ایران نامه
مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
تاسیس ۱۳۷۴

سال هفتم، شمارهٔ ٤ تابستان ۱۳٦۸ (۱۹۸۹م)

شاهرخ مسکوب

نگاهی به شعر متعهد فارسی در دههٔ سی و چهل *

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

اروپای بین دو جنگ میدان برخورد و مبارزهٔ ایدئولوژیهای سیاسی گوناگون، دمکراسی بورژوایی، فاشیسم، کمونیسم و یا سوسیالیسم بود. اگر جمهوری وایمار و جبههٔ مردمی (front populaire) در آلمان و فرانسه ناکام ماند در عوض کمونیسم و فاشیسم در روسیه و ایتالیا و آلمان پیروز شد. جنگهای داخلی اسپانیا، که از مرزهای آن کشور فراتر گذشته و روح اروپا را تسخیر کرده بود، از جریان سیاسی-ایدئولوژیک چندین ساله‌ای برمی‌خاست که دست کم از انقلاب اکتبر آغاز شده بود.

جنگ جهانی دوم، بخلاف جنگ اول، از دیدگاهی جنگ ایدئولوژیها بود. جنگ فاشیسم با دمکراسی و سوسیالیسم که پس از آن «جنگ سرد» دمکراسی و کمونیسم جای آن را گرفت. تمامی این ماجرای جهانگیر نه فقط اثر خود را در ادبیات غرب بجا گذاشت و اندیشه و برداشت ساخت و صورت آن را دگرگون کرد، بلکه ادبیات آن سامان در این دوران مالامال از بازسازی و بازنمود و تفسیر و تأویل و به زبانی دیگر بازآفریدن و

* به همت و دعوت کانون فرهنگی نیما سمینار «روشنفکران و تحولات سدهٔ اخیر ایران» در تاریخ ششم نوامبر ۱۹۸۸ در دانشگاه کالیفرنیا (UCLA) تشکیل شد. بخشی از مقالهٔ حاضر سخنرانی شاهرخ مسکوب است در آن سمینار که اینک با افزوده‌هایی به چاپ می‌رسد.

آزمودن این پیشامدهای بنیان کن و دورانساز بود.

اینها موضوع گفتگوی ما نیست، منظور فقط یادآوری این نکته است که از جمله آثار این جریان یکی پیدایش و گسترش ادبیات مترقی، مردمی، چپ، سوسیالیستی (یا به هر نام دلخواه دیگر که بنامیم) بود، ادبیاتی که آرزوی از میان رفتن اختلاف طبقاتی و ستم اجتماعی را در سر می‌پرورد، که در شوق برابری شهروندان و مبارزه در راه آزادی و رهایی انسان می‌سوخت. جان ادبیات زمان جنگ و پس از آن به نیروی این آرزوی شریف و انساندوستانه زنده بود.

***

و اما در ایران. البته ما نیز از آنچه در جهان روی داده بود و بیش از همه از جنگ برکنار نماندیم. جنگ جهانی دوم با وجود همهٔ محنتها و پریشانیها برای ما آزادی دست نیافتنی را هدیه آورد. شکست فاشیسم به منزلهٔ پیروزی دمکراسیهای غربی و سوسیالیسم شوروی بود و ایران نیز در تب دمکراسی و سوسیالیسم می‌سوخت. و البته در این میان برای روشنفکران سوسیالیسم فریبندگی دیگری داشت، به علتهای بسیار. مثلاً تجربهٔ استعماری و تلخ گذشته از انگلستان دمکرات (!) و بی‌تجربگی نسبت به سوسیالیسم روسی یا اختلاف شدید طبقاتی و فقر و درماندگی مردم. همین مشتِ نمونهٔ خروار کافی است.

در آن سالها جاذبهٔ شوروی در همه جا برای روشنفکران اهل درد بی‌نظیر بود. در ایران هم حزب توده شکفته‌ترین و سرشارترین دورهٔ فعالیتش را می‌گذراند. گرایش به چپ در اندیشه، رزمندگی در سیاست، و تعهد در هنر حاکم بود. در چنین حال و هوایی اولین و آخرین کنگرهٔ نویسندگان ایران در چهارم تیرماه سال ۱۳۲۵ در انجمن روابط فرهنگی ایران و اتحاد جماهیر شوروی تشکیل شد. رئیس کنگره شاعرِ بنام و وزیر فرهنگ وقت ملک الشعراء بهار بود و در هیأت رئیسه کسانی از صادق هدایت و نیمایوشیج گرفته تا علی اصغر حکمت و بدیع الزمان فروزانفر شرکت داشتند. دهخدا هم بود.

همین ترکیب هیأت رئیسه نشان می‌دهد که چه گرایشهای گوناگونی از همه دست در آن‌جا گرد آمده بود بطوری که جز نیما و شاید تا اندازه‌ای افراشته و دو نوپرداز نوخاسته، یعنی توللی و جواهری، دیگر همهٔ شاعران پیروان مکتب قدیم بودند که اکثر حرفهای همیشگی را به زبان همیشگی بازگو می‌کردند. یا نمونهٔ دیگر: علی اصغر حکمت و دکتر خانلری دو سخنران اصلی کنگره بودند با برداشتها و استنباطهای ادبیِ

بیگانه از هم.

***

کنگره در پایان کار قطعنامه‌ای صادر کرد که در آن پس از اظهار نظر دربارهٔ ادبیات ایران، وظایف شاعران و نویسندگان، و شرح کارهای سازمانی که باید انجام شود، دربارهٔ آیندهٔ ادب فارسی نیز رهنمودهایی داد که بخشی از آن را در این جا می‌آوریم.

«ادبیات ایران در طی قرون متمادیه همواره از جنگ خیر و شر و پیکار یزدان و اهریمن سخن گفته، احساسات عالیه انسان دوستی و برابری ابنای بشر را در دلها برانگیخته از این رهگذر نه تنها در اخلاق و فرهنگ مردم ایران بلکه در ادبیات و مدنیت جهانی تأثیری بسزا و عمیق داشته است.

ادبیات معاصر نیز کم و بیش این وظیفهٔ بزرگ یعنی هدایت و تربیت مردم را انجام داده در جنبش آزادی ایران سهم بزرگی به عهده گرفته، بخصوص عده‌ای از نویسندگان و شاعران در طی جنگ اخیر با اصولی که حریت و فضیلت و فرهنگ جهانی را مورد تهدید قرار داده بود به مبارزه برخاسته و خلق را آگاه ساختند.

معهذا می‌توان گفت که نثر و نظم کنونی ایران، چنان که از سخنرانیها و مباحثات کنگره بر می‌آید، وظایف دیگری در مقابل مردم ایران و جهانیان به عهده دارد که باید در آینده انجام دهد. با در نظر گرفتن مراتب فوق:

۱ ـ کنگره آرزومند است که نویسندگان ایران در نظم و نثر، سنت دیرین ادبیات فارسی یعنی طرفداری از حق و عدالت و مخالفت با ستمگری و زشتی را پیروی نمایند و در آثار خود از آزادی و عدل و دانش و دفع خرافات هواخواهی نموده پیکار بر ضد اصول و بقایای فاشیسم را موضوع بحث و تراوش فکر خود قرار دهند و به حمایت صلح جهانی و افکار بشر دوستی و دمکراسی حقیقی برای ترقی و تعالی ایران کوشش کنند.

۲ ـ کنگره آرزومند است که نویسندگان و شاعران به خلق روی آورند و بدون این که افراط روا دارند در جستجوی اسلوبها و سبکهای جدیدی که ملایم و منطبق با زندگی کنونی باشد برآیند و انتقاد ادبی سالم و علمی را، که شرط لازم پیدایش ادبیات بزرگ است، ترویج کنند.

۳ ـ کنگره آرزومند است که مناسبات فرهنگی و ادبی موجود بین ملت ایران و تمام دمکراسیهای ترقیخواه جهان و بالاخص اتحاد شوروی بیش از پیش استوار گشته بنفع صلح و بشریت توسعه یابد.

٤ ـ کنگره از هیأت مدیرهٔ انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد جماهیر شوروی

سوسیالیستی که انعقاد این کنگره از ابتکارات حسنهٔ آن به شمار می رود سپاسگزار است.

۵ ـ کنگره تأسیس یک کمیسیون تشکیلات موقتی را که بنیاد اتحادیه گویندگان و نویسندگان ایران را پی ریزی کند ضروری می داند و اجرای این منظور را به هیأت رئیسه محول می نماید.»

با این که دیگر کنگره‌ای تشکیل نشد و بخلاف پاره‌ای کشورها هیچ سازمانی ادبیات ایران را هدایت نمی کرد، ولی رهنمودهای این قطعنامه تا چند دهه بر روح ادبیات ایران حاکم شد. نه برای ارج و اعتباری که کنگره داشت، چون پس از اندک زمانی هر یک از شرکت کنندگان پراکنده به راهی رفتند، بلکه برای این که قطعنامه بیان کنندهٔ خواستهای سیاسی و اجتماعی زمانه و مبین انتظاری بود که خوانندگان جوانتر از ادبیات و تصوری بود که اهل قلم از وظیفهٔ خود داشتند و می خواستند، به گفتهٔ شاملو، سمندروار در آتش مردم بنشینند و از خاکستر خود باززاده شوند. افزون بر این، چنین گرایشی با ندای ادبیات مترقی جهان می خواند و ساز ما را با آن هم کوک و هم‌آواز می کرد.

از مقدمهٔ قطعنامه و کلیات آن و «آزادی و عدل و دانش و دفع خرافات» که بگذریم می بینیم کنگره خواستار مبارزه با فاشیسم، حمایت از «صلح جهانی»، «افکار بشر دوستی و دمکراسی حقیقی» است و «روی آوردن به خلق» و استواری مناسبات فرهنگی با «دمکراسیهای ترقیخواه و بالاخص اتحاد شوروی.»

امروز پس از تجربهٔ سالها معنای حقیقی کلمات و هماهنگی آنها با سیاست وقت شوروی و نهضت چپ ایران روشنتر دیده می شود. خواست ما در این جا نه سنجیدن کار کنگره است و نه داوری در هدفهای آن، بلکه بیان امر واقع است و اشاره به شکفتن دریافتی که از چندی پیش در هوای ادبیات جوانه های پراکنده‌ای زده بود و در قطعنامه تبلور یافت.

از آن زمان، و در اساس تا امروز، اندیشهٔ سیاسی چپ ایران همان ایدئولوژی حزب توده است که دنیا را به دو اردوگاه استثمار شوندگان و استثمار کنندگان، به کشورهای سوسیالیستی و امپریالیستی، به نیک و بد تقسیم می کند و آزادی و رهایی نیکان (زحمتکشان) و شکست بدان (سرمایه داران و طبقات حاکم) را پس از مبارزه‌ای بی امان و مرگبار، ناگزیر، ولی ــ در مقیاس تاریخی ــ نزدیک می پندارد.

البته نه موضوع به این سادگی است که در نهایت کوتاهی و ساده‌لوحی سر و ته آن را

به هم بستیم و نه در این جا مجالی برای پرداختن به آن هست. فقط می خواهیم بگوییم که دو پارگی هستی به روشنایی و تاریکی، نبرد چاره ناپذیر آن دو و سرانجام رستاخیز و رهایی توده‌ها از ایدئولوژی سیاسی به ادبیات راه یافت و نه فقط به صورت تکیه گاه فکری و عاطفی بعضی از گویندگان و نویسندگان درآمد بلکه دلیلی شد برای حقانیت ادبیات. از این راه، از راه خدمت به توده‌ها و هدف آنها، ادبیات وجود خود را توجیه می کرد، از ورای عینک امیدی زودرس به افق نظر می انداخت و چشم اندازی مطلوب می آفرید تا آنچه را که در آرزو داشت، تماشا کند:

رستگاری روی خواهد کرد
و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد.

این درونمایهٔ (theme) اساسیِ «مرغ امین» نیما (نخستین و شاید برجسته‌ترین نمونه شعر ایدئولوژیک) است. شعری که از محدودیت ایدئولوژی فراتر رفت و به پایگاه شعری «سیاسی» رسید.

مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده
رفته تا آن سوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه
نوبت روزِ گشایش را
درپی چاره بمانده.
می شناسد آن نهان بینِ نهانان (گوشِ پنهانِ جهانِ دردمندِ ما)
جوردیده مردمان را...

مرغ، آن‌چنان که خودشاعر می گوید، «نشانِ روزِ بیدار ظفرمندی» یا، به زبان دیگر، مظهر و نماد پیروزی مردم دردمند است در «شب دلتنگ»، «شب بیدادی» که گاه پوشیده «بر فراز بام مردم» پیدا می شود و خودی می نماید و کم کم—

رنگ می بندد
شکل می گیرد
گرم می خندد

مرغ در حال «شدن» است تا آن گاه که «رمزِ دردِ خلق» را در می یابد، محرم آنها می شود و از حال و روزشان و رنجهاشان می پرسد. از این پس شعر گفتگوی آرزومندانه‌ای است، به نفرین و آفرین، به دعا در حق مردم و لعنت در حق دشمنانشان تا آن‌جا که در پاسخ مرغ، انبوه آمینهای مردم «چون صدای رودی از جا کنده» طنین می

افکند و با این آگاهی و هم پیوندیٔ پیروزی طلوع می کند و

مرغ آمین گوی
دور می گردد
از فراز بام
در بسیط خطهٔ آرام، می خواند خروس از دور،
می شکافد جرم دیوارِ سحرگاهان.
وز برِ آن سردِ دود اندودِ خاموش
هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می افزاید.
می گریزد شب،
صبح می آید.

مقایسه ای میان «افسانه» و «مرغ آمین» نه فقط چرخش راه و روش شاعر بلکه ادب فارسی را تا اندازه‌ای نشان می دهد. سراسر آن منظومهٔ بلند («افسانه») گفتگویی درونی و نفسانی است. در «افسانه» شاعر نخست به مرغ هرزه گردِ دلِ خود که از رستگاری بریده رو می آورد، به دل عاشق افسانه پردازا و سپس به گفتگویی دراز مثل جویباری آرام، میان افسانه، که سرشت و سرگذشت گوینده است، و عشق، که پارهٔ دیگر اوست، میان دو پارهٔ جان شاعر روان می شود و منظره‌های رنگارنگ روح و حس او را با «زبانِ دل افسردگان» تصویر می کند. بی آنکه بخواهد به هدفی برسد یا خواننده را در جهتی برانگیزد. در نهایت می تواند چشم درون خوانندهٔ دل آگاه را به روی خود او بگشاید یا عواطف خفتهٔ وی را سیراب کند.

اما در «مرغ آمین» پرنده، که نشان آگاهی و پیروزی خلق است، با لحن دردمندان سخن می گوید و در دل تاریکی آنها را یاری و همراهی می کند تا به پایان شب و سپیدهٔ رستگاری برسند. در این جا شعرْ دل‌نگرانِ مردم است، هدفی انسانگرایانه و اجتماعی دارد و می خواهد که به کاری بیاید و دردی را دوا کند. پس آن زبان دل افسردگان «افسانهٔ» درونگرا در «مرغ آمین» برونگرا به زبان مبارزانِ «پیِ نامجویان» بدل می شود. گویی همصحبتان پیشین شاعر در «افسانه» چون پرنده از قفس درون او پر می کشند و به صورت مرغی در می آیند که شبانه بر بام خلق بنشینند تا نه فقط شاعر که با «جوردیده مردمان» همزبانی و همدلی کند.

مرغ آمین نیز مانند افسانه سرآغاز باشکوهی است برای دورهٔ تازه‌ای از کار شاعری. این شعر در آخرین سالهای بیست، یعنی چند سالی پس از برگزاری کنگره نویسندگان،

سروده شد. البته منظور این نیست که شاعر به نحوی از قطعنامهٔ کنگره الهام گرفته باشد. نه. در آن سالها گذشته از مکتب رئالیسم سوسیالیستی و آثار نویسندگان شوروی که به صورت نمونه و سرمشق کار عده‌ای از اهل قلم درآمده بود، در بیرون از شوروی نیز ادبیات به دنبال گسترش جنبش چپ در همه جا (بویژه در فرانسه که از دیر باز روشنفکران ایران به آن چشم دوخته بودند) گرایشی مردمی یافته بود، چیزی که بعدها به نام ادبیات متعهد و تعهد در ادبیات شناخته شد.

در ایران وجود پدیدهٔ دیگری گذشته از این که بازار تعهد را گرمتر می کرد و گروه بیشتری را آسانتر و زودتر به سوی آن می کشاند، ارزش اخلاقی و اجتماعی آن را نیز دوچندان می کرد. فساد دستگاه حاکم و خودکامگی رژیمی که تنها فکر و حرف خود را می‌پسندید و جز آن را بر نمی‌تافت، طبعاً شاعران و نویسندگان را ــ دست کم زنده‌ترین و پرشورترین آنها را ــ به تعهد عقیدتی و گاه مبارزهٔ سیاسی به ضد خود بر می انگیخت.

باری، راهنماییهای کذایی آن قطعنامه اولین فرمول بندی این گرایش در ادبیات ایران و مرغ آمین اولین نمونهٔ ارجمند آن در شعر فارسی است. بیشتر استعاره‌ها، کنایه‌ها و نمادها و رمزهایی که سالهای بعد زبان تمثیلی شعر ناچار در پس پردهٔ آنها پنهان شد تا حرف خود را با ایما و اشاره به خواننده بفهماند، در این شعر به کار رفته است: نخست خود «مرغ» یادآور سیمرغ، یادآور پرنده‌ای است که مظهر آزادی است و سپس، بیدادخانه، راه، شب دلتنگ، آتش و خاکستر، صبح، زنجیر و بیابان، چشمه و روشنایی، خروس، سحر و غیره. همچنین: ایهام «مرغ شباهنگام» که هم مرغ شب را به ذهن القاء می کند و هم مرغ شباهنگ، مرغ سحری را، که برآورندهٔ آرزوی خلق و اجابت کنندهٔ دعای آنهاست، «مرغ آمین» است.

البته بیشتر نماد (سمبل)های این شعر کلی است و پیش از آن نیز جابجا و گاه و بیگاه به کار رفته بوده است. مثلاً در «شمع مرده»، شعری که دهخدا در رثاء میرزا جهانگیرخان صور اسرافیل سروده است.[1] اما تفاوت در این است که در این مورد «نماد»ها تنها نشانه هایی برای رساندن مقصود شاعر نیستند و فقط برای این به کار گرفته نمی شوند، بلکه به منزلهٔ تار و پودی که شعر بر آنها تنیده شود، ترکیب کنندهٔ صورت (فرم) شعرند؛ شعری که گذشته از صورت در محتوا هم به راهی دیگر افتاده و از خیال کج و اندیشهٔ بردگی آموز بداندیشانی سخن می گوید که در خواب جهانگیری هستند و ایمان به حق را در راه سوداگری به کار می برند و زیرکان و پیشتازان را به تمسخر از سر

راه خود می‌رانند. این جهانخواران —

با کجی آورده‌هاشان شوم
که از آن با مرگ ماشان زندگی آغاز می گردید
و از آن خاموش می آمد چراغ خلق،

بودنشان بسته به نبودن و خاموشی مردم است. بدین ترتیب، دیالکتیک مرگ و زندگی به میدان اجتماع و اختلاف طبقات فرود می آید و ایدئولوژی سیاسی تازه و آشنایی، شاعرانه بیان می شود.

مرغ آمین مانند «پریا» و «بهارغم انگیز» از نمونه‌های ارجمند و کمیاب شعر سیاسی است که زندانی تنگ نظری، فقر معنوی و ساده انگاری ایدئولوژی سیاسی باقی نمانده است.

شاید اشاره‌ای به تفاوت میان تفکر سیاسی و ایدئولوژی سیاسی بیمورد نباشد و به روشنی موضوع کمک کند. غرض ما از تفکر سیاسی آن اندیشه یا نظام اندیشه‌ای است که جوینده و پرسنده باشد. درست بر خلاف ایدئولوژیهای سیاسی که فارغ از وسوسهٔ پرسش، پاسخ همهٔ مشکلات اجتماعی و غیر اجتماعی، مشکلات پیچیده و دیرین آدمی را آماده و آسان در آستین دارند. گمان می کنم که احتیاج به توضیح بیشتری نیست. همهٔ ما کمابیش ایدئولوژیها را تجربه کرده‌ایم و می کنیم و در عوض از تفکر سیاسی دور و بی خبر مانده‌ایم.

در دههٔ سی و چهل، که موضوع این جستار است، ما اسیر ایدئولوژی سیاسی خاصی بودیم که سیر تاریخ، ساخت و مبارزه طبقاتی و راه پیروزی و رسیدن به شاهراه نجات را به ما یاد می داد و همهٔ اینها به ادبیات راه می یافت. اگر شاعرانی گاه از دام ایدئولوژی رهیده‌اند و از مرزهای بستهٔ حوادث روز، خواه سیاسی یا اجتماعی و بخصوص تعبیر و تفسیر یک جانبهٔ آنها فراتر رفته اند، بیشتر در پرتو انساندوستی و اعتقاد به ارزشهای آدمی و از برکتِ انسانگرایی (اومانیسم) آنها بوده است. مثلاً، ببینید چطور در یک بند کوتاه واقعیتی اجتماعی در شعر نیما بدل به امری نفسانی و حتی گویی کیهانی می شود:

دل من سخت گرفته است از این
میهمانخانهٔ مهمان کُشِ روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار

چند تن خواب آلود.

در این جا شعر هرچند سرگذشت انسان اجتماعی را بیان می کند ولی زندانی هیچ مکتب سیاسی یا اجتماعی نیست و می تواند مال هر صاحبدلی از هر مکتبی باشد.

البته چنین نمونه های گرانبهایی که از درون ــ و یا شاید بهتر باشد بگوییم از ناخودآگاه ــ گوینده بجوشد، چندان فراوان نیست، زیرا «خودآگاه» شاعر راه وی را می ساخت و او را در آن بستر تنگ می راند. می گوییم «بستر تنگ» زیرا ایدئولوژی سیاسی بسیاری از جنبه های وجودی و کلی انسان را نادیده می گیرد و آدمی را به «حیوان سیاسی» آنهم فقط یک نوع سیاست تنزل می دهد و سپس راه چارهٔ سخت ولی میانبُری برای درمان تقریباً همهٔ دردها پیش پایش می گذارد. مثلاً، بنا بر ایدئولوژی مارکسیسم عوامانهٔ استالینی، در آن سالها ماتریالیسم دیالکتیک جهان را توضیح می داد و ماتریالیسم تاریخی انسان و رهایی او را. پذیرش و عمل به این ایدئولوژی، سرودن و نوشتن دربارهٔ رهایی خلق و به ضد طبقهٔ حاکم و مظهر آن در دوران استبداد البته خطر کردنی بود که نیاز به شجاعت داشت. اما، از سوی دیگر، این شجاعت اهل قلم را از مهلکهٔ بزرگتری نجات می داد، از خطر اندیشیدن و در قبال تعهدی بزرگتر، نوبه نو دل به دریا زدن، از خطر تعهد در برابر خود و جهان، از چگونه در جهان (و به دنبال آن در اجتماع) بودن و چگونه خود را در جهان راه بردن یا به زبانی گنگ و مبهم از تعهد در برابر «حقیقت»، که بسیاری از شاعران و نویسندگان، چه بدانند و چه ندانند، متعهد به آنند. زیرا نوشتن وضع گرفتن در برابر چیزها و کسان، یعنی پذیرفتن و نپذیرفتن و انتخاب کردن، یعنی متعهد شدن است. و این مستلزم اندیشیدنی پیوسته و انتخاب کردنی مدام است و هر انتخابی خطر کردنی دیگر است.

ادبیات متعهد ما ــ مثل هر جای دیگر ــ کار را با همهٔ دشواریهایش آسان گرفت، چون افزون بر آنچه گفته شد، در دام ایدئولوژی توده گرایی (populisme) افتاد که، بنا بر آن، هرچه از خلق برآید و مربوط به آن باشد، فقط آن درست و حق است. دشمنان خلق را هم همین ایدئولوژی نشان داده بود. پس ادبیات که ملاک درست و نادرست و حق و ناحق را در آستین داشت با خیال آسوده راه خود را می پیمود.

صمد بهرنگی، که نمونهٔ یکی از نویسندگان متعهد بود، در تقسیم بندی آنها به نیک و بد حتی خوانندگان کوچک را نیز به دو گروه کرده بود: آنها که حق ندارند آثار او را بخوانند و آنها که حق دارند. وی در مقدمهٔ قصهٔ الدوز و عروسک سخنگو، که برای بچه ها نوشته شده، می گوید: «حرف آخرم این که هیچ بچهٔ عزیز دردانه و خودپسندی

حق ندارد قصهٔ من و الدوز را بخواند. بخصوص بچه های ثروتمندی که وقتی در ماشین سواریشان می نشینند پز می دهند و خودشان را یک سرو گردن از بچه های ولگرد و فقیر کنار خیابانها بالاتر می بینند و به بچه های کارگر هم محل نمی گذارند. آقای بهرنگ خودش گفته که قصه هایش را بیشتر برای همان بچه های ولگرد و فقیر و کارگر می نویسد. البته بچه های بد و خودپسند هم می توانند پس از درست کردن فکر و رفتارشان قصه های آقای بهرنگ را بخوانند. بم قول داده.»

او در مقدمهٔ قصهٔ الدوز و کلاغ‌ها نیز همین نظر را تأیید می کند که «این بچه ها حق ندارند قصه مرا بخوانند:

«۱ ـ بچه هایی که همراه نوکر به مدرسه می آیند.

۲ ـ بچه هایی که با ماشین سواری گران قیمت به مدرسه می آیند.»

اجمالاً یادآوری کنیم که این توده گرایی یا عوام فریبی برای سوء استفاده از عوام شیوهٔ مرضیهٔ سیاسیان ایران است، از آن حزب پیشاهنگ توده ها گرفته تا ادعای یگانگی و انقلاب شاه و مردم یا اسلام مستضعفان یا جریانهای سیاسی دیگر. حتی مبارزان صادق و فداکاری که می پنداشتند فدایی خلق بودن، که ارزشی اخلاقی است، می تواند هدف یا استراتژی سیاسی باشد، در بن بست تصوری ناصواب درماندند. این عوام زدگی در سیاست وادب، هر دو را، هم سیاست و هم ادب را، عوامانه تنزل داد تا خوشایند عوام باشند.

باری، اکنون برویم به سراغ نمونهٔ تمام‌نمای شعر متعهد، به شاملو و «شعری که زندگیست» که در حقیقت چکیدهٔ نظریات و آرزوهای ادب متعهد ما و دستور کار آن است:

شعری که زندگی است

موضوع شعرِ شاعرِ پیشین
از زندگی نبود.
در آسمانِ خشکِ خیالش، او
جز با شراب و یار نمی کرد گفت و گو.
او در خیال بود شب و روز
در دامِ گیسِ مضحکِ معشوقه پای بند،
حال آنِ که دیگران
دستی به جام باده و دستی به زلف یار

مستانه در زمین خدا نعره می زدند!
موضوع شعر شاعر
چون غیر از این نبود
تأثیر شعر او نیز
چیزی جز این نبود.

آن را به جای مته نمی شد به کار زد:
در راههای رزم
با دستکار شعر
هر دیو صخره را
از پیشِ راهِ خلق
نمی شد کنار زد.

یعنی اثر نداشت وجودش
فرقی نداشت بود و نبودش
آن را به جای دار نمی شد به کار برد.

حال آن که من
بشخصه
زمانی
همراه شعر خویش
همدوشِ شن‌چویِ کُره‌ای
جنگ کرده‌ام
یک بار هم «حمیدی شاعر» را
در چند سال پیش
بر دارِ شعرِ خویشتن
آونگ کرده‌ام...

موضوع شعر

امروز
موضوع دیگریست...

امروز
شعر
حربهٔ خلق است
زیرا که شاعران
خود شاخه‌ای ز جنگل خلقند
نه یاسمین و سنبل گلخانهٔ فلان
بیگانه نیست
شاعر امروز
با دردهای مشترک خلق:

او با لبان مردم
لبخند می زند،
درد و امید مردم را
با استخوان خویش
پیوند می زند

.....

سپس شعر، واقع گرایی خام، جستجوی وزن و کلمات در کوچه و میان عابران، نوعی زیبایی شناسی «مردمی» را تبلیغ می کند و پس از آن می گوید:

الگوی شعر شاعر امروز
گفتیم:
زندگی ست!

از روی زندگی ست
که شاعر
با آب و رنگ شعر
نقشی به روی نقشهٔ دیگر

تصویرمی کند:

او شعرمی‌نویسد

یعنی

او دست می نهد به جراحات شهرِ پیر

یعنی

او قصه می کند

به شب

از صبح دلپذیر.

او شعرمی نویسد

یعنی

او دردهای شهر و دیارش را

فریاد می کند

یعنی

او با سرود خویش

روانهای خسته را

آباد می کند.

او شعرمی‌نویسد

یعنی

او قلبهای سرد و تهی مانده را

زشوق

سرشارمی کند.

یعنی

او رو به صبح طالع، چشمان خفته را

بیدارمی کند.

او شعرمی نویسد

یعنی

او افتخارنامهٔ انسان عصر را
تفسیر می کند
یعنی
او فتح‌نامه های زمانش را
تقریر می کند.
این بحثِ خشکِ معنیِ الفاظِ خاص نیز
در کار شعر نیست.
اگر شعر زندگی ست
ما در تکِ سیاه‌ترین آیه های آن
گرمای آفتابی عشق و امید را
احساس می کنیم:
این یک
سرود زندگی اش را
در خون سروده است
و آن یک
غریو زندگی اش را
در قالب سکوت،
اما اگرچه قافیهٔ زندگی
در آن
چیزی بغیرِ ضربهٔ کشدارِ مرگ نیست،
در هر دو شعر
معنی هر مرگ
زندگی ست.

پیش از آن که به خود شعر، که سرودهٔ هزار و سیصد و سی و سه است، بپردازیم نظری به پیش‌درآمد آن و انتقادی که از شعر گذشتهٔ فارسی شده بیفکنیم، به این، که موضوعش از زندگی نبود و شاعرانش «پایبندِ گیسِ مضحکِ معشوقه» بودند و «در آسمانِ خشکِ خیال» جز با شراب و یار سر و کار نداشتند و برای همین شعرشان بی اثر بود.

این کدام شعر است و این شاعران کیها هستند: فردوسی و خیام، مولانا و سعدی یا

خواجهٔ شیراز؟ چون وقتی صحبت از شعر و شاعران پیشین بشود هیچ نادان بی ذوقی اول به یاد سنائی و عطار هم نمی افتد تا چه رسد به عنصری و عسجدی، امیر معزی و انوری و حتی فرخی و منوچهری یا دیگرانی که بعضی از آنها «سنبل یا سیمین گلخانهٔ فلان» هم نبودند، «عملهٔ طرب» بودند. گویی هیچ مکتب و مذهب تازه ــ مثل سلسله ها و فرمانروایان نورسیده ــ بدون نفی بیرحمانهٔ پیشینیان خود نمی تواند پا بگیرد. گذشته را نفی می کند تا زمان حال خود را اثبات کند. زمینِ پشتِ سر را می سوزد تا به خود بقبولاند که راهی بجز پیش رفتن ندارد. مثالهای بسیار می توان آورد که از آن میان ما به اسلام و جاهلیت، رنسانس و قرون وسطی اشاره می کنیم. خود نامگذاری «جاهلیت» به دوران پیش از اسلام، ارزشداوری و برچسبی منفی است که مسلمانان به آن دوران زده اند تا نه فقط هویت خود را از آن جدا کنند بلکه درستی دینشان را (که ضد جاهلی است) به یاد داشته باشند.

دریافت منفی رنسانس و عصر جدید اروپا از قرون وسطی و ناچیز شمردنِ کمابیش همهٔ جنبه های فرهنگ آن دوران دست کم تا پایان قرن نوزدهم ادامه داشت. زمان نسبةً کوتاهی است که اندیشیدن و سنجیدن بد و خوب آن عهد از سر گرفته شده است.

نمونهٔ دیگر مکتبهای ادبی مغرب زمین (رمانتیسم، رئالیسم، سوررئالیسم و...) است که هریک با انکار و در مخالفت با شیوهٔ پیشین به وجود آمد.

نیما نیز در «افسانه» به حافظ می گوید:

حافظا این چه کید و دروغی است
کز زبان می و جام و ساقی است؟
نالی ار تا ابد باورم نیست
که بر آن عشق بازی که باقی است
من بر آن عاشقم که رونده است.

اگر، به گمان نیما، حافظ در هوای وجودی باقی و سرمدی، یعنی خدا، باشد سرایندهٔ «افسانه» در عوض دوستدار هستی فانی و سپنجی آدمی است. انسانگرائی شاعر امروز عرفان شعر کهن را باور ندارد و به دیدهٔ انکار می نگرد تا خود جایگاه آن را بدست آورد. اساساً بدون روی گرداندن از شعر کلاسیک سرودن منظومه ای چون «افسانه» شدنی است؟ روی آوردن به آینده ناچار مستلزم پشت کردن به گذشته است. اما داوری شاملو دربارهٔ «موضوع شعر شاعر پیشین» چنان یکباره شعر و شاعری پیش از خود را به مسخره می گیرد که گوئی رأی داور از پیش صادر شده است. شعر بزرگ فارسی البته نیاز به

سنجش و ارزیابی تازه دارد. اما جوش و خروش‌هایی از این دست چیزی را بر کسی روشن نمی کند. باری بگذریم و برویم بر سر شعر متعهد.

در این دریافت شعر ابزار است مانند مته و دار. باید بتوان به یاری آن جنگید و دشمنان را بدان آویخت و یا دست کم چون اهرمی صخره‌ها را از پیش پای خلق به کنار زد. شاعر چون شاخه‌ای از جنگلِ خلق سرایندهٔ درد و امید آنان، در شبِ سخن از صبح و در شکست از پیروزی می گوید و فتح‌نامه می سراید تا روانهای خسته‌شان آباد و چشمهای خفته‌شان بیدار شود.

به این ترتیب، شعر فقط امر اجتماعی است. پیروزی قطعی است و شاعر وجدان سیاسی خلق و سرایندهٔ پیروزی فردای آنهاست. بدین گونه، هدف شعر از پیش معین شده و همه چیز به سوی آن هدایت می شود. پس شاعر نقشهٔ راهی را که باید پیماید در دست دارد. با افکندن شعر در تنگنای اجتماع، امور نفسانی و کلیِ زمان و عشق و مرگ، پرسشهای همیشگی و همگانی شعر فارسی: از کجا و برای چه آمده‌ایم و برای چه می رویم؟ دردهای ابدی انسانِ آگاهی که اسیر طبیعتِ ناآگاه است و بیدادی که نه فقط به سبب در اجتماع بودن بلکه به سبب در جهان بودن به انسان می رود («آه از این جور و تطاول که در این دامگه است» ــ حافظ)، همه در خفا می ماند و به یاد نمی آید و یا اگر بیاید به درون مرزهای بستهٔ اجتماع فروکشیده می شود و تازه در آن‌جا هم در چارچوب روابط و مبارزهٔ طبقاتی می افتد و چون حادثه‌ای گذرا دارای عمر کوتاه و سرنوشتی ناچیز می شود.

برای جلوگیری از سوء تفاهم تاکید کنیم که غرض ما انتقاد از شعر یا ادب سیاسی و اجتماعی نیست که شاهکارهای ارزنده و ای بسا بزرگی در ادبیات ایران و جهان آفریده است و نیازی به نام بردن از آنها (از آثاری چون شاهنامه و دُن کیشوت) نیست. غرض سنجیدن ادبیاتی است که می کوشد تا امور کلی و وجودی انسان را در حصار زندانی کند.

از قضا دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰، با وجود هجوم ایدئولوژی، دوران شکفتگی و باروری ادب فارسی است. زیرا چه بسا گویندگان که با وجود دل سپردن به ایدئولوژی خاصی، به هزار علت ناشناخته ــ که چون نمی شناسیم، بگوییم از برکت «سرشت هنرمندانه» ــ حتی بی آگاهی و اختیار خود تخته‌بندِ هر ایدئولوژی را شکسته و در آثار گرانبهاشان آزاد شده‌اند. برای همین در این جا گفتگوی ما منحصر به شعر متعهد است نه شاعرانش.

پس از این مرزبندیِ دوباره و تشخیص حدود ارزیابی خود، باز می گردیم به یک دو نمونهٔ دیگر تا ببینیم تعهد به ایدئولوژی چگونه شعری به بار آورده است. پیش از این از امور کلی و نفسانی و سرنوشت ناچیز شوندهٔ آن سخن گفتیم. برای مثال «اندیشهٔ مرگ» که در بیشتر این شعرها حضور دارد و نمونهٔ بدی نیست. در «شعری که زندگیست»، یکی سرود زندگیش را در خون (مرگ) می سراید و دیگری غریو زندگیش را در سکوت (مرگ) و «در هر دو شعر، معنی هر مرگ زندگیست» چون که شعر «تقریر فتح نامهٔ زمان است». در راه پیروزی، مرگ همان زندگیست. اندیشهٔ مرگ که فراوان در شعر متعهد حضور دارد، مرگی است در راه پیروزی و رستگاری، مرگی است دلپذیر و گاه حتی آرزو کردنی. شاعر متعهد دیگری می گوید: پس از من شاعری آید که در سحرگاه ورودش همچو شب من رنگ می بازم، و گرچه اشکی بر مزار من نریزد،

من او را در میان اشک و خون خلق می جویم
و من او را درون یک سرود فتح خواهم ساخت.

انگار یک جور مرگ بیشتر وجود ندارد: مرگ در راه پیروزی، همچنان که تنها یک جور زندگی ارزش زیستن دارد، زندگی در راه رهایی و آن هم یک نوع رهایی که گذشته از ویژگیهای دیگر نزدیک نیز هست و بزودی فرا می رسد، زیرا «جبر تاریخی» است، زیرا روشنی گرم کار است تا عمر تاریکی بسر آید.

در نهفت پردهٔ شب دختر خورشید
نرم می بافد
دامن رقاصهٔ صبح طلایی را

و هم اکنون کمی آنسوتر روشنی رو کرده و ما در «شبگیر» در آستانهٔ سحریم تا روزمان برآید.

دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب تنگ
دیرگاهی است که در خانهٔ همسایهٔ من خوانده خروس،
وین شب تلخ عبوس
می فشارد به دلم پای درنگ.

دیرگاهی است که من در دل این شام سیاه،
پشت این پنجره بیدار و خموش

مانده‌ام چشم به راه،
همه چشم و همه گوش:
مست آن بانگ دلاویز که می آید نرم
محو آن اختر شبتاب که می سوزد گرم
مست این پردهٔ شبگیر که می بازد رنگ...

آری این پنجره بگشای که صبح
می درخشد پسِ این پردهٔ تار.
می رسد از دل خونین سحر بانگ خروس.

«شبگیر» ه.ا. سایه نمونهٔ بارز شعر توده‌ای (ایدئولوژیک) آن زمانهاست. او خود چند سالی بعد (۱۳۳٤) پس از شکست حزب توده وقتی شبگیر به سحر انجامید و «طلیعهٔ صبح» بجای روز به سرآغاز شبی دیرپا بدل شد، در غزل «تنگ غروب» نشانی «خانهٔ همسایه» را که «بانگ دلاویز خروس» آن به گوش می رسید، روشنتر داده است:

یاری کن ای نفس که درین گوشهٔ قفس
بانگی برآورم ز دل خسته یک نفس
تنگ غروب و هول بیابان و راه دور
خونابه گشت دیدهٔ کارون و زنده رود
ای پیک آشنا برس از ساحل ارس

صبر پیمبرانه‌ام آخر تمام شد
ای آیتِ امید به فریاد من برس...

ما را هوای چشمهٔ خورشید در سر است
سهل است، سایه، گر برود سر درین هوس

اینک می بینیم که مفهومهای عمیق و هزارچهرهٔ مرگ یا رهایی چگونه در شعر متعهد به یک نوع مرگ، یا به یک نوع رهایی کاهش یافته است. مرگی که در «هوای چشمهٔ خورشید» آسان می نمود، مرگی که کفن شهادت پوشیده و به میدان آمده بود، آن هم پس از این همه سال و این همه شهید کاری از پیش نبرد و بجای رسیدن به سپیدهٔ صبح در گرگ و میش مبهم غروب واماندیم.

مفهوم وجودی (existentiel) فراق و وصل، تنهایی و عشق نیز در شعرِ متعهد (نه در زندگی شاعران) متعهد سرنوشتی بهتر ندارد و جوهر و مایهٔ خود را کم از دست نداده است، زیرا شاعر چنان با دیگران درآمیخته که پا از «جنگلِ خلق» بیرون نمی گذارد و چون نباید آنی از خلق جدا باشد و چون باید حالهای نفسانی خود، غم و شادی و کام و ناکامیش را از آنها الهام بگیرد، هرگز تنها نیست و شاعر به خود نیست، جزئی از کل است. پس در این شعر تنهایی وجود ندارد، مگر بی اختیار شاعر و زمانی که به سائقهٔ سرشت شاعرانه خواسته و ناخواسته بندهای تعهد درونی را می گسلد و می گوید: «کوهها با همند و تنهایند/ همچو ما با همانِ تنهایان» ناگهان ما خوانندگان را با حقیقتی پایدار، با هزار سال پیشِ همین زبان و فرهنگ پیوند می زند.

دی بلبلکی بر سر شاخی با جفت — می گفت غمی که در دلش بود نهفت
رشک آورم از بلبل و با خود گفتم — شاد آن که غمی دارد و بتواند گفت

دربارهٔ حقیقتهای ماندگارِ دیگر که در تنگنای گرفت و گیرِ سیاست پردازیهای روزانه نمی گنجد نیز بر همین قیاس باید کرد.

این ادبِ سیاست‌زده اما بیگانه از تفکر سیاسی، فریفتهٔ ایدئولوژی سیاسی تنگ نظر و خوشباور تر از خودی شد که خوانندگانش را در انتظار فردایی دم دستِ فریب داد، در انتظار «افق روشن».

روزی که دیگر درهای خانه شان را نمی بندند
قفل
افسانه ای است
و قلب
برای زندگی بس است

(شاملو، «افق روشن»)

گویی شاعرداستان ظهورحضرت رامی سراید که بیاید و جهان را پر از عدل و داد کند، داستان آینده ای که انسان هیچ دردی ندارد مگر درد خوشبختی. این برداشت از فردای پر نوید، جز ایدئولوژی ساده گرای چپ، درما زمینه ای مذهبی نیز دارد که پذیرش آن را آسان و دلپذیر می کند: غیبت، شهادت، و ظهور، سه خصلت اصلی تشیع با ریشه های سختِ سمج در بن فرهنگ ما. ما در دوران غیبت حق و حکومت عدل در انتظار ظهور آنیم. در همین روزگار از برکت شهادت می توان از غیبت و انتظار برگذشت و به بقای

درحق نائل شد. آیا صورت سیاسیِ همین اعتقاد مذهبی را در ایدئولوژی چپ نمی توان یافت که زمان حالش بحق سرشار از ستم و آینده‌اش روشن از رستگاری و مرگش در راه پیروزی خلق، به شیرینی شربت شهادت است[۲]؟

امید به آیندهٔ روشن جان این ادبیات را زنده نگاه می دارد تا آن‌جا که اگر تردید یا تزلزلی در آن راه یابد تار و پودش از هم می گسلد. این است که شاعر مانند خضر در ظلمات، پیوسته جویای آب حیاتِ امید است[۳] و امروز نیز پس از سالهای دراز همان جانمایهٔ دیرین را آرزو می کند، چون که بی آن مرده است. به شعر تازه‌ای از شاملو بنگریم:

شبانه

کی بود و چگونه بود
که نسیم
از خرام تو می گفت؟
از آخرین میلاد کوچکت
چند گاه می گذرد؟
کی بود و چگونه بود
که آتش
شور سوزان مرا قصه می کرد؟
از آتشفشان پیشین
چند گاه می گذرد؟
کی بود و چگونه بود
که آب
از انعطاف ما می گفت؟
به توفیدنِ دیگر بارهٔ دریا
چند گاه باقی است؟
کی بود و چگونه بود
که زیر قدم هامان
خاک
حقیقتی انکار ناپذیر بود؟

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
تاسیس ۱۳۷۴

به زایش دیگر بارهٔ امید
چند گاه باقی است؟

تمثیل و اشارهٔ شعر به سرگذشت تاریخ اخیر ما روشن است: حسرت تولدی شاید ناتمام (میلاد کوچک)، فوران آتشفشان پیشین و انتظار، انتظار توفیدن دیگر بارهٔ دریا و زایش دیگر بارهٔ امید! نه تنها محتوای شعر سالهای سال همین است که هست بلکه مفهوم شعر، استنباطی که شاعر از کار شاعرانهٔ خود دارد همچنان دست نخورده باقی مانده و فضای شعر انباشته از همان اندیشه ها و در نتیجه همان تصویرهای همیشگی است.[۵]

شاملو خود در مصاحبه ای می گوید: «خط اصلی شعر امروز ما در جهت اجتماعی کردنِ منِ فردی شاعر حرکت می کند و دست کم چهل سالی هست که جامعه از این زاویه به شعر نگاه کرده و منِ شاعر را در این ترازو کشیده است...

«شعر و ادبیات ما از لحاظ تاریخی کل یکپارچه ای است که از حدود سی سال پیش تا به امروز مانند یک واحد چریکی عمل کرده است... تاریخ شعر و ادبیات مبارز معاصر را همپشتی اهل سنگر بوجود آورده است...

«شعر و ادبیات ما کلّ به هم پیوسته ای است که دست کم از حدود سال چهل به این طرف مانند یک واحد چریکی عمل کرده است.»[۵]

راه و رسم چریکی را بسیاری از سر صدق و به بهای جان خود آزمودند و حاصل غمناک آن را همگان دیده اند. آیا هنوز وقت آن نرسیده است که در درستیِ این راه رفته و تجربهٔ گذشتهٔ سیاسّت و ادب تأملی کنیم. شاید جای آن باشد که همزبان با اخوان ثالث آنهم در شعری با عنوان با معنای «نوحه» در سوگ چریک و شعر چریکی بگوییم:

نعش این شهید عزیز،
روی دست ما مانده ست.
روی دست ما، دل ما،
چون نگاه ناباوری بجا مانده ست.
این پیمبر، این سالار،
این سپاه را سردار،
با پیامهایش پاک،
با نجابتش قدسی، سرودها برای ما خوانده ست
ما به این جهادِ جاودانِ مقدس آمدیم.
او فریاد

می زد:

«هیچ شک نباید داشت.

روزِ خوبتر فرداست.

و

با ماست.»

اما،

اکنون،

دیری‌ست،

نعش این شهید عزیز،

روی دست ما چو حسرت دل ما،

برجاست.

و

روزی اینچنین بتر با ماست...

آیاادبیات ما این امید کاذب را که مثل چوب زیر بغل یدک می کشد، روزی به دور می افکند تا یاد بگیرد که بر پاهای خود بایستد و فارغ از سود و زیانِ امید و یأس راه ناهموارِ حقیقتِ نامعلوم را بپیماید؟

اگر بگوییم، حقیقت نامعلوم دیگر چه صیغه ای است؟ می گویم آن است که «یافت می نشود». یاسپرس در ستایش افلاطونِ دوستدار دانایی و خرد (philosophos) می گفت که او «دانشِ ندانستن» را به ما آموخت. مکالمات او در رساله ها به جایی پایان نمی یابد، یعنی ناتمام می ماند و «نتیجه» را چون راهی باز و بی‌پایان پیوسته در پیش داریم که خود آن را تا سرزمینهای ناشناخته، تا «ناکجا» برو یم.

باری، اگر شعر با حقیقت پیوندی داشته باشد ــ که دارد ــ این حقیقتْ نامعلوم است و با معلوم علم، با واقعیت چیزها(اعیان ثابته) فرق دارد ،زیرا حقیقتِ شاعرانه نه عینْ (برونذات) است و نه ثابت بلکه چون افقی که در دیدگاه ضمیر ما گسترده باشد هرچه به آن نزدیکتر شو یم از ما دور می شود، اگر چه در این میان ما دشتهای تازه ای را زیر پا نهاده ایم. این حقیقتِ نه بیگانه با وجود بلکه پیوسته با آنست و مانند آن آمیزه ای‌از بسیار-حال و بسیار چهره است و دگرگون شونده. حقیقتِ شعر چون رودی از اقلیم سیّال روح، از جایی که خاستگاهِ حسیات و «عقلیات» و زادگاه همهٔ حالهای یگانه و متضاد است، سرچشمه می گیرد. شاید برای همین است که در شعر (بجز شعر روایی و از جمله

حماسی) صراحت ــ نه سادگی و روانی ــ بلکه صراحتِ بیواسطه و خطاب مستقیم ای بسا از غنای معنوی بی بهره است و به فروشگاه شعار و خطابه یا اندرز فرو می افتد و در برابرْ «ایهام» به وسیعترین معنای کلمه، به معنای دلالتهای دوگانه و چندگانهٔ اندیشه و زبان، آن را از لغزش بر سطح باز می دارد و ذهن خواننده را با «فریبی خوش» به لایه های پنهانِ حس و فکر، به ساحت خیال می کشد. هرچه ابهام نمودارِ آشفتگی و سردرگمیِ سراینده و خامیِ ذهنِ گوینده است، ایهام نشان از حقیقت دارد، از حقیقتِ نامعلوم! به مثالی متوسل شویم. در سخن گفتن از حافظ معمولاً به یاد ایهام در شعر وی می افتیم. ولی ایهام در این زبان بی نظیر از جای دیگر، از غنا و سرشاری جان، از ژرفنای اندیشه می آید، از آمیختگی مفهومهای یگانه و بیگانهٔ کفر و ایمان، زهد و ریا، وصل و فراق، فنا و بقا، آزادی و تعلق، جان و جهان، عشق (حقیقی) و عشق (مجازی)، حقیقت و مجاز و بسیاری دیگر، از وجود معمایی ما!

از این بسیارها می توان برای نمونه دو مفهوم بظاهر متنافرِ شادی و غم را در نظر آورد که در ذهن و زبان شاعر همزاد و توأمانند.

چون غمش را نتوان یافت مگر در دلِ شاد
ما به امید غمش خاطرِ شادی طلبیم.[۷]

یا بیتهای دیگر:

روزگاری است که سودای بتان دین من است
غم این کار نشاط دل غمگین من است

**

گر دیگران به عیش و طرب خرّمند و شاد
ما را غم نگار بود مایهٔ سرور

**

عاشق روی جوانی خوش و نوخاسته ام
وز خدا شادی این غم به دعا خواسته ام

در نمونه هایی که آوردیم تنها این نیست که نمی توان غم و شادی را از هم بازشناخت، بلکه بیش از این، آن دو لازم و ملزوم یکدیگرند و هر یکی شرطِ وجودِ آن دیگری است. این ایهام در بافت فکر و کلام است و نه فقط در خود واژه ها یا تردستی در انتخاب آنها.

نمونهٔ گویای دیگر ایهام (به آن معنای گسترده ای که از کلمه اراده کردیم) در فرهنگ ما را می توان در پدیدهٔ «عقلای مجانین» بازیافت. دو مفهوم متضاد عقل و جنون که یکی نافی دیگری است در عارفانی به هم می آمیزند و یکی می شوند. عقل در تعالی و

کمال به جنونی می‌رسد فرزانه‌تر و فراتر ازخود و جنون کاملان و رسیدگانْ عقلِ حیران را مرحله‌ها پس پشت نهاده است.

کمی دور شدیم ولی به عنوان نمونه‌ای از «ایهام» عقل و جنون در ادب غرب نگاهی به آغاز رمان و یکی از بزرگترینِ آنها بی‌فایده نیست. از این زاویهٔ تنگ دن کیشوت کارنامهٔ پهلوانیهای دیوانهٔ خیالبافی است که در جنگ با آسیای بادی و خیک شراب و رهگذریان وامانده و در راه عشق دلداری موهوم می‌خواهد شوالیه گریِ رفته و دورانی مرده را زنده کند، یا بهتر بگوییم آن «مرده»ها را بزند. با کارهای نابجا و نابهنگام دن کیشوت، عملاً محال بودن و در نتیجه غیرعقلانی بودن (دیوانگی) آن کارها و آن دوران در برابر نظر می‌آید و عقل سلیم به صداقت ساده لوحانه و بیگاهِ پهلوان خنده‌ای از سر اندوه می‌کند (خنده از ساده‌لوحی نابجا، بیگاه و اندوه از صداقت و سرانجام صداقت ساده لوحانه که در موقعیتهایی هم خنده دار و هم غم انگیز است). در دُن کیشوت و از برکت وجود او عقل دیوانگی را به ریشخند می‌گیرد. این دیوانه دست افزار عقل است و به آن خدمتی می‌کند که از عاقلان ساخته نیست. آمیختگی عقل و جنون و شادی و غم دو «ایهام» این شاهکاری است که در آن بیش از همه حقیقت و مجاز در داد و ستدی پیاپی بهم بسته‌اند.

رسالت بزرگ ادبیات پرداختن به خوشیها و رنجهای وجودی انسان، حالهای نفسانی و حقیقتهای هستی است، به انسان بودن، در جهان و با جهانیان ــ با دیگران و در اجتماع ــ بودن و بدین گونه خود را در برابر زندگی و مرگ بنیان‌نهادن است. تماس با چنین مقوله‌های بغرنج، همیشگی و در همان حال همیشه متغیر و ناهمسان، کاری یکرویه نیست تا نقشهٔ راه یا نشانی منزل آخر را به خوانندهٔ تنگ‌حوصله نشان دهد و مشکل او را بگشاید. ادبیات و بویژه شعر در طلب محال و به همین سبب در کامیابیهای بزرگ خود ناکام و در کمال خود ناتمام است.

خیال حوصلهٔ بحر می‌پزد، هیهات!
چه‌هاست در سر این قطرهٔ محال اندیش!

کار ادبیات پرداختن به ناتوانی محال‌اندیش است، به اندیشه‌ای که بسبب اندیشیدنِ ناممکن، در خود متناقض و باطل نما (paradoxe.) است. «ایهام» ادبیات از جمله در کاری محال، در ممکن کردن ناممکن است. چنین ادبیاتی البته اجتماعی هم هست ولی بسته و زندانی اجتماع نیست و در آرزوی ناممکن پیوسته از آن در می‌گذرد.

بخلاف این، ادبیات سیاست‌زده و ایدئولوژیک اگرچه هوای دریا در سر دارد،

اندیشه و عملِ این قطرهٔ محال‌اندیش را در اسارت یک طبقه یا گروه اجتماعی، یک نظریه و عقیده یا یک حزب نگاه می دارد.[۸]

سخن بدرازا و از شعر به ادبیات کشید. به نکته‌ای دیگر، به شباهتی که از یک جهت میان شعر متعهد و قصیده وجود دارد، توجه کنیم و به این گفتار پایان دهیم. انواع شعر فارسی از روی صورت نامگذاری شده. مانند مثنوی، رباعی، ترجیع بند، قطعه، و غیره، مگر غزل که نامش را از مفهوم شعر گرفته و قصیده.

قصیده از قصد می‌آید و شعر به مناسبت منظوری که از سرودن آن در نظر است نامیده شده. قصدِ شاعران از قصیده‌سرایی را نظامی عروضی در چهارمقاله به رسایی و فصاحت آورده است. فرخی سیستانی که در تنگدستی بسر می برد ــ

از صادر و وارد استخبار می کرد که در اطراف و اکناف عالم نشان ممدوحی شنود تا روی بدو آرد، باشد که اصابتی یابد. تا خبر کردند او را از ابوالمظفر چغانی به چغانیان که این نوع را تربیت می کند و این جماعت را صله و جایزهٔ فاخر همی دهد و امروز از ملوک عصر و امراء وقت درین باب او را یار نیست. قصیده‌ای بگفت و عزیمت آن جانب کرد:

با کاروان حله برفتم ز سیستان با حلهٔ تنیده ز دل بافته ز جان

... پس برگی بساخت و روی به چغانیان نهاد و چون به حضرتِ چغانیان رسید، بهارگاه بود و امیر به داغگاه... و عمید اسعد، که کدخدای امیر بود، به حضرت بود... فرخی نزدیک او رفت و او را قصیده‌ای خواند و شعر امیر بر او عرضه کرد. خواجه عمید اسعد مردی فاضل بود و شاعر دوست، شعر فرخی را شعری دید تر و عذب، خوش و استادانه؛ فرخی را سگزی دید بی اندام، جبهٔ پیش و پس چاک پوشیده، دستاری بزرگ سگزی‌وار در سر، و پای و کفش بس ناخوش و شعری در آسمان هفتم. هیچ باور نکرد که این شعر آن سگزی را شاید بود، بر سبیل امتحان گفت امیر به داغگاه است و من می روم پیش او و تو را با خود ببرم به داغگاه که عظیم خوش جایی است... قصیده‌ای گوی لایق وقت، وصف داغگاه کن تا تو را پیش امیر برم، فرخی آن شب برفت و قصیده‌ای پرداخت سخت نیکو و بامداد درپیش خواجه عمید اسعد آورد و آن قصیده این است:

چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار پرنیان هفت رنگ اندر سر آرد کوهسار...

چون خواجه عمید اسعد این قصیده بشنید حیران فرو ماند که هرگز مثل آن به گوش او فرو نشده بود. جملهٔ کارها فروگذاشت و فرخی را برنشاند و روی به امیر نهاد و آفتاب زرد پیش امیر آمد و گفت، «ای خداوند، تو را شاعری آورده‌ام که تا دقیقی روی در نقاب خاک کشیده است کس مثل او ندیده است.» و حکایت کرد آنچه رفته بود. پس امیر

فرخی را بار داد. چون درآمد خدمت کرد. امیر دست داد و جای نیکو نامزد کرد و پرسید و بنواختش و به عاطفت خویش امیدوارش گردانید. و چون شراب دوری چند درگذشت، فرخی برخاست و به آواز حزین و خوش این قصیده بخواند که: با کاروان حله برفتم ز سیستان... چون تمام برخواند امیر شعرشناس بود و نیز شعر گفتی، از این قصیده بسیار شگفتیها نمود. عمید اسعد گفت، ای خداوند باش تا بهتر ببینی! پس فرخی خاموش گشت و دم در کشید تا غایتِ مستی امیر. پس برخاست و آن قصیدهٔ داغگاه برخواند. امیر حیرت آورد. پس در آن حیرت روی به فرخی آورد و گفت، «هزار سر کژه آوردند، همه روی سپید و چهار دست و پای سپید، خُتلی. راه تو راست. تو مردی سگزی و عیاری. چندان که بتوانی گرفت، بگیر. تو را باشد.

داستان معروف است و بیش از این نمی آوریم. چون شاعر قصیده را به امید صله می سراید، شعر فقط باید خوشایند امیر و وزیر و صله‌پردازان باشد. ولی فراتر از این، در قصیده دربار شالودهٔ کاخ شعر و مرکز دایرهٔ دید شاعر است. می دانیم که قصیده با تشبیب، با عشق و جوانی، بهار و طبیعت، شراب و شادخواری، وصل و فراق و جز اینها آغاز می شود. اما اینها همه مقدمه است برای رسیدن به مدح، ریختن بحر در کوزه و گرفتن چند اسبی، مال و منالی یا نواله‌ای و در مورد امثال انوری گرفتن کاه و جو.

در قصیده امر وجودی و کیهانی، پدیده های طبیعت و حالهای نفسانی به خدمت مصلحت حقیر فردی گماشته می شود. فرخی بهار را زندانی داغگاه شهریار می کند و ناصرخسرو، که از دریوزگی شاعران بیزار است، نیز امر کلی و بیزمان را در پدیدهٔ جزئی و گذرا تباه می کند. مثلاً در قصیدهٔ معروف «نکوهش مکن چرخ نیلوفری را»، رو یارو یی آدمی و جهان و بخت و دانش و خویشکاری انسان را با دعوت به امام زمانه یعنی خلیفهٔ فاطمی مصر و سجده به وی پایان می دهد و کمال راستی و رستگاری را در این می جوید! هیاهوی بسیار برای هیچ!

در شعر متعهد نیز شبیه چنین سیری از کلی به جزئی روی می دهد. البته نه فرخی وار و برای جیفهٔ دنیایی بلکه مانند ناصر خسرو، از روی عقیده و در راه خدمت به آن.

اما در شعر والای فارسی ــ آن که مانده است و اثر دارد ــ درست بخلاف این، امر جزئی بدل به کلی می شود بی آنکه سرشت خصوصی (پیوند با نفسانیات فردی) را از دست بدهد. غزلهای دیوان شمس بیشتر به مناسبت موقعیت سروده شده. تعجب آور است که چگونه پیشامدهای عادی، آمدن دوستی و رفتن دیگری، سرزده به مجلس سماع

کتابخانه تخصصی تاریخ اسلام و ایران
تاسیس ۱۳۷۴

درآمدن، غیبت از جمع یاران، گله‌ها و شکوه‌های خصوصی و چیزهایی به همین سادگی توانسته انگیزهٔ آفرینش چنان شعرهایی باشد. از شاهنامه نمونه‌ای بیاوریم. شعری «سیاسی»تر از «نامهٔ رستم فرخزاد به برادرش» نداریم، با چه زبانی از جنگ و شکست و پیروزی، تباهی پادشاهی و آیین و رفتار، واژگونی تخت و بخت بدِ روزگار سخن می‌گوید! شعر مرزهای سیاست به معنای گستردهٔ کلمه را پشت سر می‌گذارد و به صورت سوگنامهٔ سرگذشت ملتی بزرگ در می‌آید و تازه در این مقام هم نمی‌ماند چون که این سرگذشت خود سرنوشتی کیهانی و رازِ چرخ بلند است. شعر «سیاسی» به پهنای فلک، به آستانهٔ محال می‌رسد.

در حافظ نیز حادثه بدل به «واقعه» می‌شود، نه واقعه به معنایی که او می‌گوید. رویدادی یگانه، بزرگ و بی برگشت که مرگ مظهر بارز آن است. (به روز «واقعه» تابوت ما ز سرو کنید/ که می رویم به داغ بلند بالایی) «واقعه» به این معنا! در کتاب ارزندهٔ دکتر غنی بحث در آثار و افکار و احوال حافظ به غزلهای فراوانی بر می‌خوریم که هر یک به مناسبت حادثه‌ای جزئی سروده شده ولی از همان آغاز در شعر حادثه از موقعیت زمانی و مکانی خود در می‌گذرد، به «واقعه» بدل می‌شود. پدیدهٔ جزئی در برابر کلی میدان تهی می‌کند. نمونه بیاوریم. مثلاً، غزلهایی چون:

یاد باد آنکه سر کوی توام منزل بود　　دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود

یا غزل بیمانند: «یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد،» در رثای شاه ابواسحاق سروده شده است. در غزلِ «سحرم دولت بیدار به بالین آمد،» حادثهٔ فراموش شدهٔ بازگشت شاه شجاع به شیراز در شعری بیان می‌شود که، گذشته از و یژگیهای والای دیگر، در کلیت خود بخت بلند و دوستی، سعادت دیدار محبوب، غم و شادی، بیم و بی‌خیالی عشق، گذر زمان و بدعهدی روزگار و زوال زیبایی را در بر می‌گیرد و در ساحتی فراتر و برتر از حوادث روزانه، اگر بتوان گفت، در عالم «حقیقتِ روح» جریان می‌یابد و بُعدی تازه می‌گیرد. باید خود غزل را دید.

این گفتگوی درغربت را به مناسبت مجلس با چند بیتی از غزلی که گویا در غربت یزد و به یاد خاک شیراز سروده به پایان برسانیم:

خرم آن روز کزین منزل ویران بروم　　راحت جان طلبم وزپی جانان بروم
گرچه دانم که بجایی نبرد راه غریب　　من به بوی سر آن زلف پریشان بروم
دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت　　رخت بربندم و تا ملک سلیمان بروم
چون صبا با تن بیمار و دل بی طاقت　　به هواداری آن سرو خرامان بروم...

نذر کردم گر از این غم بدر آیم روزی — تا در میکده شادان و غزل خوان بروم
به هواداری او ذره‌صفت رقص کنان — تا لب چشمهٔ خورشید درخشان بروم...

یادداشتها:

۱-

ای مرغ سحر چو این شب تار — بگذاشت ز سر سیاهکاری
وز نفخهٔ روحبخش اسحار — رفت از سر خفتگان خماری...
یاد آر ز شمع مرده یاد آر

۲ـ در رمان مشهور سووشون نوشتهٔ سیمین دانشور، یوسف قهرمان میهن پرست و مردم دوست داستان، که می دانست هنوز دورهٔ او و امثال او نرسیده ولی می خواست رسیدن آن دوره را جلو بیندازد (ص ۲۴۷) در دوران جنگ بدست عوامل اشغالگر شهید می شود. در رؤیای خلسه‌وار و زیبای زری همسر یوسف، شهادت او با کشتن سیاوش و قتل امام حسین درهم می آمیزد و یکی می شود (ص۲۶۹ به بعد). از میان همهٔ تسلیتها که در مرگ شوهر به زن می رسد این یکی به دل او می نشیند و کتاب با آن تمام می شود: «گریه نکن خواهرم. درخانه‌ات درختی خواهد رویید و درختهایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درختها از باد خواهند پرسید: در راه که می آمدی سحر را ندیدی.» (ناشر خوارزمی، چاپ ششم).

۳ـ به نام مستعار (تخلص؟) دو تن از شاعران نامدار امروز ما توجه شود: «ا. بامداد» و سپس «ا. صبح» و «م. امید».

۴ـ تاریخ شعر: ۶۷/۳/۲، نقل از مجلهٔ دنیای سخن، شمارهٔ ۲۵، اسفند ۱۳۶۷.

۵ـ به این ترتیب، شاعر در دالان «سنت» خودش گیر افتاده و همان ایرادی که او به مهدی حمیدی می گرفت (تقلید و تکرار گذشتگان) به خود وی باز می گردد، منتها به صورت تقلید و تکرار گذشتهٔ خود.

۶ـ مصاحبهٔ مجابی و غلامحسین نصیری پور با شاملو، مجلهٔ دنیای سخن، شمارهٔ ۲۵، اسفند ۱۳۶۷.

۷ـ نه فقط شاعران که شاعر نمایان یا دوستداران شعر نیز گاه به این ایهام حالهای نفسانی آگاهی دارند:

ای آن که جفای تو به عالم علَم است — روزی که ستم نبینم از تو ستم است
هر غم که رسد از ستم چرخ به دل — ما را چو غم عشق تو باشد چه غم است
(همایون، پادشاه گورکانی هند، بنقل از صفا، تاریخ ادبیات در ایران، تهران ۱۳۶۲، ج۵، بخش یکم ص ۴۵۳)

سرمایهٔ عیش جاودانی غم تو — بهتر ز هزار شادمانی غم تو
گفتی که چنین واله و شیدات که کرد — دانی غم تو و گر ندانی غم تو
(میرزا عبدالرحیم خان خانان سردار و وزیر معروف اکبر و جهانگیر پادشاهان گورکانی هند، همان کتاب، صفحهٔ ۴۷۵).

۸ ـ فرد اعلای این قماش ادبیات ماهی سیاه کوچولوی صمد بهرنگی است. در قصه‌ای کوتاه ماهی پس از گذشتن از دشواریها و تحمل رنجها در راه رسیدن به «دریا» به بهای جان خود «مرغ ماهیخوار» را می کشد و ماهیان دیگر نجات می یابند. در این راه گرچه ماهی سیاه می میرد ولی ماهی دیگری ــ این بار سرخ ــ در اندیشهٔ دنبال کردن راه او بیدار می ماند. در این قصهٔ تمثیلی گروههای ممتاز اجتماعی، مبارزهٔ مسلحانه، اتحاد محرومان، تجربهٔ انقلابی، ترس خرده بورژوا و تردید روشنفکر، عمل انقلابی قهرآمیز، شهادت توام با پیروزی و غیره همه به زبان اشاره و کنایه

تعلیم داده شده. در آخرهای قصه نویسنده از زبان ماهی قهرمان نتیجه می گیرد: «مرگ آلان خیلی آسان می تواند به سراغ من بیاید، اما من تا می توانم زندگی کنم نباید به پیشواز مرگ بروم. البته اگر یک وقتی ناچار با مرگ رو برو شدم، که می شوم، مهم نیست. مهم این است که زندگی با مرگ من چه اثری در زندگی دیگران داشته باشد...»

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی