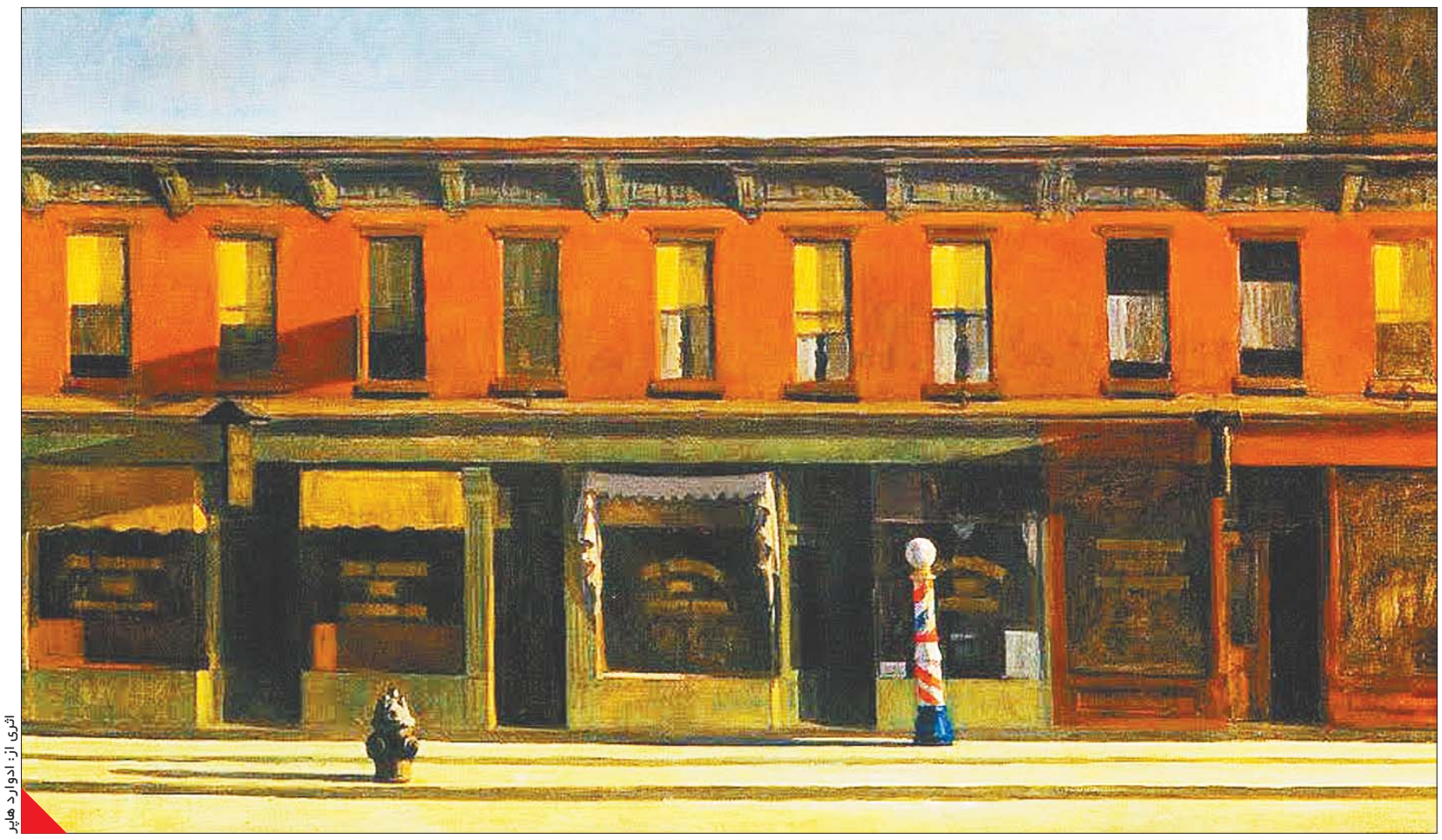
روزنامه شرق

ادبیات

لازمه مبارزه با فساد، اصلاح «عدلیه» است — صفحه ۸

خانواده‌ای که هیچ‌گاه دورهم جمع نشد — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰



اثری از: ادوارد هاپر

علی‌رغم این همه: امکان‌های خلق ادبی بر مبنای ایده‌های زبانی

«هرمس» یا «اورفه»؟

امیر جلالی

ایمانوئل والرشتاین یکی از مصادیق بحران در زندگی معاصر را مواجهه فرهنگ و سیاست می‌داند. چه اتفاقی افتاد که نظام جهانی- یا به تعبیر والرشتاین «نظام بین‌الدولی»- به سمتی میل کرد که در نتیجه آن «فرهنگ» جایگزین سیاست، تاریخ و حتی جنبش‌های هنری و ادبی شد؟ در گام نخست والرشتاین مدعی آن است که «فرهنگ» در قامت یک اصطلاح بار دو مفهوم را به دوش می‌کشد. فرهنگ در معنای نخست، فرهنگی افقی است. وظیفه دارد نسبت «من» و «دیگری» را مشخص و معین کند. از این بابت فرهنگ افقی با موقعیت تاریخی دولت-ملت تقدیر مشترکی دارد. دولت‌ها، از نیمه دوم قرن نوزدهم به بعد یکی پس از دیگری علاوه بر قلمرو و تمامیت ارضی بر تمایز فرهنگی نیز تکیه می‌کنند. هر دولتی لاجرم فرهنگی ملی را نیز تعریف می‌کند. فرهنگستان‌های زبان یکی از تجلیات همین فرهنگ افقی است. اما فرهنگ علاوه بر هویت‌یابی و هویت‌سازی، از جلوه دیگری نیز برخوردار است. فرهنگ‌ها در نظامی سلسله‌مراتبی، «پست» و «عالی» را نیز طبقه‌بندی می‌کنند. به‌عبارتی، حتی «بی‌فرهنگی» نیز در همین محور عمودی معنی پیدا می‌کند. در دل هر دولت-ملتی، فرهنگ در لایه‌های مختلف اجتماعی به‌نحوی یکسان و یکپارچه توزیع نمی‌شود. بر این منوال، در نظم موجود، همواره فرهنگ لایه‌ای از اجتماع بر لایه‌های دیگر تقدم وجودی و منزلتی دارد. به بیان ساده‌تر، فرهنگ مفهومی پارادوکسی و شیزوفرنیک است. دولت‌های مدرن از یکسو مجبورند، در قبال دولت‌های دیگر «تنوع فرهنگی» ایجاد کنند و از سوی دیگر توامان در قلمرو جغرافیای سیاسی خود مبنا را بر همسانی فرهنگی همه آحاد جامعه قرار می‌دهند. والرشتاین به نیت انضمامی‌کردن «فرهنگ»، تعبیر «ژئوکالچر» را بجاتر و مناسب‌تر می‌داند. به‌زعم وی، از قرن نوزدهم به بعد همه ساکنان کره زمین دارای حاکمیت‌اند. هیچ‌کس بدون حاکمیت سیاسی بر پهنه گیتی زندگی نمی‌کند. اما مساله بر سر این است که مبنای تابعیت سیاسی، موروثی است یا جغرافیایی یا هردو؟ پناهنده‌ها مظهر عینی افرادی هستند که در قلمروی جغرافیایی تابعیت دارند اما این احتمال هست که «شهروند» به حساب نیایند. معکوس این موقعیت را نیز می‌توان تصور کرد؛ کسانی که نسل‌اندرنسل از هویتی موروثی برخوردارند، اما در ژئوکالچر، از هیچ حق تابعیتی بهره نمی‌برند. درست در همین اوضاع و احوال است که هر حاکمیتی به ناچار فرهنگ عمودی (پست‌ها-عالی‌ها) مطلوب خود را به شکل فرهنگی افقی (ما-دیگری) جا می‌زند یا با توسل به مفهوم جدیدالتاسیس «فرهنگ جهانی» تجلی افقی فرهنگ را با تجلی عمودی آن بر هم منطبق می‌کند. طی چنین فرآیندی، ساکنان ژئوکالچر سردرگم و بی‌پناه، در وضعیتی «برج بابلی» به شکل پاندولی درمی‌آیند که میان فرهنگ ملی و بین‌المللی در نوسانند. و البته ماجرا همین‌جا خاتمه نمی‌یابد، در عرصه هنرها و به‌خصوص ادبیات، «زبان» نیز تغییر ماهیت می‌یابد. اما جالب اینجا است که در دهه هفتاد میلادی، در گرماگرم شکل‌گیری وضعیتی که هم‌اینک با آن رودررو هستیم، دو کتاب در دو رشته مختلف با مبناهای مشترکی فضای فرهنگی مشابهی را ترسیم می‌کنند. والرشتاین در «ژئوپلتیک و ژئوکالچر» -که پیروز ایزدی آن را با نام «فرهنگ و سیاست در نظام متحول جهانی» ترجمه کرده است- از منظر اقتصاد سیاسی به بررسی تحول فرهنگ پرداخته است. این کتاب مجموعه‌ای از مقالات والرشتاین است که وی آنها را از یک‌دهه قبل در نشریات مختلف منتشر کرده است. اما مقارن در همین زمان، جرالد برانز نیز در کتاب «شعر مدرن و ایده زبان»، تحولات خلق ادبی را با متغیر وضعیت سیاسی به روالی شبیه به والرشتاین تحلیل می‌کند. بدیهی است که اصطلاحات و دامنه بحث این‌دو با یکدیگر متفاوت است.

از حاصل‌جمع تحلیل والرشتاین از «ژئوکالچر» و «ایده‌های زبانی» جرالد برانز می‌شود به نتایجی دست یافت که چه‌بسا در درک ما از شرایط بغرنج خلق ادبی در ایران مثمرثمر باشد. از تبعات وضعیت پارادوکسی «فرهنگ» یکی هم این است که در عرصه خلق زبانی با دو رویکرد متفاوت به پیشواز ادبیات می‌رویم. ادبیات برحسب اینکه آرایش فرهنگ‌های افقی و عمودی به چه نحو باشد (والرشتاین)، دو ایده زبانی متفاوت را به‌کار می‌گیرد (برانز). ایده نخست، زبان ادبی را «بیانگری ناب» قلمداد می‌کند. منظور از بیانگری ناب این است که نویسنده از طرز کاربست روزمره زبان تخطی می‌کند. برانز بر این باور است که این رویکرد صرفا بر مبنای بوطیقا و اقتضائات خلق ادبی نیست، بلکه در بافتی تاریخی ادبیات درصدد آن برمی‌آید تا نظام دلالتی زبان را دگرگون کند. زبان جای زمین را می‌گیرد و نویسندگان می‌کوشند تا رابطه دال‌ها و مدلول‌ها را جایگزین زبان رایج ساکنان قلمرو زبانی دولت- ملت‌ها کنند. این ایده به‌زعم برانز ملهم از مفهوم «ابژه» در نظر کانت است، زیرا بیانگری ناب، به تصویری از جهان را رقم می‌زند که در افق شناخت بشری و نظام دلالتی زبان محدود است. برانز این ایده را «هرمتیک» نامگذاری می‌کند. ادبیات هرمتیک، ادبیاتی است که طبق آن نویسنده و شاعر مسیر فعالیت خود را در حیطه ساختار زبان تعریف می‌کند. به همین دلیل جرالد برانز، بنیانگذار ایده هرمتیکی ادبیات را «فلوبر» می‌داند. کتاب تخیلی فلوبر- «کتابی درباره هیچ»- کتابی است که هیچ ارجاعی به جهان بیرون ندارد و قوامش را از سبک و قدرت استفاده از زبان کسب می‌کند. این کتاب همان‌طور که فلوبر می‌گفت مثل زمین بدون اینکه به جایی متصل باشد، با نیروی جاذبه خود در کیهان شناور است. درنتیجه این «کتاب»، هیچ موضوع مشخصی ندارد. یا دست‌کم اگر موضوع مشخصی هم داشته باشد، این موضوع «نامربی» است. اما تحقق ادبیات از طریق ایده زبانی دیگری نیز امکان‌پذیر است. این ایده دوم که برانز از آن با نام «ایده اورفیک زبان ادبی» یاد می‌کند، زبان و زندگی را در هم ادغام می‌کند. اورفه شاعر اساطیری یونان باستان که با سرودخوانی‌اش می‌کوشید همسر متوفایش-اوریدیس- را از جهان مردگان به زمین بازگرداند، وجه تسمیه این ایده است. در این ایده شکل دادن به زبان اثر ادبی مابازای ایجاد جهانی تازه است. بر مبنای ایده نخست، زبان از واقعیت جهان، واقعی‌تر است. در واقع ادبیات در این ایده با هیولایی به اسم «معنا» دست‌وپنجه نرم می‌کند. اثر ادبی تا حد ممکن نباید ارجاعی به بیرون از زبان داشته باشد. در «ایده دوم»، زبان مقدم بر واقعیت جهان است و از این‌رو تغییر فرم‌های زبانی تلقی ما از واقعیت جهان را تغییر می‌دهد. ایده اورفیک، به جای بیانگری به مساله «حضور زبانی» می‌پردازد. اگر ایده هرمتیکی بر تضاد میان زبان و واقعیت‌های زیسته مبتنی است، در ایده اورفیک، ادبیات در هیات وجه ضروری هر زبان، جهان را از نو دیگرگون می‌کند. بنابراین دردوران مدرن با دو وجه خلق ادبی رودررو‌ییم. مظاهر این دو تلقی را در آثار شاخص ادبیات مدرن نیز می‌یابیم. از یکسو جویس دوبلین خود را با زبانی زیر و زبر شده از نو می‌آفریند. از این منظر، «اولیس» ایرلندی را به مخاطب نشان می‌دهد که از واقعیت ایرلند واقعی‌تر است. حتی انسان جویس چیزی بیشتر یا کمتر از حیوان ناطق است. زبان برای استیفن و لئوپلد واقعی‌تر از آن است که واقعیت جهان پیرامون را معنادار کند. نظم دلالتی زبان در روایت جویس مدام با محدودیت‌های انسانی برخورد می‌کند. در حین خواندن اولیس، از غذا و دارو گرفته تا قضا و اقتضای حاجت‌های جسمانی، انواع متفاوتی از موانع معنابخشی زبان را شاهدیم. از این بابت جویس اوج ایده هرمتیکی زبان است. فراموش نکنیم که جویس درپس‌زمینه «اولیس» می‌کوشد تا ایرلند را از شر زبان انگلیسی نجات بدهد. اما از سوی دیگر شاید فاکنر شاخص‌ترین نماینده «ایده اورفیک زبان ادبی» باشد. «یوکناپاتافا»، جغرافیایی است یکسره مخلوق روایت فاکنری. فاکنر در اوج تقسیم جهان به شرق و غرب، از «جنوب» سخن می‌گوید. جنوب او را همواره باید در گیومه نوشت. این «جنوب» نه هندسی که توپوگرافیک است. در شمال جغرافیایی همان قدر «جنوب» مستتر است که چه‌بسا در جنوب جهان خبری از«جنوب» نباشد. «جنوب» فاکنر حتی به روان دمی نیز سرایت می‌کند. ایده اورفیک زبان، به مکانی در تخیل مجال بروز می‌دهد و در ادامه این مکان چشم‌انداز ما از محیط پیرامون را تغییر می‌دهد.

نتیجه آنکه، جویس در پی آن بود تا با ایده هرمتیکی زبان، در نظام سلسله‌مراتبی فرهنگ بریتانیا و ایرلند رخنه کند و پایه‌های فرهنگ عمودی را به لرزه درآورد. اما فاکنر متکی به ایده‌ای اورفیک، فرهنگ ظاهرا افقی شمال و جنوب را زیر و رو کرد. با تجربه آثار او درمی‌یابیم که شمالی‌ها و جنوبی‌ها نه واحدهایی مساوی در کنار هم، که بر حسب نسبت «ما» و «آنها» به شکل موجوداتی «پست» و «عالی» تعریف می‌شوند.

به جز جویس و فاکنر نویسندگان و شاعران بسیاری، در بطن ادبیات مدرن به ایده‌های هرمتیکی و اورفیک خلق زبانی نمود بخشیده‌اند که بر مبنای معیارهای جرالد برانز می‌شود به سادگی فهرستی از نویسندگان و شاعران هر دو طیف ایده‌های زبانی تهیه کرد. اما مساله بر سر این است که در برخورد انتقادی با ادبیات ایران، این قطب‌بندی به چه صورتی در می‌آید؟ به بیان ساده‌تر، چه اتفاقی افتاده است که مثلا نمود عینی ایده هرمتیکی درایران شعری است که نه از واقعیت محیط پیرامون که از واقعیت خودش صرف‌نظر می‌کند (شعر زبانگرا). یا جلوه اورفیک زبان، شعری می‌شود که بر حسب خلق زبانی جلوه تازه‌ای به جهان نمی‌بخشد و به هیچ «امر نو»یی نمی‌انجامد؛ بلکه جهان مابعد و ماقبل خلق زبانی کاملا بر هم منطبق‌اند و جز سرخوشی از تبدیل زندگی روزمره به «چیزی فرهنگی» دستاورد دیگری ندارند. علایمی به چشم می‌خورد که «ادبیات» امروز ایران چندان «فارسی» نیست. چنین که برمی‌آید، فرهنگ عمودی-حول محور انحصار- به فرهنگ افقی مبتنی بر رقابت پناه آورده است. آنچه از آن غالبا به ادبیات پست‌مدرن ایران مراد می‌کنند، ربط زیادی به «پست‌مدرن‌های جهان» ندارد، بلکه خود کلان-روایتی است از غلبه بحران فرهنگ به امکان‌پذیری خلق ادبی. فارغ از کیفیت نظریه ادبی در ایران، در پس وجه‌های ظاهرالصلاح، مطبوعات و دانشگاه دست در دست هم مروج ادبیاتی هستند که مدام جای فرهنگ‌سازی و فرهنگ‌پذیری را عوض بدل می‌کنند. یکی فرهنگ عمودی را با معیارهایی افقی پاداش می‌دهد و دیگری فرهنگ افقی را با هزار صغرا کبرا آنقدر بالا پایین می‌کند که به شکل فرهنگی عمودی درآید.

در باب سبک - ۱۰

منتقدها دروغ به هم می‌بافند

سوزان سانتاگ . ترجمه پویا رفویی

در شرحی که به اختصار از وجه خود-بنیاد هنر به دست دادم، هنر را چشم‌اندازی تخیلی یا دکور اراده وصف کرده‌ام، از این‌رو لازم به توضیح است که این تلقی نه مانع، که فراخوانی است تا آثار هنری را به چشم پدیدارهایی مشخصا تاریخی بررسی کنیم.

مثلا پیچیدگی‌های سبک‌شناسی دشوار هنر مدرن، تابعی است از نابهنگامی توسعه «تکنیکی» اراده بشر از طریق تکنولوژی و نیز پایبندی جانفرسای اراده بشر به صورت‌بندی تازه‌ای از نظم اجتماعی و روانی که مبنای آن تغییراتی پی‌درپی است. اما در عین حال ناگفته نماند که نفس امکان‌پذیری انفجار تکنولوژی، نفس امکان‌پذیری طغیان‌های معاصر افراد و جوامع، از رویکردهایی ناشی می‌شود که بخشی از آن را آثار هنری در لحظات خاصی از تاریخ ابداع کرد و اشاعه داد و مدت‌ها پس از آن بود که خوانشی «رئالیستی» از ذات منقلب آدمی پا به عرصه نهاد.

سبک، اساس تصمیم‌گیری درباره اثر هنری است، امضای اراده هنرمند است. و همان‌طور که اراده آدمی از قابلیت آن برخوردار است تا بی‌نهایت موضع اختیار کند، برای اثر هنری نیز بی‌نهایت سبک محتمل است.

از بیرون، یعنی از منظری تاریخی که نگاه کنیم، گرایش‌های سبک‌شناختی، همواره با تحولی تاریخی قرین است- از مصادیقش مثلا، ابداع خط یا ماشین تحریر، ابداع و دگرگونی آلات موسیقی، در دسترس قرارگرفتن مصالحی تازه برای مجسمه‌سازی یا معماری است. اما این نگره ضرورت- محور، هر قدر هم که درخور تامل و ارزشمند باشد، با مشت نمونه خروار آثار سروکار دارد؛ به «دوران‌ها»، «سنت‌ها» و «مکتب‌ها» می‌پردازد. از درون، یعنی به محض آنکه بررسی اثر هنری خاصی را مدنظر قرار دهیم و درصدد آن برآییم تا از ارزش و تاثیر آن شرحی به‌دست دهیم، هر تصمیم سبک‌گرایانه‌ای دربردارنده عنصری دلبخواهی خواهد بود؛ حال بماند اینکه چنین توجیهی تا حد زیادی به مغالطه جایگزینی اتفاق با علت شبیه است. اگر هنر در حکم بازی والایی باشد که در آن اراده با خودش بازی می‌کند، «سبک» در حکم مجموعه قواعدی است که بازی برحسب آن صورت می‌گیرد. و قاعده، خواه قواعدی فرمی (قواعدی شبیه به «ترزا ریما»، یا ردیف ۱۲نتی، یا «روبرونمایی»)، خواه حضور «محتوایی» خاص باشد، همواره امری است تصنعی و من‌عندی. هیچ‌گاه آن‌طور که شایسته است نقش امر دلبخواهی و توجیه‌ناپذیر را وجهه همت قرار نداده‌اند. از آنجا که نقد دغدغه‌ای است که با «بوطیقا»ی ارسطو آغاز شد، تاکید بر ضرورت هنر منتقدان را فریفته خود کرده است. (ارسطو بر این نظر بود شعر به‌مراتب از تاریخ فلسفی‌تر است، این سخن او در صورتی مقبول می‌افتد که غرضش آن باشد که فهم هنرها را از وجه شمول گزاره‌هایی توصیفی، خاص و مبتنی بر واقعیت معاف کند. اما اگر منظور از این سخن آن است که هنرها شبیه به آنچه فلسفه در اختیار ما می‌گذارد، چیزی شبیه به «استدلال» فراهم می‌آورند، سخنی است بس گمراه‌کننده. از آن زمان تا به حال، استعاره اثر هنری به‌منزله «استدلال»، همراه با مفروضات و الزامات مقتضی با آن، الهام‌بخش اکثر منتقدان بوده است.) معمولا منتقدانی که می‌خواهند اثری هنری را به عرش اعلا برسانند، بر ذمه خود می‌بینند که هرجزء اثر را چنان سنجیده نشان بدهند که گویی به غیر از آن هر امکان دیگری منتفی است. و هنرمندجماعت همین که با رجوع به آثارش، نقش اتفاق‌ها، ضعف‌ها، حواس‌پرتی‌ها را به یاد می‌آورد، خود می‌داند که منتقدها دروغ به هم می‌بافند، خود می‌داند که به‌سادگی طور دیگری هم می‌شد از پس کار برآمد. آن حس گریزناپذیری که آثار بزرگ هنری به ذهن متبادر می‌کنند، ماحصل گریزناپذیری یا ضرورت کلیت آنهاست، نه اجزایشان.

به بیان دیگر، گریزناپذیری اثر هنری همان «سبک» است. چنانچه اثری تا بدان حد دقیق و درست به‌نظر برسد، که تصور طور دیگری از آن (بدون لطمه یا خدشه) ممکن نباشد، این واکنش ماحاصل کیفیت سبکی آن اثر است. در بین آثار هنری آنهایی که از همه گیراتراند، در ما توهمی را دامن می‌زنند که انگار هنرمند یکسره «در» حصر سبک هیچ چاره دیگری نداشته است. ساخت پرزحمت، طاقت‌فرسا و متکلف «مادام بواری» و «اولیس» را با سادگی و هماهنگی آثاری مثل «از گزند و دلبستگی» و «مسخ» کافکا مقایسه کنید که همگی به یکسان آثاری دلپذیراند. دو کتاب نخست به‌حق در زمره آثاری شکوهمند به‌حساب می‌آیند. اما هنری از همه شکوهمندتر است که نه سازمان‌یافته، بلکه پنهان‌کار به نظر بیاید.

عطف کتاب

از سرخط

«بعدازظهر روز جمعه، هجدهم ربیع‌الثانی سال ۱۰۷۰هجری‌قمری، پس از نماز جماعت، جنب مسجد جامع دهلی، در برابر چشم نمازگزاران، سعید سرمد را گردن زدند؛ به فرمان اورنگ زیب (پادشاه وقت هندوستان) و فتوای ملاعبدالقوی (قاضی‌القضات شهر دهلی). جرم سرمد چه بود؟ از نظر صاحبان زر و زور و تزویر و زودباوران، عریانی و بیان سخنان کفرآمیز. اما سخن راست را از حافظ بشنویم: «جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد!»؛ اسرار اورنگیان خونخواره و محرابیان آن‌کاره را! سرمد را کشتند، به همان دلیل که یک‌سال پیش از قتل او دارالشکوه را کشتند. به همان دلیل که ۵۷سال پیش از قتل او ابوالفضل علامی را کشتند: سه‌قتل سیاسی، با خطی مشترک». این شروع کتابی است درباره احوال و افکار و آثار سعید سرمدکاشانی که به کوشش عمران صلاحی منتشر شده، همراه با منظومه‌ای از صلاحی درباره او، با عنوان «رویاهای مرد نیلوفری» که اولین‌بار در سال ۱۳۷۰ منتشر شد. سرمد شاعر و عارف ایرانی بوده و آنطور که صلاحی در مقدمه این کتاب نوشته، تذکره‌نویسان سال شهادت او را ۱۰۷۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۲ و حتی ۱۰۷۴ نوشته‌اند و صلاحی سال ۱۰۷۰ را معتبرتر دانسته است. سرمد بیشتر به رباعی‌گویی شهره بوده و شعرهای او در قالب‌های دیگر اندک است. اطلاعات امروزی ما درباره سرمد اندک است، خاصه از دوره‌ای که در ایران بوده، تنها اینقدر معلوم است که اهل کاشان بوده و شاگرد ملاصدرا و میرفندرسکی. و بعد به دلیل شرایط آن روزگار ایران، به هند مهاجرت می‌کند و در آنجا به شهادت می‌رسد. اما ماجرای نوشته‌شدن این کتاب به برخورد اتفاقی صلاحی با دیوان شعر سرمد برمی‌گردد: عمران صلاحی سال۶۱ و به طور اتفاقی کتابی می‌یابد با نام «رباعیات سرمد ایرانی» به تصحیح و اهتمام اردشیر خاضع. این کتاب اشتیاقی در صلاحی پدید می‌آورد برای جست‌وجو در احوال و آثار سرمد و او بر اساس منابعی دیگر به کار تصحیح رباعی‌های سرمد می‌پردازد و اشعاری جاافتاده از او را هم می‌یابد. حاصل کار صلاحی و نیز شرح احوال و زندگی سرمد در کتاب «رویاهای مرد نیلوفری» گرد آمده‌اند. در پایان کتاب هم منظومه‌ای از صلاحی درباره سعید سرمد آمده که در پیش‌درآمد آن می‌خوانیم: «نیلوفری در سر داشت و نیلوفری در دل. و برای بالیدن، آبی زلال می‌خواست و آسمانی باز و سایه آرامشی از رنگین‌کمان پر طاووس. از هرگوشه، زاغی فریاد می‌زد: این منم طاووس! و او همچنان به دنبال طاووس بود؛ به دنبال رنگین‌کمان. گفتند: هرکه طاووس خواهد، جور هندوستان کشد!»

رویاهای مرد نیلوفری

(احوال و افکار و آثار سعید سرمدکاشانی)

عمران صلاحی

نشر ناهید

شکل‌های زندگی

خانه‌ام ابری است

نادر شهریوری (صدقی)

شاعر در همان حالی که مدیون نبوغ خود است مدیون زمانه خود نیز است، زمانه توفانی، کودکان ناهمگون می‌زاید. سمبولیسم در شعرهای نیما صرفا خود را به «ابتکار کلام» تسلیم نمی‌کند بلکه رنج‌ها و آرزوهای زمانه پرتنش خود را نیز سراسری می‌کند.

«... سریویلی شاعر، با زنش و سگش در دهکده‌ای ییلاقی ناحیه جنگلی زندگی می‌کردند. تنها خوشی سریویلی به این بود که توکاها در موقع کوچ‌کردن از ییلاق در قشلاق در صحن خانه باصفای او چندصباحی اتراق کرده، می‌خواندند. اما در یک شب توفانی وحشتناک، شیطان به پشت در خانه او آمده امان می‌خواهد. سریویلی مایل نیست آن محرک کثیف را در خانه خود راه بدهد و بین آنها جروبحث درمی‌گیرد بالاخره شیطان راه می‌یابد... خانه سریویلی خراب می‌شود و سال‌ها می‌گذرد. مرغان صبح، گِل با منقار خود از کوه‌ها آورده، خانه او را دوباره می‌سازند. سریویلی دوباره با زنش و سگش به خانه خود بازمی‌گردد اما افسوس دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانه او نخواندند و او برای همیشه غمگین ماند.» سری به معنای خانه و ویل به معنای محل است و سریویل اسم دهکده‌ای در «کجور» نزدیک به «هزارسال» است نیما پس از مقدمه‌ای کوتاه- متن بالا- شعری بلند به نام خانه سریویلی می‌سراید. بینش نیما، بینش تراژیک -سمبولیک است. بینش تراژیک ناشی از نوعی تنش است، تنش میان دنیای فعلی و دنیای ازدست‌رفته یا تنش میان دنیای فعلی و دنیایی که می‌توانست بهتر از این باشد. این تنش به‌لحاظ سمبولیک پس از دوره‌ای طولانی از سرگشتگی آدمی آغاز می‌شود. بهشت آغازین سریویلی شاعر با ورود شیطان به پشت در خانه‌اش به یکباره ناپدید می‌شود و پس از دوره‌ای از سرگشتگی شاعر آغاز می‌شود؛ گو اینکه بعد از آن مرغان صبح با کمک هم خانه شاعر را دوباره می‌سازند و سریویلی با زنش و سگش به آنجا بازمی‌گردند اما دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانه‌اش نمی‌خوانند و او برای همیشه غمگین و معذب باقی می‌ماند. به نظر لوسین گلدمن بینش تراژیک بیانگر سنت فلسفی خاصی است که با پاسکال شروع و از طریق کانت و هگل به مارکس و در آخر به لوکاچ می‌رسد، پاسکال می‌گوید آدمی نه فرشته است و نه جانور. این نظر پاسکال به آن معنا نیز می‌تواند باشد که آدمی هم می‌تواند فرشته باشد و هم جانور و در این دو موقعیت نوسان کند، اما مهم آن است که شاعری معذب در نوسان میان دو موقعیت چگونه‌شعری می‌سراید؟ بیان این تنش در شعر نیما با توجه به فضای اجتماعی و سیاسی‌ای که نیما در آن زندگی می‌کرد به ناگزیر وجهی سمبولیک پیدا می‌کند. اما این سمبولیسم در نیما موقعیتی شخصی پیدا نمی‌کند؛ این مهم‌ترین تمایز نیما با سمبولیست‌هاست. مالارمه شاعر بزرگ سمبولیسم در حالی به سرودن شعر مبادرت می‌کرد که نمی‌دانست نخستین بیتی که می‌سراید به کجا منتهی می‌شود، زیرا خود را به ابتکار کلام تسلیم کرده و به دست امواج جریان زبان و توالی خودبه‌خودی تصاویر و تنش‌های خیال سپرده بود. درحالی‌که نیما صرفا خود را به ابتکار کلام تسلیم نمی‌کند و فرق میان سمبل و واقعی را درمی‌یابد، نیما اگرچه در سمبولیسمش به‌دنبال آن فردیتی است که شاعر را صاحب قلمروی مشخص می‌کند اما این قلمروی شخصی برای نیما در عین حال غیرمشخص است زیرا او و واقعیت غیرمشخص را نیز دریافته است.

«آوازهای آدمیان را یکسر/ من دارم از بر/ یک شب درون قایق دلتنگ/ خواندند آنچنان/ که من هنوز هیبت دریا را/ در خواب می‌بینم.» نقطه عزیمت نیما در اندیشه و شعر «انسان» است. این انسان از نظر نیما البته انسان تراژیکی است، انسان تنهایی است، فرد است، درست مانند خود نیما که در هبوطی دایمی سرگشته و آواره مانده است. «قنقنوس مرغ خوشخوان آوازه جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد/ بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان». «فرد» به نظر نیما واقعیتی جزیی است، منظور از واقعیتی جزیی «انسان مشخص» است، انسانی همچون خود نیما و یا فی‌المثل سریویلی شاعر که هویتی مشخص، وازگاه و دهکده‌ای معلوم دارد اما به‌لحاظ سمبولیک «فرد» همانند ققنوس است: پرنده‌ای افسانه‌ای که مهم‌ترین ویژگی‌اش آن است که هرگز نمی‌میرد بلکه بسط می‌یابد. ققنوسی اگرچه می‌سوزد و خاکستر می‌شود اما نیروی زندگی‌اش در قالب ادامه‌دهندگانش از دل خاکستر زاده شده، ترکیب و گسترش می‌یابد. این چنین می‌شود که ققنوس سمبلیک نیما می‌تواند دغدغه‌ها، رنج‌ها و آرزوهای خود را بسط داده کلی و سراسری کند.

«او ناله‌های گم شده ترکیب می‌کند/ از رشته‌های پاره صدها صدای دور/ در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی می‌سازد» این دغدغه‌ها از جایی به‌جای دیگر و از زمانه‌ای به زمانه دیگر فرق می‌کند اما فصل مشترک آن جهانی مشترک با خود به‌همراه می‌آورد که مختص انسان به معنای عام آن است، آدمی اگرچه از زادگاهش به جهان می‌نگرد اما اندیشه‌اش همچون ققنوس، جهانی را به کار می‌گیرد. در این شرایط آدمی گرچه تنهاست اما جهانی را با خود به همراه دارد. «من نیم در کار تنها، یک جهان باشد به کار/ باشدم هر غم، نشانی زین جهان داغدار/ باشدم هر غم، نشانی زین جهان داغدار» آدمی و جهانی همچون هردوگانه‌ای با خود تنشی تراژیک به‌همراه می‌آورند. تراژیک‌بودن در نیما به ساختمان سمبولیک شعرش بدل می‌شود، شعری همچون زندگی واجد سویه‌هایی مداوم، تسلی‌بخش و عذاب‌آور، مثل خانه شاعر که از قضا شدیدا ابری و آبستن باران است اما با این حال شاعر رو به آفتاب ایستاده است: «من به روی آفتابم» و مگر تراژیک‌بودن جز این است؟

*** شعرها از مجموعه شعر نیما به کوشش سیروس طاهباز به ترتیب: خانه سریویلی، ری‌را، قققنوس، دانیال، خانه‌ام ابری است.**