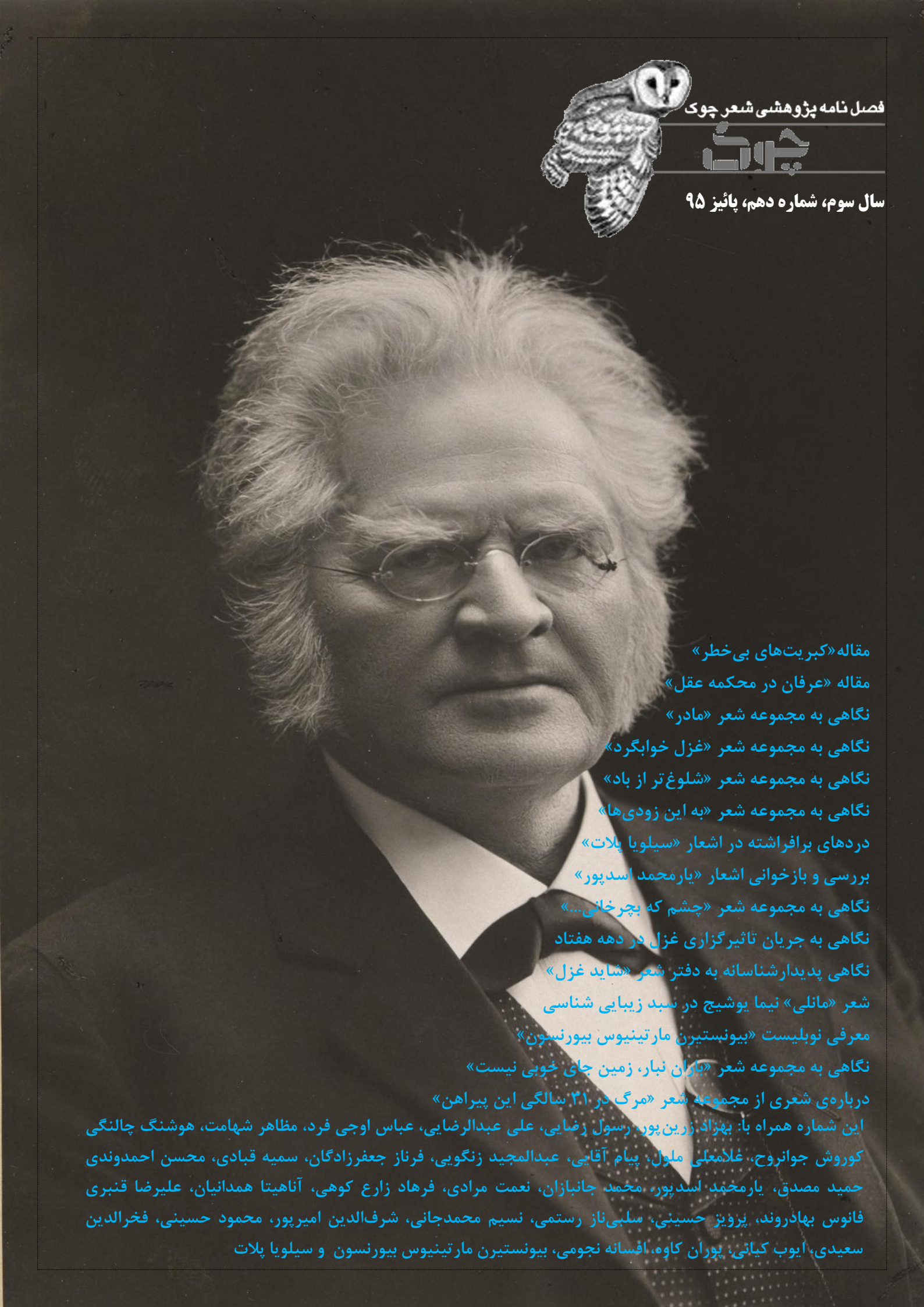
فصل نامه پژوهشی شعر چوک

چوک

سال سوم، شماره دهم، پائیز ۹۵



مقاله«کبریت‌های بی‌خطر»
مقاله «عرفان در محکمه عقل»
نگاهی به مجموعه شعر «مادر»
نگاهی به مجموعه شعر «غزل خوابگرد»
نگاهی به مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد»
نگاهی به مجموعه شعر «به این زودی‌ها»
دردهای برافراشته در اشعار «سیلویا پلات»
بررسی و بازخوانی اشعار «یارمحمد اسدپور»
نگاهی به مجموعه شعر «چشم که بچرخانی...»
نگاهی به جریان تاثیرگزاری غزل در دهه هفتاد
نگاهی پدیدارشناسانه به دفتر شعر «شاید غزل»
شعر «مانلی» نیما یوشیج در سبد زیبایی شناسی
معرفی نوبلیست «بیونستیرن مارتینیوس بیورنسون»
نگاهی به مجموعه شعر «باران نبار، زمین جای خوبی نیست»
درباره‌ی شعری از مجموعه شعر «مرگ در ۳۱ سالگی این پیراهن»

این شماره همراه با: بهزاد زرین‌پور، رسول رضایی، علی عبدالرضایی، عباس اوجی فرد، مظاهر شهامت، هوشنگ چالنگی کوروش جوانروح، غلامعلی ملول، پیام آقایی، عبدالمجید زنگویی، فرناز جعفرزادگان، سمیه قبادی، محسن احمدوندی حمید مصدق، یارمحمد اسدپور، محمد جانبازان، نعمت مرادی، فرهاد زارع کوهی، آناهیتا همدانیان، علیرضا قنبری فانوس بهادروند، پرویز حسینی، سلبی‌ناز رستمی، نسیم محمدجانی، شرف‌الدین امیرپور، محمود حسینی، فخرالدین سعیدی، ایوب کیانی، پوران کاوه، افسانه نجومی، بیونستیرن مارتینیوس بیورنسون و سیلویا پلات

سخن سردبیر

قسم به قلم و آن چه می نگارد...

دهمین فصلنامه ی شعر چوک و دومین فصلنامه ی پژوهشی شعر چوک پیش روی شما مخاطبان فرهیخته و گرامی ست. از تمام ادیبان و نویسندگانی که در این دو شماره ی اخیر ما را از مقالات و نقد های ارزشمند خود بهره مند ساختند بی نهایت سپاسگزاریم. همچنین از شاعران گرانقدری که صمیمانه و عاشقانه حضور در بخش گفتگوی فصلنامه را می پذیرند و با تنین چوک صدای خود را به گوش مخاطبان و مشتاقان شعر و ادب این سرزمین می رسانند. همانطور که بارها اشاره کرده ایم انعکاس صداها و نگرش های متفاوت، بزرگترین هدف ما به شمار می آید و امیدواریم که چوک بتواند سکوی پرتاب استعدادهایی باشد که تا به امروز امکانات و شرایط مطلوب را برای شناساندن خود نیافته اند. همچنین ما سعی داریم در فضایی آزاد و کاملاً بی طرف گفته ها و ناگفته های شاعران و منتقدان پر مخاطب را به گوش همه گان برسانیم، از همین روست که در حال حاضر چوک یکی از فعال ترین و مخاطب محورترین نشریات ادبی کشور - چه در میان نشریات کاغذی و چه در میان نشریات الکترونیکی - به شمار می آید و مورد اعتماد و استقبال جوانان و پیشکسوتان شعر امروز قرار می گیرد.

اما در جواب دوستانی که خواستار کاغذی شدن مجله هستند باید بگوییم: قصد ما از انتشار این فصلنامه و انجام دیگر فعالیت های کانون فرهنگی چوک، کسب درآمد یا شهرت و محبوبیت چند روزه نیست. تمام کارکنان چوک چه در بخش شعر و چه در بخش داستان، عاشقانه خود را وقف این کار کرده اند و مقصد و مقصود نیز همان عشق است. نکته ی دیگر که پرداختن به آن خالی از لطف نیست مبحث آیین نگارش مقالاتی است که به دست ما می رسد. خواهشمندیم که نویسندگان و شاعران محترم آثار خود را در فایل word و با رعایت علائم صحیح نگارشی و نکات دستوری برای ما ارسال کنند. متاسفانه ما در این مدت با آثار پرمایه ای (از لحاظ محتوا) روبه رو شدیم که از رعایت ساده ترین علائم نگارشی سرباز زده بودند و همین امر به عدم انتشار این مقالات انجامید. امیدواریم که با گذشت زمان و با بهره گیری از پیشنهاد ها و انتقاد های شما مخاطبان فرهیخته راه های روشن تری در پیش بگیریم و آیینه ای شفاف و صادق در برابر شعر و نقد امروز باشیم.

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)

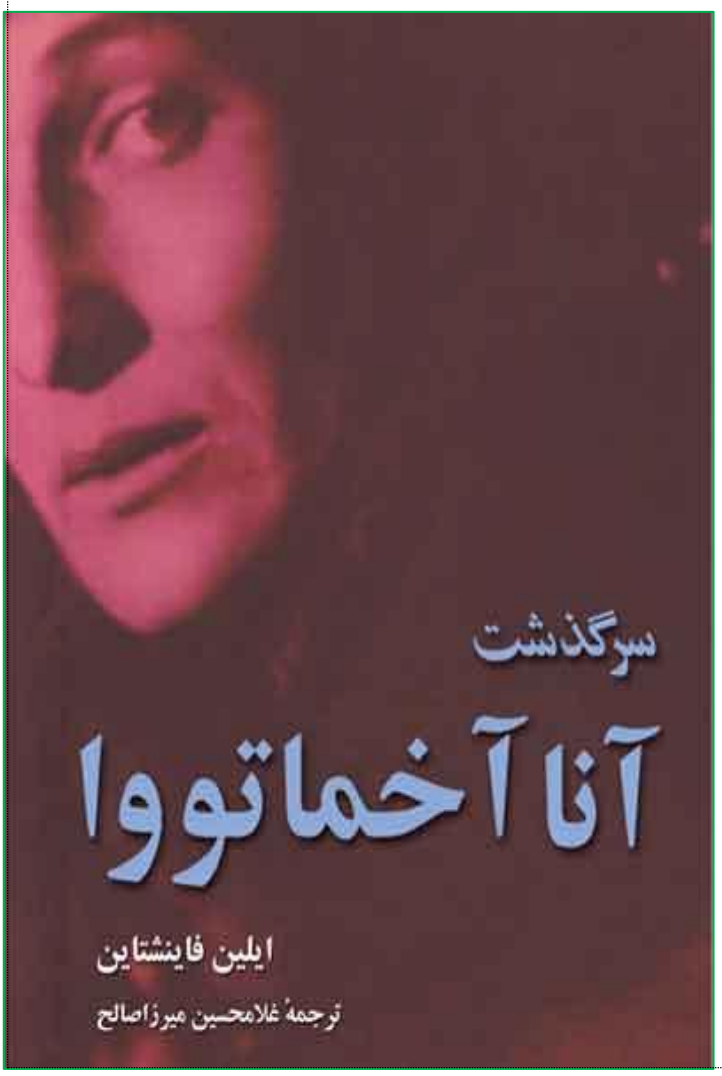
فائزه پورپیغمبر (دبیر بخش شعر ترجمه)

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.

آثار منتشر شده انتشارات مازیار



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.

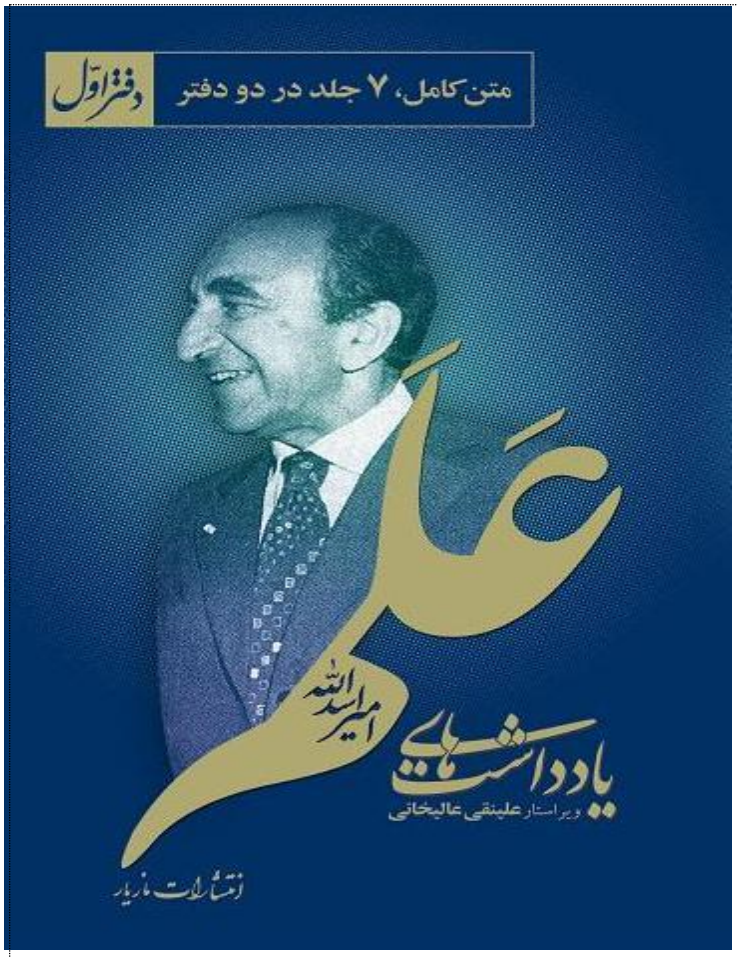
فعالیت فصلی: کانون فرهنگی چوک در سال سه دوره آموزشی تخصصی داستان‌نویسی به دو طریق «حضوری و غیرحضوری (آنلاین و مکاتبه‌ای)» برگزار می‌کند که جهت آشنایی با دوره «**آکادمی کانون فرهنگی چوک**» می‌توانید به سایت مراجعه کنید. در ضمن «**فصل‌نامه شعر چوک**» نیز آخر هر فصل منتشر شده و در سایت کانون فرهنگی چوک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

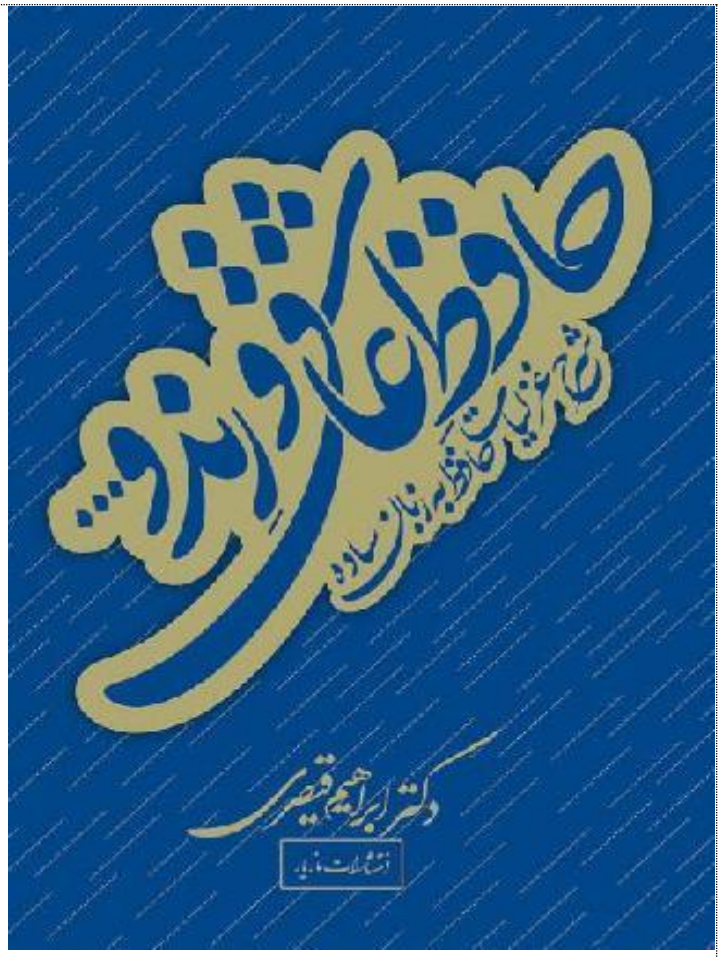
فعالیت سالیانه: کانون فرهنگی چوک علاوه بر برگزاری جلسات هفتگی که فقط **مخصوص اعضای کانون** می‌باشد، همایش‌هایی هم سالیانه برگزار می‌کند. در شهریور ماه هرساله همایشی با نام جشن سال چوک برگزار می‌شود؛ و در مواردی دیگر اگر اعضا اثری منتشر کنند، مراسم رونمایی نیز برگزار خواهد شد. چوک در سال ۹۰ و ۹۲ و ۹۴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

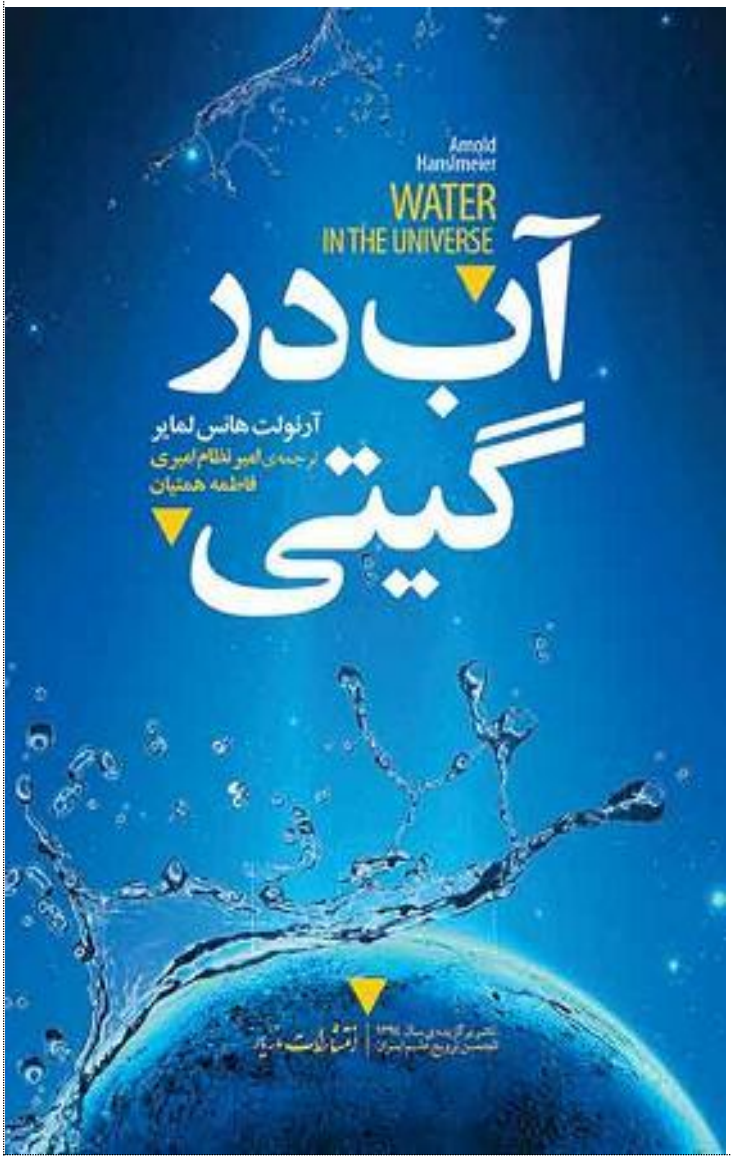
«بانک هنرمندان چوک»

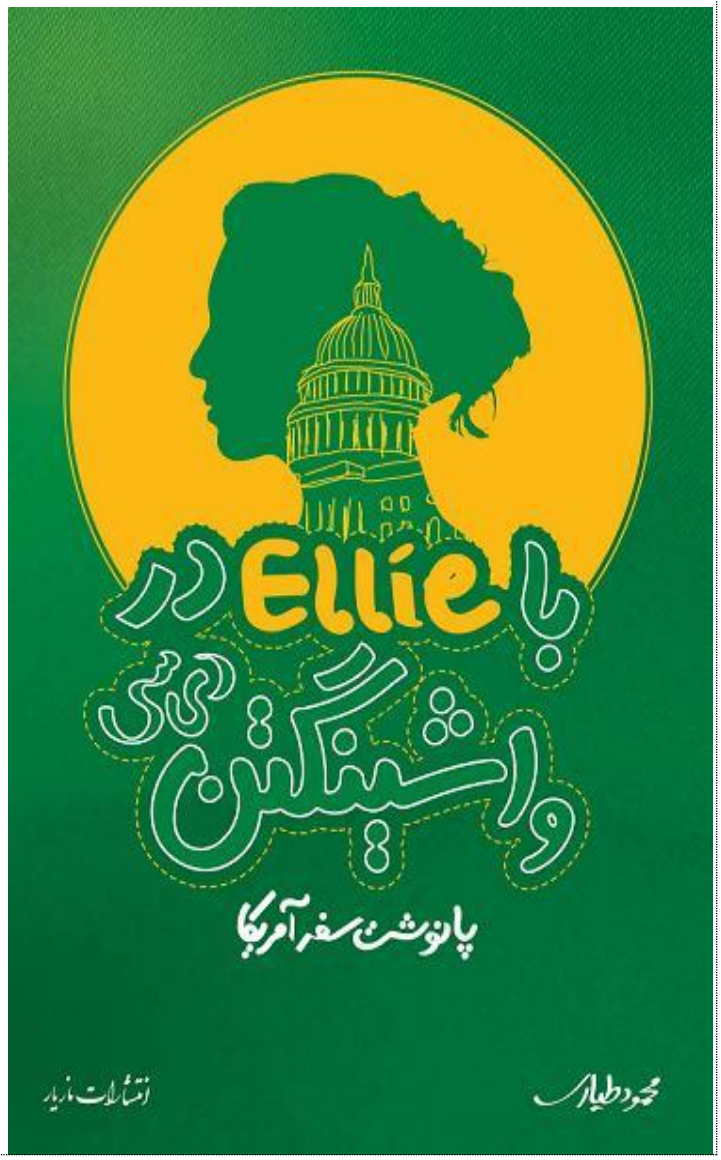
جهت معرفی هرچه بهتر و بیشتر شما هنرمندان عزیز راه‌اندازی شده است.

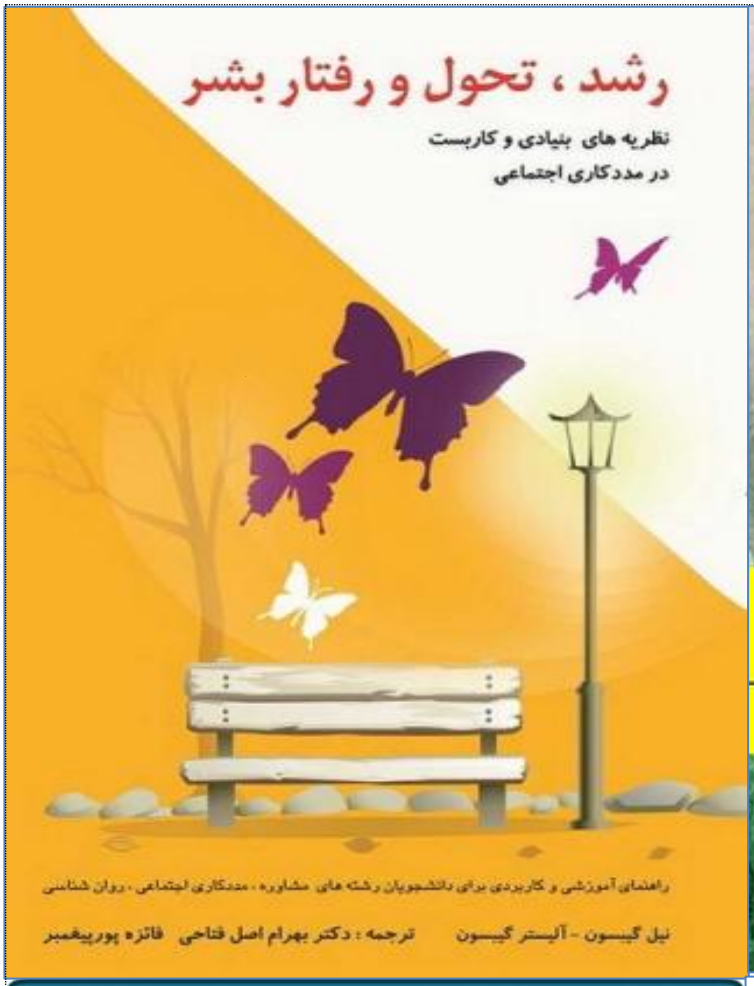
کانون فرهنگی چوک حامی انجمن‌ها، کانون‌ها، جشنواره‌ها، جوایز ادبی و همه هنرمندان

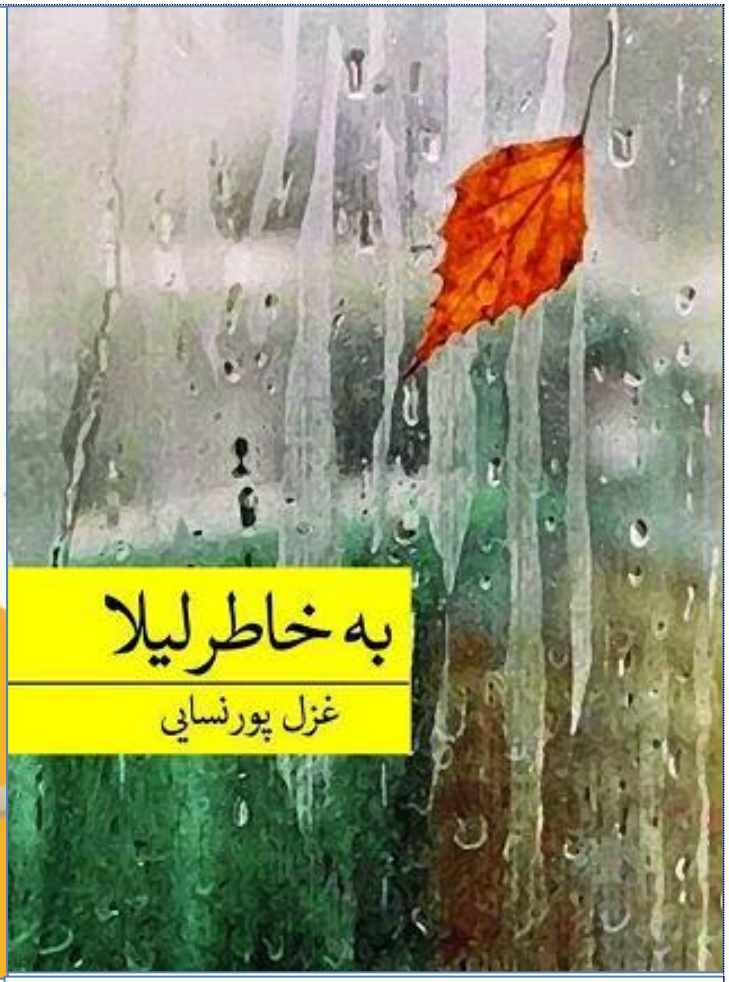

متن کامل، ۷ جلد در دو دفتر
دفتر اول
علم
امیر اسدالله
یادداشت‌های
ویراستار علینقی عالیخانی
انتشارات مازیار


دکتر ابراهیم قیصری
انتشارات مازیار


Arnold Hanslmeier
WATER IN THE UNIVERSE
آب در گیتی
آرنولت هانس لمایر
ترجمه‌ی امیر نظام امیری
فاطمه همتیان
انتشارات مازیار


با Ellie در واشینگتن دی سی
پانوشت سفر آمریکا
محمود طیاری
انتشارات مازیار


رشد ، تحول و رفتار بشر
نظریه های بنیادی و کاربست
در مددکاری اجتماعی
راهنمای آموزشی و کاربردی برای دانشجویان رشته های مشاوره ، مددکاری اجتماعی ، روان شناسی
نیل گیبسون - آلیستر گیبسون ترجمه : دکتر بهرام اصل فتاحی فائزه پورپیغمبر


به خاطر لیلا
غزل پورنسایی

کانون فرهنگی چوک
آکادمی داستان نویسی چوک
هنر جو می پذیرد
www.chouk.ir
info@chouk.ir
TEL : 09352156692

ایالات متحده
عباس رضوانی
«خرده روایت‌های ناتمام شاعرانه
در خیابان‌های عشق و آتش»
ایالات متحده • عباس رضوانی

گفت آن که یافت می‌نشود آنم آرزوست

گفتگو

مصاحبه اختصاصی چوک با «بهزاد زرین‌پور»

مصاحبه اختصاصی چوک با «علی عبدالرضایی»

مصاحبه اختصاصی چوک با «رسول رضایی»

مصاحبه اختصاصی چوک با «پوران کاوه»

گفتگوی اختصاصی چوک با «بهزاد زرین‌پور»

«آیدا مجیدآبادی»

چرا با وجود جایگاهی که در شعر دههٔ هفتاد به دست آورده‌اید، رغبت چندانی به ادامهٔ شعر و شاعری ندارید؟

راستش پاسخ این سؤال را نمی‌دانم یا شاید هم نمی‌خواهم بدانم. اینقدر هست که شعر گفتن برای من سخت‌ترین کاری است که می‌شناسم. شاید تحمل سختی‌هایش را نداشتم، فرصتش را هم. دیگر آنکه شاعری شور عجیبی می‌خواهد؛ شورش را هم نداشتم. در این سالها دیگر شورش را در آورده‌ام ظاهراً! همین قدر بس است به گمانم.

اکثر شاعران مطرح هفتادی باور دارند که حقایق دههٔ هفتاد دچار تحریف شده است و در حال حاضر کسانی خود را هفتادی جا می‌زنند که در آن دوره فعالیت ادبی بسزایی نداشتند. با وجود اینکه هنوز شما و امثال شما حضور دارید و می‌توانید از تریبون شهرت و معروفیت خود استفاده کنید، این امر چگونه میسر شده است؟

به نظرم شاعران دههٔ هفتاد مبدأ حرکتشان مشترک بود اما مقصدشان نه، یعنی همه از یک سمت خسته شده بودند اما هر کس به جانب مورد نظر خودش رفت. ما تقریباً در اینکه چه چیزهایی را نمی‌خواهیم اشتراک نظر داشتیم اما در اینکه چه می‌خواهیم طبیعتاً چون شاعر بودیم راه خودمان را رفتیم، شاعری یک ورزش و به تعبیر شاعرانه‌تر یک لرزش انفرادی است و نه تیمی. دو صد متر یا شاید هم هزاران متر با مانع است و نه چهار هزار متر امدادی.

درباره تحریف جریان شعر دهه هفتاد هم من نظر متفاوتی دارم با سایر دوستان. معتقدم که جریان شعر دهه هفتاد به شکل زنجیره‌ای اتفاق افتاد. یعنی این طور نبودکه همه حلقه‌های این زنجیره هم زمان شکل گرفت. برخی حلقه‌های اول را با خلاقیتشان شکل دادند؛ برخی با الهام از آنها و ترکیبش با مهارت و دانش خودشان، حلقه‌های دوم و ...همین طور ادامه یافت تا زنجیره هفتاد. شکل گرفت. من دو زنجیره را در شعر دهه هفتاد به رسمیت می‌شناسم. یکی زنجیره‌ای که حلقه یا حلقه‌های اولش را شعر هم نسل‌های من تشکیل می‌داد و دیگری زنجیره‌ای که حلقه اولش را شاعران نسل قبل شکل دادند. بعد کسانی در نسل من و نیز نسل پیشین با استفاده از ظرفیت و امکانات هر دو حلقه و ادراک‌ها و برداشت‌های زیبایی‌شناسی خودشان، حلقه‌هایی بر حلقه‌های اول افزودند و این دو زنجیره را شکل دادند. حتی بعضی‌ها به گونه‌ای زیرکانه کوشیده‌اند امکانات هر دو زنجیره را در شعرشان به گونه‌ای ترکیب (مونتاژ) کنند و خود را سر حلقه زنجیره‌ای سوم-چه در تئوری چه در شعر- معرفی کنند.

من شعر خودم را سرحلقه زنجیره اول می‌دانم و شعر براهنی را سر حلقه زنجیره دوم. شعر کسانی مثل بهزاد خواجات، عبدالرضایی، ابوالفضل پاشا، در نسل خودم و شعرکسانی مثل علی باباچاهی را (که یگانه است در نسل خودش و نمی‌شود کسی را با این ویژگی‌ها در نسل او یافت) در نسل پیشین مصداق شعرهایی می دانم که از امکانات هر دو حلقه بهره گرفته‌اند و کوشیده‌اند هر یک سر حلقه زنجیره دیگری باشند در ادامه شعر دهه هفتاد.

به نظرم شاعران دههٔ هفتاد مبدأ حرکتشان مشترک بود اما مقصدشان نه، یعنی همه از یک سمت خسته شده بودند اما هر کس به جانب

هر کدام هم مخاطبان و به تبع دنباله روهایی یافته‌اند. بحث در باره ویژگی‌های هر حلقه و زنجیره نیاز به تفصیل و نیز مثال و مصداق‌هایی دارد که خود نیازمند تحقیقی سبک شناسانه ویا دست کم مصاحبه‌ای مستقل و مفصل است.

به نظر شما شعر دههٔ هفتاد چه نقطهٔ عطفی در شعر فارسی نهاده است که اکثر شاعران آن مدعی تحول و نو اندیشی اند و معتقد اند که در دههٔ هشتاد عامدانه آن‌ها را به انزوا و سکوت کشاندند و جهت شعر فارسی را تغییر دادند؟

اصل برای من، یکی این بود که خالق شریعتی تازه باشم در سرودن، شریعتی یا بهتر است بگویم طریقتی که در عین تازگی داشتن بی اتصال هم نباشد به ذهن و زبانی که هزاران سال ورز داده بودندش خالقان دیگر شریعت‌ها و طریقت‌ها در شعر فارسی. من نمی‌خواستم موجی غریب اما زودگذر باشم در این دریا. وگرنه می‌توانستم غریب‌تر بنویسم، چرا که مسیرش را قبل‌تر هوشنگ ایرانی‌ها و یدالله رؤیایی ها و مایاکوفسکی ها نشانم داده بودند همچنان که در نقاشی جکسون پولاک و در سینما گدار و تروفو نشانم داده بودند. دههٔ هفتادی بودن هیچ اهمیتی ندارد اگر هفتادی بوده باشی و رسمی نو در نینداخته

باشی. بسیاری از آنچه به عنوان آوانگاردیسم و غریبه گردانی و معیار گریزی در دههٔ هفتاد اتفاق افتاد در نظر من یکی اصلاً نو نمی‌نمود. بیشتر به بازآفرینی ترکیبی پیشنهادهایی می‌مانست که قبلاً به صورت پراکنده توسط شاعران معیار گریز تاریخ شعر معاصر از هوشنگ ایرانی بگیر تا رؤیایی و موج نویی ها و نابی‌ها به اجرا گذاشته شده بود. به نظرم شعر و مانیفست براهنی مهم‌ترین ویژگی‌اش این است که ترکیبی اغراق آمیز از همه خلاف آمد عادت‌ها در تاریخ شعر معاصر ایران و جهان را در یکجا جمع کرده است. برای مثال من که قبل از انتشار خطاب به پروانه‌ها شعرهایم به عنوان اولین شاعر متفاوت دهه هفتادی در همه نشریات ادبی مطرح شده بود، تقریباً همه پیشنهادهای براهنی را روی میز داشتم اما راه خودم را رفتم. بارها گفته‌ام در نظر من دههٔ هفتاد آغازی بر پایان مانیفست سازی و مانیفست سالاری بود در شعر معاصر فارسی. من یکی هیچ دوست نداشتم ذیل یکی از مانیفست‌های مشهور زمانه قرار بگیرم چون می‌دیدم که شعر شاملویی و حجم و نابی و فروغی و سهرابی و اخوانی و نیمایی همه به اشباع شده‌گی رسیده است. و نیز می‌دانستم که هر مانیفست دیگری هم بیاید به همین سرنوشت دچار می‌شود؛ البته خیلی زودتر از قبلی‌ها به اقتضای شتاب زمانه.

مانیفستی نیست که ذهن را تک ساحتی نکند، شاعر تک ساحتی اصلاً برایم قابل تحمل نیست.

درباره کسانی هم که شما می‌فرمایید مدعی هستند که در دهه هشتاد به سکوت و انزوا کشیده شده‌اند! نمی‌دانم چه باید بگویم. به اعتقاد من هیچ کس نمی‌تواند یک شاعر تثبیت شده و صاحب سبک را به انزوا و سکوت وادارد مگر آنها که قدرت دارند. آن‌ها نیز فقط جلو انتشار شعرهای بعدی‌اش را می‌توانند بگیرند) شعرهای منتشر شده اگر ظرفیت داشته باشند خودشان به انتشار ادامه می‌دهند.

دههٔ هفتاد چون دههٔ چهل سرشار از جریان هاییست که هر یک نامی به خود اختصاص داده‌اند. از شعر حرکت گرفته تا پسا نیمایی. از زبان گرفته تا خواندیدنی.

علت این همه جار و جنجالی که شاعران ما را به خود مشغول می‌کند چیست؟ در حالی که بیشتر مواقع یک دیگر را قبول ندارند و کار خود را تحولی عظیم در ادبیات می‌پندارند. راستی شما چرا هرگز به فکر جریان سازی در شعر نیفتادید؟

در ادامهٔ پاسخ سؤال قبل باید بگویم که خود من نیز عامداً از تأسیس هرگونه مانیفست رویگردان بودم و ایضاً از هرگونه تلاشی که در آن دوره برای افزودن مانیفستی دیگر از سوی هم نسل‌هایم یا شاعران نسل قبل صورت می‌گرفت. هنوز هم باور دارم که عمر مانیفست کوتاه است به ویژه در این زمانه که عمر همه چیز کوتاه است. دوست نداشتم و ندارم که خود را حتی برای چند سال اسیر یک قالب زیبایی شناسی (مانیفست) کنم تا چه رسد برای یک عمر. دیگر اینکه مانیفست را پس از صدور دستور پیشامتن می‌انگارم که آزادی عمل را می‌گیرد از شاعر. علاوه بر این مانیفستی نیست که ذهن را تک ساحتی نکند، شاعر تک ساحتی اصلاً برایم قابل تحمل نیست.

در یکی از گفتگوهایتان اشاره کرده‌اید که نام کتابتان (کاش آفتاب از چهار سو بتابد) را آقای براهنی انتخاب کرده است. اگر ممکن است در این باره بیشتر توضیح دهید.

من براهنی را دوست داشتم و احترام می‌گذاشتم، هنوز هم دارم و می‌گذارم اگرچه بر خلاف اغلب هم نسل‌هایم هیچ‌وقت در کلاس‌هایش حضور نیافتم اما در هر جلسه‌ای که می‌رفتم و او هم می‌آمد احترامش می‌کردم. روزی یک نسخه از کتابم را قبل از چاپ به او دادم که بخواند، خواند و دیگر روز که کتاب را برایم آورد دیدم که چندتا اسم از میان شعرها انتخاب کرده است برای کتاب، گفتم کدام را خودت بیشتر می‌پسندی؟ گفت: «ای کاش آفتاب از چهار سو بتابد!». هر کجا هست، کاش آفتاب از چهار سو بر او بتابد تا نداند که در کجا می‌زیسته است.

شعر خرمشهر و تابوت‌های بی در و پیکر که یکی از زیباترین اشعار شما به شمار می‌آید دارای زبانی روان و در عین حال شاعرانه است، تا آنجا که به نظر می‌رسد اکثر مخاطبان شعر می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند. با توجه به این شعر نظر شما در بارهٔ ساده نویسی دهه‌های اخیر شعر فارسی چیست؟

شعرهای من و از جمله شعر خرمشهر هیچ کدام مصداق ساده نویسی نیست که اگر بود به سرنوشت همین شعرهای ساده انگارانه ای دچار می‌شد که شما می گویید. اگر پس از بیست سال هنوز هم شعرهای من خوانده می‌شود به این دلیل ساده است که زبان من لایه‌هایی دارد که در قرائت‌های اول دیده نمی‌شود چون متصنع نیست؛ یعنی مثل شعرهای ظاهراً پیچیده هم نیست که از همان اول، تصنع و در نتیجه لایه‌های احتمالی‌شان را لو می‌دهند. با این حساب معلوم کردم که شعرهای من پیچیده هم نیست. لابد می‌پرسید پس چیست؟ به گمان من برای مخاطب ساده، ساده است و برای مخاطب

پیچیده، پیچیده. ظاهراً نظرم را تا همینجا هم لو داده‌ام، آری پیچیدگی و سادگی به باور من صفت‌هایی درخور مخاطب شعر هستند و نه خود شعر. شعر اگر شعر باشد سادگی و پیچیدگی را با هم دارد، خلق شعرهای این چنین است که دشوار است وگرنه تولید شعر ساده برای مخاطبان ساده همانقدر آسان است که تولید شعر پیچیده برای مخاطب پیچیده. در نتیجه من شعرهایی را که شاعرانشان ساده می‌نامند یا پیچیده، شعر «آسان» می‌نامم. تولید این هر دو نوع شعر تابع یک مکانیزم تمرین شده است. قالب را که داشته باشی، به آسانی به تولید انبوه می‌رسی. بنگرید که برخی مدعیان ساده نویسی و پیچیده نویسی چگونه نه ماه به نه ماه یک مجموعه شعر جدید به دنیا می‌آورند!

علت این تقسیم بندی‌های دهه‌ای را در چه می دانید؟ (شعر دههٔ هفتاد، شعر دههٔ هشتاد و ...) آیا با شروع یک دهه تحول خاصی در شعر فارسی به وجود می‌آید یا بازار شعر شاعران دهه‌های قبل دچار رکود می‌شود؟ آیا می‌توان وجه اشتراک خاصی در شعر شاعران هر دهه یافت؟

پاسخ این سؤال را هم در برخی محافل داده‌ام. یک زمانی چند قرن طول می‌کشید تا در جامعهٔ ما و دیگر جوامع اتفاقی در دیدگاه شاعران پدید آید که زیبایی شناسیشان را عوض کنند، برای همین مثلاً سبک‌های خراسانی و عراقی و... هر یک چند قرنی بر ذهن و زبان شاعران حکومت می‌کرد؛ دست کم یک قرن. این بود که می‌گفتیم شعر قرن پنجم یا هشتم. در دورهٔ معاصر به علت شتاب گرفتن تحولات فکری و به تبع ذهنی و زبانی نیاز شاعران به نو شدن قرن را به دهه تبدیل کرد، اخیراً هم که دیگر کار به سال و ماه و روز کشیده است. دیر نیست که هر روز شاهد برافراشتن مکتبی نو باشیم در این دنیای واقعاً ً مجازی!

دربارهٔ وجه اشتراک شاعران هم دوره نیز باید بگویم که به نظر می‌رسد حالا همه ما از هجده سالگان بگیر تا هشتاد سالگان، هم دوره‌ایم و ایضاً هم کاسه و پیاله!

در دههٔ هفتاد هم تا حدودی همینطور بود. مثلاً باباچاهی و براهنی هم به نظر من شاعر دههٔ هفتادی‌اند، همچنان که بعدتر کوشیده‌اند دههٔ هشتادی و نودی هم باشند. ظاهراً شاعران بر خلاف خودروها مدل ندارند دیگر! حتی اگر بکوشند که برای دیگران مدل بسازند!

با توجه به اینکه داوری هشتمین جشنوارهٔ شعر فجر و چندین جشنوارهٔ مختلف دیگر را بر عهده داشته‌اید، روند جشنواره‌های شعر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

تا چه حد می‌توان از تخفیف باند بازی و تقلب‌های مرسوم مطمئن بود؟

حالا ما یک بار یک غلطی کردیم و برای اولین و آخرین بار داور جشنوارهٔ شعر فجر شدیم! به نظر من جشنواره‌ها به خودی خود حتی اگر هم اصول حرفه‌ای برگزاری یک جشنواره در آنها رعایت شود نمی‌توانند محرک ادبیات و شعر باشند، چرا که جشنواره نمی‌تواند جای خالی نشریات جریان‌ها و محافل و مجالس فاخر و چالش برانگیز و از همه مهمتر جای خالی زندگی پر شور و شر شاعرانه را که نداریم پر کنند. در مورد باندبازان هم بنده تخصصی ندارم فقط می دانم که از بندبازی تا حالا کسی به شعر نرسیده است.

سخن آخر از زبان بهزاد زرین‌پور:

و اما سخن آخر:

وصف حالی ننوشتی (م) و شد ایامی چند!■

گفتگوی اختصاصی چوک با «علی عبدالرضایی»

«آیدا مجیدآبادی»

بارها تأکید کرده‌اید که مدت مدیدی‌ست که از شعر هفتاد فاصله گرفته‌اید و در مرحلهٔ جدید شعر پساهفتاد گام بر می‌دارید و همچنین می‌گویید که تصمیم گرفته‌اید این راه را به دور از صف‌ها و جریان‌های شعری و به تنهایی ادامه دهید. آیا شعر پساهفتاد ادامهٔ منطقی شعر هفتاد است، یا گذار از آن یا تمام قواعد و شناسه‌های قبل از خود را در هم می‌شکند و با رویکردی نوین به سراغ شعر می‌رود؟

اصل قضیه این است که تا امروز حدود صد مصاحبه انجام داده‌ام و در آن‌ها دربارهٔ شعر هفتاد صحبت کرده‌ام، اما در واقع، آن‌چه که مطرح شده و دربارهٔ آن حرف زده‌ام تئوری‌های شعری خودم بوده است. یعنی، خصیصه‌هایی که تحت عنوان قواعد شعر هفتاد بیان کرده‌ام، در واقع تکنیک‌هایی‌ست که در سرایش استفاده می‌کنم، به عنوان کسی که زبان شعری و تکنیک‌هاش برای اولین بار در شعر فارسی مطرح می‌شود. در شعر بلند پاریس در رنو که در سال ۷۳ نوشته‌ام، بیان شعری و نوع تکنیک‌ها، این که یک قالب کلاسیک را در شعر امروز استفاده می‌کند، این که نثر، شعر نیمایی و شعر آزاد را ترکیب می‌کند و نوع بازی‌ها و اتفاقات زبانی‌ای که به کار می‌برد، جایگاهم را در شعر هفتاد کاملاً با بقیه متفاوت کرده است. نوع زبان شعری من، با آداب و تربیت و از طرفی، با لهجهٔ گیلکی‌ام هم‌خوانی داشت. نوع لحن‌هایی که استفاده می‌کردم، اکثراً لحن‌های گیلکی‌ای بود که در شعر فارسی وارد شده و درحال بسط پیدا کردن بود به‌طوری که حتی مخاطب ترک، بختیاری یا بلوچ از این زبان تأثیر می‌گرفت. مجموعهٔ حرف‌هایی که در رابطه با شعر هفتاد بیان کردم، با ذات شعری‌ام مرتبط بود؛ ذات هیچ‌کس قابل تغییر نیست بنابراین، آن حرف‌ها و تئوری‌ها در من نهادینه‌اند. به این ترتیب آن بخش از شعرهایم هرگز تغییر نکرد، بلکه نگاهم به جهان و تئوری شعری گسترش پیدا کرد. کمتر اتفاق افتاده که از چیزی حرف بزنم و بعدها آن را بطور کامل کنار بگذارم، تنها چیزی که بسط ندادم و آن را کنار گذاشتم، تصنع زبانی بود. گاهی اوقات ممکن بود در پاره‌ای از شعر، با تصنع به شعر سازی بپردازم تا کار به شعریت برسد، که در نهایت هم سطرها به درستی در شعر نمی‌نشست. این تصنع در شعر امروزم وجود ندارد. به طور کلی، چه در شعر هفتاد، چه پساهفتاد و چه در شعر امروز که بحث مولفه‌های نومدرنیستی و گلوبال‌پوئتری را در آن مطرح کردم، همان ذات وجود دارد، در واقع همان ذات عمیق می‌شود، بسط پیدا می‌کند و به جاهای دیگر می‌رسد. بخشی از مولفه‌ها در شعر هفتاد وجود داشته‌اند و در پساهفتاد گسترش داده می‌شوند. بخش دیگری از مولفه‌ها اما، تجربه‌های تازه‌ام هستند، چیزهایی هستند که تا پیش از آن نمی‌دانستم و طبیعی‌ست که طرح این مسائل تازه باشد. بحث من درمورد گلوبال پوئتری یا نومدرنیسم مباحث تازه‌ای هستند که اضافه شده‌اند. ریشه‌های دستگاه شعری که ما در کالج شعر از آن حرف می‌زنیم، هم در شعر هفتاد هم در پساهفتاد بوده است. بخشی از کار هم، حاصل تجربه‌های برخی از شاعرانی‌ست که در فضای کالج شعر فعالیت دارند. هرکدام از شاعران کالجی با توجه به استعداد و نبوغ خودشان، وظیفهٔ گسترش یک طیف شعری را دارد. به بیان دیگر، پیش بینی می‌کنم که طی سالهای آتی، هر کدام از این حوزه‌های نظریه‌پردازی را یکی از شاعران مستعد کالج شعر بسط دهد و به اسم شعرش سند بزند. شاعرانی که امروز تحت عنوان شاعر کالجی مطرح می‌شوند، که من حتم دارم شعرشان در آیندهٔ ادبیات فارسی نقش مهمی ایفا می‌کند، هر کدام به نوعی هفتادی‌اند، پساهفتادی‌اند و به نوعی تئوریسین و مجری طرحی خواهند بود که ما تحت عنوان شعر کالج از آن حرف می‌زنیم. یعنی بین شعر هفتاد، پساهفتاد و شعر کالج ارتباط برقرار است و این ارتباط نه از نوع تکرار بلکه شکل و خلاق و توسعه یافتهٔ تجربه‌های قبلی‌ست. بسیاری از مولفه‌های مورد بحث ما، توسط دوستان جوان‌تر بسط داده می‌شوند. این‌ها هم‌زمان که هفتادی و پساهفتادی‌اند، شاعر و گلوبال و نومدرنیست‌اند و هرکدام با توجه به پیشرفت صدای خودشان، این مولفه‌ها را گسترش خواهند داد. بعضی از این مولفه‌ها ممکن است تازه باشد و بعضی دیگر، نه تکراری بلکه در ادامهٔ مولفه‌های شعر هفتاد و پساهفتاد باشد.

شاعرانی که امروز تحت عنوان شاعر کالجی مطرح می‌شوند، که من حتم دارم شعرشان در آیندهٔ ادبیات فارسی نقش مهمی ایفا می‌کند.

در یکی از مصاحبه‌هایتان بارها به حکمت هندی اشاره کرده‌اید و قول داده‌اید که یک روز از تأثیر این حکمت بر شعر پساهفتاد حرف بزنید. آن یک روز شاید همین امروز است!؟

منظور من از حکمت هندی نوعی حکمت است که پشت نگاه تانترائیست‌ها وجود دارد. به نظر من، نگاه آن‌ها به زندگی و به تنانگی، بسیار جالب و انسانی‌ست. آن بخش از حکمت‌شان که مجموعه بحث‌های مربوط به کاماسوترا و تنانگی‌ست، مورد علاقهٔ من است، به طوری که در اغلب شعرهای تنانهٔ من، بخشی که نگاه یک نگاه شرقی‌ست، از حکمت هندی برخوردار است. در واقع نگاه پورن و شعر اروتیک غرب را با حکمت تانترائیستی و حکمتی که پشت کاماسوترا و اسطوره‌های سکسی و تنانهٔ هندوستان وجود دارد ترکیب کردم. این ترکیب در اکثر اشعار تنانهٔ من حضور دارد. علاوه بر اشعارم، در بسیاری از بحث‌های تئوریک من نیز می‌توان تاثیرات آن‌ها را دید. مثلن در بحثی که من تحت عنوان دین-سکس-سیاست داشتم، اغلب پیشنهادها را از حکمت هندی و مجموعه اطلاعاتی که از آن داشتم گرفتم. بحث من دربارهٔ این حکمت بسیار و مفصل است که برخی از آن‌ها را هم مطرح و منتشر کرده‌ام. در آینده نیز می‌توانم بحث‌های زیادی را در مورد حکمت هندی مطرح کنم؛ به هر صورت، زندگی ادامه دارد.

> اگر شاعری شعری بسیار قوی داشته باشد؛ بزک‌های زبانی در آن از بین می‌رود. صحبت‌هایی که در مورد زبان ساده می‌کنند اگر منظورشان زبان خطی‌ست؛ بلاهت‌وار است.

در همان گفتگو وقتی مصاحبه‌کننده از شما می‌پرسد که چرا اکثر شاعران پیش از خود حتا شاملو و حافظ را رد می‌کنید؟ جواب داده‌اید که «ردّ چیزی یا کسی که تثبیت شده باشد، آسان نیست، اما برای منِ تازه‌پرست، قدیم افیون است...» و در گفتگویی دیگر عنوان کرده‌اید که فروغ و رحمانی جز چند شعر کوتاه، کار خاصی ارائه نداده‌اند و توضیح داده‌اید که هیچ کدام از شاعران معاصری را که از نزدیک دیده‌اید شاعر نمی‌دانید، (چون رؤیایی و احمدرضا احمدی). فکر نمی‌کنید نگاه خودپسندانه و بسته‌ای در پیش گرفته‌اید؟ فکر نمی‌کنید شگردهای زبانی حافظ محدود به زمان خود و شعر سنتی نیست؟ و شاملو از اصلی‌ترین ارکان شعر معاصر ما به شمار می‌آید؟ و منظومهٔ ایمان بیاوریم فروغ سرشار از عناصر زیبایی‌شناسانهٔ زبانی و ادبیست؟ و...

من با شخصیت حقیقی حافظ یا شاملو مشکلی ندارم. بحث من، ستایش تازه‌گی و نو بودن است. من با سنت و هر چه به آن مربوط است، مخالفم و اعتقاد دارم برای پویایی زبان فارسی، نباید از شعر حافظ و دیگر شاعران کلاسیک و حتا معاصرین، تابو بسازیم و آن‌قدر از آن‌ها بگوییم که شاعر جوان و آوانگارد دیده نشود و مجبور شود برای اثبات شعرش، با طرفداران آن‌ها آن‌قدر بجنگد تا از نفس بیفتد. شعر نیما و فروغ شاید در زمان خود پیشرو بوده و نوآوری‌های آن‌ها به عنوان پس‌متن شعر دهه‌های بعدی محسوب شود، ولی شعر باید پویا باشد تا بتواند مخاطب امروزی را جذب و ارضا کند. تا حالا شده از خود بپرسید چرا شاملویی که در زمان حیاتش به سختی مجوز نشر می‌گرفت، امروز بعد از مرگش، نامه‌های عاشقانه‌اش به آیدا و یا ترجمهٔ دن آرام‌اش، به چاپ چندم می‌رسد؟ این یکی از شگردهای قدرت‌هاست که وقتی آوانگاردی می‌میرد، از او بت می‌سازند و به این شکل، دایرهٔ طرفدارانش را بسط می‌دهند و عرصه را برای شاعران آوانگارد تنگ می‌کنند. به این ترتیب، شاعر جدید را که می‌خواهد در عرصهٔ زبان و مفهوم، نوآوری کند در برابر خیل عظیم خوانندگان شاعر درگذشته قرار می‌دهند و به این ترتیب بدون این‌که مستقیماً وارد عمل شوند، هنرمند پیشرو را حذف و یا منفعل می‌کنند. این‌ها بازی کثیفی‌ست که جریان دارد و همه‌کس قادر به فهم آن‌ها نیست. من ضد هیچ‌کس نیستم و هستم. من معتقدم نسل جدیدی از منتقدان جوان و خایه‌دار باید تربیت شوند که به روز باشند و تئوری‌های جدید را خوانده و درک کرده باشند و با بوطیقانویسی، مثل یک پارتیزان فرهنگی به کمک شاعران پیشرو بیایند تا در این جنگ نابرابر، زبان فارسی را از رکود خارج کنند. این همان کاری‌ست که در کالج شعر در حال انجام آن هستیم. منتقد باهوش، پل ارتباطی بین شاعر و مردم است و باید با آشنا ساختن ذهن مردم با مؤلفه‌های ادبی، آن‌ها را از دام کلاسیک‌ها نجات دهند. این فقط فعالیتی ادبی نیست بلکه به مرور زمان، باعث بیدار شدن عامهٔ ملت و در نتیجه، جلوگیری از تکرار رخدادهای کمیک در تاریخ معاصر ایران می‌شود.

زبان برخی از اشعار شما آنقدر ساده و به دور از رفتارهای ظریف شاعرانه است که به نظر می‌رسد اگر چیدمان عمودی شعر را به هم بزنیم جز روایت چیزی از آن باقی نمی‌ماند. مثلاً شعر (ساعت)

زبانی که در اشعار من استفاده می‌شود همیشه مختص فضای آن شعر است. بعضی اشعار در زبان اتفاق می‌افتد و در بعضی اشعار، زبان رابطهٔ مستقیمی با تخیل و تفکر دارد.

شما نمی‌توانید از شعری مثل "ساعت ۳" که حالت روایتی دارد و در عین حال در آن با ترکیب مواجه هستید؛ سراغ زبان بروید چون آن جایی‌ست که شما با تفکر سراغ زبان می‌روید. البته منظور این نیست که زبان این شعر ساده باشد چرا که چیزی به عنوانِ زبان ساده در شعر وجود ندارد؛ اگر منظور شما زبان خطی باشد که همه در حال تجربهٔ آن هستند، این زبان خطی، سخت‌ترین زبان است و سهل و ممتنع نوشتن بسیار سخت و ریسک بزرگی‌ست.

اگر شاعری شعری بسیار قوی داشته باشد؛ بزک‌های زبانی در آن از بین می‌رود. صحبت‌هایی که در مورد زبان ساده می‌کنند اگر منظورشان زبان خطی‌ست؛ بلاهت‌وار است چون شعر، هنر نخبگان است و چیزی که هنر نخبگان است نمی‌تواند ساده و بدیهی باشد؛ مثل همان شعر ساعت ۳ که شما مثال زدید. زبان در آن شعر در خدمت تفکر شعر است و تفکر نهفته در آن نیز تفکر بدیع و تازه‌ای‌ست. من از این شعرها بسیار دارم. در کتاب‌های اول، دوم و سوم من و پاریس در رنو که معروف به تازه‌ترین و آوانگاردترین اشعار است، بسیاری از شعرها ساده‌اند یا زبانِ بسیاری از شعرها خطی ست نه ساده.

یا در کتاب جامعه که باز هم یکی از معروف‌ترین کتاب‌های آوانگارد من است و شعر بلند جامعه نیز در آن کتاب قرار دارد؛ اشعار دارای زبانی کاملاً خطی هستند ولی در قسمت‌هایی از همان شعر بلند، زبان کاملن از کنار زبان فارسی رد می‌شود و سرشار از اتفاق زبانی‌ست؛ در آن کتاب از بازی‌های زبانی استفاده شده و در ۵ صفحهٔ آخر شعر بلند جامعه در سیستم جانشینی و همنشینی آن دست برده می‌شود. این‌ها ترکیب هستند. با توجه به تغییر فضا و شخصیت و نوع حسیتِ شعری که عوض می‌شود زبان نیز حرکت می‌کند. در جامعه آن بخشی که با تفکر آغاز می‌شود زبان شعر، خطی (ساده) ست اما همین‌که شعر وارد فضای عاشقانه می‌شود سهمِ قوهٔ دیونیزوسی در آن زیاد و شعر زبانی‌تر می‌شود و به همین نسبت مدام در حال تغییر است. در نتیجه در اشعارم، زبان با توجه به نوع شعر متغیر است. ممکن است گاهی خطی، کلاسیک و جایی نیز ارکائیک شده باشد. تا کنون من در مجموعه نوشته‌های خود، چه نثر و داستان و رمان، بیش از هجده نوع استایل و طرز زبانی را به فارسی معرفی کرده‌ام. نه اینکه همهٔ آنها تازه باشند ولی اکثرشان خصیصه‌های نثر و نوع نگاه زبانیِ عبدالرضایی را نشان می‌دهد.

شعر ساعت ۳ هم نوع نگاهِ زبانی خودش را دارد و اتفاقاً باید منثور نوشته شود چرا که نوع این شعر منثور است.

اساسن شعر منثور، شعری است که تقطیع نداشته باشد. اینجا به تناسب این‌همانی که می‌خواست با پیش‌متن "ساعت ۵" لورکا داشته باشد، شعر را تقطیع کرده تا آن را بیشتر به نظر بیاورد.

دربارهٔ اشعار موزونتان برایمان بگویید. اشعاری چون (زنبور) و (میخ) و ... با توجه به این‌که تجربه‌های جالبی چون طنزوارگی و قوافی خاص در آنها می‌بینیم.

من معمولاً بستر شعر واقعی را بستر آزادی می‌دانم، و شعر جدی برای من شعر آزاد است. اما چون شعر فارسی را از سن چهارده سالگی با وزن آغاز کردم، هنوز گاهی اوقات غزل می‌نویسم.

من معمولاً بستر شعر واقعی را بستر آزادی می‌دانم، و شعر جدی برای من شعر آزاد است. اما چون شعر فارسی را از سن چهارده سالگی با وزن آغاز کردم، هنوز گاهی اوقات غزل می‌نویسم، ولی هیچ‌گاه این سروده‌ها جزو شعرهای جدی من محسوب نمی‌شوند، و همیشه به نوعی بستر آمادگی من است. غزل‌هایی دارم که در وزن‌های سخت و تازه عروضی، مثل وزن سیلابی نوشته شده، که تا حالا در این اوزان شعر سروده و تجربه نشده است و این سروده‌ها را هم دوست دارم. اما فقط در بعضی مواقع است که یکی دو بیت از این غزل‌ها ناگهان اتفاق می‌افتد و بقیه را می‌سازم، وبا استفاده از جدول ضرب عروضی و تقطیع آن‌ها را کلمه پوشانی می‌کنم، مثل کاری که همه غزل سرایان و شاعران کلاسیک انجام می‌دهند، و معمولاً عرصهٔ شعر موزون، عرصهٔ تصنع است، عرصه ساختن است و شما شعر ژنی و یا شعر آزاد در آن بستر نمی‌توانید داشته باشید. اکثر شعرها نسبی هستند، شعر دیونیزوسی و شورشی به معنای مطلق تنها در شعر آزاد می‌تواند اتفاق بیفتد. ولی بسیاری افراد راجع به شعرهای کلاسیک من نظر دارند که برخی از آن‌ها ممکن است الان درقید حیات نباشند، نظیر آقای حسین منزوی و دیگران، که در موارد متعدد درباره شعرهای کلاسیک من صحبت کرده‌اند ولی شخصاً شعرهای کلاسیک را دوست ندارم، و اگر هنوز با من هست و گاهی به سرودن تک غزل‌هایی مبادرت می‌کنم، ولی ادامه نداشته است. در آخرین مجموعه شعری که هفته پیش با عنوان «شهرنو» توسط نشر کالج منتشر کردم،

همه شعرهای کلاسیک و غزل و مثنوی و دوبیتی و امثال این در اوزان عروضی بود، و این‌ها جزو شعرهای کلاسیک من هستند و هنوز گاهی در این اوزان شعر می‌گویم، اما با این وجود، معتقدم که شعر کلاسیک را نمی‌توان شعر امروز فارسی قلمداد کرد. حتا نوع گروتسک و طنزی هم که در این شعرها استفاده و خلق می‌شود، و یا نوع شعرهای عاشقانه‌اش نگاه من به جهان را نشان می‌دهد و شما می‌توانید آن زاویه دید خاص من را در آن‌ها پیدا کنید. در زمان وقوع برخی جریانات من از این قالب‌ها به مثابه یک تریبون استفاده کردم، تنها به این دلیل که مردم به عنوان معنای عام کلمه با این سبک‌ها آشنا هستند و برای آن‌ها جذابیت هم دارد، و اتفاقاً مثمر ثمر هم بود، و به همین دلیل اخیراً، شعر کلاسیک برای من نوعی تریبون برای انتقال مفاهیم مورد نظرم است نه به عنوان یک سبک شعری بلکه از لحاظ شعریت، شعر کلاسیک هرگز برای من موضوعیت نداشته است وهرگز هم نخواهد داشت.

غزل‌هایی دارم که در وزن‌های سخت و تازه عروضی، مثل وزن سیلابی نوشته شده، که تا حالا در این اوزان شعر سروده و تجربه نشده است و این سروده‌ها را هم دوست دارم.

در یکی دیگر از گفتگوهای‌تان به ارزش پرفورمنس و اجرای خلاقانهٔ اشعار تأکید کرده‌اید و متذکر شده‌اید که بسیاری از شاعران و منتقدان دههٔ هفتاد اهمیت پرفورمنس‌های شما را در نمی‌یافتند. آنچه که مشهود است در حال حاضر، مُد اجرای اشعار توسط شاعران خیلی هم فراگیر شده است، در حالی که بازخورد چندانی را شاهد نیستیم. نظر شما در این زمینه چیست؟

شاعر قدیمی ما شاعر قهوه‌خانه‌ها بود. یک جایی شما با شعر به وجود می‌آیید. شاعران کلاسیک ما شعری را که می‌نوشتند، در قهوه‌خانه می‌خواندند و مردم و شنونده‌های حاضر خوششان می‌آمد و این صدای شعری سینه به سینه انتقال پیدا می‌کرد. اگر دقت کنید در دههٔ هفتاد هیچ شاعری عکس خودش را روی جلد کتابش نمی‌گذاشت اما از دومین کتابم به بعد روی جلد مجموعه شعرهایم همیشه عکس خودم را گذاشته‌ام. همیشه به این فکر می‌کردم که چرا نباید شاعر در میدان باشد؟ چرا شاعر همیشه باید یک موجود گوشه‌گیر و تنهای پستونشین باشد؟ چرا همیشه ظاهر شاعر باید مخفی و ندیدنی باشد؟ از این لحاظ بهتر دیدم در صحنه حضور داشته و شاعر صحنه باشم و از برج عاج شاعر معاصر ایرانی بیایم پایین و قبول کنم که پیامبر نیستم و شعر از آسمان به من وحی نمی‌شود. شاعر امروز در نهایت یک انسان است، از این بابت است که در آن زمان سعی می‌کردم مثل پرده‌خوان‌ها شعر را نمایشی اجرا کنم و به پرفورمنس اعتقاد داشتم. البته بسیاری از شاعران به ظاهر روشنفکر نیز با من مخالف بودند و حتا بسیاری از همین مخالفان مرا شومن می‌خواندند و البته تاثیری هم در کارم نداشتند چون اساسن عادت کرده بودم کاری با گاو و گوسفند نداشته باشم و نگاهشان هم به اصل قضیه عقب افتاده بود، به این دلیل که وقتی شما قصد دارید شعر خود را اجرا کنید، باید مخاطب و شنوندهٔ خود را در لحظهٔ نویسش شعر حاضر کنید اگر تب و تاب شاعر هنگام نویسش شعر درونی باشد پس هنگام خوانش شعر نیز شنوندهٔ شما باید آن لحظهٔ نویسش شعر را در اجرای شما ببیند. به هر صورت در آن زمان با مشکلات زیادی روبرو بودم. اما جالب اینجاست که وقتی از ایران خارج شدم در اروپا با جنبشی به اسم "اسلَم پوئتری" آشنا شدم که بحث اصلی‌شان نحوه اجرا بود. چیزی شبیه رپ اما با شعریت به مراتب بیشتر و بدون موزیک و اساسن جای خالی موزیک را ضرب‌آهنگ کلام و بازی با قافیه‌های درونی و کلمات هم‌صدا پر می‌کرد، خلاصه با اجراهای عجیب و غریبی روبرو شدم و شعرها با نوعی رقص‌زبانی همراه بود. این موضوع برای من جالب بود چون از این جنبش خبر نداشتم. اما در ایران از سن جوانی چنین اجراهایی را انجام می‌دادم و در حالی که اسلَم پوئتری هنوز در اروپا در حال مد شدن بود. در صورتی که من در اوایل دههٔ هفتاد حدود سال‌های هفتاد و دو و هفتاد و سه زمانی که شعر پاریس در رنو را می‌خواندم چنین اجراهایی داشتم. البته افراد بسیاری مخالفت می‌کردند و مدام می‌گفتند این شاعری نیست و خوانندگی‌ست. به هر صورت پرفورمنس و شعرخوانی بسیار مهم است. من شاعران را از روی شعر خواندن‌شان می‌شناسم و این‌که چقدر یک شاعر می‌تواند با شعر خود تنی باشد. وقتی به فستیوالی دعوت می‌شوم قبل از آن که پشت تریبون بروم و شعرخوانی کنم. به اجرای دیگران توجه می‌کنم و شروع می‌کنم برای شناسایی این‌که چه کسانی حرفه‌ای و چه کسانی آماتور هستند. چون یک شاعر حرفه‌ای باید طرز خاصی در شعر خواندن داشته باشد. مثلاً در هایدلبرگ آلمان با رؤیایی به فستیوالی دعوت شده بودیم که در آن فستیوال رؤیایی شعر خوانی کرد و من حالم از شعر خوانی‌اش بهم خورد. چون کلمه را می‌کشت و آن را به گه می‌کشید. از همان لحظه رؤیایی

دیگر برای من شاعر نبود چون رؤیایی که زبانی‌ترین شاعر معاصر بود جای پتانسیل خالی کلمه جای مصوت‌ها و صامت‌ها را نمی‌شناخت و شعری که می‌خواند از اساس غلط بود. پرفورمنس برای من اهمیت دارد و به عقیده‌ام در شعر بسیار مهم است. این‌که رؤیایی را مثال زدم چون رؤیایی یکی از بهترین شاعران ماست و قاعدتاً باید اجرای خوبی داشته باشد ولی شعرخوانی‌اش افتضاح بود. در آخر باید به این نکته توجه کرد که پرفورمنس فقط این نیست که صدای خودت را تغییر دهی بلکه در چهرهٔ شاعر هم شعر باید راه برود.

دربارهٔ کتاب آبلاکو برایمان بگویید! همزیستی شعر و عکس. سرچشمهٔ این ایده از کجاست و آیا می‌توان این اقدام را برداشت هنرهای گوناگون از یک دیگر دانست؟

همیشه شکل و فرم و صورت، با من بوده است. در کتاب فی‌البداهه دو شعر دارم که در آن از تصویر استفاده شده یا شعر دایره همان‌طور که تقطیع می‌کنم شکل دایره نیز کشیده می‌شود یا در همین کتاب شعری اروتیک دارم اما به خاطر سانسور، آن را با غار نشان می‌دهم.

در سال ۱۳۸۰ با افشین شاهرودی کتاب شینما را کار کردیم که در آن نیز عکس وجود داشت. در پروژهٔ جدید من با آقای امیرحسین جاوید مهر کار کردم که نقاش بسیار خوبی‌ست و باهم روی کتابی به نام نقاشعر، یعنی تلفیقی از نقاشی و شعر، کار می‌کنیم.

طی شش ماه گذشته سپهر رضایی از اعضای کالج که نبوغ خاصی از لحاظ تصویری دارد فرمت تازه‌ای در عکس و شعر ایجاد کرده که حاصل آن کتاب آب لاکو بود البته به نظرم این کتاب می‌توانست قوی‌تر ارائه شود. در این کتاب تصاویر و ایده‌ها از رضایی و شعر از من است.

به‌نظرم امروزه نام یک کتاب مانند بسته بندی‌های رنگارنگ پشت ویترین مغازه‌ها عمل می‌کند. به‌نظر شما نام‌هایی چون شینما، آبلاکو، دیل گپ و ... چه ارتباط خاصی با مخاطب برقرار می‌کنند؟

همیشه باید بین نام کتاب و محتوای آن رابطه‌ای برقرار باشد. مثلن در شینما، هدف ایجاد ترکیبی بین ۷ هنر بود و از طریق آن به شینما برسیم. از طرفی دیگر با جامعهٔ ادبی پای بساطی و تریاکی روبرو بودیم که از پشت منتقل وافور به جهان نگاه می‌کردند و سیمای‌شان شینمایی خوانده و دیده می‌شد. این مجموعه نگاه طنزی‌ست که در شینما داشتیم. در آب لاکو هم که کلمه‌ای گیلکی‌ست و معنای لاک‌پشت می‌دهد و ترجمه تحت الفظی‌ش دختر آب است می‌خواستم گویش گیلکی را که یکی از زیر مجموعه‌ها و زیرشاخه‌های زبان فارسی ست، بیشتر در متن سهیم کنم، پس این نام را انتخاب کردم که فلسفهٔ کتاب و زاویهٔ دیدش به برخی مسائل را نشان می دهد، پس برای فهم آن نیاز به تأمل بیشتر و حرکت فکری لاک‌پشت‌وار داریم. دیل گپ هم در گیلکی به معنای حرف دل است. البته نه به مفهوم سادگی آن بلکه به معنی بی‌تعارف و رک بودن آن است. دیل گپ یکی از مهم‌ترین کتاب‌های من است که آن را بسیار دوست دارم و تاثیرگذار می‌دانمش و ای کاش در ایران به‌صورت کاغذی چاپ می‌شد. یکی از بحث‌های اصلی من، توجه به خرده فرهنگ‌ها و نقش اساسی و پتانسیل آن‌ها در پویایی زبان مرکزی یعنی فارسی‌ست. بدون گفتمان و دیالکتیک بین زبان فارسی و زبان‌های بومی، هرگز فرهنگی بزرگ نخواهیم داشت. من همیشه سعی در ایجاد این گفتمان داشته‌ام، مثلن کتاب در دست انتشاری دارم به‌نام فرهنگ فحاشی که در آن، تمامی فحش‌های گویش‌های مختلف مثل لری، کردی، گیلکی و ... را جمع‌آوری کرده‌ام. این پروژه زمان‌بر است و با همکاران مشغول به‌کار روی آن هستیم و در آن‌جا تأثیر شرّ مثبتی که زیر مجموعه‌ها و خرده زبان‌ها می‌توانند بر زبان مرکزی داشته باشند را نشان می‌دهیم و این جذابیتِ خرده زبان‌هاست. از طرفی ریاکاری در زبان فارسی را برملا می‌کند. نوعی از مخفی‌کاری و ریاکاری زبانی که از طریق زبان عربی جذب شده و در لهجه‌های بومی کمتر وجود دارد و یا اصلن آن را نمی‌بینیم، می‌توان در فحاشی‌ها مشاهده کرد. در شعر هم همین‌طور است، کلماتی که استفاده می‌کردم شاید به ظاهر گیلکی و لهجه‌دار باشد اما این‌ها فارسی اصیل‌اند.

یکی از بحث‌های اصلی من، توجه به خرده فرهنگ‌ها و نقش اساسی و پتانسیل آن‌ها در پویایی زبان مرکزی یعنی فارسی‌ست.

بسیاری از اشعار و داستان‌های شما به‌طور مستقیم با اروتیسم سر و کار دارند. اروتیسمی که گویا عامدانه بر آن اصرار می‌ورزید. در کتاب (آنارشیست‌ها واقعی‌ترند) نیز اشاره کرده‌اید که در ۱۹ سالگی با خواندن شعری اروتیک، از سوی شاعران و منتقدان، آنارشیست لقب گرفته بودید. علت این همه اصرار چیست؟

پیش‌تر دربارهٔ شعرِ اروتیک و پورن بسیار حرف زدم؛ از نظرم شعرِ اروتیک شعرِ زندگی‌ست، درواقع هرکسی که در زندگی حضور داشته باشد، با بدن سروکار دارد و به این ترتیب یک نویسنده یا یک شاعر ناگزیر است که از بدن بنویسد.

از همین رو فکر نمی‌کنم که اصرار یا عمدی در کار داشته باشم چون اساسن ما در محاصرهٔ سکس قرار داریم؛ همه چیزِ این جهان سکسی‌ست، از تبلیغات و تلویزیون گرفته تا بادی که چادر چند خانم جوان را پریشان می‌کند، و یا ساده‌ترین چیزها نظیرِ نگاه‌ها و اکثر شغل‌ها و خودِ امر ازدواج سکسی‌ست؛ درواقع امرِ سکس آنقدر طبیعی‌ست که حتا سخنانی که برای پرهیز از سکس گفته می‌شود هم سکسی‌ست.

اکنون با این توضیحات متوجه می‌شویم که بخش بزرگی از زندگیِ همه سکس بوده و تنها فرق من با سایرین در این است که من این چیزِ بدیهی را پنهان نمی‌کنم اما بقیه اصرار بر مخفی کردنش دارند.

درجایی نوشته بودم که هنر، صنعتِ افشاست؛ یعنی ما ناگزیریم که همه چیز را رو کنیم و برای فرار از ریاکاری راحت بنویسیم. پس عمدی در کارم نیست و تنها سعی می‌کنم که با زندگی‌ام بی‌تعارف باشم و چون چیزی را مخفی نمی‌کنم به مذاق خیلی‌ها خوش نیست و عصبانی می‌شوند اما نه تنها به این رفتارها اهمیتی نداده بلکه خوشحال هم می‌شوم!

اکثر شاعرهای ایرانی که اشعار خود را سانسور می‌کنند واقعی نیستند زیرا به راحتی بخش بزرگی از زندگی را بدونِ دلیلی تکنیکی حذف می‌کنند.

با همهٔ این حرف‌ها اگر کسی دربارهٔ سکس ننویسد یعنی در هنر ضعف دارد و پر از تزویر است مانند اکثر نویسندگان ایرانی؛ شما رمان یا داستان ایرانی می‌خوانید اما دریغ از صحنه‌ای سکسی، و یا روایت تا سمتِ تختخواب می‌رود و بعد چند خط سانسور می‌شود، مانند اکثر سریال‌ها و فیلم‌های ایرانی که زن و شوهر با حجابِ کامل و دور از هم می‌خوابند! این چیزها باورپذیر نیست درصورتی که باورپذیری در هنر امر مهمی‌ست، درواقع وقتی متنی باورپذیر نیست ما با تصنع روبه‌رو هستیم.

اکثر شاعرهای ایرانی که اشعار خود را سانسور می‌کنند واقعی نیستند زیرا به راحتی بخش بزرگی از زندگی را بدونِ دلیلی تکنیکی حذف می‌کنند، درصورتی که من می‌خواهم تنها واقعی زیست کنم و درنتیجه هیچ حریمی را ممنوع نمی‌کنم.

به هر حال، من نمی‌دانم این بلاهت و ترس از کجا آمده که باعث شده هنرمندِ ایرانی سمتِ سکس در اثرش نرود و با خوشحالی به این امر افتخار کند درصورتی که در زیرزمین جهان قرار داشته نمی‌داند معنای زندگی چیست و به همین دلیل، این افراد را نه تنها شاعر بلکه از نگاه من انسان هم نیستند.

دربارهٔ کالج شعر نیز برایمان توضیح دهید. فضایی گسترده شامل روزنامه، رادیو، نشر و ... به جز معرفی استعدادهای جوان چه اهداف دیگری را در کالج دنبال می‌کنید و همراهان اصلی شما در این راه چه کسانی هستند؟

کار کالج شعر، صرفاً به معرفی شاعران جوان، محدود نیست. ما در این‌جا یک نوع زندگی مجازی داریم. یک "خانواده" هستیم. خانواده‌ای که از شانزده نفر شروع شده و به پنج هزار نفر رسیده است. این یک خانوادهٔ بزرگ است که زندگی آزادی دارد. اگر در ایران، زندگی در زیرزمین‌ها جریان دارد، ما در این‌جا در آسمان هستیم و زندگی در آسمان‌ها را تجربه می‌کنیم. متاسفانه از آن‌جا که فقط نسل جوان با اینترنت سر و کار دارد، بیشتر افرادی که در حال حاضر با من دم‌خورند از نسل جوانند، هر چند که ما در این‌جا سنین بالاتر از پنجاه هم داریم و از این لحاظ، هیچ محدودیتی وجود ندارد.

این‌جا یک جنبش شعوریِ مردمی داریم و همه با هم کار می‌کنیم، اما قرار است کالج نقش بزرگی را ایفا کند و من با آن، همانند یک کتاب و یک پروژهٔ خلاق، برخورد دارم. هریک از شاعرانی که در این‌جا فعالیت می‌کنند، برایم به مثابهٔ یک کتاب‌اند. این رابطه، یک سویه نیست و خیلی وقت‌ها من از اعضا چیزهای زیادی یاد می‌گیرم. در واقع ما با هم دیالوگ و گفتگوی خلاق داریم. از بین این پنج هزار نفر، شاید تا به حال سیصد نفر انتخاب شده و یک دوره‌ای را گذرانده و فارغ التحصیل شده باشند، ولی از این بین، عده‌ای ماندگار و بدل به مربی و مدرس شدند که از نظر جایگاه، تفاوتی با من ندارند. فقط اگر تجربیات من بیشتر باشد در این‌جا زمینه‌ای فراهم است تا از این تجربه‌ها استفاده کنند. هر کدام از این افراد، "کتاب" من هستند. در برخی دیدگاه‌ها نزدیکی‌هایی با هم داریم و در برخی دیگر کاملاً با هم مخالفیم، و این تنوع، "وجود" دارد. این یک حرکت "گروهی" ست و ما تا بحال در ادبیات فارسی کار گروهی نداشته‌ایم. در دههٔ هفتاد، این حرکت، تجربه شد و نهایتن تسلیم اقتدار سنت و به شکست منجر شد. سنت در آن‌جا پیروز میدان بود و حکومت خود را در دههٔ هشتاد و تا همین اکنون نیز حفظ کرده است. در اصل،

این حرکت کالجی یا شعر کالج، ققنوسی است که از خاکستر شعر هفتاد برخاسته است و از آن‌جا که بخش بزرگی از شعر هفتاد، خود من بودم، شاعران کالجی بنوعی ضد علی عبدالرضایی هستند ولی "جنس" علی عبدالرضایی را دارند. از خاکستر من بلند شده‌اند و من خود، از خاکستر هفتاد.

ما این راه را با هم می‌دویم. من هم می‌توانم در این‌جا نقشی دیگر داشته باشم و شاعری دیگر باشم. شاعری دوباره جوان، و شاید تولدی دوباره یافته. این است که هر شعر و نوشته و کتابی از من که پیش‌تر منتشر نشده بود را به سرعت دارم از خودم دور می‌کنم تا خودم را آمادهٔ پرواز با این گروه کنم. بنظرم در بین این جمع، پنج یا شش نفر بسیار خوب شکل گرفته‌اند و عالی کار می‌کنند، اما این تعداد، کافی نیست و در این جمعی که کار می‌کنم دست کم ده نفری را می‌شناسم که نبوغی دارند و در یک‌سال آینده، حیطه کاری‌شان مشخص خواهد شد. خیلی‌ها به کالج می‌پیوندند و می‌آموزند، اما اگر ظرفیت کاری نداشته باشند از این‌جا جدا خواهند شد. کالج، بسیار بی‌رحم است و تنها با عاشقان ادبیات، دوست خواهد بود. شعار ما نیز همین است. دوستی فقط با "کلمه". این‌جا سن و سال، ملاک نیست. این‌جا جای افرادی است که بسیار پرقدرت و با حوصله باشند و نیز عشق به کلمه داشته باشند. فعالیت ما هم‌چنان در زمینه‌های نشر، رادیو و مجله، ادامه خواهد داشت. ما تا کنون تمام کارهای‌مان شعری بوده است و می‌خواهیم برای شعر فارسی، بوطیقا نویسی کنیم. از این پس بتدریج، داستان‌نویسی و رمان را هم وارد برنامه‌های آموزشی کالج خواهیم کرد. شما قطعاً بعد از دههٔ نود، و یا بلکه زودتر؛ از سال نود و هفت به بعد، بسیار از کالج خواهید شنید. ما در زمینهٔ تبلیغات در کالج، شب شعرهایی به زبان‌های غیر فارسی هم داشته‌ایم و آن‌ها نیز به نوبهٔ خود، از کالج ما و نحوهٔ عملکردمان و این جریانِ تازه شکل گرفته در شعر فارسی، برای مخاطبان خود بسیار نوشته‌اند. ما کار خود را از صفر شروع کرده‌ایم و از هیچ کجا کمک مالی نگرفته‌ایم. اتکای ما به خودمان بوده است و تمام این کارها محصول تنهایی ماست. کالج شعر، بارقه‌ای ست که قرار است کارهای بزرگی انجام دهد و همهٔ ما منتظر یک پرواز بزرگیم.

فعالیت‌های کالج شعر، شامل: مجله فایل شعر، تلگرام، رادیو و وبسایت کالج شعر است. دوستانی که عضو گروه تلگرام هستند؛ می‌توانند با هر کدام از ادمین‌های کالج در تماس بوده و آثار و نظرات خود را برای آن‌ها ارسال کنند. همین‌طور در گروه تلگرام برای همکاری با رادیو فایل‌های صوتی و صدای خود را ارسال کنند.

وبسایت کالج، ایمیل‌هایی دارد که می‌توانند آثار خود را ارسال کنند تا با گزینش در وبسایت منتشر شود:

ایمیل انتشارات

collegepublisher@kalejsher.com

ایمیل روزنامه شعر

rooz@kalejsher.com

ایمیل مجله

filesher@kalejsher.com

Slam poetry"■

گفتگوی اختصاصی چوک با «پوران کاوه»

«مریم نقیب»

خودتان را معرفی کنید و از فعالیت‌های ادبی و آثاری که تاکنون منتشر کرده‌اید برایمان بگویید.

پوران کاوه هستم، نقاش. شاعر و مترجم. در یک روز بهاری به دنیا آمدم که مصادف بود با غرش آسمان و بوسه‌های آبنوسی ابرها و سوسوی ستارگانی که برندهٔ همیشگی بازی‌اند. عطر گل‌ها، طراوت باغ‌ها و دویدن دنبال پروانه‌ها و پراندنِ گنجشک‌ها کودکی‌ام را پر کرد، یک خانه قدیمی با ایوان بزرگ در شب‌های مهتابی احساس نزدیکی به زمین را به من آموخت، نگریستم، دویدم، افتادم و برخاستم... و از همان موقع خستگی‌های پدر و صبوری‌های مادر در خاطرم ماند و یاد گرفتم که خلاف جریان قلبم شنا نکنم، مصدر رفتن را صرف و درجا زدن را نفی کردم، عشق را آموختم با علم به اینکه سعی در انسان بودن بکنم، و یاد گرفتم که زندگی را هیچگاه از پشت شیشه نگاه نکنم، چرا که شیشه همیشه شفاف نیست و همهٔ پنجره‌ها همیشه رو به آسمان باز نمی‌شوند.

آهنگ شعر را زودتر از الفبا یاد گرفتم و از همان سال‌های دور تا به امروز صدایش را می‌شنوم، مرا برد به راههای ناشناخته و به من آموخت که برای راه رفتن باید خوب بزرگ شد و برای نوشتن باید خوب دید.

فعالیت‌های ادبی را با چاپ شعر و مقاله و نقد و ترجمه در روزنامه‌های کثیرالانتشار آغاز کردم. اولین مجموعه شعرم سال ۱۳۷۰ منتشر شد، ۹ مجموعه شعر دارم و یک ترجمه گزیده اشعار معاصر جهان و دو مجموعه شعر نیز در دست انتشار که در نمایشگاه کتاب عرضه خواهد شد، شعرهایکوی منتخب ام در مجموعه شعری گزیده شاعران معاصر در باره سونامی ژاپن به زبان ژاپنی ترجمه و در آن کشور توزیع گردید، داور شعر ۶ دوره جشنوارهٔ شعر و داستان لیراو و شرکت، سخنرانی و ارائه مقاله در همایش‌های ادبی کشورهای هند و کُره از دیگر فعالیت‌های فرهنگی‌ام بوده است.

درمورد نقاشی هم در سبک‌های مختلف کار کرده‌ام و تا کنون نمایشگاه‌هایی در مقاطع مختلف در گالری‌های بامداد، کمال الملک و چند گالری خصوصی، نمایشگاهی گروهی در موزه هنرهای معاصر و همچنین نمایشگاهی نیز در دبی برگزار کرده‌ام.

ردپایی از عشق وهستی شناسی در شعرتان دیده می‌شود، عقیده خودتان در این مورد چیست؟ آیا عشق بر نوع جهان بینی شما تأثیر گذاشته است؟

عشق حسی گنگ است که سنجاق شده روی قلبم برای تحمل همه ناملایمات زندگی، بله بیشتر عاشقانه می‌نویسم، اگرچه نه عاشق کسی هستم و نه معشوق کسی. از عشق می‌نویسم تا بذر محبت را بپراکنم در دل‌ها، تا جوانه مهر شکوفا شود همه جا.. زیرا معتقدم که با عشق و محبت می‌توان جهان زیباتری را زیست و حتی جهان زیباتری را ساخت، چگونه سر کنیم میان این همه زشتی و پلشتی اگر پای عشق در میان نباشد؟، چون این خصلت عشق است که نا مکرر است و حد و مرزی ندارد، زیبا دیدن است، دوست داشتنِ هرآنچه به دل می‌نشیند، می‌تواند سایه‌ای از درختی، ردی از دانه‌ای، ساقه‌ای، سنگی، مترسکی و یا پرنده‌ای باشد که به عشق ختم شود یا شاید برای خواننده شعرم دریچه‌ای باشد که از آن به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرد.

عشق حسی گنگ است که سنجاق شده روی قلبم برای تحمل همه ناملایمات زندگی، بله بیشتر عاشقانه می‌نویسم، اگرچه نه عاشق کسی هستم و نه معشوق کسی.

اگر دنیا را دهکده جهانی بنامیم، با دیدگاهی جامع‌تر و جهانشمول تر به مقوله عشق بنگریم پی می‌بریم که هر جریان شعری متأثر از آگاهی‌های اجتماعی، فرهنگی و هستی شناسانهٔ شاعر است که خود را در یک وضعیت مشترک احساسی اما در چارچوب مبانی تعیین شده در هر جامعه در بدنهٔ شعر معاصر می‌بینند که با اندکی تفاوت در دیدگاهها حاصل کار جمعی بر مبنائی مشابه پایه گذاری گردیده است که همانا مبارزه با ظلم و نابرابری ست تا دست یافتن به روزهایی سرشار از آرامش و عشق و صلح و دوستی ...

نقش مضامین اجتماعی در اشعار شما تا چه حد است و نوع پرداختتان به این مقوله چگونه است؟

من در زبان شعری‌ام تثبیت شده‌ام، اما منجمد نشده‌ام و بنظرم امروزه تغییرات و تحولات فکری هر شاعری به تبع تغییرات در نوع زندگی اجتماعی انسان با سرعت بیشتری اتفاق می افتد و موجب سرودن اشعاری چند وجهی می‌گردد که عنصر اندیشه و تأثیرپذیری از جریانات اجتماعی به صور غالب

حضور پیدا می‌کنند و وجوه مختلف اومانیستی و آرمان گرایانه در کنار ژانر رمانتیسم جان مایهٔ اصلی شعر محسوب می‌شود و گاه تا آنجا ادامه می‌یابد که آدمی را به شاعری آوانگارد بدل می‌سازد، که من هم از این قاعده مستثنی نبوده‌ام.

ظهور و حضور زنانگی را در شعرهایتان چطور ارزیابی می‌کنید. آیا به نظر شما زنان شاعر در این دوره توانسته‌اند حق مطلب را در مورد این مسئله بهتر از دوره‌های قبل ادا کنند؟

من به تفکیک جنسیتی در شعر اعتقاد ندارم، هر شاعری باید در سروده‌هایش به نوعی نسبیت‌گرایی برسد و نشان دهد دارای پتانسیل تکنیکی است، شعری بگوید متفاوت با گذشته و متناسب با هنجارهای کنونی جامعه، راوی هرگونه نوآوری پسندیده باشد حالا چه فرقی می‌کند که سراینده شعر زن باشد یا مرد!!

در اینجا لازم می دانم اشاره‌ای داشته باشم به فروغ، شاعری جریان ساز و تأثیرگذار که حرکتش و جسارتش برای شکوفائی ادبیات نسل‌های زیادی کفایت می‌کند، او راه گشا بود در عمق تاریکی و خفقان با چراغی در دستش که گه گاه نیز دستش را می‌سوزاند، راه را برای آیندگان روشن ساخت ... و پس از او سیمین، با جایگاهی والا و متفاوت در شعر کلاسیک.. که حاصل تلاش، رنج، جان شعورمند و درک وسیع اش از حقوق بشر بود که موفق هم شد و ادبیات امروزمان متأثر از بینش اجتماعی و اوماتیسم و خردگرائی و علم محوری و آگاهی‌های ادبی و سیاسی او می‌باشد.

من به تفکیک جنسیتی در شعر اعتقاد ندارم، هر شاعری باید در سروده‌هایش به نوعی نسبیت‌گرایی برسد و نشان دهد دارای پتانسیل تکنیکی است.

بهرحال شرایط جامعه ما ایجاب می‌کند که مدام در حرکت باشیم برای فلسفی کردن بسیاری از آموخته‌هایمان و طبیعی ست که باید با توجه به شرایطی که در آن قرار داریم شعر بگوئیم شعری متفاوت با گذشته و پایه گذار سبکی نو یا هرگونه نوآوری شایسته باشیم که خوشبختانه در میان شاعران امروز به خصوص جوان‌ها کسانی را می‌بینم که از ویژگی‌های بسیار درخشانی برخوردارند، زبان و ساختار فکری خودشان را دارند و اصلاً تلاشی و اصراری ندارند که خودشان را به "ایسم " های رایج امروزی وصل کنند، با فرهنگ‌های بومی و فرهنگ‌های بیگانه آشنایند و در سروده‌هایشان می‌بینیم که به ایده‌های بزرگ رسیده‌اند و خستگی ناپذیر ادامه می‌دهند، که من این‌ها را شاعرانی ماندگار می دانم.

کمی از ساختار شعرتان برایمان بگویید و اینکه از دو مقوله فرم و محتوا کدامیک برایتان اولویت دارد؟

به اعتقاد من آثار هر شاعری دارای موتیو خاصی است که می‌تواند محتوایی یا ساختاری و فرمی باشد اما سبک شعری هر شاعر الزاماً سبکی منحصر به فرد نیست و تا حدود زیادی بازتاب زندگی فردی و اجتماعی او بوده و فردیت اش بهرحال در شعرش منعکس می‌گردد و به مثابه هویت فرهنگی ادبی او به شمار می‌آید.

من همیشه سعی کرده‌ام اشعارم دارای پتانسیل تکنیکی باشند و بتوانند سه محور طبیعت گرایی، نوستالژیک سرایی و عینیت مندی فرم را عرضه کنند و نیز به بازنمایی نمادین و استعاری جهان بپردازم وبه همین دلیل واقع گرایی در شعرهایم همواره با سوبژکتیویته ای متعادل همراه است که به جای پرداختی فرمی به سمت و سوی پرداختی محتوائی سوق می‌دهد و دارای تصاویر و مفاهیمی است که اگرچه تأویلی اجتماعی یا گاه سیاسی دارند، اما هرگز منتسب به شاعری اجتماعی یا سیاسی نبوده‌ام.

با توجه به اینکه شما نقاش هم هستید ارتباط بین دنیای کلمات و رنگ‌ها را چگونه می‌بینید ضمن اینکه در تصاویر شعری‌تان خویشاوندی این دو هنر کاملاً مشهود است.

من شعر را از نقاشی و نقاشی را جدا از شعر نمی‌دانم و معتقدم که برای رسیدن به رسالت هر هنری باید به اندازهٔ کافی صبر و شکیبائی داشت و این راه دشوار و نفس گیر را با حوصله و تحمل پیمود تا با توانائی‌های ویژه‌ای که خداوند در وجودش به ودیعه نهاده برای بازیابی وقایع زندگی، رخدادهای گوناگون، آئین‌ها و سنت‌ها و درک کافی از لحظه لحظه زندگی برای بیان دردهای مشترک و یافتن راهی درست برای عرضه این حس مشترک، قلمی بردارد و کاغذی، قلم موئی به دست گیرد و رنگی و بومی و با واژه واژهٔ درد و خطهای موزون رنگارنگ بازتاب این مهم را به تماشا بنشیند.

اندکی نیز در مورد مجموعه آخرتان "باران نبار، زمین جای خوبی نیست " توضیح دهید، آیا از لحاظ ساختار و درون مایه تفاوتی با آثار قبلی‌تان دارد؟

ورق جدید زندگی‌ام " باران نبار ...." نتیجه آشنائی بیشتر من با جلوه‌های تاریک روشن لحظه‌هایم است و استقبال از باریکه

راه خیال در پیچ و خم‌های تازهٔ جاده زندگی، آشنائی بیشتر با رویاهای دست نیافتنی از جنس رنگین کمان، به لطافت باران، به زیبائی پرواز تا اوج به سوی روشنائی های کشف نشده که چشم براه می‌ماند و در این کتاب اگرچه درون مایه‌ای مشابه و منش اندیشه‌ای یکسانی دارد با مجموعه‌های قبلی‌ام اما فکر می‌کنم توانسته باشم هم نقبی شاعرانه‌تر به دل و حوصله خوانندگان غیر حرفه‌ای بزنم و هم نگاه تحلیلی مخاطبین جدی‌تر را به سمت اشعارم معطوف دارم که فروشِ رو به اتمام تیراژکتاب در زمانی محدود خود گویای این تفاوت است.

با توجه به اینکه در کار ترجمه هم دستی دارید، لطفاً در این مورد نیز برای مخاطبان چوک توضیح دهید.

از سال‌های دور به موازات سرودن شعر و چاپ اشعار در مطبوعات و مجلات ادبی، به دلیل فضای حاکم بر جامعه و اذهان پویای جوان‌ها به ترجمه آثاری از شاعران معاصر انگلستان پرداختم که همین باعث شد فضای فکری و هندسه ذهن ام وسیع‌تر و چند بُعدی گردد، گاهی مدرن و گاهی به شدت با درون مایهٔ سنت، لذا با نفسی تازه و انگیزه‌ای قوی، چُنان شاعر جوانی مشتاق، دست به کار ترجمه زدم، مدتی خلوتم را به این هیاهو باختم و گه گاه به حاشیه رفتم تا تکانه‌های جدی در این مقوله پدید آورم از این رو اقدام به انتشار " به باران رسیده‌ها " نمودم، اشعار برگزیده این کتاب از ۵ شاعر انگلیسی، یک شاعر اسکاتلندی و یک شاعر هندی بود که هرکدام به گونه‌ای روایتگر دوره‌ای از تاریخ کشور خود هستند و در سرزمینشان از اعتبار خاصی برخوردارند.■

گفتگو اختصاصی چوک با «رسول رضایی»

«مریم نقیب»

خودتان را بطور کامل معرفی کنید و برایمان بگویید از چه زمانی شعر به سراغ رسول رضایی آمد؟

من تمام سعی‌ام را می‌کنم که رسول رضایی باشم. اکنون به گواه شناسنامه ۲۳ ساله‌ام لیسانس عمران دارم و شاغلم در یک درمانگاه خصوصی. نوجوان بودم پسردادییم شعر که می‌گفت احساس خوبی داشتم زنگ ادبیات دست و پایم شل می‌شد از هفده هیجده سالگی شروع کردم رباعی نوشتن اما ب زودی زود دریافتم این قالب من نیست حرفهایم را نمی‌شد در این ظرف ریخت گنجایشش را نداشت نمی‌شد تمام حرفهایت را بزنی وقتی دست و پایت بسته است.. شعر آزاد انتخاب من بود و هست و این قصه جنون شروع شد.

از نظر خودتان چه عناصر و مقوله‌هایی بیشترین تأثیر را برشعر شما گذاشته‌اند؟

اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه، و به طور کلی محیط پیرامون زندگی من تأثیر بسیاری در شعر من گذاشته‌اند...هم در فرم ظاهری شعر هم در زیر ساخت‌ها! به قلم منتقدانی که برای "مثلاً من" نقد نوشته‌اند این شعرها بی تفاوت از کنار دغدغه‌های اجتماعی نمی‌گذرند. همواره سعی‌ام بر این بوده و هست که دغدغه‌ها واقعاً درونی شده نوشته بشوند امیدوارم موفق بوده باشم.

به عنوان یک شاعر جوان که در ابتدای شکوفایی استعدادهایش است رسالت خود را در چه می‌بینید؟

من با "خویشتن"عهد کرده‌ام که چیزی غیر از تفکرم ننویسم...متن مسئولیت زاست... رسالت شاعر شاید این باشد که دنیا را قابل تحمل تر کند! دکتر براهنی می‌گوید: شاعر باید متعهد باشد به اجتماع به ادبیات و انسان. تمام سعی‌ام را می‌کنم که متعهد باشم به این سه.

در مورد مجموعه "مثلاً من"کمی برایمان صحبت کنید و اینکه از کدام مؤلفه‌های شعری بیشتر در این مجموعه بهره گرفته‌اید؟ "مثلاً من" اولین مجموعه شعر من

است شامل ۴۹ شعر آزاد که فروردین ۹۵ به همت نشر مایا وارد بازار کتاب شد... در نمایشگاه کتاب خوب دیده شد... من "مثلاً من" را دوست دارم ولی از آن گذر کرده‌ام! این مجموعه را شعرهایی بیشتر محتوا گرا تشکیل می‌دهد. با زبانی سالم شعرهایی با دغدغه اجتماعی با دغدغه جنگ و شعرهایی که "من"فردی در آن نقش بیشتری دارد. دوستانی هم روی مجموعه نقدهایی نوشته‌اند که در مرگ اندیشی این مجموعه اتفاق نظر داشته‌اند.

گفتید که در این مجموعه دغدغه‌های اجتماعی و جنگ بر شعرتان سایه انداخته در حالیکه همسال‌های شما بیشتر دراین برهه از زندگی به عشق می‌پردازند به نظر خودتان چه چیز ذهنتان را به این وادی کشانده است؟

زود بزرگ شدیم! (با خنده) یاد سطری از فاطمه عبدالهی افتادم: آدم باید تا می‌تواند دیر بزرگ شود! جنگ هم به صورت آن فضای شماتیک که در ذهن و سینه مردم است و هم به صورت ذهنی و درگیری‌هایی در ذهن نمود پیدا می‌کند و جنگ در شهر من است و من آن را به چشم خویشتن می‌بینم آثار جنگ و تبعات کوفتی‌اش هنوز مانده در ذهن و سینه مردم طبیعتاً روی من هم اثر خودش را گذاشته ضمن آنکه خانواده مادری و پدری من زاده جنگند و جنگ هرروز در خانه‌هایشان پخش زنده داشته.. دایی من سال ۶۵ شهید شده است و سال ۷۶ جسدش را پیدا می‌کنند...و این یازده سال اندوه یازده قرن گریه، یازده قرن دلهره به همراه خودش داشته.. بلاشک تبعات این اتفاقات در ذهن و زبان من هم تأثیر خودش را گذاشته.

کمی در مورد مرگ اندیشی در اشعارتان و اتفاق نظری که گفتید منتقدان بر روی آن داشتند برایمان بگویید.

نمی‌دانم باور می‌کنید یا نه اما من این قضیه را بعد از اتمام جمع آوری شعرهای مجموعه متوجه شدم که پنجاه درصد یا کمی بیشتر شعرهای مجموعه درگیر مرگ‌اند و خب دیگر گذاشتم به همان ترتیب بماند بگمانم جواب این سؤال در پاسخ سؤال پیشین هم باشد

بعنوان سخن آخر اگر ناگفته‌ای هست بگویید.

ممنونم بسیار ممنونم که حقیر را انتخاب کردید برای این گفتگو امیدوارم روزی برسد که بازار کتاب و نشر به حالت متعالی برسد!■

درباره شعر

مقاله «کبریت‌های بی‌خطر»؛ «عباس اوجی‌فرد»
معرفی نوبلیست «بیونستیرن مارتینیوس بیورنسون»
بررسی عناصر روایی در شعرهای «هوشنگ چالنگی»
خوانشی از شعر «مظاهر شهامت»؛ «کوروش جوانروح»
مقاله «عرفان در محکمه عقل»؛ «دکتر غلامعلی ملول»
خوانشی بر شعر «سریا داودی حموله»،«آیدا مجیدآبادی»
بررسی و بازخوانی اشعار «یارمحمد اسدپور»؛ «محمد جانبازان»
مقاله نگاهی به جریان تاثیرگزاری غزل در دهه هفتاد؛ «پیام آقایی»
مقاله دردهای برافراشته در اشعار «سیلویا پلات»؛ «آناهیتا همدانیان»
نگاهی به مجموعه شعر «مادر»؛ «نعمت مرادی»؛ «فرهاد زارع کوهی»
مقاله شعر «مانلی» نیما یوشیج در سبد زیبایی شناسی؛ «علیرضا قنبری»
نگاهی به مجموعه شعر «غزل خوابگرد»؛ «فانوس بهادروند»؛ «پرویز حسینی»
نگاهی به مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد»؛ «سلبی‌ناز رستمی»؛ «نسیم محمدجانی»
نگاهی به مجموعه شعر «به این زودی‌ها»؛ «شرف‌الدین امیرپور»؛ «محمود حسینی»
نگاهی به مجموعه شعر «چشم که بچرخانی...»؛ «فخرالدین سعیدی»؛ «ایوب کیانی»
نگاهی پدیدارشناسانه به دفتر شعر «شاید غزل»، صدرا ذوالریاستین؛ «عبدالرضا قنبری»
نگاهی به مجموعه شعر «باران نبار، زمین جای خوبی نیست»؛ «پوران کاوه»؛ «پرویز حسینی»
بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «آبی، خاکستری، سیاه»؛ «حمید مصدق»؛ «غزال مرادی»
درباره‌ی شعری از مجموعه شعر «مرگ در ۳۱ سالگی این پیراهن»؛ «محمود حسینی»؛ «افسانه نجومی»
نگاهی به مجموعه شعر «این یک کتاب نیست، احتمال یک...»؛ سروده‌ی «سمیه قبادی»؛ «محسن احمدوندی»
نقد و تحلیلی بر کتاب شعر«آدم از کدام فصل به زمین افتاد» «سروده فرناز جعفرزادگان»؛ «عبدالمجید زنگویی»

معرفی برنده جایز نوبل «بیورنستیرن مارتینیوس بیورنسون» برنده جایزه نوبل سال ۱۹۰۳

گردآوری و تنظیم «طیبه تیموری‌نیا»

بیورنستیرن مارتینیوس بیورنسون به زبان نروژی Bjørnstjerne Martinius Bjørnson متولد ۸ دسامبر ۱۸۳۲ نویسنده «نروژی» بود که در سال ۱۹۰۳ میلادی موفق شد جایزه نوبل ادبیات را «در تکریم اصالت، بزرگی و تطبیق پذیری اشعار، که همیشه با تازگی الهام و خلوص نادر روحش برجسته شده است» به‌دست آورد. از بیورنسون به‌عنوان حلقه‌ای از چهار ادیب بزرگ نروژ یاد می‌شود؛ سه حلقه دیگر گروه عبارت بودند از: هنریک ایبسن، جونز لای و الکساندر کیلند. بیورنسن بیشتر به‌خاطر «سرود ملی نروژ» که از نوشته‌های اوست شهرت یافته‌است.

آری این سرزمین را دوست می‌داریم
بدان‌سان که ناهموار و باد و باران خورده،
از دریا سربر می‌آورد
با هزاران خانه و کاشانه.
دوستش بدار و بدان عشق بورز و
به پدر ما و مادر ما بیندیش
و شب‌های افسانه‌پردازان
که رویاها را به کره ارض گسیل می‌دارد.
و شب‌های افسانه‌پردازان که رویاها را،
رویاها را به کره ارض گسیل می‌دارد.

بیرونسون از هفت‌سالگی شعر می‌گفته است و بعد از رفتن به دبیرستان (همان مدرسه‌ای که ایبسن هم در آن تحصیل می‌کرده است) به استعداد خود پی برده و وارد همین راه شده و بعد از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه به‌عنوان منتقد ادبی در روزنامه‌ای به‌کار مشغول شد.

اولین کارهای جدی او شامل رمان می‌شود ولی بعدها احساس کرد آنچه که او می‌خواهد بگوید در قالب تئاتر بهتر دیده خواهد شد؛ بنابراین وارد این زمینه شد و تا سال ۱۹۶۲ مهم‌ترین اثری که منتشر کرد تریولوژی Sigurd the Bad بود. بعد از آن بود که وارد کار تئاتر شد و مدتی هم مدیریت تئاتر اسلو را برعهده داشت. هدف او بیشتر نشان دادن وضعیت روز جامعه در تئاتر بود که مورد اقبال قرار نگرفت. ولی او همچنان به کارش ادامه تا بالاخره در سال ۱۹۸۸ تئاتر «فراتر از قدرت‌ها» که در سال‌های اولیه موفقیتی به‌دست نیاورده بود توجه عموم را به‌خود جلب کرد. بیورنسون طرفدار جناح چپ در سیاست نروژ بود و فعالیت‌هایش برای موفقیت این جناح باعث شد که متهم به خیانت شود و مدتی را در آلمان سپری کند. او یکی از اعضای اصلی کمیته نوبل بین سال‌های ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۶ بود. بیورنسون اولین نروژی است که توانسته است جایزه نوبل را به خاطر ادای احترام به اصالت، شکوه شعر روانش، طراوت الهاماتش و خلوص نادر روحش کسب کند.

بیورنسون اولین نروژی است که توانسته است جایزه نوبل را به خاطر ادای احترام به اصالت، شکوه شعر روانش، طراوت الهاماتش و خلوص نادر روحش کسب کند.

این نویسنده و شاعر نروژی در ۲۶ آوریل ۱۹۱۰ در ۷۷ سالگی در پاریس درگذشت، جایی که سال‌ها در آن نویسندگی می‌کرد و در خانه‌اش به‌خاک سپرده شد.

آری این سرزمین را دوست می‌داریم
بدان‌سان که ناهموار و باد و باران خورده،
از دریا سر بر می‌آورد،
با هزاران خانه و کاشانه.
و همان‌سان که نبرد پدران، این خاک را
از نیاز به پیروزی بی‌نیاز کرد،
حتی ما، اگر زمانه ایجاب کند
برای صلح و آشتی‌اش، بسیج خواهیم شد

یافتن برندگان نوبل ادبیات به ظاهر کاری ساده به نظر می‌رسد، اما فقدان ترجمه‌های کافی از زندگی‌نامه و آثار بسیاری از آن‌ها، کار را بسیار مشکل می‌کند علی‌الخصوص اگر نویسنده یا شاعر، متعلق به کشوری غیر انگلیسی زبان باشد و دلایل جذابی برای جستجو و تحقیق درخصوص آنها وجود نداشته باشد. کنکاش در شناسایی و بازخوانی آثار برندگان نوبل، تجربه‌ای عمیق از خواسته‌های صلح‌طلبانه و انسانی بشر در طول آغاز به کار چنین جایزه‌ای می‌دهد که چه بسا موجب جهت‌گیری و درک صحیحی از دیدگاه‌هایی این چنین در جامعه ما شود. امید است مترجمان در کشور ما، با علاقه‌مندی و تمرکز، پشتیبان‌های ادبی و تحقیقاتی را پربارتر کنند تا مانعی برای دریافت چنین اطلاعات ارزشمندی در پیش روی خوانندگان و طالبان دانش قرار نگیرد.■

عرفان در محکمهٔ عقل

«غلامعلی ملول»

تعریف عرفان

مکتبِ عرفان آمیزه‌ای است از فلسفه و ذوقیات. مکتبِ عرفان بر این باورِ بنیادین بنا شده که انسان می‌تواند از طریق ریاضت همراه با آموزش‌های نظری، به توانایی‌هایی مافوق بشری دست یابد (کرامات) و گاهی هرچند به ندرت به حالِ عرفانی (وحدتِ با کلّ) دست یابد که در آن حال، حقایق بر او آشکار و پرده از اسرار و رموز برداشته شود (کشف و شهود)، آنچه که گفته شد اُسّ و اساس مکاتب عرفانی است.

بنابراین ویژگی‌های اساسی‌ای که مکاتب عرفانی را از مکاتب دینی و فلسفی متمایز می‌کند، **ریاضت، کرامات، حالِ عرفانی** (وحدتِ با کلّ) و **حصول معرفت در حالِ عرفانی** (کشف و شهود) است.

به گفتهٔ بیشتر عرفا، حالِ عرفانی (وحدتِ با کلّ) دیر نمی‌پاید و پیدایش آن ارادی نیست و شرح چگونگیِ آن حال، در کلام و زبان نمی‌گنجد زیرا حالتی است ماوراءِ عقل و حتّی فراحسّی.

به ادّعای عرفا، معرفتی که در حالِ عرفانی به آن دست می‌یابند، ریشه در محفوظاتِ پیشینِ ذهن آن‌ها ندارد بلکه از منبعی خارج از ذهنِ آن‌ها به عرفا اعطا می‌شود. این ادّعا بارزترین ویژگیِ مکاتبِ عرفانی را در مقایسه با دین و فلسفه آشکار می‌کند.

اگر آنچه که از عرفا دربارهٔ چند و چونِ این معرفت نقل شده را گرد آوریم، طیف وسیعی می‌شود که از وقوف به علوم بشری تا یگانگی و وحدت با کلّ را شامل می‌شود.

رینولد. ا. نیکلسون (۱۹۴۵- ۱۸۶۸ م.) مشترکاتی بین فرقه‌های گوناگون صوفیه بیان می‌کند:

اعتقاد به نیروهای معنوی خارق‌العاده که خداوند به مریدان و اصحاب وجد عنایت می‌کند. نیروهایی که آنها را بر خوردن آتش و مارافسایی و غیبگویی و غیره یاری می‌کند. و «گذراندن مرحله‌ای شاق در خلوت و نماز و روزه و دیگر ریاضت‌ها» و «بسیاری ذکر و کمک از موسیقی و حرکت‌های بدنی گوناگون...» و «پوشیدن لباس ویژه» و «احترام به پیر و مرشد طریقت تا درجه‌ای نزدیک به تقدیس» و «برگزاری مراسم و سنن دقیق به هنگام دخول مرید به طریقت» (ک ۱، ص ۱۳۵)

دکتر یحیی یثربی (تولد ۱۳۲۱ ش.) در کتاب فلسفهٔ عرفان، عرفان را چنین تعریف کرده است:

طریقه‌ای است که در کشف حقایق جهان و پیوند انسان و حقیقت، نه بر عقل و استدلال، بلکه بر «ذوق» و «اشراق» و «وصول» و «اتحاد» با حقیقت تکیه دارد و برای نیل به این مراحل دستورات و اعمال ویژه‌ای را بکار می‌گیرد.» (ک ۲، ص ۳۳)

دکتر قاسم انصاری در کتاب مبانی عرفان و تصوّف، عرفان را چنین تعریف می‌کند: *«عرفان یا معرفت به معنی شناخت است و در اصطلاح، معرفت قلبی است که از طریق کشف و شهود حاصل می‌شود.» (ک ۳، ص ۱۳)*

ویژگی‌های اساسی‌ای که مکاتب عرفانی را از مکاتب دینی و فلسفی متمایز می‌کند، ریاضت، کرامات، حالِ عرفانی (وحدتِ با کلّ) و حصول معرفت در حالِ عرفانی (کشف و شهود) است.

عرفان پناهگاه سرخوردگان از عقل

در این نوشتار در پیِ آنم که چگونگیِ پناه بردنِ پیروانِ روشِ عقل را به عرفان آشکار کنم. عقل این پیر سفید مویِ سپیدروی از تبیین جهان و پاسخ به پرسش‌های بنیادین ناتوان است. برخی از پیروان روشِ عقل را توان اقرار به نادانی در این باب نیست. آنان اصرار در تبیین جهان و پاسخ به پرسش‌های بنیادین دارند و به ناچار گویند فسانه‌ای و خاموش شوند. ما جز عقل وسیله و ابزار دیگری برای شناخت نداریم، آن کس که از شاهراه عقل به کوره راه تبیینِ شاعرانه جهان روی می‌آورد، پیروِ راستینِ روشِ عقل نیست.

منظور از عقل، عقلِ استدلالی، تحلیل‌گر و تجربه‌گرا است:

عقلی که داوری‌ها و احکامِ خود را دَم به دَم با قوانین جهان و طبیعت سازگار می‌کند. عقلی که منشاءِ فلسفهٔ مشّاء و پدیدآورندهٔ علمِ بشری است. عقلی که مبانیِ دین و عرفان را نیز می‌سنجد و دربارهٔ درستی و یا نادرستیِ آن‌ها حکم می‌کند.

عقلی که خود به نقصان خود اقرار می‌کند امّا خودْ خود را ویرایش می‌کند و دم به دم و روز به روز در نردبان تعالی پلّه‌ای به پیش می‌رود. اگر برخی از عرفا حجّتِ احکامِ فلسفهٔ مشّایی را در تأییداتِ دل جستجو کرده‌اند من حجّتِ احکام عرفانی را در تأییداتِ عقل دنبال می‌کنم. من با غربال عقل پندارهای عرفانی را غربال می‌کنم و سره از ناسره و لؤلؤ و فیروزه و مروارید را از خس و خاشاک و سنگ و کلوخ جدا می‌کنم.

آن کس که با عقل می‌ستیزد با عقلِ خود، با عقل می‌ستیزد. عقل، میزانِ قضاوتِ درست و غلط‌ها است. عقل میزانِ کامل و مطلقی نیست امّا حتّی وحی را ما با عقل، تمیز می‌دهیم.

عقل ریسمان نه چندان محکمی است که از همهٔ ریسمان‌های دیگر محکم‌تر است. این ریسمان خود خود را می‌تابد و پیچیده‌تر، محکم‌تر و قابل اتّکاءتر می‌شود. تاریخ بشریت- تاریخ چند میلیون سالهٔ بشری- در استغناء و استحکام بیشترِ عقل خلاصه می‌شود. عرفانی که از عقل پیروی نکند، خرافه است.

من معرفتِ عرفانی را- چه کشف و شهود و اشراق بنامند و چه ناشی از وصل و اتّحاد و حضور و فنا و یا هر نام دیگری بدانند- با میزان عقل می‌سنجم و آن را آمیزه‌ای از محفوظاتِ موجود در ذهن سالک می‌دانم زیرا به گمان من **تمام معرفتِ ما، ناشی از تجربیات و آموزه‌ها، در چهارچوب قوانینِ مسلّط بر مغز ما است.**

تاریخ بشریت- تاریخ چند میلیون سالهٔ بشری- در استغناء و استحکام بیشترِ عقل خلاصه می‌شود. عرفانی که از عقل پیروی نکند، خرافه است.

اگر عرفا از ادّعای کرامات دست بردارند، اگر عرفا بگویند که شاعرانه جهان را تبیین کرده‌اند و اگر عرفا قبول کنند که در عالمِ خیال به اسرار و رموز دست یافته‌اند همراه و هم‌منزلِ رهروانِ روشِ عقل خواهند بود، امّا این ندا را از اعماقِ اقیانوسِ باشکوه عقلِ ستم دیده و تحقیر شده بشنوید که عرفانِ خرافه گرا- آلوده به کرامات و معجزات و کشف و شهود– نه تنها جهان را تبیین نمی‌کند بلکه سدِّ راه شناختِ جهان و تبیینِ جهان است. عرفان خرافه‌گرا نه تنها انسان را به عرش اعلا نبرده بلکه سدِّ راه تعالی بشر شده است. من شریف‌ترین مکتب و نظام فکری را مکتب فلسفهٔ مشّاء و فریبنده‌ترین و زیباترین و لذّت بخش‌ترین مکتب را مکاتب عرفانی یافته‌ام.

آنگاه که در دریای هائل فلسفهٔ مشّاء دست و پا می‌زنم، مهرویان پری پیکر عرفان مرا به خود می‌خوانند و آنگاه که در وجد و سرور عرفان از خود بی‌خود می‌شوم به ناگاه ندایی مرا زنهار می‌دهد که یک حقیقتِ کوچک از تمام زیبایی‌های عالَم زیباتر است. این ندا هشدار می‌دهد که **مبادا آنچه را که دوست می‌داری با حقیقت همسان کنی!**

این که ادّعا شده فهمِ مکاتب عرفانی و اشراق بدون طی مراحل و آموزش‌های فلسفهٔ مشّاء ممکن نیست و یا گفته شده که تصوّف مرحله‌ای فراتر از فلسفهٔ مشّاء و دایرهٔ عقل است و به قول حافظ:

«عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی
عشق داند که درین دایره سرگردانند»
(ک ۴، ص ۴۲۸)

به این جهت است که فلسفهٔ مشّاء و عقلِ تحلیل‌گرِ استدلالی و تجربه گرا در طیّ طریقِ معرفت در برابرِ مادّه المواد و روح و خودآگاهی و اَزَل و اَبد و علّت‌العلل و روح الانوار و واجب‌الوجود به موانع عبور ناپذیری می‌رسد که سخنی برای گفتن ندارد، عقل را توانِ آن نیست که گامی به پیش بردارد و شریفانه سکوت می‌کند. اکنون در این مرحله، برای عبور از این حدّ و مرز، چاره‌ای جز توسّل به ذوق و خیال و وهم نیست و راهی جز پناهنده شدن به آرامکدهٔ عرفان در پیش نیست.

ابن سینا، شیخ شهاب‌الدین سهروردی معروف به شیخ اشراق و ملاصدرا و بسیاری دیگر، سرانجام تابِ سختی و تنگناهای فلسفه را نیاوردند و به آرامکدهٔ عرفان پناهنده شدند.

از دکتر عبدالحسین زرّین کوب (۱۳۷۸- ۱۳۰۱ ش.) چنین نقل شده است: *«تصوّف در واقع ملجأ سرخوردگان بود، سرخوردگان از دنیا، و سرخوردگان از علم.» (ک ۲، ص ۱۰۶)*

محمدبن ابراهیم قوامی شیرازی معروف به ملاصدرا، و صدرالمتالهین (متوفی ۱۰۵۰ ه) روی آوردن خود به عرفان را چنین بیان می‌کند: *«من در گذشته شدیداً مشغول درس و بحث و غرق در مطالعه کتب حکماء و فرزانگان بودم، دیدم که – هرچند، اندکی از مبدأ و معاد تحصیل کرده‌ام – از علوم حقیقی، و حقایق مربوط به «بینش» آشکار، از آن مقوله که جز با ذوق و وجدان قابل وصول نیست بهره‌ای نداشته و دستم خالی است».* و پس از سال‌ها خلوت و تنهایی و ریاضت و عبادت *«باطن من، در اثر مجاهدات طولانی و ریاضت‌های سخت، شعله‌ور گردید، و فروزان شد. در نتیجه با انوار عالم ملکوت و اسرار جهان جبروت، روشن و آراسته گردید و پذیرای پرتوهای الطاف و عنایات خداوندی گشت، پس به اسرار و رموزی دست یافتم که تا به آن هنگام از آنها خبری نداشتم، و مسائل و مشکلاتی بر من حل گشت که از راه برهان، بدانسان حل نشده بود، بلکه هر آنچه تا بآن روز از راه دلیل و برهان دانسته بودم، با اضافاتی از راه شهود و عیان، آشکارا دیدم، و به متن واقعیّت آن‌ها رسیدم». (ک ۲، ص ۶۵)*

من طریقت عرفان را منزل به منزل خواهم پیمود امّا هرگز به دخمه‌های خرافهٔ شعبده بازیِ کرامات و ادّعای وصل و حضور و ستیز با فلسفهٔ مشّاء و تحقیرِ عقل وارد نخواهم شد.

من در این درد جان سوزِ فِراق و در این برزخ سوزناکِ جهل و نادانی، در این منزل وحشت و حیرت و اشتیاق، دست و پا خواهم زد امّا هرگز عجول نخواهم بود که با مسکّنی دردِ خود را آرام کنم.

من در اندیشهٔ درمان دردم نه تسکین درد. آنچنان خود دوست و خود شیفته نیستم که به مصلحت اندیشی، خود را به خواب زنم و در عالَم خواب و خیال، خود را مجذوب نورالانوار کنم و یا در آغوش علّت‌العلل اندازم و مسئله را مختومه اعلام کنم. من هرگز عجول نخواهم بود و اصراری بر این ندارم که حتماً باید مسئله را حلّ کنم. بشریت میلیون‌ها سال دیگر هم می‌تواند در حال وحشت و حیرت و اشتیاق سَر کند.

آنان که می‌خواهند مدلی از کائنات ارائه کنند و کسانی که در فکر جمع و جور کردن موادّی هستند تا بتوانند به یک مکتب و جهان‌بینی منظم و منسجم و هماهنگ برای تبیین جهان دست یابند، به دریای هائل و موّاج و طوفانی و بس تاریک و خطرناکی وارد می‌شوند که دشواریِ هر روز آن از سختی و ریاضتِ نه چهل روز بلکه چهل سال گوشه‌نشینی فزون‌تر است. چه بسیارند پیروانِ روشِ عقل و رهروانِ این طریقتِ راستین که سرانجام به عرفان یا تبیینِ شاعرانهٔ جهان، پناه برده‌اند.

به راستی آرمیدن در آرامکدهٔ سلوکِ عارفانه و جهان‌بینیِ شاعرانه بسیار آسان‌تر از رهروی در بیابان پر پیچ و خم و طاقت فرسایِ روش عقل و فلسفهٔ مشّاء است.

من نیز طریقت و سلوکِ مشّاییِ خود را منزل به منزل پیموده‌ام و دریافته‌ام که: اجزای جهان همه در حال تغییر و دگرگونی‌اند. هیچ جزئی مستقلاً دگرگون نمی‌شود بلکه اجزای جهان با ترکیب و تجزیه دگرگون می‌شوند. همهٔ اجزای جهان زنده و هوشمنداند. دگرگونیِ اجزاء جهان قانون‌مند است. شُدنِ جهان و شُدنِ اجزای جهان بی‌سروسامان و بی‌قانون و قاعده نیست. هر جزءِ جهان در هر لحظه یک مقصد و مسیر دارد و اجزاء، جهان در شُدن و تغییر دچار تردید نمی‌شوند.

و آخر از همه آن که شدنِ اجزای جهان ناشی از تضاد نیست بلکه ناشی از میل است و من این میل را همان **عشق** می‌دانم. اجزای جهان در جنگ و ستیز و ضدّیت با هم و نابودیِ یکدیگر نیستند بلکه همهٔ اجزای جهان با عشقی نهادینه شده در ذاتِ خود، هریک دست در دستِ هم در حالِ دگرگونیِ عاشقانه و شادمانه‌اند. اکنون در این منزلِ آخر از خود می‌پرسم این عشق از کجا است و از چیست و آن نیرو و محرّکِ اوّل کدام است؟ و سخت در این منزل پای در گِل مانده‌ام.

همراهان و کاروانیانِ همسفرم، در این مرحله، قیل‌وقال کرده‌اند که خورشید آن‌چنان درخشید که هیچ چیز نمایان نبود و از بسیاریِ پرتوِ خورشید ادّعایِ کوری کرده‌اند و من لب فرو بسته و خاموش، گیج و گنگ و مات و مبهوت، هیچ نمی‌دانم فقط می‌دانم که نمی‌دانم. آنان سماع‌کنان در جشن و پایکوبیِ وصال و حضورند و من، مُهرِ سکوت بر لب.

من نیز به شوق یافتن یار و وصل و وصال، راهِ سخت و دشوارِ فلسفهٔ مشّاء را پیش گرفته‌ام. پای برهنه با زخمِ خارِ مغیلان در بیابانِ لَم‌یزرع و خشک و سوزان، لب خشکیده از تشنگی و صورتی سوخته و تاول زده از آفتاب سوزان، این شرحِ حال من در طریقِ فلسفهٔ مشّاء است. در طی این طریقتِ راستین، منزل به منزل آرامشکده‌های عرفان، مرا به خود می‌خوانند، آبی خنک و گوارا، هوایی دلنشین و متکّایی نرم را نوید می‌دهند و لَمکده داران مرا صدا می‌زنند که مقصد و نهایت راهِ تو اینجا است، اینجا به مقصود می‌رسی باز آی و آسوده باش. امّا من سالکِ راحت‌گُزین نیستم، راه بس طولانی، مقصود بس بعید و من بسیار سخت‌گیر و دیرباورم.

گهگاه لمکده و عشرت‌کده‌های رنگارنگ مرا به خود می‌خوانند که بس کن، تقلّا مکن، به محفل عیش و عشرت در آی و پای‌بندِ زحمتکدهٔ فکرت مباش. دمی به سازِ طبیعت و کرشمه و عشوهٔ رود و عود بچرخ. سرخوش و سرمست، چون پروانه ببال و شعلهٔ شمع به آغوش گیر تا آن دم که ذرّه ذرّه نیست شوی تا هست شوی و آرام گیری.

ندایی از ژرفای درونم مرا به خود می‌خواند که الهه‌ای چون خدایانِ خورشید و دریا و زیبائی، بساز و آرام گیر. نجوایی از ژرفای درونم مرا به خود می‌خواند که بُتی گِلین، سفالین، مفرغین، زرّین و یا مجرّد بساز و پرستش کن و آرام گیر.

آوایی از ژرفای درونم مرا نهیب می‌زند که موجودی قائم به‌الذّات و واجب‌الوجود و مطلق و بیکران بساز و آرام گیر.

امّا عقل، این وقّادِ زیرکِ نکته‌بین و این پرسشگرِ ناآرامِ سرکش، نمی‌گذارد که در ساحل امنِ لمکدهٔ خیالات و اوهام آرام گیرم. چون نیک می‌نگرم، آبشخورِ این ندا و نجوا و آوا، وحشت و حیرت و اشتیاق است که نسل به نسل و هزاره به هزاره از اجدادم به من به ارث رسیده‌اند.

من ناتوان از پاسخ به پرسش‌های بنیادین گاهی فریاد می‌زنم و زمانی لابه می‌کنم از دردِ نادانی به خود می‌پیچم و بر جهان گلایه می‌کنم. **ای جهان**! من کودکِ طغیان‌گر و عصیان‌گر و پرسشگر توام. من از آب و دانه و ساحلِ اَمن نمی‌پرسم، آن

می‌پرسم کهای چرخ، ما را چرا زاده‌ای و چرا انگیزهٔ پرسش داده‌ای؟

ای جهان! من در حسرتِ وصالِ حقیقت و کشف رموزِ تو بی‌تابم. بگو، بگو چرا با کیمیایِ خود، مسِ وجودِ مرا به داناییِ فطری یا معرفتِ اشراقی زر نمی‌کنی؟

ای جهان! ای واجب‌الوجود و ای علّت‌العلل، ای شاهِ شاهان و ای بُت‌های گلین و سفالین، ای نورالانوار و مجرّد مجرّدها و ای دلیلِ دلیل‌ها و ای اصلِ اصل‌ها بگو، بگو که از تو بس گله دارم. نه چهل روز که چهل سال در ریاضت و چلّه‌نشینی در منزلگاه عقلانیّت‌اَم، امّا تو هرگز رخ ننموده‌ای، هیچ باد صبایی و هیچ نسیم عنبرآگینی، تاری از گیسویِ بس سیاهت را کنار نزد و هیچ گریه و لابه‌ام ذرّه‌ای از تو نقاب نکشید.

ای جهان! از تو بس من گِله دارم. چرا لوحی ساده و دلی زودباور و قلمی هرزه گرد مرا ندادی تا من، تو را نقاشی کنم و نقشِ خود ساختهٔ تو را، نقشِ تو پندارم. چرا مرا ساده دل و ساده لوح نزادی تا خود را نقش و نقاشِ تو اِنگارم؟

ای جهان! ای سیاهتر از سیاهیِ محض، چرا به نیرنگ، مرا کنار این سدّ عظیمِ عبور ناپذیر کشانده‌ای و در پای دیوارهٔ عبور ناپذیرِ خود، مرا به غُل و زنجیر کشیده‌ای؟ تو که نه رُخصت دیدار می‌دهی و نه فرصتِ وصال، از چه اِی مجهولِ اعظم، شوقِ وصالت در من نهادی امّا در فطرتم دانایی نگذاشتی؟

ای جهان! من با این ادّعای گزافه چه کنم؟ چرا در فطرتِ عرفا دانائی گذاشتی که با نان و خرمایی، چهل روزه از درونِ خود داناییِ مستقل از محفوظاتِ قبلی پدید آورند و مرا داناییِ فطری ندادی؟

ای جهان! چرا پس از چهل سال ریاضتِ اندیشه، من هیچ دانایی‌ای از خود نزاده‌ام و چرا برای دانایی، مرا به خوشه‌چینیِ از این و آنِ تو، از ذرّه ذرّه‌هایِ خود، واداشته‌ای؟

ای جهان! به تو زنهار می‌دهم، من آن نِیَم که مرا به خواب کنی یا به عالمِ خیال بری و چون شبحی بر من نازل شوی. من تو را در بیداری، در هشیاریِ عقل جستجو می‌کنم نه در خواب و خیال.

ای جهان! با این همه ناسپاسی‌ها و بدگمانی‌هایم، از تو بسی سپاس دارم که ذهنی جستجوگر، مغزی فعّال، شوقی زائدالوصف و توانِ پویش راهِ دانایی به من داده‌ای.

سازگاری‌هایِ عرفان با عقل

(وحدت جهان، عشق)

وحدت جهان

عرفا به سه گونه وحدت اشاره کرده‌اند:

الف- وحدتِ جهان و وحدتِ عارف با جهان.

ب- وحدت جهان و خدا – جهانی همه خدایی– و یگانگی عارف با جهانی همه خدایی.

ج- وحدتِ عارف (حضور و یا شهود و یا اشراق و یا اتّحاد و یا ذوب و ...) با خدایی که پروردگار جهان است.

من وحدتِ جهان و یگانگی و وحدتِ خود با جهان را چه بر اساس تحلیل و چه بر اساس تجربه و مشاهده باور دارم. من شدنِ جهانی یکپارچه را که تعالی یا تکامل نامیده می‌شود با چشمِ سر و چشمِ عقل می‌بینم و وحدت و هماهنگی و یگانگیِ اجزای جهان را در این «شُدن» مشاهده می‌کنم و می‌بینم که هیچ جزئی مستقلاً «نمی‌شود».

جهان کلّی است تفکیک‌ناپذیر، مجموعه‌ای است واحد، دارای زیر مجموعه‌ها و زیر مجموعه‌هایِ زیر مجموعه‌ها تا کوچکترین جزء. این پندار اگر چه عارفانه است امّا عقل بر آن مُهر تأیید می‌زند.

من بارها از وحدت جهان و ناموجود بودنِ جزء مستقل در جهان سخن گفته‌ام. گفته‌ام که استقلالِ هر جزء در جهان یعنی عدم و نیستیِ آن. وحدت جهان و وحدت موجودات جهان پنداری است که نه تنها عقل بر آن مُهرِ تأیید می‌زند بلکه از طریقِ مشاهده نیز تجربه می‌شود.

من همانجا که از وحدت موجودات و عَدَم استقلال اجزای جهان سخن می‌گویم و مایهٔ این شُدنِ در وحدت را میلِ اجزای جهان به شُدنِ با هم (عشق) دانسته‌ام به مکتب عرفان وارد می‌شوم امّا تا مرز کرامات و معجزات و عقل ستیزی و فنا فی‌اله پیش می‌روم و هرگز وارد این دخمه‌های خرافی نمی‌شوم. جهان کلّی است تفکیک‌ناپذیر، مجموعه‌ای است واحد، دارای زیر مجموعه‌ها و زیر مجموعه‌هایِ زیر مجموعه‌ها تا کوچکترین جزء. این پندار اگر چه عارفانه است امّا عقل بر آن مُهر تأیید می‌زند.

اگر عرفان ندا دهد که جهانیان و اجزای جهان همه در بزمِ عشق، به آهنگِ سُرنایِ جهانی و به فرمان عقلِ کلّی- که میل به شُدن در اجزای جهان نهاده است - در رقص و پایکوبی و سماع‌اند، عقل می‌گوید: آری، جهانیان همه دست در دست هم و با هم در حال «شُدن‌اند».

من خود را جزء لاینفک جهان می‌دانم. من ذرّه‌ای از مجموعهٔ ذرّاتِ جهانم. من فرد نیستم، من حتّی تصوّر فردیّت هم نمی‌توانم داشت.

من بارها گفته‌ام جهانیان (موجودات) در حال شدن‌اند و این شدن‌ها ناشی از میل به شدن است و میل به شدن ناشی از ساختار و ساختمانِ هر جزء است (هر جزء از جهان)، هیچ جزئی مادام که ساختار و ساختمان آن تغییر نکند رفتارش تغییر نمی‌کند. تا بخشی از یک جزء به جزء دیگری منتقل نشود و ساختار و ساختمان آن را تغییر ندهد، شدنِ آن و رفتارِ آن تغییر نمی‌کند.

دربارهٔ وحدتِ جهان با علّت‌العلل و خدا سکوت می‌کنم. مرا حسّی فراتر از وحدت با دیگر اجزای جهان نیست. وحدت با آنچه که می‌بینم و می‌دانم آری، امّا وحدت با آنچه که نمی‌دانم و در مغز من جای نمی‌گیرد، سکوت می‌کنم.

احساسِ وحدت با جهان، احساسی است ژرف و عمیق که چون مهارِ ذوق را رها کنیم، شور و شوق و وَجدی ناشی از این احساس پدید می‌آید. وَجد و شعفِ ناشی از وحدت با جهان از انواع دیگر وحدت‌های ادّعائی، عقلانی‌تر است.

عقلِ غریزی و طبیعی حکم می‌کند که ما از جهان سر برآورده‌ایم و ذرّه‌ای از جهانِ واحد هستیم.

کافی است به یاد آوریم که در آینده‌ای نه چندان دور، من نیستم. و اکنون به یاد آوریم که این من هستم که دارم می‌نویسم. این من هستم که دارم مطالعه می‌کنم. این من هستم که از لطافت هوا و نسیم بهاری لذّت می‌برم. این من هستم که عکس ماه را در جویبار می‌بینم. این من هستم که آسمان آبی و حرکت ابرهای پاره پارهٔ سپید را می‌بینم. این من هستم که فرزندانم را دوست دارم ..... . و این من هستم که در آینده نخواهم بود. عمر من لحظه‌ای بیش نیست. همچون جرقّه‌ای لحظه‌ای هستم و دیگر هیچ. این لحظه، **این دَم چه اتفّاق عجیب و حیرت‌انگیزی افتاده که اجزاء و سلول‌های من، هماهنگ با یکدیگر چنان دست در دست هم داده‌اند که من می‌دانم که این من هستم که دارم می‌نویسم.**

جهان پس از میلیاردها سال کوشش و جوشش و سعی و تلاش «من» را - نوزادی چون من- زاده، این لحظهٔ غریبی است و لحظهٔ کافیِ تام و تمام است که دست‌افشانی کنم و پای‌کوبان در وجد و سماع شوم که من هستم. که من هستم حتّی اگر فقط همهٔ دارایی و تعلّقاتم این هستیِ «من» باشد.

در این لحظه از تاریخِ جهان که چرخ چنان چرخیده که مرا از نهادِ خود شکفته است، اکنون که ابر و باد و مه و خورشید چنان گردیده‌اند که «من هستم»، چرا سماع نکنم؟ چرا پای کوبان و دست افشان، با جهان عشق بازی نکنم؟

من در حسرت فِراق و شوقِ وصال، پای‌کوبان و دست‌افشان سماع می‌کنم و در آن لحظهٔ شاد، این نغمهٔ راستین را خواهم سرود که من در آغوش جهانم و جهان در آغوش من. من جهانم و از جهانم. مباد آن دم که پیوندم با جهان بریده شود، مباد آن دمِ عدم، مباد آن دمِ نیستیِ نیستی.

من به سپاس از هستیم و به وجدِ ناشی از وحدت‌ام با جهان، دست‌افشانی می‌کنم و تمام جوی‌ها و بستر همهٔ رودهای سلسلهٔ اعصابم را شستشو می‌کنم و زنگارِ آیینهٔ دل را می‌زدایم، به راستی بنفشه‌هایِ رُسته از سنگ خارا هم، به نغمهٔ رباب جهان، در ناز و کرشمه‌اند.

«شُدنِ» اعضای جهان و میل به شدنِ با هم را که من عشق و ناشی از ساختار و ساختمانِ آعیان دانسته‌ام، پنداری است که نه تنها از عقل مایه گرفته و نه تنها عقل آن را تأیید می‌کند بلکه شالودهٔ علم– علمِ بشری– است. اساس و بنیان علمِ بشری بر پنداری است که در بالا گفته شد. این تفسیرِ جهان، آن‌گونه که در بالا گفته شد به عقلِ بشرِ زمینی و به علمِ بشر زمینی فرمانِ ایست نمی‌دهد و حلّال مجهولات را به افلاک و به افق‌های ناپیدایِ آسمانی حواله نمی‌دهد.

عشق

در ادبیّاتِ عرفانی، عشق را چون الهه‌ای مقدّس زیاد مدح کرده‌اند ولی کم شرح داده‌اند! برای نمونه در دیوان غزلیات حافظ بیش از ۲۳۰ بار واژه عشق آمده است.

در بیشتر اشعار عرفانی عشق را چون موجودی مجرّد و فرازمینی و حتّی وصف‌ناپذیر، جلوه داده‌اند.

عشق چیست؟ **عشق میل است، میلِ به هم شدن، با هم شدن و از هم شدنِ اجزای جهان**. عشق میل است. شوقی ذاتی است در تمام اجزایِ جهان برای «شُدن». جذب یک جزء به جزءِ دیگر را اگر مستقل از کلّ نگاه کنیم نگاه ما جزئی است. همهٔ اجزاء با هم- در وحدت - در جوشش هستند و «شُدن».

عشق، میلِ طبیعیِ هر جزء از جهان به شدن است و ناشی از ساختار و ساختمان آن جزء است. ما تصمیم نمی‌گیریم که دانا شویم، ما تصمیم نمی‌گیریم که لذّت ببریم، تصمیم نمی‌گیریم که دوست داشته باشیم بلکه پیشینیِ همه این رفتارها میلِ قبلی است که از ساختمان و ساختار ما می‌تراود و آشکار می‌شود. علّت همهٔ رفتارهای ما میل است و میل، ذاتیِ ساختار و ساختمان ما است. آن دانهٔ لوبیا به اختیار تصمیم به بوته شدن نمی‌گیرد و آن قطرهٔ باران به اختیار نمی‌افتد و آن شاهین به اختیار به شکارِ آن مرغک نمی‌رود. این جهان به

اختیار نمی‌جوشد و این کارگاه به اختیار در جنب و جوش نیست، بلکه میلی که طبیعیِ هر ذرّه است این جهان را به شُدن واداشته است. عشق، مسکّنِ درد و رنج ما هست امّا حلاّل مشکلات فلسفی ما نیست.

عشق، میل به شُدن، میل به خارج شدن از آنچه که هستیم برای وارد شدن به چیز دیگری است.

اگر عشق فقط خارج شدن از آنچه که هستیم باشد و ندانیم که مقصدِ بعدی ما چیست، در آن صورت جهان، جهانی بی‌سروسامان و سراسر هرج و مرج خواهد بود. پس عشق، میل به شدن از چیزی به چیزی است. آیا بدون آن که بدانیم به کجا می‌رویم و چه خواهیم شد، «شُدن» می‌کنیم؟ خیر.

اگر عشق فقط خارج شدن از آنچه که هستیم باشد و ندانیم که مقصدِ بعدی ما چیست، در آن صورت جهان، جهانی بی‌سروسامان و سراسر هرج و مرج خواهد بود.

اکنون با این پرسش روبرو هستیم که هر ذرّه از جهان که میل به شدن – عشق – دارد در هوایِ شدنِ به چه چیزی است؟ اگر ذرّه نداند که عاشقِ چیست و مایل به چیست، جهان، جهانی بی‌نظم و سامان خواهد بود.

پس هر جزءِ جهان، «شدن» می‌کند و می‌داند یا دانسته شده که به کجا می‌رود. از منظر آن عرفانی که من سخن می‌گویم تمام اجزای جهان دانسته شده‌اند که هر یک در هر زمان چه شوند. آنچه که میلِ به «شُدن» را در نهاد همهٔ اجزای جهان نهاده، علّت‌العللی است و ذهن من را یارای شرحی بیش از این نیست. اینجا است که نمی‌دانم و در حسرت خود به دانایی، در سوز و گدازم.

عشق نیرو نیست، عشق میل است. میلی ذاتی- ناشی از ساختار هر جزء از جهان در آن حال که هست- و لذّتِ وصالِ حالتی دیگر، جایزه‌ای است که جهان به هر جزء «وقتی می‌شود» می‌دهد. امّا تقدیر جهان برای هر جزء، آرامش و سکون نیست. این جوشش آرام نمی‌گیرد. هنوز از جایی به جایی نرفته، آهنگِ جایی دیگر و هوایِ حالی دیگر است. به این ترتیب از ازل، زمان‌ها پیش از آن روزِ انفجار بزرگ، علّت‌العللی نامعلوم میلی برای «شُدن» – ناشی از ساختار و ساختمان هر جزء - در تمام اجزای جهان نهاده است.

عشق راهنما و راهبرِ راهِ ما به مقصد نیست بلکه عشق، گام بعد و مقصد بعد و منزلِ بعد را می‌نمایاند. عقل راهبر و راهنمای ما است.

من بارها گفته‌ام که کائنات از اجزای قانون‌مند- به‌هم بسته و پیوسته- تشکیل شده است، امّا کائنات در جنبش و جوش و خروش است. آیا جزءِ قانون‌مند، به صرفِ قانون‌مندی، حرکت و «شُدن» و جوش و خروشی می‌کند؟ خیر! پس محرّکِ اولی باید و اینجا است که دیوانه‌وار خود را به در و دیوار می‌زنم باشد که روزنه‌ای در این دخمهٔ جهل پیدا کنم. من در این دخمهٔ نادانی مجنونِ دانایی‌ام و همواره پای‌بستِ غُل و زنجیر جهل.

فرض کنیم چند جزءِ قانون‌مند را در کنار هم قرار دهیم و هر جزء بداند که چه کند و چگونه کند، چه شود و چگونه شود. آیا این سیستم حرکت و جوششی خواهد داشت؟ آیا قانون و قانون‌مندی، دارای نیروی محرّک و شدن هم هست؟ خیر، زیرا قانون‌مندیِ اجزای جهان به تنهائی نمی‌تواند موجبِ شدن و جنب و جوشِ آن‌ها شود، پس میلی و عشقی باید که فرمانِ جنبش دهد. گویا در بطن و نهادِ ساختارِ این اجزای قانون‌مند، میلی است که تداومِ این شُدن و دگرگونی را از آغازی نامعلوم تا پایانی ناپیدا امکان‌پذیر ساخته است.

این میلِ به شدن و این ارادهٔ بالقوّه، در ذرّات کائنات، در زیر مجموعه‌های کوچک و بزرگ کائنات و در کلّ کائنات هست و همه را به شدن واداشته است. ذرّه ذرّه، قطره قطره، جوی جوی، نهر نهر، رود رود، دریا دریا، ابر ابر، درخت و جنگل و کوه و ستاره و خورشید و فلک همه به فرمانِ عشق، رقص‌کنان و پای‌کوبان در سماع‌اند، همه در شُدن‌اند.

تضاد بین عقل و عشق، نه کارِ عاشقانِ راستین است و نه کارِ عاقلانِ راستین.

عقل، چونیِ عشق و شدن‌های عشق را می‌کاود. عشق موضوع عقل است نه رقیب آن. عشق محرّکِ عقل است. عشق ما را به جایی نمی‌برد امّا میلِ به آن چیزی است که باید شویم. این عقل است که راهبر و راهنما و پیرِ ما است.

عشق، میل به کشف اسرار و رموز است امّا کاشفِ اسرار و رموز، عقل است.

شوقِ وصل، ناشی از عشق است امّا آن‌چه که راهِ وصل را می‌نمایاند، عقل است. پیرِ ما، عقل ما است.

ناسازگاری‌های عرفان با عقل

(کرامات، ریاضت‌های نابخردانه، کشف اسرار و رموز، عقل ستیزی)

مقدمه

ما برای جنگ و ستیز به دنیا نیامده‌ایم. نگاه عاشقانه و شاعرانه به جهان از دیدگاه عقل ستودنی است امّا وصف شاعرانهٔ جهان را با درک حقیقتِ جهان اشتباه نکنیم.

آن بخش از عرفان را که آرامش می‌دهد و روانِ ما را از عصبیّت و حسادت و کینه و نفرت و تعصّب و دروغ و زنگار می‌زداید، ستودنی است.

اگر عرفان را از پیرایه‌های ناراست پالایش کنیم، عرفانِ مکتب عشق و شور و وجد و محبّت بسیار هم دلپسند است و عقل در پیِ آن است. به این گفتهٔ حافظ باور دارم که می‌گوید:

«عقل اگر داند که دل دربند زلفش چون خوشست
عاقـــــلان دیوانه گـــردند از پی زنجیـــــر ما»
(ک ۴، ص ۶۶)

چه کسی با عشق و وحدتِ جهان و احساس خوشِ ناشی از این تفکّر و باور مخالف است؟

چه کسی با آسان‌گیریِ روزگار، صبر و تحمّل همراه با امید و تلاش، رفع کینه و حسد، اشاعهٔ عشق و محبت مخالف است؟

چه کسی با اَعمالِ متعارفِ منتهی به آرامش مخالف است؟

چه کسی با سماع می‌تواند مخالفت کند؟

متأسّفانه عرفان در مواردی آلوده به ادّعاهای واهی و خرافی نظیر کرامات و کشف اسرار، انجام ریاضت‌های نابخردانه، خانقاه و خانقاه‌بازی، استثمار فکریِ مرید توسّط مراد و بدتر از همه، در سطوحِ عامیانه و پَستِ آن، آلوده به درفش درگونه کردن و شفا دادن و پا بر آتش نهادن و اعمالی از این قبیل شد و این در حالی است که این مکتبِ عشق و محبّت را هیچ نیازی به این شعبده‌ها نیست.

من همراه با کاروانیانِ عرفان، منزل به منزل طی طریق می‌کنم امّا آن‌گاه که آنان به ورطهٔ عقل ستیزی، ادّعای کرامات و ادّعای وصل و حضور با خالقِ جهان درغلتند، خود را از این کج‌راهه و بی‌راهه‌ها برحذر خواهم داشت. من هرگز نَفَسی از راه عقل و علم کناره نخواهم گرفت و تا دَم آخر با کاروانیان عقل همراه و همدمم و اگر راهی به حقیقت باشد آن را راهِ عقل می‌دانم. من در برابر سدِّ عبورناپذیر مادّه المواد و خودآگاهی و علّت‌العلل، غرق در وحشت و حیرت و اشتیاقم و چه بسیارند آنانی که در عالَم خیال، نه تنها از این سدِّ عبورناپذیر گذشته‌اند بلکه از آن‌سو، فرمانِ صدورِ احکامِ قطعی و حتّی فرمان قتل و اسارت و تازیانه می‌دهند.

این عارفان فقط خود را می‌بینند و بس. آنان، غم کارگر و کشاورز، غم قوم و ملّت و غم جامعه و بشریت را ندارند. آنان فقط به فکر خود و بازسازیِ خود و رستگاریِ خود اند. حتّی اکثر عرفا، کاری به ظلم و ستم، کاری به ظالم و مظلوم، کاری به امثال اسکندر و چنگیز و هیتلر و ناپلئون نداشته‌اند، آن‌ها غم جهان و دنیا را نداشته‌اند. اینان جز پروراندن خود در زاویه و گوشهٔ خود، هیچ غمی ندارند، هیچ رسالتی را برای خود قائل نیستند مگر ساختنِ خود، آن‌هم در دنیای وهم و خیال.

«تا قرن پنجم هجری عدهٔ متصوّفان زاید بر چهار هزار نفر رسیده بوده است.» (ک ۵، ص ۸)

از هزاران قطب، امامان، اوتاد، ابدال، نُجبا، نُقبا، سالک و مرید و... کدامیک گره‌ای از مشکلات جامعهٔ بشری را گشوده‌اند و کدامیک کشفی یا ابداعی یا اختراعی کرده‌اند؟

گیریم که موج عرفان‌گرائی همه‌گیر شد.

گیریم که موجِ دل‌ْمحوری گسترده شد.

گیریم که عرفا بر همه چیز و همه کس دست یازیدند.

گیریم که مخالفت با علم و عقل، خورشیدِ علم و عقل را در توبره‌ای به اسارت کشید.

گیریم که پهنهٔ زمین مالامال از بلبلانِ مدهوش از رقصِ یاسمن‌ها و یاسمن‌هایِ مدهوش از باد صبا و پروانه‌هایِ سوخته بال و عاشقانِ سینه‌چاک شد. گیریم که همهٔ زمین سراب شد.

آخر چه؟ آخرالامر، این فرشتهٔ عقل است که به یاری گمشدگانِ سراب خواهد آمد و آخرالامر این جغدِ خرافه است که در ویرانه‌های خودساخته، از عقل و علم یاری طلب کند.

انسان عاقل هرگز با کرامات، ریاضت‌های طاقت‌فرسا و نابخردانه، کسب معرفت از طریقِ وصال و اتّحاد با کلّ و عقل‌ستیزی سرِ سازگاری ندارد.

قرن‌ها بزرگترین عرفا در این سرزمین شطح گفتند، طامات بافتند و شعبدهٔ کرامات کردند. حال بگویند و ببینیم آن مردمِ ساده‌لوح و آن سالکانِ طریقت و رهروانِ حقیقت به کجا رسیدند؟ ملّت و مردم چند گام به پیش آمدند و چند فرسنگ در بی‌خبری پس ماندند؟

هرچند عارفان، عابدان و زاهدان، پایِ استدلالیون را چوبین می‌دانند لکن آنان خود پا در هوا هستند. با پای چوبین، در ظلماتِ کائنات با شمعِ کم‌سویِ علم به دنبال خالق و حقیقت و مبدأ و مقصد پوئیدن بهتر از تکیه‌دادن بر هوا است.

این ندای عقل است که هرچه ساده‌لوح‌تریم ظاهراً به حقیقت نزدیک‌تریم.

کرامات

من هرگز وجود نظمِ فراگیر و آن نیروی نهان و مرموزِ جنباننده و جوشانندهٔ اجزای جهان را– که مجهولِ اعظم نامیده‌ام- انکار نکرده‌ام. آنچه که من منکر شده‌ام توانِ فرد یا گروهی خاصّ در مختل نمودنِ آن نظم فراگیر و یا در اختیار گرفتن و به بند کشیدنِ آن نیروی نهان است. در موافقت با کراماتِ صوفیان سخن بسیار گفته‌اند.

صوفیان، کرامات را نتیجهٔ طاعات می‌دانند و هیچ یکی از انواع آن را (مرده زنده کردن، با مرده سخن گفتن، بر آب راه رفتن، طی الارض، با جمادات و جانوران تکلّم کردن، بیماران را شفا دادن، جانوران را به اطاعت وا داشتن، بر خزاین زمین آگاه بودن و ..) مخالف با اوامر و نواهی حق و مصالح خلق نمی‌شناسند. از جمله کرامات اولیا آگاهی بر دل‌هاست و لذا ابوسعید ابی‌الخیر و ابوالحسن نوری را «جاسوس القلوب» لقب داده‌اند. (ک ۳، ص ۸۰)

من هرگز نمی‌پذیرم که آن نیروی نهان، اطاعتِ چون منی را پذیرا باشد و هرگز زیر بارِ این دروغ نمی‌روم که چون منی، آن نظم و نیرو را حتّی ذرّه‌ای به اختیار بگیرد.

آن نیروی مرموزِ حاکم، بوالهوسی چون من و تو و یا حالی به حالی شونده‌ای چون ما نیست که به اشکِ چون منی و یا به التماسِ چون توئی تغییرِ قضا دهد.

زهی خودپسندی که عارفی تصوّر کند که گردانندهٔ جهان، تمرکز خود را به او معطوف داشته است.

به چند نمونه از خرافه‌های دلپذیر توجّه کنیم:

*نقل است که **ابراهیم** [ابراهیم ادهم] در سفری بود. زادش نماند. چهل روز صبر کرد و گِل خورد و با کس نگفت، تا رنجی از وی به برادران نرسد. (ک ۶، ص ۹۸)*

«مولانا محمدِ مجذوبِ گُربه خور، وقتی در غَلَوای جذبه گُربه‌یی از پیش وی می‌گذشته، آن را گرفته و به یک بار فرو برده است. خَرْقِ عادتْ از وی بسیار سر می‌زده است!» (ک ۷، ص ۱۷) نقل است که [ابراهیم ادهم] وقتی در کشتی خواست نشستن. سیم نداشت. گفتند: «هریک دیناری بباید دادن». دو رکعت نماز بگزارد و گفت: «الهی از من چیزی می‌خواهند و ندارم». در وقت، ریگ لب دریا همه زر شد. مشتی برگرفت و بدیشان داد. (ک ۶، ص ۱۰۸)

نقل است که یک روز شیخ پای دراز کرد. مریدی هم پای دراز کرد. شیخ [بایزید بسطامی] پای برکشید. مرید هرچند که خواست پای برکشد نتوانست وهم‌چنان بماند تا به آخر عمر. از آن بود که پنداشت که پای فرو کردن شیخ هم‌چون دیگران باشد. (ک ۶، ص ۱۵۳)

وقتی [سهل بن عبداله التستری] در خانه بود، چوبی از بالا درافتاد و سرش بشکست و قطرات خون از سرش بر زمین چکید و همه نقش «الله» بازدید آمد. (ک ۶، ص ۲۶۸)

«مردی از ابدالان به من [سهل بن عبداله التستری] رسید و با او صحبت کردم و از [من] مسائل می‌پرسید از حقیقت و من جواب می‌گفتم. تا وقتی که نماز بامداد بگزاردی، و به زیر آب شدی و در زیر آب نشستی... و از آن آب جز به وقت نماز بیرون نیامدی. مدّتی با من بود، هم بر این صفت که البتّه هیچ نخورد و با کس ننشست تا وقتی که برفت». (ک ۶، ص ۲۶۹)

ابن عربی در مقدّمهٔ کتاب فصوص الحکم گفته، این کتاب را در سال ۶۲۷ ضمن خوابی از پیامبر اسلام (ص) دریافته و آنچه می‌نویسد از املای آن حضرت است، و او تنها مترجم و ناقل آن رؤیا و مکاشفه است. (ک ۲، ص ۳۶ و ۳۵)

*نقل است که طایفه‌یی در بادیه او [حسین بن منصور حلاج] را گفتند: «ما را انجیر می‌باید». دست در هوا کرد و طبقی انجیر پیش ایشان نهاد. و یک بار دیگر حلوا خواستند. طبقی حلواءِ شکریِ گرم پیش ایشان نهاد. گفتند: «این حلواءِ **باب الطّاق بغداد** است». **حسین** گفت: «پیش من چه بادیه و چه **بغداد!**». (ک ۶، ص ۵۱۳)*

آن نیروی مرموزِ حاکم، بوالهوسی چون من و تو و یا حالی به حالی شونده‌ای چون ما نیست که به اشکِ چون منی و یا به التماسِ چون توئی تغییرِ قضا دهد.

*نقل است که [ابراهیم ادهم] روزی بر لب **دجله** نشسته [بود] و خرقهٔ ژندهٔ خود را بخیه می‌زد [یکی بیامد و گفت: «درگذاشتن ملک **بلخ** چه یافتی؟»] سوزنش در **دجله** افتاد. به ماهیان اشارت کرد که: «سوزنم بازدهید». هزار ماهی سر از آب برآورد، هر یکی سوزنی زرّین در دهان گرفته. **ابراهیم** گفت: «سوزن خود می‌خواهم». ماهیکی ضعیف سوزن او به دهان گرفته، برآورد. **ابراهیم** گفت: «کمترین چیزی که یافتم به ماندنِ مُلک **بلخ**، این بود. آن دیگرها تو دانی». (ک ۶، ص ۱۰۸)*

خرافهٔ بالا عیناً به نحو دلنشینی در مثنوی آمده است:

هم زِابراهیـــمِ اَدهَـــم آمده‌ست
کاو ز راهی بر لب دریا نشست
دلقِ خود می‌دوخت آن سلطانِ جا
یک امیری آمـــد آنجـــا ناگهان
.....
شیخ سوزن زود در دریا فگند خواست سوزن را به آوازِ بلند
صـــد هزاران ماهـــی اَللّهیی سوزنِ زر در لبِ هر ماهیـــی
سر بر آوردند از دریای حق که بگیر ای شیخ سوزنهای حقّ
(ک ۸، ص ۳۱۵ و ۳۱۴)

خرافه‌ای دیگر از مثنوی معنوی که در آن نظم جهانی و قانون‌مندیِ کائنات، به دلجویی از درویشی ژنده پوش، به هم می‌ریزد:

بود درویشی درونِ کشتیـــی
ساختـــه از رختِ مـــــردی پُشتیی
یاوه شد همیانِ زر او خفته بود
جمله را جُستند و او را هم نمود
کائن فقیرِ خفته را جوییم هم
کرد بیدارش ز غم صاحب درَم
که در این کشتی حُرَمدان گُم شده‌ست
جمله را جُستیم نتوانی تو رَست
دلق بیرون کن برهنه شو ز دلق
تا ز تو فـارغ شود اوهامِ خلق
گفت یارَب مر غلامت را خسان
متّهم کردند فرمان در رسان
چون به درد آمد دلِ درویش از آن
سر برون کردند هر سو در زمان
صد هزاران ماهی از دریای ژرف
در دهانِ هر یکی دُرّی شگرف
صد هزاران ماهی از دریای پُر
در دهانِ هر یکی دُرّ و چه دُر
هر یکی دُرّی خراجِ مُلکتی
کز اله است این ندارد شرکتی
دُرِّ چند انداخت در کشتی و جَست
مر هوا را ساخت کُرسی و نشست
(ک ۸، ص ۳۲۵)

نقل است که جماعتی پیش شیخ [بایزید بسطامی] آمدند و از بیم قحط نالیدند و گفتند: «دعا کن تا حق – تعالی– باران فرستد». شیخ سر فرو برد، پس برآورد و گفت: «بروید و ناودان‌ها راست کنید که باران آمد». در حال باریدن گرفت، چنان که یک شبانروز می‌بارید. (ک ۶، ص ۱۵۳)

خرافهٔ باریدن باران به دعای زاهد در مثنوی نیز آمده است:

زاهدی بُد در میانِ بادیه
در عبادت غرق چون عَبّادیه

***

در نماز استاده بُد بر رویِ ریگ
ریگ کز تفّش بجوشد آبِ دیگ

***

مشکلِ ما حَل کن ای سلطانِ دین
تا ببخشد حالِ تو ما را یقین
وانُما سرّی ز اَسرارت به ما
تا بتّبریم از میان زنّارها
چشم را بگشود سوی آسمان
که اجابت کن دعای حاجیان
.....
در میانِ این مناجات ابرِ خَوش
زود پیدا شد چو پیلِ آب کَش
همچو آب از مَشک باریدن گرفت
در گو و در غارها مسکن گرفت
(ک ۸، ص ۳۳۹ و ۳۳۸)

با اطمینان می‌گویم که از بدو پیدایش بشر تا امروز، هیچ آب جویی به دعای سالکی از حرکت باز نه ایستاده و هیچ ماهیِ دریایی به دلسوزیِ درویشی، مروارید به کشتی نینداخته و هیچ ذرّه‌ای از کائنات و هیچ ذرّه‌ای از قانونِ کائنات، با دعای عارفی یا به نفرینِ درویشی تغییر نکرده است.

با اطمینان می‌گویم تاکنون، هیچ قانون و مصلحتی در کائنات، به خواست عارفی یا درویشی، نقض نشده است و در ذهن خود این ابیات دلپذیر حافظ را مرور می‌کنم:

رقم مغلطه بر دفتر دانش نزنیم
سرّ حق بر ورق شعبده ملحق نکنیم
(ک ۴، ص ۷۹۸)
چندان که زدم لاف کرامات و مقامات
هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد
(ک ۴، ص ۲۵۶)

آن عارفان که سرخورده از درک عقل و دانش و خرد و استدلال و منطق به امید حضور و کشفِ رموزِ عالم و راز آفرینش به چلّه‌نشینی پرداخته‌اند، به جایی جز خود نرسیده‌اند. این مدّعیان عقل را می‌ستیزند زیرا تحمّل چهل روز چلّه‌نشینی و سپس ادّعای کشف رازها، به مراتب آسانتر از تحمّل زحمات طاقت‌فرسای هزاران هزار انسان خردمند و عقل‌گراست که طی هزاران سال دود چراغ خورده‌اند و زحمت اندیشه برده‌اند و هنوز اندر خمِ یک کوچه‌اند.

به آن عارف شوریده بنگرید که تمامیِ قوانینِ طبیعیِ عالم را به‌هم می‌ریزد و به همهٔ قوانینِ علّیِ جهان ریشخند می‌زند، آب را سربالا می‌برد، به وِردی شفا می‌بخشد و به قرصی نان گروهی بسیار از گرسنگان را طعام می‌دهد، ماهیان دریا را به فرمان می‌گیرد، قتل انسانی را به‌خاطر تصاحبِ کنیزکی مُجاز و امر خدا می‌پندارد (مثنوی معنوی- دفتر اول- حکایت پادشاه و کنیزک) و دائماً و هر لحظه، در هر کلام و در هر بیت و در هر مجلس، دم از عشقِ خدا می‌زند. او جهان و قوانین طبیعی را

بازیچهٔ تعلّقات و خودشیفتگیِ خود می‌کند، گاه فرمانِ شورش و هرج و مرج به جهان می‌دهد و گاه فرمانِ اطاعت و فرمانبری.

شگفت آن که فیلسوفِ مشّاییای همچون ابن سینا کراماتِ عرفا را تأیید می‌کند.

«از عارفان اخباری بگوش تو برسد که خلاف عادت باشد و تو آنها را رد کنی. مثل اینکه گویند: عارفی برای مردم باران خواست، و باران آمد؛ یا بیماران را شفا خواست، و شفا یافتند؛ یا بر آنها نفرین کرد، تا به زمین فرو رفتند یا به نحوی دیگر هلاک شدند؛ یا اینکه برایشان دعا کرد، و وبا و مرگ و سیل و طوفان از ایشان دفع شد؛ یا جانوران وحشی ایشان را فرمان بردند؛ یا مرغان از ایشان نرمیدند یا امثال این کارها – که البته کاملاً ناممکن نیستند. چون بشنوی توقف کن و مشتاب؛ زیرا همانند این نوع کارها را در رازهای طبیعی اسبابیست و باشد که من برخی از آنها را برای تو یاد کنم...» (ک ۷، ص ۱۶۷)

وقتی به ژرفای عقاید و پندارها و رفتار گروهی از مدّعیانِ عرفان می‌نگریم آنان را نسبت به خدا بسیار غریبه‌تر از آن گروه از عقل‌گرایانِ خداناشناس درمی‌یابیم.

ریاضت‌هایِ طاقت‌فرسا و نابخردانه

هرکس می‌تواند و حق دارد که با تلقین و با چله‌نشینی، اعتکاف، روزه‌داری و کم‌خوری و بسنده کردن به کمترین آب و غذا، کم خوابی، ذکرِ طولانی و بسیار چه با زبان و چه با دل، مهارِ غرایز و شهوات نفسانی حتّی مهار کامل این غرایز، به خودسازی بپردازد. امّا آشکارا می‌گویم که این ریاضت‌ها میل به دانستنِ حقیقت را افزون می‌کند و میل به وصل و حضور را زیاد می‌کند امّا ذرّه‌ای به دانایی و معرفت ما نمی‌افزاید.

با ریاضت داشته‌های موجود در ذهن ما ممکن است ترکیب و تحلیلِ کامل‌تری پیدا کند امّا هیچ معرفت و آگاهیِ جدیدی- که اجزای آن قبلاً در ذهن موجود نباشد- حاصل نمی‌شود. حتّی با هزار سال چله‌نشینی، جهانِ خارج از ذهن، ذرّه‌ای به آگاهیِ سالک اضافه نمی‌کند. به چند نمونه از ریاضت‌های کودکانه که برخی از عرفا در راهِ رسیدن به حقّ بر خود روا داشته‌اند توجّه کنیم:

دربارهٔ ابوبکر شبلی (۲۴۷ – ۳۳۵ ه) می‌خوانیم:

«سرداب‌های داشتی، در آنجا همی شدی و آغوشی چوب با خود بردی و هرگاه که غفلتی به دل او در آمدی، خویشتن بدان چوب همی زدی، و گاه بودی که همهٔ چوبها که بشکستی دست و پای خود، بر دیوار همی زدی». (ک ۲، ص ۵۲)

نقل است که به اوّل که [ابوبکر شبلی] مجاهده بر دست گرفت، سالهای دراز شب نمک در چشم کشیدی تا در خواب نشود، و گویند که: هفت من نمک در چشم کرده بود. (ک ۶، ص ۵۴۰-۵۳۹)

و دربارهٔ ابوسعید ابوالخیر می‌خوانیم:

*نقل است که [ابوسعید ابوالخیر] یک روز زیر درختی بید فرود آمده بود و خیمه زده و کنیزکی ترک پایش می‌مالید و قدحی شربت بر بالینش نهاده، و مریدی پوستینی پوشیده بود و در آفتاب گرم استاده و از گرما استخوان مرید شکسته می‌شد و عرق از وی می‌ریخت تا طاقتش برسید، بر خاطرش بگذشت که: «خدایا او بنده‌یی و چنین در عزّ و ناز و من بنده‌یی و چنین مضطّر و بیچاره و عاجز!» شیخ در حال بدانست. گفت: «ای جوانمرد! این درخت که تو می‌بینی هشتاد ختم **قرآن** کردم سرنگونسار از این درخت درآویخته». و مریدان را چنین تربیت می‌کرد. (ک ۶، ص ۷۰۱)*

با ریاضت داشته‌های موجود در ذهن ما ممکن است ترکیب و تحلیلِ کامل‌تری پیدا کند امّا هیچ معرفت و آگاهیِ جدیدی- که اجزای آن قبلاً در ذهن موجود نباشد- حاصل نمی‌شود.

ریاضت ما را به خدا یا علّت‌العلل نزدیک نمی‌کند بلکه موجب تداوم تلقین و نزدیکی سالک به منِ بسیطِ غیر متعلّق می‌شود. سالک گمان می‌کند که با نفی من و منیّت به خدا نزدیک می‌شود در حالی‌که با رفع تعلّقات، هرچه بیشتر در «من» - منِ بسیط- فرو می‌غلتد. بگویند مدّعیان که طی قرن‌ها، ریاضت و گوشه‌نشینی و طریقت و سلوک به کجا رسیده‌اند؟

ما پویندگانِ حقیقت و مبدأ و علّت‌العلل می‌توانیم تسلیم این وسوسه کاهلانه شویم و قلّه‌هایِ کم ارتفاع را حقیقت پنداریم و در عالَم خیال، خود را در فرازِ قلّه‌های بلند تصوّر کنیم و به ستایش و ثنا بپردازیم و مسئلهٔ شناخت و معرفت را مختومه اعلام کنیم. امّا هوشمندان توقف را جایز نمی‌دانند، قلّه‌ای که در تسخیر آن می‌کوشیم بسیار دورتر و بالاتر است. نزدیکی به این قلّه، با ریاضت حاصل نمی‌شود، بلکه با ریاضتِ فکری حاصل می‌شود، ریاضتِ فکری نه این است که گوشهٔ عزلت اختیار کنیم و به تفکّر بپردازیم، این همهٔ کار نیست، باید به تحقیقات علمی بپردازیم، باید در جهت کسب علم و تحقیق و شناخت راز و رمزهای طبیعت ریاضت بکشیم، به یقین طریقتِ آن‌کس که به اعماق کهکشان‌ها و فضا می‌نگرد و آن‌کس که در اعماق سلول‌ها، مولکول‌ها، اتم‌ها کاوُش می‌کند طریقتی راستین است.

بشر امروزین بیشتر از هر زمان دیگری در جهت شناخت مبدأ و مقصد و حقیقت اهتمام می‌ورزد، زیرا که معرفت به

مفهوم عرفانیِ آن اگر ممکن باشد جز از طریق عقل امکان‌پذیر نیست.

مقابل کنید عارفی را که عمری در گوشهٔ عزلت به ذکر و نیاز پرداخته و هر بامداد به دیار یار رفته و هر شامگاه خلسه‌وار به نیاز پرداخته با فیلسوفی مشّایی که سرتاسر عمر ریاضتِ مطالعه و اندیشه کرده و یا با انسانی که عمری را در پژوهشگاه و آزمایشگاه به تحقیق برای درمانِ دردی و کشف علّتی گذرانده، این دو گروه را در کنار هم نظاره کنید. کدامیک بی‌ثمر و کدامیک در خدمت بشریّت بوده‌اند؟

حالِ عرفانی، وصال و اتّحاد با کلّ و کشف اسرار و رموز

کشف و شهود و اشراق از اَلطاف و هدایایِ موجودی فرا زمینی نیست که به عارفی در حالِ عرفانی تحویل شود.

آن‌گاه که ناگهان احساس می‌کنیم که پرده‌ها دریده شد و حجاب‌ها برداشته شد و ما به اصل و ذات و کُنه مسائل و پرسش‌ها رسیدیم و نور معرفتِ راستین خانهٔ دل ما را روشن نمود باید بدانیم که هیچ اتّفاق عجیب و غریبی نیفتاده است. نه ما به ملکوت رفته‌ایم و نه از عرش اعلاء نور معرفتی به ما رسیده، بلکه باید بدانیم که خود در خود فرو رفته‌ایم.

یک وجه مشترک بین تمام آنان که تجربهٔ حالِ عرفانی دارند این است که همهٔ آنان در «من» منِ بسیط خود فرو می‌روند و از هر نوع محفوظات و تعلّقاتِ ذهنیِ اکتسابی و علومِ حصولی خود را آزاد می‌کنند. در این حالت، بسته به باورها و اعتقادات قبلی‌ای که دارند آن حال را شکافتن فردیّتِ خود، وصل خود به جهان، اتّصال به خدا، ذوب در خدا و یا حضور در محضر خدا تلقی می‌کنند. اگر این نظر درست باشد باید نتیجه بگیریم حتّی در حالات فنا و خلسه و وجد و وصال و حضور، باورهای بنیادین فرد زایل نمی‌شود زیرا هریک از آنان آن حالت را به گونه‌های متفاوتی که ناشی از باورهای بنیادینِ آنان است تفسیر کرده‌اند در حالی‌که همهٔ آنان اقرار می‌کنند که به منِ بسیط رسیده‌اند.

به گفتهٔ پروفسور د.ت.سوزوکی (۱۹۶۶ - ۱۸۷۰)، شونیاتا یا «خلاء بودایی»، عبارتست از:

خلاء محض که از هر نوع اضافه و تضایفی فراتر است ... در «خلاء» بودایی نه زمان هست نه مکان، نه صیرورت، نه شیئیت. نفس در این تجربهٔ محض مجرد، انعکاس خود را در خود می‌نگرد ... و این هنگامی میسر است که نفس خود شونیاتاست، یعنی آنگاه که نفس از همهٔ محتویات ممکنش جز خویش خالی باشد. (ک ۹، ص ۱۰۹)

«قالب فردیت که شخصیت من در آن آشیانهٔ پابرجایی یافته است، در لحظهٔ ***ساتوری*** *[اصطلاح نحلهٔ «ذن» معادل با حالت اشراق] شکفته و شکافته می‌شود. لزوماً با وجودی فراتر از خویش اتّحاد نمی‌یابم یا در آن جذب نمی‌شوم، ولی فردیت من که فروبسته و از وجودهای منفرد دیگر بکلی گسسته است ... در چیزی توصیف ناپذیر، چیزی که سامانی کاملاً متفاوت با سامان معهود و مأنوس من دارد، منحل می‌شود.» (ک ۹، ص ۱۱۸)*

این ادّعا نیز که عرفا در حال وجد و یا وصل به جایی می‌رسند که از دایرهٔ حس و عقل بیرون است، ادّعایی بی‌اساس است زیرا حتّی پیچیده‌ترین و نامفهوم‌ترین شطح و طامات آنان نیز اشاره به معانی و مفاهیمی دارد که از طریق علم حصولی در محفوظات مغزشان جای گرفته است و اگر آزاد شدن و بریدن از تعلّقات و حذف محفوظات حصولی، وصفِ حال عرفانیِ وصال و اتّحاد است پس جنینِ نازاده باید عارف‌ترین عارف باشد.

من به وجود حالِ عرفانی و تجربهٔ حالِ عرفانی باور دارم، امّا پرسش اساسی این است که مابه‌ازای آن حالِ عرفانی چیست؟ من معتقدم آن حالِ عرفانی نزدیک شدن به منِ بسیطِ غیر متعلّق است و لاغیر، هرگز فنا فی‌اله، اناالحق، ذوب و وصال با خالق جهان را نمی‌پذیرم.

شالودهٔ همهٔ کشف و شهود و اشراق‌ها، مفاهیم و محفوظاتِ قبلیِ موجود در ذهن (علمِ حصولی) است.

آنچه که بسیاری از محقّقین مشّایی در مورد عرفان بررسی کرده‌اند یافتنِ پاسخ به این پرسش است که آیا برای حالات عرفانی، مابه‌ازائی هست یا خیر؟

بی‌تردید بسیاری از عرفا راست می‌گویند و حالات عرفانی وجود دارد و «حالِ عرفانی» عینیت دارد امّا مسئله مهم چیستیِ «حال» است. من چنین می‌پندارم که «حالِ عرفانی» چیزی نیست جز نزدیک شدن به منِ بسیط، به منِ من.

به این نقل قول از جان ادینگتون سیموندز (۱۸۹۳ – ۱۸۴۰ م.) بنگریم:

به همان نسبت که عوالم و عوامل هشیاری عادی فروکش می‌کرد، احساس آگاهی ذاتی مضمری تشدید می‌شد. سرانجام چیزی جز «نفس» مطلق مجرد بحت بسیط برجا نمی‌ماند. جهان بیشکل و بی‌محتوا می‌شد. (ک ۹، ص ۸۸)

من هرگز وصال حق و فنا فی‌اله و یا حضور در بارگاه او و یا اتّحاد با او و یا ذوب در او را به هیچ روی باور ندارم.

به گفتهٔ برتراند راسل (۱۹۷۰- ۱۸۷۲ م.):

عرفان از هیچ حقیقتی پرده برنمی‌دارد. فقط علم و تفکر منطقی است که با ما از حقیقت حکایت می‌کند. تنها کمکی که عرفان می‌تواند بکند این است که نسبت به اکتشافات عقل علمی و منطقی، به ما نگاه و نگرشی عاطفی و نجیبانه ببخشد. (ک ۹، ص ۲)

ممکن است این تصوّر پیش آید که من منکرِ حالتِ شکوهمندِ سُکر و شعف و وجد در عارفان هستم که این گونه نیست. قطعاً اکثریت قریب به اتّفاق عرفا- که ادّعا کرده‌اند چنین حالاتی را تجربه کرده‌اند- راست گفته‌اند امّا نکتهٔ بسیار مهم که من بر آن تکیه می‌کنم این است که وقوع این حالاتِ عرفانی ربطی به اتّحاد عارف با ملکوت اعلی و یا حقیقت مطلق و یا پروردگار و صانعِ کائنات ندارد. زیرا چه بسا انسانی که اصلاً باور به مابعدالطبیعه نداشته باشد چنین حالاتی را تجربه کرده باشد.

در جنب گروه کثیری از عرفای موحد و وحدت وجودی، عارف ملحد نیز وجود داشته‌اند. (ک ۹، ص ۴)

فلوطین = پلوتینوس (۲۰۵؟-۲۷۰ م.) پیرو هیچ نظام دینی رسمی نبود ولی به مابعدالطبیعهٔ افلاطون معتقد بود و در صدد بود آن را پرورده‌تر و پرداخته‌تر کند. می‌نویسد:«خودیابی، همانا ارتباط ماست با نفس در مقام تنزه و خلوص‌اش.»

به عبارت دیگر یعنی آگاهی از «من» بحت بسیط «در مقام تنزه و خلوص»، یعنی خالی از انباشته‌های تجربی‌اش.

دنبالهٔ سخنش از این قرار است:

*«این حیات خدایان و خداوندان و رستگاران است – مقام وارستگی از بیگانه‌ایست که ما را تخته بند تن کرده است، حیاتی است که حظی از اشیای این خاکـــدان ندارد - هجرتی است از فردیت به **فرد**.» (ک ۹، ص ۱۰۳)*

آنچه که من بر آن پای می‌فشارم آن است که این حالت و حالات، وصل به حقیقتی نیست. اگر هست بگویند چه حقیقتی را کشف کرده‌اند؟ این حالات، اتّحاد با عرش اعلاء و عروج و فنا فی‌الّله نیست و این ادّعاها ناشی از خودخواهی و خودبزرگ بینی و یا وهم و خیال است. از ادّعاهای عرفا دربارهٔ پدیدآمدنِ حالات عرفانی- خلسه و اتّصال به حقیقت و فنا در آن لحظه و ... - آن است که نه تنها ادّعا می‌کنند آن حالت وصف‌ناپذیر است و به بیان نمی‌آید بلکه ادّعا می‌کنند که ماوراء عقل و فراذهنی نیز هست و شگفت‌آورتر آن‌که ادّعای کسبِ علوم بشری در آن حالات می‌کنند.

قدیس فرانثیسکو خاویر (۱۵۰۶-۱۵۵۲) چنین نوشته است:

*«چنین به نظرم آمد که پرده از برابر دیدگان درونم برافتاد، و حقیقت علوم بشری، حتی علومی که هرگز نخوانده بودم در شهودی پر از فیض بر من آشکار شد. این شهود بیست و چهار ساعت دوام یافت؛ سپس گویی آن پرده دوباره حائل شد، **و من خود را چون پیش نادان یافتم.**» (ک ۹، ص ۲۹۱ و ۲۹۰)*

حال اگر موجودی از پدیده‌ای سخن بگوید و سپس اعلام کند که نه آن پدیده را درک کرده که به یاد داشته باشد و نه احساس کرده زیرا که فراحسّی است، باید به این ادّعا گوشِ بسته داد. این ادّعا مانند آن است که کسی بگوید من شمعی را دیدم بگوئیم کجا، بگوید من آن جا نبودم و من در این هنگام به یاد این بیت از حافظ می‌افتم که می‌گوید:

خیز تا خرقه صوفـی به خرابات بریم
شطح و طامات به بازار خرافات بریم
(ک ۴، ص ۷۸۶)

مهم‌ترین رُکن حدوثِ حالت عرفانی، تلقینِ بسیار و باور و یقین داشتن به وقوعِ چنین حالتی است. تا باور نکنیم، حدوثِ این حالت امکان‌پذیر نیست.

مهم‌ترین رُکن حدوثِ حالت عرفانی، تلقینِ بسیار و باور و یقین داشتن به وقوعِ چنین حالتی است. تا باور نکنیم، حدوثِ این حالت امکان‌پذیر نیست.

ممکن است من را متّهم به داشتن طبعی خشک و فاقدِ استعدادِ ذاتیِ درکِ حالاتِ عرفانی کنند و یا تصوّر شود که من کمر همّت بر نابودیِ عرفان بسته‌ام که این‌گونه نیست. من فقط در فکر زدودن خرافات از عرفانم.

آن‌گاه که به منِ غیرمتعلّق و به منِ من می‌رسیم حالتی شگفت‌آور به انسان دست می‌دهد، شاید در عرفان هم حالت سُکر و یا حضور و یا فنا همین حالت باشد. این یکی از پرشعف‌ترین و با وجدترین حالاتی است که انسان می‌تواند تجربه کند. شاید همان حالتی است که عرفا عروج و حضور می‌نامند. به همین دلیل من می‌گویم که عرفا آن‌گاه که با ذکر، از خود بی‌خود می‌شوند، درحقیقت در اعماق خودشان فرو می‌روند.

شرح یک تجربهٔ شخصیِ عرفانی بی‌جا نیست:

روزی در سپیده‌دمِ پگاهِ بهاری، تنها به تماشای نوبرگ‌های چناران و بید و غنچه‌های نورسیده گل‌های محمدی در ایوانی نشسته بودم. خورشید در حال طلوعیدن و ابرها پاره پاره در بستری فیروزه‌ای گوئی با هم داد و ستدی عاشقانه داشتند، با طبعی آماده و روانی آرام، دیوان حافظ در دست، جویا و پذیرایِ حالی خوش بودم. فارغ از همه چیز و همه کس. به شاخه‌ها و ساقه‌ها و برگ‌ها و غنچه‌ها و ابرها و آسمان خیره بودم و در هوسِ به آغوش کشیدن هرآنچه که در دیدگاهم بود. به ناگاه حالی دیگر یافتم. خود را برگی از درختان، تکّه‌ای از ابرها و گلبرگی از غنچه‌ها و ذرّه‌ای از رطوبت مطبوع آن هوای بهاری یافتم. آرام آرام، دیگر نه برگی نه گلبرگی نه شاخه‌ای و نه پاره ابری، من و او و آن‌ها همه یکی شدیم. حالی دست داد که دیگر هرگز به آن حال نرسیده‌ام و کوته زمانی بیش نپائید. در وصفِ آن حال می‌توان گفت لذّتی است ماوراءِ همهٔ لذّت‌ها. دمی چند پس از آن حال، به خود آمدم اکنون من راست می‌گویم: نه به عرش عروج کردم نه با ملائک همدم شدم و نه با خالقِ زمان و مکان و اصل و قانون متّصل شدم. حالی بود و اتّفاقی بود، فقط در مغز من، فقط در ذهن من.

هرچند که این مدّعیان، ادّعای وصال و حصولِ معرفت و کشف اسرار جهان و حتّی آگاهی به علوم بشری سرداده‌اند، امّا یک انسانِ بصیر در اوّلین لحظات برخورد با این صوفی‌نماها و درویش مسلک‌ها، به سادگی درمی‌یابد که اینان اُفت فشار خون خود را با لقاءاله اشتباه می‌گیرند.

این تعلّق به عالَم اوهام و خرافه، خاصّ طبقات خاصی از شرقیان نیست بلکه در غرب نیز این خیال‌پردازان بسیارند و در میان این آقایان و خانم‌های خیالاتی، استادان دانشگاه‌های بسیار معروف دنیا نیز دیده می‌شوند. حیف از کاونده‌ای چون مغزِ انسان است که با این‌گونه خرافات و افکار بی‌مایه آلوده شود.

آن‌کس که ادّعا کند که از نور خورشیدِ الهی، دیده از کف داده و بینایی دل یافته، آن‌کس که ادّعا کند که مدهوش از وصلِ او است، به عمیق‌ترین بسترهای منِ بسیطِ خود رسیده و لنگ لنگان در کوره راهِ خودپرستی راه می‌پوید و از شاهراهِ خداشناسی به دور می‌شود.

آنچه که من در خانقاه و مجالس سماع و ذکر عارفان دیده‌ام وحدت با کلّ نبود بلکه هرچه آنان فریاد نفیِ منیّت می‌زدند من می‌دیدم که بیشتر در منیّت و منِ خود فرو می‌روند.

خجسته آن روزی که عقل سلیم و علم ثابت کند، حالتِ از خود بی‌خودیِ عارفان و صوفیان که حالاتی ربّانی تفسیر شده‌اند حالاتی از مغز است که با وسایل و لوازم و ابزار مادّی هم قابل حصول و وصول است.

خجسته آن روزی که با تغییر چیزی در مغزِ یک انسان– به کمک پزشکی و روانپزشکی و علمِ ذهن– او انسانی شطحیه‌گوی شود.

خجسته آن روزی که با تزریق مادّه‌ای و یا با فرو بردنِ سوزنی و یا با تاباندنِ اشعه‌ای به مغزِ کسی، او فریادِ فنا فی‌اله سر دهد.

عقل ستیزی

اگر عرفان، خود را مکتبی ذوقی و همهٔ ادّعاهای خود را، ادّعاهایی ذوقی بداند و قبول کند که تبیینِ شاعرانه‌ای از جهان کرده است، عقل مونس و همدم و یارِ عرفان است همچنانکه دوست و رفیق و همراهِ هنر است.

ما وقتی به یک تابلوی نقاشی نگاه می‌کنیم از پرواز آدم‌ها در آسمان، ظاهرِ شگفت‌آورِ جانداران، سایه افکندن مرغی بر یک شهر، نورافشانیِ قدیسه‌ای به اطراف، عبور کسی از میان شعله‌های آتش و امثال آن‌ها لذّت می‌بریم و هرگز، نبودِ تطابق بین اجزاءِ اثر هنری با جهانِ واقع را، تضادِ با عقل نمی‌دانیم. هنر مجاز است که آنچه که از ذوق و خیال سر بر می‌کشد را به هر شکلی که می‌خواهد بیان کند.

عقل نه تنها با تجلّیاتِ ذوق و خیال تضادّ و تقابلی ندارد بلکه دوستدار و دلبستهٔ آن است.

تضادّ عقل با عرفان از آن‌جا آغاز می‌شود که عرفان، خود را فلسفه بداند و به دایرهٔ عقل پای گذارد.

تضادّ عقل با عرفان از آن‌جا آغاز می‌شود که عارف به عالَمِ خیال پناه می‌برد و نتیجه را در عالَمِ واقع ارائه می‌کند. همچون

کسی که به دنبال آب، در پیِ سراب رود و از سراب جامی از آب بیاورد.

آنان علمِ ناشی از عقل آدمی را علم مَجاز می‌دانند در حالی که علم آنان علم مَجاز است و روشی است که متأسّفانه به خرافه، ادّعاهای بی‌اساس، ریاضت‌های نابخردانه، تکدّی‌گری، سلسله مراتب و خوشه‌چینی آلوده شده است.

از احمد بن الحواری (ف. ۲۳۰. ه) در مورد بی‌نیازی به علم چنین نقل شده است:

وقتی به مرحلهٔ حق الیقین و قطع رسید، کتاب‌هایش را در دریا انداخت و گفت: ای علم! این کار را از روی اهانت به تو نمی‌کنم، تو را برای رسیدن به خدا می‌خواستم اکنون که به او رسیدم، از تو بی‌نیازم. (ک ۳، ص ۸۲)

دیدگاه خاقانی شروانی نسبت به فلسفه چنین است:

نقد هر فلسفی کم از فَلْسی است
فلْس در کیسهٔ عمل منهید

.....

فلسفی مردِ دین مپندارید حیزْ را جفتِ سامِ یل منهید...

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (۶۷۲- ۶۰۴ ه.. ق.) بارها در مثنوی، فلسفه و علم را تحقیر کرده است:

مکر و تلبیسی که او داند تنید
آن ز حیوانِ دگر نآید پدید
جامه‌های زَرکَشی را بافتن
دُرّها از قعرِ دریا یافتن
خُرده کاریهای علمِ هندسه
یا نُجوم و علمِ طبّ و فَلسَفه
که تعلّق با همین دُنیاستش
ره به هفتم آسمان بر نیستش
این همه علمِ بنای آخُور است
که عمادِ بودِ گاو و اُشتر است
بهرِ استبقای حیوان چند روز
نامِ آن کردند این گیجان رموز
(ک ۸، ص ۶۲۲)
صد هزاران فصل داند از علوم
جان خود را می‌نداند آن ظَلوم
داند او خاصیّت هر جوهری
در بیانِ جوهر خود چون خری
(ک ۸، ص ۴۵۷)
پای استدلالیان چوبین بود
پایِ چوبین سخت بی تمکین بود
(ک ۸، ص ۹۶)

از ابوسعید ابوالخیر نقل شده:

«کار تصوف در آغاز، شکستن دوات‌ها و پاره کردن دفترها و فراموش کردن دانش‌هاست.» (ک ۳، ص ۸۲)

معرفت و آگاهیِ انسان، از فلسفهٔ مشّاء است و این عرفان است که گهگاه از فلسفهٔ مشّاء یاری گرفته، نه این‌که فلسفهٔ مشّاء و عقلانیت از عرفان یاری گرفته باشد.

اگر مکاتب غیر مشّایی– چه زمینی و چه آسمانی– قدر و منزلتی داشته باشند، آن قدر و منزلت را وامدارِ فلسفهٔ مشّاء و تعقّل و اندیشه‌اند.

حالات سماع و وجد و حضور و ذوب و فنا و وصل و .... حالاتی است شخصی و کسی حق ندارد در حالات شخص دیگری دخالت کند و مانع شود. هرکس مجاز است به هر شکل که دوست دارد آرامش و شادی و نشاط پیدا کند. روش‌های گوناگون در مکاتب مختلف عرفانی نظیر ذکر و ریاضت و چله‌نشینی و .... نیز رفتاری است که کسی نمی‌تواند و نباید و حق ندارد در آن‌ها دخالت کند و یا مانع شود. این گونه اَعمال، رفتاری است مربوط به خود آنان امّا نفی عقل و ضدّیتِ با عقل و ادّعای کشف رموز و اسرار و از همه بدتر ادّعای کرامات و معجزات، با عقل و منطق و استدلال سازگار نیست. هرچند که این طایفه را با استدلال سروکاری نیست.■

فهرست منابع و مآخذ

۱- کتاب ۱: رینولد. ا. نیکلسون، پیدایش و سیر تصوف، ترجمهٔ محمدباقر معین، انتشارات توس.

۲- کتاب ۲: دکتر سید یحیی یثربی، فلسفه عرفان تحلیلی از اصول و مبانی و مسائل عرفان، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم.

۳- کتاب ۳: دکتر قاسم انصاری، مبانی عرفان و تصوف، انتشارات کتابخانهٔ طهوری.

۴- کتاب ۴: دکتر حسینعلی هروی با کوشش دکتر زهرا شادمان، شرح غزلهای حافظ- گردآوری و تهیه شده در اسپانیا توسط امیرناصر بانکی – مهرماه ۱۳۷۱.

۵- کتاب ۵: استاد علامه جلال الدّین همائی، تصوّف در اسلام، مؤسسهٔ نشر هما.

۶- کتاب ۶: شیخ فریدالدّین عطّار نیشابوری، تذکره الاولیاء، بررسی – تصحیح متن – توضیحات و فهارس از محمد استعلامی – چاپ بیست و چهارم - انتشارات زوّار.

۷- کتاب ۷: دکتر علی اصغر حلبی، مبانی عرفان و احوالِ عارفان، انتشارات اساطیر.

۸- کتاب ۸: مولانا جلال‌الدّین محمد بلخی، مثنوی معنوی، بررسی – مطابق نسخهٔ تصحیح نیکلسون و به کوشش مهدی آذریزدی (خرمشاهی) – چاپ دوم - انتشارات پژوهش.

۹- کتاب ۹: و. ت. استیس، عرفان و فلسفه، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (سروش).

دردهای برافراشته در اشعار «سیلویا پلات»

«فاطمِ (آناهید) همدانیان»

سیلویا پلات در ۲۷ اکتبر ۱۹۶۳ به دنیا آمد. وی در حوزه شعر، رمان و داستان کوتاه قلم می‌زد. بیشتر شهرت پلات به دلیل فعالیت وی در حوزه شعر است. او شاعر دردهای زنانه است. دردهایی که یک زن به جهت طبیعت زنانه‌اش متحمل می‌شود. این زن به دلیل تجربیات تلخ خیانت و افسردگی در زندگی شخصی خود متحمل رنج‌هایی شده است که بیشتر این رنج‌ها به دلیل جنسیت شاعر می‌رود تا به پایانی خودخواسته انجام پذیرد. پلات در سی سالگی در فوریه ۱۹۶۳ با گاز به زندگی خود پایان داد. در این مجال کوتاه به بررسی کوتاهی از اشعار وی با استفاده از کتاب اشعار او که تاریخ انتشار آنها از سالهای ۱۹۷۵-۲۰۰۸ می‌پردازیم.

از اشعار سیلویا پلات اینگونه برمی‌آید که وی صرفاً تمایلی نداشت زنانگی را در قالب تولید مثل و منبع تمتع بنگرد. او بیش از آنکه زن را در چیستی زیستی خود بنگرد در کلیت فردی‌اش می‌دید. وی در شعرش «مردم چشم[1]» به زن از منظر رهایی بخشی خویش می‌نگرد:

چیزی که می‌خواهم بدان برگردم
همان است که پیش از اشتغال به رختخواب و آشپزخانه و سنجاق سینه
و بردگی که مرا بدین چاله افکند آرزو می‌کنم
پیش از سنجاق سینه و بردگی
جایی که در آن اسب‌ها در باد می‌تازند
در زمانی که از ذهنم گریخته (30-25)

پلات تأسف از زنانگی موجود در خودِ فعلی‌اش را در دیگر شعرهایی چون «آواز فاحشه[2]» (جایی که شاعر از خودش بریده) و «دختر ترشیده[3]» (که در آن تفکر موجود راجع به زن مسن ازدواج نکرده را به چالش می‌کشد) ابراز می‌کند.

سیمون دوبوار در جنس دوم می‌گوید مرد این توانایی را دارد تا زن را رازآلود نشان دهد. و همین رازآلودگی و کلیشه است که ابزار خلق پدرسالاری موجود است. یک زن از اوان تولد خود طوری اجتماعی می‌شود تا به شیوه‌ای احساس و عمل کند که معمولاً او را از مشارکت در ارزنده‌ترین فعالیت‌های فرهنگی حذف می‌کند. شاید معروف‌ترین جمله کتاب جنس دوم همان باشد که: «زن، زن به دنیا نمی‌آید، بلکه زن می‌شود» (Beauvoir, 2010).

چنین رویکردی می‌گوید این بیولوژی و طبیعت نیست که ما زنها را می‌سازد. اینجا مرد به مثابه «فرد» نگریسته می‌شود و زن به مثابه «دیگری»، مثل همه چیزهای دیگری که مرد نیستند.

شعر «پدر[4]» از پلات احساس وی را از سرکوب خود در کودکی بیان می‌کند و از این طریق مباحث و چالش‌های بسیاری را از چهره زن درجوامع مردسالار ارائه می‌کند. چالش این شعر مابین اقتدار مردانه و حق کنترل زن بر زندگی خود و رهایی از بند تسلط مرد است. بر همین مبنا پدر در خانواده باید قوی و کنترل‌گر باشد. پلات در شعر پدر تصویری فاشیستی از پدر خود ارائه می‌کند. این تصویر فاشیستی با نماد نزدیکی به پدر نشانگر کنترل‌گری قدرت دیکتاتوری است. در اینجا به نظر می‌رسد پلات صرفاً داستان زندگی خودرا بازگو نمی‌کند بلکه جامعه پدرسالاری را تصویر می‌کند که خود در آن می‌زید:

هر زنی یک فاشیست را ستایش می‌کند
جای چکمه روی صورت، بی‌رحم
قلبی بی‌رحم از بی‌رحمی چون تو. (50-48)

پیام این شعر بیانگر آن است که گوینده در تمام طول زندگی خود کنترل‌گری مردانه را حس کرده است. پلات به توصیف شوهرش می‌پردازد و قابلیت قدرت مردانه وی را از منظر خودش در برهنه کردن یک زن می‌بینند؛ چرا که در طول هفت سالی که پلات با همسر خود (تد هیوز) زیسته شاهد

---

[1]. The Eye-mote
[2]. Strumpet Song
[3]. Spinster
[4]. Daddy

معشوقه بازی شوهرش با زن دیگری آسیه ویویل[5] بوده است. و همین خیانت سبب شد تا روح از زندگی پلات پرکشد.

در شعر «مرد برفی شمال آفریقا[6]» پلات با کاربرد تمثیلی داستانی فانتزی به توصیف رابطه‌ای خیانت‌آمیز میان زن و مرد می‌پردازد که در آن مرد مسلط بر زن است. این شعر داستان زنی است که از تمکین شوهر به ظاهر ناراضی خود سر باز می‌زند و خانه را ترک می‌کند. در راه گذار از جنگل «مرد برفی» عجیب و غریبی او را صید کرده و به تملک خودش در می‌آورد:

کمربند میخ‌دار
پشتهٔ اسکلت‌های زنان
و زبان‌های خشک سوگوار که از گناهان‌شان می‌گویند.
(37-39).

تصویر ماه که پلات در شعر «لبه تیز[7]» به کار می‌برد نیز تصویر سنتی از زن منفعل است. از قدیم اغلب ماه با تصویر زن و خورشید با تصویر مرد قیاس شده است. ماه بر خورشید تکیه دارد چرا که نور خود را ازخورشید می‌گیرد. به همین صورت گفته شده زنان هم متکی به مردان هستند. مجدداً پلات تصویر ماه را در شعر «ماه و درخت سرخدار[8]» به کار می‌برد:

درخت سرخدار نشانگر است. شکلی گوتیک مانند
که چشم از پی دیدن آن به ماه می‌رسد
ماه مادر من است. (17-15)

در اینجا ماه مادر پلات و درخت سرخدار نماد مرگ است. تصویر ماه با تصویر مرگ، یعنی همان درخت سرخدار که معمولاً از قدیم درختی بوده که اغلب در قبرستان‌ها دیده شده، احاطه شده است. این تصویر از مرگ تنها راه رهایی از تسلط مرد را مرگ تلقی می‌کند. خصیصه مردان در اشعار پلات فعلیت و تسلط ایشان است. از اشعار پلات اینطور به نظر می‌رسد که تمام مردان علیه او هستند.

خشم فمینیستی در اشعار او به خوبی ملحوظ است. ابژگی او و رد سنت‌های پدرسالاری و نقش‌های کلیشه‌ای و تحدیدشده برای زنان در اشعار او یکی پس از دیگری به چشم می‌خورد. او همچنین تصویرهایی نو و غیرمعمول از کودکان در شعر خود بیان می‌کند. او زنان را سرپرست و حافظان زندگی معاصر تلقی کرده و مردان را گناهکار اصلی در از هم پاشیدگی خانواده توصیف می‌کند. بنابراین، هر خط از اشعار او با آگاهی نسبت به دردها، غم و اندوه زندگی جراحتی در خود دارد که به ناچار بخشی از زندگی هر زنی تلقی می‌شود. تصاویر و طرز بیان پلات در آخرین شعرهایش و چند شعر از اولین کتابش «غول‌پیکر[9]» (۱۹۶۰)، تصویری از درد در ارتباط با تجربه زندگی زنان در خانه‌هایشان و نقش‌های ایشان ارائه می‌کند. بسیاری از اشعار پلات در کتاب «غول‌پیکر» بعد از ازدواجش و اولین حاملگی وی نوشته شده است. شعر غول‌پیکر با کنایه‌ای درخور در رابطه با ارتباط زن و مرد یا رابطه مادر و فرزندی است. پلات در شعر طلوع ماه به طور قابل توجهی با کاربرد تصویری نامیمون و کنایه‌آمیز مرگ مسیح را در ارتباط با حاملگی بیان می‌کند:

دانه‌های قرمز، بدن سفید پوسیده
بوی پوسیدگی زیر سنگ سخت قبر
و بدنی که از خطی هموار می‌گذرد
من اینجا آن سفیدی را بوییدم، زیر سنگ قبرها
جایی که مورچه‌های کوچک تخم می‌گذارند
و نوزادانشان همانجا رشد می‌کنند.
و مرگی که درون و بیرون تخم، سفید می‌شود. (18-13)

پلات شعر خود را با اشاره به لونا[10] -الهه زایش- زنی که پلات با تغییر او به زنی که در درون ماه قرار دارد، به پایان می‌برد. همچنین ماه از قدیم، که در ارتباط با چرخه قاعدگی در زنان بوده، برای بیان نفی بارداری در زنان بکار برده می‌شود. راجع به توصیف کودک کار نیز پلات بیش از آنکه بخواهد به توصیف این گروه از کودکان بپردازد با آوردن واژگانی چون «پدر دیرین»، «ریش سفید خسته»، چیزی شبیه به «پدر پیر» یا شاید «پدر مرگ» نوع نگاه خود را بیان کرده است؛ بنابراین زایش چنین تجربه‌ای در جامعه، آنتی تز (ضد خود) را نیز در برمی‌گیرد.

[5]. Assia Wevill
[6]. The Snowman on the Moor
[7]. Edge
[8]. The Moon and the Yew Tree
[9]. The Colossus
[10]. Luana

پلات عروس را زنی در حریم خصوصی تحمیلی می‌بیند، زنی در پرده[11]. عروسی که به تملک شخصی درآمده تا به خواسته شوهرش مورد کامجویی واقع شود.

من او (ضمیر مذکر) هستم
حتی در غیابش (۲۹-۳۰)

پلات ازدواج را نظامی می‌بیند که درون آن زن و مرد در معرض رفتاری برابر نیستند. زن تابع مرد است و باید شرایطی را برای ازدواج بپذیرد. او دقیقاً چنین توصیفی را در شعرش می‌آورد. ژولیت میشل نیز در کتاب خود «زنان: طولانی‌ترین انقلاب» می‌آورد: «کلمه سیاست باید به روابط ساخت یافته قدرت ارجاع داده شود، ساختاری که در آن گروهی از اشخاص توسط گروهی دیگر کنترل می‌شوند. مرد برتر و مشابه خداوند است و زن ساکن و منفعل و محکوم به بازتابش مردانگی» (Mitchel, 1996). در شعر خواستگار[12] نظام ازدواج بر حسب شرایطی توضیح داده می‌شود که همه آن‌ها صرفاً بر همسر (استفاده از ضمیر اشیا «it» در شعر نوعی نماد اعتراض است) اعمال می‌شود. او باید از شوهرش تبعیت کند هر چه که شوهرش به او می‌گوید انجام دهد.

اینجا دستی است که
می‌خواهد در اختیار باشد
بنا به خواسته‌ای چای آورد و سردردی را التیام بخشد
و هر آن چیز دیگری که به او گفته می‌شود. (۱۰-۱۳)

در همین شعر مرد با بلوز مشکی، اما زن در قالبی بیگانه و حقیر توصیف می‌شود. در واقع بلوز مشکی مرد در این شعر بیانی از خصیصه‌های گوناگون زشت مردانه است که رنگی سیاه بدان بخشیده و زن تصویر اسباب بازی کوکی و عروسک خیمه شب بازی روی این بلوز مشکی است. و حتی تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید اگر او (مرد) نخواهد همین عروسک کوکی هم عرصه ظهور نخواهد داشت.

سیاه و مرده، اما مناسب
آیا با او ازدواج خواهی کرد؟
او (زن) ضد آب، نشکن،
و ضد آتش و بمب‌هایی است که از سقف هوار خواهد شد
باورم کن، آن‌ها تو را درون او (مرد) مدفون خواهند کرد. (21-25)

اصطلاح «سیاست‌های قدرت[13]» که توسط کیت میلت به کار برده شد (Millet, 2016)، به شیوه‌ای نافذ درون نهاد ازدواج عمل می‌کند و جایگاه یک زن را به شیئی سودبخش، ابژه‌ای تزیینی برای مالکیت و ارضای نیاز جنسی مرد تقلیل می‌دهد. زن چیزی جز ابزار استفاده مرد نیست، ابژه‌ای برای مراقبت از او، فرمانبری از او و تعظیم در برابر خواسته‌های او بدون هر گونه اختیاری از خود. پلات جهانی را که مرد در آن برتر است به نمایش می‌گذارد. کارکرد زن به جامه داری برای مرد فروکاسته شده است و سپس بعد آن او از حرکت بازمی‌ایستد. در بخش دیگری از شعر خواستگار پلات می‌نویسد:

برهنه همچون کاغذی برای آغاز نوشتن
اما در بیست و پنج سالگی او نقره
و در پنجاه سالگی طلا خواهد بود. (۳۰-۳۲)

کاربرد طلا و نقره برای مقاطع سنی یک زن اشاره به جمود وی در این مراحل از زندگی دارد و انتخاب دو فلز طلا و نقره خود بیانگر شیئیت و تزیینی بودن وجود زن از منظر پلات است. پلات در این شعر کلیشه‌هایی را که از یک زن انتظار می‌رود توصیف کرده و نیز به بیان درد و تحقیر و رنجی که همراه یک زن دهه ۱۹۶۰ است می‌پردازد. در این دوران از زن انتظار می‌رود به عنوان آشپز و خیاط و در مواقع نیاز تسکین بخشی ایفا نقش کند. ژولیت میشل نیز در مقام مشاهده، وضعیت زن را اینطور بیان می‌کند: «تولید، بازتولید، سکسوالیته و اجتماعی کردن کودکان از عناصر کلیدی در ساختار وضعیت زنان هستند» (Mitchel،۱۹۹۶).

عروس فرمانبردار داماد، کامل کننده او و لباس تن او است. او یک عروسک کوکی داخل حباب خانه است.

او می‌تواند بدوزد،
آشپزی کند
و حرف بزند، حرف، حرف (خواستگار، ۳۶-۳۷).

[11]. Purdah
[12]. The Applicant
[13]. Power Politics

تکرار واژه حرف در شعر پلات نماد آزردگی زن در نظام خانواده است. پلات در عین حال سعی می‌کند سوژه بودن زن را در ارتباط با کودک همچون مرد نشان دهد. زنان در معرض آسیب هستند و همچون عروسک نه هویتی و نه میلی از ایشان بروز نمی‌کند. تردید پلات نسبت به ازدواج، مردان و مادری در اشعار آخرش و گناهی که پلات در درون خود حسش کرده، به بیان میزان درد درون اشعارش کمک کرده است. این دردها نه تنها تصویر پلات را از واقعیت منعکس می‌کنند بلکه واقعیت درون پلات را نیز به نمایش می‌گذارند.

پلات در شعر لزبوس[14] از تجربه سیاه زن خانه دار طبقه متوسط سخن می‌گوید. این شعر با عبارت ساده‌ای آغاز می‌شود: «شرارت در آشپزخانه[15]». تمام فضای شعر، فضایی بی دریچه است، آشپزخانه‌ای کثیف که آغاز و پایان جهان زنی است که تحدید شده است. تشبیه کودک نیز به عروسک در این شعر اشاره به دختر جوانی است که چون عروسکی از او توقع می‌رود مطابق میل دیگران عمل کند همچون مادرش.

در شعر خواستگار زن به مثابه لباسی است که در کمد نگه داشته شده و سپس فروخته می‌شود. زنی که برای او از ضمیر اشیا (it) استفاده کرده و بدینوسیله از او شخصیت‌زدایی نموده و به خریدار چون شیئی پیشکشی شده است. در اینجا زن در قالب گزینه آخری است که به خریدار پیشنهاد می‌شود. تصاویر دیگری از درماندگی زن در شعر پلات آمده است. در شعر پرده، زن چون شیئی نامرئی توصیف شده و در شعر زن بی‌فرزند[16] به عاج فیل می‌ماند. در شعر برتری صورت[17] بی حسی و کرختی گوینده شکلی دیگر از درماندگی زن است. در شعر ژیگولو[18] زن صرفاً چون ساعتی جیبی تصویر شده و در شعر یک جلوه[19] بدن زن به باز و بسته شدن ساعتی سوییسی می‌ماند. این زنان اصلاً دارای کیفیت‌های شخصیتی نیستند بلکه صرفاً در قالب ابژه ظهور می‌کنند.

ژولیت میشل (Mitchel, 1996) به خوبی اشاره کرده است که سرکوب زن ریشه در رئالیسم ایدئولوژیک دارد، و همانطور که پیشتر اشاره شد در چارچوب خود مسائل تولید، بازتولید، سکسوالیته و اجتماعی شدن را شامل می‌شود. این‌ها کارکردهای اولیه خانواده محسوب می‌شود و بر مبنای آن خانواده نقش کلیدی در سرکوب زن دارد. بنابراین تغییر در وضعیت زن راهی جز ایجاد تغییر انقلابی در این کارکردها نیست. ریشه سرکوب زنان حتی تحت لوای سوسیالیسم نخواهد خشکید. پلات در شعر لبه تیز، مشکل بنیادی زن را ایستادن در جایگاه ابژه جنسی و مادر بودن و ماندن در خانه به صورت همزمان تلقی می‌کند. این فضای گرفته در شعر لبه تیز، دلالت بر آن دارد که تنها راه رسیدن زن به کمال در چارچوب استانداردهای اجتماعی از مسیر مرگ می‌گذرد. کمال زن از راه مرگ می‌گذرد و از نظر پلات این تنها راهی است که یک زن می‌تواند به درستی بپیماید.

زن کامل شد
بدن مردهٔ او
لبخندی از موفقیت را به تن کرده (لبه، ۱-۳)

زن مرده این شعر هر آنچه را باید در قبال فرزندان انجام داده است. در این شعر پلات با رویکردی نو به مادری و زنانگی می‌نگرد. بدن زن در این شعر به مثابه پارچ شیری است که آرام آرام توسط فرزندانش سر کشیده می‌شود. از نظر پلات مادری نهایت سرکوب جنسیتی است.

سیلویا پلات نمایی از بیگانگی و نزاع هویتی را در شاعرانه‌ترین وجوه خود به نمایش می‌گذارد. او به زبان شعر در میانه سنت، فرهنگ، زبان، جنس و جنسیت جستجوی هویت توسط شاعر را می‌نمایاند. اشعار او بیانگر جستجوی بی امان وی برای یافتن خود حقیقی‌اش -علی‌رغم محیط فرهنگی اجتماعی که در آن می‌زیسته- است. حساسیت زنانه‌ای که در شعر پلات رخ می‌نماید، برآیند طبیعی تجربیات وی در جایگاه یک زن است. پلات به مانند هنرمندی حساس می‌کوشد تا رنجش خود را در قالب تجربه‌ای انسانی در اشعارش بگنجاند. ■

ارجاعات:

- De Beauvoir, S. (2010). The Second Sex. London: Vintage.
- Mitchell, J. (1996). Women: The Longest Revolution. New York: Pantheon Books.
- Millett, Kate. (2016) Sexual Politics. Columbia University Press.
- Plath, S. (1998). Plath Poems: Selected by Diane Wood Middlebrook. New York: Alfred Knoff.
- Plath, A. S. (1975). Sylvia Plath: Letters Home — Correspondence 1950 1963. London: Faber& Faber.
- Plath, S., & Hughes, T. (2008). The Collected Poems. New York: Harper Perennial Modern Classics.

14. Lesbos
15. Viciousness in the Kitchen
16. Childless Woman
17. Face Lift
18. Gigolo
19. An Appearance

نگاهی مجموعه شعر «چشم که بچرخانی غازهای وحشی خوشبخت می‌شوند»

سرودهٔ «فخرالدین سعیدی»؛ «ایوب کیانی»

چشم که بچرخانی غازهای وحشی خوشبخت می‌شوند، انتشارات آزادمهر، جلد مقوا: طرح روی جلد غاز وحشی در حال پرواز، کاغذ: درجه ۲ قطع رقعی ۴۵ صفحه با ۲۴ شعر سپید.

فخرالدین سعیدی متولد ۱۳۵۴ -۴۱ ساله ساکن شهر کرد از شاعران جوان کشور با تحصیلات آکادمیک در رشته ادبیات فارسی با درجه دکتری، در این مجموعه بر اریکهٔ سخن فارسی نشسته و شعر سروده است. گره خوردگی تخیل آنجا که با تحصیل و تحقیق و مداقه در فنون شعر همراه می‌شود تعالی و فرهیختگی را به ظهور می‌رساند. تسلط بر ادبیات فارسی و پیچ و خم زبانی و شناخت همه جانبهٔ شعر کلاسیک، بی شک زیربنا و شالودهٔ شعری را پی می‌افکند که نه تنها شاعر را وادار به سرایش کرده بلکه وی را بر آن داشته تا به کنکاش در جریان‌های شعری پنج دهه شعر معاصر ایران بپردازد.

ضمیمه کردن این دقایق شعری به دانسته‌های ادبی کلاسیک، هم به قلم و هم به حوزه تخیل شاعر آن چنان است که گستره گفتارش را منتهی به دیدگاه‌های جهانی و سرایش با نگاه جهانی نموده است؛ در یک نگاه منتقدانه رگه‌هایی از شعر کلاسیک، سپید و موج نو و موج ناب و شعر حجم را در قالب تصاویر شاعرانه می‌بینم. همچنین است دریافت‌ها و مطالعاتی که شاعر از مکاتب شعری جهان اعم از صورت گرایان تا اگزیستانسیالیست‌ها، سور رئالیست‌ها و اسپاسمانتالیست ها و دادائیست‌ها و... باعث شده است که شعر فخرالدین در این مجموعه نمودی چشم گیر داشته باشد. این بدان معنی نیست که شعرش کلیشه وار و تقلیدی دربرگیرندهٔ خواست و نحوهٔ این مکاتب و نحله‌های ادبی باشد. اما نگاه خواننده و مخاطب حرفه‌ای، ناخودآگاه به این حوزه‌ها کشیده می‌شود.

درگیری سنت با مدرنیته و پست مدرن آشنایی با فلسفه شعر همه و همه در کلماتی سیال با شروعی دلنشین و پایان بندی‌های محکم و استوار در عباراتی با جوهرهٔ شعری قدرتمند بر صفحه کاغذ آمده است.

قالب اشعار سپید است، تکنیک‌های به کار گرفته شده تکنیک‌های شعر فارسی اعم از معانی و بیان و بدیع می‌باشد.

تشبیهات در شکل بلیغ و مرکب، مجازها و استعارات بدیع در شعر کاملاً بازتاب یافته است. هنجار گریزی و سخن پارادوکسیکال یا متناقض نمایی در شکل‌های ساده و تعبیری آن گاه باعث می‌شود که خواننده به نتیجه قطعی برای دریافت معنا نرسد با این همه، شعر کاملاً معنایی و مفهومی است. تسلط بر انتخاب واژه از ساده و مشکل نشان رسیدن به خودباوری شاعر است، به طوری که می‌توان گفت؛ شعر جای خودش را در شاعر به درستی یافته است.

فلسفه در شعر با به کارگیری نمادین کلماتی مثل: عین القضات، خیام، سهروردی و ... چشمگیر است.

توصیف در شعر و انتخاب آغاز روایی مثل: هوا سرد است... پالتوی مارک پوشیدم... قارقار کلاغ از ذهنم می‌پرد... شکل می‌گیرد.

درگیری بین سنت و مدرنیته در ترکیباتی نظیر: شناسنامه کاهی- مرگ در امامزاده طاهر برای زیست... من موریانه کابلی‌ام ... بوی لاشه‌ام جهان را مسموم خواهد کرد، در پیکره کلی شعر خودنمایی می‌کند.

گاهی شاعر از دستمایه‌های بومی مثل: بلوط، شابلوط، توت، درخت و جنگل، کوه و دره... برای آفرینش هنری بهره جسته است، گاهی نیز با اسامی آماکن در حوزه و محدوده زیست سبب پیدایی عرصه خیال شاعر شده است و گاه همین عناصر حس نوستالژی شاعر را انگیخته است. استخدام‌های فعلی و اسمی با زیر ساخت‌های تشبیه مانند: زخم می شیند بر تن مثل پیاله شیر... یا: دست‌هایت را شیروانی کن تا درد از من بچکد... نیز به سخن قوت می‌بخشد.

زیباترین بخش از اشعار در پایان بندی آن‌ها اتفاق می افتد در سیر افقی شاعر کاملاً هوشیار عمل می‌کند تا به بهاری جهانی برسد. آه که این باران‌های موسمی... کاش می‌شد زیر اقاقیای لبخند تو سایه داشت... تنها نگاه ساده تو استخوان‌های مرا گرم می‌کند بهار...!

با نگاهی جهان مدار می‌خواهد سنگ روی سنگ آزادی بچیند و آستخوان های خود را برای آزادی تا حد سوختن پیش کش کند. استفاده از جملات انشائی در مقام خطاب یکی دیگر از زوایای شاعرانگی شاعر است.

تا گل‌های دامنت بپوسد بهار...از من سراغ بگیر بهار! این عبارات علاوه بر نزدیک شدن به محاوره با توجه به معانی متعدد بیانگر تجربیات شعر موج نو موج ناب می‌باشد. شاعر از

اینکه تونالیته گفتارش از یک ولوم به ولوم دیگر برسد کاملاً محتاط عمل کرده است.

با جرینگ جرینگ سکه سفید، عاطفه از جیب ستاره می افتد... با بیانی ساده و کاملاً محاوره‌ای یک مفهوم مبتلابه اجتماعی را از نظر خواننده می‌گذراند... سخنان موهم را با اطناب بیان می‌کند همراه با جملات شرطی. عمری گونه‌ام هزینه خواب‌های سوسنی ستاره باد اگر دروغ بگویم...شاعر دریافته است موسیقی کلامش نباید یکنواخت بشود، آغاز شعررا ملایم شروع می‌کند مثلاً با یک خبر: من سرم درد می‌کند... اما هر چه جلوتر می‌رود شتاب گفتار را تندتر می‌کند! برای افتادن روی شانه‌های تو برای رفتن به کوچه علی چپ‌ها ... برای ایستادن .... حرف زدن ... ایستاده شکستن... خورد شدن... و هر چه جلوتر می‌رود هم شتاب فیزیکی و هم شتاب روانی را به خواننده القاء می‌کند. مدام واژه‌ها را از جمله کم می‌کند. همه از افتادن می‌ترسند... من از دوباره بلند شدن...من از این انگشتر عقیق... و از گرگی که در لباس‌های توست می‌ترسم... کدام گرگ؟! می‌خواهد بگوید تو گرگی یا میش...؟! به درستی دستش را رو نمی‌کند... حتی پس از آوردن عبارت‌ها و ترکیباتی مثل: هیجان دارم... مثل زلزله‌هایی در بین النهرین تنات... به من بیاموز دستارم را از کجا... پیراهنم را از که و تو را از کدام بازار بخرم تا آنجا که می‌گوید: آه که این راهروهای باریک ... آه که این فکرهای تنگ... اضطراب‌های بزرگ می‌آورند... تمام حواس خواننده را در چنگ گرفته و نمی‌گوید که منظورش از اضطراب بزرگ چیست؟ و این نمونه‌ای از سفید خوانی است که خواننده کشف کند و لذت هنری ببرد.

گفتیم که ضریب اعتماد شاعر به شعر خودش باعث می‌شود که به هر دالانی از شاعرانگی‌ها بی محابا سرک بکشد. گاهی شعر را به سانتیمانتالیسم می‌کشاند و گاهی نمادین می‌گوید: بنگرید! چشمانت شرافت درنایی که از ناشلیل کوچید. سال گراز بود...خون تا شناسنامه بالا آمده بود...

دانسته‌های شاهنامه‌ای شاعر یکی از عناصر بینا متنی شعر او را ساخته است: ما کلاس نرفته نمک گیر زخم‌های سیاوشیم.

با آنکه بعضی از شعرهای این مجموعه در نگاه اول، شخصی به نظر می‌رسد، اما شاعر هیچگاه تن به شخصی شدن شعرش نمی‌دهد و با چابکی و گریزهای رندانه از مفاهیم تغزلی محض به اجتماعیات رو می‌آورد. آوردن واژگانی مثل: زردکوه و نا شلیل و سوسن در برابر برج ایفل و مسیحیت و خار قله زردکوه با تاج خارآجین مسیح هنگام کشتن او در نهایت تحقیر، با سازو کارهای چندگانه تشبیه و استعاره تهکمیه پیش روی

خواننده قرار می‌گیرد که تعمیم این استعاره و دامنه‌اش را تا دغدغهٔ شاعر برای آزادی می‌کشاند و دانسته‌هایش را از تاریخ مذاهب در لا به لای شعرش فرا دید خواننده می‌نهد.

آوردن کلماتی مثل انجیل، مسیح، مریم و ایفل به عنوان یک نماد می‌تواند دلیل بر اطلاعات شاعر در حوزه مسیحیت باشد.

تا آنجا که ممکن است از اختصاصات کلمه کار می‌کشد و بهره می‌جوید!

من شناسنامه سگی هستم / که ذهنش همچنان یورتمه می‌رود/ با اسب پادشاه/ مرا ببخش که دست‌هایم فاحشگی می‌کنند / و از تو می‌نویسند / ای الاغ بی پالان/ ای اسب بی یال / ای اسب بی دم/ آزادی

سگ در یک دریافت باستانی در فرهنگ ایرانی به دلیل محافظت و مراقبت از گله و محدوده زیست قابل اعتنا بوده است. اما ذهنش چون اسبی با اسب پادشاه در حال دویدن است... دست فاحشگی می‌کند... فحشا برای دست در مفهوم کلی پراکنده نویسی به کار گرفته شده و با دشنام‌های دیگر مثل الاغ/ بی پالان/ اسب بی یال و دم جفت و جور شده که گویی سخن گفتن از آزادی به دشنام می‌ماند.

مفاخرات نظامی وار اما زیر پوستی شاعر نیز یکی از زوایای برجستهٔ شعر سعیدی است. ترکیب (ماه و خاطر پریشان) و (خاطر پریشان من از ماه است) و (من خاطر ماه را می‌آشوبم) و (خاطرم از ماه پریشان است) یادآور مصرع نظامی است «دیوانه و ماه نو نسازند» می‌باشند. سوگندهایی که شاعر بر زبان می‌آورد مثل: به این گل! به این جاده! به این درخت! به این رودخانه... یادآور فرهنگ توتمیسم و در پاره‌ای موارد فیتیشیزم است. ترکیبات تازه و جانداری مثل: هی خر شریف! کاملاً گفتاری و موجب تنوع در شعر شده و نوعی طنز گزنده به شعر تزریق نموده است، همچنین قنوت تشنگی... خارخواب خاطره... نوازندهٔ زیبای کمانچه بی تابی... لب‌های شیرین کارون... تتابع اضافاتی هستند که بر خلاف هنجار دستور زبان اما خوش نشسته‌اند.■

دربارهٔ شعری برگرفته از مجموعه شعر «مرگ در ۳۱ سالگی این پیراهن»

سروده‌ی «محمود حسینی»؛ «افسانه نجومی»

سویه‌های روایی واژه، بازخوانی شعر: ۱۶، برگرفته از مجموعه شعر" مرگ در ۳۱ سالگی این پیراهن"، سرودهٔ محمودحسینی / نشر بوتیمار / ۱۳۹۴

به شکل‌های مختلفی
روی این پاها شکلک در آورده‌ام
در جیب کتم اما هر شب افشا می‌شوم
برای مبادایی که باد گاهی ممکن است به موهایم بوزد از سمت
خودم
سخت نگیر
همه چیز عادی‌اش خوب است
من با خودم کنار می‌آیم
و تو چقدر فرو رفته‌ای در این بافتنی ساده
گاه از کوتاه دستانم خجالت می‌کشم
از جنونی که مرا از تو دور می‌کند به واژه
حالا زمستان نود است
به بخاری بسپار هوای خانه را گرم داشته باشد
من هم قول می‌دهم عادت کنم به خالی این لیوان
و زخم‌هایی که هر روز با هم بزرگ می‌شویم.
...

شعر با بیانی واضح و شفاف به وضعیت بحران‌زده و شقه شدهٔ آدمی در جهان معاصر می‌پردازد. موقعیتی که هر بار در فضاهای وهمی و متناقض رخدادها ذوب می‌شود، تا وقایع دیگری از درون آن به جهان پیرامون پرتاب شود و مخاطب از طریق این همانی با عناصر و مناسبات درون متنی، بازی‌های متناقض این جهانی را دریابد. فضایی پرتنش که در گسترهٔ نوشتار مدام تکثیر می‌شود تا پس از تلفیق و هماهنگی عینیت و ذهنیت و یکسویی با ادراک حسی- عاطفی مخاطب، او را هم جزیی از وضعیت جهان‌شمول متن به شمار آورد. شعر اما از همان نخستین اپیزود مخاطب را با جهان‌نگری‌های شاعرانه رو در رو می‌کند. جهان‌نگری‌هایی که در سایهٔ آن وضعیت تراژیک بشر معاصر را در وجهه‌ای محسوس، سامان داده، احساسات عاطفیِ انسانی را در چرخهٔ مدور مفاهیم متنی به تصویر می‌گیرد. به عبارت دیگر واژه‌ها در محور هم‌نشینی با تلفیق شدن در سرشت روایی شعر، زنجیره‌ای از مفاهیم را به گونه‌ای در متن می‌پرورند که هربار با ایجاد چالش در ذهن مخاطب او را به وادی معناهایی می‌کشانند که در ساختار نحوی شعر فضایی گسترده را به خود اختصاص داده‌اند و مفاهیم عاطفی مونولوگ‌ها را از طریق کاربرد ضمایر شخصی، قیدهای زمانی و مکانی در سطرها می‌پراکنند. اگر چه به نظر می‌رسد شاعر – راوی به قصد ارتباطی فراگیر با مخاطب مکالمه‌ای جدی را در متن آغاز کرده است. مکالمه‌ای که در آن کلمات با هماهنگ شدن با ابژه‌های متنی خواستار آنند تا مفاهیم متوسع‌تری را به ذهن مخاطب متبادرکنند. با این حال مخاطب با هر بار خوانش این شعر قرائتی متعارف را از ساحت معنایی نوشتار اخذ می‌نماید. از دیگر سو زبان این شعر نیز زبانی صمیمانه و به دور از تعقید و پیچیدگی است. گویی شاعر – راوی با تأکید بر زبان گفتار و بهره‌گرفتن از انرژی زبان معیار اما به دور از اجراهای زبانی و تأخیر و تعلیق‌های ناگهانی، ضمن خنثی کردن گسست‌های معنایی در محور عمودی شعر، خواستار آن است تا مخاطب هر چه صریح‌تر در جریان روایت منتشر شده در متن قرار گیرد. اگرچه گزاره‌های سلبی گاه با آشنایی‌زدایی از وجوه شعری، برش‌های روایی خود را به سمت اجراهای کم‌رنگ زبانی، سوق می‌دهند تا با اختلال در برداشت متعارف مخاطب از محتوای مضامین، نقشی ویژه در به تعویق انداختن معناهای متنی بیابند. اما همچنان توجه شاعر به برجسته‌نمایی روایت از طریق توجه به زبان معیار، و هم‌نشینی مفردات و ترکیبات در جهت بازنمایی رخدادهاست که نقشی اساسی را در گسترش دایرهٔ معنایی شعر به عهده دارند.

به شکل‌های مختلفی
روی این پاها شکلک در آورده‌ام
در جیب کتم اما هر شب افشا می‌شوم

شعر اما از همان نخستین مونولوگ تصویری گویا از رفتارهای آدمی را در مواجهه با رویدادهای متناقض‌نمای جهان پیرامون به نمود گرفته است، و پس از آن در محور عمودی متن، زنجیروار ساختمانی یک‌پارچه را از تصاویر متناسب و هماهنگ با مفاهیمِ محوری

شعر دنبال می‌کند، شمایلی کلی از وضعیت شیزوفرن و روان‌پریش وقایع که در قالب دلالت‌های مستقیم و یا ضمنی نوشتار شکل گرفته‌اند. فضایی سراسر تراژیک که با همسوئی زندگی با شکلک در آوردن، تضادی گروتسک‌واره می‌یابد تا وضعیت متناقض‌نمای رخدادها در گسترهٔ نوشتار بازسازی شوند. تا آن جا که گویی شاعر – انسان در مواجهه با جهان هستی، زندگی نکرده، بلکه ادای زندگی کردن را در آورده است. در سطر سوم اما مفاهیم با زمینهٔ عاطفی شعر ارتباطی پیوسته و زنجیرواره می‌یابند، چرا که شاعر هر شب با تمام وجود چهرهٔ پر از تضاد رخدادهای زندگی را لمس می‌کند. درک تصاویر شعر اما به دور از دقت در تجارب زیستی شاعرانه ممکن نیست، به بیان دیگر هر تصویر با وضوحی روشن و شفاف به بازتاب رویدادهایی می‌پردازد که آدمی بارها در تجارب زیستی‌اش در جهان پیرامون با آن رو در رو شده است. تصاویری که موافق و هماهنگ با فضای عاطفی شعر، در نمای واضحی از یأس و افسردگی بر لبهٔ رویدادها راه می‌روند تا به نمود شرایط زیستی مردمانی بپردازند که در جهانی مملو از تضاد و تناقض درگیر زندگی روزمره‌اند.

شعر با بیانی واضح و شفاف به وضعیت بحران‌زده و شقه شدهٔ آدمی در جهان معاصر می‌پردازد. موقعیتی که هر بار در فضاهای وهمی و متناقض رخدادها ذوب می‌شود.

گویی هر سطر در این شعر نمای مصور اندوهی است که در زمینهٔ عاطفی سطرها موج می‌زند و اگر به مثابه موتیف محوری، به کانون اصلی معنایی شعر بدل شده، تا رنجی ازلی-ابدی را در مونولوگ‌های متنی پوشش دهد و وضعیت سرگیجه‌آوری را به نمایش بگیرد که بشر معاصر با آن روبروست. رویدادهایی که انگیزهٔ پدید آمدن حوادث ذهنی – عینی ناشی از عواطف و اندیشه‌های شاعرانه را در متن طراحی نموده، سبب شده‌اند تا حوادث ذهنی با همراهی اجزاء و عناصر همگون متنی، به انعکاس وضعیت آدمی در جهان پیرامون بدل شوند.

برای مبادایی که باد گاهی ممکن است به موهایم بوزد از سمت خودم از سوی دیگر هرگزاره بازنمای فضاهای مغشوشی است که در چشم‌اندازی اجتماعی، مبین مصائب انسان‌ها در جهان معاصراند. همسوئی دال‌ها، مدلول‌ها و موضوع نوشتار اما با افزایش ظرفیت روایی شعر، در هر مونولوگ نگرش مخاطب را نسبت به رخدادهای جهان پیرامون به چالش می‌گیرد. به بیان دیگر شاعر می‌کوشد با زاویهٔ دیدی جامعه‌نگار، تجارب عینی و ذهنی خود را در فضای اپیزودیک نوشتار سامان داده، با انتقال حالات روحی و تجارب شخصی خود از طریق تصاویر به کارگرفته، مونولوگ‌های شعر را جو عاطفی بیشتری ببخشد. وضعیتی که نه تنها در تارو پود مفاهیم این شعر که در تمامی مجموعه شعر" مرگ در ۳۱ سالگی این پیراهن" موج می‌زند.

سخت نگیر
همه چیز عادی‌اش خوب است
من با خودم کنار می‌آیم
و تو چقدر فرو رفته‌ای در این بافتنی ساده

با این حال شاعر مدام به خودش نهیب می‌زند تا با کنار آمدن با وضعیت متناقض‌نمای جهان پیرامون، فشارهای روحی – عاطفی رخدادها را از خود دور نماید. اگرچه در کمال ناباوری شاهد است که آدمی هر بار در برخورد با تنش‌های متناقض و تجارب غمناک و ملال آور مصائب زندگی در جهان مدرن، چگونه با فرو رفتن یا کز کردن در ژاکت بافتنی خود، درد ورنج‌ها را درون خود می‌ریزد. رخدادهایی که انگیزه‌های پدید آمدن حوادث ذهنی منبعث از عواطف و اندیشه‌های شاعرانه را در سطر سطر شعر رقم زده، با تلفیق شدن به حوادث عینی، اجزاء و عناصر همگون متنی را به نمایشی شیزوفرن از وضعیت بشر معاصر در جهان پیرامون بدل می‌نمایند.

گاه از کوتاه دستانم خجالت می‌کشم
از جنونی که مرا از تو دور می‌کند به واژه

هنجارگزیزی‌های نحوی و تغییر در ارکان و اجزاء جملات یکی دیگر از تمهیداتی است که شاعر با بهره‌گرفتن از آن‌ها، توجه مخاطب را از دلالت‌های حقیقی به سمت دلالت‌های مجازی جلب می‌کند. اگرچه شگردهای زبانی گاه در لایه‌های سطحی زبان گسترش می‌یابند اما توان حرکت به سمت لایه‌های عمیق و بنیادین نوشتار را پیدا نمی‌کنند و قادر نیستند در روند خوانش متعارف نوشتار اختلالی اساسی را بوجود آورند. با این حال حسینی کوشیده است تا در هر نما، ضمن به چالش کشیدن ذهنیت مخاطب، جهت‌دهی دقت و تأمل او را در خوانش شعر نیز در دست بگیرد. از سوی دیگر هماهنگی عناصرتصویرساز، فضاسازی و صحنه‌های روایت با مضمون منتشر شده در سطرها یکی دیگر از کارکردهایی است که حسینی از آن‌ها در جهت ارتباط عاطفی مخاطب با مفاهیم شعر بهره برده است. به بیان دیگر هر مونولوگ در این شعر در ارتباطی معنوی با کلیت تصاویر، جهش‌های خیال را در جهت عواطف شاعرانه به حرکت در آورده‌اند، تا به بازآفرینی تجارب

زیستی شاعر پرداخته، مفهوم کلی شعر را به ذهن متبادر نمایند. اتفاقی که به آسانی می‌توان با دقت در پیوستگی پاره‌های شعر و ارتباط ظاهری آن‌ها با یکدیگر دریافت.

حالا زمستان نود است

به بخاری بسپار هوای خانه را گرم داشته باشد

من هم قول می‌دهم عادت کنم به خالی این لیوان و زخم‌هایی که هر روز با هم بزرگ می‌شویم. حرکت تخیل اما در این شعر که سطرهای آن هماهنگ با محور هم‌نشینی واژه‌ها، ساختمانی یکدست را ارائه می‌دهند، حرکتی متناسب با محتواست. چنان که شاعر – راوی می‌خواهد با بهره‌گرفتن از صنعت تشخیص، متناسب با فضای روحی – عاطفی مونولوگ‌ها، بیشترین بهره را بگیرد. بخاری به مثابه شیئی محسوس با گرفتن خصوصیات و صفات انسانی، همچون موجودی زنده می‌بایست به او یادآوری کنند تا کار گرم کردن خانه را به عهده بگیرد. گرم کردن هوای خانه، کاری که دیگر از دست آدمی در این جهان متناقض که عواطف انسانی‌اش را از او گرفته‌اند، ساخته نیست. فضایی سورئالیستی که با پراکنش رابطه‌ای منطقی میان سطرها با یکدیگر، عینیتی عاطفی را در نوشتار به وجود می‌آورد. حسینی اما گاه بیانی طنزآلود را محملی برای نمود موقعیت آدمی در مواجهه با رخدادهای جهان پیرامون قرار می‌دهد. گویی شاعر با عادت کردن به خالی لیوان، یا در معنای عام آن پذیرفتن مصائب و رنج‌های این جهانی و کنار آمدن با آن‌ها، مفهومی انتزاعی را چنان به احساسات و عواطف مخاطب پیوند می‌دهد که گویی در چشم‌اندازی از رخدادهای این جهانی او را برای تماشا دعوت کرده است. زخم نیز یکی دیگر از مفاهیمی است که در هیئتی انسانی با گره خوردن به تخیل شاعرانه، متناسب با فضای شعر نقشی جاندارپندارنه و انسانی می‌گیرد تا به گفتهٔ شاعر با او بزرگ شود. و بدین ترتیب روایت منتشر شده در شعر با بهره‌گرفتن از ظرفیت‌های زبانی، و کارکرد واژگان، رویکرد جهان‌شمول نوشتار را در فضایی ذهنی- عینی سامان بخشیده، کوشیده است تا با گریز از روایت خطی سویه‌های معنایی مونولوگ‌ها را موضوعیت تازه دهد. اگرچه گاه مخاطب هنگام خوانش مونولوگ‌ها، این احتمال که شعر معنایی حتمی و بسته‌بندی شده را در اجراهای روایی سطرها می‌پرورد، نمی‌تواند ندیده بگیرد.■

نگاه پدیدارشناسانه به دفتر «شاید غزل»

سروده‌ی «صدرا ذوالریاستین»؛ «عبدالرضا قنبری»

با پرستوی غزل
می‌توان بی بال و پر، با بال دل پرواز کرد
با پرستوی غزل، کوچی دگر آغاز کرد

پدیدار شناسی یا فنومنولوژی (phenomenology) روشی است که "ادموند هوسرل "پایه‌گذاری کرده است. هدف هوسرل نظام بخشیدن به فلسفه وعلوم انسانی بوده است."

پدیدارشناسی یکی از اصطلاحات فلسفه متعارف است و در اواخر قرن هجدهم به معنی متعارف پدیدار (phenomene) یعنی آنچه ظاهر ونمایان می‌شود، به کار برده شده است."(ورنو،۱۳۷۲،۱۱)

ادموند هوسرل به سال ۱۸۵۹ در پروزنیتس (موراویا) متولد شد. وی روشی را در پژوهش فلسفی به یادگار گذاشت که پدیدار شناسی می‌نامند.

هوسرل معتقد بود که تنها در صورتی می‌توان به شناخت ادبی پی برد که نحوه ظهور وتقریر جهان در ذهن وی معلوم گردد. وی می‌گوید:" اگر چه ما نمی‌توانیم نسبت به وجود مستقل اشیاء اطمینان داشته باشیم واعم از آن که آنچه تجربه می‌کنیم واقعی باشد یا توهم می‌توانیم نسبت به آنچه بلافاصله در آگاهی‌مان ظاهر می‌شود تعیین داشته باشیم." (ایگلتون،۱۳۹۰،۷۷)

با توجه به روشی که هوسرل بنیان‌گذار آن بوده است می‌توان به وسیله آن به دست آوردهایی جدید در هر مقوله از ادبیات که" سخن در پیرامون ادبیات همزاد خود ادبیات است..."(تودوروف،۱۳۷۹،۳۱)

هوسرل معتقد است؛ پدیده‌شناسی اساساً یک روش بر پایه تجربه ناب جهانی که در آن زندگی می‌کنیم و به منظور بازسازی آن در سطحی متعالی، پدید می‌آید، مسلماً یک نظریه و حتا آیین نیز هست. همچنین می‌گوید:" پدیدارشناسی به جهت تأویلی که دهلیز آن است، علمی است مطلقاً نفسانی و مربوط به فاعل حسی وادراکی ...." (ورنو،۱۳۷۲،۳۲)

در پدیدارشناسی ما به سراغ موضوع مورد بحث خود بدون استفاده از پیش فرض‌ها خواهیم رفت و پس از اپوخه کردن (کنار گذاشتن پیش فرض‌ها) وتعلیق و فرآیند رفت و برگشتی بین حیث التفاتی و موضوع وشهود وتوصیف در جهت توصیف موضوع گام خواهیم بر داشت. البته پدیدارشناسی هوسرل را نمی‌توان دستگاهی منظم از اصول ومبانی وفروع ونتایج قلمداد کرد. به همین دلیل از همان زمان که هوسرل مباحث خود را مطرح کرد، متفکران دیگری وارد مباحث شدند. پدیدارشناسی در طول یکصد سال بسط وگسترش خود اشکال گوناگونی به خود گرفته است، وامروزه روش‌های گوناگونی چه بی واسطه و چه با واسطه به پدیدار شناسی ارجاع دارند.

در اواسط قرن نوزدهم تعریف پدیدار گسترش یافت ومترادف شد با واقعیت ویا هر چیزی که واقعیت خارجی دانسته شود و این معنا در فلسفهٔ معاصر پرکار برد است یعنی: بیان توصیفی محض در مورد موضوعی مشخص و بعدها نیز از آن به عنوان تهیهٔ فهرستی از همهٔ چیزهایی که بتوان آن را موجود نامید تعبیر شد.

هوسرل معتقد بود که تنها در صورتی می‌توان به شناخت ادبی پی برد که نحوه ظهور وتقریر جهان در ذهن وی معلوم گردد.

پدیدارشناسی را باید فراگیرترین جریان فلسفی قرن بیستم دانست. امروزه پدیدارشناسی ستون اصلی فلسفه و فرهنگ وهنر وتفکر پست مدرن تلقی می‌شود. با فهم دقیق پدیدار شناسی می‌توان به ذات وظهورات عصر پست مدرن پی برد.

فنومنولوژی فلسفی، این امکان را به پدیدار شناسی می‌دهد که ساختارهای ماهوی یا ذاتی این پدیدارها را توصیف کند و روشی به کار می‌برد که کشف حجاب از معانی ذاتی را ممکن می‌سازد. در حوزه تأویل ونقد ادبی، پدیدارشناسی هوسرل خود به مکتبی ادبی تبدیل شده است.

نقد پدیدارشناسی کوششی برای به کار بستن روش پدیدار شناختی در نقد آثار ادبی است؛ همان طور که هوسرل عین واقعی را در پرانتز می‌گذارد، در اینجا بافت تاریخی واقعی اثر ادبی، شرایط تولید و نویسنده و خواننده آن نادیده گرفته می‌شود و به جای آن مطالعه کاملاً "درونی" متن و بر کنار از هرگونه تأثیر خارجی مورد توجه قرار می‌گیرد."
(ایگلتون،۱۳۹۰،۸۲)

و از آنجایی که "تعلق تفکر و شاعری به همدیگر چنان درونی می‌نماید که هر از گاهی متفکر ازرهگذر لحظه سرایش گونه تفکرش، بر می‌کشید واین که شاعر از رهگذر قربش به تفکر اساسی متفکران است که تازه شاعر است.
(هیدگر،۱۳۸۴،۲۰)

می‌توان گفت که از منظر پدیدار شناسی وارد لایه‌های درونی ابیات که خود بر پایه‌های تفکر استوار است، شویم و پس از تقلیل پدیدار شناسانه، به آن کیفیت اساسی و غیر قابل تغییر دست یازیم. بحث پدیدارشناسی روشی است بین معنا و وجود که اتفاقاً با ادبیات و شعر پیوندی نزدیک پیدا می‌کند.

در نقد پدیدار شناختی، هریک از وجوه سبک شناسانه ومعنایی اثر به عنوان بخش اندام واره ای از یک کل پیچیده در نظر گرفته ودرک می‌شود که ماهیت وحدت بخش آن ذهن نویسنده یا شاعر است. (فصلنامه زبان وادب فارسی،۱۳۸۸،۱۳۶)

باید خاطر نشان کرد که شعر حقیقی و ناب دارای علل شناخته وناشناخته ای است که به قول دکتر شفیعی کدکنی؛" شعر حقیقی، شعر ابدی، همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل ومعمول، در تمام ساحات، قابل تعلیل وتحلیل نیست."(شفیعی کدکنی،۱۳۸۸،۳)

مطمئناً هر شعری در لایه‌های ژرف خود از رابطه میان خالقش و جهان پیرامون او سخنی دارد که " نقد پدیدار شناختی مشخصاً بر چگونگی تجارب نویسنده از زمان یا فضا، بر رابطه میان خود ودیگران یا درک او از عینیات مادی تاکید می‌کند."(ایگلتون،۱۳۹۰،۸۳)

ی.ه.وان دن برگ (هلندی) می‌گوید:" شاعران و نقاشان پدیدارشناس به دنیا آمده‌اند." تفکر در شعر همچون شیرازه اصلی ونگهدارنده قامت شعر است و از ابتدا تا انتها " تفکر وشاعری هنوز خویشاوندی نزدیکتری را نسبت به تفکر ونقاشی می‌دهند."(هیدیگر،۱۳۸۶،۷۷)

غزل یکی از قالب‌های شعری فارسی است که یقیناً تفکری را در خود جاری وساری دارد. حافظ از جمله غزل سرایان تأثیرگذار ادب پارسی است که بر نسل‌های بعد از خود تأثیر گذار بوده است. تفکر عشق وعاشقی از عناصر کلیدی غزل اوست." نزد حافظ عشق به هر صورت که هست مایه کمال انسانی است؛ چراکه انسان را با معشوق وی پیوند روحانی می‌دهد وچون عاشق وجود معشوق را با همه کائنات برابر یا خود از همه کائنات برتر می‌یابد؛ پیوندی که از راه عشق با معشوق حاصل می‌کند؛ چنان است که او را با تمام کائنات با تمام آنچه برتر از کائنات تصور می‌شود؛ پیوند می‌دهد، وجود او را در ماورای خود وسعت و افزونی می‌بخشد."(زرین کوب،۱۳۸۷،۱۷۹)

در اینجا، غرض بیان جلوه‌های مختلف عشق نیست که "سخن عشق نه آن است که آید به زبان" و همان گونه که مولانا بیان می‌دارد:

عشق معشوقان نهان است و ستیر عشق عاشق با دو صد طبل و نفیر"-(مثنوی، دفتر سوم، بیت ۴۳۹۳)"

عشق همواره در نگاه انسان‌ها جایگاهی والا داشته، چرا که یکی از ارکان حیاتی زندگی انسان را تشکیل می‌دهد و به عبارت ساده‌تر آنچه به انسان ماهیتی ماندگار می‌دهد عشق است. آثار عاشقانه به آثاری گفته می‌شود که در آن‌ها به بر خوردهای احساسی پرداخته می‌شود و همه چیز بی پرده با در نظر گرفتن اصول زیبا شناسی بیان می‌شود ونویسنده یا شاعر تلاش می‌کند تا تمام جزییات را با در نظر گرفتن شرایط روحی بیان کند."شعر عاشقانه-چه از گونه خاص و چه عامش - شعر برخاسته از درونی‌ترین ارتباطات، مناسبات وتعامل های انسانی است و در شعر عاشقانه خاص یا شعر عاشقانه فردی که گرایش‌های عاطفی و حسی شاعر به معشوق تجلی می‌یابد، زیر ساخت و پیشینه نظری روابط شاعر، معشوق - زن و مرد- یا مرد و زن- در فرامتن شعر عاشقانه تعیین کننده است."(بهفر،۱۳۸۱:۱۱)

به قول دکتر شفیعی کدکنی؛" شعر حقیقی، شعر ابدی، همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل و معمول، در تمام ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست.")

صدرا و شعر وی

او در شرح حال خود می‌گوید:" صدرا ذوالریاستین شیرازی در بیست و هشت آذر ۱۳۱۵ شمسی به دنیا آمد. ما قزوینی نیستیم، در جنگ حیدر نعمتی، به دلیل این که اجداد من نعمت الهی بودند زیر فشار جوّ موجود از شیراز هجرت کردند. عده‌ای به کربلا و عده‌ای هم به قزوین رفتند. پدرم محمد جواد ومادرم مزیّن نام داشتند. جدّ امجد من حاج محمد حسن قزوینی، صاحب کتاب ریاض الشهاده است. بعضی از مورخین به اشتباه ایشان را قزوینی معرفی می‌کنند. پدر بزرگ من حاج علی آقای ذوالریاستین است. ذوالریاستین حزب دموکرات فارس را تأسیس می‌کند و نهضت مشروطیت جنوب را با همراهی آزادی خواهان کازرون و قشقایی بر عهده می‌گیرد. پسر ایشان حاج میرزا عبدالحسین ذوالریاستین بیست و سه جلد تألیف دارد. دو جلد قطور حب الوطن (دیوان شعر) و دیوان مونس کتاب‌های ایشان است. در رکاب پدر لباس نظامی بر تن و علیه مستبدین قیام می‌کند. در شعر عرفانی شاعر بسیار قدری بودند:

در حلقه ما می زدگان شور و شری هست
این شور وشر از جذبه شوریده سری هست
بخشیده اثر ناله مستانه‌ام آخر
البته که در ناله مستان اثری هست

در هشت - نه سالگی به پدرم توصیه کردند که پسرت شاعر بزرگی می‌شود. بزرگش را که شوخی کردند ولی شاعر شدم. پدر من عرفان را عملی می‌دانست و عرفان تئوری را زیاد نمی‌دانست. بچه‌های او اکثر شاعر شدند. (مردی به نام شیراز،۱۳۹۳/۴۴:۴۱). کلاس هشتم که بودم زمان دکتر مصدق بود، بچه‌ها را دنبال خودم راه می‌انداختم که برویم پست وتلگراف تحصن؛ یا زنگ همه مدارس سر راه را می‌زدم و مدارس را برای رفتن به تحصن تعطیل می‌کردم. دوران برنایی من به کارهای سیاسی و شیطنت‌های جوانی گذشت. بعد از ازدواج آرام شدم."(همان،۵۵ و ۵۱)

سوابق کاری صدرا، از پیش از انقلاب و پس از آن بانک بازرگانی، فرهنگیان و تجارت تا پست‌های منطقه‌ای پیش رفته است. همچنین در روزنامه‌هایی چون تحلیل روز، عصر مردم، همگام، نیم نگاه و صحبت نو، مشغول فعالیت فرهنگی شدند. اکنون در آستانه هشتاد سالگی در شهر غزل، شیراز زندگی می‌کنند. تا به امروز چهارده کتاب به چاپ رسانده و همین اندازه کتاب آمادهٔ چاپ دارند. از آثار ایشان می‌توان کتاب‌های زیر را نام برد؛

مردی در تاریکی روحش، شراب تلخ، مجموعه شعر " یاغی"، سال که شروع می‌شود، هم صدا با باران، قافیه‌های غایب، آوازهای غریب، آریو برزن، شاید غزل و کتاب غزلواره، که هر یک نشان از ذوق و شور عاشقانه و طبع روان و لطیف ایشان دارد و مصداق مشت نمونه خروار است. می‌گوید؛" کو تا من برسم به قوزک پای شاعرها"(همان،۸۶)" نوشتن دلیل بودن اوست. همیشه قلم به دست است و کتاب به بر. اگر تولدی دیگر در کار باشد، دستان او باز همچنان می‌نویسند و می‌نویسند...؛ و توشه‌ای که حماسه عشق و سختی را بر دوش او نهاد به سر منزل می‌رساند. (همان،۷)

تردیدی نیست که صدرا ذوالریاستین به شدت تحت تأثیر حافظ، همشهری غزلسرای خود، است. تصویرهای برگرفته از عشق در غزلیات وی قابل توجه است و می‌توان آن را به روشنی دید؛

حافظ به لطف مشرب خود از زمان گذشت
ما مانده‌ایم وچامهٔ خرد و مقال ما

تردیدی نیست که صدرا ذوالریاستین به شدت تحت تأثیر حافظ، همشهری غزلسرای خود،

می‌شود با بال شعر شاعران تا عشق رفت
شاعری را رام گام حافظ شیراز کرد

(شاید غزل، دیدگاه، ط، محمد مهدی مدرس)"صدرا، صراف عشق است وصراف سخن عشق...او همچون حافظ شیراز آوایی خوشتر از سخن عشق نمی‌شنود"

تغزل به آن مفهوم همیشگی در آثار او دیده نمی‌شود، معشوقه‌های او از جنس معشوقه‌های دیگر شاعران نیست. اما باید توجه داشت که؛"عاشق در غزل معشوق می‌خواهد و بی معشوق، غزل، غزل نمی‌شود. حتا در مباحث فکری و عقلی واجتماعی. ولی در غزل صدرا معشوق ایران است این کهن خاک، این مرز وبوم و شگفتا چنان شیفته این دلبر خاکی است که آدمی به دنبال موی و چهره و چشم اوست."(همان، دیدگاه، ب، پرویز خائفی)

به سرو قامت آزادگان قسم که نشد به واژه واژه شعرم سخن مگر وطنم.

همیشه یاد تو این جا میان ما جاری ست به دست توست از این روز مام ما ساقی

برای درک اندیشه و احساس و عواطف صدرا، باید دل به غزلیات وی سپرد و دو زانو در پیشگاه شعرش نشست.

شعرم شده جمله شور ومستی
تا در دل شعر من نشستی.

او در غزلیات خود، با خامه‌ای روان و سلیس و به زیباترین شکل به تمجید از حماسه‌های میهنی می‌پردازد. با تمامی نا ملایماتی که دیده و چشیده، شکوه وطن خویش را آرزومند است.

اگر چه بغض بس اندوه در گلو دارم
منم که فر وطن را در آرزو دارم

نام صدرا با غزل عجین شده است. غزلیات او زبان گویای احساسات اوست و ازجان مشتاق وی سرچشمه می‌گیرد ولاجرم بر جان مشتاقان به ملایمت ولطف می‌نشیند.

با آوردن ابیاتی چند از دفتر شعر" شاید غزل" صدرا ذو الریاستین، به عنوان نمونه، و با کنار گذاشتن پیش فرض‌ها، به آن عنصر نامتغییر و ناب در پدیدار شناسی می‌رسیم، و از طریق به کارگیری روش پدیدار شناسی هوسرل قادر می‌شویم تا به قلمرو اندیشه و احساس شاعر وارد شویم و به آن کیفیت اساسی و عنصر ناب دست می‌یابیم.

سرو نازِباغِ شعرم، در رهایی رسته‌ام
این همه آزادگی را طبع شیدا کرده است

دلم هوای رسیدن، هوای دریا کرد
بیا که با تو غزل! ای همیشه چشمهٔ شعر!

تأثیر احساس شعری بر وجود ما نشانی پدیدار شناختی دارد که مشخص و تردید ناپذیر است، چنان که گویی شعر با شور و نشاط خود لایه‌های نویی را در اعماق وجود ما می‌کاود وبیدار می‌کند. " اندوه" را می‌توان یکی از ارکان اصلی، کیفیت اساسی و غیر قابل تغییر غزلیات صدرا دانست. این کیفیت اساسی یا عنصر ناب را می‌توان در هر کجای ابیات عاشقانه صدرا دید. عبدالعلی دست غیب در وصف شعرهای او نوشته است:"غزلِ "چو آفتاب شکفتی به باغ سبز امیدم"شرح قصه وغصه ای دوری از یار است. نگاه سرد غروب، دری به روی سراینده گشوده است، بال اش شکسته، زبان خنجر وش یار در جان اش نشسته وسراینده درمقطع شعر می‌گوید:

من آن کبوتر جلدم که در حوالی یادت
اگر چه بال گشودم،
ز بام تو نپریدم."(مردی به نام شیراز،۱۰)

قلم گر شروه می‌خواند چنین در شعر غمگینم

شنیده از لب تاول خبرهای دل تنگم
بار دیگر جام جان پر می‌شود از شور عشق
گر چه ما را غیر غم از هرچه عاری کرده‌اند
درد را در خود شکستم تا نبیند چشمتان
قطره قطره گریه را پیش شما خندیده‌ام
زبان خستهٔ شعرم در اوج خاموشی
گلو گلو غزل بغض در دهن دارد

پدیدار شناسی تلاش دارد تا این مطلب را به اثبات برساند که شناخت از معنا تشکیل شده است و به همین جهت نمی‌توان به سادگی آن را مورد تردید قرار داد. با توجه به این وقتی که به بعضی ابیات با دقت می‌نگریم و از ظواهر می‌گذریم و بعد از آن که پیش فرض‌ها را کنار می‌گذاریم؛ پی می‌بریم که کیفیت غیر قابل تغییر و اساسی این ابیات در بسیاری موارد "گله وشکایت" است، حال این چرا و چگونه است، آن دیگر از حوزه پدیدار شناسی خارج می‌شود.

" او به سبب درک لطف‌های معنوی، سخنش لطیف و رقیق است، او در برابر پدیده‌های نابهنجار روزگار شکوه وگلایه سر می‌دهد ولی هیچگاه زبانش به دشنام در نمی‌آمیزد. (شاید غزا، دیدگاه، ط، محمد مهدی مدرس)

شاعران تاریخیم، خسته از شکستن‌ها
غمگنانه می‌خوانیم، با لبی پر از آوخ
چه غم که قسمت ما بغض تلخ کامی‌هاست
میان مردم دانا چو آشنا داریم
یاد آن روزهای سبز بخیر
آن زمان‌ها که دل بهاری داشت
شوری دگر نماند در این روزگار تلخ
شهد هزار خاطره از کام ما گریخت

در تحلیل پدیدارشناسی به جای فراهم آوردن مفاهیمی برای تبیین، سعی در توصیف و ترسیم چگونگی فلان یابهمان موقعیت انضمامی بدان نحوی که آدمی آن‌ها را به وجدان می‌یابد و می‌گذراند، می‌شود."(ورنو،۱۳۸۷:۲۰)

در تحلیل پدیدارشناسی به جای فراهم آوردن مفاهیمی برای تبیین، سعی در توصیف و ترسیم چگونگی فلان یابهمان موقعیت انضمامی بدان نحوی که آدمی آن‌ها را به وجدان می‌یابد و می‌گذراند، می‌شود.")

به عبارت دیگر می‌توان گفت که این ترسیم به گونه " جهان آن چیزی است که من فرض یا قصد می‌کنم" است.

جز راه عاشقان که به خورشید می‌رسد از هر طرف نرفته وتردید کرده‌ایم

" اما نمودهای عشق ورزی نیز در سخن صدرا کم نیستند. عشقی که ژرف و مقدس است، با استناد به سروده‌های وی، شور وشوقی در نهاد ناآرام این فرهیخته وجود دارد که از وجودش جدا شدنی نیست."(شاید غزل، دیدگاه، ز، محمد امین فصحتی)

آشنایی می‌دهد هر جا مرا چشم شما
مهرتان راهی فرا از عشق پیدا کرده است

لازم نیست رنج‌های شاعر را تجربه کنیم تا لطف کلام شعری‌اش را دریابیم. واژه‌های که شاعر به کار می‌برد با وی سخن می‌گوید. پس از کنار گذاشتن تمامی پیش فرض‌ها به عنصر ناب دیگری می‌توان رسید که یاد آوری و به خاطر آوردن حماسه‌های با شکوه میهنی و عشق و دلبستگی شاعر به میهن است. " صدرا شاعری است عاشق وطنش، وطن برای او مفهوم ویژه‌ای دارد، گاه بعضی از اشعار او که پیرامون وطن سروده شده و وطن با تن پوش یک زن جلوه می‌نمایاند، ما را به یاد شعرهای " محمود درویش" شاعر بزرگ فلسطینی می‌اندازد. در شعر او نیز مادر، معشوقه، زن، عشق وخنیاگری، ارتباط با جنس مخالف، تنها در شکوه خاک وطن دیده می‌شود، اما با این تفاوت که وطن "درویش" از دست رفته است."(شاید غزل، دیدگاه، ه، محمد رضا خالصی)

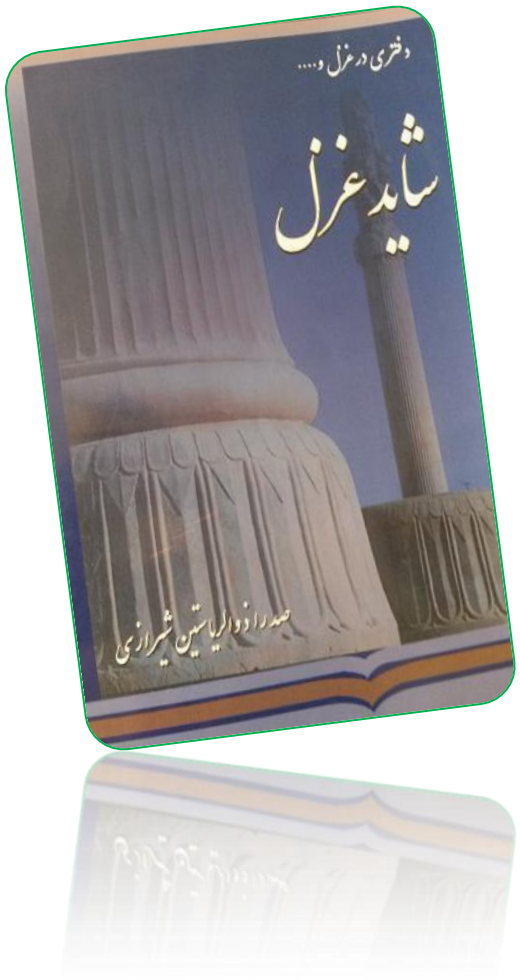
از ایران دلم رنگ گلشن گرفت
دل آبادی از شور میهن گرفت

" انبوهی از شعرهای من وطنی است، در بعضی جاها دست غیب خرده می‌گیرد که چه قدر وطن وطن می‌کنی؟"(مردی به نام شیراز:۷۷)

تو را می‌ستایم که جان وتنی
بر و بوم جاوید سبز منی
به راه وطن هر کجا هر زمان
که جان را بخواهند آماده‌ایم
چو دل شد سرای توای بوم وبر!
ندارم مگر یاد ونامت به سر

باید خاطر نشان کرد که کیفیت‌های اساسی و غیر قابل تغییر علاوه بر آنچه که به آن پرداخته‌ایم، در متن اشعار صدرا بسیار است، اما چشم گیرترین آنها را بیان داشته‌ایم. همچنین این کیفیت‌ها که در متن آمده برای توصیف‌اند نه تبیین و در این جا به توصیف آن‌ها که در بررسی پدیدار شناسانه مهم است، پرداخته‌ایم و دیدیم که می‌توان عشق در غزلیات صدرا را با توجه به منظر پدیدار شناختی بررسی کرد. ونیز می‌توان با توجه به منظر پدیدار شناسانه به کیفیت اساسی و غیر قابل تغییر نهفته در اثر ادبی پی برد. پس از بررسی غزلیات، مشاهده شد که پر کاربردترین عنصر ناب یا کیفیت اساسی و غیر قابل تغییر در غزل صدرا، گله و شکایت و اندوه است. و کم کاربردترین کیفیت اساسی و غیر قابل تغییر در غزلیات صدرا، نگاه منفی در بارهٔ عشق و بی وفایی است. با توجه به دست آوردهای پدیدارشناسی درباره شعر یک شاعر و دقت در کیفیت‌های اساسی به دست آمده به آگاهی درونی‌ای درباره شاعر می‌رسیم.

چه می‌نوشت مگر تاک پیر بر دیوار
که خوشه خوشه غزل بر لب شراب شکفت.■



منابع:

۱. ایگلتون. تری، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، چاپ ششم، تهران،۱۳۹۰
۲. تودوروف. تزوتان، بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، آگه، چاپ اول، تهران،۱۳۷۹
۳. زرین کوب. عبدالحسین، ازکوچه رندان، سخن، چاپ هجدهم، تهران،۱۳۸۷
۴. ساک لوفسکی، رابرت، در آمدی بر پدیدار شناس، ترجمه محمد رضا قربانی، گام نو، تهران،۱۳۸۴
۵. شفیعی کدکنی. محمد رضا، موسیقی شعر، آگه، چاپ یازدهم، تهران،۱۳۸۸
۶. صدرا. ذوالریاستین، شاید عشق، نوید شیراز، چاپ اول،۱۳۸۲
۷. گلپایگانی. علی ربانی، پدیدار شناسی ادموند هوسرل و هرمنوتیک، برگرفته از سایت.www.ensani.ir/fa/content/۱۳۸۸.
۸. ژان وال - ورنو، روژه و دیگران، نگاهی به پدیدار شناسی و فلسفه‌های هست بودن، ترجمه یحیی مهدوی، خوارزمی، چاپ اول، تهران،۱۳۸۷.
۹. مظفریان. رایحه، مردی به نام شیراز، نوید شیراز، چاپ اول،۱۳۸۲
۱۰. هیدگر. مارتین، تفکر وشاعری، ترجمه منوچهر اسدی، پرسش، چاپ اول، تهران،۱۳۸۶

نگاهی به مجموعه شعر «باران نبار، زمین جای خوبی نیست»

سروده‌ی «پوران کاوه»؛«پرویز حسینی»

"دوستت دارم باران
اما
نبار
زمین جای خوبی نیست."

(باران نبار، زمین جای خوبی نیست: ناشر :انتشارات مروارید –۱۳۹۴)این کتاب که نهمین مجموعه شعر شاعره معاصر پوران کاوه می‌باشد، به سه دلیل خواندنی و ماندنی است.

اول: دست‌یابی به شعریت و جوهرهٔ شعری و وحدت واژگانی... و اینکه زبان شفاف و راحتی دارد که با مخاطبش همزبانی می‌کند، از او فاصله نمی‌گیرد و خواننده زود احساس همدلی با شاعر پیدا می‌کند و آنچه را در دل دارد آینه‌وار در شعر او می‌بیند

همیشه راه من
با لبخند تو
رابطه‌ای عکس داشت
شاید تقصیر جاده بود
مهربانی تو را مضاعف وُ
دلتنگی مرا کوچک نشان می‌داد.
شعر ۱۱۷ صفحه ۱۳۴

شاعر لحنی عاطفی و صمیمی دارد به گونه‌ای که مخاطب را کاملاً درگیر شعر می‌کند، آواها و ترکیبات شعر در یک موسیقی نرم و تآثیرگزار جریان دارند، هم چنین تناسب لازم بین واژه‌ها و حمایت سطرها از یکدیگر برای تشکیل یک بافت هم بند و حفظ اندام وارگی شعر به گونه ایست که به دور از تصنع و تکلف چنگ در رشته‌های دل و روح مخاطب می زند و خواننده را همراه می‌کند.

تگرگ را دوست دارم
به آمدن تو در سرنوشتم می‌ماند
سراسیمه و بی امان
شعر ۱۶ صفحه ۲۰

دلیل دوم :گزیده گوئی شاعر است و ایجاز و ابهام ذاتی شده در شعر و خلق استعاره‌های جدید و گاه رگه‌های برجسته‌ای در جهان‌بینی؛ البته به گونه‌ای که شعر را به جملات قصار و شعار تبدیل نکند در این میان نکته‌ای وجود دارد که نمی‌توان به آسانی از آن گذشت و آن تقطیع نحوی شعر است از یکسو؛ و دقت در ویرایش واژگان، به دلیل اینکه در شعر موجز چینش واژگان بسیار مهم است و هرگونه حشوی حتی به طور سهوی کاملاً به چشم می‌خورد، ولی ارزش واقعی شعر در جایی دیگر است، آنجا که تصویر به جای کلمات می‌نشیند و بی واسطه رازی را با ما در میان می‌گذارد:

می‌هراسم از نگاه مردم
طوری خیره می‌شوند
انگار
دیده‌اند تو را در من.
شعر ۳۴ صفحه ۳۸

شاعر لحنی عاطفی و صمیمی دارد به گونه‌ای که مخاطب را کاملاً درگیر شعر می‌کند، آواها و ترکیبات شعر در یک موسیقی نرم و تآثیرگزار جریان دارند.

و یا در این شعر که شاعر به عشقی ابدی اینگونه اشاره دارد:

زندانی سلول نگاه توام
و در بندت تا به ابد
معنای خلاصی را نمی‌داند
دلی که همیشه تو را مرتکب می‌شود.

در شعرهای پوران کاوه واژه‌های اجتماعی و عاشقانه یکی می‌شوند، به عبارت دیگر، کلمات ساده و روزمره به گونه‌ای

رسمی وارد شعر می‌شوند که نمی‌شود آنها را نادیده گرفت و کنار این همه، تم اصلی شعرهای این مجموعه یعنی زن و عشق همه جا تکرار می‌شود اما به شکلی که تازگی‌اش را از دست نمی‌دهد.

در شعرهای خانم کاوه " هر روز زنی حلق آویز می‌شود"
گاهی اعتراف می‌کند دروغ بودنِ تمام عاشقانه‌ها را...
و گاه همه دیالکتیک شعر پیرامون صدا می‌چرخد، صدائی که گاهی نشانی از زندگی ست و گاهی نشانی از زوال زندگی .. که در اینجا کمی از حالت انتزاعی و در آمیختگی سورئالش خارج می‌شود و به تصویری از واقعیت عینی بدل می‌گردد.

"چرخ خیاطی
لحظه‌های درد مادر را
بی صدا می‌دوزد"
و
"مردن هیچ پرنده‌ای هم

جنگل را به زانو در نمی‌آورد."

دلیل سوم :که شعرهای پوران کاوه را ماندنی می‌کند، حس یگانگی و هم ذات پنداری مخاطب با فاعل شعر است، یعنی خواننده همه جا خودش را می‌بیند و احساس می‌کند کلمات از دهان او بیرون می‌آیند، واژگانی که بس آشنا و قابل لمس‌اند و چیدمان سطری وتقطیع بندی شعر به گونه‌ای ایجاد موسیقی دلچسب و هنرمندانه بر خواسته از کلماتی همآوا می‌کند که ویژگی خاصی به شعرهای او می‌بخشد و مخاطب را تا آخرین سطر با خود می‌کشاند و یا از موضوعاتی سخن گفته می‌شود که همه جا می‌توان مصداق‌های آن را مشاهده کرد.

معلق مانده‌اند کلمات تا سکانس بعدی
سال‌هاست چسبیده‌ام به ضمیر تو
هاشورهای کودکانه
خط خطی کرده حقیقت زمین را
و این کفش‌های بی سرنشین
اندازهٔ هیچکدام مان نیست
هنوز من به دنبال دست‌های گره خوردهٔ مارکز
هنوز تو
چند ردیف پائین تر از پنجری تاریخ
با جیب‌هایی پُر از دمکراسی ...
دنیا را باید پاک کرد از شاعرانه‌ها وُ
عاشقانه سر به دیوار کوبید
معلق مانده‌ام میان کلمات تا سکانس بعدی.

و یا وقتی فنجان قهوه را می‌شکند دلیلی روشن و ملموس برایش دارد که کاملاً برای ما پذیرفتنی می‌باشد، تلاقی عشق و رنج و زندگی مدرنیته در قالب تصاویری آشنا از دیگر ویژگی‌های شعری او است.

فنجان قهوه را شکستم
مدام
تو را پیشگوئی می‌کرد
اما
نمی‌گفت
چگونه تا ته سر کشیدی
زندگی مرا.
شعر ۵۸ صفحه ۶۳

شعرهای پوران کاوه دلنشین و تفکر برانگیزند و با مدد گرفتن از تکنیک‌های اشاره شدهٔ فوق می‌بینیم که شاعر سعی در محوریت دادن به شعرش را داشته و با نگاهی زیباشناسانه می‌کوشد زیبائی های مکشوف خود را به مخاطب منتقل کند تا خوانندهٔ اشعارش نیز لذتی هم پای شاعر را تجربه نماید و بتواند اثری ماندگار روی ذهن آنها بر جای نهد به عبارت بهتر، ذهن و قلب مخاطب را درگیر می‌کند با کلماتی ساده و صادقانه که باعث می‌شود ما همیشه شعری از این قبیل را با خودمان زمزمه کنیم:

وقتی
شاعری می‌میرد
قتل عام می‌گردند
هزاران هزار
کلامِ ناگفتهٔ زیبا.
شعر ۶۳ صفحه ۶۸■

بررسی و بازخوانی اشعار «یارمحمد اسدپور»

«محمد جانبازان»

«اما او کودک نیست»

در مجموعه‌های (برسینه سنگ‌ها، بر سنگها نام‌ها) و (مکاشفه در باغ سوکیاس)، برگرفته از کتاب ((این گلو تاریک از صدای دنیاست))

شعری که در سیطره و تضلع زبان سروده می‌شود همواره در پی زبانیت بخشیدن به معنی و کشف مجهولات و سویه‌های تازه و غریب زبان، به مدد مکانیزمهایی صورت بنیان (فرمالیزم) است. شعری که به فرم و زبان به مثابه پرنسیب‌هایی بنیادینی برای خلق محتوا می‌نگرد و ورود هر گونه سابژه ای به شعر می‌باید با گزینش و همراهی این دو عنصر مهم همراه باشد. در این میان آنچه هویت زبانی شاعران آوانگارد و ساخت گرا را شکل می‌دهد کشف نسبت‌های موجود میان زبان و اشیاء است که خود در جهت بیان روابط مخفی میان اشیاء و پدیده‌ها بر می‌آیند. نوعی بلوغ معنایی که می‌باید حضور فعال آن در متن احساس شود اما همواره به تعویق می افتد تا ذهن-زبان بتواند از یک سو با کشف آن مکانیزم پویا و جاندار و با به تعویق انداختن آن معنا را از دستمالیدگی و استعمال همگانی نجات دهد و از طرفی دیگر مخاطب منفعل شعر را که در طول قرنها بعنوان عنصری تک ساحتی در طول تاریخ ادبیات و مسخی ابدی تبدیل شده است را به عنصری فعال، اکتیو و کنش مند بدل کند.

در هر ساحت از هنر این انتقال و جابجایی معنی از سطحی به ساحتی دیگر وجود دارد و خود به غایت و هدف نهایی در آن تبدیل می‌گردد. این تغییر ساحت در انتقال حس اشیاء و پدیده‌ها و همچنین آشنازدایی در استعمال ویژه‌ای که همواره در ابژه‌های شعر صورت می‌پذیرد، می‌باید اتفاق افتد تا از مستعمل شدن آنها جلوگیری نموده و ذهن را همواره به واکاوی جوانب مخفی در پدیده‌ها دعوت کند. آنچنان که اشکلوفسکی می‌گوید:((هدف و غایت هنر انتقال حس اشیاء و پدیده‌هاست آنچنان که ادراک می‌شوند نه آنچنان که دریافت می‌گردند)).

در ادبیات معاصر ایران و بالاخص پس از نیما رویکرد شاعران به فرمالیزم و صورت گرایی در شعر با چاپ مجموعه شعر ((طرح)) توسط احمد رضا احمدی صورت گرفت. احمد رضا احمدی با چاپ مجموعه شعر ((طرح)) و پس از آن ((روزنامه شیشه‌ای)) بنیانگذار جریانی در شعر ایران شد که علاوه بر اهمیت دادن به جوانب عینی اثر (زبان)، تجربه اندوزی در ساحت زبان و کشف سویه‌های غریب زبان، حرکت به سمت معنا گریزی و احترام به قرات مخاطب در شعر، متفاوت نویسی، سنت گریزی، مولود بر خواستن چهار جریان دیگر در ادبیات پس از نیما بود. شعر حجم (اسپاسمانتالیزم)، موج ناب، شعر تجسمی (پلاستیک) و جریانی با عنوان شعر دیگر نحله هائی از شعر صورتگرا (فرمالیزم) فارسی بودند که اگر چه از حیث نگاه درونی به مضمون و ساخت محتوایی شعر نظر به بنیانهای انسانی-تاریخی شعر فارسی داشتند اما در عمده‌ترین شکل خود در پی رواج شعر بی وزن (به معنای افاعیلی و حتی نیمایی خود) بودند. در این میان مقالات مهرداد صمدی، اسماعیل نوری علاء، یدا... رؤیائی و ارشادات فریدون رهنما و تنی چند از منتقدان فرم گرا بیش از پیش منجر به تحکیم جایگاه و پایگاه این گروه از شاعران قرار گرفت و توانست در مقابل انتقادات سنگینی که از طرف مهدی اخوان ثالث و رضا براهنی بر شعر خاصه احمد رضا احمدی وجود داشت از مهلکه جان بسلامت بدر برده و به تحکیم روابط میان عناصر سازنده موج نو در میان شعر دهه ۴۰ و ۵۰ گردد. در این میان موج ناب پیش آهنگ جریانی شد که شاعران آن که عمدتاً جنوبی بودند در پی ایجاد فضاهائی تازه به منظور حرکت به سمت گونه‌ای آوانگاردیسم در شعر معاصر شده و خواستار توجه ویژه به زبان بعنوان رکن اساسی و اصولی در شعر شدند. شعری صورت بنیان که شناخت

در هر ساحت از هنر این انتقال و جابجایی معنی از سطحی به ساحتی دیگر وجود دارد و خود به غایت هدف نهایی در آن تبدیل می‌گردد.

و شهود معنایی در آن جز از طریق شناخت اجزای صورت وروابط یافتاری فرم، به منظور حرکت از دلالت به اطلاق شعر بدست نمی‌آید. این ویژگی خاص شعر فرمالیستی فارسی در انواع خود است.

اسماعیل نوری علاء در کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران به نقل از ژان پل سارتر می‌گوید: ما هر چه بسمت شعر-شعر ناب- یعنی شعری که در پی یافتن استقلال و شخصیت خود دیگر وابستهٔ ابزار کاری مثل وزن و قافیه نیست پیش می‌رویم، از نقطه نظر ماهیت و تعریف از ادبیات دوری می‌گزنیم و این تعریف به وضوح بیانگر تغییر در نظام ارزشی انسان در مواجه با هنر ناب است که صورت می‌پذیرد و خواهان مصادیق عملی و عینی خویش در شعر می‌باشد. هنری که با فروپاشی نظام رابطه دلالت میان دال‌ها (نمادها-نشانه ها) و مدلول‌ها (معناها-مفاهیم) از پیش انتخاب شده ذهن که در قرار دادهای نمادین به شکل سمبول خود را مطرح نموده‌اند به سمت نوعی تجرید در زبان می‌گریزد تا به همبستگی متفرنع و رسیدن به گونه‌ای از انتزاع دست یابد و بعنوان کلیتی فنی سوای از ادبیات مطرح باشد که در این میان همین ویژگی در شعر موج ناب فارسی به وضوح دیده می‌شود.

شعر موج ناب را می‌تواند در ناب‌ترین شواهد خود از جمله جریانات مدرن شعر فارسی قلمداد کرد که به پویایی و جاودانگی زبان-ذهن کمک وافری می‌نماید و با پوست اندازی مدام زبان-تصویر و تداعی‌های گوناگون، معنی را از انجماد رهایی می‌بخشد. در شعر موج ناب دالها همواره در پی روئیت و تعقیب مدلولهای ناآشنایی برای ذهن هستند که بواسطه سلطه ادبیات مستبد و تک ساحتی کلاسیک، عادت به پذیرش هر گونه روایت دیگرگونه را از جهان پیرامون از دست داده‌اند. ذهنی که محصول نگرش تک ساحتی هنر مبتلا به کلاسیسیم است. در این گونه زبانی-تصویری توجه ویژه شاعر به پرنسیبهای غایی و درون روایی متن منجر به دچار شدن متن با فعلیت و کنش مندی مدام خواهد شد که در نهایت رمز جاودانگی زبان-شعر را در پی خواهد داشت.

دراین میان اولین نطفه جریان موج ناب با شعر شاعرانی همچون آریا آریا پور، یار محمد اسد پور، سیروس رادمنش، هرمز علیپور و سید علی صالحی بنیانگذاری گردید که عمدتاً تحت تأثیر زبان و سابژه های هوشنگ چالنگی و با چاپ و حمایت منوچهر آتشی در جریده تماشا و تحشیه های جاندارانه ای که او بر شعر این گروه نوپا گذارد بیش از پیش موجبات تداوم ارکان موج ناب را سبب شد. جریانی که بنا به تحلیل علی باباچاهی با اعتقاد به عناصر سازنده خود از قبیل نداشتن رویکرد اجتماعی در شعر، توجه به عناصر بومی، خطه گرایی، فوریت و ایجاز، لحن عاطفی، تصویر گرایی، کشف روابط جدید و تجریدی میان اشیاءوپدیده هاو خلق تصاویر سورئالیستی، گریز از وزن و گرایش به زبان نثر و تاکید بر تقطیع ویژه، دوری جستن از کلمات عادی و روزمره و فاصله گرفتن از مسائل روز در پی ایجاد نوعی دگردیسی در فهم متن-مخاطب و تغییر میل زیباشناسی او از انگاره‌ها و تجربیات تاریخیش بود. حلقه شاعران موج ناب اگر چه در این راستا نظر به فرم گرایی و زبانیت زبان در شعر داشتند اما محتوا و درون مایه شعر آنان دستخوش بروز درون مایه‌هایی کاملاً بومی و اقلیمی در شعر بود. توجه ویژه به عناصر بومی و اسطوره و گرایش به نمادهای اقلیمی ومردم شناختی و تزاحم و امتزاج با بوم گرایی منجر به آن شد که جان شعر آنان در فرهنگی بومی و بر خواسته از تمایلات ایلیگارشیستی رقم بخورد و سبب بهم پیوستن ویژگی‌های فرمالیستی یا جنبه‌های عینی اثر با محتوا و جان مایه‌ای کاملاً ملموس و آشنا رقم زده شود.

شعر یارمحمد اسدپور بعنوان یکی از مهم‌ترین شاعران نطفه نخستین حلقه شاعران موج ناب کوششی پیگیر و متداوم در جهت بیان کودکانه‌ای از اندیشه‌ای حکیمانه است.

در این میان شعر یار محمد اسد پور از ویژگی‌های خاص‌تری بهرمند است که ما را برآن می‌دارد تا با نگاه ویژه به بررسی شعر و تناسبات کلام شاعرانه او چه در دل شعر موج ناب و چه در امتزاج با گونه‌های دیگر ادبی بپردازیم چرا که یار محمد اسد پور چه در کتاب ((بر سینه سنگها، برسنگها نام‌ها)) و چه در مجموعه شعر ((مکاشفه در باغ سوکیاس)) علاوه بر حفظ عناصر ضمنی در شعر موج ناب دستخوش گونه‌ای رمانتسیسم، رزیورکتیو (معادگرایی)، القای حس کودکانه به زبان و مضمون که صرفاً متأثر از نگاه و جهان بینی عاطفی شاعر نسبت به پدیده‌ها است و همچنین گرایش به سانسوآلیسمی افراطی، نگاه حکیمانه که البته بدون حضور دانای کل اتفاق می افتد و توجه به صورتهای غیر شاعرانه با منطقی شاعرانه و صورتهایی شاعرانه با منطقی غیر شاعرانه است می‌گردد و از شعر خود شخصیتی مستقل و بالغ را در میان شاعران شاخص موج ناب متولد می‌نماید.

از میان شاعران شعر ناب شاید بتوان از یار محمد اسد پور بعنوان تنها شاعری نام برد که در کنار نوستالوژی عمیق و گاه یاسی فلسفی که بر شعرش سایه افکنده – که البته در

نمونه‌های دیگر شعر موج ناب نیز این ویژگی به چشم می‌خورد- می‌توان از وجود و القای حسی کودکانه به زبان و مضمون در اشعارش نام برد که منجر به بروز گونه‌ای از تشخص فردی در آثار او شده است.

واسیلی کاندینسکی نقاش مهم مکتب ابستراکسیونیزم می‌گوید: ما نسبت به جهان خودمان اندیشه‌ای داریم که نمی‌تواند کودکانه باشد، چون خودمان کودک نیستیم، حتی اندیشه ما خیلی روشنفکرانه است. اما در عالم هنر باید سعی کنیم که این اندیشه موجبات کسالت طبع را فراهم نساخته و بسهولت دیده نشود، بلکه در وهله اول هنر ما یک هنر کودکانه باشد و ما از ورای ماتریل (مواد کار) با نگاهی کودکانه به عمق این اندیشه‌های بسیار روشنفکرانه برسیم. کاندینسکی در ادمه معتقد است که شعر او کودکانه است اگر چه خود او کودک نیست. این بیان کاندینسکی نا خودآگاه مرا بیاد تعریف مک لیش از شعر می‌اندازد که می‌گفت: شعر باید محسوس و گنگ باشد. یعنی شعر درعین اینکه باید از اجزائی بهره مند باشد که در پی بیان شهودی شاعر از تجربه شخصیش نشات بگیرد و آگاهی و وقوف او را نسبت به کشف روابط مخفی بین اشیاء و پدیده‌ها نشان دهد می‌باید این آشکارگی در هاله‌ای از ابهام و در محیطی ضمنی و پوشیده صورت بندد. شاعر با بیان عاطفی که از منشی کودکانه سرچشمه می‌گیرد به اجرای قابلیتهای تصویری- زبانی بر می‌آید و با آن به ترسیم فضاهای مخفی و پیچیده حاکم بر روابط بینشی و شخص می‌پردازد. این همان منظری است که ارسطو نیز بر آن است و عنوان می‌کند شعر بیان آن چیزی است که باید باشد اما نیست. در گفتمان ارسطویی نیز این بیان بهمراه کشف رابط موجود شکل می‌گیرد و کار شاعر بعنوان دانندهٔ مطلق شهودی نفسانی حمایت و تاکید بر این روابط است.

شعر یار محمد اسدپور بعنوان یکی از مهم‌ترین شاعران نطفه نخستین حلقه شاعران موج ناب کوششی پیگیر و متداوم در جهت بیان کودکانه‌ای از اندیشه‌ای حکیمانه است. در شعر اسد پور همچون دیگر شاعران موج ناب. (بالاخص هوشنگ چالنگی-هرمز علی پور) نگاه کودکانه شعر به مرگ و زندگی نگاهی کاوشگرانه و در نوع خود حکیمانه است. شعری که در آن شاعر بی آنکه بخواهد زبان به اندرز بگشاید، تمام کائنات را ناخواسته به سمت وحدتی ابدی فرا می‌خواند که در آن، همه اجزا در پیوندی ازلی با انسان میل به گونه‌ای از رزیورکتیو و معاد گرایی دارند. این تناسب و کوشش در پی یافتن صورت مخفی حیات در شعر شاعران موج ناب همواره در بیانی اگر چه شاعرانه، اما در سایه روشنی از وهن صورت می‌گیرد که از زبان – تصویر به غایت خویش بهرمند است و وجه مشترک گروه شاعران موج ناب قلمداد می‌شود. اما نحوه اجرای این آگاهی در زبان و حس شاعرانه همواره در نحوه اجرای یار محمد اسد پور در هر دو مجموعه برسینه سنگ‌ها بر سنگ‌ها نام‌ها و مکاشفه در باغ سوکیاس متفاوت است. بیش از اینکه به چگونگی عملکرد زبان یار محمد اسد پور در مجمعه شعر ((این گلو تاریک از صدای دنیاست))-مجموعه شعری که تمام اشعار او را در بر دارد- بپردازم لازم است به همگرایی عمیق که در میان شاعران موج ناب و جریانهای موازی با آن در سطح زبان و نحو کلام شاعرانه است و منجر به آن می‌شود تا با سامان گرایی خاصی در زبان این شاعران مواجه باشیم اشاره کنیم. فی المثل در شعر ((یک شهریور عزا برای سیروس رادمنش)) اسدپور چگونه با استفاده از زبان مشترک موج نابی‌ها، اسطوره، ترکیب سازی و نحو کلام به مدح سیروس رادمنش دیگر شاعر فقید این جریان می‌پردازد و با ارائه فرمی به غایت شکوهمندانه که در آن تمام اجزا و عناصر در حال حرکت به سمت وحدتی یکپارچه هستند زبان به مدح دردمندانه‌ای می‌گشاید:

ما نسبت به جهان خودمان اندیشه‌ای داریم که نمی‌تواند کودکانه باشد، چون خودمان کودک نیستیم، حتی اندیشه ما خیلی روشنفکرانه است.

ای زاده به سینهٔ سپید خوانیت
منظر ماه
آهوی از نفس افتاده
که مردن به وقت شهریور
و
کمان کشیده به رمضان گرم نفس هات
این حادثه عجیب
با بهشت حضور تو چه کرد؟
که این رصد
بر آسمانی تو بود
با ستاره خاموش
بر ظهر گور نیلوفری ت
کشیده کمان بد اقبال بخت
اکنون بنگر
ماه می‌دود به ابر و چراغی بر مزار تو روشن
ای همه سپید خوانیت
که خاموش

با یک شهریور عزا.

همچنین در شعر سپیده دم شاعر با ایجاد تصویری شگرف از ناتوان بودن دعا در مواجه با طالع نحس، از یک سو به در میان کشیدن پای گونه‌ای از ساختار شکنی در افق روشن امیدی تاریخ و پوچ که برای شاعر رنگ باخته است و او در تلاش است تا با بیانی متناقض نما این غلبه چیرگی مرثیه، اندوه و مرگ اندیشی را بر سپیده دم خیالی، در بیانی کاملاً ایجاز گونه - که از عناصر اساسی شعر موج ناب است- همت گماشته و آن را به تصویر کشد و از سویی دیگر با استفاده از همگرایی در بسامد واژگانی منظم و منسجمی که در کلمات، الفاظی و ترکیباتی مانند مرثیه، مرگ، طالع نحسی، افتادن دعا از بازو که کنایه از ناتوانی عالم غیب در برهم زدن این دترمینیزم تاریخی است و همچنین استفاده هوشمندانه از فعل ((می‌بندم)) که نشانه‌ای منزه بر طلسم شدگی است دست به خلق بافتاری یک دست و منسجم در فرم می زند:

سپیده دم است
و پلک در ادای مرثیه می‌بندم
هنگام
که دعا از بازو می افتد
مرگ می زند
یکریز
طالع نحسی را

یار محمد اسد پور در محتوای شعرش به غایت جنگاور است. حضور اسطوره در شعرهایش با شاعرانی دیگر از موج ناب مانند هوشنگ چالنگی_ نویسنده بر این باور است که شعر هوشنگ چالنگی با عناصر موج ناب به شدت همگرایی دارد و او را شاعری موج نابی می‌داند که در مقاله‌ای دیگر با عنوان ((سوار بر گاور زرد)) به تشریح کامل این نظریه پرداخته است- متفاوت است و اگر چه هر دو در اسطوره سازی خود به نوعی از امید ووجود افق روشن جاودانگی پس از مرگ و رزیورکتیو سخن به میان می‌آورند اما اسد پور نیز همچون فردریش نیچه جنگیدن و ستیهندگی با اشیاء و اجرام را اصلی اساسی در حیات تلقی می‌نماید که انسان هر گاه دست از آن بردارد می‌باید منتظر تولد دختری در نهاد خود باشد. تولد نوزاد دختر بدان سبب که در اساطیر، این مردانند که تنها برای اراده جنگیدن آفریده شده‌اند و در این میان برای زنان و دخترانشانی موجود نمی‌باشد. در شعر تولد، یار محمد اسدپور جدال بر سر بر هم زدن و بهم ریختن معادلات تک ساحتی زیستن را امری مهم و اصولی می‌داند و بر آن است که حتی در زمان صلح می‌باید در حال مجاهده و پرهیز بود. در این شعر همگرایی اندیشه یار محمداسدپور با فردریش نیچه فیلسوف بزرگ آلمانی جای بسی تأمل و درنگ دارد و همزاد پنداری اسد پور را در محتوایی مشترک اما بیانی کاملاً شاعرانه که در تصاویری به غایت شکوهمند نشات گرفته‌اند، می‌اندازد آنجا که می‌گوید ((یک جنگجوهمواره باید در حال جنگیدن باشد چون در زمان صلح با خودش درگیر می‌شود)).

در راهرو
نشسته‌ام
و
تفنگ می‌بافم بر چل تکه‌ای
آن جا که نمی‌بافم
بانویی سپید پوش
گفت:
فارغ شد
دختری است.

در میان شاعران موج ناب مرز بسیار مشترکی از همگرایی زبانی – تصویری و همچنین مضمون گرایی های همسان موج می زند.

در میان شاعران موج ناب مرز بسیار مشترکی از همگرایی زبانی – تصویری و همچنین مضمون گرایی های همسان موج می زند و در این میان وجود بسامد واژگانی واحد که گاها تنها در لحن وشیوه های بیانی از شاعری تا شاعر دیگر متفاوت است دچار نوعی نزدیکی زبان این گروه از شاعران می‌گردد که می‌توان علت آن را زیستن در جغرافیایی واحد چه در ساحت اندیشه و چه در اقلیم و زاد بوم دانست. فی المثل یار محمد اسد پور در شعر ((نه)) از مجموعه ((این گلو تاریک از صدای دنیاست)) در صفحه ۱۷ به شدت در همسخنی با هوشنگ چالنگی درشعر ((مرا بیدار می‌کند)) است که وجود تصاویر مشترک در بسامد واژگانی یکسان با مضامینی همگون در بیان و لحنی متفاوت بینامتنیتی از این دست را رقم زده است:

نه
من پر خواهم کشید
و به شیوه صبح
از گلوی خشگ این شب تیره
گذر خواهم کرد
تا پروانه‌ای بچویم
که بر گرد خون سبزم گردش کند.

و در ادامه در شعر مرا بیدار می‌کند از هوشنگ چالنگی:

مرا بیدار می‌کند

پک‌هایم را می‌فشارد
زنبوری کور
که در خونم به رنگ سبز تهدیدش می‌کنم. (شعر مرا بیدار می‌کند. هوشنگ چالنگی)

نوعی مرگ اندیشی در بیان و مضامین مشترک شعر ((مرا بیدار)) می‌کند سروده هوشنگ چالنگی موج می‌زند که یار محمد اسد پور این تمایل را با تسلط بر فرم شعر در سفید نویسی که در میانه شعر بوجود آورده است ایجاد کرده و با وجود بیانی پویا که میل به زیستن و جاودانه زیستن را در خود متبلور کرده است، با دانائی و هوشمندی تمام نسبت به فرم و جوانب آن وتسلط خاص بر شگردهای فرمی حضور مرگ را در لابلای الفاظ و مضمون‌های شعر فوق به تصویری ابدی بدل کرده است.

از وجوهات مشترک دیگر در زبان شاعران موج ناب، وجود واژگان مشترکی همچون علف است که در بسیاری از اشعار یارمحمد اسد پور، هوشنگ چالنگی، هرمز علیپور و سیروس رادمنش می‌توان حضور آن را مشاهد کرد و این خود صحه‌ای برمشترکات زبانی، محتوایی و مفهومی می‌تواند باشد که در میان شاعران موج ناب موجود است و تنها در شیوه‌های روایت (روایت درونی) و لحن و فرم شعر است که رنگ دیگرگونگی به خود می‌گیرد. در ذیل تنها به چند نمونه کوتاه از اشتراکات میان بسامد واژگانی مشترک در بین شاعران حلقه نخست موج ناب در بکارگیری واژه علف اکتفا می نمائیم.

نوعی مرگ اندیشی در بیان و مضامین مشترک شعر ((مرا بیدار)) می‌کند سروده هوشنگ چالنگی موج می‌زند.

دل که فرو می‌رود
از فراوانی غصه
نمی‌میرد
وقتی که شیون علف خواب را از من می‌رباید (یارمحمد اسد پور- این گلو تاریک از صدای دنیاست--شعرشیون علف- صفحه ۲۱)

***

این زمان
غزل فریبنده بد فصلی‌هاست
وقتی که کسالت علف
گونه به تاراج می‌برد
در گمگشتگی های دل (یار محمد اسد پور-همان-شعر چیزی به قواعد موریانه- صفحه ۲۷)

#

به فراخور حال نمی‌گردد
علف موقوف (یار محمد اسد پور- همان-شعر در هر بعد از ظهر- صفحه ۳۵)

#

دیگربیرقی برآبم
چشم می‌بندم و با گردنم
رعشه‌هایم را هنجار می‌کنم

آیا روح به علف رسیده ست (هوشنگ چالنگی- شعر دیگر- گزینه اشعر- صفحه ۵۹)

#

خواب جوی و میاب
به سرمای درون
ستاره بی خویش
و برگان
که زرد علف
به زنگوله سبز کنند
میان صخره خویش
چهر به عشق همیشه بگشا (هوشنگ چالنگی- شعر ۳- گزینه اشعار- صفحه ۱۰۳)

***

بر شانه علف‌ها و گل‌های کوچک‌تر
چون جان من سپیده مانده است (هرمز علیپور- همین دیدن‌ها- صفحه ۱۷)

***

دیگر بار
از اقلیم بی علف
ستارگان بی ساحل را
من
به خانه می‌برم (سیروس رادمنش- به نامی که دیگر نیست- صفحه ۳۹)

نگاه رزیورکتیو (معادگرا) در شعر یار محمد اسد پور همواره با حکمت و مرگ اندیشی همراه است.

این همگرایی در میان شاعران دردمند و درون گرای موج ناب که همواره در کنه باطن اشیاء و پدیده‌ها نشانه‌ای از مرگ - بقا را دریافت کرده و بدنبال انتقال حس درونی آن هستند که از تقابل و درهم تنیدگی این اجزاء بدست می‌آید دیده می‌شود. این ویژگی به شدت در اشعار یارمحمد اسد پور موج می زند. زبانی که در درون خود حکیمانه است و بی آنکه بخواهد زبان به اندرز بگشاید در نهاد خود سخن از آمدن مرگ

دارد و این آمدن را به مثابه جادویی می‌داند که او را به سمت پروازی ابدی گریز خواهد داد. حکمت در شعر اسدپور نه از نوع تاریخی آن، که به مثابه شناخت عمل می‌کند. شناختی که از دانایی نسبت به مرگ سرچشمه می‌گیرد و در آن همه چیز در عین کثرت، واحد است. جنس این مرگ اندیشی با رزیرکتیو (معادگرایی) در شعر او به بیان حکیمانه‌ای مبدل شده است که در عین دانایی نسبت به عقوبت زیستن، مرگ را پایان پرنده نمی‌داند و حتی در مایوسانه ترین اشعار خود از گذار این حکت در امان نیست.

اکنون که سپیده می زند
- میان آب و پنجره
در امان تو خواهم بود
بی فکرو خیال
بر ارتفاعی که مرا برده‌ای
گریزی جز پرواز نخواهم داشت (یار محمد اسدپور- همان-شعر چگونه بیان کنم- صفحه ۲۳)

***

در نگاه کودکانه من
هیاهویی ست
غوغایی از عشق
که از دهان مرگ بر خاسته (یارمحمد اسد پور- همان-شعر چگونه بین کنم- صفحه ۲۳)

***

پس بپذیر
فیضی که ترا
رها می‌کند
وبیندیش
هم سان این عصر (یارمحمد اسد پور- همان-شعر سرانجام- صفحه ۲۴)

#

می‌گذرم
با نشانه‌هایی
که فرصت عشق نداشت
چون منقاری که می‌سوخت
بر عطوفت این دریا
تا ابر بغض فرو ریزد
که این دل در کمند تو خواهد فرسود
چون رمه‌ای که به خواب فرومی رود
اینک منم که زنگوله به دست می‌گذرم
تو هرگز فرشته را به گناه نمی‌یابی
وقتی که می‌آموزی
جادویی این مرگ را (یار محمد اسد پور- همان-شعر تا ابر بغض فرو ریزد- صفحه ۲۲)

***

اسدپور دغدغه جاودانگی دارد و این جاودانگی در نگاه معادگرای او غوطه ور است. او می‌داند که جاودانگی در فسرده شدن انسان است و راز نامیرایی را در ساحتی فراتر از جسم که همانا ورطه جان است تعقیب می‌کند. او گوش فرا داده به فرمانی که دیوانه‌اش می‌کند.

حکمت در شعر اسدپور نه از نوع تاریخی آن، که به مثابه شناخت عمل می‌کند.

چون می‌جویم زبانش را
به رگ آخر می‌مانم
که مهمیز می زند:
پلک بی قرار
به ایستگاه کهنه نمی‌خوابد
ای که به رثای ماندن می‌اندیشی
گوش می‌دهم
به فرمانی که دیوانه‌ام می‌کند
آه
می دانم
مار به آستین هام خواهد خزید
آن جا که می‌خوانی به گوش هام
از تلقین مردگان
دریغا
که آرام آرام
پوست خواهد فسرد (یارمحمد اسد پور- همان- شعر مرگ- صفحه ۳۱)

#

اینک
که با تمامی یقین
لگد کوب این آغاز می‌شوم
آه... اکنون
پلک در اطمینان تو می‌بندم
ای آرامجای گور (یار محمد اسد پور- همان- شعر ده- صفحه ۴۷)

در مجموعه ((بر سینه سنگها، برسنگها نام‌ها)) شاعر به مرگ اندیشی دچار است. گاه مرگ را سکوئی برای صعودی ابدی می‌داند و گاه به رجعت دوباره و گونه‌ای از معادگرایی روح دچار می‌گردد. این معادگرایی از ویژگی روحانی برخوردار است که

در آن انسان جاودانگی خود را تنها در عشق و انسانیت می‌یابد. شاعر در بسیاری مواقع برای القای این حس روحانی گریزی به حکمت دارد و در بیانی حکیمانه که گاه با نوعی غیر شاعرانگی و شعار زدگی که نشات یافته از نگاه حکمی وگاه دغدغه‌های فلسفی اوست نیز همراه است، در پی ایجاد این دگردیسی در هستی خویش است. او زخم خورد جان را راه رستگاری می‌داند. راهی که در آن دستان انتزاعی انسان به سماجت مرگ ماننده اند. سفرنامه‌ای از بی راهه‌هاست که حضور هول کرده بهاران است و در آن توقف همیشه عین تسلیم قلمداد می‌گردد. او در این میان که زخم هاش در جستجوی یال فرزانه‌ای ست و دستانش به سماجت مرگ مانند اند و توقف را برای انسان عین تسلیم می‌داند به ناگهان به سرسرای دل پا می‌گذارد و پشت پنجره یی روشن می‌رود.

با زخم هام
یال کدام فرزانه را بگیرم
اکنون که دستان انتزاعی من
سماجت مرگ دارند؟
و سفرنامه کدام بی راهه ست
که بهاران هول کرده را دارد؟
توقف همیشه تسلیم ست
اکنون به سرسرای دل می‌روم
پشت پنجره یی روشن (یار محمد اسد پور-همان- شعر دو- صفحه ۴۲)

#

به منشورهای حک شده
حنجره‌ای از مرگ دارم
و همواره
بر سینه، سنگ‌ها
بر سنگ‌ها، نام‌ها
صبح
بیدار می‌شود
کنار مشت‌های من
دلبسته
و مطول
از حکایت‌ها (یار محمد اسد پور- همان-شعرپنج- صفحه ۴۴)

#

جاودانه نخواهد ماند
آن که همواره
بر پشت اسب خویش می‌تازد (یار محمد اسد پور- همان- شعر شش- صفحه ۴۵)

#

حالیا
از کاخ‌های کهنه هم
نه نعرهٔ سلطانی بر می‌خیزد
و نه اطاعت کنیزکی
سوار
بجوی
زیباترین روزانی که به چنگ داری (یار محد اسد پور- همان-شعرشش- صفحه ۴۵)

#

راهی به دل نمی‌جوید
آن که دهانش زیبا نیست
در برخاستن آبی خود
بدان
که هیچ صبحی نیست
که آسان
و
بی زخم گذر کند
چه زیباست
آن که شوریدگی هاش
یک دریا
دل را ناآرام می‌کند (یار محمد اسد پور- همان-شعر بیست و هشت- صفحه ۶۳)

یار محمد اسد پور را بدان سبب می‌توان از موفق‌ترین چهره‌های نه تنها شعر موج ناب بلکه شعر فرم ایرانی قلمداد کرد که همواره در نگاه شاعرانه به جهان از رعایت تناسبات فرمی و تأثیر شگرف تکنیک بر معنا غافل نیست و با آشنایی دقیق از حجم کلمات و اتمسفری که در نهاد هر واژه مخفی ست به سراغ چینش و گزینش آنها در شعر خود می‌رود. اسد پور حتی در محتواگرایی خویش نیز از تأثیر بلامنازع صورت و نحوه چیدمان عناصر بصری شعر غافل نیست و اتفاقاً هر جا می‌خواهد به تأثیر گذاری بیشتری از محتوای خود بر متن و خوانشگر برسد صورت شعر را درگیر قواعد فرمالیستی شعر می‌سازد. اگر بر این تعریف از فرم معتقد باشیم که فرم عبارت است از شبکه‌ای از روابط میان عناصر دیداری یک نظام که منجر به ایجاد وحدت شکلی اثر شده و با مدد از ادبیت متن در پی چگونه گفتن از ورای چه گفتن بر می‌آیند باشیم، خواهیم یافت که یار محمد اسد پور با هشیاری و وقوف کامل بر این

بنیان گاه در اشعار خود دست به فیگور سازی فرم و غلبه آن بر محتوای معهود دارد. فی المثل در شعر ((من کرخت می‌شوم)) با تک افتادن واژه زندگی در سطر دوم شعر از یک سو، و قرار دادن ضمیر من به صورت رها شده در پایان شعر از سوی دیگر به القای حس تنهایی شاعر در زندگی و پریشانیهای او در صورت این پریشان نویسی دست می‌یازد. تناسب میان هندسه کلام در زندگی، کهنه خواب‌های آشفته، تلنگری منجمد، سوداهای نامطمئن، تاریکی، سخت‌ترین، نیست، کرخت، نیامدن باد، پریشانی و من از یک سو و استفاده دقیق از پاگردهای معنایی در سفید نویسی های شعر از سوی دیگر، بافتار شعر را در انسجام مطلق خود قرار داده است و از شعر زره پوشی غیر قابل نفوذ در فرم ساخته است که در عین صلابت می‌تواند بهترین نوع رابطه بصری را با خوانشگر ایجاد نماید.

نمی‌دانستم
زندگی
این دریغ‌های متداول
این کهنه خواب‌های آشفته
سرانجام به تلنگری منجمد می‌شود
این سوداهای نا مطمئن
در جان سخت‌ترین انگاره هامان
چونان اکلیلی بر تاریکی
دیگر بهار چه مفهومی دارد
کرانه آبی نیست
من کرخت می‌شوم
باد هم نمی‌آید
چه پریشانست

من (یارمحمد اسد پور- همان- شعر من کرخت می‌شوم- صفحه ۲۵)

اما بیش از هر چیز شعر یار محمد اسدپور با پایه تصویر استوار است. نظامی از تصاویر سورئالیستی در شعر او منجر به آن شده‌اند تا مکانیزم ارتباط میان زبان و تصویر توامان در حال زایش و ماندگاری باشد. آنچه بیش از حکمت، مرگ اندیشی، فرم و تکنیکال بودن صورت شعر اسد پور در انواعی از اشعارش بر شعر سیطره می‌افکند چیرگی تصویر بر زبان می‌باشد. از میان شاعران نسل اول موج ناب مانند آریا آریاپور، سیروس رادمنش، هرمز علیپور، هوشنگ چالنگی نگاه خاص یار محمد اسد پور به استفاده از تصویری جداشده ازانتزاع صرف و گرایش به تصاویر فراواقع گرا منجر به وجه تمایزی بصری، منجر به ایجاد تفاوت بازری میان او و دیگر هم تبارانش در این موج شده است و از شعر او شخصیتی مستقل بدست داده است. تصویر در شعر او نه همچون هوشنگ چالنگی و سیروس رادمنش میل به انتزاع و تجرید صرف دارد و نه همچون اشعار شاعران موج نو و حجمی همچون بیژن جلالی و یدا... رؤیایی در مفاهیم تصویری سیر می‌کند. او در ساخت تصاویر شعرش با مدد از سورئالزم از یک سو شعر را با بعد تصویر در گیر می‌نماید و ازسوی دیگر به خاطر رها شدن از گرایش تصاویر به انتزاع صرف، بر زبان شعر لباسی از مصادیق قابل اقتباس برتن می‌نماید و این باعث می‌شود که اگر چه ابعاد تصویر در شعر او همسان بوده و امکان خلق تصاویر ثانویه – تصاویر زنجیره‌ای که هر تصویر در تکامل تصویر قبلی خود آورده می‌شود آنچنان که فی المثل در شعر یدا...رؤیائی با آن مواجهیم- را از شعر می ستاند اما به نوبه خود صورتی ماندگار را از شعرش به تصویر می‌کشد. سورئالیزم شعر اسد پور با تعاریف کلاسیک آن که بنا به نقل از رضا سید حسینی در کتاب مکتبهای ادبی آمده است و عنوان می‌کند که سورئالیزم در درجه اول نوعی نیروی گسستن است تفوق ساختاری دارد. در تعریف کلاسیک سورئالیزم ورود به آن نه از طریق تجارب، بلکه به دنبال دگرگونی ناگهانی روحی که همه شیوه‌های احساس کردن و اندیشیدن را زیرو رو کند، امکان می‌یابد. اما در سورئالیزم اسد پور این دگردیسی نه به منزله ویران کنندگی تصاویر واقع گرا بلکه به منظور پریدن از تصاویر واقعی به منظور دست یافتن به صورتهای فرا واقعیی می‌باشد که بتوانند احساسات رمانتیکال شعر را بیش‌تر و بهتر و در استحاله‌ای اغراق آمیزتر به نمایش در آورند. از این نظر سورئالیزم در شعر یار محمد اسد پور بیشتر به نقاشی کلمات به مدد تخیل سیال شاعر وابسته است و همواره رابطه‌ای منطقی و دست یافتی در تصویر سازیهای او به چشم می‌خورد. سورئالیزم در نزد یار محمد اسد پور با تعریف نووالیس شاعر و نظریه پرداز رومانتیک، همراه است که پیش از این نوشته بود ((ما وقتی دنیا را می‌فهمیم که همدیگر را فهمیده باشیم، زیرا او و ما نیمه مکملی هستیم)). ژی. آل. بدوئن با ذکر جمله بالا یاد آوری می‌کند که ((سورئالیزم به سوی ادراک هماهنگ فاعل شناسا (سوژه) و موضوع شناسائی (اوبژه) می‌رود و بر این تعریف می‌توان شکل تصویر سازیهای یار محمد اسد پور را به نوعی سورئالیزم احساسی و تغزلی مشتبه دانست. گونه‌ای از راز آلودگی و درون نگری در تصاویر خلاق شعر یار محمد اسد پور وجود دارد که پیوند او را با سورئالیستها ازلی می‌کند. جنس این تصاویر آنچنان که رضا سید حسینی در کتاب مکتبهای ادبی خود می‌گوید: ((در پی

ایجاد شناخت کامل است. سورئالیست‌ها گوش به زنگ اسرار جهانند، تا آنجا که می‌کوشند پیوندهائی را که انسان را به جهان مربوط می‌کند توصیف کنند و امواجی را که نوسان‌های ظریفشان فقط بر شاعر موشکاف که در عین حال صناعت خود را نیز تکمیل خواهد کرد مکشوف می‌شود، اخذ کنند. شاعر اغلب برای گرفتن این موج، از علوم نهان نیز بهره مند است. تحت چنین شرائطی او نهان بین خواهد بود (به مفهوم رمبوئی)، آرمان مورد نظر، اما به خودی خود دست نیافتنی، توقف در این نقطه‌ای است که همه تضادها در آن رفع می‌شود.

با پیراهنی که از ستاره پوشیده‌ام
می‌ایستم
بر غژ غژ باد
حیران (یار محمد اسد پور- همان- شعر شیون علف- صفحه ۲۱)

#

چگونه بیان کنم
از زخمی که بر گرده ماه می‌نشیند (یار محمد اسد پور- همان- شعرچگونه بیان کنم- صفحه ۲۳)

#

سر انجام
انسان خواهد دانست
گام‌های شگفت بر می‌دارد
و بر ماه‌های پریشان
عطسه نمی‌روید (یار محمد اسد پور- همان- شعر سرانجام- صفحه ۲۴)

#

اینک
با واژه یی از دایه
بوی سپید اسپند را
در دامن خود دارم (یارمحمد اسد پور-همان- شعر سروده سوم از سروده‌های گلو- صفحه ۲۹)

#

قطاری روشن
شب را به دو نیمه کردو رفت
با بادها
که سرمایش را
به بخاری‌ها می‌وزد
و
شعله‌ها
که بر شیشه‌ها
راه می‌رود
مهتابی‌ها
که از میان شب
و
کلاه آدمی که بر چوب لباسی آویخته ست...(یار محمد اسد پور- همان- شعر قطاری روشن- صفحه ۷۹)

#

بی آنکه ماه
از چرخ چاه آب
پایین افتد
به نظاره گر گلی پر سوخته برآمد...
و روی یک تخته سنگ
چوپانی در نی هفت بندش
نام گل سوخته را می‌دمد (یار محمد اسد پور- همان- شعرشبانه-صفحه ۹۶)

شعر یار محمد اسدپور با پایه تصویر استوار است. نظامی از تصاویر سورئالیستی در شعر او منجر به آن شده‌اند تا مکانیزم ارتباط میان زبان و تصویر توامان در حال زایش و ماندگاری باشد.

اما گاه با روی آوردن به اسطوره و زبان رمزی و نماد گرایی های کهن الگویی، زبان شعرش دچار نوعی از انتزاع می‌گردد که منجر به زایش گونه‌ای از تصاویر هولناک و فویستی در شعر یار محمد اسد پور می‌شود که البته در نوع خود قابل توجه و تأمل است.

زن آتش بود
و بر طالع اش
برج اسد آتشین
ستارهٔ نر و نحس
پاشیده بر چهره‌اش
از خاک سرخ جنیان
که بال پری بر گرده‌اش
شلاقی چرمینه نشانده بود
و بر چهار راه خلوت شبی
دیوی دیوانه
گل سرخ گونه‌اش را ربوده بود. (یار محمد اسد پور- همان- شعر طالع ۱- صفحه ۸۹)

اما گاه تصاویر شعر یار محمد اسدپور از استحاله سورئالیزم خارج شده و دربیان سانسوآلیستی شاعر میل به تغزل و رمانتیسیم پیدا می‌کنند. آنچه بعنوان گونه‌ای از فراروی‌های غیر معمول در شعر اسد پور نسبت به دیگر شاعران موج ناب محسوب می‌گردد و بعنوان وجه ممیزی شعر او نسبت به

اسلافش در این موج می‌شود گرایش زبانی قدرتمندی است که یار محمد اسد پور به رمانتیسیسم دارد که گاه منطق زبانی اشعار او را تا فرو رفتن در دیکلماسیون طبیعی کلام به پیش می‌برد. در شعر موج ناب به دلیل وجود تصاویر انتزاعی و میل شاعر به ساخت روایتی گسسته در ژرف ساخت، شعر شکل می‌بندد و همچنین نگاه اساطیری وحضور گونه‌ای از ناتورالیزم بومی که خاص شعر شاعران جنوب است و با نوستالوژی همراه است باعث ایجاد گونه‌ای از احساس غلیظ اما هوشمندانه در شعر شاعران این موج ادبی می‌گردد که در شعر اسد پور کاملاً چهره‌ای دیگرگونه داشته و از این قاعده پیروی نمی‌کند. اسد پور گاه در بیان عواطف خود ناگزیر می‌شود به ذکر کلماتی که ارجاع صریح او را به مضمون عاشقانه و یا عاطفی او بیان می‌نماید. گاه با آوردن نام معشوق و یا گونه‌ای از جنسیت انسانی دست به طرح عاطفه در شعر خود می زند. در بررسی مجموعه اشعار یار محمد اسد پور با بالا بودن بسامد عاطفه و احساس مواجهیم که در جای جای شعر خود را به نمایش می‌گذارد و گویی هر جا پای تغزل و رمانس به میان می‌آید شاعر یارای مقابله، ایجاز ومبهم سرائی نداشته و صریح به سمت واگویه های عاشقانه خود می‌رود. عاشقانه سرایی و نگاه عاطفی اسد پور گره خوردگی توامان خود را همواره در لحن، تصویر و محتوا حفظ می‌کند و گاه تا بدان پایه پیش می‌رود که منجر به حرکت عین گرایی معنا به سمت پیام گشته و در شبکه‌ای از روابط معنا شناسی متن اثر می‌گذارد.

آه
بانوی اندیشه‌های من
حنایی گیسوانت را
از من درغ مدار (یار محمد اسد پور- همان- شعر در هر بعد از ظهر- صفحه ۳۵)

#

بی گفتگو نمی‌نشیند
گلویی که از غزل انباشته ست (یار محمد اسد پور- همان- شعر بی گفتگو نمی‌نشیند- صفحه ۳۶)

#

اکنون
به سرسرای دل می‌روم
پشت پنجره یی روشن (یار محمد اسد پور- همان- شعر دو- صفحه ۴۲)

#

در کشاکش آه‌های من
همواره
کسی در پریشانی خود می‌گرید (یار محمد اسد پور- همان- شعر چهر- صفحه ۴۳)

#

این جا
کنار سلول من
پوست‌هایی ست
که زخم‌های کبود دارند
آه...چگونه بگویم
عرف این پاییز دیوانه را (یار محمد اسد پور- همان- شعر ده- صفحه ۴۷)

#

این گل
که به نام عشق
بر سینه‌ام می‌گذاری
بر مزار دل نمی‌روید
وقتی که سپری می‌شوم
در یاد (یار محمد اسد پور- همان- شعر چهارده- صفحه ۴۹)

#

حکایت شگفتی ست
دل
چونان گلو
که می فرسایدم از غزل
به تنگ می‌آیم
و
می‌میرم (یار محمد اسد پور- همان- شعر هفده- صفحه ۵۱)

#

زنی از سرزمین خیال
لیوانی آب سرد به من نوشاند
پرهیزی نداشتم بر آسودنی هاش
آسودم (یار محمد اسد پور- همان- شعر بیست و دو- صفحه ۵۵)

#

بانوپشت کرده
و به تنهایی دل
چندان که شعلهٔ مرا
خاموش کند (یارمحمد اسد پور-همان- شعر بیست و سه- صفحه ۵۶)

#

من عشق را
نادان آمدم
من که

آرامشم را
در چشمان زنی باختم
که به زیبایی
سهمناک بود (یار محمد اسد پور- همان- شعر بیست و پنج- صفحه ۵۹)

#

ابرم
بغض آلود
و بی شورش (یار محمد اسد پور- همان- شعر بیست و نه- صفحه ۶۴)

#

آن که در را محکم می‌کوبد
به اهل خانه نزدیک ترست
آن که در را آهسته می‌کوبد
غریبه‌ای ست
که قصد آشنایی دارد
اما بدان
آن که پشت در منتظر است
از همه عاشق‌تر است (یار محمد اسد پور- همان- شعر مداد سپید- صفحه ۷۶)

#

روی صندلی
بیوه‌ای نشسته است
باجامه ای سیاه
گره می زند تنهایی‌اش را (یار محمد اسدپور- همان- شعر صندلی- صفحه ۹۴)

#

آن جا که تویی
طبیعت وحشی پلنگان آرام گیرد
و از دستانت
پرنده دانه بر می‌دارد
آنجا که تویی
گلی چیده نمی‌شود
و پرندگان به خانه‌ات حاضرانند
بهار با توست (یار محمد اسد پور- همان- شعر بهار با توست- صفحه ۸۷)

#

بچه هااین ساعت
نقاشی دارید
با رنگ‌های این جعبه مداد (یار محمد اسد پور- همان- شعر سپید- صفحه ۷۶)

غلظت و توجه ویژه لحن، تصویر وزبان شعر اسد پور به رومانتیسم در بسیاری مواقع باعث می‌گردد که دو اتفاق در شعر او رخ دهد. این ویژگی منجر به آن می‌شود که در بسیاری مواقع با تصاویر غیر شاعرانه‌ای در شعر او مواجه شده که دارای بیان و منطقی شاعرانه می‌باشند و گاه با تصاویر صرفاً شاعرانه‌ای مواجه هستیم که در بیانی غیر شاعرانه در تقابل با یکدیگر قرار دارند. این ویژگی باعث گشته تا در جایی که تصویر از بعد زیبائی شناختی کمتری بهره مند است بتواند با حضور بیان شاعرانه به پر کردن خلاء موجود در شعر بپردازد و هر جا که بیان شعر غیر شاعرانه است به مدد تصویر فعال و سورئالیستی به ارائه منظری خیره کننده از شعر خود دست یابد. تقابل این دو ویژگی یعنی استفاده از تصاویر شاعرانه در بیان غیر شاعرانه و تصاویر غیر شاعرانه در بیان شاعرانه شعر اسد پور را در انواع موج نابی خود به گونه‌ای با دارا بود بسامد بالایی از تشخص فردی قرار داده که در دیگر هم موجهای خود کمتر به چشم می‌خورد و برای شعر او به مثابه یکی آر عناصر روساختی شعر تبدیل شده است. فی المثل در شعر میراث شاعر در پی ارجاع به جاودانگی عشق در گفتمان تغزلی آن است و در نظر دارد با رجوع به انگاره‌های تاریخی که موید صعب بودن و دشواری راه عشق است خود و مخاطبش را با مصائب آن و در عین حال جادوئی و جاودانگی مسیر عشق آشنا نماید و برای خود و مخاطبش توصیه‌ای دارد به این مفهوم که در راه عشق گرده برآتش سپردن و با شقیقه خونین همچون قامتی راز گونه آمدن، محصول عشق است. عشقی که پیشانی را گلگون می‌کند و نام تو را به میراثی ابدی بدل خواهد کرد. صیقل دادن چشم بواسطه عشق کنایه از دیگرگونه دیدن جهان است که عشق مسبب آن خواهد بود و با حلول عشق شاعر ندای آمدن دگردیسی در تمام ساحات ظاهری و باطنی را برای عاشق سر خواهد داد. این مضمون در شعر کلاسیک فارسی از جامعه آماری بالایی بر خورد است اما اسد پور با ارجاع صریح خود به مضمون اگر چه نتوانسته است به سمت تصاویر شاعرانه‌ای برود تا به تصویرسازی این پدیده گلگون دست یابد اما در بیانی به شدت شاعرانه و غنائی این نقیصه و کاستی را به خوبی جبران می‌نماید و بار زیبائی شناسی شعر را از تصویر به بیان شاعرانه منتقل می‌نماید. بسیار بودن بسامد این اتفاق در مجموعه اشعار یار محمد اسد پور به قدری است

که خواه نا خواه به تکنیکی برای شعر او مبدل شده و منتقد را بر آن می‌دارد که او با اگاهی دست به ورود تصویرهای شاعرانه در بیانی غیر شاعرانه و بیانی شاعرانه در ضمن تصاویر غیر شاعرانه خود دست یازیده است. اما به اعتقاد راقم این متن، این ویژگی گاهی منجر به تغییر ژرف ساختی در ساحت زبان شعر او شده و جریان زبانی شعر او را به سمت روایت گرایی به پیش می‌برد و خود بعنوان بخشی از فراورِیهای شعر اسد پور در قیاس با دیگر شاعران موج ناب مطرح می‌شود و او را از پارناسیس گرایی صرف می‌رهاند و از این حیث نیز منجر به ایجاد وجه تمایزی در میان او ودیگر شاعران موج ناب می‌گردد. در زیر به ذکر نمونه‌هایی محدود از اشعار او که دارای تصاویر شاعرانه در بیانی غیر شاعرانه و بیانی غیر شاعرانه در تصاویری شاعرانه است بسنده می نمائیم. این شگرد یار محمد اسدپور است که گاه در بیان شاعرانه و تصاویر غیر شاعرانه و گاه در تصاویر شاعرانه اما در بیانی غیر شاعرانه خلاء موجود در شعر را پر می‌کند و بیان غیر شاعرانه را با تصاویر شاعرانه و تصاویر غیر شاعرانه را در بیانی شاعرانه در هم می‌آمیزد و به ابداع و تولید دست می زند.

وقتی که عشق
پیشانی ترا گلگون می‌کند
با قامتی راز گونه بیا
ای شقیقه خونین
اکنون که رازی شگفت
چشمانت را صیقل می‌دهد
گرده بر آتش سپار
گرده بر آتش سپار

که میراث همیشگی عشق است (یار محمد اسد پور- همان- شعر میراث- صفحه ۱۸)

#

آواز رهایی نیست
که کف‌هایت بریده ست در نی زار
این سینه را حدی ست
که به گریه می‌آیم؛ آی...(یار محمد اسد پور- همان- شعر چه تفاوت- صفحه ۱۶)

#

می‌آید
با دهانی ایستاده به کف
می‌خواند
زمزمه‌های کهنهٔ گور پاییزی را
این زبان
غزل فریبنده بد فصلی‌هاست
وقتی که کسالت علف
گونه به تاراج می‌برد
در گمگشتگی های دل
اینک
دوباره‌ات می‌خوانم
ای آرامجای گور (یار محمد اسد پور- همان- شعر به قواعد موریانه- صفحه ۲۷)

#

دل که فرو می‌رود
از فراوانی غصه
نمی‌میرد
وقتی که شیون علف
خواب را از من می‌رباید
از غنائم چیزی به گیسو نخواهد ماند
در سنجش ایام
این جهان در انزوای خود می‌گرید (یار محمد اسد پور – همان- شعر از شیون علف- صفحه ۲۱)

#

بر سنگ‌ها چه نوشته‌اند
که سینه‌ها
این سان
می‌سوزد از خواندن آن
در کشاکش آه‌های من
همواره
کسی در پریشانی خود می‌گرید

خلقی که می‌رود
با چشمان منتظر
باور خواهد کرد
راز شگفت این جادو را

اکنون بنگر
برسنگ ها
نام کسی حک می‌شود
اکنون بنگر (یار محمد اسد پور- همان- شعر چهار- صفحه ۴۳)

#

حکایت شگفتی ست

دل
چونان گلو
که می فرسایدم از غزل
به تنگ می‌آیم
و
می‌میرم (یار محمد اسد پور- همان- شعر هفده- صفحه ۵۱)
#
این مرگ اگر سخن دارد
لذت‌های مرا
ارغوانی می‌کند
و انتظارهایم را
ابر آلود
افسوس
دود اندکی هم
از سوختنم بر نمی‌خیزد
گاه هزار زمستان
بهتر از یک بهار غمگین ست. (یار محمد اسد پور- همان- شعر دوازده- صفحه ۴۸)
#
امشب
به نشان دل می‌بوسمت
ای برهنه تبدار
نشسته‌ام
رو به تاریکی هام
نه نسیمی می‌وزد
تا نفسمی تازه کنم
و نه دیگر
هیچ
از من رها می‌شود
تا یادگارش باشم (یار محمد اسد پور- همان- شعر ۲۴- صفحه ۵۷)
#
درخت
قصد ریزش ندارد
پاییزست
که درخت را برهنه می‌کند
تا ویرانگری‌اش
جاودانه بماند (یار حمد اسد پور- همان-شعر درخت- صفحه ۷۱)

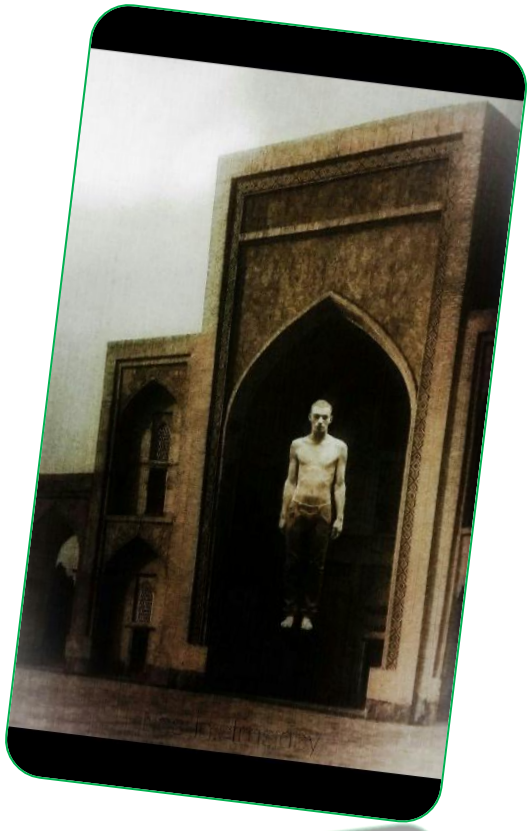
و همچنین تصاویر شاعرانه در بیان غیر شاعرانه شعر، در بسیاری مواقع تن به سورئالیزم می‌سپارد و گونه‌ای از وهم گرایی تصویری را در استحاله‌ای از زیبائی شناسی ایماژ گونه به یک سو می‌برد.

سر انجام
انسان خواهد دانست
گام‌های شگفت بر می‌دارد
و بر ماه‌های پریشان
عطسه نمی‌روید (یار محمد اسد پور- همان- شعربیست و چهار- صفحه ۲۴)
#
آن که در را محکم می‌کوبد
به اهل خانه نزدیک‌تر ست
آن که در را آهسته می‌کوبد
غریبه‌ای ست
که قصد آشنایی دارد
اما بدان
آن که پشت در منتظر است
از همه عاشق‌تر است (یار محمد اسد پور- همان- شعر عاشق‌تر- صفحه ۷۵)
#
لذتی خوانا
را صیقل می‌دهد
هر گاه
که سینه به نیزه تو می‌دهم (یار محمد اسد پور- همان- شعر بیست و شش- صفحه.۶)
#
نگاه کن
گیسوان جوان صبح
از شیپوری‌ها
آویخته ست (یار محمد اسد پور- همان- شعر صبح- صفحه.۱)

شعر یار محمد اسد پور در مصادیقی میل فراوان به فراروی‌های سبکی- زبانی از موج ناب را همواره در بر هم زدن بخشی از ساختار خود به نمایش می‌گذارد. غلبه و اهمیت عناصری همچون لحن عاطفی در شعر و رمانتیسم غالبی که بر اشعار مجموعه‌های بر سینه سنگ‌ها، بر سنگ‌ها نام‌ها و مکاشفه در باغ سوکیاس موجود است منجر به آن می‌گردد که

اسدپور بر خلاف عناصر سازنده و مشترک میان شاعران موج ناب، از توجه صرف به زبانیت زبان و ادبیت فرم، خود را رها ساخته و از فرد گرایی، توجه به عناصر و واژ گان بومی، خطه گرایی و نداشتن رویکرد اجتماعی در شعرهای فی المثل میراث، سرانجام، چیزی به قواعد موریانه، یادگارانی از...، شش، نوزده، بیست و پنج، بیست و هفت، بیست و هشت، سی و سه، دریا، چه روزها که سفر نداشت، عاشق‌تر، مداد سپید وشعر با شاخه‌ای از زیتون به سود لحن عاطفی و حکمتی بر خاسته از نگاه رمانتیکالش دست شسته و نمودارهای زبانی- فرمی را بر هم زند. همین خصوصیت خود عاملی مضاعف برای گسترده‌تر شدن و وسعت یافت محیط مخاطبان شعر اوست که می‌توانند با شعرش ارتباط افزون‌تری برقرار کرده و سخن خود را در زبان این شاعر ماندگار دریابند.

در غروب خورشید
گلویی از تعزیت دارم
با گیسوانی به ناخن و چنگ
به سینه سوزی این تاریکی‌ها
به سپیده دمان این غم
که سرود کودکان ایران می‌شود
با اشکی از لبنان
و
تسلیتی از افریقا
به کودکان خشکیده به آغوش‌ها
به حصارها
و شاخه‌ای از زیتون (یار محمد اسد پور- همان- شعر با شاخه‌ای از زیتون- صفحه ۸۶)■



نگاهی به مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد»

سرودهٔ «سلبی‌ناز رستمی»؛ «نسیم محمدجانی»

«شلوغ‌تر از باد»[۱] نام مجموعه شعر سپیدی از شاعر، مدرس و منتقد ادبی معاصر، **خانم سلبی‌ناز رستمی** است که در سال ۱۳۹۴ توسط هنر رسانه‌ای اردیبهشت، انتشار یافته است و شامل ۱۰۳ شعر سپید است؛ ازبیست و هشت سطری تا سه سطری.

پس از احمد شاملو_بنیان‌گذار قالب شعر سپید_ این قالب با شاعرانی مثل سهراب سپهری (شعر اشراق)، فروغ فرخزاد (شعر مؤنث)، هوشنگ ایرانی (شعر بنفش)، احمدرضا احمدی (موج نو)، یدالله رؤیایی (شعر حجم)، اسماعیل نوری علاء (شعر پلاستیک)، منوچهر آتشی (موج ناب)، نصرت رحمانی (شعر سیاه)، کیومرث منشی زاده (شعر ریاضی)، سیدعلی صالحی (شعر گفتار)، علی باباچاهی (شعر پسانیمایی)، رضا براهنی (شعر زبانی)، ابوالفضل پاشا (شعر حرکت) دستخوش جریانات و فراز و فرودهای زیادی قرار گرفت. [۲] و شعر بسیاری از شاعران سپیدسرای معاصر تحت تأثیر نه یکی از این جریانات، بلکه ردپایی از جریانات مختلف نامبرده را در خود دارد که البته گاه چندان در آثار شاعران جوان معاصر قابل تفکیک نیست؛ هرچند ممکن است ردپای برخی جریانات را بیشتر و پررنگتر در برخی آثار ببینیم؛ و از منظر دیگر، در یک مجموعه شعر، ممکن است در شعری، رد پای شعر حجم و در شعری دیگر ردپای شعر گفتار را ببینیم و این یعنی جریانات مختلف و پیشینهٔ شعر معاصر، به هرحال تأثیر خود را بر خط فکری و ذهنی شاعران گذاشته و می‌گذارد، حتی اگر آگاهانه نباشد؛ و شاید هر یک از این جریانات، مانند قالب‌ها و اوزان مختلف شعری، برای نشان دادن حس و حالی از شاعر مناسب باشند؛ گاه لازم است شاعر حرفی را در ساده‌ترین شکل و مطابق زبان محاوره و گفتار (شعر گفتار - سید علی صالحی -) و گاه در شکلی پیچیده‌تر (شعر حجم - یداله رؤیایی -) و گاه پر از تصویر (شعر پلاستیک یا تجسمی - اسماعیل نوری علا -) و گاه رهایی از تصویر محوری (شعر زبانی رضا براهنی) نمود یابد و برخی شاعران هوشمند به این نتیجه رسیده‌اند به جای وابستگی به خط فکری خاص، از گلستان اندیشه‌های صاحب نظران و پژوهشگران معاصر، زیباترین و خوشبوترین‌ها را گلچین نموده و در آثارشان از آن بهره‌مند گردند. با نگاهی دقیق به سپیدهای مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد» به سادگی در می‌یابیم که پای دلگویه‌های شاعری آگاه نشسته‌ایم؛ گاه پیام ژرفی رابه ساده‌ترین و کوتاهترین شکل بیان می‌کند:

آرزو می‌کنم که برگردی /گرم و خیس / میان گونه‌هایم. (ص ۹۴)

و گاه به پیام ساده‌ای (مانند بیان دلتنگی ها) با آرایه‌های ادبی جلوه‌ای خاص می‌بخشد:

...می‌ترسم از این لبخند نشکفته / بر لب این سنگ پاره‌ها / از ترانهٔ شعله خیزی که آوازش،/ در رگان سرخ خاک می‌دمد...(ص ۷۱

با نگاهی دقیق به سپیدهای مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد» به سادگی در می‌یابیم که پای دلگویه‌های شاعری آگاه نشسته‌ایم.

: سپیدهای این مجموعه از لحاظ صور خیال و فضاهای تازه، بسیار غنی و روسپیدند

صدای هیچ کابوسی /حفره‌های گوشت را پر نمی‌کند /و این غروب /با نرمهٔ تلخ سکوت /چاک زباتش را نمی‌بندد /اصلاً این راه به تو نمی‌رسد /دوری /دورتر از دست‌های باد /و استخاره‌ای /که مدام /در حدود خلوت این کوچه‌های دلتنگ / از پی نشانی تو می‌دود /دورشدن میان این همه آدم و گیاه /قرابتی نیست که هر شب چنان خوابی شیرین /تو را در بر بگیرد/بیاویزد بر گیسوان درهم شبی /که در اتاق خالی هم گریه می‌کند...(ص ۵۲)

این سپید با حلقه‌هایی زیباست؛ اما ارتباط بین حلقه‌ها به سادگی و با یکی دو بار خواندن به دست نمی‌آید و التذاذ ادبی با چند بار مرور شعر و تأمل و تفکر ایجاد می‌شود که شاید ویژهٔ مخاطبان خاص و با حوصله باشد؛ اما حلقهٔ پایانی همین سپید و خیلی از سپیدهای دیگر این مجموعه، با کوتاه شیوا و زیبایی روبه رو هستیم:

آه/دیر زمانی است /که عطش هیچ قرص خواب آوری /سنگ را /ماهی /و ماهی را / سنگ نمی‌کند. (ص ۵۳)

و این سطور پایانی از شعر «هنوز هم صداهایی هست»: **هربار که خندیدیم / هربار که رفتیم و آمدیم / چیزی از دنیا**

کم شد / اما / تو سکوت بودی / این را از جای خالی‌ات فهمیدم. (ص ۶۹)

یا این سطور پایانی از شعر «طعم تلخ دهان»:

...تا کمر راست نکرده این خواب‌های پریشان / به درختان سر کوچه بگو /خوش آوازترین پرنده‌ها / ساکن تنگ‌ترین قفس جهان‌اند. (ص ۸۵)

سروده‌های این مجموعه پر از تصاویر سورئالیسمی است؛ تصاویر مفهومی و زیبا و خلاقانه که در عالم واقعیت نمی‌توان نشانی از آن یافت:

دست‌های بی ریشه‌ام را /بر لب این پنجره بکار. (ص ۹۹)

دارم می زند درختی / که از شکاف پنجرهٔ تو رویید /دار و درخت چه پارادوکس عجیبی / که حلقه بر گردنم می‌زند؟!(ص ۸۸)

شاعر شلوغ‌تر از باد، آگاهانه و برای ایجاد ارتباط و صمیمیت بیشتر خواننده با سروده‌هایش، بیشتر از زاویهٔ نگاه اول شخص مفرد بهره گرفته:

التماس نمی‌کنم / که سکوت چشمانم را رها کنی /در سکسکهٔ بی واسطهٔ اشک‌هایم. (ص ۵۶)

و حتی اگر گاهی هم زاویهٔ نگاه، سوم شخص باشد، معمولاً اشاره به یکی از ابعاد وجود خود دارد

به سکسکه افتاده‌اند / آدم‌های سپید این چهارچوب خالی / تصویری از جهان اگر باشد / چه زود از آب و آیینه /حتی از قرابت چشمان تو پاک شده‌اند. (ص ۴۶

یا: **گاهی / دلتنگی بهانهٔ خوبی‌ست / که دست بیندازد بر گردن خاطرات / در شلوغی پیاده روهایی که / هر روز با تو قدم می زند. (ص ۴۸**

آشنایی زدایی ها در شلوغ‌تر از باد:

با توجه به اینکه سپیدهای این مجموعه، تصویرپردازی‌های غلیظی دارد و همان طور که در پیش آمد نسبتاً سورئالیسمی است، خواننده با تناقض و آشنایی زدایی‌های زیادی مواجه می‌شود؛ یعنی شاهد ساختارشکنی فراگیری در ارتباط منطقی بین جمله و حلقه‌های یک شعر هستیم و مکرراً حرکت تصاویر از واقعی به فرا واقعی است: **حالی نمانده/ می‌خواهم شعر بگویم / می‌خواهم خلوت ریه‌هایم را / پر کنم از خشکسالی ابری/ که با دستمال خیس هیچ خاطره‌ای نمی‌بارد... . (ص ۳۶)**

و گاه با تغییر حرکت از عین به ذهن، نمادهای تازه می‌آفرینند:

هر بار که به دیدنم می‌آیی / ناخودآگاه می‌خندی /حرف می‌زنی /و بومی‌ترین آوازهایت را / می‌ریزی در گلوی درنایی مرده!...(ص ۲۴)

«درنایی مرده» همان «تو» یی هست که به خاطر فاصله و دیر به دیر آمدن‌ها، در نگاه شاعر «درنای (مرغ مهاجر) مرده» تصور شده‌است.

یا سطور زیر در شعر «شب عزیز» که با آوردن فعل «ببندد» برای فاعل «شب» بعد از تشبیه مضمرش به «باد» که تناقض و طنز را با هم داراست:

این شب /دم بریده‌تر از گیسوان باد نیست /که به ناکامی /قصیدهٔ بلند آوازهایش را /ببندد پای هر پرنده‌ای که به هیچ سو نمی‌وزد...(ص ۳۴

یکی دیگر از نشانه‌های آشنایی‌زدایی در شعر شاعران، استحاله است؛ استحاله یعنی واژه‌ها از لحاظ معنی دگرگون یا به طور ناگهانی جانشین واژه‌های دیگر شوند.

یکی دیگر از نشانه‌های آشنایی‌زدایی در شعر شاعران، استحاله است؛ استحاله یعنی واژه‌ها از لحاظ معنی دگرگون یا به طور ناگهانی جانشین واژه‌های دیگر شوند؛ در شعر «به سراغم بیا» بعد از سه بند که دو بندش با «به سراغم بیا» آغاز شده است و حدیث انتظاری ژرف است؛ در بند چهارمش البته با اندک زمینه‌ای ضمنی، «من» شاعر، استحاله می‌یابد به «برگی»:

...به چه دلخوش کند /برگی / که نه بالا می‌رود / و / نه به زیر می‌ماند؟!(ص ۵۱)

یا در بند آخر سپیدِ «می‌ترسم» که «درختی» همان «من» شاعر است:

...الفراق / از سکوت مردهٔ این باغ / و درختی /که از حس بی‌برگی / بوی کلاغ / گرفته است. (ص ۳۷

رنگ واژه‌ها در مجموعه شعر شلوغتر از باد، نمودی برجسته و رنگین دارد:

به سراغم بیا / با بارش رنگ‌هایی که تو را می‌شناسند /قرمز / آبی / سبز / و برگی که از لای پلک نیمه باز شب / بر خواب نارنجی تو می‌وزد. (ص ۵۰

با یک حساب سرانگشتی (جدا از خود واژهٔ «رنگ» که حدود پانزده بار به خدمت سروده‌های این مجموعه درآمده‌اند.)؛ حدود سیزده رنگ مختلف، سی و سه بار در سروده‌های این مجموعه به کار گرفته شده‌است که رنگ‌های سیاه، سفید، سبز و سرخ

کارکرد تقریباً مساوی و بیشتراز سایر رنگ‌ها دارند و در این بین رنگ‌های «سپید» و «سرخ» بیشترین کاربرد را؛ و این با توجه به کارکرد معنایی رنگ‌ها به موازات حرکت ساختاری شعرهای این مجموعه، نشان از اعتدال روحی و حس و حال شاعرانه‌ای پویا دارد که با توجه به بحث‌های گستردهٔ جایگاه رنگ به ویژه در شعر معاصر، پرداختن بیشتر به این مورد را به مجالی دیگر واگذار می‌نمایم:

پروانه نیستم ولی تکه‌هایی از تو/رد انداخته‌اند بر سر انگشتانم /بر شاخه‌های لبریز از برف و باران / آن هنگام که شکوفه‌هایش /سرخ می‌شود با اولین بوسهٔ بهاری. (ص ۶۲

خانم رستمی از آنجا که خود منتقد ادبی ست به خوبی می‌داند که تغییر نحوی واژه‌ها در سطرها و جابجایی تصنعی اجزای جمله‌ها برای ایجاد آهنگی غیر طبیعی در شعر نه تنها باعث جذابیت نمی‌شود؛ بلکه موجب دلزدگی خواننده می‌گردد؛ از این رو در مجموعه شعر شلوغ‌تر از باد، کمتر سطری را می‌شود یافت که از این ترفند، بهره‌ای گرفته‌باشد:

...سی سال و اندی / از اول فروردین می‌گذرد / و هر سال سکوت / سهم من و / ماهی سرخی/ که با زنگ ناگهانی ساعت بی‌حال می‌شود...(ص ۲۲

اما از توالی و تتابع اضافات که یک عامل رایج و جاافتاده برای ایجاد موسیقی در شعر سپید است؛ گاه در سروده‌هایش بهره گرفته است:... **و استخاره‌ای /که مدام /در حدودِ این کوچه‌هایِ دلتنگ / از پیِ نشانیِ تو می‌دود...(ص ۵۲**

... بی‌فایده است قدم زدن در کوچه و خیابان / دست کشیدن رویِ سنگریزه‌هایِ رنگیِ شب ...(ص ۵۴)

و همچنین از اطناب و تکرار و واج آرایی که موجب برجسته‌سازی و تاکید مفهومی و افزایش بار موسیقیایی شعر سپید می‌شود، بسیار بهره برده:

می‌ترسم / می‌ترسم / از تازیانهٔ سرخ مرگی / که در خاموشی هزار دست و درد / دهان به دهان می‌چرخد...(ص ۲۶

بی فایده‌است / در انتظار کدام فصل درنگ کنم /تا تو دوباره عاشقم شوی /با پرنده‌ای در اوج لذت / با بار و بندیلی که نه با باد می‌آید / و نه با باران...(ص ۵۴

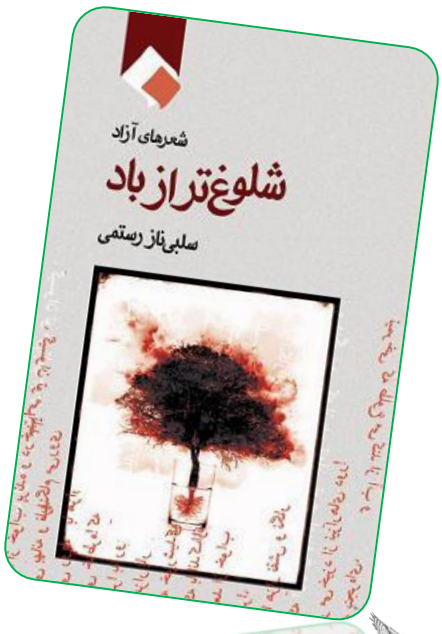
در خاتمه باید اذعان داشت که مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد» ما را با حس و حال و فضاها و لحظات شاعرانهٔ ژرف و رنگین و بدیع بسیاری عجین می‌سازد:

آیینه‌ای لایتناهی‌ام
هر چه می‌نگری در من
عمیق‌تر
فرو می‌روی.■

---

۱. رستمی، سلبی ناز؛ مجموعه شعر شلوغتر از باد؛ انتشارات هنر رسانه‌ای اردیبهشت: ۱۳۹۴

۲. شادخواست، مهدی؛ در خلوت روشن (بررسی نظریه‌ها و بیانیه‌ها در شعر معاصر)؛ انتشارات عطایی تهران:۱۳۸۴ (نقل به مضمون)



نگاهی به مجموعه شعر «به این زودی‌ها»

سرودهٔ «شرف‌الدین امیرپور»، «محمود حسینی»

خونِ نیما در رگِ رباعی

مجموعه شعر "به این زودی‌ها" (رباعی و دوبیتی) اثر شرف الدین امیرپور، نشر نیلوفران، چاپ اول ۹۵

شرف‌الدین امین پور متولد ۱۳۵۹ است و از قضا شمارهٔ شناسنا مه اش نیز ۵۹۸ است و قطعنامه آتش بس را به ذهن متبادر می‌کند او اهل جنوب است، خوزستان، گتوند. بی شک با دیدن شمارهٔ شناسنامه‌اش هم شده، جنگ به ذهنش متبادر شده و احتمالاً خاطرات بدی هم از جنگ دارد که می‌نویسد:

او از دل شعله‌های رنج آمده است
با آیینه‌های نکته سنج آمده است
در جبهه
به جا گذاشت پاهایش را
مردی که
ز کربلای پنج آمده است ص ۱۷

قالب رباعی در ادبیات کلاسیک ما همیشه محل اندیشه و فلسفه بوده و خیام را به عنوان سرآمد شاعرانی که در این قالب کار کرده‌اند می‌توان مثال زد. قالب رباعی و دوبیتی شاید به دلیل آن که از کوتاه‌ترین قالب‌های شعری هستند، توسط اکثر شاعران حداقل کلاسیک سرای ادبیات ما مورد امتحان قرار گرفته است و در اکثر دیوان‌ها در کنار دیگر قالب‌ها این دو قالب نیز مشاهده می‌شوند. اما جز عدهٔ معدودی از شاعران، کسی این قالب را جدی نگرفته است. رباعی را می‌توان یکی از ساختمند ترین قالب‌های شعر فارسی به حساب آورد. اگر چه مسئله‌ای به نام ساخت در شعر، در قدیم آن گونه که امروزه مطرح است، مطرح نبوده است. این قالب به همراه دوبیتی بعد از سال‌ها بعد از انقلاب ۵۷ توسط شاعران حوزهٔ هنری (قیصر امین پور، حسن حسینی...) به نوعی دوباره زنده شد و بعدتر به عنوان یک قالب مستقل مورد استقبال شاعران زیادی قرار گرفت. اما نگاه به رباعی و دوبیتی کاملاً عوض شد و به دلیل سادگی در سرودن و موجز بودن به یکی از شعاری‌ترین و دم دستی‌ترین قالب‌ها تبدیل شد.

از طرف دیگر می‌توان گفت رباعی و دوبیتی ناب در عین سادگی می‌توانند از مشکل‌ترین قالب‌ها هم باشند. یکی از دلایل این سختی، کوتاهی آن می‌باشد و شاعر می‌بایست با کمترین واژه مضمون را بیان کند. و درست در همین نقطه

> قالب رباعی در ادبیات کلاسیک ما همیشه محل اندیشه و فلسفه بوده و خیام را به عنوان سرآمد شاعرانی که در این قالب کار کرده‌اند می‌توان مثال زد.

است که شاعران جدی و غیر جدی این قالب‌ها از هم جدا می‌شوند. امروزه انگشت شمارند شاعرانی که مجموعه مستقل و موفقی در این قالب‌ها داشته باشند، اگر چه می‌توان به راحتی گفت تقریباً تمام شاعران به گونه‌ای تفننی این قالب‌ها را مورد آزمایش و امتحان قرار داده‌اند. عده‌ای هنوز بر این عقیده‌اند که سرمشق رباعی گفتن می‌بایست خیام باشد و مضمون و محتوای رباعی نیز جز کلام حکمت و فلسفه نمی‌تواند باشد. این نگاه نگاهی کاملاً کلاسیک به شعر است که در دیگر قالب‌های کلاسیک شعری نیز دیده می‌شود. مثلن غزل نمی‌تواند مضمون‌های اجتماعی را در بر بگیرد. از طرفی عده‌ای دیگر با بهره گیری از پیشنهادهای نیما به شعر امروز خود را به چار چوب‌های از پیش تعیین شده محدود نکرده و پای مضمون‌های دیگر غیر از مضمون‌های مشخص در چار چوب قالب‌ها را به شعر کشانده‌اند. البته ناگفته نماند که شاید یکی از دلایل دم دستی شدن قالبی مثل رباعی و به تولید انبوه رسیدن این گونه شعر با کیفیتی نازل نیز همین باشد. اما همیشه تفاوت شاعران جدی و غیر جدی را گذر زمان مشخص کرده است. از دیگر مسایلی که در مورد قالب رباعی باید به آن اشاره شود شیوهٔ سرایش آن است. سنتی‌ترین شیوه معمولاً بر اساس ضربهٔ نهایی در مصرع چهارم است. به این صورت که ابتدا مصرع چهارم که مهم‌ترین حرف را در بر می‌گیرد سروده می‌شود وبعد سه مصرع دیگر، اما این شیوه باعث می‌شود سه مصرع تحت شعاع یک مصرع قرار گیرند و به نوعی می‌توان گفت قربانی شوند. این مسئله می‌تواند ساخت کلی شعر را نیز دچار خلل و آسیب جدی کند. اما شیوهٔ دیگر و مدرن‌تر سرایش رباعی به این گونه است که هر چهار مصرع برای شاعر از اهمیت یکسانی بر خوردار می‌باشند و شاعر دنبال گفتن جملهٔ قصار نیست بلکه به رباعی به عنوان یک ساخت کلی نگاه می‌کند و با نگاهی تقریبن می‌شود گفت هایکو گونه همچون دوربینی مجهز و حرفه‌ای به ثبت تصاویری ناب از صحنه‌هایی ناب می‌پردازد. در این نگاه شاعر درگیری بیشتری با محیط و اشیا دارد و جایی برای کلی گویی نیست.

در مجموعه **"به این زودی‌ها"** اثر شرف الدین امیرپور، مخاطب با مکثی لازم روی شعرها هر دو شیوهٔ سرایش را

مشاهده خواهد کرد. به اعتقاد من اما موفقیت امیرپور در این مجموعه جایی رخ می‌دهد که به شیوهٔ دوم عمل می‌کند. به این نمونه دقت کنید:

با هر وزش سرد به خود می‌پیچم
برگم
شده‌ام زرد
به خود می‌پیچم
در زایش بی نهایت ثانیه‌ها
من ساعتم
از درد به خود می‌پیچم. ص ۷

***

انگار که زیپ ساک را می‌بستند
زخمِ تن چاک چاک را
می‌بستند
خواندند به روی گور ما فاتحه‌ای
وقتی
که دهان خاک را می‌بستند. ص ۱۵

***

بر میز نشست
استکانی تشنه
حس کرد که هست
استکانی تشنه
از تشنگی‌اش کسی خبر دار نشد
افتاد و شکست
استکانی تشنه ص ۳۴

***

بی‌هوش و حواس
در اتاقی خلوت
افتاده قِناس
در اتاقی خلوت
شد ساعت رفتنش به جایی که شلوغ
تعویض لباس
در اتاقی خلوت ص ۳۹

در شعر امروز دوران کلی گویی و کلی بافی به سر آمده است. شاعر امروز زاویه دیدش را تغییر داده و به جای نگریستن وَهم گونه به اشیا، در اشیا رسوخ می‌کند و آن‌ها را تا حد امکان می‌شکند و با نگاهی ریز بینانه به اطراف خود، کوچک‌ترین حرکت اشیا را هم از نظر دور نمی‌دارد.

روییده زِ شاخه‌ها
دو پایِ گنجشک
در لانه شکفت جوجه‌های گنجشک
صبح آمده است و خنده‌ای نورانی
فریادِ درخت
با صدای گنجشگ. ص ۳۵

***

پیراهن خاک را زده چاک
درخت
بیرون زده از خاک
-چه چالاک-
درخت
تصویر قشنگی ست که ثابت مانده
فوارهٔ دانه از دلِ خاک...
-درخت- ص ۲۰

***

رویِ لبِ گل
خندهٔ شیکی در باد
از شاخه پرید
جیک جیکی در باد
می‌خواند و می‌رقصد و
بی خود از خود
دیوانه شده
پلاستیکی در باد ص ۳۳

بی آن که شاعر مدعی شده باشد یا مانیفستی صادر کرده باشد، در شعرهای بالا نمونه‌های موفقی از شعر کوتاه را در قدیمی‌ترین قالب شعر فارسی ارائه داده است. اگر خوب دقت کنیم می‌بینیم که در نمونه‌های بالا که در این مجموعه کم هم نیستند، نوعی نگاه هایکو مانند وجود دارد. یعنی کل شعر در یک ساخت منسجم تصویری ناب را به مخاطب ارائه می‌کند. حتا تقطیع نیمایی بعضی از شعرهای این مجموعه که اگرچه می‌توان گفت چیز بی سابقه‌ای نیست، اما کم سابقه است، حکایت از نگاه جدید امیرپور به قالب‌های کلاسیکی چون رباعی و دوبیتی ست که تنها در صورت و رو ساخت شعر اتفاق نیفتاده و ریشه در تغییر نگاه و زاویهٔ دید او دارد.

در بخش دوم کتاب ۳۳ دوبیتی آمده است که به نظر می‌رسد اگر شاعر با گزینش سخت گیرانه تری عمل می‌کرد به کتاب کمک بیشتری کنند. اما به جرأت می‌توان گفت بیش از پنجاه درصد از این دوبیتی‌ها نیز نگاهی کاملن نو به قالب دوبیتی ست و حرف‌های جدیدی را به مخاطب ارائه می‌کنند.

قدیمی بود
پیراهنی زرد
نمی‌چرخید دیگر بالش از درد
خودش را از سؤال سقف آویخت
همین دیروز
پنکه خودکشی کرد. ص ۵۸

***

به روی لب چنان لبخند
گنجشک
نشسته روی شاخه چند گنجشک
تو گویی کاشفِ کشفی جدیدند
دو کودک یک صدا گفتند:
گنجشک!! ص ۶۰

***

عبور لحظه‌ها سرعت گرفته
وجودم را غم و وحشت گرفته

راحتی می‌توانستند از لحاظ فخامت، نگاه تازه و شیوهٔ سرایش مدرن با بخش اول کتاب برابری کنند و به یک دستی و انسجام

فرار از دستِ وقت
امکان ندارد
مُچِ دست مرا ساعت گرفته ص ۶۰

در کل می‌توان گفت مجموعه‌هایی چون " به این زودی‌ها" تنها از دو مشکل اساسی رنج می‌برند، اول این که شاعر آنچنان شناخته شده نیست و به دلیل شهرستانی بودنش تریبونی در اختیار ندارد تا شعرش دهان به دهان و دست به دست بچرخد و حقانیتش را اثبات کند. و دوم این که چاپ و پخش مریض احوال و نابه سامان این روزهای شعر مستقل ما چون خیلی از مجموعه‌های دیگر گریبانگیر این مجموعه هم شده و عدم تبلیغ و پخش صحیح آن متاسفانه حقانیت این مجموعه را برای اهلش آن گونه که باید و شاید اثبات نخواهد کرد.

با این همه من شک ندارم اگر روزی داوری منصفانه‌ای انجام شود، این مجموعه چند سر و گردن بالاتر از مجموعه‌هایی توخالی در این قالب‌ها که به واسطهٔ زد و بندهای غیر شعری، سالانه به چاپ چندم می‌رسند، خواهد ایستاد.

"کاشکی کاشکی
داوری داوری داوری
در کار درکار درکار درکار... " (در آستانه، شاملو).■

خوانشی از شعر «مظاهر شهامت»

«کوروش جوانروح»

این عجیب است
خیلی باید عجیب است این
چشم سیاه پاسبان
که آمد مرا بازداشت کرد!
چند آهو گریخته بودند از شعر من
و پیشتر دهن زده بودند از موی بلند نیچه
بوی ناف داشت چند کلمه
فریفته بود توریست‌های اتوبوس را
و چند سطر
پیچیده بود به پوتین‌های سیاه مأمور
عجیب چشم سیاه پاسبان بود
و میدان‌هایی
که پوتین‌ها را به صدا درمی آورد
راننده دست تکان می‌داد به کرگدنی در معنایی دور
و اتوبوس در سیاهی یک چشم سیاه ترمز نمی‌گرفت
توریست‌ها می‌خواستند جایی بایستند
یک جای خوب
یک جایی با بوی ناف
و تور بیندازند در هوا
و از هوا چیز جنبنده ایی را بگیرند
یکی از آنها برنو ستارخان را می‌خواست صدای گاو می‌داد
یکی از آنها پای پیاده را عریان در سفر دور دنیا در هر چند روز
یکی دیگر کمی چند دقیقه ماهیچه‌های دست هرکول
حتی یکی انقلابی باشکوه را در میدانی سرخ
و اتوبوس در سیاهی یک چشم سیاه ترمز نمی‌گرفت
راننده دست تکان می‌داد به کرگدنی در معنایی دور
چشم سیاه پاسبان شاید از شب آمده بود
شاید از غاری تاریک
شاید از دهانی عمیق زنی در کنار خیابان
و پاهای برنزی آهوها تا همیشه از سنگفرش می‌گریختند

***

هر شب
کلاهم را تا دوردست‌ها می‌برد دریا
و پس می‌آورد هر صبح
پسربچه ایی که
چشمان آبی‌اش مرا هرگز نمی‌شناسد
دیشب
در خوابم با پوتین‌های گلی می‌گشت
و هنگام رفتن گفت:
«اگر نبود بی شماری قطره‌های باران
کشتنی‌ترین آدم تو بودی آقا
که گردن افراشته‌ات
گاهی از تاریکی بیرون می زند...»
هر رد پایش معنایی بود
بیرون نمی‌آمد از خواب
و چهره‌اش
در دیدنی مکرر
فراموش می‌شد
هر از گاهی
کلاهم را تا دوردست‌ها می‌برد دریا
و به یاد می‌آورم من
چشم‌های آبی کودکی را
که مرا شبیه هیچکس نمی‌دید

مظاهر شهامت

خوانش:

شعر تکرار از جهت تاکید
گسترش تاریکی در ایجاد شکاف
روایت‌ها در عین خطی حالتی زیگزاگ دارد
داستان شعر
سیاست یا ایدیولوژی از نوع رادیکال

آنچه در شعر مظاهر، بصورت شاخصه رفتاری و در قالب تکنیک زبانی مدام در حال اتفاق می‌بینم، تکرار است. او گاه در شعر یک مفهوم را بارها در قسمتهای مختلف شعر بزرگنمایی کرده، دراین آگراندیسمان، تکراری شیرین را رقم میزند. فرکانسی از شدن از نوع جهان پدیدارها را مدام گوشزد می‌کند. گاه چند سطر را مدام در سویه‌ای مشترک به هم پیوند زده و باز تکرار می‌کند درست درهمین نقاط گرانیگاه که کارکرد تعادل درشعر اورا بازی می‌کنند، می‌توان به شاخص "تاکید "رسید.

بسامدی از حتمیت‌های شخصی. او مدام می‌خواهد غیر مستقیم با کمک نشانه‌هایی خودساخته به توجه گزینشی دامن زده، با ردهای عاطفی و کثرت عناصر بینامتنی، ارجاعات را به مرکز شعر وصل کند. با همین یاداوری ها مدام مراکز متعدد در

شعر رقم می زند بجای مرکز گریزی چند مرکز ایجاد کرده، بجای شکستن ساختار و رسیدن به شعر چند صدایی، ساختار را حفظ می‌کند. او با ایجاد چند مرکز شکلی متفاوت از تکنیک چند کانونی در شعر را به نمایش می‌گذارد و ازاین همه تکرار به تاکیدی دیکتاتورانه رسیده، با فرمهای پیچیده و متن‌های تو درتو در شعر خود حاکمیت می‌کند.

او حاکم لحظه‌های شعر است که مدام در حال گسترش دامنه خود است و از المانهای مختلف بومی، تاریخی، فلسفی و نشانه‌های روانی به این مهم دست می زند. گاه در خلق فضاها کشف این نشانه‌ها فقط از عهده کسی بر می‌آید که به این المانها محیط باشد و از مراز مختلف به مغز اصلی اثر برسد. هر چقدر او در نوشتن حاکم است اما در سطح شعر به تجزیه می‌رسد و رفتاری انسانی دارد اگرچه ان ایدئولوژی کم رنگ را در شعر پخش می‌کند اما گاه نگاه چپ به راست خورده فریادی رادیکالی شده، وجه شعر آخر زمانی می‌شود.

شعر مظاهر شعر صورت و شب است. بسیار بر صورت متمرکز است چشم، خواب و تاریکی از نوع شب.. او مدام در حال شکاف پرسونای شب است و ما را به صبح روشن می‌رساند. روشنایی که از مراکز مختلف تفکر، درک، شهود و احساس گذر می‌کند.

شعر اگرچه روایت می‌کند اما حالتی زیگزاگ دارد و در شعر پنجره‌های مختلف باز می‌کند. او با ذهنیت داستان نویسی که دارد در شعر مدام به روایتهای داستانی از نوع کارکردهای ابر متنی می‌رسد درست همان مراکز گاه گذرگاه ورود به سینه شعر می‌شوند و در شعرهای مخصوصاً بلند، کار مدخل را بازی می‌کنند.

نشانه‌ها در شعر مظاهر کاملاً در حال سرسره بازی هستند وقتی به چنگ می‌آیند شعر به عینیت می‌رسد و در حالتی که لیز می‌خورند انتزاعی می‌شوند. او در داستان - شعرهای چند وجهی صورتی متفاوت از شعر را رقم می زند که مدام در حال تکرار صورتهای خود است یعنی درعین تمایز با شعرهای دیگر در حال تکرار مظاهر است و ما بیشتر تکرار اندیشه شهامت را می‌بینیم تا تنوع شعر با کلمات و واژه‌هایی که دلشان برای نشستن در شعر مظاهر خواب نما می‌شوند. این وجه آزادگی در شعر او از نوع آزادی ساختگی است که شعار نمی‌دهد دست مخاطب خاص را می‌فشارد و به سرزمین بارانهای خاکستری می‌رساند.

اما این مراکز کار کرد روانی نیز دارند. گره گاه‌های عقده‌های فرو خفته شاعر. عقده در حقیقت تصور و امیالی است که حول یک موضوع خاص تمرکز پیدا می‌کنند و در این تجمع آن میل درونی شاعر را فریاد می‌زنند عقده‌هایی که لج شاعر را درمی آورد ولی از آنجا که در نمای حاکمیت تاجدار است درد می‌کشد اما فریاد نمی‌زند.

کلمات در جای خود چنان به چینش سیستمی قرار دارند که ما شعرها را بسیار منسجم با کمترین ضایعات می‌بینیم این چینش گاه شکلی از مهندسی در شعر را به ذهن متبادر می‌کند ولی هرقدر هم شاعر در ویرایش شعرها وسواس به خرج می‌دهد ولی شعر دارای جریانی درونی و سیال است. گاه از خودم می‌پرسم مظاهر در این دایره مینا در چندمین کنج دایرهٔ شعرش قرار می‌گیرد.■

مقاله «کبریت‌های بی‌خطر»

«عباس اوجی‌فرد»

شعر فارسی از آغاز پیدایش تا به امروز شعر محافظه کاری وشعر محافظه کاران بوده است، هم از لحاظ محتوا و مضمون و هم از لحاظ فرم و شکل. در متون نثری هم با چنین برنامه‌ای روبرو هستیم. می‌گویید نه بیایید سر یک میز، پشت درهای بسته یا باز با هم بحث کنیم. قبول نمی‌کنید، نکنید، من روشنتان می‌کنم که وضع از چه قرار است.

اول نکاتی را در همین شروع کلام برای همه روشن کنم، چرا که بحث ما تا آخر بر سر این دو نکته پیش می‌رود و انجام می‌گیرد. کلمات محافظه کاری ومحافظه کاران محصول دورهٔ جدید می‌باشد و در دوران طولانی ادبیات فارسی نه کاربرد ادبی داشته و نه کاربرد عملی در میان مردم، یا اصلاً به فکرشان نمی‌رسیده است ویا نیازی برای استفاده از این کلمات برای توجیه افکار وعملکرد خود در هر زمینه‌ای نمی‌دیده‌اند. ولی در هر صورت کلمات محافظه کاری ومحافظه کاران که در اصل از یک ریشه هستند، بار معنایی سنگینی را تا به امروز در نثر وشعر فارسی به دوش کشیده‌اند، که جنبه‌ها ونتایج مثبت ومنفی آن همراه با هم بوده است، که تاوان وخسارت آن را هم شاعران ونویسندگان پس داده‌اند و هم مردم و نتایج مثبت آن بیشتر شامل حال پادشاهان، امیران ووزیران دوره‌های مختلف ادبیات فارسی بوده است که بر جامعه حکومت می‌کرده‌اند. و اما نکتهٔ بعدی. همین آغاز کار من در اینجا اتمام حجت می‌کنم ودهان یاوه گویان را می‌بندم که تعدادشان هم تا بخواهی خیلی زیاد است وحوصله جر و بحث با اینگونه افراد را ندارم وزود هم سردرد می‌گیرم نه اینکه خدای نکرده منیژیت دارم، نه! می‌خواهم با چشم باز و راه و روش صحیح ومنطقی در این بحثها بیایم جلو. و نه تنها برای این بحث که برای هر بحثی آستینم را زده‌ام بالا وخارج از این مسئله، شما جماعت مرا خوب خوب می‌شناسید وبا قلمم کم و بیش آشنا هستید. نظام خلقت چه با شعوری غیبی وچه بطور تصادفی پدید آمده باشد، تمام موجودات را متفاوت ومتمایز از هم آفریده است، نمونهٔ آن انسانها هستند. انسان‌ها از لحاظ افکار، اخلاق وگفتار مثل هم نیستند که با همدیگر هم تفاوتهایی دارند و هم شباهت‌هایی و در این شکی نیست. تا حالا شده و دیده‌ایم که دو یا سه نفر زن و یا مرد، از لحاظ ظاهری، شکل و شمایل شبیه هم هستند، عین هم هستند، انگار سیبی که آن را دو قسمت کرده باشند و گاهی آن‌ها را با هم اشتباه می‌گیریم و صدا می‌کنیم. ولی این هر دو مرد ویا این هر دو زن، یکی نیستند یعنی این یکی زن آن یکی زن نیست، یا این مرد آن یکی مرد نیست که اینهمه به هم شبیهند، فقط شبیهند، اما جسم وروح این یکی با آن یکی جدا است و این شباهتهای ظاهری ما را به اشتباه می‌اندازد که آن دو زن ویا آن دو مرد یکی هستند که در واقع اینگونه نیستند- در آثار ادبی وهنری نیز به چنین وضعیتهایی مشابه ومتفاوتی بر می‌خوریم. عده‌ای از شاعران ونویسندگان مثل هم می‌نویسند، انگار روی دست هم نگاه می‌کنند وآثار خود را می‌نویسند و عده‌ای دیگر متفاوت با نویسندگان و شاعران دیگر قلم و زبان خود را می‌گردانند. یعنی اینطور بگویم که، اینطور بنویسم که هر شاعر ونویسنده ای دارای یک نوع اندیشه وسلیقه خاص ویا عمومی است که آثار خود را با توجه به مقتضیات زمان ومکانی که در آن قرار گرفته وبا توجه به حال وهوای خود؛ پدید می‌آورد وپرداختن به آثار ادبی آن‌ها می‌تواند راه راهم برای خود شاعران و نویسندگان باز نماید و آنها را با کیف و کم کارشان آشنا نماید و هم مخاطبان با اصول اندیشه و ذوق و سلیقه این سخنوران، چیزهایی دستگیرشان می‌شود. دوره‌های مختلفی را نیز که شاعران و نویسندگان در آنها زندگی می‌کنند با دیگر دوره‌ها یکی وهمسان نیستند و پر از فراز و نشیب‌های زندگی بوده است و در اینجا به خود شاعر و نویسنده بر می‌گردد از لحاظ ذاتی و روحی که آیا خود را با شرایط آرام و نا آرام این محیطی که در آن واقع شده؛ می‌تواند وفق دهد یا نه؛ می‌تواند از خود سازگاری نشان بدهد یا نه و در اینجاست که بحث محافظه کاری وسازگاری وتندروی و ناسازگاری پیش می‌آید و خود را در ادبیات هر دوره‌ای نشان می‌دهد واینجاست که شاعران ونویسندگان باید امتحان پس بدهند. البته بحث ما بر سر تأیید ویا عدم تأیید هیچ شاعر ونویسنده ای در این زمینه نیست؛ هر افکار واندیشه و احساس و سلیقه‌ای که می‌خواهند داشته باشند، این قضیه مربوط می‌شود به آن جبر تاریخی، جغرافیایی و محیطی و اجتماعی‌ای که بر مردم یک

عده‌ای از شاعران ونویسندگان مثل هم می‌نویسند، انگار روی دست هم نگاه می‌کنند وآثار خود را می‌نویسند و عده‌ای دیگر متفاوت با نویسندگان و شاعران دیگر قلم و زبان خود را می‌گردانند.

جامعه وبخصوص بر شاعران ونویسندگان وهنرمندان ودانشمندان آن‌ها واقع شده است، که در اینجا باز به این نکته می‌رسیم که آیا این شاعران ونویسندگان وهنرمندان ودانشمندان تاب وتحمل فشارهای تاریخی واجتماعی را دارند یا از زیر بار این مشکلات شانه خالی می‌کنند و راه دیگری می‌روند؟ یعنی اینکه راه مسالمت آمیز وآسانتری را در برخورد با این ناملایمات پیدا می‌کنند برای ادامه زندگی خود.

ادبیات هزار وچندین ساله فارسی، یک ادبیات محافظه کاری، ملاحظه کاری وبدتر از آن مداحی و روضه خوانی بوده است و این برای ادبیات و سخنوران بزرگ شعر و نثر فارسی می‌تواند یک معضل و یک ننگ و عیب بحساب آید. البته این موضوعات وسایل محافظه کاری ومداحی تنها مربوط به ادبیات ایران نبوده است. در کشورهای عربی و اروپایی ودیگر قاره‌ها نیز با نویسندگان وشاعرانی برخورد می‌کنیم که قسمتی از آثار ادبی خود را در این راستا به رشته تحریر در آورده‌اند. شاعران مشهور دوره اعراب مثل اِمرؤ القیس، فرزدق، ابونُواس، حسان بن ثابت که هر کدام به شیوه خود به مدح رؤسا وبزرگان قبایل خود می‌پرداختند. در اروپا نیز وضع به همین منوال بوده است. ویلیام شکسپیر برای اجرایی شدن نمایشنامه‌هایش و برای اینکه مُهر تأییدی الیزابت ملکه را روی آثار خود به همراه داشته باشد؛ ارتباطی صمیمانه وتنگاتنگ با دربار انگلستان داشت ویا سر فیلیپ سیدنی شاعر برجسته ادبیات انگلیسی ومداح ملکه الیزابت اول در دربار سلطنتی از مقام شامخی برخوردار بوده است و می دانید که در دربار انگلستان از این ملکه الیزابتها بسیار بوده است و اکثر شاعران و نویسندگان را به طرف خود می‌کشیده‌اند و آنها را به نان ونوایی ومقامی می‌رساندند.

به تاریخ ادبیات ایران مراجعه کنید؛ همه چیز می‌آید دستتان. اول اینکه تمام آغاز گران شعر فارسی ازرودکی سمرقندی گرفته که شعر فارسی رسماً از ایشان شروع شد تا شاعران دوره‌های بعد که به عصر حاضر می‌رسد، افکار ومضامین و محتوای خود را از شاعران عرب می‌گرفتند که در همسایگی ایران قرار داشتند. برای اینکار راه باز بود وزمینه فراهم. پادشاهان و امیران این سرزمین‌های ایران وعرب با هم در ارتباط بوده‌اند و از لحاظ عقاید مذهبی به همدیگر خیلی نزدیک و در زمینه تبادل اندیشه آنجا که ادبیات به بیان می‌آید؛ می‌توانند هر کدام تأثیر گذار باشند که بیشترین سهم تأثیر پذیری را ادبیات ما به خود اختصاص داده است. در شعر فارسی که محتوا ومضامین عاشقانه وعارفانه، موضوع مداحی، پند واندرز، دیدگاه‌های فلسفی از جبر واختیار گرفته تا دنیای گریزی جای خود را باز کرده‌اند و در ادبیات به اوج خود رسیده‌اند؛ مبدأ ومنشأ این افکار و احساسها شاعران عرب بوده‌اند که در کار شعر ونثر از شاعران ایرانی همیشه جلو وپیشگام بوده‌اند. چرا که اعراب شعر را زودتر از ایرانیان آغاز کرده بودند ودارای تجاربی هنگفت و شگفت در ادبیات بوده‌اند؛ چه در محتوا ومضامین شعری چه در شکل وقالب آن. همانگونه که در دورهٔ معاصر نیز ادبیات ما چه شعر، چه رمان، داستان، نمایشنامه؛ همه هستی خود را از محتوا وشکل از غرب گرفته است وما در ادبیات از آغاز تا کنون راه اقتباس وتقلید را رفته‌ایم و ذاتاً از خود چیزی نداشته‌ایم که دیگران از ما اقتباس و تقلید کنند؛ اگر هم به دو مورد برخورد می‌کنیم اصلاً به چشم نمی‌آید که بلفرض حافظ در بعضی جاها روی گوته شاعر آلمانی تأثیر گذاشته است ویا اقبال جهانی از ترجمه رباعیات عمرخیام که توسط ادوارد فیتز جرالز انگلیسی صورت گرفته؛ برای ادبیات هزار وچندین ساله ما موارد نادری به حساب می‌آید. دیگر آنکه قرآن که کتابی مقدس ومشترک بوده است بین ایرانیان واعراب؛ مطالعه و مطالب آن تأثیر بسزایی بر شاعران ونویسندگان هردو قوم گذاشته است وچون قرآن با زبان عربی آمده است؛ نویسندگان وشاعران عرب از مطالب ومحتویات وشیوه بیان قرآن بیشترین استفاده را بطور مستقیم برده‌اند و در کنار آن تأثیر این شاعران واندیشمندان عرب؛ ابوالعلاء معری، ابو نُواس، متنبی، بَشار بن بُرد، ابو لیلی حسان بن عبدالله الجعدی الحامری معروف به نابغه الجعدی ودیگر شاعران عرب بر شاعران فارسی زبان نباید به آسانی و به آرامی گذشت؛ چرا که شاعران فارسی زبان نیز به شکل تضمین، اخذ واقتباس، توارد وبطور کلی تقلید چه در محتوا و چه در فرم مایه‌های فکری و محتوایی شعر اعراب را در اشعار خود بکار می‌گرفتند؛ نه اینکه این شاعران ونویسندگان ایران از خود اندیشه و احساسی نداشته‌اند؛ بلکه اندیشه‌ها و احساسات خود را در مدارس، خانقاه‌ها و دربارهای سلطنتی آن زمانها به کمک مطالعه در دیوان شاعران عرب زبان به تکامل می‌رساندند. ادبیات هزار وچندین ساله فارسی لااقل تا دوره مشروطیت؛ اوضاع وخیم وتحولات جامعه در دوران خود را منعکس نکرده است و به یک ادبیات محافظه کاری از نوع مداحی، صوفیگری ودرون گرایی محض روی آورده است.

آیا مردم آن زمانها هم مثل شاعران و نویسندگان خود به کنج عزلت و خانقاه‌ها پناه می‌بردند وخود را تسلیم قضا و قدر

می‌کردند وخود را دلخوش به توهمات و خیالات واهی و پوچ می‌کردند؟ نه! هرگز اینگونه نبوده است.
مداحی وستایش پادشاهان، امیران وبزرگان دربار که از اواخر قرن سوم هجری آغاز شد؛ اولین موضوع شعر فارسی به حساب می‌آید که همه شاعران و نویسندگان و حتی دانشمندان علوم و رشته‌های دیگر؛ در دربارهای آن زمانها به دعوت و حمایت خود سلاطین جمع می‌شدند؛ اجتماع می‌کردند و به کارهای ادبی وغیر ادبی با خاطری آسوده وفراغت بال می‌پرداختند. چرا که این سلاطین سلسله‌های سامانی، غزنوی، سلجوقی وخوارزمشاهی وسلاطین سلسله‌هایی که بعداً سرکار آمدند و به حکومت رسیدند؛ شاعران نویسندگان ودیگر دانشمندان واندیشمندان را با توجه به عشق وعلاقه ای که خود این پادشاهان و درباریان به علم و ادب داشتند؛ از همه لحاظ مادی ومعنوی حمایت وبی نیاز می‌کردند؛ چنان که بعضی از شاعران وابسته به این دربارها به ثروتهای هنگفتی می‌رسیدند که در این میان می‌توان به ابوالقاسم عنصری امیرالشعراء دربار محمود غزنوی اشاره نمود که برای روی خوش نشان دادن به دربار زیر آب اکثر شاعران را نیز می‌زد.
دست روی کدامیک از شاعران ونویسندگان بگذارم؛ چه آنهایی که وابسته به دربار سلاطین بوده‌اند و چه آنهایی که از دور با دربار ودرباریان در ارتباط؛ که مدح سلاطین را نگفته‌اند ویا حداقل آثارشان را به آنها تقدیم ننموده‌اند؛ فردوسی در نهایت تنگدستی وفقر در اواخر عمر که زمینه‌اش از قبل فراهم بوده است؛ این شاهکار حماسی خود؛ یعنی شاهنامه را با چه سرافکندگی به سلطان محمود غزنوی هدیه کرد ومحمود این هدیه را از روی دل و به درستی تحویل نگرفت و از این بابت بین فردوسی ومحمود غزنوی اختلاف ایجاد شد. حافظ نیز در اشعارش به ستایش وکرنش در برابر فرمانروایان زمان خود ازجمله شاه شیخ ابواسحاق اینجو، شاه شجاع و دیگر امیران افتاده است و همینگونه که می‌آییم جلو ودوره های مختلف ادبیات فارسی را از جلوی چشممان می‌گذرانیم و می‌خوانیم؛ موضوع مدح ومداحی را درشعر شاعران ونثر نویسندگان به وفور مشاهده می‌کنیم. از نویسندگان ودانشمندانی که آثار خود را به شکل‌های گوناگون به سلاطین زمان اهدا کرده‌اند؛ می‌توان به ابوعلی سینا، ابوریحان بیرونی، ابوالمعالی نصرالله مشی اشاره کرد. آن مسائل غیر اخلاقی شاعران؛ همجنس گرایی و در وصف زیبایی پسران وکنیزان وغلامان که همه این موضوعات در قالبهای رایج قصیده و غزل اتفاق می‌افتاد را ما کاری بهش نداریم و از بحث ما خارج می‌باشد. فقط یک نکته را در این خصوص عرض کنم که چون زنان در جوامع سنتی وگذشته ما به هر شکل آزاد نبوده‌اند و در دید عموم قرار نمی‌گرفتند؛ لذا شاعران ونویسندگان با توجه به طرز حال وخصلتی که داشته‌اند؛ به طرف همجنس خود گرایش پیدا می‌کردند که نمونه بارز ومعروف آن سعدی را می‌توان مثال زد؛ که سعدی از یک طرف به دنبال همجنس گرایی بود و از طرف دیگر در آثارش گلستان و بوستان جامعه و مردم را به داشتن اخلاق نیکو، نصیحت می‌کرد وخواستار اجرای امر به معروف ونهی از منکر می‌شد؛ این‌ها همه بماند.
البته ما نباید هیچ شاعر ونویسنده یا هنرمند ودانشمندی را بخاطر اینکه ذوق وخلاقیتی دارند وآثاری گرانبها از آنها به جا مانده است عاری از اشتباه وگناه بدانیم که این یک اشتباه محض می‌تواند تلقی شود.
در دوره‌هایی که اقوام مغول وتارتار نیز با کشتارهای بیرحمانه خود، سرزمین پهناور ایران را اشغال کرده و در دست داشتند؛ شاعران ونویسندگان به خانقاهها پناه آوردند وخود را تسلیم قضا و قدر نمودند و به اشعار عرفانی روی آوردند، بدون اینکه به وصف اوضاع نابسامان آن زمان بپردازند و اگر اشاره‌ای هم به آن اوضاع کرده‌اند؛ خیلی گذرا وسطحی بوده است؛ ولی باز دست از مداحی خود؛ مداحی حاکمان وزمامداران برنداشتند. ببینید؛ پستی ودنائت کار تا کجاست! جلال الدین محمد مولوی به بیرون از مملکت وخانقاهها پناهنده می‌شود و اشعار عرفانی و تعلیمی خود را در آنجا پی می‌گیرد؛ انگار که هیچ اتفاق ظالمانه‌ای در آن قرن سیاه هفتم وهشتم هجری نیفتاده است. در این میان؛ سیف الدین محمد فرغانی وعبید زاکانی را باید از دو چهرهٔ بارز معترض نسبت به اوضاع وحشیانه آن دوره‌ها دانست وحساب آن‌ها را از دیگر شاعران ونویسندگان همه عصرشان جدا کرد.
چرا شعر فارسی با مداحی ومحافظه کاری وملاحظه کاری آغاز شده است وتمام دوره‌های بعد را نیز از صفویان، افشاریان، زندیان وقاجاریان را تا جنبش مشروطیت، تحت پوشش قرار داده وزنگ خطری از آثار شاعران آن دوره‌ها برای حکام زمانه به صدا در نمی‌آید؟ در این زمینه باید شاعران ونویسندگان هر دوره را از لحاظ روحی و روانی مورد بررسی قرار داد و به تحلیل وشناخت ساختاری روح وروان آن‌ها پرداخت. من روان شناس نیستم و این را باید به روانشناسان با تجربه وحرفه ای موکول کرد؛ ولی من خیلی قاطعانه وراحت می‌توانم عرض کنم که تا انسان خودش نخواهد و تا نیازی به چیزی پیدا نکند؛ به طرف آن چیز نمی‌رود؛ خواه آن خواسته ونیاز یک احتیاج روز

مره ای ومایحتاج مادی باشد؛ خواه غیر آن، فرقی نمی‌کند و در رفع این انگیزه‌ها، خواسته‌ها ونیازهای خود از هر نوعی که باشد؛ به نتایج مثبت ومنفی وخوب وبد آن فکر نمی‌کند و تا آخر پیش می‌رود؛ آن شخص یا فرد با هر مسلک و از هر طبقه‌ای، هر جامعه‌ای ویا از هر نژادی می‌خواهد باشد؛ روشنفکر، هنرمند، پزشک، بازاری، رئیس، ورزشکار وغیره که باید خود را به نان ونوا و مقامی برساند و از قافله زندگی عقب نیافتد. آخر که انسان آهن وفولاد که نیست؛ آهن وکوه هم نیز در برابر ناملایمات جوی زنگ می‌زنند وریزش پیدا می‌کنند؛ چه رسد به آدمها ودیگر موجودات که از چند تا استخوان و چند کیلو گوشت و پوست و رگ و پی پدید آمده است.

به هرحال مهم‌تر از همه آن نیاز بزرگ مادی وامر آر معاش بوده است که شاعران، نویسندگان ودانشمندان را به دلخواه خود به سمت دربار وحاکمان در طول زمان کشانده است وبا حمایت‌های دربار هم نیازهای مادی خود را برآورده می‌کردند وهم با قبول و مهر تأییدی دربار ودرباریان به خلق آثار ادبی وعلمی خود با فراغت بال می‌پرداختند وبدون دغدغه وآگاهی از اوضاع جامعه با آن پاداشهای هنگفتی که از دربار دریافت می‌کردند؛ به زندگی مسالمت آمیز خود ادامه می‌دادند. پس جای تعجبی باقی نمی‌ماند که چرا تا دورهٔ معاصر ما اوضاع واحوال مردم در آثار گویندگان وسخنوران فارسی انعکاس نیافته و اگر هم در بعضی جاها بیان شده؛ خیلی به چشم نمی‌آید. پس درباریان وگویندگان شعر ونثر فارغ از زندگی مردم هوای همدیگر را در تلاطمهای زندگی داشته ودستهاشان با هم در یک آش و کاسه بوده وچکار داشته‌اند که چه کسی گرسنه است و چه کسی سیر یا چه کسی سر پناه دارد و چه کسی سر پناه ندارد! اگر بعضی از شاعران ونویسندگان نیز در وسط کار از مداحی دست کشیده‌اند؛ نه اینکه به خرد کامل رسیده‌اند ویا به اشتباهات خود پی برده‌اند؛ بلکه دیگراز همه جنبه‌های مادی وچیزهای خواستنی مشابه، بی نیاز شده‌اند، اشباع شده‌اند ومداحی را کنار گذاشته‌اند؛ کسایی مروزی وناصر خسرو مهمترین نمونه‌های این نوع تغییر وتحول می‌باشند. کسایی مروزی که مدح سلطان محمود غزنوی و امرای آن سلسله را می‌نمود، وقتی که به سن پیری وبازنشستگی رسید؛ پشیمان گردید وترک مداحی کرد. آخر این چه پشیمان شدن است آنهم در هنگام پیری! این چند سال آخر عمرت را نیز جناب کسایی مروزی ودیگر مداحان به مداحی پادشاهان ادامه می‌دادید! دیگر چه کسی جرأت داشت که به شما بگوید بالای چشمتان ابرو هست! ویا تاریخ بشری هرگز نمی‌تواند؛ ناصر خسرو و امثال ایشان را بعد از آن همه مداحی به صرف دیدن خوابی که به او الهام و اعلام شده ترک شراب نماید و رو به قبله؛ تبرئه نماید وعذر بدتر از گناه او را به کمال میل بپذیرد. به دوره معاصر؛ به جنبش مشروطیت که می‌رسیم؛ اوضاع ادبی فرق می‌کند تحول ودگرگونی عظیمی در ادبیات فارسی صورت می‌گیرد. شاعران ونویسندگان با تغییرات وتحولات جامعه خود را هماهنگ می‌کنند و از دربار و درباریان فاصله می‌گیرند. قالب‌های برتر ومنسجم شعر فارسی با قصیده، غزل ومثنوی همچنین در موضوع تغییر اساسی می‌کنند وخود را از زیر بار محتوا و موضوعات مداحی وتعلیمی وروضه خوانی هزار وچندین ساله ادبیات فارسی نجات می‌دهند و رنگ استقلال به خود می‌گیرند ونثر منشیانه ومتکلفانه درباری نیز پا به پای شعر دگرگون می‌شود.

ملک الشعراء بهار که مدح سلاطین قاجار می‌گفت؛ در بحبوهه جریان مشروطیت به صف انقلابیون وآزادیخواهان پیوست ومثل بعضی از شاعران دوره‌های گذشته از مداحی کناره گیری کرد و به سرودن اشعار در ستایش آزادی، عدالت و رفع ظلم و ستم از جامعه پرداخت. یا شاعری که در همان دورهٔ مشروطیت قید همه چیز را می زند و در راه سربلندی میهنش؛ دهانش را با نخ وسوزن می‌دوزند وبعد او را به هلاکت می‌رسانند؛ فرخی یزدی می‌شود؛ با آن غزلهای درخشان سیاسی و عاشقانه‌اش. و اما باز به موازات تحولات اجتماعی وسیاسی معاصر؛ شاعرانی پیدا شدند از نوع دیگر که اگر همه جا را آب ببرد آنها را خواب می‌برد؛ کاری به اوضاع پیش آمده نداشته وتبدیل به کبریتهای بی خطر می‌شوند وسهراب سپهری از آب در می‌آیند. سهراب سپهری صدای حشرات و پرندگان را در طبیعت به روشنی می‌شنود؛ بدون اینکه صدای بمب وموشک و تانک که دنیای معاصر را فرا گرفته او را از جای خود تکان دهد وبیدار نماید. همین سهراب سپهری اگر در دوره سبک هندی شعر فارسی با بیدل دهلوی، صائب تبریزی و یا ظهوری ترشیزی هم عصر می‌شد؛ شاعری درجه پنجم یا ششم در برابر آنها به حساب می‌آمد. خلاصه یک شاعر صوفی مسلک یا عارف هرگز نمی‌تواند برای زمامداران وقت دردسر ساز باشد ویا خطری ایجاد نماید؛ خواه عطار نیشابوری باشد؛ خواه سنایی غزنوی؛ یا در دوره معاصر نیز همان سهراب سپهری باشد ویا بیژن جلالی با آن اشعار نه چندان مستحکم و در خور توجه اش. حتی پروین اعتصامی که دنباله رو مکتب روضه خوانی در شعر فارسی می‌باشد؛ با لحنی آرام ومحافظه کارانه به اوضاع نامطلوب ومسائل بغرنج اجتماعی پرداخته است.

سخن بر سر این نیست؛ حرف بر سر این نیست که هر شاعر و نویسنده‌ای حتماً باید معترض باشد نسبت به همه چیز وبرای خودش همیشه دردسر بتراشد ومثل فرخی یزدی‌ها، احمد شاملوها وخسرو گلسرخی ها طعم زندان واعدام را بچشد و یا مثل فئودور داستایفسکی روسی با پیراهن سفید در صف اعدام قرار بگیرد و یک مرتبه به نحوه غیر منتظره‌ای از جوغه اعدام تزارها و به فرمان آنها نجات یابد. بلکه مسئله مهم این است که اندیشه‌ها ومسلکها باید در جهت حفظ نظام طبیعی وسلامتی جوامع بشری باشد؛ نه اینکه در یک جایی قطره خونی ریخته شود و در همانجا یا جایی دیگر بازار مداحی پر رونق وگرم باشد.■

نگاهی به مجموعه شعر «مادر»

سرودهٔ «نعمت مرادی»؛ «فرهاد زارع‌کوهی»

به پناهندگی لب کمک کنید.

مجموعه شعر «مادر» سرودهٔ نعمت مرادی/ نشر مایا، ۱۳۹۵

نوشتن دربارهٔ مجموعه شعر، مستلزم اندکی کلی‌نگری و یافتن اشتراکات و مولفه‌های مکرر در اشعار آن مجموعه است. به ویژه هنگامی که آن مجموعه از نظرگاه مؤلف در نطفهٔ خود، به عنوان یک کلیت و شاکلهٔ اندوار از پیش وجود داشته باشد. حال آن‌که وقتی به بررسی یک شعر خاص می‌پردازیم، به دور از راهبردهای قیاسی و شباهت‌خوان، تشخص آن شعر بیشتر درنظر گرفته می‌شود.

آن‌چه در اولین منظر در مورد مجموعه شعر «مادر» باید به آن اشاره نمود، همین مسئله است: *تشخص*. در مقام قیاس با دیگر مجموعه‌های شعر در بازار نشر امروز، مجموعهٔ «مادر» به لطف همین قطبیدگی به سمت نام مجموعه و اشعار ذیربط این نام و کلیت‌اش، تا حدودی متمایز است و البته نه خیلی متشخص (به آن خواهم پرداخت). اما در مقام قیاس اشعار خودِ مجموعه با یکدیگر، همین نام یا بهتر بگویم موضوع، و اصرار شاعر برای رسیدن به حال‌و هوایی مرتبط با آن، از تنوع محتوایی و فرمی و همچنین تشخص تک‌تک اشعار به شدت کاسته است.

«مادر» واژه‌ای وسیع با دوایر معنایی گوناگون و البته معمولاً همخوان است. تعارض مسئله در همین جاست. این واژه در زبان فارسی متداعی با معانی واژه‌هایی همچون وطن، دریا، خاک، زهدان، مهربانی، فداکاری، پاکی، الوهیت، باروری و ... در محورهای جانشینی است و این خود سرمصدری است برای رویکرد اسطوره‌گرایانه و نگرهٔ جهان‌شمول و کلی‌نگر، و روایت‌های اساطیری و ابدی و ازلی در چارچوب تخیل و نوشتاری متعارف، یعنی همه‌فهم و آشنا، که به خودی خود، فرآیند آشنایی‌زدایی و رویکردهای فرمی و نشانه‌شناسیک را که از مولفه‌های شعر مدرن می‌تواند باشد، برنمی‌تابد. این خود به گونه‌ای نقطهٔ مقابل تشخص زبانی در شعر است. اما از سوی دیگر کنکاش در موضوعات متنوع و تلاش برای یافتن ارتباط و امکان زبانی تحت کلیت این مفهوم، می‌تواند به شعر مدرن و بیان شخصی نیز نائل شود. چگونگی نیل به چنین تشخص و ساخت خودویژه در هر شعر که آن را به نوعی در جرگهٔ جریانات شعر مدرن جای می‌دهد، بستگی به جسارت و تلاش آگاهانهٔ شاعر دارد در رسیدن به فضاهای نامکشوف و قابل تأویل. اما از آن‌جا که شاعر مانند بسیاری از دیگر شاعران تا حد بسیاری مغلوب و مقهور این کلان‌روایت (مادر) و مفاهیم و واژگان مرتبط با آن از قبیل قداست و بزرگی است، آن جسارت آگاهانه و یا به قولی آن "خیانت خلاق" کمتر در این مجموعه به چشم می‌خورد. یک بررسی آماری گویای این مطلب است:

واژه	تعداد شعرهایی که این واژه را داراست	تعداد واژه در کل مجموعه
مادر	۶	۱۱
زن	۱۳	۳۸
دختر	۶	۶
پدر	۵	۱۲
شعر	۹	۱۱
کلمه	۴	۱۰
درد	۵	۱۱
مرگ	۱۰	۲۱
گنجشک	۵	۷
کلاغ	۴	۶
سایه	۷	۱۰
انگشت	۱۱	۱۴
خیابان	۱۰	۱۶
باران	۴	۸
قبر	۴	۸
کفش	۴	۴

و از همین دست است تکرار کلمات کودک، چمدان، پرنده، خواب، شب، صدا، درخت، کوچه، پل و ...

این آمار، به خوبی گویای فضای بسته و بیش‌ازحد درهم‌تنیده و خویشاوند در تمامی اشعار است به گونه‌ای که گویا کل اشعار در سیطرهٔ کلیات و مفاهیمی چون مادر، طبیعت، مرگ، آوارگی و تنهایی است. این کلیات نیز بیش از آن که به فعلیت زبانی درآیند، به شکلی بیانی ارائه شده‌اند.

بی‌راه نیست اگر بگوییم بهترین رویکرد برای بررسی چنین مجموعه اشعاری، رویکرد ساخت‌گرایانه است. یعنی همان کشف زیرساخت‌های معنایی و زبانی، و سپس دنبال کردن آن‌ها در متن (گفتار). و چنانچه از دریچهٔ زبان‌شناسی گفتار

(متن) به مجموعه بنگریم، روند تقطیع در اشعار را بهتر می‌توان توجیه کرد. چه این‌که کانون‌ها، آغازه‌ها و پایانه‌ها، و به‌طورکلی لحن‌پردازی، و تا حدودی موسیقی معطوف به انتظارات محتواگرایانهٔ مخاطب، تعیین‌کنندهٔ شکل تقطیع است؛ و نه زبان و بازگشت به قوهٔ زایای آن که معمولاً به نحوشکنی ذاتی زبان می‌انجامد:

در شهری که/ همه مومیایی شده‌اند/ آسمان سربی/ همه را/ رنگ‌پریده و / بی‌جان کرده./ گنجشکی هم از چشم‌های کسی نمی‌پرد/ ...

آیا/ صدای خشک و چندشناک/ خدایان را نمی‌شنوی؟/ .../ من در این خاموشی ژرف/ آسمان تهی/ دوست دارم/ به زهدان مادرم برگردم/ ...

.../ کلاغی/ منقارش را بست/ با پارچه‌ای./ صندلی/ شالی دور گردنش پیچید/ خودش را از لوستر آویزان کرد./ ...

.../ پدرش گفته‌بود:/ با دختران آبشارمو/ در آسمان‌خراش‌های توپخانه/ با دو گیلاس اسکاتلندی/ غروب‌ها/ خورشید و منظومه‌های زیادی را فتح کردیم/ ...

کفش‌های پاشنه‌بلند/ پیراهن ساده/ و سفیدت را بپوش/ ...

.../ زن‌ها/ گاهی شبیه مه هستند/ به سادگی از تو عبور می‌کنند/ تا به دیگری برسند.

روی پوست بی‌گناهم/ کرورها چشم/ میلیون‌ها زخم، روییده./ ...

در تمامی مثال‌های بالا، اساس تقطیع، تمرکز بر لوگوس گفتار و موسیقی است و نه نوشتار. گویا مؤلف اثر، دچار همان خوش‌بینی و غفلت نسبت به سفسطهٔ قصدی است. و از آن جهت می‌گویم مؤلف اثر که اشعار با جملاتی اکثراً سرراست و در ادامهٔ ظاهراً منطقی هم، سعی در طبیعی جلوه دادن و حقانیتی می‌نمایند که از نظرگاه پدیدارشناسانه، جبهه‌ای است سرسخت و مقاوم در برابر تعطیل و زایش بی‌دریغ معانی.

البته یک‌طرفه به قاضی رفتن هم کار سنجیده‌ای نیست. در بسیاری جاها نیز روایت اگرچه با محوریت موضوع پیش می‌رود (و موضوع نیز تا اندازه‌ای بازتاب آنتولوژی دنیای پیرامون و واقعیت بیرونی به عنوان وجود فی نفسه است)، بااین‌حال روایت معمولاً بر قطب استعاری زبان و روند مشابهت استوار می‌شود و این موجب چندلایگی و تاویل‌پذیری می‌شودکه در جاهایی نیز تا حدی به پارادوکس‌های متنی می‌انجامد و سیر علت‌ومعلولی و هنجارهای کنش زبان را به هم می‌ریزد: دختر دلهره/ قانونی‌ترین بخش لب برای تو/ ... / روی خواب‌هایم/ ناخن بکش/ لمسم خواهی کرد/ پنهان نشو/ بغضم/ پرنده‌ای مرده است. از سوراخ گوش چپم/ خواب‌هایم را می‌بینم/ انگشت سبابه‌ام/ در سقف آسمان فرو می‌رود/ ... / از انگشت پای چپم می‌میرم/ ...

.../ سایه‌ای/ تکه/ تکه/ از زیر در وارد شد/ در را بیدار کرد/ تا مابقی رمانش را/ در بیداری بنویسد/ ...

لطفاً/ به پناهندگی لب کمک‌کنید/ ... / به لب‌های خیابان کمک‌کنید/ به قدم‌های مادرم در آن خیابان/ به لب‌های ژنده‌اش/ و صورت سوخته‌اش زیر خورشید ظهر/ ...

اگرچه موضوع قابل ردیابی و رصد است، اما روایت و پرداختن به موضوع، چندان شفاف و یک‌لایه نیست. تعابیری به اقتضای زمان وقوع و فضای جاری روایت و گهگاه غامض و شخصی، به باروری و ابهام‌زایی آن کمک می‌کند. با تمام این اوصاف، هرشعر و هرجزء از هرشعر، معمولاً میل به تمامیت و کامل‌شدن دارد. میل به نقطه‌ای در انتهای خود. اما نه از آن‌گونه که مثلاً در پارهٔ چهارم رباعی یا سطر انتهای برخی طرحواره‌ها و سه‌خشتی‌ها، بلکه ظاهراً در هالهٔ ابهام و عمیقاً دارای معنی. به‌عبارتی گونه‌ای اولویت‌بخشی در معناشناسی شاعر وجود دارد و بعنوان مثال «مادر» هرچه باشد، معنای پررنگ اصلی‌اش بر معنای ضمنی‌اش! و حضورش بر "غیاب"اش می‌چربد.

در اینجا تناقض دیگری نیز در نگاه به کلیت مجموعه سربرمی‌آورد و آن، این است که اگر اصرار شاعر در جاهایی بر تمام کردن حجت و محتوای اثر است (باز هم می‌گویم اثر)، این اتفاق برای چیزهایی که خودش در آن‌ها شعاع عمل و اختیار کمتری دارد، کمتر به چشم می‌خورد. طرح‌جلد کتاب مانند بسیاری کتب دیگردر بازار نشر فله‌ای امروز! به‌طور رندوم از یک کلکسیون تصویر با کمی کار گرافیکی و البته با ارتباطی سطحی و کم‌رنگ با نام اثر انتخاب شده است. درحالی‌که برای چنین مجموعه‌شعری با پیرنگ و شاکله‌ای از پیش در ذهن شاعر، بهتر می‌بود ایده و پیشنهاد خود شاعر یا تلقی و انتظارش در شکل‌بندی طرح‌جلد و قطع کتاب و غیره دخیل می‌شد. این که کاری کارخانه‌ای با کولاژ تصادفی تخصص‌های چندگانه را به عنوان مجموعه بپذیریم، درحالی‌که فحوای اثر به شدت همبسته و همتافته است، چندان منطقی نیست. همین اتفاق برای فونت کتاب و همچنین ویراست ناشیانه و غیراصولی آن نیز افتاده است. با این‌همه، توجه به نوشتار و مناسبات ساختاری، گاه به درهم‌تنیدگی خلاقانه بین عناصر (عناصر چندتکیه‌ای) و امکان خوانش‌های بافت‌محور منجر می‌شود:

سرهنگ پیر/ پک می‌زد به خیابان/ عابران/ زمانی، کلماتی خبردار بودند/ ...

.../ شهر ترسیده/ هیاهویی در خیابان نیست/ سایه‌هایی سربه‌زیر/ شهر خوابیده در خود/ شهر مومیایی‌ها.

خودش را گودبرداری کرد/ سایه‌ای ضدنور/ در هزارتوی ذهن/ با شمعی در دست/ با مرگی در پا/ ...

بچه‌گی‌ام/ مرا بزرگ کرد/ لالایی، در غروب یخزده/ و صدای آرام زنی که نبود/ گهواره‌ام را/ تکان می‌داد/ ... / من خودم را کنار کشیده‌ام/ نگاه می‌کنم/ به رنگ سرخ افق/ که مابین دو درخت/ روی شاخه‌ها/ نشسته است.

.../ آیا پدران احساس/ برای مرگ انگشت‌هایشان می‌جنگیدند/ یا آرزوی نیستی دسته‌جمعی؟/ ...

.../ مردم، شبیه بنجل‌های مغازه/ در فکرهای هزارساله‌شان/ غرق می‌شوند/ اما/ برای خمیازه‌هایشان در مترو/ دهانشان را به اندازه باز می‌کنند/ ...

.../ زنی از سوراخ قبر/ برای مردش دست تکان می‌دهد/ ... / از سوراخ پنجره/ دنیا را دست‌کاری می‌کنم/ ...

گرسنگی، شاید از چشم آغاز شود/ من/ ماهی شیشه‌ای کوچکم را/ روزی پنج بار می‌خورم/ اسباب‌بازی‌هایم را شش بار/ ...

اما آنچه بیش از هرچیز در این مجموعه جلب توجه می‌کند، دغدغهٔ شاعر در گزینش موضوع یا نیل به آن است. هرچند این‌طور می‌نماید که اصل جستجوی موضوع، گاهی شعر را به گزارش یا معما فرو می‌کاهد.

در شعر ۱، موضوع «شعر» که پیش‌تر بررسی آماری این واژه در مجموعه آمد، جرقهٔ نوشتن دربارهٔ موضوع یعنی «شعر» می‌شود و نه نوشتن از خودِ «شعر»! اگرچه این شعر تا حدودی دربردارندهٔ احساس و بینشی شخصی است، اما در قالبی بیانی و ایضاحی است. در شعر ۲، «سرهنگ پیر» و نوستالژیای او، جانشین «موضوع» است به همراه بیانی با ابهام شاعرانه و البته از سر ناگزیری!!! ناگفته نماند نوع روایت این شعر از «سرهنگ پیر» و مناسبات آن، تا حد زیادی از صافی ذهن و احساس شاعر و واژه‌های مورد علاقه‌اش مثل خیابان، سیگار، باران و گنجشک گذشته است و این اتفاق خوبی است.

در شعر ۳، همین حکایت با «شهر مومیایی شده» تکرار می‌شود.

شعر ۴، تنها گزارشی است از تنهایی.

شعر ۵، با جاندارانگاری و طنزی تلخ ناشی از آسیب‌شناسی اجتماعی، شروع درخشانی دارد اما پایان‌بندی‌ای عجولانه و منفعل. گو این‌که از شر «اسکلت» با یک همان‌گویی و مایه‌کوبی راحت می‌شویم!

شعر ۶، توصیفی معماگونه است از «درد».

شعر ۸، موضوعی کاریکلماتورگونه دارد. شاعر به خودِ موضوع (اسم) نگاهی انتقادی و شکاک دارد و این شک و انتقاد را به واژهٔ انتهای شعر تعمیم می‌دهد که به نوع خود، پرسشی زیبا و عمیق است از واژه. به همین جهت این شعر، شعر بسیار خوبی است. این اتفاق به گونه‌ای دیگر در شعر ۱۳ نیز می‌افتد اما از آن‌جا که پازل ادامه نمی‌یابد و آشنایی‌زدایی از ضربِ المثل مألوف به زنجیرهٔ دیگری تعمیم نمی‌یابد، اتفاقی در سطح یک کاریکلماتور باقی می‌ماند.

شعر ۹، غمنامه‌ای به دختری با ویلچر است.

شعر ۱۰، با موضوعیت «پدر» و الی ...

در پایان نیز لازم است به اندکی سهل‌انگاری و کژتابی در تألیف اشاره شود که شاید ناشی از نگاه کم‌وسواس شاعر به تشخص یا سیالیت واژه‌ها باشد:

شعر ۱۴: .../ نگاه می‌کنم/ به رنگ سرخ افق/ که مابین دو درخت/ ... (کاربرد واژهٔ «مابین» در معنی «بین» صحیح نیست).

شعر ۲۰: .../ دو جفت یاکریم نشسته بر شانه/ دوجفت گنجشک نشسته بر حوض/ ...

و

شعر ۳۹: .../ دوجفت بوف/ دوجفت کور/ ...

(احتمال می‌رود مراد مؤلف در سطور فوق، «یک‌جفت» باشد).

شعر ۲۴: .../ مرگ شب‌پره‌ای/ روی گندم‌های دروشدهٔ دشت/ ... (کاربرد واژهٔ «شب‌پره = خفاش» در معنی شاپرک نادرست می‌نماید).

برخی زیرکی‌ها نیز در چیدمان اشعار ستودنی است. از جمله شعر شمارهٔ ۲۲ که موضوع آن را به درستی بازمی‌تاباند، و شعر شمارهٔ ۴۰ که شعری بسیار خوب و اختتامیه‌ای زیبا بر دفتر است و همچنین عددی اساطیری را بر کرسی انتها می‌نشاند. ■

نگاهی بر سه جریان تأثیرگزارغزل در دههٔ هفتاد

«پیام آقایی»

دههٔ هفتاد را بدون شک می‌توان پربارترین دههٔ یک قرن اخیر در زمینهٔ غزل فارسی قلمداد کرد. نه تنها جریان‌هایی که در دههٔ هفتاد شروع شدند بلکه جریان‌هایی که در آن دهه شکوفا شدند و به ثمر نشستند تأثیر بسیار زیادی بر شعر امروز گذاشته‌اند. جوان‌های پر شور و شجاعی که آمده بودند تا ساختارهای روتین غزل را شکسته و چهره‌ای جدید به آن ببخشند. جوان‌هایی که در میان نسلی از شاعران بسیار قوی گیر کرده بودند و قصد داشتند میان سایه‌ها و منزوی‌ها فرصتی به آن‌ها داده شود تا نامی برای خود دست و پا کنند. هرچند تمام مکاتب و جریان‌های ادبی فایده‌ای به جز تکمیل جریان‌های قبل یا بعد خود و در نهایت تکمیل پاذلی به نام ادبیات نداشته ند اما گاها این جریانات تأثیرات آنچنان بسزایی در ادبیات یک کشور یا حتی جهان می‌گذارند که گذر از آن‌ها بسیار مشکل است. از بین تمامی آن جریان‌های - چه به دیدگاه منتقدین موفق چه ناموفق – دههٔ هفتاد قصد دارم اندکی به سه تا از تأثیر گذارترین آن‌ها بپردازم.

> **دههٔ هفتاد دههٔ گذر از پیچیدگی‌های زبانی و معنایی شعر و رسیدن به زبانی ساده و روایت‌هایی سورئال و گاها قابل لمس بود.**

۱- غزل فرم:

دههٔ هفتاد دههٔ گذر از پیچیدگی‌های زبانی و معنایی شعر و رسیدن به زبانی ساده و روایت‌هایی سورئال و گاها قابل لمس بود. دهه‌ای که شاعران از شعارگویی و نمادگرایی گذر کردند و به بازگو کردن حقایق و صراحت گویی رسیدند. در اواخر دههٔ شصت شعر به سمت مدرنیسم و حتی پست مدرنیسم به سمت حرکت بود و ریشه‌هایی از این اندیشه‌ها در غزل‌های زنده یاد حسین منزوی، محمد علی بهمنی و سیمین بهبهانی نیز دیده می‌شد. در این بحبوحه بود که دو جوان به نام محمد سعید میرزایی و هادی خوانساری حرکت‌های جدیدی در غزل آغاز کردند که همانندش هرگز دیده نشده بود ... غزل‌هایی که امروز با غزل فرم شناخته می‌شوند.

هستهٔ جریانات دههٔ هفتاد در کرج شکل گرفت یعنی جایی که میرزایی و خوانساری در آن سکونت داشتند و در اتاقی - که بعدها به اتاق قرمز شهرت یافت – شروع به ترویج و تدریس این جریان کردند. جایی که حسین منزوی سه ماه در آن سکونت داشت و به جریان غزل فرم کمک‌های بسیار زیادی کرد کاری که بعدها محمد علی بهمنی و حمیدرضا شکارسری هم انجام دادند. نگاهی کلی بر غزل فرم و دستاوردها و ویژگی‌هایش تا قبل از دههٔ هفتاد همواره اتهامی که بر غزل وارد می‌شد محدودیت و به تکرار رسیدن آن بود که در دههٔ هفتاد سیلی از شاعران جوان با اندیشه‌هایی نو خلاف این را ثابت کردند. شمار زیادی از این شاعران به محمد سعید میرزایی گرایش داشتند که با تکیه برتکراری شدن فضا و زبان غزل در آن دوران دست به شروع عصری جدید در غزل فارسی کرد. نو آوری های او در حوزه‌های زبان، فرم و محتوای غزل اکثر جوانان آن دوران را که به غزل علاقه داشتند مجذوب خودش کرد. ایرادی که در اوایل از این حرکت می‌شد گرفت آشفته بودن اندیشه‌هایشان بود و هرج و مرجی بود که ابتدا بدون پایه و اساس درغزل ایجاد کردند. (هر چند بعدها به تعادلی نسبی رسیدند!) محمد سعید میرزایی و دیگر دوستانش در آن سال‌ها شروع به نوشتن غزلی کردند که نه تنها شبیه غزل‌های ۱۰۰ سال پیش نبود بلکه با غزل‌های دههٔ شصت هم تفاوت‌های عمده‌ای داشت. تفاوت به جایی رسید که عده‌ای آن را سخیف می‌خواندند اما عده‌ای از منتقدین از آن حمایت کرده و این جریانات را برای ادبیات مفید خواندند. به هر حال ایرادی که به اکثر جریان‌های نوپای ادبی گرفته می‌شود تقلیدهای نابجاست. به جرأت می‌توان گفت تنها کسانیکه در آن سال‌های نخستین درک کردند که چه دارند می‌نویسند و برای چه می‌نویسند خود محمد سعید میرزایی و هادی خوانساری بودند و دیگر جوانان که گه گاه کارهای بسیار خوبی ازشان شنیده می‌شد تا مدت‌ها تنها به تقلید از این دو مشغول بودند که این روند باعث زدگی مخاطب از این جریان شد.

نوآوری‌ها:

۱. زبان:

کجاست جای تو در جملهٔ زمان که هنوز...

که پیش از این؟ که هم اکنون؟ که بعد از آن؟ که هنوز؟

محمد سعید میرزایی

مهم‌ترین ویژگی غزل فرم که حتی در مصرع اول غزل‌ها می‌شد این را متوجه شد زبان آن‌ها بود .زبانی که دیگر انقدر به زبان محاوره نزدیک شده بود که بسیاری از مردم فکر

می‌کردند آن‌ها هم می‌توانند شعر بگویند !استفاده از تعابیر و اصطلاحات مدرن و تازه و به کارگیری کلماتی که کمتر در ادبیات کلاسیک دیده می‌شد شکستن نحو جمله در مواقع لازم باعث شد غزل از خشکی آن سال‌ها در بیاید و حال و هوایی امروزی بگیرد و بیشتر به مذاق شعر دوستان خوش بیاید.

۲- روایت:

یک صندلی گذاشته‌ام جای اسم ماه
تا تو بیایی و بنشینی به اشتباه!
محمد سعید میرزایی

دههٔ هفتاد دههٔ شکستن بسیاری از پیش زمینه‌های ذهنی دربارهٔ غزل بود. تا آن روزها روایت مخصوص قصیده و مثنوی و شعر نیمایی بود و شاعران دیگر جرأت روایی کردن غزل را نداشتند و غزل را مخصوص عشق و بیت‌های خود محور می‌دانستند .اما با ورود شاعران دههٔ هفتادی روایت هم راه خودش را برای رسیدن به غزل باز کرد و غزل‌های روایی بورس محافل ادبی شد .استفاده از بیت‌های به هم مرتبط و نیازمند برای تکمیل کردن (یا حتی نکردن) یک روایت –عمدتاً سورئال–از شگردهای شاعران دههٔ هفتاد و محمد سعید میرزایی بود.

۳- قالب و ردیف و قافیه:

صبحی رها در آینه، گل، میز و صندلی
یک بار دیگر آینه، گل، میز و صندلی
محمد سعید میرزایی

این بیت از محمد سعید میرزایی را آیا می‌توان با تمام غزل‌هایی که تا قبل از دههٔ هفتاد شنیده می‌شد مقایسه کرد؟ ردیف این غزل یعنی "آینه، گل، میزو صندلی "یکی از طولانی‌ترین و عجیب‌ترین ردیف‌های تاریخ غزل فارسی ست و میرزایی با نوشتن یک غزل 11بیتی با این ردیف قدرت خود را به نمایش گذاشت .استفاده از قافیه‌ها و ردیف‌های استفاده نشده و گاه تغییر ساختمان غزل با تقییر قافیه در وسط غزل یا آوردن تک مصرع‌ها از دیگر نوآوری‌های دههٔ هفتادی‌ها بود.

۴-سورئالیسم:

شاید تبر سؤال شگفتی ز باغ کرد
که باز مانده است دهان درخت‌ها!
محمد سعید میرزایی

ترسیم فضاهای سورئال اغلب در قالب یک روایت شیوهٔ دیگری بود که به نو کردن و مدرن کردن غزل کمک زیادی کرد .اما گاها این تصاویر فضاهای سورئال مخاطب را تا حدی به چالش می‌کشاند که باید چندین و چند بار یک بیت را می‌خواند. این‌ها نو آوری هایی بود که درشاعران دههٔ هفتاد در غزلی ملقب به غزل فرم انجام دادند و در این میان می‌شود از ویژگی‌هایی که محمد سعید میرزایی دارا بود و از او به شاگردانش به ارث رسیده بود، مکالمه در شعر، تقابل زن و مرد، پرداخت متفاوت به مرگ و فضای مبهم شعرها را نام برد . تقریباً تمام جریان‌هایی که بعد ازاوایل دههٔ هفتاد متولد شدند تحت تأثیر همین نوآوری‌ها و دستاوردها بودند .جریان غزل فرم را می‌توان پر تأثیر ترین جریان غزل در صدهٔ اخیر نامگذاری کرد.

۲) غزل پست مدرن

غزل پست مدرن رایج‌ترین و پرحاشیه‌ترین جریان دههٔ هفتاد (طبق گفتهٔ دوستان!) می‌تواند باشد. در نگاهی بسیار کلی اگر بخواهیم به بررسی واژهٔ غزل پست مدرن و محتوایش بپردازیم تقریباً تمام جریانات دههٔ هفتاد را باید زیر مجموعهٔ آن قرار دهیم اما در این مقاله فقط به غزل پست مدرنی می‌پردازیم که مهدی موسوی نام گذاری کرده است.

سید مهدی موسوی به گفتهٔ خودش متولد ۱۳۵۵ اما به گفتهٔ بعضی از آشنایانش متولد ۱۳۶۰ باز هم به گفتهٔ خودش در سال‌های ۷۵ ۷۶ اما به گفتهٔ دوستان در سال‌های ۸۰ ۸۱ شروع به نوشتن نوعی از غزل کرد که تاثیرش از غزل فرم کاملاً مشهود بود. غزلی که در آن بازی زبانی به اوج رسیده بود و تصاویری کاملاً نو و عجیب به کار برده می‌شد و معنا گریزی و فرار از رسیدن به یک معنای واحد که یکی از مؤلفه‌های پست مدرنیسم است از ویژگی‌هایش بود و شکست‌های فرمی هم در آن دیده می‌شد

> غزل پست مدرن رایج‌ترین و پرحاشیه‌ترین جریان دههٔ هفتاد (طبق گفتهٔ دوستان!) می‌تواند باشد.

از سختمان گذشته اگر سخت پوستیم
بیچاره دشمنان شما ما که دوستیم!
مهدی موسوی

در غزل پست مدرن واژهٔ غزل تنها به معنای غزل نیست بلکه یک مجاز است از تمام قالب‌های کلاسیک و شاعران این سبک به آزادی در تمامی قالب‌ها و ادغام آن‌ها اعتقاد دارند. این گونه است که در ابتدا با یک غزل سر و کار داریم اما به یک باره می‌بینیم مثنوی شد!

غزل سرایان پست مدرن خصیصهٔ مشترکی دارند و آن هم اعتقاد نداشتن به محدودیت و چهار چوب است. " ادبیات مدرن ادبیات چهارچوب است و ادبیات پست مدرن ادبیات هرج

و مرج و آشوب " (فرانسوا الیوتار – وضعیت پست مدرن – ص ۱۱۷) استفادهٔ زیاد از اختیارات شاعری و گاه شکستن وزن‌ها از کارهای رایج آن‌هاست. دومین خصیصه آن‌ها بازگو کردن مسائلی ست که تا به حال کمتر به آن‌ها پرداخت شده است حال چه به خاطر ترس چه به خاطر پیروی از مؤلفه‌های ادبیات کلاسیک که بعضی چیزها کمتر آنجا گفته می‌شد. از جمله این مسائل پرداختن به مقولهٔ خیانت، مشکلات جنسی، افسردگی حاد، حقوق همجنس گرایان و ...

دارم تلو ... دارم تلو ... از نیستی مستم
حالا دکارت مسخره ثابت کند هستم

مهدی موسوی

یکی از مهم‌ترین خصوصیت‌های نوشتاری غزل پست مدرن مرگ مؤلف است. مرگ مؤلف مقاله‌ای‌ست که اولین بار رولان بارت (منتقد و نظریه پرداز فرانسوی) در سال ۱۹۶۸ نوشت. رولان بارت در این مقاله اعتراض شدیدی به منتقدان آن دوره کرد و صراحتاً اعلام کرد زندگی و تاریخچهٔ شاعر به هیچ وجه نباید بر نقد شعر او تأثیر بگذارد و هر اثر تنها نمایندهٔ خودش است. بارت در این مقاله برای شاعران و نویسندگان هم پیشنهاداتی داشت از جمله اینکه پدید آورندهٔ یک اثر در لحضهٔ پدید آوردن باید کاملاً از خودش جدا شده و وارد متن شود و اگر به طور مثال از یک شیشه حرف می زند باید خودش را شیشه کند و از زبان خود شیشه حرف بزند. در این شیوهٔ نوشتار شخص در متن هیچ دخالتی نمی‌کند.

یکی از مهم‌ترین خصوصیت‌های نوشتاری غزل پست مدرن مرگ مؤلف است. مرگ مؤلف مقاله‌ای‌ست که اولین بار رولان بارت (منتقد و نظریه پرداز فرانسوی) در سال ۱۹۶۸ نوشت.

شماری از منتقدین از جمله محمد حسینی مقدم جریان غزل پست مدرن را تکمیل کنندهٔ غزل فرم دانستند در حالی که شماری دیگر از منتقدین آن را سخیف خوانده و شماری دیگر راه بسیار طولانی‌ای برای تکمیل شدنش پیش بینی کرده‌اند.

سرگیجه دارم دور میدان‌هایی از میدان
سرگیجه دارم یک قدم مانده است تا پایان
سرگیجه دارم مثل یک کابوس در زندان
ستارخان نام خیابانی ست در تهران
که چند سالی می‌شود دائم ترافیک است

مهدی موسوی

در آخر، کلام را با مطلبی کوتاه از جیمزان پاول (تئوریسین) به پایان می‌رسانم (در متن زیر می‌توان به جای جامعه از کلمهٔ ادبیات استفاده کرد) " جامعهٔ پست مدرن جامعه ایست که در آن هیچ گونه روایت واحدی – اعم از کلان و خرد – هیچ گونه بازی زبانی واحد وجه غالب و مسلط را دارا نیست. در جامعهٔ پست روایت‌های خرد متعددی به صورت فشرده و تنگاتنگ در کنار هم و درون هم قرار گرفته‌اند و این کارناوال روایت‌ها جایگزین حضور یکپارچهٔ فراروایت واحد می‌گردد.

" (پست مدرنیسم – جیمزان پاول – مترجم حسین علی نوذری – نشر نظر – ص ۳۸)

۳) غزل فرافرم

" بسیاری از نو آوری های فرمی که ما در دههٔ هفتاد یا بعد از آن انجام داده‌ایم قرن‌ها پیش در آثار گذشتگان انجام شده است و ما یا از آن‌ها بی خبریم یا خود را به بی خبری می‌زنیم! "(حامد ابراهیم پور – به افتخار سی و پنج سال گریه نکردن – ص ۲۰)

غزل فرافرم، نامی که حامد ابراهیم پور اولین بار بعد از کتاب دروغ‌های مقدس که سال ۱۳۸۷ جایزه‌های ادبی را درو کرد بر سر زبان‌ها آورد اما جرقهٔ این جریان در کتاب اول حامد ابراهیم پور یعنی یک مرد بی ستارهٔ آبانی هم دیده می‌شد که در سال ۱۳۷۸ روانهٔ بازار شد. غزل فرافرم با مخاطبان خاص سر و کار دارد. به قول خود ابراهیم پور مخاطبی که فلسفه می‌خواند، تاریخ می‌خواند، داستان می‌خواند و فیلم‌های سینمایی جهان را دنبال می‌کند.

دلت گرفته از این قصه‌های عامه پسند
تمام دنیا سگ دانی تارانتینو!

حامد ابراهیم پور

اگر بخواهیم تعریف کاملی از غزل فرافرم بدهیم: غزلی که از ارتباط ادبیات کلاسیک، رمان و سینما تشکیل شده است و در آن امضای شاعر را کنار هم پیش بردن این سه مشخص می‌کند.

روایت‌ها هرچند نسبت به غزل فرم نقش کم رنگ‌تری دارند اما باز هم از ارکان اصلی این جریان روایت‌هایش است و ضد روایت‌ها، شکست روایت‌ها، تغییر زاویه دید، تغییر راوی در اواسط غزل، چند اپیزودی بودن کارها و تغییر قوافی در اواسط کار از دیگر ویژگی‌های غزل فرافرم است.

برای کفر پی یک بهانه می‌گردم
دعا نمی‌کنم از ترس مستجاب شدن!

از بین سه شخصی که در این مقاله از آن‌ها نام برده شد حامد ابراهیم پور را می‌توان میانه رو ترین شخص در جریانات دههٔ هفتاد نام برد و او را پلی ارتباطی بین غزل کلاسیک و

غزل مدرن انتخاب کرد. کارگاه‌های وی هر ساله در تهران برگزار می‌شود.

***

جریانات دههٔ هفتاد تنها به غزل ختم نمی‌شود بلکه شعر سپید هم با وجود نوپا بودن در این دهه با تغییرات اساسی مواجه شده و از شعر سپید شاملو یا شعر شاملویی جدا شده و راهی جدید برمی گزینند. همچنین در حوزهٔ غزل که مبحث اصلی مقاله بود جریانات دههٔ هفتاد توانست با بهره گیری از بسیاری از فاکتورهای ادبیات مدرن گامی به سوی مدرن کردن ادبیات ایران بردارد. حال قضاوت این امر را باید به عهدهٔ تاریخ گذاشت، زیرا همانطور که می دانید تاریخ بهترین قاضی‌ست!■

منابع:

پست مدرنیزم – جیمزان. پاول – حسین علی نوذری – نشر نظر – بهمن ۱۳۸۶

مدرنیسم و پست مدرنیسم در غزل امروز ایران – محمود طیب – نشر فرهنگیان – ۱۳۹۴ تهران

غزل نو (بررسی و تحلیل غزل نو در شعر معاصر ایران) – علی اصغر بشیری – نشر نسل آفتاب – ۱۳۹۰

نگاهی گذرا به جریان غزل جوان در دههٔ هفتاد – عباس ترین – همشهری – ویژه نامهٔ خرداد ۸۴

گذری بر غزل پیش رو در دههٔ هفتاد – برگرفته شده از یادداشت‌های مجید مهدی

مرد بی مورد – محمد سعید میرزایی – نشر نیماژ – چاپ سوم ۱۳۹۳

یک زن کامل – محمد سعید میرزایی – نشر نیماژ - ۱۳۸۹

انقراض پلنگ ایرانی با افزایش بی رویهٔ گوسفندان – سید مهدی موسوی – نشر نیماژ - ۱۳۹۳

با موش‌ها – سید مهدی موسوی – نشر نیماژ – ۱۳۹۲

به افتخار سی و پنج سال گریه نکردن – حامد ابراهیم پور (به کوشش علیرضا راهب) – نشر فصل پنجم – اسفند ۹۳

ویکی پدیا – دانشنامهٔ آزاد

خوانشی بر شعر «سریا داوودی حموله»

«آیدا مجیدآبادی»

خواب دیده‌ام، مستطیل مرده‌ام
و خواهر نا تنی‌ام کلاغ
در ثبت احوال سایه‌اش
از من می‌گریزد
گور کناری‌ام را خالی بگذارید
پیراهن مرگ
دکمه ندارد.

از آن لحظه‌ای که انسان به خود اندیشی دست یافته است، مسئلهٔ هستی و نیستی و به عبارتی زندگی و مرگ، اساسی‌ترین بخش اندیشهٔ او را به خود اختصاص داده است و به جرأت می‌توان گفت که بنیادی‌ترین پرسش انسان، پرسش چرایی و چیستی مرگ و زندگیست.

هرجا که سخن از زندگی و تولد است، ناگزیر مرگ‌اندیشی و مرگ هراسی نیز در پی آن خواهد آمد.

انسان این موجود اندیشمند و با احساس، تمام ابعاد زندگی خود را تحت الشعاع مرگ می‌بیند و در هر عرصه، هر نگرش و هر رویکردی اندیشهٔ مرگ را پیش می‌کشد.

تفکر دربارهٔ مرگ از دیرباز اذهان بشری را به خود معطوف کرده است و شگفتی ندارد اگر نخستین کتابی که از تمدن‌های بزرگ باستانی به دست ما رسیده است، کتاب مردگان مصر و نخستین افسانه، افسانهٔ گیلگمیش بابلی باشد که در تلاش و تکاپو برای یافتن گیاه جوانی و زندگی جاودانی بوده است»

به هر روی همواره ذهن انسان در کشمکشی بی حاصل با اندیشهٔ مرگ به سر می‌برد و با رویکردهای متفاوت سعی در غلبه بر حس مرگ هراسی داشته و خواستار پذیرش تقدیر محتوم خود است.

هیچ اندیشه‌ای از مرگ اندیشی تهی نیست و به قول فرانسیس بیکن: «انتقام بر مرگ غلبه می‌کند. عشق مرگ را دست کم می‌گیرد. نام و ننگ جویای مرگ است. اندوه از مرگ می‌گریزد. ترس همنشین مرگ است.»

این شعر از سریا داوودی نیز ره یافتی رؤیا گونه از مرگ را در خود نمایان می‌سازد که البته در نهایت آینه‌ای در برابر واقعیت محتوم زندگی قرار می‌دهد، واقعیتی به نام مرگ. شاعر برای بیان دغدغه‌های خود از مفهومی چون خواب دیدن کمک می‌گیرد که در میان اکثر مردم جا افتاده و پذیرفته شده است و در واقع مقصود نهایی از ارائهی این خواب، تعبیر آن است که به طور غیر مستقیم در سطر پایانی شعر آمده است.

«خواب دیده‌ام، مستطیل مرده‌ام»

هر یک از اشکال هندسی در طول زمان نمادها و مفاهیم خاص خود را در اسطوره‌ها، فرهنگ‌ها و هنرهایی چون معماری و نقاشی یافته‌اند.

از نظر قانون افلاطون مربع نماینده هماهنگی است که عالی‌ترین فضیلت به شمار می‌آید; شناختی کامل که شخص می‌تواند از طریق آن به حقیقت مطلق دست یابد. اشکالی چون مستطیل، لوزی و ذوزنقه نیز که از خانوادهٔ چهار گوش‌ها به شمار می‌آیند تقریباً می‌توانند در بر دارندهٔ همان نشانه‌هایی باشند که مربع در ذهن مخاطبان پرورانده است. نشانه‌هایی چون: چهار عنصر، چهار فصل. چهار سوی جهان. چهار طبع و...

تفکر دربارهٔ مرگ از دیرباز اذهان بشری را به خود معطوف کرده است و شگفتی ندارد اگر نخستین کتابی که از تمدن‌های بزرگ باستانی به دست ما رسیده است.

همچنین خود عدد چهار به معنایی رقم کمال الهی و در معنایی وسیعتر رقمی است از تکمیل تجلی (اشاره‌ای است به دیدار سه تن از شاهان مجوس شرق از حضرت عیسی به هنگام طفولیت (Epiphany و نمادی است از دنیای مستقر و سازمان یافته.

نماد زمین و ایستادگی. شاید همین نماد زمین یکی از نمادهای مختلفی باشد که موجب شده صادق هدایت در بوف کور و فروغ فرخزاد در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد بارها از عدد ۴ بهره بگیرند.

در این شعر نیز «مستطیل» علاوه بر یادآوری شکل ظاهری قبر که به طور ضمنی با همان زمین نیز ارتباط می‌یابد و تناسبی موجز و قدرتمند با واژهٔ «مردن» برقرار می‌کند، انسجام عمودی این شعر را نیز نشانگر است. چرا که نا خود آگاه با خواندن سطور بعد و مواجهه با «کلاغ» «مستطیل» شکل صابون را نیز به ذهن متبادر می‌کند.

حضور کلاغ در سطور بعد بر تیرگی و مرگ اندیشی شعر می‌افزاید. با اینکه کلاغ در مهر پرستی پیک خبر خوش بوده است، اما رفته رفته نماد خود را در فرهنگ و باور مردم ما تغییر می‌دهد و به موجودی شوم و مرگ آور بدل می‌گردد.

شاعر خود را در این شعر خواهر ناتنی کلاغ معرفی می‌کند و به این وسیله شومی، سیه روزی و مطرود بودن خود را نیز در لایه‌های زیرین شعر آشکار می‌کند. اما نا امیدی و یأس شاعرانه تا جایی متن را تسخیر کرده است که حتی موجودی چون کلاغ را از خواهر نا تنیش می‌گریزاند.

«در ثبت احوال سایه‌اش
از من می‌گریزد»

می‌توان از این سطور برداشت کرد که شاعر با سایهٔ کلاغ یکی گرفته شده است... اما گویی کلاغ بسیار از شاعر سفید روز تر است که سایه و ثبت احوالی را که سایه ترتیب داده رها کرده است. گویی شاعر و سایهٔ کلاغ در یک درجه قرار گرفته‌اند و کلاغ سعی دارد این جنبهٔ تاریک از وجودش را نادیده بگیرد تا از شر و بدی در امان باشد.

سایه که یکی از مهمترین برداشت‌های یونگ از روانشناسی انسان به شمار می‌آید در کتاب "دل آدمی" اریک فروم نیز آمده است. او به تفصیل از گرایش دل آدمی به خیر و شر صحبت می‌کند و بر خلاف کسانی مانند *هابز* انسان را *گرگی آدم خوار* (تسخیر سایه) می‌داند.

اما چه کلاغ بخواهد و چه نخواهد، مرگ و هیچ شدگی سرنوشت محتوم هر جنبنده‌ای است و گریز از آن و نشانه‌های آن امری ناممکن است. این جانشینی که بین کلاغ و شاعر صورت گرفته است، یک نوع آشنایی زدایی درون مایه‌ای محسوب می‌شود که باورها و کلیشه‌ها را در هم می‌شکند. این شاعر است که این بار با خواب خود به نشانهٔ مرگ و نابودی بدل می‌گردد و حتی موجودی چون کلاغ را که خود نماد مرگ و بدبختی است از خود فراری می‌دهد، وجود شاعر در لایه‌های زیرین متن آنقدر نحس و تنفر بر انگیز متصور شده است که رغبت کلاغ را به لاشهٔ خود و حتی تناسب شکل مردنش با صابون بر نمی‌انگیزد.

اما به هر حال خاتمهٔ شعر تصویرگر خاتمهٔ هر زیستنی است. گویی شاعر از خواب برخاسته و با ایجاز تمام تعبیر خود را از این خواب حول ناک ارائه می‌دهد:

«گور کناری‌ام را خالی بگذارید
پیراهن مرگ
دکمه ندارد.»

پیراهن مرگ اندازهٔ هر جانداری می‌شود و از این رو شاعر که مرگ خود را در آیینهٔ خواب مشاهده کرده است، درخاست می‌کند خواهر نا تنی‌اش را نیز در کنارش خاک کنند. شاید شاعر قصد دارد، تیره بختی و یأس‌های دنیایی را به جهان دیگر نیز انتقال دهد یا اینکه بیانگر عمق تیرگی و ویرانی زندگی باشد.■

نگاهی به مجموعه شعر «پروانه‌ها اتو برنمی‌دارند»

سروده‌ی«آیدا مجیدآبادی»؛ «ایوب کیانی»

این کتاب با ورق کاهی، جلد مقوا و قطع وزیری در ۱۰۱ صفحه و ۵۱ شعر توسط نشر مایا به زیور طبع آراسته شده است. شاعرانگی آیدا با انتخاب نام شاعرانهٔ کتابش آشکار می‌شود و نیاز به توضیح ندارد «پروانه‌ها اتو بر نمی‌دارند!»

پروانه، اتو و برداشتن سه کلمه در پیوند نحوی مشخص با سه معنی بلند نکردن، تاب نیاوردن و موافق نبودن که پروانه در مجاورت با اتو، اعم از سرد و گرم توسع معنایی یافته است و این انتخاب نام، گواه آن است که آیدا ذهنی حساس و قاد و نقاد و تصویر گر دارد اشعار این مجموعه در یک چشم انداز بلاغی از اسنادهای مجازی استعاره، کنایه، ایهام تناسب، تشخیص، پارادوکس، هنجار گریزی‌های معنایی و لفظی، استخدام‌های فعلی و طنزهای اجتماعی، ضرب المثل، اعتراضات فلسفی وگاه مفاخرات شاعرانه بهره جسته است

اشارات اجمالی این مقال برای تاباندن این معانی است،

«تمام بوسه‌ها دروغ می‌گفتند» «پای آسمان لیز خورد» «مرگ دست و پای خویش را گم کرد» «در این تکه‌ها می‌توان سخن را به تشخیص و استعارهٔ مکنیه نیز تعمیم داد. گاه تشبیهات مضمر به صورت کاملاً طبیعی در شعر جلوه گری می‌کند، نظیر: تورا در جان شمع‌ها فوت کردم.

که هم برای شمع جان فرض کرده و هم ممدوح را به صورت پنهانی به نور تشبیه کرده است

از بدایع شعر وی مبالغاتی است که نظیرش را کمتر دیده‌ایم: «مردی که در افتادگی پلک‌هایم دوش می‌گرفت».

در تمثیل گریه کردن و باران، باران جای خود را با دوش حمام عوض کرده است...

قطع نظر از این مفاهیم، دنیای شاعر است که علی رغم بزرگی آن را کوچک و حقیر دانسته آنقدر که می‌ترسد آن را با خود به بیرون ببرد مبادا آدم‌ها آن را زیر پا له کنند «دنیای من کوچک است/ وقتی که با خودم /بیرون می‌برم / می‌ترسم از دستم بیفتد / و زیر پای آدم‌ها، له شود...

از آدم‌ها که ممکن است شعورش را تکه تکه کنند و رویش فلسفه بپیچند سخت گله مند است. او در دنیای شاعرانه‌اش نه، بلکه در دنیای اطراف تنهایی ملال آوری رابرجسته می‌کند که در آن با امید و تکیه بر اندیشه مسیر جاودانگی را در حال تجربه است. و می‌خواهد طعم جاودانگی را لیس بزند و می گوید: «آنوقت می‌توانم از لای دندان‌های خاک طعم شیرین ماندگاری را بلیسم.»

گاه با حس کردن خورشید است که در اعصابش آرامشی بر قرار می‌شود و بی‌قراری‌هایش تسکینی می‌یابد.

عاشقانه‌های آیدا ترد و لطیف است و در اینجا نیز از پویه در مسیر جاودانگی دست بر نمی‌دارد. بگذار کمی به پای تو/زیر باران قدم بزنم/شاید/دیگر/هیچ وقت/باران نیاید/ویا من/پای رفتن تورا نداشتم. که این پا، پای ایستادگی و پایندگی است. پارادوکس‌های قدرتمند و استوار او تحسین بر انگیز است «آن صدای دور/که برای ثبت شدن / دنبال سکوت تو می‌گردد» صدا وسکوت. استخدام‌های فعلی او چشمگیر است: آهی نمانده است/ که تورا بگیراند. بگیراند= بگیرد. در معانی گرفتارت کند و روشن کند و بسوزاند کاربردی است که می‌توان آن را از مقولهٔ ایهام تناسب نیز به حساب آورد.

آیدا در شعرش به مفاهیم آزادی و مسئلهٔ زن و اجتماعیات نظر دارد. پنجره را باز کن /می‌خواهم سرم را به باد بدهم... میگویی از چشم‌هایم سر خورد اتفاق بود / خودکشی کرد اینجا هرکس از هر جا بیفتد به هیچ کس بر نمی‌خورد...

گویی شاعر در طنزی زهرآگین از چشم افتادن را برابر خودکشی و مرگ دانسته است. طنزهای آیدا در نوع خود بدیع است...قلبت را به درونم بکشم و تا صبح / نه تو به قسط‌های عقب ماندهٔ فردا فکر می‌کنی/ نه من به وام‌های جلو افتادهٔ دیروز/و با آوردن دیروز برای قسط وام و فردا و جلو افتادهٔ دیروز، یک معنای بدهی را در دو عبارت پارادوکسیکال جا داده است.

گاهی زندگی را در دود سیگاری احساس می‌کند که دنیای ظاهرش را تیره کرده است اما، چه زیبا می‌سراید و امید وار: «من به چیزهای روشن‌تر فکر می‌کنم». فکر خود را به کار می‌اندازد تا تیرگی‌ها را به روشنی تبدیل کند. به تساوی زن و مرد می‌اندیشد و تفاوتی که گویی از نظرش بر طرف شدنی هم نیست «هر چه می‌خواهی زن باش یا مرد باش و بلا فاصله به ضرب المثل عامیانه نظر می‌اندازد که: «ماهی را هروقت از آب بگیری می ...! و کاربرد فعلی را از سیاق عادی‌اش به پارودی می‌میرد می‌چرخاند!!

و گاهی نگاهی جسورانه و پرخاشگر دارد «خاک را گل نکنید که من دیگر نمی‌خواهم انسان شوم» این اعتراض در شمار اعتراضات فلسفی است، چرا که توان انسان شدن را ملایم و ملازم تبعیض ظاهر و باطن انسان می‌داند.

در این مجموعه شاعر اعتقاد دارد که هر کس از پا افتاد و از نعمتی محروم شد از همه چیز محروم می‌ماند.

خودت صندلی را از زیر پایم بکش/ من سوختم/ از همان شب که گرگ‌ها جای شیشه شیر زنگوله در دهانم گذاشتند/ از پا که می افتی در اتفاق‌ها/ دیگر بازی‌ات نمی‌دهند...

برای آیدای باشکوه و نستوه که با پای دل هر گوشه و هر طرف به دنبال مضامین نو و خلق تصاویر بدیع است و آن فراچنگ کس نیاید جز با بال دل آگاه و عرفان واشراق آرزوی توفیقات الهی دارم.■

نگاهی به مجموعه شعر «غزل خوابگرد»

سروده «فانوس بهادروند»؛ «پرویز حسینی»

غزل خوابگرد، چاپ اول ۸۹ نشر ابتکارنو

«رویای چویل و اسب و بلوط
تا بوی خوابهای پدرم نبود
ان صدای جادویی در گوشم
ترانه‌ای ابدی خواند
که سهم دستهای خسته
و کمترین سهم از عشق بود.»
(شعر ۳ ص ۲۰)

بانو بهادروند شاعری از تبار بختیاری که اتفاقاً از زبان بومی‌اش بهره بسیار می‌برد اما شعر ایشان دارای دو رویکرد متفاوت است: رویکردی اومانیستی که طبیعی است به جهان وطنی وانسان مداری جهانی منجر بشود. و دوم نگرش اقلیمی، که سرشار از عناصر و اشیا زادگاه و استفاده بهینه از واژگان و گویش زبانی شاعر است. هرچند به لحاظ ساختاری،شعرش به سه پاره تقسیم می‌شود. شعرهایی به سیاق اشعار گارسیا لورکا، بعضی دیگر به طرز زبان شاملویی وپاره ای هم زبان شخصی شاعر که می‌کوشد مستقل از شیوه‌های دیگر شاعران باشد.

البته چندپارگی ساختار و نحو زبان در اولین مجموعهٔ شعر یک شاعر طبیعی به نظر می‌آید و شاعر هم فروتنان را پذیرفته است. تقدیم اشعاری به لورکا و شاملو این نکته را آشکار می‌کند.

خانم بهادروند از آنجا که مترجم آثار لورکا هم هست عامدانه تأثیر گفتگوهای دراماتیک نمایشها و اشعار لورکا را در شعرهایش نشان می‌دهد و انصافاً به زیبایی توانسته از عهده کار بر بیاید:

«آه کولی غزل‌های شب
درکدام پرونده
درکدام سلول
آواز لونا لونا
و پرسیوسا در باد می‌خوانی»
از شعر آواز کولی ص ۱۶۵

تأثیر دراماتیزه لورکا بی تردید قابل انکار نیست اما چون در شعر معاصر نظیر کمتری دارد، در نوع خودش جالب است.

اصلاً نمی‌توان منکر شد که لورکا با کولی‌ها و آوازهایش از سرزمین اندلس به راه افتاده و در جوامع تحت سلطه استعماران سالها نفوذ کرده است. فانوس بهادروند ابایی ندارد که آشکارا به این نکته اشاره کند:

«آه فدریکو
تو در ترانه‌های پر سوسنت چه خوانده بودی
که کولی وار
جهان را در نور دید
و بر دلها نشست*
ازشعر آه فدریکو ص ۱۶۳

پیش ازاین گفتیم که بهادروند با علاقه به زبان شاملویی نیز رو می‌کند:

بانو بهادروند شاعری از تبار بختیاری که اتفاقاً از زبان بومی‌اش بهره بسیار می‌برد اما شعر ایشان دارای دو رویکرد متفاوت است.

شمشادها در کنارم می‌رویند
و تو
مانند یکی سرو
دربرابرم قد می‌کشی!»
از شعر تردید نمی‌کنم ص ۶۷

و این زبان را به وجهی آشکار می‌توان حس کرد که اتفاقاً به شاملو هم تقدیم شده است وبسیاری شعرهای دیگر، ازریتم درونی شعر گرفته تا کاربرد نحوی زبان و حتی استفاده ازواژگانی

که کارکردشان در بافت شعر یا دور شعر شاملو می‌باشد

و اما برگردیم به صدای مستقل بانوبهادروند درشعرهایی که برخاسته از عناصر اقلیمی و گویش زادگاهی است و از عاطفه و شفقت سرشارند. و وقتی آنها را می‌خوانیم چهره واقعی شاعر را نشان

می‌دهد:

«چهل شب
برای باد سرو می‌خوانم
وچهل شب
برای رود می‌بازم
و مینایم- مینای بنفشم را به درویشی
عاشق می‌بخشم
تابازشان گیرم.»
از شعرواژه ها ص۱۲،

استفاده از واژه‌هایی مانند سرو (سرود)،می‌بازم (می‌رقصم) و مینا (سربند) و... که مختص گویش بختیاری است وبارعاطفی ونوستالژیک قوی دارد به راستی در شعر زنانهٔ جنوبی معاصر کم نظیر است. یادمان باشد شاعر اهل خطه مسجدسلیمان است یعنی جایی که شعر موج ناب از آنجا شعر معاصر را درنوردیده است اما خانم بهادروند بی هیچ تأثیری زبان درونی شدهٔ بومی‌اش را پی می‌گیرد

ان هم در شرایطی که تعداد شاعران زن انگشت شمار بوده‌اند. زنانی که زبان زنانه بومی خود را حفظ کنند و تحت تأثیر هیچ موجی قرار نگیرند. البته شاید بعضی گمان کنند که دوره شعر سنتی-نیمایی به سر رسیده و پست مدرن باید بود. کدام پست مدرن؟! به قول نیما در هر بی نظمی هم نظمی لازم است که متأسفانه خیلی‌ها این نکته را نادیده گرفته‌اند! فانوس بهادروند، شیرزن شعر بختیاری بر اصالت سنت و زبان خود پای می فشرد و زبان پنهان زن مظلوم دیار خویش می‌شود:

«رویای مادرم سرشار از گندم و باران بود
تابوی خواب‌های جوانی‌ام
همان سهم کوچک از شعر بود که
شبهای بی دریغم را به هجاهای بلند پیوند می زند
های مادران سیاه پوش
بر مزار عشق‌هایتان
چویل وریواس جوانه زنید!»
«از شعر ۳۲ – ص ۹»■

شعر «مانلی» نیما یوشیج در سبد «زیبایی شناسی»

«علیرضا قنبری»

زیبایی

در تعریف زیبایی، نظرات گوناگون ومتنوعی ارائه شده است. زیبایی گاه از نظر عینی وبیرونی و زمانی از نظر ذهنی، معنی شده است.

" صاحبان نظریه‌های ذهنی می گویند؛ زیبایی چیزی نیست که در عالم خارج وجود داشته باشد بلکه آن کیفیتی است که ذهن انسان در برابر بعضی از محسوسات از خود ایجاد می‌کند. صاحبان نظریه‌های عینی برآنند که زیبایی یکی از صفات همین موجودات است و ذهن انسان، به کمک قواعد و اصولی معینی، آن را در می‌یابد، همان طوری که معلومات دیگر را هم بر حسب قوانین مربوط به آن‌ها درک می‌نماید."

(بند تو کروچه،۸/۷: ۱۳۷۶)

بعضی زیبایی را امری نسبی و وابسته به محیط‌های مختلف و آب و هواهای متفاوت دانسته‌اند و بعضی علاوه بر آن، مسالهٔ زمان را نیز دخیل دانسته‌اند و گفته‌اند آفرینش هنری، در یک سرزمین و یا دریک زمان، نمی‌تواند مانند آفرینش هنری در سرزمین‌های دیگر یا دورانی دیگر باشد و بعضی عوامل اساسی ظهور کار هنری را نژاد، محیط و زمان و... دانسته‌اند."

(ابوالقاسم رحیمی،۸۹: ۱۳۷۶)

افلاطون در کتاب‌های دوم و سوم رساله جمهور، به توضیح در باره صفات و خصایل شعر و شاعری پرداخت و در آن وظیفهٔ خطیر شعر وشاعری را خدمت به تعلیم وتربیت می‌داند. او در یکی از نخستین رسالات کوتاه خود با عنوان " ایون" از زبان سقراط می‌گوید؛ شاعران از خدا الهام می‌گیرند تا آثار زیبای خود را خلق کنند. ایون نقّالی دوره گرد و حافظ اشعار و نقاد و کارشناس اشعار هومر است. (دانشنامه زیبایی شناسی، ص ۸) مفهوم زیبایی از نظر افلاطون مترادف است با مفاهیم منظم وهماهنگ، و کار هنری، آفرینش نظم و قاعده‌ای خاص است. (احمدی،۲۷: ۱۳۸۰)

اولین مطالعات مدوّن فلسفی در مورد هنر با ارسطو آغاز شده و به غیر از کتاب " فن شعر (بوطیقا)"، اکثر آثار او در مورد شعر از میان رفته است. دو ویژگی کتاب شعر آن را خاص از حوزه زیبایی شناسی جدید قرار می‌دهد؛

نخست آن که ارسطو آشکارا شعر را با توسل به اثرات اخلاقی وتربیتی آن توجیه می‌کند. تراژدی خوب (از نظر ارسطو) عواطف را حساس‌تر می‌کند. ماهیت خطاهای مخرّب زندگی را نشان می‌دهد، و مبیّن این است که انسان چگونه بر عمل ورفتار خود اصرار می‌ورزد. از دیدگاه زیبایی شناسی فرمالیستی تاکید بر این عوامل خارجی برای موفقیّت هنری به معنای فاصله گرفتن از خواص ذاتی زیبایی شناختی است.

دومین دلیل تردید در مورد " زیبایی شناسی" عبارت است از ارجاعات گذرای ارسطو به زیبایی، وی واژه " زیبا"

را در کتاب فن شعر مکرر به کار می‌برد - نوزده بار به عنوان مکمل پیرنگ، زبان و ویژگی‌های تراژدی - وبا این کار به یکی از مفسران خود امکان می‌دهد که زیبایی را " مفهوم کلیدی کتاب فن شعر" (آلیس ۱۹۳۸) تلقی کند با این همه، این مفهوم اساسی از وضوح کافی برخوردار نیست. ارسطو فقط یک بار زیبایی را معیار تعریف تراژدی قرار می‌دهد و آن وقتی است که می‌گوید تراژدی نباید آن قدر بلند باشد که حافظه قادر به ضبط آن نباشد و نه آن قدر کوتاه که از جدیت خارج شود (فن شعر ۱۵-۱۴) این قطعه نشان می‌دهد که تعریف زیبایی را می‌توان با استفاده از طول (حجم مطالب) و نسبت بیان کرد... پس زیبایی خاصیت واقعی اشیاست. (دانشنامه،۱۹)

> **بعضی زیبایی را امری نسبی و وابسته به محیط‌های مختلف و آب و هواهای متفاوت دانسته‌اند و بعضی علاوه بر آن، مسالهٔ زمان را نیز دخیل دانسته‌اند.**

ارسطو هماهنگی، نظم و اندازهٔ مناسب را از اوصاف امر زیبا می‌داند و آن را در وحدت اجزاء شعر و درام می‌جوید و با توجه به ارتباط بین کردار و نمایش مسالهٔ زیبا هم عنان می‌کند. (ارسطو،۱۰۴:۱۳۵۷)

گروهی آنچه را که مایه‌ای از لذت را فراهم کند، زیبایی می‌دانند، به گونه‌ای که بنابه گفتهٔ " ولتر"؛ اگر " از وزغی بپرسید زیبایی چیست، پاسخ خواهد داد؛جفتم."

(ولک.۷۹:۱۳۷۷، ج ۱)

کانت، زیبایی را موضوع یک خشنودی کلی و ضروری می‌داند که از حس نفع عاری باشد. او معتقد است که؛ زیبایی بدون درک علت، برای ما سبب خشنودی است. (توحیدی پور. مهدی، بررسی هنر وادبیات، تهران، چاپ فردوسی،۱۸،۱۳۲۴) هنر احساس زیبایی را به بشر می‌بخشد ونیزمسلم است که میل به زیبایی در بهبود زندگی بشر تأثیر تام دارد. (همان،۲۳)

زولستر (۸۹-۱۷۲۰) می‌گوید:" تنها آن چیز که متضمن " خوب" است، می‌تواند بعنوان " زیبا" شناخته شود. (تولستوی:۲۷)

امّا وینکل مان (۶۷-۱۷۱۷) معتقد است؛ قانون و مقصد هر هنر، چیزی جز زیبایی نیست، وزیبایی هم کاملاً از " خوبی" مجزاست. (تولستوی،۲۸)

زیبایی شناسی

در عصر باستان، رساله‌های " ایون" و " جمهور" افلاطون در کنار فن شعر (بوطیقا) ارسطو آثار اصلیِ زیبایی شناسی به شمار می‌رفتند؛ در قرن هجدهم میلادی، آثاری در قاره اروپا (لایب نیتس، باو مگارتن) و هم در انگلستان (شافتسبری، ادیسون، برک وهیوم) در زیبایی شناسی پدید آمد. اما پیش از نقد سوم کانت هیچ اثری نظریه زیبایی شناسی را در دل نظام فلسفی جامعی عرضه نکرده بود.

" فشنر" که مبانی زیبایی شناسی‌اش در ۱۸۷۶ منتشر شد، نخستین فیلسوفی بود که علم زیبایی شناسی را بر اساس بررسی تجربی و یا استقرائی آثار هنری پایه گذاری کرد.

اوایل قرن هجدهم میلادی، حدود سال‌های ۱۷۳۵ تا ۱۷۵۸ فیلسوفی آلمانی به نام الکساندر باوم گارتن واژهٔ " استتیک" را که پیش از این به معنای " نظریهٔ حساسیت" بود در کتابی به همین نام برای این رشته بر گزید. باوم گارتن که آرزوی بنیان علمی جدیدی را در سر می‌پروراند، زیبایی شناسی را به عنوان؛ " علم معرفت حسی" تعریف کرد و مکتب زیبایی شناسی متا فیزیکی را پدید آورد. پس از او تلاش علمی و فلسفی بزرگانی چون کانت و هگل موجب گسترش و اثبات زیبایی شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های دانش بشر در فلسفهٔ هنر گردید. (احمدی. ۱۳۸۰:۲۰ - وزیری.۱۳۸۸:۱ - رید.۱۳۵۳:۱۴)

باو م گارتن درباره تجلی زیبایی معتقد است که عالی‌ترین تحقق " زیبایی" را در طبیعت می‌شناسیم، از این رو، تقلید از طبیعت، به گفته باو م گارتن عالی‌ترین مساله هنر است. (عقیده‌ای که کاملاً بر خلاف عقاید زیبایی شناسان بعدی است) (تولستوی.۳۳۸)

زیبایی شناسی به معنی دقیق لفظ معمولاً از حدود سال ۱۷۹۰ با کتاب نقد قوه حکم (۱۹۲۸) کانت آغاز می‌شود که خودِ این کتاب هم اثری نا معمول است زیرا کانت برای درک و نقد تفسیریِ هنر، حرف چندانی برای گفتن ندارد و بیشتر در پی تعریف صوری " زیبایی شناسی " (یا حکم زیبایی شناختی) است که در نظر هنر شناسانِ جدی بسیار محدود و حتا سطحی است. (دانشنامه.۲۴) امروزه اهمیت و تأثیر این کتاب در همان چند دهه نخست بعد از انتشار آن به ثبوت رسیده است. نوشته‌های زیبایی شناسان قرن هجدهم، حق بزرگی بر گردن زیبایی شناسان معاصر دارند. ما مفاهیم زیبایی شناسی خود را به خصوص به زیبایی شناسان انگلیسی قرن هجدهم مدیونیم، نظریات آن‌ها در مورد ذوق، مستقیماً راهنمای نظریات ما در مورد زیبایی شناسی است.

" فشنر" که مبانی زیبایی شناسی‌اش در ۱۸۷۶ منتشر شد، نخستین فیلسوفی بود که علم زیبایی شناسی را بر اساس بررسی تجربی و یا استقرائی آثار هنری پایه گذاری کرد. (رید.۱۳۵۳:۱۹) هگل در مقدمه بر زیبایی شناسی می‌نویسد:"فلسفه روح، یک فلسفه زیبایی شناختی است."و ادامه می دهد:"من اینک متقاعد شدم که عالی‌ترین کنش عقل، عقلی که همه چیز را دربرمیگیرد کنش زیبایی شناختی است. اینک حقیقت وخیر تن‌ها در زیبایی مناسبت پیدا می‌کند. بدون حس زیبایی شناختی نمی‌توان نکته سنج بود، حتی نمی‌توان نسبت به تاریخ استدلال نکته سنجانه کرد."(عشایری. حسین، نوروپسیکولوژی زیبایی شناسی، دانشکده علوم توان بخشی دانشگاه علوم پزشکی ایران) زبانشناسان بالاخص"ویتگنشتاین"جنبه تکوین ذهن و نقش زبان را در پدیده توجیه می‌کنند. او مابین آنچه که واژه معنی می‌دهد و آنچه که از لحاظ عاطفی در خواننده و یا شنونده بر می‌انگیزد، تمایل قائل شده و بعد زیبایی شناختی را درهارمونی بین معنی و همخوانی آن با تجربیات هیجانی عاطفی معیار قرار می‌دهد.

در قرن بیستم، کتابی به نام " نظریه‌های زیباشناسی" نوشته شد که از شاهکارهای اندیشه‌های فلسفی دورهٔ معاصر است. مؤلف این کتاب فیلسوف آلمانی " تئودور. و. آدورنو" است. آدورنو مدافع و در عین حال از منتقدین سر سخت مدرنیته بود که تمام دوران کار فکری خود را صرف اندیشیدن به هنر و زیبایی کرد. نظریهٔ نهایی و شگفت آور آدورنو دربارهٔ زیبایی شناسی " ضرورت زیبایی شناسی زدایی هنر " است.

زیبایی شناسی به زبان ساده؛" اندیشیدن نظام مند، بخردانه، انتقادی (ونه لزوماً اما در بیش‌تر موارد فلسفی) به هنر و آثار هنری است."(فهیمه خضر حیدری،۲۴)

زیبایی شناسی شعر

شعر یکی از انواع هنر به حساب می‌آید، بنابر این چون دیگر اقسام هنر، می‌توان از دیدگاه زیبایی شناسی مورد بررسی قرار گیرد. ارزیابی یک شعر مخصوصاً از جنبهٔ زیبایی مانند سنجش یک چیز قابل اندازه گیری نیست که بتوان با ابزار خاصی آن را ارزیابی کرد. بسیاری از نظریه‌هایی که دربارهٔ زیبایی شناسی شعر مطرح شده بر اساس ذوق وسلیقه است. ذوق هم از یک طرف قواعد مشخصی ندارد و از سوی دیگر، در افراد مختلف فرق می‌کند. " هیوم" معتقد است که در زبان هنر نمی‌توان قاعده‌ای نهایی و قطعاً درست یافت. (احمدی.۲۴:۱۳۸۰)

شکی نیست که رساله هیوم منبع موثق ابلاغ حقیقت محسوب می‌شود. به لحاظ تاریخی بحث در حقیقت ادبیات به شعر، و ماهیت و ادعای " حقیقت شعری" مربوط می‌شود. این بحث نیز قدمت بسیار دارد. این مساله افلاطون را به خود مشغول داشته بود چون درگیر این فرض همیشگی شده بود که تراژدی نویسان بزرگ (به ویژه سوفوکلس) معلم اخلاق و به نوعی رقیب فیلسوفان بوده‌اند. دغدغه افلاطون این بود که روش‌های تعلیمی شاعران - از طریق محاکات یا تقلید - عقلانی صرف نیست و چه بسا نا آگاهان را به قبول باورهایی بکشاند که فاقد مبنای عقلانی (فلسفی) باشند. این تفکر افلاطونی، که شعر (و از جمله نمایشنامه) بالقوّه گمراه کننده؟، خطر ناک وغیر اخلاقی است، پیوسته در طول تاریخ اروپا نفوذ داشته و از طریق کلیسا و نیز حکومت رواج یافته و باعث " دفاعیات مکرر از شعر" شده است که دفاعیات " سر فیلیپ سیدنی " و" شلی" معرف‌ترین آن‌هاست. (دانشنامه.۳۳۹)

" آی. ای. ریچاردز"، در دهه ۱۹۲۰ گفته بود که ادبیات نقش " عاطفی" زبان را، در تقابل با نقش " ارجاعی" که در علوم شاهد آنیم، بر جسته کرده است.

" هگل" اعتقادی به زیبایی زبان شعر ندارد." او لایهٔ آوایی شعر را کم اهمیت جلوه می‌دهد و آن را عارضهٔ ظاهری وتصادفی شعر می‌خواند و بر آن است که سطح زیباشناختی ادبیات، زبان نیست. بلکه خود ادراک شهودی و باز آفرینی درونی است. عنصر زبانی چیزی جز وسیله نیست و نسبت به عنصر واقعاً شعری بی اعتناست." (ولک.۳۷۶:۱۳۷۹)

به گفته هگل؛ خداوند در طبیعت و هنر، به صورت " زیبایی" تجلی نموده است. (تولستوی،۳۶)

" کالریج"، زیبایی شعر را محصول زیبایی قسمت‌های گوناگون آن دانسته، می‌گوید؛" در شعر لذتی که از کل اثر می‌بریم با لذت حاصل از یکا یک اجزاء ترکیب سازگار و حتا ناشی از آن است."(دیچز.۱۷۳:۱۳۷۳)

" الیوت"، منتقد و شاعر انگلیسی معتقد است:" کلمهٔ خوب وبد در شعر وجود ندارد، این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد. یعنی این در ترکیب و نسج یا نظام شعر است که کلمات خود را نازیبا نشان می‌دهند و گرنه همان الفاظ نازیبا اگر به جای خود نشسته باشند و در نظام شایستهٔ شعر، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت. (شفیعی.۲۷۲:۱۳۷۰)

" کروچه" و" فوسلر"، معتقد بودند که زبان جنبهٔ هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی عجین است. به نظر فوسلر، زبان نوعی هنر و خلاقیت است و می‌توان در زبان به جست و جوی سبک و زیبایی رفت. (شمیسا.۱۲۰:۱۳۷۸)

" آی. ای. ریچاردز"، در دهه ۱۹۲۰ گفته بود که ادبیات نقش " عاطفی" زبان را، در تقابل با نقش " ارجاعی" که در علوم شاهد آنیم، بر جسته کرده است. شاگردش ویلیام امپسون، " ایهام" را اساس شعر می‌دانست. کلیانت بروکس، منتقد امریکایی در دهه ۱۹۴۰، " پارادکس"، " کشمکش" و "کنایه" را نیز به آن افزود. چنین تلاش‌هایی در پی یافتن خصیصه‌های معنایی متمایز زبان ادبی صورت گرفت که نسبت به اهمیتی که در خصوص سبک شناسی قائل می‌شدند نوعی پیشرفت محسوب می‌شد. این دیدگاه در قالب " تعریف معنایی ادبیات" نمود و تداول یافت. تعریف مزبور را "مانرو سی.بیردزلی " مطرح ساخت که طبق آن ادبیات را می‌توان نوعی گفتمانِ توام با " فشردگی معنایی" تعریف کرد، بدین معنا که ادبیات نماینگر میزان بالایی از " معنای تلویحی" باشد.

تحولات مشابهی بار دیگر از دهه ۱۹۲۰ به بعد در مکتب‌های فرمالیستی روس و چک روی داد که جوهر " ادبیّت" را در تعابیری چون " آشنایی زدایی" (اشکلو فسکی)، " برجسته سازی" (موکاروفسکی) یا " وضوح نشانه‌ها"(یاکوبسون) جستجو می‌کرد. (دانشنامه زیبایی شناسی.۳۳۶)

نخستین فرمالیست‌های روسی، بر این نظر بودند که محتوای انسانی (عواطف، اندیشه‌ها و واقعیت به طور کلی) فی نفسه فاقد معنای ادبی است و صرفاً زمینه را برای عملکرد تمهیدات ادبی فراهم می‌سازد. فرمالیست‌های بعدی این مرز بندی دقیق میان صورت ومحتوا را تعدیل کردند."(سلدن.۴۵:۱۳۷۷)

زیبایی شناسی نیما

علی اسفندیاری (نیما یوشیج)، در دو کتاب " ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر (۱۳۱۸) و " حرف‌های همسایه" (۱۳۴۸) برای نخستین بار، نظریه‌های زیبایی شناسی خود را

بیان داشته است. در این دو اثر، فرم عامل اصلی در توضیح زیبایی شناسی است. وی در این آثار به توصیف اجتناب ناپذیر مواجههٔ هنرمندان پیشرو و واپس گرا، می‌پردازد. به نظر او هر گونه مواجهه‌ای، نشان دهنده مبارزه همیشگی نو وکهنه است. نیما، جوانی که برای رهایی از قیود دست وپاگیر شعر کهن فارسی با قواعد ایستا و ریشه دار، پنجه می‌افکند واز این رهگذر سنگلاخی، مقصدی را در چشم انداز اندیشه و باور خود داشته که همانا فراتر رفتن شاعران از محدوده‌های تعیین شده شاعران کهن و گسترش مرزهای شعر است. بی شک آنان که چنین نکنند، سر نوشتشان " پرت شدن به طرف قبر" است، زیرا آن‌ها " پاسبانان قبرستان‌های مملو از مرده‌اند". (نیما یوشیج، ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر، ۵۷) از نگاه نیما، فرم‌های جدید، زمانی شکل می‌گیرد که شاعر با احساس عمومی مشترک مردم زمان خویش، همراه شود و زمان خود را بشناسد؛" زمان شما را ساخته است و شما باید زمان خود را بشناسید. پشتیبانان شما، کسانی مانند خودتان هستند". (نیما یوشیج، حرف‌های همسایه،۱۸:۱۳۶۳)

به عقیده نیما، هنرمندان، در " شیوه ادراک اجتماعی" با هم شریکند. (نیما، ارزش احساسات...۸۲،۷۳-۸۱) و احساسات اجتماعی تحت تأثیر مختصات زیست شناختی و لذت‌های شخصی شکل می‌گیرند. (نیما، حرف‌های همسایه،۹۶)

تردیدی نیست که آثار ادبی خارج از مرزهای زبان فارسی، تأثیر گذار و الهام بخش و در خلق احساسات مؤثر اند. نیما خود از نمادگرایی قرن نوزدهم فرانسه الهام گرفته است. نیما با آوردن مثال‌هایی از ادبیات دیگر کشورها، نتیجه می‌گیرد؛" اگر فرمی وجود داشته باشد، هیچ چیز وجود ندارد...شما می‌توانید بی اهمیت‌ترین موضوع‌ها را به کمک فرم جذاب کنید."(نیما حرف‌های همسایه،۵۴) گویا منظور نیما از فرم، عموماً، نوع ادبی و به طور خاص از " فرم جدید" شعر نو باشد. برای او فرم یعنی سرنوشت که؛" خلق می‌شود، زندگی می‌کند و می‌میرد."(همان،۱۲۰) از همین روست که او چون قصه گو، داستان زندگی خود را از خلال شعر روایی بازگو می‌کند. دیدگاه وی دربارهٔ شعر کهن نیز حول همین موضوع، یعنی "فرم" است. به نظر نیما، فرم‌های کلاسیک توان پاسخگویی به نیازهای معاصر را ندارند. از نظر او شعر کلاسیک همان قدر ذهنی است که موسیقی ما (نیما، حرف‌های همسایه،۵۴) در نتیجه تغییراتی که در زندگی عموم پیش آمد شاعران نیز باید شیوه شاعری خود را تغییر دهند. همان گونه که زندگی تغییر می‌کند، ساختارهای زبان فارسی و ادبیات نیز در واکنش به واقعیت جدید باید تغییر کنند. (همان،۵۵-۵۴)

سه ویژگی‌ای که برای نیما در شعر اهمیت دارد، عبارتند از؛

آوای موزون شعر، وحدت موضوع شعر و قابل درک بودنش به آسانی نثر.

نیما می‌گوید:" قافیه مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد، قافیه جداست. دردو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین می دانم مثل من زشت خواهی دانست. قدما این را قافیه می‌دانسته‌اند ولی قبول این مطلب بی ذوقی است برای ما که با طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم."(نیما، حرف‌های همسایه،۶۳) در برابر دیدگاه‌های او نیز کسانی هستند که " مدرسان قافیه و میراث کهن که مردم را در بیان خود محدود می‌کنند."(همان،۶۵-۶۴)

"نیما چون دریافتی مترقی از تاریخ و ملت وخاک خود داشت، خلاف جریان همهٔ شاعران هم عصر خویش حرکت کرد، شرایط برای نضج گرفتن افکار ترق خواهانه مساعد بود، هنگامی که مخالفت با او اوج گرفت، نقش تعیین کنندهٔ او در شعر نیز مشخص‌تر شد. دریچه‌ای را که نیما بی سوی شعر گشود، متکی به تجربیاتی بود که قبل از او در زمینهٔ اجتماعی کردن شعر و نجات آن از شعاع محفل و مجلس و حرمسرا انجام گرفته بود."(تهرانی. خسرو،۲۰:۱۳۵۶)

میراث داران کهن در مقابل ترویج فرم‌های شعر نو نیما، به مخالفت شدید با نیما پرداختند. جدال آن‌ها بیشتر بر سر عناصر اصلی شعر، یعنی وزن و قافیه بوده است. فضل الله پروین نوشت؛" این نوگرایان، سنت با اهمیت ادبیات قدیم را رد می‌کنند وبی معنا می‌دانند، بی آنکه بتوانند چیزی از خودشان جایگزین آن کنند."(پروین. فضل الله، زیبایی و هنر، تهران، بی نا،۱۳۴۵،۱۹۲) نیما در واکنش به رقبایش (مدافعان شعر کهن) می‌گوید؛" من شبیه رودخانه‌ای هستم که هر کس می‌تواند به آرامی از هر جای آن آب بردارد."(نیما، برگزیده اشعار، تهران، کتاب‌های جیبی،۱۳۴۲، نقل از احسان یار شاطر) آنگاه ادامه می‌دهد؛" من برای رنج خود و دیگر مردمان شعر می گویم. زندگی‌ام، کلمات، وزن و قوافی فقط ابزار هستند."(همان) وی برای پیشرفت فرم ومحتوای سبک شعری خود فکر، مبارزه وکار کرد؛"(این فرم) در کشور من و زبان من وجود نداشت. من زمان زیادی را زیر فشار اشکال قدیمی، کلمات قدیمی، روش‌های قدیمی و زیر فشار روش‌های کلاسیک سر گردم."(نقل از جنتی عطایی، نیما یوشیج، زندگی و آثار او،

صفی علیشاه،۱۳۳۴:۲۳)" من، حالا، این راه را برای پیش روِپنسل جدید باز کرده‌ام."(همان،۲۳)

نیما، در شعر" مانلی"، از زبان ماهیگیر به خود می‌گوید:

من به راه خود باید بروم،
کسی نه تیمار مرا خواهد داشت
در پر از کشمکش این زندگی حادثه بار،
گر چه گویند نه هر کس تنهاست
آنکه می‌دارد تیمار مرا، کار من است
من نمی‌خواهم درمانم اسیر
صبح وقتی که هوا روشن شد
هرکسی خواهد دانست و به جا خواهد آورد مرا،
که در این پهنه ور آب،
به چه ره رفتم واز بهر چه ام بود عذاب؟

مانلی

منظومه مانلی، تاریخ دی ماه ۱۳۲۴ را دارد. در شهریور ماه ۱۳۳۶ در تهران به کوشش جنتی عطایی چاپ گردید. انتشار منظومهٔ مانلی در واقع چندین سال طول کشید. نیما علت این تأخیر را وسواس زیاد خود برای " خوب‌تر" و " لایق‌تر" شدن منظومه بیان می‌کند. منظومه مانلی متأثر ازترجمه " اوراشیما"ی صادق هدایت، بوده است. البته نیما در مقدمه "مانلی" به این موضوع اشاره می‌کند: "... من اولین کسی نیستم که از پری‌پیکری دریایی حرف می‌زنم؛ مثل اینکه هیچ‌کس اول کسی نیست که اسم از عنقا و هما می‌برد. جز اینکه من خواسته‌ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم. این داستان را من پیش از ۱۳۲۴ کم‌وبیش روبه‌راه کرده بودم. درست دو، سه سال پیش از ترجمه "اوراشیما"ی یکی از دوستان من." در ادامه، ادعا می‌کند: "چیزی که بیشتر به درد من می‌خورد، موضوع فکری در این داستان است. من درباره قدرت تعهد خود نسبت به بیان موضوع فکر می‌کنم. این داستان درواقع از نظر من معنی جواب به اوراشیمای همان دوست من است. آن که اکنون زنده نیست؛ یعنی برومندترین کسی که من در بین همه دوستانم نسبت به آب و خاک خود در قلمرو کار نویسندگی دیده‌ام."انتخاب نام مانلی، از اروی اتفاق نبوده است. مانلی (با من بمان) اسمی است که با درخواست پری دریایی، در ارتباط است. برخی مانلی را از ترکیب دو جزو " مان" و "لی" دانسته‌اند و آن را ماندگار شدن در جایی دایمی و همچنین گرفتار در ماندان معنی کرده‌اند وآن را تمثیلی از جدالکهنگی و نوگرایی ودر حقیقت نمایشگر ذهنیت خود شاعر دانسته‌اند. (قزوانچاهی، عباس. ری را. تهران.۱۳۷۶، معین)

مانلی، ماهیگیر ناتوان وتهیدستی است که هر شب برای صید به دریا می‌رود؛ امّا با همهٔ تلاشی که دارد، صید اندکی نصیب وی می‌شود. تا این که در شبی مهتابی، دریا توفانی می‌شود و ماهیگیر پیر با وجود تردیدهای بسیار، سفر در توفان را برمی گزیند و به امواج می زند. در این توفان سخت، به ناگاه با پری دریایی روبه رو می‌شود و ضمن گفتگو، پری از او می‌خواهد تا با او به اعماق دریا برود وبا او زندگی کند تا آنچه آرزو دارد را در اختیارش قرار دهد و خوشبخت شود. مانلی، ماهیگیرپیر، مرد مسکین و رفیق شب هول، مولا مرد، تردید دارد. نیرویی درونی او را به ماندن با پری دریایی، ترغیب می‌کند. از سوی دیگر پری برای اطمینان بیشتر، مانلی را می آزمایدپس از آن که مانلی در آزمون موفق می‌شود، او وپری دریایی در دریای بی کران غوطه ور می‌شوند. سحرگاهان مانلی خود را در ساحل می‌بینند، در حالی که به کشف نوینی از جهان دست می‌یابد و عناصر طبیعت وی را به سوی کلبه‌اش و معشوقه‌اش راهنمایی می کنند‌درحالی که پاپلی، سگش و رعنا، زنش را منتظر می‌بینند. این در حالیست که حرف‌های مردم و سرزنش‌های زنش دلش را به سوی دریا می‌کشاند.

> **انتشار منظومهٔ مانلی در واقع چندین سال طول کشید. نیما علت این تأخیر را وسواس زیاد خود برای " خوب‌تر" و " لایق‌تر" شدن منظومه بیان می‌کند.**

(Defamiliarization) آشنایی زدایی

(تشبیه، استعاره، حس آمیزی)

" آشنایی زدایی" نخستین بار توسط "ویکتور بوریسویچ شکلوفسکی"(۱۸۹۳ تا ۱۹۷۵ میلادی) و نمایندهٔ نخستین گروه فرمالیست‌های روس، نویسنده، منتقد روس، در مقاله " هنر به عنوان تکنیک" به رفته است. اشکلوفسکی، این مفهوم را در مقابل نظریه الکساندر پوتبنیا، مطرح کرد که معتقد بود اندیشیدن در قالب تصاویر است، وتصاویر ساده‌تر و روشن‌تر از مدلول خود هستند. شکلوفسکی می‌خواست به این پرسش پاسخ دهد که چه چیز باعث شاعرانه بودن می‌شود. اشکلوفسکی آشنایی زدایی را در سه سطح مطرح می‌کند؛ در سطح زبان، مفهوم و اشکال ادبی.

ویکتور شکلوفسکی در مقاله خود: " هنر به عنوان تکنیک"(۱۹۱۷) می‌نویسد: "درک ما از محیط اطرافمان خودکار شده است و به محیط اطرافمان عادت کرده‌ایم. کارکرد

هنر مبارزه با این اتومانیزه شدن و عادت کردن است، به عقیده او هدف هنر اعطاء حسن به اشیاست آن گونه که هستند نه آن گونه که شناخته شده‌اند و تکنیکی که برای دست یابی به این هدف به کار رفته نا آشنا کردن اشیا است." یکی از راه‌های دست یابی به این تکنیک که شکلوفسکی آن را به تولستوی (در داستان " شلنگ انداز") نسبت می‌دهد، نام ننهادن بر اشیا است و توصیف آنها به گونه‌ای که گوئی اولین بار است آن‌ها را می‌بینیم. فرمالیست‌ها نیز به ساختار ادبی علاقه مند بودند آنها به چگونگی بیان (صورت) اهمیت می‌دادند، نه به آنچه که بیان (محتوا) می‌شود. تمام ایماژها و صنایع ادبی به نظرشکلوفسکی در خدمت یک هدفند (آشنائی زدایی)

عملکرد اساسی هنر معکوس کردن روند عادت کردن است که ادراک ما در اثر روزمرگی به آن دچار گشته است ما آنچنان به محیط اطرافمان عادت می‌کنیم که دیگر حتی آن را نمی‌بینیم. هدف شعر معکوس کردن این روند، ناآشناکردن اشیا، مشکل کردن صورت و پیچیده کردن هر چه بیشتر آن تا طول مدت درک وطلب بیشتر شود چرا که روند درک روندی زیبایی شناسانه است و باید طولانی باشد.

درسطح زبان؛ آشنایی زدایی زبان را دشوار می‌سازد وکاربرد واژه‌ها به شکل عمد به صورت مانع در می‌آورد. به عنوان مثال به کار بردن انباشت صداهای دشوار و کاربرد وزن در شعر.

در سطح مفهوم؛ آشنایی زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته شده. ونمایش دادن آن از چشم اندازی متفاوت.

در سطح اشکال ادبی؛ آشنایی زدایی از قرار دادهای ادبی از طریق شکستن معیارهای مسلط هنری و ارائهٔ معیارهای نو، ونیز از طریق ارتقاء ژانرهای ادبی.

داستان مانلی، در واقع براساس زندگی و شخصیت خود نیماست؛" این داستان که پرسوناژ آن خود من هستم، مرا به رنج می‌اندازد. (نیما، ۱۰۴:۱۳۸۸)

نیما در اشعار خود بسیار از آشنایی زدایی استفاده کرده است. او به عنوان شاعری که فرمی نو در شعر بنیاد گذارد، پیشنهادهایی برای زیبایی شعر در دو بخش روساخت (واژگان، ترکیب هاو آواهاو صور خیال و...) و ژرف ساخت (درون مایه و محتوا)، ارائه می‌دهد. تشبیه و استعاره از آرایه‌هایی است که کلام را بلیغ می‌کنند. در واقع شاعر با به کار بردن این آرایه‌ها، به نوعی تصویر گری که از خانوادهٔ آشنایی زدایی است، می‌پردازد.

تشبیه واستعاره و حس آمیزی از آرایه‌های ادبی هستند که به تصویرگری می‌پردازند و از خانواده آشنایی زدایی می‌باشند.

تشبیه

در جواهرالبلاغه، آمده است؛" برقراری مشابهت بین دو یا چند چیز به قصد اشتراکشان در یک یا چند صفت را تشبیه می گویند."(جواهرالبلاغه، ص ۲۶۵)

"تشبیه مشارکت دادن دو طرف است در یک امر یا در وصفی از اوصاف با الفاظ خاص و معین."(صفا. ذبیح الله، آیین سخن،۱۳۷۳:۳۸)

در زبان عربی ابتدا شیوه‌های بلاغت به هم آمیخته بود و بعد به سه شاخه جداگانه (معانی، بیان و بدیع) تقسیم شد. در این تقسیم‌بندی تشبیه در شاخه بیان قرار می‌گیرد. در زبان فارسی بیشتر فنون بیان (از جمله تشبیه) و قسمتی از مباحث مربوط به معانی را در بخش بدیع (سخن آرایی) آورده‌اند و به همین علت در زبان فارسی تشبیه از اصطلاحات مشترک فن بیان و بدیع است.

هدف و خواست سخنور از تشبیه، گوناگونی است؛ مانند: بیان امکان مشبه، بیان حال او یا میزان شدت و ضعف صفت در آن، ستایش یا نکوهش مشبه، برتری دادن مشبه بر مشبه‌به و نشان دادن اهمیت و مشبه‌به و دلیل دل بستگی و یا نیاز به آن.

گوناگونی تشبیه، غالباً بر اساس گوناگونی ارکان تشبیه است

گوناگونی بر اساس دو طرف تشبیه؛ ممکن است دو طرف تشبیه (مشبه و مشبه‌به) هر دو حسی باشند یا عقلی، یا یک طرف حسی باشد و طرف دیگر عقلی و یا به عکس؛ نیز ممکن است دو طرف تشبیه، مرکب یا مفرد باشد.

تشبیه خیالی: در صورتی که اجزا مشبه به هر کدام به تنهایی وجود خارجی داشته باشند اما صورت نهایی، برآمده از توهم و تخیل گوینده است.

بسیاری معتقدند: دو چیز که به یکدیگر تشبیه می‌شوند، هر چه از نظر وجه تشابه از یکدیگر دورتر باشند، تشبیه زیباتر است و برخی بر این باورند که صفات مشترک بین این دو هر چه بیشتر باشد، تشبیه زیباتر است و به عقیده برخی دیگر شرط خوبی تشبیه، وجود خارجی یا قابل عکس کردن آن یا دوری و نزدیکی دو سوی تشبیه به هم از نظر وجه تشابه نیست بلکه ملاک زیبایی و خوبی تشبیه «پسند و ناپسندی ذوق سلیم» است.

- دلش از لذت بگسیخته است
همچو دودی که تن از آتش سرخ دوزخ،
بدر انداخته بگریخته است.
- دم که چون شمع به سیلاب سرشگ
به جگر سوزی، نه چون دگران،

-...بر سریر دریاست،
مایه‌ای که برازد به تنت پیراهن.
- تا کی او چیزی از وی جوید،
ماند چون میخ بجا کوفته، گوشش همه هوش
گشت گوشش همه چشم؛
شد همه چشمش گوش.

استعاره

استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن و عاریت خواستن است امّا در اصطلاح استعاره نوعی تشبیه است که درآن یکی از طرفین تشبیه (مشبه یا مشبه به) را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند." به کار بردن لفظ است در غیر معنای حقیقی خود به خاطر علاقهٔ مشابهتی که بین معنای حقیقی و معنای مجازی وجوددارد. البته باید دارای قرینه‌ای باشد که از ارادهٔ معنای حقیقی جلوگیری نماید."(جواهرالبلاغه،۳۰۳)"استعاره در حقیقت نوعی از مجاز است ولی شرط آن وجود علاقه مشابهت است بین معنی حقیقی و مجازی."(صفا،۴۵)

نکته: اصل استعاره بر تشبیه استوار است و به دلیل اینکه در استعاره فقط یک رکن از تشبیه ذکر می‌شود و خواننده را به تلاش ذهنی بیشتری وا می‌دارد، لذا استعاره از تشبیه رساتر، زیباتر و خیال انگیز تر است.

- از بهم ریخته ابری که به رویش روپوش
باد را بود درنگ.
بود دریا خاموش.
مرد مسکین و رفیق شب هول
...
- باد از جا شده زاینسوی بدانسوی رها داد لجام،
هیبت مدهش دریای گران اندر سر،
مست اندیشهٔ غریدن وتوفیدن آرام آرام.
...
-خورده سیلاب عرق پوست ز پیشانی من،
مایهٔ زحمت من مویم بسترده زسر.
مرگ می‌کوبدم از زور تهیدستی هر روز به در.
...
-چشم دل می‌باید،
که زهر رنگ به معنی آید.
...
من به تو گفتم آن حرف که بود. آه؟ ببین
آب می‌خندد با گردش ماه
در خموشی زبان آور اگر بر سر ساحل پیداست
...
نرگس مخمور است،
که زتنها شدنش چشم براست.

حس آمیزی

معمولاً شعر حاصل یافته‌ها و داشته‌های شاعر است. این یافته‌ها و داشته‌ها از یک حواس به تنهایی بهره نمی‌برند، بلکه شاعر برای بیان و انتقال این موارد به خواننده، بایدترکیبات و تعبیراتی بیافریند که تمام حواس وی را متأثّر سازد.

معمولاً شعر حاصل یافته‌ها و داشته‌های شاعر است. این یافته‌ها و داشته‌ها از یک حواس به تنهایی بهره نمی‌برند.

" حس آمیزی عبارت است از توسّعاتی که در زبان از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر ایجاد می‌شود. مثلاً از قلمرو حس آمیزی است اگر بگویید موسیقی تلخ یا شیرین را شنیدم، چون موسیقی با گوش سروکار دارد ونه با ذائقه".
(محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر،:۱۳۷۳:۱۷)

-بودلر (شاعر و نویسندهٔ فرانسوی) معتقد است: "در میان حواس گوناگون، ارتباط‌هایی اسرار آمیز وجود دارد که در عالم رؤیا به دست می‌آید."

- از صدای پی هم آمدن بوسه چرا می‌شکند،
خواب نوشین سحرگاهی سنگین شده در چشم کسان
تا سپیده دم آن کیست بپای دیوار،
ایستاده است خموشی؟
...
- توهم آن کن که بجان شاید کرد.
چشم تو می‌شنود.
گوش تو می‌بیند
...
- در گروگان تو مانده است دلم
با سخن‌هایت گرم وشیرین

تصویر گری در شعر مانلی

گروهی از صاحب نظران خیال یا تصویر را جوهر شعر وادب می‌شمارند و وظیفهٔ ایماژهایی چون استعاره و تشبیه را انتقال عواطف والای انسانی قلمداد می‌کنند. از نگاه "ازرا پاوند"، تصویر چیزی است.

صور خیال راهی برای شناخت شاعر و دنیای ذهنی اوست. صورت خیال در شعر برخاسته ازانواع صورت بیانی همچون؛

تشبیه، استعاره، کنایه، و تشخیص است. نیما برای بیان داستان‌هایش از تصویر گری استفاده نموده است. زبان او زبانی تصویری و نمادین است. بیشترین کاربرد وی در تصویر گری، بهره گیری از طبیعت است. تصاویری دل انگیز از عناصر طبیعی و زندگی مردم دور و برش.

اصول حاکم برذهنیت تصویر سازنیما از این قرار است:

به کار گیری تکنیک‌های نمایش - داستانی. ۱-

۲- جایگزینی تصویری

۳- تقابل وتقارن تصویری

۴- به کار گیری صور بیانی

۵- استفاده از تصاویر مقتبس از محیط بومی

۶- گرایش به سمبولیسم در تصویرگری

و...

منظومه مانلی این گونه آغاز می‌شود:

من نمی‌دانم پاس چه نظر،

می‌دهد قصهٔ مردی بازم،

سوی دریایی دیوانه سفر.

من همین دانم کان مولا مرد، راه می‌برد به دریای گران آن شب نیز،

همچنانی که به شبهای دگر.

واندر امید که صیدیش به دام،

ناو می راند به دریا آرام.

...

- خزهٔ دریایی،

همچنان بر سر دوش وی آویخته، او را تن پوش.

...

- مرد! اینجا به چه سودی و چه کار؟

در دل این شب سنگین که در او،

گرد مهتابش دُردی به تک مینایی ست؟

نیما ویژگی‌های دیگر زیبایی شناسی شعر را نیز در شعر مانلی رعایت کرده است. در بخش بیرونی داستان مانلی، زیبایی زبانی (آواها، واژگان، ترکیب، نحو) زیبایی موسیقیایی، دیگر موارد زیبایی تخیل (علاوه بر تشبیه، استعاره، حس آمیزی) مانند؛ مجاز، سمبل، تشخیص، کنایه، تمثیل، اغراق، و ایهام و.... در زیبایی درونی؛ عاطفه و احساس، اندیشه و معنی به زیبایی بیان شده است. همچنین هماهنگی که زیبایی از آن خودنمایی می‌کند بین مراحل داستان رعایت شده. شاعر به درستی توانسته است اندیشه خود را بیان کند و نتیجه‌ای که به دنبال آن ارائه می‌دهد بیانگر هماهنگی حوادث است. قهرمان داستان، با پشت سر نهادن موانع و مشکلات، به شناخت تازه‌ای از جهان پیرامون خود دست می‌یابد. این نکته نیز همواره با تاکید توسط شاعر بیان می‌شود که مشکلات وی نیز این گونه است؛ مشکلات مانلی، در واقع همان مشکلات شاعر است. عبور از عادت‌ها، از کلمات و گفتمان پیرامونی، دغدغهٔ شاعر تا پایان زندگی است.■

منابع:

۱. ابوالقاسم رحیمی، مجله پژوهشی دانشگاه تربیت معلم سبزوار، سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۷۶

۲. ارسطو. فن شعر، مترجم عبدالحسین زرین کوب. تهران: امیر کبیر،۱۳۵۷، چاپ اول.

۳. احمدالهاشمی، جواهرالبلاغه فی المعانی والبیان والبدیع، مرکز نشر مکتب الاعلام الاسلامی، ص ۲۶۵

۴. بند تو کروچه، کلیات زیباشناسی، ترجمه فؤاد روحانی. تهران انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم ۱۳۷۶

۵. تولستوی. لئون، هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهگان، تهران، امیر کبیر،۱۳۴۵

۶. تهرانی. خسرو، نوگرایی نیما یوشیج، تبریز، آذربایجان کتاب،۱۳۵۶:۲۰

۷.. دربارهٔ زیبایی شناسی، گفتگو با دکتر بابک احمدی، فهیمه خضر حیدری

۸. دیچز. دیوید، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمد تقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی. تهران، علمی،۱۳۷۳، چاپ چهارم

۹. رید. هربرت، هنر امروز، ترجمه سروش حبیبی، تهران، امیر کبیر،۱۳۵۳، چاپ اول

۱۰. سلدن. رامان. وپیتر ویدوسون، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران طرح نو، ۱۳۷۷، چاپ دوم

۱۱. شفیعی کدکنی. محمد رضا، موسیقی شعر، تهران، آگاه،۱۳۷۰، چاپ سوم

۱۲. شمیسا. سیروس، کلیات سبک شناسی، تهران، فردوس،۱۳۷۸، چاپ پنجم

۱۳. صفا. ذبیح الله، آیین سخن، مختصری در معانی و بیان فارسی، تهران، ققنوس،۱۳۷۳

۱۴. وزیری. علینقی، زیبا شناسی، دانشگاه تهران، تهران،۱۳۳۸، چاپ دوم

۱۵. ولک. رنه، تاریخ نقد جدید. جلد ۱، ترجمه سعید اربابی شیرانی. تهران، نیلوفر،۱۳۷۷، چاپ دوم

۱۶. ولک. رنه، تاریخ نقد جدید، جلد ۲، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر،۱۳۷۹، چاپ دوم

۱۷. قزوانچاهی، عباس. ری را. تهران.۱۳۷۶، معین

۱۸. وزیری. علینقی، زیبا شناسی، دانشگاه تهران، تهران،۱۳۳۸، چاپ دوم

۱۹. محمدرضا شفیعی کدکند، موسیقی شعر، تهران، آگاه،۱۳۷۳:۱۷

۲۰.. نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، تهران، انتشارات دنیا،۱۳۶۳

۲۱. یوشیج. نیما، مانلی و خانهٔ سریویلی، امیر کبیر، تهران، چاپ سوم ۱۳۶۲

۲۲. یوشیج. نیما، یادداشت‌های روزانه، به کوشش شراگیم یوشیج، مروارید، تهران ۱۳۸۸

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «آبی، خاکستری، سیاه»

سروده‌ی «حمید مصدق»؛«غزال مرادی»

حمید مصدق شاعر و حقوقدان ایرانی بود که از او شش دفتر به یادگار مانده است او دردر دهۀ چهل، همگام با بسیاری از اهـل ادب بـه سـرودن اشـعار سیاسـی - اجتماعی روی آورد و دو منظومـۀ «درفـش کاویـان» (۱۳۴۱) و «آبـی، خاکـستری، سیاه» (۱۳۴۳) را سرود. منظومۀ دوم که درونمایه ای سیاسی- عـاطفی دارد، رواج و شهرت گسترده‌ای یافت. منظومۀ بعدی مصدق که «در رهگذار بـاد» (۱۳۴۷) نـام دارد نیـز بازتـاب اوضـاع سیاسی- اجتماعی کشور در دهۀ چهل است. حسرت آرزوها و امیـدهای بربادرفتـه و گذشتۀ دورِ پرافتخار، در عصری که فریب و دروغ و سیاهی بر کشور چیـره شـده، در این منظومه برجسته است. در سال ۱۳۵۸، مجموعۀ «از جدایی‌ها» منتـشر شـد؛ اثـری رمانتیـک و عاشـقانه همراه با گریز و گله از جفای روزگار. در این اثر، رگه‌هایی از تعهد اجتماعی نیز دیده می‌شود. اثر دیگر مصدق با عنوان «سال‌های صبوری» (۱۳۶۹)(محتـوایی سیاسـی و عاشقانه دارد. آخرین مجموعۀ شعر این شاعر، «شیر سرخ» (۱۳۷۶) نیـز درونمایـۀ سیاسی- اجتماعی دارد.

در شعر مـصدق هـم رمانتیـسمِ تغزلـی و هـم رمانتیسمِ سیاسی- اجتماعی حضوری برجسته دارد. در واقع، «عـشق» و «سیاسـت» دو درونمایۀ اصلی شعر مصدق است که در غالب سرودههای او در تلفیق با یکـدیگر دیده می‌شود. برخی منتقدان، منظومۀ «آبی، خاکستری، سـیاه» را «تلفیـق عـاطفی شگفت عشق و سیاست» می‌دانند (لنگـرودی، ۱۳۷۰:۳۲)

در منظومه آبی خاکستری سیاه بیش از هر عنصر دیگری روایت جریان دارد. روایتی که در خلال روایت بزرگ‌تری نقل شده است. وشیوه‌های به‌کاررفته برای برقراری ارتباط در آن استفاده از نمادها و دیالوگ‌ها و تصویر سازی و تمهیدات را می‌توان به عنوان یک عملکردیا روایت‌گری در نظر گرفت. هر چند که شعر او در بنیان خودْ استوار به استعاره وتشبیه است همینطور که در نمونه زیر (بخش نخست منظومه آبی، خاکستری سیاه) مشاهده می‌شود. فضاسازی یا تمهید صورت گرفته است و این فضا سازی با بهره مندی از آرایه‌گری صورت گرفته است. در سطر نخست شاعر به تعریف کاراکتری که شعر از زبان او روایت می‌شود پرداخته و در می‌یابیم که حسابمان با عاشقی است که در حسرت روزهای گذشته است

«در شبان غم تنهایی خویش
عابد چشم سخنگوی توام
من در این تاریکی
من در این تیره شب جانفرسا
زائر ظلمت گیسوی توام
گیسوان تو پریشان‌تر از اندیشه من
گیسوان تو شب بی‌پایان
جنگل عطرآلود
شکن گیسوی تو
موج دریای خیال
کاش با زورق اندیشه شبی
از شط گیسوی مواج تو من
بوسه زن بر سر هر موج گذر می‌کردم
کاش بر این شط مواج سیاه
همه عمر سفر می‌کردم»

بسیاری از جمله ضیا موحد معتقدند که ویژگی شعرهای مصدق، زبان و نحو سادهٔ اوست که برخلاف بعضی شاعران، بازی‌های زبانی خاصی ندارد. و شهرت او هم به‌دلیل همین زبان ساده و خالی از فن و شگردهای سطح بالاست. اما استفاده از روایت به خودی خود یک امر بسیار مهم زیبایی شناسانه است. معمولاً تعداد زیادی از المان‌های زیبایی‌شناسانه در شعر وارد عمل می‌شوند. این المان‌ها شامل ایده‌های ضروری ساختار روایت هستند

چه کسی خواهد دید
مردنم را بی تو؟
بی تو مردم، مردم
گاه می‌اندیشم
خبر مرگ مرا با تو چه کس می‌گوید؟
آن زمان که خبر مرگ مرا
از کسی می‌شنوی، روی تو را
کاشکی می‌دیدم
شانه بالازدنت را
بی‌قید
و تکان دادن دستت که
مهم نیست زیاد
و تکان دادن سر را که
عجیب! عاقبت مرد؟

ترکیب عشق و سیاست از ویژگی‌های اصلی شعر مـصدق اسـت. شـاعری کـه هـم رمانتیسم تغزلی و هم رمانتیسم اجتماعی در شعرش نمودی بارز دارد. یاد از گذشته، همراه با حسرت و دل تنگی (نوستالژی)، از مضامین رایج در مکتب رمانتیـسم اسـت یاکوبسن نکته اصلی ویکهٔ شاعری، جهت گری ان به سوی بیان می‌داند شاعری چیزی نیست جز گزاره‌ای که سمت وسوی بیان می‌گیرد بویژه در نمونه شعر زیر که اگر آن را پیکر منظومه جدا کنیم کاملاً بیانی دیالوگ محور است.

«راستی شعر مرا می‌خوانی؟
نه، دریغا، هرگز

باورم نیست که خوانندهٔ شعرم باشی
کاشکی شعر مرا می‌خواندی
بی تو من چیستم؟ ابر اندوه
بی تو سرگردانتر، از پژواکم
در کوه
گرد بادم در دشت
برگ پاییزم، در پنجهٔ باد
بی تو سرگردانتر
از نسیم سحرم
از نسیم سحر سرگردان
بی سرو سامان
بی تو – اشکم
دردم
آهم»

او حس آمیزی را هم وارد روایت خود کرده است عناصر طبیعت با او دیالوگ میگویند درواقع او برای هر عنصری در شعرش دیالوگی تعریف کرده است که با بیان آن، افزون بر جذاب‌تر شدن روایت شخصیت پردازی نیز انجام شده است. بدین منظور گاهی از زبان عامیانه استفاده کرده است که افزون بر نقش خبری به زیبایی متن و قوام روایت می‌افزاید.

این عناصر با بهره گیری از شگردهای خاص ادبی و ساختهای غیرمتعارف در زبان معیار، موجب آراستگی زبان شعر هم. است ایجاد موسیقی و کاربرد آرایه‌هایی مثل تلمیح، استعاره، تناسب و ... از جمله نقشهای هنری مورد نظر مصدق است.

باد با برگ درختان می‌گفت
باد با من می‌گفت:
"چه تهیدستی مرد"
ابر باور می‌کرد
من در آیینه رخ خود دیدم
و به تو حق دادم

آدرنو معتقد است که رنج بیان هنر است وبه شکل آن محتوا می‌بخشد محتوای انسانی هنر رنج است و نه جنبهٔ اثباتی، مـصدق نیز، شاعری متعهد است در واقع با بیان غم واندوه، آرزوها و ترسهای خویش به شکلی نمادین به روایتی اجتماعی می‌پردازد.

«سینه‌ام آینه‌ای ست
با غباری از غم
تو به لبخندی از این آینه بزدای غبار
آشیان تهی دست مرا
مرغ دستان تو پر می‌سازند
آه مگذار، که دستان من آن
اعتمادی که به دستان تو دارد به فراموشی‌ها بسپارد
آه مگذار که مرغان سپید دستت
دست پر مهر مرا سرد و تهی بگذارد

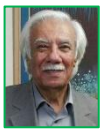
بسیاری از نشانه‌شناسان معتقدندکه همه متن‌ها چه نوشتاری و چه گفتاری همسان‌اند، مگر آن که برخی نویسندگان متن‌های خود را با خصوصیات مشخص ادبی کد گذاری کنند تا از دیگر فرم‌های بیان مشخص باشند. با این حال یک تمایل روشن به تشخیص فرم روایت ادبی به صورت مستقل از دیگر فرم‌های روایت وجود دارد شیوه‌های بیان احساسات و عواطف فردی، میراث اجتماعی ما را تشکیل می‌دهند. این شیوه‌های بیان نیاز مستمر به تغییر و نوآوری دارند و همین مسئله باعث پویایی یک فرهنگ می‌شود. در یک فرهنگ واقعی اشیا و کنش‌ها نمادهای زندگی می‌شوند و این نمادها باعث خلق هنرها می‌گردند و بدین ترتیب هنرطلایه دار تکامل انسان چه در سطح فردی و چه در سطح اجتماعی می‌گردد

با من اکنون چه نشستن‌ها، خاموشی‌ها
با تو اکنون چه فراموشی‌هاست
چه کسی می‌خواهد
من و تو ما نشویم
خانه‌اش ویران باد
من اگر ما نشوم، تنهایم
تو اگر ما نشوی
خویشتنی
از کجا که من و تو
شور یکپارچگی را در شرق
باز برپا نکنیم
از کجا که من و تو
مشت رسوایان را وا نکنیم
من اگر برخیزم
تو اگر برخیزی
همه برمی‌خیزند

مصدق از جمله شاعران نوگرای معاصر است که روانی و سادگی زبان شعرش از جمله ویژگیهای سبکی وی به شمار می‌آید ساده نویسی را شاید باید از او آموخت که می‌تواند در نهایت سادگی زبان روایت و شعر را با هم پیش ببرد.■

منابع:

۱- نجمه نظری و فاطمه کولیوند، بررسی نوستالژی در شعر حمید مصدق، فصلنامه زبان و ادب پارسی، شمارهٔ ۴۶، زمستان ۱۳۸۹
۲- منظومه هاو سروده‌ها حمید مصدق، تهران انتشارات زریاب ۱۳۸۷



نقد و تحلیلی بر کتاب شعر «آدم از کدام فصل به زمین افتاد؟»

سروده‌ی «فرناز جعفرزادگان»؛ «عبدالمجید زنگویی»

"اینجا هیچ کبوتری سلامی از آدمی برنمی چیند"

(آدم از کدام فصل به زمین افتاد) دومین دفتر شعرخانم فرناز جعفرزادگان شاعر شیرازی می‌باشد. فرناز جعفرزادگان شاعر شعرهای کوتاه یا شعرک است اما با مفهومی گسترده و عمیق. جعفرزادگان پیش از آنکه به سپیدسرایی روی آورد کلاسیک سرا بوده، غزل، رباعی و دو بیتی می‌سروده که چندین و چند شعر کلاسیک هم از وی در مطبوعات به چاپ رسیده است.

هنگامی که شعر جعفرزادگان را می‌خوانیم مشخص نمی‌شود که با شاعری زن روبرو هستیم. بعضی از شاعران زن در اشعارشان آن گونه احساس زنانگی مطرح می‌کنند که خواننده بلافاصله درمی یابد با یک شاعر زن روبرو است اما در آثار خانم جعفرزادگان چنین نیست.

او جنسیت و مرز را نمی‌شناسد. همه را در هم می‌ریزد و خواننده نمی‌داند که این شعرها را مرد سروده است یا زن. برای این شاعر آنچه مهم است مضمون و محتوای قوی و گسترده و همگانی است همراه با اندیشه و تفکر فراتر از جریانات روز و روزمرگی و افق‌های کوتاه، که پیوسته چشم به افق‌های دور و اعماق می‌نگرد آن هم با تصویرسازی و تخیل شاعرانه و ایهام با استعاره‌های خلاقانه.

ما امضاییم/ خط می‌خوریم در خود/ گاهی امضا/ طناب داری می‌شود/ که سرنوشت را/ در خود/ خفه می‌کند. (ص ۱۳)

به این شعر نگاه کنیم:

گوش‌ها/ دو سؤال چسبیده به صورت فکر/ که از علامت‌ها فراری‌اند/ این همه سؤال/ از کدام انگشت اشاره ریخت/ که هیچ صدایی/ از خدایان برنخاست. (ص ۱۸)

اومی خواهد راه خود را به هدف نزدیک کندچرا که خود، باور ندارد شاهد مقصود را در آغوش بکشد

درختان دو طرف اتوبان/ به کوتاهی راه/ می‌اندیشند/ اما/ راه‌ها همچنان در آغوش هم/ دراز کشیده‌اند (ص ۱۴)

در جای دیگر که فریاد به جایی نمی‌رسد و همه احساس خستگی می‌کنند. شاعر بعد بود و نبود، زندگی و مرگ را در شعر جاری می‌سازد.

ویترین‌ها/ مانکن‌ها/ خیابان را فریاد می‌زنند/ حتی/ عروسک‌ها هم خسته‌اند/ از رفت/ از نخ نما شدن آمد. (ص ۳۰)

در شعرها با صنعت ایجاز و تصویرسازی‌های بسیار و همچنین واج آرایی که موسیقی شعر را دلنشین تر می‌کند، روبرو می‌شویم.

کلمه‌ها کجا جا ماندند/ که معنی گم شدن را/ از تمام صداها/ شنیدند. (ص ۲۱)

عشق و عاطفه، انسانیت و آزادگی و بیداری مورد نظر خاص شاعر است که به فراوانی در اشعارجعفرزادگان نمایان است. در شعر زیر با تقطیع آزادی (آ- زادیم) شاعر با واژهٔ (آ) ناراحتی و درد و آه را به خوبی نشان می‌دهد و به کلمهٔ (آ- زادیم) بار معنایی دیگری نیز می‌دهد و آن اینکه جز درد و آه چیزی زاده نشد.

> در شعرها با صنعت ایجاز و تصویرسازی‌های بسیار و همچنین واج‌آرایی که موسیقی شعر را دلنشین تر می‌کند، روبرو می‌شویم.

آ /زادیم/ به آزادی پرنده/ وقتی/ وسعت پرواز/ تنها آسمانی است/ که در قفس / آواز می‌خواند. (ص ۲۳)

در شعرهای جعفرزادگان، بازی‌های زبانی و معانی مختلف دادن به واژه که هر یک تأویل‌های گوناگونی دارد به وفور به چشم می‌خورد مانند این شعر که درد جامعه و بشر در آن نهفته است، صنعت تشخیص در این شعر به خوبی صورت گرفته وقتی به کلمهٔ (راهرو) بر می‌خوریم واژهٔ دیگری نیز در ذهن خواننده متبادر می‌شود و خود بخود کلمهٔ (رهرو) در ذهن خواننده جرقه می زند و با پرسش‌هایی پیاپی که عدم وجود هریک رادر زندگی امروز به خواننده القا می‌کند شعر را به پایان می‌رساند و حواس مخاطب را در چند بعد برای تفکر بیشتر پرت می‌کند و خواننده را به فکر فرو می‌برد.

دادگاه/ داد می زند/داد/ در داد و بیداد/ از اتاقی که راه راه فکر می‌کند/ و راهرویی/ که به هزار راه می‌رسد/ کدام میز/ کدام صندلی / کدام راه/ کدام داد/ کدام...(ص ۲۵)

گاهی شاعردرفکر آزادی و روشنایی و هدف است. نگاه شاعر نگاهی نوستالوژیک است. در ضمن نگاه و ساخت کار دربعضی شعرها موتیف هایی را شکل می‌دهند که عقلانیت و نگاه باختینی را یاد آور می‌شود.

در زمینی که چمن/ لگدکوب بازیکنان می‌شود/ و سوت داور/ پیروزی را نشانه/ جنگ/ توپی است/ که در هیچ واژه ای / گل نمی‌کارد.(ص ۳۵)

شاعر، شعور جامعه است. اتفاق‌ها و جریاناتی را می‌بیند و تجربه می‌کند که عوام از فهم و درکش عاجزند یا بی تفاوت از کنارش می‌گذرند.

مریخ هم/ که زیر پایمان/ قدم می ند/ باز هم آسمان همان رنگ است/ به جز آسمان کودکی/ که پر بود/ از حواس ماه و راه ستاره. (ص ۳۰)

در شعر زیر می‌بینیم شاعر از درد و غربت جامعهٔ امروز می‌گوید. شعری که در آن با بازی کلمات مانند (صداها، صد، سد و سده) روبرو می‌شویم و شاعر با تشخصی که به تاریخ داده است و همچنین تقطیع کلمهٔ (رع- نا) بار معنایی دیگری به این کلمه داده است چرا که (رع) به معنای خدای آفتاب در اساطیر مصری می‌باشد ونیز به عنوان همتای زنانه بوده

و از نظر شنیداری در بدیع لفظی رعنا شنیده می‌شود که امروزه به جوان بالا بلند نیز اطلاق می‌گردد و شاعربا هنرمندی و چینش جناس‌ها درد و ناراحتی جامعه رابه خوبی نشان می‌دهد.

صداها/ از صد گذشتند/ من از سدها/ و تاریخ گریست/ برای سده‌ای/ که دیگر/ رع/ نایی ندارد/ برای دیدار با خورشید/(ص ۴۲)

شعر دیگر: آن قدر حافظه/ پر شده از رنگ‌های کبود/ که خالی شده‌ام/ حتی از گل سرخ/ می دانم / اینجا/ هیچ کبوتری/ سلامی از آدمی/ بر نمی‌چیند. (ص ۴۹)

و شعرک دیگرکه کشفی زیبا در آن صورت گرفته و همچنین پارادوکس بامعنایی عمیق در آن نقش بسته است

آمدن/ کلاغ‌ها را/ باور کنم/ یا رفتن پرستوها را/ هر دو/ سیاه پوشیده‌اند.(ص ۵۶) در پایان توفیق روزافزون این شاعر گرامی راآرزومندم.■

نگاهی به مجموعه شعر «این یک کتاب نیست، احتمال یک زن بیشتر است»

سروده‌ی «سمیه قبادی»؛ «محسن احمدوندی»

یکی از رویدادهای مهم فرهنگی ایران معاصر، به ویژه در دو دههٔ اخیر، حضور بی سابقهٔ زنان در عرصه‌های ادبی است. استقلال اقتصادی زنان، گسترش آزادی‌های نسبیِ مدنی و رشد آگاهی‌های اجتماعی از طریق رسانه‌های جمعی می‌تواند از دلایل اصلی حضور چشمگیر این بخش از جامعه در فرایند آفرینشِ آثار ادبی باشد. زنِ ایرانی که قرن‌ها، زیر سنّت‌های دست و پا گیر مدفون و از سوی جامعهٔ مردسالار به سکوت واداشته شده بود، در این سال‌ها توانسته است خود را رهاتر و آزادتر از پیش بیابد و لب به سخن بگشاید. با نگاهی به آمار کتاب‌های ادبی منتشر شده در ۱۵ سال اخیر، چه در حوزهٔ داستان و چه در حوزهٔ شعر، متوجه می‌شویم که شمار نویسندگان زن تقریباً دو برابر مردان شده است. اگرچه این رشد کمّی به خودی خود چندان ارزشمند نیست، اما می‌تواند نویدبخش آیندهٔ خوبی برای ادبیّات ما باشد. مضمون آنچه زنان در این سال‌ها نوشته‌اند، اغلب حول محور هویت یابی و مبارزه با سنت‌های مردسالارانه بوده است. آنان نوشته‌اند تا خویشتن را بشناسند و در عین حال خود را هر چه بهتر به مردان بشناسانند. از نیازها و آرزوهایشان گفته‌اند، از شکست‌ها و پیروزهایشان، از غم‌ها و شادی‌هایشان. حرف‌های آنان، سال‌ها و بلکه قرن‌ها در پستوهای ذهنشان خاک خورده است و امروز فرصتی دست داده تا بیانشان کنند.

با این مقدمهٔ کوتاه به سراغ مجموعه شعر «این یک کتاب نیست، احتمال یک زن بیشتر است» از خانم سمیه قبادی می‌رویم؛ مجموعه شعری که به تازگی چاپ شده است و بیست و پنج غزل و غزل- مثنوی از این شاعر جوان را دربرمی گیرد. همان گونه که از نام کتاب پیداست، درونمایهٔ مسلط آن زن و احساسات و عواطف اوست. آن چه در این مجموعه، پیش از هر چیز توجه خواننده را به خود جلب می‌کند، عطر تند احساسات زنانه و بیان عاطفی خواست‌ها و آرزوهای یک زن است. در اغلب شعرهای این مجموعه با روایت زنی رو به رو هستیم که مردی را دوست دارد و به او عشق می‌ورزد؛ عشقی سراپا خواهش که وصالی در آن نیست و آرزوی این وصال، همراهِ همیشگیِ شاعر است:

بر شاخهٔ لبخند تو انگور نوشتند
دستان مرا از تو ولی دور نوشتند
ای کاش خدا در تو کبوتر بنویسد
در چشم تو یک خواب معطّر بنویسد
من را که چو یک کشتی دیوانه نوشته است
ای کاش در آغوش تو بندر بنویسد (قبادی، ۱۳۹۵: ۴۶-۴۷)

زنان فراوانی، مردِ محبوبِ شاعر را دوست دارند و او هم با آنها گرم می‌گیرد تا موجب رنجش شاعر شود:

باید به چشمان کسی دیگر بیندیشم
حالا که با زن‌های دیگر خوب می‌جوشی (همان: ۵۸)

و این ترس همیشه با او هست که مرد محبوبش را از دست بدهد:

می‌ترسم از اینکه تو محبوب زنی باشی
تنها دلیل پیچ و تاب دامنی باشی (همان: ۵۷)

و مدام آینده‌ای را پیش بینی می‌کند که زنی دیگر معشوق او را صاحب شده باشد:

گوشهٔ دنج اتاقی وطنت خواهد شد
هر کسی غیر من افسوس زنت خواهد شد (همان: ۵۴)

و در نهایت آن اتفاقی که شاعر همیشه از آن ترسان است، رخ می‌دهد:

تو که بیگانه‌ترین مرد به این زن شده‌ای
کشورش بوده‌ای و قسمت دشمن شده‌ای (همان: ۵۴)

بعد از این اتفاق است که دیگر زندگی رنگ و جلای خود را در چشم شاعر از دست می‌دهد. ترس از دست دادن به ترس از دست رفتن منجر می‌شود. وقتی عشق از دست می‌رود، آدمی از دست رفته است. آدمی بی عشق، بی آسمان است، بی پر است، بی پرواز است و پرندگی در او می‌میرد:

این شعرها برای کسی نیست جز خودت
در خانه‌ام هوای کسی نیست جز خودت
از گیرهٔ جدا شدهٔ روسری بپرس
از باغهای تا شدهٔ روسری بپرس
از چادر همیشه غم انگیز و ساده‌ام
رُژهای دخترانهٔ بی استفاده‌ام
با من چه کار کرد بدون تو، زندگی؟
مُردم در این هوای بدون پرندگی (همان: ۴۹- ۵۰)

با این وجود به ندرت می‌توان شعری را یافت که در آن شاعر از معشوقش بدگویی کند، هر چه هست تمجید و ستایش است.

نکتهٔ دیگری که در این مجموعه حائز اهمیت است، بسامد فراوان برخی واژگان با محوریت «تن» است. از گیسو و چشم و لب گرفته تا دست و بازو و آغوش. بسامد این واژگان نشان از یک دغدغهٔ ذهنی دارد و آن تنهایی است. در جامعهٔ ما اگر از تنهایی سخن رفته، سعی شده از آن به تنهایی روحی تعبیر شود؛ در حالی که اگر آدمی حاصل پیوند دو بعد جسم و روح باشد، باید برای تنهایی نیز قائل به دو بعد شد: تنهایی جسمی و تنهایی روحی. تنهایی در هر بعد از وجود آدمی، مخرب و ویران کننده است. آن کس که از لحاظ روحی در انزواست، تلخ زندگی می‌کند و آن کس که جسمش تنها مانده، نمی‌تواند به خودشکوفایی برسد. بسیاری از تنهایی‌هایی که در فرهنگ ما وجود داشته، از جنس تنهایی‌های جسمی بوده است و ما همیشه آنها را به شیوه‌های گوناگون کتمان کرده‌ایم و پنهان داشته‌ایم. زنان بیش از مردان به این خودسانسوری تن داده‌اند، زیرا سویهٔ تابوها و ممنوعیت‌ها در جامعهٔ مردسالار ما، اغلب متوجه زنان بوده است. همچنان که تنهایی روحی تلخ و دردآور است، تنهایی جسمی و بی پاسخ ماندن نیازهای تن نیز زجرآور و کُشنده است. بسامد بالای کلمهٔ «تن» در این مجموعه بیش از هر چیز، از تنهایی جسم و مغفول ماندن خواهش‌های آن در جامعه حکایت دارد:

انارها که رسیدند با تو در **تن** من
بپوش پیرهنی از ترانه بر **تن** من (همان: ۳۷)
وقتی انار در **تن** من می‌رسد خوش است
دستت به باغ دامن من می‌رسد خوش است (همان: ۳۸)
خدا نوشت زمانی به شانه‌های منت
که تا عبور کنم از هزاره‌های **تنت** (همان: ۲۱)
بنوش زندگی‌ام را که از تو سر بزنم
و در حوالی باغ **تن** تو سر بزنم (همان: ۳۶)

این مجموعه کاستی‌هایی نیز دارد، از جمله اغلب شعرها یک مضمون و درونمایه را تکرار می‌کنند و همین امر موجب خستگی و دلزدگی خواننده می‌شود. تکرار «واو» عطف در آغاز بسیاری از مصراع‌ها، از روانی ابیات کاسته است. صُوَر خیال و واژگان نیز در بسیاری از موارد تکرار می‌شوند و شاعر نتوانسته است دایرهٔ تصاویر و واژگان خود را تنوع ببخشد. در پایان یکی از بهترین شعرهای این مجموعه را با هم می‌خوانیم، با دقت در این شعر، می‌توان بسیاری از ویژگی‌هایی را که در این نوشتار برای این مجموعه برشمردیم به وضوح مشاهده کرد:

تو مرد اجتماعیِ پیراهن آجری
من دختری خجالتی و سرد و چادری
من دختری خجالتی‌ام درحوالی ات
دارم کلافه می‌شوم از بی خیالی‌ات
ترسیده‌ام از این همه محبوب بودنت
با دختران دور و بَرَم خوب بودنت
با من شبیه خواهر خود حرف می‌زنی
من خسته‌ام از این همه داداش ناتنی
با گیره‌ای که روسری‌ام را گرفته است
دنیا مسیر دلبری‌ام را گرفته است
با من قدم بزن کمی از این مسیر را
با خود ببر حواس من سر به زیر را
صعب العبور قلهٔ خودخواه زندگیم
ای نام کوچکت غم دلخواه زندگیم
این تکه ابر کوچک جامانده در هوات
حالا حسودی‌اش شده حتی به دکمه هات
احوال من که با یقه‌ات خوب می‌شود
بازش نکن که باعث آشوب می‌شود
آن دکمه‌های مستبدت دشمنت شدند
آشوب‌های کوچک پیراهنت شدند
تبعید می‌شوم به تو در شب نخوابی ام
با تو دُرُست مثل زنی انقلابی‌ام
آرام در مقابل من ایستاده‌ای
بر هم زده ست نظم مرا اخم ساده‌ای
بی رحمی است با تو زنی همقدم شود
تا دختری خجالتی از جمع کم شود
باید که از حوالی قلبم بکاهمت
با حفظ حد فاصل شرعی بخواهمت
در من جهنمی است که از سر به راهی است
دنیای من بدون تو یک حرف واهی است (همان: ۳۴-۳۵). ■

منبع

قبادی، سمیه (۱۳۹۵)؛ این کتاب نیست، احتمال یک زن بیشتر است؛ چاپ اول؛ تهران: نشر داستان.

بررسی عناصر روایی در شعرهای «هوشنگ چالنگی»

«غزال مرادی»

هوشنگ چالنگی‌زاده ۱۳۲۰ خورشیدی در مسجد سلیمان، شاعر معاصر اهل ایران است. که از او مجموعه های متعددی به چاپ رسیده است او یکی از پیشگامان شعر «دیگر»و شعر موج نو است. روایت تکنکی است که مورد استفاده شاعران بوده است. آن‌ها با در اختیار گرفتن منطق روایی اشیا، المان‌های موجود را به گونه‌ای هدایت کرده‌اندکه افزون بر حفظ قاعده گریزی از روایت شعری را بیان کنند. گاهی این قاعده‌گریزی می‌تواند در قالب استفاده از عناصری سورئال باشد.

«با او باش که در این شب سپید
که به هرچه دست میزند
درخت نیلی می‌زاید
اگر بتوانی
هرچه را رها کن
در زورق بی سرانجام خویش(شعر "خواب ها(۲)" صفحه ۱۰۴)

هوشنگ چالنگی نیز مانند دیگر شاعران از این عنصر در شعرهای خود استفاده کرده است هرچند که شاید نتوان شعرهای او را عمدتاً روایی نامید چرا که او از خرده روایت‌ها به صورت اشاره‌ای ناگاه ودر قالب چند سطر در شعر خود استفاده کرده است. مانند نمونه زیر که از عناصر نوستالزیک نیز بهره برده است.

« رفتن خیالی بیش نیست
از مادرم شنیده ام این را
از مادرم که باغ را آرام
تا روی میز خانه هدایت می‌کرد
بگذار با فکر آن ستاره
که بوی گندم می داد
دل خوش باشم (شعر شمشیر فصل آخر، صفحه ۳۶)»

حفظ ریتم و آهنگ درونی شعر از طریق دقت و ظرافت در همنشینی واژگان، یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های اشعار هوشنگ چالنگی است؛ مانند نمونه زیر

دراین مکان ستارگان خاموش
چون مردگان که تصویرهای بهشت
به جیب دارند
این لحظه که را دوست می دارید
ای چشم‌های من که صدای جهان را
می‌شنوید (شعر"برآب ها " صفحه ۱۲۲)

شعرهای چالنگی در عین سادگی زبان و نزدیکی به نثر، از آهنگی درونی پیروی می‌کند و نرم و آهسته پیش می‌روند. گرچه در پشت این آهستگی انگار حادثه‌ای در حال رخ دادن است؛ حادثه‌ای که در تصویرهای خیال‌انگیز اشعار پنهان هستند.

« بگذار
همواره ازگوش‌های من جوان‌تر باشد
خوابی که مرا دورتر می‌برد
بگذار همیشه
سقوط این ماه
در جیب‌های من انجام پذیرد. (شعر بختارها صفحه ۸۲)

اشعاری که در آن‌ها زبان در عین سادگی و نزدیکی به نثر، از آهنگی درونی پیروی می‌کند و نرم و آهسته پیش می‌رود. گرچه در پشت این آهستگی انگار حادثه‌ای در حال رخ دادن است، حادثه‌ای فشرده‌شده در تصویرهای آهنگین اشعار و گاه تصویرهای شاعر، سخت با طبیعت می‌آمیزند و از دل طبیعت سر برمی‌کنند.

« برف را توانستم آرام کرد
به صبح
با جدال خانگی علف
اما گلها که نام خود را می گویند ومی میرند
چون صدایی دور
که به چنگ گیری وگریه کنی (شعر IVصفحه ۱۴۸)»

در شعرهای چالنگی نوعی معماری تصویری وجود دارد که معنا را در متن شعرها به تعویق می‌اندازد که باعث از بین رفتن مشخصه‌های تک‌معنایی واژگان می‌شود.

« دور نشستم و شب نوشتم کفن
سرخ چهر خنده‌ات را می‌بینم
قله‌ی سفید و نام نیکوی سایه برفی‌ات (شعر – صفحه ۱۷۵)

در شعرهای روایی ممکن است بافتی بیانی وجود هم داشته باشد اما در شعرهای چالنگی کمتر به چنین بافتی برمی خوریم شاعر با افزودن عناصری سمبلیک به آن شکلی داستانی بخشیده است استفاده از واژه هایی مانند گرگ وروباه که در

داستان‌های ایرانی از آن‌ها بیشتر استفاده می‌شود وعناصری سمبولیک هستند.

«در چهار فصل هائل
شب گله گله است
روباه گله گله
وگرگ
وقتی بیابان زرد است
از انقراض خویش می‌لرزد (شعر" اینک توان نشست" صفحه ۳۷)»

در واقع چالنگی اشیا وموقعیت ها را در وضعیتی قرار می‌دهد که عکس العمل‌های عاطفی خواننده را برانگیزد ضمن آن‌که پیوندی عینی برقرار کند البته از بار اندیشه و تفکر شاعر نیز نباید غافل شد که برای بیان مفاهیم از عاطفه سود برده است ادبیات اقلیت چیزی است که یک اقلیت در دل اکثریت می‌سازد.

«اما هنوز پرندهای می‌نالد
بر شاخسار دور
نزدیک با ستاره‌ای محجور
وسایه‌های هرچه درختان
در گریه‌های من (صفحه ۱۴۶)

هر راوی ادراک خود را بیان می‌کند و براساس این ادارک پاره ای از حوادث را بر می‌گزیند وپاره‌ای را کنار می‌گذارد هر راوی طرح روایت را می‌سازد شاعر در بیشتر شعرهای این مجموعه از راوی اول شخص استفاده کرده است.

« اکنون بر شما می‌گویم مشت بسته
از این واژه‌ها درکوه
کوه سپید از برف
دردهای طلایی ناگاه
وگفته بودیم که جهان از وهم شود (شعر "-" صفحه ۱۷۰)

شعرهای چالنگی را می‌توان به دوگروه تقسیم کرد شعرهایی که زبان ساده‌ای دارند وشعرهایی که زبان پیچیده‌تری داشته وکلمات ونحو قاعده گریزتری را انتخاب کرد است با این وجود، آثار جدیدتر نوعی تعویق و بازآفرینی معناو فضابه چشم می‌خورد. همانطور او درکنار دیگر شاعران» ■

هنرمندان، دوستان و همراهان عزیز
منتظر آثار، مطالب، مقالات، یادداشت‌ها و همچنین
نظرات، انتقادات و پیشنهادات شما هستیم.
«چوک» تریبون همه هنرمندان است.
www.chouk.ir
قصه‌ای دیگر به پایان رسید.
حتی اگر کلاغ قصه هم به خانه‌اش رسیده باشد،
باز هم پرواز "چوک" را پایانی نیست.
درِ دوستی با چوک به روی همه باز است مگر خود، آن در را ببندید.
Nasrin.afrasiaby