ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۲، صص ۷۵-۸۸

شاعران چگونه در فضای شعر می‌اندیشند؟

عبدالحسین فرزاد*

چکیده

شعر به اشاره در باب چیزی می‌پردازد که نمی‌توان آن را بیان کرد و اصولاً قابل بیان به نثر و زبان نثر و یا نثر منظوم نیست. در حقیقت، شعر قابل معنی‌کردن نیست، بلکه قابل تعبیر است.

برخی شاعران برای اندیشه و مسئله یا مناسبتی که در ذهن دارند اقدام به سرودن شعر می‌کنند. این‌گونه شاعران را «شاعران مناسبت‌ها» لقب می‌دهیم. به گمان ما در این صورت آن‌چه ساخته می‌شود در حوزهٔ تمثیل قرار می‌گیرد و ارتباطی به شعر ندارد، زیرا شعر در مقولهٔ رمز قرار می‌گیرد. از این‌جاست که هرمنوتیک (تأویل متن)، که دربارهٔ آثار دینی به‌کار گرفته می‌شود، در باب شعر هم مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابراین هر خوانش (قرائت) از هر شعری خود رمزی تازه است که به سامان شعر افزوده می‌شود. حوادث بیرونی در برخورد با تجربیات شاعر در ذهن او انعکاس می‌یابد و شاعر را برابر با ساختار تجربیات او و جهت‌گیری وی نسبت به آن‌ها تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تأثیرپذیری به صورت ناخودآگاه انجام می‌شود و در بیان دوبارهٔ آن از سوی شاعر، به زبان، ترجمه می‌شود. بیان تأثر شاعر از سائقه‌های بیرونی عمدی نیست و ناخودآگاه بر مبنای جهان‌بینی او صورت می‌گیرد. هرگاه شعر در ذهن او و در ناخودآگاه او برساخته و کامل شد، به دنیای کلمات زاده می‌شود.

در این پژوهش نحوهٔ اندیشیدن شاعر، و نه ناظم، در فضای شعر ردیابی می‌شود و نیز این نکته مطرح می‌شود که نظم محصولی فردی و شعر محصولی اجتماعی است؛ بدین‌معنا که در شعر فردیتِ هنرمند در هویتِ جمعی حل می‌شود، به بیان دیگر نظم تک‌اندیشی و شعر جمع‌اندیشی است.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی a_h_farzad@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۵/۱٤، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۷/۱۱

Archive of SID
www.SID.ir

کلیدواژه‌ها: شعر، نظم، قرائت شعر، ابهام، رمز، تمثیل.

۱. مقدمه

شعر هنگامی می‌تواند از ابهام هنری برخوردار باشد که قابل تعبیر باشد. این بدان معناست که آن‌چه قابل معناکردن است شعر نیست. از آن‌جایی که معنا در گذشته وجود دارد و شعر همواره در زمان حال مخاطب است، این دو نمی‌توانند با یک‌دیگر تشریک مساعی کنند، بدین‌سبب است که شعر از جهت بنیادی معناگریز است. شعر همچون جیوه است که نمی‌توان آن را در دست گرفت و طبعی لغزنده و بی‌شکل دارد. شکلش را از ذهن مخاطب می‌گیرد. این همان وضعیتی است که شعر را از حالت تک‌صدایی به حوزهٔ چندصدایی می‌کشاند؛ ابهام همین است.

شاعران توانا همواره بر این نکته تأکید داشته‌اند که خودِ آنان سازندهٔ شعر نیستند، بلکه آنان شعری را که ناخودآگاهِ آنان القا می‌کند بر کاغذ یادداشت می‌کنند. به همین جهت است که شاعران زیرک هرگز شعرشان را برای دیگران معنا نمی‌کنند، زیرا حتی معنای خود شاعر هم از شعرش یک خوانش (قرائت) است در میان خوانش‌های بی‌شمار خوانندگان دیگر.

گفتنی است که اگرچه شعر تجربهٔ شخصی نویسنده است، اما خود شاعر نیز پس از نوشتن شعر در تفسیر آن همانند خوانندگان دیگر است. چه بسا یکی از خوانندگان تعبیری نیکوتر از خود شاعر برای آن شعر ارائه دهد. هنگامی که شاعری پس از آفرینش شعرش آن را دوباره می‌بیند، «یعنی پس از سرودن بازخوانی می‌کند. بدیهی است او نیز، پس از خلق اثر، چون دیگر خوانندگان است و به همان اندازه در معرض خطا و سوء تعبیر اثر خویش است که سایر خوانندگان. مثال‌های بسیاری می‌توان به‌دست داد که نویسنده آشکارا اثر خود را نادرست تعبیر کرده است. شاید این حکایت قدیمی که برونینگ (R. Browning)، شاعر قرن نوزدهم انگلستان، اعتراف کرده که خود شعرِ خود را نفهمیده است، خالی از حقیقت نباشد» (ولک و آستن، ۱۳۷۳: ۱۶۳).

هنگامی که در بسیاری موارد از «متنبّی»، شاعر بزرگ عصر عباسی، معنای بیتی از ابیاتش را از او می‌پرسیدند، می‌گفت ای کاش دوستم «ابن جنّی» این‌جا بود تا برای شما آن را تحلیل می‌کرد، زیرا او از خود من هم اشعارم را بهتر توضیح می‌دهد (وکیلی، ۱۳۷۹: ذیل «ابن جنی»). این نکته تا آن‌جا اهمیت دارد که برخی شاعران می‌گویند: زبان از بیان شعری که در ذهن شاعر ساخته شده است ناتوان است، و چه بسا شعری که با واژه‌ها ترسیم

www.SID.ir

می‌شود شعر اصلی نیست. حرکت مولانا، در غزلیات *دیوان شمس*، به سوی عبور از کالبد زبان و رسیدن به بی‌کرانگی از همین‌جا ناشی می‌شود.

«نزار قبانی» شاعر معاصر عرب می‌گوید: «شعری را که نسروده‌ام، بیش از شعری که سروده‌ام، دوست دارم» (قبانی، ۱۳٦٤: ۵۹). یعنی او در ذهنش برای شعر به کمالی بیش‌تر از آن‌چه ارائه شده است می‌اندیشد و با آن‌که اشعارش تقریباً همه عالی است، باز می‌پندارد که نوعی به اصطلاح سزارین و زایش زودرس نسبت به بعضی اشعارش صورت گرفته و زبان به احساس او خیانت کرده است.

از کلام نزار قبانی می‌توان دریافت که با «عین‌القضات همدانی» دربارهٔ شعر بر یک باورند. عین‌القضات می‌گوید:

> جوانمردا، این شعرها را چون آیینه دان. آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود، اما هر که در او نگه کند، صورت خود تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست و اگر گویی شعر را معنی آن است که قائلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آیینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود (عین‌القضات همدانی، ۱۳٤۸: ۲۱٤).

شاعر چه هنگام می‌تواند آیینه‌ای در برابر مخاطب خود قرار دهد، که هرکس برابر با ظرفیت خود بتواند چهرهٔ حقیقی خود را در آن تماشا کند؟ تردیدی نیست که این نظم‌های پریشان و عمدی نمی‌تواند آیینه باشد.

جالب است که «رولان بارت»، نقاد معاصر فرانسوی، افزون بر هشت قرن بعد از عین‌القضات همدانی نظر او را بیان کرده است و به‌منزلهٔ نظریه‌ای انقلابی در نقد به آن توجه کرده است؛ رولان بارت مسئلهٔ نویسنده و نویسا و خواننده و خوانا را مطرح می‌کند. او می‌گوید اثر هنری اثری رمزی است و این خواننده نیست که مثلاً شعر را می‌خواند، بلکه این شعر است که خواننده را می‌خواند و به او جایگاه حقیقی‌اش را نشان می‌دهد (بارت، ۱۳٦۸: ۲۳).

نمونهٔ دقیق این نوع شعر غزل حافظ است. غزل حافظ همان آیینهٔ عین‌القضات است که هر خواننده‌ای با هر چهره‌ای که با آن مواجه شود چهرهٔ خود را در آن خواهد یافت. بنابراین شعری را که حتی دو نفر از آن به یک ادراک برسند در مقولهٔ نظم جای دارد و مشکل بتوان آن را شعر نامید.

ناظم کسی است که آگاهانه مفاهیمی را با وزن و قافیه ارائه دهد و کلام او را هیچ‌گونه

www.SID.ir

«ابهامی» هنری همراهی نمی‌کند، بلکه سرودهٔ او ممکن است «تعقید» داشته باشد. تعقید و ابهام دو مقولهٔ متفاوت‌اند. تعقید ویژهٔ نظم، و ابهام ویژهٔ شعر است. تعقید ممکن است از مقولهٔ صور خیال باشد مانند استعاره، مجاز، و تشبیه. نیز ممکن است اصطلاحی دشوار و یا واژه‌ای باشد که برای مخاطب نامأنوس است. خاقانی شروانی:

آهوی آتشین‌روی چون در بره درآید　　کافور خشک گردد با مشک تر برابر

(فصیحی به نقل از دهخدا، ۱۳۳۷: ذیل «بره»)

طاووس بین که زاغ خورد وآنگه از گلو　　گاورس‌ریزه‌های منقّا برافکند

(خاقانی شروانی، ۱۳۵۷: ۱۳٤)

آن‌چه این دو بیت را دشوار کرده مقولهٔ «استعاره» است. چون استعاره‌ها توضیح داده شود شعر تا آخرین واژه قابل معناکردن است و به‌راحتی می‌توان آن را به نثر نوشت.

در بیت اول:

ـ آهوی آتشین‌روی: استعاره از خورشید است؛

ـ بره: مقصود برج حمل (فروردین) است؛

ـ کافور خشک: استعاره از روز است؛

ـ مشک تر: استعاره از شب است.

ـ معنای بیت: هنگامی که خورشید به برج حمل (فروردین) می‌رسد، شب و روز با یک‌دیگر مساوی می‌شوند.

این بیت هیچ معنایی جز آن‌چه گفته شد ندارد و همهٔ مخاطبان این بیت را همین‌گونه دریافت می‌کنند.

در بیت دوم:

ـ طاووس: استعاره از آتش است؛

ـ زاغ: استعاره از زغال است؛

ـ گاورس‌ریزه: استعاره از جرقه‌های آتش است.

ـ معنای بیت: به آتش نگاه کن که زغال را ذره‌ذره در خود فرومی‌گیرد و آن‌گاه اخگرها و جرقه‌های ریزی به اطراف می‌پراکند.

چنان‌که دیدیم در ابیات بالا هیچ ابهامی هنری وجود ندارد؛ ابهامی که به آن‌ها حالتی

Archive of SID

www.SID.ir

آیینه‌گون و چندصدایی دهد تا هر کس آن‌طور که خود دریافت می‌کند متفاوت با تصویر دیگران تعبیر کند. ما در این‌جا فقط صدای خاقانی را می‌شنویم.

۲. در فراسوی واژه‌ها

شعر از مقولهٔ تمثیل نیست، بلکه از مقولهٔ رمز است. ذرات تار و پود شعر در ناخودآگاه شاعر بافته می‌شود و در یک لحظهٔ خاص که جنین کامل شده باشد از مشیمهٔ ذهن شاعر به فضای کلمات زاده خواهد شد. در این‌جا کلام در حکم پوشش برای این جنین است و نه توصیف‌کنندهٔ آن، زیرا اگر در شعر کلام همان معنای عادی و متداول را داشته باشد، یا به بیان زبان‌شناسان، دال‌ها همان مدلول‌های زبان معمول باشند، شعری سروده نشده است.

چشمانت به اشک نشسته است،
چونان سوسک‌های هراسان از آفت مرگ
و جویباران تاریکی است
که همچنان می‌تازد.
ای یار!
در آستانهٔ غرقه‌شدنی!
(بالارد، ۱۳۸۷: ٤٤)

مایکل بالارد، شاعر امریکایی، در قطعهٔ بالا چیزی را بیان نمی‌کند بلکه در فراسوی واژه‌ها چیزی را پنهان می‌کند؛ یا به بیان دقیق‌تر چیزی است که از بیان‌شدن می‌گریزد. این غرقه‌شدن شاعر را چگونه می‌توان دریافت؟ او حالتی را دارد که حافظ هم از آن سخن گفته است:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها
(حافظ شیرازی، ۱۳٦۳)

در بیت حافظ شب، موج، گرداب، سبک‌بار، و ساحل اگر همین معنی متداول و روزمره را داشته باشند و شب فقط شب باشد، هیچ حادثهٔ شعری رخ نداده است و فقط وزن و قافیه به‌کار رفته است؛ اگر قرار باشد نثر بتواند با توضیحات کلامی کافی مطلب را ادا کند، چرا باید آن را در قالب نظم بیان کرد؟

شعر به اشاره در باب چیزی می‌پردازد که نمی‌توان آن را بیان کرد و اصولاً قابل بیان به

Archive of SID
www.SID.ir

نثر و زبان نثر نیست. به بیان دیگر، شعر قابل معنی‌کردن و بیان به نثر نیست، بلکه قابل تعبیر است. چگونه می‌توان این شور و سرمستی مولانا را به نثر معنی و بیان کرد:

یـار مـرا، غـار مـرا، عشـق جگـرخـوار مـرا — یار تویی، غار تویی، خواجه نگه‌دار مـرا
نوح تویی، روح تویی، فـاتح و مفتـوح تـویی — سینهٔ مشـروح تـویی بـر در اسـرار مـرا
نور تویی، سور تـویی، دولـت منصـور تـویی — مرغ کُه طور تویی خسته به منقـار مـرا
قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی، قهر تویی — قند تویی، زهر تـویی، بـیش میـازار مـرا
حجـرهٔ خورشـید تـویی، خانـهٔ ناهیـد تـویی — روضـهٔ امیـد تـویی، راه ده ای یـار مـرا
روز تویی، روزه تویی، حاصل دریـوزه تـویی — آب تویی، کوزه تویی، آب ده این بار مرا
دانه تویی، دام تویی، بـاده تـویی، جـام تـویی — پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مـرا
این تن اگـر کـم تنـدی، راه دلـم کـم زنـدی — راه شدی تا نبدی ایـن همـه گفتـار مـرا

(مولوی، ۱۳۵٦: ۳۰)

آیا «سمیح القاسم» شاعر مقاومت فلسطین می‌توانست آن‌چه را در قطعهٔ زیـر بـا درد و رنج فریاد برمی‌آورد، به زبان نثر و یا نظم نثرگونه بیاورد؟

شهر من فرو ریخت
ساعت دیواری برجاست
محلهٔ ما ویران شد
ساعت دیواری برجاست
خیابان فرو ریخت
ساعت دیواری برجاست
میدان ویران گردید
ساعت دیواری برجاست
خانهٔ من فرو ریخت
ساعت دیواری برجاست
دیوار فرو ریخت
ساعت دیواری همچنان برجاست

(شعار و فرزاد، ۱۳۷۱: ٤٤)

سمیح القاسم در این قطعه چگونه می‌تواند احساس عجیب و ادراکـش را از زمـان (یـا شاید بتوان ساعت را نماد تاریخ دانست) گزارش کند؟ او در ایـن‌جـا از کلمـات بـه‌منزلـهٔ

Archive of SID
www.SID.ir

عناصری اشاری و جانبی سود برده است. همانند غزل مولانا همان‌قدر که آن غزل با کلمات صورت‌گونه قابل بیان به نثر نیست این شعر هم نیست. به بیان دیگر، شعر همانند سوت‌زدن کسی است که از شادی یا غم در خلوت خودش با دهان سوت می‌زند، آیا سوت‌زدن او را می‌توان به نثر بیان کرد؟

خواجه نصیرالدین طوسی، این نکته را مدنظر دارد که تلقی عوام از شعر با تلقی خواص فرق دارد. او می‌گوید:

> (در مورد شعر) نظر منطقی خاص است به تخییل، و وزن را از آن جهت اعتبار کند که به وجهی اقتضای تخییل کند. پس شعر در عرف منطقی کلام مخیّل است و در عرف متأخران، کلام موزون مُقفّی. چه به حسب این عرف، هر سخن را که وزنی و قافیتی باشد، خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی، خواه صادق باشد خواه کاذب، و اگر به مثل توحید خالص یا هذیانات محض باشد، آن را شعر خوانند. و اگر از وزن و قافیه خالی بود و اگر چه مخیَّل بود، آن را شعر نخوانند. و اما قدما، شعر، کلام مخیّل را گفته‌اند و اگرچه موزون حقیقی نبوده است. و اشعار یونانیان بعضی چنان بوده است (نصیرالدین طوسی، ۱۳۵۵: ۵۸۷).

به بیان دیگر، همین که کلامی وزن و قافیه داشته باشد مردم آن را شعر می‌نامند حتی اگر موضوع آن علم طب و نجوم و امثال آن باشد. بگذارید مثالی ساده بیاوریم، همنسلان نگارنده به خاطر دارند هنگامی که در کودکی به حمام عمومی می‌رفتیم، بر دیوار حمام‌ها غالباً با خطی ناشیانه این دو بیت را نوشته بودند:

هر که دارد امانتی موجود　　بسپارد به بنده وقت ورود
نسپارد اگر شود مفقود　　بنده مسئول آن نخواهم بود

در این دو بیت هیچ عنصر شعری وجود ندارد، شاعر فقط از وزن و قافیه سود برده است و با جابه‌جایی کلمات آن‌ها را طوری ردیف کرده است که همان معنای اصلی نثر را القا می‌کند و فقط وزنی به آن داده است.

۳. شاعران چگونه در فضای شعر می‌اندیشند؟

شیوهٔ ورود اندیشهٔ شاعران در بطن شعر همواره برای مخاطبان شعر پرسشی دشوار بوده است. به‌راستی شاعران چگونه می‌اندیشند؟ در این‌جا دو پرسش اساسی مطرح می‌شود؛ شاید پرسش دیگری وجود نداشته باشد:

Archive of SID
www.SID.ir

۱. آیا شاعران نخست اندیشه‌ای در ذهن دارند و سپس پیرامون آن اندیشه به ساختن شعر می‌نشینند؟

۲. آیا شعر بر مبنای گفتمان و جهان‌بینی شاعر بدون دخالت ضمیر خودآگاهِ او ساخته می‌شود؟

در پاسخ به پرسشِ نخست باید گفته شود که برخی شاعران چنین می‌کنند. برای اندیشه و مسئله یا مناسبتی که در ذهن دارند به سرودن شعر اقدام می‌کنند. این‌گونه شاعران را شاعران مناسبت‌ها لقب می‌دهیم. به گمان ما در این صورت آن‌چه ساخته می‌شود در حوزهٔ تمثیل قرار می‌گیرد و ارتباطی به شعر ندارد. به بیان دیگر، چنین سروده‌ای نظم است و نه شعر.

پیش‌تر گفتیم که شعر در حوزهٔ رمز قرار دارد. رمز آن است که در آن معنا امری مابعدی است. یعنی نخست، اثر بیان می‌شود و پس از آن معنا می‌آید. معنا در این‌جا تعبیراتی است که مخاطبان مختلف از آن خواهند داشت که تقریباً هیچ‌کدام از آن تعبیرات با دیگری منطبق نخواهد بود.

در روزگار مولانا، گروهی از طالبان علم همین که اطلاعات اولیه پیرامون صرف و نحو یا مبانی کلام و حکمت را می‌آموختند خود را دانشمند می‌دانستند؛ در حالی که آنان فقط ابزارها را شناخته بودند. مولانا برای این‌که به مخاطبانش القا کند که دانش حصولی بدون علوم خفیه برای سعادت بشر کارساز نیست، تمثیل «نحوی و کشتی‌بان» را در دفتر اول مثنوی سروده است. مولانا در این تمثیل نحویون را، که فقط به صورت دانش و نه محتوای آن نظر دارند، به باد انتقاد گرفته است. در این‌جا ما با نظم مواجهیم.

اما در رمز مسئله برعکس تمثیل است چنان‌که اشاره کردیم شعر در مقولهٔ رمز قرار می‌گیرد. از این‌جاست که هرمنوتیک (تأویل متن) که دربارهٔ آثار دینی به‌کار گرفته می‌شود در باب شعر هم مورد استفاده قرار می‌گیرد.

هر خوانش (قرائت) از هر شعری خود رمزی تازه است که به سامان شعر افزوده می‌شود. به گمان نگارنده یکی از علل جاودانگی آثار هنری همین خوانش‌های متفاوت و گوناگون است. غزل حافظ شیرازی همیشه در نامنتظَر مخاطب قرار دارد. از این‌روی خوانش‌های مختلف سامان عاطفی شعر حافظ را گسترده می‌کنند.

> هر شعر قرائتی از واقعیت است. این قرائت ترجمه‌ای است. این ترجمه، نوشته‌ای است، رمزی است تازه برای واقعیتی که بازگشاده می‌شود ... نوشتن هر شعر،

www.SID.ir

> رمزگشایی عالم است، تنها به منظور خلق رمزی تازه ... خواندن شعر ترجمهٔ آن است و لاجرم تبدیل آن به شعری دیگر ... سرایندهٔ واقعی شعر، نه شاعر است و نه خواننده، بلکه زبان است (پاز، ۱۳٦۱: ۸٦–۸۷).

بدین‌ترتیب این شعر است که در مسیر زندگانی‌اش به سوی جاودانگی در حرکت است. بدین معنا که مخاطبان همواره در نسل‌های مختلف با آن در حرکت خواهند بود. در حالی که نظم ساختگی «غضائری رازی» و امثال او در دربار محمود غزنوی مانده و با سلسلهٔ غزنوی منقرض شده است، اما غزل مولانا و حافظ در «زمان حال» مخاطبان مختلف قرار دارند. این معنای جاودانگی است.

در *چهارمقاله* خوانده‌ایم که چون فرخی سیستانی به چغانیان رفت و به خدمت وزیر امیرچغانی رسید. وزیر به او گفت شاه در داغ‌گاه است و اسب‌ها را داغ امیر می‌زنند. تو قصیده‌ای در وصف داغ‌گاه شاه چغانیان بسرای تا تو را با خود به خدمت او برم. فرخی شب تا صبح با واژه‌ها و قافیه‌ها درگیر بود و با کوشش تمام قصیدهٔ معروف داغ‌گاه را سرود و به‌راستی زیبا هم سروده است! نکته این است که اگر وزیر از او می‌خواست که در وصف قد و قامت امیر هم قصیده‌ای بسراید برای فرخی یک‌سان بود و او می‌سرود. آن‌چه در این‌جا به‌کار گرفته می‌شود، خودآگاهِ شاعر است. بنابراین شاعر گله‌های اسب، میدان داغ‌گاه، شراب‌خواری، تفرج شاه با ندیمان، و امثال این‌ها را در نظر آورد و ابیاتی سرود.

اما در شعر (در معنای آن‌چه آیینه‌ای در برابر مخاطب قرار می‌دهد تا او نیز تصویر خود را در شعر شاعر ببیند) شاعر در سرودن آن دخالتی ندارد. شعر از ناخودآگاه شاعر جاری می‌شود. به بیان دیگر شعر در حالت بیهوشی شاعر متولد می‌شود. حوزهٔ جهان‌بینی و تجربیات شخصی شاعر است که شعر را می‌سازد. در این‌جا پرسشی را مطرح می‌کنیم: آیا فرخی سیستانی داغ‌گاه امیر چغانیان را دیده بود؟ پاسخ منفی است. بنابراین فرخی سیستانی از چیزی سخن گفته است که شخصاً آن را تجربه نکرده است. بدین معنا که او در داغ‌گاه شهریار چغانیان حضور نداشته است. پرسش این است که فرخی چگونه چیزی را که ندیده است به این زیبایی توصیف کرده است؟ مشکل در همین‌جاست. مرز شعر و نظم از همین‌جا آغاز می‌شود. فرخی سیستانی از حافظهٔ ادبی خود شعر سروده است و نه از تجربهٔ شخصی. او قبلاً داغ‌گاه‌های مختلف را دیده یا دربارهٔ آن‌ها مطالبی شنیده است. فرخی به توصیف خاطرات گذشتهٔ خود پرداخته است نه زمان حال؛ به بیان دیگر در این قصیده میان سه عنصر ذهن، زبان، و تجربهٔ فرخی سازگاری وجود ندارد. ذهن فرخی معطوف به گذشته

Archive of SID

www.SID.ir

است، زبان او از امیرچغانیان سخن می‌گوید که در زمان حالِ فرخی است، و در این میان تجربهٔ شخصی فرخی از داغ‌گاه چغانیان وجود ندارد.

آن‌چه ما آن را تجربهٔ شخصی شاعر می‌دانیم مجموعه‌ای از حالات تمرکزیافتهٔ روانی است که در پی عوامل مختلف و بی‌شمار حاصل می‌شود. ردیابی این عوامل در محیط زندگانی بسیار دشوار و چه بسا ناممکن است. این تجربیات از دوران کودکی آغاز می‌شود و تا پایان عمر ادامه دارد. همین تجربیات شخصی است که سامان گفتمان شاعر را می‌سازد و نحوهٔ نگرش او را به جهان بنیاد می‌نهد.

اگر فرخی سیستانی نخست داغ‌گاه امیرچغانیان را می‌دید و سپس قصیده‌اش را می‌سرود، بدون تردید ساختار آن با آن‌چه اکنون هست بسیار متفاوت می‌بود، زیرا تجربهٔ شخصی او با حضور در ناخودآگاهش به نوعی دیگر عمل می‌کرد و ممکن بود زایش قصیدهٔ داغ‌گاه روزها و ماه‌ها به طول انجامد.

طبیعی است که همهٔ حوادث بیرونی در برخورد با تجربیات شاعر در ذهن او انعکاس می‌یابد و او را برابر با ساختار تجربیات او و جهت‌گیری آن‌ها، تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تأثیرپذیری به صورت ناخودآگاه انجام می‌شود و در بیان دوبارهٔ آن از سوی شاعر، به زبان، ترجمه می‌شود. بیان تأثر شاعر از سائقه‌های بیرونی عمدی نیست و ناخودآگاه بر مبنای جهان‌بینی او صورت می‌گیرد. هرگاه شعر در ذهن او و در ناخودآگاه او برساخته و کامل شد، به دنیای کلمات زاده می‌شود.

دِعبِل خُزاعی:

إنی لأفتح عینی حین أفتحها　　علی کثیرٍ ولکن لا أری أحدا

(دعبل، ۱۳۷۵: ۸۵)

چشمانم را به روی مردمان زیادی می‌گشایم اما کسی را نمی‌بینم.

برای این بیت می‌توان تعابیری مختلف آورد. آیا می‌توان اندیشهٔ مولانا را بیان کرد که در میان جامعهٔ گله‌وار مردم از انسان خبری نیست؟

دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر　　کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست

(مولوی، ۱۳۵۶: ۲۵۵)

آیا دعبل از نوعی از مردم متنفر است که با آن‌که آن‌ها را می‌بیند، در چشمش ارجی ندارند چنان است که گویی کسی را نمی‌بیند؟

Archive of SID
www.SID.ir

آیا او در میان مردم سرزمینش فردی غریب است که هیچ آشنایی ندارد و همهٔ مردم برایش بدون چهره‌اند؟

می‌دانیم که دعبل خزاعی شاعری شیعی و انقلابی و شورشی بود. خودش می‌گفت چهل سال من صلیب مرگم را بر دوش کشیدم. آیا او مردمانی را که همه مطیع امیران غاصب و ستم‌گرند به‌حساب نمی‌آورد؟

بدین‌ترتیب تعابیر مختلفی می‌توان بر این بیت آورد که هرکس با یکی از آن‌ها موافق باشد.

نکتهٔ دیگر در شعر، شکل و ساختار آن است. شعر خودش ساختارش را به شاعر تحمیل می‌کند. شاعر در برابر این تحمیل روانی تاب ندارد و تسلیم است. در حالی که ناظم در هر زمان که خواست نظمش را با هر ساختاری که اراده کند می‌سراید.

تی. اس. الیوت این عنصر تحمیلی را در جایی اهریمن و در جایی دیگر اختاپوس نامیده است که شاعر می‌خواهد هرچه زودتر از چنگ آن بگریزد:

> او (شاعر) در چنگ اهریمن است، اهریمنی که او خود را در برابرش ناتوان حس می‌کند. چرا که در نخستین جلوهٔ خود نه چهره دارد و نه نام و نه چیز دیگر؛ و واژه‌ها، یعنی شعری که می‌سازد به‌گونه‌ای رهایی از چنگ این اهریمن است (پورجعفری، ۱۳۸۸: ۹۵).

به بیان دیگر هنگام زایش شعر، شاعر قادر به جلوگیری از آن نیست.

می‌توان گفت که مضامین شعری یا همان اندیشه‌ها همه در ضمیر آگاه و ناخودآگاه شاعر وجود دارد. چنان‌که از این منظر می‌توان گفت کدام شاعر سیاسی و کدام شاعر اجتماعی و کدام شاعر رمانتیک است، اما این‌گونه نیست که شاعر در لحظهٔ آفرینش شعر آگاهی داشته باشد که اکنون او شعری سیاسی یا اجتماعی و غیره خواهد ساخت، زیرا این ساختار از طریق ناخودآگاه شاعر و در حالتی میان اغما و بیهوشی ساخته می‌شود. به بیان ساده‌تر می‌توان گفت مضامین شعری در خودآگاه شاعر وجود دارد اما ساختار شعر از طریق ناخودآگاه او تکوین می‌یابد.

اگر نوشته‌های غیر شعری شاعرانی مانند لورکا، اکتاویوپاز، آدونیس، و امثال این‌ها را مطالعه کنیم درمی‌یابیم که این شاعران اندیشه‌هایی سیاسی ــ اجتماعی دارند و نسبت به سرنوشت مردمان جهان سخت حساس‌اند. بنابراین جان‌مایهٔ جهان‌بینی اینان سیاسی ـ اجتماعی است. اینان حتی اگر غزلی هم بنویسند، جدا از ذهنیت سیاسی ـ اجتماعی آنان نیست. اما در هنگام زاده‌شدن شعر این شاعران در اغما هستند.

Archive of SID

www.SID.ir

می‌توان گفت که نظم محصولی فردی و شعر محصولی اجتماعی است. بدین معنا که در شعر فردیت هنرمند در هویت جمعی حل می‌شود. نظم تک‌اندیشی و شعر جمع‌اندیشی است.

> در زندگی آگاهانه، تمامی عامل‌هایی که انسانیت متمایز ما را می‌سازند، عامل‌های اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی، کاملاً فعال هستند و تفاوت‌های فردی به بی‌نهایت می‌رسد. از این‌رو روندهای فکری حیات اجتماعی از بیش‌ترین گونه‌گونی مردم خبر می‌دهد و گفتار مشترک که هادی این روندهای فکری است با بیش‌ترین آزادی بیان فردی متمایز می‌گردد. ولی هنگامی که به خواب می‌رویم خواب می‌بینیم و از جهان محسوس کناره می‌گیریم، فردیت ما نیز به خواب می‌رود و زمام خود را به دست هیجان‌ها و میل‌هایی می‌سپارد که نزد همهٔ ما مشترک است و در زندگی فردی اجتماعاً سرکوفته شده است. جهان رؤیا کم‌تر فردیت یافته و بیش از جهان بیداری برخوردار است (تامسون، ۱۳۵٦: ۷٤).

در حقیقت، کارکرد شعر این است که آگاهی را از حیطهٔ جهان محسوس، به جهان خیال می‌برد تا حوزهٔ ادراک و احساس مشترک را گسترش دهد. به بیان جامع‌تر می‌توان گفت، وظیفهٔ اصلی هنر همین است تا سوءتفاهم‌های ناشی از فردیت‌های بی‌شمار بشری را به تفاهم‌های جمعی انسانی تبدیل کند. می‌توان گفت مفهوم انسان مفهومی اجتماعی است. *قرآن کریم* هنگامی که از فردیت‌های غریزی سخن می‌گوید، از واژهٔ «بشر» استفاده می‌کند و هرجا که از موجود اجتماعی و فرهیخته سخن می‌گوید که افتخار آفرینش است از واژهٔ «انسان» بهره می‌گیرد. در *قرآن* می‌فرماید: «قل انّما أنا بشر مثلکم یوحی إلی»: ای پیامبر بگو من هم مثل شما بشر هستم [با تمام غرایز مادی و ...] که به من وحی می‌شود (کهف: ۱۱۰)، اما در جای دیگر در عظمت انسان می‌فرماید: «لقد خلقنا الانسان فی أحسنِ تقویمٍ»: ما انسان را در نیکوترین قوام آفریدیم (تین: ٤).

اگر به سالن سینما یا تئاتر یا موسیقی توجه کنیم، می‌بینیم که افرادی فراوان با سلیقه‌ها، دانش‌ها، و طبقات مختلف اجتماعی در یک‌جا گرد آمده‌اند که در لذت‌بردن از اثری هنری اشتراک داشته باشند. آن‌ها وقتی سالن را ترک می‌کنند هر کدام تلقی جداگانه و منحصر به فردی از آن اثر دارند، اما نقطهٔ اشتراک این است که همهٔ این افتراق‌ها در صندوقچهٔ جادویی یک اثر جمع شده است. به بیان دیگر، همگی بر سر یک صندوق می‌روند و دل‌خواه همه در همان یک صندوق است.

کار شعر نیز چنین است که از درون صندوقچهٔ جادویی خود برای همگان هدیه‌ای شایستهٔ تک‌تک آن افراد دارد.

www.SID.ir

۴. نتیجه‌گیری

می‌توان گفت آن‌چه دارای ابهام هنری است شعر است و نظم از ابهام هنری خالی است. ابهام در معنای چندصدایی‌بودن شعر است. این چندصدایی‌بودن شعر همان عنصری است که شعر را محصولی اجتماعی و نظم را محصولی فردی می‌کند. در نظم فردیت شاعر بسیار پررنگ است در حالی که در شعر هویت فردی شاعر در هویت جمعی حل می‌شود. این‌که شاعرانی بزرگ همچون حافظ شیرازی و مولانا از طریق شعر به جاودانگی دست یافته‌اند محصول تعابیر بی‌نهایتی است که از شعر آنان وجود دارد. شعر آنان با عنصر ابهام به بی‌کرانگی در فراسوی واژه‌ها دست یافته است. این بی‌کرانگی در حقیقت، شعر آنان را همچون صندوقچه‌ای جادویی ساخته است که به همهٔ مخاطبان خود برابر با ظرفیت‌های مختلف و حتی متضاد آنان هدایایی درخور پیشکش می‌کند. مهم‌ترین عامل این پدیده صدق عاطفهٔ شاعر در لحظهٔ تولد خودبه‌خودی شعر است که شعر از سانسورهای مختلفِ خودآگاهِ شاعر در امان است.

منابع

قرآن کریم.

بارت، رولان (۱۳٦۸). *نقد تفسیری*، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگمهر.

بالارد، مایکل (۱۳۸۷). *زندگی، عشق، و افتخار*، ترجمهٔ میترا احمد سلطانی و عبدالحسین فرزاد، تهران: روزگار.

پاز، اکتاویو (۱۳٦۱). *کودکان آب و گل*، ترجمهٔ احمد میرعلایی، تهران: کتاب آزاد.

پورجعفری، محمدرضا (۱۳۸۸). *درآمدی بر انسان‌شناسی هنر و ادبیات*، تهران: ثالث.

تامسون، جرج (۱۳۵٦). *خاستگاه زبان، اندیشه، و شعر*، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران: حقیقت.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳٦۳). *دیوان*، تهران: انجمن خوش‌نویسان ایران.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۵۷). *دیوان*، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار.

دعبل خزاعی (۱۳۷۵). *دیوان دعبل الخزاعی*، شرحه و ضبطه و قدم له ضیاء حسین الأعلمی، بیروت: مؤسسهٔ الأعلمی.

شعار، جعفر و عبدالحسین فرزاد (۱۳۷۱). *المنهج فی الشعر*، تهران: علمی.

عین‌القضات همدانی (۱۳٤۸). *مکاتیب*، به تصحیح علی‌نقی منزوی و عفیف عسیران، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

قبانی، نزار (۱۳٦٤). *شعر، زن، و انقلاب*، ترجمهٔ عبدالحسین فرزاد، تهران: امیرکبیر.

Archive of SID
www.SID.ir

مولوی، جلال‌الدین (۱۳۵٦). *کلیات شمس، دیوان کبیر*، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
نصیرالدین طوسی (۱۳۵۵). *اساس الاقتباس*، به تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
وکیلی، ابومحمد (۱۳۷۹). «ابن جنی»، در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به سرپرستی سیدکاظم بجنوردی.
ولک، رنه و وارن آستن (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

Archive of SID

www.SID.ir