روزنامه شرق

زبان تأسیسی در شعر شاملو

امیرهوشنگ افتخاری‌راد

این واقعیت که شـعر قسمی تجربه اسـت که فردّیت شاعر را از خلال همه رخدادهای اجتماعی عبور می‌دهد و در اصطکاک با پیکره و عناصر جامعه تراش می‌دهد، امروزه تا حدی مخدوش شـده اسـت زیرا خود تجربه در عمل در مرز ویرانی قرار گرفته است. معهذا این ویرانی خود بدل به موضوع شعر مدرن عصر ما شده است یا دست‌کم پاره‌ای از شعر مدرن واجد چنین خصوصیتی است؛ شاید هیچ هنری به اندازه شعر این‌چنین در ارتباط تنگاتنگ با تجربه نبوده است، از آنجا که واحد بنیادیِ مادی شعر، کلمه است و کلمه در ساده‌ترین تعریف، وسیله بیان چیزها و اشیاء است. و درست همین نکته بنیاد تنش‌آلود شعر را برپا می‌کند.

حتی موسیقی در مقام ناب‌ترین و انتزاعی‌ترین هنر بی‌نیاز از کلمه نیست زیرا هر قطعه‌ای ناگزیر از عنوانی اسـت، گذشـته از آنکه هر قطعه‌ای برای تشـریح نیازمند کلمه است. به این ترتیب گفت‌وگو ندارد که ذات شعر حامل تنش کلمه و «چیز» است. و دوره مدرن شعر گویای این تنش است. اساسا می‌توان ادعا کرد در هر دوره‌ای شـعر حامل تنشی بوده است؛ تشـخیص این تنش برعهده شعر است. و اگر ما در زمانه‌ای به سر می‌بریم که این تشخیص دچار اخلال شده است، نمی‌توان از پایان‌یافتن این رسالت شعر سخن راند. برخلاف، وضعیت کنونی که تا حدی آدمی را به نقطه‌ای تهی می‌رساند که بهترین کار نگفتن شعر است، نشان می‌دهد تا چه پایه نوشـتن شعر در زمان بس عسرت ضرورت است لیکن چنین ضرورتی تشـخیص محل تنش را تحکیم می‌کند. اگر شعر ذات خود قدرت نفی و سـالبه خود یعنی خاصیت اصطکاکی خود را از کـف دهد، آنگاه چیزی باقی نمی‌ماند جز، به قول محمد مختاری، نمونه‌های «هزال» آن.

مراد فرهادپور در جستار درخشـان «تاملاتی در باب شعر» به مسئله شعر و تجربه پرداخته است و سرانجام نتیجه گرفته است که ویرانی تجربه که نتیجه‌ای جز «آشفتگی و اغتشـاش عینی» ندارد، «برای شـاعر چیزی نیست مگر تجربه درونی شکسـت شـعر... نوآوری‌ها و تجارب نوین زبانی در شعر مدرن و تنوع و غنای کنش‌های شـعری همگی از همین تجربه درونی برمی‌خیزد».[1] نکته اول اینکه نباید تجربه درونی را به فرهنگ عرفانی تقلیل داد که بلیه‌ی شعر ماست. اما نکته دوم این اسـت با سوءاستفاده از آشفتگی، شکست شعر را نباید بهانه‌ای برای یکسـره هزل‌نویسی تعبیر کرد که عموما با سری‌دوزی و تولید انبوه در شعر همراه است. شکست شعر ناشی از تنشی است که شاعر در مقام حل و فصل آن خیز برمی‌دارد اما از دل آن قدرت سالبه بیرون می‌زند که نسبت وثیق با واقعیت دارد. بی‌وجه نیسـت که جهان‌بینی شاعر زمانی برجسته می‌شود که مواجهه او با واقعیت را عیان می‌سازد. فرق است بین شاعری که مرعوب و مرکوب واقعیت زمانه خود می‌شود با شاعری که واقعیت زمانه خود را هضم و جذب می‌کند اما مرعوب آن نمی‌شـود. شاعری که واقعیت او را می‌بلعد فرق دارد با شاعری که واقعیت را می‌بلعد و از قضا دومی اسـت که قالب تراژدی به خود می‌گیرد. این وجهی از قدرت نفی و سالبه شعر است که نسبت مستقیم با جهان‌بینی او دارد.

اینکه گفتیم شـاعر در مقام حل و فصل بدین منظور نیست که او با معرفتی پیشینی جهت پرکردن شکاف برمی‌آید بلکه دقیقا همان لحظه که قلم به دست می‌گیرد تا شـعری را بر کاغذی ثبت کند، آن لحظه‌ایسـت که تعبیری جز حل و فصل ندارد، اما سرانجام این حل و فصل، بیرون‌زدن خود تنش است.

اگر تنش شعری دوره مدرن -فرضا- از زمان شارل بودلر آغازیدن گرفت، طبعا با ویژگی‌های عصر حاضر صورت دیگری یافته است. به‌راستی تولید شعری امروز کـه رویکردی دوباره به زبان داشـته و نوعی کلنجار با زبـان که در غالب اوقات به ورزفتن با دستور زبان تقلیل ساده‌لوحانه یافته است، نشانگر سرگردانی شاعر اسـت برای یافتن تضادها و تنش‌ها. و همین است که آدمی گمان می‌کند شاهد نوعی حرکت واپسگراست چنان که به پیش از زمان بودلر بازگشته‌ایم.

ویژگـی عصـر ما به نوع دیگر در شـاعر ظهـور پیدا می‌کند: رخت‌بربسـتن جهان‌بینی سـالم از ضمیر شـاعر. و در مواردی خلط جهان‌بینـی با ایدئولوژی و این‌همانـی ایـن دو. در هر دو حالت با نوعی هزل در شـعر مواجه هسـتیم. غم‌انگیز آن اسـت که شاعر درصدد برساختن جهان‌بینی نیست چراکه به‌راستی جهان‌بینی را باید از اعماق سـاخت. فروریزی و درهم‌ریزی معرفت‌شـناختانه و هستی‌شـناختانه عصر ما طبعا امکان برسـاختن جهان‌بینی را از ما سلب کرده اسـت و زور آن چنان زیاد است که بیش از همه شاعر را از پا درآورده. باز درست به همین دلیل اسـت که شاعر بار دیگر مجبور است بار عصر خویش را به دوش کشـد. اما او ناچارا از قدرت سـالبه و منفی شـعر از خود بازپرس می‌کند. اینکه مسئله عصر چیست و تنش در کجاست مهمترین پرسشی است که در برساختن جهان‌بینی شاعر دخیل است. حتی اگر خواننده‌ای فرضی، راقم را به سمت نوعی پاسخ دم‌دستی سوق دهد، آنگاه گریزی نیست که او را به توصیه مائویستی عودت دهد که خواهان تشخیص تضاد (تضاد اصلی و تضاد فرعی) در هر موقعیت بود.

شاعر فاقد جهان‌بینی فاقد زبان است. این نکته بر شعر زمان ما حاکم است به همین خاطر است که شعرها یا در ورطه دستور زبانی خلاصه می‌شود یا چنان سـاده‌انگارانه در حکمت‌نویسـی و کلمات قصار مطلب را حرام می‌کند. باید از هردو نوع آنها به منزله شعر بی‌زبان یاد کرد.

به این جهت اسـت قرائت دو شـاعر یعنی نیما و شـاملو در اتصال به یک جهان‌بینی و برساختنش دست‌یار هسـتند. این قرائت می‌تواند بازخوانی زبانی آنها، بازخوانی جامعه‌شناسـانه و تاریخی یا سیاسـیِ صرف باشـد اما در زمره این موارد یافتن تنش، یافتن مسـئله در پرتو پرسـش مَکرر «چه باید کرد» همان چیزیست که جهان‌بینی شاعر را می‌سازد و او را از هزل‌نویسی برحذر می‌دارد.

معهذا در حقیقت برای آنکه از شکست در شعر تعبیر ساده‌لوحانه‌ای نشود، باید نسـبت شـعر و تجربه را دوباره به پرسش کشید اما این‌بار با وام از این گزاره دوپهلوی کانت که شـناخت از تجربه آغاز می‌شود اما از آن برساخته نمی‌شود، باید گفت شـعر با تجربه آغاز می‌شود اما از آن ساخته نمی‌شود؛ بدین‌ترتیب، در اینجا تنش خود شعر و تجربه خود را برجسته می‌کند و نقطه جدایی یا بازخوانی جستار فرهادپور از این گزاره صورت‌بندی دیگری پیدا می‌کند که در مطلبی دیگر به آن خواهیم پرداخت.

اما عجالتا به اعتبار نسـبت شـعر و تجربه، این نوشـتار تـلاش می‌کند زبان تأسیسی شعر شاملو را در حضور تجربه عصر او بازبینی کند.

شعر احمد شـاملو نیز در پرتو تجربه قابل قرائت است. طبعا شعر او تجربه اصطکاک سـنت و مدرن را در درون خود هضم و جذب کرده اسـت. و از خلال شـعر نیما می‌توان جهان‌بینی‌ای را شـاهد بود که سـاخته شـده است. به این موضوع برمی‌گردیم. اما پوسـته بیرونی این تجربه همان اسـت که نیما یوشیج آغازگر آن بود، به‌عبارتی، نوعی تنشی که بین شعر عروضی و شعر نیما بر سر وزن وجود داشت. درگیری شاعر با وزن به‌راستی از نوع درگیری تغییر درونی در سنت است که به شکل مناقشه بر سر وزن خود را نشان داد.

نیما، معهذا، خود گفته بود که نزاع بر سـر کوتاه‌وبلندکردن مصراع‌ها نیست بلکه طرز «بیان» است. او که شعر را به زعم خود در مجرای طبیعی خود انداخته بود سـر آن داشت که شـعر را «نه فقط از حیث فرم، از طرز کار این گمشده را» پیدا کند. «و اساسا فهمیدم که شعر فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود. باز تکرار می‌کنم نه فقـط از حیث فرم، از حیث طرز کار». طـرز کار در اینجا همان یافتن «بیان» شعری است. «اما همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک‌ساختن نظم به نثر بوده است. در آثار من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعه نثر را».

در این دو نقل‌قول دو کلمه برجسـته هسـتند: بیان و نثر. نیما معتقد بود که باید بیان شعر را یافت و این بیان باید «طبیعی» باشد در برابر شکل تصنعی شعر عروضی. تجربه شعری نیما در دو سطح جهان‌بینی انسان‌گرا و تنش درون‌وزنی خود را عیـان می‌کند. می‌گوییم تنـش درون‌وزنی بدین خاطـر که نیما معتقد نبود که وزن را باید یکسـر کنار گذاشت بلکه می‌خواست به زعم خود موسیقی عروضی در شـعر را تغییر بدهد به همین جهت وزن قالبی و تثبیت‌شـده شعر سـنتی را شـکاند و آن را گاه طولانی‌تر و پلکانی کرد. از طـرف دیگر اگر نظم را نوعی قصه‌پردازی موزون بدانیم باید به وجه وصفی آن توجه کنیم. وجه وصفی چیزیسـت که نیما مکررا به آن اشـاره کرده است. با اینکه نیما سر آن داشت که نظم را به نثر نزدیک کند که خود این موضوع نخستین امری را که هدف می‌گیرد، همانا وزن اسـت، اما به خوبی از شعرهایش برمی‌آید که وزن را هیچگاه از شعر محو نکرد. و این نقطه عزیمت شعر شاملو از شعر نیماست.

شـاملو خود به این نکته واقف بود: «نیما در اثبات لزوم وزن به من نوشـته بود:«من خودم با زحمت به موضوع‌های شـعر خودم (که دیده‌اید چه بسا اول نثر آن را نوشته‌ام) وزن می‌دهم». به گفته شاملو این حرف، «اعتراف غم‌انگیزی» اسـت. به‌واقع این به‌اصطلاح اعتراف گویای این اسـت که تنش شـعر و نثر که برآمده از نوعی تنش بین سنت و مدرن‌شدن است یا به تعبیری تردید در سنت اما همچنان مدرن‌شدن ناشناخته ماندن برای سوژه، در نیما آنقدرها پیش نرفته بود که بتواند یکسره نثری بنویسـد و آن را شعر بخواند. شاملو این تنش بین شعر و نثر را که بر نزاع وزن سوار شده بود، به‌درستی پیش برد. به‌عبارتی، شاملو منطق حرکت را تا منتهاالیه مرزهایش جلو برد. و این تیزبینی شاملو از او شاعری یگانه ساخت. زبان شعری شاملو، زبان موسس است، بدین خاطر می‌توان زبان شعری او را زبان تأسیسی نامید. اما این زبان تأسیسی چیست؟

ظاهرا بحران بر سر «وزن» و «اوزان عروض» است. نیما این بحران را آغازید و شاملو توانست آن را به جایی برساند که ما می‌گوییم تعارض بین شعر و نثر یا تنش بین استعاره و مجاز. زبان تأسیسی محصول این تنش و تعارض است. نیما که این دعوا را راه انداخت اما هنوز نمی‌توانست منطق آن را ادامه دهد، چون همچنان به موزون‌بودن شعر پایبند بود. شاملو این منطق را ادامه داد و به‌همین‌دلیل او تنها کسی است که توانست سویه زبان تأسیسی را ابداع کند.

زبان تأسیسی با سبک متفاوت است؛ به‌واقع سبک در ذیل زبان تأسیسی شعر قرار می‌گیرد. ابتدا به لغتنامه دهخدا رجوع کنیم تا معنای سبک را روشن کنیم: «سبک در اصطلاح ادبیات عبارتست از روش خاص ادراک و بیان افکار بوسیله‌ی ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سـبک اثر ادبی وجهه‌ی خاص خود را از لحـاظ صورت و معنـی القاء می‌کند، ... بنابراین سـبک به معنی عام خود عبارتسـت از تحقق ادبی یک نوع ادراک در جهان کـه خصایص اصلی محول خویش (اثرمنظوم یا منثور) را مشخص می‌سازد».

این تعریف در بسـیاری از شاعران مهم معاصر صدق می‌کند. اخوان، فروغ، سپهری و قس‌علی‌هذا جملگی دارای سبک هستند و این سبک هم با جهان‌بینی آنها نسبت موثق دارد. اما چرا شاملو را در میان آنها نگنجاندیم؟ البته شاملو هم دارای سـبک اسـت؛ اما به نظر راقم، کار اصلی و مهم شاملو در سویه تأسیسی زبان شـعریش نهفته اسـت. حال این زبان تأسیسی به چه معناست؟ می‌دانیم که یاکوبسن دو رکن اصلی زبان را در استعاره (جانشینی یا تشبیه) و مجاز/مجاز مرسل (همنشینی یا مجاورت) برمی‌شمارد؛ و به نوعی گویای تعارض بین شعر و نثر است. رضا براهنی این مطلب را در کتاب «کیمیا و خاک» به طور فشرده چنین بیان می‌کند: «رومن یاکوبسن» زبانشناس روسی‌الاصل، دو قطب کلامی مختلف بـرای زبان ادبی تعیین می‌کند: «حرکت و رشـد یک کلام ممکن اسـت بر روی دو خط مختلف معنی‌شناسـی واقع شود: ممکن است یک موضوع به موضوع دیگر از طریق شـباهت آنها منتهی شـود، و یا از طریق مجاورت آنها با یکدیگر. طریق استعاری مناسب‌ترین اصطلاح برای مورد اول و طریق مجازی مناسب‌ترین اصطلاح برای نوع دوم است، بدلیل اینکه آنها فشرده‌ترین تجلی خود را به ترتیب در اسـتعاره و در مجاز می‌یابند». یاکوبسـن در ادامه این تقسیم‌بندی که اساس اولی را بر «شـباهت» و اسـاس دومی را بر «مجاورت» می‌داند، می‌نویسـد که ویژگی‌های سبکی شاعران و نویسندگان را برداشت آنان از این دو نوع کلام تعیین می‌کند».[2] براهنی در توضیح یاکوبسن می‌نویسد: «یاکوبسن به صراحت نمی‌گوید که استعاره زبان شعر است و مجاز زبان نثر، و به تأکید یادآور می‌شود که در شعر از هر دو مکانیسـم استفاده می‌شود و نویسنده برحسب سوابق فردی، اجتماعی و سـنتی از هر دو مکانیسم، یا از یکی بیشـتر و از دیگری کمتر، استفاده می‌کند، ولی از فحوای سـخنش چنین برمی‌آید که هرقدر به شـعر تغزلی، شعر ناب و نهضت‌هایی که بیشتر کشش به سوی تغزل و شعر ناب دارند، نزدیک می‌شویم حضور استعاره را قوی‌تر می‌بینیم، و هر قدر شعر حماسی، به رمان، به‌ویژه رمانی که با تصور و واقعیت‌گرایی نوشته شده باشد، نزدیک می‌شویم، با مجاز و کنایه و سلسله مراتب کلمات و کلام سروکار داریم».[3]

به‌این‌ترتیب، اسـتعاره را نزد شـعر و مجاز را نزد رمان باید جست. همچنین می‌دانیم شـاملو در گفت‌وگـوی مفصل خود بـا ناصر حریری (دربـاره هنر و ادبیات) از ابتدا تلاش می‌کند منظور خود را از شـعر بیان کند. او مکررا به تفاوت نظم‌بودن آثار فردوسی و نظامی و شعر تأکید می‌کند. شاملو، فی‌الواقع، آگاهانه یا ناخودآگاه، بر چیزی انگشـت می‌گذارد که ما می‌توانیم به تفاوت یا تنش بین مجاز و استعاره صورت‌بندی کنیم. در همین‌جاست که شاملو نامه نیما به خود را متذکر می‌شود: «نیما در اثبات لزوم وزن به من نوشته بود: «من خودم با زحمت به موضوع‌های شـعر خودم (که دیده‌اید چه بسـا اول نثر آن را نوشته‌ام) وزن می‌دهم». اعتراف غم‌انگیزی نیست؟».[4]

به زعم شـاملو، این حرف «دردناک» اسـت. یعنی شاعری مجبور باشد اول نثر بنویسـد و سپس آن را بدل به شعر کند. چنین اسـارتی کم از اسارات در قید وزن و قافیه عروض نیسـت. و باز همچنین به نقل از شاملو که: شعرای کهنه‌گرا وقتی شعرهای شاعران نو را می‌خواندند، می‌گفتند اینها خودشان نمی‌دانند، نثر می‌نویسـند اسمش را می‌گذارند شـعر؛ چون واجد اوزان عروض نبودند. غرض از بیان این نکات از میان حرف‌های شـاملو این اسـت که تنش بین شعر و نثر یا استعاره و مجاز، در آن دوره زیاد بوده است و با نوآوری‌های نیما در اوزان عروض، بحرانی آغاز شده بود که شعر چیست و چرا اینکه اگر شعری بدون وزن معمول نوشته می‌شد، از سوی شاعران نو نثر خوانده نمی‌شد.

اگر همه آنچه را گفته شـد کنار هم بنشـانیم به نکته‌ای برمی‌خوریم: ظاهرا بحران بر سـر «وزن» و «اوزان عروض» اسـت. نیما این بحران را آغازید و شاملو توانست آن را به‌طور ریشه‌ای و رادیکال به جایی برساند که ما می‌گوییم تعارض بین شـعر و نثر یا تنش بین استعاره و مجاز؛ به‌همین‌دلیل عنوان زبان تأسیسی را درخصوص شعر شاملو به‌کار می‌بریم. زبان تأسیسی محصول این تنش و تعارض اسـت. نیما که این دعوا را راه انداخت اما هنوز نمی‌توانسـت منطق آن را ادامه دهد، چون همچنان به موزون‌بودن شـعر پایبند بود. شـاملو این منطق را ادامه داد و به‌همین‌دلیل می‌گوییم او تنها کسی است که توانست سویه زبان تأسیسی را ابداع کند. شـاملو در همان گفت‌وگو، جهد فراوان می‌کند که تعاریفی از شعر، نظم و نثر بدهد (صص ۷۵ تا ۸۱). در نظر نخست چندان مهم نیست که محتوای این تعاریف چه هسـتند. آنچه اهمیت دارد، کلیت تنشی است که شاملو حامل آن بوده اسـت. حال به کتاب «هوای تازه» نظری بیندازیم. این کتاب شـعرهای ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۵ اسـت. پرواضح است که شاملو تنش بین شعر و نثر یا جانشینی و همنشـینی را به نمایش درآورده، با اجرای سبک‌های متنوع (نثر، شعر کوچه، گفتاری، مطنطن، فاخر، هجای نیمایی) که نشـانه‌های آنها در شـاعران بعدی و هم‌زمان خود او دیده می‌شود. شاملو با کشاندن منطق تنش شعر و نثر در زبان، زبانی را در شعر خود تأسیس کرد. و این نکته کاملا با سبک شعری متفاوت است کـه « ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر» اسـت و می‌توانیم در «هوای تازه» انواع آن را ببینیم. منظور این اسـت که کار شاملو را نباید به سبک‌داربودن او تقلیل داد. گذشـته از این، به قول خودش که معتقد به «وزن درونی در میان الفاظ» بود، شـاملو در غالب شعرهایش، به نوآوری‌ها و ترکیبات تازه در کلمات عنایت داشت. و عمیقا معتقد بود که شاعر می‌تواند زبان را توسعه دهد. به نظر راقم، آن زبان تأسیسی تالی بر این بر بخشی از دیدگاهش است و آن امکان زبان تأسیسـی او را توانمند کرد که به ترکیب‌سازی کلمات یا ایجاد چند سبک همت گمارد. ما نمی‌دانیم شـاملو نظریات یاکوبسـن را در زمان سرایش «هوای تازه» خوانده بود یا نه اما بدون تردید، شاملو خواسته یا ناخواسته، بر تنش زبانی دست گذاشته بود که تا آن زمان کسی به آن واقف نبود و بعد از او، این سد برداشته شده بود یا بهتر بگوییم این بار سـدی به اسم شاملو ساخته شده بود که سبک‌ها مثل آبراهه از آن بیرون می‌ریخت. براسـاس نثر شعرهای شاملو می‌توان مدعی بود که پیش از او کسی به این کار همت نگمارده بود. ضمن اینکه وجه انسان‌مدار و ستیزجوی شـاملو یعنی همان جهان‌بینی‌اش را نباید از یاد برد. شاید تنها کسی که انگشت روی تنش شعر و نثر گذاشت، هم‌زمان یا شاید کمی پیش‌تر از شاملو، تندرکیا بود کـه البته باید نظریات او را دوباره مرور کـرد اما بی‌تردید تندرکیا، نه جهان‌بینی و نه خلاقیت شعری شاملو داشت شاید به همین دلیل بود که توفیقی نداشـت. همچنین به لحـاظ تاریخی باید دید که آیا شـاملو، کتاب‌ها و نظریات تندرکیا را دیده بود یا نه. به هرتقدیر بعد از شاملو، شاعری سراغ نداریم که بتواند به این شـدت و بنیادی، روی زبان من‌حیث زبان اثرگذاری کند. و فراموش نکنیم که شـاملو چه تسـلطی بر ادبیات کوچه داشت، ضمن اینکه سبک غالب شعر خودش، بری از نثر کهن نبود. این هم وجه دیگری از تنشی است که حمل بر شعر شاملوسـت. او نه‌تنها از فرهنگ و ادبیات کوچه به نفع شعرش بهره‌برداری کرد بلکه در همان از دل سـنت ادبی قرن چهارمی نثری را مصادره به مطلوب کرد. خود چنین فراشـدی کاملا گویای این اسـت که شعر شاملو تا چه پایه تنش یک عصـر یا دوره از مردمی را در خود حمل می‌کند. یک نکته را هم ناگفته نگذاریم: شـاملو با آنکه منطق تنش شعر و نثر را ادامه داد و وزن را از شعر محو کرد اما وزن درونی را جایگزین آن کرد. وزن درونی به او امکان یادآوری چیزی می‌داد که از شعر سـنتی به‌جا مانده بود اما به نظر می‌آید در عین امکان پیشروی بیشتر را از او سلب می‌کرد. به‌این‌ترتیب باید به شاعر دیگری اشاره کنیم که تیر خلاص را بر این تنش هدف گرفت: احمدرضا احمدی؛ شـاید آخرین شاعریست که در رفع و رجوع این تنش کوشید.

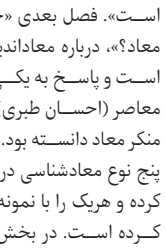
پی‌نوشت‌ها:

۱. فرهادپور، مراد. عقل افسرده (تأملاتی درباره تفکر مدرن). طرح نو. ۱۳۸۷. ص ۱۱۸.
۲. براهنی، رضا. کیمیا و خاک. مرغ آمین. ۱۳۶۸. صص ۱۲۵-۱۲۴.
۳. براهنی، رضا. کیمیا و خاک. مرغ آمین. ۱۳۶۸. صص ۱۲۸-۱۲۷.
۴. شاملو، احمد. گفت‌وگو از ناصر حریری. نشر بابل. ۱۳۷۲. ص ۶۵.

عطف کتاب

انقلاب حافظ

به‌تازگی چاپ دهـم کتاب «ذهن و زبان حافظ» بهاءالدین خرمشـاهی در انتشـارات ناهیـد منتشـر شـده اسـت. خرمشـاهی از حافظ‌پژوهان شناخته‌شـده چند دهه اخیر اسـت و تاکنـون چندین کتـاب و مقاله‌های بسـیاری درباره حافظ نوشـته است. «ذهن و زبان حافظ»، که اولین کتاب خرمشـاهی در حـوزه حافظ‌پژوهی به‌شمار می‌رود، در سال ۱۳۶۰ نوشته شد و در سـال ۱۳۶۱ توسـط نشر نو به‌چاپ رسید. سپس نشر البرز و بعد نشـر معین این کتاب را منتشر کردند و از آن پس تجدیدچاپ ویراسته دوم و سـوم آن را نشـر ناهید منتشر کرد. در ویراسـت سـوم کتاب مقاله‌های دیگری به کتاب اضافه شـده اسـت. خرمشاهی در بخشی از مقدمه چاپ هشـتم کتاب نوشته اسـت: «...چون تعداد مقالات بالا گرفت، کار مستحب معرفی آن‌ها را در این پیشـگفتار درز گرفتم که مایه ملال خاطر خوانندگان فرهیخته نشـود. همین‌قـدر عرض کنـم، بیـش از ۱۵ تصحیـح دیوان حافظ و شـرح شـعر او و کتاب‌های حافظ‌پژوهانـه در این اثـر مورد نقد و بررسـی قـرار گرفته اسـت. اغلب مقـالات دیگر هر یـک درباره وجهی از وجـوه هنـر یـا هنرمنـدی حافظ است... بعضی مقالات نیز به صورت و ساختار شـعر حافظ مربوط است، اصلی‌تر از همه قرآن و اسلوب هنری حافظ، که نظریه پاشـانی و استقلال ابیات غزل حافظ را طرح کرده اسـت و تکملـه‌اش انقـلاب حافظ در غزل است، دیگر دسـتورمندی در سبک و ساختار سـخن حافظ، اعجاز در ایهام و اختلافـات قرائـت.» خرمشـاهی در مقدمـه چاپ اول «ذهـن و زبان حافـظ»، توضیحاتـی دربـاره هفت فصـل کتـاب در چاپ اولـش داده بود. «اسـلوب هنر حافظ و قرآن»، به ایـن موضوع پرداخته که سـاختمان غزلهـای حافظ که ابیاتش بیشـتر از غـزل هر غزلسـرای دیگر اسـتقلال، یعنی تنوع و تباعد دارد، بیش از آنچه متاثر از سنت غزلسرایی فارسی باشد، متاثر از سـاختمان سـوره‌ها و آیات قرآن اسـت که قرآن‌شناسان از دیرباز به بی‌انسـجامی ظاهری آن اشـاره کرده‌انـد. در بخش دیگـر که «میل حافظ به گناه» نام دارد، کندوکاوی در سیر میل حافظ به می و معشوق شده اسـت. خرمشـاهی در این‌جا به این موضوع اشاره کرده که «حافظ مظهر روح اعتـدال و اعتـدال روح ایرانـی اسـت». فصل بعدی «حافظ و انکار معاد؟»، درباره معاداندیشـی حافظ اسـت و پاسـخ به یکـی از محققان معاصر (احسـان طبری) که حافظ را منکر معاد دانسـته بود. خرمشـاهی پنج نوع معادشناسی در حافظ سراغ کرده و هریک را با نمونه‌هایی مطرح کـرده اسـت. در بخش «ایجـاز در ایهام»، یکی از ظریف‌ترین گوشه‌های هنر زبانی حافظ تشـریح شده است. در اینجا به این موضوع اشاره شده که زبان حافظ اوج پختگـی و پروردگی زبان شعر فارسی در پایان قرن هشتم -وبه‌بعد- است و حافظ غزل فارسی را بـه اوجی دیگر که «معراج ظرائف لفظی» نامیده شـده رسـانده است. فصل دیگر کتاب بـا عنوان «اختلاف قرآت» نیز مربوط به قرائت دوگانه یا چندگونه‌خوانـدن یک کلمه یا عبارت اسـت و در اصـل مقولـه‌ای جدا از اختلاف نسخ است.

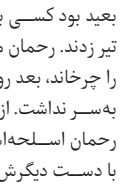


ذهن و زبان حافظ

بهاءالدین خرمشاهی
چاپ دهم
نشر ناهید

اثاث جنگ - ۶

فلاسک



احمد غلامی

رحمـان از این کار لـذت می‌برد. تکیه می‌داد به گونی‌های سـنگر و دسـتش را می‌گذاشـت روی زانو و منتظر می‌ماند. رگ‌های آبی‌اش از سـاعد به بالا کم‌رنگ می‌شـد. نزدیک مچ رگ‌هایش کلفت و آبی‌تر بود. یکی از رگ‌ها تاب خوش‌تراشـی داشت، پیچ می‌خورد و روی مچ و رگ‌های دیگر کشیده می‌شد روی ساعد، آنجا که قرینه آرنجش بود. جایی که بارها سوزن سرم زده بود. نوک تیز سوزن که فرو می‌رفت توی پوسـت و رگش، سـوزش ملایمی هم آزارش می‌داد و هم سر کیفش می‌آورد. پرستار گفت: «درد داشت؟» خندید و گفت: «نه!» می‌خواست بگوید دردش را دوست دارد، نگفت. یک پشه آمد نشست همان‌جا که سرم می‌زد. سعی کرد دستش را تکان ندهد. با کوچک‌ترین تکان پشه می‌ترسید و فرار می‌کرد. پشه تکان نمی‌خورد، اینکه همه‌چیز مهیا بود به شـکش انداخت. اما چندثانیه‌ای که گذشـت به غریزه‌اش اعتماد کرد و آرام نیشش را فرو کرد توی پوست دست. رحمان دستش لرزید، ترسـید پشـه پرواز کند. اما این اتفاق نیفتاد. پشه سرگرم خوردن شد. این لحظه را خیلی دوست داشـت. می‌توانست خون خودش را توی تن موجود دیگری ببیند. پشـه خون را می‌مکید، یک قطره خون قوت امروزش بود. دم پشـه سرخ شد. سرخ شـفاف. رحمان از اینکه خون خودش را توی دم پشـه می‌دید احساس شعف می‌کرد. هم‌سنگرش گفـت: «دیوونه‌ای تو!» جوابش را نداده بـود. و او باز ادامه داده بود: «اگه مریض شـدی و تب مالاریا گرفتی چـی؟» رحمان گفت: «کدوم مالاریا! اگه قرار بود مریض شـوم تا حالا شده بودم.» راست می‌گفت، بارها این کار را کرده بود. می‌نشسـت و انتظار می‌کشید تا پشه‌ای بیاید و خونش را بمکد. رحمان گفت: «روزیِ این‌ها توی این بروبیابان دست ما افتاده!» هم‌سـنگری‌اش کوتاه نیامد. گفت: «وقتی خوابیم هر کاری دوسـت دارند با ما می‌کنند.» پشه دمش که پر شد با کاهلی از جایش پر ید. خمپاره‌ای پشـت خاکریز زدند. صدای فریـادی آمد: «رحمان... هـوی... سـالمی؟» رحمـان جوابـش را نـداد. اگر جـواب می‌داد، می‌فهمیدند پست نگهبانی را رها کرده و خزیده توی سایه‌سار و خنکی سنگر خودش. بعد نگران شد که الان برای سرکشی به‌سراغش بیایند. اسـلحه‌اش را برداشت و از در سـنگر بیرون رفت و خزید توی سنگر دیده‌بانی و زل زد به روبه‌رو. روبه‌رو دشـتی صاف بود و هرم گرم مثل موج‌هـای دود از لای بوته‌ها بالا می‌رفت. بوته‌ها زیر گرمای سـوزان خورشـید سوخته و به رنگ خاک درآمده بودند. کلاه‌آهنی را که گوشه سـنگر بود، برداشت و روی سرش گذاشت. این کلاه‌آهنی ماه‌ها گوشه سنگر نگهبانی افتاده بود. آن را سرش گذاشت. روی سرش لق می‌زد. آن را برداشـت و بند چرم‌هایش را کشید تا آستر آن تنگ‌تر شود و کلاه روی سـرش لق نزند. کلاه‌آهنی را روی سرش گذاشت و نشست روی جعبه مهمات و با سـرنیزه‌اش افتاد به جان دیوارهای سنگر دیده‌بان که با جعبه خالی مهمات سـاخته شـده بود. اول سـوراخ ریزی روی دیـواره جعبه کند. بعد نوک نیزه‌اش را توی آن چرخاند تا سـوراخ را گشـادتر کند. نوک تیز و فولادی سـرنیزه انگار تـوی کره فرو می‌رفت. سـوراخ گشاد و گشادتر شـد. چند تا تیر از روبه‌رو به‌طرف خاکریز آنها شـلیک شـد. رحمان نفهمید کدام طرف را می‌زنند. سـرنیزه را توی غلاف گذاشـت و زانو زد زمین و بـا دوربین به جلو زل زد. حالا بوته‌ها را واضح‌تر می‌دید. سـنگرهای خاکریز دشمن وضوح بیشتری داشت. دوربین را به‌شـکل نیم‌دایره می‌چرخاند تا چیزی از دسـتش در نرود. خودش هم می‌دانست کارش الکی است. در این گرما و در این وضوح بعید بود کسـی به کله‌اش بزند برای شناسایی جلو بیاید. دوباره چند تیر زدند. رحمان مبدأ گلوله‌ها را تشـخیص نداد. با کنجکاوی دوربین را چرخاند، بعد روی یک سـرباز عراقی متوقف شـد. سرباز کلاه‌آهنی به‌سـر نداشت. از حرکات دست و سـرش معلوم بود سیگار می‌کشد. رحمان اسـلحه‌اش را برداشـت و لوله آن را روی گونی‌ها گذاشت و با دسـت دیگرش دوربین را جلوی چشم‌هایش نگاه داشت. روی لبه سـنگر فلاسـک آب بود. رحمان اسـلحه‌اش را به طرف فلاسک آب چرخاند تا آن را با گلوله سـوراخ کند. گلوله‌ها را پی‌درپی شلیک کرد. هیچ‌کدام به فلاسک نخوردند. رحمان باز شلیک کرد که سرباز جرئت نکند سرش را بالا بیاورد. حالا سوراخ‌کردن فلاسک برایش جدی شده بود. اما سـرباز در یک‌لحظه از جایش بلند شد و فلاسک را با خودش توی سـنگر کشید و پشـت گونی‌ها پنهان شد. رحمان با دوربین زل زد به سـنگر و با مشت کوبید روی گونی. دیگر چیزی معلوم نبود. صدای رگباری از روبه‌رو آمد. رحمان نفهمید گلوله‌ها از کدام سمت می‌آیند. هرچه بود از سـنگری که او زیر نظرش داشـت نبود. حوصله‌اش سر رفـت. دوباره نشسـت روی جعبه مهمات و با سـرنیزه افتاد به جان سـوراخ تا گشـادترش کند. کَند و کَند تا اینکه خاک توی جعبه از دل جعبه بیرون ریخت. زل زد به خاکی که فرو می‌ریخت. کف دستش را گرفت زیر خاک و مشـتش پر از خاک شد. بعد آن را پاشید بیرون سنگر و دستش را با شـلوارش پاک کرد. ریزش خاک بند آمد. دیگر چیزی از پسـتش نمانده بود. نفس عمیقی کشـید. دوربین را دوباره برداشت و دشـت را زیر نظر گرفت. در دومین چرخش دوربین، سـرباز عراقی را دید که نیم‌خیز شـده و فلاسک آب را باز سر جایش گذاشته. رحمان با خودش گفت حالت را می‌گیرم. با یک دسـت اسـلحه را برداشت و با دسـت دیگر دوربین و فلاسک را به رگبار بست. اما گلوله‌ها به فلاسک نمی‌خوردند. سرباز از سوراخ سنگر پارچه‌ای سبزرنگ بیرون آورده بود و تکان مـی‌داد. همین رحمان را جری‌تر می‌کرد. باز رگبار بسـت. اما فلاسک از سـر جایش تکان نمی‌خورد. خشاب بعدی را که گذاشت و اسلحه را مسلح کرد کسی فریاد زد. صدای سرگروهبان را شناخت که فریاد می‌زد: «آفتاب تو مخت زده عوضی! یک گلوله دیگر شلیک کنی، تنبیهت می‌کنم!» رحمان اسـلحه را زمین گذاشـت. با دوربین چشم دوخت به سـنگر روبه‌رو. سرباز عراقی هنوز پارچه سبز را تکان می‌داد و فلاسـک سر جایش بود. رحمان نوک اسلحه را گذاشت روی گونی و این بار بدون دوربین فلاسک را نشانه گرفت، بعد دوربین را روی چشم گذاشت و شـلیک کرد. فلاسک سوراخ‌سوراخ شـد. رحمان فریاد زد: «زدمش، زدمش!» سر