ادونیس
(علی احمد سعید)

پیشدرآمدی بر شعر عربی

کاظم برگ نیسی

«... کاش آدمی سنگ بودی» ـ این آرزو که از زبان **تَمیم بن مُقْبِل** بازگو شده، کلید فهم انسان عرب در روزگار جاهلیت است. این آرزو به بُرجی می‌مانَد که جغرافیای روح او را در چشم‌انداز ما می‌گستراند. چنین آرزویی، از دیدگاه منفی، احساس انسان عرب را آشکار می‌کند، این احساس که زندگی پوشالی و زودشکن است. زندگی، به تعبیر **اَفْوَه اَوْدی** «جامه‌ای است عاریتی» که، به گفته‌ی **کَعْب بن سعد غَنَویّ**، «مرگ آن را تباه کرده است»؛ مرگی که «در جان آدمی چنان جریان دارد» که خورشید در آسمان...

به نقل از صفحه‌ی ۱۱

انتشارات فکر روز

۹۶۴-۵۸۳۸-۷۱-۱
964-5838-71-1

۰۰
۱

۱۲۰۰
۱۱
۱

بسم الله الرحمن الرحیم

ادونیس
علی احمد سعید

پیشدرآمدی بر شعر عربی

کاظم برگ‌نیسی

انتشارات فکر روز

تهران، کریمخان زند، آبان شمالی، خیابان ۱۲، شماره‌ی ۲۲

پیشدرآمدی بر شعر عربی

ادونیس (علی احمد سعید)
ترجمه‌ی کاظم برگ‌نیسی
چاپ اول، ۱۳۷۶
چاپ: ۱۱۰
تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه
بها در سراسر کشور ۶۰۰ تومان

حق چاپ و نشر این اثر برای شرکت انتشاراتی فکرروز محفوظ است.

شابک ۱-۷۱-۵۸۳۸-۹۶۴ 964-5838-71-1

یادداشت مترجم ۷
پیش‌گفتار ۹
پیشدرآمدی بر شعر عربی ۱۲۴-۱۱
پذیرش ۱۳
پرسش ۳۳
صنعتگری ۶۷
حال و سرآغاز دگرگونی ۷۷
افق‌های آینده ۹۳

بوطیقا و گفتار بنیادی جاهلی ۱۵۰-۱۲۵
بوطیقا و فضای قرآنی ۱۷۰-۱۵۱

یادداشت مترجم

این نخستین کتابی است که از ادونیس به زبان فارسی منتشر می‌شود. اگر تقدیر موافق تدبیر از کار درآید در آینده‌ای نزدیک برگردان فارسی مجموعه شعر ترانه‌های مهیار او را نیز به چاپ خواهم سپرد.

در اینجا توضیح یک نکته ضروری می‌نماید. بخش نخست کتاب حاضر مقدمه‌ای است که نویسنده بر گلچین سه جلدی دیوان الشعر العربی نوشته است و سپس آن را به صورت جداگانه به چاپ رسانیده است. از این رو در لابه‌لای کتاب به بیت‌های بسیاری اشاره کرده است که تنها برخی از آنها را در پی‌نوشت‌ها آورده است. بیت‌ها و قطعات دیگر را من از دیوان شاعران نقل کرده‌ام زیرا به دیوان الشعر العربی دسترسی نداشته‌ام. یافتن بسیاری از این تک بیت‌ها کار دشواری نیست زیرا نویسنده گاه به یکی دو واژه از بیت مورد نظر اشاره کرده و گاه مضمون آن را بازگفته است. اما مواردی هم هست که در متن مقدمه به هیچ بیت یا قطعه شعر خاصی اشاره نشده است. به مَثَل، آنجا که سخن از طنز در دوره‌ی عباسی به میان می‌آید برای من روشن نیست که ادونیس کدام شعر را به عنوان نمونه در گلچین خود جای داده است، با این همه برای آنکه خواننده‌ی فارسی زبان نمونه‌ی مشخصی در دسترس داشته باشد من قطعه‌ای از **ابن رومی** را

در پی‌نوشت‌ها آورده‌ام؛ شاید ادونیس به همین قطعه نظر داشته باشد، شاید هم نه.

ترجمه‌ی فارسی حاضر علاوه بر متن کتاب مقدمةللشعر العربی شامل دو سخنرانی ادونیس است که در سال ۱۹۸۴ در کلژ دو فرانس پاریس ایراد شده است. این دو سخنرانی را به پیشنهاد دوست عزیز آقای محمدعلی مقدم‌فر، مدیر انتشارات فکر روز، افزوده‌ام.

کاظم برگ‌نیسی

۸ خرداد ۱۳۷۶

پیش‌گفتار

کتاب حاضر حاصل بررسی‌هایی است که در دوره‌های مختلف نوشته شده و پس از بازنگری و همسازی به صورت کنونی درآمده است. این نوشتار را می‌توان پیشدرآمد بررسی‌هایی دانست که هدف‌های زیر را دنبال می‌کنند:

۱. بازنگری در میراث شعر عربی، به گونه‌ای که بتوان آن را از نو فهمید و دیگرباره ارزیابی کرد، و در پرتو این فهم و ارزیابی تازه، در مدرسه‌ها و دانشگاه‌ها به مطالعه و بررسی آن پرداخت.

۲. تأکید بر این نکته که دگرگونی شعر عربی تنها به صورت یا سبک بیان محدود نبوده است بلکه این دگرگونی پیش از هر چیز در خودِ برداشت روی داده است.

۳. فرا گذشتن از انواع ادبی (نثر، شعر، داستان، نمایشنامه، و غیره) و گداختن همه‌ی آنها در یک نوع: نوشتن.

۴. طرح نوآوری و آفرینش شعری از دیدگاه فرا گذشتن همیشگی، و ارزیابی آنها از زاویه‌ی همین دیدگاه. به این ترتیب ارزش اثر یا نوآوری بیش از آنکه به ابعاد انقلاب تحقق یافته بستگی داشته باشد در گرو ابعادی خواهد بود که از انقلاب آینده در خود نهفته است یا به آنها اشاره دارد.

بیروت

اکتبر ۱۹۷۱ ادونیس

پیشدرآمدی بر شعر عربی

۱

پذیرش

I

«... کاش آدمی سنگ بودی» [۱] ـ این آرزو * که از زبان **تَمیم بن مُقْبِل** بازگو شده، کلید فهم انسان عرب در روزگار جاهلیت است. این آرزو به بُرجی می‌مانَد که جغرافیای روح او را در چشم‌انداز ما می‌گستراند. چنین آرزویی، از دیدگاه منفی، احساس انسان عرب را آشکار می‌کند، این احساس که زندگی پوشالی و زودشکن است. زندگی، به تعبیر **اَفْوَه اَوْدی** «جامه‌ای است عاریتی» [۲] که، به گفته‌ی **کَعْب بن سعد غَنَویّ**، «مرگ آن را تباه کرده است» [۳]؛ مرگی که «در جان آدمی چنان جریان دارد» [۴] که خورشید در آسمان. آدمی «محکوم به پوسیدن و فناست» [۵] و گورْ «خانه»ی [۶] آدمی است، «خانه‌ی واقعیِ» [۷] او. بنابراین، شادکامیِ راستینی در کار نیست. و ما همه حق داریم هم‌آواز با **عَدِیّ بن زَیْد عِبادی** بپرسیم: «زندگانِ رهسپار به سوی مرگ، از شادکامی چه

* همه‌ی بیت‌هایی که در این کتاب به عنوان شاهد آمده است در کتاب سه جلدی دیوان الشعر العربی گردآوری شده است.

نصیبی توانند برد؟»[۸].

آرزوی **تَمیم بن مُقْبِل**، از دیدگاه مثبت، سودای غلبه بر زودشکنی و مرگ را نشان می‌دهد. زیرا شاعر عرب در جریان کشف خویشتن، بیهودگیِ جهان را کشف می‌کند؛ جهانی که اگرچه بیهوده است اما به هر حال سرنوشت وی در گرو آن است. بدینسان، خودِ او در تنهاییِ دوگانه‌ای بر می‌بالد: با موضوع تأمل خویش ـ جهان خارج ـ پیوندی ندارد، و هر چه در این تأمل پیشتر می‌رود، بیشتر پی می‌برد که چه مغاک ژرفی میان او و جهان خارج دهان گشوده است.

هنگامی که آدمی به جداییِ خود از اشیای پیرامون پی می‌بَرَد، نقص خود، و در نتیجه، عطش خود را به کمال درمی‌یابد؛ کمالی که تنها در جهان خارج تحقق تواند یافت. او در «بودن» با اشیا سهیم است، با این همه، احساس می‌کند که به گونه‌ای گذرا زندگی می‌کند. از این جاست که درد می‌کشد، دردِ کسی که سرانجام جز تسلیم کاری نمی‌تواند. او هم بیرون از جهان است و هم بیرون از خود: افسرده‌ای است گوشه‌گیر، چشم به راه، بی‌قرار، دل به دریازن، و آرزومندِ آنکه زمان و مرگ و تغییر را مقهور خود کند؛ آرزومند سنگ شدن است.

این آگاهی در انسان جاهلی رنگ و نشانی تراژیک دارد، زیرا جست و جوی او برای یافتن بیرونشد از انگیزه‌ای دیندارانه که در پی رسیدن به تعالی نجات بخش الهی است، نمی‌جوشد. او به زمین چنگ زده است، و از رهگذر بت‌پرستی، نوع دیگری از تعالی را جست و جو می‌کند که من آن را تعالیِ زمینی می‌نامم. او تنها زمین را دارد. وفاداری خود را نثار زمین می‌کند و گوش بر فرمان ضرباهنگ آن می‌سپارد. وفاداری به زمین، پای نهادن به عرصه‌ی تلاش و تکاپوست: از یک سو شهسواری و قهرمانی را می‌طلبد و از سوی دیگر برون‌گرایی را؛ وگرنه چگونه می‌توان راز جهان خارج را فهمید و مهار آن را فراچنگ آورد. در این‌جا، جهان خارج، صحراست و بس. و صحرا دشمنخوست: هیچ نمی‌دهد. وانگهی، مهدِ تغییر و ناپدیدی است. از این رو، برای فهم شعر جاهلی پیش از هر چیز باید به «مکان» توجه داشت.

مکان در چشم شاعر جاهلی دو چهره دارد: یکی دلرباست و دیگری هراس‌انگیز؛ دلرباست زیرا تنها در مکان است که شهسواری و عظمت شهسوار به صورت واقعیت درمی‌آید و نقش می‌بندد. و هراس‌انگیزست، زیرا در مکان است که آدمی ناگهان از پای درمی‌آید. مکان شاعر

جاهلی، با بادها و شن‌هایش، نوعی مکان ـ زمان است: می‌خَمَد، درهم می‌تَنَد، جابه‌جا می‌شود، گیج می‌کند، و گمراه می‌سازد. این مکان ـ زمان در حقیقت مکان ـ هزارتوست؛ و دغدغه‌ی شاعر جاهلی برای تبدیل مکان به پناهگاه، از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. حسرتِ او نیز از همین‌جا می‌جوشد، زیرا به چشم خویشتن می‌بیند که همه چیز ـ فرو می‌ریزد و ناپدید می‌شود. بنابراین، مکان زبان دوم است، زبانی است که در لابه‌لای شعرهای جاهلی پنهان شده است.

این مکان چیزی نمی‌دهد مگر به زور. بدینسان سیطره‌جویی و تملک‌طلبی به نخستین انگیزه‌ی آدمی بدل می‌شود. به همین دلیل است که زندگی شاعر جاهلی هیچ نبود مگر کانونی روانی، که در آن مکان و زمان، ضرورت و صدفه، با یک دیگر تلاقی می‌کردند. شاعر جاهلی خود را به عمد آماج صدفه‌های زندگی می‌کند؛ زیرا تنها آن کس که دلیریِ رویارویی با خطرِ مکان را دارد می‌داند چگونه می‌توان اختیار سرنوشت خویش را به کف آوَرْد.

II

شاعر جاهلی نتوانست بر مکان سیطره یابد، به همین دلیل از رویِ پذیرندگی و توجیه به آن تن در داد: شکاف‌هایِ دنیای خود را با قهرمانی پر کرد. قهرمانی زندگی را تطهیر می‌کند و والایش می‌دهد، و رخشندگی و پروپیمانیِ از دست رفته را به آن باز می‌گرداند. در حال و هوای قهرمانی، چهره‌ی جهان دیگر می‌شود: هستی در آینه‌ی آرمان‌گرایی شخصی، تصویر «خود» می‌شود، و جهان به صورت تهاجم و شهسواری درمی‌آید. در قهرمانی، همچنان که در رویا، جهان تسلیم می‌شود، با قهرمان یگانه می‌شود. این‌جاست که مرزهای میان جهان و انسان، میان نمود و بود، فرو می‌ریزد.

قهرمانی بازیی است که زندگی را تکان می‌دهد، آن را فتح یا تصاحب می‌کند. قهرمانی، مخاطره است. ما با مخاطره هستی خود را دیگر می‌کنیم. خطر می‌کنیم، و دیگر می‌شویم، و خود را فراچنگ می‌آوریم. مخاطره را پیشه‌ی خود می‌کنیم. در هجرتی باشکوه، پیوسته از خویشتن به درمی‌آییم، تنها برای آنکه خویشتن را بازیابیم.

قهرمانی با زبانی مسحورکننده و پویا از خود سخن می‌گوید. سخنش در اعصاب و پوست

و گوشت و حواس کارگر می‌افتد. روح را افسون می‌کند. زبان در این‌جا تصویر حرکتی ساحرانه است: فعال است، زنجیره‌ای است از علایم روانی که جسم را از هیجان و خشمی زورآور و پرتلاطم آکنده می‌کند. اگر لحن و زبان شاعر جاهلی در تصویر و تعبیر گزافه‌آمیز می‌نماید از آن روست که نمی‌تواند جهان را جز در سطح قهرمانی و مخاطره ببیند و بپذیرد: خون شهسواری باید در کالبد اشیا نیز جریان داشته باشد.

شهسواریِ شاعر جاهلی، خود را با ترکتازیِ کورکورانه بیان نمی‌کند، بلکه همچون شهامتی نمودار می‌شود که گاه تا حد دشمن‌نوازی اوج می‌گیرد. زن اسیر را نباید خوار داشت. او همچنان آزاد خواهد ماند و به تعبیر **حاتم طایی** «با بهترین زنان همنشین می‌شود» [۹]. کشتنْ هدف نیست، دفاع است، بخشی از فرآیند دستیابی به پیروزی و برتری است. چنین است شهسواریِ فریادرسانه. این شهسواری ثابت می‌کند که شهسوار با ترس بیگانه است، ثابت می‌کند که هر تلاشی برای بازداشتن شهسوار از تصمیم خود، آب در هاون کوبیدن است.

شهسوار بر کشته‌ی دشمن می‌گرید، دشمنی که خودْ او را با سنگدلی و «بی‌هیچ پروایی» [۱۰] کشته است، اما چه باک؛ او که دست به خون مردی بی‌سلاح یا تسلیم شده یا فریاد خواه نیالوده است. بنابراین، شهسواری مقدس است، خواه به پیروزی بینجامد خواه به شکست. و شهسوار شکست خورده آزاد است، حتی در انتخاب چگونگی مرگ خود [۱۱].

شهسوار چنانکه باید و شاید بر خود نمی‌بالد مگر پس از پیروزی بر شهسواری دیگر که در دلیری و رادمردی همسنگ وی باشد. او حتی در اوج ایمان به نیروی خود احساس می‌کند که این نیرو محدود است، و نیروی دیگری همسنگ آن هست که با آن در آویزد و بر آن غلبه کند. او به نیروی خود نمی‌بالد، به چگونگی کاربرد این نیروست که می‌بالد: به غافلگیری و حمله‌ور شدن. از این‌جاست که شخصیت شهسوار همواره از شهسواری بالاتر بوده است. شهسوار فرمانروای جنگ و همه چیز بود. به دیگر سخن، پهلوان هرگز روح «برابری» یا به تعبیر سنتی «انصاف» را از دست نداد. و این روح تا حد ستایش از دشمن و توانایی او اوج گرفت. زیرا بسا که این دشمن «بی‌هیچ نشانی از زبونی و ضعف، ساغر مرگ را تا به دُرد نوشیده است» [۱۲]، و بسا که «شکیبایانه‌تر با مرگ روبه‌رو شده است» [۱۳].

شهسوارِ عربی می‌داند که واپسین مرز آن، نبودن است. از این رو نوسان آن میان حضور «بودن» و حضور «نبودن»، با احساس فاجعه درآمیخته است. و هم از این رو جنگ را بازی خودکامانه نمی‌داند. جنگ ضرورتی است که تقدیرِ زندگی بر آدمی تحمیل کرده است تا او را در برابر تقدیرِ مرگ مسلح کند. شهسوار می‌داند که به سوی مرگ رهسپار است، و جنگ این روند را شتاب می‌بخشد. اما در عین حال یقین دارد که جنگ، با همه‌ی مرگباریش، نمی‌تواند افق آینده و دروازه‌های زندگی را بر وی ببندد. شهسوار از رهگذر جنگ و در فراسوی آن، به حرکت درمی‌آید و زندگی می‌کند.

شخصیت شهسوار در جاهلیت و در نخستین مرحله از تاریخ اسلام دستخوش تغییری بنیادین نشد، اما رنگ الهی به خود گرفت. شهسوارِ جاهلی تسلایِ خاطری در فراسوی زندگی نداشت، معتقد بود که پیروزی یا شکست به اراده‌ی خودِ وی باز بسته است نه به اراده‌ی الهی. شهسوارِ جاهلیت با درونمایه‌ای تلخ درآمیخته بود که در اسلام از میان رفت، چرا که از آن پس دیگر شهسوار «به نام خدا فرو می‌شکست» [۱۴]، و شهادت از جاذبه‌ای درونی و متفاوت برخوردار شد. شهسوار، چنان که از شعر جاهلی برمی‌آید، شخصیتی است پایبند و در عین حال آزاد، یاری‌رسان و در عین حال تکرو، هرزه‌گرد و در عین حال ماندگار. شهسوار در زندگی روزمره، در میان نابسامانی و تصادف، سامان می‌گیرد، و در دل گستره‌ای بی‌شکل هماهنگ می‌شود. شبانگاهان، سودای روز در او چنگ می‌زند، و به هنگام روز دلش در هوای بالین دلدار تپیدن می‌گیرد. او همنشین گلمیخ و چادر است، و دوستِ باد و آفتاب و فاصله‌ها. در ژرفنای دلش چیزی هست که همواره او را می‌آزارد، برمی‌انگیزد، می‌راند، و هیچ چیز نمی‌تواند سیرابش کند، خشنودش کند، مهارش کند. نوسانگری است در هیأت آدمیزاد: شهسوارِ همواره در شدآمدِ او هیچ نیست مگر نوعی انتقام. او می‌خواهد دادِ خویشتنِ ـ به هر تقدیر ـ محدودِ خود را از طبیعت پیرامون، از فراخنای بیکران و خلأ سهمگین آن بستاند. حتی می‌توان گفت درست به همین دلیل است که بیباکی پیشه می‌کند، خود را به چیزی نمی‌گیرد و در پرتگاه مخاطره می‌افکند، و بدینسان زندگی خود را با صحرا همانند می‌گرداند: مطلق اما نسبی، ساده اما پیچیده، استوار اما بسان شن فرو ریختنی.

در کنار این چهره‌ی اخلاقی در شهسواریِ عربی، چهره‌ای دیگر می‌توان دید که من آن را شهسواری بیگانگی می‌نامم. مراد من نفی رابطه‌ی خونی برای برقراری نوع دیگری از رابطه است که شاید نخستین هسته‌ی عربی رابطه‌ی طبقاتی باشد. این رابطه که در راهزن ـ شاعران و صعالیک و به طور کلی ناخشنودان تجسم می‌یابد بر احساس وظیفه استوار نیست، بر فردیتی استوار است که دستخوش احساسی لگام گسیخته است، این احساس که می‌توان قانون ضرورت را شکست و چیزی را تحقق بخشید که به چشم عقل محال می‌نماید. در این‌جا اراده، به مثابه‌ی نیتی پاک، نخستین ویژگی قهرمانی است. در این‌جا قهرمان مردی است سودازده که برای برآوردن سودای خویش تا پست‌ترین نهانمایه‌های طبیعت بشری پیش می‌رود، اگرچه در این راه با آیین‌های اخلاقی و با جامعه از در ستیز درآید. حتی باید گفت که او ـ به تعبیر تأبَّطَ شَرًّا ـ «هراس تنهایی را مونس جان می‌داند[۱۵]».

III

شاعر جاهلی جهان را از رهگذر شهسواری به سطح همه یا هیچ، پیروزی یا مرگ، برمی‌کشد؛ و از رهگذر عشق به سطح شادیِ والایِ فراگیرِ جوشیده از هستی.

برای انسان جاهلی عشق از تن آغاز می‌شود، پیامدهای روانی و ذهنی، دنباله‌های آنند. لذت جسمانی، سعادت کامل شدن و تملک را فراهم می‌سازد. و انسان جاهلی، بهشت زمینی خود را در آن باز می‌یابد. در چشم او، زن، واحه و آب است، اوج زیبایی است، نماد باروری و آرامش است، نماد هر چه زندگیِ دوباره می‌بخشد و می‌آفریند، هر چه فرا می‌رود و والا می‌شود. او با چیرگی بر زن احساس می‌کند که بر خودِ طبیعت چیره شده است، زیرا زن هدفی است برای رسیدن به هدف‌هایی فراتر و فزون‌تر. گویی ـ در پندار شاعر جاهلی ـ زن از نیرویِ جادویی ـ آیینی نیکخواهانه‌ای برخوردار است که در جان و تن، هر دو، کارگر می‌افتد. او همواره زن را با طبیعت پیوند می‌دهد، همواره زن را از رهگذر طبیعت می‌بیند، تا آن‌جا که گویی در این رهیافتِ شاعر جاهلی، احساسی از برتری زن بر مرد نهفته است. شاید بکارت، معنای کم و بیش جادویی خود را درست از همین احساس گرفته باشد: مرد با ازاله‌ی دوشیزگی، تنِ زن را دستخوش تغییری

بنیادین می‌کند و با این کار ـ او که آفریده‌ی زن است ـ می‌پندارد که خود نیز زن را آفریده است. این نکته در چارچوب اساطیر، تأیید دیگری است بر اسطوره‌ای که می‌گوید آدم پیش از حوا آفریده شد.

بزرگ‌ترین جشن در زندگی انسان عرب، جشنِ تن است، آن‌جا که خواهش و خوشی و سرمستی یگانه می‌شود. شاعر عرب پیوسته در نیایش است و در نیایش خویش چنین زمزمه می‌کند: جهان، تن است اما ای عشق سرشارتر و باشنده‌ترش کن!

در کنار این عشق جسمانی، عشق عُذْری * . نیز هست. برای شاعر عذری، جهان، تصویر روشن دلدار است. در این جهان همه چیز بسان عشق او زلال و پر تلألو می‌شود، از جامه‌ی چگال و تیره و تار به در می‌آید و روح می‌شود.

اما دیالکتیک نهایت‌ها حتی در عشق عذری، امری است بنیادین. از پسِ همنشینی، انزوا می‌آید. اگر چیزی نیست که به ما تعلق پیدا کند ما نیز نمی‌خواهیم به هیچ چیز تعلق خاطر پیدا کنیم. عاشق، بی‌نام و نشان می‌شود. بسان سنگی در بیابان، تنها، جان می‌سپارد.

از این روست که شعر عذری همچون عشق عذری، زندگی را در شکستِ مقدس آن تجسم می‌بخشید ـ در عطش جاودان، در اشتیاق روح به جسم، در گرمایی که نمی‌تواند روزنه‌ای در دیوارهای حصار بگشاید. گویی شاعر عذری به نحوی غریزی دریافته بود که زن به اقتضای طبیعتش به زجر کشیدگانِ نگون‌بخت و ـ در نتیجه ـ به دلداری و دردچینی از ایشان میل می‌کند. از این رو برای شناساندن خود به محبوب کاری می‌کرد تا همدلی نخستین او را برانگیزد: خود را زخم خورده‌ای رنجور می‌نمود و از محبوب می‌خواست تا با عشق متقابل درمانش کند. شاعر از این رهگذر اعماق زن را به او می‌نمایاند: زن، بنا به غریزه‌ی خود، نمی‌خواهد در جهان چیزی ببیند جز «کودکی» که روا نیست آن را بیازارند یا مسخ کنند.

آنگاه که شاعر عذری با لحنی مهرجویانه و خاکسارانه با دلدار سخن ساز می‌کند به جای

* عشق عذری همان عشق افلاطونی یا عشق پاکبازانه و دور از وسوسه‌های جسم است. و شعر عذری شعری است که چنین عشقی را می‌سراید. مترجم

عشقبازی جایگزینی از شعر به دست می‌دهد: مردی را در زن غرق می‌کند، همچون نیرویی سهمگین که بیدرنگ از هم می‌پاشد و ناتوان و ضعیف ـ بسان کودکی ـ در دل زن می‌آرمد. برای شاعر آرزوی مرگ چیزی نیست جز پژواک فطرت نخستین: در عشقبازی، مرد از عادت زیستن، عادت روشنی و خردورزی دست می‌شوید و به جهان ربودگی و سرمستی و بیخودی پای می‌نهد ـ جهانی ایستاده بر لبه‌ی مرگ، همانند با مرگ.

برای شاعر عرب، عُذْرِیت [= پاکبازی] و تن‌جویی دو نهایت عشق است: اولی درون‌گرایی و پاکیزگی است، و دومی برون‌گرایی و غرقه شدن در هوای نفس. در زندگی آدمی، این دو بر روی هم دو چهره‌ی یک واقعیت اولیه‌اند و محرک فطری یگانه‌ای را تشکیل می‌دهند. تن جویی، همچون پاکبازی، بعدی معنوی دارد، آتشی مسحور کننده دارد که گرمی و روشنایی می‌بخشد. عشقِ جسمانی خدایی است که اگر چه نفرینش می‌کنند اما در عین حال می‌پرستندش، زیرا زن ـ جسم و روح، برای شاعر جاهلی، مکانی است که در آن زمان با مرگ آشتی می‌کند.

حساسیت شاعرانه‌ی عربی در زمینه‌ی عشق، دیالکتیکِ لذت و درد، چشم‌پوشی و تملک، سعادتمندی و حسرت را نمودار می‌سازد. این حساسیت، ضد لذتی است که با درد می‌جنگد تا نابودش کند، ضد دردی است که می‌خواهد هرگونه لذت را نفی کند. وحدت لذت و درد، در این سطح، نشانه‌ی والایی و بلندی احساسات شاعر جاهلی است. آدمی هر چه در فهم هستی خود عمیق‌تر شود، و حدت لذت و درد را روشن‌تر می‌بیند و در درک آن پیش‌تر می‌رود. توان لذت یا درد، نشانه‌ی توان زندگی است، زیرا آدمی هر چه ژرف‌تر زندگی کند، با ژرفای بیشتری دردمند یا سعادتمند می‌شود.

زمان، دشمن همه‌ی شاعران جاهلی است، اما به ویژه با عاشق سر دشمنی دارد. عاشقان، زمانی ـ به معنای متعارف در میان مردم ـ ندارند. زمانِ ایشان، لحظه‌های شوریدگی و دیدار است و بس. زمان ایشان جریانی پیوسته بسان آب نیست، بلکه پاره پاره می‌شود و پروانه‌وار در پرش است.

«کاش زمان از حرکت باز می‌ایستاد» ـ چنین است آرزوی عاشق، چنین است جوهره‌ی هر شعر عاشقانه‌ی بزرگ.

جِران العَوْد النُمَیْری لحظه‌ی دیدار شبانه را می‌سراید، و آرزو می‌کند که کاش شبِ دیدار تا به ابد می‌پایید. او می‌پرسد: روز به چه کار می‌آید ـ این زمان ریاضی میان تهی دیگر برای چیست؟ چرا که برای او تمامیِ زمان در لحظه‌ی دیدار با دلدار تجسم می‌یابد.

عشق کانونی است که در آن نهایت‌ها به هم می‌رسند: زندگی و مرگ، خوشی و درد، گور و رستاخیز. این نکته به ویژه در میان عذریان آشکار می‌شود. برای آنان عشقِ بی‌درد یا بی‌مرگ، معنایی ندارد. برای آنان عشق و مرگ دو روی یک سکه است. عذریان رهایی از درد یا مرگ را به بهای چشم‌پوشی از عشق نمی‌پذیرند. درد و مرگ رد پایی است بر جای مانده از زندگی ایشان ـ آنگاه که بر اثر نیروهای نهانی خویش به شتاب درمی‌آید تا هر چه بیشتر از حضور و سعادت حضور در ملکوت عشق برخوردار شود. در هستیِ شاعر عذری همه چیز، به یُمْن عشق، به سحر یا کیمیای تبدیل بدل می‌شود. از دید او عشق نیرویی است که با تأثیری اسطوره‌ای به کار می‌افتد؛ نوعی «رفتنِ بی‌اختیار» و «تسلیم شدن» است که عذری ـ خواه به وصال محبوب باز رسد خواه نه ـ بود و نبود و راه نجات خود را در آنها می‌بیند. و شعر او هیچ نیست مگر واسطه‌ای برای غلبه‌ی سحرآمیز بر زمان ریاضی، و آفریدنِ زمانِ روانیِ پُروپیمان، زمانی ناگذشتنی و پایان‌ناپذیر؛ زمانی متفاوت که به گونه‌ای پنهان در کنار زمان واقعی جریان پیدا می‌کند.

IV

شعرِ جاهلی شعرِ گواهی است: در پی تغییر جهان یا فراگذشتن از آن یا ساختن عالمی دیگر نیست. تنها می‌خواهد با واقعیت به گفت و گو درآید، آن را وصف کند، و گواهِ آن باشد. چیزهای پیرامون را به خاطر خود آنها و به خاطر آنچه باز می‌نمایند دوست دارد، و هر چیزی را در جایی می‌نشانَد که مایه‌ی شادی و بهره‌مندی وی شود. نمی‌کوشد تا در واقعیت بیش از آنچه هست ببیند، تنها می‌کوشد که واقعیت را با هر چه در آن هست ببیند. بدینسان، همه چیز در تابلوی صحرا ارزش و معنای خود را پیدا می‌کند ـ از سمندر گرفته تا کوه، و از ستاره تا آثار دیار یار. شاعر جاهلی در برابر طبیعت معصوم است، درست بسان آفتاب که در جهان بر همه چیز بی‌دریغ می‌تابد و میان خرد و کلان فرق نمی‌گذارد. او به اقتضای زمین رفتار می‌کند. واقعگراست اما به

شیوه‌ای سرکش و آزمندانه. تغزل‌پردازی است ناب، خواه در گواهیِ شهسوارمنشانه بر افتخارات بشری و خواه در گواهیِ همدلانه بر اشیای پیرامون. شادی و تراژدی را می‌سراید، و سعادتمندی و نامرادی را، و عشق و نفرت را، و عصیان و رضامندی را، و امید و یاس را.

شاعر جاهلی، به مثابه‌ی گواه، می‌خواهد از موضوع گواهی خویش رونوشتی برابر با اصل به دست دهد. در هستی او چیزی هست که خیز برمی‌دارد و به بیرون می‌شتابد تا همچون بیرون شود: خیمه‌ای، دورنمایی در صحرا، شامگاهی. سودای تحقق و شکفتن، سودای بیرون را در اعماق وی می‌زاید، سودای آنکه ماده شود، «شیء شود».

شاعر جاهلی با پیشداوری به اشیا نمی‌نگریست. آنها را چنان که هستند می‌دید و احساس می‌کرد: ساده و روشن. برای او اشیا از هر گونه دلالت متعالی یا معنای متافیزیکی تهی بود. وانگهی آگاهی او از جدایی میان خود و اشیا، آگاهی کاملی از ذات مستقل خود بود؛ زیرا در جهان جاهلیت میان ذهن و عین تعارضی بنیادین هست. با این همه میان آن دو دیالکتیکی در کار است که شاعر از رهگذر آن می‌خواهد بر اشیا چنگ بیفکند. این دیالکتیک، دیالکتیک گسستن است نه دیالکتیک پیوستن و یگانه شدن؛ زیرا در پی تصاحب و سیطره‌جویی است.

در این‌جا انسان معیار سنجش همه چیز است، نه خدا. و طبیعت هیچ نیست مگر میدان عمل انسان و آینه‌ی تجربه‌های او. برای شاعر جاهلی، طبیعت، موضوع همدلی جهانشمول ـ خواه بت‌پرستانه و خواه رمانتیک ـ نیست، پناهگاه و جبران نیز نیست، واقعیتی است به زمختی سنگ و برهنگی میخ. می‌توان چنین نگرشی نسبت به طبیعت را معاصر دانست، زیرا طبیعت را شیء یا عین می‌داند، برخلاف مردمان باستان، به ویژه یونانیان، که طبیعت را نظام یا قانون [= نوموس] می‌دانستند. طبیعت در جهان جاهلیت ارزش نیست، متضمن هیچ‌گونه اخلاق نیست، و چیزی نمی‌آموزد. برعکس، انسان جاهلی، تنهایی هراس‌انگیز خود را در آن می‌دید و یقین می‌کرد که جز دلاوری خود یار و یاوری ندارد. طبیعت در جان او خواستِ قدرت را می‌آفرید و یقینی کلی به تیغ و قهرمانی خویشتن.

هستی شاعر در جهانی از این دست که جز زور قاعده‌ای ندارد، بر جست و جو و اضطراب و منتهای آزادی در حرکت و عمل استوار بود. یقین او به خود و سرنوشت خود از بی‌قاعدگی این

جهان سرچشمه می‌گیرد ـ جهانی که همه چیزِ آن در مهی از فروپاشی و صدفه و نابسامانی آغاز می‌شود و پایان می‌پذیرد. در چشم شاعر جاهلی، جهانْ کارگاهِ نیروهایِ جاویدانِ خالقی حکیم، با حکمتی شک‌ناپذیر و بی‌چون و چرا نبود. او در جهان نیرویی می‌دید که توان آدمیزادگان را [همچون پیامی] دریافت می‌کند، آدمیزادگانی که تنها با شیطان‌های خاص خود پیوند دارند و بس. در چشم او جهان افق عملی آزادانه بود که روز به روز آزادانه‌تر می‌شود. و به گاه برخورد اراده‌ی او با مانع، عزم کسی در او سر برمی‌داشت که حاضر نبود معنا یا راه و روشی را که جهان خارج بر وی تحمیل می‌کند به رسمیت بشناسد و در پیش گیرد. از این رو جدایی می‌طلبد و باز پس می‌نشیند و استقلال خود را اعلام می‌کند، و آن را حتی در شکست و سقوط، در جنون و جنایت، می‌ستاید. زیرا برای شاعر جاهلی، تطهیر راستین در همین زندگی است نه در فراسوی آن.

کشمکش همیشگی و جابه‌جایی و کوچ، هیچ نیست مگر شکل‌هایی چند از انکار جهان خارج. این انکار و تن زدن، جهان خارج را در حدّ وسیله‌ای برای ارضای خود و ابراز وجود نگاه می‌دارد یا به چنین وسیله‌ای بدل می‌کند. بنابراین انسان عرب روزگار جاهلیت، از نخستین الگوهای آرمانی ما به شمار می‌آید. او هر چیزی را آزناکانه می‌خواهد، هر چیزی را تا آخرین ذره می‌بلعد و به جست و جوی چیزی دیگر می‌پردازد. رابطه‌اش با اشیای پیرامون، رابطه‌ی خالق و مخلوق است؛ چنین رابطه‌ای از ایستایی و محدودیت سر باز می‌زند، و عمل و حرکت را تقدیس می‌کند. انسان جاهلی دشمن هستی ایستاست؛ هستی خود را تنها زمانی احساس می‌کند که از آن تن می‌زند: در لحظه‌ی مخاطره. فشار این جهان با مخاطره می‌کاهد و محو می‌شود. دیگر هیچ گردنه‌ای، هیچ سدی نمی‌ماند. جهان نیز شهسوار فریادرسی و بخشندگی می‌شود.

V

رابطه‌ی میان جهان و اشیا از یک سو، و شاعر جاهلی از سوی دیگر، در اوج روشنی پیش می‌رود: هماهنگ با ضرورتی که نه در برابر اراده‌ی شاعر رام می‌شود، نه در برابر اشیا. در بافت و پیکره‌ی واقعیت روزنه‌ها و شکاف‌هایی هست که شعر عربی از آنها پرده برمی‌گیرد، آنگاه می‌بینیم که از

این روزنه‌ها و شکاف‌ها چنان ملال و تکراری تراوش می‌کند که جهان، شبحی هراس‌انگیز می‌نماید. سخن این شبح را شاید بتوان فهمید اما نمی‌توان در برابرش مقاومت ورزید، می‌توان به ستایش از او تن در داد، اما نمی‌توان از چنگش رها شد. بدینسان شعر جاهلی چیزهای بسیاری را به نمایش می‌گذارد، از جمله دنیایی لگدکوب شده و تکراری که گرم نشخوار خود است و تا مرز ظلمت تکرار می‌شود. این دنیا به اردوگاهی می‌ماند گشوده به روی دشمنِ کمینکار و شبیخون‌زن ـ اما چاره چیست، باید چادرها را برپا کرد و گوش بر صدای گام‌هایی خواباند که آرام آرام نزدیک می‌شود یا ناگهان در می‌رسد. به این ترتیب، خوشبینی کلاسیک فرو پاشید. صحرا، در این سطح، دیالکتیکی تراژیک را تجسم می‌بخشد: همه چیزِ صحرا در تملک انسانی است که خود مالک چیزی نیست. صحرا، امکان محض است در لحظه‌ای که استحاله‌ی محض است.

در چشم شاعر جاهلی، همه چیز، ابرآسا در گذر است. لختی خودنمایی می‌کند و بی‌درنگ ناپدید می‌شود. هر لحظه‌ای که می‌گذرد به خاطره‌ی چیزی بدل می‌شود که روی در گم شدن و ناپدیدی نهاده است. همین که شاعر نگاهی می‌افکند نگاهش در دم به گذشته می‌پیوندد. از این‌جاست که چنگ در حال زده است. فاصله‌ی میان خود و جهان را پر می‌کند، و با این کار نه تنها از طبیعتِ جدا گشته انتقام می‌گیرد، بلکه خود را فرمانروای آن احساس می‌کند. صحرا، فضایی است همگون یا کم و بیش همگون: آنچه فردا خواهیم دید با آنچه دیروز دیده‌ایم مطابق می‌نماید. بنابراین آینده، دست کم در چنین فضایی، گذشته‌ای غلط‌انداز بیش نیست. ما با چیزی تازه آشنا نمی‌شویم، بلکه شناخت خود را از یک چیز تکرار می‌کنیم، چیزی واحد در جامه‌های گوناگون. همه چیز از پیش در دل گذشته تعبیه شده است، و همه چیز آشناست، آن را دیده‌ایم، و به دیدنش خو گرفته‌ایم.

از این وضع وجودی، احساسی جوشید که می‌توان آن را «روزگارحسّی» نامید. روزگار را به معنای نیرویی خارق‌العاده و مقاومت‌ناپذیر می‌گیرم، نیرویی که همه چیز را می‌ستاند و همه چیز را دگرگون می‌کند. در برابر چنین نیرویی، شاعر جاهلی خود را ناتوان و درمانده احساس می‌کند. این نیرو نیروی مرگ نیست، نیروی حرکت افقی است که پدیده‌ی ناپدید شدن در جریان آن اتفاق می‌افتد ـ ناپدیدیِ محبوب و خویشاوندان و قبیله. رویداد نهفته‌ای است که از پسِ پشت،

به گونه‌ای غافلگیرکننده و شکست‌ناپذیر، در می‌رسد. آمدنش محتوم است ـ اکنون یا فردا، یا لختی دیگر. این نیرو پدیده‌ای زودگذر نیست، الگوی زندگی است.

غمی که در روح عربی و شعر عربی ریشه دوانده است از این‌جا سرچشمه می‌گیرد. غم، فطرت و سرشت انسان عرب است. در شعر جاهلی حسرتی هست که حتی شادی را آستروار از درونسو می‌پوشاند. جهان هر چند از باد و آتشِ شادی به تلاطم درآمده باشد باز در چشم انسان جاهلی به خیالی می‌ماند که با دمیدن سپیده محو می‌شود. درد بزرگ او روزگار است، حضورش را همواره لمس می‌کند: در شامگاهان و سحرگاهان، در شب و روز، در مرگی که آمده بود و می‌آید و خواهد آمد. سراسر هستی بساطی است که روزگار آن را برچیده یا در کار برچیدن آن است.

این نکته روشن می‌کند که چرا حساسیت شاعر جاهلی حساسیت افراط و برانگیختگی است. چنین حساسیتی همواره خوشی حضور را با حسرت غیاب، و دست یافتنی را با دست نیافتنی درمی‌آمیزد.

همچنین روشن می‌کند که چرا شعر جاهلی از حساسیتی سرکش و ـ به همان اندازه ـ رام می‌جوشد. بزرگواری ـ تسلیم و فروتنی و گذشت در برابر ضعیفان ـ روی دیگر غرورِ عصیان است. این غرور گاه به جایی می‌رسد که کشتن دیگری را به قصد تملک دارایی وی روا می‌داند. شخصیت شهسوار چنین دیالکتیکی را مجسم می‌کند. چرا که شهسواری بانگ عصیان در برابر جهان است، هدفش ابراز وجود است و پروپیمان زیستن. احساس شهسواری، از این دیدگاه، احساس روزگارستیزی است. بر پایه‌ی همین احساس است که انسان عرب ـ جاهلی کارهای خودانگیخته را بیشتر می‌پسندد تا کارهای برخاسته از درنگ و تأمل را. و هم از این روست که اصالت احساس را با اصالت عمل درمی‌آمیزد: آمیزه‌ای است از طبع شعر که تنها تابع هیجان است، و طبع بی‌باکی که پیامدها را به چیزی نمی‌گیرد. بدینسان شکل زندگی با معنای آن، و به گونه‌ای همتراز با این معنا یگانه می‌شود. از این جاست که زندگی، رخشنده و پربار و خواستنی می‌شود.

شعر جاهلی همین دیالکتیک عاشقانه و شاد و غمگین و تراژیک است، دیالکتیکی میان

روزگارِ تیره و تار و قهرمانیِ شفاف، میان حتمیت و آزادی، استواری و خود انگیختگی، ضرورت و جوشش.

روزگارحسّی، احساس گسیختگی را با خود دارد. شاعر جاهلی با طبیعت مواج بسان شن، با روزگارِ مقهورکننده، و با غیابِ همیشگی، در جدال می‌زیست: انسانی بود با زندگی و حساسیتی گسیخته. در لحظه‌هایی خرد شده و لگدکوب و پراکنده می‌زیست. با ملال برخاسته از لذت‌های درازآهنگ بیگانه بود؛ تنها شراره‌های ناگهانی اما زودگذر لذت را می‌شناخت. دامنه‌ی بلندپروازی این شاعر از شگفتی‌های کودکانه فراتر نمی‌رفت: زودباور بود، زود شاد می‌شد، و توانایی آن را نداشت که خود را با زنجیرهای انضباط ـ ذهنی یا اجتماعی ـ گرانبار کند. برای تفسیر هستی خود رویای کاملی نداشت. اختیار خود را نداشت: در خشونت همان توانایی را داشت که در مهربانی. کارمایه‌ای بود از هیجان که وقف شهسواری و عشق شده بود.

این وضع وجودی در صورت (فرم) شعر بازتاب یافت: شاعری که اینگونه می‌زید، چگونه می‌تواند به ساخت شعر و هماهنگ سازی بخش‌های آن بپردازد؟ به این ترتیب، قصیده‌ی جاهلی از ترکیب‌بندی بی‌بهره ماند: میان بخش‌های آن پیوندی نیست، و از هرگونه چارچوب ساختاری تهی است. شعری است پویا، که از یک منحنی هیجانی پیروی می‌کند، احساسی هموارهٔ در تغییر رشته‌ای بر گردنش افکنده است و به هر جا که خاطرخواه اوست می‌کشاند. بنابراین از هم گسیختگی بیرونی آن طبیعی است، این ردایی است که احساس درونی و پویای شعر را می‌پوشاند. شعری از این دست سرگذشت دل را نقش می‌زند. تابلوی واژه‌نگاری است از مکان ـ هزار تو، مکان ـ صحرا؛ به عبارت دیگر، مجموعه‌ای است از شکل‌های یکسان و یکنواخت. اما در این‌جا یکنواختی، نو مایه است، و می‌توان آن را یکنواختی تنوع، یا ـ چنان که **آلبرکامو** درباره‌ی یکنواختی **شستوف** گفته است ـ «یکنواختی دلنشین» نامید. تکرار، کاربرد زمان است به شیوه‌ای که ـ به گفته‌ی **کی‌یرکه‌گارد** ـ زمان را نجات دهد. رابطه‌ی نادرست میان هنرمند و زمان، هنرمند را از ابراز وجود در دیمومت ناتوان می‌کند. و از این‌جاست که به خاطره‌ستایی می‌گراید و عشق را در گذشته‌ی به یاد ماندنی می‌نشاند. اما گاه از آنکه امید را پسِ پشتِ خود، در قلمرو یادآوری، رها کند سر باز می‌زند. در این هنگام، همانند **دون‌ژوان**، در زمانی جزیی و گسسته به حرکت

درمی‌آید و می‌پندارد که طی آن سرگرم ابراز وجود بوده است. شاعر عرب جاهلی این دو نگرش را به هم درآمیخت. از دید او تکرار، به یک معنا، کاربرد صحراست به شیوه‌ای که نجات صحرا را در پی داشته باشد، یا کاربرد مکان و زمان است به شیوه‌ای که به نجات هر دو بینجامد، و بنابراین، خود او را و نیز شعر را نجات دهد. در جاهلیت، تکرار بُعد صحراست، و این بعد هنگامی جلوه می‌کند که آدمی پیش‌روی و پشت سر را از نظر بگذراند. پشت و روی جهان صحرایی یکی است. صحرا صخره‌ی زندگی است. در سرسختیِ ممسکانه‌ی برهنه‌ی یکدستِ خود، منجمد شده است؛ شاعر نیز در سرسختی و چشم داشتن به سیطره و تملک، به صحرا می‌مانَد. از ثبات این دو، ثباتی در تناقض با دیگری و نفی دیگری، یکنواختی تولید مثل می‌کند و تکثیر می‌شود. وانگهی، شاعر جاهلی به هنگام رویارویی با مطلق زمینی، با تمامی حساسیت بت‌پرستانه‌اش در آن و با آن زندگی می‌کند: به هر چه با وی سر و کار دارد درمی‌آویزد، و به هر چه وی را حفظ کند و در آغوش گیرد وابستگی وجودی پیدا می‌کند. از این رو سخنش درباره‌ی هر چه به وی ارتباط می‌یابد، برگزاری نوعی آیین روانی و زیستی و بیانی است که بنا به سرشت خود همواره تکرار می‌شود.

شعر جاهلی خیمه‌ای است آکنده از صداهای روز و اشباح شب، آکنده از سکون و حرکت، از حسرت و انتظار میعاد. چیزی است که از همه سو به فضا باز می‌شود: پر از تهینا * است، متخلخل است و ناونده، و نشسته در گرمای خالی. خیمه فضای شاعر است در دل فضای پیرامون.

شعر جاهلی به زندگی جاهلی می‌مانَد: نه رشد می‌کند، نه ساخته می‌شود ـ بلکه فوران می‌کند و پی در پی می‌آید. شعر جاهلی تصویر زندگی جاهلی است: حسی است و سرشار از تشبیه‌ها و تصویرهای ملموس. زاییده‌ی تخیلی بدیهه‌پرداز است که به یک جست، بی‌هیچ ارتباطی، از اندیشه‌ای به اندیشه‌ی دیگر می‌پرد. شعرِ گواهی است، و پایه و مایه‌ی این گواهی،

* در برابر «تجویف» آورده‌ام، تُهینا = تهی + نا (برای ساختن حاصل مصدر و اسم مکان)، بر قیاس درازنا و فراخنا و... مترجم

باریک‌بینی است و انطباق کامل واژه‌ها با آنچه بیان می‌کنند. سرزندگی و جهش و جنبش از آن می‌بارد؛ و با این همه، شعری غنایی است که جوهره‌ی آن را آهنگ تشکیل می‌دهد. شعری است درآمیخته با تقدیر و سرنوشت آدمی، با روزهایش، با هر چه برای او آشنا و مأنوس است. شعری است شخصی، اما برای همگان.

شعر جاهلی جهان‌بینی به دست نمی‌دهد، بلکه ما را با جهانی زیبایی‌شناختی آشنا می‌کند. جهان‌بینی حاوی موضع‌گیری فلسفی است، حال آنکه فعالیت شاعرانه‌ی جاهلی، بر روی هم، هیجانی است. این فعالیت نه با مفاهیم، که با بیان و زندگی و واقعیت سروکار دارد. زیبایی شعر جاهلی بیش از آنکه زاییده‌ی موضوع باشد از حسرتی درونی سرچشمه می‌گیرد که به شعر جهت می‌بخشد و در آن جان می‌دمد. این شعر را باید به خاطر خود آن دوست داشت نه به خاطر موضوع‌هایش. شعری از این دست را نمی‌توان بر بنیاد عقل شرح کرد، بلکه تنها بر پایه‌ی حساسیت و هیجان و مجموعه‌ی عواطف انسانی ساده و پیچیده و بغرنج و روشن، شرح‌پذیر تواند بود. این شعر در پیِ بازآفرینی واقعیت نیست، تنها می‌خواهد با واقعیت گفت و گو کند. و چندان در بند آن نیست که چنین گفت وگویی منسجم از کار درمی‌آید یا نه، تنها می‌خواهد نسبت به این واقعیت که سرشتی از بنیاد نامنسجم دارد، وفادار بماند. بنابراین، برای فعالیت شاعرانه‌ی جاهلی، مسأله بر سر بازآفرینی واقعیت نیست، لمس واقعیت است؛ هدف این فعالیت دست‌یابی به مجموعه‌ای منسجم از موضوع‌ها و اندیشه‌ها و ـ در نتیجه ـ اضطرابی در شعر از رهگذر شعر نیست؛ تنها می‌خواهد این اضطراب و موضوع‌ها و اندیشه‌ها را به جایگاه آنها در زندگی روزمره بازگرداند. از این رو شعر جاهلی دنیایی مستقل و متمایز و خودبسنده نمی‌سازد، بلکه تنها بخشی از زندگی است. راه شعر جاهلی، حتی پیش از آنکه سروده شود، کوفته و هموار است، زیرا در پی شناسایی و بازنمایی وضعی است که از پیش برقرار بوده است، وضعی مقدس که شاعر در آن به سر می‌برد و تا پای جان از آن دفاع می‌کند. این شعر نیایشی است که بر زندگی شاعر گواهی می‌دهد و آن را متبرک می‌گرداند. بنابراین شاعر جاهلی سودای تغییر زندگی خود را در سر نمی‌پروراند، برعکس، می‌خواهد بر آن صحه بگذارد. زندگی، در این‌جا، شادیِ از پیش پذیرفته‌ای است، ایمانی است که زندگی و حساسیت را جهت می‌بخشد.

نخست «وضع»ی برقرار است، آنگاه شعر از راه می‌رسد و آن را تثبیت می‌کند، می‌سراید، می‌ستاید، و تقدیس می‌کند. شعر جاهلی تیری است رها شده از شست، تنها به پیش می‌نگرد و بس، نه به این سوی و آن سوی می‌گراید و نه به فراپشت روی می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱.

ما اطیب العیش لو أنّ الفتی حجر　　تنبو الحوادث عنه و هو ملمومُ

زندگی چه خوش می‌بود اگر آدمی سنگ بود و تیغ ناگواری‌ها در پیکر درهم فشرده‌اش کارگر نمی‌افتاد.

۲.

إنما نعمة قوم متعةٌ　　و حیاة المرء ثوبٌ مستعار

نعمت هر قوم توشه‌ای اندک بیش نیست و زندگی آدمی جامه‌ی عاریت است.

۳. کَعْب بن سَعْد غَنَوِیّ گفته است:

لقد افسد الموت الحیاة و قد أتی　　علی یومه علیَّ علیی حبیب

مرگ زندگی را تباه کرده است، و گرانمایه عزیز من، روزگار خویش به سر درآورد.

۴. قُسّ بن ساعِدة در وصف خورشید سروده است:

تجری علی کبد السماء کما　　یجری حِمامُ الموت فی‌النفس

بر میانه‌ی آسمان چنان روان است که مرگ محتوم در جان آدمی.

۵. بِشْر بن أبی خازِم أسدی گفته است:

رهین بلیً و کُلُّ فتی سیبلی　　فأذْری الدمع و انتحبی انتحابا

در گرو پوسیدن است و آدمیان همه خواهند پوسید، پس [ای زن] سرشک از دیده فرو ببار و شیونی

سخت ساز کن.

۶. دُوَید بن زید در اشاره به مرگ خود گفته است:

الیوم یُبْنَی لدوید بیتُه

امروز خانه‌ی دوید را از بهر او می‌سازند.

۷. أفْوَه أودی درباره‌ی یکی از درگذشتگان گفته است:

... إلی حفرةٍ یأوی إلیها بسیعهِ فذلک بیت الحقّ، لا الصّوف والشَّعَرْ

...به مغاکی که با عمل خود در آن مأوا می‌گزیند. این است خانه‌ی راستین نه [چادرهای بافته از] پشم و مو.

۸. عَدِیّ بن زید عِبادی گفته است:

فارعوی قلبُه، فقال: و ما غبـ ـطة حی إلی الممات یصیر؟

به خود آمد و گفت: زندگان رهسپار مرگ از شادکامی چه نصیبی توانند برد؟

۹. حاتم طایی درباره‌ی یکی از زنانی که به اسیری گرفته بود گفته است:

فما زادَها فینا السِّباءُ مذلَّةً ولا کُلّفت خبزاً ولا طبخت قِدرا

در میان ما، اسارت مایه‌ی خواری او نشد، او را نه به نان پختن گماردند نه به دیگ پختن.

۱۰. مُهَلْهِلِ بن ربیعه تَغْلِبی در خطاب به دشمنان گفته است:

و نبکی، حین نذکرکم، علیکم و نقتلکم کأنّا لا نبالی

چون از شمایان یاد می‌کنیم می‌گرییم لیک در گرماگرم کارزار چنان می‌کشیمتان که گویی هیچ پروایی نداریم.

۱۱. اشاره‌ی من به عبد یَغُوث حارِثی است. داستان اسارت و چگونگی مرگ وی مشهور است.

۱۲. عبداللّه بن سَبرة حَرَشی در وصف دشمن قهرمان خود گفته است:

حاسیته الموت حتی استفّ آخره فما استکان لما لاقی و لا جزعا

ساغر مرگ را در جرعه‌های پیاپی به کامش ریختم، آن را بی‌هیچ نشانی از زبونی و ضعف تا به دُرد نوشید.

۱۳. زُفَر بن حارِث کلابی دشمنانش را چنین وصف کرده است:

سقيناهُمُ كأساً سقونا بمثله ولكنهم كانوا على الموت أصبرا...

ایشان را ساغری نوشاندیم که همانندش را به کام ما ریختند، اما ایشان در برابر مرگ شکیباتر از ما بودند.

۱۴. ابوطُفَیل گفته است:

و لما رأيت الباب قدحيل دونه تكشَّرت باسمِ اللّه فيمن تكشَّرا

آنگاه که دیدم راه رسیدن به دروازه را بسته‌اند، به نام خدا ـ در زمره‌ی آنان که درهم شکستند ـ درهم شکستم.

۱۵.

يرى الوحش الأنس الأنيس ويهتدى بحيث اهتدت أُمّ النجومِ الشوابک

هراس تنهایی را مونس جان خود می‌داند و با کهکشان درهم تنیده‌ی اختران راه می‌جوید.

۲

پرسش

I

از پذیرش تا پرسش ـ چنین است خطی که حساسیت شاعرانه‌ی عربی میان **اِمْرَؤ القَیْس** و **ابوالعَلای مَعَرّی** کشیده است. در پذیرش، رضامندی و آرامش و یقین هست؛ در پرسش، عصیان و انکار و شک. پذیرش، شادی داشتنِ اصل و سرچشمه است، و پرسش، اضطرابِ این دو را داشتن. پرسش، راهی است میان ناگزیریِ دوری از اصل و سرچشمه، و میلِ بازگشت و ماندگاری در آنها. پذیرش، نشانه‌ی ایستایی است، و پرسش، نشانه‌ی پویایی.

بازنمودِ هنریِ این پویایی را در شکستن چارچوب سنتی * شعر عربی می‌توان دید، و بازنمودِ اجتماعی آن را در انکار ارزش‌های رایج و، یا دست کم، بازنگری در این ارزش‌ها. آن دوران دردی دوگانه داشت، درد آفرینندگی و درد اجتماعی. از یک سو نیاز به نوجویی و نوآوری همچون احساسی مهار ناشدنی در شاعر پدید آمده بود، و از سوی دیگر، شاعر احساس می‌کرد که

* «چارچوب» و «چارچوب سنتی» را در برابر اصطلاح کهن «عمودالشعر» آورده‌ام. مترجم

مغاکی ژرف میان او و دیگری دهان گشوده است. شاعر خود را تنها می‌دید و دیگری را دیواری در برابر خود. پیشرفت اجتماعی و افزایش جمعیت و تراکم و تجمع مردم در «شهر»، پیوندهای صمیمانه‌ی شاعر را با دیگری و با طبیعت، سست کرد و به گسترش روابطی انجامید که بر اثر نیاز مادّی و مجموعه‌ی ضرورت‌های برخاسته از درهم تنیدگی و پیچیدگی زندگی اجتماعی پدید می‌آیند. این پیامد نیز به شکاف‌ها و ناخویشتنی‌ها دامن زد. جامعه به صورت انبوهه‌ای متراکم و چگال درآمد که شاعر را از رسیدن به روشنایی بازمی‌داشت، و او خود را بیش از پیش، مطرود، در محاصره، و خفه شده احساس می‌کرد. در برابر این وضع، شاعر واکنش‌های شدیدی از خود نشان می‌داد که از گوشه‌نشینی و ریشخند گرفته تا خود برتربینی و انکار نوسان داشت. و در این میان، همواره دستخوش این احساس بود که ـ به تعبیر **ابونواس** ـ در «روزگار بوزینگان [1] » به سر می‌بَرَد. در عین حال، احساس می‌کرد که از عصر و معاصران خود پیشتر است. این احساس پیشتر بودن یا زودآمدگی با تاکید بر جوشش روحی و فردیت همراه شد. در قلب انبوهه‌ی عظیمی که از گذشته به ارث مانده بود، جنبش واقعی شعر دیگر بیشتر با جنبش توسعه‌ی تمدن و فرهنگ ارتباط داشت تا با سیاست و اخلاق و آداب و رسوم رایج عمومی. به عبارت دیگر، از آن پس شعر چندان در بند نفع و فایده نبود، بلکه به عمل درونی خلاقی تبدیل شد که شاعر تسلای خاطر و نجات خود را در آن باز می‌جست. فایده‌گرایی موضوع‌هایی تحمیل می‌کند که از دغدغه‌های عملی حکایت دارند، همچنین، برای بیان این موضوع‌ها شیوه‌ای روشن و آسان تحمیل می‌کند تا آنها را برای شمار بیشتری قابل فهم کند. چنین کاری حضور دیگری و غیاب من را ایجاب می‌کرد. در مرحله‌ی پرسش کار برعکس شد، از آن پس دیگر شعر بر پایه‌ی حضور من و غیاب دیگری شکل می‌گرفت، یعنی بر پایه‌ی نومایگی و تازگی و غرابت. شاعر جدا افتاد: میان او و دیگری مغاکی بس عمیق دهان باز کرد.

II

پدیده‌ی احساس غربت و جدایی از دیگران ـ «زنگار زندگانی» به تعبیر **ابوتَمّام** ـ همچون شیرابه‌ای در درخت تجربه‌ی **ابونواس** و **ابن رومی** و **ابوتَمّام** و **مُتَنَبّی** و **ابوالعَلاء** و اغلب شاعران

دوره‌ی عباسی جریان دارد. این احساس غربت و جدایی، حاوی طنز است و آن را می‌طلبد. تولد طنز در عصر عباسی، از این زاویه، پر معناست. این طنز همه چیز را فرا گرفت، حتی ارزش‌های دینی را؛ و شاعران اصطلاح‌ها و واژه‌های دینی را در چارچوبی دیگر به کار بردند: صفات تقدس را به لهو و شادخواری دادند. مقدّسِ نو، در عین حال، هم با مقدّسِ موروثی در تناقض بود و هم نیاز روح را در «این دم» برمی‌آورْد. مقدّسِ نو، بیش از هر چیز در می جلوه کرد، به ویژه نزد **ابونواس**. از دید وی، می عالمی مقدس دارد؛ و این عالم امام و اذانی خاصِ خود دارد، و سجود و رکوعی خاصِ نیز [۲].

طنز، تبعیدگاه است. در آن‌جا شاعر به دیگری شک می‌کند، به خود شک می‌کند، حتی به شعر شک می‌کند، این نکته را، به ویژه در **ابن رومی** می‌بینیم. جهان پیرامون در هنگامه‌ای از طنز خرد می‌شود و فرو می‌پاشد: طنزِ غمالود و تلخ، طنزِ بازتابنده‌ی احساس فاجعه، طنزِ خندان. طنز، ترجمان نیاز روح است: جامعه از رهگذر بی‌اعتنایی و انکار، شاعر را پایمال می‌کند، و شاعر نیز جامعه را زیر پای طنز و تحقیر له می‌کند. طنز در شعر عربی، گاه، در جای تراژدی می‌نشیند. اما نزد **ابونواس**، طنز می‌رود تا به جهان‌بینی بدل شود، گویی **ابونواس** می‌خواهد طنز را جایگزین فلسفه و اخلاق کند.

بدینسان، دامنه‌ی طنز در شعر عربی به فکاهیات، که تنها به مشاهده‌ی آشفتگی جهان ظاهر و بازگویی آن می‌پردازد، محدود نماند، بلکه از این مرحله گذشت و در فراسوی این آشفتگی ظاهری، آشفتگی باطنیی دید که گوهر جهان را تهدید می‌کند. این طنز تنها به نقد ظواهر و عادات و اخلاق بسنده نمی‌کند، بلکه به خودِ انسان، به نظام کلی گردش کار جهان‌شک می‌کند.

اما ببینیم معنای ژرف طنز از دید این شاعران چیست؟ میل دست‌یابی بر همه چیز، دست‌یابی آگاهی بر هر چه آن را فرا گرفته است. این میل، نغمه‌ی سرکشی و پویایی را در شاعر و شعر وی ساز می‌کند، و جهان را، گرچه به گونه‌ای گذرا، از آرامشِ تیره و تار آن می‌رهاند. در طنز شهامتی استثنایی هست که گاه شاعر را برمی‌انگیزد تا به خاطر دیگران خطر کند و تأثیر طنز خود را بر خود بیازماید [۳]. وانگهی در طنز، اشتیاقی ژرف به درمان روح نهفته است. طنز در رویای نظام

دیگری برای جهان است، نظامی که در آن خنده و گریه، شادی و غم، شکل‌ها و آهنگ‌های طبیعی خود را پیدا می‌کنند.

با این همه، همین که بازی طنز به پایان می‌رسد، روی جدی ـ که بازی برنمی‌تابد ـ بالا می‌آید. تطهیر یا نجات از رهگذر طنز، کوتاه و گذراست. از بار روزگار نمی‌کاهد، بلکه سنگین‌ترش می‌کند. و شاید علت عمیق این واقعیت که شاعر جاهلی ـ شاعری که با روزگارْ حسّی سرشته شده بود ـ با طنز بیگانه بود یا آشنایی چندانی با آن نداشت، همین بوده باشد. او شعر خود را وقف شهسواری و عشق و قهرمانی کرد. و باز شاید به همین سبب باشد که طنز در سراسر شعر عربی ریشه‌ای عمیق نداشت، بلکه پدیده‌ای موقت و کم دامنه بود، و سرانجام، شاید به همین سبب باشد که طنز، به تمامی، در نوع تازه‌ای گرد آمده است که آن را طنز متانت تراژیک نامیده‌ایم و در شعر **ابوالعَلای مَعَرّی** تجسم یافته است.

III

بَشّار بن بُرْد نخستین کسی است که دگرگونی حساسیت شاعرانه‌ی عربی را در زمینه‌ی هنری «وصف» کرده است: روزی از او پرسیدند: «چه شد که در زیبایی معانی و پاکیزگی واژه‌های شعر سرآمد روزگار خود شدی؟ گفت: سبب آن بود که من همه‌ی داده‌های قریحه و نجواهای طبع و زاده‌های اندیشه را نمی‌پذیرفتم. بلکه به بیخ هوش و کان حقیقت و تشبیه‌های نغز چشم دوختم و با فهمی نیک و ذوقی نیرومند بدانسو رهسپار شدم، ژرفای معانی و واژه‌ها را نیک سنجیدم، و ناب‌ترین‌ها را برگزیدم، و از حقایق آنها پرده برگرفتم و از هر چه تکلف‌آمیز بود پرهیز جستم. به خدا که هیچ از آنچه می‌سرایم هرگز مرا شیفته‌ی خود نکرده است [۴]».

از این پاسخ می‌توان برخی نشانه‌های دگرگونی را بیرون کشید. نخست اینکه شعر «هنر» شده است، به عبارت دیگر، در شاعر، گذشته از دغدغه‌ی بیان، دغدغه‌ی تازه‌ای سر برداشته است: چگونگی بیان. شاعر دیگر «هر چه را طبع در گوش وی نجوا می‌کند» نمی‌پذیرد. دوم، شعر به تأمل در حقایق تبدیل شده است، یعنی به صورت موضع‌گیری درآمده است. سوم، شعر به مثابه‌ی هنر از ویژگی گوهرینی برخوردار است که عبارت است از «فراگذاشتن همیشگی» و

چشم دوختن به افق‌های گسترده‌تر و تازه‌تر. بدینسان هنرمند دیگر دستخوش «شیفتگی نسبت به کار خود» نمی‌شود.

تنی چند از منتقدان عرب به اهمیت بشّار پی بردند، و او را «قائدالمُحْدَثین» (رهبر نوپدیدان) و «اوّل المُوَلّدین» (پیشاهنگ نوخاستگان) نامیدند. با این همه از «نوپدیدی» و «نوخاستگی» او تنها همین را دیدند که «در تصویرپردازی به غرابت گرایید» یعنی تشبیهاتی آورد که برای پیشینیان مأنوس نبود. به عبارت دیگر، آنان اهمیت صورت‌گرایانه شعر او را تا اندازه‌ای دریافتند، اما درنیافتند که همو افق‌های تازه‌ای به روی شعر عربی خواهد گشود. چرا که **بشّار** از رهگذر آن پاسخ، بنیادگرایی شعر عربی را نشانه می‌رود. او مفهوم سبک موروثی شعر را به لرزه می‌افکند و در قابلیت ثبات آن شک برمی‌انگیزد. **بشّار** این شک را از زاویه‌ی «صورت» و به ویژه «سبک» بازگو کرد، و **ابونواس** از زاویه‌ی «موضع‌گیری» و «مضمون». از دید ابونواس شاعر نباید از آنچه «ندیده است» یعنی آنچه «احساس نکرده است» سخن بگوید. آخر شاعر چگونه می‌تواند از سبک دیگران در وصف دیده‌های خود «دنباله‌روی کند» و همان‌ها را، ندیده، وصف کند؟

تَصِفُ الطُّلولَ علی التسماع بها أفذوالعیان کأنتَ فی‌الفَهْمِ؟

و إذَا وَصَفْتَ الشیءَ مُتَّبِعاً لم تَخْلُ من زَلَلٍ و من وَهْمِ

نشانه‌های بر جای مانده از دیار یار را بر پایه‌ی شنیده‌هایت وصف می‌کنی، آیا تو در فهم با آن کس که آنها را به چشم دیده است برابری؟

اگر در توصیف دنباله‌روی پیشه کنی از لغزش و اشتباه برکنار نخواهی ماند.

IV

تردید و سئوال درباره‌ی بنیادگرایی شعر عربی، با پاسخ **ابوتَمّام** به کمال می‌رسد: روزی از او پرسیدند: «چرا چیزی نمی‌گویی که بتوان دریافت»؟ پاسخ داد: «چرا چیزی را که گفته می‌شود

درنمی‌یابید[5]»؟

از این سه موضع‌گیری شاعرانه می‌توان نتیجه گرفت:

۱. شعر هنری است جست وجوگر و فراگذر.

۲. هر شاعر باید سبکی ویژه‌ی خود بپروراند که بتواند تجربه و زندگی او را بیان کند، نه آنکه وارث سبکی از پیش آماده شود. زیرا شعر از هرگونه سبک عام و نهایی تهی است.

۳. خواننده باید خود را به سطح شاعر بالا بکشاند، نه آنکه شاعر اندیشه‌ها را به شیوه‌ای همه فهم در دسترس خواننده بگذارد، به عبارت دیگر، شاعر زبان ویژه‌ای دارد که با زبان مردم، روشنفکر و غیر روشنفکر، تفاوت دارد.

این مسایل و نتایج و پیامدهای آنها خلاصه‌ای از روند دگرگونی شعر عربی را به دست می‌دهد، روندی که نقّادان آن را شکستن چارچوب شعر عربی می‌نامیدند.*

ابوتَمّام شیفته‌ی بدعت، شیفته‌ی شکستن همه‌ی سنت‌ها بود.** برای او شعر دنیایی است شگفت از معانی «عجیب و غریب»، به ستاره می‌ماند: دورست و در عین حال نزدیک[7]؛ سحر است، بکارت است. سرابی است فریبنده[8].

شعری از این دست غافلگیر می‌کند و آن دسته از تصویرهای مربوط به شعر و فهم شعر و

* شاید روشن‌ترین و فراگیرترین تعریف چارچوب شعر عربی تعریف مرزوقی در مقدمه‌ی دیوان الحماسة ابوتمام باشد. تعریف مرزوقی هفت اصل را در بر دارد: (۱) بلندی و درستی معنا، (۲) روانی و استواری لفظ، (۳) آوردن توصیف‌های به‌جا (۴) آوردن تشبیه نزدیک به ذهن، (۵) پیوستگی اجزای نظم و هماهنگی آنها بر پایه‌ی انتخاب وزنی گوشنواز، (۶) تناسب مستعارمنه و مستعارله، (۷) همانندی لفظ و معنا، و همخوانی شدید آنها با قافیه به گونه‌ای که تنافری میان آنها پدید نیاید. این هفت اصل چارچوب شعر است». آمدی این اصول هفت‌گانه را چنین تفسیر می‌کند: «شعر نزد شعرشناسان، چیزی نیست جز رهیافت نیکو، تعبیری نزدیک به ذهن، و گزینش سخن، و کاربرد به جای واژه‌ها، و بازگویی معنا با واژه‌ای که معمولاً برای آن معنا و نظایرش به کار می‌رود، و تناسب استعاره‌ها و تمثیل‌ها با مستعارله و عدم ناسازگاری با معنای آن».

** به مَثَل می‌گوید:

لِیَ فی ترکیه بِدعٌ شغلت قلبی عن‌السُّنَنِ

در آفرینش شعر بدعت‌هایی دارم که دلم را از پرداختن به سنت‌ها بازداشته است.

التذاذ از شعر را که بر اثر عادت و وراثت در ذهن جای گرفته است فرو می‌شکند. شعر **ابوتمّام** این تصویر را هم در سطح واژه و هم در سطح معنا در هم شکست، زیرا **ابوتَمّام** کاربردی تازه از واژه به دست داد. برای او دیگر شعر تنها به گونه‌ای افقی و تک‌خطی نمی‌رویید، بل رویشی عمقی داشت. برای او شعر به شبکه‌ای تابناک از معانی و خیال‌ها و احساسات تبدیل شده بود. دیگر تنها زاییده‌ی هیجان نبود، بلکه از رهگذر تأمل، و هشیاری، و شکیبایی و تلاش زاده می‌شد. استعداد نیرویی بی‌شکل است مگر آنکه از پشتوانه‌ی آموزش برخوردار شود: هم آموزشِ نظری و گزینش و همسازی و ترکیب، و هم آموزشِ عملی در زمینه‌ی هنر از رهگذر گوش و چشم و حافظه و دل و پوست؛ آموزشِ سفر در گذشته و حال و آینده، و فهم تاریخ و رخنه به درون آن؛ آموزش تسخیر معنوی جهان، تسخیری که همواره همچون رشته‌ی بی‌پایانی از آغازها خواهد ماند.

ابوتمّام زبانی تازه آفرید که با زبان زندگی روزانه و زبان رایج در زندگی شاعرانه تفاوت داشت. به همین دلیل است که معانی وی با معانی مأنوس متفاوت از کار درآمد، تصویرها و تعبیرهایش نیز با شیوه‌ی مأنوس تفاوت داشت. و سرچشمه‌ی ابهام وی درست در همین جاست.

اما ابهام **ابوتمّام** زاییده‌ی روشنی و شفافیت ذهن و بُعد تأملی اوست، نه زاییده‌ی آشفتگی روحی و ضعف بیان. چنین ابهامی تار نیست، شفاف است و می‌توان در وصف آن سخنی را باز گفت که **کوکتو** درباره‌ی **مالارمه** گفته است: «مبهم بسان الماس». هر شاعر بزرگی، به ناگزیر، ابهامی الماس‌گون دارد.

پیش از **ابوتمّام**، وصف، تعریف حس‌گرایانه‌ی واقعیت بود، اما او وصف را به بازآفرینی جهان تبدیل کرد. این دگرگونی، پس از وی، در بسیاری از شاعران پدیدار شد. درمیان اینان **شریف رضی** از همه برجسته‌تر است. اینان از شکل بیرونی اشیا فرا گذاشتند و به گوهر آنها راه یافتند. وصف نزد ایشان، طبیعت دوم یا ترکیب دیگری از طبیعت بود. وصف، نیروی تلقینی عظیمی داشت که بر اثر آن اشیا زنده می‌نمودند و به صورت واژه‌های خواندنی، و عملی در حال انجام درمی‌آمدند.

ابوتَمّام سرآغاز تازه‌ای در شعر عربی است. شاید بیشتر شعرهایش را با شکست بسیار و موفقیت اندک نوشته باشد، اما در هر چه نوشت خلاق بود. دودل نبود. بی‌هدف از پی هیجان خود

به راه نمی‌افتاد. او نخستین شاعر عرب است که برای خود زنجیرهایی از هنر آفرید و در میان آنها ـ به تعبیر **نیچه** ـ رقصان زیست. او بندیِ ابداع خود بود. اراده‌ای برّنده، شعر او را به گردش درمی‌آورد و طرحی جذاب بر آن فرمان می‌راند. او پیش از هر چیز، سودازده‌ی هنر بود. از دید او شعر اسیر زندگی نیست، زندگی اسیر شعر است و شعر است که زندگی را بر پایه‌ی الگوی هنری ویژه‌ای شکل می‌بخشد و برمی‌گزیند و می‌آفریند. **ابوتَمّام** کارشناس زیبایی است. با تصویرها و معانیِ شعر چنان هماغوشی می‌کند که با محبوب خود. او با ابهام غنی و شفاف، با تصویرهای تضادآمیز (هوای صاف بارانی [۹]، روشنای تاریک [۱۰] ...) نگاه را نه تنها به ماده‌ی یک شعر، بلکه به چگونگی آن، به صورت و پرداخت آن، جلب می‌کند. او در این همه، آیینی تازه بنیاد نهاده است: آیین دشواری، در آن‌جا که آسانی را جایی نیست؛ آن‌جا که شاعر درختی بارآور می‌شود با میوه‌ای شگفت و کمیاب. اما این درخت تنها از پس تلاش و رنج به بار می‌نشیند. بدینسان شاعر وامدار کسی جز خود نخواهد بود، چرا که او «تافته‌ای است جدا بافته» [۱۱].

ابوتَمّام از رهگذر این همه، راه را برای شعر نمادپردازانه و شعر ناب هموار کرده است. او حد فاصل است: شعر پیش از وی توانایی خوگیری و انس‌پذیری بود، و پس از وی به توانایی بیگانگی و غافلگیری بدل شد. **ابوتمّام، مالارمه** عرب است.

V

ابوتمّام شعر را از «صورت پیش ساخته» باز رهاند، و **ابونواس** آن را از «زندگی پیش‌آماده» آزاد کرد و در این کار از «تازگی زمان» ـ به تعبیر خود وی ـ الهام گرفت. شعر **ابونواس** گواهی تغییر و در عین حال بیان این تغییر است. نخستین فریاد او «من به دین خویشتنم [۱۲]» بود. و این همان فریادی است که جهان معاصر از دوران **بودلر** برکشیده است. **ابونواس، بودلر** عرب است.

«من به دین خویشتنم» یعنی بریدن شاعر از دنیای بیرون و پناه جستن در دنیای درون، جایی که از صدای اعماق روشن است، و شعر در آن به فعالیتی مستقل بدل می‌شود، مستقل از بیرون و اوضاع و اخلاق و عادات. در آن‌جا شعر به تطهیر و تسلا و وسیله‌ی نجات بدل می‌شود.

ابونواس، همچون شاعران پیشین، دریافته بود که جریان زمان همه چیز را با خود می‌بَرَد و

محو می‌کند. اما این دریافت را با شناختی دیگر درآمیخت: اینکه، زمان، همچنین، اشیا را از حضور و نیرومندی برخوردار می‌کند، و ژرفای زندگی گذشته و افق زندگی آینده و چگالی زندگی حال را به ما می‌نمایاند. زمان ما را می‌بَرَد. اما همو نیز می‌آورد و در جهان نگاه می‌دارد و برای مدتی کوتاه یا بلند، رودرروی راه و ابعاد آن رها می‌کند. بنابراین نقش شاعر آن است که با تمامی توان در حفظ یگانگی آدمی سهیم شود تا آدمی، در گذر زمان، میان سودای زیستن و غبار جهان دوپاره نشود. شاعر از عهده‌ی ایفای این نقش برمی‌آید زیرا ویژگی دوگانه‌ای دارد: او تا مرز گداختن و یکی شدن به تاریخ درآویخته است، و در عین حال از تاریخ جداست، تا مرز بیگانگی از آن دور است. او شیفته‌ی زندگی نمی‌شود مگر آنگاه که به جست و جوی زندگی دیگری در فراسوی آن برمی‌خیزد.

شعر **ابونواس** زمان را چراغان می‌کند: زمان به مثابه‌ی حال. تنها «حال» است که غنی است، پروپیمان است، یقینی است. در «حال» است که آدمی خود را فراچنگ می‌آورد و مهار می‌کند، زیرا می‌خواهد و برمی‌گزیند، و این خواسته‌ها و برگزیده‌ها تاوان سقوطی است که در آینده پیش خواهد آمد. به همین دلیل است که از عقوبت بیمی به دل راه نمی‌دهد، حتی دست به کاری می‌زند که به عقوبت بینجامد [۱۳].

آدمی که در وزش تندبادهای مرگ به این سوی و آن سوی پرتاب می‌شود، در «حال» به نجات می‌رسد. آنگاه که شاعر مرگِ بیگانه‌خوی را به خود می‌خواند و در حضور آن زیستن آغاز می‌کند، با این کار مرگ را دست‌آموز می‌کند، رام می‌کند، و از هول تهدید و سقوط تهی می‌گرداند. شاعر به خواست خود، نه از سر تسلیم، با مرگ دیدار می‌کند، و به جای آنکه از تهدید بی‌وقفه‌ی پایان، گرانبار بماند، در خودِ پایان زیست می‌کند. او «خود را با درد درمان می‌کند».

از همین‌جاست که **ابونواس**، این مخلوق سپنجی و آماجِ تهدید، پذیرای شادی و سعادت و لذت است. او خود را از سراب ذهن منطقی رهایی بخشید، و باور کرد که چاره‌ی کار در گریختن نیست، بلکه باید با عمق و گستردگی با مجهول رودررو شد و رودررو ماند. این همان زمان عمودی است. این، حالِ روح است. این، چیزی است که به ما امکان می‌دهد تا بر خودِ هستی پیشی گیریم، و چیزی باشیم که هستی نمی‌تواند باشد: آغاز و در عین حال پایان، زندگی و در

عین حال مرگ.

از دید **ابونواس**، اصل، پروپیمان زیستن است، یعنی، تبدیل کمیت هستی به کیفیت، تبدیل جِرم زمان به ارزش. او در بند زندگی نیست، در بند ارزش آن است. هم از این رو رویا را جایگزین حافظه می‌کند، و حضور را جایگزین غیاب، و مخاطره و لذت‌جویی را جایگزین یادآوری و حسرت. شعر او هنری است که تمامی زمان را به «حالی» رخشان بدل می‌کند که طوماروار باز می‌شود. «حال» را به زمان دوم، به ردیف دیگری برای زمان بدل می‌کند که عبارت است از زمان سرمستی و شوریدگی: زمانی به تمام معنا ابونواسی.

شوریدگی، زمان را فرو می‌پوشد و از آن فرا می‌گذرد. شوریدگی بهشتِ خاک است، و این بهشت بیرون از دیمومت ریاضی، در عالم بیخودی و در وقتی سحرآمیز و بیگانه با وقت، برپا شده است. بدینسان کارکرد زمان دیگرگون می‌شود: زمان که معمولاً ماشین مرگ است، در این بهشت ماشین لذت می‌شود.

تجربه‌ی ابونواسی در حال و هوای نمادین روی می‌دهد. در این حال و هوا، جهان و طبیعت همچون جامعه‌ای دیگر می‌نماید که رویاهای شاعر و دیدارهایش با خود در آن تحقق می‌پذیرد، البته به نیروی شعر. میان انسان و طبیعت شباهتی هست، و شاعر مجازها و استعاره‌ها و کنایه‌ها و تصویرهای خود را از این شباهت می‌گیرد. شعر او کشف همانندی‌ها و همتایی‌هایی است که میان انسان و صفاتش و جهان و صفاتش می‌توان یافت. طبیعت در شعر ابونواسی به خود و برای خود وجود ندارد، وجودش کارکردی است؛ زیرا انبار بی‌پایانی از همانندها و همتاست. هر صورتی و حرکتی و رنگی و بویی در نفس، همتا و همانندی در طبیعت دارد. بدینسان روح بر جهان سیطره می‌یابد. همه چیز در جهان به سایه روشنِ روح و ابزار آن بدل می‌شود. طبیعت دیگر مجموعه‌ای از اشیا و اعیان نخواهد بود، بلکه به نمادها و واژه‌ها و تصویرها بدل می‌شود. اشیا از آن که ادامه‌ی طبیعت باشند دست می‌کشند، و ادامه‌ی انسان می‌شوند.

این دید که بر ادراک اصل همانندها و همتاها استوار است در شاعران بسیاری پدیدار شد که همگی پس از **ابونواس** فرا رسیدند. تجربه‌ی اینان، به ویژه در شکل عاطفی ـ شخصی آن نزد **ابوفِراس**، از تعلق به زمین و اشیای زمین پرده برمی‌دارد. در او سرآغازهای رومانتیسیسم را

می‌بینیم. می‌توان شعری را که **ابوفِراس** در زندان سرود و در آن با همسایه‌اش ـ کبوتر ـ به راز و نیاز پرداخت، نخستین شعر رومانتیک عربی، به معنای امروزی این اصطلاح، به شمار آورد [۱۴] . در واقع، از آن‌جا که **ابوفِراس** مرثیه‌خوان جوانی از دست رفته‌ی خویش است، می‌توان گفت اغلب شعرهایش رگه‌ای رمانتیک دارد. در شعری از اینگونه، زندگی آمیزه‌ای است از رویا و اندیشه و دنیای پیرامون. در این‌جا شاعران به هنگام وصف طبیعت، آن را از نو کشف می‌کنند؛ طبیعت را انسان‌وار می‌کنند، و در آن جز انسان و پرهیب‌ها و سایه روشن‌هایش چیزی نمی‌بینند. در شعری از اینگونه، زمین زادبوم بیرحمی نیست، زادبوم زیبایی است، زادبومی است که در چشم **ابوفِراس**، ترک آن کاری است محال، زیرا از رهگذر تصویری دلنشین، در اشاره به حَلَب گفته است:

أسیرُ عنها، و قلبی فی‌المقام بها　　کأنّ مهری لثقل السیر محتبَسُ
مثل الحصاة التی یُرمی بها أبدًا　　إلی السماء، فترقی ثم تنعکسُ...

از آن دور می‌شوم اما دلم همچنان در آن‌جا مانده است. پنداری سنگینی راه چنان بر اسبم زورآور شده است که از جای جنبیدن نمی‌تواند.

درست بسان سنگریزه‌ای که پیاپی به آسمان پرتابش می‌کنند، چندی برمی‌شود و سپس برگشت می‌کند.

به مَثَل، می نزد **ابونواس** سرچشمه‌ی دگرگونی‌هاست، هر لحظه به شکلی برمی‌آید که هوس شاعر و سرکشی خیالش می‌طلبد. می چراغ و بامداد است [۱۵] ، نخستین زبان است [۱۶] ، دو چشم دارد [۱۷] ، معرفت است [۱۸] ، حتی ساغرهایی که می را در آنها می‌ریزند ستاره‌های روانند و دست‌های میگساران به برج‌های ستارگان می‌ماند [۱۹] . بنابراین همه، می، زمان شگفت‌انگیز دیگری است: زمانی از نور و آفتاب که شب به خود نمی‌بیند [۲۰] .

می، تنها سرچشمه‌ی دیگر شدن نیست، سرچشمه‌ی دیگر کردن نیز هست. به میگساران توانایی سیطره بر زمانه می‌بخشد، و از آن پس دیگر روزگار «جز به کام ایشان نمی‌گردد [۲۱] »، ارزش‌ها را در جهان دگرگون می‌کند، زشت را زیبا و بیمار را تندرست می‌گرداند [۲۲] ، اجلِ آدمی را تغییر می‌دهد، امید را می‌گستراند و «عیشِ درازآهنگ را کوتاه می‌کند [۲۳] ». می، روحِ دیگرِ جسم

است [۲۴] ، سحری است که زمان را به بازی می‌گیرد، و با هر که می مَزَدش چنان می‌کند که «جمعه را شنبه می‌بیند و روز را شب [۲۵]».

این نیروی دگرگونساز، نیروی زندگی و عمل است. برای آن است که شاعر در برابر خدا سر به عصیان برمی‌دارد [۲۶] ، و سرزنش بیشتر مردم تنها هوس او را تیزتر می‌کند، چرا که «عیبجویی ایشان، ستایش است [۲۷] ». او می را مقدس می‌داند، و از این رو، در هاله‌ای از آیین‌های جشن و شادمانی دینی می‌نوشدش، و آداب اسرار و آیین‌ها را به محفل‌های باده‌نوشان می‌برد، زیرا دختر رز بزرگزاده‌ای است که شاعر آن را «از همنشینی با خوارمایگان دور می‌دارد»، از این رو تنها برگزیدگان را به خلوت خویش راه می‌دهد [۲۸] .

ابونواس شاعر گناه است زیرا شاعر آزادی است. آن‌جا که دروازه‌های آزادی بسته است، گناه مقدس می‌شود. ابونواس‌گرای از آن ننگ دارد که جز به حرام، آن هم خوش‌ترین حرام، خرسند شود [۲۹] . و آنگاه که گناه به وی آسودگی ارزانی می‌دارد در ستایش آن گزافه می‌پردازد، دیگر به گناهان پیش پای افتاده رضا نمی‌دهد، حتی به جست و جوی گناهان شگرف برمی‌خیزد، گناهانی که می‌توان با آنها بر گناهان دیگر نازید و فخر فروخت [۳۰] ، برای او، در چارچوب زندگی خاص خود، گناه ضرورتی بود برخاسته از بودن، زیرا نمادِ آزادی بود، نمادِ عصیان و نجات.

این گناهِ مقدسِ ضروری، در **دیک الجِنّ** به جنایتی مقدس و ضروری بدل می‌شود که همچون تأکیدی والا و مطلق بر آزادی و شرف، این گوهر شخصیت انسانی، نمودار می‌شود. انگیزه‌ی چنین جنایتی نفرت نیست، عشق است. **دیک الجِنّ** محبوب خود را کشت اما از سر عشقی که به تقدیس می‌رسید، و هیچ لغزشی هر چند کوچک را برنمی‌تافت. عشق او سقوط را نمی‌پذیرفت، از این رو، آنگاه که سقوط به وقوع پیوست راهی برای حفظ پاکی عشق نیافت، مگر کشتن. چنین بود که **دیک الجن** دست به کشتن محبوب خطاکار یازید.

دیک‌الجنّ نیز شاعرِ گناه است، شاعرِ دم و لحظه است. به عشق تازه ایمان دارد نه به عشق گذشته [۳۱] . رستاخیز را خرافه می‌داند [۳۲] . به آتش لحظه باور دارد، و در این راه آماده‌ی آن می‌شود تا از روی قصد و انتخاب به آتش جاویدان پای نهد [۳۳] .

بدینسان **ابونواس** بر جداسازی شعر از اخلاق و دین صحه می‌گذارد، راه‌حل‌های روزگار خود را رد می‌کند، و اخلاقی تازه را آواز درمی‌دهد، اخلاق عمل آزاد و نظر آزاد: اخلاق گناه. ابونواس‌گرایی استقلالی است برانگیزاننده و حرکت آفرین. وسوسه‌ای است که آدمی را تشویق می‌کند تا به تنهایی در برابر جامعه و اخلاق آن بایستد: در درون جامعه و در عین حال بیرون از آن بودن. ابونواس‌گرای انسانی است که با خود زندگی می‌کند، سراسر جهان را میدانی برای ابراز وجود خود می‌داند، ارزش‌های نهایی همگانی، و باورمندان و پاسداران آنها را به ریشخند می‌گیرد. چنین انسانی نه از رهگذر دین جماعت، که از رهگذر دین خویشتن، و با برداشت خاص خود از بیگناهی و گناهکاری، با خدا روبه‌رو می‌شود. و شاید از این زاویه، کامل‌ترین نمونه‌ی نوگرایی در میراث شعری ما باشد.

ابونواس نگاهی دیگر دارد که پدیده‌ها را به تصویر و نماد بدل می‌کند، و در آینه‌ی آنها سیما و بازتاب‌های عالمی دیگر، عالمی فراتر از حس را می‌بیند. طبیعت در شعر او آینه‌ی روح است، تجلیگاه امور خیالی و غیبی است. کسانی که دوستشان می‌دارد و چیزهایی که می‌پسندد، خانواده‌ای یگانه می‌سازند که زیر یک سقف زندگی می‌کند. شعر او سفری است به سوی تحقق رویایِ ژرفِ جهانی مسحور کننده که در آن آدمی خود را برتر از اشیا احساس نمی‌کند؛ جهانی که در آن فرمانروایی همواره از آن روح خواهد بود. چنین احساس ژرفی نسبت به پیوند میان مادی و معنوی، عقل و غریزه، هشیاری و بیخودی، می و شادی، عشق جسمانی و سرخوشی روح، در حقیقت احساس وحدت روانی حیات است که یکی از مهم‌ترین کشف‌های شاعرانه در شعر عربی آن روزگار به شمار می‌آید. در جهان، برکت و رحمت و لطف هست، و کار این همه، آن است که در اشیا توانایی دهش بیافرینند. این لطف فراگیر یکی از سرچشمه‌های سرخوشی ابونواسی است. این سرخوشی، گرداگرد تیره‌ترین و مادی‌ترین اشیا روشنی باشکوهی می‌آفریند که شفافیت درونی آنها را فروزان می‌کند، و از معانی تازه سرشارشان می‌سازد.

برای **ابونواس** شعر پاسخگوی ضرورتی مبرم است، ضرورت سفر به دورناهای هستی بشری و زیستن در حالت‌های روحانی نادر؛ آن‌جا که زمان و ابدیت به هم می‌رسند، نیکی بدی را نفی می‌کند و بدی نیکی را؛ آن‌جا که ذهنی و عینی را از هم باز نمی‌توان شناخت، آن‌جا که پندارِ

آفریده‌ی شعر یقینی‌ترین حقیقت می‌شود: حکمی در محکومیت هر چه آزادی انسان را نابود می‌کند. هر شعر ابونواس‌گرایانه نویدی است که مه و تاریکی و کوته‌بینی را می‌زداید؛ چرا که او شعر را وظیفه‌ای مقدس می‌داند.

بدینسان، شعر رسالت خود را تحقق می‌بخشد: سحر [۳۴]. در این سحر سراسر جهان: ابر، سیلاب، شهر ـ همه عشق می‌شود و گرداگرد شاعر چیزی نمی‌ماند مگر عشق و بادهای عشق [۳۵].

III

در شعر مُتَنَبّی، عصیان شاعر بر جامعه‌ی بُعدی رخشنده‌تر و شخص‌گرایانه‌تر پیدا می‌کند. متنبّی خود را جدا می‌کند و بسان جهان پهناوری از یقین و اعتماد و غرور، رودرروی دیگران و در برابر ایشان به تماشا می‌گذارد. او از رهگذر تمامی شعرهایش، خود را در آغوش می‌کشد و با خود به راز و نیاز می‌پردازد. صدای متنبّی در گفت و شنود با خویشتن، زنگی پرستش‌آمیز پیدا می‌کند. شعر او کتابی است در عظمت انسانیِ شخصیت. این شعر به نیروی دیالکتیک به حرکت درآمده است، دیالکتیکی میان پایان‌ناپذیری و پایانمندی: بلندپروازیِ بیگانه با هرگونه حد و مرز، در برابر جهانی فرتوت و ناتوان از همگامی با این بلندپروازی. وانگهی، متنبّی از زمان چیزی می‌خواهد که خود زمان نمی‌تواند به آن دست یابد [۳۶]. شعرِ او و خودِ او، در آفاق عظمت روی در بالا نهاده‌اند بی‌آنکه به واپسین عظمت باز رسند و به آن رضا دهند و همان‌جا باز ایستند [۳۷]. بدینسان، زندگی برای او به صورت آغازی همیشگی می‌ماند.

اما، به رغم تنگنای مکان و پیری زمان، او زمان و مکانی ویژه‌ی خود دارد؛ زمان و مکانی رها، فراخ، بی‌مرز. او سودازده‌ی یک چیز است: سرآغازی هر چه ژرف ریشه‌تر، و بکارتی هر چه دست ناخورده‌تر.

او می‌داند که ممکنِ زودیاب، بیدرنگ می‌گندد. پس درنگیدن بر سر آن نشان ناتوانی است. و برای اینکه چنین ممکنی را از تعفن برهاند آن را با محال پیوند می‌زند: آن روح نرم، و انعطاف‌پذیر، و باز شونده، و رام را در آن می‌دمد، و بدینسان، به گاهواره‌ی آینده بدلش می‌کند.

شعر او چیزی نیست جز ترانه‌هایی که گرداگرد این گاهواره اوج می‌گیرد و موج برمی‌دارد: جایی که چین و چروک‌های جهان و مردمان را می‌توان لمس کرد، جایی که کاروان واژه‌ها کاروان زمین را در آغوش می‌کشد.

متنبّی، همتراز با بلندپروازی خود از واژه‌ها طبیعتی کامل آفریده است که می‌جنبد، پیش می‌رود، از جای می‌کَنَد و می‌بَرَد، حمله‌ور می‌شود، مقهور می‌کند، فرا می‌گذرد... گویی این طبیعت پاسخ هستی درونی او و دنباله و پیوست آن است. واژه‌ها نیز از تخیل و بلندپروازی اعجازگر متنبّی جهانی اسطوره‌ای می‌آفرینند که گذرگاه پژواک‌ها و آوازهاست. جهانی آکنده از هیاهوی و فریاد، آکنده از سکوتِ شهریارْ کردار.

مُتَنَبّی روحی است سرکش و پر غرور که تلاقیگاه چهار گوشه‌ی دنیاست. تنهاست، بلکه تنها یعنی او. تنهایی او سرنوشتی گریزناپذیر است زیرا تنها «دوست» آدمی خودِ اوست [۳۸]. هر فردیت یافته‌ای تنهاست. هر وجود خلاق تنهاست. باد، تنهاییِ روبنده است. زمین، تنهاییِ خاموش. آسمان، تنهاییِ رخشنده‌ی ظلمانی. مُتَنَبّی تنهاییِ خشمگین است. هیچ چیز خشنودش نمی‌کند. اما تنهایی او گریز از جهان نیست، تنهاییِ پناه بردن به آسایش و آرامش نیست، قلمروی بسته نیز نیست. تنهاییِ رویارویی است ـ رویارویی با جهان، و بازی با جهان و فرا گذاشتن از آن. تنهاییِ درد بزرگ است: آنکه چیزی به دست ندارد جز افق‌هایی که به آنها نمی‌تواند رسید، ژرفنایش از مغاک‌ها پر می‌شود. آنگاه که باید بر نخستین زبانه پنجه فشرد، عظمت به تراژدی بدل می‌شود. زیرا این تنهایی، تنهاییِ دوستی با نهایت‌هاست: پیروزی یا مرگ. تنهاییِ غرور و خواست‌های بزرگ، و تماس با سرچشمه‌های قدرت و چیرگی بر جهان و تغییر آن. این تنهایی، فراخ‌ترین میهن است.

مُتَنَبّی غربت را برمی‌گزیند و ایمان می‌آورد که عظمتْ تنها در درون اوست. او دوست بی‌تابی و باد است [۳۹]، و بی‌نیاز از وطن [۴۰]. او دیگر است و مردمان دیگر. گویی از ایشان نیست، چرا که همه کوچکند [۴۱]؛ گوسفندانی هستند در برابر شبانی بنده [۴۲]، که «از بتان به گردن زدن سزاوارتر است [۴۳]». به زنْ تنها دمی می‌پردازد و بس. دمی برای آن نصیب حیوانی [۴۴]، چرا که هستی او در گرو پایان‌ناپذیرهاست، در گرو چیزی است که در هیچ نامی نمی‌گنجد [۴۵]، در گرو

افقی است گسترش پذیر، و با این همه، در چشمِ او تنگ.

اگرچه تنش را خسته و فرسوده می‌کند، اگرچه پیر می‌شود، اما در او جانی هست که پیری نمی‌شناسد [۴۶]، چنانکه گویی دو جان دارد. حتی مرگ خودْ به تیمار و پرورش او پرداخته است، از این رو مهربان و شیرین شده است، حتی دارویی شده است که تنها مایه‌ی درمان او از درد خویشتن است. از این دم بود که «زمان در دلش خوار شد» [۴۷]، و نبودن و بودن، مرگ و زندگی، شادی و غم را یکسان یافت. بنابراین، ای راه‌ها! هر چه خواهی گو باش... نجات باش یا مرگ، هر دو یکسان است [۴۸].

انسان متنبّی خیزابی است بی‌کرانه ـ همواره در تکاپو. او نخستین شاعر عرب است که طوق بسندگی و خرسندی را می‌شکند، و کرانمندی را به افقی بی‌کران تبدیل می‌کند. شعر او شعر جنبش و گرمی و بلندپروازی و فراگذشتن است. او در شعر ما اخگر انقلاب است، اخگری که خامشی‌ناپذیرانه برمی‌فروزد. طوفانی است از خروش ژرفناها که به هیأت آدمی درآمده است، و مرگ نخستین چیزی است که در این طوفان جان می‌بازد.

VII

حسرتِ سرخوشی، و رفتن به عالمی دیگر، و بیخودی، یکی دیگر از شکل‌های عصیان بر جامعه است. اینها روش‌هایی است برای دریدن پرده‌های واقعیت روزانه، و پای نهادن به دنیای نهان. این حسرت از سرشت بشری سرچشمه می‌گیرد. زیرا آدمی آرزومند آن است که از ظواهر اشیا به فراسوی آنها گذر کند، و از جمله رسالت‌های شعر این است که راه‌هایی به سوی جهانِ نهفته در پس جهانِ ظاهر بگشاید، و به انسان امکان دهد تا خود را از قیدها و بندها رها کند، به سیاله‌ای روحانی مانند شود و خود را در جهان بگستراند.

شعر در این حالت، غافلگیرکننده و نامأنوس، و دشمن منطق و فرزانگی و خرد خواهد بود. بدینسان، همراه با شعر به حریم اسرار پای می‌نهیم. با هر چه اساطیری و شگفت و سحرآمیز است یگانه می‌شویم. ناآشنا و آشنا، پیدایی و پنهانی، سامانمندی و نابسامانی، حقیقت و پندار، درون و بیرون، ذهن و عین، شب و روز، واقعیت و رویا را به هم درمی‌آمیزیم. جهان درون و

شگفتی‌هایش را تنها واقعیت می‌پنداریم، و اعلام می‌کنیم که جهان هیچ نیست مگر «هوس» و سرکشی روح؛ و به تعبیر **ابن بابک** «هوس را خدای خود [۴۹]» می‌گیریم.

می‌توان شعری از این دست را که بر هوس خیال‌پردازی و پنداربافی استوار است، سفری در فضای اعماق نامید، سفری همعنان با خیال و یأس از زندگی، همعنان با امید نجات.

ابن بابک مأیوس نیست «زاده‌ی یأس است [۵۰]». از همان آغاز از پذیرفتن جهان سر باز می‌زند. یأس، مهر می‌ورزد و دلسوزی می‌کند پس «برادری است مهربان [۵۱]». یأس شادمان می‌کند و سایه می‌گستراند و خوشی می‌بخشد، چرا که «سراپرده‌ای است برافراشته در همه جا [۵۲]». هستند کسانی که می‌کوشند در این زندگی چیزی دندان‌گیر بیابند، اما شاعر برایشان نهیب می‌زند که: این فریبی بیش نیست [۵۳]، وانگهی وطن تنگ است [۵۴]، گنجایش ندارد، هر چند چنان پهناور است که باد در آن گم می‌شود؛ گویی که در زمین، اصل، خشکی و قحط است [۵۵].

اکنون که شاعر چیزی جز ناکامی در برابر خود نمی‌بیند چه کند؟ به آفریدن عالمی دیگر دست می‌یازد. خانه‌هایی دیگر می‌سازد، و راه‌هایی دیگر در پیش می‌گیرد. چیزی می‌جوید که عقل را از سر «بپراند» تا دریا به جرعه‌ای بدل شود و کوه‌ها به گردویی [۵۶]. بنابراین از زمین فرا می‌رود، و بی‌هیچ خستگی «به آسمان می‌رسد [۵۷]». و چرا خسته شود او که «گام‌های موج را دارد [۵۸]» و خودِ زندگی او را بسان موجی با خود می‌برد [۵۹]. اما گاه از راهی دیگر به عالم دیگرِ خود سفر می‌کند، سوار بر ترک اسبانی که «جریان‌های باد» برای او پنهان داشته است [۶۰]. در آن جهان با ستاره‌ها به گفت و شنود می‌نشیند [۶۱]. حتی خودِ وی چنان به ستاره‌ها مانند می‌شود که هرگونه تفاوتی از میان برمی‌خیزد [۶۲]، و آنگاه که به ستاره‌ای بدل می‌شود به منظومه‌ی شمسی راه می‌یابد [۶۳]، آن‌جاست که بخشی از جهان خویشتن می‌شود: ستاره‌ای در صور فلکی آسمان و راهی بر [پل باریک‌تر از] موی صراط [۶۴]. وجود حقیقی آن‌جاست، و او در بهای خرید این وجود، چیزی را می‌پردازد که در دنیای مردمان نیست [۶۵]. آن‌جاست که لذت زیستن را باز می‌یابد، آرزومندی را باز می‌یابد، چندان که می‌تواند نغمه‌خوانی ساز کند، هر چند که نغمه‌خوان نبوده باشد [۶۶]. خود او به سحری دگرگونساز بدل می‌شود که هر چه بخواهد می‌آفریند، حتی می‌تواند

برای نور سایه بیافریند [۶۷].

از چه شِکوه کند؟ از گم شدن شعرهایش در میان مردم؟ چه باک. بادا که شعرش بسان آذرخشی بر سنگ فرود آید [۶۸]. می‌داند که بر دامن کبریای وی گردی نمی‌نشیند. تنها عیب او این است که بلاکش شعر است، و بی‌آنکه احساس کند «در چنگ شعر خونین می‌شود [۶۹]». با این همه تنها از یک چیز شکایت دارد: در شمار مردم این روزگارْبودن [۷۰].

گرایشی از اینگونه به شگفت، شگرف، نامعقول، واکنشی در برابر خشکی زندگی است؛ چشمهٔ جوشاندن از دردآبادی تیره و تار است، تا از این رهگذر آزادی درونی خود را نجات دهیم و از دردِ زیستن در جامعه‌ای که انبوهی از «گاوان» و «بوزینگان» بیش نیست بهبود یابیم.

با این خیال‌پردازی جهانی را وصف می‌کنیم که در خیال خود ساخته‌ایم. چنان وصفش می‌کنیم که پنداری خود به آن رسیده‌ایم و در آن زیسته‌ایم، اگرچه برای دمی چند. شگفتی در این‌جا از اسطوره یا ذهنیت فولکلوریک سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه درونی ـ روانی است، زاییده‌ی ویژگی سحرآمیز شعر است. این جاست که هذیانی استوار بر شعر چیره می‌شود و راز همچون هوا آشنا و مأنوس می‌شود.

VIII

به تعبیر **ابوتمّام** «سرانجام حیوان مرگ است». مرگ انسان را دنبال می‌کند. زندگی خودْ مرگی است بر روی زمین، یا به گفته‌ی **ابوالعَلای مَعَرّی**، زندگی «پاره ابر مرگ است». واقعیت از این قرار است؛ پس چه سود که آن را به فراموشی بسپاریم یا نادیده بینگاریم؟ تجربه‌ی **ابوالعَلا** از این پرسش آغاز می‌شود.

ابونواس به نهایت‌های تراژدی نرسید. از چارچوب گفت و شنود «روح با گناه» و «لذت حال با نجات آینده» بیرون نرفت. **ابوالعَلای مَعَرّی** نهایت‌ها را در آغوش گرفت و از آنها فرا گذشت. زندگی، از دید **ابونواس**، امروز و اکنون آغاز می‌شود، و از دید **ابوالعلا**، فردا و پس از مرگ. او در ژرفنای خود دوزخی برپا می‌کند و در آن فرود می‌آید و با مرگ به گفت و شنود می‌پردازد، با او دوست می‌شود، آرزویش می‌کند و تا دم مرگ می‌خواندش.

نخستین واکنش مستقیم **ابوالعلا** در برابر زندگی، زهد است. از این رو به تنهایی خو می‌گیرد و از جمع می‌رمد. دوری از آدم‌ها نشانه‌ی ملال و خستگی از ایشان است. در حقیقت «سراسر زندگی رنج است [۷۱]». و در این میان تنها چیزی که می‌تواند مایه‌ی شگفتی شود آرزوی عمر دراز است مگر نه آنکه درد و رنج آدمی نیز به درازنای عمر او می‌پاید؟

ابوالعلا در زمینه‌ی دعوت به زهد سخن تازه‌ای ندارد. در این بازار ـ به ویژه ـ **ابوالعَتاهِیَه** بر وی پیشی گرفت، و دعوت خود را با لحنی باروکی و سرشار از دلهره بیان کرد. انسان، به گفته‌ی او، تنها به دنیا «سقوط می‌کند [۷۲]»، و تنها از دنیا می‌رود بی‌آنکه چیزی فراچنگ آورده باشد مگر مشتی خاک که پس از فرود آمدن به گور می‌پوشاندش. گور جایگاه آن دگردیسی هراس‌انگیز است: چهره‌ی آدمی به خاک آلوده می‌شود، بوی خوشش گند می‌شود، تن لطیف فرو می‌ریزد، و چیزی نمی‌ماند مگر جمجمه‌ی برهنه و استخوان‌های پوسیده. وانگهی، گور تنها خانه‌ی آدمی است. رستگاری راستین، رستن از دنیاست. چگونه؟ با ساختن جهانی مقدس بر زمین که ما را از رهگذر انتظار فرا رسیدن مرگ واقعی، با خدا و آخرت پیوند دهد.

برای آفریدن این جهان مقدس، **ابوالعتاهیه** از زهد و پارسایی در دنیا آغاز کرد، اما آغازگاه **ابوالعلا** مرگ است، زیرا مرگ تنها اکسیری است که تطهیر می‌کند و بهبود می‌بخشد و نجات می‌دهد. او از آن افسوس می‌خورد که در زندان مرگ خویش زندگی می‌کند، مرگی که قطره قطره فرو می‌چکد. پس پیش از آنکه به گور بسپارندش مرده است، و زندگی مرگی خزنده بیش نیست: جامه‌ای که آدمی به تن می‌کند کفن است، خانه‌اش گور است، و زندگیش مرگ. مرگ رستاخیر اوست، زندگیِ اصلی اوست. پس چرا انسان آرزومند مرگ واقعی نیست؟ چرا از سرِ وهم زندگی می‌کند؟ «هست»ی است که نیست: به مثابه‌ی عَرَض، در این‌جا و اکنون است، اما به مثابه‌ی جوهر، آن‌جاست در ابدیت سحابی. وانگهی، او با دیگری زندگی می‌کند که «خدایش از چرک سرشته است [۷۳]». پلشتی ناب است، حتی زمین تطهیرپذیر نخواهد شد «مگر آنگاه که آدمیزادگان از گستره‌هایش زوال یابند [۷۴]». انسان به لعنت غربت گرفتار است: تا وقتی زنده است و در میان مردمان به سر می‌برد غریب است و چون می‌میرد نیز غریب می‌ماند. پس در حقیقت بدترین و پلیدترین نوع درخت «درختی است که میوه‌اش آدمی است [۷۵]».

از این رو، سنگ از بهترین مردمان بهتر است؛ پس نابوده باد زندگی، و ملعون باد هر که و هر چه زنده است. وطنْ زندان است و مرگْ آزادی. گورْیگانه پناهگاه آدمی است. برای او همان بهتر که بسان درختی از بیخ برکنده بمیرد و شاخه‌ای و ریشه‌ای بر جای نگذارد.

چه شیرین و چه فراخ است مرگ: آدمی در آن آرام می‌گیرد و به اصل خویش بازمی‌رسد، تطهیر می‌شود و بهبود می‌یابد، زیرا زندگی دردی است که جز مرگ درمانی ندارد. مرگ جشن زندگی است، و فنا انسان را غنا می‌بخشد، درست همچون مُشک که بر اثر سایش غنی‌تر و خوشبوی تر می‌شود. وانگهی مرگ غریزه‌ی نفس است: نفس همواره در این اشتیاق می‌سوزد که خود را همسروار به مرگ تفویض کند.

ابوالعلا از این می‌میرد که نمرده است، پس ای مرگ بشتاب:

جَسدی خرقةٌ تخاطُ إلی الأرض فیا خائِط العوالم خِطْنی

تنم کهنه پاره‌ای است که بر [دلق مرقّع] خاک بایدش دوخت، ای دوزنده‌ی جهانیان مرا بدوز!

چنین است انسان: کهنه پاره‌ای که در تار و پود جهان محو می‌شود؛ جامی است که می‌شکند و دوباره نمی‌توان آن را به قالب ریخت. پس این «گمان» پذیرفتنی‌تر می‌نماید که روزگار، با تمامی کون و فسادش، عبثی و بازیچه‌ای بیش نیست.

چنین است پوچی و حال و هوایش. این‌جاست که انسان تکیه‌گاه استواری برای هستی خود نمی‌یابد، نه در درون خویشتن، نه بیرون از آن. زندگی از بیخ و بن تباه است: گویی زادنِ آدمی خودْ گناه اصلی است.

شعر **ابوالعلای معرّی** از آن غیاب اصلی که در زندگی نهفته است، پرده برمی‌گیرد. زندگی در گوهر خود غایب است ـ نه تنها اکنون، که دیروز و فردا نیز. بنابراین جهان و تاریخ هیچ نیست مگر رشته‌ای از غیاب‌های همیشه حاضر؛ و انسان نیز هیچ نیست مگر سقوطی پیاپی که چشم به راه پایان خویش است. بدینسان **ابوالعلا** بر مرگ شتاب می‌ورزد، گویی از پذیرفتن وجودی که بر پایه‌ی انتظار تعریف شود سر باز می‌زند.

ابوالعلا نخستین شاعر متافیزیک سرای میراث شعری ماست، چرا که شیفته‌ی بازگشت به آغوشِ مادر ـ زمین است، شیفته‌ی مطلق است، و زمان، و مرگ، و فنا، و ابدیت... او شاعری متافیزیک سرای است، نه شاعری فیلسوف. اندیشه‌ی متافیزیکی در جهان به تأمل می‌پردازد، اما فلسفه از تأمل فراتر می‌رود، زیرا روش و نظامی برای جهان اندیشی به همراه دارد. **ابوالعلا** هیچ روشی ندارد. او مسایلی را پیش می‌کشد که سرشتی متافیزیکی دارند، درباره‌ی آنها سخن می‌گوید و با الهام از آنها بر حقیقتی تأکید می‌کند که احساس می‌کند یقین او را آکنده کرده است. او در شعر خویش با لحنی آشنا سخن می‌گوید، لحن کسی که حقیقت را می‌داند. به همین دلیل است که روی سخنش بیشتر با اندیشه است تا احساس. برای او، پیش از هر چیز، معناست که اهمیت دارد. و شاید به همین دلیل است که از **ابوالعلا** هیچ‌گونه سنت هنری قابل پیروی بر جای نماند، همچون سنت‌هایی که به مَثَل از **ابوتمّام** یا **ابونواس** بر جای ماند. او جهانی است یگانه. نه تنها با شاعران پیش از خود، بلکه با معاصران خود نیز تفاوت دارد.

ابوالعلا برجی بود که تنها، در دل بیابان بشریت سر برکشیده بود، چنان بلند که از همه سو به چشم می‌آمد و می‌درخشید.

پی‌نوشت‌ها:

۱.

هذا زمان القرود فاخضع و کن لهم سامعاً مطیعا

روزگار بوزینگان است این، مطیع باشد و گوش بر فرمان ایشان. (مترجم)

۲. سلامی از ابوالحسن، محمد بن عبدالله، درگذشته به سال ۳۹۳ هـ، می‌گوید:

فی جوار الصّبا نحلّ بیوتاً عمّرت بالغصون و الأثمار

ونصلّی علی أذان الطنابیر و نصغی لنغم الأوتار
بین قومٍ إمامهم ساجد للـ ـکأس او راکع علی المزمار

به هنگام وزش بادهای صبا در خانه‌هایی آباد از شمشاد قدان و ماهرویان نشیمن می‌گیریم.
به گلبانگ طنبورها نماز می‌کنیم و گوش بر نغمه‌های تار می‌سپاریم
در میان جمعی که امام ایشان در برابر ساغر به سجده افتاده است یا بر نوای نی به رکوع درآمده.

۳. به مَثَل قطعه‌ی زیر را از ابن رومی بخوانید:

مَنْ کانَ یَبْکی الشَّبابَ مِنْ جَزَعٍ فَلَسْتُ إبْکی عَلَیْه مِنْ جَزَعِ
فَانّ وجهی بِقُبْح صورتِه ما زَالَ بی‌کالْمَشیبِ والصَّلَعِ
أَشَبُّ ما کنتُ قَطُّ أَهْرَمَ ما کنت، فَسُبْحَانَ خَالِقِ البِدَعِ
إذَا أَخَذْتُ المِرْآةَ سَلَّفَنی وَجْهی وَ مَامُتُّ هَوْلَ مُطَّلَعی
شُغِفْتُ بِالْخُرَّدِ الحِسانِ و ما یَصْلُحُ وَجْهی إلّا لذی وَرَعِ
کی یَعْبُدَ الله فی الفَلاةِ ولا یَشْهَدُ فیه مَسَاجِدَ الجُمَعِ

اگر دیگران از سر اندوه بر جوانی [رفته‌ی] خویش می‌گریند [خود دانند]، اما من از سر اندوه نمی‌گریم.
چرا که چهره‌ام با آن ترکیب زشت، هنوز همچون پیری و طاسی با من همراه است.
من در جوان‌ترین روزهای عمر خویش به پیرترین روزهایم مانند بودم، ستوده باد خدای طرفه‌آفرین.
چون آینه به دست گیرم چهره‌ام ـ [در همین دنیا و] پیش از مرگ ـ از هولناکی جهنم بیعانه‌ای می‌دهدم.
من دلباخته‌ی زیبارویان ناسفته دُرّم، حال آنکه چهره‌ام جز به بازار زهد و پارسایی خریداری ندارد.
[چهره‌ام برازنده‌ی مردی است] که در بیابان به عبادت خداوند بپردازد و با آن حتی به نماز جمعه حاضر نشود.

۴. حصری، زهرالآداب، ج اول، ص ۱۱۰، قاهره ۱۹۳۵.
۵. صولی، أخبار أبی تمام، ص ۷۶، قاهره ۱۹۳۷.
۶. الموازنة، ص ۳۹۱.
۷.

کالنجم، ان سافرت کان موازیا و إذا حططت الرحل کان جلیسا

مانند ستاره، چون روی در سفر آری با تو همگام می‌شود و چون بار فرودافکنی همنشین تو می‌شود.

.۸

ساحر نظمٍ سحرالبیاض من الـ الوان سابیه، خُبّته، خدعهْ
والشِّعْرُ فرج لیست خصیصته طول اللیالی إلاّ لمفترعه

شعری است مسحور کننده که در سحرآفرینی به رنگ سپیدی می‌ماند که دلربا و فریبنده [= مایل به همه رنگ] است.

شعر خوشگاهی است که شب همه شب تنها کسی از آن کام تواند ستاند که بکارتش را بگیرد.

.۹

مطرٌ یذوب الصحو منه وَ بَعْدَه صحو یکاد من الغضارة یُمطِر

بارانی که هوای صاف از آن آب می‌شود، و سپس هوایی چنان صاف که طراوت از آن می‌بارد. (مترجم)

.۱۰

بیضاءُ تسری فی‌الظلام فیکتسی نوراً و تسرُب فی‌الضِّیاء فَیُظلم

سیم تنی که چون در تاریکی گام بردارد، [تاریکی] روشنایی به تن می‌کند. و چون در روشنایی بخرامد [روشنایی] تاریک می‌شود. (مترجم)

.۱۱

هُذب فی جنسه و نال المدی بنفسه، فهو وحده جنسُ

نژادش چنان اصیل گشته است و به اوج کمال رسیده است که خود به تنهایی نژادی شده است (یا به صورت تافته‌ای جدابافته درآمده است).

.۱۲

مالی و للناس؛ کم یَلْحَوْنَنِی سفهًا دینی لنفسی، و دین النّاس للنّاس

مرا با مردمان چه کار؛ چند از روی سبک مغزی ملامتم می‌کنند، دینِ من از آنِ من است و دین مردمان از آنِ مردمان. (مترجم)

.۱۳

إن کنتما لاتشربان معی خوف‌العقاب، شربتها وحدی

اگر از بیم کیفر با من همساغر نمی‌شوید خود به تنهایی می‌نوشمش.

.۱۴

أَقول، و قد ناحت بقربی حمامَةٌ — أیا جارتا! هل تشعرین بحالی؟
معاذ الهوی! ما ذُقت طارقة النوی — ولا خطرت منک الهموم ببالِ!
أتحمل محزونَ الفوادِ قوادم — علی غصن نائی المسافة عالِ؟
أیا جارتا! ما أنصف الدهر بیننا: — تعالی أقاسمک الهمومَ تعالی!
تعالی تَری روحًا لدیَّ ضعیف — تردَّدُ فی جسمٍ یعذّب، بالِ!
أیضحک مأسورٌ، و تبکی طلیقةٌ، — ویسکُت محزونٌ، ویندُبُ سالِ؟
لقد کنت أولی منک بالدمع مقلةً، — ولکنّ دمعی فی‌الحوادثِ غالِ!

آنگاه که کبوتری در نزدیکی من به ناله درآمد، گفتم: آی همسایه! تو نیز همان احساس را داری که من؟ دور باد از تو عشق! تو [شرنگ] جدایی نابهنگام را نچشیده‌ای و غمان را بر دلت گذاری نبوده است.
آیا شاهپرها دلی غمین را به شاخساری دوردست و بلند برمی‌تواند کشید!
آی همسایه روزگار میان ما به داد حکم نرانده است: بیا تا غمانم را با تو قسمت کنم، بیا!
بیا و ببین جان ناتوانم را که در کالبدی دردمند و فرسوده می‌رود و می‌آید!
آیا رواست که اسیری بخندد، و آزادی بگرید، غمدیده‌ای خاموش بماند و دلاسوده‌ای مویه ساز کند؟
سرشک از دیده فرو باریدن مرا سزاوارتر است تا تو، اما [چه کنم که] اشک من [برای فرو چکیدن] در ناگواری‌ها، بهایی بس گران می‌طلبد!

.۱۵

قال: ابغنی المصباح، قلت له: اتَّئد — حسبی و حسبک ضوءها مصباحا
فسکبت منها فی‌الزجاجه شربةً — کانت له حتی الصباح صباحا

گفت: بگو برایم چراغی بیاورند. گفتمش: درنگ کن، برای من و تو فروغ باده چراغ بس است.
در جام نوشواری ریختم که تا بامدادان بامداد او بود.

.۱۶

ذی لغةٌ تسجد اللغات لها — ألغزها عاشق و عمّاها

زبانی دارد که زبان‌ها آن را نماز می‌برند [زبانی چنان پر رمز و راز که گویی] عاشقی آن را به قالب لغز و معما درآورده است.

.۱۷

لَها من المزج فی کاساتها حدقٌ ترنو إلی شربها من بعد إغضاء

به گاه آمیزش در ساغرهایش چشمانی پدید می‌آید که پس از آن که پلک بر هم می‌نهند به گسارندگان خویش خیره می‌شوند.

.۱۸

هاتا بمثل الراح معرفةً بلطافة التألیف و الوُدِّ

دوستان اهل پرهیز! اگر راست می‌گویید چیزی به من آرید که در معرفت همسنگِ می‌باشد، با همان لطف ترکیب و مهرورزی.

.۱۹

فی کوؤسٍ کأنهنَّ نجوم جاریات، بروجها أیدینا

در ساغرهایی که به اختران روان مانند، و دستان ما برج‌های آنهاست.

.۲۰

لاینزل اللیلُ حیث حلّت فلیل شرابها نهار

به هر جا که فرود آید شب را منزلگاهی نخواهد بود، چرا که شبِ نوشندگانش روز است.

.۲۱

دارت علی فتیةٌ دارالزمان لهم فما یصیبهم إلّا بما شاؤوا

آنگاه که در میان حریفان به گردش درآید زمانه به کام ایشان می‌گردد و زان پس تنها آن پیش می‌آید که ایشان می‌خواهند.

.۲۲

لاتلمنی علی التی فتنتنی و أُرتنی القبیح غیر قبیح

قهوةٌ ترک الصحیح سقیمًا و تعیر السقیم ثوب الصحیح

از بهر آن که شیفته‌ی خویشم کرده است و زشت را زیبا می‌نمایدم سرزنشم مکن.

باده‌ای که تندرست را بیمار می‌گرداند و بیمار را جامه‌ی تندرستی به عاریت می‌دهد.

.۲۳

کرخیة تترک الطویل من الـ ـعیش قصیرًا و تبسط الاملا

[لولی وشی است] از کوی کرخ که عیش دراز آهنگ را کوتاه می‌کند و آرزو را دراز می‌کند.

.۲۴

ما زلتُ أستلُّ روح الدنِّ فی لطف و استقی دمه من جوف مجروح

حتی انثنیت ولی روحان فی جسدٍ والدنّ منطرحًا جسمًا بلا روح

جان خم را آرام آرام بیرون می‌کشیدم و خونش را از درون کالبدی زخمخورده می‌نوشیدم.

چندان که چون باز آمدم دو جان به کالبدم بود و خم بسان کالبدی بیجان افتاده بود.

.۲۵

تترک المرء إذا ما ذاقها یرخی الالازارا

ویری الجمعه کالسبـ ـت وکالیل النهارا

چون آدمی آن را بمزد با وی چنان می‌کند که بندِ ازار می‌گشاید و جمعه را شنبه می‌بیند و روز را شب.

.۲۶

لو أطعنا ذا عتاب لأطعنا اللّه فیها

إننی عند ملام النا س فیها، أشتهیها

اگر از ملامتگران فرمان پذیری داشتیم، از فرمان خدا در پرهیز از می اطاعت می‌کردیم.

من آنگاه که مردمان بر سر آن ملامتم می‌کنند بیش از پیش می‌خواهمش.

.۲۷

کأنّما أثنوا ولم یشعروا علیک عندی بالذی عابوا

گویی بی‌آنکه خود بدانند با عیبجویی‌هایشان تو را نزد من ستوده‌اند.

.۲۸

أجلّ من اللئیم الکأس حتی کأن الخمر تعصر من عظامی

و اسقیها من الفتیان مثلی فتختال الکریمة بالکرام

می را از همنشینی با خوارمایگان دور می دارم چنانکه گویی عصاره‌ی استخوان‌های من است.
و آن را به جوانمردانی همچون خویشتن می نوشانم تا دختر بزرگزاده‌ی رز بر بزرگواران ناز بفروشد.

.۲۹

أنفت نفسی العزیزة أن تقنع إلا بکل شیءٍ حرام

دل مشکل پسند من از آن ننگ دارد که به کم‌تر از حرام خرسند شود.

.۳۰

اصبنی منک، یا أملی، بذنب تتیه علی الذنوب به ذنوبی

امیدم! کام دلم را به گناهی بده که به پاس آن گناهانم بر گناهان [دیگران] فخرفروشی کنند.

.۳۱

إشرب علی وجه الحبیب المقبل و علی الفم المتبسم المتقبل
شربًا یذکّرُ کلَّ حُبٍّ آخر غض و ینسی کل صب أوّل

باده بنوش! شادیِ طلعت دلدار خوش طالع و دهان تبسم‌آلود بوسه خواهش.
نوشیدنی از آن دست که آخرین عشق‌های تازه را فرا یاد آورد، و همه‌ی عشق‌های نخستین را از یاد بزداید. (مترجم)

.۳۲

حیاةٌ ثُمَّ موت ثُمَّ بعثُ حدیث خرافة یا أُمَّ عمروِ

زندگی، سپس مرگ، سرانجام رستاخیز ـ خرافه سختی بیش نیست ای ام عمرو.
این بیت را به ابن زِبَعْرَی (از دشمنان پیامبر اسلام) نسبت داده‌اند. (نگا: دیوان دیک الجنّ، ص ۱۷۰، پانوشت ۲)، با این همه چنین مضمونی در شعرهای بر جای مانده از دیک الجن اندک نیست، به مثل:

قد ذکر الناس عن قیامتهم ذکری بعقلی ما إصبحت نَفِره

مردمان از رستاخیز خویش سخنانی می گویند که عقل من از آن می رمد.

یا

هی الدنیا و قد نعموا بأخری و تسویف النفوس من التواف
فاان کذبوا إمنت و إن اصابوا فإنَّ المبتلیک هوا المعافی

و أصدق ما أَبثک انّ قلبی بتصدیق القیامة غیر صاف

هر چه هست همین دنیاست، اما مردمان دل به دنیای دیگر خوش داشته‌اند، امروز و فردا کردن‌های نفس آدمی به هلاک می‌انجامد (در مصرع دوم شاعر دو واژه‌ی «تسویف» و «سواف» را به بازی گرفته است که به ترجمه درنمی‌آید).

اگر دروغ گفته باشند بر تو بیمی نخواهد بود، و اگر راست گفته باشند [چه باک!] که بلارسان خود بلاگردان است.

صادقانه‌ترین سخنی که با تو در میان می‌توانم گذاشت این است که دلم چندان به قیامت گواهی نمی‌دهد. (مترجم)

.۳۳

و نَل من عظیم الوِزْر کلّ عظیمة اذا ذُکرت خاف الحفیظان نارها

از گناهان بزرگ به بزرگ‌ترین‌ها کام بستان، گناهی که چون نامش به میان آید، فرشتگان موکل از آتشِ آن بترسند. (مترجم)

.۳۴

فما زلت بالأشعار فی کل مشهد أُلَیّنها والشعر من عقد السحر

پیوسته در هر دیدار دلش را با شعر نرم می‌کردم، که شعر از گره‌هایی است که به هنگام سحر و افسون می‌زنند.

.۳۵

ولیس حولی إلاّ ریاح حبٍّ تجول

گرداگرد خویش چیزی نمی‌بینم جز جولان بادهای عشق.

.۳۶

أُرید من زمنی ذا أن یبلغنی ما لیس یبلغُهُ من نفسه الزّمن

از روزگار خویش چیزی می‌خواهم که روزگار خود بدان دست نمی‌تواند یافت. (مترجم)

.۳۷

أَیَّ مَحَلٍّ أُرتقی أَیَّ عظیمٍ أُتّقی

أَيَّ مَحَلٍّ أرتقی أَيَّ عظیمٍ أتّقی
و کل ما قد خلق الـ ـلّهُ و ما لم یخلق
محتقر فی همتی کشعرةٍ فی مفرقی

چه فرازنایی هست که بدان برشوم، از کدامین بزرگ بهراسم
حال آن که هر چه خدا آفریده است و نیافریده است
در برابر همتم ناچیز است، به ناچیزی مویی در فرق سرم. (مترجم)

.۳۹

کَریشةٍ فی مَهَبّ الریح ساقطةٍ لا تستقرّ علی حالٍ من القلق

همچون پری افتاده بر دم باد، چنان بیتاب که بر یک حال نمی‌پاید. (مترجم)

.۴۰

غنّی عن الاوطان لا یستخفنی إلی بلد سافرت عنه إیابُ

از وطن بی نیازم، آنگاه که از شهری سفر می کنم [وسوسه‌ی] بازگشت مرا برنمی انگیزد. (مترجم)

.۴۱

و دهرٌ ناسُهُ ناس صغارٌ و إن کانت لهم جثث ضخام
و ما أنا منهم بالعیش فیهم ولکن معدن الذّهب الرغام

روزگاری است با آدم‌هایی کوچک، اگر چه تنومندند.
من اگر چه در میان ایشان زندگی می کنم از ایشان نیستم اما [چه می‌توان کرد] کان زر در خاک است.
(مترجم)

.۴۲

بکلّ ارضٍ وطئتُها أمَمٌ ترعی بعبد کأنها غنم

به هر سرزمینی که پای نهادم مردمانی دیدم که گوسفندوار در سایه‌ی بنده‌ای می چریدند. (مترجم)

.۴۳

ولا إعاشر من املاکهم ملکا إلا أُحَقَّ بضرب الرأس من وَثَنِ

با هیچ یک از شاهان ایشان همنشینی نکرده‌ام که او را از بتان به گردن زدن سزاوارتر نیافته باشم. (مترجم)

.۴۴

وللخوَدِ منّی ساعةٌ ثم دوننا فلاةٌ الی غیر اللقاء تُجاب

به نازک بدنان دمی بیش نمی‌پردازم، آنگاه بیابانی مرا از ایشان جدا می‌کند که آن را بی‌سودای دیدار [دوباره] در می‌نوردم. (مترجم)

.۴۵

یقولون لی: ما أنت فی کل بلدةٍ، و ما تبتغی؟ ما أبتغی جَلّ ان یسمی!

و ما الجمع بین الماء والنار فی یدی بأصعب من أن اجمع الجدّ و الفهما

و إنی لمن قومٍ کأنّ نفوسَهم بها أنف أن تسکن اللحم و العظما

با من می‌گویند: از چیست که پیوسته از این شهر به آن شهر رهسپاری، جویای چیستی؟ جویای چیزی چندان بزرگ که در هیچ نامی نمی‌گنجد.

گرد آوردن آب و آتش به یک مشت، دشوارتر از همساز کردن بختیاری و فهم نیست.

من از آن دست کسانم که گویی جان ایشان از خانه کردن در گوشت و استخوان ننگ دارد.

.۴۶

وَ فی‌الجِسْمِ نَفْسٌ لا تَشیبُ بِشَیْبِهِ وَ لَوْ أنّ مَا فی‌الوَجْهِ مِنْهُ حِرَابُ

و در تن جانی هست که با پیری آن پیر [و ناتوان] نمی‌شود، اگر چه سر نیزه‌ها [= موهای سپید] به چهره فرو رفته‌اند.

.۴۷

هَانَ علی قَلْبِهِ الزَّمانُ فَما یَبینُ فیه غَمٌّ وَ لَاجَذَلُ

زمان در دلش خوار شد زیرا می‌دید که غم و شادی در آن نمی‌پاید.

.۴۸

و أنّی شِئت یا طرقی فکونی أذاة أو نجاةً او هلاکا

ای راه‌های من! هر چه خواهی گو باش: رنج یا نجات یا نابودی.

۴۹. ابن بابک می‌گوید:

اذا عصی الحلم جعلت الهوی ربًا و إن لم یک معبودا

اگر خرد سرپیچی کند هوس را به خدایی می‌گیرم. هر چند پرستیدنی نباشد.

۵۰.

أنا ابن الیأس أهزأُ بالامانی إذا همَّ المتوَّج باطّراحی

من فرزند یأسم، به آرزوها تسخر می‌زنم آنگاه که تاجدار در پی فرو گرفتن من برآید.

۵۱.

و أمّا الیأس فهو أخ شفیق و حظُّ الحِذق مطلبُهُ بعید

یأس برادری است مهربان، و نصیب زبردستی را دشوار می‌توان فراچنگ آورد.

۵۲.

تمتّع ولو بالیأس، فهو سرادق علی النفس مضروب بکل مکان

خوش باش اگرچه با یأس، که این سراپرده را در همه جا بر دل آدمی برافراشته‌اند.

۵۳.

غُررت فما فی ماء دجله مشرع لصادٍ، ولا فی ریقها متزوّد

فریبت داده‌اند، تشنه‌کام را در آب دجله آبشخوری نیست، و از رخشندگی سرابش توشه‌ی آبی برنمی‌توان گرفت.

۵۴.

أری صحن العراق یضیق عنی و إن ضلّت به الریح العقیم

پهندشت عراق را بر خود تنگ می‌بینم هر چند بادهای سترون در آن گم می‌شود.

۵۵.

کأنّ القحط عبرة کل أرضٍ فسیان التهائم و النجود

پنداری که بنیاد هر سرزمینی بر قحط است، بنابراین میان پستی‌ها و بلندی‌ها تفاوتی نیست.

۵۶.

یفحصن وکر العقل ثم یطرنه بقوادم لم تَتَّصِل بجناحِ

حتی تخال البحر حسوة طائرٍ وجبال قومس من کرات الداحی

آشیانه‌ی عقل را پیدا می‌کنند و آنگاه به پرواز درمی‌آورندش، با شاهپرهایی که به هیچ بالی وصل نیست.

چندان بر می‌شود که دریا به جرعه‌ی پرنده‌ای مانند می‌شود و کوه‌های قومس به گردکان‌های گَوْزبازی.

.۵۷

إذا کدح الناس فی سعیهم بلغت السماء و لم اکدح

آنگاه که مردمان در تلاش خویش به رنج در می‌افتند، من بی‌هیچ رنجی به آسمان برمی‌شوم.

.۵۸

ولی خطو کموج البحر دانٍ افوق به إلی الغرض الجیادا

گام‌هایم همچون خزش موج کوتاه است اما مرا در شتافتن به سوی هدف از اسبان رهوار پیش می‌افکند.

.۵۹

فأحسب ان الأرض فی ظهر موجة تخب بها ما بین غرب و مشرق

و تزحم اعناق النجوم مناکبی و أرکب أعجاز السحاب المعلق

می‌پندارم که زمین بر ترک خیزابی نشسته است که در میان غرب و شرق چهار نعل می‌تازد.

و من بر ترک ابر معلق سوار می‌شوم و انبوه ستارگان سر بر شانه‌ی من رها می‌کنند.

.۶۰

ملئت لی مساحب الریح خیّلا فتخطیت و الرماح طریق

جریان‌های باد را برای من از اسب آکنده کرده‌اند و من در راهی که از میان اختران می‌گذرد بر بادها پیشی می‌گیرم.

.۶۱

و حادثت النجوم و حادثتنی و بردُ اللیل مصبوغ الذیول

با روشنان به گفت و شنود در آمدم آنگاه که قبای شب دامنی رنگین داشت.

.۶۲

أرقتُ فلم اجد بینی و بین نجومها فرقا

بیخواب شدم و میان خود و ستاره‌هایش تفاوتی ندیدم.

.۶۳

أبین کما تبین الشمس طورًا و أخفی مثلما تخفی النجوم

گاه چنان پیدا می‌شوم که آفتاب، و گاه چنان پنهان می‌شوم که اختران.

.۶۴

أنا فی جدول المجرة نجم و علی شعرة الصراط طریق

من ستاره‌ای هستم در صور فلکی، راهی بر پل باریک‌تر از موی صراط.

.۶۵

و ما عسی قولک فی شاعر یبیع بالمعدوم موجودا؟

درباره‌ی آن شاعر چه می‌توان گفت که هست را به نیست می‌فروشد؟

.۶۶

هناک القی العیش ذاصبوةٍ أشدو، و إن لم أک غریدا

آن‌جاست که زندگی را به کام خویش می‌یابم و چونان دلشده‌ای نغمه‌ساز می‌کنم، هر چند نغمه‌خوان نباشم.

.۶۷

ولو أن الصباح و شی بظلّی خلقت لکل شارقةٍ سوادا

اگر بامداد به غمازی سایه‌ام برخیزد، برای هر تابنده‌ای سیاه‌ای می‌آفرینم.

.۶۸

فَإن ضاع شعری فقد تستهلّ البروق علی الحجر الجامد

اگر شعرهایم گم شود [چه باک] که گاه آذرخش‌ها بر سنگ سخت باریدن می‌گیرد.

.۶۹

فلیس لی عیب سوی أننی أدمی من الشعر ولا أشعر

مراعیبی نیست مگر اینکه شعر ـ بی آنکه بدانم ـ به خون می کشدم.

.۷۰

و مالی إلی هذا الزمان جنایة تنغص، إلا أننی من رجاله

از این روزگار ستمی عیش سوز بر من نرفته است مگر اینکه از مردمان آنم.

.۷۱

الملک للّهِ، لا ننفک فی تعبٍ حتی تزایل ارواح و اجساد

فرمانروایی خدای راست، همواره در رنج به سر می بریم تا آنکه جان از تن جدا شود. (مترجم)

.۷۲

سقطت إلی الدنیا وحیداً مجردا و تمضی عن الدنیا و أنت وحید

تنها و برهنه به دنیا سقوط کرده‌ای و تنها از آن خواهی رفت. (مترجم)

.۷۳

من وسخ صاغ الفتی رَبُّه فلا یقولنّ توسخت

خدا آدمی را از چرک سرشته است، پس مبادا بگوید که چرکین شده‌ام. (مترجم)

.۷۴

والأرض لیس بمرجوٍ طهارتها إلا اذا زال عن آفاقها الأنس

به پاکی زمین امیدی نمی توان بست مگر آنکه آدمیان از گستره‌هایش محو شوند. (مترجم)

.۷۵

شرُّ اشجارٍ علمت بها شجراتٌ أثمرت ناسا

بدترین درختانی که شناخته‌ام آن درختانند که بارشان آدمی است.

۳

صنعتگری

از پذیرش تا پرسش تا صنعتگری: شعر عربی در گذر نُه سده (۱۰۰۰ـ۱۹۰۰ م) بر مدار صنعت می‌گشت، و صنعت دغدغه‌ی مسلط آن بود. در این مدت دو گرایش که به دوران عباسی رواج داشت در شعر به هم پیوست: گرایش زیستی و گرایش زیبایی‌شناختی. شعر از رهگذار گرایش نخست به صورت نوعی زندگی روزانه درآمد، حال آنکه در گرایش دوم به هنر تبدیل شد. بدینسان، درگذر این نُه سده، شعر به هنر ریختن زبان و زندگی در قالبی خوشْ ساخت تبدیل شد.

پدیده‌ی صنعتگری و ظریفکاری‌ها و تزیین‌هایش در شرایطی رواج می‌یابد که بیکاری و سرگرمی و تفریح و شادخواری رواج یافته باشد، آن‌جا که زندگی شهری ریشه‌دار و استوار شده باشد. می‌توان شعر عربی را در این نُه سده شعر شهرنشینانه نامید. صنعتگری از این زاویه، بیشتر زندگی و مرحله‌ی تاریخی را مشخص می‌سازد تا شعر را، زیرا در اوضاع و احوال اجتماعی و تاریخی معینی پدید می‌آید و رشد می‌کند. چنین اوضاع و احوالی غالباً از ایستایی و فروپاشی

حکایت دارد. صنعتگری به ندرت در حال و هوای انقلاب پدید می‌آید، زیرا یک بازی صورت‌گرایانه‌ی تزیینی است، از این رو در آرامش و آسایش پا می‌گیرد، نه در جوشش و دگرگونی.

زندگی عربی در این نُه قرن ترنجید، اسیر کاخ‌ها و باغ‌ها و کنیزان و تجمل‌پرستی شد؛ جهانی که روزگاری روی در گسترش و فراگشودگی و استواری داشت، اینک بر اثر تنگی و فروبستگی و پاشیدگی، به صورت دولت‌های کوچکی درآمده بود که تنها یک هدف داشتند: بهره‌جویی از فرمانروایی و لذت بردن از زندگی. حتی میراث شعری را تکه تکه کردند و از نو در قالب‌های زینتی و قطعات کوتاه صنعتگرانه ریختند. چیزی بر آن نیافزودند. اما به نیروی بازی صنعتگری و فشار نیازی که زندگی بر شهر و کاخ‌ها و کاخ‌نشینان تحمیل می‌کرد، شعر نیز به گونه‌ای صوری ادامه یافت. شگفت این‌جاست که حمله‌های پیاپی صلیبیان و جنگ‌هایی که به راه انداختند یا جنگ‌هایی که برای مقابله با ایشان درگرفت و به شکست صلیبیان و پیروزی بر ایشان انجامید، هیچ یک نتوانست توان شاعرانه را به حرکت درآورد و به سوی گشودن افق‌های تازه‌ای در شعر عربی سوق دهد، یا دست کم نوآوری‌هایی را تحقق بخشد که بتوان آنها را افزوده‌ای واقعی بر ابداع‌های گذشته دانست.

همان‌گونه که زندگی در شهر به صورت مد درآمد، در شعر نیز دیگر آنچه برای شاعر و شنونده و خواننده اهمیت داشت معنای شعر نبود، مدل آن بود. به دیگر سخن، شاعر و شنونده و خواننده تنها در بند صنعتگری در شعر و چگونگی این صنعتگری بود. و همان‌گونه که زندگی در شهر نقطه‌ی مقابل زندگی در بادیه بود شعر مصنوع نیز در نقطه‌ی مقابل شعر مطبوع قرار گرفت. صنعتگری با زبردستی و ظریف‌کاری‌هایی همراه است که گاه سر به تصنع می‌زند. اما در طبع، خودانگیختگی و جوششی هست که گاه به مرز روانی می‌رسد. اگر واژه را در شعر زاده‌ی طبع، به شراره یا خیزاب یا وزش تندباد مانند کنیم که چون به واژه‌های دیگر بپیوندد بسان رودی خروشان به جریان درمی‌آید، آنگاه واژه در شعر مصنوع به عروسک یا مهره‌ای زینتی خواهد مانست که مشتی از آن را در هیأت گردنبندی و زیوری به رشته کشیده باشند.

بدینسان امکان تعریف شعر به «کلام مصنوع» یا «سخن صنعت‌آمیز» فراهم آمد. اگر

گفته‌ی **ابن رشیق** راست باشد که «سخن سخن را می‌گشاید»، آنگاه می‌توان گفت که شعر، در برداشت این نُه سده، عبارت بود از فن سخن‌پردازی چیره‌دستانه به گونه‌ای که سخن‌ها به روی هم گشوده شوند و یکدیگر را بگشایند. چنین بود که مردم آن روزگار دنباله‌رو قول **ابن رشیق** شدند که: «مصنوع از مطبوع بهتر است». **ابن رشیق** در توضیح این نکته ادامه می‌دهد: «انکار نمی‌کنیم که اگر بیتی در غایت نیکویی از طبع برخیزد، و سپس همان معنا در بیتی به غایت زیبا بیان شود که در آن از تکلف نشانی نتوان یافت، از این دو بیت، آنکه مصنوع است بهتر است.»

بنابراین، شعر بر پایه‌ی این گرایش نقادانه، هنر سخن‌پردازی است. مانور ذهنی با واژه‌هاست. اما واژه در این‌جا وسیله‌ای بیش نیست، رنگ است و عنصری تزیینی، نه هدفی در خود. و درست از همین‌جاست که معیار شعرْ همرنگی با روزگار و مردم روزگار بود. **ابن رشیق** در بیان این نکته می‌گوید که شعر «به زمانه برازنده‌تر و با مردم زمانه نزدیک‌تر» شده است، و در جایی دیگر می‌گوید «با مردم زمانه تناسب بیشتری پیدا کرده است». او هرگاه می‌خواست شاعری را بستاید درباره‌اش می‌گفت «برای هر وقتی سخنی در خور آن برمی‌گزیند». این تناسب کار را به جایی رساند که شعر به صورت تافته‌ای پر تجمل از «سخنان رایج» و معانی آسان درآمد. از آن پس شاعر ـ به تعبیر **ابن وکیع تنّیسی** ـ «به کردار خوانندگان خوش‌آواز در پی به دست آوردن دل مردم بود»، به دیگر سخن، شعر به «ترانه شدن» گرایید، آوایی نرم و گوشنواز و دل‌انگیز شد. بدینسان شعر غرق چیزهایی شد که مایه‌ی التذاذ حواس می‌شود، چیزهایی که برای حواس خوشی‌های پیش پای افتاده‌ی زودگذر فراهم می‌سازد.

صنعتگری از برخی جنبه‌ها، بازی صورت‌گرایانه است. تکامل صورت شعر در این نُه قرن از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. وزن‌های خفیف و مجزوء رواج یافت تا با آهنگ زندگی شتابان و پر جنبش و متغیر شهری سازگار شود. زبان عامیانه، به ویژه در «مُوَشَّح [1]» و «دو بیت [2]» به کار رفت. شاعران، با همان زبان عامیانه، به نگارش انواع شعر همچون «کان و کان [3]»، و «قوما [4]»، و «زَجَل [5]» پرداختند، و آهنگ‌های مختلفی از وزن‌های مختلف را در یک شعر به کار گرفتند: موشّح. صورت‌های ساختاری تازه‌ای پدید آمد: مخمّس‌ها و مسمّط‌ها. و در همین مرحله بود که تکامل صورت شعر در یکی از شعرهای **قاضی فاضل** به اوج خود رسید. چرا که این شاعر

دست به نوشتن شعری یازید که آمیزه‌ای بود از نثر و نظم. در ین شعر مصرع‌های نخست همه به نثر است و مصرع‌های دوم همه به نظم *.

در کنار این همه، ضرورت برخورداری شعر از «وحدت موضوع» احساس شد و قوت گرفت. از این رو هنگامی که **اُسامة بن منقذ** دیوان خود را گرد آورد شعرهای چند موضوعی را به چند بخش کرد و هر بخش را در باب مناسب آن جای داد؛ به عبارت دیگر، فضایی از شعرهای یکرنگ آفرید.

صنعتگری، همچنین، از برخی جنبه‌ها، گرایشی به جهان خارج به مثابه‌ی مجموعه‌ای از چیزهای جداگانه و مستقل است. و شاعر می‌کوشد تا به یاری واژه‌ها،برای این اشیا، سایه روشن یا موجودیتی همانند بیافریند. این است معنای «وصف»، آنگونه که شعر عربی به ویژه در این مرحله به خود دید. بدینسان شاعر عرب به وصف «شیء در خود» روی آورد، نه به وصف رویدادها و تغییرها. اشیا را از آن روی که هستند به وصف گرفت نه از آن روی که تغییر می‌کنند. بنابراین آنها را به مثابه‌ی ماهیت‌های ثابت نگریست. بر اثر همین نگرش بود که به اشیای طبیعت ـ مانند گل‌ها و جویبارها و باغ‌ها و درختان و ابرها ـ و نیز به اشیای زندگی روزانه، از ساده‌ترین‌ها گرفته تا پیچیده‌ترین‌ها توجه نشان داد، و در این میان تنِ زن بیش از هر چیز دیگر توجه او را به خود جلب کرد.

در این مرحله، رابطه‌ی میان مرد و زن، در وهله‌ی نخست با جنس و لذت و خوشگذرانی تعریف می‌شد. عشق ـ اگر در این‌جا بتوان از عشق سخن گفت ـ شبیه به یک میدان بازی بود که دل، گهگاه، به گوشه‌ی کوچکی از آن می‌خزید اما غالباً به آن‌جا راهش نمی‌دادند، چرا که غریزه‌ی عشق ـ این ژرف‌ترین و غنی‌ترین غریزه ـ نیز به صنعتگری و تزیین بدل شده بود، و آن را با رنگ‌ها و سرخاب سفیداب ذهن بزک می‌کردند. به این ترتیب عشق به صورت نوعی قالبریزی صنعتگرانه از زندگی و انسان و طبیعت درآمد.

* این شعر را که از اهمیت تاریخی ویژه‌ای برخوردار است در جلد سوم دیوان الشعر العربی (ص ۱۴۶ـ۱۴۸، المکتبه العصریه، بیروت ۱۹۶۸) بخوانید.

در بیان این عشق، صورت (فرم)، نقش نخست را برعهده دارد. گیرایی و تأثیر یک شعر پیش از هر چیز از رهگذر صورت حاصل می‌شود. وقتی عاشق به معشوق روی می‌کند، می‌خواهد شکل این رویکرد، تصویر و آینه‌ی وی باشد. از این رو سخت می‌کوشد که رویکردش به صورتی استادانه و بسیار هنرمندانه از کار درآید. احساس مهم نیست. بازی مهم است. برای خوشایند بودن، باید درخشید، و درخشندگی بی‌دستیاری نوعی صنعتگری، میسر نیست. بدینسان صنعت نیز ابزار و خدمتگزار عشق شد.

اما صنعت به انحطاط گرایید؛ درست از روزی که شاعران آن را همچون مشق مدرسه آموختند. و همراه با صنعت، زبان و تصویرهای شعر به انحطاط گرایید. تشبیه‌ها به رابطه‌های ساختگی بدل شد و واژه‌ها از بار الهام‌بخش تهی شد. از آن پس، محبوب، محبوبان، همه، زنبق بودند، و گل سرخ، و ستاره، و ماه، و آفتاب. آفتاب همه‌ی روشنایی‌ها را محو می‌کند، حسن و جمال محبوب نیز همه‌ی زیبایی‌های دیگر را محو می‌کند. ستاره‌ی صبح برهنه چشم از خواب می‌گشاید، محبوب نیز اینگونه بیدار می‌شود. دو نرگس خمارش سخن می‌گویند و فرمان می‌دهند و خطاب می‌کنند، و حرام می‌کنند و حلال می‌کنند، نگاهش پیکی است که به سوی عاشق روانه می‌شود، و عاشق همواره دلخسته و دردمند است و آرزومندِ درمان. تنها درمان او وصال دلدار است، یا بر سر مهرآمدنِ یار جفاکار. محبوب، آتشی است که او را می‌سوزد و در عین حال آبی است که خاموشش می‌کند. عشق در گذر این نُه قرن، درمانگاهی شده بود آکنده از بیماران و طبیبان.

بنابراین صنعتگری پدیده‌ای فردی نبود، جمعی بود. از دغدغه‌ی بیانِ استوار سرچشمه می‌گرفت، نه از دغدغه‌ی اندیشه‌ی استوار. چرا که ارزش اندیشه به کسوت و زینت آن بود. زبان دیگر وسیله‌ی ارتباط و تفکر نبود، ماده‌ای تزیینی شده بود که می‌بایست جهان خارج را به جهانی آراسته بدل می‌کرد: منظره‌ای، زیوری، ترانه‌ای، تصویرِ سمعی ـ بصریِ دلفریبی. خودِ شعر، به قصد تزیین، به منظره‌ای از خطوط درهم تنیده تبدیل شد که دیگر نمی‌شد با آن همدلی داشت مگر از رهگذر چشم و گوش ـ نوعی همدلیِ سطحی و ناچیز در چارچوب منظره‌ای مصنوعی. از این رو می‌توان گفت که ارزش چنین شعری به گواهی آن است، گواهی بر اراده‌ی تداوم فریاد

شاعرانه در برابر مرگی که پیشروی می‌کرد و همه چیز را فرو می‌پوشید. و هم از این رو چنین می‌نماید که در این مرحله، هر چه شاعرانِ خلاقِ پیشین رشته بودند پنبه شد و میراث ایشان به تاراج رفت. شعر، در این مرحله، مدام می‌گرفت اما چیزی نمی‌داد. این روند چنان شدت یافت که بر دل‌ها و ذهن‌ها و ذوق‌ها سایه افکند و مانع از تابش روشنایی شعر راستین شد. از این‌جاست که این مرحله‌ی طولانی همچون قابی خالی یا دهلیزی دراز و آکنده از زنگار و آوار نمودار می‌شود.

آنچه «عنصر نهضت» نام گرفت، بیرونشدی به فضای شعر راستین نشان نداد، برعکس، از زاویه‌ی شعر، تداوم انحطاط بود، عصر دنباله‌روی و تقلید و تصنّع بود، چندان که عصر انحطاط در برابر آن عصر طلایی می‌نماید. «عصر نهضت» بیش از پیش در دنباله‌روی و تقلید فرو رفت. از این رو، عصر انحطاط نوگراتر و سرزنده‌تر می‌نماید. نقش **بارودی** در انتقال شعر عربی از دنیای الفاظ و محسنات بدیعی به دنیای واقعیت چندان کارساز نبود. او بی‌آنکه به دستاوردهای صورت و زبان شعر در عصر انحطاط توجهی داشته باشد به بنیادهای کهن بازگشت کرد. **بارودی** از رهگذر تقلیدی زبردستانه، در الگوهای کهن جانی تازه دمید و بنای شعر را ـ به خطا ـ بر همان بنیادها دنبال کرد. در نتیجه‌ی این کار، جوشش شاعرانه همچنان در زندان صورت ـ سنت باقی ماند.

هنگامی که این دنیای شعر، همراه با ویرانه‌های برجای مانده از جنگ جهانی نخست، خُرّه‌های واپسین را می‌کشید و جان می‌داد، کسی داشت از این کودکیِ خام، اما خشمگین و مسحورکننده، سر بر می‌آورد: **جِبْران خلیل جِبْران**.

پی‌نوشت‌ها

۱. مُوشَّح: یکی از فنون هفتگانه در ادبیات عرب. نام آن را از وشاح که از دانه‌های مروارید و مرجان درست می‌شد گرفته‌اند. موشح به احتمال قوی در سده‌ی سوم هجری در اندلس پدید آمد و سپس در سراسر سرزمین‌های شرقی خلافت اسلامی رواج یافت. شاید دلیل رواج آن قابلیت آوازخوانی و هماهنگی با زبان عامیانه باشد، چرا که موشح به برخی قواعد زبان عربی فصیح ـ به ویژه اِعراب ـ پایبند نیست.
موشح از اقفال (قُفْل‌ها) و ابیات تشکیل می‌شود. اقفال نام پاره‌هایی است که از نظر وزن و قافیه و تعداد یکسانند. ابیات پاره‌هایی را گویند که تنها در وزن و تعداد یکسانند نه در قافیه، مثال:

قفل

هَلْ دَرَی ظبْیِ الحِمَی أَنْ قَدْ حَمَی　　قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَکْنَسِ
فَهْو فی حَزٍّ و خَفْقٍ مثلَ ما　　لَعِبَتْ ریحُ الصَّبا بالقَبَسِ

بیت

یا بُدُورًا أَصْلَعَت یَوْمَ النَوَی　　عُزَرًا تِلْکَ فی نَهْجِ الغُرَرْ
ما لَقلبی فی الَهَوی ذَنْبٌ سِوَی　　مِنْکُمُ الحُسْنُ و مِنْ عینی النَّظَرْ
إجْتَنی اللَّذات مَکْلومُ الجَوَی　　و التِذَاذِی مِنْ حبیبی بالْفِکَرْ

(مترجم)

۲. دو بیت: یکی از فنون هفتگانه در ادبیات عرب. همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید تحت تأثیر «دوبیتی» شعر فارسی در شعر عربی پدید آمد. در دو بیت هر چهارمصرع وزن و قافیه‌ای یکسان دارند، مثال:

روحی لک زائرًا، و فی البُعْد فِدَا　　یا مونِسَ وحدتی اذا اللیل هدا
إنْ کان فراقُنَا مَعَ الصبح بَدَا　　لا أسْفَرَ بعد ذاک الصبح ابدا

(مترجم)

۳. کان و کان: یکی از فنون هفتگانه در ادبیات عرب. این نوع شعر عامیانه در بغداد پدید آمد و نام آن حاصل تکرار فراوان عبارت «کان و کان» معادل «یکی بود یکی نبود» است. این نوع شعر همان‌گونه که از نامش برمی‌آید در اصل برای سرودن حکایت‌ها و به ویژه قصه‌های خرافی به کار می‌رفت اما استقبال مردم، سرایندگان را به صرافت انداخت تا این قالب را برای بازگویی داستان‌های دینی و وعظ و امثال و حکم به کار گیرند. کان و کان از قواعد دستور زبان و قیود قافیه پیروی نمی‌کند. منظومه‌های آن به صورت بخش‌های کوتاه سروده می‌شد و دارای یک وزن بود هر چند (معمولاً) مصرع اول بیت از دومی بلندتر بود.

مثال:

قُمْ یا مُقَصّر تَضرَّع　　قَبْل أَنْ یقولوا کان و کان
للبرّ تجری الجَواری　　فی البحر کالأعلام

(مترجم)

۴. قوما: یکی از فنون هفتگانه در ادبیات عرب. این نوع شعر برای بیدار کردن مردم در سحرهای ماه رمضان سروده و خوانده می‌شد. نام آن از فعل عامیانه‌ی «قوما» به معنای «برخیز» گرفته شده است. قوما از قواعد دستور زبان پیروی نمی‌کند و از سده‌ی هشتم هجری به بعد در بغداد رواج یافت.

مثال

یا مَنْ جَنابُه شدیدْ　　وَ لُطْفُ رَأیهْ سدیدْ
ما زال برّکَ یزیدْ　　عَلَی أقلّ العبیدْ
وَ لا عَدِمْنا نَوالَک　　فی صوم و فِطْرُ و عیدْ

(مترجم)

۵. زَجَل: یکی از فنون هفتگانه در ادبیات عرب. این نوع شعر عامیانه به قواعد دستور زبان – به ویژه اِعراب و صیغه‌های واژه‌ها – پایبند نیست. به نظر می‌آید که زجل در سده‌ی ششم هجری پدید آمده باشد.

زجل را در بحرهای کهن و اوزان مشتق از آنها سروده‌اند. و امروزه در بسیاری از کشورهای عربی به ویژه لبنان رواج دارد.

مثال:

السیاسة تِخْرِب الدّنْیا العَمار ما تْلاقیشی مِنْها غِیْرِبَس الدّمار

یعنی دی شَبَهْتَها بِلعْب القُمار شوفْ ولاحظْ حالِ السّاسةالکبار

لَجْلِ ما تَصدَّقْ بدون ما احْلِفْ یَمِینی (مترجم)

۴

حال و سرآغاز دگرگونی

I

به نظر من شعر عربی در نیمه‌ی نخست سده‌ی کنونی به سه صورت نمودار شده است. *

* در این‌جا از شعر عربی به زبان‌های فرانسه و انگلیسی سخن نمی‌گویم زیرا ترجیح می‌دهم آن را پدیده‌ی ویژه‌ای بدانم که در شرایطی ویژه پای گرفته است، بنابراین پدیده‌ای است گذرا. می‌توانم هم اکنون ناپدید شدنش را به چشم ببینم: با فر و شکوهی تابناک بسان ستاره‌ای که برای واپسین بار تماشایش می‌کنیم، روی در خاموشی نهاده است، اما تاجی از شعر شگرف به سر دارد ــ شعر جورج شحاده و کاتب یاسین و فواد نفاع. از اینان تنها به عنوان نمونه نام می‌برم نه حصر. به هر روی شعری که به زبان عربی ــ مادر نوشته نشده باشد، شعری که انسان عرب نتواند آن را بخواند و دریابد مگر پس از ترجمه به زبان عربی، چنین شعری را دشوار می‌توان به معنایی عمیق و کامل عربی دانست.

همچنین از شعر عامیانه‌ی عربی سخنی نمی‌گویم، زیرا هنوز یک پدیده است اما ریشه‌هایی ژرف دارد، هر چند درختی پر شاخ و برگ نیست. من از این شعر در مصر و عراق اطلاع چندانی ندارم. ولی در لبنان عامیانه سرایی‌های میشال طراد چنان شیداوار است که لبنان را و هر چه لبنانی است به اثیری آسمانی بدل می‌کند. عامیانه سرایی‌های برادران رحبانی نیز با صدای فیروز گره خورده است. صدای فیروز شیدایی دیگری است ←

صورت نخست سنتی و نیاکانی است. صورت دوم سرشار از جوششی انقلابی ـ نوآورانه است که شکل و محتوا را ـ با هم ـ فرا می‌گیرد. صورت سوم نیز میان دو نوع رمانتیسیسم نوسان می‌کند: اولی گاه غمناک است و گاه خشمگین و پرخاشگر، و دومی در هاله‌ای از زرق و برق صوری ـ آرایشی می‌درخشد.

II

شعر عربی، چنانکه در صورت نخست نمودار می‌شود، تکرار صنعتگرانه‌ی صورت‌ها و اندیشه‌های بی‌جان و بی‌مصرف است. در این‌جا، شاعران پای در راهی هموار می‌گذارند، و فضاها و قواعد نیاکان را به وام می‌گیرند. عصری که آن را عصر نهضت نامیدیم و می‌نامیم برای گسترش یا تغییر زمینه‌های نوآفرینی در شعر به هیچ تلاشی دست نیازید. اغلب شاعرانِ این عصر، حتی طبیعت پیرامون خود را با چشم‌هایی تاریخی می‌نگریستند. طبیعت در شعر اینان فرهنگی از واژه‌ها و تعبیرها و وصف‌های از پیش آماده و متداول و موروثی بود. در این شعر به ندرت بعدی شخصی پدیدار می‌شد. سخن، ردایی بود از پیش دوخته و مستقل که می‌بایست آن را بر تن موضوع بیرونیِ از پیش آماده‌ای می‌پوشاندند. بدینسان یک شعر همچون نسخه‌ای برگرفته از این‌جا و آن‌جا فراهم می‌آمد و به نحوی صنعتگرانه به واقعیت چسبانده می‌شد.

III

در شعر، زبان بیش از آن است که وسیله‌ی ارتباط و تفاهم باشد، وسیله‌ی درون‌نگری و کشف است. برانگیختن و حرکت دادن، و تکان دادن اعماق و گشودن درهای پیش‌نگری، از نخستین هدف‌های این زبان است. بیشتر برای «شدن» با ما نجوا می‌کند تا برای فرا گرفتن. جریانی از دگرگونی‌هاست که ما را در الهام و آهنگ و بُعد خود غرقه می‌کند. این زبان، عمل است؛ هسته‌ی

← که هستی را به آوا و ترانه بدل می‌کند. این شعر ـ اثیر در کارهای میشال طراد آغازی است منحصر به فرد. شعر ـ آواز کارهای برادران رحبانی نیز ـ از نظر من ـ مهم‌ترین رویداد شعر ـ آوایی روزگار کنونی ماست.

حرکت است؛ انباره‌ی انرژی است. واژه در آن بیش از حاصل جمع حروف و موسیقی است؛ در پس حروف و هجاهای آن، خونی ویژه و چرخه‌ی زیستی ویژه‌ای جریان دارد. موجودیتی است که گوهرش در خون آن است نه در پوست. و طبیعی است که زبان در این‌جا، الهام است نه توضیح.

شعر، در صورت دوم، به ویژه در کارهای **جِبْران خلیل جِبْران**، به سوی افق‌هایی رهسپار است که چنین زبانی به آنها می‌انجامد. در این کارها، حال و هوایی انقلابی اخلاقی عرفانی هست که شعر را به عمل زیستن و ایمان آوردن بدل می‌کند. این شعر با لرزشی غنایی درآمیخته است. لرزشی سرشار از شعله‌های عصیان در برابر واقعیت موجود و آرزوی رسیدن به واقعیتی والاتر و شکوهمندتر. تازگی **جِبْران**، در وهله‌ی نخست، زاییده‌ی گسستن وی از دوران نهضت است. زیرا نه آثارش و نه ـ به ویژه ـ زبانش، هیچ یک زاییده‌ی این دوران و تداوم آن نبود، جوششی خاص بود.

در شعر عربی معاصر، رویایی که هم زمان با توصیف و تفسیر جهان و مرثیه‌خوانی برای آن، آرزوی تغییر جهان را در سر می‌پرورانَد، با **جِبْران** آغاز شده است. به عبارت دیگر، شعر عربی معاصر با **جِبْران** آغاز شده است. کارهای او در برابر زندگی و اندیشه‌ها و شیوه‌های بیان رایج در آن روزگار، سر به شورش برداشته است. در سال ۱۹۱۴ در نامه‌ای به **ماری هاسکل** نوشت: «شیوه‌های کهنه، قادر به بیان اندیشه‌های تازه‌ی من نبود. به همین دلیل همیشه در تلاش پروراندن زبانی بودم که بتواند آنها را بیان کند. تنها به ساختن واژه‌های نو بسنده نکردم، آهنگ‌ها و موسیقی سبک من نیز تازه بود، حتی شیوه‌های جمله‌بندی همه تازگی داشت. ناچار بودم برای اندیشه‌های تازه‌ام صورت‌های تازه‌ای پیدا کنم». * در نامه‌ی دیگری به **ماری هاسکل**، به تاریخ ۱۹۱۲، گفته است: «می‌دانم نخواهم توانست توجه کسانی را برانگیزم که خدایان کهنه را می‌پرستند، و از اندیشه‌های کهنه پیروی می‌کنند، و با آرزوهای کهنه زندگی می‌کنند»، اما در

* این گفته و گفته‌های بعدی جبران از کتاب اضواء جدیدة علی جبران، توفیق صایغ، بیروت، ۱۹۶۶ گرفته شده است.

نامه‌ای دیگر از روی یقین می‌گوید: «می‌دانم که سخنی برای گفتن به دنیا دارم، سخنی متفاوت با همه‌ی آنچه تاکنون گفته‌اند».

دغدغه‌ی نوآوری و فردیت از همان آغاز در **جِبْران** چنگ زده بود، دغدغه‌ی آنکه عظیم‌ترین اثر عربی دوران خود را بیافریند، و خود این نکته را در نامه‌ای به **ماری هاسکل**، به سال ۱۹۱۴، آشکارا باز گفته است: «در ادبیات عرب، بزرگ‌تر از آثار من بسیار می‌توان یافت، اما بی‌پرده می‌گویم که امروز آثار من بزرگ‌ترین آثار زبان عربی است».

جِبْران در اشتباه نبود.

از این‌جا به یک نکته‌ی بنیادین می‌رسیم، اینکه **جِبْران** صدای انسان انقلابی و صدای پیامبر را یکجا داشت. از این رو شهود شاعرانه‌ی وی شهود تغییرآفرینی بود نه تصویرپردازی. جهان پیرامون خود را انکار می‌کرد، و آرزومند جهان تازه‌ی دیگری بود. از این رو شعر را تفرّد و فراگذشتن و افزودن می‌دانست. از دید او، خلّاق کسی است که به خاطر داشتن ویژگی معینی از دیگران تفرّد یابد، و چیزی تازه به تجربه و میراث انسان بیفزاید. **جِبْران** این نظر را در چندین مناسبت توضیح داده است. در سال ۱۹۱۱ در وصف هنر خود نوشت: «می‌دانم که در کارهای من چیزی هست که برای هنر بیگانه است ـ منظورم این است که تازگی دارد ـ و اگر چنین چیزی را در خود سراغ نداشتم، قلم مو و رنگ‌هایم را دور ریخته بودم». زمانی که **جِبْران** و **ماری هاسکل** با هم برای انتشار کتابی درباره‌ی **میخاییل نعیمه** به قلم چند تن از نویسندگان، سرگرم برنامه‌ریزی بودند، به بررسی پژوهشی پرداختند که **میخاییل نعیمه** به انگلیسی نوشته بود، اما پس از مطالعه و بحث تصمیم گرفتند آن را کنار بگذارند، **جِبْران** در نامه‌ای به **ماری هاسکل** علت چشم‌پوشی از آن پژوهش را توضیح داد و نوشت: «در هر شاعر چیزی خاص خود او هست، چیزی که او را منحصر به فرد می‌کند، این عنصر فردی در شاعر سرچشمه‌ی کار خلاق و بیان راستین اوست. اما در رساله‌ی **نعیمه** چیزی که گویای این نکته باشد دیده نمی‌شود ـ حال آنکه در هر شاعر، یگانه نکته‌ی اصلی همین است».

چنین تأکیدی بر تفرّد شاعر، به معنای آن است که شاعر راستین شاعری نیست که تنها

دنیایی ویژه ارائه می‌دهد و بس، بلکه شاعری است که این دنیای ویژه را با رویای خود ـ با ابعاد روانی و انسانی و صورت و ساختارش، به گونه‌ای ژرف و تازه و شخصی ارائه دهد. از این زاویه، **جِبْران**، نه تنها نخستین شاعر نوآور در شعر عربی است، که ـ گذشته از این ـ نخستین نمونه‌ی شاعر و ابداع شاعرانه به معنای امروزی است. و اگر به یاد آوریم که **جِبْران** گفته است هنرمند «خالق صورت‌هاست» اهمیت وی را به عنوان یک الگوی پیشروانه‌ی امروزی بیش از پیش درک می‌کنیم.

شاید روشن‌ترین توضیح پیرامون گرایش انقلابی **جِبْران**، یعنی آینده‌گرایی و آزادی جویی وی را بتوان در نامه‌ای یافت که در بهار سال ۱۹۱۳ در پاسخ به یکی از نامه‌های **ماری هاسکل** نوشت. **ماری هاسکل** در نامه‌ی خود از نمایشگاه بین‌المللی هنر مدرن ستایش کرده بود، و **جِبْران** در پاسخ به او درباره‌ی هنر و آزادی چنین نوشت: «واقعاً خوشحالم که از نمایشگاه بین‌المللی هنر مدرن خوشت آمد. این نمایشگاه انقلاب است و اعتراض و اعلام استقلال. خود تابلوها چیز فوق‌العاده‌ای نبود، و حتی تعداد تابلوهای زیبا انگشت‌شمار بود. اما روح نمایشگاه، در کل، زیبا و فوق‌العاده بود. کوبیسم، امپرسیونیسم، پساامپرسیونیسم، فوتوریسم... همه‌ی اینها می‌گذرند و از میان می‌روند، و دنیا آنها را فراموش خواهد کرد، زیرا دنیا همیشه جزئیات فرعی را فراموش می‌کند. اما روح این جنبش هیچگاه نخواهد گذشت، و از میان نخواهد رفت، زیرا واقعی است، به همان اندازه که گرسنگی انسان نسبت به آزادی واقعی است. انسان می‌تواند آزاد باشد اما بزرگ نباشد، ولی هیچ انسانی تا وقتی آزاد نباشد نمی‌تواند بزرگ باشد».

اعتراف می‌کنم که به تازگی **جِبْران** را خوانده‌ام. و باز اعتراف می‌کنم که کارهایش چنگی به دلم نزد، در او چیزی نیافتم که بتواند غذای روحی یا هنری من باشد، نه از نظر اندیشه و نه از نظر شیوه‌ی بیان. با این همه در جریان خواندن احساس کردم در برابر صدایی قرار گرفته‌ام که در تاریخ شعر معاصر عرب حضوری بی‌همتا دارد. می‌گویم «صدا» زیرا می‌خواهم بگویم که **جِبْران**، در چشم من، بیشتر از رهگذر صدایش شاعر می‌نماید تا از رهگذر کارهایش. به پاس بُعْدی که نشان داد شاعر است، نه به پاس مسافتی که خود پیمود. او فریادی بود که گستاخی ورزید و رودرروی گذشته اوج گرفت، و کوشید جهان را به امید رخنه به گوهر آن بشکافد، و به

امید ساختن بنایی نو به ویرانگری دست یازد. با این همه، جِبْران، به صورت یک جوشش، یا به سخنی بهتر، خمیرمایه‌ی ممکن‌ها، باقی مانْد و می‌مانَد. طوفان کوچکی بود که بسیاری از پلشتی‌های تلنبار شده در راه‌ها و تاریخ‌ها و اشیا و واژه‌ها را از پیش پای آیندگان رُفت. راز و جذابیت او در این‌جاست نه در دستاوردهایش. بدینسان، جِبْران قاعده‌ای را که بسیاری از منتقدان از دیرباز در ارزیابی‌های خود به کار می‌بستند و می‌بندند، و داوری را بر سروده‌های شاعر بنا می‌کنند، واژگونه کرده است. ارزش جِبْران چندان به سروده‌هایش نیست، بلکه به صدای اوست ـ به لحن او و بُرد آن است. حال و روز جِبْران به کسی می‌مانَد که آرام آرام و مطمئن در اقیانوس جهان فرو می‌رود، نه خیزابی تکانش می‌دهد و نه مانعی بازش می‌دارد؛ دودل نمی‌شود، سرآسیمه نمی‌شود، و به این سوی و آن سوی نمی‌نگرد، پرسان و مسحور ژرفناها و ابعاد اقیانوس، به هبوط خود ادامه می‌دهد. چنین است حال و روز همیشگی آنکه در آغاز بامداد، پیش از نیمروز، پیش از فرا رسیدن پیری، به سر می‌بَرَد.

شعر عربی پیش از جِبْران در سطح چیزهای معمولی و عمومی بود. چنان بود که خود وی وصف کرده است: «ماده‌ای که دست به دست می‌گردد اما جان از آن بی‌خبر است».

با جِبْران بود که شعر عربی به ناگهان، بی‌هیچ زمینه سازی و بی‌هیچ مقدمه، به جهانی دیگر پای نهاد: جهانی فراسوی این بام‌ها که احساس و اندیشه در آنها پوسیده است ـ جهان رازها و احساس‌ها و چشم‌اندازهای تازه. جِبْران گستره‌ی دیگری در شعر گشود که خنده و تفریح و گریه، و تصنع و صنعت‌پردازی در آن جایی نداشت. این گستره نیز به شاعر امکان داد که خود را به شوق شناخت رازها بسپارد، و در سایه‌ی شکوه آزادی و اقتدار کامل آن، برای هر چه در پیرامون می‌بیند صورتی تازه بیافریند.

جِبْران رویای کاری را در سر داشت که از رویا دورتر می‌رفت: تغییر زندگی. و او در این زمینه نخستین بشارتی بود که از سرزمین شعر به ما رسید. این بشارت به ما آموخت که چگونه در همه چیزهای پیرامون خویش، و در تمامی ارزش‌ها، جانی زیبایی‌شناختی بدمیم؛ و چگونه خودِ فلسفه را در شعر بگدازیم. این بشارت شاعر را برانگیخت تا توانایی‌های خود را به مثابه‌ی صورت خدا و فرزند او به کار گیرد، و به مثابه‌ی «دانه‌ی الهی» به وظایف کامل خود عمل کند. این

بشارت دغدغه‌ای در جان ما افکند که مدام وسوسه می‌کند: جز به بی‌همتا رضا ندهیم. این دغدغه جست و جوی بی‌همتا را در بیرون از ویرانه‌های زندگی و اندیشه، همچون آتشی در ژرفنای ما برمی‌فروزد.

این بشارت رهاورد صدایی است که غم دلنشین آن ما را به سوی خود می‌کشید. غمی که این جهانی نیست، اثیری است، و با مرگ دوستی دارد. نجابتش ما را به سوی خود می‌کشید، نجابتی اوجگیر، مغرور، آکنده از همه‌خواهی. با این همه، وقتی به آن گوش سپرده بودیم احساس می‌کردیم که این صدا کامل نیست ـ پیشدرآمد است و سرآغاز. **جِبْران** به زودشکنی گنجشکی نوپرواز بود که چون پر کشید و سرآغازهای خود را طرح ریخت، راهش در مه فرو رفت و از چشم‌انداز ما ناپدید شد... او در اوج حسرت، آنگاه که به آستانه‌ی آفرینش اثری بزرگ رسیده بود، ناپدید شد...

شاید کتاب **پیامبر**، خود به تنهایی، همین آستانه باشد. اما **پیامبر**، در عین حال، به گفته‌ی خود وی، اثر ماندگار اوست؛ اثری از اینگونه را پیش از وی هیچ یک از شاعران عرب نیافریده‌اند.

جِبْران در یکی از نامه‌هایش به **ماری هاسکل**، به سال ۱۹۱۵، نوشت: «ماری! تو می‌دانی وقتی می‌شنیدم مردم از کارهایم ستایش می‌کنند چه احساس سعادتی به من دست می‌داد. اما حالا، ستایش، غمی عجیب در من برمی‌انگیزد زیرا مرا به یاد کارهایی می‌اندازد که هنوز نکرده‌ام، و من می‌خواهم به خاطر همین کارهای نکرده دوستم داشته باشند».

به راستی، دوستداران **جِبْران** باید او را برای آنچه می‌توانست بیافریند دوست بدارند، نه برای آنچه آفریده است.

IV

صورت دوم که در **جبران** نمودار می‌شود، افقی گسترده از آرزومندی بود، آرزوی زندگی تازه و شعر تازه. در این افق است که صورت سوم در دو گرایش رشد می‌کند: اولی بر جنبه‌های معنا و محتوا تکیه می‌کند، و دومی بر جنبه‌های تصویر و فرم.

در گرایش نخست با شعر «علی بساط الریح» **فوزی مَعْلوف** در آغاز دهه‌ی سی رو به رو

می‌شویم. این شعر در تاریخ شعر عربی غم جوانیِ خشم‌آلود را مجسم می‌کند؛ این جوانی کمتر به آنچه در واقعیت هست رضا می‌دهد؛ در این غم هوس‌های عشق و ایمان معصومانه و عصیان و حسرت و تقدیر مرگ و زندگی هماغوش و درهم تنیده می‌شوند.

بدینسان شاعر در این شعر می‌خواهد به ما بگوید که پهنه‌ی دلخواه برای زیستن، اثیر است. آن‌جاست که دشواری‌های شناخت و عمل از میان می‌رود، مرزها محو می‌شود، و عقل تحلیلگر و منطق‌پرداز به شهود جای می‌سپارد، شهودی که پرده‌ی چگال زمانه‌ی تار را می‌شکافد و آینده را تماشا می‌کند؛ رویا تحقق می‌یابد و همه چیز ممکن می‌شود.

در چنین حال و هوایی، انسان روابط تازه‌ای میان اشیا و کائنات کشف می‌کند، و رویا به زمینه و مایه و بافت این روابط تبدیل می‌شود. بنابراین رویا ابزار کشف‌هایی است که احساس در حالت آگاهی به آنها نمی‌رسد. در رویاست که نَفْس، وحدتِ از دست رفته‌ی نخستین خود را بازمی‌یابد؛ با طبیعت و خدا، با زمینِ آدمی و آسمانِ الوهیت، رابطه برقرار می‌کند. زیرا رویا یکی از شکل‌هایی است که امکان تماس دوباره‌ی ما را با رازهای جهان هستی، یعنی با نیروهای خلاق آن، فراهم می‌سازد.

فَوْزی معلوف راه رهایی خود را، به دور از واقعیت و روشنایی روز، با زبانی پریده رنگ اما گرم وصف می‌کند. او در پایان راه پی می‌برد که ممکنِ رویاهایش هیچ نیست مگر محالی دیگر؛ و انسان خودْ رویاست؛ اما در میان همه‌ی رویاها، تنها انسان است که سرشتی خاکی دارد؛ او محکوم به خاک است. از این رو حال و هوایی که **فوزی معلوف** در این شعر آفریده است آمیزه‌ای است از سرنوشتِ غمبار، و خیالِ گمگشته ـ اگر چه سخت وابسته به الوهیت ـ و پایانِ گریز ناپذیر در زندانی به نام زمین.

فوزی معلوف در جست و جوی نوعی نجات است. او دریافته است که نمی‌تواند در اثیر، در میان ستارگان، آزادانه زندگی کند. زیرا زیستن را بر روی همین زمین بر وی تحمیل کرده‌اند؛ پس بیهوده نجات خود را بیرون از آن جست و جو می‌کند. و سرانجام یقین می‌کند که نجات، اگر امکان‌پذیر باشد، در شعر اوست ـ در گسستن از همه چیز و پیوستن به شعر است، به گونه‌ای که با شعر هم‌زیست و هم‌سرنوشت شود.

در گرایشی که **فوزی معلوف**، در کل، نماینده‌ی آن است به نام‌های بسیاری از شاعران برجسته برمی‌توان خورد که سبک‌های بیانی متفاوت، و هدف‌های مشترک دارند، از میان اینان ـ به عنوان نمونه، نه حصر ـ می‌توان از **شابی**، و **علی محمود طه**، و **ابراهیم ناجی**، و **عبدالله غانم** ـ به ویژه در شعر بلند «فوق الضباب» ـ نام برد. شعر در این گرایش، سفری است اندوهبار بر زمین، در راهی که به رغم گذرگاه‌های بسیار، به فراسوی واقعیت می‌انجامد. و در این راه هیچ نیست مگر زجر، زجری که می‌تواند ـ اما تنها از رهگذر شعر ـ یگانه سرچشمه‌ی شادکامی در این جهان باشد. در شعری از این دست سروده‌هایی می‌یابیم که برای بررسی شیرابه‌ی جاری در آوندهای رومانتیسیسم و جنبه‌های متافیزیکی شعر عربی، و بررسی ساختار شعر، و رابطه‌ی شاعر معاصر عرب با میراث خویش، و رابطه‌ی سخن شاعرانه با بُعد فلسفی، در کل، اهمیت بسیار دارد.

این گرایش، به نحوی، سودای فرا گذشتن از مرزهای زندگی روزانه را به ما می‌آموزد، اما گرایش دیگر می‌کوشد تا جهان را آنگونه که هست رسوا کند، و آن را در حال و هوایی به تماشا بگذارد که ما را از حضور درد و گناه و بدی آگاه گرداند، شاید **الیاس ابو شبکه** برجسته‌ترین نماینده‌ی این گرایش باشد. * ابو شبکه در فاصله‌ی دو نهایت زندگی می‌کند: اولی معصومیت است، معصومیتی که در کودکی و رویا و پاکی نمودار می‌شود. و دومی جهان، یعنی واقعیت یا دنیا. بدی در همین نهایتِ دوم خانه دارد. این جهان بهشت است اما بهشتی آکنده از افعی، یا به تعبیر شاعر «باتلاقی است آه کشان»، «رنگرزی است پلید»، «کثافت‌آباد» است، «سقوط» است، «دریای شبهات» است.

شاعر می‌بیند که آدمی در این جهان قربانی شرّ و آلت دست آن است، اما باز می‌بیند که نیروی بدی، ظاهری و پوسته‌وار است، و نیروی حقیقی در گوهر و ژرفنای انسان خانه دارد. از این رو شاعر اگر چه بر بدی تأکید می‌کند اما در مقابل بر این نکته نیز تأکید می‌کند که انسان می‌تواند بر بدی چیره شود و از آن به «نیکی» فرا بگذرد. بدینسان تجربه‌ی **الیاس ابو شبکه** در «نفس» تمرکز می‌یابد. در نفس استعداد آن هست که معبدی باشد، نماد پاکی و پاکیزگی و

* در این‌جا باید از شاعری دیگر نام برد: ندیم محمد و شعر بلند «آلام».

معصومیت، یا ـ به تعبیر خود شاعر ـ «غاری پست».

شاعر از کابوس‌های زندگی واقعی می‌گریزد، به رویا و کودکی پناه می‌برد، به طبیعت پناه می‌برد، زیرا طبیعت را از معصومیتی کامل برخوردار می‌داند. در طبیعت حتی جماد ـ به گفته‌ی او ـ «سیر از عشق» است. با این همه وقتی صورت آفریدگار را در آفریدگان می‌جوید، نمی‌یابد.

او در رویاهای خود، که آرزو می‌کند هرگز پایان نپذیرد، از میان بال‌های بسیار، بر بالی ویژه و نیرومند تکیه می‌کند که عبارت است از بال زبان. زبان در این جا، تند و زنده و پر خیزش است، به شاعر امکان می‌دهد که زندگی کند و از وضع خویش فرا رود، فاصله را درنوردد و به دیداری سعادتمندانه و همیشگی با خود و ژرفنای خود دست یابد. او از این رهگذر می‌کوشد تا، همانند **بودلر**، حالتی همیشگی از سرخوشی و سرمستی هنر بیافریند، بدان امید که بر هولِ جهان چیره شود. به همین دلیل زبان **الیاس ابوشبکه** چنان می‌نماید که گویی از هراس و خشونتِ مجسم در زندگی و پیرامون شاعر گرته‌برداری می‌کند، و حتی این هراس و خشونت را مومیایی می‌کند. زبان او تصویر دیگری است از واقعیت زندگی او. میان واژه‌های او و اشیای پیرامون نوعی مطابقت هست؛ گویی که واژه‌هایش پدیده‌های مادی است. گویی که طعم پدیده‌های مادی را دارد.

V

هر چند اغلب شاعران عرب، در فاصله‌ی دو جنگ جهانی، از سبک شعر **جِبْران** پیروی نکردند، اما مانند او بر ضرورت شکستن قالب‌های کهن و تمایل به نوآوری پای فشردند. از میان ایشان، نخست، از دو شخصیت نام می‌برم که دیگر در میان ما نیستند. من در این دو تن، یکی از بنیادهای زیبایی‌شناسی صورت‌گرایانه را می‌بینم که هنوز در فهم شعر عربی والتذاذ از آن تأثیری بزرگ دارد. اولی **ادیب مظهر** است. شعرهای کمی که او سرود در شاعرانگی پایگاه بلندی نداشت، با این همه پیشدرآمدی بود که برخی از شاعران را، به ویژه در لبنان به کشف بُعد تازه‌ای در زبان شعر رهنمون شد. این بعد تازه، نمادپردازی بود، البته با مدلول‌ها و ویژگی‌های بالاخص غربی.

الیاس ابوشبکه در کتاب روابط الروح والفکر بین العرب و الفرنجة این پیشدرآمد را

«نحوست و طاعون» خوانده است.

شخصیت دوم مهم‌تر است، زیرا اصول شعر را ژرف‌تر کاویده است و در شناخت زبان عربی و رمز و راز آن تواناتر است: **خلیل مطران**. او به نوآوری در شعر ایمان آورْد و به تبلیغ آن برخاست، و تا آن‌جا که در توان داشت کوشید تا پیام خود را در شعر خود به کار بندد. **خلیل مطران** گفته است: «هنر در حال و هوای آزادی به بلوغ می‌رسد. این زنجیرهای گران، زنجیرهای قافیه‌ی یکسان و وزن یکسان، با آزادی هنر تعارض دارد. پیشینیان راه و روش خود را داشتند، پس چرا ما نکوشیم که راه و روشی از آنِ خود داشته باشیم. در شعر شیوه‌های بسیار هست، و ذهن بشری هرگز از ابتکار درنمی‌ماند. پیداست که وزن و قافیه در سبک شاعر تأثیری ندارد. و به همین دلیل است که نوآوری من در چارچوب سبک به کمال مطلوب خود نخواهد رسید، با این همه تا آن‌جا که بتوانم می‌کوشم کهنه را چنان تغییر دهم که به نو بپیوندد. اینها واپسین تجربه‌های من در این زمینه خواهد بود، و از آن پس در وزن و قافیه و صورت و همچنین در مضامین به نوآوری دست خواهم یازید». *

* جمیل صدقی زهاوی، پیش از خلیل مطران، در وصف قافیه گفته بود «این عضو باستانی، بازمانده‌ی کلماتی است که به هنگام تولد شعر در نخستین دوران‌های جاهلیت، از زبان نوحه‌خوانان سوگواری‌ها، و سلحشوران میدان نبرد، در انتهای هر بیت تکرار می‌شدند، و باید آنها را یکسره از میان برداشت زیرا امروزه دیگر به هیچ کار نمی‌آیند، بلکه شعر را به زنجیر می‌کشند و راه پیشرفت آزادانه‌ی آن را ــ مانند دیگر هنرها ــ می‌بندند. اگر شعر از بند قافیه رها شود، شاعران به معانی دلخواه خود خواهند پرداخت، نه به الفاظ، و از آن پس به احساس صادقانه‌ای که از دل می‌جوشد گوش خواهند سپرد نه به احساس دروغینی که بر اثر ضرورت قافیه‌بندی و رعایت شکل خاصی از اعراب در انتهای هر بیت، بناگزیر بر خود می‌بندند.» (جمیل صدقی زهاوی، السیاسة الاسبوعیة، ۳ ۹ ۱۹۲۷. این سخن را عبدالمنعم حفاجی در کتاب الحیاة الادبیة فی العصر الجاهلی، قاهره، ۱۹۴۹، ص ۱۵۵، نیز آورده است).

VI

اگر گرایشی را که **جبران** نماینده‌ی آن است آغازگاه بدانیم، صورت‌گرایی با همه انواع شبه نمادپردازانه و شبه رومانتیکش پایان راه خواهد بود. و اگر گرایش اول را جهانی باز بدانیم، صورت‌گرایی جهانی بسته خواهد بود. **جبران** در قلمرو میراث شعر عربی آغازی ناگهانی به شمار می‌آید که هیچ گونه پیشینه‌ی دور و نزدیک برای آن نمی‌توان یافت. صورت‌گرایی، اوج سنتی مشخص در فهم شعر و زیبایی نگری و بیان این زیبایی با کلمه است. این سنت را در شعر عربی نزد **ذوالرُمّه** و **ابوتمّام** و **شریف رضی** باز می‌یابیم. **جبران** در نگرش و رهیافت خود، به انسان و جهان می‌پردازد، اما توجه نمایندگان آن صورت‌گرایی که پس از وی رشد کرد به قالب و واژه و زیبایی بیرونی معطوف شده است. بدینسان درمی‌یابیم که صورت‌گرایی در شعر عربی، هر چند به ظاهر از سنت شعری عربی دور می‌نماید، در واقع دنباله‌ی افراط‌آمیز برخی جنبه‌های آن است که به صنعت و قالب مربوط می‌شود.

بر پایه‌ی این گرایش، شعر را از آن رو نمی‌سرایند که رویایی تازه به بار آورد، و افقی تازه بگشاید، و تجربه‌ی روحی تازه‌ای بیان کند، برعکس، شعر را ـ به ویژه ـ برای نمایش چیزهای جالب یا زیب و زیور می‌سازند، و به همین دلیل است که در چارچوبی ذهنی ـ انتزاعی می‌چرخد و از ژرفناهای صمیمانه‌ی شخصی به دور می‌ماند. در این‌جا شاعر به جای آن که خود رویاپردازی و تخیل و شادمانی کند، واژه‌ها را وامی‌دارد تا به جای وی چنین کنند.

این واژه‌ها بر جی قائم به ذات می‌سازند که شاید خیره کننده باشد اما وقتی آدمی به درون آن پای می‌نهد پیکرش در آستانه بر جای می‌ماند و تنها سر به درون می‌رود. از آن‌جا که این واژه‌ها تنها خود را می‌بینند، و تنها با خود کنش و واکنش دارند، و از مرزهای مشخص خود فراتر نمی‌روند، در چارچوب آیینی از قالب‌ها و ترکیب‌های یکنواخت تکرار می‌شوند و تصویرهای خود را از رهگذر تناسخ باز می‌یابند. اما این تناسخ دیگر به ندرت تغییری در شکل و محتوا پدید می‌آورد. زیرا، در این‌جا، پایه و مایه‌ی شعر، بازی است نه واقعیت، واژه است نه انسان. وقتی حرکت از واقعیت جدا افتد به صورت یک بازی پوچ و تکراری درمی‌آید، و وقتی واژه از انسان جدا افتد، دیگر ابزار نوآفرینی و جوشش نخواهد بود، بلکه به وسیله‌ای برای صنعتگری و

زینتکاری بدل می‌شود.

بنابراین صورت‌گرایی بر پایه‌ی آفریدن قاعده‌ها و قالب‌ها استوار است. در صورت‌گرایی جهان به بازی بدل می‌شود، و آزادی با توهم و صدفه و اتفاق درمی‌آمیزد.

شاعران صورت‌گرای سبک شاعرانه‌ی کهنی را به ارث بردند که در کارهای برخی از ایشان به حد خلأ آکنده از طنین رسید. راست است که بر زیبایی و ظرافتِ صورت کهن افزودند: آن را فشرده کردند و پیراستند و به آن امکان دادند که متبلورتر شود، و بذر بازی در خاکش پاشیدند، اما آزادش نکردند و خود نیز از آن آزاد نشدند. آن را در قالب اصلی خود نگاه داشتند. صورت کهن، که غالباً فرو آویخته و فراخ بود، مینیاتوروار و باریک شد... هماهنگ‌تر می‌نماید، اما خفه‌تر نیز.

صورت‌گرایی شاعر عرب را واداشت که جهان عینی ـ خارجی و اشیا را حذف کند. او در شعر خود بیان نمی‌کند، همدل نمی‌شود، رویا نمی‌پردازد، بلکه منطق می‌بافد و وصف می‌کند و تصنع پیشه می‌کند. این است که در شعر او به ندرت موضعگیری و موضوع می‌توان یافت. تنها نوعی افراط ورزی در زمینه‌های موسیقایی دیده می‌شود. و این به حذف خودِ شعر می‌انجامد، زیرا بی‌ماده‌ی شعر نه موسیقی به کار می‌آید نه وزن. بیان شاعرانه با چیزی به نام دلالت یا معنا یا مضمون سرشته شده است، و نادیده گرفتن یا فرو گذاشتن این پیوند، به معنای قربانی کردن شعر در پای قالب و چارچوب بیرونی است. به این ترتیب تنها راهی که در برابر شاعر می‌ماند این است که سکوت کند یا شعر را به قالب‌های طنین صوری منحصر کند. یک شعر تنها نغمه نیست، نغمه و بیان است. نغمه، وزن و مدلول را به هم می‌پیوندد. و بیان، ما را ـ در آن واحد ـ با بیان کننده و موضوعِ بیان پیوند می‌دهد. در حرکت روانی ـ موزونِ واژه‌ها و هجاها، لذت شعری شکوهمندی هست، اما به شرط آنکه این حرکت همچون مد دریا از اعماق برآید وگرنه به طنینی سرد و ساختگی و میان‌تهی بدل می‌شود.

وانگهی، زیاده‌روی در صورت‌گرایی به گسیختگی شعر می‌انجامد. به عبارت دیگر، در این حالت وزن، مستقل از تصویرها و اندیشه‌ها حضور خواهد داشت، و کارکردش مستقل از کارکرد شعر خواهد بود. وزن در زبان شعر، در نمودهای بیرونی نغمه نمی‌روید. قافیه، جناس،

همسازی و ناهمسازی حروف ـ همه‌ی اینها، نمودها یا حالت‌های ویژه‌ای از مبادی و اصول کلی وزن است. اما وزن از این نمودها فراتر می‌رود و به رازهایی می‌رسد که جان را با واژه، و انسان را با زندگی پیوند می‌دهند.

از این گذشته، صورت‌گرایی به تکرار می‌انجامد، حتی می‌توان گفت که خودِ تکرار است. صورت شعری بر اثر تکرار و کاربردِ ماشین‌وار واژه‌ها، نزد برخی شاعران به چنان حالتی از ایستایی رسید که به نظام بدل شد. و این نیز باعث شد که شاعر همچون اسیر در قفس این نظام به حرکت درآید. بدینسان نظام جای شاهد را گرفت ـ نظام بود که شعر را می‌نوشت نه شاعر. گویی از آن پس شاعر هیچ نبود مگر پژواک و بازتاب، یا دستگاه گیرنده و فرستنده.

وانگهی، آن زیبایی که شاعران صورت‌گرای ـ به زعم خویش ـ بیش از هر چیز در بند آنند، تخیلی و موهوم است نه واقعی و قابل رویت. گسسته از جهان است نه در پیوند با جهان. الگوی این زیبایی غیبی ـ ذهنی است، نه زیستی. بر این قیاس ـ به مَثَل ـ زن به اندازه‌ی همانندی یا نزدیکی با این الگو زیبا خواهد بود. در این‌جا دیگر شعر پذیرنده است نه جست و جوگر. صحه می‌گذارد، تغییر نمی‌دهد ـ زیرا در چارچوب مفهوم «کامل ـ نهایی» حرکت می‌کند. حال آنکه زیبایی نهایتی نمی‌شناسد، حرکت است، با انسان سروکار دارد، نه با غیب. زیبای واقعی، رویت‌پذیر است نه غیبی.

همه‌ی این دلایل باعث شد که صورت‌گرایی، واژه را به ابزاری صنعتگرانه، به هدفی در خود، بدل کند. از آن پس شاعر واژه را چنان به کار می‌برد که سنگ‌های گرانبها را. گویی واژه مرواریدی است که می‌توان با تعدادی از آن منظومه‌ها و گردنبندهای زیبایی‌شناختی ساخت. اگر راست باشد که واژه بر اثر ابتلا به بیماری عادت می‌میرد، پس بر اثر ابتلا به بیماری صورت‌گرایی نیز می‌میرد. عادت، واژه را به پوسته‌ای خشک بدل می‌کند، و صورت‌گرایی از آن برجی تار می‌سازد. آن‌جا سرزندگی خود را از دست می‌دهد، و این‌جا فضای درونی خود را. آن‌جا در تابوت چیزهای بی‌مصرف می‌افتد، و این‌جا از قلمرو کشف‌های نو بیرون می‌افتد.

شعری که واژه را هدفی در خود و برای خود بداند، از شهودی تزیینی سرچشمه می‌گیرد. این شهود تا جایی در افراط و اغراق پیش می‌رود که موضوع در زرق و برق تزیین محو می‌شود و

هستی واقعی ـ زنده‌ی آن به هستی ذهنی ـ تجریدی جای می‌پردازد. شعر دروازه‌های جهان را به روی ما می‌گشاید و افق‌های راه درازآهنگ انسانی ما را روشن می‌کند. اما شعر عربی ـ به استثنای شاخه‌ای از آن ـ در دامان صورت‌گرایی به نیرویی تبدیل شد که جهان را از ما می‌پوشاند، و پرده‌ی تارِ فرو آویخته در میان ما و رازهای جهان را چگال‌تر می‌کند. به این ترتیب شعر به بار و زنجیر بدل شد. چرا که این صورت‌گرایی هیچ‌گونه دنیای شعری تازه، و رویاهای تازه و ارزش‌های هنری و انسانی تازه به همراه نیاورد. سنت‌گرایانه بود اما کسوتی دیگر به تن داشت. و دگرگونی‌هایی که در این میان پدید آمد هیچ نبود مگر موج‌هایی سطحی در درون همان چارچوب‌ها و مفاهیم شعری کهن.* من از برخی شاعران عرب نمونه آورده‌ام که نیروی شعری خود را تحلیل برده‌اند، با این همه ـ از دید من ـ اوج پدیده‌ی شعری معینی را تجسم می‌بخشند، یا نماینده‌ی نیروی شعری ویژه‌ای هستند که جای خود را باز کرده است و در میان جریان‌های عام شعر از حضوری برجسته و چشمگیر برخوردار شده است. من آوردن چنین نمونه‌هایی را برای توضیح منظور خود سودمند می‌دانم، زیرا در این‌جا از دیدگاه ابداع حرکت می‌کنم نه از دیدگاه تاریخ، و بر دریافت ویژه‌ای از شعر تکیه دارم که شعر را از درون مطالعه می‌کند نه از بیرون، به مایه‌های تغییر می‌پردازد نه به مایه‌های تقلید.

شاعرانی نیز هستند که حالت‌های ویژه‌ای را مجسم می‌کنند: کارهای ایشان، به هر روی، دنباله‌ی نظری و بیانی همان شیوه‌های شعری کهن است، با این همه در فن و چیره‌دستی پهلو به پهلوی پیشینیان می‌زنند. اینان صداهایی بلند و برجسته‌اند اما در میان صداهای فرعی، نه در میان صداهای اصلی. این شاعران، هر یک به تناسب شخصیت خود، راه کهن شعر را به نقطه‌ای رساندند که از آن فراتر نمی‌توان رفت مگر با رها کردنش. اینان می‌توانستند در عصر عباسی، یا اموی، یا جاهلی ظهور کرده باشند و از شاعران آن دوران به شمار رفته باشند، و در تکوین ویژگی‌هایش سهیم شده باشند؛ اگر از این زاویه به ایشان بنگریم بی‌تردید شاعران بزرگی خواهند

* **سعید عقل** در پاکسازی زبان شعری پیش از خود جایگاهی برجسته، و حتی تعیین کننده دارد. او زبان شعر را در حد ذات خود، به دورترین افق زیبایی‌شناختی رساند. این موضوع به بررسی جداگانه‌ای نیازمند است.

بود. از میان اینان، به عنوان نمونه ـ نه حصر ـ می‌توان **شوقی** و **بدوی الجبل** و **محمد مهدی جواهری** را نام برد.

۵

افق‌های آینده

I

دشواری اصلی ما در برخورد با شعر نو عربی این است که باید آن را هماهنگ و در عین حال متفاوت با میراث خود تعریف کنیم. پیش از هر چیز باید میان «معاصر» و «نو» فرق گذاشت. نو به دو معناست: زمانی، یعنی آخرین چیزهای تازه؛ و هنری، یعنی بی‌سابقگی و بی‌مانندی. اما «معاصر» تنها بر زمان دلالت دارد، و یعنی هر چه قدیمی نشده باشد. پس هر «نو»ی، به این معنا، «معاصر» است، اما هر «معاصر»ی «نو» نیست. به این ترتیب می‌توان دریافت چگونه شاعری که با ما معاصر است و در میان ما زندگی می‌کند، در عین حال، ممکن است قدیمی باشد. پس «نو» از معیاری هنری برخوردار است که الزاماً در «معاصر» نیست. و بنابراین «نوی» هم در کهن می‌تواند باشد و هم در معاصر. معیار نو بودن در ابداع و فرا گذاشتن، و پر و پیمانی و تمامی‌ناپذیری است. از این رو، در زمینه‌ی ارزیابی می‌توان گفت: نخستین نشانه‌ی نوآوری در شعر، توان تغییری است که نسبت به شعر پیش و پس از خود به کار می‌اندازد، یعنی توان شکستن گذشته از یک سو، و توان هم‌آغوشی با آینده از سوی دیگر.

هر شعرِ به راستی نو، از دو نکته‌ی همبسته پرده برمی‌گیرد: تازه گفتن، و تازگیِ گفتن. هر ابداعی متضمن نقد است ـ نقد گذشته‌ای که از آن فرا گذشته‌ایم، و نقدحالی که آن را دیگر می‌کنیم و می‌سازیم. نشانه‌ی نو بودنِ یک شعر، توان تغییرآفرین آن است که در میزان تمایز و میزان افزودگی آشکار می‌شود: میزان تمایز آن با آثار گذشته، و میزان غنایی که به حال و آینده می‌بخشد.

هر ابداعی، ابداع جهان است. شاعر راستین کسی است که از رهگذر شعر خود جهانی شخصی و ویژه را به ما عرضه کند ـ نه مجموعه‌ای از برداشت‌ها و زینتکاری‌ها را. پس، هر ابداعی فرا گذشتن و دگرگونسازی است.

با چنین دریافتی، باز شناختن نو از نونما، نو بودن از مد بودن، و ابداع از بدعت، دشوار نخواهد بود. بدعت فریفتگی نسبت به آنی، اکنونی، گذراست؛ دغدغه‌ی تازگی برای تازگی است؛ بدعت از آن رو به نو درمی‌آویزد که نو است و بس.

بسیاری وقت‌ها میان ابداع و بدعت تداخل پدید می‌آید. زیرا مُد همواره با تازگی همراه است. اما بدعت رودی است موسمی، و ابداع رودی ژرف و همیشگی است. بدعت موج است، حال آنکه ابداع حرکت و عمق است. بدعت مد است و ابداع نبوت. مد، بازتاب تموج زندگی است، اما نبوت ژرفناهای زندگی را باز می‌تاباند.

امروزه نیروهای بدعت و سرعت و آسانی، می‌کوشند تا زندگی عربی ما را با خود ببرند و نقش و نشان خود را بر آن بکوبند. پیامدهای چنین تلاشی بس منفی و مرگبار می‌نماید، به ویژه در جامعه‌ای که زیر سیطره‌ی سنت‌ها و ذهنیت گذشته است. زیرا در این حالت، جامعه از نظر معنوی در شکلی تحلیل رفته و ناتوان از تفکر محبوس می‌ماند، و از نظر زیستی در شکلی از زندگی غرق می‌شود که اندیشه‌اش در ابداع آن سهیم نبوده است.

بدینسان میان شکل و محتوای زندگی گسستگی روی می‌دهد، و تناقض‌ها شدیدتر و عمیق‌تر می‌شود.

شاید شکاف میان جهان معاصر که آن را همچون شیوه‌ی زندگی پذیرفته‌ایم، و ارزش‌های فکری کهن که به مثابه‌ی شیوه‌ی تفکر به آنها پایبند مانده‌ایم، یکی از ژرف‌ترین نشانه‌های

ژرف‌ترین تراژدی‌های امروز فرهنگ عربی باشد: تن ما در جهانی معاصر زیست می‌کند، اما اندیشه‌ی ما در جهانی کهن به سر می‌برد. حتی اگر مردم به این واقعیت چندپاره‌کننده‌ی چندپاره تن دردهند، شاعر از آن سر باز می‌زند... تا یگانگی را به آن بازگرداند، تا از تناقض فرا بگذریم و شکل زندگی ما، مقوله و محتوای اندیشه‌ی ما شود.

از این رو تنها بدعت نیست که با ابداع و نوآوری سر دشمنی دارد. عادتِ پایبندی به ارزش‌های تمام شده‌ی گذشته نیز به یاری آن برمی‌خیزد. عادتی که به آسان‌جویی و ماشین‌وارگی و یکنواختی و تکیدگی آگاهی و نابودی شگفتی می‌انجامد. عادتی که زمان را انکار می‌کند. فرق جامعه‌ها و فرهنگ‌ها در همین‌جاست: جامعه‌های زندهٔ فرهنگ از شاعر، و به طور کلی، از نویسنده می‌خواهند که صدای ویژه‌ی خود را داشته باشد، بی‌مانند باشد، و اصیل. اما جامعه‌های مردهٔ فرهنگ به اصالت روی خوش نشان نمی‌دهند و شاعری را که زبان اصیل و نو، و جوشش روحی نو داشته باشد نمی‌پذیرند. این جامعه‌ها می‌خواهند نوشتن «فنی» باشد که همگان بدانند و بفهمند و از آن شاد شوند؛ شعر و هنر را نیز چیزی از قبیل خدمات عام‌المنفعه می‌خواهند. این جامعه‌ها به رغم پذیرفتن شکل‌های تازه‌ی زندگی که به آنها راه یافته، در نوسازی اندیشه‌ی خود مردد می‌مانند یا با نوسازی می‌ستیزند، و شاید هم آن را پس بزنند.

زندگی عربی امروز عشقی است که ما را به بازآفرینیِ خود می‌خواند. شعر ما نیز چنین است.

II

آنگاه که شاعر نوسرای شعری می‌نویسد، کار وی تنها به معنای دست یازیدن به نوعی نوشتن نیست، بلکه جهان را به شعر بدل می‌کند، و از رهگذر هضم تصویر کهنِ جهان، تصویر نوی برای آن می‌آفریند. زیرا یک شعر رویداد است، آمدن است. شعر، بنیاد نهادن است. به یاریِ زبان و رویا، جهانی و جهتی بنیاد می‌نهد که پیشتر نمی‌شناختیم. از این رو شعر فراگذشتنی است که به فراگذشتن وامی‌دارد. و بنابراین، نیرویی است که نه تنها زندگی را تغییر می‌دهد، بلکه گذشته از این، بر رشد و غنا و پیشبرد و بالابُرد آن می‌افزاید.

از این‌جاست که شعر ژرف‌ترین و اصیل‌ترین دلمشغولی‌های آدمی بوده است، زیرا معصومانه‌ترین و فطری‌ترین و از دل برآمده‌ترینِ آنهاست. و از این جاست که شعر نخستین وسیله‌ی گفت و شنود من با دیگری، و نخستین وسیله‌ی ارتباط بوده است، زیرا ـ از آن‌جا که در ژرفنای انسان ریشه دارد ـ کارآمد و تعهدآور است؛ شوری است که به انسان راه می‌یابد، و در نتیجه از رهگذر رفتار و برخوردها و اندیشه‌ها و احساسات او، به زندگی و واقعیت رخنه می‌کند. اگر ابداع فرا گذشتن باشد، متضمن انتخاب خواهد بود، زیرا آنکه دست به ابداع می‌زند، چیزی را وامی‌نهد تا دیگری را برگزیند. اما این وانهادن بیشتر به معنای جست و جوی پذیرشی تازه است تا به معنای نپذیرفتن. نپذیرفتن، در این‌جا، به پذیرفتن باز بسته است: این دو پشت و روی یک حقیقت‌اند. بنابراین می‌توان گفت جست و جوی پذیرشی تازه، یکی از ژرف‌ترین ویژگی‌های جنبش نو شعر عربی است. از این‌جا می‌توان دریافت که کهنه چگونه باید در خدمت نو باشد. و هر جا که این حقیقت وارونه یا منتفی شود، انحطاط و واپس‌ماندگی پدید می‌آید.

این سخن به معنای آن است که نباید ابداع شعری را بر پایه‌ی سنجش یا مقایسه‌ی آن با گذشته ارزیابی کرد، بلکه باید آن را بر پایه‌ی حضورِ خودِ ابداع، حضور یک شعر با موجودیت ویژه و نظام ابداعی ویژه‌ی خود، ارزیابی کرد. هر ابداع آذرخشی تکرار ناپذیر است، جوششی است ناگهانی و متکی به خود، که باید آن را به شیوه‌ای در خود نگریست.

بنابراین می‌توان گفت که شعر، اصل است، نه پدیده‌ای فرهنگی همتراز با دیگر پدیده‌ها. «شعر» روح انسان ـ روح ملت است، و از چشم‌انداز این مهتابی، روح تاریخ ملت است. مراد من از تاریخ، در این‌جا رویدادها و پیشامدها نیست، مراد من چیزی است که رسالت ملت یا امت نامیده می‌شود. به همین دلیل است که شعر والاترین شکل بیان انسانی است. شعر به ما می‌آموزد که زمان و ابدیت چسان هماغوش می‌شوند، یکی می‌شوند. وقتی شعر **ذوالرمة** را درباره‌ی محبوبش **مَیّه**، یا شعر **متنبّی** را درباره‌ی بلندپروازی و غربت خویش می‌خوانیم، اولی ما را به سوی محبوبه‌ای در هر زمان ـ نه تنها **مَیّه** ـ می‌برد، و دومی بلندپروازی و غربت انسان را در هر زمان فرایاد ما می‌آورد نه تنها بلندپروازی و غربت **متنبّی** را. شعر، در آن‌جا و این‌جا، از لحظه ابدیت می‌سازد و تمامی ابدیت را در لحظه‌ای یگانه بدرقه می‌کند.

III

بدینسان شاعر نوسرای، خود به خود از گذشته ـ به مثابه‌ی سنت و نقد ـ پیوند می‌گسلد. از مجموعه‌ی ارزش‌ها و مفاهیم و اندیشه‌هایی می‌گسلد که از میراث و شخصیت ما چیزی جز صورت بیرونی و قالب نمی‌بیند. سیطره‌ی این صورت‌ها و قالب‌ها بر فضای شعر کار را به جایی کشاند که شعر ما ـ در دوران‌های اخیر ـ به نوعی تمرین بدل شد، تمرین‌هایی در زمینه‌ی وزن و زینتکاری و سرگرمی، و در هر زمینه‌ای که زندگی را به اندازه‌ی دینار امیران و فرمانروایان، فقیر و کوچک می‌کند.

این پیوند گسستن به شاعر نو امکان می‌دهد که گذشته را به خوبی درک کند و با سرچشمه‌های زنده‌ی آن همبسته‌تر شود، و خود را و میراث خود را بهتر دریابد؛ به او امکان می‌دهد که همه چیز را در پرتوی تازه ببیند. در نتیجه، از گذشته به آینده، و از معلوم به مجهول، و از واقعیت به ممکن و فراسوی ممکن فرا بگذرد. او در تب و تاب بی‌خود شدن از رویای آینده، متقاعد می‌شود که نباید به جست و جوی تکمله‌ای برای شاهکارهای گذشته بسنده کرد، بلکه علاوه بر این، باید جویای چیزی برتر از آن شد. به این ترتیب دیگر از جمله‌ی کسانی نخواهد بود که بهشت را در گذشته بازمی‌یابند، بلکه در شمار کسانی جای خواهد گرفت که عظمت گذشته را دلیل عظمت بیشتر آینده می‌دانند.

درست از همین لحظه است که معنای پیوند شاعر با میراث خود، و معنای میراث از زاویه‌ی ابداعی، روشن می‌شود: شاعر بیش از آنکه با ماده‌ی مدّون میراث سروکار داشته باشد با فراسوی آن، با ژرفناها و شیرابه‌های نخستینی که این ماده را پرورانده‌اند و به آن هستی بخشیده‌اند، سر و کار دارد. چرا که این ماده‌ی مدّون جامد است: کتاب‌ها، اندیشه‌ها، عقاید... به آموزش شاعر راه می‌یابد، نه به ابداعش. حال آنکه او از رهگذر ابداع است که با روح ملت خود، با سرچشمه‌های زندگی آن، و با آرمان‌ها و آرزوهایش پیوند می‌گیرد، یا باید بگیرد. آن‌جاست که بذرها و ریشه‌ها، رازها، و رمزها درکارند: عرصه‌ی حسرت و خیزش، عرصه‌ی معصومیت و آرزومندی، جایی که تموّج و تناقض و غرابت هست، جایی که بکارت همیشگی هست، جایی که زندگی هست و بیکرانگی زندگی.

آنکه با صدای کتاب‌ها، و نظام‌ها و هنجارهای آنها سخن می‌گوید چیزی به ما نمی‌رساند جز بازتاب رنگ باخته‌ی صداهایی که کتاب‌ها را بر جای نهاده‌اند. اما آنکه با صدای سرچشمه‌های اصلی جوشیده از اعماق ملت خود سخن می‌گوید، میلیون‌ها صدا را به ما می‌رساند، و سرنوشت هر یک از ما را، به سطح سرنوشت بشریت برمی‌کشد. صدای متنبّی، صدای شخصی به نام احمد نیست. صدای یک ملت و یک دوران است. رسالت است. از این‌جاست که متنبی ژرفنای روح ما را به لرزه درمی‌آورد. او، همچون هر شاعر بزرگ، از رهگذر شعر خود با ژرفنای انسان تماس می‌یابد، ژرفنایی که در آن همه‌ی کاینات در تکانی یگانه به جنبش درمی‌آیند، و تنهایی فرد در دیدار با تمامی بشریت ناپدید می‌شود. هم از این روست که شعر، مانند نبوت، ما را به جهانی رهنمون می‌شود که از چنگ مرزهای بشری می‌گریزد: جهانی فراسوی مرزهای بشری. و عظمت شعر و برتری آن از همین‌جاست، و از همین‌جاست که شاعر صدای ملت و صدای عصر خود می‌شود، نابغه یکی نیست، بسیار است.

بدینسان می‌بینیم میراث نوشتاری، به رغم غنایش، نباید برای ابداعگر بیش از یک پایه‌ی آموزشی باشد که به کمک آن بر عبور و فراگذشتن تأکید کند نه بر همرنگی و انقیاد. رویای شاعرِ ابداعگر تنها ارزش‌ها و هنجارها را ـ هر چه باشند ـ کامل نمی‌کند، بلکه از آنها فرا می‌گذرد. این رویا غنی‌تر و فراگیرتر و والاتر از ارزش‌ها و هنجارهاست.

IV

به جای شعر ـ حکایت، و شعر ـ اندیشه، و شعر ـ زینتکاری، و شعر ـ وصف و موضوع بیرونی، شاعر نو، شعر ـ جوشش وجودی، شعر ـ رویای جهانشمول را می‌نشاند. چنین شعری از نظر عمقی در نهاد آدمی و در سرّ سویدای او می‌روید، و از نظر افقی، در دگرگونی‌های جهان. این شعر، به تصادف از سر «هوس» یا «الهام» پدید نمی‌آید، بلکه در جوششی یگانه و رویایی یگانه، و شهودی یگانه زاده می‌شود.

بدینسان به جای شعری بسته و درون‌گرایانه که تنها به یک شیوه و یک نظرگاه و یک راستا تفسیر شود، شاعر نو جویای شعری باز و سرشار از احتمالات بسیار است. اگر شعرِ بسته باید

صورتی بسته داشته باشد، پس شعرِ باز نیز می‌باید صورتی باز داشته باشد. و بنابراین شعر پر صورت جایگزین شعر «تک صورت» خواهد شد.

شعرِ باز که صورتی باز دارد متضمن نوآوری‌هایی است که معیارهای شعرشناسی و زیبایی‌شناسی ما را آرام آرام تغییر می‌دهد. به این ترتیب شاعر نو به یاری پویایی با ایستایی، به یاریِ بیکرانگی با کرانمندی، به یاریِ صورتِ بازِ چند ساحتیِ بی‌پایان، با صورت بسته‌ی تک ساحتیِ تمام شده می‌ستیزد؛ او اعلام می‌کند که شعر از مرزهای نوعی کهن خود فرا گذشته است و به جهانی فراخ از اوضاع و احوال معنوی و بیانی، جهانی فراسوی مرز و نوع، فراسوی همه‌ی هنجارها و سنت‌ها بدل شده است.

V

هستیِ به خود استواری به نام شعر در کار نیست تا بتوان معیارها و ارزش‌های شعریِ ثابت و مطلقی از آن بیرون کشید. پس، هیچ ویژگی و هنجاری که از ماهیت و صورت شعر، تعریفی ثابت و مطلق به دست دهد، وجود ندارد.

هستِ واقعی، شاعر است، قطعه شعر است. روند توالی شعرها و کامل سازی متقابل آنها به تغییر شعرفهمی و شعرنگری می‌انجامد. چرا که شعر افقی است باز. و هر شاعر ابداعگر این افق را گسترده‌تر می‌کند، زیرا مسافت تازه‌ای بر آن می‌افزاید. هر ابداعی، در عین حال، سرچشمه و بازنگری است: بازنگری در گذشته، و سرچشمه‌ی ارزیابی تازه.

اگر شعر را به معنای شاعران و شعرهای ایشان بگیریم، آنگاه دریافت معنای یک شعر، نخستین پایه‌ی دریافت معنای شعر به طور کلی خواهد بود. یک شعر، صورتی است آهنگین ـ تک صورت یا پر صورت ـ که در ساختاری یگانه گنجیده است. اما صورت آهنگین، به تنهایی، یک شعر را الزاماً به اثری شاعرانه بدل نمی‌کند. باید چیز دیگری نیز فراهم شود که من آن را بُعد می‌نامم، یعنی رویایی که از رهگذر کالبد یا ماده یا صورت آهنگین شعر به ما منتقل می‌شود. یک شعر تنها به مثابه‌ی صورت آهنگین، شعر نیست، بلکه ساخته‌ای شعرگونه است. زیرا شعر علم نیست تا پژوهشگران و دانشمندان، اندک اندک، آن را بپرورانند و کمال بخشند. شعر مشتی

قانون و قاعده و صورت و نظام نیست.

«شعر سخن موزون و مقفّی را گویند» تعریفی است که شعر را مسخ می‌کند. زیرا نشانه و گواه کرانمندی و بسته بودن است. وانگهی، چنین معیاری، درست با خودِ طبیعت شعر عربی تناقض دارد. زیرا این طبیعت، خودانگیخته و فطری و جوششی است، اما آن حکم، عقلی و منطقی است.

آثاری که بر پایه‌ی این معیار و در پیروی از آن نوشته شده و می‌شود، شعر نیست، و برای پاس داشتن حق شعر باید آنها را از «دیوان عرب» حذف کرد. با این کار بعد اصیل شعر عربی که بر اثر نقد محو شده آشکار می‌شود، و حساسیت شعری عربی جایگاه ویژه‌ی خود را در بیان انسان و جهان باز می‌یابد.

IV

اگر صورت شعری، هستیِ ثابت و مستقل و به خود استوار پنداشته شود، شعر به تکنیک بدل می‌شود، زیر میان دال و مدلول جدایی می‌افکند: شکلِ مستقل در یک سو، و محتوایِ مستقل در سوی دیگر؛ و شاعر کاری جز تلفیق آنها نمی‌کند. او هر چه در این تلفیق، صنعتگری چیره‌دست‌تر باشد شاعرتر خواهد بود.

این جدایی، ساختگی است، زیرا در شعر، دال و مدلول، و شکل و محتوا با هم زاده می‌شود. به معنایی دیگر: شعر محتوا ندارد، بیان و سبک بیان دارد، حقایقی ذاتاً مستقل ندارد، بلکه دارای رویاها و دیدگاه‌هاست. بنابراین طبیعی است که هیچ هنجاری برای همیشه کارآمد نخواهد بود. از این رو، امتیاز شعر در آن نیست که همچون علم، از هنجاری ثابت پیروی کند و نیرو را سازمان دهد. امتیاز شعر در آن است که بر هنجار پیشی می‌جوید، و انرژی را آزاد می‌کند: آن را به جوشش درمی‌آورد و روشن می‌گرداند. این تأکید به آن معنا نیست که شعر امروز ما الزاماً بهتر از شعر دیروز است. تنها به این معناست که در مرحله‌ی کنونی تمدن که با مرحله‌ی نیاکان تفاوت دارد، طبیعی است که ما نیز ـ اگر به راستی زنده‌ایم ـ از سبک بیانی ویژه و صورت‌های شعری ویژه برخوردار باشیم. **ابونواس** به همان سان نمی‌نوشت که **امروالقیس**. **ابوتمّام** دنباله‌رو سبک **نابغه**

نبود. **متنبی** نیز از سبک **زُهَیْر** پیروی نمی‌کرد. اگر تقلید ضروری باشد، شاعر از پیشینیان خود تقلید نمی‌کند، از نیروی زنده‌ای تقلید می‌کند که جهان را به حرکت درمی‌آورد، نیرویی که پیشینیان و همه‌ی هنرمندان خلاق از آن تقلید می‌کرده‌اند.

کسانی که به اوزان **خلیل بن احمد**، آن بنیاد پرداز بزرگ، استناد می‌کنند، معنا و دلالت آنها را درنمی‌یابند. هدف وی از تدوین اوزان آن نبود که هنجاری برای آینده بنیاد نهد. او تنها از آن رو به تدوین اوزان دست یازید که تاریخ آهنگ‌های شعری معروف را تا روزگار خود نوشته باشد. و کار وی بس بزرگ بود، زیرا آن آهنگ‌ها را برای ما نگاهداشت و آنها را در مجموعه‌ای از قواعد و اوزان مرتب کرد.

اما آهنگ نیز همچون انسان نو می‌شود، و هیچ مانع شعری یا میراثی بر سر راه پیدایش وزن‌ها و آهنگ‌های تازه در شعر عربی وجود ندارد. وانگهی وزن خلیلی تمامی صورت شعری عربی را نمی‌سازد، بخشی از آن را می‌سازد. صورت شعری یک مهارت علمی نیست که الزاماً بر مهارت‌های بعدی افزوده شود و با آنها کل یگانه‌ای تشکیل دهد. همچنین، یک دستگاه خالص، یا قالب تکنیکی نیست، که بتوان آن را به دیگران انتقال داد و به ارث نهاد. صورت شعری همچون مضمون شعری، زادنی است نه به ارث گذاردنی. وقتی شاعری صورتی را تکرار کند که به روزگار وی، احساسات وی، و زندگی وی تعلق ندارد، شاعر نیست، صنعتگر است. صورت شعری، حرکت و تغییر است: تولدی همیشگی است. صورتِ شعری زنده، صورتی است که مدام در حال شکل‌پذیری باشد.

VII

شعر نو در هیچ صورتی ساکن نمی‌شود. همواره تلاش می‌کند تا از هرگونه اسارت در وزن‌ها و آهنگ‌های محدود بگریزد و بتواند احساسِ جوهره‌ای مواج را القا کند که به گونه‌ای کلی و نهایی به ادراک درنمی‌آید. صورت، دیگر تنها زیبایی نیست، زیرا اندیشه‌ی زیبایی ـ به معنای کهن ـ مرده است. فعالیت شعری هدف‌هایی دارد که از این‌گونه زیبایی فراتر می‌رود.

صورت شعر نو، پیش از هر چیز، در گرو «حضور» آن است تا در گرو «آهنگ» و «وزن».

این حضور را نمی‌توان به شیوه‌ای انتزاعی ارزیابی کرد، زیرا کالبد شعرهای نو از واقعیتی زیبایی شناختی برخوردار نیست مگر از رهگذر جان شعر، از رهگذر حضور آن به مثابه‌ی وحدت و کل. نگرشی که صورت را به گونه‌ای در خود، یا مضمون را به گونه‌ای در خود بنگرد به مرگ اثر هنری می‌انجامد. اگر زیبایی‌شناسی مضمون، به گونه‌ای در خود، به انهدام ساختمان شعر بینجامد (زیرا شعر را از صورت برهنه می‌کند) بی‌گمان زیبایی‌شناسی صورت به گونه‌ای در خود، شعر را نابود خواهد کرد، زیرا به کالبدی میان تهی بدلش می‌کند.

واقعیت یک شعر، به مثابه‌ی حضوری مشخص در کالبد، همان صورت آن است. صورت یک شعر تمامیت آن است: زبانی است که از آنچه می‌گوید جدا نیست، و مضمونی است که از واژه‌های بازگوکننده‌ی خود جدا نیست. بنابراین، صورت و مضمون (یا شکل و محتوا) وحدت هر اثر شعری را تشکیل می‌دهند، و سستی یک شعر زاییده‌ی گسیختگی‌ها و ترک‌های رویت‌پذیر این وحدت است.

VIII

یکی از مسایل صوری ـ ساختاری که در ضدیت با شعر نو طرح می‌شود، مسأله‌ی عدم استفاده از وزن‌های سنتی است. از دید آنان که این مسأله را پیش می‌کشند، آن‌جا که وزن نیست، شعر نیست.

تعریف شعر بر پایه‌ی وزن، یک تعریف بیرونی سطحی است که ممکن است با شعر در تناقض باشد. چنین تعریفی با نظم سروکار دارد نه با شعر. زیرا هر سخن موزون الزاماً شعر نیست، و هر نثری الزاماً از شعر تهی نیست. از سوی دیگر، شعر نثرگونه ممکن است شعر نباشد، با این همه، هر چه شعر از زنجیرهای صورت‌گرایی و وزن رهاتر شود، و هر چه نثر از ویژگی‌های شعری آکنده‌تر، باز میان شعر و نثر تفاوت‌هایی بنیادین بر جای می‌مانَد. نخستین تفاوت این است که نثر جریان پیوسته و متوالی اندیشه‌هاست، حال آنکه این پیوستگی در شعر ضروری نیست. دوم، نثر اندیشه‌ای محدود را منتقل می‌کند، هم از این رو می‌خواهد که روشن باشد. اما شعر یک حالت احساسی یا یک تجربه را منتقل می‌کند، از این رو طبیعتاً سبکی مبهم دارد. در

این‌جا احساس، موضعگیری است اما برخلاف نثر از سبک جدا نیست، بلکه با آن یکی است. سوم، نثر، توصیفی ـ گزارشی است، و از هدفی بیرونی و مشخص و محدود برخوردار است. اما هدف شعر در خود آن است، زیرا معنایش برحسب سحر درونی آن، و برحسب خواننده، همواره نو می‌شود.

به عبارت دیگر، چگونگی کاربرد زبان، معیار بنیادی و مستقیم باز شناختن شعر از نثر است. آن‌جا که زبان را از روش روزانه‌ی بیان و دلالت می‌گردانیم و ویژگی‌های انگیزش و غافلگیرکنندگی و شگفت‌آوری را بر توان آن می‌افزاییم، نوشته‌ی ما شعر خواهد بود؛ و تصویر یکی از مهم‌ترین عناصر این معیار است. هر جا تصویر پدیدار شود، حالتی تازه و غیر عادی از کاربرد زبان نیز پدید می‌آید.

بنابراین باز شناختن شعر از نثر، نباید تابع وزن و قافیه شود زیرا چنین بازشناختی صوری است نه گوهرین.

شعر نثرگونه در جنبش نو شعر عربی، از پدیده‌ای آغاز شده است که می‌خواهد زبان و قواعد و سبک‌های آن را تابع نیازهای تازه کند، به گونه‌ای که خودِ معنای شعر از نو در میراث عربی ما مطرح شود. در میراث عربی ما حد فاصلی میان نثر و شعر هست: در عبارت «شعر، هنرِ بیت‌گویی، یعنی نظم است»، شعر به مثابه‌ی صورت تعریف شده است و بس. شاید تعریفی که شعر را «سخن موزون مقفّی» می‌داند چیزی نباشد جز بیانی افراطی از جداسازی «نوعی» شعر از نثر. زیرا شعر نه تنها از نظر کمی که از نظر کیفی نیز با نثر تفاوت دارد: گوهر شعر از سرشتی دیگر است. این سرشت، از یک سو، عبارت است از آفرینندگی بر منوال نمونه‌ی کاملِ نخستین، و از سوی دیگر، استادی در انجام این کار. بدینسان تولید شعری به تنوع صنعتگرانه در چارچوب یک نمونه‌ی کامل بدل می‌شود. اگر شعر و عروض خلیلی را یکی بگیریم، دیگر بحث درباره‌ی شعر نثرگونه و حتی درباره‌ی کل شعر نو، در میراث عربی جایی نخواهد داشت. اما شعر با عروض تعریف نمی‌شود، از آن فراگیرتر است. درواقع عروض تنها یکی از شیوه‌های بیان شاعرانه است، که عبارت است از شیوه‌ی نظم.

شعر خلیلی به ناچار صورت‌هایی برمی‌گزیند که از جانب هنجار و سنت موروثی تحمیل

می‌شوند. حال آنکه شعر نو، منثور یا موزون، در انتخاب صورت‌هایی که تجربه‌ی شاعر آنها را تحمیل می‌کند، آزاد است. و از این نظر، همنهاده‌ی دیالکتیکی گسترده و گفت و شنود بی‌پایانی میان ویران کردن صورت‌ها و ساختن آنها به شمار می‌رود.

آهنگ خلیلی در شعر عربی یک ویژگی فیزیکی است. این ویژگی پیش از هر چیز به کار طرب انگیختن می‌آید. و از این نظر، به گوشنوازی بسنده می‌کند. قافیه در عروض خلیلی، نشانه‌ی آهنگ است. آوای متمایزی است که جای مکث را نشان می‌دهد تا ـ پس از آن ـ راه خود را دنبال کنیم. اما وجود قافیه، مهم‌تر از آن شد که در واقع هست. صورتی شد که به هر روی می‌بایست نگاهش داشت، و هم از این روی، رفته رفته حتی دلالت اصلی خود را از کف داد.

بیان نو شاعرانه، بر پایه‌ی معانی واژه‌ها و ویژگی‌های آوایی و موسیقایی آنها استوار است. و قافیه، بخشی از این ویژگی‌هاست نه همه‌ی آنها. بنابراین، از ویژگی‌های ضروری شعر نیست. صورت نو شعری، به یک معنا، بازگشتی است به واژه‌ی عربی، به سحر اصلی واژه، به آهنگ و غنای موسیقایی و آوایی آن. نظم [= القریض] مجموعه‌ی هنجارها و معیارهایی است که به گاه خود زیبا یا ضروری بود، و ما امروزه از نظم [= القریض] فرا می‌گذاریم تا به خاستگاه آن، یعنی واژه‌ی عربی و آهنگش باز رسیم. اکنون دیگر صورت نو شعری از واژه‌ی عربی و آهنگش آغاز می‌شود نه از نظم [= القریض].

راست است که شاعر باید توان موسیقایی واژه را مصرف کند تا بیانش فراگیرتر و موثرتر از کار درآید. زیرا معنای واژه، به گونه‌ای در خود، ممکن است نتواند مراد شاعر را به خواننده برساند. در این جاست که توان موسیقایی واژه به یاری برمی‌خیزد. خطاست اگر گمان کنیم که شعر می‌تواند از آهنگ و هم‌آهنگی بی‌نیاز شود. همچنین خطاست اگر بگوییم که این دو تمامیت شعر را می‌سازند.

در قوانین عروض خلیلی، الزاماتی کیفی هست که جوشش آفرینندگی را می‌خشکاند، یا دچار اشکال و اضطرار می‌کند. زیرا گاه شاعر را مجبور می‌کند که عمیق‌ترین شهودهای شعری خود را در پای قراردادهای وزنی (از قبیل تعداد افاعیل و قافیه) قربانی کند.

بنابراین شعر با حفظ قافیه، بسیاری چیزها را از دست می‌دهد. امکان واژه گزینی را از دست

می‌دهد، و در نتیجه امکان معنا گزینی، و تصویر، و هم‌آهنگی را. زیرا، بسیاری وقت‌ها، قافیه تنها وظیفه‌ای تکراری را برعهده می‌گیرد، و هیچ نقشی در یکپارچگی محتوای شعر بازی نمی‌کند. حتی گاه قافیه زاید از کار درمی‌آید و می‌توان از آن چشم پوشید بی‌آنکه آسیبی به شعر وارد آید. گاه نیز شاعر ناچار می‌شود قافیه‌ای به کار برد که با شعر و جوشش احساسی عمیق آن بیگانه است. و بدینسان، شعر از حشو و زواید بسیار آکنده می‌شود.

شعر در هیچ صورت تحمیلی و از پیش معین جایی ندارد. وانگهی، فن نظم یک چیز است و شعر چیز دیگر. گاه شعر زیبایی می‌توان یافت که منظوم نیست. و گاه نیز نظم زیبایی، که از شعر تهی است.

بی‌تردید شعر در جریان پیدایش و رشد با موسیقی پیوند داشت، زیرا تکرار صدا در فاصله‌های منظم، و تساوی لحظه‌های موسیقایی یا همزمانی آنها در ابیات، سرایش سرودهای دینی شعری کهن را آسان می‌کرد. اما آهنگ جمله، و روابط آواها و معانی و تصویرها، و توان الهام انگیز سخن، و پژواک‌های رنگینی که الهام‌ها به دنبال خود می‌کشند ـ همه‌ی اینها نیز موسیقی است. این موسیقی مستقل از موسیقیِ صورتِ منظوم است، و می‌تواند در آن یا بی‌آن پدید آید.

بنابراین، در شعر نثرگونه موسیقی هست. اما این موسیقی تابع آهنگ‌های کهن نیست، بلکه پاسخگوی آهنگ تجربه‌ها و زندگی نو ماست ـ آهنگی که هر نَفَس نو می‌شود.

شعر نو، خواه منثور خواه موزون، شامل اصلی دوگانه است: ویرانگری، زیرا زاده‌ی عصیان است؛ و سازندگی، زیرا هرگونه عصیان در برابر قوانین موجود، اگر بخواهد اثری ماندگار ابداع کند مسلماً ناگزیر خواهد شد که قوانین دیگری را جایگزین قوانین موجود کند، وگرنه از درهم ریختگی و بی‌شکلی سر بر خواهد آورد. یکی از ویژگی‌های شعر این است که خود را در «صورت» به نمایش می‌گذارد و جهان را در جریانِ بیانِ جهان، سازمان می‌بخشد.

شعر به اقتضای طبیعتش قید و بندهای بیرونی را پس می‌زند، به قالب‌های آماده و آهنگ‌های تحمیل شده از بیرون تن در نمی‌دهد، و امکان خواست‌گرایی صوری را در اوج تنوع فراهم می‌آورد. به این ترتیب، شعر صورتی را که خود می‌خواهد می‌آفریند، درست بسان جویباری که مجرای خود را می‌آفریند.

دوران ما دوران دگرگونی و احتمال است نه ثبات و حتمیت. و شاعری که بخواهد از این دوران بیانی واقعی به دست دهد، باید از هر چه رایج و پذیرفته و همگانی است پیوند بگسلد. چنین شاعری، شاعر غافلگیرکنندگی و تن زدن است، شاعری است که همه‌ی مرزها را می‌شکند، در واقع مرز را بی‌معنا می‌کند، تا آن‌جا که در برابرش چیزی نمی‌ماند مگر جنبش و جوششِ همه‌ی سویه‌ی ابداع. بدینسان شعر عربی می‌رود تا به شعری بدل شود که من آن را «شعر کلی» می‌نامم ـ چنین شعری از آنکه یک لحظه‌ی هیجانی باشد دست می‌کشد تا به لحظه‌ای جهانی بدل شود که در آن نوع‌های بیانی متفاوت، منثور و موزون، شِکوِه و شکایت، گفت و شنود، غنا، حماسه، داستان، درهم تنیده می‌شوند، و در نتیجه، شهودهای فلسفه و علم و دین از رهگذر آن هماغوش می‌شوند. چرا که شعر نو تنها صورتی از صور بیان نیست، صورتی از صور هستی نیز هست.

باریکی موقعیت شعر نو از همین جا سرچشمه می‌گیرد. بیهودگی و رویا و ناخودآگاهی و خیال‌انگیزی، شاعرانی ساختگی به بار آورده است. روایت یک تاریخ نامنسجم، فارغ از هر نتیجه و هدفِ حرکت‌بخش، وصف فریادهای درد و انقلاب در سطرهایی منظم، و ترسیم نوار بی‌تشخصی از جمله‌ها روی کاغذ، این همه هیچ کدام شعر یا قطعه شعر نیست.

شعر نو، منثور یا موزون، خطرناک است زیر آزاد است.

IX

ابداع شعری، مفهوم «بسته، تمام شده» را نمی‌پذیرد. به آن دسته از سبک‌های شعری که راه حل خود را در اندیشه می‌جویند، تن در نمی‌دهد، و شعر را تابع ساختار عقل، تابع حدود و قواعد و الزامات منطقی عقل نمی‌کند.

راهی که ابداع در پیش می‌گیرد شهودی، اشراقی، رویاپردازانه است. راهی است که پاسخ‌ها را در سرشاری و غنای زندگی، در فوران امکانات و تنوع زندگی می‌جوید. و انسان را به رغم دوزخ و بهشتی که در او هست، با دیوها و فرشته‌هایش، با ناتوانی‌ها و توانایی‌هایش می‌پذیرد. انسان را می‌پذیرد نه نظریه را. زندگی را، نه مقوله‌های زندگی را. از این رو در مرز ابعاد شناخته شده باز

نمی‌ایستد، بلکه همواره مسافت‌های تازه‌ای می‌آفریند. شعر را از سودای بُعد، سودای تصاحب ژرفناها و فرازناها، سودای عمل حیاتی، پیروزمندانه یا ناپیروزمندانه، آکنده می‌کند. صورت‌های این شعر چنان متنوع و غافلگیر کننده است که منحنی‌ها را تداعی می‌کند؛ جان را با خود می‌برد و در جریان حرکتی گسترش‌پذیر و بسته ناشدنی به تکثیر اشیا و جهان و آدم‌ها می‌پردازد، تا حدی که احساس سرگیجه را القا می‌کند، احساس این که بی‌نهایت در سنگ یا درخت پنهان شده است.

بیکران، بینهایت ـ این است قلمرو ابداع. شعر در این‌جا، سیاله‌ای است که غافلگیری‌هایش را تا ابد پایانی نیست. و صورت‌های شعری، در این‌جا، نمونه ندارد: هر صورتی خود بسنده است، نمونه‌ی خود است. و کائنات، در این‌جا، در موجی خلاق به تلاطم درمی‌آیند و همگام با هم به سوی ناشناخته رهسپار می‌شوند.

X

شعر با عزیمت از واقعیت، به روی ممکن باز می‌شود: انسان را می‌سراید، چنانکه می‌شاید که باشد، چنانکه می‌تواند باشد، یا چنانکه ـ از دید شعر ـ باید باشد، نه چنانکه در میان چهار دیوار واقعیت هست. انسان واقعیتی است فراتر از واقعیت. واقعیت روزانه‌ی انسان هیچ نیست مگر آستانه‌ی ورود به واقعیتِ ممکنِ او. در حقیقت، وقتی شکاف میان توانایی‌ها و دستاوردهای انسان عمیق‌تر می‌شود، واقعیت روزانه‌ی او به صورت نوعی سقوط درمی‌آید.

این آزمندی در تحقق ممکن‌ها، شاعر را به زیستن در بیرون از روزهای عادی آدم‌ها می‌راند، و بسا که آنها را دشمن می‌انگارد، و خود را در ستیز با ایشان به شعر و عمل شعر مسلح می‌کند ـ تنها عملی که از رهگذر آن بی‌آزاری با دشمن‌خویی، و واپس‌نشینی با تهاجم درمی‌آمیزد. شاعر با زبان و آهنگ آن، با شیدایی و رویا و دغدغه، با واقعیت و فراواقعیت مسلح می‌شود، اما در راه یک هدف: آفریدن آن واقعیت شایسته. آفریدن حالتی که بتوان به یاری آن از تناقض‌ها فرا گذشت، به شیوه‌ای که نیروهای انسان، همساز با دیگر نیروها، در راه ساختن جهانی نو، و کلّ بشری یگانه‌ای به کار افتد. بسیاری وقت‌ها شاعر این حالت را از رهگذر خشم

می‌آفریند. چنین خشمی گاه چنان اوج می‌گیرد که شاعر، از فرط تعلق، از دیگری پیوند می‌گسلد و دیگری را از فرط باز جستن و شوق دیدار، نمی‌پذیرد.

بدینسان، شاعر تصویر واقعیت را در آینه‌ی درون خود می‌سراید. تصویر آینده‌ی واقعیت را می‌سراید، تغییری را می‌سراید که تصویر آینده را به همراه می‌آورد.

از این‌جاست که شاعر با رویای خود به آن سوی پوسته‌ی جهان رخنه می‌کند، و هر چه بیشتر در ژرفنای جهان غوطه می‌زند، ابعاد انسانی و هنری تازه‌تری می‌آفریند، و به جای تصویر واقع‌گرایانه‌ی محدود، تصویر واقعیت به مثابه‌ی ممکن، به مثابه‌ی ابداع و جنبش و پیدایش، در جانش ریشه می‌دواند. و از این‌جاست که شاعر همچنان رهنورد آینده می‌مانَد، مرزهای ابداع خود را می‌گستراند، و ممکنِ بینهایت را جست و جو می‌کند. و همان‌گونه که تصویر ممکن، در دیدگان شاعر، حرکتی همواره در حال تغییر دارد، شاعر نیز به حرکت درمی‌آید، آسان و آزادانه در راه ابداع گام برمی‌دارد، و در ژرفناهای نهفته‌ای که سرچشمه‌های تغییر را می‌پرورانند، با جنبش جهان پیوندی رودرروی برقرار می‌کند.

چنین سفری به فراسوی واقعیت، به معنای گریز از واقعیت نیست. در این‌جا، کندن و رفتن، حسرت ریشه دواندنی ژرف‌تر را در خود نهفته است. کوچیدن، در این‌جا، آستانه‌ی دیگر بازگشت است، و سفر کردن، باز آمدنی دیگر.

شاعر، در این‌جا، برای آن به جست و جوی واقعیت برنمی‌خیزد تا بیرون از واقعیت، در عالم خیال و خواب و رویا ناپدید شود، بلکه، به یاری خیال و خواب و رویا واقعیتِ دیگرِ خود را در آغوش می‌کشد؛ و چنین کاری تنها با دغدغه‌ی تغییر واقعیت و تغییر زندگی امکان‌پذیر است. واقعیتی که شاعر به آن چشم دوخته است، غیب گسسته‌ی انتزاعی نیست، ممکنی است که پایان‌ناپذیری واقعیت را در خود انبارده است.

با فرا گذشتن از یک واقعیت به واقعیتی دیگر می‌رسیم که غنی‌تر و والاتر است. این جست و جویِ واقعیتِ دیگر، جست و جویِ ممکن‌ها، به مکاشفه‌های شعری فردیت می‌بخشد. در این مکاشفه‌هاست که دیدنی با نادیدنی، شناخته با ناشناخته، واقعیت محسوس با رویا هم‌آغوش می‌شود. و بدینسان، رویای شاعر در دیالکتیک من و دیگری، شخص و تاریخ، ذهن و عین،

واقعیت و فراواقعیت، به کمال می‌رسد.

رویکرد به ممکن، انقلابی همیشگی بر سنت و ایستایی است. شاعر آرزومند آن است که انقلابی همیشگی بر سنت ـ ایستایی باشد و بماند. از این رو با تب و تابی دیگر، سودایی دیگر، عشقی دیگر، با سنت ـ ایستایی می‌ستیزد. انسان را بر می‌کَنَد و در بوته‌ی نیرو و دگرگونی می‌افکند تا دیگر هیچ یقینی جز یقین انسان ـ کلّ و جهان، و هیچ نقشی جز خمیر مایه‌ی بیداریِ همیشگی بودن، نداشته باشد. انسان را بر می‌کَنَد، و او را در ژرفنای خویشتن فرود می‌آورد، آن‌جا که در کوره‌ی شعله‌ور درون، نیروها و تراژدی‌ها و نهایت‌های تاریخ می‌گدازند، و چیزی نمی‌ماند جز شیرابه‌ی حرکت آفرین و زندگی بخش.

ممکن‌ها در آینده‌اند. از این‌جاست که شاعر با سودای آینده زندگی می‌کند و می‌نویسد. دغدغه‌ی آینده، دغدغه‌ی شدن و پیشی جستن است. دغدغه‌ی دگرگونی است. دگرگونی، وطن شعری اوست. دگرگونی، اوج و حضیض را لازم می‌آورد: هر اوجی بخشی از حضیض و دنباله‌ی آن است. هر حضیضی بخشی از اوج و دنباله‌ی آن است. اوج و حضیض، آب و آتش، نپذیرفتن و پذیرفتن، دو روی یک حرکت است، و انسان، کشاکش پیوسته‌ای است میان زندگی و مرگ، آغاز و پایان، آنچه هست و آنچه خواهد شد. شاعر از رهگذر شعر، در آغوش این دیالکتیکِ پویا می‌مانَد: می‌بیند، می‌جوید، رویا می‌پردازد. میان تشخص و تفردِ خود از یک سو، و کلیت حضور انسانیِ خود از سوی دیگر، همسازی پدید می‌آورد. شخصی را با جهانی، و خود را با تاریخ سازگار می‌کند. می‌خواهد در عین حال، هم خود باشد و هم دیگری، هم زمان و هم ابدیت در آن واحد.

با این همه آینده همچنان آینده می‌مانَد. و شاعر، به مثابه‌ی آینده جوی، همواره پیش از آینده می‌ماند، و نمی‌تواند به آن باز رسد. آن حسرت گلوفشار درست از همین‌جا زورآور می‌شود: حسرت آفریننده‌ای که به سوی آینده رهسپار است اما خود از پیش می‌داند که به این آینده نخواهد رسید. گویی به چیزی اشاره می‌کند که از آنِ اوست، چیزی که از چشم‌ها و اعماقش برمی‌دمد، و با این همه همچنان دور از دسترس می‌ماند ـ همچون امکانِ حضوری که پیش خواهد آمد، اما نه اکنون. و در انتظار آمدنش، احساس می‌کند که بیرون زمان ایستاده است

و حالتی دارد که نه زمانی است نه ابدی.

از این‌جاست که گاه شاعر مبهم و متناقض می‌نماید. در واژه‌ها و احساس‌هایش، آتش و آب هماغوش می‌شود، تا آن‌جا که شعرهایش در نگاه بسیار کسان جلوه‌ی موج‌های دریا را به خود می‌گیرند که یکی دیگری را محو می‌کند.

XI

تغزلِ «شدن» و «دگرگونی» در هر شعر بزرگ از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد. این تغزل بنیان تناقض‌های گونه‌گون را می‌کَنَد و آنها را در بوته‌ی خروشی یگانه می‌گدازد: پیشتازی. این پیشتازی مجهول را در پویش دگرگونی و شدن کشف می‌کند، حال و آینده را روشن می‌کند. انسان و سرنوشت او را روشن می‌کند، توان انسان آینده را بیان می‌کند، و حرکت و عمل او را طرح می‌ریزد، و دنیایی را پیشگویی می‌کند که به صورت شعر درمی‌آید: توانِ انسانیِ یگانه‌ای در کار ابداع و فراگذشتن، یک آهنگ انسانی همنواخت.

این تغزل آوازی است که به شیوه‌ای عمیق و گیرا اوج می‌گیرد، چنانکه گویی از چهار سوی گیتی برخاسته باشد. این تغزل دنیا را به شبکه‌ای از پرتوها و نیروهای آفرینش بدل می‌کند، و نبض شگرف جهان هستی را به احساس ما راه می‌دهد. هر شعر غنایی، از این دست، طعم آینده و طعم عظمت انسانی را به ما می‌چشاند. هسته‌ای است واقعی که جهان فراگیر را در خود گنجانده است. از نیروهایی آکنده است که درهم موج می‌زنند، پنداری که می‌خواهند به مرزهای بی‌نهایت باز رسند. گویی می‌خواهند با نیروهای دیگر هماغوش شوند و بدینسان کامل شوند اما کامل شدن جز با تمامی جهان میسر نیست، و همین است که در این تغزل روح نبوت می‌دمد، نبوتی که آدم‌ها را به اوج می‌برد، به آن‌جا که نعمت بی‌خودی هست، و شیدایی جسم و جان و روشنایی و زبان و آهنگ و حواس، در دنیایی بیگانه و گیرا و نو.

این تغزل همان واقع‌گرایی انسانی ـ جهانی است، بیان والای شکوفایی انسان است، شکوفایِ یکی و همه، شکوفایی عالم صغیر و عالم کبیر. این تغزل به ما امکان می‌دهد که در فراسوی مکان و تعادل هندسی آن، به تناسب موج‌های آهنگ و پیوستگی آنها، صورت‌هایی در

زمان بسازیم.

یک شعر، در این‌جا، گویای حضور فراگیر است، ما را وا می‌دارد تا در این همبستگی با کل، این شیفتگی به بی‌نهایت، این جوشش فرا رسیده از بُعْدها زندگی کنیم. و در چنین حال و هوایی است که شعر رویاگرایِ فراگشوده به روی بی‌نهایت، در عصری رویاگرای و فراگشوده به روی بی‌نهایت، به بلوغ می‌رسد.

بدینسان، شعر سحر می‌شود: دنیا را می‌خماند، تاریخ را تکان می‌دهد، شبانروزان را مَشْک‌وار می‌زند، به پنجه‌ای سحرآمیز بدل می‌شود که اشیا را می‌گیرد و به دلخواه خویش دگرگون می‌کند. بدینسان شعر از جمود در واحه‌های گذشته فاصله می‌گیرد، و به شعله و دگرگونی بدل می‌شود، و بهشت‌های گمشده به آینده و بهشت‌های آینده جای می‌پردازند.

XII

شاید ابهامی که برخی کسان از آن شکوه دارند در سرشت خود این گرایش خانه کرده باشد. وانگهی، سرشت صورت شعری نو، به ناگزیر، این ابهام را دو چندان می‌کند.

شعر، با آن روشنی و وضوح که قطعه شعر را به سطحی بی‌عمق بدل می‌کند، در تناقض است. همچنین با ابهامی که قطعه شعر را به غاری بسته بدل می‌کند، تناقض دارد.

گُلی که به کمال شگفتگی رسیده باشد دل‌انگیز است اما وسوسه نمی‌کند. آنچه روشن شده باشد، یعنی دیگر چیزی جز روشنی در خود پنهان نکرده باشد، و توانی جز توان روشنی نداشته باشد، از شعر تهی می‌شود. شعر جایی می‌تواند باشد که جهان، با شرم و خاموشیِ سنگ، هر دم آماده‌ی آن باشد که در خود بسته شود یا خود را بپوشاند. دنیای واقعی شعر، دنیایی است نیمه خاموش، و در عین حال پیدا و پنهان.

اگر روشنی در شعر توصیفی، یا داستانی، یا عاطفی ناب، طبیعی می‌نماید از آن روست که می‌خواهد اندیشه یا وضع مشخصی را بیان کند، اما این هدف در شعر راستین جایی ندارد. زیرا شاعر از اندیشه‌ی روشن و مشخص آغاز نمی‌کند، او از حالتی رهسپار می‌شود که خود نیز آن را به گونه‌ای دقیق نمی‌شناسد، چرا که تجربه‌ی خود را تابع موضوع و اندیشه و ایدئولوژی و عقل و

منطق نمی‌کند. در این میان تنها شهود او، به مثابه‌ی رویا و فعالیت و حرکت، رهنمون و دستگیر او خواهد بود.

شهود در تجربه‌ی شعری او، دغدغه‌ی نوجویی و اکتشاف است نه دغدغه‌ی تزیین و آرایش. و هموست که شاعر را در همه سو تا واپسین کرانه‌ها پیش می‌راند، و رابطه‌ی او را با زبان تغییر می‌دهد: زبان دیگر وسیله‌ای برای برقراری ارتباط روزمره میان او و دیگران نخواهد بود، بلکه وسیله‌ای می‌شود برای برقراری رابطه میان فضای ژرفنای شاعر و فضای بُعْدهایی که به آنها چشم دوخته است. بدینسان شاعر در دوردست زندگی می‌کند، اما این دوردستی به افق می‌ماند: آشنا و در عین حال بیگانه.

XIII

اگر شعر را فرا گذشتن از ظواهر و رویارویی با حقیقتِ نهفته در یک شیء یا در کل جهان بدانیم، آنگاه زبان باید از معنای عادی خود کناره گیرد، زیرا معنایی که زبان بنا به عادت پیدا می‌کند تنها به رویاهای آشنا و مشترک می‌انجامد. زبانِ شعر، زبانِ اشارت است، حال آنکه زبانِ عادی، زبانِ روشنگری است. بنابراین، شعر به یک معنا، عبارت است از واداشتن زبان به گفتنِ چیزهایی که عادت به گفتنِ آنها ندارد. اثر شاعرانه مخاطره است. مخاطره در بیانِ یک هیجان یا یک حقیقت از رهگذر زبانی انسانی که ممکن است از عهده‌ی بیان آنها برنیاید. آنچه زبان عادی نمی‌داند چگونه آن را برگرداند، یکی از عرصه‌های شعر است. شعر در این حالت به انقلابی همیشگی بر زبان بدل می‌شود.

شعر نوعی سحر است زیرا هدفش دریافت چیزی است که با عقل دریافتنی نیست. بنابراین، زبان باید چیزی را شکار کند که معمولاً شکار کردنی نیست، یا به عبارت درست‌تر، این زبان به شکار آن خو نگرفته است. راست است که آنچه بیان‌پذیر نباشد وجود ندارد، اما این نکته به وجود زبان ـ به مثابه‌ی مجموعه‌ی واژه‌ها ـ مربوط نمی‌شود، به وجود شعر ارتباط دارد که زبان را به سحر بدل می‌کند، سحری که در همه چیز کارگر می‌افتد. بنابراین واژه نباید به همین بسنده کند که بیان ساده‌ی یک اندیشه باشد، بلکه باید موضوع را بیافریند و آن را بیرون از خود موضوع

رها کند.

دوران واژه ـ هدف به سر آمده است، و همراه با آن دورانی که شعر کیمیای لفظ به شمار می‌رفت نیز به سر آمده است. شعر به کیمیای احساس بدل شده است. و مراد من از احساس، در این‌جا، حالتی وجودی است که در آن هیجان و اندیشه یکی می‌شود. بنابراین، یک شعر، ترکیب تازه‌ای است که در آن وضع انسان از زاویه‌ی آن شعر، و به واسطه‌ی زبان، به نمایش گذاشته می‌شود.

این به معنای آن است که زبان شعر بیشتر زبان آفرینش است تا زبان بیان. زیرا شعر لمس آرام و نرم جهان نیست، و شاعر نیز کسی نیست که چیزی برای گفتن داشته باشد و بس. بلکه، علاوه بر این، شاعر باید اشیا را به شیوه‌ای نو بیافریند. هستند کسانی که هنوز به واژه نگاهی غایت‌گرایانه دارند، زیرا در پندار ایشان، برخی واژه‌ها شاعرانه‌اند، و واژه‌های دیگر غیر شاعرانه. گویی شعر از دید ایشان، نوعی موزاییک لفظی است. اما هیچ واژه‌ای، در خود، شاعرانه‌تر از واژه‌ی دیگر نیست. بی‌گمان، واژه‌هایی می‌توان یافت که به هنگام کاربرد توانی شاعرانه دارند یا ندارند. واژه معمولاً معنایی مستقیم دارد، اما در شعر از آن معنا فرا می‌گذرد و معنایی گسترده‌تر و ژرف‌تر پیدا می‌کند. واژه در شعر ناگزیر می‌شود که از خود برتر آید، که سرشارتر از آن باشد که وعده می‌دهد، که به بیش از آنچه می‌گوید اشاره داشته باشد. زیرا واژه در شعر، معرفی دقیق یا گزارش استوار یک اندیشه یا موضوع نیست، بلکه زهدان باروری‌های تازه است. وانگهی زبان یک هستی مطلق نیست، بلکه باید تابع واقعیتِ ما شود، واقعیتی که می‌کوشیم آن را به گونه‌ای کلی بیان کنیم. بنابراین، زبان به خودی خود آماده نیست، زیرا واژه در شعر مجموعه‌ی همسازی از آواها نیست که ـ از روی قرارداد ـ بر امر واقع یا شیء دلالت کند، بلکه یک تصویر آوایی و شهودی است. در واژه، رابطه‌ی میان معنا و لفظ، یا بر پایه‌ی همایند آوا با شیء استوار شده است، و یا بر پایه‌ی همایند آوا با شهود. زبان عربی، به گونه‌ای خاص، پیش از هر چیز، شاعرانه است، یعنی تا اندازه‌ی زیادی شخصی است: از چنگ قراردادها و تعریف‌های منطقی می‌گریزد و با حرکت اعماق می‌جوشد و فوران می‌کند. غنای این زبان در ابداع شاعرانه به اوج خود می‌رسد و به جنگلی دامن گستر و انبوه با ابعادی بی‌پایان از آهنگ و الهام و رخشندگی بدل می‌شود. بدینسان

واژه از معنای وضع شده و پیش بوده‌ای که در واژه‌نامه‌ها یا بر سر زبان‌ها دارد، تهی می‌شود و دلالت‌هایی گونه‌گون پیدا می‌کند، و انباره‌ی معانی ممکن می‌شود. شمار این معانی به تناسب زمینه و بافت واژه‌ها و ارتباط آنها با واژه‌های دیگر و با شهود شاعرانه، کم و بسیار می‌شود.

XIV

می‌توان ارزش‌های شعری کهن را که دستخوش تحول و تغییر شده‌اند و شعر نو عربی از آنها فرا گذشته یا در حال فرا گذشتن است، چنین خلاصه کرد:

۱ـ **حکمت** : (برخاسته از تجربه‌ی عربی، یا یونانی یا هندی...) که در باشکوه‌ترین شکل خود در شعر **زهیر بن ابی سلمی** و **ابوالعتاهیة** و **متنبی** و **ابوالعلا** تجلی کرده است. شاعرِ دیروز حکمت را **ابتکار** نمی‌کرد، بل آن را می‌گرفت و در **آهنگی معین** می‌ریخت. شاعر نو عرب، **پرسش** را جایگزین **حکمت** کرده است، زیرا **جست و جو** را به جای **داده** نشانده است.

۲ـ اخلاقِ **حکمت**: (قناعت، صبر، سازگاری و آشتی‌جویی، تسلیم شدن به قضا و قدر، تن دادن به احکام عُرف،...) این همه در شعر عربی کهن رواج دارد. شاعر نو عرب از این همه چشم می‌پوشد و **اخلاقِ پرسش و جست و جو** (اضطراب، ترس، یأس، امید، آرزو، عصیان،...) را جایگزین اخلاقِ حکمت می‌کند.

۳ـ **آخرت اندیشی، زهد در دنیا**: این ویژگی در شعر عربی کهن پر پیداست. همچنین پیداست که شعر نو عربی چنان به دنیا چنگ زده است که می‌توان آن را **شعر زمین** خواند. این شعر می‌کوشد که پیش از هر چیز، شعر انسان و مسایل انسان بر روی زمین باشد.

۴ـ **الگو**: شعر عربی کهن، شعر الگو است. شاعر کهن عرب همواره به الگو بازمی‌گشت تا خود را به آن مانند کند، و شعر خود را مثل آن بسازد (چارچوب شعر، و...)، و منتقدان، شعر شاعر را بر پایه‌ی نزدیکی یا دوری آن از **الگو** ارزیابی می‌کردند.

شاعر نو عرب، الگو را انکار می‌کند.

۵ـ **صورت ایستا**: شعر عربی کهن **صورت ساختاری ایستایی** دارد. شاعر نو عرب به صورت پویا می‌گراید. هر شعر نو می‌تواند **صورت ویژه‌ای** پیدا کند بی‌آنکه با وزن یا نثر تعریف شود.

شاعر نو عرب دیگر به صورتی از پیش تحمیل شده و مطلق و تغییرناپذیر ایمان ندارد.

۶ـ **زمان:** زمان در شعر عربی کهن، حرکتی است که همواره از **اصل** ـ گذشته دور می‌شود. حال و آینده نسبت به الگوی اصلی ـ یعنی گذشته ـ انحطاط و قهقهرایی بیش نیست. از این رو نقش شاعر آن بود که حال و آینده را از چیزی پر کند که بتواند آنها را تا سطح گذشته ـ اصل بالا ببرد. او پیشرفت را مانند شدن به گذشته می‌دانست. **کمال کلی** در گذشته پدید آمد، و در حال و آینده کمالی همسنگ آن پدید نخواهد آمد.

شاعر نو عرب، زمانِ بسته را رد می‌کند، و زمان باز و دگرگونی را می‌پذیرد. **تاریخ** را می‌پذیرد.

۷ـ **تغزل:** تغزل در شعر عربی کهن، در سطح احساس فردی و شخص بود. تغزل در شعر عربی نو در سطح تجربه‌ی کلی، و انسان و جهان است. این تغزل به **جهانشمولی** می‌گراید.

۸ـ **معنای شعر:** شعر عربی کهن، **غنا یا تأملی** است که در **چارچوب محدودی** از زندگی و جهان و **چارچوب ایستایی از بیان** جریان دارد. معنای آن بر شالوده‌ی **صورت** استوار بود. شعر عربی نو، می‌کوشد که همچون تجربه‌ای فراگیر باشد. نگرشی بر انسان و زندگی و جهان به دست دهد. معنای آن دیگر بر **صورت** استوار نیست. به عبارت دیگر، امروزه نثر را در برخی موارد می‌توان **شعر دانست**. امروزه معنای شعر با **آفرینش و تغییر** گره خورده است نه با صنعتگری و وصف، چنانکه در گذشته بود. شعر، دیگر **صورت** نیست بلکه **وضع و حالت** شده است.

در مقابل، می‌توان دید که بسیاری از ارزش‌های فرهنگی عربی در جنبش نو شعر عربی پایدار مانده است. اما این ارزش‌ها، بیشتر از متون صوفیانه سرچشمه می‌گیرد تا از متون شاعرانه به معنای سنتی کهن. تصوف شهودی است شاعرانه، و بیشتر متون آن، متون شاعرانه‌ی ناب است. از این رو ارزش‌هایی که شعر نو عربی افزوده است یا می‌کوشد بیفزاید، در وهله‌ی نخست از میراث صوفیانه‌ی اسلامی اقتباس شده‌اند، و می‌توان آنها را چنین خلاصه کرد:

۱. **فراگذشتن از واقعیت یا گرایشی که می‌توان آن را خردگریزی** نامید: خردگریزی در تصوف یعنی عصیان در برابر قوانین شناخت عقلی، در برابر منطق، در برابر **شریعت** به مثابه‌ی احکام سنتیِ مربوط به ظاهر، و در برابر فلسفه در معنای سنتی و ارسطویی. این عصیان، از سوی دیگر،

به معنای تأکید بر **باطن**، یعنی بر **حقیقت** (در برابر شریعت) است. همچنین به معنای رهایی از مقدس و حرام و **همه چیز را برای آزادی مجاز شمردن** است.

خدا در برداشت سنتی اسلامی، **نقطه‌ای ثابت** و متعالی و جدا از انسان است. تصوف، ثبات الوهیت را گداخت. خدا را به حرکتی در نَفْس، در ژرفنای نَفْس، بدل کرد. مانعِ میان خدا و انسان را از میان برداشت، و به این معنا او را (خدا را) **کشت** و توانایی‌هایش را به انسان داد. صوفی در سُکْری زندگی می‌کند که جهان را نیز مست می‌سازد. این سُکْر از توانایی نهفته‌ی انسان، از توانایی اتحاد با خدا سر چشمه می‌گیرد. بدینسان معجزه پیش روی انسان به حرکت درآمد.

۲. شهود صوفیانه (شاعرانه) همچون روش زندگی و در عین حال روش شناخت :

به یاری این شهود می‌توان با حقایق گوهرین رابطه برقرار کرد، و خود را آزاد و بی‌نهایت توانا احساس کرد. این شهود انسان را به فرا انسان برمی‌کشد. با برشدن به فرا انسان، احساس می‌کنیم که از زمان و زنجیرهایش در گذشته‌ایم، احساس می‌کنیم که **حرکتی ناب** شده‌ایم.

۳. آزادی: راست است که شعر جاهلی شعر آزادی و آزادگی است. اما تصوف بعدی تازه، یا معنایی تازه، غنی‌تر و عمیق‌تر، به آزادگی بخشید. آزادگی، در جاهلیت **شهسواری و خطر کردن** است، و در تصوف صعودی همیشگی به سوی بی‌نهایتِ مطلق. رساله‌ی قشریه * آن را چنین تعریف کرده است: «آزادگی آن بود که مرد از بندگی همه‌ی آفریده‌ها بیرون آید و هر چه دون خدای‌ست عز و جل آن را در دل وی راه نبود...» آزادی به این معنا، از **میراث مهم‌تر** است: این انقلابی است که تصوف در مفهوم آزادی در میراث عربی پدید آورد. اگر آزادی مهم‌تر از میراث باشد، بنابراین، **انسان مهم‌تر از آیین** خواهد بود.

۴. خیال‌انگیزی: معنایی فراگیرتر و ژرف‌تر از خیال دارد. زیرا خیال‌انگیزی **رویت غیب** است. معنای خیال‌انگیزی را نزد بیشترِ صوفیان می‌توان یافت. نزد ابن سینا در گفتار درباره‌ی اشراق نیز همین معنا هست.

* ج دوم، ص ۴۶ (ترجمه‌ی رساله‌ی قشریه، با تصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۶۷، انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۳۴۲)

۵. **پایان‌ناپذیری:** در شهود صوفیانه محدودیت یا مانعی نیست. چرا که جهان حرکتی است بی‌پایان. خود غیب، **نقطه‌ای نیست که به آن بتوان رسید**، بلکه جهانی است که پایان ناپذیرانه در حرکت است، و پایان ناپذیرانه تجلی می‌کند و آشکار می‌شود. و هرگاه گمان کنیم که آن را شناخته‌ایم یا می‌شناسیم، جهل و در عین حال اشتیاق ما به آن فزونی می‌گیرد.

۶. **معنای زندگی و مرگ:** معنای زندگی و مرگ، آن‌گونه که در سلف‌گرایی سنتی اسلامی رواج داشت، در شهود صوفیانه دیگرگون شد. از آن پس مرگ پایان نبود، دروازه‌ی زندگی راستین بود. زندگی، از آن پس، گذراندن عمر دراز نبود، شناختن بود. بنابراین زندگی اکتشاف و شناخت است، و شناخت تنها با مرگ (یعنی اتحاد با مطلق، بازگشت به اصل) تحقق می‌یابد. بنابراین، مرگ، زندگیِ راستین است.

بدینسان، برای قهرمانی و شهسواری، چنانکه در شعر جاهلی می‌توان دید، **معنای تازه‌ای** نمودار می‌شود: انسان برای مرگ است که هست، در واقع **گوهرش مرگ است**: از این رو خطر می‌کند، و قهرمانانه زندگی می‌کند. می‌توان بر این سخن افزود که قهرمانی و شهسواری، در پرتو آنچه بازگفته شد، معنای انقلاب و تغییر را به خود گرفت.

۷. تصوف اندیشه‌ی **انسان کامل** را طرح کرده است. (شاید بتوان آن را با اندیشه‌ی انسان کلی در مارکسیسم ـ کمونیسم متناظر دانست). می‌توان در این مقایسه به بازنمایی فرهنگ و انسان و جهان در شهود اشاره داشت. این شهود در اصل صوفیانه است اما امروزه، با تأثیرپذیری از مارکسیسم، نقش برجسته‌ای در شعر نو عربی ایفا می‌کند.

XV

اگر بخواهیم این همه را همچون طرحی کلی که در کارهای شعر نو عربی و به عبارت بهتر در بخشی از آن تحقق یافته بررسی کنیم، می‌توان این طرح کلی را (به گمان من) چنین خلاصه کرد:

اول، **فرا گذشتن از گذشته:** مراد من از گذشته در این‌جا، نه گذشته به شکل مطلق، بلکه صورت‌ها و معیارها و مفاهیمی است که همچون بیانی از اوضاع و احوال مربوط به زمان و مکانی

خاص پدید آمد، و اکنون بر اثر زوال شرایطی که علت پیدایش آنها بود، زوالِ معلول، یعنی خود این صورت‌ها و معیارها و مفاهیم، ضروری شده است. به عبارت دیگر، امروزه شاعر نو عرب در بند گذشته به مثابه‌ی قداستی مطلق ـ نهایی نیست. شاعر تا آن‌جا پروای گذشته را دارد که او را با خود به گفت و شنود بخواند، تا آن‌جا که گذشته بتواند در گذار بر ظلمات حال به آینده، چراغی فرا راه ما برافروزد. شاعر نو، از میان صداهای گذشته، شیفته‌ی آن می‌شود که در جریان هماغوشی با حال و بیان این حال، با آینده هماغوشی کرده باشد. چنین صداهایی به روی گفت و شنود و رشد و تأثیر باز است، به گونه‌ای که ما در تفکر امروز خود، چاره‌ای جز تلاقی و تفاعل با این صداها و بهره‌گیری از آنها نداریم. ما در این تلاقی و تفاعل برخلاف مجرایی که رود ابداع به سوی آینده باز می‌کند گام نمی‌زنیم بلکه همچون کسی خواهیم بود که همراه و همگام با این جریان پیش می‌رود و همواره فراگشوده و همیشه جوان، در آن زندگی می‌کند.

همین‌جا در تأکید بر فراگذشتن، باید به یک حقیقت مسلم اشاره کنیم، اینکه، شعرِ نوگرایانه‌تر الزاماً ارزشمندتر نیست. افراط در پیشرفت، همچون افراط در باستان‌گرایی الزاماً متضمن ارزش هنری نیست. شعری که در ابتکارها و پیشتازی‌های صورت‌گرایانه گستاخ‌تر است الزاماً ارزشمندتر یا زیباتر از شعری نیست که اصول مستقیم خود را از سرچشمه‌های کهن می‌گیرد. این سخن می‌رساند که پیشرفت به مثابه‌ی یک اندیشه، بر علم انطباق می‌یابد. صنعت بهتر و یکپارچه‌تر می‌شود، کشف‌های علمی یکدیگر را نفی می‌کنند، اما شعر، و به طور کلی، هنر را از زاویه‌ی پیشرفت و بهبود نمی‌توان نگریست. ابداع‌های شعری و هنری کنار هم می‌نشینند و به هم می‌رسند و یکدیگر را قطع می‌کنند، اما در آنها هیچ چیز دیگری را نفی نمی‌کند، جانشین آن نمی‌شود، و جای آن را پر نمی‌کند.

راست است که وجود تاریخ برای شعر و هنر، گویای این اندیشه است که شعر تغییر می‌کند، و در نتیجه، همچون علم و صنعت پیشرفت می‌کند، و هم از این روست که منتقدان و مورخان ما بیشتر به توالی آثار شاعرانه، و ترتیب زمانی، و جایگاه آنها در تکاملِ ـ به گفته‌ی ایشان ـ سبک‌ها و مکتب‌ها می‌پردازند تا به دلالت‌هایِ در خود این آثار و رویاها و تفردهای شخصی نهفته در آنها.

اما این همه، از سوی دیگر، به هیچ روی به معنای آن نیست که سبک بیان متعلق به گذشته، برای بیان در عصر کنونی کارآمد باشد. زیرا سبک‌های کهن دیگر به ابداع اثری عظیم نمی‌انجامد. و دلیل این سخن را هر روز می‌توان دید: آنان که هنوز روش‌شناسی کهن را پاس می‌دارند، در دنیای ابداع شعری معاصر حضور ندارند. اینان سایه‌هایی رنگ باخته‌اند و تکراری سترون. آنان که امروزه ژرف‌ترین ویژگی‌های شعر عربی را به آن می‌بخشند، شاعران نو آورند. اینان، به اندازه‌ای که سنت‌گرایان می‌پندارند با پیشینیان بیگانه نیستند و حتی باید گفت که رابطه‌ی میان نوآورانِ امروز با پیشینیان خویش بسی ژرف‌تر از رابطه‌ی مقلدان با این پیشینیان است. زیرا نوآوران تنها از آن روی بر نوآوری پای می‌فشارند که سخن پیشینیان را به خوبی دریافته‌اند. در واقع ما امروزه آثار کهن خود را بیش از گذشته می‌فهمیم. رابطه‌ی امروز ما با پیشینیان، رابطه‌ای گوهرین است نه صوری، عمقی است نه سطحی. دغدغه‌ی نوآوری، آثار شاعرانه‌ی برجسته‌ای به بار آورده است ـ تا آن‌جا که امروزه اثر شاعرانه‌ی مهمی نمی‌توان یافت که از این دغدغه تهی باشد، زیرا نوآوری تغییری فراگیر در دو امتداد افقی و عمودی است: هم در زمینه‌ی ساختار و تعبیر و ترکیب، و هم در زمینه‌ی نگرش و رویا.

ویژگی دیگری که از فرا گذشتن برمی‌جوشد تازگی است، یعنی نبودِ پیشینه‌های مشابه. اگر معیار کهن را پیروی از روش نخستینیان بدانیم، معیار نو اتخاذ روش تفرد خواهد بود. بدینسان شاعر نو عرب در تلاش است که شعر را از چنگ منطق و آموزش و روایت برهاند. به این ترتیب شعر از چنگ اقتدار عالم خارج و رویدادها و اوضاع تحمیلی آن می‌رهد، و به جوششی درون زاد بدل می‌شود. امروزه دیگر شاعر ایمان آورده است که شعر بیان رنج زیستی ـ شخصی است، و شعر تنها جایی پدید می‌آید که رنج در کار باشد. درگیر و دار این رنج، زبان دیگر یک دستگاه لفظی توضیحی نخواهد بود، و به حالتی الهام‌بخش بدل می‌شود. بدینسان، شعر بیانِ ناگفته مانده‌ها، نهان بوده‌ها و ناشناخته‌ها، خواهد شد. بنابراین، شعر، صورت یا قراردادی نیست که از بیرون تحمیل شده باشد، بلکه پیش از هر چیز حالتی درونی، در نهاد شاعر، و در ژرفنای اوست؛ به عبارت دیگر، نوع بی‌مانندی از احساس و رویا است.

این نکته ما را به مشاهده‌ی ویژگی بنیادی سوم می‌کشاند، اینکه، شعر دیگر در شمار **یکی از**

انواع ادبی نخواهد بود تا بر پایه‌ی اصول و هنجارهای از پیش نهاده تعریف شود. شعر دیگر، نه با **هنجار**، که با ابداع تعریف می‌شود. بدینسان شعر از **نظام زیبایی‌شناسی بیرونی** که نظامی عقلی ـ منطقی است، باز می‌رهد. پیروی از نظام زیبایی‌شناسی بیرونی یعنی نظام عقلی را معیار نهایی دانستن. اما شعر آرزومند آن است که انسان را همچون طبیعت و زندگی، بالاتر از همه‌ی معیارها و فراسوی آنها بنشاند.

اگر شعر، در روند پیدایش، آزادی باشد، پس به طریق اولی در روند تحقق، گواهی آزادی خواهد بود. گواهی آنکه آزادی حرکتی همیشگی است که آرام آرام آشکار می‌شود و فرا می‌گذرد و از جمودپذیری در قاعده و هنجار و صورت و نظام سر باز می‌زند: حرکتی زنده و نابیوسان است، درست بسان خود طبیعت.

بنابراین زبان دیگر وسیله‌ای برای حبس شاعر در پسِ پشت یا در درون خود، وسیله‌ای برای گریز از واقعیت، نخواهد بود. وسیله‌ای خواهد بود برای محو همه‌ی مرزها میان انسان و دیگری، میان انسان و جهان.

رهانیدن زبان از بند معیارهای نظام بیرونی، و تسلیم شدن به مدّ درونی آن، متضمّن تسلیم شدنِ نامحدود به جهان است. و آنگاه که مرزهای زبان و مرزهای جهان از میان برخیزد، هاویه‌ای که **معنا و معنا شده، و واژه و شیء** را از هم جدا می‌کند زوال می‌پذیرد. چنین وضعی علم معانی (معناشناسی) را ـ آنگونه که نیاکانمان می‌شناختند ـ برمی‌اندازد، و معناشناسی دیگری را بنیاد می‌نهد که از معیارها و اصطلاحات گذشته فرا می‌گذرد. به همین دلیل است که منطق و عقل از برابر الهام و مکاشفه واپس می‌نشینند، و **معنای مشخصِ روشن** به حالتی احساسی و روحی جای می‌سپارد که به اقتضای طبیعتش، از منطق و حدود منطقی، یعنی از معنایِ مشخصِ روشن، بیرون می‌جهد. بدینسان یک شعر دیگر درخت معنا نخواهد بود بلکه به **جنگل معانی** بدل می‌شود، دیگر کرانمند نخواهد بود، پایان‌ناپذیر می‌شود. چرا که قلمرو شعر، بی‌نهایت است.

جایگزین شاعرانه‌ی بی‌نهایت، **خیال‌انگیزی** است. **خیال‌انگیزی** چهارمین ویژگی بنیادی در جنبش نو شعر عربی است. مراد من از خیال‌انگیزی نیروی رویاپردازی است که در عین هماغوشی با واقعیت، آن سوی واقعیت را می‌بیند. نیرویی که همزمان با ریشه دواندن در حضور،

سر به غیب می‌کشد و با آن هماغوش می‌شود. بدینسان یک شعر همچون پلی حال را به آینده، زمان را به ابدیت، واقعیت را به فراسوی واقعیت، زمین را به آسمان پیوند می‌دهد.

این **شهود خیال‌انگیز**، حرکتی است که از مفاهیم عقلی و اندیشه‌های منطقیِ مجرد فرا می‌گذرد، و به درون جریان زندگی و فراراندگی خلاقانه‌ی آن رخنه می‌کند. دیگر هیچ مانعی راه را بر شاعر نمی‌بندد. طبیعت به موجودی نرم و فرمانبردار بدل می‌شود که می‌شنود و پاسخ می‌دهد. و شاعر با سنگ به سخن درمی‌آید، بر ترک باد می‌نشیند، و روی خیزاب رهسپار می‌شود. شاعر دیگر بیش از آنکه اندیشه در دسترس ما بگذارد، فضایی از حالات و مقامات به دست می‌دهد. دیگر روایت نمی‌کند، تصویر نمی‌آفریند، نمی‌آموزد، بلکه می‌کوشد تا رازهای خفته در اشیا را بیدار کند، آنها را تکان دهد تا چشم بگشایند و به سوی ما روی‌آور شوند. رویای شاعرانه، در این‌جا، به مثابه‌ی نگرش، نظام ظاهری عالم و حواس را آشفته می‌کند، و به مثابه‌ی بیان، واژه و نظام آن را آشفته می‌گرداند و در هر دو حالت، معنا و تصویر و دلالت را تغییر می‌دهد: طبیعت دیگر برای شاعر، عقل نخواهد بود بلکه به جنگل نمادها و خیال‌انگیزی بدل می‌شود. و بدینسان شعر به دگرگونی و صعودی همیشگی در قلمروهای غیب بدل می‌شود، دگرگونی و صعود به سوی اتحاد ژرف‌تر و غنی‌تر و فراگیرتر انسان با هستی، اتحاد واقعیت با ممکن، زمانمند با بی‌زمان، شیء با خیال. اگر شعر کهن ما تصویری از واقعیت باشد، در شعر نو، یگانه واقعی، همانا خیالی است. اگر شعر کهن ما، سخنی به اقتضای یک قانون بهنجار همگانی باشد، شعر نو سخنی نابهنجار و ناهمگانی است. شعر نو، دقیقاً **خرق عادت** است.

این همه، معیارها و ارزش‌ها را دیگر می‌کند. و به این ترتیب لازم می‌آید که شعر نو عربی، نه به اعتبار گذشته، بلکه به اعتبار حال و آینده ارزیابی شود. بیهوده است که بخواهیم شعر نو را با عینک نقد کهن بفهمیم. چرا که هر ابداع نو، ارزیابی نوی می‌طلبد. هر رویای نو، دریافت نقادانه‌ی نوی می‌خواهد. بدینسان، ارزش نقد در گرو دامنه‌ی توانایی آن بر ژرفکاوی در تجربه‌ی نو ابداع ـ به شیوه‌ای در خود، و در چارچوب خود ـ خواهد بود، و همچنین به دامنه‌ی فهم نقد از این تجربه بستگی خواهد داشت. بنابراین، در ارزیابی شاعر نو نباید معیار بنیادی را در تجربه‌ی گذشته ـ هر چه و هرگونه که باشد ـ باز جست، بلکه باید آن را درست در تجربه‌ی خود او

بازجست.

این، به دیگر سخن، به معنای آن است که در نقد شعر و در ارزیابی نهایی آن، نباید یک صورت را با صورتی دیگر سنجید بلکه باید شاعر خلاقی را با شاعر خلاق دیگر، یعنی تجربه‌ای را با تجربه‌ی دیگر و رویایی را با رویای دیگر، و عالمی را با عالمی دیگر سنجید. آفرینندگان در فراسوی روزگاران، فراسوی گذشته و حال و آینده، به هم می‌رسند و همنشین می‌شوند و یگانه می‌شوند، بی‌آنکه یکی دیگری را نفی کند، یا جای او را پر کند. و همان‌گونه که میان شاعران خلّاق پیوند و خویشاوندی هست میان کهنه‌ترین و نوترین صورت‌های بیانی شاعران خلاق نیز پیوند و خویشاوندی هست. میان این صورت‌ها، به رغم همه‌ی فاصله‌های زمانی، هیچ شکاف عمیقی وجود ندارد.

به **مَتَّل، طَرَفة بن عبد، عُرْوَة بن الوَرْد، امرو القیس، ذوالرمّة، ابوتَمّام، ابونواس، متنبّی، شریف رضی، نِفَّری**، و بسیاری دیگر را در نظر بگیرید که ـ حتی با سبک‌های بیانی خود در بسیاری از شعرهاشان ـ همچنان در جهان کنونی شعر ما زندگی می‌کنند: در جهانی که آن را نو (مدرن) نامیده‌ایم. از دید من، اینان به ما نزدیک‌ترند تا بسیاری از شاعران معاصر که با ما در یک شهر زندگی می‌کنند. چرا که کارهای ایشان از دغدغه‌ی جست و جوی عالمی نو، دغدغه‌ی جست و جوی واقعیت دیگری فراسوی واقعیت موجود، سرشار است.

پیداست که می‌توان بر کارهای شاعرانه‌ی نو، خرده‌های فراوان گرفت: باد به غبغب دارد، با هیاهویی میان تهی همراه است. افسون شده‌ی تازگی برای تازگی است، و آن را به شیوه‌های گونه‌گون می‌جوید. از این گذشته، به شکل‌های مختلف با ناسرگی‌های فراوان درآمیخته است. وانگهی، نوجویی برای برخی آیین شده است. نوجویی، به خودی خود، به تنها معیار و ارزش برین بدل شده است. همین بس که یک شعر نوجویانه باشد، دیگر مهم نیست که چیست ـ مهم نیست که گواهِ چیست، چه رویایی می‌پردازد، چه چیز را بیان می‌کند. همین بس که با ترکیب‌های نامأنوس، خواننده را تکان دهد. چنین کاری، اِشکالی پدید می‌آورد که به آشفتگی اندیشه‌ها و تباهی ذوق دامن می‌زند، تا آن‌جا که امروزه، باز شناختن نوآوری راستین از ناسرگی‌هایی که به نام نوآوری منتشر می‌شود، به یک ضرورت بدل شده است. به ویژه آنکه

بخش بزرگی از این نوآوری ادعایی، از هرگونه توان خلاّق تهی است، و حتی از شناخت ساده‌ترین ابزارهای شاعر بهره‌ای نبرده است: حتی واژه و وزن را نمی‌شناسد.

اما این همه، به نوآوری به مثابه‌ی اصلِ زندگی و ضرورتِ هستی آسیبی نمی‌رساند. تنها به نمونه‌های بد نوآوری لطمه می‌زند و بس. از این رو در این‌جا، به رغم همه چیز، باید تأکید کنیم که شعر عربی امروز مرحله‌ای جدید و بنیادین و انقلابی را در حساسیت و دریافت و رویا و همه‌ی شیوه‌های بیان آغاز کرده است؛ گویی از زمینی سوخته آغاز کرده است تا بداند چسان می‌توان بکر و پاک، آغاز کرد.

شعر عربی، چنانکه جِبْران می‌دید و می‌کوشید که بنویسد، تعبیری از روح و گوهر و غیب ژرفناها بود، در جست و جوی واقعیتی دیگر بود، در جست و جوی نوعی شکوفایی تخیلی صوفیانه بود، آن‌جا که انسان با اشیا احساس جدایی نمی‌کند، و روح بر پدیده‌ها چیره می‌شود. شعر عربی از رهگذر صورت‌گرایی، سطح را می‌آراست و برای جسم جهان، انگشتری و دستنبد و گوشواره می‌ساخت، اما امروز به قلب جهان راه می‌یابد. موجودیت را به مثابه‌ی کل بیان می‌کند، و نیز انسان را، این ترکیب فوق‌العاده‌ی طبیعی و در عین حال الهی را.

شاعر نو عرب، در این مخاطره، با وجودی آکنده از شوریدگی، رو به سوی آینده آورده است. می‌داند که هر یک از بخش‌های ناشناخته‌ی جهان، بخش کشف ناشده‌ی دیگری از خویشتن اوست. او در این شوریدگی دریافته است که نوِ راستین او با کهنِ راستین هماغوش است، که در مدّ این اعماق بی‌پایان انسانی، نو و کهنی در کار نیست، هر چه هست حرکت شعر است، هر چه هست این نشانه‌ی بنیادین ـ و شاید نخستین ـ است که بر شایستگی و توانایی انسان گواهی می‌دهد. این نشانه یقین او را نیرومندتر می‌کند که: به یاری ابداع می‌توان از هر چه این شایستگی و این توانایی را از انسان باز می‌گیرد فرا گذشت. به این ترتیب، از شعر آرایشگر، شعر موزاییک و مرصعکاری فرا می‌گذرد تا به شعر تغییرآفرین، شعر انقلاب و پویایی، شعر واقعیتِ فراگیر، شعر مکاشفه و رویا باز رسد.

به یاری این رویاست که شعر نو عرب می‌کوشد ما را به سوی عالمی نو، آدمی نو با افق‌ها و ارزش‌هایی نو، راهنمون شود. زندگی امروز ما باید با چنین شعری همتراز باشد: باید با تن آسانی

و سستی و عادت و وارفتگی و تسلیم طلبی و ترس از ناشناخته جنگید و نیروهای جان و خیال و رویا و مخاطره و ابداع را از بند رهاند. چرا که شعر آینده دیگر نه صورت و هنجار، بلکه توان و سرچشمه خواهد بود. نویِ چنین شعری زاییده‌ی «صورتِ» در خود یا مضمونِ در خود نخواهد بود، بلکه از توانایی آن در رساندن انسان به آغوش ناشناخته‌ها سرچشمه خواهد گرفت.

شعر نو عربی، درست مانند زندگی نو عربی در شدن است. این شعر یکی از توانایی‌هایی است که به ما امکان می‌دهد تا شکوه سرنوشت را بر گستره‌ی این سرزمین زندگی کنیم.

بوطیقا و
گفتارْ بنیادی جاهلی

۱

تعبیر گفتارْبنیادی را برای اشاره به چند نکته به کار می‌برم: از یک سو می‌خواهم بگویم که شعر عربی در دوران جاهلیت به صورت شفاهی و در چارچوب فرهنگ آوایی ـ شنیداری بنیاد نهاده شد و گسترش یافت. و از سوی دیگر، این شعر به صورت نوشتار جاهلی بر جای نمایند بلکه «سینه به سینه» و از رهگذر روایت به دست ما رسیده است. و به این ترتیب، از سوی سوم، ویژگی‌های گفتاربنیادی شعری جاهلی را بررسی کنم و دامنه‌ی تأثیر آن را بر نوشتار شعری عربی در دوران‌های بعد، و به ویژه بر زیبایی‌شناسی نوشتار شعری نشان دهم.

۲

شعر جاهلی به صورت سرود زاده شد، به عبارت دیگر، از رهگذر شنیدن و آوازخوانی پدید آمد نه از رهگذر خواندن و نوشتن. برای این شعر، صدا جانی بود که در کالبد آن دمیده می‌شد. صدا، موسیقی جسمانی بود. سخن بود و چیزی فراتر از سخن. زیرا هم سخن را می‌رسانْد و هم چیزی را که سخن ـ به ویژه سخن نوشته ـ نمی‌توانست برساند. این جاست که رابطه‌ی میان صدا و سخن،

میان شاعر و صدای او، با همه‌ی عمق و غنا و پیچیدگی خود نمودار می‌شود. این رابطه، رابطه‌ای است میان فردیتْ خودی که نمی‌توان اعماق آن را آشکار کرد و حضور صدایی که به تعریف درنمی‌آید. وقتی سخن را در قالب سرود می‌شنویم، تنها حروف را نمی‌شنویم بلکه همچنین موجودیتی را می‌شنویم که حروف را بر زبان می‌راند. چیزی را می‌شنویم که از جسم فرا می‌گذرد و در فضای روح بال می‌گشاید. در این‌جا عامل دلالتگر در واژه‌ی تک و تنها نیست، در واژه‌ای است که با صدا همراه شده است، در واژه ـ سرود است. دلالتگر در این‌جا تنها به یک دلالت ـ هر دلالتی ـ اشاره نمی‌کند، بلکه توانی چند پهلو است. خودی است که به سخن ـ آواز بدل شده است. حیاتی است که زبان شده است یا به صورت زبان درآمده است. سازگاری ژرف ارزش‌های آوایی سخن در شعر جاهلی، و مضمون‌های عاطفی و هیجانی آن از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد.

۳

گفتاربنیادی، در وهله‌ی نخست، شنیدن را مسلّم فرض می‌کند. صدا، نخست، گوش را می‌طلبد. از این رو گفتاربنیادی در آفریدن سخن شعری هنری ویژه داشت که نه بر آنچه بیان می‌شد بلکه بر شیوه‌ی بیان استوار بود. به ویژه آنکه شاعر جاهلی چیزی می‌گفت که شنونده، به اجمال، از پیش می‌دانست: شاعر از عادت‌ها و سنت‌ها، و جنگ‌ها و افتخارها، و پیروزی‌ها و شکست‌های شنونده سخن‌ساز می‌کرد. از این‌جا روشن می‌شود که فردیت شاعر در گرو آنچه بیان می‌کرد نبود، در گرو شیوه‌ی بیان او بود. همچنین روشن می‌شود که سهم شاعر از فردیت و ـ در نتیجه ـ از تحسین شنونده، در گرو میزان نوآوری ویژه‌ی او در چارچوب این شیوه بود. شاعر جاهلی می‌بایست امور مشترک همگانی و حضور زیستی و ارزشی و اخلاقی گروه را از رهگذر زبان شعری فردیت یافته، در قالب تصویری منحصر به فرد می‌ریخت. می‌توان گفت شاعر جاهلی، در این زمینه، بیش از آنکه زبانِ حالِ خود باشد زبانِ حالِ گروه بود، به عبارت دیگر، او تنها از رهگذر گروه به بیان خویشتن می‌پرداخت. شاعر، شاهد ـ شعرخوان بود. بنابراین نباید از

تناقض نهفته در سخن شعری جاهلی شگفت‌زده شویم: شعر جاهلی یک قصه بیش نیست اما، به زبان‌های بسیار.

۴

می‌توان گفت: اِنشاد [= شعرخوانی، دکلمه] و حافظه به مثابه‌ی کتابی بود که شعر جاهلی را از یک سو انتشار می‌داد و از سوی دیگر حفظ می‌کرد.

اگر به ریشه‌ی واژه‌ی «نشید» [= سرود، سروده] در زبان عربی بنگریم می‌بینیم که به معنای «صدا» و «بلند کردن صدا» است، همچنین به معنای شعری است که آدم‌ها آن را برای هم به صدای بلند می‌خوانند. از آن‌جا که در شعر جاهلی، اصل، دکلمه شدن است، اصولاً خودِ شاعر می‌بایست شعرِ خود را می‌خواند. زیرا به گفته‌ی **جاحظ** شعر از دهان گوینده خوش‌تر است. از این‌جا می‌توان دریافت که عرب‌های جاهلی شعرخوانی را موهبت دیگری می‌دانستند که باید، علاوه بر موهبت شعر گویی، از آن نیز برخوردار بود. در حقیقت موهبت شعرخوانی نقش بس مهمی در گوش‌سپاری شنوندگان، یعنی در جلب توجه و تأثیر داشت. به ویژه آنکه برای انسان جاهلی، بنیاد فهم سخن و طربناکی، بر حس شنوایی بود. شنوایی، همانگونه که **ابن خلدون** گفته است «پدر ملکات زبانی است».

پس، در این چشم‌انداز، پیداست که هر چه شعرخوانی بهتر باشد تأثیرش ژرف‌تر و دلنشین‌تر خواهد بود.

شعرخوانی چیزی نیست مگر یکی از شکل‌های آوازخوانی. و میراث ادبی زبان عربی آکنده از اشاراتی است که این نکته را تأیید می‌کنند. شاعران دکلمه کننده را بارها به پرندگان نغمه‌خوان مانند کرده‌اند و شعرهای دکلمه شده به نغمه‌های پرندگان خوش‌آواز تشبیه شده است. وانگهی، سخن مشهوری هست که منظور ما را به گونه‌ای فشرده بازگو می‌کند: «مِقْوَدُ الشِّعْرِ الغناء» (= آوازخوانی، زمام [اشتر] شعر است). اگر سخن **حَسّان بن ثابت** ـ ملقب به «شاعر پیامبر اسلام» ـ را بر آن بیفزاییم که در یک بیت معروف گفته است:

«تَغَنَّ فی کُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إنّ الغناء لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَار»

«هر شعری را که می‌گویی به آواز بخوان، زیرا آوازخوانی اسب‌ریس این شعر است»، آنگاه رابطه‌ی اندام‌وار شعر با آوازخوانی در جاهلیت آشکار می‌شود. بدینسان می‌توان معنای آن سخن را دریافت که: عرب‌ها «شعر را با آوازخوانی می‌سنجیدند» یا «آوازخوانی ترازوی شعر است» (مرزبانی، الموشح ، ص ۳۹). **ابن رَشِیق** بر آن است که آوازخوانی منشأ قافیه و وزن است (العمدة، ۱ ۱۵) و می‌گوید که «وزن‌ها قواعد آهنگ‌هاست و شعرها معیار اوتار» (همان‌جا، ۱ ۹). روشن‌ترین دلیل آنکه شعر، برای عرب جاهلی، دکلمه و آوازخوانی بوده است کتاب بیست و یک جلدی الاغانی **ابوالفرج اصفهانی** است که تألیف آن پنجاه سال به درازا کشیده است.

ابن خلدون در تحلیل این پدیده می‌گوید: «در آغاز، آوازخوانی یکی از بخش‌های این هنر بود زیرا تابع شعر است. چرا که آوازخوانی، در واقع، گذاشتن آهنگ روی شعر است. دبیران و دانشورانی که در شمار مقربان دولت عباسی بودند به آن می‌پرداختند تا شیوه‌ها و فنون شعر را هر چه نیکوتر فرا گیرند»، وی در تعریف فن آوازخوانی می‌افزاید که آوازخوانی عبارت است از «آهنگ گذاشتن روی شعرهای موزون از رهگذر تقطیع اصوات به نسبت‌های منظم» (المقدمة، ص ۴۸۸).

شعرخوانی در جاهلیت مراسم ویژه‌ای داشت که در دوران‌های بعد ادامه یافت. به مَثَل، برخی شاعران ایستاده شعر می‌خواندند. برخی، از فرط غرور، جز در حالت نشسته شعر نمی‌خواندند، و برخی دست‌های خود را حرکت می‌دادند یا با تمام تن به تکان درمی‌آمدند، به مثل خَنْسَاء ـ چنانکه در روایت آمده است ـ «می‌لرزید... و به چپ و راست نگاه می‌کرد»؛ بدینسان گفتاربنیادی به صورت میعادگاهی درمی‌آید که در آن کارکرد صدا و کارکرد تن، کارکرد واژه و کارکرد حرکت، به هم می‌پیوندند.

برخی شاعران به هنگام دکلمه‌ی شعر خود، جامه‌ای زیبا و متفاوت با جامه‌های هر روزه می‌پوشیدند. شعرخوانی، آیین شادمانی بود، جشن بود، عید بود. برخی نیز، در دوران‌های بعد، برای تأکید بر رابطه‌ی زنده‌ی حال با گذشته، جامه‌ی پیشینیان یعنی جامه‌ی شاعران جاهلیت را

به تن می‌کردند.

در میان شاعرانی که در جاهلیت به تبحر در شعر خوانی شهره شدند باید از **اعْشَی** (اعشی قیس) نام برد که «صنّاجة العرب» لقب گرفت. گفته‌اند که **معاویه** او را به این نام می‌خوانْد. برای این نامگذاری علت‌های گوناگون برشمرده‌اند: گفته‌اند این نام را از آن رو بر وی نهادند که «یطرب إطراب العرب»، یا از آن رو که شعر خود را «به آواز می‌خواند»، یا از آن رو که عرب‌ها بسیاری از شعرهای او را به آواز می‌خواندند، یا از آن رو که «شعر وی نیکو بود» یا از آن رو که «شعر نیکو می‌خواند». همه‌ی این تعلیل‌ها شعر را به دکلمه و آوازخوانی ارتباط می‌دهد. و باز به همین معناست سخنی که **فرزدق** پس از شنیدن شعرخوانی عبّاد عنبریّ شاعر به وی گفت: «شعر خوانی تو شعر را در فهم من می‌آراید» *.

۵

سرود کالبدی است که وزن و آهنگ و نغمه، مفصل‌های آنند، و واکنش شنوایی در گرو استواری هنرمندانه‌ی آن است. سرود هنری است که با صوت سروکار دارد، از این رو مستلزم هنر دیگری است که در مقابل آن قرار گیرد: هنر شنیدن. این استواری هنگامی فراهم آمد که ساختارهای آهنگین ویژه‌ای به تدریج ابداع شد.

آهنگ در جاهلیت ـ به اعتقاد بیشتر پژوهشگران ـ با «سجع» آغاز شد. «سجع» نخستین شکل گفتاربنیادی شعری جاهلی است، به عبارت دیگر سخن شاعرانه‌ی یکدست و یکنواخت نخست در قالب سجع پدیدار شد. به دنبال آن نوبت به «رَجَز» رسید که گاه مانند «سجع» در یک مصرع اما در وزنی که چند واحد آهنگین منظم داشت سروده می‌شد، و گاه در دو مصرع. قصیده که اوج تکامل آهنگین است عبارت است از دو مصرع هم وزن و موزون که جانشین دو سجع هم وزن شد.

* برای اطلاع بیشتر از شعر و دکلمه نگا: علی‌الجندی، الشعراء و انشادالشعر، دارالمعارف، القاهره ۱۹۶۹.

ریشه‌ی واژه‌ی «سجع» به نغمه‌خوانی و آوازخوانی اشاره دارد: «سَجَعَت الحَمَامَةُ: کبوتر بغبغو کرد و آوازی خوش سر داد». «سَجَعَت النّاقة: ماده شتر قرقاری یکنواخت سر داد». در این مورد بغبغوی کبوتر همچون قرقار ماده شتر عبارت است از: ادامه‌ی آواز به شیوه‌ای یکنواخت. و از این‌جاست که سجع معنای رهسپاری یا عزیمت یکنواخت را به خود گرفت. به این ترتیب تعبیر یاد شده به عنوان اصطلاحی در زمینه‌ی آهنگ به کار رفت و فعل «سَجَعَ» به معنای «سخن قافیه‌دار و بی‌وزن گفتن» درآمد، و مصدر «سَجْعَ» عبارت شد از «یکسانی و یکنواختی و راستی و همانندی در سخن، به گونه‌ای که هر واژه با واژه‌ای متناظر همانند شود» (لِسان العرب، ذیل سجع).

سجع را از نظر فنی به سه نوع می‌توان بخش کرد: در اولی، سجع دارای دو پاره‌ی هم وزن و متعادل است که هیچ یک چیزی افزون بر دیگری ندارد، و قوافی آنها نیز یکسان است (مانند: سنةٌ جردت، و حالٌ جهدت، وَأَیدٍ جمدت). در این‌جا پاره‌ها برابرند، و حروف قافیه یکسان است. این نوع سجع را ازدواج * می‌نامند.

در دومی، واژه‌های پاره‌های مزدوج، مسجع است، و تمامی سخن به صورت سجع درمی‌آید، مانند: إن الینا إیابهم، ثم إن علینا حسابهم (سوره‌ی غاشیه، آیه‌ی ۲۶).

این نوع ـ به گفته‌ی اهل بلاغت ـ بهترین نوع سجع است به شرط آنکه از ناخوشایندی مصون بماند.

در سومی پاره‌ها متعادل است و حروف قوافی اگر همجنس نباشد دست کم مخرج‌هایی نزدیک به هم دارد.

همه می‌دانیم که سجع‌پردازی در نخستین دوره از تاریخ اسلام چندان واپس نشست که در

* ازدواج بر دو گونه است: اولی قافیه ندارد، مانند: و لستم بآخذیه إلاّ أن تغمضوا فیه (سوره‌ی بقره، آیه‌ی ۲۶۷)؛ و دومی قافیه‌دار است، مانند: فَإذا فَرَغْتَ فَانْصَب و إلی ربّک فَارغَب (سوره‌ی شرح، آیات ۷ـ۸)، فَأمّا الیتیم فلا تقهر وَأما السائل فلاتنهر (سوره‌ی ضحی، آیات ۹ـ۱۰)، و إنّه هو اضحک و أبکی و أنه هو أمات و أحیا (سوره‌ی نجم، آیات ۴۳ـ۴۴).

آستانه‌ی زوال قرار گرفت. علت این موضوع را شاید ـ چنانکه گفته‌اند ـ بتوان در ارتباط سجع با کهانت و کاهنان در دوران جاهلیت بازجست، به ویژه آنکه از پیامبر حدیثی در نهی از سجع‌پردازی روایت شده است: «ایاکم و سجع الکهّان» (از سجع‌پردازی کاهنانه بپرهیزید). نیز روایت کرده‌اند که پیامبر از سجع‌پردازی در نیایش و سخن نهی کرد تا با کلام کاهنان و پیشگویی‌های سجع‌آمیز ایشان همانند نشود.

با این همه سجع در دوران‌های بعد از نو پدیدار شد و به ویژه در شکل‌هایی از نثر ادیبانه همچون خطبه‌ها و رسایل و مقامات به کار رفت. این کاربرد در دوره‌های متأخر به چنان افراط و تکلفی رسید که دیگر چیزی جز شکل بی‌محتوا نبود.

«قصید» به معنای «به دو نیم شده» است. می‌گویند «قَصَدْ العود: چوب را از وسط شکست، یا آن را به دو نیم کرد». بنابراین وجه تسمیه قصیده نه از «قصد» و «مقصود» سخن، بلکه از صورت و شکل آن گرفته شده است که عبارت است از «تقصید» یعنی «دو نیم کردن». اما **ابن خلدون**، برخلاف آنچه گفتیم، معتقد است که نام «قصیده» از استطراد سخن سرایان در رویکرد به مقصود گرفته شده است زیرا «از یک موضوع به موضوع دیگر، و از یک مقصود به مقصود دیگر می‌پردازند، به این ترتیب که از رهگذر مقصود نخست و معانی آن زمینه‌ی مناسبی برای انتقال به مقصود دوم می‌چینند» (المقدمة ، ص ۵۶۹). **جاحظ** علت دیگری برای این نامگذاری ذکر می‌کند و می‌گوید «قصیده» را از آن رو چنین نامیده‌اند که «سراینده آن را مد نظر قرار می‌دهد و قصدِ آن می‌کند (...) و می‌کوشد که آن را هر چه بهتر از کار درآورد. بنابراین قصیده صیغه‌ی فعیل از قصد است» (البیان و التبیین ، ۷۲)

قصیده به مثابه‌ی قالب در عرصه‌ی سرودن شعر حکم‌فرما شد؛ شاید به این دلیل که بهتر از قالب‌های دیگر از عهده‌ی پاسخ به نیازهای ذهن برمی‌آید، و از قابلیت بیشتری برای آوازخوانی و دکلمه برخوردار است.

در این‌جا باید به نکته‌ای اشاره کنیم: اینکه هر بیت واحد مستقلی از قصیده را تشکیل می‌دهد ـ از دید ما ـ به الزامات دکلمه و آوازخوانی و الزامات مربوط به شنیدن و تأثیر بازمی‌گردد، نه به سرشت ذهنیت عربی، چنانکه برخی ادعا کرده‌اند و آن را ذهنیتی جزء نگر دانسته‌اند که به

کل توجهی نشان نمی‌دهد.

همچنین باید اشاره کنیم که قافیه در قصیده ـ پیش از هر چیز ـ یک ویژگی دکلمه‌ای ـ موسیقایی است. و از جمله شرط‌های آن این است که نباید برای خود به کار رود، بلکه باید بخش اندام‌واری از بافت بیت را تشکیل دهد، و با وزن و معنای آن سازگار باشد. بنابراین عنصری گوهرین است نه اضافی و خلأ پر کن. «انتهای بیت» که باید تکرار شود «شامل حروف و حرکات است» بنابراین شاعر نباید ـ به مَثَل ـ به جای «کسره»، «ضَمّه» بیاورد، یا به جای «ضمّه»، «کسره» (اقواء). و نباید یک قافیه را دوبار به کار برد (ایطاء). همچنین نباید آن را منوط به بیت بعد کند (تضمین). همه‌ی این شرط‌ها نشان می‌دهند که قافیه اساساً یک ویژگی موسیقایی است. به عبارت دیگر، قافیه مجموعه‌ای از هجاهای آوایی ـ آهنگین است و صرفاً مجموعه‌ای از حروف و حرکات نیست. به همین دلیل است که حروف تکراری آن باید همانند باشد، و به ویژه آخرین حرکت حروف مورد توجه قرار گیرد؛ زیرا حرکتِ ترنّم را تشکیل می‌دهد. به این ترتیب، قافیه به بیت و در نتیجه به تمامی قصیده بُعدی از هماهنگی و همانندی می‌بخشد و آن را از «سامانمندیِ روانی و موسیقایی و زمانی» برخوردار می‌کند.

۶

بخش عمده‌ی نقد شعر عربی و همچنین نحوه‌ی نگرش به خودِ بوطیقای عربی در دوران‌های بعد، بر پایه‌ی ویژگی‌های گفتاربنیادی شعری جاهلی استوار شد. و از این میان معیارها و قواعدی بیرون آمد که هنوز مسلط و حکم‌فرماست، نه تنها بر نوشتار شعری که بر رهیافت التذاذی و فکری و شناختی مربوط به شعر و مسایل آن نیز.

بررسی کامل همه‌ی این مسایل به نگارش تاریخ جداگانه‌ای برای بوطیقای عربی نیازمند است. از این رو در این‌جا تنها از مسایلی سخن می‌گویم که آنها را برای هدف بررسی حاضر ضروری‌تر و مهم‌تر می‌دانم. این مسایل سه‌گانه عبارتند از: اعراب، وزن، سماع.

۷

باید اشاره کرد که نظریه‌پردازی برای گفتاربنیادی شعری جاهلی کاری بود که عرب‌ها در آغاز مرحله‌ی بده بستان فرهنگ عربی ـ اسلامی با دیگر فرهنگ‌های یونانی و ایرانی و هندی، به آن دست یازیدند. این نظریه‌پردازی درصدد بود تا از یک سو نشان دهد که خصوصیت بیانی ـ موسیقایی شعر عربی آن را از شعر ملت‌های دیگر متمایز می‌گرداند، و از سوی دیگر بر حفظ این خصوصیت و کاربرد آن در فن شاعری به عنوان وجه تمایز هویت بوطیقای عربی و هویت شاعر عرب تأکید کند. زیرا در آن مرحله از آمیزش اجتماعی و فرهنگی میان عرب‌ها و دیگران، به ویژه در بصره، پایتخت فرهنگی، و به تعبیر یک مورخ عرب «نگین زمین و قلب جهان»، دغدغه‌ی حفظ تمایز و خصوصیت، در شالوده‌ی فعالیت ذهنی عربی جای داشت. در آن دوره «لکنة» و «لحن» در میان مردم شیوع یافته بود. و ایرانیان واژه‌های فارسی و برخی قواعد نحوی را به زبان عربی وارد کرده بودند، همچنین موسیقی ایشان رواج یافته بود. **طه حسین** در تلخیص وضع فرهنگی آن روزگار نوشته است که فرهنگ آمیزه‌ای بود از «فرهنگ عربی ناب مبتنی بر قرآن و علوم دینی وابسته به آن، و شعر و وابسته‌های آن از قبیل نحو و لغت، و فرهنگ یونانی مبتنی بر طب و فلسفه، و فرهنگ شرقی ریشه گرفته از ایرانیان و هندیان و اقوام سامی پراکنده در عراق» (من حدیث الشعر و النثر، چاپ دوم، ص ۹۰).

در چنین حال و هوایی بود که بیم راه یافتن «لحن» و تحریف به قرآن و حدیث، به تدوین قواعد زبان انجامید. اوزان شعر عربی نیز تدوین شد تا آهنگ‌های آن را حفظ کند و آن را از دیگر اوزان و آهنگ‌های شعر یونانی و سریانی و فارسی و هندی متمایز گرداند. همچنین قواعد فن شعر، و التذاذ و ارتباط شعری تدوین شد.

۸

ابن خلدون در مقدمه به پیچیدگی گفتار بنیادی زبانی و شعری اشاره کرده است و گفته است که عرب‌ها بنا به استعداد فطری خود شعر می‌سرودند و می‌خواندند. آنان دستورالعملی نداشتند تا به این هنر نظام دهد، بلکه تنها به ذوق و احساس خود تکیه می‌کردند. و از آن‌جا که شنوایی پدر ملکات زبانی است و ملکه‌ی زبانی عرب‌ها «بر اثر تکلّم نادرست عرب شدگانِ معاشر با شهرنشینانِ غیر عرب، و رخنه‌ی این تکلّم نادرست به شنوایی» دستخوش تغییر شده بود، عالمان عرب از آن بیمناک شدند که «این ملکه تباه شود و این وضع چندان دیر بپاید که راه فهم قرآن و حدیث بسته شود، به همین دلیل برای حفظ این ملکه، قوانین منظمی ـ شبیه به کلیات و قواعد ـ از شیوه‌های کلام خود بیرون کشیدند و دیگر انواع سخن را بر پایه‌ی آنها سنجیدند و موارد مشابه را در یک مقوله جای دادند، از قبیل اینکه هر فاعلی مرفوع است، و هر مفعولی منصوب، و هر مبتدایی مرفوع... سپس دریافتند که دلالت این کلمات با تغییر حرکات آنها تغییر می‌کند. این تغییر را اِعراب نامیدند، و علت پدیدآورنده‌ی تغییر را عامل نام نهادند، و بر همین قیاس. همه‌ی این نام‌ها به اصطلاحاتی خاصِ ایشان تبدیل شد، آنگاه اصطلاحات را تدوین کردند و به صورت فنی ویژه درآوردند و آن را علم نحو نامیدند» (المقدمة، ص ۴۵۴).

این کار با **ابوالأسود دؤلی** آغاز شد. سپس **خلیل بن احمد فراهیدی** (۱۰۰ ـ ۱۷۰؟ هـ) به اصلاح و تکمیل باب‌های آن پرداخت. و به دنبال آن اثری در زمینه‌ی لغت پدید آورد تا واژگان وضع شده را حفظ کند و از زوال آن و «پیامدهایی همچون عدم اطلاع از قرآن و حدیث» پیشگیری کند. از این رو فرهنگ کتاب‌العین را نوشت و تمامی ترکیب‌های حروف الفبا را در آن گرد آورد، از ترکیب‌های دو حرفی و سه حرفی گرفته تا ترکیب‌های چهار حرفی و پنج حرفی که اوج ترکیب حروف در زبان عربی است (المقدمة، ص ۴۵۵)

ابوالأسود دؤلی نخستین کسی است که به اعراب گذاری قرآن پرداخت. روایت کرده‌اند که ابوالاسود کاتبی آورد و به او سپرد: «وقتی دیدی برای تلفظ یک حرف دهانم را می‌گشایم بر فراز آن

نقطه‌ای بگذار، اگر دهانم را جمع کردم نقطه‌ای جلوی حرف بگذار، و اگر به حالت شکسته درآوردم نقطه‌ای زیر حرف بگذار، و اگر به دنبال آن غُنّه آوردم به جای یک نقطه دو نقطه بگذار». این نقطه‌ها نشانه‌های اعراب بود و مردم را به درست‌خوانی راهنمایی می‌کرد.

پس از اِعراب نوبت به اِعجام [= نقطه‌گذاری روی حروف الفبا] رسید. **نصر بن عاصم لیثی** حروف را به چند دسته بخش کرد و هر یک از حروف را در کنار حرف همشکل خود نشاند و حروف هر دسته را به وسیله‌ی نقطه از یکدیگر متمایز کرد، و این نقطه‌ها را به صورت فرد و زوج درآورد تا با هم تفاوت داشته باشند، و آنها را در جاهای مختلف گذاشت. برخی را بالای حرف نشاند و برخی را زیر حرف.

به این ترتیب نقش اِعراب آن بود که به کمک «ضمّ» و «فتح» و «کسر» اجزای جمله را از هم بازشناسانَد، در حالی که نقش اِعجام تفاوت‌گذاری میان حروف همشکل بود.

خلیل کار **دؤلی** را تکمیل کرد و یک الف کوچک مایل را به نشانه‌ی فتحه بالای حرف گذاشت، و ضمه را با واو کوچکی نشان داد که آن را نیز بالای حرف جای داد، و کسره را با یای برگشته‌ای در زیر حرف نشان داد و سرانجام از یک نیمه‌ی آن صرف نظر کرد. او برای «هَمْز» و «تشدید» و «ادغام» نیز نشانه‌هایی پدید آورد. و فتحه و ضمه و کسره را با حروف اصلی واژه‌ها همراه کرد تا به یاری مصوت‌ها، حروف اصلی صامت را قابل تلفظ کند. ریشه‌ی توجه و دلبستگی **خلیل** به موسیقی واژه‌ها را باید در این‌جا باز جست.

خلیل در چارچوب نحو به بررسی ریشه و ساختمان و حرکات واژه‌ها پرداخت، و حروف یا اصوات را به صورت جداگانه و مرکب مطالعه کرد، همچنین به بررسی واژه‌ها از نظر ساختمان و اشتقاق و اِعراب پرداخت. به عبارت دیگر، از یک سو، واژه‌ها را به صورت جداگانه بررسی کرد تا ساختمان کلی آنها را در زبان عربی بشناسد، و از سوی دیگر آنها را در جمله مطالعه کرد تا دلالت آنها را بر معنا دریابد. بنابراین **خلیل** را می‌توان بنیانگذار آواشناسی ـ مطالعه‌ی واژه‌ها به عنوان مجموعه‌ای از آواها ـ به شمار آورد *. او در تعیین مخارج حروف و تفاوت‌گذاری میان آواها بیش

* نوشته‌اند که خلیل درباره‌ی بسیاری از فنون سخن گفته است از جمله «علم آواز و آهنگ و علام کلام و جدل، ←

از هر چیز از شمّ موسیقایی خود کمک گرفت. و از این جا بود که به صرافت استفاده از اوزان افعال و اسم‌ها و تدوین اوزان شعر افتاد.

۹

بی‌تردید استنباط اوزان شعر و تدوین آنها کار نوآورانه‌ای است که نه تنها از شمّ موسیقایی اصیل **خلیل** بل همچنین از قدرت تحلیلی درخشان او پرده برمی‌دارد. در کتاب الموسیقی الکبیر **فارابی** به مطالبی برمی‌خوریم که این نکته را تأیید می‌کنند. **فارابی** در کتاب خود رابطه‌ی گوهرین شعر و وزن را به شکل نظری دقیقی بررسی کرده است. این بررسی برای فهم کار بنیان‌گذارانه‌ی **خلیل** و ارزیابی نقش تاریخی او بسیار سودمند است.

فارابی شعر و موسیقی را از یک جنس می‌داند که عبارت است از تألیف و وزن، و ایجاد تناسب میان حرکت و سکون؛ با این تفاوت که شعر تنها واژه‌ها را در چارچوب معنای خود، بر پایه‌ی نظامی موزون، با رعایت قواعد دستور زبان، مرتب می‌کند، حال آنکه موسیقی اجزای سخن موزون را همگام با هم پیش می‌برد و آن را به صورت آواهایی با فاصله‌های کمّی و کیفی متناسب، در چارچوب شیوه‌های حاکم بر سبک آهنگ‌سازی ادا می‌کند.

فارابی در ادامه‌ی مطلب گفته است: از آن‌جا که فن شعر و، به طور کلی، سخن مسجّع و موزون قدیمی‌تر از فن آهنگ‌سازی است، و از آن‌جا که سابقه‌ی سرودن شعر در قالب آواز به پیش از پیدایش اوزان بازمی‌گردد و به دنبالِ آوازخوانی بود که سازهای موسیقی اختراع شد، بنابراین، رابطه‌ی موسیقی با شعر تنها نوعی رابطه‌ی ساده با سخن نیست، بلکه رابطه‌ی ویژه‌ای است. اگر سخن گفتن انگیزه‌ای جز تفاهم نداشته باشد تأثیر سخن ازحد جلب توجه مخاطب

← و علم شطرنج و نرد». نیز گفته‌اند: «در علم نغمه‌ها دست داشت و در این باره کتابی نوشت، و بر اثر شناخت نغمه‌ها و جایگاه آنها بود که علم عروض را پدید آورد». و گفته‌اند: «وی در علم آواز و آهنگ کتابی پرداخت و آن را تراکیب الأصوات نامید». نگاه کنید به کتاب مهم مهدی المخزومی درباره‌ی الخلیل بن احمد الفراهیدی.

برای فهم معنای مورد نظر فراتر نخواهد رفت؛ و در این صورت تناسب میان زمان حرکت‌ها در حنجره و اندام‌های دهان طبق معمول خواهد بود، درست همان‌گونه که در گفت و گوهای روزانه می‌توان دید. اما هنگامی که در سخن تناسب دیگری پدید می‌آید، و به عبارت دیگر، زمان ادای مصوّت‌های واژه طولانی شود و هجاهای آن بر اثر کشش‌های مختلف زیر و بم تفاوت پیدا کند و، در نتیجه، مصوّت‌ها به صورتی گوشنواز ادا شود، توجه مخاطب را بیشتر جلب خواهد کرد و تأثیر عمیق‌تری در او خواهد گذاشت. برای آنکه بتوان واژه را به این شکل غیر معمول ادا کرد باید حس و قوه‌ی تصور دست به دست هم دهند و نوعی ایقاع [= ریتم] موزون پدید آورند. وظیفه‌ی این ایقاع آن است که به هنگام کشیدن یا فرو پیچیدن و کوتاه کردن حروف متحرک واژه در جریان اجرای آهنگ، اجزای واژه‌ها را به هم پیوند دهد و از پاشیدگی آنها جلوگیری کند. و از آن‌جا که قول‌ها یا شعرهایی که با نغمه‌ها [= نُت‌ها] ـ یعنی با اوزان و اجناس اوزان و تزحیفات و تغییرات آنها ـ همراه می‌شود موضوع علم لغت است، بنابراین آهنگ‌ها [= الحان] به تبع تفاوت زبان‌ها و لهجه‌ها و شیوه‌های آهنگ‌سازی تفاوت می‌پذیرد. این‌جاست که به انگیزه‌ی اصلی **خلیل** از تدوین اوزان می‌رسیم: او می‌خواست شعر عربی و موسیقی آن را از دیگر شعرها و موسیقی‌ها متمایز کند. به این ترتیب وزن به مثابه‌ی یک آلت، یا قاعده ـ روش در برابر سازهای موسیقی (ایرانی و هندی) قرار می‌گیرد که از اواخر سده‌ی نخست هجری در جامعه‌ی اسلامی ـ عربی رواج یافت. این تمایز بر پایه‌ی ویژگی زبان عربی، یعنی همبستگی کیفی ـ لفظی در هجاهای واژه استوار شده است. ویژگی یاد شده به زبان عربی امکان می‌دهد که در فن شعر نظمی خوش پدید آورد و در فن آهنگ‌سازی مقاطع اصوات را در قالبی خوش ترکیب بریزد.

به اعتقاد **فارابی** موسیقی مقرون به «قول شعری» شکلی کاملاً طبیعی است که از نظر قدرت تأثیر و خیال‌انگیزی در جایگاه نخست قرار دارد. و به همین دلیل است که عرب‌ها و، به طور کلی، شرقی‌ها توجه فراوانی به آن نشان داده‌اند، زیرا برای انسان طبیعی است. این موسیقی آمیخته با شعر یا قول شعری جان آدمی را از لذت و آسودگی و آوای گوشنواز سرشار می‌کند، و خیال‌ها و تصورات گوناگونی در آن پدید می‌آورد و برمی‌انگیزد، و عوامل احساس برانگیز و تأملی آن را افزایش می‌دهد.

از آن‌جا که آهنگ کامل تنها با صدای انسان، یعنی با آواز طبیعی برآمده از نای‌های حنجره پدید می‌آید، و شعر نیز به یک معنا از همین نای‌ها بیرون می‌آید، بنابراین پیوند شعر با موسیقی، در قالب آوازخوانی و موسیقی، پیوندی طبیعی است؛ به عبارت دیگر، آهنگ کامل آهنگی است که به شعر [قول شعری] وابسته است. چنین آهنگی ساخته می‌شود تا در جان آدمی، گذشته از لذت، هیجان و تخیل و تصور بدمد.

فارابی آهنگ‌های کامل را به تبع تقسیم‌بندی سخن شعری، به سه بخش کرده است: اولی را مُقَوِّیَه می‌نامد؛ زیرا نفس را نیرو می‌بخشد و هیجان‌های نیرومند آن را افزایش می‌دهد. دومی را مُلَیِّنَه می‌نامد؛ زیرا در نفس نرمی و سستی پدید می‌آورد. و سومی را مُعَدِّلَه می‌نامد؛ زیرا نفس را از اعتدال، یعنی حد فاصل سختی و نرمی، برخوردار می‌سازد و از این رهگذر به آرام و قرار می‌رساند.

فارابی سخن خود را چنین دنبال می‌کند: «... چون بسیاری از حالت‌ها و خصلت‌ها و کارهای آدمی تابع هیجان‌ها و خیال‌هایی است که در نفس پدید می‌آید، بنابراین آهنگ‌های کامل برای ایجاد حالت‌ها و خصلت‌ها سودمند است. علاوه بر این شنوندگان را برمی‌انگیزد تا کارهایی را که برعهده‌ی ایشان گذاشته‌اند انجام دهند، و به کسب دیگر فضایل نفسانی، مانند حکمت و علوم، بپردازند» (کتاب الموسیقی الکبیر ، ص ۱۱۸۱).

فارابی ایقاع [= ریتم] را «انتقال از نغمه‌ای به نغمه‌ی دیگر در فواصل و نسبت‌های زمانی معین» تعریف کرده است (همان، ص ۴۳۶)، به عبارت دیگر، ایقاع یعنی زمان‌بندی انتقال از نغمه‌ای به نغمه‌ی دیگر در چارچوب اجناس و شیوه‌های موزونی که پاره‌های آهنگ را به هم پیوند می‌دهد، و جاهای تکیه و نرمش را در مقاطع اصوات مشخص می‌کند. بنابراین، موضوع علم ایقاع عبارت است از ساختن آهنگ در شیوه‌های ویژه‌ای که بخش‌های آهنگ را در فواصل زمانی معین تنظیم می‌کند؛ این فواصل زمانی مبنای سنجش اصوات در جاهای شدت و نرمی است. ایقاع‌ها به صورت جنس‌های مختلف در مجموعه‌ای از دوایر زمانی به نام اصول تقسیم‌بندی می‌شود که کوچک‌ترین آنها دو حرکتی است. مبانی علم آهنگ‌سازی بسته به دو عنصر بنیادی تفاوت می‌پذیرد:

اولی عبارت است از تناسب لفظی میان بخش‌های شعر [قول شعری] که با نغمه‌ها [= نُت‌ها] همراه می‌شود.

و دومی، تناسب عددی میان کشش نغمه‌ها در حالت همراهی و جنس‌های آهنگینی که به دنبال یکدیگر قرار گرفته‌اند.

واحد ایقاع «سَبَب» و «وَتِد» است، و وزن چیزی نیست جز ترکیب معینی از «اسباب» و «اوتاد». این ترکیب از عناصر زیر تشکیل می‌شود:

۱. سَبَب، که بر دو نوع است: **خفیف**، مرکب از دو حرف، اولی متحرک و دومی ساکن؛ با نماد/ ●

و **ثقیل**، مرکب از دو حرف پیاپی متحرک؛ با نماد//

۲. وَتِد، که بر سه نوع است: **مجموع**، مرکب از دو حرف پیاپی متحرک و سپس یک حرف ساکن؛ با نماد// ●

و **مفروق**، مرکب از دو حرف متحرک و حرف ساکنی در میان آن دو؛ با نماد/ ● /

و **مقرون**، مرکب از یک حرف متحرک و به دنبال آن دو حرف ساکن؛ با نماد/ ● ● (قَامْ)

۳. ترکیبی از اوتاد و اسباب.

۴. پاره‌های مصراع (مصراع نیم بیت است).

۵. مصراع

۶. بیت

از آنچه گذشت روشن می‌شود که وزنْ آلت یا قاعده است، و بحر یک حالت وزنی ویژه است؛ به عبارت دیگر، بحر ساختاری غنایی است که از رهگذر ترکیب ویژه‌ای از عناصر آهنگ پدید می‌آید. بنابراین بیت «محدودیتی ندارد مگر براساس قرارداد اهل زبان»، و در زبان عربی، بیت «قولی است که در یک وزن تام محصور شده باشد» (همان، ص ۱۰۸۸). بنابراین، بیت اصطلاحی غنایی ـ دکلمه‌ای است که با گفتار بنیادی جاهلی ارتباط دارد.

۱۰

اکنون به نکته‌ی سوم، یعنی رابطه‌ی گفتار بنیادی شعری با شنیدن، می‌پردازم. این رابطه باعث شده است که نقد شعر بر محور «اصلِ شنیدن» و در سطح رابطه‌ی میان شعر و شنونده، پایه‌گذاری شود. شاعر جاهلی، در این دیدگاه، شعر را نه برای خود، که برای دیگری ـ شنونده می‌گفت، برای کسی که شعر را می‌شنید تا تحت تأثیر آن قرار گیرد. از این‌جاست که شاعریِ شاعر را با میزان توانایی او در نوآوری‌هایی که دل شنونده را تسخیر می‌کرد می‌سنجیدند. به همین دلیل شاعر همیشه دستخوش یک دغدغه‌ی اساسی بود، اینکه، سخنی بر زبان براند که شنونده در دل دارد. زیرا میزان فهم شنونده از گفته‌های شاعر بود که سطح بیان شاعرانه‌ی او را تعیین می‌کرد. اما آنچه شنونده در دل دارد هیچ نیست مگر همان «امر مشترک همگانی»، فهم او نیز بازتابی از ذوق رایج همگانی است و بس. به همین دلیل، همانگونه که **جرجانی** (دلائل الاعجاز ، ص ۴۸۵) گفته است، امتیاز شعر نه در آنچه شاعر می‌گفت یا طرح می‌کرد بلکه در «شیوه‌ی طرح» بود. در این شیوه میزان شعریّت به دامنه‌ی تأثیر آن بر شنونده بستگی دارد.

به این ترتیب، «تأثیر نشاطانگیز» معیار ارزیابی نقادانه‌ی شعر شد، و بوطیقا بر زیبایی‌شناسی شنواندن و نشاطانگیزی بنیاد نهاده شد، این زیبایی‌شناسی نیز بر اثر کاربرد سیاسی خاص و کاربرد ایدئولوژیک عام به صورت نوعی زیباشناسی ارتباط رسانه‌ای درآمد. این وضع شعر را به نوعی هنر کلامی تبدیل می‌کند که به شیوه‌ی خاص خود در دل مردمان تأثیر می‌گذارد ـ خواه از رهگذر مدح و هجا، و خواه از رهگذر تشویق یا ترساندن.

این زیبایی‌شناسی در سطح معنا، مستلزم آن است که شاعر از «اشاره‌های دور از ذهن ، و حکایت‌های بغرنج، و ایماهای دشوار» بپرهیزد و «به چیزهایی روی آورد که برخلاف این موارد باشد»، همچنین شاعر باید «از مجازی استفاده کند که به حقیقت نزدیک است و چندان فاصله‌ای با آن ندارد» (عیار الشعر ، ابن طباطبا، ص ۱۱۹، ۱۲۸)، زیرا سخن شعری «چه حقیقت باشد و چه مجاز، بر فایده استوار است» (آمدی، الموازنة، ۱ ۱۹۱). این وضع به جدایی

شعر و اندیشه انجامید. **جاحظ** در تأکید بر این جدایی مبالغه می‌کند و شعر را نقیض اندیشه می‌شمارد زیرا ـ به گفته‌ی او ـ بیان شعری بیانی است که «در آن از اندیشه کمک نگیری» و «از تأویل بی‌نیاز باشد» (البیان و التبیین، ۱۱۸/۱).

جداسازی شعر از اندیشه، بر زیبایی‌شناسی گفتاربنیادی جاهلی صحه می‌گذارد، و در برابر شهرنشینی دورگه، جانب بادیه‌نشینی ناب را می‌گیرد، و شکل معینی از شعر، یعنی شکل غنایی ـ دکلمه‌ای را تثبیت می‌کند. شاید از رهگذر این همه بتوان دریافت که چرا نقادان برای مفهوم بداهت در شعر ـ مترادف با خودانگیختگی و فطرت و متضاد با تزیین و صنعتگری ـ چنان اهمیتی قایل بودند *.

این زیبایی‌شناسی از نظر صورت مستلزم استفاده از واژه‌های موسیقاییِ گوشنوازی است که فن شعرگویی را ـ به تعبیر فارابی ـ به صورت «رهبر هیأت موسیقی» جلوه‌گر می‌کند (کتاب الموسیقی الکبیر، ص ۱۰۹۳). و به همین دلیل است که، از دید او، آهنگ زیبا و دلنشین آهنگی است که دلنشینی و زیباییِ «شنیده»، و «قول» آسان فهم را با هم داشته باشد. او در توصیف گوشنوازترین و دلنشین‌ترین آهنگ‌های شعری صفات زیر را برشمرده است:

۱. صاف (تهی از هرگونه آلایش کمی و کیفی)

۲. برای آهنگ‌های بلند: لرزان و شکسته (نوسان کننده، چنانکه گویی از هجاهای متعددی برخوردار است).

۳. برای آهنگ‌های کشیده: تر (نرم، روان)

۴. برای برخی آهنگ‌ها: مزموم (از طریق بستن لب‌ها و بیرون آوردن صدا از خیشوم).

۵. برای برخی دیگر: غُنّه‌دار (در این حالت بخشی از صدا از میان لب‌ها و بخش دیگر از بینی بیرون می‌آید).

۶. برای برخی نغمه‌ها: مُخَبَّب (تند)

* ابوسلیمان منطقی بداهت را «قدرتی روحانی در سرشت بشر» تعریف کرده است (ابوحیان توحیدی، الإمتاع و المؤانسة، ۲/ ۱۴۰ ـ ۱۴۳)

۷. برای برخی دیگر: مُرَجَّح (دارای نغمه‌ی روشن، سنگین).

۸. گاه تفخیم یافته به کمک سینه، به ویژه در آهنگ‌های مردانه (ساخته شده برای صداهای مردانه).

این ویژگی‌های موسیقایی تنها از سخنی سهل، روشن، نرم، روان می‌جوشد که حروف مصوّت، یعنی متحرک در آن بسیار باشد. زیرا این حروف با نغمه‌ها همراه و همنشین می‌شوند و ـ به تعبیر **فارابی** ـ نحوه‌ی بروز آنها به گونه‌ای است که مایه‌ی ناخوشایندی نمی‌شود و به گونه‌ای احساس می‌شوند که به دلزدگی نمی‌انجامد.

به همین دلیل است که [منتقدان پیشین] بر کاربرد واژه‌های نامأنوس در شعر یا آوردن کلماتی که تلفظ حروف آنها دشوار است خرده گرفته‌اند، و واژه‌های آشنا و کلمات دارای تلفظ آسان و گوشنواز را ستوده‌اند. زیرا با چنین واژه‌هایی زودتر می‌توان به مقصود رسید. **جاحظ** موضع منتقدان را در این باره چنین خلاصه کرده است: «همچنین گاه حروف گفتار و پاره‌های یک بیت شعر چنان صاف با هم جفت می‌شوند و چنان نرم و انعطاف‌پذیر... و آبدار، و هماهنگ، و با نظامی روان،... و سبک و راحت بر زبان جاری می‌شوند که گویی تمامی آن بیت یک کلمه بیش نیست، و گویی تمامی آن کلمه یک حرف بیش نیست» (البیان و التبیین، ۸۲/۱).

و این همه در ویژگی فصاحت نمودار می‌شود. «بادیه‌نشینانِ خالص، کانِ فصاحت تمام عیارند» (همان، ۲۶/۳)، و نیز در ویژگی بدیهه‌پردازی، که «وجه تمایز بیان عرب‌ها از بیان دیگران است» (همان، ۲۴/۳ـ۲۵). بدیهه‌پردازی، همان‌گونه که پیشتر گفتیم، ضد تزیین است. به عبارت دیگر، ضد باریک‌بینی و اندیشه‌ورزی است. بنابراین تزیین درست مانند صنعتگری ویژگی مُوَلَّدین و شهرنشینان است، و «بدیهه‌پردازی» و «طبع» ویژگی بادیه‌نشینان. ذکر این دو ویژگی در وصف هر شعر، بالاترین ستایشی بود که نثار آن می‌شد *. این همه ما را به معیاری

* بشّار (مولّد) در وصف شعر خود گفته است:

فهذا بدیه، لا کتحبیر قائلٍ إذا ما اراد القول زوّره شهرا

این سخنی بدیهه‌پردازانه است نه مانند سخن آن سراینده که چون بخواهد شعری بگوید یک ماه به آرایش آن می‌پردازد. ←

می‌رساند که **جاحظ** برای ارزیابی هنری شعر بنیان نهاده است: «بهترین سخن سخنی است که معنایش در ظاهر عبارت گنجیده باشد» (البیان و التبیین، ۷۹/۱).

از این میان چند ارزش معیاری پدید آمد، از جمله اینکه، معانی گوناگون به بحرهای گوناگون نیازمند است، از این رو در فن شعر باید بحر مناسبی برای معنای مورد نظر برگزید. به این ترتیب، نظری پدید آمد که میان طبیعت معنا و طبیعت عروض‌های شعر رابطه‌ای مسلم می‌یافت. بنابراین نظر، بیان معانی جدی و گرم و هیجان‌انگیز و پر جوش و خروش به بحرهای بلند نیازمند است، برعکس، معانی لطیف و آرام، یا هزل‌آمیز، یا رقصان به بحرهای کوتاه و تند. حتی می‌بینیم که نام‌های بحور را از صفات آنها گرفته‌اند: «طویل»، «بسیط»، «حفیف»، «منسرح»، ...

یکی دیگر از این ارزش‌های معیاری، ضرورت خوش‌زنگی و خوش‌آهنگی قافیه است. به ویژه آنکه قافیه در ایجاد ویژگی شعر شریک وزن است؛ زیرا شعر بی‌وزن و قافیه را شعر نمی‌نامیدند.

دیگر اینکه، شاعر باید از هرگونه آشفتگی در موسیقی بپرهیزد، و به ویژه نباید در قافیه واژه‌هایی را به کار گیرد که حروف غیر موسیقایی (ث، خ، ش، ص، ض، ط، ظ، غ، ذ، و، ز) دارند.

دیگر، اعتقاد به ضرورت آغاز زیبا و پایان زیبای یک شعر است یعنی «براعت استهلال» یا «حسن ابتدا» و «براعت خاتمه» یا «حسن ختام»؛ دلیل آنان این بود که «ابتدا» نخستین چیزی است که به گوش شنونده می‌رسد، ابتدای زشت شنونده را از شنیدن دنباله‌ی شعر بیزار می‌کند، حال آنکه ابتدای زیبا او را مجذوبِ شعر می‌کند و به وجد می‌آورد، و در نتیجه، به گونه‌ای مشتاقانه به بیت‌های بعد گوش می‌سپارد.

← شایان یادآوری است که بشّار، این مولّد شهرنشین، درست مانند بادیه‌نشینان «مطبوع» به شمار می‌رفت.

۱۱

از آنچه گذشت می‌توان نتیجه گرفت که دیدگاه مربوط به فن شعر در جامعه‌ی اسلامی ـ عربی، به ویژه در چند سده‌ی نخست پیدایش آن، زاییده‌ی گفتاربنیادی جاهلی بود. این دیدگاه شعر را به چشم پیام / پاسخ، یا دیالکتیک دعوت متقابل میان منِ شاعر و مایِ گروه می‌نگرد، گویی در این‌جا انگیزه‌ی شاعر در سرودن شعر پیشاپیش با انگیزه‌ی گروه یا قبیله در شنیدن آن هماهنگ شده است. در این‌جا، میان شعر و زندگی فرقی نیست: زندگی شعر است و شعر زندگی است. بدینسان ساختار شعر با حرکت ارتباط و کارکرد و هدف آن سازگار از کار درمی‌آید. وزن [= ایقاع، ریتم] شالوده‌ی سخن شعری جاهلی است، زیرا نیرویی است زنده که به مثابه‌ی نبض کائنات و به مثابه‌ی عامل هماهنگ‌سازِ حرکات روان و حرکات تن، «خود» را با «دیگری» ارتباط می‌دهد. عرب‌های جاهلی در زمینه‌ی وزن شعر، تفاوت بنیادینی با دیگر ملت‌های معاصر داشتند. این تفاوت بنیادین «قافیه» است. زیرا قافیه در زبان‌های آرامی و سریانی و عبری و یونانی ـ برخلاف زبان عربی ـ ویژگیِ گوهرینِ شعر نبود. و به همین دلیل است که منتقدان کهن عرب تأکید می‌کردند که ساختار وزنِ قافیه‌دار در شعر جاهلی، تقلیدی از شعر هیچ ملت دیگری نیست، و این ساختار از آنِ عرب‌ها و ویژه‌ی ایشان است. از دید این منتقدان، ساختارِ وزن قافیه‌دار چندین دوره را پشت سر گذاشته است اما آغازگاه آن را باید در دورانی بازجست که انسان جاهلی شتر را با کلمات و اصواتی شبیه به «توقیع» * ، و صداهای ویژه‌ی جنگ و پیکار، پیش می‌راند. و سرانجام به صورت تفاعیل ـ یا واحدهای موسیقایی ـ درآمد. رعایت قافیه توجه خاصی می‌طلبید، زیرا معنا را قرار و آرام می‌بخشید؛ وانگهی، به مثابه یک صدای طبیعی همان نقش را در بیت داشت که اشاره در جریان صحبت گوینده. برخی از پژوهشگران برآنند که قافیه راهگشای وزن بود، زیرا قافیه را، پیش از پیدایشِ وزن، در شکل‌های گوناگونِ سجع می‌توان دید.

* نوعی حرکت تند که در جریان آن شتر دو پای جلوی خود را به سر سینه می‌کوبد. (مترجم)

انسان جاهلی به غریزه دریافت که در ایقاعِ سازگاری حرکات روانی معنا با حرکات لفظی، وزن امری است گریزناپذیر، تا جایی که دومی باید قالب اولی باشد. همچنین دریافت که در صورت تغییر معنا، و در نتیجه تغییر حرکات روانی، وزن نیز باید تغییر کند.

این همه روشن می‌کند که چگونه شعر جاهلی از ویژگی‌های سرود و از وحدت میان حرکت کلام و حرکت تن برخوردار شد، و چرا چندگانه است ـ یعنی مجموعه‌ای است از واحدهای مستقل و همساز، نه تنها واحد جزء بلکه واحد بیت در داخل جزء نیز.

همچنین روشن می‌کند که چرا این شعر از نظر موسیقایی آهنگی روشن و نیرومند دارد، و از نظر ارتباطی، موثر و فعال است، همچنین ـ تا جایی که به حافظه مربوط می‌شود ـ تکرارپذیر و به یاد آوردنی و قابل حفظ است.

به همین دلیل است که برخی از پژوهشگران گفته‌اند که در گفتار بنیادی شعری جاهلی، وزن قاعده‌ای نبود که از بیرون بر صورت شعر تحمیل شود بلکه صورت شعر به مثابه‌ی آغازگاه و بنیاد و هدف، همان وزن بود. و باز به همین دلیل است که برخی دیگر گفته‌اند که گردهمایی صداهای شاعران و گوش‌های شنوندگان تنها به سودای همزیستی و همدلی نبود، جشنی همگانی نیز بود.

۱۲

گفتاربنیادی شعری جاهلی را از دیدگاه نقد و نظریه‌پردازی موسیقایی، به گونه‌ای توصیفی ـ ساده‌سازانه مطرح کردم. تردیدی نیست که شعر جاهلی، به رغم هرگونه سخنکرد * انتقادی یا ارزیابانه، شعر اول ماست، و از آن‌جا که چنین است، نخستین برخورد سخن عربی با زندگی، و نخستین برخورد انسان عرب با خود و با دیگری، در آن بنیاد نهاده شد. بنابراین شعر جاهلی تنها کاربرد سخن نبود، کاربرد زندگی و هستی نیز بود. در این شعر است که نخستین آگاهی عربی از

* discourse

تاریخ و زمان نمودار شده است، و باز در این شعر است که بخش بزرگی از ناخودآگاه جمعی عربی نهاده شده است. امروزه هنگامی که آن را می‌خوانیم صدای نخست خود را فرایاد می‌آوریم، و به صداهای زبان گوش می‌سپاریم که چگونه تاریخ و انسان را در آغوش می‌گرفت. شعر جاهلی نخستین تجسم هنری زبان ماست. زبانی که با آن می‌گوییم چه هستیم، و در پرتو آن راه‌های خود را تاریکنای مجهول می‌گشاییم. و در این زمینه، نه تنها نخستین حافظه‌ی ما، که نخستین سرچشمه‌ی تخیل ما نیز هست.

با این همه امروزه در ارتباط با این شعر با بحرانی فراگیر روبه‌رو می‌شویم. این بحران زاییده‌ی سخنکرد نقادانه‌ای است که شعر جاهلی را تأویل کرد و برای آن نظریه پرداخت. این سخنکرد برای شعر جاهلی، به عنوان شعری گفتارْبنیاد، ویژگی‌هایی برشمرد و آنها را به ضابطه‌های معیاری مطلقی برای بوطیقای نوشتارْبنیاد تبدیل کرد، تا جایی که دیگر هیچ کلامی را نمی‌توان شعر دانست مگر آنکه به شیوه‌ای گفتاربنیادانه، یعنی شیوه‌ای که **خلیل** آن را تعریف کرده است، موزون شده باشد. بدینسان این شیوه به صورت نخستین ویژگی شعری درآمد. این ضابطه‌ها به عنوان حد فاصل میان شعر و ناشعر به کرسی نشست، و جو صورت‌بندی و عقلانی‌سازی و مبارزه‌ی ایدئولوژیک میان عرب‌ها و دیگران در سه سده‌ی نخست هجری، به تثبیت این ضابطه‌ها یاری کرد. به این ترتیب به جای آنکه وزن را صورت‌بندی یک نمونه‌ی دکلمه‌ای ـ غنایی در نوع معینی از سخن بدانند، جوهره‌ی هر سخن شعری به شمار آوردند. و در نتیجه دیدگاه نقادانه‌ای رواج یافت که متن نوشتارْبنیاد شعر را همچون متن گفتارْبنیاد می‌نگریست. بدینسان همه‌ی آنچه لازمه‌ی نوشتارْبنیادی است ـ از قبیل تأمل و پی‌جویی و ابهام و اندیشه ـ از قلمرو بوطیقا کنار گذاشته شد. به عبارت دیگر، با آنکه گفتاربنیادی نطق است، و نوشتاربنیادی رسم، با همان معیار بررسی گفتاربنیادی به کار می‌رفت به نوشتاربنیادی نگریستند.

به این ترتیب احساس می‌کنیم که این سخنکرد نقادانه، که در گذشته شعر جاهلی را به ما شناساندْ و همچنان می‌شناساندَ، اکنون درست همو شعر جاهلی را از ما می‌پوشانَد.

۱۳

خلیل در نحو و بلاغت و موسیقی مردی دانشمند بود. به زبان به مثابه‌ی ساختار و نظام می‌نگریست. او در زمینه‌ی موسیقی شعر جاهلی، به بررسی گسترده‌ای دست یازید و اوزان آن را با قواعد و اجازات تدوین کرد، البته در چارچوب این هدف که ثابت کند عرب‌ها نیز موسیقی خاص خود را دارند و این موسیقی از ویژگی‌های عربی ناب برخوردار است، به ویژه در زمینه‌ی دکلمه و آوازخوانی. او در این کار، همچون دانشمند به توصیف روی آورد و برای آنچه توصیف می‌کرد نظریه می‌پرداخت. می‌توان گفت کار او تلاشی بود تاریخی برای حفظ زبان و حفظ اوزان شعر، درست مانند کارهایی که دیگران برای حفظ قرآن و حدیث نبوی و مآثر گوناگون عرب کرده‌اند.

اما نسل‌های بعدی کار **خلیل** را با دیدی قومی ـ ایدئولوژیک خواندند و در اثر مبارزه‌ی سیاسی ـ فرهنگی ـ قومیِ در گرفته میان عرب‌ها و دیگران، نوشته‌های توصیفی **خلیل** را تا حد یک قاعده‌ی هنجاری بالا بردند. بدینسان، سخن شعری به جای آنکه آزاد بماند و در حرکت خویش تنها از فعالیت خلاق تبعیت کند، در چند قاعده‌ی نظام‌بندی شده محصور شد.

امروزه اگر به خواندن شعر گذشته‌ی خویش می‌پردازیم از آن رو نیست که دیده‌های **خلیل** و نسل‌های پس از او را ببینیم، بلکه می‌خواهیم چیزهایی را ببینیم که از دید آنان پنهان مانْد، چیزهایی که آنان ندیدند. امروزه جاهای خالی یا نقص‌ها و افتادگی‌هایی را می‌خوانیم که در کار ایشان بر جای مانده است. به ویژه آنکه قانون‌پردازی و صورت‌بندی با سرشت زبان شعر تضاد دارد. از آن‌جا که این زبان همان انسانِ در حال جوشش و جهش و تمایز است، درخشندگی و تازگی و تمایز خود را حفظ می‌کند و همچنان در پویایی و جوشش می‌مانَد. این زبان همواره یکی از شکل‌های شکافتن سد قانون‌پردازی و صورت‌بندی است. جست و جوی خویشتن است و بازگشت به خویشتن، اما از رهگذر هجرتی همیشگی به بیرون از خویشتن.

در این قرائت باید سکوت و مسکوت مانده‌ها را خوانْد: چرا سخنکرد انتقادی

صورت‌بندانه‌ای که به کرسی نشست سخنکردی واحد و تک دید ـ اما چند صدایی بود؟ چرا این یک مسلط شد؟ از آن رو که بر دیدهای دیگر پرده کشید؟ چرا، و چگونه؟ چگونه این اندیشه تثبیت شد که شعر جاهلی را جز با این دید نمی‌توان فهمید و ارزیابی کرد ـ به ویژه آنکه امروزه مطالعه‌ی شعر جاهلی از تنوع بحث‌انگیز آن پرده برمی‌دارد، وضعی که مستلزم تنوعی در فهم و داوری‌های انتقادی است؟ آیا این تنوع در نحوه‌ی نگرش به بوطیقای جاهلی وجود داشت و سپس محو یا منع شد؟ چرا؟ و چگونه؟ آیا قدرتی در کار بود که سخنکرد صورت‌بندانه را به انحصار خود درآورد و آن را به چنان نیرویی تبدیل کرد که هر سخنکرد دیگر را برمی‌انداخت؟ این قدرت چیست؟ آیا دینی است، یا زبانی؟ یا قومی؟ آیا قدرت پایبندی به بادیه‌نشینی ـ نمادِ پاکی و ریشه‌ها ـ و تن زدن از شهر ـ نمادِ درآمیختگی و دورگگی ـ است؟ آیا آمیزه‌ای است از این همه؟ آیا تداوم این سخنکرد، به صورت بازیافتی مکرر، یکی از شکل‌های اثبات هویت است، و به همین دلیل است که به الغای سخنکرد دیگر می‌گراید زیرا حضور آن را به معنای شک و تردید نسبت به خود می‌داند، تا به این ترتیب، هویت، تکرار یک «خود» باشد؟

چنین پرسش‌هایی نشان می‌دهد که در پس آن سخنکرد صورت‌بندانه‌ی واحد و مداوم، سکوتی، و غیابی، و نقصی پنهان شد است. دوران کنونی ما را به مطالعه‌ی میراث انتقادی ـ شعری خود فرا می‌خواند اما چنین مطالعه‌ای باید از غیاب و نقص پرده برگیرد و سکوت را به حرف درآورد.

بوطیقا
و
فضای قرآنی

۱

خلاصه‌ی آنچه پیش از این گفتیم این است که **خلیل بن احمد فراهیدی** نخستین کسی است که برای گفتاربنیادی شعری جاهلی، بر پایه‌ی مهم‌ترین ویژگی‌های آن یعنی وزن و قافیه، نظریه‌پردازی کرد. خلیل موسیقی شعر جاهلی را در چارچوب تأکید بر تمایز شعر و موسیقی عرب از دیگر اقوام مطالعه کرد. این مطالعه در شرایطی صورت گرفت که عرب‌ها با دیگران درآمیخته بودند و ارزش‌های فرهنگی عربی با ارزش‌های فرهنگی غیر عربی در کشمکش و کنش و واکنش بود. در چنین شرایطی احساس هویت و احساس تمایز عمیق‌تر می‌شود. بدینسان شرایط یاد شده به غلبه‌ی نوع خاصی از قرائت بوطیقای جاهلی یاری کرد که از یک سو به حکم‌فرمایی معیارهای گفتاربنیادی شعری انجامید، و از سوی دیگر آنها را در مجموعه‌ای از قالب‌ها و آموزش‌ها منجمد کرد. این قالب‌ها و آموزش‌ها سرودن شعر را به نوعی تقلید (محاکاة) باز می‌گرداند و میان سرشت متن گفتارْبنیاد و سرشت متن نوشتارْبنیاد فرقی نمی‌گذارد. دغدغه‌ی اصلی منتقدان پیروِ این معیارها آن بود که جلوه‌های ارتباط با بوطیقای جاهلی را برجسته کنند زیرا بوطیقای جاهلی را عمیق‌ترین و قوی‌ترین بیان و نمودار هویت عربی می‌دانستند. از این رو هرگونه انحراف از بوطیقای جاهلی را انحراف از هویت عربی و

الگوی شعری عربی و تباه‌سازی خودِ شعر به شمار می‌آوردند. به همین دلیل است که دیگر به هیچ چیز توجه نشان ندادند جز پی‌جویی شکل‌های تداوم گفتاربنیادی جاهلی، و مطالعه و شنیدن شعر در پرتو آنها، و تلاش در جهت تعمیم و مطلق‌سازی آنها؛ چنان گویی که این شکل‌ها اصول موضوعه‌ی ریاضی، یا اصول اعتقادات دینی است، و گویی که شعر عربیِ باید انعکاسی پیوسته در آیینه‌ی نمونه‌وار «شعر جاهلی» باشد.

اگر **خلیل** را پیشگام نظریه‌پردازی برای گفتاربنیادی شعری جاهلی در زمینه‌ی ایقاع بدانیم آنگاه باید گفت **جاحظ** (درگذشته‌ی ۲۵۵ هـ) نخستین کسی بود که در دو زمینه‌ی ویژگی زبانی و خصوصیت رهیافت شعری به نظریه‌پردازی پرداخت.

از دید **جاحظ** زبان عربی از زبان هر قوم دیگری برتر است، و عرب‌ها «کانِ فصاحت تمام عیارند»، وانگهی فصاحت تنها در فهماندن خلاصه نمی‌شود زیرا با سخن غیر فصیح نیز می‌توان مراد خود را فهماند، بلکه فصاحت عبارت است از فهماندن مراد خود «به شیوه‌ی سخن فصیحانِ» عرب. و این یعنی که فصاحت به لفظ مربوط می‌شود نه به معنا. از آن‌جا که ـ به عقیده‌ی **جاحظ** ـ معنا در میان همه‌ی ملت‌ها مشترک و عام است اما لفظ خاص و منحصر به یک ملت است، بنابراین شعریت نه در معنا، که در لفظ نهفته است. در نتیجه ارزش شعری از آن امر خاص و منحصر، یعنی زبان، سرچشمه می‌گیرد. زیرا تنها راه تشخیص برتری و فردیت شعرِ یک قوم ، شناخت وجه تمایز آن از دیگر شعرهاست. و از نظر **جاحظ** این وجه تمایز در شعر عربی، «لفظ و وزن» آن است.

این نگرش باعث شد که **جاحظ** شعر را همچون زبان بداند. به گفته‌ی او شعر برای عرب‌ها «غریزه» و «فطرت» است، و بنابراین «طبعی شگفت» است، به عبارت دیگر، تفسیرناپذیر است؛ زیرا «نصیب و قسمت» و «لطف» خداداد است. به این ترتیب نظر **جاحظ** درباره‌ی رهیافت شعری انسان عرب به اشیا و جهان روشن می‌شود: «برای عرب‌ها همه چیز به صورت بدیهه و ارتجال است، چنانکه گویی الهام است. هیچگونه ممارست و رنج و اندیشه‌ورزی در کار نیست» برخلاف اقوام دیگر ـ همچون ایرانی‌ها، هندی‌ها، رومی‌ها. همچنین روشن می‌شود که چرا از دید **جاحظ** شعر عربی «به ترجمه درنمی‌آید، و نباید آن را به زبان دیگر برگرداند، زیرا در

این صورت نظامش از هم می‌پاشد، وزنش نابود می‌شود، و زیبایی و شگفت‌انگیزی خود را از دست می‌دهد»، و به این ترتیب ـ به تعبیر او ـ «فرو می‌ریزد»؛ به عبارت دیگر، همه‌ی ویژگی‌های متمایز خود را از دست می‌دهد و چیزی جز جنبه‌های مشترک و عام در آن نمی‌مانَد. از این‌جا می‌توان دریافت که چرا **جاحظ** گفته است: «تنها عرب‌ها و آنان که به عربی سخن می‌رانند می‌توانند از شعر عربی بهره برگیرند».

۲

قرآن تنها نگاهی تازه به انسان و جهان یا قرائت تازه‌ی انسان و جهان نبود، نوشتاری تازه نیز بود. و همان‌گونه که در سطح شناخت، نمودار قطع رابطه با جاهلیت است، در سطح شکل بیان نیز همین جدایی را نمودار می‌کند. به این ترتیب متن قرآنی دگرگونی بنیادین و فراگیری به همراه آورد: به یاری آن و از رهگذر آن بود که گذار پا گرفت، گذار از گفتاربنیادی به نوشتاربنیادی، از فرهنگ بدیهه و ارتجال به فرهنگ تفکر و تأمل، از نگرشی که تنها ظاهر بت‌پرستانه‌ی هستی را لمس می‌کند به نگرشی که تا عمق متافیزیکی آن رخنه می‌کند و گستره‌های پیدایش و سرنوشت و معاد را فرا می‌گیرد.

در این‌جا نمی‌خواهم از متن قرآنی به مثابه‌ی دیدی دینی سخن بگویم یا از زیبایی‌شناسی آن پرده بردارم، بسیارند کتاب‌هایی که با بصیرت و احاطه‌ای ژرف‌کاوانه به این موضوع پرداخته‌اند. تنها می‌خواهم افقی را روشن کنم که ساختار نوشتاربنیادانه‌ی قرآن در برابر بوطیقای عربی گشود.

در آغاز، از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که به نحوی متن قرآنی را با متن شعری سنجیده‌اند گزارشی کوتاه به دست می‌دهم. راست است که هدف اصلی این پژوهش‌ها عبارت بود از فرق‌گذاری میان دو متن برای اثبات برتری متن قرآنی؛ اما این نیز راست که، در عین حال، و بر اثر همین سنجش ـ و شاید ناخواسته ـ متن قرآنی را الگوی ادبی تازه‌ای به شمار آوردند که در برابر الگوی جاهلی قرار می‌گیرد و از آن فراتر می‌رود. این موضوع شاعران و منتقدان شعر را به صرافت

انداخت تا در پرتو متن قرآنی راه‌جویی کنند و از آن الهام گیرند، به ویژه آنان که گفتاربنیادی جاهلی را نمونه‌ی شعر یا الگوی التذاذ و نقد نگرفته بودند.

۳

یکی از نخستین کتاب‌هایی که به بررسی تطبیقی متن قرآنی با شعر جاهلی پرداخته است کتاب مجازالقرآن **ابوعُبَید** (درگذشته به سال ۲۰۹ هـ) است. گفته‌اند که **ابوعبید** این کتاب را در سال ۱۸۸ هجری نوشت. وی در این کتاب شیوه‌های کاربرد مجاز را در زبان قرآن بررسی کرده است، و با این کار راه را برای نوعی از نقد هموار ساخت که به بررسی صُوَر خیال و شیوه‌های بیان می‌پردازد.

کتاب دیگر معانی القرآن **فَرّاء** (درگذشته به سال ۲۰۷ هـ) است که درباره‌ی سبک متن قرآنی از نظر ترکیب و اعراب بحث می‌کند و سوره‌های قرآن را یک به یک تفسیر می‌کند و آیات را از لحاظ نحوی و لغوی و ادبی شرح می‌دهد و گهگاه شواهدی از شعر جاهلی در تأیید نظر خود می‌آورد. و در این میان از ابزارهای بیان مجازی همچون کنایه، و تشبیه، و مَثَل، و استعاره، و تقدیم و تأخیر، و التفات سخن می‌گوید. همچنین از موسیقی متن قرآنی سخن می‌گوید و عناصر آن را برمی‌شمارد: ارتباط میان واژه‌ها، هماهنگی نغمه‌ها، همسازی فواصل در پایان آیات. **فراء** می‌کوشد برای این پدیده‌ی آهنگین نظریه‌پردازی کند، از این رو آن را با اوزان گفتاربنیادی شعر جاهلی می‌سنجد و به مَثَل اشاره می‌کند که حفظ هماهنگی موسیقایی و درستی وزن ـ چنانکه در قافیه‌ی شعر نیز می‌توان دید ـ ممکن است چه تغییراتی در واژه‌های پایانی آیات پدید آورد.

جاحظ در بررسی متن قرآنی از نظر التذاذ و درک رازهای هنری، به ویژه در زمینه‌ی زبان مجازی و موسیقی «نظم» [= سبک] قرآنی و ساختار آن، گامی بلندتر برداشت. او همواره شواهدی از گفتاربنیادی شعری جاهلی در تأیید نظر خود می‌آورد، و پس از بررسی دامنه‌داری درباره‌ی اوزان «نظم» قرآنی، هرگونه شباهت آنها را به اوزان شعر انکار می‌کند.

در مشکل القرآن **ابن قُتَیبه** (درگذشته به سال ۲۷۶ هـ) دیدگاه‌های عمیقی در تحلیل بیانی متن قرآنی می‌توان یافت. از دید او «نظم» قرآن قالب‌ریزی ویژه‌ای از واژه‌هاست که در آن واژه‌ها بر پایه‌ی هماهنگی و مطابقت با معنای خود کنار هم نشسته‌اند. او موسیقی قرآن را آهنگ [ایقاع] درونی آیات می‌داند که بر پایه‌ی همسازی نغمه‌های حروف، و یکسانی فواصل یا تغییر نظامدار آنها استوار است. به عقیده‌ی **ابن قُتَیبَة** متن قرآنی از آن رو در دل اثر می‌کند که با لحن دانای نهفته‌ها و رازهای نفس آدمی سخن می‌گوید، و به همین دلیل آن را می‌لرزاند و مجذوب خویش می‌کند. او در آن‌جا که از شعر به عنوان شاهد سخن خود درباره‌ی مجاز متن قرآنی نمونه می‌آورد درباره‌ی شعر عربی می‌گوید که خداوند «به جای کتاب که به دیگر اقوام داده بود به عرب‌ها شعر داد، و آن را گنجینه‌ی علوم ایشان کرد و به یاری وزن و قافیه و نظم خوش نگاه داشت». از نظر او پدیده‌ی تکرار در قرآن ارزش بیانی فراوانی دارد که بنا به هر مورد، بیانگر تأکید، یا قاطعیت، یا اشباع معنا، یا توسعه در الفاظ است. **ابن قُتَیبَة** نتیجه می‌گیرد که متن قرآنی بر مدار سخن عرب می‌گردد اما از آن برتر است و نمی‌توان با آن به رقابت برخاست.

رُمّانی (درگذشته به سال ۳۷۴ هـ) در کتاب النکت فی اعجاز القرآن ، با استناد به متن قرآنی، تعریفی از بلاغت به دست می‌دهد که با تعریف‌های پیشین متفاوت است. از نظر او بلاغت تنها در فهماندن معنا خلاصه نمی‌شود، بلکه باید «معنا را در بهترین صورت لفظی به دل آدمی برساند»، به این ترتیب هر دو حد بلاغت، یعنی تأثیر روانی و سبک را در تعریف خود گنجانده است. او به مطالعه‌ی تصویر بیانی و شیوه‌های تصویرپردازی، و لفظ و شیوه‌های نظام‌بندی الفاظ، پرداخته است، و پس از مطالعه‌ی فواصل آیات، آنها را چنین تعریف کرده است: «حروفی با مقطع‌های همسان که مایه‌ی تفهیم هر چه بهتر معانی می‌شود». و سرانجام معیار عمیقی برای زیبایی‌شناسی متن وضع می‌کند و می‌گوید متن زیبا متنی است احتمالی ـ چند معنایی.

در کتاب بیان اعجاز القرآن **خطّابی** (درگذشته به سال ۳۸۸ هـ) دو نکته‌ی مهم می‌توان یافت: اول، تعریف دوباره‌ی «نظم» قرآنی به گونه‌ای دقیق‌تر و فراگیرتر از تعریف‌های پیشین. دوم، مشروط دانستن ابداع نظم هنری و نیز فهم آن به آموزش، و در عین حال تاکید بر کافی

نبودن بدیهه‌پردازی و طبع روان. شاید این سخن نمودار نخستین هسته‌های نقد گفتاربنیادی شعری جاهلی و زیبایی‌شناسی آن باشد، البته به شکلی غیر مستقیم.

باقِلّانی (درگذشته به سال ۴۰۳ هـ) در بررسی بیان قرآنی، هرگونه مقایسه را میان آیه و بیت شعر، یا میان سوره و قطعه شعر رد می‌کند، زیرا از نظر او «نظم» قرآنی نوع ویژه‌ای از بیان است که به هیچ روی به کلام عرب نمی‌مانَد، بنابراین کاملاً از چارچوب سخن هنری ایشان، با همه‌ی انواعش، بیرون است. او برای توضیح ناممکن بودن چنین مقایسه‌ای، سخن هنری عرب را به پنج بخش می‌کند:

۱. شعر

۲. سخن موزون بی‌قافیه

۳. سخن مسجّع

۴. سخن موزون غیر مسجّع

۵. سخن مُرْسَل، یعنی رها و تهی از وزن و قافیه.

آنگاه نتیجه می‌گیرد که متن قرآنی در هیچ یک از این بخش‌ها نمی‌گنجد، زیرا از خصوصیتی برخوردار است که آن را به عنوان نوعی ویژه متمایز می‌گرداند. **باقلّانی** برای آنکه نظر خود را روشن‌تر کند به تحلیل برخی از متون عربی، از جمله خطبه‌های پیامبر و صحابیان و سخنوران عرب، می‌پردازد. همچنین معلقه‌ی **امروالقیس** را به عنوان نماینده‌ی شعر «کهن» و برخی از قصاید **بُحْتُری** را به عنوان نماینده‌ی شعر «مُحْدَث» [= نوپدید] تحلیل می‌کند: آنگاه بر آشفتگی و سستی این شعر در برابر متن قرآنی دلیل می‌آورد. سپس بر شاعرانی خرده می‌گیرد که می‌پندارند می‌توانند از «نظم» قرآن در سبک شعری خود بهره گیرند، و شاعرانی را می‌ستاید که شعرهای خود را همچنان «به شیوه‌ی عرب»، شیوه‌ی گفتاربنیادی جاهلی، می‌سرایند.

۴

در کنار بررسی‌های مربوط به متن قرآنی، پژوهش‌های ویژه‌ی شعر و زبان نیز در گسترش بود.

نویسندگان این پژوهش‌ها، که در پی درستی و دقت بودند، متن قرآنی را با شعر جاهلی می‌سنجیدند و در مسایل مشترک میان نظم قرآنی و نظم شعری از نظر بیانی بحث می‌کردند. به عنوان نمونه می‌توان از نَقَائِضُ جَرِیر وَالْفَرَزْدَق **ابو عبید**، و جَمْهَرَة اشْعَار الْعَرَب **قُرَشی**، و مَعَانی الشِّعْر **اشْنَاندانی**، و کتاب نقد النثر **قدامة بن جعفر** (درگذشته به سال ۳۱۰ هـ) و کتاب الصِّنَاعَتَیْن **ابوهلال عسکری** (درگذشته به سال ۳۹۵ هـ) نام برد.

اگر بر آنچه در این بررسی‌ها اعلام شده است ـ اینکه: انسان نمی‌تواند متنی همسنگ متن قرآن بنویسد ـ ضد سرکوب‌شده‌ی آن را از زبان **نَظّام** معتزلی بیفزاییم که: «نظم قرآن معجزه نیست چرا که انسان‌ها می‌توانند مانندِ آن و از آن بهتر بیاورند» (الفرق بین الفرق **بغدادی**، فضیحت پانزدهم)، در این صورت می‌توان دریافت که متن قرآنی تا چه مایه در همه‌ی مسایل مربوط به بیان و هنری بودن سخن به طور کلی، و شعر و نثر به طور خاص، محور بحث بوده است. و در نتیجه می‌توان دریافت که متن قرآنی گذشته از آنکه مسأله‌ای پیامبرشناختی ـ دینی به شمار می‌رفت، مسأله‌ای ادبی ـ هنری بود. به همین دلیل رواست بگوییم که متن قرآنی، از نظر بیانی، دوگونه خوانده شد، قرائت اول در پرتو سخن‌پردازی گفتاربنیادانه‌ی جاهلی ـ در چارچوب پایبندی به فطرت، و کهنْ الگو ـ صورت گرفت. آنانکه اینگونه خواندند در پرتو بلاغت شعر جاهلی (متن زمینی) به متن قرآنی نگریستند، و در پرتو بلاغت قرآن (متن آسمانی) به شعر جاهلی. و درست به همین دلیل است که شعر جاهلی را در جایگاه نمونه و الگو نشاندند ـ (زیباترین بیان بشری شعر جاهلی است، و زیباترین بیان به زبان همین شعر، زیباترین به صورت مطلق خواه زمینی و خواه آسمانی، متن قرآنی است) ـ این کار شعر جاهلی را نیز به صورت سخن‌پردازی فطری رقابت‌ناپذیری جلوه‌گر کرد که باید آن را همچون سرچشمه و سرمشق نگریست. آنان بر سبک جاهلی نامی نهادند که نماد تمایز بوطیقای عربی از دیگر بوطیقاهاست: «شیوه‌ی عرب».

در قرائت دوم، برخی کوشیدند تا علاوه بر فطرت و اهمیت آن از آموزش نیز سخن به میان آورند، آموزشی که این فطرت را تقویت می‌کند و می‌پرورانَد. این قرائت، با عزیمت از همان بوطیقای گفتاربنیاد چیزی را پایه‌گذاری کرد که می‌توان آن را «بوطیقای نوشتاربنیادی» نامید.

پیروان این قرائت متن قرآنی را به عنوان متنی جهانی ـ معنوی و فکری می‌خواندند، بنابراین برای آنان تنها فطرت نبود، آموزش و دید فراگیر فکری نیز بود. اگر چه زبان قرآن به مثابه‌ی وحی، زبانی نبوی یا الهی است اما در عین حال زبان شعری نیز هست زیرا همان زبان شعر جاهلی است، و اگر چه به عنوان زبانی که وحی اسلامی به آن نازل شد مقدس به شمار می‌آید اما این قداست درونْ‌بودِ تاریخ است ـ یا، به یک معنا، قداستی است تاریخی ـ زیرا گذشته از انتقال دید غیب، چیزی را می‌رساند که انسانی ـ آموزشی است. بنابراین، استعلای درونْ‌بود است، یا در آنِ واحد، استعلا و درونْ‌بود است.

این به معنای آن است که متن قرآنی در این دو قرائت، و در همه‌ی موارد، برای پویایی فرهنگی ـ نوآورانه در جامعه‌ی عربی اسلامی، حکم شالوده و سرچشمه و محور را داشت. اما، به نظر من، این قرائت دوم بود که زمینه را برای گذار از گفتاربنیادی شعری جاهلی به بوطیقای نوشتاربنیادی هموار کرد. و با این قرائت و در حال و هوای آن بود که **جُرجانی** اصول بوطیقای نوشتاربنیاد را در جریان تدوین نظریه‌ی «نظم» قرآنی وضع کرد. البته برخی از منتقدان، به ویژه **صولی** (درگذشته به سال ۳۳۶ هـ) زمینه‌ی چنین کاری را فراهم ساخته بودند.

بدینسان می‌توان گفت متن قرآنی که ـ به نحوی ـ به مثابه‌ی نفی شعر تلقی شد، خود به شکلی غیر مستقیم، سبب‌ساز گشودن افق‌های ناشناخته و بیکرانی برای شعر، و پی‌ریزی نقد شعر ـ به معنای راستین آن ـ شد.

۵

صولی نخستین دفاعیه‌ی نیمه منسجم را از بوطیقای نوشتاربنیاد ـ که در این‌جا سبک شعری **ابوتمام** یا «شیوه‌ی نوپدید» [الطریقة المحدثة] در برابر «شیوه‌ی عرب» یا «شیوه‌ی کهن» است ـ ارائه کرد. او در دفاع از این شیوه‌ی نوپدید که با شیوه‌ی پیشینیان، یعنی شاعران گفتاربنیادی جاهلی از در مخالفت درآمده بود، بر نکته‌های زیر انگشت گذارده است:

۱. ویژگی شیوه‌ی نوپدید در ابداع معانی [تازه‌ای] نمودار می‌شود که گفتاربنیادی جاهلی با

آنها بیگانه بود. بازنمود دیگر این ویژگی ابداع زبان شعری تازه است. بنابراین نوآوری شعری عبارت است از ابداع چیزهایی که پیشینیان نمی‌شناختند.

۲. معیار ارزیابی باید خوبی خودِ متن شعری باشد، نه پیش‌کسوتی و تقدم زمانی [گوینده‌ی آن]. شعری اول است که در خوبی اول باشد نه آنکه از نظر زمانی اول بوده باشد. بنابراین، روا نیست که شیوه‌ی پیشینیان را معیار بگیریم.

۳. برای آنکه بخواهد منتقد شعر شود، برخورداری از آموزش عمیق و فراگیر شرطی است لازم. بنابراین منتقد شعر ـ به تعبیر **صولی** ـ باید «از شعرشناسان ژرف‌بین» باشد. در حقیقت عدم برخورداری منتقدان معاصر وی از چنین آموزشی، باعث شد که نتوانند ویژگی شعر نوپدید، و شعر **ابوتمام**، را دریابند و با جنبش نوآوری در شعر، یا بوطیقای نوشتاربنیادی، دشمنی پیشه کنند.

به این ترتیب **صولی** بر پیشگامی **ابوتمام** و برتری شیوه‌ی شعری نوپدید او صحه می‌گذارد؛ شیوه‌ای که برخلاف گفتاربنیادی جاهلی ـ به تعبیر **آمدی** (درگذشته به سال ۳۷۰ هـ) ـ بر «ابهام و باریکی معنا» استوار است، و ـ باز به گفته‌ی **آمدی** ـ شیوه‌ی شاعران «معناگرای، و صنعتگر، و مایل به ریزه‌کاری و فلسفه‌آمیزی در سخن است».

این مسایل، و به ویژه بوطیقای نوشتاربنیادی ـ که در این‌جا مورد توجه ماست ـ در دو کتاب *اسرارالبلاغة* و *دلائل الاعجاز* **جرجانی** شکل نقادانه‌ی منسجمی به خود گرفته است. از دید **جرجانی** برای پرده برداشتن از بوطیقای نوشتاربنیادی یا متن، اساس کار، «نظم» است. و نظم را چنین تعریف می‌کند: «ایجاد وابستگی میان کلمات، و [نقش] یکی را سبب [نقش] دیگری کردن» (*دلائل الاعجاز*، مقدمه). اما این کار به معنای پیوستن سرسری‌وار و تصادفی کلمات نیست، به معنای آرایش کلمات به ترتیب معانی آنها در ذهن است، به گونه‌ای که دلالتی هماهنگ پیدا کنند و معانی به شیوه‌ای خردپسند به هم باز رسند. بنا بر این تعریف، «نظم» به زرگری و تزیین می‌مانَد، همچنین شبیه است به «تفویف» (نازکی، و استفاده از رنگ‌های گوناگون روی زمینه‌ی سفید [به صورت راه راه]) و نقش و نگار و هر چه به قصد صورتگری انجام می‌گیرد (همان، ص ۴۰ـ۴۱). این سخن تعریف **جاحظ** را از شعر فرایاد می‌آورد، شعر عبارت

است از «[هنر] زرگری و نوعی صورتگری».

بنابراین طبیعی است که در «نظم»، واژه به خودی خود در نظر گرفته نمی‌شود، زیرا واژه‌ها را «به مثابه‌ی واژه‌های محض، یا به مثابه‌ی کلمات جداگانه، نمی‌توان بهتر و بدتر دانست. زیبایی یا زشتی یک واژه تنها در چارچوب همخوانی [یا ناهمخوانی] معنای آن با معنای واژه‌ی بعدی اثبات‌پذیر است. بسیار پیش آمده است که کلمه‌ای را در یک جا خوشایند و دلنشین یافته‌ایم، و بعد همان کلمه را در جای دیگر ناخوشایند و دلآزار دیده‌ایم» (همان، ص ۳۸).

در «نظم» معنا نیز به خودی خود در نظر گرفته نمی‌شود، زیرا معنا به مثابه‌ی معنایی به خود استوار مزیتی ندارد. در حقیقت معانی «به رنگ‌هایی می‌مانند که در تصویر و نقش و نگار به کار می‌رود، و همان‌گونه که گاه می‌بینید کسی برای استفاده از رنگ درتصویر و نقش و نگار جامه‌ی بافته‌ی خویش ـ چه در زمینه‌ی انتخابِ خود رنگ‌ها یا تعیین جای هر رنگ و میزان آن، و چه در زمینه‌ی چگونگی ترکیب و ترتیب رنگ‌ها ـ به نوعی انتخاب و چاره‌اندیشی [تازه] راه می‌برد که به ذهن دیگران خطور نکرده و به همین دلیل نقش و نگار او دلپسندتر و شگفت‌انگیزتر از کار درمی‌آید، وضع شاعران نیز در زمینه‌ی معانی مورد نظر خویش» از همین قرار است (همان، ص ۷۰).

همان‌گونه که مزیت را نه در لفظ به خودی خود می‌توان بازجست و نه در معنا به خودی خود، به همین ترتیب علم لغت نیز مزیتی پدید نمی‌آورد. زیرا «اگر شناخت لغت و حالت‌های آن و آگاهی از مراد واضع لغت را مایه‌ی امتیاز بدانیم، در این صورت نوآوری شاعر در سخن ـ از قبیل کاربرد لفظ در یک استعاره‌ی بی‌سابقه ـ نباید امتیازی پدید آورد، و برتری سخن تنها به کاربرد استعاره‌های متعارف و مرسوم در کلام عرب بستگی خواهد داشت؛ حال آنکه چنین سخنی نشانه‌ی نادانی است و بس. در حقیقت وجه امتیاز نتیجه‌ی بهگزینی و شناخت جای کلمه است» (...) «اگر سخن را به مثابه‌ی صورتگری و زرگری، و معنا را به مثابه‌ی ماده‌ی [خامی] بدانیم که صورتگری و زرگری روی آن انجام می‌گیرد ـ ماده‌ای از قبیل نقره و طلا برای ساختن انگشتر یا دستبند ـ در این صورت ممکن نیست که تنها با تأمل در نقره‌ای که به شکلی خاص درآمده یا طلایی که کار و هنر زرگر در آن تجسم یافته بتوان چگونگی تراش انگشتر و

خوبی و بدی کار را ارزیابی کرد و سنجید، به همین ترتیب اگر بخواهیم دلیل برتری و امتیاز سخنی را بشناسیم ممکن نیست که مراد ما با تامل در صرفِ معنای سخن حاصل شود» (همان، ص ۱۹۲-۱۹۷). از این‌جا دو نتیجه به دست می‌آید: نخست اینکه شعریت در شیوه‌ی طرح معناست؛ دوم، با شنیدنِ تنها نمی‌توان شعریت را کشف کرد بلکه باید «با دل» به متن نگریست، باید «از اندیشه کمک گرفت»، «باید اندیشه را به کار انداخت، و به عقل روی آورد و از فهم یاری جست» (همان، ص ۶۷، ص ۵۱). و اگر در این میان از **جرجانی** بپرسیم: پس وزن چه می‌شود؟ پاسخ خواهد داد: «ما را با وزن کاری نیست»، و خواهد گفت که او مُبَلِّغ شعر برای وزن نیست، بلکه شعر را برای حسن تمثیل و استعاره و تلویح و اشاره، و به عنوان هنری مشخص و خاص می‌خواهد (همان، ص ۲۰)، زیرا وزن «هیچگونه ربطی به فصاحت و بلاغت ندارد. چرا که اگر در آنها تأثیر می‌داشت در آن صورت می‌بایست دو قصیده‌ی هموزن، در فصاحت و بلاغت همسنگ می‌بودند. بنابراین وزن نیست که سخن را سخن می‌کند یا سخنی را بر سخن دیگر برتری می‌بخشد» (همان، ص ۳۶۴).

۶

اگر راز شعریت در «نظم» باشد، پس راز «نظم» در چیست؟ **جرجانی** پاسخ می‌دهد: در «مجاز». «بخش بزرگ محسنات سخن ـ اگر نگوییم همه‌ی آنها ـ از فن مجاز و ابزارهای آن سرچشمه می‌گیرد، و به آن باز می‌گردد» (اسرار البلاغة ، ص ۲۶)، زیرا ـ به تعبیر او ـ زبان مجازی «سحر» است؛ سخن را «همواره به شکلی نوآیین» نمودار می‌کند، و «در الفاظی اندک به شما معانی بسیار می‌دهد». با این زبان «جماد را زنده و گویا، و اجسام گنگ را زبان‌آور» می‌بینید. این زبان «معانی لطیف را که از نهفته‌های ذهن است چنان می‌نماید که گویی تجسم یافته‌اند»، و «ویژگی‌های جسمانی را تلطیف می‌کند چندان که روحانی می‌شوند و تنها دست گمان به دامن آنها تواند رسید» (همان، ص ۴۰-۴۱).

زبان مجازی مراتبی دارد؛ بالاترین مرتبه‌ی آن استعاره است. در استعاره تصویر تنها هنگامی

از نیروی برانگیزاننده و محرک برخوردار می‌شود که در آن شباهتی میان دو چیز ناهمجنس برقرار شده باشد. هر چه فاصله‌ی دو چیز از هم بیشتر باشد، تصویر دلنشین‌تر و جانبخش‌تر خواهد بود. درواقع آنچه باعث می‌شود تصویری تحسین آدمی را برانگیزد این است که در آن دو چیز را به صورت همانندهای ناهمانند و همسازهای ناهمساز می‌بیند. مجاز در این میان کارِ سحر را می‌کند «ناهمگون‌ها را به هم پیوند می‌دهد. گویی که فاصله‌ی میان مشرق و مغرب را کوتاه می‌کند، و اضداد را در چشم ما همساز می‌نمایاند، و زندگی و مرگ، و آب و آتش را با هم به ما می‌دهد» (همان، ص ۱۱۶، ۱۱۸). این کار ما را ـ به گفته‌ی **جرجانی** ـ به دنیایی از شگفتی می‌برد، جایی که استعاره‌ها و [تصویرهای] شعری به گونه‌ای خواهند بود که ذهن به سرعت آنها را درنمی‌یابد و حتی با تأملِ صرفْ به تصور درنمی‌آیند، چنین استعاره‌ها و تصویرهایی را نمی‌توان دریافت مگر «پس از درنگ، و یادآوری، و موشکافی در تصاویر آشنا برای ذهن، و به کار انداختن قوه‌ی تصور در بازنمایی آنها، و فراخواندن تصویرهای محو شده» (همان، ص ۱۴۴)، زیرا «اگر شباهت از ویژگی یا حالتی گرفته شده باشد که همیشه بتوان آن را دید و مشاهده کرد، در این صورت تشبیه مبتنی بر آن، بی‌ارزش و پیش پای افتاده خواهد بود. اما شباهتی که در نقطه‌ی مقابل این وضع و حتی در اوج تقابل با آن باشد، تشبیهی شگفت و نادر و بدیع خواهد آفرید. و تشبیهاتی که در فاصله‌ی این دو کرانه قرار داشته باشند، برحسب جای خود، درجه‌بندی می‌شوند. هر چه به حد نهاییِ نخست نزدیک‌تر باشند پست‌تر و پایین‌تر خواهند بود، و هر چه به سوی کرانه‌ی دوم بیشتر پیش روند بالاتر و بهتر خواهند بود و در توصیف [تصویرهای] شگفت تواناتر خواهند بود» (همان، ۱۵۱). در همه‌ی این موارد، قاعده، عبارت است از ایجاد همسازی در ناهمسازها. یا به عبارتی دقیق‌تر «اوج همسازی در اوج ناهمسازی» (همان، ص ۱۳۶، ۱۴۰).

جرجانی در توضیح دلایل خوشایند بودن زبان مجازی می‌گوید اقتضای طبیعت آدمی چنین است که اگر چیزی از جایی پدیدار شود که تا آن زمان سابقه نداشته از آن‌جا پدیدار شود، یعنی از جایی که معدن آن نیست بیرون آید، دل آدمی آن را بیشتر می‌پسندد و بیشتر شیفته‌ی آن می‌شود» (همان، ص ۱۸۸).

۷

اما مزیت سخن شعری را چگونه می‌توان شناخت؟ در این «هنر» چگونه می‌توان وجه دقت ـ یا به تعبیر **جرجانی** ـ «موارد چیره‌دستی، و جای استادی» را تمیز داد؟ در پاسخ به این پرسش، **جرجانی** خاطرنشان می‌کند که «در میان مسایل پوشیده و دشوار چیزی نمی‌توان یافت که در بغرنجی و شگفت‌انگیزی و لغزندگی و گریختن از چنگ فهم، به پای این مزیت برسد. آنچه دانشمندان و سخنوران در وصف آن گفته‌اند، رمز و راز است و تنها کسی می‌تواند این رمز و راز را بگشاید که لطافت طبع ایشان را داشته باشد، و آماده‌ی فهم آن اشارات باشد». سپس دنبال می‌کند که معنا در شعر «به گوهر نهفته در صدف می‌مانَد، به شما رخ نشان نخواهد داد مگر آنکه صدف را بشکافید، (...) هر ذهنی نمی‌تواند «راه پرده برداشتن از درون مایه را پیدا کند، و هر اندیشه‌ای اجازه‌ی رسیدن به آن ندارد؛ زیرا شکافتن این صدف، و رسیدن به مرتبه‌ی کارشناسان در این فن، از هر کسی ساخته نیست» (اسرارالبلاغة ، ص ۱۲۸). تصاویری که زبان مجازی می‌آفریند «به آنچه در پندار نمودار می‌شود اشاره دارد» و تنها با «غریزه‌ی عقل و نگاه دل» ادراک‌پذیر است، زیرا این تصاویر به باریکی و لطافت و ابهام و غرابت می‌گرایند، و آنها را نمی‌توان دریافت مگر با «نوعی تاویلِ» مبتنی بر ژرفکاوی، و تامل، و باریک‌اندیشی. حتی می‌توان گفت تنها کسی این تصاویر را چنانکه باید و شاید می‌فهمد که ذهن و دیدی بالاتر از «توده‌ی مردم» داشته باشد، یعنی در شمار «کسانی باشد که از ذهنی روشن، و مغزی تیز، طبعی سالم و جانی آماده‌ی حکمت‌اندوزی برخوردارند» (همان، ص ۸۰ـ۸۱، ۸۴، ۶۰).

در تمامی این موارد باید ریزه‌کاری‌های «هنر» را درک کرد، زیرا «با درک ریزه‌کاری‌هاست که میان دو بیننده و دو شنونده تمایز پدید می‌آید، وگرنه در کلیات همگان با هم برابرند»، ما در جریان درک ریزه‌کاری‌های دیده‌ها و شنیده‌ها و مایه‌های التذاذ خویش، گویی چیزی را از میان چیزهای متعدد برمی‌گزینیم و از هر چه با آن درآمیخته جدا می‌کنیم اما وقتی به ریزه‌کاری توجه نشان نمی‌دهیم گویی که چیزی را نسنجیده و کورکورانه برمی‌داریم و می‌بریم (همان، ص

.(۱۴۴

همان‌گونه که فهم مراتبی دارد، «هنر» نیز مراتبی دارد. شاعر براساس باریک‌نگری در ابداع تصاویر و ظرافت شیوه‌ی کار درخور صدرنشینی می‌شود. و برحسب مراتب مختلف صدرنشینی، گاه او را در جایگاه «چیره‌دست، و مُلْهَم» و «تیز هوشِ نوآور و بنیانگذار نوعی هنر» می‌نشانیم، تا جایی که در این زمینه به مرتبه‌ی پیشوایی می‌رسد و آن هنر به نام او شناخته می‌شود»؛ و گاه در جایگاه شاگرد یا مقلّدی که «به خوبی می‌تواند از سرمشق خود تقلید کند»؛ و البته باید توجه داشت که «تقلید عیب است» (همان، ص ۱۳۸، ۱۵۹).

اگر بر آنچه گذشت این نظر **جرجانی** را نیز بیفزاییم که معانی عامیانه و امور مشترک مزیتی ندارند، و مزیت تنها به چیزی تعلق می‌گیرد که از راه اندیشه استنباط شده باشد، چیزی که آن را «معنای معنا» می‌نامد، به این ترتیب که از ظاهر لفظ معنایی را دریابیم که ما را به معنایی دیگر راهنمون شود ـ آنگاه به این نتیجه می‌رسیم که روی سخن شعر با خواص است، و در نتیجه، فهم آن نیز به خواص تعلق دارد ـ و منحصر به اهل ذوق و معرفت است (دلائل الاعجاز ، ص ۲۵۵).

نتیجه می‌گیرم که **جرجانی** در نقد خود ـ که من تنها بخش‌هایی از آن را در چارچوب این سخنرانی به شکلی بسیار فشرده بازگو کردم ـ ردّیه‌ی نسبتاً کاملی بر معیارهای بوطیقای گفتارْبنیاد جاهلی ارائه کرده است، و معیارهای دیگری برای بوطیقای نوشتاربنیاد به دست داده است. جرجانی این معیارها را از افق نوشتاربنیادانه‌ای الهام گرفت که متن قرآنی آن را گشود.

۸

در پرتو آنچه گذشت روشن می‌شود که نوگرایی در شعر عربی، به طور خاص، و نوگرایی نوشتارْبنیاد به طور عام، ریشه در متن قرآنی دارد؛ چرا که بوطیقای گفتاربنیادی جاهلی، نمودار قدمت شعری است، اما پژوهش‌های قرآنی مبانی انتقادی تازه‌ای برای بررسی متن وضع کردند و حتی زیبایی‌شناسی تازه‌ای ابداع کردند و از این رهگذر زمینه را برای پیدایش بوطیقای عربی نو هموار کردند.

اگر بر این همه میزان تأثیر متن قرآنی را در بوطیقای متن صوفیانه بیفزاییم درخواهیم یافت که نوشتاربنیادی قرآنی التذاذ تازه‌ای از زبان هنری، و نیز کاربرد نوشتاربنیادانه‌ی تازه‌ای به بار آورد، و درخواهیم یافت که چگونه قرآن ـ به تعبیر **ابن اثیر** (درگذشته به سال ۶۳۷ هـ) ـ «سرچشمه‌ی ادب» شد، و از چه رو پژوهش‌های قرآنی مهم‌ترین منبع را برای بررسی بوطیقای زبان عربی فراهم می‌آورند.

۹

پیش از اشاره به نمودهای نوگرایی که متن قرآنی شالوده‌ی آنها را ریخت، و پیش از آنکه بکوشم فشرده‌ی آن را به صورت اصول کلی بازگو کنم، مایلم به تنی چند از شاعران بپردازم که از نیمه‌ی سده‌ی دوم هجری نتایج نظری پژوهش‌های مربوط به متن قرآنی را عملاً در شعر خویش به کار گرفتند. به مَثَل، **مُسْلِم بن وَلید** (درگذشته به سال ۲۰۸ هـ) نخستین کسی بود که کوشید بلاغت قصیده را به بلاغت متن قرآنی مانند کند، بلاغتی که **رمّانی** آن را چنین تعریف کرده است «رساندن معنا به دل در بهترین صورت لفظی»؛ زیرا بنا به نظر **ابن قُتَیْبه**، **مسلم بن ولید** «نخستین کسی است که در معانی به لطافت گرایید و سخن نرم به کار برد»؛ و از نظر دیگران نخستین کسی است که با الهام از متن قرآنی کوشید بدیع (استعاره، طباق، جناس) را به عنوان شیوه‌ی بیان هنری به کار گیرد.

بَشّار بن بُرْد (درگذشته به سال ۱۶۸ هـ) نخستین شاعری بود که از گفتاربنیادی شعری جاهلی سرپیچید، و زبان شعری نوشتاربنیادانه‌ای ابداع کرد؛ به عبارت دیگر، زبان شهر را جایگزین زبان بادیه کرد. **ابونواس** (درگذشته به سال ۱۹۵ هـ) این زبان را به اوج هنری بی‌سابقه‌ای رساند، به گونه‌ای که زبان شعری به دست او دستخوش دگرگونی نیمه فراگیری شد. شعر او پربارترین و فراگیرترین و متنوع‌ترین آغازگاه نوگرایی شعری نوشتاربنیاد است. شعر او رهیافتی شناختی به اشیا و جهان و انسان است که از حساسیت نو و زیبایی‌شناسی نو برخوردار است.

ابوتَمّام (درگذشته به سال ۲۳۱ هـ) تجربه‌ی شاعرانه‌ی خود را با این دید آغاز می‌کند که شعر نوعی جهان‌آفرینی در زبان است. او رابطه‌ی شاعر را با کلمه به رابطه‌ی عاشق و معشوق، و شعرسرایی را به عمل جنسی تشبیه می‌کند. به این ترتیب روابطی ناآشنا میان کلمات، و میان کلمه و شیء، و میان انسان جهان برقرار می‌کند، در نتیجه هم «معنا» را آشفته می‌گرداند و هم «لفظ» را، از این رو برداشت موروثی ـ گفتار بنیاد را در هم می‌ریزد.

۱۰

اکنون می‌پردازم به اصول زیبایی‌شناختی و نقادانه‌ای که بر اثر پژوهش‌های قرآنی پدید آمد، و جنبشِ گذار از بوطیقای گفتاربنیادی جاهلی به بوطیقای نوشتاربنیادی را پایه‌گذاری کرد. این اصول را می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱. اصل نوشتاربنیادی بدون دنباله‌روی از الگوی پیشین. چرا که شاعر باید شعر خود را به شیوه‌ی نو و به دور از الگو آغاز کند. این اصل نه تنها بر ضرورت پرهیز از «تقلید از شعر جاهلی» صحه می‌گذارد بلکه نشان می‌دهد کشف افق‌های ناشناخته در شیوه‌های بیان، و ژرفکاوی در جان آدمی، و رهیافت [تازه] به اشیا و جهان، تا چه مایه ضروری است. این موضوع به تثبیت اصطلاحات انتقادی [ویژه‌ای] انجامید که همگی بر فردیت و آغازگری تأکید دارند. به مَثَل، درباره‌ی **بشّار** گفته‌اند که او «استاد نوپدیدان» است، و «راهی را در پیش گرفته است که کسی در آن گام نزده است»، و درباره‌ی **ابوتمام** گفته‌اند «در شعر سرآمد است»، و «آغازگر سبک [ویژه‌ای] است». او را «مخترع» می‌خواندند و شعرش را «معجزه» می‌نامیدند. **بُحْتُری**، شاگرد و دوست **ابوتمّام**، او را «الرئیس الأُستاذ» می‌خواند و دیگران او را «الامام المتبوع» لقب دادند، و **ابوالعلای مُعَرّی** شعر **مُتَنَبّی** را «معجز احمد» می‌نامید.

این اصل متضمن اعتقاد به ضرورت سنت‌شکنی همیشگی است، تا شعر همواره شگفت و تازه بماند.

۲. شرط آموزش عمیق و گسترده برای شاعر و منتقد. چرا که نوشتن و خواندن شعر نیازمند

شناخت و مهارت و ممارست است، در این کار بدیهه‌پردازی و زوداندازی یا صرف شناخت زبان کافی نیست.

این همه عقیده‌ای [تازه] به بار آورد، اینکه، شعر برای همگان نیست، بلکه منحصر به گروه خاصی است؛ شعر اهلِ خود را می‌طلبد و فهم آن برای «آنان که اهل شعر نیستند» کاری است دشوار.

۳. بررسی متن شعری کهن و متن شعری نوپدید به دور از [معیار] تقدم یا تأخر زمانی، و ارزیابی هر یک بر پایه‌ی کیفیت هنریِ در خودِ آن. از این‌جا بود که رفته رفته این عقیده پدید آمد که کمال شعری در انحصار «کهن» نیست و «نوپدید» الزاماً پایین‌تر از آن نخواهد بود، و حتی ممکن است زیباتر باشد. بنابراین، کهن، نه الگو است و نه معیار.

به دنبال این اصل بر برخی عناصر شعری تأکید شد و در نتیجه عناصر دیگر کم اهمیت به شمار آمد، به مَثَل، دیدیم که **جرجانی** به وزن به خودی خود چندان اهمیت نمی‌داد، و **باقِلّانی** در تحلیل خود بر وحدت قصیده و وحدت سوره تکیه داشت. از دیگر نتایج اصل یاد شده، بررسی بافت متن و نفوذ در جزئیات آن، و عدم تفکیک لفظ از معنا بود؛ همچنین بر این نکته تأکید شد که واژه از زشتیِ در خود یا زیباییِ در خود فارغ است، چرا که زشتی و زیبایی واژه در گرو بافت متن و چگونگی پیوند آن با دیگر واژه‌هاست؛ بنابراین بلاغتِ سخن به واژه‌ها نیست، و سرچشمه‌ی بلاغت را باید در ویژگی‌های بافت واژه‌ها و در روابط هنری و معنوی زاییده‌ی آن بافت باز جست.

۴. پیدایش نگرش تازه‌ای در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی؛ چرا که دیگر روشنی گفتار بنیادانه‌ی جاهلی معیار زیبایی و تأثیر نبود، حتی برعکس، این روشنی ـ از دید **جرجانی** ـ ضد «هنر شعر» شمرده شد. بنابراین زیبایی‌شناسی، به طریق اولی، در متن مبهمِ چند پهلویِ پر معنا یافت می‌شود ـ متنی که به تعبیر **رمّانی** «ذهن در [فهم] آن به همه سو کشیده شود».

۵. اولویت دادن به جنبش ابداع و تجربه، به گونه‌ای که شعر فراگذشتی همیشگی از هر چه معمولی، و همگانی، و موروثی است جلوه کند و ـ به تعبیر **جرجانی** «از خرق اجماع نهراسد»، تا جایی که ـ باز به تعبیر **جرجانی** ـ شعریت به صورت «نوعی فتنه‌انگیزی» درآید یا کیمیایی شود

که «شبهه را از قدرت برهان برخوردار کند، و برهان را به قالب شبهه بریزد، و از مایه‌های بی‌ارزش بدایعی گرانبها و پر ارزش بسازد، و در تبدیل جوهره‌ها و دگرگونی طبایع چنان کند که در چشم شما [افسانه‌ی] کیمیا صورت حقیقت به خود گیرد و [درستی] دعوی اکسیر [چون روز] روشن شود ـ با یک تفاوت، اینکه [کیمیا و اکسیر مورد نظر] امری است روحانی که با پندار و ذهن سروکار دارد نه با اجسام و اجرام» (اسرارالبلاغة، ص ۳۱۷ـ۳۱۸).

شاید بهترین حسن ختام و بهترین تعبیر از افق بوطیقای نو، این چند بیت **ابونواس** باشد که در عین حال به مثابه‌ی بیانیه‌ای در زمینه‌ی شعر جلوه می‌کند:

غیر أنّی قائلٌ ما أتانی — من ظنونی، مکذب للعیانِ
آخذٌ نفسی بتألیف شیءٍ — واحدٍ فی اللفظ شَتّی المعانی
قائم فی الوهم، حتی اذا ما — رمته، رمتُ مُعَمَّی المکان
فکأنی تابع حُسْنَ شیءٍ — من أمامی لیس بالمستبان

اما من اندیشه‌هایی را می‌سرایم که بر خاطرم می‌گذرد و با این کار دیده‌هایم را انکار می‌کنم.
می‌خواهم چیزی بیافرینم که در عبارت یکی باشد و در معنا گونه‌گون.
چیزی که در پندار حضور دارد اما چون می‌جویمش سر از گُم به در می‌آورم.
گویی زیبایی چیزی را دنبال می‌کنم که اگرچه پیش روی من است اما روشن نیست که چیست.

فکر روز از مجموعه‌ی فلسفه و منطق منتشر کرده است:

۱. الهیات نجات، بوعلی سینا، ترجمه‌ی یحیی یثربی، ۱۳۷۰ (نایاب).
۲. نبرد با اهریمن، اشتفن سوایک، ترجمه‌ی خسرو رضائی، ۱۳۷۱ (نایاب).
۳. رنج ایوب، ژان استینمن، ترجمه‌ی خسرو رضائی، ۱۳۷۳ (نایاب).
۴. برهان شفا، ابوعلی سینا، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۱۳۷۳ (نایاب).
۵. آنک انسان، فردریک نیچه، ترجمه‌ی رویا منجم، چاپ اول ۱۳۷۴، چاپ دوم ۱۳۷۴، چاپ سوم ۱۳۷۵ (نایاب).
۶. فلسفه‌ی روشنگری، لوسین گلدمن، ترجمه‌ی شیوا کاویانی، ۱۳۷۵ (نایاب).
۷. مردی در تبعید ابدی (بر اساس زندگی ملاصدرای شیرازی)، نادر ابراهیمی، ۱۳۷۵ (نایاب).
۸. فلاسفه‌ی یونان، دبلیو کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی حسن فتحی، ۲۰۰ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۵.
۹. بر ضد روش، پاول فایرابند، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۴۵۰ ص، رقعی، گالینگور، ۱۳۷۵.
۱۰. مقدمه‌ای بر برکلی، جاناتان دنسی، ترجمه‌ی حسن فتحی، ۲۷۲ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۵.
۱۱. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد اول (آغاز. تالس)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۱۵۲ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۵.
۱۲. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد دوم (آناکسیمندر، آناکسیمنس)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۱۶۴ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۵.
۱۳. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد سوم (فیثاغورس و فیثاغوریان)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۳۳۶ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۱۴. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد چهارم (آلکمایون. کسنوفانس)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۱۳۴ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.

۱۵. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد پنجم (هراکلیتوس)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۱۷۴ ص رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۱۶. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد ششم (الیاییان)، دبلیو . کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۲۶۰ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۱۷. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد هفتم (امپدکلس)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی مهدی قوام‌صفری، ۲۶۰ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۱۸. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد دهم (سوفسطاییان، بخش نخست)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی حسن فتحی، ۳۰۴ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۱۹. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد یازدهم (سوفسطاییان، بخش دوم)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی حسن فتحی، ۲۹۶ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۲۰. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد دوازدهم (سقراط)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی حسن فتحی، ۳۳۶ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۲۱. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد سیزدهم (افلاطون، بخش نخست، محاورات اولیه‌ی سقراطی)، دبلیو . کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی حسن فتحی، ۳۵۲ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۲۲. تاریخ فلسفه‌ی یونان، جلد چهاردهم (افلاطون، بخش دوم، محاورات میانی)، دبلیو. کی. سی. گاتری، ترجمه‌ی حسن فتحی، ۳۵۲ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.
۲۳. نظریه‌ی معرفت در فلسفه‌ی کانت، یوستوس هارتناک غلامعلی حداد عادل، ۲۰۸ ص، رقعی، شمیز، ۱۳۷۶.