



نظم پریشان

ساختارشکنی در غزل حافظ
و چند نوشته دیگر در گستره نظریه ادبی

رضا قنادان

سرشناسه: قنادان، رضا، ۱۳۱۹-۱۳۹۷
 عنوان و نام پدیدآور: نظم پریشان: ساختارشکنی در غزل حافظ و چند نوشته دیگر در گستره نظریه ادبی / رضا قنادان. سعادت آباد: انتشارات مهریستا، ۱۳۹۸
 مشخصات نشر: تهران: مهریستا، ۱۳۹۸.
 مشخصات ظاهری: ۲۰۳ ص: ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س. م.
 شابک: 978-600-6977-16-4
 وضعیت فهرست نویسی: فیبا
 عنوان دیگر: ساختارشکنی در غزل حافظ و چند نوشته دیگر در گستره نظریه ادبی
 موضوع: حافظ، شمس الدین محمد، ۷۹۲ ق — نقد و تفسیر
 یادداشت: Criticism and interpretation -- Hafiz, Shamsoddin Mohamad, 14th century
 موضوع: شعر فارسی -- قرن ۸ ق. -- تاریخ و نقد
 موضوع: History and criticism -- Persian poetry -- 14th century
 موضوع: شالوده شکنی
 موضوع: Deconstruction
 رده بندی کنگره: PIR ۵۴۳۵
 رده بندی دیویی: ۸ فا ۱/۳۲
 شماره کتابشناسی ملی: ۵۷۶۰۵۴۵



رضا قنادان
 نظم پریشان
 ساختارشکنی در غزل حافظ
 و چند نوشته دیگر در گستره نظریه ادبی
 چاپ یکم: تابستان ۱۳۹۸، آماده سازی و نظارت بر چاپ: دفتر نشر آگاه
 (آماده سازی و صفحه آرای: سمیه حسینی، نمونه خوانی: فرهاد گلچین، ناظر چاپ: هومن بخشی)
 طراح جلد: محمود رضا لطیفی
 چاپ و صحافی: فرهنگ بان
 شمارگان: ۳۳۰ نسخه
 همه حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است

انتشارات مهریستا
 سعادت آباد، خیابان سوم، پس از اولین چهارراه، شماره ۱۱

فروش اینترنتی: www.agahbookshop.com
 قیمت: ۲۸,۰۰۰ تومان

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می نوشت
طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود

فهرست

۹	پیش‌گفتار	نوشتۀ دکتر احمد کریمی حکاک
۱۷	دیباچه	
۲۳	گفتار یکم:	ساختار شکنی با چند نمونه از مصداق آن در غزل حافظ
۴۵	گفتار دوم:	آشنایی زدایی چیست؟
	گفتار سوم:	پاسخی به استادم دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی پیرامون
۷۱		نوشتۀ ایشان درباره آشنایی زدایی
۸۳	گفتار چهارم:	جایگاه استاد شفیعی کدکنی میان شعر و نثر
۱۰۳	گفتار پنجم:	شعری زیباروی با روحی پریشان
۱۱۵	گفتار ششم:	شخصیت دو قطبی فروغ فرخزاد از دیدگاه سایه اقتصادی نیا
۱۳۱	گفتار هفتم:	زبان‌شناسی ذوقی آقای داریوش آشوری
	گفتار هشتم:	نگاهی به ذهنیت رمانتیسیم: ستیز میان حقیقت علمی و
۱۴۹		حقیقت شعری
۱۶۹	گفتار نهم:	روان‌کاوی ادبی
	گفتار دهم:	به لفظ اندک و معنای بسیار: اسماعیل خوئی در گفت‌وگو با
۱۸۹		وحید داور

پیش‌گفتار

دوست فقید من دکتر رضا قنادان یافته‌های نقد و نظر جدید را در اروپا و آمریکا نیک درک کرده بود و در واپسین دهه‌های حیات در نوشته‌های خود به زبان فارسی در راه کاربرد آن‌ها در شعر فارسی گام‌های مهمی برداشت. دریغ که مجالش در انجام این کار اندک بود؛ ولی بی‌تردید هستند و در آینده هم بسیار خواهند بود رهروانی که راه او را پی گیرند و گام‌های بلند بیشتری از این راه را بپیمایند. تا آن‌جا که من می‌دانم کتاب حاضر سومین اثر است از آثاری که با نظرداشتی درست و دقیق توشه‌هایی از خرمن پژوهش‌های نظریه‌پردازان مغرب‌زمین را در راه نقد آثاری از شعر فارسی کهن و نو به کار می‌گیرد و به خواننده عرضه می‌دارد.

نخستین اثر از این‌گونه را من ابتدا در نشریه نقد و بررسی کتاب و پس از آن در کتاب ایشان با عنوان معنای معنا: نگاهی دیگر (تهران، انتشارات مهریستا، ۱۳۹۱) خواندم و آن نقدی بود دقیق و عالمانه از یکی از جاودانه‌ترین نمونه‌های شعر نو فارسی در ایران با عنوان «زمستان است:

کاوشی در شعر اخوان با تکیه بر تئوری دریافت» که گفتار سوم از هشت گفتار کتاب است. در این گفتار، قنادان بحثی را پیش کشیده است در موضوع ارجاعات شعر به آنچه از بیرون شعر بدان راه می‌یابد، و نظر او این است که «زمستان» از محدود اشعاری است که، بی‌هیچ ارجاعی خارج از متن توفیق کامل به دست می‌آورد در ترسیم فضای اجتماعی بیرون از شعر در دورانی معین. قنادان در بخش نهایی این گفتار می‌نویسد:

تنها جایی از شعر که شعله‌ای از امید، امید رهایی از احساس دلتنگی، دمی زبانه می‌کشد، لحظه‌ای است که راوی را بر در میخانه می‌بینیم. جزئیاتی که در تصویر پیر می‌فروش به چشم می‌آید، بار دیگر ما را به ابیات گذشته باز می‌گرداند. واژه‌هایی هم چون «مسیحا»، «ترسا» و «پیر»، همراه با صورت روایی شعر، یادآور «پیر مغان» در غزل معروف حافظ‌اند که با مطلع «سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد» آغاز می‌شود... با این تفاوت که در غزل حافظ «پیر مغان» حلال یک مشکل عرفانی است... اما ناجی شعر «زمستان» تنها دارنده کلید رهایی انسان از احساس دلتنگی او در موقعیتی ناسازگار با طبیعت آدمی است... در غزل حافظ، راوی با درک زبان رمزگونه پیر مغان درمی‌یابد که تنها راه دست یافتن بر «جام جهان‌بین» داشتن «دل شیدا»، یعنی توسل جستن به عشق است. (معنای معنا، صص. ۸۰-۸۱)

قنادان از این تحلیل دقیق و موشکافانه نتیجه می‌گیرد که درد و دلتنگی راوی شعر زمستان «نبود عشق یا از میان رفتن محبت به عنوان انگیزه به وجود آورنده پیوندهای انسانی است». آن‌گاه، در گام واپسین تفسیر عالمانه خود، بیان شاعرانه نبودن عشق را در شعر اخوان این‌گونه جمع‌بندی می‌کند:

صورت نمادین این فقدان، مرگ «قندیل سپهر» یا خورشید است

که پیکر آن درون «تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ‌اندود» تشییع می‌شود. نام دیگر خورشید هم، چنان‌که واقفیم مهر است و مهر... به معنای «دوستی و محبت» نیز به کار می‌رود. (معنای معنای، ص. ۸۲)

آنچه من می‌توانم بر این تحلیل کنجکاوانه و کاوشگرانه بیفزایم این است که در شعر حافظ، هر بار که به واژه مهر برمی‌خوریم، می‌بایست به این نکته دقیق هم بیندیشیم که ای بسا در این جا نیز هر دو معنای واژه «مهر» منظور نظر و مدار مراد شاعر بوده است، و مثالی که در همین لحظه به ذهنم می‌رسد این بیت معروف است: «اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار / طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد». در این بیت به‌روشنی می‌توان دید که چگونه ایهامی نهفته در واژه مهر، یعنی «مهربانی» و «خورشید»، کلیدی می‌شود برای درک هم‌آوایی دو مفهوم شفق و شفقت، و گام نخست در راه رمزگشایی از تمامی آن غزل، بدین معنا که در این جا شخص معشوق متهم به بی‌مهری است و نه ابر و باد و مه و خورشید و فلک نیز این‌که در این غزل واژه «طالع» در مقام اسم فاعل از فعل مرکب «طلوع کردن»، به معنای یاری‌ست که خورشیدوار از میدان دید «من» درون غزل غروب کرده است. و این همان حسی‌ست که در غزل دیگری با این بیت صورت بیان می‌گیرد: «از چشم خود بپرس که ما را که می‌کشد / جانا گناه طالع و جرم ستاره نیست.»

گفتار نهایی کتاب، با عنوان «نقدی بر کتاب عرفان و رندی در شعر حافظ»، با عبارتی منقول از نویسنده آن کتاب آغاز می‌شود. ظاهراً آقای داریوش آشوری در نامه‌ای کتاب خود را «کنجکاوی برانگیزترین و نیز جنجال‌برانگیزترین» کتاب درباره حافظ خوانده و گفته بوده است که بسیاری افراد «از جبهه‌های گوناگون» بیشتر به کتاب او «تاخته‌اند و کمتر در فهم آن کوشیده‌اند». بحث دکتر قنادان در این مقاله آن است که

سخن گفتن درباره دیوان حافظ، یا به گفته خود او «تفسیر دیوان حافظ به عنوان یک متن واحد»، کلاً نادرست است؛ و این در خود سخن درست و واضحی است که آقای آشوری هم آن را قبول دارد، چرا که می گوید «نمی توان با بیرون کشیدن چند بیتی که به ظاهر با گرایش و افق فکری ما سازگار است، تمامی دیوان حافظ را در پرتو آن معنا کرد»، و قنادان هم این سخن را از قول آشوری نقل می کنند. ولی راست این است که آشوری از یک سو خود را به درک و فهم اندیشه هرمنوتیکی نیز متعهد می داند، بی آن که به گونه ای تمام و کمال ملزومات چنین تعهدی را بداند یا بپذیرد، حال آن که قنادان با دانشی نظام مندتر و کاربردی کامل تر خواننده مقاله خود را به گردشی وسیع و عمیق دعوت می کند که جزئیات آن را باید در مقاله جست و دید.

در یک کلام، آنچه حافظ خود به اختصار تمام، و گاه حتی با شوخ طبعی تمام، «خلاف آمد عادت» می نامد و از ما می خواهد از آن کام بطلبیم، چرا که خود از «زلف پریشان»ی «کسب جمعیت» کرده است، یا در جان نا آرام خویش به جست و جوی آن «جمعیت» نایاب برمی خیزد، یا با ذکر تخلص خود لمحهای یا ساعتی را به ما یادآوری می کند که در کار نوشتن «نظم پریشان»ی بوده است، و از گذار مهیبی سخن می گوید که، در گذر زمان، رفته رفته، دزدانه در جان جهان ما امروزیان خانه کرده و به عادات و عباداتی می خواندمان که در حافظ نمی توان جست، دید، یا فهمید. در یک کلام، خلاف عادت سخن گفتن خود گونه ای از بیان روشی که افرادی از پیشینیان ما که به شعر می اندیشیده اند از آن به تعجب یا برانگیختن حس اعجاب در خواننده نیز تعبیر کرده اند. این پیش گفتار کوتاه را با ذکر دو نمونه ی گویا از روش نقادی قنادان گشودم تا این نکته را هم گفته باشم که من خود، در مقام خواننده شعر فارسی، نهایت تمرکز بر متن و موشکافی هایی از این نوع را همواره کلید راهیابی به تحلیل علمی این گنجینه شکوهمند کلامی و بلاغی، و بهره گیری و درک لذت ویژه ای

دانسته‌ام که این سنت جاودان را در اختیار ما می‌گذارد، و در این مورد ویژه نیز رشحات قلم قنادان را جسته، خوانده و بسیار ستوده‌ام.

پژوهش پیگیرانه قنادان در کتاب دوم او با عنوان *از مشرق پیاله: حافظ در غرب حاوی پنج گفتار* است که در مجموع از عنوانی که بر کتاب نهاده شده فراتر می‌روند و بارقه‌هایی هم بر فرآیند تجدّد در ادب فارسی می‌افکنند، و نیز در گفتارهای چهارم و پنجم کاوش‌های درخوری نیز در سروده‌های هوشنگ ابتهاج و اسماعیل خوئی را در بر می‌گیرند. حافظ، اما، هم‌چنان بر بلندای سپهر فکری قنادان در موضوع شعر فارسی می‌درخشد، و در این کتاب نیز دو گفتار نخست به او و سرنوشت شعرش، به‌ویژه در ادوار جدید، اختصاص یافته است. نمونه‌ای از نوع مباحث نوینی که روش قنادان در این موضوع به ما ارزانی داشته است دیدگاهی‌ست که در تفکر او شیوه معنآفرینی حافظ را به شاعران مدرنیست غربی نزدیک می‌کند. به دیگر سخن، قنادان بر آن است که برخورد حافظ با شعر، به‌مثابه ابزاری برای دست‌یافتن به معنا در جهانی آشفته و سست‌بنیاد، او را در شمار هنرمندانی قرار می‌دهد که... هنر برای‌شان مقوله‌ای بس جدی و مقدس به‌شمار می‌رود، و نتیجه می‌گیرد که حافظ نیز، مانند برخی شاعران مدرنیست غربی، راز دست‌یابی به پیوستگی زیبایی‌شناختی را در گسست‌نمایی می‌بیند، همان روشی که، مثلاً، تی. اس. الیوت در شعر بلند *هرزآباد (The Wasteland)*، یا به گفته او سرزمین بایر، در پیش می‌گیرد، و با این قصد به روشی روی می‌آورد که خود آن را «نظم پریشان» می‌نامد. او می‌گوید:

منظور از نظم پریشان اشاره به ناپیوستگی موضوعی و گسست‌های صوری ناشی از آن است که در صورت برخی از غزل‌ها به چشم می‌خورد. قابلیت شگفتی‌آور این شیوه این است که بریدگی‌ها... نه تنها مزاحمتی در راه ایجاد احساس وحدت هنری فراهم نمی‌کند، خود وسیله ایجاد نوعی ارتباط

زیبایی‌شناسانه میان اجزای گسسته‌نمای غزل می‌شود و با نامنسجم کردن حیطة موضوعی شعر دامنه کشف تنوع در وحدت را افزایش می‌دهد. (از مشرق پیاله، ص. ۱۰۷)

شاید عنوان کتاب حاضر، یعنی نظم پریشان هم از همین بحث مهم به ذهن وقاد زنده‌یاد قنادان راه یافته باشد، هر چند دو عبارت «نظم پریشان» و «نثر پریشان» را من در جای جای سخنان استاد شفيعی کدکنی هم دیده‌ام. در هر حال در این کتاب، که عنوان فرعی آن «ساختارشکنی در غزل حافظ و چند نوشته دیگر در گستره نظریه ادبی» است، گونه‌گونی کار نقادی قنادان را با وضوحی بیش از دو کتاب پیشین ایشان می‌توان دید، حتی در عنوان‌های گفتارهای ده‌گانه‌ای که نویسنده محترم در آن آورده است. در این جا گاه روی سخن با چهره‌های نامدار ادبیات‌شناسی در ایران است، استادان بزرگی هم‌چون دکتر شفيعی کدکنی و شاعران نامداری هم‌چون اسماعیل خونی و گاه هدف به چالش گرفتن مواضع بینشورانی نظیر داریوش آشوری است. ولی در جهان تفکر حرفه‌ای قنادان این‌گونه برخوردها همیشه خدمت‌گزار آرمانی است که در بسیاری از موارد جای آن در نقد ادبی مرسوم در ایران خالی بوده است، و این آرمان همانا اعتلای کار نقد و نظر و غور و بررسی است از راه پرتوافکندن بر تفاوت‌هایی در رویکردها یا راهکارهای این متفکران، و نیز طرح آنچه نویسنده خود در مدار فکری خویش پرورده و بر آن قرار ایستاده است. نمونه را می‌توان در گفتار سوم، «پاسخی به استادم دکتر شفيعی کدکنی پیرامون نوشته ایشان درباره «آشنایی‌زدایی» دید، که در آن، برای نمونه، طنز ژرف نهفته در یکی از معروف‌ترین رباعی‌های خیام با مطلع «در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش»، در سخن کوزه‌ای به کوزه‌ای دیگر، یعنی مصراع «کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش»، این کلمات را از بستر معهود و متعارف‌شان جدا می‌کند و به گفته قنادان «واقعیت فناپذیری انسان» را به

ما می‌نمایاند، آن هم «از رهگذر کوزه، یعنی عنصری که نه تنها به دست انسان بل که با خاکستر او درست شده»، و با این کار به جای آن که احساس سوگواری را در خواننده برانگیزد، نوعی شعور فلسفی در او ایجاد می‌کند تا به کمک آن بتواند مفهوم مرگ، این بنیادی‌ترین معضل هستی، را یک بار دیگر، و این بار از دیدگاهی ژرف‌تر، درک و طرح کند. و این را نیز من نمونه‌ای از پدیده‌ای می‌دانم که بی‌تردید برخی از بخردترین پیشینیان ما نیز بر آن واقف بوده و از آن با مفاهیمی هم‌چون ابداع یا تعجیب یاد کرده‌اند.

سخن کوتاه، در کتابی که پیش رو دارید، از این‌گونه مکاشفات ناگهانی فراوان می‌توان یافت، خواه در مقوله رابطه میان زبان‌شناسی ذوقی و زبان‌شناسی علمی، یا در انتقاد از گرایش‌هایی، حتی در سیاق سخن‌گفتن، که می‌تواند در نهایت به عدول از اصول اعتدال و انصاف یا گرایش به مطلق‌گرایی و مطلق‌اندیشی، یا در نهایت فتواطلبی و فتواسازی منجر گردد، و، مثلاً مقام والای شاعر و استادی صاحب‌سخن را تا حد موضع یکی از مجادله‌جویان و غوغاگران فروکاهد. سخن قنادان را در موضوع تفاوت میان نقش «پیر مغان» در بازگشایی مشکل عرفانی روایتگر غزل حافظ، و محدود بودن آن بینش را به مقوله عرفان و نه به مصائب امروزی جامعه از نوعی که راوی شعر «زمستان» در وجود خود حس می‌کند، جدی باید گرفت. گلایه آغازین او، و هدایت گام به گام — یا شاید باید گفت بیت به بیت — پیر در مسیر درک والاتر راوی از حضور عشق در دل خویش را جدی باید گرفت. «ترسای پیر پیرهن چرکین» شعر اخوان، راه‌حلی از آن نوع ندارد، و اگر راه‌حل یا چاره‌ای هم داشته باشد، به کنار روایتگر یا خواننده امروزی شعر نخواهد آمد؛ و یأس توان‌شکن روایتگر شعر اخوان هم از همین بیچارگی، از همین‌گونه بیچارگی‌هاست.

در این میان، به گمان من، درس نهایی برای خوانندگان جوان این کتاب می‌تواند آن باشد که نقد، یا به گفته قنادان در دیباچه کتاب، «هنر...

مطمئن‌ترین و مؤثرترین گستره‌ای است که در پیوند با آن می‌توان بیان اختلاف‌نظر را در راستای تحقق بخشیدن به فرهنگ دموکراسی ممکن ساخت.» (نظم پریشان، صص. ۱۸-۱۹) این سخن واپسین قنادران را به‌راستی می‌توان توصیه و وصیت نهایی آن دانشور فقید دانست به رهروانی که راه او را در پیش خواهند گرفت.

احمد کریمی حکاک

لس آنجلس

اسفند ۱۳۹۷

دیباچه

نوشته‌های این کتاب شماری از مقاله‌هایی است که در حاشیه پژوهش‌هایم در چند سال گذشته انجام گرفته‌اند. بخش عمده‌ای از نوشته‌های برآمده از این پژوهش‌ها در چهار کتاب از من تاکنون به چاپ رسیده‌اند. مجموعه حاضر اما جستارهای پراکنده‌ای است که بی‌ارتباط به هم به موضوع‌های گوناگونی اختصاص یافته و تاکنون امکان انتشار پیدا نکرده‌اند. با توجه به این ویژگی باید انتظار داشت خوانندگان، پراکندگی موضوع‌های این کتاب را در شمار نقاط ضعف آن به‌شمار آورند و به حق آن را به باد انتقاد گیرند. همزمان باید بگویم آنچه انگیزه مرا برای چاپ نوشته‌ها به این صورت برانگیخت واکنش چشمگیر و تشویق‌کننده‌ای بود که از سوی خوانندگان نسبت به دو کتاب از من با نام‌های *از مشرق پیاله: حافظ در غرب و فمینیسم ادبی* صورت پذیرفت. در هر یک از این دو کتاب فزون بر مقاله اصلی که نام کتاب را به خود اختصاص داده چند نوشته دیگر هر یک با موضوعی جداگانه گنجانده شده است. استقبال خوانندگان از این دو کتاب همان اندازه بوده است که در مورد کتاب دیگری از من یعنی کتاب *جای خالی معنا: مدرنیسم و پسامدرنیسم* نشان

داده‌اند. در این کتاب موضوع یگانه‌ای در چند بخش دنبال شده است. چنین می‌نماید که سلطه فضای پست‌مدرن بر فرهنگ ما بی‌اثر نبوده در این معنا که اشتیاق هموطنان را در مورد نوشته‌های کوتاه بالا برده است. ضمن این‌که باید گفت کتابی از این دست خواننده را ناگزیر نمی‌سازد که آن را از آغاز تا پایان به دقت بخواند و مدت درازی از وقت خود را صرف خواندن آن کند.

با تمام آنچه گذشت یافتن عنصر مشترکی در نوشته‌های این کتاب ناممکن نیست. از یک زاویه دید بسیار کلی می‌توان گفت آنچه آنان را به هم پیوند می‌دهد تأکید بر آگاه ساختن خوانندگان فارسی‌زبان از دگرگونی‌های فرهنگ مدرن غرب در گستره ادبیات است. مفاهیمی چون «ساختارشکنی» یا «آشنایی‌زدایی» بیانگر گرایش‌هایی هستند که تحولات مدرن حوزه انتقادی فرهنگ‌های غربی را به‌روشنی بازتاب می‌دهند و به نوشته‌های این کتاب نیز محتوا می‌بخشند. این تحولات آن‌جا معنای ویژه‌ای به خود می‌گیرند که یافته‌های متکی بر آن‌ها، مانند آنچه در مقاله «ساختارشکنی با نمونه‌هایی از آن در غزل حافظ» صورت پذیرفته، در بررسی شعر فارسی عملاً به کار بسته می‌شوند. چنان‌که در کتاب معنای معنا: نگاهی دیگر روشن ساخته‌ام کاوش‌هایی از این دست پاسخگوی نیازی بنیادی در گستره نقد کاربردی فرهنگ ما است. برخی دیگر از نوشته‌های این کتاب مانند «شعری زیباروی با روحی بیمار» و «شخصیت دوقطبی فروغ فرخ‌زاد از دیدگاه سایه اقتصادی‌نیا» نیز با همین انگیزه و در پیوند با همین نیاز تحقق یافته‌اند.

یکی از روش‌های سالم و سازنده‌ای که در ارتقاء معیارهای دموکراسی در غرب بسیار اثرگذار بوده بیان اختلاف‌نظر با زبانی محترمانه و نه فارغ از تعصب و انگیزه‌های شخصی است. تجربه فرهنگ‌های غربی نشان می‌دهد که هنر، برخلاف مذهب و سیاست، مطمئن‌ترین و مؤثرترین گستره‌ای است که در پیوند با آن می‌توان بیان

اختلاف نظر را در راستای تحقق بخشیدن به فرهنگ دموکراسی ممکن ساخت. جای خالی این شیوه برخورد در فرهنگ ما نیاز بنیادی دیگری را به میدان می آورد که لازم می آید به آن پرداخته شود. در ارتباط با این نیاز است که پاسخیم به استاد شفیع کدکنی پیرامون بحث ایشان درباره آشنایی زدایی عینیت یافته است. در این نوشته کوشیده ام روشن سازم که بسیاری از نمونه های استاد برای توضیح مفهوم آشنایی زدایی برای من آموزنده بوده است. همزمان، توضیح داده ام که جنبه دیگری از بحث ایشان در این زمینه به آنچه در دانش و تجربیات من می گنجد ناهمخوان است. ویژگی سازنده و سودمند این شیوه برخورد زمانی به ثمر می رسد که خوانندگان یافته های مرا در قیاس با آنچه استاد در نوشته خود مطرح ساخته اند مورد داوری قرار دهند. از این دیدگاه است که نکته آموزنده این اقدام نمایان می شود.

دو مقاله دیگر یکی به ذهنیت رمانتیسم و دیگری به بحث پیرامون روان کاوی ادبی پرداخته است. اگرچه محتوای این دو نوشته پیوند سراسری با ادبیات فارسی ندارند، و صرفاً به آنچه در فرهنگ های غربی گذشته محدود می شوند، اما نمی توان تأثیر آن ها را در وسعت دادن به دید هنری و انتقادی خواننده ایرانی نادیده انگاشت. این نکته به ویژه در مورد روان کاوی ادبی صادق است، زیرا کسی نیست که نام فروید را نشنیده باشد و ندانسته باشد که اندیشه های او تا چه اندازه ای در ژرفا بخشیدن به فهم انسان امروزی از شیوه های کارکرد لایه های گوناگون ذهن اثرگذار بوده اند. آنچه در این نوشته به ویژه مورد تأکید قرار گرفته نقش ذهن ناخود آگاه در آفرینش شاخه های گوناگون هنر به ویژه ادبیات است.

گفت و گوی وحید داور با اسماعیل خوئی از این باب در انتهای این کتاب آمده که بخش عمده ای از این گفت و گو بر روی نوشته های من به خصوص دو کتاب **جای خالی معنا: مدرنیسم و پسامدرنیسم** و **از مشرق پیاله: حافظ در غرب** تمرکز یافته است. فزون بر سخنان

تشویق‌کننده‌ای که اسماعیل خوئی در مورد من ابراز می‌دارد و انگیزه مرا در دنبال کردن راهی را که برگزیده‌ام تقویت می‌کند، جزئیات جالب و آگاهنده‌ای درباره‌ی غزل‌های حافظ و شعر و شاعری به‌طور کلی از جمله شعر خود او به دست می‌دهد که پنجره‌های تازه‌ای را در این زمینه‌ها به روی من، و بی‌هیچ تردیدی به روی خوانندگان می‌گشاید. یکی از مفاهیمی را که اسماعیل خوئی باز می‌کند، و تا جایی که من می‌دانم تاکنون کسی به آن نپرداخته است، این است که منظور از کیفیت فشرده‌گی در شعر چیست و مهم‌تر از این تا چه اندازه از فشرده‌گی لازم است که به نمونه‌ای از شعر ناب تحقق بخشد؟ باید اقرار کنم هرگز به این نکته فکر نکرده بودم. سخنان اسماعیل خوئی چشم‌انداز تازه‌ای از بیان ناب شعری را در ذهنم شکل بخشید. فزون بر این آموختم که لازم است تجدید نظری درباره‌ی بحث خود درباره‌ی حافظ صورت دهم در این معنا که دیدگاه‌های محمود هومن را در آن بگنجانم. تردیدی ندارم که خوانندگان نیز مانند من گفت‌وگوی مورد بحث را آموزنده خواهند یافت.

در پایان با تأکید باید بگویم که آنچه کتاب حاضر را از کتاب‌های پیشین من متمایز می‌سازد و به آن اهمیت خاصی می‌دهد وجود پیش‌گفتاری است که نویسنده، تحلیل‌گر، و مترجم قابل دکتر احمد کریمی حکاک بر آن نوشته است. امتیاز نوشته‌ی ایشان در این است که چنان‌که در کتاب خواندنی *Recasting Persian Poetry Scenarios of Poetic Modernite in Iran* به‌روشنی می‌بینیم شیوه‌ی برخورد دکتر کریمی حکاک با مفاهیم انتقادی رویکردی را در بر می‌گیرد که با روش‌های رایج تفاوت دارد و رهیافت تازه‌ای را برای برخورد با ادبیات فارسی در تمام نمودهای آن برجسته می‌سازد. بر این اساس پیش‌گفتار ایشان زاویه‌ی دیدی به نوشته‌های این کتاب بخشیده است که غنای‌شان را در سطح دیگری به نمایش می‌گذارد. در این جا لازم می‌بینم از زحماتی که آقای دکتر احمد کریمی حکاک برای کمال بخشیدن به این یافته‌ها کشیده‌اند صمیمانه قدردانی کنم.

هم چنین از دوست هنرمند و موسیقی دانم نادر مجد و نیز دوستان
شاعرم احمد شیرازی نیا و صمصام کشفی که همواره در بحث های
انتقادی من حضور فعال داشته و با اظهارنظرهای آموزنده خود این
مجموعه را ممکن ساخته اند تشکر می کنم.

رضا قنادان

بالتیمور

یازدهم فوریه ۲۰۱۷

گفتار پنجم



شعری زیباروی با روحی پریشان

منظور از این شعر اشاره به سروده‌ای از مهدی اخوان ثالث به نام «چاوشی» است که معمولاً به عنوان یکی از بهترین شعرهای او مورد دلالت قرار می‌گیرد. دکتر مرتضی کاخی این شعر را در کتاب *سرکوه بلند*، *برگزیده اشعار مهدی اخوان ثالث (م. امید)* گنجانیده است. این بدان معناست که از دیدگاه ایشان «چاوشی» یکی از شعرهای خوب اخوان به شمار می‌رود. دکتر کاخی در مقدمه این کتاب می‌نویسد: در کتاب حاضر... کوشیده‌ام شعرهایی را برگزینم که در نظر و سلیقه شخصی من به عنوان یک شعرخوان، کتابی فراهم آید که اگر یک شعرخوان دیگر به دنبال دسترسی داشتن به بلندترین چکادهای شعری او باشد، با مطالعه این کتاب نظرش تأمین شود. یعنی خواسته‌ام از میراث شعری اخوان لحظه‌هایی را به‌گزینی کنم که خواننده کتاب اگر تنها همین مجموعه را از شعرهای اخوان در اختیار داشته باشد، با اعتماد و پشت به راست بداند

که بیرون از این گزینه، از لحظه‌های درخشان شور و شعور شعری او چیز چندانی باقی نمانده است^۱...

به رغم زیبایی صوری شعر «چاوشی» نشانه‌هایی حاکی از نوعی بیماری در روان ناخودآگاه این شعر وجود دارد که بازتاب آن با کاوش در محتوای شعر قابل رؤیت است. به دیده من علت این که دکتر کاخی، و شاعران و سخن‌شناسان دیگری چون دکتر شفیعی کدکنی و اسماعیل خویی، به بررسی این شعر نپرداخته‌اند این بوده است که دوستی اینان با اخوان آن‌ها را از هر گونه برخورد انتقادی با آثار اخوان بر حذر داشته است. آنچه در این نوشته مورد بحث قرار خواهد گرفت بررسی مشکل این شعر است. در آغاز آن می‌خوانیم.

بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند،

گرفته کولبار زاده ره بر دوش،

فشرده چوبدست خیزران در مشت،

گهی پرگویی و گه خاموش

در آن مه‌گون فضای خلوت افسانگی‌شان راه می‌پویند

ما هم راه خود می‌کنیم آغاز^۲

با این واژه‌ها تصویری پیش روی ما شکل می‌گیرد که در آن، چنان‌که در افسانه‌ها آمده است، گروهی در یک شب زیبا و رمانتیک مهتابی راه می‌پیمایند. یکی از ویژگی‌های برجسته این تصویر، یگانگی صورت با معنای آن است. منظور از صورت یا فرم، ساختار نحوی مصراع‌هاست. روشن است که تمام قطعه تنها از یک جمله به وجود آمده است و این جمله، مانند گروه رهنوردان، از گروهی جملات پیرو تحقق یافته که جمله

۱. مرتضی کاخی، سرکوه بلند: برگزیده اشعار مهدی اخوان ثالث، (م. امید)، انتشارات زمستان، تهران، بهار ۱۳۸۵، صص. ۸-۷.

۲. تمام مصراع‌ها از کتاب سرکوه بلند، گرفته شده‌اند.

اصلی یا پایه را تا آخر دنبال می‌کنند. می‌توان چنین تصور کرد که گروه رهنوردان نیز به دنبال فرد خاصی در حرکت‌اند.

اکنون اگر نظری به مصراع‌های پایانی شعر بیفکنیم با تصویر زیبا و رمانتیک دیگری روبه‌رو می‌شویم:

و با بیکران سبز و مخمل‌گونه دریا،
می‌اندازیم زورق‌های خود را چون کلی بادم
و مرغان سپید بادبان‌ها را می‌آموزیم
که باد شرطه را در آغوش بگشایند
و می‌رانیم گاهی تند، گاه آرام

واژه «مخمل‌گونه» در چشم‌انداز بالا عبارت «مهگون فضای» تصویر آغازین را به ذهن باز می‌گرداند. همین نکته در مورد واژه‌های «گاهی تند، گاه آرام» نیز صادق است که عبارت «گهی پرگویی و گه خاموش» را تداعی می‌کند. همانندی میان این دو چشم‌انداز عنصری است بنیادی که توجه ما را بر روی وحدت شعری موجود در این شعر متمرکز می‌سازد. در بند دوم موضوع محور شعر به روشنی آشکار می‌شود:

سه ره پیدا است
نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر،
حدیثی که ش نمی‌خوانی بر آن دیگر
نخستین راه نوش و راحت و شادی
به ننگ آغشته اما رو به شهر و باغ و آبادی
دو دیگر راه نیمش ننگ نیمش نام،
اگر سر بر کنی غوغا، و گردم درکشی آرام
سه دیگر، راه بی‌برگشت، بی‌فرجام

هر کس کم‌ترین آشنایی با ذهنیت سیاسی مهدی اخوان ثالث داشته

باشد و از شیوه برخورد او با اختناق حاکم بر نظام پیشین آگاه باشد بی‌درنگ درمی‌یابد که روایتگر در این جا با متمایز ساختن «سه ره» از یکدیگر و نسبت دادن معنای ویژه‌ای به هر یک، بنیادی‌ترین مضمون شعری خود را به نمایش گذاشته است. این مضمون در پیوند با آنچه راه‌های اول و دوم را توصیه می‌کند در جایی بیانی ملموس می‌یابد که می‌خوانیم:

من این جا از نوازش نیز چون آزار ترسانم

ز سیلی‌زن، ز سیلی‌خور

وزین تصویر بر دیوار ترسانم

در این تصویر،

عمر باسوط بی‌رحم خشایر شاه،

زند دیوانه‌وار، اما نه بر دریا

به گرده من، به رگ‌های فسرده من

به زنده تو؛ به مرده من

در این توصیف، اخوان توانسته است اختناق آریامهری را در یکی از فشرده‌ترین و نیرومندترین صورت‌های آن به تماشا گذارد. کسانی که در آن دوران می‌زیسته‌اند به‌خوبی می‌دانند که منظور از «تصویر بر دیوار» و واژه عمر کیست. نیز این که روایتگر می‌گوید سیلی‌خور به اندازه سیلی‌زن ترسان است، بیانگر واقعیت تلخی است که نشان می‌دهد چگونه برخی از اشخاص زیر شکنجه ناگزیر می‌شده‌اند تن به جاسوسی دهند و افراد بسیاری را در دام مأموران امنیتی گرفتار سازند.

رویه دیگر حاصل از اختناق و فشارهای عصبی ناشی از آن، روی آوردن به «بنگ و افیون» است و این در جایی به میدان می‌آید که شعر در بیانی نیمه سوررئالیستی تبلور می‌یابد:

بیا ره توشه برداریم
 قدم در راه بگذاریم
 به سوی سرزمین‌هایی که دیدارش
 به سان شعله آتش،
 دواند در رگم خون نشیط زنده بیدار
 نه این خونی که دارم، پیر و سرد و تیره و بیمار
 چو کرم نیمه‌جانی بی‌سر و بی‌دم
 که از دهلیز نقب آسای زهراندود رگ‌هایم
 کشاند خویشتن را، همچو مستان دست بر دیوار
 به سوی قلب من، این غرغه با پرده‌های تار،
 و می‌پرسد، صدایش ناله‌ای بی‌نور،
 «کسی این جاست؟»
 هلا! من با شما، می‌پرسم کسی این جاست؟
 کسی این جا پیام آورد؟
 نگاهی، یا که لبخندی؟
 فشار گرم دست دوست‌مانندی؟»
 و می‌بیند صدایی نیست، نور آشنایی نیست،
 حتی از نگاه مرده‌ای هم رد پایی نیست
 صدایی نیست الا پت پت رنجور شمعی در جوار مرگ
 ملول و با سحر نزدیک و دست‌اش گرم کار مرگ،
 وز آن سو می‌رود بیرون به سوی غرغه‌ای دیگر
 به امیدی که نوشد از هوای تازه آزاد،
 ولی آن جا حدیث بنگ و افیون است...

در این تصویر پنجره‌ای به درون روایتگر گشوده می‌شود و او را به صورت فردی ناخوش با خونی «پیر و سرد و تیره و بیمار» نمایان می‌سازد. این ویژگی را می‌توان بازتاب نمادینی از زیستن در محیطی زیر

فشار اختناق دانست که در آن «ترس از سیلی زن و سیلی خور» انسان‌ها را به موجوداتی مسخ‌شده مبدل می‌سازد. می‌بینیم که همخوان با شرایط درونی روایتگر فضای پیرامون او نیز از نشانه‌های حاکی از هستی خالی به نظر می‌رسد. بسامد واژه «نیست» در چهار مورد پیاپی، خلأ حاکم بر فضا را به گونه بسیار مؤثری برجسته می‌سازد. ساختار نحوی این مبصرع‌ها چنان است که در هر مورد واژه «نیست» را در پایان جمله‌ای کوتاه جا می‌دهد و این جمله‌ها مانند نقش‌های پایانی فردی که در حال احتضار است سرانجام به واژه «مرده» خاتمه می‌یابند. با جمله پس از آن یعنی «صدایی نیست الا پت پت...» جمله اول تکرار می‌شود و تأکید بر روی نبود هستی را تشخیصی ویژه می‌بخشد.

می‌دانیم محتوای سیاسی این شعر حاصل تجربیات مهدی اخوان ثالث در پیوند با دوران خاصی از تاریخ کشور است. اما شاعر هیچ نشانی در شعر به کار نبرده است که فهم آن را تنها در چارچوب واقعیت‌های آن دوران خاص ممکن سازد. این خود یکی از قابلیت‌های مهم این شعر است که به آن کیفیتی جاودانه می‌بخشد، در این معنا که هر بار اوضاع آن زمان در تاریخ کشور تکرار شود اعتبار این شعر، به عنوان بیان شاعرانه دوران تازه، بازمی‌گردد.

آنچه تا این جا گذشت، خلاقیت مهدی اخوان ثالث را در یکی از نقطه‌های اوج آن یعنی سراینده‌ای در جایگاه بزرگ‌ترین شاعر نیمایی آشکار می‌سازد. پیوستگی میان اجزای مختلف این تصویر و یگانگی چشم‌انداز برونی با توصیف درونی، در شما عناصری است که مصداق این گفته را تأیید می‌کند. اما هرچه در کاوش انتقادی شعر پیش رویم، نمای دیگری از آن پیش روی ما قرار می‌گیرد. برای آن‌که بر این نمای تازه دست یابیم بجاست با نوشته‌ای از محمدرضا باطنی که در باغ بی‌برگی: یادنامه مهدی اخوان ثالث به چاپ رسیده بحث را آغاز کنیم. در این نوشته که «جلوه‌های شخصیت اخوان در شعرش» نام دارد می‌خوانیم:

شاید به مناسبت حرفه‌ام، زبان‌شناسی، حق این می‌بود که من دربارهٔ ویژگی‌های زبانی شعر اخوان چیزی می‌نوشتم ولی این کار نیاز به تجربه و تحلیل نقادانه دارد. و من شعرهای اخوان را هیچ‌گاه با این دید نخوانده‌ام. و در فرصت کوتاهی نیز که برای نوشتن این مختصر در اختیار دارم چنین پژوهشی مقدور نیست.

اخوان شاعر بود، مداح نبود.

اخوان در سرتاسر زندگی شاعری‌اش هرگز سفارش شعر قبول نکرده، او «شعر سفارشی» نمی‌گفت. شعر برای او وسیلهٔ رسیدن به آلا ف و الوف نبود. اخوان در جوانی راه خود را برمی‌گزیند و تا آخرین روز زندگی، بدون کمترین انحرافی، در همان راه گام برمی‌دارد. در سال ۱۳۳۵ یعنی در ۲۸ سالگی در شعر «چاوشی» سه راه در جلو خود باز می‌بیند:

سه ره پیدا است...

و اخوان راه سوم را انتخاب می‌کند:

بیا ره توشه برداریم / قدم در راه بی‌بازگشت بگذاریم

راهی که اخوان انتخاب می‌کند راه تنگدستی، سختی و خون دل خوردن اما سرافراز و سربلند زیستن است...

با این گفته، دکتر باطنی نشان می‌دهد که شعر «چاوشی» را تا آخر نخوانده و به همان چند مصراع آغازین اکتفا کرده است، چرا که اگر شعر را تا پایان ادامه می‌داد درمی‌یافت که اخوان راه سوم را برنمی‌گزیند. درست است که راه اخوان راه «تنگدستی، سختی و خون دل خوردن اما سرافراز و سربلند زیستن است»، اما این توصیف، دربارهٔ راه سومی که شعر پیش روی ما قرار می‌دهد صدق نمی‌کند. در این جاست، که به نخستین نشانهٔ پریشانی در ذهن ناخودآگاه شاعر برمی‌خوریم. به عبارت دیگر، آنچه منجر به داوری نادرست دکتر باطنی شده، فزون بر آن‌که شعر را تا پایان

ادامه نداده، کیفیت گمراه کننده‌ای است که با فضای حاصل از توصیف راه سوم درآمیخته است. بنا بر برخی از اشاره‌هایی که در درون شعر آمده و یادداشت پاورقی که اخوان درباره حسین رازی داده است، راه سوم راه رفتن به غرب و پیوستن به «فرنگی‌ها» است. از سوی دیگر، راه سوم را «راه بی‌بازگشت بی‌فرجام» می‌نامد. در زبان فارسی آنچه از این توصیف برداشت می‌شود، هم‌چنان‌که دکتر باطنی برداشت کرده، گام برداشتن به سوی تنگدستی و خون‌دل خوردن و بل، مانند مخالفان سیاسی در یک نظام خودکامه، استقبال از مرگ و رفتن به سوی طناب دار است. روشن است که این ویژگی با مفهوم رفتن به «فرنگ» سخت در تعارض می‌افتد و خواننده را در حالتی حاکی از بلاتکلیفی قرار می‌دهد که چه معنایی را باید از آنچه به سفر سوم منسوب است برگزیند، آیا گام برداشتن در راه سوم حرکتی است مثبت که در آن صورت چگونه می‌توان آن را با مفهوم سفر بی‌بازگشت سازش داد؟ آیا، برعکس، رفتاری است منفی که اگر چنین است به چه صورتی می‌توان آن را در چارچوب معنای سفری به فرنگ گنجانید؟ منطق دیگر شعر چنین ایجاب می‌کند که آن را سفری به منظور گریز از آغشته شدن به «ننگ» بدانیم. این نیز دیوار تناقض را از پیش روی ما دور نمی‌کند، زیرا بار دیگر به این مشکل برخورد می‌کنیم که چگونه این منطق را با سفر به فرنگ آشتی دهیم.

اینک اگر در راستای شعر پیش رویم نشانه‌های بیشتری از پریشانی حاکم بر شعر به تصویر می‌آیند. این نشانه‌ها به‌ویژه در تصاویری شکل می‌گیرند که برای توصیف ویژگی‌های مقصد به کار بسته شده‌اند. نخستین توصیفی که درباره مقصد بیان می‌شود این است که این سفر هرگز به سوی «بهرام، این جاوید خون‌آشام» یا «ناهید، این بدیوه گرگ قهجه بی‌غم نیست». این توصیف انتظار خواننده را برای روبه‌رو شدن با مقصد بالا می‌برد و شاعر برای آن‌که به این انتظار پاسخ گوید، از قدرت تصویرسازی خود بهره می‌جوید: می‌خوانیم که این سفر:

به سوی پهن‌دشت بی‌خداوندی‌ست
که با هر جنبش نبضم
هزاران اخترش پژمرده و پرپر به خاک افتند

منظور از این اشاره، که تنها مصداقش را می‌توان در ماجرای بمب‌افکنی امریکا بر ژاپن پیدا کرد چیست؟ تردیدی نیست که با این تصویر شاعر توانسته است نیروی اتمی فرنگ را به صورت مؤثری به نمایش بگذارد، اما باید پرسید به دست دادن دانشی از این دست چه کمکی به شناخت «راه سوم» و حل تناقضات متکی بر آن می‌کند؟ برای آن‌که دریابیم منظور اخوان از به کار بردن این تصویر چه بوده است به جاست نظر به تصویر بعد بیفکنیم:

بیا ره توشه برداریم
قدم در راه بگذاریم
کجا؟ هر جا که پیش آید
بدان جایی که می‌گویند خورشید غروب ما،
زند بر پرده شبگیرشان تصویر
بدان دستش گرفته رایتی زربفت و گوید زود
وزین دستش فتاده مشعلی خاموش نالد، دیر

در این جا با یکی از زیباترین تصاویر مهدی اخوان ثالث و بل کل شعر معاصر فارسی روبه‌رو می‌شویم. اما اگر آن را از زیبایی‌های تصویری عریان سازیم، واقعیتی معمولی و روزمره پیش روی ما قرار می‌گیرد؛ در این معنا چنانچه در معنای این تصویر دقیق شویم آنچه به ما می‌گوید این است که غروب این‌جا مصادف با طلوع خورشید در غرب است. روشن است که مهدی اخوان ثالث در این‌جا هیچ حرفی برای گفتن نداشته است و برای آن‌که این ضعف را بپوشاند تمام خلاقیت خود را برای آفرینش

تصویری سحرآمیز به کار بسته است. زیبایی تصویر تا میزانی است که آگاهی خواننده را با مسحور ساختن آن در همان سطح متوقف می‌سازد و اجازه نمی‌دهد که خواننده برای دریافت معنای آن به درون تصویر راه پیدا کند. همین نکته دربارهٔ تصویر پیش نیز صادق است. فزون بر بی‌معنا بودن این تصویر، چنانچه بهر سیم که رابطهٔ آن با تصویر پیش از آن چیست و چگونه این دو در ارتقا بخشیدن به موضوع اصلی شعر یعنی قدم گذاشتن در راه بی‌بازگشت اثرگذار می‌شوند، پاسخ آن هیچ است. یکی از مهم‌ترین عناصر تولید زیبایی در هرگونه شعر روابط طولی است که میان اجزای گوناگون آن برقرار می‌شود. در این پیوند، روابط طولی بین تصاویر شعر از اهمیت خاصی برخوردارند. نبود چنین پیوندهایی میان دو تصویر بالا نشان می‌دهد که اصول حاکم بر فرایند آفرینش شعری به هم خورده و نیروی سازمان‌دهندهٔ آن‌ها را به هیچ فرو کاسته است. نه تنها هیچ نشانی که حاکی از خویشاوندی میان این تصاویر باشد به چشم نمی‌خورد، بل این دو تصویر چنان نسبت به هم بیگانه به نظر می‌رسند که وجودشان کیفیتی بی‌معنی به شعر می‌بخشد.

در تصویری دیگر می‌خوانیم:

بیا ره توشه برداریم

قدم در راه بگذاریم...

کجا؟ هر جا که پیش آید

به آن جا که می‌گویند

چو گل روییده شهری روشن از دریای تردامان

و در آن چشمه‌هایی هست

که دایم روید و روید گل و برگ بلورین بال شعر از آن...

در این جا باری دیگر تصویر زیبایی را پیش روی خود می‌بینیم با این تفاوت که این تصویر، برخلاف دو تصویر پیش، اولاً تهی از معنا نیست و ثانیاً

واقعیت مثبتی را دربارهٔ مقصد یعنی فرهنگ غرب بیان می‌کند. اما پیش از این گفتیم برخورد با یک عنصر مثبت در این گستره این بلا تکلیفی را به دنبال می‌آورد که چگونه می‌توان آن را با مفهوم سفر بی‌بازگشت سازش داد. به عبارت دیگر، چه چیزی ایجاب می‌کند که رفتن به یک جزیرهٔ شعرخیز را سفری بی‌بازگشت تلقی کنیم؟

هم‌چنان‌که در راستای شعر پیش می‌رویم، به چند تصویر دیگر برمی‌خوریم که می‌توان نوعی معنا به هر یک نسبت داد بی‌آن‌که موفق شویم تضاد وابسته به آن‌ها را از ذهن دور سازیم، یا این‌که بر پیوندی که بیانگر نوعی پیوستگی میان‌شان است دست یابیم. اگر این تصاویر را کنار هم بگذاریم به مجموعهٔ پراکنده‌ای برمی‌خوریم که همه نسبت به هم بیگانه و آشتی‌ناپذیر به نظر می‌رسند و وجود هر یک انگار به‌طور اتفاقی در آن‌جا صورت پذیرفته است. این پراکندگی سبب می‌شود که به جای چشم‌اندازی مدون از غرب، تکه‌پاره‌های نامربوطی از آن در ذهن خواننده شکل پذیرد.

به‌طور کلی شعر «چاوشی» را می‌توان در دو بخش از همدیگر متمایز دانست. بخش اول دربرگیرندهٔ مصراع‌ها و تصاویری است که به توصیف مبدأ سفر می‌پردازند، و بخش دوم آن‌هایی است که به تصویر کشاندن مقصد اختصاص یافته‌اند. در بخش اول، که با الهام از تجربیات مستقیم مهدی اخوان ثالث از زیستن در محیط اختناق محتوا پذیرفته، شاعر فرصت می‌یابد خلاقیت خود را در جایگاه بزرگ‌ترین شاعر نیمایی نمایان سازد. اما در بخش دوم، که اخوان از چنین تجربیاتی بی‌بهره بوده است، آنچه مورد استفادهٔ وی قرار گرفته اطلاعاتی است که از بیرون کسب کرده، و چنان‌که از تصاویر موجود در این بخش درمی‌یابیم، اطلاعات اخوان در این مورد بسیار اندک بوده است. برای همین است که در پاره‌ای از موارد به ما نشان می‌دهد که حرفی برای گفتن ندارد. اما برای آن‌که این نقطه ضعف را بپوشاند می‌کوشد خلاقیت خود را برای آفرینش

تصویرهای زیبا و فریبا به کار گیرد. با تمام این‌ها روشن است که این تصاویر به جای آن‌که مانند آنچه در شعر ناب اخوان می‌بینیم، از فضای درون شعر بیرون جوشند از بیرون بر آن زورآور شده‌اند. این معمولاً از سوی شاعرانی صورت می‌گیرد که، به جای تجربیات زنده و دست اول، دانش کسب شده از برون را منشأ الهام خود قرار می‌دهند. دیدیم که چگونه این شیوه برخورد منجر به آفرینش تصاویری خالی از معنا شده است. فزون بر این، اشاره‌هایی چون مک نیس و تراس بولبا وصله‌های ناجوری هستند که در هاضمه واژگانی شعر داخل نمی‌شوند. هم‌چنین، با دقت در مصراع‌ها درمی‌یابیم که برخی از آن‌ها صرفاً جنبه آرایشی دارند و هیچ کمکی به پرورش پیوندهای درونی شعر نمی‌کنند.

برای نمونه می‌خوانیم:

سه راه پیدا است

نوشته بر سر هریک به سنگ اندر

حدیثی کش نمی‌خوانی بر آن دیگر

توصیفی که درباره «حدیث» داده شده نه تنها توضیح واضحات است بل بیانی است زینتی که از ظرفیت‌های معنادهنده تهی به نظر می‌رسد و هیچ نسبتی با ویژگی‌های درونی این واژه برقرار نمی‌سازد. در بسیاری از توصیف‌های دیگر شعر به همین ویژگی برمی‌خوریم. حاصل پریشان‌حالی شعر به جای عاطفه‌ای سازمان‌یافته و لذت‌بخش که از ویژگی‌های بنیادی هنر ناب در تمام گونه‌ها و شاخه‌های آن است، حالتی حاکی از نابسامانی است که با خواندن این شعر در ذهن بیدار می‌شود.

مشهد