فصل نامه پژوهشی شعر چوک

چوک

سال سوم، شماره دوازدهم، بهار ۹۶

نگاهی به شعر امروز مازندران
خوانش شعری از آفاق شوهانی
خوانش مجموعه شعر «آفتابه شاد»
بررسی زندگی و اشعار «غادۀالسمان»
نقدینه‌ای بر دفتر شعر جمهوری برزخ
نگاهی به کتاب شعر «کجا قناری بکارم»
موسیقی بیرونی در اشعار سهراب سپهری
پیرامون افسانه‌ی نیما و دلایل اهمیت آن
نگاهی به کتاب شعر «هفته‌های بی حوصله»
بررسی عناصر روایی در اشعار «روزنامه صبح»
نقدی بر مجموعه شعر «دایناسورهای معاصر»
مصاحبه اختصای چوک با «محمدکاظم حسینی»
مصاحبه اختصاصی چوک با «سریا داودی حموله»
نقد بر کتاب شعر «آدم از کدام فصل به زمین افتاد»
گفتمان منورالفکری در ادبیات و شعر؛ «عابدین پاپی»
امیر خسرو دهلوی و انتقاد از خود؛ «عبدالرضا قنبری»
مقاله «مبحثی در ساختار شناسی شعر هوشنگ چالنگی»
نگاهی بر مجموعه شعر سپید «پرنده‌ای بالای میدان مین»
نگاهی به مجموعه شعر «آن حلزون، آن حلزونِ محزون»

این شماره همراه با: آفاق شوهانی، ابوالفضل پاشا، محمدرضا کلهر، محسن ترقی، ارسلان باقری، محمدکاظم حسینی، شهین ده بزرگی، فرناز جعفر زادگان، غلام مرادی، پرویز حسینی، حمید رضا اقبال دوست، غزال مرادی، طیبه تیموری نیا، سریا داودی حموله، محمدرضا طاهرنسب، لیلا صدیق، فیض شریفی ، مظاهر شهامت، محمد جانبازان، هوشنگ چالنگی، وندیداد امین، عبدالرضا قنبری، دکتر نادر ابراهیمیان، مریم نقیب، شاهین شیرزادی، امیرخسرو دهلوی، عابدین پاپی، غادۀالسمان، فرناز خان احمدی، نیلوفر شاطری، پیام آقایی

# سخن سردبیر

قسم به قلم و آن‌چه می‌نگارد...

سه سال می‌شود که در پایان هر فصل کشوی کیبورد را بیرون می‌کشم و در ابتدای فایل باز شده‌ی word می‌نویسم (سخن آغازین)

اولین روز همکاری‌ام با چوک بر می‌گردد به یک مقاله در باره‌ی فروغ، حدود هفت هشت سال پیش و آن روز اصلاً فکر نمی‌کردم یک روز سردبیر فصلنامه‌ی شعر این مجموعه شوم، اما شدم. دلیلش شاید تنها وجه اشتراک من و آقای مهدی رضایی بود، (عشق به هنر) که جدا از یم و امید نام و ننگ و سود و زیان، ما را کنار هم قرار داد، درست وقتی که اولین فصلنامه‌ی شعر چوک به همت دیگر دوستان پا گرفت اما کمی بعد معلق میان پره‌های زمان رها شد.

خوشحالم که آغوش همیشه باز من به شعر، وسعت پذیرش این هدیه‌ی ارزشمند را داشت. و بدینگونه فصلنامه‌ی الکترونیکی شعر چوک به دنیا آمد با ویژه نامه‌ای که برای فروغ فرخزاد منتشر شد.

هنوز به یاد دارم دوستانی را که آن روزها دلگرمی و قدرت انگیزه‌ی من بودند، مهدی وزیربانی که صمیمانه در ایجاد ارتباط با هنرمندان مرا یاری داد و همو بود که مرا با شخصیت‌های بزرگی چون: زنده یاد پوران فرخزاد، ایران درودی، ضیاء موحد، زنده یاد کیومرث منشی زاده، پری صابری، منصور اوجی و ... آشنا کرد. هرگز مهربانی‌های آقای وزیربانی را فراموش نخواهم کرد که در طول تمام ویژه نامه‌ها (ویژه نامه‌ی فروغ، حسین منزوی، احمد شاملو، عمران صلاحی، سیمین بهبهانی) در کنار من بود. آقایان حامد یعقوبی، حسین نجاری، بهنام ناصری، خانم نیوشا مزیدآبادی نیز از دیگر یارانی بودند که مرا در ادامه‌ی این راه یاری دادند.


کانون فرهنگی چوک

**فصل‌نامه شعر چوک**

**«چوک» نام پرنده‌ای است شبیه جغد که از درخت آویزان می‌شود و پی‌درپی فریاد می‌کشد.**

**اعضای هیئت تحریریه**

**آیدا مجیدآبادی (سردبیر)**
**مریم نقیب (دبیر بخش گفتگو)**
**نیلوفر شاطری (دبیر بخش ترانه)**
**طیبه تیموری‌نیا (دبیر بخش مقاله)**
**مهدی رضایی (مشاور و برنامه‌ریز)**
**غزال مرادی (دبیر بخش شعر روایی)**
**فرناز خان‌احمدی (دبیربخش شعر آزاد)**

www.chouk.ir
info@chouk.ir
chookpoem@gmail.com

آگهی: ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲

**تمامی شمارگان ماهنامه ادبیات داستانی چوک و فصل‌نامه شعر چوک، در سایت کانون فرهنگی چوک قابل‌دسترسی است. نشر این فصل‌نامه و ماهنامه از سوی شما، به‌هر طریقی اعم از ایمیل، سی‌دی، پرینت‌کاغذی و... حسن نیت شما نسبت به این کانون تلقی می‌گردد. همیشه منتظر آثار، نقد، نظرات و راهنمایی‌های شما بزرگواران هستیم.**

پس از ویژه نامه‌ها تصمیم گرفتیم که روند فصلنامه را کمی تغییر دهیم و بدین سان شد که فصلنامه‌ی شعر چوک به فصلنامه‌ی پژوهشی شعر چوک تغییر یافت. این یک سال اخیر نیز با مشارکت شما دوستان گذشت و نقدها و مقالات متعددی توسط چوک به جامعه‌ی شعر و ادبیات تقدیم شد.

اما همانطور که هر شروعی پایانی دارد و هر درودی یک بدرود در پس خود پنهان کرده است، آغوش من نیز به سوی باز شدن می‌رود که پرنده‌ی آوازه خوان چوک آزادانه به پرواز در آید و در حافظه‌ی تک تک دوستان و دوستداران شعر و ادبیات این سرزمین لانه گزیند.

شاید نامش جسورانه باشد، شاید تنبلی، اما تعبیر من: به ثمر نشستن هدفی بود که از اولین روز پی‌ریزی شد و آن کنار هم آوردن افراد جوان و کمتر شناخته شده و بزرگان هنر این دیار بود. فصلنامه‌ی چوک بر خلاف بسیاری از نشریات کاغذی و الکترونیکی دیگر، جدا از حس رقابت جویی‌ها و منفعت طلبی‌ها و رابطه مندی ها با شعر و برای شعر نفس کشید و تریبون آزادی شد برای تمام آنها که دوست داشتند حرف بزنند و کسی صدایشان را نمی شنید.

در پایان از زحمات دوستان نازنینم در چوک: مهدی رضایی، غزال مرادی، مریم نقیب، فرناز خانامحدی و نیلوفر شاطری بی اندازه سپاسگزارم.

از این پس در کنار شعرها و ترجمه‌ها، نقدها و مقالات شما دوستان نیز به نوبت در سایت چوک منتشر خواهد شد و من همچنان در این سایت خدمتگزار شما خوبان خواهم بود. باز هم منتظر آثار ارزشمندتان هستیم.

در پایان، سطر سطر چوک را که علیرغم همه‌ی نا مرادی‌ها و سختی‌ها رنگ ماندگاری گرفته است به اندیشه‌ی پاک شما یاران می سپارم و در انتهای این فصل نقطه‌ای بدون سر خط می‌گذارم.

خداوندگار شعر و اندیشه پناهتان.

آیدا مجید آبادی

از مجموعه‌ی
# قلم و علم
منتشر شده است:

## انتشارات مازیار

ناشر برگزیده‌ی سال ۱۳۹۴
انجمن ترویج علم ایران

مقابل دانشگاه تهران، ساختمان ۱۲۹۶
طبقه اول، واحد ۲ / تلفن: ۶۶۴۶۲۴۲۱

WWW.MAZYARPUB.COM | MAZYARPUB@YAHOO.COM



موسسه فرهنگی هنری «خانه داستان چوک» برگزار می کند

- داستان‌نویسی متوسطه و پیشرفته
- داستان‌نویسی دوره نوجوان
- دوره ترجمه داستان
- دوره ویراستاری
- دوره نقد ادبی

دوره‌های حضوری و غیرحضوری
دوره تابستان، چهاردهمین دوره
www.khanehdastan.ir
www.chouk.ir

دوره های منظم فصلی خانه داستان چوک با ارائه گواهی پایان دوره

تماس جهت ثبت نام
۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲

# چوک تریبون همه هنرمندان

## آشنایی با کلیه فعالیت‌های کانون فرهنگی چوک

**فعالیت روزانه:** انتشار ده‌ها خبر در بخش «**خبرگزاری چوک**» و انتشار یک یا چند پست در بخش «**مقاله، نقد، گفتگو**». در بخش مقاله نقد و گفتگوی این سایت هرروز می‌توانید یک یا چند مطلب جدید بخوانید. شهریورماه سال ۹۴ همزمان با دهمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک، بانک مقالات ادبی، فرهنگی و هنری هم راه اندازی شده است و در اختیار همه علاقمندان قرار دارد.

**فعالیت هفتگی:** هر هفته روزهای شنبه سایت با آثاری از شما عزیزان در بخش‌های مختلف و متنوع به‌روز می‌شود؛ و همچنین جلسات کارگاهی نیز به‌صورت هفتگی برگزار می‌شود که ورود به این جلسات فقط و فقط مخصوص اعضای کانون و آکادمی کانون فرهنگی چوک می باشد. این کانون تا به امروز بیش از صد جلسه کارگاهی برگزار کرده است. از شهریورماه سال ۹۴ هم‌زمان با دهمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک، فعالیت نمایش رادیویی داستان هم آغاز شد و هر هفته یک داستان نمایشی روی سایت قرار می‌گیرد.

**فعالیت ماهیانه:** کانون فرهنگی چوک هر ماه، ماهنامه‌ای به‌صورت پی‌دی‌اف به جامعه ادبی ایران تقدیم می‌کند. این ماهنامه به بیش از ۱۰۰ هزار نفر در سراسر دنیا ارسال می‌شود و همچنین شما نیز می‌توانید ماهنامه‌های قبلی را از سایت دانلود بفرمایید. در ضمن این کانون در طول سال جلساتی به‌صورت تفریحی برگزار می‌کند و از طریق سایت اطلاع‌رسانی می‌شود و برای همه علاقه‌مندان، شرکت در این جلسات آزاد است. این کانون تابه‌حال بیش از هفتاد جلسه ادبی- تفریحی برگزار کرده است.

**فعالیت فصلی:** کانون فرهنگی چوک در سال سه دوره آموزشی تخصصی داستان‌نویسی به دو طریق «حضوری و غیرحضوری (آنلاین و مکاتبه‌ای)» برگزار می‌کند که جهت آشنایی با دوره «**آکادمی کانون فرهنگی چوک**» می‌توانید به سایت مراجعه کنید. در ضمن «**فصل‌نامه شعر چوک**» نیز آخر هر فصل منتشر شده و در سایت کانون فرهنگی چوک قابل دسترسی است.

**فعالیت سالیانه:** کانون فرهنگی چوک علاوه بر برگزاری جلسات هفتگی که فقط **مخصوص اعضای کانون** می‌باشد، همایش‌هایی هم سالیانه برگزار می‌کند. در شهریور ماه هرساله همایشی با نام جشن سال چوک برگزار می‌شود؛ و در مواردی دیگر اگر اعضا اثری منتشر کنند، مراسم رونمایی نیز برگزار خواهد شد. چوک در سال ۹۰ و ۹۲ و ۹۴ نیز همایش روز جهانی داستان کوتاه را در ایران برگزار کرد که می‌توانید عکس های این مراسم را در سایت ملاحظه بفرمایید.

### «بانک هنرمندان چوک»

جهت معرفی هرچه بهتر و بیشتر شما هنرمندان عزیز راه‌اندازی شده است.

**کانون فرهنگی چوک حامی انجمن‌ها، کانون‌ها، جشنواره‌ها، جوایز ادبی و همه هنرمندان**

گفت آن‌که یافت می‌نشود آنم آرزوست

خوانش شعری از آفاق شوهانی؛ «ابوالفضل پاشا»
بررسی زندگی و اشعار «غادةالسمان»؛ «پیام آقایی»
گفتمان منورالفکری در ادبیات و شعر؛ «عابدین پاپی»
امیر خسرو دهلوی و انتقاد از خود؛ «عبدالرضا قنبری»
پیرامون افسانه‌ی نیما و دلایل اهمیت آن؛ «شاهین شیرزادی»
مصاحبه اختصای چوک با «محمدکاظم حسینی»؛ «مریم نقیب»
موسیقی بیرونی در اشعار سهراب سپهری؛ «دکتر نادر ابراهیمیان»
مصاحبه اختصاصی چوک با «سریا داودی حموله»؛ «آیدا مجیدآبادی»
نگاهی به شعر امروز مازندران (۳)؛ گردآوری و تنظیم «عبدالرضا قنبری»
نقدی بر کتاب «جمهوری برزخ»؛ سروده «مظاهر شهامت»؛ «وندیداد امین»
مقاله «مبحثی در ساختار شناسی شعر هوشنگ چالنگی»؛ «محمد جانبازان»
نقدینه‌ای بر دفتر شعر جمهوری برزخ؛ سروده «مظاهر شهامت»؛«فیض شریفی»
نگاهی به کتاب شعر «کجا قناری بکارم؟»؛ سروده «لیلا صدیق»؛ «پرویز حسینی»
خوانش مجموعه شعر «آفتابه شاد»؛ سروده «محمدرضا طاهرنسب»؛ «سریا داودی حموله»
بررسی عناصر روایی در اشعار «روزنامه صبح»؛ سروده‌ی «طیبه تیموری نیا»؛ «غزال مرادی»
نگاهی به کتاب شعر «هفته‌های بی حوصله»، سروده‌ی «شهین ده بزرگی»؛ «پرویز حسینی»
نقدی بر مجموعه شعر «دایناسورهای معاصر»؛ سروده‌ی «حمیدرضا اقبال دوست»؛ «غلام مرادی»
نقد بر کتاب شعر «آدم از کدام فصل به زمین افتاد»؛ سروده «فرناز جعفرزادگان»؛ «شهین ده بزرگی»
نگاهی بر مجموعه شعر سپید «پرنده‌ای بالای میدان مین»؛ «ارسلان باقری»؛ «محمدکاظم حسینی»
نگاهی به مجموعه شعر «آن حلزون، آن حلزونِ محزون»؛ سروده‌ی «محمدرضا کلهر»؛ «محسن ترقی»

# گفتگوی اختصاصی چوک با «سریا داودی حموله»

«آیدا مجیدآبادی»

**تحصیلات آکادمیک و آشنایی با ادبیات گذشته توانسته است گامی مؤثر در مسیر شعر امروز برای شما رقم بزند؟**

نوع ادبیاتی که در دانشگاه‌ها تدریس می‌شود تا حدی حافظه‌ی دانشجو را پر می‌کند. تا کنون گامی مؤثر در مسیر شعر معاصر رقم نزد است و کمتر راه نوشتار را هموار کرده است.

بر این اعتقادم که ادبیات را با خواندن و تمرین نوشتن می‌توان آموخت. کارگاه‌های زیادی به آموزش شعر مشغول‌اند، مطمئن نیستم که از این کارگاه‌ها شاعری بیرون بیاید. اما وجود نظریه پرداز و تئوریسن را در این آموزشگاه‌ها نمی‌توان انکار کرد.

**اکثر شاعران امروز در زمینه‌ی نقد نیز قلم می‌زنند. با توجه به اینکه خود شما نیز هم زمان در دو زمینه‌ی نقد و شعر فعالیت می‌کنید، این هم زمانی را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا این هم زمانی می‌تواند پرتویی مثبت در پویایی ادبیات امروز باشد یا بالعکس موجب تفننی و دم دستی شدن مقوله‌ی ارزشمند نقد می‌شود؟**

نقد محصول یک تفکر فراتر از شعر است. یکی از غنی‌ترین هنرهاست که باعث درخشش ادبیات در جهان شده است.

منتقدان قانون گذاران ناشناخته بشریت محسوب می‌شوند. گرچه از هر هنرمندی انتظار نمی‌رود که در همه‌ی رشته‌ها صاحب‌نظر باشد، اما به عقید من هر شاعری باید منتقد هم باشد. هر که منتقد خوبی ست، شاعر خوبی هم خواهد شد.

مگر می‌شود شعر گفت و به نقد بی تفاوت بود؟ باور دارم شاعری که نقاد نیست، چیزی کم دارد. علاقه من به نقد، به دوران نوجوانی برمی‌گردد که خودخواسته علاوه بر شعر می‌خواستم در این مسیر کار حرفه‌ای‌تری هم انجام بدهم.

نقد مجبورم می‌کرد، بیشتر فکر کنم. نقد مثل کشور ناشناخته بود که بیشتر از شعر تحت‌تاثیرم قرار می‌داد. باعث می‌شد از شناختن ناشناخته به وجد بیایم. البته اصطکاکی بین شعر و نقد آن حس می‌کردم. گاهی بین آنچه می‌نوشتند وآن چه می‌گفتند، تضاد می‌دیدم، گفت‌وگوهای تحلیلی برایم جذاب‌تر بود. برایم یک سوال بحث انگیز بود که چرا گفته‌های فلان شاعر زیباتر از شعرهایش هستند. بعدها فهمیدم، کسی که شعر را به سر نیزه احساس می‌گوید موفق‌تر است.

بر این اعتقادم که ادبیات را با خواندن و تمرین نوشتن می‌توان آموخت. کارگاه‌های زیادی به آموزش شعر مشغول‌اند، مطمئن نیستم که از این کارگاه‌ها شاعری بیرون بیاید.

**به نظر شما تفاوتی بین نقدهای ژورنالیستی و نقدهای تخصصی وجود دارد؟ اصلاً کدام نقدها را می‌توان تخصصی خواند؟**

نقد از ضرورت‌های ادبیات است، به رشد و تعالی کمک می‌کند. فهم مخاطب را از آنچه است ژرف‌تر می‌کند. نقدهای ژورنالیستی همان طور که از اسمشان پیداست، سطحی و خبری هستند و کمتر به صورت تخصصی و توسل به عقل انتقادی به این مهم پرداخت می‌شود.

**حالا که از نقد گفتیم دوست دارم درباره‌ی آنتولوژی شعر امروز که دو جلد از آن را منتشر کرده‌اید بیشتر بشنوم. انگیزه‌ی نگارش این کتاب از کجا آغاز شد و تا کجا ادامه خواهد یافت؟**

نقد و تاثیر آن روی آفرینش شعر از علایق من محسوب می‌شوند. اصلن قبل از ورد به دانشگاه نقد را انتخاب کرده بودم. حتی قبل از آن چند دفعه رشته تحصیلی‌ام را تغییر دادم. پی بردم که *پا در راهی دراز نهاده‌ام* و این اتفاق گریزناپذیر است. از دوران دانشجویی تا کنون، مجموعه شعر بیش از دویست شاعر را در مطبوعات معرفی کردم که تعدادی از آن نقد و نظرها را در آنتولوژی آورده‌ام.

در تدوین آنتولوژی علاوه بر زیباشناختی اثر، به آغاز و انجام جریان‌های شعری و پدید آمدن طرح و ایده‌های نو ظهور هم برایم مهم بود. اکثر شاعران موفق ایرانی پیوسته در جستجوی معنا هستند. یک فرآیند تاریخی را طی کرده‌اند، و به دنبال تعامل با جهان هستند، این‌ها از نظر مفهومی حرف بیشتری برای گفتن دارد.

**در معرفی اشخاص و اشعار در آنتولوژی شعر امروز چه**

**شیوه‌ای را اتخاذ کرده‌اید؟**

در پرداخت به آنتولوژی شعر شاعران معاصر یعنی «کلمات بیش از آدمی رنج می‌برند!»، شعر برایم مهم‌تر از شاعر است. رویکردی که من به جریان‌های شعری داشتم، به نوعی متفاوت از کتب تحلیلی گذشته است. محمد حقوقی در «شعر نو از آغاز تا امروز» بیشتر به فرم و تصویر پرداخت و مانند ایماژیست ها ابهام و پیچیدگی در گزینش شعرها از اهمیت بیشتری برخوردار بود. شمس لنگرودی در «تاریخ تحلیلی شعر نو» با توجه به تاریخ جامعه شناختی به جریان‌های شعری حدود هفتاد اخیر پرداخت... باباچاهی در «گزاره‌های منفرد» به شاعر بیشتر اهمیت دادتا به شعر... رضا براهنی در *«طلا در مس»* خلاقیت و تجربه مد نظرش بود. اما من سعی کردم که به هیچ کدام از راه‌های رفته نروم.... زیرا یقین دارم که هیچ شاعری تحت تاثیر خودش نیست و حکمی غیر از این شعار خواهد بود.

شاعران در آنتولوژی شعر شاعران معاصر «کلمات...» به طیف‌های مختلف تقسیم می‌شوند. شاعرانی که با شکست و گسست و پیوست علیه قواعد ساختار دستوری قیام کردند و با ترکیب موقعیت‌های ناهمگون شعر را به پیش می‌برند...شاعرانی که با معناگریزی، نقیضه‌گویی و عدم قطعیت به پیچیدگی‌های ساختاری روی آورده‌اند، فضای شعرشان ربطی به جهان واقعی ندارد، باید با سرنیزه‌های های فلاسفه و چارچوب‌های فلسفی، جامعه شناختی و بینامتنیت به آنها پرداخت... شاعرانی که از عقل می‌گریزند، شعری که از عقل تبعیت نمی‌کند، سطرها ارتباط معنایی یا فرمی باهم ندارند، وحدت موضوعی بین بندها نیست، شاعر با فرمزدگی دست به ابداع می‌زند و با در هم ریختگی مضمونی و هنجارشکنی به سمت ناهمگونی می‌رود... البته به دنبال نام‌های تازه هم بودم و مشتاقانه به مجموعه شعر جوان‌های مستعدی پرداخته‌ام که *رویکردهای خلاقانه داشتند.*

**آیا ساده نویسی مقابل پیچیده نویسی است یا پیچیده نویسی مقابل ساده نویسی است. یا از ساده نوسی پدیده‌ی متفاوط نویسی به وجود آمده است؟**

هر فرم جدیدی خبر از یک نوع آگاهی می‌دهد، اما هر ساده نویسی قابل توجه نیست. زیرا ساده گویان اندیشه ورز با اندیشه ورزان ساده گو تفاوت دارند. شاید ساده‌ترین تعریف این باشد که ساده نویسان به گروهی از شاعران گویند که از سنگلاخ معنا و مفهوم و تاویل می‌گریزند.

که شعری که دلایل زیبایی‌شناختی نداشته باشد ارزش ادبی کمتری دارد. به هر حال باید مخاطب از کشف لایه‌های شعری لذت ببرد. در این ساده انگاری سه ذهنیت وجود دارد. نخست این نوع ساده نویسی واکنشی به شعر دشوار نویسی است و شاید شورشی علیه آوانگاردیسم است. دوم ساده نویسی شاید ناتوانی شاعر در امر تاویل و حوزه‌ی ساختار زبانی است. سوم این که، شاید در جهان پیچیده‌ی امروز ساده نویسی نوعی دهان کجی اجتماعی محسوب می‌شود.

**باز هم برگردیم به شعر... اکثر شعرهای شما کوتاه و سرشار از استعاره و نمادهای جان یافته از طبیعت است، به گونه‌ای که مخاطب گاه در تفسیر آنها در می‌ماند، مثلاً واژه‌ی «کلاغ» بارها در اشعار شما حضور یافته است. ارزیابی خودتان از این نمادها چیست؟**

تصویر سازی در شعرهای من عمدتاً مبتنی بر نماد و استعاره است. امروزه استعاره بر جهان حکومت می‌کند و نماد به کلمات معنا و عمق می‌بخشد.

گاهی کوتاه‌ترین شعرم در سه سطر نوشته می‌شود. موتیف «کلاغ» شعرهای من، هر دفعه یک مفهوم تازه را به ذهن متبادر می‌کند. در این راستا به اقتباس‌های مختلط واژه‌ها دقت مضاعف دارم، نوعی عینیت بخشی که رابطه‌ی نظام‌مندی با کلیت اثر دارد.■

# گفتگوی اختصاصی چوک با «محمدکاظم حسینی»

«مریم نقیب»

**خودتان را معرفی کنید، از کجا و چرا قدم در جاده شعر گذاشتید و از دستاوردهای این راه تا امروز برایمان بگویید.**

محمد کاظم حسینی‌ام، متولد پاسارگاد در سال ۱۳۵۲، کارشناس ارشد زبان ادبیات فارسی، دبیر و مدرس دانشگاه شاید آن موقع چهارده بار ریختن برگ و شکفتن گل را دیده بودم که مخمل صدای شجریان غبار از شعر کهنه می‌ربود و مرا شیفته‌ی شعر می‌کرد. دبیرستان دانش آموزی بودم که اوایل هنگام تدریس نظم کلاس‌ها را به هم می‌زدم معلم ادبیات که تازه سال اول خدمتش بود دنبال بهانه می‌گشت مرا تنبیه کند، یک بار از من خواست شعری که گوش نداده بودم را روخوانی کنم تا بهانه‌ای برای تنبیه پیدا کند اما وقتی شعر را خواندم خوش شروع کرد به دست زدن و بچه‌ها تشویقم کردند بعد از آن برایم کتاب و نشریه می‌آورد بعدهاخودش شعر و موسیقی را بوسید و گذاشت کنار، این را هم بگویم مدیر مدرسه که نامش اسدالله رضایی بود هم عاشق ادبیات و موسیقی بود. مدرسه در جوار آرامگاه کورش کبیر بود و به همین واسطه یک بار محمد رضا شجریان که برای بازدید پاسارگاد آمده بود را مدیر به دفتر مدرسه آورد زنگ تفریح شجریان از بلندگوی مدرسه پخش می‌شد، یکبار هم توی زمستان استاد رضوی سروستانی را دعوت کردند که شاگردی پاسارگادی داشت بنام آقای سید ناصر موسوی توی حیاط مدرسه موسیقی اجرا کرد و گاهی دکتر حسن لی سعدی شناس را در شب شعرها دعوت می‌کردند، این‌ها هم مرا بیشتر شیفته‌ی شعر می‌کرد حاصل این علاقه مجموعه‌های (به دیوار دل نبند). نشر شروع سال ۸۵ و (هیچ دروغی به قشنگی تو نیست) چاپ اول نشر بوتیمار و چاپ دومش را فصل پنجم چاپ کرد (مردمک سالاری)

قرار بود نمایشگاه امسال بیرون بیاید و هنوز در راه است و مجموعه‌ی دیگری به نام (آب تنی در متن) را هنوز به جایی نسپرده‌ام.

**زبان شعر شما زبانی است متکی بر ادبیت و پیام، نه صرفاً یکی از این دو. در واقع شما جزو معدود شاعرانی هستید که نه در راستای سلیقه مخاطب عام زبان شعرتان را به ورطه ساده نویسی محض کشیده‌اید و نه ژرف ساخت شعر را برای چالش برانگیز کردن غیرعادی دچار پیچیدگی و ازهم گسیختگی معنایی نموده‌اید نظر خودتان در این مورد چیست؟**

من معشوقی را دوست داشتم که علاوه بر صورت زیبا ذهن خوبی داشته باشد خوشحالم که شما می گویید انتخاب اشتباهی نداشته‌ام. من هم چهره‌ی زیبا را دوست دارم و هم ذهن زیبا و شرط جانان نبود با یک دل دو دلبر داشتن همه می دانندهیچ پرنده‌ای با یک بال نمی‌پرد ذهن وزبان دو بال پریدن این پرنده‌اند.

**به گفته منتقدانتان زبان شعر شما دارای زبانیست رفتارمند، که دریافت‌های شاعرانه را با شگردهای خلاقانه به مخاطب خود القا می‌کند لکن گاه تکرار ترفندهای زبانی و مبادرت به القا یک دریافت به مرور زمان موجب ایجاد یکنواختی و دلزدگی می‌شود. آیا معتقدید با همین روند شعرهایتان به‌عنوان پدیده‌ای در عرصه ادبیات مطرح خواهند بود یا با منتقدینتان هم نظرید و ما در مجموعه‌های بعدی شاهد تغییرات تازه‌ای در شعر و زبان شما خواهیم بود؟**

من معتقدم زبان شاعر شبیه اجتماع پیرامونش می‌شود. مردم ما یا خیلی پولدارند یا خیلی بی پول، درمسائل سیاسی یا از این طرف بام می افتیم یا از آن طرف، شعر در اینجا زنی است ایرانی که یا اصلاً آرایش نمی‌کند که ساده نویسی را به دنبال دارد یا زیاد آرایش می‌کند که چهره‌ی واقعی‌اش در آرایش گم می‌شود و بی شک منتقد آینه‌ای در دست دارد که چهره‌ی تو را به خودت می‌نمایاند حتا اگر این نقد برای من خوشایند نباشد حتماً به آن عمل خواهم کرد زیرا منتقد فاصله‌ی بیشتری با متن دارد تا شاعر و این فاصله موجب تسلط بیشتر و تصویر دقیق‌تری ازمتن می‌شود.

بی شک من به دنبال تجربه‌ی تازه‌تری هستم و من اگر حرکت کنم فردا اینجایی که هستم نخواهم بود حتی اگر راه را اشتباه رفته باشم امیدوارم عمر ادبی من آنقدر باشد که جهان شعر را بچرخم و کشورهای ادبی را ببینم.

**شما در مقام یک مخاطب شعرشناس روندی را که شاعران در چند سال اخیر با افراط و تفریط و قربانی**

**کردن زبان و شعریت، جهت جلب خوانندگان معمول و غیرمعمولشان در پیش گرفته‌اند چطور ارزیابی می‌کنید و آیا به نظر شما چنین روندی تا چه اندازه می‌تواند در ماندگاری یک اثر وصاحبش تاثیر گذار باشد؟**

چاپلوسی و محافظه کاری ادبی، آمار پایین مطالعه، نبود فضای نقد، کم کاری رسانه‌ی ملی، برنامه ریزی درسی آموزش وپرورش و دانشگاه‌ها، و شکاف بین ادبیات دانشگاهی و ادبیات معاصر غیر رسمی، نگاه‌های تجاری نشرها و .... ادبیات را به سمت و سوی بدی برده است.

افراط و تفریط در ساده نویسی و پیچیده نویسی حضور منتقدان را می‌طلبد، جبهه گیری‌های شعر کلاسیک و آوانگارد کاش به فضای آشتی بیانجامد. کاش کسانی که داعیه شعر کودک را دارند بدانند نوجوان امروز فروغ وسهراب و شاملو می‌خواند و این فضا را تنگ نظرانه محدود نکنند وخلاصه اینکه (هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد مرواریدی صید نخواهد کرد)

**آنچه که در محتوای شعر شما خودنمایی می‌کند غلبه عشق بر سایر مضامین است. یعنی مثلاً زمانی که قصد تفهیم یک مضمون اجتماعی را دارید مخاطب با مردی عاشق روبروست که دارد از جامعه یا جنگ حرف میزند آیا به‌راستی چنین است و دغدغه‌هایتان از هر جنسی که باشد بر حول محور عشق می‌چرخد.**

عشق نقش طعم دهنده را دارد هر تولید هنری بدون عشق غذای بی نمکی ست برای روح مخاطب. رنگی است بر چارچوب فلزی یا گچی ست بر اسکلت زمخت ساختمان.

حضور عشق در دین و عرفان و حتا تولیداتی با محتوای جنگ و شاید تمام موضوعات این حرف را می‌تواند اثبات کند. ما چرا وقتی می‌خواهیم چیزی را هدیه بدهیم آن را کادو می‌کنیم یا به قصد زیبایی این کار را می‌کنیم یا می‌خواهیم کسی نفهمد چه شیئی در این بسته قرار دارد در شعر و تولیدات هنری دیگر هم یا به قصد زیبایی اینکار را انجام می‌دهیم یا برای فرار از سانسور ودیگر اینکه زبان هنر زبان غیر مستقیم است و تفاوت زبان ادبی و علمی در همین است شاعر به قصد تاثیر گذاری بیشتر حرفهای اجتماعی را به دهان عشق گذاشته تا او حرف‌هایش را بزند.

**برخی نحوه گفتار و نوشتار شما را تا حدی متاثر از رویه‌ای که در دهه هفتاد توسط شاعرانی چون علی باباچاهی، عبدالرضایی و ... باب شد می‌دانند نظر خودتان در این مورد چیست؟**

--نم نم بارانم را از علی بابا چاهی خوانده‌ام ولی فقط چند شعر از عبدالرضایی شنیده‌ام و ممکن است نا خودآگاه تاثیر این رویه در من باشد با اینکه این را قبول ندارم. انسان‌ها همیشه تحت تاثیر یکدیگرند اگر اشتباه نکنم قانون ششم فیلمسازی جیم جار موش کارگردان بنام آمریکایی این است که مهم نیست که انسان چیزی را بر می‌دارد. مهم این است که شیئی را که برداشته کجا می‌برد هنرمند همیشه در حال سرقت از تصاویر طبیعت است وقتی حرفش اصالت پیدا می‌کند که با صدای بلند بگوید این را از کجا برداشته‌ام.

**در ادبیات معاصر ما خیلی‌ها سعی کردند دست به منظومه سرایی بزنند که کارهای موفقی هم داشتیم مثل "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد"فروغ فرخزاد، ولی استفاده از دو قالب شعری در یک مجموعه کمتر دیده شده. برایمان بگویید انگیزه سرایش منظومه حافظیه چه بود و چه چیز باعث شد ایده استفاده از دو قالب شعر آزاد و غزل در ذهنتان شکل بگیرد؟**

من هیچ وقت در ذهنم تصمیم به سرودن این منظومه نداشتم اما عصر یکی از اردیبهشت‌های شیراز که بوی بهار نارنج شهر را برداشته بود و به ناکجا می‌برد اشتهای نوشتن بود و، نبودِ خودکار و کاغذ آنقدر کلافه‌ام کرد که از دکه‌ی سیگار فروشی جعبه‌ی سیگار گرفتم و پاره کردم از بالا تاپایین جعبه را نوشتم ولی آنطرف پاکت سُر بود و خودکار نمی‌نوشت خلاصه این منظومه این طور شروع شد.

مثل آدمی که گاهی در تنهایی خود از دلتنگی می زند زیر آواز، غزل هم آوازهای منند در این منظومه ، آن روزها من داشتم از شعر کلاسیک کنده می‌شدم هنجار شکنی و آشنایی زدایی را دوست داشتم اما گاهی به گذشته بر می‌گشتم اما حرف‌های اجتماعی را در کاور عاشقانه‌ی این منظومه پنهان کردم لابلای دیالوگ ومنولوگ ها نگاه سعدی وار و حافظانه را مقایسه کردم، سعدی که اگر حکایت‌های کوتاهش را داستان‌های کوتاهش را مینی مال ببینم پایان باز ندارد و پر از باید ونباید است و از تصاویری که در این منظومه آمده از مجسمه‌ی سعدی و محله‌ی سعدی در شیراز ، معضلات و بزهکاری‌ها، چاقوکشی‌ها و محرومیت‌ها و.خلاف کارها و ... سعدی که اینقدر نصیحت می‌کند چرا محله‌ی سعدی این وضعیت را دارد و بعد سراغ سینما سعدی می‌رود که جای خوبی در شیراز است و بالا شهر است تقریباً و نمایی که از سعدی در جامعه‌ی ما وجود دارد.■

# خوانش شعری از آفاق شوهانی

«ابوالفضل پاشا»

**«نفتالین کت‌های قدیمی»**

**چرا اریب میانِ جوراب‌هایم خواب می‌شویید؟**
**گذاشته‌اید در آفتاب تا بپرد به بیداری، خشکِ خشک!**
**جفتِ رمال‌ها من!**
**پاچه بالا زده‌اید بقال‌ها!**
**گوشه‌ی نفتالین کت‌های قدیمی!**
**کپک رسوب کرده**
**دِدِتِ ریخته، جوراب‌هایم، جمله‌های بو داده**
**واکسنِ آنفلوانزای خوکی، تکه‌یی از عصرِ کیک من**
**نه! سوپ چاشنی این عطسه‌ها**
**آقا وکیلم برگ گل مُسری، ساعت چند است؟**
**ویتامین!؟**
**خوابِ این لنگه یا آن لنگه**
**دینامیت درها را نکوب**
**از سرِ مات دیالوگ‌ها شپش پریده‌اند**
**گیشه‌ها شلوغ، زیرتی نفوذ به خرمالوها**
**بر زبانم نقال می‌خواند**
**بریز بر سرِ نقل و نبات**
**من خواب‌هایم نخ‌کش شده**
**شور می‌زنم لنگه به لنگه**
**من سینمای کشک لیسیدنم**
**چند قرصِ جوراب**
**ساعت الاغ چند است؟**
**خوک‌ها پر درآورده‌اند**
**اوضاع بی‌ریخت**
**ریخت، ریخت بر سر خرمالوها**
**چند جمله دِدِتِ**

شاعر برای نوگرایی، به شجاعت نیازمند است: شجاعت برای شکستن تابوها، شجاعت برای رسیدن به زبانی برتر، شجاعت برای نشان دادن بی‌نظمی جهان امروز و شجاعت برای خیلی امکانات دیگر... و شوهانی در این شعر در کمال شجاعت به بازنمایی کلمه و جهان پرداخته، کلمه را نه جزیی از جهان بل‌که تمامی جهان معرفی کرده است؛ و حتا روای شعر را نیز با ارجاعات این جهان بی‌نظم امروز به امتزاج رسانده است، به عبارتی شوهانی برای رهایش از معمول‌ها، ارتباط خود را با راوی شعر قطع می‌کند و خود در این نبرد پیش از دیگران به کارزار می‌رود، او نمی‌خواهد در نقش مصلح یا منجی، دیگران را قبل از خود به میدان بفرستد بل‌که ایثارگرانه خود پیش از دیگران وارد این کارزار می‌شود تا همگان بدانند که تخریب در جهان امروز چه ابعادی دارد.

شوهانی در این شعر از گزاره‌یی ساده آغاز می‌کند: چرا اریب میانِ جوراب‌هایم خواب می‌شویید؟ او با رعایت قوافی (اریب/ جوراب/ خواب/ آفتاب) و این آرایش آغازین، در واقع برای حضور واژگان در این کارزار صف‌آرایی می‌کند و بعد ناگهان خود را قبل از دیگران آماج تیرها قرار می‌دهد. این گرایش روندی جدید در حوزه‌ی شعر امروز است که تازگی را به ارمغان آورده است چنان‌که شوهانی بی‌هراس از این‌که مخاطبان قبلی‌اش را از دست بدهد می‌گوید: «پاچه بالا زده‌اید بقال‌ها!/ گوشه‌ی نفتالین کت‌های قدیمی!/ کپک رسوب کرده/ دِدِتِ ریخته، جوراب‌هایم، جمله‌های بو داده/ واکسنِ آنفلوانزای خوکی، تکه‌یی از عصرِ کیک من» همه‌ی این‌ها همانا حکایت از شجاعت شوهانی دارد که در ابتدای این یادداشت به آن اشاره کردم و هم‌اکنون می‌خواهم بگویم که این شجاعت، از حوزه‌هایی این‌چنینی، به کارزار در حوزه‌ی زبان نیز کشیده می‌شود، یعنی شوهانی در این شعر – از ابتدا تا این‌جا – سه حوزه را آزموده است:

۱. آرایش واژه‌ها (در حکم صف‌آرایی)
۲. نبرد در حوزه‌ی اجتماع (که توضیح آن را دادم)
۳. نبرد در حوزه‌ی واژگان (که توضیح آن را در ادامه‌ی مطلب خواهم گفت)

اجازه بدهید قبل از واکاوی هر نکته‌یی این گزاره‌ی شعری را در نظر بگیریم: «آقا وکیلم برگ گل مُسری، ساعت چند است؟» در حالت عادی ما این گزاره را در سه بخش می‌توانیم تقطیع کنیم: ۱. آقا وکیلم ۲. برگ گل مُسری ۳. ساعت چند است؟ این گزاره‌ها ظاهرن هیچ ربطی به هم ندارند و حتا ایجاد تضاد معنایی می‌کنند، پس چرا شوهانی این گزاره‌ها را به تجمیع رسانده است؟ جواب به این سؤال، به مفهوم واژه‌ی نبرد – بازتاب تخریب در جهان امروز – برمی‌گردد. در دوره‌ی ما نه در هر ساعت که در هر لحظه واقعه‌یی ناگوار در گوشه‌یی از این کره‌ی خاکی رخ می‌دهد. در چنین وضعی شاعر حق ندارد برای

فریب یا تطمیع مخاطب، به فکر آرایش شعر یا آرایش ظاهری کلمات خود باشد، از همین روی شوهانی در آرایش ابتدای شعر دچار تردید و دودلی می‌شود و آن را تخریب می‌کند و بر ویرانه‌های حاصل از این تخریب به فکر بازسرایی می‌افتد.

شوهانی در حوزه‌ی مفهوم‌گستری هم‌چنان از تخریب سخن می‌گوید: «ویتامین!؟/ خوابِ این لنگه یا آن لنگه/ دینامیت درها را نکوب/ از سرِ مات دیالوگ‌ها شپش پریده‌اند» و حتا از یکی از ویران‌ترین واژه‌ها – مثل «زپرتی» – نیز غافل نمی‌ماند و در ادامه هم‌چنان تخریب را بازتاب می‌دهد: «گیشه‌ها شلوغ، زپرتی نفوذ به خرمالوها» او در این شیوه تا آن‌جا پیش می‌رود که به این مرحله می‌رسد: «من سینمای کشک لیسیدنم»، یعنی تخریب را که در جهان امروز همه‌ی عرصه‌ها – هنر، صنعت، سیاست، فرهنگ و ... – را در برگرفته است، به شکل‌های مختلف می‌آزماید و به این نتیجه می‌رسد که راه برون‌شدی از این بی‌نظمی و تخریب نیست. شوهانی این مصادیق را در شؤون زندگی آزمایش می‌کند، وارد حوزه‌های زمانی می‌شود، به شؤون دیگری از زندگی برمی‌گردد و ساختار شعرش را کامل می‌کند تا آن‌که به این مصراع می‌رسد که: «ساعتِ الاغ چند است؟»

نکته‌ی مهم در ارجاعاتِ این شعر همین بازنمایی آن است. شوهانی یک بار پیش از این ساعت را پرسیده بود: «آقا وکیلم برگ گل مُسری، ساعت چند است؟» اما به یاد داشته باشیم که هرگز ساعت به یک وضع ثابت باقی نمی‌ماند و بعد از چند مصراع به اندازه‌ی همان چند مصراع جلو می‌رود، وانگهی در مرحله‌ی قبل هنوز با این اوضاع وخیم مواجه نشده بودیم، آن‌جا هنوز تعارف و تکلف برقرار بود و نمودی از جامعه‌ی امروز در دروغ گفتن اعضای جامعه به هم‌دیگر برقرار بود. اما این‌جا مقایسه‌ها کنار گذاشته شده است. از طرف دیگر به جای قرص خواب، با جانشین آن یعنی قرص جوراب – جوراب‌هایی که قبلن بوداده معرفی شده بود – سر و کار داریم؛ در چنین شرایطی بعید نیست که ساعت، دیگر ساعتِ الاغ باشد یعنی باید زمان را نیز هم‌چون سایر عناصر دچار بی‌نظمی بدانیم. نکته‌ی مهم این‌جاست که در توصیف منظم بودن چیزی، معمولن این‌طور تعبیر می‌کنیم که: «مثل ساعت کار می‌کند»، اما این‌جا عمق فاجعه به حدی‌ست که خودِ زمان نیز دچار بی‌نظمی شده است چنان‌که زمان نامنظم در دوره‌ی ما، خود را در هیأت الاغ یا حوزه‌های کارکردی این‌چنینی‌اش نشان می‌دهد و ادامه‌ی شعر نیز با همان کارکرد پیش می‌رود تا آن‌که صراحتن از اوضاع بی‌ریخت، خبرهایی می‌شنویم و دِدتِ بر سر خرمالوها می‌ریزد اما شوهانی در این مصراع پایانی با بهره‌وری از یک کلمه، رندی شاعرانه‌یی به خرج داده است، یعنی در تعبیر «چند جمله دِدتِ» واژه‌ی «جمله» از یک‌سو معنای جمله در گستره‌ی دستور زبان را به رخ می‌کشد که این مفهوم به جمله‌های این شعر برمی‌گردد و از سوی دیگر، واژه‌ی یاد شده به معنای «همه» به کار رفته است و این‌گونه، تجمیع همه‌ی تخریب‌ها را نشان می‌دهد. شوهانی با این تمهید به درستی روی تخریب‌ها و بی‌نظمی‌ها تأکید کرده، شعر خود را به کامل‌ترین مرحله‌ی ساختاری‌اش رسانده است.

---

۱. مجموعه‌ی شعر «اصلن چرا ابدن»، چاپ اول، مشهد: بوتیمار،۱۳۹۲، صص ۳۱– ۳۰

# گفتمان منورالفکری در ادبیات و شعر «گامی در پس» و «گامی به پیش» است

«عابدین پاپی»

دریافت این است که منورالفکری از جمله گفتمان‌هایی است که از مفاهیمی فراتر از روشنفکری برخوردار شده است به گونه‌ای که می‌توان گفت منورالفکرکسی است که دارای فکری جامع الاطراف می‌باشد و گستره‌ی فکری آن حد و مرز ندارد و به مانند خورشیدی است که بر زمین می‌تابد. ازجانبی دیگر منورالفکری می‌تواند درختی باشد که شاخ و برگ آن را مفاهیمی چون روشنفکر و خوش فکر تشکیل می‌دهند. لذا در می‌یابیم که گفتمان منورالفکری گامی در پس و گامی در پیش را در جامعه طی طریق می‌کند به طوری که منوالفکر در هر زمان و مکانی حضور دارد و نگاه آن به جامعه‌ی فرآرو نگاهی همه جانبه و جنگ آسا است. بنابراین مفاهیمی ازقبیل روشنفکر (دموکرات) تاریک اندیش، بدفکر و خوش فکر از جمله مفاهیمی به شمار می‌روند که همیشه در جامعه‌ی ادبی و هنری و سایر اقشار اجتماعی حضوری چشم گیر و فرآرونده داشته‌اند و شاکله و شاخصه‌های جامعه ادبی و ... را در ابعاد مختلف همین مفاهیم شکل داده‌اند. به عنوان نمونه: اگر گفتمانی به نام روشنفکری در جامعه بوده است در مقابل آن نیز تاریک اندیشی و دیکتاتوری قد عَلم کرده است و یا اگر احیانن عبارتی به نام خوش فکری در جامعه حضور داشته است در مقابل آن نیز مقوله‌ای به نام بداندیشی قد عَلم کرده و بی تردید این حالتِ تضادگون به همراه خود پیامد و تبعاتی را به نام پارادکس معنایی در جامعه ایجاد کرده است که در زوایایی باعث رشد و بالندگی جامعه‌ی ادبی شده و در ابعادی هم جامعه را با رکود و ایستایی مواجه ساخته است. آلبرکامو در وصف روشنفکری (دموکرات) می‌گوید: «دموکرات کسی است که اجازه بدهد مخالفش نظر خود را بگوید و می‌پذیرد که به آن نظرها فکر کند» از درون مایه‌ی این سخن می‌توان چنین پنداشت که کامو بیان کننده‌ی مفهومی جامع الاطراف است که هر فهمی را در دایره‌ی خود می‌گنجاند. لذا دموکرات تنها به کسی گفته نمی‌شود که به دنبال آزادیخواهی و آزاداندیشی است بلکه به کسی که خواهان عبور از جامعه‌ی دیکتاتوری و گذار و گذر از رهایی بیرون و درون خویش و جامعه در جهت نیل به گفتمان لیبرتی (رهایی) در همه‌ی ابعاد و زوایاست نیز می‌توان دموکرات یا روشنفکر گفت. اما نکته این جاست که منورالفکری دارای گستره‌ای فراتر از روشنفکری است و فرق بین این دو در جغرافیای فکری و طبیعی است که منورالفکری در این زمینه در جایگاه بالاتری قرار می‌گیرد ولی این دو لازم و ملزوم یکدیگرند و منورالفکری را می‌توان به عنوان لازم تلقی نمود و روشنفکری را ملزوم آن به شمار آورد به گونه‌ای که روشنفکر را می‌توان به فانوسی تشبیه نمود که بخشی از شب را روشن می‌کند اما همچنان که در اوایل این قول ذکر آن رفت منورالفکری را می‌توان به خورشیدی تشبیه نمود که تمام زمین را روشن می‌کند. به عنوان مثال می‌توان در حوزه‌ی فلسفه: سقراط، افلاطون، ارسطو، کانت، هگل، دکارت و هایدگر و ...را منورالفکر به شمار آورد و یا در حوزه‌ی ادبیات فردوسی، مولانا، حافظ، سعدی، امیل زولا، بالزاک، کامو، و.. را منورالفکر نامید. پس نتیجه می‌گیریم که اگر کسی در برهه‌ای از ادب و هنر به جایگاه روشنفکری می‌رسد به منزله‌ی این نیست که همه‌ی مراحل ادب و هنر را یکی پس از دیگری طی کرده است بلکه به مثابه‌ی این است که برخی از مراحل از ادب و هنر را تجربه نموده است، با این که در گفتمان منورالفکری این چنین نیست زیرا که منورالفکر کسی است که از جایگاهی جامع الاطراف در حوزه‌ی شعر و ادب و یا سایر هنرها برخوردار است و اندیشه‌ی آن دارای جایگاهی جهان شمول است

با التفات به این تعابیر و با جُستاری در ادبیات و شعر این سرزمین در ازمنه‌های تاریخ در می‌یابیم که گفتمان **تئوریک** ما در شعر و هنر بر گفتمان **پراگماتیک** چرخش و چربش بیشتری داشته است. به بیانی اگر چه بیشتر عاشقانه حرف زده‌ایم اما کمتر عالمانه رفتار کرده‌ایم. شاید بتوان گفت تاریخِ ادبیات ایران اغلب بر دو محور نظر و عمل در حرکت بوده است به شیوه‌ای که مقوله‌ی نظر در شعر و ادبیات این کهن بوم ناشی از تجربه و تأثیرات زودگذر بوده و گرایش‌ها و زایش‌های سیاسی و حزبی منجر به عدمِ بُروزخاطرات دیروز، شرایط امروز و توقعات از آینده گردیده است به گونه‌ای که مناسبات اجتماعی، مطالبات فکری و معیشتی و منویات زمانی از عواملی بوده‌اند که ما را از محور عمل گرایی به دور ساخته و به دایره‌ی تئوریک نزدیکترکرده است. لذا نظربر خلاف عمل ناشی از تجربه و شهود و قعود صوری وزودگذر است و با طبعی زمانی همراه است که این طبع حاوی خاطرات دیروز، شرایط امروز و

مطالبات آینده را از خود در فالبی ساختاری بُروز می‌دهد. شعرتئوریک همیشه جایگاه مفیدتر و کارآمدتری را نسبت به شعر پراگماتیک از خود نشان داده است و می‌توان گفت که شعرای تئوریک که شعرشان توأم با مضامینی ظاهری بوده است در واقع به گفتمان منوالفکری نزدیک نبوده اندزیرا که به فراتراز فضای موجود فکر نکرده‌اند و در فراز و فرود جامعه آبدیده نشده‌اند و قابل تأمل این جاست که گفتمان منورالفکری در شعر و ادبیات ایران در زوایایی و درشمایلِ قابل تفقدی مستور مانده است و آنچه که امروزه ورد زبان عموم و خصوص متداول گشته و از آن به عنوان یک پیشروباد می‌کنیم روشنفکری است نه منورالفکری. مقوله‌ی روشنفکری اگر چه در زوایای مختلفی خود را در بطن جامعه‌ی ما نشان داده است اما این برجستگی در مقام حرف است و نه عمل و تا به مرحله عمل نرسد منورالفکری حاصل نمی‌شود. شعر عملی و شعر نظری به مانند عرفان نظری و عرفان عملی است و اگر شاعر مؤلفه‌های این دو را رعایت نکند یقینن شعرش رنگ و لعاب روشنفکری و منورالفکری را به خود نمی‌گیرد. بنابراین یکی از عمده‌ترین چالش‌های فرآروی شعر و ادبیات ایران از دیروز تا امروز حاوی دو رویکرد انتقادی است که این دو رویکرد هم می‌تواند در حوزه‌ی نقد و نظر باشد و هم در دایره‌ی شعر و داستان. رولان بارت منتقد فرانسوی که او را یکی از بنیانگذاران «نقدنو» شناخته‌اند دربررسی نقد و نظر ادبی اروپا دو گروه متمایز را تشخیص می‌دهد و مشخصاتی را برای این دو گروه که تقریباً" کلیّت آن می‌تواند در زوایایی بیانگر بحث ما نیز باشد، عنوان می‌کند. این دو گروه عبارت است از **گروه دانشگاهی وگروه تفسیری**. بارت درباره‌ی نقد دانشگاهی می‌گوید که: «این نقد دست رد به سینه‌ی هرگونه مرامی زده است و مدعی شیوه‌ای است عینی... برنامه‌ی اعلام شده‌ی نقد دانشگاهی تدوین دقیق وقایع زندگی و ادبی است و به مسئله‌ی «**منابع**» آثار شاعران و نویسندگان بسیار اهمیّت می‌دهد زیرا که سرمایه‌ی این نقد روش فلسفه‌ی اثباتی (یا تحصلی)positivism است اما این نقد چون بر اساس زایندگی جزئیات ادبی استوار است ممکن است به معنای ذاتی اثر، یعنی حقیقت ادبیات پی نبرد، زیرا دست رد به سینه‌ی تحلیل ذاتی و درونی می زند. وی درباره‌ی **نقد تفسیری** می‌نویسد که گرچه پیروان آن عقایدی متفاوت دارند ولی وجه مشترک همه‌شان این است که می‌توان بینش آنان را البته به شیوه‌ای آگاهانه زیر عنوان یکی از مرام‌های کنونی جای داد. کامو در ادامه می‌افزاید که: «نقد تفسیری فقط روانکاوی نویسنده نیست بلکه در واقع چیزی را به اثر اضافه می‌کند. منتقد تفسیری می‌پذیرد که آن چه در مقابل او پایداری می‌کند و از دستش می‌گریزد موضوع تحقیق او یعنی ادبیات است و نه راز زندگینامه‌ی نویسنده ...».

با این تعابیر که از رولان بارت درباره‌ی نقد تصویر شد دریافت این است که نقد تفسیری بیشتر می‌تواند به روشنفکری در ادبیات ما کمک کند و شاید این دوگانگی فکری که رولان بارت می‌گوید منجر به چندگانگی سلیقه‌ای هم در بین منتقدین و پژوهشگران ما شده باشد به طوری که ما در جامعه با نوعی تضاد در بین تئوکرات های ادبی و هنری در زوایایی مواجه شده‌ایم. بنابراین از عمده مشکلات فرارو که جامعه‌ی ادبی و هنری ما را با افکار بسته و از هم گسیخته مواجه ساخته است در واقع همین رویکردهای تضاد محور است که رولان بارت به این دو رویکرد تأکید مؤکد دارد و شاید نقد تفسیری را نزدیکتر به رشد و توسعه‌ی مقوله‌ی روشنفکری و منورالفکری می‌داند تا نقد دانشگاهی. با این بیان، می‌توان از منظر دیگری هم به این دو رویکرد توجه داشت و آن این است که بر خلاف جامعه‌ی اروپا که مدرنیته را تجربه نموده است اما جامعه‌ی ایران هنوز در حال گذار به دایره‌ی مدرنیته می‌باشد و یقینن هم نیاز به نقد دانشگاهی را دارد و هم نقد تفسیری. اما مشکل این جاست که این دو گروه در تقابل با هم برآمده‌اند و نه در تفاهم با هم وعلت عمده بر می‌گردد به این که جامعه‌ی ایران هنوز پدیده‌ای به نام مدرنیته را تجربه نکرده است و این جاست که شاعران، منتقدین و پژوهشگران ما در گیر و دار مسائل سنتی و حاشیه‌ای گرفتار آمده‌اند ودر زوایایی رویکرد مطلوبی را به نقد تفسیری ندارند. لذا چنین جامعه‌ای که هنوز گذار به دانشگاه و فرآیند آکادمیک را تجربه می‌کند طبعن با تحلیل‌های ذاتی و درونی مخالف است. چون همین جامعه در دانشگاه به دنبال کشف تحلیل‌های ذاتی و درونی است. بنابراین این دوگانگی خود مسببی است مبنی بر این که جامعه‌ی شعر و ادبِ این کهن بوم نسبت به یکدیگر بد فکر و در زوایایی تاریک اندیش باشند و اگر چه روشنفکری و خوش فکری نیز در قاموس ادبیات و شعر این سرزمین وجود دارد اما این فرآیند هنوز تبدیل به پروسه‌ای به نام منورالفکری نشده است.

به عنوان مثال: اغلب الگوهای ادبی پیشین شعر نو چه در دایره‌ی شعر و چه نقد دارای تحصیلات دانشگاهی نبوده‌اند و البته درزوایایی هم با افرادی مواجه هستیم که از تحصیلات دانشگاهی بالایی بر خوردارند اما همین دو گانگی و عدم تفاهم از عواملی است که ادبیات و شعر ایران را با مشکل منورالفکری

مواجه کرده است. یکی از دلایل این تضاد و پاردکس بر می‌گردد به ترویج و تداوم و اهمیّت فراوان به دانشگاه‌ها که در طول زمان بعد از انقلاب به رشد و جایگاه قابل ملاحظه‌ای دست یافته‌اند و با این که در گذشته کمیّت و کیفیّت کار توأم با مطالعه، تحقیق و تدبیر از مدرک و تحصیل مهم‌تر و متداول‌تر بود اما این چرخش متداول با احساس چربش مدرک گرایی بر پیکره‌ی خود از حرکت ایستاد. دیگر دلیل این که در جامعه‌ی امروز نیز ما با سه نوع رویکرد سنت، مدرن و پست مدرن در جامعه‌ی ادبی مواجه هستیم که این سه رویکرد تفکر و اندیشه‌ی ادبیات و شعر و ... ما را شکل داده‌اند. لذا اگرچه این سه رویکرد دارای اهمیّت و منزلت خاصی در جامعه‌ی ادبی و هنری به شمار می‌آیند و در رشد و بالندگی ادبیات و شعر نیز تأثیر فراوانی داشته و دارند اما از جانبی دیگر موجب ایستایی و عدم روشنفکری در بستر شعر و ادب گردیده‌اند، زیرا که مؤلفه‌های هر کدام با آن دیگر در تقابل و تضاد است و چون هنوز فرهنگ آشتی تضادها در جوامعِ در حالِ گذار به مدرنیته جا نیفتاده است لذا مشکلات منورالفکری هنوز به قوت خود باقی است. شوربختانه شاعران و نویسندگانی را در جامعه مشاهده می‌کنیم که بانی روشنفکری هستند و البته قلم خوبی هم دارند و زحمت فکری آن‌ها نیز در جامعه بر کسی مستور و اغیار نیست و نظرات خوبی را هم درباره‌ی روشنفکری در شعر و ادب ارائه داده‌اند اما در عمل از نوعی دیکتاتوری محض سرمشق می‌گیرند و همین امر باعث عدم رشد جامعه می‌شود زیرا که ساختمان مجلل جامعه را روشنفکران می‌سازند و روشنفکر باید منورالفکر باشد نه مختلف الفکر. مختلف الفکر بودن در جامعه‌ی ایران به یک فرهنگ تبدیل شده است و

همین امر خود از عواملی است که جامعه‌ی ادبی و هنری ما را از روشنفکری و منورالفکری به دور ساخته است. به نظر می‌آید حرف و عمل یک نویسنده و یا شاعر بایستی در کُنه جامعه یکی باشد که در جامعه‌ی ما این جور نیست و این عدم تقبل افکار و تقلیل ایده نسبت به یکدیگر از بدترین رفتارهایی است که جامعه‌ی شعر و ادب را با چالش و معضلات خطرناکی مواجه ساخته است. شاید بتوان گفت دیکتاتوری ریشه در ازمنه‌های تاریخ این کهن بوم دارد و همین فضا و زمان تاریخی دیکتاتورگون خود مسببی شده تا که تأثیر آن نیز در شعر و هنر معین و مبرهن باشد. با تورق تاریخ ادبیات ایران به عقب و مطالعه‌ی افکار و اندیشه‌ی شاعران و پژوهشگران ادبی در می‌یابیم که جایگاه آلترناتیو (جانشینی) در ادبیات و شعر ما در زوایایی نشأت گرفته از نوع حکومت‌ها وپروسه‌ی تاریخی ماست و اگر چه در بافتارهای سیاسی و اجتماعی با آلترناتیوهای موروثی و پادشاهی مواجه هستیم اما حداقل در شعر و ادب با چنین رویکردی هم مواجه نبوده‌ایم که این نوع رویکرد بدترین بدفکری و تاریک اندیشی است که در ازمنه‌های تاریخ دامن گیر جامعه‌ی ادبی و هنری ما بوده است. جامعه‌ای که معمار فرهنگ و ادب ساختمان یک سرزمین است و پایه و نهاد تربیت و آموزش آن جامعه را همین جامعه‌ی ادبی پایه ریزی می‌کند. با این تعابیر که در این قول ذکر آن رفت رهیافت این است که گفتمان منورالفکری در ادبیات و شعر «**گامی در پس و گامی به پیش است**». و اگرچنین شمایلی را در قاموس خود احساس نکند آن جامعه با گفتمان منورالفکری فاصله دارد زیرا که منورالفکری به معنی واقعی کلمه چه از حیث ظاهر و چه از لحاظ باطن به مانند خورشیدی تابنده است.■

# نقدینه‌ای بر دفتر شعر جمهوری برزخ

سروده «مظاهر شهامت»؛«فیض شریفی»

این دفتر دربردارنده ۴۱ شعر سپید است که بیشتر اشعار شهامت بلند است. او چند شعر کوتاه هم دارد.

شهامت با انواع سازه‌های بیانی، اندیشه و عاطفه‌اش را ابراز می‌کند.

در زبان شاعر نظامی می‌بینیم که مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. سروده‌های شهامت گاهی بسیار رمز آمیز می‌شود و گاهی به شکل گفتار، حاوی یک پیام است که خود این گفتارها از ارزش‌های بیانی متفاوتی برخوردار است.

بعضی از شعرها تاثیرهای طبیعی برخواننده می‌گذارند، مثل شعر زیری:

افتاد
به دریای خون
گلوله‌ای
که ماه را
دزدیده بود.

ص ۴۷

این تاثیر طبیعی برخاسته از نوعی احساس و کمی صورخیال ظهور می‌کند. کلمات "خون " و "گلوله " فارغ از بار مجازی آنها کنشگرند.

این دو واژه احساس شاعر را با ذات زبان انطباق می‌دهند. این احساس مستقیماً ما را به سمت یک فاجعه می‌برد. خوب که نگاه کنی ظاهراً شعر ساده و خامی نیست. هرچند با خوانش اول متوجه می‌شویم که گلوله‌ای به ماه خورده و آن را به دریا انداخته است.

دریای خون. از نگاه شاعر، زمین، دریای خون است. گویا بچه‌ی شیطان وتخسی ماه را از آسمان گرفته است و همه جا را درتاریکی فروبرده است. همان گونه که ممکن است آن کودک چراغ‌های کوچه را نشانه رفته و کوچه را در تاریکی غرق کرده است.

حالا تصور کنید ماه افتاده باشد و تو در تاریکی در خون شناور باشی.

فضا تاریک است. و کلام، مستقیماً می‌خواهد همین را بگوید.

شعرکوتاه بعدی تاثیر تجسمی برخواننده می‌نهد:

و او لابد
باز هم ایستاده درجای تاریک
و انگشت در حلق ستاره‌ها می‌کند.

ص ۴۴

به مصوت‌های " آ " و فتحه‌ها و این سبک ساختاری کوچک و به شخصیتی که شاعر به ستاره بخشیده است نگاه کنید.

این تاثیرات تجسمی در توالی هجاها و تداعی واژه‌ها ایجاد می‌شود.

شهامت این " آشیانه کاربردی و منطقه تعلق "های شعری را به خوبی می‌شناسد.

این هر دو شعر کوتاه یک نکته را می گویند ولی عوامل ثانوی دومین بیشتر است.

ابهام در نهاد "او " و قید تکرار "باز " و قید مکان "جای دیگر " همه به نحوی ناشناخته‌اند و ما را به سمت تاویل های بیشتری می‌برد. و شعر را فرافردی کرده است.

همین کلمات، نشانه‌ها و رمزهای شاعرانه ما را به فضای عبوس و تاریکی می‌برد که در آن جا نه ماه است و نه ستاره.

البته شعرهای شهامت فقط تجسم تاریکی نیست. گاهی شعر او ما را در یک سوررئال و رویایی قرار می‌دهد:

از کهکشان آمده است
که در نگاه من بدود
شیری
با یال رها درباد
به رنگ قهوه‌ای روشن
و تابناک

ص ۴۶

این جمهوری برزخ گون شهامت است. اما بن مایه‌ها یا به نحوی موتیو ها و ترکیب‌های تصویری ما را بیشتر به کمینه‌های محتوایی مفرحی نمی‌برد، نگاه کنید:

دهلیزهای فصول بی پرنده، سهوی تاریک‌تر،

عصب‌های مرتعش تاریخی، التهاب اصطکاک سکوت، کنار سیاهی کلمات، قعر تاریک دریغ، روایات تاریک، روح عاصی سرخ، جدار لغزنده مفهوم ارتفاع، حدیث فراوانی سلول‌های گرم دست‌ها...

این ترکیبات تصویری که بیشتر استعاره‌های حسامیزانه اند باعث برجستگی کلمات و جملات و عبارات التهاب انگیز شده‌اند:

تشبیه کن مرا
تشبیه کن به مردی
که خیابان‌ها را تاریک ساخته است و
با لحظه رستاخیز ادیان هراسناکتان کرده است
و هر زمان ایستاده در دروازه شهر
نامت را می‌پرسد که نمی‌دانی
پس رگ‌های بازوانش را به آسمان فواره می زند
و رد گردش ستاره‌ها را به هم می زند...
ص ۷۷

سبک شعری شهامت شخصیت فردی اوست. او بین زمین و آسمان مانده است. برزخی ست.

هسته‌ی گرانیگاهی شعری شهامت در دوایر پرداخت‌های بیانی سبکی همه مضامین پیرامونی به سوی خویش جذب می‌کند و حتا خواب‌های او می‌آشوبد:

هرشب می‌آیی
هراسان رم می‌دهی
اسب‌هایی را
که از خواب من می‌نوشند.
ص ۲۷

او از شاهراه سبک به سرزمین روان رسیده است. بیشتر اشعار شهامت، حال و هوای گوتیکی دارد. کلمات، جملات، مکان و گاهی زمان هم گوتیکی و وهم آلود می‌شود:

گاهی می‌رود به گورستان
سنگ قبرها را کنار می زند
می‌گذارد نسیم میان استخوان‌ها بگردد
و بوی نم خاک و دقیقه‌های محبوس
به طرف ماه کج آسمان برود
نام فراموش شده هر مرد را دوباره فریاد می زند...
ص ۷۶

شهامت تا بن دندان شاعری متعهد و مسئول است. نمی‌تواند خودش نباشد. استعاره او خون است:

نه تفنگ
نه گلوله
خود واقعیت شلیک هستم
بو کن استعاره مرا
که در هرجانب
شبیه خون
می
چه
ک
م.
ص ۶۲

در روزگاری که قلب زمین در عمق بی رحمی می‌تپد از شیارهای چهره عبوس تاریخ و تازیانه‌ها گذاشته‌اند مانند برش اریب باران یخ و جمجمه‌های شاعر را سگی لیس زده است و در تن او اسب‌های وحشی می‌تازند و در هر ایستگاه از او بازجویی می‌کنند. باید پرواز و آزادی فقط واژه باشد.

او چشمان مردم از میانه‌ی این همه تصویر می‌گذرد:

نه
کفایت نمی‌کند پنجره‌های شعر
به دیدن این همه مرده
که یک راست
می‌برند
از خیابان به میان پیچیده ابر
بیا
با چشمان همدیگر
از میان این تصویر
بگریزیم.
ص ۲۶

شهامت به معماری شکوهمندی در شعر دست یافته است او به ارزش موسیقایی و پیوند واژه‌ها و اندام شناسی سطرها وقوف کاملی دارد.

گاهی با چند لحن در کلام حرف می زند و گزاره‌های امری، شرطی، خبری را در هم ادغام می‌کند و گاهی با زبان گفتار شعر می‌گوید:

یک مشت تیله به من بده
یک مشت تیله رنگین
باید قل بدهم سوی هر صدایی که از کنج جهان بر می‌خیزد
این گلو را من از پرنده به امانت گرفته‌ام...
و جنوب جایی ست در دورترهای اندام یک زن...ص ۵۲

گاهی شهامت در لحن و زبانی تغزلی در رعشه تاک از این همه رویاهای سرخ دور می‌شود:

سوگند به رعشه تاک به هنگام مستی باد
درگذر از خاطره‌ی موهای تو
کلمه انگور

بیرون از دکلمه‌ی رویای سرخ تاریخ
خورشید را
خورشید را
در حافظه‌ی تنهایی هرکس مکرر کرده است.
ص ۶۷

بسیاری از واژگان شعری شهامت مدلول دوم و معنای ضمنی دارند. هر متنی ما را به یک فراسو متن دیگری حواله می‌دهد. گاهی در مضمونی واضح به محتوایی نهفته می‌رسیم. خود شاعر گویا به درستی فهمیده است که:

این سطرها جنگل می‌شود
چند پرنده از آسمانش فرود می‌آید
لابه لای واژه‌ها آشیان می‌کنند
...سطرها یک صفحه آسمان می‌شوند
انگار هیچ واژه‌ای نبوده است
اما
هنوز آواز کسی را می‌شنوی!
ص ۴۹

ما باید آواز دلپذیر شاعر را در این واژه‌های هاله دار و جوهریت شعری متن بشنویم.

شهامت در شعر اهل سالوس و تزویر و بیان پیچیده و تصنعی نیست.

سخن او شکل دارد و این فرم، بافت و ساخت و آهنگ دارد. زبان او مانند پرده سینماست و هر سخن و گفتار او چون تصویر کار می‌کند. در این پرده تصاویر محروم نمی‌شوند.

شهامت را باید در ردیف چند شاعر بزرگ معاصر نشاند. شعر او آیینه است. هرکس در این آیینه خود را می‌بیند به شرط آن که در تجارب شاعر زیسته باشد.■

# نگاهی به شعر امروز مازندران (۳)

گردآوری و تنظیم «عبدالرضا قنبری»

**مازندرانی سرود**

**محمود جوادیان کوتنایی** – محمود جوادیان متخلص به " وهمن"، از شاعران نام آشنای مازندران متولد ۱۳۳۲ روستای کوتنای قائم شهر (شاهی سابق) می‌باشد. او کارشناس زبان و ادبیات فارسی است و دبیر آموزش و پرورش بوده. سرودن شعر را از سال ۱۳۴۹ آغاز و هم زمان پژوهش‌هایی در زمینه ادبیات بومی نموده است. در ضمن سرودن اشعار در قالب‌های سنتی اندک اندک به اشعار نیمایی و سپید روی آورد. وی محقق و پژوهشگری ادبی و هنری است. جوادیان در زمینه فرهنگ مردم مازندران و اسطوره‌های این سرزمین پژوهش‌های ارزشمندی کرده است که نتیجه‌ی این تحقیقات و پژوهش‌ها در شعر وی منعکس است و به شعرش رنگ و بویی بومی بخشیده است. جوادیان عضو گروه نویسندگان کتاب " فروردین" است.

جوادیان را شاعری پست مدرن می‌دانند. وهمن با ذهن گرایی در شعر احساسی مبهم را به مخاطب اشعارش منتقل می‌کند. او در شعر این حس مبهم را به وسیله گیومه‌ها به خواننده انتقال می‌دهد.

آثار جوادیان؛

- بوی آبی رویا (شعر فارسی)
- از کوچه‌های اسطوره (شعر فارسی)؛ شاعر در این کتاب تلاش دارد اسطوره‌های بیان شده را با خاطرات تاریخی و جغرافیای مازندران پیوند زند. در این میان خوانندگان را دچار ابهام و برداشت‌های چند وجهی می‌کند و معانی بی شماری را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند.
- نوج (برخی سروده‌های تبری از شاعران مازندرانی)
- ضرب المثل ها (زبان زدها) و کنایه‌های مازندران (با همراهی گروه پژوهندگان)

- مقاله‌های چاپ شده در کتاب‌های " نیما و شعر امروز"، " در شناخت فرهنگ و ادب مازندران"،" در قلمرو مازندران" و..
- همکاری با " دانش نامه‌ی ادب فارسی" در سرواژه نویسی و ویراستاری
- داستان " در پهنای شب"، "از وارش تا ونوشه"، " سایه سکوت"
- نوار کاست شعر مازندرانی " نوگپ"
- نوار کاست و سی دی شعر مازندرانی " قصه‌ی سیرو"
- واگویه ها (شعر مازنی)

**شعر" شامگاه" از دفتر"از کوچه‌های اسطوره":**

«آه ستاره و ابر گره
نه خنده باران
نه لبخند آفتاب
کسالت
اندوهی دژم
و بی‌حوصلگی زمین
دست‌های خیس دغدغه
لرزش نگاه
و تنفس سرد هوا
چیزی به شب نمانده است
پای گرم خیال و
عصای رفتن کجاست؟»

**شعر"تردید" از دفتر " از کوچه‌های اسطوره"**

"رصد کردم
امشب
شعر با من نخوابید
ستاره به ستاره کوچ کردم
وازه به واژه گریستم
هنوز به آسمان نگاه می‌کنم
احساس می‌کنم
خورشید
دختری است شسته به بوی اسطوره..."

شعر مازنی " ترز"

"... ته دار سر، ته ویشه
ندومبه کیه خوندنه همیشه
دیاری تنگ دل ر ونگ ایانه
صدا جنگل و کوه ره تنگ ایانه
نماشونا، نماشونا، نماشون
غریبه حال به خونم ککی سون
همند وا ونه بوره بیارین
و تار ما شوی سوره بیارین
شوی مونگ و روز افتاب شله
چش سوئا، نترسا دل زهله..." ■

# نگاهی به کتاب شعر «کجا قناری بکارم؟»

سروده «لیلا صدیق»؛ «پرویز حسینی»

**«بهره‌ای از گلستان کلمات»**

«کجای امسال را باید قناری بکارم
تا بر لب انگشتان
در حصر ترانه‌ای سبز شود.»
(قسمتی از شعر صفحه ۱۹)

اولین مجموعه شعر شاعر کازرونی لیلا صدیق، دورخیز بلندی دارد در پیست شعر امروز و انتظارات را برای ارتفاعی متعارف بالا می‌برد، اما اگر بخواهیم خارج از تعارفات ادبی سخن گفته باشیم باید بگوییم برای اینکه پرش شاعر تبدیل به پرواز بشود، به سکوهای پرتاب دیگری نیاز هست تا شاعر به اوج مورد نظر دست بیابد!

با نگاهی صادقانه به شعرهای «صدیق» به چند نکته می‌توان اشاره کرد: نکته‌ی اول بر می‌گردد به زبان روایی شاعر که سپید و منثور است و شباهت بسیاری به دیگران دارد. وقتی

می گوییم «دیگران» فرد خاصی مورد نظر ما نیست بلکه زبان جمعی حاکم بر طیف وسیع شاعران زن می‌باشد. هرچند لیلا صدیق سخت کوشیده که خودش باشد و سالها در چاپ اشعارش وسواس به خرج داده که با زبان خودش در انجمن شعر امروز شرکت کند اما به نظر می‌آید اگر نام شاعر را از پای شعرهایش برداریم به امضاهای ناشناخته‌ای برسیم که تا بخواهد به مهر مخصوص شاعر تبدیل بشود بسی زمان ببرد:

«جا مانده بر صبوری سجاده
طاقت عرش را طاق می‌کنم
چگونه
نگاه قبله شرمگین نباشد
وقتی که عشق
مرا از یاد
برده است.*
(شعر صفحه هفتاد.)

باکمی دقت درشعرهای لیلا صدیق می‌توان تلاش شاعر را در دستیابی به زبان خاص خودش حس کرد اما هنوز آن تعادل و بالانس مورد نظر شاعر در همه شعرها دیده نمی‌شود. هرچند مخاطبان تیزبین رد پای زبانش را در پاره‌ای از اشعار می‌توانند دریابند: ذ«آویزان بند رخت
اضطرابم را تاب می‌دهم»
«لبان دفتر را می‌دوزم»
«خشاب پر شده از بغض»
«سر می‌روم
از حوصله‌ی چهارراه»
«و سیگار عمیق‌ترین پک‌ها را نفس می‌کشد»
«ونوعروسانی
که کلاغ‌های لال می‌زایند.»
«و غرورم
تنها بازمانده‌ی مجروح» و...

و این همه نشان می‌دهد که لیلا صدیق اگر خاطر پریشانش را مجموع کند می‌تواند صاحب صدایی خاص در عرصه‌ی شعر بشود و میدانم آنقدر سعه صدر دارد که تلخی کلمات را حلاجی کند و با شیرینی

مدارا و تمرین بر مخاطبان خود بیفزاید.

از نکات دیگری که در مجموعه «کجا قناری بکارم» می‌توان به روشنی دریافت عاطفه و شفقت در شعرهای صادقانه و صمیمی شاعر است.

«چه غمگین است
چیدن لبخند از چهره‌ی خاطره»
«دلواپس بادها بودیم»
«تو
لابه لای ریخت و پاش‌های بچگی قد می‌کشی»
«در بغض‌های هم مچاله می‌شویم»
«از قیافه‌ی در هم اتاق
تا تک سرفه‌های اشپزخانه
و حیاطی که مدام جیک جیک می‌کند»

با این همه، از انصاف به دور خواهد بود اگر نگوییم که اولین کتاب‌ها همیشه شاهکار صاحبانان ها نیست و هیچ دسته گلی بی خار دیده نمی‌شود و به جای انگشت به تیغه‌های خار کشیدن

باید به عطری اندیشید که آدمی را سرمست می‌کند و به خلسه فرو می‌برد.

شاید لیلا صدیق شاعر پیشکسوتی باشد که دیر به جمع صاحبان کتاب پیوسته است اما شایسته جشن است، چرا که هرکه قلم را فرو نمی‌گذارد بی گمان به باغ پر گل کلماتی می‌اندیشد که

عمری جاودانه دارند و همین پنج روز و شش نیست و آیندگان از این گلستان کلمات بهره‌ها خواهند برد.

من بی صبرانه چشم به راه مجموعه‌ی بعدی شاعر خواهم ماند. شاعری که چنین می‌سراید»

«آن قدر گوشم از سکوتت پر است
که حالاها
خیال شنیدن
ندارد.»

**کتاب شعر «کجا قناری بکارم»**
**لیلا صدیق، چاپ اول ۹۶، نشر مایا**

# بررسی زندگی و اشعار «غادةالسمان»

«پیام آقایی»

**«عشق در دمشق»**

" آنگاه که می‌میرم
نامم را بر سنگ گورم ننویسید
اما داستان عشق مرا بنویسید
و بنگارید: اینجا آرامگاه زنی ست که به برگی عاشق بود
و درون دواتی غرق شد
و مرد! " زنی عاشق در میان دوات، ص ۴۵

غادة السمان زاده ۱۹۴۲ در دمشق از پدر و مادری سوری است. پدرش مرحوم احمد السمان رئیس سابق دانشگاه سوریه و وزیر اداره آموزش و پرورش بود. مادرش در سنین ابتدایی زندگی غادة السمان از دنیا رفت و پس از آن غادة مورد توجه بیشتری از سوی پدرش قرار گرفت. غادة با وجود این مشکلات تحصیلاتش را سرسختانه ادامه داد و لیسانس ادبیات انگلیسی‌اش را از دانشگاه سوریه گرفت، سپس برای مدرک فوق لیسانسش به بیروت رفت و در دانشگاه بیروت مدرک فوق لیسانس زبان انگلیسی گرفت. سپس در دانشگاه لندن دکترای همین رشته را هم گرفت تا به تحصیلاتش در بالاترین سطح پایان دهد. غادة در سال ۱۹۶۹ با بشیر الداعوق ازدواج کرد و دو سال بعد صاحب پسری به نام "حازم" شد. در سال ۲۰۰۴ مشخص شد که بشیر بیماری سرطان خون گرفته است و به مراقبتی شبانه روزه نیاز دارد، غادة تا لحظه‌های پایانی حیات شوهرش در کنار او بود تا اینکه سال ۲۰۰۷ بشیر الداعوق برای همیشه چشم ازجهان بست. غادةالسمان ۷۴ ساله اکنون در لندن سکونت دارد و گاهی به دیار خود یعنی دمشق هم مسافرت می‌کند.

مجموعه اشعار

عشق، ۱۹۷۳ /شهادت می‌دهم بر خلاف باد، ۱۹۸۷/ به تو اعلان عشق می‌کنم، ۱۹۷۶ / زنی عاشق در میان دوات، ۱۹۹۵/ غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها، ۱۹۹۶/ ابدیت، لحظه‌ی عشق، ۱۹۹۹/ رقص با جغد، ۲۰۰۳ / معشوق مجازی، ۲۰۰۷

غادة السمان هم رمان نویس برجسته ایست، هم روزنامه نگار مشهوریست و هم شاعر پر توانی. منتها در این مقاله تنها شعرهای ایشان مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

***

تاریخ عرب پر از جنایت‌ها و خشونت‌های بی رحمانه علیه زنان است. از دوره‌ای که دختران تازه به دنیا آمده زنده به گور می‌شدند تا به امروز که در برخی از کشورهای عرب زنان حق رانندگی ندارند! حال چگونه می‌توان در این جامعه‌ی بسته و زن ستیز از نقش بزرگ شاعران و نویسندگان عرب در اعتلای فرهنگ گذشت؟ بزرگانی همچون نزار قبانی، آدونیس، محمود درویش و ... در این عصر تلاش‌های فراوانی در امر بالا بردن سطح فکری جوامع عربی، همسو کردنشان با جهان مدرن و پیشگیری از ایجاد شکاف‌های طبقاتی در بین توده‌ی مردم انجام دادند. اما می‌توان گفت تلاش‌های غادة السمان در ایجاد یک نگاه نسبتاً برابر به زن و توسعه‌ی روشنفکری در جوامع عربی را کم‌تر کسی انجام داده بود. تزریق اندیشه‌ی زنانگی در ذهن مخاطب به نوعی که هیچ ضعفی در اصول این اندیشه نیست. زن در اشعار غادة السمان تمام ویژگی‌های یک زن عرب را داراست، اما تفاوتی بزرگ در این بین وجود دارد آن هم فریاد و خواسته‌های به حق شاعر (به عنوان زن عرب) و افکار روشنفکرانه و اگزیستانسیالیسم آن است. شاعران و نویسندگانی مانند غادة السمان در سوریه، فروغ در ایران و ویرجینیا وولف در انگلستان نقاط اشتراک فراوانی دارند. هرچند سطح خواسته‌ها و میزان تبعیض زنان در طول تاریخ در هر یک از این سه جامعه تفاوت‌های عمده‌ای با هم دارد اما نقاط مشترک زیادی در قلم و نوع اندیشه‌ی این سه نویسنده دیده می‌شود. بی شک به دلیل اشتراکات فرهنگی و سیاسی کشورهای عرب و ایران شباهت‌های غادةالسمان و فروغ در اشعارشان قابل تأمل است، هر دو به نوعی آغازگر یک ویژگی ادبی در هر دو کشور شدند، ویژگی‌ای که ما به آن داشتن یک زبان زنانه یا ادبیات زنانه می گوییم. البته منظور از این ویژگی به هیچ وجه اروتیسم زدگی در شعر نیست، در حالت کلی اگر نگاهی به آثار درخشان زنان در چند سال اخیر در حوزه‌ی شعر و رمان بیاندازیم، آثاری موفق بوده‌اند که روحی زنانه در پس کلماتشان نفس می‌کشد و به دور از هر گونه تحریف احساسی یا خود سانسوری (از جنس جنسیتی) بوده‌اند. از جمله آثار ویرجینیا وولف، اوریانا فالاچی، شیمبورسکا، فروغ و ... . طبق گفته‌ی فردیناندو سوسور (بنیان گذار زبانشناسی نوین) زبان نظامی از نشانه‌هاست، نشانه‌های رایج و پذیرفته شده‌ی هر دوران باعث تشکیل چیزی به نام زبان معاصر می‌شود، پس نشانه‌های جنسیتی و اروتیسم در زبان باعث نوعی نمادگذاری و روشنگری در شعر خواهد شد، این است که وجود یک زبان زنانه در شعر اهمیت

پیدا می‌کند. غادۀ السمان بارها و بارها در اشعارش تلاش کرده تا سایه‌ی سنگین تبعیض جنسیتی روی زنان عرب را به مخاطبانش القا کند و از رنج تمام این سال‌ها سخن بگوید و در مقابل تمام کج فکری‌ها مقاومت کند:

" آن که تو را با خویشتن برابر نهاد بسیار بر تو ستم روا داشته است.

تو را چه گناه
که او شیدای تسلط است
و تو دلداده‌ی رهایی هستی!
تو را چه گناه که او سرگشته و پریشان است
در این پندار که آیا بهشتیان را بر چهره موی است یا نه؟!
و تو در این پندار سرگشته که تهی دست بر دروازه‌ی تاریخ
چگونه به قرن بیست و یک
گام می‌نهی؟
غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها، ص ۴۹

ویژگی دیگری که در اشعار غادۀ السمان به چشم می‌آید آشنایی زدایی ست. به قول صورتگرایان روس کار هنرمند آشنایی زدایی ست و زدودن غبار عادت از چشم ما. (آثار و مقالات، شفیعی کدکنی، ص ۴۵) آشنایی زدایی را می‌توان درون مایه‌ی اشعار شاعران بزرگ نامید، سرتاسر دیوان حافظ و بیت بیت اشعارش پر از آشنایی زدایی ست، چه بسا بسیاری از بیت‌های حافظ از گذشتگان وام گرفته شده باشد، اما آشنایی زدایی که حافظ در اشعارش به کار می‌گیرد آن مضامین را برای مخاطب نو جلوه می‌دهد. یا کاری که شاعران معاصرمان با تلمیح‌ها و نقل‌های گذشتگان انجام می‌دهند چیزی جز آشنایی زدایی نیست.

حال اگر به اشعار غادۀ السمان دقت کنیم، گاه آشنایی زدایی هایی پیش پا افتاده و ساده می‌بینیم اما گاه با چنان چیزهایی مواجه می‌شویم که تا مرز تابوها و خط قرمز بسیاری از اقشار جامعه پیش می‌رود. به همین جهت غادۀالسمان را قبل از شاعری موفق شاعری جسور می‌دانند. جامعه‌ی عرب بر پایه‌ی سنت‌ها استوار است، حال تنها نویسندگان و شاعرانند که می‌توانند از این سنت‌ها عبور کرده و پا در عرصه‌ی مدرن بگذارند، دست ملتشان را بگیرند و آن‌ها را هم با خود به این جهان ببرند.

نمونه‌هایی از آشنایی زدایی در اشعار غادۀ السمان:

" من پیش از آن که بخوابم
گوسفند نمی شمرم
اما یارانی را می شمرم که از آنان دوری گزیده‌ام! " غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها - ص ۵۵

" در حالی که نگاه جرج واشنگتن بر اسکناس دلار
زیباتر از نگاه مونالیزاست! " زنی عاشق در میان دوات – ص ۲۵

چیزی که از آن به عنوان نقطه قوت تفکر غادۀالسمان می‌شود نام برد، هویت طلبی و هویت شناسی وی بعد از تحمل این همه رنج و نقدهای شدیدش بر جامعه و افراد جامعه‌اش است! یعنی با وجود تحقیرها واذیت هایی که در تمام سال‌های زندگی‌اش به خود دیده و مطالعه‌ی عمیقش در باب تاریخ عرب باز هم به هویت و وطن خود می‌بالد و اجازه‌ی هیچ گونه نگاه بدی به خواننده در این باره نمی‌دهد. اما این تفکرات کاملاً به دور از تعصب‌های بی جا و آزار دهنده‌ی برخی از افراد جامعه است. بسیاری از بزرگان ادبیات همین شیوه را پیش گرفته‌اند اما غادۀالسمان با قلمی چنان ضریف و روحی چنان لطیف نقدهایش را بر جامعه وارد می‌کند که به هیچ وجه وارد حیطه‌ی شعار نشده و شعری دل انگیز و پر از احساس می‌سراید.

> ***ویژگی دیگری که در اشعار غادۀ السمان به چشم می‌آید آشنایی زدایی ست. به قول صورتگرایان روس کار هنرمند آشنایی زدایی ست و زدودن غبار عادت از چشم ما.***

" با آنکه پوستم سپید است
به معنایی من زنی زنگی و سیاهم
زیرا من زنی عربم ...
در زیر صحراهای جاهلیت زنده به گور بودم
و در عصر راه رفتن بر روی کره ماه من همچنان زنده به گورم ...
" رقص با جغد - ص ۶۴

جنبه‌ی سیاسی اشعار غادۀالسمان و بلوغ سیاسی او را می‌شود از دلایل آوانگارد بودن خودش و اشعارش دانست. تاکید زیاد بر ایستادگی و مقاومت در اشعارش و سرسختی وی با سران حکومت عرب، نقدهای وی اساسی و ریشه ایست و تنها شاعری می‌تواند اینگونه به مسائل سیاسی بپردازد که مطالعه‌ی عمیقی بر سیاست و تاریخ ملت و کشورش (یا جهان) و درک عمیقی از دنیای اطرافش داشته باشد. آدونیس شاعر فقید عرب در بخشی از مصاحبه‌اش می‌گوید: جامعه‌ی عرب دیگر به پیامبری آسمانی نیاز ندارد، اکنون زمان آن فرا رسیده که همه دست به دست هم بدهیم تا هر یک پیامبر خویش باشیم (مصاحبه با آدونیس – علیرضا جهانی – روزنامه‌ی اطلاعات شماره‌ی ۳۷۰ – ص ۷) حال که در اکثر نقاط جهان صحبت از تعامل و پایان جنگ‌ها و جنگ ستیزی است وجود شاعران و روشنفکرانی چون غادۀالسمان کمک زیادی به ادبیات و صلح و هرچه زیباتر شدن دنیا می‌کند!

" من نافرمانم
بر دیکتاتوری که دستار اعتراض بر سر دارد
و جلادی که برای آزادی سخنرانی می‌کند
در حالی که پی فرصتی ست تا آزادی را برباید و ترور کند
من نافرمانم
در برابر آنان که مژده‌ی عشق و عدالت می‌دهند،
در حالی که خون ازچکمه هایشان جاری ست. " ابدیت، لحظه عشق - ص ۵۸

نگاه غادۀ به مسائل روی داده در فلسطین و لبنان و نوشته‌های تندش درباره‌ی جنگ، در این دو کشور تحسین بسیاری از منتقدین

و روشنفکران را به همراه داشته. غادهٔ در مورد جنگ فلسطین و مسائل پیش آمده در بیروت چنین می‌گوید:

" چشمانم را می‌گشایم، بر اسرائیل که بر طبل جنگ می‌کوبد
و چشم‌هایم را می‌بندم، بر آمریکا که بر طبل جنگ می‌کوبد.
زندگی، پرواز گنجشکی میان دو انفجار است ... "

سوال اصلی این است که چرا باید شاعران و نویسندگان برجسته‌ی یک کشور یا یک ملت در میهن خودشان سکونت نداشته باشند، این دغدغه برای ما دغدغه‌ی دوری نیست، داریم شاعران و نویسندگانی که امروزه به دور از سرزمینمان زندگی می‌کنند. جوامع عرب هم همواره از این مشکلات رنج برده‌اند و دلیل اصلی این اتفاقات جنگ‌های داخلی و نبودن جایگاه خاصی برای قشر هنرمند و اندیشمند جامعه بوده. غادهٔ السمان هم از این قاعده مستثنی نیست و زندگی در جامعه‌ی خودش را " پرواز گنجشکی میان دو انفجار " می‌داند و ساکن کشورهای اروپایی می‌شود. اما غم غربت و دوری از سرزمینش همواره بن مایه‌ی اشعارش بوده و هست. قسمتی از شعر تنها وطنم مجازی نیست از کتاب عشق مجازی نشان دهنده‌ی این مهم خواهد بود:

" هنگامی که از دمشق کوچ می‌کردم، پدرم در سکوت در دلم نجوا کرد:
دخترم هرجا که می‌خواهی برو اما همواره از یاد مبر که از کجا آمده‌ای ...
و من هرگز روزی انتساب اصالتم را به اکثر شهرهای سیاره‌ام، از یاد نخواهم برد
شهری که به رقم کشورگشایان و جباران و جلادان هنوز زنده است. " معشوق مجازی – ص ۷۸

نگاه زیبای غادهٔ در اشعارش به عشق به عنوان یک راه نجات و امید دوباره برای زندگی بسیار زیباست. غادهٔ بارها به نقش بزرگ عشق در زندگی‌اش اشاره کرده و زندگی را بدون حضور این اکسیر آرامش بخش قابل تصور نمی‌داند. تفسیر غادهٔالسمان از عشق بسیار ساده و نزدیک به تعریف افلاطون از عشق است یا همان عشق افلاطونی ست! ارتباط عاطفی بسیار قوی و وابستگی به معشوقه در اشعار عاشقانه‌ی غادهٔ وجود دارد که آن را کاملاً با غادهٔالسمانی که شعرهای تند اجتماعی سیاسی می‌نویسد جدا می‌کند. در اشعار عاشقانه‌ی غادهٔ که بیشتر در کتاب ابدیت، لحظه‌ی عشق آورده شده معشوقه به عنوان موجودی فراتر از خود شاعر نیست، بلکه غادهٔ بیشتر خودش را ستایش می‌کند که انسانی زمینی را تا این حد دوست دارد و معشوقه‌اش را ستایش می‌کند که توانسته لایق این همه دوست داشتن باشد! گاهی در اشعارش از کلمه‌ی اختراع کردن (اخترع) به عنوان فعل عشق استفاده می‌کند:

" عشق تو را اختراع کردم
تا در زیر باران بدون چتر نباشم ...
عشق تو را اختراع کردم
چونان کسی که در تاریکی تنها می‌خواند تا نترسد " ابدیت – لحظه عشق ص ۴۹

گاهی آنقدر از هیاهوی جهان خسته می‌شود که می‌نویسد:

" می‌خواهم از همه چیز
به عشق تو بگریزم " معشوق مجازی – ص ۳۹

و گاهی چون فروغ، اعتقادش به یگانه امید زندگی‌اش را هم از دست می‌دهد و بی تمنا چشم به راه مرگ می‌نشیند:

" عشق تو به من عشقی مجازی ست
وفاداری تو به من نیز مجازی ست
تنها مرگ مجازی من حقیقی ست
مانند تنفس! " معشوق مجازی – ص ۳۸

غادهٔالسمان، شاعر شور و شورش است، شاعر سیاست و منطق، شاعر روزهای سخت ملت عرب و شاعر زنان بی فریاد، اما نمی‌شود منکر این شد که تنها عشق غادهٔالسمان را سرپا نگه داشته است، هم عشق به دمشق، هم عشق در دمشق!

در آخر تشکر می‌کنم از دکترعبدالحسین فرزاد به دلیل ترجمه‌های بی نقصش از اشعار غادهٔالسمان به زبان فارسی، نشر چشمه به دلیل چاپ مجموعه اشعار ایشان و دوست خوبم فائزه حسنی به دلیل کمک در ترجمه‌ی مقالات و اشعار به زبان عربی. ■

منابع


- السّمّان، غادهٔ. غمنامه‌ای برای یاسمن‌ها. تهران: نشر چشمه چاپ اول ۱۳۷۷، چاپ دوم ۱۳۸۵
- السّمّان، غادهٔ. زنی عاشق در میان دوات. تهران: نشر چشمه چاپ اول ۱۳۸۰..
- السّمّان، غادهٔ. ابدیت، لحظه‌ی عشق. تهران: نشر چشمه چاپ اول ۱۳۸۳.
- السّمّان، غادهٔ. رقص با جغد، عبدالحسین فرزاد، چشمه، تهران، ۱۳۸۹
- السّمّان، غادهٔ. معشوق مجازی، عبدالحسین فرزاد، چشمه، تهران، ۱۳۸۹
- فرزاد، عبدالحسین. تاریخ ادبیات عرب. انتشارات سخن (علمی).۱۳۷۴، چاپ دوم ۱۳۷۷، چاپ سوم ۱۳۷۹
- سوسور، فردیناندو. دوره زبان شناسی عمومی. کوروش صفوی، انتشارات هرمس. چاپ اول ۱۳۹۲
- کردبچه، لیلا. مقاله شباهت‌ها و تفاوت فروغ فرخزاد و غادهٔالسمان، سایت شاعران زن تهران
- شفیعی کدکنی، آثار و مقالات، آشنایی دایی
- ویکی پدیا، دانشنامه‌ی آزاد

# موسیقی بیرونی در اشعار سهراب سپهری

«دکتر نادر ابراهیمیان» مدرس زبان وادبیات فارسی دانشگاه پیام نور مازندران

چکیده:

سهراب سپهری به عنوان یکی از شاعران شعر نونیمایی از عناصر چهارگانه‌ی موسیقی بیرونی، درونی، معنوی و کناری در اشعارش استفاده نموده است. در حوزه‌ی موسیقی باید گفت: سپهری در اشعارش اوزان نرم و ملایمی را انتخاب می‌کند و این انتخاب وزن تأثیر فراوانی در تعبیرهای کلام او دارد. هر چند وزن‌های اشعار او محدود به چند وزن ویژه است؛ اما سهراب در انتخاب وزن دنباله روی نیما می‌باشد.

سهراب را می‌توان در ردیف شاعران صاحب سبکی چون نیما، اخوان و شاملو قرارداد و با آن که سپهری به وزن احاطه دارد؛ اما چندان مقید و ملزم به اجرای اوزن در شعر نبوده است.

آن چه در این مقاله به آن پرداخته شده، این است که چگونگی بهره‌گیری سهراب سپهری از موسیقی بیرونی در اشعارش مشخص گردد.

مقدمه:

پیوند شعر و موسیقی:

موسیقی و آهنگ همواره با سرشت انسان پیوند داشته و اساس شادی و غم انسان بوده است. انسان با ترنم بلبلان شاد شده و با آهنگ نی غمناک می‌شود. با قول و غزل ترانه ساخته و آن ترانه را بر پایه‌ی آهنگ‌هایی به آواز زمزمه کرده است. در باد ترنم دیده و از جریان آب، زمزمه شنیده است. اساساً موسیقی از کاملترین هنرها به حساب می‌آید و با روح انسان ارتباط داشته و دارد. موسیقی در لحظه لحظه‌ی زندگی انسان جریان دارد.

به همین دلیل بسیاری از محصولات ذوق و سلیقه‌ی بشر بر پایه‌ی موسیقی سرشته شده است. به ندرت فیلمی را می‌توانیم بدون موسیقی و آهنگ تصور کنیم و اشعار زیادی نیز بر پایه‌ی آهنگ سروده می‌شود. حتی شعر سپید اگر چه وزن عروضی ندارد؛ اما آهنگ دارد:

مرا
تو
بی‌سببی
نیستی
به راستی
صلت کدام قصیده‌ای

ای غزل؟ (شاملو، ۱۳۸۰: ۸۵)

موسیقی به شعر حرکت می‌دهد و کلمات را به یک رستاخیزی می‌رساند که همه‌ی آنها بلندبلند، نوای درونی شاعر را به خواننده منتقل می‌کنند. به همین دلیل است بخشی از عنصر زیباشناسی شعر فارسی را موسیقی تشکیل می‌دهد که از نظم خاص هجاها به وجود می‌آید و ما به آن وزن می‌گوییم. اگر این وزن‌ها با نظم خاصی در حلول یک قالب شعری گسترش پیدا کند به آن بحر عروضی می‌گویند. شعر فارسی دارای به حور عروضی مختلف است که این بخشی از عناصر زیباشناسانه‌ی شعر فارسی می‌باشد.

سطح موسیقایی:

موسیقی از دیرباز با ادبیات ارتباطی تنگاتنگ داشته و این پیوند حتی در دوره‌های کهن نیز انعکاس یافته است. در اهمیت موسیقی افراطهایی دیده می‌شود؛ عده‌ای با شنیدن واژه‌ی موسیقی فقط ذهنشان به وزن شعر معطوف می‌شود و عده‌ای تمام ماهیت شعر را در موسیقی منحصر می‌کنند. در حقیقت واحدی از عناصر آوایی و معنوی است که عینی و قابل انتقال شده باشد.

موسیقی جلوه‌های گوناگون دارد که می‌توان آن را در چهار سطح دسته‌بندی کرد:

۱- موسیقی بیرونی ۲- موسیقی کناری

۳- موسیقی درونی ۴- موسیقی معنوی

که در این جا با توجه به موضوع مقاله به بحث درباره‌ی موسیقی بیرونی می‌پردازیم:

موسیقی بیرونی:

موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است براساس کشش هجاها و تکیه‌ها... وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۵۱).

وزن و تعاریف آن:

«خواجه نصیرالدین طوسی معتقد است که شعر به سه چیز محاکات می‌کند: ۱) به لحن و نغمه ۲) به وزن ۳) به نفس کلام مخیل اما درباره‌ی وزن گوید: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع وزن خوانند.» (طوسی، ۱۳۲۶: ۳).

قدیم‌ترین کتابی که در آن از وزن همراه شعر سخن به میان آمده است رساله‌ی «ایون» افلاطون می‌باشد که از زبان سقراط بیان می‌دارد: «همه‌ی شاعران بزرگ خواه آن‌ها که شعر حماسی می‌گویند یا شعر غنایی، به علت مهارت و هنری که دارند شعر نمی‌گویند، بلکه شعر گفتنشان به علت الهامی است که به دل آن‌ها می‌رسد... شاعران وقتی اشعار زیبایشان را می‌سرایند در حال بیخودی هستند. آهنگ و وزن، آن‌ها را مفتون و مسحور می‌کند.» (افلاطون، ۱۳۶۲: ۱۳۲).

بعد از افلاطون، ارسطو، شاگردش، در کتابی که در فن شعر نوشت باز وزن را از خصوصیات شعر به شمار آورده است:

«الا آن که مردم را عادت بر این جاری است که بین شعر و کلام موزون حکم به اتحاد و ارتباط می‌کنند... لیکن آنها را نه از این بابت که همه تقلید و محاکات است شاعر می‌خوانند، بلکه از این بابت که همه در آثار و سخنان خویش وزن را به کار می‌برند. چنان که اگر کسی هم مطالبی از مقوله‌ی علم طب یا حکمت طبیعی را به سخن موزون ادا کند، برسبیل عادت او را نیز شاعر می‌خوانند.» (ارسطو، ۱۳۵۹: ۲۲).

موریس گرامون درباره‌ی وزن چنین می‌گوید:

«وزن ادراکی است که از احساس نظمی در بازگشت زمان‌های مشخص حاصل می‌شود. وزن امری حسی است و بیرون از ذهن کسی که آن را در می‌یابد وجود ندارد، وسیله‌ی ادراک وزن حواس ماست.» (خانلری، ۱۳۴۵: ۲۳).

دکتر شمیسا در این باره می‌گوید: «وزن، نظم و تناسب خاصی است در اصوات شعر (هجاها)» این نظم و تناسب اصوات به انحای گوناگون نزد ملل مختلف مبین نوعی آهنگ و موسیقی است. (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۲).

اما به نظر اکثر محققان معاصر از جمله دکتر شفیعی کدکنی بهترین تعریفی که از وزن شده، تعریفی است که دکتر خانلری از آن کرده است: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانند» (خانلری، ۱۳۴۰: ۱۰).

آن چه از این تعاریف به دست می‌آید این است که اولاً وزن با یک نظم معینی همراه است. ثانیاً این نظم با نوعی حد فواصل معینی که عبارت از بازگشت زمان مشخص است، حاصل می‌شود. ثالثاً این امور و ادراک با حواس ما همراه است.

دکتر وحیدیان کامیار معتقد است: «وزن شعر با وزن موسیقی تفاوت دارد از این نظر که وزن شعر هر زبانی متناسب با ویژگی‌های آن زبان است و گوش اهل زبان با وزن شعر خود مأنوس است و با وزن شعر زبان‌های دیگر بیگانه.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۳۹).

وحیدیان کامیار معتقد است که وزن شعر فارسی از وزن شعر عربی گرفته نشده و حتی با این عقیده که شعر ایران پیش از اسلام دارای وزن هجایی بوده نیز مخالف است و اعتقاد دارد شعرهایی که پیش از آشنایی ایرانیان با عروض عرب سروده شده‌اند، وزن کمی دارد، مانند شعری که در ذم ملکه‌ی بخارا سرود شده و یا شعر یزید بن مفرغ شاعر عرب که در هجو عبدالله‌بن‌زیاد سروده شده همگی گواه این است که این اشعار هجایی نیستند. و دیگر این که وزن شعر فارسی برگرفته از وزن عربی نیست چون این اشعار پیش از واضع علم عروض یعنی خلیل‌بن‌احمد سروده شده است. (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۷: ۲۲).

دکتر شفیعی کدکنی درباره‌ی تأثیرات وزن می‌گوید:

«۱- لذت موسیقایی به وجود می‌آورد ۲- میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند. ۳- به کلمات خاص هر شعر تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۹).

خلاصه وزن شعر عبارت است از: تناسب و هماهنگی ویژه‌ای که میان اصوات کلام (مصراع یا بیت) به وجود می‌آید و بر روی هم موزونیت و انسجامی خاص بدان می‌بخشد.

اکنون به بررسی وزن شعر سنتی و نیمایی می‌پردازیم:

مشهورترین نوع موسیقی در شعر فارسی وزن عروضی و وزن نیمایی است. پایه‌ی وزن عروضی بر تساوی و نظم هجاهای هر مصراع شعر است، اما نیما راهی تازه در وزن ابداع کرد، به این صورت که قید تساوی را برداشت و دست شاعر را در سرودن شعر باز کرد بی‌آن که از زیبایی موسیقایی وزن قدیم بکاهد. در این وزن که با طبیعت زبان سازگارتر است، شاعر مجبور نیست برخلاف طبیعت زبان جمله‌هایش را مساوی بیاورد تا در مصراع‌های مساوی بگنجد، زیرا در این گونه وزن، مصراع جایی تمام می‌شود که کلام خاتمه یابد یا نفس تازه کردن یا تأکید و غیره لازم باشد، لذا برای مثال اگر شعر در وزن رمل مخبون یعنی رکن فعلاتن باشد به اقتضای معنی ممکن است مصراعی دو فعلاتن داشته باشد و مصراع‌های دیگر سه یا چهار یا یک... فعلاتن:

می‌تراود مهتاب فاعلاتن فع لن
می‌درخشد شب تاب فاعلاتن فع لن
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
غم این خفته‌ی چند فعلاتن فعلن

خواب در چشم ترم می‌شکند فاعلاتن فعلاتن فعلن
(نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۲۰۲)

«در شعر عروضی و کلاسیک ایران، واحد شعری یک بیت می‌باشد که در حقیقت حدتامی است برای تعاریف شعری در آن قواعد و قوانین. ولی در شعر معاصر نیمایی، واحد شعر را یک و یا مجموع چند مصراع تشکیل می‌دهد و نمی‌توان حدی برای آن درنظر گرفت.» (مسگرنژاد، ۱۳۷۰: ۱۸۶).

مثال برای تساوی هجاها در وزن عروضی:

ای کاروان آهسته ران کارام جانم می‌رود وان دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود (سعدی، ۱۳۶۲: ۲۲)

ای کاروا = مستفعلن، آهسته را = مستعفلن

کارام جا = مستفعلن، نم می‌رود= مستفعلن

وادل که با= مستفعلن، خود داشتم= مستفعلن

با دل ستا = مستفعلن، نم می‌رود= مستفعلن

اما در خاتمه باید گفت که منظور از موسیقی در شعر تنها وزن عروضی و وزن نیمایی نیست؛ بلکه می‌توان هر روشی را که شاعر به کار می‌برد تا کلام را از روش طبیعی نثر دور سازد و در آن به نوعی تناسب و آهنگ به وجود بیاورد، در شمار موسیقی شعر می‌توان به حساب آورد. چنین گستردگی مفهوم از موسیقی شعر نه تنها وزن عروضی و وزن نیمایی بلکه هر گونه هماهنگی را که ناشی از روش ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی صامت‌ها و مصوت‌ها باشد در بر می‌گیرد.

موسیقی بیرونی در اشعار سهراب سپهری:

سپهری در اشعارش اوزان نرم و ملایم را انتخاب می‌کند و این انتخاب وزن تأثیر فراوان در تعبیرهای کلام او دارد. هر چند وزن‌های اشعار او محدود به چند وزن ویژه است، اما سهراب در انتخاب وزن دنباله روی نیما می‌باشد و گاهی هم در زمینه‌ی خروج از موازین امروزی نیمایی هم کارهایی کرده است که در بیشتر موارد در نوشتن مصراع‌هاست نه در ایجاد و وسعت دادن وزن؛ مثلاً شعر «آب را گل نکنیم» در حقیقت شش مصراع است و به صورت عمودی بوده است. سپهری به صورت سه مصراع افقی آورده است. سهراب را می‌توان در ردیف شاعران صاحب‌سبکی چون نیما، اخوان و شاملو قرار داد و با آن که سهراب به وزن احاطه دارد؛ اما چندان مقید و ملزم به اجرای اوزان در شعر نبوده است.

پرکاربردترین وزن در اشعار نیمایی سهراب سپهری «فاعلاتن» و متفرعات آن است که در ذیل مورد بررسی قرار می‌گیرد:

فهرست اشعار هشت کتاب سپهری که رکن اصلی در آن‌ها «فاعلاتن» و متفرعات آن می‌باشد:

۱- در قیر شب (ص ۱۷)
۲- روشن شب (ص ۲۹)
۳- رو به غروب (۳۳)
۴- غمی غمناک (ص ۳۶)
۵- جان گرفته (ص ۴۲)
۶- دنگ ... (ص ۵۰)
۷- دیوار (ص ۵۷)
۸- نقش (ص ۶۶)
۹- سرگذشت (ص ۷۰)
۱۰- با مرغ پنهان (ص ۷۵)
۱۱- سرود زهر (ص ۷۸)
۱۲- گل آینه (ص ۱۵۱)
۱۳- صدای پای آب (ص ۲۷۳)
۱۴- روشنی، من، گل، آب (ص ۳۴۱)
۱۵- ساده رنگ (ص ۳۴۸)
۱۶- آب (۳۵۱)
۱۷- در گلستانه (ص ۳۵۴)
۱۸- غربت (ص ۳۵۸)
۱۹- پیغام ماهی‌ها (ص ۳۶۱)
۲۰- نشانی (ص ۳۶۴)
۲۱- واحه‌ای در لحظه (ص ۳۶۶)
۲۲- پشت دریاها (ص ۳۶۸)
۲۳- تپش سایه‌ی دوست (ص ۳۷۲)
۲۴- صدای دیدار (ص ۳۷۵)
۲۵- شب تنهایی خوب (ص ۳۷۷)
۲۶- سوره‌ی تماشا (ص ۳۷۹)
۲۷- پرهای زمزمه (ص ۳۸۳)
۲۸- ورق روشن وقت (ص ۳۸۵)
۲۹- جنبش واژه‌ی زیست (ص ۳۹۱)
۳۰- از سبز به سبز (ص ۳۹۴)
۳۱- ندای آغاز (ص ۳۹۶)

اکنون به بررسی اشعار فوق با توجه به موسیقی بیرونی آن‌ها می‌پردازیم:

۱- در قیر شب:

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است.
بانگی از دور مرا می‌خواند،

لیک پاهایم در قیر شب است. (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۷)

وزن شعر با توجه به سطرهای فوق به خوبی مشخص است. چون قالب شعر از نظر تساوی ارکان برابر نیستند؛ اما وزن اصلی و غالب آن در ابتدای هر سطر از شعر «فاعلاتن» است.

یا:

نفس آدم‌ها

سر به سر افسرده است. (همان: ۱۸)

سطر اول مرکب از دو کلمه با وزن «فعلاتن فع لن» و سطر دوم با وزن «فاعلاتن فعلن» است.

۲- روشن شب:

روشن است آتش درون شب

وز پس دودش

طرحی از ویرانه‌های دور.

گر به گوش آید صدایی خشک:

استخوان مرده می‌لغزد درون‌گور. (همان: ۲۹)

چون قالب این شعر به صورت نیمایی است از نظر تساوی ارکان رعایتی درآن نمی‌بینیم. شروع شعر بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فع» می‌باشد و در سطر دوم وزن شعر بر رکن «فاعلاتن فع» می‌باشد.

۳- رو به غروب:

ریخته سرخ غروب

جا به جا بر سرسنگ.

کوه خاموش است.

می‌خروشد رود.

مانده در دامن شب

خرمنی رنگ کبود. (همان: ۳۳-۳۴)

وزن اصلی در اشعار فوق «فاعلاتن» است؛ اما به دنبال این وزن اصلی متفرعات آن نیز دیده می‌شود؛ مثلاً در سطر اول خواندن شعر باید با کشش همراه باشد تا وزن درست به دست آید: «فاعلاتن فعلن» و در سطر دوم بدون هیچ‌گونه کشش وزن آن به صورت «فاعلاتن فعلن» می‌باشد.

۴- غمی غمناک:

شب سردی است، و من افسرده.

راه دوری است، و پایی خسته.

تیرگی هست و چراغی مرده. (همان: ۳۶)

از نظر تعداد هجا در سطر اول و دوم، نُه هجا و در سطر سوم، ده هجا می‌بینیم. جدای از اختلاف در تعداد هجاها، وزن سطر اول «فعلاتن فعلاتن فع لن» وزن سطر دوم «فاعلاتن فعلاتن فع لن» و وزن سطر سوم «فاعلاتن فعلاتن فعلن» می‌باشد و این تکرار و اختلاف تا پایان شعر ادامه دارد؛ ولی رکن اصلی شعر «فاعلاتن» است.

۵- جان گرفته:

از هجوم نغمه‌ای بشکافت گور مغز من امشب:

مرده‌ای را جان به رگ‌ها ریخت،

پا شد از جا در میان سایه و روشن،

بانگ زد بر من: مرا پنداشتی مرده (همان: ۴۲)

رکن اصلی این شعر با وزن «فاعلاتن» می‌باشد و یکی دو تا از متفرعات آن؛ اما کوتاهی و بلندی سطرها سبب تفاوت در تعداد ارکان و متفرعات آن نشده است.

سطر اول شعر فوق با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» می‌باشد، اما سطر دوم با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فع» است تا این که در این سطر: «مرده لب بر بسته بود.» (همان:۴۳) وزن «فاعلاتن فاعلن» نشان داده می‌شود. به هر حال وزن اصلی این شعر بر رکن «فاعلاتن» و متفرعات آن است.

۶- دنگ ...:

دنگ ...، دنگ...

ساعت گیج زمان در شب عمر

می‌زند پی در پی زنگ. (همان: ۵۰)

شروع شعر با زحاف «فاع فع» می‌باشد اما سطر دوم در وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلن» است و در سطر سوم با وزن «فاعلاتن مفعولن» می‌باشد. بنابراین وزن اصلی این شعر تا پایان «فاعلاتن» یکی از متفرعات و یا زحافی است که به دنبال آن می‌آید.

۷- دیوار:

زخم شب می‌شد کبود.

در بیابانی که من بودم (همان: ۵۷)

شروع شعر با وزن «فاعلاتن فاعلن» و سطر دوم با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فع» می‌باشد. بنابراین وزن اصلی این شعر «فاعلاتن» و یکی از زحافات آن می‌باشد.

۸- نقش:

در شبی تاریک

که صدایی با صدایی در نمی‌آمیخت

و کسی کس را نمی‌دید از ره نزدیک،

یک نفر از صخره‌های کوه بالا رفت (همان: ۶۶)

شروع این شعر در سطر اول با وزن «فاعلاتن فع» می‌باشد و سطر دوم و سوم با وزن «فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» می‌باشد. و سطر چهارم بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» است.

بنابراین می‌توان گفت وزن اصلی این شعر «فاعلاتن» و یکی از متفرعات آن یعنی «فعلاتن» و زحاف «فع» می‌باشد.

۹- سرگذشت:

می‌خروشد دریا.
هیچ کس نیست به ساحل پیدا.
لکه‌ای نیست به دریا تاریک
که شود قایق
اگر آید نزدیک. (همان: ۷۰-۷۱)

شروع شعر با وزن «فاعلاتن فع لن» می‌باشد اما در ادامه در سطرهای دوم و سوم بعد از رکن «فاعلاتن»، وزن «فعلاتن» و زحاف «فعلن» آمده است.

بنابراین وزن اصلی این شعر هم بر رکن «فاعلاتن» است.

۱۰- با مرغ پنهان:

حرف‌ها دارم
با توای مرغی که می‌خوانی نهان از چشم
و زمان را با صدایت می‌گشایی! (همان:۷۵)

شروع شعر با وزن «فاعلاتن» می‌باشد و زحاف «فع» به دنبال آن می‌آید در سطر دوم «فاعلاتن» سه بار می‌آید و به دنبال آن باز هم زحاف «فع» می‌آید ولی در سطر سوم با وزن «فاعلاتن» سه بار به صورت کامل می‌شود. بنابراین وزن اصلی این شعر «فاعلاتن» است.

۱۱- سرود زهر:

می‌مکم پستان شب را
وز پی رنگی به افسون تن نیالوده
چشم پرخاکسترش را با نگاه خویش می‌کاوم. (همان: ۷۸)

سطر اول این شعر با وزن «فاعلاتن فاعلاتن» و سطر دوم با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» و سطر سوم با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» می‌باشد که به دنبال آن زحاف «فع» می‌آید. به هر حال وزن اصلی این شعر هم «فاعلاتن» است.

۱۲- گل آینه:

شبنم مهتاب می‌بارد.
دشت سرشار از بخار آبی گل‌های نیلوفر.
می‌درخشد روی خاک آیینه‌ای بی‌طرح. (همان: ۱۵۱)

شروع شعر باید با کشش در خواندن همراه باشد تا با اوزان سطرهای دیگر یکی گردد. سطح اول با کشش در خواندن بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فع» می‌باشد و سطر دوم با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» می‌باشد و سطر سوم بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» است و این نوع تغییر ارکان و عدم تساوی سطرها تا پایان ادامه دارد. بنابراین شعر بر رکن «فاعلاتن» و زحاف «فع» می‌باشد.

۱۳- صدای پای آب:

این مجموعه چند صفحه‌ای که به عنوان دفتر شعری مستقل در هشت کتاب قرار دارد، از ابتدا تا انتها دارای وزن و آهنگ است. اما وزن این دفتر شعری با توجه به کوتاهی یا بلندی سطرها از نظر تعداد ارکان متفاوت می‌باشد. در هر صورت وزن اصلی این مجموعه «فاعلاتن» و در سطرهایی هم از متفرعات آن یعنی «فع لن» و زحاف «فع» دیده می‌شود.

اهل کاشانم.
روزگارم بد نیست.
تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی.
مادری دارم، بهتر از برگ درخت.
دوستانی، بهتر از آب روان. (همان: ۲۷۷- ۲۷۸)

سطر اول این شعر بر وزن «فاعلاتن فع» و در سطر دوم با «فاعلاتن فع لن» است و در سطر سوم وزن شعر «فاعلاتن فع لن فاعلاتن فعلاتن فع لن» و در سطر چهارم باز رکن اصلی وزن «فاعلاتن» است.

یا:

پدرم پشت دوبار آمدن چلچله‌ها، پشت دو برف،
پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی،
پدرم پشت زمان‌ها مرده است. (همان: ۲۸۰)

وزن شعر در این سه سطر به ترتیب «فعلاتن» چهار بار، «فعلن» یک بار در سطر اول و «فعلاتن» سه بار و «فعلن» یک بار، در سطر دوم و «فعلاتن فعلاتن فعلن» در سطر سوم است.

یا:

فتح یک قرن به دست یک شعر.
فتح یک باغ به دست یک سار.
فتح یک کوچه به دست دو سلام. (همان: ۲۸۹)

وزن شعر در سه سطر ذکر شده به ترتیب در ابتدای آن‌ها «فاعلاتن» است؛ ولی بعد از «فاعلاتن»، «فعلاتن» می‌آید. آن چه که از ابتدا تا انتهای شعر کاملاً محسوس است. وزن «فاعلاتن» می‌باشد که دیده می‌شود.

۱۴- روشنی، من، گل، آب:

ابری نیست.
بادی نیست.
می‌نشینم لب حوض:
گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب. (همان: ۳۴۱-۳۴۲)

سطر اول و دوم با وزن «فع لن فع» می‌باشد؛ اما سطر سوم وزن آن «فاعلاتن فعلن» می‌باشد. سطر چهارم دارای وزن «فاعلاتن فع لن، فاعلاتن فع لن» می‌باشد. این تغییر ارکان تا پایان شعر فقط از نظر تعداد می‌باشد که آن هم با توجه به کوتاهی و بلندی سطرها می‌باشد.

۱۵- ساده رنگ:

آسمان، آبی‌تر،

آب، آبی‌تر.

من در ایوانم، رعنا سرحوض. (همان: ۳۴۸)

وزن سه سطر فوق به ترتیب «فاعلاتن فعلن»، «فاعلاتن فع» و «فاعلاتن فع لن فاعلاتن» می‌باشد؛ بنابراین وزن اصلی این شعر «فاعلاتن» است.

۱۶- آب:

آب را گل نکنیم:

در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب.

یا که در بیشه‌ی دور، سیره‌ای پر می‌شوید. (همان: ۳۵۱)

وزن شعر در سطر اول «فاعلاتن فعلن» و سطر دوم «فاعلاتن فع لن فاعلاتن فعلن» می‌باشد. وزن شعر در سطر سوم «فاعلاتن فعلن فاعلاتن فع لن فع» می‌باشد.

و یا در قسمت‌هایی از این شعر وزن شعر به شکل دیگری که از متفرعات وزن «فاعلاتن» است. نشان داده می‌شود:

چه گوارا این آب!

چه زلال این رود! (همان: ۳۵۲)

وزن شعر در دو سطر بالا «فعلاتن فع لن» می‌باشد.

۱۷- در گلستانه:

دشت‌هایی چه فراخ!

کوه‌هایی چه بلند! (همان: ۳۵۴)

سطر اول و دوم شعر فوق بر وزن «فاعلاتن فعلن» است.

و یا:

پشت تبریزی‌ها

غفلت پاکی بود، که صدایم می‌زد. (همان: ۳۵۵)

اوزان دو سطر فوق به ترتیب «فاعلاتن فع لن» و «فاعلاتن فع لن فعلاتن فع لن» است.

۱۸- غربت:

ماه بالای سر آبادی است،

اهل آبادی در خواب.

روی این مهتابی، خشت غربت را می‌بویم. (همان: ۳۵۸)

سطر اول شعر ذکر شده بر وزن «فاعلاتن فعلاتن فع لن» است. و سطر دوم با وزن «فاعلاتن فع لن فع» و سطر سوم با وزن «فاعلاتن فع لن فاعلاتن فع لن فع لن» می‌باشد.

و یا:

یاد من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین بر بخورد. (همان: ۳۶۰)

وزن سطر فوق «فاعلاتن فع لن، فاعلاتن فعلاتن فعلن» می‌باشد.

با توجه به بررسی فوق وزن اصلی این شعر بر رکن «فاعلاتن» و متفرعات آن است.

۱۹- پیغام ماهی‌ها:

رفته بودم سرحوض

تا ببینم شاید، عکس تنهایی خود را در آب، (همان: ۳۶۱)

سطر اول بر وزن «فاعلاتن فعلن» و سطر دوم بر وزن «فاعلاتن فع لن فاعلاتن فاعلاتن فع لن» است.

و یا:

باد می‌رفت به سر وقت چنار.

من به سر وقت خدا می‌رفتم. (همان: ۳۶۳)

وزن سطر اول «فاعلاتن فعلاتن فعلن» و سطر دوم «فاعلاتن فعلاتن فع لن» است.

۲۰- نشانی:

«خانه‌ی دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.

آسمان مکثی کرد. (همان: ۳۶۴)

سطر اول شعر با وزن «فاعلاتن فعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن» و سطر دوم با وزن «فاعلاتن فع لن» می‌باشد.

بنابراین وزن اصلی این شعر بر رکن «فاعلاتن» و متفرعات آن می‌باشد.

۲۱- واحه‌ای در لحظه:

به سراغ من اگر می‌آیید،

پشت هیچستانم.

پشت هیچستان جایی است. (همان: ۳۶۶)

سطر اول دارای وزن «فعلاتن فعلاتن فع لن» است و سطر دوم بر وزن «فاعلاتن فع لن» است. و همین طور سطر سوم با وزن «فاعلاتن فع لن فع» می‌باشد.

بنابراین رکن اصلی شعر «فاعلاتن» و متفرعات آن می‌باشد.

۲۲- پشت دریاها:

قایقی خواهم ساخت،

خواهم انداخت به آب. (همان: ۳۶۸)

اوزان این شعر در سطر اول و دوم به ترتیب «فاعلاتن فع لن» و «فاعلاتن فعلن» است.

و یا در پایان شعر:

پشت دریاها شهری است!

قایقی باید ساخت. (همان: ۳۷۱)

که وزن سطر اول و دوم به ترتیب «فاعلاتن فع لن فع» و «فاعلاتن فع لن» است.

بنابراین رکن اصلی در این شعر «فاعلاتن» است.

۲۳- تپش سایه‌ی دوست:

تا سواد قریه راهی بود.

چشم‌های ما پر از تفسیر ماه زنده‌ی بومی،

شب درون آستین‌هامان. (همان: ۳۷۲)

سطر اول این شعر بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فع» است و در ادامه سطر دوم با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» و در سطر سوم با وزن «فاعلاتن فاعلاتن فع» می‌باشد.

و یا:

برفراز آبگیری خودبخود سرها همه خم شد:

روی صورت‌های ما تبخیر می‌شد شب

و صدای دوست می‌آمد به گوش دوست. (همان: ۳۷۴)

وزن سطر اول بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» و در سطر دوم بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» و سطر سوم بر وزن «فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» است.

همان طوری که مشاهده می‌گردد وزن اصلی و غالب این شعر از ابتدا تا پایان بر رکن «فاعلاتن» و متفرعات آن و زحاف آن می‌باشد.

۲۴- صدای دیدار:

با سبد رفتم به میدان، صبحگاهی بود.

میوه‌ها آواز می‌خواندند.

میوه‌ها در آفتاب آواز می‌خواندند. (همان: ۳۷۵)

وزن این سطرها به ترتیب: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» و در سطر دوم «فاعلاتن فاعلاتن فع» و در سطر سوم «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» است.

۲۵- شب تنهایی خوب:

گوش کن، دورترین مرغ جهان می‌خواند.

شب سلیس است، و یک دست، و باز. (همان: ۳۷۷)

وزن سطر اول و دوم به این ترتیب است: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع لن» و «فاعلاتن فعلاتن فعلن».

۲۶- سوره‌ی تماشا:

به تماشا سوگند

و به آغاز کلام

و به پرواز کبوتر از ذهن

واژه‌ای در قفس است. «همان: ۳۷۹-۳۸۰»

وزن شعر از سطر اول الی سطر چهارم به این ترتیب است: «فعلاتن فع لن»، «فعلاتن فعلن»، «فعلاتن فعلاتن فعلن» و «فاعلاتن فعلن».

۲۷- پرهای زمزمه:

مانده تا برف زمین آب شود.

مانده تا بسته شود این همه نیلوفر وارونه‌ی چتر.

ناتمام است درخت. (همان: ۳۸۳-۳۸۴)

اوزان این سه سطر به ترتیب از این قرارند: «فاعلاتن فعلاتن فعلن»، «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» و «فاعلاتن فعلن».

۲۸- ورق روشن وقت:

از هجوم روشنایی شیشه‌های در تکان می‌خورد.

صبح شد، آفتاب آمد.

چای را خوردیم روی سبزه‌زار میز. (همان: ۳۸۵-۳۸۶)

وزن شعر در سطر اول «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع» می‌باشد و سطر دوم بر وزن «فاعلن فاعلاتن فع» و سطر سوم بر وزن «فاعلاتن فاعلات فاعلات فع» است.

۲۹- جنبش واژه‌ی زیست:

پشت کاجستان، برف.

برف، یک دسته کلاغ.

جاده یعنی غربت. (همان: ۳۹۱-۳۹۲)

اوزان این سه سطر به ترتیب: «فاعلاتن فع لن» و «فاعلاتن فعلن» و «فاعلاتن فع لن» است.

۳۰- از سبز به سبز:

من در این تاریکی

فکر یک بره‌ی روشن هستم

که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد. (همان: ۳۹۴-۳۹۵)

اوزان این سه سطر به ترتیب: «فاعلاتن فع لن» و «فاعلاتن فعلاتن فع لن» و «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» است.

البته وزن سطر سوم با نوعی کشش در خواندن ارکان آن ادامه می‌گردد.

۳۱- ندای آغاز:

کفش‌هایم کو،

چه کسی بود صدا زد: سهراب؟

آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ. (همان: ۳۹۶-۳۹۷)

اوزان سه سطر به ترتیب: «فاعلاتن فع»، «فعلاتن فعلاتن فع لن» و «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» است.

موسیقی بیرونی در قالب شعری چهار پاره در هشت کتاب سپهری:

شعرهایی که در قالب چهار پاره سروده شده است. عبارتند از:

۱- دود می‌خیزد (ص ۲۰) ۲- مرغ معما (ص ۲۶)

۳- سراب (ص ۳۱) ۴- دلسرد (ص ۴۴)

۵- روزانه‌ای به رنگ (ص ۱۶۲) ۶- غبار لبخند (ص ۱۶۶)

۷- میوه‌ی تاریک (ص ۱۸۶)

وزن «فاعلاتن» به عنوان اوزان اصلی شش چهارپاره در هشت کتاب می‌باشد و تنها یک چهارپاره بر وزن دیگری غیر از «فاعلاتن» می‌باشد.

۱- دود می‌خیزد:

دود می‌خیزد زخلوتگاه من.

کسی خبر کی یابد از ویرانه‌ام؟

با درون سوخته دارم سخن.

کی به پایان می‌رسد افسانه‌ام؟ (همان: ۲۰-۲۱)

وزن شعر: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» (بحر: رمل مسدس محذوف)

۲- مرغ معما:

دیر زمانی است روی شاخه‌ی این بید

مرغی بنشسته کوبه رنگ معماست.

نیست هم آهنگ او صدایی، رنگی.

چون من در این دیار، تنها، تنهاست. (همان: ۲۶-۲۷)

وزن شعر: «مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع» (بحر: منسرح مثمن مطوی منحور)

۳- سراب:

آفتاب است و بیابان چه فراخ!

نیست در آن نه گیاه و نه درخت.

غیر آوای غرابان، دیگر

بسته هر بانگی از این وادی رخت. (همان:۳۱-۳۲)

وزن شعر: «فاعلاتن فعلاتن فعلن»، (بحر: رمل مسدس مخبون محذوف)

۴- دلسرد:

قصه‌ام دیگر زنگار گرفت:

با نفس‌های شبم پیوندی است.

پرتوی لغزد اگر بر لب او،

گویدم دل: هوس لبخندی است. (همان: ۴۴-۴۵)

وزن شعر: «فاعلاتن فعلاتن فعلن» (بحر: رمل مسدس مخبون محذوف)

۵- روزنه‌ای به رنگ:

در شب تردید من، برگ نگاه!

می‌روی با موج خاموشی کجا؟

ریشه‌ام از هوشیاری خورده آب:

من کجا، خاک فراموشی کجا. (همان: ۱۶۲-۱۶۳)

وزن شعر: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» (بحر: رمل مسدس محذوف)

۶- غبار لبخند:

می‌تراوید آفتاب از بوته‌ها.

دیدمش در دشت‌های نم زده

مست اندوه تماشا، یار باد،

مویش افشان، گونه‌اش شبنم زده. (همان: ۱۶۶-۱۶۷)

وزن شعر: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» (بحر: رمل مسدس محذوف)

۷- میوه‌ی تاریک:

باغ باران خورده می‌نوشید نور.

لرزشی در سبزه‌های تر دوید:

او به باغ آمد، درونش تابناک،

سایه‌اش در زیر و بم‌ها ناپدید. (همان: ۱۸۶-۱۸۷)

وزن شعر: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»، (بحر: رمل مسدس محذوف)

بعد از وزن «فاعلاتن» و متفرعات آن که از مهم‌ترین و پرکاربردترین اوزان در مجموعه‌ی هشت کتاب سپهری هستند وزن دیگری در مقام دوم خودش را نشان می‌دهد و آن هم وزن «مفعول فاعلاتُ» یا «مفعول فاعلاتن» که در چهار شعر زیر دیده می‌شود.

۱- سپیده (ص ۲۳) ۲- خراب (ص ۳۹)

۳- مرگ رنگ (ص ۶۰) ۴- دریا و مرد (ص ۶۳)

نمونه‌هایی از این اشعار جهت بررسی در زیر آورده می‌شود:

۱- سپیده:

در دور دست

قویی پریده بی گاه از خواب (همان: ۲۳)

از ابتدای تا انتهای شعر وزن غالب آن «مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلن» است که بعضی از سطرها به دلیل کوتاهی یا بلندی سطر، تعداد آن کم و زیاد می‌شود.

۲- خراب:

فرسود پای خود را چشمم به راه دور

تا حرف من پذیرد آخر که: زندگی
رنگ خیال بر رخ تصویر خواب بود. (همان: ۳۹-۴۰)
وزن سطر اول و دوم «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن» و سطر سوم «مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلن» است تا این که در سطر:
دل را به رنج هجر سپردم، ولی چه سود،
پایان شام شکوه‌ام
صبح عتاب بود. (همان: ۴۰)
اوزان به این ترتیب خواهد بود: «مفعول فاعلاتُ مفعول فاعلن» و در ادامه و با وصل نمودن سطر کوتاه میانی با پایان سطر وزن خودش را نشان می‌دهد: «مفعول فاعلاتُ مفعول فاعلن»
و یا پایان شعر:
تصویر جغد زیب تن این خراب بود. (همان: ۴۱)
وزن آن: «مفعول فاعلاتُ مفاعیل فاعلن» است.
۳- مرگ رنگ:
رنگی کنار شب
بی‌حرف مرده است.
مرغی سیاه آمده از راه‌های دور
می‌خواند از بلندی بام شب شکست. (۶۰-۶۱)
با خواندن و نگاهی به شعر وزن «مفعول فاعلاتُ» به خوبی نمایان می‌گردد به خصوص که در سطر پایانی وزن آن «مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن» می‌باشد.
و یا در سطر:
هر دم پی فریبی، این مرغ غم پرست (همان: ۶۲)
که وزن آن «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلن» می‌باشد.
۴- دریا و مرد:
تنها، و روی ساحل،
مردی به راه می‌گذرد.
نزدیک پای او
دریا، همه صدا. (همان: ۶۳-۶۴)
وزن اشعار فوق با توجه به نوع خواندن و وصل نمودن سطرهای کوتاه به همدیگر به دست می‌آید به صورتی که اگر چهار شعر فوق را به هم وصل کنیم و دو به دو آن‌ها را بخوانیم وزنی به این شکل به دست می‌آید: «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلات فَعَل» یا «مفعول فاعلات مفاعیلُ فاعلن»
این وزن با اندکی کم و زیاد شدن در تعداد ارکان تا پایان شعر ادامه می‌یابد.
بعد از وزن فوق وزن دیگری که تنها در دو شعر «وهم و آفتابی» دیده می‌شود و آن هم «مفاعلین» است.
به بررسی نمونه‌هایی از این اشعار می‌پردازیم:
۱- وهم:
جهان، آلوده‌ی خواب است.
فرو بسته است وحشت در به روی هر تپش، هربانگ
چنان که من به روی خویش
در این خلوت که نقش دل پذیرش نیست (همان: ۷۳-۷۴)
در ابتدا تا پایان این شعر بر وزن «مفاعلین» است و تعداد ارکان با توجه به کوتاهی و یا بلندی سطرها تغییر می‌کند.
مثلاً سطر اول تا چهارم: مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
۲- آفتابی
صدای آب می‌آید، مگر در نهر تنهایی چه می‌شویند؟
لباس لحظه‌ها پاک است.
میان آفتاب هشتم دی ماه
طنین برف، نخ‌های تماشا، چکه‌های وقت. (همان: ۳۸۹-۳۹۰)
سطر اول تا پایین سطرهای این شعر فقط از نظر کوتاهی و بلندی در تغییر تعداد ارکان نقش دارند:
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
بعد از وزن «مفعول فاعلات» یا «مفعول فاعلاتن» یک وزن دیگر هم در هشت کتاب سپهری و فقط در دو شعر دیده می‌شود. آن وزن «مفاعلن فعلاتن» است. این وزن در شعر «دره‌ی خاموش» و مجموعه‌ی «مسافر» دیده می‌شود:
۱- دره‌ی خاموش:
سکوت، بند گسسته است. (همان: ۴۷)
که وزن آن «مفاعلن فعلاتن» است
۲- مسافر:
دم غروب، میان حضور خسته‌ی اشیا (همان: ۳۰۹)
اشعار آغازین در مجموعه‌ی «مسافر» کاملاً نشان دهنده‌ی وزن «مفاعلن فعلاتن» است. و همین طور این ارکان تا پایان شعر دیده می‌شود.
بعضی از اشعار سهراب از گروه اشعار منثور هستند که با خواندن متوجه ریتم و آهنگ‌های زیبا در آن‌ها می‌شویم. اگر خیلی ساده به آن‌ها توجه کنیم می گوییم که هر کدام از این

اشعار دارای وزنی هستند و واقعیت هم همین است. ولی از خصوصیات شعر منثور این است که به نظر خواننده موزون می‌آید.

شعر منثور (prose poem) در ادبیات غرب معمولاً به قطعه‌ای کوتاه به شکل نثر گفته می‌شود بی‌آن که از نظام وزنی خاصی پیروی کند، از عناصر شعری مانند ریتم یا ضرباهنگ (ایقاع)، سجع، صنایع شعری بدیع، قافیه و قافیه‌ی داخلی و تصویر خیالی برخوردار است و از جهت کیفیت تأثیر و ایجاد حالت انفعالی نظیر شعر است. شعر منثور به خاطر همین خصوصیات از قطعات نثر معمولی مشخص می‌شود و از آن جایی که به صورت مصراع‌های جداگانه نوشته نمی‌شود، از شعر آزاد نیمایی متمایز است.

با توجه به تعریفی که از شعر منثور به عمل آمد، می‌توان این طور نتیجه گرفت که مجموعه‌ی اشعار «شرق اندوه» در هشت کتاب سپهری دارای خصوصیات شعر منثور به خصوص قافیه‌ی داخلی می‌باشند اگر چه در بعضی موارد اوزانی به چشم می‌آید (مفعول مفاعیلن) ولی گریز از وزن و وارد شدن به وزن دیگر ملاکی برای تعیین وزن خاصی نمی‌باشد چون در شعر نیمایی اگر شعری با رکن خاصی شروع شده باشد تا پایان شعر رکن یا متفرعات آن باید در شعر رعایت شده باشد.

نمونه برای شعر منثور:

چه گذشت؟

- زنبوری پر زد

- در پهنه‌ی...

- وهم، این سو، آن سو، جویای گلی. (همان: ۲۲۱-۲۲۲)

بعضی از اشعار هشت کتاب سپهری در قالب شعر نو و از نوع بی‌وزن که موسیقی بیرونی ندارند در ذیل، فهرست آن‌ها آورده می‌شود:

۱- نایاب (ص ۵۴)
۲- خواب تلخ (ص ۸۳)
۳- فانوس خیس (ص ۸۵)
۴- جهنم سرگردان (ص ۸۹)
۵- یاد بود (ص ۹۱)
۶- پرده (ص ۹۴)
۷- گل کاشی (ص ۹۷)
۸- مرز گم شده (ص ۱۰۰)
۹- پاداش (ص ۱۰۳)
۱۰- لولوی شیشه‌ها (ص ۱۰۶)
۱۱- لحظه‌ی گم شده (ص ۱۱۰)
۱۲- باغی در صدا (ص ۱۱۳)
۱۳- مرغ افسانه (ص ۱۱۶)
۱۴- نیلوفر (ص ۱۲۴)
۱۵- برخورد (ص ۱۲۷)
۱۶- سفر (ص ۱۳۰)
۱۷-بی‌پاسخ (ص ۱۳۳)
۱۸- بی‌تار و پود (ص ۱۳۹)
۱۹- طنین (ص ۱۴۱)
۲۰- شاسوسا (ص ۱۴۴)
۲۱- همراه (ص ۱۵۷)
۲۲- آن برتر (ص ۱۶۰)
۲۳- ای نزدیک (ص ۱۶۴)
۲۴- فراتر (ص ۱۶۸)
۲۵- شکست کرانه (ص ۱۷۱)
۲۶- دیاری دیگر (ص ۱۷۳)
۲۷- کو قطره‌ی وهم (ص ۱۷۵)
۲۸- سایبان آرامش ما، ماییم (ص ۱۷۸)
۲۹- پرچین راز (ص ۱۸۱)
۳۰- آوای گیاه (ص ۱۸۴)
۳۱- شب هم آهنگی (ص ۱۸۸)
۳۲- دروگران پگاه (ص ۱۹۰)
۳۳- راه واره (ص ۱۹۲)
۳۴- گردش سایه‌ها (ص ۱۹۴)
۳۵- برتر از پرواز (ص ۱۹۶)
۳۶- نیایش (ص ۱۹۸)
۳۷- نزدیک آی (ص ۲۰۰)
۳۸- ... (ص ۲۰۳)
۳۹- موج نوازشی، ای گرداب (ص ۲۰۵)
۴۰- بیراهه‌ای در آفتاب (ص ۲۰۷)
۴۱- خوابی در هیاهو (ص ۲۰۹)
۴۲- تارا (ص ۲۱۱)
۴۳- در سفر آن سوها (ص ۲۱۳)
۴۴- ای همه سیماها (ص ۲۱۵)
۴۵- محراب (ص ۲۱۷)
۴۶- روانه (ص ۲۲۱)
۴۷- هلا (ص ۲۲۳)
۴۸- و (ص ۲۳۵)

بعد از فهرستی که شمارش گردید به نمونه‌ای از اشعار فوق اشاره می‌شود تا دارا نبودن موسیقی‌بیرونی یا عدم وزن آن‌ها لمس گردد:

کنار مشتی خاک
در دور دست خودم، تنها، نشسته‌ام
نوسان‌ها خاک شد
و خاک‌ها از میان انگشتانم لغزید و فرو ریخت (همان: ۱۴۴-۱۴۵)

بعضی از شعرهای مجموعه‌ی «حجم سبز» بر وزن‌های زیر آمده‌اند:

۱- از روی پلک چشم (ص ۳۳۹)، تکرار فعلاتن: بحر رمل مخبون نیمایی

۲- و پیامی در راه (ص ۳۴۴)، تکرار فعلاتن: بحر رمل مخبون نیمایی

۳- به باغ همسفران (ص ۴۰۰)، تکرار فعولن: بحر متقارب نیمایی

۴- دوست (ص ۴۰۴)، تکرار مفاعلن فعلاتن: بحر مجتث نیمایی

۵- همیشه (ص ۴۰۸)، تکرار مفتعلن فاعلاتُ: بحر منسرح نیمایی

۶- تا نبض خیس صبح (ص ۴۱۱)، تکرار مفتعلن فاعلاتُ: بحر منسوح نیمایی

شعرهای مجموعه «ما هیچ، ما نگاه» بر وزن‌های زیر آمده‌اند:

۱- ای شور، ای قدیم (ص ۴۱۷)، تکرار مفتعلن فاعلاتُ: بحر منسرح نیمایی

۲- نزدیک دورها (ص ۴۲۰)، تکرار مفتعلن فاعلاتُ: بحر منسرح نیمایی

۳- وقت لطیف شن (ص ۴۲۳)، مفعول مفاعیلُ مفاعیلن فع: بحر هزج اخرب مکفوف

۴- اکنون هبوط رنگ (ص ۴۲۶)، تکرار مفتعلن فاعلاتُ: بحر منسرح نیمایی

۵- از آب‌ها به بعد (ص ۴۲۹)، مفعول مفاعلن مفاعیلن: بحر هزج اخرب مقبوض

۶- هم سطر، هم سپید (ص ۴۳۲) مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن: بحر مضارع نیمایی

۷- اینجا پرنده بود (ص ۴۳۵)، تکرار فاعلن: بحر متدارک نیمایی

۸- متن قدیم شب (ص ۴۳۹)، تکرار فاعلن: بحر متدارک نیمایی

۹- بی روزها عروسک (ص ۴۴۴)، تکرار فاعلن: بحر متدارک نیمایی

۱۰- چشمان یک عبور (ص ۴۴۸)، تکرار فاعلن: بحر متدارک نیمایی

۱۱- تنهای منظره (ص ۴۵۳)، تکرار فاعلن: بحر متدارک نیمایی

۱۲- سمت خیال دوست (ص ۴۵۶)، تکرار فاعلن: بحر متدارک نیمایی

۱۳- اینجا همیشه تیه (ص ۴۵۸)، تکرار فاعلن: بحر متدارک نیمایی

۱۴- تا انتها حضور (ص ۴۶۱)، تکرار فعلاتن: بحر رمل مخبون نیمایی

## نتیجه‌گیری

از نظر تقسیم‌بندی اوزان، این وزن‌ها در اشعار سپهری که در مقاله مورد بررسی گرفته است براساس میزان کاربرد به شرح زیر می‌باشد:

۱- فاعلاتن و متفرعات آن
۲- مفعول فاعلاتُ یا مفعول فاعلاتن
۳- مفاعیلن
۴- مفاعلن فعلاتن
۵- مفتعلن فاعلاتُ

از مجموع ۱۳۶ شعر در هشت کتاب تعداد ۳۷ شعر بر وزن «فاعلاتن» و متفرعات آن، ۴ شعر به روزن «مفعول فاعلاتُ» یا «مفعول فاعلاتن» ۲ شعر بر وزن «مفاعیلن»، ۲ شعر بر وزن «مفاعلن فعلاتن» و ۲ شعر بر وزن «مفتعلن فاعلاتُ مفتعلن فع» می‌باشد.

بعضی از اشعار سهراب همان طوری که پیش از این اشاره شد از گروه اشعار منثور هستند که از مجموع ۱۳۶ شعر در هشت کتاب تعداد ۴۸ تا شعر منثور هستند که در حدود ۳۵/۲۹٪ از اشعار سپهری را شامل می‌شود.

نمودار موسیقی بیرونی اشعار سپهری

بسامد وزن در ۴۱ شعر مجموعه‌های «صدای پای آب، مسافر، حجم سبز و ما هیچ، ما نگاه» به شرح زیر است:

۱- رمل مخبون ۱۹ شعر، ۴۶/۳۴٪ ۲- متدارک ۷ شعر، ۱۷/۰۷٪

۳- منسرح ۵ شعر، ۱۲/۱۹٪ ۴- رمل ۳ شعر، ۷/۳۱٪

۵- مجتث ۲ شعر، ۴/۸۷٪ ۶- هزج ۱ شعر، ۲/۴۳٪

۷- هزج اخرب مقبوض ۱ شعر، ۲/۴۳٪ ۸- هزج اخرب مکفوف ۱ شعر، ۲/۴۳٪

۹- متقارب ۱ شعر، ۲/۴۳٪ ۱۰- مضارع ۱ شعر، ۲/۴۳٪

نمودار موسیقی بیرونی در چهار کتاب صدای پای آب، مسافر، حجم سبز و ما هیچ، ما نگاه:

اما به طور کلی در هشت کتاب سهراب سپهری روی هم رفته ۶۲ شعر نیمایی وجود دارد. در ضمن سپهری از ۸ وزن استفاده کرده است که براساس میزان کاربرد به شرح زیر می‌باشد:

۱- رمل مخبون ۲۶ شعر، ۴۱/۹۳٪ ۲- رمل ۹ شعر، ۱۴/۵۱٪

۳- مضارع اخرب مکفوف ۸ شعر، ۱۲/۹۰٪ ۴- متدارک ۷ شعر، ۱۱/۲۹٪

۵- منسرح مطوی منحور ۶ شعر، ۹/۶۷٪ ۶- مجتث مخبون ۳ شعر، ۴/۸۳٪

۷- هزج ۲ شعر، ۳/۲۲٪ ۸- متقارب ۱ شعر، ۱/۶۱٪

نمودار موسیقی بیرونی در هشت کتاب سپهری:

منابع و مآخذ


۱- امیر قاسم خانی، پریسا (۱۳۸۵) زندگی سهراب سپهری، چاپ پنجم، تهران: شرکت توسعه‌ی کتابخانه‌های ایران.

۲- حقوقی، محمد (۱۳۷۱) شعر زمان ۳ (سهراب سپهری)، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.

۳- خانلری، پرویز (۱۳۴۵) وزن شعر فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۴- رازی، شمس الدین محمد (۱۳۷۳) المعجم فی معاییر اشعار العجم، به کوشش سیروس شمیسا، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس.

۵- سپهری، سهراب (۱۳۸۹)، هشت کتاب، چاپ پنجم، تهران: انتشارات طهوری.

۶- .....، (۱۳۶۹) اتاق آبی، ویراسته‌ی پیروز سیار، چاپ اول، تهران: سروش.

۷- سپهری، پریدخت (۱۳۸۰) هنوز در سفرم (شعرها و یاد داشت‌های منتشر نشده از سهراب سپهری) چاپ اول، تهران: فرزان.

۸- .....، (۱۳۷۵) سهراب مرغ مهاجر، چاپ اول، تهران: انتشارات طهوری.

۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳) ادوار شعر فارسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

۱۰- .....، (۱۳۸۸) موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.

۱۱- .....، (۱۳۸۵) صور خیال در شعر فارسی، چاپ دهم، تهران: انتشارات آگاه.

۱۲- شمیسا، سیروس (۱۳۶۸) آشنایی با عروض و قافیه، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.

۱۳- .....، (۱۳۸۳) راهنمای ادبیات معاصر، چاپ اول، تهران: نشر میترا.

۱۴- .....، (۱۳۸۱) نگاهی به سپهری، چاپ اول، تهران: صدای معاصر.

۱۵- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۲۶) معیار الاشعار، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۶- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۴) زیباشناسی سخن پارسی ۳ (بدیع)، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

۱۷- لاهوتی، محمدرضا (۱۳۶۷) یادمان سهراب سپهری، چاپ اول، تهران: دفتر نشر آثار هنری.

۱۸- ماهیار، عباس (۱۳۸۸) عروض فارسی، چاپ یازدهم، تهران: نشر قطره.

۱۹- مسگرنژاد، جلیل (۱۳۷۰) مختصری در شناخت علم عروض و قافیه، چاپ اول، تهران: انتشاران دانشگاه علامه طباطبایی.

۲۰- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۷) وزن و قافیه‌ی شعر فارسی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۱- .....، (۱۳۷۰) بررسی منشأ وزن فارسی، چاپ اول، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.■



## Abstract

Sohrab Sepehri as a poet of Nimai Verse liber used four elements of external, internal, spiritual and peripheral music in his poems. In the case of external music, we must say that he chose mild rhythms which had a great influence on interpretation of his poems. Although the rhythms of his poems are restricted to some specific rhythms, he follows Nima in this case. Sohrab can he one of stylish poets such as Nima, Akhavan and shamlo. Although he was proficient in rhythm, he did not use theminhis poems. This article is an elaboration of the application of external music in sepehri's poems.



Kewwords: external music, rhythm, poem, sepehri

# پیرامون افسانه‌ی نیما و دلایل اهمیت آن

«شاهین شیرزادی»

۱. اغلب شاهد بوده‌ام که دلایل اهمیت افسانه، نه تنها بر دانش آموزان که گاه حتی بر اهل فن نیز پوشیده مانده است. دیده‌ام که برای بسیاری این سخن مکرر که «افسانه سرآغاز شعر نو است» محل سوال بوده است. تکلیف با «ققنوس»- نخستین نمونه‌ی شعر نیمایی - روشن است. همه‌ی مختصات مشهور شعر نیما را در «ققنوس» می‌توان دید؛ از کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها و تفاوت در تعداد ارکان عروضی هر مصراع و اختیاری بودن جای قوافی گرفته تا نمادین بودن شعر و مولفه های دیگری که شعر نیمایی را به آن‌ها می‌شناسند. اما «افسانه» در نگاه اول، صرفاً شعری نیمه سنتی است؛ یک مسمّط مخمّس یا پنج مصراعی - قالبی که سابقه‌ی آن به قرن پنج و منوچهری برمی گردد- با بیانی عاشقانه که صرفاً در شکل گفتگوی میان دو شخصیت (عاشق؛ افسانه) نوشته شده است؛ سنت گفتگو در شعر (مناظره) هم که می دانیم پیش از نیما سابقه دارد و مبتکر آن اسدی توسی است. زبان «افسانه» نیز مثل بسیاری از اشعار نیما سرشار از مختصات نظمِ سبک خراسانی است و تا حد نسبتاً ملایمی - «ملایم»، در قیاس با شاعری مثل اخوان- کهنه نما (آرکائیک) است. خب پس دلیل اینکه سرآغاز شعر نو شمرده می‌شود چیست؟ پاسخ کوتاه به این سوال اینجاست: در «افسانه»، نطفه‌ی تمامی تغییرات بعدی شعر نیما را می‌توان دید؛ ردّ پای تمام سوداهایی را که نیما در سر داشته می‌توان در افسانه سراغ کرد. برای پاسخ مفصل‌تر و اثبات مدعا، ادامه‌ی متن را بخوانید.

۲. سودای دگرگون ساختن ساختمان شعر و انقلاب ادبی، فکر و خیالی نبود که با نیما شروع شده باشد. پیش از نیما و در دوره‌ی مشروطه، شاعران بسیاری برای «انقلاب ادبی» تلاش کردند. همان شاعرانی که ایرج میرزا در شعری با نام «انقلاب ادبی» به تمسخر درباره‌شان نوشته است: «می‌کنم قافیه‌ها را پس و پیش / تا شوم نابغه‌ی دوره‌ی خویش». نام‌هایی چون «تقی رفعت»، «شمس کسمایی»، «جعفر خامنه‌ای» و «ابوالقاسم لاهوتی» احتمالاً به گوشتان غریبه نیستند. شاعرانی که سعی می‌کردند با دستکاری های ظاهری در قالب شعر کهن، ساختمانی تازه برپا کنند؛ لیکن تغییرات آنها صرفاً مثل دستکاری جزئی در نمای ساختمانی کهنه بود؛ نه آنچه که نیما از آن به «عوض کردن طرز کار» شعر یاد می‌کند. بر این نام‌ها بیفزایید نام تندرکیا، محمدمقدم و شین پرتو را که سعی کردند شعرهایی از نوع دیگر بنویسند و نام میرزاده‌ی عشقی را که تقریباً هم زمان با نیما به فکر انقلابی در شعر بود و نوشته بود: «بایستی در اسلوب سخن سرایی پارسی تغییری داد». عشقی بود که نخستین بار «افسانه» را در روزنامه‌اش (روزنامه‌ی «قرن بیستم») منتشر کرد و در «سه تابلوی مریم یا ایده آل عشقی» از این منظومه تاثیر پذیرفته است. سودای نوشتن شعر نمایشی - سودایی که نیما در افسانه آن را دنبال می‌کند - سودای عشقی هم بود: نیما در دیباچه‌ی «افسانه» می‌نویسد: «این ساختمان می‌تواند به نمایش‌ها اختصاص داشته باشد». عشقی نیز چندسال پیش‌تر سعی کرده بود اپرای فارسی بنویسد. «رستاخیز شهریاران ایران»، اپرای مشهور میرزاده نیز چون «افسانه» تلاشی است برای ایجاد نمایش منظوم فارسی. نیما به سراغ قالب مسمط می‌رود، چرا که این قالب نیز به نیما اجازه می‌دهد شعر را بدون فشار قافیه تا هرجا که می‌خواهد بلند کند و در آن به روایت داستان دست بزند، کاری که قدما عمدتاً در قالب مثنوی انجام می‌دادند. البته توجه داشته باشید که مسمّط نیما دقیقاً هم مسمط نیست؛ چیزی است شبیه مسمّط. مصراع پنجم را نیما کاملاً آزاد گذاشته است. در هر بند نیز تنها مصراع‌های زوج قافیه دارند. همین است که نیما به جای مثنوی چنین قالبی را برگزیده است؛ لااقل سه مصراع در هر رشته از قید قافیه آزادند؛ در حالیکه در مثنوی چنانکه می دانید همه‌ی ابیات مصرّع (دارای قافیه) اند. وزنی هم که نیما برای این شعر انتخاب کرده، «فاعلن فاعلن فاعلاتن» وزنی نسبتاً بی سابقه در شعر فارسی است؛ و البته پنج سال پیش از نیما، صدرالدین عینی، شاعر اهل تاجیکستان و یکی از پیشگامان شعر نوی فارسی، شعری با نام «مارش حُرّیت» در آن وزن سروده بود (شعر عینی در حقیقت شعری دو وزنی بود که مصراع‌ها به نوبت در وزن مذکور و همچنین «فاعلن فاعلن فاعلن» سروده شده بودند. بی فایده نیست ذکر این نکته که نیما نیز در آخرین شعرش، شعر «شب همه شب» به تاریخ آبان ۱۳۳۷، تلاشی برای سرودن شعر دو وزنی کرده بود). انتخاب وزنی مهجور و قالبی مهجور با دستکاری مختصری در قالب، به نفع کم شدن فشار قافیه‌ی اجباری. اما این همه‌ی کاری نیست که نیما در این شعر

می‌کند؛ این‌ها صرفاً مقدمات بحث‌اند؛ نخستین گام مهم نیما در این شعر در هم شکستن اقتدار سطر عروضی است.

۳. کاری که نیما در افسانه استادانه از پس آن بر آمده است، عوض کردن گوینده، درست در میانه‌ی سطر عروضی و گاه حتی در میانه‌ی رکن عروضی است. گویی با این کار نیما گام اول را برای کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها برداشته است. به مثال زیر از افسانه دقت کنید:

افسانه: من بر آن موجِ آشفته دیدم فاعلن / فاعلن / فاعلاتن
یکه تازی سراسیمه فاعلن / فاعلن / فاعِ
عاشق: اما لاتن
من سوی گلعذاری رسیدم فاعلن/ فاعلن / فاعلاتن
درهمش گیسوان چون معما فاعلن/ فاعلن / فاعلاتن
همچنان گردبادی مشوش. فاعلن/ فاعلن / فاعلاتن

چنانکه می‌بینید «اما» از لحاظ عروضی ادامه‌ی «یکه تازی سراسیمه» است و در حقیقت کلمه‌ی قافیه‌ی این مصراع است؛ اما از زبان شخصیت دیگر یعنی عاشق ادا می‌شود. این وابستگی عروضی باعث می‌شود که پریدن عاشق در حرف افسانه طبیعی‌تر جلوه کند و موکد شود.

نیما در سطرهای دیگری نیز با همین استادی، گوینده را در میانه سطر (و گاهی رکن) عروضی عوض می‌کند:

عاشق: تو یکی قصه‌ای؟ فاعلن / فاعلن
افسانه: آری، آری فاعلاتن
قصه‌ی عاشقِ بیقراری. فاعلن / فاعلن / فاعلاتن
ناامیدی، پر از اضطرابی فاعلن / فاعلن / فاعلاتن
که به اندوه و شب زنده داری فاعلن / فاعلن / فاعلاتن
سال‌ها در غم و انزوا زیست فاعلن / فاعلن / فاعلاتن

اینجا نخستین کار بی سابقه‌ی نیما در شعر فارسی نمودار می‌شود. همانطور که اشاره شد در شعر کهن نیز گفتگو و مناظره سابقه‌ای دراز دارد؛ از گفتگوهای منظومه‌های داستانی مثل «ویس و رامین» و «خسرو و شیرین» گرفته تا غزلیات «خواجو» و «حافظ». اما در اغلب این مناظره‌ها، هرکدام از گویندگان یک مصراع توان و اجازه‌ی سخن گفتن دارند. شاعر باید –مثل شعرهای دیگرش-دست و پای حرف‌هایش را بگیرد و بکشد تا به اندازه‌ی مصراع درآیند. اما نیما با عوض کردن گوینده در میانه‌ی رکن عروضی این اجازه را تا حدودی به گویندگانش داده تا طبیعی‌تر سخن بگویند. آن‌ها می‌توانند از ارکان عروضی سطرهای دیگر هم برای سخن گفتن استفاده کنند، تا نیمه‌ی یک سطر سخن بگویند یا حتی نیمی از یک رکن عروضی را اشغال کنند و بس! شگفت انگیزتر از همه، رشته‌ای است که در آن یکی از گویندگان تمام سطر عروضی را می‌گوید و صرفاً حروف قافیه را دیگری ادا می‌کند:

افسانه: تا به هم یار و دمساز باشیم، فاعلن / فاعلن / فاعلاتن
نکته‌ها آمد از قصه کوتاه. فاعلن / فاعلن / فاعلاتن
اندر آن گوشه، چوپان زنی، زود فاعلن / فاعلن / فاعلاتن
ناف از شیرخواری برید فاعلن / فاعلن / فاعلا
عاشق: آه! تن
چه زمانی، چه دلکش زمانی! فاعلن / فاعلن / فاعلاتن

و البته نمونه‌های عوض شدن گوینده در میانه‌ی سطر عروضی به همین رشته‌ها منحصر نمی‌ماند؛ و نیز نوآوری نیما در این شعر نیز به همین بدعت و تازگی این تکنیک و آغاز شکستن اقتدار سطر عروضی.

۳. در افسانه است که نخستین بار جایها و پدیده‌های طبیعی محیط زندگی شاعر راهشان را به شعر باز می‌کنند؛ آنچه به تعبیر «شفیعی کدکنی» می‌توان از آن به «صبغه‌ی اقلیمی» شعر نیما یاد کرد. «نوبن»، «کُرگویج»، «آلیو»، «کُپاچین»، «ناتل»، «سری‌ها»، «ورازون»، «بیشل» و ... جنگل‌ها و کوه‌ها و تپه‌ها و پدیده‌های محیط زندگی شاعرند که نامشان برای نخستین بار به شعر راه یافته است؛ تصاویری که نیما در این شعر پیش چشم می نشاند همه تصاویری هستند که به محیط بومی زندگی خودش مربوط می‌شوند: از تصاویر دریا گرفته تا کوه و جنگل و تپه؛ در آن نه از سرو خبری هست و نه از لعل و زمرّد. این مساله ای است که نیما در اشعار دیگرش نیز آن را ادامه داد، بخشی جدی از پروژه‌ی شاعری نیما که آن را در نامه‌هایش تئوریزه کرد. به اعتقاد نیما شعر هر شاعر باید از تجربه‌ی زیستی بلافصل او سرچشمه گرفته باشد؛ و همین است که شعر شاعر جنوبی باید حال و هوای جنوب را داشته باشد و شعر شاعر شمالی حال و هوای شمال. این مسئله دقیقاً از جستجوی نیما برای «عینی» (به تعبیر خود او «اوبژکتیو») شدن شعر فارسی، و رهایی آن از فضاهای «ذهنی» (به تعبیر خود او «سوبژکتیو») سرچشمه می‌گیرد. اگر شعر از فضای ذهنی خود جدا شود و به فضای عینی پیرامون شاعر نزدیک شود، لاجرم صبغه‌ی اقلیمی می‌یابد و طبیعی است که آثار محیط زندگی شاعر نیز در آن نمودار شود.

۴. افسانه تقریباً یک سال بعد از چاپ منظومه‌ی کلاسیک «قصه‌ی رنگ پریده، خون سرد» و در سال ۱۳۰۱ سروده شد. در این یک سال نیما مدتی را به همراه پدرش و جنگلی‌ها در دفاع از مشروطه تفنگ هم به دست گرفته بود؛ اما با فرار «احسان الله خان» به باکو و مرگ میرزاکوچک خان، ناکام و

مایوس به تهران کودتازده بازگشت و تقریباً در همین زمان بود که قطعه‌ی «ای شب» در هفته نامه‌ی «نوبهار» چاپ شد (پائیز ۱۳۰۱): «هان ای شبِ شومِ وحشت انگیز / تا چند زنی به جانم آتش؟ / یا چشم مرا ز جای برکن / یا پرده ز روی خود فروکش». ای شب از جهت ساختمان جایی میان آن مثنوی و این مسمطِ من درآوردی است. اما افسانه است که حامل همه‌ی نطفه‌های دگرگونی است. خود نیما نیز به همین مسئله آگاه است. همین است که دیباچه‌ی افسانه را نه خطاب به خوانندگان که خطاب به شاعران جوان می‌نویسد و به آنان مخاطبه می‌کند؛ آنجا از ایجاد ساختمانی برای «رعایت معنی و طبیعت» (طبیعت به معنی طبیعی بودن کلام و پرهیز از تصنع) سخن می‌گوید و از ایجاد قالبی برای ایجاد نمایش منظوم و البته این را فقط نمونه‌ای از کار خود می‌داند. نیما اگر چه تلاش برای نوشتن نمایش نامه‌ی منظوم را به معنی دقیق کلمه ادامه نداد، بسیاری از امکانات نمایشی را در کارهای بعدی‌اش به کار گرفته است (شاپور جورکش، در کتاب «بوطیقای شعر نو» به این امکانات دراماتیک در کار نیما پرداخته و برخی از آنها را نشان داده است). در بسیاری از اشعار دیگر نیما مثل «کار شب پا» نیز استفاده از این امکانات را می‌توان دید. اما نباید مسئله را صرفاً به صورت نوشتن نمایش منظوم دید. مسئله اصلی نیما همان «رعایت معنی و کلام طبیعی» است؛ یعنی پاسخ به همان نیازی که تقی رفعت چند سال پیش با تمام وجود حسش کرده بود: «مریض و مضطربیم، دوای درد و اضطرابمان در این اشعار که اجدادمان را پیرکرده اند موجود نیست». نیما در افسانه می‌نویسد: «زاده‌ی اضطراب جهانم». گویی می‌خواهد زبانی برای این اضطراب بیافریند. می‌خواهد شعر فارسی بتواند محملی باشد برای گفتن از اضطراب‌های عصر تازه؛ همین است که تفاوت نگاهش به مقوله‌ی عشق با نگاه قدما را اینطور در افسانه به رخ می‌کشد.

۵. یکی از کلیدی‌ترین رشته‌های افسانه، رشته‌ای است که در آن عاشق رو در روی حافظ می‌ایستد و او را دروغگو می‌خواند؛ این سطرها را نباید سرسری گرفت. مسئله‌ی اساسی در اینجا نگاهی متفاوت به عشق، به جهان و در یک کلام جهان بینی متفاوتی است که نیما را از سنت شعر عارفانه - عاشقانه جدا می‌کند. مسئله‌ی اصلی همان مسئله‌ی عینیت و ابژکتیویته در برابر ذهن گرایی و سوبژکتیویته‌ی شعر قدما است. نیما در افسانه می‌نویسد: حافظا این چه کید و دروغ است

کز زبان می و جام و ساقی است

نالی ار تا ابد باورم نیست

که بر آن عشق بازی که باقی است

من بر آن عاشقم که رونده است

سنت عرفان، سنت عشق ورزیدن به نادیدنی، ناپیدا و باقی (جاودانی) است. شاعر سنتی ابراهیم وار از معشوق آفل (غروب کردنی) حذر می‌کند. از کسی می‌نویسد و داد عشق سر می‌دهد که در غباری قدسی، بی چهره است و نادیدنی. حتی وقتی از عشق زمینی می‌نویسد این غبار به چهره‌ی معشوق سرایت کرده است. معشوق همه‌ی شاعران کهن گویی یک تن‌اند، «چشمِ همه چون نرگس و قدّ همه چون سرو». نیما اما اتفاقاً در پرتوی سایه‌ی مرگ است که عشق را می‌فهمد. مرگی که بر همه چیز سایه می‌اندازد و همه چیز را می‌فرساید، همین اضطراب نایستادن زمان و بی توقف بودن آن، جهانِ مدام در حالِ شدن و تغییر یا به تعبیر هراکلیتوس رودخانه‌ای که نمی‌توان دو بار در آن ایستاد، همین ناپایداری است که عشق را معنادار می‌سازد. در میان شاعران بزرگِ شعر نو، شاید تنها وارث این نگاه نیما به عشق فروغ فرخزاد باشد. توضیح این رابطه و میراث بماند برای یادداشتی دیگر. چیزی که قصد دارم روشن کنم در یک کلام این است که نیما در افسانه برای نخستین بار کلیدِ چشم گشودن و دیدنِ جهان را زده است، و به یک اعتبار کلیدِ دوست داشتن یک انسان و جسم واقعی را. به تعبیر محمد مختاری، شاعر و نظریه پرداز شهیر و شهید، «شعر معاصر در برآیند گونه‌های خود در پی آن است که حضور و توان انسان را در تحقق عشق بازیابد و بازگوید. حذف انسان را در رابطه‌ای عاشقانه، مغایر با حیات واقعی انسان می‌داند». در افسانه نیما می‌خواهد این وجه انسانی را به عشق بازگرداند؛ در رفت و آمد افسانه و عاشق میان صورتِ نوعی عاشق و معشوق (یا الهه‌ی عشق) و یک عاشق و معشوق فرد و واقعی، که به گفته‌ی خود او آثار عشق او به صفورا، دختری ایلیاتی که نیما زمانی عاشق او بود، در آن جلوه گر است، تصاویر بدیع «عشق دگرسان» را می‌توان دید. پیرایه‌ی عرفانی عشق، با نیما و شاگردان او است که از چهره‌ی معشوق کنار گذاشته می‌شود. نیما صراحتاً سنت عشقِ عرفانی - میراث سنایی را در شعر فارسی- به مبارزه می‌طلبد: «آنکه پشمینه پوشید دیری / نغمه‌ها زد همه جاودانه / عاشق زندگانی خود بود / بی خبر در لباسِ فسانه / خویشتن را فریبی همی داد». حاصلِ کلام آنکه افسانه، در فهم تحول تدریجی نیما، و در فهم شالوده‌ی آنچه او بعدتر پی افکند، اهمیتی اساسی دارد. شرح دقایق مرحله‌ی تکمیل این تحول در ققنوس و شعرهای پس از آن، فرصتی دیگر می‌طلبد و یادداشتی دیگر. ■

# نقدی بر مجموعه شعر «دایناسورهای معاصر»

سروده‌ی «حمیدرضا اقبال دوست»؛ «غلام مرادی»

**آزادی، سنگ است که به سینه می‌زنند**

«صومعه‌سرایی»(۱)

اقبال دوست شاعری معناگرا است. همه‌ی دفتر شعر «دایناسورهای معاصر» از این تفکر حکایت دارد. او دغدغه‌های تمام‌نشدنی از وضع اجتماعی پیرامون خود دارد و اشیاء و عناصر و آدم‌های دیدرس جامعه‌ی اطراف او بن‌مایه شعری است که می‌نویسد. در این شعرها زبان شاعر محمل تجربه‌های زیستی اوست و شاعر عادت به دورنگری ندارد. آنچه شعر او را شکل می‌دهد دم‌دست اوست و از این شاخه به آن شاخه نمی‌پرد تا مثلاً جهان وطن نشان دهد یا حداقل خیلی ناسیونالیست بنماید و از مردم زیست بومش دور بماند. او با همین دست‌مایه‌های معمولی و ساده که من و شما اغلب از کنار آن‌ها بی‌تفاوت رد می‌شویم مایه‌های اولیه‌ی شعرش را جمع می‌کند و با نگاه هوشمندانه و تیزش به این اشیا و اشکال ذهنیتی شاعرانه می‌بخشد، بدون بازی‌های زبانی مرسوم که شعر را در پای پیچیدگی‌های لفظی ذبح شرعی کند.

اقبال دوست استفاده از مفردات کلامی را بلد است، اما زبان‌باز نیست. اگر ابزار زبان را به‌کار می‌برد برای پرداخت معنایی است که اندیشه کرده و جز از طریق زبان دسترسی به آن ناممکن است و از طرفی شاعر جز با کلمه نمی‌تواند معنای ذهنی‌اش را به هم پیوند دهد. گرایش‌های معنایی او نوعی فرهنگ مسوولیت شناسی است؛ اما نه از آن نوع که خود را دلسوخته‌ی جامعه و مردمش نشان دهد و شعرش را پر از آه و ناله‌ی سوزناک و اسفبار کند. او همان‌طور که می‌بیند، ذهن و خیالش را پرواز می‌دهد و لحظه‌هایی را که با آن زیسته می‌نویسد و چیزی از نوع جوهر شعر بر سطرها جاری می‌کند، در کمترین کلمات و اقتصادی‌ترین فرم کاربرد ذهن و زبان.

درست در همین نقطه است که کمتر شعری از او شاید سطرهای اضافی داشته باشد و یکی بخواهد در جای مخاطب به حذف آن‌ها مبادرت ورزد.

چند ضربه، چند حرکت زبانی و یک نتیجه‌گیری غافلگیرکننده، ساختمان شعری اوست. نه دنبال باختین می‌رود و نه شکلوفسکی و بارت و امثالهم. تئوری‌های شعری اقباله دوست فرانیمایی است در زبان و وزن و نیمایی است در مفهوم و مضمون و همین، شعر او را دلنشین‌تر کرده است. در نگاه نخست این شعرها درگیر نوعی وسوسه‌ی نقد اجتماعی است که در ذهن بسیاری می‌گذرد، اما در زبان شاعر به شعر نشسته، زنده و تپنده و فارغ از شعار گونگی و رمانتیک نگری – که شعر را خفه می‌کند و از کت و کول می‌اندازد :-

بی آن‌که فرصتی
برای اندیشه و دعا باشد
آن قدر همدیگر را هل دادیم
دست‌هایمان به ضریح رسید
دل‌ها
گمان نکنم

زبانی از این دست زلال و بی‌تکلف، سراسر دفتر «دایناسورهای معاصر» را دربرگرفته است. کمتر شعری از این دفتر است که خواننده را انگولک نکند و تلنگری به ذهنش نزند. درست است که زبان شاعر فخیم و پرطنطنه نیست ولی فکر تازه‌ای که به مخاطب القا می‌شود، او را هیجانی می‌کند و مدتی در فضای خود نگاه می‌دارد. حتی گاهی بعضی پایان‌بندی‌های این شعرها ضربه‌ای و کوبنده است و شلاقی می‌شود که بر گرده‌ی خواننده نواخته می‌شود و تا مدت‌ها اثر سوزش یا شور حاصل از آن در ذهن او می‌ماند. شاعر با لحظه‌های شعرش زیسته و این زیسته‌های فردی را ابتدا درونی خودش کرده و پس از آن همچون کلیتی عام در شعرش به سمت مخاطب پرتاب کرده است. عشق او به آدم‌ها و محیط زندگی او در قالب این کلیت شعری تنها متعلق به خود اوست. دستاویزهای مفهومی شاعر ظاهراً جز در این شعرها، در چشم ذهن دیگران کم می‌نشیند یا نمی‌نشیند ولی برای شاعر ابزار اصلی همه‌ی شعرهاست که در کوتاه‌ترین شکل متصور شونده و به قدر کافی عمیق و تفکرانگیز عرضه می‌شود. شاعر عموماً

مخاطبش را غافلگیر می‌کند و این شگرد شعری اوست. او با ضربه‌ای دور از ذهن و ناگهانی شعرش را تمام می‌کند و درست همین نقطه‌ی اوج شعر است:

آخرین خشاب‌ها
که خالی شدند
نشانه‌های صلح
پدیدار می‌شوند
زیرپوش سوراخ سربازها
بر فراز سرنیزه‌ی سرهنگ‌ها

اقبال دوست گاهی ضمن هجوی تلخ و گزنده، چهره‌ی اجتماعی شعرش را اگراندیسمان می‌کند و به واقعیت می‌نشاند که در نظر اول فضاسازی تصویری جلوه می‌کند؛ اما در نهایت ضربه‌ای است بر مخاطب با ارایه‌ی رئالیسمی آمیخته با طنزی خشن و در عین حال هم آشکار و هم زیرپوستی. حتی در جایی که این طنز صراحت بیشتری دارد، شاعر دچار بازی با لفظ نیست و حقانیت اندیشه‌ی خود را در فرم متشکل و الفاظی محدود و در عین حال با ماهیت شعری به ذهن مخاطب می‌نشاند. این شعر اگر بار لفظی چندانی ندارد و دچار زبان زدگی نیست، در مقابل با همان شکل محاوره‌ای و ساده‌ی خود عمق مفهومی و بار شعری پر و پیمانی دارد و خواننده را دچار شوک غیرمنتظره‌ای می‌کند:

گنبدی طلایی
مناره‌هایی بلند
و دیوارهای کاشی‌کاری شده
این عمارت باشکوه
فقط چند مومن کم دارد

اقبال دوست دنبال سطرهای درخشان نیست؛ اصولاً شعر او را با مصراع‌ها نباید سنجید. در این مرحله حتی می‌توان سطرهای او را به تنهایی ندید، چرا که شعر روزگار ما، حداقل پس از نیما – برخلاف شعر سنتی – با مصراع شناخته نمی‌شود.

شعر نیما و شاگردان او برپایه پاراگراف و بند ساخته می‌شود، تا جایی که گاهی مفهومی در چند خط به آخر می‌رسد و گاهی هم در یک شعر بلند و خوب و بد از این طریق ارزیابی می‌شود. با این حال اگر مخاطبی از آغاز یک شعر، دنبال فضای متفاوتی باشد، در موارد بسیار توقع درستی نیست. شعر اقبال دوست نیز مبتنی بر کلیت و ساختمان نهایی آن شناخته می‌شود. باید شعر او را تا آخر خواند و با آن ارتباط درونی یافت. سیر خیال او را دنبال کرد و دید و در مجموع به وسوسه و تحرک ذهنی مورد نظر شاعر رسید و التذاذی از آن برگرفت. البته شعر خوب لزوماً برای رسیدن به لذت نیست، برانگیختگی هشیاری و تنبه و آگاهی هم هست. شعر خوب رسانه است و دست خیال آدم را می‌گیرد و در لابیرنت خود به گردش درمی‌آورد و در عین حال ممکن است التذاذ کوتاه یا بلندمدتی هم در خواننده بیافریند. در شعر «صدا» اقبال دوست اگرچه کلمات ساده و اندکی را دست‌مایه کرده است؛ اما هرچه به چند سطر آخر آن نزدیک می‌شویم، ضربه به مخاطب شدیدتر می‌شود و شگفت‌زدگی و هیجان اوج می‌گیرد:

میان این همه صدا
که از گوش‌هایم عبور کرده‌اند
بعضی‌ها برایم
جاودانه شده‌اند
مثل آهنگ تولد
تولدت مبارک
ای ایران
دعای ربنا
و خیلی ببخشید
مرا ببوس.

اقبال دوست شاعری است که نگاهی شکاک به همه چیز دارد. همین نگاه شکاک به اشیاء و عناصر اطرافش است که شاعر با احتیاط از درون آن‌ها شعر خودش را بیرون می‌کشد. او حتی به اشیاء بی‌جان هم وقتی که دستمایه‌ی شعرش می‌شوند، حیات می‌بخشد و آن‌ها را نه به شکل فیزیکی، که در ذهن و عیناً در شعر به‌بار می‌نشاند. اما همه‌ی این‌ها چه در دفتر اخیر او و چه در دو دفتر «این شعرها از من نیست» و «لطفاً برایم اسپند دود کنید» هنوز بهترین شعرهای او نیست؛ چرا که برای نوشتن بهترین آثار خود فرصت بسیار دارد و شعرهای او در فضای مجازی تاکیدی بر این نظر است.

اقبال دوست می‌خواهد که شاعر «گفتار» بماند – البته نه در اندازه گاه خسته‌کننده‌ی نامه‌های سید علی صالحی و پیروان انگشت‌شمارش – که در اندازه‌های مختصر شده‌ی خودش و در اقتصاد کلامی مثال زدنی. این سطرهای در ایجاز نشسته اگرچه به تنهایی ساخت‌پذیر نیست و ورزش زبانی چندانی در آن یافت نمی‌شود. اما جوششی است و با سطرهای قبل و بعد خود هارمونی و توازن دارد. شاعر – در پروراندن یک مضمون – تمام زبان را به خدمت گرفته، و از همین رواست که نباید با عینک اندیشه‌ورزی در او نگریست و جز این زبان منعطف هر انتظار دیگری از او، عبث و نادرست است.

اقتضای اراده و خیال شاعر به بار نشاندن شعری است که تلنگری به خواننده باشد و ذهنش را برای دقایقی به خود مشغول کند و از همین‌جاست که باید گفت: اقبال دوست، در شعر «گفتار» هم چیزی از آن شعر با خود دارد و نیاز به گذشتن از صافی منتقدین زیادی حساس و ریزبین ندارد، به شرطی که سطرهای شعرش را پس از این، شاعرانه‌تر کند و از صراحت و سادگی – زیاد زبان و سطرهای معمولی فاقد لحظه‌های شاعرانه مبتنی بر آرایه‌های کلامی، خانه‌تکانی کند. گاهی ایهامی، ابهامی، تقابل و تضادی و یا تشبیهی ... به اثر او خصوصیت شعری بیشتری می‌بخشد.

یکی از ویژگی‌های اصلی دفتر «دایناسورهای معاصر» غیبت تصویرهای اثرگذار، یا حداقل فقدان تداوم تصویرهاست وگرنه تک

تصویرها به ندرت در این دفتر هست، آن هم در یک بند یا در یک شعر کوتاه وگرنه آفرینش تصویرهای متعالی و مکرر، ندرتی است که این‌جا در باور نمی‌نشیند. به نمونه‌های زیر نگاه کنید:

۱ - ... شاید کسی بیاید
تا تمام ساعت‌ها
به وقت آمدنش
بیدار شوند.

۲ – نمک‌گیر همسایه‌ی ناخن خشک‌ام شده‌ام
چند شبی است
از عطر شب بوهای خانه‌اش
سرمست می‌شوم.

۳ – ... آزادی سنگ است
که به سینه می‌زنند
کنارش عکس می‌گیرند
دورش می‌چرخند
از آن بالا می‌روند
و آرام آرام
از روی‌اش عبور می‌کنند

**

۴ – گنجشک‌ها
هرجای جهان که باشند
زبان آدمی زاد را می‌فهمند
زبان سنگ سرخ است.

این فضاهای تصویری که در شعرهایی نتیجه‌گرا انعکاس یافته است، نشان می‌دهد شاعر در آفرینش موقعیت‌ها دچار لقلقه‌ی لسان نیست. همه‌ی بافت زبانی او آشناست و خوش‌نشینی کلمات منتهی به خلق لحظه‌هایی از ایماژهای نادر و تپنده و در عین حال کم دسترس شده است. این فضاهای ایماژیستی علاوه بر این‌که به ساخت بهتر شعر کمک کرده است، تداعی کننده‌ی لحظه‌های ناب زبان سعدی در بعضی از شعرها و شاید بیشتر شعرهای هوشمندانه‌ی ایرج میرزا است.

«مترسک‌های بیست و سه‌گانه پایان دفتر از نظر ساختمان در کوتاه‌ترین شکل لازم و ممکن و در عین حال تکان‌دهنده است. ذهن خواننده در نه توی آن درگیر می‌شود و گاه به دلسوزی برای آن‌ها می‌نشیند.

این مترسک‌ها تشخصی یافته‌اند که نمی‌شود آن‌ها را جدای از زندگی بخشی از کشاورزان زحمت‌کش دانست که آن‌ها را برپا داشته‌اند؛ اما این شاعر است که حق مترسک‌ها را به رسمیت می‌شناسد و نه کشاورز، مترسک از نظر شاعر هم می‌بیند، هم پاس می‌دارد و هم در وقت دروی محصول از هیچ سهمی بهره ندارد ... این را شاعر به نحوی بیان می‌کند که می‌توان در کنار او ایستاد و با شعرش برای مترسک‌ها مرثیه گفت. مترسک‌ها گاهی با شاعر سخن می‌گویند و شاعر هم به ناگزیر وقتی حرف آن‌ها به دل می‌گیرد، از زبان آن‌ها شعر می‌نویسد، برای آن‌ها دلسوزی می‌کند، به حال آن‌ها افسوس می‌خورد وقتی از تنهایی آن‌ها دم می‌زند، از حق ناشناسی آدم‌ها می‌گوید و چه هوشمندانه هم. این حالت‌ها در خوانش «مترسک‌ها» به مخاطب منتقل می‌شود:

۱ – مترسک ۱۶
مترسک خجالت کشید
وقتی دهقان
تخم کوچک گنجشک را
از جیب‌هایش درآورد و
به رویش نیاورد.

**

۲ – مترسک ۱۷
جشن برداشت محصول است
صدای ساز و نقاره
همه‌جا پیچیده است
حتماً در گوش مترسک‌ها
که به جشن
دعوت نشده‌اند.

**

۳ – مترسک ۱۴
هیچ مترسکی
شبیه گرگ ندیده‌ام
شبیه پلنگ یا خرس
به گمانم
ترسناک‌تر از آدمی زاد
نیافته‌اند
مترسک‌سازها.

اقبال دوست در «دایناسورهای معاصر» برای نشان دادن عاطفه کم نظیرش، تمام قد ایستاده است، در هیات شاعری که در همان نگاه اول باید به باورش برخاست و برایش حساب باز کرد. شعرهای جدیدترش نشان داده است که او همچنان رو به آینده دارد و با کمی وسواس در پرداخت سطرها، الفاظ و اضافات، جای بسیار شایسته‌تری در جامعه شعری امروز خواهد یافت. این دورنمای تازه از هم‌اکنون با تظاهرات جدید شعری او قابل پیش‌بینی است.■

پانوشت:

۱ – اقبال دوست، حمیدرضا؛ دایناسورهای معاصر رشت، فرهنگ ایلیا، ۱۳۹۴

# نگاهی از درون به مجموعه شعر «آن حلزون، آن حلزونِ محزون»

سروده‌ی «محمدرضا کلهر»؛ «محسن ترقی»

" هنر، چیزی جز برانگیختگی همدلی‌ها نیست."

"کدکنی می‌گوید: شعری که بر پایه‌ی خرد، آزادی و شرف انسانی نباشد، نامَش را شعر نمی‌توان گذاشت. ادبیاتی که از این سه محور بر کنار بماند، هر قدر زَرق و برق ایماژهایش چشمِ جهان را کور کند، عمری نخواهد داشت، و زود از بین خواهد رفت.

انبوه استعاره‌های هرز و پا در هوای دورهی صفوی را از یاد نبریم که چندین هزار شاعر خرد و کلان ـ چون اکنون ـ به بار آورد و حال، همگی در حال پوسیدن‌اند. هستند کسانی که پریشان و بی هیچ تناسبی گروه واژه‌ها را کنار هم می‌چینند و مدعی وسعتِ گروه واژه‌ها می‌شوند و این وسعتِ دایره‌ی لغت را، نتیجهی وسعتِ تخیلِ خود می‌پندارند. زهی خیالِ باطل ...

اغلب شاعران جوان در این رهگذر اشتباه می‌کنند و چنین می‌پندارند که نام بردن از میز و لیوان و آبجو و قهوه و کبریت و سیگار، می‌تواند شعری از زندهگی معاصر باشد و بیشتر آن‌ها نمی‌دانند که باید هر چیز را شاعرانه دید تا موضوع شعر شود. یعنی یک بار از صافی احساس و خمیر وجود بگذرد تا جزو وجودِ شعر شود.

محمدرضا کلهر، از آن دسته شاعرانیست که بر پایه‌ی خرد شعر می‌گوید. ساده، صمیمی، بی تکلف، به دور از هیاهای واژگان انتزاعی، به دور از تزئین و رنگارنگ شدن کلمات. او شعر می‌گوید، همین. و شعر گفتن در این وانفسا، که از در و دیوار این مرز و بوم شاعر می‌بارد، بسی دشوار و همتی والا می‌طلبد ۰ او بی وقفه می‌نویسد. در شعر مداقه می‌کند. در هر کتابَش پوست می‌اندازد و به هیأتی تازه در می‌آید.

بهار می‌گوید: شعر خوب چیزیست که از احساسات، عواطف و از حالات روحیه‌ی صاحب خود، از فکر دقیق، پر هیجان و لمحهی گرم تحریک شدهی یک مغز پر جوش و یک خونِ پرحرارت، حکایت کند ۰ شعر خوب آن است که خوب تهییج کند و خوب فهمیده شود و خوب به حافظه سپرده شود ۰

شعر کلهر تکان می‌دهد، شعرَش می‌خنداند، می‌گریاند، و این رسالت راستینِ شعر و شعرِ راستین است:

احمقانه است / پشت دیوارها میله‌ها/ پشت دیوارها میله‌ها/ روزی آسایش و آزادی را / ممکن می دانی!/احمقانه است/ درست عین امکان دویدن که نه /هروله‌ی حلزون/ تا رسیدن به آن قاصدک همیشه دستگریز/ در پاییز!

(آن حلزون، آن حلزون محزون ص ۵۰)

زبان شعری او و شیوهی واژه گزینی و چفت و بست کلام اَش، خاص اوست. صور خیال و تعابیر و کنایات و استعارات و تشبیهاتاَش بافته از تار و پودَاش است و خلاقیتِ شاعر در این عرصه، خاصِ خود او. مضمون فکری شعرَاش که سمت و رسالت و پیام شعر را روشن می‌کند و نقش اجتماعیِ آن را قوت می‌بخشد. او به خوبی به ایجاز و اطناب و چگونگی کاربرد آن در شعر واقف است. اگر چه با کمی تسامح و دقت در کارهای ابتداییاش، ایجاز، کمی بیش از حد مجاز است و کار را برای مخاطب دشوار می‌کند، اما در آخرین کارَاش یعنی، " آن حلزون، آن حلزون محزون " به خوبی نواقص را مرتفع ساخته و با کوتاهی سخن یا همان ایجاز، ـ همانند هایکو ـ به شعر ناب رسیده است:

آتش بازی بچه‌ها /حلزون سوزی ... / خاورمیانه همیشه چنین بوده است: / یک شبِ چهارشنبه سوری.

(آن حلزون، آن حلزون محزون ص ۴۵)

برخی از شعرهایش، شعر لحظه یا همان مینی مالیستی " هایکو " هستند. شعری کوتاه، موجز و تصویری که غالباًدر حد یک نما و دست کم کوتاه‌تر از یک سکانس است. شعر لحظه، ناشی از برخورد آنی راوی با یک پدیده، بدون ذهنیت‌های مشخص پیشین مثلاً تشبیه، تلمیح، اشاره، اسطوره و غیره است. در دفتر پیشین می‌خوانیم:

تیغِ تیزِ آفتاب کند می‌شود /وقت درو /در آوازِ دخترانِ کرد.

"صد لحظه روشن از سرزمین تارک من. ص ۶۷ "

حلزونِ کلهر، کلهرِ حلزون در جهان و پیرامونَاش مداقه می‌کند. نرم نرم می‌گذرد. چیزی از منظر چشمانَاش پنهان نمی‌ماند. مگر نه این است که انسان از خود شروع می‌کند، در ژرفناهایش غور می‌کند، میسنگد وجودش را، و تاریک روشن اندیشهاش را می‌کاود؟ کلهر این گونه است. به مکاشفه می‌رود. مکاشفهی جهانِ بیرون و جهانی که در اوست. بعضی از شعرهایش آن قدر ساده و صمیمی و بی پیرایه‌اند که نمی‌توان

به سادگی از کناراَش گذشت:

زمین هنوز جای امنی برای زیستن نیست/ اسلحه‌ها را سر به نیست کنید /این میانه در خاورمیانه /من دیگر نمی‌توانم خوب بخوابَم...

(آن حلزون، آن حلزون محزون ص ۱۶)

رویکرد او به شعر رویکردی یکپارچه و ارگانیک است. هماهنگی اجزای فرم با یکدیگر و نیز با محتوا و نگاه عینی، حسی و تجربی به اشیا در برابر ثنویت پدیدار شناختی ـ کانتیِ ذهن و عین.

زمانی که محتوا تحول می‌یابد، فرم نیز تغییر می‌کند. زبان، بیان، وزن و محتوا با هم دگرگون می‌شوند. حتا در خلال یک شعر.

او در شعرش حسیت دارد یعنی تجربه‌های فردی خود را در شعر می‌آورد. سیال است. در گیر و دار زمان نیست ۰ او از این واهمه ندارد که در گذشته سیر کند. که گذشته را پلی به آینده می‌داند:

نمایی لانگ شات: / از کوه و جاده. / نمایی نزدیکتر: / از تانک از کار افتادهای / جا مانده از آن جنگ بی امان .../ و باران می‌بارد ...

حلزونِ کلهر در پی درک و معرفت وشهود است. نسبت به خود، به اشیا، به اطراف و به جهان. پرسوناژی پویا، زنده که به گفتهی خودش مشغول خرد ورزیست. می‌رسد آیا؟ رسیدنی در کار نیست، چون، نباید جهان از گَردش باز ایستد و زیبایی کار همین است که راه، همچنان پیش روست و انجامی برای آن نمی‌توان متصور شد ۰

حلزونِ محزون روایتی است ساده و در عین حال پیچیده از جهانی که شاعر در اوست. به قول قدما، سهل و ممتنع. در ابتدا خواندنش سهل می‌نماید ولی با غور در آن، به پیچیدگی‌هایی از آن دست که فکر را می‌آشوبد می‌رسید، که مگر می‌شود؟ و دوباره می‌خوانید و لذت دوباره خواندناَش، آمیخته با جانَات می‌گردد.

همه چیز نشان از / هرولهی حلزونی داشت / که از ذهنِ نقاش گذشته بود / و بر دفترِ شعرِ شاعر نمی‌گذشت /حتی به قرن دقیقه‌ای / آن حلزون / آن حلزون محزون.■

# مقاله «مبحثی در ساختار شناسی شعر هوشنگ چالنگی»

«محمد جانبازان»

**سوار برگاو زرد**

اگر هرمنوتیک را مواجههای هستی شناختی با زبان بدانیم و بر آن باشیم که رسیدن به افق انتظار متن، جز از راه تاویل متن و معنی و لزوماً از طریق تحلیل به هم فشردگیهای چند لایه شبکه ارتباطی الفاظ به دست نمیآید، شعر هوشنگ چالنگی را میتوان در زمره موفقترین متون بسته ادبیات مدرن ایران قلمداد کرد که جز به مدد شالوده شکنی زبان و نحو کلام، بازخوانی تصاویر سورئالیستی شعر، بررسی فرهنگ بومی و اقلیمی شاعر، تحلیل و بازخوانی شیوههای روایت او از اسطوره و کهن الگوهای قومی، تقویم حکمت به مثابه بینش تقدیری در زبان واحدی بنام عنصرانسانی، بازخوانی فولکولوریسم، شناخت شناسی نشانههای اقلیمی در فرهنگ عامه که ریشه در انگارههای جمعی و قومی دارد، بررسی نوستالوژیک فرو شدگیهای فرهنگی و اضمحلال و در هم تنیدگی مدام و مستمر فرهنگها و نمادهای ناهمگون قومیتها که خود مهمترین آسیب مندی در فرورفتگی مغاکها بوده ورفته رفته منجر به هم سطح شدن بنیانهای فرهنگی میگردد، امکان دست یافتن به قرائتی منطقی از شعراو را از دسترس امکان خارج خواهد نمود. این رهیافت و خلق قرائتی متفاوت از شعر، تنها به دلیل نداشتن هیچگونه تفسیر خاص و واحد مولف از وقایع و رخدادهای پیرامونی در عالیترین سطح ارتباط، یعنی ارتباط آزاد خواننده و متن و تنها به مدد بررسی شعر چالنگی به مثابه نظامی کلی و یکپارچه در زبانی ناهمگون و نامتعارف که مدام در حال دگردیسی و خلق تصاویر انتزاعی و چند لایه در بستر نریشن زبان است امکان پذیر خواهد بود.

نگارنده برآن است که مواجه و برخورد معناشناختی با شعر چالنگی بهعنوان نمونهای کاملاً موفق از شعر موج نو و فرمالیستی ایران اگر بر منوال و رواق سابق و ضوابط و قرار دادهائی با پیش فرضهای از پیش تعیین شده صورت پذیرد به دلیل پیچیدگی تصاویر و زبان رمز گرای شعرش، امکان دست یابی به افقی روشن را از تاویل مخاطب خارج خواهد نمود.

شاید از میان کلیه عناصر تشکیل دهنده شعر ناب که عبارتند از نداشتن رویکرد اجتماعی، التزام و نگرش اصالت وجودی به هنر، فرد گرایی، توجه به عناصر زاد بوم، اقلیم گرایی، کشف روابط پیچیده و تجریدی میان اشیاء، دوری جستن از عبارات مستعمل بتوان دو عنصر دیگر یعنی بهره مندی و تشخص ویژه نحو زبان و میل به جاودانگی را نیز بهعنوان عناصر غالب شعر هوشنگ چالنگی برشمرد.

قطعاً تاویلی که از مکانیزم خوانش - و نه خواندن- اشعار چهالنگی به دست میآید بسته به چشم انداز ماول از بهره مندی و برخورداری نظام کلی اثر در زبان استعاری و رمز گونه شاعر و در مواجه با دو مولفه حیات و مرگ خواهد بود. شعری که به دلیل تشخص فردی بسیار در استفاده از تصاویر انتزاعی و سورئالیستی آنهم از نوع جادوئی خود و نحوه باز آفرینی اسطوره در قرائتی تازه که از بسامد بالایی نیز در شعرش به برخوردار است و نشان از تاملات وتمایلات شاعر به احیاء مجدد منشها و سنتهای قومی و بومی، اما در اجرایی تازه دارد و همچنین خواستگاه متعالی و منزه یک بنیان حکمی را در شعر او رقم زده است و منجر به افقی تحت عنوان جاودانه زیستن انسان بهعنوان نامیراترین احیا کننده نهاد مشترک جمعی خویش شده، به سمت ابهام گرایی بیش از پیش حرکت کرده است.

چالنگی در حوزه تصویرگرایی، شاعری تصویر گرا نه، که معماری تصویر ساز است و بانگاه سورئالیستی به پیرامون و ایجاد تصرف در خیال شاعرانه اشیاء و پدیدهها کوششی شگرف در ایجاد و دگردیسی تصاویر تولید شده در عالم خیال دارد. تصاویر به مثابه دالهای خیالی در ذهن و زبان شعرش به گونهای کاملاً فردی با نمودی وهم گرا در هم تنیده میشوند و آنچه که در نهایت به شعر تزریق میگردد جز صورتی از راز آلودگی برخود ندارد و رسیدن به معنای باطنی این تصویر سازیها جز از طریق شالوده شکنی لایههای تصویری غیر ممکن به نظر میرسد. تصاویرشعر چالنگی ازچند لایگی تصویر بهره مندند و تا آنجا پیش روی میکنند که تنها به مدد تاویل امکان باز سازی منطقی آنها برای ذهن امکان پذیر خواهد بود. فی المثل در شعر ((هیچ گذرنده چون من نیست)) با کارکرد منطقی تصویر وباورپذیری تصاویر روبرو میشویم که در آن شاعر به احترام ابرها کلاه از سر بر میگیرد و با همزاد پنداری خویش که از همگرایی با طبیعت مشترک تمام اشیاء و اجرام

در هستی نشات می‌گیرد هم آوازی خود را در همسویی و خمیدگیش با درختان و گیسو به آب دادنش با آنان همراه و همراستا می‌کند.

می‌خواهم کلاه از ابرها بر گیرم
و کج بنشینم به تقلید درختان
چون ابرها به پشتم بنشینند
هیچ گذرنده‌ای چون من نیست
رنگ باخته بر دره‌ها
خندان به نام خویش
چون کج شوم و با درختان گیسو به آب دهیم.------(زنگوله تنبل. ص ۸۸)

#

بگذار
سقوط این ماه
در جیب من
انجام پذیرد.----------(زنگوله تنبل)

#

وقتی که بگرید ملک کوچک
درختان خواهند بخشید
سرهای اسب
به ما----------(زنگوله تنبل ص ۲۳)

#

با ستاره‌ای که به کولم
سنجاق شده است.----------(زنگوله تنبل. ص ۴۱)

و یا استفاده ویژه از تصاویر که در مکانیزم عمل خواندن با بادی لنگویج خواننده نوعی از همگامی و هم راهی دینامیک لحن، لفظ و اجرا را در شعر به همراه دارد که توامان تصویر خارج شدن ((آه)) از نهاد و یا ظهور مرگ و بیرون شدن جان از تن را در ذهن و زبان تداعی می‌کند.

کمان کشیده می‌شود و من
شانه‌هایم را از آهی طولانی
بیرون می‌برم.----------(زنگوله تنبل. صفحه ۸)

#

اما رفته رفته هر چه زبان به سمت فردیت حرکت می‌کند و به هر اندازه شاعر در آشنازدایی از نحو کلام بیشتر به درک و تجربه اندوزی حوزه‌های متفاوت نحوی گام بر می‌دارد، به همان نسبت تصاویر شعری او نیز از پیچیدیگی و تشخص فردی بیشتری برخوردار می‌گردند.

ابریشم اتفاق
بافته با گذشت بادها
بر می‌خیزد پروانه پشیمان
بی آن که بنوشمش
پس کجای آتش را می‌گیری
ای زبان گام زدن‌ها
تو چون منی
نشسته گریان
وقتی که به هم می‌خورند
غلامان یخ بسته آسمان---(زنگوله تنبل. ص ۶)

#

وقتی که بگرید ملک کوچک
درختان خواهند بخشید
سرهای اسب
به ما.----------(زنگوله تنبل. ص ۲۳)

همچنین بالا بودن بسامد حس آمیزی و برخوردهای استعاری با تصاویر در شعر هوشنگ چالنگی بر چند لایگی و غنای آن‌ها می‌افزاید که در مواجه ذهن و زبان جزم گرا و ناآشنا جز به ابهام بیش از پیش شعر منجر نخواهد شد. شعر در عین بهره مندی از نگاه اساطیری و انسان گرای شاعر و نگرش احیاگرایانه به انسان به‌عنوان بر پادارنده تمامی ارزشها از ویژگی کنایی و انتقادی نیز برخوردار است که خود از نگاه متعهدانه شاعر نسبت به ارزشهای تاریخیش خبر می‌دهد.

دیگر نه خواب نه مرگ
که طنین غلامان در تنگه‌هایم
سمور
من که بمیرم
ماه را بچر----------(زنگوله تنبل. ص ۳۴)

#

آن آهویی که جوشان می‌رفت
مرد شکارچی را می‌جست.-------(مجله خوشه-شماره ۳۷)

#

از ابرها
آن تکیه یی که تویی
نخواهد بارید
مه همان خواهد بود
چشم بسته و فروروندە
که بهتر ببیند
پرنده گلگون را
و تنها پرنده گلگون
نه اینکه هر لحظه شکوفاترست
بر فرق اسب رهگذر

نه چکمه‌های کوچکش
که به گونه‌های او مهمیز می‌زنند.---------(زنگوله تنبل. ص ۵۰)
#
بی گمان سواران می‌دانند
که گل‌های شگفت به سینه دارند
و اسبهاشان به تاراج می‌رود
چون نگاه از افق برگیرند----------(گزینه اشعار. ص ۹۶)
#
ذوالفقار را فرود آر
بر خواب این ابریشم!
که از ((اوفیلیا))
جز دهانی سرود خوان نمانده است

در آن دم که دست لرزان برسینه داری
این منم که ارابه خروشان را از مه گذر داده‌ام
.
.
. ای که دست لرزان بر سینه نهاده‌ای
بنگر!
اینک منم که شب را سوار بر گاو زرد
به میدان می‌آورم.---------(گزینه اشعار-ص ۳۵)

اما آنچه موازی با تصویرسازیهای انتزاعی در شعر چالنگی، مکانیزم دریافت معنی را از اثر به تعویق می‌اندازد به اجرا و استفاده خاص او از حروف ربط، اضافه، عطف، مفعولی، حذف به قرینه، ساخت نقش مفعولی برای متمم، کابرد فعل متعدی بجای فعل لازم، استفاده و ادغام زمانهای حال-آینده-گذشته دریکدگر و آشنازدایی‌های مدامی است که در نحو کلام و شعرش هم از حیث دستورزبانی و هم به دلیل شکل برخوردش با افعال و به تعلیق درآوردن زمان بازمی گردد. در جامعه آماری اشعار چالنگی، رای مفعولی که نقش نشانه‌ای و یا نقش نمایی را بر عهده داشته و به‌عنوان حرف اضافه پسین بکار برده می‌شود و در عین حال، نشانه مفعول صریح و یا غیر صریح نیر بوده و در بیشتر مواقع پیش از متمم قرار می‌گیرد و نشان دهنده اسم یا گروه اسمی است، حذف شده و این خود منجر به خروج از نرم طبیعی زبان در شعرش شده است.

برای مثال حذف ((رای)) مفعولی در سطر نخست:

چشمهامان به خواب روشن بگذار
که بر رود تاریک بیدار می‌شویم
#

حذف به قرینه ((رای)) مفعولی در سطر سوم:

بمان و نگاه کن
گیاهی کوچک را
که روحی اقلیمی خود به تماشا گذاشته
#

حذف ((را)) به‌عنوان نشانه مفعولی در سطر اول:

دیده‌ام صبحهایی که به نجات بر می‌خیزند
#
اما شمعهای خویش به من می‌دهند
#

و یا در مثال ذیل که چالنگی موصوف ((روح)) را در کنار صفت ((پژمرده)) قرار داده واز واژه ((خویش)) به‌عنوان مضاف الیه روح استفاده کرده و با حذف ((رای)) مفعولی نحو کلام را دچار آشنازدایی نموده است.

همیشه روییده به زرد گلها و پنجره‌ها
آشنای هر ستاره که روح خویش دورتر می‌برد
پژمرده---------(رنگوله تنبل)
#
اما شمعهای خویش به من می‌دهند----(زنگوله تنبل)

فردینان دو سوسور بر آن است که مجموعه تمایزات آوایی و مفهومیی که زبان را می‌سازد، از دو نوع مقایسه ناشی می‌شود. این قیاس گاه ناشی از تداعی (بر محور جانشینی) و گاهی مربوط به زنجیره (بر محور همنشینی) است. گروه بندی هر دو نظم، تا حد زیادی، از سوی زبان برقرار می‌شود و مجموع این روابط متداول است که زبان را می‌سازد و بر کارکرد آن نظارت دارد.

چالنگی در بسیاری مواقع با دست بردن در محور هم نشینی کلام که بر پایه موارد ناهمانند استوار است و می‌تواند با موارد کلامی دیگر که ارزشی متناسب با آنها داشته باشند تغییر یا تبدیل یابد، اساس نحو زبان را درهم ریخته و مکانیزم خوانش و دینامیک فهم را به تحرک وامیدارد تا از گرایش به ساختگرائیهای معمول و متداول زبان دوری گزیده و برای بعد ارزشمندی زبان معیار نو بیافریند. فی المثل در نمونه ذیل در محورهای همنشینی و جانشینی کلام دست برده ومثلا در نمونه نخست بجای قید مکان از متمم فعلی استفاد کرده است تا از یک سو به زبان شعرش امکان پوست اندازی بیشتری داده باشد و از طرف دیگر بر امکان بالا بردن بسامد انتزاع زبان بیفزاید.

اسب از گرسنگی می‌آید--------(زنگوله تنبل)
#

آیا آنجا که می‌گذری
انبوهی رودهاست
که گلگون مردگان را
می‌جویند و باز پس نمی‌دهند-------(زنگوله تنبل)
#
نمی‌توان گفت
با تو این راز نمی‌توانم گفت
در کجای دشت، نسیمی نیست
که زلف را پریشان کند----------(گرینه اشعار)

در گونه‌ای از موارد چالنگی به منظور برهم زدن نرم طبیعی دستور زبان از تداعی و تداخل افعال با زمانهای متفاوت به منظور ایجاد گونه‌ای از تعلیق زمانی و استحاله ذهن-زبان بهره می‌گیرد. در مثال ذیل فعل ((هست)) از جمله افعال اسنادی بوده و در مقام مسند به زمان حال استناد دارد که شاعر با بکاربردن فعل گذشته ((شد)) در بند بعد به تداخل و تعلیق زمانی ذهنی-زبانی شعر دست زده است.

ای پرسنده!
اگر عقوبتی هست
شیون از من آغاز شد------(زنگوله تنبل)

چالنگی با دوگونه آشنازدایی در نحو کلام و در معنا از یک سو استراکچر کلام-معنا را در هم می‌ریزد و از طرف دیگر به بار عاطفی و حس آمیزی شعر می‌افزاید. در بسیاری موارد با بهره گیری غیر متعارف از حروف ربط، عطف و مصدرها این گونه اتفاق در شعرش رخ می‌دهد. در مثال ذیل اگر شاعر از ((ی)) مصدری در پایان سطر اول استفاده می‌کرد نقش ((واو)) نخستین در سطر دوم نقش ربطی به خود می‌گرفت اما با حذف ((ی)) مصدری و آوردن ((واو)) عطف برخورد غیر معمول و نامتعارف شاعر با نحو کلام مشهود است.

تو پرنده گلگون
و گلهای صخره را نخواهی دید.-----(زنگوله تنبل. ص ۶)
#

و یا در مثال ذیل ((سر اسبان)) که نهاد مسند الهی است و باید ابتدای جمله قرار گرفته باشد در میان جمله بکار گرفته شده است و ((سموم ماه)) که متمم فعل است و باید در میانه جمله و یا قبل از فعل مورد استفاده قرار بگیرد بعد از اتمام جمله آمده است.

بر سخره‌ها سر اسبان
هر لحظه بنفش‌تر است
از سموم ماه
و درختان
کیسه‌های خزاب را

در گونه‌ای از موارد چالنگی از صفت مبهم در نقش مفعولی بهره می‌گیرد و از آن بجای اسم مفعول که عمدتاً باید اسم باشد استفاده می‌نماید:

با او باش در این شب سپید
که به هر چه دست می زند
درخت نیلی می‌زاید
هر چه را رها کن اگر بتوانی
#

گاه این آشنازدایی‌ها در سطر نویسی های غیر متعارف شعر چالنگی شکل می‌گیرد که حاوی نگاه دقیق شاعر بر استفاده چند وجهی از کلام و بهره مندی از نریشن زبان در هم آوائی مخاطب با شعر است. استفاده از سطرهای متعدد آنهم به‌صورت تک واژگانی از طرفی معنای فردگرایی حاصل شده از انزوای شاعر در خلوتش را نشان می‌دهد و از سوی دیگر به دلیل امکان ایجاد تقطیع خوانی، با واسطه سطرها به تداعی گونه‌ای از نفس نفس زدنها و خستگی‌های شاعر که از کوشش‌های بی حاصل در زندگی انسان حاصل شده اشاره دارد که رفته رفته بر تهی شدن او و به کنجی در غلتیدنش منتهی خواهد شد:

هوای
غوطه ندارم
در کلافی از
جاده‌ها
با این همه
کوفتگی
بر دوش
پس بگذاریدم
چون
چیزی
نهاده
کنجی
و فراموش
#

گاه این آشنازدایی‌ها به صورت اغراق آمیزی ایجاد گونه‌ای از پارادوکس را نیز در خود دارند:

در آب می‌میرد آب سوخته----(زنگوله تنبل)

شعر هوشنگ چالنگی فراموج است. آن هنگام که شاعر به بیان شخصی خود از رخدادها دست می‌یابد و در نهان پدیده‌ها به تحرکات

مرموز و مخفی مرگ-حیات پی می‌برد و درافشای این رازآلودگی به گونه‌ای از تشخص فردی در آثارش دست می‌یابد پا از مکاتب فراتر نهاده و خود به مکتبی بنام انسان بدل می‌شود. شعر چالنگی از این حیث انسانی و البته فرامکتبیست. اما آنچه بیش از تمام عوامل از تاثیر گذاری شعر هوشنگ چالنگی بر شعر شاعران موج نو و موج ناب و بالاخص حلقه شاعران شعر جنوب اثر داشته و مرا برآن داشت تا به تحلیل این تاثیر گذاری بپردازم و البته آن رابرای هر منتقد غنیمتی می دانم تا در هم نفسی و هم سخنی با کسی باشد که با دهان پلنگ نفس می‌کشد، مرگ آگاهی و میل به جاودانگی در شعر اوست. چالنگی نیزهمچون اونومونو درد جاودانگی دارد و باز هچون فردریش نیچه به بازگشت جاودانه و ابدی روح می‌اندیشد. او در رهاورد خود در پی احیای نشانه‌های قومی و میهنی از دست شده است و برای انسان نامیرایی و جاودانگی را می‌خواهد. شعر چالنگی اگر چه به شدت نوستالوژیک است و از موسیقی کمی دردمندانه‌ای برخورداراست اما در پشت پلک خویش به افق‌های روشن خیره مانده است و مخاطب خود را به بازبینی‌های مدام دعوت می‌کند.

لازم به بیان این مهم است که هر گاه بخواهیم صورتی عینی، مفهوم یا به عبارت دیگر عقلایی به اشتیاق و آرزوی بنیادین و آغازینمان به زندگی ابدی که از خود و از تفرد و تشخص خویش برخوردار باشد دهیم به اسطوره پناه می‌بریم. گرایش شدید چالنگی به باز آفرینی مجدد اسطوره‌ها درنگاهی نوبنیادانه تر و همچنین اسکاتولوژی (معاد گرایی) ویژه‌ای که بر پایه بازآفرینی ارزشهای قومی استوار است نشان از این همسویی و همصدایی و تناسخ با جانهایی است که در انتظار نوبت خویشند، اما همواره و در هر عصری به شمایلی دیگر در حیاتند. هوشنگ چالنگی به این باور رسیده است که ((صبحی اگر هست\ باید با حضور آخرین ستاره \در تلاوتی دیگرگونه آغاز شود.)). نگاه اسطوره ساز چالنگی به راین حقیقت تاکید دارد که ((درختان خاکسترهای ما را به تن دارند)) و این خود از نگاهی اساطیری که حایل در تناسخی شرقیست برگرفته شده است. این مرگ آگاهی و میل به جاودانگی در شعر هوشنگ چالنگی چندین گذار را طی می‌کند تا به بلوغ خود دست می‌یابد. اما در تمامی این سیر و سلوک رجعتی بنیادین به افق انسانی خویش دارد و همواره بر هر چه غیر از حیات ابدی و نامیرا خنده‌ای از سر هوشیاری سر داده است. چالنگی با مرگ همزاداست اما هیچگاه تن به مرگ نمی‌سپارد و در برابر او تسلیم نمی‌شود چرا که ((کلمه هوش ربا را یافته است)).

دیگر بخواب بسپار
که کلمه هوش ربا را یافته‌ام.------(زنگوله تنبل. ص ۱۳)

مرگی که به گمان او و بر خواسته از انگارهای آئینی ((صبح را دیوانه می‌کند در فاصله لباس من)) اما او باز بر این مفهوم که مرگ همچون شب بی دستمان می‌کند می‌خندد و مخاطب خویش را نیز به تحقیر آن دعوت می‌کند:

به مرگ
که دیوانه می‌کند
صبح را
در فاصله لباس من
به شب
که چرخشم می‌دهد
و بی دستم می‌کند
که اگر مرا دیده‌ای
که نمی‌خندیدم
پس مرا ندیده‌ای.------(زنگوله تنبل. ص ۱۴)

#

او نیز همچون نیچه که می‌گوید: ((دروغ باد هر حقیقتی را که با آن نخندیده‌ایم)) بر هر اصلی غیر انسانی می‌خندد: ((در این لحظه بی گمان\ کسی مرا می‌جوید\ برای صحبت مرگ\ و من او را نخواهم شناخت\ اگر نخندد\ به وقتی که مرغ نوک می‌کوبد\ به بیضه خود)). (زنگوله تنبل)

و به خوبی آگاه است که کارکردهای فردی و جمعی انسان که ریشه در نهاد او دارد آیندگان را دیوانه خواهد کرد. چالنگی به نقش مانا و تاریخی انسان در دوره‌های مختلف آگاه است و به خوبی می‌داند که انسان اگر چه با شناخت خود، خویش را ویران می‌سازد اما این ویرانه نقش ناستردنی خویش را همواره در تاریخ برجای گذاشته و آیندگان را به دعوت می‌خواند.

آه می دانم
فرو رفتن یالهای من در سنگ
آیندگان را دیوانه خواهد کرد
و از ریشه‌های این یالهای تاریک
روزی دوست فرود می‌آید و
تسلیت دوست را می‌پذیرد.-------(زنگوله تنبل. ص ۱۱)

بی گمان و بر خلاف آنچه که از ظواهر شعر هوشنگ چالنگی منتزع می‌گردد، این است که مرگ به‌عنوان بازگشت به خویشتن و تداوم و حضور جاودانه انسان در هستی مطرح است و هیچگاه به آن به مثابه فناشدگی و درغلتیدگی به سایه‌ها و سیاهی‌ها نمی‌نگرد و مدام به تحقیر مرگ می‌پردازد.

اما من دورم دور
و می‌توانم در این یالها بخزم
و مرگ را تحقیر کنم.----------(زنگوله تنبل)■

# نقد بر کتاب شعر «آدم از کدام فصل به زمین افتاد»

سروده «فرناز جعفرزادگان»؛ «شهین ده بزرگی»

**شلیک واژه**

نام کتاب " آدم از کدام فصل به زمین افتاد " گرچه ساده به نظر می‌رسد اما در همان لحظه‌ی اول خواننده را به فکر وا می‌دارد و نشان می‌دهد که شعرهایی با اندیشه
ی متفاوت در کتاب سروده شده است
نگاهی به اولین شعر کتاب می‌اندازیم

برخاست خدا
راستی
آدم
از کدام فصل
به زمین
افتاد

در این طرح نوعی رد داستان پیدایش و هبوط آدمی می‌بینیم اندیشه‌ای که اکثریت اشخاص امروزی را درگیر بود و نبود آن نموده و در نتیجه هر انسان خدایی ست شاعر
با واج آرایی (آ) و تضاد بین دو کلمه‌ی "برخاست و افتاد " درد و اندوه بشر امروز را می‌رساند که حتی در بند آخر که به عنوان نام کتاب نیز برگزیده شده " آدم
از کدام فصل به زمین افتاد " رویکرد شاعر در لایه‌های پنهان این شعر به دردهای اجتماعی بشر نیز می‌باشد .
شعر سوم کتاب نیز ما را به درک شاعر از اجتماعی زخم خورده می‌کشاند

زخم خیابان
همیشه
بردوش عابری ست
که عریانی درخت
و پرواز کلاغ را
می‌داند

شعری که در آن واژه‌ی همیشه مرکزیت شعر را بر عهده می‌گیرد و درد و اندوه تمام اعصار را بر چشم خواننده می‌آورد.
به شعر شماره (۵) بر می‌خوریم

بند بازی می‌کند
با افکاری
که سر می‌خورد
وسط بازی

بند

بند و امتداد خاک
امتداد و بندی
که افتاده
روی خاک

در این طرح واژه‌ی بند چند معنی را در ذهن خواننده تداعی می‌کند بندی که خود را به مرگ و زندگی می‌رساند و همواره حصر بشر را در کره‌ی خاکی در تمامی درجات زندگی
می‌رساند که انسان در هر مقامی باز به دنبال آزاد شدن از بند است. در این شعر جعفرزادگان ابتدا از بند بازی که معمولاً بازی کودکان است شروع کرده و مخاطب را
به امتداد خاک می‌کشاند تصویری که شاید شاعر دیده وبا مهارت در نوشتار به این مضمون مبدل شده است. شعر چند معنایی، گونه‌ای از اندیشه‌ی نشانه شناختی است
. زیرا یک نشانه همیشه بیش از یک معنادارد. و هیچ پدیده‌ای واجد معنای ذاتی نیست.
شعر شماره (۶) را می‌خوانیم

ماندن
هق هق سریالی
که سانسور می‌کند
خود را
سکانس‌های آمد
سکانس‌های لبخند
سکانس‌های شب به خیر
و چقدر با تکرار
می‌گذرم
از خیابان

در این شعر با تکرار "سکانس " و تشخص دادن به این واژه که در مرکزیت شعر قرار دارد خواننده را به تاویل های مختلف و همچنین دریافت تصاویری گوناگون در شعر می
کشاند و عین و ذهن را در تقابل یکدیگر قرار می‌دهد.
در این کتاب به شعرهایی بر می‌خوریم که شاعر با زبان و بیانی دیگر و خاص به موضوعی پرداخته و به لحاظ بیانی امضایی برای زبان نوشتاری شاعر محسوب می‌شود که با اکثر اشعار امروزی که در یک راه گام نهاده‌اند کاملاً مجزاست و نوعی

دیگر نویسی را در زبان طلبیده است مانند شعرهای (۵، ۱۰، ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۲۳، ۳۱، 48، و ...)
اکثر شعرهای جعفرزادگان با بیان لیریک و احساسی زنانه غریب است و گاهی اگر نام شاعر را برداریم برای خواننده مشخص نمی‌گردد که این شعر را مرد سروده یا زن که این خود جای آفرین برای شاعر دارد. ببینید در شعر شماره (۳۳)

پرنده‌ای ست"
پرنده‌ای
که در خواب همه‌ی اشاره‌ها
لانه کرده
پرنده‌ای که
در قفس‌های بنفش
برای ما
"آوازهای آبی می‌خواند

علاوه بر اینکه مرز زبانی زنانه یا مردانه برای خواننده مشخص نیست و تکرار واژه‌ی " پرنده‌ای ست " علاوه بر اینکه موسیقی شعر را دلنشین می‌کند در تکرار، خواننده را به تفکر وا می‌دارد، شاعر به زیبایی بدون آوردن نام آزادی، این کلمه را در شعر مستتر می‌کند که البته برداشت من چنین است و شایدمخاطبی دیگر آن را با تاویل های دیگر برداشت نماید مثلاً عشق و یا زندگی یا .....

به شعری نسبتاً بلند در این مجموعه بر می‌خوریم شعر شماره (۴۴) این شعر با تشخص دادن به واژه، مکان و زمان شروع می‌شود (تیمارستان/ زیر پای شهر قدم می زند /و سنگینی بی وزنی / روی اندام توهم بالا می‌رود / زمان بی نفس واژه‌ها را می‌خواند / ..... ) در این شعر وقتی در بطن کلمه‌ها وارد می‌شویم شاعرگاه با استعاره و واج آرایی‌ها ، سوالات و همچنین نشاندن اسطوره‌ی زروان (لبهای شبهای دوجنسی) وبا سوال و دو صدایی شدن شعر (:: کجاست تاریخ دوره گردی /که باز / تو را صدا کند ) نوعی اعتراض خود را از جامعه‌ی امروزی درشعر نشان می‌دهد و به نظر من شاعرانه‌ترین بخش شعر در این بند اتفاق می افتد (تا مبادا کلامی / در انفجار /دهان باز کند /.. ) البته این شعر جای بحث زیادی دارد که در اینجا نمی‌توانم به آن بپردازم به شعر دیگری بر می‌خوریم شعر شماره (۴۵)

از چشم‌های خیابانی
تا خواهش‌های یک گل و دستفروش
تا اتفاق‌هایی
که بکر بود و....
راستی
کدام خیابان
مریم را به بیت المقدس می‌رساند
دیگر درختی نیست
تا آرامشی را سبز
و یک گل را
به هزاران مریم پیوند دهد
مریم گل می‌دهد
اما هیچ گل مریمی
مقدس نیست.

در این شعر با نوعی اندیشه‌ی مدرن و خاص روبرو می‌شویم شعری که بااستعاره، دردها و انحرافات اجتماعی را نمایان می‌کند و با شکستن مقدسات به اوج خود می رسد و اینگونه فرناز باور خود را به گوش مخاطب می‌رساند (مریم گل می‌دهد / اما / هیچ گل مریمی مقدس نیست )

در شعر شماره (۴۸) به طرحی شطح گونه بر می‌خوریم که قابل تامل است

واژه‌ای جهان را قِل می‌داد
واژه‌ای که چهار قل را
با لهجه‌ی خاک می‌خواند
قل
قل
قل اعوذ به رب النار
قل اعوذ به رب الدار
واژه‌ای
که جهنم را
به آتش می‌کشید

جناس بین (قِل و قل) که در ابتدای شعر آمده وتکرار کلمه‌ی کلیدی (واژه‌ای) و برجسته سازی آن حول کلمات و دیگر عناصرشعر و همچنین عصیانی که در این شعر شطح وار نهفته است مخاطب را به تفکر وا می‌دارد .

به راستی این واژه چیست آیا (انسان است یا خالق یا شیطان یا هستی یا عشق و یا.... )

شعر شماره (۵۰)

آوای کبود
از که بود
از کدامین واژه
حرف
ریخت
که زمین
از اتفاق قار و غار
لب گرفت

اروتیکی ظریف همراه با سوالی عمیق در این شعر نهفته است شاعر با استفاده از قافیه‌ی درونی" کدامین و زمین " و با جناس و همچنین بازی زبانی بین (کبود و که بود ) این شعر کوتاه را آهنگین‌تر می‌کند و با سوال ها ی پی در پی ذهن مخاطب را به کنکاش حول محور هستی وا می‌دارد گرچه به جا بود از علامت سوال نیز در شعر استفاده می‌نمود .

در کل اکثراشعار فرناز جعفرزادگان چه در مجموعه‌ی اولش (ثانیه‌های گیج) وچه در مجموعه دومش (آدم از کدام فصل به زمین افتاد) فرا زمان مکانی ست در این مجموعه اکثر شعرها از درد و اجتماعی بغض آلود سخن می‌گوید شاعر با آوردن جناس‌ها و بازی‌های زبانی همراه با فلسفیدن و پرسش در چیستی و چرایی و ریختن اسطوره در بطن بعضی شعرها مخاطب را به تفکر و تامل وا می‌دارد در اکثر شعرها کلمات در سطح نگاهی را برای خواننده القا نمی‌کنند و در عمق حرکت می‌کنند و شاعرگاهی با تشخص دادن به کلمات و اشیا، چیدمانی چند معنایی به بطن کلمات تزریق می‌نماید .

چند شعر از این مجموعه

قاب
دیوار
دیوار قاب
قاب دیوار
و چه ساده
روزها
قاب می‌شوند
بر دیوار

۲

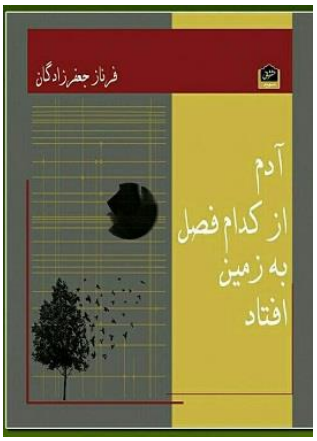
گوش‌ها
دوسؤال چسبیده به صورت فکر
که از علامت‌ها فراری‌اند
:این همه سؤال
از کدام انگشت اشاره ریخت
که هیچ صدایی
ازخدایان برنخاست

۳

ویترین‌ها
مانکن‌ها
خیابان را فریاد می‌زنند
حتی
عروسک‌ها هم خسته‌اند
ازرفت
از نخ نما شدنِ آمد

۴

شلیک واژه
همیشه
آتش
شب را
شعله ور می‌کند



# نقدی بر کتاب «جمهوری برزخ»

سروده «مظاهر شهامت»؛ «وندیداد امین»

نخستین خصیصه‌ای که شعر "مظاهر شهامت" را جذاب می‌نماید و ادامه‌ی خوانش را هموار، تعاملی (interaction) است که از جای جای سطور بیرون می‌ریزد و نبض خواننده را به دست می‌گیرد.

اشعار مجموعه‌ی "جمهوری برزخ" عرصه‌ی حرف‌های صرفاً زیبا نیست، اما سویه‌های زیباشناسانه‌ی قابل توجهی دارد.

نقش‌ها و فکت هایی که شاعر به "جنگ، زن، طبیعت، هستی و.." واگذار می‌کند، به مفهوم "انتیک" هایدگر پهلو می زند!

هایدگر در شرح اصطلاح "انتیک"، آنرا بیان زیست روزمره‌ی انسان می‌داند..

شعر "مظاهر"، نگاهی-زبانی- ست تفریدی در تکاپو و تقابل با هستی

-بودن-

زبان، سعی در برهم ریختن خود ندارد. به عبارت دیگر تمایلی به این تروکاژ ندارد که از طریق فاصله گذاری واژه با خود واژه به چیزی فراتر از آن دست یابد.

این روند به آهستگی در ذهنیت و دید شاعر به وقوع می‌پیوندد و بعد بیشتر و بیشتر از طریق فاصله گذاری در زاویه‌ی دید و لحن و فضا و.. سعی در به هم ریختن باورهای ذهنی مخاطب دارد.

به لحاظ ساخت معنایی، با پیش رو نهادن دو یا چند روایت همزمان سعی در یافتن "خود" در افق‌های متعدد "دیگری" دارد و مدام در پی خلق حقایقی مبتنی بر واقعیت ( factual ones) است که ناب‌تر و تازه‌تر از واقعیات معمول و روزانه باشد؛ با لحاظ این اصل که شهامت اساساً با تکلف و تصنع بیگانه است! شعرش ایدئولوگ نیست و ظاهراً متواری از آن است. سویه‌های مشترک کمرنگی را می‌توان با "موج نویی ها" در برخی از اشعارش دید که منحصراً در پی ایجاد فضایی نمایشی در شعر است. از همین رو مدام به طرح روایت تمایل پیدا می‌کند! (بر خلاف حجم گرایان!)

باید در نظر داشت که شعر شهامت، زبانی دارد سیال، و ظاهراً آسان، که به راحتی بر سیاق "تخیل" قوت می‌گیرد؛ آن چنان که شاعر با طی نمودن طول و عرض شعر به آنچه دلخواه و برگزیده است، نائل می‌آید! (نمی‌خواهم بگویم هایدگروار در پی "لوگوس" خویش به این جا و آنجا سرک می‌کشد..!)

اشعار اپیزود بندی شده‌اند و از "نام" عاری‌اند.. گویی تمام ۴۱ شعر این کتاب، کثرتی هستند در وحدت/جمهور "جمهوری برزخ"..!

این میکانیزم هوشمندانه نتیجه‌اش به زبان این امکان را داده تا حضور ابژه‌های روزمره و تنفس اشیاء در فضای آزاد شعر، "انضمامی سازی" شوند و همان طور که پیش‌تر عرض شد شاعر با بهره گیری خلاقانه از تخیل توانسته بیش و کم به نگاه و زبان، بدعتی منحصر بدهد و به شعری نسبتاً متفاوت دست یابد..!

این کتاب، چند شعر نسبتاً کوتاه هم دارد که با مضامینی اغلب تغزلی همراه است.

بسامد بالای واژهایی همچون "شب" و "سکوت" و.. در شعر، تلویحاً اشاره دارند به تلخی‌ها و ناکامی‌های جهان شاعر؛ بی آنکه بر هیچ رخداد خاصی صراحتاً انگشت بگذارد!

در واقع "مظاهر شهامت" به ایضاح علت‌ها نمی‌پردازد؛ تلاش وی سهیم نمودن ما در شناخت و التذاذ هنری/ادبی خویش با فرآیند "خواندن" است!

توجه خاص شاعر به ابژه‌ها و وجوه عینی شعر، ساخت‌ها یا زیرساخت‌های روایی، توجه به فرم شعر امروز، بی توجهی به موسیقی واژگان و در عین حال عنایت به هارمونی در شعر و بالاخره روابط نامحسوس اما قابل کشف عناصر ساختاری شعر است که در نهایت به شگفتی زبانی و بیانی امروزش منتهی شده است.

در مجموع، خصایص عمده‌ی کتاب "جمهوری برزخ" از مظاهر شهامت را می‌توان چنین برچید:

۱-توجه ویژه‌ی شاعر به عنصر ارجاعات بیرونی (ابژه‌ها) است ولی نهایتاً توفیق یافته آنها را درونی خود کند (سوژه‌ها)؛ البته باید پذیرفت که در فرایند "خود ویژه سازی" موفقیت تام را ندارد!!

۲- شاعر به عنصر روایت توجه دارد اما این روایات با عبور از صافی ذهن و زبان او ماهیتی شعری یافته‌اند و هویت نثرگونه‌ی خویش را وانهاده‌اند!

۳-شاعر، بی توجه به "فرم" نیست!

۴-شاعر به غرابت زبانی و بیانی تا حدودی گرایش نشان داده و این غرابت را از روابط نامحسوس عناصر ساختاری شعرش (اشیاء و پدیده‌ها مانند شب، جنگ، زن و..) ایجاد می‌کند.

۵-شاعر به دنبال روی از کشف ظرفیت‌های موسیقیایی واژگان حرکت نمی‌کند و ناگزیر به هارمونی "نامرئی" (invisible) اما قابل اکتشافی دست یافته است!

۶-ساختار شعر "مظاهرشهامت" بر دو گونه رابطه بین عناصر آن شکل می‌یابد:

-یک گونه از این روابط در درون شعر شکل می‌گیرد. در ساختارهایی که حاصل این سنخ روابط "درون متنی" هستند، ارجاع کامل شعر به خود، تحت عنوان "ارگانیسمی خودبسنده"، آشکارا "فعلیت" (Konkretisation) می‌یابد! که "فرا زمان" و "فرا روایت" می‌نماید!

-اما گونه‌ی دیگر این روابط مابین عناصر داخل و خارج از شعر برقرار می‌شود..

در ساختارهایی که حاصل این گونه روابط "برون متنی" هستند، ارجاع شعر به خارج از خود، هویتی "روایت مدار" و "زمان مند" به آن می‌دهد.

در این ساختارها نیز عناصر و کاراکترهای شعر شهامت، منظر مشترک شاعر و دیگر انسان‌هاست!■

# نگاهی بر مجموعه شعر سپید «پرنده‌ای بالای میدان مین»

سروده‌ی «ارسلان باقری»؛ «محمدکاظم حسینی»

آخرین حرف را تصویر می زند (رولان بارت).

جورج بوئز معتقد است: آن دسته از آثار ادبی که مدام مورد تحسین قرار می‌گیرند باید از چند ظرفیت برخوردار باشند، یعنی ارزش زیبایی شناختی آنها چنان زیاد باشد که در میان ساختارهایشان یک یا چند ساختار در هر یک از دوره‌های بعدی خوانندگان را خرسند کند.

در مجموعه‌ی پرنده‌ای بالای میدان مین سروده‌ی ارسلان باقری با شاعری جوان، پر انرژی، جدی، فارغ از افراط و تفریط و به دور از محفل و انجمن‌های کذایی و ادبیات محفلی و معرکه گیر به دور از به به و هرکول بازی رو به روییم که با تلاش به تجربه‌ی ادبی پرداخته است.

در بعضی از اشعار این مجموعه دیزاینی سینمایی اتفاق می افتد و شاعر با الفبای تصویری با مخاطب حرفش را می زند، در بسیاری از شعرها فضاسازی جای بیان خطابی را می‌گیرد در عین حال شاعر گرفتار وسوسه‌ی تصویر سازی نمی‌شود، تصاویر انبوه ایجاد نمی‌کند با زبانی گفتاری سعی در صمیمی شدن با مخاطب دارد و می‌توان گفت شاعر خوب از عهده‌ی آن بر آمده است اما نه اینکه عاطفه نگاری کند.

دیگر ویژگی این مجموعه کوتاهی شعرها و مهندسی کلمات است که من در مجموعه جایی را ندیدم که ایضاح جای ایجاز را گرفته باشد و جالب‌تر اینکه کمتر دیدم که مفهوم گرایی کشف و شهود شاعرانه را پس زده باشد.

در این مجال مختصر نگارنده سعی دارد به ساخت شعر وارد شده و مثال‌هایی را برای اثبات سطور بالا بیاورد

دو پنجره/چهار گلدان/وچند پاکت سیگار/این‌ها برای رهایی از تنهایی کافی نیست /باید سقف را بردارم/شاید پرنده‌ای اشتباهی به خانه‌ام بیاید.

شاعردر شعر آغازین مجموعه با آوردن کلمات زوج (دو. چهار) و با آوردن کلمات و حروف نقطه دار در کلماتی چون (پنجره. چهار. چند. پاکت. تنهایی. سقف.. شاید. پرنده‌ای.اشتباهی) سعی در رهایی از تنهایی دارد و تصویری که با چ. پ و ش ایجاد می‌کند تداعی دانه پاشی برای پرنده‌ای است تا اشتباهی به خانه‌اش بیاید.

در شعر دوم (ص.۲)

خرابه را به آبادی/مرداب را به رود خانه/اندوه را به شادی بدل می‌کند/دوست داشتن کارخانه‌ی رویاسازی ست...

با ایجاد تباین در این شعر تصاویر خوبی را ایجاد کرده که در در کلماتی مانند آب و مرداب مصوت بلند (ا) و ختم شدن آن به (ب) تداعی حرکتی که به سکون می‌رسد و آبی که به رود و جاریی که به مرداب آرام می‌گیرد را می‌کند و همچنین اندوه به شادی در کلماتی مثل خرابه، بد کاره، و تکرار آن، قطعی صدای (ب) و ختم آن به (ه) تداعی چکه کردن می‌کند.

در کلمات رودهایی که به فاضلاب ... و بادهایی که به طوفان ...تلفظ (ها) که صدا را از دهان به بیرون می راند و همچنین تلفظ (طو) که با انسداد هوا در پشت دندان و حالت انفجاری در (و) و همچنین وزش هوا از لای دندان‌ها در تلفظ (ف) در طوفان تصاویر خوبی را ایجاد کرده است.

یا در شعر سوم (ص.۱۲)

قطار (ها) در استخوان (ها) یم زوزه می‌کشند/کشتی (ها) در سرم سوت می‌زنند/هواپیما (ها) بر سینه‌ام فرود می‌آیند/کافه (ها)/کوچه (ها)/و میدان (ها)/دور سرم می‌چرخند /خبر آمدنت را شنیده‌ام/و چند پیک بیشتر دوستت دارم

تکرار ه (ها، ها، ها) هم تداعی خندیدن یک آدم مست را می‌کند و هم دویدن و نفس زدن و دویدن و سوت زدن و خبر آمدن، شبکه‌ی معنایی زیبایی ایجاد می‌کند.

و همچنین اگر به شعر چهارم هم نگاه کنید خواهید دید که شاعر با تصویری زیبا (تکان خوردن /تکان دادن) را معنا کرده ونشان داده است. (.... میمی انتهای نامم بگذار/تکانم بده/چون پرده‌های پنجره/که باد را).

و در پایان شعر ۱۵ (ص.۲۷)

تصویر تعریف تازه‌ای از عشق می‌دهد

...و عشق/پرنده‌ای ست وحشی/که از کف دست دانه می‌خورد.

یا در شعر ۱۱ (ص.۲۱)

چنگ‌زدن به آب است/چنگ زدن به نور /پنجره‌ای که رو به طوفان باز می‌شود/پرتده ای که از آسمان هیچ می‌گذرد/و از دریاچه‌ی هیچ آب می‌نوشد/گل سرخی ست در میدان جنگ.

که شاعر با (Alitrition) و همچنین (arenjment) در شعر آهنگ پچ پچ و آهسته صحبت کردن را از کلیت شعر بلند کرده است.

یا در شعر ۱۳ (ص.۲۴)

آن قدر هم بی انصاف نیستم/که او را به باد/یا ابر تشبیه کنم/از کوچ برگشته بود/نامش را مرغ دریایی گذاشتم/چرا که یا نبود/یا با ما نمی‌پرید.

زنجیره‌ی کلماتیِ (باد، ابر، کوچ، مرغ دریایی، پریدن) تصاویری از جنوب را به دست می‌دهد که اقلیم شاعر را لو می‌دهد

همچنین انعکاس مصوت بلند (ا) در همنشینی با (ی) وهم و انعکاس و صدا دارد.

در شعر ۱۹ (ص.۳۱) در این مجموعه چینش کلماتی و نغمه‌های حروف به دادن تصاویر مورد نظر شاعر کمک کرده است برای نمونه

برگشته بودم /تمام روستایم با خاک یکسان شده بود/نام خانوادگی‌ام را در شناسنامه‌ام /خط زدم.

یا با به‌کارگیری نغمه‌ی حرف (ب) در سطر آخر ص.۳۲

خنده‌های او بود/که زیبایی بندر را دوبرابر می‌کرد.

در شعر ۳۶. (ص.۵۲)

چه فرق می‌کند/کجای جهان باشی/دوست داشتن مرز نمی‌شناسد/پرنده‌ای ست که بالای میدان مین پرواز می‌کند.

که حرکت حروف ج به سمت مصوت (ا) در کلمات کجای و جهان اوج گرفتن پرنده به آسمان را تداعی می‌کند و در سطر پنجم همین شعر پرنده را بالای میدان مین مشاهده کنیم.

در بسیاری از سطور این کارکردها وجود دارد و علاوه بر این از آرایه‌های تشبیه و کنایه و ایهام و تناسب و و پارادوکس و سایر عناصر به خوبی استفاده می‌کند که در این مجال کم نمی‌شود به آن پرداخت و بهتر است به سراغ مجموعه رفت.■

مجموعه شعر سپید (پرنده‌ای بالای میدان مین) ارسلان باقری_نشرشانی_چاپ اول تابستان ۹۵، محمدکاظم حسینی

# شعر معاصر مازندران (۴)

«عبدالرضا قنبری»

سید محمد علی کاظمی متخلص به "شروین"، در بیستم اردیبهشت ۱۳۳۰ در روستای سنگده سوادکوه متولد شد. دیپلم را در دبیرستان رازی قائم شهر به سال ۱۳۴۹ دریافت کرد و به دانشگاه تبریز رفت و در رشته مهندسی برق فارغ التحصیل گردید. در سال ۱۳۵۶ رئیس کارگاه تراکتورسازی تبریز شد و از سال ۵۷ تا ۵۹ ریاست کارخانجات تولیدی الکترونیکی را به عهده داشتند. سرانجام پس از بر عهده گرفتن ریاست چندین کارخانه و شرکت، از سال ۱۳۷۳ به عنوان مشاور اداره کل آموزش وپرورش مازندران و دبیر دبیرستان و هنرستان‌های قائم شهر و ساری مشغول به کار شدند. با وجود مشغله کاری و مسولیت های سنگینی که بر عهده داشت، هرگز از نوشتن و سرودن غافل نبود.

از محمد علی کاظمی آثار بسیاری در دست است، مانند:

_ آدم‌ها در زمستان (رمان) (۱۳۵۰)

_ تاریخ حماسی مازندران از گشنسبیان تا حمله اعراب (۱۳۵۷-۱۳۵۴)

_ چکل (۱۳۵۴)

_ ایمان بیاوریم به طبیبان عصر خویش (طنز) (۱۳۵۶)

_ دیوان شعر آینه‌های شکسته (۱۳۶۳)

_ دیوان شعر مرائی طف (۱۳۶۵)

_ موریانه‌ها از درون می‌تراشند (۱۳۶۸)

_ کیشی یف (غربت انسان تک ساختی) (۱۳۷۱)

_ کتاب خارات

و.... دو کتاب معروف وی " دائره المعارف سادات " و " نخبگان میانه هرم" است که بیش از یک دهه نگارش آن به طول انجامید.

کاظمی را شاعر طبیعت و کوه می‌دانند. اشعار دفتر شعر "چکل"، در واقع بومی سرایی شاعر است. این اشعار چنان دلنشین است که از آن پس (از زمان انتشار این دفتر،۱۳۵۴) شاعر را با نام چکل می‌شناسند.

منظومه چکل بازگو کننده‌ی آداب و رسوم و باورها و شیوه زندگی مردمی است که نگران از دست دادن میراث گذشته شانند. میراثی که در دوره‌ی گذار به مدرنیته در حال از دست رفتن است. شاعر در این کتاب نگاهی تحلیلی به فرهنگ خود دارد. این منظومه بر وزن شاهنامه‌ی حکیم توس، فردوسی است؛

چکل هروقت پلنگ انه ته کلدوش
غرنه کنده صحرا ره ترس گرنه دوش
مال و مالدار جه ورنه حواس و هوش
مه شعر بی صدا به خون و هاده گوش
گتی نا به قد و نا قد و غرنه
گت اون هسته که خورد دست ره گرنه
اگر ترس هدائن گتی ایارنه ....

چکل تاریخ منظوم مازندران در قالب مثنوی حماسی است. اشعار چکل مخاطبان خود را به بازگشت به اصل خود دعوت می‌کند. شاعر گویی در خود رسالتی احساس می‌کند و آن زنده نگه داشتن فرهنگ بومی مازندران است.

ز خون گلو رود مرغاب رنگ
سرشک اسیرش در اعراب ننگ
نه امروز شایسته شادی است
نه فردا ضمانت به آزادی است
به چند مرد زنگی وسنگ وکلوخ
نه جنگی بماند و نه کاخ ونه کوخ
نه یک خانه در ملک ایرانیان
ز طاعون تاراج مانده امان
نه یک تن ز نسل رسول خدا
ز اعراب جرار آمد رها
علی (ع) سجده گاهش به محراب خون
حسن (ع) را جگر در هلاهل نگون
حسین (ع) کربلایش بلا دربلا
به ظلم نرینه نما، مبتلا
به فرزند پیغبر و قوم خویش
چنین ظلم توفنده آمد به پیش
نگر در شرارت چه ها بوده‌اند
بر آن قوم که هم خون، نا بوده‌اند
همه گوهر و اصل این مرز و بوم
زبد گوهرانی چنین در هجوم
به ناباکی این گوهر آلوده شد
دل از هم جدا مهر بیهوده شد

کتاب و کتابت به آتش بسوخت
دل مرد پرمایه را تیر دوخت
نه پیمان گسستن نه ناراستی
نه نا مردمی از کسی کاستی
زبان از پی دین و دل، راه سود
درون زشتی ودر نما، زهد بود
جهان تاب و بی تاب این قصه بود
که مازندران شهر شایسته بود
نه ملک و نه دین و نه ناموس داد
نه مردان رزمش به افسوس داد
چو ایران سراسر به ماتم نشست
همه شهر و ده در تب غم نشست
در این جور گسترده بی امان
به مازندران هم، رسیده زیان
گهی مستقل بود و گاهی به ببند
نه بندی که گم کرده باشد کمند
گهی مازیارش جلودار بود
گهی جنگلی وار بر دار بود

برای مازندران:

همه ملک ایران دلاورنشان
زمازندران تا دل سیستان
که ایران نصب دارد از ایرانیان
کنام دلیرانی از آریان
به معنی نجیب و وفادار اوست
زهر خوبتر آریایی نکوست
چو دریا کم آمد زمین شد پدید
به کوه و به جنگل بشر آرمید
زمین سبزوار و هوایش بهار
به کوه به دریا فراوان شکار
بهشتی که یزدان بفرموده راست
زمازندران نقطه‌ای را نکاست
کله خود ایران دماوند کوه
به دامن حصاری از البرز کوه■

# نگاهی به کتاب شعر «هفته‌های بی حوصله»

سروده‌ی «شهین ده بزرگی»؛ «پرویز حسینی»

**«انتظار در هفته‌های بی حوصله‌گی»**

«زبان گنجشک هارا
که بریدند
پرندگان اواره شدند»
«صفحه ۲۳--شعر ۱۹»

اولین مجموعه شعر خانم ده بزرگی، مثل خیلی از شاعران خاموش اما بیدار زن جامعه‌ی ما، در میان سالی منتشر شده است. شامل ۷۷ شعر بدون نام که شماره گذاری شده‌اند، در ۸۱ صفحه. و باز مانند کتاب

اول بسیاری از شاعران زن معاصر آگاهانه یا نا آگاهانه دیده نمی‌شود و همه چیز به سکوت برگزار می‌شود! چرا چنین؟!

مگر می‌شود انتظار داشت که اولین اثر یک شاعر یا هنرمند حتماً شاهکار باشد تا درباره‌ی ان نوشت؟! اگر اینطور است لطفاً آدرس بدهید! حتی در میان آثار شاعران بزرگ معاصر. بنده نه ایشان

را دیده‌ام و نه نسبتی با ایشان دارم ولی اثر ایشان رابطه هنری با ما برقرار می‌کند. در نگاه اول، باید ببینیم شعر چیست؟ و بعد به این نکته بیندیشیم که چرا یک زن در جامعه ادبی

ما کوشیده تابوها را بشکند و به صحنه بیاید؟! و در آخر برسیم به این نکته که شعرهای شهین ده بزرگی چگونه شعری هستند؟!

درباره‌ی نکته‌ی اول یعنی شعر چیست؟! نکارنده معتقد است صرف نظر از تعاریف کلیشه‌ای از شعر، می‌توان گفت هر شاعری تعریف خودش را از شعر دارد وپارامترهای سبکی خودش را ملاک قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، هر شاعری می‌کوشد با سحر کلماتش روح مخاطب را تسخیر کند یا دست کم، به قلب خواننده تلنگری بزند و آن کلمات را شعر می‌داند. کلماتی که گاه تصویری هستند، گاه روایی، و گاهی هم تناسبی زیباشناسیک دارند. شاعر تلاش می‌کند حرفهای زیبا و پنهان دلش را با واژگانی زیبا و به طرزی زیبا بیان کند؛ در این که چقدر موفق است به نگاه و نظر خواننده بستگی دارد. ببینید:

«در رویاها
چیزی می‌شوی
نیمی از خواب جهان
نیمی دیگر
خیال من.»
«شعر ۲۱--ص ۲۵»

شهین ده بزرگی در شعرهایش به ایجاز پایبند بوده و به محتوای درخور، با واژگان اندک:

«سکوت
یاغی شده است
فریاااد می‌کشد»

شعرهای اجتماعی که گاه آرایشی عاشقانه هم دارند، از زبان شاعری بیان می‌شود که حوصله‌اش از خودش هم سر رفته است و به همین جهت زندگیش می‌شود «هفته‌های بی حوصله»:

«در این هفته‌های بی حوصله
که سه شنبه‌هایش
هنوز نیامده اند
من از تو
روزهایی می‌سازم
تا کمی
حتی یک سطر
به رفته‌ها عادت کنم»
«شعر ۹--صفحه ۱۳»

و آن قدر افسرده می‌نماید که پیوسته به نقطه عزیمت می‌اندیشد:

«به اخرین ایستگاهی
فکر کن
که همیشه
منتظر ماست»

طبیعی است که شعر هر شاعری بیانگر دیدگاه او نسبت به زندگی، طبیعت، جهان و پیرامون هستی می‌باشد. و تنها به لحاظ نحوه‌ی بیان و زبان و نحو گفتارمتفاوت می‌نماید. تا میل مخاطب چه باشد و چه بپسندد! گاهی شاعر از سر تنهایی و حسرت چنین می‌سراید:

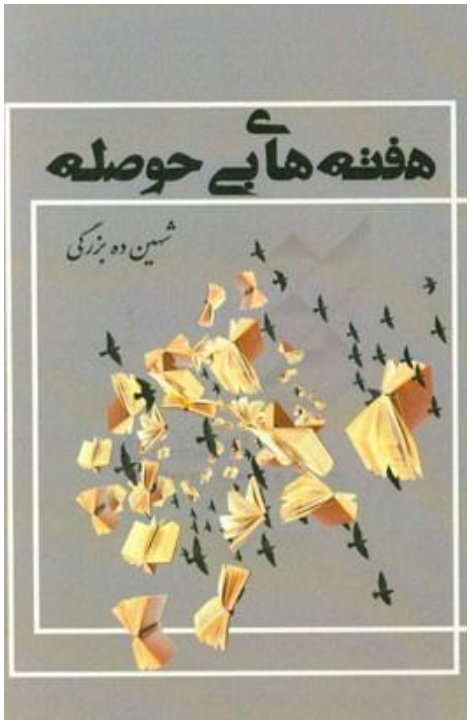
«زنی رو به من
ایستاده
در آینه
که جوانی‌اش را

باد با خود
برده است»
و گاه هنوز انتظار می‌کشد:
«عقربک ها
هر شب
بهانه ی بودنت را
زنگ می‌زنند»

شعرهای شهین ده بزرگی در کمال ایجاز، سادگی، شفقت، صداقت و عاطفه از تنهایی، سرخوردگی، و زندگی تلخ زنانی می‌گوید که پشت پنجره‌ی انتظار نشسته‌اند. چه چیز را انتظار می‌کشند؟! وصال؟!

یا لحظه‌ی عزیمت؟!

با این همه، شعرهای مجموعه‌ی اول شاعر آدمی را امیدوار می‌کند به ظهور شاعرانی که در خاموشی و تاریکی به انتظار نشسته‌اند تا در لحظه‌ی موعود سر برآورند. نسل میانسال پر نفسی که در ماراتون شعر معاصر، به هیچ وجه نمی‌خواهد بازنده باشد. هرچند که سالیان بسیار، با بی حوصلگی، انتظار را زیسته باشد.! ■




**کتاب شعر «هفته‌های بی حوصله»**
**شهین ده بزرگی**
**چاپ اول ۹۵ انتشارات لیان**

# خوانش مجموعه شعر «آفتابه شاد»

سروده «محمدرضا طاهرنسب»؛ «سریا داودی حموله»

**«مکاشفه‌های سورئالیستی»**

**ـ آسمان را مسطح کردم/ و دریا را مسطح کردم/ انسان را مسطح کردم/ بر هر جنبده ای کله‌ای مسطح نهادم/ آنگاه در خمره‌ای کوچک گوشواری دیدم/ نه متعلق به زنان بهشت/ نه مربوط به جنبش‌های دهه‌ی شصت/ آن روز را مسطح کردم/ و نامش را جمعه نهادم./** شعرِ «۵۰»

محمدرضا طاهر نسب در مجموعه‌ی «آفتابه شاد» به واسطه‌ی آنارشیم گرایی در برابر آنچه هست، عصیان می‌کند. با تقابل‌های پارادوکسی به مسائل سیاسی، تاریخی و اجتماعی گریز می‌زند و با سرپیچی از ساختار کلامی به سمت گروتسک می‌رود.

شعر این شاعر تجربه گرای موضوعیت روز را دارد. با پلی فرضی بین طنز و گروتسک از عادت‌های مألوف زبانی سرپیچی می‌کند. در گرایش به ضد روایت‌ها دقت مضاعف دارد. معمولاً رویدادهای ایده‌آلیزه شده را به تصویر می‌کشاند و با مکاشفه‌های عجیب به آنسوی واقعیت‌های پا می‌گذارد:

**ـ جایی که رودها به آسمان می‌ریزند/ جایی که درست یک راهب از دیوار چین بخار می‌شود/ همان جا که شمایل بر زین اسب‌ها لبخند می زند/ مکان‌های بسیار برای زندگی کردن وجود دارد/ مکان‌های بسیار برای مردن/ مکان‌های بسیاری برای پرورش انسان‌های موفق/ برای فاحشه‌های موفق/ برای آن که دست به جنایت بزنیم./** شعر «۴۶»

در *«آفتابه شاد» طغیان و عصیان* مسحور ضد روایت‌ها است. گزاره‌های منفصل در تقابل‌های پارادوکسی بازنمود بارزی دارند.

برخی واژه‌ها در حافظه‌ی جمعی یادآور حوادث و اتفاق‌های افتاده هستند. این سطرهای به ظاهر ساده جذابیت شنیداری دارند. پراکنده گویی های روایی با نوعی هذیان گویی همراه می‌باشد. در مضمون‌های وارونه تخیلات سوررئالیستی نمود انفعالی دارد. مدرن و سنت رو در روی هم قرار دارند. در شکل گیری این رویکردهای معترضانه، روایت‌ها در مداری تقابلی می‌چرخند: **ـ دستی بر کلاه نمی‌نشیند/ سرباز به تفنگش فکر می‌کند/ به روده‌های دشمنش./** شعرِ «۳»

ساختارشعرها مبتنی بر تک گویی می‌باشد، که در این ساختار مندی شالوده‌ی زبان روایی دگرگون و شکسته می‌شود. این ترکیبات نامتعارف هم بسته‌ی شی ء وارگی و ازخودبیگانگی است، که در محوریت شیزوفرنیک زبانی بروز کرده‌اند.

پراکنده گویی ها بازتاب تعارض و تقابل‌های هستی است. بین سطرها ارتباط به هم پیوسته یی نیست که نشان از یک اندیشه‌ی واحد بدهد، با این حال نوعی آنارشیسم گرایی شاخصه‌ی اصلی متن محسوب می‌شود.

ذهنیت اعتراضی در محوریت انتقادی بروز می‌کند. سطرها کمتر ارتباط معنایی یا فرمی با هم دارند، همبستگی موضوعی بین آنها نیست، عناصر کنایه‌آمیز در لایه‌های سطحی زبان نمود تعارضی دارد.

انسجام محور عمودی هم پیوند ساختار معنایی است. *ساختار بیانی در خط روایی شکل می‌گیرد و تصاویر روایی مبنی بر آشنایی زدایی های معنایی و لفظی است:*

**ـ راه دوری نمی‌رود مترسک/ مگر با کلاغی تبانی کرده باشد/ تا به لندن برود / و ادعا کند فرزند خلف ملکه‌ی الیزابت است/ آن وقت است که سر و کله‌ی دانشمندان علم ژنتیک پیدا می‌شود/ آن وقت است که ژورنالیست‌ها پیدا می‌شوند/ آن وقت است که ملکه الیزابت به چیزی می‌اندیشد/ و در آن دم است که از آسمان لندن/ اولین کاه سال شروع به باریدن می‌کند./** شعر «۲۱»

*شاعر تجربه‌های فردی خویش را در موضوع‌های مطرح شده، دارد.* برای بیان واقعیات به جزیی نگری متوسل می‌شود و با توسل به زبان غیر متعارف تصاویر روایی را به نمایش می‌گذارد.

با خلق فضاهای نامتعارف، خلاف ساختار زبانی گام برمی دارد. با عرف ستیزی و عادت زدایی به جانب مجنون گرایی می‌رود. در نگاه اعتراضی و انتقادی به برخی رویدادهای اجتماعی سعی دارد، نظم پریشان را به هم ربط دهد، که در این گذر تاریخی سرگردانی و اضطراب را به نمایش می‌گذارد:

**ـ دستمال سرخی که به گردن آویخته‌ام/ اینک چین را به حرکت در آورده است/ نامم را چه کسی به خاطر می‌آورد/ وقتی دمپایی‌هایم را ذوب کرده‌ام/ وقتی شمشیر پلاستیکی سرخی توی دستم است؟/ برای مقابله با نظام سرمایه داری/ دستمال سرخی به گردن دارم/ اما دستانم را سگی چال کرده و / به جای شمشیرم/ یک آفتابه سبز داده‌اند/ اینک رفقای من از چهار جانب یورش آورده‌اند/ اینک من نامم را به آنها خواهم گفت.**/ شعر «۴۷»

در این مضمون‌های تلخ و حسرت *آلود، شاعر از ترکیبات بلندی سودی می‌جوید. با ارجاعات بیرونی روایت‌ها را از صافی ذهن و زبان می‌گذراند* و با توصیف‌های اعتراضی به سمت به ضد روایت‌ها می‌رود، و به واسطه‌ی قطعه قطعه کردن گزاره‌ها و برخورد غیرمتعارف با اشیا و پدیده‌ها به سمت تقابل‌های تعارضی می‌رود.

به زعم شاعر در این زندگی غم انگیز و گاهی هم مسخره!، مخاطب طبق ساختار ذهنی خویش شعر را می‌سازد. پس در این ساختارمندی راوی در تلاش است، با عینیت گرایی به سمت دریافت‌های محسوس برود. به واسطه‌ی مضمون‌های نزدیک به هم آشنایی زدایی های لفظی را به تصویر می‌کشد. سعی دارد زبان و فضایی نو را تجربه کند، تا تعاملی بین دنیای متن و مخاطب ایجاد شود.

در صدد است تا تعریفی تازه از کلمات ارائه دهد. این نوع فرم معمولاً مضمون‌های مختلفی را در برمی گیرد و از نظر محتوایی بندها بیشتر رویکرد انتقادی ـ اعتراضی دارند. در انتخاب کلمات نهایت دقت را دارد. آن چنان که با تاثر از حوادث پیرامون و مسائل روز، خاطره‌های جمعی را بیان می‌کند:

**ـ روی مین‌ها راه می‌روم/ و صدای بادکنک در می‌آورم/ چریک‌ها با تلمبه‌های سیاسی باد می‌شوند.**/ شعر «۲۳»

ساختار اصلی وابسته به گزاره‌های از هم گسیخته است. آن چنان که گاهی سطری نسبت به سطر بعدی بی ربط می‌نماید. شعرها گاهی حالت «گزارشی ـ خبری» دارند که این رویکرد انتقادی، متأثر از شگردهای تقابلی بین عین و ذهن است.

شعر طاهر نسب کشف ابعاد ناشناخته است و سرشاراز گزاره‌های نامتعارف می‌باشد. *زبان پیام رسان دارای* محتوای اجتماعی و معترضانه است. از لحاظ ساختاری آخر شعر با آغاز آن در یک تراز ساختاری نیست. گرچه شعاع نوری ضعیفی میان بندها می‌گذرد، اما همین انگیزه، بی ارتباطی بین سطور را بیشتر را آشکار می‌کند.

# امیر خسرو دهلوی و انتقاد از خود

«عبدالرضا قنبری»

از خصوصیات جالب امیر خسرو دهلوی انتقاد از خود است. به گونه‌ای که به قول شبلی دشمن‌ترین دشمنان او هم چنین عیب و خرده بر او نگرفته‌اند، به طور نمونه در شرحی که خسرو از احوال کیقباد و بغراخان آورده اصل واقعه را از نظر دور داشته،او خود این عیب را چنین اعتراف می‌کند:

وصف بر آن گونه فرو رانده‌ام
کز غرض قصه فرو مانده‌ام
عیب چنان نیست که بنهفته‌ام
کانچه بگویند، همه گفته‌ام
چون منم اندر قلب کان خویش
معترف عجز به نقصان خویش

امیر خسرو در دیباچه غره الکمال گوید که شاعر چند قسم است:

۱- استاد تمام، و آن کسی است که مخترع طرز و روشی خاص است مانند؛ حکیم سنایی،انوری، ظهیر و نظامی.

۲- استاد نیمه تمام، که خود موجد طرز خاصی نیست، لیکن پیرو شیوه وطرزی خاص است و در آن به درجه کمال رسیده است.

۳- سارق که در معانی ومضامین دیگران دستبرد می‌کند.

سپس گوید ؛ استادی چهار شرط دارد:

۱- مخترع طرزی خاص باشد.
۲- کلام وی مبتنی بر اسلوب شاعران باشد.
۳- به طریقه‌ی صوفیان و واعظان نرفته باشد.
۴- از لغزش و اشتباهات محفوظ باشد.

شگفتا که امیر خسرو بعداز ذکر این شرایط گوید؛ من در حقیقت استاد نیستم لذا از شرایط چهار گانه در من فقط دو شرط موجود است یعنی سرقت نمی‌کنم و دیگر آنکه کلامم به طریقه‌ی ارباب وعظ و تصوف نیست. وبعد با داوری منصفانه یی می‌گوید من نه موجد طرز خاصی هستم و کلامم نیز از لغزش خالی نیست.■

# بررسی عناصر روایی در اشعار «روزنامه صبح»

سروده‌ی «طیبه تیموری‌نیا»؛ «غزال مرادی»

روزنامه صبح مجموعه شعر طیبه تیموری نیا است که در ۱۲۹ صفحه سروده شده است. می‌توان بیشتر شعرهای این مجموعه را شعرهایی روایی دانست. می‌توان همچون پروپ در بسیاری از آثار ادبی غیر داستانی چون شعر نیز به بررسی نقش ویزه پرداخت. نقش ویژه‌ها که پاره‌ای از کنش‌ها هستند مواردی چون پیچیده کردن ودر هم کردن که در بیشتر شعرها می‌توان یافت که در واقع از یک ساختار نهایی که همان روایت است تشکیل شده‌اند شعرهای این مجموعه شعر هم دارای همین نقش ویژه هستند با این تفاوت که شاعران سعی در دو نکته دارد یکی ایجاز ودیگری کاربرد همنشینی کلمات برای ساختن تصاویری سورئال که همدلی مخاطب را نیز با خود همراه کرده است.

مانند

«از صرافت خویشتن افتاده‌ام
بی سهمی از زمان ومکان
مجرمی آویخته بر دروازه‌ی شهری متروک
آونگ وار ساعت رفتن را سکوت کرده‌ام
که سپیده هیچ خورشیدی آغازم نکند (صفحه ۱۰۲)»

در قالب‌های نوشتاری، خواننده صدای راوی را هم از طریق مضمون و سبک نگارش دریافت می‌کند شاعر می‌تواند صداها را برای حالات و مواقع مختلف کدگذاری کند و صداها می‌توانند آشکار و پنهان باشند و از نشانه‌هایی که عقاید، ارزش‌ها و نظرات آرمانی راوی را آشکار می‌سازند تا ب‌توان وضعیت شاعر را نسبت به افراد، رویدادها و پدیده‌ها بازشناخت. دراین شعر یک راوی «همودایجتیک» است که تجارب شخصی و ذهنی خود را به عنوان شخصیتی از داستان تشریح می‌کند همانطور که محوراساسی شعر، در واقع ذهنیت وفردیت شاعر است که در پیوند با عناصر هستی خودرا نشان می‌دهد.

«پشت نامت تاریخ من است
با هزار پادشاه منقرض
هزار حکومت سرنگون
پشت نامت سکوت گرسنه‌ای است
که هیچ برای خوردن ندارد
و فکر می‌کند به فصل درو
پشت نامت کشوری استعمار شده‌ام
بی امید ناجی روزهای آخر (صفحه ۱۲)»

زبان شعرهای طیبه تیموری بیشتر بر استعاره تکیه دارد و بیانی روایی دارند. مجموعه‌ای از تمایلات و خواسته‌ها که می‌توان در متن به شکل‌های استعاری یا نمادین جلوه‌گر شود. قواعد همنشینی واژه‌ها به گونه‌ای است که ظرفیت‌های تصویری آن را به همراه داشته باشد. اما از مسیر روایتی حقیقی دور نیفتد. به عنوان نمونه در شعرصفحه ۶۲ که شاید یکی از بهترین شعرهای این مجموعه باشد. این ویژگی به طور کامل مشهود است سطرها به شکل گزاره‌هایی بیان می‌شوند که از منطقی سورئال پیروی می‌کنند.

«چون واژه‌ی گرسنه
ایستاده‌ای روبرویم
افریقای چشمت
خوراک قحطی آینه‌های بی جیوه است (صفحه ۶۲)»

هنر روایت به خودی خود یک ویژگی زیبایی شناسانه است گرچه منتقدانی نیز دارد. اما استفاده از نمادهای آشنا با نوستالژی موجود در آنها که همپیوندی عینی میان مخاطب و متن ایجاد می‌کند اصطلاحی که برای اولین بار تی اس الیوت به کاربرد این اصطلاح ناظر است به اشیا موقعیت وزنجیره‌ی وقایع و یا عکس العمل‌هایی که بتوانند آن واکنش عاطفی را که نویسنده مایل به برانگیختنان در خواننده است بر انگیزد بی آنکه به صراحت آن را بیان کند به ویژه جنگ که تاثیر زیادی بر نسلد ما داشته است و پیوندی عمیق با مخاطب دارد. تصویر سازی آن سبب شده است که روایت‌های گسسته تاریخی را انسجام ببخشد.

«به دیدنم نشانی شو
به نام مردی که توی سهمیه‌ها ضرب خورد
کودکی که کروکی خانه‌اش
مقصد پدری است نشسته پیش از پیشوندها
فوت می‌کند به امتداد کوچه
دلواپس دست‌هایت آزرده از تیغ‌های کوچکی که
عطر را
چکه می‌کند
روی خاک (صفحه ۶۴)»

متن صدای روایتگر است، در حالی که راوی متعلق به جهانی ساختگی یا خیالی و نه واقعی استاین المان‌ها شامل ایده‌های ضروری ساختار روایت با شروع و میانه و پایان یاشرح –توسعه –نقطه اوج – پایان، با رویدادهای مهم و محرک که در خطوط پیرنگ به صورت منسجم ساختاربندی شده‌اند، قابل تشخیص‌اند. باتمرکز ویژه روی بی‌ثباتی که شامل یادآوری گذشته، توجه به اتفاقات حال و پیش بینی آینده یا پس آمد می‌شودبرشخصیت‌ها و شخصیت پردازیمی‌توان تکیه کرد.

«روزنامه صبح
خودکشی بی خبر واژه‌ها
تشییع آدم‌های عمدی
در ستون‌های افقی
روزنامه صبح
عکس‌های بدون شرح
در بغض‌های مشروح
بازگرداندن مهاجران مردد
به غربت صفحه‌های ترحیم (صفحه ۱۲۸)

داستان جمله‌ای است طولانی وهر جمله داستانی کوتاه است. عناصر روایت نی زبه معنای امکان ایجاد ارتباط عنصر با سایر عناصر و با کل مجموعه است متن هر نوع قالبی که داشته باشد نیز این روابط در آن برقرار است مانند نمونه زیر که هر سطر آن یک روایت است.

«به من برگرد
با چشم‌هایت که راستگویند
واشک که می‌ریزند این فصل بارانی می‌شود
به من برگرد که دیوارها را دوست دارم
و زنجیرها را
وترا که از پشت میله‌ها پنهانی برایم واژ ه می‌آوری
تا رویای بادبادک‌های کودکی‌مان را برایت بسرایم
و باد می‌شوی که به پروازم در آوری
در گستره‌ای که از مرزهای بی خبری رها است »(صفحه ۱۰۶)

همانطور که ملاحظه می‌شود درواقع می‌توان از همان نقش ویزه ای که در سطرهای ژیشین اشاره شد یاد کرد که بارت حضور آن را ضروری می‌داند وآن را علامت می‌داند شاید به طور مستقیم رابطه‌ی خاصی نداشته باشد اما حضورش ضروری است و او از آن به عنوان استعاره یاد می‌کند

«در مزرعه آدمهای رایگان
هیچ کس نگران داسهای بی کار نیست »

در پایان می‌توان گفت که طیبه تیموری در این مجموعهبا استفاده از تجربه‌های زبانی (قواعد همنشینی وجانشینی ) و تکنیک‌های روایی را به خوبی اجرا کرده است، گرچه که در بعضی از موارد این تکنیک‌ها شعر را در مرز داستان می نیمال و شعر قرار داده است (به‌ویژه در شعرهای کوتاه)اما شاعر با ایجاز و ترسیم فضایی سورئال، در مجموع توانسته است مجموعه‌ی موفقی را ارائه دهد همچنین تصویر گری مناسب این مجموعه شعر موجب می‌شود تا مخاطب با آن همراهی بیشتری داشته باشد.■

منابع


۱. تیموری نیا طیبه، روزنامه صبح، مجموعه شعر کوتاه سپید تهران روزگار چاپ اول،۱۳۹۱