



م

س

ل

ر

هایکو

شعر ژاپنی

از آغاز تا امروز

برگردان احمد شاملو ع. پاشایی



شعر جهان - ۸

ISBN 964-6194-22-2

شابک ۹۶۴-۶۱۹۴-۲۲-۲

俳句

日本の詩

— 搖籃期から今日まで —

翻譯者：

A. シャームルー

A. パーシャーイー

۱۲۰۰ تومان

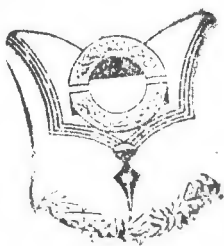


فهرست

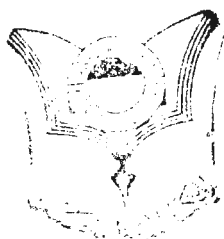
برگردان احمد ساملو، ع. باستانی

۳/۵۰۰ ن م

۲۵/۲



نشر چشمه



احمد شاملو، ع. پاشایی

هایکو

شعر ژاپنی
از آغاز تا امروز

ویرایش دوم

تهران ، ۱۳۷۶

شاملو، احمد، ۱۳۰۴
 هایکو، شعر ژاپنی
 گردآوری و ترجمه و شرح، احمد شاملو، ع. پاشایی. - تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۶.
 ۳۹۲ ص.
 کتاب‌نامه به صورت زیرنویس.
 ۱. شعر ژاپنی - نقد و تفسیر. ۲. شعر ژاپنی - ترجمه شده به فارسی. الف. پاشایی، عسکری، ۱۳۱۸ -
 ب. عنوان
 ۸۹۵/۶۱۰۹ PL



خیابان کریمخان زند، نبش میرزای شیرازی
 شماره ۱۶۷. تلفن ۸۹۷۷۶۶

هایکو، شعر ژاپنی از آغاز تا امروز

احمد شاملو، ع. پاشایی

ویرایش دوم، چاپ سوم

لیتوگرافی: بهار

چاپ و صحافی: بهمن

تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه

چاپ سوم، بهار ۱۳۷۶، تهران

حق چاپ و انتشار مخصوص نشر چشمه است.



به کوئیچی هانهدا و تاکاشی اوئه مورا
به خاطر محبت های بی دریغ شان
ع. پاشایی

فهرست مطالب

۱۱	یادداشت ویرایش دوم
۱۳	پیش‌گفتار

ذین و هایکو

۲۷	زالال‌ذین در آبگینه‌ی هایکو
۴۱	ذین در جان شاعر
۵۹	ندانسته‌گی شاعر
۶۵	زالال، احساس و ایجاز
۸۹	هایکو و شعر ذین‌رین
۹۹	رِن‌گا
۱۰۵	اصطلاحات فنی

هایکو، شعر ژاپنی

پیش از باشو

۱۱۷	سؤگی
۱۳۱	سوکان
۱۳۵	موری‌تاکه و دیگران

باشۇ

- ۱۵۳ بركەي كېن
۱۶۱ باشۇ و تنھايى چاودانە
۱۷۵ ھايكۇي باشۇ
۲۰۹ دە شاگرد باشۇ
۲۳۵ شاعران ديگر مکتب باشۇ
۲۴۵ زنان ھايكۇسرا

بۇسون

- ۲۵۷
۲۸۹ تايگى
۲۹۷ شاعران معاصر بۇسون

ايسا

- ۳۱۷
۳۳۳ شاعران معاصر ايسا
۳۳۹ شيكى

شاعران عصر مې جى (۱۸۶۸-۱۹۱۱)

- ۳۵۱ مې يتسۇ و ديگران
۳۶۱ ھايكۇي نو
۳۶۹ شاعران جديد

افزايەھا

- ۳۷۵ آوانويسى واژه گان ژاپنى
۳۸۱ گاه شمار ھايكۇسرايان
۳۸۷ ماخذ
۳۸۹ فھرست نامھا و مفھومھا

فهرست تصاویر

همه‌ی پرده‌ها کار بین‌گایی (۱۷۵۰-۱۸۳۷)، استاد ژاپنی است.

۱. صفحه‌ی ۲۳ : ملاقه با تعیین مقدار مصرف.
۲. صفحه‌ی ۳۹ : بیدافشان، رمز استقامت.
۳. صفحه‌ی ۶۳ : نو-نو-کوماچی، شاعره‌ی دوره‌ی هی‌آن (۷۹۴-۱۱۹۲).
۴. صفحه‌ی ۸۷ : قله‌ی فوجی.
۵. صفحه‌ی ۱۱۳ : کدو قلیانی.
۶. صفحه‌ی ۱۴۹ : ماه و خرگوش.
۷. صفحه‌ی ۱۷۳ : خیزران.
۸. صفحه‌ی ۲۰۷ : غوک در حال مراقبه (مدیتیشن)
۹. صفحه‌ی ۲۳۳ : خرچنگ
۱۰. صفحه‌ی ۲۵۵ : لوف.
۱۱. صفحه‌ی ۲۸۷ : سای‌گیو شاعر (۱۱۱۸-۱۱۹۰).
۱۲. صفحه‌ی ۳۱۵ : روستایی‌ها.
۱۳. صفحه‌ی ۳۳۷ : نی.
۱۴. صفحه‌ی ۳۴۶ : کدو قلیانی با گل‌های شام‌گاهی و نیلوفر بامدادی.
۱۵. صفحه‌ی ۳۶۷ : باشو شاعر و غوک.

یادداشت ویرایش دوم

زمان درازی کشیده بود که هایکو، شعر ژاپنی، از آغاز تا امروز، به شکلی که در چاپ اول و دوم دیده‌اید، آماده شود و باز زمان درازی کشیده بود – آن هم در اوضاع پُرتب و تاب اجتماعی سال ۵۷ که چندان خواهان ادبیاتی از گونه‌ی هایکو نبود – که هایکو از چاپ در بیاید. این شد که کتاب از خیلی نظرها یکدست از کار در نیامد. از سوی دیگر، هجده سال پیش چندان چیزی از فرهنگ ژاپنی، به جز چند داستان، چاپ نشده بود^۱ از این رو مقدمه‌ی کتاب بیش تر متناسب آن وضع بود تا متناسب خود هایکو. چاپ دوم هم در اختیار ما نبود: زینک‌های کتاب دست به دست شده بود و می‌بایست به همان شکل درآید (۱۳۶۸). ۲۰ شش سال گذشت تا ویرایش دوم هایکو به شکلی که می‌بینید درآید.

لازم است گفته شود که در ویرایش دوم چه کارهایی صورت گرفته است؛ سراسر کتاب بازخوانی و بازنویسی شده، هرچند که ساختار برگردان هایکوها و ترتیب

۱. هنوز هم شمار کتاب‌های خوب فارسی در زمینه‌ی فرهنگ ژاپنی، سوای داستان‌ها، از تعداد انگشت‌های دست در نمی‌گذرد. وضع هایکوی ژاپنی هم بهتر از این نیست. به جز هایکو، شعر ژاپنی، تاکنون در زمینه‌ی هایکو این ترجمه‌ها را داشته‌ایم، به ترتیب سال انتشار: صد هایکو مشهور، (دانیل سی. بیوکانون، ترجمه‌ی ع. پاشایی، دنیای مادر، تهران ۱۳۶۹)؛ مقدار کمی هایکو در کتاب آوای جهیدن غوک (ترجمه‌ی زویا پیرزاد، تهران، ۱۳۷۱)؛ و هایکو در چهار فصل، ترجمه‌ی مهوش شاهق و شهلا سهیل (تهران، ۱۳۷۳) که ترجمه‌ی مجدد همان صد هایکوی مشهور است.
۲. برای روی جلد چاپ اول از رو جلد یک کتاب انگلیسی (صد هایکوی مشهور، که بعداً آن را به فارسی درآوردم) استفاده کرده بودم، به خاطر خوش‌نویسی هایکوی آن که دربردارنده‌ی یک فضای ژاپنی بود. یکی دو سالی از چاپ اول گذشته بود که روزی از یک خبرنگار ژاپنی پرسیدم که می‌تواند به من بگوید به جز آن خوش‌نویسی دیگر آن‌جا چه نوشته. گفت: «انتخاب صد هایکوی مشهور»!

ژاپنی آن‌ها به فارسی درآمده‌است (که این را سپاس‌گزار آقایان کوئیچی هانده‌دا و تاکاشی اوئه‌مورا هستیم). بیش‌تر دست‌کاری‌ها در بخش اول کتاب، در ذن و هایکو، که مقدمه‌ی هایکو است انجام‌گرفته‌است. به فصل‌های اول مقدمه نکاتی افزوده یا از آن کاسته و آن را از نو تنظیم و بازنویسی کرده‌ام، که اگر کتاب‌هایی در این زمینه به فارسی وجودی داشت حاجت به آوردن این گونه توضیحات نبود. از این‌جا است بازنویسی فصل‌های زلالِ ذن در آیینی هایکو و ذن در جان شاعر. از کارهای دیگری که در این ویرایش انجام‌گرفته جابه‌جایی فصل‌های بخش اول یا مقدمه‌ی کتاب است. برای نمونه، آن‌چه مستقیماً به باشو مربوط می‌شد به مقدمه‌ی هایکوی باشو برده‌شد. نکته‌ی دیگر، در چاپ‌های قبلی در مقدمه‌ی برخی از فصل‌ها توضیحات کوتاهی در باره‌ی شاعران آورده‌شده بود که در این ویرایش آن‌ها را حذف کرده و به جای آن یک‌گاه‌شمارِ هایکوسرایان در **افزایه‌های پایان** کتاب آورده‌ام که شاعران بسیاری را، که نام‌شان در این کتاب هم نیامده، در برمی‌گیرد، که شاید بیش از آن یادداشت‌ها به کار خواننده‌ی علاقه‌مند و محقق بیاید. در مقدمه‌ی این‌گاه‌شمار درباره‌ی آوانویسی نام‌ها و واژه‌گان ژاپنی نکاتی را یادآور شده‌ام. نکته‌ی دیگر، تا آن‌جا که مقدور بود شکل لاتین نام‌ها را در متن نیاورده‌ام، بیش‌تر آن‌ها را در **گاه‌شمارِ هایکوسرایان** خواهید یافت.

در این ویرایش ۱۵ پرده از نقاشی‌های آب‌مرکبی (سومی-ئه) یسن‌گایی (۱۷۵۰-۱۸۳۷) آورده‌ایم. او پیر دیر شوفوکوجی در ها کاتا در کیووشو بود. استاد ذن بود و نقاش و خوش‌نویسی چیره‌دست و شاعری بزرگ، سرشار از طنز و ظرافت.

ع. پاشایی تهران ۱۳۷۵

دوست آمریکایی من که سال‌ها در ایران زنده‌گی کنج‌کاوانه‌یی کرده، با همه‌جور آدمی در آمیخته، فارسی را به‌خوبی آموخته‌است و کشف حافظ را حیرت‌انگیزترین حادثه‌ی عمر خود می‌شمارد گفت: هیچ دلیلی نمی‌بینم که حافظ را نشود به انگلیسی برگرداند، فقط باید کلیدش را پیدا کرد.

گفتم: برگردان که‌نه، شاید اطلاق ترجمه به آن (آن هم با تخفیف نود درصد) صحیح‌تر باشد. منظورم چیزی از قبیل ترجمه‌ی کاروان‌سرا به motel و کُرسی به winter-table و ماتی به barmaid است تا فرنگی جماعت با معیارهای خودش به حل این معضلات توفیق یابد... این قفل کلیدی ندارد. بگذار آب پاکی را بریزم روی دست‌ات. خیلی که زور بزنی استنباطی شترگر به از حافظ را آمریکایی می‌کنی؛ چیزی مثل جاز سیاه، که آمریکایی‌اش نه جاز است نه موسیقی؛ و مثل ماست که گرفته‌اید ازش بستنی ساخته‌اید و فی‌الواقع دیگر نه ماست است نه بستنی. حریف از اِشکال قضیه سردر نمی‌آورد.

من و دوست دیگری که می‌کوشیدیم او را از خر شیطان پیاده‌کنیم می‌گفتم: استاد! نه فقط برای فهم این غزل‌ها (تازه اگر بپذیریم که کلمه‌ی فهم در این‌جا درست به کار رفته و وافی به ادای مقصود هست) بل که حتا برای درست خواندن آن هم، تو باید عصاره‌ی همه‌ی فرهنگ‌های ایرانی و اسلامی و فرایندهای برخورد این دو فرهنگ را جذب جان‌ندانسته‌ی خود کنی. پشتوانه‌ی تجربه‌ی غم‌انگیز تاریخی ما هم پیشکش‌ات، هر چند که اگر یک سیاه‌پوست آمریکایی بودی دست‌کم از این لحاظ به‌خصوص مشکلی نمی‌داشتی: این‌جا مطلقاً مسأله‌ی درک و برداشتی از این دست یا آن دست در میان نیست؛ باید جزوی از آن باشی، باید با

گوشت و استخوان و عصب‌ات در عمق فاجعه حضور پیدا کنی، باید بی‌گناه‌ترین ساکن دوزخ باشی تا زخم ناسورِ هِن و بی‌عدالتی را حس کنی، این فریادی نیست که با گوشِ سِرَت بشنوی، باید درونِ جان‌ات طنین افکند.

می‌گفت: مگر آن ایرانی معمولی که آن‌چوَر با خلوصِ نیت لای دیوانِ حافظ را بازمی‌کند و از سرِ صدق به نغمه‌ی او دل می‌سپرد برای این کار تحصیلِ فرهنگ ایرانی و اسلامی کرده یا از تصوف و عرفان و افکارِ نوافلاتونی چیزی می‌داند؟

می‌گفتیم: اِشکالِ تو درست همین نکته است. آن «ایرانی معمولی» برای ارتباط با حافظ نیازی به فلسفه‌بافی ندارد. جان‌ندانسته‌ی او آماده‌ی حاصل کردن این ارتباط هست چرا که عناصرِ آن را در حافظه‌ی تاریخیِ موروثیِ چندین‌قرنی خود دارد و همه‌ی تعبیرهای من و تو را هم خشک‌وبی معنی و بی‌حاصل می‌یابد. او به گونه‌ی سنتی در فضای اجتماعیِ حافظ زنده‌گی کرده‌است و محتاجِ کلیدهای تو نیست. سازی است که، این آهنگ، بالقوه در نهادِ اوست و خواندنِ حافظ، تنها آن را از قوه به فعل درمی‌آورد و بدانِ موجودیتِ خارجی می‌دهد. سازی است به کوک، که با نواهای جانِ حافظ هم‌خوان است. آن آهنگ‌ها در شیپورهای چُفس یا حنجره‌ی وارفیلد دُرشت‌ناک و بی‌معنی است و صدایِ ادیب و دوتار عثمان‌خوافی را می‌طلبد. آن‌گاه برای او از کاریکاتوریِ گفتم با عنوان «... و خدا عسل را آفرید». در مجموعه‌ی بی‌نام افسانه‌ی آفرینش که سال‌ها پیش دیده‌بودم، از فرانسوی‌ظریفی که نام‌اش را به خاطر نمی‌آورم:

پیری ریش‌سفید کنارِ تخته‌سیاهی ایستاده‌بود و به کشف یا تهیه‌ی فرمول شیمیاییِ عسل عرق می‌ریخت. خاکه‌ی گِج و تخته‌پاک‌کنی که بر زمین دیده‌می‌شد نشانه‌ی کوششِ خسته‌کننده‌ی بود که تا بدان‌جا به کار رفته‌است، گیریم فرمول بسیطِ عسل — آن‌چنان که بر تخته‌سیاه دیده می‌شد — هنوز به کمالِ مطلوب نرسیده‌بود؛ اما کمی این سوترک، کنارِ تخته‌سنگی، زنبوری خندان، بی‌توجه به کوشش او در ترکیبِ آن فرمولِ پُرطول و عرض، سرگرمِ عسل‌سازی خود بود.

گفتم: حرف‌های تو به یاد آن کاریکاتورم انداخت. این که عسل چیست یا چه گونه به عمل می‌آید مشکلِ زنبور نیست، مشکلِ من و توست. زنبور برای تولیدِ عسل به دانشکده‌ی شیمی نمی‌رود و علمِ کیمیا نمی‌خواند. هم‌چنان که درکِ حافظ مشکلِ مترجم و خواننده‌ی آمریکایی است نه مشکلِ مادرِ بزرگِ من.

دوستِ آمریکاییِ ما متقاعد نمی‌شد که انبارِ جُو را با نیم‌گزیزازی پیمانه

نمی‌شود کرد. گفتیم عجالتاً این بیت را به عنوان نمونه به انگلیسی برگرداند شاید از نتیجه‌ی خنده‌آور کار خود عبرتی بگیرد:

مبین به سیب ز نخدان، که چاه در راه است؛
کجا همی روی ای دل بدین شتاب، کجا؟

۲

قدر مسلم این است که همه‌ی فرهنگ‌های چین و هند و ژاپن در این شعرهای چند هجایی که هایکو Haiku خوانده می‌شود به کمال می‌رسد، و خواننده‌ی معمولی ژاپنی که نه الزاماً هیچ یک از کتاب‌های فیلسوفان دائوی را خوانده‌است نه هیچ کدام از آثار استادان ژن را، با این شعرهای کوتاه زنده‌گی می‌کند و عطش جان‌اش از آن سیراب می‌شود.

بی‌گمان این جا برای خواننده سوآلی پیش می‌آید: چه چیز ما را برآن داشته که واعظ غیرمعتظ شویم و با آن که به اعتراف خود کوشیده‌ایم در موضوع ترجمه‌ی حافظ به انگلیسی، آن روشن فکر آمریکایی را به هزار زبان از خر شیطان پیاده کنیم خود این جا در برگرداندن هایکو‌ی ژاپنی به فارسی بر درازگوش شیطان بنشینیم؟ پاسخ ساده‌ی مسأله این است که در برگرداندن این اشعار به فارسی، آن چنان گرفتاری‌هایی به‌ندرت پیش می‌آید. از فریبنده‌گی‌های هایکو یکی ساده‌گی آن است، عریانی آن، و بی‌نیازی‌اش از پیرایه‌های زبانی و تعقید و ابهام و مداخله‌ی امکانات گوناگون دستوری و صوتی و جز این‌ها.^۱

شعر فارسی در یافت کلام است که متجلی می‌شود اما در هایکو‌ی ژاپنی، نقش تعیین‌کننده مستقیماً برعهده‌ی اشیا است و کلام در آن (تقریباً فقط) نقش واسطه را بازی می‌کند. این جا، شعر، عرضه‌داشت جان انسان و جهان در امکانات و ظرایف زبان نیست؛ بل که به یک تعبیر، هایکو یک راه، یک وجه زندگی، و یک دین است،

۱. امکانات دخالت خط ژاپنی را در هایکو مطرح نمی‌کنم، که به هر حال مسأله‌ی دیگری است. در این مورد من همیشه از این مثال سودمی جویم که نمی‌توان برای استنباط مردم غرب از زیبایی غیرقابل توصیف شن کشیده‌یی که میرعماد نوشته‌است، آن را به نوعی S برگردانیم.

راهی که به هر حال می‌توان شناخت، وجهی که می‌توان فراگرفت، و دینی که می‌توان با آن آشنا شد.

اگر شاعرانه‌گی حافظ تنها از طریق تراش الماس‌گون زبان فارسی در غزل اوست که با تحریک سوابق ذهنی ما جلوه می‌کند، شاعرانه‌گی هایکوسرای ژاپنی تنها از رودرو قرار دادن آدمی با نفس اشیا است که شکل می‌گیرد. این‌جا فقط افتادن دانه‌ی توتی در چاله‌ی آب‌یاران است که بر نهاد شاعرانه‌ی جهان و مکاشفه‌ی شاعرانه‌ی هایکوسرا انگشت می‌گذارد این‌جا شاعر کنار ما ایستاده‌است تا صدایش از درون اشیا به گوش آید.

شمعی که پشت پنجره‌ی نهاده‌اند ممکن است برای ما رازی دربر نداشته باشد. اما می‌تواند از معشوقی که در آن خانه است به عاشق منتظری که گرد آن خانه شب‌گردی می‌کند رساننده‌ی این پیغام دلپذیر باشد که «بیا، اکنون در خانه تنها شده‌ام!» و هایکوسرا می‌تواند با معیارهای خویش شعری از این دست بنویسد:

در پس هیچ دریچه‌ی

شعله‌ی شمع نمی‌جنبد —

عشق به دیاری دیگر کوچیده‌است.

یا بدین گونه‌ی دیگر:

در پس پنجره‌ی کوچک

شمعی —

شب بی‌پایان وصال^۱

آگاهی از این قول و قرار عاشقانه تجربه‌ی است، و می‌تواند به سادگی ما را برانگیزد تا از این پس به هرچه می‌نگریم مفهومی بدهیم یا از هرچیزی معنایی دریابیم: برگی که در باد می‌جنبد، قایقی که ماهی‌گیران خسته به ساحل می‌کشند؛ سایه‌ی مرغی که بر ریگ‌های رنگین‌بستر آبی زلال کشیده می‌شود، یا کج بیلی که کنار کرت سیب‌زمینی‌ی ره‌اشده‌است؛ این همه، بینشی است که می‌تواند

۱. گرچه، این هر دو بازگوینده‌ی استنباط و استنتاجی شخصی است از مواجهه با آنچه در جهان پیرامون ما می‌گذرد؛ و در خصلت هایکو نیست که شاعر، احساس و استنباط مستقیم خود را به خواننده تحمیل کند. چنین چیزها، در تقسیم‌بندی شعر ژاپنی ین‌ریو خوانده می‌شود نه هایکو.

آفریننده‌ی مفاهیم یا جنباننده‌ی سلسله‌ی بی‌پایان تداعی‌ها باشد. پس در این جا، مسأله، مسأله‌ی تربیت ذهنی است.

در هایکو، چنان‌که گفتیم، شعر و کلام درهم بافته نمی‌شود. مثلی از تجربه‌ی شخصی خود می‌آورم: این دو سطر از يك شعر مرا

ما بی چرا زندگان ایم
آنان به چرامرگ خود آگاهان اند

پس از آن که به زبان انگلیسی درآورده‌اند چنین چیزی از آب درآمده‌است:

ما نمی‌دانیم چرا زنده‌ایم
آنان می‌دانند چرا مُرده‌اند!

یا دست بالا را که بگیریم، یکی دو آب شسته‌تر از این؛ که به هر صورت می‌توان گفت تنها ترجمه‌ی دقیقی از مفهوم آن سطر است و نه آن چنان‌که باید، برگردان آن شعر. — به ساده‌گی می‌توان دید که در آن جا، شعر، از بافت کلام تجلی کرده و حادثه‌یی است که از خطر کردن در زبان و مداخله‌ی تعمدی در دستور زبان به وجود آمده‌است. اما چون زبان انگلیسی (یا مثلاً مترجم آن) نتوانسته‌است همان خطر کردن را بپذیرد و همان بافت را عیناً برگرداند با ترجمه کردن مفهوم عبارتی کلام، آن را به صورت کلمات قصاری پیش پا افتاده درآورده، جان و رمق آن را ازش گرفته‌است و هر چند که در نهایت امر این هر دو در نقطه‌ی واحدی به یک‌دیگر می‌رسند، باز این «همان» نیست. این «نه‌همانی»، در موارد دیگر یک‌سره به نقض غرض مبدل می‌شود. نگاه کنید به این سطور:

پیش از آن که خشم صاعقه خاکسترش کند
تسمه از گُرده‌ی گاوِ توفان کشیده بود.

خواننده‌ی فارسی زبان شعر بی‌درنگ این تصویر را دریافت می‌کند، زیرا تسمه از گُرده‌ی کسی کشیدن برای او اصطلاحی آشناست که خود نیز در مفهوم مشدد «منکوب کردن و به زانو درآوردن کسی» بدان توسل می‌جوید. اما ترجمه‌ی شعر، دیگر نخواهد توانست با همین قدرت ابلاغ به زبان انگلیسی درآید. در

زبان ترجمه نمی‌توان معادل انگلیسی اصطلاح را آورد، چرا که حضور این اصطلاح در شعر، تنها موضوعی جنبی و ثانوی است که شدت تأثیر تصویر را سبب شده است. شعر با کلمات ویژه‌یی شکل گرفته است که از یک طرف تصویری ذهنی می‌سازند و از طرف دیگر اصطلاحی با حذاکثر قوت تعبیر را تداعی می‌کنند. یعنی به کار گرفتن دو نیرو از دو سو برای پیش‌برد امری واحد. هم‌چنین نمی‌توان تنها به برگردان لغوی شعر اکتفا کرد. زیرا تصویر نیز به‌نوبه‌ی خود موضوعی جنبی و ثانوی است، و در این صورت علت وجودی آن (که به یاری گرفتن اصطلاحی زنده از تداول عام بوده است) از دست می‌رود — می‌توانید نگاه کنید به ترجمه‌ی انگلیسی آن:

Before being turned to ashes by the
Anger of the thunderbolt, he had
Forced the cow of the tempest to
Kneel down in front of his might.

می‌بینید که برگردان همان است بدون این که شعر، دیگر همان باشد. حالا که سخن به این جا کشید ملاحظات دیگر را نیز مطرح می‌توان کرد: در ترجمه‌ی شعری که گاه عمیقاً بومی است، مترجم با مسأله‌ی بزرگ‌تری درگیر می‌شود که حل آن به ساده‌گی میسر نیست.

زبان‌ها البته به طور مجزّد برای این شیء و آن مفهوم واژه‌هایی دارند: آب و راه و برادر، یا سرما و تشنگی و غربت... اما مترجم به این حقیقت می‌رسد (یا نمی‌رسد) که این برابرها، هنگامی که از نظر کاربردهای خود مورد توجه قرار گیرند تا چه پایه کله‌شق و سرکش یا بی‌خاصیت و بی‌معنی از آب درمی‌آیند. اگر مترجم بدین نکته رسید، شعر را غیرقابل ترجمه می‌یابد و اگر بدان نرسید، ترجمه‌یی که می‌کند از کاری که نادانسته و نفهمیده انجام می‌دهد بی‌ارزش‌تر خواهد بود.

به عنوان دم‌دست‌ترین مثال، هم‌چنان از کوششی که این اواخر برای ترجمه‌ی چند شعری از خود من به کار بسته شده است نکته‌یی می‌آورم:

به نوکردن ماه بر بام شدم
با عقیق و سبزه و آینه ...

roof معادل انگلیسی بام است. یک بام را به صورتی که یک انگلیسی‌زبان آن را در ذهن خود تجسم می‌دهد در نظر بگیریم. خواننده‌ی ایرانی این شعر به هیچ‌روی

نیازمند آن نخواهد بود که به بام و عمل بر بام شدن بیندیشد چرا که این هر دو در قلم-
رو عمل و در تجربه‌ی ذهنی او قرار دارد. اما خواننده‌ی انگلیسی ناگزیر است بر این
دو مفهوم توقف کند و از چند و چون آن سردر آورد. معنی واژه‌ی بام چنان از
دست‌رس او خارج است که ناچار باید از نو به بررسی آن بپردازد. مصداق عینی
واژه‌ی بام، برای او، شبیهی چندان لغزان و خطرناک است که گربه نیز بر آن پا-
نمی‌گذارد و رفتن بر آن جز با آماده کردن نردبان آتش‌نشانی و جز به قصد تعمیر-
سفال‌های شکسته یا تعویض ناودان‌های پوسیده کاری است لغو و مجنونانه و
عملی است بس ماجراجویانه.
گیرم این‌جا مترجم آگاه، به قصد پیش‌گیری از انحراف ذهن خواننده‌ی
انگلیسی‌زبان خود، بام را به تراس مبتدل کند؛ با تصویر بعدی چه خواهد کرد؟ -:

داسی سرد بر آسمان گذشت

که پرواز کبوتر ممنوع است.

خواننده‌ی ایرانی شعر نه فقط داس را در شکل بومی سرزمین‌اش می‌شناسد،
ششصد سالی نیز هست که مستقیماً با این تصویر شاعرانه آشنایی دارد:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو...

اما داس، امروز، در فرهنگ شهرنشین انگلیسی نه فقط به احتمال قوی شبیهی
از یادرفته‌است، اگر هم تصویری ذهنی از آن داشته باشد چنان نیست که این تصویر
شاعرانه از آن بهره‌ی بتواند گرفت. زیرا داسی که او می‌شناخته تیغه‌ی کم‌انحنای
بلندی بوده است شبیه به شمشیر عربان، با دسته‌ی چوبی درازی در یک زاویه‌ی
افقی. مُشَبَّه‌به‌ی‌ی که با مُشَبَّه‌خود کم‌ترین شباهتی ندارد. و تازه از همه‌ی این‌ها که
بگذریم، مترجم ناگزیر خواهد بود جزء جزئیات دیگر را به زیرنویس‌ها و حواشی
پُرطول و تفصیلی احاله کند: آیین نو کردن ماه را و شگون داشتن عقیق و آیین و سبزه
را؛ هم‌چنان‌که مفاهیم سبزه و سبزه‌انداختن را، و غیره و غیره...

۳

نمی‌دانم پرداختن به جزئیات، در این‌جا، به‌جا بود یا نابه‌جا، لیکن در هر حال چنین
گرفتاری‌هایی در ترجمه‌ی هایکو به فارسی پیش نمی‌آید زیرا چنان‌که گفتم،

شیء در هایکو کاربرد تصویری ندارد. نیز اگر می‌گوییم در هایکو همه‌ی فرهنگ‌های خاور دور به کمال می‌رسد، این فرهنگ پُر بار را، هم جدا از هایکو و خط و زبان و هنر ژاپنی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌توان داد، و هم، به گونه‌ی، از طریق هایکو بدان می‌توان رسید.

به هر تقدیر، به هایکو می‌باید از دیدگاه ذین‌نگریست. شاید بهتر است بگوییم: طبیعتی که هایکو ارائه می‌دهد از دیدگاه اهل ذین‌دیدنی‌تر و تجربه‌ی تفکر انگیز تر است، چرا که هایکو گویای رازهایی است که با گوش اهل ذین عمیق‌تر دریافت می‌توان کرد؛ این منظر از آن دریچه دیدنی‌تر است.

به ناگزیر این احتمال در میان هست که ما بدان چه هایکو بازمی‌نماید با دید کم و بیش عارفانه‌ی نگاه کنیم – عرفانی که البته از مقوله‌ی عرفان اهل ذین نیست. پس حق همان است که در برخورد با هایکو کنار شاعران ژاپنی بایستیم و در زاویه‌ی جهان‌بینی ایشان قرار بگیریم. به همین جهت است که پاشایی، پیش از چاپ این مجموعه، ذین چیست؟ را نوشته اصول ذین را در آن شرح داده است.

من این جا تنها به این اشاره‌ی کوتاه کفایت می‌کنم که ذین (در مفهوم کلی خود) آن جهان‌نگری و تمرین و تجربه‌ی است که بُدی‌دژمه با خود از هند به چین بُرد و با فرهنگ چینی درآمیخت. اما در مقوله‌ی هایکو، مراد از ذین آن حالت خاص جان است که ما را با دیگر چیزهای هستی یگانه می‌کند. در این حالت، ما از چیزهای دیگر، از مفردات دیگر جهان هستی جدا نیستیم بل که با آن‌ها یگانه‌ایم، یک و همان‌ایم، و با این همه، استقلال و فردیت و ویژه‌گی‌های شخصی خود را نیز داریم. زادگاه‌هایکو آن سُنّت ویژه است که براساس آن، آدمی تنها از درون به چیزها می‌نگرد و با این نگرش سر آن ندارد که احساس شکوه‌مندی و بی‌کرانه‌گی و جاودانه‌گی کند.

نکته‌ی که بهتر است بی‌درنگ گفته شود این است که، به خلاف نخستین تصویری که به ذهن می‌آید، آن چه هایکو را می‌سازد ذین نیست، بل که اندیشه‌ی ذین‌گرائی می‌باید چندان دیگرگون شود و تغییر و تبدیل یابد تا با هایکو هم‌ساز شود! نیز باید دانست که در هایکو، یا مطلقاً عنصر هوشی و عقلی وجود ندارد، یا به هر حال چنان با عنصر شهودی – شاعرانه درآمیخته است که با هیچ‌گونه تحلیل و تفسیری نمی‌توان از یکدیگر تفکیک‌شان کرد. هایکو و فلسفه‌ی چینی جنبه‌های دو گانه‌ی نظری و عملی آن چیز تسمیه‌ناپذیری هستند که ما ناگزیر از آن به زنده‌گی تعبیر می‌کنیم. فیلسوفان چینی به جنبه‌ی نظری آن توجه داشته‌اند و

شاعران هایکو به جنبه‌ی عملی آن (این نکته را باید خواننده در مدّ نظر داشته باشد) و بدین جهت است که هر هایکو را نشان‌دهنده‌ی یک راه زنده‌گی و یک شیوه‌ی زیستن روزمره تعریف کرده‌اند.
و سرانجام، سخن آخر این که:

هدف‌هایکو زیبایی نیست بل به سادگی. تمام به ما چیزی را نشان می‌دهد که خود همیشه می‌دانسته‌ایم، بی‌این که بدانیم که می‌دانیم؛ و ما را بدین حقیقت آشنا می‌کند که تا زنده‌گی می‌کنیم شاعریم. پس مهم این است که سادگی ذاتی‌دین و هایکو هیچ‌گاه از خاطر نرود: خورشید می‌تابد یا برف می‌بارد، کوه بلند و درّه عمیق است، شب عمق می‌یابد و روز می‌شود؛ همین و همین؛ گیرم ما بسیار اندک بدین حقایق توجه می‌کنیم:

دکه‌یی،

و زنه‌ها روی کتاب‌های مصوّر! —

بادِ بهار.

زنده‌گی و زیستن، یعنی دریافت معانی یا زناگفتنی همین چیزها. راه هایکو درک مداوم و وقفه‌ناپذیر این معانی است در تمام ساعات بیست و چهارگانه‌ی شبانه‌روز؛ و این خود، سرشارداشتن زنده‌گی است.

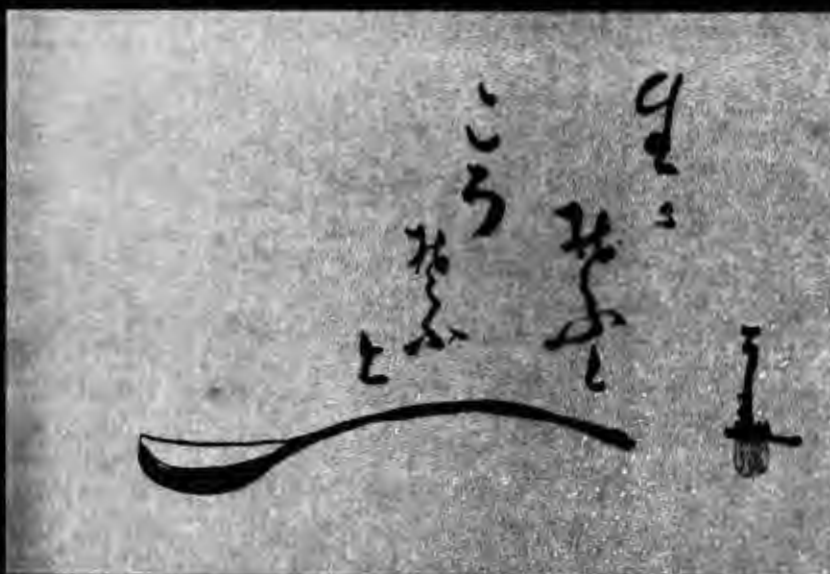
۴

مجموعه‌ی حاضر حاصل هم‌کاری چهار و پنج ساله‌ی است با یارِ گرما به و گلستان‌ام پاشایی، غوّاص پُر حوصله‌ی که از گشت‌وگذار در اعماق بی‌انتهای هنر و فلسفه‌ی شرق سرخسته‌گی ندارد؛ و ناگفته پیداست که سهم بنده در این میان، با همت او قابل مقایسه نیز نیست. آنچه در این دفتر آمده هایکوهای است که از صافی دو سه بار انتخاب گذشته، و در ابتدای کار حجمی داشته است سه تا چهار برابر این. در برگردان هایکوها ما نتوانستیم به کلام و زبان بی‌توجه بمانیم و این البته نقض وظیفه نیست چرا که خواننده‌ی فارسی زبان در هر صورت از طریق برداشت‌ها و معیارهای سُنتی خویش با شعر برخورد می‌کند. و اگر مراسمی در این کار هست بیش‌تر در این محدوده است.

ذهنم را می‌کاوم و چیزی نمی‌یابم که می‌بایست گفته باشم و نگفته رها کرده‌ام. ۲۱

در بدو امر بر آن بودیم که برای هدایت خواننده‌ی علاقه‌مند به کُنه این تجلّی، من نیز به سهم خود مقیاس‌ها و معیارهایی ارائه کنم اما، ناگهان، آواره‌گی سرودگویان را به تَوَطن در خاموشی برگزیدم و آن چه در نظر داشتیم به انجام نرسید جز چند یادداشت پراکنده که در پاره‌یی صفحات کتاب، ذیل این شعر و آن شعر آمده است — چه می توان کرد؟ ای بسا آرزو که... الخ

احمد شاملو ۳۰ مرداد ۵۷



۱. ملاقه، با تعیین مقدار مصرف

زِن وهايکو

زالالِ ذِن در آبگینه‌ی هایکو

۱

در پیش‌گفتار جناب شاملو خواندیم که «... در هایکو یا مطلقاً عنصر هوشی و عقلی وجود ندارد، یا به هر حال چنان با عنصر شهودی- شاعرانه در آمیخته است که با هیچ‌گونه تحلیل و تفسیری نمی‌توان از یک‌دیگر تفکیک‌شان کرد...». بی‌گمان خواهید پرسید: پس خواننده چه‌گونه می‌تواند از طریق فهم به جهان هایکو راه‌یابد؟ از سوی دیگر، این را هم می‌دانیم که برای فهمیدن تنها یک هایکو‌ی ژاپنی به سال‌ها جذبِ ندانسته‌ی عصاره‌ی تمام فرهنگ‌های چین و هند و ژاپن، که در این شعرهای کوتاه به کمال می‌رسد، نیاز داریم. پس چه‌راهی در پیش است؟ البته عرفان ایرانی یاری می‌کند که ما از پیش با زمینه‌ی پهناوری از جهان هایکو آشنا باشیم، که این غنیمت بزرگی است، و شاید بتوان گفت که از این نظر تا حد زیادی از خواننده‌ی اروپایی همین شعرها پیش‌ایم. اما این‌جا، بیش از هر چیز، شناخت فرهنگ ژاپنی و حساسیت‌های شعری مردم ژاپن بسیار ضروری است، و همین ضرورت ما را به فراهم آوردن گفتارهای بخشِ ذِن و هایکو و تحلیل‌های زیر شعرها واداشته‌است. امیدواریم که خواننده تنگ‌حوصله‌گی نکند و خواندن این گفتارها را نالازم نشمرد. خوب است این گفتارها را در مَثَل راهروی بدانیم که ما را به فضایی می‌برد که هایکوسرا در آن به تجربه‌ی هایکو رسیده‌است. تجربه‌های شاعر هایکوسرا تنیده‌ها و آمیزه‌هایی است از تجربه‌های گوناگون که خود تافته‌هایی است از تجربه‌های زبانی و فلسفی و عرفانی و به‌طور کلی

تجربه‌های تاریخی و جغرافیاییِ جمعیِ دانسته و ندانسته‌ی گذشته و امروزِ چندین و چند ملت، که با تجربه‌ها و نگرش‌ها و تفکرات شاعرانه‌ی فردی این یا آن هایکو سرا عجین شده و عصاره‌اش در این شعرهای کوتاه آبگینه‌گی یافته است. از این رو، برای ما نیز درک این سرچشمه‌ها ضروری است. پیش از ورود به این بحث نخست لازم است که درباره‌ی کاربردهای مختلف دو واژه‌ی *ذن* و *هایکو*، که در این کتاب فراوان به کار برده می‌شود، مختصر توضیحی داده شود.

۱. واژه‌ی *ذن* در دو کاربرد کلی و به دو صورت متفاوت به کار برده می‌شود. یکی در معنای اصول فلسفی یا عرفانی که معمولاً ذیل مکتب و طریقت بودایی از آن سخن به میان می‌آید و یکی از مکاتب بودایی شاخه‌ی مهایانه‌ی آیین بودا به شمار می‌آید. *ذن* در این معنا، بنابر سنت بودایی، پیکره‌یی از تجربه‌ها و کنش‌های فرزانه‌یی است به نام *بُدی دَرمه*. جوهر این آیین و طریقت به تمام روزنه‌های زنده‌گی روحی و عملی مردم چین و ژاپن راه یافته است. این جوهر چیست؟ نگرستی است در گوهر بوداییِ هر چیزی، یا به عبارت دیگر، نگرستن در چینیِ همه چیز است در پرتو حالتی که در زبان ژاپنی به آن *ساتوری*^۱ می‌گویند. این نگاه کردن یا نگرستن یا لمسِ چینی به هنرهای چینی و ژاپنی راه یافته و «*ذن*» خوانده شده. این کاربرد دوم واژه‌ی «*ذن*» است. در واقع، این جا هایکو از *ذن* «کسب بصر» می‌کند. این بینش یا این نگاه «*ذّانه*»، یعنی نگاه از روزن *ذن*، حالتی از جان هنرمند است که در آن حال جان او میان خود و چیزهای دیگر پیرامون‌اش جدایی یا دویی نمی‌بیند. این جا است که او با آن‌ها یگانه است، هم‌سان آن‌ها است، چون این و چون آن است. با این همه، فردیت خویش و صفات فردی خود را نیز حفظ می‌کند. در این «می‌نگرم» این شعر صورتی از این «نگرستن» را می‌یابید:

۱. satori. در باره‌ی ساتوری یا ستوری، - ع. پاشایی، *ذن چیست؟* انتشارات نیلوفر، چاپ سوم ۱۳۷۱، ص ۴۹ تا ۵۱. و - روش دن، *اویگن هرینگل*، ترجمه ع. پاشایی ص ۳۷ تا ۶۴، انتشارات ابتکار، تهران، ۱۳۶۹.

کنارِ جهانِ مهربان
 به مورمورِ اغواگرِ پرکه می نگرَم،
 چشمِ برهم می نهم
 و برانگیخته از بلوغی رخوت ناک
 به دعوتِ مقاومت ناپذیرِ آب
 محتاطانه
 به سایه‌ی سوزانِ اندام‌اش
 انگشت فرومی‌برم.

(احمد شاملو، پاییز سن هوزه، مدایح بی‌مده)

در این کتاب هر دو معنای ذن را به کار برده‌ایم، که با توجه به این توضیح کوتاه شاید تفکیک این دو از یک‌دیگر دشوار نباشد، و ناگفته‌نماند که در بیش‌تر موارد معنای دوم ذن مقصود است.

۲. هایکو نیز به دو معنا است. مثلاً وقتی می‌گوییم هایکو دارای چنین و چنان صفات است منظور ما همان شعرهای هفده‌هجایی است که امروزه گاهی کم‌تر از هفده هجا هم دارد. معنای دوم آن اشاره‌است به گرایش یا حالت شاعرانه‌ی جان شاعران هایکوسرا که این خود راه زنده‌گی آن‌ها است، طریقت آن‌ها است.

ذن، از نظر پیوندش با شعر، با مفهوم آغازین مانای پُلی‌نزیایی هم‌مانندی‌هایی دارد:

مانا همه‌جا هست، لمس‌ناپذیر و سرشارکننده‌ی همه چیز و همه‌جا است، مثل اثیر. همه چیز آن را دارد. یا هر چیز منفرد و جداگانه خود مانایی است، زیرا مانا وجودی یا روحی نیست که در یک جسم یا کالبدی مادی باشد، بل که دینامیسمی است که کل آن شیء را سرشار می‌کند و به آن صدا و رنگ و رو می‌بخشد. مثلاً «از» تیر است و «از» زهر روی پیکان تیر است یعنی تیر آن را دارد و زهر

پیکان تیر آن را دارد، یا به عبارت دیگر: «تیرینه» و «زهرینه» است [و آن چه می‌کشد نه زهر و نه تیر، که مانا است. اما مانا چیزی کلی نیست، و جزیی از آن هر چیزی را پرمی‌کند، زیرا انسان بدوی هنوز تا آن حد رشد نکرده که به تعمیم یک واقعیت آغازین و کلی بپردازد. کنش او پاسخی است به موقعیت‌ها و اشیای مجسم و بی‌واسطه. به اشیایی که از مانا پُر و مالا مال است، خواه رود و سنگ و کوه و ابر و گیاه باشد و خواه حیوان. وانگهی، مانا کیفیت اخلاقی ندارد، بل که بسته به زمان یا مکان شاید خوب یا بد باشد، مطلوب یا خطرناک باشد، و بسته به میل عامل‌اش ممکن است خوبی کند یا بدی. هنگامی عمل‌اش دیده می‌شود که انسان در انجام آن سعی غریب و «محال» توفیق یابد.^۱

آن چه ذن و مانا را همانند می‌کند این است که در این وصف از مانا، چیزی از لمس ناپذیری، تعریف ناپذیری، ناچیزی و هیچیزی (چیزی نبودن، هیچ-بودن)، انتراعی نبودن، اخلاقی نبودن، و عقلی نبودن ذن را حس می‌کنیم.

نکته‌ی دیگر. اگر بخواهیم هایکو را با معنای مرسوم و سنتی ما از شعر مقایسه کنیم، مثلاً با غزل‌های سعدی یا شاه‌نامه‌ی فردوسی یا حتّاً با غزل‌های حافظ، در این صورت هایکو شعر به‌شمار نمی‌آید، هرچند که قواعد و معیارهای مکتوب و نامکتوب، مقاصد و دستاوردهایی خاص خود دارد. به یک معنا، هایکو با شعر یا با ذن یا با هر چیز دیگر چندان ارتباطی ندارد، و چنان‌که پیش از این گفتیم، تعلق به سنتی دارد که فقط به چیزها می‌نگرد، یک راه زنده‌گی است، نوعی باریکی، گونه‌یی ظرافت و خُردی یا کوچکای جان است، شیوه‌ی فروتنی و خاک‌ساری است که از شکوه و جلال و نامتناهی بودن و جاودانه‌گی می‌پرهیزد. میل‌اش به ناتوانی و احساس است. همان گونه که جان ژاپنی امروز نیز چنان است.

هایکو را از آن جا که به چینی چیزها می نگرد می توان شکلی از ذن دانست، اما نه به این معنا که هایکو به ذن تعلق دارد، بل که برعکس، این ذن است که دل در هایکو بسته است. به عبارت دیگر، راه این است: مفاهیم ما از ذن تغییر می کند تا با هایکو سازگار شود نه برعکس. اگر میان ذن و هایکو کشاکشی باشد حرف نهایی را هایکو می زند، چرا که شعر است و شعر هم معیار نهایی است. این جا قلب ذن در قفس سینه ی هایکو می تپد. «صورت» کمایش انتزاعی و عقلی یا نظری فلسفه ی چینی چون به هایکو برسد در یک شیء اقمی یا در چیزها و کارهای طبیعت تجلی و تحقق پیدامی کند. این دو در واقع صورت های نظری و عملی چیزی بی نام اند که حیات خوانده می شود. هایکو، مانند ذن، گونه یی ساتوری یا روشن شده گی و اشراق است که در آن به حیات اشیا می نگرد، و پی به معنای چیزی می برد که چیزی است کاملاً معمولی یا حقیقتی است در دسترس که به بیان در نمی آید، یا چندان بدیهی است «ورای حدّ تقریر» است؛ هایکو یافت هر چیزی است، و شاعر در این یافت به وحدت آغازین و نهادی خویش با آن چیز می رسد، یا آن را تحقق می بخشد. آن شیء یا آن چیز خود را در شاعر درمی یابد و شاعر آن را با خود آگاهی ساده یی درک می کند. بدین گونه شادی این وصل مجدد او با چیزها، یعنی با همه چیز و هر چه هست، شادی خود اوبودن است با «همه چیز» یا یکی بودن اوست با «همه چیز»، زیرا هنگامی که یک چیز دریافته شود همراه با آن همه چیز دریافته می شود. یک گل بهار است و یک برگ فرو افتاده تمامت پاییز را در خود دارد، یعنی همه ی پاییزها را و پاییز جاودانه و بی زمان هر چیز و همه چیز را.

هایکو آفرینش چیزهایی است که خود از پیش وجود داشته اند اما برای این که شاید «به کمال انسانی برسند» به شاعر نیاز دارند. این «چیزها» شاید به صورت مهتاب باشد و سگی که پارس می کند، بی هیچ سنگی:

نه سنگی

که به سوی سگ اندازم، —

ماه زمستانی! (تای گی)

شاید جیرجیر زنجره‌یی باشد و سکوتی که صدا بدان رخنه می‌کند، به
هنگامی که صدا در سنگ نفوذ می‌کند:

سکوت!

ژیغ‌ژیغ زنجره

در سنگ‌ها نفوذ می‌کند. (باشو)

شاید کوتاهی شب باشد یا بلندی روز:

روی ساحل شنی،

ردّ پاهای:

دراز است روز بهاری. (شیکی)

معنویت هندی و عملی بودن چینی و ساده‌گی جان ژاپنی که به هم پیامیزند
حاصل‌اش این هایکوها خواهد بود:

کاملیایی

فروافتاد،

آتش را خالی می‌کند. (باشو)

□

دمیدن روز:

بر تیزه‌ی برگ جو

یخچه‌های بهاری. (نونو تسورا)

□

مو! مو!

گاویرون می‌آید

از میان مه. (ایسا)

هایکو، به خلاف واکا-که نوع دیگری از شعر ژاپنی است - جویای زیبایی نیست. هایکو می‌خواهد معنایی را درخودبرد، و در این میان، خودبه‌خود، نوع خاصی از زیبایی در پیرامون‌اش دیده‌می‌شود. گوهر این یا آن چیز، یا همه‌چیز، از نظر هایکو گوهری شاعرانه است. فلسفه یا فیلسوف، نادانی ما را نشان‌مان می‌دهد اما هایکو، یا به طور کلی شعر، نشان‌می‌دهد که ما همیشه می‌دانیم اما نمی‌دانیم که می‌دانیم: نشان‌مان می‌دهد که ما تا آن دمی که زنده‌گی می‌کنیم شاعریم. این‌جا دوباره به رابطه‌ی میان دُن و هایکو می‌رسیم، دُن می‌گوید:

دائو [راه] همان جان معمولی‌توست!

ساده‌گی ذاتی دُن و هایکو را نباید از یاد برد. خورشید می‌درخشد، برف می‌بارد، کوه‌ها بالامی‌آیند و دره‌ها فرومی‌نشینند، شب عمق می‌یابد و در روز رنگ می‌بازد. ما اما همیشه به این چیزها توجه نمی‌کنیم.

در مغازه،

وَزَن‌ها روی کتاب‌های مَصُور:

بادِ بهار! (کیتو)

هایکو دو صفت دارد: یکی ناتوانی و دیگری توانایی. ناتوانی‌اش وقتی است که ما به معنا و مقصود شاعر یقین نداریم، و توانایی‌اش به آن است که دریافت‌اش به حال و هوای آزاد شاعرانه‌ی خواننده نیاز دارد تا با زنده‌گی شاعر همدلی‌کند. مقصود از آزادی خواننده، آفرینش سیال تجربه‌ی شعری یا شاعرانه‌ی مشابهی است که مقصود هایکو است. خواننده به واژه‌گان شعر حیات می‌بخشد. شاید کار او شبیه به کاری باشد که تورو تاکه‌میتسو، موسیقی‌دان معاصر ژاپنی، در باره‌ی رهبر ارکستر می‌گوید: «اسم‌ها را به فعل تبدیل می‌کند.» شاید یعنی به آن‌ها زمان، حرکت و سیالیت می‌بخشد.

شاید مقایسه‌ی دو برگردان و تفسیر متفاوت از یک هایکوی معین جالب باشد، و این کاری است که شاعر در فاصله‌ی چند ماه کرده‌است؛ شاید دومی بهتر از اولی باشد چرا که در آن روان‌شناسی کم‌تر، و شعر، بیش‌تر است.

پشیزی انداختم،
نیمکتِ معبد را وام گرفتم،
در خنکای شام‌گاهی. (شیکی)

نوعی معصومیت و ظرافت، توأم با اندکی دست‌انداختن خود. شیکی به معبد
سومادرا می‌رود، دو سکه‌ی مسی در صندوق آستانه‌ی معبد می‌اندازد،
تعظیم می‌کند، و بعد روی نیمکت می‌نشیند و از نسیم شام‌گاهی لذت می‌برد.
آدم‌های حساس، یعنی از نظر اخلاقی حساس، می‌دانند که هیچ حقی
بر چیزها ندارند، بر هیچ چیز، حتّاً بر خود زنده‌گی. و طبیعت آدمی این است
که برای تملک اشیا یا استفاده‌ی از آن‌ها نیاز به نوعی تأیید دارد. این تأیید
را، که نوعی «دلیل تراشی» روانی است، در آن دو سکه‌ی می‌بینیم که شیکی
به صندوق می‌اندازد، با نوعی رضایت خاطر روی نیمکت می‌نشیند و
حس می‌کند کاری کرده‌است، هرچند کوچک، که لذتِ خنکایِ نسیم
شام‌گاهی را در یک چنان محل آرام و مقدسی به چنگ آورد.

یکی دو سکه انداختم،
خودم را خنک می‌کنم
روی نیمکتِ معبد. (شیکی)

این هایکو هم در همان معبد سومادرا نوشته شده‌است. نکته‌ی جالب این
هایکو درک حیات شاعرانه‌ی پنهانی است که در چنین چیز پیش‌افتاده‌یی
وجود دارد. شعر در کلمات این شعر هست، نه در چیزی که بدان اشارتی
دارد، و نه در تداعی‌های آن و نه در معنای‌های چندگانه‌ی تلویحی‌اش. شاعر
از پله‌های معبد بالامی‌رود، دو سکه‌ی مسی از کیف بغلی‌اش درمی‌آورد و به
صندوق آستانه‌ی معبد می‌اندازد. پیش پیکره‌ی بودا سر فرودمی‌آورد و بعد
می‌گیرد روی یک نیمکت دراز و پهن و براق می‌نشیند. اُتا همان‌گونه که در
نسیم خنک سایه‌گاه نشسته صدای جیرینگ‌جیرینگ افتادن سکه‌ها به
صندوق را و بخور معطر و آرامش دور بودایان را باخود دارد. شعر در
قلم‌روی است که در آن صدای برخورد سکه با صندوق بزرگ و خنکای
نسیم با همان یک عضو معنوی، یعنی جان، احساس می‌شود.

در هایکو، نامتاهی در این چیزهای متاهی دریافته می‌شود. توی دست، پیش چشم، در کوییدن چکش بر میخ، در تماس با آب سرد، در بوی خوش داوودی‌ها، و «این» داوودی. بدین گونه هایکو بیان و بروز اتحاد دو صورت از زنده گی است که خیلی‌ها آن‌ها را آشتی‌ناپذیر و فهم‌ناپذیر دانسته‌اند.^۱

۴

نه تنها میان ِذن و هایکو بل که میان ِذن و مفهوم ژاپنی هنر نیز پیوندی معنوی هست. این پیوند از درک معنای حیات پیدامی‌شود، چرا که رازهای حیات را در اعماق هر اثر هنری می‌توان یافت. از این‌رو، هرگاه هنری آن رازها را به روشی عمیق و خلاق بیان کند ما را تا اعماق حیات و هستی‌مان می‌برد، و این‌جا است که هنر کاری خدایی می‌شود. بزرگ‌ترین آثار هنری، خواه نقاشی و موسیقی و پیکرتراشی باشند و خواه شعر، به ناگزیر این صفت را دارند، یعنی در خود خدایت یا خلاقیت‌خدایی دارند، و هنرمند در لحظه‌ی اوج خلاقیت مبدل به آفریننده می‌شود، و این لحظه‌ی عالی زنده گیِ هنرمند همان است که در ِذن، تجربه‌ی ساتوری خوانده می‌شود. اگر به زبان روان‌شناسی بگوئیم، تجربه کردن ساتوری همان یافتن یا داشتن بی‌دلی یا ندانسته گی^۲ است، که هنر همواره چیزی از آن را در پیرامون خود دارد.

تجربه‌ی ساتوری چه گونه به دست می‌آید؟ آن را نمی‌توان با راه و رسم معمول و مرسوم آموخت. حیات سرشار از سرّ و راز است، و هر جا که احساس سرّآمیز درکار باشد، می‌توان گفت که ِذن، به معنایی، آن‌جاست. این حالت نزد هنرمندان به شین-این^۳ یا کی-این^۴ معروف است و همین است که ساتوری را می‌سازد. از آن‌جا که ساتوری سرّ و راز است در هیچ مقوله‌ی منطقی نمی‌گنجد، و ِذن برای درک آن روشی خاصّ پیش روی ما

۱. بخش اصلی این قسمت خلاصه‌ی پیش‌گفتار بلایت است بر هایکو، ج ۱: فرهنگ شرقی.

۲. ۴۳ تا ۴۷ ص.

۳. shin-in، به چینی shēn-yūn.

۴. ki-in، به چینی ch'i-yūn.

نهاده‌است که متفاوت از روش متعارف شناخت ما است که مبتنی بر مفهوم‌ها است. شناخت مفهومی فنی خاص خود دارد و آن روشی پیش‌رونده است که انسان گام به گام در آن پا می‌نهد. اما این روش ما را از تماس با راز هستی و معنای حیات و زیبایی چیزهای پیرامون مان بازمی‌دارد. اما از سوی دیگر، هنرمند اگر بینشی در این ارزش‌ها نداشته باشد صاحب سر و رازی نخواهد بود. چرا که هر هنری رازی دارد، ریتی معنوی دارد، و یا چنان‌که ژاپنی‌ها می‌گویند، میو^۱ خاص خود دارد. این‌جا است که ذن به همی شاخه‌های هنر نزدیک می‌شود. هنرمند حقیقی، هم‌چنان‌که استاد ذن، راه فهم ارزش میو چیزها را می‌داند.

این میو را در ادبیات ژاپنی یووگن^۲ یا گیم میو^۳ هم می‌نامند. پاره‌یی از نقّادان بر آن‌اند که همه‌ی آثار بزرگ هنری در خود یووگن دارند، و از راه یووگن است که می‌توان در این جهان همیشه در تغییر نیم‌نگاهی به چیزهای جاوید افکند و به رازهای واقعیت یا هستی واقعی نگریست. جایی که ساتوری بدرخشد نیروی خلاق بیرون می‌جوشد، و جایی که نیروی خلاق احساس شود نفس هنر همان میو و یووگن است. این واژه نیاز به توضیح دارد. یووگن اصطلاحی است جامع این معانی: سر و راز، تاریکی، عمق، شکوه، ابهام، آرامش، نپاینده‌گی و اندوه. این واژه در چین پدید آمد، و «واژه-نگاره»ی آن چیزی را وصف می‌کند که در عمق قرار دارد و دیدن و ادراک‌اش دشوار است. غالباً در متن‌های بودایی به کار برده می‌شد تا حقیقت غایی را بیان کند چرا که یافتن این حقیقت از راه عقل ممکن نیست. یووگن که از قرن دهم میلادی به نقد ادبی ژاپن راه یافته در تاریخ هنر و نقد ادبی ژاپن نقش برجسته‌یی دارد و شاعران و نمایش‌نامه‌نویسان از قرن دوازدهم تا پانزدهم میلادی آن را فراوان به کار برده‌اند. نقّادان بعدی آن را

۱. myō، به چینی miaō. نیچی‌رن دای‌شونین می‌گوید «میو نامی است که به سرشت مرموز

حیات داده‌اند.» (نوشته‌های اصلی نیچی‌رن دای‌شونین، ج. ۱، ص ۵، ۱۹۹۱)

۲. yūgen، به چینی yu-hsūan (به پین‌یین: you xuan): سرآمیز، ذات ژرف، ذات ذات.

۳. gemmyō، به چینی hsūan-miao.

برای وصف واکاوی خاصی به کار بردند که «ژرف» یا «رازآمیز» یا هر دو بود. این مفهوم در قرن دوازدهم میلادی به شکل یک اصل شعری رواج یافت، و این هنگامی بود که با مفهوم یوجو – که معنای نهان و تلویحی شعر است – یگانه شد. و بعد هم به هنرهای دیگر راه یافت.^۱

یووجن، چون راز است نفوذناپذیر و تاریک است، یا به معنای دیگر شناختناپذیر و ورای حساب‌گری عقل است، ولی نباید آن را تاریکی محض پنداشت. پیداست موضوعی که این‌گونه عرضه شود تابع تحلیل منطقی یا تعریف روشن و متمایز نیست و ابداً به صورت این یا آن چیز به حس و خرد ما عرضه شدنی نیست، اما نه به این معنا که این موضوع یک‌سره از دسترس تجربه‌ی انسانی بیرون است. در واقع ما آن را تجربه می‌کنیم اما نمی‌توانیم آن را به‌طور عینی در روشنی کامل و تمام‌روز پیش روی همه بگذاریم که تجربه کنند. آن را در درون‌مان حس می‌کنیم؛ فقط در میان کسانی که آن را احساس می‌کنند موضوع یک ارتباط دوجانبه است. پشت ابرها پنهان است اما چنین نیست که یک‌سره از نظر ناپیدا باشد، چرا که ما حضور و پیام پنهان آن را احساس می‌کنیم، و این پیامی است که از درون تاریکی به جان ما می‌رسد، هرچند که این تاریکی، نفوذناپذیر باشد. احساس، در بردارنده‌ی همه چیز است و تیره بودن و تعریف‌ناپذیری از نشانه‌های احساس است. اما اگر این تیره بودن را چیزی بدانیم که از نظر تجربه بی‌ارزش است یا در زنده‌گی روزمره‌ی ما معنایی ندارد سخت در اشتباه‌ایم. از یاد نبریم که واقعیت، یا آن‌چه سرچشمه‌ی همه چیز است، برای فهم انسان کمیته‌ی مجهول است، اما می‌توان آن را در واقعی‌ترین راه احساس کرد.^۲

باد فروکش می‌کند، گل‌ها هنوز فرومی‌ریزند
آواز مرغ برآمده، سکوت کوه اما سنگین‌تر می‌شود.



۱. دانش‌نامه‌ی ژاپنی، مدخل yūgen.

۲. د.ت. سوزوکی، ذن و فرهنگ ژاپنی، ص ۲۱۹ تا ۲۲۱.

آینه‌ی شکسته دیگر نقشی نمی‌نماید
ثل‌های فروریخته دیگر به شاخه باز نمی‌آیند.^۱

یوویگن، در ذن، «آواز آرامش جاوید» است، اشاره‌ی است به آن سوی
چیزهای نامحدود، و به خاستگاه آن‌ها، و از آن‌جا که یوویگن بیان نوعی سر
و راز است باز گفتن‌اش بسیار دشوار است، پس شاعران هایکو آن را به
شیوه‌ی خاص خود بازگفته‌اند:

دریا تاریک می‌شود.

صدای مرغایان وحشی

سپید کم‌رنگ است.

□

کائلی:

آوایش تنها فروافتاد،

چیزی در قفایش به جاننهاد.

□

در مهی انبوه

میان تپه و زورق

چه چیز فریادمی‌شود؟ (شیکی)

□

قزل آلائی برمی‌جهد

ابرها در بستر رود

حرکت می‌کنند.^۲ (تونی تسورا)

۱. دو نمونه‌ی یوویگن در شعر ذن‌رین. - فصل «هایکو و شعر ذن‌رین» در همین کتاب.

۲. ۳۸. آلن و. واتس، راه ذن، ص ۱۸۱.



۲. بيد افشان، رمز استقامت

ذِن در جان شاعر

ذِنِ شاعر چه گونه ذِنی است؟ ذِنِ جانِ هایکُوسرا به شکلِ حالاتی
تجلی می‌کند که می‌توان آن‌ها را زیر چند عنوان خلاصه کرد.

۱. بی‌خویشی

نخستینِ اینِ حالات، بی‌خویشی است که به صورت‌های گوناگونی چون
ناخودپرستی جلوه می‌کند، و در بی‌خودانه‌گی به کمال می‌رسد. شاعر در این
حالت، در چیزها می‌نگرد، به دور از فایده‌مندی یا زیان‌باری‌شان:

بارانی مه‌آلوده، —

امروز روزی شاد است،

هرچند قله‌ی فوجی به دیده نمی‌آید. (باشو)

در این حالت می‌توان به هرچیز و همه‌چیز نگاه کرد و با چشمِ آن چیز دید و
با گوشِ آن شنید و با بال‌های آن پرواز کرد:

پروانه ناپدید شده است،

و روحِ من

به سوی ام بازمی‌آید. (وافو)

یا این شعر:

چکاوک:

فقط آوازش حس می شود،

چیزی به جانمی گذارد. (آم پرو)

در این شعر، تنها آواز پرنده باقی مانده است و طبیعت و چکاوک همه در
تُت های مسلط آن آواز فرو رفته اند.

در شب آرامِ اواخر بهار، غوکاَنُ غوکانه چه می گویند؟

آرام ایستاده،

غورغورِ غوکاَن،

در دوردست نیز به گوش می آید. (بوسون)

در واقع غوکاَن خاموش اند. غوکانه گی یا طبیعت غوکانه ی شاعر است که ناگاه
می شنویم دارد در دل اش چیزی می گوید.

این بی خویشی علت بی واسطه و کافی «پُرخویشی» است، که سرشار بودن
از خویش است و رخنه گی و نفوذ در همه چیز. جوانگ زه می گوید:

«تنها "آن که رسیده است" می داند و می فهمد که همه چیز یکی

است. او خود را از چیزها جدا نمی شمرد، بل که خود را در

کنش ذاتی اش با آن ها یکی می داند.»

گاهی یگانه شدن با انسان ها راهی آسان تر است:

در عمق پاییز:

همسایه ام

چه گونه می گذراند، نمی دانم؟ (باشو)

برای برخی تحقق این بی خویشی چیزها از طریق تحقق ناخودپرستی به دست
می آید. و برای برخی دیگر این یکتایی با طبیعت و جانوران یا «با صخره ها و
سنگ ها و درختان» آسان تر است. جوانگ زه از مردی سخن می گوید که:

«چون در خواب بود خود سکون و آرامش بود، و به هنگام بیداری

در آرامش کامل بود. گاهی اسب می شد و گاهی گاو.»

این حالت در این هایکو صمیمانه تر تجلی می‌کند، زیرا که در آن فقط جوهر
یا طبیعت «بیدی» شاعر است که احساس می‌شود:

پنج یا شش،

باهم فرو آویخته،

بیدها. (کیورایی)

برای برخی دیگر این یکتایی عمیق تر است، یکتایی با تمام حیات است.
سوتوبا می‌گوید:

«صدای سیلاب کوهستان از دهانی بزرگ است.

خطوط تپه‌ها آیا تن پاک بودا نیست؟»

۲. تنهایی

جلوه‌ی دیگری از این حالت ذن، تنهایی است. شاید خوب باشد که این‌جا از
کاربرد کلمات در ذن حرفی زده‌شود. در ذن خاموشی و گفتن هر دو یک چیز
است. در سراسر زبان و گفت‌وگوهای حقیقی ذن، هر واژه‌ی معینی به
ضد منطقی خود نیز دلالت دارد. از این رو هنگامی که ما از بی‌خویشی سخن
می‌گوییم این واژه به پُرخویشی، یعنی سرشاربودن از خود، نیز دلالت دارد.
بدین‌سان، «تنهایی» نیز حالتی از راه یافتن یا نفوذ در یک دیگر است. هرچیز
در همه چیز نفوذ می‌کند. باشو شاید در چنین حالتی بوده که می‌گوید:

آه، کانکودوری،

تو عمق می‌بخشی

تنهایی مرا.

کانکودوری، یا کوکوی هیمالیایی، پرندۀ بی است که در کوه‌ها آشیان دارد،
بسی دور از آمدوشد انسان‌ها، چنان که شکل و صورت این پرندۀ تقریباً
ناشناخته است. آوازش کمابیش به آواز کبوتران چاهی می‌ماند و همیشه از
دوردست‌ها به گوش می‌رسد. می‌گویند با فریادش آمدن باران و بند آمدن آن
را هشدار می‌دهد. فصل در این هایکو تابستان است.

سابی‌شی‌ما یا تنهایی معادل هایکویی مؤ است در ذن، که یک حالت «فقر» معنوی مطلق است که در آن حالت، بی‌چیز بی‌چیزیم، اما در عین حال همه چیز داریم. حالتی است که در آن ما با شادمانان، شاد و با گرینده گان، گریان ایم. این حالت یا غم تنهایی چه گونه دست می‌دهد؟ باشو می‌گوید کائوکودوری با آوازش در آن دورها می‌تواند این معجزه‌ی لطف را در قلب او ایجاد کند.

هایکو چنین فقر و تنهایی را حتّا در فرم و محتوای خود نیز دارد، یعنی در نبودن غنای تُن و ریتم:

نره‌گاوی بر عرشه‌اش،
کُرجیِ کوچکی می‌رود بر رود
زیر بارانِ شام‌گاهان.

تنهایی و فقر هم‌معنای‌اند: فقر، تُهیت یا تُهای کلی است^۱. تنهاییِ هایکو تنهایی شاعر است نه خلوت زاهد یا عزلت جاهای دورافتاده و مردم از یادرفته، هر چند که شاعران از آن سخن بگویند:

کنارِ خانه‌ی ویران
آمرودبُنی شکوفه آورده،
این جا نبردگاهی بوده‌است. (شیکی)

این تنهایی در غیاب چیزهایی است که هرگز نبوده‌است:

شکوفه‌های شلغمِ بیابانی:
هیچ نهنگی نزدیک نمی‌آید

دریا تاریک‌می‌شود. (بوسون)

تنهایی در کارهای غم‌انگیز یا در چیزهای خوش‌آیندی است که در شادی و اندوه گینی‌مان رخ می‌نمایند:

۴۴. ۱. "فقر: خُلُوکلی را گویند." رشف‌الحاظ فی کشف‌الالفاظ، ص ۸۶. خُلُو به معنای خالی بودن است.

یک دنیا غم و درد:

گل‌ها می‌شکفند،

حتّا در آن هنگام... (ایسا)

و بالاتر از همه، این تنهایی در قلم‌رو بی‌نامی است که در آن انسان و غیرانسان، عشق و قاعده دیدار می‌کنند و یگانه‌اند:

یکی شام‌گاه پاییزی،

می‌آید و می‌پرسد:

«چراغ را روشن کنم؟» (تسوجین)

مقایسه کنید با حکایت توکو‌سان (به چینی، ده-شان ۷۷۹-۸۶۵):

توکو‌سان بیرون تالار نشسته مشغول ذاذن بود، یعنی به مراقبه نشسته بود. ریوکان از او پرسید چرا به خانه نمی‌رود. توکو‌سان گفت «هوا تاریک است». ریوکان شمع روشن کرد و به دست‌اش داد. تا توکو‌سان آمد شمع را بگیرد ریوکان فوت کرد و شمع خاموش شد. توکو‌سان جبین بر خاک نهاد. اشراق تسوجین کم‌توان و پراکنده و موقتی، و فقط در یک بخش از شخصیت اوست، اما هم‌چنان یک ادراک حقیقت است به شکل زنده و ناانتراعی و بی‌کلام و بیان‌ناپذیر و بی‌خطا؛ فروشدن در تنهایی است از طریق تنهایی شام‌گاه پاییزی. شرحی بر این هایکو هست که جالب است، با توجه به این نکته که این شرح هیچ تجربه‌ی شاعرانه به کسی که آن را ندارد نمی‌دهد. شاعر در اتاق نشسته و به روز که شتاب‌آلوده محو می‌شود نگاه می‌کند، به آخرین روز تمام روزها که بسیار تند و بسی‌گُند می‌گذرد. هم‌چنان که شام‌گاه خزانی رو به تاریکی می‌رود همسر شاعر می‌آید و از او می‌پرسد برایش چراغ بیاورد، آن را با خود ندارد فقط آمده که این را از او بپرسد. زن تعظیم می‌کند و موقعی که سرش را بلند و به او نگاه می‌کند شاعر به چراغ و شعله‌ی ضعیف‌اش فکر می‌کند. مهربانی کم‌رنگ و هرروزه و ظرافت همسر و اجتناب‌ناپذیری از میان رفتن روز همه در شعله‌ی که هنوز حضور ندارد اما باید بیاید دیده می‌شود. چراغ گرم است و هم‌چنان دور، و شاعر در نوری که جان‌اش را روشن می‌کند ناگزیری طبیعت و مهربانی انسان را به گونه‌ی یک چیز احساس می‌کند. آن تنهایی که ما عموماً همه احساس می‌کنیم چیزی کاملاً

متفاوت از آن «تنهایی» نیست که وصف‌اش این‌جا آمده. این شاید مقدمه‌ی
آن دیگری باشد، شاید علت باشد، شاید دیگری باشد، هنگامی که نیروی
حیاتِ شاعرانه آن را سرشار می‌کند:

این راه
دِیاری در آن نمی‌رود،
این شام‌گاهِ خزانِی. (باشو)

۳. رضا

این‌جا رضا، یا تسلیم و رضا، قبول شاکرانه‌ی تمام چیزهایی است که در ما و
بیرون از ما هست، پذیرش تمام کم و کاستی‌های خود و دیگران است:

چندان که به باختران باد برآید
برگ‌های فرو ریخته‌مردمی آیند
به خاوران. (بوسون)

□

سال به آخر می‌رسد.
من اَمّا هنوز بر تن دارم
کاسا و صندل‌های حصیری‌ام را. (باشو)

□

علف‌های باغ،
ریخته،
و هم‌چنان برجامانده. (ریوکان)

□

حتّا این‌گونه، این‌گونه،
تسلیم در برابرِ فراسو
پایانِ سال. (ایسا)

□

گاری سنگین

ژیغ ژیغ کنان می‌گذرد:

شقایق‌های پُرپر می‌لرزند. (بوسون)

□

آذرخش تابستانی!

دیروز در خاوران،

امروز در باختران. (کی‌کاکو)

هرگاه احساس سپاس و شکرگزاری شامل چیزها شود، شعر است و هرگاه که دربارهِ گل چیزها باشد، دین است. اما هایکو و ذن از این نظر با این دو متفاوت‌اند، زیرا با هر چیز بدان‌گونه رفتار می‌کنند که با همه چیز. هنگامی که چیزی به جان درآید همه چیز را باید در جان فرا آورد. احساسی که در یک چنین حالتِ جان حضور دارد سپاس و قدردانی خوانده می‌شود.

سُوگاوارا میچی‌زانه (۸۴۵-۹۰۳) در سال ۹۰۱ میلادی، به کیووشو تبعید شد. موقعی که برای آخرین بار به باغ آمد گفت:

ای شکوفه‌های آلو

چون بادِ خاوران برآید

عطر تان را به من بفرستید

اگرچند مولای تان آن‌جا نباشد،

بهار را اَمّا از یاد نبرید.

ایستای این احساس غنایی را به تجربه‌ی صمیمانه‌تر و روزمره‌تری بدل می‌کند:

چُرتی می‌زنم،

آبِ کوهستان را بر آن می‌دارم

که شالی بگوید.

عکس این عمل را هم در هایکوی دیگری از او می‌بینیم:

شقایقِ پُرپر

بر آن‌ام داشت که اندازه‌اش بگیرم

با بادزن‌ام.

۴. بی‌کلامی

بی‌کلامی، یا بی‌سخنی، اساساً حالتی است که در آن کلمات را نه از آن‌رو به کار می‌برند که چیزی بیان شود بل که مقصود از آن زدودن چیزی است که به نظر می‌رسد میان ما و چیزهای واقعی، که در واقع از ما جدا نیستند، حایل است، یا حجاب میان ما و آن‌ها است، یعنی میان ما و آن‌هایی که ما آن‌ها را با خود آگاهی‌مان درک می‌کنیم.

دانو بزرگ خود را بیان نمی‌کند،

شیوایی کامل سخن نمی‌گوید. (دانو ده جینگ)

اگر چنین باشد، چه گونه ممکن است یا چه گونه می‌توان ادراک‌مان از یک حقیقت معین را به دیگران برسانیم؟ ماتیو آرنولد در مقاله‌یی در باره‌ی وودورث می‌نویسد:

«شعر چیزی کم‌تر از سخن کامل انسان نیست.»

اما این هایکو چه گونه سخنی است:

هیچ یک سخنی نگفتند.

نه میهمان، و نه میزبان

و نه داوودی‌های سپید. (ریوتا)

اما این شاید کلماتی باشد به همان اندازه‌ی سکوت:

این شام‌گاه،... نیک‌بختی،

هنگامی که پایم را سُستم،...

آن دو یا سه کلمه. (کای‌تو)

هایکو تا آن‌جا که مقدور است کلمات را از میان خود شیء و خواننده برمی‌دارد. اگر در این میان هایکویی ناموفق باشد آن‌وقت با شیء عریان و فاقد معنا روبه‌رو می‌شویم، و علت آن نیز رد و قبول یا انتخابی است که به قدر کافی نیرومند نبوده است. برخی از هایکوها به دلیل ایجازی که باید در هایکو باشد خیلی بلندند:

چه تأسف انگیز است!

در میانِ حشرات،

راهبه‌یی تنها. (گون‌سویی)

سطر اول نه فقط لازم نیست، بل که ذکر درد انگیزی این صحنه باعث می‌شود موقعی که به آن فکر می‌کنیم دیگر درد انگیز بودنی در کار نباشد. همان جیرجیر حشرات در مزرعه‌ی خزان زده و راهبه‌یی که تک‌وتنها آن‌جا ایستاده کافی است. اما صرفِ ایجاز هم شعر به‌شمار نمی‌آید. این خصوصاً هنگامی درست است که عناصر عقلی خذف شده باشد. مثلاً:

روستاهایی هست

که نه ماهی سیم را می‌شناسند و نه گل‌ها را،

همه اما ماه امروز را دارند. (سای کاکو)

تحت اللفظی این هایکو این است «ماهی، گل‌ها، ندیدن روستاهایی که هستند، ماه امروز.» این شعر نیست زیرا عناصر عقلی آن مُنقاد حالت شاعرانه نشده‌اند؛ این فاصله است، و کلمات میان ما و شیء قرار می‌گیرند.

۵. عقل‌گریزی

اندیشه و تعقل به شهود عمق می‌بخشد اما نمی‌تواند جای آن را بگیرد. از این‌جا است بیان ناپذیری حیات یا شعر، و از این‌جا است عقل‌گریزی عرفان و ذن و هایکو. نیازی نیست که هایکو این‌گونه باشد:

ماه درخشان پاییزی:

سایه‌های درخت و علف،

و سایه‌های آدمیان! (بای شیتسو)

پیدا است که مهتاب با سایه‌هایی که با یک‌دیگر تقابلی ندارند هیچ‌گونه بسته‌گی شاعرانه ندارد. این خطا را در شعر دیگری از همین شاعر می‌بینیم:

چرا، ماه بود آیا

که فریاد کرد؟

یکی کوکو!

اولین اندیشه، شهود یکسانی بود و اندیشه‌ی دَوَم خراب‌اش کرد. وقتی که فقط عقل را به کار بریم به جایی نمی‌رسیم. شعر بنیاد فلسفی دارد البته به‌طور ندانسته، و آن بنیاد این است که همه چیز متغیر و ثبات‌ناپذیر و متناقض است؛ از این رو کوه، کوه نیست و در عین حال کوه است.

دسته‌ی هوکا را می‌گیرد اما دست‌های‌اش خالی است،

بر پشت گاو میش نشسته، پیاده می‌رود.

از این جا است که شعر و علم ناهم‌خوان‌اند. علم عینیت می‌بخشد و انتزاع می‌کند و تعمیم می‌دهد، و شعر به هویت و همانی نظر دارد، در شیء و از طریق آن زنده‌گی می‌کند، و در نهایت به جزیت می‌رسد و تعین می‌بخشد. شاعر در مقام جزیی از این پارادوکس، با شیء یگانه می‌شود و با صدای انسان حرف می‌زند. نکته‌ی دیگر مسأله‌ی کُل و جزء است. عقل می‌تواند هر جزء از شیء را به صورت جزء بفهمد نه به صورت یک کل. خدایت هر چیز در کُل بودگی آن آشکار می‌شود نه در کلیت‌اش. ما چیز را می‌شناسیم و او ما را، و یک‌دیگر را به مثابه‌ی کُل می‌شناسیم. عقل، چنینی چیز را از دست می‌دهد چرا که نه فقط آن را پیچیده می‌کند بل که تعمیم هم می‌دهد. اگر نتوانیم توازن مان را میان گوناگونی و یکتایی حفظ کنیم و اگر ناگزیر از انتخاب باشیم بهتر است که گوناگونی را انتخاب کنیم، چرا که کم‌خطرتر است و از نظر عقلی کم‌تر اغوامی‌کند. اگر بکوشیم که شعر را در یک تئوری (که شاید آن را دُن بخوانیم، که نیست) بگنجانیم سعی کرده‌ایم حیات را قلب کنیم و خود نیز بدین طریق قلب شده‌ایم. شعر می‌تواند ما را بر آن دارد که نه فقط دُن بل که غیاب آن را هم به کار بریم:

کشت‌زار را فرو ختم،

اما خواب به چشمان ام نیامد

خاطر غوکان را. (هوکو شی)

بیداری و فریب دو چیز مختلف نیستند. مرد معمولی، بودا است. پس، به شعر همان‌گونه بنگریم که به حیات می‌نگریم، همان‌گونه نگاه کنیم که پیدامی‌شود، یعنی به دور از نظریه‌ها و تبیینات پیش‌ساخته. یکتایی همان‌جا است، شک نکنیم، اما اگر بخواهیم آن را آن‌جا واداریم، تعبیرات مرده‌ی ما را حیات خود شعر محکوم خواهد کرد.

مشکل هایکو، هم در سرودن و هم در ادراک آن، همان مشکل خود حیات است: چه‌گونه عناصر عقلی را که حیوانات عالی‌تر را از پست‌تر بازمی‌شناسد حفظ کنیم و آن را در حیات غریزی مشترک میان همه جذب کنیم؟ ما گاهی مقصودمان را با سکوت بهتر از هر راه دیگری بیان می‌کنیم:

روزِ سالِ نو:

آن چه حس می‌کنم

از توان کلمات بیرون است. (دایو)

۶. تناقض

ذن، گاهی آشکار و گاهی در پرده، تناقض را پارادوکس وار به کار می‌برد:

ببر را مانند، با شاخ‌های بسیار اما.

گاو را مانند، بی‌دم است اما.

سرشت هر چیزی همین‌گونه است.

کلریج شاعر انگلیسی آن‌جا که از شاعر سخن به میان می‌آورد، می‌گوید که او تمام قوای متناقض بشر را با تخیل‌اش منقاد می‌کند، و این نیروی او چنین نشان داده می‌شود:

«در توازن یا آشتی صفات متضاد یا ناساز، [در توازن یا آشتی]

همانی با اختلاف، کلی با مجسم، تصور با تصویر ذهنی، فردی با

نوعی و کلی، حس نوی و تازه‌گی با چیزهای کهنه و آشنا، حالت

بیش از معمولی عاطفه با نظم بیش از معمول.^۱»

پارادوکس، یا تناقض‌نمایی، حیات هایکو است، زیرا در هر شعری چیزی جزیی دیده می‌شود و در همان حال بی آن‌که فردیت و جداگونه‌گی آن و تفاوت متمایز آن از چیزهای دیگر نادیده گرفته شود، به صورت یک نه-چیز و به صورت همه‌چیز و به صورت یک همه-چیز دیده می‌شود. هایکو را باید چنین خواند: تمام آن چیز به وضوح پیش چشم است در حالی که فصل، - یعنی یکی از چهار جلوه‌ی جهان، - کل جان را پُر می‌کند. از آن‌رو چنین است که هر چیز یا هر شیء، هر گل و هر موجودی فی‌نفسه تمام هرچه هست است و در همان حال خود است و نه چیز دیگر.

۷. طنز

طنز عنصر تفکیک‌ناپذیر شعر است. سبکی، سراسستی، فقدان احساساتی-گری، و پارادوکس بنیادی که جایی در هر هایکویی پنهان است، از چنین شعرهای کهن، و در واقع از دل آن‌ها می‌آید:

دسته‌یی

بر ماه،

چه بادزنِ باشکوهی! (سوکان)

□

غوک

هر دو هنر را دارد،

خواندن و جنگیدن را. (تی‌شینو)

□

حتّا توفانِ نَفَس نیز

سفید است

این بامداد زمستانی. (شو-بی)

□

زنانِ شاگرِ شالی،

همه چیزشان لَچَر

مگر آوازشان. (رای‌زن)

به عشق گربه‌ها در این هایکوها توجه کنید، موضوع غریبی است برای شعر:

گربه می‌خوابد، بیدار می‌شود

و با خمیازه‌های بزرگ

می‌رود پی عشق بازی. (ایتا)

□

عشق‌های گربه.

از یاد برده حتّا

برنجی را که به شارب‌اش چسبیده. (تای‌گی)

□

چه هراس‌انگیز است!

دیوار سنگی را شکسته‌اند،

گربه‌های عاشق! (شیکی)

آیا گویای فهم‌ناپذیری کلی چیزها نیست؟

اگر طنز را تأکید کنید سن‌ریو^۱ نوشته‌اید، و اگر بیش‌تر به شعر توجه

داشته باشید هایکو سروده‌اید:

راه را می‌پرسند

تمام کلاه‌های خیزرانی

باهم حرکت می‌کنند.

□

فروشنده‌ی بادزن

بادزنی درمی‌آورد

نشان می‌دهد چه گونه باید خود را باد زد.

□

۱. سن‌ریو (گونه‌ی شعر ۱۴ هجایی)، در قرن هجدهم با کارایی هاجیه‌مون (۱۷۱۸ -

۱۷۹۰)، که تخلص‌اش سن‌ریو بود، پدید آمد. بعدها این تخلص نام این گونه از شعر شد. ۵۳

رعد را تقلید می‌کند،

سرانجام می‌تواند

زیرجامه را تن‌اش کند.

روزگاری فکرمی‌کردند که اگر کسی لخت باشد ناف‌اش را رعد خواهد برد.
مادری از این باور استفاده می‌کند که بچه‌ی یکدنده‌اش را به پوشیدن زیرجامه
وادارد، و برای این منظور صدای رعد از خود درمی‌آورد.

طنزهایکو و ذن بسیار اساسی‌تر و ناآشکارتر از این نمونه است. عمیق‌تر
از چیزی است که ناهشیارِ جان ما نامیده شده، در فراسوی آن است، یعنی در
قلم‌روی که چیزی آن‌جا هست و در عین حال آن‌جا نیست، و باز در همان
آن، آن‌جا هست. مثالی بیاوریم، مثالی دشوار:

بجنب، ای‌مور!

بادِ خزان

صدای‌گریه‌ی من است. (باشو)

این شعر در مرگِ ئیشو شاعر معاصر باشو سروده شده. شاید درباره‌ی این
شعر به این شکل فکر کنیم: ایمان ما کوه را ازجا می‌کند. عشق ما خورشید و
ستاره‌گان را ازجا حرکت می‌دهد. طبیعت با اندوه شدید ما مهربان است، و
گور در تندباد خزان که با آه کشیدن ما یگانه است می‌لرزد.
شاید باد بوزد و شاید سخت بگیرد، اما گور تکان نخواهد خورد. ایمان
ما لانه‌ی کبوتر را نخواهد جنباند تا چه رسد به کوه را. خورشید بر عادل و
ظالم خواهد درخشید.

ما یقین داریم که پیرامون هرچیزی، چیزی غریب‌گونه یا بنیادی هست و
هنگامی که این تناقض کیفیت عمیق و شاعرانه‌یی بگیرد، و هنگامی که کل
آن چیز بر ما نمودار شود و ما راست از میان آن به آن‌سوی دیگرش نگاه
کنیم، با شادی مهارناپذیری می‌گیریم و با اندوه بسیار می‌خندیم.

هر خنده‌یی، هر خنده‌ی از ته دل، تاحدی دریافت حقیقتی است که جان
معمولی با دل پراکنده و عقلیت مسلط‌اش هرگز نمی‌تواند به آن برسد، اما
می‌تواند همیشه از آن بگریزد یا آن را تیره دارد. این عجیب است که

می‌خواهیم از جهانی آزاد و رها باشیم که از سوی دیگر واقعاً می‌خواهیم به
هر شکلی که شده در آن زنده‌گی کنیم.
همه‌گونه طنزی را در تجربه‌های ذن و هایکو می‌توان دید. چند نمونه:

در روشنای روز،

پشت‌گردن شب‌تاب

سرخ است. (باشو)

□

مار خزید و رفت،

اما چشم‌هاش که به من خیره‌شده بود،

در علف‌ها ماند. (کیوشی)

□

یکی لوش،^۱

قفلی را

این حلزون. (ایسا)

□

سدا

آسمان و زمین را دارد

برای جامه‌ی تابستانی‌اش. (کی‌کاکو)

□

ای حلزون

از قلّه‌ی فوجی صعودکن

اما آهسته، آهسته! (ایسا)

□

حتّا پیشِ عالی‌جناب هم

از سر برنمی‌دارد مترسک

کلاه بافته‌اش را. (دان‌سویی)

۱. losh واژه‌ی مازندرانی. دروازه‌مانندی از چوب و ترکه برای پرچین پیرامون خانه و باغ.



دخترِ جوان

فین کرد

در نیلوفرِ شام گاهی.

۸. آزادی.

آزادی ذن چه گونه آزادی است؟ آن آزادی است که روزی بوسون تنها در تاریکی نشسته بود و چهره‌ی پدر و صدای مادرش را به یاد می آورد:

شام گاه است، پاییز

می اندیشم فقط

به والدان ام.

این آزادی رها شدن از چیزهایی است که دوست داریم و دوست نداریم، نه آن که به آن‌ها بی اعتنا باشیم یا احساسی به آن‌ها نداشته باشیم. به همین ترتیب چیزهای نفرت انگیز یا زشت نیز جالب و بامعنی اند. کلمه‌ی خُرَناَس با معنای طنز آلودش بر شعریت دو هایکوی زیر غلبه می کند، اولی با آمیزه‌ی عجیب اش از جهان نامادی و انسانی و جهان حشره، و دومی با اندوه اش:

یک شبِ خزان؛

رؤیاها، خُرَناَس ها

جیرجیرِ جیرجیرک ها (سویی نوا)



حتّا خُرَناَس های اش نیز

دیگر شنیده نمی شود—

زنجره های خزان. (کی کا کو)

هایکویی است که در مرگ کوسایی، شاگرد باشو، نوشته شده. اگرچه ۵۶

زنجیره‌ها هنوز دارند می‌خوانند و به خزان می‌روند، خرناس او که کم‌ترین صداهاى هوشمندانه و قابل فهم انسانی است اکنون با مرگ او دیگر به گوش نمی‌آید. این آزادی، رهاشدن از چیزی است که انسان‌ها معمولاً آن را ممکن و محال می‌دانند. ثوگگی گفت:

«آیا انسان حقیقی می‌داند سود و زیان چیست؟ انسان حقیقی وجودی روحانی است، وجودی مطلق که فراتر از نسبیّت است. اگر کهکشان راه شیری منجمد و سخت شود او سرمایى احساس نمی‌کند. اگر صاعقه کوه‌ها را ازجا بکند و توفان‌ها دریاها را بشوراند او ازجانی جنبد. چنین مردی می‌تواند بر ابرها سوار شود، بر خورشید و ماه سوار شود، از چهار اقیانوس بگذرد. زنده‌گی و مرگ نمی‌تواند او را دیگرگون کند. پس چه گونه سود و زیان بر او دست می‌یابد؟»

آزادی، پذیرفتن چیزها است همان‌گونه که هستند:

به زمستان از باران خیس شدن

حتّا چتر کلاهی نداشتن —

باشد! باشد! (باشو)

آزادی از اندیشه و آزادی از حقیقت رست و جوی خوش‌بختی و زیبایی و معنا. چنان‌که بوسون می‌گوید:

یک شب خزانى.

شادی نیز هست

در تنهایی.

و بسیار آزادی‌های دیگر.

۹. اخلاقی نبودن

شاید تنها همین یک هایکوئى تائى‌گی کافی باشد:

نه یکی سنگ

که به سوزی سنگ اندازم —

ماه زمستانی.

ندانسته‌گی شاعر

چی‌یو شاعره‌ی کاگایی که آرزو داشت در هنر هایکو به کمال برسد نزد استاد هایکو‌ی آن روزگار که قضا را به آن شهر آمده بود می‌رود. چی‌یو پیش از این در میان دوستان‌اش به هایکو‌سرای توانا شهره بود اما می‌خواست بداند هایکو‌یی که ساخته و پرداخته‌ی الهام شاعرانه است چه گونه پدیدمی‌آید. استاد یک مضمون قراردادی، یعنی هوتوتوگیسو^۱ که همان پرنده‌ی کوکو است به او داد تا درباره‌ی آن هایکو‌یی بگوید. این مرغ را شاعران هایکو و نیز واکا سرایان بسیار دوست می‌دارند. چشم‌گیرترین صفت‌اش این است که شب‌هنگام پروازکنان آوازی خواند، از این‌رو شاعران را شنیدن آواز یا دیدن پروازش دشوار است. این نمونه، واکایی است درباره‌ی کوکو:

کوکو

بدان سویی که آواز آمد

نگریستم:

تنها سپیده به دیده‌می‌آید و

ماه.

چی‌یو چند هایکو درباره‌ی کوکو سرود اما استاد هر یک را صرفاً مفهومی و بدون احساس واقعی یافت، و دورریخت. چی‌یو مانده بود چه بگوید و احساس خود را چه گونه به شکلی واقعی تر بیان کند. شب را با توجهی تمام در

این تفکر سپری کرد و هیچ ندانست که صبح بر سر دست است و پرده‌های کاغذین اندک روشنی یافته. آن‌گاه این هایکو در جان‌اش شکل گرفت:

کوکو،

کوکو، سرانجام

سپیده‌دمید.

استاد آن را یکی از زیباترین هایکوهایی دانست که تا آن روز درباره‌ی کوکو سروده بودند. به این دلیل که به‌راستی احساس حقیقی درونی شاعر را درباره‌ی هوتوتو-گیسو می‌رساند، بی هیچ طرح تصنعی یا بی هیچ دخالت عقل و حساب‌گری و به این قصد که تأثیر خاصی ببخشد. به عبارت دیگر، هیچ صنعت در آن نبود، یعنی از سوی سراینده «من»ی درکار نبود که بخواهد به این هایکو شکوه ببخشد. هایکو، مانند ذن، از «من» به هر شکلی که بیان‌شود بیزار است. از سوی دیگر، می‌دانیم که محصول هنر باید یک‌سره عاری از هر صنعت و قصدی باشد، چرا که میان الهام هنری و جان الهام‌یافته نباید پرده و حجابی باشد. از این‌رو شاعر برای آن که الهامی را به بیان درآورد خود باید ابزاری به‌تمامی پذیرا باشد. الهام به آن موسیقی آسمانی t'ien-lai می‌ماند که جوانگ زه می‌گوید. هنرمند باید به این موسیقی آسمانی گوش فرادهد؛ و هر که این نوا به گوش او رسیده باشد باید کارها را به خود رها کند و «آرام بنشیند، بی آن که کاری بکند». ^۱ بگذارد تا ندانسته گی خود را آشکار کند، چرا که ندانسته گی عالمی است که انگیزه‌های هنری در آن‌جا از زنده گی سودجوی سطحی ما در امان‌اند. این ندانسته گی حالتی است که از تمرین ذن پدید می‌آید، و این جاست که ذن برای هنرمندان، از هر هنری که باشند، یاری بزرگی است.

تفکر شبانه‌ی چی‌یو درباره‌ی هوتوتو-گیسو به شکفتن ندانسته گی او یاری کرد که همان بی‌دلی است. کارش پیش از این تجربه این بود که درباره‌ی مضمون هایکو به اندیشه پردازد، از این‌جا بود که هایکوی او همیشه تاحدی

۱. wu-wei یا، بی‌کنشی. یکی از اصول مکتب دائو است. - ع. پاشایی، دائو: راهی برای تفکر، ص

رنگ صنعت داشت و از جوهر شعر بی بهره بود. چی یو نخستین بار دریافت که هایکو زمانی نشانه‌ی خلاقیت شاعرانه است که بیان احساس درونی انسان و یک سره از «من» شاعر به دور باشد.

ندانسته گی هر جنبه‌ی که داشته باشد آشکار نمی شود مگر آن که شخص سمادی samādhī را، که مقام «یکدلی» است تجربه کند. و هنرمند تنها آن گاه به این حالت می رسد که صاحب فن باشد و یکدل و صادقانه کمال هنر را طلب کند. هنرمندی که در او صمیمیت و یکدلی و صداقت نباشد نمی تواند مدعی ابتکار و خلاقیت باشد.

هر یک از ما، اگر انسان معمولی هم باشیم، در ندانسته گی مان چیزی داریم که از چشم دانسته گی سطحی پنهان است. برای بیدار کردن آن، یعنی برای این که بتوانیم آن را برای جهان انسانی مان به ایجاد چیزهای بسیار ارزش مند واداریم، باید تمام کوشش مان را به کار بندیم و یک سره از هر گونه خودپرستی آزاد باشیم. رسیدن به بنیاد هستی مان همان زدودن ندانسته گی است از «منی»، یعنی صفای دل و بی دلی است. چرا که «من» ما حتا در ندانسته گی مان نیز رخنه می کند. از این جاست که ذن این همه معنای موشین mushin و مون munen (نه - جان و نه - اندیشه) یعنی ندانسته گی را تأکید می کند. چرا که در این مقام است که آن گنج های بی پایان را پنهان می بینیم.^۱ شهودهای ناگهانی طبیعت، که جوهر هایکو را تشکیل می دهد هنگامی پیدامی شود که شاعر هایکوی اصیل در حالت موشین و مونین باشد و بی هیچ قصد و اندیشه ی خاصی هایکو بگوید؛ در این مقام، هایکو خود می آید و شاعر «یک رگ اش هشیار نیست». هایکو بریده یی از طبیعت و یا بیان «دویی» و دوگانه گی نیست، بل که کل طبیعت را در خود دارد، یا درست تر بگوییم، هایکو خود کل طبیعت است.

ذن به هر هنری که الهام ببخشد آن را وا می دارد که کیفیت خود به خود یا ناگهانی نظاره ی در طبیعت را باز گوید. در یک نفس پدید آمدن یا به عبارت دیگر یک دمی یا یک لحظه گی پرده های سو می به^۲ و هایکو، و حضور کلی

۱. د. ت. سوزوکی، ذن و فرهنگ ژاپنی، ص ۲۲۴ تا ۲۲۶.

۲. sumi-e یا usumi-ye یعنی نقاشی آب مرکبی. - ع. پاشایی، ذن چیست؟ ص ۸۲ به بعد.

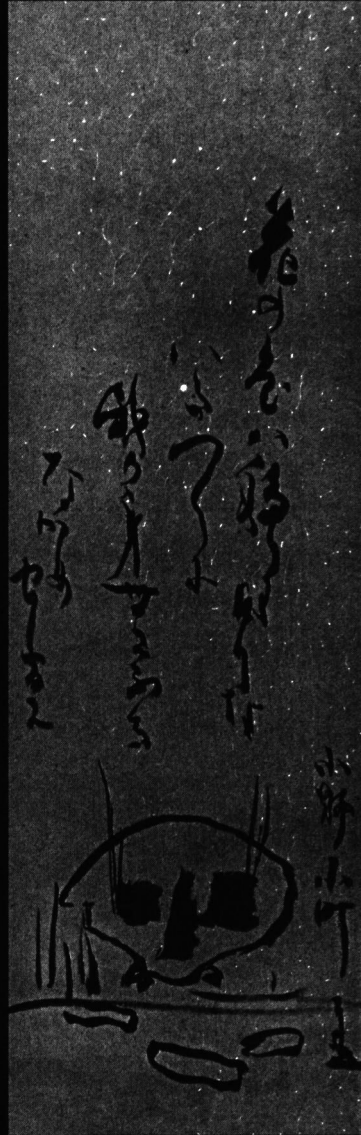
جان در چا نو یو chanoyu یا آیین چای، و یک دژا گویای همین بیداری ناگهانی دل است. زن، رهایی و بیرون آمدن از زمان است، و چون نیک بنگریم خواهیم دید که جز همین دم و جز همین یک لحظه دیگر زمانی نیست، و گذشته و آینده انتراعاتی هستند که واقعیت ندارند. و زمان حال، اکنون جاوید است. نباید کوشید که به این لحظه‌ی جاوید اندیشید، باید «آرام نشست و کاری نکرد» تا اکنون جاوید کاری بکند. تمرکز و اندیشیدن به اکنون جاوید دور شدن از آن است. فقط اکنون هست، نه از جایی می‌آید و نه به جایی می‌رود؛ نه پاینده است و نه ناپاینده؛ همیشه می‌رود و همیشه آرام است. اگر بکوشیم آن را بگیریم می‌گریزد، و باین همه، همیشه این جا است و رهایی از آن ناممکن است. و چون بگردیم تا «خود»ی را بیابیم که این لحظه را بشناسد، می‌بینیم که این لحظه دیگر گذشته و ناپدید شده. از این جا است که هوئی-تنگ می‌گوید:

«در این لحظه نه چیزی هست که به هستی درآید و نه در آن چیزی هست که از هستی رهایی‌یابد، پس زاد و مرگی نیست که پایان‌یابد. از این رو، لحظه‌ی حال، آرامش مطلق [نیروانه] است. این لحظه اگر چه در این دم هست، اما حدی ندارد، و این جا [مقام] شادی جاوید است.»

این لحظه، یا دم، با توجه به گذشته و آینده «حال» خوانده می‌شود، ولی چون نه گذشته‌یی در کار است و نه آینده‌یی، و نه کسی که این لحظه برای او حاضر باشد، پس آن چیست؟^۲ نمی‌دانیم.

۱. kendō: طریقت شمشیرزنی سنتی ژاپنی.

۲. ۶۲. واتس، آلن، راه زن، خلاصه شده از ص ۱۹۲ تا ۱۹۴.



۳. نو-نو-کوماچی، شاعر دی دور دی هی آن (۷۹۴-۱۱۹۲)

زالال احساس و ایجاز

۱

تحول هایکو بیش تر کار باشو بود. باشو می خواست احساس اش را از ذن در نوعی شعر همراه با روح ووشیه wu-shih یا بوجی buji، یعنی «هیچ چیز خاص»، بیان کند. می گفت: «برای سرودن هایکو کودکی خردسال شوید.» زیرا شعرهای باشو از همان عینیت الهام یافته برخوردارند که بیان کودک از اعجاب، و با همان احساس از جهان به ما باز می گردند که بار نخست چشمان شگفتی زده ی ما با جهان روبه رو شده بود:

تو آتش برافروز

تا من چیزی زیبا نشان ات دهم:

گوی عظیم برف را!

در ذن، انسان جانی جدا از آن چه می داند و می بیند ندارد، و این را کوچی کو در این هایکو باز گفته است:

شب دراز؛

صدای آب

اندیشه ی مرا به زبان می آورد.

و مستقیم تر از این ها در این هایکو می بینیم:

ستارگان برکه؛

رگ بار زمستانی دیگر باره

آب را به چین و شکن می آورد.^۱

کوتاهی هجا‌های هایکو (هفده هجا) ربطی به اهمیت محتوای آن ندارد. ما در لحظه‌ی عالی زنده‌گی و مرگ فقط فریادمی‌کشیم، یا دست به کاری می‌زنیم، ولی هرگز استدلال نمی‌کنیم، هرگز لب به گفتار بلند باز نمی‌کنیم. احساس‌های ما از پژوهش در مفاهیم دوری می‌جویند، و هایکو هم محصول تعقل نیست. ایجاز و معنای آن از این جا است.

اینک یکی دو نمونه. هایکویی که آورده می‌شود، معروف به فورو ایکه یا، یا «برکه‌ی کهن، آه!»^۲، از باشو است. او بنیادگذار مکتب جدید هایکو است. می‌گویند این هایکو سرآغاز نهضت انقلابی او بوده:

برکه‌ی کهن، آه!

جهیدن غوکی –

صدای آب.

چیزی از این کوتاه‌تر نمی‌شود، ولی شاید برخی بگویند: «راستی این شعر است؟ آیا در این چیزی هست که اعماق هستی ما را که به راستی درخور بیان است به سوی خود بکشد؟ «برکه‌ی کهن»، «غوکی که می‌جهد» و «صدای بخش شدن آب» را با الهام شاعرانه چه کار؟»
بلایت می‌گوید: «هایکو بیان روشن شده‌گی یا اشراق آنی است، که مادر آن حیات چیزها را می‌نگریم»:

یکی آذرخش؛

صدای قطره‌ها

میان خیزران‌ها فرومی‌افتد. (بوسون)

۱. واتس، راه‌ذن، ص ۱۷۸-۷۹.

۲. ۶۶. این هایکو به «فورو ایکه یا» (Furu ike ya!؛ برکه‌ی کهن، آه) معروف است.

خواه این اشراق «آنی» باشد و خواه نباشد، باشو در هفده هجای خود شهود
پُر معنای واقعیت را بازمی‌گوید.

بلایت در ادامه‌ی کلام‌اش می‌گوید: «هر چیزی همواره آیین [ذُن] را به
ما می‌آموزد، ولی این آیین متفاوت از خود چیز نیست. هایکو آشکار نمودن
این سیستم است که هر چیزی را دور از تمامی تحریف‌های روانی و
رنگ‌زدایی عاطفی‌مان به ما عرضه‌کند؛ یا درست‌تر بگوییم، هر چیزی را
چنان نشان می‌دهد که در آن واحد در بیرون و درون جان هستی دارد، کاملاً
درونی است بی‌آن که ما از شناسه [= چیز] جدا شده باشیم و شناسه در
وحدت آغازین‌اش از ما جدا شده باشد. ... هایکو شعر نیست؛ دستی اشاره
کننده است، دری نیمه‌باز است، و آینه‌یی پاک است. یک راه بازگشت به
طبیعت است، به طبیعت ما، به طبیعت شکوفه‌ی گیلاس ما، به طبیعت برگ
فرو ریزنده‌ی ما، به سخن کوتاه، بازگشت به طبیعت بودایی یا گوهر بودایی
ما است؛ راهی است که باران سرد زمستانی، پرستوهای شام‌گاهی، حتا خود
روز و گرمای آن و درازای شب، در آن زنده می‌شوند، در انسانیت ما سهم
می‌شوند، با زبان خاموش و گویای خود سخن می‌گویند:

روز دراز!

زورق را با ساحل

گفت و گوهاست.^۱

آن چه بلایت طبیعت یا گوهر ما، طبیعت شکوفه‌ی گیلاس، و مانند آن
می‌خواند، همان چینی چیزها است. باشو این را در صدای آبی که از جهیدن
غوک به پرکه‌ی کهن برخاسته بود کشف کرد. این صدا تمامی جهان را
پُر می‌کند. نه تنها جامعیت محیط – که در صدا جذب و در آن ناپدید شده –
بل که خود باشو هم یک‌باره از دانسته‌گی‌اش پاک شده بود. هم شناسه‌گر و
هم شناسه،^۲ از روبه‌روی هم ایستادن و یک‌دیگر را مشروط و مقید کردن

۱. هایکو، ج ۱، ص‌های ۲۷۰-۷۲.

۲. شناب برای object و شناب‌گر برای subject. – کلک شماره‌های ۴۷-۴۸، مقاله‌ی در عمق

عقاب چوبین، یا، ع. پاشایی، از زخم قلب... چاپ دوم، چشمه، تهران ۱۳۷۵ ص ۱۶-۱۷. ۶۷

وامانددند، یعنی «یکتایی پدید آمد و دویی برخاست». و این هنوز یک حالت نیستی مطلق نبود، باشو بود و پرکه‌ی کهن بود و چیزهای دیگر هم. ولی باشو دیگر آن باشو پیر نبود، او «دوباره برخاسته» بود. او آنگاه سرّ بودن- شدن و شدن- بودن را تجربه می‌کرد. دیگر نه پرکه‌ی کهنی در کار بود، و نه غوک، غوک بود. این دو در نظر او اکنون در پرده‌ی اسراری، که دیگر پرده‌ی اسرار نبود، پوشیده بود. چون می‌خواست آن را به دیگران بازگوید و فاش کند جز بیان این سخن متناقض‌نما چاره‌ی نداشت، اما در درون او همه چیز روشن بود، بی هیچ ابر ابهامی.

نمونه‌ی خوبی از بسته‌گی هایکو و ذن را برای‌تان می‌آورم. پرکه‌ی کهن باشو را می‌توان چنین تعبیر کرد که، کمابیش، بسی از ذن را در خود دارد، ولی هایکویی که اکنون می‌آورم بیان هم‌آمیزی عالی ذن و هایکو و انسانیت ویژه‌ی شخصیت شاعر است. باشو در تنگ‌راهه‌ی ٹوکو سفر می‌کرد که در راه ایزدکده‌ی ئیسه از قضا به دو روسپی برمی‌خورد، و هر سه در یک مهمان‌سرا اقامت می‌کنند. باشو پس از شنیدن سرگذشت آن دو - که خود از آن بیزار بودند - این هایکورا سرود:

زیر یک بام

روسپیان، نیز، خفته بودند؛

گل‌های شبدر و ماه.

به تعبیر بسیار بلندی نیازمندیم تا معنای کامل و تمام این هایکو برای خواننده‌گانی که با شرایط اجتماعی ژاپن قرن هفدهم آشنایی ندارند، و از گل کردن شبدر در مهتاب درخشان پاییزی آگاه نیستند روشن شود: این جا شاعری هست تنها و آواره که چیزی از تنهایی و خلوت ذن را با خود دارد؛ در راه به دو روسپی برمی‌خورد که به ئیسه می‌روند، این دو می‌خواهند در نیایش‌گاهی که وقف ارواح نیاکان ژاپنی‌ها است نیایش کنند؛ او به قصه‌ی اندوه‌بار و شوم‌بختی‌های‌شان گوش می‌دهد؛ سینه‌ی شاعر مالا مال از دل‌سوزی است ولی نمی‌داند در وضعی که همه گرفتار آن‌اند، در نابرابری انسانی، خشم اخلاقی، بی‌کسی و تنهایی، چه باید کرد. با این همه، باشو شاعر طبیعت است. روسپیان را با خود و شبدرها و ماه یکجا در یک چارچوب

تعالی طبیعت قرار می‌دهد، و حاصل‌اش این هایکوی هفده هجایی است:

زیر یک بام

روسپیان، نیز، خفته بودند؛

گل‌های شبدر و ماه.

این‌جا دیگر روسپیان نمونه‌هایی از انسان‌های سقوط کرده نیستند، آنان با گل‌های شبدر تا پایه‌یی که به‌طور متعالی شاعرانه است تعالی یافته‌اند، و ماه هم در این میان بر نیک و بد، زشت و زیبا یک‌سان نور می‌افشاند. در این‌جا هیچ گونه مفهوم پردازی درکار نیست، و هایکو هم چنان رازِ بودن-شدن را فاش می‌سازد.

پیش از باشو کار هایکوسرایان بازی با کلمات بود و همین باشو را بر آن داشت که ارزش هایکو را بالا ببرد. می‌توان گفت که هایکو از راه‌های گوناگون منش ژاپنی را منعکس می‌کند. نخست آن که ژاپنی‌ها به درازگویی خوگر نیستند؛ «استدلالی» نیستند، از انتزاعات عقلی می‌پرهیزند. بیش‌تر شهودی‌اند و چنین می‌پسندند که واقعیت‌ها را چنان‌که هست، بی‌هیچ تفسیر، خواه تفسیر عاطفی و خواه مفهومی، بیان کنند. اعتقاد آنان چیزی است که به کامی ناگارا نو میچی^۱ معروف است، یعنی «چیزها را به خواست خدایان رها کردن» و با تدبیر انسانی در آن‌ها دخالت نکردن، و این باور با تعلیم بودایی چینی که آن را در محاوره‌ی ژاپنی سونوما یا کونوما می‌خوانند، خوب جور در می‌آید. سونوما خود واقعیت نهایی است؛ ما انسان‌ها هرچند خشم‌آلود یا نومیدانه تلاش کنیم هرگز نمی‌توانیم پا از این فزاتر بگذاریم، و کارمان تنها این است که هایکویی بگوییم که این حقیقت را تصدیق کند، بی‌پرسش از چرایی و چونی آن؛ شاید گفته‌شود که این نوعی تسلیم و رضا است؛ ولی ژاپنی‌ها شکوه نمی‌کنند؛ با جبین گشاده می‌پذیرند، همین.^۲

۱. Kaminagara no michi یا Kannagara.

۲. د.ت. سوزوکی، دن و فرهنگ ژاپنی، ص ۲۲۸-۳۱.

چه ستودنی است آن‌کو که نیندیشد:
«زننده گانی گذراست»
به هنگام برجهیدن آذرخش.

باشو در این هایکو چیزها را در چینی‌شان می‌نگرد بی‌هیچ تفسیر، و
همین‌گونه نیز در این هایکو:

علف‌های هرز در شالی‌زار،
بریده و ریخته این چنین —
کود!¹

۲

شعر چینی مستقیم‌ترین تأثیر را در ژاپنی‌ها و نظرگاه آنان درباره‌ی طبیعت داشته‌است. اگرچه نقاشی چینی هم بسیار مؤثر بوده‌است. لحن رایج شعر چینی نوعی درون‌گرایی غم‌انگیز و حدیث نفس است. شاعر چینی یا خود را در طبیعت می‌نگرد، یا طبیعت را جدا از خود، و در هر حال همیشه آن‌جاست. در جنگ مان‌یو-شو²، در قالب چوکا³ — که نوعی شعر بلند است — بارها اشارات کوتاهی به طبیعت شده‌است. ولی واکایی یا تان‌کایی که به تمامی وقف طبیعت شده‌باشد آسان نمی‌توان یافت. این نمونه، شعری است از توتومو یا کاموچی که در حدود ۷۵۰ میلادی سروده شده‌است:

کو‌کو می‌خواند
در میان شاخساران پُربوک کوهستان تابستانی
دور، بس دور،
پژواک آوازش.

۱. واتس، آلن و. راه‌ذن، ص ۱۷۹.

۲. Man'yō-shū یا جنگ ده‌هزاربرگ، مجموعه‌ی کهن شعرهای ژاپنی که در پایان قرن هشتم میلادی گردآوری شده‌است.

۳. ۷۰ chōka قالب ۵، ۷، ۵، ۷، ۵، ...، ۷ هجایی است.

در چوکایی از همین شاعر، که در ۷۴۱ سروده، جان‌پرستی (آنیمیزم) ژاپنی‌های روزگار مان‌یو را می‌بینیم. سخن شاعر از کوه فوتاکامی در استان توایاما است، می‌گوید:

آیا از آن رو که خدا است، این چنین شکوه‌مند است؟
یا از آن رو که کوه است دیدارش این‌گونه شادی‌زا است؟

باشو شعرهایی از این‌گونه را در مان‌یو- شو خوانده؛ شعر شاعران چینی را خوانده، شاید هم شعرهای توتن می^۱ را، که یکی از مشهورترین شعرهای اش با این ابیات تمام می‌شود:

در این چیز (های طبیعت) معنایی عمیق هست،
ولی همین که به بیان آن بکوشیم، واژه‌ها از یاد می‌رود.

آیا باشو کلماتی را که توتن می از یاد برده بود توانست به یاد بیاورد؟ آیا توانست آن‌چه را که فراسوی واژه‌ها، یا درست‌تر بگوییم، پیش از واژه‌ها است بنویسد؟ پاسخ این است:

خواب نیم‌روز را
پا بر دیوار می‌فشارم،
چه سرد است!

شاید این به نظر سقوط بیاید، به راستی، چنین است. با صدایی آهسته به خاک بازگشتن است (که دیوار از خاک است)، اما انجام دادن کاری نیز است.^۲
ریوکان گوشه‌نشین نیز کودک‌وار عاشق طبیعت بود؛ طبیعت پرست بود. شاعر شپش و کک و گُل و پروانه بود.

در روزهای بارانی
ریوکان رهرو
به حال خود افسوس می‌خورد.

۱. Tōemmeila Tōenmei یا چینی دائو یوان مینگ Tao Yuanming. - شرحین، باجلان
فرخی ص‌های ۵۵-۵۸ و ۲۹۶-۳۱۰.
۲. بلایت، تاریخ هایکو، ج ۱، ص ۱۷-۱۸.



صدای سُستنِ دِیک

با صدایِ داروکان

می آمیزد.

ریوکان، شیفته گونه است. آواره‌ی کوه و بیابان، با کودکان به بازی سرگرم، تنها در کلبه‌یی که آب از بام‌اش فرومی‌چکد در جنگل زنده‌گی می‌کند، و با خط خوش و شگفت‌آورش بر دیوار کلبه شعر می‌نویسد. او همان‌گونه به شپش‌هایی که روی سینه‌اش می‌خزند می‌اندیشد که به حشرات علف‌زار، و احساس‌های طبیعی انسان را، غم‌تنهایی و آواره‌گی و افسوس را بی‌هیچ شرم یا غرور باز می‌گوید. حتّا آن‌گاه که داروندارش را می‌برند احساس توان‌گری می‌کند، چرا که می‌گوید:

دزد

به‌جانهاد —

ماه را میانِ دریچه.

و آن‌گاه که آه در بساط ندارد:

باد برگ‌های فروریخته را

بدان اندازه با خود می‌آورد

که آتش برافروزد.^۱

۳

شاید یکی از برجسته‌ترین صفت‌های ژاپنی‌ها توجه آن‌ها به چیزهای کوچک طبیعت باشد که باظرافت از آن‌ها نگه‌داری می‌کنند. به جای سخن‌گفتن از آرمان‌های بزرگ یا اندیشه‌های خیلی‌انتراعی، آن‌ها گل داوودی یا نیلوفر صبح‌گاهی می‌پرورند، و چون هنگام آن برسد از این که آن‌ها را همان‌گونه که می‌خواستند شکوفا و زیبا می‌بینند شاد می‌شوند.

شاعران هایکو از میان چیزهای بی‌شمار مضمون‌هایی را برای هفده هجای دلخواه خود برگزیده‌اند که اگر نام ببریم، شاید آن‌ها را در خور پیشه‌ی بلند شاعری ندانید. اینک چند نمونه:

۱ داروکی بر برگِ موز:

داروکی خُرد

بر برگِ موزی نشسته

می‌لرزد.

کاری به این نداریم که کی کاکو، شاعر این هایکو، می‌خواسته چه چیزی را این‌جا ترسیم کند. نخست برگِ پهن نخل را می‌بینم که سرسبز و شاداب است؛ کمایش آن هنگام از سال است که داروکی در باغ شروع می‌کند به ایس‌ور و آن‌ور پریدن. بهار است. شاید داروکی تازه پس از باران از پناهگاه‌اش بیرون آمده‌باشد، گواهی که داروکیان خیس شدن از باران را خوش دارند. اکنون درمی‌یابد که بر نوکِ برگِی نشسته‌است که تابِ وزن این موجود کوچک را ندارد، و تکان می‌خورد. برگِ پهنی است و اگر داروکی در انتهای آن و نزدیک تنه می‌نشست تاب او را داشت. اما نشسته و می‌لرزد القاکننده‌ی حرکتی است در یک باغ آرام بهاری که همه چیز در آن گونه‌یی از رنگ سبز دارد، و این خود میان سبزیِ داروکی و سبزیِ برگِ موز تقابل (contrast) ایجاد می‌کند.

۲ بوزینه‌یی خیس از باران:

اولین باران زمستان:

بوزینه نیز پنداری

ردای کوچکِ حصیری آرزو می‌کند.

باشو که در راه‌های کوهستانی سفر می‌کرد، گویا میمون کوچکی را می‌بیند که سراپا خیس از باران سرد، روی شاخه‌یی نشسته‌است. این منظره‌ی رقت‌انگیز دل‌نازک باشو را به دردمی آورد، ولی این‌جا باید چیزی عمیق‌تر از

احساساتی شدن را دید. یک شاعر تنها – اگر چه او خود اندکی به آن میمونی می ماند که بارانیِ حصیری آرزومی کند – از فرارسیدن زمستان سردِ ملالت بار که رگ بارهای خیس کننده خبرش را آورده اند درک کاملی دارد. زمستان در فلسفه ی چینی، رمز حدّ اصلِ ماده است. جهان در این فصل، به دور از جلوه گری بیرونی اش، تمامِ خلاقیتی را که فصلِ فراآینده به آن نیازمند است در خود دارد. مسافر تنها، یعنی باشو، چیزی از خود را در زمستانی که فرامی رسد احساس می کند. این زنده گانی بی است با اشتیاقی جاویدان.

۳ « زبان بسته ترین چیز »، چون گیاهِ شکوفای کم بهای بی نام:

درمیان سبزه ها

گلِ سپید گم نامی

شکفته است.

این هایکو از شیکی است. او پیرو چشم بسته ی باشو نیست و اغلب او را از این که بسیار درون گرا است کم ارزش می داند، باین همه این هایکوی شیکی درباره ی گیاهی که گل سپیدی دارد، چیزی همانند هایکوی باشو درباره ی گیاه نازونا در خود دارد. شیکی اگر چه هیچ اشاره به «نگرش ژرف»^۱ نمی کند – که باشو می کند و همین شاید درون گرایی او باشد – اما شعرش در عمل بازتاب «احساساتی بودن» باشو است. ناوِو شیرانو *na wo shiranu* یعنی گم نام و ناچیز و حقیر. صفتی است که باید به هر چیزی، چه بزرگ و چه کوچک، که هستی دارد داده شود، زیرا که آن چیز تا زمانی که به جامعیت هستی بسته است هیچ است و هیچ ارزش ندارد. باشو «نازونا»ی خود را در کنار پرچین کوهستانی و در این زمینه مشاهده کرد،^۲ و می توان پنداشت که شیکی هم «گیاه شکوفه سپید» را در میان چمن ها و در همین زمینه دیده است.

۱. *yoku mireba* یا «مشاهده ی دقیق».

۲. مراد این هایکوی باشو است:

۷۴ خوب که نگاه کردم، / نازونا را در کنار پرچین / شکفته یافتم.

۴ هشت پا در کوزه:

دام هشت پا

رؤیاهای زودگذر،

مهتاب تابستانی.

پیداست که ماهی گیر کوزه را به دریا انداخته، و هشت پا که کوزه را پناه خوبی پنداشته به درون آن می رود. ماهی گیر ماهر کوزه را در حالی که هشت پا در آن خوابیده، و شاید از خواب معصومانه‌یی هم لذت می برد، بالامی کشد. این همان چیزی است که ما هوش انسانی می خوانیم. ما با این هوش نه تنها خود را زنده نگاه می داریم، بل که همان گونه که هوش تا «دانش نظام یافته» رشد می کند، یک دیگر را، کمایش، نابود می کنیم. اما ما می اندیشیم که هشت پاهای به دام افتاده زیر ماه تابستانی هم چنان به رؤیاهای زودگذر سرگرم اند. هاکاناکی *hakanaki* در این شعر، نه تنها زودگذر بل که به معنای عبث، بی معنا و بی حاصل نیز هست، و این نه تنها هشت پا است که گرم و نرم و آسوده در کوزه‌ی ماهی گیر خواب می بیند، بل که هریک از ما و خود ماهی گیر نیز هم به رؤیاهای بی حاصل مان ادامه می دهیم. اگر برای ماه چینی نبود، تابستان یا زمستان، از هر فصل که باشد، هستی ما این جا روی زمین چیزی جز «باطلِ باطل» نبود، چنان که کتاب جامعه - از کتاب مقدس - فریاد برمی دارد: «انسان را از تمامی اعمالی که در زیر خورشید مشغول است چه فایده است؟»

۵ شب تاب‌ی پُر پَرزنان پرواز می کند:

شب تاب‌ی عظیم

لرزان لرزان

می گذرد.

گمان نکنم که لرزان لرزان ترجمه‌ی درستی برای کلمه‌ی یوراری - یوراری تو ژاپنی باشد. در چینی و ژاپنی مانند فارسی برخی صفات و قید به شکل مکرر به کار برده می شود مثل سوسو، اندک اندک، نرم نرم و مانند

این‌ها. یوردی - یوردی تو بیش تر احساس را به خود متوجه می‌کند تا خرد را، و از این‌رو به اصطلاحات مفهومی انتزاعی برگرداندنی نیست. یوردی - یوردی تو حرکت بریده بریده‌یی را وصف می‌کند، اما خیلی بیش از این‌ها است؛ این کلمه احساس‌های آزادی، دل آسوده‌گی، وقار، به شتاب در نیامدن و شتاب نداشتن از هیچ چیز بیرونی را القامی‌کند. چون این احساس ما با فعل کردار *tori ker* (= می‌گذرد) ترکیب شود، آنگاه شب تاب بسیار بزرگ یادآور انسانی است که آزادی، بی‌باکی، و وقار فردی را با یک حالت گوشه گیری و فراغت از جهان زنده‌گی می‌کند. شب تابی است که در هوا می‌رود و به زمین و پستی آن دل نبسته است. می‌گویند ایسا پیش از آن که شکل کنونی این هایکو را انتخاب کند چند ماهی را صرف تجدید نظر در آن کرده است، گو آن که این هایکو چنان خودجوش می‌نماید که پنداری کار یک لحظه‌ی الهام است. چیزی در حیات هست که راز آن و رای ادراک است. شیوه‌ی یوردی - یوردی تو شب تاب بزرگی که از برابر پنجره‌ی من می‌گذرد همه‌ی آن چیزهایی را در خود دارد که با تحقیق مفصل و دقیق نسیت‌گرای ما مخالف است.

۶ برگ‌های پاییزی در ته آب:

در ته آب

آرمیده بر سنگ،

برگ‌های پاییزی.

این هایکو از جوسو است که یکی از شاگردان بزرگ باشو است. خیلی از ما معمولاً، و به‌طور سرسری، می‌پنداریم که برگ‌های خزان زده، که آخرین جای‌شان سنگ‌های کف رودخانه است، لایق آن نیستند که به آن‌ها فکر کنیم. اکنون دیگر این برگ‌ها بی‌رنگ‌اند، و از رنگ‌های زرد و سرخ که به شاخه داشتند نشانی در آن‌ها نیست، ولی پس از آن که این‌جا و آن‌جا، در گوشه و کنار باغ، یا بر بام خانه‌ها، در فراز و نشیب افتادند، سرانجام در کف رود، در ته آب روی سنگ‌ها ایمن آرمیده‌اند. آن‌ها چنان آسوده آرمیده‌اند که پنداری آن‌جا انجامین منزل آن‌ها است. شاعر جرأت نمی‌کند

که دیگر به چیزی بیندیشد. فقط آن‌ها را آن‌جا می‌بیند و از آن‌چه در جان دارد چیزی باز نمی‌گوید. همین سکوت او شعر را گویاتر می‌کند. ما نیز این‌جا همراه شاعریم. با این همه حس می‌کنیم که چیزی بیش از آن‌چه بتوان به سخن‌گویا گفت این‌جا هست. این بهترین شکل هایکو است. این‌جا چینی، چیزها، یا راز هستی هست.

۷ شپش و کک و طویله:

کک‌ها، شپش‌ها،

اسب، کنار بالش‌ام

پیشاب می‌ریزد.

ترکیب عجیبی است. اگر این چیزها القاکننده‌ی چیزی باشند، بی‌شک آن چیز آزاردهنده، و نفرت‌انگیز است. باشو در آن وضع چه احساسی جز این می‌توانست داشته‌باشد؟ آیا این آن چیزی است که برانگیزاننده‌ی احساس‌های شاعرانه است؟ این همان چیزی است که می‌خواهیم بدانیم. این هایکو پیش‌درآمدی دارد. باشو که در «تنگ‌راهه‌ی ٹوکو» سفر می‌کرد از قضا در بین راه در سرپناه محقری در کوهستان توقف می‌کند. سه روز یک‌بند باران می‌بارید. بی‌چاره مسافر تنها جز این که صبورانه در آن کاروان‌سرا انتظار بکشد چه می‌توانست بکند؟ اما او شاعر بود. این‌جا نقل تفسیر دکتر بلایت درباره‌ی شاعر و موقعیت‌اش سودمند است. این تفسیر نشان می‌دهد که مفسر چه مایه از جان این هایکو بهره برده است.

«شعر باشو را باید با جانی بسیار آرام خواند. اگر در این جان از پیش احساس بیزاری و انزجار باشد مقصود شاعر چنان‌که باید فهمیده نخواهد شد. کک‌ها موجوداتی کلافه‌کننده‌اند، شپش‌ها چیزهای کثیفی‌اند، اسبی بر بالین مردی خفته می‌شاشد، این‌ها در انسان همه‌گونه احساس‌های ناخوشایند ایجاد می‌کند. و با این همه، در این‌جا یک احساس کلّ هست، که در آن شاش و شراب، شپش و پروانه در جای معلوم و لازم خود نشسته‌اند.»

البته مقصود باشو این نیست؛ بی‌گمان، این تجربه‌ی او بود، ولی ما به تجربه‌ی «شاعرانه»ی او دلبسته‌گی داریم، که چیز دیگری است، و با این همه به گونه‌ی دیگری همان چیز است. گاهی، اما نه همیشه، تجربه‌های ساده و بنیادی ما از چیزها، خواه تجربه‌ی شپش باشد، و خواه پروانه، خواه پیشاب‌ریختن اسبان، و خواه پرواز عقابان، معنایی عمیق دارند، [و این معنا] نه به اعتبار چیزهای فراسوی آن‌ها، بل که از طبیعت ذاتی خود آن‌ها [است]؛ اما، ما باید شبی یا روزی یا چند روزی را با این چیزها سرکنیم، باید سرد و گرسنه و تنها و از دست کک‌ها کلافه باشیم، شریک رنج و غم آشنا باشیم. شعر باشو گله‌گذاری یا بیان تنفر نیست، اگر چه در او بی‌گمان احساس خشم و ناراحتی هست. این شعر نه بیان بی‌اعتنایی فلسفی است و نه مه‌ری محال به شپش و کثافت و بی‌خوابی. پس بیان چیست؟ بیان این احساس است که «این چیزها خیلی...» اما هر که بکوشد این جمله را تمام‌کند مقصود باشو را دریافته‌است.^۱

موضوعاتی از این گونه اندیشه‌ی شاعران هایکو را به خود مشغول داشته‌است: ماه و خورشید، توفان‌ها و خیزاب‌ها، کوهستان‌ها و رودها که جلوه‌های به اصطلاح بزرگ‌تر طبیعت‌اند نیز توجه آنان را به خود جلب می‌کند. اما این جا دو نکته را باید تأکید کرد، یکی همان حساسیت ژاپنی است برای هر چیز کوچک طبیعت، و دیگری این حقیقت که این موجودات پست و ناچیز با جامعیت بزرگ طرح عالم بسته‌گی نزدیک دارند. عرفان ژاپنی آن‌ها را برای انسان پست نمی‌داند و نادیده نمی‌گیرد. این بیش از احساساتی شدن ظریف زنانه است. این جا است که زن پا پیش می‌گذارد و با هایکو یگانه می‌شود.^۲

۱. ر.ه. بلایت، هایکو، ج ۳، ص‌های ۱۹۵-۹۶.

۲. د.ت. سوزوکی، همان، ص ۲۳۱-۳۸.

آه! نیلوفر!

دلّو به دام افتاده است!

از دیگری آب جستم.

این هایکو را چی یو سروده است. غوک باشو با جهیدن به پرکه‌ی کهن صدایی ایجاد کرد که فرصتی بود تا باشو با روح پرکه‌ی کهن راز و نیاز کند و این پرکه‌یی چندان کهن بود که خود جاودانه گئی. اما پیچک نیلوفر صبح گاهی (آساگائو) سبب آشنایی چی یو با روح زیبایی شد.

به گمانم این جا برای باز نمودن بسته گئی نیلوفر و دلو و طلب آب از همسایه به توضیحی نیاز باشد. در گذشته چاه آب را عموماً بیرون از خانه می زدند، به ویژه در حومه‌ی شهرها، و آب را با دلّوی که به چرخ چاه می بستند بالا می کشیدند. صبح یک روز آخر تابستان، چی یو که برای کشیدن آب به سر چاه رفته بود شاخه‌ی نیلوفر شکفته‌یی را دید که به دلو پیچیده است. چنان مجذوب زیبایی آن شد که لختی کارش را از یاد بُرد. چون به خود آمد، به یاد آب افتاد، که شاید در مطبخ به آن نیاز بود. از آن جا که نمی خواست گل را به هم بریزد، طلب آب را نزد همسایه رفت. این یکی از پیش آمده‌های ساده‌ی زنده گئی روزمره‌ی ما است که شاید در هر صبح اواخر تابستان در هر جایی اتفاق بیفتد.

شاید برخی بگویند این که نشد شعر، و شاید این طور استدلال کنند: پیچک نیلوفر در ژاپن، به خصوص در روستاها، آن قدر فراوان است که کسی چندان توجهی به آن نمی کند، گل آن هم چنگی به دل نمی زند و خیلی پیش پا افتاده است، و چیزی هم در آن نیست که ستایش شاعر را برانگیزد. اما این کار چی یو که برای آب به خانه‌ی همسایه رفت دیگر خیلی احمقانه بود. چرا پیچک را باز نکرد یا نکند و دلّو را آزاد نکرد؟ این آسان ترین کار دنیا است. و اما در زمینه‌ی سرودن هایکویی درباره‌ی این پیش آمد بسیار پیش پا افتاده. چه طور می شود چیزی شاعرانه از این در آورد؟ این جا چیزی نیست که از حد معمولی فراتر رفته و درخور حتّا هفده هجا باشد.

کاری به چنین تعبیر خنکی که از این هایکو شده نداریم. بگذریم که برای آدم‌های پیش پا افتاده همه چیز پیش پا افتاده و آسان است. آنان

فراموش می‌کنند، یا توانایی درک‌اش را ندارند که وقتی در حالت خاصی باشیم، یعنی در یک حال خاص ملکوتی، در آن لحظه حتّا پیش‌پاافتاده‌ترین چیزهای زنده‌گانی که بی‌اعتنا از کنارش می‌گذریم، احساس دینی یا روحی عمیقی در ما برمی‌انگیزند که هرگز پیش از این آن را تجربه نکرده بودیم. این جاست که انسان خواه‌ناخواه شاعر می‌شود. چی‌و خود از پیش شاعر بود و این هایکوی جاودانه را برای ما به یادگار گذاشت.

این‌جا به این نکته اشاره می‌کنیم که صبح‌گاه که چی‌و این گل را دید بهترین هنگام تماشای آن است، او چنان مجذوب زیبایی آسمانی آن می‌شود که کلّ عالم با خود او، مبدّل به نیلوفر مطلق می‌شود که به‌تنهایی شکفته‌است. بنابر ذن، این زمانی است که چی‌و به‌راستی گل را می‌بیند و گل هم او را. این نمونه‌ی یگانه‌گی کامل، یا دقیق‌تر بگوییم، همانی‌کامل شناسه‌گر و شناسه، بیننده و دیده‌شدنی است: کلّ عالم یک گل است، یک گل واقعی که این‌جا مخالف هر تغییر و زوالی است. این‌جا کسی نیست که به آن نگاه کند و آن را بستاند، بل که گل است که خود را می‌نگرد و مجذوب خویش است. در این دمِ عالی، حتّا لب به کلمه‌یی گشودن هم خیلی نابجا است. امّا، چی‌و انسان است، از خیال رهامی‌شود، و زمزمه می‌کند: «آه! نیلوفر! لختی نمی‌تواند سخنی بگوید. مدتی می‌گذرد تا اندیشه‌یی جایی در جان‌اش پیدا کند، یعنی این اندیشه که او برای گرفتن آب آمده‌است. حتّا آن موقع هم میل ندارد به گل دست‌بزند، چرا که این کار او بی‌حرمتی به گل است. چندین جان پاک نیز نصیبی از این احساس برده‌اند، یکی از آنان، سوْجُو هِن جُو (۸۱۶-۹۰)، این واکا را سروده‌است:

اگر از هم جداشان کنم

شاید که دستان‌ام آن‌ها را بیالاید؛

در کشت‌زار رهاشان کن و

مرا بگذار که از سر احترام این مُل‌ها را

به تمامی بودایان گذشته و اکنون و آینده پیشکش کنم.

این اندیشه هرگز در چی‌و پیدا نشد که پیچ گل را باز و دلو را آزاد کند و از ۸۰

چاه آب بکشد. برای همین بود که نزد همسایه رفت. هایکو به طور کلی آن چه را که در جان شاعر می‌گذرد روشن و صریح بیان نمی‌کند. پنداری که شاعر تنها از بر شماری چشمگیرترین چیزها که او را متأثر کرده یا به او الهام بخشیده یا فراتر نمی‌گذارد. این بر خواننده است که بنا بر تجربه‌های شاعرانه یا شهودهای جان‌اش معنای این چیزها را در جامعیت مشترک آن‌ها بسازد و تعبیر کند. احتمال می‌رود که چنین تعبیری همواره متفاوت از مقصود خود شاعر باشد. اما این چندان مهم نیست. هایکوی اصیل درست پیش چشمان ما است، و ما آزادیم که درباره‌ی ارزش هنری آن قضاوت خود را به زبان آوریم. ما به هیچ وجه نمی‌توانیم از خود پا فراتر بگذاریم. جان روشن را همه چیزی روشن است. وانگهی، بنابر فلسفه‌ی بودایی، جهان ساخته‌ی جان ما است. تا زمانی که هر کدام از ما زنده گانی درونی خاص خود را دارد چیزی که بشود آن را واقعیتی مطلقاً عینی خواند وجود ندارد. می‌توان گفت که این در طبیعت هر هایکویی هست و زیبایی هایکو را می‌سازد.

چی‌یو با دیدن گل از خود بی‌خود شد؛ ولی چون به حوزه‌ی دانسته‌گی هر روزی‌اش برگشت، سطلی تو دست‌اش دید و یادش آمد برای چی آمده است، بنابراین پیش همسایه رفت. اگر حرکت جان او گردد محور دیگری به جز راه حرکت جان هایکوندیش او بود شاید هایکوی او ترتیب منظم تصوّراتی را با توصیف مفصل بینش آسمانی او نشان می‌داد. اما در این صورت این دیگر هایکوی هفده هجایی نبود، چیزی می‌شد در قالب یک قصیده‌ی بلند. چی‌یو در محیط فرهنگ نیاکان خود یک ژاپنی متولدشده بود و به طبع جز این چاره‌ی نداشت که حال خود را در این هایکو، آن گونه که به دست ما رسیده، بیان کند. هایکو طبیعی‌ترین و درخورترین و حیاتی‌ترین قالب شعری است که نابغه‌ی ژاپنی انگیزه‌های هنری خود را در آن تجلّی می‌بخشد؛ و شاید به این دلیل، جان ژاپنی را بر آن می‌دارد که ارزش هایکو را کاملاً درک کند. نقّادان بیگانه، چون در این خاک متولد نشده و پرورده‌ی این سنت فرهنگی نیستند و شیوه‌ی احساس‌شان با شیوه‌ی ژاپنی هم‌ساز نیست شاید در پی بردن به روح هایکو توفیق نیابند. برای فهم روح ژن و هایکو، آشنایی کامل و تمام با روان‌شناسی و محیط ژاپنی لازم است.

هایکوی دیگری می‌آوریم که برای فهمیدن آن به شناسایی محیط طبیعی، اخلاقی، هنری و فلسفی ژاپن نیاز داریم. این هایکو از بوسون است که در پایان دوره توکوگاوا (۱۶۱۵-۱۸۶۷) می‌زیست هایکوسرا و نقاش چیره-دستی بود.

روی ناقوس

نشسته، خواب است

پروانه.

اگر تمام آن‌چه را درباره‌ی ناقوس معبد و پروانه، آن‌گونه که برای تخیل ژاپنی جالب است ندانیم، جنبه‌های گوناگون این شعر به آسانی فهمیده نخواهد شد. پیداست که از نظر فصل، آغاز تابستان است، چون پروانه‌ها عموماً در این هنگام از سال بیرون می‌آیند و موضوع تخیل شاعرانه می‌شوند. پروانه با گل معاشر است و اکنون در زمین معبد که ناقوس آن جاست گل هم شکفته است. این تخیل اکنون ما را به دیری کوهستانی، که از شهر بسیار دور است، و به رهروانی که درخود به تفکر پرداخته‌اند، به درختان کهن سال، به گل‌های کوهی، و شاید به زمزمه‌ی جویبار می‌کشاند: این همه القاکننده‌ی یک فضای آرام روحی است که از کردارهای آزر و جدال انسان آشفته نیست.

برج ناقوس چندان از زمین دور نیست، و ناقوس طوری قرار دارد که در دسترس است و دیده می‌شود. از مفرغ سخت است، استوانه‌یی، تیره و سنگین. آن‌گونه که از تیر فروآویخته رمز سکون است. چون با چوبی که در حدود ۱۳ سانت قطر و ۱۸۰ سانت یا بیش‌تر طول دارد، و به‌طور افقی نزدیک ناقوس آویخته است به لبه‌ی آن زده شود، یک سلسله امواج روح نواز از آن برمی‌خیزد. این بانگ مخصوص ناقوس معابد ژاپنی است، و گاهی در انسان این احساس پیدامی‌شود که جان آیین بودا از این طنین ناقوس در ارتعاش است، خاصه هنگامی که پرندگان خسته‌بال پس از کار روزانه به آشیانه‌هاشان بازمی‌گردند.

اکنون در این چارچوب طبیعی و تاریخی و روحی، پروانه‌ی کوچکِ سفیدی را بینیم که روی ناقوس به خواب رفته‌است. بی‌درنگ این تقابل از راه‌های گوناگون چشم‌گیر می‌شود؛ پروانه موجود کوچک زودگذری است، عمرش از یک تابستان در نمی‌گذرد، ولی او از زنده‌گی تا بالاترین حد لذت می‌برد، از گُلّی به گل دیگر پَر می‌کشد و هرگاه که دست‌دهد از گرمای آفتابِ فرح‌بخش شادی می‌جوید؛ و اکنون می‌بینیم که خوش‌دلانه بر لب ناقوسِ بزرگِ هراس‌انگیزِ معبد، که رمز ارزش جاوید است، به خواب رفته‌است. این حشره از نظر اندازه و شأن، تقابل عظیمی با ناقوس دارد؛ این موجودِ سفیدِ کوچکِ زیبا، ظریف و پَرکشان، از نظر رنگ نیز آشکارا با زمینه‌ی تیره و سنگینِ مفرغ در تضاد است و همین ایجاد برجسته‌گی می‌کند. هایکُوی یُسون را حتّاً اگر از نظرگاه توصیفیِ محض هم نگاه کنیم، به اندازه‌ی کافی شاعرانه است چون که به‌طور زیبایی یک چشم‌انداز آغاز تابستان را در زمینِ دیر کوهستانی تصویر می‌کند. ولی اگر از این پافرا تر نمی‌نهاد، فقط قطعه‌یی بود با بیانی زیبا. برخی شاید بپندیشند که شاعر تاحدی به بازی‌گوشی گرایش داشته‌است که پروانه‌ی خفته‌ی را بر ناقوس معبد می‌نشاند که هر لحظه ممکن است رهرو بی‌خیالی آن را بنوازد، و ارتعاش ناگهانی آن بی‌گمان موجودِ معصومِ کوچکِ بی‌نوا را ترسانده از جا خواهد پراند. این بی‌خبریِ محض از پیش آمده‌های خوب یا بد نیز از مختصات زنده‌گی انسان است: ما بر فراز آتش‌فشانی می‌رقصیم که از امکان انفجار ناگهانی آن بی‌خبریم، مثل پروانه‌ی یُسون؛ و به این دلیل، برخی از هایکُوی یُسون نوعی هشدار اخلاقی انتظار دارند که آماج‌اش عادات کم‌بهای زنده‌گی ما است. این تأویل ناممکن نیست، چرا که نامعلومیِ سرنوشت همواره با این حیاتِ خاکی همراه بوده و خود به وجود آورنده‌ی همه‌گونه نامعلومی‌های دیگر است، و با محاسبات «علمی» ما نیز ناهم‌ساز است؛ وضع انسان متفکر امروز در برابر این نامعلومی و این ایمن نبودن بهتر از پروانه‌ی خفته روی ناقوس معبد نیست. این بازی‌گوشیِ طنزآمیز باید در یُسون کشف شود، البته اگر واقعاً بازی‌گوشی‌یی در کار باشد، جهت‌اش مستقیماً ضدّ خودِ ما است. تفکّری است نشان‌دهنده‌ی بیداریِ آگاهیِ عرفانی.

اما هایکوی بوسون یک روی دیگر هم دارد که بیش ژرف‌تر او را به حیات آشکار می‌کند. مراد ما شهود او از ندانسته‌گی و بی‌دلی است که با استعاره‌های پروانه و ناقوس بیان شده است. از نظر زنده‌گی درونی پروانه، آن‌گونه که بوسون به آن نگاه می‌کند، پروانه نمی‌داند که ناقوس جدا از او هستی دارد؛ در واقع از خود خبرش نیست. وقتی که پروانه روی ناقوس به خواب رفته پنداری ناقوس، بنیاد همه چیز است و جایی است که چیزها آخرین پناه خود را آن‌جا می‌جویند. آیا پروانه، انسان‌وار، از پیش به «تمیز»^۱ نپرداخته است؟ پروانه با احساس ارتعاشی که رهرو معبد با اعلام نیم‌روز ایجاد کرده از ناقوس جدای می‌شود، و آیا از این که حساب‌اش نادرست از آب درآمده افسوس می‌خورد؟ یا از این بانگ نامنتظر غافل‌گیر می‌شود؟ آیا ما این‌جا بسی از تعقل انسان را در زنده‌گی درونی پروانه، در واقع در زنده‌گانی درونی خودمان، و یا درست‌تر بگوییم، در خود حیات نمی‌بینیم؟ آیا حیات واقعاً با تحلیلی، که دانسته‌گی سطحی ما را پوشانده، تا این حد بسته‌گی نزدیک دارد؟ آیا در هر یک از ما حیاتی بسیار عمیق‌تر و پهناتر از تفکر عقلی نیست؟ حیات دانسته‌ی ما فقط هنگامی معنای واقعی‌اش را دارد که با چیزی بنیادی‌تر، یعنی با ندانسته‌گی^۲، گره خورده باشد. حال که چنین است، زنده‌گانی درونی که زنده‌گانی معنوی ما است، و در هایکوی بوسون چون پروانه نشان داده شده، نه چیزی از ناقوس که رمز جاودانه‌گی است می‌داند و نه از بانگ ناگهانی آشفته شده است. او بر فراز خرمن گل‌های خوش‌بوی زیبا که دامن کوهستان را می‌آرایند پُر می‌کشیده است؛ اکنون خسته است و بال‌هایش آرزومند آرمیدن، چرا که این جسم کوچک را این‌جا و آن‌جا کشیده است. ناقوس آرام است، او بر آن می‌نشیند، و از خسته‌گی به خواب می‌رود. در این میان ارتعاشاتی حس می‌کند که نه انتظارش را می‌کشید و نه دور از انتظارش بود. چون آن‌ها را در واقعیت حس می‌کند، بی‌هیچ

۱. vikalpa. از مفهوم‌هایی است که درباره‌ی آن، یا درست‌تر گفته باشیم، از نفی آن در آیین بودا سخن بسیار رفته است. می‌توان گفت تمیز یا تمیز، پنداشت باطل عقل و خیال است.

۲. این «ندانسته‌گی» با روی مثبت «غفلت» در عرفان ما مقایسه پذیر است:

۸۴ اُسْتَنِ اَیْنِ عَالَمِ اَیْ جَانِ غَفْلَتِ اسْت هوشیاری این جهان را آفت است

دغدغه، هم چون پیش، پرواز می‌کند و دور می‌شود، هیچ «تمیز»ی در سر ندارد؛ پس یک‌سره از هر اضطراب و نگرانی و دودلی و تردید و مانند این‌ها آزاد است؛ به عبارت دیگر، زنده‌گی را در ایمان مطلق و آزاد از بیم می‌گذرانند. این جان انسان است که پروانه را وامی‌دارد که یک «زنده‌گانی تمیز»، یعنی یک زنده‌گی «ایمان کوچک» را زنده‌گی کند. هایکوی بوسون به راستی از والاترین شهودهای معنوی گران‌بار است. در کتاب جوانگ زه می‌خوانیم:

«روزگاری من، جوانگ زه، به‌خواب‌دیدم که پروانه‌ام، این‌جا و آن‌جا پریشان، پروانه‌ی پروانه. فقط می‌دانستم که پروانه‌ام و در پی خیال‌پروری خویش، و از فردیت انسانی‌ام هیچ آگاه‌نبودم. ناگهان بیدار شدم، و دیگر بار خود را دیدم آن‌جا افتاده. اکنون نمی‌دانم که آیا من در آن هنگام مردی بودم که خواب می‌دیده پروانه است، یا آن که اکنون پروانه‌ام که خواب می‌بیند انسان است. میان یک مرد و یک پروانه لزوماً اشتراکی هست. این را شدن می‌خوانند.»^۱

از معنای اشتراک و شدن می‌گذریم. جوانگ زه، آن‌گاه جوانگ زه است که جوانگ زه باشد، و پروانه آن‌گاه پروانه است که پروانه باشد؛ اشتراک و شدن اصطلاحات انسانی‌اند، نه درخور جهان بوسون و جوانگ زه و پروانه. نوع شهودی که بوسون در آن هایکو عرضه‌داشته درهایکوی باشو درباره‌ی زنجره، نیز، پیدا است:

با مرگی زودرس

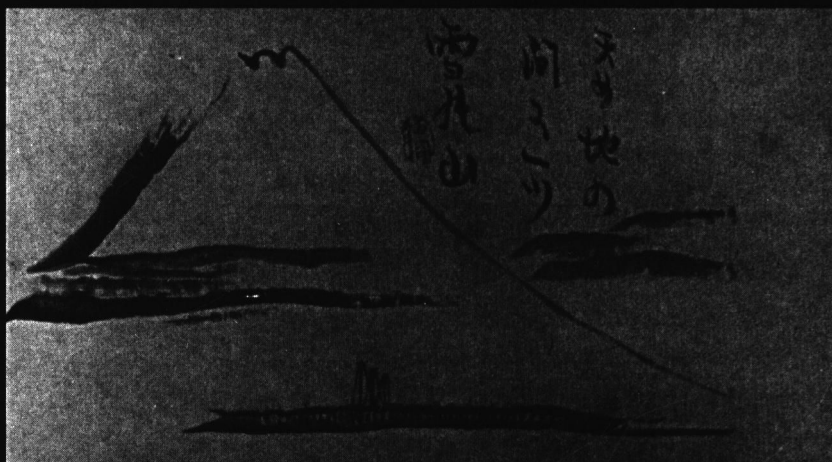
بی هیچ نشان

صدای زنجره

بسیاری از نقّادان و مفسّران از این هایکو ناپایداری زنده‌گی فهمیده‌اند، و ما، که زنده‌گی را چنان‌که باید درنیافته‌ایم، به‌لذات گوناگون سرسپرده‌ایم

درست هم چون زنجره‌یی^۱ که در اوج صدای پرجیرجیرش می‌خواند و گویی بر آن است که تاجاودان زنده‌گی کند. گفته‌اند که باشو در این جا با نمونه‌ی آشنا و واقعی به ما هشدار اخلاقی و معنوی می‌دهد. اما، چنین تعبیری تماماً به شهود بی‌خبری یا ندانسته‌گی باشو آسیب می‌رساند. دوازده هجای اول، بی‌شک تفکر انسانی است در ناپایداری زنده‌گی، اما این تفکر صرفاً در آمدی است به عبارت آخری، یعنی «صدای زنجره!»: یعنی جیر، جیر، جیر... تمامی سنگینی هایکو در این جاست. و این راهی است که زنجره خود را بیان می‌کند، - یعنی هستی خود را بدین گونه به دیگران می‌شناساند، و در حالی که این جا چنین چیزی در جریان است، زنجره کامل است و از خود و از جهان خشنود است، و هیچ کس نمی‌تواند با این واقعیت مخالف باشد. از دانسته‌گی انسانی و تفکر ما است که تصور ناپایداری در زنجره، که گویی از سرنوشت نزدیک خود آگاه نبود، عرضه و اظهار می‌شود. اما زنجره، نه از نگرانی‌های انسان چیزی می‌داند، و نه نگران زنده‌گی کوتاه خویش است که شاید با سردتر شدن روزها در هر لحظه پایان یابد. تا هنگامی که می‌تواند بخواند زنده‌است، و تا در این جا زنده‌است زنده‌گی اش جاوید است، از دغدغه‌ی ناپایداری چه حاصل؟ زنجره شاید از این که ما غم فردای نیامده را می‌خوریم به ما بخندد.

۱. به ژاپنی: semi. شاید بتوان، با توجه به صدای زنجره، این واژه را، از نظر آوایی،



۳. قلہ ی فوجی

هایکو و شعر زین رین

زین رین کُشوو^۱ کتابی است گردآورده‌ی ای چو^۲. جُنْگ یا مجموعه‌ی سخنان کوتاهی است که از کتاب‌های گوناگون فراهم آمده و دربردارنده‌ی نوشته‌هایی از زِن، از سوتره‌های بودایی، از نوشته‌های کنفوسیوس، مثل لیون یو^۳ یا سخنان^۳ کنفوسیوس، از آثار فیلسوفان دائوی، و از شعرهای شاعرانی چون توئن می، توهو، ریتای هاکو، هاکورا کوتن، و دیگران.

رهروان ژاپنی در دیرهای زِن، هم در گذشته و هم امروز، این جُنْگ را بسیار می‌خوانند و به کار می‌برند. این رهروان هر سخنی را که به نظرشان گشاینده‌ی مشکلی یا کوانی koan است — که استاد به آن‌ها داده — انتخاب می‌کنند. حتّا نگاه کوتاه و گذرایی به ترجمه‌ی نمونه‌هایی از این مجموعه ارتباط عمیق هایکو را با آن‌ها نشان می‌دهد:

آینه‌ی شکسته دیگر نقشی نخواهد نمود؟

گل‌های فرو ریخته به شاخه باز نمی‌گردند.

مقایسه کنید با این شعر موری تاکه:

گل برگِ فرو ریخته آیا

به شاخه‌اش باز تواند پَرد؟

نه، پروانه بود آن.

۱. Zenrinkushū .

۲. Eichō در گذشته به سال ۱۵۷۴.

۳. Lün yu که در زبان‌های اروپایی به اِلکت‌ها معروف است.

بهار که بیاید مهمانان بی شماری از این معبد بهره خواهند برد؛ گُل ها که
فروبریزند، تنها رهروی می ماند که دروازه را می بندد. مقایسه کنید با:

شکوفه های گیلاس فرو ریخته است.

معبد ین جوجی

دیگر بار خاموش است. (ثونی تسو را)

□

گُل ها فرو می ریزد:

دروازه ی بزرگ معبد را می بندد و

می رود. (بون چو)

□

شکوفه های گیلاس فرو ریخته است،

معبد

از میان شاخه ها. (بوسون)

هم چنین مقایسه کنید با:

ابر شکوفه های گیلاس.

ناقوس،

اونه نو است؟ آسا کوسا است؟ (باشو)

در نمونه های زیر که از این مجموعه انتخاب شده می توان دیدگاه ین ر
درباره ی جهان در راه از شعر ین به هایکو دید.

قطرات باران بر برگ باشو (=موز) صدامی کند،

این ها اما نه اشک های اندوه

که تنها هراس کسی است که به آن ها گوش می دهد.

□

صدای سیل کوهستان از دهانی بزرگ است:

خطوط تپه ها، آیا تن پاک بودا نیست؟

□

آن^۱ به شمشیری بُرا ماند، که خود را نتواند برید،
به کردار چشمی که می بیند، اما خود را نمی تواند دید.

□

کلمات چیزی به مرد نمی فهماند؛
مردی باید فراچنگ آری که آن ها را بفهمد.

□

توانایی پانهادن بر تُپایِ بزرگ را
گاو آهنی باید که عرق بریزد.

□

آن^۲ ببر را ماند، با شاخ های فراوان اما؛
گاو را ماند، بی دُم است اما.

□

دیدار — دو دوست به قهقهه می خندند.
در جنگل، برگ های فرو ریخته فراوان است.

□

خروسِ سحری در شامگاه آوازی دهد.
خورشید در نیم شب تابان است.

□

آواز چشمه از پس نیم شب؛
رنگ تپه ها در غروب آفتاب.

□

فریاد بوزینه گان در جنگل انبوه می پیچد؛
عکس غارهای وحشی در عمق زلال آب می افتد.

□

خروسِ چویی نیم شب بانگ برمی دارد؛
سگ بوریاپی به آسمان صاف می لاید.

۱. یعنی، حیات.

۲. یعنی، حقیقت.

□

کوه‌ها و رودها، سراسر زمین، —
همه ذات بودن را آشکار می‌کنند.

□

باد می‌ایستد، گل‌ها اما هم‌چنان فرومی‌ریزند؛
مرغی می‌خواند، و کوه هم‌چنان رازِ بیش‌تری را نگاه می‌دارد.

□

آب‌ها همه ماه را درخود دارند؛
نه کوهی که گرداگردش را ابر گرفته است.

□

چون پا در جنگل می‌گذارد، او^۱ پرِ علفی را آشفته نمی‌کند؛
چون پا در آب می‌گذارد، موجی بر نمی‌انگیزد.

□

یک سخن همه‌ی جهان را تعیین می‌کند؛
یک شمشیر آسمان و زمین را آرام می‌کند.

□

آلون^۲، که اندک‌اندک رو به ناتوانی می‌رود، چندان از بهار با
خود ندارد؛

باغ اما پهناتر است و ماه بیش‌تری را نگاه می‌دارد.

□

درخت، زور تن باد را آشکار می‌کند و
موج سرشت معنوی ماه را.

□

۱. یعنی، شاعر.

۲. در سراسر این کتاب مراد از "آلو"، اومه ume است (به انگلیسی plum و به لاتینی prunus) که انواع آلو زرد و آلو سیاه و آلوچه و گوجه را شامل می‌شود. البته اومه را خود باید گونه‌یی از این آلوها دانست.

بیرون رو، و شاکیه مؤنی^۱ را ببین:

به خانه رو، و میروکو^۲ بودا^۳ را ببین.

□

از روزگار کهن دور راه نبود؛

رسیده گان همه یک راه رفته اند.

□

آب اگر بکشی

می پنداری که کوه ها در حرکت اند؛

بادبان اگر بکشی

می پنداری که پرتگاه ها می گذرند.

□

در فضای پهناور نه پیش هست و نه پس؛

راه پرنده، شرق و غرب را از میان برمی دارد.

□

تنها تیزی درفش را دیدن؛

چارگوشه گی اسکنه ی سنگی را شناختن.

□

امشب بودا به نیروانده رفت؛

به هیزمی می مانست که پاک سوخته باشد.

□

یک برگ، یک شاکیه مؤنی؛

یک مو، یک میروکو.

□

برای حفظ حیات، باید آن را نابود کرد؛

چون پاک نابود شد، برای نخستین بار می توان آسود.

۱. Shakyamuni یا دانای قبیله ی شاکیه، مقصود همان بودای تاریخی است.

۲. Miroku، شکل ژاپنی واژه ی سنسکرت Maitreya (مای تری به) است که در آیین بودا او

را بودای آینده دانسته اند. شکل چینی این نام می - لو - فو (Mi-lo-fu) است.

□

در میان باران، خورشید دیدن و
از اعماق آتش، آب زلال بر آوردن.

□

چون ماده گاو گای شوو برگ های توت را بخورد،
شکم اسبی در تکی شوو بادمی کند.

□

خورشید و ماه را در آستین و
جهان را در کف داشتن.

□

اگر آن را از خود نگیری
در پی اش کجا خواهی رفت؟

□

آبی که گاو می خورد شیر می شود،
و آبی که مار می خورد، زهر می شود.

□

کلمات بسیار، فضیلت را می آزارد؛
بی کلامی مؤثر تر است.

□

هر چند با یکدیگر به یک نرده تکیه داده ایم
رنگ کوه ها اما یکسان نیست.

□

چه خوش است این که تمام تن کان نون^۱
داخل علف های وحشی می شود!

□

۱. Kannon شکل ژاپنی کلمه ی چینی Kuan-yin (گوان-یین) است که در آیین بودا او را بوداسف (بدی ستوه) مهر و هم دردی و عشق می دانند. او در آغاز مذکر بود اما رفته رفته او را در هنر بودایی در شمایل زنانه تصویر کرده اند.

هرگاه که پَرِ علفی را می‌گیری
چنان‌اش گیر که یکی بودای زرین پنج‌متری را.

□

تپه‌های آبی، تپه‌های آبی‌اند؛
و ابرهای سفید، ابرهای سفیدند.

□

سخنان را نخوانده
چه‌گونه می‌توانی معنای ِ دُن را بدانی؟

□

کاشتن کُل برای آن است که پروانه‌ها به سوی‌اش بیایند،
دارو^۱ ما می‌گوید دَنمی دانم.

□

نه گرما، گرم‌شدن را چشم‌به‌راه خورشید می‌ماند
و نه باد، سردشدن را چشم‌به‌راه می‌ماند.

□

هیچ چیز پنهان نیست؛
از دیرباز همه چیز چون روز روشن بوده‌است.

□

کاج‌های پیر سخن از فرزانه‌گیِ آسمانی می‌گویند.
پرنده‌ی پنهان، حقیقتِ جاوید را آشکار می‌کند.

□

دیدن را، آن‌ها نمی‌بینند؛

شنیدن را، آن‌ها نمی‌شنوند.

□

تنها یک ماده‌گیِ شکوفه‌ی آلو
و سه هزار جهان از آن عطر آگین‌است.

۱. Daruma شکل ژاپنی و کوتاه‌شده‌ی بُدای دارو^۱ما است (به چینی: پو-تی-دا-مو) که شکل اصلی سنسکریت آن بُدی دَرمه است؛ او را بنیادگذار دُن در چین دانسته‌اند.

□

چوب‌دستِ اوم‌مون بسیار کوتاه‌است،
و چوب‌دستِ یاکوسان^۱ بسی بلند.
هر مردی در زیر پای خویش
به اندازه‌ی کافی جا دارد که بر آن به تفکر بپردازد.
اگرش نکشی،
بخواهدت گشت.

□

شاید بخواهی بدانی که گل‌ها از کجا می‌آیند،
اما تو کون / خدای بهار / هم خود نمی‌داند.

□

اگر مرد بینایی را در راه ببینی
نه با کلام به او سلام کن، نه با سکوت.

□

چه هنگام تأثیرِ دو سویی هست و نیست اثبات می‌شود،
دانیان نیز خود نمی‌دانند.

□

آبِ پیشین، و آبِ ازاین‌پس
اکنون و تا جاودان روان‌اند و
یکدیگر را دنبال می‌کنند.

□

آن‌چه نوشته‌می‌شود از روزگارانِ بسیار پیش است
اما دل، هر سود و زیانی را می‌شناسد.

□

جایی نیست که جان را آن‌جا بجویم؛
به ردّ پای مرغانِ آسمان مانند.

۱. اوم‌مون و یاکوسان دو تن از پیرانِ دنانند که در موندوهاشان رمز چوب‌دست را

آرام‌نشستن و کاری نکردن^۱

بهار فرامی‌رسد، علف‌ها به خود می‌رویند.

□

بالا، نه آجری که سر را بپوشاند؛

پایین، نه بند انگشتی خاک که پا بر آن بگذارد.

□

زبان می‌خواهد بگوید، اما کلمات ناپدید می‌شوند؛

دل می‌خواهد با دیگران بیامیزد، اما اندیشه‌ها محو می‌شوند.

□

اگر می‌خواهی راه فراز کوه را بدانی

باید از مردی بپرسی که در آن آمد و شد می‌کند.

□

تو فقط باید هست را از معنا خالی کنی.

و نیست را واقعی نگیری.

□

خسی که به بالا می‌پرد آسمان را تیره می‌کند؛

ذره‌یی غبار، زمین را می‌پوشاند.

□

آیا چیزی هست که با پوشیدن و خوردن مقایسه پذیر باشد؟

فراسوی این نه بودایی هست و نه بوداستفی.

□

آیین حقیقی گنج چشم چنین رفته‌آ، —

به دو آینه ماند در برابرهم.

آن را نمی‌توان با اندیشه یافت؛

بی‌اندیشه، نیزهم، نباید در پی آن بود.

۱. اصل wu-wei یا بی‌کنشی است در مکتب دائو.

۲. Tathāgata یا چنین‌رسیده. به ژاپنی نیورایی (Nyorai)، یکی از صفات بودا است، اما در

شاخه‌ی مهایانه‌ی آیین بودا چنین‌رفته کسی است که از چنین آمده و به آن رفته باشد.

آن را نمی‌توان با کلام آفرید؛
با سکوت نیز در آن رخنه نمی‌توان کرد.

□

نه غاها می‌خواهند عکس‌شان در آب بیفتد،
و نه آب در این اندیشه است که عکس‌شان را نگاه دارد.

□

بمی‌که فرو می‌آید با اردک‌های وحشی پرواز می‌کند،
آب‌های خزان با آسمان هم‌رنگ است.

□

درخت پیر بر امواج تکیه می‌دهد، تصویرِ سرِش می‌جنبد؛
به روی علف‌ها پرسه می‌زند، خورشیدِ شام‌گاهی محو می‌شود.

□

اگر باور نداری به مهرماه نگاه کن، به آبان نگاه کن،
چه گونه برگ‌های زرد می‌ریزند، و کوه‌ها رودها را پُر می‌کنند.

□

فرازِ شاخه‌های عریانِ هزارتپه، آسمانی پهناور و دور؛
بالای راهِ رود، یکی ماهِ درخشان.

□

آن‌گاه که بودا آهنِ نیم‌بَدستی^۱ خود را بیرون انداخت،
نخستین بار بود که شمشیرها و نیزه‌های جهان شناخته شد.

□

به آن جا رفتم و باز آمدم، چیز خاصی نبود:
کوهِ رو^۲ پوشیده در مه، سِکُو^۳ در مهِ کامل.^۴

۱. یعنی، زبان.

۲. هر بَدست، یا بَدست، یک وجب است.

۳. به ژاپنی: Ro، به چینی: لو Lu.

۴. به ژاپنی: Sekkō، به چینی: چه Che.

۵. ۹۸. ترجمه‌شده از ر.ه. بلایت، هایکو: ج ۱، ص‌های ۱۰-۲۳.

رن‌گا

از دیر زمان در ادبیات ژاپنی دو گونه شعر هجایی بوده است، شعرهای بلند و شعرهای کوتاه که واکا یا تان‌کا^۱ خوانده می‌شود. در آغاز عصر میلادی، شعرهای کوتاه را دو شاعر با هم می‌ساختند، یکی ۵، ۷، ۵ هجا را و دیگری ۷، ۷ هجا را. بعدها در قرن چهاردهم میلادی از چهارده هجای آخری تان‌کا، «هایکو» به وجود آمد. در دفتر هشتم مان‌یو-شو نمونه‌هایی از این گونه شعرهای کوتاه زنجیری آورده شده است. شعرهای زنجیری بلند، در بخش آخر دوره‌ی هی‌آن (۷۸۱-۱۱۸۴) پیداشد، و در بخش نخست دوره‌ی کاماکورا (۱۱۸۶-۱۳۳۹) رواج یافت. دو مکتب پیدا شد، یکی جدی یا اوشینا و دیگری طنزآمیز یا موشینا. مکتب موشینا نام‌های کای رن‌گا، یا های‌کای را، که به معنای شعرهای زنجیری طنزآمیز است، به ساخته‌های خود داد، و این کلمه دربارهی هر گونه شعر و تمرین‌های شاعرانه‌ی از این نوع به کار برده می‌شد. دو شاعر، یکی سوکان (۱۴۶۵-۱۵۵۳) و دیگری موری تاکه (۱۴۷۳-۱۵۴۹) پدیدآورنده گان‌های کای رن‌گا هستند که این خود خاستگاه بی‌واسطه‌ی هایکو است. لغت «هایکو» ترکیب‌های کای و هوکو است، که نخستین شعر از شعرهای زنجیری بلند است. گاهی های‌کای در معنای هایکو به کار برده می‌شود، و برخی هم هنوز هوکو را به کار می‌برند. اینک شرح کوتاهی از چه گونه‌گی پدید آمدن هایکو از شعر ۳۱ هجایی واکا یا تان‌کا. این کار از طریق رن‌کو صورت گرفته است.

در عصر مان‌یو-شو از نظر هجا، سه گونه شعر، رواج داشت: چوکاکه ۵،

۱. Waka یا Tanka. سی و یک هجا دارد.

۷، ۵، ۷، ۵... ۷ هجا داشت و تان‌کا یا واکا که ۵، ۷، ۵، ۷ هجا؛ و سِدوْکا هم ۵، ۷، ۷ هجا. از این سه، تان‌کا یا واکا درباره‌ی موضوعات جنگ و عشق، و همه‌ی جنبه‌های زنده‌گی انسانی سروده می‌شد. در قرن دهم، تغییری پیدا شد. شعرها هوشمندانه‌تر شد و پرداخت بیش‌تری یافت، و نامستقیم‌تر از شعرهای کهن گشت. اما یک حالت کلی غنایی و یک حدیث نفس در آن هست که احساس‌های شاعرانه را بیان کند.

سپس می‌رسیم به رِن‌کُو یا رِن‌گا، یعنی شعرهای زنجیری، که ساخته‌ی مشترک چند شاعراست و در آن‌ها طنز و بازی‌گوشی و تصنع بیش‌تری به کار رفته‌است. مردم به رِن‌کُو رو می‌آوردند چون آسان‌تر از واکا، و چیزی آزاد و آسان در آن‌ها بود، که این خود یکی از نشانه‌های هایکُو است. رِن‌کُو در دوره‌ی مُروماچی (۱۳۹۲ - ۱۴۹۰) به اوج رسید؛ سوگی بزرگ‌ترین روشن‌گر این گونه شعر بود. واکا به تدریج به جست‌وجوی یووگن، که لطافتی اسرارآمیز است، و می‌جاکُو، که آرامش روح است، برآمد. ولی هنوز به کلمات بسته‌گی داشت تا اثر خاص خود را به وجود آورد و همین سبب می‌شد که اغلب به ابهام بیش‌تر دچار شود. هدف‌های واکا و رِن‌کُو مختلف نبود، اما حقیقت این بود که رِن‌کُو دو یا چند شاعر و دو بخش داشت: بخش اوّل ۵، ۷، ۵ هجا و بخش دوّم ۷، ۷ هجا. این دو بخش مخالف یک‌دیگر بودند و همین سبب روشنی فضا و استقلال آن‌ها شد و نیز در هر یک از آن دو به یک نیاز به ایجاز انجامید. نکته‌ی دیگر آن که این تقسیم‌بندی، رِن‌کُو را بیش‌تر به توصیفی و عینی‌شدن متمایل کرد تا به غنایی و ذهنی‌شدن، زیرا که هم‌سانی حالت، دشوارتر از شباهت موضوع و مضمون است. دیگر آن که رِن‌کُو به خلاف واکا که خاست‌گاه درباری داشت، کار رهروان و مرتاضان بود و این در نهایت به هایکُو رنگ بودایی و طعمی اندک بدبینانه و گریز از جهان داد، و نیز حالت یک «ناظر» منفی را درباره‌ی جهانی که هرگز آن را از دست نداده‌است.

پس از سوگی، رِن‌کُو اصالت و قدرت خود را از دست داد؛ قواعد آن بیش‌تر و پیچیده‌تر شد. در زمان سوکان (۱۴۶۵ - ۱۵۵۳) مصالح جدیدی به کار گرفته شد، مثل کلمات روزمره، اندیشه‌های نامنتظر، تناقضات صورت و ماده، عناصر عقلی و طنزآمیز، که سرانجام «معنای» هایکُو را از واکا جدا کرد.

در زمان تی توکو (۱۵۷۰-۱۶۵۳) رنکو یا های کای هنوز آزادتر شده، بیش تر بازی های هوشمندانه ی با کلمات بود مثل جناس و مانند این ها. به خلاف این، مکتب دان رین که به همت سُوین (۱۶۰۴-۱۶۸۲) پیداشد می کوشید این طنز را بیش تر روحی کند تا لفظی. هنگامی که شعر نیاز به جان تازه یی داشت، ثونی تسورا و باشو پیداشدند. باشو تمام عمر رنکو یا های کای نوشت.

مناسب ترین قواعد رنکو این ها است: هوکو، ۵، ۷، ۵ هجا با شعر شروع که یک فصل و اژه با خود دارد. شعر دوم، ۷، ۷ هجا، که احساس هوکو را کامل می کند؛ اما شعر سوم، با ۵، ۷، ۵ هجا، شعر را به حوزه ی جدید تجربه یا تحیل شاعرانه می برد. فصل می تواند در شعر آغازین باشد، یا بسته به میل شاعران، تغییر کند، اما چند قانون بر آن حکمروایی دارد.

یک نمونه از زنجیره ی شعرهایی می آوریم که در سال ۱۶۹۰، چهار سال پیش از مرگ باشو، او با کیورایی، بون چو، و شی هو یا فومی کوئی ساخته اند. بعدها بون چو و کیورایی آن را در جنگی به نام بارانی-بوریاپی بوزینه منتشر کردند. در این مجموعه هایکو، رنکو، و سفرنامه یی از باشو به چاپ رسیده است. این رشته رنکو معروف است به نخستین باران زمستانی. یادآوری می شویم که این چهار شاعر با هم می نشستند و شعر می گفتند. این شعرها به طومار مصوری می ماند که آرام آرام در برابر ما گشوده شود. این جا چهار شعر از ۳۶ شعر این مجموعه را می آوریم همراه با یک توضیح کوتاه.

کیورایی: پرهایش را

به منقار خویش می آراید کورکور
در نخستین باران زمستانی.

باشو: نفس تندباد بر برگ ها می وزد؛
آن ها خاموش اند.

بون چو: با پا جامه ی خیس
پگاه،

از رود می گذرد.

شی هو: یکی کمان خیزرانی
گورکن را تهدید می‌کند.

اینک توضیح کوتاه چهار شعر بالا.

هوگو: پره‌های اش را
زمستان: به منقار خویش می‌آراید کورکور^۱
در نخستین باران زمستانی.

در این جا «پر» تأکید می‌شود نه پرنده‌ی کورکور. او پره‌های اش را که از باران
خیس شده می‌آراید.

شعر جنبی: نفس تندباد بر برگ‌ها می‌وزد؛
زمستان: آن‌ها خاموش‌اند.

این شعر چشم‌انداز پشت سر کورکور را پُر می‌کند، و همین سبب می‌شود که
پرنده برجسته‌گی پیدا کند.

شعر سوم^۲: با پا جامه‌ی خیس،
آمیخته: بامدادان،
از رود می‌گذرد.

در دو شعر اول و دوم، تصویر جنگلی را می‌بینیم با شاخه‌های عریان و
کورکور تنهایی که در باران روی شاخه‌یی نشسته‌است. تا این جا مردی در
تصویر نبود، اما یک روستایی از رود می‌گذرد، بی‌اعتنا به آن که شلوارش
خیس شده‌است. از نظر دستوری این شعر را ناقص دانسته‌اند، چرا که به تغییر
موضوع انجامیده‌است.

شعر چهارم: یک کمان خیزرانی
گورکن را تهدید می‌کند.

۱. برخی فاعل «می‌آراید» را باران زمستانی فهمیده‌اند.

۲. ۱۰۲. «آمیخته»، یعنی که شعر فصل خاصی ندارد.

اغلب نزدیک بیشه‌ها یا لب کشتزارها کمانی می‌آویزند که حیواناتی مثل گورکن و گوزن و گراز را بترسانند. این کمان یک جور مترسک است، البته یک مترسک خرافی، به این معنا که ساخته‌ی خیال برزگر است. کمان نزدیک رودخانه‌یی است که برزگر بی‌نوا از آن می‌گذرد. همه‌ی ۳۶ رن‌کوئی که به نام نخستین باران زمستانی در جُنْگ بارانی بُردیایی بوزینه آمده به همین ترتیب با هم بسته‌گی پیدامی‌کنند.

هایکو از هفده هجا ساخته می‌شود در سه بخش، به این شکل: ۵، ۷، ۵ هجا، و در آغاز ۱۷ هجای اول از ۳۱ هجای ثان‌کا یا واکا بود.^۱ چنان‌که پیش از این گفته شد، در قرن چهاردهم بود که هایکو نخستین بار از چهارده هجای دوم واکا (۷، ۷) جدا شد. اما واژه‌ی «هایکو» به معنای شعر مستقل ۵، ۷، ۵ هجایی در اواسط قرن هجدهم به کار برده شد. پیش از این دوره، هایکو به معنای شعرهای ۵، ۷، ۵ و یا ۷، ۷ هجایی یعنی های‌کای رن‌گا بود. کی‌کاکو در پیش‌گفتار میناشی‌گوری، منتشر شده در سال ۱۶۸۳ آن را به کاربرد. دلیل‌های تغیر «هوگو» به «هایکو» این‌ها است: تمایل به مشخص کردن یک انقلاب در ذوق، تاحدّی بازگشت به سلیقه‌ی (خوب) بُسون؛ نشان دادن استقلال شعر.

هایکو نه قافیه دارد، نه وزن، و نه در خواندن آن فراز و فرودی در آهنگ دیده می‌شود، روی هم رفته هیچ شرط عروضی و قافیه‌سازی ندارد، اما از نوعی نقطه‌گذاری شاعرانه به نام کی‌رجی بهره می‌برد که توضیح آن برای ما که این‌جا سروکاری با متن ژاپنی این شعرها نداریم سودی ندارد. بسیار کم پیش می‌آید که هایکو را به آواز بلند بخوانند. هایکو را با آن خط خوش‌نمای ژاپنی، که خود «نقشینه»های زیبایی است، فقط باید دید.

اینک دو هایکوی کهن که تا زمان شیکی به غلط هوگو خوانده می‌شد:

توفان

به جست وجوی

شکوفه‌های پراکنده می‌رود. (فوجی‌وارا بیدای نه)

شکافی در ابرها،

که از آن برف فرومی‌بارد

بر کوهستان‌های دوردست. (سین جون)^۱

۱۰۴. خلاصه‌شده از تاریخ هایکون، ج ۱، ص‌های ۳۹-۴۵ و هایکون، ج ۱ ص‌های ۱۰۵-۱۲۶.

اصطلاحات فنی

هایکو اصطلاحات فنی فراوانی دارد که تعریف و توضیح آن‌ها دشوار است، چرا که به روابط ظریف یا حالات پیچیده‌ی جان اشاره می‌کند. از سوی دیگر، خود لغات از نظر معنا تغییر کرده و معنایی که امروزه دارد متفاوت از معنای صد یا هزار سال پیش آن‌هاست. پیش از این با اصطلاحاتی چون سابی، وابی^۱، و یووگن^۲ آشنا شده‌ایم. اینک چند اصطلاح مهم دیگر.

۱. آواره aware نه کاملاً غم است و نه کاملاً دردِ حسرت و غربت به معنای معمولی آن، یعنی اشتیاق بازگشت به گذشته‌ی دل‌خواه. آواره، بازتاب گذشته‌ها است و آن‌چه محبوب بوده‌است، و به آن‌ها طنینی می‌دهد چون آواز هم‌سرایان در کلیسایی بزرگ:

هیچ‌کس در حصارِ فوها زنده‌گی نمی‌کند؛
چارطاقی رها شده؛
تنها بادِ خزانی برجاست و
مَدِّ شام‌گاهی؛
اندیشیدن به چیزهای گذشته
چه دور است.

۱. ع. پاشایی، ذن چیست؟ ص‌های ۱۲۰-۱۲۸، و نیز همین کتاب.
۲. در همین کتاب، فصل «زالال ذن در آبگینه‌ی هایکو»، بخش ۴.

آواره لحظه‌ی بحرانی میان دیدن ناپاینده‌گی و ناپایداری جهان است با اندوه و افسوس، و دیدن آن است به شکل تُهای بزرگ:

رود خود را پنهان می‌کند

در علف‌های

خزانِ وداع‌کننده.

□

برگ‌ها فرومی‌ریزند،

برهم می‌افتند؛

باران از پسِ باران می‌بارد.

آن لحظه‌ی گذر درست همان «گذشتن» است در این هایکوی ایشا که در مرگِ فرزندِ خردسال‌اش گفته‌است:

این جهان شب‌نمی —

شاید شب‌نمی باشد،

و هنوز — و هنوز —

۲. شیوری shiori. بنابر توضیح کیورایی، شیوری مشتق است از shioru، به معنی آمیختن، که بیان نوعی فریبده‌گی رقت‌انگیز است در جان نگرنده و در شکل شعر، نه در موضوع آن.

۳. هوسومی hosomi، یعنی باریکی و ظرافت، و با یووگن - که شعریت شعر است - بسته‌گی نزدیک دارد، مانند شیوری که کمابیش با سابی بسته‌گی دارد.

۴. شی‌بومی shibumi، مزه‌ی گس است در برابر مزه‌ی شیرین. از این‌رو معنایی ضد احساساتی‌بودن و هیجانی‌شدن و عشق خیالی را می‌رساند. ریاضت اندکی متفاوت از آن است، چه شی‌بومی فریبده‌گی خاص خود را دارد؛ ریاضت به خود آزاری نیز ربط می‌یابد، حال آن که شی‌بومی، و ابی فقط به آن می‌ماند. از نظر زیبایی‌شناسی هم ناتوانان از توانایان، زن از مرد، و شب از روز نیرومندتراند. این را در شعر باشو می‌توان دید:

خوب که نگاه کردم

نازونا را در کنار پرچین

شکفته یافتم.

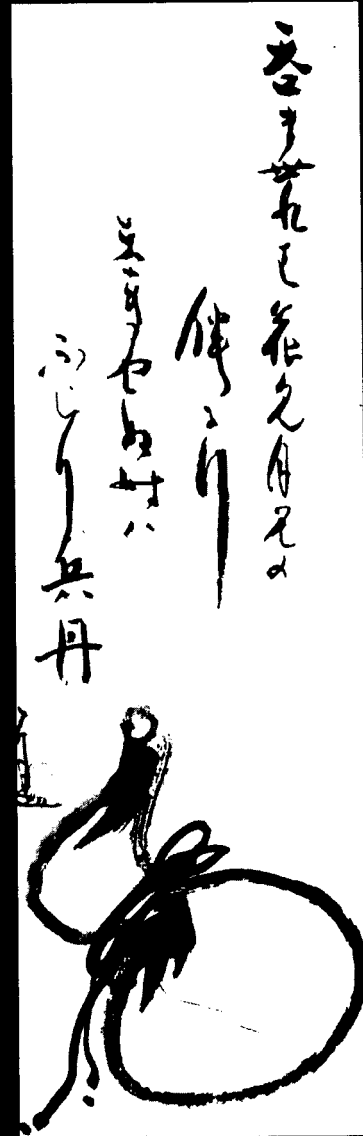
۵. شی.بومی گاهی با ئیکی iki همراه است، ولی با آن هیچ بسته گی واقعی ندارد. ئیکی لطافت (جنسی) است که خودداری و بازداشته شده است، اما نه به قصد جلوه گری و جلب توجه. شی.بومی کاملاً غیرجنسی است، فرورفته در سرشت خود، یا اگر نه، بیش تر از خود می راند تا آن که به خود بکشد. میان شی.بومی و ئیکی مویی فاصله است.

۶. اوشین ushin، هرگاه ذهنی باشد صمیمیت احساس است و هرگاه عینی یا بیرونی باشد، زیبایی متعالی است.^۱

هایکو
شعر ژاپنی

شعری از این دست اگر برآنی که بگویی،
نخست باید جانی از این دست را درخور باشی؛
نقشی بدین گونه اگر بر آنی که بنگاری،
نخست باید نقشی از این گونه را اندریابی.^۱

۱. نیشوو میورا و روٹ فولر ساساکی، ذن کوان، ص ۱۱۸.



۵. کدو قلیانی

پیش از باشق

سبّوگی

راه کوهستانی:

غازهای وحشی در ابرها

و آواز اردک‌های کاکلی در درّهی تنگ.

[پنداری کوره‌راه کوهستانی این احساس را در آدمی به وجود می‌آورد که در فاصله‌یی یکسان از آسمان و زمین ایستاده‌است: نه زمینی زمینی است، و نه آسمانی آسمانی. یا در این نقطه می‌تواند پیوند مشهودی میان زمین و آسمان باشد. به سخن دیگر: این پیوند جاودانه‌است، گیرم برای درک آن می‌باید به نقطه‌یی در میان راه صعود کرد.]

دیری چشم به راه‌مان می‌گذارد،

با این همه چه زود فرومی‌ریزد

روح شکوفه‌های گیلاس!

[چشم‌انتظاری آینده... حسرت‌خواری گذشته... لحظه‌ی شاد وصال سخت کوتاه و دمدمی است و تازه آگاهی به این نکته، آن لحظه‌ی کوتاه شادی را نیز به دریغی دردناک مبدّل می‌کند.]

آیا شکوفه‌های گیلاس را روحی هست؟ ما را جرأت انکار این نیست، و الا تابع نظریه‌ی مکانیسم و مسأله‌ی «تصادف» در طبیعت خواهیم بود.

بید

زّالهی سحری را می‌روبد

از علف‌های سراسر راه.



ای زنبق‌ها، ای زنبق‌ها!
از رحیلِ آن کسان اندیشه کنید
که امروز در شما می‌نگرند!

آیا این گل‌های کنار جوی و زیر پل، به راستی به تحسین آنان که از کنارشان
می‌گذرند اعتنایی نمی‌کنند؟

تندبادهای توفانی!
با گیل‌های کوهی مگویید
که تابستان فرارسیده است.

سرانجام گیل‌های بنان کوهی شکوفه کرده‌اند. شاعر نمی‌خواهد تندبادهای
اواخر بهار به آن‌ها بوزد و آن‌ها را فروبریزد.

صدای آب.
آیا باران‌های تابستانی
پایان یافته؟

تا این هنگام تنها صدا، صدای باران بود. اکنون آواز جریان آب به گوش
می‌رسد؛ شاید باران پایان یافته باشد.

[طبیعت، تسلسل اشکال و دوره‌ها است: یخ به آب و آب به ابر و ابر به
باران تبدیل می‌شود. گیاه می‌خشکد تا دانه به بذریه تبدیل گردد، و بذریه بر خاک
می‌پوسد تا نسل گیاه جاودانه شود.

جریان رود، نشانه‌ی پایان یک دوره است. حلقه‌ی به حلقه‌ی دیگر
تبدیل شده است تا رشته‌ی تسلسل کلی هم‌چنان در این کارگاه بافته شود.
اما برای جزء، معنی هر آغاز چیزی به جز مرگ مسلّم نیست؛ و با
این همه، زنده حضور قاطع مرگ را همیشه به تردید باور کرده است:
آیا آواز آب نشانه‌ی پایان دوره است؟

مایه‌ی اندیشه‌گی شعر بعدی نیز همین است: مد، مرگ جزر است و
جزر، مرگ مد! تپش جاودانه‌ی قلب دریا جز این تناوب نیست. |

ماه افول می‌کند

مَدِّ صبح‌گاهی جریانی تُند می‌یابد. —

دریای تابستانی.

چیزی به این هایکو نمی‌توان افزود، کمال طبیعت است در آغاز بامداد.

شبدر

در نهان‌گاه‌های کوهستان. —

صدای خزان هنوز به گوش نیامده‌است.

[این گیاه، شبدر کوهی، اواخر تابستان رویده و در حقیقت پیک خزان است، یا قاصدی که با میلاد خود از مرگ خویش پیغام می‌آورد. شاید درست به همین سبب است که در نهان‌گاه‌ها می‌روید تا بتواند حتی الامکان در برابر خزانی که پشت پای‌اش از راه می‌رسد پایداری کند. اما خزانی که اکنون به‌طور قاطع در راه است هنوز فرانسیده‌است، چرا که هنوز در نهان‌گاه‌های کوهستانی، شبدر زنده‌است. —

آیا شبدر کوهی کنایه از هر زنده، از هر جاننداری نیست؟ —

هر زنده‌یی با میلادش خبر از مرگی می‌دهد که در آینده‌یی (دور و نزدیک) بر او خواهد تاخت. پس اگر زنده هنوز زنده‌گی می‌کند، به دلیل آن است که مرگ هنوز آواز غمناک‌اش را نخوانده.]

این جان‌پرستی (آنیسم) خاص واکا نیز هست. ما صدای بهار را خوب می‌شناسیم، ولی خزان نیز با ما سخن می‌گوید: «تو نیز آواز خود را داری.»

شبی سخت سرد. —

اردک‌های کائلی، درهم

بر شاخسارها به خواب اندرند.

□

شب یخ‌بندان. —

صدای یی‌وقفه‌ی بال‌های

اردک‌های کائلی.

□

برگ درختانی که
در این بامدادان فرومی‌ریزد
باران دوشینه را پنهان می‌کند.

□

درخت کاج به دل دارد
یاد آن کس را
که به نظاره‌ی برف‌اش در باغ اشتیاقی آتشین بود.

□

ما از پهنی این جهان می‌گذریم
در جست‌وجوی پناهی،
هم بدان‌گونه که از باران زمستانی!

[آن‌چه مایه‌ی ترس آدمی است مرگ است. آدمی مرگ را چیزی هم‌چون
باران زمستانی به تصوّر درمی‌آورد که احتمالاً از آسمان بر سرش نازل
خواهد شد؛ و لاجرم عمرش را سراسر در جست‌وجوی پناهی طی می‌کند. و
این نادانی محض است. چرا که مرگ، ذاتاً، چیزی جز نفس طیّی عمر نیست.
پس آدمی نادانسته فرصت زنده‌گی خود را تباه می‌کند، به دور از زنده‌گی و
به دور از جهان. در هراس از مرگ به پناه‌گاه می‌تپد، بی آن‌که بداند در این
پنهان‌گاه مرگ در کنار او است و به‌رغم گمان باطل خویش، از زنده‌گی
است که روی نهان کرده!]

سوقان

سال به پایان می‌رسد.

هیچ‌کس

چیزی به من نمی‌دهد امشب.

در پایان سال، به خانه‌ی خالی خود نگاه کرد و این هایکو را نوشت.

بساکه از سرما افسرده‌باشی،

اما خود را به آتش گرم‌مکن

بودای برفین!

ا‌کودکان، به برف، تن‌دییی از بودا ساخته‌اند. بودا، فرزانه‌گی است و برف، پاکی.

تن عریان است و پوشش می‌طلبد، گرسنه است و سیری می‌جوید، تشنه است و آب می‌خواهد، تنها است و به‌دنبال جفت می‌گردد، و به یک تعبیر دیگر: از سرما افسرده‌است و به آتش نیاز دارد. خواست‌های غریزی و نیازهای نهادی انسان، همه از این‌گونه است.

اما تو پاکی، تو ساخته از برفی. و اگر می‌خواهی همان بمانی که هستی، باید از ارضای غرایز، از برآوردن خواهش‌های نفسانی خود پرهیزی. آتش تو را آب خواهد کرد، بودای برفین! - و چون آب شدی دیگر نه بودا خواهی ماند، و نه پاک.

این شعر را تعبیر دیگری، نیز، هست:

هراس بودای برفین از سرما، بدین گمان خطا که مرگ از آن طریق

خواهد رسید؛ و در نتیجه به آتش پناهندن، چیزی که لاجرم مرگ را احضار و بودا (یا، بیدار) بودن را انکار می‌کند.^۱
این شعر سرشار از طنزی نیرومندِ خاصِ ذن و هایکو است. سوکان از آن شاعرانی است که میان هایکو و طنز رابطه‌ی بنیادی برقرار کرده‌است:

دست به زمین می‌نهد غوک،
به احترام می‌خواند
شعرش را.

حالت شعرخوانی شاعران را در دربارهای ژاپن کهن، با آن جامه‌ی خاص (کامی‌شی‌مو) مجسم نمی‌کند؟
در دیباچه‌ی کوکین‌شو^۲ آمده‌است:
«بلبلی که در میان گل‌ها آوازی خواند، غوکی که در آب مسکن دارد – آیا اینان سراینده‌گان شعر نیستند؟»
شعر سوکان طنزی است درباره‌ی غوک، باین‌همه چیزی از غوک واقعی، چیزی از سرشت ذاتیِ آن را در خود دارد.

سرد است باد،
و از کاغذین پرده‌ی پاره
ماه نیمه‌ی میزان.



بودا نیز نزاع خواهد کرد
– تو این را می‌باید بدانی! –
دانای شاکیه خویشن دار نمی‌تواند بود.
آمیدا^۲ شمشیر می‌کشد
و آهیخته نگه می‌دارد.
نادرست است اگر گمان کنیم که فرزانه در همه حالی از جنگ و ستیز پرهیز می‌کند؛ که گه گاه، به جنگ برخاستن فرمان کمال فرزانه‌گی است.^۱

۱. Kokinshu جنگ شعری که در ۹۲۲ میلادی فراهم آورده شد.

۲. ۱۲۲ Amida: بودای فروغ بی‌پایان.

سوکان با کلمه‌ی «به معنای «جان» و «به معنای کار، بازی کرده‌است.

«آیا تندیسِ اصلی را

بر محراب نهاده‌اند؟»

چنین بانگ برمی‌دارد کوکو.

□

دسته‌یی

برماه،

و چه بادزنِ باشکوهی!

و این شعر مرگِ اوست:

اگر تِ یکی باز پرسد

«سوکان را چه پیش آمده‌است؟»

بگوی

«کاری را

به جهان دیگر رفته!»

این شعرِ مرگ، هائیکو نیست بل که کیوکا است، و همان طنزِی که پیش از این
از آن سخن رفت این جا نیز احساس می‌شود.

موری تاکه و دیگران

موری تاکه

بیدهای سبز
ایروان را به رنگ می آریند
بر پیشانی تبه.

□

بوی دل انگیز
چندان که در مشام است
در گل نیست.

□

گلبرگ فرو افتاده آیا
به شاخه اش باز می تواند جست؟
نه، پروانه یی بود آن.

شعر مرگ او:

عمرم،
امروز شاید پدیدار شود
چون نیلوفر، افسوس!

یوسفی قیس

من این جایم، در میان گل ها
می شنوم که مردمان خندان اند
در کوهستان های بهاری.

دیری چشم انتظارِ نسیم،

و امروز، اینک:

برگ‌های فروریخته!

بوئی تسو نایینا بود.

توکوگین

تاکنون، آن چه می‌گفتم

همه یاوه بود. —

یک شب مهتابی!

این آخرین شعر او است. [سرانجام شبی، در دل مهتاب، حقیقتی که شاعر در تمامی عمر خویش به جست‌وجوی آن بوده بر قلب و روح او آشکار می‌شود. لیکن این حقیقت نه چنان نکته‌یی است که به یاری کلمات بیانش بتواند کرد، یا به قصد تبلیغ آن، به ساده‌گی بر زبان‌اش بتواند آورد. این قدر هست که، از طریق پی‌بردن به حقیقت حیات، درمی‌یابد که هر آن چه تا بدین لحظه گفته‌است و سروده مثنی یاوه بیش نبوده‌است.

... آیا می‌توان گفت حقیقتی که چنین اسرارآمیز از اشاره‌ی بدان تن می‌زند چیزی جز مرگ نیست؟ — شبی مهتابی، خسته از پیری ... بر ایوان خانه ایستاده‌است به ناگهان «حضور مرگ» را در کنار خویش احساس می‌کند:

هنگام سپیده دم، خروس سحری

دانی که چرا همی‌کند نوحه‌گری؟

یعنی که: نمودند در آینه‌ی صبح

کز عمر شبی‌گذشت و تو بی‌خبری!

آن‌گاه در خشمی نومیدانه قلم بر سراسر دفتر دانش خود می‌کشد و به انکار کارنامه‌ی حیات خویش بر می‌آید:

آنان که ز پیش رفته‌اند — ای ساقی! —

در خاک غرور خفته‌اند — ای ساقی! —

رو باده‌خور و حقیقت از من بشنو:

باد است هر آن چه گفته‌اند — ای ساقی! — [



چندان که نظر کنیم

چیزی نتوانیم یافت

چندین سیاه که برف!

نمونه‌ی خوبی است در این نکته که ذن، چون فلسفه، و فلسفه‌ی لائو زه و جوانگ زه هرگز نمی‌توانند شعر شوند.

تبی تو کو

این شب تاریک دریای بالین کنار

سحر خواهد شد — چنین امیدوارم —

و چشمان من،

تا آدمیان را بازبینند.

تا ۲۹ ساله‌گی زنده‌گی آرامی داشت، اما بعد به درد چشم دچار شد.

بگذار بر آن لیسه کشد

و به تیمارش بکوشد،

باران، مُل باغ را!!

این هوکو «به کسی که کودکی داشت» تقدیم شده‌است، و در مجموع نوعی لغت‌بازی است با کلمه‌ی آیه، که از یک سو نام نوعی شیرینی است که کودکان بر آن زبان می‌کشند؛ چیزی نظیر خروس قندی و آب‌نبات چوبی مورد علاقه‌ی کودکان ما. و از سوی دیگر، به معنی باران است که به باور ژاپنی‌ها می‌باید باران تا شکوفه‌ی گیلاس بدل به میوه شود.

برف و مهتاب شکوفه‌ی گیلاس

به یک زمان پدیدار می‌شود

در ماه او.

این شعر به نحوی با فرهنگ جغرافیایی ژاپن مربوط است: گل اُ (یا) ۱۲۷

اُتسوگی) در اواخر تیرماه می شکفت، و با هیأت سپید خود یادآور برف و ماه یا مهتاب است. تی توکو بر آن است که با تماشای این گل تابستانی، زیبایی همه‌ی فصل‌های سال یک‌جا در برابر چشم قرار می‌گیرد و شعر مرگ او:

زنده‌گی شنبم‌وارِ من
ناپدید می‌شود؛
جامه‌های جواهر نشانِ درونِ رختِ آویز را
هرگز دیگر باره به بر نمی‌توان کرد.
قانون این است.

شعر دیگری که نیز منسوب به اوست:

«فردا نیز بدین‌گونه خواهد بود؛
دیروز چنین اندیشیده‌ایم؛
لیکن امروز درمی‌یابیم
که همه چیزی در کارِ دگرگونی است.
راه جهان چنین است!

□

ماه، و شکوفه‌های گیلاس. —
اکنون می‌دانم، در این جهان،
که شعرِ سوّم کدام است! (ریووهو)

شاید مراد ریووهو این باشد که پس از نگریستن در ماه، و در شکوفه‌های گیلاس چیزی که باقی می‌ماند همان مُردن است. یا، احتمالاً مرادش این است که پس از درک مفاهیم فلسفی یا فقط شاعرانه‌ی جهان، آن‌چه باقی می‌ماند مردن است که آن را نیز می‌باید با برداشتی شاعرانه یا فلسفی پذیرا شد: چیزی هم چون دیگر چیزهای این جهان.

نخستین صبحِ خزان.
پا، بر ایوانِ تازه شسته
بازش می‌شناسند. (ئیشوو / شیگه‌یوری)

این یک هایکوی ناب است. هایکوی دیگری از او:

اعتدال بهاری است.

شفقت بودا

به شکستن شاخه های پُرشکوفه مان اجازت می دهد.

[در آیین بودا نابود کردن حیات گیاهی گناهی بزرگ است. اما اکنون سال روز میلاد بودا است؛ مقارن به شکوفه نشستن درختان گیلان. و بودا چنان بخشاینده است که سرپیچی از آیین خود را نیز می بخشد.]

آیا چنین رسمی هست (یا، بوده) که در این روز شاخه ی پُرشکوفه یی از درخت گیلان بشکنند؟ و آیا این شعر به کنایه خواستار تجدید نظری در این رسم است؟ نمی دانیم، اما چنین به نظر می آید. شفقت بودا و زیبایی پُرشکوفه، هیچ یک توجیه کننده ی این توحش نمی تواند بود. این نمک ناشناسی نسبت به طبیعت و کفر محض نسبت به تعلیمات بودا است.]

غوک را

دو گونه هنر هست:

سرودن و جنگ آوردن. (بی شیتسو)

□

آن چه بر زبان توانستم آورد، همه این بود:

«آه، آه!»

شکوفه های گیلان یوشینو! (بی شیتسو)

شاید بشود به جای «شکوفه های گیلان» هر گل دیگری یا هر چیز زیبای دیگری را به کار برد. ولی به جای آن «آه!» چیز دیگری نمی توان گفت. چرا که از دیدگاه ذن آن گاه که برای نخستین بار چیزی را می بینم «آه!» تنها کلامی است که باید گفت، تنها کاری است که باید کرد.

ماه نیم شبی،

کویی

از خنکی! (بی شیتسو)

«گویی» یعنی یک گوی. تی شیتسو خنکی را احساس می‌کند و ماه را می‌بیند. خنکی را با چشم می‌بیند و ماه را لمس می‌کند. این راه مادی دیدن و شنیدن، از یک سو به آمیزش احساس‌ها، به اتحاد مجدد تفاوت تأثیرات از راه پنج حس می‌انجامد؛ و از سوی دیگر به یک راه فیزیکی درک حقیقت معنوی و اخلاقی و روحی و به فهم حیات از راه تن، نه از راه جان، منتهی می‌شود. در این معنا شاعران هایکو کاملاً هم‌اندیشه‌اند.

این شعر مرگ اوست:

هرگز ندیده‌ام
تا بدین زمان
خداوندگارِ سرنوشت خویش را. —
هشت بار هشت را چه می‌خوانند؟
سالی شوم که، اینک، آغاز می‌شود!

□

این گل‌های برفی
می‌باید پاسخی باشند
گل‌های برف را. (میتو کو)

□

بر آب‌کنارانِ سومی-نو-ئه
طبل‌های امواج
به موسیقیِ کاج‌ها. (ریو نو کو)

□

علف‌های مرغ‌زار
به خود می‌گیرند
هیأتِ بادِ خزانِ را. (کیگین)

آیا یادآور این سخن در دُزینِ کُشوو نیست که می‌گوید:

درخت زورِ تنِ باد را آشکار می‌کند؛
و موج، سرشتِ معنویِ ماه را.

□

زیر شکوفه‌های گیلاس
آب‌های تیره درگذر است
در طول رود یوشینو. (کیگین)

□

دنزاری از تابستان است، — دختر چنین گفت —
و آن‌گاه
اشک‌ها فرو ریخت. (کیگین)

دختر جوان سخت عاشق است. دوست‌اش از او می‌پرسد چرا رنگ‌اش
پریده و لاغر شده. دختر می‌گوید فقط از گرمای تابستان است، اما اشک
مهلت‌اش نمی‌دهد و فرومی‌ریزد؛ و حقیقت از پرده بیرون می‌افتد.

روز می‌شکوفد،
ناقوس در گل‌های گرد دروازه‌ی معبد چودو
منعکس می‌شود. (سای‌مؤ)

این شعر مرگ اوست:

هنوز اندک روغنی باقی است
در چراغ سحر.
کوکویی می‌خواند! (سویین)

شاعر در این جا با لغت *ariake* بازی کرده است. اریاکه هم به معنای «سحر»
است و هم «چراغ سحر».

پاییز می‌رسد
بیا! بی من مرو! —
برگ‌ها یک‌یک بر زورق فرومی‌افتند. (سویین)

خران می‌آید و زورق می‌آید؛ زورق می‌رود و برگ‌ها فرومی‌ریزند.

خیره
بر آسمان گشاده،
عطر شکوفه‌های آلو. (سؤین)

□

در باران بهاری
نخست بیدهای اند
که به خواب آلوده می‌مان می‌کشانند. (بی‌چو)
این به نظر بیش‌تر پوزش‌خواهی می‌آید تا دلیل‌تراشی.

آیا تندی بود
آن‌چه این صبح تابستانی را از خواب برانگیخت؟ –
در آن فراز، موشی صدامی‌کند. (بی‌چو)
سقف‌خانه‌های ژاپنی پوشش نازکی از چوب دارد که حرکت موش‌ها در آن
سروصدای زیادی ایجاد می‌کند.

شکوفه‌های گیلاس
امشب فرو خواهند افتاد،
زیرِ تبرِ ماهِ نو. (سای‌گین)
مراد از «ماه نو»، هلال ماه نیست، بل ماهی است که تازه درآمده است.

موشی بر محراب بودایی می‌گذرد
سرش آراسته
به گل‌های داوودی. (سای‌گین)
مخالفان این را «شعر موش» نامیده‌اند نه شعری درباره‌ی گل‌های داوودی.

دل‌فرب
شب‌تاب‌ها بدین‌سوی و آن‌سوی درپروازند
هم‌چون مستی‌گاه پراکنده. (سای‌گین)

□

شکسته از برف،
استخوان بندی چتر خیزرانی
هیأت نخستین اش را باز می نماید. (شویی)



باهم وزیده
یکی ماه می شود
شب نیم برگ های لوف. (شویی)

مہتاب منعکس شده در قطرات گردِ شبنم در میان برگ ها — که باد آن ها را
گردهم آورده است — ماه خواهد شد که هم از آن آمده است.

آن که نی می نوازد
این جا نیست،
تنها نیلوفرهای آبی بویی خوش دارند. (سای کاکو)



تعویض جامه. —
بهار، افسوس، که ناپدید شده است
در رخت آویز بلند! (سای کاکو)



بر خلنگ زار خشکیده
از هنگام گل آوردن نی
شانه ی دختری. (سای کاکو)

جوانان در بهار گل های نرم و بلند داخل غلاف نی را می خورند. اکنون بهار
گذشته است، خلنگ ها خشکیده اند و شانه ی سر دختری در میان نی ها
مانده است که یادگار بهار است، و یادآور جوانه های نی، و جوانی.

تو در این جهان می زنی؟
پس به کوتینای قصابان گوش دار

در پایان سال! (سای کاکو)

گازران پارچه‌های نوبافت را در کارگاه پاکیزه می‌کنند، خیس می‌کنند، حرارت می‌دهند، و آن‌ها را با کوتینا^۱ بر کُنده‌یی می‌کوبند، و بدین وسیله به ضخامت آن‌ها می‌افزایند.

سای کاکو دردها و اندوهان زنده‌گی انسانی را به خوبی می‌دانست — این درد و اندوه‌گویی در پایان سال در ژاپن به اوج می‌رسد. تهی‌دستان، به ویژه زنان، شب‌ها تا دیروقت کار می‌کنند و می‌کوشند تا از این راه پولی فراهم آورند، تلاش می‌کنند تا از دوستان و همسایه‌گان عقب‌نمانند. در این هایکو، شعر و احساس اجتماعی به هم آمیخته‌اند.

شعر مرگ او:

دو بار بیش‌تر دیده‌ام

هلالِ درو

این جهانِ ناپایدار را.

سای کاکو در ۵۲ ساله‌گی در گذشت، پنجاه ساله‌گی سن متوسط مرد ژاپنی به‌شمار می‌آید. این شعر مرگ شایسته‌ی یک شاعر و یک قصه‌نویس است. این هایکو را می‌توان این‌گونه نیز خواند:

دو سال بیش‌تر دیده‌ام

ماه

این جهانِ ناپایدار را.

□

ماه امروز

چشمان مرا

به جز ظلمات نیست. (رای ژن)

۱. کوتینا kotina یا kotena (برای کینوتا kinuta ی ژاپنی) از مصدر batkotendiyan

مازندرانی به معنی کوبیدن، واژه‌ی است که در زبان پهلوی به شکل کوتیک آمده. به هر کوبه یا ابزار کوبیدن می‌گویند. این واژه را در نقاط گوناگون به شکل‌های کُدن، کُینه، کُدنک، کُدنک هم گفته‌اند «که چوب گازران و دقاقان باشد.» (برهان قاطع).

رای زن همیشه مست بود، در مرگ مادرش چندان باده نوشید که به مرز
کوری رسد، و شعر بالا را گفت.
در مرگ تنها پسرش که در بهار مُرد:

تنها یکی رؤیای بهاری. —

چه نگران‌کننده است

که کارِ من به جنون نکشید!

[]

شست‌وشو در هوای آزاد

کم‌تر و کم‌ترک می‌شود. —

صدای حشرات. (رای زن)

شاعر در تابستان هر شام‌گاه شست‌وشو می‌کند، اما با گذشت زمان این
شست‌وشو یک روز در میان، بعد سه روز در میان می‌شود، و روزبه‌روز
فاصله‌ی میان دو شست‌وشو بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود. از سوی دیگر صدای
حشرات، نیز، هر روز بلندتر و بیش‌تر می‌شود. تابستان بدل به پاییز می‌شود.
نکته‌ی اصلی این شعر شیوه‌ی به‌هم‌آمیختن زنده‌گانی شاعر با طبیعت
است، یا به سخن دیگر، جدا نکردن زنده‌گانی جسمی خود از طبیعت است،
و در این باره نیز «چیزی نمی‌گوید».

هم‌چنان در آفتاب

نوبرگ‌های افرا

از پسِ تَن‌دبار. (رای زن)

نوبرگ‌های افرا همیشه براق است، ولی پس از رگبار درخشش دیگری دارد.

زنان شالی‌کار

همه چیزشان لَچَر

مگر آوازشان. (رای زن)

[.]

در بادِ بهار

ماغِ گاو

بر دیواره‌ی آب‌بند. (رای‌زن)

باد بهار معنا دارد، حرکت و قدرت دارد چون که به تابستان می‌رسد.

ماغِ گاو معنایی دارد چون که چشم شکل گاو را نمی‌بیند مگر خط راست و دراز و بی‌پایان آب‌بند کنار رود را. بهار در لرزش علف‌های پژمرده‌ی آرام دیده‌می‌شود.

می‌چینمش، می‌چینمش،

و به دورش می‌افکنم —

گیاهِ بهاره! (رای‌زن)

این ذاتِ ناچیز بودن است، اما چون «ذات» است، معنایی نامحدود دارد. و ندانسته با «بهار» در تماس است، احساس «بهار» است بی‌هیچ اندیشه.

در نسیمِ بهار

پروازِ سپیدِ حواصیلِ برفی

در کاج‌زاران. (رای‌زن)

□

بیچه‌گر به

بو می‌کشد

حلزون را. (سای مارو)

□

در مسیرِ رود

پرواز می‌کند پرستو

گویی جریان دارد. (سای مارو)

□

در بارانِ تابستانی

برگ‌های آلو

هم‌رنگِ نسیمِ سرداست. (سای مارو)

سبزی برگ‌ها، آبی خاص آن‌ها، با سرمای باد هم‌نوایی دارد. مشاهده‌یی ظریف و درست، باین همه به‌طریقی هم‌چنان یک «اندیشه»ی شاعرانه است.

کاملیاها به زیر می‌افتند

یکی از پس دیگری

زیر ماه مه آلود. (دان سویی)

این شعر احساس یک شام‌گاه گرم بهاری را به ما می‌دهد.

تندباد زمستانی

به سر منزل نهایی خود رسیده است:

در غریو دریا. (گون سویی)

با این شعر مشهور شد:

کمان ماه نور را

زه نیست.

غازهای وحشی آوازمی دهند.

[هنگامی که غازها بر مرداب یا دریاچه می‌خوانند، آن‌چه هلال ماه را چون کمانی در نظر ما مجسم می‌کند شری است که در نهادمان نهفته است. شاید آدمی را از این گریزی نباشد. حیات و بقای او در گرو آن است که طبیعت را به خون بکشد. رابطه‌ی ناگزیر طبیعت و او، رابطه‌ی شکار و شکارچی است. اما میان طبیعت و دیگر جانوران تفاهمی دیگرگونه برقرار است: مهتاب می‌درخشد و غازهای وحشی به سرخوشی می‌خوانند. — هلال ماه برای پرنده گان، کمانی است که زه ندارد!]

نظارگان دام ماهی‌گیری

بیم‌ناک می‌نمایند

در نور آتش شعله‌ور. (گون سویی)

ماهی‌گیران، شکارچیان، گزیمه‌گان، سربازان — این فهرست را می‌توان

ادامه داد — همیشه وحشت‌انگیزاند و وحشت‌انگیز می‌نمایند، به ویژه در شب
و در کنار خرمن آتش.

چه تأثرانگیز است

در میان حشرات

راهبه‌ی تنها! (گون‌سویی)

□

ماهی خُرد به بیرون جهید

آب آرام گرفت. —

آوازِ کوکو. (گون‌سویی)

کار تخیل آن است که رابطه — یا درست‌تر بگوییم — عنصر مشترک
چیزهای به ظاهر بی‌ارتباط را دریابد، یعنی وحدت در کثرتِ آن‌ها را
بفهمد، بی‌آن که آن‌ها کثرت‌شان را در وحدت از دست داده باشند. ما در
این جا دو عامل شکل و صدای جهیدن ماهی را می‌بینیم؛ آرامش آینه‌مانند
دریاچه را پس از به هم خوردن آب داریم؛ و سپس آواز کوکو را. هرچند
رابطه‌ی آن‌ها را از نظرگاه‌های جسمی و روانی و یا فلسفی بیش‌تر
توضیح دهیم به حقیقت آن، یعنی به شعر، نزدیک‌تر نمی‌شویم.

تُونی تَسْیُورَا

ما بدو می‌گوییم «این‌جا، این سوی!»
لیکن به دوردست می‌رود
شب تاب.

در مرگِ پسرش سرود:
او را در این زمین به خاک می‌کنم
ولی آیا ممکن است
که از او فرزندی بشکفت؟

□

نسیم خُنک، —
از زمزمه‌ی کاج‌ها
گنبدِ آسمان سرشار است.

صدا از کدام یک است، کاج یا نسیم؟ آیا فضای تهی گرم است یا سرد؟ قلم-
رو این شعر از حوزه‌ی این پرسش‌ها جدا نیست، پاسخ این پرسش‌ها منطقی یا
صرفاً عقلی نیست، بل که پاسخی است که ما خواه‌ناخواه باید آن را بپذیریم.
اگر جان شما در حالتی باشد که پاسخ را به «دل‌خواه» بپذیرید، زنده‌گی
نهایت خود و تنها هدف خود را، که همان زیستن است، به کمال می‌رساند.

پهن آب در درّه. —

سنگ‌ها نیز آوازِ خود را می‌خوانند

زیرِ گِیلاسِ بُنانِ پُرشکوفه‌ی کوهی.

گویی سنگ‌های بی‌نوا را نه زبانی است و نه سخنی، حال آن که بادها و رودها می‌شتابند و سخن می‌گویند، با این همه سنگ‌ها در ستایشی عمیق‌اند. آهنگ صاف جویبارهای بهاری با پاکی شکوفه‌های گِیلاسِ کوهی هم‌ساز است. سختی سنگ‌ها، نرمی آب، بافت ظریف گلبرگ‌ها باهم یگانه‌اند.

ما بُردباریم

و گل‌های خاموش نیز

با گوشِ درون در سخن‌اند.

این شعر این عنوان را دارد: تبریک به دای‌شین، استاد زن، برای شصتمین سال تولدش. اشاره‌ی است به این سخن کنفوسوس که می‌گوید:

در سال شصتم، گوش‌ام بردبار بود.

«گوش بردبار» برای ثونی تسورا معنای کنفوسوسِ اطاعت از قوانین اخلاقی جهان را ندارد، بل که به معنای اطاعت از طبیعت است. این شعر، دقیقاً هائیکو نیست، بل که بیان‌کننده‌ی آن حالت جان است که هائیکو در آن ساخته می‌شود. بردباربودن در برابر گل یعنی چه؟ یعنی شنیدن و گوش فرادادن به سخنان او. گل چه می‌گوید؟ «زنده‌گی گل‌ها خاموش است.» این شعر را چنین نیز می‌توان خواند:

گل‌های خاموش نیز

با گوشِ بردبارِ درون

در سخن‌اند.



قزل آلائی برمی‌جهد.

ابرهای می‌آیند و می‌گذرند

در ژرفای رود.

ماهیان در هوا می‌روند، ابرها در رود شنای کنند. در ذن‌رین کُشو آمدہ:

در دلِ بارانِ آفتاب دیدن
از اعماقِ آتشِ آبِ زلالِ برآوردن.

پرنده‌گان ما را به آسمان می‌برند و ماهیان به آب، و این شگفت‌آور است.
این صحنه به تنهایی شوق به جاوید زیستن را در ما بیدار می‌کند، و نیز این
احساس را که هرگاه که بخواهیم، در آن بنگریم. در این شعرِ شیکی همین
احساس ثونی تسو را می‌بینیم:

دست‌هایی از قزل آلابان
گذشتند:

رنکِ آب!

□

پاییز است.

من خیره در ماه می‌نگرم

بی‌کودکی بر زانویم.

امسال بر زانوان او کودکی ننشسته‌است، آیا ماه همان است که سال پیش بود؟
یا دیگرگونه است؟ پاسخ «آری» است.

راست می‌ایستد

در آسمانِ خزان

کوهِ فوجی.

□

شناختنِ شکوفه‌های آلو،

دلِ آدمی

مشامِ آدمی!

ماجانی داریم و تنی. برای چه کاری؟ برای شناختن شکوفه‌های آلو. معنای
زنده‌گی، معنای رنج، معنای جاویدیِ جان همه در شکوفه‌های آلو هست.

سنگ‌بُشت در آبگیر

پیچ و تاب می‌خورد و به صدا درمی‌آورد

برگ‌های نیلوفرِ آبی را.

احتمالاً این آبگیر در معبدی یا در سرای توانگری بوده‌است.

بادِ خزانی

برکشت‌زاران می‌گذرد. —

چهره‌های کسان!

این شعر چنین عنوانی دارد: گام زدن در راه خَلنگ‌زار. چهره‌های مردم،
خاصه در بیرون از شهر و در روستاها بنابر فصول تغییر می‌کند.

اوْگوْیی سو، آه!

بر آلوْبن نشسته

از زمان‌های کهن.

این شعر، مثل غالب شعرهای ئونی‌تسُورا چند معنا دارد، یا درست‌تر
گفته‌باشیم معنایی چندلایه‌یی دارد. شاید شاعرانه‌ترین معنای آن این باشد که
آواز اوْگوْیی سو^۱ همان‌گونه است که از هزاران سال پیش به گوش می‌رسد.
در شعر و نقاشی، اوْگوْیی سو و آلوْبن همیشه باهم بوده‌اند. این اوْگوْ-
یی سو، همه‌ی اوْگوْیی سوهاست و این آلوْبن، همه‌ی آلوْبنان دیگر.

صبحِ بزرگ:

بادهای سالیانِ سال

از دلِ این کاج می‌گذرد.

صبح بزرگ، بامداد نخستین روزِ سال نو است. این صبح بزرگ طبعاً با گذشته
همدم است، گذشته‌یی که هنوز حضور دارد.

۱. uguisu. اوْگوْیی سو، درواقع سسک است و درخت آلو یا اوْمیِه هم، چنان‌که گفته‌شد،
نامی کلی است برای خانواده‌ی آلو که شامل گوجه و زردآلو و مانند این‌ها است.
ناگفته‌نماند که ژاپنی‌ها به «بلبل» ما می‌گویند «اوْگوْیی سوی ایرانی».

در بامداد نخستین روز سال، آنگاه که صدای باد را در درختان کاج می‌شنویم، صدای بادهای هزاران سال پیش را هم می‌شنویم، آواز همه‌ی بادهایی را که تاکنون وزیده‌اند یا از این پس خواهند وزید. باین همه تنها باد همین دم است که بر فراز سر ما افسوس می‌کند.

سپیده‌دمان. —

بر تیزه‌ی برگ جو

یخچه‌های بهار.

آغاز بهار، نخستین پرتوهای خورشید، نوک برگ جو با یخچه‌های شبنم — این وحدت، تولدی نو و ظرافت را در خود دارد.

ناقوس دور دست

چه گونه طی راه می‌کند

از میان مه بهاری!

این شعر می‌کوشد احساسی را که از آمدن آواز ناقوس از میان مه بهاری دارد بیان کند. این احساس از این جا و آن جا، یا از دور و نزدیک پیدانشده است بل که از حرکت واقعی، از دل فضا آمده است. مه بهاری به این احساس و بیان آن یاری می‌کند، زیرا با ناتوان شدن حس بینایی، تخیل نیرومند می‌شود، و بانگ ناقوس هم‌راه با امواج صوتی از آن جا به این جا می‌آید.

برگور حرامیان نیز

هرزه می‌روید

علف‌های تابستان.

□

کاکلی برمی‌خیزد

کاکلی به زیر می‌آید. —

چه سبز است جو!

عینیت اگر موفق نباشد خشک و بی‌روح است و ذهنیت نیز هرگاه به شرط

حقیقی خود نرسد ناخوشایند است. از این رو ما با هنر عینی احساس نوعی آسایش می‌کنیم، گونه‌یی بی‌هراسی، و آن گاه که این عینیت موفق باشد کاملاً در آسایش ایم، تمامی خود ما در موضوع تفکر مان استحاله می‌یابد.

در بهار می‌خوانند غوکان،

به تابستان

می‌لایند.

نکته‌ی اصلی این شعر در کلمه‌ی «لاییدن» است در مقابل «خواندن». این تغییر صدا نیمه‌ی عینی و نیمه‌ی ذهنی است، چون ما با گذشت زمان به تدریج از خواندن غوکان خسته می‌شویم.

و ه چه سبز است

آویزهای نازک بید

بر فراز آب لغزنده!

این شعر حالتی شاد و غنایی دارد که در هایکو مرسوم نیست، زیرا که هایکو گرایش به تسلیم دارد و می‌خواهد به سکوت نزدیک باشد. نگفته‌نماند که همیشه مراد از بید همان بید افشان (به ژاپنی: شیداره زاکورا) یا بید مجنون است. شاید برای ژاپنی‌ها هم بید افشان حالت اندوه و ناشادی در خود دارد. گویا افشاندگی یا سرافکنده‌گی این بید سبب شده که ما آن را «بید مجنون» بخوانیم.

به وقت شکوفه آوردن گیلان بنان

پرنده‌گان را دو پای است

اسبان را چهار.

این شعر را به دو طریق می‌توان توضیح داد؛ یکی در ستایش شکوفه‌های گیلان و زیبایی باشکوه آن‌ها. وقتی گیلان‌ها به شکوفه می‌نشینند و می‌شکفند، چیزهای دیگر موقتاً لطف خود را از دست می‌دهند و به تعداد پاهای پرنده‌گان و اسبان شبیه می‌شوند، یعنی به چیزهای پیش‌پا افتاده. دیگر آن که هنگامی که شکوفه‌های گیلان می‌دمنند، حواس و احساس‌های ما

به طور غیرعادی برانگیخته می شود، و معمولی ترین چیزها، پُر معنا و پُر از چینی شان به نظر می آید. توضیح دوم گویا بهتر به شعر ثونی تسُورا می خورد.

شکوفه های گیلّاس فروریخته اند

معبدِ لِن جوجی

دیگر بار خاموش است.

خیلِ مردمِ شاد معبد را ترک گفته اند و باز آرامش همه جا را فرا گرفته است. این آرامش شاعرانه تر از هیاهو و شلوغیِ وقت شکفتن شکوفه های گیلّاس نیست. حتّا از نظر معمولی و عقلی، می توان این جا موازنه یی به چشم دید: شکوفه های گیلّاس و هیاهو؛ شاخه های عریان یا کم برگ و آرامش. در این شعر گذشت زمان را احساس می کنیم، با این همه چون یک لحظه ی جاوید احساس می شود. این تاحدّی بسته گی دارد به نظریه ی بودایی پیوند کل عالم و همسانی هستی. البته، چنین اندیشه هایی در شعر بالا نیست، حتّا خیلی کم به آن اشاره می شود. تنها معبد است و شکوفه آوردن گیلّاس، فروریختن آن ها، زمزمه و سکوت، همه در یک، همه چون یک. این هم شعر دیگری از ثونی تسُورا با همین موضوع، که به طور نظری تاحدّی بهتر از آن یکی است:

از پسِ فروریختن

شکوفه های آلو،

معبدِ تَنوجی.



من نیز شادمانم

اگرچه دلداری ندارم. —

تعویضِ جامه.



جان من نیز در آب
فرومی رود و بیرون می آید
با قره غاز.

این هایکو بیش تر از آن چیز سخن می گوید، و خود آن چیز را به ما نشان نمی دهد. موضوع واقعی جان شاعر است. با این سخنِ ثنوا^۱ هم آهنگ است:

«در آن روزها، ثن شو درباره ی پنهان کیو سخن می گفت. علمی در باد
بجنبید. رهروی گفت: «باد حرکت می کند.»
دیگری گفت: «علم تکان می خورد.» و سخن به درازا کشید.
ثنو گفت: «نه باد حرکت می کند، نه علم؛ جان های شما است که
حرکت می کند.»

آب می گذرد
ز نجره یی در خیزران ها فریادمی کند.
معبد سوکو کو جی.

جریان آب و فریاد حشره و معبد کهن سال، — این سه هیچ ربطی به یکدیگر ندارند؛ با این همه در این جهان تمام آن چه داریم همین است و این همه ی آن چیزی است که ما را به داشتن اش نیاز است.

شام گاهان
تماشای نگرده ی قزل آلاها
در پایاب ها.

در طی روز، ماهی های قزل آلا در یک نقطه می مانند، ولی همین که هوا تاریک شد، به بالای رود می روند. وقتی که به تنداب پایاب برسند، پیش و پس می روند، و شکم های سیم گون شان به موضوع در تاریکی شام گاه دیده می شود. این یک چشم انداز، و یک شعر است، شعری و چشم اندازی که

۱۴۶. ۱. Ено، به چینی هوئی-زنگ، ششمین پیرِ ذن در چین.

هرگز از آن خسته نمی شویم، هرگز از آن سیر نمی شویم. این شعر ساده گی و بی پیرایه گی خود طبیعت را دارد.

استخوان هاشان

پوشیده در اطلس و ابریشم،

در شکوفه های گیلان می نگرند.

مترسک هایی را مجسم کنید که به تماشای شکوفه های گیلان ایستاده اند.
انسان هایی را مجسم کنید که به تماشای شکوفه های گیلان ایستاده اند.

آویزهای یخ، چرا

پاره یی درازند

پاره یی کوتاه؟

ما شاعر و داناییم آن قدر که چنین پرسش هایی نکنیم، یا اگر می کنیم انتظار پاسخ نداشته باشیم. چیزها را در این حالت حیرت و هراس نگاه داشتن، بسی آرزو خواستن، دوست داشتن عمیق بدون دل بستن، - این بخش واقعی سراسر زنده گی ما است. پس، اندازه های متفاوت یخ پاره ها، اندازه های متفاوت پرچین چوبی، تفاوت میان خورشید و ماه، این چیزها شگفتی دائم و بی پایان اند، چرا که:

چیزی بلند، قامت بلند بودا است؛

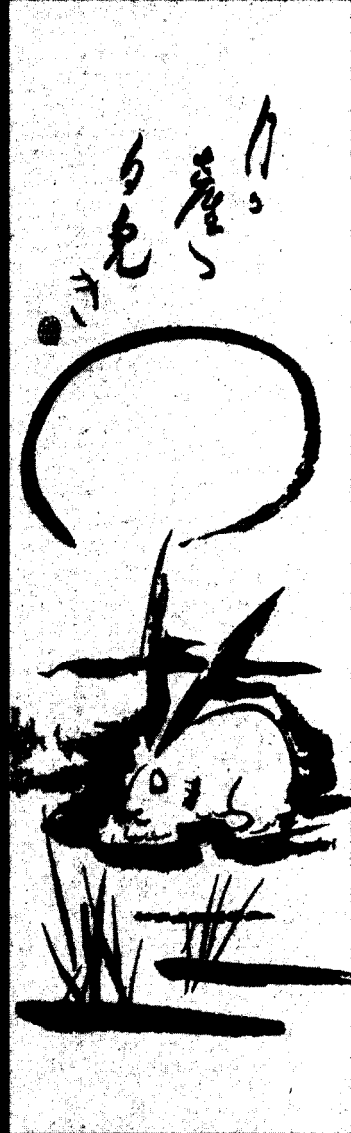
چیزی کوتاه، قامت کوتاه بودا است. (ذنین کوشو)

به کلبه ی خویش می رود ماهی گیر

و در پس پشت می گذارد

مرغان باران را.

از این شعر چه می فهمیم؟ حالت جان ماهی گیر را؟ تصویری با همان معنا و ارزش چشم اندازهای چینی در پرده های چینی؟ افسوس ماهی گیر را که چرا مرغان باران را بر ساحل تاریک رها کرده؟ بازتاب آواز مرغان باران را؟



۶. ماد و خرکوش

باشو

برکه‌ی کهن

برکه‌ی کهن، آه!

جهیدنِ غوکی. —

صدای آب.

می‌گویند پیش از باشو هایکو صرفاً بازی با کلمه بود و عمق‌اش از بیان یک نکته‌ی ظریف در نمی‌گذشت. اما باشو با بیان «برکه‌ی کهن» جنبش نوی به هایکو داد. داستان این هایکو چنین است: زمانی باشو از بوچو تعلیم ذن می‌گرفت. روزی استاد به دیدارش آمد و پرسید، «این روزها پیش‌رفتی کرده‌ای؟» باشو گفت، «خزه پس از باران اخیر سبزتر از پیش شده‌است.» بوچو تیر دوم را انداخت که اعماق فهم باشو را از ذن بسنجد. پرسید، «کدام آیین بودا حتماً پیش از سبزتر شدن خزه بود؟» استاد بار دیگر می‌پرسد، «حتماً پیش از به هستی در آمدن جهان آن‌جا چه بود؟» به آن ماند که گفته‌شود، «خدا حتماً پیش از آن که بگوید «آن‌جا نور باشد»^۱ کجا بود؟» بوچو، استاد ذن، تنها از باران اخیر و سبزتر شدن خزه‌ی سبز حرف نمی‌زند؛ می‌خواهد از چشم‌انداز عالم پیش از آفرینش همه‌ی کائنات بداند. زمان بی‌زمان چه هنگام است؟ آیا این بیش از یک مفهوم تو خالی نیست؟ اگر نیست، باید بتوان آن را تاحدی وصف کرد که دیگران هم بفهمند. پاسخ باشو این بود، «غوکی به آب جهیده، صدای آب را بشنو!»

می‌گویند که پاسخ باشو در آن زمان خط اول برکه‌ی کهن را نداشت و او

۱. جمله‌ی آغاز یوغرتوین تورات.

بعدها آن را گفت تا یک هایکوی کامل هفده هجایی بسازد. حالا می‌توان پرسید: «در این هایکو آن چیز انقلابی که نشانه‌ی سرآغاز هایکوی نو است کجاست؟» آن چیز، بینش باشو است به طبیعت خود حیات یا به حیات طبیعت، که زمینه‌ی شعر او را می‌سازد. او در واقع به اعماق کل آفرینش راه یافت، و آن‌چه آن‌جا دید نقش بر هایکوی پرکه‌ی کهن بیرون آمد.

برای فهم مقصود باشو به شرحی نیاز است. بسیاری برآنند که هایکوی پرکه‌ی کهن توصیف چشم‌اندازی در تنهایی یا در آرامش است. خطی را که اینان در تخیل‌شان دنبال می‌کنند شاید چنین باشد: «پرکه‌ی هست بسیار کهن، شاید در زمین معبدی کهن، پر از درختان باشکوه. گرداگرد پرکه را نیز گیاهان و بوته‌های شگفت با شاخه‌های گسترده و برگ‌های انبوه فراگرفته‌است. چنین محیطی به آرامش سطح یک‌دست و بی‌چین پرکه می‌افزاید. در این میان با جهیدن غوکی در این پرکه آب آشفته می‌شود و آرامش پرکه به هم می‌خورد، که این خود به ارزش این آرامش موجود می‌افزاید؛ صدای پخش شدن آب می‌پیچد، و این انعکاس ما را کاملاً از یک آرامش کل آگاه می‌کند. اما این دانسته‌گی یا این آگاهی در کسی بیدار می‌شود که روان‌اش به راستی با روان جهان هم‌نوا باشد. و در حقیقت، همین امر باشو شاعر را برآن داشت که به این شهود یا الهام صدابخشد.»

نه زن را بشارت آرامش طلبی دانستن درست است و نه راه تعبیر هایکوی باشو این است، چرا که این هایکو خیلی دورتر از تأیید آرامش طلبی است. با این کار دو خطا کرده‌ایم. یکی آن که هایکو بیان اندیشه نیست بل که به دست دادن تصویرهایی است که در جان هستند و بازتاب شهودند. این تصویرها تشبیهات مجازی نیستند که جان شاعرانه آن‌ها را به کار برده باشد، بل که این‌ها راست به شهودهای اصیل اشاره می‌کنند، در واقع، آن‌ها خود شهودند. شهود چون دست‌دهد، تصویرها در جان شفاف می‌شوند و تجلی‌های بی‌واسطه‌ی آن تجربه می‌گردند. شهود، به‌خودی‌خود، نمی‌تواند به دیگران منتقل شود چون که خیلی شخصی و بسیار بی‌واسطه است؛ از این‌رو برای انتقال شهود از شاعر به خواننده به این تصویرها نیاز است. اما برای آنان که هرگز چنین تجربه‌ی نداشته‌اند دشوار و حتّاً ناممکن است که تنها از راه تصویرهایی که در جان است به خود این حقیقت برسند، چون که

در این مورد، تصویرها به تصوّرات یا به مفاهیم مُبدَل می‌شود، و آن گاه جان می‌کوشد به آن‌ها رنگ تعبیر عقلی بزند، یعنی همان کاری را می‌کند که برخی از نقّادان با هایکوی پرکهای کهن باشو کرده‌اند. چنین کوششی یک باره هم حقیقت درونی هایکو را نابود می‌کند و هم زیبایی آن را.

تا زمانی که ما در سطح دانسته‌گی حرکت می‌کنیم، هرگز نمی‌توانیم از استدلال قیاسی آزادشویم و، در این صورت از پرکهای کهن رمز خلوت و آرامش می‌فهمیم، و غوکی بدان می‌جهد و صدایی که از آن بلند می‌شود ابزارهایی به شمار می‌آیند که با برابرنهادن آن‌ها معنای کلی آرامش جاوید برجسته‌گی می‌یابد. ولی باشو شاعر آن‌جا که ماییم زنده‌گی نمی‌کند، او از پوست دانسته‌گی گذشته و به درونی‌ترین نهانخانه‌های جان راه یافته‌است، یعنی به «عالمی» رسیده که آن را ندانسته‌گی می‌نامیم و به اندیشه در نمی‌آید. این نه‌دانسته‌گی خیلی دورتر از آن ندانسته‌گی^۱ است که از مصطلحات روان‌شناسی است. پرکهای کهن باشو در آن سوی جاودانه‌گی است، که زمان بی‌زمان آن‌جا است. به‌راستی چندان «کهن» است که دیگر کهن‌تر از آن چیزی نیست. با هیچ میزانی از دانسته‌گی آن را نمی‌توان سنجید. اصل همه از آن‌جا است، خاست‌گاه این جهان جزیی‌ها است، اما خود آن هیچ نشانی از جزئیّت با خود ندارد. هنگامی به این جهان راه می‌بریم که به آن سوی «بارش باران» و «خزه‌یی که سبزتر می‌شود» رسیده باشیم. عقل اگر این را بفهمد، «تصوّر»ی از آن می‌سازد که وجودی بیرون از این جهان جزیی‌ها، یعنی جهان کثرت‌ها، پیدامی‌کند، و بدین‌گونه موضوع تعقل می‌شود. به‌راستی فقط از طریق شهود است که این بی‌زمانی حالت ندانسته، یعنی ندانسته‌گی، دست می‌دهد و تا زمانی که ما بیرون از جهان هرروزی حس‌های مان یک جهان تُهیّت - که ورای حواس است - فرض می‌کنیم هرگز این دریافت شهودی واقعیت در جان ما صورت نمی‌بندد؛ زیرا که این دو جهان حسی و فوق حسی، نه دوگانه که یگانه‌اند. پس، شاعر نه از راه آرام

۱. unconsciousness. در کتاب‌های روان‌شناسی فارسی معمولاً واژه‌ی consciousness را «خودآگاهی»، «شعور»، «هشیاری» ترجمه می‌کنند. ولی ندانسته‌گی در ذن درواقع ترجمه‌ی موشین یا نه - جان است، که به اعتباری «بی‌دلی» یا «دل بی‌دلی» است.

بودن پرک‌ی کهن بل که از راه صدایی که با جهیدن گوک در آب پیداشده است در ندانسته‌گی جان خویش می‌نگرد. اگر این صدا نبود باشو نگرشی به ندانسته‌گی نداشت، و خاست‌گاه فعالیت‌های خلاق هم در ندانسته‌گی است و همه هنرمندان راستین نیز از همین ندانسته‌گی الهام می‌گیرند. توصیف این لحظه‌ی دانسته‌گی دشوار است، چه این جا ثابت نگه داشتن معنای واژه‌ها، یا به بیان دیگر، در یک قطب نگاه داشتن معنای‌شان از میان می‌رود، یا از نظر دیگر، آغاز می‌شود چون که آن جا این واژه‌های متناقض را بی‌آن که سبب اشکال منطقی شود می‌توان به کار برد. شاعر یا عارف است که واقعاً چنین تجربه‌ی دارد که جایی هایکوی باشو می‌شود و جای دیگر سخن زن، تا چه گونه آن را به دست داده باشند.

شاید بتوان گفت که جان انسان از چند لایه‌ی دانسته‌گی ساخته شده است، از یک دانسته‌گی دوگانه تا ندانسته‌گی، که همان بی‌دلی است. لایه‌ی اول جایی است که ما به طور کلی در آن حرکت می‌کنیم و هر چیز به طور دوگانه در آن غلم می‌شود. اصل این لایه در آن است که معنای کلمات را در یک قطب نگه دارد. لایه‌ی دوم حوزه‌ی است که می‌توان آن را «نیم‌دانسته» خواند؛ هرگاه که بخواهیم می‌توانیم چیزهایی را که این جا انباشته شده تا دانسته‌گی کامل بالابکشیم؛ این لایه‌ی حافظه است. لایه‌ی سوم ندانسته‌گی است، و معمولاً این اصطلاح را روان‌شناسان به کار می‌برند؛ یادهایی که از زمان‌های دور این جا انباشته شده با یک حرکت کلی جان بیدار می‌شوند؛ این یادها، که هیچ کس نمی‌داند از کدام گذشته‌ی دور در آن جا پنهان شده‌اند، با پیش آمده‌های ناگهانی که از روی قصد یا از سرتفاه رخ می‌دهد به سطح می‌آیند. این لایه‌ی ندانسته‌گی جان، آخرین لایه نیست و هنوز لایه‌ی دیگری هست که در واقع بنیاد شخصیت ما است، و شاید بتوان آن را «ندانسته‌گی جمعی» خواند که تاحدی بسته‌گی دارد به مفهوم بودایی آیه و یجن‌یانه^۱ که «دانسته‌گی در بردارنده‌ی همه» یا «دانسته‌گی بنیاد» است. هستی این ویجن‌یانه‌ی بنیادی یا ندانسته‌گی را نمی‌توان از راه آزمایش نشان داد، بل که

۱. alayavijñāna، در لغت یعنی «انبار دانسته‌گی» و از اصطلاحات مهم فلسفه‌ی یوگاچاره (Yogācāra)، یکی از دو مکتب مهم مهایانه‌ی هند است.

فرض آن در توضیح واقعیت کلی دانسته‌گی لازم است.

از نظر روان‌شناسی، این آلیه را می‌توان بنیاد زنده‌گانی روحی ما به شمار آورد؛ ولی هنگامی که بخواهیم رازهای زنده‌گانی هنری یا عارفانه را بگشاییم، باید چیزی داشته باشیم که شاید بتوان آن را «ندانسته‌گیِ عالم» یا کیهانی نامید.^۱ «ندانسته‌گیِ عالم» اصل خلاقیت است. همه‌ی آثار خلاق هنری، زنده‌گی‌ها و شوق و شور دینداران، و روح تحقیق که فیلسوفان را به حرکت درمی‌آورد همه از این خاست‌گاه، از این ندانسته‌گیِ عالم می‌جوشند، که در واقع عالم یا کان یا مخزن (= آلیه) امکانات است.

باشو با این ندانسته‌گی روبه‌رو شد و تجربه‌اش را در این هایکو بیان کرد. این هایکو فقط زمزمه‌ی آرامشی نیست که آن را زیر آشوب سطحی زنده‌گی این جهانی فرض می‌کنند. سخن باشو اشاره به چیزی بسیار عمیق‌تر از این است، و ما در همان حال با این چیز در این جهان کثرت‌ها روبه‌رو می‌شویم، و ارزش و معنای جهان ما هم از این چیز است. بی‌امید به ندانسته‌گیِ عالم شیرازه‌ی زنده‌گانی ما، که در سپهر نسبت‌ها سپری می‌شود، یک‌سره از هم می‌پاشد.

اکنون می‌توان فهمید که چرا لازمه‌ی هایکوی ژاپنی، بلند و پُر - ریزه‌کاری و عقلی‌بودن نیست. هایکو از هر ساخت مفهومی یا تصویری گریزان است. هایکویی که به تصوّرات روکند اشاره‌ی راست و مستقیم آن به ندانسته‌گی تاب‌برمی‌دارد، آسیب می‌بیند، بُریده می‌شود، و نیروی آن از دست می‌رود. پس سعی هایکو به این است که درخورترین تصویرها را به دست دهد تا ما شهود اصیل را درحدّ ممکن زنده و شاداب به یاد آوریم. تصویرهایی که بدین‌سان در هایکو نشان داده و چیده می‌شوند شاید به هیچ وجه قابل فهم جان‌هایی نباشند که برای درک معنای آن‌ها پرورش کامل نیافته‌اند. بیش‌تر کسانی که به‌طورکلی در درک هایکو پرورش نیافته‌اند از برشماری چیزهای آشنایی چون پرکه‌ی کهن، جهیدن غوکی، و صدای آب چه می‌فهمند؟ راست است که این چیزها تنها برشمرده نمی‌شود، بل که

۱. Cosmic Unconscious. مقایسه کنید با «غفلتِ عالم» در این بیت مولوی:

یک حرف تعجب آه! و یک فعل حرکت می‌جهد نیز در آن هست. اما گمان نکنم اغیار بتوانند در این هفده هجا... چیزی که به‌طور شاعرانه شادکننده باشد باز بشناسند. و با این همه، چه حقیقت ژرف شهودی در این سخن هست - حقیقتی که آن را حتا با یک سلسله‌ی هراس‌انگیز تصوّرات هم نمی‌توان بیان کرد که این همه الهام‌بخش باشد!

شهودهای عارفانه معمولاً به اصطلاحات ساده بازگفته می‌شود، این‌ها سخنانی راست و مستقیم است بی‌هیچ ایهام، گو آن که در ذن گفته‌های شاعرانه و هایکو بسیار داریم. ولی همین که این شهودها دستخوش تحلیل عقلی بشود، این جاست که فیلسوفان و خداشناسان باید به رقابت برمی‌خیزند، و مثنوی هفتاد من کاغذ می‌شود. همین‌طورند شهودهای شاعرانه و شوق و شورهایی که شاعر هایکو را برمی‌انگیزند، اگر به شاعر دیگری به غیر از هایکو سرا داده شوند شاید فرصتی باشد که او به آسانی غزلی یا قصیده‌یی بلند و پُر از ظرایف بسراید. باشو، از نظر اصالت الهام، هم‌پایه‌ی بزرگ‌ترین شاعران جهان است. تعداد هجاها ربطی به کیفیت حقیقی شاعر ندارد. شاید ابزار کار شاعران، که عَرَضی است، گوناگون باشد، ولی ما درباره‌ی چیزها و مردم نه به آن چه عَرَضی است بل که به آن چه ذاتی آنان است داوری می‌کنیم. حالا می‌توان پرسید که باشو شاعر در لحظه‌ی سرودن هایکوی پرکه‌ی کهن، آه! چه تجربه‌یی داشته‌است؟ تا آن‌جا که از این هایکو پیدا است، تجربه‌ی شاعر از نمودی که او گواه آن بود پا فراتر نمی‌گذارد. جز همان یک «آه!» کوتاه دیگر اشاره‌یی به جنبه‌ی ذهنی آن واقعه نمی‌شود. در واقع حضور «آه!» کلید همه‌ی شعر است، و با وجود آن دیگر این هایکو توصیف عینی جهیدن غوک به پرکه‌ی کهن و صدای حاصل از آن جهیدن نیست.

تا آن‌جا که پرکه‌ی کهن دربردارنده‌ی حجم معینی از آب است و چیزهای پیرامون خود را منعکس می‌کند، هیچ حیاتی در آن نیست. برای این که واقعیت خود را نشان دهد باید صدایی از آن برخیزد؛ از این رو غوکی در آن می‌جهد، و سپس پرکه‌ی کهن پویا بودن خود حیات و معنای خود را به ما زنده‌گان ثابت می‌کند، و موضوع دل‌بستن و ارزش می‌شود.

به این نکته باید توجه داشت که نزد باشو شاعر و نگرنده ارزش پرکه‌ی کهن نه از خاستگاهی بیرون از پرکه بل که از خود آن پیدامی‌شود. اگر

بگویم که برکه همان ارزش است شاید بهتر باشد. معنای برکه برای باشو از این جا نیست که او آن ارزش را در رابطه‌ی برکه با چیزی از بیرون یافته‌است. به عبارت دیگر، جهیدن غوک به برکه، بلندشدن صدای آب، اگر به طور عینی بگوئیم، فرصتی بود که به باشو فهماند او برکه است و برکه او، و دریافت که هر ارزشی که در این همانی یا هم‌سانی هست چیزی جز خود «هم‌سانی» نیست، جز این دیگر چیزی نیست که به این حقیقت افزوده‌شود. او چون این حقیقت را بازشناخت، آن حقیقت معنا یافت. این برکه برکه‌یی بود و این غوک، غوکی و این آب هم آبی. چیزها چنان بود که پیش از این بود. می‌توان گفت که هیچ جهان عینی با غوکان و برکه‌های‌اش وجودنداشت تا این که روزی باشونامی ناگهان به این چشم‌انداز رسید و صدای آب را شنید. این چشم‌انداز تا آن زمان هستی‌نداشت. چون باشو ارزش آن را دریافت، این شد برای او آغاز یا آفرینش یک جهان عینی. پیش از این، برکه‌ی کهن واقعیت‌نداشت. این فرصت که در آن باشو صدای جهیدن غوک را شنید سبب شد که کل جهان، با خود شاعر، از نیستی پدید آید.

راه دیگری هم در توصیف تجربه‌ی باشو و پدیداری یک جهان عینی هست. در این «لحظه»، باشو از حیات برکه‌ی کهن، یا از حیات غوک سبز کوچک بهره‌یی نداشت. هر دو، هم شناسه‌گر و هم شناسه، یک‌سره نیست بودند. و برکه، چون پیش، برکه بود و باشو، باشو بود و غوک، غوک بود؛ همان بودند که از ازل بوده‌اند.

و با این همه، چون باشو با برکه روبه‌رو شد همان برکه بود، و چون صدای آب را، که از جهیدن غوک به برکه بلندشده بود، شنید دیگر از غوک جدا نبود. جهیدن، صدا، غوک، برکه، و باشو همه در یک و یک در همه بود. یک همانی مطلق، یا به زبان بودایی، یک حالت کامل تَهِت یا چینی بود. شاید خردورزان بگویند که این چیزهای متفاوت، از نظر باشو، رمزا یا نمادهایی است که دارای برترین ارزش واقعیت‌اند. اما چنین نیست. چرا باشو گفت: برکه‌ی کهن، آه؟! این «آه!» برای بقیه‌ی هایکو چه معنایی دارد؟ این جزء هم نیروی جدا کردن برکه‌ی کهن از چیزها یا پیش‌آمدهای دیگر را دارد، و هم این قدرت را که توجه را بدان هدایت‌کند. پس موقعی که گفته می‌شود «برکه»، نه تنها ردیف پیش‌آمدهای آمده در هایکو بل که یک

جامعیت نامحدود و تمام نشدنی چیزها، که سازنده‌ی جهان انسانی هستی است، با آن همراه است. پرک‌ی کهن تمام عالم را درخود دارد، و تمامی عالم خود را در پرک می‌یابد.

اکنون هایکوی پرک‌ی کهن باشو فهمیدنی تر شده. پرک‌ی کهن با غوک‌ی که به آن می‌جهد صدایی برمی‌انگیزد که نه تنها در مکان بل که در زمان هم به پایان جهان می‌رسد. در این هایکو، پرک به هیچ وجه آن پرک‌ی «معمولی» نیست که در همه جای ژاپن دیده می‌شود؛ و این «غوک» نیز همان غوک سبز بهاران نیست. برای شاعر «من» پرک‌ی کهن ام، «من» غوک ام، «من» صدای ام، «من» خود واقعیت ام با همه‌ی مفردات هستی. باشو در این لحظه‌ی اوج معنوی، خود جهان است. از صدای آب است که همه‌ی جهان پیدامی‌شود. حال که چنین است آیا ما پرک‌ی کهن یا صدای آب یا جهیدن غوک را رمز یا نماد واقعیت نهایی می‌نامیم؟ نه. در فلسفه‌ی بودایی چیزی آن سوی پرک‌ی کهن وجود ندارد، چرا که پرک فی‌نفسه کامل است، و به چیزی در آن سو یا بیرون از خود اشاره نمی‌کند، پرک‌ی کهن نفس واقعیت است.

سین‌گایی (۱۷۵۰-۱۸۳۷) درباره‌ی باشو و غوک‌اش تفسیر خاصی دارد. او پیردیر شو فوکوجی در هاتا کای کیووشو بود. او نه تنها استاد قابل‌دین، بل که نقاش، خوش‌نویس، و شاعری سرشار از طر و ظرافت نیز بود. زمانی تصویری از شاخه‌ی موزی کشید که غوک‌ی زیر آن چمبک زده بود. «باشو» به ژاپنی یعنی نخل موز و تخلص شاعر، یعنی باشو، شاید از آن گرفته شده باشد. و یا شاید از دیر «باشو-آن». سین‌گایی بالای تصویر خود هایکویی نوشته است که گفت و گوی غوک‌ی است با خود:

اگر پرک‌ی بود

در آن می‌جستم، و می‌گذاشتم که باشو

بشنود.

باشو و تنهایی جاودانه

نخست ضروری است بدانیم که وابی چیست!^۱ وابی یعنی فقر و بی چیزی و تنهایی. چیزی است مشخص کننده‌ی تمام فرهنگ ژاپنی که خود بازتاب روح ذن است. هر دینی هواخواه زنده گانی فقر است. ذن نیز چنین است. تا موقعی که به چیزی دل بسته گی داریم، تا وقتی که مسحّر فکر تملک ایم، دل ما هرگز نمی تواند آزاد باشد. حتّا زنده گی را هم نباید داشت. فقر، ذن است و هایکو نیز چنین است. نمی توان هایکویی سرشار از اندیشه، تفکّرات نظری، و تشبیهات تصور کرد. هایکو خود تنهایی است. کیوگان شی کان^۲، استاد ذن پایان سلسله‌ی تانگک، فقر^۳ را چنین می داند:

فقر پارینه هنوز کامل نبود؛

فقر امسال مطلق است.

در فقر پارینه جای نوک مته بی بود؛

فقر امسال اما مته را به تمامی ناپدید کرده است.^۴

فقری که در آن حتّا جای نوک سوزنی هم نیست، در فلسفه‌ی پرچن یا پارمیتا^۵ به تهیّت یا «خُلُو» معروف است.

۱. ← ذن چیست؟ ص ۱۲۲-۲۳.

۲. Kyōgen Shikan به چینی Hsiang-yen Chih-hsien.

۳. به ژاپنی hin و به چینی pin. نباید فقر را در معنای اقتصادی یا اجتماعی آن تصور کند.

۴. انتقال چراغ، دفتر ۱۱. انتقال چراغ از کتاب های کهن ذن است. این معنی "فقر" را مقایسه کنید با عبارت "فقر: خُلُوکلی را گویند." در دشت الحافظ فی کشف الالفاظ، ص ۸۶.

۵. prajña-pāramitā کمال شناخت یا کمال فرزانگی، یعنی عرفان. میان مفهوم های این مکتب و

باشو تجسم چنین روحی بود. او پیش از هر چیزی شاعری بزرگ و خانه‌به‌دوش بود، شیداترین عاشق طبیعت، نوعی شاعر طبیعت‌پرست. عمرش را در سفر از این سو به آن سوی ژاپن سپری کرد. در روزگار باشو، هنوز زنده‌گی تا این حد مبتذل و سخت نبود. یک کلاه خیزرانی، یک چوب‌دست خیزران، و یک کیسه‌ی نخ‌ی برای آواره‌گی به کوه و بیابان کافی بود. یک چند در روستایی، یا جایی که خیال‌انگیز بود، می‌ماند و از تجربه‌هایی که دست‌می‌داد بهره‌می‌برد، اگر چه احتمال می‌رود که این‌ها به دشواری سفر ابتدایی افزوده باشند. اما از یاد نبریم که سفر چون این همه آسان و راحت نبود، معنای روحی‌اش از دست می‌رود. شاید این را نوعی احساساتی‌شدن بنامید، اما از سفر نوعی احساس تنهایی پیدامی‌شود که انسان را به تعمق در معنای حیات می‌کشاند. وانگهی، زنده‌گی خود سفری است از ناشناخته‌یی به ناشناخته‌ی دیگر. مراد از دوروزه‌ی عمر گشودن راز هستی نیست. باشو میل شدیدی به سفر داشت. و این از پیش‌گفتار سفرنامه‌اش به نام تنگ‌راهی ٲوکو^۱ پیدا است:

«خورشید و ماه^۲ مسافران جاویدند؛ چنین‌اند فصول، که هر ساله می‌آیند و می‌روند. آنان که زنده‌گی را در زورقی بر آب می‌گذرانند و آنان که به لگام اسب می‌چسبند و پیرمی‌شوند – چنین کسان را سفر کاری است روزمره، در واقع منزل‌گاه آنان است. از دیرباز بسا کسا که در سفر مرده‌است.

«نمی‌دانم کی بود، اما میل نیرومندی به زنده‌گی آواره‌گی در خود حس کردم، و خود را به دست سرنوشت یک ابر تنها سپردم که پنداری سبکبارانه با باد می‌رود. یک‌چند در کنار دریا به سربردم، و آخرین پاییز را چندی در کلبه‌یی ویران در کنار رودخانه‌یی

عرفان اسلامی ایرانی همانندی بسیار هست.

۱. *Oku no Hosomichi*.

۲. «خورشید و ماه» نشان‌دهنده‌ی زمان‌اند، و معنای تمام جمله این است که «زمان می‌گذرد،

و ما نیز به دنبالِ گردونه‌اش.» ۱۶۲

اقامت کردم. این منزل گاه را از تارهای دیرین عنکبوت پاک و
تاحدی قابل سکونت کرده بودند.

اما چندان که سال به سر آمد، روح بی آرامام باز به شدت پیداشد.
چنان بود که گفتم موجودی فوق طبیعی در پی من افتاده و مرا تاب
و سوسه اش نبود. فکر دیدار منطقه‌ی مرزی شیراکاوا در زیر آسمان
مه آلود بهار آینده بر من غالب شد. آرامش از دلام رخت بست.
به تندی وصله بر زنگالام بستم، رشته‌های کلاه سفر را نو کردم، و
ساق‌های ام را با داغ موکسا درمان کردم. سرانجام، کلبه را به دوستی
وا گذاشتم، و سفر شمال را در پیش گرفتم، دلم مالامال مهتابی بود که
به زودی در ماتسوشی ما خوشامدم می‌گفت.

در دوره‌ی کاماکورا، سای گیو (۱۱۱۸ - ۹۰) بود که پیش از باشو شاعر
مسافر بود. سای گیو پس از آن که کار دولتی و سپاهی‌گری اش را در دربار
رها کرد، زنده گی را وقف شعر و سفر کرد. او رهرو بودایی بود. هر که در
ژاپن سفر کرده باشد شاید تصویر رهروی را در جامه‌ی سفر دیده باشد که
تنها به کوه فوجی می‌نگرد. این پرده تنهایی رازگونه‌ی زنده گی انسان را
تصویر می‌کند، و این تنهایی نه احساس اندوه‌گینی است و نه احساس دل‌گیر
کننده‌ی تنهایی، بل که نوعی ادراک و تصدیق راز مطلق است. این شعری
است که سای گیو در آن زمان سرود:

دود کوه فوجی

با وزش باد

در دوردست ناپدید می‌شود!

که می‌داند سرنوشت اندیشه‌های مرا

که سبک هم‌راه آن می‌گذرند؟

باشو ره‌بان نبود ولی از مشتاقانِ ذن بود. در آغاز پاییز، که هوا ناگاه باریدن
آغاز می‌کند، طبیعت تجسم تنهایی جاودانه است. درختان عریان می‌شوند،
کوهستان‌ها جلوه‌ی سخت به خود می‌گیرند، نهرها زلال می‌شوند، و شام‌گاه
که پرنده‌گان خسته از تلاش روز به آشیان باز می‌گردند، مسافری تنها در

سرنوشت زنده گیِ انسان تعمق می‌کند، حالِ او با حالِ طبیعت یِ گردد:

مسافری —

بگذار چنین‌ام بنامند

این رَگ‌بارِ پاییزی.

باشو شاعر تنهایی جاودانه بود. هایکوی دیگرش این است:

شام‌گاهِ خزان،

زاعی

نشسته بر شاخه‌ی خشکی.

معنای ساده گیِ شکل همواره ناچیزیِ محتوای آن نیست. در این زاغی که تنها بر شاخه‌ی خشکیده‌ی درخت نشسته آن‌سوییِ بزرگی هست. همه چیز از یک ژرفای ناشناخته‌ی راز بیرون می‌آید، و ما از هر یک از آن‌ها می‌توانیم در آن ژرفا نظر کنیم. شما مجبور نیستید که شعر بلند چندصد بیتی بگویید تا احساس‌هایی را که بدین‌سان از نگرستن در آن ژرفا در شما بیدار شده بیان کنید، و چون احساس به اوج‌اش برسد ما خاموش می‌مانیم، چرا که این‌جا مقام سخن نیست. حتّاً بگو هفده هجا هم زیاد است. در هر حال، گرایش هنرمندان ژاپنی، که کمابیش از ذن متأثرند، به این است که در بیان احساس‌های‌شان «لفظ اندک» و یا در نقاشی، کم‌ترین حرکات قلم را به کار برند. چون احساس به‌طور کامل بیان‌شود دیگر جایی برای آن ناشناخته نمی‌ماند؛ و هنرهای ژاپنی از این «ناشناخته» آغاز می‌شوند.

به نظر باشو، آن‌چه این‌جا روح تنهایی جاودانه خوانده شده روح فووکا^۱ است. فووکا یعنی «آراستن زنده گی» اما نه به معنای جدید آن که بالابردن معیار زیست است. فووکا حظّ بی‌آلایش از زنده گی و طبیعت است. شوق سابی و وایی است نه جست‌وجوی راحت سادی یا هیجان زنده گی. فووکا از یگانه گیِ انسان با روح خلاق و هنرمندانه‌ی طبیعت آغاز می‌شود. از این رو مرد فووکا دوستان‌اش را در گُل و پرند و سنگ و آب و باران و ماه

می‌یابد. در سخنان زیر که از پیش‌گفتار باشو بریکی از یادداشت‌های روزانه‌اش گرفته شده است^۱ شاعر خود را از گروه هنرمندانی چون سای‌گیو، سوگی، سِئوو، ریکیو و می‌داند که همه فوورابو^۲ بودند، یعنی شیدایان طبیعت پرست. در پیش‌گفتار باشو می‌خوانیم:

در این تن که از یک صد عضو و نه منفذ ساخته شده چیزی هست که گاهی فوورابو خوانده می‌شود. آیا این اشاره‌یی است به زنده‌دل‌ی نازک و به باد آویخته؟ این دوست دیری سراینده‌ی پرشور کیوکو^۳ بوده است، چون که می‌اندیشد که این رسالت زنده‌گانی اوست. اما هرگاه که از آن خسته می‌شود، می‌خواهد آن را به دریا بیفکند؛ گاهی این آرزوی نیک در او هست که به از دیگران باشد، جان‌اش از بسی کارهای این‌جهانی آشفته‌است؛ و از این‌رو احساس بی‌قراری می‌کند. در واقع، او اغلب منصب این‌جهانی را آرزو می‌کند، اما [تعلق‌اش به هایکُو] بر این اندیشه غلبه می‌کند. وانگهی، او اکنون نادانی بی‌فضیلت است، مگر آن که سخت پی‌گیر فقط یک راه باشد، که در حقیقت راهی است که سای‌گیو در واکایش، سوگی در رن‌گایش، سِئوو در پرده‌هایش، و ریکیو در آیین چایش به یک‌اندازه دنبال کردند. یک روح – که روح فووکا است – در همه‌ی کارهای‌شان جان می‌دمد؛ آن که به این امید است طبیعت را می‌پذیرد، و دوستدار فصول می‌شود، در هرچه می‌نگرد گل می‌بیند؛ و هر اندیشه‌اش با ماه پیوند دارد. هرگاه چیزها نشان از گل نداشته باشند، انسان در شمار وحشیان است؛ هرگاه اندیشه‌ها با ماه پیوند نداشته باشند، انسان به چارپایان می‌ماند. پس، من می‌گویم:

۱. یادداشت‌های روزانه‌ی یُشینو.

۲. fū. fūrabō. یعنی باد، fa یعنی پارچه‌ی نازک، و bō یعنی رهرو. روی هم رفته، فوورابو، یا فوورای‌بو یعنی "رهرو کهن‌سالی که آوازه‌ی کوه و بیابان است، و در هوا به پاره‌نخ نازکی ماند، دست‌خوش باد."

۳. kyōku. در لغت یعنی "سخن شیداگونه"، و به معنای هایکو است.

از توحش قدم فراتر نه، در شمار چارپایان مباش، طبیعت را پذیر، و
به طبیعت بازگرد.»

باشو که خود را فوراً بو می خواند، یعنی «مردی که زنده گی اش به تکه
پارچه بی نازک می ماند در دست باد»، حلقه ی جالب پیوسته گی ها را
به وجود می آورد، چون از دیرباز باد سرشار از ناشناختنی ها بوده است. کسی
نمی داند که از کجا می آید یا به کجا می رود. اما هنگامی که هم چنان بوزد
همه گونه نموده های پیش گویی ناپذیر شگفت آور پدید می آورد. جوانگ زه
آن را به نوای خاکی توصیف می کند. عیسا باد را به روح مانند می کند:

«باد هر کجا که بخواهد می وزد، و تو آوازش را می شنوی، اما
نمی دانی که از کجا می آید یا به کجا می رود؛ هم چنین است هر یک
از ما که از روح متولد شده ایم.»^۱

یک شاعر ژاپنی می گوید:

خزان فراز آمده است!
اگر چه دیدنی نیست
چشمان را اما بسی آشکار است.
آن را از آواز وزش باد می شناسد.

لیه زه، فیلسوف بزرگ دائوی، از باد مفهوم عارفانه یی دارد. تمام آن داستان
را که از اندیشه های خاص دائوی بارور است در این جا می آوریم، و این
اندیشه ها قطره قطره در شیوه ی احساس ذن راه یافته است و از آن جا هم در
وضع روانی شاعر هایکو درباره ی حیات.

«استاد لیه زه، لائو-شانگ بود و دوست اش بوگائو زه. لیه زه چون
در تعلیم این دو فیلسوف استاد شد بر بال های باد نشست و به خانه آمد.

«یین- شینگ چون این را شنید مریدش شد. چند ماهی دور از خانه با لیه زه ماند. فرصتی پیش آمد و یین- شینگ تقاضا کرد که به هنرهای او راه یابد. ده بار پرسید، و پاسخی نشنید. یین- شینگ شکیب از دست داد و آهنگ رفتن کرد، اما لیه زه باز چیزی از خود نشان نداد. پس، یین- شینگ رفت؛ اما پس از چند ماه هنوز جان‌اش آرام نبود، از این رو بازگشت و مرید او شد.

لیه زه گفت: «این مدام آمدن و رفتن‌ات برای چیست؟»
یین- شینگ پاسخ داد: «چندی پیش، ای محترم، طالب تعلیم شما بودم، اما شما چیزی با من نگفتید؛ آزرده شدم. اما، اکنون از آن احساس رهایی یافته‌ام، از این رو بازآمده‌ام.»

لیه زه گفت: «پیش از این تو را مردی صاحب بصارت می‌دانستم، و تو تا این اندازه به خواری در شده‌ای؟ بنشین تا من آن‌چه از استادم آموخته‌ام تو را بیاموزم. پس از خدمت استاد، و بهره‌مندی از دوستی یوگائو، سه سال جان‌ام را یارای اندیشه‌ی درست و نادرست، بود و نه زبان‌ام را یارای سخن گفتن از سود و زیان. پس، نخستین بار، استادم نظری به من افکند. همین و بس.

«در پایان سال پنجم حال دیگرگون شد؛ جان‌ام باز در اندیشه‌ی درست و نادرست بود، و زبان‌ام باز از سود و از زیان می‌گفت. آن‌گاه، نخستین بار، سیمای استادم شکفت و لبخندی زد.

«در پایان سال هفتم، باز حال دیگرگون شد. جان را رها کردم تا به هرچه می‌خواهد بیندیشد. اما او دیگر نه به درست می‌پرداخت و نه به نادرست. زبان را رها کردم تا هرچه می‌خواهد بگوید، اما دیگر از سود و از زیان نگفت. پس، سرانجام استاد مرا به درون فراخواند که در کنارش روی فرش بنشینم.

«در پایان سال نهم لگام جان را به تفکرات‌اش رها کردم، و راه دهان را به گفتارش. نه از درست آگاه بودم و نه از نادرست، نه از سود و نه از زیان، و نه از تماس خود با دیگران. نه می‌دانستم که آن استاد آموزگار من است، و نه آن دیگری دوست من. درون و بیرون، هردو، خالی بود. دیگر میان چشم و گوش، گوش و بینی،

بینی و دهان فرقی نبود: همه یک‌سان بود. جان‌ام یک‌دل بود، تن‌ام دست‌خوش زوال، و گوشت و استخوان‌ام همه آب شده. من از هرچه تن‌ام بر آن می‌آرامید، یا از هر آن‌چه زیر پای‌ام بود پاک بی‌خبر بودم. بر باد به این سو و آن سو کشانده می‌شدم، چنان‌که پَرکاهی یا برگ‌گی فروافتاده از درخت. به‌راستی، نمی‌دانستم که باد بر من نشسته‌است یا من بر او. تو اکنون هنوز یک فصل تمام را در خانه‌ی استادت به سر نیاورده دوسه‌بار شکیب از دست باز نهاده‌ای. چرا تا این اندازه هوا هرگز ذره‌یی از کالبد تو را نگاه نمی‌دارد، و حتّا خاک از بار هر یک از اندام‌های تو سنگین می‌شود! چه‌گونه انتظار داری که در هوا بپَری یا بر گردونه‌ی باد بنشینی؟»

بین-سَنگ چون این را شنید سخت شرم‌سار شد. یارای دم زدن‌اش نبود، و دیری گذشت تا توان سخن گفتن یافت.^۱

اما جوانگ زه چندان از لیه زه خشنود نیست، چرا که او باید چشم‌به‌راه نشستن بر باد باشد. جوانگ زه نه با باد سروکار دارد، و نه با هیچ چیز بیرونی:

«اما بادسواری لیه زه و این سو و آن سو رفتن‌اش، هرکجا که می‌خواست. روی هم‌رفته این بسیار خوب است. او گاهی حتّا تا پانزده روز در سفر بود. از آنان که به خوش‌دلی رسیده‌اند، خوش‌دلی او به‌راستی کمیاب است. اگرچه او خود را از راه رفتن [=به خاک وابسته بودن] آزاد کرده‌است، هم‌چنان باید چشم‌به‌راه چیزی باشد که با آن بالا برود. اما اگر او، سوار بر ذات جاویدان^۲

۱. تعلیمات داتّو از کتاب یِه-زه ترجمه‌ی ل. جایلز ص‌های ۳۹-۴۲، با مختصر تغییر.

۲. کلمه‌ی اصلی ذات جاویدان یا دلیل جاویدان، چَنگ (chéng) است، به معنای «حالتی از چیزها آن‌چنان‌که هستند»: آتش می‌سوزد، آب می‌رود، باد می‌وزد، سنگ می‌افتد، بخار بلند می‌شود، و مانند این‌ها.

جهان و به فرمان دارنده‌ی شش عنصر طبیعت، می‌توانست به فراغت در عالم بی‌منتها سیر کند، دیگر چشم به راه چه می‌بود؟^۱

سخن لیه زه و جوانگ زه هر دو یکی است، چرا که آن دو آواره‌گان عالم بی‌منت‌های اند که همه چیز از آن جاست و به آن بازمی‌گردد. باشو به یقین باید با آن نوشته‌های عارفانه آشنا بوده باشد. جان چینی کاملاً عملی است، اما همواره طالب گسستن همه‌ی آن بندهایی است که او را در قوانین آداب و رسوم به بند می‌کشند؛ اما جان ژاپنی چندان به زمین وابسته است که علف‌هایی را که زیر پای او می‌روید، هر چند حقیر که باشد، از یاد نمی‌برد. باشو بی‌شک بسیاری از آیین‌داتو را در خود دارد، اما بر بال‌های باد پرواز نمی‌کند، یا از چیزهای پیرامون خود غافل نیست، یا پیوند هر روزی خود را با زنده‌گی این جهانی نمی‌برد. یکی از سخنان مطلوبِ ذن این است:

پس از سال‌ها سختی خرقه‌ام زنده شده

و نیمی از آن هم اکنون یکسره بر باد است.

اکنون می‌توان به چند هایکو پرداخت. هر چند استادان هایکو شاعران فقرند، اما خودبین نیستند، چنان‌که گاهی نداری مردم را آماده‌ی این خودبینی می‌کند. اگر چنین بودند دیگر شاعر نبودند. شاعر نخست باید از خودپرستی آزاد باشد تا بتواند خود را چنان گسترده کند که همه‌ی جهان را فراگیرد. ریوکان از مردم ثجی‌گو می‌گذاشت شیش‌ها به زیر جامه‌اش هجوم بیاورند، و حتّاً گاهی آن‌ها را آفتاب می‌داد، و این هنگامی بود که «دلق سیاه رهروی‌اش چنان‌که باید برای دربرگرفتن همه‌ی بینوایان جانداشت». ریوکان شیفته‌گونه شاید یک نمونه‌ی تندرو باشد، اما شاید شاعر هایکو، خود اگر مشتاق شاعر بودن باشد، نتواند در هیچ حالتی اظهار نفس کند.

در راه کوهستان می‌آمدم

که این بنفشه‌ها

مرا به گونه‌ی اسرارآمیز برانگیختند.

۱. جوانگ زه، کتاب اوّل.

این هایکو از باشو است. اسرار آمیز یا اسرارگونه ترجمه‌ی نانی یارا یوکاشی ژاپنی است، اما رساننده‌ی احساس اصلی کلمه‌ی ژاپنی نیست. نانی یارا یعنی نمی‌دانم چرا و شاید هم به گونه‌یی. اما شاید کلمات گیرنده، دلاویز، زیبا، و جذاب را بتوان معادل یوکاشی دانست. کلمه‌ی ژاپنی همه‌ی این‌ها را دارد، اما معنایی بیش از این‌ها، و چیزی عمیق‌تر و به گونه‌یی اسرارآمیز نافذ و جذاب دارد، به یک معنا انسان را از زیاد نزدیک شدن یا زیاد آشناسدن با خود بازمی‌دارد، چون مستلزم نوعی حرمت است.

باشو که راه‌پیمایی دراز و دل‌گیر و خسته‌کننده‌ی در گذرگاه کوهستانی کرده در میان بوته‌های صحرایی چشم‌اش می‌افتد به چند گل بنفشه. این گل‌ها نه چندان خودنمای‌اند، و نه چندان توجه‌برانگیز، به طریقی ساده‌اند، و در این ساده‌گی چیزی دلپذیر و جذاب هست که هنوز وقاری دارد و مانع نزدیکی بیش از حد انسان به آن می‌شود. وقار نامزاحم و ساده‌گی بی‌پیرایه‌ی آن‌ها بایست به گونه‌یی اسرارآمیز باشو را متأثر کرده باشد. از این جاست عبارت «به گونه‌یی اسرارآمیزم برانگیختند».

باشو هایکوی دیگری دارد درباره‌ی گلی حقیر، گیاهی که گل سفیدی دارد و در ژاپن به نازونا معروف است. این گل هیچ زیبایی و گیرایی ندارد؛ در قیاس با بنفشه هیچ است و من شک دارم که هیچ‌گاه چنان قربی یافته باشد که به عنوان یک مضمون شاعرانه مورد توجه قرار گرفته باشد. همان گل کیسه‌ی کشیش است. باشو احتمالاً نخستین کسی است که این گیاه را درخور الهام هایکو انتخاب کرده است:

خوب که نگاه کردم

نازونا را دیدم

در کنار پرچین، شکفته.

چنین می‌نماید که این هایکو چندان چیزی از گیاهی که فروتنانه در کنار پرچین از یادرفته‌ی روستایی شکفته است نمی‌گوید. توجه باشو را نخست چیز سفیدی در کنار راه جلب کرد. با تعجب نزدیک شد، و با دقت به آن نگاه کرد، دید نازونای شکفته است، که معمولاً بیش‌تر عابران اعتنایی به آن نمی‌کنند. این کشف باید چندین احساس را در او بیدار کرده باشد، و از این

نظر این هفده هجا چیزی را نشان نمی‌دهد. پس، چه گونه این هایکو را تعبیر کنیم؟ باشو دانشمند نبود که به تحلیل و آزمایش سرگرم باشد، فیلسوف هم نبود. تا دید نازونا با گل سفیدش چنین فروتن و با تمام فردیت‌اش، در میان گیاهان دیگر روئیده است بی‌درنگ بدین یکتایی یا «هم‌سانی» رسید که این گیاه جز خود او نیست. یک استاد زن می‌گوید که او را یارای آن هست که پر علفی را به کالبد بودا که شانزده پا بلندی دارد مبدل کند و در همان حال کالبد بودا را به پَر علفی بگرداند. این است راه بودن-شدن و شدن-بودن. این است راز یگانه‌گی باخویش، و درآمیختن با تمامی عالم.^۱

۱. د.ت. سوزوکی، زن و فرهنگ ژاپنی، خلاصه‌ی ص ۲۶۲-۶۴.



۷. خیزران

هایکوئی باشو

برگِ موز در ره گذارِ باد.

از لاوک، باران را

می شنوم، شب.

□

با عطرِ آلو

به ناگاه برمی دمد آفتاب.

کوره راه کوهستانی.

این «به ناگاه» اشاره است به حالت جان شاعر، نه به ناگاه برآمدن خورشید. دو حس بویایی و شنوایی در یک زمان تحریک شده اند، و باشو گفتی آفتاب را بویید و بوی شکوفه های آلو را دید.

کیست این

که بوریایش در بر است

در این بهار شکوفان؟

مردم با جامه های نو به تماشای شکوفه های گیلاس می روند، اما این جا کسی خفته است که بوریایی بر خود کشیده است، شاید گدایی، دیوانه یی، یا سامورایی بی مخدوم باشد. بهار او باید متفاوت از مردم دیگر باشد.

در سراسر سنگ ها

تندبادِ خزانی می وزد

برکوه آساما

شعری است که در آن حماسه موج می زند.

اینک خزان.

چرا پیرمی شوم —

در ابرها: پرنده.

شام‌گاه است. باشو در سفر است، که آخرین سفر او است؛ دو هفته‌ی بعد می‌میرد. مرغ آشیان دارد و روباه حفره، اما فرزند آدمی را بالین‌گاهی نیست.

نیلوفرها

می‌بندند

دروازه را به چپر

□

برمی‌خیزند

داوودی‌ها.

باقی‌مانده‌ی آب.

□

زنبق‌ها.

گپ‌زدن نیز

از [خوشی‌های] سفر است.

□

ماهی‌گیرانِ سوما

پیکان‌هاشان.

می‌خواند کوکو.

ماهیان کیسوگو را در ساحل پهن کرده‌اند تا بخشکند، و کلاغان آن‌ها را می‌ربایند. ماهی‌گیران روستایی که از این وضع دل‌خورند با تیر و کمان به جان کلاغ‌ها افتاده‌اند. باشو می‌گوید این ستم شاید به این حقیقت بسته‌گی داشته‌باشد که در زمان‌های قدیم در این محل، یعنی در سوما جنگ‌های بسیاری رخ داده‌است. باشو در این هایکو این احساس را بیان می‌کند که هوتو-توگیسو در این ساحل هم‌دردی با کلاغان را فریادمی‌کند، یا بیم جان خود را.

در زادروزِ بودا

زاده می‌شود

آهوبره‌یی!

در روز میلاد بودا، یک تندیس کوچک بودا را همواره با چایِ سبزِ شیرین می‌شویند. از این جاست اصطلاحِ روزِ بوداشویی.

در یوشینو

گیلاس‌بنان را نشانات خواهند داد —

هینوکی کاسا.

کاسا، کلاه چترمانندی است که آن را از چوب سرو یا خیزران می‌سازند. این شعر با ساده‌گی بازی‌گونه‌اش بسیار جالب است. باشو، با توکوکو به یوشینو می‌رفتند. به جز شعر بالا، آن دو بر کاسای‌شان نوشتند: «دو همسفر، در جهان بی‌کاشانه.» این سخن بسیار غم‌انگیز را باید در کنار شعر بالا نهاد و خواند.

هنوز

خواهانِ رؤیتِ رخساره‌ی خدایم

در شکوفه‌های نوخاسته.

این شعر در دامنه‌ی کوه کاتسوراگی نوشته شده. می‌گویند که تئو توتسُونو غیب‌گو — متولد ۶۳۴ میلادی — هنگامی که می‌خواست پلی میان کاتسورا-گی و یوشینو بسازد از یکی از خدایان، به نام هیتوکوتو-نُوشی خواست که او را یاری کند. باز می‌گویند که چهره‌ی این خدا چنان زشت بود که تنها شب‌ها به کار می‌پرداخت. باشو این مکان را چندان زیبایمی‌باید که باورش نمی‌شود رخساره‌ی آن خدا زشت بوده باشد، و می‌خواهد آن را ببیند. این ستایشی است نامستقیم، و بسیار مؤثر از زیبایی آن مکان و آن شخص.

با برگ‌های نورسته

اشک از چشمانِ شما

می‌زدایم.

این هایکو در معبد شوْدای جی در نارا سروده شده است. این معبد راگان جین، پیر بودایی چینی، که در ۷۵۴ میلادی به ژاپن آمده بود ساخته است. باشو می گوید که او «در دریا با بیش از هفتاد خطر» روبه رو شد، و هوای نمک آلود دریا به چشمانش آسیب رساند، و سرانجام نابینا شد. باشو هنگامی این هایکو را سرود که در برابر مجسمه‌ی او در آن معبد زانو زده بود.

موی سپید را کندن.

زیر بالش

جیرجیرکی.

شاعر در بستر دراز کشیده است و کسی تارهای سفید موی سرش را می‌کند. زیر کف اتاق درست، زیر بالش او، جیرجیرکی می‌خواند. در صدای جیرجیرک، در تسلیم اندوهگانه‌ی آن چیزی هست که با احساس پیری باشو و گذشت ناگزیر زمان هم‌آهنگ است.

صاف‌کنان چین و چروک را

به تماشای برف رفتم.

کامیکو.

جوهر شعری این شعر اندک، اما واقعی است. شاعر کامیکو^۱ یش را می‌پوشد، می‌بیند پر از چین و چروک است. می‌خواهد به تماشای چشم‌انداز برفی شاعرانه‌یی برود. از این رو سعی می‌کند این جامه‌ی کم‌بها را به زیباترین شکل آن درآورد، پس چین‌های آن را صاف می‌کند. شاعر آرزو می‌کند هنگامی که برف به زیباترین حالت آن جلوه می‌کند او نیز هم در بهترین وضع و هیأت خود باشد.

شام‌گاه.

هوشی‌زاکمی را نگاه کن.

می‌خوانند مرغان باران.

مرغان باران در جهت دماغه‌ی هوشی‌زاکی در تاریکی هیاهومی‌کنند. سال ۱۶۸۷ است و شاعر سر راه زادگاه خود در نارومی اقامت می‌کند و این شعر را می‌گوید. در این شعر غم مسافری حس می‌شود که می‌داند سفرش را سرانجامی نیست. شکل‌پرستی این شعر عمیقاً با معناست. شعر را هرگز در پاسخ‌ها نمی‌توان یافت، مگر در پرسش‌ها - یا، درست‌تر گفته باشیم، شعر در فاصله‌ی میان پرسش و پاسخ، میان شناخته و ناشناخته قرار دارد.

مسافر

نامند.

نخستین قن‌دبار زمستانی.

این نخستین هایکویی بود که باشو در راه سفر به سوی زادگاه‌اش ئیگا سرود. این سفر در ۱۶۸۹ از ئدو آغاز شد. باشو در ئویی نو کوبومی می‌نویسد:

«در ماهی که خدایان غایب‌اند (اکتبر) به‌راه‌افتام. آسمان بی‌ثبات بود، و من چون برگی بودم در باد، بی‌آن که بداند به کجا می‌رود.»

باشو به راه می‌افتد، بارانکی خُرد می‌بارد، دیری نمی‌گذرد که تا زانو خیس می‌شود، تنهاست و نمی‌داند شب را کجا به سر خواهد آورد.

یک روز زمستانی:

یخ‌زده برآمده‌ی اسب

سایه‌یی.

باشو این شعر را هنگامی گفت که از آماتسو ناواته می‌گذشت، و این‌جا «کوره‌راهی بود در میان شالی‌زاران که تندباد سردی از جانب دریا بر آن می‌وزید». باشو حس می‌کند سایه‌یی است یخ‌زده. سایه در این‌جا موجودی جداگانه به‌شمار می‌آید، و شاعر در هم‌دردی با چیزی بی‌احساس گم می‌شود. می‌توان این ذهنیت عالی‌تر را که در آن شاعر و شیء، تنها در اندیشه ولی نه در تجربه، از هم جدا شده‌اند با آن عینیت ناب که در اغلب شعرهای بوسون هست مقایسه کرد:

خورشید می درخشد

برسنگ‌های

خلنگ زارِ پژمرده. (بوسون)

□

شالی زارِ سرد. —

برگرفته‌ی اسبِ پشت دوتا می‌کند

سایه‌ام.

□

هنوز زنده‌ام

در پایانِ سفر!

یک شام‌گاهِ آخرِ پاییز.

باشو در دومین سفر از هشت سفرش، در پاییز ۱۶۸۴ به زادگاه‌اش ئیگا رسید. ۴۱ ساله بود. کمابیش در همین زمان دریافت که «خانه‌ی هستی ما» نه «ابدیت» که طبیعت است، و بر آن شد که از خود زنده‌گی دست‌بشود تا در آن‌جا زنده‌گی‌کند. او در این شعر از این که خود را هنوز زنده‌می‌یابد در شگفت است، چه در این سفر هشت‌ماهه‌ی طاقت‌فرسا رمقی از او نمانده بود.

لانه‌ی متروکِ کلاغِ مهاجر

درختِ آلودی

شده‌است!

باشو احتمالاً این هایکو را در ۱۶۸۵ در راه ئیگا نوشته‌است. هنگامی که از ئیگا درآمد سامورایی جوانی بود؛ اکنون جامه‌ی سیاه رهروانه به تن دارد. این‌جا خانه‌ی او بود، اما اکنون خانه‌ی درختِ آلودی باغ شده‌است. باشو طبیعت را می‌بیند.

خوابِ آلوده برگرفته‌ی اسب:

رؤیاهای بی‌رنگِ ماهِ بس دور

و دود برای چایِ صبح‌گاهی.

باشو سحرگاه مهمان سرا را ترک می‌گوید. خوب نخوابیده، و هم‌چنان خواب‌آلوده پشت اسب می‌نشیند. در آسمان باختر ماه افول می‌کند و کم‌رنگ‌تر می‌شود، و از این‌جا و آن‌جا دود آتش‌هایی که برای دم‌کردن جای فروخته‌بودند به هوا برخاسته‌است. اسب، خود باشو، رؤیاهای شب پیش، رنگ‌باخته‌گی ماه در دوردست، و دود ناخواسته همه با آرامش صبح‌گاهی و خواب‌آلوده‌گی هم‌آهنگ‌اند.

در تندی‌های اردی بهشت

آیا گلِ خطمی باز می‌گردد

به جاده‌ی خورشید؟

هوا بارانی است، و گل خطمی شاید در جهت خورشید دیده‌نی‌شود؛ زنده‌گی مرموز و وفاداری چیزها و بند میان آن‌ها را حس می‌کنیم.

او گویی سو!

در بیشه‌ی خیزران

پیری‌اش را آوازی خواند.

آغاز تابستان است و جوانه‌های خیزران در باغ پیداشده‌اند. صدای او گویی- سو جوانی را پشت سر گذاشته‌است، و همان‌گونه که قدرت و لطف صدای پرنده کاهش می‌یابد، جوانه‌ها با تمامی نیروی زیست و نیروی رشدشان از خاک بیرون می‌آیند.

چکه‌چکه، از حفره‌های بام،

باران بهاری

بر لانه‌ی زنبوران می‌چکد.

□

زیر هلال پریده‌رنگ ماه

زمین سفید می‌زند

از گل‌های گندم سیاه.

گندم سیاه گلی تابستانه از تیره‌ی ریواس‌ها است.

آوازخوانان، آوازخوانان

تمامتِ روز را —

با این همه، روز، کاکلی را چنان که باید طولانی نبود.

طبیعت گویی چیزی سیری ناپذیر در خود دارد. یک نمونه‌ی کوچک و ساده‌ی این آرزوی سیری ناپذیر طبیعت همین کاکلی است. از بام تا شام بی هیچ دلیلی می‌خواند، و درازترین روز نیز راضی‌اش نخواهد کرد.

اگرش به دست گیرم

در اشکِ سوزانم خواهد گذاخت،

هم چون یخچه‌ی شبنم پاییزی.

باشو در ۱۶۸۴ به‌خانه باز آمد و موی سپید مادرِ مرده‌اش را دید. و این شعر اشاره‌است به آن موی سپید.

نخستین روزِ سال:

به یاد می‌آورم

غروبِ تنهای خزانی را.



شام‌گاهی در بهار

در تالارِ سوگ

نوحه‌گری اسرارآمیز.

این شعر در معبد هاسه‌درا سروده شد. شبی باشو به این معبد می‌رود، و چون نگاهی به گوشه و کنار تالار بزرگ می‌افکند مردی یا زنی را می‌بیند که در برابر تندیس کان‌نون^۱ نیایش را زانوده‌است. در گوشه و کنار تالار چند شمع می‌سوزد، همه‌ی تالار پُر از سایه‌است. بیرون از معبد، شکوفه‌های گیلاس در تاریکی فرومی‌ریزند؛ این جا، درون تالار، درون تاریکی تالار، هیأت خاموش و بی‌حرکت لابه‌می‌کند.

۱ ۱۸۲. به چینی Kwannon، و به ژاپنی Kannon. بوداسف (بُدی‌ستوه‌ی) مهر و هم‌دردی است.

آری بهار آمده است:

تپه‌یی بی‌نام، در این پگاه

به مه فرو پوشیده.

شاید در این هایکو، «بی‌نام» مهم‌ترین کلمه‌ی شعر باشد. این تپه، چون تپه‌های دیگر است، چندان پیش‌پا افتاده است که در مواقع دیگر کسی چندان اعتنایی به آن نمی‌کند، ولی هنگامی که ابرهای مه بر فراز آن دیده شود، تپه، زیبایی مشهورترین قلل را به خود می‌گیرد. کوشون، هایکوسرای که سه سال پس از مرگ باشو درگذشت، هایکویی دارد مشابه این هایکو. معلوم نیست کدام یک هایکوی خود را زودتر گفته است:

در مکان‌های بی‌نام،

شاد و دوست‌داشتنی

شکوفه‌های گیلاس کوهی.

□

باران بهار. —

بیدهای افشان رود می‌وزند

بر بارانی‌های حصیری.

باد و باران بر بارانی‌های حصیری روستایان و شاخه‌های افشان بید می‌وزد؛ این را هر کسی می‌تواند حس کند. اما باشو چیز دیگری را می‌بیند و باز می‌گوید، در این شعر رابطه‌ی باد با بید، بید با باد، و رابطه‌ی باد با بارانی حصیری، بارانی حصیری با باد مطرح است. رابطه‌ی میان این جفت‌های رابطه در جان مختصر می‌شود، یعنی، در تجربه، و نیز در بیان آن.

از کدامین درخت شکوفان؟

نمی‌دانم.

با این همه، آه، چه بوی خوشی!

عقل، شناسنده نیست، و به اعتبار طبع‌اش هرگز نمی‌تواند «چیز»ی را بشناسد. گل‌جان آن را می‌شناسد، در یک لحظه‌ی جاوید زمان و در یک نقطه‌ی نامحدود مکان. تنها راه بیان معنای یک چیز، «آه!» است. این شعر در معبد

بزرگ‌ئسه گفته‌شد. بویی که مشام شاعر را پُرکرده، که به آن نامی نمی‌توان داد، شاید از یک گل شکفته‌ی واقعی باشد، ولی بویی که باشو از آن سخن می‌گوید به جان وابسته است نه به تن. شک نیست که باشو در سرودن این هایکو، واکایِ سایِ گیو را در یاد داشته‌است:

چه می‌تواند بود؟

نمی‌دانم

اما از هیبت و حق‌شناسی

اشک‌های من فرومی‌ریزد.

این واکا در همین مکان و در همان حال و هوا سروده شده‌است.

یکی بید افشانِ سبز

در لای وگل فرومی‌چکد

در واپس‌نشستنِ آب.

به هنگام مدّ شاخه‌های بید مجنون را آب فرامی‌گیرد، اکنون که مدّ فرونشسته از شاخه‌ها قطرات آب در گل و لای می‌چکد. حیات چیزی است سبز و نمناک که به تاریکی و نور، کثافت و زیبایی نیاز دارد.

در دل دشت

کاکلی می‌خواند

ناچسبیده به چیزی.

تجربه‌های شعری یا شاعرانه‌ی باشو چندان عمیق بود که او هیچ تردیدی در درستی آن‌ها نداشت. استدلال هنری چنین است که «حس می‌کنم که این طور است، پس این طور است.» این استدلال، با همه‌ی خطرناکی‌اش، تنها استدلالی است که شاعران و هنرمندان به کار می‌برند. این تجربه‌ها را تنها آن‌کس می‌تواند تصدیق یا تکذیب کند که خود دارای چنین تجربه‌هایی باشد. از این رو، همه‌ی مردمان شعراندیش یا شاعر مسلک می‌دانند که چکاوک یا کاکلی به چیزی نمی‌چسبد و بدان دل نمی‌بندد و از همه چیز آزاد است، و این احساس را در آوازش بیان می‌کند.

از میانِ آوازِ کاکلی
به گوش می آید
ضربِ بانگِ تیرنگ ها.

این ارکستر طبیعی یادآور سنفونی پاستورال بتهوون است، اما این چیزی
عمیق تر درخود دارد. کاکلی و قرقاول ها به هم بسته اند.

آوازِ تیرنگ. —
والدانِ ازدست رفته ام را
چه مشتاق بودم!

مسیح گفت آن که پدر و مادر خود را که می بیندشان دوست نمی دارد،
چه گونه می تواند خدا را که نمی بیند دوست بدارد؟ باشو به حق می گوید:

مردی که می گوید:
«فرزندان من بارند.» —
او گل را در نمی یابد.



با جوجه گنجشکان
هم صدایی می کنند
موشان در لانه.

آیا در این صورت های متفاوت حیات، دردهای مشترک و طنز حقیقی
چیزهای ناکامل را نمی بینیم؟

پرکه ی کهن، آه!
جهیدنِ غوکی. —
صدای آب.

پرکه یی کهن است در باغی کهن. درختان پیرند، تنه های درختان سبز و بر
آن ها و بر سنگ ها خزه نشسته است. این سکوت، آن سوی هیاهوی
انسان هاست. غوکی به پرکه می جهد. تمامی باغ، تمامی هستی در یک

«تاپ!» – در صدای آب – جای می‌گیرد، و این صدایی است که آن‌سوی
صدا و سکوت است، و با این همه، آواز آب پرکه است.

تو یکی پروانه‌یی،

و من

قلب خواب‌بیننده‌ی سؤشی.

در زبان ژاپنی جوانگ زه، فیلسوف چینی، را سؤشی می‌خوانند. این شعر
اشاره‌یی است به خواب جوانگ زه.^۱

برگ‌های بید افشان فرومی‌ریزد.

ارباب و مرا

گوش به بانگ ناقوس است.

□

تسلیم بیدکن

بیزاری را به تمامی

خواهش جانت را به تمامی.

برخی این شعر را از ریوتو – شاگرد باشو – دانسته‌اند. شاخه‌های بید برای من
خم می‌شوند. نرمی خود را به من می‌بخشند. من قلبم را به بید می‌دهم،
زنده‌گی‌ام را به او می‌سپارم. بید و من یگانه‌ایم. دادنی و گرفتنی در کار
نیست. زنده‌گی پیدامی‌شود، جایی به شکل بید، جایی به شکل انسان.

این هایکو را به این صورت هم می‌توان خواند:

دل گوناگون را

بسپاریم به بید.

□

چشم‌انداز بهار، کم‌ویش آماده‌است:

ماه و

شکوفه‌های آلو.

باشو گویی در قلب‌اش یک چنین چشم‌انداز بهاری برای ما فراهم آورده. ماه
و شکوفه‌ها را بزرگ‌ترین شادی روزهای سپنجی کرده: برای آن‌ها زیستن،
به یاد آوردن آن‌ها، مشتاقانه چشم‌به‌راه بازگشت سال دیگر آن‌ها بودن.

کنار پرستش‌گاه کهن

شکوفه‌های هلو. —

مردی شالی می‌کوبد.

مردی از معبدنشینان شالی می‌کوبد. بالای دَنگ شالی‌کوبی شکوفه‌های سفید
هلو آویخته‌است. کهن سالی معبد، جوانی گل‌ها، صدای دنگ با موسیقی
روستایی آن هم آهنگی بیان‌نشدنی رنگ و صدا و احساس را یک‌جا دارد.

ناقوس از صدامی افتد،

بوی گل‌ها به شام‌گاه

هم چنان می‌نوازد ناقوس را.

ناقوس معبد از صدا افتاده‌است، ولی ارتعاشات آن در بوی گل‌ها ادامه دارد.
این تعویض حواس یکی از نشانه‌های هر بودا است.

درخت کاج کاراساکی

تیره‌تر، مبهم‌تر

از شکوفه‌های گیلاس.

گل‌ها زیر ماه مه آلوده نه از این کاج کهن سال در مهتاب پریده‌رنگ زیباترند
و نه باهم هم‌آهنگ‌تر.

کاراساکی در ساحل جنوب غربی دریاچه‌ی بی‌وا قرار دارد، و این شعر در
فاصله‌ی دوری از این درخت کاج سروده شده‌است.

شب بهاری

به پایان آمده‌است

با سپیده بر شکوفه‌های گیلاس.

احساس شاعرانه در این شعر چندان ظریف است که هر گونه توضیحی را دشوار می‌کند. باشو شب را با دوستان و شاگردانش زیر شکوفه‌های گیلاس به سرآورده است با می‌نوشی و گل‌بویی و سرودن شعر. سپیده دمیده است، و شکوفه‌های گیلاس شام‌گاهی، اکنون شکوفه‌های گیلاس بامدادی‌اند، همان‌اند با این همه متفاوت‌اند، متفاوت از شکوفه‌های شب‌پیش، با این همه همان شکوفه‌های گیلاس‌اند.

برگ‌های تُل زرد آ یا

فرو می‌ریزد

به آواز هجومِ آب؟

گل‌ها می‌ریزد و بر سواحل تَن‌دَاب نی‌شی‌گو پراکنده می‌شود. شکل پرسشی شعر بیان احساسی است که در جان شاعر می‌گذرد و در آن رابطه‌ی عمیقی میان گلبرگ‌های کوچک و زرد و نیروی آب‌های گردنده هست.

زنی قطعه‌قطعه می‌کند

کنارِ آزاله‌های نهاده به گلدان

ماهی دودی را.

این یکی از نمونه‌های بسیار درخشان آفرینش و کشف هم‌آهنگی چیزهای به ظاهر بی‌ربط و ناهم‌آهنگ است. گلدانی کم‌بها و ساده است، کسی، شاید خود این زن، چند شاخه از آزاله‌های شکوفا را در آن چیده است. زن در کنار گل‌ها چمباتمه زده ماهی خشک را قطعه‌قطعه می‌کند. چه چیزی کارهای خانه را با احساس زیبایی همراه می‌کند؟ بسته‌گی میان زیبایی گل‌های ارغوانی، و رشته‌های ماهی دودی چیست؟

راه درازِ کوهستانی را درنوشتیم. —

در این بنفشه‌ها

چیزی رقت‌انگیز هست.

□

خُنکا

نقاشی شده در تصویری:

خیزران‌های ساگا.

این شعر عنوانی دارد: در خانه‌ی یامی. یامی، شاگرد باشو، در ساگامی زیست که به خیزران‌های‌اش شهره‌است. شاعران ژاپنی خنکی را نه در لمس بل که در صدا و شکل هم احساس می‌کنند.

دامِ هشت‌پا:

رؤیاهای زودگذر.

در ماهتاب تابستانی.

هشت پا در ته کوزه‌یی که در آن به دام افتاده آرام خوابیده‌است. باشو این شعر را در زورقی در خلیج آگاشی گفته‌است. هایکویی است سرشار از نور و رنگ، اگرچه کلمات آن را بیان نمی‌کند.

گردمی آورد

باران‌های اردی بهشت را همه

تندابِ موگامی.

این شعر در اصل گویا به این صورت بوده‌است:

گردمی آورد

باران‌های اردی بهشت را همه

رودِ خُنکِ موگامی.

باشو گویی در جان خود فرومی‌رود تا رود واقعی موگامی را که آن جا جاری است، و نه در جای دیگر، بیابد.

تنها چیزی که پنهان‌نماند

در باران بهاری،

پُلِ درازِ ستا!

پل ستا گویی ارزشی هم سنگ فضای عریان آسمان در چشم‌اندازهای چینی دارد، که جان را به آرامی به اندیشه‌ی جاودانه گی راه می‌نماید.

پاهای دُرنا

کوتاه‌شده‌است

در باران‌های تابستانی.

پاهای درنا را آب گرفته و فقط قسمت بالای پای‌اش پیدا است، از این رو پای
دُرنا به نظر کوتاه‌می‌آید. و در این چندان چیزی نیست. اما این دُرنا، خاص،
که آب پاهای‌اش را گرفته، رابطه‌ی وصف‌ناپذیری با افزایش آب دارد.

چه ستودنی ست آن‌کو نیندیشد

"زندگی گذرا" است

به هنگام برجهیدن آذرخش.

□

خویشتن را در تصویر می‌یابم؛

اسب یورغه می‌رود

در خَلنگ‌زارِ تابستانی.

مقایسه‌ی این هایکو با شکل اصلی آن قابل توجه است:

اسب یورغه می‌رود؛

حس می‌کنم گویی

در تصویرم.

در این جا جان باشو تأکید می‌شود. در شکل بازنوشته، همه چیز، و خود باشو
نیز، عینی است؛ تنها طبیعت می‌ماند. شعر مشابهی در دُرین‌کُشو هست:
چندان که دلم می‌خواست در چشم اندازِ شوشو چشم‌دو ختم،
حتّا زورقم را من در آن تصویر می‌نگارم.

□

مردی علوفه بردوش می‌برد. —

راهنمای ما است پنداری

به خَلنگ‌زارانِ تابستانی.

باشو و سورا بر دشت پهناورِ مُساشی راه گم کرده بودند که مردی را می‌بینند
پشت‌واری علف بر پشت افکنده می‌رود. به دنبال‌اش می‌روند. نکته‌ی شاعرانه
در بی‌خبری و ندانسته‌گیِ آن مرد است.
در این جا این احساس هم هست که سرنوشت ما نامعلوم و ناینا است، و
زنده‌گی، ما را به این سرنوشت می‌کشاند.

سواره می‌گذرم در خَلنگ‌زارِ تابستانی

«آه، اسب را بدان سو بر!»

آن‌جا که کوکو می‌خواند.

باشو هیچ اعتنایی به جایی که می‌رود ندارد، و در واقع به هیچ چیز اعتنا نمی‌کند مگر به آواز کوکو. این، شاعری است فراسوی زمان و مکان که همه چیز را به خاطر آن دمی که بار دیگر آواز کوکو را بشنود تحمل می‌کند.

رودِ موگامی جاروب می‌کند

خورشیدِ سوزان را

به اقیانوس.

آیا این درست، یعنی، شاعرانه است؟ یا فقط خیال‌پردازی، یعنی، دروغ است؟ چیزی می‌تواند شاعرانه باشد، و باین‌همه، در واقعیت، واقعیت نداشته باشد؟ پیداست که «واقعیتی» که در این شعر بیان شده این نیست که خورشید عملاً در آب دریا خاموش شده و رود آن را شسته است. پس این‌جا چه حقیقتی بیان شده؟ هم از باستان گفته‌اند که: «رود همواره جاری است، و خورشید هر روز در افق فرومی‌رود» ولی من می‌گویم:

رودِ موگامی جاروب می‌کند

خورشیدِ سوزان را

به اقیانوس.

□

آب‌شاری زلال.

مخروط‌های کاج فرومی‌افتد

در موج‌های کوچک.

در این شعر زلالی و ساده‌گی این چشم‌انداز هست، و جان شاعر ترکیبی است از ساده‌گی و لطافت و صافی و عمق، که ما آن را بسیار می‌ستائیم.

آغاز شعر:

آوازِ شالی‌کاران

در ایالت نوشو.

باشو حس می‌کند که طبیعت بدون انسان خالی و بی‌معنا، سترون و ناشاعرانه است. آواز است که به جهان جان می‌بخشد. باشو همین احساس را در هایکوئی دیگری نیز باز می‌گوید:

بهار وداع‌کننده
مرغان می‌گریند،
اشک از چشمان ماهیان.

وداع و جدایی است که به خزان معنا می‌بخشد. در این جا اندوه مرد مسافر به پرنده‌گان و ماهیان نسبت داده شده است.

بشقاب‌ها و کاسه‌ها
رنگ پریده در فلق
در خنکای شام‌گاهی.

ظروف شام در تیره‌گی هوای شام‌گاهی می‌درخشد. اما این جا خنکی سهم برجسته‌یی دارد. هنگامی که جان و تن مان کاملاً در آرامش است می‌توانیم معنای نامتناهی بودن چیزها و پیش آمدهای جزئی و روزمره را دریابیم.

چه هیجان‌انگیز، زورق صید با قره‌غاز!

با این همه پس از زمانی
احساس اندوه کردم.

صید با قره‌غاز (اؤکایی) چنین است که صیاد قره‌غازهای دست‌آموز به بند کشیده‌ی گلوبسته را وامی‌دارد که در آب فرو روند و ماهیان را به منقار بگیرند. قره‌غاز نمی‌تواند ماهی را فروبرد، و صیاد آن را از حلقوم تنگ بسته‌اش بیرون می‌کشد، و این قره‌غاز را رنجی بزرگ است.

باشو به ما نمی‌گوید چه چیزی او را اندوه‌گین کرده است. دلسوزی او آیا برای ماهیان بود، یا برای قره‌غازها، یا برای صیادان؟ یا برای انسان و آرزو و تشنه‌گی بی‌پایان‌اش؟ شاید ساده‌ترین و بهترین پاسخ این باشد که باشو خود نیز این را نمی‌داند. برخی بر آن‌اند که باشو واکنش خود را از تمام شدن هیجان صید و رفتن زورق‌ها بیان می‌کند. با این همه، شک نیست که

احساس‌های انسان دوستانه‌ی باشو برانگیخته شده بود. دو سخن از یک
نمایش‌نامه‌ی نو Nō به نام صید با قره‌غاز نقل می‌شود که شاید باشو به هنگام
گفتن این هایکو آن را در اندیشه داشته‌است:

«وه چه دلپذیر است، آن‌گاه که قره‌غازها دلیرانه ماهیان را فرو-
می‌برند، و یک‌باره گناه و کیفری را که در جهان دیگر خواهند دید
از یادمی‌برند. آتش در زورق ماهی‌گیری خاموش می‌شود؛ چه
غم‌انگیز است تاریکی!»

کوکو

می‌خواند، پرواز می‌کند، می‌خواند.
چه زندگی پرمشغله‌یی!

ناگفته نماند که بنا بر باور ژاپنی‌ها هوتو توگیسو، یعنی کوکو، پس از آن که
هشت هزار و هشت بار خواند خون از گلوی‌اش می‌چکد و می‌میرد.

بانگ کوکو

ناپدید می‌شود

در راه جزیره‌یی خلوت.

در این جا میان آواز کوکو، پرواز او در هوا، و چشم‌انداز دوردست وحدتی
هست، چنان وحدت کاملی که می‌توان گفت که ما صدای جزیره‌ی
دوردست را می‌شنویم و آواز کوکو را می‌بینیم. یک واکای کهن از سانه‌سادا
(۱۱۳۹-۱۱۹۱) همین مفهوم را بیان می‌کند:

خیره به جایی چشم‌برد و ختم

که کوکویی بانگ برداشته بود

تنها ماه سپیده‌دمان

آن جا مانده بود.

آه، کانکودوری!

اندوهگین ام من

و تو تنهایی مرا عمق می بخشی.

کانکودوری پرنده بی است که به «کوکوی هیمالیایی» هم معروف است. این شعر بیان هدف باشو در زنده گی است، که دوست داشتن عمیق ترین تماس ممکن است با بیش ترین تعداد ممکن چیزها. «تنهایی» یا سابی شی سا نامی است که به این حالت تماس داده می شود، و صدای کانکودوری از نظر آواز، طنین، و حجم کیفیت خاصی دارد که جان را گسترده گی می بخشد، و به عمق و پذیرنده گی آن می افزاید.

سکوت. —

ژینگ ژینگ زنجره گان

در سنگ ها نفوذ می کند.

□

چیزی باز نمی گوید

در آواز خویش.

چه زود خواهد مرد زنجره!

این شعر را دو گونه می توان فهمید. یکی آن که در آواز زنجره — که نشان می دهد همیشه نخواهد خواند — چیزی نیست. او در آوازش کیفیت اکنون ناب، اکنون جاوید را دارد. دیگر آن که زنجره به زغم مرگ زودرس خود می خواند. بی بیم و امید خواهد خواند، و بی هیچ دلیلی خواهد خواند؛ می خواند چون که می خواند.

لاک پوک زنجره. —

خود ا به تمامی

خواند و خالی کرد!

این ذن زنجره است. واقعیت این است که زنجره نمرده است، فقط پوست ۱۹۴

انداخته. ولی باشو بی‌اعتنا به این نکته، لاک پوک زنجره را رمز از میان رفتن آن می‌شمارد، حس می‌کند که زنجره با تمام جان و دل و روح‌اش می‌خواند.

حتّا دارکوب نیز

برنخواهد آشفّت این عزلت‌گاه را

درمیانِ درختانِ تابستانی.

این شعر درباره‌ی عزلت‌گاه بوچّو، استاد ذن باشو، سروده شده است. باشو که از ویرانه‌ی کلبه‌ی بوچّو در کنار معبد ثن‌گان جی دیدن می‌کرد از دیدن کلبه‌ی استادش سخت اندوهگین شد و این هایکو را بر ستون معبد نوشت.

یکی گلِ اژ،

و تاریکی بر فرازش. —

یکی بید خم می‌شود.



آه، علف‌های تابستانی!

تنها چیزِ برجای مانده

از رویاهای جنگاوران!

این شعر در پایان سفرنامه‌ی باشو به نام تنگ‌راهیِ توكو آمده است:

«آن سرزمین، ویران شده؛ کوه‌ها و رودها به‌جامانده. در دژ، بهار

است؛ علف رویده است. من کاسایم را پایین نهاده اشک ریختم و

گذشت زمان را از یاد بردم.»

باشو در این زمان، سال ۱۶۸۹، در تاکاداته بود و این همان محلی است که

یاسوهیرا به فرمان یوری‌تومو به یوشی‌تسونه حمله کرد. با آن که یوشی‌تسونه

دلیرانه نبرد کرد اما به ناگزیر، از شمار اندک سپاه‌اش، سرانجام پس از کشتن

فرزندان و همسرش، خود را کشت. سی و یک ساله بود.

نوای ننواتختی نی لبک را شنیدم
در سایه‌های عمیق درختان
پرستش‌گاه سُوما.

تابستانی که باشو از معبد سُوما دیدن می‌کرد، در زیر سایه‌ی درختان کاج آن جا نی‌لبکی را دید که آتسوموری (۱۱۶۹-۱۱۸۴) پیش از مرگش آن را در دژ می‌نواخت. در نبرد ایچی-نو-تانی که تایی‌ها شکست خوردند، آتسوموری هفده ساله بود. کوماگایی ناٹوزانه (درگذشته به سال ۱۲۰۸) او را ربود، و با آن که آتسوموری او را به یاد پسرش کوچی‌رو می‌انداخت، باز سرش را برید، و نی‌لبکی را که آتسوموری با خود داشت برای پدرش، تسونه‌موری فرستاد. تسونه‌موری باقی عمر را در کورودانی گذراند تا برای آمرزش روح آتسوموری دعا کند.

در روز نشای خیزران
مینو و کاسا،
اگر چه بارانی نیست!

روز کاشتن خیزران روز سیزدهم از ماه پنجم بود. مینو بارانی حصیری است و کاسا کلاه چترمانندی از چوب سرو، یا خیزران، یا سُعدِ کوفی. در این روز، که معمولاً هوا بارانی و برای کاشتن خیزران مناسب است، رسم است که مینو و کاسا به تن می‌کنند.

آنان، به تشنج
چنگ در سنبله‌های جو زدند
به هنگام وداع‌شان.

در یازدهم ماه مه سال ۱۶۹۴ باشو از ئدو رهسپار زادگاه‌اش شد. این آخرین سفر او بود و در دوازدهم اکتبر همان سال در ئوساکا درگذشت. دوستان و یارانی که برای بدرقه و وداع آمده بودند بی‌اراده چنگ در سنبله‌های جوی که در کناره‌ی راه رسته بود می‌زدند.

شامگاهِ خزانی،

زاغی

نشسته بر شاخه‌ی خشکی.

در این شعر کمال وحدت میان اشیا و حالات برقرار است، بیان نوعی یگانه‌گی است میان چیزهای بیرونی بیان‌شده و چیزی درونی و بیان نشده.

این راه!

ره‌گذاری نمی‌گذرد —

شامگاهِ خزانی.

در این شعر احساس ناگفتنی «تنهایی» هست که بسیار عمیق‌تر از تنهایی معمولیِ ما است.

آن چنان‌که به چشمِ من می‌آید

قلم‌روِ مُرده‌گان هم از این‌گونه است!

غروبِ خزانی.

این یکی از شعرهای قدیمی باشو است که بیان‌کننده‌ی تنهاییِ مرگ — مانند و ناشاعرانه‌یی است که بسیار نزدیک و باین همه بسیار دور از آن تنهایی است که ما در آن تنهاییِ اَمّا تک‌وتنها نیستیم.

دریاییِ توفانی،

و کهکشانِ کشیده

بر آب‌خستِ سادو.

باشو بر دماغه‌ی ئیزُمو در استان ئِچی‌گو — ایستاده است و به دریا نظاره می‌کند. جزیره‌ی سادو در همین دریا است. باشو در شعری به این کوتاهی پهناوری و سُکوه‌مندی را بیان می‌کند.

ریزباری مه‌آلوده.

روزی که فوجی را نمی‌توان دید

جالب است.



بانگِ ناقوس

چرخِ زنان می‌گذرد از دلِ مه

در سپیده‌ی بامدادی.

بانگِ ناقوس شکلِ مه را به خود گرفته است. مهی که این جا و آن جا درنگ می‌کند، می‌شتابد، می‌رود و در هوای مرطوب می‌گردد.

ماهِ شتابان می‌گریزد،

شاخه‌ها هنوز رهانکرده‌اند

قطره‌های باران را.



که‌گاه

ابرها استراحتی می‌دهند

نظاره‌گانِ ماه را.

چیزی آرام و خاموش در این شعر هست، چیزی هم‌راه با شکیبایی. این شکیبایی را آنانی می‌توانند داشت که با دلی پاک در ماهِ که‌گاه پوشیده از ابر نظاره‌کنند، این شکیبایی را خود طبیعت هم دارد. این شکیبایی در بیش‌تر شعرهای باشو حس می‌شود:

هلالِ خزانِی. —

شب را سراسر

گردِ برکه سرگردان بودم.



در معبد بار افکنده‌ام،

خیره در ماه می‌نگرم

با رخساره‌ی واقعی خویش.

باشو در دیداری از کاشیما، در معبد کومپون جی اقامت کرد. شب چهاردهم ماه بود و او با جمعی از رهروان بر پله‌های معبد نشسته بود؛ ماه برآمد. ماه در

آیین بودا رمز حقیقت نهایی است؛ ولی این جا مراد باشو این است که او ماه حقیقت را با حقیقت خود دیده است. در دین کوشوو شعری هست که احساس باشو را بهتر به ما می فهماند:

آب جاری است، اما به سوی اقیانوس؛
ماه فرومی نشیند، اما همواره در آسمان است.

چهره‌ی باشو، همان گونه که به ماه چشم دوخته گویی کمی دیگرگونه می نماید، یعنی پاک تر و شفاف تر از پیش، و بیش تر به خود می ماند.

ماه در افق فرو شده است.

آن چه به جای مانده

تنها چهار گوشه‌ی میز است.

این شعر مرثیه‌ی است در مرگ پدر کی کاکوی شاعر، که در این جا چون ماه نشان داده شده است. او پشت این میز، می نشست. چهار گوشه‌ی میز رمز چیزی نیست. در مقابل دایره‌ی کامل ماه، که هر روز برمی آید و فرو می رود، این چهار گوشه‌ی میز چیزی جاوید و بی تغییر است، نه زیبایی است و نه حقیقت، بل که چینی چیزها است.

خورشید سرخ روشن

بی رحمانه سوزان است،

و لیکن باد، باد خزان است.

آفتاب هنوز داغ است، ولی باد خبر از پایان تابستان می دهد. باشو در این لحظه هر دو فصل را، و نیز تبدیل یکی به دیگری را حس می کند.

بجنب، ای گور!

صدای گریه‌ی من است

باد خزان.

این شعر در مرگ یِشو شاعر برجسته‌ی کاناواوی سروده شده که در ششم نوامبر ۱۶۸۸ در ۳۶ ساله گی درگذشت.

باشو در تَنَدَباد. —

در دلِ شب به صدای باران گوش می‌دهم
چکه چکه در لاوک.

شام‌گاه است، از افق ابرهای سنگین باران ریز لوله شده است؛ کوه فوجی در
زیر ابرها پنهان است. دیری نمی‌گذرد که قطرات درشت باران بر برگ‌های
باشو، یعنی موز، فرومی‌ریزد، و باد برمی‌خیزد. نیم‌شب صدای قطرات آب
از بام کلبه در لاوکی می‌چکد. بیرون کلبه، باد و باران در برگ‌های نخل
هیاهومی‌کنند و در درون کلبه، چک‌چک آب در قلب باشو می‌پیچد. درون
و بیرون از فقر و تنهایی هم آهنگ است.

از یادمیر

هیچ‌گاه

طعمِ تنهایِ شبنمِ سپید را.

نزد ژاپنی‌ها شبنم نشانه‌ی پاکی و ناپایداری است.

خانواده، در زیارتِ مرده‌گانِ خود از گوری به گوری

سپیدمو همه‌گی

تکیه‌داده بر چوب‌دست‌ها.

از سیزدهم تا پانزدهم ماه هفتم، به دیدار گورها می‌روند و بر آن‌ها گل
می‌افشانند. همان‌گونه که دست جمعی در حرکت‌اند، متوجه می‌شویم که
برخی پیرند و سپیدموی و چوب‌دست در دست دارند.

یخ‌بندانِ نیم‌شب. —

می‌خواهم بخوابم،

خواب را آستین از مترسک وام می‌گیرم.

سجاقک

بی هوده می کوشید که بنشیند

بر برگِ علفی.



چه درد انگیز —

زیر کلاه خود

جیرجیرکی می خواند.

این شعر هنگام دیدار معبد تادا سروده شد. در این معبد کلاه خود و قطعاتی از جامه های سانه موری نگاهداری می شود. عبارت «چه درد انگیز!» از یک نمایشنامه ی نو به نام سانه موری گرفته شده است. در نبردی که در سال ۱۱۸۳ میان خاندان تایی را و مینوموتو در شینوهارا، در گرفت، خاندان تایی را شکست خوردند، و همه مگر سانه موری گریختند. سانه موری کشته شد و سر او را به یوشی ناکا آوردند. سانه موری بیش از شصت سال داشت، ولی موی سر و ریشش را خضاب کرده بود و سرش شناخته نمی شد تا این که «هی گوچی [کانه میتسو] پیش آمد و با یک نگاه گفت، «آه، چه درد انگیز! این سای تو بت تو سانه موری است!»

باشو این همه را در صدای جیرجیرک زیر کلاه خود سانه موری بیان می کند.

چه گونه خواهی خواند، عنکبوت،

و با کدام صدا

در این نسیم خزان؟

سکوت برخی از حشرات در مقابل هیاهوی بسیاری دیگر، به راستی رازی بزرگ و عمیق است. اگر عنکبوت صدایی داشت به چه می مانست؟

در موجی که به ساحل می شکند،

آمیخته به گوش ماهی های کوچک

گل برگ های شبدر.

این شعر در پایان سفرنامه‌ی تنگ‌راه‌ی ئوکو آمده‌است. باشو به ساحل ئیرو رفت تا گوش‌ماهی‌های کوچکی به نام ماسوئو جمع‌کند. تنهایی ساحل اثر عمیقی در باشو به جا گذاشت:

تنهایی

خزان ساحل

خود از ساحل سوّمایش تر.

باشو در شعر پیشین از این اندوه مبهم رومی آورد به ویژه گی صدف‌های کوچک و گل‌برگ‌های سرخ کم‌رنگ شبدر که در فروکش موج ساحلی دیده‌می‌شوند. در این گوش‌ماهی‌های کوچک و گل‌های آمیخته با آن‌ها چیزی از تنهایی غم‌انگیز ساحل خزان‌ی هست.

در نارا،

عطر داوودی‌ها

تندیس‌های باستانی بودا.

بسته‌گی میان عطر داوودی‌ها و بوداهای باستانی لطیف و عمیق‌است. این کاملاً متفاوت از عطر بوداهایی است که از بخور معطرند. صدای خاموش و دلپذیر داوودی‌ها و بوداها، بسته‌گی میان شکل و بو است.

باران زمستانی

بر گاودانی.

خروسی می‌خواند.

هم‌آهنگی میان این سه: باران سرد، گاودانی سیاه و بزرگ با سقف شیب‌دار، و آواز زیر خروس، فرود و سقوط صدای خروس، با ریزش باران و بلندی بام از یک سو، و زیری صدای خروس و قطرات سرد باران، از سوی دیگر.

نخستین برف. —

برگ‌های نرگس زرد

پشت خم‌می‌کنند.

ظرافت این مشاهده کم تر از خود طبیعت نیست. چند گلوله ی برف، و جان با
برگ های بلند و نازک گل نرگس خم می شود.

نخستین برف سال

بر پُلی که آنان

در کار ساختن اند.

باشو این شعر را در فوکاگوا گفت؛ پل نیمه کاره بود. نکته ی شاعرانه ی این
شعر نهایت باریک باریک نگری آن است در کنار نگریستن نخستین برف
سفید و نرم، و چوب سفید تازه ی پل که بر آن هیچ مسافری نمی گذرد.
دست نخورده گی و پیوسته گی میان این دو چشم گیر است.

چه زیبا است

غراب همیشه منفور

در این بامداد برفی!

□

تو آتش برافروز

تا من چیزی زیبا نشان ات دهم:

گوی عظیم برف را!

□

چه شکوهمند است

چکاچاک تگرگ

بر هینوکی کاسای من!

چکاچاک تگرگ – صدای دانه های تگرگ بر کاسا – چون صدای خوردن
تیر به زره، احساسی از طبیعت کاسا و تگرگ را به ما می دهد.

توفان زمستانی

در خیزران ها نهان شد و

آرام یافت.

تندبادی در میان نیستان افتاده؛ خیزران‌ها به جنبش می‌افتند، برگ‌ها می‌لرزند و صدامی‌کنند، سپس همه چیز، تمام نیروها و صداها، آرام می‌شود.

خلوت زمستان. —

بر پرده‌ی طلایی

درخت کاج پیر می‌شود.

کاجی که بر زمینه طلایی پرده نقش کرده‌اند پیر است، ولی پیری و کهنه‌گی خود پرده نیز به آن افزوده شده. زمان به بی‌زمانی افزوده شده است. بدون زمان جاودانه‌گی بی در کار نیست؛ بدون بی‌زمانی هیچ چیز نمی‌تواند در زمان هستی داشته باشد. این آن چیزی است که درخت کاج همیشه‌ماندگار، هم‌چنان که بر پرده‌ی طلایی پیر می‌شود، آن را فعلیت می‌بخشد. در این شعر سابی هست، در معنای روحی آن. پرده با آن رنگ درخشان‌اش سابی دارد؛ پرده در محیط خود فرو رفته است، و محیط او در آن؛ پرده، دیگر چیزی جدا از آن‌ها و آن‌ها جدا از پرده نیستند؛ کاج و پرده و اتاق به هم آمیخته‌اند. ولی سابی، همان‌گونه که در چیز هست در جان نیز هست. سابی در جان باشو هست، با ریشه‌های‌اش در گذشته، بسته‌گی‌های‌اش با جشن‌های شین‌تو، فلسفه و شعر چینی، آداب و آموزه‌های بودایی، کوه‌ها و رودهای سرزمین‌اش، شب‌هایی که از سرما خواب به چشم‌اش نمی‌آمد، و روزهایی را که زیر شکوفه‌های گیلاس به شب می‌برد — تمامی این «پیری» و کهنه‌گی — که ربطی به ۴۹ سال زنده‌گی خود باشو در این زمان ندارد — در آن بیان شده است.

دریا تاریک می‌شود.

آواز مرغایان وحشی

سپید کم‌رنگ است.



داوودی‌های زمستانه،

سبوس ریخته

گرداگرد دستاس.

روز آفتابی است، آسمان آبی است و بادی نمی‌وزد. مردی در حیاط

شالی می‌کوبد. گل‌های داوودی زمستانه در هوای سرد شکفته‌اند. کمی از
سبوس زرد از دنگ به زمین و روی داوودی‌ها ریخته‌است.

از دور و نزدیک
شُرْشُر آب‌شار به‌گوش می‌آید. —
فروریختن برگ‌ها!

احساس باشو در این‌جا احساس فروشدن در طبیعت است، یا دقیق‌تر بگوییم،
همان فروشدن باشو در طبیعت است. از همه‌سو صدای آب‌هایی که بر
سنگ‌ها می‌ریزند شنیده می‌شود. برگ‌ها در هوای سرد و نمناک، بی‌صدا و
اسرارآمیز فرو می‌ریزند. آن‌کس که آن‌جا ایستاده، کیست؟ او شنیدن صدای
آب‌شار، و دیدن برگ‌های فروریزنده‌است.

این باغِ معبد
صدساله به چشم می‌آید
با برگ‌های فروریخته‌اش.

نه تنها سنگ‌ها و درختان بل که برگ‌هایی که دیروز فروریخته‌اند صد ساله
می‌نمایند. این پندار یا خیال نیست، اشراق است، نظاره‌ی در چیزهاست
چنان‌که هستند، یعنی نظاره‌ی در بی‌زمانی. هر چیز به‌طور نامحدودی پیر و
کهنه و جاودانه نو و تازه است.

چای صبح‌اش را می‌خورد
رهرو آرام است —
گل‌های داوودی.



اکنون که چشمان عقابان تار می‌شود،

در تاریکا

بلدرچین‌ها می‌خوانند.



نیلوفر صبح‌گاهی!

این نیز هم نمی‌تواند

یارِ من باشد.

این شعر مرگِ اوست:

بیمار، در سفری.

رؤیاهای من سرگردان است

بر خلنگ‌زارانِ پژمرده.

باشو این شعر مرگ را برای شاگردان‌اش نوشته‌است، گوآن که شب پیش گفته بود که همه‌ی شعرهایی که در این بیست سال اخیر نوشته همه شعر مرگ او بوده‌اند.

شعر مرگی است درخور شاعری بزرگ. این شعر رازی بی‌هیبت دارد و غایتی بی‌نومیدی، و حقیقتی بی‌پرایه.

آذرخش!

از کنارِ تاریکی می‌گذرد

فریادِ حواصیلِ شب.

باشو این هایکو را یک ماه پیش از مرگ سروده‌است.



۸. غوک در حال مراقبه (مدیتیشن)

ده شاگرد باشو

کی کاکو

صدای اش می‌گیرد
دندان‌های میمون سپید است
زیر ماه، بر ستیغ کوه.
باشو در باره‌ی این هایکو به کی کاکو گفت:

«ناتوانی تو در این است که می‌کوشی از چیزی بعید سخن بگویی،
تو شعر باشکوه را در چیزهای بس دور می‌جویی، حال آن که در
چیزهای پیرامون توست.»

که بود از موجودات پهنه‌ی خاک
آن که پیشاب ریخت
بر این برف نخستین؟

□

آن روان‌های گران‌مایه‌ی شما
رفته‌اند و دیگر هیچ‌گاه باز نمی‌آیند.
آه از این شب!

کی کاکو در زمان چهل و هفت روئین می‌زیست. اینان چهل و هفت
سامورایی بودند که به خون‌خواهی مخدوم ستم‌دیده‌شان برخاستند و در
شانزدهمین سال گن‌روکو (۱۷۰۳) به هاراگیری محکوم شدند. هاراگیری یا

سپو کو، خودکشی به شیوه‌ی ژاپنی‌ها است، و آن چنان است که دوزانو
می‌نشینند و با دشنه شکم خود را می‌درند تا روح‌شان از بند تن آزاد شود.

در مه صبح‌گاهی

تنها یکی توری‌یی

و صدای امواج.

این شعر در یوئی‌گاهاما گفته شده است. در این‌جا دین، سردی مه و زمزمه‌ی
دریا در جان تجلی یافته است. توری‌یی، دروازه‌مانندی است غالباً به رنگ
قرمز در مدخل ایزدکده‌های شین‌تو.

برکبو ترخان

خورشید شام‌گاهی به آرامی می‌درخشید

در پایان سال.

تضاد چشم‌گیری است میان زنده‌گی پریها و نگران انسان‌ها – که خود آن
را ساخته‌اند – خصوصاً در چند روز آخر سال، و آفتاب ملایم زمستانی بر
کبو ترخان با قوقوی آرام کبو تران.

رقص‌های مقدس در شب –

نفس آنان سفید است

در پس صورتک‌ها.

شعرهای کی‌کاکو همیشه چیزی تازه و صریح و دور از احساسات در خود
دارد. مردم این‌جا فقط به جامه‌های رنگارنگی که در فروغ مشعل
می‌درخشند، به نوازنده‌گان و به سازها توجه دارند. ولی کی‌کاکو نفس
زمستانی را که از پشت صورتک‌های رقصنده‌گان بلند می‌شود می‌بیند.

منظر دور شکم‌های غازهای صحرایی

در آسمان

بر فراز زورق.

آب به معنای این منظره عمق می‌بخشد، و نی‌هایی هم که آشیانه‌ی غازها است بر این عمق می‌افزاید، و نیز زورقی که بر آب پیچ و تاب می‌خورد. کی کاکو شکم غازها را چیزی پُر معنا می‌یابد و به چشم چیزی معنادار می‌نگرد، یعنی در این لحظه شکم غازها با معناترین بخش تن آن‌هاست.

باغبان را

می‌گذارم تا خوابی طولانی‌تر کند. —
شکوفه‌های گیل‌اس فرومی‌ریزد.

گل‌برگ‌های گیل‌اس زیر درختان را پوشانده‌است، و کی کاکو شاد است که باغبان یا کسی دیگر آن‌ها را جارو نکرده‌است.

آسمان خزانی

جداشده

از سرو آزادِ فرازِ تپه.

آسمان‌گویی در خزان بسیار بالاتر از تپه‌یی است که سرو آزادی بر ستیغ آن رُسته است، حال آن‌که بقیه‌ی سال آسمان به تپه نزدیک و کمابیش با سروهای بالای آن تماس دارد.

دلم می‌خواهد ببینم از فراز ارابه‌یی

مردمان را غرقه در نظاره‌ی مُل

بر قلعه‌ی هیگاشی.

مردمی که گل‌ها را دوست می‌دارند خود از آن گل‌ها دوست‌داشتنی‌ترند.

رگبارِ تابستانی. —

زنی تنها می‌نشیند

و به بیرون چشم می‌دوزد.

زن چه اندیشه‌یی در سردارد؟ این در قلم‌رو این شعر نیست. گویی شعر ما را به تفکر می‌خواند. چون باران، چون تصویر زنی که به باران چشم می‌دوزد.

آذرخش،
دیروز در خاوران
امروز در باختر.

در ژاپن تابستان فصل آذرخش و توفان است.
در این شعر احساس پهناوری هست که خاور و باختر در آن جای خاص
خود را دارند. اما آن چه به شعر عمق می بخشد بی سببی آن است. ما در
قلم روی هستیم که هستی اش نه سببی دارد و نه بی سبب است، اما چیزی دارد
که از این هردو برتر است، و با این همه، خود چیزی نیست، از این رو آن چه
می ماند همین آذرخش خاوران و آذرخش باختر است.

زمستان فرارسیده است،
زاغان می نشینند
بر مترسک.

کشت زاری خالی و بی رنگ که هیچ سبزییی در آن نیست، با مترسکی
شاید عریان، که زاغی بریک دست آن نشسته است و زاغانی چند روی زمین.
مترسک گویی در همه ی فصول سودمند است، و ارزش هر چیز هم در
سودمندی و به کار آمدن آن است. این مترسک، «مترسک» جاودانی نیست،
شاعر و زاغ هر دو این را می دانند چرا که «نامی که بتوان نامید نام جاودانی
نیست»، این سخنی است از دائو ده جینگ.

به خوابم می آید
مادرم، چرا بازش فرستادی؟
ای کوکو.

وَأَنْ يَّيْتَسُوْا

زیر دروازه ی برفی
طرح لاؤک و دستاس
آشکارا به چشم می آید.

این شعر مرگِ او است:

برگی فرومی‌افتد،
تُسو! برگِ دیگر فرومی‌افتد
و بادش می‌برد.

رانِ سُسو این هایکو را به یاد درگذشت باشو گفته است. دستاس کشیف و
لاوک کهنه هیچ یک در روزهای معمولی چشم‌گیر نیستند، ولی پس از
ریزش برف تاحدی شاعرانه و آشنا تر می‌شوند، و باین همه اندکی ناآشنايند.

نه نامه‌یی
نه پیامی،

پنج کلوچه‌ی برنجی در برگِ خیزران.

چیماکِی یا کلوچه‌ی برنج را در جشن پسران، در پنجم ماه مه می‌خورند. یکی
این هدیه را برای شاعر فرستاده، که با آن نه پیامی هست و نه کلامی.

می‌خزد حلزونی
درخشان

بر زنگالی قدیمی.

زنگال، ساق‌بند است که زره‌یی است برای ساق پا. زره‌ی قدیمی هم در
آفتاب می‌درخشد. شاید این شعر در هنگام آفتاب‌دادن تابستانیِ جامه‌ها که
در ژاپن رسم بوده گفته شده است.

زنِ بی‌فرزند
چه ظریف رفتار می‌کند
با عروسک‌ها.



و یک شکوفه‌ی دیگرِ آلو،
و مقدار بیش‌تری
گرما.

نخست این واقعیت ساده هست که اندازه‌ی گرما و باز شدن شکوفه‌های آلو باهم بسته‌گی حیاتی دارند. طبیعت دماسنج‌گونه‌ی شکوفه‌های آلو نکته‌ی چشم‌گیری است. از سوی دیگر، علت و معلول هم جابه‌جاشده است، و هم‌چنین جایی در زمینه‌ی جان، احساسی از رازِ چینی چیزها هست.

غازهای وحشی به هنگام بازگشت

می‌آمیزند

با زایران.

زائران بر خلنگ‌زار می‌گذرند. اندوهان عمیق آنان آن‌گاه احساس می‌شود که غازهای وحشی بر فراز سرشان در پروازند و خط آن‌ها گویی با صف زائران درمی‌آمیزد. شاید فریادهای ناهم‌آهنگ غازهای وحشی با زمزمه‌ی ناهم‌آهنگ زایران می‌آمیزد. زنده‌گی برای همه سفری است، و واقعیتی چندان عمیق در طبیعت هست که هم زائران و هم غازهای وحشی از آن بی‌خبراند، و نیز از یک‌دیگر. تنها شاعر است که یک لحظه آن‌ها را می‌بیند.

نیم‌شب ژرف است:

رود آسمان

مسیرش را عوض کرده‌است.

هنگامی که او در خواب بود، تمامی جهان یکسره تغییر کرده‌است. رود آسمان، یعنی کهکشان راه شیری چرخیده و اکنون در جهت مخالف در آسمان جاری است. «نیم‌شب ژرف» به رود آسمان معنای نامتناهی می‌دهد. احساس سابی، یا سابی‌شی‌سای، یا «تنهایی»، بر تمامی فضا گسترده می‌شود، همه‌ی جهان را سرشار می‌کند، و شاعر را نیز از آن سهمی هست.

برقصید از علفی

به علفی،

دانه‌های شب‌نم!

نکته اصلی این شعر در حالت امری آن است که می‌خواهد چیزها، این چیزهای بخصوص، هم‌آهنگ با طبیعت‌شان رفتار کنند، کاری کنند که

باید بکنند، کرده‌اند و خواهند کرد. آن‌گاه قطره‌های درخشان شبنم قلب ما را
از شادی سرشار می‌کند، و ما نیز هم‌چنان که پَرهای علف حرکت می‌کنند و
تکان می‌خورند، می‌رقصیم.

نه لبخند می‌زند

نه می‌گرید.

این نرگسِ شارون.

نرگس شارون، یا بامیه‌ی شامی، درختچه‌یی زیستی است از تیره‌ی «هزار
چشمان» با گل‌های ارغوانی و سفید و صورتی. ترجمه‌ی کلمه به کلمه:

نرگسِ شارون،

نه خنده به چشم می‌آید

نه گریه.

□

علفِ مَرغزار

بُرد می‌آورد

همه‌ی تنهاییِ ساگارا.

«علفِ مَرغزار» بلندی‌اش گاهی تا به یک متر هم می‌رسد. رنگِ ذهنی
صحرای ساگا به‌طور عینی در علفِ مَرغزار دیده می‌شود.

داوودی‌های سفید

داوودی‌های زرد...

کاش نامِ دیگری وجود نمی‌داشت!

از دوران‌های کهن چیزها و نام‌هاشان، خدا و نام‌اش یک و همان به‌شمار
آمده‌اند. دائو ده جینگ می‌گوید: «نامی که بتوان نامید نام جاودانی نیست.»
نان‌سین (۷۴۸-۸۳۴) گفت، «در عصر تُهیا، نام یا کلمه نبود. همین که
«بود»یی در جهان پیداشد، نام‌ها و کلمات به‌هستی آمدند، و ما دلبسته‌ی
صورت اشیا شدیم... با نام‌ها و کلمات، همه چیز محدود می‌شود.»

مردِ وجین‌گر

در کشت‌زار

بی حرکت به چشم می آید.

ادراک نسبت حرکت و سکون — که در این جا ناشی از بُعد مسافت میان شاعر و وجین‌گر است — در نخستین دفتر جوانگ زه، و در بسیاری از شعرهای دُنین‌کُشو آمده است. برای نمونه:

خروس، سپیده‌دمان را در شام‌گاه ندای دهد؛

خورشید در نیم‌شب تابان است.

همین معنای متناقض‌نما و درنیافتنی، در این شعر کیورایی رقیق شده است:

کشت‌زارِ غوکان.

زمانی آوازی دهد

و آن‌گاه خاموش می‌شود.

□

قاصدی تنها

به تالارِ خانه راهنمایی می‌شود. —

سرما.

تالاری بزرگ و به زیبایی آراسته، اما پُر از سرمای دل انسان.

باقی مانده‌ی ماهِ سحر. —

تنها یک‌رویِ بادبان پذیره می‌شود

هجومِ ناگاهیِ باران را.

طبیعت مانند انسان غرایب‌ها و ناسازی‌های خاص خود را دارد. باران همیشه

بر دادگر و بی‌دادگر یکسان نمی‌بارد.

شعرِ خوب دیگری درباره‌ی بادبان:

چه سرگرم‌اند
آن‌جا، در دریا، در باران،
بادبان‌های تمام‌برکشیده
در گذرگاه باد.

□

سرما. —
سرگرداندن به تماشای ماهِ نو
بس دشوار است!

این شعر بیان سرمای تلخ زمستان، و در عین حال، بیان زیباییِ «داس مه نو»
است. شاعر می‌خواهد و هم نمی‌خواهد که سر برگرداند و ماه را تماشا کند.

افسوس!
چراغِ کرمکِ شب‌تاب
در دست خاموش می‌شود.

کیورایی این هایکو را در مرگ خواهر کوچک‌اش چینه سرود. چینه خود
هایکو سرائی توانا بود. یک سال پس از آن که به خانه‌ی بخت رفت
درگذشت. شعر کیورایی بر اساس این شعر چینه نوشته شده است:

چه ساده می‌درخشد
چه آسان خاموش می‌شود، —
درخششِ شب‌تاب.

□

کوکویی آواز داد،
برادران سر بر آوردند
و در یکدیگر تگریستند.

این دو برادر سوگا سوکه‌ناری و سوگا توکی‌مونه بودند. پدرشان سوکه‌یاسو
را یکی از خویشان‌شان به نام کودو سوکه‌تسونه در ۱۱۷۷ گشت، و

خون خواهی این پدر دست‌مایه‌ی داستان‌ها و شعرهای بسیاری شده‌است.
کیورایی این دو برادر را که به چادر سوکه‌تسونه نزدیک می‌شدند
مجسم می‌کند. کوکویی ناگهان فریاد برمی‌دارد، گویی مرگی را ندای دهد، و
دو برادر به‌طور غریزی برمی‌گردند و در تاریکی به‌هم نگاه می‌کنند.

کاکلی و کوکو

چلیپایی می‌سازند

با آواز یکدیگر.

کاکلی، که گونه‌یی چکاوک است، راست به‌بالا پرواز می‌کند، و کوکو آریب.
اگر شاعر می‌گفت که پرواز این دو متقاطع و صلیب‌وار بود چیزی نگفته‌بود،
اما آواز خواندن این‌ها چلیپایی است، و این نکته‌ی دیگری است.

در تاریکی

بر دروازه خواهیم کوفت،

آن‌جا که گل‌های او پایان می‌یابد.

یک شب گرم تاریک تابستان است. شاعر دیرگاه به دیدار دوست‌اش
رفته‌است. دروازه دیده‌نمی‌شود، ولی در هر دو طرف آن گل‌های سفید او
شکفته‌است. تنها راهنمای شاعر در تاریکی این گل‌هاست و چون از هر
دوسو در کنار دروازه تمام می‌شود پس جایی که گل نیست دروازه باید آن‌جا
باشد، و شاعر هم می‌خواهد به آن‌جا بکوبد.

فریاد کردم، آمدم! آمدم!

اما یکی هم چنان می‌کوفت

دروازه‌ی برف‌پوش را.

یک شب سرد برفی شاعر کنار منقل نشسته‌است. در این هنگام یکی بر
دروازه‌ی بیرونی می‌کوبد. او به‌شتاب از جا بلند می‌شود و بانگ برمی‌دارد
«بله! بله! اما او به چه دلیل هم چنان در می‌زد؟»

نکته‌ی اصلی شعر در این ندانستن شاعر است که آن‌که بر در ایستاده چرا

دست از کوفتنِ در نمی‌کشد. و این در زدن مرموز به طریقی با برفی که بر بام
دروازه توده شده بسته گی دارد. این همانی معنایی که در لایه ی سنگین برف
است و در کوبیدنِ ابهام آمیز و پیایی و کور، رازی است.

چشمه ی

شعرهایش اغلب «طعم ذن» دارد، و گاهی هم بسیار زیاد:

غوک بر آب شناور است

بانیروی چسبیدن اش

به هیچ.

این نه هایکو است، و نه ذن، بل که تنها آویختنی است به آن.

نفخه ی لرزاننده ی بهاری. —

من خود عریان می‌زیم

راست بر کنارِ گور.

این هایکو درباره ی گور باشو سروده شده. جو سو خود سخت بیمار بود.

سیرسیرکی می‌خواند

زیر میزِ آن کو

عزیمت را آماده است.

صدای حشره، مختصر احساس بی‌تابیِ مسافری را که حس می‌کند می‌خواهد

میهمان سرا را ترک گوید تشدید می‌کند.

دریا تاریک می‌شود.

آن جاکه باران زمستانی

از فرازش می‌گذرد.

□

دو تپه ی پُر گیاه

به سبزی منعکس می‌کنند

یک دیگر را.

سبزیِ یک تپه نه فقط سبزیِ تپه‌ی دیگر را، بل که پُر برگیِ آن را نیز منعکس می‌کند؛ میل به سبز زیستن نیز منعکس می‌شود.

هر بامداد

در آسمانِ بالای بامِ من

آیا همان چکاوک است؟

شاعر آرزو می‌کند که پرنده‌یی که هر روز در آغاز دمیدن روز آواز می‌خواند به او تعلق داشته باشد، کاکلی خاص او باشد. در این ناتوانی اندیشه چیزی درد آور هست. اما چیزی عمیقاً انسانی نیز هست که جو سو آن را به طور شاعرانه درک می‌کند. به این دلیل است که او این اندیشه‌ی به ظاهر ناچیز و سطحی را باز می‌گوید.

بسی سردتر از برف،

ماه زمستان

بر موی سپید.

در نظر سامورایی، برای کسی که شعر و وظیفه در نظر او یکی است، نامردی بدتر از مرگ تن است. از این احساس به طور جسمی سخن گفته می‌شود چرا که همین گونه احساس شده است. نور سفید ماه زمستانی بر سر پیرمرد احساس گذشت ناگزیرِ زمان را که موی سفید نشانه‌ی آن است تشدید می‌کند. مهتاب نیز سردتر بر موهای سفید پیری می‌درخشد، زیرا که سرما و شقاوت یک دیگر را تشدید می‌کنند.

پشت دوتا کرده از باران

سنبله‌های جو

او را راهی تنگ فراهم می‌آورند.

بسیاری از هایکوها چیزی را به ما می‌گویند که ما خود آن را دیده‌ایم اما نگریسته‌ایم. آن‌ها به ما ساتوری، یا اشراق، نمی‌دهند؛ به ما می‌نمایند که به اشراق رسیده‌ایم، بارها رسیده و آن را باز نشناخته‌ایم.

یکی تندبارِ شام‌گاهی
مورچه‌گانِ شتابان سرازیر می‌شوند
از خیزران‌ها.

این‌جا تماسِ دُن در احساس بیان نشده‌ی یگانه‌گیِ حیات ما با حیات طبیعت
است. این در بازگشتن شتاب‌آلودِ مورچه‌گان از تنه‌ی خیزران‌ها
احساس می‌شود. مورچه‌گانی که تمام روز را از خیزران‌ها بالا می‌رفته‌اند.

یکی تندبارِ زمستان. —
بسی از مردمان می‌دوند
به آن سرِ پُلِ درازِ ستا.

رگبارِ ناگهانی، دویدنِ مردمان از روی پلِ ستا با چترها و کاساهای‌شان در
باران که ارباب می‌بارد. در این شعر، از طریقِ درازایِ پل، طبیعتِ تندبار را
حس می‌کنیم. منظره هیچ رنگی ندارد.

بوران می‌بارد

تنهایی،

بی‌پایان، نامتناهی.

آسمانِ سُرِبی، شاخه‌هایِ عریانِ بالایِ سر، برگ‌هایِ خشکیده‌ی زیرِ پا،
بی‌هیچ صدا. آن‌گاه فرو می‌بارد، نه باران که بشارتِ نمو است با موسیقیِ
پُر اصوات‌اش و چشم‌گیریِ قطراتِ درخشان و گردش؛ نه برف که همه چیز
را یگانه و زیبا می‌کند؛ بل که بورانِ سرد و بارانی هم که نه حیاتی در آن است
و نه امیدی. نیاز به جانی خدما مانند است تا از آن شاد شود، و این را شاعر در
این شعر به ما داده، و به ما توان آن را داده است که چنین کنیم. «بی‌پایان»،
«نامتناهی» از اصطلاحاتِ دُن و اشاره است به اشراقِ ناگهانی و برقِ آسا.

برگ‌هایِ فرو ریخته

آرمیده‌اند بر سنگ‌ها

در تهِ آب.

برگ‌ها روی سنگ‌های ته آب آرمیده‌اند. زنده‌گی هنوز در آن‌ها جریان دارد، گواهی که به شکلی دیگر، به شکلی متفاوت با آنچه در هوای بهاری داشتند. باد خزان آن‌ها را در آب ریخته‌است، و آن‌ها آرام در ته آب آرمیده‌اند. ولی این‌جا هم دیری نخواهند ماند. دیر یا زود با آب خواهند رفت. چینی چیزها از میان این برگ‌ها در این مکان خاص جاری است. طعم ذن در این شعر آشکار است.

بیاض پیر

نام‌هاشان را نمی‌دانم،
لیکن هر هرزه‌گیاهی
گلِ ظریفِ خود را دارد.

□

گام زنان
از درون کشت‌زار به رودکناران،
شبی مهتابی.

□

دست بر آن نهادم
و آن را نچیده‌گذاشتم:
نرگسِ شارون.

جای «نرگس شارون» با معناست. «نرگس شارون» در پایان شعر می‌آید، همان‌گونه که زیبایی «نرگس شارون» دیری پس از کشیدن از شاخه‌یی که فراموش شده‌است در جان شاعر می‌ماند.

پرنده‌یی بی‌نام
سرد می‌نماید
در تَن‌دبارِ زمستانی.

بی‌نام بودن، عریان بودن است. بی‌نامی و سردی بدین‌گونه به هم بسته‌اند.

جوجه گانت چشم به راه خواهند بود،

کاکلی،

در اوج آسمان.

از یک نظر این شعر احساس های پرنده گان کوچک را که در جوار چشم به راه پدر یا مادر خودند بیان می کند. از نظر دیگر، از نظر شعری، نگرانی و خطر احساس ارتفاع را افزایش می دهد. کاکلی بالا و بالاتر می رود، تا آن جا که فقط صدایش شنیده می شود، و ما در اندیشه ی جوجه گان، بُعد مسافت پرنده ی پدر را حس می کنیم.

سید و. و. سید

قطره های باران

بر کاه گل تازه. —

نخستین بارش زمستان.

□

بر کرباس سفید

گسترده در آفتاب

ابرهای مَوّاج.

□

کنار گل های او

اسبی سپید

در دمدمه ی سپیده.

□

آبستن و

پابه ماه،

اما جوانه ی شالی نشا می کند.

□

این کلوچه‌ها نیز
کوچک‌تر شده‌است
بادِ خزان.

در این شعر شیوری هست. از این هایکو بیش از آن‌چه به چشم، یا به دهن
می‌آید می‌توان احساس کرد، زیرا کاهش در اندازه‌ی توداگو (کلوچه‌ها)
بخشی از آن گرایش کلی چیزهاست که در کیفیت و کمیت کاهش می‌یابند.

آفتاب‌دادنِ تابستانی:

بر سرِ چوبی
جامه‌ی مرگ!

در ژاپن قدیم، مانند امروز، معمولاً کفن از پارچه‌ی سفید بود، وقتی که آن
را در آفتاب داغ پس از فصل باران آفتاب‌می‌دادند، به آسانی از جامه‌های
رنگارنگ بازشناخته می‌شد. این شعر نمونه‌یی از یک سانی چیزها، کلیت و
بی‌غرضی طبیعت است.

بادِ خزانی
پشت نیلوفرها را
به تماشا می‌گذارد.

گل‌های نیلوفر بیش‌تر تابستانی‌اند تا خزانی، با رنگ‌های آبی، سرخ،
ارغوانی، و کبود، اما آن‌گاه که باد خزان می‌وزد، پشت سفیدگل‌ها با خزان و
تنهایی و فقر آن هم‌آهنگ است.

صداهایی
فراز ابرهای سپید:
کاغذی‌ها.

این شعر، رازگونه‌گی — یا حتّا در معنایی دقیق‌تر — رازِ خاصی در خود دارد
که ایجاز شعر دست‌یافتن به آن را دیواری برمی‌کشد. آن راز، راز پاک و
ساده‌ی فضا و نادیده‌گی است.

نخستین چیزی
که توفان بر خاک خواهد افکند:
مترسک.

مستی و شکننده گی مترسک یکی از نشانه های انسانی اوست، و آن گاه که
باد خزان بر کشتزاران هجوم بیاورد، مترسک، کمایش، در دم فرومی افتد.

غازهای وحشی فرودمی آیند
صداهاشان، یکی بر دیگری. —
سرما شب افزون می شود.

هنوز فریادهای دسته یی از غازهای وحشی خاموش نشده دسته یی دیگر
نزدیک می شوند، و فریادهاشان احساس سرما را افزایش می دهد.

آتشی کُپه شده.
شب، ژرف است،
دروازه را می کوبند.

آتش خاکستر شده است، شب زنده و ژرف است، ولی در خاموشی اش
معنایی عمیق هست، معنایی نهان که با درزدنی مرموز برانگیخته می شود.
این شعر مرگ اوست:

می اندیشیدم
که تنهایی هنران در می گذرند؛
اما فرزانه را، چندان که از مرگ گزیر نمآند
کارِ مردن را چه بخردانه به پایان خواهد برد!

شبی که

به سرما خفتن دشوار است.
وگر نتوانی خفتن،
سرما هم چنان گزنده تر!

□

اسب گوش‌های‌اش را

واپس می‌برد. —

شکوفه‌های سرد گلابی.

برای درخت بهار است نه برای اسب. شکوفه‌های گلابی، به خلاف شکوفه‌های گیلان و آلو، درخشنده گی و شادی ندارند، بل که بیش‌تر گونه‌یی تنهایی و اندوه با خود دارند. اسب در راه بازگشت به خانه در این شب سرد بهاری گوش‌های‌اش را واپس می‌برد، و گوش‌های‌اش لحظه‌یی با شکوفه‌ها هم آهنگ است.

کشت‌زارها همه پژمرده‌اند،

هیچ چیز قد نمی‌کشد

مگر گردن دُرناها.

□

زن، کاسای بوریایی خود را بر سر می‌گذارد

و در آینه خیره می‌شود:

چیدن برگ چای.

وقت چیدن برگ‌های چای است. دختر جوان زیبایی در برابر آینه ایستاده‌است. کاسای خود را به سر می‌گذارد و در آینه می‌نگرد. در این شعر میل به انجام دادن پیش‌پافتاده‌ترین کار به زیباترین شکل احساس می‌شود.

کلاغان جنگل

خیره فرومی‌نگرند

در شالی‌زار.

شالی‌کاران تا زانو در گل فرو رفته‌اند، و در آب گل‌آلود گرم کاراند. زاغان بر درختان جنگل کنار شالی‌زار نشسته به شالی‌کاران چشم دوخته‌اند. گویا دیگر در این شعر چیزی نیست؛ اما اگر در آن دقیق‌تر شویم، کشش‌های آشکار و آرام طبیعت را حس می‌کنیم.

در ندانسته گی شالی‌کاران درباره‌ی پرنده گان، و در نگاه نیم‌آگاه زاغان

به شالی‌کاران، حیات را می‌بینیم که چون همیشه به رمز و راز در سرنوشت‌های ناشناخته درکار است و آن‌گاه توانا تر است که احساس نشود و آن‌جا مرموز تر از همیشه است که به هیچ تفسیری نیاز نباشد.

هم‌چنان‌که در گذرم
کاسای من و کاساهای شالی‌کاران
در هم می‌آمیزد.

کاسا، کلاه چتر مانند، هستی‌بی‌خاص خود و جداگانه دارد؛ کاری با هیچ انسان ندارد. می‌توان آن را به سر هر کسی یا چیزی مثلاً مترسک گذاشت، یا شاید بر آب پرکه‌یی شناور باشد، یا بر کُنده‌یی یا توده‌ی خار و خاشاک افتاده باشد، اما این نیز چون هر چیز دیگر، کاملاً بی‌قصد است و فقط برای خود هستی دارد. میان کاساهای شالی‌کاران — که به چیزی جز کارشان آگاهی ندارند — و کاسای ره‌گذری که همیشه از کنارشان می‌گذرد رابطه‌یی عمیق و توضیح‌ناپذیر هست. جان شاعر است که میان کاسای خود و کاسای دیگران بسته‌گی عمیقی ایجاد می‌کند.

به صدایی که ورزا را هی می‌زند
پاشله‌گان پرواز می‌گیرند
شام‌گاهان.

خورشید پشت کوه‌های مغرب فرو رفته است. در کشت‌زاران همه چیزی خاموش است. زارعی به خانه بازمی‌گردد و ناگهان گاوی را که می‌برد هی می‌زند. از صدای او چند پرنده‌ی پاشله که در درختستان مجاور بودند پرواز می‌گیرند. این اتفاق نامنتظر در آرامش شام‌گاه خزانگی صدایی در سکوت ایجاد می‌کند، و حرکتی در آرامش، ما در همان دم رابطه‌یی را که، به‌ظاهر اتفاقی است، میان همه چیز حس می‌کنیم. ورزا لحظه‌یی می‌خواهد بیايست، و پاشله‌ها با صدای ناگهانی بال‌های‌شان پرواز می‌گیرند. یک شاعر ژاپنی دویست سال پیش به این توجه می‌کند، و یک خواننده‌ی امروز معنای عمیق آن را حس می‌کند.

صدای مردم
به نیم‌شبان می‌گذرد. —
سرما!

میان صدا و سرما رابطه‌یی هست. صداهای مردم سرد است و شب به سرمای
آن‌ها می‌افزاید.

پرچینِ نو
ببندهای گره‌خورده‌اش
در نخستین باران زمستانی.

وقتی پرچین خیزرانی می‌سازند، آن را با بندهای سیاهی که به‌طور
هنرمندانه‌یی گره‌خورده محکم می‌کنند، و قطرات شفاف باران با این بندهای
سیاه تقابل دلپذیری دارد.

پس از آن که باغ
پاک و زفته‌شد
کاملیایی چند فروافتاد.



همسایه‌گان
از کوفتنِ هاون دست‌کشیده‌اند. —
بارانِ سردِ شبان‌گاهی.

بسته‌گیِ میانِ دو چیز همیشه شگفت‌آور است، حتّا اگر این دو چیز علت و
معلول باشند. در این‌جا صدای کوبیدنِ هاون قطع می‌شود و این خود
سبب می‌شود که شاعر به معنای باران که در تمام وقت می‌بارید پی‌برد.

یکی چترِ تنها
می‌گذرد.
شام‌گاهی برفی.

یکی چتر تنها در تاریکی شامگاه برفی می‌گذرد، و دیگر چیزی دیده نمی‌شود. هم‌چنان‌که به آن چشم می‌دوزیم، یکی چتر تنها در تاریکی شامگاه برفی می‌گذرد، و جان هم‌راه با چتر حرکت می‌کند و هیچ اندیشه یا عاطفه‌یی ندارد. ما معنای چتر و نگه‌دارنده آن را می‌دانیم، و نیز معنای «آن» را که همه چیز را هم‌چنان‌که می‌گذرند نگاه می‌دارد.

ولی این چیزی است که ما به کسی می‌گوییم که می‌پرسد به چه چشم دوخته‌ای. این نه قلم‌رو تجربه‌ی خودمان است، و نه حرکت چیزهایی است که ما در آن‌ها سهمی داریم. همین تجربه در این شعر دیده می‌شود، که به خزان بسته گی دارد:

بی‌اعتنا به باد

برگ پولونیا

فرو می‌افتد. (بون‌چو)

قسیم جین

چراغ خواب

دود می‌کند. —

یک شب سرد برفی.

آن‌دن یک جور چراغ خواب است که از چوب و کاغذ می‌سازند. این شعر را این جور هم می‌شود ترجمه کرد:

چراغ خواب را دوده پوشانده،

برف می‌بارد سرد

در تاریکی.

چراغ دود می‌کند و دیری نمی‌گذرد که همه چیز را دود بگیرد. شب سردی است، تاریک است و برف سفید با صدای بی‌صدای اش فرو می‌بارد، اندوه و افسرده‌گی حاصل از برف در کلبه‌ی گاله‌پوش که جای جای از بام‌اش آب می‌چکد، همه در دوده‌یی خلاصه می‌شود که کاغذ و چوب چراغ را پوشانده، این برای دل همان اندازه سرد است که برف بیرون.

ثل‌های چای
بر لبه‌ی درهم شکننده‌ی
پرت‌گاه.

خطر هر معنایی را، خواه اخلاقی، خواه هنری و خواه شاعرانه که باشد،
می‌افزاید یا تشدید می‌کند. مراد از گل چای رُزهای زردرنگ است.

یک شام‌گاه خزانی
باز خواهد آمد و خواهد پرسید:
«چراغ را برافروزم؟»

این شعر گذری به تنهایی است از راه تنهاییِ شام‌گاه، تنهاییِ خزان. در
قلم‌روی بی‌نام، انسان و غیر انسان، عشق و قانون به هم می‌رسند و یگانه
می‌شوند. شاعر نشسته است و به روزی که ناپدید می‌شود نگاه می‌کند. شام‌گاه
خزانی تاریک می‌شود، و همسر شاعر می‌آید و می‌پرسد چراغ را روشن کند
یا نه. با خود چراغ نمی‌آورد بل که فقط می‌پرسد. مهر آرام هر روزی و
ظرافت همسرش، ناگزیریِ ناپدید شدن روز در شعله‌یی که هنوز آن‌جا
نیست، اما باید آورده شود، دیده می‌شوند. شام‌گاهی گرم و تنهاست، و شاعر
در سوزی که جان‌ش را روشن می‌کند، ناگزیری طبیعت و عشق و مهر انسان را
به مثابه‌ی یک چیز حس می‌کند.

آن تنهایی که ما همه حس می‌کنیم چیزی کاملاً متفاوت از این تنهایی
نیست که این‌جا تصویر شده. این شاید پیش‌درآمد آن باشد؛ شاید علت باشد؛
شاید آن دیگری باشد، آن‌گاه که حیات شاعرانه آن را سرشار کند:

در سراسر این راه
کسی نمی‌گذرد،
این شام‌گاه خزانی. (باشو)

این شعر تسوجین را مقایسه کنید با گفت‌وگوی دو استاد ذن: تاکوسان^۱ در

ایوان خانه نشسته و به داذن^۱ پرداخته بود. ریوتان از او پرسد که چرا به خانه نرفته است. تاکوسان گفت «چون که تاریک است.» پس، ریوتان شمع برافروخت و آن را به سوی اش گرفت. همین که تاکوسان خواست شمع را بگیرد، ریوتان آن را خاموش کرد. تاکوسان سر فرود آورد.

تنها یاس های خوشه یی

سر به زیر افکنده اند

به هنگام وداع.

یاس خوشه یی برای فوجی یا هوجی ژاپنی (به انگلیسی ویستاریا و به فرانسه گلپسین) به کار برده شده است. یاس خوشه یی گل های ارغوانی دارد، به رنگ های سفید و آبی کم رنگ هم هست. روشن نیست که این وداع چه هنگام از روز صورت گرفته، بامداد یا شام گاه، ولی این جا گل های فروآویخته و مردمی که به وداع آمده اند با هم مقایسه می شوند. زیبایی یاس هر دو عرضه شده است.

در معبد کوهستانی

صدای کوبیدن شالی،

یک شب مهتابی.

صدای دنگ و گردی ماه؛ درختان بلند و معبد زیر آن، که چون قارچی از زمین درآمده؛ شب آرام خزان، گرمایی که رو به خنکی دارد، — این ها همه معنای خاصی دارند، متفاوت، و با این همه، همان اند.

هم رگم ویشی

ستاره گان، در دریاچه

هم چنان به تپاناب فرومی ریزند. —

باران سرد زمستانی.

□

دکل‌ها در یک خط،

جزیره

نهان در مه.

□

آمدنِ خزان

تنها با بادِ خزانِ

نیست.

یا به صورتی دیگر:

تنها در باد نیست که خزان می‌آید.

□

بانگِ سوزانِ ناقوسِ ترک‌برداشته‌ی معبد.

هلالِ ماهِ تابستانی.

در این شعر از هم‌بسته‌گی شکافِ ناقوس و گرما سخن می‌رود. هایکو، در حقیقت، شعر حواس است و این‌جا احساس گرماست و ناخوش‌آیندی صدای ناقوس ترک‌برداشته. اما رابطه‌ی این با ماه چه‌گونه است؟ پاسخ این است، ماه نه گرم است و نه ترک برداشته‌است، یا آن‌که در بانگِ ناقوسِ ترک‌خورده نه تنها گرما بل که سختی و معنای فلزی آن هم هست، و ماه هم این را دارد. بدین‌سان، ترک‌خورده‌گی یگانه‌می‌کند گرمای شب را و درخشنده‌گی سفت و سرد ماه را.

صدای طبل انعکاس می‌یابد

در معبدِ آن‌سو، میانِ کشت‌زاران.

ابرهای سپید در آسمان انبوه می‌شوند.

در این بعد از ظهر گرم تابستانی مراسمی در معبد دوردست، در درختستانی که در میان شالی‌زاران است، برپا می‌شود. صدای طبل بر کشت‌زاران غلبه می‌کند و این با ابرهایی که به نرمی آما می‌کنند و در افق بالامی‌آیند هم‌آهنگی کامل دارد. آن‌چه در صدا هست در شکل هم هست.



شاعران دیگر مکتب باشو

بون چو

گاو

تکیده و زیبا شده است

بر چمن زار تابستانی.

□

بلبل می خواند.

تخته ی کتله هایم

به خاک کشت زار می چسبد.

بون چو در نهایت تمامی بهار را در این جا عرضه می کند: صدای آسمانی
او گویی سو، و گلی را که بر تخت کتله یا گتای اش چسبیده است.

آیا به روستا باز آمده است

این چکاوک

تا در تنهایی من برای ام آواز بخواند؟

شاعر و این چکاوک به یک اندازه تنها هستند، و به هم نشینی تمایل دارند، از
این رو هر یک طبیعت و احساس آن دیگری را بیان می کند.

سوسوی ضعیف از دریچه

و هیمه یی که گرد آن برانباشته. —

باران سرد زمستانی.

هیمه هنوز پوست درخت را دارد. انبار سرد و تاریک و نم ناک است. از میان

انباشته‌ی هیمه‌ها نور ضعیفی می‌تابد. یا، این شاید هیمه‌یی باشد که بیرون پنجره‌یی انباشته‌اند، و درون اتاق روشن است.

بانگِ خروسی نیز

به گوش می‌آید. —

شکوفه‌های گیلانِ کوهی.

تقریباً شعر ساده‌یی است، ولی هر شاعر جوانی آسان از سرودن آن غفلت می‌ورزد. بون‌چو در کوهستان ایستاده‌است و به شکوفه‌هایی که در شاخ و برگ‌های تاریک درختان دیگر برجسته‌گی دارد می‌نگرد. طبیعت تنها در زیبایی خاموش‌اش حس می‌شود. در این لحظه خروسی در آن دوردست می‌خواند، و همه چیز رنگ انسانی به خود می‌گیرد. بانگِ خروس، که بسیار آهنگین و آشکار است، چون آواز فتح‌گل‌هایی است که شکفته‌اند.

هیمه

اگر چه سوخت را بریده شده

به جوانه‌زدن آغاز کرده‌است.

طبیعت «کارِ کامل» خود را در هر وضعی که باشد انجام می‌دهد، خود اگر مطلوب و طبیعی نباشد.

یارِ بادِ توفان‌زا،

ماه تنها

در آسمان می‌گردد.

اگر می‌شد ثابت‌کرد که باد، مثل آب، با ماه نوعی رابطه‌ی عمیق دارد، دیگر چیزی در این شعر نبود، یا شاید، راز و نیروی‌اش را از دست می‌داد. آن‌چه در این شعر عرضه‌شده علّیت یا رابطه‌ی علی نیست، بل که رابطه‌ی سرنوشت است، به بیان دیگر، به قلم‌روی تعلق دارد که در آن چیزها آزادند.

پرتوهای خورشیدِ مغربی می‌گذرد.

از دلِ کاجستانِ سرخ.

سنگِ چشمی می‌خواند.

فریاد تیز پرنده‌ی سنگِ چشم، یا شاید زاغچه، پرتوهای اُریب آفتابِ مغرب،

و کاج‌های پوست‌قرمز، همه یک جنبه‌ی خاصّ و مرموز طبیعت را عرضه می‌کنند، سَرّی که دیده و دانسته می‌شود، اما هرگز فهمیده نمی‌شود.

برگِ پولونیا

بی‌هیچ نفّسِ باد

فرومی‌افتد.

لِزوم درونیِ درخت پولونیا نیرومند است. درباره‌ی درختان دیگر لِزوم بیرونی، یعنی بادخزان است که برگ‌های‌شان را فرومی‌ریزد، ولی برگ‌های بزرگ پولونیا، در اثر یخ‌بندان، زرد و ریزمی‌شوند و در روزهای بی‌باد، زمانی که نفّس هوا در کار نیست، بی‌هیچ صدایی فرومی‌ریزند.

خطِ درازِ رودی

خَلنگ‌زارِ برف‌پوش را

دور می‌زند.



صدایی:

مترسک

خود افتاده‌است.

به جز همین شرایط بیرونی، در هر چیز، چیزی هست، یعنی یک لِزوم درونی، و این چندان مرموز است که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را بیان کند، با این‌همه، شاید همه آن را حس کنند و بشناسند.

و یوتو

بنفشه‌ها شکفته‌اند؛

روسیان می‌باید

به تماشای کشت‌زاران شایق باشند.

بسیاری از روسیان روستایی بودند. شاعر می‌گوید آنان شاید در این بهار ۲۳۷

شوق دیدار زادگاه خود و کشت‌زارانی را دارند که روزی در آن‌ها نخستین
بنفشه‌ها را چیده‌اند.

یکی بر پل گذشت
و غوکان همه
خاموش شدند.



حقیقت همان است،
حقیقت همین است:
بهارِ پیریِ من!

مقایسه کنید با شعر دیگر او:

آن خوب است، این هم خوب است، —
روزِ سالِ نو
در پیریِ من.

و این شعر مرگِ اوست:

بی‌گمان من آماده‌ام
آه، ای کوکو
در آن سپیده‌دمان!

کوکویی می خواند؛

لیکن امروز، درست هم امروز

کسی این جا نیست. (شوهاکو)

□

آرامش. —

برگ شابلوطی فرومی نشیند

در آب زلال. (شوهاکو)

□

دهمین ماه سال است.

من به هیچ کجا نمی روم

هیچ کس بدین جا نمی آید. (شوهاکو)

□

ماه دو روزه را شاید

تندباد سرد زمستانی

با خود ببرد. (کاکیی)

□

گلبرگ های آلو

خاموش فرومی ریزند. (کاکیی)

در آتش بزرگ باغ.

□

برگچه های علف،

و ملخی

با پاهای شکسته. (کاکیی)

□

سپیده دمان

در دلو چاه بالامی آید

گل کاملیایی. (کاکیی)



چه تأثر انگیز است
چکه کردن مشعل‌ها
بر صورت قره‌غازها! (کاکبی)



«پرو، پرو!»
مردمان همه چنین می‌گویند
در پایان سال. (روتسو)

این زنده گی یک گدا است در آخر سال. این تجربه‌ی خاص روتسو است
که شاعر بود و گدایی می‌کرد.

آیا مرغان نیز
در خواب‌اند
بر دریاچه‌ی یوگو؟ (روتسو)

هیچ شکل یا صدایی از مرغان بر آب دیده یا شنیده نمی‌شود. تنها جگن‌های
خشکیده گاهی در باد سرد خش‌خش می‌کند. هیچ روحی نیست. تنها
روتسو ی گدا در کنار دریاچه‌ی زمستانی ایستاده است و چیزی را می‌بیند که
برای دیدن‌اش زاییده شده بود و آن تنهایی را حس می‌کند که برای
احساس کردن‌اش زاییده شده بود.

نخل پُربُرقِ موز را
چه خواهد کرد
این باد پاییزی؟ (روتسو)
شیکو می‌گوید، «می‌توان گفت که شعر حیات همه در این شعر هست.»

گل‌ها فرو ریخته‌اند؛
تماشای خیزران‌ها
زیر آب چکانِ خانه آرامش‌بخش است. (شادو)

□

تمامی نام‌های گوناگون

و دشوار:

هرزه‌علف‌های بهاری. (شادو)

عبارت «نام گوناگون و دشواره تنوع نامحدود شکل‌ها و رنگ‌های علف‌ها و گیاهانی را که زیر خورشید بهاری می‌رویند القامی کند. هم چنین گویای راز طبیعت است که ما وانمود به فهم آن می‌کنیم و نادانی خود را در زیر کلمات فراوان و دشوار پنهان می‌کنیم. باین همه، همان درازگویی انبوهی نامحدود شکل‌هایی را که طبیعت در بهار به خود می‌گیرد بیان می‌کند.

یکی خطمی

آن جا ایستاده‌است، هم چون ماه‌رویی

از پس آب‌تنی. (سودو)

□

در کلبه‌ام این بهار

چیزی نیست،

همه چیز هست! (سودو)

□

پس از نظاره‌ی ماه

سایه به خانه باز می‌گردد

پا به پای من. (سودو)

□

مرغایی

با سینه‌ی خویش می‌شکافد

گل‌برگ‌های گیلاس را. (رؤکا)

□

چرا هنگام بازگشت می‌باید

شتاب‌کنند غازهای وحشی

در سراسر شب؟ (رؤکا)

در این شعر رازِ اراده‌ی به‌زیستن بیان شده، که همه‌ی جان‌داران و بی‌جان‌ها دارند و هیچ‌گاه آن را از دست نمی‌دهند. این پرسش پاسخی ندارد، چه این پرسش نیست، بل که نوعی شوق جان است به سوی غازهایی که با گردن کشیده و بال‌های مشتاق در دل آسمان شب می‌گذرند و به چشم نمی‌آیند.

آویخته

در میانِ ازدحامِ خلق،

بیدین. (رؤکا)

□

چه مرغ است این

تنها و سرد

در توفانِ خزان؟ (سورا)

□

به پیش و به پس، به پیش و به پس،

میانِ خطوطِ جوار

پروانه. (سورا)

خطوط مستقیم جو و پرواز نامستقیم پروانه در میان آن‌ها به‌خوبی روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند، و همین چیزی ذاتی را در جو و پروانه نشان می‌دهد.

شاخه‌ی گل او به کلاه‌ام:

از حصار می‌گذرم

تو گویی در نیکوترین جامه‌ی خویش. (سورا)

□

جامه‌هاشان ما را

به دور دست‌های گذشته می‌برد

زنانِ نوغان‌خانه! (سورا)

□

کلبه‌ام تمام بسوخت،
چیزی نیست که مانع شود
نظاره‌ی ماه را. (ماساهیده)

□

نیزه‌داران
هم چنان نیزه‌هاشان را تاب می‌دهند
در باران زمستانی. (ماساهیده)
و این شعر مرگ اوست:

به هنگام وداع
بگذار که با آب دوست باشم،
هم چون ماه. (ماساهیده)

□

ناهید ناپدید می‌شود
در پس تیزه‌ی کوه. —
بانگ گوزن. (کیوکوسویی)

□

شبی سرد. —
خروش آب‌شاری
که به دریا می‌ریزد. (کیوکوسویی)

□

صدایی
که هی بر اسب می‌زند
توفان خلنگ‌زار پژمرده‌است. (کیوکوسویی)

صدای انسان صدای طبیعت است. صدای ارا به‌رانی که به اسب هی می‌زند
صدای توفانی است که بر چشم‌انداز زمستانی می‌وزد.

درخت پیر
به ناخشنودی

در نمل‌های شکوفان می‌نگرد. (موکویتسو)

□

هوا صافی شد،

خُنکا به جای ماند

در خیزران‌ها. (موکُوتسو)

□

جو مانده

بی طعم، هم چون آسمان. —

باران‌های تابستانِ دراز. (موکُوتسو)

□

از ابرها نیز

بسی دور است

دُمِ اسب. (تَن تَن)

دم اسب گیاهی از تیره دم اسبیان است. این گیاه گل ندارد.

نخستین برف

فرازِ صخره:

امواج را بدان دسترسی نیست. (تَن تَن)

آسمان و دریا تیره‌اند؛ صخره‌یی که امواج آن را شسته به سیاهی می‌زند، و برف ملایمی روی آن نشسته به سفیدی. و این شعر مرگ اوست:

یخچهِی شبنمِ سحرگاهی

و در آن، نقشِ قُلّه‌ی فُوجی

که با پاره‌چوبی تصویر شده. (تَن تَن)

زنان هایکوسرا

چی یو = چو

برکشت زار و کوه

هیچ چیز نمی جنبد

این بامدادِ برفی.

بر کشت زار و کوه را بر خلنگ زار و کوه هم ترجمه کرده اند.
این شعر نوعی ساده گوی دارد که با موضوع آن کاملاً هم آهنگ است.
برف تأثیر ساده و سازنده‌ی دارد که با کار هنرمندان بزرگ هم سنگ است.
همه‌ی جزئیات زاید و همه‌ی حرکات نالازم محو شده است.

چه سرزنده است و خوش آیند

خواب‌گاه بی چیزان:

در هر کنارش حشره‌ی می خواند!

در ترجمه‌ی دیگر:

پناه‌گاه شبانه‌ی گدایان، —

چه زنده و شاد،

با صدای حشرات!

این شعر بسته‌گی عمیقی با ذن دارد. در این شعر قلب نیست، مانند ذن، مانند طبیعت، مانند سرنوشت؛ نه شفقتی در آن است و نه شقاوتی.

مهتاب تابستانی

لمس می‌کند

نخ ماهی‌گیری را!

نخ ماهی‌گیری عکس ماه را در آب لمس می‌کند، نه ماه واقعی را. این تصویری از عالم خواب است، و با این همه این جهان است. ماهی‌گیری ویران کردن حیات است، ولی در همین کار چیزی آفریده می‌شود، چیزی رخ می‌دهد که ما در این شعر حس می‌کنیم. شعرهای بودایی او:

یک صد کدوی قلبانی. —

این همه، فراز آمده است

از جان یکی پیچک.

می‌گویند که استاد ذن معبد ای‌هی‌جی از چی‌یو خواست این آموزه را که «هزار معنا از یک اندیشه برمی‌خیزد» در یک هایکو بیان کند. شعر بالا بیان همین اصل ذن است.

شکوفه‌ی آلو

ایثار می‌کند بوی خود را

بدان کس که شاخه را می‌شکند.

این شعر این عنوان را دارد: درباره‌ی گردانیدن بدی به نیکی.

کوکو،

کوکو، سرانجام

سپیده‌پردمید.

روگم‌بو، استاد چی‌یو، از او خواست که هایکویی درباره‌ی هوتوتو-گیسو یا کوکو بگوید و او این هایکو را سرود.^۱

شاید با شعر چووا – در گذشته به سال ۱۷۱۵ – رابطه‌یی داشته باشد:

چشم به راهات مانده،

کوکو، کوکو،

اما به خواب رفتم.

□

پرده‌ی خیزرانی را برمی‌چینم:

همسر که تواند بود آن

که در آن زورق شناور است؟

به سبک چینی نزدیک تر است.

آنک نشان قدم‌های یکی مرد

بر زمین. —

نخستین شکوفه‌های گیلان.

چی‌یو به دیدن شکوفه‌های گیلان می‌رود و درمی‌یابد که کسی در آن جا
بوده است و از اندازه‌ی نشان قدم‌های او به مرد بودنش پی می‌برد.

در رود تنها

تاریکی جاری است. —

شب تاب‌ها!

کرمکان شب تاب تمام آسمان و همه جا را پر می‌کنند، تا آن جا که تاریکی
فقط در رودی که در پایین جاری است دیده می‌شود. تاریکی جاری است،
حال آن که در بالای رود همه چیز روشن و درخشانده است.

چمبک زده

می‌پاید ابرها را

وزغی.

□

ماه درخشان پاییز
چندان که دورتر رفتم دورترک بود
در آسمانی ناشناخته.

در این جا یک احساس جدایی هست که انکارش نمی توان کرد. شاعر
حس می کند که او و ماه دو چیز متفاوت اند، در یک آسمان متفاوت، و در
یک جهان متفاوت. کوتومیچی (۱۷۹۸-۱۸۶۸) واکابی دارد که روی
دیگر این حقیقت را بیان می کند:

در سرازیری کوه
ماه
هم راهی ام کرد،
و آن گاه که دروازه را کشودم،
ماه هم داخل شد.

□

شبنم گل سرخ
چندان که فروریزد
آبی بیش نیست.

گفته اند که چی یو شعر زیر را در مرگ شوهرش نوشته است:

برمی خیزم
و درازمی کشم
چه وسیع است این پشه بند!

و نیز گفته اند که این دو شعر را هم در مرگ فرزند سروده:

صیاد کوچک سنجاقک
به دوردست ها می پندارم
امروز رفته باشد!

□

فرزند از دست رفته!
کی پاره کرده است پرده‌های کاغذین را؟ —
چه سرد است!

خانه‌های ژاپنی پنجره‌های کشویی چوبی مشبک کاغذپوش (شوجی) دارد.
فرزند شاعر یکی از این پنجره‌های کاغذین را پاره کرده است، و چندی پس
از آن نیز مرده است. اکنون بادی که از پاره‌گی‌های پنجره به درون می‌وزد
سردتر از باد روزهای دیگر است. این خرافات است یا ذهنیت، یا یک
واقعیت فلسفی؟ نظردادن در این باره آسان نیست.

شیانگوان دی‌نگر

گل‌ها در نیکوترین حالت خویش اند
و نمی‌دانند که من
پیر می‌شوم. (چی‌گنسُو)
این بیش تر به واکا می‌ماند تا به هایکو.

گل برگ‌های گیلاس
می‌ریزد و می‌پراکند
بر چرخابِ نهر. (چی‌گنسُو)

□
آیا سایه‌ی من است آن؟
و در برگ‌های فرو ریخته
می‌نگرم. (چی‌گنسُو)

□
پیکرِ من نیز
شکسته می‌نماید
بر این خلنگ‌زار پژمرده. (چی‌گنسُو)

□

اندکی گرما،
و غوکان چشم به جهان می‌گشایند
در چال آب‌های باران. (چی‌گسو)
طبیعت چه شوقی به زیستن دارد، و چه بی‌اعتنایی به مردن!
چنان به نظاره ایستاده‌ام که پنداری
در خاطرم اندیشه‌یی نمی‌گذرد. —
یک شام‌گاه پاییزی. (سوته-جو)

شام‌گاه‌های پاییزی، بنابر طبیعت‌شان، ما را به‌اندیشه‌وامی‌دارند، هر چند ما
شاید برای خود و به خاطر دیگران ترجیح‌دهیم که آرام و خشنود باشیم.

آیا راه‌های ابری را
میان‌بری نیز هست؟ —
بدر تابستانی. (سوته-جو)
توصیفی است از کوتاهی شب تابستان.

پژمرده،
بنفشه‌ها
در دستمال کاغذین. (سونه-جو)

سونو-جو در ۱۶۸۹ شاگرد باشو شد. باشو دو هفته پیش از مرگ‌اش
درباره‌ی او این هایکوی را نوشت:

داوودی سپید؛
ذره‌یی غبار
به چشم نمی‌آید. (باشو)

□

سگ می‌لاید
به خش‌خش برگ‌ها.
تندبادی درگذر است. (سونو-جو)

این یک هایکوی کامل است. ۲۵۰

کودکی که در آغوش می‌برم

با گیسوان‌ام بازی می‌کند. —

گرما! (سونو - جو)

این از بهترین هایکوهای زنان است. تجربه‌ی یک زن است، و هایکو است چون احساسی است که شاعرانه درک شده.

مادر، کودک را که خیس عرق است. به دوش می‌کشد، بچه با موی مادر بازی می‌کند، گرما و مزاحمت بچه کلافه‌کننده‌اند. ولی در این گرما که به بی‌بیانی از آن گلایه شده، مستقیم یا نامستقیم، چون مهر مادر به کودک بیان شده، و این مهری است که به‌طور جسمی و غریزی از میان‌رفتنی نیست. مقایسه کنید با این دو هایکو، اولی از کی‌کاکو و دومی از شیکی:

خُنکای شام‌گاه؛

راستی را که نیک‌بخت‌ام من

که مرد به جهان آمده‌ام. (کی‌کاکو)

□

هیچ‌کس مگر مردان:

و زنی آن‌جا، —

او چه گرمش است! (شیکی)

□

پیشانی می‌فشارم

بر یوریای سبز. —

خُنکا! (سونو - جو)

دیدار و بو و احساس تاتامی (فرش حصیری)ِ نو همه خنک است. این سه، تازه‌گی چشم و گوش و روح است.

سالِ کهنه برون‌رفت

شلنگ‌اندازان و پای‌کوبان

بی آن‌که نگاهی به پشت سر افکند. (سِن‌کاکو)

این نادرترین نمونه‌ی انسان‌واره‌گی، یعنی دادن صفات انسانی به چیزهای غیر انسانی، در هایکو است.

مترسک

کلاهی بر سر نهاده است

زیارتِ معبدِ نیسه را. (شی به کی)

□

وه

نزاری ران‌های پیر

کنارِ تلِ آتش! (شی به کی)

□

گل‌های او

ریزان

به روی دَنگ. (سوسویی)

□

راهی میان‌بر:

برگ‌های فرو ریخته نهان می‌کنند

چالِ آب‌های باران را. (سوسویی)

□

چُرتِ کوتاهی در نیم‌روز:

نمی‌گذاردم که پروانه‌یی شوم

این مگس! (یایوو)

اشاره است به خواب سوشی^۱.

چون عطرِ سیاه را شکستم

سپیدش یافتم. —

شکوفه‌ی آلو! (یایوو)

۱. سوشی نام ژاپنی جوانگ زه عارف چینی است. — ع. پاشایی، تاریخ فلسفه‌ی چین، نشر

هوا خیلی تاریک است، و شاخه‌های شکوفا به سختی دیده می‌شوند او شاخه‌یی را که «دیده» نمی‌شود، اما بوی‌اش به مشام می‌رسد، می‌چیند. او با بینی‌اش می‌بیند. آن‌چه او شکسته است بو است، و آن را با خود می‌برد.

بر تن مُرده‌اش می‌گرید
و بر خویشتن‌اش،

آواز زنجره! (یایو)

□

هم در زیر پای او
دانه‌ها را می‌ریزند. —

چه مترسکی! (یایو)

□

خود را خنک می‌کردم؛
زیر بستری که در آن آرمیده بودم
ماه درگذر بود. (باکوسویی)

او روی نیمکت بزرگی که روی رودخانه گذاشته بودند خوابیده بود.

به خزان رنگ کرده است
سراپای خود را

سنباقک. (باکوسویی)



١. لوف

بُوسون

به خانه بازمی‌گردد

پس از کُشتنِ قرقاولی.

آفتاب هنوز در اوجِ آسمان است.

کشتنِ پرنده‌ی باشکوهی مثل قرقاول شادیِ بزرگی است که به‌طور نامستقیم
در بازگشت صیاد به خانه بیان شده‌است.

عشق به طبیعت در بُوسون نیرومندتر از باشو است با کیفیتی متفاوت، و
این تفاوت از نظر زیبایی‌شناسی است، با آمیزه‌یی از طعم اخلاقی. اما از این
شعر پیداست که هنرمند دردهای حیات حیوانی را احساس می‌کند:

در دلِ توفان

به ناگاه می‌لغزد

اسبی که بازمی‌گردد.

در شعر دیگری، بُوسون عشقِ آب‌گونه‌اش را به آب، عشقِ هواگونه‌اش را
به هوا، و عشقِ خاکی‌اش را به خاک بیان می‌کند:

هوا از گرما لرزان است.

مردی، با احساسی گرم نسبت به خاکی

که در زنبیلِ حصیری می‌کشد.

شاید بهترین توضیح این باشد که آن مرد خود بُوسون است که خاک را برای
خاک دوست دارد، و این که خاک را برای چه می‌برد خود پرسشی است،

شاید برای باغ می‌برد؛ ولی بزرگی و شگفت‌انگیزی بوسون در دقیق و
باریک‌شدن بیش از حد اوست، و این نه تنها عینی، که ذهنی نیز هست، تا
آن‌جا که میان چیزها، و میان مردم و چیزها رابطه‌یی کشف و آفریده می‌شود،
و این خود همواره شگفتی خواننده را موجب می‌شود:

آواز کوبیدن شالی

در دامن کوه. —

غنچه‌های یاس خوشه‌یی.

«یاس خوشه‌یی» — به ژاپنی هوجی یا فوجی — در میان ما به نام فرانسوی
گلکسین معروف است.

رابطه‌یی پنهان میان آواز آرام و خفیه‌ی دنگ شالی‌کوبی و گل‌های
ارغوانی یاس خوشه‌یی هست. هر دو به خواب‌آلوده‌گی بهار تعلق دارند.
مقایسه کنید با این شعر:

گوش‌کنان به آب‌شارها

از این سوی و آن سوی،

برگ‌های نورسته!

این‌جا یک عنصر درخشنده هست که صدا و نور را به هم می‌پیوندد. بوسون
به جز فهم رابطه‌ی چیزها، احساس عمیقی از زمان، کوتاهی یا بلندی آن،
دارد. از این شعر نوعی زمان محدود احساس می‌شود:

در عمق آب گرم

پاهای خویشتن را می‌بینم

این صبح پاییزی.

□

چه نزدیک‌اند

بنفشه‌ها

با آن که استخوان‌ها را جمع می‌کند!

صبح پس از سوزاندن جسد، خویشان مُرده باید استخوان‌ها را با چوب‌های

مخصوصی که برای این کار ساخته شده جمع کنند. بنفشه‌هایی که در میان چمن سبز شکفته‌اند او را دل‌داری می‌دهند.

عطر شکوفه‌های آلو

بالاتر و بالاتر می‌رود:

هاله‌ی گرد ماه.

هاله‌ی ماه برای چشم همان بوی شکوفه‌های آلو است برای بینی؛ سفیدی گل‌ها و سفیدی هاله یک‌دیگر را منعکس می‌کنند، و در آن بوی خوش لطیف یگانه‌اند. «هاله‌ی گرد ماه» را می‌توان «چتر ماه» نیز گفت.

پایی ظریف

به آب بهاری می‌زند

و آن را کدر می‌کند.



زیر ماه درخشان پاییزی،

پنج شش راهزن،

مردمی که جدا از این جهان می‌زیند.

این یک تصویر خیالی است، اما به گونه‌ی نامستقیم ستایش ماه است. شاید ستایش نامستقیم تر ژاپن نیز باشد که توانسته چنین راهزنان شاعرمنشی برورد.

توفان خزان

باز ایستاد.

شناکنان موشی از رود گذشت.



صدای پای آن که چشم به راهش بودیم

از دور به گوش آمد. —

برگ‌های فروریزنده.



شب کوتاه.

بر ساحل

مشعل دورافکنده‌ی ماهی‌گیری.

□

روز به‌کندی می‌گذرد،

قرقاولی فرودمی‌آید

بر فرازِ پل.

□

تنها چرتی کوتاه و

بیداری:

روز بهاری به پایان رسیده بود!

□

شخم‌زدنِ کشت‌زار

در سایه‌ی خاک پشته‌یی.

هیچ پرنده‌یی نمی‌خواند.

□

صد فرسنگ یخچه‌های شبنم. —

در این زورق

ماه را از آن خود دارم.

عنوان این شعر چنین است: بازگشت باکیتو از نانی‌وا. این شعر شبی در زورقی
بر رود یودوگاوا سروده شده است.

مہتاب روشن پاییزی.

خرگوشان درگذرند

بر دریاچه‌ی سو.وا.

موج‌ها به خرگوش‌های سفید می‌مانند که یکی پس از دیگری می‌گذرند.

ابرها را فرومی‌بلعند

گل‌برگ‌ها را به بیرون تُف می‌کنند

کوه‌های یوشینو!

باد و باران را رحمی نیست، و باکوه‌ها ابرها را پنهان می‌کنند. گنج باران یا
باران اریب پُر است از شکوفه‌های گیلاس. کوه‌های یوشینو در ژاپن به
گیلاس بنان‌اش شهره‌است.

سه بار فریاد کرد
و آن‌گاه دیگر آوازی نیامد. —
گوزنی در باران.

□

ملال زمستانی. —
پرنده‌گان کوچک می‌کنند و می‌کاوند
در کُرتِ موسیر.

□

چندان که به باختران باد بر آید
برگ‌های فروریخته کرد آید
به خاوران.

این شعرِ ذُن است، ذُن شعر.

هیچ یک مرا بیتوته‌گاهی ندادند. —
شعله‌های لرزان چراغ چندین خانه
کنارِ هم در برف.

بُوسون در سفر است، شب فرارسیده، برف می‌بارد. به چند خانه می‌رسد،
می‌خواهد که شب را جایی به او بدهند، نمی‌پذیرند و او باز می‌گردد. از این
که او را نپذیرفته‌اند اندکی ناشاد است. اما سر برمی‌گرداند و انعکاس چراغ
خانه‌ها را بر برف روشن می‌بیند. احساسی که به او دست می‌دهد، نه اندوه، نه
خشم، نه حسد و نه بی‌اعتنایی است، و نه حتّا آزردگی. بل که گونه‌یی
آرامش و نخواستن جان‌اش را سرشار می‌کند.

«جایی برای گذراندنِ شب!» —

از میان کولاک به درون می‌آید

و شمشیرش را به زمین پرتاب می‌کند.

□

گرفته گیری
هم چنان که می گذشت

بر آمدنِ توفان را اخطار کرد.
بسته گی میان راهزن گرفته گیر و طبیعت راهزن گونه ی خزان چشم گیر است.

چه سخت، شکستن شاخه ی آلویی
به زمستان

صدای مفصل پیر آرنج مرا می دهد!

□

نیم شب زمستانی
آواز آره یی. -

تهی دستی!

□

«بلاغت خود را تاب آرید!» -
چنین می گوید خیزران،
و سنگین از برف پنجره را تاریک می کند.

□

سنجاقک ها
و رنگ دیوارها:

زادگاه ام چه عزیز است!
سنجاقک هایی که شتابان می روند و شتابان بازمی گردند، و پرتو خورشید
مغربی بر دیوارهای روستا؛ چیزهای کوچکی که در تمام عمر به یاد می مانند!

هم چنان از سال گذشته
تنها تَرَک. -

شام گاه خزان.

بُوسون حس می کند پیرتر و به سرمای شام گاه خزانی حساس تر شده است.
دوستان قدیم کم تر شده اند، و پیدا کردن دوستان تازه هم دشوار است.

بارانِ سردِ زمستانی فرومی‌ریزد
بی‌هیچ صدایی بر خزه‌ها.
چیزهای گذشته را چه روشن به‌خاطر می‌آورم!

□

باشو ترکِ ماگفت،
و از آن زمان
سال به پایان نرسیده‌است!

در اکتبر ۱۷۷۴ بوسون این شعر را در معبد گیچوچی نوشت، و تا این زمان
هشت سال از درگذشت باشو گذشته‌است.

بزرگِ راهزنان
ترانه‌ی سرداده‌است
زیرِ ماهِ امشب.

این یک نمونه از تخیل رؤیایی بوسون است، که او در آن ماه را می‌ستاید که
حتّاً بر دل مردی چون این راهزن می‌نشیند.

اوکویی سو می‌خواند،
تمامی خانواده
به‌گردِ میز.

□

آب، زرف است؛
داسی تیز

نی‌ها را می‌برد.

□

بازویم را بالشِ سر می‌کنم؛
احساس می‌کنم که دل‌داده‌ی خویش‌ام
زیرِ ماهِ مه‌آلوده.

□

شمعی را
به شعله‌ی شمعِی دیگر برافروختن. —
یک شامگاه بهاری.



بهار، در آستانه‌ی بدرود
درنگ می‌کند
در واپسین شکوفه‌های گیلان.



زیر ماه به آلوده
آسمان و آب را کدر کرده است
. آب غوک.

بُوسون به شالی‌زار می‌نگرد و عکس ابرها را در آن می‌بیند. غوکی به ناگاه
در آب می‌جنبد، و آب و آسمان ابری، «گل آلوده» و تیره می‌شوند. دیدن
چنین چیزها و به یاد آوردن آن‌ها از شادی‌های زنده گی است.

آن جاکسی می‌زند:
دود از تخته‌های دیوار بیرون می‌زند
در باران بهار.



باران بهار:
یکی چتر و یکی بارانی حصیری
دو شادوش، نجواکنان می‌گذرند.

مقایسه کنید با این هایکو‌ی شیکی:

روز بلند!
زورق سخن می‌گوید
با آب کنار.



پلی نیست،
و خورشید افول می‌کند.

آه، آب بهاری!

شاعر به رودی می‌رسد، هوا تاریک می‌شود؛ و پلی هم نیست که از آب بگذرد. آب بالامی‌آید، خورشید فرومی‌نشیند، و پلی نیست. «نومیدی» هست و زیبایی «نومید» آب بهاری.

دریای بهاری

در سراسر روز

برمی‌خیزد و فرومی‌افتد.

همه در این نکته که این یکی از بهترین هایکوهای بوسون است هم آهنگ‌اند. این هایکو احساس‌های ما را در کنار دریای بهار، و نیز طبیعت دریای بهاری را بیان می‌کند. اما درباره‌ی عبارت «برمی‌خیزد و فرومی‌افتد»، شیکی می‌گوید این وصف موج‌های سبک است که بر شن ساحل فرومی‌افتند. کیوشی می‌گوید این اشاره‌است به امواج آب عمیق دوراز ساحل. هکی‌گودو می‌گوید که بیان چشم‌انداز کلی دریای بهاری است.

به هنگام خاموش کردن
چراغ‌های دکه‌ی عروسک‌فروشی،
باران بهار.

به این شعر روگیتسو، که شاگرد شیکی بود، توجه کنید:

همان‌گونه که چراغ را برمی‌افروختند

در راسته‌ی عروسک‌فروشان

هوا بارانی بود.

این‌جا دو گونه تنهایی حس می‌شود که نامیدن و توصیف‌شان دشوار است. تنهایی روگیتسو انسانی، و تنهایی بوسون، تنهایی طبیعت و بهار و شب است.

بادبادکی

همان جا

در آسمان دیروز.

بُوسون ناگاه چشم‌اش به بادبادکی در آسمان می‌افتد، به همان شکل، و در همان جای دیروزی. او حس می‌کند که زمان به جاودانه‌گی رسیده‌است. بُوسون این صحنه‌ی زمان و بی‌زمانی را که، به ویژه در «دیروز» تجسم یافته، در بسیاری از هایکوها دیگر خود نیز بیان می‌کند:

آلوی زمستانه

شکوفه‌هایش را دیروز پراکنده کرد

بر این سنگ.

□

این همان جاست

که دیروز

آواز کانکودوری را شنیدم.

□

شخم کردن کشت‌زار. —

از معبد میان درختان

بانگ ناقوس تشییع جنازه.

هر ضربه‌ی هوکا، یا کجیل، و هر ضربه‌ی ناقوس معنایی عمیق و بسته‌گی عمیقی با یک‌دیگر دارند، گو آن‌که به ظاهر دو چیز متفاوت می‌نمایند.

شخم کردن کشت‌زار. —

از معبد فراز قله

بانگ خروس.

برزگران تمامی روز را بی‌توجه به چیزی در کشت‌زار کار کرده‌اند. اکنون غروب‌گاه است و آفتاب پشت سر آن‌ها در تپه‌های دوردست فرو — می‌نشیند. ناگاه، از معبد کوچکی که در نزدیکی قله‌ی مقابل آن‌ها است

بانگ خروسی به گوش می‌رسد. آواز اندوه‌بار خروس چنان است که گویی
به آن‌ها نزدیک است؛ انتهای آواز او به صدای روزِ بدرو دکننده می‌ماند.

شخم کردنِ کشت‌زار. —

مردی که راه را می‌پرسید

از نظر پنهان شده‌است.

□

در خانه نبودم،

سراسر روز از این روی

آواز او گویی سو را نشنیدم.

□

مرد در کشت‌زار؛

سراسر روز

او گویی سوها دور بودند.

□

سراسر روز دراز

آواز او گویی سو بس دور بود،

و اکنون دیگر روز به آخر رسیده‌است

در این جا زمان و مکان یگانه و یک چیزند. جهان گسترده می‌شود و به بُعد
بی‌پایان می‌رسد. لحظات، همان گونه که می‌گذرند، دوامی جاودانه می‌یابند؛
لحظات، حتا آن گاه که گذشته و رفته‌اند، گویی باز در کوه‌هایی که
او گویی سو آر میدان را به آن جا رفته‌اند درنگ دارند.

غازهای صحرائی رفته‌اند. —

شالی‌زارِ روبه‌روی خانه

بس دور می‌نماید.

این هایکوئی است بسیار دشوار، چرا که بسیار ظریف است و احساسی که در
آن وصف شده بسیار لطیف است. غازهای وحشی، کشت‌زار مقابل خانه را
رها کرده و به شمال پرواز کرده‌اند، و کشت‌زارانی هم که غازها در آن‌ها

می‌زیسته‌اند به گونه‌ی منش و ویژه‌گی‌هاشان دیگرگون شده‌است. گویی چیزی از آن‌ها رخت‌برسته‌است، و نه تنها چنین است، بل که خود شاعر نیز به معنایی با غازها پرواز کرده و رفته‌است.

بید از یاد پرده‌است

ریشه‌ی خود را

در علف‌های نورسته.

□

به روز: «روز را تاریک‌کن!»

به شب: «شب را برافروز!» -

غوکان چنین می‌خوانند.

□

اردک‌های وحشی باز می‌گردند

در شبی که در هر شالی‌زار

ماه ابر آلوده‌است.

شعری است درباره‌ی چیزهای خاص، - این شب، شکل غازها در آسمان و آوازشان، ماه و ابرهای روشن در شالی‌زارِ دامنه‌های اُباسوته‌یاما در شین‌سو، - باین‌همه این احساسی است از حرکات وسیع‌تر طبیعت، برتر از هر شادی و اندوه، و فراسوی هر اندیشه و تعللی.

به دل نداشتیم که چوب‌دستِ بید را به دور افکنم،

در خاک‌اش نشاندم. —

آوازِ آب.

در آوازِ آب، صدای نمو و ریشه‌کردن شاخه‌ی بید نیز شنیده می‌شود. این شعر شکل دیگری هم دارد:

به دل نداشتیم که شاخه‌ی بید را به دور افکنم،

در خاک‌اش نشاندم. —

هوا بارانی نبود.

□

در مهتاب

درخت سپید آلو

از نو یکی درخت زمستانی می‌شود.

مقایسه کنید با این هایکوی بوسون:

برافروختن فانوس، —

داوودی‌های زرد

رنگ می‌بازند.

□

از امشب به بعد

سپیده‌ی سحری

از درخت آلو برخواهددמיד.

این شعر معنای خاصی جز این واقعیت ساده ندارد که از امروز به بعد، سپیده‌ی سحری از سوی شکوفه‌های سپید آلو خواهددמיד. ولی تکیه‌ی بر شب نیروی شکوفه‌های سپید درخشان را آشکار می‌کند؛ اما بسا هنگام که تاریکی زمین را می‌پوشاند، و تاریکی انبوه‌تری مردم را، و در آنان آن توانایی نیست که بار دیگر سپیده را بازگردانند.

می‌گویند که این هایکو شعر مرگ بوسون است. این شعر بیان لحظه‌یی اشراق است. او در همان آرامش زیبایی طبیعی که در آن زیسته بود، مُرد. این حتّاً برای باشو و ایسا امکان نداشت، چه اینان در زیبایی زنده‌گانی انسانی زیستند و مُردند؛ و این زیبایی انسانی به کمال رشدش نرسیده، بل که هم‌چنان نمومی‌کند، و همواره از زهدان روح زاییده و دیگر بار زاییده می‌شود.

با فروافتادن هر گل برگ،

شاخه‌های آلو

پیرتر می‌شوند.

وقتی که شکوفه‌ها دمیده‌اند، درخت آلو جلوه‌یی جوان به خود می‌گیرد که پیرایش را می‌پوشاند، ولی هر گل برگ‌ی که از آن فرومی‌افتد شاخه‌یی

سیاه آشکارتر می‌شود، و سالیانی که بر درخت گذشته‌است نمودار می‌شود.
در هر لحظه‌یی، همان‌گونه که هر گل برگ‌گی به زمین می‌افتد، زمانی پهن‌اور و
ناگزیر می‌گذرد، هر لحظه قرنی می‌نماید.

سگ پارس می‌کند
بر دستفروشِ دوره‌گرد.
درختانِ هلو غرق شکوفه‌اند.

این تصویر یک روستای کوچک است در بهار. در سائکونتان^۱ می‌خوانیم:

لاییدنِ سگی در روستای شکوفه‌های هلو؛
خواندنِ خروسی در میانِ درختانِ توت.

سخن دیگری در همین کتاب هست که به گونه‌یی دیگر اشاره‌است به
احساسی که بوسون در سرودن این شعر داشت:

«لاییدنِ سگان و بانگ خروسان در پرچین‌های خیزرانی مرا به
عالمی در میان ابرها می‌برد.»

شکوفه‌های گیلاس فرو ریخته‌است؛
معبد، اکنون
یک‌سره از آن شاخه‌ها است.

معنایی بسیار باریک و تقریباً توضیح‌ناپذیر در این جا هست. چنین نیست که
شکوفه‌های گیلاس و شاخه‌ها به هیأت انسان درآمده و از دارنده‌گی معبد
سخن‌بگویند. میان معبد و آن‌ها رابطہ‌یی عمیق‌تر و لمس‌ناپذیر تر هست.

۱. Saikontan از هانگ مینگ پینگ (۱۵۷۵-۱۶۱۹)، به ژاپنی کوچی Kojisei این
کتاب از ۳۵۹ شعر و نثر کوتاه ساخته شده‌است که کوتاه‌ترین آن‌ها چهارده واژه، و
بلندترین آن هفتاد و چهار واژه دارد.

شب کوتاه. —
در دامنه‌ی یک روستا
دگه‌ی خُردی باز است.

بُسون پیش از سپیده‌دم از کاروان‌سرا بیرون می‌آید و در مهتاب به راه می‌افتد. او تنها می‌رود اما تنها نیست. چندی نمی‌گذرد که در مشرق هوا روشن و سایه‌ها ناتوان ترمی شود؛ خروسی از دره‌ی پایین پای او می‌خواند. در دوردست، کلبه‌ی کوچکی هست. زن خانه کوزه‌های کوچک، بافه‌های خرمالوی خشک، توتون، بادبادک، و بسته‌های کاغذ را بیرون آورده است. به آب چکان خانه چند صندل حصیری آویزان است. اکنون دارد آتش روشن می‌کند، دود به کندی می‌پیچد و به آسمان می‌رود. سگی می‌لاید. روز آغاز شده است. این تصویری است در بیرون از جان شاعر، با این همه نمودگار کُلّ انسانیت است با انگیزه‌ی غریزی‌اش به زیستن، به سازگار کردن خود با تغییر پی‌درپی طبیعت، با درازی و کوتاهی روزها و شب‌ها.

صدای روستاییان
که کشتزارها را آبیاری می‌کنند. —
مهتاب تابستانی.

روستاییان در مهتاب درخشان زمین‌ها را آبیاری می‌کنند، می‌گردند و گفت‌وگو می‌کنند. شاعر ماه را می‌بیند و صدای آنان را می‌شنود؛ او نه خود روستاییان را می‌بیند، نه آب سیماب‌گونه را که در اعماق کبود می‌ریزد.

بر خُلنگ‌زارِ خالی پهن‌اور می‌گذرم.
برج ابرها
به من نزدیک می‌شود.



جرقه‌های سنگ تراش
جریان می‌یابد
در زلالی آب.

مقایسه کنید با دو هایکوی دیگر بوسون در همین زمینه:

آب زلال،

سنگ تراش

قلمش را در آن سردمی کند.



انگشتِ خونینِ

سنگ تراش،

و گل های آزاله.

در شعر نخست، از آفتاب سوزان و ضربه های پیایی چکش، قلم سنگ تراش بسیار داغ می شود. سنگ تراش آن را در آب فرومی برد، در آبی زلال و تندگذر. آب، بی هیچ اندیشه و قصدی گرما را از قلم می زداید. قلم هم آن گرما را آزادانه، و بی هیچ افسوس، ازدست می دهد. آب پیرامون دست سنگ تراش می چرخد، و خورشید یکسان به همه چیز می تابد.^۱

در شعر دوم، دست خون آلود سنگ تراش و آزاله های شکوفایی که آن جا رویده کنار هم قرار می گیرند، و یک طرح رنگی پدید می آورند که به جهان دیگر تعلق دارد، و با این همه عنصر اصلی این جهان است.

جو دو سر برابر پنجره را درو کنید،

بگذارید نظاره کنیم

کوه های دور دست را!



زاهدان، انسان اند؛

کانکودوری

پرنده یی است!

کانکودوری، یا کوکوی هیمالیایی، در اعماق جنگل ها زندگی می کند، و از زمان های دور شکل اش ناشناخته بوده است. آوازی چون آواز کبوتران دارد، ولی بلندتر، که از دور دست شنیده می شود. می گویند قاصد باران و هوای

خوش است؛ هیزم‌شکنان به آوازش گوش می‌دهند تا ببینند که باید به جنگل بروند یا از آن بیرون آیند. بوسون درباره‌ی این پرنده شعرهای بسیار دارد:

کانکودوری:

با چه زندگی می‌کند

نمی‌دانم.

□

صدای خراشیدن

ته‌دیگ پرنج، —

کانکودوری.

□

آن کدوی قلیانی را که دورافکندم

آواز می‌خواند؟

آواز کانکودوری.

□

در چاه کهنه

ماهی‌یی به سوی پشه‌یی می‌جهد:

صدای آب تاریک است.

صدای آب سرد و تاریک، و حیات ماهی تاریک و ناشناخته‌است.

بارانی زد

چنان سنگین

که مورچه‌گان را هم بُست و بُرد.

بیان دلسوزی و دل‌نموده‌گی به مورچه‌گان نیست، توصیف باران است.

پرنده‌گان اندک بودند

و آب‌ها دور. —

صدای زنجره.

صدای زنجره خشکی خاصی دارد که در این جا شنیده می‌شود. در این مکان

گاهی به ندرت صدای پرنده‌یی، یا زمزمه‌ی جویباری شنیده می‌شود. در این

چشم‌انداز سخت و مرتاضانه، بیش‌تر حیات شاعرانه هست تا جنگل‌های مناطق گرم‌سیری. یک زنجره، و نبودن پرنده، دور بودن جویبار و آب، بیش از حضور چیزهای بزرگ و باشکوه حس می‌شود. در این‌جا که به ندرت آواز پرنده‌یی یا صدای رودی به گوش می‌رسد و صدای آب‌ها خاموش است، زنجره جیرجیر می‌کند. درختان و صخره‌ها با او هم‌نوا هستند و جهان سرشار از شور اوست.

مینوموشی

می‌گوید «چی چی»، —

اما حلزون؟

مینوموشی یا حشره‌ی جامه‌حصیری گونه‌یی پيله گرد خود می‌تند و به شاخه‌ها و برگ‌های خشک می‌چسبد. ژاپنی‌ها بر این باورند که این حشره می‌گوید «چی چی». و چی چی در زبان ژاپنی به معنای پدر است، و این یادآور مهر به والدان است. اما حلزون را آوازی نیست، خاموش است، و بالاین‌همه خاموشی او پُر معنا است.

قزل آلا را دادم

اما به درون نرفتم، بل راه خود گرفتم. —

دروازه‌ی نیم‌شب.

دوستی دیرگاه، آخرب، به خانه‌ی دوست دیگری می‌رود، در می‌زند، ماهی را می‌دهد، صاحب‌خانه از او دعوت می‌کند، ولی او به علت دیرگاه بودن پوزش می‌خواهد و خداحافظی می‌کند و می‌رود، — این‌ها همه ما را به صحنه‌ی آخری می‌کشانند، یعنی، دروازه‌یی که در شب خاموش، خاموش ایستاده است. آن چه به نظر، نقل سخنی کوتاه می‌آید بدل به تصویری سیاه و سفید می‌شود، دروازه‌یی تنها آن‌جا ایستاده است.

گلی بود یا دانه‌ی توتی

که در آب افتاد

در بیشه‌ی تابستانی؟

چیزی از شاخه در آب افتاده. آیا گل کوچکی بود یا دانه‌یی که اکنون در ته آب پنهان شده‌است؟ این را نه کسی می‌داند، و نه هرگز خواهد دانست. این همان اندازه مرموز و همان مایه ناشناخته‌است که خود حیات، این حیات است. واقعیت، و بی‌معنایی نهاییِ واقعیت است. این‌ها دو چیزند که حیات یا زنده‌گی را می‌سازند. صدای اندک، موج‌های آب که گسترده‌تر و ناتوان می‌شوند، درختان کنار آب‌گیر، گویی در سکوتی جاودانه ایستاده‌اند، و شاعر نیز در آرامش خویش. میان این‌ها نه پیوند هست و نه جدایی.

قله‌ی آساما. —

از دلِ دود

برگ‌های نورسته آشکار می‌شود.

قله‌ی آساما کاملاً بی‌درخت است، ولی دود بر یک سوی کوه درنگ می‌کند. از میان توده‌ی سنگین و موجِ دود، برگ‌های نورسته پیدا می‌شوند و در آفتاب می‌درخشند. شاعر دود و برگ‌ها را در تجلّی چیزهای بسیار می‌بیند.

در دلِ شبِ بادبان برمی‌افرازم؛

و با سپیده، بر بادبان

برگ‌های نورسته!

مهم‌ترین قسمت کشتی بادبان سفید آن است؛ شاعر شب را در کشتی گذرانده‌است و اکنون کشتی به ساحل نزدیک‌شده و او از خواب برخاسته‌است. نخستین چیزی که چشم‌گیر است همان بادبان سفید است. آن‌گاه سر بلند می‌کند و به خشکی می‌نگرد، وانبوهی برگ‌های سبز را می‌بیند که آفتاب تازه به آن دمیده‌است.

نوبرگ‌ها برمی‌دمند،

آب، سپیداست،

جو زرد می‌شود.

این شعر را به چند شکل تفسیر کرده‌اند. حظ برخورداری از سه رنگ سبز و سپید و زرد است. حذف کلمه‌ی «سبز» هم از شگردهای بوسون است. لذت

از رنگ شاید پاک‌ترین لذات انسانی باشد، حتّا شاید پاک‌تر از موسیقی،
چرا که هیچ عاطفه‌ی انسانی در آن نیست. بوسون در شعر دیگری کاری
همانند شعر بالا کرده‌است:

رُزِ کوهی

آن‌ماه گل‌های اُو

و سپس رُزهای صحرایی.

بشت‌همی رنگ‌های زرد و سپید و سرخ.

تنها قلّه‌ی فوجی

مدفون‌ناشده باقی‌می‌ماند

زیرِ نو برگ‌ها.

قلّه‌ی برف‌پوش فوجی از میان برگ‌های سبز سر بیرون آورده. میان آرامش
کوه، و سرشاری و بی‌تابی برگ‌ها تضادی هست، ولی برگ‌های نورسته، نه
قلّه‌ی فوجی، در دل شاعر می‌نشیند و سینه‌اش را از شادی مالا مال می‌کند.

باقی‌مانده در شاخه‌ها

در روشنائیِ پنجره

برگ‌های نورسته.

سراسر روز جان شاعر سرشار از اندیشه‌های سبز شاداب بود. همان‌گونه که
تاریکی همه‌جا را فرامی‌گیرد، برگ‌ها در سایه‌ها ناپدید می‌شوند. تنها روی
برگ‌هایی که در مقابل پنجره‌ی اتاق، که چراغی در آن افروخته‌اند،
درخشش آرام و کوتاهی چون روشنی روز افتاده‌است.

آرام و آسوده خیال

در فواصل فرارسیدن مهمانان

شقایق‌های پُرپر.

شقایق‌های پُرپر، به ژاپنی شاکو یا کو، گویی این جا به طور منفی وصف شده‌اند.
اما، باین همه، از یک جنبه‌ی خاص پویا دیده شده‌اند.

سالخورده مرد

داسی شگفت‌انگیز دارد

درویدن جورا.

داس شگفت‌انگیز گویی چشم به راه دست استادی است که نیروی پنهان او را آشکار کند. پیرمرد گویی با این داس شگفت‌انگیز به طریقی رابطیه‌ی رازگونه دارد، و هم‌چنان که با داس‌اش به کشت‌زار می‌رود مردم با احساس خاصی به آن داس که او با این همه دقت با خود می‌برد نگاه می‌کنند.

آغازِ خزان. —

چیست که فال‌گیر

چنین شگفت‌زده در آن می‌نگرد؟

برای فال‌گیر، یا کف‌بین، و نیز برای شاعر، فصول و به ویژه آغاز و انجام آن‌ها بیش از همه بامعنا است. بوسون همان‌طور که در این نخستین روز خزان در راه می‌رود، فال‌گیری را می‌بیند با مشتری‌یی که نگاهی پُرهراس دارد. فال‌گیر سر را به سویی گرفته چیزی می‌گوید. بوسون این را به این شیوه‌ی تقریباً اغراق‌آمیز بیان کرده‌است. انسان و سرنوشت و شروع فصول در این شعر به روشنی و با هم آهنگی بیان شده‌است.

چندان که پای از دروازه بیرون نهم

من نیز مسافری به‌شمار می‌آیم

در شام‌گاهِ خزانی.

این شعر بیش‌تر یادآور باشو است تا بوسون تماشاگر و نقاش.

یکی آمد

به دیدارِ کسی،

یک شام‌گاهِ خزان.

چیزی ساده تر، و عمیق تر، از ساده گی شگفت انگیز این شعر هست؟

یک شامگاه خزان:

شادی بی هست نیز

در تنهایی.

□

قرقاول می رنگ بر شاخه

این پا و آن پا می شود.

شب دراز است.

□

مه بامدادی

نقش شده در تصویری:

رؤیای مردمی که می گذرند.

بر گسترده ی پهناور مه درخشان بامدادی طرح های مبهم و رؤیایی مردمی که
در گذرند کشیده شده. بوسون شوقی نقاش وار به مه دارد.

نسیم خزانی می وزد.

در میخانه، هیزم شکنان و ماهی گیران

به آواز شعری می خوانند.

شعری است به سبک چینی. پرتوهای سرخ رنگ خورشید رودر غروب را بر
کشت زارهایی می بینیم که محصول شان آماده ی برداشت است. در راه
طولانی سپید، گردباد غبار است و در میخانه، آوازهای یک شعر قدیمی.
این فرهنگ روستایی، خوشی انسانی، و پیرامون آن همه گونه هواهای سرد
و گرم خزان، و طبیعت، شاد از تماس در نیافتنی غم.

تشتی بود

بی ته،

که در تندباد خزانی می غلتید.

بسته گی خاصی میان توفان خزانی و تشت بی ته هست. یک تشت یا یک

سطل بی‌ته خود چیزی بامعناست، با معنا تر از تشت یا سطل ته‌دار. در واقع این یک رمزِ ذن است، رمز اشراق. اما تشت آن‌جا افتاده و بی‌حرفیِ آن به شکل دردآوری آشکار است، باد توفانی بر آن می‌وزد، و تشت صفت خشن و بی‌اعتنای توفان را آشکار می‌کند. آیا یادآور این شعرِ ذن‌رین کوشوو نیست:

درخت، زورِ تنِ باد را آشکار می‌کند،
و موج، طبیعتِ معنویِ ماه را.

و یا یادآور این اصلِ مکتبِ دائو:

آرام‌نشستن و کاری نکردن،
بهار فرامی‌رسد، و علف‌ها به‌خود می‌رویند.

انتهای کمان‌های جنگاوران

هم‌چنان که می‌گذرند
بر شبنم‌ها می‌کشد.

سپیده‌دم است و آفتاب هنوز نرزه. چند سامورایان می‌گذرند و دنباله‌ی کمان‌های بلندشان بر علف‌ها کشیده می‌شود و شبنم‌ها را پراکنده می‌کند. این دریافت چیزی بنیادی است در چیزی جزیی، ادراک معنا و ارزش در چیزی بی‌معنا و بی‌ارزش. در شعر دیگر بوسون نیز همین تخیل شاعرانه، بسیار لطیف‌تر، بیان شده است:

در شکارگاه

ترکش‌ها از شبنم
سنگین است.

بامداد خزان است. و تنی چند کمان بر دوش می‌برند و ترکش بر پشت، و تیرهایی که در هر پرشان مرگ در کمین نشسته است. شکارگران از جنگل می‌گذرند، و خورشید هنوز درنیامده، از این رو شبنم ترکش‌ها را خیس می‌کند، و این اندک اندک ترکش را سنگین و سنگین‌تر می‌کند.

احساس سنگینی چیزی که لمس و دیده نشده، وجود ندارد، — این نیرویی
بزرگ‌تر از سنجیدن وزن ماه، یا پیشگویی نابودی جهان است.
کوره راهی در خلنگ‌زارِ خزانی:

یکی راه می‌سپرد

در قفای من.



در هر روستا

خواب سنگین‌تر می‌شود. —

فروریختن آب.

شالی رسیده است و شالی‌کاران آب زائد را از شالی‌زارها بیرون فرستاده‌اند و
اکنون احساس آسوده‌گی می‌کنند. «سنگین‌تر می‌شود» دو اندیشه را بیان
می‌کند: اندیشه‌ی خواب راحت‌تر، و اندیشه‌ی گذشتن زمان. نیم‌شب است، و
بُوسون به صدای شُرشر آب گوش می‌کند، و این صدا در جان اثری
لالایی‌وار دارد، و همین خودگویی خواب شالی‌کاران را آسوده‌تر می‌کند.
از کوره‌راهی تنگ می‌گذرم.

گوش‌کنان

به کوتینای دوردست.

از بُعد مسافت، یعنی از فاصله‌ی میان دو چیز، ما پی به بی‌انتهایی می‌بریم.
متناهی و نامتناهی از هر دوسو به هم بسته‌اند. بدون کل، جزء وجود ندارد و
بدون جزء، کل معنا ندارد. نمی‌دانیم چرا مسافت‌ها و فاصله‌های بزرگ
مکانی ادراک بی‌انتهایی را در جان ما برمی‌انگیزد. بُوسون که نقاش هم بود
حس می‌کند تُهای پرده‌ی او بیش از پُرای آن معنا دارد. فضای میان صدای
کوتینای گازران و شنونده، که تنها در صدای روشن کوبه‌ی چوبی قابل‌درک
است، بیان‌کننده‌ی آن نامتناهی است که به گونه‌ی دیگری هستی ندارد.

کوتینا را

به خاطر من بکوب، در تنهاییم.

و اکنون دست‌باز دار!

دیری از شام‌گاه گذشته‌است. صدای کوتینا احساس شاعر را درباره‌ی ارزش حیات و معنای آن افزایش می‌دهد، تا آن‌جا که به طور مبهمی حس می‌کند، دل‌اش می‌خواهد آن صدا متوقف‌شود. در زنده‌گی، در تجربه، در شعر، برای تحمل انسان، هم در زمان و هم در شدت آن، حدّ معینی وجود دارد و طبیعت مرگ‌پذیر ما نمی‌گذارد که از این حد پا فراتر بگذاریم.

شالی را درآورده‌اند؛

مترسک،

سخت دیگرگونه می‌نماید.

تا شالی در زمین ایستاده‌بود، مترسک به انسان می‌مانست، ولی اکنون که شالی را برداشته‌اند، مترسک فقط به مترسک می‌ماند، چهل تیکه‌یی از زنده پاره‌های گوناگون.

آب فروتر می‌نشیند:

چه دراز و نزار است

پاهای مترسک!

وقتی آب شالی‌زار کم می‌شود چوبی که مترسک را نگه می‌دارد نمایان می‌شود. آن‌چه در این‌جا چشم‌گیر است تضادی است میان معمولی بودن این واقعیت و شدت علاقه و عمق معنای تأثیری که از این واقعیت به وجود می‌آید.

کلاه‌اش از سر درافتاده‌است،

مترسک،

آشفته‌خاطر می‌نماید.

□

بادِ خزانِ

مترسک را حرکتی داد و

گذشت.

معنای خزان را در ثابت بودن و حرکت مترسک، و ازمیان رفتن نیروی حیات،
و نیز تغییر و زوال چیزهای پیرامون آن می توان حس کرد.

پرتو اُریبِ آفتاب:

سایه ی تپه یی و گوزنی بر آن

از دروازه ی معبد به درون می آید.

تصویری است به سبک ژاپنی، ولی خطوط آن ایستا نیست، حرکتی نهفته
دارد. یکی از نمونه های بسیار خوب عینیت پویای بُسون است.

در اعماقِ دوردستِ جنگل،

دارکوب و

آوازِ تبر.

صدای دریای دوردست، آواز باد در شاخه های انبوه درختان کاج، و پیچیدن
صدای ضربه ی تبر در دل جنگل، همه برای گوش انسان چیزهایی بسیار
بزرگ اند. بُسون می ایستد و به صدای تیک تیک نزدیک دارکوب
گوش می دهد. این طبیعت است و انسان در کار ساختن و ویران کردن، در کار
مرگ و زنده گی، این جا و آن جا و همه جا، بی هیچ توقفی.

سجاقک ها

بر نیزه های پَرچین

در پرتوهای اُریبِ آفتاب.

□

تنها یکی

گل نیلوفر:

رنگِ آب گیر عمیق.

در این شعر سه نکته هست. شادی رنگِ سیرگل، معنای نامتناهی آن، که با
کوچکی و طبیعت زودگذر آن در تقابل است. و نیز احساس ناب بُسون که
در بسیاری از هایکوهای اش نشان داده شده است. به این نمونه ها توجه کنید:

آزاله‌های شکوفان،

در این روستای دورافتاده

برنج سفید است.



داوودی‌های زرد

رنگ می‌بازند

در نور فانوس دستی.



در برابر داوودی‌های سپید

قیچی درنگ می‌کند

لحظه‌یی.



دیدار رهروی

بر پل. —

ماه زمستانی.

رهرو سیاه‌جامه در مهتاب درخشان، صدای گیتا (کته‌ی ژاپنی) در سکوت و بر جاده‌ی یخ‌زده، — این‌ها همه اثری تحریک‌کننده در یک‌دیگر دارند. این واقعیت که مرد، رهرو بودایی است اثری عمیق در معنای شعر دارد، آن هم به‌طریقی بیان‌ناپذیر. اسرارآمیزی سیمای او، و این احساس که نیمی از او به جهانی متفاوت از جهان ما تعلق دارد، به او هیأتی روح‌وار می‌دهد که خصوصاً به ماه شب زمستانی تعلق دارد.

پیرمرد معبد

هیمه می‌شکند

در مهتاب زمستانی.

معبد در تاریکی است، ماه سرد زمستانی از بالای بام بر هیزم شکنی که کارش
به درازا کشیده می‌تابد. تبر که بالا و پایین می‌رود در مهتاب می‌درخشد.
صدای شکستن چوب در شب خاموش به روشنی به گوش می‌رسد.

مهتاب زمستانی،

معبدی بی‌دروازه. —

چه بلند است آسمان!

هر معبدی دروازه‌ی بزرگی دارد که مدخل آن به‌شمار می‌آید. به دلیلی این
معبد خاص دروازه ندارد، و آن‌گاه که شاعر از ساختمان معبد خارج می‌شود
و منظر خود را کاملاً بی‌مانع و حجاب می‌بیند، آسمان به‌طور نامنتظری
پهناور و بلند است، با ماه کوچکی که در ابرها می‌غلطد.

برکه‌ی کهن،

لنگه‌ی صندل حصیری در ته آب. —

تگرگ می‌بارد.

برکه‌ی کهن بوسون اندیشه‌ی ما را به برکه‌ی کهن، آه! باشو می‌برد. شاید
ساده‌ترین چیزی که بتوان گفت این است که شعر باشو بهار را با نیرو و
امکان‌اش نشان می‌دهد، و شعر بوسون زمستان را و مرگ همه چیز را.

کودکی در دل شب می‌گریست؛

ما از آن کلبه نیز گذشتیم

طبل زنان.

گروه کوچکی از مؤمنان از خانه‌ی بی به خانه‌ی دیگر می‌روند و با نظمی
یکنواخت و تهدیدکننده بر طبل‌ها و کدوهای قلیانی خود می‌کوبند. از
کلبه‌ی حقیر، صدای گریه‌ی کودکی شنیده می‌شود. تپش طبل‌ها، همان‌گونه
که مردان در سرما و تاریکی می‌گذرند، با گریه‌ی اندوه‌بار کودک می‌آمیزد.
این شعر نوعی تسلیم غم‌انگیز در خود دارد. برخی در هراس کودکانه‌ی

خود می‌گیرند، و برخی با نیروی تمام بر طبل‌ها می‌کوبند. باید چنین باشد، و ما باید آن را تحمل کنیم.
بُسون شعر دیگری دارد که اندکی به این می‌ماند، اما دیگرگونه است.

خواباندنِ کودک،

و بیرون رفتنِ طبل‌زنی را، -

تاریکی!

کیوروکو - در گذشته به سال ۱۵۱۷، که سال تولد بُسون است - شعری دارد که از نظر انگیزه متضاد شعر بُسون است:

می‌گذریم

خانه‌یی با جشنِ عروسی، -

طبل‌زنان. (کیوروکو)

□

شستنِ دیگ،

چین و شکنجِ آب:

کاکایی تنها.

آغاز بامداد است. زنی می‌آید کنار مختصر آب زلالی که بی‌صدا به دریا می‌ریزد، می‌آید و شروع می‌کند به شستنِ دیگ. بر سطح صاف آب دایره‌هایی پیدامی‌شود که همواره گسترده‌تر می‌شود. مرغی که بر آب نشسته (کاکایی) از آن موج‌های کوچک به آرامی تکان می‌خورد. در شعر زیر هم همان رابطه‌ی زنانه‌ی لطیف هست:

مرغانِ آبی؛

زنی در زورق

سبزی تازه می‌شوید.

بُسون به مرغان نگاه می‌کند؛ سپس منظره‌ی زنی که از زورقی خم شده سبزی می‌شوید توجه او را به خود می‌کشد. میان پرنده‌ها و زنی که گویی

تنهاست، و نیز آب، که عنصری مادینه است، یک رابطه‌ی تصویری هست.

شب کوتاه:

جارویی دورافکنده

بر ساحل.

□

رود و برکه

یکی شده‌اند

در باران بهاری.

در این جا حضور آب عرضه شده‌است که سرشارکننده‌ی همه است و بر همه تواناست؛ آن چیزها، دریاچه و رود و باران، که گویی چیزهایی متفاوت و دیگرگونه بودند، از یک ذات‌اند.

درباره‌ی سنگی

شعری می‌نویسم و می‌گذرم. -

علف‌زار خشکیده.



۱. سای گیو شاعر (۱۱۱۸-۱۱۹۰)

تای‌گی

نخستین روزِ سال:

جدا از دیگران

با بوریای کهنه‌ی خویش چه آسوده‌ام!

□

شکوفه‌های گیلاس، در دلِ شب،

بر دروازه‌ی

معبدِ دور از راه.

□

یک شبِ پاییزی، —

چیزها از خودمی پرسم و خود بدان همه پاسخ می‌گویم

ناتوان و افسرده‌دل.

□

خانه‌تکانیِ تابستانی:

باد، در میانِ کاجستان،

شمشیرِ برهنه را خنک می‌کند.

کسی شمشیر را از غلاف بیرون می‌کشد، و در این لحظه گویی باد آن را

خنک می‌کند؛ واقعاً، هر دو شخص را «خنک می‌کنند».

نخست آن‌همه را پیراستم

و آن‌گاه به نوشتنِ پاسخ نشستم

کنارِ نیلوفرها.



کُشتنِ قرقاولی، آن روز؛

احساسِ ملالی، امروز؛

یک شام‌گاه بهاری.

شادی شکار قرقاولِ آن روز، امروز بدل به احساس ملال شده است. شاید از نظر روان‌شناسی این نوعی واکنش باشد، یا شاید از نظر اخلاق بودایی گونه‌یی احساس گناه، ولی از دید هایکو تمامی این پیش‌آمد نوعی صفت «شام‌گاه بهاری» است.

زورق، بر رود یودو،

زیر آتشدان

آوازِ آب.

شب ادامه می‌یابد، مسافران زورق خاموش شده‌اند، سرما فزونی می‌یابد، و شاعر که روی آتشدان (کوتاتسو) چمبک زده صدای آب زیر زورق را می‌شنود. (این زورق میان فوشیمی و ئوساکا روی یودوکاوا سفر می‌کند).

ایوان

خیس است و متروک:

باران پاییزی.

وایی‌شی، فقر است توأم با نوعی اندوه و تسلیم و رضا.

از دلِ کاجستان زمستانی

رویت معبدی، شباهنگام

در پرتوِ خرمنِ آتشی.

تمام روز معبد به سختی دیده می‌شد؛ شاید تنها بام آن در میان درختان کاج به چشم می‌خورد. اکنون خادم معبد برگ‌ها و شاخه‌های خشک را آتش زده است، و شب آن‌چه را که روز پنهان کرده بود نمایان کرده است.

بادبادک‌ها سفیدند

در به شام‌گاهی

فراسوی آرامش.

فراسوی آرامش یعنی که معنای بادبادک‌های سفید شناور در آسمان شام‌گاهی در میان ابرهای تاریک‌شونده عمیق‌تر از آرامش محض و سکوت است. چیزی است که از سرشت بی‌پایانی و جاویدی بهره می‌برد. تنها یکی بادبادک کاغذی است در آسمان روزی که گذشته و به پایان رسیده است، ولی معنای فلوت‌های سمفونی‌های موتسارت را دارد، و بوی گل‌هایی را که در کودکی چیده‌ایم.

شقایق پُرپر

بس اندک خمیده است

در گذشت روزگاران.

شقایق پُرپر یا شاکویاکوگلی است درشت، پُر از رنگ و غنا، و با تداعی‌های تاریخی و ادبی شگفت همراه است. اما حقیقت این است که این گل برای ساقه‌اش بزرگ است. از این رو، پس از چند روز گل بزرگ که در گلدان نهاده شده اندکی سرخم می‌کند. ما در این خمیده‌گی معنای زمان و همبسته‌گی چیزها را می‌بینیم.

در منزل‌گاهی میان راه:

خوشه‌های پژمرده‌ی یاس

رهاشده در گلدانی.

این هایکو احساسی از یک میهمان‌سرای بیرون شهر را به ما می‌دهد که مردم‌اش چندان ذوق و حساسیت هنری ندارند، و گل‌آرایی‌شان تظاهر به زیباپسندی است، چون هیچ کدام‌شان توجهی به آن ندارند.

سپیده‌دمان

بانویی به خانه بازمی‌گردد.

مرغان باران فریادمی‌کشند.

پرنده‌گان، وجه اشتراکی با زنان دارند.

به قفا می‌نگرم:

آنان که در کار برافروختن فانوس‌های حصارند

در مه شام‌گاهی.

حصار در مرز میان دو ایالت بود که گذرنامه‌ی مسافران را آن‌جا نگاه می‌کردند. این بازرسی‌گذرنامه معمولاً کار دقیقی بود، و مسافران اغلب می‌بایست تمام روز را آن‌جا بمانند. تای‌گی تمام روز را آن‌جا نشست، و سرانجام به او اجازه‌دادند که از حصار بگذرد و به شهر داخل شود. همان‌گونه که با احساس آسوده‌گی، و شتابان، از آن‌جا می‌گذرد به قفا می‌نگرد و از میان مه شام‌گاهی لکه‌های زرد نور را در تاریکی می‌بیند. نگهبانان دارند فانوس‌های دروازه‌ی بزرگ را که هنگام بستن‌اش شده، روشن می‌کنند. او از حصار گذشته‌است، ولی حصار هم‌چنان آن‌جاست، چشم‌به‌راه او.

از عبور زورق

بر ساحل می‌کوبند

موج آب‌های بهاری.

آخرین قسمت شعر به آن حیات شاعرانه می‌بخشد. هنگامی که زورق گذشته‌است، امواج بر ساحل می‌کوبند. در حرکت و صدای این چشم‌انداز ناگهانی جانی دمیده می‌شود، و این طبیعت بهار را بیان می‌کند. زورق‌ها در هر فصلی می‌گذرند، و همان امواج در همان آب برمی‌خیزند، ولی در بهار است که امواج معنایی می‌یابند که برای آن به هستی آمده‌اند.

چرتی کوتاه به نیم‌روز:

دست، از جنبانیدن بادزن

بازمی‌ماند.

بادزن، آرام بالا و پایین می‌رود، زمانی متوقف می‌شود و باز شروع می‌کند و سرانجام از حرکت باز می‌ماند. در این توقف یک احساس عمیق ناگزیری و غایت چیزی هست که پایان یافته و هرگز نمی‌تواند بار دیگر آغاز کند.

نگهبانان حصار،
حتّا صدای مگس کشتن شان
دقیق است و نیرومند.

در این شعر طنزی دردناک هست. آنان که چشم به راه‌اند تا از حصار شهر بگذرند نشسته‌اند و گرما و فشار روز را تحمل می‌کنند: نگهبانان کاملاً بی‌اعتنا به احساس‌های آنان مگس می‌کشند؛ و صدای مگس‌کش آن‌ها با خوی حرفه‌یی‌شان خوب جور درمی‌آید، و برای مسافران و زائران صدای شومی است، و آنان با هر ضربه‌ی مگس‌کش نگهبان‌ها از جا می‌پرند.

شبتایی درخشید،
کم و بیش گفتیم: «هی، نگاه‌اش کن!»
اما با خود تنها بودم.

□

با نگهبان پل سخن می‌گفتم،
خدا حافظی را
خیره در ماه نگریستم.

این شعر حالت جان شاعر را، که با نگهبان پل حرف می‌زند، بیان می‌کند. این جان دانسته‌ی اوست که پر از این حرف‌هاست اما جان حقیقی او، یعنی ندانسته‌گی‌اش، سرشار از ماه و آزادانه در جهان روشنایی در حرکت است.

شوهر، بیدار شده می‌گوید:
«چرا به بستر نیامده‌است؟» —
صدای کوتینا در دل شب.

زن شب تا دیروقت کار می‌کند، شاید سوزن دوزی می‌کند، شوهرش، خسته و

کوفته، مدتی می خوابد، بعد بیدار می شود، و از روی هم دردی با او می گوید
«چرا به بستر نمی آیی؟» در این لحظه، از دل شب صدای کوتینای گازران
به گوش می رسد که آهنگ ازلی اندوه را در خود دارد.

از توده‌ی خاشاک

نیلوفری شکفته است. —

پاییز رو در پایان.



تنها منم که بر آن می گذرم

در ماهتاب سرد:

صدای پل.

تایگی کتله — دم پایی چوبین — به پادارد، و صدای آن با صدای پل چوبی
هم آهنگی و همدردی دارد. سرما و ماه، و تنهایی، همه در «صدای پل»
وجود دارند. شعری از شیکی با همان دانسته گی به خود و به جهان بیرون:

سایه‌ی درختان،

سایه ام می جنبد

در مهتاب زمستانی. (شیکی)



ملال زمستانی. —

در لاوک آب باران

گنجشکان راه می روند.

درختان عریان اند و علف ها پژمرده؛ همه جا را خاموشی فرا گرفته است. در
لاوکی که آب باران را در آن جمع می کنند صدای خش خش ضعیفی به گوش
می رسد. گنجشکان در آن به این سو و آن سو می روند، و گنجشکان در
زمستان به ما نزدیک تراند تا در فصل های دیگر.

شکوفه های آلو را در گلدان می آریم،

در فروغ چراغ آن چنان دل شادمی شوم

که در تابش ماه.

شاعر گل‌ها را در گلدان می‌آراید، و آرزو می‌کند که این کاش آن‌ها را در تابش ماه تماشا می‌کرد، اما ماهی در آسمان نیست، به جای آن چراغ را روشن می‌کند، و فروغ آن را به شعر و به زیبایی گل‌ها می‌افزاید. واژه‌یی که در این جا «دل شاد شدن» ترجمه شده در اصل وابی‌نؤ است، یعنی عمر را در شعر و در فقر سپری کردن. همه‌ی زنده‌گانی شاعر در این کار و ذات شعر در وابی‌نؤ نشان داده شده است. این فقر (وابی)، این ریاضت حیات و فرم، این ساده‌گی و بی‌پیرایه‌گی به هایکو عمق خاصی می‌بخشد.

سرمای صبح‌گاهی:

صدای مسافرانی

که مهمان سرا را ترک می‌گویند.

صدای مردانی که صبح زود خزانی به راه افتاده‌اند و سرمای هوا یک‌دیگر را تشدید می‌کنند. صدا واضح‌تر و سردتر است؛ این سرما معنایی انسانی دارد. شعر زیر همین مفهوم را بیان می‌کند، با این تفاوت که زمان آن شام‌گاه است:

مسافران

از سرمای شبانه سخن می‌گویند،

با صداهای خواب‌آلود.

شاعران معاصر بؤسون

كىتۇ

مرغان باران مى آيند
به سوي چراغ‌هاي
كشتى تسورايوكى.

در اين شعر فرياد مرغان باران را مى شنويم كه سوسوي چراغ‌هاي كشتى آنان
را به خود مى كشد. اين موسيقى غم انگيز و آرام انسان است.

مى تپد
فرياد طبل گونه‌ي قرقاول‌ها
در زمينه‌ي آواز چكاوك.

□

به دور مى راند
اهريمنى را كه سبب ساز خواب است،
كوكو.

عنوان اين شعر چنين است: به آرامي نشسته. به چيزهاي گوناگون مى انديشد،
سر روي سينه خم مى شود و خواب فرامى رسد، ولى صدای زير و ناگهاني
كوكو (هوتو توگيسو) اين افسون را مى شكند.

آرام ایستادن
برجاده در دل شب. —
برف، تندرک می‌بارد.
بدین سان انسانِ نظاره‌گر، طبیعت را حقیقی‌تر از مردِ عمل می‌بیند.

با غروب‌اش، خورشید
جهان را از رنگی لاک‌سری سرشار می‌کند،
و آن‌گاه، شبی پاییزی.

□

گدای لنگ
چهره‌یی از غم آزاد دارد. —
این روزِ بهار.

□

رگباری تابستانی. —
یابوی بی‌رمق
جانی دوباره می‌گیرد.

□

ناقوسِ معبد
چنان می‌نماید
که از تندر باد زمستانی می‌نوازد.

□

دک‌یی،
وزنه‌ها روی کتاب‌های مصوّر! —
بادِ بهار.

□

پیک را در راه دیدم
و نامه را گشودم. —
بادِ بهار.

کم کم بازمی‌کند و می‌خواند، باد با بی‌تابی انسان‌مانندش خود را به نامه می‌رساند و دور و بر آن می‌گردد. چنین کاری معمولاً ما را کلافه می‌کند، اما شاعر چیزی شاد در این کار احساس می‌کند؛ نامه چیزی زنده است که در دست‌های او تلاش می‌کند. در آن هنگام که جان‌اش از مضمون نامه سرشار است، دست‌های‌اش از نسیم بهار لبریز است؛ او سرشت آن را درک می‌کند.

در مه انبوه

چیست که فریاد کرده‌می‌شود

میان تپه و زورق؟

در این شعر نبودن فاعل و فعل و مفعول را در زنده‌گی واقعی حس می‌کنیم. که فریادمی‌کند، چه چیزی را فریادمی‌کند، که آن را می‌شنود و پاسخ می‌دهد، و چه گونه پاسخ می‌دهد؟ این‌ها همه ناشناخته و نشناختنی‌اند. تپه‌یی هست، فروپوشیده در مه، و زورقی کوچک، نادیدنی. و صداهایی که فریادمی‌کنند و پاسخ می‌دهند، همین.

برخیزرانی

که نشانه‌ی گور مردی‌ست،

سجاقکی.

شیرین

روز سال نو،

از میان در کلبه

جُوستانی.

□

از درون پشه‌بند

سقفِ معبد بلندتر می‌نماید. —

تنهایی!

معبد جای خلوتی است. یکی درون پشه‌بندی توی معبد خوابیده‌است، و به

سقف معبد که آن را به طور غیرعادی بلند ساخته‌اند نگاه می‌کند. چراغ خواب به سختی می‌تواند در تاریکی اتاق بزرگ رخنه کند. او تنها بودن، تنهایی، تنه‌دلی، تک‌وتنهایی، یکنایی، و هیچی را احساس می‌کند. سایه‌هاشان نیز، هم از آن گونه که سنجاقک‌ها،

بی‌روند و می‌آیند

بر دیوارهای سپید.

این دیوار یا دیوار انباری است یا بامی. سایه‌ها تاحدی رنگ پریده‌اند، چون که بال‌ها شفاف‌ند. سنجاقک‌ها قرمز، دیوارها سفید و سایه‌ها خاکستری.

بر کناره‌ی پهنابِ حاشیه‌ی علف‌زار

شبدری آویخته‌است

سنگین از گل‌های بسیار.



نسیم بهاری، در این صبح‌گاه:

دگه‌ی بادبادک‌فروشی

اکنون باز شده‌است.

شادی و امید و نیروی نامتناهی بهار در باز شدن دگه‌ی کوچک تصویر شده.

باران بهاری:

چکه‌های آب از بید

گل‌برگ‌ها از درخت آلو.



هم‌چنان‌که به پیش و پس در پرواز است،

سایه‌ی پرستو

بر درِ کهنه.

این‌جا در مهم است نه پرستو. آن‌چه ادراک می‌شود نهایت بی‌اعتنایی در است که کهنه‌گیِ آن را تشدید می‌کند؛ اما چون این نکته «گفته» شود، هم این حقیقت و هم پرستو و سایه‌اش، و هم درِ کهنه ناپدید می‌شوند.

با نزدیک شدنِ گاری
پروانه به پرواز درمی آید
از میانِ علف‌ها.

□

در خورشیدِ شام‌گاهی،
سایه‌ی مترسک
به جاده می‌رسد.

چورا

در آستانِ خزان
ابرها در اوج آسمان شناورند.
باد را به چشم توان دید!

در ژاپن، بادی که در خزان می‌وزد، نخست سرد و شاعرانه، و سپس توفان
است. چورا این‌جا باد را می‌بیند (در اوج آسمان خزان، که در شکل ابرها
می‌جنبد) پیش از آن که حس شود.

شبدر پاییزی
رنگ می‌بازد و می‌گذرد.
باد، بر ما می‌وزد.

گل‌های شبدر شکفته‌است، اما زمان آن‌ها به سرآمده‌است. تاکنون، وقتی که
باد بر شاخه‌های بلند شکوفا می‌وزید، دیدن‌شان لذتی می‌بخشید، اما اکنون
که شاخه‌ها در نسیم موج می‌زنند، هم‌چون پیش‌اندیشه‌ی ما را به خود
نمی‌کشند. باد به شاعر می‌وزد نه به گل.

اوگویی سو می خواند،

دیروز بود

همین ساعت.

ما احساسی می‌دهد که ابداً گذرنده نیست؛ برخی چیزها بی‌تغییر می‌مانند.
چورا در کنار رودی دور از گذر مردمان زنده‌گی می‌کند، و در نیستان مجاور
اوگویی سویی زنده‌گی می‌کند که همان آواز پیشین را می‌خواند.

مفتون صدای دوردست اوگویی سو،

آفتاب

برمی‌آید.

جهانی هست ساخته‌ی خرد که جهان علت‌ها و معلول‌ها است، و جهانی
هست که جان شاعرانه، آن را می‌بیند، و این ساخته‌ی تخیل است. برای خرد،
آن چه به نیروی شاعرانه دیده‌می‌شود باید بی‌معنا و خیالی جلوه کند، برآمدن
آفتاب را با آواز دوردست اوگویی سو چه نسبت؟

بید کنار دروازه؛

مسافران بدان می‌نگرند و

می‌گذرند.

این، یک بید افشان بسیار زیبایی است. شاعر مسافران را می‌بیند که به هنگام
عبور به این بید که بر درگاه معبد ایستاده نگاه می‌کنند. آنان — یعنی شاعر و
مسافران — همه یک درخت را می‌بینند؛ این به‌راستی چیزی نادر است،
تجربه‌یی که ما به‌ندرت داریم. سپس، مسافران درخت را با خود می‌برند،
با این همه آن را با شاعر به‌جا می‌گذارند و می‌روند.

چورا شعر دیگری در همین زمینه دارد. شاید این بید همان بید شعر بالا
باشد، ولی هر شاعری این‌جا از خود سخن می‌گوید:

به زادگاه‌ام بازگشتم،

نگریستم

به بید.

او چه دیده‌است، چیزی نگفته‌است، چرا که این را نمی‌توان گفت.

در فواصل

تندباد و باران،

نخستین شکوفه‌های گیلان.

میان دو جنبه‌ی این شعر، یعنی هم‌دردی شاعر برای شکوفه‌های گیلان، و اشتیاق چیزها به زیستن — حتّا اشتیاق چنین شکوفه‌های شکننده و ناپایدار — چه بسته‌گی هست؟ این‌جا، چون همیشه، بیش‌ترین چیزی که می‌توان دید یگانه‌گی جنبه‌های درونی و بیرونی است، به شرط آن‌که به همان حیاتی نزدیک شویم که در شاعر و گل‌ها جریان دارد. به بیان دیگر، ما باید در حوزه‌یی که حیات ما و حیات چیزهای دیگر در آن زیر یک فعالیت‌گرد آورده‌می‌شود فروتر رویم، در آن عمیق‌تر شویم.

بقعه

در درختان مقدّس:

بادی سرد می‌وزد.

□

لطفی کن و از سرِ راه دور شو

و مرا بگذار تا این خیزران‌ها را بکارم،

ای وزغ!

□

هنگامِ شام، در خزان،

از میان لنگه‌های در

خورشیدِ شام‌گاهی.

□

بادِ خزانی

نخست

بر نیلوفرها وزید.

باد، با نیروی نادیدنی‌اش، راز آمدن و ناگزیری رفتن‌اش، همواره چون چیزی احساس شده‌است که سرنوشت جهان را آشکار می‌کند. ما این

سرنوشت را در خود و در چیزهای دیگر فعال می‌بینیم. باد خزان‌ی نخست بر گل‌های نیلوفر صحرایی می‌وزد. ما سرنوشت خود را نخست در دیگران می‌بینیم؛ این نظم طبیعی چیزهاست، و همین «نظم طبیعی» راز این شعرست. هیچ چیز مگر غریزه‌ی ما نمی‌تواند به ما بگوید که نظم درست کدام است، و این غریزه‌ی سرنوشت از ما می‌گذرد، و «همه چیز را در می‌نوردد.» بیان این ناگزیری، — بادی که نخست بر گل‌های نیلوفر می‌وزد — در یک نظم یا در موسیقی یا در نقاشی، شعر است؛ در زنده‌گی آن را ذن می‌خوانیم.

خُنکا!

پَشَنگِ امواج

در زورق.

گیوه‌دایی

سنجیده

آفتاب و رگبار می‌گذرد

بر چهره‌ی سروهای آزاد.

□

از تاریکی

به تاریکی بازمی‌گردد

حلزونِ دریایی.

این شعر تاریکی‌یی در خود دارد که تاریکیِ حیات این موجود است.

سپیده‌دمان:

بارانِ بی‌وقفه و

آوازِ حشرات.

□

گل‌ها همه تاریک می‌شوند،

شقایقِ سفید اما

مهتاب را جذب می‌کند.

□

برف آب می‌شود،
کلاغی قارقار می‌کند
در کوه‌سارِ ابرپوش.

میان همه‌ی نمودهای طبیعت همواره نوعی هم‌آهنگی هست که در این شعر
کشف شده‌است. برف سفید و پرنده‌ی سیاه، آب‌شدن برف و جان گرفتن
طبیعت (در قارقار کلاغ)، تیره‌گی ابرپوش کوه‌سار و فرارسیدن مرموز و
ناگفته‌ی بهار این‌جا آفریده شده‌است.

در نومیدیِ خویش
پیشانی‌اش را تکیه می‌دهد
بر کناره‌ی آتش‌دان.

□

دمیدن روز. —
وال‌ها می‌غرند
در دریای یخ‌زده.

□

یک شام‌گاه بهاری. —
بی‌صاحب جلوه می‌کند
این گاری‌دستی ره‌اشده.

کسی این گاری را در کنار راه، در میان علف‌های نورسته، رها کرده‌است. و ما
حس می‌کنیم که این شام‌گاه بهاری نیز در این راه پرت افتاده بی‌صاحب است
و رها شده، و همان‌گونه که لحظه‌ی طولانی به این گاری بی‌فایده‌ی مفید
نگاه می‌کنیم خود نیز چنین ایم. این خلاصه‌ی شام‌گاه بهاری است با
سرکشیِ مالیخولیایی‌اش.

برای خاطرِ من
نَختی از برافروختن چراغ دست‌بدار
در این شام‌گاه بهاری.

یقیناً این هایکو یک شاهکار نیست، ولی آن اندازه هم ساده که می‌نماید نیست. شاعر حرفی دارد که با خواندن آن و باره یافتن به احساس‌های او، پا به عالمی از زنده‌گی شاعرانه می‌گذاریم که هم آرزو است و هم واقعیت.

«آن‌گاه که هوا در خزان تاریک می‌شود خوب است که چراغ را در آغاز شام برافروزند. اگر آن را دیرگاه روشن کنند، دل مرد پیر بیش از پیش می‌گیرد. در زمستان تا چراغ روشن نشود احساس سرما می‌کنیم. در شام‌گاه تابستان، شاید هوا به اندازه‌ی کافی روشن باشد که رهگذران را بشناسیم، ولی روشنایی پاک چراغ که در باد تکان می‌خورد به‌طور عجیبی سرد است. اما، بهار کاملاً دیگر گونه‌است. بیدهای افشان در سایه، و شکوفه‌های سپید و شناورِ گِیلاس در سایه‌روشن، دیگر چیزی دیده‌ نمی‌شود. هوا کم‌کم تاریک می‌شود؛ بیرون نسیم ملایمی می‌وزد، و تنها صدایی که به گوش می‌رسد صدای آب است. بر ایوان نشستن، و به تپه‌های دور دست، که کم‌کم در تاریکی ناپدید می‌شود چشم‌دوختن. ما قلب عمیق بهار را در این‌ها می‌شناسیم. اگر به این دلیل که هوا تاریک است نوری به این‌ها نزدیک کنیم، به‌راستی کاری دور از طبیعت واقعی، یعنی دور از طبیعت شاعرانه‌ی مان کرده‌ایم.»

کوکویی می‌خواند:

بر ساحلِ ناهموار

تاج‌های کف‌آلوده‌ی امواج.

هایکوی عجیبی است از آن‌رو که کوکو را با جنبه‌ی وحشی‌تر طبیعت ترکیب می‌کند. شیراثو، معاصر گیودایی، شعری شبیه به این هایکو دارد:

کوکو می‌خواند:

دریا می‌غرد

در سپیده‌دمان.

□

تاریکی

بر شقایقِ پُرپرِ سفیدی

که ماه را در آغوش می‌گیرد.

برازنده‌تر است که این هایکو شعر چینی باشد تا هایکوی ژاپنی. سفیدی گل گویی تمام رنگ‌باخته‌گیِ ماه را به خود می‌کشد.

هوا غم‌افسرده است؛

درختانِ آلو

از غبارِ شام‌گاهی پوشیده‌اند.

شیراز

جویبارِ کوچک

پنهان می‌شود

در علف‌های خزانِ بدرودگوینده.

□

زیرِ لانه‌ی چلچله‌ها

آتش افروختن. —

غرویی بارانی.

□

به دور افکندنِ شماله‌ها،

ابرهای کوهستان به سرخی می‌نشیند:

بویِ مه.

مردم چون صبح خیلی زود میهمان‌سرا را ترک گفته‌اند شماله به دست دارند. هوا در مشرق، در میان ابرهای فراز کوه‌سار روشن می‌شود. مسافران شماله را دور می‌افکنند، و آن‌گاه تازه از بوی خاصِ مهِ صبح‌گاهی آگاه می‌شوند.

بر سینه‌ی کورکور می‌تابد
روشناییِ روزهایی
که به زمستان نزدیک می‌شوند.

پرنده‌ی کورکور در هوا چرخ می‌زند و آفتاب ملایمی بر سینه‌اش آریب
می‌تابد. فرارسیدن زمستان را در رنگ ابرها و روشنایی پریده‌رنگ روی
سینه‌ی پرنده حس می‌کنیم.

تیغه‌های سپید
قیچیِ باغبانی:
یکی زنبورِ خشم‌گین.

میان تیغه‌های بلند و تیز قیچیِ باغبانی و زنبور خشم‌گین یک هم‌آهنگی
هست و یک تضاد، تضاد در رنگ.

مَدّ شام‌گاهی. —
زیرِ درختانِ بید
در کارِ سواکردنِ ماهیان‌اند.

این تصویر چهار درجه دارد: مَدّ برآینده که از دریا به ساحل رود می‌آید؛
بیدها که در روز دراز اواخر بهار سایه بر ماهی‌گیران افکنده‌اند؛ انسان‌هایی
که به‌خانه‌رفتن را آماده می‌شوند؛ و ماهیانی که قربانی زنده‌گی انسان‌اند.

روزِ سالِ نو؛
در زیرِ درختیِ گشَن،
دلِ انسانیِ ما!

شاعر زیر درخت بزرگ و تناوری ایستاده است و ایمنی و آرامشی احساس
می‌کند که از نیرو و توانایی دوباره‌ی طبیعت، و از این فصل پیدا می‌شود.
ولی در این هایکو ابهامی بیش از آن‌چه برای شعر لازم است می‌بینیم.

به تک، از دل شهر

در مهتاب تابستانه

این جویبار خرد!

□

کوره‌ی زغال،

و بیجکی

بر آن بردویده!

□

شبان‌گاهان

در باغ تاریک

چه آرام است شقایق پُرپر!

□

قلب‌ام از اشتیاق سرشار است:

شمع‌های برافروخته

و فرو ریختن شکوفه‌های گیلان.

میان این سه چیزی که به ظاهر میان‌شان پیوندی نیست، هم آهنگی عمیق و دردناکی هست: روح پراشتیاق، شکوفه‌های فروریزنده، روشنایی شمع. در این لحظه‌ی «زنده گی در مرگ»، «مرگ در زنده گی»، شمع، شکوفه‌ها و قلب پُر از اشتیاق سه نام یک چیز است: سوزان، شکوفان، و مشتاق تنها جنبه‌هایی از یک فعالیت است.

از زیر بیدهای پُربُرجِ خیابانِ معبد

گذشتن:

یک شام‌گاه بارانی.

فرقه‌های گوناگون معابدشان را در دو طرف خیابان ساخته‌اند. باران ملایمی در تاریکی شام‌گاهی می‌بارد، و از شاخه‌های پُربُرجِ بیدهایی که در حیات‌ها و در طول خیابان کاشته‌اند فرومی‌چکد. درختان پُربُرجِ بید رابطه‌ی عمیقی با معابد پیرامون‌شان دارند. نه فقط باران و تاریکی هوا با آن‌ها هم‌آهنگ‌اند، بل که برگ‌های سبز نیز چنین‌اند.

این باران است که سبزینه پدیدمی آورد و آن را شاداب می‌کند. این اندوه
و رنج زنده‌گی است که ما را به زیستن وامی‌دارد. در تاریکی معابد این جا و
آن جا چراغ روشن کرده‌اند.

به پرتوهای خورشیدِ مغربی

مترسک را

اعتنایی نیست.

مترسک به جای آن که کاسای‌اش را در مقابل خورشیدِ مغربی حفاظ
چشم‌اش کند کاملاً فیلسوفانه آن جا ایستاده‌است.

ویش‌قا

شبدِ سفید:

پیمانه‌یی شکوفه

پیمانه‌یی شبنم!

□

باغبانِ رفت

اما در قفای خویش چیزی که به‌جانهاد:

این پروانه را.

□

ملخ‌ها

به علف‌های مرغزار می‌آویزند

کنار شالی‌زارانِ دروشده.

□

حصیرِ مینو تازه

سبز است:

نخستین بارانِ زمستان.

میان سبزی بارانیِ حصیری (مینو)، و تازه‌گیِ بارانِ زمستانی که بر آن
فرومی‌بارد رابطه‌ی عمیقی هست.

کشت‌زاری تهی؛

صدای دور دستِ

او گویی سو.

□

ماه در آب

بُشتکی زد

و شناکنان گذشت.

□

سجاقک،

دو سه گز بالا،

در آسمانِ خویش!

□

هیچ یک سخن نگفتند،

نه مهمان و نه میزبان

نه داوودی‌های سفید.

ماتیو آرنولد: «شعر جز کلام انسان نیست. اما این چه گونه کلامی است؟»

وان کفو

به مصلاّرفته گان. —

نوک ابرها می‌لرزند

در شعله‌ها.

به مصلاّرفته گان طلب باران را نیایش می‌کنند.

نورِ نزارِ ماه.

از پایینِ نهر

صدای کوتینای گازران.



نی‌های خشکیده
روز به روز می‌شکنند
و بر آب می‌گذرند.

ران‌کو را به خاطر این هایکو «ران‌کوی هرزه گیاهان خشکیده» نامیده‌اند. به
صدای شکستن نی‌های خشکیده و صدای جریان آب گوش کنید.

سرانجام، با خواندن
خود را نابود خواهد کرد،
زنجره‌ی پاییز!

بیش‌تر شعر است تا هایکو.

امواج گرما
در هر ضربه‌ی هوکا.
چه بویی دارد خاک!

هوکا، در مازندرانی به کج بیل گفته می‌شود که غالباً در وچین به کار برده
می‌شود؛ نوع ژاپنی آن تیغه‌ی نسبتاً پهن‌تر و دسته‌ی بلندتری دارد.

سراسر شب:
تنها صدا
فروریختن گل‌های سفید کاملیا.

هیاکوچی

گاوی که فروخته‌ام
ده‌کده را ترک می‌گوید
در دل مه.

همه‌ی چیزهای دردناک، همه‌ی چیزهای خوش آیند، همه‌چیز باید از میان مه دیده‌شود. این هایکو را مقایسه کنید با هایکویی از ثوئه مارو:

گاوی که پارسال فروخته بودم

دیدم. —

بادِ خزانی. (ثوئه مارو)



تالارِ پهناور. —

دیاری آن‌جا نیست

مگر مگسی.

ثوئه مارو

کوه‌ها دیده‌می‌شود

در خورشیدِ رودِ راهول.

و خزان، لحظه‌یی.



بسترِ نشاهای شالی؛

ماری کوچک می‌گذرد

در آفتابِ شام‌گاهی.

شیوزان

ماهِ درخشانِ پاییزی:

بام‌های سفالین

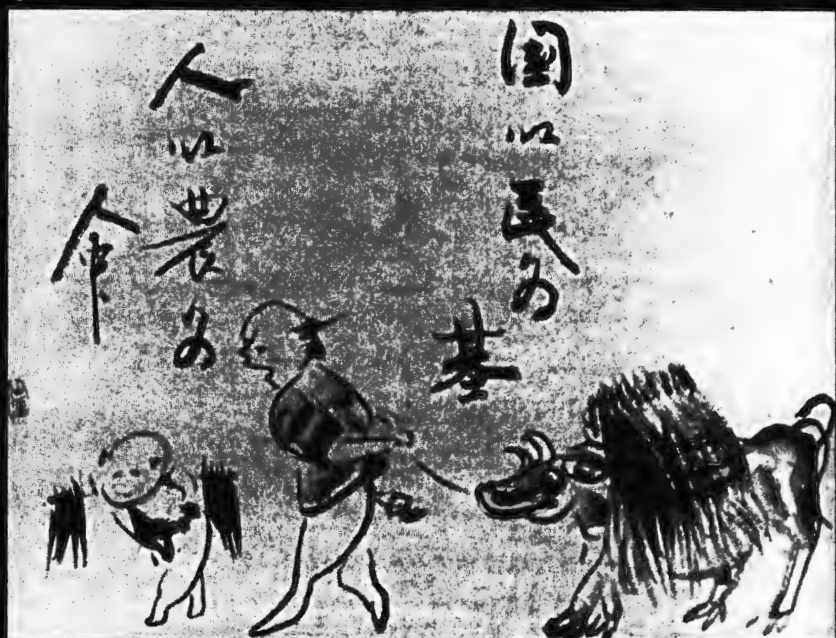
خیس به نظر می‌آیند.

این را بر یکی از سنگ‌های یادبود او کنده‌اند.

میهمان رفته‌است؛

به کناره‌ی آتش‌دان می‌زنم

و با خود سخن می‌گویم.



۱۲. روستایی ها

ایستّا

برنج افشاندن نیز

گناهی است:

«ماکیان‌ها به جان هم می‌افتند!»

□

آتشِ سرشاخه‌های خشک

و سایه بر دریچه‌ی کاغذپوش. —

زنِ ریسنده.

□

کاجی که به دستِ خویش کاشتم نیز

پیر شده‌است. —

این شبِ خزان.

□

دارکوب

هنوز در آن نقطه منقار می‌کوبد.

روز به پایانِ خویش نزدیک می‌شود.

□

دریاچه، در آن جا

به ناگهان روشن می‌شود:

یکی هیگوراشی می‌خواند.

هیگورائی یا «روزتاریک کن» زنجره‌یی است که در آغاز شام‌گاه (یا آغاز
بامداد) می‌خواند. هیگوراشی همیشه به ناگهان در سایه‌ی سیاه درختان تناور
می‌خواند، و ما را به شگفتی وامی‌دارد. در دوردست هوا صاف است و آب
به گونه‌یی نامنتظر در آخرین پرتوهای آفتاب مغربی می‌درخشد. نور و
تاریکی، صدا و سکوت.

سِنْجَاقِکِ سِرْخ، —

از این یا بدان نَمَط

او نیز دوستدارِ غروب است.

□

آنان را عمرِ بیش‌تری بخش

آنان همه را عمرِ بیش‌تری بخش

آه، ای سرما!

ایسا، در ۶۱ سالگی، این هایکو را در مرگ همسرش نوشت. چهارمین
فرزندش کمی پیش از این درگذشته بود، و او خود به رعه دجاشده بود.

بهار بدرودمی‌گوید

موج‌زنان، در پیچ و تاب

بر فرازِ علف‌های خَلَنک‌زار.

□

ما، در این جهانِ خویش

بر بامِ دوزخ گام‌برمی‌داریم،

خیره به گل‌ها نظر بردوخته.

نیک‌بختی بی‌فراموش کردن ممکن نیست.

«اینک نخستین زنجره!»

چنین گفت

و کاری سخت عبث کرد.

□

روستایی کوه‌نشین
هو کایش را بالشِ خویش می‌کند.
کاکلی‌ها می‌خوانند.

کوهستان، آسمان بهاری بر فراز آن، آواز کاکلی‌ها، کشت‌زار کوچک که
نیمی از آن را شخم‌زده‌اند، مردی که خفته‌است و هو کایش را به زیر
سرنهاده، – دیگر به چه چیزی نیاز است؟ پاسخ این است: به ایسا.

مرغانِ خَلنگ‌زار می‌خوانند،
و به آهنگِ آوازشان
ابرها شتابان‌اند، شتابان‌اند!

□
هلالِ ماه،
و هم‌بای آن
یکی کوکو.

□
روزی مه‌آلوده،
اسبان

در خَلنگ‌زار باهم درس‌خن‌اند و...

□
به شهرِ کاماکورا
روزگارِ درازی از این پیش،
کاملیاهای کهن‌سال! شما درختانِ که بودید؟

□
داوودی‌ها می‌شکفند
و با توده‌ی کود
تصویری یگانه‌می‌سازند.

□

به کجا می‌روی
زایرِ کوچک؟
بدان جاکه باد پاییزی می‌وزد.

ایسا پسر جوانی را می‌بیند که از میان کشت‌زارهای خزانی راه زیارت را
درپیش گرفته‌است. کجا می‌رود؟ ایسا نمی‌داند، اما او به سوی رنج و بیماری و
مرگ می‌رود، به سوی خزان جهان، جایی که بادهای سرد می‌وزد،
همان‌گونه که امروز می‌وزد.

«هم‌اکنون پیرس، هم‌اکنون پیرس!»
چنین می‌گوید شب‌نم،
و می‌غلند و می‌گذرد.

□

نسیمِ خنک
جای می‌گیرد
حتّا در یک ساقه‌ی تنهای علف.

این یک چشم‌اندازِ ذن است.

آوازِ نشاگرانِ برنج
از همه چیزِ سخن می‌گوید،
از هر محنتی.

ترانه‌های کهن، رنج‌ها و هراس‌های همه‌ی نسل‌ها را در خود دارند و ما رنج
و هراس خود را در آن‌ها می‌شنویم.

اوگوئی سو. —
و صدای صبح‌گاهی‌اش
خیس از باران.

کار شاعر آن است که آن‌چه را خدا از هم جدا کرده، یعنی صبح و پرنده و
صدا و باران را، به هم پیوندد.

شب تاب‌ها

به کلبه‌ی من می‌آیند.

تو این را اندک می‌شماری؟

□

یادروز باشو:

کنار دروازه،

پرستوها چیزی را نجوامی‌کنند.

این شعر کمی تاریک است، به خلاف بیش تر شعرهای ایسا، ولی شاید به این معنا باشد که آن‌چه پرستوها به هم می‌گویند، یعنی این صدای ساده‌ی طبیعت، چیزی است که باشو خود همیشه می‌خواست بگوید.

از تاریکی

به تاریکی،

گر به‌های عاشق!

□

دور مرو!

هر چند که خواننده‌ی تهی‌دست باشی

تو او کوئی سوئی منی، آن منی!

□

با فریاد سنگ‌چشم

تار و پود انبانه‌ی صبر

می‌کُشد.

صدای پرنده‌ی سنگ‌چشم بیش از پرنده‌گان دیگر تیز و زیر است. وقتی که این مرغ ناگهان فریادمی‌کند، حس می‌کنیم که صدای او فریاد تحمل‌ناپذیری و بی‌تابی است؛ طبیعت خود نمی‌تواند گاهی خود را تحمل‌کند.

یکی کاسه‌ی گدایی

با پشیزی چهار و پنج در آن؛

و باران سردِ شام‌گاه.

ایسا این شعر را در زمستان در معبد ذن کوجی سرود. هوا روبه تاریکی می‌رود، و باران فرومی‌ریزد. گدایی بر دروازه‌ی معبد نشسته‌است، و کاسه‌یی در پیش دارد، پشیزی چند در آن است، که حاصل یک روز گدایی است.

شب کوتاه.
گلی سرخ‌رنگ شکفته‌است
در انتهای پیچک.

ایسا صبح خیلی زود تابستان از خواب بیدار شد و به باغ رفت. این گل سرخ درخشان، تأثر زنده‌یی از نیروی طبیعت به او داد، همان نیرویی که می‌تواند چنین چیز شگفت‌آوری را در اندک زمانی از هیچ پدید آورد.

حفره‌یی در پل.
اسب آن را به‌خاطر دارد
در مه‌شام‌گاهی.



کوه‌های دور دست
منعکس می‌شوند
در مردمک‌های سنجاقک.

مشاهده‌یی بسیار باریک و دقیق است، مشاهده‌یی بسیار زیباست، و نیز یگانه‌گی قابل توجه سنجاقک است و کوه.

هم‌چنان‌که به پشت درمی‌غلطید
ترانه‌اش را خواند،
زنجره‌ی پاییزی.

شعر بسیار ساده‌یی است، و دربردارنده‌ی چیزهای بسیار. نخست اراده‌ی به زیستن است تا آخرین دم. سپس دارنده‌ی این حقیقت است که خود طبیعت اغلب دور از طبیعت رفتار می‌کند. آن‌گاه، زنجره‌های پاییزی است و همان‌گونه که فصل به پایان می‌رسد، ناتوان‌تر و شتابناک‌تر می‌خوانند. در این شعر شوئی‌کی این نکته به‌طور نامستقیم‌تری بیان شده‌است:

دو تا بودند؛

یکی آواز نمی خواند.

زنجره های پاییزی. (شون کی)

□

گونه گونه زنجره گان می خوانند،

گونه گونه قطره ی باران می چکد. —

تالار بزرگ بودا.

آیین بودا یکی است، و جهان بسیار، هیچ فیلسوفی تاکنون دریافته است که
چه گونه یک بسیاری شود، و باز هم چنان یک است.

حشرات، بر یکی شاخه ی شناور،

در بستر رود پایین می روند

هم چنان آوازخوان.

□

نسیم ملایم

بر می خیزد

از فریاد زنجره.

□

پرنده، به رشک

از قفس

در پرواز می نگرد.

□

آن جاکه مگسان هستند،

انسان ها هستند،

بوداها هستند.

□

قطرات شبنم فرومی ریزد

یکی یکی و دوتا دوتا، به شتاب.

جهانی نیکوست این.

از برای من
کوکو می خواند، و کوه
به نوبت.

□

او گویی سو
پای گل آلودش را می سترد
بر درخت شکوفای آلو.

□

عنکبوتان کنار و گوشه،
نگران نباشید!
سر جاروب کردن ام نیست.

□

حشرات مگرید!
عاشقان را، حتّا ستاره گان را،
به جدایی گردن می بایند نهاد.

حشرات گریان، ایّسا و همسرش کیکو در ۱۸۲۲، و ستاره گان. این
غمناک ترین هایکو است، زیرا طنز و خیال را نیز در خود دارد.

ماه درخشان پاییز. —

چارزانو نشستن

بوداوار.

□

آه!

کودکی بودن

در این روز سال نو!

□

دود

اکنون می سازد

نخستین آسمان سال را.



بهار بدرود می‌گوید:

در گیاهان کشت‌زار

خش خشی هست.

باد ملایمی بر کشت‌زار می‌وزد و می‌گذرد و علف ناتوان می‌لرزد؛ باد در
دور دست وداع می‌کند و با آن بهار نیز وداع می‌کند. آه می‌کشد و از ساقه‌ها و
برگ‌ها دور می‌شود، هرگز باز نمی‌گردد.

در رود کم‌عمق،

بر دست‌هایی که دیگ‌ها را می‌شویند

مهتاب بهاری.

آب از روی سنگ‌ها می‌گذرد و صدایی ایجاد می‌کند. در تمام شب هرگز
نمی‌ایستد. کنار آب زن جوانی دیگ می‌شوید، و ماه بهاری بر دست‌های‌اش
که بر آب و زیر آب در حرکت‌اند می‌تابد.

با کاسای‌شان،

خدانگهدار، خدانگهدار،

در مه نازک.

این شعر به هنگام وداع در سفری نوشته شده است. کاتسومینه در این باره
می‌نویسد:

پگاه است. ایسا روی ایوان یا بیرون میهمان‌سرا ایستاده است.
میهمانان دیگر پیش از ایسا برخاسته‌اند، و او به تماشای دو مرد
ایستاده است که بر سر دوراهی وداع می‌کنند. کاسای‌شان را به دست
گرفته، چندبار تعظیم می‌کنند و می‌روند، و هیأت‌شان هر لحظه در
نظر کم‌رنگ‌تر می‌شود تا سرانجام در مه از نظر پنهان می‌شوند. ایسا،
که بی‌اختیار به آنان نگاه می‌کرده، حال بیان‌ناپذیری در خود حس
می‌کند.

به سخن دیگر، او از آنان که هرگز ندیده بود جدا شده است این آرمان

بوداَسف (بُدی سَتوه) در آئین بودا است؛ زنده گی کسانی است که به ذات چیزها راه یافته اند، از دریای وجود بیرون آمده اند،... در خانه ی دل کنندن منزل کرده اند، در آرامش فضا جادارند، و در حالت پُر از همدردی راه یافتن به اندرون همه چیز، می توانند کوه ها را به جنبش آورند، بر آب بگذرند.

نخستین روز ماه:

بادبادکِ دوپولی نیز

در آسمانِ لدو!

□

بادبادکی زیبا

به هوا برخاست

از کومه ی گدا.

□

گردِ کلبه ی من،

هم از نخست،

غوکان، پیری را آوازی خواندند.

در بهار، غوکان آوازی شاددارند، باگذشت زمان صدای شان عمق می یابد، و لحنی غم انگیز می گیرد. ایسا نشسته است و به غوکان شالی زار پشت خانه اش گوش می کند، غم گناه می خوانند. نه آن که اکنون صدای شان چنین باشد، بل که از آغاز چنین بوده است. گویی از اندوه و مرگ می خوانند. ایسا می داند که دارد آن چه را که از خود او است به غوغان آواز خوان نسبت می دهد، و ما می دانیم که او نیز این را می داند، و بدین گونه به جای یک شعر ذهنی درباره ی غوکان، یک شعر عینی درباره ی خود شاعر می خوانیم.

چه شاد و چه مهربان اند!

اگر بار دیگر به جهان برآیم

شاید پروانه یی در کشت زاران باشیم.

□

گوی هیچ چیز رخ نداده بود:

کلاغ و

بید.

مقایسه کنید با این هایکوی باشو:

شاخی خشک

کلاغی بر آن نشسته،

این شامگاه خزان.

اگر بخواهیم این دو شعر را مقایسه کنیم باید بگوییم که شعر باشو عرفان در خود دارد و شعر ایسا، ذن ایسا را.

در شعر ژاپنی کلاغ و بید تداعی قراردادی خاصی ندارند. از این رو می‌فهمیم که ایسا چیزی را توصیف می‌کند که پیش چشمان او قرار گرفته بود. کلاغ، کلاغی تنهاست. بید آرام در نسیم بهاری تکان می‌خورد. ولی میان این دو نوعی ارتباط بنیادی و همان‌بوده‌گی وجود دارد.

آواز پرنده. —

در درختان آما، هنوز

درخت آلو شکوفه نیاورده‌است.

پرنده باید او گویی سو باشد که در شعر و نقاشی با درخت آلو (اومه) پیوندی پایدار دارد، و ما چنین احساس می‌کنیم که باید در حقیقت، یعنی در طبیعت نیز چنین باشد. وقتی که درخت آلو می‌شکفت او گویی سو باید بخواند. ایسا این حقیقت را در شعر دیگری نیز بیان می‌کند، منتها در این شعر هوتو توگیسو یا کوکو است و باران بهاری که سرنوشت‌شان باهم پیوند دارد.

این باران،

و کوکوی

ناگزیرش.

یک جهان اندوه و درد،
حتّا هنگامی که شکوفه‌های گیلاس
شکفته‌اند.

رابطه‌ی میان درد و زیبایی مشکل بزرگ همه‌ی انسان‌هاست نه فقط شاعران.

راه‌شی‌نانو. —
بالاتر و هم‌چنان بالاتر
همسرایِ شالی‌کاران.

تمامی راه کوهستانی‌شی‌نانو، طبقه به طبقه، شالی‌زار است. شاعر به
شالی‌زاری می‌رسد آواز شالی‌کاران را می‌شنود، کم‌کم از آنان دور می‌شود،
و دیگر آوازشان را نمی‌شنود. هم‌چنان‌که از کوه بالامی‌رود به شالی‌زار
دیگری می‌رسد و باز آواز شالی‌کاران را می‌شنود. سراسر راه کوهستانی‌او
سرشار از همسرایِ شالی‌کاران است.

نیم‌روز است؛
پری‌شاهرخان فریادمی‌کنند
و رود در سکوت می‌گذرد.

آفتاب در همه‌چیز جاری است و رود مالا مال است. مقابل این حیات سرشار
و خاموش، حرکات پُریاهوی پری‌شاهرخ‌ها در بوته‌های ساحل به‌چشم
می‌رسد. این پرنده‌گان بلبل‌مانند دم‌دراز با صدای بلند می‌خوانند: کو‌کُشی!
کو‌کُشی!

یک انسان
و یک مگس،
در اتاقِ دَنگال.

این انسان خود ایستاست؛ مگس، مگسی است که نیم‌روزِ آفتابی در اتاق به
این‌سو و آن‌سو می‌پرد. هردو در اتاق دَنگالی هستند که درها و
پنجره‌های‌اش باز است...

زنجره گانِ درختِ کاج!
چه قدر باید فریاد کنید
تا نیمروز فرارسد؟

درخت کاج نشانه‌ی کهن سالی و دوام و بی جنبی است، و زنجره گان بر آن
می خوانند. مقایسه کنید با این هایکو‌ی شیکی:

صداهای گوناگونِ خیابان
فرومی میرد، —

آوازِ زنجره گان. (شیکی)

□

یک شامگاه پاییزی. —
مردی مسافر
جامه اش را می دوزد.

نمونه‌ی خوبی است از بیان تنهایی.

یک شامگاه پاییزی.

و دیوار

تنها شریکِ غم‌گساری‌های من.

ایسا نخستین بار در ۵۲ ساله‌گی ازدواج کرد. در شصت و یک ساله‌گی،
همسرش پس از زاییدن پنج فرزند که همه در کودکی مُردند در سی و هفت
ساله‌گی می‌میرد. این هایکو در شصت و یک ساله‌گی ایسا گفته شده‌است.
این شعر نیز در همین سال سروده شده‌است:

کاشکی او تنها این جا می بود،
شریکِ شکوه‌گرِ من، —
ماهِ امروز.

□

عَلَفِ مَرغزار

بدرود را

با خزان وداع کننده سرجنباند.

□

چه زیبا

از میان کاغذین پنجره‌ی پاره

کهکشان!

□

دمیدن روز:

مِه قَله‌ی آساما

برپهنه‌ی میز می‌خزد.

شیوه‌ی دریافتن چیزهای گذشته و حال و آینده، دور و نزدیک، در یک حرکت جان در این شعر آورده شده است. مهی که بیرون درنگ دارد و به ناتوانی بوته‌ها و سنگ‌های مجاور را می‌پوشاند و حتّاً به اتاق می‌رسد و روی میز صبحانه می‌گردد، مِه قله‌ی آساما است: کوه بزرگ آتش‌فشانی که مدام دود و گدازه از دهانه‌ی آن بیرون می‌ریزد. آن‌چه دور و نادیدنی است پیش چشمان ما آورده شده است.

بادِ خزان.

در سرِ ایسا

اندیشه‌هایی می‌گذرد.

شاعر غمی به دل دارد. باد خزان «اندیشه‌هایی» می‌آورد که کلمات هرگز گویای آن نیستند، اما می‌دانیم که آن‌ها چیستند.

توله‌سگی که نمی‌داند

که خزان فرار سیده است،

بود است.

اشاره است به این سخنِ ذن که «سگ، طبیعت بودایی دارد».

سرما
از کجا می آید
ای مترسک؟

مترسک در هرگونه هوایی در کشتزار می ایستد. یاوه نمی گوید و در سکوت فرزانه گی می اندوزد. سرما از جایی مرموز می آید، بی هیچ علت قابل درکی. ایسا این را از مترسک می پرسد چراکه داناتر از مترسک نیست. شیکی شعری دارد که به گونه یی به این شعر می ماند، ولی احساسی که در آن است سخت و تحقیرکننده است:

از همه ی موجودات
ابله ترین است
مترسک.

و این حقیقت است، اما «حقیقتی که می کشد»

مردم اندک اند؛
برگی این جا می افتد و
آن جا می افتد.



بهار وداع می گوید،

لرزان

در علف های کشتزاران.

شاعران معاصر ایستا

شیرین

دریای مه گرفته،
خورشید بر آینده
و دیگر هیچ.
☐
سپیده،
توفان مدفون
در برف.

واقعی جین

اسب را آهسته هدایت کنید،
ماه بهاری
برگرده اش می درخشد.
☐
شکوفه های گیلاس
جهان را به تمامی
به زیر درختان می کشاند.

خورشیدِ صبح گاهی
آسان ترک می‌گذرد
از میان بیدهای خزان زده.

□

آن که در سایه نشسته،
مہتاب را به خود وانهاده است
تا اتاق را به تمامی فراگیرد.

□

مترسک
به انسان مآند
هنگامی که هوا بارانی است

روستای کهن سال من. —
شکوفه های گیلاس
سال به سال کم ترک می شکوفند.

□

یک روز گرفته و خاموش، —
سوسن ها، محصور
میان علف ها.

□

کشودن در
برای دور افکندن تفاله های چای.
یک هجوم ناگهانی و کوتاه برف!

[حرکت نمادین گشودنِ در را در نظر بگیر که چه مفاهیم عجیبی را القامی کند وقتی که بوران مهاجم پشت آن کمین کرده است. وقتی که دنیای خارج با دندان‌های تیز کرده‌اش آن پشت منتظر توست. خود در این هایکو چه می‌گوید؟ مرز مشخص امنیّت توست با دنیای فاقد امنیّت و سرشار از عداوت؟ پس حرکت تو برای گشودن آن مفهوم‌اش چیست: یک عمل قهرمانی؟ دل‌به‌دریازدن؟ — درست است که تضاد میان دنیا‌های دوگانه‌ی این سو و آن سوی در، تضاد میان گرما و سرما و امن و خطر است؛ اما یک‌طرفه قضاوت نکنیم: این تضاد را با احساس اندکی عادلانه‌تر یا بی‌طرفانه‌تر می‌توانیم به پاکی و پلیدی و سیاه و سفید نیز تعمیم بدهیم: در را باز می‌کنیم تا با تفال‌های سیاه‌چای سفیدی برف را آلوده کنیم. با دنیای خارج رابطه برقرار می‌کنیم فقط برای آن که کثافت و آشغال به صورت‌اش پرتاب کنیم.]

بای‌شییتسو

ماه درخشان پاییزی:

سایه‌های درختان و علف

و سایه‌های مردان.

□

کاملیایی فروافتاد،

خروسی بانگ برداشت

کاملیای دیگری افتاد.

□

دیدم و گذشتم

یک رهرو بودایی بالابندی را

زیر ماه زمستانی.



۱۳. نی

شیکی

شبدرها

چنان است که چشم انتظارند

تندبادِ خزان را.

شبدرها هنوز در باغ نشکفته‌اند، اگرچه هنگام شکفتن آن‌هاست. توفان
تندبادِ خزانی هنوز نوزیده‌است.

یک هزار تل

و برگ‌های پریده‌رنگِ خزانی:

جوباری تنها!

بسیارگونه‌گیِ طبیعت و ساده‌گی‌اش در یک نگاه به چشم می‌آیند. همین نکته
درباره‌ی این هایکو نیز درست است:

پروانه‌یی تنها

پَرِ پَرزنان و روان

در باد.

□

ابرهای مَواج؛

در عبور

از فرازِ خشک‌رود.

شن و سنگ و صخره‌های خشک رود با ابرهای توده‌شده در آسمان تابستان
رابطه‌ی عجیبی دارند، این ابرها نیز خود خشک به نظر می‌آیند.

هیچ‌کس آن‌جا نیست:

صندلیِ ترکه‌بافی در سایه

و سوزنک‌های فرو ریخته‌ی کاج.

□

چشم‌اندازِ عریانِ زمستانی:

یک سگِ روستا

به سوی زنی دیوانه پارس می‌کند.

□

هنگامی به پسِ پشت نظر افکندم

که مردی که گذشت

در دلِ مه ناپدید شده بود.

□

نسیمِ ملایم،

و در سبزیِ یک هزار تپه

معبدی تنها.

□

روزِ دراز!

زورق را با ساحل

گفت و گوهاست.

□

پانهادن بر پل. —

ماهیان به اعماق می‌گریزند:

آب‌های بهاری.

□

چراغ‌ها روشن‌اند

بر جزایر دور و نزدیک:

دریای بهاری.

□

نمی‌دانم

چه پرنده‌یی بود آن، —

اما شاخه‌ی پُرسکوفه‌ی آلو.

□

هو کایِ آن‌جا بر خاک افتاده‌است

و هیچ‌کس به چشم نمی‌آید. —

گرما!

□

بر پُلِ معلق،

درهم و برهم

خطوطِ سردِ باران.

□

رودِ تابستانی.

اسبی بسته

به تیرِ پُل.

رود پهن‌آوری نیست، اما تا زانوی اسب آب دارد، و دم اسب در آب فرو-
رفته. اسب سر را فروافکنده، اما نه از خسته‌گی؛ شاید از سردی آب لذت
می‌برد. شعر دیگری که به‌طور روشن‌تر احساس اسب را از آب باز می‌گوید:

رود تابستانی

پلی هست،

اما اسب از میانِ آب می‌گذرد

هایکوی دیگری که احساس‌های سوار را بیان می‌کند:

بر پشت اسب
لگام اسب را رها کردم، —
آب زلال!



توفان تندر ایستاده است؛
خورشید شام‌گاهی می‌درخشد.
بر درختی که بر آن زنجره‌یی می‌خواند.

پس از آن که تندر خاموش شد، و باران از باریدن فروماند، خورشید
شام‌گاهی می‌درخشد، و از سایه‌های درخت، نخست با تردید، و سپس با
میلی فزاینده صدای زیر و نازک زنجره‌یی به گوش می‌رسد. تصویری است
از شکوه و آرامش. همین شکوه هم‌آهنگ با صدای بلند زنجره در این شعر
بُوسون نیز آمده است:

پشت بودای بزرگ،
یک معبد شینتو،
زنجره‌ها آواز می‌خوانند. (بُوسون)



درختان تناوری شمار اند و
نام‌هاشان نامعلوم. —
صدای زنجره‌ها!

بی‌نامی درختان به تناوری آن‌ها می‌افزاید.

یک سرش
آویخته بر کوه،
کهکشان!

شاعر این‌جا یک احساس نزدیکی و دوری را تصویر می‌کند. کهکشان
راه‌شیری به زمین آورده می‌شود، و یک سرش به سرکوه آویخته شده، ولی
این ما را به آن سوی کهکشان می‌کشاند، به آن سوی نادیده.

از اسب پیاده می شوم
و از نام رود می پرسم. —
باد خزان!

این شعر گویی جزیی از یک شعر چینی است. اما نبوغ ژاپنی چنان است که گاهی این جزء را بزرگ تر از کلّ می بیند. شاعر به رودی می رسد، از اسب پیاده می شود و از مردی که آن جاست نام آن رود را می پرسد. مرد پاسخ می دهد ولی آن چه او را به خود مشغول می کند نه نام رود است و نه مردی که آن را به او می گوید، بل که باد است که در طول کناره ی رود می وزد، آب را به چین و شکنج می اندازد و یال و دم اسب را به جنبش می آورد. این باد خزان است.

تنهایی.

پس از پایان یافتن آتش بازی،

عبور شهابی.

«تنهایی» بی که شیکی این جا از آن سخن می گوید یک احساس «درد جهان» است، یک عاطفه ی جهانی که در پشت بیش تر شعرهای بزرگ و آثار بزرگ ادبی هست. این تنهایی یک حالت نام ناپذیر جان است که با احساس تنها بودن، و در همان حال کسی را برای هم کلامی خواستن فقط یک ارتباط دور و زیستی دارد. عبور شهاب که در آسمان خزان، خاموش وار، بی هیچ معنا و هدفی، می درخشد و تند می گذرد احساس طبیعت را به ما می دهد که مخالف احساس انسان است.

بر فراز راه آهن

غازهای صحرایی پرواز می کنند؛

یک شب مهتابی.

غازهایی صحرایی روی خطوط راه آهن و نزدیک به زمین پرواز می کنند. ماه در بالای آسمان است، اما مهتاب و خطوط راه آهن و غازهای صحرایی بسیار پایین اند. خطوط آهن که پیچ زنان از دشت می گذرد در مهتاب

می درخشد و رنگی سفید دارد. غازها نیز در سفر درازشان به سوی ناشناخته، آرام و خاموش پرواز می کنند. غازهای صحرایی در خزان پرواز می کنند.

در تاریکی جنگل

دانه ی توتی فرومی افتد:

صدای آب!

این ساده گی اسرارآمیز را با شگفتی و زیبایی شعر دیگر شیکی مقایسه کنید:

پرنده یی خواند

شاتوتی

فروافتاد.

□

یازده مرد عیار

سواره از دل بوران برف می گذرند

بی آن که سر برگردانند

□

پرکشیدن مرغی،

رمیدن یابویی. —

خلنگ زار خشکیده!

معلوم نیست چه پرنده یی است؛ نیازی هم به این نیست. همین جور بهتر است. اسب یابوی بارکش است چون که پیر و لاغر است و با چشم انداز خلنگ زار خشکیده نیز جور است؛ و رمیدن چنین موجودی بسیار چشم گیر است. نکته ی اصلی شعر خلنگ زار خشکیده است، سکوت و بی حیاتی آن است، که با این نشان نامنتظر حیات پدید آورده می شود. سوار نیز به نوبه ی خود از جا می پرد ملایم ترین برگردان این تضاد را کان رو بیان کرده است:

جوجه گان

در دوردست دانه می چینند

در خلنگ زار خشکیده. (کان رو)

□

شبنم سپید
برگرت سبب زمینی. —
کهکشان!

□

گل های داوودی می پژمرند.
جورایی روی چپر خشک می شود. —
یک روز آفتابی.



۱۴. کدو قلیانی با کل های شام کاهی و نیلوفر بامدادی

شاعران عصرِ مِی جی
(۱۸۶۸-۱۹۱۱)

می‌سیتسو و دیگران

تندبادِ خزان

با آوازِ من

در من می‌وزد.

شاعر لب بازمی‌کند که چیزی بگوید اما تندباد خزانی چنان نیرومند است که صدا را به گلویش بازمی‌گرداند.

فانوسی به دست

یکی راه می‌رود در دلِ شب

از میانِ درختانِ آلو.

باید باغ بزرگی باشد که درختان آلوی بسیاری در آن هست. یکی، شاید خدمتکار زن یا مرد، فانوسی به دست دارد و از میان درختان می‌گذرد. بوی شکوفه‌های آلو تمامی باغ را پُر کرده است؛ و شکوفه‌ها در شب زیباترند. و در نور فانوس متحرک هر لحظه یک شاخه‌ی پر شکوفه، آشکار و دوباره پنهان می‌شود و باز شاخه‌ی دیگری آشکار می‌شود.

سوار

چیزی به اسبِ خویش می‌گوید

سرما، در تَکِ شب.

نکته‌ی اصلی این شعر ابهام آن است، یعنی سخنان مرموزی که به اسب گفته شده است، و هم‌چنان مرموزتر از این رابطه‌ی اسرارآمیز، زبان اسب

است با سرمای شب خزانی. سوار چیزی به اسب می‌گوید، شاید چیزی
در خط کارشان، نه چیزی احساساتی، با این همه گونه‌یی خویشی میان آن دو
هست، انسان نیم حیوان، و اسب نیم انسان.

رهروی مسافر

از نظر نهان می‌شود در مه. —

صدای زنگ‌اش.



صدای بال‌های سارها

در آسمان پهناور

می‌گذرد.



درخت سترگی افکنده‌شد،

پژواک‌ها و پژواک‌های مجدد

در میان کوه‌های تابستانی.

درخت افکنده‌شده و در سقوط آن، با حس فضا، اندازه‌ی گرما و وزن
تابستان به‌طور کامل بیان شده‌است. ایسا نیز همین کار را می‌کند.
طبیعت کوه‌های تابستانی را با صداهای گوناگون بیان می‌کند:

در کوه‌های تابستانی،

آوازهای اوگویی سوها، قرقاولان،

کوکوها. (ایسا)



باران سرد زمستان. —

هیچ‌کس چیزی نمی‌گوید

در زورق لنگرانداخته. (سی‌سی)

در آغازِ بهار
گرداگردِ باغ گام زدن
و پای از دروازه بیرون نهادن



با اشتیاقی به سوی یک دیگر
چراغ های دو روستا. —
صدای حشرات.

شاعر شبان گاه در راه میان دو روستا سفر می کند. در هر دو طرف جاده، در
دوردست، چراغ هایی از دو روستا سوسو می زنند. گویی که اشتیاقی به سوی
یک دیگر دارند، و به هم اشاره می کنند. در همان زمان، حشرات در علف های
خزانی آوازهای غمناک دنباله دار خود را می خوانند.

در دلِ مه
چشم به راه دوستی
تا پدیدار آید.

نکته‌ی شاعرانه در پدیدار آمدن یا آن لحظه‌ی دل نگرانی است.

هوای صافِ بهار:
پرده‌ی کاغذین، می دهد
انعکاسِ آبِ لاوک را.

می دهد انعکاس یعنی که نور منعکس شده بر پرده‌ی کاغذین بازی می کند.

آواز پرنده گان، بلند و بلند ترک،
و آن گاه نرم و نرم ترک
تا سکوت.



مار خزید و رفت،
اما چشمانی که در من خیره شده بود
در علف باقی ماند.

آیا این چشمان شاعر نیست که در علف‌ها باقی مانده است؟

سجاقک‌ها
در یکی روستای بی حادثه. —
نیم‌روز است.

فوتسؤچی

یک بار ماهی رسیده است
به ایستگاه، در کوهستان:
پرستوها از پیش و پس پرواز می‌کنند.

□

باریدن، و ایستادن،
وزیدن، و ایستادن،
شب آرام و خاموش.

□

باران بهاری:
از میان درختان دیده می‌شود
کوره‌راهی به دریا.

سؤبییه‌کی

آغاز زمستان
صدای تبری که خیزران می‌برد
در دل کوه‌ها.

□

از این برگ‌ها
نخست کدام یک فرو خواهد افتاد؟ -
از باد پیرس!

□

نهر خزانی
از آن برمی‌دارم
سنگ سفیدی.

□

سال‌گردِ دارُما؛
کیست آن‌کو
که به دارُما می‌ماند؟

□

زنجیره‌های خزانی؛
با آوازشان
نمی‌خواهند که بمیرند.

□

دو اسب،
درها کشوده

کوه‌های خزانی.

□

آغازِ زمستان؛
صدای تبری که خیزران می‌بُرد
در دلِ کوه‌ها.

□

کوتینا را بکوب!
آن‌که این جاگوش می‌دهد
شاعری از پای تخت است.

□

ماه درخشان پاییزی
چنان که می بینی،
من هم خوب خوب ام، متشکرم.

□

تندبار زمستانی:
خورشید شامگاهان را
به دریا فرومی برد.

هفت سایی

چه زیباست ماه! —
تنها خیره بدان می نگرم
و به بستر می روم.

□

دری بسته شد
در دوردست،
به نیم شبان.

□

زاغی
پرید،
در سکوت.

سیافتی کا

اینک سنگ
خیس از باران،
که راه را نشان می دهد.

□

برفِ حیات و مرگ
علی‌الدوام
می‌بارد.

شکل اصلی چنین است: برف در میان زنده گی و مرگِ علی‌الدوام می‌بارد.

راه رفتن
از میان شیدرها و علفِ مَرغ‌زاران.
و هم‌چنان راه رفتن، از آن میان.

ما زیبایی و اندوه شیدرها و علف‌های مَرغ‌زار را، شب‌نمِ روی آن‌ها و
آفتابِ تابیده به آن‌ها را می‌بینیم، اما از میان آن‌ها می‌گذریم، درنگی
نمی‌کنیم و از آن‌ها می‌گذریم.

در تمامی راه
سجاقک‌ها را وامی‌گذارم
تا برکاسای من بنشینند.

□

به صدای آب

من

به روستای زادگاهِ خویش آمدم.

□

در آفتابِ گرم

در پای تپه

گوری چند در کنارِ هم.

□

تمامِ روز خاموش بودم

روبه دریا

تا مَدِّ برآمد.

□

من آن را با سپاس پذیرفته‌ام؛

کافی بود؛

چوب‌های غذاخوری‌ام را پایین گذاشتم.

می‌تواند شعر مرگ بسیار خوبی باشد.

هايکوی نو

پژواک

دهی!ء مردِ تنها می دهد آواز

دهی!ء کوهِ تنها می دهد پاسخ. (بی بی سویی)

□

برف بر آب می بارد،

از درونِ آب می بارد. (بی بی سویی)

□

قاصدک ها، قاصدک ها!

کناره ی ماسه پوش دریا

بهار می شکفت. (بی بی سویی)

□

هیگوراشی ها می خوانند،

می خوانند و باهم می خوانند

و شب نزدیک می شود. (بی بی سویی)

□

خطی از تارِ عنکبوت

می گذرد

از برابرِ سوسنی. (سُجُو)

□

بی هیچ تشریفاتی

راست به جانب رقاصه می آید،

و بهنجوا با او چیزی می گوید. (سُجُو)

□

این مردان که نی‌ها را می‌بُرند

در کد امین جهان باستانی

کارِ خود را آموخته‌اند؟ (یاوا)

آغاز زمستان است؛ آبِ کناره‌ی شنی رود فرونشسته‌است؛ نی‌ها خشک‌اند. چند مرد به بریدن نی‌ها مشغول‌اند، همان‌گونه که هر ساله چنین می‌کنند. وقتی که خسته می‌شوند دور آتش می‌نشینند و خود را گرم می‌کنند. آنان این آتش را از نی‌های بریده روشن می‌کنند و این نی‌ها تند می‌سوزند و مختصر دودی دارند و هر لحظه باید نی‌یی به آن افزود تا روشن بماند. چیزی ابتدایی در این کار هست، چیزی از زمان‌های کهن در این چشم‌انداز هست.

ماهی‌گیری با شماله در دل شب:

می‌سوزاند چهره‌های

مردانِ کُوزُ را. (یاوا)

ماهی‌گیران در دل شب در دره‌یی عمیق با نور شماله‌ها ماهی می‌گیرند، شماله‌ها چهره‌های‌شان را روشن می‌کند و به آنان هیأتی دیوآسا می‌دهد.

آب سرد است

تپه‌ها سبز:

یکی هیگوراشی فریادمی‌کشد. (تاکه‌جی)

گوش و چشم و حس لمس همه برای یک هدف تحریک شده. آب روشن سرد، سبزی تپه، لحن روشن و سخت زنجره آن جنبه‌ی از طبیعت را به دست می‌دهد که فصلی نیست، بل که در هر نمود طبیعی سهمی دارد، و در صدای ناگهانی زنجره، در نوشیدن آب رود، و در شادابی سبزی تپه بیش از هر چیز دیگر احساس می‌شود.

یکی روز زمستان

بر خلنگ‌زارِ سوزان

سگان درنده‌یی چند. (تاکه‌جی)



کدائلِ کاملیا را بویید

به دورش افکند

و به راه خود رفت. (تاکیه جی)

□

اسب، هم چنان که یورغه می رود.

برگردهای خویش می برد

آفتاب زمستانی را. (کوسانو)

اسب کاملاً از آفتاب کم توانی که به پشت او می تابد بی خبر است، اما میان این دو بسته گی عمیقی هست، اسب حرکت می کند، و آفتاب هم؛ اسب تمام آفتاب را برگرده اش می برد، با این همه این برای او باری نیست.

تنها چیز نو

پرستوان اند

در آسمان شهر. (کوسانو)

وقتی که شاعر به زادگاه اش بازمی گردد، همه چیز به نظر کهنه می رسد، مگر پرستوها، که اکنون همان گونه نو اند که به هنگام کودکی او بوده اند.

خورشید خزانگی گرم است،

گفتی دوست مرده ام

سر بر شانه ام نهاده بود. (کوسانو)

□

چیزی نوشتن

و آن گاه بر ایوان ایستادن. —

رگبار می گذرد. (بی شی)

□

در آفتاب سوزان،

طرح مردی

که از دور می آید. (بی شی)

□

با هر جیرجیر زنجره

خانه

پیرتر می شود. (بی شی)

□

یکی به درون آمد

و دروازه در پس او باز ماند

در آخر بهار. (فوکو)

نکته‌ی اصلی شعر در «آخر بهار» است. گویی در این هنگام از فصل انسان‌ها رابطه‌ی خاصی با چیزهای پیرامون‌شان دارند.

کلاغ، در دل زمستان،

فرود می آید و می ایستد

بر سایه‌ی خویش. (فوکو)

□

سایه‌ی بادبادکی

شتابان پدیدار شد

بر برف. (ناکاشی)

□

نرگس

مانا که آینه‌ی کهنه

بالا گرفته مثل اش را (ناکاشی)

نکته‌ی شباهت میان نرگس و آینه‌ی کهنه (معمولاً یک آینه‌ی فلزی صیقل یافته) در این است که گل روی ساقه‌ی بلندش یادآور آینه‌ی قدیمی ژاپنی است، که معمولاً از مفرغ است و مانند آینه‌ی چینی پایه دارد.

در چشمان گربه

رنگ دریا هست

به روزی آفتابی در زمستان. (یوری به)

یوری به از زنان هایکو سرای نوپرداز است.

در فروشگاه ماهی زینتی

باران آغاز تابستان

از چتر من چکه می‌کند. (تی جو)

□

شامگاهان و

خوشه‌های ریوند،

و سوت‌های این قطار و آن قطار. (تی جو)

این بخشی از زنده‌گی کسانی است که در خانه‌ی کوچکی نزدیک راه آهن
زنده‌گی می‌کنند. صدای سوت قطارها و گل‌ها و سبزی‌های باغ به‌طور
جدایی‌ناپذیری باهم بسته‌گی دارند.

پرده‌ی سبز خیزرانی

یک بر آویخته‌است. —

احساس شام ۵:۰۵. (سُجو)

□

سپیده‌دم بهار:

باران بر این درخت‌ها و بوته‌ها می‌بارد؛

کسی چیزی از آن نمی‌داند. (سُجو)

□

بادبان‌کشودن بر دریا،

تاریه‌های ما احساس‌کند

آبی را و سرد را. (سُجو)

□

به ناکهان ترس‌ام برمی‌دارد

اتفاقی خواهد افتاد. —

ماه از درون پشه‌بند. (هاکو، او)

عنوان این شعر چنین است: «تغییر بیماری در شب». این شاعر شش سال آخر
عمر کوتاه‌اش را بیمار بود.

کوش می سپارم به جیرجیر زنجره‌یی تنها،
به طبیب می‌اندیشم
که هنوز نیامده‌است. (هاکژاژ)

□

پس از می‌گساری و نزاع،
خاموش بازمی‌گردند
زیرِ کهکشان. (توموجی)

□

گل‌وله در سینه،
مردی به ادامه‌ی حیات خویش می‌کوشد
در کوه‌های تابستان. (توشی)



شاعران جدید

بهار هنوز عمقی ندارد.

فقط باد است که سفر می‌کند

از درختی به درختی. (آرؤ)

□

آفتاب

بر راهِ مرغان

در کوهستان‌های دور. (آرؤ)

□

به علف می‌آویزد و

با آن می‌پژمرد

مگسِ زمستان. (آرؤ)

□

پروانه‌ها جدا می‌شوند،

و کبودی را، دست‌ناخورده

به آسمان بازمی‌گذارند. (رین‌کا)

□

مُردن و زیستن،

زیستن و مُردن،

و خاک را شخم‌زدن. (کی‌جو)

□

فانوس را پایین می‌گذارم:

بازی نور

با آب چشمه. (موگوکو)

□

از دل،

خسته از غبار و هیاهو

چکاوکی آوازخوان پرمی‌کشد. (تاکه‌نو)

□

آب‌شار می‌خشکد،

و مهتاب، شب به شب،

در خرسنگ‌ها رخنه می‌کند. (تاکه‌نو)

□

مردی که کشت‌زار را شخم می‌زند

گوش به سوی زنی پیش می‌آورد:

ستاره‌یی نورش را بر آن دو می‌پاشد. (تاکه‌نو)

□

این‌جا نیز

تنها اندکی آفتاب، —

و جواریی چند که بر رسن خشک می‌شود. (نیچی رین سو)

□

ناگهان بیدار شدم،

شب به تمامی

از آن حشرات بود. (کاشو)

□

صدایی می‌کند

می‌درخشد

و خاموش می‌شود. (هوگورو)

□

گدایی می‌گذرد،
از آفتابِ سخت‌تاب،
از سایه‌های ژرف. (شیکون‌رو)

□

کلبه‌یی هست
با چراغی روشن،
و نه‌ری که می‌گذرد. (اِگنوشی)

□

آن دو کنار هم گام می‌زنند
غمگین در دلِ مه،
دل‌هاشان در یگانه‌گی آمیخته. (نیسو)

□

کلاغِ زمستان
می‌خواهد به پرواز درآید:
سینه بر برف می‌فشارد. (نیتو)

□

به سردی
باره ابرهای این شبِ مهتابی
بر سراسر این خلنگ‌زار. (شورین‌دو)

□

برف، شام‌گاهان
درِ خانه را لمس می‌کند؛
صدا نرم است. (جویو)

□

راه برگ‌های فروریخته
به گورهای فرازِ تپه می‌رسد،
و باز می‌ماند. (هانسوتارو)

□

در جنگلِ عمیق،
باران و برگ‌های فرو ریخته
آوازِ یک‌دیگر را منعکس می‌کنند. (کوکیو)

□

توفانِ خزان:
به یک‌دیگر می‌نگرند
در نورِ شمع. (یه‌کیتو)

□

خرمنِ آتشی به پا کرده‌اند
از برگ‌های فرو ریخته،
و هم‌چنان جاروب می‌کنند میدانی پهنه‌ور تر را.
(هاکُ.اُون)

افزایه‌ها

آوانویسی واژه‌گان ژاپنی^۱

واکه‌ها

a: آ، ا، در Bashō aman: مان، باشو.

صدای a در واقع آ است اما به گوش ما صدای آ ی کوتاه دارد، و بهتر است که به فارسی آ نوشته شود. از این رو شاید بهتر باشد که دو نمونه ی بالا را مان و باشو بنویسیم تا مَن و بَشو، با این شرط که آ را کوتاه بخوانیم تا به صدای این واکه در ژاپنی نزدیک شده باشیم. نکته ی دیگر آن که مثلاً اگر Bashō را بشو بنویسیم ناگزیر همیشه باید بنویسیم بَشو تا بِشو یا بُشو خوانده نشود. مثال بسیار رایج واژه ی Kanji (کان جی) است، نامی که ژاپنی ها به واژه نگاره های چینی (Chinese character) داده اند. نشیده ام ژاپنی ها Kanji را کن جی بخوانند، خصوصاً ژاپنی های فارسی دان.

ae: آئه، ائه، که به شکل دو واکه ی جداگانه خوانده می شود: Monzaemon: مونزانه مون که در تداول گاهی مونزای مون هم به گوش می رسد.

۱. این آوانویسی، شکل فارسیده (فارسی شده)ی نام ها و مصطلحات و واژه گان ژاپنی است در این کتاب، نه برای آموزنده گان زبان ژاپنی. نکته ی دیگر، هریک از این صداها می تواند با توجه به صداهای مابعد و ماقبل اندکی تغییر کند که هیچ از این موارد با آوانویسی این واژه گان در فارسی ارتباطی پیدانمی کند.

ai: آی، آیی

هرگاه در وسط باشد، - ای و در آخر - ایی. طبعا روی ai وسط همان فشاری نیست که روی ai آخر است: مثلاً Taigi تایی و Kyorai: کیورایی

e: ۀ، -ه (های غیر ملفوظ یا های بیان کسره)، در Edo ندو و Sute-jo سوته - جو.

e را به شکل ۀ می‌نویسیم که همواره باید به کسر، یعنی ۀ خوانده شود. من همواره آ را به صورت ا می‌نویسم و ا را به شکل نو. بدین ترتیب با کمی توجه شاید هیچ‌گاه سه صدای a، e، و o لاقط در اوّل کلمه به هم نیامیزد. این شیوه را پیش از این در فرهنگ اندیشه‌ی نو نیز به کار بسته‌ام.

ei: بی - نه‌ی، که به صورت جدا مثل بی جی Meiji، و تی توکو Teitoku، یعنی جدا با کسره‌ی ماقبل ی، می‌نویسیم نه میجی یا تیتوکو. می‌توان منی جی و تنی توکو هم نوشت.

یای ماقبل مکسور را باید مثل ای فارسی کنونی خواند، در کلماتی چون ری و می و دی، نه ای یا بی یا نی یا بی وسط مثل کی کاکو Kikaku. اگر ei در اوّل نام یا واژه باشد به ناگزیر باید ای نوشت مثل ای جی Biji. اما هنگامی که این صدا در کنار - و قرار گیرد آوانویسی آن نام یا واژه را دشوار می‌کند: مثل Jōei و Kōei به شکل جوئی، جوئه‌یی و جوای نادرست خوانده می‌شود. شاید تنها راه این باشد که به این شکل نوشته شود: جوئی و کوئی، تا به تفکیک خوانده شود. البته جوئی (Jovei) هم هست که فارسیده‌تر از تلفظ‌های دیگر است.

ie: ایه، - یث مثل Kien: کین.

i: ای، ی میانی و پایانی، در Issa: ایسا

ii غالباً به تفکیک نوشته می‌شود مثل Kiin کی این یا کی ئین و کی یین نه کیین، که شاید کیین یا کیین یا حتا کیین یا کئین خوانده شود.

o و ö: نو، و، و ō (o کوتاه و ö بلند یا کشیده): Bashō باشو.

هرگاه o حرف اول باشد نو می‌نویسیم و در غیر این صورت و، و اگر ö باشد ō. گاهی نامی هست، مثل نام شاعر و منتقد معاصر ژاپنی Ōoka، که نوئوکا نوشته می‌شود. هرگاه ضروری باشد که دو o از یک دیگر تفکیک شوند میان آن‌ها یک نیم تیره یا یک نقطه می‌گذاریم، و این کاری است که خود ژاپنی‌ها هم می‌کنند هرگاه که نامی را که دارای دو O است بخواهند به شکل روماجی (با حروف لاتین) بنویسند، مثلاً Hiro-o، هیرونو یا هیرو.سو، که o دو بار خوانده می‌شود. طبیعی است که ما فرقی میان o کوتاه و بلند نگذاریم چرا که صدایی چون ö کشیده‌ی ژاپنی در فارسی نداریم.

oi مثل Nōin: نوئین، اما می‌توان نوین (novin) خواند که فارسی‌تر است. مثال دیگر Sōin است: سوئین یا شوین.

oui: نوی یا -وی. o کشیده می‌شود و i خوانده می‌شود.

u: او، برای u کوتاه و oo برای ō بلند یا کشیده: Sute-jo، yūgen، سوته - جو، یووگن. می‌توان برای ō و ōو هم به کار برد.

هرگاه u حرف اول باشد او می‌نویسیم و در غیر این صورت ō. برای آن که دو u مستقل مثلاً Hakuun و Hakuu با ō نیامیزد، در آوانویسی، میان دو uu یک نقطه می‌گذاریم: هاکو.اوُن و هاکو.او.^۱

۱. در هیچ مورد تلفظ متداول واژه گان، مثلاً در توکیو، معیار آوانویسی ما نبوده است. مثلاً غالباً در تداول ژاپنی شنیده‌ام که u را پس از k و r و s یا نمی‌خوانند یا بسیار رفیق تلفظ می‌کند مثلاً فراوان دیده‌ام که haiku (هایکو)، Akutagawa (آکوتاگاوا) و Daruma (داروما) و Ōtsuka (ئوتسوکا) را هایکو و آکوتاگاوا، دارما و ئوتسکا تلفظ می‌کنند، یا با u خفیف. همین‌گونه است ei که آن را در آخر کلمه در تداول غالباً کشیده می‌شنویم، مثل sensei که سینه گفته می‌شود.

uo: وُو، در نام‌هایی چون Hasuo: هاسُوئو.

ui: -وئی، مثل Hakuin: هاکوئین، نه هاکواين، که این به راحتی واین، یعنی Hakovain خوانده می‌شود. همین‌گونه است oi مثلاً در Koichi که در رسم‌الخط ما کونیچی نوشته می‌شود ولی اگر وا، به شکل کوايچی یا حتا کوانیچی نوشته شود کواي چی Kovaichi خوانده می‌شود.

□

y: ی است مثلاً در ya، -yo -yu: کیورای، Kyūsha: کیووشا.

□

تشدید. در ژاپنی مثل فارسی همخوان‌های مشدد یا تشدید هست: ss، pp، nn، tt، tch، kk که به ترتیب س، پ، ن، ت، چ، ک مشدد خوانده می‌شود: Gekkyo: گککيو یا مک‌کیو، Issa: ایسا، Sesshū: سشو، Sesshi: سشی، Zenna: زنا یا زنا، Seppō: سِپو، Ittō: ایتو.

□

تفکیک نام‌ها به هجاهای آن، مثل فونی تسورا که نونیتسورا خوانده می‌شود.

□

هم‌خوان‌ها

از هم‌خوان‌ها تنها tsu نیاز به مختصر توضیحی دارد و باقی هم‌خوان‌ها صدای خاصی ندارند و کمابیش مثل آوانویسی آن‌ها در فارسی خوانده می‌شوند، گو این‌که در زبان ژاپنی ادای مخارج حروف با کم‌ترین حرکات لب و دهن همراه است، تقریباً به خلاف ما.

tsu: تسو در ترکیب‌ها. ت ساکن خفیف است و پس از آن سو. ts در tsu را نباید مثل z (ts) آلمانی تلفظ کرد هرچند شباهتی به آن دارد. اگر در میان کلمه باشد خواندن‌اش برای ما آسان است مشروط

به آن که ت را ساکن بخوانیم: بای شیتسُو، ران سِتسُو. تسُو را در
کلمات می توان سرهم یا جدا نوشت با حفظ شرط بالا، و نیز
نگذاشتن فاصله میان تسُو و حرف ماقبل آن: نونی تسُورا، و سرهم
مثل بای شیتسُو، ران سِتسُو.

□

- استفاده از نیم تیره برای تفکیک نام های مرکب: Hiaku-san: هاکو-سان.

ناگفته پیداست که پیشنهاد های ما برای شکل فارسی نوشت این صداها، تماماً
تقریبی است.

گاه‌شمار هایکوسرایان

○ شاعره؛ x شاگرد باشو؛ □ یکی از ده شاگرد باشو؛ □ شاگرد بوسون؛ □ شاگرد شیکي.

ریووشی Ryūshi ***؟-۱۶۸۱	قرن پانزدهم
چیگیتسو Chigetsu-ni نی -۱۶۲۲	سؤگی Sōgi ۱۴۲۰-۱۵۰۲
۱۷۰۷	سؤکان Sōkan ۱۴۵۸-۱۵۸۶
کیگین Kigin ۱۶۲۸-۱۷۰۵	موریتاکه Moritake ۱۴۵۲-۱۵۴۹
x شین توکو Shintoku -۱۶۳۲	
۱۶۹۸	قرن شانزدهم
○ سوته - جو Sute-jo ۱۶۳۳-۱۶۹۸	زؤئیریو Zuiryū ۱۵۴۸-۱۶۲۸
ریووسویی Ryūsui ؟	تی توکو Teitoku
ایجوو Ichū ۱۶۳۸-۱۶۹۲	
x تۆرین Torin ***-۱۶۳۸-۱۷۱۹	قرن هفدهم
x سویی تۆ Suiō ؟	ریووهو Ryūho ۱۶۰۱-۱۶۷۲
x ئنسویی Ensui ۱۶۳۹-۱۷۰۴	سۆین Sōin ۱۶۰۴-۱۶۸۲
سای کاکو Saikaku ۱۶۴۱-۱۶۹۳	ایشو Ishū * ۱۶۰۶-۱۶۸۰
x شارا Shara ؟	تی شیتسو Teishitsu ۱۶۰۹-۱۶۷۳
x راکوگو Rakugo ؟-۱۶۹۱	شویی Shōi ؟

* به شینگه‌یوری نیز معروف است.

** پنج شاعر به این نام بودند.

*** پنج شاعر این نام را دارند.

x سېشى Sesshi ؟	سودو Sodō ۱۶۴۱-۱۷۱۶
روين Rosen ۱۶۵۴-۱۷۳۳	x ران ران Ranran ۱۶۴۲-۱۶۸۹
كيوروکو Kyoroku ۱۶۵۵- ۱۷۱۵	كوئون Koshun ۱۶۴۴-۱۶۹۷
سای مارو Saimaro ۱۶۵۵-۱۷۳۷	باشو Bashō ۱۶۴۴-۱۶۹۳
ماساهیده Masahide ۱۶۵۶- ۱۷۲۳	x کيوهاکو Kyohaku ؟- ۱۶۹۸
ياسویی Yasui ۱۶۵۷-۱۷۴۳	گون سویی Gonsui ۱۶۴۸-۱۷۱۹
x ريوو Riyū ۱۶۶۰-۱۷۰۵	سامپو Sampū ۱۶۴۸-۱۷۳۲
ئونیتسورا Onitsura ۱۶۶۰-۱۷۳۸	واکیو Wakyū ۱۶۴۸-۱۶۹۲
کی کاکو Kikaku ۱۶۶۰-۱۷۰۷	x سورا Sora ۱۶۴۸-۱۷۱۰
جوسو Jōsō ۱۶۶۱-۱۷۰۴	x شادو Shadō * ؟
دان سویی Dansui ۱۶۶۲-۱۷۱۱	x شوهاکو Shōhaku ۱۶۴۹-۱۷۲۲
یاهای Yaha ۱۶۶۲-۱۷۴۰	x شیهو Shihō ؟
توهو Tohō ۱۶۶۲-۱۷۳۶	x تاکوچی Takuchi ؟
شیکو Shikō ۱۶۶۴-۱۷۳۱	x سونو-جو Sono-jo ۱۶۴۹- ۱۷۲۳
روگتسو Rogetsu ۱۶۶۶-۱۷۵۱	یو سویی Yūsui ؟
رؤکا Rōka ۱۶۶۹-۱۷۰۳	x سین نا Senna ۱۶۵۰-۱۷۲۳
کانری Kanri ۱۶۷۰-۱۷۳۲	x بان کو Banko ؟- ۱۷۲۴
ئسۇجین Etsujin ؟- ۱۷۰۲	کیورای Kyorai ۱۶۵۱-۱۷۰۴
یاسن Yasen * ؟	x اوریو Uryu ؟
x ئوتسویو Otsuyū ۱۶۷۴-۱۷۳۹	چینه-جو Chine-jo * * ؟
x روتسو Rotsū ؟	ایشو Isshō ۱۶۵۲-۱۶۸۸
x شوفو-نی Shōfu-ni * * ؟	x یاسو Yasō ؟
x بونچو Bonchō ؟- ۱۷۱۴	رایزن Raizan ۱۶۵۳-۱۷۱۶
x اوکو-نی Ukō-ni ؟	ران سئسو Ransetsu ۱۶۵۳- ۱۷۰۷

* به چین ییکی Chinseki نیز معروف است.

** خواهر کوچکتر کیورایی.

○ شىسى - جو Shisei-jo ؟	x ايزن Izen ؟ - ۱۷۱۰
يايو Yayū - ۱۷۰۱ - ۱۷۸۳	هاجين Hajin - ۱۶۷۶ - ۱۷۴۲
ريوتا Ryōta - ۱۷۰۷ - ۱۷۸۷	㊦ هاكوشي Hakushi ؟ - ۱۷۱۸
□ شوها Shōha ؟ - ۱۷۷۱	بين كاكو Senkaku - ۱۶۷۶ - ۱۷۵۰
ايچيكو Ichiku - ۱۷۰۸ - ۱۷۵۹	كودو Kodō ؟ - ۱۷۳۸
□ تايرو Tairo ؟ - ۱۷۷۸	x كاكى Kakei ؟ - ۱۷۱۶
□ تايگى Taigi - ۱۷۰۹ - ۱۷۷۲	x بونسون Bunson ؟ - ۱۷۱۳
○ شوکيو - نى Shokyo-ni - ۱۷۱۳	x کيوکوسويى Kyokusui ؟ - ۱۷۱۹
۱۷۸۱	x يامى Yamei ؟
فوهاکو Fuhaku - ۱۷۱۴ - ۱۸۰۷	x ئوتوکونى Otokuni ؟
○ ئوشو Ōshū ؟	x موکودو Mokudō ؟
آئون Aon ؟	x مۇگان Mōgan ؟
بوسون Buson - ۱۷۱۵ - ۱۷۸۳	فۇگيوکو Fugyoku ؟
شوزان Shōzan - ۱۷۱۸ - ۱۸۰۰	توفو Tōfu ؟
ئسۇنمارۇ Ōemaru *** - ۱۷۱۹	كىسا Keisa ؟
- ۱۸۰۵	كاكو Kakō ؟
رانکو Rankō - ۱۷۲۶ - ۱۷۹۹	تيجى Teiji ؟
چورا Chora - ۱۷۲۹ - ۱۷۸۱	سین Seien ؟
گومى Gomei - ۱۷۳۰ - ۱۸۰۳	ريکوتو Rikuto ؟
○ سىفۇ - جو Seifu-jo - ۱۷۳۱	ريوسويى Ryūsui - ۱۶۹۱ - ۱۷۵۸
۱۸۱۴	قرن هجدهم
کاتسورى Katsuri - ۱۷۳۲ - ۱۸۱۷	كىاين Kiin - ۱۶۹۷ - ۱۷۴۸
گيوداي Gyōdai - ۱۷۳۲ - ۱۷۹۳	گوچيكو Gochiku - ۱۶۹۹ - ۱۷۸۱
شيرائو **** - ۱۷۳۵ - ۱۷۹۲	○ چيو - نى Chiyo-ni - ۱۷۰۱ - ۱۷۷۵

* شاگرد ريوكيو Ryūkyō، درگذشته به سال ۱۷۴۸.

** همسر ريوهين Ryōhin، ۱۶۶۸-۱۷۵۸.

*** به کيووکوکو Kyūoku نیز معروف است.

**** شيرائوى ديگرى هم هست.

- ۱۷۹۱-۱۷۳۹ Seira سى را
 ۱۷۸۹-۱۷۴۰ Kitō كيتو □
 ۱۷۴۱-۱۸۰۴ Jūko جوو كو ○
 ۱۸۰۴-؟ Sogetsuni سوگسۇنى
 ۱۸۱۳-؟ Chōsui چوسۇي
 ۱۷۴۲-۱۸۱۳ Shirō شىرۇ
 ۱۸۱۹-؟ Rikei رىكى
 ۱۷۴۵-۱۸۲۱ Gekkyo گىگىو □
 ۱۷۴۸ Hyakuchi ھياكۇچى □
 ۱۸۳۶
 ۱۷۴۸-۱۸۱۶ Seibi سى بى
 ۱۸۳۰-؟ Jūjō جو جو
 ۱۷۵۲- Kikusha-ni كىكۇشا-نى ○
 ۱۸۲۶
 ۱۷۵۴-۱۸۲۳ Otsuji ئوتسۇجى
 ۱۷۵۵ Michihiko مېچىھىكو
 ۱۸۱۸
 ۱۷۵۶-۱۸۵۱ Ryokan رىوكان
 ۱۷۵۸-۱۸۳۴ Kien كىين
 ۱۷۶۱-۱۸۴۱ Hōrō ھورۇ
 ۱۷۶۳-۱۸۲۷ Issa ايسا
 ۱۸۵۳-؟ Isō ايسو
 ۱۷۶۸ Baishitsu بايشىتسۇ
 ۱۸۶۶-۱۹۰۲ Shiki شىكى
 ۱۸۶۷ Usen اۋسەن
 ۱۸۶۹ Seisei سى سى
 ۱۸۷۰-۱۹۱۸ Roseki رويسەكى
 ۱۸۷۵-؟ Kanrō كانرۇ
 ۱۸۷۰-۱۹۳۳ Sazanami سازانامى
 ۳۸۴
- ۱۸۵۲
 ۱۸۱۷-؟ Goshin گوشين
 ۱۷۷۲-۱۸۰۶ Tōtin تۇرين
 ۱۷۸۲-۱۸۴۲ Tanehiko تانەھىكو
 Ampō ؟ آمپو
 Reikan ؟ رىكان
 Baikan ؟ باىكان
 Nangai ؟ نانگاى
 Koshū ؟ كوشو
 Jakusui ؟ جاكوسۇي
 قرن نوزدھم
 ۱۸۴۷ Meisetsu مەيسەتسۇ □
 ۱۹۲۶
 Hassei ؟ ھاسى
 ۱۸۵۲-۱۹۳۰ Chōshū چوشو
 ۱۸۵۶-؟ Kiichi كى اىچى
 ۱۸۵۷-۱۸۳۶ Etsujin ئەتسۇجىن
 ۱۸۶۰-؟ Shōu شۇاۋ
 ۱۸۶۴ Hashi ھاشىن
 ۱۸۶۵-۱۹۱۵ Sōseki سوسەكى □
 ۱۸۶۶ Wafū وافو
 ۱۸۷۱-۱۹۱۵ Gojō گوجو □
 ۱۸۷۳ Hekigodō ھىكىگودو □
 ۱۸۷۴ Kyoshi كىوشى
 ۱۸۷۵ Kubutsu كۇبۇتسۇ
 ۱۸۷۵ Shūchiku شۇچىكۇ □
 ۱۹۱۵

تی جو Teijo ۱۹۰۰ -	قرن بیستم
هاکۇ.اۇ Hakuu ۱۹۱۱-۱۹۳۶	آرۇ Arō ۱۸۷۹-۱۹۵۱
توموجی Tomoji ۱۹۰۶ -	□ یانه زاکۇرا Yaezakura ۱۸۷۹ -
تۇشى Tōshi ۱۹۱۲-۱۹۴۴	□ گۇسایى Gusai ؟
رین کا Rinka ۱۹۰۴ -	راگتسو Ragetsu ؟
کی جو Kijō ۱۸۶۷-۱۹۳۸	کین سایى Kinsai ؟
موکوکۇ Mokokku ۱۸۸۹ -	□ کۇسون Kuson ؟
تاکه نو Takeo ۱۹۰۸ -	تونسۇجى Otsuji ۱۸۸۱-۱۹۱۹
کاشۇ Kashō	کۇبونتا Kubonta ۱۸۸۱-۱۹۲۴
شیکۇن رو Shikunro	سی سى سۇبى Seisensui ۱۸۸۴ -
گککۇشى Gekkōshi	هۇشا Hōsha ۱۸۸۵ -
هوکۇرۇ Hokurō	شیمپو Shimpū ۱۸۸۷ -
ئیسۇ Issō	شوونۇشى Shūōshi ۱۸۹۲ - *
ئیتو Ittō	سانتۇکا Santōka ۱۸۸۲-۱۹۴۰
جويۇ Joyō	سۇجو Sōjō ۱۹۰۱ -
شورین دۇ Shindō	یاوا Yawa ۱۸۹۵ -
هاتسۇتارۇ Hatsutarō	تاکه جى Takeji ۱۸۹۶ -
کوکىۇ Kokyō	کۇساتانو Kusatao ۱۹۰۱ -
سې کیتو Sekitō	سېشى Seishi ۱۹۰۱ -
هاکۇ.اۇ Hakuun	فۇکیو Fukio ۱۹۰۳ -
ئىچى رین سۇ Ichirinsō	تاکاشى Takashi ۱۹۰۶ -
	یورى یه Yorie ۱۸۸۴ -

* ترجمه از ه. بلايت، هايکو، ج. ۴ ص ۳۷۸-۸۱. نام‌هایی که از این به بعد می‌آیند از ه. بلايت، تاریخ هايکو، ج ۲، فصل ۳۲، ص ۱۷۳ به بعد استخراج شده. شاعرانی که تاریخ تولد (و یا فوت) شان نیامده در مأخذ مذکور نبوده‌است.

هاکو، اُون Hakuun
ئیچی رین سو Ichirinsō

* ترجمه از ه. بلایت، هایکو، ج. ۴ ص ۳۷۸-۸۱. نام‌هایی که از این به بعد می‌آیند از ه. بلایت، تاریخ هایکو، ج ۲، فصل ۳۲، ص ۱۷۳ به بعد استخراج شده. شاعرانی که تاریخ تولد (و یا فوت) شان نیامده در مأخذ مذکور نبوده‌است.

فهرست نام‌ها و مفهوما

آئین بودا ۳۲۶ ← آیین بودا	ئدو ۱۷۹، ۱۹۶
آرامش ۳۲۶	آساما ۱۷۵
آرنولد ۳۱۱	اشتراک ۸۵
آرژو ۳۶۹	اشراق ۳۱، ۴۵، ۶۷، ۲۲۰، ۲۷۹
آساگائو ۷۹	اشراق ناگهانی ۲۲۱
آساما ۲۷۵، ۳۳۰	اکنون جاوید ۶۲، ۱۹۴
آگاشی ۱۸۹	اکنون ناب ۱۹۴
آلیه ۱۵۷	ئکی شوو ۹۴
آلیه ویچن یانه ۱۵۶	اؤ ۱۲۷، ۲۱۸، ۲۴۲
آماتسو ناواته ۱۷۹	ئوته مارؤ ۳۱۳
آمپوو ۴۲	اوباسوته یاما ۲۶۸
آن‌دین ۲۲۹	ئوتسوجی ۳۵۴
آن سویی ۱۶۴	اؤتسوگی ۱۲۸
آنیمیسیم ۷۱، ۱۱۹	ئوتومو یاکاموچی ۷۰
آواره ۱۰۵، ۱۰۶	ئوساکا ۱۹۶، ۲۹۰
آواز آرامش جاوید ۳۸	ئوشو ۱۹۱
آیین بودا ۱۲۹، ۱۹۹، ۳۲۳، ۳۲۶	اوشین ۱۰۷
آیین جای ۶۲، ۱۶۵	اوشینا ۹۹
ئسوجین ۴۵، ۲۲۹، ۲۳۰	اؤکایی ۱۹۲
ئچی گو ۱۶۹، ۱۹۷	اؤگوئی سو ۱۴۲
	ئوگی ۵۷
	اؤمون ۹۶

۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۴.	اومه ۳۲۷
۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۳۰، ۲۵۰.	ئونى تسۇرا ۳۲، ۳۸، ۹۰، ۱۳۹، ۱۴۰،
۲۵۷، ۲۶۳، ۲۶۹، ۲۷۷، ۲۸۴.	۱۴۵
۳۲۷، ۳۲۱	ئويى نو كوبۇمى ۱۷۹
باشۇ-آن ۱۶۰	ئىن جوجى ۱۴۵، ۹۰
باكۇسۇيى ۲۵۳	ئىنو ۱۴۶
باي شىتسۇ ۳۳۵، ۴۹	ئىنو ئوتسۇنو ۱۷۷
بىتھوون ۱۸۵	ئى چۇ ۸۹
بۇدى دۆرمە ۲۸	ئىتۇ ۳۷۱
بۇدى ستوھ ۳۲۶	ئىچى رىن سۇ ۳۷۰
پرەكى كىن ۶۶، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵،	ئىرو ۲۰۲
۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰	ئىزۇمو ۱۹۷
بلايت ۶۷، ۷۷	ئىسۇ ۳۷۱
بۇنى تسۇ ۱۲۵، ۱۲۶	ئىسە ۶۸، ۱۸۴
بۇجى ۶۵	ئىتۇ ۱۹۹
بۇچۇ ۱۵۳، ۱۹۵	ئىشوو/شىگە يورى ۱۲۸
بودا ۳۴، ۴۳، ۹۰، ۱۲۹، ۲۰۲، ۲۱۵	ئىكى ۱۰۷
بوداسف ۹۷، ۳۲۶	ئىگا ۱۷۹، ۱۸۰
بوداھا ۳۲۳	ئىن شۇ ۱۴۶
بودن-شەن ۶۹	ئىچى-نو-تانى ۱۹۶
بودى دۆرمە ← بۇدى دۆرمە	ئىسا ۳۲، ۴۵، ۴۶، ۵۳، ۵۵، ۳۱۸، ۳۱۹،
بۇسون ۴۲، ۴۴، ۴۶، ۴۷، ۵۶-۵۷، ۶۶،	۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۴، ۳۲۵،
۸۲-۸۵، ۹۰، ۱۰۳، ۱۷۹، ۱۸۰،	۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰،
۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۱-۲۶۶، ۲۶۹-	۳۵۲، ۳۳۱
۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۴-۲۸۵، ۳۲۲	ئىھى جى ۲۴۶
بوگائوزە ۱۶۶	
بون چۇ ۹۰، ۱۰۱، ۲۲۹، ۲۳۵	بارانى بورىيى بوزىنە ۱۰۱
بى پايان ۲۲۱	باشۇ ۳۲، ۴۱، ۴۲، ۴۴، ۴۶، ۵۴-۵۷
بىد افشان ۱۴۴	۶۵-۶۸، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۷۴، ۷۶-
بى دلى ۳۵، ۶۰، ۸۴	۷۹، ۸۵، ۸۶، ۹۰، ۱۰۱، ۱۵۳-
	۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷-۱۵۹، ۱۶۰،
پازمىتا ۱۶۱	۱۶۶-۱۶۷، ۱۷۱-۱۷۵-

توکوکۇ ۱۷۷	پۇرا ۲۸۰
توکۇگاۋا ۸۲	پل سىتا ۱۸۹
توکۇگىن ۱۲۶	پولونىا ۲۳۷
توکۇن ۹۶	
توموجى ۳۶۶	تاتامى ۲۵۱
توھو ۸۹	تاكاداتە ۱۹۵
توياما ۷۱	تاكاشى ۳۶۴
تۇيا ۲۸۰، ۲۱۵، ۴۴	تاكۇسان ۲۳۱، ۲۳۰
تۇيى بىزىگ ۱۰۶، ۹۱	تاكەتو ۳۷۰
تۇيىت ۱۶۱، ۱۵۹، ۴۴	تاكەجى ۳۶۳، ۳۶۲
تۇيى توکۇ ۱۰۱	تاكەمىتسۇ ۳۳
تۇيى جو ۳۶۵	تان كا ۱۰۰، ۷۰
تۇيى شىتسۇ ۱۲۹، ۵۲، ۱۳۰	تان كا ۱۰۳، ۹۹
	تانگ، سىلسلە ۱۶۱
جان پرستى ۱۱۹، ۷۱	تاي را ۲۰۱
جاودانە گى ۲۶۶، ۲۰۴، ۸۴، ۷۹	تاي راھا ۱۹۶
جۇنگ بارانى بوريالى بوزىنە ۱۰۳	تاي گى ۲۹۴، ۲۸۹، ۵۷، ۵۳
جوانگ زە ۱۶۸، ۱۶۶، ۱۲۷، ۸۵، ۴۲	تسۇرايۇكى ۲۹۷
۲۱۶، ۱۸۶، ۱۶۹	تسۇنەمورى ۱۹۶
جۇسۇ ۲۲۰، ۲۱۹، ۷۶	تميز ۸۵، ۸۴
جويو ۳۷۱	تن تن ۲۴۴
	تىنگ راھەى ئوكۇ ۱۹۵، ۱۶۲، ۷۷، ۶۸، ۷۷
چا نو يۇ ۶۲	۲۰۲
چىن رقتە ۹۷	تۆجى ۱۴۵
چىنىنى ۱۵۹، ۷۷، ۶۹، ۵۰، ۳۱، ۲۸	تسنايى ۲۰۲، ۱۹۷، ۱۹۴، ۴۶، ۴۵
۲۲۲، ۱۹۹	۳۴۳، ۲۶۵، ۲۳۰، ۲۱۴
چورا ۳۰۲، ۳۰۱	تسنايى جاودانە ۱۶۴، ۱۶۳
چو كا ۹۹، ۷۱، ۷۰	تۇن مى ۸۹، ۷۱
چوۋا ۲۴۷	تۇداگو (كلوچەھا) ۲۲۴
چەل وھفت رۇنىن ۲۰۹	تورى يى ۲۱۰
چى گىسۇ ۲۵۰، ۲۴۹	تۇشى ۳۶۶
چىماكى ۲۱۳	توكۇسان ۴۵

۲۱۶، ۱۹۹، ۱۹۰	چینه ۲۱۷
ذن کؤجی ۳۲۲	چی یو ۵۹، ۶۱، ۷۹، ۸۰، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۴۷
راز ۱۶۳، ۷۷، ۳۸، ۳۵	حافظ ۳۰
راز چینی ۲۱۴	خُلو ۱۶۱
ران سِستو ۲۱۳، ۲۱۲	دائو ۳۳، ۲۷۹
ران کؤ ۳۱۲، ۳۱۱	دائو دِه چینگ ۴۸، ۲۱۲، ۲۱۵
رای زَن ۱۳۶، ۱۳۵، ۱۳۴، ۵۲	دارو ک ۷۳
رِن کؤ ۹۹، ۱۰۰-۱۰۱، ۱۰۳	داروما ۹۵، ۳۵۵
رِن گا ۹۹-۱۰۰، ۱۶۵	داغ موکسا ۱۶۳
رو ۹۸	دان رین ۱۰۱
روتسو ۲۴۰	دانسته گی ۸۱، ۸۶، ۱۵۴، ۱۵۶
رود آسمان ۲۱۴	دانسته گی بنیاد ۱۵۶
روز بوداشویی ۱۷۷	دان سویی ۵۵، ۱۳۷
روشن شده گی ۳۱	داوودی ۲۰۲
رؤکا ۲۴۱، ۲۴۲	دای شین ۱۴۰
روگِستو ۲۶۵	دایو ۵۱
روگِم بؤ ۲۴۶	دل کندن ۳۲۶
ریتای ها کؤ ۸۹	دویی ۲۸
ریکیوو ۱۶۵	دِه-شان ۴۵
رین کا ۳۶۹	ذات جاویدان ۱۶۸
ریوتا ۴۸، ۳۱۰	ذازِن ۴۵، ۲۳۱
ریوتان ۲۳۱	ذِن ۲۸، ۳۰، ۳۵، ۴۱، ۴۴، ۵۵، ۶۰، ۶۱، ۷۸، ۸۱، ۱۵۳، ۱۵۴
ریوتو ۱۸۶، ۲۳۷	۱۶۶، ۱۹۴، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۴۵
ریوتوکؤ ۱۳۰	۲۶۱، ۲۷۹، ۳۰۴، ۳۳۰
ریوکان ۴۵، ۴۶، ۷۱-۷۲، ۱۶۹	ذن ۲۷۹، ۳۰۴، ۳۲۷
ریووهو ۱۲۸	ذِن رین کؤشوو ۸۹، ۱۳۰، ۱۴۱، ۱۴۷، ۳۹۰
سابی ۱۰۵، ۱۰۶، ۲۰۴، ۲۱۴	
سابی شی سا ۴۴، ۱۹۴، ۲۱۴	
ساتوری ۲۸، ۳۱، ۳۵، ۳۶، ۲۲۰	
سادو ۱۹۷	

سۇدو ۲۴۱	سادە گى ۳۴۴، ۳۳
سورا ۲۴۲، ۱۹۰	ساگا ۱۸۹
سۇسۇيى ۲۵۲	سامورايى ۲۲۰، ۲۰۹
سۇسەكى ۳۵۴	سانتۇكا ۳۵۶
سۇشى ۲۵۲، ۱۸۶	سانەسادا ۱۹۳
سۇكان ۹۹، ۵۲	سانەمورى ۲۰۱
سۇكوكۇجى ۱۴۶	ساي تۇبت تو سانەمورى ۲۰۱
سۇكەياسۇ ۲۱۷	ساي كاكو ۱۳۴، ۱۳۳، ۴۹
سۇگا توكى مۇنە ۲۱۷	ساي كون تان ۲۷۰
سۇگا سۇكەنارى ۲۱۷	ساي گىن ۱۳۲
سۇگاوارا مېچى زانە ۴۷	ساي گىو ۱۸۴، ۱۶۵، ۱۶۳
سۇگى ۱۶۵، ۱۱۷، ۱۰۰	ساي مارو ۱۳۶
سۇما ۱۷۶	ساي مۇ ۱۳۱
سۇمادرا ۳۴	سېتۇكۇ ۲۱۰
سۇمىيە ۶۱	سېتا ۲۲۱
سونو-جو ۲۵۰	سېخان ۸۹
سونوماما ۶۹	سېدۇكا ۱۰۰
سۇيى ئۇ ۵۶	سەر ۳۸، ۳۵
سۇيىن ۱۳۲، ۱۳۱، ۱۰۱	سېشوو ۱۶۵
سېكېنۇ ۳۷۲	سەدى ۳۰
سېسى ۳۳۴	سېكۇ ۹۸
سېس جاكۇ ۱۰۰	سەمادى ۶۱
سېس سۇيى ۳۶۱	سېن جۇن ۱۰۴
سېسى ۳۵۲	سېن رېو ۵۳
سېشى ۳۶۴، ۳۶۳	سېنفونى باستورال ۱۸۵
شادۇ ۲۴۱، ۲۴۰	سېن كاكو ۲۵۱
شاكۇياكو ۲۹۱، ۲۷۷	سېن گايى ۱۶۰
شاكىيە مۇنى ۹۳	سوباكو ۳۳۴
شاملو، احمد ۲۹	سوتوبا ۴۳
شاھنامە ۳۰	سۇتە-جو ۲۵۰
شدن ۸۵	سۇجو ۳۶۵، ۳۶۱
	سۇجو ھن جو ۸۰



صید با قره غاز ۱۹۲، ۱۹۳	شعرهای زنجیری ۹۹، ۱۰۰
طبیعت ۶۷، ۷۸، ۲۴۱، ۳۲۲	شناسه ۶۷
طبیعت بودایی ۶۷، ۳۳۰	شناسه گر ۶۷
فردوسی ۳۰	شوجی ۲۴۹
فقر ۴۴، ۱۶۱، ۲۹۰، ۲۹۵	شودای جی ۱۷۸
فوتاگامی ۷۱	شورین دو ۳۷۱
فوجی، قله ۱۶۳، ۱۹۷، ۲۰۰، ۳۱	شوزان ۳۱۳
۲۴۴، ۲۵۸، ۲۷۶	شوفوکوجی ۱۶۰
فوجی وارا سیدای ته ۱۰۴	شون کی ۳۲۲، ۳۲۳
فورو ایکه یا ۶۶	شوها کو ۲۳۹
فوشیمی ۲۹۰	شویی ۵۲، ۱۳۳
فوکاگوا ۲۰۳	شهود ۸۴
فوکيو ۳۶۴	شی بومی ۱۰۶
فومی کونی ۱۰۱	شیداره زا کورا (بید افشان) ۱۴۴
فوورابو ۱۶۵، ۱۶۶	شیرا ئو ۳۰۶، ۳۰۷
فووگا ۱۶۴	شیراکاوا ۱۶۳
فوها ۱۰۵	شیرو ۳۳۳
کاتسوراگی ۱۷۷	شیری ۵۷
کاتسومینه ۳۲۵	شی به کی ۲۵۲
کاراساکی ۱۸۷	شیکو ۲۲۵، ۲۴۰
کاسا ۱۷۷، ۱۹۶، ۲۰۳، ۲۲۷، ۳۲۵	شیکونرو ۳۷۱
کاسای ۲۲۶	شیکی ۳۴، ۳۸، ۴۴، ۵۳، ۱۰۳، ۲۵۱
کاشو ۳۷۰	۲۶۶، ۲۶۵، ۲۹۴، ۳۲۹، ۳۳۱
کاشیما ۱۹۸	۳۳۹، ۳۴۳، ۳۴۴
کاکي ۲۳۹	شی نانو ۳۲۸
کاگایی ۵۹	شین-این ۳۵
کاما کورا ۹۹، ۱۶۳، ۳۱۹	شین تو ۲۰۴، ۲۱۰
کامیکو ۱۷۸	شین سو ۲۶۸
کامی ناگارا نو میچی ۶۹	شینوهارا ۲۰۱
	شیوری ۱۰۶
	شی هو ۱۰۱، ۱۰۲

كانازاوايى ۱۹۹
 كان رو ۳۴۴
 كانكودورى ۲۷۲، ۱۹۴، ۴۴، ۴۳،
 ۲۷۳
 كان نون ۱۸۲، ۹۴
 كانه ميتسو ۲۰۱
 كاي تو ۴۸
 كتاب جامعه ۷۵
 كتاب مقدس ۷۵
 كتله ۲۹۴
 كل بوده گى ۵۰
 كلريج ۵۱
 كلن دو ۶۲
 كلنفوسوس ۱۴۰، ۸۹
 كلوانى ۸۹
 كوتاتسو ۲۹۰
 كوتوميچى ۲۴۸
 كوتينا ۱۳۴
 كوجى رو ۱۹۶
 كودو سوكه تسونه ۲۱۷
 كورودانى ۱۹۶
 كوسانو ۳۶۳
 كوساى ۵۶
 كوشون ۱۸۳
 كوكو ۲۴۶، ۱۹۳، ۶۰، ۵۹، ۵۰، ۴۳،
 ۳۲۷، ۲۹۷
 كوكيو ۳۷۲
 كوماگايى ناٹوزانه ۱۹۶
 كومبون جى ۱۹۸
 كونوما ۶۹
 كهكشان راه شيرى ۳۴۲، ۲۱۴، ۵۷
 كى-اين ۳۵

كيتو ۲۹۷، ۲۶۰، ۳۳
 كى جو ۳۶۹
 كى رجبى ۱۰۳
 كيسوگو ۱۷۶
 كى كاكو ۱۹۹، ۱۰۳، ۷۳، ۵۶، ۵۵، ۴۷،
 ۲۵۱، ۲۱۱، ۲۱۰، ۲۰۹
 كيكو ۳۲۴
 كيگين ۱۳۱، ۱۳۰
 كيوراى ۲۱۸، ۲۱۷، ۲۱۶، ۱۰۱، ۴۳
 كيوروكو ۲۸۵
 كيوشى ۳۵۳، ۲۶۵، ۵۵
 كيوكو ۱۶۵
 كيوكوسويى ۲۴۳
 كيوكان شى كان ۱۶۱
 كيوشوو ۱۶۰، ۴۷
 كان جين ۱۷۸
 كيتا ۲۸۳، ۲۵۳
 كيگوشى ۳۷۱
 گليسين ۲۵۸
 گيم ميو ۳۶
 گين روكو ۲۰۹
 گوچى كو ۶۵
 گون سويى ۱۳۸، ۱۳۷، ۴۹
 گوهر ۶۷
 گوهر بودايى ۶۷، ۲۸
 گيجو جى ۲۶۳
 كيودايى ۳۰۶، ۳۰۴
 لائوزه ۱۲۷
 لائو-شانگ ۱۶۶
 لحظه ي جاويد ۱۸۳

مینوموتو ۲۰۱
 مینوموشی ۲۷۴
 میو ۳۶
 نارومی ۱۷۹
 نازونا ۷۴
 نازونا ۱۷۱، ۱۷۰
 نامتناهی ۲۲۱
 نان سین ۲۱۵
 نانی وا ۲۶۰
 نانی یارا یوکاشی ۱۷۰
 نخستین باران زمستانی ۱۰۳، ۱۰۱
 ندانسته گئی ۳۵، ۶۰، ۶۱، ۸۴، ۱۵۵
 ۱۵۶، ۲۲۶، ۲۹۳
 ندانسته گئی جمعی ۱۵۶
 ندانسته گئی عالم ۱۵۷
 نرگس شارون ۲۱۵، ۲۲۲
 نو ۱۹۳، ۲۰۱
 نوای خاکی ۱۶۶
 نهان کیو ۱۴۶
 نیروانه ۶۲، ۹۳
 نیشی گئو ۱۸۸
 وایی ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۶۱، ۲۹۵
 وایی شی ۲۹۰
 وایی نو ۲۹۵
 واتسوجین ۳۳۳
 وافوو ۴۱
 واکا ۳۳، ۳۷، ۵۹، ۷۰، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۳
 ۱۱۹، ۱۶۵، ۱۸۴، ۱۹۳، ۲۴۸
 ۲۴۹
 ووشیه ۶۵

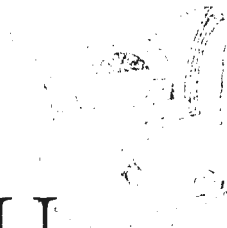
لیون یو ۸۹
 لیه زه ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹
 ماتسوشی ما ۱۶۳
 ماتيو ۳۱۱
 ماساهیده ۲۴۳
 ماسوئو ۲۰۲
 مانا ۲۹، ۳۰
 مانیو ۷۱ ← مانیو-شو
 مانیو-شو ۷۰، ۷۱، ۹۹
 ماه ۱۹۸
 مترسک ۲۱۲
 مراقبه ۴۵
 مسافر تنها ۷۷، ۱۶۳
 مسیح ۱۸۵
 مو ۴۴
 موروماچی ۱۰۰
 موری تاکه ۸۹، ۹۹، ۱۲۵
 مۇساشی ۱۹۰
 موسیقی آسمانی ۶۰
 موشین ۶۱
 موشینا ۹۹
 موکۇستسو ۲۴۳، ۲۴۴
 موکوکۇ ۳۷۰
 موگامی ۱۸۹، ۱۹۱
 مۇنین ۶۱
 مهاییانه ۲۸
 میتوکۇ ۱۳۰
 می جی ۲
 میروکۇ بودا ۹۳
 میستسو ۳۵۱
 میناشی گوری ۱۰۳ ۳۹۴

ھىگۇراشى ۳۱۸	ھاتاكاى ۱۶۰
ياس خوشەيى ۲۵۸، ۲۳۱	ھاتسۇتارۇ ۳۷۱
ياسۇھىرا ۱۹۵	ھاراكىرى ۲۰۹
يافت ۳۶، ۳۱	ھاكۇ.اۇ ۳۶۶، ۳۶۵
ياكۇسان ۹۶	ھاكۇ.اۋن ۳۷۲
يامى ۱۸۹	ھاكۇراكۇتن ۸۹
ياوا ۳۶۲	ھاىكاى ۱۰۱، ۹۹
ياھا ۲۲۸	ھاىكاى رِن گا ۱۰۳، ۹۹
يايوو ۲۵۳، ۲۵۲	ھاىكۇ ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۵، ۴۴، ۵۵، ۵۹
يكدلى ۶۱	۶۷، ۶۸، ۷۸، ۸۱، ۹۹، ۱۰۳
يىك دىمى ۶۱	۱۰۵، ۱۶۶
يۇئى گاھاما ۲۱۰	ھىكى گودۇ ۲۶۵
يوجۇ ۳۷	ھىمدردى ۳۲۶
يودوكاوا ۲۹۰	ھوتوتوكىسۇ ۵۹-۶۰، ۱۷۶، ۱۹۳
يودوكاوا ۲۶۰	۲۴۶، ۲۹۷، ۳۲۷
يورارى-يورارى تو ۷۶-۷۵	ھۇجى ۲۵۸، ۲۳۱
يورى تومو ۱۹۵	ھۇسايى ۳۵۶
يورى يە ۳۶۴	ھوسومى ۱۰۶
يوشى تسۇنە ۱۹۵	ھوشى زاكى ۱۷۹
يوشى ناكا ۲۰۱	ھوگۇ ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۲۷
يوشينو ۱۷۷، ۱۴۱	ھوكۇرۇ ۳۷۰
يووگىن ۳۶، ۳۸، ۱۰۰، ۱۰۵-۱۰۶	ھوكۇشى ۵۰، ۲۳۱
يىچو ۱۴۲	ھۇيى-نىنگ ۶۲
يىن-شىنگ ۱۶۷، ۱۶۸	ھياكۇچى ۳۱۲
	ھيتوكوتو-نۇشى ۱۷۷

ماخذ



1. Blyth, R.H.
A HISTORY OF HAIKU, 2 VOLS. Tokyo, 1971.
2. Blyth, R.H.
HAIKU, 4 VOLS, Tokyo, 1971.
3. Suzuki, D.T.
ZEN AND JAPANESE CULTURE, NewYork, 1973.



HAIKU

The Japanese Poetry
since the beginning

translated and introduced by
Ahmad Shamlu
A. Pashai

Nashre Cheshme
Tehran 1997

با پوزش از خوانندگان محترم در اوّل صفحه ۱۲

سطر زیر افتادگی دارد:

تاریخی آن‌ها دست‌نخورده مانده، مگر برگردان در حدود پنجاه هائیکو که از اصل