رضا قنادان

از مشرقِ پیاله

حافظ در غرب

www.ketab.ir

سرشناسه: قنادان، رضا، ۱۳۱۹ـ
عنوان و نام پدیدآور: از مشرق پیاله: حافظ در غرب / رضا قنادان.
مشخصات نشر: سعادت‌آباد: انتشارات مهرویستا، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری: ۲۱۵ ص.
شابک: 978-600-6977-10-2
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: حافظ، شمس‌الدین محمد، ـ ۷۹۲ ق ـــ تأثیر
موضوع: ادبیات اروپایی ـــ تأثیر ایران
موضوع: شعر فارسی ـــ قرن ۸ ق. ـــ تاریخ و نقد
موضوع: شاعران ایرانی ـــ قرن ۸ ق
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۴ ۹ ق ۲ ت/PIR۵۴۳۷
رده‌بندی دیویی: ۱/۳۲ فا ۸
شماره کتابشناسی ملی: ۴۰۰۶۰۷۰

از مشرق پیاله
حافظ در غرب
نوشته‌ی رضا قنادان

چاپ یکم: زمستان ۱۳۹۳، آماده‌سازی، و نظارت بر چاپ: دفتر انتشارات مهرویستا
(آماده‌سازی و صفحه‌آرایی: سمیه حسینی، ویرایش فنی: حسین الهدی صفری)
طراح جلد: محمودرضا لطیفی
چاپ و صحافی: دانشجو
شمارگان: ۵۵۰ نسخه
همه‌ی حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است

انتشارات مهرویستا
سعادت‌آباد، خیابان سوم، پس از اولین چهارراه، شمارهٔ ۱۱، تهران ۱۹۹۸۷
mehrvistapub@yahoo.com

مرکز پخش: **کتاب دوستان**
خیابان فخر رازی، شمارهٔ ۳۳، تهران ۱۳۱۴۸
تلفن: ۶۶۴۹۲۹۶۲ ۶۶۴۸۰۵۶۹ ۶۶۴۰۰۹۸۷

فروش اینترنتی: www.agahbookshop.ir
قیمت: ۱۳,۰۰۰ تومان

www.ketab.ir

فهرست

پیش‌گفتار ۷

گفتار یکم: حضور حافظ در ادبیات عرب ۲۵
گفتار دوم: مدرنیسم ـ حافظ ۷۷
۱. مدرنیسم ۷۷
۲. حافظ ۹۹
گفتار سوم: نقش مدرنیسم در تحول ادبیِ ایران ۱۲۱
گفتار چهارم: اسماعیل خویی: شاعر لفظ و معنیِ [illegible] ۱۵۹
گفتار پنجم: نگاهی به جایگاه سایه در ادبیات معاصر ۱۹۱
کتاب‌نامه ۲۱۳

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

نوشته‌ی حاضر، آیند پژوهشی است که در چند سال گذشته پیرامون مدرنیسم و گستره‌های آن صورت گرفته است. بخش اصلیِ این پژوهش قرار است در کتابی با نام جزئی *سالیِ معنا: نگاهی به مدرنیسم و پسامدرنیسم* منتشر شود. با آن‌که مطالب این کتاب از دیرباز آماده بوده است اما رفع مشکلات نهایی بیش از حد انتظار به درازا کشیده و چاپ آن را تاکنون به تأخیر انداخته است. مجموعه‌ی حاضر برگزیده‌ی نوشته‌هایی است که در پرتو برخی یافته‌های پژوهش یادشده شکل گرفته و هریک به صورت اثر مستقلی درآمده است. پاره‌ای از این نوشته‌ها پیش از این در فصل‌نامه‌ی *نقد و بررسیِ کتاب تهران*، مجله‌ی ادبیِ *گوهران*، مجله‌ی فرهنگی و هنریِ *بخارا*، *ایران‌نامه* (چاپ کانادا) و *ایران‌شناسی* (چاپ امریکا) منتشر شده است.

آن‌چه سبب انتشار این مجموعه شد استقبال چشم‌گیر خوانندگان از کتاب *معنای معنا: نگاهی دیگر* بود. مصداق این گفته واکنش‌های تشویق‌کننده‌ی برخی از صاحب‌نظران بود که در نشریات داخل و خارج از کشور و نیز در نشست‌های فرهنگی و ادبی بازتاب یافت و مرا از تأثیر سازنده‌ی پاره‌ای از نوشته‌های این کتاب در خوانندگان آگاه کرد. اگرچه

www.ketab.ir

فهم مطالب کتاب یادشده، به سبب تخصصی بودن موضوع، نیازمند تعمق و گذراندن مدت زمان درازتری است، اما چنین به نظر می‌رسد که برای بسیاری از خوانندگان ایرانی پرداختن به اندیشه‌های جدی و شکافتن مفاهیم ارتقابخش اهمیت خاصّی داشته است. این‌که در تحلیل کتاب **معنای معنا: نگاهی دیگر** نقطه‌نظرهایی از نقد مدرن به میان آمده، خود خبر نویدبخش دیگری است که نشان می‌دهد چگونه ایرانیان در برابر پیشنهادهای ظرافت‌زا آغوش می‌گشایند و آماده‌اند ارزش‌های مدرن را برای شناخت واقعیت‌های هنری و ادبیِ فرهنگ ما به دیدگاه‌های خود پیوند زنند. این پیوند به‌ویژه از این بابت خجسته است که شیوه‌های رایج در گستره‌ی انتقادیِ نقد مدرن غرب می‌تواند روزنه‌های دموکراسی را به سوی ما باز کند، در این معنا که از یک سو به ما یاد می‌دهد چگونه می‌توانیم درباره‌ی یک نگرش ادبی با هم اختلاف نظر پیدا کنیم بی‌آن‌که اجازه دهیم این اختلاف نظر، مانند برخی دیگر از قلمروهای اندیشه، تعصب و کینه‌ی ما را نسبت به هم برانگیزد و از دیگر سو با این شیوه‌ها در گفت‌وگوهایی با یکدیگر و یا با متن ادبی قرار می‌گیریم که پیوسته ناگزیر می‌شویم در اندیشه‌های خود تجدید نظر کنیم و به تعدیل برخی از مفاهیمی که می‌پنداشتیم مطلق و جاودانه‌اند بپردازیم. این را باید راه‌گشاترین عاملی دانست که می‌تواند درنهایت ریشه‌های استبداد را از فرهنگ ما بزداید، زیرا هم‌چنان‌که در غرب پیش آمده است برخورد صبورانه با اندیشه‌های ناساز نخستین گام برای نزدیک شدن به آرمان‌های مردم‌سالاری است.

انگیزه‌ی انتشار این مجموعه چیزی دور از این فلسفه نیست. این‌که دو فصل آغازین کتاب با حافظ، پیامبرِ «عشق» و «مروت» و «مدارا»، گشوده می‌شود، خود از این زاویه‌ی دید، نکته‌ی خجسته‌ای است. از این‌که بگذریم، سخنان بسیاری پیرامون دلیل جایگاه ویژه‌ی حافظ در جامعه‌ی امروز ایران می‌شنویم. یکی از دلایلی که این جایگاهِ خاص را به‌عنوان

www.ketab.ir

محبوب‌ترین شاعر ایران به او می‌بخشد آمادگیِ غزل‌هایش برای واکنش‌های سازگار با معیارهای نقد مدرن در فرهنگ‌های غربی است. از این منظر است که با نخستین گام در آشنایی با برخی از خصلت‌های مدرنیسم، از میان تمام شاعران فارسی‌زبان، به حافظ برمی‌خوریم. این قلمرو بحث موضوعی است که در گفتار دوم بررسی خواهد شد. بذر گفتار نخست، یعنی «حضور حافظ در ادبیات غرب»، زمانی در من آغاز به روییدن کرد که دوران دکتری را در ادبیات انگلیسی دانشگاه لنکستر می‌گراندم. آشناییِ من با «سانِت»[1]، که یکی از گونه‌های معروف ادبی در فرهنگ انگلستان و سایر فرهنگ‌های غربی است، مرا از همانندیِ نزدیک آن با ساختار غزل آگاه کرد. در آن زمان آن‌چه درباره‌ی حضور حافظ در فرهنگ‌های غربی می‌دانستم محدود به دانسته‌هایی بود که از موقعیت حافظ نزد دوتا برمی‌خاست. این دانسته‌ها متکی بر اطلاعات دستِ دومی بود که در نوشته‌های دیگران پیرامون این موضوع خوانده بودم، اما هرگز این فرصت دست نداده بود که به اصل موضوع نزدیک شوم. کاوش در مدرنیسم و گستره‌ی آن این فرصت را برایم فراهم ساخت.

با خواندن ***دیوان غربی ـ شرقی*** گوته دریافتم که بخشی از آن‌چه در این مورد به ذهنم راه یافته بود نشان از فضایی اغراق‌آمیز داشت. منظورم از این فضا اشاره به نوع دانستنی‌هایی است که از روحیه‌ی نوسیونالیستیِ برخی از ما ایرانیان سرچشمه می‌گیرد و ما را از فهم درست برخی از مقولات بازمی‌دارد. این سخن به معنای کم‌اهمیت جلوه دادن تأثیر حافظ در گوته نیست. ***دیوان غربی ـ شرقی*** دارای چند دفترچه‌ی شعر است که یکی از آن‌ها «حافظ‌نامه» نام دارد و در آن ترجمه‌هایی از برخی غزلیات حافظ به‌طور «آزاد» و به زبان آلمانی صورت گرفته است. این‌جاست که از

1. sonnet

www.ketab.ir

تأثیر حافظ در ذهنیت ادبیِ گوته و میزان ارادتی که نسبت به این «شاعر شرقی» در او برانگیخته شده است آگاه می‌شویم. دانسته است که گوته در هجدهم ژوئن ۱۸۱۵ میلادی در سفری به راین به نسخه‌ای از دیوان حافظ، که به زبان آلمانی ترجمه شده بوده است، برمی‌خورد و این آغاز آشنایی او با حافظ است.[1] اهمیت این پیش‌آمد در این است که نشان می‌دهد در سده‌ی نوزدهم میلادی حافظ، به‌عنوان شاعری ایرانی و سراینده‌ی ***دیوان غزلیات***، نه‌تنها چهره‌ای شناخته‌شده در اروپا بوده، بلکه شهرت اثرگذار او دست‌کم در محفل‌های ادبی و فلسفی چندان بوده است که ترجمه‌ی غزل‌های او را به زبان‌های اروپایی خواستار شده‌اند. البته باید گفت آغاز دوران حضور حافظ در ادبیات غرب به دویست سال پیش از آن، یعنی سده‌ی هفدهم میلادی، بازمی‌گردد. در این دوران است که تفسیر معروف ***شرح سودی بر حافظ*** به دست محمد سودی افندی، یکی از فضلای اهالیِ بوسنی از ولایات عثمانیِ قدیم، به زبان ترکی صورت می‌گیرد و راه را برای ورود غزلیات به کشورهای غربی باز می‌کند.

اما سخن مورد بحث ما در گفتار نخست این کتاب، یعنی «حضور حافظ در ادبیات غرب»، از این احتمال پرده برمی‌گیرد که ممکن است نخستین برخورد تأثیرگذار شعر حافظ با فرهنگ اروپا به‌ویژه ادبیات ایتالیا، زمانی پیش آمده باشد که خود حافظ هنوز زنده بوده است.

حافظ در دورانی می‌زیسته که اروپا در آستانه‌ی ورود به فصل تازه‌ای از تاریخ بیداری یا رنسانس بوده است. در این دوران نخستین چهره‌ی فرهنگی و ادبیِ رنسانس، دانته الیگری، نویسنده‌ی ***کمدیِ الهی***، از صحنه دور می‌شود و جای خود را به فرانسیسکو پترارک، پدر اومانیسم اروپا و دومین شاعر بزرگ ایتالیا، می‌سپارد. بسیاری از آرمان‌های رنسانس در

1. see John Weiss, "Introduction" in *Goethe's West-Eastern Divan* (Boston: Roberts Brothers, 1877): XXIV.

www.ketab.ir

پرتو نسخه‌های خطی‌ای تحقق می‌یابد که پترارک جمع‌آوری و از زبان‌های یونانی، لاتین و عربی ترجمه می‌کند.

آن‌چه پترارک در زمینه‌ی سرایش به ادبیات اروپا می‌افزاید ژانر یا گونه‌ای به نام «سانِت» است. سانِت شعری است با چهارده بیت برابر که در دو بخش نابرابر از یکدیگر متمایز می‌شوند. هشت بیت نخست با تکیه بر موضوعی واحد محتوا می‌گیرد، اما با آغاز بیت نهم «چرخشی» در موضوع و هم‌زمان با آن شکافی در رویه‌ی شعر تبلور می‌یابد. شعری با این ساختار را سانت پترارکی یا ایتالیایی می‌نامند. این ساختار رفته‌رفته از ایتالیا به سایر فرهنگ‌های اروپا راه می‌یابد و در انگلستان دچار تحولی تازه می‌شود. بر اثر این تحول ساختاری به نام سانِت اسپنسری[1] و بعد شکسپیری است که چهارده بیت آن در سه نوبت گسسته می‌شود. ساختاری که امروز در فرهنگ‌های غربی، حتی انگلستان، رواج دارد سانِتِ پترارکی است.

یافته‌های موجود منبع الهام پترارک را در موجودیت بخشیدن به سانِت به بسترهای گوناگونی منسوب می‌کند. نبود نشانه‌های کافی برای ریشه‌یابیِ این‌گونه‌ی ادبی سبب می‌شود تا جای‌های به فرض و گمان متوسل شویم. با وجود این، در گفتار نخست از کتاب دریچه‌ای گشوده می‌شود که از درون آن غزل‌های حافظ، به‌عنوان سرچشمه‌ی سانت پترارکی، به صورت امکانی نه‌چندان دور از یقین نمایان می‌شود. یکی از ویژگی‌های غزل حافظ، یا برخی از غزل‌های او، وجود شکاف‌هایی در پیوستگیِ معنایی و رویه‌ی صوری غزل است. این شکاف‌ها، که خود از زیبایی هنری در یکی از صورت‌های درخشان آن است، همان خصلتی را دارد که توجه پترارک را به خود جلب کرده و او ساختار سانت را بر آن‌ها بنا نهاده است. ازاین‌روست که با خواندن هر سانِتی می‌توان تابش نوری از

1. Spenserian sonnet

www.ketab.ir

غزل‌های حافظ را در سیمای آن مشاهده کرد.

گفتار دوّم، «مدرنیسم ـ حافظ»، جنبه‌ی دیگری از حضور حافظ را، بی‌آن‌که از او یا غزل‌هایش سخنی در میان باشد، در فرهنگ‌های غربی بررسی می‌کند. منظور از حضور حافظ در این چشم‌انداز این است که بگوییم مدرنیسم در قرن بیستم دست به ابداع شیوه‌هایی در هنر می‌زند که هفتصد سال پیش از آن حافظ پاره‌ای از ممتازترین غزل‌های خود را بر پایه‌ی آن‌ها واقعیت بخشیده است. عنوان «مدرنیسم ـ حافظ»، به جای «حافظ و مدرنیسم»، ازاین‌رو به این بحث داده شده است که خوانندگان تصور نکنند که برخی جنبه‌های مدرنیسم با الهام از غزل‌های حافظ شکل پذیرفته است. برخلاف گفتار پیشین که تأثیر غزل‌های حافظ را در پترارک و ساختار سانِت به‌عنوان یک امکان نزدیک به یقین به نمایش می‌گذاشت، این‌جا سخن از حضوری از حافظ است که نه خود و نه غزل‌هایش را به صورت منشأ اثرهایی در شعر مدرن اروپا به میدان می‌کشد. تنها عنصر پیوند میان این دو وجود همانندی نزدیک میان شگردهای هنری است که در فاصله‌ی زمانی، مکانی، فرهنگی و تاریخی گسترده‌ای در دو بستر ادبی رخ نموده است. ازاین‌رو، لازم است اهمیت این گفتار را تنها در پیامِ نهفته در آن جست‌وجو کرد که به ما می‌فهماند حافظ به راستی تا چه اندازه نبوغ داشته و چگونه در آن زمان نگاه زیبایی‌شناسانه‌ای به شعر انداخته است که پس از هفتصد سال می‌توان از آن به «نگاه مدرن» نام برد و غزل‌های او را از دیدگاه برخی از ویژگی‌های ساختاری در کنار آثار مدرنیستی چون شعر **سرزمین بایر** تی. اِس. الیوت و داستان چندلایه‌ی **قصر** فرانتس کافکا جا داد.

در حقیقت «مدرنیسم ـ حافظ» را باید دو نوشته‌ی از هم جدا تلقی کرد. بخش نخست به ارائه‌ی تصویری از مدرنیسم می‌پردازد، اما باید توجه داشت برای شناخت کاملی از این تصویر لازم است آن را به‌صورت بحثی متکی به خود و نه الزاماً پیش‌جستاری برای ورود به بررسیِ

غزل‌های حافظ بدانیم. به این منظور، بحث مدرنیسم دور از هرگونه ملاحظه‌ای به درازا می‌کشد تا چشم‌اندازی با تکیه بر جزئیات لازم در هر قلمروی عمده‌ای از آن تصویر شود. این چشم‌انداز با توصیف پیشینه‌ی مدرنیسم، زمینه‌ی فلسفیِ آن و معرفیِ چهره‌های اثرگذار هر یک از هنرها آغاز می‌شود و سپس کاوشی در ویژگی‌های شاخص مدرنیسم و تحلیل دو مورد از ممتازترین آثار مدرنیستی انجام می‌گیرد.

در بخش دوّم این گفتار به حافظ می‌پردازیم. این‌جاست که می‌بینیم حافظ روش‌هایی همانند آن‌چه در مدرنیسم مشاهده کردیم به کار گرفته است. یکی از این شگردها گسست‌های یادشده در گفتار نخستین است که گفتیم منبع الهامی برای پترارک بوده است. حافظ از غزل‌های متکی بر این شگرد به عنوان «نظم پریشان» یاد می‌کند. ویژگی دیگر که باز هم او خود تصویر کرده اما گویایی از آن به دست می‌دهد بنیاد نهادن بیان شعری بر «لفظ اندک و معنیِ بسیار» است. بر اساس این خصلت است که حافظ می‌تواند بیان شعری را در قالب یک متن چند لایه بیافریند.

در این بخش هم‌چنین درمی‌یابیم که برخورد حافظ با زبانْ برخوردی «مدرن» است. به عبارت دیگر، ویژگی‌های غزل حافظ از نگاهی به زبان برمی‌خیزد که به طرز شگفتی‌آوری با داده‌های متکی بر تازه‌ترین دگرگونی‌های زبان‌شناسیِ امروز هم‌خوانی دارد. این خود روی دیگری است که حافظ را در جایگاه شاعری «مدرن»، به معنای امروزیِ واژه، می‌نشاند. به‌طور کلی دانش زبان‌شناسیِ امروز حاصل یافته‌هایی است که از دو تحول بزرگ سرچشمه گرفته‌اند:

نخست، تحولی است که به دست زبان‌شناس سویسی، فردینان دو سوسور در اواخر دهه‌ی دوّم سده‌ی بیستم صورت می‌گیرد و اساس ساختارگرایی را در زبان‌شناسی پی می‌ریزد. زبان به دیده‌ی سوسور مجموعه‌ای از نشانه‌های کلامی است که هر یک از دو رویه‌ی آوا و فکر

www.ketab.ir

موجودیت می‌یابد. او بحث خود را با تأکید سنگینی بر «دل‌خواه بودن»[1] پیوستگی میان آوا و فکر آغاز می‌کند اما هم‌زمان بر این باور است که پیوند گسست‌ناپذیری این دو رویه را به هم چسبانده نگه می‌دارد. تحول دیگر که در واکنش به پاره‌ای از یافته‌های سوسور صورت می‌پذیرد ناشی از دیدگاه‌های ژاک دریداست. از منظر او زبان، بر خلاف گفته‌ی سوسور، فاقد زمینه‌ی استواری است که در آن زنجیره‌های واژگانی جریان یابند و ما را به معنای روشن و قاطعی از نشان‌های کلامی برسانند. دریدا بینش خود را، که به ساختارشکنی معروف است، به جنبه‌ای از زبان پیوند می‌زند که میدان نمایش پراکندگی‌ها و بی‌ثباتی‌های معنایی است، ازاین‌رو، خصلت‌هایی چون ابهام، ایهام، ناسازه‌های کلامی و به‌طور کلی ویژگی‌های چندلایه‌ای و چندپهلویی زنجیره‌های واژگانی را به میدان می‌آورد. این‌جاست که به حافظ و شیوه‌ی برخورد او با زبان بازمی‌گردیم. یکی از خصوصیات برجسته‌ی غزل حافظ اتکا بر قابلیت‌هایی از زبان است که ما را با ایجاد ایهام سر دو یا چندراهی در دنبال کردن معنا قرار می‌دهد و از این رهگذر دریافت معنا را به تأخیر می‌اندازد.

در گفتار سوم، «نقش مدرنیسم در تحوّل ادبی ایران»، چهره‌ی دیگری از برخورد ادبی میان ایران و غرب آشکار می‌شود. برخلاف دو فصل گذشته که در یک مورد حضور اثرگذار جلوه‌هایی از شعر فارسی را در ادبیات سنتیِ اروپا به نمایش می‌گذاشت و در مورد دیگر از وجود ناخودآگاه زیبایی‌هایی از غزل فارسی در ادبیات مدرن اروپ حکایت می‌کرد، در این دورنما نقش فعال مدرنیسم را در دگرگون کردن ادبیات سنتِ ایران، که به دست نیما یوشیج صورت می‌گیرد، مشاهده می‌کنیم. در این تصویر هم‌زمان یکی از گرایش‌های عمده‌ی پسامدرنیسم، یعنی گرایش به تبادلات میان‌فرهنگی، در تبلور ثمربخشی به تماشا درمی‌آید.

---

1. arbitrariness

www.ketab.ir

در این چشم‌انداز درمی‌یابیم که چگونه شعر آزاد[1]، پدیده‌ای برخاسته از مقتضیات مدرنیسم اروپا، می‌تواند در بستر یک فرهنگ سنتی و ناساز با بسیاری از کشش‌های دنیای مدرن اثرگذار افتد و یکی از ارزش‌های ریشه‌دار ادبی آن را زیر و زبر کند. شعر آزاد اروپا از فرهنگی برمی‌خیزد که در تمام قلمروها از زنجیرهای سنت آزاد شده است و می‌خواهد مانند هر گرایش دیگری سرنوشت خود را در فرایند آفرینش شعری به دست گیرد. در حالی‌که چشم‌انداز آن روزِ فرهنگ ایرانْ ما را در برابر موقعیتی قرار می‌دهد که در آن، جز وضعیت انقلابیِ سیاست، سنّت‌ها مانند کوه برجا نشسته‌اند، به‌ویژه در عرصه‌ی ادبیات قلّه‌هایی به بلندیِ فردوسی، خیام، مولانا، سعدی و حافظ سر به آسمان کشیده‌اند.

آثار درخشان دورهٔ بازگاه دگرگون‌کننده‌ی نیما و پیروان او آفریده شده است به ما می‌آموزد که برخوردهای فرهنگی حتی در ناسازگارترین شرایط می‌تواند فصل شکوفایی در خلاقیت‌های ادبی به بار آورد.

دست‌یافت دوران‌ساز نیما این است که می‌تواند «نگاه» برخاسته از شعر آزاد اروپا و گفتمان وابسته به آن را به‌رغم سلطه‌ی سنت‌های حاکم بر قلمرو سرایش در شعر فارسی به کار بندد. بر بنیاد این گفتمان، شعر به جای آن‌که مانند گذشته زیر نفوذ روش‌ها و قوانین از پیش تعیین‌شده شکل گیرد، لازم است به‌طور طبیعی و خودجوش از زمینه‌ی عاطفی اثر برخیزد و با در هم شکستن شیوه‌های پیشین، که از بالا تحمیل می‌شدند، به فرمانروایی سنّت‌های شعری خاتمه دهد. از این دیدگاه، شیوه‌ی این رویکرد با آن‌چه در بستر سیاسی-تاریخی آن زمان پیش می‌آید، یعنی انقلاب مشروطه، آشکار می‌شود، زیرا انقلاب مشروطیت نیز، چنان‌که همه می‌دانیم، حرکتی در راستای براندازی نظامی بود که مرجع قدرت بر تارک آن‌جا می‌گرفت. به عبارت دیگر، دگرگونی در شعر فارسی تکرار

1. free verse, vers-libre

www.ketab.ir

رویدادی بود که در زمینه‌ی نظام سیاسی کشور رخ داده بود.

دانسته است که انقلاب ادبیِ نیما سنت‌ها را در سه حوزه‌ی وزن، قافیه و بافت واژه‌ها منهدم کرد. آن‌چه شاید کم‌تر مورد توجه قرار گرفته دگرگشتی است که با نگاه حافظ در بینش زیبایی‌شناسی و معیارهای ذوقیِ ما ایرانیان صورت گرفته است. زیبایی تعریف‌های فراوانی دارد. به‌طور کلّی می‌توان گفت هر یک از این تعریف‌ها عناصر گوناگونی را در هنر برجسته می‌کند، اما از هر زاویه‌ای که به زیبایی بنگریم، همواره با دو رکن اساسی روبه‌رو می‌شویم. این دو رکن در کارکردهای هنری لازم و ملزوم یک‌دیگر به نظر می‌رسند و در واقعیت‌بخشیدن به آن‌چه «زیبا» می‌بینیم سهمی بنیادی دارند. یکی از این دو همانندی میان اجزای هنر و دیگری عنصر تنوع است. کیفیت تأثیرگذار این دو امری است نسبی که از یک اثر تا اثر دیگر متفاوت است. این امکان پیش می‌آید که یک اثر واحد حساسیت‌های زیبایی‌شناسانه‌ی فرد را در مدار یکی از این دو، بیش‌تر یا کم‌تر، متمرکز کند. برخی افراد ممکن است معیار زیبایی را بیش‌تر در تکرار و تشابه و برخی دیگر آن را در عنصر تنوع جست‌وجو کنند.

اکنون اگر بخواهیم از این زاویه‌ی دید بینش زیبایی‌شناسیِ ایرانیان را از مردم غربی متمایز کنیم، در یک ارزیابیِ بسیار کلی می‌توانیم بگوییم عمده‌ترین معیارهای زیبایی برای ما ایرانیان تکرار و تشابه در آن‌چه در حکم این موارد جا می‌گیرد مانند قرینه‌سازی و ایجاد تناسب به شکل‌های گوناگون است، اما به دیده‌ی غربی‌ها عنصر مؤثر در آفرینش زیبایی بیش از هر چیز تنوع و گوناگونی است؛ تغییری که به نظر می‌رسد با انقلاب نیما در نگاه ایرانیان در پیوند با زیبایی رخ داده این است که حس ستایش ما را در مورد زیبایی‌های ناشی از گوناگونی افزایش داده است. استقبال روزافزون نسل‌های جوان از فضای طراوت‌زای شعر نیمایی مصداق این گفته است. با نگاهی گذرا به شیوه‌ی برخورد نسل‌های جوان با مقوله‌های مختلف زندگی درمی‌یابیم که گرایش به محافظه‌کاری، آن‌سان که در

www.ketab.ir

گذشته ما را در برابر برخی از تغییرات مقاوم می‌کرد، از روحیه‌ی ملی ما رخت بربسته است. این خود یافته‌ای است نویدبخش که از طبیعت تاریخیِ ارزش‌ها، یعنی تغییرپذیریِ آن‌ها، پرده برمی‌گیرد و امکان دیگری برای نزدیک شدن به آرمان‌های دموکراسی پیش‌روی ما قرار می‌دهد.

باید تأکید کرد که، به‌رغم تأثیر مدرنیسم اروپا در تحول ادبیِ ایران، آن‌چه با این تحول در ادبیات فارسی رخ می‌دهد جنبشی اصیل و تمام‌عیار ایرانی است که با تکیه بر ویژگی‌های بومی هویت خود از گزند اثرات ناشی از «استعمار فرهنگی» در امان نگاه داشته است. در این پیوند نقش نیما اهمیت خاصی دارد، چراکه با وجود دگرگون ساختن وزن سنتیِ شعر فارسی، نیما به اصول بنیادین آن وفادار می‌ماند. از این رهگذر است که با این تحوّل یکی از دوران‌های افتخارآمیز شکوفاییِ ادبیات فارسی در فرهنگ ایران افزوده می‌شود.

گفتار چهارم به بحثی پیرامون اسماعیل خویی می‌پردازد. وقتی سخن از خویی به میان می‌آید تصویر او در مقام یک شاعر در ذهن شکل می‌گیرد، در حالی که او در پهنه‌ی نقد ادبی نیز دیدگاه‌های درخوری عرضه کرده است. این دیدگاه‌ها چنان‌که باید مورد بحث و گفت‌وگو قرار نگرفته‌اند. از این زاویه، شاید بتوان او را در نقطه‌ی مقابلِ شفیعی کدکنی جا داد که میزان سلطه‌ی سنگین او در گستره‌ی پژوهش‌های ادبی کم‌تر این فرصت را فراهم می‌آورد که جایگاه اصلیِ او به‌عنوان شاعری توانا مورد بحث قرار گیرد. به دیده‌ی من، نوشته‌های انتقادیِ اسماعیل خویی، به‌ویژه با توجه به نثر شیوا و باریک‌بینی‌اش در شناخت و تحلیل جریان‌های ادبی، یکی از باارزش‌ترین و هدایت‌کننده‌ترین دستاوردهای ادبیات ما در دوران معاصر است. در قلب اندیشه‌های انتقادیِ اسماعیل خویی تعریف او از شعر جا دارد که جایگزین مناسبی برای تعریف شمس‌الدین محمّدبن‌قیس رازی، منتقد سده‌ی هفتم هجری، فراهم می‌آورد. مشکل تعریف شمس رازی این است که وزن را شاخص

جدایی‌ناپذیر شعر می‌شناسد، ازاین‌رو، نمی‌توان آن را معیار امروزی شناخت شعرهایی از آن‌چه به دست احمد شاملو به میدان آمده است تلقی کرد. تعریف اسماعیل خویی این مشکل را از سر راه برمی‌دارد و نشان می‌دهد آن‌چه شعر را از نثر متمایز می‌کند الزاماً اوزان عروض و یا صورت‌های نیماییِ آن‌ها نیست، بلکه اگر شاعری بتواند با همنشین کردن ویژه‌ای از آواها به نوعی بیان آهنگین دست یابد از عرصه‌ی نثر فاصله گرفته و به قلمرو شعر پا گذاشته است. به اعتبار این تعریف و بینش‌های درخشان اسماعیل خویی، کتاب ***از شعر گفتن*** او را می‌توان، با تمام کوتاهی و فشردگی بحث‌هایش، یکی از نوشته‌های راه‌گشایی دانست که به تحلیل پاره‌ای از مفاهیم اساسی و بحث‌برانگیز نقد معاصر فارسی پرداخته است.

اسماعیل خویی در مقام یک شاعر زمانی در صحنه‌ی ادبیِ ایران حضور پیدا می‌کند که بسیاری از ظرفیت‌های نوپای شعر مدرن فارسی به ثمر رسیده است و ابتکارهای تازه‌ای برای تداوم بخشیدن به تحول نیمایی نیاز است. برای آن‌که توضیح دهیم چگونه خویی به این نیاز پاسخ گفته نخست لازم است به معیاری بازگردیم که حافظ‌ها الهام از شاعر پیش از خود، نزاریِ قهستانی، از آن به «لفظ اندک و معنی بسیار» یاد کرده است. تجلیات گوناگون این عبارت با تکیه بر شعر بلند نیمایی چون تکرار مضمون‌های همانند، هم‌جواریِ مفاهیم متضاد و تقابل عبارت‌های ناهم‌ساز در شعر خویی به نمایش درمی‌آید. در شعرهایی مانند «حجت» و «بازگشت به بُورجو وِرتزی» به گستره‌هایی برمی‌خوریم که در آن‌ها «زبان فشرده»ی اسماعیل خویی آرایش‌های زیباشناسانه‌ی مورد بحث را در نمودی نزدیک به کمال آشکار می‌کند.

حقیقت دیگری که شعر خویی را از سایر آثار مدرن فارسی متمایز می‌کند، نزدیک شدن او به شیوه‌های مدرنیسم غربی است. این نکته به‌ویژه درباره‌ی شعر «بازگشت به بُورجو وِرتزی» صادق است. برای

روشن کردن این ویژگی از رویکردی بهره گرفته شده است که در جاهای دیگر از آن به نظریه‌ی «زیبایی‌شناسیِ دریافت»[1] نام برده‌ام.[2]

بنا بر این نظریه، خواننده یا تحلیل‌گر شعر در جست‌وجو برای دست یافتن به نوعی معنا در پیِ این نیست که بداند شاعر هنگام آفرینش اثر خود چه «نیتی» در سر داشته است. همین‌که شعر خوبی به خواننده امکان می‌دهد با چنین رویکردی به شعر او بنگرد خود نشانه‌ی آن است که شاعرانِ مدرنیسم غربی در آفرینش آن دخالت داشته است. آن‌چه با خواندنِ شعر او پیشِ روی خواننده قرار می‌گیرد متنی است ویژه که با نیروی جاذبه‌ی پیش‌گیری پیش‌دانسته‌های او را از ژرف‌ترین لایه‌های ذهن بیرون می‌کشد. در میان این پیش‌دانسته‌ها اندوخته‌هایی است که با پیش‌فهم‌های شاعر و شاید خوانندگان دیگر مشترک است. از آن‌جایی که ما همه در دوران تاریخی واحدی به سر می‌بریم توقعات مشترکی در ما رشد کرده است که ما را در افق انتظارات یگانه‌ای به هم پیوند می‌زند. ازاین‌روست که می‌توانیم دیدگاه‌های یکدیگر را، حتی در صورت ناموافق بودن با آن‌ها، به‌آسانی درک کنیم. این افقِ انتظاراتِ مشترک سبب می‌شود خوانندگان در هر دورانی از تاریخ با دیدگاه‌هایی همانند به آثار هنری نگاه کنند.

اما باید توجه داشت که هر فردی هم‌زمان تجربت‌گر اندوخته‌های ذهنیِ ویژه‌ی خود را دارد. در پرتو این اندوخته‌هاست که هر اثر نگاه می‌کند چهره‌ی ویژه‌ای از آن را پیشِ روی خود می‌بیند. به عبارت دیگر، باید چنین انتظار داشت که هر خواننده‌ای با توجه به نوع و میزان پیش‌فهم‌های خویش واکنش متفاوتی در برابر نیروی جاذبه‌ی متن از خود نشان دهد. علت گوناگونیِ تفسیرهای ادبی از یک متن واحد همین است.

تفسیر من از شعر «بازگشت به بُورجو وِرتزی» با تکیه بر همین زمینه

---

1. reception aesthetics, reception theory

۲. رضا قنادان، **معنای معنا: نگاهی دیگر** (تهران: مهرویستا، ۱۳۹۱): ۸۳ـ۱۰۹.

www.ketab.ir

صورت گرفته است. به سخن دیگر، از آن‌جایی که سابقه‌ی تحصیلی و پیشینه‌ی حرفه‌ای‌ام بر آثار شاعران و نویسندگان سده‌ی بیستم، یعنی دوران تسلط جنبش مدرنیسم، متمرکز است، خوانش «بازگشت به بُورجو وِرتزی» را با این پیش‌فرض آغاز کرده‌ام که با اثری با ساختاری نزدیک به شعر شاعران مدرنیست سروکار دارم. ازاین‌روست که شعر یادشده را در این گفتار بازتاب‌دهنده‌ی پاره‌ای از ویژگی‌های مدرنیسم غربی می‌دانم.

بررسیِ شعری از ه. الف. سایه موضوع گفتار پنجم است. نخست تصویری اجمالی از او در ادبیات معاصر فارسی ترسیم می‌شود. عنصر مورد تأکید در این تصویر قابلیت ویژه‌ای است که به شعر او هویت می‌بخشد، در این معنا که شاعران نوپردازی چون نیما و پیروانش به ترکیب‌های واژگانیِ تازه‌ای تن در می‌جویند که از آن رهگذر بتوانند به آرمان‌های نوخواهی در شعر جامه‌ی تحقق بخشند. اما کار سایه کشاندن آرمان‌های نوخواهی به میدان [illegible] است. این خود مستلزم داشتن قابلیّتی است که بتواند مانند دستگاه تهویه‌ی ریان زنگار کهنگی و کثرت استعمال را از سیمای واژه‌های دست‌فرسوده پاک کند و به این شیوه سنّت را، گذشته از عناصر ناسازگار آن، در دنیای امروز زنده کند.

برای آن‌که این نکته به‌دقت شکافته شود بخشی پیرامون دیدگاه صورت‌گرایان روس[1] درباره‌ی هنر صورت می‌گیرد. به دیده‌ی ایشان واژه‌ها معمولاً زیر زنگار عادت رفته‌رفته طراوت و توان رستاخیزی خود را از دست می‌دهند و به کلیشه یا عنصری تکراری و روزمره بدل می‌شوند، زیرا کثرت استعمال سبب می‌شود بی‌آن‌که نیاز به حضور ذهن باشد آن‌ها را به گونه‌ی خودکار و ناخودآگاه به کار بندیم. اما شعر مستلزم زبانی است که تمرکز بر داده‌ها و توجه به همه‌ی ویژگی‌ها و امکانات القاکننده‌اش را در دقیق‌ترین و گسترده‌ترین صورت ممکن خواستار شود. برای آن‌که

1. Russian Formalists

www.ketab.ir

چنین برخوردی با زبان تحقق یابد لازم است واژه‌ها از فضای ناشی از کثرت استعمال و کاربرد آشنای خود به‌درآیند و بروزی از خود نشان دهند که در برخورد با آن‌ها احساس کنیم با عناصر تازه و بدون سابقه‌ای دراز و فرسوده روبه‌روییم. این‌گونه برخورد با واژه‌ها از دیدگاهِ صورت‌گرایان آشنایی‌زدایی نام دارد. آن‌چه سایه را از سایر شاعران معاصر متمایز می‌کند در این چارچوب است. شاعران نوپرداز همواره از به کار بردن این گروه‌واژه‌ها پرهیز می‌کنند، زیرا اینان دنبال ترکیب‌های و ارکانِ تازه‌ای هستند که بتوانند برای تحقق بخشیدن به آرمان نوخواهی زبانی تازه و طراوت‌بخش در سروده‌های خود وارد کنند. از آن‌جایی که واژه‌ها و ترکیب‌های گفتاریِ نو از سوابقی از این دست خالی‌اند، به شاعر فرصت می‌دهند تا مفاهیم بسیاری را در فضایی باز و گسترده بکارد. اما سایه، که سروکارش با سنّت است، با واژه‌هایی آشنا و پوشیده به غبار کهنگی روبه‌روست. با آشنایی‌زدایی این‌گونه واژه‌ها به دست او صورت دیگری از نوبودن در برابر «شعر نو» فراهم می‌گیرد که زمان گذشته را به حال و به زبانی معتبر و هم‌سان با مقتضیات امروز بدل می‌کند. ازاین‌روست که او را، به‌رغم تکیه بر سنّت، جزء جدایی‌ناپذیری از چشم‌انداز تحول ادبیِ ایران می‌شناسیم.

آن‌چه سایه را در فرایند آشنایی‌زدایی و زنده‌کردن سنّت یاری می‌کند بهره‌گیریِ او از موسیقیِ زبان است. اشراف او بر موسیقی زبان به او امکان می‌دهد تا صورت‌های گوناگونی از کلام آهنگین، را چه در قالب وزن نیمایی و چه در چارچوب عروض سنتی، با استادی به چنگ آورد. برای آن‌که تعریفی از موسیقیِ زبان صورت گیرد لازم است نمایی از چگونگیِ کارکردِ نظام آواییِ انسان به نمایش گذاشته شود. در این نما درمی‌یابیم که تولید آواهای هر زبان با تکیه بر قوانین فونولوژی آن زبان امکان می‌پذیرد. حاصل برونیِ کارکرد این قوانین آهنگی است که با بر زبان راندن زنجیره‌های واژگانی از دهان برمی‌خیزد. این آهنگ را موسیقیِ زبان

می‌نامند. نکته‌ی قابل تأکید در این پهنه پیوند تنگاتنگی است که میان نظام تولید آواها در داخل دهان و بازتاب برونیِ آن، یعنی موسیقیِ زبان، وجود دارد. هر چه ادای آواها در دهان راحت‌تر صورت گیرد، طنین برخاسته از آن روان‌تر و خوش‌آهنگ‌تر خواهد بود. یافته‌های زبان‌شناسی نشان می‌دهد که وقتی سخن می‌گوییم، حتی در موارد معمولی و روزمره، بی‌آن‌که خود بدانیم، از قوانینی در ادای واژه‌ها یاری می‌جوییم تا سخنانی خوش‌آهنگ به گوش شنونده برسانیم. آن‌چه شاعر را ــ شاید نه هر شاعری را ــ در این گستره از مردم عادی جدا می‌کند، توان خارق‌العاده‌ی شاعر در این ویژگیِ زیباشناسیِ زبان، یعنی آهنگین ساختن کلام، است. از این زاویه است که ه. الف. سایه را شاعری توانا و تک‌دانه در ادبیات معاصر فارسی می‌بینیم. سلطه‌ی او بر موسیقیِ زبان به او فرصت می‌دهد تا ظرفیت‌های صوتیِ زبان فارسی را به شیوه‌ای اثرگذاری در آفرینش آهنگ‌های روان و هم‌ساز با فضای عاطفیِ شعرهای خود به کار گیرد.

این داده‌ها با تحلیل غزلی از سایه تصویر می‌شود. این غزل که «به نام شما» عنوان گرفته در سال ۱۳۵۸، چند ماه پس از انقلاب، سراییده شده است و لحظه‌ی ویژه‌ای از تاریخ کشور را نشان می‌دهد. در این غزل با موردی از هم‌خوانیِ بنیادیِ متن ادبی و زمینه‌های اجتماعی ـ سیاسیِ آن، که یکی از خصلت‌های اساسیِ شعر نیمایی است، آشنا می‌شویم. هم‌چنین مفردات غزل آشکار می‌کند که، با وجود ساختار سنتی، فرایند حاکم بر آفرینش اجزای شعری به‌جای تبعیت از اصول و قوانین گذشته انگار خودجوش از یک زمینه‌ی عاطفی برخاسته و به این اجزا شکل بخشیده است. عنصر غالب در این فرایند بنای موسیقیِ غزل است که در قالب طرح ردیفیِ ابیات و حضور چشم‌گیری از جناس‌های آواییِ گوناگون و بازگشت پیوسته‌ی صوت‌های خوش‌طنین تجلی یافته است. از رهگذر این آرایش‌های آوایی است که یگانگیِ گستره‌ی ادبی و بستر تاریخی ـ سیاسیِ این شعر برجسته می‌شود و هم‌زمان مورد گیرایی از

www.ketab.ir

آشنایی‌زداییِ واژه‌های کهنه را پیش روی ما می‌گذارد.

در این‌جا لازم می‌دانم از دوستانی که مرا در نوشتن این کتاب یاری داده‌اند صمیمانه قدردانی کنم:

نخستین در این شمار، آقای دکتر مرتضی کاخی است که بدون راهنمایی‌های ایشان شناخت بسیاری از زیبایی‌ها و ظرافت‌های شعر فارسی برایم امکان‌پذیر نمی‌شد. ایشان، به‌ویژه در سفر اخیر خود به امریکا، برخی از بخش‌های این کتاب را با دقت و حوصله‌ی خاصی خواندند و مرا از پیشنهادهای آموزنده‌ای بهره‌مند کردند. صورت نهایی این نوشته‌ها حاصل به کار بستن نظرات کمال‌بخشی است که در طول این سفر از ایشان دریافت کردم.

دوست شاعر، احمد شیرازی‌نیا، نیز همواره یار و یاور و مشوقم بوده و با داوری‌های هوشمندانه‌اش برخورد با مشکلات را برایم آسان کرده است. نمونه‌خوانی‌های او از بخش‌هایی از بحث‌های این کتاب و ویرایش‌هایی که بنا به توصیه‌ی او صورت گرفته در تعالی بخشیدن به نوشته‌هایم بسیار اثرگذار بوده است. سپاسگزار این دوست دیرینه‌ام هستم.

هم‌چنین بایسته است از دوست موسیقی‌دان و فرهیخته‌ام، نادر مجد، تشکر کنم. نادر مجد از معدود کسانی است که همواره از زمینه‌ی رشته‌ی حرفه‌ای خود که علم اقتصاد است پا فراتر می‌گذارد تا ذهن تشنه‌ی خود را با تازه‌ترین تجلیات اندیشه در زمینه‌ی هنر، به‌ویژه موسیقی که هنر تخصصیِ اوست، مجهز کند. در دیدارهای بسیاری که در طول سال‌ها و سال گذشته با هم داشته‌ایم نه تنها از پنجه‌ی شیرین و گیرای او در نواختن تار و سه‌تار همواره بهره برده‌ام، تبادل نظر با او درباره‌ی دیدگاه‌های انتقادی درباره‌ی شعر و موسیقی و فلسفه‌ی هنر و غیره برایم ارتقادهنده و لذت‌بخش بوده است. ویژگیِ نادر مجد این است که تمام هنرها و حتی اندیشه‌های فلسفی را از زاویه‌ی دید موسیقی و مقتضیات آن

www.ketab.ir

می‌بیند. ازاین‌رو بحث با او که جای‌جای خالی از چالش نیست به من امکان می‌دهد اندوخته‌های ذهنی‌ام را از روزنه‌ی متفاوتی کاوش کنم.

در پایان لازم است از زحمات دوستی صمیمانه قدردانی کنم که در کوشش‌های فرهنگی، به‌ویژه در چاپ و انتشار نوشته‌هایم، برایم در حکم «مشاور» عمل کرده است: دوست شاعر و با ذوقم صمصام کشفی که به‌خصوص خواهش مرا در مورد ویراستاریِ کتاب حاضر پذیرفته است. حضور صمصام کشفی در ناحیه‌ی واشنگتن دی. سی. به سبب نگاه متفاوت او به شعر و اشتیاق به همکاری در کوشش‌های فرهنگی برای من و تمام فرهنگ‌دوستان مغتنم است.

ر. ق.

آرلینگتون ـ ویرجینیا

سوم مارس ۲۰۱۳

www.ketab.ir