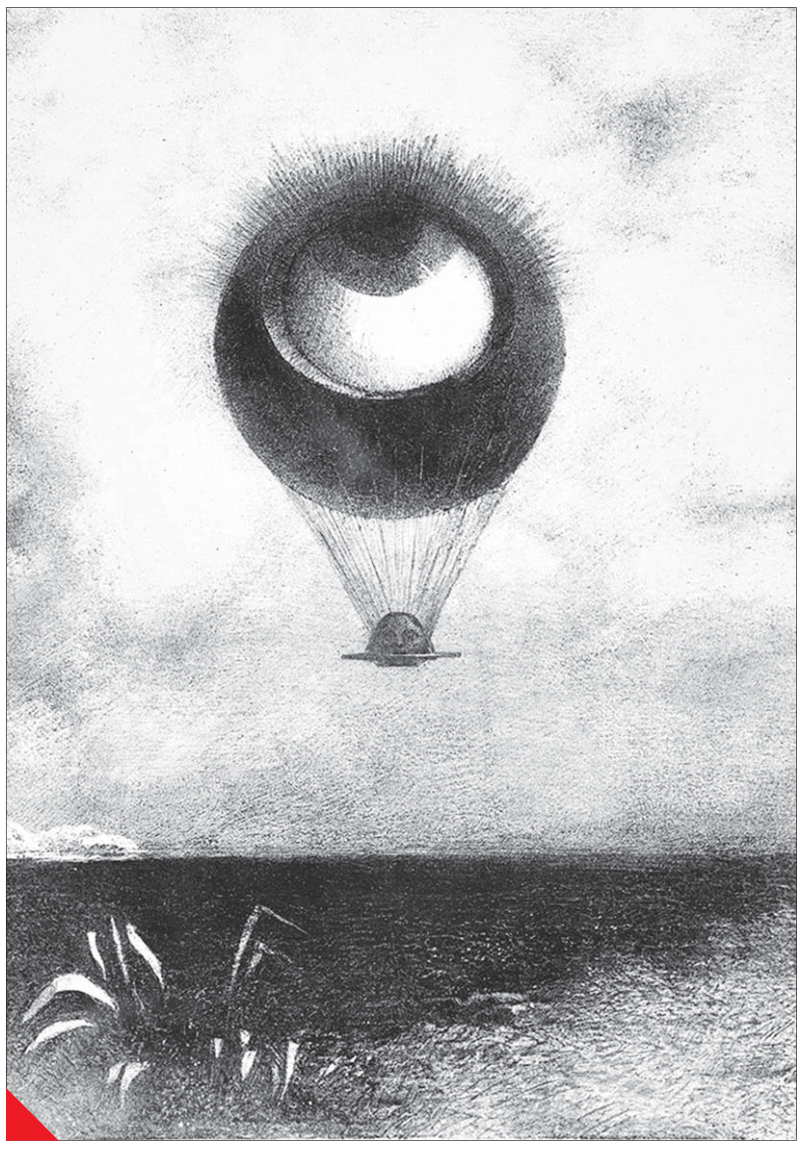
شیما بهره‌مند



اثری از اودیلن ردون

بازخوانی دو مقاله انتقادی[1] و نسبت آن با شعرِ اخیر ما

مُرده سرخوش

۱ «در روزگاری چنین بی‌روح، اصلا چرا باید شاعر بود»، پرسشِ تراژیک هولدرلین بر ماهیت تاریخی «شعر» تأکید می‌کند. آنچه هولدرلین «بی‌روحی روزگار» می‌خواند وجه تاریخی شعر را افشا می‌کند، همان وجهی که شاعرانِ مدرن را به شک انداخت و به جست‌وجو در معنا و طرز شعر تازه فراخواند. «شک هولدرلین مقدمه تردیدها و کنکاش‌های بی‌انتهای بودلر و یقین شاعرانه مالارمه در مورد ناممکن‌بودن شعر بود.» بی‌تردید تناقضات مدرنیسم و بازتاب آن در شعر یعنی ماهیت متناقض تجربه شعری در عصر جدید، این پرسش را برای هولدرلین و شاعران مدرن پیش کشید و آن را به مسئله‌ای بدل کرد که در تمام شعرهای این دوران تجلی پیدا کرد. از این بود که بحران شعر مدرن یا ناممکنی آن حتا، مضمون بنیادی شعرِ سمبولیست‌ها شد. شاعران منتسب به این مکتب و چهره‌های مطرح آن، بودلر و مالارمه و رمبو با مکاشفه‌ای شاعرانه، هر یک به قدر خود در حل معمای بحرانِ شعر ایده‌ای؛ طرحی درانداختند. سنت‌شکنی و نوآوری‌های زیباشناختی و برساختن زبانِ نو و صورت‌بندی تازه از دوگانه‌های تاریخی و کلیشه‌ای هم‌چون واقعیت و معنا، طبیعت و فرهنگ و دیگر، ازجمله پاسخ‌های این شاعران به بحران شعر مدرن بود. آنان ابتدا با درک مقتضیات و چرخش‌های گفتمانی زمانه‌شان به طرح «مسئله» پرداختند و برای درک این تناقضات ناگزیر به مواجهه و رویارویی با مظاهر آن شدند و به نقد و حتا نفی مدرنیسم نیز رسیدند. چنان‌که در مقاله «تناقضات مدرنیسم: نقدی بر مقاله اریش هلر» نوشته مراد فرهادپور از قولِ مایکل هامبورگر، منقد و شاعر و مترجم معاصر آمده است «سمبولیسم در آن واحد بیانگر تجلی و نفی مدرنیسم است و به‌همین‌دلیل باید آن را مهمترین نماینده مدرنیسم و دیالکتیک درونی آن دانست، دیالکتیکی که مدرنیسم را به نفی خود وامی‌دارد و از این طریق پویایی تاریخی فرهنگ و جامعه مدرن را تحقق می‌بخشد.» در نظر هامبورگر دلیل اینکه سمبولیست‌ها هنوز هم دست‌کم در ساحت شعر اهمیت بسیار دارند، همین رویکرد آنان به مسائل و مصائب متناقض مدرنیسم بوده است. در این ایده خود تا حدی پیش می‌رود که شاعران مدرن را بزرگ‌ترین «خصم مدرنیسم» می‌خواند. «سمبولیسم در آن واحد بیانگر تجلی و نفی مدرنیسم و دیالکتیک درونی آن است، دیالکتیکی که مدرنیسم را به نفی خود وامی‌دارد.» تمام بحث و حدیث‌ها اما، از مقاله‌ای آغاز می‌شود که اریش هلر درباره ورطه شعر مدرن نوشته است و در آن بحران شعر نو را به تفصیل برمی‌رسد و آن را ماحصل جدایی واقعیت از معنا می‌داند. او از «نفرینی پابرجا» سخن می‌گوید که تا قرن‌های بعد بر زندگی و آثار شاعران و هنرمندان سایه افکند و «سراب واقعیت» را تکرار کرد. در نظر هلر، هرگاه سمبول و واقعیت مقاصدی مغایر هم داشته باشند، سخن‌گفتن بدون ابهام و تناقض ناممکن می‌شود. «سمبول، خانه و مأوای خویش را در جهان واقعی از دست داد و جهان واقعی نیز خود را با سمبول بیگانه ساخت» و بدین منوال هنر و شعر مدرن، رو به زوال رفت. جالب آن‌که هلر نیز هم‌چون هامبورگر پای هولدرلین را به میان می‌کشد، چنان‌چه هامبورگر برای رد آرای هلر پرسشِ هولدرلین را طرح می‌کند، هلر نیز برای شرح عقایدش به هولدرلین ارجاع می‌دهد. «به‌گفته هولدرلین هرجا هوشیاری‌ات تو را ترک کند، همان‌جا نیز مرز الهام توست. شاعر بزرگ هرگز از خود بیخود نمی‌شود.» هلر مخاطبان خود را به تعمق در معنای این جملات، شعرهای هولدرلین و آن‌گاه یادآوری سرنوشت هولدرلین فرامی‌خواند، تا از سه پرده یک تراژدی سخن بگوید، که البته فقط تراژدی هولدرلین نیست بلکه تراژدی جهانی است که «واقعیت هوشیار خود را در فراسوی هوشیاری شاعر تجربه کرده است.» شاعری که بر «هوشیاری شعر» تأکید داشت، خود چنان با جهان بیگانه شد، که تا مدت‌ها به‌دلیل بحران‌های روحی گاه‌به‌گاه بستری می‌شد و بعدها نیز یکسر عقل خود را از دست داد و سالیان آخر عمر را در تاریکی جنون سَر کرد. هلر این سرنوشت را قرینه‌ای بر شکست یا ورطه شعر مدرن می‌گیرد و با به‌عاریت‌گرفتن ایده‌هایی از ارسطو و دیگر آرای فلاسفه در باب شعر، تجربه و واقعیت، به این گزاره می‌رسد که «شعر عنصر خلاقی را که در ذات تجربه نهفته است، تشدید کرده و آن را پرورش می‌دهد. زیرا مفهوم حقیقی تجربه همان ساختن و پرداختن معنا است، نه دریافت تأثرات حسی.» او شعر را سردمدار معناساز تجربه می‌خواند و بر ابهام و پیچیدگی شعر مدرن می‌تازد و آن را ناشی از این حقیقت می‌داند که سمبول‌ها یا واقعیات پذیرفته‌شده همگانی از زندگی و شعر ما رخت بربسته است. هلر برای این ادعای خود شعری از الیوت را شاهد می‌آورد: «...کلمات پیچ می‌خورند،/ ترک برمی‌دارند و می‌شکنند؛ به زیر بار،/ به زیر فشار، می‌لغزند، سر می‌خورند،/ تلف می‌شوند،/ از بی‌دقتی می‌پوسند...» با این مقدمه هلر انسان عصر خود را به اندیشیدن در باب مسائل شعر مدرن دعوت می‌کند، مسائلی که در نظر او شعر در آنها با دیگر هنرها شریک خواهد شد. اما با تمام این مصائب، شعر در تعریف هلر همواره و در تمام دوران‌ها «چیزی جز اثبات و تأیید قدر و ارزش جهان، زندگی و تجربه بشری نیست.» نسخه تجویزی هلر برای وضعیت اخیر شعر نیز چیزی جز روی‌آوردن به «سادگی» نیست. این نظراتِ خیرخواهانه هلر اما در مقاله‌ای که مراد فرهادپور با احضار آرای هامبورگر در نقد آن نوشته است، روی دیگر خود را نشان می‌دهد. همان وجهی که ازقضا می‌توان آن را مصادره‌به‌مطلوب کرد و برای ترسیم وضعیت شعر اخیر ایران به‌کار گرفت.

۲ فشرده کلام هلر را از منظر انتقادی می‌توان در یک عبارت جای داد: «جدایی واقعیت از معنا بحران شعر مدرن را رقم زده است»، ایده‌ای که فرهادپور مرکز ثقل نقد خود قرار می‌دهد. هلر ظهور واقعیتِ بی‌معنا یا معنای غیرواقعی را نتیجه این جدایی می‌خواند، آنچه ایجاد هر رابطه و پیوندی میان واقعیت و شعر، یا زندگی و هنر را ناممکن کرده است. این مقاله نشان می‌دهد که چطور هلر برمبنای همین پیش‌فرض و توصیف کلی به قضاوت وضعیت شعر و هنر مدرن، شاعران و مکاتب ادبی می‌نشیند و بیش از همه سمبولیست‌ها را نشانه می‌رود. سرآخر شاعرانی چون اشتفان گئورگه و ریلکه از داوری او سربلند بیرون می‌آیند و الیوت نیز با ارفاق مورد قبول واقع می‌شود، اما دیگر شاعران مدرنِ مطرح به اتهام دورشدن از واقعیت و ساختن جهان شاعرانه غیرواقعی و ازبین‌بردن سادگی زبانی شعر، در جایگاه متهم می‌نشینند و چه‌بسا محکوم می‌شوند. این مقاله برخورد هلر با مسئله مدرنیسم را برخوردی غیردرونی، کلی‌گرا و انتزاعی و به‌غایت غیرهنری می‌خواند و نشان می‌دهد مواجهه هلر با شعر مدرن تا چه حد جزمی و محافظه‌کارانه و درنهایت ارتجاعی است. این برخورد تا حد بسیاری یادآور ایده‌های لوکاچِ پیر با هنر مدرن است که دیدگاهی محافظه‌کارانه داشت و در پایان عمر قضاوت‌هایش لحن و ماهیتی کشیش‌مآبانه به خود گرفته بود. «برای مثال انتقاد وی از کافکا و ستایشش از توماس مان، هر دو در مقایسه با تیزبینی و حساسیت دیالکتیکی آثار جوانی‌اش براستی مأیوس‌کننده است و حق مطلب را نه در مورد کافکا و نه حتی در مورد مان بیان نمی‌کند.» البته این مقاله از اینکه لوکاچ را در کنار هلر و ناقدان محافظه‌کار فرهنگی دیگر چون برک و کارلایل قرار دهد، سر باز می‌زند و تنها از شباهت هلر با لوکاچ پیر سخن می‌گوید.

اما نقطه تلاقی برخورد هلر با مخالفان یا منتقدانش کجاست؟ هلر به‌رغم نکته‌سنجی‌ها و تسلط تاریخی و فلسفی‌اش، توان مواجهه یا درک همه‌جانبه مدرنیسم را ندارد. او چندان توجهی هم به حقیقت ذاتی مدرنیسم که همانا تناقضات و دیالکتیک درونی آن است، ندارد. درست خلافِ متفکرانی چون آدورنو و بنیامین که برآنند تا «تناقضات مدرنیسم را از خلال تجلیات انضمامی آن» آشکار سازند. متفکران اخیر فرم را به‌منزله رسوب محتوا می‌شناسند و بر شکل یا فرم و نقد درونی اشکال انضمامی تأکید دارند. حال آن‌که شعر در نظر هلر «یعنی ایده‌ها و ایده‌ها یعنی شعر». این تعریف کمابیش جزمی و یکسویه نشان از ندیدگرفتن اهمیت فرم است. این تعریف و تلقی از شعر، تا حد بسیاری فاصله و خط فارق «شعر» و «نثر» را از میان برمی‌دارد و چنان‌که هامبورگر می‌نویسد «پیشداوری کسانی را تأیید می‌کند که می‌پندارند شعر صرفا شکل زیبای بیان چیزهایی است که می‌توانند به نثر بیان شوند.» جز این، غالب هنرمندان مدرن نیز بر اهمیت فُرم در هنر مدرن تأکید داشته‌اند.

کمی از شعر دور شویم و به‌سیاق هلر وضعیت شعر را به هنرهای دیگر نیز سرایت دهیم؛ پیتر بروک در مقاله‌ای با عنوان «آشپز و ایده» از بدگمانی خود نسبت به کلمه «ایده» می‌نویسد، کلمه‌ای که این روزها رواجِ بسیار یافته است. در نظر او این مفهوم، جانشینِ آن چیزهایی شده است که در ساخت و خلقِ اثر هنری ضرورت دارد. «و به جای آن‌ها، ایده صرفا محض خاطر ایده خلق می‌شود؛ به‌منزله بیانیه‌ای نظری که خود منجر به بیانیه‌ها و بحث‌های روشنفکرانه تالی آن ایده می‌شود.» در نظر بروک آنچه در این میان از دست می‌رود تنها مشتی از کلمات نیست بلکه ازبین‌رفتنِ چیزهایی است که از طریق تجربه به‌دست می‌آید و فکر و احساس را توأمان به چالش می‌کشد و به‌واسطه یک تنش درونی به یک «فرم» یا شکلی از اجرا در تئاتر بدل می‌شود. به «نقدی بر مقاله اریش هلر» برگردیم. مؤلف روی دیگرِ سکه «تأکید بر رابطه ضروری معنا با شعر» را، «جدی‌گرفتن مسئله فرم و زبان و تنش‌های برخاسته از آن» می‌داند که از شروط اصلی درک بحران معنا و ورطه شعر مدرن است. چنان‌که از این نقدها برمی‌آید، تأکید بیش از حدِ هلر و امثال او بر «معنا» نه‌تنها بحران شعر مدرن را مرتفع نمی‌کند که از قضا نشانگرِ غفلت از واقعیاتی است که خود دَم از ندیدگرفتن آن از سوی شاعران می‌زنند: تناقضات مدرنیسم و تنش درونی آن در شعر. زیرا کلمات خود باید حامل معنایی باشند، وگرنه جز مهملات یا پرت‌وپلاهایی نخواهند بود. کلمات قبل از آن معنایی که شاعر می‌خواهد به آنها ببخشد، خود از معنا برخوردارند. هامبورگر از برکهارت نقل می‌کند که «زبان در ذات خود به‌منزله یک ابزار اجتماعی باید جنبه‌ای عرفی داشته باشد و به‌نحوی مصنوعی هرج‌ومرج و آشوب تجارب بشری را نظم بخشد، به برخی از آنها اجازه بیان‌شدن دهد و برخی دیگر را از آن محروم سازد.» هامبورگر در توافق با نظرات برکهارت، نشان می‌دهد که «زبان» ضرورتا تجربه بشری را تحریف، و در شعر و نثر، هرگونه حرکت به‌سوی تجرید تام را منع می‌کند. برای هامبورگر «تحول دیالکتیکی شعر مدرن استوار بر مجموعه‌ای از تنش‌های تاریخی است که مضامین اصلی، گرهگاه‌ها و خودآگاهی و ماهیت مدرن آن را شکل می‌بخشد.» بنابراین درک و نقد مدرنیسم به‌منزله معایب فرهنگی و اخلاقی، نتیجه‌ای جز تفسیر جزمی از شعر و هنر مدرن نخواهد داشت، که برعکس، بر ماهیت حقیقی مدرنیسم نیز پرده خواهد انداخت. پس راهِ چاره تن‌دادن به سودای مدرنیسم و مواجهه با تناقضات آن است و پیش‌رفتن تا انتهای منطق شکست، همان راهی که بکت و کافکا یا بودلر و الیوت رفتند و هلر و همفکرانش با برچسب‌هایی چون نهیلیسم، پوچی، تکرار و سرانجام شکست ارتباط و تباهی زبان، در مقام انکار آن برآمدند. حال آن‌که همین «بی‌معنایی»، «تکرار» و «شکست ارتباط»، مضامین محوری آثار بکت‌اند و نشانگر «تلاشی بامعنا برای ایجاد ارتباط زبانی.» اما شعر مدرن و خلاقیت شاعران آن که تا هنوز می‌توانند پیشنهادی برای شعر معاصر داشته باشند، در چارچوب مفهومی هلر با عنوان «فرایند تخریب واقعیت» نامگذاری شده‌اند. او معتقد است با هر دستاورد جدید در شعر، جهان واقعی فقیر و فقیرتر می‌شود و به این منوال جهان واقعی ارزش خود را به‌کلی از دست می‌دهد. اما واقعیات تاریخی جهان مدرن نیز نشانگر قطب‌های متضاد است. «شاعران سمبولیست بحران‌های جامعه مدرن را به‌منزله تناقضات درونی شعر تجربه کرده‌اند. این امر حقیقتی بس مهم را آشکار می‌سازد: در عصر جدید، مدرنیسم تنها شکل حقیقی رئالیسم است.» اما هنوز هم بحث بر سر دوگانه‌های کلیشه‌ای «هنر متعهد» و «هنر ناب» است. تقابل این دو بر غالب نقدونظراتی از این دست سایه انداخته است. طرفداران هنر متعهد، معتقدند هنر ناب چیزی جز سرگرمی عبث نیست و هواخواهانِ هنر ناب نیز بر این باورند که هنرِ ناب معافیت خود را از هرگونه نبرد اجتماعی و موجود اعلام کرده، به توهم دامن می‌زند. تنش میان این دو قطب نیز منشأ حیات هنر مدرن است، و جداسری این دو از عواملی که خلاقیت هنری را در روزگار ما ناممکن خواهد کرد.

۳ هلر راهِ مقابله با بیماری مدرنیسم را پناه‌بردن به سادگی شعری می‌دانست، و از مفهوم گنگ و مبهم «رئالیسم شعری» سخن می‌گفت. اما از آنچه در نقدِ هلر آمد، از قضا شاعران مدرن، رئالیست‌ترین شاعران بوده‌اند، زیرا به‌جای سرپوش گذاشتن بر تناقضات موجود در واقعیت، بر آن شدند تا به پرسشِ هولدرلین پاسخی درخور داده، واقعیت را در شعر تجربه کنند. چه آن‌که هر نوع درز گرفتن واقعیت «از رئالیسم سوسیالیستی گرفته تا پوزیتیویسم غربی و رئالیسم شعری مورد علاقه هلر، حاصلی جز نفی کامل واقعگرایی تاریخی در پی ندارد.» با اندکی مسامحه می‌توان از نسبت مدلِ هلر با وضعیت شعر اخیر ما سخن گفت. مواجهه دو طیف در شعر اخیر ما دست‌کم شاید به دهه هفتاد برگردد که دو طیف با تأکید به زبان و دیگری با روی‌آوردن به سادگی دو عنوانِ شعر زبان و شعر ساده را تبیین کردند. بعدها خیلِ مشتاقان به این دو طیف هر روز بیشتر از تنش موجود بین این دو نگرش شعری دور شدند و با دیدِ یکسویه یکی از دو راهِ ساده‌نویسی یا شعر زبان را در پیش گرفتند، بدون آن‌که بر مسئله‌ای از سنخِ پرسش هولدرلین تأمل کنند. یکی جانبِ هنر ناب را گرفت، از زبان سخن گفت و از فرم. دیگری از سادگی و رئالیسمی که بنا بود متعهد باشد. هر دو اما رفته‌رفته از وجه تاریخی تهی شدند و جز اشاراتی فهرست‌وار به وقایع تاریخی یا مرثیه‌سرایی برای اتفاقی در برهه‌ای از تاریخ راه به جایی نبردند. اینک در میانه دهه نَود، با خیل شاعران و انبوه مجموعه‌شعرهایی مواجهیم که به‌گواهِ ناشران چندان مخاطبی ندارند و به‌اصطلاح نمی‌فروشند، و از سوی دیگر با چند شاعر مطرح، پرفروش و اصطلاحا «همه‌خوان» که به بازنمایی اتفاقات روز در شعرهاشان می‌پردازند و از حق نگذریم چند شعری با ترکیبات بدیع و مضامین نو نیز به‌دست داده‌اند. اما گفتمان مسلط به نظر می‌رسد در برابر پرسشِ هولدرلینی -البته اگر هنوز و برای ما پرسشی از ضرورت شاعری در کار باشد- به راهِ هلر رفته و بدین‌ترتیب با انبوه ارجاعاتِ به‌ظاهر سیاسی و اجتماعی در شعرها، نتیجه‌ای جز مواجهه غیرتاریخی و واپس‌نگر به هنر مدرن دربر نداشته است. با پذیرش دربست یا رد کامل تقابل هنر و واقعیت، نوعی «کیش شاعرانه» شکل می‌گیرد که یا به ایجاد نوعی فرمالیسم سترون می‌رسد، یا به تحریف سرشت خلاقه هنر و محدودکردن توان انتقادی هنر. باور به تنشِ میان واقعیت و شعر، توان انتقادی هنر و فاصله دیالکتیکی هنر از واقعیت، راه را برای برساختنِ «واقعیت دیگر» باز می‌گذارد، همان اتفاقی که شاید وظیفه هنر، خاصه ادبیات در هر فرم آن باشد. و این ورطه‌ای است خطرناک که از سر گذراندن آن، دست‌کم برای شاعران مدرن چون بودلر و هولدرلین و الیوت، «فصلی از دوزخ» بوده است چنان‌که برای برخی از شاعران مدرن ما، از نیما تا نصرت رحمانی و براهنی و شاملو و سپانلو و دیگران که هر یک گذاری دردناک را در این مسیر تجربه کرده‌اند. شاید اینکه فصلی دیگر برای شعر ما فرا رسیده است، در نگاهی به مجموعه‌شعرهای مورد اقبالِ گفتمان مسلط شعری، حکایتِ همان دید خیرخواهانه و موعظه‌گرِ هلر است که در پی پیوند زندگی با شعر بود، پیوندی که با انکار واقعیات پسِ پشت همین زندگی، به نسخه‌ای چون «رئالیسم شعری» هلر می‌رسد که می‌خواهد تمام تضادها را در خود حل کند و از این‌رو یا شعری سرشار از پیش‌پاافتاده‌ترین تجربیات روزمره به‌دست می‌دهد یا شعری برای همه روزگاران، که هیچ نسبتی با واقعیات تاریخی زمانه‌اش ندارد. شعری برای همه دوران‌ها، همان نسخه تجویزی خیرخواهانی چون هلر است برای شعر ما، نسخه‌ای که شعر را از هرگونه جوهره سیاسی و انتقادی دور یا تهی می‌کند، چه‌بسا که در ظاهر داعیه اشاره به وقایع سیاسی روز را داشته باشد. مانند همان سیاهه‌ای که قرارها، صورتحساب‌ها و کارهای روزانه را در آن‌ها می‌نویسیم یا روزشمارهایی که به وقایع تاریخی اشاره دارند و به‌کارِ رصدکردن تعطیلات رسمی و برنامه‌ریزی برای آن می‌آید، یا نوشتن متنی ژورنالیستی درباره تولد یا مرگِ چهره‌ای تاریخی. طنین ایده هلر جز شعرها در انواع‌واقسام بیانیه‌ها و آثار چاپ‌شده اخیر نیز مشهود است. زبان ساده و مؤثر و خوانش‌پذیری برای طیف گسترده مخاطبان، از مواردِ اقبال یا انتخاب دفترشعرهای اخیراند. دست‌کم در این مورد حق با هلر بود؛ شاعری که از هوشیاری شعر می‌گفت، خود به جنون رسید، بودلر در شعر معروف خود، «مرده سرخوش»[2] خود به پیشباز مرگِ درنرسیده می‌رود و «از گور بیزار و از وصیت‌نامه متنفر» مادام که زنده است به «زاغان جهان» فراخوان می‌دهد، «تا تکه‌تکه بخراشند لاشه گندیده» او را. او از پسِ کنکاشی طاقت‌فرسا در امکان‌پذیری شعر مدرن، خود را «مرده آزاد و سرخوش» می‌خواند: «مرده‌ای میان مردگان». شاید وقت آن رسیده باشد که پرسش هولدرلین را دوباره پیش بکشیم، تا شاید شک او چنان‌که در شاعرانی بزرگ چون بودلر و مالارمه مؤثر افتاد، برای شاعران وطنی ما نیز به کار آید.

پی‌نوشت‌ها:

۱. «ورطه شعر مدرن» نوشته اریش هلر و «تناقضات مدرنیسم» نوشته مراد فرهادپور، کتاب شاعران، نشر روشنگران

۲. جنون هشیاری، گزیده‌ای از «گل‌های بدی» بودلر، داریوش شایگان، نشر نظر

عطف

این شرح درد

پارسا شهری: مثنوی «بانگ نی»، اثر معروف هوشنگ ابتهاج منتشر شد. این خبری است که قریب به یک دهه پیش نیز منتشر شد. شعرهایی که ه.ا. سایه در سال‌های دهه پنجاه و شصت سروده بود و سالیانی دراز در انتظار چاپ بود، یک دهه پیش چاپ شد اما از توزیع باز ماند تا امروز که سرانجام در قالب کتاب پشت ویترین کتابفروشی‌ها نشست. مثنوی بانگ نی چنین آغاز می‌شود: «باز بانگی از نیستان می‌رسد/ غم به دادِ غم‌پرستان می‌رسد/ بشنوید این شرح هجران، بشنوید/ با نیِ نالنده همدستان شوید/ بی‌شما این نای نالان بی‌نواست/ این نواها از نفس‌های شماست/ آن نفس کآتش برانگیزد ز آب/ آن نفس کآتش از و آمد به تاب/ آن نفس کز این شبِ نومیدوار/ برگشاید خنده خورشیدوار/ آن نفس کز شوقِ شورانگیزِ وی/ بردمد از جانِ نی صد های و هی.../ نی مدد می‌خواهد از ما ای نفس/ هان به فریادِ دلِ تنگش برس/ سال‌ها ناگفته ماند این شرح درد/ دردمندی خوش نفس سر بر نکرد...» شرحِ درد ابتهاج اما نه مرثیه‌وار، که با شوری برانگیزاننده همراه است، شوری که از پسِ ترسیم فضای پرفرازونشیبِ دو دهه‌ای که شعرها در آن سروده شدند، پیداست. ابتدای کتاب خود حدیث دیگری است. داستانِ سرودن «بانگ نی» هم شاید از همین یک صفحه دست‌نویس آغاز شده باشد. عکسی از صفحه نخست «مثنوی معنوی» چاپ‌شده به‌سالِ ۱۳۱۴، به سایه تقدیم شده. «سایه جان بیاد ششم اسفند»، در شرح آن نیز آمده است: «هدیه مرتضی کیوان برای روز تولد سایه». بعد دست‌خط سایه که با سوزنی ته‌گرد به این صفحه الصاق شده: «بانگ نی با یادِ عزیز مرتضی کیوان، اسفند سال ۱۳۸۵». اما مثنوی صدوسی‌ودو صفحه‌ای سایه تا آخر با همان شور پیش می‌رود. «باش تا فریاد بردارد بلند/ جانِ خونبارِ جهان دردمند/ همنوا کن بانگ خود با بانگ ما/ تا جهان را پُر کند شش دانگ ما/ دست دستِ ماست امروز ای وطن/ متحد کن دست‌ها، این دست من!/ حاجت از نامردمان جُستن خطاست/ کارسازِ حاجتِ ما دست ماست...» در بخش آخر سایه به‌طور مشخص به دیدار صاحب «مثنوی معنوی» می‌رود و مثنوی مولانا را فرامی‌خواند. «ای نیِ محزون کجایی؟ سوختیم/ تیره شد آیینه‌ای کافروختیم/ آه از آن آتش که ما در خود زدیم/.../ نی حدیثِ حسرت و حرمان ماست/ نی دوای دردِ بی‌درمان ماست/ نی خبر دارد از آن باران که ریخت/ آشیانِ لک‌لکی از هم گسیخت/ نی خبر دارد از ان گم‌کرده جفت/ آهوی کوهی که جز در خون نخفت/ نی خبر دارد ز اشک پهلوان/ دشنه در پهلوی سهرابِ جوان/ نی خبر دارد از آن مردانِ مرد/ خون‌شان گلگونه رخسارِ زرد/ نی خبر دارد ز درد اشتیاق/ سینه‌های شرحه شرحه از فراق/ بشنو از نی چون حکایت می‌کند/ از جدایی‌ها شکایت می‌کند...»

«بانگ نی» جز چند حکایت اشاره‌شده، ماجرای دیگری نیز داشت. ابتهاج هم‌زمان با انتشار این کتاب، گفت که در جریان انتشار کتاب نبوده، اما اینک مجوز گرفته و یکباره درآمده است. «این کتاب شعر بلندی است که سال‌ها قبل نوشته‌ام و طی سال‌ها اضافاتی هم داشته. ولی در این چند سال اجازه چاپ پیدا نکرده و همین‌طور مانده بود. اگر عمری باقی بود شعر را کامل‌تر می‌کنم.»

بانگ نی

ه.ا.سایه

نشر کارنامه

ادامه از صفحه ۱۰

کهنسالی و دومین ظهور

ییتز در این شعر که به‌صورتی تمثیلی فضای پس از جنگ جهانی اول اروپا را توضیح می‌دهد، از تصویرهای مسیحی مکاشفه‌ای[32] (یا آخرالزمانی؟) استفاده کرده است. این تصویرها با میراث[33] ییتز پیوند نزدیک دارند. مدرنیست‌ها این شعر را چون نوعی مرثیه‌سرایی به‌روش الیوت برای سقوط تمدن اروپایی می‌خوانند، اما منتقدان بعدتر خاطرنشان کرده‌اند که شعر نظریه‌های مکاشفه‌گرانه باطنی[34] ییتز را بیان می‌کند، و از این‌رو بیان ذهنی است که در سال‌های ۱۸۹۰ شکل گرفته است.

دور زنان و دوزنان در مارپیچی[35] که هردم گسترده‌تر می‌شود
قوش شکاری قادر به شنیدن قوش‌بان نیست؛
چیزها از هم می‌گسلند؛ کانون دوام نمی‌آورد؛
آشوب محض بر جهان رها شده،
موج تاریک از خون رها شده، و هرجا
آئین معصومیت خاموش شده است؛
بهترین‌ها بی‌بهره از هر اعتقاد و بدترین‌ها
از شور شهوانی سرشارند.

اینجا ییتز ایده‌هایش از مارپیچ ـ دور تکرارشونده به‌طول ۲۰۰۰ سال ـ را ترکیب می‌کند. او نخستین‌بار این ایده را در نوشته‌ای با عنوان «رؤیا» منتشر کرد که هرج‌ومرجی را که می‌بایستی حدود ۲۰۰۰ سال پس از تولد مسیح ایجاد می‌شد، پیش‌بینی می‌کرد. مارپیچ تصویر جهانی است که به‌سمت بیرون از خود می‌چرخد، تا آنجا که از یادآوری اصل خود ناتوان خواهد ماند. این نگرانی‌ها مدلول آسیب‌های اروپایی در حال جنگ و صنعتی‌شدن و نظامی‌شدن در مقیاسی جهانی است.

بنابر بعضی تفسیرها، «جانور وحشی» ارجاعی است به طبقه‌های مسلط سنتی اروپا که قادر به صیانت از فرهنگ سنتی اروپا، در برابر جنبش‌های توده‌ای مادی‌گرا، نبودند. سطرهای پایانی به این باور ییتز ارجاع می‌دهند که تاریخ دوره‌ای[36] است و عصری که ییتز در آن می‌زیسته پایان دوره‌ای است که با ظهور مسیحیت آغاز شده است. البته تفسیر خوشبینانه‌تر این است که ییتز امکان تولد دوباره هر مسیحی را باز می‌گذارد، زیرا هیچ «جانور وحشی خشنی» نمی‌تواند به‌سوی بیت‌اللحم پا کشد تا به‌سادگی متولد شود: «و کدام جانور وحشی خشنی که سرانجام ساعتش فرا خواهد رسید،/ به‌سوی بیت‌اللحم پا می‌کشد تا متولد شود؟»

این شعر تحول ییتز را به مرحله پایانی نشان می‌دهد که در آن به نقش شاعر در پایان یک دوره تاریخی می‌اندیشد. او به درون‌مایه‌های نخستینش درباره باطن‌گرایی، درون‌گرایی، پرسش درباره خود، اخلاق، و میراث بازمی‌گردد که می‌توان در مجموعه‌اش با عنوان «برج» دید.

پی‌نوشت‌ها:

۱. اشاره به جنگ ترموپیل در ۴۸۰ پیش از میلاد بین ایران و یونان

۲. اشاره به جنگ‌هایی که پرسونای شعر می‌پندارد اگر در آن‌ها شرکت کرده بود، پاداش می‌گرفت.

3. Antwerp 4. Brussels
5. Mr. Silvero
6. Limoges 7. Hakagawa
8. Titians 9. Madame de Tornquist
10. Fraulein von Kulp

۱۱. شخصیت‌های مرموز بیگانه ای که شبح‌وار در ذهن پرسونا برمی‌خیزند و وارثان ویرانی‌اند

12. De Bailhache (تبردار)
13. Fresca 14. Mrs. Cammel 15. Belle Isle

۱۶. Horn انگار نام قلعه ای اشرافی است

۱۷. عنوان شعر: به آمدن (یا ظهور) دوم مسیح اشاره دارد. (انجیل متا، باب ۲۴). اما ییتز از طریق بازی کلامی، آن را به تکرار دایره‌وار آنچه پیش‌تر اتفاق افتاده است، یعنی وقوع دوباره‌ی تولد، تبدیل کرده و برخلاف عقیده‌ی عمومی، به صورت حادثه‌ای فجیع (تولد جانور وحشی) تصویر کرده است. ییتز رابطه‌ی میان دوره‌های تاریخی (و نیز میان عناصر ذهنی یا عاطفی از یک‌سو و اندیشمندانه یا عینی از سوی دیگر) را با شکلی از دو مخروط درهم‌رفته نشان داد، به طوری که رأس هریک مرکز قاعده آن دیگری را لمس کند.

18. William Butler Yeats

۱۹. قوش شکاری قادر به شنیدن قوش‌بان نیست: قوش دایره‌ی پروازش را هردم وسیع‌تر می‌کند، تا آنجا که صدای قوش‌بان به او نمی‌رسد. استعاره‌ای برای تمدن حاضر که با رسیدن پایان دوران، طی حرکتی مارپیچی به سوی قاعده‌ی مخروط حرکت می‌کند.

۲۰. آشوب ... موج تاریک از خون: بدون شک ییتز به جنگ جهانی اول، انقلاب روسیه، و مسائل ایرلند می‌اندیشیده است.

۲۱. روح جهان: بنا به نوشته‌ی ییتز، در یادداشتی بر شعری دیگر، «مخزن همگانی انگاره‌ها که دیگر دارای هیچ شخصیت یا ذهنیتی نیست». او به وجود خاطره‌ای بزرگ یا مخزن انگاره‌ها که در دسترس همگان است، باور داشت.

۲۲. هیئتی با تن شیر و کله‌ی انسان: به نظر می‌رسد که ییتز ایده‌ی این موجود ابوالهول‌مانند را از تجربه‌های پیشینش در علم خفیه (cult) گرفته باشد. او در خودزندگی‌نامه‌هایش از زمانی می‌گوید که تکه مقوائی با نمادی جادوئی در دست داشته است: «در برابر من تصویرهایی ذهنی و غیرقابل کنترل ظهور کردند: بیابانی و غول (titan) سیاهی که با دو دست خود را از میان توده‌ای از ویرانه‌های کهن بالا می‌کشید». بعدها از مشاهده‌ی مکرر تصویری از «جانوری برنجین بال» که به خنده و نابودی سرمستانه پیوندش داده، نوشته است و گفته که آن را در «دومین ظهور» توصیف کرده ست.

۲۳. بیست قرن: دو هزار سال دوران مسیحیت.

24. Thermopylae

۲۵. Seneca درام نویس، فیلسوف و سیاست‌مدار رومی و مشاور نرون

26. issue
27. Post-structuralist Readings of English Poetry (Richard Machin,Christopher Norris)
28. Mallarmé 29. cogito
30. negativity 31. The Dial
32. apocalyptic

۳۳. legacy منظور نظریه‌های باطنی ییتز است (زیرنویس شماره ۷)

34. apocalyptic mystical theories

۳۵. Gyre گردش دایره، حلقه، چرخ‌زدن. من مارپیچ را ترجیح دادم، هرچند نمی‌دانم تا چه حد درست است. برای اطلاع از نظریه‌ی ییتز از لینک زیر استفاده کنید:
http://www.yeatsvision.com/geometry.html

36. cyclical