جان دل شعر

نگاهی چند به شعر اسماعیل خویی

گزینه و ویراستهٔ
صمصام کشفی

بنیاد اسماعیل خویی

The Esmail Khoi Foundation

به‌مناسبت

گنگره‌ی بزرگ‌داشت دکتر اسماعیل خویی

هشتم اردیبهشت ۱۳۸۱

آتلانتا ـ جورجیا

- جانِ دلِ شعر (مجموعه‌ی مقاله)
- نگاهی چند به شعر اسماعیل خویی
- گزینه و ویراسته‌ی: صمصام کشفی
- چاپ دوم ـ نشر الکترونیکی بهمن ۱۳۸۴ (January 2006)، نشر پرسا، واشینگتن دی‌سی
- چاپ نخست: اردیبهشت۱۳۸۱ (April 2002) انتشارات بنیاد خویی، آتلانتا، جورجیا

همه ی حقوق این اثر محفوظ و مخصوص نویسنده‌گان مقاله‌هاست.
این اثر برابر قوانین بین المللی به ثبت رسیده است و استفاده از آن
تنها با ذکرِ مأخذ مجاز است .

ISBN: 0-9719903-0-1

جانِ دلِ شعر

نگاهی چند به شعر اسماعیل خویی

گزینه و ویراسته ی
صمصام کشفی

پیش کشِ

تلاش‌گران راه آزادی‌ی بی‌حد و حصرِ اندیشه و بیان

یک پنجره‌ست شاعر
شاعر کسی‌ست که می‌پرسد
و سخت می‌ترسد :
و از همین روست
که رو به‌آفتاب
می‌نشیند؛
و هرچه‌هست،
حتّـا،
آن مخملِ سیاه را نیز
بازیچه‌یی به‌دستِ رنگرزِ آفتاب
می‌بیند؛
و،مثلِ آفتاب‌پرستی هشیار،
درمخملِ سیاهی‌ی شب حل می‌شود :
یعنی‌که، درسپیده‌ی فرجام،
به‌آفتاب بدل می‌شود .
. . . . .

اسماعیل خویی
(بریده یی از شعرِ با آسمان)

فهرست

درآمد		۹
شاعری و وسوسه‌ی سخن وری	دکتر ماشاء الله آجودانی	۱۳
درون دوزخ بی‌درکجا	دکتر عباس آزادیان	۲۹
شعر و شعار و شعور	بهرام بهرامی	۳۶
علم و عرفان مُدرن در شعر	منصور پرهیزگار (پویان)	۴۰
کرانه های شـــعـــر	دکتر احمد کریمی حکاک / دکتر مایکل بیـرد / پیمان وهاب زاده	۵۵
اسماعیل خویی: شاعرِ شدن‌های مدام و فرآیندهای ناتمام	دکتر احمد کریمی حکاک	۷۲
شعر خویی : تب و تابی فراتر از برانگیخته‌گی	منصور خاکسار	۹۰
شعر یعنی نگاه کردن و شعر اسماعیل نگاه می‌کُند	نسیم خاکسار	۹۶
غایتِ اشیاء: نوعی دیدن	دکتر یدالله رؤیایی	۱۰۶
بحران در شعر خویی	دکتر رضا قنادان	۱۰۸

جایی همین نزدیکی...، در قابی از نگاه	ساسان قهرمان	۱۴۵
نوعی برداشت از نوعی تعریف	صمصام کشفی	۱۵۳
در مدخلِ بیدرکجا	صمصام کشفی	۱۶۷
خویی، اندیشمندی پویا	دکتر محمود گودرزی	۱۷۴
مستی در شعر اسماعیل خویی	مجید نفیسی	۱۸۷
جدال با مدّعی‌ی ثانی	سعید یوسف	۱۹۷
شرکت دادن مخاطب در فرآیندِ سُرایش	سعید یوسف	۲۱۵
Edges of Poetry : Review	Dr. Erik Nakjavani	233
Outlandia : Introduction	Dr. Erik Nakjavani	246

درآمد

برای سخن آغازین، از دوست دانشورم دکتر احمد کریمی حکاک وام می-گیرم که: دکتر اسماعیل خویی در تاریخ شعر معاصر پارسی حضوری دارد ماندنی و اثر گذار. ایرانیان تبعیدی و مهاجر عصر امروز با خویی‌ی شاعر تجربه‌های مشترکی دارند. خویی با ما و ما با خویی ، با هم به خارج از ایران پرتاب شده‌ایم. در نسلِ ما شعر مهاجرت و تبعید پارسی با خویی جان می گیرد و از او ادامه می یابد. آن چه این شاعر به شعر مهاجرت داده است حاصل بیست سال تجربه ی شعری او پیش از پرتاب شدن ما ــ ایرانیان ــ به آن سوی مرز است .

باور من این است که ادبیات ما در این سوی ، میان خودمان هم، غریب مانده است . بخش بزرگی از این " غریب مانده گی " از ماست که برماست. ما ، بر خلاف همه ی شعارهایی که در مورد گفت و شنید می دهیم، خود را از آن به دور نگاه داشته‌ایم. با نقد و بررسی آشنا نشده ایم . اگر هم به نقدِ کاری نشسته ایم گشاده رو نبوده ایم . یا از روی بی انصافی هوار کشیده ایم و از هم دور شده ایم یا چنان بی تفاوت از کنار کارهای یک دیگر گذشته ایم که انگار نه انگار ما همه از یک ریشه برآمده ایم. یا جز پیش پای خود هیچ ندیده ایم. یا آن گونه به دور دست نگاه کرده ایم که با اندک دست اندازی سکندری خورده ایم. اگر به هم مهرورزیده ایم به دوست بازی و محفل گرایی متهم شده ایم . اگر به هم اخم کرده ایم کارمان به گریبان گیری و ، گاه ، سیلی زدن کشیده است.

بیگانه‌گی با گفت و شنید ما را ازهم دور و دورتر می کند. نخست از فرهنگ درون کشورمان و بعد ، در جایی که هستیم ، از خودمان. این گرفتاری ریشه در یک بیماری‌ی قدیمی دارد که فرهنگ ما دیرزمانی‌ست مبتلای آن است و همین موجب شده که انسان‌ها در فرهنگ و در نتیجه در ادبیات که رکن اصلی فرهنگ ماست به دو گروهِ تک گوینده‌گان و شنونده‌گان پذیرنده تقسیم‌بندی شوند. یعنی جامعه‌یی که در آن ارتباط دوسویه کم‌رنگ است. فرد

یا گوینده و فرمان‌فرماست ویا شنونده و سریه‌زیر . درد آنگاه جان‌کاه‌تر می‌شود که عارضه‌ی تک گویی و نپرسیدن به ادبیاتِ معاصر نیز رخنه می‌کند و کسانی که به آن اعتراض می‌کنند چوب تکفیرمی‌خورند. یکی از روشن ترین پی‌آمد های این بیماری ، یک بعدی نگریستن است. خوبِ خوب یا بدِ بد. آموخته نشدن به جمع و تفریق کردن. ریز و درشت کردن ندانستن و آن چه را در دیدرس و مورد بررسی است را با چشمِ قهر نگریستن. دور شدن، دور شدن و ندیدن.

من به عنوان کوچک ترین عضو جامعه ی فرهنگی‌ی پارسی زبانِ" بی در کجا " نشین حس می‌کنم باید برای گشودن باب گفت و شنید از جایی شروع کرد. من با کمک به نشرِ بیش ترِ نقد و بررسی کارنامه ی اسماعیل خویی گامی بر می‌دارم با این باور که بهترین راه بزرگ داشت یک شاعر بررسی‌ی آثار اوست. این اندک ، توان من است در گشودنِ درِ گفت و شنید و هم سپاس من است از حضور شاعری ارجمند در تاریخ شعر امروز پارسی . باشد تا درهای دیگری گشوده شوند تا بشناسیم و بشناسانیم. بشناسانیم و بشناسیم

باری ؛

طرح " شناخت نامه ی اسماعیل خویی " مدت هاست که گوشه یی از ذهنم را مشغول کرده است. فکر می کنم اوایل سال ۱۹۹۸ بود که به این صرافت افتادم. قرار داشتم (و فکر می کردم می توانم) که کار را تا سال ۲۰۰۰ به پایان برسانم . دست انداز های بسیاری جلوی پای زنده‌گیم پدید آمدند. از همه مهم تر سنگینی‌ی برنامه‌ی کاریم بود. تا این که به پیش‌نهاد دوستی که شرایط مرا و هم عشق مرا به این کار درک کرده بود ، تصمیم گرفتم که طرح شناخت نامه را در چند مرحله به اجرا درآورم. برای مثال در مرحله‌ی نخست گزیده‌یی از مقاله‌هایی را که دیگران در مورد شعر اسماعیل خویی نوشته شده اند ـ با توجه به امکاناتم در دفتری جمع شوند و در مرحله یا مراحل بعدی کار کامل تر شود. فکر خوبی بود. برآن شدم.

بی‌تردید این نوشته ها همه ی آن چه در باره ی خویی و شعر دکتر اسماعیل خویی نوشته شده نیستند. آن چه در پیش رو دارید را از بین مقاله هایی که در مورد او نوشته شده و برای من امکان دست رسی به آن ها و جود داشته (زیرِ واژه ی دست رسی را خط می کشم تا انگشت گذاشته باشم به محدودیت هایم) برگزیده ام و در این راستا تلاش شده که : نگاه های متفاوت برگزیده شوند تا گرایش فکری خاصی به این مجموعه سایه نیافکند . امیدوار آن که در مرحله ی بعدی این مجموعه کامل تر شود.

. . . و اما چند اشاره ی لازم :

قرار بود تا مقاله های آگاهانه ی پرفسور اریک نخجوانی که یکی از استادان دانشور دانش گاه پیتزبرگ در ایالت پنسیلوانیا ست به عنوان نمونه‌یی از نقد پژوهش گرانه‌ی ادبی در این مجموعه آورده شود. در جریان ترجمه‌ی متن، مترجم به این باور رسید که جون مرجعِ پرفسور نخجوانی ترجمه ی شعرهای خویی بوده ونه اصل فارسی‌ی آن، در نتیجه بخشی از مقایسه ها و ارجاعات متن ، پس از ترجمه ، دقت و نکته سنجی‌ی مورد نظر نویسنده را به خواننده-ی فارسی زبان منتقل نخواهد کرد. بنابراین، تا خواننده‌گان نوشته‌های کارشناسانه‌ی دکتر نخجوانی بی نصیب نمانده باشند ، تصمیم براین شد که بررسی‌های ارزش‌مند ایشان به زبان اصلی، انگلیسی، در پایان این مجموعه آورده شوند.

دیگر ، تا ناسپاسی نکرده باشم باید از عزیزانی که برای این مجموعه مطلب تازه نوشته یا مطالبی را که پیش از این نوشته بودند در اخـتیارم گداشتند سپاس گزار باشم : آقایان بهرام بهرامی ، نسیم خاکسار، منصور خاکسار، دکتر رضا قنادان ، ساسان قهرمان ، پرفسور اریک نخجوانی ، مجید نفیسی و سعید یوسف. دست های مهربان تان را می فشارم.

دو دیگر ، از دوست نازنینم حسن زرهی که با مهربانی ذاتیش آرشیو نشریه‌ی شهروند را در اختیارم گذاشت صمیمانه سپاس‌گزاری می‌کنم . بیش از نیمی از مقاله هایی که در این دفتر آمده، پیش از این در شهروند چاپ شده اند. حسن جان دستت درد نکند . . . برای تأکید همین جا اضافه کنم که مقاله های آقایان: دکتر آجودانی، دکتر آزادیان ، پرهیزگار، دکتر کریمی حکاک، دکتر رؤیایی و دکتر گودرزی ویکی از مقاله های سعید یوسف را مدیون آرشیو شهروند هستم .

سه دیگر آن که باید سپاس گوی دوستان مهربانم نیاز سلیمی، دکتر سیاوش عبقری ، ساسان قهرمان، سعید وکیلی و سعید یوسف باشم که هم‌دلی ، راه-نمایی‌ها ، تلاش‌ها وهم کاری‌های صمیمانه‌شان کمک حالم بود. دستتان درد نکند

. . . و دو تأکید و یک پوزش :

- مقاله ها به ترتیب حروف اول نام فامیل نویسنده گان آن ها آورده شده اند.
- شیوه ی نگارش نویسنده ی هر متن (نقطه گذاری، نشانه گذاری و پاراگراف بندی ها) تا جایی که محدودیت نرم افزاری که برای واژه زنی به کار رفته اجازه می داده حفظ شده است.
- می‌دانم که در این گردآمده کاستی‌ها بسیارند. امیدوارم این کاستی ها را بر من ببخشایید.

صمصام کشفی
نوروز ۱۳۸۱ ـ گیدرز برگ مریلند،

ماشاءالله آجودانی

شاعری و وسوسه‌ی سخنوری

خویی، اسماعیل: کارنامه اسماعیل خویی، (شعر)، کتاب نخست، هفت دفتر، چاپ اول، سوئد، ۱۳۷۰، ناشر: نشر باران، ۶۹۴ صفحه.

کتاب، مجموعه‌ی هفت دفتر شعر اسماعیل خویی است که براساس ترتیب سال انتشار گردآوری و منتشر شده است. تاریخ و محل سرایش بسیاری از شعرها نیز مشخص است، (آخرین شعر تاریخ ۱۳۵۲ را دارد) و این کمک بزرگی است به خواننده که سیر تحول شعر خویی را براساس سال‌های سرایش آن‌ها دنبال کند. "بیتاب" نخستین دفتر شعر خویی که در ۱۳۳۵ منتشر شده است در این مجموعه نیامده است. شاعر عمداً از آوردن دومین دفتر شعر چاپ نشده‌اش در این مجموعه خودداری کرده است. با وجود این حذف‌ها، در مجموع هفت دفتر شعر این کتاب همه پست و بلند و افت‌وخیز کار خویی را تا پایان سرایش شعرهای این مجموعه به خوبی به نمایش می‌گذارد.

از چند نمونه شعری که از سال‌های ۳۵ ، ۳۶، ۳۷ و ۳۸ انتخاب شده و در دفتر "از صدای سخنِ عشق" آمده است به خوبی می‌توان دریافت که از همان آغاز با شاعری سروکار داریم که مسئله‌ی زبان و به کارگیری شگردهای تازه در زبان شعر و تسلط بر زبان برای او اهمیت خاصی دارد:

نه دست آن که چوخارت به دامن آویزم / نـه پای آن که ز دامت چو باد بگریزم / نیـازمندم و خاموشمانِ شرم و شکیب / نگـاه کـن به نگـاه شکایـت آمیزم / (غزل دوم ــ نهم آبان ۳۷)

و یا نگاه کنید به غزل منسجم و زیبایی که با این بیت آغاز می‌شود:
شیرینی لبان تو فرهادی آورد / دلخواهی آنقدر که غمت شادی آورد / (غزل سوم مرداد ۳۸)

دلمشغولی در بکارگیری شگردهای زبانی و بخصوص شگردهای زبانی شعر خراسانی را در همان نخستین دفتر کتاب:"بر خنگِ راهوارِ زمین" به وضوح می‌توان دید. شاید یکی از دلایلی که خویی بیش از هر شاعر دیگری، از نخستین سال‌های شاعری تحت‌تأثیر شیوه‌ی سخن‌پردازی اخوان قرار گرفت و آن هیمنه و شکوهِ زبانِ اخوان را در شعر خود بازتاباند، همین دلمشغولی و شیفتگی او به زبان‌آوری در شعر باشد. ویژگی‌ای که من از آن به نوعی فرمالیسم در زبان یاد می‌کنم، امری که دغدغه‌ی آن همچنان در پاره‌ای از شعرهای خویی به صورتی مزاحم حضور دارد و گاه او را از زبان طبیعی و صمیمی شعرش ــ که کمی بعد درباره‌ی آن سخن می‌گویم ــ دور می‌دارد.

اما مهم‌ترین ویژگی این زبان، زبان سخنوری چیست؟

نمونه‌های عالی‌ای که بیشتر "فخامت" زبان فارسی را در سخنوری به نمایش می‌گذارند، نمونه‌هایی هستند که باید آن‌ها را در قصاید فارسی جست و نه فی‌المثل در غزل فارسی. و این امر طبیعی نیز هست. زبان قصیده زبانی توضیحی و توصیفی است. زبانی است بیشتر اندیشیده شده که بیش از هر چیزی با آگاهی و دانش ما، آگاهی و دانش ما نسبت به زبان، سر و کار دارد تا با دنیای عاطفه و تخیل برخاسته از تجربیات عاطفی شاعرانه. از لحاظ شکل نیز، شکل طولی قصیده فضای بیشتری برای به میدان درآوردن ظرایف سخنوری دارد تا شکل طولی غزل که غالباً از ۷ــ۹ بیت و مطابق سنت از ۱۴ بیت تجاوز نمی‌کند.

اگر دنیای غزل‌های مولوی و حافظ و حتی سعدی، دنیای تجربه لحظه‌های عاطفی بیشتر شاعرانه است، دنیای قصاید خاقانی و انوری و حتی دنیای قصاید منوچهری و فرخی نیز بیشتر دنیای سخنوری و عرصه‌های تجلی "فخامت" و ظرائف زبان فارسی است تا دنیای تجربه‌های شاعرانه.

و اگر در درون همین "دنیاها" با همین ملاک به جستجو بپردازیم به تجربه‌ی تازه و متفاوت دیگری دست می‌یابیم. در دنیای قصیده، اگر قصیده‌های منوچهری را با قصاید انوری مقایسه کنیم این تفاوت بیشتر آشکار می‌شود. آنچه قصاید منوچهری را از لحاظ ارزش‌های شعری و نه سخنوری بر قصاید انوری برتری می‌دهد، نزدیک شدن اوست به دنیای تجربه‌های شاعرانه و آنچه انوری را از چنین دنیایی دور می‌کند، محصور ماندن اوست در دنیای تجربه‌های زبانی و فخامت‌های زبانی. به عبارت دیگر ویژگی‌های شعری قصاید منوچهری بیشتر از ویژگی‌های شعری قصاید انوری است و منوچهری "شاعرتر" از انوری فاضل و ادیب و سخنور است.

حال مقایسه کنید دنیای غزلیات مولوی را با قصاید خاقانی. اینجا یعنی در غزلیات مولوی گاه شور و شوق و تجربه‌ی دنیای عاطفی شاعرانه تا بدان‌مایه است که ضوابط غزل کلاسیک از دست نهاده می‌شود: مثلاً قافیه در آن‌ها به شکل سنتی به کار برده نمی‌شود و یا از حوزه‌ی زبان غیرادبی و عامیانه، بسیاری واژگان و تعبیرات به حیطه‌ی شعر او راه می‌یابد. و تعبیرات دست‌فرسوده‌ی شعر فارسی در بستر تخیل و عاطفه‌ی او، گسترش مفهومی می‌یابند و بار عاطفی تازه‌تری می‌گیرند. چرا که او با خون خود به شعر رنگ می‌دهد: "خون چو می‌جوشد منش از شعر رنگی می‌دهم". پس فخامت زبان و تنها شگردهای به‌کارگیری استادانه‌ی آن نیست که مولوی را به سوی شعر می‌کشاند. او جان آتش‌گرفته‌ای است که در درون خود "تلقین‌گرِ" شعری دارد که به فرمان او به سوی شعر رانده می‌شود: "ای که درون جان من تلقین شعرم می‌کنی"...

اما در خاقانی آنچه که بیشتر اهمیت دارد، همین شگردهای استادانه در بکارگیری زبان و در یک کلمه سخنوری است: ارائه‌ی کاری در نهایت فخامت و استواری از لحاظ زبان. در شعر او چندان با جوش و خروش شاعرانه و با تجربه‌های عاطفی شعری سر و کار نداریم. اگر تجربه و نوآوری‌ای هست در شیوه‌ی ارائه‌ی زبان و ارائه‌ی هرچه استادانه‌تر زبان است. تجربه‌ی شاعرانه در شعر او در سطح، سطحِ زبان شکل می‌گیرد و نه در عمق و در درونِ شعر.

به همین جهت با شرح استادانه‌ی شعر شاعرانی چون خاقانی و انوری و بازگشودن مشکلات لفظی زبان و اشارات و تلمیحات آن، می‌توان بر تمام هستی شعر اینان دست یافت. اما تنها از این راه یعنی با شرح مشکلات لفظی و کلامی نمی‌توان به جان تجربه‌های عاشقانه‌ی مولانا دست یافت. زلال تجربه‌ی مولوی را باید با شعر او نوشید، تجربه و حس کرد، زلال تجربه‌ای که ممکن است به هیچ زبانی قابل برگرداندن نباشد. به همین جهت من از سال‌ها پیش اعتقاد داشته‌ام که کار تدریس قصاید خاقانی و انوری با همه‌ی مشکلاتش آسان‌تر از کار تدریس غزلیات مولوی است. در مولوی باید به دنیای تو در توی تجربه‌ی شاعر راه یافت. با آن زیست و بهره‌هایی از آن را جزو جان کرد تا بتوان در تجربه‌ی شاعر سهیم شد و آنگاه از تجربه‌ی او سخن گفت. و تازه این بدان معنی نیست که همه‌ی تجربه او را بتوان دریافت. به همین دلیل راه تعبیر و تفسیر گشوده می‌شود. و هستی شعر در تجربه‌های متفاوت گسترش می‌یابد و هرکس به تجربه‌ای یا بهتر بگویم به تعبیر و تفسیری دست می‌یابد. حال آنکه تماماً نمی‌توان قصیده‌ای را نشان داد که به طور یک‌دست از چنین ویژگی‌هایی برخوردار باشد.

ممکن است در ابیاتی از قصیده‌ای با تجربه‌های شاعرانه گسترش‌پذیر و تفسیرپذیر سروکار داشته باشیم. اما چنین ویژگی‌ای در قصیده کلیت ندارد. چرا که در قصیده، زبان وسیله‌ای است در خدمت سخنوری. و در آن بخش از غزل فارسی که میراث‌دار تجربه‌های شاعرانه‌ی شعر فارسی است، زبان نه تنها وسیله نیست بلکه از درون همان تجربه‌ها شکل می‌گیرد و با همان تجربه‌ها به هستی یکپارچه‌ای دست می‌یابد. متأسفانه ما در زبان فارسی بر این هر دو نوع تجربه‌ی شعری و زبانی (یا این دو نوع تجربه‌ی متفاوت زبانی)، به طور مطلق نام شعر یا نظم نهاده‌ایم. یعنی هم قصیده را شعر دانسته‌ایم و هم غزل را، چرا که حوزه‌ی مفهومی شعر و نظم به طور دقیق در فرهنگ ما شناخته نیست. از دیرباز این دو واژه به جای هم به کار رفته است و همچنان هم با همه تفاوت‌هایی که در دیدگاه‌های نوین ما نسبت به شعر پیدا شده است، وقتی به طور عام سخن از شعر باشد، این دو را به جای هم

بکار می‌بریم. به استثنای گروهی خاص، نزد مردم تفاوت این دو: نظم و شعر، روشن نیست. البته در ادب کلاسیک ما وقتی سخن از منظوم ساختن داستانی در کار بود بیشتر لفظ نظم را به کار می‌برده‌اند:

پی افکندم از نظم کاخی بلند (فردوسی). و اگر چه گاه از"جنس نظم" در برابر "شعر" سخن گفته‌اند، شعر ظهیر: اگرچه سرآمد ز جنس نظم/ با طرز انوری نزند لاف همسری.

اما در مجموع و در کلیت تفاوت بارز دقیقی بین این دو قائل نشده‌اند، چنانکه انوری حاصل سی‌سال نظم‌نویسی خود را شعر نام می‌نهد: "کسی که مدت سی‌سال شعر باطل گفت..." (انوری) و از خود نیز به عنوان شاعر یاد می‌کند: " ای برادر بشنوی رمزی ز شعر و شاعری/ تا زمانه مشتی گدا کس را به مردم نشمری" (انوری)

حتی در شعر حافظ هم در چند مورد نظم به جای شعر به کار رفته است، از جمله: غزل گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ / که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را.

با آنچه که گذشت من فکر می‌کنم میراث سخن فارسی یا میراث تجربه‌ی سخن فارسی را باید به دو بخش تقسیم کرد: آنچه ازاین میراث (فرم و قالب مهم نیست، چه قصیده باشد چه مثنوی و چه غزل) که حاصل سخنوری است و تجربه‌ی شاعرانه در آن‌ها در سطح زبان و در شگردهای زبانی محدود می‌ماند باید از شعر فارسی خارج شود و نامی دیگر بر آن نهاده شود، مثلاً "نظم". اما از میراثی چون میراث شعر مولوی و حافظ و سعدی در غزل و حتی میراث بجا مانده از دیگر قالب‌های سخن فارسی که در آن تجربه‌ی شاعرانه در سطح زبان محدود نمی‌ماند، باید به شعر فارسی یاد کرد. در این تفکیک و نام‌گذاری یک نکته‌ی مهم را نباید فراموش کرد: و آن اینکه در فرهنگ ما بین شعر و نظم تفاوت بارزی قائل نشده‌اند بدین جهت است که بخش عظیم و اصلی شعر فارسی (و نه نظم) خاصه غزل فارسی، نه تنها از میراث سخنوری بی‌بهره نیست بلکه در همه‌ی آن‌ها کم و بیش تجربه‌های شاعرانه و عاطفی با تجربه‌های زبانی ــ و سخنوری گره خورده است.

غزل حافظ که نزد بسیاری از ما بزرگترین غزل‌سرای فارسی یا شاعر فارسی است، حاصل تعادلی است که او بین این دو نوع تجربه‌ی سخن فارسی، تجربه‌ی عاطفی و شاعرانه و تجربه‌ی زبانی و سخنوری ایجاد کرده است.
گویی حافظ چون ناقد زبردستی این دو جریان عظیم سخن فارسی و این دو نوع تجربه را به دقت بررسیده است و غزل خود را چون سنتزی از درون اجتماع این دو نوع تجربه به بیرون کشیده است. تعادلی که حتی سعدی در غزل خود بدان دست نیافت، چرا که در سعدی، دنیای تجربه‌های عاطفی شاعرانه، با همه تازگی‌اش در برابر دنیای تجربه‌های زبانی، با آن‌همه وسعت و تعالی، محدود است. به ساده‌ترین زبان‌ها اگر بخواهیم مولوی و حافظ و سعدی را از این دیدگاه با هم مقایسه کنیم می‌توانیم بگوییم در مولوی شور و عاشقانگی پرمایه‌تر، در سعدی سخنوری پرمایه‌تر و در حافظ شور و عاشقانگی و سخن‌وری پابه‌پای هم اوج گرفته است و به تعادلی دست یافته است.
در شعر معاصر ایران نیز می‌توان به نوعی و در سطحی دیگر همین مسئله را نشان داد. اگر نیما و اخوان را در نظر بگیریم، در شعر نیما جدا از ضعف‌های زبان، آنچه که اهمیت ندارد مسئله‌ی سخنوری است. نیما اگرچه تجربه‌های شاعرانه‌ی درخشانی دارد، اما از میراث سخنوری شعر فارسی، بهره‌های لازم و ضروری را هم به ارث نبرده است. حال آنکه شعر اخوان در کلیت خود بیش از هر چیزی عرصه‌ی سخنوری شعر فارسی را در ادب معاصر به نمایش می‌گذارد. از این سخن من فوری نباید به این نتیجه رسید که اخوان یکسره سخن‌پرداز است یا ارزش همه شعرهای او در سخنوری است. از قضا شعرهای خوب اخوان که برخی از آن‌ها از بهترین نمونه‌های شعر معاصر فارسی است حاصل همان نوع تعادلی است که پیشتر از آن سخن گفته‌ام. شعرهایی که تجربه‌ی عمیق و عاطفی یک شاعر معاصر را در زبانی استوار و پرشکوه به نمایش می‌گذارد.
از این مقدمه مفصل اما ضروری درمی‌گذرم و می‌آیم بر سر شعر اسماعیل خویی.

خویی نیز نخستین تجربه‌های شاعرانه‌ی خود را در دفتر اول این مجموعه در بستر تجربه‌های زبان و سنت سخنوری قصیده‌ی فارسی آغاز کرد. زبانی که بیشتر توضیحی و توصیفی است و بیش از هر چیز تجربه‌ی زبانی را به نمایش می‌گذارد تا تجربه‌ی درونی و عاطفی شاعر را. به همین جهت آنچه که بیش از هر چیزی در خواندن و در شنیدن اینگونه شعرها به گوش می‌رسد صدا و انعکاس شگردها و چم و خم‌های زبانی و واژگانی است تا صدای روح و دل شاعر. روح و دلی که در برخورد با اشیاء و جهان به لرزه درآید و حاصل چنین لرزیدنی را از سر عاطفه‌ی شاعرانه و تأمل و نگرشی باز شاعرانه به زبان شعر درآورد. در این نوع شعرهای خویی— چون او هم مثل اخوان به آن بخش از سنت سخنوری قصیده‌ی فارسی که معروف به سبک خراسانی است دل‌بسته است— لحن کلام جلوه‌ی حماسی به خود می‌گیرد.

و چون زبان، زبان توضیحی و توصیفی است، به صورت تتابع اضافات، از صفات استفاده می‌شود و یک شیء یا حالت با صفات متعدد توضیح و تفسیر می‌شود. به این نمونه‌ها از شعر "کویر" نگاه کنید:

وین زلالی‌های مواج چو زلف سیمگونِ چشمه‌سارانِ بهشت از دور / جز فریبی نیست:/ بازی‌ی زیبای پندارِ من است و نور،/ جز سرابی نیست./ (ص۳۲)

یا:

همت پاک ترا نازم:/ تشنه‌کامِ بی‌نیاز از رحمتِ آلوده افلاک!/ شوره‌زارِ خشک سالِ خشک قرنِ خشک تا جاوید! / بندگی را ناپذیرا خاک!/ (صص ۳۸ و۳۹)

یا:

بی‌هیاهو محشری کرده‌ست/ در سکوتِ بی‌شکستِ این برهنه ساکتِ تبناک/ ترکتاز خامشِ خورشید:/ این توانا شهسوارِ با سپاه و صولتِ جاوید./ (صص۳۵) (شعر سال‌های ۳۸ و ۳۹)

در آخرین نمونه از نمونه‌های بالا قرار است خورشید در "سکوت" و آنهم "بی‌هیاهو" محشری به پا کند. اما آنچه که از شعر به گوش می‌رسد هیاهو و همهمه است: هیاهو و همهمه‌ی زبان. این ویژگی توضیحی و توصیفی زبان

باعث می‌شود که در بسیاری از شعرهای خویی سطرهای زائد و توصیفات تکراری، بی‌هیچ ضرورت ساختاری وارد شعر شود. از بخشی که در زیر از شعر بلند "باور نداشتن" نقل می‌کنم، آنچه که در داخل "پرانتز" می‌آید سطرهایی است تماماًزائد که با حذف آن‌ها هیچ لطمه‌ای به تشکل ظاهری ساختمان کار وارد نمی‌آید:

از دل خورشید ــ آشیان کفتران نور/ کفتری چالاک،/ با پیامی بسته بر بالش،/ به شتاب تیر پران شد به سوی خاک./ نورپرداز فلک در گوش گویا گفته بود او را/ که بپرد، که بجوید، که بیابد مردِ راهی را./ به نشان و نام،/ و بیفزاید امید هوشیارش را/ به نوازش‌های آن پیغام،/ روزها بگذشت... / (و آسمان می‌دید/ که بریدِ چابکِ خورشید/ پرزنان پوید./ همچنان جوید:/ در نشیب هر نشیب تند،/ بر فراز هر فراز سخت،/ در دهان ساکت هر غار،/ بر لبان دره‌های ژرف،/ بر بلند قله‌های گمشده در برف،/ بر جبین خامش هر گور،/ در گُمِ بیراهه‌های دور،/ در سیاه نیمه‌شب‌های چو بختِ زنگیان تیره،/ در سپید روزهای چون جبینِ رومیان روشن،/ در عبوس هر غروب تنگِ دلمرده،/ در نشاطِ هر سپیده‌ی شادِ می خورده...) روزی از روزان، آن کبوتر مرد ره را یافت./... (صص ۸۷و۸۸و۸۹، شعر تاریخ اسفند ۳۹ و اسفند ۴۴ را دارد).

حضور این نوع توضیحات و توصیفات غیرضروری را گاه در شعرهای بسیار کوتاه خویی هم می‌توان نشان داد. از دفتر دوم :

با من بگو: وقتی که صدها صدهزاران سال/ بگذشت،/ آنگاه...،/ اما مگو: هرگز!/ (هرگز چه دور است، آه!/ هرگز چه وحشتناک،/ هرگز چه بی‌رحم است/)

سه سطر پایانی تماماً زائد است و ساختمان شعر در همان صورت کوتاه شده‌اش ساختمانی است کامل. در این صورت کوتاه شده، "هرگز" بی‌آنکه با صفتِ " دور"، "وحشتناک" و "بی‌رحم" محدود شود، می‌تواند در بستر ذهن خواننده گسترش توصیفی بیابد.

یکی دیگر از ویژگی‌های این زبان، نوعی کهن‌گرایی (آرکائیسم) در شعر است. این نوع کهن‌گرایی را هم در کاربرد واژگان و صورت‌های مخفف کلمات که مستعمل زبان فارسی امروز نیست، نیز در کاربرد مصادر مرخم (اسم فعل) به شیوه‌ی قدمایی و مهم‌تر از همه در بهره‌گیری از شیوه‌های بیانی زبان کلاسیک می‌توان نشان داد. اگر قرار باشد از این بابت نمونه‌ها بدهم کار به درازا می‌کشد، به اشاره درمی‌گذرم:
نگاه کنید به کاربرد نیازاومند، نوز(مخفف هنوز) و هشتن به معنی نهادن در این سطرها:
نوز بیدارم:/ با دهان بدمزه، با دیدگان تار،/ راحت‌خواب گرانی را نیازاومند/ پلک برهم هشته‌ام، و اندیشه‌ام در کار/ (ص ۱۱۲ _ شعر فروردین ۳۹).
یا نگاه کنید به کاربرد زی (به معنی به سوی) در این نمونه :
که کمانگیردمان: خورشید/ هر زمان زی وی/ می‌کند پرتاب،/ ... (ص۳۷)

و یا نگاه کنید به کاربرد بیش از حد کلمات به صورت مخفف:
در خموش تنبل ساحل/ مردی استاده‌ست/که نگاهِ غمگنِ تا دور دریا پرکشیده‌ش، تلخ، /داستان‌پرداز بس یاد است:/ ص (۴۹)

متأسفانه این ویژگی اخیر یعنی کهن‌گرایی در زبان را در شعرهای دیگر دفترهای این مجموعه هم می‌توان دید. وسوسه‌ی فخامت زبان خراسانی و تجربه‌های زبانی‌ای از این دست تا سال‌های اخیر نیز خویی را رها نکرده است و رگه‌های آن را اینجا و آنجا در بخشی از میراث شعری او که به دفترهای بعدی، دفترهای سال‌های اخیر او مربوط است نیز می‌توان نشان داد. اما همین‌جا یک نکته‌ی بااهمیت دیگر را باید یادآوری کرد، و آن این است که در دومین دفتر این مجموعه: "بر بام گردباد" ما با کوشش مستقل و تازه‌ای برای دست‌یافتن به یک زبان زنده، ساده و فارغ از زبان‌آوری‌های سخنورانه روبرو هستیم که من از آن به زبان طبیعی شعر خویی یاد می‌کنم. چنین کوششی، کوششی است در جهت دور شدن از آن زبان پرهمهمه و

مطنطن توضیحی. در بستر همین زبان تازه است که خویی به نوعی تعادل زیبا و چشمگیر بین تجربه‌های زبانی و تجربه‌های عاطفی شاعرانه دست می‌یابد. و چون تسلط او بر زبان فارسی از نخستین شعرهای دفتر اول آشکار است، زبان اینگونه شعرها در عین سادگی، استواری، پرتحرک و از "بیان" روشن برخوردار است. شعر کوتاه زیر نمونه‌ی موفقی است از آن دست از شعرها که خویی در آن‌ها به زبانِ تازه‌ی شعری خود دست می‌یابد، و از شگردها و چم و خم‌های زبان سخنوری پیشین، کم‌کم دور می‌شود. عنوان شعر "میان دیدن و بودن" است:

" – سواد وحشت کشتارگاه و سایه تیغ/ و بیم رستن فواره‌های خون ... " /_
" آری، / ولی/ چرای بره نوباوه را نظاره کنیم / به واحه‌های علف. /در این سترگ بیابان./ عجیب گیتی هموار می‌تواند بود،/ عجیب کوچک و خوشبخت..." /_ " ولی سپیده دندان گرگ در راه است..." /_"به آب و سبزه بیندیشیم،/ به مهربانی‌ی عصر..." (ص ۱۴۶ شعر بهمن ۱۳۵۴).

در این شعر دیگر از توضیحات اضافی توصیفی، از تتابع اضافاتِ مزاحم و از شگردهای زبانی و کهن‌گرایی به شیوه‌ی اغراق‌آمیز پیشین خبری نیست. شاعر با در تقابل هم قراردادن دو حالت، دو فضا و مسئله‌ی کوتاه بودن مرگ و زندگی، "شاد" و "ناشاد" هستی ناپایدار را در زبانی روشن و خالی از پیچیدگی‌های تصنعی و لفظی به تصویر کشیده است و مهم‌تر از همه یکی از بهترین نمونه‌های کوتاه را به عنوان طلیعه‌ی زبان تازه‌ی خود به نمایش گذاشته است. این ویژگی‌های زبان تازه را در شعر "شب غدر" و "نجات" (این شعر تاریخ ۴۵ را دارد) نیز می‌توان دید. اما وسوسه‌ی تجربه‌های زبانی پیشین هنوز خویی را رها نکرده است، چنانکه در شعر "بر بام گردباد" که تاریخ اردیبهشت ۱۳۴۶ را دارد و در شعر معروف " در امتداد زرد خیابان" (تاریخ سرایش این شعر هم سال ۴۶ است)، همچنان بخشی از ویژگی‌های زبانی پیشین حضور دارد. وگرچه ویژگی توضیحی و توصیفی زبان، در بخش‌هایی از این شعرها، هنوز رنگ و جلوه‌ی مشخص دارد، اما دیگر آن "فخامت" زبانی از دست نهاده می‌شود، تا شعر بتواند به "بیان"

ساده‌ای دست یابد: بیان ساده‌ای که کمی بعد جزو مشخصه‌ی شعر خویی می‌شود:

گل یاس غمگینی را دیدم/ رسته بر ساقه بیداری،/ نگران درزردان،/ ...

یا:

اینک آن لحظه که باید گفت،/ اینک آن لحظه که بیاد عریان گفت./ شعر خوب/ مثل دیدن عریان است./ آه، اما من/ با حروف سربی پیمانی دارم،/ ...(صص ۱۶۸ ــ ۱۷۱)

یا:

جاده می‌لغزید./ نگهم گلدانی بود که از پنجرهٔ تشویش فرو افتاد،/...یا: ــ " جاده طوماری‌ست/ یکنواخت/ جاده تکرار رخوتناک یک واژه‌ست،/ جاده یعنی: رفتن، رفتن، رفتن، رفتن،..." / و رسیدن/ به افق می‌مانست./ (صص۱۸۶ و ۱۸۷)

در شعرهای پایانی دفتر بر بام گردباد که تاریخ سرودن آن‌ها سال‌های ۴۷ و ۴۸ را در برمی‌گیرد، زبان تازه‌ی خویی در شعرهایی چون:"وقتی که من بچه بودم"، "مرهم"، "در بی‌واژگی‌ی دیدار" و "مهر بر لب‌زده" شکل آشکار خود را باز می‌نماید. شعرهایی که جزو بهترین شعرهای دفتر دوم است و برخی از آن‌ها جزو شعرهای بسیار خوب ادبیات معاصر ما. شعرهایی که در آن‌ها با "زبان معاصر" از انسان معاصر سخن گفته شده است.

با این‌همه هنوز سایه‌ی "تکرار" و شیوه‌ی "بیان توضیحی" را ــ که یکی از شیوه‌های مسلط سنت قصیده‌سرایی فارسی است ــ در بهترین نمونه‌ی این شعرها می‌توان نشان داد.

اما در مجموع دیگر زبان، زبان پرتوان و تازه‌ای است که رنگ و بوی "کهن‌گرایی" به شیوه‌ی پیشین، از آن زدوده می‌شود. من فکر می‌کنم در این مرحله از شاعری، خویی با ایجاد تعادل بین تجربه‌های زبانی و تجربه‌های عاطفی و شاعرانه، به بهترین مرحله‌ی شاعری خود نزدیک می‌شود. به این نمونه‌ها نگاه کنید:

تنهاییِ کویریِ ما آسان نیست/ دستت در آستانه پیوستن می‌لرزد،/ زنهار!/ تنهاییِ کویریِ ما آسان نیست،/.../ اینجا/ شب، مثل شب،/ صد آسمان ستارهٔ بیدار باید باشی؛/ ورنه/ غولِ هزارچشم هراسیدن/ زودا که بر تو راه ببندد؛/...(صص ۲۱۷ ـ ۲۱۵)

یا:

در آبشار گیسویت، ای موج سرفراز!/ آویختن،/وذاتِ خویش/ ــ این قطره‌وار ناکامی ــ را/ در کام کامکار تو،/ ای توفان!/ توفانِ بی‌نیاز/ فروریختن:/ بودن...(ص ۲۰۱ شعر سال ۴۸)

دفتر سوم این مجموعه، یعنی "از صدای سخن عشق" در برگیرنده‌ی اصیل‌ترین تجربه‌های شاعرانه‌ی خویی است در زبان تغزل و گاه تغزل اجتماعی، و از نمونه‌های درخشان و خواندنی شعر معاصر ما. برجسته‌ترین ویژگی این شعرها، سادگی و زبان ساده‌ی آن‌هاست. فضای چنین تجربه‌هایی نه میدان سخنوری است و نه میدان چالش‌های آنچنانی با زبان. به همین جهت این شعرها از "شارلاتانیزم" تصویرسازی‌های انتزاعی که دامن بخشی از شعر معاصر ما را آلوده است مبراست. تصویرسازی‌هایی که از طریق اضافه‌ی یک اسم "ذات" به اسم "معنی" و یا برعکس و یا از طریق اضافه‌ی یک اسم "معنی" به اسم "معنی" دیگر ساخته می‌شوند، بی‌آنکه از گذرگاه‌های تجربه‌ی عاطفی برگذشته باشند یا بار عاطفی شاعرانه‌ای با خود داشته باشند. خاصیت این نوع تصویرسازی ایجاد استعاره‌های زبانی است ــ همان چیزی که برخی از مدعیان نقد و شعر از آن به عنوان زبان تصویری شعر و به عنوان برجسته‌ترین ویژگی شعر امروز یاد می‌کنند. اما همه‌ی هنر خویی در آفرینش اینگونه شعرها در این است که با ایجاد فضاهای تازه و با در تقابل نهادن این فضاها و حالات مختلف به بیان تصویری لحظه‌های شاعرانه دست می‌یابد و تجربه‌ی زندگی معاصر را به ساحت شعر می‌کشاند. آن‌هم در ساده‌ترین زبان‌ها. کاری که چندان کار ساده‌ای نیست:

ــ " پرواز..." گفت./ گفتم:/ ــ " آری، خوش است پرواز،/ اما شب است و توفان. وین بال‌های خونین..." / چتر نوازش افشاند، /ــ " این سایه‌سار پر برگ/ ز آرامش یقینت سرشار کرد خواهد،/ تا بامداد پرواز، ای خوب خسته من!/ بر شاخسار من باش."/

یا:

آری مرا به خانه رساندند:/ من باز مستِ مستم،/ عریانی نجیب نگاهت را/ از آن سکوت هر شبه پیراهنی کن./

و یا نگاه کنید به این تکه‌ها از غزلواره ۵ :

در من امشب ترنم غزلی است./ دلم امشب ستاره‌باران است./ واژه‌ها را خبر کنید./ ... عشق پیدا شده است./ پرنیان وزیدنش/ در باد/ گونه‌ام را نواخت./ عطر او بود در طراوت صبح./... آی دل/ آی خاکستر غریب/ وزش شعله را بنوش،/ بنوش./ (صص ۲۷۷ ـ ۲۷۹ شعر سال ۴۸)

و یا:

به خانه خواهی رفت: و خوشه‌ای از روز/ به یک اشاره انگشتت/ به شاخوارهٔ برق/ از حباب‌های بلور/ دوباره خواهد رویید،/ و نازبالش‌ها را نماز خواهی برد،/....

یا:

به خانه خواهی رفت:/ بدانسوی بد و نیک، / و در قلمرو تسلیم و اعتماد زنت/ خدای کوچک خوشبختی خواهی بود./ ... (صص ۲۶۱ ـ ۲۶۲)

و یا:

شبها که ابرِ "ودکا" می‌بارد.../ شبها که دوست داشتن/ آسانتر از دروغ گفتن می‌شود.../ شبها که خوب بودن/ ارزانترینِ کالاهاست...(ص۴۱۱)

در دفترهای بعدی این مجموعه زبان طبیعی خویی دیگر جا افتاده است، اگرچه گاه هنوز در پاره‌ای از شعرها، نوعی کهن‌گرایی و چالش با زبان را

می‌توان دید اما عمق تجربه‌های عاطفی شاعرانه و تجربه‌های زبانی به شیوه‌ای تازه (بخصوص در دفتر "ما بودگان") وسعت می‌گیرد.
در این مرحله پا به پای گسترش تجربه‌های عاطفی شاعر چه در زمینه‌ی مسائل سیاسی و اجتماعی عصرش چه در ربط با تجربیات صرفاً عاشقانه و تجربه‌های فلسفی در مسئله‌ی هستی، حضور در هستی، مرگ و ...که مهم‌ترین درونمایه‌های شعر او را تشکیل می‌دهند، با تجربه‌ی تازه‌ای در زبان روبرو هستیم که در شعر معاصر فارسی تجربه‌ی شگرفی است که به نام خویی سکه می‌خورد. فکر می‌کنم اسماعیل خویی از معدود شاعران معاصر است که توانسته است با فاصله گرفتن از تجربه‌های زبانی پیشین که ویژگی‌های آن را پیشتر باز نموده‌ام، در بستر همین تجربه‌ی زبانی جدید خود که زبان طبیعی اوست، شعرش را از دام پیچیدگی‌ها و ابهام‌های ساختگی‌ای که به نام شعر معاصر عرضه می‌شود، نجات دهد و نمونه‌هایی ارائه دهد که در اوج سادگی زبان ــ و فارغ از تشبیهات و استعاره‌های زبانی کلیشه‌ای ــ شعر باشد، شعری بی‌ادعا و فارغ از تکلف‌های مرسوم. نمونه‌ی درخشان و نسبتاً کوتاه زیر از آن نمونه‌هاست که من آن را از میان دیگر شعرهای خوب برگزیده‌ام تا با طرح نکاتی درباره‌ی آن، نقد و معرفی این مجموعه را به پایان ببرم. عنوان شعر: "در فرو رفتن" است و از مجموعه‌ی "زان رهروان دریا" نقل می‌شود:

ــ" کجاست اینجا؟/ اینجا کجاست؟" / ترسیدن/ در من/ فریاد شد./ سکوت/ گوش خوابانده بود،/ و نبض برگ رساتر می‌زد،/ میان جنگل ناباوری/ هزار راهه‌ی حیرت/ــ کلاف گمشدن ــ /از چارسو/ ناگاه/ درهم پیچید./من ایستادم./ (من ایستانده شدم.) / زمین فروکش می‌کرد،/ و لوش ــ ژاغرِ بلعنده ــ/ زیر پای/ لاشه می‌طلبید./ نگاه کردم: شک می‌وزید،/ و در کشاکشِ تاریکِ برگها/ روشن بود/ که آسمان از هم خواهد درید./ و ماه/ پریده رنگ‌تر از ترس بود./

نخست اینکه در این شعر با تتابعِ اضافات و تکرار صفات (یکی از ویژگی‌های برشمرده‌ی پیشین) روبرو هستیم و نه با ترکیب‌سازی‌های استعاری زبانی قلابی. شعر تصویر یکپارچه عاطفی است از هراسی که در لحظه‌ای انسان، جهان و همه‌ی هستی را فرو می‌گیرد. جوهر هراسیدن (اگر بتوان چنین تعبیری بکار برد) و حس وحشت هم در تقابل حالت‌ها و هم در حرکت زبان به تصویر کشیده می‌شود و به تجربه درمی‌آید. تجربه‌ای ناب که به نام خویی در دفتر شعر ما ثبت خواهد شد.

در دو سطرِ نخست، یک جمله، صرفاً با جابجا شدن یک کلمه‌ی "اینجا"، تکرار می‌شود و با همین تکرار و جابجایی، و تأکید بر واژه‌ی "اینجا": (اینجا کجاست؟)، فضای ناشناختگی ترس به حالتی از فریاد درمی‌آید و ترسیدن در جان شاعر فریاد می‌شود. (حالتی درونی) و در سه سطر بعدی: این آگاهی به فضای ترس به جهان بیرون هم سرایت می‌کند: سکوت گوش می‌خواباند تا صدای این ترس را بشنود و نبض برگ از این حضور پر وحشت به طپش درمی‌آید. (حالت بیرونی)، ناگهان شعر از فضای بیرون به دنیای درون کشیده می‌شود و یکبار دیگر تجربه‌ی ترس از دنیای درون شاعر بازنموده می‌شود. این بار شاعر در بهتِ "ناباوری" در فضای ترسناک "حیرت"آوری که همه سو را در بر گرفته است میخکوب می‌شود و این حالت شگفت توقف و ترس با یک شگرد زبانی، یعنی تبدیل ناگهانی و بی‌وقفه یک فعل لازم (= ایستادم) به یک فعل متعدی (= ایستانده شدم) از "بیرون" و "درون" به عمق زبان کشیده می‌شود. یعنی تجربه‌ی ترس به تجربه‌ی زبانی هم مبدل می‌گردد. در بند بعدی دوباره این حالت ترس از درون به فضای بیرون راه می‌یابد این‌بار زمین "ژاغر بلعنده"ای است که فروکش می‌کند و "لاشه" می‌طلبد. در بند بعدی، این حالت ترس از بیرون مجدداً به درون شاعر کشیده می‌شود: "نگاه کردم: شک می‌وزید،". اگر پیشتر این شاعر بود که در جنگل "حیرت" و "ناباوری" متوقف ماند، این بار با یک شگرد زبانی یعنی با نسبت دادن وزیدن به شک(فعلی که باید درباره‌ی باد به کار گرفته شود)، باد به شک یا شک به باد (بیان دیگری از ناباوری و حیرت) تبدیل می‌شود و شک و حیرت

در بیرون هم وزیدن می‌گیرد، و باز با یک شگردِ زبانی تازه، تصویر هراس‌انگیزِ تاریک و روشنِ برگ‌ها، با کاربرد ایهام‌آمیزِ دو واژه‌ی "تاریک" و "روشن" در بافتِ شعر، به تصویرِ "ازهم دریدگی" و هزارپاره شدنِ آسمان پیوند می‌خورد:"و در کشاکش تاریکِ برگ‌ها، روشن بود که آسمان از هم خواهد درید" و اگر تاکنون در جهان بیرون فضای ترس در زمین باز نموده می‌شد، این بار ترس از زمین به آسمان هم کشیده می‌شود و ماه از آنچه که در زمین می‌گذرد به هراس می‌افتد و با یک تعبیر شگفت و کوتاه: "و ماه/پریده رنگ‌تر از ترس بود"، تجربه‌ی یکپارچه و متشکلی از ترس که همه جهان هستی (انسان، زمین، آسمان و زبان) رادرخود گرفته است در ساختاری فشرده، ارائه داده می‌شود...

فکر می‌کنم اگر حساب کارنامه‌ی شعری اسماعیل خویی از حساب کارنامه‌ی سخنوری او جدا شود، گرچه ممکن است کارنامه‌ی شعری او از کارنامه‌ی سخنوری او پربرگ‌تر و پرحجم‌تر نباشد، اما کارنامه‌ای است اصیل و ماندنی که برگ‌های درخشانی را در دفترِ نه‌چندان قطورِ شعرِ معاصر ایران به نمایش می‌گذارد.

عباس آزادیان

درونِ دوزخِ بیدرگجا

تبعیدی و مهاجر مسائل مشابه فراوانی دارند- هر دو از وطن دور هستند، و دوری از سرزمین مادری همراه است با از دست دادن چیزهای آشنای فراوان؛ غذاهای آشنا، موسیقی محلی، آداب و فرهنگ‌های خودمانی و تاریخی که فرد خود را جزیی از آن می‌داند- در مهاجرت، تمامی این آشنایی‌ها به کناری گذارده می‌شوند و فرد خود را در میان غذاهای ناآشنا، آداب و رسوم غریبه و غیرقابل هضم و موسیقی غیرملموس می‌یابد- تاریخ کشور میزبان البته یادگرفتنی‌ست، ولی آن آشنایی و حس به خود تعلق داشتن را ندارد- گویا نه تنها از یک جای دنیا کنده شده‌ای و به جای دیگر پرتاب شده‌ای، بلکه احساس می‌کنی که از یک جای تاریخ هم جدا و به جای دیگری افکنده شده‌ای ـ احساس گیجی تعلق‌نداشتن ـ

اما تبعیدی تفاوت‌هایی با مهاجر دارد- سلمان اختر(۲) روانکار و محقق برجسته‌ی هندی‌الاصل مقیم امریکا بر آن است که آنچه تبعیدی را از مهاجر متمایز می‌کند، خروج اجباری و ناخواسته‌ی تبعیدی است ـ این خروجِ ناخواسته که معمولاً ناشی از ترسِ از دست دادن جان و یا خطر زندان و شکنجه شدن می‌باشد، منجر به تجربه‌ی ذهنی و روحی متفاوتی می‌شود که فرد مهاجر از آن تجربه برخوردار نیست ـ

خویی در شعر "درونِ دوزخِ بیدرکجای من " به بیان این تجربه می‌پردازد- او در پاسخ به کسی که گویا گفته است: " وطنش ایران است و نمی‌توان آن را در چمدانی گذارد و از ایران خارجش کرد-"، به خوبی این گریزِ ناگزیر را که

مانع مرگ نابهنگام می‌شود ــ همانند سعید سلطانپور برای مثال ــ توصیف می‌کند :

چه کرده‌ام که سزاوار سرزنش‌هاتان باشم؟ / / جز این که رفتم : / چرا که می‌دانستم / جز در خامشای گورستان نیست / که می‌توانم باتان باشم، / چه کرده‌ام /

شکی نیست که تجربه‌ی تبعیدی جنبه‌های گوناگون دارد- بخشی از آن، احساس مفعول بودن و ناتوانی‌ست ـ جنبه‌ی دیگرِ تجربه، احساس تعلق نداشتن و ناخواستنی بودن می‌باشد، ضمن اینکه ناگهانی بودن تجربه‌ی جدایی و ترک وطن، امکان استفاده از مراسم معمول وداع را ــ که نقش حفاظت کننده‌ی جان و روح را به عهده دارد ــ از تبعیدی می‌گیرد- عدم امکان "خداحافظی"، همانگونه که به طور مثال در مرگ ناگهانی دوستی و عزیزی، می‌تواند منجر به احساسات منفی متعددی شود و توان فرد را در انطباق با شرایط جدید تحت تأثیر قرار دهد. خطرناک بودن شرایط ترک سرزمین مادری ــ همراه با عدم توان وداع ــ در فرد نوعی ترس از نابودی(۳) و در نتیجه خشمی ناشی از خودشیفته‌گی(۴) ایجاد می‌کند-
هانس کوهوت(۵) روانکاو برجسته‌ی امریکایی که نظراتش به تدریج جانشین عقاید فروید در این زمینه می‌شود بطور گسترده درباره‌ی این ترس از نابودی و خشم ناشی از خودشیفته‌گی مطالعه کرده است، که در فرصت مناسب در دنباله‌ی سلسله مقالات درباره‌ی مقدمه‌ی روانشناسی معاصر به عقاید او خواهیم پرداخت ـ ولی در اینجا به این مختصر کفایت می‌کنیم ـ
به عقیده‌ی هانس کوهوت، خشونتی که از تحریک شدن احساسات فوق شکل می‌گیرد، می‌تواند آنچنان عمیق باشد که تمامی خاطرات خوب گذشته را نفی کند- در مورد یک تبعیدی می‌تواند به نفی و یا انکار خاطرات خوب سرزمین مادری منتهی شود- و یا می‌تواند آن خاطرات خوب را آلوده کند به احساسات منفی، تجارب مثبت فرد از زمان‌های قبل از حادثه‌ای که منجر به تبعید و دوری از وطن شد از یاد می‌روند و یا کمرنگ می‌شوند-

دو جریان جانبی این امر را پیچیده‌تر می‌کند:
اول ــ پذیرفته نشدن تام و تمام در کشور میزبان، که مدام رنگ پوست، لهجه و غیره را به کار برده تا به او یادآوری کند که چندان هم به کشور محل اقامت تعلق ندارد،
دوم ــ ناتوانی دیدار از سرزمین مادری ـ این ناتوانی امکان تجدید خاطرات کم‌رنگ‌شده، به عبارت دیگر امکان کسب انرژی مجدد را از فرد می‌گیرد ـ کودک درونی، کودک خاطرات، یتیم شده است ـ سرزمین ذهنی، روحی از دست‌رفته را باید وجب به وجب پس گرفت و از آنجا که در دیاری دور، در ناکجاآباد این دنیا، امکان جنگیدن رودررو وجود ندارد، مبارزه به نبردی احساسی/ عاطفی بدل می‌شود ـ
خویی در این شعر ــ که آن را به هیچ وجه نمی‌توان جزو اشعار برجسته‌ی او به حساب آورد ــ این تجربه‌ی خود و دیگران را به خوبی منعکس می‌کند ـ زخم‌خورده از کنایه‌ی دوستان دیروز و البته امروز، به خشم می‌آید، طعنه را به جان می‌گیرد، زیرا آن را ضربه‌ای به شیفته‌گی جانش می‌داند و می‌بیند ـ واکنش روحی که تنها خشم نیست، اما در آن نوعی خجلت را هم می‌توان دید ــ خجلت از رفتن به ناگزیر ــ که در آن نوعی احساس یأس و ناتوانی هم می‌توان دید، ناتوانی از تأثیر گذاردن بر آنچه در وطن می‌گذارد. به گونه‌ای عمیق‌تر و قطعی‌تر ـ خویی این تجربه‌ی عاطفی/ احساسی تبعیدیان و نازک‌دلی آنان را به خصوص وقتی کنایه از سوی عزیزان داخلی باشد، به خوبی نشان می‌دهد و من چند نمونه از آن را در زیر می‌آورم :

اول خجلت :

"ز بلندی بالاتان / ــ نماد همت والاتان ــ / من یکی / نمودِ سایه‌ی بی‌مایه‌ای به خود می‌گیرم / و از خجالت می‌میرم، / در آن بلندی بالا، / وقتی / که از وطن می‌فرمائید : / وزین که در چمدانش نمی‌شود گذاشت/ با خود نمی‌شودش برداشت / رفت ـ"

دوم خشم :

"چه غم که تیر شود، پس، به جان دوست زند / شهاب ثاقبِ شعرم از آسمانِ سخن ـ"

و یا خشم از نوع منفعل و گلایه‌گونه‌اش :

"چراغ‌تان، / می‌فرمائید، / در آنجا می‌سوزد ـ / چراغ و چشم شما روشن باد ! / که چی؟ ! / . . . / و چیست این ـ ـ ـ / این خنجر، / این شراره پرزهر چیست ، / در روشنایی طنازتان" /

سوم دردِ تنهایی و غربت :

"که نیش کژدم غربت/ به جان دوست / که بیش از بس است، / چنین که بر جگر خسته می‌زند ما را"

چهارم احساس ناتوانی ــ بی‌پناهی :

"دریغ ! / به جز سکوت ندارم سپر ــ به جان سخن ــ / چو تیر طعنه نهد دوست در کمانِ سخن / به لعن دشمنِ من طعنِ دوست نیز افزود :/ مگر سکوت من آید مرا زبانِ سخن" /

پنجم احساس غریبه بودن و گم‌گشته‌گی :

"وطن کجاست؟ / من اینجا چه می‌کنم؟ / دریغ ! / درد ! / دریغ ! / و دوستْ کیست؟ / کی‌ام من؟" /

خویی به خوبی احساسات چندگونه‌ی تبعیدی را نشان می‌دهد ـ در این شعر بعضی جنبه‌ها که به نوشته‌ی سلمان اختر، تبعیدی را از مهاجر جدا می‌کند، ترسیم شده‌اند ـ جنبه‌های دیگر این شعر خویی تجسم برخورد عاطفی او با تبعیدیان دیگر است که برخلاف نظرات سلمان اختر سیر می‌کند ـ اشاره کردیم که به نظر اختر، تبعیدی ناگواری تجربه‌ی دردناک و خطرناک جدایی

را آنچنان برجسته می‌کند که منجر به نفی برخوردهای مثبت فرد در گذشته‌های دورتر می‌شود- به عبارت دیگر، پیگیری و عزیمت ناگزیر و دردناک و البته خطرناک مانند حجابی در برابر چشم تبعیدی قرار می‌گیرد و ذهن او را به خوبی‌های سرزمین مادری می‌بندد- خویی برخلاف این نظر سلمان اختر، به هدایای گرانباری که او از سرزمین مادری به همراه آورده اشاره می‌کند تا خود را تسلی دهد، همانگونه که کودکی که مادرش برای لحظاتی و یا ساعاتی از او دور شده است، به خاطرات او پناه می‌برد- البته تفاوت در این است که کودک امکان بازگشت مادر را در نظر دارد- برای خویی و تمامی تبعیدیان این مسئله خود امری اضطراب‌آور و نادانسته است -

"- - - / ای کاش / می‌آمدید / در گمرک گریز / تفتیشم می‌کردید : / تا می‌دیدید / که هیچ در چمدانم / جز جانم / نیست : / و هیچ جز جانم / چمدانم / نیست : / گرانبها، / بی‌تردید، / چرا که ساخت ایران است / و پُر : / پُر از حریرِ سخن / - - - / / و چند مشتی فرهنگ سرخوشانه‌ی آهنگ و رنگ / نیز در آن جاسازی کرده‌ام : / نیازِ جان و دلِ عاشقی" /

خویی در واقع به آن توانایی ذهنی انسان اشاره دارد که می‌تواند تجارب گذشته را در خود ــ در حافظه‌ی خود ــ جای داده، همیشگی کند- فروید به اهمیت تجارب کودکی و نقش همیشگی آن در شکل‌گیری روان و شخصیت انسان اشارات مکرر دارد- ملانی کلاین(۶) به طور گسترده‌تر به بررسی این پدیده که می‌توان آن را درونی کردن(۷) خواند، پرداخته است و آن را در مقابلهِ روند دیگر ذهنی ــ فرافکنی(۸) قرار داده است -
این مفاهیم از زمان فروید و ملانی کلاین گسترش معنایی خاصی یافته‌اند- این دو پدیده‌ی درونی‌کردن و فرافکنی امکان درک روانشناسانه‌ی برخورد خویی را فراهم می‌آورد- و از آن مهم‌تر به ما این امکان را می‌دهد که گفته‌های آن عزیز دیگر ــ احمد شاملو ــ را هم درک کنیم -
شاملو خود تجربه‌ی تبعید را می‌داند- تبعید خودخواسته یا خواسته‌ی او قبل از انقلاب - او همین طور در کودکی تجربه‌ی مهاجرت‌های متعدد کودکی را

داشته است که مقتضای شرایط شغلی پدرش بود- همانگونه که اشاره کردیم بخشی از تجربه‌ی تبعید ــ و تنها بخشی از آن ــ احساس خشم، ناتوانی، ترس و بی‌پناهی‌ست ـ شاملو به ناچار، در نتیجه‌ی تجربه‌ی شخصی خود، با این احساسات آشناست ـ او نه تنها با این احساسات آشناست، بلکه این تجربیات درون او قرار دارد، بخشی از اوست ـ همانگونه که بخشی از تجربه‌ی درونی همه‌ی ماست ـ با درک این تجربه، با درک این احساسات گوناگون عاطفی، انسان می‌تواند بر آنها مسلط شود، آنها را به ضمیر آگاه خود منتقل کند، و حتی از آنها، از نیروی نهفته در این عواطف استفاده کند تا از لحاظ شخصی و گروهی به قله‌های جدیدی دست یابد- حداقل می‌توان از این تجارب خصوصی برای درک دیگران استفاده کرد- می‌توان فهمید دیگران چه می‌کشند و چه حالتی دارند-

عدم درک این تجارب درونی‌شده، ناآگاه ماندن نسبت به آن‌ها البته منجر به از بین رفتن آن تجارب نمی‌شود- آن تجارب مانند آتش‌فشانی خاموش در انتظار آن لحظه‌ی مساعد می‌نشیند تا بتواند راهی به بیرون بیابد- یکی از آن لحظات تجسم دوباره‌ی تبعید است ـ وقتی از فردی که تجربه‌ی بی‌ریشه‌گی را در ذهن دارد، از تبعید بپرسند، می‌تواند به جای درک شرایط دیگران، به جای درک تجربه دیگران، و احساس همدردی، به عنوان پاسخ به اضطراب درونی به ناگاه تحریک شده، به نفی تمامی تجربه‌ی تبعید و در واقع به نفی تمامی تجربه‌ی بخشی از گذشته‌ی خود بپردازد- متأسفانه از شرِ گذشته نمی‌توان خلاص شد مگر با بررسی و درک آن ـ فراموشی دوای ناشی از تجارب گذشته نیست ـ تنها با پذیرش فاجعه و تلاش برای درک آن می‌توان به تغییر منطقی آینده دست زد- بخشی از این تلاش درک تجربه‌ی ذهنی و واکنش‌های عاطفی ــ احساسی جدا شدن از سرزمین مادری و زبان مادری‌ست: احساس جدا شدن از مادر-

خویی در شعر "از میهن آنچه در چمدان دارم"، که همانگونه که اشاره شد جزو اشعار خوب او به شمار نمی‌آید ــ به بیان این واکنش‌های متفاوت عاطفی می‌پردازد- ردپای این واکنش‌های عاطفی را در دیگر اشعار او هم

می‌توان دنبال کرد، در بعضی موفق‌تر و در بعضی محدودتر ـ یکی از جنبه‌های شعر او انعکاس تجربه‌ی تبعید است ـ شعر کوتاه "صبحانه" انعکاس دیگری‌ست از این تجربه‌ی غربت ـ

بیدار می‌شوم ـ/ بیرون / خورشید هست : / اما نه روی شانه‌ی البرزکوه ـ/ بر میز، / جای خالی یک فنجان؛ / پهلوی آن / فنجان سردِ تنهایی : / لبریز / از قهوه‌ی سیاه اندوه ـ/

پانویس‌ها :

۱ ـ هر دو شعر "از میهن آنچه در وطن دارم" و "صبحانه" از مجموعه اشعار اسماعیل خویی، "درون دوزخ بیدرکجا"، گزینه‌ای از سروده‌های غربت، چاپ نشر افرا، کانادا، ۱۳۷۱، آمده‌اند

2. Salman Akhtar. The Immigrant, The Exile, and The Experience of Nostalgia. Journal of Applied psychoanalytic Studies. Vol:1, No: 2, 1999.
3. Annihilation Anxiety
4. Narcissistic Rage
5. H.. Kohout
6. M. Kleine
7. Internalization
8. rejection

بهـرام بهـرامی

شعر و شعار و شعور: وجهی از شعر

صمصام عزیز:
نوشته‌ای که تقدیم می‌کنم ممکن است در کنارِ نوشته‌های دیگری که برای مجموعه‌یی که درباره ی خویی تدارک دیده‌ای کوتاه‌قد و عجوزه بنماید که در آنصورت شاید بهتر باشد عطایش را به لقایش به بخشی.
بهرحال با پوزش از دیرکرد که در وضعیت خانه بدوشی نتوانستم زودتر از این به عهدم وفا کنم ...

بهرام بهرامی
مارس ۲۰۰۲ تورونتو

دارم
(بگو شعار)
به ایمان می‌اندیشم . . .
اسماعیل خویی

در این گفتار کوتاه بر آنم که به وجهی از شعر خویی که بنا به رسم زیرِنام شعار طبقه‌بندی می شود نگاهی بیاندازم. اما پیش از آنکه آب را بیش از این گِل‌آلود کنم مایلم تعریفی هرچند دست وپا شکسته از شعار بدهم. هر دو واژه یعنی شعر و شعار در زبان فارسی از ریشه ی عربی‌ی شَعَرَ گرفته شده. در زبانِ انگلیسی و بیشتر زبانهای اروپایی واژه‌ی شِعر همان است که ما آنرا از راه عربی به گونه‌ی بوطیقا گرفته‌ایم و به معنای زیباشناسی‌ی شعر و در مفهومِ گسترده‌تر ادبیات به کار برده‌ایم. از سوی دیگر واژه‌ی شعار فارسی (یا عربی) در زبانهای اروپایی با واژه‌های زیر نزدیکی و یا همسایگی دارد: polemics, policy, polis همگی‌ی این واژگان به یک معنا اشاره به اجتماع

و قانونمندی های جماعت و جمع را دارد. پس به دیگر سخن شعار با جمع نزدیکی‌ی تنگاتنگی دارد و درست هم هست زیرا آماج شعار آنست که جمع را هیجان زده کند. اما در اینجا (تا تاریکی ابهامِ دیگری بر سرِ این نوشته سایه نیاندازد) باید روشن کنم که شعار در شعر با آنچه در عرف، شعار شناخته می شود، تفات دارد. گرچه هدفِ هردو سرانجام یکی است یا می تواند یکی باشد. بد نیست به نمونه‌های پیدا و ناپیدای شعار در شعر نگاهی بیاندازیم .

پشتِ درهای بسته / شب از دشنه و دشمن پر. . . (شاملو)
از پشتِ شیشه‌ها به خیابان نظر کنید!/ خون را به سنگفرش ببینید! / خون را . . . (شاملو)
از مهتابی/ به کوچه‌ی تاریک / خم می شوم / و به جای همه‌ی نومیدان/ می گریم (شاملو)
هان ای شبِ شومِ وحشت انگیز/ تا چند زنی به جانم آتش؟ (نیما یوشیج)
هست شب / یک شبِ دم‌کرده و . . . (نیما یوشیج)
بادا باغشان را در شکسته تر (نیما یوشیج)
من به فریادی در کوچه می اندیشم / من به موشی بی‌آزار که در دیوار / گاهگاهی گذری دارد! (فروغ فرخزاد)
مردم،/ گروه ساقط مردم / دلمرده و تکیده و مبهوت . . . (فروغ فرخزاد)
آیا شما که صورتتان را / درسایه‌ی نقاب غم انگیز زندگی/ مخفی نموده‌اید / گاهی به حقیقتِ یاس‌آور / اندیشه می‌کنید / که زنده های امروزی / چیزی جز تفاله‌ی یک زنده نیستند (فروغ فرخزاد)
. . . که جغرافیا / دیگر/ دروغی تاریخی/ بیش نیست: (اسماعیل خویی)
چرا در ایران نیستم؟ / از انقلاب، / از آن شورِ کور، / از آن کورِ شور بخت بپرس (اسماعیل خویی)
بی دروغ و / بی دریغ باد / مرهمِ بوی تو (اسماعیل خویی)

پهلوی آن / فنجانِ سردِ تنهایی / لبریز / از قهوه‌ی سیاه اندوه (اسماعیل خویی)

شاید حالا بشود تعریفِ نزدیکتری از شعار به دست داد: شعار حرف‌های تهییج‌انگیزی است که معناهای بزرگ در پشتِ سر دارد. به گفته‌ی نیما، شاعر «به کلمات خدمت می‌کند زیرا کلماتند که مصالحِ کارِ او هستند... همین که کلمه معنی را رساند، آن کلمه، خاص آن معنی است... پس معنی، شرط اصلی است...» در شعرِ شعارگونه (و هم در شعارِ شعرگونه) کلمه برجسته می‌شود و در شعر یا در شعار حکومت بلامنازع را از آنِ خود می‌کند.

اما درونِ این گستره‌ی گسترده از شعار که مرادِ من است می توان کمابیش همه‌ی شعرهای اجتماعی‌ی شاعرانِ ایران را قرار داد. و من در اینجا تنها به بررسی‌ی شعر خویی و آنهم در یکی از مجموعه‌های او (درونِ دوزخِ بیدرکجا) در این چارچوب بسنده می کنم، که اگر این محدودیت را رعایت نکنیم کار این نوشته به انجام نخواهد رسید.

آنچه در همه‌ی این نمونه‌هایی که آوردم، مشترک است همانگونه که گفتم معناهای بزرگ است. از هست شبِ نیما تا فروغ تا خویی، وجه اشتراک همان معناهای بزرگ است که گاه اشاره های جماعتی دارد و گاه فردی. گرچه آن اشاره‌های فردی هم سرانجام به یک معنی جماعتی است.

و آنچه در بیشتر شعارهای شعرهای درون دوزخِ بیدرکجا به چشم می آید همانست که از عنوانِ کتاب هم احساس می‌شود. هایدیگر در مقاله‌اش درباره‌ی اومانیزم و آوارگی‌ی انسان معاصر به این بیدرکجایی اشاره می کندو آنرا «ذاتِ تاریخِ بودن» می‌نامد. خویی در ترسیمِ این بیدرکجایی هیچ جزئیاتی را فرو نمی‌گذارد:

چگونه بگویم؟ / از این گُـمای خوش، / از این نبودن، از این بی‌نامی . . . /

و سرسختانه فضایی می آفریند در زمهریرِ این تهیکده که خواننده دلش برای یک ذره گرما و آفتاب له له بزند.

ایلیا ارنبورگ (اگر اشتباه نکرده باشم) درباره‌ی مایاکوفسکی گفته‌است که او پایی بر البرز و پایی بر مون‌بلان آنچنان همواره فریاد می‌کند که کم‌کم به فریادهایش عادت می‌کنی و فریادهایش دیگر آن توانِ و توشِ فریاد را از دست می‌دهد. در باره‌ی شعرهای این گزینه هم کمابیش می‌توان چنین فرمایشِ بزرگمآبانه‌ای صادر کرد. حضورِ متمرکز غولی یخین در زمهریری بی‌کرانه که آدمی چون گویی لغزان برآن به هرسو پرتاب می‌شود... یک پرتاب شدگی به هستی از قماش فلسفی در جهانی که ذره‌ای نور و روشنی و یا امید روشنی خواب و خیالی بیش نیست.

خودِ من هنگام برگردانِ این شعرها به انگلیسی در زمانِ اقامتِ کوتاهی در فورت‌وُرث دالاس (تگزاس) آنچنان بیمار و خراب به تورونتو برگشتم که هرگز از یادم نخواهد رفت. علیرغم این آزمون شخصی، من شعرهای این گزینه را از دیگر شعرهای خویی برجسته‌تر می یابم، نه به دلیلِ اینکه زمانی با آنها زندگی کرده‌ام (که شاید از دلیل‌های فرعی باشد) بلکه به دلیلِ آنکه شعرهای این مجموعه از گونه‌ای یکدستی بهره‌مند است. جای برخی شعرها مانند«برای کشتن» یا «از میهن آنچه در چمدان دارم» و «چرا کجایم» در کنارِ شعرهای دیگر نیست... از این چند شعر که بگذریم باقی یک حال و هوای یگانه دارند، و سخن از تهیکده‌ی آوارگی‌ی انسان می گویند. اوج این سرودها در دو شعر او با نامِ «در پیری‌ی دوباره‌ای از زمهریر» و «سنگ بر یخ» هم در زبان و هم در ساختارِ شعری‌ی نیمایی نشانگرِ توانِ شاعری است که به شعار در شعر. (با تعریفی که از شعار کردم) لباسِ مناسبی پوشانده‌است همچنانی که گفتم:

چون یکی پاره سنگ / از کفِ کودکی /گشته پرتاب/ بر زمستانِ
دریاچه‌ای مرده، با سطحی ازصیقلِ یخ /می‌سُرم، /می‌سُرم، /
می‌سُرم، / حسرت این،/ حیرت این، / وحشت این، / غربت این است . . ./

منصور پرهیزگار (پویان)

علم و عرفان مُدرن در شعر

« فلسفه دُن کیشوت»

پیش از ورود در مفاهیم و معنای این شعر بلند از اسماعیل خویی، نگاهی گذرا به تاریخ علم و تحولات معاصر در نظریه شناخت و اندیشه علمی لازم است تا بعداً بهتر بتوانیم با مضامین فلسفه علمی مکنون در شعر آشنا شویم. البته در طی مقال، قسمتهایی از شعر که متاثر از ره یافت های علم و فیزیک جدید و یا بیانگر مقولات فلسفه و اندیشه جدید است، به عنوان شاهد، ذکر خواهد شد.

یافته‌های فیزیک جدید، اینک پس از گذاری طولانی از دوران عصر روشنگری (۱) به اشراق و تاملاتِ عارفانه شرق نزدیک می‌شود. دو بنیادِ مهمِ علمی قرن بیستم یکی نظریه کوانتوم(۲) و دیگری نظریه نسبیت(۳)، جهان را بدانگونه ترسیم می‌نماید که فلاسفه و عرفای شرق پیش از دورانِ روشنگری بدان معترف بوده اند. تا آنجا، که برخی نتایج و اظهاراتِ فیزیک‌دانهای جدید را از اظهارات و شطحیاتِ عرفانی شرق تمیز نمی‌توان داد. اینبار نه باورهای ذهنی، بلکه آزمون و یافته‌های علمی که بر پایه محاسباتِ ریاضی استوار است استنتاجاتِ عارفانه‌ی شرق را مورد تائید و بازگویی قرار می‌دهد.

ارسطو موضوع علوم را به دو بخش کرد روح و ماده(۴). او اوّل بار چنین تقسیم بندی را بنا نهاد و از آن تاریخ برای دو هزار سال، علوم مبتنی بر روح از ارجحیت برخوردار شدند. مسیحیت بعداً تقسیم‌بندی ارسطو را تائید کرد و برتری علومِ ربّانی را در طول قرون وسطی به رسمیت شناخت.

رُنسانس(۵) تکانی به ستونِ پایه نفوذ ارسطو و کلیسا در برتری علوم دینی و ربّانی وارد ساخت و برای اولین بار اهمیت بررسی‌های علمی بر روی طبیعت)ماده(را خاطرنشان ساخت. در اواخر قرن ۱۵، مطالعه سیستماتیک بر روی طبیعت آغاز گردید و آزمایشاتِ علمی از اعتبار و اهمیت برخوردار گردیدند. این علاقمندی‌های علمی با توسعه فزاینده ریاضیات همراه گردید. گالیله اولین دانشمندی بود که دانش تجربی را با ریاضی همراه ساخت و پایه علوم جدید را بنا نهاد.

تفکر فلسفی در قرن ۱۷ دوآلیسمِ(۶) جدیدی را از تقسیم‌بندی قدیم طرح ریخت. دکارت موضوع علوم را بر دوآلیسم (ثنویّت) ذهن و ماده بنا نهاد، آنچنانکه هر یک مستقل و جدا از دیگری عرصه ای مستقل در بررسی اند. بر مبنای این تقسیم بندی ماده به عنوان چیزی بیجان و جدا از آدمی تلقی گردید و جهان ماده بعنوان کثرتی از اشیاء متفاوت فرض گردید. نیوتن اصول مکانیکی خود را بر بنیاد جهان نگری مکانیکی چنین ثنویتی استوار ساخت و پایه فیزیکِ مکانیکی را پی افکند. از نیمه دوم قرن ۱۷ تا پایان قرن ۱۹ مُدلِ نیوتنی فیزیک مکانیکی صحنه گردانِ تفکر علمی گردید. قوانین طبیعت به عنوان قوانینی ازلی ابدی که بلاتغییر از جانب خدا وضع گردیده اند تلقی می‌گردید. بدین نحو جدایی بدن از ذهن و برتری عقل بر بدن مورد تاکید قرار گرفت. طبیعت و صُور عدیده‌ی آن به عنوان اجزاء مجزا و بریده از یکدیگر مورد بهره برداری و بهره‌مندی انسان قرار گرفت. انسان بدین نحو از طبیعت مستقل و بر آن مسلط مفروض گشت. این جدایی انسان از طبیعت در پی آمد خود به بیگانگی از طبیعت و از همنوع خویش انجامید.

تقسیم‌بندی دکارتی و جهان‌نگری مکانیستی سودمندی و زیانباری همزمان به بار آورده است. چنین رویکردی موجدِ پیشرفتِ فیزیکِ کلاسیک و تکنولوژی گردید و در مقابل نتایج مضّر بسیاری نیز آفرید. اینک یافته‌های علوم در دوره جدید(۷) به ایده‌های دورانِ ماقبل ارسطویی یعنی تفکر یونانی اولیه(۸) و فلسفه‌های شرق ما را ارجاع می‌دهند.

در مقابل جهان‌نگری مکانیستی، جهان نگری فلاسفه و عرفای شرق، ما را به ادراکی ارگانیک و وحدت وجودی از جهان فرا می‌خوانند. در این جهان‌نگری انسان و طبیعت و هر آنچه موجود، در بافتی و ارتباطی ارگانیک با یکدیگر قرار دارند. آنچنانکه جدایی ذهن از ماده و یا شی از موضوع قابل تمیز و تعیین نیست. غایت نهایی و تعیینات ماده در پیوند و ارتباطی تنگاتنگ تمامیتی واحد را می‌سازند. آنچه مادی است در همان حال روحانی و پیوندی زنده و متحرک، هستی عالم را تجسم می‌بخشد. لذا عوامل تغییر و تحول نه در بیرون ماده و شی بلکه ذاتی ماده و درونی‌اند. لذا الوهیت و ربّانیّت چیزی بیرون ماده و فائق بر آن نیست. عوامل کنترل و تحرک در درون ماده و لذا در کلیّت وجود مُستتر است.

دُن کیشوت گفت تا که زیبا شود جهان، باید بار دیگر خدا خدا گردد. و خدا، تا که با ذاتِ خویش باز آید، باید از هر چه دین رها گردد. دُن کیشوت گفت: پس، خدا هست. لیک خطاست آنچه‌هایی که دین می‌آموزد. و خدا هست و هیچ چیز نیست جز او؛ لیک نه خدایی که دین می‌آموزد. (دُن کیشوت: از فراز و فرود جان و جهان ـ ص ۱۲۲)

فیزیک جدید با کشف پدیده‌هایی چون الکتریسیته و مغناطیسم از تئوری نیوتنی در فیزیک مکانیکی فاصله گرفت و سرانجام با تئوری کوانتوم و تئوری نسبیت، فیزیک مکانیکی نیوتن را به کناری زد. چنین دست‌یافت‌ها و پیشرفت‌هایی در علم، باور علمای عهدِ روشنگری را در دست یافتن به کُنه قوانین حاکم بر طبیعت، بدان معنی که چنین قوانینی بیرون از اراده و هستی بشر در تعیین عملکردِ پدیده‌های طبیعی موجودیت و عاملیت دارند مردود شمرد.

فیزیک‌دانان قرن بیستم در مورد طبیعت غایی ماده، به کمک تکنولوژی جدید هر چه بیشتر و بیشتر تحقیق کردند کمتر به نتیجه رسیدند. آنها برای رسیدن به ذره و عنصر نهایی به اعماق ساختار اتمی ماده رسوخ کردند و هر بار در هر مرحله، جهانی از حیرت بر آنها گشوده گردید. فیزیک اتمی به فیزیک پسینه اتمی(۹) انجامید و بررسی در ساختار اتم به بررسی‌های علمی در مورد

اجزاء پسینه اتمی کشید، اما همچنان سوال در مورد ماهیت و کُنه عنصر لایتجزای ماده بی‌جواب ماند. یافته‌های فیزیک جدید در فرآیند پیشرفت خود ناگزیر دریافتهای رایج فیزیک کلاسیک را در مورد فضا، زمان، ماده، ابژه، سوژه و رابطه علت و معلولی مابین عوامل را به کناری نهاد و جهان‌نگری نوینی را که همچنان در حالِ شکل‌گیری و قوام است استنتاج کرد.

فیزیک کلاسیک بر آن بود که جهان مخلوق و معلوم است و قوانین بنیادینِ طبیعت ثابت و لایتغیّرند. لذا به کمک اسبابِ علمی و خِرد علمی می‌توان آن قوانین را کشف و در خدمت بشر درآورد. این قوانین ثابته از الزام، قطعیت و قابلیت پیش‌بینی پذیری برخوردارند. چنین جهان‌نگری‌ای از نظر فلسفی به تقسیم‌بندی در برابر«جهان» پای‌بند بود. نتیجه چنین تقسیم‌بندی ای آن بود که جهان را می توان به نحو دقیق به عنوان موجودیتی شی ای، ماورا و ماسوای «من» در موردِ شناختِ علمی قرار دارد. در این بررسی موضوع شناخت (ابژه) مجزا و مستقل از عوامل شناخت (سوژه) مورد نظر قرار می‌گیرد.

باری یافته‌های سه دهه نخستین قرن بیستم، اساس فیزیک جدید را پی نهاد. بنا بر جهان‌نگری علمی جدید مکان از زمان جدایی‌پذیر نیست و زمان بنا بر شرایط ماده (جاذبه اجرام بسیار بزرگ) با سرعت‌های متفاوت در اقصا نقاطِ جهانِ وجود درگذر است. زمان تحت تاثیر مکان قرار دارد و مجزا در مکان نیست. نظریه نسبیت لذا به دریافتِ فضای چهار بُعدی انجامید.

در بررسی‌های پسینه اتمی، ماده در مکانی متقن فاقد الزامِ حضور است. ماده در چنین سطحی از بررسی تنها تمایلاتی متفاوت از خود نشان می‌دهد. در تئوری کوانتوم این تمایلات به عنوان احتمالات محسوب می‌شوند و با معادلاتِ ریاضی مرتبط می‌گردند و به شکل امواج احتمالی(۱۰) بیان می‌گردند.

تئوری کوانتوم در کند و کاو خویش به یگانگی و وحدت جهان وجود شهادت می‌دهد. یعنی اینکه جهانِ وجود را نمی‌توان به پاره‌های مجزا و مستقل از یکدیگر تفکیک و تحلیل کرد. در چنین همبودگی و همپیوندی، انسان نیز

جزء لایتجزای جهانِ ماده محسوب می‌شود و استقلالِ ماهوی و خردمندی او مورد سوال قرار می گیرد. آنچه مشهود است در پیوندی تنگاتنگ با شاهد قرار دارد و جزء اتمی در ارتباط با عاملِ مطالعه (یعنی ناظر و شاهد) و همراه با واکنشات او، فعل و انفعالاتی متفاوت نشان می‌دهد.

بدین معنی عناصر پسینه اتمی به عنوان عوامل و اجزایی مستقل دیده نمی شوند که از خود معنی و فعل و انفعالاتی مجزا و قائم بذات دارند. آنها در بطنِ واکنشاتی که در پیوند با عوامل بیرون از خود و نیز با موضوع شناخت یعنی انسان دارند، باید فهمیده و آزمون شوند. این بدان معنی است که تبادلات میان ناظر و منظر و تفاهماتِ ناظر نقشی اساسی در امرِ شناخت ایفا می‌نمایند.

در فیزیک جدید، جهان وجود به عنوان تمامیتی یگانه و واحد(که در بر گیرنده انسان نیز هست) در نظر گرفته می‌شود که در تحرک و تغییری مدام (بدون قوانینی از پیش تعیین شده) قرار دارد. اجزاء و جوارحِ گوناگون این کلیتِ واحد در فعل و انفعالی پیوسته با یکدیگرند که در این فعل و انفعالات، ذهن و تعقل بشر، جزیی لایتجزا و داده و در عین حال پیش داده‌ای از این مجموعه است. زمان و مکان هم مفاهیمی هستند که در این بافت و همینه‌ای سر می‌زنند.

دُن کیشوت گفت: مقصدی نیست: زان که مقصد چیست؟! مقصد این جهان جهان شدن است. شدنی اینسوی هر آن شدنی است؛ و آنسوی هر شدن همان شدن است. (همانجا ـ ص ۱۲۹)

چنین دریافت یکپارچه و مرتبط از جهان وجود در تباین با اندیشه های فیزیک مکانیکی و در تقارب با اندیشه های عرفانی شرق است. نظریه وحدت وجود و پیوند لاتعیّنی مابین تجلیات وجود، که حکمت شرق، به نحوی از انحا بدان ما را فرا می‌خواند، بسیار به یافته‌ها و دریافت‌های علم جدید مشابهت دارد. فلاسفه و عرفای شرق همواره مُنادی‌گرِ غایتی نهایی بوده اند که قابل تجزیه و تفکیک نبوده و همآره خود را در تجلیات و تبارزات گوناگون اشیا و فرآورده‌های وجود جلوه‌گر می سازد. این آن اِکسیری (۱۱) است که در عرفان

ایرانی عشق نامیده می‌شود که اساس و ستون پایه دستگاه وجود و جهان ماده است.

تعابیر مکتب کپنهاگ از تئوری کوانتوم که در اواخر سال‌های ۱۹۲۰ توسط بوهرو هایزنبرگ (۱۲) ارائه گردید از اهمیت بسیار در تقارب مابین فیزیک جدید و حکمت شرق برخوردار است. نقطه شروع مُدل کپنهاگ بر پیوند و ادغام پروسه شناخت و تجلیات نامُتقن ماده استوار است. همانطور که گفته آمد سیستم‌های بررسی و نظاره در تئوری کوانتوم نه به تعین و قطعیت بلکه به احتمالات گواهی می‌دهد. واقعیت پسینه اتمی واقعیت و روندی غیرقابل پیش‌بینی است، آنچنانچه پروسه شناخت خود در کار کرد و تبارز عمل و عکس‌العملِ ماده موثر است. این دریافت نافی ادراکِ فیزیک قدیم است که بر آن بود که جهان را می‌توان به واحدهای کوچک و مستقل از یکدیگر تقسیم و تجزیه کرد. بدین معنی علوم طبیعی، طبیعت را تشریح و تبیین نمی‌کند بلکه خود محصول تبادلاتِ مابینِ انسان و طبیعت است. این گفته بر آن دلالت دارد که چنانچه ابزار شناخت و یا فرضیه شناخت تغییر کنند، خواص و تبازراتِ موضوع شناخت یعنی شی نیز تغییر خواهد کرد. از اینجا ایده مداخله در مقابلِ ایده ملاحظه در امر شناخت از اهمیت برخوردار گردید. و این همانا همان حکمت شرق است که شناختِ حق، غوطه وری در اقیانوسِ وجود و فنا در حق شدگی می‌طلبد. بر این مبنا، تفاوت ماهوی مابین خوب و بد، مرگ و زندگی و نور و ظلمت از میان برداشته می‌شود و محلّی از اعراب برای نگرش مکانیکی مبتنی بر ثنویت باقی نمی‌گذارد.

انیشتین (۱۳) پیشنهادی انقلابی در مورد فضای سه بُعدی که در آن زندگی می‌کنیم ایراد کرد. او گفت که این فضا منحنی شکل است. انحنای فضا ناشی از میدان‌های جاذبه حجم‌های بی‌اندازه بزرگ است. هر جا حجم شی فوق العاده بزرگی وجود دارد، فضای اطراف آن انحنایی است و درجه انحنا، یعنی اندازه‌ای که هندسه نوع اقلیدسی (۱۴) از آن تخطی می‌کند بستگی به حجم و وزن آن جسم یا شی دارد. این نظریه نه تنها قابل انطباق بر تنوعاتِ مکانی انحنا در اطراف ستارگان و کُرات است بلکه بر اساس آن می‌توان

انحنای فضا را در مقیاس بزرگ مورد مطالعه قرار داد. به عبارت دیگر بر اساس معادلات انیشتین، ساختار جهانِ وجود را در کل می‌توان معلوم داشت.
از آنجا که بر اساس نظریه نسبیت، فضا هرگز قابل انفکاک از زمان نیست، انحنای ناشی از جاذبه، ما را به ادراکِ فضای چهار بُعدی(که زمان، مکان بُعد چهارمی را می‌سازد) رهنمون می‌شود. در فضا _ مکانی انحنایی، اعوجاج‌های ناشی از انحنا نه تنها روابط فضایی را از آن دست که هندسه اقلیدسی بر تشریح آن همت گمارده است تحت تاثیر قرار می‌دهد بلکه طول فواصلِ زمانی را نیز تغییر می‌دهد.
زمان آنجا دیگر بمقیاس و بنا بر سرعتی که در زمان ــ مکان سطح حرکت می‌یابد در حرکت نیست. همانطور که انحنای مکانی در فضا، بر اساس جاذبه اجرام سنگین، تغییر می‌کند، جریانِ زمان نیز متفاوت است. نکته مهم آن است که تنوعاتِ گردش زمانی وقتی قابل ملاحظه است که ناظر در جایی در فضا ثابت بماند و ساعتی که جهت اندازه‌گیری در فضاهای مختلف مورد استفاده قرار می گیرد متحرک باشد. اگر ناظر همراه با ساعتش به فضایی داخل شود که جریانِ زمان کُند است، ساعت او و دریافت او چرخش کُندی پیدا می‌کند و ابزار او قابلیت برتافتنِ تفاوت را از دست می‌دهد. در فضای کره زمین، تاثیرات جاذبه بر روی فضا و زمان خیلی اندک است.
ولی در فیزیک فضایی (۱۵) که با اجسام فوق‌العاده حجیم و سنگین سر و کار دارد؛ نظیر کرّات، ستارگان و کهکشان‌ها، انحنای زمان ــ مکانی پدیده قابل‌توجهی است. چنین پدیده‌ای از اهمیت آنجا برخوردار می شود که ستاره‌ای بی‌اندازه بزرگ دچار سقوطِ جاذبه‌ای شود.
بر مبنای فیزیک فضایی، ستاره‌ای که به مرحله‌ای از سیر فرگشتی خود برسد که بخاطر افزایش جاذبه، فاصله مابین عناصر، تنزل یابد می‌تواند دچار سقوط شود. همچنانکه این ستاره حجیم، که حداقل بزرگتر از خورشید ما است، دچار سقوط می‌شود. براساس این انحنای تشدیدشونده، حتی نور از سطح آن نمی‌تواند به بیرون از آن بگریزد. در این مرحله هیچ نشان و علائمی از آن به بیرون از جهانِ خویش منعکس نمی‌شود. در این صورت آن ستاره دیگر

قابل رویت نیست و بدین دلیل آن‌را حفره سیاه یا چاله سیاه (۱۶) می‌نامند. وجود چاله‌های سیاه پیشاپیش، بر مبنای نظریه نسبیت، در سال ۱۹۱۶ پیش‌بینی گردیده بود.

دُن کیشوت گفت: وارهاندیم از سیاهچالهای کهن در زمین پیش از تاریخ ذاتِ نو شونده خود را: چاله های سیاهِ راهِ فضا در فرازمان نیز ما را دیری اسیر خود نتوانند داشت. (همانجا ـ ص ۱۱۸)

در مرحله چاله سیاه، زمان آنچنان به کندی می‌گراید که در مرحله نهایی، زمان از حرکت می‌ایستد. بنابراین سقوط کامل ستاره، بی‌نهایت زمان متحمل می‌شود. وقتی ستاره‌ای چنین بی اندازه منقبض می‌شود، لحظه سقوط کی فرا می‌رسد؟ بر اساس نظریه نسبیت چنین سوالی بی‌معنی است. زمان و طول عمر ستاره، همچون زمان‌بندی هر چه دیگر، بستگی و نسبیت دارد به چارچوب مقیاسی ناظر.

در نظریه عمومی نسبیت، زمان و مکان به عنوان هستی‌های مستقل و مطلق فاقد ارزش‌اند. نه تنها اندازه‌گیری زمان و مکان، برمبنای موقعیت و حرکت ناظر، از نسبیت برخوردار است، بلکه زمان با سرعت متفاوت در قسمت‌های متفاوت جهان در حرکت است. حرکت خطی زمان آنچنانکه ما در تجربه روزانه خود، در دنیای فیزیکی، حس می‌کنیم قابل تعمیم به جهان هستی نیست. فرضاً اگر دو ناظر که با سرعت‌های متفاوتِ مافوق سرعت نور در حرکت باشند و در عین حال حدوثِ واقعیتی را نظاره کنند، ترتیب زمانی حادثه را بطور متفاوت درک و فهم خواهند کرد. بدین معنی تعلیل و تحلیل در پیدایش وجود و یا در انهدام هستی افسانه ای است که در ادراک زمان ـــ مکانی محدود ما نمی‌گنجد.

دُن کیشوت گفت: نیست، یعنی، زیرا، نتوان بود هیچ آغاز و هیچ پایانی آب‌های روانِ دریای این جهان را. بخردا! تا به چند رنجانی در تمنّای نیستن جان را. دو سراب بزرگ روانه: آنِ آغاز و آنِ پایان را. (همانجا ـ ص ۱۲۷)

عرفا مدعی شده اند که نه تنها توانسته اند به ماوراء جهان سه بُعدی عروج کنند بلکه به عرصه بی زمانی پا نهاده اند. آنها زمانِ خطی و توالی خطی حوادث را پشت سر گذاشته و در غایت و در بی زمانی وقایع غوطه ور گشته‌اند. چنین تجربه ای را زمان در کار نیست. ازل و ابد در لحظه حال حلول می‌کند و آدمی در غایتِ وجود که فاقد گذشته و آینده است در طرفه‌العینی مستحیل می‌گردد.

دُن کیشوت گفت: غایتی نیست، این فضاینده همچنان باز هم فزاینده است . هر گذشته گذشته ای می‌داشت؛ پس آینده باز آینده است. دُن کیشوت گفت: غایتی هست هر چه را کان نهایتی دارد؛ لیک بی‌نهایت خود است غایتِ خویش: بی‌نهایت آنسوی خود چه غایتی دارد؟ (همانجا ـ ص۱۲۸)

در جهان روح، تقسیم‌بندی زمان به گذشته، حال و آینده فاقد معناست. گذشته در لحظه کنون متجلّی است و لحظه کنونی در انکشافی ابدی، ازلیت را با خود، در پهن دشتِ بی مکانی، به همراه دارد. چنین وضعیت روحی ای به چاله سیاهی می‌ماند که زمان و مکان را در اسفار فی‌انفسهم با خود و در خود سرشته می‌دارد. بدین معنی ما به فرگشتی خدایگونه متحول خواهیم شد. مگر نه این است که خدا که از زمان و مکان تهی است ، انسان را به سیمای خویش آفرید. پس ما را قابلیت خدا بودگی هست؛ آنجا که قالبِ تن در هم دریم و به ما بودگانی از بند و قیدِ روزمرگی آزاد فرگشت کنیم. در خود نگنجیم و در عشق، عشقی نامتجسد، بی زمان ـــ مکانی مستحیل گردیم. پس، آنگاه خود قطره‌ای از دریای عشق شویم.

دُن کیشوت گفت ـ تا بگویم من : ما خدائیم، پاره های خدا. پاره دیگر این درخت، آن کوه؛ پاره دیگر آن ستاره دور؛ پاره دیگر این سرور، این شور؛ این پگاه؛ ماه؛ این قلم؛ این سرودن؛ این کاغذ؛ این ملال؛ این خیال؛ این حال ؛ (همانجا ـ ص۱۲۳)

در تجربه عارفانه (روحی) ترتیب زمانی بَدل به هم‌بودگی هم‌زمانی می‌شود. در چنین تجربه‌ای اشیاء و صور هستی در کنار یکدیگر موجودند و چنین

تجربه‌ای البته ایستا نیست، و در بی‌کرانگی، آنجا که زمان و مکان بهم می‌پیوندند، در جریان است. برای عارف زمان متوقف می‌شود و گذشته و آینده در اکنون متجلی و متبلور می‌گردند.

فیزیک نسبیتی عرصه بررسی مکانِ بی‌زمانی است که حوادث در آنجا با یکدیگر درهم تنیده‌اند و ارتباطات بر تجزیه و تحلیلی عِلّی استوار نیستند. آنجا که جهت معینی در کار نیست، علیّتی نیز در تحلیل نمی‌گنجد چه که مفاهیم «پیش» و «بعد» فاقد معنی می‌گردند.

دُن کیشوت گفت: سفرِ تا پسینه‌های اتم از پیشینه‌های سنگ، همانا، بودگاهِ تکاملِ معناست. دُن کیشوت گفت: این جهان پاسخی به انسان نیست: پاسخ آنسوتر است. (همانجا ـ ص ۱۲۰)

عرفا با پشت سر گذاشتن جهانِ مبتنی بر زمان و مکان (ترک دنیا) به وادی‌ای پای می‌نهندکه در آن از روابط علت و معلولی درگذشته‌اند. در چنین واحه ای عارف همه جان و همه عشق گردیده است آنچنانکه در مطلق خدا سکنا می‌گیرد و خود بارقه‌ای از نور الوهیت می‌شود. ساحتِ بیکرانه عشق یا آنچنان که بودائیست و هندوئیست در ساحت کارما (۱۷) می‌پندارند، ساحتِ بی زمان و مکانی و ساحتِ عاری از تعیناتِ علّی و تحلیلی است. فکر و عقلِ اندازه‌گیر و تحلیل‌گر را در چنین ساحتی رخصت دخول نیست، چرا که هر چه که هست نمودی از غایت است. واقعیت در حقیقت مُستتر است و تکثر اشیاء و حوادث در وحدت ماده ادغام است. حقیقت را دیگر از تعیینات و بازتاب‌های آن در واقعیت نمی‌توان تفکیک کرد.

دُن کیشوت گفت: چیست معنا؟ همین که بپرسی معنا چیست. تا بپرسی که چیست، معنا هست؛ ور نپرسی که چیست، معنا نیست. (همانجا ـ ص ۱۲۰)

عرفا مفتون عقل در تجزیه و تحلیلات تعقلی نیستند، آنچنانکه علما و دانشمندان بر آنند. آنها به تجربه واقعیت اشتیاق دارند نه به تحلیل و تشریح تجربه. از این روست که نظریه‌پردازی و دقت و غور خردمندانه در ساحت آن‌ها از اولویت و فرهمندی برخوردار نیست. لذا زبان که ابزارِ شناختِ تعقلی

و مبادلاتِ فکری و نقد و سنجش است در عوالم عرفا از همینه و کارسازی بی‌بهره است. آن‌ها اسرار در دل محفوظ می‌دارند و بر آن نیستند که دیگران را به راه و دریافتِ خویش از وجود ارشاد و اجبار سازند. آن‌ها به اشاره، تمثیل و استعاره بسنده می‌کنند و سخن‌گزیده و پوشیده می‌گویند که آنان که طالبند باید خود وصال جویند و حدیث مفصل از مجملی خلاصه بخوانند. اسطوره و حکایای اسطوره‌ای مناسب‌ترین وسیله برای حقیقت‌گویی است. شعر برای عرفای ایران زمین هماره وسیله و چارچوبی بوده است که توسط آن احوال و تجربیات عارفانه، در زبانی رمزآلود و در بافتی تصویری بازتاب می‌یافته است.

دُن کیشوت گفت: ذاتِ دریا اگرچه بر خورشید و باد و به هر دیگری از این همه گیرندگان برگشوده می‌ماند، تا به جاوید، باز، خود همانی که بوده می‌ماند: زیرا، یعنی، نیمی از دریا نیز همچنان دریاست. (همانجا ـ ص ۱۲۶)

در عین پیوند و یکپارچگی عالم، حرکتی در درون، کلیتِ جهان موجود را در خود، دمادم در سیلان تغییر به پیش می‌برد. این سیلان و تغییر، از ذات ماده برمی خیزد و چیزی نیست که کنترل شونده و یا پیش‌بینی شونده باشد. چرا که ذهن متفکر، خود دراندوده در این کلیت متحول است و در چنین بافتی، آن را جدایی از موضوع بررسی ممکن نگردد. به عبارت دیگر ماده و عوامل محیطی آن در پیوند و بافتی بهم تنیده و مرتبط با یکدیگر قرار دارند. و بدین معنی راه و مقصد از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند.

دُن کیشوت گفت: مقصدی نیست: زان که راهی نیست رفتنِ کلِ این فرا خارا. (همانجا ـ ص ۱۲۹)

هستی ماده از حرکت و تحول آن جدایی‌ناپذیر است. بنابراین خواص اجزاء پسینه اتمی آنجا قابل فهم و بررسی اند که بر زمینه حرکت مورد مطالعه قرار گیرند.

شاعر هستی را به شعری «والا» تشبیه می‌کند که محک و میزانی در امر ارزش‌گذاری برنمی‌تابد؛ چرا که عقل ناقد و سنجشگر در غایت توانمندی، خود جزء لایتجزای زیبایی آفرینش و شعر وجود است. چرا که امتزاج عین و

ذهن گسستنی‌ناپذیر است آنچنانکه وقوفِ ذهن و کنترل آن بر عین ممکن ناشدنی است.

همچنین است تفکیک‌ناپذیری کُند زیبایی از زیباشناسی علمی و این همانا تعمیم نظریه کوانتوم است که بر جدایی‌ناپذیری صور ماده از اسباب و صورِ شناخت گواهی می‌دهد.

شعر مصنوع را عیاری هست سنجه ای نیست شعر والا را. شعر هستی زبان خود دارد: فهم کن طرفه شعر یکتا را. خود یکی واژه‌ای تو نیز در این شعر باشکوه؛ واژه دیگر این درخت، آن کوه، واژه دیگر آن ستاره دور؛ واژه دیگر این سرور، این شور؛ واژه دیگر این خیال، این حال. خود سرودیم مصرع دیروز؛ بسرائیم بیتِ فردا را. (همانجا ـ ص ۱۳۰)

هویت هر چیز ، پس، پدیداری متحرک است که در منظومه خویش و در ارتباط با دیگر عوامل موجود در منظومه آن قابل تعریف است. لذا فهمیدن، پروسه ای متحول و بی‌پایان است که، همچو صور ماده، ماهیتی منفرد و ثابت نپذیرد. فهمیدن خواص ذرات پسینه اتمی مستلزم فهمیدن ارتباطاتِ متقابل میان آنها از یک طرف و تاثیر و تاثر متقابل آنها با عواملِ پیرامون خویش از طرف دیگر است که در اینجا ذهن پژوهشگر خود نقشی در پروسه شناخت ایفا می‌نماید و بر محصول شناخت تاثیر می‌بخشد.

انطباق نظریه نسبیت و نیز نظریه کوانتوم و اصل عدم قطعیت (که هایزنبرگ مُبدع آن بود) بر جهان ماده و دستگاه وجود، ما را به نگاه و نگرش تازه‌ای از ماهیت و فلسفه وجود می‌کشاند که بسیار از نگاه و نگرش کلاسیکِ علم بدور ولی به نگاه و نگرش عرفانی جهان‌نگری شرقی نزدیک است.

دُون کیشوت گفت: همچو پایان، هم از آغاز، از تکامل نیافت خواهی بهر گر بجویی کمالِ فرجامی. نه شگفتی، در آرزوی محال، گر که ناپخته سوزد از خامی. کامِ دل از روندگان می گیر، تا نمیری به قعرِ ناکامی. (همانجا ـ ص ۱۲۷)

انطباقِ اصل عدم قطعیت در مسائل اجتماعی، نااطمینانی در تحقق آرمان‌های انسان متعهد است. آرمان‌ها را جامه تحقق نمی‌توان پوشید، اما انسان

آرمانخواه، سودا زده، راه آرمان می‌پوید و خون خویش در راه آرمان نهر می‌کند

من نمی‌دانم گوهر چیست؛ لیک می‌دانم انسان کیست نیز می‌دانم تا انسان هست، آرمان هست. و آرمان، اما می‌دانم، چیزی‌ست که نیست.(همانجا ـ ص ۱۳۲)

آرمان‌خواهان کِشتی در خشک بر گُرده خویش پیش می‌کشند تا که چه بسا روزی از روزگاران ناآمده، به همت

فرزندانِ آدم بر آبهای جاری حقیقت سوار شود و راههای دور را تا غایت وجود طی کند.

پدر، ای پدر! دُون کیشوت! چه کسی گفت کشتی به خشک نتوان راند؟ کشتی ار نیست، چیست این که بسی قرن هاست که ما آرمانمندانش خند خندان بر این خشک همچنان پیش می‌رانیم: بی آنکه ره ز مقصد باز؛ یا کز پس و پیشِ هر فرود و فراز بگذاریم تا نفسگیر و گامکاه شود ما را

چند و چون‌های باتلاقی‌ی این بازدانستن؟ (همانجا ـ ص ۱۳۴)

چنین بازنگری‌ای هوشیار و سرشار از شادابی نواندیشی، شاعر را به تجدیدنظر نسبت به باورها و کهن‌الگوهای فرهنگی و علمی وامی‌دارد. در چنین رویکردی است که او حتی دُن کیشوت را دگرگونه می‌بیند.

دُن کیشوت دیگر سرداری مسخره که از نهایت ضعف در جهان توهم و پندار خویش اسب می‌تازد و با دشمنی خیالی می‌ستیزد نیست. او خردمندی است که به عمد عمل سفیهانه قهرمانان و شوالیه‌ها را در «حق جویی» و مطلق‌اندیشی در رفتار خویش به نمایش می‌گذارد. اینجا شاعر روایتی دیگر از قهرمانانِ «سروانتس» (خالق اثر) می سازد و بدینگونه به ما می‌گوید که شخصیت‌های داستانی‌نیز همچون شخصیت‌های جهان واقع، هویت ثابت و متقن نمی‌پذیرند، آن‌ها را نیز می‌توان بازخواند و از نو کشف کرد.

گُرد فرزانه، پهلوانِ یگانه، دلقکِ پیر گوهر آرمانگرای انسان را بی‌گمان خوب می‌شناخت:

هم از این رو بود که بر اسبی که با سوارش می‌مانست، هم‌رکابِ یکی پرستنده که به گیتی همه آدابِ مهتری را ـ کم یا بیش ـ می‌مانست، و به یاد و برای دلبر مه‌رویی که یکی بود و هیچ نبود جز او . انگار ـ در عوالم نیکویی، سوی دیوانِ آسبادنما می‌تاخت: یا، یعنی، که به سوی هر آنچه انسانی نیست . وز همین رو، چون دروغ، آشکار نیست که چیست ـ تیغ می‌آخت، تیر می‌انداخت. (همانجا ـ ص ۱۳۱)

اسماعیل خویی در شعر بلند دُن کیشوت ما را به پهن‌دشتِ فراغت از تلواسه‌های زمان ــ مکانی پرواز می‌دهد. او ما را بر بال شعر خویش از ساحتِ عقل و مرزهای آن بس فرا می‌برد. او در این سیر و سیاحت، ما را از جاذبه علم‌باوری و دین‌باوری رایج آزاد می‌کند تا لمحه ای در سیلان هستی و در پیوند با غایت هستی، خویش را در وجود و وجود را در خویش تجربه کنیم. شعر اسماعیل خویی همچنان زنده و پوینده افقهای نوینی را در شعر فارسی می‌گشاید و شعر بلند دُن کیشوت شاهد مدعایی‌ست از این قرار.

پانویس‌ها:

1. The Enlightenment
2. Quantum theory
3. Relativity theory
4. Spirit + matter
5. The renaissance
6. Dualism
7. Most modern times
8. Heraclitus کسانی چون

۹ـ این اطلاقی است که در شعر دُن کیشوت، خویی از آن مدد می‌گیرد تا به عرصه‌ی جدیدی در پژوهش‌های فیزیك جدید یعنی Subatomic Physics اشاره کند.

10. Probability Waves

۱۱ ـ این اکسیر در هندوئیسم Brahman ، در بودائیسم Dharmakaya و در تائوئیسم Tao نامیده می‌شود.

12. Heisenberg + Bohr
13. Einstein
14. Euclid
15. Astrophysics
16. Black hole
17. Karma
18. Uncertainty principle

احمد کریمی حکاک و مایکل بیـرد
برگردان : پیمان وهاب زاده
کرانه های شعر: درباره شعر اسماعیل خویی

مطلب حاضر مقدمه‌یی است که دکتر احمد کریمی حکاک دانشیار زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه واشنگتن و دکتر مایکل بیرد Michael Beard استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه داکوتای شمالی بر منتخبی دو زبانه (انگلیسی و فارسی(از شعرهای اسماعیل خویی شاعر معاصر نوشته‌اند. این منتخب اشعار Edges of Poetry نام دارد. این مقدمه از زبان انگلیسی به فارسی برگردانده شده است. لازم به توضیح است که مترجم این نوشتار از نظرات و راهنمائیهای مفید دکتر کریمی حکاک بر ترجمه این نوشتار سود برده و از ایشان سپاسگزاری می‌کند.

مترجم

شاعرانی هستند که آثارشان به صراحت و در کمال شیوایی بر زندگی و افکار، و همچنین بر جایگاه آنان در سنت شعری ای که در آن ساخته شده و شکل گرفته اند، شهادت می دهد. اسماعیل خویی نمونه ای برجسته از این گونه شاعران است. شعر همواره این شاعرِ معاصرِ ایرانی را نه تنها در تعهد به فلسفه یا در علاقه دیرپایش به مسائلِ سیاسی و اجتماعی، بلکه در زندگی فعال، ولی غالباً تنهای شخصی نیز که تجربه تبعید غنای بیشتری به آن بخشیده، همراهی کرده است. مترجمانِ این مجموعه امیدوارند که با فراهم آوردنِ چند راهنمایی مهم، بتوانند به خوانندگان در درک بهتر شعرهای وی کمک کنند.

خویی در نهم تیرماه ۱۳۱۷ در مشهد به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه خود را در این شهر به پایان رساند و در سال ۱۳۳۵ اولین مجموعه اشعارش را ـ که امروز آن را به عنوان مجموعه ای خام رد می کند ـ منتشر کرد. سال بعد به تهران عزیمت کرد تا به مدرسه عالی تربیت معلم تهران وارد شود. در سال ۱۳۴۰ با بورس دولتی به انگلستان فرستاده شد و به تحصیل

فلسفه در دانشگاه لندن پرداخت. پس از دریافت فوق لیسانس فلسفه به ایران بازگشت و همراه با اقامت در تهران به تدریس در مدرسه عالی تربیت معلم پرداخت. در همین سالها، خویی با یکی از همکلاسان خود در دانشگاه لندن که زنی ایتالیایی به نام "فرانکا" بود ازدواج کرد. حاصل این ازدواج که بعدها به جدایی انجامید دو فرزند بود.

در تهران و در خلال پنج سال بعدی بود که خویی پنج مجموعه شعر منتشر کرد و با این کار خود را به عنوان شاعری جوان و شناخته شده در شعر نو ایران، که با نیما یوشیج (۱۲۷۴ـ۱۳۳۸) آغاز شده و با کار شاعرانی همچون احمد شاملو (تولد: ۱۳۰۴) مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷ـ۱۳۶۹) و فروغ فرخزاد (۱۳۱۴ـ۱۳۴۶) به پیش رفته بود، تثبیت کرد. این آثار عبارتند از بر خنگ راهوار زمین (۱۳۴۶)، بر بام گردباد (۱۳۴۹)، زان رهروان دریا (۱۳۵۰)، از صدای سخن عشق (۱۳۵۱) و فراتر از شب اکنونیان (۱۳۵۲). گزینه ای از اشعار وی نیز در سال ۱۳۵۲ انتشار یافت. لیکن ششمین مجموعه شعر وی بر ساحل نشستن و هستن در آستانه انقلاب ایران یعنی در سال ۱۳۵۷ انتشار یافت. به گواهی این آثار، دستاورد خویی برای شعر نو ایران همانا گسترش مقال آن به ساحت تفکر تجریدی بوده است و ژرفا بخشیدن به آنچه در آن دوران تعهّد اجتماعی نامیده می شد. خویی به عنوان یک مارکسیست و پژوهنده فلسفه غربی که افکارش در باختر زمین ـ و نه زیر تاثیر مارکسیسم شوروی ـ شکل گرفته بود، پیچیدگیهای باریک بینانه، روح مجادله و نوعی جدیت در هدف را به مقال سیاسی آن دوران عرضه کرد.

آگاهی خویی از مارکسیسم عمدتاً به منزله فلسفه و نه ایدئولوژی سیاسی، وی را قادر ساخت که بسیاری از اصول تفکر دیالکتیکی و ماتریالیسم تاریخی را در یک رشته شعر به بیان درآورد که خواننده را به گونه ای که تا آن روز در شعر ایران بی سابقه بود، درگیر سازد. این شیوه بیان الهام بخش شعرهای بسیاری مانند "شمال نیز" (۱۳۴۸) و "بر رود پُر سرودِ شدن" (۱۳۵۲) در کتاب حاضر است. برای مثال در شعر نخست، اندیشه شاعر به بارش باران که حلبی آبادهای جنوب تهران را در معرض ویرانی قرار می دهد به تاملاتی

درباره وابستگی متقابل طبقات اجتماعی منتهی می شود، و در همان حال، خشم وی از نابرابریهای اجتماعی او را به پیش‌گویی توفانی که در راه است، می کشاند. آنگاه شعر در سطحی فیلسوفانه تر فکر نابودی قریب الوقوع را پشت سر نهاده به افکاری درباره ویرانی و بازسازی و امکان تولد دوباره پس از مرگ می رسد.

اگرچه می توان گفت که شعرهای سیاسی در کارهای اولیه خویی غلبه داشته اند، لحظاتی در کارهای شاعر جوان بوده اند که در آنها بیان سیاسی به صورت خاشاک سطح آب بر ساحل روانی آشوب زده پدیدار می شدند. در لحظه های دیگر، مشاهدات شخصی به صورت واحه هایی ظاهر می شوند که در خلال آنها شاعر به یادآوری خاطره های گذشته، اندیشیدن به رخدادی شتابناک و یا به تصویر کشیدن آرزویی برای آینده می پردازد. "وقتی که من بچه بودم" (۱۳۴۷)، که در آن چهره مادربزرگ شاعر برای نخستین بار به صورت یک شخصیت شعری ظاهر می شود، نمونه چنین شعری است. در بیان دید کودکانه از جهان که نویسنده بالغ اکنون آن را به یاد می آورد، شعر هم خاطره و هم آرزو را در بر می گیرد. به لحاظ سبک، همین امر در توازن میان سادگی و پیچیدگی به تنش میان خاطره شاعر از معصومیت کودکانه و درک وی از پیچیدگی ای که وی به درون آن نفوذ کرده میدان می دهد.

یکی از مکانهایی که در آن این تنش به سوی آرامش می رود، همانا میخانه است. در شعرهای خویی، میخانه مفهومی دارد مانند آنچه که در غزلهای حافظ به کار رفته است. میخانه واحه ای فکری است، فضایی مسدود با تاثیری تسکین دهنده که نقطه مقابل هیاهوی کوچه، شلوغی مدرسه، سروصدای مسجد و ازدحام مکانهای آشنای دیگری است که در آنها فرد با فرهنگ برخورد می کند و تجربه شکل می پذیرد. شاعر، همانند نیای نامدارش، آگاه از برهوت بیکرانی که احاطه اش کرده، در جستجوی لحظه ای آرامش است. در چنین لحظه ای که تاثیر شراب نیز آن را شدت بخشیده، شاعر می تواند خویش را با ریختن قطره اشکی رها سازد و در همان حال از تکرار این حالت در شب بعد ـ و شعر بعد ـ مطمئن باشد. "میخانگی"

های خویی، که شمار آنها نیاز وی را به جستجوی چنین پناهگاهی هویدا می سازد، آشکارترین نشانه آرامشی تخیلی است که به نظر می رسد جامعه جدید کمر به نابودی آن بسته است.

در سالهای پیش از انقلاب نقش روشنفکران ایرانی به گونه فزاینده ای دشوار گشته بود. قطبی شدن مقال سیاسی انتخابی ،ناخواسته را به جامعه روشنفکری تحمیل کرده بود، و روشنفکران به تدریج ناچار می شدند تا میان سکوت و یا قرار گرفتن در کنار حاکمیتی که به سرعت منزوی می شد یکی را انتخاب کنند. چنین موقعیتی برای خویی بویژه دردناک بود، زیرا وی در میان رهبران چپ انقلابی دوستانی داشت. در سالهای واپسین حکومت سلطنتی، رژیم از هیچ تلاشی برای در هم شکستن جنبش چریکی فرو گذار نکرد و فشاری که بدین ترتیب ایجاد شد، امکان ماندن هیچ صدای اعتراضی را به جا نمی گذاشت. در چنین برهه ای خویی هرچند از ستایش آرمانهای این جنبش دست نکشید، لیکن هرگز نتوانست دیدگاه انتقادی خود را نسبت به این جنبش خاموش سازد. شعرهایی مانند "دیدارگاه جان و خطر کردن" (۱۳۴۸) و "در آفتاب بزرگ" (۱۳۴۹) این معضل شاعر را نشان می دهند. در شعر نخست، گوینده را می بینیم که در درک چریک از ورودش به زندگی چریکی شک می کند، در صورتی که در دوّمی طلوع روز نو ایمان شخصیت شعری را در مبارزه ای که در پیش دارد محکمتر می سازد.

این سالها در زندگی شخصی شاعر نیز آسان نبودند. وی خود را در حال دور شدن از زنی می دید که زمانی دوستش می داشت. لیکن مجال یک رابطه دیگر نیز ماندنی تر از مجال آسودن در میخانه نبود. یک رابطه پرشور و توفانی شاعر را زیر فشارهای ناخوشایند جدیدی، از آن دست قرار می داد که وی پیش از اینها ـ آنگاه که به طرز زندگی زمینی و سطحی طبقه مرفه در تهران نه گفته بود ـ رد کرده بود. خویی سرانجام به نزد همسر پیشین خود بازگشت، لیکن این رجوع نیز بی دوام بود. شعر خویی این تجربه های دردناک را ضبط کرده است. شعرهای "غزلواره بدرود با سارا" (۱۳۵۵) و "رو به دریا" (۱۳۵۷) جنبه های این ماجرای پیچیده را در شعرهایی که به

گونه ای عجیب لذتبخش هستند، به کلام در می آورند. در شعر نخست، سارا، شخصیت کتاب عهد عتیق، نماد کسانی می شود که درگیری ذهنیشان با گذشته، زندگی آنان را فلج می کند به گونه ای که حتی در تصورشان هم نمی گنجد. در شعر دوم، خواهش کوچک و ظاهراً بی اهمیت دختر شاعر، وی را وا می دارد تا از نابختیاری امروزین خود برای انتخاب راهی به سوی آینده مدد بگیرد. در اینجا پدری در میانه درگیریهای طلاق به وسیله دختر تشنه خود در میانه شب بیدار می شود. او سعی می کند که از چشم دخترک به خویشتن بنگرد و درمی یابد که در میانه تصویرهای سنتی غولها و پریان به تله افتاده است. در پایان، آنچه به وی آرامش می بخشد این اندیشه است که دخترش برعکس زنی که در قالب سارا به تصویر کشیده شده بود، به آرزوی خویش خواهد رسید. در مقابل لیوان آبی که دخترش خواسته بود، تصویر دریای دور این آرزو را در ذهن بیدار می کند. شاید پدر آشفته فکر چنین می اندیشد که طلاق به دخترش در جستجویی که آغاز کرده است، کمک خواهد کرد. دختر شاعر دوباره به خواب می رود و شاعر این را نشانه یک پایان خوش تلقی می کند.

هرگاه دو شعر "غزلواره بدرود با سارا" و "رو به دریا" را در کنار هم قرار دهیم، گستره موضوعی شعر خویی را آشکارا می بینیم. ترکیبهای خویی ـ خواه در حال و هوای اساطیر انجیل باشند و خواه از رخدادهای به ظاهر بی اهمیتِ روزمره الهام گیرند ـ نهایتاً جوهر شخصی شعر را به حرکتی در زمان مبدل می سازند و بدین ترتیب خبر از آگاهی ژرفی از تاریخ می دهند. برای وی، رخدادها و تصویرها ـ چه کوچک و چه بزرگ ـ این امکان بالقوه را دارند که به اندیشه ای شاعرانه که طبیعتی تاریخی دارد بدل شوند. صرفنظر از این که این رخدادها ریشه در روایتهایی داشته باشند که جاذبه جهانی دارند یا تنها در یک مسئله شخصی، و خواه با گستره های وسیع پیوند داشته باشند خواه نه، چنین وقایع و تصویرهایی همواره دارای ظرفیتی شاعرانه هستند. شعری که بهترین مثال این جنبه از شاعری خویی است "در انفجار خزان" (۱۳۵۱) است،

که در عین حال نشان دهنده افکار شاعر درباره تغییرات اجتماعی است که او آنها را قریب الوقوع می پندارد.
گفت و شنود نیز دارای چنین قابلیتی است ـ خواه به بیان درآمده باشد و خواه در نگاهی منتقل گردد. "کوچکترین برادرم، امّا" (۱۳۵۶) شعری سیاسی است که در آن دو نسل از فعالین سیاسی در حال برآورد یکدیگرند. برادر کوچکتر، تندروتر و تودارتر، راهی را که برادر بزرگتر برای مبارزه در راه انقلاب در پیش گرفته زیر سئوال می برد و او را متهم می کند که هیچ کاری مگر ثبت رنج موجود نکرده و حتی توده ها را مایوس هم کرده است. برادر بزرگتر که با توجه به ابزار شعری به کار گرفته شده شخص شاعر است، در دفاع از خود می گوید که او کاری مهمتر از اینها هم انجام داده، و آن اینکه آینده ای را برای برادر کوچکتر ترسیم کرده است. لیکن برادر کوچکتر این را بی ربط می داند. این گفتگو این اندیشه را به ذهن برادر بزرگتر می آورد که وی شاهد زمانه خود بوده، حال آنکه برادر کوچکتر اساساً برای قضاوت کردن درباره زمان، نیز درباره برادر خویش، زندگی می کند.
در شعرهایی مانند "حتّا اگر چون توفان گویا باشی" (۱۳۴۹) و "در نقدینگی مرگی آبی" (۱۳۵۲) گفتگوی شاعرانه شکل تبادلاتی را در دو سوی مرزهای ایدئولوژیکی به خود می گیرد و این امر بیش از پیش لحنی کنایه آمیز به شاعر می بخشد. شعر دوم بویژه دربرگیرنده بازنگری شاعر است در تاریخ کشورش. در پسِ پشت این شعر دو داستان کتابهای درسی درباره انوشیروان پادشاهِ افسانه ای ایران پیش از اسلام که به دادگری شهره است قرار دارد. در یکی از این داستانها پادشاه در کار گسترش کاخ خود به مانعی برمی خورد: پیرزنی که کلبه اش در کنار قصر پادشاه قرار دارد، از فروش آن به پادشاه خودداری می کند. داستان می گوید که شاه به محض شنیدن تصمیم پیرزن، به جای آن که کلبه پیرزن را به زور از او بستاند، به معماران خود دستور می دهد که کاخ را در پیرامون کلبه محقر پیرزن بسازند. داستان دیگر مربوط به تصمیم انوشیروان است در نصب زنجیری در بیرون کاخ خود: زنجیری که به زنگی در شبستان پادشاه وصل است و برای استفاده رعایایی است که فکر

می کنند به آنها ظلم شده است. هنگامی که زنگ به صدا درمی آید، شاه شخصاً به امر اجرای عدالت رسیدگی می کند. داستان می گوید که یک بار که زنگ به صدا درمی آید، شاه خری را می بیند که زنجیر عدل او را با گردن خویش به حرکت درآورده است. شاه فوراً فرمان می دهد تا صاحب خر را به حضور بیاورند و از او می فهمد که به راستی صاحب چارپا از او کار زیادی می کشیده و قوتِ کمی به حیوان می داده است.

خویی از دو داستان نه تنها به خاطر انتقاد از نظام پادشاهی حاکم بر ایران که برای بازاندیشی مفهوم سنتی عدالت و سایر ارزشهایی که از طریق کتابهای درسی آموزش داده می شوند استفاده می کند. وی نظر خویش را بر پایه رهیافتی متداول به گذشته ایران پی می ریزد که از ویرانه های باستانی و افسانه های باقیمانده به عنوان نقطه عزیمتی برای طرح اندیشه هایی درباره گذشته استفاده می کند. خویی داستان را چنان باز می سازد که به جای رسیدن به نتیجه ای اخلاقی به یک معضل فکری منتهی می گردد. از نظر زیبایی شناختی نیز، وی عملکرد داستان را بر پایه دوگانگی مرسوم میان نقد و نسیه در شعر کلاسیک فارسی بنا می کند. نقد فرهنگ که در این شعرها به چشم می خورد، در شعرهای اخیر خویی به آنجا می رسد که شاعر را به بازاندیشی در بسیاری از مسائل گوناگون فرهنگی رهنمون می شود.

با ظهور انقلاب شرایط اجتماعی ای که در آن خویی کار شاعری خود را آغاز کرده بود، دچار تغییرات اساسی شد. وقتی که موانعی که در راه آزادی بیان شاعر موجود بودند یکی از پس دیگری از میان برداشته شدند، به نظر می رسید که سمبلهایی که خویی در شعرش به کار گرفته بود با سرعتی سرسام آور به ضد خود تبدیل می شوند. در "ده شب شعر" در سال ۱۳۵۶ که توجه همگان را به سوی جامعه روشنفکران جلب کرد، خویی یکی از چهره های اصلی طرفدار انقلاب بود. در سال ۱۳۵۷ هنگامی که معلوم می شد که جمهوری اسلامی آن شکل حکومتی است که جای سلطنت را خواهد گرفت، این نگرش بسیار پیچیده تر از آن به نظر می رسید که روشنفکران تصور می کردند. در یک دوره دو ساله، کانون نویسندگان ایران،

سازمانی روشنفکری که برغم دو دوره فعالیت خود هرگز از سوی نظام سلطنتی به رسمیت شناخته نشد، به عنوان نهاد پیشرو روشنفکری در ایران ظهور کرد. در نخستین انتخابات آزاد این کانون در فروردین ۱۳۵۷، اعضای کانون خویی را به عنوان عضو هئیت دبیران انتخاب کردند. خویی خیلی زود خویش را در مرکز زندگی روشنفکری در ایران انقلابی می یافت.

حکومت جمهوری اسلامی در سرکوب گرایشهای آزادی خواهانه و پیشرو در ائتلاف انقلابی ایران درنگ نکرد. کانون نویسندگان ایران به منزله یک نهاد مهم روشنفکری متحمل ضربات سختی شد. با تمام اینها خویی تا سال ۱۳۵۸ چندان شناخته شده و مورد احترام بود که بی آنکه خود را نامزد نمایندگی در مجلس کند سه هزار رأی به نامش برای انتخاب به مجلس به صندوق ریخته شد. این تلاش البتّه بی حاصل ماند ولی شاعر غیرمذهبی و بی خدا از سوی گروههای متعصب پیروان امام که با حمایت دولت خیابانهای تهران را جولانگاه خود ساخته بودند، در مخاطره قرار گرفت. تا دو سال بعد دامنه حمله این گروهها از کتابفروشیها و مراکز فرهنگی و زنان فراتر رفت و به منازل مخالفان و به ویژه روشنفکران نیز کشید. یورش به کانون نویسندگان بالاخره منجر به دستگیری و اعدام شاعر فقید سعید سلطانپور و بسیاری دیگر از فعالان و اخراج صدها استاد و نویسنده از دانشگاهها گردید. برای بسیاری از روشنفکران، این لحظه ای تعیین کننده در روند انقلابی بود که ایشان خود به شکل گیری آن کمک کرده بودند. در اوایل سال ۱۳۶۱ خویی چاره را در پنهان شدن یافت و پس از یک سال و اندی مخفیانه ایران را ترک کرد. "امام طاعون" (۱۳۶۲)، شعری که بعداً به آن پرداخته خواهد شد، حاصل حال و هوای آن روزهای دشوار است.

آغاز زندگی خویی در تبعید در شعر بیادماندنی "بازگشت به بورجو ورتزیBorgio Verezzi" (۱۳۶۳) ثبت شده است. این شعر تکان دهنده که احتمالاً یکی از بهترین کارهای خویی است، نمونه ای است از ضربه ای که درک تبعید به شخص وارد می آورد. این شعر در واقع بیان قدرتمند اندیشه‌هایی است درباره خُسران جبران‌ناپذیر تجربه تبعید بر کسی

که در صدد درک موقعیت تازه خویش برمی آید. در این مورد به خصوص، خاطره‌های خویی از سفری که بیست سالی پیش به همین دهکده ساحلی نزدیک "جنوا" Genoa کرده بوده است، برانگیزنده احساس وی می‌شود. شاعر برای بیان احساس خویش در حالتی مالیخولیایی در شرایط تبعید دست به دامان حافظ شاعر قرن هشتم هجری می‌شود. در آغاز شعر، چشم انداز دریا که شاعر از درون قطار بر آن چشم دوخته، یادآور خاطره سفر بیست سال پیش وی به همین دهکده می شود. آنگاه، خاطره ای عاشقانه حافظ را به یاد شاعر می آورد: "حافظ جان می بینی من نیز پیرانه سر باز عاشقم و همچنان دیوانه ام." شعر با به زبان آوردن راه حلی هر چند دردناک به پایان می رسد: شاعر باید خود را با شرایط تطبیق دهد.

نظم این شعر بر پایه خطابهای شاعرانه به اشخاصی غایب نهاده شده است. در این میان، سخن گفتن شاعر با سلف خود حافظ از خالصانه ترین این خطابها به شمار می رود. وی در اینجا با سراینده غزلی سخن می گوید که مطلع آن چنین است: "حافظ خلوت نشین دوش به میخانه شد از سر پیمان گذشت با سر پیمانه شد." چنین شیوه مراجعه به دیگری که از نظر کاربرد ابزار شعری شیوه پیچیده ای است، گفتگوی بین دو سبک را به ذهن می آورد. خواننده آشنا به این بیتِ حافظ تقارنِ این شعر را که همانا نقطه تعادلی است میان آرامشِ همیشگی حافظ و غرقه شدن ناگهانی او در ورطه مستی، در شیوه بیان زیبای حافظ با استفاده از دو واژه شبیه به هم ـ پیمان و پیمانه ـ درمی یابد.

جمعبندی کوتاه و شخصی خویی نشانگر ادای احترام و در عین حال لحن شکوه آلود اوست. عبارت کوتاه و تا حدی کنایه آمیز وی "من نیز پیرانه سر باز عاشقم" در واقع اشاره ای است به بیت بعدی غزل حافظ. در شعر حافظ از خود بیخود شدن شب دوش به صورت خاطره ای ـ چه بسا رؤیایی حتی ـ به یاد آورده می شود: "شاهد عهد شباب آمده بودش به خواب باز به پیرانه سر عاشق و دیوانه شد". پاسخ خویی جنبه ای خودنکوهش‌کننده دارد، انگار می خواهد بگوید: دست کم در این یک حالت شبیه همیم! و این چنین

است که زندگی در تبعید، با مبارزه ای که گاهی رنگی مایوسانه نیز به خود می گیرد، برای به یاد آوردن بهترین خاطرات گذشته و برای فراموش کردن اوضاع مصیبت باری که فعلاً در فرهنگ وی جریان دارد، آغاز می شود.
خویی با چنین درکی از گذشته، آخرین دوره کار شاعری خود را آغاز می کند. در کارهای این دوره شاهد دیدگاهی از تبعید هستیم که بیش از آن که در واژگان سیاسی ریشه داشته باشد، در واژگان روانی ریشه دارد. در شعرهایی مانند "یاد خروس لاری" (۱۳۷۲)، "از جان دلگرفته به غربت" (۱۳۷۲) و "بر شاخ توت کهنسال" (۱۳۷۲) تبعید همچون وضعی ظاهر می شود که فکر را مغشوش و واکنشهای آدمی را پیچیده می سازد. انسان تبعیدی می تواند با لالایی از خواب برخیزد و در میانه روز به خواب رود. در اینجا خروس می تواند قمری باشد و داروی خواب آوری چون شراب می تواند بانگ بیدارباش بزند. در کارهای خویی نخستین شواهد چنین آواهای تبعیدی در کتاب از فراز و فرود جان و جهان که در سال ۱۳۷۱ به چاپ رسید، ظاهر می شود. این کتاب بیانگر خشم و عذاب و نیز غرور و شرم شاعر است در هم آمیخته با شکل خاصی از تنهایی ـ یا شاید انزوا ـ که در فکر فرد تبعیدی خانه کرده است. "خانه تکانی" (۱۳۶۷) درباره اثر ریشه کن شدن است بر ادراک فرد تبعیدی. شاعر چندان به آسمان خاکستری لندن خو کرده است که شعاع آفتاب بر کف خانه اش را لکّه ای کثافت می پندارد. در عین حال، شاعر به خانه تکانی ذهنی و از طریق آن به رسم ایرانی خانه تکانی آستانه نوروز اشاره می کند و آغازی دیگر را در سال جدید پیش بینی می کند. شاعر در انتظار هیچ رخداد جدید یا تولد دوباره ای نیست و این حس بیزاری خود را در طنز تلخی که در عنوان شعر آورده نمایان می سازد. بر عکس دیگر ایرانیان (یعنی آنان که در میهن و در میان عزیزان خود هستند)، خانه تکانی وی برای هیچ کسی یا در اندیشه هیچ رویدادی نیست.
در این مرحله شاعر قادر است وقایعی را که پیشتر وی را به خشم آورده بودند، در شکلی عمیقاً غمگنانه آمیخته با کنایه ای نیش‌دار، بیان کند. ما این ویژگی را در "بچّه بد" (۱۳۷۱)، شعری درباره قتل فریدون فرخزاد، شومن،

خواننده و ترانه سرا، و برادر شاعر شهیر فروغ فرخزاد، که در سال ۱۳۷۰ رخ داد، می بینیم. باور همگانی بر این است که این قتل توسط دولت ایران طرح ریزی شده و بخشی بوده است از کارزار تروریستی بر علیه مخالفان تبعیدی دولت. با این حال بسیاری از سازمانهای سیاسی مخالف جمهوری اسلامی در محکوم کردن این عمل شهامت کافی به خرج ندادند. علت این امر شاید این بوده باشد که مقتول به همجنس‌گرایی شهرت داشت. این مسئله از "بچّه بد" نه شعری سیاسی که کنایتی طعنه آمیز درباره چارچوبها و هنجارهای اخلاقی جامعه ایران می سازد. حتی از نظر سیاسی آزادیخواه ترین ایرانیان نیز در مسایلی مانند گفتگو درباره رفتار جنسی در جمع خوددار هستند، و این همان نکته ای است که خویی انتقاد خود را به سوی آن نشانه می گیرد. ترس به منزله احساس مرکزی شاعر ـ بیان شده همچون احساسی که والدین به فرزندان خود القاء می کنند ـ تاکیدی است بر آن احساس آسیب پذیری که بسیاری از ایرانیان تبعیدی که در فعالیتهای سیاسی شرکت دارند، در خود احساس می کنند.

در این دوره همچنین عزم پیشین خویی برای آن که خود و خواننده اش را از عظمت فرهنگ خود متقاعد سازد جای خود را به جستجویی درونی برای نوعی شادی می دهد که در هنگام به یاد آوردن خاطرات کودکی به مردی مسن دست می دهد. امکان گرم شدن در آفتاب یک خاطره ـ حتی اگر برای لحظه ای بیش نباشد ـ دلیلی می شود بر ادامه زندگی. در "یاد خروس لاری" یا در "بر شاخ توت کهنسال"، شاعر قدرت به یاد آوردن فرجامی چنین زودگذر را از طریق خواب یا تخیل برمی انگیزاند. او در شعر اول از کابوسی بیرون پریده است که در آن خروس خانه پدری را دیده که چشمهای سبز انگورین مادر بزرگ محبوب وی را از کاسه در می آورد. با وجود آن که افکار شاعر درباره این کابوس به بیان اوضاع کشور می رسد، او از اظهار نظر سیاسی سرباز می زند و ترجیح می دهد آرزو کند که ای کاش مانند گذشته ها خروس در لانه اش بود و او در وطن. در شعر دوم، "بر شاخ توت کهنسال"، تصویر به یاد آورده شده بادبادکی جر خورده و گیر کرده به شاخه

یک درخت توت فرصتی به وی می دهد تا به مقایسه شادیهای کودکانه با احساس به دام افتادگی ناشی از جداماندگی از پیوندهای آشنا بپردازد. هم کودکان خاک آلود در حال بلعیدن توتهای خاک آلود ریخته در زیر درخت و هم بادبادک گرفتار در شاخه ها در واقع تصاویر شاعر از خویش هستند: یکی تصویری که از گذشته ای بازنگشتنی فراخوانده می شود و دیگری تصویری که در غمناکی و غایتمندی به مرگ مانند است.

تجربه انقلاب ایران و موقعیت تبعیدی باعث رشد گرایشی دیگر نیز در شعر خویی شده است. شاعر همچنان که در برخی از اشعارش با به یاد آوردن خاطرات کودکی خود برای ادامه زندگی پراضطرابِ تبعیدی نیرو می گیرد، در بعضی شعرهای دیگر به ادامه مبارزه خویش با حکومت ایران می پردازد، مبارزه ای که وی از خود ایران آغاز کرده بود. در برخی مواقع نیز، شاعر، به عنوان فردی تبعیدی در جستجوی راه های بقا در غربت می کوشد تا شعر خویش را از کنترل احساسات فروخورده ای که بر جانش چنگ انداخته و می خواهد آزادانه فریاد زده شود، درآورد. گرایش نخست معمولاً از جمهوری اسلامی به منزله یک ناممکن تاریخی ـ پدیده ای به راستی نابهنگام ـ نام می برد. شعر "نابهنگامی" (۱۳۶۰) که در ایران نوشته شده نمونه خوبی از این گرایش است. در این شعر، شاعر انقلاب ایران را به صحنه ترک برداشتن کوه های یخ تشبیه می کند که در آن چیزی به رهایی نمی رسد بلکه یک انجماد تاریخی امکان وحشت انگیز ظهور هیولاهایی را که مدتها در یخ مدفون بوده اند پدید می آورد. دورنمای شعر همانا برخاستن ماموتها از میان توده های یخ است، تو گویی شاعر می گوید یخِ تاریخ تغییرات سختی را در خود دارد. با این حال، در میانه این تحول کوبنده، شاعر ضرورت این را می بیند که خواننده را به اندیشیدن به یک هدف والاتر فراخواند، اندیشه ای که در آن چنین انفجارهای سخیفانه ای تنها باعث توهّمات لحظه ای می گردد.

گذشته از دو شعر درباره مفهوم نابهنگامی، اولین مجموعه اشعار شاعر، به نام در نابهنگام، که در تبعید چاپ شده، شامل یکی از دو قصیده معروف وی نیز

هست که چنین گرایشی را نشان می دهد. "امام طاعون" یکی از شعرهای متعدد خویی در قالبهای کلاسیک است که در آن شاعر از اوضاع سیاسی وطنش سخن می گوید. در این شعر، لحن عاشقانه گوینده مطلب نشانه میهن دوستی پرشور شاعر می شود، و در همان حال پندار رهایی از تناقضات نظام سیاسی عقب افتاده حاکم بر ایران همانا بازتابی می شود از آرزوی یک شهروند. در اینجا از یک سو خمینی به عنوان واپسین فرد در سلسله ای از خونخواران و اشغالگران رقم می خورد، و از سوی دیگر رؤیای یک آینده بهشتی موجبی می گردد برای ادامه راه. در این شعر، شاعر خود را در وضعیت جنگجویی قرار می دهد که به تازگی نبردی را که به تصور خودش واپسین نبرد وی بوده، به پایان برده است. اما همچنان که شعر به پیش می رود، بر او آشکار می شود که نبردی دیگر، نبردی بسیار خونین تر از نبرد پیشین، در پیش رو دارد. گفتار شعر را افکار جنگجوی خسته اما مصمم به وجود می آورد که در آن دشمن غاصب بیگانه ای تصویر می شود که هم مرگ و هم ویرانی را در خود دارد. این شعر همچون قصاید دیگر با پیشگویی جنگجو در مورد آینده ای روشن برای وطن سوگوار به پایان می رسد.

با آنکه در نابهنگام در لندن منتشر شد، تمامی اشعار آن در ایران و بیشتر آنها حتی پیش از برقراری جمهوری اسلامی سروده شده بودند. در لندن، خویی دو مجموعه شعر دیگر و نیز یک منتخب اشعار منتشر ساخت. زیرا زمین زمین است و کابوس خونسرشته بیداران هر دو در سال ۱۳۶۳ و سیاهکل منتخب اشعار وی در سال ۱۳۶۴ منتشر شدند. برخی از شعرهایی که در این دفترها آمده اند پیشتر در ایران نوشته شده و در مجلات گوناگون ادبی به چاپ رسیده بودند. به نظر می رسد که نیروی برانگیزنده نخستین شعرهای تبعیدی خویی همانا تلاش سرسختانه شاعر برای درک انقلابی بود که باعث آوارگی وی شده بود. به علاوه چنین برمی آید که پدیده ای که خویی به آن نام خمینیسم داده بود، یعنی آن جابجایی تاریخی که ادراک وی از روند انقلابی را مختل کرده بود، بر رابطه وی با شعرش نیز اثر گذاشته باشد. هنگامی که وی خود را ناتوان از درک مسائل پیرامونش می یابد، مسئله ایجاد

واکنش شاعرانه مناسب بر شعر خویی غلبه می کند. سرانجام، آنچه را که وی ثبت می کند همانا ناتوانیش در پی بردن به کُنه پدیده انقلاب ایران است.

نشانه چنین فرایندی در بسیاری از شعرهای خویی چرخشی است در متن از مقال عقلانی به سوی انفجار احساسات. تشبیهات وام گرفته از زیست شناسی، تاریخ و علوم اجتماعی غالباً تنها به خشمی به سختی فروخورده، خشمی ناب، ساده و انسانی، می انجامد. البته خشم همواره در شعر خویی نیرویی برانگیزنده بوده است. اما در سالهای نخست زندگی در تبعید چنین احساسی مقامی مرکزی در شعر وی اشغال می کند، شعری که در آن خویی یکی پس از دیگری به تسویه حساب با دشمنان واقعی یا خیالی می پردازد. این انگیزه سرانجام تمام قد در شعر بلندی با نام در خوابی از هماره هیچ که به صورت کتابی در سال ۱۳۶۷ در لندن منتشر شد، سر بر می کند. در این منظومه، شاعر یک خودکشی سیاسی را بهانه می کند تا به تعمق درباره معنی فعالیّت سیاسی بنشیند: وی مرگ نیوشا فرهی را ـ فعال سیاسی که خود را در اعتراض به سفر رئیس جمهور ایران به سازمان ملل متحد در میدانی در شهر لوس‌آنجلس به آتش کشید ـ به اندیشه می نشیند. این شعر با آنکه از بهترین شعرهای خویی نیست، لیکن به یک دلیل مهم است: تلاش خویی برای بیان یک مرگ دردناک سیاسی به شعری انجامید که در آن دیگر شاعر خشمِ غیر قابلِ کنترل خویش را مهار کرده است، همان خشمی که شعرهای دوره پیشینِ شاعری وی را شعله ور کرده بود.

همچنان که خویی خود را با موقعیت جدیدش به عنوان شاعر تبعیدی وفق می دهد، خشم جای خود را به اندیشه هایی درباره آنچه که وی در خود انباشته می دهد. چنین می نماید که همان شاعری که در "بازگشت به بورجو ورتزی" کوشیده بود به پیرزنِ درون قطار بگوید که چمدانی انباشته از فرهنگ با خود به همراه آورده است، اکنون باز کردن آن چمدان را آغاز کرده است. وی نگاهی به سنت باشکوه شعر فارسی می کند و مهمتر آن که این امر را با خیره شدن به خاطراتش از کارهایی که انجام داده، از جاهایی که

بوده و آرزو دارد که دوباره باشد، انجام می دهد. همین امر باعث می شود که وی به جایی که در آن می زید توجه کند و این احساس فراموش نشدنی دوباره در او جان بگیرد که وی از بودن خویش در آنجا خوشنود نیست. نخستین شکل بیان چنین تلاشی را در شعر بلند دیگری می بینیم که به صورت کتابی به نام گزاره هزاره در سال ۱۳۷۰ در لندن منتشر شد. در این قطعه بلند، شاعر به مرور در دستاوردهای شعری پیشینیان خود به منزله سرچشمه غرور برای نسلی از ایرانیان تبعیدی که موقعیت کنونی میهن به حس غرور آنان لطمه زده، می پردازد. همین احساس در شکلی بس قویتر در واپسین کتاب شعر خویی که مجموعه ای است از رباعیات او به نام یک تکه ام آسمان آبی بفرست دیده می شود. چنانکه از عنوان این مجموعه برمی آید، اصلی که در اینجا نیز شاعر را رهنمون می گردد همانا کوششی است برای یافتن راهی که بتوان به کمک آن جوهر تجربه تبعید را در قالب شعری ریخت که هم کهن باشد و هم استوار.

تعهد خویی به زیبایی شناسی شعر کلاسیک و بویژه حافظ هنگامی بیش از همه مشهود است که می بینیم وی در عمل کاملاً و بوضوح از آن فاصله می گیرد. چنین به نظر می رسد که واژه های شعر خویی همچون آبشاری در بهمنی از سطرهای پلکانی نوشته شده یا همچون رگباری از جمله های شتابناک از فضای صفحه فرو می ریزند، و بدین ترتیب توالی اندیشه ای طولانی را بر پهنه کاغذ ترسیم می کنند. شعر خویی شعری است که خواننده را شیفته جلوه های مادّی زبان می کند. خواننده تقلید از سخن گفتن را ـ آنهم معمولاً به طرز مصرّانه ای عامیانه ـ در شعر وی در کلماتی مانند "باری"، "یعنی"، و "بعد" حس می کند. بندهای منظوم به هم می رسند و شتاب می گیرند. چیزی در بازی کردن وی با کلمات پیش پا افتاده هست که بر تعهد وی در برابر روند سخن گفتن به همان اندازه تاکید می گذارد که بر محصول این روند که همانا شعر باشد.

سخن گفتن از تجلیّات مادّی شعر خویی خیلی زود ما را به این نکته متوجه می کند که در پسِ پشت این خصلت چیزی تجریدی نهفته است. به نظر

می رسد که افکار خویی هم از آغاز از زبانی بودن خویش آگاه اند و تمرکز بر این دقیقه فاصله میان موضوع و رسانه شعری را از میان برمی دارد، تو گویی خویی می خواهد توجه ما را به لحظه ای در خودآگاهی جلب کند که در آن تجربیات معیّنی از دنیای مادّی دچار تحوّل شده و به ادراک ما وارد می شوند. مثلاً در شعر "با آسمان" (۱۳۵۵) وقتی می خوانیم، "میخانه ناگهان میخانگی ست"، انتقالی از واقعی به انتزاعی را در حرکت از "میخانه" به "میخانگی" حس می کنیم. پسوند "ـگی" که اسم ذات را به اسم معنا بدل می سازد، با استفاده از یک سیلابِ ساده توجه خواننده را به یک تغییر کوچک زبانی ـ یعنی تغییر مکان فیزیکی به موسیقایی که فضای آن را تشکیل می دهد ـ جلب می کند.

در هنگام خواندن شعر معاصر ایران ـ یعنی جریانی از تجربیات که به پیروی از نیما یوشیج شروع شد ـ شاید چنین تصور کنیم که گسستی براستی قطعی از شعر سنتی رخ داده است. لیکن تمامی سرایندگان بزرگ سنت مدرن شعر ایران بر سیالیت رابطه بین شعر کلاسیک و شعر نو تاکید می کنند. در کارهای خویی، به نظر می رسد که حضور اوزان شعر سنتی ـ چه در غزلهایش و چه در شعرهای عاشقانه هایی که خود او "غزلواره" نامیده است، اشارات شخصی و اقرارها و اعترافهای آراسته شعر عاشقانه کلاسیک را، که اغلب در قالب دقایق و جزئیات زندگی شخصی بیان شده اند، تداوم بخشیده است. مانند بسیاری دیگر از شاعران جدید ایرانی که به نظر می رسد محدودیتهای اوزانِ از پیش اندازه گیری شده شعر سنتی را از بین می برند، گهگاهی خویی نوعی گسست از سنت را دنبال می کند که می توان آن را گسترش سنت نامید و نه نفی آن.

با اینهمه گذشته ـ اگر چه اغلب به صورتی غیرمستقیم ـ در خویی حضوری حاضر دارد. شعرهایی را که وی غزلواره می نامد می توان به راستی به صورت کرنشی در مقابل سنتی دید که دیگر نمی توان به صورت قدیم به کارش گرفت ولی این به معنای نفی شکوه آنها نیست. در چنین شعرهایی حس می کنیم که شاعر معاصر با خود می اندیشد که چه ابزاری را می توان

از زبانی که شتاب گامهایش تغییر کرده، چندپاره و چند لایه ای شده، و سرنوشت آن را در گذارش از درون نورد بازتولید مکانیکی گسترده و سخت کرده است، به ساحل نجات رساند. رابطه ساده میان سخنِ سنجیده و زبانِ گفتار جای خود را به مجموعه ای از تفاوتهای جزیی داده است و نتیجه آن که لحنی به گونه ای خودآگاهانه ـ آگاهی از نو بودن خود ـ ظهور کرده است. در چنین مجموعه ای واژگان نوساخته و وام گرفته شده همچون سنگ ریزه هایی در موزائیک در کنار هم می نشینند. لیکن خویی از گونه های سنتی شعر دوری نمی جوید. شعرهایی مانند "امام طاعون"، که خود قصیده ای است، یا بسیاری رباعیات چاپ شده در واپسین کتاب وی، همراه با حفظ مقال سیاسی یا تغزلی شاعرانه، سبکی را عرضه می کنند که اکنون دیگر در انگلیسی چنان آشناست که حتی به نظر بومی می رسند. چنین آثاری در واقع به کوشش این شاعر معاصر برای درگذشتن از آن گونه دوگانگی که سلف پیشین او نیاز به خلق آن داشت، گواهی می دهند.

در تمامی این ویژگیهای مربوط به سبک شعر، خویی بهترین نماینده نسلی از شاعران ایرانی است که در واپسین سالهای سده بیستم پا به سن گذارده اند. او در تلاشش برای ادامه کار آفرینش زیبایی از موادی که در زندگی و افکار روزمره وجود دارد، حتی تحت تنشهای فرساینده ای که تنها یک تبعیدی می تواند تجربه کند، گواهی است بر آنچه در قلمرو آفرینندگی هنری در پایان این سده حاکم است.

احمد کریمی حکاک

شاعرِ شدن‌های مدام و فرآیندهای ناتمام*

یک ماه پیش تلفنی با آقای دکتر آجودانی صحبت می‌کردیم درباره این که برای امشب چه بکنیم. وظیفه‌ای که به من محوّل کردند این بود که گزارشی ارائه بکنم از معنای حضور خویی در شعر معاصر ایران. این سخن را من سخنی در تمجید از این شاعر نمی‌بینم، به هرحال حضور هر شاعری معنایی دارد. شاعران تبلور عینی نسل و عصر خودشان هستند در زبان، و این معنا در همگان می‌تواند وجود داشته باشد. در خویی فشردگی این معنا، این شاعر رابویژه قابل اعتنا می‌کند. ولی بررسی این معنا، به معنای تجلیل از شاعر نیست، بلکه به معنای رسیدن به گوشه‌هایی از مفهوم زندگی خودمان است و زمانه‌ای که در آن زیسته ایم. ما ایرانیان معاصر، تجربه‌های مشترکی داریم با خویی، بویژه ما ایرانیانی که به خارج پرتاب شده‌ایم. از تجربه دو دهه پیش از انقلاب که این شاعر در شعر خودش به یادگار گذاشته و از تجربه دو دهه بعد از انقلاب که باز جای پایش در آثار این شاعر هست .

بنابراین کوشش می‌کنم سخن خود را مدخلی هم بکنم بر کتاب کرانه‌های شعر(Edges of poetry)و در جاهایی با این کتاب تماس برقرار بکنم، و چون در مقدمه ناگزیر بودیم به مقولات عام بپردازیم، نکته‌هایی که در ذهن هر دویمان، هم من و هم دکتر مایکل بیرد(Michael Beard)، بوده ولی در مقدمه کتاب نیامده، در اینجا با شما در میان بگذارم. شاید هم این نکته‌ها از نظر ایرانیان مهم باشد، و چون مخاطبان این کتاب انگلیسی زبان‌ها بوده‌اند، در مقدمه جای آن نبوده است که با جامعیت طرح شوند .

* متن سخن‌رانی دکتر احمد کریمی‌حکاک در لندن۱۹۹۵

به هرحال حرف اصلی من در اینجا این است که خویی را، در یک کلام، می‌توان شاعرِ شدن‌های مدام و فرآیندهای ناتمام خواند. شدن در قیاس با بودن یکی از فرآیندهایی است که در شعر خویی شکل عینی پیدا می‌کند، یعنی حتی فعل "شدن" در اشعار او بسیار به کار می‌رود.در بُعدِ مفهومی شاید بتوان گفت این "شدن" گواهی می دهد بر تحولی مدام و همیشه جاری، و خود کلمه "جاری" هم در شعر خویی بسیار بکار می رود، و این نیز گواهی است بر تاکیدی که این شاعر بر "فرآیند" می‌گذارد و نه بر "فرآورده" .

فرآورده‌های تاریخی و زمانی پدیده‌هایی هستند و فرآیندها پدیده های دیگری. در تاریخ سیاسی و همچنین در تاریخ ادبی ما، عادتاً و سنّتاً تاکید بر فرآورده ها بوده و فرآیندها از خاطره تاریخ ما محو شده یا در حال محو شدن است. چه چیزی نادرشاه را نادرشاه می‌کند؟ چه چیزی سربداران را سربداران می کند؟ یعنی این فرآیندها به چه صورت است؟ حال این در سطح سیاسی است، ولی در سطح زندگی عام هم ما از پدیده‌هایی سخن می‌گوییم، مثلاً این یا آن نظام سیاسی، این یا آن گرایش فکری، این یا آن ویژگی عاطفی؛ و اینکه این‌ها در چگونه فرآیندی شکل می‌گیرد، در آثار شاعران ما ثبت نیست، شاید به این دلیل که در سنت ادب کلاسیک فارسی، انسان موجودی شکل یافته است .

یک نمونه اش زندگی ادبی گذشتگان است. مثلاً در چهره‌پردازیها. شما می‌دانید که برای ما سعدی همیشه شیخ اجل است و استاد سخن و مردی کامل، شاید شصت ساله.. ما سعدی هجده ساله را نمی‌شناسیم، نمی‌دانیم حافظ بیست و پنج ساله چگونه مردی بوده است. یک تصویر فوری، یک عکس ثابت، یک چهره ثابت از این شاعران در خاطرمان نقش بسته و با این چهره ثابت با فرآورده های فکری اینها روبرو می شویم. فکر می کنیم حافظ، مثلاً باید همه دیوانش مثلِ مجموعه آثار فلسفی هگل از نوعی صلابت و ثبات فکری برخوردار باشد .

یکی از ویژگی‌های کار شاعران امروز این است که ما با مراحل کارشان آشنائیم، به این دلیل که ما دیگر در این روزگار، "دیوان شعر" نداریم،

مجموعه های شعر داریم، و، در بسیاری موارد، در زیر آن شعرها تاریخ داریم. این است که گام به گام شاعران‌مان را دنبال می‌کنیم.حال اگر شاعری در کار سرودن شعر و در عرضه محصول ذهنی خویش هم این "شدن" را ثبت کرده باشد، قوّت این معنا دو چندان می‌شود، و نه تنها فرآیندِ "خویی شدنِ" خویی و پنجاه و هفت سال تجربه زندگی او در شعرش ثبت می‌شود، بلکه فرآیندِ اندیشیدن‌های خویی هم، که ای بسا نقطه‌های تماس یا توازی با فرآیندهای مشابهی در ذهن خود ما دارد، به ما بازنموده می گردد .

گفتم "شدن های مدام و فرآیندهای ناتمام". درباره فرآیندهای ناتمام هم سخنی بگویم .

خویی خود البته ناتمام است در یک مفهوم، و انشاالله پنجاه شصت سال دیگر عمر خواهد کرد و باز هم تمام نخواهد شد. ولی به هرحال همه ما تمام خواهیم شد، و منظورم فقط تمامِ "زیستی" هم نیست، منظورم بیشتر آن فرآیندهای ناتمام در شعر خویی است که در انتهای بعضی از اشعارش خواننده را به این سمت و سو می کشند که بقیه شعر را خود بگوید و به این ترتیب دامی می شوند برای به کام کشیدن خواننده. و این یکی از شگردهایی است که من در شعر خویی بسیار دیده ام و دوست دارم که به آن توجه بشود، و یا توجه را به آن جلب بکنم .

دو دیگر، در مقدمات کلی ای که امشب به آنها اشاره خواهم کرد، مسئله ای است که در عبارت بندی من تبدیل شده به "معنا و فحوا". معنا را از من معادل مثلاً meaning بگیرید و فحوا را معادل sense معنای کلام چیزی است و فحوای کلام چیزی دیگر. معنای کلام آن است که از خود کلام برمی‌آید، و در علم معانی و بیان در غرب به آن می‌گویند denotation و آن پهنه اشارت است، نه پهنه دلالت. و فحوا پهنه اشارت و دلالت را در هم می‌گیرد. مثلاً اینکه ما می‌گوییم "از فحوای کلامش چنین بر می‌آید که من نمی‌توانم به خانه او بروم"، منظور این است که او آن کلام را نگفت، ولی با توجه به مجموعه واژگانی که بر زبان او جاری شد، و اشاراتی که کرد، و حرکات و سکناتی که از خود نشان داد، منظور او احتمالاً چنین بود. بنابراین

معنا در نهایت یک عنصر زبانی است و فحوا در نهایت یک عنصر فرهنگی، یک پدیده اجتماعی که در برابر زبان استوار است ولی از زبان فراتر می رود .

کوشش خواهم کرد امشب این دو موضوع را، یعنی مسئله "شدن و فرآیند" را از یک سو و از سوی دیگر مسئله فضای میان "معنا و فحوا" را در سه جنبه از شعر خویی آن طور که من می بینم بشکافم .

یکی، در ملتقای میان فکر و شعر است. خویی خودش تعریفی از شعر دارد که من آن تعریف را معتبر نمی دانم.)نه اینکه این تعریف معتبر نیست، بلکه، اصلاً شعر تعریفی که همیشه و همه جا معتبر باشد ندارد، تعریف شعر در من و در شما و در بسیارانی از ماهاست و نمی‌توان در کلام تصویرش کرد.(به‌هرحال خویی تعریفی از شعر دارد که در آن گره خوردگی میان عاطفه و اندیشه را مطرح می‌کند. خوب، مفهومِ "فکر و شعرِ" من را هم در یک چنین فضایی تصور کنید. نمی‌خواهم اسیر تضاد میان "فُرم و محتوا" بشوم، به این دلیل آن تخالف را به‌کار نمی‌برم. در عین حال شعریت را مفهومی می دانم فراسوی دوگانگی فُرم و محتوا. بنابراین، وقتی می‌گویم "فکر و شعر"، منظورم این است که در اینجا، در متونی که این شاعر برای ما به یادگار گذاشته و برای آیندگان به یادگار خواهد گذاشت، فکری مطرح است و آن فکر را می‌شد نهایتاً به صورت غیرشعری نیز بیان کرد)و خود این شاعر هم در جاهای دیگر کرده است(، ولی در عین حال شعری هم هست که آن شعریت، که من آن را معادل کلمه انگلیسی poeticity گرفته‌ام و به‌کار می‌برم، در آنجا شکل می‌گیرد. این یک پهنه .

پهنه دوم، می‌خواهم، اگر بشود، اسماعیل خویی را ببرم در فضای دیالکتیکی میان "قدیم و جدید" قرار بدهم. اگر بخواهیم و لازم بدانیم که دیگر اسیر نو و کهنه نشویم، نو و کهنه را به مقولاتی ساده تبدیل نکنیم، و از قالب دوئیّت شعر نو و شعر کلاسیک اگر نخواهیم سخن بگوئیم؛ هرگاه بپذیریم هر شاعری در زمان خودش جدید است، هرگاه بپذیریم شاعران کلاسیک ما نیز میان واژگان دوران خودشان جای خودشان را برای عرضه شعری "جدید" باز

می‌کردند، که مثلاً در دوران صفوی و در مکتب هندی در شعر فارسی تنشی را داریم میان "نظیره‌پردازی" و "تازه گویی"، و نظیره پردازی، یعنی نظیر و چیزی شبیه شاعر پیشین ساختن، از یک سو بر ذهن شاعر تحمیل می شده و از سوی دیگر نیاز به تازه گویی. یعنی در تنش میان نظیره پردازی و تازه گویی است که عنصر جدید در شعر آن دوران شکل می‌گیرد. ما آموخته‌ایم که از درون مقال شعر نو به تاریخ ادب کلاسیک فارسی نگاه بکنیم. همچنان که سعدی را همیشه شصت ساله دیده ایم و حافظ را مثلاً پنجاه و پنج ساله، به همان صورت شعر کلاسیک را هم استریوتایپ کرده ایم، و به یک صورت دیده ایم، انگار از رودکی تا قاآنی همه به یک گونه سخن می‌گفته‌اند. چرا؟ چون قالب‌های شعری شان تغییر چندانی نکرده، بنابراین ما همه این‌ها را به یک صورت می‌بینیم و در ذهن خودمان یکدست رقم می‌زنیم. در حالی که چه بسیار تحولها در این میان بوده است. و من از تحول زبانی تنها سخن نمی‌گویم، از تحول در ابزار درونی شعر صحبت می‌کنم. در این فضا می‌خواهیم ببینیم خویی چه کرده است؟

بعد از دو عرصه "فکر و شعر" و "قدیم و جدید"، پهنه سومی که می‌خواهم در آن شعر خویی را قرار بدهم "خود و دیگری" است. هر شاعری و هر انسانی تصویری از خود و تصویری از دیگری دارد، و من، هم این "خود" و هم آن "دیگری" را، در مفاهیم متفاوتی بکار می‌برم. منظورم از "خود" فقط نفس و روانِ شخص نیست، بلکه منظورم از "خود"، همه معناهای "خودی" است. ما اینجا "خودی" هستیم، حال اگر انگلیسی‌زبانی در میان ما می‌بود، حضور یک "غیرخودی" را حس می‌کردیم، و مثلاً من لازم می‌دیدم چکیده‌ای از گفتارم را به انگلیسی هم عرضه بکنم. پس ما "خود" هستیم. حالا اگر میان ما، گروهی مثلاً از شهر کاشان باشند، یک حسّ خودی دیگری هم در میان آنها جاری می‌شود که ما ناکاشانی‌ها در برابر آن غیرخودی جلوه می‌کردیم. حال فرض کنید اگر روزی آن آرزویی که من دارم برآورده بشود و ما ایرانی‌ها روزی بپذیریم که یک "خود" دیگری هم هست و آن خودِ فارسی زبانان جهان است که، چه در ایران و چه در افغانستان و چه در تاجیکستان، خودِ ما

هستند و "دیگری" نیستند، آن لایه هم اضافه خواهد شد. هویت به هرحال چیزی است لایه لایه و نُه‌تو. .این حسّ خودی همواره و همیشه دیگری را در برابر خودش دارد که اگر در بُعد نفسانی بگیرید همه شما برای من "دیگری" هستید. من وقتی در آئینه نگاه می‌کنم، شمایان را نمی‌بینم؛ گو اینکه خودم را هم نمی‌بینم، چون خودِ من در این سوی آئینه هستم؛ ولی به‌هرحال، در مفهومی، خودم را می بینم. ولی اگر باز در مفهوم ملی سخن بگوئیم، همه ما که در یک خاک رشد کرده ایم و با یک رشته خاطرات یا تاریخ الفت گرفته ایم "خودیّتی" در میان ما ایجاد شده که همه آن دیگران را، دیگرِ ما می کند .

ببینیم در قلمرو خود و دیگری، شاعر ما کجا ایستاده است؟ من بخصوص بر یک جنبه از رقم خوردگی این دیگری در شعر خویی تکیه می‌کنم، و آن مسئله پرداخت چهره زن است برای مردی شاعر. منظورم از جنبه جنسیّت هم بُعدِ بیولوژیکی مسئله نیست بلکه جنبه اجتماعی آن است. یعنی از سِکس سخن نمی‌گویم، از gender سخن می‌گویم. بعد از این مقدمات که بخش بزرگی از وقت مرا به خودش اختصاص داد، میل دارم وارد اصل مطلب بشوم .

همه می‌دانیم که خویی شاعری است که اگر بخواهیم یک تقسیم بندی سیاسی، غیرسیاسی بکنیم، در اردوگاه شاعران سیاسی قرار می گیرد، و این می تواند مفهومِ منفی ای باشد، یا معنی مثبتی داشته باشد. روزگاری که ما با شعر فارسی آشنا می‌شدیم، تعهد سیاسی شاعر به عنوان یک چیز مثبت پرداخت می شد، و ای بسا در ایران امروز همه‌تان می‌دانید شاعری مثل سهراب سپهری به این دلیل نادرست میدان برایش فراخ شده که گمان می‌رود او شاعری سیاسی نبود، یا به اندازه خویی سیاسی نبود .

سیاست در شعر خویی وجود دارد و این را در انواع اشعارش می‌توان دید مثلاً در شعر "شمال نیز"، مشاهده ساده‌ای که با جغرافیای شهر تهران پیوند برقرار می‌کند محتوای سیاسی به خود می‌گیرد، یا مثلاً حادثه‌ای مثل سیاهکل در شعر این شاعر صورت بیان می‌یابد. ولی اگر شعر این شاعر آئینه زمان خودش

می‌بود، ما این شعر را لازم نداشتیم؛ برای اینکه رویدادهای سیاسی را تاریخ ثبت خواهد کرد. پس، آن جایی که سیاسی بودن شعر از نظر یک شاگرد تاریخ ادبیات اهمیت پیدا می‌کند، جایی است که این سیاست به‌صورت شعری و به گونه‌ای شاعرانه و همراه با گوهری که من به آن می‌گویم "شعریّت"، بیان شده باشد. یعنی شما از جغرافیا یا از حادثه، یا از یک گرایش فکری، مکانی بسازید و فضایی برای گفتنِ چیزی که اهمیتش فراسوی خود آن حادثه می‌رود. فرض کنید در شعر "شمال نیز"، شاعر سوار تاکسی شده، باران می‌باریده. راننده تاکسی به شاعر گفته که این باران بالاخره جنوب شهر را ویران خواهد کرد؛ و این "جنوب شهر را ویران خواهد کرد"، "جنوب شهر ویران خواهد شد"، در ذهن شاعر به یک جمله شعری بدل شده و او ر ابرده به تاملاتی درباره رابطه میان شمال و جنوب، که در شهر تهران، اتفاقاً، تنها یک رابطه جغرافیایی نیست، بلکه یک رابطه طبقاتی هم هست. اصلاً جغرافیای تهران خودش را در اختیار این‌گونه مضمون‌پردازی می‌گذارد. چرا که شیب تهران از شمال به جنوب است و جنوبیان فرودست‌تر زندگی می‌کنند و اعیان و اَشرافِ شمال شهر اِشراف دارند بر جنوب شهری‌ها. حالت شعری بخشیدن به این ویژگی را من در شعری پیش از "شمال نیز" ندیده بودم، حال آنکه این واقعیت را همه حس‌کرده بودیم. از شمیران سرازیر می‌شدیم به شهر و از شهر سربالا می‌رفتیم تا شمیران. ولی این سرازیری و سربالایی را ارتباطِ ذهنی دادن ، در زبان و از طریق زبان ، با طبقه پائین ـ طبقه بالا، فقر و غنا، و از ویرانی یکی، ویرانی دیگری را ساختن، و آن خشم زیبایی که شاعر در درون شعر می آورد و می‌گوید که می‌تواند به همه مقدساتِ خودش توهین بکند، همه این‌ها میدانی می شود برای ثبت شاعرانه واقعیتی که شاید بخشی از ذهنیتِ فرزندان ما نباشد. پس تا زمانی که آن شهر، شهر است و آن فضا در اختیار ذهن آدمها قرار دارد، این رابطه شعری که در شعر این شاعر شکل گرفته، یک واقعیت جغرافیایی را به صورت موفقیت‌آمیزی به یک فکر شاعرانه بدل کرده است .

حال شعر دیگری را بگیرید: "از روزنامه تا دل تاریخ". روزمرّگی بر همه ما می‌گذرد. ماهر روز روزنامه می‌خوانیم یا هر شب رادیو یا تلویزیون گوش یا تماشا می‌کنیم و انواع خبرها را در سر می‌انباریم. سقوط یک هواپیما، از خط خارج شدنِ یک قطار، حادثه‌ای سیاسی در جایی از جهان. و تا چند؟ و چرا ادامه می‌دهیم به خواندن روزنامه؟ چرا از این کار روزمرّه کناره نمی‌گیریم؟ شاید فکر می‌کنیم این رویدادها به ما کمک خواهند کرد که در زندگی خودمان معنایی بیابیم؛ کورمال کورمال فضاهای خود را بکاویم و مکان ذهنی یا عاطفی یا اجتماعی خودمان را تشخیص بدهیم. اما اگر فقط همین کار را بکنیم، فقط مصرف‌کننده روزمرّگی‌ها،مصرف‌کننده این گونه برخورد با جهان، خواهیم بود .

امّا مورّخ آن جایی تبدیل به مورّخ می‌شود که از این روزمرّگی‌ها معنایی فراسوی معناهای هرروزه می‌سازد، مثلاً حرکتی می‌بیند در جهان به سمت ظهور تروریسم، به عنوان گونه‌ای از نبرد در میان مردمان متفاوت جهان. این یک روند است. اگر مورّخی بیاید و این رابه همین صورت بیان بکند، به اتفاقی که ما در روزنامه خوانده‌ایم معنای دیگری بخشیده است. اگر مهندسی بیاید از سقوط هواپیمایی درسی بگیرد برای ساختن هواپیمای بهتری،تاریخِ‌هواپیماسازی را متحوّل کرده است .

حال ببینیم شاعر در این میان چه می‌کند؟ شاعر تامّلاتی دارد ـ که ما می‌توانیم بپذیریم یا نپذیریم ـ درباره تفاوت میان روزنامه و تاریخ، و آن تامّلات را به ما عرضه می‌کند. منتها در یک مقاله عرضه نمی‌کند، دریک شعرعرضه می‌کند. وشعر بویژه در فرهنگهایی‌که اسیر شعرند، در فرهنگهایی که مقالهای عاطفی قدرت رسوخ بیشتری در اذهان دارد تامقال‌های عقلی ـ و فرهنگ ما هم یکی از آنهاست ـ رابطه عاطفی برقرار می‌کند با خواننده خودش، در تبیین تفاوت میان روزنامه و تاریخ. این یکی از دیگر نقاطی است که دو عنصر فکر و شعر در شعر خویی به هم می‌آمیزد و کاری می‌کند که او را شاعر زمانه خودش می‌سازد. و ما غنی‌تریم به‌خاطر اینکه خویی و شاعران دیگری نظیر او را در این عصر داریم، که نه تنها ما، که آیندگان ما هم

می‌توانند ببینند برخورد عاطفی با شیب تهران، از شمال تا جنوب، چگونه بوده، یا یک ایرانی که در دوره های مثلاً ۱۹۶۰ تا ۷۰ در ایران دوران جوانی خودش را می‌گذرانده، به چه صورتی مسئله روزنامه و تاریخ را به بیان شاعرانه بدل کرده است .

نقطه دیگری که در پهنه فکر و شعر خویی می بینیم، و به همین مقوله برخورد با تاریخ برمی‌گردد، برخورد به تاریخ است به مثابه یک متن. خیلی وقتها وقتی کتاب تاریخ می‌خوانیم فکر می‌کنیم داریم تاریخ می‌خوانیم، حال آنکه ما خودِ تاریخ را نمی‌خوانیم. ما روایت یک شخص را از تاریخ داریم می‌خوانیم. و آن شخص از پشت عینکی با ما سخن می‌گوید. این عینک را هم استعاره‌ای بگیرید برای دیدگاه ویژه ای. بیهقی که یکی از درستکارترین و دقیق‌ترین مورّخان ماست، در بازگویی داستان حسنک وزیر کاری می‌خواهد بکند: "و امیر مسعود رضی‌الله عنه سلطانی بود سخت عظیم مستبد." حرفی در اینجا هست، که می خواهد مسعود را تبرئه بکند از جرم بردار کردن حسنک. اگر از این دید داستان حسنک وزیر را بخوانید، خواهید دید حتی مورخ بزرگواری مثل بیهقی از ایدئولوژی برکنار نیست؛ البته این بدان معنا نیست که کسانی می توانند برکنار باشند. چطور می‌شود برکنار بود؟

ولی اهمیت برخورد به تاریخ نه به مثابه تاریخ بلکه به مثابه یک متن چیست؟ بسیاری از شما در ایران رشد کرده اید و در ایران از طریق کتابهای درسی با تاریخ، با مقوله تاریخ و متون تاریخی، آشنا شده اید. بعضی از شما اگر رشته تان چیز دیگری بوده باشد غیر از علوم انسانی و اجتماعی، در دوره بعد از دبیرستان ممکن است با تاریخ تماس مستمری نداشته بوده باشید. یعنی همان متونی که در پداگوژی چهل پنجاه سال پیشِ ایران تدریس می‌شد، مبنای دانش تاریخی شما می‌شود. حال اگر کسی بیاید مثلاً یک روایت را دچار بحران بکندیا تبدیل به مسئله بکند یا به‌قول انگلیسی‌زبان‌ها problematize بکند یک مسئله تاریخی را، می‌تواند با چنین کاری ناگهان ما را از نقطه کوری عبور بدهد .

مثلاً در قضیه انوشیروان، کلیشه‌ای هست که می‌گوئیم انوشیروان دادگر یا عادل بود و کسانی هم شواهدی در این برداشت عرضه کرده‌اند. قضیه مزدکیان را هم که می‌دانید، که شاید چندان اثری از عدل و داد به دست نمی‌دهد. ولی در پرداخت چهره انوشیروان در حکایات و متون فارسی کلاسیک به عنوان نمادی از عدلِ شاهانه، تردیدی نداریم. حکایات بسیاری هست دال بر این چهره پردازی .

یک حکایت، داستان زنجیر عدل انوشیروان است، که می‌گویند برای تظلم خواهی گسترده بود و وصل بوده است به ناقوسی، زنگی، چیزی در شبستان شاه. وقتی که کسی که به او ظلم شده بود این زنجیر را به حرکت در می آورد، انوشیروان می‌آمد، شخصاً از او دادخواهی می کرد. این حکایت راهم همه خوانده ایم که روزی خری گردنش در زنجیر گیر می‌کند، زنجیر تکان می خورد، و انوشیروان درمی یابد که خر ممکن است به تظلم خواهی آمده باشد، و وقتی تحقیق می‌کند، می فهمد که در حقیقت همین طور هم بوده و خر بار زیاد می‌برده و خوراک بسیارکم‌می‌خورده، و شاه فرمان می‌دهد خر را آزاد کنند. خوب، ما که این داستان‌ها را می‌خواندیم، در اذهان کودکانه یا نوجوانانه ما، قوّه تحلیل ننهاده بودند که بگوئیم یعنی چه؟ اصلاً این داستان واقعاً درس اخلاقی اش کدام است؟ و تاملی بکنیم در این داستان. داستان می‌گوید انوشیروان آنقدر عادل است، ولی می‌دانیم که خر براستی به تظلم‌خواهی نیامده بوده، شعور تظلم‌خواهی ندارد. پس واقعاً درس اخلاقی نهفته در این حکایت چیست؟ تردیدی نیست که حکایت‌پرداز دارد به صورتی افسانه ای داستانی در وسواس شاهانه در دادگری می‌پردازد و برای شاهان زمان خودش درس اخلاقی می سازد. ولی در عین حال همین حکایت‌پردازی، کار دیگری هم می‌کند، و آن اینکه مفهوم عدل را به همین صورت در ذهن حاکمان زمان ما و زمان پیشین رقم می‌زند. شاهان فکر می‌کردند اگر داد و دهش بکنند، عدل کرده‌اند. به همین دلیل تصویری هم داریم از شاه عباس، سلطان ظالمی که چه جنایات کرد، ولی چون گاهی لباس درویشی می‌پوشیده و شبها می‌رفته در قهوه‌خانه‌ها به کسانی کمک می‌کرده، پس حتماً اهل عدل

و داد بوده. داستان دیگری هم از انوشیروان داریم، و آن داستان پیرزنی است که کلبه‌اش سر راه کاخی که انوشیروان می‌خواست بسازد قرار گرفته بود. حکایت می‌گوید که وقتی به شاه گفتند زن حاضر نیست کلبه‌اش را بفروشد، گفت نباید کلبه را خراب کرد، باید کاخ را دور کلبه بسازید. واقعاً پسِ پشتِ این حکایت چیست، این چگونه داستانی است؟

اگر شاعری، مورخی، منتقد اجتماعی‌ای، این داستان‌ها را به مسئله تبدیل کند، این پاسخهایی را که ما فکر می‌کردیم داشتیم دچار بحران بکند، مثلاً اگر این کار را از طریق شعر بکند، با قدرت رسوخی که شعر دارد، نظر کلیشه ای ما را زیرورو کرده است. این کار را اسماعیل خویی کرده در متنی به نام "در نقدینه مرگی آبی" .

نکته دیگری هم در قضیه برخورد با گذشته هست به مثابه یک یقینِ سنگ شده لایتغیر. شاعرِ ما در جوانی فلسفه هم مرتکب شده، و شاید بشود گفت شعر او یک رنگ و لعاب فلسفی هم دارد. و این تقارن ما را می‌رساند به رابطه میان شعر و فلسفه چنان که در فرهنگ سنّتی ما رقم خورده است .

یکی از مقولاتی که در سنت فرهنگی ما پرداخته شده همین مقوله حکمت شاعرانه است. ما عادتاً می گوئیم حکیم فردوسی، حکیم ناصرخسرو، حکیم نظامی. واقعاً هم فکر می‌کنیم این شاعران فلسفه پرداخته‌اند. چرا؟ چون کلیاتی حِکمی گفته‌اند، مثلاً جهان سُست‌بنیاد است و بی‌ارزش، و از این دست. ولی زمین تا آسمان راه است میان خرد شاعرانه که من آن را نفی نمی‌کنم، و آن چیزی که تازه امروزه روز آن را با کلمه صحیحش می‌نامند، یعنی به آن می‌گویند تفلسف، یعنی فلسفیدن، یعنی واقعاً در علم فلسفه غور کردن، و کنج و کنار این دانش را کاویدن .

در این زمینه نیازی نمی‌بینم شما را به متون شعری خویی ارجاع دهم. برای اینکه تفرج خاطری هم شده باشد، داستانی برایتان می‌گویم. شبی بود در سال ۱۹۸۳ و ما، من و همسرم، داشتیم آماده می‌شدیم که از ایران بیاییم بیرون. اسماعیل خویی هم همین‌طور. یکی از شب‌های خدا حافظی بود. زنده یاد مهدی اخوان ثالث بود، خانم سیمین بهبهانی، آقای سپانلو، آقای

گلشیری، چند نفر دیگری از دوستان بودند، و البته اسماعیل خویی، که چون خانه معینی نداشت گاهی در خانه‌های دوستان و بعضی اوقات در خانه ما به سر می‌برد. در حقیقت خودش میزبان بود. باید مجلس را برایتان ترسیم کنم. هنوز از تعارفات مقدماتی نگذشته بودیم، شاید هنوز نوشابه‌ها را هم نگذاشته بودیم جلو مهمانان، که ناگهان دیدم رگ‌های گردن اسماعیل خویی بلند شد و به اخوان رو کرد که "فلسفه سِفَه" یعنی چه. اخوان هم عادت داشت وقتی خودش را زیر حمله حس می کرد شانه ای داشت که از جیبش در می آورد و شروع می‌کرد زلفهایش را شانه کردن، شاید تا اندکی به‌اصطلاح از آن محیط متشنج بکاهد. اخوان شعری گفته بود در مقدمه کتاب عطا و لقای نیما یوشیج، در وصف خدا. عنوان شعر هست "ای خدا خوانده، خودآ". بیتی از آن این است که می گوید: "منطق و فلسفه، گنگی و سِفَه باشد و، راه آنکه ز اشراق و ز عرفان به تو بنمود تویی". لابد خویی هم حس می کرد که پاسدار حرمت فلسفه در شعر است، و اخوان به آن حرم توهین کرده بود. باری، بحثی در گرفت و این مطلب مطرح شد که: اصلاً فلسفه را به این صورت رد کردن یعنی چه؟ شعر اخوان البته گیرایی دارد، قدرت نفوذ دارد، و این یک حرکت ضدّ زمان است که شما امروز بیایید به فلسفه بگویید سِفَه، و عرفان و اشراق را در برابرش بگذارید. و اصلاً این دوگانگی ای که ایجاد شده از کجاست. حتی در غرب هم فلسفه ایلومی‌نیشن illumination و نهضت ایلومی‌ناتی illuminati نوعی فلسفه اشراقی است، نوعی از تفلسُف است. از افلاطون تا نیچه رگه‌های اشراقی دیده می‌شود. باری، می‌خواهم این را بگویم که در شعر فارسی تفلسُف هنوز آغاز نشده، در آن مفهوم جدیدی که من می‌گویم.گام‌های نخستین این راه را خویی آزموده. ای بسا حتی نه چندان باموفقیت، ولی گامهایی برداشته برای اینکه در شعر جدید فاصله بیاندازد میان فلسفیدن و سنّت و حکمتی که ما به غلط فلسفه می‌پنداشته‌ایم. تفاوت اصلی میان این دو سنّت هم این است که فلسفه باز است بر انتقاد. فلسفه خودش را در اختیار انتقاد می‌گذارد و به انتقاد روی می‌آورد، از انتقاد نمی‌گریزد. بر این اساس است که سلسله فیلسوفان غربی، فلسفه را پیش برده اند. از دوره

رنسانس از کانت و دکارت بگیرید تاهمین امروز، تفکر فلسفی دارد پیش می‌رود. و به این دلیل است که امروز چنین به نظر می‌رسد که همه حکمای ما، شاعران حکمِت‌پرداز ما، گویی حرفهای یکدیگر را تکرار کرده‌اند و چیزی بر سخن پیشینیان خود نیفزوده اند، هیچ کس نیامده بگوید من در این باره سخن‌گفتم .

گاهی، اتفاقاً، اتفاق می افتد که شاعران همه یکدیگر را تایید نمی‌کنند، بلکه شاعری به بازخوانی شاعر پیشین خودش می‌پردازد، یا دست کم ما این طور حس می‌کنیم. مثلاً من وقتی آن چند خط سعدی را می خوانم :

اینکه در شهنامه‌ها آورده‌اند / رستم و رویینه‌تن اسفندیار / تا بدانند این خداوندانِ مُلک / کز بسی خلق است عالم یادگار،

احساس می‌کنم دارد حرف جالبی می زند: از این نظر که شاهنامه‌ها داستان شاهان و پهلوانان است و حضور خلق در آنها ترسیم نشده، ولی رستم و اسفندیار خود می‌توانند نماد آن بسی خلقی باشند که دنیا یادگار آنهاست، و به نظرم می آید که این بازخوانی سنّتِ شهنامه سرایی و بویژه شاهنامه فردوسی است، ولی این کار هم ادامه پیدا نمی‌کند .

یا مثلاً سعدی در بعضی جاها نزدیک می شود به نقدِ جزمیتِ اسلامی، مثلاً می‌گوید :

ندانم کجا دیده ام در کتاب / که ابلیس را دید شخصی به خواب / به بالا صنوبر، به دیدار حور / چو خورشیدش از چهره می تافت نور / فرا رفت وگفت:ای عجب، این تویی؟ / فرشته نباشد بدین نیکویی / تو کاین روی داری به حُسنِ قمر / چرا در جهانی به زشتی سَمَر؟ / چرا نقش بندت در ایوانِ شاه / دژم روی‌کرده است و زشت و سیاه؟ / تو را سهمگین‌روی پنداشتند / به گرمابه در زشت بنگاشتند / چو بشنید این بخت برگشته دیو / به زاری برآورد بانگ و غریو / که ای نیکدل، آن‌نه‌چهرِ من است / ولیکن قلم در کفِ دشمن است /

برانداختم بیخ‌شـــان از بهشت / کنونم به کین می‌نـــگارند زشت !/

این یک حرف منطقی است و شاید یک بازخوانی سیمای ابلیس. اگر این نیکدل آدم مؤمنی بود، همان وقت که این شخص، این شخصیت فرشته رو، را دید، تردید نمی‌کرد که این شیطان نیست، نمی‌رفت جلو بپرسد. ولی شاعر اوّل می‌گوید: "که ابلیس را دید شخصی به خواب..." بعد هم ابلیس در جواب مرد می گوید: "که ای نیکدل، آن نه شکل من است". پس گاهی در شعر مقولات ایمانی یا ایقانی موجود بازخوانی شده ولی هرگز به سیستمی در انتقاد تبدیل نشده، به سیستمی که کوشش بکند از راه نگرش نقادانه فلسفه را به پله ای بالاتر برساند و متحول بکند .

من فکر می‌کنم یکی از سه تا ساختم را تمام کردم. می رسم به ساحت قدیم و جدید، که خیلی مختصر ارائه می‌دهم. در شعر معاصر ایران و در ذهن ما شعر دوستان ایرانی مسئله قدیم و جدید بد جوری رقم خورده، بدین معنا که قدیم و جدید در تخالف با یکدیگر رقم خورده‌اند، و فرق فارقشان هم فقط در ساحت audiovisual تبیین شده، یعنی اگر شعر شکل خاصی بر صفحه کاغذ داشته و به صورت خاصی در گوش نشسته، شعر جدید انگاشته شده و اگر به صورت آهنگین‌تر و مرتب‌تر و مکررتری با قافیه‌بندی‌های منظم در ذهن نشسته، قدیم نام گرفته است. این خیلی ساده‌انگارانه است و تازه حالا که مجموعه اشعار نیما را ما در یک کتاب داریم، می بینیم که او هم تا آخر عمرش هم غزل می‌گفته، هم قصیده و هم رباعی. از همین دیدگاه است که در سال‌های اخیر کلّی بحث شروع می‌شود که چرا شاعران در دهه یا دو دهه اخیر به شعر کلاسیک روی آورده اند. من فکر می‌کنم امروز اصلاً شعری بنام کلاسیک وجود ندارد، نمی‌تواند وجود داشته باشد. شعر محمود کیانوش، شعر اسماعیل خویی، شعر همه شاعران امروز، امروزی است. علّت اینکه ما امروزی بودن اش را نمی بینیم یا ندیده ایم این است که فکر می‌کرده‌ایم

شعر باید رباعی نباشد تا امروزی باشد، غزل نباشد تا امروزی باشد. قصیده نباشد، بلکه چیز دیگری باشد که به آن گفته‌ایم "شعر نو" .

باری، در مقوله قدیم و جدید سخن بسیار است. نتیجه اینکه شعر خویی یکی از جاهایی است که در عین حال که در آن سیستم کلاسیک شعر فارسی دیگر به عنوان یک سیستم برقرار نیست، ولی عناصری از آن که به کار شاعر می‌خورد موجود است. مثلاً تصویر گیسو، گیسوی پریشان، به شکل زنجیر، وجود دارد، ولی تبدیل نمی‌شود به عنصری در سیستمی بیانی که در آن چشم یار هم تشبیه بشود به مست و بیمار، و مژگان باید تیر باشد و ابرو کمان باشد و همه آن تصاویر شعری که می‌دانید. ولی این به آن معنا نیست که از آن عناصر دیگر نمی‌توان یا نباید استفاده کرد. خوب، موی دلبر می‌تواند سیاه باشد. شاعر پیشین فکر می‌کرد که حتماً باید سیاه باشد. و عشقی فکر کرد گیسوی یار می‌تواند "قهوه‌گون" هم باشد و اگر "قهوه‌گون" باشد، شاعر باید بتواند بگوید "قهوه‌گون". می‌خواهم بگویم، سیستم شعری از یک سیستم قراردادی conventional تبدیل شده به یک سیستم mimetic یعنی سیستمی که بر اساس واقعیت بیان می‌گردد. شعر خویی جای‌جای این گونه تحول را نشان می‌دهد، و نشان می‌دهد که چگونه می‌توان جدید بود بی‌آنکه قدیم را نفی کرد .

همین حرکت را در قالبهای شعری او هم می توان مشاهده کرد. خویی قصیده دارد، رباعی دارد، غزلواره هم دارد. این‌ها هم همه به اندازه شعر "بازگشت به بورجو ورتزی" یا "سازگار شدن" جدید هستند. دست کم این نظری است که من دارم .

و سرانجام می رسم به آن پهنه سوم، و آن "خود و دیگری" است .

شاعران پیشین ما از موضع "دانای کل" با ما سخن می گفتند: "نکوهش مکن چرخ نیلوفری را": یعنی من می دانم تو باید چه بکنی. به همین دلیل همه‌شان همیشه در ذهن ما شصت ساله هستند. همه‌شان پدران ما هستند یا پدر بزرگان ما هستند، فقط خیلی داناتر. یکی از کارهایی را که شاعر امروز می‌تواند بکند و اگر بکند، در شعرش خوش می نشیند و شعرش را امروزی

می‌کند، درک لزوم هم‌کلامی با مخاطب است. و این درک لزوم هم‌کلامی به معنای پذیرفتن حضور دیگری هم هست در جامعه. در شعر اسماعیل خویی نمونه‌های والایی از این کوشش را، به نظر من، می‌بینید .

"کوچکترین برادرم اما"، درعین حال که یک شعر سیاسی است، یک جدل ذهنی نیز هست میان دو نسل انقلابی: از یک سو نسلی که فکر می‌کندمی‌داند به کجا می‌رود و فکر می‌کند آینده روشن، درست در آن‌سوی پیچ انقلاب بعدی است، و از سوی دیگر نسلی که تردید دارد، که، به گفته‌ی شاعر در انتهای شعر، "یک گواه نیست، او داور است". این برادر کوچکتر نه تنها درباره زمانه، بلکه درباره برادر بزرگتر هم به داوری خواهد نشست .

یکی از چهره‌های دیگری که در شعر اسماعیل است و من بسیار خوش می‌دارم، چهره مادربزرگ است که در جا به جای شعرش ظاهر می‌شود. مثلاً در "وقتی که من بچه بودم" و در "بازگشت به بورجو ورتزی". در "وقتی که من بچه بودم"، این چهره پرداخت می شود از مادربزرگ :

وقتی که من بچه بودم / خوبی زنی بود / که بوی سیگار می داد / و اشک های درشتش / از پشت آن عینک ذره بینی / با صوت قرآن می آمیخت .

مادربزرگها موجودات خیلی عزیزی هستند، موجوداتی هستند که در پس‌زمینه ذهن ما جای دارند و ما مکان خودمان را با حضور آن‌ها تعیین می کنیم. تصویرهای قرون وسطایی را اگر دیده باشید، می بینید که دانته بدون فلورانس معنی ندارد، همان طور که نام فردوسی با طوس آمیخته است. فردوسی طوسی داریم، فخر رازی داریم، یعنی این‌ها متعلق به جایی هستند. در شعر خویی این پس‌زمینه تبدیل می‌شود به حضور مادربزرگ به عنوان یک چهره ثابت و منتزع شده از تاریخ، و نماد همه سنّتهای قدیم زیبا. چه خوب است که این شاعر دیگر پدربزرگ و عمو و اینها دیگر در شعرش نیست. یک چهره هست و با آن یک چهره شما می توانید فاصله خودتان را از هرآنچه

قدیم است تعیین بکنید. حالا قسمتی از "بازگشت به بورجو ورتزی" را هم می‌خوانم که برمی‌گردد به پرداخت چهره مادر بزرگ :

و بعد، پیرزنک مهربانی مادر بزرگ را دارد / در نگاه خویش : / اگر به روی زمین می نشست؛ / و چادری بر سر می داشت؛ / و فارسی می دانست؛ / و عینکش را، / در فواصل قرآن خواندن، / از چشم بر می داشت؛ / و اشکهایش را با گوشه های مقنعه اش پاک می کرد؛ / و عمّ جزو را از بر می داشت . . . /

این را راوی درباره یک زن ایتالیایی است که می گوید، مادربزرگ نیست. یعنی مادربزرگ معیار سنجش زنان دیگر جهان، یا دست‌کم زنان سالمند است در ذهن شاعر. یعنی ما مادربزرگهامان را در ذهن حمل می‌کنیم. و حتّی دور بودن از زادبوم را هم با تفاوت میان مادربزرگ و این زن سالمند ایتالیایی اندازه می گیریم .

و نکته آخر اینکه پرداخت چهره زن در شعر خویی معنای خیلی مهمی پیدا می‌کند، به عنوان شاخص کیفیت حضور خویی در شعر امروز ایران. مردِ امروزِ ایرانی هم‌نسلِ خویی هنوز تکلیفش با زن، یعنی با دیگرِ اجتماعی و عاطفی خودش، روشن نیست. از نوع پرداختی که پدران و پدربزرگانمان به زن می دادند اندکی فاصله گرفته‌ایم، ولی راه را تا بی‌نهایت طی نکرده‌ایم. من در شعر خویی پرداختی می‌بینم از چهره زن که عمیقاً مسئله‌برانگیز است، و نشان می دهد که این شاعر، در درک خودش از زن هم، همزمان ماست و آنگاه که آیندگان به این گونه چهره‌پردازی نگاه کنند، به نظر من، خواهند دید که چگونه مرد ایرانی در حال گذار از پاتریارشی به نوع دیگری از تفکر درباره نیمه دیگر اجتماعی خودش است .

واپسین معنای حضور خویی در شعر امروز ایران برای من هنوز آفریده نشده، ولی احساس من این است که این واپسین معنا را باید در دو ساحت جست :

از نظر مضمونی، برای من سروده‌های اخیر خویی که در آن فضای لندن، یعنی فضای زیستی شاعر، ترسیم شده، بس بسیار زیباتر و گویاتر و پر معناتر

است تا فضاهای دیگر. من این را فقط درباره شاعران نمی گویم، درباره همه کسانی که در این گونه فضاها می زیند همین سخن را می‌گویم: ای کاش همه هنرمندان ما بتوانند و بخواهند فضاهای واقعی زیستی خودشان را برای ما تعبیر کنند. اگر خواستید می توانیم در بخش پرسش و پاسخ بیشتربه این نکته بپردازیم .

از نظر آهنگ کلام، به نظر من نبوغ خویی یک نبوغ غنایی است و نامش هم نامی در شعر غنایی ایران خواهد بود. به نظر من اگر به داوری زمان بیاندیشیم، خویی به عنوان یک شاعر سیاسی مطرح نخواهد بود. شاید کسانی ، مورخان، محقّقان، پژوهشگران آینده ، به او ارجاع بدهند. ولی حتی شعر سیاسی‌اش غنایی است. منظور این نیست که سیاست و تغنّی متخارج هستند و یکی دخلی به دیگری ندارد. مثلا شعر "شمال نیز"، شعری است که هم سیاسی است و هم عاطفی بیان شده. من وقتی که دیگربار اسماعیل خویی را ببینم یا دیگربار نشریه یا کتابی را باز کنم و شعری از خویی ببینم، آرزوی پیشینم، پیش از اینکه شعر را بخوانم، این خواهد بود که شعر فضای طبیعی شاعر را برایم ترسیم کرده باشد، و اینکه شعر از غنای کافی بهره‌مند باشد و حرف خودش را با تغنّی و ترنّم بزند. و، بله، امیدوارم که سال‌های سال بتوانم نشریات و کتاب‌هایی جدید را باز کنم و حضور قاطع خویی را در آن‌ها درک کنم.

منصور خاکسار

شعر خویی: تب و تابی فراتر از برانگیختگی

سخن گفتن از اسماعیل خویی : شاعری که سالیان درازی است با زبان و بیانی ویژه "خشم و عشق" در شعرش "ظرفیتی عظیم‌تر" از مرگ دارد*. زمانی فراتر از این تنگنا درخواست می‌کند. اما خویی در شعر امروز ایران چهره‌ی شناخته شده‌ای است. از همین شناخت، برای گام‌زدن در کرانه‌های دور و نزدیک جهانِ عاطفی شعر او، یاری می‌جویم.
اسماعیل خویی از نخستین دفتر مطرحِ شعر خود "بر خنگِ راهوار زمین" (با چشم‌پوشی از "بی‌تاب" که بازتابی در محافل شعری نداشته است) بازگوی اضطرابی است که در او و پیرامون او می‌گذرد.

باز / ابر / رشته‌های آفتاب تازه‌رس را پنبه خواهد کرد (شعر حسرت. سال ۴۳ لندن)

دغدغه‌ی هنوز ناتمامی که هسته‌ی اصلی شعر خویی را می‌سازد. رویکرد به این حس و اندیشه‌ی پیوند خورده به آن که لبریخته‌ی ذهن و عاطفه‌ی برانگیخته‌ی اوست، ــ آنسوی افت و خیزِ گزینشی روز ــ برجستگی‌های شعر خویی را بر می‌تاباند.

* اشاره به شعر = درهم شکستن، آری (از مجموعه دانش زلال‌تر از آفتاب)

شعر او گونه‌ای واکنش است. در برابر رخدادهایی که در جهان‌بینی و یا جهانِ عاطفی او در نمی‌گنجند. ذهن و زبان خویی با تب و تابی فراتر از برانگیختگی و با درنگ و دقتی باریک‌بین و بیشتر عصبی، بر هر ورطه‌ای که بازدارنده‌ی آدمی است، می‌تازد.

سلطه‌ای مستبدِ فجایع تاریخی که سر پایانی نیز نشان نمی‌دهد و دوزخ دهان گشوده بی‌چشم‌اندازی که فراروی می‌گذرد، جان دردمند خویی را به هوای دیدنِ خاکی که زیبایی را در گزینشی آزاد و انسانی بپذیرد، دمی آرام نمی‌گذارد. شعر او نیز برای پایه‌ریزی چنان زیبایی، در غلیان مهارگسلِ ذهن خویی از هیچ هشدار و اخطاری فرو نمی‌ماند، مگر فرجامِ زندگی جز این شود.

زنهار / اینجا / مردانِ ره به کنگره‌ی آسمانشکافِ نترسیدن بر
می‌شوند / با ریسمانی از مار / (شعر دیدارگاهِ جان و خطر کردن)

ناگفتنی است: بیشتر شاعران نام‌آور ما که شاهد سرکوبِ جنبش ملی دهه سی و یا به‌گونه‌ای درگیر آن فاجعه‌ی تاریخی بودند، هرگز آن گستاخی وحشیانه را نبخشیدند. نفرت از دستگاه سرکوب و تقدیس آزادی به بند کشیده شده، به صور گوناگون در شعرشان بازتاب داشته است. تا جایی که انبوه این بغض و اندوه و نفرت و نفرین، درونمایه‌ی غالبِ تاریخی شعر معاصر را رقم زده است .

این کنشِ عصبی در نمایش همدلی خود با قربانیانِ حادثه و مردم هراس‌زده‌ی در بند خفقان، از شعر نبرد افزاری ساخت و شاعر را ملزم کرد تا پنجه در پنجه‌ی تقدیر خود بیافکند .

اسماعیل خویی نیز از این نبرد برکنار نماند. با این ویژگی که واکنش‌های او در برابر خودکامگی، به مراتب از نسل سالخورده‌تر از خود، ریشه‌دارتر، ژرف‌تر و شدیدتر بوده است:

دوزخ خویش است / قطره‌ای بر خاک نفشاند/ ور همه دریاش در دست است. / آسمان، اینجا / چه فرومایه‌ست، چه پست است.
(کویر: سال ۳۸ مشهد)

شعر خویی در کار گذر از رخوتِ کویری آن فاجعه و در اندیشه‌ی ستیز با دهان‌بندی‌های مکررتاریخی است. تنیده در عطوفتی عمیق و دیرپا.
شعری که با رنج‌های میراثی و شش هزارساله ــ حتا ــ نازکدلانه می‌موید و دادخواهانه و بی‌پروا می‌خروشد. با این آرزو که "خون" و "خزان" درباور همگان، پژواکی جاودانه نیابند.
شعری که خود را به کام خطر می‌سپارد و قاطعیت عزم‌اش انکارشدنی نیست. حتا در قیاس با شاملو که شاخصه‌ی شریف و استثنایی در شعرِ معاصر، علیه اختناق و تابوهای دنبالچه‌ی خودکامگی است. صدای خویی روشن‌تر شنیده می‌شود:

بگذار این زشت/ این دروغ مسلط/ ویرانی درونش را، از رجز و سالوس آذین بندد. / آنسوترک/ زیباتر از شکفتن و عریان‌تر از عیان/ می‌بینم من / آن راست / آن مسلّم زیبا را / که در ردایی از سپیده‌دمان، می‌خندد./

بی آن که خود را درگیر تشخصِ بیانی شعر خویی کنم و نیز مفاهیم تازه ساختِ او در شعر یاد شده که تاریخ مرداد ماه ۵۰ را با خود دارد. با توجه به فضای آکنده از وحشتِ آن زمان، بیانِ خشمگین این شعر در هیچ مقیاسی در حوزه شعر علنی، نمی‌گنجد. کمتری شاعری در حوزه فرمانِ سرکوب و درندگانِ گماشته‌ی آن، چنین خطر می‌کند و با سلطه‌ی سرکوب، رویارو می‌شود. و این از ویژگی‌های شعر خویی است. این سرکشی، تنها در پیوند با واقعیت فاجعه و خشونت جاری و یا مهرورزی به مردم، عمل نمی‌کند، که از دغدغه‌ی بزرگ او، یعنی سرنوشت تاریخی خاکی که رنجور خودکامگی‌هاست، نیز بر می‌خیزد. دغدغه‌ای که به تغییر این سرنوشت،

دلبستگی دارد. رگبار خشماگین واژگان و مفاهیمی که ما به ازای پرخاش و ستیز و خواست درونی شعر خویی است، رویای جهانی انسانی را در سر می‌پروراند. رویایی که در کانون شعر خویی قرار دارد :

. . . / و آنچه هست/ در خود خواهد فرسود / خواهد فرسود / . . . / و آنچه باید باشد / خواهد بود. / . . . / و انسانِ من بر این خاک/ مانند آب / پاک / مانند آفتاب / شاد / و همچو باد / آزادخواهد بود. / (ما بودگان صفحه ۷۵ ــ ۷۳ سال ۵۲)

و یا

نه ! / این آسمان کهنه / ردایی نیست که اندام کامکاری انسانِ سرفراز را به برازد. / انسان / تشریف‌های هرچه فراخاکی را / از دوشِ هوش و بینش زیبای خویش / فرو می‌اندازد / و آیین او / پس از فردا / آیینه‌یُ زمین خواهد بود. / (زیرا زمین زمین است ــ سال ۵۶)

شاید این صدای خود ما از فراز قرون ــ و نه صدای خویی ــ است که رو در روی اقتدار سالخورده‌ی هنوز ماندگار و با چشمداشتی به روزگاری فراخور و شدنی، در شعر او طنین می‌افکند. صدایی بیشتر از توانایی ما، مقتدر، که آنسوی اینهمه ناتوانی دیدنی، سر داده می‌شود تا حقیقتِ فردا را به رخ سلطه‌گر بکشاندو مرگِ سرانجام او را یادآور شود.
شعری سراپا تمرد که در دستگاه اختناق، همواره به گونه‌ی معضلِ اختناق ظاهر شده است. با اراده‌ای از واژگونی آن و سرفرازی آزادی .
تمردی تاریخی، شناخت شناسانه و آشتی‌ناپذیر در برابر خوش‌نشینانِ قدرت و نظمِ کهنه‌ی چیره. که بار انسانِ هراس‌زده‌ی زمانه را بدوش می‌کشد و از قانون و فرمانِ پاسبان و پاسدارش سر می‌پیچاند تا اقتدار حتمی انسان و واقعیت آینده او را ترسیم کند.

شورشِ ضد سلطه‌ی موجود، در شعر خویی، به یک اعتبار: طغیان روزگارانِ دراز آدمی، علیه سرنوشت تحمیل شده بر اوست. انکارِ نظمی است که تاکنون جز خفقان و مرگ و زندان و زنجیر، برای او، دستاوردی نداشته است. چنین نظمی می‌باید منادی مرگ‌اش را، درخود بپروراند و شعر خویی نیز بر همین طبیعت، بار پذیرفته است.

. . . / باری / پیوسته شط خون و سکون بوده‌ست. / که آسیاب این تاریخ را می‌گردانده است/ اما این آسیاب دیگر فرسوده‌ست. / از من به یزدگرد بگوئید / سنگ صبور زیرین دارد می‌ترکد / تا رستن هزار فواره خون/ دیگر تنها فریادی مانده‌ست / (با آسیاب تاریخ ــ سال ۴۹)

تاریخ شعر یا تاریخی که به شعر خویی، شکل صریحِ ستیز را بخشیده است در تعیین موقعیت شعر او، نقش چندانی نداشته است .

کافی است به تاریخ زیر شعرهای او از سال ۱۳۳۸ تاکنون نظری بیافکنید و با مضامین شعرها و عصبیت‌های حسی شاعر مواجه شوید، تا به وظایفی که شعرها پذیرفته‌اند و تشخصِ بیانی شعر به شعر گسترده‌ی خویی را ــ در طی زمان ــ در خدمت آن گذارده‌اند، پی ببرید.

این مدعا زمانی دریافته می‌شود که بیش از چهار دهه حضور شاعر را در دو نظام متفاوت ــ شاه و شیخ ــ و نیز در دو محیط متفاوت ــ ایران و انگلیس ــ و در راستایِ صدها سروده‌ی خویی، به سنجش بکشید.

بر نرده‌های ایوان دست می‌گذاری / پا بلندی می‌کنی / ناهید را / در آسمان / به سرانگشت / نشانم می‌دهی / "بانوی مهربانی و آب است " / می‌گویی / "زیباترین خدا بانو " / من مادرم به یادم می‌آید / میهنم/ که دامنش همانا، کشتگاهِ جهل و جنون است/ میرآب‌های گوناگونش قاتلان‌اند / و آب‌های همگونش خون است/ (غزلواره Outlandia ژوئیه ۹۲ لندن)

به وضوح پیداست که موقعیت دفاع ناپذیر خاکی خاص و انسانِ تازیانه خورده‌ی آن در چشم‌اندازِ خویی کماکان پرتوی ویژه‌ای بر ذهن و عاطفه‌ی خویی می‌افکند و موضوع خشم و خروش او را در شعر طرح می‌ریزد .
بدون این قاعده‌بندی شاید سرچشمه‌ی صمیمی خشم و عشق خویی شناخته نشود و انتظار وصلِ شعر او را با جهانی که "کجایی" خویی را سال‌هاست رقم زده است، میسر نگرداند.

لُس‌آنجلس ــ فوریه ۲۰۰۲

نسیم خاکسار

شعر یعنی نگاه کردن
و شعر اسماعیل نگاه می‌کند.

با این گفته آشکار که بر زبان بسیاری آمده است آغاز می‌کنم که شعر اسماعیل خویی از فصاحت و بلاغت و استحکام زبانی بسیار چشمگیر و روشنی برخوردار است. این ویژگی، همراه با بیانی نزدیک به گفتگو، به شعر او چهره‌ای یکه و یگانه در گسترهٔ شعر نیمایی بخشیده است. نمونه‌ای می‌دهم از یکی از شعرهای خیلی قدیمی او تا نشان دهم زبان شعر چقدر صریح و راحت، بی آن که لفظ پیرایه‌ای بر آن بپوشاند، به روانی جویباری جاری می‌شود:

وقتی که من بچه بودم، / خوبی زنی بود / که بوی سیگار می‌داد؛ / و اشک‌های درشتش/ از پشت آن عینک ذره‌بینی / با صوت قرآن می‌آمیخت. /

و باز در همین شعر وقتی معنا و حرفی را، با کمک تصویری بسیار درخشان، هم کوتاه می‌کند و هم بعد و ژرفا می‌بخشد:

وقتی که من بچه بودم / لذت خطی بود / از سنگ / تا زوزهٔ آن سگ پیر رنجور، / آه / آن دست‌های ستمکار معصوم. /

این استحکام بیانی در شعر او انگار از ویژگی‌های شعر شاعران خراسانی است. جدا از اخوان و خویی و کدکنی، در کارهای آزرم و سعید یوسف و محمد

مختاری و سعید سلطانپور و نسل‌های بعدتری که در اینجا و آنجا به کار شعر مشغولند نیز این ویژگی و توجه به آن را می‌توان دید .
شعر خویی با اینکه به نظر می‌آید دغدغه شکل (فرم) را ندارد اما با شکلی از بیان که بر می‌گزیند و توجهی که به صورت و صدای حروف دارد به گونه‌ای تا انتها پیش می‌رود که شعر شکل‌پذیر می‌شود، و یا اهمیت دادن به شکل در آن مشهود است. و این حتا در شعرهای بسیار سیاسی و اجتماعی خویی، برای مثال در شعر "خراش" و شعری که در رثای سعید سلطانپور و شعری که در مرگ و یا خودسوزی اعتراضی نیوشا فرهی نوشته شده، دیده می‌شود. در شعر برای سعید سلطانپور، تکرار حرف "آ" در کلمات: آری، آزادی، شادی، فراخاکی، پاکی، آبادی در بندهای آغازین و بعدی شعر با توجه به شکل آ تجسم نوعی ایستادن را دارد:

ما نیز کشته می‌دهیم، / آری؛ / اما / برای زیستن / و، / پس بی‌گریستن، / ما نیز کشته می‌شویم / آری، / اما / برای آزادی / و، / پس با شادی/ ما نیز سرنوشتی داریم، / آری، / اما / پاک، / یعنی / پالوده از دروغ‌های فراخاکی، / که خود به دست آزادی / آن را می‌سازیم .

و این گونه جشن و پایکوبی آ در شعر ادامه دارد تاخود به فریاد می‌آید:

هی، های، آهای/ لولی‌وشان شنگ‌ترین بر دمیدن، آی / رقصندگان لاله بر قالی شگرف بهاران ! / می‌خواهم از شما / که برای رضای آب/ یا آفتاب / یا خاک/ یا هرچه پاک (. . .)

اما حرف (م) و (د) در آخر قافیه‌های بندهای ابتدایی شعر بلندی که برای نیوشا فرهی سروده است و تکرار آن در بیشتر کلمات و قافیه‌های بندهای بعدی نوعی شکستگی را، یا شکستگی همان قامت را، در برابر دیده می‌آورد :

تو آن تویی، تو همانی، آنی تو / که، در هزار راهه بسیارها خواستن، / از برای خدا –مردم، / گام‌هایش را می‌توان شمرد: / زیرا که از برای خدا –مردم گام می‌زده‌ست؛ / و، در فضای میکده‌های صبور و خلوت درهم شکسته شدن، / در هوای خدا–مردم/ جام‌هایش را می‌توان شمرد: / زیرا که در هوای خدا مردم (. . .) / آه، / چون گام‌های شما، مردم، / جانش فرسوده بود: / زیرا که در فضای شما، مردم، / دیرگاهی با نتوانستن/ یعنی با شمای شما بوده بود. / و بوده بود / تا... با نگاه گمشده بودن دیده بود و، بی‌شک می‌دید / کاین زمان، / در ناگهان، همانا خود را می‌جوید :/ - "آهان !/ در ناگهان، / من / چه من، چه بی‌دریغ و چه تنهایم. /

اگر مرگ سعید اوج مقاومت است، این یکی نمایانگر دوره شکست است. در شعر برای سعید سلطانپور، حرکت به سوی مرگ با قامتی است ایستاده و در شعر دوم، تجسم دوره‌ای است که قهرمانش برای مبارزه با بدی از درون یأس و با قامتی شکسته به سوی مرگ می‌رود .

این‌ها را گفتم که تفاوت شعر او را با شعرهای بی‌خاصیت ارواح مرده فرم‌پذیری که نه مهری نه سکوتی را برمی‌انگیزد نشان دهم .

اگر باز گردیم به همان حرف اول که استحکام زبانی، که ریشه در شعرهای خوب کلاسیک ما دارد، از ویژگی‌های زبان شعر خویی است به حرف دیگری می‌رسیم و آن توجه دیگر شعر او به فکر و ذکر شعر گذشته است برای رسیدن به حرفی که در پی دارد. برای نمونه باز برگردیم به همان شعر "در خوابی از همارهٔ هیچ" که برای نیوشا فرهی گفته شده است .

آری، / ورنه / این روشن است / که مرگ بر سراسر آفاق دوست گذر خواهد کرد/ و در تو نیز نظر خواهد کرد : / در لحظه‌ای / از لحظه‌های ناگاهان / که در چهارراه‌های دشمن سرگردانی تو (. . .) /

نظر کردن مرگ به آدمی بحث و نظری آشناست در فکر و ادب گذشته و یا کلاسیک ما، و مولوی هم در یکی از مثنوی‌هایش آن را نوشته است، اما

خویی می‌آید و با افزودن صفت دشمن به چهارراه‌هایی که مرگ در آن‌ها به ما خیره می‌شود آن را واقعیتی دیگر یا واقعیتی سیاسی می‌بخشد تا با شخصیت درون شعرش همراه شود. و بعد شعر را با بازی با کلمات درگیر مضمونی تازه می‌کند؛ مرگ و مرد، مرگ و مرد خدا و خدا–مردم تا خوانندهٔ شعر به میل، فدایی مردم را به جای آن بنشاند و شعر را به بیتابی عاشقی بکشاند که در چهار راه‌های دشمن رو به رو با مرگ ایستاده است. آن هم با این پرسش فلسفی در شعر: "پس من کیستم؟" تا عرصه‌ای دیگر در برابر شعر و شاعر و خواننده گشوده شود.

اگر در تعاریف متعددی که از شعر می‌شود یکی هم این باشد که شعر نوعی نگاه کردن به جهان است که در زبان ساخته می‌شود، شعر خویی از همان آغاز عادت به نگاه کردن به این جهان به پاره‌های این جهان را که در هر دم شکل و رنگ و معنا عوض می‌کنند در خود پرورانده و یا پروریده است. حالا این نگاه کردن به انسان جامعه‌اش باشد در دوره‌های مختلف یا توجه کردن به طبیعت و مکث کردن روی اشیاء شعر او در این زمینه خودش را به جهتی از نگاه مقید نکرده است.

گویی / در سنگ نیز چیزی بیدار است / آن صخرهٔ گران را می‌بینی؟ / دارد شکاف بر می‌دارد. /

و به بیان خودش، آفریدن و دیدن را برای خدا بودن و دیده بودن ضرور می‌داند :

من بر آنم که خدا گر نافریند نیست / هم بدانسانی که دیده گر نبیند نیست .

دریا، کویر و زمان و نیز رفتن و حرکت، و بعد سنگ و آب و موج با عشوه و رفتار گوناگون‌شان در میدان دید او می‌آیند و از همان آغاز پیکره شعر او را سامان می‌دهند تا در همراهی با آنها شعر او این حجم را بیابد که انسان را نه در بعد کلی و گم و گورش بلکه در چهره‌های مشخص و یکه‌اش در شعرش بنشاند. شعر خویی از این لحاظ در زمره شعرهایی است که درگیر با انسان و

آرزوهای اوست و یک رندی هم دارد که با همه همسفری‌اش با انسان و تعلقاتی که در لحظه‌ها و دوره‌هایی گریبانگیر او می‌شود می‌تواند از او و تعلقاتش فاصله بگیرد تا از نگاه کردن مستقل به جهان و اشیاء دور نشود. گفتن از حرف و سفر شعری اسماعیل خویی از "برخنگ راهوار زمین" تا آخرین دفترش کار زیاد بر می‌دارد و من ناگزیر روی چند شعر او که بر چهرهٔ انسان در تبعید توجه کرده است مکثی می‌کنم. از میان شاعرانی که در شعرشان به وضعیت انسان مهاجر، تبعیدی و یا مای مقیم در سرزمین‌هایی دور از وطن نگاه و فکر کرده‌اند کارنامه شعری اسماعیل خویی کارنامه‌ای قابل تأمل است. من پیش از این در مطلبی که با عنوان وطن در شعر شاعران در تبعید نوشته بودم به بازتاب تبعید در شعر او اشاره‌هایی داشتم. اما این بار که کتاب‌های او را از اول ورق می‌زدم دیدم اسماعیل از سال‌های خیلی پیش، یعنی حتی پیش از انقلاب ۵۷ که شمار چشمگیری آواره در تاریخ معاصر ما حاصلش بوده است، به این موقعیت اندیشه کرده بوده است، و تصاویری که در آن شعرها آورده گاهی با تصاویر شعرهای بعدیش یکسان است. برای مثال حسرت دوری از "آسمان آبی" وطن، که در یکی از رباعی‌هایش در سال ۹۳ آمده است، در شعری دیگر هم که در سال ۴۲ در ایتالیا سروده می‌آید و برای او حس تنهایی می‌آورد .

رنگبازی‌های دریا بود؛ / و تبسم‌های شیرین ستاره‌های اشک بی‌گاهی / که تابید از نگاه من؛ / و آسمان آبی و / تنهای‌ی سرشار؛ / و غرور غمگین شاهین آه من /

و باز در شعری از همان سال‌ها در تردید بین ماندن و رفتن و حس پیوندی که با جویبار دور (وطن) دارد. نگاه او روی برفی متوقف می‌شود که در حال ذوب شدن است. و البته همین جا بگویم که این میتواند فقط یک برداشت از این شعر کوتاه باشد. زیرا، اگر چه "بازجوید" که تداعی یکی از مثنوی‌های معروف مولوی را نیز می‌کند کفه فکر یک جور وصل شدن به اصل را در شعر

سنگین می‌کند، اما کهسار و ذرات و جویبار در پیوندشان با هم مفهوم فلسفی حرکت و جاری بودن تاریخ و طبیعت و حیات را هم می‌توانند به ذهن بیاورند.

کهسار / انگار / ذرات خود را ماندن آموزد / برف از ستیغ اما/ با جویبار دور / پیوند خود را باز می‌جوید. /

تبعید، مثل هر موقعیت دیگر، برای شناخته شدن مفردات خودش را دارد و انسان قرار گرفته در آن، عوالم حسی و دنیای اندیشگی خاص خودش را.
شعر تبعید، یا شعر این بی درکجایی به گفته خویی، از درون این عوالم حسی و اندیشگی و این مفردات است که گذر می‌کند. وطن، جهان، کودکی، تاریخ، زادگاه با تصاویری حسی و نزدیک به شاعر، عوالم حسی و فکری‌اش را بر می‌انگیزند تا او از نو با آنها دیدار کند. زندگی به دور از وطن، به خصوص وقتی با حس رانده شدن همراه باشد، همواره وجودهای گوناگونی را در ما می‌آفریند. گاه، منِ درون ما، منی غمگین است. گاه خشمگین است. گاه احساس تنهایی و بی‌کسی و بی‌همزبانی می‌کند و با هیچ چیز این دنیای تازه کنار نمی‌آید. گاه کور می‌شود و کر. گاه شورش می‌کند. و گاه هم به آرامی نگاه می‌کند به اطرافش. گاه همه امیدش به بازگشت است. و گاه چنان دور می‌شود که نمی‌خواهد برگردد. این حس‌ها و نگاه‌ها بسیاری از ادبیات شعری و داستانی دنیا را سرشار کرده است. شعر خویی به همه این لحظات گوناگون حسی و فکری ما در غربت نگاه می‌کند. و همین چندجنبی یا چندجانبه دیدن واقعیت تبعیدی و نگاه به آن در دوره‌های مختلف زمانی و فکری باعث می‌شود که خواننده شعر او بتواند با فکر کردن به شعرش به یک درک آگاهانه از موقعیت خویش در اینجایی که هست برسد. در نگاه به چند شعر یکی از کتاب‌های اخیر اسماعیل خویی، که در آنها جهان جاری حس و فکر به تبعید ربط پیدا می‌کند، تاکید روی نگاه آینده‌نگر دارم به این موقعیت، یعنی شعر می‌رود که به موقعیت تبعید بعد از یک تجربه ده، پانزده ساله از نو نگاه کند. و جالب است که در این شعرها شاعر و یا من انسانی درون شعر پاسخگویی به این وضعیت تازه را به اشیا و نمودها و تضادهایی جدا از خود و بیرون از خود

می‌سپارد. در هر یک از این چهار شعری که انتخاب کرده‌ام، این درخت سر راه شاعر و جلو خانه شاعر است که به او و به ما می‌گوید این جهان چگونه است. این سپردن خود به دیگری و گذاشتن که دیگری من یا تو را ببیند، جدا از آن که جهان پرسش را وسعت بیشتر می‌بخشد و نزدیک می‌شود به این پیام آرتور رمبو که می‌گوید: "من آن کسی هستم که تو می‌بینی"، یکجور شوخی و شنگی هم به فضا و زبان شعرها بخشیده است. در کتاب مجموعه شعر "در میهن آنچه در چمدان دارم"، که شعرهای انتخابی‌ام از این کتاب است، این چهار شعر مثل چند داستان به هم پیوسته‌اند. مفردات مشترک و تداوم فکر و حس و خیال به گونه نخی پنهان این چهار شعر را که عبارتند از: به شاخ توت کهنسال، کاجبانو، چرا کجایم، و سازگار شدن، به هم وصل می‌کند. در همه آنها یک عنصر مشترک بیرون از وجود شاعر، یعنی درخت، اما با تفاوت در نوع: در اولی درخت توت، در دومی درخت کاج، و در چهارمی شاه‌بلوط، نقش اصلی را در ایجاد آن "رستاخیز ناگاهان"* در وجود شاعر دارند. در شعر اول، خیال و دیدن نخ دراز بادبادکی آویزان به درخت یا فقط خیال و دیدن بادبادکی در آسمان، شاعر را به زمان و دنیای کودکی‌اش می‌برد. به زمانی که او و همبازی‌هایش در زیر چتر شاخه‌های درخت توت کهنسال بازی می‌کردند:

نخی دراز که دنباله‌اش / به بادبادک جرخورده‌ای می‌انجامد / آویزان / به شاخ توت کهنسالی که چتر سایه‌ی عصرانه‌اش / گشوده روی هیاهوی پابرهنگی‌ی کودکان کوی . . . /

شاعر با این تصویر به گذشته‌ای که آفتاب و آسمان و کودکان و توت‌های همان درختش خاک‌آلودند سفر می‌کند و بعد باز می‌گردد دوباره به همان تصویر نخست:

---

* اشاره به غزلی از دیوان شمس به مطلع زیر:
ای رستخیز ناگهان، وی رحمت بی منتها ای آتش افروخته در بیشه اندیشه‌ها

و بادبادک جر خورده‌ای / به شاخ کهنسال.

در این بند آخر معلوم نیست خود شاعر یا اوی یاد آورندهٔ گذشته، با توجه به این که شعر در بیمارستان نوشته شده است، اکنون بادبادکی جرخورده است یا کودکی و جهان کودکی مثل بادبادکی جرخورده به شاخه توت کهنسال، که شاعر باشد، هنوز آویزان است. هرچه هست، ما با دو تصویر مدام چرخان در ذهن‌مان یعنی بادبادک جرخورده و درخت توت کهنسال، که راه به جایی هم نمی‌برند، به پایان شعر می‌رسیم .
همین ایهام پایانی جدا از مفردات صوری مثل درخت و خاطره و کودکی و زادگاه، شعر را به حرکت وا می‌دارد تا به شعرهای دیگر وصل شود. شعر در خودش کامل است اما شعر دیگری از دل آن در می‌آید. باز درختی دیگر نگاه و فکر شاعر را به خود می‌کشد:

پگاه امروز نیز، / امروز نیز بامداد پگاه، / به یک نگاه در انبوهه وقار بهارینش، / هزار باره، / عاشق او خواهم شد، / می‌دانم؛/ به یک نگاه. /

این درخت دیگر آن درخت پیشین نیست که در خاطره‌های دور روییده باشد، و مثل آن درخت گذشته، پیر و فرسوده و خاک‌آلوده نیست. آن یکی را شاعر در یاد و خاطره‌های عصر، یا غروب، به یاد می‌آورد، اما با این یکی در بامداد پگاه دیدار می‌کند. اگر گیسوان و آسمان و هرچه‌های آن یکی خاک‌آلود و غبارآلود بودند، این یکی برعکس:

شبانه، / هر شب، گیسوانش را / زیر دوش باران / می‌شوید نخست / و بعد پاورچین / پاورچین می‌رود / به آرایشگاه / و بعد بر می‌گردد/ /می‌ایستد / درست / در این – همین — جا / کنار این راه /

یعنی کنار راه شاعر تا او را وسوسه کند و در پی خود بکشاند. اگر بپرسیم کی؟ شاعر می‌گوید:
"جنده خانم رعنا، پتیاره موقرم، این کاجبانوی پیری ناپذیر".
در شعر بعدی، وقتی شاعر از خودش، و یا کسی در درونش از او، می‌پرسد چرا در انگلستانی، در پاسخ می‌گوید:

از این گمای خوش، / از این نبودن، از این بی‌نامی / و بعد، بعد، به ویژه، / از این درخت بپرس !/

در شعر چهارم، سازگار شدن، شاعر از خانه بیرون می‌آید. زمان، پگاه است و فصل هم، تابستان. این دو با هم، روشنا و گرمایی در تن شعر روان می‌کنند. شاعر می‌داند که دیگر نمی‌شود فقط به خاطرهٔ دور درخت توت، رفیق کودکی‌اش، دل خوش کند. زیرا می‌داند اینجا هم چیزهایی برای دیدن هست. یعنی بیرون از آن خاطره و خاطره‌های خاک‌آلود و به عصر یا به غروب رسیده، جهان و جهان‌های دیگری هم هست. نمی‌تواند آن یا آنها را نبیند. پیشتر کرشمه و عشوه‌های این جهان، جنده خانم رعنا، را دیده بود. و چون دیده بود می‌بیند نمی‌تواند حالا آن را حاشا کند و خودش را گول بزند. پس به نرمی می‌گوید:

بهانه نگیرم/ اینجا نیز / غریبه نیستم دیگر ./

این حرف آنقدر نوایی رام و مهربانانه در گوش دارد که انگار شاعر نه با خود بل با تو و با ما دارد حرف می‌زند. و رفیقانه می‌گوید: دوست عزیز دیگر بهانه نگیر و دیگر تو غریبه نیستی .

ببین :/ در آنسوی پرچین آن چمن، / مرا که می‌بیند، / برای دوستش / از دور دست تکان می‌دهد / رفیق لندنی‌ام، / شابلوط/

در ادامه "مرا که می‌بیند" شاعر به راحتی می‌توانست بگوید برایم از دور دست تکان می‌دهد. اما با آوردن "برای دوستش" نه تنها به این دوستی تاکید می‌شود بلکه به گونه‌ای ظریف و هوشمند یک سوم شخص را هم وارد این بازی دوستانه می‌کند تا شعر راه به بیرون هم باز کند و جمعی دیگر هم به مهمانی یا جشن این دیدار بیایند. ایماژ درخت که عنصر پیوندی این چند شعر است در یک روند تکاملی از خاطره و ذهن یا از ذهنیت بیرون می‌آید و عینی می‌شود و در سر چهار راه یک شهر شلوغ ریشه می‌زند و قد می‌کشد تا با ما ارتباطی نو برقرار کند. اگر در صورت اولینش در خاطره و ذهن، کودکان در گرداگردش هستند که او چون مادری به آنها غذا می‌دهد و این می‌تواند اشاره‌ای به مرحله هنوز خامی ما در نگاه کردن به جهان باشد، در واقعیت و عینیت پذیری‌اش در تصویرهای بعدی، درخت با ما حرف می‌زند. و رفیق ما می‌شود. و با ما گفتگو می‌کند .

اگر آن درخت کهن سال با کودکان خاک‌آلودش در پیرامون و میوه‌های خاک‌آلودش نمادی از یک تقدس و معصومیت غبار گرفته است، نقطه مقابل آن، کاجبانوی جنده خانم است که برای تازه شدن هر روز به آرایشگاه می‌رود. و همین از او نمادی می‌سازد برای جهان بزرگتری که آغوشی گشاده برای رابطه‌های تازه و ارزش‌های نو دارد.

یازدهم دسامبر ۲۰۰۱ اوترخت

یداله رؤیایی

غایتِ اشیاء: نوعی دیدن

به بهانه‌ی یادداشتی بر شعرهای خویی

در خود شئ شعری نیست. برعکس، شئ سرپوش خفه‌کننده‌ای است برای شعر. به همین جهت است که شعر در جایی نشسته است که شئ به آن نمی‌رسد، یعنی نشسته در نهایت شئ. جایی که شئ هرگز به آنجا نمی‌رسد. و شاعر است که آن را کشف می‌کند و در کشفِ شعر، شئ به نهایت خود می‌رسد. این کشف، کار مشاهده نیست، کار چشم نیست. چشم برای اینکه به پشتِ شئ برسد از شئ عبور می‌کند و آن را پشت سر می‌گذارد: «پشتِ سر». مثل پشتِ اثر. مثل تابلوی روی دیوار که ما را به پشتِ دیوار می‌بَرد، و به آنکه خودش را در تابلو گذاشته است یعنی به نقّاش. به اثر هم اگر تنها به نگاهی بسنده کنیم، به زندگی اثر نگاه کرده‌ایم، و به سرگذشتِ آن. و نه به نقّاش، و به آنکه ما را به پشتِ اثر می‌بَرد. آنچه در اثر هست بین من و اثر هست، در فاصله است. جدا شدن از اثر شناختنِ اثر است، نه گم شدن درآن.
این طرز برخورد با شئ، یک خطاب خالی است که خلاءِ شئ ا پر می‌کند. مثل هویی در کوه، که از پژواکِ خودش پُر می‌شود.

به شئ که نگاه می‌کنم شئ را گم می‌کنم. این دیگر یک مشاهده‌ی معمولی نیست. مشاهده را همه می‌کنند. مشاهده را همه بلدند. شاعر معمولی وقتی که می‌بیند عادت چشم خودش را دنبال می‌کند. امّا شاعری که خَرْقِ عادت

می‌کند، شعر را در چیزهایی که نمی‌بیند می‌بیند.یعنی همان وقتی که شاعران سطح دنیای دیدنی‌هاشان را تصویر می‌کنند، شاعر حجم تصویری از ندیدن دنیا می‌دهد.

در اینجا « سطح » را دست کم نمی‌گیرم. بلکه در معنای لغتی آن (سطح) می‌گیرم یعنی در معنای حقیقی و هندسی آن، که در این معنا شاعرانِ سطوح لزوماً شاعران « سطحی» به معنای مجازی این کلمه نیستند، و تواناترینِ آنان به علّتِ اِشرافی که بر زبان دارند، و به علّت تسلّطی که بر بازی با سطوح دارند، گاه فراتر از مسیر مستقیم چشم می‌روند. و در این بازی با سطوح، گاه برخوردِ دو سطح (حجم) آنها را به رؤیت دیگری از جهان مشاهده‌هایشان می‌رساند. به دیدنی دیگر، و یا حتّی به « زبانی دیگر» ، که شاعر خود یکسره از آن بی‌خبر بوده است. آنها سطوحشان را به رؤیا می‌دهند و رؤیاهایشان را به‌جهان. و در این بی‌خبری، از جهان تصویری می‌گیرند که لنگر در تصویری دیگر دارد که خود حلقه در تصویری دیگر زده است. و در این داربستِ تصویر علامتی از دنیا به ما می‌دهندکه علامت دنیای امروز ما است. نوعی دیدن است. و شاعران واقعی را همین نوعی دیدن، همین جادو، شریک سرنوشت جهانیان می‌کند. بی‌آنکه خود بدانند. که در این کارشان نه سفارش‌است و تصمیم، و نه تعهّد و تسلیم.

چطور می‌شود بدون عبور از ظاهر به باطن رسید؟ برای رفتنِ به بطن نمی‌شود از ظاهر غافل شد. چرا که عُمق لزوماً برای مقابله با سطح نیست. و برای رسیدن به عمق نباید به سطح خیانت کرد.

« از میان یادداشت‌ها»

رضا قنادان

بحران در شعر خویی

چندی پیش که دکتر اسماعیل خویی، شاعر بزرگ روزگار ما به شهر واشنگتن دی‌سی آمد، در یکی از نشست‌های خصوصی از او اجازه خواستم موضوعی را درباره شعرهایش مطرح سازم. اسماعیل خوئی در پاسخ گفت چنان‌چه این موضوع درباره شخص او نیست، بهتر است نوشته شود. از این‌روی از طرح موضوع در حضور وی خودداری کردم و همانگونه که از من خواست درصدد نوشتن آن برآمدم. آن-چه در پی میآید حاصل تأملاتی است که در این چارچوب شکل گرفته است.

رضا قنادان
پاییز ۱۳۸۰خورشیدی / ۲۰۰۱ میلادی

اسماعیل خویی در شعری با نام "شعر سیاسی دو" به طرح موضوعی میپردازد که برای آغاز بحث ما اشاره به آن ضروری است میگوید:

ـ "شعر سیاسی"؟! / ـ آه، / خدایا! / خانمها! / آقایان! / من هم، / به جان دوست . . . / من هم، / به جان، / مخالف شعر سیاسی ام: / من هم / ـ درست آنچنان که شما میفرمایید ـ / پابند کار، / کار درست و اساسی ام. / پس، / کاری کنیم / ـ خانمها! آقایان !ـ / کز این پس / هیچ کس / کاری چنان نکند، / تا شاعر / باز بیند / باید، / باید / از کار خویش / ـ عشق ورزیدن به گوهر زیبایی ـ/ دوری گزیند، / بنشیند / شعر سیاسی / بسراید!

با یک نگاه میتوان دریافت که منظور اسماعیل خویی در این شعر ارائه تعریفی از "شعر سیاسی" در کلیت آن نیست، چرا که در غیر این صورت تکلیف ما و پاسخ اسماعیل خویی در برابر شعری مانند "زمستان" اخوان ثالث و یا برخی از شعرهای خود اسماعیل خویی که در آنها مفاهیم سیاسی با "گوهر زیبایی" پیوند خورده، چه خواهد بود؟ چنین پیداست که آنچه در این

شعر مورد اشاره اسماعیل خویی قرار گرفته پاره ایاز اشعار سیاسی خود اوست. یکی از مشخصات این اشعار وجود واژه های تند و عریآنی است که احساس شاعر را در مورد واقعیتهای سیاسی امروز ایران به نمایش میگذارند. شاعر خود در شعر دیگری به نام نام "شعر سیاسی دو" از این اشعار به عنوان "غوکزار سرودن" و "گندچال بددهنی" نام برده و چنین استدلال میکند که این ویژگی محصول طبیعی نابسامانی های حاکم بر جامعه امروز ایران است و تنها راه رهایی از آن رها شدن جامعه از چنگال این نابسامانی هاست.

به دیده من استدلال حاکم بر "شعر سیاسی یک" و "شعر سیاسی دو" حاکی از وجود یک مشکل جدی و بنیادی در شعر اسماعیل خویی است که وی با این استدلال درصدد توجیه آن برآمده است. نگاهی دقیق به شعرهای سالهای اخیر اسماعیل خویی این واقعیت را آشکار میسازد که شعر وی گرفتار نوعی "بحران" شده است. حاصل این بحران، بروز نوعی افت شعری است که درپاره ای از شعرهای سالهای اخیر وی به چشم میخورد. تردیدی نیست که زوال مرحله پایانی و پایان غم انگیز کار هنرمند در هر قلمرو هنری است. کمتر پیش میآید که چشمه های زاینده ذهن شاعر یا هر هنرمند دیگری پیوسته و برای همیشه در حال فوران باقی بماند. اما سخن ما درباره اسماعیل خویی متکی بر افت شعری از نوع دیگری است. منظورازاین افت، زوال شعری به عنوان یک بروز طبیعی نیست که معمولا با فروکش کردن جوهر شعری و کند شدن یا باز ایستادن نبض خلاق شاعر آشکار میگردد سخن ما درباره اسماعیل خوییو افت هایی است که در دوران شکوفایی شاعر و در اوج خلاقیت او صورت گرفته است و از این رو به جا است از آن به عنوان "بحران" نام ببریم.

برای اینکه نشان دهیم افت شعری در برخی از آثار اسماعیل خویی زاییده افت در میزان خلاقیت و کمبود جوهر شعری در او نیست، لازم است نخست یکی از شعرهای سیاسی او را که در عین حال حاصل "عشق ورزیدن به گوهر زیبایی است" و قابلیت اسماعیل خویی را به عنوان شاعری ممتاز به

نشان می دهد از نظر بگذرآنیم. برای این کار شعر کوتاه "حجت" را که در سال ۱۹۹۲ سروده شده برمیگزینم:

شکست خواهد خورد / این را / آیین مرگ میداند: / همین که پنجره مان وا باشد / بر هوای سحرگاهی؛ / و ماه پستانش را / از لای ابرها / نشان بدهد؛ / و تو/ ملافه را / از روی ران خویش / پس بزنی / و این پرنده بخواند. /

این شعر با همه کوتاهی، و خود به تنهایی، نمایشگر برخورداری اسماعیل خویی از تمام قابلیتهایی است که هویت او را به عنوان شاعری توانا و برجسته تعیین میکند. نخستین شرط آفرینش شعری بهره مند بودن از "تخیل شاعرانه" است که به شاعر اجازه میدهد اجزایی از هستی را به هم پیوند زند که هر یک متعلق به قلمرو جداگانه ای از پدیدهای طبیعیو یا واقعیت های تاریخی است و از این روی تاریخ و طبیعتخود از پیوند زدن آنها به همدیگر عاجز است. اگر شعر بالا را به مواد خام و اولیه آن بازگردآنیم، با عناصری چون "پنجره"، "هوای سحری"، "پستان"، "ماه"، "ابرها"، "ملافه"، "ران"، و "پرنده" روبرو میشویم که نه تنها در جهان هستی در یک قالب نمیگنجند بل که حتّی برای انسان ـ انسان غیر شاعر ـ کمتر پیش میآید که با دریافت یکی از این عناصر به چند عنصر دیگر در این شمار بیاندیشد. آیا پیش از آنکه این شعر ساده را بخوآنید هرگز به فکرتان رسیده بود که میان پستان و ماه، و یا ملافه و ابر رابطه ای است؟ تنها شاعر است که انگار در پرتو جرقه های حاصل از تخیل زاینده خود به کشف یا آفرینش روابط میان اجزاء گوناگون هستی میپردازد و ظرفیت هایی را در این اجزاء آشکار میسازد که پیش از آن بر ما پوشیده بود. واقعیت حاصل از این آفرینش، خود جهانی است مستقل و کامل، و هم پیچیده و سازمان یافته، که هر جز از آن در عینحالی که هدف نهایی کل مجموعه به نظر میرسد، وسیله ای برای ارتقاء جزیی دیگر قرار گرفته، و همه اجزاء آن انگار زیرنفوذ نیروی جاذبه "معجزه آسایی" در شکل دادن به یک ساختار واحد و هدفمند به کار افتاده اند. از

خصوصیات دیگر نظم حاصل این است که در آن جای هیچ جزیی که وجودش برای تکامل بخشیدن به کل ضروری باشد خالی به نظر نمیرسد و هر جزء آن در بهترین جا و در بارورترین صورت ممکن خود اظهار وجود میکند.

اکنون ببینیم تخیل شاعرانه اسماعیل خویی اجزاء تشکیل دهنده شعر "حجت" را چگونه به هم پیوند داده است. آرایش زیبایی شناسانه این شعر متکی بر چهار رابطه اصلی است و هر یک از این رابطه ها بیان گر حرکتی است که از تصویری (منظور از این واژه در این کاربرد الزاماً تصویر شعری نیست) پرده برمیگیرد. نخست سخن از پنجره ای است که صحنه را بر روی هوای سحرگاهی باز میکند. بعد "پستان" ماه را مشاهده میکنیم که از لای ابرها آشکار میگردد. بعد ران معشوق را میبینیم که از زیر ملافه بیرون میزند. و سرانجام آواز پرنده را میشنویم که سکوت فضای بیرون را درهم میشکند. میبینیم که هر یک از این صحنه ها نمایشگر نوعی زیبایی است. طراوت هوای سحرگاهی، زیبایی سحرانگیز ماه، لطافت جسمانی زن، و ترنم گوش نواز پرنده تجلیات گوناگونی هستند که وجود زیبایی را به عنوان روحی واحد و حاضر در اجزاء طبیعت آشکار میسازند.

تأکید بر تجلیات زیبایی، هدف نهایی شعر "حجت" نیست. منظور از نشان دادن این زیبایی ها این است که توجه ما را نسبت به وجود یک عنصر خصمانه در گوشه ایاز نظام هستی برانگیزد. هدف این عنصر خصمانه که از آن به عنوان "آیین مرگ" نام برده شده، تخریب زیبایی و ریشه کن کردن آن از قلمروهای گوناگون هستی است. موضوع شعر "حجت" پیشگویی شکست این عنصر غیرطبیعیاست که بذر نابودی آن را طبیعت در همه ابعاد هستی از پیش کاشته است. اینکه شعر "حجت" با کلمه "شکست" آغاز میشود خود حاکی از آن است که کوچکترین امکانی برای دوام این وصله ناجور فراهم نیست، چرا که برای اعلام رسوایی آن تنها همین کافی است که جلوه ایاز زیبایی در یکی از اجزا هستی برای آنی تبلوری عینی یابد.

بررسی روابط زیبایی شناسانه میان اجزاء در شعر "حجت" سرانجام ما را با نوعی "اندیشه" روبرو میسازد. برای ما ایرانیان که از جنگ آشتی ناپذیر میان اهورامزدا و اهریمن آگاهیم، و بخش مهمی از خاطره اساطیری و شعور فلسفی خود را متکی بر تضاد میان نیکی وبدی، زشتی و زیبایی، و روشنایی و تاریکی میبینیم، بینش فلسفی شعر "حجت" بینش ناآشنایی نیست. و برای اینکه یادآور شویم بذر این اندیشه به فرهنگهای دیگر نیز راه یافته و صورتهای گوناگون آن حتّی در کاوشهای علمی انسان معاصر نیز بدون کاربرد نبوده است، کافی است فروید را به شهادت بگیریم که ساختار روآنی انسان را متکی بر تضاد میان دو غریزه زندگی و مرگ میداند. آنچه از اندیشه نهفته در شهر "حجت" میتوان دریافت این است که هستی در ذات خود تبلوری زیبا و اهورایی است و هرگونه تلاشی که در جهت نفی یا تخریب ذات لطیف هستی، چه در قلمرو پدیده های طبیعیو چه در حوزه واقعیت های انسآنی، صورت پذیرد محکوم به "شکست" و زوال و فنا است.

اگر این بینش فلسفی خود به تنهایی بیان زیبایی شناسانه مییافت، گامی موثر در جهت تلطیف احساس و اندیشه خواننده به شمار میرفت. اما میبینیم که شاعر تنها به این بعد از اندیشه اکتفا نکرده بل که آن را با ظرافت و در عینحال قدرت شگفتی آوری در جهت ارتقاء انگیزه سیاسی خود به کار گرفته است. این وجود ویرانگر و ضدزیبایی در شعر "حجت" نام "آیین مرگ" به خود گرفته است. واژه "آیین" بیان گر آن است که باید ریشه این هجوم مرگزا را، نه در طبیعت، بل که در عرصه واقعیت های انسآنی یعنی تاریخ جستجو کرد. همه نشانه های موجود، نه همه نشانه های موجود در درون شعر، بل آنچه خارج از شعر میتواند ما را در درک عمیق تر شعر یاری کند و دریافت مفاهیم نهفته در لایه های زیرین آن را برای ما آسان تر سازد، حکایت از آن دارند که منظور از "آیین مرگ" اشاره به جمهوری اسلامی است. شناخت ما از اسماعیل خویی ، آگاهی ما از آنچه در طول بیست سال اخیر در ایران و بر ایران گذشته، و به طور کلی جو حاکم بر حیات روشنفکری جامعه در شمار عواملی هستند که اشاره مورد بحث را به امر

واضحی مبدل ساخته اند. اما هر دانشجوی نقد ادبی میداند که تفسیر متکی بر منابع برون از شعر تنها در صورتی از اعتبار انتقادی برخوردار است که بتوان "سرنخی" از آن را در درون شعر پیدا کرد. حتّی اگر اسماعیل خویی خود بگوید که منظور من از "آیین مرگ" اشاره به جمهوری اسلامی بوده است، اما نشانی از "منظور" خود را در شعر بر جا نگذاشته باشد، صرفاً با استناد به اینکه او چنین گفته نمیتوان تفسیر معتبری از شعر به دست داد. باید دید شاعر تا چه اندازه ایتوانسته است، آنچه را که در نظر داشته به بیان شعری مبدل سازد.

اسماعیل خویی اندیشه حاکم بر شعر "حجت" را با ظریف ترین صورت ممکن به بعد سیاسی آن پیوند داده است. میدان تجلی این پیوند صحنه ایاست که اشاره به ملافه و ران معشوق میکند. تجاوز جمهوری اسلامی به حریم خانواده و تلاش برای نفوذ در خلوت ترین قلمروهای زندگی انسانها و نظارت بر خصوصی ترین رفتار آنها، واقعیت تاریخی است که شاعر را به آفرینش صحنه ی مورد بحث واداشته و خواننده صد یا حتّی دویست سال دیگر که دور از فضای امروز کتاب شعر اسماعیل خویی را به دست گیرد با آگاه بودن از همین واقعیت تاریخی، هویت "آیین مرگ" و بیان سیاسی کل شعر "حجت" را درخواهد یافت.

شاید بتوان گفت آنچه در بیان سیاسی شعر "حجت" شکل گرفته یکی از موثرترین و رسواکننده ترین اعلامیه هایی است که درباره نظام کنونی ایران صادر شده است. نکته مورد تأکید این شعر، شکست بی چون و چرای "آیین مرگ" است چرا که وجود آن با همه اجزا هستی از ریشه در تخاصم است. آیا میتوان امکان استنشاق هوای سحرگاهی را برای همیشه از همگان گرفت؟ یا از پیدایش ماه در آسمان و نمایش "پستان" زیبایش جلوگیری کرد؟ یا بر خصوصی ترین قلمرو زندگی انسانها پیوسته نظارت داشت؟ و یا آواز خوش پرنده را از او گرفت؟ میبینیم "آیین مرگ" رکنی از هستی را هدف اقدام ویرانگر خود قرار داده که با ذات لطیف هر یک از اجزا جهان درآمیخته است. انسان که خود وسیله دریافت و معیار تعیین کننده همه زیبایی های

عالم است هدف اصلی و نهایی این هجوم ضد طراوت و ضد ظرافت و ضدلطافت و ضد زندگی است.

اینکه اسماعیل خویی بذر نابودی نظام کنونی را در وجود و نمایش زیبایی ها دیده است تنها بیان گر ظرافت نگاه و باریک بینی شاعرانه وی نیست. او با این شیوه برخورد، تصویری از گردانندگان جمهوری اسلامی به تماشا گذاشته که نه تنها ضد تاریخ و طبیعت است، بل از هرگونه ظرفیتی که بتواند آن را به هویت آدمی پیوند دهد به کلی عاری است. ترس از زیبایی و تلاش در جهت ناپدید کردن جلوه های عینی آن نمایشگر تبلوری از حیات در زشت ترین و پست ترین و خشن ترین نمود ممکن و قابل تصور آن است.

آنچه را که تاکنون درباره شعر "حجت" گفتیم، اسماعیل خویی تنها در شش جمله ساده و کوتاه بیان کرده است. در این چهارچوب است که با یکی از برجسته ترین قابلیت های او به عنوان شاعری توانا و طراز اول روبرو میشویم. این قابلیت، تسلط رشک انگیز اسماعیل خویی بر دنیای واژه هاست که به او اجازه میدهد مانند هر شاعر بزرگ دیگر، با به کار گرفتن شمار ناچیزی از واژه ها امکاناتی فراهم سازد که با دریافت آنها بتوآنیم بر اقلیم پهناور و بی انتهای مفاهیم شعری دست یابیم. به راستی اگر بخواهیم همه آنچه را که درباره شعر "حجت" گفتنی است بر روی کاغذ آوریم ، ششصد جمله دیگر ما را به پایان بحث نخواهد رسانید . انگار دست توانای شاعر در دل هر یک از واژه های این شعر بذر زاینده ایکاشته که همین که به ذهن خواننده میرسد آغاز به روییدن میکند و با رشد آن اقلیم های گسترده ا ی از مفاهیم شعری و فلسفی و سیاسی شکل میگیرد. میبینیم که آنچه در بعد عینی شعر به چشم میخورد تنها مجموعه ای از اشاره های گفتاری است. اما هریک از این اشاره ها برخوردار از ظرفیتی است که به خواننده اجازه میدهد با توجه به وسعت دانش و نوع و میزان تجربیات شخصی خود مفاهیمی را از درون آن استخراج کند. این ویژگی، منحصر به روابطی که پیش از این مورد بررسی قرار دادیم نیست. اشاره به "هوای سحرگاهی" را یک بار دیگر در نظر بگیرید که در عین حال که جزء مهمی از طرح زیبایی شناسانه و ساختار

معنایی حاکم بر کل شعر است، خود نقبی جداگانه به سوی حوزه ای از آگاهی میزند. همه می دانیم که کاربرد "شب" و "سحر" در حیات نمادین شعر فارسی از چه اهمیت و پیشینه ای برخوردار است. اسماعیل خویی با یک اشاره کوتاه از یک سوی شاخه تازه ایبر شجره نامه شعر نمادین معاصر افزوده و شعر "حجت" را با پاره ای از ممتازترین نمونه های شعر روزگار ما خویشاوند ساخته و از سوی دیگر فرصت را برای تفسیر نمادین این شعر فراهم آورده و بی آنکه از این فرصت برای تبلیغ اندیشه مارکسیستی خود بهره جوید، به خواننده اجازه داده است "هوای سحرگاهی" را که نماد رهایی از ظلمت سیاسی حاکم بر جامعه است با تکیه بر بینش تاریخی و تصور خود از عوامل رهایی بخش تفسیر کند.

یا اشاره به "پستان" ماه و بعد به "ران" معشوق را از نظر بگذرانید با پیوند زاینده ایکه میان "پستان" و "ران" برقرار میسازد. متاسفانه مترجمان محترم این شعر که آن را همراه با چند شعر دیگر از اسماعیل خویی، به زبان انگلیسی برگردانده اند، با حذف واژه "ران" در ترجمه (با تشکر از دوستم نادر مجد که توجه مرا به حذف این واژه جلب کرد)، یکی از چشمه های جوشان شعر را از صورت انگلیسی آن حذف کرده اند. چنین به نظر میرسد که قصد دکتر کریمی حکاک و همکار ایشان این بوده است که به جای "ران" همه اندام معشوق را در برابر "ماه" قرار دهند. اگرچه باید گفت در زبان فارسی برای تاکید بر زیبایی زن تنها صورت، و کمتر کل اندام، او را به ماه تشبیه میکنیم. برای اینکه نشان دهیم ترکیب "پستان و ران" در ذهن اسماعیل خویی برخوردار از بار معنایی ویژه ای بوده است، بجا است یادآور شویم که وی همین ترکیب را در شعر "بازگشت به بورجوو رتزی" به صورت "سلیطه خانم سرتا پا پستان و ران" نیز به کار گرفته است.

ظرفیت شعری این رابطه در شعر "حجت" از چند زاویه قابل بررسی است. تصویر "پستان ماه" که یگانه تصویر شعری موجود در این سروده است خود به تنهایی دارای قابلیتی است که بی درنگ احساس شگفتی را در خواننده برمیانگیزد. این ویژگی نه تنها حاصل زیبایی عینی تصویر که زاییده اصالت و

تازگی آن نیز هست. بی اختیار از خود میپرسیم چگونه چیزی که همه عمر با آن مأنوس بوده ایم و از دوران کودکی عادت کرده ایم آن را به عنوان مظهر و معیار زیبایی تلقی کنیم، هرگز با تماشای آن از لای ابرها تصویر "پستا ن" به ذهن ما راه نیافته بود، و اینک که در پرتو کشف یا آفرینش اسماعیل خویی به آن مینگریم، احساس میکنیم انگار رابطه میان ماه و پستان هم از آغاز آفرینش از خصلت های ذاتی این دو بوده ، و از این پس نیز هر بار ببینیم که چهره ماه از لای ابرها بیرون زده است، بی شک همین تصویر با نام اسماعیل خویی در ذهن ما نقش خواهد بست.

برخورد با واژه "ران" پس از اشاره به پستان خود آبشخور هیجان دیگری است، چرا که آنچه از این برخورد حاصل میشود کشف نوعی تداوم، آنهم در لحظه ایکه انتظارش را نداریم، در ساختار ذهنی شعر است. برخورد با "ران" بار دیگر تصویر "پستان" را در ذهن تداعی میکند و همچنانکه اشاره به ملافه ما را به یاد "ابر" میاندازد، و با دریافت این پیوند احساس وحدتی به ما دست میدهد که منشاء یکی از لذتهای عمده هنری است. افزوده بر این ظرفیتها همه می دانیم که موضوع "پستان و ران" در چارچوب فضای اجتماعی و سیاسی امروز ایران از چه باری برخوردار است. این خود نشان میدهد چگونه اسماعیل خویی با ترسیم یک رابطه کوتاه روزنه ای به سوی یکی از معضلات جامعه باز کرده و با ظرافت ویژه ای از اختناق حاکم بر زندگی زنان، هم در نمود عمومی (پستان ماه) و هم در خصوصی ترین قلمرو زندگی شخصی آنها (ران معشوق)، پرده برگرفته است.

خصلت برجسته دیگر شعر "حجت" فضای ساده و خودمانی آن است که این نیز در پرتو شیوه برخورد اسماعیل خویی با زبان عینیت یافته است. اشاره هایی مانند "این پنجره"، "این پرنده"، "تو" و نیز واژه هایی چون "ران"، "ملافه"، و یا "وا" به جای "باز" صفا و صمیمیتی به فضای شعر بخشیده است که با دریافت آن خواننده خود را در دنیایی آشنا و ملموس احساس میکند. میبینیم که اسماعیل خویی برای آفرینش این فضا از هیچ واژه اضافه

ایکمک نگرفته و آنچه را که به کار گرفته چنان است که انگار با یک تیر چند هدف آن هم هدفهایی دور از هم، را نشانه رفته است.
بنابر آنچه گذشت میبینیم که شعر "حجت" در عین سادگی نمایشگر تمام ویژگیهایی است که به وجود یک سروده ممتاز و ماندنی هویت میبخشند. این خود حکایت از آن دارد که توان آفرینش شعری در شاعر غربت نشین ما اسماعیل خویی همانند گذشته در اوج شکوفایی است.
در همین حال اسماعیل خویی اشعاری گفته است که ما را با نمونه های غم انگیزی از افت شعری روبرو میسازند. برای آنکه نشان بدهیم این ارزیابی ناشی از سلیقه شخصی نویسنده این سطور نیست، لازم است نخست معیاری برای شناخت این افت به دست دهیم. برای این کار بجاست که یک بار دیگر به آنچه در مورد شعر "حجت" گفتیم بازگردیم. بررسی مشخصات این شعر مستلزم آن گردید که بحث را با "تخیل شاعرانه" آغاز کنیم. دیدیم که این سخن خود منجر به توضیحاتی درباره تجلیات "اندیشه" در این شعر گردید و سرانجام با اشاره به شیوه برخورد با اسماعیل خویی با دنیای واژه ها خاتمه یافت. به طور کلی اجزا تشکیل دهنده هیچ شعری از این محدوده خارج نیست. به سخن دیگر اگر بخواهیم بر همین اساس تعریف از شعر یا توضیحی درباره اجزاء آن به دست دهیم، بحث در سه قلمرو "تخیل"،" احساس و اندیشه" و "زبان" شکل خواهد گرفت. اما از آن جایی که قرار است با این تعریف معیاری برای ارزیابی برخی از آثار شاعر موردبحث ما اسماعیل خویی فراهم سازیم، بهتر است ببینیم او خود درباره شعر چه میگوید.
اسماعیل خویی مینویسد: "شعر در نظر من، گره خوردگی های عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین.بدینسان، در ذات شعر، دست کم سه عنصر از یکدیگر باز شناخته میشوند، اندیشه، خیال و زبان." (روشن تر از خاموشی: برگزیده شعر امروز ایران، به انتخاب و مقدمه مرتضی کاخی، چاپ سوم بهار ۱۳۷۷). پیش از آنکه از این تعریف برای سنجش شعرهای اسماعیل خویی یاری بگیریم، لازم است جزیی از آن را که میتواند سنگ

محکی در چارچوب بحث ما قرار گیرد از آن استخراج کنیم. نیاز به گفتن نیست که تنها بعد عینی و قابل اندازه گیری در شعر زبان آن است. این خود معیار اندازه گیری موردنظر ما را در تعریف اسماعیل خویی از شعر مشخص میسازد این معیار متکی بر جزء سوم تعریف یعنی وجود "زبانی فشرده و آهنگین" در شعر است. اسماعیل خویی خود میافزاید که این هر سه عنصر یعنی اندیشه و خیال و زبان" در ذات شعر اهمیتی یکسان دارند" و تاکید میکند که شعری که در آن تنها یکی از این سه عنصر ممتاز شده باشد، نمیتوان "شعر کامل" شمرد. با الهام از این گفته میتوآنیم معیاری را که برای ارزیابی برخی از آثار اسماعیل خویی در نظر گرفته ایم به این صورت کامل کنیم: "شعری که فاقد "زبانی فشرده و آهنگین" باشد، شرایط یا دست کم یکی از شرایط وجودی خود را به عنوان شعر ناب از دست داده است. میبینیم که این معیار مستلزم شناخت و دآوری در دو جنبه متمایز از یکدیگر از زبان است. یکی از این دو جنبه یعنی موضوع "آهنگین" بودن زبان امری است کمی که بررسی آن مستلزم به کار گرفتن دانش و مهارتی فنی است. به سخن دیگر، می دانیم که شعر فارسی از زاویه بینش آهنگ زبان در یکی از سه گروه زیر جا میگیرد: شعر سنتی، شعر نیمایی، و شعر بی وزن. هر یک از این سه گروه متکی بر نظام صوتی ویژه ای است که شیوه شناخت و اندازه گیری آن در مورد دو گروه اول، با توجه به در دست بودن قالبهای موجود و معروف به اوزان عروضی و وزن نیمایی روشن است. در مورد شعر نوع سوم که فاقد وزن به مفهوم نظام عروضی یا نیمایی است، هنوز ابزار مشخصی برای توضیح آهنگ یا نظم صوتی آن در دست نیست و هرخواننده ای میتواند تنها با تکیه بر شناخت غریزی یا طبیعی خود از کیفیت های موسیقایی زبان به وجود آن در شعر پی ببرد. تاکید بر این نکته ضروری است که اجزاء تشکیل دهنده "آهنگ" در زبان هجاها هستند که به جز در چند مورد ویژه، در محدوده بعد معنایی واژه ها قرار نمیگیرند و از اینرو میتوانند فارغ از هرگونه تعصب و دآوری های پرسش انگیز و تنها با تکیه بر قابلیتهای صوری زبان مورد کندوکاو قرار گیرند.

با این گفته روشن است که آنچه اساس معیار مورد بحث ما برای ارزیابی شعر، یعنی باز شناختن شعر خوب از بد، را تشکیل میدهد بخش دیگر موجود در تعریف بالا یعنی ویژگی "فشرده بودن" زبان شعر است که هر دو بعد کمی و کیفی زبان را دربرمیگیرد. بی درنگ باید افزود که منظور از "زبان فشرده" کوتاه بودن شعر نیست. همه می دانیم که در نقطه های اوج شاهنامه بویژه در بخشهایی که قامت رستم بر حماسه ملی ما سایه افکنده، نمونه هایی از فشرده ترین جلوه های بیان شعری شکل گرفته. در حالی که شمار ابیاتی که برای توصیف هر یک از این صحنه ها به کار گرفته شده به صدها میرسد.

مشکلی که در این تعریف با آن روبرو هستیم این است که موضوع فشرده بودن امری است نسبی و آنچه نسبی است، چنانکه از مفهوم این واژه خود پیداست در هر شرایطی برداشت ویژه ایرا سبب خواهد گردید. چگونه میتوان مقوله ای با این توصیف را معیار سنجش آنهم سنجش شعر قرار داد؟ اما کدام مشکل شعری است که به دست توانای حافظ آسان نگردد؟ دکتر مرتضی کاخی در سفر اخیر خود به آمریکا توجه حاضران در جلسه شبهای شعر واشنگتن را به غزلی از حافظ جلب کرد که پاسخگوی مشکل ما است. این غزل با مطلع "الا ای طوطی گویای اسرار" آغاز میشود و در آن بیتی است که نشان میدهد تعریف خواجه شیراز از شعر چه بوده است. این بیت چنین است:

بیا و حال اهل درد بشنو بلفظ اندک و معنی بسیار

"لفظ اندک و معنی بسیار" که بی شک تصور حافظ از شعر ناب و بویژه غزلیات نفیس خود او بوده عبارتی است که با اتکاء بر آن میتوان مقیاس ثابت و روشنتری از مفهوم "زبان فشرده" استخراج کرد. بی آنکه بگوییم هر بیان فشرده ای الزاماً حاکی از وجود شعر است، بی هیچ تردیدی باید گفت "زبان فشرده" به مفهومی که حافظ برای ما تعیین کرده خصلت ذاتی و برجسته هرگونه بیانی است که میتوان به عنوان شعر ناب از آن یاد کرد. بر این قرار بجا است تعریفی را که پیش از این از معیار سنجش شعر به دست دادیم

صورت تازه ایبخشیم: شعری که فاقد "لفظ اندک و معنی بسیار" باشد و یا حتّی برای اطمینان بیشتر بهتر است بگوییم شعری که با "لفظ بسیار و معنی اندک" سراییده شده باشد یکی از بنیادی ترین شرایط وجودی خود را به عنوان شعر ناب از دست داده است. منظور از کلمه "معنی" در این کاربرد تنها آنچه در واژه نامه ها از این کلمه به ثبت رسیده نیست، بل همانگونه که در شعر "حجت" مشاهده کردیم وقتی سخن از "معنی" در چارچوب شعر به میان میآید. اشاره به سازمانی است که از دریافت واژه ها در قلمروهای گوناگون ذهن و حیات عاطفی خواننده شکل میگیرد. این سازمان زاییده ویژگی های معنایی، مجازی، آوایی و دستوری کلمات و مفاهیم حاصل از روابط میان این اجزا است.

در میان برخی از اشعار سالهای اخیر اسماعیل خویی لحظاتی وجود دارد که خواننده شعر او خود را در محیطی حاکی از "لفظ بسیار و معنی اندک" میبیند. نشانه های نخسین این "بحران" در شعر "بازگشت به بورجو ورتزی" که در سال ۱۹۸۴ سروده شده قابل رویت است. این شعر که یکی از شعرهای خوب و مورد علاقه اسماعیل خویی و بی شک یکی از نمونه های درخشان "شعر در تبعید" است ظاهرا با اتکا بر یک تجربه واقعی شکل یافته است. موضوع شعر همچنانکه از نام آن پیداست توصیف بازگشت شاعر و "شاهد عهد شباب" او، به مکانی در ایتالیا به همان نام است. غنای جوهر شعری جلوه ایدر ابیات نخستین شعر به نمایش میگذارد که هم از آغاز توقعات خواننده را برای دریافت اثری نفیس و تلطیف دهنده بالا میبرد. می خوانیم:

همان دهانه تاریکی تونل / و، بعد، حسی بی واژه؛ / و نیم لحظه
که تابوت میشود قطار، / و، بعد، همهمه مات هر چه رنگ، / بر
سبز آبی گشوده خاموش؛ / و ناگهان ماهورهای جنگل پوش؛

دیری نمیپاید که خواننده در مییابد همگام با این سفر حرکت دیگری آغاز شده و آن بازگشت ذهنی شاعر، و همراه او خواننده ، به گذشته است. آنچه در طول شعر میگذرد سایه روشن شدن صحنه هایی از گذشته و حال است

که ما را با تصاویر تکان دهنده ایاز باورهای مذهبی و در پرتو آن با برش دردناکی از دگرگونی سیاسی بیست و دو بهمن روبرو میسازد. شگفتی های ساختاری شعر به گونه ایاست که توازن دلپذیری میان دو واقعیت متضاد برقرار میسازد. و خواننده را با وجود صحنه هایی لرزه بر اندام انداز، در میدان جاذبه زیبایی شناسانه شعر نگه میدارد. در بخشی از شعر می خوانیم؛

نه؛ / از این و آن نشاید نالید، / کاین بار / آن پر که تیر دشمن را پرواز داد / و تیشه توانای ش / از ریشه / ساق نودمیده پرواز عاشقانه ما را شکست، / خود / از بال ما برآمد و در بال ما نشست .

در این ابیات، مانند بسیاری از بخشهای دیگر شعر، شاهد نمونه درخشآنی از بیان فشرده شعری هستیم. این ویژگی حاصل تبلور و رشد یک تصویر شعری است که ابیات بالا را از یک بافت گفتاری تک لایه ایبه یک بیان شعری دو لایه ای مبدل ساخته است. می دانیم یکی از قابلیتهای تصویر شعری این است که به شاعر اجازه میدهد "معنی" حاصل از "لفظ" را دست کم به دو برابر آنچه همان شمار از واژه ها در بیان غیرتصویری به مخاطب القاء میکند افزایش دهد. اما در این قطعه اسماعیل خویی قلمرو "معنی" را از این محدوده فراتر برده است. تصویر جاودانه ناصرخسرو را که یکی از ضرب المثل های گویای زبان فارسی است همه به یاد داریم. اسماعیل خویی این تصویر را در ساختاری به کار گرفته که نه تنها جلای تازه ای به آن بخشیده بل به او فرصت داده که واقعیت مهمی از ناگواریهای مصیبت بار انقلاب بیست و دو بهمن را ناگفته برجسته سازد. مفهوم ظاهری این قطعه همان مفهوم ضرب المثل ناصرخسرو است که نشان میدهد آنچه انقلاب بر سر روشنفکران آورده در حقیقت از خود آنان برخاسته است. در این تصویر انقلاب در قالب "پرواز عاشقانه" ما تبلور یافته و این پرواز آماج تیری قرار گرفته است که پر آن از بال خود "ما" جدا شده است. اما در این تصویر اسماعیل خویی تنها به یک استعاره ساده اکتفا نکرده، بل که انقلاب را به "پرواز عاشقانه ما" و این پرواز را به "ساق نودمیده" ای تشبیه کرده است. این

پیچیدگی که ناشی از به کار گرفتن "تصویر در تصویر" است نه تنها ما را با انعکاس مناسب تری از طبیعت چندبعدی انقلاب روبرو میسازد، بل که زمینه را برای بیان مفهوم ناگفته دیگری آماده میکند. یکی از روشن ترین واقعیت های انقلاب بیست و دو بهمن، دست کم به دیده قربانیان این دگرگونی، حیله ای بود که از سوی طبقه روحانی در جهت انحصاری کردن قدرت به کار گرفته شد. در این قطعه نیز به یک حیله تصویری برخورد میکنیم که خالی از معنی نیست. گفتیم در این تصویر سخن از تیری است که به منظور درهم شکستن "پرواز عاشقانه ما" رها شده است. منطق تصویر و هم منطق ضرب المثل، چنین ایجاب میکند که تیر رها شده در بال "ما" فرو نشیند و پرواز عاشقانه ما را درهم شکند. برخلاف این انتظار آنچه بر ما فرو مینشیند، به جای تیر رها شده، "تیشه" است که ساق نودمیده پرواز عاشقانه "ما"را از ریشه درهم میشکند. حاصل این حیله تصویری، همچنانکه در انقلاب پیش آمد، شکافی است که بیان تصویری را از میان به دو نیم کرده است. عدم پیوند ساختاری و منطقی میان تیر و تیشه در این تصویر نمایشگر این شکاف است. میبینیم که اسماعیل خویی برای بیان این مفاهیم از هیچ واژه اضافه ایکمک نگرفته و این خود نمونه روشنی از "زبان فشرده" یا "لفظ اندک و معنی بسیار" است.

در این بافت فشرده تصویری حفره ایوجود دارد که خواننده را ناگهان از اوج پرواز عاشقانه شعری به زیر میکشاند. خالی از طنز نیست بگوییم این حفره واژه "توانا" است که به جای آنکه توان بیشتری به این تصویر توانا بخشد، آن را برای آنی از توان شعری انداخته است. این واژه را اسماعیل خویی برای توصیف "تیشه" به کار گرفته که مانند "تبر" بویژه در اصطلاح "تیشه بر ریشه زدن" به عنوان نماد تخریب جا افتاده است. کمتر فارسی زبانی را میتوان تصور کرد که با این اصطلاح آشنایی نداشته باشد. همین که شاعر میگوید این تیشه ساق نودمیده ما را از ریشه درهم شکسته آفتاب دلیل آفتاب آمده و خود نشان میدهد که تیشه آلت توانای ی بوده است.

افزوده بر این، واژه "توانا"ـ حتّی بی توجه به حرمت و اعتباری که فردوسی به آن بخشیده و هر جا به این واژه برمیخوریم بی اختیار بیت فردوسی در ذهن ما نقش میبندد ـ واژه ایاست مثبت و متکی بر هویتی ستایش انگیز، در حالی که موصوف آن در این قطعه یعنی "تیشه دشمن" اشاره ایاست انزجاربرانگیز که اگر احساس خشم خواننده را تقویت نکند، دست کم قرار است و لازم است که واکنشی منفی در او نسبت به دشمن برانگیزد. به طور کلی کار صفت در چارچوب اصول دستوری هر زبان این است که با برجسته ساختن یکی از خصوصیات موجود در مقوله ای، آن را از سایر مقوله های هم نوع آن متمایز سازد. اگر ویژگی موردنظر بدون اتکا بر صفت در موصوف آشکار باشد، صفت کاربرد و علت وجودی خود را از دست میدهد و به لاشه بی جانی مبدل میشود. برای آنکه نشان دهیم واژه "توانا" در عبارت "تیشه توانا" پیکره بی جانی است کافی است وجود آن را در بیت نادیده بگیریم. خواهیم دید که واژه "تیشه" خود به تنهایی مفهوم تخریب را با همان قدرت به ذهن القا میکند.

مشکل موردبحث ما تنها در وجود واژه "توانا" نیست بل که این پیکره بی جان جای واژه پویایی را گرفته که اگر متناسب با فضای فشرده حاکم بر کل قطعه برگزیده میشد، میتوانست مانند واژه "تیشه" خود منشاء یک انفجار تازه در ذهن خواننده گردد. اسماعیل خویی با به کار گرفتن این واژه، یکی از فرصتهای طلایی بیت را (چرا که در شعر ناب هر فرصتی طلایی است) ضایع کرده است و این یادآور یک شیوه برخورد کهنه با زبان در شعر است! می دانیم که پیش از رواج نظم نیمایی در وزن، شاعر ناگزیر بود در پاره ایاز موارد برای پاسخ گویی به مقتضیات نظام عروضی واژه هایی را صرفا با توجه به ملاحظات وزنی به کار گیرد. اگرچه شاعران طراز اول کمتر اجازه میدادند که این تنگنای فنی خدشه ایبر بیان فشرده شعر ناب وارد سازد، اما این خود یکی از عوامل مهمی بود که انقلاب نیمایی را در شعر به وجود آورد. چنین به نظر میرسد که اسماعیل خویی در قطعه بالا به این شیوه کهنه توسل جسته چرا که روشن است واژه "توانا" تنها برای پاسخگویی به یک نیاز وزنی به کار

گرفته شده است. تنها جنبه دل چسب این واژه این است که با ایجاد تکرار آن در آوای "ت" غنای موسیقایی بیت و کل قطعه را افزایش داده است. اما اگر انگیزه گزینش این کلمه، افزوده بر ملاحظات وزنی، ویژگی صوتی آن بوده است، باید گفت انگار به خاطر دستمالی کل قیصریه طعمه آتش شده است.
در بخش دیگری از شعر آمده است:

و بعد، پیرزنک مهربانی مادربزرگ را دارد / در نگاه خویش / اگر به روی زمین مینشست، / و چادری بر سر میداشت / و فارسی میدانست / و عینکش را / در فواصل قرآن خواندن، / از چشم برمیداشت، / و اشکهایش را با گوشه های مقنعه اش پاک میکرد، / و عم جزو را از بر میداشت /

پیش از این گفتیم ساختار شعر "بازگشت به بورجو ورتزی" متکی بر تکرار پیوسته برش های زمانی و مکانی است. که ذهن خواننده را مانند آویز ساعت میان دو واقعیت متضاد ـ دیروز و امروز، سنت و تجدد، خشونت و مهربآنی، رؤیا و بیداری، جوانی و پیری، وحشت و آرامش و . . . ـ در نوسان قرار میدهد. ابیات بالا نمایشگر نخستین برش زمانی و مکانی شعر است که ما را با تصویر دل چسبی از "مادربزرگ" و همگام با آن چشم انداز زنده ایاز فرهنگ اسلامی جامعه روبرو میسازد. تصویر "مادربزرگ" به گونه ای عرضه شده است که احساس نوعی آرامش و امنیت عاطفی را در خواننده برمیانگیزد. اما دیری نمیپاید که در میبابیم احساس ناشی از این تصویر آرامش پیش از توفان بوده است، چرا که فضای اسلامی حاصل از رفتار مادریزرگ، با همه سادگی و صفا و معصومیت، زمینه را برای خواب هولناکی که شاعر درباره امام زمان دیده آماده میسازد.
اگر یک بار دیگر در ابیات بالا دقیق شویم به وجود وصله ناجوری پی میبریم که با طبیعتبیان فشرده حاکم بر شعر در تضاد است. این وصله ناجور اشاره ای است که به واژه های زبان فارسی شده است. همین که می خوانیم:

و بعد، پیرزنک مهربانی مادربزرگ را دارد / در نگاه خویش / اگر به روی زمین مینشست، / و چادری بر سر میداشت

تصویری از مادربزرگ در ذهن ما نقش میبندد که شعر را از اشاره به فارسی میداند بی نیاز میکند، چرا که واژه "مادربزرگ" خود به تنهایی هویتی از او در ذهن ما تداعی میکند که دانستن " زبان فارسی " رکن اساسی آن است. ازاین روی اگر اشاره مورد بحث را از پیکر شعر جدا کنیم، در تأثیری که تصویر مادربزرگ در ذهن خواننده برجا میگذارد و یا در روابطی که با سایر اجزاء شعر برقرار میسازد هیچ تغییری داده نمیشود. این خود بهترین دلیل آن است که این بیت در بهترین جای ممکن خود قرار نگرفته یا لزومی برای وجود آن در شعر احساس نمیشود. آنچه تصویر مادربزرگ در ابیات بالا را به اشاره ایدل نشین مبدل ساخته جزییاتی است که به رفتار او، ویژگی های فردی بخشیده است. وقتی مادربزرگ را تصویر میکنیم که با چادر روی زمین نشسته و عینکش را در فواصل قرآن خواندن از چشم برمیدارد و اشکهایش را با گوشه های مقنعه اش پاک میکند، جزییاتی از رفتار او در ذهن شکل میگیرد که یادآوری هر خصلت کلی را بی مورد میسازد. حتّی عبارت "عم جزو" با تمام بار فرهنگی سنگینی که با خود حمل میکند، از آن جایی که پس از اشاره به قرآن خواندن مادربزرگ آمده تاثیر زیبایی شناسانه خود را از دست داده و به عنصری زائد و معلق مبدل شده است، چنین به نظر میرسد در این ابیات مانند ابیات پیشین، آنچه در سازمان بخشیدن به اجزاء شعری سهم عمده داشته توجه شاعر به آرایش قافیه ایبوده است. انگار علت وجودی مصراع "و عم جزو از بر میداشت" آنهم در جایی که آمده، کامل کردن یک طرح قافیه ای است که با تبلور واژه "می داشت" در پایان سه بیت از ابیات بالا شکل گرفته است.

این شیوه برخورد ضدشعری با واژه ها، یعنی گرایش به توضیح واضحات، نشانه های آغازین رشد ناسالمی است که رفته رفته به صورت یک ویژگی غالب بروز میکند و روند خلاقیت شعری را در اسماعیل خویی فلج میسازد.

حاصل این بحران، افت شعری تاسف آوری است که نمونه ایاز آن را میتوان در شعر "کارآوران مهر" مشاهده کرد. این شعر که در سال ۱۹۹۷ سروده شده در پاسخ به ـ یا به گفته شاعر به صورت "افزوده ایبر ـ شعر" آیه های شیطانی اثر نادر نادرپور شکل یافته و در بیستمین دفتر از شعرهای اسماعیل خویی به چاپ رسیده است. در بخشی از این شعر می خوانیم:

حالی، / خلیفگانش، / بر مسند جنون، / فرمان به قتل شعر وشعور و / سور و سرور و / گلبانگ شور و / زیبایی و جوانی و لبخند داده اند، / و قتل عام چهچه و قهقهاه و / طنازی شبانه ماه و / چشم و نگاه / و دیدن و شگفتی / و پرسش و درنگ و / تاریخ، علم، هنر، فرهنگ و / آهنگ و رنگ را / آماده اند. / / این نر خدای انسان نشناس، / جان نشناس، / زن نشناس، / وطن نشناس / بی عشق، / بی آرزو، بی احساس، / (دور از مقام و نام گریل) / این نسناس / آری، / این نرخدای بی همه چیز / سنگ آسیای کینه خود را میچرخاند / با خون / که سیل میشود / از قتل عام ما. /

"لفظ بسیار و معنی اندک"! شاعر، یعنی شاعر شعر ناب، را میتوان به صورت انسانی تصور کرد که تنها سرمایه و عزیزترین و گرانبهاترین متعلقات هستی او را واژه ها تشکیل میدهند و او خود خسیس ترین موجودی است که تاکنون به کره خاکی راه پیدا کرده و هر واژه ای را که به کار میگیرد انگار تکه ایاز گوشت بدن خود را جدا میسازد. ابیات بالا حکایت از شاعری دارد که به دست خود آتش به مال خویش زده و دردانه های خود، یعنی واژه ها را به بهای ناچیزی تنزل داده است! این ابیات در فرهنگی سروده شده که در آن "حافظ جان" توقعات زیبایی شناسانه خواننده شعر را تا ارتفاع شگفت انگیزی بالا برده و در همین مورد ویژه تزویر و ریای شیخ را با لطیف ترین و در

عینحال کوبنده ترین صورت ممکن بیان کرده است. نیز بجاست یادآور شویم قطعه بالا از شاعری است که خود در بسیار از جاهای دیگر همین فضا را تبلوری ناب و جاودانه بخشیده است. در همین شعر "کارآوران مهر" لحظاتی فراهم است که حاکی از تخیل شاعرانه اسماعیل خویی در اوج زایندگی است. برای نمونه می خوانیم:

با روز / شب را بسنج / تا روشن باشد که / ما / *با او / دو روی سکه چرخان زیستیم. /*

متاسفانه دیری نمیپاید که گویی چشمه های خلاق ذهن شاعر ناگهان میخشکد و به جای جوهر شعری موادی از ذهن او تراوش میکند که انگار حاکی از سوء هاضمه شعری است! ابیاتی را که پیش از این آوردیم یکی از آن موارد است. تمایل شاعر به "لفظ بسیار و معنی اندک" گفتار شعری را در این ابیات جای جای نخ نما کرده است. کمتر واژه ایرا میبینیم که در وجود یکدیگر ریشه دوآنیده و زمینه را برای رشد روابطی از نوع آنچه در شعر "حجت" مشاهد کردیم فراهم ساخته باشد. از اینرو حیات درونی شعر در بخشهایی از آن به کم عمق ترین اندازه ممکن تنزل پیدا کرده و قشر نازکی بر جای گذاشته که از معنی روزمره واژه ها سرهم شده و در همان محدوده مسدود مانده است.

در حقیقت اسماعیل خویی در ابیات بالا به جای زبان اشاره، یعنی بیان شعری، زبان توضیح، یعنی گفتار رایج در حوزه نثر، به کار گرفته است. تفاوت میان این دو ناشی از تفاوت بنیادی در شیوه برخورد با زبان است. همان گونه که اسماعیل خویی به ما آموخته است انگیزه گزینش واژه ها در زبان اشاره پوشاندن یا سربسته نگه داشتن مفهوم کلمات است. در حالی که در زبان توضیح، هم چنانکه از نام آن برمیآید، هدف نهایی روشن ساختن معنی تا آخرین میزان ممکن است. در این ابیات اسماعیل خویی مانند گزارشگری که میکوشد درک مطلب را تا جایی که ممکن است برای مخاطبان خود آسان سازد، به توضیح جزییات، و بل توضیح واضحات، پرداخته و برای هر جزء

واژه جداگانه ای به کار گرفته است. اگر اسماعیل خویی این قطعه را با بیان شعری یعنی با "لفظ اندک و معنی بسیار" میسرود، ابیاتی مانند "تاریخ، علم، هنر، فرهنگ و "یا" بی عشق، بی آرزو، بی احساس . . . بی همه چیز." و بسیاری دیگر را که انگار عینا از سرمقاله روزنامه ای گرفته شده در قالب واحدی درهم میفشرد و از ترکیب و تراکم حاصل بافتی میآفرید که با باز شدن لایه های آن در ذهن خواننده نه تنها همه این مفاهیم در تخیل او نقش می بست بل که حالت روحی و حیات عاطفی او در جهتی سازگار با پیام سیاسی شعر سازمان مییافت. اگر به ابیات موردبحث بازگردیم خواهیم دید که اسماعیل خویی دو بیت نخستین را با چنین تلاشی آغاز کرده است. آنجا که میگوید "فرمان به قتل شعر و شعور ـ سور و سرور و . . ." داده شده، راه را برای شکل گرفتن بیانی فشرده هموار ساخته است. اینکه دو نمونه از لطیف ترین و پاک ترین مفاهیم انسآنی، یعنی "شعر و شعور" این چنین بی رحمانه مورد تجاوز کلمه خشن و کریه "قتل" قرار گرفته خود به تنهایی گویای نوعی ناهنجاریها و خشونت هایی است که بر جامعه پس از انقلاب حاکم شده است. متاسفانه فضای حاصل از بافت گفتاری شعر اجازه نمیدهد تصویر "قتل شعر و شعور" انفجاری را که از آن انتظار میرود در ذهن خواننده به انجام رساند. با وجود این اشاره به "قتل شعر و شعور"بسیاری از توضیحات بعدی را، از زاویه بینش منطق شعری به توضیح واضحات مبدل ساخته است، چرا که در جامعه ای که در آن فرمان به "قتل شعر و شعور" داده شده روشن است که از "زیبایی " و "چهچه" و "لبخند" و "علم" و "هنر" و "فرهنگ" و . . . نشانی بر جا نمیماند. بر این قرار، بسیاری از واژه هایی که در این ابیات ردیف شده نه تنها "لفظ بسیار" که لفظ بی جان نیز هستند.

در تعریفی که اسماعیل خویی از شعر داده بود دیدیم که افزوده بر "زبان" بر وجود دو عنصر دیگر یعنی "خیال" و "اندیشه" نیز تاکید کرده بود. علت اینکه از میان این سه عنصر تنها زبان را به عنوان معیار سنجش برگزیدیم این بود که زبان یگانه بعد عینی و قابل اندازه گیری شعر است. این سخن بدان معنی نیست که این سه عنصر از همدیگر جدا هستند و هر یک از آنها را

میتوان بی توجه به دو جز دیگر مورد دآوری انتقادی قرار داد. در بحث مربوط به شعر "حجت" دیدیم چگونه سخن درباره زیبایی ها منجر به استخراج مفاهیمی از حیات درونی شعر گردید که از پیوند میان "تخیل" و "اندیشه" و "زبان" حکایت میکرد. منظور از این تاکید این است که بگوییم زبان فشرده، یا بیان شعری، متکی بر شیوه های برخوردی با واژه هاست که خود در پرتو نیروی زاینده تخیل تبلور مییابد. بر این قرار باید گفت وقتی سخن از "زبان فشرده" در ارتباط با شعر به میان میآید منظور زبانی است که با جلوه های تخیل از ریشه درآمیخته است. بنابر این آن جایی که بیان شعری مهمترین ویژگی خود یعنی "لفظ اندک و معنی بسیار" را از دست داده، باید چنین پنداشت که تخیل شاعرانه در آفرینش آن سهمی نداشته است. در قطعه مورد بحث از اسماعیل خویی نیز میبینیم که از جلوه های خیال انگیز شعری نشان چندآنی به چشم نمیخورد. تنها نشان حاکی از تخیل، تصویر آغازین قطعه است که "قتل شعر و شعور" و چند مقوله دیگر را به نمایش گذاشته است. از اینکه بگذریم به بافت گفتاری عریان و روزمره ای برمیخوریم که از تجلیات سحرانگیز "خیال" به کلی بی نصیب مانده است. اگر همگام با اسماعیل خویی شعر را "گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال . . . در زبانی فشرده و آهنگین" بدآنیم میبینیم که ابیات یاد شده از زاویه بینش "خیال" نیز فاقد ویژگیهای لازم شعری است.

هم اکنون دیدیم که عنصر دیگر شعری به دیده "اسماعیل خویی " اندیشه است. شعر "کارآوران مهر" که گفتیم در پاسخ به شعر "آینه های شیطانی" نادرپور سروده شده یکی از شعرهای سیاسی اسماعیل خویی است. کمتر خواننده ای است که با اندیشه سیاسی اسماعیل خویی آشنایی نداشته باشد و نداند که وی از دیرباز در میان روشنفکران چپ از چه احترامی برخوردار بوده و هست. با وجود این محبوبیت، دآوری درباره اندیشه او در چارچوب شعر کار آسآنی نیست، چرا که ارزیابی "اندیشه"، مانند هر مقوله دیگر، مستلزم در دست داشتن معیارهایی است که اگر نتواند توافق همگان را جلب کند، دست کم با نظرات شمار قابل ملاحظه ای از خوانندگان سازگار باشد. دست یافتن

بر چنین معیارهایی برای سنجش "اندیشه" به ندرت امکان میپذیرد. علت این است که برخلاف یا در قیاس با دو عنصر دیگر شعر یعنی "خیال" و "زبان" اندیشه مقوله ای است که معیار سنجش آن از قلمرو دانش یا سلیقه میگذرد و بر اعتقادات شخص که محور هویت ذهنی او است متکی میگردد. درست است خصوصیات ضدانسآنی و ضدتاریخی نظام حاکم بر جامعه امرزو ایران، که موضوع شعر مورد بحث ما است، برهمگان روشن است، اما باید دید تفاوت این شعر با سرمقاله روزنامه ای که همین موضوع را مورد موشکافی قرار داده در چیست؟ در این جا است که باز هم ناگزیر هستیم به بعد قابل اندازه گیری شعر یعنی "زبان" و عنصر "خیال" بازگردیم. در شعر حربه نیرومند و استقامت شکنی وجود دارد که دیوارهای تسخیر ناپذیر تعصب را برای لحظه ای فرو میریزد و تحسین هر خواننده ای را نسبت به اندیشه ای که ممکن است با ذهنیت او سازگار باشد برمیانگیزد. هم از اینروست که در نظامهای متکی بر اختناق نخستین و موثرترین گروهی که زیرفشار و نظارت دقیق مفتشین عقاید قرار میگیرند شاعران هستند. برای اینکه بدآنیم یک شعر سیاسی تا چه اندازه در القاء پیام خود به خوانندگان موفق است، باید ببینیم این شعر تا چه میزآنی قادر است ستایش خواننده ای را که با اندیشه سیاسی آن مخالف است برانگیزد. هر چه ظرفیت های زیبایی شناسانه شعر بیشتر باشد، امکان اینکه مقاومت خواننده را درهم شکند و او را به شنونده ای خوب و نه الزاما مطیع مبدل سازد بیشتر است. اگر از این زاویه دید به شعر "کارآوران مهر" نگاه کنیم خواهیم دید که عنصر "اندیشه" نیز در این شعر به هدر رفته است، چرا که جای بسباری از ظرفیتهای شعری که حربه نیرومند شعر سیاسی را به وجود میآورند و پیام شعر را از اقلیمهای صعب العبور تعصب میگذرانند، دست کم در بخش هایی از شعر مورد بحث خالی است.

تنها نشانی که از شعر "ناب" در ابیات بالا به چشم میخورد، آخرین جزء موجود در تعریف اسماعیل خویی یعنی "زبان آهنگین" یا به طور کلی بافت موسیقایی ابیات است. در این قلمرو است که انگار اوج هنری اسماعیل خویی

را هرگز فرودی نیست. روآنی کلام، تکرار آواها، تنوع خوشه های صوتی، قافیه های غافلگیرکننده در شمار ویژگیهایی است که به کیفیت موسیقایی شعر خویی هویت ممتاز میبخشد. در پایان همین قطعه میبینیم چگونه اسماعیل خویی توانسته است ظرفیت موسیقایی نهفته در واژه "نسناس" را، با تثبیت واحد صوتی "نشناس" در ذهن خواننده، تا آخرین میزان ممکن برجسته سازد. گفتنی است که این ظرافت کاری صوتی درست در لحظه ای صورت گرفته که شعله کم رمقی از خیال نیز، گیرم در قالب طنز، از زیر خاکستر تخیل زبانه کشیده است.

متاسفانه باید گفت این غنای موسیقایی حاصل یک انفجار درونی نیست، بل آرایشی است تصنعی که تنها با تکیه بر مقتضیات صوری بر شعر تحمیل شده است. برای اثبات این گفته به جا است که یک بار دیگر در جزییات قطعه دقیق شویم:

حالی/ خلیفگانش / بر مسند جنون، / فرمان به قتل شعر و شعور و / سور و سرور و / گلبانگ شور و / زیبایی و جوانی و لبخند داده اند، / و قتل عام چهچه و قهقاه و / طنازی شبانه ماه و / چشم و نگاه / و دیدن و شگفتی / و پرسش و درنگ و / . . . /

میبینیم که واژه های "شعر" و "شعور" و "سور" و "سرور" و "زیبایی" و "جوانی" و "لبخند" هر یک بیان گر یک مقوله کلی است. در میان این کلی ات ناگهان اشاره به "گلبانگ شور" شده است که "جزیی" از "کل" یعنی یکی از آوازهای موسیقی ایرآنی است. انگار در میان همه آوازهای موسیقی آنچه آماج اعتراض "خلیفگانش" قرار گرفته تنها "گلبانگ شور" بوده است. این برش ناهنجار به خوبی نشان میدهد که تنها دلیل وجودی عبارت "گلبانگ شور" در این مجموعه قابلیت صوتی آن است که در پرتو آن طرح قافیه ای دلپذیری با واژه های "شعور" و "سرور" و "شور" نقش بسته است. برش ناهنجار دیگر اشاره ای است که به "طنازی شبانه ماه" شده، چرا که عدم تجانس میان "ماه" و اجزاء پیرامون آن در ابیات بیان گر آن است

که این اشاره نیز تنها برای پاسخ گفتن به یک نیاز موسیقایی، یعنی شکل دادن به یک خوشه صوتی متکی بر قافیه، صورت پذیرفته است. در آغاز این نوشته گفتیم رابطه میان اجزاء در شعر ناب به گونه ای است که انگار هر جز در عینحالی که هدف نهایی کل مجموعه به نظر میرسد، وسیله ای برای ارتقاء اجزاء دیگر قرار گرفته است. بر این قرار اینکه غنای موسیقایی حاکم بر ابیات توانسته است افت شعری ناشی از "لفظ بسیار و معنی اندک" را جبران کند، خود نشانه عدم پیوند ساختاری و درونی میان اجزا تشکیل دهنده این بخش از شعر است.

مشکل مورد بحث ما درباره "شعر" کارآوران مهر" محدود به ابیات یاد شده نیست. اگر چنین بود آنچه را که از آن به عنوان "افت شعری" نام بردیم، حاصل یک شگرد زیبایی شناسانه تلقی میشد که در پاسخ به یک نیاز شعری عینیت یافته است. می دانیم افت و خیزهای عاطفی و فکری حاکم بر شعر ناب کمتر اجازه میدهند که کیفیت شعری از آغاز تا پایان یک پارچه و در اوج بر جا ماند. نقطه های اوج شعری در شاهنامه فردوسی در انحصار لحظاتی است که به توصیف قهرمان پردازی های رستم اختصاص یافته است. با خارج شدن رستم از صحنه، و اسطوره از شعر، شاهد افتی میشویم که حسرت گذشته طلایی شاهنامه را در ما برمیانگیزد. این افت را نمیتوان گواه بر بروز نشانه های زوال در شعر فردوسی دانست.

در قطعه موردبحث ما از شعر "کارآوران مهر" نیز افت شعری در جایی بروز میکند که فرمان قتل شعر و شعور صادر شده است. طبیعیاست که در سایه شوم این فرمان همه جلوه های حیات شعری از نظر ناپدید گردند. متاسفانه باید گفت گرایش اسماعیل خویی به "لفظ بسیار و معنی اندک" رسوبات نامطلوب دیگری در شعر "کارآوران مهر" بر جا گذاشته که برداشت بالا را از اعتبار تهی میسازد. در بخش دیگری از شعر می خوانیم:

او نه خدای جهل و جنون است / و، تا دلت بخواهد / مکار، / غدار، / جبار، / قهار، / و تشنه / تشنه / تشنه به خون است / او شهرها را / یکسره / گورستان میخواهد / و . . . /

در این قطعه برخوردی با زبان شده که ذهن خواننده را از هرگونه تلاش و کاوشی بی نیاز ساخته است چرا که با یک بار خواندن میتوان عمق ناچیز ابیات را لمس کرد بی آنکه احساس شود در قلمرو ذهنی و حیات عاطفی ما پیش آمد قابلی رخ داده است. تنها رابطه شعری میان اجزاء رابطه صوتی آنها است که آن هم به سبب نوع واژه های آشنا و قابل پیش بینی که در این قطعه به کار رفته فرصت هر گونه احساس شگفتی را از خواننده میگیرد. می دانیم یکی از اجزاء مهم موسیقایی در هر زبان که در کاربرد روزمره واژه ها کمتر توجه ما را به خود جلب میکند قافیه است. فضای شعری برخوردار از خصلت زاینده ای است که این قابلیت موسیقایی را تا آخرین میزان ممکن برجسته میسازد. در قطعه پیشین دیدیم چگونه واژه "نسناس" ظرفیتی در هویت صوتی خود آشکار ساخت که برای نخستین بار از دل واژه زاییده میشد. اگر قافیه ای نتواند خواننده را به چنین شناختی برساند، این احساس پیش میآید که شاعر ترکیبات آماده و از پیش ساخته ای را در شعر خود به کار گرفته بی آنکه نشانی از خلاقیت خود در آنها بر جا گذاشته باشد. واژه های "مکار"، "غدار"، "جبار" و "قهار" که واژه های قرآنی و قافیه های آماده و از پیش ساخته شده ای هستند چنین احساسی را در ما برمیانگیزند. برخلاف واژه نسناس که قابلیت زیبایی شناسانه آن ناشی از ساختار درونی شعر است، زیبایی حاصل از واژه های قرآنی نمایشگر کیفیتی است برونی که گویی پیش از ورود به شعر اسماعیل خویی مراحل رشد صوتی خود را پیموده و تنها به عنوان یک آرایش صوری در این قطعه به کار گرفته شده است. آشنایی این واژه ها با گوش خواننده سبب آن میگردد که صرفا به صورت یک عادت گفتاری و نه ابزاری برای ترسیم یک تصویر تکان دهنده با آنها برخورد شود.

نمونه جدی تر این افت شعری در اثر دیگری با نام "بی در کجا" بروز کرده است. بخش آغازین این شعر چنین است:

طبیعتی دارد / که هر چه را که دل عاشقت بخواهد / داراست / نه، خود، هواش عفن نیست / آبهاش نیز گواراست / از این گذشته / خرد به هر کارش کار آست / و مردمانی دارد / سرسپرده قانون؛ / و نیز قانونهایی انسآنی / تبلور خرد و آزمون / و ساختاری دارد / گشوده و نرمش پذیر / که تاب میآرد / در برابر بن لرزها و / تکانه های جنبش و تغییر / نه شهرهاش / که هر روستاش نیز / در اوج آبادی است: / چنانکه تاریخش / از آز و خون و جهانخواری و ستم که زلالش کنی / آیینه تکامل آزادی است /

اگر این ابیات را از این شعر جدا کنیم کمترین تفاوتی چه در قلمرو معنایی و چه در نظم ساختاری و ساختار صوتی دنباله شعر که خود به تنهایی از شعرهای خوب اسماعیل خویی است آشکار نمیگردد، چرا که ابیات یاد شده از هرگونه عنصری که آنها را به دنباله شعر پیوند دهد، یا ظرفیتی که با رسیدن به بخشهای دیگر شعر شکوفا گردد، به کلی فارغ است. حلقه اتصال میان دو بخش، عبارت "در این بهشت" است، بی آنکه خواننده با خواندن ابیات بالا احساس کرده باشد با تصویری از "بهشت" روبرو است و بدون آنکه مفهومی که شاعر در ابیات بعدی از "بهشت" داده از تصویر آغازین نشات گرفته باشد. حلقه اتصال دیگر، دو بیت از شاعران گذشته است که به گونه ای در هاضمه شعر "بی در کجا" داخل گشته اما نتوانسته اند پیوند لازم را میان دو بخش برقرار سازند. توصیفی که از هوای "عفن" و آبهای گوارا به دست داده متکی بر بیت زیبایی از قصیده سرای قرن ششم، کمال الدین اسماعیل است که بر سر در شعر اسماعیل خویی نقش بسته و میگوید:

ای عجب! با دل تان بنگرفت و نشد جان تان ملول! / زین هواهای عفن، و زین آبهای ناگوار!

متاسفانه این اشاره نتوانسته است روزنه ای به سوی هوای تازه باز کند، چرا که بیان اسماعیل خویی در قیاس با طراوت حاکم بر بیت اصلی خالی از ظرافت لازم است. بیت موردبحث در شعر اسماعیل خویی چنین است:

نه، خود، هواش عفن نیست / آبهاش نیز گواراست. /

اسماعیل خویی تاکید لازم برای ایجاد پیوند با بیت اصلی را، به منظور پاسخگویی به یک نیاز وزنی، وارونه ساخته است، در حالی که منطق ناشی از این موقعیت ایجاب میکند بگوییم: "نه هواش، که خود نیز عفن نیست" گذشته از این جای شگفتی است در فضایی که "هواش عفن نیست" و "آبهاش گواراست" با واژه های مستعمل، منطق پیش پا افتاده، و دانش دست دومی روبرو میشویم که چشم و گوش خواننده ایرآنی از آن اشباع است. کدام خواننده، خواننده شعر نو، را میشناسیم که نداند تمدن غرب "تبلور خرد و آزمون" است؟ "مردمانی دارد سرسپرده قانون؟ و یا اینکه هر روستاش نیز در اوج آبادی است؟" نیز حیرت آورست در جایی که در آن سخن از طراوت بهشتی است اسماعیل خویی از واژه های مستعملی کمک گرفته که فضای شعر او را از هرگونه طراوت عاری ساخته است. واژه هایی مانند "تبلور"، "ساختار"، "جنبش"، "خرد"، "آزمون"، "تکامل، "آزادی"، "قانون"، "انسآنی"، "سرسپرده"، "آز"، "خون"، "جهانخواری" و "ستم" واژه های تکراری و دست فرسودی هستند که فضایی مرده و "عفن" بر ابیات آغازین شعر حاکم گردانیده اند.

منظور از اشاره به واژه های "مستعمل" این نیست که بگوییم هر گونه واژه ای را نمیتوان در شعر به کارگرفت. چنین بینشی حکایت از دورآنی در گذشته دارد که میان واژه های "مقبول" و "نامقبول" مرزی وجود داشت. با آغاز شعر نو در اروپا و هم در ایران و شیوه برخورد شاعران نوپرداز با زبان مرز میان واژه ها در هم شکست و این آگاهی گسترش یافت که واژه، واژه است و هر واژه ای آبستن مفاهیم گسترده ای است که زایش آنها مستلزم برخوردار شدن از بستر حاصل خیز شعری است. شاعرآنی مانند نیما، اخوان، فروغ

فرخزاد، احمد شاملو، سهراب سپهری، نادر نادرپور، سیمین بهبهانی ، و اسماعیل خویی نشان داده اند چنانچه جوهر شعری خالص و اصیل باشد، میتواند غبار فرسودگی حاصل از کاربرد روزمره واژه ها را از چهره خسته آنها بزداید. و هر نوع واژه ای را در جان بخشیدن به هویت متعالی شعر سهیم گرداند. در کلمات خاصیتی است که گاهی بر اثر کثرت استعمال، یا رواج گسترده در قلمرو ویژه ای از حیات گفتاری ، طراوت خود را از دست میدهند و به ابزارهای دست فرسودی مبدل میگردند که بهره گیری از آنها صرفا جنبه عادت کلامی دارد. شعر یا بهتر است بگوییم فضای شعری، دارای قابلیتی است که زنگار ناشی از عادت را از سیمای واژه ها پاک میکند و جان تازه ای به آنان میبخشد. ازاین روی شعر را میتوان دستگاه تهویه زبان دانست که نیرو و طراوت از دست رفته را به کلمات باز میگرداند. تاثیر فضای شعری بر روی واژه ها، ضمن اینکه فضای شعری خود حاصل واژه هاست به گونه ای است که گاهی ممکن است هویت واژه ای برای سالها، و بل قرنها، با نام شعر یا شاعری سرشته شود. چنین است که هر بار به واژه "توانا" برمیخوریم بی درنگ شعر "توانا بود هر که دانا بود" در دالانهای ذهن ما طنین میافکند. یا هر جا به نامهای سمرقند و بخارا برمیخوریم، بیت زیبای حافظ را بی اختیار زیر لب زمزمه میکنیم. یا در ادبیات معاصر بسیار پیش آمده که واژه "زمستان"، یا حتّی اشاره به فصل زمستان، شاهکار مهدی اخوان ثالث را در ذهن ما تداعی کرده است. این نمونه ها تاثیر سحرآمیز فضای شعری بر روی واژه ها را به خوبی آشکار میسازد.

بجاست بپرسیم مگر واژه "تکامل" با نام داروین و یا "نسبیت" با اسم انشتاین پیوند نخورده و هر بار به این واژه ها برمیخوریم بی اختیار نام این دو دانشمند را به یاد نمیآوریم ؟ در این نکته تردید نیست و این خود گواه بر صحت سخن مورد بحث ما است. هر یک از این واژه ها معرف فصل مهمی از تحولات فکری و علمی انسان معاصر است که تاکنون صدها هزار نوشته و بحث و گفتگو را به خود اختصاص داده و بل جنجال های بسباری را در چارچوب مباحثات علمی به راه انداخته است . اگر ظرفیت تداعی کننده هر

یک از این دو واژه با به کارگرفتن هزاران واژه دیگر ممکن گردیده، این قابلیت در کلمه "توانا"، همچنانکه در "سمرقند و بخارا" تنها با یک بیت ساده تحقق پیدا کرده است. این خود نمایشگر معیاری است که بیان شعری را از کاربرد معمولی زبان متمایز میسازد.

بر این قرار نیاز به تاکید است که ایراد موردبحث ما بر نوع برخی از واژه های موجود در اشعار اسماعیل خویی نیست. ایراد این است که فضای شعری در برخی از این سروده ها از جمله ابیات آغازین شعر "بی در کجا" نتوانسته است آلودگی حاصل از کاربرد مطبوعاتی کلمات را از چهره آنها برگیرد و آثاری حاکی از "نشاط نو" در آنها پدیدار سازد. به سخن دیگر، به جای اینکه فضای شعر زمینه را برای رستاخیز کلمات مستعمل فراهم آورد، خود مغلوب فضایی گشته که به علت کثرت تکرار در نوشته ها، گوش و ذهن خواننده از آنها اشباع شده است.

بنابر آنچه گذشت باید گفت افت شعری در برخی از اشعار اسماعیل خویی حاکی از یک پیش آمد تصادفی نیست، بل نمایشگر گرایشی است که گهگاه در وی قوت میگیرد و سروده او را بنابر معیاری که او خود برای سنجش شعر به دست داده از قلمرو شعر ناب خارج میسازد. رویای شیرینی را در نظر بگیرید که با بر هم خوردن شرایط جسمانی و ذهنی به وجود آورنده آن ناگهان در هم شکسته میشود. تلخی حاصل از دریافت کاستی های شعری، که نباید با افتهای ناشی از طرح زیبایی شناسانه حاکم بر کل شعر اشتباه شوند، مانند تلخ کامی لحظه ای است که لذت رویای شیرینی درهم میکشند. اینکه اسماعیل خویی در لحظات بحران به دامن واژه ها پناه میبرد و پیوسته و تا میتواند بر شمار آنها میافزاید خود بهترین نشانه آن است که بیان حاصل، پاسخگوی توقعات شاعرانه او نیست. از اینرو است که هر جا کیفیت شعر خویی دچار کاستی میگردد، کمیت به جای آن رشد میکند و سروده ایمتکی بر "لفظ بسیار و معنی اندک" شکل میگیرد.

اساعیل خویی در یکی از نامه های خود به دکتر مرتضی کاخی نکته ای را توضیح میدهد که از زوایه دید سخن موردبحث ما خالی از اهمیت نیست.

دکتر کاخی بخشی از این نامه را در نوشته ای با نام "ما سوگواران آن غول زیبا" که در سوگ شادروان احمد شاملـــو نوشته شده نقل کرده است. این مقاله را دکتر کاخی برای انتشار در مجله "فرهنگ و گفتگو" (دوره اول، شماره دوم) نوشته اما به دلایلی از چاپ آن خودداری کرده است. بنابر آنچه در این نوشته آمده، دکتر کاخی به اسماعیل خویی پیشنهاد کرده است خود را "از پستوهای تاریک و بویناک سیاست روز بیرون بیاورد و نفسی به راحت در چشم اندازهای روشن و عطرآگین شعر بکشد." شاعر مورد بحث ما در پاسخ نوشته است: ". . . در غربت، اما شعر میمیرد اگر با سیاست از رو به رو درگیر نباشد . .. در غربت اما فشار مردم شعر را به سوی "پرخاشگری سیاسی" پیش میراند . . . و پس، بگذار بر یکدیگر ستم روا نداریم، بگذار هر یک همچنآنی باشیم که هستیم، به دلخواه یا به نادلخواه."

از این گفته چنین میتوان استنباط کرد که منظور اسماعیل خویی در اینجا اشاره به تفاوت میان برخورد نمادین و غیرنمادین با سیاست در شعر است. تردیدی نیست که اختناق حاکم بر جامعه امروز ایران شعر داخل کشور را از رویارویی مستقیم با سیاست بازمیدارد. در چنین شرایطی شاعر ناگزیر است برای رهایی از چنگال دستگاه تفتیش عقاید مفاهیم سیاسی خود را، مانند دوران پیش از انقلاب، به طور سربسته بیان کند. یکی از شگردهای موثر که چنین امکانی را برای شاعر فراهم میسازد توسل به بیان رمزگونه یا نماد است. می دانیم که برخورد نمادین شاعر با سیاست در نظام گذشته نه تنها تلاش های پیگیر و سرسختانه ساواک را در خاموش کردن صدای اعتراض شاعر بی اثر کرد، بل نمونه هایی از ممتازترین جلوه های شعری را بر گنجینه ادب فارسی افزود. بی هیچ تردیدی میتوان گفت آنچه در طول ۶۰ سال گذشته، بویژه در پرتو نظم نیمایی، در صحنه ادبی کشور رخ داده درخشانترین نمونه از پیروزی تخیل لطیف شاعرانه بر واقعیت خشن اختناق را به نمایش میگذارد.

اما اشتباه است اگر فکر کنیم که تنها کاربرد، و حتّی کاربرد اصلی، نماد در شعر فراهم ساختن سنگری امن برای مصون نگه داشتن شعر و جان شاعر

از گزند دستگاه تفتیش عقاید است. این تصور نادرست انگیزه شیوه برخوردی با نماد و شعر نمادین بود که در آغاز انقلاب در بخشی از حیات روشنفکری کشور به چشم میخورد. برخی از دوستداران شعر و حتّی شاعران، بر این باور بودند که با سپری شدن دوران اختناق آریامهری، دوران شعر نمادین نیز به سر آمده است. هم ازاین روی شاعرآنی که عادت کرده بودند نبض خلاق شعری را در خود با تکیه بر نماد فعال سازند، اینک که میدیدند انگیزه توسل جستن به اینگونه شعر، اهرم سیاسی خود را از دست داده، تا پیش از آنکه صورت تازه اختناق شکل پذیرد، دچار سرگردآنی شده بودند. شادروان احمدشاملو این سرگردآنی را که خود در ماههای آغازین انقلاب با آن روبرو بوده با بیانی ساده توصیف کرده است. وی در بحثی که در خانه دکتر مرتضی کاخی در شهر لندن صورت گرفته میگوید: "از وقتی به خارج آمدم، شعرم نمیآید! گویا ما شاعران ایرآنی که خودمان و جد اندر جدمان در اختناق زندگی کرده ایم، عادت داریم که در محیط اختناق شعر بگوییم. من وقتی میبینم هر چه دلم میخواهد بگویم میتوانم بگویم، احساس میکنم چیز چندان به دردخوری برای گفتن ندارم، یعنی خودم از آنچه میگویم چندان خوشم نمیآید. وقتی به کلام فشار میآوری تا از مجازات (معآنی مجازی) آن، از تصویرهایی که میتوآنی با تمثیل درهم آمیزی و در فضایی کهبدین گونه ایجاد میکنی چیزی بگویی که اهل اشاره بفهمند چه بر تو میگذرد، و اهل ممیزی نتوانند یقه ات را بگیرند، آن وقت کلام تو فرم هنری پیدا میکند. شعر عریان در نظرم شعار است و فاصله شعر و شعار از زمین تا آسمان است. این است که همان اوایل چند تا "هجرآنی گفته ام و بس". (نوشته چاپ نشده دکتر مرتضی کاخی تحت عنوان "ما سوگواران آن غول زیبا.")

در فضای آزاد خارج از کشور فشاری که شاعر را به یاری گرفتن از نماد وادار سازد وجود ندارد. این سخن بدان معنی نیست که قابلیت شعری نماد نیز در غیاب ضرورت سیاسی آن خنثی گشته است. نماد، فارغ از عملکرد سیاسی خود، یکی از عناصر زاینده ی شعری است که میتواند اقلیمهای گسترده و چندبعدی مفاهیم را با چند اشاره کوتاه گفتاری عینیت بخشد. ازاین روی نماد

را میتوان مانند تصویر یکی از غنی ترین اجزاء تشکیل دهنده بیان شعری یعنی عامل موثر در آفرینش "معنی بسیار با لفظ اندک" دانست. در پرتو همین قابلیت است که شاعران و نویسندگان نوپرداز اروپا، مانند الیوت و جویس و کافکا توانسته اند دست نیافتنی ترین قله های فکری انسان معاصر و بغرنج ترین تضادهای حاکم بر شرایط وجود او را لمس کنند و به آنها نمودی عینی ببخشند. شدت تراکم مفاهیم که نماد در آفرینش آنها سهمی عمده داشته در آثار برخی از اینان به گونه ای است که درک و اثر مستلزم نه تنها دانش شخصی بلکه موشکافی پیگیر و پیوسته در روابط طولی و عرضی میان اجزاء آن اثر است. از یاد نبریم که این شاهکارهای مسلم ادبیات معاصر در محیطی شکل گرفته که با اختناق سیاسی، دست کم به مفهومی که ما میشناسیم، بیگانه بوده و در آن هیچ مانعی که دوام و رونق ادبی را بدون استفاده از نماد ناممکن سازد وجود نداشته است. اینان نشان داده اند که نماد در ذات خود برخوردار از یک قابلیت شعری است و این ویژگی مانند تصویر، تمثیل، و ابهام به شاعر امکان میدهد ظرفیتهای درونی شعر را در عمیق ترین قلمروهای ممکن در جهت تلطیف احساسی و اندیشه خواننده به کار گیرد. با این گفته مشکل است بپذیریم که دوران شعر نمادین برای شاعران خارج از کشور سپری شده است.

منظور از این سخن تعیینتکلی ف برای شاعر، آن هم شاعری مانند اسماعیل خویی که پاره ای از قله های شعر معاصر فارسی را به خود اختصاص داده نیست. اگر وی تشخیص داده که در خارج از کشور لازم است با سیاست از "روبرو" درگیر باشیم، حق مسلم او است که بیان شعری خود را از هرگونه ابهامی عریان سازد. اما عریان ساختن بیان شعری از ابهام، به مفهوم عریان ساختن شعر از هویت شعری نیست. آن جایی که شاعر از آفرینش حداقل کیفیت زیبایی شناسانه شعر عاجز میماند، نوشته خود را از قلمرو شعر خارج ساخته است. معیار تشخیص این حداقل را اسماعیل خویی "زبان فشرده" دانسته است. روشن است آن جایی که شعر او این ویژگی را از دست میدهد، هویت خود را در مقام شعر از دست داده است. باید توجه داشت

که از "روبرو" درگیر شدن با موضوعی در شعر به مفهوم برخورد با آن با بیان غیرشعری نیست. متاسفانه در برخی از اشعار اسماعیل خویی مرز میان این دو مفهوم ناپدید شده است. اسماعیل خویی بر این باور است که در خارج از کشور اگر از "روبرو" با سیاست برخورد نشود، شعر میمیرد. اما چنین پیداست برای اینکه شعر (منظور شعرهای سیاسی) در خارج از کشور نمیرد، اسماعیل خویی با دست خود آن را کشته است!

علت بروز این بحران در آثار شاعر برجسته و باتجربه ای چون اسماعیل خویی چیست؟ دو عامل را میتوان در ایجاد این نابسامانی موثر دانست. عامل نخست وجود جراحت التیام ناپذیری در روان شاعر است که از ضربه ناشی از "شکست" انقلاب بر او وارد شده و درد جانکاه غربت همگام با درد جانکاه یک مصیبت جگرسوز، آن را پیوسته عمیق و عمیق تر ساخته است. حاصل این جراحت انگار التهاب فلج کننده ای است که روان حساس اسماعیل خویی را در چنگ گرفته است. درست است یکی از عواملی که شاعر را نسبت به دردهای جامعه حساس میکند و به او فرصت میدهد که شعر خود را با صداقت و صمیمت میدان تجلی رنجهای اجتماعی سازد، پیش آمدهای ناگواری است که چه در قلمرو هستی اجتماعی و چه در چارچوب زندگی شخصی برای خود او رخ میدهد. با وجود این باید گفت شعر را شاعر نه با احساس که با کلمات عینیت میبخشد. مفهوم این سخن آن است که آنچه وجود شاعر را در لحظه آفرینش تسخیر میکند تنها توجه به واژه ها است و اینکه چگونه امکانات گفتاری را در جهت تلطیف احساس و اندیشه دیگران سازمان بخشد، آنهم به شیوه ای که خوانندگان در هر دوره از تاریخ با دریافت واژه های سازمان یافته به شناختی از تعالی دست یابند. آفریدن سروده ای با این ویژگی مستلزم به کار افتادن نیروهای خلاق ذهن شاعر در اوج توانای ی است. اگر قرار باشد به جای بیان احساس درد در لحظه سرایش خود احساس درد آگاهی شاعر را در انحصار گیرد، باید انتظار داشت که روند آفرینش شعری با اشکال روبرو گردد. برای نمونه، شاعری را در نظر میگیریم که در حال سرودن شعری درباره مرگ دلدار است. اگر ناگهان

درد مصیبت را چنان در خود احساس کند که انگار این پیش آمد ناگوار همان لحظه رخ داده، به جای شعر گفتن به شیون خواهد پرداخت.
شاعر مورد بحث ما، اسماعیل خویی ، دچار چنین موقعیتی است. موضوع شعر او در بسیاری از موارد انقلاب شکست خورده و رویدادهای ضدتاریخی ناشی از آن است، و میبینیم در همین شعرها است که در برخی از موارد افت شعری صورت میگیرد. علت این است که بیان درد در لحظه آفرینش شعری احساس درد را تا اندازه ای در اسماعیل خویی قوت میدهد که به جای آنکه واژه ها را در جهت تلطیف احساس و اندیشه به کار گیرد، آنها را وسیله ای برای تسکین آنی درد خود قرار میدهد. خشم حاکم بر"اشعار سیاسی" اسماعیل خویی نمایشگر نیاز روآنی او به دست یافتن بر نوعی آرامش است. برای نمونه سطور زیر را از نظر بگذرآنید که با نشانه هایی از شکوفه بستن جوهر شعری در قلمرو تصویر آغاز میگردد. اما دیری نمیپاید که احساس خشم در وجود شاعر زبانه میکشد و شعر او را به شیون مبدل میسازد:

حرفی ندارم / از ریشه ام برآوردید / بر بادم دادید، / و دیدن و نگفتن را، / در خود شکستن را، / پذیرفتن را / یادم دادید / و خانواده ام را / بی خانمان کردید. / کشتید. / یارانم را کشتید، / عشق را بی سازمان کردید /

عامل دیگر افت شعری در آثار اسماعیل خویی بحرآنی است که در رابطه او با مخاطب پیش آمده است. شاید بتوان گفت یکی از بزرگترین ضربه هایی که فاصله از میهن بر اسماعیل خویی به عنوان یک شاعر وارد ساخته این است که میان او و مخاطب واقعی شعر او جدایی انداخته است. این سخن بدان معنی نیست که شعر اسماعیل خویی در داخل کشور خوانده نمیشود. برعکس شواهد موجود حاکی از آن است که علیرغم اختناق حاکم بر جامعه و با وجود حساسیت حکومت بویژه نسبت به اسماعیل خویی ، خوانندگان شعر او همچنان نسبت به او وفادار مانده اند. دوست دانا و آگاهی میگفت در تهران افرادی هستند که هر چند وقت بک بار به طور پنهآنی گرد هم جمع میشوند

و تنها شعر خویی را میخوانند. اما برای اسماعیل خویی ، شاعر خلق و میهن، کافی نیست. می دانیم یکی از عواملی که شعر را به سوی تعالی پیش میراند فشار ناشی از وجدان انتقادی جامعه است که در قالب "مخاطب" گیرم مخاطبی مجهول و نه الزاما فراد یا افراد ویژه ای ـ در ذهن شاعر حضوری موثر و پیوسته پیدا میکند. تداوم این حضور در ذهن شاعر، بویژه شاعری مانند اسماعیل خویی که موضوع شعر او ترسیم دردهای جامعه است تماس مستقیم با مردم و لمس محتویات هستی و خواستها و حساسیتهای افراد در چارچوب زندگی خصوصی و حیات اجتماعی آنها است. می دانیم که موقعیت ویژه اسماعیل خویی امکان تحقق بخشیدن به این شرط زاینده را از او گرفته و چنین پیدا است که دوری او از میهن شاهرگ ارتباطی او را با شعور انتقادی جامعه بریده است. در غیاب این پیوند، انگار انگیزه شاعر برای فتح قله های زیبایی نیز سست گشته است.

از سوی دیگر آنچه در این چارچوب مزید برعلت شده تاثیر فضای فرهنگی خارج از کشور در شعر اسماعیل خویی است . متاسفانه باید گفت با وجود شمار عمده ای از روشنفکران و متخصصان ما در خارج از کشور، جو حاکم بر جامعه ایرآنی در طول بیست سال گذشته نشان داده که از قابلیت لازم برای پرورش نیروهای اصیل و شکوفا ساختن خلاقیتها بویژه در زمینه آفرینش شعر ناب، از نوعی که بتواند نقطه اوج یا عطفی را در تاریخ ادبیات فارسی به وجود آورد عاری است. چنین به نظر میرسد که این فضای سترون برای اسماعیل خویی خاصیت ارضاءکننده ای پیدا کرده است. در میان دوستداران امروز او کسآنی هستند که حساسیتی نسبت به کیفیت شعری ندارند وشعر او را تنها از این بابت ستایش میکنند که وسیله ای برای ابراز خشم و انزجار آنان نسبت به حکومت کنونی ایران فراهم میسازد. انگار مخاطبان واقعی شعر امروز اسماعیل خویی ، یعنی تعیینکنندگان سطح اعتلای شعر در بیشتر آثار سیاسی او را باید در میان همین گروه جستجو کرد. به یاد دارید در نامه ای که اسماعیل خویی به دکتر مرتضی کاخی نوشته بود تاکید کرده بود: "در غربت اما فشار مردم شعر را به سوی پرخاشگری سیاسی پیش میراند." روشن

است شاعر عزیز ما به جای وجدان انتقادی جامعه، توقعات سیاسی گروهی را معیار تعیین ارزش و تایید مشروعیت کار خود خود قرار داده است. متاسفانه آن دسته از ایرانیان خارج از کشور که برخوردشان با شعر جدی است و میتوانند در تقویت حس انتقادی شاعر نسبت به کارش موثر افتند، از آشکار ساختن احساس واقعی خود درباره "اشعار سیاسی" اسماعیل خویی خودداری میکنند. گهگاهی در برنامه های شعرخوآنی از او درخواست میشود که "کمی هم شعر عاشقانه" بخواند. در این درخواست پیام ناگفته ای نهفته است که انگیزه نوشتن این سطور بوده است.

ساسان قهرمان

جایی همین نزدیکی... در تابی از نگاه

شعر خویی را می‌توان دوست نداشت. شعر رویایی را نیز. یا براهنی. یا فروغ. فروغ؟ حتماً. یا حتی شاملو. من بسیاری از آنچه که شاملو به عنوان شعر چاپ کرده‌است دوست نمی‌دارم. نه به عنوان شعر شناس یا حتی خوانندهٔ شعر، به عنوان کسی که حق دارد چیزی به دلش بنشیند یا نه، و به عنوان کسی که حق دارد با چیزی رابطه حسی برقرار کند یا نه. و این را هم گفته باشم که نه تنها با بسیاری از آنها رابطه‌ای حسی برقرار نمی‌کنم، بلکه بسیاری از آنها را با معیارهای خود شاملو و دیگر شاعران بلافصل و تئوری پرداز، "شعر" هم نمی‌توانم خواند. یعنی که بر خلاف آنچه همین دو سه سطر پیش گفتم، بحث دیگر از دوست داشتن و نداشتن و ارتباط حسی برقرار کردن یا نکردن هم فراتر می‌رود. بحث بر سر شاملو بود؟ نه. پس برگردم به همان چند سطر پیش. یکی دو گام پیش‌تر.

بحث مقایسه خویی و دیگران بود. بود؟ نه. پس اصلاً هیچ. از اول.

شعر خویی را می‌توان دوست نداشت. بسیاری از آنچه را که خویی، بویژه در دفاتر "مهاجرت" یا "بیدرکجا"ی تبعیدش چاپ کرده نه تنها دوست نمی‌دارم، که با معیارها و تعریفی که او خود از شعر بدست داده "شعر" نمی‌توانم خواند . حرف تازه‌ای است؟ نه. پس از اینهم بگذریم.

بخش اعظم رباعیات "آیت‌الهی" خویی " نظم" اند، و چه بسا زیبا و ظریف یا کارآ، و بخش دیگری از سروده‌هایش، اینجا و آنجا، نامه‌ها، یا دردنامه‌ها، یا

اعتراض‌نامه‌ها، یا غم‌نامه‌ها، یا هوسنامه‌ها، یا عشق‌نامه‌هایی موزون و آهنگین و دلنشین. اما شعر؟

می‌گویند اما، اگر اخوان‌ثالث همان یک "زمستان" یا "لحظه دیدار" یا "پادشاه فصلها پائیز"ش را سروده بود و بس، شاعر بود، و شاعری یگانه و ماندگار. و فروغ، اگر تنها "تولدی دیگر"، یا "در آستانه فصلی سرد" را، بس که بر تارک بلند "شعر" سرزمینی که تاریخ و حیاتش با نظم و شعر عجین است بنشیند .

پس، یعنی، می‌خواهم بگویم که خویی نیز به اعتبار "شعر"هایش خویی است و نه همه آنچه چاپ کرده است؟ نه. نمی خواهم باز هم توضیح واضحات دهم و یا حرف خود و دیگران را تکرار. پس حرف حسابم چیست؟

شاید می‌خواهم بگویم که بسیاری از شعرهای خویی را بسیار دوست می‌دارم و یکی را که شاید اثری چندان برجسته هم نباشد بسیارتر. و می‌خواهم بگویم که چرا.

و پیش از آنکه بگویم اما کدام و بنویسم که چرا، می‌خواهم اشاره کنم به چیزهایی. مربوط یا نامربوط؟ مربوط و نامربوط. بعد خواهید دانست.

می‌گوید، خودش، در "از شعر گفتن" که:

"زبان از تو شکل جهان است / جهان از تو شکل دهانی است / خموش و سرایا"

این را که می‌بینم می‌پرسم: "شکل جهان" من، یا او، یا آن دیگران اکنون چیست؟ چه بود و اکنون چیست؟ و یادم می‌آید که مجابی شاعر، که از ایران آمده بود و برمی‌گشت، روزی گفته بود، به ما، که آمده بودیم و برنمی‌گشتیم، که: "شما تبعیدیان مکانید و ما تبعیدیان زمان". و می‌پرسم که "شکل جهان" ما "تبعیدیان مکان و زمان" چنان که خویی می‌بیندمان، چیست؟ و می‌بینم که:

"شکل دهانی / خموش و سرایا"

و می‌بینم که خویی، خود یکی از انگشت شمار نمادها و نمودهای هستی‌ای است که "ادبیات ایرانی در خارج از کشور" در این سالهای ابری بر قامت خود

فراز کرده است و می‌پرسم که این "خموشی" ماست که به صد زبان فریاد می‌شود و به هر گوشی شنوده، یا "سرایا"یی‌مان، که خاموش می‌ماند؟ و می‌پرسم که چند بُعد دارد این جهان پس، چند بُعد، و از کجاش باید آغازید یا تا کجاش می‌توان پرید، تا کدام اوج، از کدام حضیض، و کجاش آغاز است، یا آغاز ماست، یا آغاز منست، که از یکسو می‌خواهم سبز باشم، و سبز اگر باشم ریشه باید بدوانم و نفس به نفس همین هوا باید دهم، و از یکسو لامکانی‌ام تلخ–شیرینی است نه سیاه سیاه نه سپید سپید، نه دوزخ نه پردیس، که برزخی میان دو جهان، و می‌بینم پس که همین است که بال می‌دهد زیر بال شعر. همین برزخ. همین بیدرکجا. و پس می‌رسم به همین معنی که شعر یعنی برزخ. که یعنی همان یا همین فاصله میان شکستن جام تا ریختن شراب بر خاک. که یعنی، پس، نه جام است شعر، شعر خویی، نه خاک، نه شراب، که همین ریختن، همین بخشیدن و بازخواستن، یا گم کردن و باز جُستن. پس، نه پا بر زمین دارد این وجود نیمه، نه در آسمان رهاست. و همین تصویر است که بار دیگر بیاد می‌آوردم که شعری از خویی را بسیار دوست می‌دارم. وخواهم گفت کدام و چرا.

پیش از آنکه بگویم اما کدام و بنویسم که چرا، بگذار این پرده را بیشتر بگشایم.

" Otherness را راستی چه باید ترجمه کرد؟ "دیگریت"، " ناهمانی"، غریبگی"، "غربت"، " ناخودیت"، یا..؟

هرچه باشد، بخش اصلی شاخه مهاجرت ـ تبعید ادبیات ایرانی، همچون همارهٔ ادبیات در همارهٔ تاریخ، زاییده و برآمده از بستر همین "دیگریت، ناهمانی، غریبگی، غربت، ناخودیت، و...نامنیّت است. و هرچه باشد، آنچه خویی در این دو دهه آفریده و نوشته و منتشر کرده است، بخشی ناگذشتنی و ناگسستنی از همین جهانی است که "ادبیات مهاجرت–تبعید ایرانی" می‌خوانیمش .

"زبان از تو شکل جهان است"

یا شاید حالا باید واچرخانم این تعبیر را و بگویم: "جهان از تو شکل زبان است". هان؟ و همین که در جهان می‌پراکنیم ما جهان را به خود می‌آرائیم و

"شکل زبانیم" ما که "شکل دهان" به او می‌بخشیم و همین است که هنوز جهان وصله‌هایی زیبا بر پیکر خود می‌یابد، و هنوز آنجا که می‌رود تا یکسره در دوزخ سرنگون شود، برزخیت خود را به او می‌بخشیم، و همین است که جهان یکسر برزخ ماست.

و این همه را با خویی چکار؟

نفسِ برزخ بوده است او در این دو دهه. نفس نبودن و بودن. و مگر نه اینکه در مرز است که شاهد می‌ایستد و شهادت می‌دهد، شهادت می‌طلبد؟ نفسِ ایستادن در مرز و شهادت دادن بوده است او در این دو دهه. گیرم بسیاری از شعرهایش را دوست نداشته باشم. گیرم بسیاری از شعرهایش هم هنوز و هماره و همچنان فوران تُرشاشور آن غیظ تلخ نابفرمان باشد که نمی‌دانی از سینه است که هوهوکنان شرار می‌کشد یا از گلو که فواره می‌زند یا از چشم که می‌جوشد و می‌سوزاند هربار. راه بر اینها همه چون بربندی از پوست می‌تراود. گیرم گفته باشدشان به صد زبان. مثل جوکهایش که یادش می‌رود و دوباره تعریف می‌کند و دوباره، و دیگر این جوک نیست که می‌خندانند. این لذتی است که می‌برد او در آن جوشاجوش برهنه مستی و آن گرما که از خنکای جام به زیر پوستش می‌دود و ذهن و زبانش را دوباره پُر می‌کند از آن لطیفه مربوط یا نامربوط، تا یکبار دیگر با گفتنش، هنوز روشن یا به لکنت، خنده‌ای بر لبان تو و توهای آن جمع بنشاند، که تبسم را باز میهمان چهره می‌کند. و این که بگوید: "گُفتُم همی رِه که واز یَک نیمسوز فرو کنم به زیر دُمب آقا..." و بخندد. و تو بپرسی _از خود؟_ که معنای این خنده را در کجای جانش_جانت خواهی یا توانی جست؟ که خنده است این یا خشم که می‌ترکد یا درد که منقبض می‌کند، بند به بند؟ :

چرا در ایران نیستم؟ / از انقلاب / از آن شورِ کور / از آن کورِ
شوربخت بپرس ./ چرا / درانگلستانم؟ / از این ــ چگونه

بگویم . . . ــ / از این گُمای خوش، / از این نبودن، از این بی‌نامی، / و بعد، بعد، به ویژه، / از این درخت بپرس ./

می بینی؟ حالا شد که بگویم چه می‌خواستم بگویم؟ که یعنی که، این همه کاغذ سیاه شد، و او با چهار بند گفته بود و نه با همین یکی، که با دهها یا صدها سرودهٔ دیگر، و نمایانده بود این گذار دایم، این عبور مدام را از آن تلخاشوراب به این گُمای خوش از خویش تا خویش، و این، همین که بدانی آن کوهی که روی سینه‌ات نشسته از وزنِ اندوهِ نبودن البرز می‌تواند با سبکای حضور این درخت برابری کند و بخوانی :

*چه حس گم شدنی !/ کجای تاریخم؟ / ــ خدای من ــ اینجا کدام لحظه جغرافی ست؟ !/ که جابه‌جا شدن رهنشانه ابری / در آسمان این‌همه بیگانه‌اش / برای گم‌شدنم کافیست؟" */*

و همین بودن در "بافه‌ی روانه‌ای از بود و هست و خواهد بود" ❋ است که خویی را ــ نه ــ نه فقط او را ــ ما را ــ در این دو دهه می‌سازد. همین که می‌گوید و می‌بینیم :

"تمام هستن / آئینه زلالِ به خویش آمدن شده‌ست / و خامشای درونم / ــ بی‌یاد و آرزوــ نمای دلکشی از جاودانگی‌ی من شده‌ست . . ." /

و این، همین که بدانی، یا دانسته و ندانسته بگویی :

" یک ماهی جهندهٔ زیبا بودم / در آبشار آغاز، / اما / جایم / برایم / تنگ بود ./ جایم / در آبشار؟ / نه :/ در خودِ زیبایم / جایم / برایم / تنگ بود ./ می‌خواستم / از خود برآیم / تا / زیباتر از خودم بشود دنیایم . . ." /

و این، همین من نیست؟ همین تو نیستی، همین ما؟ نه، همین که جاری است، بوده‌است، این بیست سال، سال تا سال، و نمی‌شناسندش، یا نمی‌بینند، یا نمی‌بینیم هستن‌مان را، همین که هست، این که این همه روان، چون آبشار، می‌گوید؟

برزخ است این. نه دوزخ است نه پردیس. که نه از دوزخ سراسر رها توانستیم شد نه سراسر پردیس را از آن خود توانستیم کرد. همین نوشتن، سرودن، یعنی برزخ. یعنی "دیگریت" یا " ناخودیت" در عین "خودیت". نبودن و بودن، و همین شکّ. همینش را دوست می‌دارم. همینی که می‌بردم تا آن بینابین خاک و هوا و نه که رهایم کند، نه، می‌برد، و می‌بینم که می‌توانم و نمی‌توانم. و همین به یادم می‌آورد که چقدر سروده‌ای از خویی را دوست داشته‌ام. نگفتم کدام، و چرا؟ خواهم گفت .

و می‌گویم :

. . . چه چیزها که در من مرده‌ست / نگاهت که می‌کنم می‌بینم / چه چیزها که در من زنده‌است هنوز / نگاه می‌کنی / نمی‌بینی . . . /

و می‌بینم که، بخواهم یا نخواهم، جزیی از آن جریان سیال و روانم که خویی بارها و بارها سروده و تصویر کرده جان و روانش را، بی که خواسته باشد یا نخواسته باشد، و نشانش داده، همین زندگی را، همین جریان سیال را در این دو دهه، گیرم ندیده باشی یا ندیده باشندش. هستیم ما. دیده یا نادیده، پذیرفته یا ناپذیرفته، و می‌بینم که دوست می‌دارم ما را، حتی اگر سروده باشد تلخ :

"آیندگان !/ بر ما مبخشائید ./ هر یاد و یادبود از ما را / به گورِ بی‌نشان فراموشی بسپارید ./ وز ما، / اگر به یاد می‌آرید، / هرگز، مگر به ننگ و به بیزاری، از ما به یاد نیارید" . . ./

زیرا، چنین که او می‌بیند :

"ما / زیباترین حقیقت را، / عشق را، / با زشتیِ همیشه‌ترین، / با کینه، / تنها گذاشتیم / ما کینه کاشتیم و / خرمن خرمن مرگ / برداشتیم. . . " /

می‌دانم چه می‌گوید و چرا می‌گوید. و باورش نمی‌کنم زیرا می‌دانم که :

" دستم به خون هیچ کس آلوده نیست ./ می‌خواستم ببندم/ زخم دهان‌گشودهٔ این لاله را ./ . . . / این واژه‌های خون‌آلود / میراث آن بهارِ به‌ناهنگامند / که قالی شکفتنِ خود را / پهن کرد در مسیر ستوران، / و شاپرک‌هایش را پرواز داد / در ترکتازِ بوران / . . . / خون می‌چکد از انگشتانم، / اما، / دستم به خون هیچ کس آلوده نیست ."

پس می‌دانم که آن شعرهاش را که دوست نمی‌دارم، همان "واژه‌های خون آلودند"، "میراث آن بهار نابهنگام". هرچند که بسیاری مردمان دوستشان بدارند. مگر نه اینکه ما هنوز، فرزند خشم و مادر اندوهیم؟
قرار بود بگویم شعر خویی را دوست نمی‌دارم و چرا؟ نه. می‌خواستم بگویم چقدر سروده‌ای از او را دوست می‌دارم، چقدر بی‌قرارم می‌کند، چنان و چندان که..."مثل زخمی که هیچگاه کهنه نخواهد شد"، با بازی آینه‌وارَش با واژه‌ها و تعبیرها و تصویرها، آینه‌ای‌ست انگار، به گفته شاملو، در برابر آینه‌ای :

پنبه زاران ابر / ابزاران پنبه را می‌مانَد ./ سفره‌ماهی وَشِ هواپیما / آب پیمای سفره ماهی را / پیش چشم خیال می‌نشاند :/ به زمانی که گسترای نگاه، / در قاب تلق گونه کوچکترینِ پنجره‌ها/ آسماندریاست، / و در آن خامشای باز / ماهی‌ی ماه / گرم شناست، / و غریبِ غروبِ خون‌آلود، / مثل غربت، / مثل زخمی که هیچگاه کهنه نخواهد شد، / با دلم آشناست. / /

کوهسارانِ ابر، / ابرسارانِ کوه را می‌مانَد ./ و ندانم‌چه‌ای، / در آنسوی سُرخای شامگاه، / طرحِ زود آشنای اندوه است / که نقاش بی‌قرارِ خیال، / با قلم‌موی ناگهانی آه / و آبرنگِ چکانِ اشک، / موج موجِ خطوطِ لرزانش را / بر بومِ خاک خوردهٔ یاد / می‌تواند کشید و / نتواند ./

و نیستیم همین؟ همین کوهساران ابر که ابرساران کوه را می‌مانیم؟ و غریب‌آشنا، چون آسماندریا،
و موج موج بر خاک، نیستیم همین، یا نبوده‌ایم؟ و ایستادن به شهادت در مسقط‌الراس این راهِ رفته نرفته،
همین نیستیم، نبوده‌ایم، در تمامت این تاریخ فواره‌وارِ دایره‌سان؟ و این زخم. زخمی که هیچگاه کهنه نخواهد شد. و ندانم‌چه‌ای در این غربت، این طرح زود آشنای اندوه، و این واژه‌های خون آلود که گلو را تلخ می‌کند، همین نیست؟ و همین می‌توانستن و نتوانستن؟ و نبودن و بودن، جایی، همین نزدیکی، در قابی از نگاه؟

شوخی نمی‌کنم. می‌توان شعر خویی را دوست نداشت. بسیاریش را. من اما دوست می‌دارم. بسیاریش را.

نوروز ۱۳۸۱ ـ ونکوور

صمصام کشفی

نوعی برداشت از نوعی تعریف

نگاهی به تعریفِ خویی از شعر

آدمیان با هنر و اثر هنری از جای‌گاه خود آگاهی می یابند و احساس و عاطفه‌ها و اندیشه‌ی خود را آشکار می کنند. وجود آثار فرهنگی و هنری در میان هر جامعه تداوم و حضور آن جامعه را ممکن می‌سازد. هنر و ادبیات با پذیرش نقشی بزرگ در رشد جوامع در طول قرون و اعصار سمت وسویی خاصِ خود گرفته و این سمت‌وسو گیری‌ها موجب شده تا در میان اهل هنر باب مباحثه گشوده بماند یعنی می‌خواهم بگویم که بحثِ در مورد هنر بااندازه‌ی خودِ هنر قدمت دارد و همین‌است که هنرها را تعالـی می‌بخشد. در هر دوره‌یی از تاریخ، متناسب با قانون‌مندی‌های آن، یکی از انواع هنر نقشی اصلی‌تر به خود می‌گیرد و گاه خط دهنده‌ی دیگرِ هنرها می‌شود. در اروپا و تا اندازه‌ای در فرهنگ جوان آمریکا که در خیلی موارد از اروپا نشأت گرفته‌است، تکنولوژی نیز در تعیینِ سیرِهنر ها نقش داشته؛ انواع نقاشی، فیلم، تئاتر، مجسمه‌سازی و.... ــ اما در ایران بویژه پس از اسلام، شعر یک تنه سینه‌چاکِ وادی‌ی هنر بوده است. از طلوع شعر در اواخر قرن سوم هجری تا دوران معاصر، هنوز هم شعر دل‌برِ بازارِ هنر ماست. هرچند که در طی قرون و اعصاری که از عهدِ سامانیان تا کنون گذشته، ایران دچار تلاطم‌ها و گسست‌های فرهنگی بسیار شده، شعر امـّا ، با قیقاجی استادانه خود را تا به امروز کشانده است.

ایرانیان در شعر و با شعر، فرهنگ آموخته‌اند و شعر بر زمینه‌ی کارکردهای متعدد افق خود را گشوده است. و همین‌طور که گفتم گرچه با قیقاج، اما راه خود را باز کرده است. شعر در کشاکشِ تاریخ ما، گاه اسیر دست مدح و مدیحه‌سرایان شده، گاه با عرفان درآمیخته، گاه با حماسه هم‌آغوش شده، گاه تا عمق روستا و فرهنگ عامه پیش رفته، گاه با فلسفه و حکمت عجین گردیده و گاه رهبری جنبش مردمی را در دست گرفته و پیش تاخته است. با این همه زیر و بالا شدن، اما همیشه مطرح بوده است .

از زمان صفویه با اجباری شدن مذهب، انحطاطِ فرهنگی‌ی ایران آغاز می‌شود. این اُفت فرهنگی شعر را هم بی نصیب نمی گذارد و به رکود دچار می کند. درنتیجه آثار درخشان شعری‌ی پیش از صفویه کم‌تر آفریده می‌شود. این رخوت تا انقلاب مشروطه ادامه می‌یابد و در آن زمان است که دوباره شعر با شکل و شمایلی تازه راه خود را دنبال می‌کند. این تفاوت که در حال وهوایی خاص بوجود آمده با ظهور نیما غنا می‌یابد و شعر امروزی می‌شود. نیمائیان در شاخه‌های مختلف به سخن‌سرایی می‌پردازند. عده یی در این راه سر بلند می‌کنند و موفق می‌شوند، عده‌یی هم در راه می‌مانند و نرسیده از درخت می‌افتند. دراین کشاکش چندین و چندساله، شعر نـُقلِ محفل هنردوستان می‌ماند. بحث‌های فراوانی می‌شود. شعر را در کانالها و از دیدگاه‌های مختلف به ریز و درشت کردن می‌نشینند. فرم‌ها غربال می‌شوند. هر روز فرمی و سبکی جا می‌افتد، در این گیرو دار امـّا کم‌تر کسی واضح بیان می‌کند که شعر در کدام شکل خود جوهر دارد. یعنی این‌طور بگویم که کم می‌بینیم تعریف جامع و مانعی از شعر. تعریفی که همه اهل کلام در آن اتفاق نظر داشته باشند اصلاً وجود ندارد. این خاص شعر ایران نیست، به نظر من مشکل آن هم نیست. و البته این خلاف نظر برخی است که می گویند : چیزی را که تعریف پدیر نباشد نباید پذیرفت.

در فرهنگ‌های غیر ایرانی نیز ما این تفاهم را نمی‌بینیم و به وضوح مشاهده می‌کنیم که هرکس ساز خود را می‌زند و حرفی خاص خود دارد. درستاش هم شاید همین باشد.

کریستوفر کادول در کتاب Illusion and Reality که بخش‌هایی از آن بوسیله محمدعـلـی موسوی بنام "توهم و واقعیت" به‌فارسی ترجمه شده، با متر و معیارهایی ــ که البته همه پسند نیست ــ شعرِ خوب را از شعر بد جدا می‌کند. کادول برای شعر خوب هفت خصلت می‌شناسد:

اول ــ یک شعر خوب باید موزون باشد. یعنی وزن خاص شعر بر وزن طبیعی زبان دستِ بالا داشته باشد.

دوم ــ یک شعر خوب باید ترجمه‌اش دشوار باشد. او معتقد است: چون شعر در زبان اصلی عاطفه‌ی خاصی را برمی‌انگیزد ترجمه قادر به انتقال آن نیست. او می گوید: وزن و مفهوم شعر قابل ترجمه‌اند اما عاطفه‌ی شعر نه.

سوم ــ شعر خوب باید خردگریز باشد، این موضوع را عده‌یی با بی‌معنی بودن شعر اشتباه گرفته‌اند، اما باور کادول این است که شعر تابع قواعد دستوری زبان و تفسیرپذیر است. در همین راستا کارول می گوید: که در زبان علاوه بر قراردادهای مختلف توافقی هم وجود دارد که از توافق‌های محیطی قابل تشخیص است. این توافق یا عاطفی است و یا ذهنی. او می‌گوید: بگذارید آن را "توافق با واقعیت درونی" بنامیم. همین توافق است که چون ناظر به توافق محیطی است، غیر عقلانی می‌نماید. خردگریزی. این توافق در صورتی عقلانی می‌نماید که ناظر به توافق عاطفی هم باشد. در میان این دو نوع توافق نوعی تضاد وجود دارد اما مانعۀالـجمع نیست چون این دو در زندگی نفوذی متقابل دارند. کارول معتقد است که در واقع شعر بیان تضاد عاطفه‌ی انسان و محیط اطراف اوست. از نظر او همین تضاد است که باعث جدل در قلمرو خویش می‌شود و به صورت شعر بازتاب می‌یابد.

چهارم ــ شعر خوب واژه‌های تصنیف شده است. این شاید همان رمز واژها و واج‌ها باشد که جادوی خاصی به واژه‌ها می‌دهند، همان‌که آندره مارتینه آن را شگفتی‌ی زبان می داند. آندره مارتینه، زبان‌شناس فرانسوی اساسی‌ترین ویژگی‌های زبان را این گونه تعریف می‌کند :

"زبان یکی از وسایل ارتباط میان بشر است که براساس آن تجربه‌ی آدمی در هر جماعتی به گونه‌یی دیگر تجزیه می‌شود و به واحدهایی درمی‌آید، دارای محتوایی معنایی و صورتی صوتی به نام تک‌واژ؛ این صورت نیز باردیگر به واحدهایی مجزا و متوالـی تجزیه می‌شود با نام واج که تعداد آنها در هر زبانی معین است و ماهیّت و روابط تقابل آنها هم در هر زبانی با زبان دیگر تفاوت دارد" .

پنجم ــ شعر خوب نمادین نیست. او می‌خواهد بگوید که چون شعر غیر عقلانی است، غیر نمادین است. و با توجه به همین دلیل است که او بین یک جمله‌ی ریاضی که نمادین است با جمله‌ی شعری فرق می‌گذارد. این بخش را بگذارید این‌طور توضیح بدهم: جمله ریاضی‌ی ۱۷ = ۱۰ + ۷ را تنها به چهار صورت می‌توان نوشت:

(۱۷= ۱۰ +۷) یا (۱۷ = ۷ + ۱۰) یا (۱۷=۱۰+۷) و یا (۱۰ + ۷ =۱۷) ، همین چهارصورت را دارد. اما در جمله‌ی شعری واژه‌ها به تنهایی فاقد شخصیت‌اند، و مرجعِ آنهاست که اهمیت می‌یابد. این خود بحث مفصلی است که از حوصله‌ی این مقاله خارج است.

ششم ــ شعر خوب باید ملموس باشد. این خصیصه‌ی مثبتی است. او معتقد است که فرق علم و شعر هم در همین است. چون علم به سوی ریاضی شدن پر می‌کشد و شعر به سوی موسیقی. ملموس بودن شعر یعنی این‌که شعر به غریزه‌ی انسان نزدیک‌تر است تا به محیط انسان؛ علم با محیط سروکار دارد و شعر با درون و غریزه.

هفتم ــ شعر خوب تاثراتِ متراکمِ تشخص یافته است. یعنی تاثراتی در خورد شعر است که زیباشناختی باشد. پس تاثرات عاطفی کافی نیستند چراکه شما تاثرات عاطفی را ممکن است در ستون آگهی تسلیت مجلات هم ببینید ولی آن ها شعریت ندارند. چون تاثرات زیباشناختی نیست و به تجربه‌های خصوصی وابسته‌ان نه اجتماعی. پس عاطفه در شعر کافی نیست .

با این ویژه‌گی‌ها، کریستوفر کادول یک نوشته را شعر خوب می‌خواند.

غربی ها تعریف‌ها و برداشت‌های دیگری هم از شعرداده‌اند. مثلاً ماتیو آرنولد: می‌گوید :

"برای شعر، ایده همه چیز است مابقی وهم است. توهمی آسمانی. در شعر عاطفه با ایده پیوند می‌یابد. ایده امر واقع است. در حال حاضر موثرترین بخش مذهبِ ما، همان بخش شعری ناآگاهانه‌ی آن است." .

مالارمه در مورد شعر می‌گوید: شعر با واژه‌ها سروده می‌شوند نه با ایده‌ها .

این نمونه اندکی از غیرایرانی‌ها. اما در میان شاعر های پارسی زبان: در مجموعه‌ای که ناصر حریری از مصاحبه با بزرگان ادبیات و فرهنگ ما درست کرده، به نام درباره‌ی هنر و ادبیات امروز، اولین پرسش از صاحب‌نامان شعر این بوده است که: "شعر چیست؟ و آن را چگونه تعریف می‌کنید؟"

در همین مجموعه می خوانیم که : شاملوی بزرگ می‌گوید:"با کمال شرمندگی، باید عرض کنم که من درست برای همین یک سئوال بسیار آشنا جوابی ندارم و تا آنجا که می‌دانم دیگران هم جوابی به این سئوال نداده‌اند. هنوز هیچ کس نگفته‌هاست که شعر چیست؟" مهدی اخوان ثالث می‌گوید: "من از شعر هیچ تعریف خاصی ندارم". رضا براهنی شعر را تعریف ناپذیرترین چیزی می‌داند که وجود دارد. محمدعلی سپانلو همه‌ی تعاریف موجود را ناکامل می‌داند و اضافه می‌کند که : " تعریف خاصی از شعر ندارم . فقط مفهوم شعر را در ذهن دارم . در زبان فارسی شعر برای خودش یک حجت است. بی آنکه در هیچ تعریف خاصی جای بگیرد" .

از این مجموعه که بگذریم ، تعریف‌های‌دیگری هم در دست داریم.

اسماعیل خویی شعر را این گونه تعریف می‌کند: "شعر، گره خوردگی عاطفی اندیشه وخیال است در زبانی فشرده و آهنگین." محمد حقوقی در بررسی شعر، معیارهایش را برای تشخیص یک شعر خوب این‌ها می‌داند: "جوهر شعر، ساختمان شعر، زبان و بیان، پشتوانه‌ی فرهنگی و هم عصری و هم زمانی، فعالیت مستمر، موقعیت و تاثیرگذاری و نهایتاً کمیت" .

عده‌ای امـا به طرز دیگری به مسأله نگاه می‌کنند و می‌گویند: با صلاحیت‌ترین قاضی‌ی شعر بودن یا شعر نبودن نوشته‌ای، خالق آن است

یعنی می‌گویند اگر کسی آمد و گفت که این نوشته‌ی من شعر است. آن را می‌پذیریم .

البته هر کسی حق دارد حالات خود را، حتی به صورت خام قلمی کند و حتا به چاپ برساند. غیر از دولت جمهوری اسلامی و هم تایانش، هیچ کس هم این اجاره را به خود نمی‌دهد که مانعِ کسی شود. اما از آن طرف با این همه آزادی که قائل می‌شویم برای نوشتن. برای ناقدان ادبی هم این حق را قائل می‌شویم که چشم خود را نبندند و ضرر ومنفعت این آثار را باز گویند. هر فرد آگاه البته که حق دارد بین شعر و غیر شعر خط بکشد.

اما از طرفی هم گفتیم که برای معیارها و تعریف‌ها، قاعده‌یی واحد در دست نداریم و همین کار را مشکل می‌کند. چون پرسش هنوز بی پاسخ مانده است. پاسخ به همان پرسش معروف چند صد ساله‌ی «شعر چیست؟ » . گفتم که هر کس به فراخور حال خود پاسخی داده است. تعریف‌ها لـزوماً و حتما نباید جاودانه باشند. یعنی اگر تعریفِ مفهومی اجتماعی و انسانی دگرگونی ناپذیر شد تاریخ مرگ آن مفهوم اگر نگذشته باشد زودا که فرا برسد .

این طبیعی است که هر مفهومی در دوران‌های مختلف حیات خصلتی را از دست بدهد و خصلتی نوین پیدا کند. این اما دلیل نمی‌شود که هر جا کم آوردیم بگوییم این مفهوم را نمی‌شود تعریف کرد. قادر نبودن به تعریف یک مفهوم و اذعان به آن‌که نمی‌دانم یا نمی‌توانم این مفهوم را تعریف کنم. فروتنی است. انکار تعریفِ یک مفهوم به دلیل ناتوانی، اما، بی‌انصافی است.

من در میان تعریف‌های ریز و درشتی که تاکنون از شعر شنیده‌ام، تعریفی که اسماعیل خویی سال ها پیش از این از شعر ارائه داده را هنوز تعریفی دل نشین و ملموس می بینم : (*شعر گره‌خورده‌گی ی عاطفی ی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین*) و از همین رو در این وجیزه سر آن دارم که برداشت خود را از اجزای تشکیل دهنده این تعریف ــ با کمک گرفتن از گفته های خود اسماعیل خویی ــ مرور کنم:

تعریف خویی از شعر از اجزای زیر درست شده است:

اول ـ گره خورده گی ی عاطفی

دوم ـ اندیشه
سوم ـ خیال
چهارم ـ زبان فشرده
پنجم ـ زبان آهنگین

اول گره‌خورده‌گی ی عاطفی: این گره خورده گی همان یکی شدن است . همانی که در شیمی " ترکیب " می خوانیمش . تعریف ترکیب در شیمی ملموس ترین مثال است برای گره خورده گی ی عاطفی. اجزاء را سه گونه می توان در هم کرد : مخلوط ، ممزوج و نهایتاً ترکیب. در دو مورد مخلوط شدن و ممزوج شدن، اجزا درهم شده قابل جدا شدن هستند. در مخلوط شدن راحت‌تر و در ممزوج شدن به کمک وسیله و کمی مشکل‌تر. اما در ترکیب شدن کار جداسازی غیر ممکن است. این گره‌خورده‌گی همان ترکیب شدن است. عنصرِ سومی که دیگر مفهومِ اولـی و دومی را ندارد. جدا. مثل روح و تن یعنی نمی‌شود جداشان کرد. جدایی‌شان یعنی مرگ. دیگر چیزی نمی‌ماند ازشان. خلاصه این‌که نتیجه‌ی ترکیب با حذفِ یکی از بین می‌رود. خیلـی مهم است که " گره‌خورده‌گی" را ترکیب بپنداریم .

دوم اندیشه : که به نظر من اندیشه همان شعور است، گرچه اندیشه مفهومی ژرف تر دارد، عده‌یی به‌کلـی منکر شعور در شعر می‌شوند. من اما فکر می‌کنم اشکال کار در این‌جا ست که این عناصر را جداجدا بررسی می‌کند. یعنی از دو عنصرِ جداگانه با دو ماهیت مختلف حرف می‌زنند.
شعورِ متجزا البته که تلاش می‌کند تا شعر را به سوی علم ببرد. اندیشه مفهومی ژرف دارد و بسیار گسترده است . اندیشه در همه چیز است، در هر سخنی. اصلا مگر می‌شود اندیشه وجود نداشته باشد؟ حال ممکن است شما براساس تعریف لغتی‌ی اندیشه به آن نگاه کنید که خوب بله اندیشه یا شعور با جنون که روح شعر است جور نمی‌شود. ما راجع به ژرفای اندیشه حرف نمی‌زنیم ما می‌گوییم هیچ انسانی وجود ندارد که اندیشه نداشته باشد. حال این اندیشه که به نوع‌اش فعلاً کاری نداریم بر اثر ممارست و تلاش فراوان

شاعر با جنون یکی می‌شود و گره خوردگی پیدا می‌کند. آنهایی که شعر را جای اندیشیدن نمی‌دانند، من فکر می‌کنم که بطور جدا جدا به این عناصر می‌نگرند . در طول تاریخ داشته‌ایم بزرگانی که صرفاً جنبه‌ی شعوری را در شعر مورد مداقه قرار داده‌اند. شاید هم که در یک دوره ، این امر پذیرفتنی بوده است .

یکی از معروف‌ترین این شاعران که شعر خود را شعر زُهـد یا شعور می‌خواند ناصر خسرو است. شعر ناصر خسرو بویژه آنجا که معلم اخلاق می‌شود شعر دل‌نشینی نیست. این گونه شعر، همانا، شعوری است که زبان شعر را وام گرفته است اما چون از جنون بری است یعنی در آن اندیشه و خیال با هم گره نخورده‌اند از عالم شعر فاصله گرفته‌اند. برخی از مثلاً شعرهای تیپیکِ ایرج میرزا نیز از آن‌طرف اگر چه بعضی از غرایز ما را خوراک می‌دهد و حتی گاهی لذت‌بخش هم هست، باز چیزی است به دور از شعرِ ناب. اگر هم شعر بخوانیمش باید بگوییم شعرِ خوبی نیست.

سوم خیال : که به نظرمن همان جنون باشد. در این‌مورد هم عده‌ای از آن طرف می‌افتند و خیال یا جنون را به تنهایی نمی‌پسندند. عده‌یی هم جنون را با تصویرسازی یکی می‌دانند. که پر بی‌ربط است. تصویرسازی‌ی تنها بیشتر شعور است و اندیشه تا خیال. اما خیال یعنی فعالیت فرا اندیشه. دنیایی ورای شعور. نه زیر شعور، بالاتر. آن‌چه که جان انسان را به ابدیت وصل می‌کند. وصل کردنی که کنده شدن ندارد. پاک کردنی نیست یعنی از شعور عبور کرده کامل شده و بعد به جنون رسیده. این جنون همان است که به آزادی می‌رساند انسان را بدون در نظر گرفتن واقعیات. باید هم به آن برسی تا تعریف آن برایت مفهوم پیدا کند. این دو، شعور و جنون، دو حالت متضاد. اندیشه و خیال، دو عنصر جور نشدنی، می‌آیند در یک کششِ عاطفی در هم می‌تنند و گره می‌خورند. این را فقط ممارست و تمرین یک شاعر می‌تواند ممکن کند. یعنی در آدم‌های عادی امکان‌پذیر نیست. شاعر اما فرق می کند. انسان شاعر از اول ذهن شاعرانه دارد. یعنی شاعر به دنیا آمده. شاملو

می‌گوید: "کسی که شاعر متولد نشده باشد از راه تمرین و ممارست به جایی نمی‌رسد". البته این را هم باید بگویم که تجربه‌هایی که شاعر از این راه به دست می‌آورد به درد خودش می‌خورد و خیلی کم اتفاق می‌افتد که از تجربه‌ی شاعر دیگری استفاده شود و به تقلید تبدیل نگردد هوشیاری می‌خواهد. مکتبی هم نیست که شاعر تحویل اجتماع دهد. یا شاعر هستی یا نیستی. اگر نیستی که خوش به حالت. دردسرت کم‌تر. اگر هم هستی تازه باید شاعر بشوی. خویی معتقد است که "شاعران ما سه دسته‌اند؛ آنان که شاعر به دنیا آمده‌اند و شاعر شده‌اند: مثل حافظ، مثل مولوی، مثلِ شاملو. دسته دوم شاعرانی که شاعر به دنیا آمده‌اند اما شاعر نشده‌اند. دسته سوم شاعرانی که شاعر به دنیا نیامده‌اند و با تمرین و با استفاده از قواعد و اصول، خواسته‌اند شاعری بیاموزند این شاعرانِ ناشاعر شعرشان خون ندارد." مثل گلی است که در محیط مصنوعی ب بار آمده و همه ی همتِ باغبان صرف تربیت رنگ و روی آن شده و لی بی عطر و لطف است. لُب کلام این که یک فرد یا شاعر هست یا نیست. اگر هست تازه هنوز باید رنج بسیار خورد تا آینه سازد از سنگ. در این میان گروهی هم هستند که دارند تلاش می کنند پس از اختراع موشک ، آتش را دوباره کشف کنند. در میان این عده ، شاعرانی هستند که به خاطر اینکه تحت تاثیر قرار نگیرند حافظ نمی‌خوانند.

حالا که فرق بین اندیشه (شعور) و خیال (جنون) بیان شد ، اشاره به این نکته بی جا به نظر نمی رسد که : این تقسیم بندی به صورت شعرِ تفکر وشعر عشق هم واتاب داشته است . من در این جا ضمن آن که جداشان می کنم ولی نمی خواهم بین آن‌ها را دیوار چین بکشم.

بگذارید تأکید و تکرار کنم که در تعریف خویی از شعر، عناصر شعور و جنون به تنهایی و از هم جدا مورد نظر نیستند. و شعر مورد نظر او شعری است که شعور و جنون‌اش چنان درآمیخته است که با برخورد با آن با طبیعت و اخلاقی دیگر سروکار پیدا می‌کنیم شعوری که عین جنون است و جنونی که عین شعور. جدایی یی در کار نیست . مثل بیشتر شعرهای حافظ یا دیوان

شمس آنجا که شعر مظهرِ شکوفندهگی ذهن انسان است و بیان احوال انسان. یعنی جایی که شعر انسانی می‌شود.

در شعرِ شعور، شعرِ شعورِ خالـی‌ی از جنون، عبارت‌ها خواننده را به یک پیام دعوت می‌کنند. زمانی است که فقط همین نوع شعر کاربرد دارد و شعر جنون آن کاربرد و بـُرّایی را ندارد. این همان موقع است که شاعر ابزارهای شعریش به کار می گیرد. تا چهره ی طاعونی امام را ترسیم کند. در اینجا شعر به تعبیر رولان بارت به درجه‌ی وفاداری و صداقت تصویر آن از واقعیتِ اجتماعی، اقتصادی سنجیده می‌شود. این شعر به استعاره هم زیاد پناه می‌برد. لازم هم هست. بیان یک سری الزامات به زبانی که برای مردم دل‌نشین است. شعرِ شعور، که گونه یی از آن هم شعر سیاسی است، نماد گرا است.

البته کاربرد نماد در پیوند با شعر شعور تنها نیست. نماد یکی از بنیادی‌ترین مفهوم‌هایی است که میشود گفت اصلا" از درونِ شعر، از شعریت شعر بیرون می جهد و نه فقط از ذاتِ شعر که از درون زبان و بلکه فراتر: از ذات فرهنگ . پس باید کلی تر دید و وجود نماد را در یک بافت زبانی جست و جو کرد. زبان‌ها عموما" نماد هستند هر زبانی در بافتگاه و ساختار بنیادی خودش از یکسو و در کاربرد واژگان از سوی دیگر ، نماد را جا می اندازد و همه گانی می کند تا جایی که آن نماد جزیی از فرهنگ می شود. از همین رو وجود نمادهای گوناگون در فرهنگ های مختلف طبیعی می نماید. پس تنها شعر شعور نیست که نماد می پرورد و تنها در شعر شعور نیست که نماد کاربرد پیدا می کند. البته در این نوع شعر گونه‌ای از نمادها پرورده میشوند و کاربرد می‌یابند اما اگر ژرف‌ترین معنای نماد یعنی معنای فرهنگیش را در نظر داشته باشیم بسا که تردید کنیم در بکار بردن این واژه در سخن گفتن از شعر شعور.

اشاره شد که شعر شعور شعر مفاهیم است و با ایدئولوژی و باورهای ذهنی هم راحت‌تر کنار می‌آید. البته این تا آنجا ارزش پیدا می کند که قصد دیکتاتوری نداشته باشد و نخواهد اندیشه ها را هم از آن خود کند. حرف‌اش را بزند، اما اسیر نکند. شعر شعور تا جایی رشک انگیز است که قصد آشتی دادن واقعیت را در زبانی فشرده و آهنگین با خیال دارد. البته این را ناگفته نگذاشته باشم

که شعر شعور حتا همانی که قصد آشتی با جنون را دارد نباید فرم را فدای محتوا کند. یعنی شعر نباید اسیر هیچ عنصری باشد. شعر در جایی ایستاده است که هدف است. این شاعر است که به سوی شعر می‌رود نه شعر به سوی شاعر. من از شعرِ شعوری دفاع می‌کنم که از جنون بیزاری نمی‌کند. چون دیوار چین نکشیده‌ام بین این دو و برای صدمین بار گفته‌باشم که شعر ناب را بر این اساس می‌سنجم که گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال باشد.

باری ؛ این از شعر شعور .

در مقابل یا نه بهتر است بگویم در کنار این به باور من شعر جنون وجود دارد. در شعر جنون معنای ارجاعی زبان توجه ما را بیش‌تر جلب می‌کند. در شعر جنون البته که قاعده در درجه‌ی یکصد و بیست و چهار هزارم اهمیت قرار دارد .

شاعر شعر جنون گردن فراز هم هست. حافظ می‌گوید :

شاه شوریده سران خوان من بی‌سامان را / ز آنکه در کم خردی از همه عالم بیش‌ام

در این جا شاعر شعر جنون گردن فراز است اما فروتن هم هست. بی‌سامانی است که بر تخت پادشاهی می‌نشیند اما با غرور خود را مجنون می‌خواند و در دیوانه‌گی خود را بیش‌تر از عالم می‌داند. اما خوب بنگریم به همین شعر جنون. آیا این شعر واقعا از اندیشه تهی است؟ نه ! در شعر خردی نهفته است که تمام عقل و زیرکی بشر را زیر سئوال می‌برد .

در شعر جنون، شاعر در حول و حوش خویشتن خویش است که دور می‌زند تا بلکه موجودیت‌اش را نشان دهد. شعر جنون در جایی اشکال پیدا می‌کند که به فریاد قربانیان بی‌عدالتی بی‌اعتنا می‌شود و آنان را به حال خود وا می گذارد. شاعرِ شعر جنون آنگاه از شعر به نظر من فاصله می‌گیرد که به چه چیزی جز بازی‌های زبانی نمی‌اندیشد. یعنی قطار کلمات بی‌آنکه در پساپشت هر واژه‌اش به انسان اندیشیده باشد. این انتقاد من از شعرِ جنونِ بی‌شعور است. در برخی از شعرهای شاعرانی که معتقدند شعر جنون می سرایند جز با یک مشت واژه سروکار دیگری ندارید. اگر بازی‌ی زبانی مِدِّ نظر باشد شعر

جنونِ تهی از شعور اصلا مشکل نیست. اما اگر خوب بنگریم شعرِ جنونِ خردگریز، شعری است فردی و جز راست و ریست کردن کلمات گرفتاری دیگری ندارد. اگر با نوع کمال یافته‌ای روبرو شویم همان شعر عجین نشده‌ی شعور و جنون است.
داشتم از عناصر تشکیل دهنده‌ی تعریف شعر اسماعیل خویی می‌گفتم که سر از این جا درآوردم . از گره خوردگی عاطفی اندیشه و خیال گفتم و این که اندیشه و خیال ــ دراین تعریف ــ دو عنصری هستند که گرچه در حا لتِ جداگانه برای خود هویتی مجزا دارند ولـی برای شعر شدن باید با هم ترکیب شوند.

چهارم فشردگی زبان : در تفسیر این نکته عده‌ای دچار این اشتباه می‌شوند که فشرده‌گی زبان را با زبان اختصار و تلگرافی یکی می‌ببینند. منظور این نیست اما. در زبان شعری فشردگی یعنی آن گونه که ناگفته ونانوشته‌اش هم شعر باشد. درست نقطه‌ی مقابل نثر. اگر بخواهیم شعر را به نثر برگردانیم نیاز به واژه‌های بیشتری داریم منظور از این فشرده گی رسیدن به حدی است که شعور و جنون چنان گره بخورند که یک اشاره کار صد معنا بکند. الک کردن واژه ها و دور ریختن نخاله ها. نه حرام کردن واژه ها. این زبان فشرده در عین حالی که عظمتی را می آفریند، نمی گذارد که در آن عظمت واژه‌ها تلف شود. دیوان شمش پر دست از این نوع شعرها،
پنچم آهنگین بودن : عنصر دیگر تشکیل‌دهنده‌ی تعریف اسماعیل خویی از شعر آهنگین بودن است. این آهنگین بودن را با وزن داشتن به معنای عروضی یا قافیه‌اش یکی نگیریم. شعرهای شاملو به ظاهر هیچ قاعده ای را رعایت نمی‌کنند. اما ریتم خاص خودشان را دارند. اصلا بگذارید خیال‌تان را راحت کنم. زبان شعر سبک بال است. موزون است و گاه رقصان. خواهید پرسید زبان چگونه بال می‌گیرد و به پرواز در می‌آید؟ خواهم گفت جدا شدن زبان شعر از تنه‌ی زبان یک دگرگونی است. از پیله درآمدن است. و شکفتن شکوفه است در دل خشکی‌ی تنه‌ی درختی. داریوش آشوری مثال قشنگی می‌آورد در این زمینه، آشوری می‌گوید؛ جدا شدن زبان شعر از تنه‌ی زبان را

به جدا شدن راسته‌ی پرندگان از راسته‌ی خزندگان می‌توان شبیه دانست. یعنی آن جهش شگفتی که از پهلوی مار و مارمولک و سوسمار کبوتر و پرستو و بلبل و طوطی و قرقاول را برمی‌کشد و از جهان خفه و خاموش و خاکستری و خاک‌زی‌ی خزندگان، جهان رنگین و نغمه‌سرای پرندگان را بر می‌آورد، که بر جاذبه‌ی زمین و نیروی نقل آن چیره می‌شود و به سوی آسمان بال می‌گشاید و سنگینی‌ی ماده را انکار می‌کند. زبان روزانه‌ی بشر، زبان ارتباط در کوچه و بازار و محل کار، زبان قانون، زبان حقوق، زبان اخلاق بر چنین زبان سنگین خزنده‌ی چسبیده به زمین است که از پهلوی آن زبان سبک‌بار و رنگین و آهنگین و پروازگر شاعرانه برمی‌آید. در جهان شاعران نیز هم بلبل‌ها و قناری‌های و طوطی‌های رنگین پر و بال غزل سرا هستند. هم بوف‌ها و زاغ‌ها و کرکس‌های نوحه خوان و مرثیه‌سرایان و مردار خوار و نیز عقاب‌ها و شاهین‌های حماسه‌سرا.

فکر می‌کنم تمام ابعاد این تعریف را که " *شعر گره خورده‌گی عاطفی اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین*" را بررسی کردیم.

باری ؛

آن چه گفته شد در تعریف شعر بود نه در قضاوت شعر، داشتن همه‌ی این موارد یک کلام را شعر می‌کند. اما این‌که آیا این شعر شعرِ خوبی است یا نه ؟ باید به نقدش نشست، از دیدگاه‌های مختلف سنجیدش. یک شعر خوب برای من لزوما یک شعر دل‌خواه شما نیست. شعری به حکم نداشتن همه وجوه، لزوما شعر بدی نخواهد بود. به آن درجه‌ی ممتاز نخواهیم داد. هرکس به ندازه توان‌اش از آنچه می‌شنود برداشت خواهد کرد و به همان اندازه‌ی برداشت‌اش ارزش می‌گذارد. شعر رهی‌ی معیری همان اندازه در همسایه‌ی من اثر می‌کند که شعر شاملو و خویی در من. پس شناسایی و نقد به توان است. حق قضاوت را نمی‌شود از هیچ کس گرفت. مسلما مجموعه‌ی قضاوت‌هاست که قضاوت عام را می‌سازد. اما قضاوت عام هم لزوماً قضاوت صد درصد درستی نخواهد بود.

هیچ کوششی برای ارائه شعر بدون داشتن مایه‌ی شاعری ره به جایی نخواهد برد و مهمترین مایه‌ی شعر نخست و بیش از هر چیز، پیش از آنکه به زبان درآید تجربه‌ی شاعرانه از هستی می‌طلبد و چنین تجربه‌ای روی به آن رخساره‌یی از هستی داردکه در نمود خود شاعرانه است. چنین تجربه‌ای خاص شاعران نیست. این یک تجربه‌ی انسان است اما شاعران آن را تندتر از دیگران تجربه می‌کنند و حساسیت بیشتری برای دریافت این پیام‌ها دارند. و نیز توان بیان آن به ایشان ارزانی شده است. شاعر مادرزادی که از آن سخن گفتیم پس از درک این توانِ بیان باید در پی‌ی شعر بدود و حضور آن را کشف کند. اینکه شعر در همه جا نیست. حرف درستی نمی‌تواند باشد شعر را می‌توان در یک منظره‌ی یافت. در یک موسیقی، در لبخند یک کودک. درزیبایی یک انسان. اما باز این دلیل نمی‌شود که همه‌ی منظره‌ها، لبخندها و موسیقی‌ها و زیبایی‌ها شاعرانه باشند چون دیدار باید ترا، توی شاعر را پر کند. آری شعر در جهان پراکنده است هر جا که چیزی سبک روح و سبک بال و سیال و خیال‌انگیز هست، هر جا که هستی سبک می‌شود رد پای شعر باید آنجا جست. شعر آنجاست که انسانیت از آن نرمیده باشد. شعر آنجاست که تحمل حضور دیگران ممکن باشد. شعر آنجاست که تو باشی و من باشم و انسان معنا پیدا کند.

منابع استفاده شده در متن بالا :

ـ"چندپرسش‌از اسماعیل‌خویی"، سعیدیوسف، عسکرآهنین، گاه‌نامه‌ی‌ویژه‌ی شعر. شماره‌ی دوم، کلن آپریل ۱۹۹۶

ـ خصلت‌های‌شعر،کریستوفرکادول، ترجمه‌ی‌محمدعلـی‌موسوی، کتاب‌شعر، اصفهان۱۳۷۱.

ـ "فکر و ذکرشعرامروز"، علـی باباچاهی، مجله‌ی آدینه، شماره‌ی ۱۱۲، مهر ۱۳۷۵

ـ "جدال با مدعی‌ی‌ثانی"، سعیدیوسف، گاه‌نامه‌ی‌ویژه‌شعر. شماره‌ی‌اول، کلن، اکتبر ۱۹۹۵

ـ زبان،زبانِ‌شعر،شعرواندیشه، داریوش آشوری، چاپ اول ، نشرمرکز، ۱۳۷۳

ـ شعرنو از آغاز تا امروز، محمدحقوقی، جلداول، نشر ثالث، ۱۳۷۷

– ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، دکتر شفیعی کدکنی،، ویر۲ ، تهران سخن ۱۳۸۰

صمصام کشفی

درمدخل بیدرکجا

باز خوانی‌ی شعر " بازگشت به بورجو ـ ورتزی"ی اسماعیل خویی

به گواهِ بسیاری از شعر شناسان، شعر بازگشت به بورجو ـ ورتزی یِ اسماعیل خویی یکی از زیباترین و بهترین شعرهای این شاعر ارجمند است. شعر سفری را تصویر می کند که نا خواسته آغاز شده است . پایان و مقصد این سفر آشکار نیست. وقتی حدود دو دهه‌ی پیش، در آغازه‌ی دهه‌ی شصت خورشیدی، خویی در آغاز زندگی‌اش در تبعید گذار دوباره‌اش به بورجوورتزی می‌افتد، می‌داند سفر، سفری عادی نیست. تنها امید بازگشت و دوباره سرودن در میان مردمی که هم‌زبان اویند، سختی‌ی راه را برای شاعر پذیرنده می‌کند. تونلی تاریک میهن طاعون‌زده را به دروازه‌ی بیدرکجا می‌رساند. همین است که از دهانه‌ی تونل که رد می‌شود حسی که دارد در قالب هیچ واژه‌یی نمی‌گنجد:

همان دهانه‌ی تاریکی تونل، / و، بعد، حسّی بی‌واژه؛

راه بی‌آن‌که مقصد روشنی داشته باشد از شهری می‌گذرد که پر از خاطره‌های جوانی است. اسماعیل چهل و دو ساله، بیست سال پیش ازاین سفر در این شهر عاشق شده‌است. شهر برای او پراز خاطره واحساس است؛ حال و هوای شهر امّا حال وهوای دیگری است این‌بار. خویی خود بر پیشانی این شعر آورده است که :

" باید بگویم، امّا، که بورجو ـ ورتزی Borgio-Verezzi روستایی ساحلی است در شمالِ ایتالیا، زادگاهِ همسرِ پیشینم فرانکا و

زیستگاهِ کنونی‌ی دخترم آتوسا. من، کم یا بیش، بیست سال پیش، سه ماهی در آن روستا باشیده بودم؛ و بیش از یک سالِ پیش نیز، باز، پیش آمـد که سه ماهی در همـان روستا باشم: پس از گریختنم از جنونکده ی خمینی به پاکستان و پیش از آمدنم به انگلستان برای پناهنده شدن."

بورجوورتزی این‌بار تنهاشهری است این سوی تونل. شاعر از پسِ عینکی دیگر صخره‌های مرجانی را می‌پاید. گویا در بورجو ـ ورتزی دو صخره هست که بوبروی هم نشسته اند و برای همیشه یکدیگر را می پایند. آین دوز صخره دو عاشق بوده اند که به سنگ بدل گشته اند. شاعر پای همین صخره ها عاشق شده است . زمان با همه‌ی تلاشی که می‌کند تا برگردد به عقب و بنشیند بر یالِ صخره‌های عاشق شده‌ی بیست سال پیش، حالا مانده که شاعر با او چگونه تا می‌کند. همه‌ی زورش‌اش را برای خواباندنِ شاعر، زده است و با این همه شاعر را نتوانسته از واقعیت رفتن بایستاند. حالا زمان مانده‌است که با انسانی که جان‌اش را از دست آدم‌خواران برداشته و آورده این طرف چه کند.

بار اول که شاعر به این سرزمین قدم گذاشته جوان‌تر بوده و زنده‌گی را از دریچه‌یی نه چون امروز می‌دیده است. امروز نگاه عمیق‌اش در ورای بیست سال فاصله در آینه‌ی زنده‌گی، دیگر حتّا خیره هم نمی‌شود. می‌کاود. در این مدت رستن و بالیدن و از پای فتادن سروهای بسیاری را شاهد بوده است شاهد بوده است که پرویز و مسعود و سعید و دیگر یاران‌اش را فرمان‌فرمایی آخوندی قربانی کرده است. در این مدت از شحنه و شیخ ضربه خورده است و آنچه خود را در آن می‌بیند آینه‌یی صاف و بی خش نیست بلکه آینه‌ی صد پاره شده ییست که تصویر زنده‌گی را در صد بعد مختلف نشان‌اش می‌دهد.

این‌بار، خویی در بازگشت به بورجوورتزی تنهاست. همراه سفرِ پیشین را با خود ندارد. در این بازگشت چتر گیسویی بر سر و شانه‌اش سایه نیانداخته. این‌بار، او دست بر ابرو گذاشته تا افق را نظاره کند. راهی که درپیش دارد پای

خورشید را هم آش و لاش خواهد کرد . با همه‌ی فلاکت‌هاش زنده‌گی را دیوانه‌وار دوست می‌دارد و از آیین مرگ بی‌زار است. باور دارد این سروده‌ی خویش را که :

همین تویی، شاعر ! / همین تو خواهی بود / که ذاتِ وارستن، / که ذاتِ باز شدن، بیرون آمدن، از خود بیرون آمدن، که ذاتِ باز شدن، و آنگاه/ گشوده ماندن بر خاک و آسمان را در خود می‌پروری، / فراتر از همه درها . /

زمستان است . ساحل بورجوورتزی از مسافران تهی است. مرغ‌های دریایی در جست‌وجوی سرزمینی گرم‌تر از خود جیغی بر جا می‌گذارند و می‌روند. او خودرا در پناه گرد و غبار کویر به این ساحل رسانده تا پناهی جوید .
سفر ناخواسته شروع شده، واژه‌ی سفر روندگی و نماندن را در ذهن جا می‌اندازد، و شاعر شعرش را برداشته آورده این سو تا از تپش نیافتد جانِ شاعرش. اگر می گذاشتندش و جای ماندن اگر بود می‌ماند و چراغ شعر را در خانه می‌سوزاند. می شد اگر ، این چراغ در خانه سوختنش رواتر بود . اما نگذاشته اند. اورا تا این سوی مرزها تارانده اند.

دکتر احمد کریمی حکاک درباره ی این شعر می نویسد:

" این شعر تکان دهنده که احتمالاً یکی از بهترین کارهای خویی است، نمونه ای است از ضربه ای که درک تبعید به شخص وارد می آورد. این شعر در واقع بیان قدرتمند اندیشه‌هایی است درباره خُسران جبران‌ناپذیر تجربه تبعید بر کسی که در صدد درک موقعیت تازه خویش برمی آید. در این مورد به خصوص، برانگیزنده احساس وی می‌شود. شاعر برای بیان احساس خویش در حالتی مالیخولیایی در شرایط تبعید دست به دامان حافظ شاعر قرن هشتم هجری می‌شود. در آغاز شعر، چشم انداز دریا که شاعر از درون قطار بر آن چشم دوخته، یادآور خاطره سفر بیست سال

پیش وی به همین دهکده می شود. آنگاه، خاطره ای عاشقانه حافظ را به یاد شاعر می آورد: "حافظ جان می بینی من نیز پیرانه سر باز عاشقم و همچنان دیوانه ام." شعر با به زبان آوردن راه حلی هر چند دردناک به پایان می رسد: شاعر باید خود را با شرایط تطبیق دهد.

نظم این شعر بر پایه خطابهای شاعرانه به اشخاصی غایب نهاده شده است. در این میان، سخن گفتن شاعر با سلف خود حافظ از خالصانه ترین این خطابها به شمار می رود. وی در اینجا با سراینده غزلی سخن می گوید که مطلع آن چنین است: "حافظ خلوت نشین دوش به میخانه شد از سر پیمان گذشت با سر پیمانه شد." چنین شیوه مراجعه به دیگری که از نظر کاربرد ابزار شعری شیوه پیچیده ای است، گفتگوی بین دو سبک را به ذهن می آورد. خواننده آشنا به این بیتِ حافظ تقارنِ این شعر را که همانا نقطه تعادلی است میان آرامشِ همیشگی حافظ و غرقه شدن ناگهانی او در ورطه مستی، در شیوه بیان زیبای حافظ با استفاده از دو واژه شبیه به هم ـ پیمان و پیمانه ـ درمی یابد.

جمع‌بندی کوتاه و شخصی خویی نشانگر ادای احترام و در عین حال لحن شکوه آلود اوست. عبارت کوتاه و تا حدی کنایه آمیز وی "من نیز پیرانه سر باز عاشقم" در واقع اشاره ای است به بیت بعدی غزل حافظ. در شعر حافظ از خود بیخود شدن شب دوش به صورت خاطره ای ـ چه بسا رؤیایی حتی ـ به یاد آورده می شود: "شاهد عهد شباب آمده بودش به خواب باز به پیرانه سر عاشق و دیوانه شد". پاسخ خویی جنبه ای خودنکوهش‌کننده دارد، انگار می خواهد بگوید: دست کم در این یک حالت شبیه همیم! و این چنین است که زندگی در تبعید، با مبارزه ای که گاهی رنگی مایوسانه نیز به خود می گیرد، برای به یاد آوردن بهترین خاطرات گذشته و برای فراموش کردن اوضاع

مصیبت باری که فعلاً در فرهنگ وی جریان دارد، آغاز می شود.
"

شاعر در سال‌های اخیر ایام به کامی نداشته. یارانش را زندانی و اعدام کرده اند. زنی که روزگاری عاشقانه دوست می‌داشته از زنده‌گیش رفته است. عشق تازه را هم چون توفانی گذرا از سر گذرانده. مدت ها ناچار ، مخفیانه زنده گی کرده و هی توفان پشت توفان. و این توفان ها آن‌قدر آشفته‌اش کرده که گویی سر بلند نخواهد کرد دیگر. امّا او سخت جان تر از این‌هاست و نه تنها از آن حادثه ها جان به دربرده، که توفان دربدری را هم می‌خواهدتحمل کند. شاعر از توفان رهیده و به ساحل رسیده خیلی زود به این واقعیت می‌رسد که فضا و فرهنگ میزبان، با همه‌ی ادعایش، نمی‌تواندحال و هوای میهن‌اش را برایش فراهم کند. پس باید پا را محکم به زمین بگذاردو در این ایستادن نه تنها خود را بپاید که از خردک شرری شعله‌یی بسازد و چراغی را که در خانه نمی توانسته بگیراند ، روشن نگه دارد. می‌خواهد بسراید. می خواهد بسراید و روشن گری کند. می خواهد پرچم شعر و شعور را با بازوانی قوی و شعوری پر مغز در این سوی آب ها برافرازاند.

تلاش‌گر، هرچه بیش‌تر بتلاشد البته که در معرض خطری بیش‌تر قرار می‌گیرد. دیکته تا نوشته نشود اشتباه*یش* را نمی شود دید. شاعر حالا آمده است تا در برهوت بیدرکجا سرود زنده‌گی سر دهد. توشه‌ی راه شاعر در این سفر تنها چمدانی از فرهنگ است. چه چیز دیگری مگر می‌توانسته با خود داشته باشد؟

دردش به دلِ خودش است و چه زجری می‌کشد تا به پیرزنی که می‌خواهد مادر بزرگ باشد برایش و نمی‌تواند جای با ارزش اورا در دل‌اش پر کند بفهماند که :

آدم‌خواران از مغاک‌های جنگلِ تاریخ من سر برکرده‌اند؛ / واز درونم / خونم را / ویرانتر کرده‌ند؛ / و سرزمینم را / با آیینم؛ / و آرمانم را / با ایمانم؛ / و ایمانم را / با انسانم؛ / انسانم را / با

جانم . . ، / / آه این سموم از بُنِ ریشه‌ست؛ این‌بار / که سوی برگ می آید.

آری سفرِ سخت در راهی پر سنگلاخ ناخواسته آغاز شده. فرصتی اگر باقی‌ست بیش از آن نیست که سری بالا گیری تا امکان تنفس بیابی. فرصت به خود نگریستن نیست. در خود امّا باید نگریست. خویی حالا دیگر به سرزمینی پرتاب شده‌است که باید محیط پیرامون خویش را خود بسازد. نمی‌تواند آمخته‌اش شودو به گمان‌ام از همین‌رو بیدرکجایش می‌خواند. گرچه واژه ی بیدرکجا ساخته ی خویی نیست اما او با این واژه معنایی دیگر بخشیده است. خودش می گوید که این واژه را اول بار از مادرش شنیده است که با زمزمه ی شعری از غم بیدرکجایی شکوه می کرده است .

شعرِ " بازگشت به بورجو ـ ورتزی " اشاره‌هایی دارد، نخست، به غزلی از حافظ که چنین آغاز می‌شود:

" حافظِ خلوت نشین دوش به میخانه شد؛ / از سرِ پیمان برفت، با سرِ پیمانه شد. / شاهدِ عهدِ شباب آمده بودش به خواب؛ / باز، به پیرانه سر، عاشق و دیوانه شد "

و سپس به این بیت از مولوی :

" گرچه من خود ز عدم دلخوش و خندان زادم، / عشق آموخت مرا شکلِ دگر خندیدن"

و، آن گاه، به پایانه ی شعرِ" عقابِ " ناصر خسرو، یعنی به این بیت:

" چون نیک نظر کرد، پرِ خویش در آن دید. / گفتا: ز که نالیم که از ماست که بر ماست "

و، سرانجام، به این بیت از سنایی :

" گواهِ عاشق آن باشد که سردش بینی از دوزخ / دلیلِ رهرو آن باشد که خشکش یابی از دریا"

او در بیدرکجا چاره‌یی نداردمگر این‌که آینه تمام‌نمای شعری‌باشد که ریشه‌یی هزارساله و شاخ و برگی سی و چندساله دارد. کارها دارد هنوز این تازه به

بیدرکجا رسیده. مکانی فیزیکی نیست این بیدرکجا. درگُله گُلهِ جای این عالم پراکنده است و از میهن طاعون‌زده پر پهناتر. بیدرکجا در یک کلام آن‌جایی‌ست که بی‌شماری از سه‌چهار ملیون ایرانی آواره کاشانه‌ی خودرا بنا کرده‌اند. خوب، شاعر مردم باشی، از خانه به‌در شده باشی به قصدِ زنده ماندن؛ معلوم است که حس می‌کنی سنگینی باری که بر دوش‌ات است. پناه باد شدن آسان نیست هیچ‌وقت .

آن‌چه مسلم است در این بیدرکجا خویی نه تنها چمدانِ پر از فرهنگ‌اش را گم نکرده است و کتاب هایش را دوسه چندان کرده که پناه باد شعر غریب فارسی شده در این بیدرکجا. با این‌که در این سفر هم‌سفران عزیزی را از دست داده است، اوصیا را ساعدی را محجوبی را و جگر گوشه اش را و . . . امّا هنوز صدایش رساست. باید باشد. از او توقعی جز این نیست. خودش این توقع را در چون منی برانگیخته . شاعرِ شعر شناسِ مردم شناس اگر انگیزه نیانگیزد پس چه دیگر باید بکند. ؟

جولای ۱۹۹۹

محمود گودرزی
خویی، اندیشمندی پویا

نخستین پیوند عاطفی

تا آنجا که به یاد دارم نخستین کاری که از خویی خواندم، به بیش از سی سال پیش ــ بلکه از آن نیز بیشتر ــ باز می‌گردد. رشته‌نوشتاری بود در زمینه‌ی زبانِ نیمایی با عنوانی نزدیک به "این بزرگ‌راه" که در چند شماره‌ی کیهان منتشر شد. آن نوشته بازتاب روشنی از دلبستگی ژرف خویی به زبان فارسی به دست می‌داد. این همباوری، نخستین پیوند عاطفی ناشناخته‌ای از او در دلم نشاند.

در آن سال‌ها من در آلمان زندگی می‌کردم، و از آن پس به گونه‌ای پراکنده تکه‌هایی از سروده‌هایش را می‌یافتم و با ذوق و شوق می‌خواندم. در همان سال‌ها یا سپس‌تر، گفت‌وگوی او را با احسان نراقی ــ که ریاست "مؤسسه‌ی تحقیقات و برنامه‌ریزی علمی و آموزشی" را بر عهده داشت ــ که زیر عنوان "آزادی، حق و عدالت" به صورت کتاب منتشر شده بود، به دست آوردم. این اثر با خطوط مشخص‌تری چهره‌ی خویی را در دلم هاشور زد. بویژه که دکتر احسان نراقی را دورادور از دوران تحصیلش در سوئیس می‌شناختم و چالش‌های خویی به دلم می‌نشست و پیوند عاطفی‌ام را با او استوارتر می‌داشت.

خویی در آغاز آن گفتگو میدان‌دار بود. با آن که چند سالی پیش از آن نراقی استاد او می‌بود، به روشنی می‌کوشید بی هیچ مجامله‌ای "مرز"ها را مشخص کند و باصراحت پیش از آغاز پرسش یادآور می‌شد که چندان ضروری نیست

در پایان گفتگو به یک "هم‌اندیشی" دست یافته شود. او بر آن بود که "دگرگون شدن بنیادهای جهان‌نگری هر اندیشمند، یعنی دگرگون شدن شخصیت او با همه‌ی دیدگاه‌ها و نگرش‌ها و گرایش‌های او، و، نیز یعنی روی‌گرداندن دانسته از بستگی‌ها و وابستگی‌های اجتماعی خویش" که گرچه "ناممکن نیست اما...سخت دشوارست" ("آزادی، حق و عدالت" چاپ اول، بهار ۱۳۵۶، انتشارات جاویدان، تهران، ص ۱۷).

آن‌گاه او در توجیه این اندیشه می‌افزاید:«اندیشمندان و "روشن‌اندیشان" به طور کلی از "آزادی تاریخی" برخوردارند، یعنی می‌توانند بستگی‌ها و وابستگی‌های اجتماعی خویش را، خود، آگاهانه برگزینند. آنگاه که این "گزینش" انجام پذیرفت، اما بازآمدن از آن تنها برای کسانی آسان خواهد بود که در نااستواری و سستی به بید می‌مانند در وزش هر بادی...»(همانجا).

برای من که "دگردیسی" دکتر نراقی را می‌شناختم، این دلیری سخت دلپذیر و ستودنی بود. بویژه که خویی با بی‌پروایی هرچه تمام‌تر، کمی پیش از آن، به هنگام آوردن تکه‌ای از "کارل پاپر"، خود را در این مصاف عریان کرده بود و گفته بود:»کارل پاپر، بویژه در نگریستن به "جامعه" و "تاریخ"، یکی از بزرگترین دشمنان اندیشه‌هایی‌ست که من، در بنیاد، به آن‌ها گرایش دارم«. این‌ها همه در همان صفحه‌های نخستین کتاب در بخش "پاسداران‌خاموشی" آمده بود. باید این را نیز افزود که در این بخش دکتر احسان نراقی جای‌جای سخنانی متین و استوار دارد که به آن گفت‌وگو وزنی داده است. باری این سرآغاز پیوند عاطفی من با خویی بود. سالیانی دراز پیش از آن که بخت دیدار و سپس دوستی او نصیبم گردد.

سراینده‌ای اندیشمند

خویی برای من از انگشت‌شمار نویسندگان و سرایندگان معاصرست که اندیشه‌ورزست، و در بسیاری از آثارش فراتر از بیان احساس، اندیشه‌ای نهفته است. اما این اندیشمندی او را من در دانشگاه‌دیدگی‌اش نمی‌بینم و "آموزش

عالی" را ملاک و مبنای داوری‌ام نگذارده‌ام. زیرا بسیار دانشگاه‌دیدگانی داریم که با اندیشیدن بیگانه‌اند. این را می‌پندارم در جایی دیگر گفته باشم زمانی که آقای خاتمی بر روی کار آمد، من دو نوشتاری زیر عنوان "آقای خاتمی بهوش باشید" نوشته بودم کمی پس از آن یکی از همین دانشگاه‌دیدگان در گردهمایی بزرگی فرصت یافت خودی نشان بدهد و با شگفتی پرسید: « ما که هستیم که به رئیس جمهور هشدار بدهیم؟» او به این ترتیب نشان داد که در همه سال‌های آموزش عالی‌اش هرگز اندیشه‌ای درباره‌ی حقوق مدنی و شهروندی ــ به خود راه نداده است.

نمونه‌های فراوانی از بازتاب اندیشه‌ورزی خویی در میان آثارش وجود دارد که من دو نمونه از آن را می‌آورم. نمونه‌ی نخستین به پیش از انقلاب بهمن بازمی‌گردد که از کتاب یاد شده‌ی "آزادی، حق و عدالت" برگرفته‌ام.

در بخشی از آن گفت‌وگو که بعدها نام "مناظره" به آن داده شد، عنوان"ما و آزادی" گذارده شده است. پیش از این بخش، گفت‌وگو بیشتر پیرامون "حقوق" و "اخلاق" می‌گشته است، تا جایی که آقای نراقی دیدگاه خود را دراین باره چنین بیان می‌کند:«مبنای همه‌ی قانون‌ها در غرب چیزی فراتر از "حفظ حقوق افراد" نیست؛ و هر فرد، تا آنجا که "به حقوق دیگران تجاوز نکند" از آزادی برخوردار است. اما در شرق "فرد" به هیچ وجه از "جمع" تفکیک نمی‌شود؛ و آنچه مرز آزادی‌های فردی را تعیین می‌کند، چنان که گفتم، مفهوم اخلاقی "حق" است» (آزادی، حق و عدالت، ص۱۷۵).

با چنین پیشینه‌ای در گفت‌وگو، خویی مبحث " ما و آزادی" را چنین می‌گشاید:

«سخنی درست‌تر از این نمی‌توان گفت، بی‌گمان، که "آزادی (یکی از) گرانبهاترین و بزرگترین ارزش‌هایی‌ست که به زندگانی فرد و جامعه معنا می‌بخشند". و در این که :"ما چرا باید به دنبال روبروها و الگوهای زندگانی‌ی غربی برویم؟"، نیز، من با شما هم‌اندیشه‌ام. به راستی چرا ؟ زندگانی‌ی فرهنگی‌ی بسیاری از مردم مغرب زمین با زندگانی‌ی فرهنگی‌ی ما تفاوت‌هایی چشمگیر دارد. این تفاوت‌ها، اما، دوگونه‌اند: تفاوت‌های پیش‌پا

افتاده و بی‌اهمیت را داریم، همچون گوناگون بودن آداب خوراک خوردن و رخت پوشیدن و مانندهای این‌ها، از یک سو، و تفاوت‌های بزرگ و خاستگاهی را داریم، همچون گوناگون بودن زبان‌ها و دین‌ها و آئین‌ها و هنرهای زیبا و مانندهای این‌ها، از سوی دیگر. و ، در گشوده بودن فرهنگ‌های گوناگون به روی یکدیگر، آنچه پیش‌پا افتاده و بی‌اهمیت است، یعنی آنچه ریشه‌هایی چندان ژرف در خاک تاریخ و خون مردم یک سرزمین ندارد، هم با نخستین وزش‌های خوشایند هر فرهنگ دیگر، بر باد خواهد رفت. و چه باک؟ آنچه، از سوی دیگر، ریشه‌هایی ژرف در باغ خون و تاریخ مردم هر سرزمین فرهنگی دارد، اما، نه تنها از وزش نسیم‌های فرهنگی‌ی "بیگانه" آسیب نخواهد دید، بل‌که، خود، در وزش همین نسیم‌ها، بارآورتر نیز خواهد شد و برگ و بار بیشتری نیز خواهد آورد. پس از این، در جای خود، به روشنگری‌ی این نکته بازخواهیم گشت، اما. و، پس، حالیا، بماند. برجسته‌ترین پرسشی که، اینجا و اکنون، برای من پیش آمده است از اندیشیدن من به سخنانی پیش آمده است که شما در زمینه‌ی پیوند، یا جدایی‌ی، "حقوق" و"اخلاق" گفتید. درست می‌گویید:مارکس و پیروان او می‌گویند که در جامعه‌ی بی‌طبقه‌ی آینده، یا، یعنی در جامعه‌ی آرمانی، اخلاق با حقوق یگانه خواهد شد؛ چرا که "فرد" و "جامعه"، همانا آئینه‌ی تمام‌نمای یکدیگر خواهند بود. چرا جامعه‌های انسانی از تضادهای درونی‌ی خود واخواهندرست؛ و "فرد" دیگر، نه جدا از "جامعه"، در پیوند با "طبقه"ای ویژه، بل‌که، نمود یا نمادی خواهد بود از وجدان بیدار "کل جامعه". و، از شما می‌پرسم، مگر تنها مارکس‌گرایان‌اند که چنین آرمانی را در چشم‌انداز آینده‌ی انسانیت می‌بینند؟ کانت نیز هم‌چنین می‌اندیشید. کانت نیز، آنگاه و آنجا که از "پادشاهی‌ی غایت‌ها" سخن می‌گوید، بی‌گمان، از جامعه‌ای سخن می‌گوید که در آن هیچ فرد انسانی، یک "وسیله" نیست، که در آن هر فرد انسانی، خود، همانا یک "غایت" است. در "ناکجاآباد"ی که کانت در اندیشه‌ی خویش می‌پرورد نیز، یعنی، "اخلاق" و "حقوق" یگانه می‌شوند. "فرد" همانا وجدان بیدار "جامعه" است. "فرد" آیا همان وجدان بیدار "جامعه؛ است؟ نه!

کانت از این نیز فراتر می‌رود. "فرد" همانا وجدان بیدار "انسانیت" است. آنگاه و آنجا که "فرمان قطعی" راهنمای تو باشد، در هر دم از "رای زدن اخلاقی"، تو همانا نماینده و "قانونگزار" کل انسانیت خواهی بود. در این شرایط، دروغ بگویم یا نگویم؟ و، چون بر آن شدی که "نباید دروغ گفت، در این شرایط"، یا، که "در این شرایط، می‌توان، یا حتی باید، دروغ گفت"، قانونی اخلاقی را برای همه‌ی انسانیت پذیرفته‌ای: "تصویب" کرده‌ای. پذیرفته‌ای، یعنی تصویب کرده‌ای، که مردم، نه تنها در "طبقه"ی ویژه‌ی اجتماعی‌ی تو، یا در "جامعه"ی خاستگاهی‌ی تو، بل‌که در سراسر جهان انسانیت، می‌توانند، و حتی باید که، چنین یا چنان کنند. و چه سنگین است بار این وظیفه‌ی اخلاقی! آسمان انسانیت را بر دوش هوش و بینش خویش خواهی دید و با حافظ هماوا خواهی شد که:

"آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعه فال به نام من دیوانه زدند".

یعنی که وظیفه‌ی اخلاقی‌ی تو، این "بارامانت"، سنگین‌تر از آن است، حتی، که آسمان نیز بتواند آن را بر دوش خویش داشته باشد. و این‌گونه اندیشیدن، اما، تنها در کانت نیست، پیش از مارکس و انگلس، که در کار بوده است. سپینوزا نیز، برای نمونه، هم‌چنین می‌اندیشید. و به دورترها برویم. برخی از فیلسوفان اسلامی نیز چنین می‌اندیشند. مسیحیت نیز رابطه‌ی "فرد" و "جامعه" را هم‌چنین می‌بیند."آنچه به خود نمی‌پسندی بر دیگران مپسند." و افلاطون نیز، در "شهر زیبا و نیک" خویش، "فرد دادگر" را همان "جامعه‌ی دادگر" می‌یابد، در اندازه‌ای کوچک، بسی کوچکتر، از یک سو؛ و "جامعه‌ی دادگر" را همان "فرد دادگر" می‌بیند، در اندازه‌ای بزرگ، بسی بزرگتر، از سوی دیگر. به همسان انگاشتن یا یگانه گرفتن ذات "فرد" با ذات "جامعه" ایرادها گرفته‌اند. و به حق. سخن، اینجا و اکنون، بر سر این نکته نیست، اما سخن بر سر این است که افلاطون از "فرددادگر" و از "جامعه‌ی دادگر" چنان سخن می‌گوید که ما در "فرد دادگر" کل "جامعه‌ی دادگر" را می‌بینیم، از یک سو، و در "جامعه‌ی دادگر" "فرد دادگر" را می‌یابیم، از سوی دیگر. و

این همه را گفتم تا بگویم که من نیز یگانه‌شدن "فرد" و "جامعه"، یا، یعنی، "اخلاق" و "حقوق"، را آرمانی به راستی زیبا می‌یابم. از دیدگاه "فرد"، که عنصر تن و خون یافته و حس شدنی‌ی هر "جامعه" است، "اخلاق" و "حقوق" در این معنا از یکدیگر بازشناخته می‌شوند که: اخلاق "از درون" به فرد فرمان می‌دهد، اما حقوق "از بیرون".» (همانجا صفحات ۱۲۲ــ۱۲۱)

و اکنون نمونه‌ای از اندیشه‌ورزی او را پس از انقلاب ببینیم. خویی در هفدهم اردیبهشت۱۳۶۵در"کانون دوستداران فرهنگ ایران" در واشنگتن یک برنامه‌ی سخنرانی داشت که عنوان آن "سخنی چند درباره‌ی بحران زبان شعر فارسی" بود. او در فرآیند بحث خود پیرامون همزمانی زبان شعر هر دوران با شرایط اجتماعی به جایی می‌رسد که زبان زمان در یک دگرگونی نامنتظر با شرایط حاکم همخوانی خود را از دست می‌دهد. در این بحث او به کاربرد واژه‌ی"نابهنگامی" می‌رسد:

«نکته‌ی دیگر که هم‌اکنون باید برای‌اینکه به نتیجه‌گیری‌ها برسیم یادآوری شود مفهوم نابهنگامی است. نابهنگامی چیست؟ این واژه را من خود پیشنهاد می‌کنم برابری هم‌معنا برای واژه‌ی "آناکرونیسم"، منتها آن مفهومی را که من در اندیشه دارم، نه آناکرونیسم صددرصد بیان می‌کند و نه نابهنگامی.»

«نابهنگامی نیز همین معنا را در خودش دارد منتها واژه‌ی نابهنگامی در زبان فارسی معمولاً یک حاشیه‌ی پیش‌رس بودن را با خودش حمل می‌کند. یعنی هاله‌ی معنایی نابهنگامی همان پیش‌رس بودن است. مثلاً فکر می‌کنم خاقانی است می‌گوید:"نابهنگام بهارم که به دی می‌شکفم." خوب، بهار در فروردین شکفته می‌شود. بهاری که در دی شکفته می‌شود، بهاری پیش‌رس است. این گرفتاری را با واژه‌ی نابهنگامی داریم که قسمی پیش‌رس بودن یک نمود را به ما القا می‌کند. ما به واژه‌ای نیازمندیم که همانقدر که نابهنگامی را در پیوند با آینده به ما می‌رساند در پیوند با گذشته نیز به ما برساند...آن مفهومی که من در نظر دارم، هر دو چگونگی را باید به یاد ما بیاورد، یعنی وقتی می‌گوییم نمودی نابهنگام است، می‌خواهیم بگوییم که پیش‌رس است و یا دیررس است...چنین واژه‌ای را در فارسی بدبختانه نداریم.

به نظرم رسید که یک واژه بسازیم...بهتر دیدم واژه‌ی موجود "نابهنگامی" را اصطلاح کنیم. معمولاً در اندیشه‌های فلسفی چنین کاری صورت می‌گیرد، یعنی واژه‌ای از زبان روزمره عوام گرفته می‌شود و معنای تعریف شده‌ای در زبان یک شیوه‌ی اندیشیدن و یا یک اندیشمند می‌یابد.»

«پس، نابهنگامی ویژگی هر نمودی است ــ در هر برش از برش‌های تاریخ تکامل هر جامعه‌ی انسانی ــ که با بافت و ساخت بنیادی آن جامعه ــ در آن برش در تاریخ تکامل آن جامعه ــ همخوانی نداشته باشد.»

«در این معنا و از این دیدگاه دوگونه نمودهای نابهنگام داریم. یکی نمودهای نابهنگامی که زمان تاریخی‌شان بسرآمده و دیگری نمودهای نابهنگامی که زمان تاریخی‌شان نرسیده، یعنی از سویی دیرشدگی تاریخی و از سوی دیگر پیش‌رسی تاریخی را داریم.»

«آنگاه که کسی به ما یادآوری می‌کند که "ما، مولوی و فردوسی را داریم" و اصرار دارد که این بزرگان را به یاد داشته باشیم، و ما می‌دانیم که اینان از نمودهای گذشته‌ی فرهنگ، در تاریخ تکامل جامعه‌ی ما هستند، گوینده البته قسمی نابهنگامی را عرضه می‌کند. منتها چنین نابهنگامی گذشته‌گرایانه است اما گذشته‌زده نیست. از سوی دیگر آنگاه که کسی به ما بگوید " وقتی بوده است که هر یک از ما تک‌تک به شکار می‌رفتیم، شکاری می‌کردیم و می‌خوردیم و زندگانی‌مان با راحتی می‌گذشت، حالا چرا چنین شده‌ایم؟" او نمودی گذشته‌زده را به ما عرضه می‌کند.»

«در نابهنگامی گذشته‌گرایانه یادآوری از سنت‌های ماندگار و آینده‌دار است و در نابهنگامی گذشته‌زده سخن از سنت‌های مرده‌ای که با مرگ طبیعی از جهان رفته‌اند. در برابرش اما، نابهنگامی آینده ویژگی همه کسانی است که آرمانی برای آینده دارند. منتها برخی آرمان‌هایی دارند که ریشه در واقعیت ندارد و واقعیت‌یافتنی نیست و برخی دیگر آرمان‌هایی دارند که به اعتبار آنچه اینجا و اکنون هست این امید عینی را داریم که روزی واقعیت خواهند یافت.»

«اکنون از ادامه‌ی این بحث بگذریم و اجازه بدهید دوگونه نابهنگامی را در برابر هم بگذاریم. یکی نابهنگامی آینده‌زده و دیگری نابهنگامی گذشته‌زده.

نابهنگامی آینده‌زده یعنی توهم‌زده بودن در زمینه‌ی آرمان‌هایی در آینده که هرگز واقعیت نخواهند یافت. نابهنگامی گذشته‌زده یعنی توهم‌زده بودن در زمینه‌ی آرمان‌هایی در گذشته که هرگز بازگشت به آن‌ها امکان‌پذیر نخواهد بود.»

«نمونه‌ی نابهنگامی آینده‌زده در این معنا، به نظر من آریامهریسم بود و نمونه‌ی نابهنگامی گذشته‌زده، در این معنا خمینیسم است» (ماهنامه پر سال یکم، ش ۵، ص ۹و۱۰).

پویایی و پذیرندگی

خویی در آغاز گفت‌وگوی با احسان نراقی، آنجا که به دشواری دست‌یافتن به "هم‌اندیشگی" در پایان گفتگو اشاره می‌کند بر دیدگاه پوپر اشاره دارد که « ما در رویارو شدن با مشکلات بنیادی هستی انسان و بودن جهان، در واپسین تحلیل "تصمیم" می‌گیریم که چنین یا چنان است، و در زمینه‌ی هر یک از این مشکلات، دانسته یا نادانسته تنها دلیل‌هایی را می‌جوییم و می‌یابیم...که "تصمیم" ما را تائید کند. هر "تصمیم" بدینسان پرده‌واری می‌شود میان چشم درون ما از یک سو و همه‌ی دلایلی، از نمای دیگر، که می‌توانند آن "تصمیم" را در ما سست کنند یا بشکنند.»

خویی با طرح این جستار پنهان نمی‌کند که دیدگاه‌هایش بر یک رشته تصمیم‌ها استوارند که از آن‌ها آسان نمی‌توان گذشت. آنچه اما در خویی هست، که درخور ستودن است، پویایی او در عین داشتن "تصمیم"ها برای یافتن اندیشه‌ها و دیدگاه‌های تازه است که از گذشته درست‌تر و منطقی‌تر می‌نماید.

نمونه‌ای بدهم. خویی در سال‌های آغازین پس از انقلاب بهمن، نمی‌دانم چرا، همیشه از آن خیزش عظیم با اصطلاح "قیام" یاد می‌کرد. گویی "انقلاب" برایش تقدسی داشت که بهمن ۵۷ از آن عاری بود. در گفتگویی با ماهنامه‌ی پر کمی پس از سخنرانی یاد شده در بالا او این فرازها را در پاسخ خود آورده بود:

...«پیش از قیام، "کانون نویسندگان ایران" نخست کانونی فرهنگی بود و آنگاه کانونی سیاسی. پس از قیام ، "کانون نویسندگان ایران" نخست مجمع یا انجمنی سیاسی‌ست و آنگاه فرهنگی...» و یا « باز یک بار دیگر برگردیم به پیش از قیام» و یا « "کانون نویسندگان ایران" پیش از قیام کانونی فرهنگی‌ــ دموکراتیک بود. پس از قیام اما، وقتی که سانسور آریامهری در هم شکست و هنوز خفقان وحشت‌انگیز خمینیستی بر ما مسلط نشده بود...»

در تمامی این گفت‌وشنود تنها یک بار خویی واژه‌ی انقلاب را بر زبان می‌آورد آنهم در جای صفت آنجا که می‌گوید: «پیش از قیام استراتژی که در خیزش انقلابی مردم به کار بسته شد...» (پر، سال یکم، شماره ششم، خرداد۱۳۶۵).

اما همو در سخنرانی‌اش در ۱۲ ژانویه ۱۹۹۵ در تالاری در پارلمان انـــــگلستان در جایی بـــــه نوزایی اروپا (رنسانس) اشاره دارد که در سده‌ی پانزدهم مسیحی رخ داده و مهم‌ترین مشخصه‌ی آن نوزایی و گذار از قرون وسطی به جهان نو را در این می‌یابد که «جهان نو ، بیش و پیش از هر چیز، از دیدگاه سیاسی، با جداشدن کلیسا (دین) از دولت (یا حکومت) است که مشخص می‌شود» او در ادامه می‌گوید: « آری، ما نیز این امید و رویا را در دل می‌پروراندیم که انقلاب ایران در سال ۱۹۷۹ به تقویم مسیحی، نوزایی ملی، فرهنگی و سیاسی خود را به همراه بیاورد و فرارسیدن سده‌ی پانزدهم به تقویم اسلامی، را چون آغاز گذار ما از قرون وسطی به جهان نو نشانه زند. اما چنان نشد...انقلاب هم در دمی که در برابر جهان‌نگری واپس‌گراینده‌ی "امام" خمینی زانو زد، به ضد خویش بدل گشت...» (مهرگان سال هفتم شماره ۱، بهار ۱۳۷۷، ص ۸۵).

به باور من رها کردن اصطلاح "قیام" و کاربرد "انقلاب" برای خیزش مردم ایران در بهمن ۱۳۵۷ نمادی از یک پالایش اندیشه است. در این میان "تقدس" انقلاب رنگ باخته است و دگرگونی بنیادی یک جامعه حتی آنگاه که واپس‌گرایانه باشد، یا به واپس‌گرایی بیانجامد، باز همچنان انقلاب نامیده می‌شود. اما این پالایش اندیشه و رها کردن دیدگاهی، آنگاه که نادرستی "تصمیم" آغازین روشن شودــ که به گفته‌ی خود وی "اگر ناممکن نباشد،

اما بسیار دشوارست"ــ به دلیری و وارستگی ویژه‌ای نیازمندست که خویی نشان داده است دارنده‌ی چنین خیم و خویی‌ست.

پایان باورزدگی

خویی که خوب و درست دریافته است که برخی از "رفقا" پالایش اندیشه‌ی او را برنمی‌تابند، بر مجموعه‌ی "یک تکه‌ام آسمان آبی بفرست" پایانه‌ای افزوده است که بسیار ارزشمند و درخور توجه است و نشانه‌ی دیگری از اندیشه‌ورزی او.

او در آغاز "پایانه" به همانندی "بینش‌ها، گرایش‌ها و نوآوری‌ها، در دین ، فلسفه و هنر در یک ویژگی تاریخی" اشاره می‌کند که "همه و هر یک، در آغاز کار خود را، نه تنها تازه‌ترین گام، بل همانا که واپسین جهش به سوی نیکی یا راستی یا زیبایی می‌یابند؛ و آورندگان، دارندگان و پذیرندگان خویش را، بدینسان، به گونه‌ای "شیدایی" پی‌ورز و پرخاشگر دچار می‌دارند که از "تب باور" یا که از " باورهای تب‌زده" برمی‌خیزد؛ یا که می‌توان حتا گفت از "باورزدگی" (ص ۱۱۵) .

او سپس به گذار دین‌ها و نیز فلسفه‌های نوآئین از این مرحله می‌پردازد. از ایمانوئل‌کانت که « فریفته‌ی کمال اندیشه‌ی خود می‌شود» ، از شاگرد بزرگ او هگل یاد می‌کند که »با این پندار از جهان رفت که دستگاه فراگیر فلسفه‌ی او "حقیقت" را در بردارد« و یا شاگرد دیگر کانت، شوپنهاور که به همین‌گونه تب "خودباوری" دچار بود... تا آنجا که به "مارکس" می‌رسد:

« و، اما، شاگردِ بزرگِ هگل، مارکس، خود نمی‌توانست فریفته‌ی "کمالِ" دستگاهِ اندیشگی‌ی خویش بشود: چرا که روش‌شناسی‌ی پویای اندیشیدنِ او، دیالکتیک، در برابرِ "تکامل"، چون واقعیتی تاریخی، "کمال" را، چون مفهومی متافیزیکی، پوک و بی‌محتوا می‌کرد. "تکامل" یعنی "افزایشِ امکانات". و جهان در تکامل است. و انسان در تکامل است. و جهانِ انسان، به گواهی‌ی تاریخ، در تکامل است. و جهانِ انسان در تکامل است، بی‌که

هرگز به "کمال" برسد: چرا که رسیدنِ جهانِ انسان به "کمال" یعنی رسیدنِ تاریخ به "پایان". و "پایان" یعنی "ایست"، یعنی "مرگ". "تکامل"، بدینسان، همانا واقعیتی تاریخی‌ست. واژه‌ی "کمال"، اما، ژاژی فلسفی بیش نیست. "دستگاهِ" اندیشه‌ی دیالکتیکی، بدینسان، رو به آینده، و در سوی آینده، تا همیشه "گشوده"ــ یعنی "ناتمام"ــ می‌ماند.

مارکس و انگلس نیز، با این همه، از "شورِباور" سرشار بودند: گرچه این "شور" را بیشتر در راستای "تغییر دادنِ جهان" به کار می‌بستند: که، همچون "تفسیر کردنِ جهان" کاری خواهد بودــ به گوهرــ جاودانه "ناتمام". و همین "شورِ باور" بود که ایشان را توانا می‌داشت تا، در رویارو شدن و درافتادن با دشمنان اندیشه‌ی خویش، از آنان ــ با واژه‌های موریس کونفورث بگوییم ــ "گوشت چرخ‌کرده" بسازند. "آنتی‌دورینگ" را، برای نمونه، بخوانید تا بدانید چه می‌گویم.

باری،

و، اما، مارکس تنها در برابرِ "اقتصادگرایی" یا، یعنی، "اقتصادزدگی" نبود که حق داشت بگوید ــ و گفت ــ : « اگر مارکسیسم این باشد، من، کارل مارکس، مارکسیست نیستم» ، "تب‌باور"، یا باورزدگی، به زودی کارِ پیروانِ مارکس را بدانجا کشاند که از مارکسیسم، چون شیوه‌ای از اندیشیدن که آمده بود تا به پایان آمدنِ دورانِ ایدئولوژی و ایدئولوژی‌سازی را مژده دهد، خود ایدئولوژی‌ی دیگری بپردازند، دچار و گرفتارِ همه ویژگی‌های یک جهان‌نگری‌ی "بسته"، "همه‌دان" و خودکامل‌بین ــ که سازمان‌های پیرو و پیشبرنده‌ی آن حزب‌ها و سازمان‌ها و گروه‌های کمونیستی، ساختارِ قدرت در دین‌های "آسمانی" را سراپا در گوهره و پیکره‌ی "زمینی"ی خود واتاباندند و بازساختند.

به جای "خدا" بگذارید "تاریخ" یا " مردم" یا "خلق" یا ــ سرانجامــ "حزب"! به جای "کتاب‌مقدسِ" مسیحیان یا "قرآن" بگذارید "مجموعه آثار مارکس و انگلس" و بویژه کتابِ "سرمایه"! به جای عیسی‌مسیح یا محمدبن‌عبدالله بگذارید مارکس! به جای پطرِقدیس و گفتار و کردارِ او در راهِ

پیشبردِ آئینِ مسیح، یا "خلفای راشدین" و کارهاشان، یا ــ و بویژه ــ علی‌ابن ابی‌طالب و "نهج‌البلاغه" و جان‌فشانی‌های او در راهِ پیشبردِ اسلام، لنین و "مجموعه آثار" و ستیزندگی‌ی پیگیرِ او در راهِ پیشبردِ مردم‌سالاری را بگذارید؛ و ...ریخت و ریخت‌شناسی‌ی "قدرت" در حزب‌ها و سازمان‌ها و گروه‌های کمونیستی آغاز خواهد کرد به روشن شدن.
و گفتن دارد، بی‌درنگ، که آئینِ مردم‌سالاری (کمونیسم)، چون یک دین، به زودی از درون و در درونِ خویش، "مذهب"های گوناگونِ خود را نیز یافت؛ هر یک با قدیّسان یا امامان و "مراجع تقلیدِ" ویژه‌ی خویش، و هر یک ــ شگفتا! و شگفتا که آنهم با چه مایه کین‌توزی و سنگدلی!ــ "مرتد" شمارنده‌ی باوردارندگانِ همه‌ی "مذهب"های مردم‌سالارانه‌ی دیگر؛ و این " از دین‌برگشتگان"، این "خائنانِ خودی"، را بسی دشمن‌تر دارند تا پیروانِ هر آئین و دینِ بیگانه‌ای را» (یک تکه‌ام آسمان آبی بفرست، ص ۱۱۶ تا ۱۱۸) .

در پرداختن به دکتر اسماعیل خویی برآن شدم که چهره‌ای از او را بنمایانم که امروز هست. زیرا من گرامیداشت انسان‌های برجسته را بیشتر در این می‌دانم که اندیشه‌هاشان را بازنماییم تا اگر به درستی آن‌ها باوری پدید آید در آن راه گام برداشته شود. زیرا تنها اندیشه‌های انسان‌هاست که می‌تواند گرامی داشته شود که من از خود وی یاری گرفتم.
اما در این میان، فرصت جانانه‌ای بود که به آقای احسان نراقی ــ این خویشاوند نزدیک آیت‌الله کاشانی ــ نیز پرداخته می‌شد که بدانچه "خودداشت" رسیده است. اما این کار به گونه‌ای نادرست می‌نمود و طرح چهره‌ی خویی عزیز می‌توانست بهانه‌ای دیده شود برای آنچه باید در جایی دیگر بدان پرداخته شود. پس از آن می‌گذرم و آن را به زمانی دیگر وامی‌گذارم.
در این نوشتار، من دانسته از یادکردن آثار خویی چشم پوشیدم. زیرا این را بی‌شک دوستان دیگر کرده‌اند. اما ازین نکته که چندی‌ست بر قلبم سنگینی می‌کند نمی‌توانم گذشت که در این اواخر خویی عزیز حساس‌تر از گذشته شده است و گهگاه بی‌پروای فرازمندی جایگاه اجتماعی‌اش به برخوردهایی

کشانیده می‌شود که به راستی دون شأن اوست. تندرستی و چیره دستی بیشتری در آفرینش‌های هنری ــ اجتماعی‌اش را آرزو دارم.

مجید نفیسی
مستی در شعر خویی

مستی در شعر اسماعیل خویی جایی ویژه دارد. نه تنها او سلسله‌ای از شعرهایش را "میخانگی" نام نهاده بلکه در بسیاری از سایر آثارش نیز جاپای دختر رَز دیده می‌شود. البته دستبرد به می در سخن فارسی پیشینه‌ای دراز دارد و کمتر شاعریست که بصورت حقیقی یا مجازی بدان نپرداخته باشد، و کار خویی نیز بر زمینه‌ی همین سنت قابل درک است. بدین منظور باید از خود پرسید که چه چیز میخانگی‌های او را از می نامه‌های پیشینیان ــ باده‌ی انگوری منوچهری، می فلسفی خیام، شراب الستی شمس و ساقی‌نامه‌ی حافظ ــ جدا می‌کند و در دوره‌ی معاصر، تفاوت مستانه‌های او با مستی مستتر در شعر تباهی زده‌ی نصرت رحمانی یا "زمستان" سیاسی مهدی اخوان ثالث در کدامست؟ آیا خراباتی‌های خویی که در تبعید نوشته شده با میخانگی‌های سال‌های چهل او در وطن فرق دارد؟ و بالاخره تاثیر "روال گفتگوی مستان" بر شیوه‌ی بیان شاعر چگونه است؟

شعر دری در آغاز طبیعت‌گرا بود و شاعران سبک خراسانی چون منوچهری دامغانی می‌کوشیدند تا زیبایی‌ها طبیعی از جمله باده را بهمان صورت که هست وصف کنند بدون این که در پس آن بعدی فلسفی یا عرفانی ببینند.

ای باده! خدایت به من ارزانی داراد / کز توست همه راحت روح و بدن من / یا در خُم من بادی یا در قدح من / یا در کف من بادی یا در دهن من / بوی خوش تو باد همه ساله بخورم/ رنگ رخ تو بادا بر پیرهن من/ آزاده رفیقان منا من چو بمیرم / از

سرخ‌ترین باده بشوئید تن من / از دانه ی انگور بسازید حنوطم / وز برگ رز سبز ردا و کفن من / در سایه‌ی رز اندر گوری بکنیدم / تا نیک‌ترین جایی باشد بدن من / گر روز قیامت برد ایزد به بهشتم/ جوی می پر خواهم از ذوالمنن من/

من در مقالاتی که سالها پیش در باره‌ی خیام و حافظ نوشتم و سپس در کتاب "در جستجوی شادی: در نقد فرهنگ مرگ‌پرستی و مردسالاری در ایران" تجدید چاپ شد در باره‌ی تفاوت می تلخ خیام و شراب الست زده‌ی حافظ به تفصیل سخن گفته‌ام. بر طبق آن بررسی، آنچه که مزه‌ی این دو عصاره را از یکدیگر جدا می‌کند غلبه گفتمان "عشق" بر شعر فارسی و چیرگی عرفان بر فرهنگ ایرانی در سه سده‌ی مابین زندگی این دو گوینده است. پناه بردن عمر خیام به می از شکاکیت فلسفی این شاعر و دانشمند بزرگ آب می‌خورد . او به افسانه‌ی آفرینش و روز رستاخیز باور نداشت و با این وجود نمی‌توانست خود را از چارچوب مرگ‌زدگی رها کند و مرگ را چون جزیی طبیعی از زندگی بپذیرد. پس لاجرم برای غلبه بر کابوس مرگ، چاره را در فراموشی مستانه می‌دید:

چون آمدنم به من نبُد روز نخست / این رفتن بی مراد عزمیست درست / برخیز و میان ببند ای ساقی چست / کاندوه جهان به می فرو خواهم شست

عطار و مولوی که در زمانی میانه‌ی خیام و حافظ می‌زیستند جغرافیای سخن را بکلی دگرگون کردند و به فرهنگ آب و رنگی صوفیانه بخشیدند. دیدگاه "وحدت وجود"ی (پانته‌ایستی) صوفیانه از بن با شکاکیت فلسفی خیام فرق می‌کرد. مولوی نیز در قالب غزلیات شمس از می و مستی حرف می‌زد ولی تعبیر او از آنها مجازی بود و عرفان سکرآورش مقصدی جز فنا فی‌الله نداشت. حافظ که در مقابل واعظ و صوفی از لوطی (رند) دفاع می‌کرد و از او چهره‌ای آرمانی می‌ساخت، بار دیگر به سوی می تلخ خیام دست برد ولی آنرا با تعابیر صوفیانه رنگ و بو بخشید و با جوهر عشق درهم آمیخت:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند / گِل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند / ساکنان حرم سِتر و عفاف ملکوت / با من راه‌نشین باده‌ی مستانه زدند /

در دوره‌ی معاصر، تعبیر صوفیانه از می کمرنگ‌تر شد و همراه با تقویت واقعیت‌نگاری، می انگوری جای باده‌ی الستی را گرفت. شاعران نوقدمایی (نئوکلاسیک) به خمریات سبک خراسانی پیش از حافظ و خیام "بازگشت" کردند، چنانچه از این غزلی که محمد تقی بهار در پایان عمر در سوئیس سروده پیداست:

بگرد ای جوهر سیال در مغز "بهار" امشب / سرت گردم نجاتم ده ز دست روزگار امشب / بر یاران ترشرو آمدم زین تلخکامی‌ها / ز مستی خنده‌ای شیرین برویم بر گمار امشب / . . . . . / فنای سینه‌ریشان گر می نابست ای ساقی / بده جامی و برهانم ز رنج انتظار امشب (بیمار)

شاعران نوگرا چون نیما به دلیل گرایش‌های سوسیالیستی و منزه‌طلبانه‌شان در شعر رغبتی به می نشان نمی‌دادند. تنها در اواخر سالهای بیست و بویژه اوائل دهه‌ی سی بود که با شعر خراباتی و تباهی‌زده‌ی نصرت رحمانی که خود از مکتب نوقدمایی بسوی نیماگرایان راهی می‌جست از می گفتن و از میخانه‌ها سرودن به شعر راه یافت. همانطور که در مقاله‌ی "تباهی در شعر نصرت رحمانی" نشان داده‌ام، ترجمه‌ی "گلهای اهریمنی" اثر شارل بودلر پیشتاز مکتب Decadence فرانسه توسط حسن هنرمندی به فارسی، تاثیری مهم بر کار نصرت داشت و فضای نومیدانه و خفقان‌زده‌ی سالهای پس از کودتای بیست و هشتم مرداد نیز زمینه را برای اقبال مردم از آن فراهم کرد. تباهی سرایانی چون نصرت از مستی و نشئگی یک فضیلت، یک ارزشِ ضد ارزش ساختند و از بدنامی خود نهراسیدند:

حلقه بر در زدم صدا برخاست : / کیست؟ گفتم که شاعر بدنام / گفت: امشب که نوبت تو نبود / شب دیگر بیا و بستان کام / (" نوبت")

"زمستان" م. امید در میانه‌ی دهه سی منتشر شد و نام او را در میان نوسرایان تثبیت کرد. شاعر که در دفتر پیشین "ارغنون" از محدوده‌ی نوقدمایی سلف خود بهار فراتر نرفته بود، در شعرهای جدیدش راهی از سنت به سوی نوآوری می‌جست. در " زمستان" نیز چون شعرهای نصرت ویژگی‌های شعر "تباهی" دیده می‌شود چنانچه راوی خود را "دشنام پست‌آفرینش" و "سنگ تیپاخورده‌ی رنجور" می‌خواند و میخانه را تنها پناهگاه خود می‌بیند. با این تفاوت که ناامیدی و تباهی در "زمستان" پیش از آنکه مانند شعر نصرت جنبه‌ای فلسفی و ضد ارزش داشته باشد، بازتاب یاس اجتماعی سالهای پس از کودتاست:

چه می‌گویی که بی گَه شد، سحر شد، بامداد آمد؟ / فریبت می‌دهد، بر آسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست / حریفا! گوش سرما برده است این / یادگار سیلی سرد زمستان است / و قندیل سپهر تنگ میدان، مرده یا زنده/ به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ‌اندود / پنهان است / حریفا! رو چراغ باده را بفروز / که شب با روز یکسان است / ("زمستان")

اسماعیل خویی که چون نصرت و امید نخست در مکتب نوقدمایی پرورش یافته بود و دفتر اولش "بی تاب" بازتاب این گرایش است، در دفتر دوم خود "بر خنگ راهوار زمین" که در سال چهل و شش منتشر شد پا در جای امید نوپرداز نهاد و تا امروز نیز خود را خرقه‌دار آن شاعر صاحب سبک می‌بیند. آنچه ویژگی شعر خویی را نسبت به امید نشان می‌دهد رنگ فلسفی و سیاسی اشعار اوست که بخصوص او را از امید سالهای پنجاه به بعد جدا می‌کند. خویی دل در گرو مارکسیسم و مبارزه‌ی نظامی ــ سیاسی می‌دهد و امید به فلسفه‌ی پوچی و پذیرش وضع موجود روی می‌آورد.

مستی در شعر خویی، نشان مادرزادی خود را به همره دارد و در اشعار او می‌توان جا به جا تاثیر شعر تباهی نصرت و شعر یاس امید را دید. این درست که خویی در برخی از شعرهایش به خلق برداشتی مادی از خدا تحت عنوان "خدا _ مردم" دست می‌زند ("در خوابی از هماره‌ی هیچ" صفحه‌ی ۲۰) ولی گاهی نیز چون نصرت و بودلر، در دعوای میان خدا و شیطان، جانب دومی را می‌گیرد تا خشم خود را نسبت به اولی نشان دهد، چنانچه در شعر "آسمانم راول کردی هومن جان!" می‌گوید:

و خدا هم نیست/ تا تمام خشماندوهم را / چون مشت درشتی/ گرد آرم/ و به کوبم/ بر دهانش/ و آتشی گردم/ توفنده‌تر از دوزخ / و بتوفم بر جانش/ و برآرم نعره‌ای از عصیان / که بیاد آرد شیطانش را / و بسوزد دلش از باز بیاد آوردن بیدادی/ که روا داشت به شیطانش ("نهنگ در صحرا" صفحه‌ی ۵۰ و ۵۱)

همین شیوه‌ی برخورد را می‌توان در شعرهای او نسبت به جنون و عشق دید .

شعر خویی مانند شعر هم‌ولایتی‌اش شرف‌الدین خراسانی بن‌مایه‌هایی فلسفی دارد و رایت اندیشه گاهی چنان بر کار او سایه می اندازد که شعرش را به مقاله نزدیک می‌کند. ولی گاهی نیز چون نصرت به ستایش جنون می‌نشیند و عقال عقل را می‌گسلد. در شعر "بر رود پر سرودِ شدن" می‌خوانیم :

پس گوهر جنون را دانستم / کآزاده و گشاده/ ویرانگرای و ویرانگر/ در سینه می‌وزد / و آفاق چشم، طرح صریحی از کویر می‌شود / ("کرانه‌های شعر Edges of Poetry" صفحه‌ی ۱۵۷)

خویی در "غزلواره"های خود به عشق می‌پردازد و بخش چشمگیری از اشعار او به بیان احساسات عاشقانه اختصاص دارد. با وجود این گاهی برداشتهایش از زن یادآور شاعران تباهی‌ست: از بدنامی نمی‌هراسد و به عاشق‌پیشگی خود می‌بالد و از آنجا که چون دون ژوان اسپانیولی و خالق انگلیسی آن لرد بایرون

در عشق فقط "تصاحب" را می‌بندد قادر به بیرون آمدن از پیله‌ی تنهایی خود نیست. در شعر "دون ژوان" می‌خوانیم:

کآن زن تمام زنهاست/ و این / یعنی که او تنهاست/ بناگزیر تنهاست/ به گونه‌ای هراس‌آور تنهاست/ ("کرانه‌های شعر" صفحه‌ی ۲۸۷)

معهذا آنچه میخانگی‌های خویی را از شعر تباهی نصرت و یاس امید جدا می‌کند آن است که او رویهم رفته نه مانند اولی از مستی یک فضیلت ضد ارزش می‌سازد و نه مانند دومی به آن بعدی سیاسی می‌بخشد. برعکس او می‌کوشد که میخانه را همانطور که هست ترسیم کند و تاثیر میگساری را در زندگی خود و دوستانش نشان دهد. در "میخانگی یک"، حالت مستی را چون زنی در دل میگسار می‌بیند که خواستار برهنگی‌ست:

زنی‌ست / که می‌سراید در تموج اندامش / انگیزه‌ی برهنه‌ی بودن را (همانجا صفحه‌ی ۵۳)

در "میخانگی دو" مستی به یک رقص پرشور می‌ماند که می‌تواند حداقل در ذهن شاعر جمعیت متفرق را متحد کند:

ببین / چگونه رقص قفقازی / بیگانه بودن را / در ذات خویش / می‌سراید / و این گروه پریشان. . . / (همانجا صفحه‌ی ۵۵)

"میخانگی سه" که از زبانزدترین شعرهای خویی‌ست، شادی هم پیالگان را به ساده‌ترین وجهی تصویر می‌کند:

شب‌ها که ابر و دکا می‌بارد / شب‌ها که دوست داشتن/ آسانتر از دروغ گفتن می‌شود / شب‌ها که خوب بودن / ارزان‌ترین کالاهاست (همانجا صفحه‌ی ۷۱)

در " میخانگی نُـه " شاعر به مستی، بعدی روحانی می‌دهد بی آن که شراب انگوری‌اش به می الستی شمس استحاله یابد:

می‌گفتم و/ در خویش و دوردست رها می‌شدم/ و از هرچه هست و نیست می‌رستم / در دوردست به چیزی / مانند هیچ، مثل خدا می‌پیوستم/ پس آرامشی ژرفتر از آسمانم فرا گرفت / جسمانیت پرید / و دانستم که بودن / در اوج/ نابودن‌ست، همانا / نابودن / (همانجا صفحه‌ی ۱۱۹)

همچنین در "میخانگی" دیگری که شماره ندارد در وصف بعد خیال‌انگیز مستی می‌خوانیم :

باز / آن حالت کشیده شدن / باز / آن حالت گسستن از هرچه هست / باز / آن حالت پیوستن با هیچ تن از گله‌واره‌ی اکنونیان / باز / آن حالت شگفت / آن حالت نگفتنی ِ بودن با آنچه نیست / (همانجا صفحه‌ی ۲۰۵)

در پایان این شعر، در میخانه بسته می‌شود اما حتی پس از آن میکده‌ی اندیشه به کار خود ادامه می‌دهد:

آری / ما می‌رویم و / میخانه بسته می شود، اما/ می‌دانی؟ میخانه‌ی هماره‌ی اندیشه‌های ما/ بر چهار راه تاریخ / تا آنسوی فراتر نیز / همچنان / باز خواهد بود / (همانجا صفحه‌ی ۲۰۶)

البته شادخواری هنگامی که از اعتدال بگذرد به می‌بارگی (الکلیسم) می‌انجامد، و در این حال شاهین تیز پرواز به صورت کرمی خزنده در می‌آید. چه بسیار از روشنفکران ایرانی که در گذشته و حال بدین بیماری دچار شده و سلامت تن و روان خود را از دست داده‌اند. "میخانگی پنج" از لحاظ توضیح این وجه از مستی، چشمگیر است و در این شعر "اعترافنامه‌ای" (که یادآور

شیوه‌ی بیان فروغ است) شاعر نخست با این مطلع آغاز می‌کند "*بدان که دوست داشتن را دوست می‌داشت*" و سپس پس از پنج صفحه در پایانه‌ی شعر به چنین دریغ و دردی می‌رسد:

در این دقیقه‌ی عریانی / در این دقیقه‌ی آخر / فقان برگی از اقصای برگریزان در من / از تمام شما می‌پرسد / کدام اختر، یا سرنوشت، یا نیرنگ، یا جنایت پست / من، آن شکفتن و پیوند دردمندی و هوشیاری را / من، آن جوانه، آن برگ و بار پیوستن را / بدین گسیختگی، ولگردی، بی دردی، مستی / بدین تجسم هر افتادن / بدین خزانی ولگرد لاابالی مست / مبدل کرده است؟ / ("گزینه‌ی شعرها" صفحه‌ی ۱۳۴ و ۱۳۵)

قطعه‌ی فوق بخوبی تفاوت میخانگی‌های خویی را با شعر تباهی‌زده‌ی نصرت نشان می‌دهد، زیرا در اینجا مستی دیگر یک فضیلت نیست و بخش ویرانگرش به نمایش گذاشته شده است.

از هنگامی که اسماعیل خویی به تبعید آمده هیچ یک از کارهای تازه‌ی خود را "میخانگی" ننامیده است، اما از می گفتن و از مستی سرودن همچنان در بسیاری از شعرهایش دیده می‌شود. "غزل قصیده‌ی مستان مست" که در پائین آن پس از تاریخ شعر کلمه‌ی "بیدرکجا" نوشته شده است، با این مطلع آغاز می‌شود:

چرا باید بگویم من؟ مست مستم من / گواهی می‌دهد گفتار و کردارم که هستم من / چه سود از مستی ما گر نخیزد راستی از آن؟ / مجو جز راستی از من که مستم مست مستم من / ("شاعر خلقم، دهن میهنم" صفحه‌ی ۳۱)

هنگامی که شاعر در میهن خود زندگی می‌کرد میخانه برای او یک محفل انس بود، جایی که دوستان هنرمند گرد می‌آمدند و آنان که در "تصویر ساعدی" می‌گوید "آرشاک" از آنها پذیرایی می‌کرد. اما اکنون در غربت، مستی در تنهایی صورت می‌گیرد، در اتاقی سرد درلندن که نشانی از گرمای

دهکده ی دوران کودکیش در آن نیست و در شعر " از جان دل بگرفته به غربت" می‌گوید:

اینجا خروس من/ قُمری‌ست/ وقتی که در گلوی شیشه بخواند / قُمری که در گلوی شیشه بخواند / با لای لای الکل/ بیدار می‌شوم / و کار می‌کنم / تا آنسوی سپیده / که بی‌روشناست/ و آفتاب شسته‌ی "اخلمود" / بر قامت فروغ نژندش / شولای پاره پورخ‌ی رویاست/ ("کرانه‌های شعر" صفحه‌ی ۳۲۱)

مستی تنها در مضامین، تصاویر و جهان‌بینی شعر خویی اثر نگذاشته بلکه رد پای آن حتی در شیوه‌ی بیانش نیز دیده می‌شود: زبانی بریده بریده، مکرر و پرگو و آکنده از تکیه کلام‌هایی چون "یعنی که" و "ببین" و "خدای من" و... او خود در"غزلواره‌ی دوازده" برای این طرز بیان، اصطلاحی مناسبت وضع می‌کند:

عجب پریشانم / گیسون درهم تو کجاست؟ / روال گفتگوی مستان را می‌مانم / روال گیسوی درهمت کو؟ / عجب پریشانم / (همانجا صفحه‌ی ۱۰۷)

البته می‌توان گفت که شاعر از این "روال گفتگوی مستان" هم برای ایجاد حس وزن (از طریق تکرار کلمات و مصراع‌ها) و هم برای نزدیک شدن به زبان روزمره (از طریق تکیه کلام‌ها، پرسش و پاسخ‌ها) استفاده می‌کند.
بعلاوه، تکیه کلام "یعنی که" در بسیاری از موارد برای توضیح بیشتر یک مطلب یا برداشت متفاوتی از یک تصویر بکار می‌رود و شاعر را به آموزگار درس فلسفه مانند می‌کند:

این / یعنی که مرگ می‌آید/ وین یعنی که / در قطره‌واره خویش/ دریا را در می‌یابی / و آنگاه / در بانوی زلال، یعنی/ در خوابهای آبی/ می‌خوابی / (همانجا صفحه‌ی ۱۵۵)

با این حال همچنان که خود شاعر در شعری می‌گوید " گفتنم دارد باز محتوایی از نق نق می‌یابد" ("نهنگ در صحرا" صفحه‌ی ۴۶) این شیوه‌ی بیان، به ویژه هنگامی که در استفاده از آن زیاده‌روی می‌شود، اثری ناخوشایند دارد.

میخانگی‌های اسماعیل خویی بر زمینه‌ی سنتی دیرین در شعر فارسی آفریده شده و در آن از شیوه‌ی وصفی منوچهری، سبک فلسفی خیام، تعابیر صوفیانه‌ی شمس، برداشت‌های رندانه‌ی حافظ و شعر خراباتی نصرت و نومیدی‌های امید سود برده شده است و با وجود این نشان خود شاعر را بر پیشانی دارد. خویی در این شعرها به جای این که چون شمس از می جوهری الستی بسازد یا مانند نصرت آنرا به مثابه‌ی یک ارزشِ ضد ارزش به کار گیرد، برعکس کوشیده است تا از تاثیر مشخص و واقعی می و میخانه در زندگی معاصر سخن گوید.

ژانویه ۲۰۰۲

سعید یوسف

جدال با مدعیِ ثانی(۱)

پیرامون شعر اسماعیل خویی
و جدل‌گونه‌ای با برخی برداشت های نادرست در حوزه شعر

مدّعی ثانی شاید خود من باشم، منتها دست کم بیست سی سال جوان تر از این که هستم، یا شاید آمیزه‌ای باشد از همه مدّعیان خرد و کلانی که مستقیم یا غیر مستقیم می‌شناسم؛ به هررو، مدّعی ثانی بر من به هیأت جوانکی ظاهر می‌شود که آثار جوش غرور یا غرور جوانی را هم بر رخسار دارد و هم در گفتار و کردار. در خیابان گریبانم را می‌گیرد و می‌گوید:

ــ بیا، با تو حرف دارم.

به کافه ای می رویم؛ بی آن که از من بپرسد دو قهوه سفارش می‌دهد، و حمله را آغاز می‌کند:

ــ شنیده‌ام می‌خواهی بروی آمستردام.

ــ بله، به دعوت عدنان غریفی، که به‌قول خودش می‌خواهد یک "شبِ اسماعیلی" ترتیب بدهد.

ــ بهترست بگویی شب فرقه اسماعیلیّه.

خوشحال می‌شوم از این که می‌بینم طنز و شوخی هم سرش می‌شود. می‌خندم و می‌گویم:

ــ بعنوان یک شوخی، به قول خود اسماعیل، " گَبوله". امّا خودت هم می‌دانی که من اهل هیچ فرقه‌ای نیستم، اسماعیل خودش هم گمان نمی‌کنم باشد. حالا حرف حسابت چیست؟

می‌گوید:

ــ اصلاً این شب چه لزومی داشت برگزار شود؟ برای کی؟ مگر نشنیده‌ای شاملو درباره شعر خویی چه گفته است؟
دارد زرنگی می‌کند؛ می‌خواهد به پشتوانه نام شاملو حرفش را پیش ببرد. می‌گویم:

ــ چرا، شنیده‌ام؛ این که دیگر کهنه شده است. حرفهای تازه‌تر هم از دیگران شنیده‌ام. ولی مگر تو هم نشنیده‌ای که همین شاملوی عزیز و بزرگوار درباره فردوسی چه گفته است؟ آیا پس از حرفهای شاملو دیگر نباید در هیچ‌کجا مجلس بزرگداشتی برای فردوسی، خواه زنده باشد و خواه مرده، ترتیب داد؟
می گوید:

ــ مشکل همین است که درک شما از شعر پایین است. باید سختگیری و وسواس را از ناقدان غربی یاد گرفت. مثلاً ازرا پاوند در جایی درباره الیوت می‌گوید که او تنها شاعر امریکایی است که من می‌شناسم که خود را به حد کافی برای نوشتن آماده کرده است" و چقدر خوب است که آدم کسی را ببیند و مجبور نباشد که به او بگوید صورتت را بشور، پاهایت را خشک کن" (۲) و غیره. در حالی که خویی چرک زیر ناخنش را پاک نکرده و ریشش هم پرِ شپش است.
یک لحظه به فکر فرو می روم که به یاد بیاورم آیا در آخرین دیدارمان خویی ریش داشته است یا نه، و انگار همین فکر را هم به صورت پرسشی به صدای بلند می‌گویم. می‌گوید:

ــ خودت را به خریت نزن، منظورم این است که در شعرش اینطورست. کاری به قیافه‌اش ندارم.
می‌گویم:

ــ باشد. حالا که اینطورست و بحث به اینجا کشید، بیا این قهوه‌ای را که سفارش داده‌ای خودت بخور و فقط گوش کن تا من هم حرفهایم را بزنم. از پاوند درباره الیوت نقل کردی، بگذار من هم از الیوت درباره پاوند نقل کنم که وقتی دارد برگزیده اشعار پاوند را معرّفی می‌کند می‌گوید (نقل به معنی) که

این اشتباه است که انتظار داشته باشیم یک شاعر خوب همیشه به خلق یک سری شاهکار بپردازد و واقعیّت این است که، برعکس، شاید هر پنج یا ده سال، پس از انباشت تجربه و یافتن شکل بیان مناسب برای آن، اثر بزرگ جدیدی خلق شود، امّا در فاصله خلق این آثار شاعر همیشه به تمرین و تفنّن ادامه می‌دهد تا ارتباطش را با عوالم شعر و ابزارهای کارش حفظ کند. (۳) و بگویم که این حرف تازه یا منحصر به فردی هم نیست که لازم باشد حتماً از الیوت نقل شود. خود خویی هم هرگز مدّعی نبوده که هرچه می‌نویسد شاهکارست، و می‌خواهی از خودش نقل کنم که می‌گوید شعرهایم را "هیچگاه براستی "پایان" یافته نمی‌یابم. یعنی، در بازخواندنِ هرکدام‌شان، هیچ باری نیست که دلم نخواهد در اینجا یا آنجای کار دستی ببرم. (۴) اگر برخورد تو با شعر خویی هم از این گونه بود، هیچ ایرادی نداشت و تازه با خود او همنظر می‌شدی، یا می‌شد با تو بر سر این شعر و آن شعر به بحث نشست، امّا عیب کار در جای دیگری است. تو عدوی خویی نیستی، می‌خواهی انکار او باشی، (۵) و در واقع انکار گونه‌ای یا گونه‌هایی از شعر.

مدّعی ثانی را در حال نوشیدن قهوه ثانی رها می‌کنم که با شما سخن بگویم.
لبّ کلام و فشرده نظر منکران و معاندان خویی چیست؟
اگر از دشنامها و هتّاکیها بگذریم، از مجموع حرفهایی که در انتقاد از شعر خویی گفته می‌شود دو نکته اصلی را می‌توانیم بیرون بکشیم که هر یک را گروهی عمده می‌کنند:

یک ـ اینها شعر نیست، فلسفه است، حرفهای فلسفی است، فلسفه بافی است.

دو ـ اینها شعر نیست، زبان آوری است، زبان بازی و لفّاظی است، نمایش قدرتِ زبانی است.

در همینجا بگویم که با بخش عمده‌ای از حرفهای این هردو گروه نه تنها من موافقم، بلکه اطمینان دارم خود خویی هم موافق است، از جمله با این که خویی در بیشتر شعرهایش سخنی فلسفی دارد و نیز تسلّط خود را بر زبان به

نمایش می‌گذارد. امّا، چنان که دیدیم، نتیجه‌ای که هردو گروه می‌گیرند این است که: پس، اینها شعر نیست.

پیش از آن که به چند و چون و میزان درستی یا نادرستی مقدّمات استدلال آنها بپردازم، به همین نتیجه‌گیری اشاره کنم، که قائل به مرزهای معیّنی میان "شعر" و "ناشعر" بر اساس تعریفهای معیّنی است. ولی آیا کدام تعریف از شعر مورد توافقِ (دست کم) بزرگانِ شعر یا نقدِ شعر، خواه در جهان و خواه در ایران، بوده است که بر اساس آن بخواهد مرزی ترسیم شود؟

حتماً دیده‌اید جزواتی را که به نام درباره هنر و ادبیّات یا هنر و ادبیّات امروز منتشر شده‌اند و در آنها ناصر حریری با گروهی از رجال ادب ما گفت و شنود داشته است. در همه این مصاحبه‌ها، نخستین پرسش حریری این بوده است که "شعر چیست و از آن چه تعریفی دارید؟"، و این رجال ادب هم همگی، علیرغم کوششهای بعدی‌شان برای به دست دادن تعریفی (به نقل از دیگران یا از روی برداشتهای خود)، در آغاز سخن گفته‌اند که شعر تعریف ندارد. چند نمونه نقل می‌کنم:

شاملو می گوید: "با کمال شرمندگی باید عرض کنم که من درست برای همین یک سؤال بسیار آشنا جوابی ندارم و تا آنجا که می دانم دیگران هم جوابی به این سؤال نداده‌اند. هنوز هیچکس نگفته است که شعر چیست." (۶)

اخوان می گوید: "من از شعر هیچ تعریف خاصی ندارم." (۷)

براهنی می گوید: "شعر تعریف ناپذیرترین چیزی است که وجود دارد." (۸)

سپانلو می گوید: "تعاریف بسیاری از شعر داده‌اند.... هیچیک از اینها تعریف کاملی نیست. یعنی جامع و مانع به نظر نمی‌رسد. من تعریف خاصی از شعر ندارم. تنها مفهومی از شعر را در ذهن دارم.... در زبان فارسی، شعر برای خودش یک حجّت است بی آنکه در هیچ تعریف خاصی جای بگیرد." (۹)

نصرت رحمانی می گوید: "از شعر تعاریف گوناگونی ... شده است امّا هیچ‌کدام آنها جامع و کامل نیست.... هنوز تعریف شاخصی روی یک خطّ علمی از شعر نداریم، شعر فرّار است، قابل مهار نیست." (۱۰)

حمید مصدّق می گوید: "می شود گفت که به اندازه همه انسانها از شعر تعریف وجود دارد؛ یعنی هر انسان تعریف خاص خود را از شعر دارد.... من می‌توانم تعریفی را که از شعر دارم به شما ارائه دهم، ولی به هیچ روی مطمئن نیستم که اگر در سال آینده باز با هم نشستی داشته باشیم من همین تعریف را که دارم، داشته باشم." (۱۱)

جالب است که شهریار، شاعر شعر سنّتی، هم می‌گوید: "شعر قابل درک هست امّا قابل تعریف نیست. شعر را می‌شود حس کرد، امّا نمی‌شود تعریف کرد. شعر در محدوده‌ای قرار نمی‌گیرد." (۱۲)

و برای انبساط خاطرتان بگویم که ظاهراً اسلام عزیز هم راه حلّی ارائه نداده و آقای موسوی گرمارودی هم می‌گوید: "شعر، تعریف نمی‌پذیرد." (۱۳)

البتّه خانم سیمین بهبهانی را هم داریم که تعریف خود خویی را بعنوان تعریف شعر نقل می‌کند، (۱۴) و گمان نمی‌کنم کسی از منکران شعر خویی بخواهد با استناد به تعریف خود او، شعرش را "ناشعر" و خارج از دائره شمول آن تعریف بداند.

گمان هم نکنیم که این تنها مشکل شعر فارسی است که تعریف ندارد. در غرب هم می‌بینید که فلان ناقد شعر می‌گوید: شکار شیر با فرض وجود شیر شروع می‌شود و تصوّری از قیافه‌اش، امّا در شکار شعر تازه می‌خواهیم بفهمیم چیست و چه شکلی است! (۱۵)

من در اینجا ترجیح می دهم، با اجازه دوست بزرگوار و استادم، اسماعیل خویی، که بیست و چند سال پیش از این تعریف خود را از شعر به خوبی بیان کرده و آن را در سطح وسیعی نیز جا انداخته است، به حلقه بی تعریفان بازگردم و بازگشتی بکنم به سخنی که کالریج قریب به دویست سال پیش گفته است، (۱۶) و با قدری توسعه آن بگویم که: وقتی کسی چنین خوش دارد که چیزی را که نوشته است شعر بنامد، ما هم باید فرض را بر این بگذاریم که شعر است و بر این اساس به ارزیابی آن بپردازیم و در نهایت بگوییم که شعر خوبی است یا ضعیف است و نقاط ضعف و قوّت آن کدامها هستند.

به گمان من، ما در زمانه‌ای بسیار تناقض‌آمیز زندگی می‌کنیم. از سویی، با بالا رفتن دانش و آگاهی، شناخت ما از پدیده‌ها و مقولات بیشتر و تعاریف ما دقیقتر می‌شود و، پس، باید بهتر بتوانیم امور را از یکدیگر تفکیک کنیم و بازشناسیم. امّا از سوی دیگر می‌بینیم که، بر عکس، ما در همه جا شاهد فروریختن مرزهاییم، بویژه در هنر، و کار تعریف هرچه دشوارتر می‌شود. حال ما شاهد تداخل مقولات در یکدیگر و گسترش مرزهاییم. روزگاری تئاتر برای خود تعریف مشخّصی داشت بر اساس آن سه وحدت معروف، و هرچه را که در آن چارچوب نمی‌گنجید می‌شد گفت تئاتر نیست؛ در حال حاضر ولی شما ممکن است به تئاتر بروید و پرده بالا برود و تنها نوری بر گوشه‌ای از صحنه بتابد و صدایی شنیده شود و پرده دوباره پایین بیاید، و شما نمی‌توانید بگویید که این تئاتر نبود، ولی می‌توانید بگویید که بد بود یا حرفی و پیامی نداشت و غیره. یا نقّاشی را در نظر بگیرید. آیا تابلوهای مدرن را، که گاه تنها یک خط یا لکّه رنگ است، چند صد سال قبل می‌شد بعنوان تابلو نقّاشی معرّفی کرد؟ ولی شما امروزه می‌پذیرید که این هم گرایشی در نقّاشی است و درباره‌اش بحث می‌کنید و در نهایت می‌گویید که شما این شیوه را نمی‌پسندید.

پس چرا در مورد شعر برخی از ما مقاومت می‌کنیم و می‌خواهیم مرزهایش را از آنچه هم که بوده تنگتر کنیم؟ از زمان ارسطو سه گونه شعر ــ روایی، نمایشی و غنایی (یا اپیک، دراماتیک و لیریک)ــ به رسمیّت شناخته می‌شده‌اند و همزیستی مسالمت‌آمیز داشته‌اند. هر یک از اینها هم به تدریج گونه‌ها و زیرگونه‌های تازه‌ای یافته‌اند، با هم ترکیب شده‌اند و زاد و ولد کرده‌اند، و من ندیده‌ام که در میان ناقدان غربی بحثی به این شکل و در این سطح درگیر شود که کدام یک از اینها شعر است و کدام نیست. حتّی وقتی درایدن خودش در شعر نامیدن برخی از رسالات منظومش تردید می‌کند و ماتیو آرنولد هم بعداً آنها را جزو "کلاسیکهای نثر" می‌شمارد، گرایش نقد امروز این است که آنها را هم شعر بنامد و با معیارهای شعر بررسی کند. (۱۷) این را هم در موضع سران ساختگرایان می‌بینید و هم مثلاً در یک کتاب راهنمای شعر برای نوآموزان کار شاعری، که می‌گوید تمایزهای میان شعر و

نثر جزیی و کمّی است. (۱۸) در حالی‌که در شعر فارسی هستند دوستانی که از تفاوتهای کیفی و "ماهوی" سخن می‌گویند، آن هم نه بین شعر و نثر، و نه حتّی میان شعر غنایی و دو گونه دیگر شعر، بلکه میان گرایشهای مختلف موجود در میانه شعر غنایی، و تنها گرایش معیّنی در این میان "شعر" شناخته می‌شود و دیگر گرایشها محکوم به نفی بلدند و از مملکت شعر تبعید می‌شوند.

من، بویژه از آنجا که از این بحث "شعر ناب" بویی نژادپرستانه از نوع "نژاد پاک آریایی" به مشامم می‌خورد (و جالب است که هر دو هم اساسشان تنها بر ادّعا و توهّمی است و فاقد مصداق عینی‌اند)، می‌خواهم با اجازه شما و خویی عزیز این مرزها را بردارم. ما داریم در اواخر قرن بیستم زندگی می‌کنیم و در جهان امروز، در شعر فرنگی، تقلید صدای قورباغه و سگ و شغال را هم می‌توان شعر نامید و بی واهمه چاپ کرد. پس بگذارید مملکت شعر ما هم نه مرزی داشته باشد و نه مرزداری عبوس، نه ویزایی بخواهد و نه کسی را "دیپورت" کند و به جرم داشتن رنگ و بوی متفاوت به کشورهای دیگر پس بفرستد، حتّی اگر مهاجران به این کشور، علیرغم توصیه ما و جناب پاوند، دست و صورتشان را هم نشویند و با موی ژولیده و هیپی‌وار در ملأ عام ظاهر شوند. به قول فرنگیها، "مسئله خودشان است". آنها هم لابد متقابلاً انتظار ندارند که کسی در برابرشان به احترام از جا برخیزد و تعظیم کند.

سخن کوتاه: امروزه اگر مرزی بخواهد ترسیم شود، میان "هنر" و "غیر هنر" است (که آن هم کار راحتی نخواهد بود)، امّا دعوا بر سر این که فلان اثرهنری به کدام گونه ویژه تعلّق دارد کار بی‌حاصلی است، و ابلهانه خواهد بود اگر این را بخواهیم در تعیین میزان "ارزش" آثار هنری دخالت دهیم. من دیگر نمی‌توانم از کسی بپذیرم که بخاطر ویژگی معیّنی که در یک شعر هست، اصولاً شعر بودن آن را زیر سؤال ببرد؛ هرچند می‌تواند بگوید که آن ویژگی را نمی‌پسندد.

و امّا برگردم به آن دو گروه، که یکی‌شان از فلسفی بودن شعر خویی رم می‌کند و دیگری از نمایش قدرت زبانی‌اش.

گروه اوّل، از آنجا که به نظر می‌رسد خود توجّه کافی به فُرم دارند، باید خوب بدانند که ما دیگر در شعر امروز، برخلاف شعر سنّتی، نه کلمات شعری و غیرشعری داریم و نه مضامین شعری و غیرشعری. هر واژه و هر مضمونی در شعر امروز راه دارد؛ تنها باید به شکل درست به کار گرفته شود.

"فلسفی بودن"، اگر هم به این نتیجه برسیم که شعر خوبی فلسفی است، هیچ عیبی برای هیچ شعری محسوب نمی‌شود، همچنان که سیاسی بودن، اخلاقی بودن، حتّی مذهبی بودن، و در نهایت عاشقانه بودن. باید فارغ از محتوی، با شعرهای مشخّص برخورد مشخّص کرد و گفت چرا موفّق نشده‌اند (اگر نشده‌اند) پیام یا احساس شاعر را به شکل مؤثّرتری منتقل کنند. ما می‌بینیم که در یک سوی جهان، در امریکا، رِنِه وِلِک (René Wellek)، ساختگرای معروف، در مقام جمعبندی سمینار تاریخی و پر اهمیت "سبک در زبان" می‌گوید این اشتباه است که یک شعر آموزشی (didactic) را یا رمانی را که با هدفی معیّن نوشته شده است لزوماً آثار هنری بدی بدانیم، (۱۹) و در سوی دیگر، در شوروی استالین‌زده، دیگری می‌گوید: "ما با افتخار می‌گوییم شعرمان در خدمت مردم است، از این که آژیتاتورهای خوبی باشیم باکی نداریم و تنها بیم آن داریم که آژیتاتورهای ملال‌آوری باشیم." (۲۰)

نمی دانم ما در کجای جهان ایستاده‌ایم، ولی باید بپذیریم که در نقدِ هنری آثار، محتوی هیچ نقشی ندارد. نقد هنری تنها با شکل سازماندهی محتوی، یعنی با فُرم، است که کار دارد و لاغیر. این که بگوییم شعری فلسفی است (یا سیاسی است و غیره)، نقد ادبی نیست، این را باید یک فیلسوف یا جامعه شناس و غیره بگوید. در نقد ادبی باید دید که آن اندیشه فلسفی چگونه سازماندهی شده و چقدر خوب یا بد بیان شعری پیدا کرده است، و این کاری است که منکران شعر خویی تا کنون نکرده‌اند و درواقع تنها علیه شعرش شعار داده‌اند.

و امّا گروه دوّم، که با زبان شعر خویی مسئله دارند.

این کاملاً درست است که در شعر خویی، زبان شعر برجستگی ویژه‌ای پیدا می‌کند. خویی، خود، در تعریف شعر می‌گوید: "شعر همانا گره‌خوردگی‌ی

عاطفیِ اندیشه و خیال است در زبانی فشرده و آهنگین." (۲۱) ولی اگر من بخواهم برای شعر خود خویی، بر اساس برجسته‌ترین عناصر موجود در آن، تعریفی به دست بدهم، خواهم گفت: شعر خویی "گره خوردگی فلسفی زبان و عاطفه" است، چرا که خویی فیلسوفی است که به شعر، و، پس، به زبان، عشق می‌ورزد، و شعر او حاصل عشق‌ورزی یک فیلسوف به شعر، یعنی به زبان، است. ما در شعر او شاهد این عشق‌ورزی و مغازله‌ایم، با همه تنشها و تپشهایش. و آنگاه که خویی موفّق شده است "در دل دوست به هر حیله رهی" کند، پاداش خود را نیز گرفته است: شماری شعر، که از بهترینهای شعر امروز مایند.

امّا طبیعی است که تماشای صحنه‌های این مغازله همیشه و در هر بار و در هر شعر برای ما به یک اندازه چشمنواز و گوشنواز، اندیشه نواز و دلنواز، نباشد، گاه تکراری و ملال‌آور به نظر آید و گاه جلف و سبک بنماید و غیره. حق هم همین است؛ و در چنین مواردی است که ممکن است برخی احساس کنند تنها با نمایش قدرت زبانی، با زبان‌آوری و زبان‌بازی، روبرویند. چنین شعرهایی، اگر یافت شوند، به اعتقاد من برخورد صحیح این است که بگوییم شعرهایی هستند ناموفّق یا ضعیف یا "مسئله‌دار"، که نتوانسته‌اند فُرم بیان یا سازماندهی مناسب خود را پیدا کنند، و مشکل زبان هم می‌تواند تنها یکی از مسائلی باشد که در این عدم توفیق نقشی داشته‌اند، شاید نه بیشتر از نوع نگاه شاعرانه، یا...

در شعر خویی در واقع مسئله این نیست که آیا در شعرهای کمتر موفّق او شاهد قدرت‌نمایی زبانی هستیم یا نه، بلکه مسئله این است که آیا در شعرهای موفّق او دیگر اثری از این قدرت‌نمایی زبانی نمی‌بینیم؟ و اگر منصف باشیم، خواهیم دید که پاسخ مثبت است، یعنی می‌بینیم! در شماری از شعرهای موفّق او نیز همین مغازله با زبان، کشتی گرفتن با زبان، زبان‌بازی و زبان‌آوری را می‌بینیم و، از قضا، در آن شعرها اینها همه نشانه قدرت او و مؤثّر در توفیق شعرند.

براهنی در مقاله‌ای به نام "ساختارزدایی زبان و شعر اخوان" (۲۲) می‌گوید که "در ادبیّات امروز ما دو نوع زبان داریم: زبان تطبیق و زبان تحقیق." زبان تطبیق در تناسب با ادبیّت اثر است، ولی زبان تحقیق زبانی است که شاعر از راه تحقیق به آن می‌رسد و در اینجا دیگر شمای شاعر "به خاطر خود زبان می‌نویسید"، "به مطلق زبان می‌اندیشید" و "زبان می‌نویسید نه ادبیّات." تا اینجا اینها همه معقول و درست به نظر می‌رسد، چرا که هنوز با مثال مشخّصی روبرو نیستیم و بحثی مجرّد است.

بعد براهنی می‌خواهد مثالهایی از زبان تحقیق و زبان تطبیق در شعر اخوان به دست دهد. بعنوان نمونه زبان تحقیق، تکّه‌ای از شعر "آخر شاهنامه" را نقل می‌کند، از آن سطرِ "بر به کشتیهای خشم بادبان از خون" تا حدود ده سطر بعدش را. حقیقتش را بخواهید، خود من هم هیچوقت برای شعر "آخر شاهنامه"ی اخوان آن مقام و جایگاهی را که دیگران قائل بوده‌اند در نظر نداشته‌ام و همیشه آن را دو سه پلّه پایینتر از شعرهایی مثل "آنگاه پس از تندر" و "پیوندها و باغ" نشانده‌ام، امّا هرگز هم به این فکر نبوده‌ام که در این تفاوت، نوع زبانی که اخوان انتخاب کرده است نقشی دارد. یعنی نقشی که برجسته‌تر از نقش دیگر اجزاء سازنده شعر باشد. هنوز هم گمان نمی‌کنم چنین باشد. ولی به هر حال براهنی آدم را وادار به تامّلی مجدّد می‌کند و این خوب است.

امّا چه نمونه‌ای برای "زبان تطبیق" می‌آورد؟ پس از نفی این زبان تحقیق، که تنها زبانِ "ناظمی بسیار قوی" است، می‌گوید: "ولی در نظر داشته باشیم که وقتی شاعری مرد، ما با محک زمان با او روبرو می‌شویم، و شعرهای خوب او را بررسی می‌کنیم و نگاه می‌داریم. حالا توجّه کنید به قطعه‌ای از شعری دیگر." با این توضیح انتظار داریم که حالا براهنی از چگونه شعری قطعه‌ای نقل کند؟ لابد از یکی از شعرهای خوب اخوان، شعری که در مجموع خوب است و در کلیّتش، و نه تنها در قطعه‌ای که نقل خواهد شد. براهنی بند اوّل شعر "پیوندها و باغ" را نقل می‌کند:

اندکی خاموش ماند، آنگاه / بار دیگر سیب سرخی را که در کف داشت / به هوا انداخت / سیب چندی گشت و باز آمد. / سیب را بویید. / / گفت: / ــ "گپ زدن ازآبیاریها و از پیوندها کافی‌ست. / خوب، / تو چه می گویی؟" / / ــ "آه / چه بگویم؟ هیچ."/

تا اینجا را نقل می‌کند و بعد می‌گوید: "به استثنای یک کلمه، یعنی "چندی" که حال و هوای قدیمی دارد، ولی الحق خوب سر جایش نشسته و با کلمات دیگر انس گرفته است، زبان از عناصر معاصر ساخته شده است."

در اینجا متوجّه چند نکته می‌شویم. اوّل آنکه براهنی وقتی می‌گوید "زبان از عناصر معاصر ساخته شده است"، انگار تنها به واژگان، یعنی به ظاهر و سطح زبان، توجّه دارد، نه به نحوه کاربرد و بویژه ارتباط واژگان با دیگر اجزاء و عناصر مثلاً وزن. در همین سطرهای نقل شده، در سه مورد واژه‌های "به"، "تو" و "چه" به ضرورت وزن "اشباع" شده‌اند، یعنی با تکیه و امتداد ویژه‌ای باید تلفّظ شوند: "به هوا انداخت"، "تو چه می‌گویی؟" و "چه بگویم؟ هیچ." اهل فن می‌دانند که اهمیّت این سه مورد "اشباع" در دادن "حال و هوای قدیمی" به زبان شعر بارها و بارها بیشتر از کاربرد واژه‌ای است مانند "چندی".

امّا این نکته نیز، نسبت به اصل قضیّه، کم اهمیّت است و می‌توان از آن گذشت. نکته مهمتر آن است که براهنی گویا از خاطر برده است (۲۳) که بندهای پایانی همین شعر چگونه زبانی دارد. عجبا که این درست همان شعری است که اخوان در پایانش با زبانی چنین "غیر معاصر" ــ به همان مفهوم فراتر از "واژگانِ" صرف و بیشتر به لحاظ ساختارِ زبان ـــ می‌خروشد که:

به عزای عاجلت ای بی‌نجابت باغ، / بعد از آنکه رفته باشی جاودان بر باد، / هرچه هرجا ابرخشم از اشک نفرت باد آبستن / همچو ابر حسرت خاموشبار من. / / ای درختان عقیم ریشه‌تان درخاکهای هرزگی مستور، / یک جوانه‌ی ارجمند از هیچ‌جاتان رست نتواند. /

ای گروهی برگ چرکین‌تار چرکین‌پود، / یادگار خشکسالیهای گردآلود، / هیچ بارانی شما را شست نتواند./

در اینجا چندین و چند سؤال مطرح می‌شود:
یک ـ آیا زبان این بخش شعر با بخش اوّل که براهنی نقل کرده تفاوت دارد یا نه؟ (با توجّه به "اشباع"هایی که به آنها اشاره شد، از دیدگاه ما می‌تواند زیاد هم متفاوت نباشد و ادامه همان زبان، با جزیی تفاوتی، تلقّی شود؛ ولی آیا براهنی هم چنین می‌اندیشد؟!)
دو ـ اگر زبان این بخش از نوع "زبان تحقیق" باشد، پس، علی‌القاعده، این شعر نباید در کلیّت خود از شعرهای بی‌نقص و خوب اخوان باشد. آیا براهنی هیچ شعر خوب و بی‌نقصی از اخوان سراغ نداشته؟ (که این خلاف حرف خودش خواهد بود.) یا به دلیل خاصی ناچار شده مناسبترین نمونه "زبان تطبیقِ" اخوان را از شعری انتخاب کند که در کلیّتش شعر خوبی نیست؟
سه ـ آیا زبان این بخش می‌تواند قدیمی باشد و در عین حال "زبان تطبیق" هم باشد، یعنی "در تناسب با ادبیّت اثر" باشد، درحالی که در بخش دیگری از این شعر "زبان معاصر" است که "در تناسب با ادبیّتِ" آن است؟ آیا بخشهای گوناگون این شعر به زبانهای گوناگون نیاز دارند؟
چهار ـ آیا می‌توان کلاً نتیجه گرفت که قدیمی یا غیر معاصر بودن زبان در تناقض با "ادبیّت" اثر نیست و شاعر می‌تواند برای فاصله‌گذاری یا گذاشتن تاثیرهای ویژه از زبان غیر معاصر هم استفاده کند؟
و پرسشهایی از این دست.
داستان آن ندیم سلطان محمود را شنیده‌اید که بسته به حال سلطان گاه در مدح بادنجان سخن می‌گفت و گاه در ذم آن و سرانجام گفت: "من ندیم توأم نه ندیم بادنجان." واقعیّت این است که، نه تنها براهنی بلکه من و شما نیز و همه خوانندگان و ناقدان شعر، ندیمِ پسندِ دلِ خویشیم: اگر از شعری در کلیتش خوشمان بیاید، می‌توانیم در همه اجزای آن چه بسا زیباییها کشف کنیم، و اگر خوشمان نیاید، می‌توانیم برعکس در هر جزء آن عیب و ایرادی

بیابیم، بویژه در همان جزیی که از همه برجسته‌تر و چشمگیرترست، و این جزء برجسته در شعر خویی، نه همیشه امّا در بیشتر شعرها، زبان است.
شاید در تکمیل یا توضیح تعریف خویی از شعر بتوان گفت که همه عناصر و اجزایی که او در تعریف خود گنجانده است همیشه و در هر شعر به یک اندازه حاضر نیستند، برخی گاه غائبند و گاه بسیار کمرنگ، در حالی‌که برخی دیگر برجسته می‌شوند و به‌قول رومن یاکوبسون به "عنصر غالب" (dominant) در شعر تبدیل می‌شوند و نقش تعیین‌کننده پیدا می‌کنند؛ (۲۴) اثر ادبی حاصل جدال پیچیده بین عناصر گوناگون سازنده آن است که سرانجام یکی غالب می‌شود، (۲۵) و این هیچ ایرادی هم ندارد.
پرسش: آیا فرقی می‌کند که کدام عنصر از عناصر سازنده شعر عنصر غالب شود؟ و آیا اگر این عنصر غالب زبان باشد اشکالی دارد؟ نه، هیچ فرقی نمی‌کند، و هیچ اشکالی هم نخواهد داشت اگر زبان نقش غالب را داشته باشد. ریچاردز می‌گوید: "ویژگی اصلی شاعران (تأکید از من) تسلّط شگفتشان بر واژه‌هاست: نه دائره لغت، بلکه شیوه به‌کار بردنِ واژه‌ها"؛ (۲۶) و در جای دیگر می‌گوید: "کلمات شعر را می‌سازند نه شاعر." (۲۷)
پرسش دیگر: با توجّه به این که گفته شده است، و گویا به درستی نیز، که "هنر در پنهان کردن هنر است" (هوراس؟)، (۲۸) آیا این عنصر غالب نیز باید غلبه‌ای پنهان و درونی داشته باشد یا غلبه‌ای آشکار به نحوی که در نظر اوّل به چشم بیاید و خودنمایی کند؟
پنهان کردن هنر به این معناست که هنرمند نباید دستش را رو کند، نباید تصنّع در کارش راه یابد یا این تصنّع به نمایش گذاشته شود. آن بندِ "آخر شاهنامه" که براهنی بعنوان نمونه "زبان تحقیق" نقل می‌کند بی‌تردید بسیار کمتر از یک غزل حافظ "صنعت"، حتّی "صنعتِ زبانی"، دارد، ولی این صنعت یا هنر در غزل حافظ پنهان شده است و در نمونه‌های خوبش اصلاً به چشم نمی‌آید، گویی همه آن مراعات نظیرها و هماهنگیهای صوتی و معنوی و غیره، بدون اندک تلاشی از سوی حافظ، خود به شعر راه یافته‌اند. در غزل حافظ هم قدرت زبانی می‌بینیم، منتها از نوع خود حافظ؛ زبان آوری و

هنرنمایی زبانی می‌بینیم، امّا حاصل این قدرت و هنرنمایی را می‌بینیم و نه تلاشهای شاعر در مراحل ماقبل خلق شعر را. نوزاد را می‌بینیم و نه چهره دردآلود زائو را در حال زایمان. این کاملاً به نیاز شاعر بستگی دارد که در هر شعر مشخّص کدام وجه را تا چه حدّ برجسته کند؛ ممکن است او بخواهد تعمّداً عنصری را مثل زبان یا وزن و غیره برجسته کند به حدّی که حتّی توی ذوق بزند، و در عین حال حاصل کارش در مجموع موفّق باشد و تاثیر مورد نظر سراینده را بگذارد.

در شعر خویی کار چگونه است؟ پرداختن به آن و نشان دادن نمونه‌ها کار تحقیق دیگری است، امّا، کوتاه بگویم: در شعر او ما با هر دو شکل روبروییم، یعنی در میان سروده‌های خویی گاه ما برخی شعرها هم می‌بینیم که شعر در حال زایمان‌اند، و ما نه با یک "سروده" بلکه با "خویی در حالِ سرودن" روبروییم، و این حالت اخیر را هم در مواردی آگاهانه و خوب و موفّق به کار گرفته است (همچون شگردی)، و در مواردی به گونه‌ای که شاید تنها نتیجه پرداخت ناکافی کار باشد.

مدّعی ثانی، مدّتهاست که مرا در کافه تنها گذاشته و رفته است؛ امّا دلم می‌خواهد از قول من به او بگویید:

درست است، شعر خویی فلسفی است و گاه فلسفه‌بافی، زبان شعر او چشمگیر است و گاه حتّی "زهرِ چشمْ گیر"، یعنی شگفت‌آور و اعجاب‌انگیز، امّا آنچه مهمّ است این است که خویی شعرهایی دارد که مرا گرم می‌کنند، سرد می‌کنند، به شگفت می‌آورند، تکان می‌دهند، می‌خندانند، مضطرب می‌کنند، به خشم می‌آورند. در یک کلام: بر من تأثیر می‌گذارند. امّا باور کن بیش از ۹۹ درصد شعرهایی که در مجلاّت و کتابها می‌خوانم، حتّی از بسیاری از نامداران، حتّی شعرهایی که دست و رویشان را هم شسته‌اند و کراوات بسته‌اند و اودکلن زده‌اند، از کنارشان بی‌تأثیر می‌گذرم. چه فایده دارد شعری که همه چیزش درست و سنجیده و حساب شده باشد، هیچ چیز زیاد و کم نداشته باشد، نه دو و سه بلکه پنجاه بُعد داشته باشد و نه هفت گونه بلکه هفتاد گونه

ابهام، امّا آن را بخوانی و پس از غوری در آن تنها بگویی: "بسیار استادانه سروده شده است"، و دیگر هیچ؟
هر شعر خوبی استادانه سروده شده است، در این حرفی نیست. امّا استادانه سرودن، شرط لازم سرودن شعر خوب است، نه شرطی کافی برای آن. قابلیّتی را نشان می‌دهد، نه فعلیّتی را.
به مدّعی ثانی از قول من بگویید: دکتر مهدی حمیدی شیرازی، که من و تو، هر دو، همیشه بعنوان جُک و مضحکه از او یاد کرده‌ایم، در حدود بیست سی سال پیش مرثیه‌ای گفته بود، گویا برای فروزانفر یا کسی چون او، و بیتی از آن را هنوز در خاطر دارم:

بال مرغ آن‌کجا پرد، آنجاست / تو به هرجا روی، خرد آنجاست

بگویید: خویی نیز شاعری است که به هرجا رود، شعر آنجاست.

کتاب از فراز و فرود جان و جهان را باز می‌کنم و می‌خوانم:

دن کیشوت گفت: / وارهاندیم از سیاهچالهای کهن / در زمینِ پیش از تاریخ / ذات نوشونده خود را؛ / چاله‌های سیاه راه فضا در فرازمان نیز ما را / دیری / اسیر خود نتوانند داشت. / پا که از خاک کنده شد / بر سر هرچه‌های آنسوی افلاک نیز / می‌توانش گذاشت. /

به نظر می‌رسد که نمایش قدرت زبانی هنوز آغاز نشده است. و در عین حال در همین‌جا نگاه کنید به قافیه "داشت" و "گذاشت" که چه فروتنانه (از نظر آوایی) خود را پنهان کرده است، و به چه بسا قوافی و هماهنگیهای درونی: "خاک" و "افلاک"، "دیر" و "اسیر"، "سیاه" و "راه"، "چاله‌های" و "هرچه‌های"، و چه بسا هماهنگیهای لفظی دیگر، و مهمتر از همه وارونه کردن و تبدیل "سیاهچالها" به "چاله‌های سیاه"، متناسب با گذشته و آینده، و بویژه ازآن‌رو مهم که این تبدیل، با تغییر آهنگ شعر، تأثیر غریبی در القای معنی و در فضاسازی صوتی دارد: "سیاهچالها" سنگین و کشیده است،

"چاله‌های سیاه" سبک و چالاک. وقتی می‌گوید: "وارهاندیم از سیاهچالهای کهن در زمینِ پیش از تاریخ..."، من هم گودی و عمق آن سیاهچالها را می‌بینم و هم گامهای سنگین و حرکت آرام و بطیی دینوسورها و همه موجودات و حیات ماقبل تاریخ را حسّ می‌کنم؛ امّا در سطر بعد که می‌گوید: "چاله‌های سیاهِ راهِ فضا در فرازمان نیز ما را..."، چابکی و شتاب و شنگی جامعه مدرن را، صفیر پرواز هواپیماها و سفینه‌ها را می‌بینم و می‌شنوم.
و چه شروع زیبایی برای ورود به تاریخ. دهها بار این شعر را خوانده‌ام و باز هم می‌خوانم. چرایش را او خود گفته است:

شادی گام دیگر است هدف؛ / هدف آرامشِ رسیدن نیست.

پس برویم، اسماعیل جان، و درود بر تو!
و چه اوج و حضیضهایی، چه فاصله‌گذاریهایی، چه گریزهایی، چه شنگیها و چه تلخیهایی!
برویم، نه برای آنکه در پایان بگویم "عجب استادانه سروده‌ای" (که اصلاً هم استادانه به آن معنای اتوکشیده و اودکلن‌زده‌اش نیست و به سنجه‌های دیگری برای سنجش استادیش نیاز است)، بلکه برای آنکه حظّ کنم، برای آنکه سرشار شوم، برای آنکه احساس غرور کنم، برای آنکه خندخندان بر خشک کشتی برانم.

۶ / ۱/ ۱۹۹۴ ـ فرانکفورت

یادداشتها

۱. متن یک سخنرانی است که در برنامه شعرخوانی اسماعیل خویی ("شب فرهنگی فاخته") در آمستردام (۱۸ر۱۹۹۴) ایراد شد. در عنوان سخنرانی اشاره‌ای است به کتاب خود خویی، *جدال با مدّعی*.

۲. به نقل از نقدی که John Frederick Nims در *Saturday Review* بر الیوت نوشته است (۱۹ اکتبر ۱۹۶۳، ص ۷ـ۲۵) به نام "Gretness in Moderation" یا "بزرگی در اعتدال" (البتّه "اعتدال" به همان معنای اصلیش که "متوسّط بودن" را نیز می‌رساند)؛ نگاه کنید به: Michael Grant (ed.),

T.S. Eliot. The Critical Heritage, vol. II (London: Routledge & Kegan Paul, 1982), p. 738.

۳. از مقاله Donald Davie به نام "Mr. Eliot" در *New Statesman* (11 اکتبر ۱۹۶۳، ص ۴۹۷ ــ ۴۹۶)، به نقل از: همان، ص ۷۳۱.

۴. اسماعیل خویی: *گزاره هزاره* (آلمان: انتشارات گستره، اکتبر ۱۹۹۱)، نامه‌های پیوست چاپ دوّم، ص ۸۴.

۵. اشاره به شعری از شاملو ("نمی‌توانم زیبا نباشم...") که چنین پایان می‌یابد: "عدوی تو نیستم من / انکار توأم".

۶. ناصر حریری: *هنر و ادبیّات امروز. گفت و شنودی با احمد شاملو، دکتر رضا براهنی* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۵)، ص ۱۲.

۷. ناصر حریری: *درباره هنر و ادبیّات. گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث، علی موسوی گرمارودی* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۸)، ص ۲۳.

۸. ناصر حریری: *هنر و ادبیّات امروز. گفت و شنودی با احمد شاملو...*، ص ۷۵.

۹. ناصر حریری: *درباره هنر و ادبیّات. گفت و شنودی با محمد علی سپانلو، نصرت رحمانی، محمد حسین شهریار* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۹)، ص ۲۳.

۱۰. همان، ص ۹۱.

۱۱. ناصر حریری: *درباره هنر و ادبیّات. گفت و شنودی با سیمین بهبهانی، حمید مصدّق* (بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۸)، ص ۱۲۹.

۱۲. ناصر حریری: *درباره هنر و ادبیّات. گفت و شنودی با محمد علی سپانلو...*، ص۱۲۵.

۱۳. ناصر حریری: *درباره هنر و ادبیّات. گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث...*، ص ۸۷.

۱۴. ناصر حریری: *درباره هنر و ادبیّات. گفت و شنودی با سیمین بهبهانی...*، ص ۲۰.

15. Archibald Macleish, *Poetry and Experience* (Middlesex: Penguin Books, 1965), p. 13.

16. Thomas McFarland, :"Poetry and the Poem: The Structure of Poetic Content," in: Frank Brady (ed.), *Literary Theory and Structure--Essays in Honour of William K. Wimsatt* (New Haven: Yale University Press, 1973), p. 88.

۱۷. همان.

۱۸. اصل عبارت و منبع آن: "All distinctions between poetry and prose involve matters of degree." See: Judson Jerome, *The Poet's Handbook* (Cincinnati: Writer's Digest Books, 1987), p. 85

19. Thomas A. Sebeok (ed), *Style in Language* (Cambridge: The MIT Press, 1968), p. 514.

۲۰. این را Alexei Metchenko در مقاله‌ای به نام "شعر مایاکفسکی" گفته است؛ به نقل از: *Vladimir Mayakovsky: Innovator* (Moscow: . Progress Publishers 1976), p205

۲۱. اسماعیل خویی، *از شعر گفتن* (مرکز نشر سپهر، ۱۳۵۲)، ص ۹۱.

۲۲. چاپ شده در *آدینه*، شماره ۷۶، دی ماه ۱۳۷۱. همه آنچه که در پی این اشاره از براهنی نقل شده از صفحات ۵۹ و ۶۰ همین مجلّه است. در ضمن، اگرچه در این نوشته براهنی تعابیر تازه‌ای به کار می‌برد، حرفش امّا حرف تازه‌ای نیست: پیش از آن هم براهنی، در شماره‌های ۵۰ و ۵۱ همین مجلّه *آدینه*، حرفهای مشابهی زده بود و از جمله، پس از نقل عیناً همین چند سطر (که اینجا نقل کرده و خواهید دید) از شعر "آخر شاهنامه" و مقایسه آن با سطرهایی از فروغ، گفته بود که "اخوان قدرت زبانی خود را چنان به رخ می‌کشد که شعر از ترس پا به فرار می‌گذارد." (بجای نقل مستقیم از *آدینه*، از کتاب یدا لله قرایی به‌نام *چهل و چند سال با امید* نقل کردم: انتشارات بزرگمهر، ۱۳۷۰، ص ۱۸۴ و ۲۱۸ـ۲۲۰.)

۲۳. اگر می‌خواستم به سبک *فردوسی* سابق و جوانیهای خود براهنی بگویم، باید اضافه می‌کردم: "یا شاید امیدوارست خوانندگان همه در خاطر نداشته باشند..." ــ ولی چه مرضی است؟ واقعیّت این است که نه "از خاطر برده است" و نه این روایت اخیر، بلکه تنها فرضیّه‌ای را شتابزده طرح کرده و حوصله پیدا کردن مثال خوبی در تأیید آن را هم نداشته است.

24. Roman Jakobson, "The Dominant," in: Ladislav Matejka (ed), Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views (Cambridge: The MIT Press, 1971), p. 48.

۲۵. سخن Eichenbaum از سران فرمالیستهای روسیّه است؛ نگاه کنید به: L.M. O'Toole, "A Contextual Glossary of Formalist Terminology," in: L.M. O'Toole (ed.), *Russian Poetics in Translation*, vol. 4 (Oxford: Holdan Books, 1977), p. 34.

26. I.A. Richards, *Poetries and Sciences* (London: Routledge & Kegan Paul1970), p. 34.

۲۷. به نقل از مقاله او به‌نام "*Poetic Process and Literary Analysis*" در همان کتاب ***Style in Language*** که مشخّصاتش ذکر شد، ص ۲۱.

28. Michael Hamburger, *Art as Second Nature* (Cheshire: New Press, 1957), p. 22.

سعید یوسف

شرکت دادن مخاطب در فرآیند سُرایش

درباره‌ی وجوهی از شعر اسماعیل خویی

می‌دانم که دنبال کردن بحثهای مربوط به تکنیک شعر، هم حوصله و هم علاقه ویژه‌ای می‌خواهد، درحالی‌که ما معمولاً می‌خواهیم تکلیفمان زودتر روشن شود که فلان سخنران یا نویسنده بالاخره فلان شخص را شاعر خوبی می‌داند یا بد، دارد از شعر او تعریف می‌کند یا عیبهایش را برمی‌شمارد. و متأسفم که چنین دوستان کم‌حوصله‌ای را باید در انتظار بگذارم یا به دیگر نوشته‌هایم ارجاع بدهم. بحث حاضر، در وجه غالبش بحثی حول و حوش وجوهی از تکنیک خواهد بود (و تا حدّ امکان با پرهیز از ارزشگذاری، که کار نقد ادبی نیست).

پیش از این در گفتاری (1) به آنچه که " لُبِّ کلام و فشرده نظر منکران و معاندانِ " شعر خویی است اشاره کرده بودم، و گفته بودم که از مجموع حرفهای اینان دو نکته اصلی را می‌توان بیرون کشید که هر یک را گروهی عمده می‌کنند: "

یک ــ اینها شعر نیست، فلسفه است، حرفهای فلسفی است، فلسفه‌بافی است؛

دو ــ اینها شعر نیست، زبان‌آوری است، زبان‌بازی و لفّاظی است، نمایش قدرتِ زبانی است. "

در آن نوشته تلاش کرده بودم نشان بدهم که چرا، به باورِ من، اصولاً زاویه برخورد این هردو گروه، نه با شعر خویی بلکه با شعر در کلیّتش، اشکال دارد. اینها همه تعریفِ گونه ویژه‌ای از شعر را به‌جای تعریف شعر می‌گیرند، و،

افزون بر آن، گروه اوّل، که گویا با " فلسفه‌بافی" در شعر مخالف‌اند، از زاویه نوع انتخابِ مضمون و محتواست که مرزِ شعر و ناشعر را تعیین می‌کنند، و گروه دوّم گویا به نقشِ زبان در شعر بهای کافی نمی‌دهند، حال آنکه شعر نه تنها هنری زبانی است، بلکه شاید تنها هنر زبانی است که زبان می‌تواند در آن به عنصر غالب نیز تبدیل شود، و، از آن هم فراتر، گاه شعر حتّی چیزی جز شکلی از ارائه زبان نباشد، همچنان که گاه نقاشی تنها به شکلی از ارائه رنگ خلاصه میشود. و البتّه که ما در شعر خویی هرگز به این حدّ افراطی نمی‌رسیم.

در اینجا قصد بازگویی آن حرفها را ندارم، و گمان می‌کنم آن نوشته را جداگانه باید خواند، و جای تأسف است که از جانب برخی از کسانی که قاعدتاً باید در مقام پاسخ گفتن به آن برمی‌آمدند هیچ پاسخی نیامد که به آن بحث دامن بزند. غرض این بود که بگویم در گوشه‌ای از آن نوشته، ضمن پرداختن به همین موضوع زبان، گفته بودم که ما " در غزل حافظ هم قدرت زبانی می‌بینیم، منتها از نوع خود حافظ؛ زبان‌آوری و هنرنمایی زبانی می‌بینیم، امّا حاصل این قدرت و هنرنمایی را می‌بینیم و نه تلاشهای شاعر در مراحل ماقبل خلق شعر را. نوزاد را می‌بینیم و نه چهره دردآلود زائو را در حال زایمان." و بعد افزوده بودم که در شعر خویی "ما با هر دو شکل روبروییم"، یعنی در میان سروده‌هایش "گاه ما برخی شعرها هم می‌بینیم که شعر در حال زایمان‌اند، و ما نه با یک "سروده" بلکه با "خویی در حالِ سرودن" روبروئیم، و این حالت اخیر را هم در مواردی آگاهانه و خوب و موفّق به‌کار گرفته است (همچون شِگِردی)، و در مواردی به‌گونه‌ای که شاید تنها نتیجه پرداخت ناکافی کار باشد."

همچنان که می‌بینید، در آن گفتار چنین اشاره‌وار و گذرا به نکته‌ای اشاره شده بود که، درست یا غلط، می‌توانست در شناخت شعر خویی خالی از اهمیت نباشد، اما حتی در مقام اعتراض هم کسی به من نگفت که آخر فلانی، یک

چنین ادعای گزافی، بدون تلاشی برای اثباتش و بدون ارائه سند و نمونه و مثال، چه معنایی دارد؟

در گفتار حاضر می‌خواهم به‌جای مروری کلی بر همگی جوانب شعر خویی، که البته کاری غیر ممکن هم خواهد بود، همین اشاره گذرا را قدری باز کنم تا منظورم را روشن کرده باشم، و روشن است که هیچ حکم قطعی‌ای نمی‌خواهم صادر کنم، تنها طرح یک بحث و ارائه یک نظر است، و امیدوارم هم خویی و هم دیگر دوستان اگر در آنچه می‌گویم خطایی می‌بینند از اشتباه بیرونم بیاورند.

"شعر در حال زایمان" یا "خویی در حالِ سرودن" یعنی چه و آیا اصولاً درست است چنین چیزی را به‌عنوان "شِگِردی" معرفی کردن که گاه هم گویا "خوب و موفّق به‌کار گرفته" شده است؟ خویی خود در نامه‌ای (که چاپ هم شده) ، در پاسخ اینکه من گفته بودم شعر "گزاره هزاره" را شعری "به‌کمال" نمی‌یابم، اشاره می‌کند که برخی شعرها "شکل باز" شبیه به باران و رود دارند، نه "شکل بسته" به گونه استخر و برکه، و شعری که شکل باز دارد نمی‌تواند "به‌کمال" باشد: "شکلهای باز به‌گوهر "ناتمام" و "درراه"اند و تا همیشه ناتمام و درراه می‌مانند." (۲) این البتّه شاید تعبیری دیگر و بحثی کاملاً متفاوت باشد، ولی، به‌هررو، اگر این تعبیر را بپذیریم، می‌توانیم بگوئیم که شعرهای دارای "شکل باز"، همه شعرهای "در حال سروده شدن" و "در حال زاده شدن"اند. و البتّه خویی قبلاً چنین نمی‌اندیشیده است: در اینجا می‌گوید که در شعرهای دارای شکل باز، می‌توان بخشهایی را حذف کرد یا چیزهایی به آنها افزود، درحالی‌که تا دوسه دهه پیش از این، که ظاهراً به چنین تفکیکی در مورد شعر (یعنی شکلهای باز و بسته) قائل نبوده است، مثلاً در برخورد به موج نو می‌گوید: "شعر اینان ... از درون آشفته و پراکنده است: و به‌راحتی می‌توان بسیاری از پاره‌های آن را حذف کرد، یا پاره‌هایی از شعرهای دیگران را به‌جای آن گذاشت. حال آنکه هر شعر خوب یک ارگانیسم است که هر پاره از آن نقشی ویژه به‌عهده دارد؛ و، ازاین‌رو، حذف‌شدنی یا عوض‌شدنی نیست..." (۳) حال، اینکه حق با خویی جوان است یا خویی در سنّ کمال، یا هر دو،

یعنی سخن جدید را تنها باید مکمّل سخن پیشین دانست و نه ردّ آن، بحث دیگری است، و بهتر است بیش از این از بحث اصلی به دور نیفتیم. باری.
منظور من در اینجا امّا در واقع چیز دیگری است که چندان به شکلهای باز و بسته شعر مربوط نمی‌شود. و منظورم آن چیزی هم نیست که آقای احمد کریمی حکاک در سخنرانی خود در لندن (۱۳۷۴) درباره ی شعر خویی گفته است، اگرچه آن هم نکته درستی است. در بخشی از آن سخنرانی، آقای حکاک خویی را شاعرِ "شدن‌های مدام و فرآیندهای ناتمام" می‌خواند و در توضیح "فرآیندهای ناتمام" می‌گوید بسیاری "فرآیندهای ناتمام در شعر خویی است که در انتهای بعضی از اشعارش خواننده را به این سمت و سو می‌کشند که بقیه شعر را خود بگوید و به این ترتیب دامی می‌شوند برای به کام کشیدن خواننده. و این یکی از شگردهایی است که من در شعر خویی بسیار دیده‌ام و دوست دارم که به آن توجه بشود." ولی گفتم که منظور من این‌گونه از "ناتمامی" هم نیست.
شعر هر شاعر صاحب سبکی دارای ویژگیهایی است و در مورد ویژگیهای شعر خویی هم تا کنون مطالبی نوشته شده است؛ نه فقط کلیّاتی نظیر اینکه شعرش رنگ فلسفی دارد، بلکه درباره بازتاب این فلسفی بودن در زبان شعر هم، که همانا کاربرد فراوان مصدر است وغیره، در نقدهایی اشاراتی آمده است. و حالا من گمان میکنم ویژگی دیگری که میتوان برای شعر خویی ذکر کرد این است که خواننده در بسیاری از شعرهای او، به درجات متفاوت، خود را شاهد پروسه سروده شدن شعر می‌بیند. گویی شوق ارتباط‌گیری با مخاطب به‌حدّی است که شاعر تا به پایان رسیدن شعر تاب نمی‌آورد و از همان آغاز یا در نیمه راه یا اینجا و آنجا و در هر گام، خواننده را وارد پروسه سرایش می‌کند.
می‌دانید که ویژگیهای سبکی با بسامدِ کاربردشان است که مشخّص می‌شوند. همچنان که در شعر هر شاعر دیگری هم شما می‌توانید نمونه‌های کاربردِ مصدر را ببینید، ولی بالا بودنِ بسامدِ به‌کارگیری آن در شعر خویی است که باعث شده از آن به‌صورت یک ویژگی سبک شعرش یاد شود. در مورد این

ویژگی هم که من می‌گویم، نمونه‌هایی در شعر دیگران قطعاً هست. مثلاً به این چند سطر از شاملو توجه کنید، از میانه شعر "سرود آنکه برفت و آن کس که به جای ماند" (در مجموعه *آیدا، درخت و خنجر و خاطره*، ۱۳۴۳):

" ـ کاهش / کاهیدن / کاستن / از درون کاستن..." // شگفت آمدم که سپاهیمردی دست به شمشیر، / عیار الفاظ را / چگونه / در سنجش قیمت مفهوم هریک // به محک می‌تواند زد! ...

در اینجا البتّه چندین مصدر هم می‌بینید، بی‌آنکه به‌کارگیری مصدر از ویژگیهای سبکی شعر شاملو باشد. آنچه که منظور من است، این سَبُک و سنگین کردن الفاظ است و تلاش برای رسیدن به رساترین لفظ یا بیان، که در اینجا البتّه به نقل از شخصیت دیگری میآید که در شعر حضور دارد. مواردی هم هست که نه به نقل از دیگری، بلکه خود شاعر در کار سبک و سنگین کردن است، مثلاً:

اینک موج سنگین‌گذرِ زمان است که در من می‌گذرد. / اینک موج سنگین‌گذرِ زمان است که چون جویارِ آهن در من می‌گذرد. / اینک موج سنگین‌گذرِ زمان است که چون دریایی از پولاد و سنگ در من می‌گذرد... (۴)

در اینجا هم شاملو از این "سنجشِ عیارِ الفاظ" به‌صورت یک "شِگِرد" در ساختمانِ شعر استفاده کرده است، و البتّه که با توفیق. درحالی‌که معمولاً انتظاری که از یک شاعر می‌رود این است که در ذهن خود یا روی کاغذ اشکال گوناگون بیان را بیازماید و بهترین را انتخاب کند و بقیه را خط بزند و کنار بگذارد. (گفتم "خط بزند" و به یاد یکی از شعرهای جدید براهنی افتادم که در آن، خودِ این خط زدنها و نیز فرمانِ "خطش بزن" را وارد شعر کرده، و ابتکار جالبی است.)

در شعر خوبی، در بسیاری از لحظات، خواننده گویی به درون ذهن او وارد می‌شود و در کنار شاعر "عیار الفاظ را می‌سنجد" تا به انتخاب بهترین لفظ یا

بیان یا تعبیر و تصویر برسد. از فرمانِ "خطش بزن" در شعر خویی خبری نیست و جایش را چیزهای دیگری می‌گیرد، که یک نمونه رایج‌ترش استفاده از "یعنی" و "یا، یعنی" است. شاید فکر کنید بی‌جهت موضوع را پیچانده‌ام و از همان ابتدا می‌توانسته‌ام بگویم یکی از ویژگیهای زبان خویی را(در شعر و نثر هردو) افراط در به‌کار بردنِ "یا، یعنی" میدانم، ولی من، اولاً، در واقع نه با خود این "یا، یعنی" یا دیگر معادلهای آن در شعر خویی، بلکه با "چرا"ی آن است که کار دارم و با آنچه که در پسِ آن است، و ، ثانیاً، این الفاظ در همه دوره‌های سرایندگی خویی و در همه اشعارش به یک اندازه مورد استفاده قرار نگرفته‌اند.

به شعر کوتاه "میخانگی ۲" (۱۳۴۷) از مجموعه زان رهروان دریا (۵) توجه کنید:

یگانه بودن را، / آری: / یگانه بودن را... / ببین: / چگونه رقص قفقازی / یگانه بودن را / در ذات خویش / می‌سراید. / و این گروهِ پریشان، / آه، / این گروهِ پریشان... /

این نمونه‌ای است از شعری که، اگرچه احتمالاً بسیار هم سنجیده هر لفظش انتخاب شده، امّا خود را ناتمام و در حال سروده شدن نشان می‌دهد. شاعر به نکته‌ای که توجّهش را جلب کرده اشاره می‌کند و گویی در اندیشه است که چگونه می‌تواند آن را در قالب یک شعر بریزد. کلّ این شعر حالت یک "تمجمج" را دارد، در عین حال که نشانی از "یا، یعنی" هم در آن نیست.

در شعرهای طولانی‌تر، نه لزوماً در کلّ شعر، امّا غالباً در بخشهای معیّنی از آن به این مواردِ تمجمج و جستجوی الفاظ و تعابیر و تصاویر مناسب برمی‌خوریم:

نخست، / می‌دیدم، / دشتی‌ست / پُر از هزاران راه، / پُر از جوانه و / سرشار بود / از هزارگونه جوان بودن: / پُر از من، / از من، / که فرصتی زیبا می‌بودم، / یعنی / که فرصتی زیبا می‌توانستم باشم، / از هیچ بودن / تا دنیا شدن. / و من، که پُر شده بودم از هرچه راه، / جوانه‌ای را می‌مانستم سرشار از نیاز به

رونده بودن و / در خاکِ خویش ریشه گرفتن، / یعنی ـ گیرم در پس‌فردای خویش ـ / درختی بزرگوار و توانا شدن: / دُرُست چون شکوفه بالنده‌ای / در آستانه هر تندباد، / با دلی تپنده‌تر از عشق به زیبا شدن؛ / و یا، دُرُست‌تَرَک با شما بگویم، / چون غنچه‌ای دلیر / که هیچ در دل او نیست / جز آرزوی بامدادوَشِ وا شدن... /
("زندگینامه من پس از هیچ") (۶)

در این پاره آغازین شعر می‌بینید که چگونه شاعر دست مخاطب را گرفته و گام به گام با او پیش می‌آید و، ضمن "سنجشِ عیارِ" تعابیر و تمجمج‌کنان، می‌کوشد هربار مقصود خود را "دُرُست‌تَرَک" به او بگوید.
قطعاً توجّه دارید که "تمجمج" بیشتر باری منفی دارد، و اگر می‌بینید که من چنین راحت و بی‌واهمه آن را در پیوند با شعر خویی به‌کار می‌برم، دلیلش آن است که می‌خواهم نشان بدهم چگونه او موفّق شده، اگر نه همیشه، دست کم در بسیاری از شعرهایش، از یک عیب، هنری بسازد.
تا کنون گفته‌ام که با این تمجمج‌ها و "یا، یعنی" گفتن‌ها، خواننده خود را شاهد یا شریکِ پروسه سروده شدن شعر می‌بیند. امّا چرا باید چنین چیزی مثبت ارزیابی شود و چگونه می‌توان به این نتیجه رسید که شاعر از عیبی، هنری ساخته است؟
نخست اجازه بدهید بگویم که اگر هم به این توافق برسیم که این هنر است، معنایش، به‌هیچ‌روی، این نخواهد بود که اگر شعری از این هنر عاری باشد، از هر هنری عاری است، و تنها راه درستی که شاعران در پیش رو دارند تمجمج کردن و "یا، یعنی" گفتن است. ما که تنها یک گونه شعر نداریم، و تازه در هرگونه‌ای از شعر هم شگردهای ممکن، برای سرودن شعری قرین توفیق، می‌تواند به تعداد خود شاعران زیاد باشد.
اگر در یک تقسیم‌بندی خیلی کلّی بخواهیم شعر را، با همه گرمای عاطفی‌ای که معمولاً دارد، باز به دو نوع سرد و گرم تقسیم کنیم، شعر گرم از آن نوع که در کشورهای گروه زبانی لاتن و بویژه اسپانیایی‌زبان غلبه دارد، مثل شعر لورکا و نرودا وغیره، و شعر سرد از آن نوع که در کشورهای گروه زبانی ژرمن

و از جمله انگلیسی‌زبان غلبه دارد، مثل شعر پاوند و ویلیامز و آدن وغیره، شعر خویی قطعاً به گروه گرم‌مزاجها تعلق دارد. شعر این گروه، هم خود عاطفی‌تر است و هم بیشتر در اندیشه تأثیرگذاری عاطفی بر مخاطب است. و طبعاً از ابزارها و شگردهایی بیشتر استفاده می‌کند که در این راستا سودمند و مؤثر باشند.

شعر خویی چگونه زمینه ذهنی مخاطب را برای این نوع تأثیرگذاری عاطفی آماده می‌کند؟ در اینجا روشن است که هیچ کاری با دیگرِ هنرهای خویی و تردستی‌های زبانی و تصویرپردازیها و غیره نداریم و تنها در جستجوی پاسخی برای پرسشِ بالائیم. خویی برای نیل به این هدف، که همانا تأثیرگذاری عاطفی باشد، از برخی شگردها استفاده می‌کند که البتّه تنها منحصر به او نیستند، حتّی اگر گاه چشمگیرتر و مکرّرتر از دیگران به کارشان گرفته باشد. اگر به این شگردها به‌طور مجرّد اشاره کنیم، ممکن است گاه احساس کنیم که اینها دیگر شگردهای مطلوب زمان حاضر نیستند، همچنانکه شاعران سردمزاج هم در مجموع ممکن است چنین احساس کنند که دوران شعر مدرن بیشتر به آنان تعلّق دارد و دوران شعرِ شدیداً عاطفی به سر آمده است. امّا درست آن است که هر شعر جداگانه مورد بررسی قرار گیرد و به نقشی که هر جزء سازنده آن در توفیق یا عدم توفیقش داشته است جداگانه توجّه شود، نه آنکه پیشاپیش و در خلأ ارزش آن اجزاء تعیین شده باشد.

و امّا مروری بر چنین شگردهایی در شعر خویی:

برای تأثیرگذاری عاطفی بر مخاطب، باید با او رابطه برقرار کرد، و خویی برای این رابطه‌گیری غالباً از ساده‌ترین و مستقیم‌ترین راهها استفاده کرده است. یکی از طرفین در این رابطه‌گیری خودِ شاعر است، و ما در تقریباً همه شعرهای خویی خود او را حاضر می‌بینیم. این شاعر، که به تعابیری دیگر هم شاعری "همیشه در صحنه" است، در شعر خود نیز همیشه در (و بر) (۷) صحنه حاضر است. ممکن است برخی در این واقعیّت نشانی از خودخواهی و میل به خودنمایی ببینند؛ و البتّه خویی خود نیز از همان نخستین گامها گاه به

صراحت گفته است که آدمی خودخواه و مغرور است: خویی جوان، ۳۲ ساله است که می‌گوید:

من نمی‌خواهم، نمی‌خواهم، نمی‌خواهم، / اختری از بیشمارِ اختران باشم. / من نمی‌خواهم بپرسد اینی از آنی / کـ ـ "اندرین انبوهِ یکسانان کدامین اوست؟".... (۸)

و در همان روزها این بیت سعدی را:

افتادگی آموز اگر طالب فیضی: / هرگز نخورد آب زمینی که بلند است

به ریشخند می‌گیرد در شعری که البته هنوز هم از زیباترین سروده‌های خویی است، و اگر غروری در آن هست بیشتر رنگ مناعت و آزادگی دارد، و در این شعر می‌گوید:

تشنه‌ام، / چونان / که کویری سوخته در ظهرِ تابستان / زیر آتشبازی‌ی خورشید / بر بلندِ چون تنوری باژگونه: / تفّ و تاب و سوز از او باران. / وایستاده‌م، کوه را مانند، / با ستیغ گردن‌افرازِ غرورم آسمان‌پیوند. / / ور شکفته چشمه‌های نوش / طالبانِ فیض را افتاده می‌خواهند، // گو: / من بلندِ خویش را پایم؛ / هیچم و هرگز مباد، آنسان که سرسبزانِ پستی راست، / فیضِ جوباران.(۹) /

و درست دو روز بعدش می‌گوید:

به خدا مانم: / خودپرستم من. /

و البتّه اینجا این خودپرستی با سرایش پیوند می‌خورد:

می‌سرایم تا عیان باشد که هستم من. (۱۰)

و در سالهای بعد این خودپرستی به‌تدریج بیان و توجیه فلسفی خودش را هم پیدا می‌کند، مثلاً در شعر "مرغِ مرگ‌اندیش" که دو سال بعد سروده شده، و اندک اندک به خودمرکزبینی انسانِ عصرِ رنسانس و انسانِ آرمانی و آرمانمند تبدیل می‌شود.

منظور من امّا نه بروز نمونه‌ها و نشانه‌های خودخواهی و خودپرستی در شعر، بلکه به‌طور ساده حضورِ خودِ شاعر است. بسیار نادرند در میان اشعار خویی شعرهایی که قدری سرد و بافاصله و بدون خودنمایی حضورِ شاعر، به بیان امری و وصف پدیده‌ای پرداخته باشند. اگرچه شاملو نیز به همین گروه شاعران گرم‌مزاج و به قبیله لورکا تعلّق دارد، امّا باز تصوّر می‌کنم در میان اشعار او بیشتر امکان برخورد با شعرهایی باشد چون "طرح":

شب / با گلوی خونین / خوانده‌ست دیرگاه. / دریا / نشسته سرد. / یک شاخه / در سیاهی جنگل / به سوی نور / فریاد میکشد. /

یعنی شعرهایی که خود شاعر در آنها حضوری علنی و آشکار ندارد.

پس، از یک سو، شاعر تقریباً همیشه در شعر حضور دارد، و در موارد بسیاری حضورش تنها یک "منِ" ساده هم نیست، بلکه اصولاً خودِ شاعر است، شخصِ خویی است: به صراحت در شعر می‌گوید که دارم شعر می‌گویم. گاه دشواریهایش را در کارِ سرودنِ شعر، در خودِ شعر با مخاطب در میان می‌گذارد، آنچنان که در شعر "در امتدادِ زردِ خیابان" و بسیاری اشعار دیگر. این البتّه کار بسیار پر مخاطره و ریسک‌آمیزی است، و بویژه اگر شاعران تازه‌کار و کم‌مایه چنین کنند، نتیجه‌اش قطعاً منفی خواهد بود، مانند نقاشی که کارش مدام ترسیم پرتره خودش باشد و اگر تصویری از طبیعت هم می‌کشد باز خودش را همواره در گوشه‌ای از آن بچپاند. این تنها خودنمایی بیمزه‌ای خواهد بود. ولی می‌دانید که ما نقاشانی چون فریدا کالو را هم داریم که چنین کرده‌اند و هر اثرشان شاهکاری بی‌مانند است.

از سوی دیگر، امّا، مخاطب شعر هم معمولاً در شعر حاضر است، که گاه، در شعرهای عاشقانه، محبوب و معبودِ شاعر است، ولی در بسیاری از شعرها هم همین من و شما، خوانندگان و مخاطبانِ عادی شعر، هستیم، و این مخاطب مستقیماً مورد خطاب قرار می‌گیرد. طبعاً شعری که شاعر در آن خود را به مخاطب بنمایاند و مخاطب را هم مستقیماً مورد خطاب قرار دهد و با او وارد دیالوگ و گفتگو شود، از نظر عاطفی می‌تواند تأثیرگذارتر باشد. برخی از این موردِ خطاب قرار دادن‌ها نیز شعر را به صورت یک خطابه در می‌آورد: گویی خطیبی پشت کرسی خطابه قرار گرفته است و با شما سخن می‌گوید، سخنی که به صورت شعر است و از ابزارهای بیانی شعر در آن استفاده شده است. و در عین حال شکل خطابه را هم دارد، با همان وسواسهای یک خطیب برای به‌کار بردنِ الفاظِ دقیق‌تر و در هر قدم تلاش برای اصلاحِ سخنِ خود و راه بستن بر سوء تعبیرها.

امّا، در حالی‌که این خصوصیات، با همه چشمگیر بودن‌شان در شعر خویی، هیچ‌یک مختص او یا وجه ممیّزه شعرش از شعر دیگران نیست، یکی از شگردهایی که برای تقویت همین خصوصیات به کار می‌برد، به صورت ویژگی کارش در می‌آید. آن طرز بیان خطابه‌گونه، خواه به صورت مونولوگِ درونی باشد و خواه در خطاب به مخاطب، کافی است اندکی به سمتِ جریانِ سیّالِ ذهن پیش رود تا به همان تمجمج‌ها و "یا، یعنی"ها برسیم. با این تمجمجهاست که آن جریان سیّال ذهن، طبیعی جلوه می‌کند، و کمک می‌کند که رابطه سراینده و مخاطب نیز نزدیک، گرم و صمیمی شود. از این طریق است که شرکت دادن خواننده یا شنونده در پروسه سرودن، بر تأثیر عاطفی شعر می‌افزاید. البتّه اگر آنچنانی باشد که بخواهد آنچنانتر شود. و اگر خود شعر، شعری تأثیرگذار نباشد، استفاده از چنین شگردهایی تنها افزودن ضعفی بر ضعفهایش و دردی بر دردهایش خواهد بود، همچون ذرّه‌بینی که کارش بزرگ‌نمایی است، خواه حُسن را بنمایاند و خواه عیب را.

مجالِ خواندن و بررسی کاملِ یک شعر نیست، ولی برای نمونه می‌توان به شعرِ "زیرا زمین زمین است" (۱۳۵۶) نگاه کرد و به برخی از الفاظ و عبارات و

نیز برخی از وجوه ساختار شعر توجّه کرد که در خدمتِ این‌گونه تأثیرگذاری هستند:
شعری است بی‌آغاز، یعنی گویی از نیمه یک خطابه آغاز می‌شود با چند نقطه و حرف عطفِ "و":

...و شعر چیست، / اگر نیست / جانِ جهانِ من، ...

امّا برخلاف انتظاری که این آغاز می‌تواند ایجاد کند، این شعری درباره شعر نیست. با همه سنجیده بودن هرآنچه که در آن آمده، گویی در این جریان سیّال ذهنی، اندیشه شاعر یا خطیب از این شاخه به آن شاخ می‌پرد. پس از درآمدِ شعر، چهار صفحه به این اختصاص یافته که مشخص شود مخاطب شعر کیست، و بعد می‌رسیم به وصفِ عشق به زمین، تأکید بر جاودانگی مادّه، نفی خدا، وصف خوبیها و زیبائیهای زمین و باز هم تجدید عهد با آن. و در گذار از آن آغاز بدین پایان، به این سطرها و عبارات که از بدنه شعر جدا کرده‌ام و همه را خارج از جایگاهِ طبیعی‌شان در شعر و به‌طورِ out of context به دنبال هم می‌آورم، توجّه کنید:

...اگر...
ـ به همین آسانی؟
ـ شاید،
یا شاید به همین دشواری؛
فرقی نمیکند.
باری...
یعنی...
همواره، امّا...
زیرا که...
زیرا...
یعنی...

...یا، یعنی،...
زآنسوی هرچه گفتن
می‌گویم،
این‌بار،
و بی‌گمان ـ اگرنه به ناچار ـ
حتّا...
آری،...
این بار،
آری،
این بار،
من با شما سخن خواهم گفت؛...
با این‌همه،
شاید درست‌تر این باشد
کز سوی من نگفته بگیرید
وز سوی خویشتن‌تان نشنفته
که...
ـ نه! نه! امّا، نه!
هیچ از شما مباد پنهان هرگز:

زیرا...
آری، شما...
آری، شما...
حتّا ـ به‌ویژه ـ ...
ور(زان که) ...
وین را بگویم نیز،
هم در آغازِ کار،
کای کاش...

از سوی من نگفته بگیرند این را...
...آری...
باری، اگر...
زان روست...
بسیار خوب،
می‌خواستم بگویم:
هنگام آن رسیده است
که...
حتّا...
آری،
می‌خواستم بگویم:
زیرا...
زیرا...
همان، همانا،...
همان...
...امّا...
...یعنی...
یا،
یعنی،...
نیست؟
هست.
باور کنید!
و، باری،...
باور کنید! ...
گفتن نباید داشته باشد
که...
سوگند یاد می‌کنم، امّا،...

آری،...
سوگند یاد میکنم،
باری،...
یا
حتّا...
به‌راستی که...
یعنی ـ درست‌تر بگذارید بگویم ـ ...
یعنی...
...آری...
همین!

برای بررسی این شعر، که می‌دانم خویی، خود، آن را بسیار دوست می‌دارد(۱۱)، می‌شد بسیاری کارها کرد، و حتی اگر قرار بود اجزاء معیّنی از آن را برای بررسی جدا کنیم، این اجزاء می‌توانستند تصاویر شعر باشند، قوافی آن باشند، اشارات فلسفی یا سیاسی‌اش باشند، وغیره. کار من، امّا، همچنان که می‌بینید، جدا کردنِ (بخشی از) کلمات و عبارات و جملاتی بوده است که آنها را در خدمت آن شگرد ویژه، آن گونه ویژه از تأثیرگذاری، یا در خدمت رتوریک خطابه دیده‌ام. اینکه آیا اینها در این کار و در ایجادِ این تأثیر موفّق هم بوده‌اند یا نه، بحث دیگری است که در حوصله این مجال اندک نمی‌گنجد. تنها می‌توان پرسید که اگر نمی‌بودند، آیا چرا باید خویی این شعر پرتمجمج را، در کنار چند شعر دیگر، از بهترین سروده‌هایش می‌دانست و از شعرهایی می‌دانست که در حق‌شان می‌گوید "هرکس، از همروزگارانم، از آنها بد بگوید آیندگان، به گمان من بی‌گمان، ازش به نیکی یاد نخواهند کرد!"؟ (۱۲)
ممکن است من هم، بی هراسی از آیندگان، بگویم که این شعر خاص را از بهترین‌های خویی نمی‌دانم، امّا، اگر هم چنین باشد، دلیل آن را قطعاً در استفاده از این شگرد جستجو نخواهم کرد. خویی در بهترین‌هایش هم، که از بهترین‌های روزگار ما هستند، توانسته است از همین شگرد استفاده کند، و در

کمال توفیق: "غزلواره بدرود با سارا" هم، عیناً به همین گونه، شعری بی‌آغاز است و گویی از میانه راه آغاز میشود:

بسیار خوب: / من می‌روم؛ ولی تو چه خواهی کرد...

و در آن هم گونه‌هایی از تمجمج می‌بینیم؛ پس تفاوت کار باید در جای دیگری باشد.

در ضمن، اگر به‌عنوان یک نمونه جدیدتر به تازه‌ترین دفتر شعر خویی، غزلقصیده آغوش عشق و چهره زیبای مرگ (۱۹۹۷)، توجه کنیم، می‌بینیم که در عین حضورِ شورِ عاطفی و در محور قرار گرفتنِ "منِ" شاعر، که حتی بخشهایی از زندگانی‌اش نیز، از خاطرات کودکی و بازداشت سیاسی وغیره، در شعر منعکس می‌شود، و در عین نزدیک شدن به جریانِ سیالِ ذهنی ضمنِ کنارِ هم چیدنِ تصاویرِ گوناگون، از آن شگردِ ویژه که نامش را تمجمج گذاشته بودم کمتر استفاده شده است. در دفترِ از فراز و فرودِ جان و جهان نیز، که گزیده‌ای از شعرها، سروده شده در فاصله اوائل دهه ینجاه (۱۳۵۲) تا نیمه دهه شصت (۱۳۶۶) در آن گرد آمده‌اند، می‌بینم که اوج استفاده از این شگرد دهه پنجاه است و پس از آن اندک اندک بسامدِ آن کاهش می‌یابد. شاعرِ "شدن‌های مدام"، به تعبیر آقای کریمی حکاک، کمتر برای زمانی دراز در بندِ یک شیوه می‌مانَد.

امیدوارم توانسته باشم درباره یکی از شگردهای ویژگی‌دهنده به شعر خویی یا ویژگی دوره‌هایی از شعر او، سخنی تازه گفته باشم. و در پایان تنها می‌خواهم بگویم که: نه کشفِ یک شگردِ تازه افتخاری محسوب می‌شود و نه به کار گرفتن یا نگرفتنِ یک شگرد به خودی خود عیب یا هنری است، همچنان که در حال حاضر نه دانستن اینکه نخستین بار چه کسی از قافیه استفاده کرد اهمیت چندانی دارد(جز اینکه اطلاعی تاریخی است) و نه استفاده یا عدم استفاده از قافیه را ملاک تشخیص خوب و بدِ شعر می‌دانیم. آنچه که مهم است نحوه به‌کارگیری این شگردها و ابزارها و تکنیک‌هاست، و یک شاعر توانا می‌تواند، آنجا که خواسته است و توانسته است، از هر شگردی با قدرت تمام و در نهایت توفیق استفاده کند.

و خویی از تواناترین شاعران روزگار ماست.
از مفاخر شعر تبعید ماست.
و بادا که همچنان و تا به روزگاران از این دریای موجزنِ شعر، گوهرهای تابناک زاده شود.

یادداشت‌ها:

۱. "جدال با مدّعی ثانی"، که بعداً در گاهنامه ویژه شعر چاپ شد (شماره ۱، فرانکفورت، مهر ۱۳۷۴ ـ اکتبر ۱۹۹۵). و در همین کتاب نیز آمده است.
۲. از پیوست‌های چاپ دوّم گزاره هزاره (گستره، فرانکفورت، ۱۹۹۱)، ص ۹۶، تجدید چاپ شده در جلد دوّم کارنامه اسماعیل خویی(باران، استکهلم، ۱۹۹۶)، ص ۵۲۸.
۳. اسماعیل خویی: از شعر گفتن (تهران، مرکز نشر سپهر، ۱۳۵۲)، ص ۸۳.
۴. شعری از مجموعه "لحظه‌ها و همیشه" که ابتدا بخش دوّم مجموعه آیدا در آینه را تشکیل می‌داد (نیل، تهران، ۱۳۴۳، ص ۱۴۲) ولی بعداً مقدّم بر آن و در پایان جلد اوّل مجموعه اشعار شاملو چاپ شد (بامداد، آلمان غربی، ۱۳۶۷، ص ۵۷۳).
۵. کارنامه، ج۱(باران، استکهلم، ۱۳۷۰)، ص ۴۰۹.
۶. از دفترِ کابوس خونسرشته بیداران، نیز در کارنامه، ج۲، ص ۱۰۵.
۷. اگر از شیوه نگارش خویی بخواهم تقلید کنم.
۸. "بودن ۱" (اردیبهشت ۴۰) ، کارنامه، ج۱، ص ۵۷.
۹. "پاسخ"، همان، ص ۶۶.
۱۰. "بودن ۲"، همان، ص ۷۱.
۱۱. یا دست کم تا همین چندی پیش بسیار دوست می‌داشته است: نگاه کنید به نامه دوّم خویی از پیوستهای گزاره هزاره (کارنامه، ج۲، ص ۵۱۶).
۱۲. همان.

Edges of Poetry [1]

(A book Review on the "*Edges of Poetry*")

Esmail Kho'i, *Edges of Poetry*: Selected Poems of Esmail Kho'i (A Bilingual Parallel Text in English and Persian), trans. Ahmad Karimi-Hakkak and Michael Beard, Santa Monica: Blue Logos Press, 1995. Pp. [xxxv] + 350, $10.00 pb. (2005-C Oak St., 90405)

Edges of Poetry, the title of this selection of poems by Esmail Kho'i, is intriguing. "Edges" signify borders, boundaries, that is, lines of demarcation. In short, they draw contours of a specific "ordinary local space" and its time coordinate as classical physics, say, may conceive it. Since boundlessness or transcendence, by definition, constitutes the realm of poetry, the title at first glance presents a contradiction and a paradox. It suggests seizing the unseizable in an imaginary margin, as it were. In this aporetic sense, the title acquires considerable provocative power and opens a window onto the understanding of the poems in the selection. The selection's epigraph, "a momentary pause at the edge of a poem," constructs a bridge between two seemingly unbridgeable literary activities: the poem's characteristic atemporality and the act of reading's inescapable temporality in the here-and-

[1] This review was contributed to JAAN E DEL E SH'ER by the author himself

now. Perhaps one may consider the former as a privileged moment of the latter. The effect of this transitory fusion of two temporal planes resonates in the poem "The Explosion of Autumn." This poem provides the epigraph as an answer to an immense cosmic question:

> What is it about standing
> in this series of explosions
> of autumn
> of time
> of the Universe—
> except
> a momentary pause
> at the edge of a poem, short or long
> an opportunity, as short or as long as a sudden sigh
> in the land of smiling sighs beyond the how and the why? (138)

The poem's space-time coordinates recall the contention of contemporary theoretical physics that "we have a local 'space' which may be 'locally explicate' but which gradually enfolds as we move along the locally ordered lines. To picture this we can say that 'wherever you are' may represent this 'ordinary local space' but there will be a horizon in which this space 'dissolves' into an implicate order" (Bohm and Hiley 377). On the plane of the imaginary, the "implicate order" coincides with what phenomenology justifiably designates as the imaginal horizon of the poem. This imaginal horizon creates a zone of indeterminacy. The poetic

imagination dwells within this potentially infinite imaginal zone. Correspondingly, to adapt jazz musician Max Roach's definition of the drum as a musical instrument, the poetic imagination makes of poetic language "an instrument of indeterminate pitch" (Talking Jazz 80).

I would say that Edges of Poetry is a happy title to the extent that it squarely locates Kho'i's poetry at the intersection of special modes of space and time. These spatio-temporal modes essentially and properly belong to the realm of poetic language. Consequently, the appreciation of *Edges of Poetry* demands that the reader comprehend the unique qualities of its poetic language. It is, above all, within the opaque folds of his poetic language that the poet's more discernible preoccupations and insights are widened, deepened and, finally, occulted. This process of occultation renders Kho'i's poetry of great significance and value beyond its topicality—historical, political, or otherwise.

In a general and somewhat arbitrary way, one may divide *Edges of Poetry* into three parts: youthful poems (I 96 1 - 1968), poems of personal and social concerns and their interconnections (1969-1984), and poems written in exile, which primarily reflect the experience of displacement (1984-1994). Their thematic range covers a wide spectrum of lyrical, philosophical, metaphysical, social, and political poetic concerns and meditations. For me, the youthful poems, which the French language so aptly *designates as oeuvres de jeunesse,* manifest much charm and significance. It is

so because they provide the reader with models of poetic language and form, in my view that the poet later extends to far more expansive, more ambitious, and more abstract domains of poetic expression. Consider the most compressed poem in the selection, translated as "Sketch I." It offers an apt example of the poetics of *Edges of Poetry* as a whole:

The joy of a rain drop

and its sorrow in a swamp. (40)

The poem's title in Persian is *Tarh (1),* which, translated literally, means "Pattern (I)." In its original meaning in Persian, I find the title revealing and consequential. To discover at least some of the revelations and consequences it contains, one has to pose a double question: What are the constitutive aesthetic components of the poem and how do these components serve as a foundational stylistic and thematic prototypical pattern, *Tarh (1),* in the later poems? The most manifest aesthetic characteristic of this poetic *Tarh* is no doubt its radical economy. The poet would have found it inordinately difficult, if not indeed impossible, to further radicalize this economy without falling into silence. The poem inclines toward an *absolute* minimalism, which approximates silence. The poet has stripped away all but that which is most elemental and essential to his own unique vision. He considers what he does not say as necessary as what he does say. All that is ornamental and decorative has been ruthlessly excised from the poem and given over to the silence that precedes its utterance, from which the poem

issues forth and to which it presently returns. Silence serves as the poem's fertile womb, its point of conception and departure. Each act of reading resurrects it in the realm of poetic utterance and signification(s) and redirects it eventually to its resting place that is primordial silence. The silence, which constitutes the beginning and the end of the poem, invests the poem with its temporal dimension.

The spatial counterpart of this generative silence is the invisible or the void from which the images of "a rain drop" and "the swamp" spring up and then quickly disappear, leaving their vivid outlines in the imaginal space. Nevertheless, in conjunction with the reading act and by implication and extension, they create a universe, whole and entire unto itself. The horizon of this poetic world limitlessly stretches backward and forward in space and time. It is a world whose genesis is reenacted in each reading in which its intuitive and conceptual disclosures are recognized.

It is of interest to see how, representing different themes, this prototypical pattern repeats itself in a slightly enlarged form in the following two poems, "Child":

> *Between you and me there are a thousand valleys. I remember a secret overhead— you resemble a poem not yet composed. (42)*

And "Song":

> *The sky's nocturnal splash is beautiful as is the desire*
>
> *of a glow worm*

seeking its own sky in dirt.

But I like my own lantern better. (44)

This meiotic strategy evidences an extraordinary development in the 20th-century Persian poetic discourse. I would suggest that Kho'i follows this aesthetics of meiosis even in his long poems in which the prototype serves as a primary poetic unit. I would suggest that these units in their aggregate act in Kho'i's poetry as short modal pieces known as *gushe-ha* operate as basic ensembles in various modes of traditional Persian music *(dastgah-ha).* It would be fair to say that even some modernist Persian poetry often suffers from overly-refined scroll-work. They are as dense and elaborate as the floral and geometric designs that characterize the dense tapestry of the classical Persian decorative arts. Kho'i's poetry places itself on the other side of such works of poetry-not sheerly as an act of defiance and refusal but rather as a matter of individual style.

In their helpful introduction, the translators appropriately place Kho'i's poetry in the modernist tradition established by poets such as Nima Yushij, Ahmad Shãmlu, Mehdi AkhavAn-Säless, and Forugh Farrokhzãd (the young poet who would have been Kho'i's coeval had she lived), whose death he mourns in "From Forugh's Grave" (48). Behind them all stands the towering figure of Hafez, who, like Shakespeare in English-speaking countries, stalks every Persian poet in dreams as well as day-dreams. Kho'i acknowledges this

inevitable preoccupation with Hafez in "Return to Borgio Verrezi" (256).

To the degree that the minimalist structures of Kho'i's poems, even the long ones, anchor them squarely and permanently between primordial silence and the void, one may situate them within another sphere of poetry as well. Since I designate the ensemble of these minimal structures as the aesthetics of meiosis, for me, they are reminiscent of the poetry of William Cabs Williams in the United States and of Guillevic, Francis Ponge, Paul Eluard, and Jacques Prévert in France. Other readers of Kho'i's 5 poems may decide to what degree his poetry is reminiscent of poems in their own particular culture of poetry.

I say "reminiscent" because I *liken* Kho'i's poetry with the poetry produced by other poets in cultures other than his own. The questions of influence and comparison, as attractive as they may seem, properly belong to the more rigorous field of comparative literature. One may legitimately undertake such work in due time. For now, however, Kho'i's poetry confronts us with enough exigent complexities on its own ground. For instance, in his shortest and simplest poem, the paradigmatic "Sketch I," the poet creates a delicate but holistic world in which the subject- object dichotomy tends to be dissolved in the joy and sorrow ascribed to a drop of rain. The poet affects this dissolution by using objects as affective or mnemonic correlates of human subjectivity in his poems; for example, the kite and mulberry tree in "Getting Adjusted" (34). This poetic operation is

not, strictly speaking, coincidental with a mere practice of poetic animism, with which the reader may already be familiar. It operates at once more narrowly and more broadly than poetic animism in as much as it does not attribute a soul to objects. It poetically endows them with an affectivity that is the "objective correlative" of the feelings of the poet in the poem. In an unusual reversal of this process, in the last poem in the selection, "Pine Lady," the poet integrates the arboreal into the human and completes his total vision of the human and the nonhuman. The two processes lead to a dialogue between the material, vegetal, animal, and human worlds that are permanently in a state of improvisation, change and transubstantiation. As Ben Sidran observes about jazz, at the heart of Kho'i's poetry one comprehends the profound contradiction that "nothing is what it appears to be, but everything is exactly what it is. There are no secrets and that, of course, is the secret" (*Talking Jazz 6*). There are no secrets, but there is a constant, mysterious, and universal process of transubstantiation. There is subtle differentiation to be made here between a secretive universe of deceptive appearances and a dynamic universe of transformation in the process of becoming—however counterintuitive that may seem.

As Claude Levi-Strauss has pointed out, this mode of dialogue, now lost and forgotten as a vast dwelling place of knowledge, is the very source of mythology. This loss is immeasurable because, as Levi-Strauss points out, "no situation seems more tragic, more offensive to the heart and mind, than

that of humanity coexisting and sharing the joys of the planet with other species yet being unable to communicate with them" (139). It is in this sense that one may claim that Kho'i has resuscitated the ancient mythological sources in his poetry and has given them novel forms. His poetic myths restore to us the ancient "joys of the planet."

One of the consequences of this communion and transubstantiation is that it considerably augments the connotative range of Kho'i's poetry on the philosophical, metaphysical, and social planes by enriching their semantic fabric. This enrichment, in itself and alone, results in a poetic discourse that distinguishes itself in multivocity or plurality of signification that comprises the ever-receding horizon of lasting poetry. Human subjectivity and a type of poetic quasi-subjectivity, vested in the nonhuman in its various manifestations, make up the two poles of an intricate dialectic in *Edges of Poetry*. This dialectic gives the feel of an enormous depth and mystery one feels in reading most of the poems in the selection. Even in the droplet of a poem, "Sketch 1," the poet speaks of the "joy of a raindrop" and "its sorrow in a swamp." He surrounds the raindrop with an inner-world in itself, what Martin Heidegger appropriately calls *Innenwelt*. Thus a raindrop is capable of experiencing the joy of purity before it reaches the world of innumerable other drops of rain in a swamp, or its own particular *Umwelt*. It then experi- ences the sorrow of contamination, stagnation, and putridity in fetid waters of a swamp—a "mordab" in Persian, with its

poignant suggestions of watery death, decay, and decomposition. And yet the whole operation goes beyond the limits of traditional animism in Persian literature and provokes wide expanses of abstract thoughts. Here, again, one imagines hearing echoes of the French poet Jean Follain with an equally imagined Persian accent. I must, however, emphasize again that I do not mean to imply any direct influence whatsoever in this comparison. I merely wish to convey that the associative range of Kho'i's poetry is enhanced by its deeply rooted adaptation that makes it receptive to a general reader-response reading.

On the lexical and syntactic planes, Kho'i's poetry in Persian discloses a quality that I can only describe, by extension, as "Persianophone." I borrow this term from Jean During, who applies it to Persian traditional (*sonnati* or *asil*) music (19). As in the case of Sadegh Hedayat's fiction and Nimã Yushij's poetry, Kho'i's poetry appears to be intentionally divested of words that do not have a Persian etymology. His poetic diction has a Persian "ring" to it, so to speak. It is a diction that gives the poet's voice a certain timber, specificity, and, therefore, discernible oral nuance. He *sounds* Persian. I believe this is one of the principal elements of Kho'i's style. To put it somewhat differently, how Kho'i relates to Persian as a language and what he does and does not do with it are essential to his poetry and poetic style. The reverse of this formulation is also equally true: What Persian, as an enormous symbolic reality, does to him and to his poetry characterizes both.

Here I differentiate between Persian (historically pertaining approximately to the provinces of Mazandaran, Teheran, Kashan, Esfahan, and Fars) and Iranian. I would also add that Kho'i's diction belongs neither entirely to the demotic nor the traditionally poetic spheres in Persian. He has forged his own particular language. His is a language of intense and gripping aural, visual, and multivocal features. The Persianophone lexical and modernist syntactic elements of his language mostly permeate *Edges of Poetry* in its Persian text. These elements modify, transform, and often bypass most of the accepted poetic norms of both traditional and modernist Persian poetry. However, through the alchemy of his poetic enterprise, Kho'i brings together the old and the new aesthetics in Persian poetry in a regressive-progressive movement. It is a contradictory and yet fruitful dialectical movement. Breaks and connections with the past clash and burst forth in Kho'i's poetry like shooting stars in a clear night sky—a sky that is both ancient and forever present.

The reader who reads Persian may react intensely to the Persianophone musicality of *Edges of Poetry*. It is a delight to recite some of the poems aloud. They sound highly musical and pleasant to the ear. Their recitation brings to mind the title of Mohammad Ali Jamälzädeh's story *Fãrsi Shekar ast* ("Persian Is as Sweet as Sugar"). This musical quality reaches fullness in many poems in *Edges of Poetry* such as in "Moments More Bitter Than Khayyam's" (I 16), which may well have been called "Edges of Sorrow" or "Translated from

Sorrow." The poem evokes aural impressions of a well-articulated, precisely-phrased melody. Like notes in the traditional Persian musical scale *naghmet*, its sonorous qualities are arranged with the help of the ear. Accordingly, it conjures up the auditory sensations of a tune hummed in *Shur*, that fundamental mode in traditional Persian music that is the repository of the reedy music of the human condition. A poem such as "Love" (148) is a veritable invitation to sing it in the manner of traditional vocal Persian music (*avaz*). The vocalization of the poem in the *avãz* mode will allow the poem to take on its full spectrum of conscious and quasi-conscious hues in the dark mystical atmosphere that *avaz* so richly produces. One can hear it given life by the unforgettable, inspired voice of the Persian singer Parisã. Given this new life, it resounds in the imagination with an overwhelming sense of desire and the death of desire beyond which nothing but oblivion resides.

The musicality of the poems in *Edges of Poetry*, considered concurrently with their lexical and semantic qualities, may be regarded as an aesthetic organizational principle as well. The open-ended improvisations and amplifications of such units and their thematic variants create a valuable repertoire that gives birth to a poetry of exceptional wealth which rarely repeats itself. One may compare it to the *radif*, the art of traditional Persian music, which "applies the principle of nonrepetition in the heart of a repetitive system" (During 17). I should think that this mode of approaching *Edges of Poetry* would be most useful to readers who read

Persian and may be familiar with traditional Persian music or the art of improvisation in jazz.

It is not at all my intention to reduce the poetic depth and thematic profundity of the poems in *Edges of Poetry* to a few aesthetic responses and theoretical remarks. Commentaries on a poem such as "In the Explosion of Autumn," "The North Too," or each of the "Lyrical" poems may require the space of essays, which the publication of this selection may encourage in time. In the meantime, my brief introduction to this large body of poems attests to the considerable poetic virtues of *Edges of Poetry*. For that reason alone, *Edges of Poetry* offers a discourse of great potential value for further appreciative reading, meditation, and serious study. One hopes that it may also engender other translations of Kho'i's poetry.

Works Cited

Bohm, David, and B. J. Hiley. The Undivided Universe: An Ontological Interpretation of Quantum Theory. New York: Routledge, 1993.

During, Jean, Zia Mirabdolbaghi, and Dariush *Safvat. The Art of Persian Music.* Trans. Manuchehr Anvar. Washington, D. C.: Mage Publishers, mc, 1991.

Levi-Strauss, Claude. *Conversations with Levi-Strauss*. Trans. Laura Wissing. Chicago: U of Chicago P, 1991.

Sidran, Ben. *Talking Jazz: An Oral History*. New York: Da Capo Press, 1994.

Erik Nakjavani

University of Pittsburgh at Bradford

Outlandia [2]

An Introduction on the "*Outlandia*" Selected Poems of Esmail Kho'i [A Bilingual Parallel Text in English and Persian], Selected and Translated by Ahmad Karimi-Hakkak and Michael Beard.)

This collection of poems by Esmail Kho'i radicalizes the concept of poetry's irreducible originary absence. It provides an occasion for a general meditation on the language of poetry itself.

More specifically, one may consider it as an invitation to contemplate language as the omnipresence of absence. To put it somewhat differently, my own reading of the poems in this collection elicits the question: Where are we precisely when we are in the presence of the immense reality that we call language in a literary text? While the answer is in no way obvious, it is clear that are primarily in the presence of absence. Except in its most limited demonstrative ground as ur-language, absence is the primordial generative ground of language. Within the infinite interstices of absence language evokes the presence of the unnamed and the as-yet unnameable objects that make the horizon of our psychical and physical world. It does so as a system of signs that represents them symbolically through oral and scriptural processes.

---

[2]. This text was contributed to JAAN E DEL E SH'ER by the author himself

In our experience, all origanary grounds partake of the dimemsions of the mysterious and the sacred, that is, of Being and Nothingness. Absence and its coextensive silence in relation to Being in language are no exception to this experience of the occult nature of origins. Absence and silence demarcate the site where language creatively surges forth, doing its God-like work and plunging us deeply into mysteries. In this collection, the poem "A Boast" clearly bears witness to this fundamental truth as being self- evident:

Is it not true that, in the beginning
The word was God
that, in the end
the word is God?
I don't see why you are surprised
surprised at what?

What justifiably surprises is the omnipotence of magic circles drawn by language around Being, of language laying the foundation of the "dwelling" place of Being, to use Martin Heidegger's terminology. Therefore, the work of language in its many forms, including mathematical languages, properly delineates the human reality in its asymptotic brush against the infinite and the divine.

Now, the inescapable economy of literary language generally deepens the unlimited creative potential of absence as nonpresence in the standard language. This economy clearly presents itself at first glance as an impossibility and yet an unavoidable necessity in poetry, because poetry

requires that a mere few words conjure up a world whole and entire. It further demands that this world provide riches in new patterns of perception and signification. What we experience in the language of poetry is, then, a form of absence and silence that may be so acute as to intimate not only Being as the fullness of presence but also, and particularly, Nothingness as absolute absence and ground zero of presence. One may consider a poem as an invocation of the originary absence and silence that is invested in language as a heuristic and epiphanic principle. It is such an exigent poetic enterprise that its pragmatics compel the poet to say:

The way I spill over the throbbing vessel of my soul,
the way I butt my antlers
so madly
against the fortress of language
I don't see why why you are surprised
to see that at times
an air-hole seems to open
through my words
and through it a shaft of light
shines forth from my soul
onto your world
such that in its ethereal glow
your skies
assume form
and meaning.

Thus the double undertakings of writing and reading a poem force us to be attuned to this world-making linguistic operation of the poem as it makes itself manifest as "a shaft of light," which shines forth at the crossroads of Being and Nothingness. It is then that our skies "assume form and meaning." We catch a glimpse of ourselves in the poem as being suspended between the radiant skies and the dark earth, between knowledge and nonknowledge, between past and present, between our future and our death and disappearance. It is a highly privileged moment of epiphany and prophecy that resonates in its plus and minus values in the registers of the calculus of the poem's presence and its absence. What is present to the reader is the poem in its symbolic scriptural form as a shimmering and indeterminate reality. What is absent is the text's repressed absence, its unsayable or its unconscious - which is considerably vaster than the horizon of objects it evokes in any given reading of it.

Kho'i's exilic poems further intensify the repressed dimension of poetry's absence. Some poets, truly authentic poets, by the very nature of their absenting craft, are already outliers or outlanders in an "outlandia" or hinterland of their own choosing. They work devotedly at developing experiential and poetic outposts. They do so either suddenly (as was true, for example, of Forugh Farrokhzad in Iran or Nerval and Rimbaud in France) or slowly, deliberately and meticulously (as did Baudelaire, Mallarme, Holderlin). Such poets, if successful, may manage to be homeless even in

their own homeland, to feel like a stranger, an enfant terrible, or a "bad boy" or "bad girl." Briefly put: they become perpetual aliens, displaced persons, misfits. It is in the nature of their art to defy borders and boundaries that confer a sense of belonging.

Admittedly, the situation of poets in voluntary or involuntary exile is, objectively, more complex. Away from the nurturing fountainhead of the primal resources of their mother tongue, such poets constantly find themselves coinciding with the absolute absence preceding a poem's birth - a moment that will forever remain a desire for Being in absence. Such moments of poetic conception are simultaneously one of authenticity and extreme torment at the end of a series of ontological and poetic reductive absences. So absence becomes a painful hyper-reality that permeates everything in their surroundings. The corresponding spatio-temporal dimensions to such a moment are long expanses and of memory whose capital I would call "creative nostalgia." In creative nostalgia the trauma of awayness and of non-presence that cause homesickness may provisionally be alleviated or healed. It allows musicians, fighting cocks and mulberry trees to float around ill a mnemonic and phantasmagoric Gestalt that often delights poets as much as painters such as Marc Chagall, Salvador Dali or Joan Miro. In creative nostalgia -- away from the motherland and, above all, the mother tongue - the poet's soul or psyche avoids disintegration through the marvelous (in the etymological sense of that adjective) syncretic

means of sustaining itself in an "inlandia" of memories, so to speak. This "inlandia" is the counterpart of "outlandia," in which a poet in exile may indeed survive in an imaginal homeland: creative nostalgia.

For the poet, this new homeland may be no more than a primeval dream, an ever-receding horizon of yearnings for a paradise lost, which is now only recuperable unconsciously and is dimly recognized as such. It may reverberate in the archaic melody of the mother's soothing words to her child, which still remains dormant in he lattices of lexical and syntactic structures of poetic language. This haunting melody breaks through "infantile amnesia" and allows t he poet to rediscover the oceanic oneness and wholeness with the mother in the mother's voice as music and poetry of childhood. A specifically geographic motherland only presents the objective pole of this paradise that we all experience as lost forever except in its unconscious traces in the lengthening shadows of our memories. In that crepuscular world the mother's voice and body and the motherland and the mother tongue are indistinguishable. So creative nostalgia reproduces a true psychical motherland, where all space and time, past and present, may be restored, reappropriated, redeemed. I would simply add: the past and present, however subliminally, constantly project themselves toward the future in creative nostalgia as a deep-running river of hope. If one believes in this restorative concept of creative nostalgia, as I do, it refuses to incorporate its doxa as a regressive phenomenon, which makes us all

inmates in the prison house of a fixation or obsession that borders on the pathological. To the contrary, in this new formulation of it, creative nostalgia lays claim at once to the pastness of the past and the presence of the present as well as the futurity of the future. And it does so in a subtle and intricate integrative constellation of seemingly contradictory inner and outer realities.

In Outlandia, as a whole, one may locate a generative metaphor for creative nostalgia, as I have defined it, in "Spring Cleaning." I would suggest that the poem in its entirety evolves and finally realizes itself as such a metaphor. It begins with the autumnal sadness of, say, Edward Elgar's "Cello Concerto," with its eloquent but inescapable revelation of nostalgia in all its ordinary and well-known significations. This concerto in its splendid and magisterial sonority fills our senses with the feeling that "everything good and nice and clean and fresh and sweet is far away, never to return," and so does the poem:

> I straighten the dark chamber inside
>
> in preparation for the joyless festivity that is mine
>
> at the anniversary of so many years at the threshold of old age.

Now the Iranian rite of spring cleaning is a preparation for the new year's feast (Nowruz). In the poem, it anticipates "the anniversary of so many years" - albeit that it will be a "joyless festivity" in exile and an anniversary "at the threshold of old age." Rut still and all, it remains a ritual of cleansing and purification in anticipation of a

redemptive future. At the very moment when all "memory and desire" appear to have vanished and nothing but "hollow emptiness" remains, the poet preternaturally partakes of the wondrous by his reliance on the "non-beings" and "imagined realities" of his poetic world of presence in absence - his own unique kind of sorcery that is creative nostalgia. He makes an appeal to the coming of spring as the womb of a cyclical rebirth, of a repository of benign and consoling memories of seasons past and desires renewed. The upshot of this sub-conscious prayer is that it imperceptibly seems to heal, outwardly and inwardly, the poet's wounds, mend his broken world and restore to it, at least momentarily, its lost but inextinguishable bright light:

And now

in the end

my fruitless effort

enlightened by your eager, knowing smile

a path to my heart's crevices, like soul

or like a shaft of light in a cold, grave-like catacomb

has put a golden butterfly on the palm of dark dampness.

That "golden butterfly on the palm of dark dampness" is the poetic

correlative of the salutary psychical process which, for me, designates

creative nostalgia and constitutes the matrix of all creative activity.

The poet further attests to this miraculous healing:

And suddenly my awareness:
lightning laughing at the innocence of my soul
and the roaring laughter of my yielding
overjoyed
Wishing that you were there to see me
this minute
how I find myself
in the dappled chiaroscuro of this confusion
broom in hand
working on a spot of light
on the rug.

"Spring Cleaning" is a hard diamond of a poem that inscribes itself on the body of the poet's language as a metaphor of hope within a nostalgic vision. He works, broom in hand, "on a spot of light." The transformative alchemy of this hope-diamond yields itself only after a fierce hand-to-hand combat with the language of despair. Simultaneously tragic and joyous, the poem etches the reader's mind as an act of Sisyphean triumph, that is, a going - beyond, an admirable, transcendent effort. In so doing, it distinguishes itself from all that is excessively sentimental and maudlin the current exilic Persian poems. The maudlin, the sentimental and the topical, as comforting as they might be for the the poet, rarely, if ever, stand the test of time.

Any poetry worthy of its name demands that its hermeneutics be open-ended. For my part, however, I would reiterate and emphasize that, in one way or another, all the poems in this collection bring me to the following conclusion: Creative nostalgaia repeats itself in the nuances and complexities of its variants in Khoi's songs of exile, working its poetic cure with greater or lesser success in all of them. For example, it splendidly succeeds in a poem such as "Gift," in which a package arriving from Iran, smelling of

herbs and camphor, of the shroud and death, can still "set to flights t he birds/ of sudden recollections/ in the air over my homeland." or in the first of the two "Lyrical" poems, where the poem's persona requests that his beloved raise herself higher and "grab a lump of sugar/ out of the sugar-cup that is the moon/ and sweeten/ the black coffee of my cares"; and in the second one, in which the poem's persona declares that "where the hollow that marks your head/ revives in me balmy memories of my one-time sojourn in the valley/ that was my paradise."

The creative principle of nostalgia, however, falls short of ushering in a potentially shining new horizon in some of Khoi's (exilic poems. A certain viscous despair in them seems to totalize itself as a vision of unsparing annihilation. The messianic and phantasmagoric appearance of the last Imam (the Absent Imam), on judgment day, at the heart of "Return to Borgio Verezzi" offers an almost counter-model to the valorized and privileged moment of creative nostalgic transcendence. It

rushes forward in such a torrent of unbound violence and pessimism in the child's ironic vision in the poem as to be soul-numbing — not only to the child's grandmother, whom he intends to frighten and who is understandably frightened, but to the reader as well:

> "I dreamed again the last Imam had come.
>
> He came without a head
>
> and his neck was a fountain jetting blood.
>
> I recognized his horse Zoljenah,
>
> and his sword Zolfeqar
>
> and it seemed
>
> of all his countless followers
>
> he didn't find a single one
>
> upright or honest."

And this visionary annihilation of the human world continues to grow in its dark and bloody intensity. The child's hallucinatory image of the last Imam, himself a victim of gruesome violence in an utterly corrupt world, delineates impossible salvation. In a general sense, "Return to Borgio Verezzi" is a negation of the apocalypse. It is tantamount to a hellish return to the "tunnel-mouth darkness" where "the train becomes a coffin" speeding toward complete alienation and loss of self in "Outlandia." The "tunnel-mouth darkness" seems to imply a journey back to the womb, but not as a prenatal

paradise lost but instead to the unthinkable nothingness of preconception and rebirth into hell.

It is a part of the frightful nature of "Outlandia" that its very paradisiacal quality serves as a mnemonic device that dredges up such archaic fantasies of decapitation as metonymies of deracination. These metonymical operations are no doubt psychical avatars of the loss of self for the exile. They are fearsome to such an extent as to compel the poet "to say farewell/ to this paradise" and wish to "go back to [his] hell -- / [his] homeland." Yet, in the end, it is on the other side of the despair of "The Soul Oppressed by Exile" and the chilling admission of "What a Sense of Being Lost!" that the nostalgic yearning leads to enchantment of memories and enables the poet to say, in "By Memory Window":

> This window won't stay closed.
>
> So what if
>
> the weather outside
>
> is cold
>
> cold and wet from heavy breathing in this dense forest
>
> and brown from the intensity of all this autumn.

And it is indeed because "this window won't stay closed" that a view of immensities of hope shapes up as a horizon of possibilities This hope appears as the "clearing" where human aspirations may be regarded as potentials to be fulfilled. In short, it is all a matter of being lost and then being found, of being destroyed and then rising Phoenix-

like from the ashes, of being homeless and then being lodged somewhere between the ever-darkening earth and the sunny sheltering sky. Salvation resides in all that as a real possibility, because this hope has the prerequisite courage to put itself in question.

The demotic and inordinately multivocal Persian title of the final poem, "Outlandia" ("Bidarkoja"), which provides the collection "with its title, interestingly poses an implicit question to which there be no answer, even a provisional one. The poet's choice of an interrogative word-combination in the title — which suppresses the

question mark it implies — intimates on a quasi-unconscious level that he is aware of putting a question to us that defies answers. But he dares to pose this question anyway, in words that roughly translate into English as "exiled from where?" "far away from where?" or "homeless?" It turns the very notion of exile upside down and negates any possibility of an adequate response. Poised between the paradise of "Outlandia" and the "hell" of his "homeland," the poet discovers (a "nowhereland" -- a permanent purgatory.

Heidegger is said to have once movingly assured us that, "is the piety of thinking." Khoi, too, seems to have finally embarked on a drastic interrogative poetry that amounts to one may characterize as the "piety of poetry." Through the agency of his own poetic questioning, he may have arrived at the troublinig truth that the exilic condition, as displacement and dispossession, comprises a

purgatory that is in itself an unavoidable constituent of the human condition itself. Khoi's poetic meditation in "Bidarkoja" is reminiscent of T. S. Elliot's "East Cocker," where the poet reminds us of an equally disquieting truth:

> There is only the fight to recover what has been
>
> lost
>
> And found and lost again and again: and now
>
> under conditions
>
> That seem unpropitious. But perhaps neither gain
>
> nor loss.

After all is said and done, Khoi sees all of us as exiles — living on isolated islands and outlands, surrounded by the infinities of time and space, hoping to survive as well as we can as transients in the lee of our protective imagination — poetic or otherwise. In this light, human history may be no more than the recorded narratives of the long, lonely sad sagas of living on such islands and outlands. *Outlandia* exemplifies a collection of sparse narratives of such a survival and the reedy music of its longings for absolution and communion — and a fine collection it is.

Erik Nakjavani

University of Pittsburgh

Jaan e Del e Sh'er is a collection of critical reviews of Esmail Khoi's poetry written by several Iranian writers and scholars .

Esmail Kho'i is a major voice of the Iranian Diaspora. Born in 1938, he was educated in Iran and England, and returned to his country as a lecturer in philosophy. In the 1960s and 70s, he was opposed to the monarchical state in Iran, and in his poetry he advocated revolutionary change for his country. After the Iranian revolution of 1979, however, he found himself faced with an even more oppressive system of government. In the early 1980s, as a leading member of the intellectual opposition to clerical rule, he spent close to two years in hiding before fleeing his homeland. Over the last decade or so he has emerged as a most articulate chronicler of life in exile, and a fierce defender of political freedoms and human rights the world over. Courageously, even fearlessly, he has continued to speak out for the rights of Salman Rushdie, Saidi-Sirjani, Taslima Nasrin and others. Kho'i's poetry bears eloquent testimony to his experience and thought, and to his lifelong quest for a more humane world.

Samsum Kashfi is a poet and writer, born in 1955 in Estahban, Fars, Iran. He was educated in Iran and Canada. He has been living in Canada and the United States of America since 1987. To date, he published three collections of poems and contributes to a variety of Persian publication on a regular basis.