ساختار افق در اشعار ناظم حکمت: دغدغهٔ مکانمندی

علی عباسی *
دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی، ایران

منیره اکبرپوران **
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۲/۳/۱۱، تاریخ تصویب: ۹۲/۶/۱۸)

چکیده

ناظم حکمت، شاعر ترک و یکی از کسانی بود که تحت تأثیر مارکسیسم قرار داشتند، او ۱۲ سال از عمرش را در زندان و نزدیک به ۲۰ سال را در تبعید به‌سر برد. تجربه‌ای که برداشت او را از مکان به شدت تغیر داد و بر ساختار افق آثارش نیز تأثیر گذاشت. ساختار افق، چنان که کولو تبیین می‌کند، به مفهوم پدیدارشناسانهٔ «در جهان بودن» نظر دارد و در اثر ادبی به دنبال تجربهٔ زیستهٔ نهاد یا سوژه است، نهاد به عنوان موجودی که همواره در مکانی قرار دارد و از آنجاست که دنیا را احضار می‌کند. این روش با این فرض آغاز به‌کار می‌کند که هر گفته‌ای بر اساس سه عنصر شکل یافته‌است: جهان، زبان و من. دربارهٔ ناظم حکمت و ساختار افق او، خواهیم دید چه طور گسست در دریافت زندانی از مکان در شعر او دیده می‌شود. این مقاله قصد دارد ردپای این گسست در ساختار افق را در بوطیقای زمان و مکان شعر حکمت بررسی کند. چگونه توصیف‌های او از مکان، او را از دیگر شاعران هم‌عصرش در ادبیاتی که به آن تعلق داشت، متمایز می‌کند؟ چگونه او این تمایلات جهان وطنی‌اش را با دغدغهٔ مکانمندیش آشتی می‌دهد؟ چگونه یک شاعر ماده‌گرا با معنویت افق مواجه می‌شود؟ این‌ها سؤالاتی است که این مقاله از طریق تحلیل ساختار افق شعر حکمت سعی در پاسخ دادن به آن‌ها دارد.

واژه‌های کلیدی: ساختار افق، مکانمندی، ناظم حکمت، میشل کولو، گسست، تبعید.

* تلفن: ۲۹۹۰۲۴۵۵-۰۲۱، دورنگار: ۲۹۹۰۲۴۴۵-۰۲۱، E-mail: ali_abasi2001@yahoo.com
** تلفن: ۲۹۹۰۲۴۵۵-۰۲۱، دورنگار: ۲۹۹۰۲۴۴۵-۰۲۱، E-mail: M_Akbarpouran@sbu.ac.ir

مقدمه

ناظم حکمت (۱۹۰۱–۱۹۶۳) که جایزهٔ ادبی نوبل سال ۱۹۵۰ را به طور مشترک با نرودا و شاعری دیگر دریافت کرد، پیشگام نسلی از شاعران ترک بود که آفرینش شعر سوسیالیستی و ایدئولوژیک را رقم زدند. سه شعر او به نام‌های «هنر جدید» (۱۹۲۳) «به‌پا خیزیدید آقایان» Ayağa Kalkın Efendiler و «روشنفکران» Aydınlıkçılar (۱۹۲٤) که در مجلهٔ آیدینلیک (۱۹۲۱–۱۹۲۵) به چاپ رسیدند در واقع مرامنامه‌های ادبی او و مرجع شاعران سوسیالیست پس از او بودند که نظریهٔ هنر برای هنر را به شدت رد می‌کردند و با استفاده از تعبیرهایی چون «هنر مردمی»، «هنرمندان سوسیالیست» و «هنر واقعگرا» به شرح فهم خود از هنر می‌پرداختند. (گول‌اندام ۲۲۰) این هنر واقع‌گرا و مردمی، چنان که حکمت در اشعار یاد شده ترسیم کرده بود، در ارتباط تنگاتنگی با عمل و تعهد عملی داشت. تا جایی که حکمت به خاطر پایبندیش به این تعهد دوازده سال از عمرش را در زندان سپری کرد و بیست سال در تبعید به سر برد تجربه‌ای که نگرش او به جهان را شکل داد و از خلال کلمات وارد متونی شد که او را به شهرت رساندند. رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و به ویژه اشعارش که آمیزه‌ای از نبوغ ادبی، تجربه‌های منحصر به فرد وی در زندگی و البته اندیشه‌های او بودند، دنیایی منحصر به فرد آفریدند که مثل تمام آثار بزرگ ادبی ویژگی‌های خود را داشت، دنیایی با نظامی به تمامی ساخته و پرداخته. با این همه دنیای حکمت چیزی داشت که آن را متمایز می‌کرد، چیزی که خاص او بود. بوطیقای شعر حکمت تجربهٔ زیستهٔ او را با خود داشت و این تجربهٔ زیسته، آنقدر خاص بود که شعر را به تمامی از آن خود می‌کرد و خواننده بی‌آن که بخواهد و بداند با او همراه می‌شد. تجربهٔ زیستهٔ کسی که دوازده سال با گسستی بنیادین در منظر (Paysage) خویش مواجه بود و این گسست در ساز و کار عمل تخیل (Imaginaire) آفرینش او را به شدت تحت تأثیر قرار داده است.

مقالهٔ حاضر تلاشی است بر مطالعهٔ تأثیرات این گسست منظر بر بوطیقای مکان و ساختار افق (Structure d`horizon) در اشعار حکمت، که چگونه توصیفات او از مکان، اشعار او را از اشعار هموطنان هم عصرش متمایز می‌کند؟ او چگونه در اشعار خود دایرهٔ واژگانی مربوط به مکان و مکانمندی را، که همواره حضوری بسیار چشمگیر دارند، با تمایلات مارکسیستی خود و آرزوی جهانی بودن آشتی می‌دهد؟ با توجه به‌این که مفهوم افق، همواره چیزی اسرارآمیز و معنوی در خود داشته، چگونه این شاعر مارکسیست، که اشعارش گواه عطش او برای دست یافتن به‌دوردست‌هاست، ساختار افق شعرش را در چارچوبی ماده‌گرایانه به گونه‌ای مدیریت

کرده است که این خلأ روحی بزرگ به چشم نیاید؟ این‌ها سؤالاتی هستند که مقالهٔ حاضر می‌کوشد با رجوع به دستگاه نظری میشل کولوی فرانسوی، به‌آن‌ها پاسخ داده، از خلال ساختار افق شعر ناظم حکمت را ترسیم کند. برای نیل به این هدف و با توجه به این که کولو در ایران چندان شناخته شده نیست در قدم اول، آوردن مقدمه‌ای به نسبت مفصل، برای تبیین مفاهیم کولویی، اجتناب‌ناپذیر می‌نماید، به این ترتیب، در قدم بعد که شامل مطالعهٔ کاربردی این مفاهیم بر شعر ناظم حکمت است تا حد زیادی از تکرار این تعاریف و توضیحات اجتناب خواهد شد. در ضمن با توجه به این که ترجمهٔ فارسی بسیاری از شعرها در دسترس نبود و نگارندگان مجبور به‌ترجمهٔ آن شدند، در پایان هر شعر نام اصلی و منبع آن ذکر شده تا رجوع به متن اصلی برای پژوهشگران آسان‌تر باشد.

۱. از پدیدارشناسی تا مکانمندی

۱. ۱. متن به مثابهٔ یک پدیده

اولین جرقه‌های نظری دقیق در باب جستجوی «امر زیسته» در اثر را باید در دستگاه نظری بزرگان پدیدارشناسی جست‌وجو کرد. زمینهٔ نظری حاصلخیزی که فیلسوفان پدیدارشناس برای رها کردن انسان از قید اندیشه‌های نظری و فلسفی انتزاعی و بازگرداندن او به جهان ملموس، به جهانی که در آن زندگی می‌کند، علم تأویل جانی دوباره یافت و هرمنوتیک مدرن با وجه‌ای غیردینی و فلسفی و با مطالعات هایدگر بر روی فعل بودن در کتاب هستی و زمان حضور خود را اعلام کرد.

از دیگر سو، پلی که هایدگر با تحلیل اشعار شاعرانی چون ریلکه، هولدرلین، نوالیس و ... میان پدیدارشناسی و ادبیات زد، راهی بود به سوی عصری که در آن پژوهشگران ادبیات و فلسفه بده بستانهای قدیم خویش را از سر گرفتند و مهم‌تر از همه انسان و هر آنچه که انسان سوژه و شناسای آن بود- برای پدیدارشناسی انسان سوژهٔ چه چیز نبود؟ - به «امر زیسته» به بطن حیات بازگشت. این گونه بود که شمار زیادی از پژوهشگران ادبیات، نیز در صدد گام نهادن به دنیای پدیدارشناسی بر آمدند. استاروبنسکی در مقاله‌ای تحت عنوان راه‌های جدید در نقد ادبی می‌گوید: «برای این که یک کار پدیدارشناسانهٔ خوب انجام دهیم لازم نیست حتماً عنوان پدیدارشناس را یدک بکشیم» (استاروبنسکی ۱۳۸). این استدلال که در جهت معرفی نوع جدید از نقد که به متن «گوش فرا می‌دهد» انجام شده نشان می‌دهد، تا چه اندازه پژوهشگران ادبیات پدیدارشناسی را روشی درست، موجه و مرجع قلمداد می‌کردند و البته تا

چه حد خود را در اعمال آن بر متون ادبی محق می‌دانستند. در این میان تنها نحلهٔ نقدی که به شکل بسیار واضح خود را پدیدارشناس معرفی می‌کرد، نقد درونمایه‌ای بود.

گاستون باشلار به عنوان آغازگر این نحلهٔ معرفت‌شناسی بود که مطالعهٔ رابطهٔ میان عمل تخیل و ماده را اساس کار خویش قرار داده بود. نگاهی گذرا به عنوان آثار مهم باشلار در زمینهٔ ادبیات نشان می‌دهد برای او و شاگردانش که بعدها زیر پرچم نقد درون‌مایه‌ای گرد آمدند تا چه اندازه بده بستان میان جهان مادی و فاعل شناسا می‌توانست معنی‌دار باشد: روانکاوی آتش (۱۹۳۸)، *آب و خیال‌پردازی*، *مطالعه‌ای در باب خیال‌پردازی مادی* (۱۹٤۱)، *هوا و رؤیاها: مطالعه‌ای در باب خیال‌پردازی* حرکت (۱۹٤۳)، خاک و خیال‌پردازی استراحت (۱۹٤٥)، خاک و خیال‌پردازی خواست (۱۹٤۸) و... در چارچوب همین مطالعات است که مفهوم منظر سربرمی‌آورد. باشلار از واژهٔ دیار (pays) [1] استفاده می‌کند، اما تعریفی که از آن ارائه می‌دهد، با آنچه بعدها کولو اختیار می‌کند نزدیکی بسیار دارد: محل خاص وجودی خاص، با ویژگی‌های خاص (رمنو ۳٤). فراموش نکنیم که پدیدارشناسی علمی بود که نه به ذات چیزها که با پدیدارهای آن‌ها سر و کار داشت و ادبیات یکی از مهم‌ترین این پدیده‌ها بود که چون بر زبان و تخیل بنا می‌شد، راهی بود به سوی کشف اعماق هستی. شاید پیرونل نیز در دادن لقب «نقد اعماق» [2] به نقد درونمایه‌ای به این جنبه پدیدارشناسانه و البته به تکرار معنی‌دار واژهٔ عمق و مشتقات آن در آثار نویسندگان این نحله نظر داشته است.

۱. ۲. اهمیت معرفت‌شناختی مکان و منظر به مثابهٔ یک درونمایه

همانطور که در سطور بالا گفته شد، نتیجه‌ای را که هایدگر از تحلیل واژهٔ آلمانی دازاین [3] گرفته بود، در اغلب خوانش‌های نقادان درونمایه‌ای بازتاب داشت: هستی همواره در مکان معنی می‌یافت و مکان از خلال سوژه‌ای که آن را می‌بیند. رابطهٔ دوسویه‌ای که با حذف هر یک از طرفین آن، تعریف طرف دیگر نیز ناممکن می‌شد. با هایدگر «مکانمندی به یکی ازویژگی‌های دازاین (وجود)» تبدیل می‌شود و «عباراتی که از طریق آنها به‌آن اشاره می‌کنیم- آنجا، اینجا، آن پایین- تنها تعین‌های محلی یک مکانمندی انتزاعی نیستند، بلکه ویژگی‌های

۱- در فرانسه این دو واژه ریشهٔ یکسانی دارند اما متأسفانه در ترجمه فارسی نمی‌توان این ویژگی را حفظ کرد.

۲- برونل فصل ششم کتاب «نقد ادبی» خود را که به نقد درونمایه‌ای اختصاص داشته نقد اعماق نامیده است. نگاه کنید به: La Critique littéraire, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2001, VIe chapitre

۳- (Dasein)، آنجا (Da) و بودن (sein)

وجودی دازاین به شمار می‌آیند» (تاسن ٢٦) رابطهٔ پیچیده‌ای که هایدگر میان مکان و سوژه تعریف می‌کرد، بارها در متون فلسفی و ادبی بسیاری بازتولید می‌شدند و در راستای همین سنت فکری است که باشلار در *بوطیقای مکان (۱۹۵۷)* کلمات را به خانه‌هایی با سردابه و اتاق زیر شیروانی تشبیه می‌کند که شاعر در آن رفت و آمد دارد (باشلار ۱۳۹)، مرلو پونتی در کتاب *پدیدارشناسی ادراک* (١٩٤٤) خود و در تحلیل روابط میان مکان و ذهن می‌گوید: «من منبع مطلق منظر هستم [...] منظر مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد و متأثر می‌کند» (کولو، ۱۹۹۷، ۱۸۸) و هوسرل عبارت «ساختار افق» (خطاط ١٠٤–١٠٥) را می‌سازد.

تحلیل ساختار افق یک اثر که میشل کولو، مدرس دانشگاه پاریس سه، آن را به مثابهٔ روایتی درونمایه‌ای[1] تر از نقدهای جغرافیایی اثر مطرح کرد، یکی از این روش‌های پدیدارشناسانه بود. نقد جغرافیایی اثر که همه آن را با نظریه‌ها و آثار برتراند وستفال می‌شناسند، «علم مکان در ادبیات» بود (وستفال،۲۰۰۱، ٦) و مانند هر علمی روش و نظریهٔ مخصوص به خود را داشت. وستفال با مطالعهٔ تغییراتی که خوانش مکان در ادبیات از سر گذرانده بر این مهم تأکید داشت که برداشت ما از مکان و نمود آن از هیچ [قانون] بدیهی پیروی نمی‌کند و نتیجه می‌گیرد که نه تنها نمود مکان در یک اثر می‌تواند در خوانش آن اثر نقش به سزایی داشته باشد، بلکه هنر و ادبیات راهی است برای «انتصاب (Reintegration) دوبارهٔ جهان» (وستفال، ۲۰۰۷، ۹–۱۳).

این که چطور و چرا کولو منظر را به مثابهٔ درونمایه در نظر می‌گیرد، به تعریف او از این دو باز می‌گردد. در مقاله‌ای به نام «درونمایه از دیدگاه نقد درونمایه‌ای» کولو با آوردن سه تعریف مهم از درونمایه که به ژان دوبروفسکی، رولان بارت و ژان پیر ریشار تعلق دارند به ارائهٔ تعریفی جامع و مانع از درونمایه می‌کوشد:

درونمایه از نظر نقد درونمایه ای مدلولی است فردی، ضمنی و ملموس؛ گویای رابطهٔ عاطفی میان یک فاعل شناسا با جهان است؛ در متون از طریق بازرخداد (Récurrence) مجموعه‌ای از مشتقات خود را نشان می‌دهد؛ برای ساخت ترکیب معنایی و صوری اثر با درونمایه های دیگر پیوند می‌یابد (کولو، ۱۹۸۸، ۱۸۱).

در واقع کولو در این مقاله می‌کوشد با روشمندتر کردن نقد درونمایه‌ای به انتقادهای

۱– کولو منتقدیست که همواره خود را در امتداد سنت فکری کسانی مثل گاستون باشلار و ژان پیر ریشارد به شمار می‌آورد و به بسیاری از اصول نقد درونمایه‌ای پایبند است.

وارده بر تحلیل‌ها و تک‌نگاری‌های استاد خود ژان- پیر ریشار پاسخ دهد. پیش‌تر ژان- پیر ریشار در *مطالعاتی دربارهٔ رمانتیسم* (۱۹۷۰) و به ویژه در کتاب *منظر شاتوبریان* (۱۹٦۷) مکان را به مثابهٔ یک درونمایه مورد بررسی قرار داده بود. او در منظر شاتوبریان کوشیده بود منظرِ تمام آثار شاتوبریان را به عنوان یک کل هماهنگ مطالعه کند. او برای این کار زنجیره‌ای از دلالت‌های واژگانی را در ارتباط با یکدیگر مورد بررسی قرار داده بود. اما چنان که گفته شد، در سال‌های اوج ساختارگرایی این نوع تک‌نگاری‌ها با انتقادهای بسیاری مواجه شدند. انتقادهایی که نگاه متن‌محور کولو به رفع و رجویشان می‌کوشد. به این ترتیب در همین مقاله و در ادامه همین بحث است که کولو زنجیرهٔ یک درونمایه را رسم می‌کند؛ آن درونمایه چیزی نیست جز عنصر هوا و کولو با استفاده از این زمینه، تعریف ریشار را که واژهٔ «منظر» را بر خود دارد، نقل می‌کند:

این مجموعه دلالت‌های تنیده از درونمایه‌ای به درونمایه‌ایی دیگرند که ژان پیر ریشار «دنیای تخیل» یا «منظر» یک اثر می‌نامد (همان ۸۷).

و با اختصاص پایان مقاله به شرح رابطه‌ای که میان درونمایه، متن و افق/ منظر (به نظر می‌رسد در این زمان هنوز این دو به دقت از هم تفکیک نشده‌اند). وجود دارد کار نقد درونمایه‌ای در این حیطه را تبیین می‌کند:

درونمایه یک ساختار (متنی) دارد و یک افق (برون‌متنی). نقد درونمایه‌ای از تحلیل اولی آغاز می‌کند، اما آنجا متوقف نمی‌شود بلکه تلاش می‌کند خطوط اصلی «افق» را در «صفحه»[۱] بیابد و دائم میان درونمایه و متن در رفت و آمد است (همان ۸۹).

این مقالهٔ کولو آغازی بود برای آفرینش آثاری که به طور مستقیم به طرح مسئلهٔ «منظر» و «ساختار افق» در تحلیل یک متن می‌پردازند. و در سال‌های بعد انبوه مطالعات کولو به شرح و گسترش این نظریه و اعمال آن بر متون مختلف ادبی پرداختند: *افق رِوردی* (۱۹۸۱)، *افق افسانه‌ای* (۱۹۸۸)، *شعر مدرن و ساختار افق* (۱۹۸۹)، *ماده- احساس* (۱۹۹۷)، *منظر و اشعار* (۲۰۰۵)، و... نگاهی گذرا به عنوان کتاب‌های چاپ شده در این زمان کوتاه (تقریباً بیست ساله) نشان می‌دهد تا چه اندازه کولو به سنت فکری بزرگان نقد درونمایه‌ای وفادار مانده و در عین حال جنبهٔ معرفت‌شناختی ادبیات را در چارچوبی ساختارمندتر و ساختارگرایانه‌تر بررسی می‌کند. در واقع با این که در نظریهٔ کولو افق «ساختاری واقعی» معرفی می‌شود « که در آن

۱- درواقع کولو از همآوایی این دو کلمه در زبان فرانسه استفاده می‌کند:Page (صفحه) و Paysage (منظره)

واحد رابطهٔ خود را با جهان، با سرشت فاعل شناسا و با عملکرد زبان اداره می‌کند» (کولو، ۱۹۸۹، ۷)، اما این نگاه کم و بیش ساختارگرایانه، یا بهتر است بگوییم تلاش برای استفاده از فنونی که ساختارگرایان از آن بهره می‌بردند بر چارچوبی پدیدارشناسانه بنیاد نهاده شده است؛ سه‌گانهٔ «فاعلِ شناسا، جهان، زبان» که کولو در سال ۱۹۸۹ نظریهٔ خود را بر آن استوار می‌کند، چیزی نیست جز ترجمان جدیدی از درس‌های هایدگر دربارهٔ هولدرلین:

شاعر از یک حالت (Stimmung) سخن می‌گوید، [حالتی] که پایه و اساسی را وضع می‌کند و از این سو تا آن سو مکانی را که گفتهٔ شعری در آن و از آن یک وجود را ایجاد می‌کند، تحت تأثیر قرار می‌دهد (واندرولده ۱۵).

جا دارد معرفی نظریه کولو را با این نکتهٔ مهم به پایان ببریم که اگر برای هایدگر شعر زبان هستی است و خواندن آن هدفی معرفت‌شناختی دارد، کولو مسیری عکس او را طی می‌کند؛ یعنی هدف او در بازگرداندن شعر به جغرافیای آن «روشن کردن [شعر] با نور ساختار بنیادین وجود ما در دنیا» (کولو، ۱۹۸۸، ۱۰۷) ست.

۲. ناظم حکمت: دریافتی جدید از منظر

توما فرانسوا در مطالعاتی که روی منظر انجام داده، بر این مهم تأکید می‌کند که منظر یکی از مهم‌ترین مفاهیمی مدرنیتهٔ غربی است که با رنسانس متولد شده و آن را نتیجهٔ گسست از برداشت نمادین و تمثیلی از مکان می‌داند، برداشتی که ریشه در متون عهد عتیق و عهد جدید داشت (فرانسوا ۲۷۸) طبیعی است که همان برداشت تمثیلی در مقیاسی بزرگ‌تر بر ادبیات ترکی کلاسیک حاکم باشد. ادبیاتی که از یک سو مثل ادبیات فارسی مفاهیم عرفانی و اسلامی را با خود داشت و از سوی دیگر ریشهٔ شامانی خود را حفظ کرده بود. فراموش نکنیم که در برداشت شامانی از جهان تمام عناصر طبیعت حتی خاک و سنگ و آسمان نیز روح دارند(الیاده ۳٤-٤۹) و شخصیت مستقل و معنوی آنها به سختی به حضور آن‌ها در چارچوبی معین و مادی مثل منظر تن می‌دهد. در سنت فکری مردمی که خدا را با آسمان یکی می‌پندارند و کوه‌ها و سنگ‌ها را دارای قدرت‌هایی فرابشر و مقدس می‌شمارند، مفهوم ساختار افق و توصیف مکان، آنگونه که امروزه سراغ داریم، هیچ جایی ندارند. با این همه، این دیدگاه جاندار انگارانه با بخشی دیگر از نظریه ساختار افق همراه می‌شود، همراهی‌ای که چندان نمی‌پاید چون، هیچگاه حضور مادی شیء را فراموش نمی‌کند:

«حقیقتی که شعر بدان اشاره دارد، حقیقت دنیایی عینی که علوم در ساختن آن می‌کوشند،

نیست، بلکه به‌دنیای دریافت شده و زیسته تعلق دارد. اما این دنیا، خود را نشان نمی‌دهد مگر به شکل افق، یعنی بر حسب زاویهٔ دید خاص یک فاعل شناسا و بر حسب یک اتصال متحرک میان آنچه دریافت می‌شود و آنچه نمی‌شود، میان شکل‌گیری یک ساختار و باز شدن حاشیه‌ای پایان‌ناپذیری از تعین‌ناپذیری» (کولو، ۱۹۸۹، ۷).

با دقت در این نقل قول می‌توان نتیجه گرفت که توصیفات سنتی ادبیات کلاسیک ترک، و تا حدودی فارسی، فاقد مادیت مورد نظر کولو است و به تقریب هرچه، هر لحظه توصیف می‌شود، تمثیلی‌است از «آنچه به چشم نمی‌آید» و در نتیجه، همان طور که در ابتدای این بحث اشاره شد «منظر» شکل نمی‌گیرد. این که چه طور ناظم حکمت از این سنت دیرین سر می‌پیچد و با ارائهٔ توصیفاتی کاملاً زمینی و مادی به جرگهٔ شاعران مدرن می‌پیوندد اینجا مورد بحث ما نیست اما به آسانی می‌توان نمونه‌های این تغییر دیدگاه را در شعر او بررسی کرد؛ عناصر طبیعی یکی از این مواردی‌اند که در شعر ناظم حکمت در زنجیرهٔ معنایی جدیدی قرار می‌گیرند (اورال ٤٨). برای نمونه اگر برای شاعران کلاسیک[1] درخت با نام «سرو» و به مثابهٔ تمثیلی از آزادگی، یا «سرو خرامان» به مثابهٔ تمثیلی از معشوق مغرور که با ناز راه می‌رود تصویر می‌شد و مجوز ورود به شعر را داشت، ناظم حکمت از درخت گردو سخن می‌راند؛ یک هستی زمینی و مادی، و البته از دیدگاه سنت قدیم شعری ترک؛ غیر شاعرانه:

سرم ابر کف‌آلود، درون و برونم دریا/ من درخت گردویی هستم در پارک گولهانه/ درخت گردویی پیر، پاره پاره و گره در گره/ نه تو متوجه این هستی و نه پلیس/ [...]/ برگ‌هایم دستانم هستند، من یکصدهزار دست دارم/ با صدهزار دست به تو می‌پیچم، به استانبول می‌پیچم/ برگ‌هایم چشمانم هستند، با شگفتی نگاه می‌کنم/ با صدهزار چشم تو را تماشا می‌کنم، استانبول را تماشا می‌کنم/ [..][2] (حکمت، ج۲، ١٣٤)

یا تصویر کشتی و دریا که در ادبیات کلاسیک با مدلول *دریای حق* و بیم موج گره

۱- با توجه به این که به اذعان تمام تاریخ ادبیات‌نویسان بزرگ ترک، ادبیات دیوانی یا کلاسیک ترکی به علت بده و بستان‌های عمیق فرهنگی و زبانی میان دو ملت، همسانی بسیاری با ادبیات کلاسیک فارسی دارد و اغلب موضوعات و کلیشه‌هایشان یکی‌است ترجمه شاهد مثال را ضروری ندانست.

2- Başım köpük köpük bulut, içim dışım deniz/ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı'nda/budak budak, şerham şerham ihtiyar bir ceviz./Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında./[…]Yapraklarım ellerimdir, tam yüz bin elim var./Yüz bin elle dokunurum sana, İstanbul'a./Yapraklarım gözlerimdir, şaşarak bakarım./Yüz bin gözle seyrederim seni, İstanbul'u. Yüz bin yürek gibi çarpar, çarpar yapraklarım.

خورده است، در شعر حکمت جنبه‌ای دیگر می‌یابد و راهی می‌شود به سوی افق‌های دیگر.[۱]

از طرف دیگر، تصویر جدیدی که حکمت از جنگل ارائه می‌کند، نیز می‌تواند در همین چارچوب تفسیر شود. گذشته از این که شعر کلاسیک کم‌تر به جنگل اشاره دارد و نزدیک‌ترین مفهوم به جنگل «مرغزار» و « باغ» است، آنچه تصویرسازی حکمت را ناب جلوه می‌دهد، تشبیه نو و مارکسیستی او از این عنصر طبیعی‌است:

زیستن، تنها و آزاد مثل یک درخت/ و برادرانه مثل جنگل [۲](حکمت، ج،٤، ٤١٠)

از تصاویر مربوط به عناصر طبیعی که بگذریم به تصویر عناصر مادی‌تر می‌رسیم. تشبیه خویش به درختی گردو گرچه کمی غریب می‌نماید اما باز از آنجا که به سنت دیرین شامانی- شرقی گوشه چشمی دارد به اندازهٔ تشبیه قلب خویش به پاپیوش غریب نیست.

و در شعری دیگر به‌نام ممت[۳] او می‌نویسد:

قلب نه که چارقی بوده است از چرم گاو نر/ که پیش می‌رود، پیش می‌رود دائم/ پاره نمی‌شود/ در راه‌های پر از سنگ و کلوخ/ پیش می‌رود، آری پیش می‌رود/ در راه‌های پر از سنگ و کلوخ/ یک کشتی از مقابل وارنا[٤] عبور می‌کند/ اه ای گیسوان نقره‌ای دریای سیاه/ یک کشتی به سوی بوغاز[٥] عبور می‌کند/ ناظم با احتیاط آن را نوازش می‌کند/ دستانش گر می‌گیرند/ دستانش گر می‌گیرند/ [...]/ از وارنا تو را صدا می‌زنم/ می‌شنوی ممت/ ممت.[٦] (حکمت، ج۲، ۳۲).

همانطور که می‌بینیم قلب که نماد احساسات است، اینجا به طور کامل وارد زنجیره‌ای مادی شده تا اولین عضو تشبیهی باشد که دومین آن چارق است و نه چارقی عادی، بلکه چارقی از چرم گاو نر. این تأکید بر جنس چارق می‌تواند نوعی تأکید بر مادی و زمینی بودن

۱- نگاه کنید به شعر «ممت» که در سطور بعد تحلیل می شود.

2- Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine

۳- ممت نام پسر شاعر است و در این شعر که در تبعید سروده شده، او با پسرش که در ترکیه است، سخن می گوید.

٤- نام شهری در بلغارستان کنونی

٥- نام محل

6- Yürek değil be, çarıkmış bu, manda gönünden,/Teper ha babam teper/paralanmaz/teper taşlı yolları./Bir vapur geçer Varna önünden,/ Uy Karadeniz'in gümüş telleri, /Bir vapur geçer Boğaz'a doğru./Nazım usullacık okşar vapuru,/yanar elleri.[…]Sesleniyorum Varna'dan /İşitiyor musun?/Memet! Memet!

آن تلقی شود. از طرف دیگر، شاعر با انتخاب واژهٔ چارق به جای واژه‌های دیگری که می‌توانستند به عنوان پایپوش در این بافت ظاهر شوند، به ایجاد طنینی آرکائیک پرداخته که با تصاویر قدیم «سالک راه» و البته «روستایی ساده دل» همراه می‌شود. شاید برای همین است که مؤلف مقالهٔ «بررسی تطبیقی عاشقانه‌های احمد شاملو و ناظم حکت» با اذعان ضمنی به این که عشق در اشعار حکمت زمینی و مجازی‌است به یافتن رگه‌هایی از عرفان در آن می‌کوشد. (فرضی و تقی‌زاده هریس ۷۸). در واقع این صحنهٔ کم وبیش عاشقانه یکی از تصاویر محبوب در شعر حکمت است: راه رفتن، مدام راه رفتن. با این همه، عناصر اصلی مضمون افق در اپیزد دوم شعر سر بر می‌آورند؛ یک کشتی که می‌گذرد و شاعر با نوازش آن دست‌هایش گر می‌گیرند. این صحنهٔ بارها در اشعار ناظم حکمت با ظواهری کم و بیش مختلف تکرار می‌شوند که می‌تواند نشانهٔ علاقهٔ شاعر به عزیمت باشد. عباراتی نظیر «با احتیاط نوازش می‌کند» و «دستانش‌گر می‌گیرند» شاهد این تمایل حسرت بارند. اما چرا شاعر دنبال قلبش نمی‌رود یا همراهی‌اش نمی‌کند؟ تنها مدلول مشترکی که هردوی این تصاویر یعنی «جاده‌ای پر از سنگ و کلوخ» و «دریایی با یک کشتی» می‌توانند برانگیزند، عزیمت است . میان این دو اپیزود هیچ علامت خاصی که آن‌ها را به هم ارتباط دهد، وجود ندارد اما با پارادوکس زیبایی که به طور ضمنی میان آن دو آفریده می‌شود، در ساختار افق شعر کارکرد مهمی دارد: قلبی که از رفتن باز نمی‌ماند و مردی که با حسرت به جای می‌ماند. این شعر در سال ۱۹۵۷، یعنی در سال‌های تبعید نوشته شده، اما در سطور بعد خواهیم دید چه طور این گسست از سال‌های زندان آغاز می‌شود و تا پایان عمر ادامه می‌یابد.

۳. افق و افق زندانی: آنچه پشت دیوارها در جریان است.

در *افق روردی*، کولو بر ضرورت «یافتن برد صحنه‌ای که اغلب مواقع نگاه شاعر را به خود جلب می‌کند» (کولو، ۱۹۸۱، ۱۵) صحه می‌گذارد و توضیح می‌دهد که روردی در افق در پی امر عرفانی از دست رفته است. در واقع تمام شاعران مورد مطالعه کولو کم و بیش در افق چیزی عرفانی و مقدس را جستجو می‌کنند. سؤالی که اینجا پیش می‌آید چگونگی رابطهٔ ناظم حکمت ماده‌گرا با افق است؛ آیا نگاه کسی که همهٔ امیدش را روی زمین می‌بیند و ماده‌گرایی رادیکالش به او اجازه نمی‌دهد مثل روردی در جستجوی امر عرفانی بر بیاید هرگز به سمت افق یا اسمان جلب می‌شود؟ چنین شاعری چه برداشتی از رویهٔ نادیدنی اشیاء و یا افق دارد؟

برای پاسخ دادن به این سؤالات تعیین رابطهٔ منظر و افق ضروری به نظر می‌رسد. در یک

مصاحبه کولو در این باره می‌گوید:

من خیلی روی افق تأکید کرده‌ام، برای این که افق تمام ابهام منظر را با خود دارد: مرزهای مجموعه‌ای قابل رؤیت و نظام‌مند را تعیین می‌کند و در عین حال آستانهٔ فضایی غیر قابل رؤیت و دور از دسترس را نیز مشخص می‌کند. پیوند دادن یک شعر به یک افق، تلاشی است برای برقرار کردن رابطه‌ای غیر بازنمایانه (mimétique) با جهان، چون فاصله‌ای که آن دو را از هم جدا می‌کند را نیز در نظر می‌گیرد (بورکیس و بوگو ۱).

در بخش پیشین دربارهٔ منظر در شعر حکمت سخن گفتیم و کوشیدیم تولد این مفهوم جدید را از خلال توصیفات او تبیین کنیم. اما با توجه به این که برای کولو مفهوم افق ذاتی منظر است، باید در شعر حکمت نیز این قسمت غیر قابل رؤیت وجود داشته باشد. بیشتر دربارهٔ طبیعت تخیلی بسیاری از عناصر توصیف شده در شعر ناظم حکمت سخن گفتیم و بر این نکته تأکید کردیم که همواره در شعر حکمت مانعی مادی وجود دارد که او را از منظری که مشغول سخن گفتن از آن است، جدا می‌کند: دیوار یا مرز میان دو کشور. مانعی که سبب می‌شود شاعر در ساختن و پرداختن منظر خویش به تخیل خویش تکیه کند موقعیت ویژه‌ای را فراهم می‌آورد: از یک سو منظر توصیف شده مادی و مدرن است و از سوی دیگر چون شاعر در موقعیتی ویژه قرار دارد و امکان تماشای منظر خویش و جای گرفتن در آن را نمی‌یابد، این منظر بر داده‌هایی تخیلی بنا می‌شود. گاهی با واژه‌های نظیر دیوار، نرده و پنجره به این گسست اشاره می‌شود، اما بیشتر اوقات خواننده بی‌آن که بداند در این حس شریک می‌شود.

از یاد نبریم که از نظر کولو افق همواره افسانه‌ای است و هر منظری یک همزاد تخیلی دارد. نخستین صفحات کتاب *افق افسانه‌ای* که به شرح عنوان آن اختصاص دارند، بر این مهم صحه می‌گذارند (کولو، (ژوزه کرتی) ۱۹۸۸، ۳–٤). این بخش افسانه‌ای جایی‌است که انسان خود آن را می‌پرورد. خلایی در فضا، رویهٔ غیر قابل رؤیت هر چیز از جمله افق که انسان آن را با تخیل خویش پر می‌کند. فضایی که کولو گاه آن را با آینده و تخیل در بارهٔ آن نیز مرتبط می‌داند (کولو، ۱۹۸۹، ۵۰). این وجههٔ شعر ناظم بسیار قابل توجه است. دنیای زیبا و برادرواری که او در نتیجهٔ اعتقادات مارکسیستی‌اش خلق می‌کند چیزی‌است مربوط به آینده‌ای که او آرزویش را دارد یا پیش‌بینی‌اش می‌کند و به این ترتیب هیچ ربطی به فضایی که فاعل شناسا در آن قرار گرفته ندارد. در این مورد مطالعهٔ یکی دیگر از اشعار حکمت می‌تواند مفید باشد. در شعر دون کیشوت این دو افق، یعنی افق قلب و افق جسم در یک بافت بسیار

رمانتیک به هم نزدیک می‌شوند و دن کیشوت که به ندای قلب خویش گوش فرا داده، عازم فتح «زیبایی، حقیقت و راستی» می‌شود. دون کیشوت نماد کسی‌است که افق قلبش را دنبال کرده و با «دنیایی مغرور با دیوهای احمقش» روبه روی می‌شود.

شوالیهٔ جوانی جاودان/ در پنجاه سالگی فریب عقلی که در دلش می‌تپید را خورد/ و در یک سپیده‌دم تموز راهی شد/ به فتح زیبایی، راستی و حقیقت./ در برابرش جهان مغرور با دیوهای احمقش/ در زیر پایش روسینانت[1] غمگین و قهرمان/ می‌دانم وقتی انسان دل می‌دهد به این حسرت/ و تازه با این قلبش که چهارصد درهم وزن آن است،/ چاره‌ای ندارد، دونکیشوت من، چاره‌ای ندارد./ به جنگ آسیاب‌های بادی خواهی رفت/ [...][2] (حکمت، ج۳، ۱۷۰).

عبارت «دون کیشوت من» که در این شعر دو بار تکرار شده، می‌تواند حاکی از همدلی عمیق شاعر با دون کیشوت باشد. پیداست که شاعر راهی را که در آن قرار دارد، به راه دون کیشوت تشبیه می‌کند و خود را همچون کسی می‌بیند که به ندای قلب خویش گوش فرا داده است. اتفاق جالبی که اینجا می‌افتد، تفاوت معنی‌داری‌است که بین این دو راه وجود دارد. در شعر دون کیشوت و قلبش درست در یک مسیر حرکت می‌کنند، حال آن که شاعر قادر به چنین کاری نیست. این که او اینقدر با دون کیشوت همدلی می‌کند علاوه بر این که در بافتاری نمادین معنی می‌شود، می‌تواند نشان‌دهندهٔ حسرت شاعر برای رفتن باشد.

شعر دیگری که این فاصله را به شکلی بسیار واضح شرح می‌دهد، شعر «آنژین صدری»ست.

نیمی از قلبم اینجاست/ نیم دیگرش در چین است دکتر!/ در میان آن سیاهی که سوی رود زرد می‌رود/ و هر سپیده دم، دکتر هر سپیده‌دم قلبم در یونان تیرباران می‌شود./ واینجا هر شب که محکومین به خواب می‌روند/ و درمانگاه خلوت می‌شود،/ قلبم در «چاملیجا» در خانهٔ مخروبه‌ای است دکتر!/ و ده سال است که،/ برای هدیه کردن به ملت فقیرم/ تنها یک سیب سرخ برایم مانده‌است، دکتر!/ یک سیب سرخ: قلبم./ نه «آرتریواسکلروز»، نه نیوکوتین، نه

۱- اسب دون کیشوت

2- ölümsüz gençliğin şövalyesi,/ ellisinde uydu yüreğinde çarpan aklına, güzelin, doğrunun ve haklının :/önünde mağrur, aptal devleriyle dünya, /altında mahzun, fakat kahraman rosinant'ı./bilirim,/hele bir düşmeyegör hasretin hâlisine,/hele bir de tam okka dört yüz dirhemse yürek,/yolu yok, don kişot'um benim, yolu yok,/yeldeğirmenleriyle dövüşülecek.

زندان/ سبب آنژین صدری من این است دکتر!/ از پشت نرده‌ها شب را تماشا می‌کنم/ و با وجود تمام این دیوارها که بر سینه‌ام سنگینی می‌کنند/ قلبم با ستاره‌ای در دور دست می‌تپد[1] (حکمت، ج ٦، ٤٥٠).

پیوند میان منظری که کم و بیش چهار سوی دنیا را شامل می‌شود و قلب، بسیار جالب و معنی‌دار است. وانگهی دو اپیزودی که در آن‌ها به محل روایتگری، یعنی درمانگاه زندان اشاره شده است با ایجاد تضاد در این دو افق، گسستی عمیق را پدید می‌آورند. واژه‌هایی مانند زندان، و زندانی و دیوارها فضای بسته‌ای را تصویر می‌کنند و در پایان شعر قید «با وجود این که» تمام این‌ها را برای رسیدن به افق قلب که افقی است گشوده، امیدوار و آزاد پشت سر می‌گذارد. این شعر با ترکیبی که میان امر روحی و امر مادی ایجاد می‌کند، مهر تأییدی است بر تضادی که پیش از این از آن سخن گفتیم. هیچ عبارتی بهتر از نام مجموعه شعری که او ۱۵ سال بعد از آغاز تبعیدش یعنی در سال‌های ١٩٦٦–١٩٦٧ سروده، نمی‌تواند «منظر» او را تعریف کند: «منظرهای انسانی از کشورم» چنان که از عنوان کتاب پیداست اشعار این مجموعه در پی احضار منظرهای کشوری‌اند که شاعر سال‌هاست آن را ندیده. اینجاست که تفاوت میان توصیف و احضار چنان که کولو از آن سخن می‌گوید، پدیدار می‌شود. کولو در پاسخ مصاحبه‌گری که از رابطهٔ میان توصیف و احساسات سؤال کرده بود، می‌گوید که واژهٔ توصیف کمی آزارش می‌دهد چون به ایده‌آل ناتورالیستی بازتولید دقیق و بی‌طرفانهٔ واقعیتی خارج از سوژه مربوط می‌شود. و واژهٔ «احضار» را به جای آن پیشنهاد می‌کند، چون نقش پر رنگ تخیل و ذهنیت را به رسمیت می‌شناسد (بورکیس و بوگو ۲).

٤. افق در محور عمودی یا افقی؟

در بخش‌های پیشین دیدیم چه طور شاعر مدام به سیر مناظر دوردست مشغول است و

1- Yarısı burdaysa kalbimin/Yarısı Çin'dedir, doktor./Sarınehre dğru akan/Ordunun içindedir./Sonra, her şafak vakti, doktor,/Her şafak vakti kalbim/Yunanistan'da kurşuna diziliyor./Sonra, bizim burada mahkumlar uykuya varıp/ Revirden el ayak çekilince/ Kalbim Çamlıca'da bir harap konaktadır/Her gece,/Doktor./Sonra, şu on yıldan bu yana Benim, fakir milletime ikram edebildiğim/Bir tek elmam var elimde, doktor,/ Bir kırmızı elma:/Kalbim…/Ne arteryo skleroz, ne nikotin, ne hapis,/İşte bu yüzden, doktorcuğum, bu yüzden bende/Bu angina pektoris…/Bakıyorum geceye demirlerden/ Ve iman tahtamın üstündeki korkunç baskıya rağmen/ Kalbim en uzak yıldızla birlikte çarpıyor

آن‌ها را با خوشبختی آینده و جنبهٔ غیر قابل رؤیت افق ربط می‌دهد، یا در آن‌ها پاسخی به عطش ایده‌آل‌های جهان‌وطنانه و انسان دوستانه‌اش می‌یابد. مانعی که گفتیم همه جا در شعر ناظم حکمت حضور دارد و البته همواره در جهتی افقی اعمال می‌شود. یعنی چیزی که شاعر را از دیدن آنچه آرزوی دیدنش را دارد، محروم می‌کند، دیوار یا مرزی‌است روی زمین. با این که بالطبع زندان محدوده ایست که آسمان را نیز از زندانی می‌گیرد، اما چون شاعر چندان به بالای سرش نظر ندارد، اغلب از دیوار حرف می‌زند و به تصور آنچه در پس دیوارها و در دور دست رخ می‌دهد مشغول است. اینجا دو نکته حائز اهمیت وجود دارد که باید جداگانه مورد بررسی قرار بگیرند: ۱.دغدغهٔ مکانمندی در شعر حکمت و افق در محور افقی. ۲. حذف مکان در مواجهه با افق در محور عمودی آن.

کولو در صفحات آغازین کتاب خود «شعر مدرن و ساختار افق» عنوانی را که انتخاب کرده با اشاره به «حضور مصّرانهٔ اشاره به افق در شعر مدرن» (کولو، ۱۹۸۹، ٦) توضیح می‌دهد. در شعر حکمت، این واژه حتی یک بار هم ذکر نشده و واژهٔ منظر تنها در عنوان یک مجموعه شعر ظاهر می‌شود. با اینهمه دایرهٔ وسیعی از لغات مربوط به مکان و مکانمندی حاکی از حضور قدرتمند این مضمون در دنیای شعری این شاعراند و حتی گاهی به نظر می‌رسد در این دنیا هویت هر چیز با مکان آن رابطهٔ ذاتی دارد. برای مثال، در شعر درخت گردو که پیش‌تر به آن اشاره کردیم، قرار گرفتن در پارک گولهانه به مثابهٔ یکی از ویژگی‌های اصلی درخت معرفی می‌شود و هر بار که کلمهٔ درخت گردو ظاهر می‌شود واژهٔ پارک گولهانه نیز همراه آن است. دو اشاره به شهر استانبول، یعنی جایی که این پارک در آن قرار گرفته، این مکانمندی را بسیار دقیق‌تر و زمینی‌تر می‌کند. یعنی هر خواننده‌ای می‌تواند خیلی دقیق جای درختی که ناظم حکمت خود را به آن تشبیه می‌کند، بداند. مثال درخت گردو زمانی جالب‌تر می‌شود که بدانیم این شعر متعلق به مجموعهٔ «نامه‌هایی از زندان چانکیری» است و «تماشای استانبول» که شاعر از آن محروم است یکی از ویژگی‌های اصلی درخت گردوی پارک گولهانهٔ استانبول است. در واقع هدف اصلی در این تشبیه بیان آرزوی شاعر برای بودن در مکانی است که درخت گردو قرار دارد، بی‌آن که «پلیس بفهمد».

مثال دیگر را می‌توان در شعر دون کیشوت یافت. اینجا موقعیت روانی دون کیشوت از خلال دو حرف اضافهٔ مربوط به مکان القاء می‌شود: در برابرش دنیای مغرور با دیوهای کودنش و در زیرش روسینانت، غمگین و قهرمان. در استفاده از این حروف اضافه می‌توان تمایل شدید شاعر به مکانمندی را حس کرد. همان طور که گفته شد، اینجا جهانمندی دون

کیشوت در موقعیت او نسبت به جهان روبرویش و اسبش تبیین می‌شود. مثال‌هایی از این دست را که کم هم نیستند می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱. نام‌های جغرافیایی. مثل استانبول و... ۲. قیدها و حروف اضافه‌ای که به مکان اشاره دارند. مثل نمونه‌ای که در شعر دون کیشوت دیدیم یا اشاراتی که به زندان و بیمارستان وجود دارد. دستهٔ اول تضادی ظاهری را شامل می‌شود که جا دارد اینجا از آن سخن بگوییم: از طرفی اشارات پی در پی ناظم به «کشورش» یادآور گفتمان ملی‌گرایی‌است که او در سال‌های جوانی، در دههٔ بیست، به آن تعلق داشت (لئونتیک ٢٦٦) و از طرف دیگر اشاراتی وجود دارند که از جهان‌وطنی او حکایت می‌کنند. به عبارت دیگر، با این که دههٔ چهل و اشعار سپید او شاهد دوری او از ملی‌گرایی سال‌های جوانی هستند (گول‌اندام ٢٢٤)، مفهوم وطن و کشور همواره حضوری قاطع دارد، هرچند در بافتاری صلبی یا در کنار واژهٔ جهان[1]. به نظر می‌رسد آنچه که می‌تواند تکرار معنی‌دار اشاره به کشور، وطن و جهان را در بسیاری از شعرهای حکمت توجیه کند بیش از هرچیز علاقهٔ او به مکانمندی است. علاقه‌ای که سبب می‌شود شاعر از زبان استانبول سخن بگوید:«ما که شهر استانبولیم/ اینگونه حال خود را شرح می‌دهیم.»[2] (حکمت،ج ٨،٤٠) یا زمانی که از خود سخن می‌گوید مدام بر ملیتش اشاره کند: «من یک انسان/ من ناظم حکمت شاعر ترک/ از سرتا پا انسان»[3] (حکمت، ج ٨، ٥٦).

می‌بینیم چطور در شعر «بیوگرافی» اش هر مرحله از زندگی‌اش را با نام یک محل پیوند می‌دهد:

در ۱۹۰۲ به دنیا آمدم، دیگر به شهر زادگاهم برنمی گردم/، بازگشت را دوست ندارم/ در سه‌سالگی نوهٔ پاشایی بودم در حلب/ در نوزده سالگی دانشجوی دانشگاه کمونیستی مسکو/ در چهل و نه سالگی بار دیگر به دعوت کمیتهٔ مرکزی در مسکو./ [...]/ در سی و شش سالگی شش ماه طول کشید از سیمانی چهار متری عبور کنم/ در پنجاه و نه سالگی پراگ تا هاوانا را در ۱۸ ساعت پیمودم [...]/ .در ۱۹۵۱ با دوستی جوان در دریای سیاه از مرگ گذشتم/[...]

۱- برای مثال: در استانبول، در حیاط ندامتگاه [...] به جهان، کشورم و تو می اندیشیدم (حکمت، ج ۵، ۲۲).

2- Biz ki İstanbul şehriyiz, işte, arzederiz halimizi.

3- Ben bir insane/ ben bir Türk şairi Nazım Hikmet / ben tepeden tırnağa insan.

سوار قطار، هواپیما و ماشین شدم خیلی‌ها نشده‌اند. به اُپرا رفتم[1] (حکمت، ج۷، ٤٦٠).

این وابستگی به مکان در شعرهای بسیاری تکرار می‌شود و تا جایی اهمیت می‌یابد که در شعری سراسر سوسیالیستی، به نام «برادرم» شاعر با ذکر این که کارگر ناآگاه «عجیب‌ترین آفریدهٔ جهان» است آن را به جانورانی نظیر عقرب، صدف و ماهی تشبیه می‌کند. نکتهٔ جالبی که در تشبیه کارگر به ماهی وجود دارد بی‌خبری از مکانی است که در آن قرار دارد: عجیب‌ترین آفریدهٔ جهانی تو/ عجیب‌تر از ماهی‌یی که تمام عمر در دریا بود/ اما دریا را نفهمید (حکمت، ج۵، ۲۹۰).

در یک سخنرانی دربارهٔ تولد مفهوم منظر کولو می‌گوید:«رسیدن به موقعیت انسان دو پا، به اجداد ما اجازه داد نگاهشان را که پیشتر به خاک و اطراف نزدیکشان دوخته شده بود به سمت آسمان بلند کنند» (کولو، ۲۰۰٦، ۱۲) بر اساس این تحلیل انسان دوپا منظر در امکان نگاه کردن به جاهای دور نهفته‌است، اما سؤالی که کولو به آن نمی‌پردازد مسئلهٔ نگاه کردن به بالای سر است، آسمان بالای سر و نگاهی در جهت عمودی. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، افق شعر ناظم نیز اغلب در محور افقی شکل می‌گیرد، یعنی شاعر همیشه به روبرو چشم دارد و نه به آسمان و در این محور است که مفهوم مبارزه، ناسیونالیسم و مادی‌گرایی حکمت مطرح می‌شود، با این همه در چند شعر که به روزهای زندان نیز تعلق دارند با گشوده شدن افق جدید مواجه‌ایم: او«برای بار اول» در تجربه‌ای مکاشفه مانند با آسمان روبرو می‌شود و بهتی کی بی‌شک ریشهٔ آن به امر معنوی و غیرمادی باز می‌گردد، تمام وجودش را فرا می‌گیرد:

امروز برای اولین بار مرا به هواخوری بردند/ و من برای اولین بار در عمرم/ از این که آسمان آنقدر از من دور است/ که آنقدر آبی‌است./ که آنقدر وسیع/ تعجب کردم و بی‌حرکت به تماشای آن ایستادم./ بعد با احترام بر زمین نشستم/ و بر دیوار تکیه زدم./ در این لحظه نه

1- 1902'de doğdum/doğduğum şehre dönmedim bir daha/geriye dönmeyi sevmem/üç yaşımda Halep'te paşa torunluğu ettim/ on dokuzumda Moskova'da komünist Üniversite öğrenciliği / kırk dokuzumda yine Moskova'da Tseka-Parti konukluğu/[…]/otuz altımda yarım yılda geçtim dört metre kare betonu/elli dokuzumda on sekiz saatta uçtum Pırağ'dan Havana'ya […] 951'de bir denizde genç bir arkadaşla yürüdüm üstüne ölümün/ bindim tirene uçağa otomobile /çoğunluk binemiyor /operaya gittim.

تن سپردن به غوغاها/ نه مبارزه، نـه آزادی، نـه زن/ زمـین، خورشـید و مـن/ مـن خوشـبختم[1] (حکمت، ج۲، ۳۸).

در این شعر مرد زندانی، دیگر نه مبارز است و نه عاشق، تنها موجودی‌است که در بزرگی آسمان محو شده و این بار مرزها و کشورها آنقدر برایش کوچـک و حقیرنـد کـه فراموشـشان می‌کند تا با پیوستن به دنیای بزرگ زمین و خورشید احساس خوشبختی بکند. این لحظه لحظهٔ تعیین کننده و بسیار نادری‌است؛ به جرأت می‌توان ادعا کرد این شعر تنها شعریست کـه در آن شاعر مکانمندی خود را همراه با ویژگی‌های هویتی‌اش کنار می‌گذارد. نفی مکانمنـدی توسـط شاعر را می‌توان از خلال اشاره‌اش به زمین دریافت. عبـارت «مـن، زمـین و خورشـید» فاعـل سخنگو را همطراز با این دو و خارج از آن‌ها تصویر می‌کند.

نتیجه

در پایان می‌توان نتیجه گرفت که ساختار افق در شعر حکمت ویژگی‌های خاص خـود را دارد، چون بین او و منظری که از آن سخن می‌گوید همواره گسستی معرفت‌شـناختی و عمیـق وجود دارد. گسست میان افق یک زندانی و آرزوهای بزرگ و اهداف جهان شمولش یا بعـدها افق یک تبعیدی و آنچه به آن می‌اندیشد یعنی وطنش. در واقع همانطور که دیـدیم، ایـن مـرد زندانی خیلی کم می‌بیند و به جای آن که از آنچه دیده، سـخن بگویـد از آنچـه ندیـده سـخن می‌راند و به این ترتیب در ساختار افق اشعار او همیشه فاصله‌ای میان فاعل سخنگو و منظـری که او از آن سخن می‌گوید وجود دارد، فاصـله‌ای کـه بـا حـضور دیوارهـا و مرزهـا بـزرگ و بزرگ‌تر می‌شود. دیدیم که در ساختار افق ناظم حکمت زنجیرهٔ معنایی مکـان و جهـت نقـشی اساسی دارند و از این مجموعه‌های معنایی گاهی به ناسیونالیسم و گاهی نیز به جهان وطنی یاد می‌شود. دایره که تحلیل‌های ما نشان داد که بیشتر در علاقهٔ شاعر به مکانمندی و رابطهٔ عجیبی که او میان مکان و هویت برقرار می‌کند ریشه دارد. دیدیم چه طور بـرای او هـر تـصویری در محوری افقی و نزدیک به زمین شکل می‌یابد و او چنـان بـه کـار خـویش مطمـئن اسـت کـه لحظه‌ای در ساختن و پرداختن رویهٔ غیر قابل رؤیت افق درنگ نمی‌کند چون این رویـهٔ دیگـر

1- Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar,/ Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün,/bu kadar benden uzak, bu kadar mavi,/bu kadar geniş olduğuna şaşarak,/kımıldamadan durdum,/Sonra saygıyla toprağa oturdum,/dayadım sırtımı duvara,/Bu anda ne düşmek dalgalara,/bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım,/Toprak, güneş ve ben…/Bahtiyarım…

روی زمین و پشت مرزها یا میله‌های زندان قرار داد. این محور، شاعر را روی زمینی مادی و ماده‌گرا نگاه می‌دارد اما مگر ممکن است کسی هیچگاه سرش را بلند نکند و عظمت آسمان‌ها را نبیند؟ در چنین تجربهٔ نادریست که شاعر مکان‌گرا تمام هویت خویش را که از مکان نتیجه می‌شده است، را فراموش می‌کند و محو آسمان می‌شود و شاید به جرأت بتوانیم ادعا کنیم تحلیل ساختار افق ناظم حکمت تنها رویکرد به شعر اوست که می‌تواند از این لحظات معنوی نادر پرده بردارد.

Bibliography

Bachelard, Gaston. (1961). *La Poétique de l'espace*, éd. PUF, 1961, p. 139.

Brunel, Pierre. (2001). *La Critique littéraire*, PUF, coll. «Que sais-je?», Paris.

Collot, Michel. (2006). *Actes du colloque international projection hors du corps (13-14 octobre 2006), L`espace-corps, Paris 3-CNRS/UMR7171 «écriture de la modernité»*.

---. (1981). *Horizon de Reverdy*, Presses de L'Ecole Normale Supérieure, Paris, I981.

---. (1988). *L'Horizon fabuleux*, éd. Jose Corti.

---. (1989). *La poésie moderne et la structure d'horizon*, éd. PUF.

---. (1988). «Le Thème selon la critique thématique». In: *Communications*, 47. pp. 79-91. doi : 10.3406/comm.1988.1707.

---. (1997). *Les Enjeux du paysage*, édition Ousia.

Eliade, Mircea. (1946). «Le problème du chamanisme».In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 131 n 1-3, pp. 5-52.

Bourkis, Ridha & Bougault, Laurence. (2008). «Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne…», entretien avec Michel Collot", *Acta Fabula*, Entretien.

URL http://www.fabula.org/revue/document4257.php

Francois, Tomas. (1994). «Du paysage aux paysages, pour une autre approche paysagère» In: *Revue de géographie de Lyon*. Vol. 69 n°4. P. 278 doi: 10.3406/geoca. 1994.4270.

Gülendam, Remezan. (2010). «Siyaseti şiirde yaşamak: cumhuriyet dönemi türk edebiyyatında sosyalist şiir». In:*Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*,Volume 5/2 Spring.

Hikmet, Nazim. (1975-1980). *Nazim Hikmet Ran Tüm Eserleri*, 8 kitap, Cem Yayınevi, 1975-1980.

Kattat, Nasrin. (2006). «Le concept de structure d'horizon: un nouvel espace théorique pour penser la poésie» .In: *Plume*, première année, numéro 1, printemps-été 2005, publiée en été 2006, pp. 101-115.

Leontik, M. (2012). Nâzım Hikmet'in Hayatı ve Şiirleri (Nazim Hikmets Life and Poetry. *Bal-Tam Turkluk Bilgisi 17*, *17*, 263-280.

Ural, Orhan. (1978). «Nazım Hikmet'te betimleme ve ayrılıklar», In: *Türk dili. Aylık dil ve yazın dergisi*, S:132, Haziran.

Ramnoux Clémence. (1965). «Avec Gaston Bachelard vers une phénoménologie de l'Imaginaire». In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, 70e Année, No. 1 (Janvier-Mars), pp. 27-42.

Starobinski, Jean. (1964). «Les directions nouvelles de la recherche critique». In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N°16. pp. 121-141.

Tassin, Etienne. (1991). *«Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité »*, In: *Hermès*, 10. DOI : 10.4267/2042/15351.

Vandevelde, Pol. (1992). «Heidegger et la poésie. De «Sein und Zeit» au premier cours sur Hölderlin». In: *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 90, N 85. pp. 5-31.

Vespal, Bertrand. (2001). *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Pulim.

---. (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Paradoxe».

Farzi, Hamid & Taghizadeh Heris, Magsud. (1391). «Barrasi-e tatbigi-e asheganehaye Ahmad Shamlou va Nazim Hikmet », Pajuheshnameye Adab-e Genai, Sistan and Balouchestan university, number 18, Spring and Summer.