون از خود توجه دارد و هم به درون خود. این جاست که او خود در این فعالیت پویا تولیدکننده است، او نیز برداشت خود را در زبان تولید می‌کند. برخوردار او با شعر تخیلی است، اما انتزاعی نیست. او در ساختار شعر و در فرم‌ها، و به طور کلی در زبان شعر و در رویارویی با داده‌های زبانی کنج‌کاوی می‌کند، و آن‌جا که از بازتاب این یافته‌های عینی، یعنی زبانی، در جان خود می‌گوید کارش یک کنش ذهنی است، او است و خوانش او.

۱۷. برخوردار با شعر مثل برخوردار با جسد در اتاق تشریح نیست. خواننده به شعر جان می‌بخشد و آن را زنده می‌کند. شعر در کنش‌های دانسته‌ی خوانش خواننده‌های گوناگون زنده گی پیایی می‌یابد، مثل گرمی بودایی که توده‌ی کردارهای ارادی فرد است که چون دانسته گی دیگری بیابد آن فرد بار دیگر زاییده می‌شود. نکته‌ی اصلی این‌جا همان دانسته گی است. و عنصر تولید دوباره‌ی هر شعر نیز خوانش‌ها یا دانسته گی‌های تازه است. خواننده زهدانی است که شعر مدام در آن شکل می‌گیرد و پرورده می‌شود و سپس به شکل خوانش زاده می‌شود.

□ خوانش

ک حال که خواننده در شعر کندوکاو و کنج‌کاوی‌ها می‌کند برای این که خودش را بیابد یا ببیند، یا به خودش گوش کند، خوانش چه گونه چیزی است؟

۱۸. جواب را خودتان داده‌اید: خوانش، خود را در شعر یافتن، خود را دیدن و خود را شنیدن است. البته در تاریخ خوانش شعر سه حرکت باز شناخته‌اند: پرداختن به شاعر (تا قرن نوزدهم)، توجه انحصاری به متن (نقد نو) و رو کردن آشکار به خواننده. (خصوصاً در سه چهار دهه‌ی اخیر).^۴ از این سه، من با شکل اول کاری ندارم، و توجه من کم‌تر به شکل دوم و بیش‌تر به شکل سوم است.

۴. نری ایگلتون، پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، عباس مخبر، نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۱۰۳.

هم چنین سه گونه خوانش بر شمرده‌اند: خوانش طرح‌ریزی شده، خوانش تفسیری، و خوانش همداستان با نظریه‌ی ادبی.^۵

۱۹. خوانش شما از مرگ ناصری (در انگشت و ماه) یا از زخم قلب آمان‌جان (در از زخم قلب ...) کدام یک از این سه است؟

هیچ کدام به تنهایی. خوانش من یک کار آموزشی است که می‌تواند آمیزه‌یی از صورت‌های ساده‌ی این‌ها باشد. حرفی که در باره‌ی این یا آن شعر می‌زنم حرف دلم است اما نحوه‌ی ارائه‌ی آن متناسب است با خواننده‌یی که پیش رو دارم، خصوصاً خواننده‌ی دبیرستانی.

۱۹. از سوی دیگر، به نظر من هر شعری در سه گام شکل می‌گیرد. گام اول. شعر نیامده‌ی ننوخته است در جان شاعر. گام دوم این است: او چیزی را تجربه می‌کند و هنگامی که این تجربه صورت زبانی به خود گرفت، و به اصطلاح روی کاغذ آمد، شعر نوشتار یا شعر بیرونی (یا، تز) خوانده می‌شود. این آن شعری است که غالباً نامی دارد و نام شاعری را، شاید همراه با زمان نوشته شدن، بر آن می‌بینیم، مثلاً ترانه‌ی آبی از مجموعه‌ی دشنه در دیس از احمد شاملو. شعر (یا، بذری، تز) در حرکت اول در خاک خواننده، یعنی در تمامت هستی او، به مفردات و طرح‌ها شکسته و تجزیه می‌شود (آنتی تز) و سپس در فرایندی پیچیده و پویا، نه خطی و راست و مستقیم، در خوانش او شکل می‌گیرد (سن تز). در فرایند پویای شکل‌گیری هرگونه استنباطی به کار برده می‌شود. از جزء به کل، از کل به جزء، موشکافی و باریک‌بینی‌ها کرده می‌شود. شاید خواننده به شور و شیدایی درآید، اما بی‌گمان آسان‌گذار و رویه‌نگر و زودگذر نیست. شاید روزها، ماه‌ها و سال‌ها به شعری نگاه کند و به آن بیاندیشد، شاید هیچ‌گاه نتواند از چنبر آن بگریزد. گام سوم حضور شعر است در خوانش که ما با آن سروکار داریم. این سن تز یا «برتنیده» شعری

است نامکتوب و سیال که در جان خواننده شکل گرفته، و زمانی - مکانی یا تاریخی - جغرافیایی است که این صفت غالباً در شعر نوشتار وجود ندارد مگر پس از یافت و پاسخ خواننده به آن، یعنی در جامعیت روح و فرمش در جان او.

۲۰. از یک نظر، قدم اول یافت یک شعر، میل و اندیشه‌ی به آن است، یا به بیان دیگر، اندیشه‌پذیر شدن و به درون کشیدن شعر است در جان، و در این موقعیت است که شعر بخشی از دانسته‌گی ما می‌شود. از این رو این جا هرگونه آگاهی، آگاهی به دانسته‌گی است، یعنی به همان «به درون کشیده». اما این کار این جا تمام نمی‌شود، چرا که دانسته‌گی ما بنیادی دارد که ریشه در تمامت جان ما دارد و نامش ندانسته‌گی، یا به بیان دیگر، ناخودآگاهی است.

☞ تو چه طور یا شعر روبه‌رو می‌شوی؟

۲۱. نخست از بیرون، به زبان شعر و به نمادهای آن نزدیک می‌شوم. از درون، خود را به آن می‌سپارم و آن را در خود تجربه می‌کنم. به یک معنی، هم آن را در خود می‌یابم و هم خود را در آن. به بیان دقیق‌تر، خوانش خود نفی این دویی درون و بیرون، و نفی دویی شعر و خواننده، و نفی هرگونه دوآلیسم است.

☞ نفی دویی؟ چرا چنین دویی حس می‌کنی؟

۲۲. شعر تا در حضور خواننده نباشد شناسه‌یی (اُبژه) است در خود دارنده‌ی هستی، یعنی زبان و راوی. سپس شناسه‌گری (سوزه) می‌آید و روبه‌روی آن قرار می‌گیرد. تا این جا این دویی است. خواننده‌ی مخاطب اگر شعر را در خوانش‌اش، که پیش از این گفتیم، یافت آن‌گاه این دویی گم‌شده و از میان رفته است، یعنی دیگر شناسه و شناسه‌گری در کار نیست، و هرگونه واسطه‌یی

حذف شده است، تنها تهیایی مانده که این هر دو از او پُرند. بدین گونه است که من خود را در شعر گم می‌کنم و شعر خود را در من. به عبارت دیگر، من در شعر از خود بیرون می‌روم و او در من از خود بیرون می‌آید، و ما در این بیرون ایستادن مان، در تهیای میان مان، به یکدیگر می‌رسیم. هر یک برای آن دیگری گوش‌ایم و صدا، خاک‌ایم و بذری، و بدین گونه در یکدیگر جوانه می‌زنیم. این جوانه نه پاره‌یی است از ساختار هستی من یا او، که جامعیت تمام هستی ما است.

ک برای پرشدن از یک شعر خاص اول باید خالی شد؟ از چه چیز باید خالی شد؟

۲۳. خالی شدن از هرگونه پیش‌داوری و قراردادهای و سنجه‌های پیش‌ساخته، رها کردن معانی شناخته‌شده‌ی نمادهای یک شعر معین. رهاشدن از جزم‌ها است، از باید نبایدها، که می‌تواند مرسوم باشد مثلاً از طریق آموزش مدرسی، که پیش از این به آن اشاره شد. این مقدمه و آماده‌گی، خوانش است. این خالی شدن است، و نباید آن را با نفی مطلق آموخته‌ها اشتباه گرفت، فقط کنار گذاشتن آن‌ها است تا جان آزاد باشد صورتی دیگر، و صورتی نو، بیافریند. مثل کاری که خود شاعر یا نقاش می‌کند. از آن‌چه می‌دانند خالی می‌شوند، تا از چیزی نو پرشوند. همین طور است خواننده.

۲۴. هر خوانش دقیقی آکت بر تنیده‌ی جان خواننده است، از این رو به گمان من بیهوده است که حتماً بافته‌های خواننده‌ی غیر حرفه‌یی را دست کم بگیریم. شاید بشود گفت که معیار داوری درباره‌ی هر خوانشی تنها این است که بگوییم coherence دارد یا نه. یعنی پیوند میان نشانه‌ها دقیق و منطقی است یا نه. من این coherence را هم‌تنیده‌گی می‌دانم. بهترین تحلیل خود بافته‌ی خواننده است، به شرط آن که در آن بافته پاره‌گی نباشد، تار و پودش سالم و درست بافته شده باشد. خوانش در این مقام چیزی است که خواننده از خود بیرون می‌گذارد، یا بیرون‌گذاشتن چیزی است که او آن را در کنار زدن معناها یا ساخت‌های پیشین و شناخته‌شده‌ی شعر در خود یافته است.

خواننده شروع می‌کند به خواندن با حفظ پیش شرط‌هایی که گفتیم. اما این‌جا نقش کلیدی با چه چیزی از شعر است، یعنی او باید پی. چه چیزی بگردد؟

۲۵. نمی‌دانم. اما نقش‌ها و نسبت‌ها و میزان نسبت‌های مفردات هر شعری، یعنی چیزهای نوشته‌ی شعر، در متن ساختار آن بیش از خود آن مفردات نیاز به تأمل دارند. مفردات شعری که جامعیت آن بر تنیده از ندانسته‌گی است با یک دیگر رابطه‌ی دینامیک یا دیالکتیکی دارند. یا شاید این رابطه به شکل منطقی باشد، یا از نوع اجزای یک صورت فلکی باهم، یا هندسی، و مانند این‌ها، مثل شعر باغ آینه و مرگ ناصری در خوانش من. یا یک معماری ساختاری خاص خود دارند. مثلاً یک عامل بسیار مهم در این مناسبات، شکل نوشتاری آن شعر است، که ما در بخش معماری موسیقایی این کتاب (در جستار ساختار موسیقایی شعرهای شاملو) به آن می‌پردازیم.

طبیعی است که چنین چیزی در خوانش‌های مقدماتی نباشد. این کار نیاز به ممارست دارد. اما دقت در خوانش، باریک‌بینی و موشکافی و شکیبایی در متن شرط اصلی است.

۲۶. آیا خوانش شعر فقط به همین باریک‌بینی‌ها ختم می‌شود؟

۲۶. نه. این موشکافی‌ها مدخل است. شاید خواننده در این کار لذت یا فیضی که پیش از این گفتیم نبرد. در این کتاب همیشه حق را به سوزان سوتناک می‌دهیم که می‌گوید « در هنر به جای یک علم تاویل | هرمنیوتیکس | hermeneutics | به یک علم عشق | اروتیکس | erotics | نیاز داریم. »
اولاً من بحث او را این‌جا محدود می‌کنم به خوانش شعر. ثانیاً برداشت خودم را از این یکی دو جمله‌ی او می‌گویم. شاید مقصود واقعی او این چیزی نباشد که من می‌نویسم.

کار که تو می‌کنی مگر تفسیر یا تأویل نیست؟

۲۷. نه. ناگزیرم خیلی خلاصه به سوآلت جواب بدهم، و همین شاید باعث شود که نتوانم حق مطلب را درست ادا کنم. یقیناً خوانش من تفسیر به معنی رایج این کلمه نزد بیش‌تر متقدمان ما نیست. تفسیر، از یک نظر، میل به «دیگر دیدن» اثر یا شعر است. مفسر می‌خواهد «چیزی دیگر» در متن یا اثر پیدا کند. حال آن‌که خواننده می‌خواهد خود را در آن پیدا کند، خود حقیقی‌اش، یا به قول بوداییان، خودبود (svabhava) یا گوهر خود را.

در معنی قدیمی تأویل نوشته‌اند: «تأویل، بازبردن سخن باشد به اول او»^۶ و یا «باید مدلول الفاظ شرع را از معانی حقیقی عدول داد و متوجه معانی مجازی آن کرد»^۷ این یک معنی تأویل است. اما به‌طور کلی همین جا هم فرق خوانش و تأویل آشکار است. در خوانشی که مقصود من است خواننده معنای خود را می‌یابد یا معنا را در خود می‌یابد نه در شعر. اما کمابیش این معنی تأویل و تفسیر در پی آن است که «رازی» را در متن کشف کند که در تأویلات قدیمی‌تر شرقی و غربی، آن را به معنای اصلی، معنای اولی و باطنی، معنای غایی و نهایی، یا چیزی در «هفت تو» دانسته‌اند، و یا در دوره‌ی متأخر آن را به قصد و نیت مؤلف تعبیر کرده‌اند. تأویل یا تفسیر شعر بیش‌تر به واژه‌گان یا دلالات نگاه می‌کند و خوانش به کل موقعیت ساختاری و زبانی آن شعر. خوانش به هم‌تنیده‌گی با شعر می‌رسد و مآول یا مفسر به جدایی از آن، چرا که تلاش می‌کند شناسه‌یی را بشناسد و در این راه، به ناگزیر، مثلاً اول شعر را به مفاهیم بدل می‌کند و سپس به تفسیر یا تأویل آن‌ها می‌پردازد. این تأویل

۶. ناصر خسرو، به نقل از واژه‌نامه‌ی فلسفی، سهیل افغان، ذیل تأویل.

۷. ابن رشد، فصل‌المقال، ترجمه‌ی ج. سجادی، تهران ۱۳۵۸، ص ۴۱، به نقل از بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، ج ۲، ص ۵۰۴. اما گویا اصل عربی رساتر است: «التأویل... اخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية الى الدلالة المجازية». به نقل از سهیل افغان، واژه‌نامه‌ی فلسفی، ذیل تأویل. همین کتاب تأویل را برابر نهاد اصطلاحات انگلیسی allegorical و esoteric exegesis و interpretation دانسته است.

آغاز دویی است، یعنی شناسه گری به شناسه می‌اندیشد، یکی می‌خواهد دیگری را بشناسد یا پنهانی را آشکار کند، ناگشوده‌بی را بگشاید، یا به کشف سر و رازی برسد. حال آن که خواننده همفرض و همخانه‌ی شعر می‌شود. به هر حال، تفسیر و تأویل شعر هرچه باشد من آن را بیرون نهادن شعر از خود می‌دانم، یعنی جدا شدن از شعر، و این یعنی حس دویی. البته یک معنی نو از هرمنوتیک هم داریم که بخشی از خوانشی که من می‌گویم ذیل آن قرار می‌گیرد.

۲۸. کمی پردازم به روشن‌گری مطلب بالا (- ۲۶). سرچشمه‌ی خوانش شعر^۸ «میل» عاشقانه یا اروتیک خواننده است به آن. هیچ تفکیک مصنوعی یا دوی‌جوی-میل‌تن و میل‌جان را در اندیشه ندارم. این‌جا میل یکی بیش نیست و آن میل به «هم‌نفسی» است که در عشق به آن می‌رسیم یا شاهد آن‌ایم. مثل هر عشق دیگری خواننده هم با شعر عشق می‌ورزد که با آن پیامیزد.

هم‌چنین با لسلی فیدلر هم صدا ایم که می‌گوید ما در برابر هنر به یک شیدایی [insanity] یا بی‌خودانه‌گی [ecstasies] نیازمندیم و کل هنر و غایت قصوای آن «پاسخ‌های حس و حالی» [gut reaction] است.^۹ توضیح بسیار کوتاه واژه‌ی اِکستاتیکس می‌تواند روشن‌گر نکاتی باشد. این توضیح هم مثل آن دیگری برداشت من است از حرف لسلی فیدلر. اِکستاتیکس را می‌توان جذبه و مجذوبیت هم دانست، اما من به ریشه و تاریخ این واژه در زبان اروپایی توجه دارم. خواننده در برابر شعر به اِکستاز نیاز دارد، یعنی بیرون ایستادن از خود (که در ریشه‌ی واژه‌ی اِکستاتیکس هست)، بیرون آمدن از خود، تهی شدن و بی‌خودانه‌گی است، به شکلی که مولوی می‌گوید:

دهل کوبان برون آیم از خوش که ما را عزم ساقی شد مصمم.

خواننده در وقت خواندن شعر چنان شیدایانه یا بی‌خودانه با آن می‌آمیزد که او

۸. می‌تواند هرگونه خوانشی باشد، خواه شعر و خواه هنرهای دیگر.

۹. از متن انگلیسی کتابی نقل می‌کنم که به ترجمه‌ی خوب فرزانه‌ی طاهری، با نام نقد ادبی، به

فارسی درآمده است، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۷۶، ص ۱۸-۹.

شعر می‌شود، و شعر هم او. این جاست که باز به همان مایه‌ی بالایی می‌رسیم که نفی دویی، شناسه و شناسه‌گر است.

که هر خواننده‌یی این جور شعر می‌خواند؟

نمی‌دانم. فقط این را می‌دانم که خواننده‌ی عاشق، یعنی آن که با شعر یکدلانه زنده‌گی می‌کند این جور شعر می‌خواند. از راه دیگری هم می‌توان به این آویزش و آمیزش رسید. شعر، زبان است که چون آن را بخوانیم زبانی می‌شود نشسته در دانه‌گی من، در جان من. امروزه هر کتاب‌خوانی می‌داند که هستی ما در زبان تجلی و تحقق می‌یابد، یعنی زبانی می‌شود. بنا بر این، از این نظر هم که نگاه کنیم هر دو در یک نقطه، یعنی در یک سَاخ (۳۰) به یک‌دلی می‌رسیم، «مزوج می‌شویم»، به هم می‌تیم. یک تن^{۱۰} می‌شویم در یک دم، یکی که برایش دومی نمی‌توان تصور کرد. یک نفس می‌شویم. مقصودم از همنفسی این است.

که آیا درون مایه‌های شعر، از هر نوع که باشد، تأثیری در رسیدن به حالت اکستاز ندارد؟ مقصودم این است که مثلاً فرقی میان چهار شعر هنوز در فکر آن کلاغام ... و در لحظه و رستاخیز و ترانه‌ی آبی نیست؟

۲۹. مقصودم از رابطه‌ی عاشقانه یا بی‌خودانه‌گی یکی رها کردن یا تهی شدن است و دیگری درآمیختن و پُرشدن، که این‌ها وصف اروتیکس و اِکستاتیکس است - که هر دو به قیاس هرمنیوتیکس ساخته شده - و می‌رساند که نمی‌توان در برابر شعر خشک و بی‌حس و حال و «لا ینتجسبک» بود، و مثلاً از عینیت صرف علمی - فرضی برخوردار بود. خواننده خود را رهامی‌کند و می‌گذارد شعر در

۱۰. به ریشه‌ی واژه‌ی «تن» کاری ندارم، اما من این جا تن را ساخته‌ی تیدن در اندیشه دارم. تن، همشده است، ساخته‌ی تمام مفردات و مناسبات آن‌ها.

دانسته گیش شناور شود، یا خود را به دست او می سپارد. این جاست که احساس ها و تداعی های لازم در وجود ما پیدا خواهد شد. این جا است که ما به پدیده شناسی خوانش پا می گذاریم.

نکته ی دیگر، حالت اِکستاز، از خود بیرون شدن است، یعنی بیرون شدن از عقل. در این باره بحث خواهیم کرد. همین گونه اند خواننده ی شیدا و شیفته، و بی خود. خود شعر همیشه سخنی هوایانه است چنان که مولوی می گوید، یا شیداگونه است چنان که باشو، هایکو سرای ژاپنی، می گوید: « به گونه ی نخعی نازک در رهگذار باد. »

که این رابطه دو سر دارد، یک سرش شعر است و سر دیگرش خواننده. شعر چه گونه می تواند خواننده را دوست داشته باشد؟

۳۰. ژرژ پوله در مقاله ی پدیده شناسی خوانش، که من آن را در از زخم قلب ... آورده ام، در این زمینه نوشته است، که من فقط چند نکته از آن را نقل می کنم و اگر آن را نخوانده اید خواندن اش را توصیه می کنم، و ای بسا که با خواندن آن نوشته خیلی چیزهای این کتاب برای تان روشن شود. او از کتاب حرف می زند و من از این یا آن شعر، فرقی نمی کند.

شعرها، چون نوشتار، همیشه گشوده و چشم به راه خواننده یا مخاطب خویش اند. به قول ژرژ پوله « تا یکی از راه برسد و شروع کند به خواندن آن ها. »^{۱۱} و « بیاید و آن ها را از مادیت [یا در واقع جسمیت] شان نجات دهد. » و در این حالت اند که با حضور خواننده « ناگهان هستی شان زیر و رو می شود » (ص ۴۱) « همین که کتابی [این جا شعری] را بردارید می بینید که خود را به شما عرضه می کند و خود را می گشاید. همین گشودن و باز شدن کتاب است که من آن را بسیار برانگیزاننده می یابم. ... به من خوشامد می گوید، می گذارد که من در عمق او نگاه کنم و حتا به من، با مجوز بی سابقه یی، اجازه

می دهد به آن چه او می اندیشد بیندیشم و آن چه را که او احساس می کند من هم احساس کنم آن ها به دانسته گی من وابسته اند. » (۴۲-۴۳) « خوانش، کنشی است که در آن اصل ذهنی، که من آن را من می خوانم، چنان تغییر می کند که من اگر دقیق بگویم دیگر حق ندارم آن را من خودم بدانم. مدیون دیگری هستم و این دیگری در من می اندیشد و حس و تحمل و عمل می کند. » (ص ۴۷) « چنین است وضع خاص هر اثری که من دانسته گیم را در اختیارش می گذارم و او را به هستی باز می خوانم. هم هستی ام را به او می بخشم و هم آگاهی به هستی ام را » (ص ۴۹). از زبان مولوی بشنویم:

متصل نبود سفال دو چراغ نورشان ممزوج باشد در مساع^{۱۲}
 رابطه‌ی شعر و خواننده رابطه‌ی این دو نور در مساع است، که همان خوانش است.

« پس خوانش شعر از یک سو کاری است خشک و لابراتواری و از سوی دیگر بی خودانه و عقل گریز و دستخوش شور و شیدایی است. این دو اگر متناقض هم نباشند با هم یک جا جمع نمی شوند، نمی توانند با هم در یک موقعیت باشند.

۳۱. هنر، همیشه عقل گریز بوده است. عقل این جا یعنی حساب گری، غرض و مقصودی داشتن، دانسته گی عینی صرف، و برای هر چیزی توضیح از پیش حساب شده‌ی عقلانی یا عقلایی داشتن؛ که این بند بر جان داشتن و بسته گی است.

« پس تکلیف آن موشکافی ها و باریک بینی ها و پیش فرض های پیش نهادی دیگر تو این جا چیست؟

۳۲. آن همه در مفردات و نقش ها و نسبت ها و میزان این نسبت ها است که از پیش وجود دارند آن هم در یک موقعیت اجتماعی - تاریخی، یا دقیق تر بگویم، و

در زمینه‌ی برخوردار از یک دانسته‌گی عمومی، چون که این مفردات و چیزهای وابسته به آن در محدوده‌ی زبان اند که خود امری تاریخی است. هنوز عنصر تخیل را در متن ندانسته‌گی شعر، که عنصر مادینه‌ی شعر و زهدان و مادر است، به آن راه نداده‌ایم. کل شعر بر تنیده‌ی تخیل است، و مقصودم از مجموعه‌ی هم‌پیکر. پیش‌گفته همین است. همین عنصر تخیلی بودن هنر، یا این‌جا شعر، است که لزوم یافت عقل‌گریزانه‌ی آن را ایجاب می‌کند. برای دریافتن این جلوه‌ی عقل‌گریز است که باید شیدایی پیش‌گرفت. این همه در خواننده رخ می‌دهد و در وجود چنین خواننده‌ی حتماً تناقض‌ها هم پذیرفتنی است. مگر شما کسی را می‌شناسید که در وجودش تناقض نباشد؟ ای بسا حضور تناقض‌ها در شعر می‌تواند خود بخشی از ساختار آن شعر باشد.

که آن مجموعه یا توده‌ی هم‌پیکر و این تناقض‌ها با هم جور درمی‌آیند؟

چرا نیابند؟ هر خواننده‌ی یک مجموعه یا یک توده است، یک تنیده است با رگه‌های گوناگون از چیزهای گوناگون.

که یعنی چل‌تیکه است؟

چل‌تیکه هم یک توده‌ی یا مجموعه‌ی هم‌پیکر است، تا سازنده‌اش که باشد. از همه‌ی این‌ها گذشته، در خوانش به شهود نیز نیاز است، و آن مشاهده یا یافت غالباً ناگهانی و شیدایانه‌ی کل پیوندها، رابطه‌ها یا جامعیت یک اثر است. خوانش هم مثل خواننده یک «چل‌تیکه» است. از این رو تنها با تحلیل اجزای به چنین جامعیت مشاهده یا شهود نمی‌رسیم، مگر با در نظر داشت جامعیت آن شعر.

این عقل‌گریزی و ندانسته‌گی و بی‌خودانه‌گی زمینه‌ساز شهودند، همان است که باشو آن را کودکانه‌گی خواننده‌است. او می‌گوید برای گفتن شعر باید

کودکی خردسال بود، و شاید بتوان این جا اضافه کرد که برای یافت آن هم. هر شعری که ما را به «واکنش پنهان» مان برانگیزد موج و سیال و برانگیزاننده است، و خوانش آن را نیز به جانی سیال و پرموج نیاز است، یعنی جانی بیرون از هرگونه قراردادها.

تکرار می‌کنم که شیداایانه یا حس و حالی بودن خوانش نه به این معناست که خواننده بی هیچ توانش یا ابزاری می‌تواند شعری را درست بخواند و بگیرد. گیرم که این توانش قطعاً سواد ادبی و خواندن «تفاسیر» نیست. گذشته از دقت در شناخت مفردات در متن و یا موقعیت شعر، داشتن تخیل ورزیده‌ی فرهیخته نیز شرط است نه دنباله‌ی خیالات راگرفتن و رفتن. خیال‌بافی بسیار به کار شناخت روان‌شناسی خواننده می‌آید و از این نظر بسیار مهم است، البته نه در فراگیری خوانش شعر.

که برای شهود صفت ناگهانی بودن را قائل شده‌اند. آیا این یافت. شهودی تو با آن باریک‌بینی و موشکافی. در زبان شعر که گفتی مغایرت ندارد؟

۳۳. یک نمونه می‌آورم. شاید برداشت مرا از مرگ ناصری در انگشت و ماه خواننده‌باشی. شعر - موسیقی بودن آن برایم یک ساتوری بود، یعنی من آن را در یک آن گرفتم، ناگهانی و نامتظر، آن هم وسط خیابان. سال‌ها بود که این شعر را می‌خواندم و هیچ ابهامی هم در زبان شعر برایم وجود نداشت. شعری عریان و ساده. اما همیشه حس می‌کردم که چیزی این جا گم شده، و پیداش نمی‌کردم. خلاصه چیزی در این شعر بود که من آن را نمی‌گرفتم، از من می‌گریخت. می‌دانستم که شکل آشنای روایت‌گونه‌اش آن چیزی نیست که مرا سخت به خود مشغول داشته. زبان موجز و خوش‌تراش آن هم نیست. راستش را بخواهید با شعر نمی‌توانستم گفتگو کنم. شعر نه به هیچ سوآل من از او و نه از خودم جوابی نمی‌داد؛ و نه چیزی از من می‌پرسید. خاموش بود و غایب. نه من شاد بودم نه او؛ نه او معنایش را می‌یافت و نه من معنایم را؛ نه او حقیقتش را

می‌یافت و نه من. آن روز وسط خیابان در یک آن بیدارش شدم، و هر برداشتی که تا آن روز از این شعر داشتم همه باد هوا شد. ناگهان برایم تمام عالم پر شد از آواز آن، تمامی حضور بود. آواز بود و صدایی زلال در متن یک غوغا، و چه غریبانه آوازی!

❧ اگر خوانشی که این همه متکی به خواننده یا فرد باشد، آیا نقش اجتماعی خوانش را ندیده نگرفته‌ایم؟

۳۴. خود خوانش شعر یک ضرورت اجتماعی است. یک لزوم شناخت هستی اجتماعی-انسانی خودمان است. ما در خوانش مستقیماً با بافت اجتماعی و تاریخی شعر کاری نداریم، بل که با بافت روانی و اجتماعی و تاریخی خودمان روبه‌رویم. ما خود بیش از هر شعری یک بافت تاریخی‌ایم. از این رو شعری را که اوی خواننده اجتماعی یا تاریخی می‌داند موقعیت خود را در آن می‌بیند، و شاید تو خواننده چنین چیزی در آن نبینی. معنای شعر یک تجربه‌ی شخصی-زمانی است و در یک «افق» خاص خواننده و موقعیت او روشن می‌شود. خواننده به شعر معنای امروزی می‌بخشد. حتا اگر شعر دیروزی باشد، مثلاً شعرهای حافظ - یعنی یک معنای اجتماعی امروزی، بر اساس به اصطلاح «افق دلالت‌های معنایی امروز» خودش.

❧ می‌شود نمونه بیاوری؟

۳۵. بله. من در از زخم قلب ... شعر از زخم قلب آمان‌جان (از هوای تازه) را که در خوانش یک دوره از زنده‌گویی من یک شعر مبارزه بود، و هنوز هم هست، در مفهوم بسیار گسترده‌تر اجتماعی فهمیده‌ام، یعنی از رویکرد اسطوره‌شناختی به آن نزدیک شده‌ام. نمونه‌ی دیگر. لطفاً خواننده چیزی را که می‌خواهم بگویم نشنیده بگیرد. فقط برای نمونه می‌آورم و بس، چرا که گشودن نمادی از

شعر را برای دیگران، حتا با توجه به جامعیت آن شعر، کار درستی نمی‌دانم. من بیست سال پیش کلاغ شعر هنوز در فکر آن کلاغ‌ام ... (از مجموعه‌ی دشنه در دبس) را در آن موقعیت خاص، نماد یک قشر اجتماعی - تاریخی و در موقعیت تاریخی می‌فهمیدم، حالا هم آن را در این موقعیت می‌بینم، اما از سوی دیگر با توجه به تحلیل تمام مفردات و شرط‌های پیش‌گفته، آن را نماد مرگ، و مهم‌تر از آن مرگ‌اندیشی، و همین‌طور هم موقعیت سنگ‌شده‌گی نومیدان و « حضور قاطع بی‌تخفیف » نومیدی و تسلیم به نومیدی می‌دانم. شاید بتوانم برای جزئیات آن‌چه گفتم در این راستا نشانه‌هایی به‌دست‌دهم. با این همه، توصیه می‌کنم که خواننده به برداشت من از این شعر در حد یک تمرین و نمونه نگاه کند نه بیش‌تر.

ک این بازکردن نماد مگر همان تأویل نیست؟

۳۶. در یک معنای ساده، شاید. برای چنین سوآلی بود که گفتم خواننده حرفم را نشنیده بگیرد. کار من خوانش مقدماتی است و من مستقیماً کاری به این مقولات ندارم. من مخالف تفسیر یا تأویل، به معنی جدیدش، نیستم. اما کار من در این گونه نوشته‌ها قرار نمی‌گیرد. این مربوط است به خلوت‌خانه‌ی خواننده.

ببینید، شاعر در قاب یک جامعیت چیزی را می‌گوید که می‌تواند بر بسیاری از جامعیت‌ها منطبق شود. اگر حتا شاعری، دانسته، چیزی را به شعر درآورد، یعنی بنشیند و آن را بسازد بی‌گمان نمی‌خواهد که در « تفسیر » یا تأویل خواننده از آن شعر به همان موقعیتی که او آن را به شعر درآورد برگردد. چه حاصل از این کار؟ ما در خوانش، در فشرده‌گی مولکولی شعر، به سوی یک بسط پیش‌می‌رویم، نه به سوی آن معنی تأویل که برگشتن به اول یا اصلش باشد، به مفهوم قدیمیش.

یعنی شعر باید وسعت پیدا کند نه آن که محدود شود؟

۳۷. البته مقصودم از بسط در معنای موسیقاییش بود، نه وسعت. اما بگذارید مسأله را کمی بازکنم. شعر نیاز به بسط دارد نه به کوچک شدن یا تقلیل و تحویل، یا بازگشتن به صورت اولیه‌اش در جان شاعر. مثلاً درباره‌ی این بیت مولوی:

بشنو از نی چون شکایت می‌کند از جدایی‌ها حکایت می‌کند

برخی نوشته‌اند که «مراد از نی مطلق روح قدسی آدمی است». مفسر این جا چه کرده‌است؟ شعر را تقلیل داده‌است به یک مفهوم یا حتا یک نماد (نی)، و سپس آن را برگردانده‌است به تصور مفروض اولیه‌ی شکل دهنده‌ی آن، یعنی این فرض که مولوی می‌خواسته بگوید روح انسان گفته‌نی، و ما حالا حق داریم آن را پیدا کنیم و برگردیم و بگوییم مقصود از نی همان روح انسان است.

اما در خوانش من نی، نی است، در معنی حقیقی‌اش. مولوی به نی نگاه می‌کند و به آوازش گوش می‌سپارد. در نهایت خود را نی می‌بیند، نی شده، و «خودبود»ش را با نی، مثلاً با نفیر و آوازش، یکی می‌بیند: درون خود و درون نی را در آواز آمیخته می‌بیند. این همان «خیزران شدن» است در نقاشی چینی، و همان «کاج شدن» است که باشو ژاپنی می‌گوید، یا همان *tat tvam asi* [یا آن تو هستی] چاندوگیه اوپه‌نشد است. نی شاید یک دم است که مولوی آن را بسط می‌دهد.

می‌توان نی را نماد دانست با هزاران معنا، یعنی هرچه صدا دارد، نفیر دارد، بانگ است، نی است. هرچه خاموش است نی است. هرچه پر است از آواز، نی است، و هرچه تهی است نی است. اصل، بازگشتن به نی است، یعنی نی شدن و آواز شدن، و هم صدایی با همه‌ی صداهای عالم، نه بازگشتن به روح انسان، که تفسیری است بر مبنای انسان‌محوری، یا شاید هم خودخواهی. بیمارگونه‌ی انسان‌محوری.

□ معنا

فکر می‌کنم لازم است از معنای شعر بیش‌تر گفته‌شود. اصل اگر خواننده است و خوانش، تکلیف معنا چه می‌شود؟ چیزی این‌جا گم‌نشده؟

۳۸. این را بگوییم که خواننده، با هر زمینه و پیش‌شرطی که باشد، یا به اصطلاح هر افقی که داشته باشد، در خوانش‌اش یافته می‌شود. در واقع خواننده و خوانش از یک‌دیگر تفکیک‌ناپذیرند و یکی‌اند نه دو مقوله.

احتمالاً تا این‌جا هم روشن شده که من معنا را چیزی جدا و بیرون از خواننده نمی‌دانم. این را هم توضیح‌دادم که پیدا کردن معنا در شعر، یافت آن است در خود، یعنی در خواننده، و یا در خود خوانش. هر باری که با شعر تماس می‌گیریم شاید به یک معنای تازه برسیم، یعنی آن را به یک شکل تازه بخوانیم، یا نمادهای آن را جور دیگر ببینیم. با توجه به نکات قبلی، شعر از دیدگاه خوانش، نه رازی است سربه‌مهر، و نه چیزی مالا مال از معنای خاص و عمیق و شگفت‌انگیز که شاعر در آن گنج‌جایده باشد. بل که خالی است، تهی است، یا به بیان دیگر، یک امکان است که تو خواننده آن را پر می‌کنی یا تحقق می‌بخشی. با یک مثال غیر شاعرانه موافق‌اید؟ شعر بیش‌تر به پیاز می‌ماند، باشنده‌یی با ده‌ها لایه، اما نه مثل لایه‌های زمین‌شناختی. لایه‌هایی با هم‌تپیده‌گی خاص خودشان، بی رازی در میان شان. شاید رازش همین تهی‌تپش باشد. تمامش همین لایه‌لایه‌ها و فرم در میان‌گرفتن لایه‌یی است لایه‌یی دیگر را، که عمیق و شگفت‌آور است. خب، پیاز دوست‌ندارید انار را در نظر بگیرید. انار هم رازی با خود یا در خود ندارد. به شرط آن که فکر نکنید که هسته‌های آن رازی در خود دارند. با هسته‌ی انار، انار نداریم. این تخم‌ها هسته‌اند اما هستی انار به جامعیت نارین و خاک و آب و هوا و دانسته‌گی انسان بسته‌گی دارد. خاصه که ما با این یا آن انار روبه‌رویم نه با جنس و نوع انار. این انار جامعیت هارمونیا‌یی. تمام مفرداتی است که برخی از آن‌ها را گفتیم، یعنی تمام مفردات آن در هستی و در تاریخ این انار، هارمونی میان فرم و روح آن.

۳۹. خوانش شعر، از سوی خواننده یا من، گشودن رازهای آن برای خودم یا برای دیگری نیست، بل که هم خوانی یا هم دلی با شعر است. این جا خوب است به کسانی که از تحلیل‌ها و موشکافی‌های در شعر نگران اند بگوییم که رسیدن به مفردات یک شعر، به هم ریختن یا رها کردن ساختار آن، یا جدا شدن و از دست دادن شالوده‌های آن نیست. (بیت سال پیش، روزی در دفتر کتاب جمعه شاعر سرشناسی به من گفت کازت به تشریح کبوتر زنده می‌ماند!) چنین نگرانی شاید از این جا آب می‌خورد که آن‌ها خیال می‌کنند «معنا» یا قصد مؤلف در این میان از دست می‌رود، و تصویرشان از شعر فرو می‌ریزد.

وقتی می‌گوییم معنا در شعر وجود ندارد، شاید گزک می‌دهم دست مخالفان. مقصود این است که معنای مشخص و معین در شعر وجود ندارد. بل که رابطه‌یی است که در نگاه اول پنهان می‌نماید و ما در خوانش‌ها مان آن را ناپنهان و ناپنهان‌تر می‌کنیم، یا می‌بینیم. این ناپنهان راز نیست که تو آن را گشوده باشی یا بگشایی. تنها می‌توانی آن را بیایی. از خود شعر روشن‌تر چیزی نیست. اوست که به تو روشنایی می‌بخشد، و تو هم به او. تو برای هم چراغ شدن با او شعر می‌خوانی. ما این ناپنهان را کشف می‌کنیم اما در خودمان. برای روشن‌تر شدن حرفم به آواز زلالی و طرح یک استحال در کتاب انگشت و ماه نگاه کنید.

که پیش‌تر | در بندهای ۷، ۱۶، ۱۹ و ۲۰، ۲۲ | از تولید و تولید مجدد در خوانش گفتی و این جا از کشف، آیا این دو مغایر هم نیستند؟

۴۰. نکته‌ی خوبی است. تولید یا بازتولید معنا را اگر از سوی خواننده نگاه کنیم کشف می‌نامیم، متها کشفی که او در خود می‌کند، یعنی یافت اوست در خود. کشف اگر بیرونی، یعنی در بیرون و از بیرون باشد مغایر تولید است، و این جا حق با شماست. خواننده معنا را تولید می‌کند، یا می‌زاید چنان که پیش از این گفتیم [بند ۱۶ و ۱۷]، او معنا را نمی‌آفریند، خلق نمی‌کند. او معنای نو

می‌زاید، از این رو کار خواننده کاری است زایا و مادینه است، و همین طور هم کار شاعر.^{۱۳} او آن را نمی‌آفریند، مگر این که شما زادن را همان آفریدن بدانید، به این دلیل که او آن را در زبان ایجاد می‌کند. این جا نسبت چندسویه‌ی بذر و خاک و رشد مطرح است. البته من واژه‌ی یافت را با آن حاشیه‌ی عرفانی‌ش بیش از کشف می‌پسندم. شعر، یافت. شاعر است و خوانش یافت. خواننده. اگر این طور هم نگاه کنیم که خواننده هر باری که شعری را می‌خواند چیز تازه‌یی در آن می‌بیند، یا می‌یابد، آن را کشف می‌نامیم. نسبت دوسویه‌ی شعر و خواننده و خوانش و معنا را شاید بتوان در این بیت مولوی هم جست:

میل هر جزوی به جزوی هم نهد ز اتحاد این دو تولیدی جهد

پس، این کشف کشف رازی پنهان نیست. راز شعر این است که چون در آن بجویی رازی نمی‌بینی. اگر کسی چندمعنایی نمادها را در شعر راز بداند، خوب، حرفی نیست. همین چندسویه گوی معناها است و چندسویه گوی شعر است که خواننده را مدام به سیر و سفر در شعر برمی‌انگیزد. او مدام بی‌قرار شعر است و پیایی می‌آید و می‌رود، سرگردان و حیران شعر است، مدام با آن گفت‌وگو می‌کند. فقط خواننده‌ی کم‌حوصله است که به یک معنای اولی یا دم‌دستی شعر بسنده می‌کند و تاب و تحمل این سرگردانی و حیرانی را ندارد. اما خواننده‌ی حیران شعر میل شعر را به خود کشف می‌کند. این بیت مولوی را این جا در دل دارم:

میل معشوقان نهان است و ستیر میل عاشق با دو صد طبل و نفیر

کشف، رسیدن به این میل نهان و ستیر است در خود. آن «دهل کوبان» که پیش از این [در شماره ۲۸] گفتیم همین «دو صد طبل و نفیر» این شعر

۱۳. خاطره‌یی بگویم. در حدود ده سال پیش موقعی که دانتم انگشت و ماه را می‌نوشتم روزی همین احساسم را، که شعر و خوانش هر دو زایش و کاری است مادینه، و شاعر در لحظه‌ی نوشتن شعر مادینه گوی می‌کند، با شاملو در میان گذاشتم. با شوخ طبعی همیشه گیش گفت «دست شما درد نکه. حالا مادینه هم شدیم؟»

است. این گفتن و نوشتن‌ها و بحث‌ها کردن بر سر شعر جز این است؟
 ۴۱. شعرهای شاملو بر تنیده‌ی جان او است در رویارویی با جهان که او خود نیز
 جزیی از آن، یا دقیق‌تر بگوییم، محاط در آن است. خوانش آن شعرها
 بر تنیده‌ی جان خواننده است در رویارویی با خود. از این رو معنایی که در
 جان خواننده ساخته و پرداخته می‌شود خاص اوست نه خاص شعر، و خاص
 شاعر. در آغاز این مقال از شاملو خواندیم که «حقیقت این است که من به شعر
 نمی‌پردازم، شعر به من می‌پردازد.» سخن پرمعنا و راه‌گشایی است. از آن رو
 نامعنایی ضرورت شعر است که در به روی چندمعنایی باز شود. برای این
 «نامعنا» را به کاربردیم که اشتباه نشود با بی‌معنی، به معنی رایج آن که سخن
 فاقد معنی و مقصود، یاوه و بی‌ربط است. تکرار می‌کنم که مقصودم این است
 که شعر معنای مستقیم یا خاص ندارد چرا که ما شعر را بر پایه‌ی روان‌شناسی
 خاص خودمان می‌خوانیم. اصلاً همان قدم اول یعنی انتخاب یک شعر بر
 اساس جَنَم خودمان، یا به اصطلاح بر شالوده‌ی «جان‌مایه»ی خودمان است و
 همین‌طور هم «برداشت» یا «یافت» ما از آن شعر. این‌جاست که حتا
 خواننده‌ی زن و مرد با یک‌دیگر فرق دارند. از این رو نه هیچ شعری معنای
 ثابتی دارد و نه هیچ خواننده‌ی موقعیت ثابتی. مقصود من از نامعنایی همان
 بی‌صورتی است که عین‌القضات گفته است.

□ نقد

بارها کار مرا نقد خوانده‌اند و من آن را نپذیرفته‌ام، چرا که کار من نه به معنای
 غربی آن نقد است و نه به معنی رایجش نزد اغلب منتقدان ما. در جُستار
 منتقدان شعرهای شاملو با چند و چون چند نمونه از این گونه نقدهای رایج آشنا
 می‌شویم. این‌جا اجازه بدهید به یک نمونه انتقاد که از خوانش من شده
 پردازیم.

□

آقای عبدالعلی دست‌غیب درباره‌ی خوانش من از دو شعر در لحظه و رستاخیز^{۱۴} نکاتی نوشته‌اند که من این‌جا چند و چون آن را به اختصار بررسی می‌کنم. تأکیدها و شماره‌گذاری‌ها از من است.

۴۲. ایشان می‌نویسند: « [۱] ناقد [۲] بر بنیاد پیش خود از شعری لایبیک [؟]، شعری متافیزیکی ساخته‌است و [۳] دلالت‌های زمانی شعر را نادیده گرفته‌است. هیچ شعری از زمان نمی‌تواند بیرون باشد، حتا مفهوم‌های متافیزیکی اشعار حافظ یا بلیک دلالات انسانی دارند. [۴] هر دو شعر در دوره‌ی ستم‌شاهی سروده شده‌اند و به طور کنایی به رویدادهای آن سال‌ها اشارت دارند. [۵] هر دو شعر در ستایش انسان و شعر و زیبایی است اما نه انسان و زیبایی مجرد. «ایشان سپس خوانش خودشان را از آن شعر (ها) به دست می‌دهند: [۶] «وقتی شاعر از عبور از دانسته‌گی مخاطب سخن می‌گوید که چون تندی از شب می‌گذرد و می‌درخشد و فرو می‌ریزد، وصف حال عاشقان و ایثارگر را به دست می‌دهد. اما ناقد گمان می‌برد که... می‌درخشم و فرو می‌ریزم، جاودانه‌گی معلق بی‌انتهای عریانی است. نه من است و نه تو. بودایی است در نیروانه. (پایان سخن مفسر)» (عبدالعلی دست‌غیب، نقد آثار احمد شاملو، ۱۳۷۳، ص ۱۹۱-۱۹۲).

[۱] شاید در همین مقدمه روشن شده باشد که من نه متقدم و نه ناقد و نه مفسر. من در آن نوشته هیچ‌گونه تفسیری یا تأویلی نه در معنای قدیمی و نه در معنای مدرنش به دست نداده‌ام. مفسر معمولاً سعی می‌کند چیزی به دست بدهد که شما با آن قفل دلالت‌های یک جمله یا یک بند از یک متن را باز کنید. یا خودش آن را باز می‌کند. رمزگشایی می‌کند. من آن‌جا فقط خواننده بوده‌ام. آیا آقای دست‌غیب چنین تفکیکی در ذهن داشته‌اند؟

[۲] ایشان می‌نویسند: « بر بنیاد پیش خود... مگر می‌شود درباره‌ی شعر

۱۴. نخست در مجله‌ی مفید با نام در لحظه‌های رستاخیز: می‌درخشم و فرو می‌ریزم، چاپ شد و سپس در انگشت و ماه، انتشارات آرش، سوئد ۱۳۷۲، ص ۱۴۳-۱۶۵، و انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۷، ص ۱۵۵-۱۷۵.

چیزی نوشت که بر بنیاد پیش خود نباشد؟ ایشان هم که در برابر خوانش من نظر خودشان را نوشته‌اند یقیناً آن را بر بنیاد پیش خودشان نوشته‌اند.

از کاربرد واژه‌ی لایک، در مقابل متافیزیکی، چیزی نفهمیده‌ام.

[۳] و [۴] مقصودشان از دلالت‌های زمانی، گویا تاریخ نوشتن شعر باشد. ابهام مطلب از آن‌جا است که توضیح روشنی برای حرف‌شان نیاورده‌اند، و همین‌طور هم برای عبارت «به‌طور کنایی». کدام رویدادها؟ نوشته‌اند «هیچ شعری از زمان نمی‌تواند بیرون باشد» که این خیلی کلی است، آیا مقصود از زمان این‌جا همان زمانه است؟ مثلاً همان «دوره‌ی ستم‌شاهی». ایشان؟ یادآوری این نکته توضیح واضحی است که نه شعر بل که هیچ چیز نمی‌تواند از زمان بیرون باشد. اما حالت‌هایی هست که ما آن‌ها را بی‌زمانی می‌دانیم، که یقیناً این‌جا مورد اشاره‌ی ما نیست.

[۵] آیا کلی‌گویی نیست؟ با یقین می‌توان گفت که یکی از شاخص‌های یک شعر خوب آن است که هیچ‌گاه حکم کلی یا مفهوم کلی نباشد، مثلاً «در ستایش انسان و شعر و زیبایی» نباشد، خود اگر بگوییم «نه انسان و زیبایی مجرد». این سه کلمه خیلی کلی‌اند.

[۶] متأسفانه این نقل درستی از نوشته‌ی من نیست. اصل عبارت‌م را، که خود بازنویسی یک گفت‌وگو است، این‌جا نقل می‌کنم. گفت‌وگو درباره‌ی این بند از شعر است:

از تو عبور می‌کنم

چنان که تندی از شب...

می‌درخشم

و فرومی‌ریزم.

یکی از گفتگوکننده‌گان می‌پرسد:

— چرا بند سوم این همه برق‌آسا می‌گذرد. می‌درخشد و فرومی‌ریزد و تمام می‌شود؟

— زیرا من از تو شدم. تو بودی، هستی من به تو بود. اکنون دیگر نه تویی در کار است و نه منی. تمام آفاق را در یک نفس درنوردیده. او به بودایی ماننده است که از آن تابش در خنکای زلال نیروانه فرو شده. دیگر نشانی از او نمی‌توان یافت. (انگشت و ماه، ۱۷۱)

سپس متقد می‌نویسند « این تفسیر وجهی ندارد، [۷] زیرا شعر به طور ژرف و از نظر محتوا غیر تغزلی است. شاعر حسب حال شیدایان را در درون خود به وضوح تجربه می‌کند و شیدایان را چون آذرخشی می‌بیند که از شب می‌گذرند و لحظه‌یی شب را روشن می‌کنند. [۸] شعر به وصف پهلوانی و شیفته‌گی انسان می‌پردازد و ربطی به « جاودانه‌گی » و « نیروانا » ی بودایی ندارد، و این‌گونه [۹] تفسیرهای دل‌خواسته هم می‌تواند شاعر را گم‌راه کند و هم خواننده‌ی شتاب‌زده را. (ص ۱۹۲)

[۷] و [۸] متقد می‌نویسند « شاعر حسب حال شیدایان را... » اما شعر می‌گوید « از تو عبور می‌کنم... / می‌درخشم / و فرو می‌ریزم » که این اوج آن شور و شیدایی شعر است در من. خواننده، به همان معنایی که پیش از این گفتم. به نظر شما برداشت متقد محترم از این بند درست است؟ مقصودم این است که هیچ دلالت لفظی شعر مؤید برداشت ایشان است؟ « از تو عبور می‌کنم » با تأکید « چنان که تندی از شب... » نهایت روشن شدن (می‌درخشم و فرو می‌ریزم) و متهای فریاد شدن (تندر)، و تمام شدن و تهی شدن است. این همه در یک آن رخ می‌دهد. وقتی که او عاشقانه یا اروتیک با او می‌آمیزد و می‌گذرد— این عبور همان « می‌درخشم و فرو می‌ریزم » است— در واقع عبور از دویی است. از دست دادن هرگونه تعینی است که می‌شد « من » را با آن نامید. من و تو درهم سوخته‌اند. سپس « تو » نیز تعینش را دست می‌دهد. هر دو می‌درخشند و فرو می‌ریزند.

که دلالتی برای این حرفت در شعر هست؟

۴۳. — وقتی یکی در آن دیگری این‌گونه «می‌درخشد و فرومی‌ریزد»، این‌گونه روشن می‌شود، آیا آن دیگری می‌تواند با او، با این روشنی و فروریختن، با این محرشده‌گی، او ممزوج نشود؟ آن مساع مولوی در آن بیت همین‌جا است. هیچ نشانی از دوکسی که این‌گونه با هم «ممزوج شده‌اند»، و در نیستی و تهیت باهم تنیده‌اند، می‌توان یافت؟ «اکنون دیگری نه تویی در کار است و نه منی. تمام آفاق را در یک نفس درنوردیده». من خواننده این حالت روشن‌شدن و سوختن را به حالت بودایی مانند کرده‌ام «که از آن تابش در خنکای زلال نیروانه فروشده». این نکته را بگویم، که شک ندارم خواننده به آن توجه داشته، که مقصودم از تابش هر دو معنی تاب — گرما و درخشیدن — بوده است. این‌جا هم به معنی لغوی نیروانه، که خاموش‌شدن چیزی مثل تَف و آتش است توجه داشته‌ام و هم به یک وصف نیروانه در یک متن بودایی (تری گاتا) که در آن نیروانه به فرورفتن رهرو در چشمه‌ی سرد و زلال ماننده شده است. در این لحظه‌ی خوانش که این حالت شعر در جانم بسط می‌یافت خودبه‌خود برایم این معنای نیروانه‌ی بودایی تداعی شد. مگر نیروانه جز این است؟ اوج لحظه‌ی این حال اروتیک را، نه در معنای عوامانه‌اش، همان نیروانه می‌دانم. این حال جز این هم نفسی با تهیا چه می‌تواند باشد؟ جز بی‌پرده و حجاب‌بودن؟ که غایت بی‌واسطه‌گی، یعنی همان تهیا است. پُر بوده‌گی یعنی واسطه، واسطه‌ی میان جان من و تو، میان من و این شعر. این بی‌واسطه‌گی نه زمان دارد و نه مکان، و برای من عین یقین است و برای دیگری شاید از هیچ‌گونه یقینی برخوردار نباشد. رها شدن در این بی‌واسطه‌گی را بی‌خودانه‌گی می‌نامم.

۴۴. من آن‌جا که از شور و شیدایی برخاسته در جانم از این شعر، یا از عشق و بی‌خودانه‌گی خودم در برابر آن، خاصه از بند.

می‌وزم، می‌بارم، می‌تابم

آسمان‌ام

ستاره‌گان و زمین

و گندم عطر آگینی که دانه می بندد

رقصان

در جان سبز خویش.

حرف می زنم، یکی از طرف های این گفت و گو، که از دوستان من است، می گوید: « این حرف ها نه تنها به کسی کومکی نمی کند، بل که او را در لایرنت یک شطح متعالی و به مراتب بفرنج تر از اصل شعر گرفتار می کند. » (ص ۱۷۵) که همان نظر آقای دست غیب است، با کلمات دیگری. شاید بخواهید پاسخ مرا به این حرف هم بخوانید: « نمی دانم. به من نگو، دانه ی گندم را بگو که در خاک پوست می دراند: رقصان در جان سبز خویش. آن « من » را بگو که در نه توهای « او » یا به قول تو، لایرنت در لحظه ی رستاخیز: می درخشد و فرو می ریزد. در تهیای او مالا مال و سرشار می شود و سرریز می کند. در این مقام یکی « سوختم! » بگو و خالی شو از خویش. کمال آدمی این است که در این نه توهای جان سیر کند. در آن خوش بزید. هستی تو مگر جز این است؟ »

وقتی شعری را که بر تافته ی عشق و شور و شیدایی است می خوانیم آیا می توانیم در برابر آن، حالت بی اعتنا یا، چنان که برخی گفته اند، حالت « عینی » به خود بگیریم؟ این را هم بگویم که به نظر من تلاش به منطقی بودن از سوی خواننده از او خواننده ی عینی نمی سازد. و این خلاف توجه و موشکافی در واحدهای دلالتی، ارجاعات مفروضات که امری فرهنگی - اجتماعی است، نیست.

۴۵. خوانش استحاله یی است از دو سو، هم شعر در خواننده مستحیل می شود و معنا پیدا می کند و هم خواننده در شعر، که او هم معنای خود را پیدا می کند. و در این خوانش، تعامی و واقعیت نیز استحاله می یابد، بدین معنا که در حرکتی دیالکتیکی ساختار دوباره یی می یابد. حس شعر در خوانش یا حس حضور شعر تنها در دل سپردن به شعر ممکن است و این همان شور و شیدایی است که اصل هر خوانشی است.

نفهمیدم « وصف پهلوانی و شیفته‌گی انسان » به کجای شعر ارجاع دارد. نکته‌ی دیگر. نمی‌دانم ایشان چه تصویری از جاودانه‌گی و نیروانه‌ی بودایی دارند. جاودانه‌گی در حرف‌های من نبود. آیا نیروانه را جاودانه‌گی فهمیده‌اند؟ مقصودشان از این واژه چیست؟ فرض کنیم که من این لغت را این‌جا به کار برده باشم، در آن حال آن را جاودانه‌گی لحظه‌ی « می‌درخشم و فرومی‌ریزم » می‌دانم، که اندکی پیش آن را وصف کرده‌ام.

[۹] « تفسیرهای دل‌خواسته... » کار من آن‌جا تفسیر نبوده‌است، وانگهی « تفسیر دل‌خواسته » برای من روشن نیست. آن‌چه از نوشته‌ی ایشان درباره‌ی این شعر خواندیم مگر « دل‌خواسته » نبوده؟ آیا مقصودشان از این کلمه « غیر عینی » است؟ یعنی چرا تفسیر من، شاید به قول ایشان، عینی نیست ذهنی است؟ حرف‌شان برای من روشن نیست. این داوری ایشان که « هم می‌تواند شاعر را گم‌راه کند و هم خواننده‌ی شتاب‌زده را. » برای من خیلی عجیب است. گم‌راه کردن شاعر یعنی چه؟ « خواننده‌ی شتاب‌زده » دیگر چه گونه خواننده‌ی بی‌است؟ آیا خواننده را خیلی دست‌کم نگرفته‌اند؟ ای‌کاش روشن و متمایز می‌نوشتند.

تعریف یکی از نمونه‌های نخستین در شعر سپید ایران^{۱۵}

□ آغاز

بی‌گاهان

به غربت

به زمانی که خود، در نرسیده بود...

چنین زاده شدم، در پیشه‌ی جانوران و سنگ

و قلبم

در خلاء

تپیدن آغاز کرد.

□

این شعر که در بالا، و در ابتدا دو بند از هشت بند آن آورده شد پس از گذشت

۱۵. این مقاله را استاد مفتون امینی به خواهش من برای این کتاب نوشته‌اند که سپاس گزارم. خوانشی است از شعر آغاز از مجموعه‌ی آیدا در آینه.

سی و هفت سال از تاریخ سروده شدن آن، هنوز یکی از ترنم پذیرترین و تأمل برانگیزترین آثار نخستین احمد شاملو، شاعر پیشرو این روزگار است. — در چاپ‌های مکرر بعدی جز در طرز نوشتاری آن به صورت تقطیع پلّه‌واری، آن هم در پاره‌یی از سطرها، تغییری دیده نمی‌شود.

اینک بخش به بخش شعر «آغاز» را با حفظ تمایز ضمنی بندهای هر بخش مورد خردنگری و بازکاوی قرار می‌دهیم که این جا بیش تر جنبه‌ی ذهنت آن، مورد نظر است اما در قبل، بی‌مناسبت نیست که بگوییم آغازگشایی، میان‌گسری و پایان‌بندی قطعه با تأثر نیمه آگاه یا نیمه غریزی یک ذهن تربیت شده‌ی هنری از نظام موسیقایی، علمی — ذوقی، [که اینجا تا حدود زیادی ساخت یک قطعه «سونات» را تداعی می‌نماید] مجموعاً و با اندکی مساهله، نمونه‌ی ارجمندی از شعر سپید بی‌سابقه‌ی فارسی را عرضه می‌دارد. — قطعه چنین شروع می‌شود، و چه خوب:

بی‌گاهان | به غربت | به زمانی که خود، در نرسیده بود ...

سراینده، نخست، زمان را آگهی می‌دهد: «بی‌گاهان» — وقتی که در واقع بی‌وقت بوده است و بی‌موقع! — اختصاص یک سطر شعری آن هم سطر شروع قطعه به مطلق زمان، آگاهانه و جالب است، سطر شعری بعد هم با عبارت «به غربت» که مفهوم دوگانه‌ی قید زمان و مکان را دارد، روی این خصوصیت، ضریب می‌نهد و آنرا مشخص تر می‌نماید.

اعلام زمان یا سوگند به زمان از مقدمه‌های خوش‌اقتضا و خوب‌القا کننده در آثار نه چندان مفصل ادبی و مذهبی است که زمینه‌ی ذهنی را برای پذیرش فصاحت بعدی کلام در یک مجال کوتاه، فراهم می‌دارد. — دیگر این که این «بی‌گاهان» و «به غربت» با عبارت سطر سوم به زمانی تعبیر می‌شود که در اصل، هنوز نرسیده بوده است، اما چرا؟! — برای این که هنوز گوینده‌ی سرگذشت یا سرنوشت پای به گیتی ننهاده است، چون او نیست و

انسانی جز او هم وجود نداشته، پس احساس کننده‌ی زمان هم موجود نبوده، بنابراین، آن « زمان » هم در حقیقت، هنوز حلول ننموده است ...
و در بند دوم از بخش اول از این قرار:

چنین زاده شدم، در بیشه‌ی جانوران و سنگ

و قلبم

در خلأ

پیدن، آغاز کرد

راوی. تقدیر [تقدیری که جنبه‌ی رسالت به نفس نیز، از آن در عبارت‌های بعدی. شعر، استفاد است] زمینه و چگونگی تولد خود را بلافاصله با معرفی مکان و شرایط به طرز روشن. قطعی بیان می‌دارد. فراموش نکرده‌ایم که گوینده، نخست، « زمان » را بطور « مطلق » تعریف کرد، سپس زمان و مکان را در یک ظرف مشترک اعلام داشت که همان مفهوم « به غربت » باشد و اینک در مقابله با فاز اول و تجزیه از فاز دوم: « مکان » است که به طور مطلق، معرفی می‌گردد:

« بیشه‌ی جانوران و سنگ » قبلاً باید متذکر شد که این جا « واو. معیت » میان جانوران و سنگ، نه به صورت واو. فتحه‌دار که به صورت یک ضمه معادل « O »ی فرانسوی - تلفظ کردنی است، وگرنه تلفظ « واو » لزوماً مفتوح در اول سطر بعدی و در عبارت « و قلبم » با تکرار صوتی. غیر فصیح و مزاحمت دیده، مواجه خواهد بود.

و اما ولادت یافتن. راوی در « بیشه‌ی جانوران و سنگ » حادثه‌یی نه تنها خیال‌انگیز که تأمل‌آور نیز هست. - به رغم این که نام « بیشه » تداعی متعارف خود را باید داشته باشد، موجودیت و حیات. درخت و گیاه در کم‌رنگی نزدیک به زوال و خلأ قرار گرفته است و همین لفظ « خلأ » که خود شاعر نیز آن را به طور مشخص و پس و پیش خالی آورده است، از فلسفی تا فیزیکی دلالت‌های معنایی. بیاری یافته است.

دیگر این که، از شیوه‌های خاص و زیبای شاملو در تلفیقات کلامیش، همین به کار بُردن یک کلمه‌ی جمع است با یک کلمه‌ی مفرد، حال آن که معمولاً در این گونه موارد، جمع را به هر دو کلمه، تسری می‌دهند و مثلاً در این قهره‌ی مورد بحث، می‌گویند: «جانوران و سنگ‌ها» که می‌بینید، لااقل، در مورد حاضر و به اطمینان، در بسیاری موارد دیگر، چیزی شده است، نه فصیح و نه بلیغ طبیعی و نه زیبا و در مجموع، خلاف شیوایی کلام. — او در جای دیگر نیز به همین شیوه‌ی مقصور و ملیح، می‌گوید: «عشق ما دهکده‌یی است که هرگز به خواب نمی‌رود» یا «نه به شبان و نه به روز» — این جا اگر می‌گفت: «نه به شب و نه به روز» یا «نه به شبان و نه به روزان» پداهتاً هر ذوق متوسطی هم احساس می‌کرد که انگار، ایشباعی مزاحم یا اسقاطی مخمل رو داده است. — شاملو، در یکی از رویدادها می‌گفت که این شیوه‌ی کاربرد گهگاهی و توأمان جمع و مفرد را از قرآن آموخته است و از ترجمه‌ی فرانسوی آن، جایی که در قسمتی از وصف دوزخ می‌گوید: «آتش‌ها و سنگ» ...

□

و اینک، در بخش بعدی شعر، با این شروع و پایان:

گهواره‌ی تکرار را ترک گفتم | در سرزمینی بی‌پرنده و بی‌بهار.

نخستین سفرم باز آمدن بود، از چشم‌اندازهای امیدفرسای ماسه و خار، |

بی‌آنکه با نخستین قدم‌های ناآزموده‌ی نوپایی خویش | به راهی دور رفته باشم. |

نخستین سفرم | باز آمدن بود.

□

با تبادر ذهنی این مطلب چه می‌توان کرد که اگر سرزمینی بهار نداشته، در آن صورت، تکرار، چه گونه تحقق می‌یافته است، پاسخ ساده است اگر چنین بگیریم که تکرارها غرضی بوده است، مثل تکرار شب و روز، برای یک مرداب، یا نوسان گرمای هوا در یک دشت بزرگ. — پر از سنگریزه‌ها و خاربرته‌ها. — و لفظ «گهواره» به خصوص، مفهوم «نوسان» را تداعی می‌کند و نه حتاً «تناوب» را بطور دقیق.

و اما در بند آخر بخش دوم شعر که می‌گوید: «نخستین سفرم باز آمدن بود، الخ...»

این که؛ «چه گونه نخستین سفر می‌تواند باز آمدن باشد؟» - شناخت جانمایه‌ی تمام شعر، در تحلیل همین ذهنیت زیبای نیمه پنهان است. می‌دانیم که «سفر» در مفهوم کلاسیک تاریخی و افسانه‌یی آن، همراه با چند عنصر معنوی است از جمله:

۱. اراده‌ی سفر با تدبیر قصر و خیر بخصوص در موارد تأمین و تسریع.

۲. آگاهی به مقصد.

۳. ناآگاهی از چگونه‌گی - بالفعل - راه.

۴. ترک تفنن‌ها و خطر بازی‌ها برای تمرکز جهد و قوت روی اولویت‌ها و ضرورت‌ها.

۵. امکان بالقوه‌ی ارتباط با مبداء و مقصد به شرط لزوم تصادفی و احتمالی.

۶. اداره‌ی روانی دلشوره و شتاب که ذاتی چنان سفرهایی بوده است. ● - برای تجسم روشن تر قضیه و چگونه‌گی مصداق یافتن این مراتب در سفر مورد نظر شعر؛ کودکی (فی‌المثل پسر بچه‌ی شش هفت ساله‌ی روستایی) را عاریتاً فرض می‌کنم که همه روزه موقع فراغت و فرصت‌یابی، در فاصله‌ی خانه و رودخانه‌ی کنار ده میان درختان و پیچ و خم چند کوچه و کوره راه کوتاه بازی می‌کند و سرگرمی می‌جوید. او یک روز هوس می‌کند که پل چوبی رودخانه را ببیند، روز دیگر تا نیمه‌ی روی پل می‌رود و برمی‌گردد و بالاخره یک روز دیگر با شوق و شادی از رود می‌گذرد و تا پای تپه‌ی روبرو هم می‌رود و آن جا گل خوش رنگی بر شیب تپه نظرش را جلب می‌کند و می‌دود برای چیدن آن و فردا از این مرحله گذشته می‌خواهد ببیند که در آن سوی تپه چه خبر است؟ می‌دود و آن جا رمی بره‌ها و بزغاله‌ها و چوپان بچه‌یی را می‌جوید و یکی دو ساعت حسابی و بی سابقه حظ می‌برد و

سرگرم می شود، اما طرف عصر، گله از راه دیگری به ده دیگری برمی گردد و او را تنها می گذارد. لاجرم آن کودک رو به آفتاب غروب و با یک عالم بیم و اضطراب و دست پاچه گی، قدم به راه مراجعت به ده خود و آغوش خانواده اش می گذارد. حالا این یعنی سفر! و نخستین سفر، که در شعر، با عبارت زیبا و مناسب « باز آمدن » از آن یاد شده است. از این قرار، نخستین سفر، بازگشتن کودک است نه رفتن او که چیزی جز بازی و تفریح و هوس و مقداری « آن ورتن رفتن های گره خورده به هم! » نبوده است.

پیدا است که سفری از این دست همیشه برای کودکان پیش نمی آید و اگر بپذیریم که خود زنده گی رشته ی جاری متموجی از پویه ها و پیشروی های رود آسا در بستر تقدیر است. سفری که حاصل نخستین تجربه در خط یا زمینه ی ناآشنایی است در تمام دوره های عمر به خصوص در جوانی به دفعات رخ دادنی است. خواه این سفر با دو پا یا چهار چرخ روی یک راه باشد و خواه به گونه های دیگر و با وسایل ناپیدا.

و اما در این مقطع، یک مطلب کاملاً شعری و فنی قابل ذکر است و آن این که شرایط ایجاز و استحکام و انسجام و رعایت کامل موسیقایی که در تمام بندهای شعر ملحوظ است، در بند میانی بخش دوم که مورد تحلیل ذهنی قرار گرفت اندکی قابل تأمل است و من معتقدم که به احتمال زیاد، اگر شاملو چنین شعری را حدود ده سال بعد می سرود لزومی نمی دید که اضافه ی ظاهراً ممکن توضیحی « چشم اندازهای امیدفرسای ماسه و خار »^{۱۶} را بیاورد یا لااقل از عبارت « امید فرسا » می گذشت و هم چنین از تکرار صفت « نخستین » در سطر بعدی. این دو سه تا توضیح که روی هجاهای شکایتی دردمندانه علامت تأکید می نهد نه تنها اثر مفید معنایی و القایی نداشته بل که تا حدودی ترکیب موسیقایی قطعه را با ازدحام و تکثیر میانه یی ملودی ها به هم زده است. اینک با نقل صورت پیراسته ی بند یاد شده انگار ما کاری کرده ایم با ذهن و زبان خود شاملو زیرا شخص آن بزرگوار این دقایق و نکات را به امثال من و

۱۶. این سطور به خصوص منضمین جغرافیای منطقه ی بلوچستان است. (ا. ش.)

حقوقی و پاشایی و آزاد آموزش داده و توجیه کرده است و چنین است
نسخه‌ی موسیقایی تر یا انشایی تر:

نخستین سفرم بازآمدن بود
بی آن‌که با قدم‌های ناآزموده‌ی نوپایی خویش
به راهی دور، رفته باشم.

نخستین سفرم
بازآمدن بود.

حال، می‌رسیم به بخش یا بهره‌ی سوم این شعر و به علت کوتاهی آن و
یک اقتضای دیگر که معلوم خواهد شد هر پنج سطر آن را عیناً چنان که در
چاپ اول مجموعه‌ی آیدا در آینه آمده است، می‌آوریم:

دوردست
امیدی نمی‌آموخت.
لرزان، بر پاهای نوراه، رو در افق سوزان ایستادم.
دریافتم که بشارتی نیست
چرا که سرابی در میانه بود.

شاعر، یک سطر شعری، آن هم سطر اول بخش را برای واژه‌ی مرگب
اما کوتاه و دوردست، تخصیص داده است تا بل که به نوعی مصداق عینی آنرا
در افق تصوّر خواننده قرار دهد و روی القای «بصری - روانی» آن تأکید
بگذارد.

در جمله‌ی شعری، «امیدی نمی‌آموخت» تناسب موسیقایی کامل
حروف و قابلیت تابع سلیس آن‌ها عملاً و آگاه یا ناآگاه و رعایت شده است،

دیگر این که گذاشتن دو نقطه‌ی پایان در آخر دو سطر داخلی این بند، مَهرهای اطمینانی می‌نمایند که شاعر، پای گمان‌های به یقین پیوسته‌ی خود نهاده است [هر چند یقین‌های منفی!] و چنین است که متعاقباً می‌گوید:

دریافتم که بشارتی نیست
چرا که سرابی در میانه بود.

شاعر، احساس می‌کند که فریبی در کار هست یا لااقل بشارتی وجود ندارد. بشارتی که روزگاران و فرسنگساران، فصل به فصل و افق به افق انتظار آن را می‌کشیده است با اندکی ریزنگری در مفهوم بند آخر بخش پیشین و نوع تصویر و خبری که در دو سطر آغازین بخش بعدی آمده است به این برآورد می‌رسیم که سفر قبلی شاعر (چه بسا در دوران جوانی) کوتاه بوده و به انجام رسیده است و سپس به سفرها و آزمون‌های دیگری پرداخته که اینک واپسین‌تر از همه را روایت می‌کند و متن بخش دیگر و آخر شعر هم ادامه‌ی همین روایت است که در ظاهر، مکرر می‌نماید، حال آن که در این پایان بندی، نکات تازه‌تر و عمیق‌تری نهفته است که در ذیل به همان ضرورت مذکور در بخش پیشین و وجود مناسبت‌های لفظی و معنوی بین دو بخش اخیر، عین این بهره نیز از همان منبع که گفتیم، نقل می‌شود:

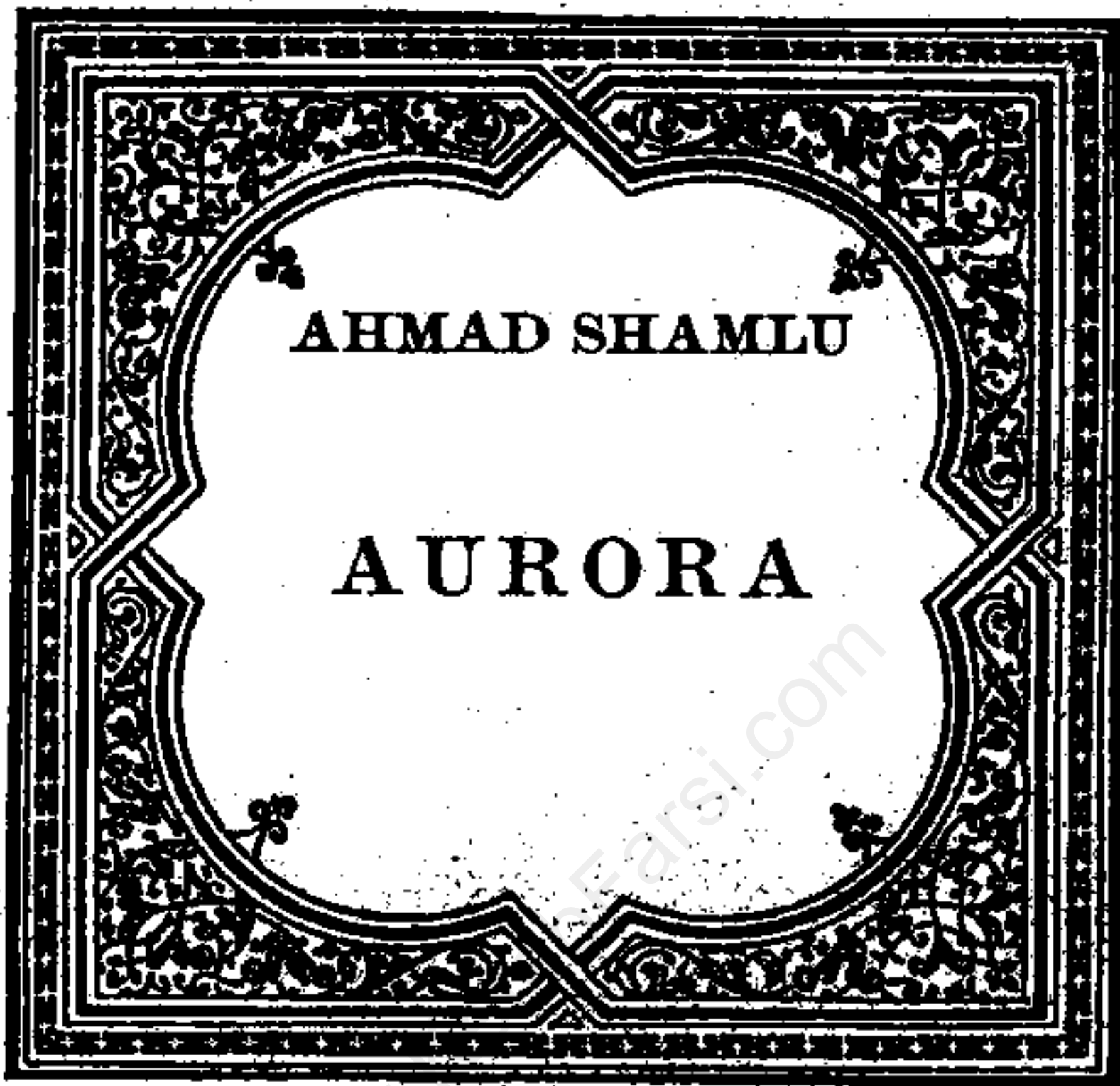
دوردست امید می‌آموخت،
دانستم که بشارتی نیست:
این بی‌کرانه، زندانی چندان عظیم بود که روح
از شرم ناتوانی
در اشک پنهان می‌شد.

برخلاف بند قبلی، این جا، نوشتار مطلبی که در دو سطر آمده بود

[یک سطر برای «دوردست» و یک سطر برای «امیدی نمی‌آموخت»] با حذف فاصله‌ی حاصل از تردید و تأمل، لفظ و معنای هر دو جزء، پیوست به هم در یک سطر، تحریر یافته است: «دوردست امیدی نمی‌آموخت» حتّاً با وجود اندک وقفه‌ی بعد از کلمه‌ی دوردست که به‌طور طبیعی موقع خوانش وجود دارد از به‌کار بردن ویرگول صرف نظر شده است تا به‌هم‌پسته‌گی در حدّ کمال باشد و شکّ و تفرقه منتهی گردد. — دیگر این که این بار، به‌جای فعل سابق «دریافتن» که «حکایت حسّ» است، فعل «دانستن» را به‌کار آورده است که «حکایت درک» می‌باشد: «دانستم که بشارتی نیست»؛ دانستی و درکی که مستوجب «یقین» است و می‌دانیم که یقین به چیزی، زمینه یا انگیزه‌ی اظهار و توضیح به دیگری است و پس از علامت دو نقطه زیر هم در آخر این جمله، به شرح جمله‌ی بلند و حرکت سه سطر بعدی، ظهور و وضوح، انجام گرفته است: این بی‌کرانه، زندانی چندان عظیم بود که روح از شرم ناتوانی در اشک پنهان می‌شد.

بدین‌سان ظهور و وضوحی رخ داده است چون آفتابی شدن سحرگاهی. یک فصحیح شبانه. و شاعر در بازی با روح رسوا انگاشته‌ی خود معامله‌ی رندانه‌ی ظریف و پرکنایه و شماتت‌رنگی دارد. — گویی که گنجشک سر شاخه‌ی درخت را برده‌اند به آسمان و بالای ابرها یا ماهی قرمز حوض سبز نیمه پری را انداخته‌اند به میانه‌ی اقیانوس که هیچ کدام، نمی‌دانند، چه باید بکنند، چنین است نمودگاری روح، در فضای یک یأس وسیع و بسیط همه سویه‌ی بی‌حدود. و پنهان شدن او در قطره‌ی کوچک و شفاف اشک هم چیزی جز حداکثر یک فروتنی خودفریبانه نیست که متأسفانه آن هم غیرممکن می‌نماید و این جاست که می‌توان شاعر مآبانه به خود گفت که کاش در همین حدّ غفلت، کبکی بودم با ترس راست یا دروغ در برف نهفته‌ی خود و نه کرم شب‌تابی، چراغ حقارت خاکساران‌هی در علف پوشیده‌ی خویش! ...

□. و سخن سرانجام این که برمی گردیم به سرآغاز یعنی همان تعریف کلی شعر و آغاز... به نظر من و یکی دو تن از یاران اهل نقد، این شعر از نمونه های خوب اولیه شعر سپید ایران است. البته شاملو قبل از آن، در بخش های آخر هوای تازه و چند جای باغ آینه شعرهایی مثل شبانه ها و شعر باران و شعر عشق عمومی و جز این ها را دارد که با کمی اغماض در همین حد هستند و بقیه اشعار خوب و پیش تر شاملو نوعی شعر خاص و بی سابقه در تاریخ ادبی ما هستند که بهتر است آن ها را شعر غیر عروضی شاملویی بنامیم، این گونه شعر بعدها و حتا تا سال های اخیر نیز ادامه داشته و دارد چنان که نمونه های ادبی تر آن را در آخرین کتاب چاپ شده ی شاعر با نام در آستانه خوانده ایم. امید که نفس گرم و گیرای او در آفاق شعر ایران، همیشه همراه با هوای تازه یی بماند. همین، و بدرود.



Papeles de invierno

www.KetabFarsi.com

زبان شعرهای شاملو

□ نیما

۱. « باید مصالح را از زبان آرگو گرفت... استعمال صفت به جای اسم... جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است. خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است... یک توان‌گری بیش‌تر آن وقت برای شما پیدامی‌شود که خودتان تسلط پیدا کرده کلمات را برای دفعه‌ی اول برای مفهوم خود استعمال می‌کنید. اول باید در آرگو و آرکایک مشغول تفحص باشید.»

۲. « زبان عوام آن قدر غنی نیست و اگر شاعر فقط در آن‌ها تفحص کند، سبک را به درجه‌ی نازل پایین برده، بالتبع معنی را از جنس نازل گرفته‌است... زبان عوام در حدود فهم و احساسات خود عوام است... اما زمانی هم هست که خود شاعر باید سررشته‌ی کلمات را به دست گیرد، آن را کیش بدهد، تحلیل و ترکیب تازه کند. شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم

داشته‌اند... زبان برای شاعر همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. غنای زبان، رسایی و کمال آن به دست شاعر است و باید آن‌ها را بسازد، همان‌طور که همه چیز را می‌سازد. «نیما یوشیج، درباره‌ی شعر و شاعری، به نقل از دکتر رضا براهنی، در چراغ دیگر شاعر نیمایی نیستم! ص ۱۳۱-۱۳۲».

□ شاملو

۳. > درست است که در برخورد صحیح هنری باید همه‌ی درها و دریچه‌ها را باز گذاشت تا جریان هوای پاک و سالم برقرار شود، اما به هر حال در هر بنایی خشت بر خشت پیشین قرار می‌گیرد... توفیق واپس‌گرایی. زمینه‌دار محتمل‌تر از موفقیت فاقد زمینه است. < (شاملو، حریری، ص ۹۸)

۴. > الوار و لورکا، دسنوس و نرودا، هیوز و سینگور، پره‌ور و میشو، خیمه‌نس و ماچادو و دیگران و دیگران.

این‌ها بودند که بینش شاعرانه‌ی مرا که از نیما آموخته بودم گسترش دادند و مرا با ظرفیت‌های گوناگون زبان و سطوح گوناگون آن آشنا کردند. حتا احساس نیاز شدید به آموختن زبان مادریم را هم مدیون آن‌ها هستم... می‌بینید که نهایتاً پوسته‌ی خارجی زبان من ملغمه‌یی از تمام این‌ها است.

که چرا پوسته‌ی خارجی؟

> چون خود زبان را من مستقیماً از مردم آموختم. چون من ضمن همه‌ی کارها به کار مهم‌تری هم دست‌زده بودم که می‌دانید [مقصود کار گردآوری مواد و مصالح کتاب کوچک است]. زبان عبوس رسمی از لحاظ قدرت القایی به‌گرد پای سنگول و بازیگوش زبان توده هم نمی‌رسد. من نمی‌دانم چرا نباید از دستاوردهای این زبان بویا که حامل گنجی عظیم از تازه‌ترین و خوش‌ساخت‌ترین و پربارترین کلمات است و در عین حال قواعد دستوری ویژه‌ی قابل تدوین خودش را هم دارد بهره جُست، چرا نباید پای آن را به تالار سوت و کور زبان فریخته گان باز کرد.

«اما مطلبی که حتماً این‌جا باید بگویم این است که تجربه‌ی هر کسی

«تجربه‌ی خود او» است نمی‌توان آن را به دیگری انتقال داد. زبان چیزی است که هر شاعری باید خودش ظرفیت‌های آن را در عمل تجربه کند. < (شاملو، حریری، ص ۱۲۳-۱۲۵).

۵. > ... کلمه در شعر مظهر شیء نیست، خود شیء است که از طریق کلمه در آن حضور پیدامی‌کند، با رنگ و طعم و صدا و حجم و درشتی و نرمیش، با القائاتی که می‌تواند بکند، با تداعی‌هایی که در امکانش هست، با باری که می‌تواند داشته‌باشد، با تمام فرهنگی که پشتش خوابیده، با تمام طیفی که می‌تواند ایجاد کند و با تمام تاریخی که دارد. به ناچار این همه باید برای شاعر شناخته شده و تجربه شده باشد. او نمی‌تواند از تلخی زهر سخن بگوید مگر این که آن را چشیده‌باشد، و نمی‌تواند برای مرگ رجز بخواند مگر این که به راستی در برابر مرگ سینه سپر کرده‌باشد. اما نخواهد توانست از این تجربه‌ها در آفرینش شعر سود بجوید مگر آن که با روح هر یک الفتی شاعرانه به هم رسانده‌باشد. ...

> ... بسیاری از خواننده‌گان شعر راه مواجهه با آن را نیافته‌اند و معمولاً از زاویه‌یی با شعر برخورد می‌کنند که منقصة‌آفرین است. این برگ کاغذ را باید ابتدا از روبه‌رو نگاه کنیم. اگر از پهلو نگاهش کنیم ممکن است با یک تکه نخ عوضی بگیریم. البته پس از آن که از برابر نگاهش کردیم برای آن که ضخامتش را هم بفهمیم لازم است نگاهی هم از پهلو به‌اش بیندازیم.

گفتم که کلمات در شعر مظاهر اشیا نیست بل که خود اشیا است که از طریق کلمات در شعر حضور پیدامی‌کند. خواننده‌ی شعر اگر این را نداند درصد زیان‌باری از شعر را از دست می‌دهد. ... من می‌گویم قناری. این قناری قاف و نون و چند تا حرف و حرکت و صدا نیست، یک معجزه‌ی حیات است. کلمه را بگذارید و بگذرید. قناری را ببینید. حضور قناری را دریابید. خود پرنده را با همه‌ی وجودتان حس کنید. رنگش را با چشم‌هاتان بنوشید آوازش را با جان‌تان. وقت خواندن تماشايش کنید - تجسم عینی یک چیز حسی - و به آن شوری اندیشه کنید که تمام جان او را در آوازش می‌گذارد. زیبایی خطوط این حجم زنده‌ی پرشور را با نگاه‌تان بازسازی کنید تا به عمق مفهوم ظرافت برسید. و تازه این همه‌اش نیست؛ این‌ها

همه نقطه‌ی حرکت است تا در مجموع بتوانید ژرفای مفهوم معصومیت را دریابید تا شفقت، درست در آن جایی که باید باشد، یعنی در سویدای قلب بیدار شود و با تمام انسانیت در برابر این «جانِ موسیقی» به نماز بایستد. اشکال اصلی همیشه در شعر نیست، غالباً در طرز برخورد خواننده با شعر است. ^۱ (شاملو، حریری، ۸۹-۹۱)

□ باستان‌گرایی

۶. باستان‌گرایی را برای archaism پیشنهاد کرده‌اند که از نظر لغوی درست است اما در سطح اصطلاح گمان نکنم برابر نهاد مناسبی باشد هر چند سخت رایج شده‌است. داریوش آشوری در فرهنگ علوم انسانی برای آن کهن‌شیوه‌گی، کهن‌آسایی، و کهن‌گرایی آورده‌است. درست است که باستان و باستانی به معنی قدیمی و کهنه است، اما صد سالی هست (اگر نامه‌ی باستان‌میرزا آقاخان کرمانی را - ۱۸۹۶ - ملاک قرار دهیم، بدون اشاره به فردوسی و نامه‌ی باستان) می‌شود گفت که این واژه در کاربرد کنونیش کمابیش دلالت بر دوران قبل از اسلام داشته‌است. مثلاً در ترکیب‌هایی چون ایران باستان، فارسی باستان، ورزش باستانی، باستانی کار، عید سعید باستانی، موزه‌ی ایران باستان، و کمابیش خود اصطلاح باستان‌شناسی. شاید بتوان گفت که چنین گرایشی، که نمونه‌اش را می‌آورم، پیش‌تر به باستان‌گرایی می‌خورد: «در برابر اصطلاح structure که امروزه اغلب آن را به ساختار برمی‌گردانند واژه‌ی دیس‌مان را برگزیدیم که از ریشه‌ی dis- ساختن مشتق است و به صورت desman در متنی مانوی به زبان فارسی میانه در همین معنی به کار رفته‌است ... اصطلاح cosmogony را ... به بُندهشن (بن + دهشن، اسم مصدر از دادن در معنی آفریدن) که اصطلاح قدیم ایرانی است برگرداندیم.» (بهمن سرکاراتی، در مقدمه‌ی کتاب میر چالپاده به نام مقدمه بر فلسفه‌ی از تاریخ، ص ۱۸ و ۲۰).

□

۱. این بند در بند ۹ فصل گزینه‌ها تکرار می‌شود، و آن‌جا نظر مخالف آقای دکتر رضا براهنی و توضیح فرازیر بند‌های ۶۳ و ۶۴ همان فصل می‌خوانید.

دکتر شفیع کدکنی در موسیقی شعر می نویسد:

۷. «باستان‌گرایی را به این صورت می‌توان تعریف کرد: ادامه‌ی حیات زبان

گذشته در خلال زبان اکنون.» (چاپ دوم، ص ۲۴، پانویس ۲۲)

یا «احیای واژه‌هایی که در دسترس زبان عامه نیست سبب تشخص

زبان می‌شود و نیز ساخت نحوی کهنه‌ی زبان اگر جانشین ساخت نحوی

معمولی و روزمره شود خود از عوامل تشخص زبان است. پس بر روی هم

باستان‌گرایی را در دو شاخه‌ی ۱) واژه‌گان و ۲) نحو، می‌توان مورد مطالعه

قرار داد...» (ص ۲۴)

«شاید پس از وزن و قافیه، معروف‌ترین و پرتأثیرترین راه‌های

تشخص دادن به زبان کاربرد آرکایک زبان باشد... شاید در کارهای موفق

شاملو، این توجه به باستان‌گرایی از برجسته‌ترین عوامل تشخص زبان باشد که

جای خالی وزن، در مفهوم عروضی آن را، نیز تا حدی پر می‌کند. مفهوم

باستان‌گرایی در نظر ما، محدود به احیای واژه‌گان مُرده نیست، حتی تلفظ

قدیمی‌تر یک کلمه، خود نوعی باستان‌گرایی است. مثلاً اگر امروز وارونه به

معنی معکوس به کار رود و در هنجار عادی گفتار جای داشته‌باشد،

باستان‌گرایی خواهد بود اگر به جای وارونه واژگونه، بازگونه، و امثال آن

را به کار بریم.»

غبارآلوده، از جهان

تصویری بازگونه در آبگینه‌ی بی‌قرار (شاملو)

«آبگینه به جای آینه، نوعی باستان‌گرایی است و بازگونه به جای وارونه نوع

دیگر آن، به هر حال شاعر به تناسب نیاز موسیقایی و روحی خویش از

صورت‌های مختلف یک کلمه می‌تواند بهره‌مند شود، که فقط یکی از آن‌ها

در هنجار عادی زبان، زنده و مورد استفاده‌ی همگان است.» (همان، ص ۲۵)

«با توجه به این که شعر، شکستن نرم زبان است و راه‌های شکستن نرم

محدود نیست، به طور کلی می توان گفت وی [شاملو] نرم زبان رُمانتیک هم نسلان خود را از چند نظر شکسته است:

(۱) نوعی آرکایسم یعنی زبان را کهنه و باستان گانه کردن. در این راه متون نثر قدیم راهنمای اویند. به خصوص تذکرة الاولیای عطار و تاریخ بیهقی. در هر بند شعر او، نشانه‌یی از تمایل به آرکایسم هست، و این گاه در حوزه‌ی نحو زبان است و زمانی در قلمرو پشاوندها و پساوندها و گاه در نفس الفاظ است. و زمانی از رهگذر ترکیبات بی شماری که وی آفریده است.

(۲) پذیرفتن لغات و تعبیرات عوام و راه دادن آن‌ها به نظام شعر خویش...

(۳) شکستن نرم زبان کوچه و زبان رسمی و ایجاد شبکه‌یی خاص برای نظام شعرش. مهم ترین توفیق او در همین رسیدن به نظام است، وقتی شعر او را می خوانید هر کلمه را، خواه از زبان عوام باشد و خواه از زبان ادب، اگر بخواهید عوض کنید، احساس می کنید که نظام شعر درهم می ریزد. (ص ۲۷۰)

۸. شاملو در تجربه‌ی درازش در کار شعر، و به ویژه در گریز از اسباب صوری سستی آن، به ارزش و قدرت القایی یکایک واژه‌ها خوب پی برده و در این کار به امتادی تمام رسیده است، و به همین دلیل واژه‌های او قدرت القایی بی مانندی دارند. به نظر می رسد که شاملو واژه‌های درشت آهنگ را از واژه‌های نرم دوست تر دارد و نوعی ضرب حماسی پنهان را با زنجیره‌ی نیک درهم تافته‌ی کلماتش القامی کند و در این راهبرد به ارزش درونی و وزن و معنای واژه‌ها تمامی پهنه‌ی زبان فارسی را به کار می گیرد، از ادبی ترین و کلاسیک ترین واژه‌ها گرفته تا آنچه زبان عامیانه و روزمره به او وام تواند داد. آن گاه خود هر گونه ترکیب لازم را از آن‌ها می سازد. زبان شاملو از زبان تغزل عراقی و نرمی واژه‌های آن به دور است و از سویی با زبان شعر و نثر فارسی سده‌های پنجم و ششم پیوند دارد و مزه و بوی واژه‌ها و ترکیب‌های عبارتی کهن آن‌ها را در خود دارد که اندکی درشت ناک و وحشی اما با طراوت و سرزنده است و از سوی دیگر، با زبان زنده‌ی گفتاری امروز و از جمله با زبان

عامیانه پیوند دارد. « (داریوش آشوری، در پی گوهر شعر، کتاب‌نمای ایران، ص ۱۷۵)

۹. « زبان شعر شاملو هم چون درختی است که ریشه‌ی آن در زبان نظم و نثر فارسی دری تا حدود قرن هشتم استوار شده‌است، و شاخ و برگ آن در فضای زبان امروز افشان گردیده‌است. به همین جهت این زبان شکوه و استواری زبان دیروز و طراوت و تازه‌گی زبان امروز را در خود جمع دارد. بی‌گمان راز زیبایی و موفقیت شعرهای سفید شاملو تا حد زیادی مرهون همین زبان است که نه تنها خلاف عادت‌نمایی آن چهره‌ی شاعرانه به آن می‌بخشد، بل که تشدید صفت آهنگینی آن هم، جای وزن عروضی و نیمایی را در این شعرها پُر می‌کند. محتوای شعر شاملو حماسی نیست. اما لحن حماسی این زبان جلال و شکوه حماسی به آن بخشیده‌است. دست یافتن بر این زبان و تسلط بر آن بعد از تجربیات و تمرین بسیار برای شاملو حاصل شده‌است؛ چنان که حتا در شعرهای سفید هوای تازه کمتر اثری از این زبان ویژه می‌بینیم. اما به تدریج در مجموعه‌های بعدی این زبان شکل می‌گیرد و تشخص و استقلال پیدا می‌کند و به‌خصوص در بعضی از شعرهای مجموعه‌ی آیداز: درخت و خنجر و خاطره، قنوس در باران، مرثیه‌های خاک، و شکفتن در مه، به کمالی سخت‌دل‌پذیر می‌رسد... » (دکتر پورنامداریان، سفر در مه، ص ۲۷۳)

۱۰. « نثر عطار در تذکرة الاولیاء... بر شکل‌گیری شعر فارسی امروز اثر گذاشته است. نمونه‌ی از این تأثیرگذاری را می‌توان در شعرهای احمد شاملو یافت. مثال شاملو بسیار مهم است، زیرا او به معنایی که رولان بارت می‌گفت یک logothete یا « زبان‌آفرین » است... زبان شعری شاملو به یک معنای خاص « باستان‌گرا » (archaique) است. » (بابک احمدی در چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار، نشر مرکز، ۱۳۷۶، ص ۲۱۲-۲۱۳)

نویسنده سپس نمونه‌های فراوانی در این زمینه از شعرهای شاملو و نیز از تذکرة الاولیاء می‌آورد.