بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعه مقالات همایش

کشوری افسانه

به کوشش:
علی اکبر کمالی نهاد

مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه

(نقد و تحلیل شعر معاصر ایران از نیما تا امروز)

به کوشش: علی اکبر کمالی نهاد
ناشر: فرتاب / ناشر همکار: ظفر
نوبت چاپ: اول ۱۳۸۹
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
صفحه آرایی: رابط
قیمت: ۱۵۰۰۰ تومان

شابک: ۲ ـ ۶۹ ـ ۷۹۶۴ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸ ISBN : 978 – 964 – 7964 – 69 – 2

مرکز پخش: دفتر مرکزی انتشارات فرتاب
تهران: فلکه دوم تهرانپارس، خیابان ناهیدی، خیابان زهدی
بالاتر از میدان والفجر، پلاک ۱۵۱
تلفن: ۷۷۷۸۱۷۳۴ همراه: ۶۴۲۲ ۱۸۹ ۰۹۱۲
Email: mohamadi@fartab.com WWW:fartab.com

انجمن علمی ـ آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی استان مرکزی

فهرست مطالب

متن پیام وزیر محترم آموزش و پرورش به همایش افسانه ۹
پیام انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی ۱۱
پیشگفتار ۱۳
اعضای کمیته ی علمی همایش کشوری افسانه ۱۹
عزیزه احراری / تخیّل و تصویر در شاعری شاملو ۲۵
احمد احمدی / ناروا ستیزی در شعر معاصر ۴۹
موسی احمدیان / بررسی تطبیقی شعر تصویری در شعر معاصر فارسی و انگلیسی ۵۷
علی اصغر ارجی / الگوی قصه در آثار نیما؛ با تحلیلی بر شعر«کار شب پا» ۸۷
دکتر خدابخش اسداللهی / «زندگی و مرگ از دیدگاه فروغ فرخ زاد» ۱۰۹
امید اسلام پناه / دو پیشکسوت شعر نو خویشاوند زبان و ادبیّات فارسی و عربی ۱۲۳
دکتر ابراهیم اناری بزچلویی / نگاهی تطبیقی به طنز سیاسی ـ اجتماعی نسیم شمال واحمد مطر ۱۴۵
منصور پایمرد / رویکرد انسان گرایی در شعر نیما ۱۶۹
دکتر سیّد ناصر جابری اردکانی / مقایسهٔ مضامین، واژگان و ترکیبهای سهراب و فروغ فرخزاد ۱۸۱
دکتر سید علی رضا حجازی / بررسی پیدایش و تکامل شعر نو پارسی ۱۹۹
دکتر کاووس حسن لی / نسبت ما با نیما ۲۱۷
دکتر حسن حیدری / نگاهی به ساختار تمثیل در شعر نیمایوشیج و رساله های شهاب الدین سهروردی ۲۲۵
دکتر محمد خسروی شکیب / نقد معیارهای ارزیابی سیستم فرمال در شعر معاصر ۲۳۷
بهزاد خواجات / زاده ی اضطراب جهان ۲۵۵
مهدی دهرامی / بررسی گونه های برجسته سازی در شعر سهراب سپهری ۲۷۳
جواد دهقانیان / آرکائیسم در شعر اخوان ثالث ۲۸۶
دکتر محسن ذوالفقاری / نقد و تحلیل عناصر زیبایی‌شناختی بر مجموعه «شبخوانی» شفیعی کدکنی ۳۰۱

خدیجه رحیمی / آسیب شناسی شعرمذهبی معاصر..... ۳۰۹
دکتر محمدرضا روزبه / بررسی جمال شناسانهی پارهای از شگردهای زبانی در شعر قیصر امینپور..... ۳۲۳
سلیمان ـ زادعبّاس / نقد، بررسی و تحلیل زندگی و شعر سلمان هراتی..... ۳۶۲
وجید سبزیان پور / کاوشی در جستجوی رشتههای طلایی از ایران باستان تا نیما..... ۳۸۴
محمد علی سلیمانی / آن روی دیگر چهرهٔ تابناک استاد شهریار (ره)..... ۴۰۱
علی سلیمی ـ مهدی مرآتی / تعهد انسانی و اجتماعی در شعر معاصر..... ۴۱۲
اسنا سوزنده / جریان شناسی و تحلیل موضوعات و محورهای شعرانقلاب اسلامی..... ۴۲۷
دکتر مهدی شریفیان ـ سهیلا صادقی / نیمای طبیعت گرا..... ۴۵۰
دکتر سید اسعد شیخ احمدی / شعر موزون نیمایی و تطبیق آن با شعر عرب..... ۴۶۷
قهـرمان شیـری / شعر گفتار و شعر پسانیمایی..... ۴۷۸
محمد صادقی / سبک شناسی توصیفی شعر بیژن نجدی..... ۴۹۵
دکتر فروغ صهبا / برخی از جنبههای زیبایی‌شناسی جدید در شعر قیصر امین‌پور..... ۵۰۱
دکتر حمید طاهری ـ مریم رحمانی / مؤلفه ی زبان در شعر سپید..... ۵۱۸
زهرا طاهری / منی دیگر و یا دیگریِ من روایتی از "دیگری" در فروغ..... ۵۴۰
دکتر عبدالله طلوعی‌آذر ـ شبنم حق بین / تحلیل منظومهٔ آرش کمانگیر سیاوش کسرایی براساس بن مایهٔ امید..... ۵۵۶
دکتر محمد رضا عابدی / رد پای گونه های بدیع طنز در شعر شاعران انقلاب و پایداری..... ۵۷۳
دکتر محمدرضا عمرانپور / نقد و تحلیل منظومهٔ «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» از م. سرشک..... ۵۹۷
دکتر فیروز فاضلی ـ رقیه آزاد کرد محله / نقش تکرار در موسیقی شعر سپید..... ۶۱۵
رحمان فلاحی مقدم / ترجمان عشق (تحلیلی بر کارکرد زبان در غزل رهی معیری)..... ۶۳۹
دکترحمیدرضا قانونی / نگرش پروین اعتصامی، نخستین شاعر تربیت یافته و دانشور معاصر..... ۶۵۳
حسن قمی / تحلیل شعر « ققنوس » نیما بر اساس نظریهٔ سیستمی–نقشی هالیدی..... ۶۶۹
حجت الله کرمی / با انسان درابدیتی پر ستاره..... ۶۸۷
مسعود کشاورز ـ فرشته رستمی / خوانشی نقادانه از اشعار «هیوا مسیح»..... ۷۱۵
علی اکبر کمالی نهاد / تحلیل برخی نمادها در منظومه ی«آرش کمانگیر»..... ۷۳۶
دکتر رحیم کوشش ـ زهرانوری / «بررسی مضمون مرگ در اشعار احمد شاملو»..... ۷۵۰

راحله لطفی / تحلیل مذهب در شعر طاهره صفّارزاده ۷۷۱
دکتر حسنعلی محمّدی / درآمدی بر شعر نیمایی ۷۸۸
مروت محمدی / سیر تحول زبان در شعر فروغ فرخزاد ۸۰۱
دکتر صفیه مراد خانی ـ مریم میزرایی مقدم / تصاویر سه بعدی در شعر حجم و کوبیسم ۸۲۳
محمدمرادی / تطبیق و بررسی برخی مفاهیم مشترک بین شعر پایداری معاصر فارسی و عربی ۸۳۷
دکتر جلیل مشیدی / دین گرایی فروغ فرخزاد ۸۶۳
دکتر جلیل مشیدی ـ علی اکبر کمالی نهاد / نگرش عارفانه ی سهراب سپهری وجبران خلیل جبران به زندگی و مرگ ۸۸۸
علی رضا مقامی / شکل گیری جریان های شعر در دوره ی معاصر ۹۰۵
دکتر سیده زهرا موسوی / مضامین اخلاقی و عاطفی در شعر نو شهریار ۹۲۹
محسن میر صادقی / من مرگ را سرودی کردم "مرگ در شعر و اندیشه ی شاملو" ۹۳۶
دکترفاطمه مدرسی ـ فریده ابراهیمی / نقد و بررسی کهن الگوی پیر فرزانه در اشعار فروغ فرخزاد ۹۴۸
غلامعلی ولاشجردی فراهانی / عبدالعظیم قریب و جایگاه وی در ادب معاصر ایران ۹۶۷

متن پیام وزیر محترم آموزش و پرورش به همایش افسانه

سیر جاری ادبیات گرانسنگ فارسی،سرشاراز عرفان و معنویت و عشق و پاکی است ؛ ادبیاتی که درطول تاریخ کهن و پربار خویش ، با پرورش چهره های درخشانی چون حافظ ، مولانا ، سعدی ، فردوسی و نظامی ، نام خویش را درجهان جاودانه ساخته است و با پیام جاوید معنویت و عرفان ، آزادی و آزادگی و عشق واخلاق ، مرزهای قرون و اعصار را درنوردیده و از هزاره ها و ستاره ها گذشته است.

ادبیاتی که با انقلاب ادبی نیمای بزرگ،روح و اصالت خویش را در قالبی تازه دمید تا کرامت انسان وعزت و عرفان را با بیانی تازه و نگاهی نو به جهان امروز و نسل تازه اندیش آن هدیه کند و بدین سان فریاد معنویت ، انسانیت ، آزادی خواهی و آزادگی مداری آن ازحنجره های شاعرانی چون : نیما و شهریار و پروین و اخوان و سپهری و شفیعی و... درگوش ایرانیان و جهانیان طنین انداخت .

و ادبیاتی که با روح کمال جو و دین باور انقلاب اسلامی ،گره خورد تا چهره هایی چون: قیصرامین پور، سلمان هراتی ، سیدحسن حسینی ، طاهره صفارزاده و.... را به دنیای شعر و شعر دنیا معرفی کند.

امروز جوانان و نوجوانان و دانش آموزان و دانشجویان ایران عزیز، به شناخت زوایای پنهان و عمیق تاریخ و فرهنگ کهن و ریشه دار خویش نیاز اساسی دارند و شناخت این مهم ، محقق نخواهد شد مگربا شناخت ادبیات وشعرایران.

برگزاری همایش "افسانه" که بـه همـت محققـان ، ادیبـان و پژوهنـدگان ادب معاصـر، در شهرفرهنگی و صنعتی "اراک" - که در طول تاریخ خود ، مهد ادبیات و فرهنگ بوده و ادیبان و نویـسندگان بزرگـی را بـه تـاریخ شـکوه و عظمـت ایـران تقـدیم کـرده – فرصـتی اسـت شکوهمند و مغتنم تا ادبیات معاصرایران ، ادبیات انقـلاب اسـلامی و ادبیـات اسـتان مرکـزی ، محققانـه ، موشـکافانه و عالمانـه ، بررسـی شـوند وگوهرهـای نایـاب و کمیـاب آن بـه دسـت کاوشگران لایق ، محققان و معلمان ، صید و به دنیای نو و نسل امروز عرضه گردند.

این جانب با نهایت صمیمیت و امتنان ، ازتمامی کسانی که در رقم خوردن این برگ زرین و برگـزاری و برپـایی آن ، همتـی بلنـد و تلاشـی مـضاعف داشـتند ، صـمیمانه قـدردانی وتشکر می کنم.

تداوم و اعتلای فرهنگ و تاریخ ایران اسلامی و همه ی کوشندگان برای این استمرار را از خداوندمنان خواهان و خواستارم.

والسلام علیکم ورحمهٔ الله و برکاته

۲۸/ مهرماه/۱۳۸۹

پیام انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی

دکتر مهدی محقق
رئیس انجمن ترویج زبان وادب فارسی ایران
۲۸ مهر ۱۳۸۹

"ان من البیان لسحرا و ان من الشعر لحکما"

شعر، آبشخور فروریخته از سرزمین ناشناخته ی جاودانگی، باران زلال آسمان بیکرانگی، زمزمه ی لحظه های خوش و ناخوش زندگی و پیام ارزشمند روزهای جوانی و پیری است.

شعر، حکمتی است که در قالب خیال رخ می نماید، اندیشه ی زیبا و موزونی که در کلمات جان می- گیرد و دنیایی سخن که در کوتاه ترین و زیباترین بیان، انتقال می یابد و بدین سان است که به قول سهراب سپهری:

«شاعران وارث آب و خرد و روشنی اند.»

شاعران، پیامبران سخنگوی هر روزگارند که کلامشان می تواند، آیینه ی تمام نمای باورها، فرهنگ، تاریخ، دین و اندیشه ی نسل های مختلف باشد و با درنوردیدن زمان و مکان، از حنجره ی انسان های مختلف در طول قرون، شنیده شود و زندگی مردمان را به کار آید و آنان هستند که با اعجاز در سخن نهفته های فکر و نشنیده های درون جامعه ی زمان خویش را بر بال زیباترین تصاویر می نشانند و بر آیندگان به جلوه می گذارند. بر این اساس پاسداشت ادبیات و ادیبان هر ملت، نکوداشت فرهنگ و تاریخ آن قوم است.

همایش«افسانه» که به بررسی ادبیات و جریان های شعری معاصر و واکاوی و شناخت ادبیات پرمایه ی انقلاب اسلامی می پردازد، مجال و فرصتی است نیکو و ارزشمند، تا محققین

و پژوهشگران ادبیات با کاوش دقیق و عمیق در ادب معاصر و ادبیات انقلاب اسلامی، آثار ارزشمند این عرصه و شاعران ارجمند آن را بشناسند و با دریافت نکته ها و دقایق، آسیب ها و صدمات، جریان ها و خیزاب های آن، ادبیات گرانسنگ فارسی را که کوله باری سرشار از عشق و عرفان و اندیشه و معنویت و اخلاق و فلسفه دارد، به نسل نو و جهان امروز بشناسانند. نسلی که در دنیای آشفته ی امروز به دستمایه های معرفت و معنویت و عشق نیاز دارد تا بتواند زندگی کند، انسان باشد، انسان بماند و راه معنویت و کمال بپوید.

این جانب با نهایت احترام و ارادت به تمامی دوستداران و پاسداران ادب و شعر فارسی، از تمامی کسانی که در برگزاری و برپایی همایش«افسانه» در شهر صنعت و فرهنگ- اراک- نقش داشتند و از تمامی شرکت کنندگان پژوهندگان عزیز که در راه شکوه و اعتلای ادبیات و فرهنگ این سرزمین تلاش می کنند، صمیمانه تشکر و قدردانی می کنم و توفیق و سعادت همگان را آرزومندم:

«و به آنان گفتم:

هرکه با مرغ هوا دوست شود،

خوابش، آرامترین، خواب جهان خواهد بود!»

پیشگفتار

ادبیات معاصر فارسی، شاخه ای پر طراوات و زیبا، بر رسته از پیکره ی ادبیات کهن و در ارتباط با ادب جهان، نه دفعتا و ناگهانی، بلکه آرام و آرام با تحولات اجتماعی انقلاب مشروطه و حتی کمی پیش از آن روئید و جوانه زد و حاصل آن پس از فراز و فرودهای فراوانی که از انقلاب ادبی نیما تا امروز پشت سر نهاده، جریان های فراوانی است که در شتابزدگی دنیای مدرن، بر این طفل نوپا رفته است؛ جنجال ها و آشوب هایی بسیار، نفس گیر، جذاب و گاه بی سرانجام. آنچجه در این موج و خیزها مانده و در این کوچه پس کوچه های تاریک و لغزان به منزل مقصود ره یافته، دنیایی از آثار زیبا و بکر بوده که گاه از مرزهای جغرافیایی ما نیز فراتر رفته و در جهان پشت مرزها، با زبان هایی دیگر گفته شده و بر دل هایی دیگر نیز نشسته است.

این شاخه ی ادبیات از آنجا که با دنیای پیرامون ما و جهان خواسته ها و علایق این نسل سروکار دارد و بسیار از گفته ها و کم گفته های انسان معاصر را فریاد می زند، چندگاهی است که در مجامع و محافل گوناگون رونق و رواج چشمگیری یافته و صاحب نظران و اندیشمندان ادبی را متوجه خویش ساخته و باعث شده تا به شناخت و واکاوی همه جانبه ی آن اهتمام و تمرکز بیشتری را معطوف دارند. ضرورت پرداختن به این دامنه ی وسیع از ادبیات ایران همواره در مجامع، کلاس های دانشگاهی، انجمن های ادبی و نشست های هنرمندان و شاعران با بیان های گلایه آمیز و زبان حسرت بیان شده و می شود و همین ها بود که دو سال پیش ما را بر آن داشت که کارگاه نقد و تحلیل ادبیات معاصر

را در انجمن معلمان ادبیات استان تشکیل دهیم و وقتی سیل مشتاقان و علاقه مندان به این زمینه را در طی این دو سال مشاهده کردیم، بر آن شدیم تا حضوری با صفاتر و محفلی گرم تر از این سبزباوران و نکته سنجان را طلب کنیم؛ این بود که استقرار دبیرخانه ی مرکزی اتحادیه ی انجمن های علمی ـ آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی کشور را در اراک به فال نیک گرفته و پس از هم اندیشی با اعضای شورای اجرایی انجمن ادبیات استان و شورای اجرایی اتحادیه در سایر استان ها، بر این کار مصمم شدیم و نتیجه آن شد که قطره ای ناچیز از آن را در این مجموعه شاهد هستیم.

تا اینجا شد دلیلمان بر انتخاب ادبیات معاصر؛ اما چرا شعر؟

آنچه مسلم است، شعر از دیرگاهان تاریخ این سرزمین، هنر چیره ی هنروران ایرانی و قالب هنری غالب مردم این دیار بوده است و اگر نظری بر دنبال بیفکنیم، شاهده هستیم که اکثر اندیشمندان، عالمان، عارفان، حکیمان، متکلمان و افراد صاحب نام تاریخمان یا شاعر بوده اند و یا در کنار علم و دانش و حکمت، شعر هم می سروده اند و اوج هنرمندی و سیطره ی هنر ایرانی در این منظره چهره نموده و بیشتر از عرصه های دیگر جولانگاه جدال ها و جنجال ها قرار گرفته است و اکنون نیز هواداران و علاقه مندانش بسیارند؛ ضمن اینکه این دسته بندی (تقسیم بندی ادبیات معاصر به دو بخش شعر و نثر) ساده ترین روش بود و برای پرداختن به بخش نثر نیز در آینده ای نه چندان دور در گوشه ای دیگر از این سرزمین هنرپرور خوابی دیده ایم و به حول و قوه ی الهی و با دستان توانمند جمعی دیگر از ادب دوستان و هنرمندان بر آن جامه ی عمل خواهیم پوشاند.

اما چنانکه می دانیم، پرداختن به ادبیات معاصر و بحث و فحص در آن، گرچه در آغاز سهل می نماید، چون نیک غرق در آن گردی، چهره ی دشواری ها را نمایان تر خواهی دید؛ چرا که با وجود امکان دستری به بسیاری از منابع، اسناد، مدارک، آثار و افراد، به دلیل نگذشتن عمری بر سبک ها، روشن ها و آثار ادبی معاصر و عبور ننمودنشان از غربال ذوق و قریحه ی به گزین جامعه و تاریخ، هنوز جایگاه واقی آنها تعیین نگردیده است و قضاوت در خصوص آنها بسی مشکل؛ به عبارتی دیگر پیوسته غباری از تردید، مانع از اظهار نظر دقیق و نقدهای بدون شائبه بر این آثار می شود.

به هر روی چنین محافلی با حضور گرم دوستداران و علاقه مندان این هنر معاصر، می توانند سره را از ناسره باز شناخته و زر خالص را از قلب باز نمایند و هنر خوب و مردمی و شعر زیبا و ماندگار را چونان طفلی نوپای از پس کوچه های جامعه به پیش رانده و بر حافظه ی روزگار ماندگار سازند.

مجموعه ی حاضر نشانی کوچک از تلاشی بزرگ است برای خدمت به ساحت روشن و وسیع ادبیات ایران زمین و قدردانی مختصری است از تمامی کسانی که در این جهان پر دغدغه ی ملال انگیز با آفریدن «واژه» و واکاوی «کلمه»، به ارامش انسان و تعالی اندیشه و گسترش فهم و روح او می اندیشند. امروز که همایش «افسانه» را پشت سر می گذاریم، می دانیم برگزاری این دست برنامه ها چه سخت است و طاقت فرسا؛ اما زیبا و دلپذیر. پس به جاست با تشکر و قدردانی صمیمانه ای از عمق وجود خنکای «خدا قوتی» باشیم بر خستگی کسانی که در به انجام رسیدن این همایش از هیچ کمکی دریغ نکردند؛ آقایان و خانم ها: «همه».

علی اکبر کمالی نهاد
دبیر همایش
مهر ماه ۱۳۸۹

همکاران همایش:

ـ استانداری مرکزی؛
ـ مرکز آمار، فناوری و نیروی انسانی وزارت آموزش و پرورش؛
ـ اتحادیه ی انجمن‌های علمی ـ آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی کشور؛
ـ اداره کل آموزش و پرورش استان مرکزی؛
ـ انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران؛
ـ دانشگاه اراک؛
ـ مرکز تربیت معلم معین شهید باهنر اراک؛
ـ مرکز تربیت معلم زینب کبری (علیها) اراک؛
ـ انجمن دوستداران حافظ اراک؛
ـ اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان مرکزی؛
ـ حوزه ی هنری استان مرکزی.

سپاسنامه:

با تشکر و سپاس فراوان از همکاران همایش و بزرگواران و ادب دوستانی که در جریان کار به ما پیوستند و در به بار نشستن این رخداد بزرگ ادبی ما را یاری فرمودند و در این صفحات اندک ذکر نام و بزرگواری هایشان نمی گنجد؛ اما ما به پاس ادب، نام برخی از آنان را می آوریم و اگر نام عزیز فرزانه ای از قلم افتاد، امید که نسیان ما را ببخشد.

با سپاس ویژه و تشکر فراوان از:

ـ استاندار محترم استان مرکزی، جناب آقای شعبانی فرد و مدیر کل دفتر امور اجتماعی استان جناب آقای فتح آبادی و سایر همکاران گرامی در استانداری مرکزی؛

ـ اعضای محترم کمیته های علمی و اجرایی همایش؛

ـ اداره کل آموزش و پرورش استان بویژه مدیر کل محترم اقای سیف الله کریم زاده، معاونان محترم ایشان آقایان ابوالقاسم مرادی و ابراهیم حسین آبادی و همکاران محترم آقایان غلامرضا محمدی، امیر حسین نظام آبادی و سایر همکاران؛

ـ دانشگاه اراک خصوصا ریاست محترم دانشگاه آقای دکتر صادقی، معاون محترمشان آقای دکتر مؤمنی و اساتید بزرگوار گروه های زبان و ادبیات فارسی و زبان و ادبیات انگلیسی؛

ـ اعضای محترم شورای اجرایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران بویژه ریاست محترم، آقای دکتر مهدی محقق، آقای دکتر سید علی اصغر میرباقری و سایر عزیزان؛

ـ اداره کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان بویژه مدیر کل محترم آقای دکتر فراهانی، معاون محترمشان آقای رضوانی و همکار گرامی آقای عبدالله کریمی؛

ـ اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان خصوصا مدیر کل محترم جناب آقای مشایخی، معاون محترم ایشان جناب آقای صفرآبادی و همکاران محترم جناب آقای غلامعلی و لاشجردی و جناب آقای رفعت جو؛

ـ حوزه ی هنری استان خصوصا ریاست محترم جناب آقای سینا دلشادی و همکار گرامی سرکار خانم طالبی؛

ـ مرکز تربیت معلم شهید باهنر اراک بویژه ریاست محترم، آقای محمد علی کمالی نهاد، معاون محترمشان آقای ابوالفضل آرین دوست و سایر همکارانشان؛

ـ مرکز تربیت معلم زینب کبری (علیها) اراک خصوصا ریاست محترم سرکار خانم میرداوودی؛

ـ اعضای محترم شورای اجرایی اتحادیه ی انجمن های علمی ـ آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی کشور آقایان محمد علی سلیمانی حیدری، امید اسلام پناه، علی سهرابی، علی محمد سهراب نژاد، هادی نوری شمسی، ابراهیم شمس الدینی، محمد هادی فلاحتی و دبیران محترام انجمن های علمی ـ آموزشی معلّمان ادبیات تمام استان ها؛

ـ انتشارات فرتاب خصوصا مسؤول محترم آن آقای دکتر حسنعلی محمدی و سایر همکاران؛

ـ اعضای محترم شورای اجرایی انجمن دوستداران حافظ اراک؛

ـ اعضای محترم شورای اجرایی انجمن علمی ـ آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی استان؛

ـ صدا و سیمای استان مرکزی و اصحاب رسانه؛

ـ مسؤولین محترم هفته نامه های اراک از جمله عطر یاس و وقایع استان؛

ـ اعضای محترم انجمن خوشنویسان استان مرکزی؛

ـ مدیریت محترم مجتمع فرهنگی ـ توریستی امیر کبیر اراک، جناب آقای حاج بنیان مولایی و اعضای شورای اجرایی انجمن بنیان مولانا (بخش فرهنگی مجتمع امیر کبیر) آقایان: حاج کامران مولایی، محمد سخنور، دکتر ساسان سخنور و مهندس علی سخنور.

ـ و ...

اعضای کمیته ی علمی همایش کشوری افسانه

۱- علی اکبر کمالی نهاد (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک - رییس اتحادیه ی انجمن های علمی – آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی کشور – دبیر همایش)

۲ – دکتر مهدی محقق (استاد زبان و ادبیات فارسی - رییس انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران)

۳-دکتر محمد جعفر یاحقی (استاد زبان و ادبیات فارسی - عضو هیأت علمی دانشگاه فردوسی مشهد)

۴ - دکتر جلیل مشیدی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه اراک)

۵ - دکتر محسن ذوالفقاری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه اراک)

۶ – دکتر سید علی اصغر میر باقری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه اصفهان)

۷ – دکتر کاووس حسن لی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه شیراز)

۸ – دکتر موسی احمدیان (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی - عضو هیات علمی دانشگاه اراک)

۹ - دکتر محمد رضا روزبه (استادیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه لرستان)

۱۰ – دکتر حسنعلی محمدی (استادیار زبان و ادبیات فارسی - دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهر ری)

۱۱ - دکتر جواد دهقانیان (استادیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه هرمزگان)

۱۲ – دکتر ناصر جابری (استادیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه خلیج فارس)

۱۳ – دکتر امین رحیمی (استادیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه اراک)

۱۴ – دکتر محمد رضا عمرانپور (استادیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه اراک)

۱۵ – دکتر حسن حیدری(استادیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه اراک)

۱۶ – دکتر سیده زهرا موسوی (استادیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه اراک)

۱۷ – دکتر فروغ صهبا(استادیار زبان و ادبیات فارسی - عضو هیات علمی دانشگاه اراک)

۱۸ – علیرضا مقامی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی)

۱۹- حجت اله کرمی (عضو شور ای اجرایی انجمن علمی معلمان ادبیات استان مرکزی)

۲۰ – محسن میرصادقی (عضو شور ای اجرایی انجمن علمی معلمان ادبیات استان مرکزی)

۲۱ – خدیجه رحیمی (عضو شور ای اجرایی انجمن علمی معلمان ادبیات استان مرکزی)

۲۲- مروت محمدی (عضو شورای اجرایی انجمن علمی معلمان ادبیات استان مرکزی)

۲۳ – غلامعلی ولاشجردی فراهانی (محقق و نویسنده)

اعضای کمیته ی اجرایی همایش افسانه:

- مجید ساجدی (دبیر کمیته)
- اعظم آقابابایی (هماهنگی و امور دبیرخانه)
- راحله لطفی (هماهنگی و اطلاع رسانی)
- حمید نظری (گروه اجرایی)
- سید محمد سجادی (گروه اجرایی)
- مرتضی لطیفی (گروه اجرایی)
- علیرضا ملاحسینی (فوق برنامه و فعالیت های جنبی)
- مهران ترکمانی (گروه اجرایی)
- قاسم مرادی (گروه اجرایی)
- ناصر سلیمانی (فیلمبرداری و امور هنری)
- میثم مخلص آبادی (تدارکات)
- مجتبی برفره (امور هنری)

مقالات همایش کشوری

افسانه

تخیّل و تصویر در شاعری شاملو

عزیزه احراری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده:

شعر را می توان از جنبه های مختلف بررسی کرده و ویژگی های هنری آن را، فراتر از نقل معنا و طرح دیدگاه‌های کلّی، با ذکر نمونه و در چارچوبی مشخّص نشان داد. تخیّل و تصویر پردازی شاعرانه، گوهر بنیادین هر شعر نابی است که آن را به شکلی هنری، از سخن عادی فراتر برده و در جرگهٔ سحر حلال و آیهٔ انسانی قرار می دهد. شعر سپید شاملو، از آن جهت که قواعد عروضی گذشته را به کناری نهاده و پایه را بر تخیّل هنری گذارده، بیش از هر عنصر دیگری بر خیال شاعرانه و تصویرسازی استوار شده تا کمبود وزن را به شیوه ای اصیل و بدیع از میان بردارد.

در این گفتار، سعی بر این است که چندی از شیوه های تصویرسازی وی همچون ابهام هنری، نوآوری در تصویر، نواندیشی در به کارگیری اسطوره ها، ترکیب حماسه و تغزّل، نوسازی تصاویر و ایجاز در تصویر سازی که هر یک غالباً برآمده از تخیّل هنری خود شاعرست، مورد بررسی قرار گرفته و با ذکر نمونه از دفترهای شعری شاملو شرح و تفسیر شود.

کلید واژه ها:
شاملو، تخیّل، ابهام هنری، تصویر، نوآوری، اسطوره، ایجاز.

مقدّمه

تخیّل در لغت، بستن خیال و ساختن صورت هایی خیالی است. در اصطلاح، یکی از فعالیّت های ذهنی است که به واسطهٔ آن، انسان در تجربه های مبتنی بر واقعیّت تصرّف می‌کند؛ تجربه هایی که به کمک نیروی خیال در ذهن آدمی انباشته شده است. خیال و تخیّل، برای هر انسان صاحب ذوقی، منبع باارزشی است تا بتواند از طریق آن تجربه های زنده را برانگیخته، عاطفه و اندیشهٔ جدیدی را بروز دهد. تخیّل، تلفیق تصویرهای ذهنی اشیا و پدیده هایی است که خیال، آن ها را فراهم کرده و در حافظه ذخیره نموده است. امّا باید توجه داشت که مابین این دو تفاوت هایی وجود دارد؛ از جمله کار نیروی تخیّل، تصرّف در واقعیّت و آفرینش است. در واقع خیال مقدّمه ای است برای تشکیل تخیّل، زیرا «خیال ابزار تداعی و تخیّل وسیلهٔ آفرینش است؛ یعنی ابتدا باید چیزی خیال شود تا بتوان قادر به تخیّل آن گشت.»(عقدایی،۷:۱۳۸۱) دو دیگر، خیال منفعل است به شکلی که در تصاویر هیچ تصرّفی نمی کند؛ در حالی که تخیّل فعّال است و قدرت تصرّف در تصاویر را دارد تا بتواند چیزی تازه و بدیع بیافریند. تصویر«بر کلّ زبان مجازی اطلاق می شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلّاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرّفات خیال در زبان عادی به وجود می آید.»(فتوحی،۴۱:۱۳۸۵) تخیّل شاعرانه، نیروی اصلی در ایجاد تصویر است که با یاری گرفتن از تجربه های مشترک و تلفیق مخیّل و فراهنجاری آنها، تصویرهای بدیعی را خلق می کند.

از آن رو که شاملو قواعد عروضی شعر را به کناری نهاده و اساس شاعری خود را بر زبان هنری و تخیّل بنا کرده، تصویرپردازی های شاعرانهٔ وی حایز اهمیّت است. هر هنرمندی، موفّقیت خود را بیشتر مرهون چند اثر برجسته است که در ذهن مخاطبان برای همیشه ماندگار خواهد شد و دیگر آثار وی حول مرکزیّت آن هنرمندی ناب، موجودیّت می یابد. در آثار شاملو نیز، با نظر به این که اشعار وی در شیوهٔ خود سرآمد است، جنبه هایی از هنر شعری را می توان یافت که برجستگی و قدرت تصویری بیشتری دارد؛ به شکلی که ذهن هر مخاطب شعرشناسی را به خود مشغول کرده و لذّت ویژه ای مبذول می دارد. در این مجال، شیوه های هنری تصویرپردازی وی، در چند بخش مجزّا مورد بررسی قرار می گیرد.

ابهام هنری

ابهام از دیدگاه بلاغیان گذشته، غالباً امری تاریک و مضرّ در شاعری بوده است. البتّه در گریز از غرض، باید اقرار داشت که چندی از منتقدان پیشین چون ابن اثیر الکاتب، یحیی بن حمزهٔ علوی و ابن رشیق بر ارزش بلاغی ابهام که باعث ایجاد اعجاب در خواننده و تفکّر وی و در نتیجه احتمالات معنایی متفاوت می شود، مهر تأیید گذارده اند.(ر.ک: فتوحی،۱۳۸۷:۲۳-۲۲) در نقد جدید و تحت تأثیر مکتب های ادبی غرب، ابهام به عنوان یکی از فنون تصویری، وسعت بسیاری یافته و جنبه های هنری جالب توجّهی به خود گرفته است. «هفت نوع ابهام» از "ویلیام اِمپسُون"، نخستین اثر برجسته در توصیف انواع ابهام در آثار ادبی است که دیدگاهی جدید را در فنّ نقد گشود. هرچند که دیدگاه امپسون بر اساس زبان و فنون ادبی انگلیسی شکل گرفته، با این حال می توان چهار نوع اوّل از گونه های مختلف ابهامی را که وی برشمرده(حمید رفیعی،۱۳۶۸:۳۰)، زیر شاخه هایی از ایهام دانست.

امّا ابهامی که به واسطهٔ خلق بالبداهه و از پیش نیندیشیدهٔ اثر ادبی بوجود آید و کلام را چنان فرا بگیرد که تعبیر و تفسیر آن، بنابر معنای مختلف واژگان بر عهدهٔ خواننده گذارده شود(داد،۱۳۷۱:۱۴)، می‌تواند از ویژگی های ناب یک شاهکار ادبی به شمار رود. در شعر شاملو نیز، گاه اشعار نغز و دلچسبی دیده می شود که معنای نهایی یا قطعیّت در معنا را نمی‌توان بدان تحمیل کرد و هر خواننده با اتّکا به واژگانی از خود شعر که بار معنایی خاصی در خود دارد، آن را به گونه ای تفسیر می‌کند. در شعر «بودن» از دفتر هوای تازه، با یکی از این تصاویر مبهم در شعر شاملو روبرو می شویم:

◈ *گر بدین سان زیست باید پست*

من چه بی شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوایی نیاویزم

بر بلند کاج خشک کوچهٔ بن بست

گر بدین سان زیست باید پاک

من چه ناپاکم اگر ننشانم از ایمان خود، چون کوه

یادگاری جاودانه، بر تراز بی بقای خاک

(م.آ، ۱۷۳/۱)

پایهٔ معنایی شعر را خود شاعر بیان می کند. سخن از زندگی است و چگونه زیستن؛ اگر باید به پاکی زیست، پس تنها ایمان و عقیده مهم است و این که در نهایت ایمان خود را به کرداری راستین چون کوهی استوار، جاودانه کرد. امّا تصویری که شاعر از پستی و زندگی پَستانه می دهد، کلیّت منسجم و معنایی آشکار ندارد؛ چون فانوسی بر بلندی کاجی در کوچهٔ بن بست، آن هم به رسوایی و نه به بیهودگی، چگونه تصویری از زندگی پست آدمی می تواند بود؟! تصویر مبهم است و برای اهل زبان، غریب. منظور از فانوس و کاج و کوچهٔ بن بست چیست و چه ربطی به رسوایی و پستی دارد؟ می توان معانی گوناگونی از آن به دست داد و حتّی با تغییر رسوایی به بیهودگی، معنایی روشن از آن دریافت. امّا هر برداشتی، بیش و پیش از همه باید بر اساس خود متن باشد.

مبهم ترین واژهٔ شعر، «رسوایی» است که تصویر را ابهام بخشیده است. با این حال شعر زیبا، جاندار و گیراست؛ آن هم به این دلیل که سخن از معنای زندگی و تقابل آرمانی دو روی سکّهٔ آن در کلامی دلنشین و موثّر است. پس ناخودآگاه، ذهن خواننده در آن غرقه می شود و از آن لذّت می برد؛ بی آن که در واژه واژهٔ آن دراید. دیگر این که، هر یک از واژگان شعر، به تنهایی دارای بار معنایی مرتبط با همان سخن نخستین است و پیش از آن که تصویری منسجم در ذهن مخاطب بسازند، هر یک جداگانه چنان فضای ذهن را پر می کنند که دیگر به انسجام تصویری شعر توجّه خاصی نمی شود؛ واژگانِ پست، بی شرم، رسوایی، خشک و بن بست، درست در طول معنایی هم قرار گرفته و چنان لذّتی را منتقل می کنند که کمتر مخاطبی در خود نیاز به کنکاش بیشتر در این تصویر را می بیند، و به این ترتیب شعر دلنشین و جذّاب می شود، در عین حالی که تصویرش مبهم است.

نمونه ای دیگر در این باره، شعر گیرای «هنوز در فکر آن کلاغم...» از دفتر «دشنه در دیس» است:

◈ *هنوز*
در فکر آن کلاغم در درّه های یوش:
با قیچی سیاهش
بر زردی برشتهٔ گندم زار
با خش خشی مضاعف
از آسمان کاغذی مات

قوسی برید کج،
و رو به کوه نزدیک
با غار غار خشک گلویش، چیزی گفت
که کوه ها
بی حوصله
در زلّ آفتاب
تا دیرگاهی آن را
با حیرت
در کلّه های سنگی شان، تکرار می کردند. (م.آ، ۷۸۳/۱)

شعر، به عبارتی به دو بخش تقسیم شده است. نیمهٔ دوم آن نیز به نوعی تکرار دوبارهٔ همین بخش یاد شده است که تکرار غار غار کلاغ را در کلّه های سنگی کوه ها، این عابدان خسته، تداعی می کند. پورنامداریان در نقد این شعر به قرینهٔ واژهٔ «یوش»،کلاغ را نمادی از نیما یوشیج می داند. چراکه «یادآوری دیدگاه ها، شخصیّت و رفتار نیما از یک سو و مخالفان او و شعرش از سوی دیگر، به تمام تصویرها و توصیف هایی که در شعر، دربارهٔ کلاغ و کوهها آمده، معنی می بخشد و راز شخصیّت بخشی به آنها را فاش می سازد.» (پورنامداریان،۳۹:۱۳۷۴) گو این که شاعر خود برای جلوگیری از برداشت های نادرست دیگر، بیان می دارد که شعر نه در «ستایش نیما» که «از این اشتغال ذهنی قدیمی و دغدغهٔ همیشگی آب خورده است که بدیل ظلم هرگز عدالت نخواهد بود. خطر در آن است که غارغار خشک و بی معنی کلاغان تنها در کلّه های سنگی تکرار می شود!» و در ادامه توضیح می دهد که: «متأسّفانه شارحان به عناصر ناهمگون این شعر توجّهی نکردند. عناصر مشخّصی چون «صلات ظهر» و «رنگ سوگوار مصرّ» که از صفات کلاغ است، و مخاطبانی که «کوه-های پیر» و «عابدان خستهٔ خواب آلود» هستند و «کلّه های سنگی» دارند، چگونه می تواند حضور مثبت نیما را تداعی کند؟» (م.آ، ۱۰۷۸/۱)

شاملو با این توضیح، مضمون اصلی شعر را نشان می دهد؛ امّا عمق معنا و ارتباط واژگان شعر را روشن نمی‌کند. «ع. پاشایی» که از ناقدان شعر و دوستان نزدیک شاملوست، با سَرنامه کردن همین توضیح شاعر، این شعر را به شکلی مبسوط بررسی کرده، واژه به واژه پیش می رود تا به تصویری منسجم از آن برسد. امّا در نهایت می نویسد: «به نظر من این شعر زیر بار یک معنای واحد نمی رود، برای این که از «منطق» شاعرانه ای پیروی می کند که بیشتر در بند آواها و تصاویر است وکمتر در بند معنا. به همین علّت ما تصویر بریدن آسمان کاغذی را داریم که در خوانش، ما به ازای مناسبی نیافته. واژهٔ یوش که از نظر آوایی لازم است (به خاطر هنوز) از نظر تداعی هایی که ایجاد می کند نمی تواند بهترین واژه به شمار آید، خاصّه آن که اسم خاص است و کاربرد معنایی ندارد.»(پاشایی،۸۵:۱۳۷۷) در نقد دیگری از این شعر نیز بیشتر به مسایل آوایی و بایدهای شعری پرداخته و از معنای شعر یادی نکرده است.(پاشایی،۱۲۵:۱۳۷۳)

به راستی آیا می توان بنابر توضیح خود شاعر، توصیف دقیق معنایی از سطرهای این شعر و ارتباط دقیق تصاویر آن به دست داد. کلاغ و کوه در این شعر، هر دو نمادی منفی است. یوش، آسمان مات کاغذی، کج بریدن، گندم زار، عابدان خسته و دیگر عناصر شعر، همه معنایی خاص را به خود می پذیرد؛ امّا در کنار یکدیگر آن تصویر منسجم را القا نمی کند. با این حال این شعر در ذهن خواننده می ماند و از آن لذّت برده و بدان می اندیشد. یکی به دلیل همان موردی که پیش از این گفته شد؛ یعنی القای معانی جداگانهٔ واژگان شعر به همراه کلامی دلنشین و شنیدنی. نکتهٔ دیگری که این شعر را با تمام ابهام تصویریش مورد پسند مخاطب قرار می دهد، هنر شاعر در رویارویی عامدانهٔ خواننده با شعری مبهم است. گویی شاعر خود می داند که «هنوز در فکر آن کلاغم...» شعری متفاوت و مبهم است. از این رو با ایجاد پرسشی در کلام و درگیر کردن ذهن خواننده، باعث شکل گرفتن نوعی ارتباط ناخودآگاه بین شعر و مخاطبش می شود تا شاید این پرسش را پاسخی دهد و هم چنان شعر در ذهنش مکرّر شود، بی آنکه به تصویر و معنایی واحد و قابل بیان برسد. چراکه شاید به گفتهٔ پاشایی، شاعر در این جا، بیشتر در بند آواها و تصاویر گوناگون است تا معنایی واحد. چنان که هدف شاعر نیز شاید همین برداشت ها و تأویل های متفاوت از شعرش بوده است.

تصاویر مبهم شعری اصولاً برآمده از ذهن شاعرانه ای است که با دیدن تصویری از طبیعت اطراف، برخلاف مردمان ساده انگار، درگیر شده و حادثه ای ذهنی آفریده می شود. حادثه ای که برای شعور شاعرانه، ملموس و در عین حال غیر قابل توصیف برای دیگران است. شاعر هنرمند می کوشد که تجربهٔ شخصی خود را در تصویری سمبلیک و نزدیک به تجربه‌های مشترک انسانی بیان دارد. امّا در نهایت سخن وی هم چون لایه های پنهان ناخودآگاه، مبهم و چند وجهی شده، تأویل های مختلفی را برمی تابد و این چنین شعر ماندگار می شود؛ زیرا «شعری که نتوان هیچ یک از اجزای آن را، جز در تجربهٔ واحدِ گوینده اش تعقیب کرد، پیش از خداوند خویش خواهد مرد.»(شفیعی کدکنی،۱۳۶۹:۳۸۵)

یکی دیگر از این تصاویر بدیع و غریب را می توان در شعر «به تو سلام می کنم...» سراغ گرفت:

□ *چون آینه ای از تو لبریزم. (م.آ، ۲۱۶/۱)*

از نظر بلاغت کلاسیک، «مشبّهٌ به» باید امری آشکارتر از «مشبّه» باشد که به همراه مبالغه ای شاعرانه، یک یا چند صفت مشترک را به واسطهٔ تخیّلی منطقی نشان دهد. وجه شبه این تصویر، لبریز بودن است که باید در «آینه» اجلی و نمایان تر باشد، امّا ظاهراً چنین نیست. ادّعای صفت لبریزی برای آینه، امری خلاف آمد عادت و عجیب است. ولی چگونه است که به راحتی و بی هیچ گفتگو، حتّی با همین ظاهر بی منطق، تصویر بر دل خواننده می نشیند؟! به نظر می رسد شعر در این بخش، ابهامی هنری و موثّر در خود دارد که ذهن از آن لذّت می برد؛ چراکه مخاطب به سرعت وارد تخیّل شخصی خود شده و تصاویر گوناگونی از آن پیش چشم خود می آورد. درست است که بیان شاعر و ادّعای لبریزی آینه، امری غیر منطقی است، امّا صفت لبریز بودن از یاد و حضور معشوق و ارتباط تصویری آب و آینه، به راحتی این تصویر غریب را در ذهن خواننده پذیرفتنی می کند.

در کلّ، ابهام هنری یکی از دیدگاه های ژرف در ادبیّات است که کاربرد آن ارتباط مستقیمی با هنر شاعر دارد؛ ابهام در مرز میان اخلال در معنا و تصویر از سویی و هنرنمایی و جلوهٔ قدرت شاعر در سوی دیگر قرار گرفته است. اگر ابهام تصویری شعر قابل فهم و ادراک نباشد، شعر معنا و مخاطب خود را از دست می دهد. در حالی که اگر تصویر شعر، القا کنندهٔ مفاهیم متعدّد در سطوح مختلف ادراکی باشد، باعث ایجاد نوعی تصویر هاله ای با برداشت هایی متفاوت می شود که هر یک به نحوی بازبستهٔ تصویر خواهد بود.

نوآوری در تصویر

یکی از جلوه های هنر شاعری، تخیّل بدیع و خلق تصاویر نو، همراه با کشف رابطه ای جدید بین پدیده ها است. اساساً هر هنری بر نوکاری و آفرینشی تازه استوار است تا به واسطهٔ آن، خلاقیّت هنرمند به منصّهٔ ظهور رسیده و از افتادن به ورطهٔ تکرار و تقلید از گذشتگان رها شود. شاعران همیشه در اندیشهٔ کشف ارتباط نغز و ارائهٔ تصویرهای نو از جهان بوده اند تا نگرش فکری خاص خود را با تخیّل بدیع نشان داده، مخاطب خویش را به دیدن و تجسّم تازه های شعری دعوت نمایند. شاملو نیز بدین اصل هنری توجّه ویژه ای داشته است. تشبیه ها و استعاره های شاملو و هم چنین اسطوره و نمادسازی های وی همراه با نوآوری در تخیّل و تصویر است؛ تا آن جا که گاه خواننده با تصاویری متفاوت و حتّی گاه متّضاد با ذهنیّت خود روبرو می شود.

از نمونه های چنین نوآوری در شعر شاملو، تشبیهات بدیع شاعر است. تصویرهایی که گاهی بر پایهٔ همان پدیده هایی شکل گرفته که پیش از وی نیز بسیاری از شاعران بدان توجّه کرده و تخیّل خویش را در ارائهٔ تصویری از آن به کار برده اند. امّا او با دیدگاهی دیگرگونه و بر اساس نگرش ذهنی خود، تصویری از همان موضوع می سازد که نشان دهندهٔ زاویهٔ دید وی نسبت به جهان و پیوند آن با دیدگاه کلّی شاعر نسبت به زندگی و فلسفهٔ آن است:

□ بگذار تا مکان ها و تاریخ به خواب اندر شود
در آن سوی پل
که به خمیازهٔ خوابی جاودانه دهان گشوده است
و سرگردانی های جست و جو را
در شیب گاه گردهٔ خویش
از کلبهٔ پابرجای ما
به پیچ دوردست جاده
می گریزاند. (م.آ، ۱/۵۰۲)

شاعر در تخیّلی بدیع، پل را چون انسانی تصویر می کند که دهانش را برای خوابی جاودانه باز کرده است. پیش از این تصویر، شاملو تمام مکان ها و تاریخ را در خوابی ابدی می‌داند. هیچ چیز در نگاه شاعر جاندار و تپنده نیست. همین دیدگاه وی نسبت به زندگی است که در ادامه به این صورت پل را در تصویری تازه، خواب آلوده می نماید. درست پشت سر همین تخیّل، شاعر این بار پل را با تصویری دیگر شخصیّت می بخشد؛ پل چون انسان یا حیوانی که گردهٔ آن، گذرندگان را بر خود حمل می کند. دو تصویر متفاوت از پل، دنبال هم می آید و در یک کلام شاعرانه می گنجد. شاید منطق ادبی، پلی را که یک بار به دهان باز از خمیازه ای تشبیه شده، نمی تواند در همان کلام چون حیوانی ببیند که مردم بر گردهٔ آن سوار می شوند؛ امّا جمع این دو تصویر در ذهن خواننده هیچ تنازعی ایجاد نمی کند؛ چراکه هر یک، با بخشی از معنای شعری در ارتباط است؛ پل هم چون دهان باز از خمیازه، با آغاز کلام و خواب تاریخ، و گردهٔ پل به سرگردانی و جست و جوی شاعر در پایان آن پیوند می خورد.

از دیگر تصاویر بدیع شاعر که اتّفاقاً برگرفته از پدیده های طبیعی است، به این نمونه می توان اشاره کرد:

□ *و آرام آرام رسوب آسایش را در اندرون خود احساس می کردم[...]واکنون، به حلزونی دربه در می مانم که در زیر و زبر رفت بی پایانِ شتابندگان دریا صدفی جسته است.*

(م.آ، ۲۵۸/۱)

چنین تصویر تازه ای از حلزون بداعت و شگفتی دارد. به واقع گویی حلزون نیز خانهٔ خود را به دوش گرفته و در جایی سکنی نمی گزیند. آرام و ساکت،بی ضرر و زیانی برای کسی، سر در لاک خود کرده و بی هیچ پیوندی، در سفر است. فضای ناآرام و مشوّش ذهن شاعر، او را متوجّه حلزون می کند تا چنین برداشت شاعرانه ای از این جاندار نماید که در پناه صدفی، از تلاطم موج ها آسایش بیابد. در کنار این تصویر های تازه از عناصر متداول شعری، شاملو گاه از پدیده های نوظهور شهری نیز در ایجاد تصویر و القای موثّرتر کلام سود می جوید:

□ ما شکیبا بودیم.

به شکیبایی بشکه ای بر گذرگاهی نهاده؛

که نظاره می کند با سکوتی دردانگیز

خالی شدن سطل های زباله را در انبارهٔ خویش

و انباشته شدن را

از انگیزه های مبتذل شادی گربکان و سگانِ بی صاحبِ کوی،

و پوزهٔ رهگذران را

که چون از کنارش می گذرند

به شتاب

در دست مال هایی از درون و برونِ بشکه پلشت تر

پنهان می شود. (م.آ، ۵۳۱/۱)

این تصویر تازه از بشکهٔ زباله، چنان موثّر افتاده که حتّی می تواند دیدگاه خواننده را نسبت به این عنصر بی جان، تغییر داده و حسّی غریب از هم دردی را برانگیزاند.

نواندیشی در بکارگیری اسطوره ها:

یکی دیگر از جنبه های هنری شعر شاملو، بکارگیری اسطوره ها در معنایی نو و منطبق با اندیشه و احوال انسان امروز است. ساختار اسطوره با مبالغهٔ شاعرانه پیوندی عمیق دارد. آفرینش اسطوره ها به دوران پیش از حکومت علم و خرد بازمی گردد. زمانی که انسان با اندیشه ای محدودتر، در شرح و توصیف دنیای خود، با زبانی نمادین به خلق داستان هایی عجیب دست می یازید. امّا شاعر مدرن امروز، گاه اساس اسطوره ها را خام و به دور از تفکّر و دغدغه های خویش می یابد. شاملو با اشراف به این نکته، گاه تصاویری ارائه می دهد که در آن تابوهای اسطوره ای را شکسته و به نوعی هنرمندانه، آنها را در مقابل اندیشه، درد و تعهّد انسان راستین امروز تحقیر می کند. یکی از نمونه های بارز این هنر، کاربرد بدیع اسطورهٔ آشیل در شعر شاملوست. پاشنهٔ آشیل که چون کنایه ای زبانزد است، در معنی نقطهٔ ضعف و زخم گاه به کار می رود. شاعر در ابداعی هنرمندانه، اعدام شدن همرزم خود را به خاطر اندوهِ عشق به انسان و غم تنهایی، چون کشته شدن آشیلِ رویین تن دانسته که از پاشنهٔ پا مورد هدفَ قرار

گرفت. نوآوری و زیبایی تصویر شاعرانهٔ شاملو در همین وجه شبه است. در اسطورهٔ تروا، پاشنه برای آشیل واقعاً یک نقطه ضعف است که از هیبت و عظمتش می کاهد؛ امّا غم تنهایی و عشق به انسان، نه یک نقطه ضعف، بلکه تمام شکوه و بزرگواری آدمی است که: «دقیقاً با انسانی ترین، طبیعی ترین و آسیب پذیرترین پای افزار تکاملی بشر، گذرگاه خونین سرنوشت را می پیماید، به نبرد با تقدیر خون آشام می شتابد و با پیش آگاهی از شکستی محتوم و ناگزیر، این میدان گاه را با شهادت خود فتح می کند.»(رشیدیان، ۷۹:۱۳۷۰) شاعر در تقابل بین پاشنهٔ آشیل و غم عشق و انسانیّت، شخصیّت اسطوره ای آشیل را تحقیر کرده است:

□ *و شیرآهن کوه مردی از این گونه عاشق*
میدانِ خونینِ سرنوشت
به پاشنهٔ آشیل
درنوشت.ـ
رویینه تنی
که رازِ مرگش
اندوه عشق و غمِ تنهایی بود. (م.آ، ۷۲۷/۱)

در ادامهٔ همین شعر، شاعر اسفندیار را به عنوان استعاره ای سمبلیک از هم رزم خویش به کار گرفته، امّا در تخیّلی بدیع از اسطورهٔ رایج اسفندیار فراتر رفته است:

□ *«– آه اسفندیارِ مغموم!*
تو را آن به که چشم
فرو پوشیده باشی!» (م.آ، ۷۲۷/۱)

چشم فروپوشیدن اسفندیار، همیشه تمثیلی بوده بر آسیب پذیری آدمی، که معادلی است برای پاشنهٔ آشیل. ولی شاعر در کاربرد این اسطوره برای توصیف این مبارز، در بیانی خلاف آمد عادت، آسیب پذیری وی را که ظاهراً نقطهٔ ضعفش خوانده می شود، باعث رهایی وی از اندوه و رنج دانسته است؛ به عبارتی شاملو، با چنین دیدگاه بدیعی نسبت به داستان اسفندیار، از یک سو این اسطوره را با تخیّل خویش، به شکلی جدید پرورانده و از دیگر سو، از آن در توصیف موجز و هنرمندانهٔ همرزم خود بهره جسته است؛ آن هم به شکلی بدیع که حتّی در برداشتی متفاوت از این اسطوره، به کنایه او را برتر از اسفندیار نشانده است؛ مبارزی که نه برای قدرت و حکومت افسانه ای، بلکه برای «اندوه عشق و غم تنهایی انسان» می جنگد.

شاعر در دو تصویر پیاپی از شعرِ «یک مایه در دو مقام»، کلام خود را کـه فریـادی اسـت انسانی، برآمده از جان و دل برای هم نوعان خویش، به پیکان آرش مانند کرده است. سـخن و اندیشه ای که چون آرش تمام هستی خویشتن را خرج و چاشنی آن کرده تـا عـشق و تعهّـدش به انسان را ثابت کند. امّا آن چنان که هنر شاملوست، کلام از مرز یـک تـشبیه و اسـتعارهٔ سـاده فراتر می دود:

□ *«دلم کپک زده، آه*
که سطری بنویسم از تنگی دل،
هم چون مهتاب زده ای از قبیلهٔ آرش بر چکاد صخره ای
زه جان کشیده تا بنِ گوش
به رها کردنِ فریادِ آخرین. (م.آ، ۹۴۲/۱)

شاملو این پیکان فریاد را چون تیـرِ آرش نمـی بینـد کـه چنـان بـر هـدف نشـست و مایـهٔ سربلندی خود و ایرانیان شد. وی بیان سخن خـویش را تنهـا ارضـا شـدن از گفـتن مـی دانـد و آرزوی رها شدن از دغدغه و اندیشه ای که در نهایت حتّی همین سرودن نیز چون پیکانی تنهـا زخمی دیگر بر زخم های دل شاعر می نشاند:

□ *و چه بر جای می ماند آن گاه*
که پیکانِ فریاد از چلّه رها شود؟-:
نیازی ارضا شده؟
پرتابه ای به در از خویش
یا زخمی دیگر به آماجِ خویشتن؟ (م.آ، ۹۴۴/۱)

اسطورهٔ آب حیات که اسکندر در پـی آن بـه ظلمـات مـی رود و سـرانجام از آن بـی بهره می ماند، آرزوی جاودانگی انسان را تصویر می کند. آدمی همیـشه از مـرگ و نیـستی هراسیده، چنان که ادامه یافتن زندگی برای وی ارزش عجیبی دارد. امّا شاملو که از شـکوه و عشق اصیل انسان در این زندگی تنها رنج و درد را نصیب خود می دانـد، آب حیـات و اسطورهٔ اسکندر را در دیدگاهی نو، ادامه ای برای رنج کشیدن در زندگی می بینـد و بـس. شگفت این که با این حال خود را هم چنان اسکندری می داند کـه در پـی ایـن جـاودانگی است با تمام رنج و مشقّتش:

□ *و من_ اسکندر مغموم ظلمات آب رنج جاویدان_*
چه گونه در این دالان تاریک،
فریاد ستارگان را سروده ام؟ (م.آ، ۲۷۱/۱)

در شعری دیگر نیز تحمّل بار هستی و آرزوی خوابی ابدی، در بیانی موجز و شاعرانه به دوش اسطورهٔ زال کومایی گذارده شده است. انسانی که محکوم به دوره کردن شب است و روز و حتّی هنوز؛ هم چون «سی بیل کن» اسطوره ها که زندگی سراسر جاویدان از رنج و درد پیری را، تا ابد دوره باید کرد. آن هم چنان جانسوز که بر مرگ دیگران و تشییع جنازه ها، آه کشد و حسرت برد:

□ *و چشمی است- راه کشیده، به حسرت-*
به تشییع مسکینانهٔ تابوتی
از برابر زال کومایی.
دریچه، حسرتی، نگاهی و آهی. (م.آ، ۶۱۵/۱)

و یکی از هنرمندانه ترین کاربردهای اسطوره ای شاملو، شعر «بچه های اعماق» است:

□ *با حنجرهٔ خونین می خوانند و از پا درآمدنا*
درفشی بلند به کف دارند
کاوه های اعماق؛ کاوه های اعماق (م.آ، ۸۰۶/۱)

کاوه، در شعر «بچّه های اعماق»، استعاره ای است از فرزندان گمنامی که با دود کوره و قاچاق و باتلاق تقدیر و حتّی دشنام پدر و نفرین مادر می بالند و به بلوغ می رسند. مردانی برخاسته از عمق جامعه که تنها چهرهٔ پر خشونت زندگی را می فهمند. شاعر در وصفی مثال زدنی و موجز، گویی «بچّه های اعماق» را ترجیع بند شعر خود کرده تا با تکرار آن، تأثیری مضاعف بر ذهن خواننده بگذارد. امّا در آخرین پارهٔ شعر خود، جایی که خواننده به عادت تکرارهای پیشین، منتظر مکرّر شدن دوبارهٔ بچّه های اعماق است، شاعر در شیوه ای هنرمندانه، ساختار شعر را می شکند و از این هنجار می گریزد؛ «کاوه های اعماق» که در پایان شعر آمده، ذهن مخاطب را تیز کرده و ارتباط عمیق بچّه های عمق جامعه را، با اسطورهٔ کاوه باز می نماید؛ مردمانی که بی شک اصالت و هویّت هر انقلابی را، بی آنکه نامی از آنان به یاد باشد و در یاد بماند، چون درفشِ کاوهٔ آهنگر بر دوش می کشند. دور از انصاف نیست که ادّعا شود شاملو، با چنین شعر تپنده ای، اسطورهٔ کاوه را جان بخشیده است.

یکی دیگر از شیوه های تصویرسازی اسطوره ای شاملو، تلفیق و پیوند نام و کردار شخصیّت های اسطوره ای با هم فکران معاصرش است؛ چنان که در این نمونه:

□ *شن_چو*

بخوان! آوازِ آن بزرگ دلیران را...

آوازهای فاجعهٔ مون واله رین

آواز مغزها که آدولف هیتلر

بر مارهای شانهٔ فاشیسم می نهاد (م.آ، ۸۱/۱)

شاعر در پیوند شخصیّت اسطوره ای ضحّاک با هیتلر، به روشنی و ایجاز، عمق دیوسیرتی این دیکتاتور نوظهور را تصویر می کند. از نظر علم بیان، ضحّاک «مشبّهٌ به» برای هیتلر و شخصیّت اوست که در دیدگاهی شاعرانه امّا نه دور از واقعیّت، وی را هم چون ضحّاک دیوسرشت دانسته است. شاملو با تأکید بر واژهٔ فاشیسم که به نوعی «وجه شبه» است، دیکتاتوری چون ضحّاک را که حتّی به او اجازه می داد مغز جوانان ایرانی را تباهِ ماردوشی خود کند، به تمام جنایات و پلیدی های هیتلر تعمیم می دهد؛ چرا که ضحّاک و اسطورهٔ وی برای ایرانیان چنان آشنا و مأنوس است که تنها با شنیدن نام وی، می توان پلشتی هیتلر فاشیست را در ذهن خود مجسّم کرد.

ترکیب حماسه و تغزّل:

یکی دیگر از مشخّصه های شعر شاملو در صور خیال، در هم آمیختن یا ترکیب تغزّل و احساس لطیف انسانی با حماسه است. از دیرباز در شعر فارسی، حماسه و تغزّل به عنوان دو مضمون رایج، دارای تشخّص ادبی خاص و تا اندازه ای دور از هم، جا افتاده است. شاملو که پایه های اصلی شاعری خود را بر آرمان ها و مبارزات اجتماعی بنا نهاده است، در دفتر های نخستین خود، غالباً زبانی سخت و پرخروش، همچو خشم درون اش را به کار می گیرد. زبانی که اگر قرار باشد آن را در یکی از دسته بندی های کلاسیک جای دهیم، حماسه بهترین گزینه برای آن است. خشم و نفرت و استقامت در شعر شاملو موج می زند؛ امّا از «هوای تازه» به بعد، در رویکردی متفاوت، بیان وی گیرایی و هنر خاصی به خود می گیرد؛ گویی خود به این نقص پی برده که شعرش بیشتر به خطابه هایی پرشور و گاه ساختگی مانند شده که اشعاری چون «قصیده برای انسان ماه بهمن» از دفتر «قطع نامه» چنین است. شاملو در اوّلین شبانهٔ خود چنین می سراید:

□ *شبانه شعری چه گون توان نوشت*
تا هم از قلب من سخن بگوید هم از بازویم؟ (م.آ، ۱۷۴/۱)

اوّلین شبانه، چنین شکل می گیرد تا نشان دهد که شاعر در پی رسیدن به بیان و تخیّلی است که توأمان هم از قلب و تغزّل و احساس سخن بگوید و هم از حماسه و تعهّد و بازو. البتّه پیش از این نیز در شعر«از زخم قلب آبایی» این چنین بیانی دیده می شود؛ این شعر زیبا و جاندار از «هوای تازه»، با حسّی تغزّلی آغاز می گردد:

□ *دختران دشت!*
دختران انتظار!
دختران امید تنگ
در دشت بی کران
و آرزوهای بی کران
در خلق های تنگ!
دختران خیال آلاچیق نو
در آلاچیق هایی که صد سال! ـ
از زره جامه تان اگر بشکوفید
باد دیوانه
یال بلند اسب تمنّا را
آشفته کرد خواهد... (م.آ، ۱۱۶/۱)

سطرهای آغازین شعر، چنان است که گویی شاعر با دیدن دختران عشایر ترکمن صحرا، با بیانی تغزّلی به تصویر سازی عاطفهٔ خویش پرداخته است. امّا با ادامهٔ شعر و به پایان رسیدن آن، مضمونی دیگر ذهن خواننده را سرشار می کند. مضمونی که اندیشهٔ اصلی شعر را در خود دارد؛ شاعر از زخم قلب آبایی خبر می گیرد. این که کدامین یک از دختران دشت و انتظار، زخم قلب و کینهٔ نیاکانش را در دل می پرورد و به فکر انتقام است:

□ بین شما کدام
ـ بگویید ـ
بین شما کدام
صیقل می دهید
سلاح آبایی را
برای روز انتقام؟ (م.آ، ۱۱۹/۱)

چنین آغاز زیبای غزل وارانه و پایان حماسی، در نمونه های دیگری از شعر شاملو نیز تکرار می شود و در شبانه ای از دفتر «ابراهیم در آتش» به اوج می رسد:

□ مرا
تو
بی سببی
نیستی.
براستی
صلت کدام قصیده ای، ای غزل؟(م.آ، ۷۲۲/۱)

چنین آغاز عاشقانه ای، لذّتی فزاینده می بخشد. شاعر در ادامه چنان تصویری می سازد که معشوق تغزّل خود را به حماسه پیوند می زند:

□ پس پشت مردمکانت
فریاد کدام زندانی ست
که آزادی را
به لبان برآماسیده
گل سرخی پرتاب می کند؟ ـ
ورنه این ستاره بازی
حاشا چیزی بدهکار آفتاب نیست. (م.آ، ۷۲۳/۱)

در این شعر، تصویری شکل گرفته که دیگر آن را نه می توان یکسره تغزّلی نامید سرشار از عاطفهٔ شخصی و نه تنها فریادی حماسی دانست از سر مبارزه و آرمان. در تصویری بدیع، دلبر و مبارز، نماد دو بن مایهٔ اصلی شعر شاملو، دوشادوش هم خودنمایی می کنند. عشق در شعر شاملو، هم هدف است و هم وسیله؛ هدف است چراکه در پس تمام خشم و استقامت و

مبارزه، مقصد نهایی شعر رسیدن به جوهرهٔ اصلی انسانیّت یعنی عشق است. وسیله نیز هست از آن جهت که شاعر به واسطهٔ آن، بیان خود را تلطیف کرده و از زهر زنندهٔ تصاویر خشن و زمختی که در واقعیّت های اجتماعی موج می زند، می کاهد. چنان که در این تصویر از همین شعر:

□ *و دلت/کبوتر آشتی است،/در خون تپنده/به بام تلخ./با این همه/ چه بالا/ چه بلند/ پرواز می کنی! (م.آ، ۷۲۳/۱)*

یکی دیگر از نمونه های این هنر شاعر، «شبانه» ای دیگر از «هوای تازه» است. بخش اوّل شعر در فضایی رویاگون و به زبانی دل انگیز و عامیانه، از آرمان های افسونگر انسانی سخن می گوید. آغاز شعر خودمانی و پر احساس است و ناخواسته، خواننده را در فضایی دلکش فروبرده و چشم را بر واقعیّت های بی حقیقت می بندد:

□ *یه شب مهتاب/ ماه می یاد تو خواب/ منو می بره/ کوچه به کوچه/ باغ انگوری/ باغ آلوچه/ دره به دره/ صحرا به صحرا/ اون جا که شبا/ پشت بیشه ها/ یه پری میاد/ ترسون و لرزون/ پاشو می ذاره/ تو آب چشمه/ شونه می کنه/ موی پریشون... (م.آ، ۱۸۴/۱)*

بخش دوم شعر نیز در همین حال و هوای زیبا ادامه می یابد، تا فزاینده و موثّر، ذهن مخاطب را درگیر خود کرده و با مهتاب رویاها همراه کند؛ امّا در بخش سوم شعر،اینک که ذهن و دل خواننده با اوست، در هنرنمایی ای که خاص شاملو است، تعهّد شاعرانهٔ خویش را به منصّهٔ ظهور می رساند:

□ *یه شب مهتاب/ ماه می یاد بیرون/ منو می بره از توی زندون/ مث شب پره/ با خودش بیرون/ می بره اون جا/ که شب سیا/ تا دم سحر/ شهیدای شهر/ با فانوس خون/ جار می کشن/ تو خیابونا/ سرِ میدونا:/«ـ عمو یادگارا!/ مرد کینه دار/ مستی یا هشیار/ خوابی یا بیدار؟» (م.آ، ۱۸۶/۱)*

و این چنین رویای خود را به حماسهٔ شهادت و انتقام گره می زند. در شبی مهتابی، شاعر از زندان بیداد، بال کشیده و به جهان افسانه های شاد پا می گذارد. شاید در نگاه اوّل چنین گره خوردگی، ناساز و بی اندام به نظر آید؛ امّا بنابر همان اصلِ هدف و وسیله قرار گرفتن عشق در شعر شاملو، وی ابتدا با تصویر جهانی رویایی که پری قصّه ها می تواند نمادی از لطافت احساس انسانی و حقیقتی به دور از واقعیّت باشد، خواننده را آمادهٔ شنیدن سخن آخر و دغدغهٔ فکری خود می کند.

این هنر شاملو تنها در همین نمونه ها خلاصه نمی شود. بلکه در معنایی وسیع تر از مضامین غنایی که عشق را نیز در بر می گیرد، می توان اشعار دیگری از وی را یاد کرد؛ «مرگ نازلی» یکی دیگر از این دست است. چنین شعر ماندگاری در ستایش شکوه و ارادهٔ «وارتان» سروده شده است؛ نازلی، نامی است نازک و پر احساس که شاعر بدین نام و با وصفی دلنشین و شاعرانه از زیبایی های غنایی طبیعت، شعر را آغاز کرده و هر چه بیشتر ذهن خواننده را در فضایی دلکش سیر می دهد:

□ *«نازلی! بهار خنده زد و ارغوان شکفت.*
در خانه، زیر پنجره گل داد یاس پیر.
دست از گمان بدار!
با مرگ نحس پنجه میفکن!
بودن به از نبود شده خاصّه در بهار...» (م.آ، ۱۳۳/۱)

شروع دل آرام و فریبای شعر، لذّتی مضاعف را به خواننده منتقل می کند، همراه با پرسشی در ذهن که نازلی کیست و چرا از خنده زدن در بهار و بودن دست کشیده است. شاعر به کنایه و ابهامی ویژه به پاسخ بر می آید و هر لحظه، لذّتی بیشتر را در خواننده ایجاد می کند، با این که جوابی درخور نیافته است:

□ *نازلی سخن نگفت،*
سرافراز، دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت[...]
نازلی سخن نگفت؛
چو خورشید
از تیرگی برآمد و در خون نشست و رفت...

کلامی موجز و دارای تصاویری ادیبانه و کامل که هر یک به ایجاز، سخن ها می گوید بی هیچ زحمت بیانی و حرفی بیشتر. فرجام شعر نیز به مانند آغاز آن، به شکلی هنری و درآمیخته با تصاویری هم چنان تغزّلی و زیبا پایان می یابد تا زیبایی مرگ و هدف نازلی را هر چه بیشتر در ذهن مخاطب جای گیر کند:

□ *نازلی سخن نگفت*
نازلی ستاره بود
یک دم درین ظلام درخشید و جست و رفت...
نازلی سخن نگفت، نازلی بنفشه بود
گل داد و
مژده داد: «زمستان شکست»
و رفت... (م.آ، ۱۳۴/۱)

این نمونه ها و اشعاری دیگر از شاملو هم چون «طرح» از دفتر هوای تازه، نیز یادآور این نکتهٔ مهمّ در شعر شاملو و توجّه عامدانهٔ شاعر به کاربرد گستردهٔ این شگرد بیانی است.

نوسازی تصاویر

یکی دیگر از این هنرها، نوسازی تصاویر شاعرانه است که غالباً از نگاهی بدیع و خلاف آمد عادت به عناصر طبیعت برگرفته شده است. شاعر گاه در توصیف شاعرانهٔ خود، فرآیند حوادث طبیعی را درونی کرده و به مقتضای حال و هوای عاطفی خویش تصویر می کند:

□ *وقتی که نخستین باران پاییز*
عطش زمین خاکستر را نوشید
و پنجرهٔ بزرگ آفتاب ارغوانی
به مزرعهٔ بردگان گشود
تا آفتاب گردان های پیش رس به پا خیزند،
برادرهای هم تصویر!
برای یک آفتاب دیگر
پیش از طلوع روز بزرگش
گریستیم. (م.آ، ۳۶/۱)

بر خلاف عادت رایج که باران را سیراب کنندهٔ زمین و رهایی بخشِ آن از عطش و تشنگی می دانند، شاعر گرما و سوختگی زمین را چنان سخت و فزاینده دانسته که حتّی باران سرشار پاییزی بر آن فایق نیامده و نه تنها زمین را سیراب نکرده، بلکه عطش عظیم آن را چون آبی نوشیده و خشک شده است. این تصویر بدیع و پرمبالغه، برآمده از ذهن نالان شاعری

است که اغلب تمام نهضت و شور اجتماعی اطراف خود را بی فرجام می یابد؛ هم چون کشته شدن همرزمان و به خاک افتادن آفتاب ها. این ناامیدی، ذهن شاعر را چنان آشفته و بی فردا کرده که حتّی امیدی به سیرابی زمین سوخته از باران پاییزی ندارد. البتّه که پارادوکس هنری در نوشیدن عطش به وسیلهٔ باران، خود کمک بسیاری در برجسته سازی و بدعت بیانی شاعر داشته است. نمونهٔ دیگر از شعر «حریق سرد»:

□ باید می گذاشتند غنچهٔ قلبمان را بر شاخه های انگشت عشقی بزرگ تر بشکوفانیم
باید می گذاشتند سرماهای اندوه من آتش سوزان لبان تو را فرونشاند
تا چشمان شعله وار تو قندیل خاموش شبستان مرا برافروزد... (م.آ، ۲۳۴/۱)

حضور یار دلارام، همیشه باعث پاک شدن اندوه از رخ دل بوده است. ولی شاعر با این که از آرزوهای بر باد رفته سخن می گوید و بایدهایی را فرایاد می آورد که نشد، با این حال چنان می سراید که برای گوشِ پرعادت عجیب می نماید؛ اندوه دل چنان عمیق است که نه تنها بوسه های یار بر آن فایق نمی آید و آن را نمی زداید، بلکه گرمای سوزان لبان را به سردی خود فرو می نشاند. این تصویر، بدیع و برآمده از درون اندوهبار و گرفتهٔ شاعراست. وی چنان به غم خو گرفته که حتّی آرزوی شستنش را از دل ندارد بلکه برعکس، می خواهد که در بوسه ای آتشین، اندکی از اندوه خود را بر دل محبوب بگذارد.

ایجاز در تصویرسازی

ایجاز یکی از مهم ترین عناصر هر شعر ناب است؛ فشردگی کلام تا به آنجا که باعث پریشانی معنایی و تصویری آن نشده و قوانین نحوی زبان را نادیده نگیرد، گاه نوعی ابهام هنری را شکل می دهد که ذهن خواننده را به تلاش برای کشف آن واداشته و منجر به تداعی تصاویر گوناگون می گردد. تصویر گرایان، ایجاز در تصویر سازی شاعرانه را یکی از اصول بی چون و چرای این هنر می دانند.(فلینت،۱۳۷۱:۸۵) آن چنان که به گفتهٔ "مکنیس" تصویرشعر، باید چنان با معنای آن عجین شود که قابل تفکیک نباشد.(به نقل از شمیسا، ۱۳۷۰:۳۹) بلکه در بیانی موجز، نه تزیینی برای توضیح بیشتر که القا کنندهٔ جنبه های مختلف معنایی شود . پیش از این نیز ایجاز در شعر شاملو، مورد بررسی منتقدان قرار گرفته است.(ازجمله: پورنامداریان،۱۳۷۴:۳۳۸ و سلاجقه،۱۳۸۴:۹۸)؛ امّا رویکرد نگارنده بیشتر بر ایجاز هنری شعر شاملو در تصویرسازی است.

شاملو گاه معنایی ژرف و عمیق را که شاید می توانست به شعری بلند و پرکشش تبدیل شود در تصویری موجز و کوتاه بیان می کند. نمونهٔ بارز چنین تصویرسازی در این شعر طرح گونهٔ «کوه ها» است:

□ *کوه ها با هم اند و تنهایند*
همچو ما، با همانِ تنهایان.(م.آ، ۴۳۱/۱)

ایجاز، مهم ترین عنصر زیبا کنندهٔ این شعر است که در کنار پارادوکسی هنری و مضمونی بدیع از تنهایی و اندوه انسان معاصر، جزو نمونه های ماندگار شعر شاملو شده است. وی کلام پارادوکسی تنهایی و در کنار هم بودن را شرح نمی دهد و کشف آن را به عهدهٔ خواننده می گذارد تا از فهم خویش لذّت برد.

شاملو در هنجار گریزی بدیعی، صورت تصویر را عکس نموده و «ما» (انسان) را مشبّهٌ به برای کوه که سمبل عظمت و شکوه است قرار می دهد؛ غم تنهایی و عشق انسان راستین چنان پرعظمت است که کوه، شرح بزرگی خود را از او به وام می گیرد. علاوه بر این، تنهاییِ در عین با هم بودن، مضمونی ژرف و دردانگیز از تنهایی انسان معاصری است که در شهرهای پر ازدحام، هر چه بیشتر در خود فرو می رود و حقیقت را در کناره گرفتن از دیگران و انتخاب مسیری جدای از حتّی هم فکران می جوید. رشته کوه های پیوسته نیز به مانند مردم امروز، با این که در ارتباط و پیوند با هم هستند، ولی هر یک استقلال خود را دارند. شاملو تمام این وصف ملال آور را در تصویری موجز و کوتاه، چنین جاودانه بیان کرده است.

شعر موجز و ناب، همچون رویایی است که تفسیر آن چند برابر خواهد شد. همین ویژگی ایجاز در تصویر، شعر ناب را به حادثه ای هیجان انگیز و یکی از رضایت بخش ترین تجربیات بشری مبدّل می کند؛ چراکه هر تصویر هنرمندانه ای آبستن واژه و جملهٔ دیگری است که با زایش آن در ذهن خواننده، مفاهیم گستردهٔ دیگری را شکل می دهد.(قنّادان، ۶۷:۱۳۸۰) یکی دیگر از تصاویر بسیار موجز شعر او که با استفاده از سمبل های رایج، خود را از هر دراز گویی رها کرده، این بخش از شعر «در این بن بست» است:

□ *کباب قناری*
بر آتش سوسن و یاس
روزگار غریبی است نازنین. (م.آ، ۸۲۵/۱)

قناری، سوسن و یاس هر سه سمبل ظرافت، زیبایی و جلوه های عاشقانهٔ زندگی است که شور امید و بهروزی را در دل هر انسانی به پا می کند. شاعر از این عناصر نمادین، که برای هر خواننده ای آشنا و دلچسب است، بهره برده تا عمق رذالت و حقارت دژخیمان را در بیانی موجز، به تصویر بکشد. فاجعه در این است که زیبایی هایی چون سوسن و یاس، به سخره گرفته شده و به آتش کشیده می شوند تا وسیله ای باشند برای کشتن و از بین بردن عاشقان راستین انسانیّت که هم چون قناری چیزی جز عشق و آزادی را باور نمی کنند. دشمنان زیبایی، چنین پر فاجعه از تمام شکوه عاشقانهٔ سوسن ، یاس و قناری چیزی جز آتش و کباب نمی بیند که نمی فهمد. شاملو سیطرهٔ استبداد و از بین بردن تمام زیبایی ها را در همین تصویر کوتاه و موجز بیان می دارد. تصویری به ظاهر ساده که حتّی در معنایی سطحی، می تواند انتقادی از سوختن گیاهان و درختان و کشته شدن پرندگان به جرم اندک مایه گوشتی باشد.

در شعری دیگر، ایجاز در کلام با حذف پردهٔ پایانی تصویر، به شکلی هنرمندانه نشان داده شده است. تصویری سمبلیک از قافله ای که راه بسیار پیموده اند که به مقصد برسند و اینک خوشحال از این که چراغ و آتشی از دور دیده می شود. در بخش دوم شعر شاعر از گرگانی می سراید که گرسنه و بیتاب، رسیدن قافله را انتظار می کشند. در پایان نیز با ایجازی دیگر، بی آن که سرنوشت این قافله تصویر شود، تنها با مجاز قرار دادن «مردگان» به علاقهٔ آن چه که پیش خواهد آمد، موجزانه تصویرسازی پایان کلام را به عهدهٔ ذهن خواننده وامی گذارد:

□ ...و بر سفرهٔ قطبی
قافلهٔ مردگان
نماز استجابت را آماده می شود
شاد از آن که سرانجام به مقصد رسیده است. (م.آ،۱/۸۴۹)

هنر شاعری و تصویرگری شاملو بیش از همه، مرهون کنکاش درونی خود شاعر است. با مطالعهٔ مجموعه اشعار وی، به وضوح این نتیجه دریافت می شود که شعر برای او به معنای دغدغه ای ذهنی است که از رنج و دردی درونی بر آمده است. حادثه ای ذهنی که پس از تأثیر پذیری از مسایل پیرامون، به شکلی عمیق درونی شده و در نهایت با هنرمندی شاعرانه ای بیان شده است.

البتّه هنر تصویرگری شاملو، محدود به نمونه های مذکور نمی شود. بلکه با دقّت و تعمّق بیشتر، چه بسا که جنبه هایی بیشتر و برتر از شاعری وی را نیز بتوان پیش روی قرار داد.

نتیجه:

تخیّل و تصویرگری، رکن بنیادین هنر شاعری است. شاملو، به عنوان یکی از شاعران برجسته در شعر معاصر، به کشف روابط بدیع بین عناصر مختلف زندگی و ارائهٔ تصاویری تازه، توجّه ویژه ای دارد. یکی از مهم ترین علل این ابداع شاعرانه در تصویر، کوشش ذهنی شاعر در بیان مفهوم و ایجاد فضایی است که نشان گر جهان بینی و نگرش خاص خود او باشد. ویژگی مهم دیگر تصویر در اشعار شاملو، از پیش نیندیشیدگی و ابهام هنری است که فضای اصلی چندی از اشعار وی را آکنده است. تصویرهایی که در عین ابهامی فرامنطقی، دارای گیرایی تازه ای برای خواننده است. علاوه بر این، نمونه های متعدّدی از دگراندیشی شاعر در بکار گیری اسطوره ها و ترکیب حماسه و تغزّل به عنوان یکی از ابداعات دلنشین شاملو، مورد بررسی قرار گرفت. پارادوکس هنری و ایجاز در تصویر سازی، علاوه بر نگاه بدیع شاملو نسبت به تصاویر پیشین نیز بخشی دیگر از ویژگی های برجستهٔ تخیّل و تصویر شعر اوست.

کتاب نامه:

پاشایی، ع (۱۳۷۳) *از زخم قلب...گزیدهٔ شعرها و خوانش شعر*،تهران: چشمه.

ـــــــ (۱۳۷۷) *انگشت و ماه* (خوانش نه شعر احمد شاملو)، تهران: نگاه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) *سفر در مه*، تهران: انتشارات زمستان با همکاری چشم و چراغ.

حمیدرفیعی،محمدعلی(۱۳۶۸)«پرهیزید تا جایی که بتوانید از ابهام و کژتابی»،کیهان فرهنگی،تهران، ش۶۴،ص ۳۰.

داد، سیما(۱۳۷۱) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران:

رشیدیان،بهزاد(۱۳۷۰) *بینش اساطیری در شعر معاصر*، تهران:ا گستره.

سلاجقه، پروین(۱۳۸۴) *نقد شعر معاصر (امیر زادهٔ کاشی ها)* تهران: مروارید.

شاملو، احمد(۱۳۸۷) *مجموعهٔ آثار*(دفتر اوّل شعرها)، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمّد رضا(۱۳۷۵) *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

ـــــــــــــــ (۱۳۶۹) «تکامل یک تصویر»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، ش ۹۰، ص۳۸۷-۳۸۴.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) «نظریهٔ خبر در شعر» یادنامهٔ حبیب یغمایی (به کوشش ایرج افشار)، تهران: علمی، ص۳۹.

عقدایی، تورج (۱۳۸۱) *نقش خیال*، زنجان: نیکان کتاب.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۷) «ارزش ادبی ابهام؛ از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، مجلّه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم، ش۶۲، ص ۳۶-۱۷

فلینت،اف.اس و پاوند، ازرا (۱۳۷۱) «چند نوشته از تصویرگرایان» (ترجمهٔ رضا خاکیانی)، فصلنامهٔ زنده رود، ش۱، ص۸۶-۸۵ .

قنّادان، رضا (۱۳۸۰) «تصویر در شعر» ، مجلّهٔ دنیای سخن، ش۹۴، ص۷۱-۶۷ .

ناروا ستیزی در شعر معاصر

با محوریّت «معرفی، نقد و تحلیل شعر شاعران معاصر»

احمد احمدی،
کارشناس ارشد ادبیّات فارسی،
مدرّس در آموزش و پرورش و آموزش عالی
عضو هیأت اجرایی انجمن علمی- آموزشی معلّمان ادبیّات استان آذربایجان شرقی

چکیده:

شعر فارسی از ابتدا تا حال رسالت عظیمی بر عهده داشته و دارد. مبارزه با ظلم و ستم، اعتراض در هر گونه ناروایی، دعوت به عدالت و خدمت به مردم مخصوصاً طبقات پایین و آسیب پذیر از رسالت‌های شعر فارسی است. شعر معاصر هم، از این رسالت شانه خالی نکرده است. در دوران استبدادی رژیم پهلوی، شاعران بزرگی همچون: پروین اعتصامی، نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، فریدون مشیری و هوشنگ ابتهاج تلاش کرده‌اند با زبان نمادین شعر در مقابل ظلم و ستم و خفقان دوران سلطنت پهلوی بایستند و در حدّ توان خود با آن مبارزه نمایند. بعد از پیروزی انقلاب اسلامی جامعه‌ی ایرانی در اثر شیطنت‌ها و دخالت‌های دشمنان قسم خورده‌ی خارجی و ابر قدرت‌ها و هشت سال دفاع مقدس و همچنین مخالفت‌های دشمنان قسم خورده‌ی داخلی، دچار نوعی رخوت و آشفتگی شده و آن طور که باید حکومت ارزشمند اسلامی نتوانسته است، چهره‌ی صمیمی و واقعی خود را نشان بدهد. در این مورد هم، شاعران بزرگی همچون: دکتر قیصر امین‌پور، محمّدعلی بهمنی، سیدحسن حسینی و ... با زبان شعر بر وضع موجود در جامعه اعتراض کرده‌اند.

کلید واژه: شعر معاصر، اعتراض، ناروایی‌ها، دوران ستم‌شاهی، پیروزی انقلاب اسلامی

مقدمه

متن اصلی: شعر فارسی از ابتدای خود یعنی قرن چهارم تا حال رسالت بزرگی را بر دوش کشیده است و این رسالت عبارت بوده است از: مبارزه با هر نوع ظلم و ستم و بی‌عدالتی و تشویق دولت‌مردان به عدالت و دادگری و خدمت به خلق و ترس از خدا. در جای جای شاهنامه فردوسی، قصاید ناصر خسرو، گلستان و بوستان سعدی، دیوان حافظ، غزلیات صائب تبریزی و آثار همه‌ی شاعران دوران مشروطیت و همچنین اشعار نمادین نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث می‌توان این پدیده‌ی مبارزه با ظلم و ستم و دعوت به عدالت‌گری و خدمت به خلق و ترس از خدا را به وضوح مشاهده کرد. در شاهنامه فردوسی در مورد سلطان محمود آمده است:

ایا شاه محمود کشور گشای — ز کس گر نترسی بترس از خدای
که پیش از تو شاهان فراوان بدند — همه تاجداران کیهان بدند
نکردند جز خوبی و راستی — نگشتند گرد کم و کاستی
همه داد کردند بر زیر دست — نبودند جز پاک یزدان پرست

سعدی در گلستان و در باب سیرت پادشاهان آورده است:

جهان ای برادر نماند به کس — دل اندر جهان آفرین بند و بس
مکن تکیه بر ملک دنیا و پشت — که بسیار کس چون تو پرورد و کشت
چو آهنگ رفتن کند جان پاک — چه بر تخت مردن چه بر روی خاک

ملک الشعرای بهار که از شاعران آزادی‌خواه در دوران استبداد قاجاری به شمار می‌رود، در مورد ظلم و ستم پادشاهان قاجاری اعتراض خودش را این گونه بیان می‌کند:

جور و بیداد کند عمر جوانان کوتاه — ای بزرگان وطن بهر خدا داد کنید
آشیان من بیچاره اگر سوخت چه باک — فکر ویران شدن خانه‌ی صیاد کنید

در این شعر منظور از صیاد قطعاً محمدعلی شاه قاجار است.

شعر معاصر هم از این چاشنی مبارزه با ظلم و ستم و بی عدالتی و تشویق به دادگری و خدمت به خلق و ترس از خدا خالی نیست. شعر معاصر از یک دیدگاه به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱- دوره‌ی قبل از انقلاب اسلامی ۲- دوره‌ی بعد از انقلاب اسلامی

قبل از انقلاب اسلامی، شاعران معاصر با رژیم مستبدّ پهلوی مواجه بودند. هر گونه ظلم و ستم و خفقان و بی عدالتی و ریخت و پاش و اسراف‌کاری را می‌دیدند و نمی‌توانستند در برابر آن ساکت بنشینند و البته نمی‌بایست، ساکت می‌نشستند. بدان جهت در این دوره شعر رمزی و نمادین بیش از دوره‌های دیگر رواج پیدا می‌کند. شاعرانی همچون نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، هوشنگ ابتهاج، فریدون مشیری و ... هر کدام در حدّ خود، در مقابل ناروایی‌های موجود در جامعه‌ی ستم شاهی و غفلت و بی خبری مردم ایستاده‌اند و سعی‌شان بر این بود تا مردم را از خواب غفلت بیدار کنند تا جایی که نیما می‌گوید: «می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شب‌تاب/ نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفته‌ی چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند ... در و دیوار به هم ریخته‌شان/ بر سرم می‌شکند.»

نیما در مورد تفاوت طبقاتی و بی عدالتی در جامعه و بی توجهی مردم به طبقات فقیر و ناتوان جامعه اعتراض خودش را چنین بیان می‌کند: «آی آدم‌ها/ که بر ساحل نشسته، شاد و خندانید/ یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان/ یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید/ ... آی آدم‌ها که در ساحل بساط دلگشا دارید/ نان به سفری جامه‌تان بر تن/ یک نفر در آب می‌خواند شما را ...»

فریدون مشیری گریستنی بودن وضع جامعه خفقان زده‌ی دوران پهلوی و وضع مردم بیچاره‌ی آن دوران را چنین می‌نویسد: «از اوج/ باران قصیده واری نمناک آغاز کرده بود/ می‌خواند و باز می‌خواند/ بغض هزار ساله‌ی دردش را انگار می‌گشود/ اندوه‌زاست زاری خاموش/ ناگفتنی است ... این همه غم؟!/ ناشنیدنی است!/ پرسیدم: این نوای حزین در عزای کیست؟/ گفتند: اگر تو نیز، از اوج بنگری/ خواهی هزار بار از او تلخ‌تر گریست»

مشیری همچنین در اعتراض به وضع نابسامان محیط زیست در شعری تحت عنوان «در عهد ظلمت و دود» چنین می‌سراید: «به لطف کارگزاران عهد ظلمت و دود/ که از عنایتشان می‌رسد به گردون آه/ کبوتران سپید بدل شوند پیاپی به زاغ‌های سیاه»

فریدون مشیری در شعر دیگری نسبت به خفقان موجود در دوران ستم شاهی اعتراض خودش را اعلام کرده و خود را امیدوار آینده‌ی روشن می‌بیند: «افق تاریک/ دنیا تنگ/ نومیدی توان‌فرساست، می‌دانم/ ولیکن ره سپردن در سیاهی رو به روشنی زیباست، می‌دانی؟/ به شوق نور در ظلمت قدم بردار، به این غم‌های جان آزار دل مسپار ...»

هوشنگ ابتهاج شاعر معاصر در سال ۱۳۵۳ در اعتراض به استبداد، خودکامگی، عدم آزادی و وجود فتنه و فساد که باعث می‌شد روشنفکران دسته دسته کشور را ترک کنند، می‌سراید:

کنار امن کجا؟ کشتی شکسته کجا؟ کجا گریزم از اینجا به پای بسته کجا؟
ز بام و در همه جای سنگ فتنه می‌بارد کجا به در برمت ای دل شکسته کجا؟
بپرس سایه ز مرغان آشیان بر باد که می‌روند از این باغ دسته دسته کجا؟

باز هم در همین سال در اعتراض به غفلت و بی خبری مردم که باعث شده بود جامعه به دوزخ روح تبدیل شود و بهارش از خزان پژمرده‌تر گردد، چنین می گوید:

من چه گویم که کسی را به سخن حاجت نیست *خفتگان را به سحر خوانی من حاجت نیست*
این شب آویختگان را چه ثمر مژده‌ی صبح مرده را عربده‌ی خواب شکن حاجت نیست
ای صبا مگذر از اینجا که در این دوزخ روح خاک ما را به گل و سرو سمن حاجت نیست
در بهاری که بر او چشم خزان می گرید به غزل خوانی مرغان چمن حاجت نیست
سایه جان مهر وطن کار وفاداران است باد ساران هوا را به وطن حاجت نیست

آثار هوشنگ ابتهاج همانند آثار نیما و فریدون مشیری و اخوان پر است از اعتراض علیه ظلم و ستم و فساد و خفقان که مخاطبان محترم به خواندن آثار آنها ارجاع داده می‌شوند.

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی و بر افکنده شدن رژیم پهلوی، دشمنان خارجی و داخلی انقلاب و بدخواهان مردم آزادی‌خواه و انقلابی ایران، جوّ جامعه را غیر قابل تحمّل نمودند. هشت سال دفاع مقدّس در مقابل حمله‌ی دشمنان قسم خورده‌ی این مرز و بوم و تبعات هشت سال جنگ نابرابر، هجمه‌ی فرهنگی و تبلیغات رادیویی و تلویزیونی بیگانگان در بیرون از مرزها، به وجود آمدن پدیده‌ی اینترنت و ماهواره، نگذاشتند آن طوری که لازم است، انقلاب اسلامی چهره‌ی واقعی و صمیمی و عادلانه‌ی خود را به مردم نشان بدهد و ناخودآگاه نابسامانی‌هایی در جامعه به وجود آمده است که حتی شاعران انقلابی و مردمی همچون: دکتر قیصر امین پور، سیدحسن حسینی، محمّدعلی بهمنی و ... زبان به اعتراض می گشایند. قیصر امین پور در شعری به آرمانی نبودن جامعه، اعتراض خویش را چنین بیان می کند: «خدا روستا را/ بشر شهر را/ ولی شاعران آرمان شهر را آفریده‌اند/ که در خواب هم خواب آن را ندیدند.»

قیصر در جای دیگری می‌نویسد: «نه! کاری به کار عشق ندارم/ من هیچ چیز و هیچ کسی را/ دیگر در این زمانه دوست ندارم/ انگار این روزگار چشم ندارد من و تو را/ یک روز خوشحال و بی ملال ببیند/ زیرا هر چیز و هر کسی را که دوست بداری/ حتی اگر یک نخ سیگار/ یا زهرمار باشد/ از تو دریغ می‌کند/ پس من با همه‌ی وجودم/ خودم را زدم به مردن/ تا روزگار دیگر/ کاری به من نداشته باشد»

حتی اوضاع جامعه در اثر عوامل شمرده شده آن قدر غیر قابل تحمّل می‌شود که آدمی احساس می‌کند قیصر زبان گویای اهالی متعهد جامعه است که می‌سراید: «گفت: احوالت چطور است؟/ گفتمش عالی است/ مثل حال گل/ حال گل در چنگ چنگیز مغول»

یا در جایی می گوید:

من چه گویم که کسی را به سخن حاجت نیست *خفتگان را به سحر خوانی من حاجت نیست*
این شب آویختگان را چه ثمر مژده‌ی صبح مرده را عربده‌ی خواب شکن حاجت نیست
ای صبا مگذر از اینجا که در این دوزخ روح خاک ما را به گل و سرو سمن حاجت نیست
در بهاری که بر او چشم خزان می گرید به غزل خوانی مرغان چمن حاجت نیست
سایه جان مهر وطن کار وفاداران است باد ساران هوا را به وطن حاجت نیست

چرا همیشه همین است آسمان و زمین زمان هماره همان و زمین همیشه همین
چرا زمان و زمین بی امان و بی مهرند زمان زمانه‌ی قهر و زمین زمینه‌ی کین
حدیث آدمی و چرخ آسیاب زمان حدیث جام بلور است و صخره‌ی سنگین
هزار شاید و آیا به جای یک باید گمان کنم، به گمانم نشسته جای یقین

مشکلات اقتصادی و توزیع ناعادلانه‌ی ثروت‌ها در جامعه‌ی جهانی و همچنین بزرگی جیب و کیسه‌ی عده‌ای همراه با طمع وجدان سوز، باعث شده عده‌ی زیادی در فقر و فاقه به سر برند و در مدت زمان عمر خود، از مواهب الهی و نعمت‌هایی که خدایشان داده است بی بهره بمانند و فقط تماشاگر چگونه استفاده کردن دیگران از نعمت‌های الوان روزگار باشند. احمد شاملو در شعری تحت عنوان «غزلی در نتوانستن» به این موضوع بهتر پرداخته است: «از دست‌های گرم تو/ کودکان توأمان آغوش خویش/ سخن‌ها می‌توانم گفت/ غم نان اگر بگذارد/ ... نغمه در نغمه در افکنده/ ای مسیح مادر، ای خورشید!/ از مهربانی بی دریغ جانت/ با چنگ تمامی ناپذیر تو/ سرودها می‌توانم کرد/ غم نان اگر بگذارد .../ چشمه ساری در دل/ آبشاری در کف/ آفتابی در نگاه/ فرشته‌ای در پیراهن/ از انسانی که تویی/ قصه‌ها می‌توانم کرد/ غم نان اگر بگذارد ...»

محمّدعلی بهمنی از شعرای مشهور معاصر که می‌توان گفت قلم خویش را بیشتر بعد از پیروزی انقلاب اسلامی به کار گرفته است، در مورد اوضاع نابسامان اقتصادی و تنگی معیشت خویش چنین می‌نویسد: «با کوله بار خستگی‌ام بر دوش/ از رنج روز آمده‌ام/ بهمن به شوق میوه سلامم گفت/ دستم تهی ز مرحمت باغ/ آن شب هوای خانه چه شرجی بود/ پیشانیم چه بارش سردی داشت/ تصور کن، مردی در آستانه در می‌مرد/ مردی هزار مرتبه کوچکتر/ از چشم‌های کوچک بهمن»

بهمنی اوضاع نابسامان جامعه را که محصول تمدن بی رحم است بر نمی‌تابد و از زندگی تکراری ماشین زده، از سر و صدا، از هیاهوی عصر خیابان‌های پر از اتومبیل دوگانه سوز، دوستی‌های ظاهری و ناپایدار و ... خسته می‌شود و خستگی خود را این چنین بیان می‌کند:

از زندگی از این همه تکرار خسته‌ام — از های و هوی کوچه و بازار خسته‌ام
تن خسته سوی خانه دل خسته می‌کشم — وایا از این حصار دل آزار خسته‌ام
دلگیرم از خموشی تقویم روی میز — از دنگ دنگ ساعت دیوار خسته‌ام
از اوکه گفت یار تو هستم، ولی نبود — از خود که زخم خورده‌ام از یار خسته‌ام
با خویش در ستیزم و از دوست در گریز — از حال من مپرس که بسیار خسته‌ام

والسلام

منابع و مآخذ:

۱- شاهنامه فردوسی، چاپ مسکو
۲- گلستان سعدی به تصحیح دکتر خلیل خطیب رهبر
۳- شعر زمان ما (۱) به کوشش محمد حقوقی، انتشارات نگاه، چاپ ۱۳۶۸
۴- گلها همه آفتابگردانند، قیصر امین پور، انتشارات مروارید، چاپ ششم، ۱۳۸۵
۵- گزیده‌ی اشعار محمّد علی بهمنی، انتشارات مروارید، چاپ سوّم، ۱۳۸۸
۶- سیاه مشق، هوشنگ ابتهاج، تهران، انتشارات توس، چاپ ۱۳۶۴
۷- لحظه‌ها و احساس، فریدون مشیری، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سخن
۸- مجموعه آثار نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، تهران، نگاه، ۱۳۷۱

بررسی تطبیقی شعر تصویری در شعر معاصر فارسی و انگلیسی

جایگاه، ویژگی‌ها، و گونه‌ها

موسی احمدیان
استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک

شعر نقاشی کلمات است
هوراس

چکیده

شعر تصویری یا دیداری (Concrete Poetry) گونه‌ای از قالب شعری است که در نگارش آن نوعی شکل تجسمی ایجاد می‌شود. در این گونه‌ی شعری، واژگان شعری، سطرها، و مصراع‌ها به ترتیبی قرارگرفته و نگاشته می‌شوند تا شعر در مجموع طرح و شکل خاصی که بیانگر درونمایه و موضوع، معنا و حتی حالت شاعراست را شکل دهد و به تصویر کشد. در شعر تصویری، شاعر با استفاده از شیوه‌های هنجار گریزی به نگارش نقاشانه‌ی شعر می‌پردازد وشعر به گفته‌ی هوراس "نقاشی کلمات" می‌شود: شاعر شعر را با کلمات نقاشی کرده، به آن حالت ملموس و "نوشتاری-دیداری" می‌دهد. هر چند این قالب شعری در گذشته هم رواج داشته و شاعرانی چند بر این سیاق به آفرینش شعری پرداخته اند، اما در شعر معاصر، بویژه با رواج هنرهای تجسمی (گرافیک و فیلم) و شرائط خاص روانی- اجتماعی، شاعران بیشتر به آن روی آورده و با خلق اشکال و تصاویر

ملموس و دیداری که از واژگان شعری می‌توان ساخت توجه مخاطب را به آن جلب کرده اند تا مخاطب به جای خواندن و شنیدن کلمات، صدا، ریتم و آهنگ، وزن، و ... به تماشای شعر بنشیند. در خلق این گونه‌ی شعری، شاعران در نقاشی شعر و ایجاد تصویرها و شکل‌های کلامی از شیوه‌های گوناگونی چون جدا نویسی، تجزیه‌ی واحدهای کلامی، تغییرسطرهای شعر، تقطیع هجاها در سطرهای شعر و ... بهره می‌گیرند. در شعر معاصر فارسی و انگلیسی، شعر تصویری بخشی از پیکره‌ی شعری است. مقاله‌ی حاضر به بررسی تطبیقی مشخصه‌های سبکی و محتوائی نمونه‌هائی‌از شعرتصویری شاعران نوپرداز معاصر فارسی و انگلیسی می‌پردازد و ویژگی‌های مشترک و تفاوت‌های آنها را نشان می‌دهد. برآیند این بررسی و پژوهش‌هائی از این دست می‌تواند در خوانش، تحلیل، و بازشناسی این گونه اشعار و نیز در مطالعات ادبیات تطبیقی معاصر راهگشا باشد.

کلید واژگان:

شعرتصویری/دیداری، نقاشی کلمات، آفرینش شعری، تصویر کلامی، پیکره ی شعری، شعر معاصر، ادبیات تطبیقی

۱ ـ مقدمه

تصویرسازی و تصویرنمائی در شعر همواره نزد شاعران از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. شاعران برای بیان بهتر و روشن‌تر احساسات، عواطف، معنا و مقصود خویش از فنون و صناعات ادبی بهره جسته و کوشیده‌اند انتزاعی‌ترین احساسات و لطیف‌ترین حالات عاطفی و خیال خود را در قالب تصاویر محسوس و یا به گفته‌ی الیوت "اشتراک عینی (Objective Correlation)" قرار دهند تا مخاطب را تحت تأثیر قرار داده به او کمک کنند تا با شاعر به احساس مشترک برسد. به سخنی دیگر، شاعران با تصویرنمایی شعر کوشیده‌اند مخاطب را در موقعیتی قرار دهند که خود در آن بوده و تجربه کرده‌اند تا مخاطب بتواند آن موقعیت را با "چشم خیال" ببیند و لمس کند. آشکارترین نوع این فرآیند صور خیال و زبان مجاز است؛ زبان مجاز بارزترین تلاش هنرمندانه‌ی شاعران برای تصویرنمائی اشعار خود و قرار دادن معنا و مضمون آن در چشم و نگاه مخاطب بوده و هست.

اما شماری از شاعران علاوه بر کاربرد این صناعات و خلاقیت‌ها و ترفندهای شعری کوشیده‌اند تا در قالب و شکل شعر، بدان‌گونه که نوشته می‌شود، نوآوری‌هایی هم داشته، هنرنمائی و ذوق‌آزمایی کنند. شکل دادن به ساختار بیرونی و هیکل کلی شعر در قالب‌های گوناگون به گونه‌ای که موضوع یا مضمون (Theme) و معنا و پیام شعر در شکل و قالب آن نمایان و بیان گردد از جمله‌ی این نوآوری‌هااست. این نوع شعر، "شعرتصویری" یا "معنا – قالب"[1]، و یکی از بارزترین نوآوری‌های (سبکی) شعری است.

در شعر تصویری/ معنا–قالب شاعر نه تنها با استفاده از صور خیال و زبان مجاز احساس و تصورات (تخیلات) خود را در احساس و نگاه مخاطب قرار می‌دهد، که از ویژگی و مشخصه هر شعری می‌تواند باشد، بلکه ساختار شعر را از نظر ترکیب کلمات، مصرع‌ها، ردیف، هجاها،

۱- شعرتصویری یا تجسمی (Concrete Poetry)، یا شعر دیداری (Concrete Verse)، شعر مصور (Calligramme) هم گفته میشود. گر چه مترجمان برای اصطلاح (Concrete Poetry) ، که موضوع اصلی این مقاله است، معادل های یاد شده را به کار برده اند، به ویژه مترجم ادبی توانا و خلاق، صالح حسینی (۱۳۷۷)، اصطلاح "شعر تصویری"را پیشنهاد کرده و به کار برده اند، اما معادل هایی چون "معنا–قالب" یا "معنا–شکل" هم برای این گونه اشعار، که بحث خواهد شد، مناسب به نظر می‌رسد.

و سجع‌های شعری به شکلی در می‌آورد که مضمون و معنـای درون شـعر را در قالـب و شـکل (ساختاری) آن نماد می‌دهد، بگونه‌ای که مخاطب با دیدن شعر گویـا شـکل مـضمون و معنـای آن را می‌بیند و می‌تواند آن را تجسم کرده به تماشـای آن بنـشیند؛ بـه همـین دلیـل آن را شـعر تجسمی (Visual Poem) نیز گفتـه‌انـد، یعنـی قالـب شـعر تجسم وآئینـه‌ی احـساس، روخ، خیال، مضمون و معنای‌آن است و شعر به گفته ی هـوراس "نقاشـی کلمـات" مـی‌شـود. پـس، منظور از شعر تصویری/معنا-قالب نوع شعر که درآن معنای شعر در قالب شعرریخته مـی‌شـود. اگر به "شعرگونه‌ی" زیر (مثال ۱) توجه کنیم، منظور ازاین نوع شعر روشن‌تر خواهد شد.

مثال ۱: پائیز است،
برگ
- ریزان.
برگ
درختان
در وزش تند باد فصل خزان
چه پرشکوه
و با وقار
از برگ بُن شاخسار
بر کف مسیر سرد
کوچه باغهای سکوت و خلوت
می‌ریز
ز
ز
ند ... .
و
می
لغز
ز
ز
ند ... [1]

[1]- این قطعه تنها شعرگونه‌ای است به قصد مثال و برای روشن شدن معنای شعری از این دست. نباید ازآن چندان تلقی " شعر" داشت.

و یا در شعر حمید مصدق (مثال ۲) می‌خوانیم:

مثال ۲: دردی،

- عظیم دردی ست

با خویشتن نشستن،

در خویش شـ

ـکـ

ـسـ

ـتـ

ـن[1]

حال، اگر با نگاه ظاهر به نوشته‌ی اول (یا همراه با خواندن آن) احساس و معنای ریزش برگ‌های درختان، که بیانگر مفهوم پائیز است، در خواننده ایجاد شود و خواننده احساس کند ریزش برگ را می‌بیند، پس شکل این نوشته تصویر و تجسم همین معنای ریزش برگ در فصل پائیز است. با توجه به اینکه مفهوم "پائیز" در ترکیب "ریزش برگ" – یا برگ‌ریزان – نهفته است، می‌توان معنای "برگ‌ریزان" را انتظار داشت. بنابراین، اگر عنوان این نوشته را "برگ‌ریزان" بگذاریم، از شکل آن در ساختار (قالب و شکل) و نحوه‌ی نوشتن و ترکیب کلمات آن تصویری درست کرده‌ایم که مفهوم "برگ‌ریزان" را به ما نشان می‌دهد. یا در قطعه‌ی دوم، با نگاه کردن به شکسته شدن عبارت‌ها و کلمات مفهوم شکستن و خرد شدن (ولاجرم افتادن) در ساختار (قالب) شعر نمایان و حتی احساس آن القاء و مجسم (محسوس) می‌شود. بعبارت دیگر، در نوشته‌ی اول مفهوم "برگ‌ریزان" و در قطعه‌ی دوم مفهوم شکستن وخرد شدن درقالب شعر با کلمات نقاشی شده است؛ در هر دو نمونه، گویا نقاشی‌ای را می‌بینیم که بجای رنگ، و خط و ... با کلمات شکل گرفته و نقش شده است[2]. مقاله حاضر

---

[1] . حمید مصدق، در رهگذر باد، ۱۶۷.

[2] – نگارنده دریک تحقیق موردی نمونه‌هائی‌از اشعار تصویری فارسی، انگلسیسی (که شماری از آن ها در همین مقاله آمده است) و فرانسه را بدون عنوان در اختیار بیش از ۱۰۰ دانشجوی ادبیات فارسی و انگلیسی قرار داد و از آن‌ها خواست با نگاه به شکل شعر عنوان (یا مضمونی که به عنوان نزدیک باشد) را حدس زده به فارسی یا انگلیسی بنویسند. بررسی اولیه نشان داد که حدود ۸۰٪ دانشجویان عنوان را درست یا تقریبا درست حدس زده بودند.

می‌کوشد ویژگی‌های این گونه‌ی شعری را در نمونه‌هائی از شعر معاصر فارسی و انگلیسی بررسی کرده و نشان دهد چگونه شاعران تصویری با سبک خاص خود به شعر تصویر داده و از طریق نقاشی شعر با کلمات توانسته‌اند بر مخاطب اثر بگذارند.

۲- پیشینه، بحث و بررسی

شعر تصویری / یا معنا-قالب در ادبیات بطور کلی سابقه‌ای طولانی دارد، هرچند این سابقه بطور مستمر در طول زمان خود را نشان نداده است. کابینگ (Cobbing) و می یر (Mayer) دعا می‌کند این نوع شعر حدود ۳۰۰ سال پیش از میلاد در یونان و روم باستان رواج داشته است (۱۹۷۸: ۲۱). شاعران از یک طرف به لحاظ محدود بودن سواد و خواندن و نوشتن مخاطبان می‌کوشیدند تا با تصویرنگاری (Picture – Waiting) در اشعار خود آنها را حتی برای افراد بی‌سواد هم قابل فهم نمایند، و برای این مقصود مضامین، معانی، و احساس خود را در قالب شعر تصویری قرار می‌دادند تا مخاطب با نگاه به صورت و شکل شعر محتوای آنرا "ببیند" و بفهمد، و به جای "مخیله" به "مشاهده" بپردازد و روح و احساس شعر را به نظاره بنشیند. ازطرفی، شاعران بکارگیری حروف، کلمات و هجاها در جهت افزایش بار معنائی و احساس و در نتیجه تقویت توان تأثیرگذاری بر مخاطب یک ترفند و خلاقیت و نو آوری شاعرانه می‌دانستند. نقاشی و نیز صورت‌نگاری با کلمات در میان هنرمندان و شاعران شیوه‌ای مرسوم و رایج بوده است. کابینگ و می‌یر (۱۹۷۸) با بیان این گذشته‌ی تاریخی معتقدند که حتی ساختار شعرگاه حاکی از دورهٔ خاص آن می‌باشد. "در زمان حال وقتی شما یکی از این شعرهای تصویری کهن را مشاهده می‌کنید، احساس می‌کنید که این اشعار متعلق به یک دوره از رسوم گذشته بوده‌اند" (ص ۲۱).

با آمدن مسیحیت به اروپا بتدریج این سبک شعری در خدمت کلیسا و برای القاء اندیشه‌ها و تعالیم دینی مسیحیت درآمد. "وقتی که اروپا به مسیحیت روی آورد، بسیاری از این شعرها توسط کشیش‌های مذهبی جمع‌آوری گردید و بعضی از آنها با مسیحیت منطبق گردید" (همان)، چنانکه در نمونه‌هایی از اشعار جرج هربرت مشاهده می‌کنیم. استلی فیش[1] (۱۹۷۲) نیز

[1]- Steley Fish

اظهار می‌دارد که در قرون وسطی و دورهٔ رنسانس استفاده از نقاشی‌کلمات در متون مذهبی رواج داشت. در حقیقت نوشتن اشعار مذهبی بصورت اشکال زیبا خود دلیلی برای حفظ کردن این اشعار بود، زیرا بسیاری از مردم در آن دوران بی‌سواد بودند و صِرفِ ظاهر زیبای این اشعار انگیزه‌ای برای حفظ آنها می‌شد، و مردم آنها را راحت‌تر می‌فهمیدند، چرا که معنا و پیام شعر در شکل آن نقاشی می‌شد.

در قرن هفدهم، جرج هربرت (George Herbert)، شاعر مذهبی انگلستان، با بکارگیری این نوع شعر آنرا شعر تصویری (Concrete Poetry) نامید و در بیان احساس مذهبی و القاء اندیشه‌های کلیسائی و مسیحی بکار گرفت. از این رو، می‌توان گفت که شعر تصویری ابتدا بیشتر در جهت بیان مضامین مذهبی بکار گرفته می‌شد. اما از اواسط قرن نوزدهم با تغییر در بینش ادبی و قالب های شعری، نوع (انواع) جدیدی از شعر تصویری/ معنا-قالب پدید آمد که طرح‌های معماگونه و رمز و رازداری را به این حیطه‌ی معرفی کرد. ای. ای. کامینگز از شعرای مدرن است که اشعار نسبتاً پیچیده، معماگونه و هنجارشکن فراوانی دارد؛ پاره‌ای از این اشعار را در قالب شعر تصویری سروده است. وی به لحاظ اینکه نقاش‌هم بود، در سرودن شعرهای خود از ابزار تصویر، تصویرنگاری، استفاده نموده است. به بیان دیگر، می‌توان گفت وی شعر تصویری را با نقاشی مدرن درهم آمیخته و سبک جدیدی از شعر تصویری مدرن را بوجود آورده است (روزبهانی، ۱۳۸۷: ۹-۱۰). شاعران شعر تصویری بر این عقیده‌اند که با استفاده از کلمات در شعر تصویری بجای آنکه واژه‌ها وسیله‌ای برای انتقال یک نظر یا ایده باشند، می‌توانند خود بخشی از (ساختار) آن شعر باشند و به شعر شکل عینی و نمایی بیرونی بدهند، بطوری‌که شکل آن، تصویر و نقاشیِ معنا و احساس شعر باشد و مضمون شعر را در صورت و قالب آن نشان دهد.

بعد از جنگ جهانی‌دوم، در اروپا جنبش آوانگارد[۱] پدیدارگشت، و برادبیات تأثیر فراوان-گذاشت. در نتیجه، تغییر سبک‌های هنر— شعر، نقاشی و ...— و از جمله بازپدیداری شعر تصویری بعنوان یک حرکت شعری آغاز شد. به گفته‌ی کندی (۱۹۸۰) تولد شعر تصویری

---

[۲]- Avant-garde نهضت ادبی و اجتماعی قرن بیستم در اروپا، نهضت طلایه داران و پیشقراولان ادبی، گروهی از نویسندگان و هنرمندان که می کوشیدند در آثار ادبی و هنری نوآوری کرده، سنت ها و قالب ها ی رایجو مرسوم هنر و ادبیات را تغییر دهند (رک گری، ۱۹۹۰: ۲۹؛ سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۵۹).

مدرن در آمریکا به اولین نمایشگاه آثار آوانگارد اروپائی در نیویورک بر می‌گردد (ص ۵۶). ای. ای. کامینگز یکی از شرکت‌کنندگان این نمایشگاه بود. چند سال بعد نیز آثار آپولونیر[۱] در همین شهر برگزار شد، که کامینگز، علی‌رغم مخالفت‌های اولیه‌اش، تحت تأثیر این شاعر و اشعار تصویری او قرار گرفت (همان: ۵۷).

برخلاف جرج هربرت، که معنای شعرهای تصویری‌اش با شکل آن تقویت می‌شود ولی بطور ماهوی به آن وابستگی ندارد، اشعار تصویری کامینگز به شکل و ساختار ظاهری‌شان بسیار وابسته هستند و بدون آن معنا و مفهوم خود را از دست می‌دهند.

بارت وسترویل[۲] (۱۹۸۴) در کتاب خود تحت عنوان *الگو و الگوسازی* به بررسی چهار شعر جورج هربرت می‌پردازد که همه دارای مشخصه‌ی تصویری هستند. در این بررسی تاکید وی بر جنبه‌های ساختاری و اهمیت تصویرسازی، سطرهای شعری، و ویژگی‌های شعر تصویری است. برجولی بولر[۳] نیز در مقاله خود با عنوان "کلمه بجای تصویر" به بررسی ساختار شعر تصویری پرداخته و از فرآیند این نوع سبک شعری سخن می‌گوید. سرانجام، جان سپارو[۴] (۱۹۶۹)در کتاب خود تحت عنوان *سخن مرئی* ، شعر تصویری را در قالب "سخن و کلام مرئی" و قابل رویت میداند که با کلمات به تصویر کشیده شده و این قابلیت را یافته است، و از این نگاه به بررسی سیر تحولات صورت گرفته در ساختار شعر تصویری می‌پردازد.

در ادبیات فارسی هم شعر تصویری/معنا-قالب پیشینه‌ای درخور دارد. شاعران و ناقدان قدیم در قالب آنچه صنعت "توشیح" می‌خواندند به شکل‌های مختلف از در شعر تصویر ایجاد کرده و شعر را نقاشی کلمات می‌ساختند. توشیح در لغت به معنای حمایل به گردن انداختن، آراستن، زینت دادن، و یا به مهر و امضا زینت بخشیدن است. اما در اصطلاح علم بدیع آن است که شاعر اشعاری گوید که وقتی حرف اول هر مصرع یا بیت را به ترتیب جمع و ترکیب کنند اسم شخص یا چیزی به دست آید (فرهنگ عمید). قیس رازی گوید: "توشیح آنست که بنا شعر بر چند بخش مختلف الوزن نهند که جملهٔ آن (یک) قصیده‌ای دیگر بر وزن دیگر شود" (ص ۳۹۰). به گفته‌ی رشید الدین وطواط، "صنعت توشیح چنان است که در اول ابیات

---

[۲]- Apollinaire شاعر و صاحب سبک شعر تصویری در فرانسه.

[2]- Barth Westerweell
[3]- Berjuley Bohler
[4]- John Sparo

یا در میانه حروفی یا کلماتی آرند که چون آن حروف یا آن کلمات را بعینها یا بتصحیفها جمع کنند بیتی ویا مثلی یا نامی یا لقب کسی بیرون آید ... توشیح اگر بر شکل درختی کرده شود *مشجر* خوانند و اگر بر شکل حیوانی باشد *مجسم* خوانند و *مصور* نیز و اگر بر شکل دایره کرده شود *مدور* خوانند (ص ۶۰) ... " وآنچ بر شکل مرغی نهند آنرا *مطیر* خوانند و آنچ بر شکل دایره نهند آنرا *مدور* خوانند، و آنچ بر شکل کرهی از اشکال هندسی نهند آنرا *معقد* خوانند..." (قیس رازی، صص۹۹-۳۹۸) و آنچ بر اضلاع شکلی نهند چنانک طولا و عرضا بر توان خواند آنرا *مظلع* (یا *مربع*) خوانند براین مثال ۳: (رک همان، ص ۴۰۰).

مثال ۳: از فرقت آن دلبر من دایم بیمارم
آن دلبر کز عشقش بادردم و بیذارم
من دایم با دردم بی مونس و بی یارم
بیمارم و بیذارم و بی یارم و غمخوارم

اکر ترکیب ها و عبارت های شعری را در نظر بگیریم، شعر به صورت یک مربع (مظلع) در می آید که از دو طرف افقی و عمودی یک حالت دارد و از هردو طرف می توان آنرا خواند.

شعر تصویری (دیداری) به معنای کنونی و امروزین آن بیشتر در شعر معاصر و در اشعار شاعران نوپرداز خود را نشان میدهد. در میان شاعران معاصر و نوپرداز چهره‌هائی چون طاهره صفارزاده، فیروزه میرزائی، حمید مصدق و احمد شاملو را میتوان نام برد. "این شاعران در اشعار تصویری خود درونمایه‌ی شعر را با استفاده از هنر گرافیک و از طریق بازی با کلمات و حروف به کونه ای نوشته اند که طرحی را جلوی چشم بیننده می کذارند" (رضی، ۲) تا بیننده بتواند به تماشای شعر بنشیند و مضمون و پیام آن را همچون یک نقاشی— از طریق کلمات و واژگان—ببیند. در قسمت های بعدی به نمونه هائی از این اشعار می پردازیم.

۳- بررسی جنبه‌های نظری و پدیدارشناسی شعر تصویری

مری لویس شاو (1975) معتقد است که یکی از دغدغه‌های اصلی شاعران شعر تصویری رها نمودن تفکر وخیال از قید و بند ساختارهای تحلیلی زبانی است تا بتوانند آزادانه احساس و پیام خود را بی‌واسطه و بطور مستقیم به مخاطب و خواننده انتقال دهند (ص ۳۷). به نظر جوانا دراکر (۱۹۹۴) ، اگرچه زبان‌شناسان جنبه‌های فیزیکی و مشهود "دال" (Signifier) را نادیده می‌گیرند، شاعران برخلاف آنها با بهره‌گیری از شعر تصویری، بنوعی شکل مشهود و ملموس به شعر، که همان "دال" است، می‌دهند (ص ۲۵).

در شعر تصویری روش‌های فضاسازی، شکل‌سازی و صورت نگاری از قواعد دستوری زبان مهم‌تر می‌شود؛ لغات و گزینه‌های واژگانی به لحاظ فیزیکی اهمیت بیشتری می‌یابند، و شکل قرار گرفتن آنان در سطر شعری نقش تعیین‌کننده تردارد تا روابط دستوری آنها.

خواننده در برخورد با شعر تصویری/ معنا-قالب قبل از تحلیل و تفسیر شعر ابتدا باید بکوشد شعر را "خوب ببیند" و از دیدن شکل آن معنا و مضمون آنرا ادراک نماید، چنانکه گویی‌خواننده در برابرتابلو نقاشی قرار دارد که باید آنرا ببیند و احساس و پیام درون آنرا انتزاع کند. از این رو، ادراک شعر مهمتر از تحلیل و تفسیر شعر است، در اینجا اصلاً ادراک همان تحلیل و تفسیر است، چه، برای تفسیر یک شعر بایستی ابتدا به درون مصرع‌ها رفت، تک‌تک لغات را خواند و معانی آنها را دانست؛ در خوانش شعر، خواننده از تحلیل به ترکیب می‌رسد (پرین، ۲۰۰۶: ۶۴۹). در حالیکه در شعر تصویری، کلیت شعر، یا ساختار کلی، و ادراک آن کلیت بعنوان یک پدیده نقش اساسی در فهم آن بازی می‌کند؛ خواننده از این ادراک حسی به دریافت ذهنی می‌رسد. در حقیقت ترکیب ادراک حسی و دریافت ذهنی چیزی است که برای فهم یک شعر تصویری اهمیت دارد و آنرا ممکن می‌سازد.

چنانکه در پیشینه اشاره شد، شعر تصویری پدیده‌ای دفعی و خلق‌الساعه‌ای نیست که به یکباره در این زمان بوجود آمده باشد، هر چند در دوران مدرن و معاصر بیشتر و جدی‌تر مطرح شده است، بلکه داستان کشش و کوشش انسان از قرن‌ها پیش به ترکیبِ تصویر با نوشتاراست تا بتواند حیطه نوشتاری را به تجربه (عینی) نزدیک نماید. شعر تصویری در مکان یا زمانی معین پدیدار نشده است، تلاش مستمروطولانی آدمی است که به شکل‌های گوناگون تجلّی یافته است.

مارکس بنس[1] (۱۹۶۹) معتقد است، شعر تصویری بیشتر در دوران جدید و "مدرنیته" رواج و گسترش یافت، هنگامی‌که زوال روش‌های سنتی رخ داد. به اعتقاد وی، مدرنیته در ادبیات دو مرحله داشته است: ابتدا دورهٔ گسست از وزن، قالب و قافیه‌های کهن که باعث بوجود آمدن شعر آزاد گردید. در این دوره بر رغم این تغییرات باز هم شکل شعری تصویرنگاری بود نه شعرتصویری. نمونه‌های شعر این دوره از مدرنیته را در اشعار ازرا پاوند[2]، ویلیام کارلوس ویلیامز[3] می‌توان دید. اشعار آنها، نمونه‌هایی از شعر آزاد است، زیرا هیچ قواعد و قوالب خاص شعری آنها را محدود نمی‌کند؛ شعر آنها خود را از قواعد، سنن و قالب‌های کهن رها می‌داند. مرحلهٔ نخستین مرحله مدرنیته در ادبیات، بگفتهٔ مارکس بنس، با خرد شدن بنیان نظم، و نقض اصول دستور زبان در شعر آغاز می‌گردد. در این مرحله، لغات یک شعر در برگ کاغذ پراکنده و شکل خطی شعر تقریباً نقض و نادیده گرفته می‌شود. در نتیجه، یک نوع شعر تصویری بوجود می‌آید، که از زبان تصویری استفاده می‌کند، زبان و واژه‌ها ابزاری برای شکل دادن به هیکل کلی شعر است تا شعر بتواند با شکل و تصویر خودش با مخاطب حرف بزند.

مری الن اسلات[4] (۱۹۶۸، ۲۰۰۷) نیز معتقد است که شعر تصویری مدرن در هنگامه‌ی بحران بوجود آمد و شکل خطی شعر و سایر اصول و قواعد رایج و پذیرفته شده شعر را تحت-الشعاع خود قرار داد (ص ۶۴). بحرانی که نوعی سنت‌شکنی و هنجار گریزی/شکنی درقالب-های رایج زندگی و هنجارهای مرسوم اجتماعی ایجاد می‌کند و شرایط جدیدی را اعلام می-نماید. شرایطی که نیازها و قواعد و راهکارهای خاص خود را می‌جوید (اسلات، ۲۰۰۷). هم تصویرنگاری در شعر و هم بخصوص شعر تصویری در شکل و قالب مدرن آن پاسخ به این شرایط و خواسته جدید است. این نوگرائی، سنت و هنجار شکنی در شعر گذشته زمینه‌ی پدیداری شعرتصویری جدیدرا فراهم ساخت.

1- Marx Beness
2- Ezra Pound
3- William Carlus Williams
4- Mary Allen Slot

۴- گونه‌های شعر تصویری

شعر تصویری، با توجه به پیشینهٔ خود، که اشاره شد، به گونه‌های مختلف و متفاوت سروده شده است. چنانکه پیشتر خاطرنشان شد، شعر مهندسی زبان است و نقاشی کلمات برای نشان دادن معنی، حالت عاطفی، احساس و پیام. همانطور که نقاشان و معماران در ادوار مختلف سبک‌های معماری و نقاشی خاصی را بوجود آورده‌اند، شاعران نیز سبک‌های شعری گوناگونی را ایجاد کرده‌اند. شعر تصویری هرچند خود گونه‌ای از همین تحولات و نوآوری-های شعری است، اما به سبک‌های گوناگونی نیز درآمده است. یعنی در گذر زمان شکل‌ها و گونه‌های متفاوتی از این نوع سبک شعری پدیدار گردید، که به اختصار بررسی خواهد شد.

۴-۱- سبک کلاسیک شعر تصویری

به لحاظ پیشینهٔ تاریخی، اولین نمونه‌های شعر تصویری/معنا – قالب سبک کلاسیک است. در این گونه، چنانکه از نامش پیداست، شاعر تابع سنن ادبی رایج، قواعد شعری و صناعات بدیع در شعر است، اما در شکل دادن به صورت شعر نوآور و جدید است. سطرها و مصرع‌های شعری غالبا ساختارمتداول دارد و تنها ترتیب و توالی آن‌ها بگونه‌ای است که یک تصویر خاص را بوجود می‌آورند؛ آن تصویر بخش مهمی از معنای شعر و نشانگر آن است. در این نوع شعر تصویری اگر مصرع‌های شعری از هم جدا شوند باز هم می‌توانند مفهوم کلی شعر را تداعی کنند. اما بطور کلی شکل شعر در بیان مفهوم، معنا و احساس شعر نقش و اهمیت دارد. در ادبیات انگلیسی نمونه‌هایی از این نوع شعر را در اشعار جرج هربرت، مثل شعر "محراب"[1] و "بال‌های عید پاک"[2] می بینیم، که در اولی سطرهای شعر بصورتی قرار می‌گیرند که شعر به شکل محراب در می‌آید، و در دومی، مصرع‌ها در یک بند شکل دو بال پرنده در حین پرواز، و در دو بند شعر با هم و در کنار هم شکل دو پرنده در حال پرواز را نشان می‌دهد. دقت کنید (مثال‌های ۴ و ۵) :

---

[1]- Altar
[2] - Easter Wings

Altar (4):

A broken ALTAR, Lord, thy servant rears, Made of a heart, and cemented with tears:

Whose parts are as thy hand did frame; No workman's tool hath touched the same A HEART alone Is such a stone, As nothing but Thy power doth cut.

Wherefore each part Of my hard heart Meets in this frame, To praise thy Name:

That, if I chance to hold my peace, These stones to praise thee may not cease.

Let thy blessed SACRIFICE be mine, And sanctify this ALTAR to be thine.

(5): Easter Wing

Lord, who createdst man in wealth and stone, Through foolishly he lost the same, Decaying more and more Till he became Most poor:

With thee O let me rise As larks, harmoniously, And sing this day thy victories:

Then shall the fall further the flight in me.

My tender age in sorrow did begin: And still with sicknesses and shame Thou didst so punish sin, That I became Most thin.

With thee Let me combine, And feel this day thy victory;

For, if I imp my wing on thine, Affliction shall advance the flight in me.

چنانکه می‌بینیم، این شعر(مثال ۵)، تصویری از دو پرنده در حال پرواز است. بخصوص اگر شعر را از طول صفحه و در حالت افقی نگاه کنیم، که شکل اولیه آن در سرودهٔ هربرت هم همینطور بوده است، حالت پرواز را بهتر خواهیم دید؛ که در این صورت دو بند شعر "مانند دو فرشته‌ای است که به سمت بالا[آسمان] پرواز می‌کنند" (کرموند و هلندر،۱۹۷۳، ج۱: ۱۱۶۸). از طرفی، چون هربرت این شعر را در رابطه با مضامین مسیحیت و از جمله کلیسا و 'عید پاک'، که یکی از آئین‌های مسیحیت می‌باشد، سروده است، در شکل افقی، شعردر هر بند نمادی از ظاهر کلیسا و بویژه دربهای کلیسا می‌باشد، که خودبخود روح و احساس مذهبی بر آن‌حاکم است، و جهت صعود و آسمانیِ حرکت تکاملی و روحی انسان را نشان میدهد.

دراشعار تصویری فارسی، که اشاره شد، هم نمونه‌های شعر تصویری کلاسیک و کهن را می‌بینم، در این اشعار هم گرایش مذهبی دیده می‌شود. مثال زیر(شماره ۵) نمونه‌ای از شعر تصویری *مشجر* است (قیس رازی:۸-۳۹۷).

۴-۲- گونه‌ی مدرن شعر تصویری

نوع دوم شعر تصویری، گونه جدید و امروزی آن است. در این گونه، شاعر از ساختارهای غیر هنجار (با تکیه بر سازه‌های معنایی) و نیز لغات تجزیه شده و گاه علائم و اعداد برای بیان معنا و شکل دادن به معنا در قالب/ شکل شعر استفاده می‌کند. این گونه شعر تصویری، بیشتر بر انسجام عبارت‌ها، کلمات و حروف در ساختار کلی شعر بگونه‌ای که تصویری از مضمون و معنا در ساختار شعر بوجود آورد تاکید دارد. نمونه‌هائی از این گونه را در اشعار شعرائی چون ای. ای. کامینگز[۱]، مثل "برگریزان"[۲]، "پرنده"[۳] و اشعار گایلوم آپونیر[۴] در شعر "بارش"[۵]، و ... که به سبک مدرن و امروزی است می بینیم. در شعر امروز فارسی، این گونه اشعار را می‌توان در شعرهای شاعرانی چون حمید مصدق (در دو منظومه، در رهگذر باد)، طاهره صفارزاده (آوار زلزله، بادبادکها و ...)، احمد شاملو (ققنوس در باران) و ... دید. این گونه ی شعر تصویری مدرن غالبا بر هنجار شکنی، زیر هم نوشتن حروف، کلمات، و عبارت‌ها بر خلاف جهت رایج سطرها (بطور عمودی) و ... نوشته می شود. به نمونه‌های زیر توجه کنید (مثال‌های ۶، ۷، و ۸):.

در این مثال‌ها در شعر اول (شماره ۶) حالت و معنای "فرو ریختن" (برک‌ها)، برگ ریزان، در شعر دوم (مثال ۷) کلمات بطور شکسته در هجا ها و حتی حروف به کونه ای نوشته شده اند که پرواز دسته جمعی پرندگان (مهاجر) را به تصویر می کشد و نشان می دهد. در شعر فارسی (شماره ۸) حالت و شکل فرو ریختن و در شماره (۹) حالت و معنای "شکستن" در شکل شعر قرار گرفته و این حالت و معنا را القا می‌کند. در اشعار صفارزاده هم به نمونه‌هایی برمیخوریم (مثال ۱۰):

E. E. Comings

(6) Leaf Fall

(7) Bird

---

[1]- E. E. Comings
[2]- Leaf Fall
[3]- Bird
[4]- Guillarme Appolliniare
[5]- Ie pleut (It's Raining)

1 (a

Le
af
fa
ll

S)
one
l
ines

(a leaf falls on lonliness)

birds (
here, inven
ting air
U
)sing tw
ilingH(
tw t’s
ilingH(v
t’s va
v vas(
va
vas(

vast

ness.Be)look
now
(come
soul;
&:and

who
s)e
voi
c
es
(
are
ar
a

(مثال ۸):

...

دیدم
سیماب صبحگاهی،
از قلّهٔ بلندترین کوه‌ها
فرو
می
ریخت.

(حمید مصدق، در رهگذر باد، ص ۸۳)

مثال ۹:

.....

دردی،
- عظیم دردی ست
با خویشتن نشستن،
در خویشتن شـ
ـکـ
ـسـ
ـن

مثال ۱۰

بادبادکهای من هرگز آنسوی غروب پرواز نکردند
وگرنه دستهای مرا با خود می‌بردند
وگرنه دستهایم با نخهای کشنده‌شان می‌رفتند
همیشه صدائی بود که نمی‌گذاشت، که فرمان می‌داد
بیا پائین دختر
دم غروبی
از لب بوم
بیا پائین
بیا پائین
بیا پائین
پائین
پائین
پائین

(صفارزاده، بادبادکها، سد و بازوان: ۴۸)

این شعر، ابتدا احساس انسانی که میل به پرواز ، بالا رفتن و اوج گرفتن در او زنده است و او را به بلندترین نقطه‌ی اوج بادبادک‌ها می‌برد را *نشان می‌دهد و القا* می‌کند. اما بادبادک‌ها هم محدود و به بند "نح" گرفتارند و نمی توانند به آنسوی غروب پرواز کنند و فراسوی تاریکی و یاس، افق روشن و سپیده‌ی لایتناهی را ببینند، چون او را به *پائین* می‌کشانند و ما جهت و شکل *پلکانی پائین* آمدن را می‌بینیم. حالت پائین آمدن و بخصوص تکرار *"پائین"* بصورت "پلکانی" خود القاء احساس پائین آمدن را در شعر *نشان* می‌دهد. یا، در شعر "آوار زلزله"[1]، حالت فروریختن آوار در ساختار شعر *تصویر و نقاشی* شده است؛ به برش‌هائی از این شعر نگاه کنید (مثال ۱۱):

[1]- زنده‌یاد صفاززاده این شعررا به مناسبت مرگ الکس ایواسیوک، نویسنده آزادهٔ رومانی که در زیر آوارناشی از زلزله جان باخت، سروده است (منحنی مردان، ۱۳۶۶: ۳۰).

مثال: ۱۱

در راهرو
آوار سنگ
آوار سقف
آواری از سکالا[۱]
خط غمین عمر ترا قطع می‌کند

حال، تکرار و همآوائی آن ریزش از بالا به پائین را محسوس تر نشان می دهد. همآوائی "آ" و تکرار "آوار"
و "س" در سنگ، سقف، و سکالا نیز القا می کند.

در راهرو ما در مشایعت مهمان هستیم
بن
الکله
گوستا و
طاهره
تیتا
.... (صفار زاده، منحنی مردان، آوار زلزله، صص ۳۰-۳۱)

ترکیب و سجع کلمات نشانگر شکل راهرو باریک و یا راه پله‌ای باریک است. در ضمن، راهرو عنوان کتابی است که نویسنده (ایواسیوک) شرح زندگی و زندان های خود را نوشته و گویا مرگ خود را در آن پیش گوئی کرده است (منحنی مردان، ۱۳۶۶: ۳۱).

---

[۲]- Scala رستورانی در بخارست است که در اثر زلزله در سال ۵۵ فرود ریخت و عابرین و از جمله الکس ایواسیوک، نویسنده رومانی، در زیر آوار کشته شدند (همان: ۳۰).

یا در شعر شاملو: کوچه‌ها
باریکن
دکونا
بسته‌س،
خونه‌ها
تاریکن
تاقا
شیکسته‌س

از صدا
افتاده
تار و
کمونچه
مرده
می‌برن
کوچه به
کوچه ... (احمد شاملو، از خم قلب، ۱۳۷۳)

***

خطوط و ردیف کلمات خطوط حرکت مردم را در "کوجه های باریک"*نشان* می‌دهد.

اشعار فوق نمونه‌هایی از اشعار تصویری مدرن و امروزی فارسی و انگلیسی است. این نمونه‌ها را می‌توان در شعر امروز در زبان‌های مختلف دید. تلاش شاعران مدرن تصویرنگاری (picture-waiting) است، که بخشی از سخن خود را نه باکلمات و واژگان و نه حتی با زبان مجاز و صور خیال، و یا به کمک موسیقی، بلکه با نقاشیِ مفاهیم و احساس و خیال در ساختار شعر بیان می‌کنند. اینجاست که گویا نقاشی کلمات از موسیقی فراتر می رود و پیام را به تصویر می‌کشد و به نمایش در می‌آورد. حال، با توجه به اینکه تکیه اصلی مقاله شعر تصویری در ادبیات معاصر انگلیسی و فارسی‌است، به تحلیل نمونه‌هائی‌از اشعار تصویری ای.-ای کامینگز و شاعران پارسی‌گوی معاصرمی‌پردازیم. اما قبل از آن، نگاهی کوتاه به جنبه‌های نظری و پدیدارشناسی شعر تصویری مفید به نظر می‌رسد.

۵- بررسی نمونه‌هایی از اشعار تصویری انگلیسی و فارسی

چنانکه گفته شد، اشعار تصویری به دو گروه کهن و جدید تقسیم می‌شوند. در ادبیات انگلیسی نماینده نوع کهن این سبک شعری جورج هربرت، شاعر مذهبی قرن هفدهم، است که این سبک را برای بیان پیام، احساس، و مضامین مذهبی (مسیحیت) بکار می‌گیرد. از طرفی، ای. ای. کامینگز معرف و نماینده نوع جدید این سبک شعری است که آنرا در درون مدرنیته در ادبیات بکار می‌گیرد. دقت در این گونه اشعار کامینگز در عین حال تجلی و بازتابی از روحیات، ذهن، و حالت‌های ذهنی و عاطفی انسان معاصر، بویژه دوران مدرنیته می‌باشد. در شعر فارسی نمونه‌های نقل شده از رشیدالدین وطواط و قیس رازی شکل کهن شعر تصویری فارسی و نمونه‌های اشعار شاعران نو پرداز و مدرن چون صفارزاده، مصدق و ... معرف شعر تصویری جدید معاصر فارسی اشت. در بخش‌های زیرین به تحلیل نمونه‌هایی از این دو نوع شعر تصویری در ادبیات انگلیسی و فارسی می‌پردازیم.

۵-۱- بررسی و تحلیل نمونه هائی از اشعار معنا – قالب انگلیسی

چنانکه گذشت و فیش (۱۹۷۸: ۲۳) هم بیان می‌کند هربرت شاعری با گرایش‌های تصویری بوده است؛ نمونه اشعار او همچون "محراب" و "بال‌های عید پاک" خود مؤید همین نظر است. در شعر "محراب" با استفاده از کلمات، نوع بکارگیری آن، در ساختار هر سطر شعری و گزینه واژگان شعری[1] که بکار می‌گیرد، سعی می‌کند مضمون محراب را در چشم و ذهن مخاطب القاء نماید. حتی، چنانکه می‌دانیم کلمهٔ Altar علاوه بر "محراب"، به معنای "میز شراب عشای ربانی" هم هست. با نگاهی به شکل شعر، تصویر چنین میزی به نگاه خواننده آمده، وساختار و شکل شعر مفهوم آنرا که یکی از کلید واژگان مسیحیت است القاء می‌کند.

شعر "بال‌های عید پاک"، چنانکه می‌بینیم دارای دو بند شعری است. هر بند نیز حالت پرنده‌ای را نشان می‌دهد (مثل پرستو) که در حال پرواز است. سطرهای ابتدائی و انتهائی در هر بند شکل بال‌های پرنده‌ای را می‌نمایند و در وسط بدن پرنده را. از طرفی، دو بند وقتی در کنارهم قرار می‌گیرند، بویژه اگر صفحه را برگردانیم و از طول صفحه به آن بنگریم، که شکل

---

[1]- Poetic Dictions

اولیه شعر جنین است، باز هم در مجموع شکل پرنده در حال پرواز را می‌بینیم که سطرهای ابتدای بند اول و سطرهای پایانی بند دوم بال‌های آن پرنده و سطرهای پایانی بند اول و سطرهای آغازین بند دوم پیکره (بدن) آن پرنده را نقش می‌کنند. در واقع با نگاه کردن به ترکیب سطرها در هر بند از یکطرف، و ترکیب بندها و سطرها در ساختار کلی شعر سیمای پرنده درحال پرواز (با دو بال) را می‌بینیم. هربرت خود برای نوشتن نسخه‌ی اولیّه شعر از دو صفحه استفاده می‌کند، و هر بند را در یک صفحه روبروی هم قرار می‌دهد. شکلی که ضمن آنکه یک صفحه (یک بند) به تنهائی هم مفهوم و معنای پرواز و پرنده (با دو بال) را نشان می‌دهد، دو صفحه باهم هم همین حالت را دارند. شعر با این ساختار القاء پرواز و پریدن می‌کند، که با توجه به عنوان شعر و مضمون آن مفاهیم دینی مسیحیت، بویژه معنا و مفهوم عید پاک که رستاخیز عیسی مسیح(ع) و صعود وی به آسمان است، را القاء می‌کند.[۱]

چنانکه پیشترنیزاشاره شد، شاعران کلاسیک (تا قبل‌از دوران رمانتیسم و مدرن) تحت تأثیرادبیات کلاسیک یونان و روم باستان بودند. بیشتر این شاعران با سبک‌های کلاسیک آشنائی خوبی داشتند. سبک "گار من فیگوراتم"[۲]، یا شعر تصویری، یکی از فنون و سبک‌های کلاسیک بود که در آن شاعران می‌کوشیدند اشعار خود را به اشکال یا طرح‌های گوناگون درآورند. راسل فریزر[۳] (۱۹۹۲) معتقد است که‌در زمان هربرت چون شاعران می‌دیدند که واقعیت‌ها به سرعت در حال تغییر است، لذا با بکارگیری این سبک می‌کوشیدند آثار خود را نگه داشته از تغییرات دور نگه دارند.

در عصر هربرت (قرن هفدهم)، دورهٔ کلاسیک، توجه به اشکال متقارن و نیز تناسب از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. اگر به اشعار تصویری او توجه کنیم تقارن و تناسب در آنها بوضوح دیده می‌شود. از طرفی، الگوسازی و استفاده از نمادسازی‌های اسطوره‌ای و مذهبی هم از مشخصه‌های این دوران است. با توجه به این ویژگی‌ها، هربرت می‌کوشد تا برای هر موضوع ذهنی و ناملموس یک قرینهٔ ملموس بوجود بیاورد تا فهم آن برای خواننده آسان گردد. مثلاً برای نشان دادن موضوع پیوند انسان با الوهیت، آسمان و تعالی، رستگاری و

---

[۲]- رک. انجیل لوقا و کتاب اعمال رسولان، نیز بنگرید به: وورست، ۱۳۸۵، مسیحیت از لابه‌لای متون، ص ۶۶-۶۵.

[۳]- Carmen Figuratum، یا شعر تصویری

[3]- Russell Fraser

رستاخیز انسان از تعبیر استعاری و نمادی "بال‌های عید پاک" (رستاخیز عیسی مسیح) استفاده می‌کند تا نشان دهد که انسان زمینی با توسل به خداوند و تمسک به عیسی مسیح می‌تواند به اوج مراتب معنوی پرواز کند و جاودانه شود. پس، هربرت از شعر تصویری برای القاء اندیشه-های دینی و فضائل اخلاقی (که بخشی از آموزه‌های دینی است) استفاده می‌کند. در شعر "محراب" انسان را به یاد از خودگذشتگی، تواضع، عبادت خداوند می‌اندازد، و در شعر "بال‌های عید پاک" پرواز در مراتب فضائل انسانی برای رسیدن به کمالات را القاء می‌کند. گویا با این دو شعر می‌گوید انسان از "محراب" به "پاکی" می‌رسد، به سرشت پاک خود عود می‌کند، و به آسمان، که جایگاه نخستین اوست، پرواز می‌کند.

کامینگز، چنانکه اشاره شد، شاعر و نقاش بود، و با نوشتن شعر تصویری "نقاش- شاعر" شد؛ شعر او در واقع "نقاشی شعر" است. بعلت گرایش به نقاشی، به نقاشی کلمات در شعر پرداخت و اشعار تصویری چندی آفرید. اما سبک و شیوهٔ او با سبک هربرت کاملاً متفاوت است. وی به شعر، ادبیات و روح قرن بیستم تعلق دارد و از گرایش‌های مدرنیسم (تجددگرائی) نیز اثر پذیرفته است. تحت همین تأثیر، همچون دیگر شاعران مدرنیست (تجددگرا)، به قالب و سنت‌شکنی در شعر پرداخت. قالب‌های جدید به شکل شعر آزاد ابداع کرد، و کلمات را برای نقاشی پیام و احساس شعری و القاء آنها به مخاطب به شیوه‌ای جدید بکار گرفت. سبک و شیوه شعر تصویری او عمدتاً به دو گونه است. در گونه‌ی اول، خط‌های نامتقارن شعری را طوری کنار هم قرار می‌دهد که نهایتاً تصویر خاص پدیدار می‌شود، مثل شعر "ای زمین لطیف پرطراوات"، که چینش کلمات و مصرع‌ها خواستن و تمنا و دعا را تداعی می‌کند. در نوع دوم، کامینگز واژگان را می‌شکند و پاره‌های آنها را در پهنهٔ صفحه می‌گستراند؛ با استفاده از تکنیک و فن جداسازی عوامل تشکیل‌دهنده یک واژه را از هم جدا نموده و سپس تکه‌ها را از نو بهم وصل و ترکیب می‌کند، گاه حتی جای هجاها را تغییر می‌دهد تا هم پس‌زمینهٔ (Foreground) جدید ایجاد نماید و هم تصویری جدید که القاء مضمون، روح و احساس شعری موردنظر است بیافریند، مثل شعر پرنده (مثال ۷).

این شعر و بریدگی‌های آن هم در سطح واژگان، هجاها و عبارت‌ها و هم مصرع‌ها، در کلیت و با هم بطور افقی و عمودی قرار می‌گیرند که خطوط موجدار همچون پرواز پرندگان بطور دسته‌جمعی را نقاشی ، و پرواز پرندگان (مهاجر) را تداعی می‌کند، ریموند روزلیپ[1] (۱۹۹۲) بر این باور است که کامینگز تحت تأثیر سبک شعر ژاپنی هایکو[2] بوده و این سبک را در سرودن اشعار تصویری بکار گرفته است (۱۹۹۲: ۱۲۳). هایکو گونه‌ای شعرکوتاه است که بیشتر مضامین آن در مورد طبیعت است. شعر "برگریزان" نمونه‌ای از شعر هایکوست. در این شعر کامینگز احساس تنهائی، جدائی، از خود بیگانگی انسان امروز، انزوای انسان، گسست روح جمعی، فردیت گرائی ، که همه نمادی از شرایط روحی و روانی انسان مدرن هست، را بدقت به‌تصویر می‌کشد، شاید هم با این شعر خواسته است سقوط انسان را به نقاشی و نمایش در آورد.

۵-۲- بررسی نمونه هائی از اشعار تصویری فارسی

همانطور که کفته شد، نمونه های کهن و کلاسیک اشعار تصویری فارسی هم معانی و مضامین عشق و احساس دینی در خود داشته اند (برای نمونه های بیشتر، رک وطواط:۶۱-۶۰ و قیس رازی، ۳۹۸-۴۰۱). در شعر جدید و معاصر، که پیشتر اشاره شد، شاعران نوپرداز پارسی گو برای ترسیم و تصویر شعر خود از شیوه های گوناگون هنجار گریزی و ساختار شکنی بهره برده اند. عمده ترین این شیوه ها بطور کلی عبارتند از:

الف: جدا نویسی واحد های شعری. شاعر شعر را به واحدهای شعری خرد تجزیه می کند و این واحد ها را معمولا زیرهم و در سطرهای عمودی ویا به صورت موجدار قرار می دهد؛ مثل نونه های پیشین و شعر "میز گرد مروت" سروده صفارزاده (طنین در دلتل، ص ۵۵).

ب: تکرار واژگان شعری به شکل عمودی و زیرهم نویسی کلمات. نمونه ی این کنه شعر را می توان باز در شعر "استحاله" صفارزاده دید:

---

[1]- Reymond Rouseleep
[2]- Hyeku

ایکاش می توانستم
خون رگان خود را
من
قطره
قطره
قطره
بگریم
تا باورم کنند. (به نقل از رضی، ص۶)

ج: استفاده از نشانه های سجاوندی و تکرار آن ها، "مانند تکرار علامت سوال در شعر محمد صوفی ... و تکرار سه نقطه (...) در شعر منوچهر شیبانی که پخش شدن شن را به طورت ذره ذره نشان می دهد:

پا شد شن
...
...
...
چند بار
پاشد خاک
...
...
سر زد
...
ذرات شن
...
رقصید بر صحرای سیه. (رک رضی، ۸-۷).

نمونه های دیگر را نیز می توان نام برد از قبیل تکرار آوائی، استفاده از فاصله، اعداد، تجزیه واجی، و ... که برای رعایت اختصار بحث و بررسی مبسوط و گسترده در این مورد را به فرصت و موقعیتی دیگر موکول می کنیم.

۶- خلاصه و نتیجه‌گیری

از آنچه در این جستار به ایجازِ بیان درآمد می‌توان گفت که شعر تصویری تلاشی هنرمندانه بوده و هست جهت به نقش و صورت درآوردن احساس، مفاهیم و پیام شعر. در این نوع شعر، شاعر مرزهای زبان و لفظ و حتی موسیقی را درمی‌نوردد واز آن فراتر می‌رود، و نگاه مخاطب را نیز بکار می‌گیرد تا ذهنیت را به عینیت درآورد، و حداقل بخشی از آنچه را که مخاطب باید درخیال خود تصویر و تصور کند را در سیما و هیکل شعرنشان دهد. شاعرانی چند براین سبک همت گماشته‌اند؛ هرچند این سبک در عرصه ادبیات، چه در شعر کلاسیک و شعر مدرن (جدید)، چندان رواج نیافته است. شعر تصویری، چنانکه گذشت، به دو شکل کلاسیک (کهن) و مدرن (جدید) سروده شده است. در ادبیات انگلیسی، جورج هربرت نماینده نوع کهن، و ای. ای. کامینگز نماینده نوع جدید آن هست. در شعر فارسی اشعار "مشجر"، "مدور"، "مطیر"، "معقد"، "مضلع"، و ... بیانگر و نشانگر نوع کهن و شاعرانی چون صفارزاده، میرزائی، مصدق، و... نماینده‌ی گونه‌ی جدید و معاصر می‌باشند. در گونه‌ی کهن و کلاسیک شکل بعنوان یک عامل مؤثر در درک و فهم شعر نقش دارد، اما بنظر می‌رسد علیرغم نوآوری‌ها و هنرمندی‌های شاعر، شکل شعر جزء ذات و ماهیت شعر نیست، و از این نظر نقش تعیین‌کننده کمتری دارد. چنانکه اگر حالت تصویری را هم از آن بگیریم، هر چند شعر نقش و تأثیر تصویری خود را از دست می‌دهد، اما به جوهر شعر کمتر خدشه وارد می‌شود. در حالیکه درگونه‌ی جدید، شعر تصویری بافت و ساختار پیچیده تری‌دارد و نما، شکل تصویری که شعر بخود می‌گیرد و به خواننده القاء می‌کند از جوهر شعر جدا ناپذیر است. اگر شکل و صورت را از آن بگیریم، ساختار شعر به کلی به هم می‌ریزد. چرا که واژگان به همان شکل که بکار رفته و تصویر کلی شعر را ساخته‌اند نقش، معنا دارند و پیام را القاء می‌کنند. بعبارت دیگر، در شعر تصویری مدرن اگر شکل را از شعر جدا کنیم (یعنی شکلِ معنا را، نه حالت شعری) تمام موجودیت شعر فرو می‌ریزد و در نتیجه روح، پیام و معنای خود را از دست می دهد.

بنظر می‌رسد که با پیشرفت علم و فناوری و تغییر شرایط زندگی و رویکرد عینیت‌گرائی انسان امروز، در پهنه‌ی ادبیات نیز پیشرفت، دگرگونی و عینیت‌گرائی پدیدار شده و در حال فراگیر شدن است. در این شرایط نیاز به یافتن زبانی جدید برای شعر، زبانی همه‌گانی و فراگیر (و فرا زبان!) احساس می‌شود؛ زبانی که همچون زبان موسیقی و نقاشی، معماری و علائم قراردادی برای همه قابل درک و فهم باشد. شعر تصویری می‌تواند گامی بسوی رفع این نیاز باشد. از اینرو، مطالعه‌ی بیشتر و گسترده‌تر در این قلمرو و بویژه در مطالعات تطبیقی به قصد تبیین اصول و قواعد حاکم بر آن نیک احساس می‌شود.

تحقیق حاضر تنها به‌طرح مسئله و بررسی‌اجمالی جایگاه این سبک شعری در ادبیات انگلیسی و فارسی پرداخته است. تحقیقات بیشتر بخصوص در ادبیات سایر ملل و کشورها و مقایسه‌ی آنها با یکدیگر برای یافتن ویژگی‌های مشترک بین آنها می‌تواند گام مؤثری در این قلمرو باشد. در ادبیات (شعر) معاصر فارسی در میان شاعران نوپرداز چون حمید مصدق، طاهره صفارزاده، احمد شاملو، سهراب سپهری نمونه‌هایی از این نوع شعر وجود دارد که تحقیق بیشتر و گسترده‌تر در آنها، شرایط بوجود آمدن، ساختار، تأثیر و اهمیت آنها و نیز بررسی تطبیقی آنها با نمونه‌های ادبیات سایر کشورها می‌تواند گام مؤثر بعدی باشد. بدون شک جستجو در چند و چون اینگونه اشعار در ادبیات انگلیسی و فارسی و بویژه در مطالعات و دروس ادبیات تطبیقی راه‌ها و روش‌ها و چشم اندازهای جدیدی را نشان خواهد داد.

منابع فارسی

رضی، احمد، "شعر های تصویری و دیداری در ادبیات معاصر فارسی"، قابل دسترسی در پایگاه زیر: (۲۸/۱۲/۲۰۰۹)

http: //arayaadab.blogfa.com/post-378.aspx

سبزیان، سعید و کزازی، میرجلال الدین، *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۸۸.

شاملو، احمد، *ققنوس در باران*، انتشارات زمانه (نگاه)، تهران، ۱۳۷۲.

صفارزاده، طاهره، *سد و بازوان*، انتشارات نوید، شیراز، ۱۳۶۵.

-------، *طنین در دلتا*، نشر نوید، شیراز، ۱۳۶۵.

عمید، حسن، *فرهنگ عمید*، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۰.

فرای، نور تروپ، *تحلیل نقد*، ترجمه: صالح حسینی، انتشارات نیلو فر، تهران، ۱۳۷۷.

قیس رازی، شمس الدین محمد، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح مرحوم محمد عبد الوهاب قزوینی، به کوشش مدرس زضوی، انتشارات دانشگاه تهران (بی تا).

مصدق، حمید، *دو منظومه*، نشر کانون، تهران، ۱۳۷۷.

وطواط، رشید الدین محمد، *حدایق السحر فی دقایق الشعر*، به تصحیح عباس اقبال، انتشارات سنایی-طهوری، تهران، ۱۳۶۲.

وورست، رابرت ای. وان، *مسیحیت از لا به لای متون*، ترجمه: جواد باغبانی و عباس رسول زاده، انتشارات مرکز انتشارات موسسه آموزش و پرورش امام خمینی، تهران، ۱۳۸۵.

Bibliography

منابع انگلیسی

Appollinaire, G. 1980. *Calligrammes: Poems of Peace and War* (1913-1916). trans.: Anne Hyde Greet, Berkeley University, California, USA.

Bense, M., 1969. *Manifesto of Concrete Poetry*. Reinbek bei Hambeing, Rowohlt.

Conning, B. and Mayer, P., 1978. *Concerning Concrete Poetry*. Writers Forum, England.

Druker, J. 1994. *The Visible Words: experimental Typography and Modern Art*, Chicago: University of Chicago.

Fish, S. 1978. *The Living Temple: George Herebert and catechisoving*. Berekley : University of California, USA.

Fraser, R. 1942. *George Herbert's Poetry*. Cambridge, CUP.

Gray, M. 1990. *A Dictionary of Literary Terms*. Longman, London.

Kennedy, R., 1980. *Dreams in the Mirror: A Biography of E. E. Commings*. New York: Livenight.

Kermode, F. and Hollander, J. (ed.), 1973. *The Oxford Anthology of English Literatutre (vol. 1),* Oxford: OUP.

Perrine, L. 2006. *Literature: Structure, Sound, and Sense (vol. 11),* Thomas Wadsworth Publishers, USA (9th edition).

Slot, M. E. (ed.), 1968. *Concrete Poetry: World view*. Bloomington: Indiana University Press.

----------, 2007. "Flowers in Concrete". Online, available at http://www.ubu.com/historical/solt/solt.html

Sparrow, J. W., 1969. *Visible Words: A Study of Inscriptions in and as Works of Art*. Cambridge: CUP.

Roseliep, R. 1992. *Spots of Time: Five Classic haiku*. Haiku Review.

Rouzbehani, Hamid, 2009/1387. *AStudy of Concrete Poetry and Significance of Shape in Poetry of E. E. Commings and George Herbert*. Unpublished, MA Thesis, Islamic Azad University-Arak Branch, Arak, Iran.

Westerweel, B., 1984. *Pattern and patterning: A Study of four Poems by George Herbert.* Amesterdam: Rodopi.

الگوی قصه در آثار نیما؛ با تحلیلی بر شعر«کار شب پا»

علی اصغر ارجی
استاد یار زبان وادبیات فارسی- قزوین

چکیده:

تجربه تازه ایی که نیما در نگاه به پدیده ها و امور عینی داشته و زبان منطبق با نثر و روایت گویی که او برگزیده، اتفاق شگفتی است که در ادبیات فارسی رخ داده است.

نیما با آگاهی به ظرفیت شعر، از یک طرف تمایز این ژانر را از داستان مشخص می کند و از سوی دیگر از شگرد های داستان پردازی مدرن به خوبی بهره می برد. از این رو انسجام شعرش قوی است، پیرنگ شاعرانه دارد و فضا سازی و توصیف در جوهره آن قرار می گیرد.

شعر «کار شب پای» او در ردیف منظومه های کوتاه است. محور عمودی منسجمی دارد و جزیی نگری، عینیت بخشی، وحدت زمانی، مکانی و حادثه در آن رعایت می شود.

کلید واژه ها:
روایت، ساختار، نثر، شرح واقعه، پیرنگ شاعرانه.

معمولاً در نگاه قالبی و ظاهری به شعر نیما، کوتاهی و بلندی مصراع ها به منزله نقطه عطف و تغییر در سبک شعر فارسی قلمداد می شود، در حالی که این نوع برجستگی صرفاً یکی از نشانه های تغییر و محصول اندیشه و نگرش تازه شاعر به هستی و پیرامون او است و نه همه آن. بنابراین اهمیت کار نیما را باید در نظام فکری و ساختمانی که او برای شعر ترسیم کرده است،جست و جو کرد. او سردمدار جریان فکری نوینی است و نوع نگاهش، اتفاق تازه‌ای در شعر. نزدیکی شاعر به طبیعت و نگاه ابژه او به پیرامون، کلام و شئ را یکی می کند و طبیعتاً با نزدیک ساختن شعر به نثر، فرم و ساختار تازه‌ای می‌سازد که مخصوص افق شاعر عصر جدید و ضرباهنگ زندگی امروز است.

نیما،خود،در باره دکلماسیون یا بیان طبیعی در شعرش می گوید: « چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طورساده جلوه بدهد». (طاهباز،۳۸)

این نگرش باعث شده، دو ویژگی در شعر او متبلور شود:

- فرم و ساختار دقیق

- بیان طبیعی و نزدیک به نثر و روایت

در نگاه برون گرای نیما، پدیده ها و عناصر طبیعی، چه کوچک و چه بزرگ و چه زیبا و چه زشت، همان گونه که در نظام طبیعی خلقت به یکدیگر وابسته اند،در شعر او نیز پیوند ارگانیک دارند و به شکل ساختمند کنار هم قرار می گیرند. نیما در یکی از نامه هایش می گوید :« هر اولی از یک اول دیگر که پیش از او بوده است چیزی گرفته... در عالم کون و فساد هر اولی جزء است و آن چه کل می شود، نتیجه اجزا است» هم چنین او در نامه‌ای که به شین پرتو می‌نویسد؛ می گوید: «شکل (Form) پس از همه این ها، حتمی‌ترین وسیله برای جلوه و سروصورت دادن به صورت کلی داستان، قطعه‌ای از شعر است، تسلط واحاطه گوینده را در جمع‌آوری اندیشه‌های خود می‌رساند و ذوق مخصوصی تقاضا می کند. بدون تناسب آن، چه‌بسا که زحمت ها به هدر رفته، در کار سازنده شلوغی رخ می‌دهد» (طاهباز،۱۳۶۸:۳۰۵).

او در جای دیگر می گوید: « بیخودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید، امتحان کرده‌اید ودیده‌اید. به عکس عالی‌ترین موضوع‌ها بی‌فرم هیچ می‌شود» (طاهباز،۱۳۶۸:۹۳).

همین نگرش است که باعث شده محور عمودی شعرش پیوستگی شکلی و معنایی مناسبی بیابد و جزیی نگری،تجسم بخشی و حذف زوایدغیر شعری، مد نظر او قرار بگیرد. در حقیقت نیمادر این زمینه به نوعی متاثر از دیدگاه های فرمالیست ها و ساختارگرایان است که در شعر نه به محتوا، بلکه به شکل و پیوستگی پیکره آن توجه داشتند. به عنوان نمونه « شلکوفسکی شکل را نظام جامع مناسباتی می‌دانست که میان عناصر ادبی وجود دارد. ازنظر او مخاطب محتوای اثر را به کمک کشف مناسبات درونی یا شکل اثر می‌سازد» (سلدن،۱۳۷۷:۴۳).

دکتر پورنامداریان که مطالعات دقیقی بر اشعار نیما دارد این موضوع را ملموس‌تر بیان می‌کند: «آن چه مسلم می‌نماید این است که در جریان آفرینش شعر هر مصراعی اگر نگوییم هر جزئی و پاره‌ای در پدیدآمدن و شکل بخشیدن به مصراع دیگر هم از حیث صوری وهم معنایی دخالت دارد وهرپاره و بخشی از شعر که نوشته می‌شود هم حاصل پاره‌های پیشین وهم تکوین‌بخش پاره‌های پسین است. شعر در جریان تدریجی آفرینش خود مثل گلوله‌ای برفی که بر روی برف بغلتانند مدام رشد می‌کند و به پیش می‌رود. شکل واندازه ناشی از این رشد تدریجی نه‌تنها ناشی از چیزهایست که از بیرون به آن افزوده می‌شود بلکه ناشی از حجم وشکل لحظات قبل از آن نیز هست» (پور نامداریان،۱۳۷۷:۲۱۵).

موضوع دومی که در شعر نیما نمود آشکاری دارد، بیان آرام و طبیعی و نزدیک به نثر است. روشن است، نگاهی که او به طبیعت دارد وی را به چنین نوع بیانی هدایت کند. بی شک در ادبیات فارسی شاعری وجود ندارد که تا این سطح به طبیعت نزدیک شده باشد و به آن چه می‌بیند اعتماد کند، نه آن چه ذهنش می‌آفریند. او همچون قدما که در چرخش افلاک، آهنگ و موسیقی را جستجو می‌کردند، در طبیعت و زندگی امروز آهنگ و هارمونی خاص را می‌شنود و می‌خواهد آن را برای ما که بدان آشنا نیستیم، ترسیم کند.

نیما در این زمینه نیز پیشرو است واعتقاد دارد باید نظم و نثر به یکدیگر نزدیک شوند. او می گوید: «اصول عقیده من نزدیک کردن نظم به نثر و نثر به نظم است. عقیده ای که قبلی ها داشته اند، نزدیکی نظم از حیث خیالات شاعرانه که تاکنون در نثر فارسی داخل نشده است و نثر از حیث تمامیت و سادگی» (گلشیری،۱۱۷).

در جایی دیگر می‌گوید: «شعر ما در صورت موزون و در باطن مثل نثر تمام وقایع را وصف کننده باشد. نثر ما آینه طبیعت و پر از خیال شاعرانه باشد» (گلشیری،۱۱۷).

در مقدمه شعر بلند «خانه سریویلی» می گوید: «این شعر های آزاد ، آرام و شمرده و با رعایت نقطه گذاری و به حال طبیعی خواننده می شوند ، همان طور که یک قطعه نثر را می‌خوانند»(طاهباز،۳۴۳).

باز در یکی از نامه هایش به قرابت و نزدیکی شعر و نثر تأکید می کند، آن جا که می گوید: «مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان به طبیعت نثر نزدیک کرده به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم»(اخوان ثالث،۱۳۷۶:۱۱۶).

طبیعتاً همین سازو کار است که شاعر را به روایت گری نیز تشویق می کند. او در نامه‌هایش به دوستان و یا در جواب نامه‌هایی که برای جوانان می‌نوشت، بر آمیختگی نظم و نثر و بیان وصفی روائی تأکید داشت. شاید علاقه وافرش به نظامی گنجویی نیزاز همین ویژگی شاعر سرچشمه می گیرد.

او در جواب نامه جوانی به درام وداستان دردرون شعر تاکید می کند و می گوید: «می خواهید فقط غزل بگویید؟ گم شده خود را پیدا نکرده اید، زیرا دلتنگی های شما راجع به مکان و حوادثی است و راجع به چیزهایی که حتی جزیی از آن ها را در غزل نتوانسته اید، بگنجانید و اگر می گنجاندید و به دنبال حوادث متوالی می رفتید، غزل نمی شد. چرا خود را در دایره مقید و محدود و حبس کردن، [انداخته اید] در حالی که وسایل دیگر وجود دارد. این وسیله که من معتقدم مجموع آدمی زاد مجبوراً آن را یافته نباید خیال کنید، چیزی اختیاری بوده است. وجود «درام» دلیل بر آن است که تنها غزل ما را درمان نکرده است» (طاهباز،۱۳۶۸:۲۰۵).

البته در نامه‌ای کهاو برای شین پرتو می نویسد،معلوم می شود که به ظرافت های داستان و تئاتر آگاهی دارد :«این ظرافت دقیق در تنفس بین اول و دوم منظومه سمندر شماست ، جا دادن هر دو فصل دراین جا نامه را طولانی می کند ، فقط می‌گویم : حالت سکون در اول داستان (که حواس خواننده را در پیرامون درخت و باغ های پهناوری بکار می‌اندازد) او را به سیر و سیاحت شاعرپسندانه وا می‌دارد. این سکوت که عکس برداری از طبیعت است و با بیان گوینده در قعر نهاد خواننده به وجود می‌آید و با آن تمدد اعصاب می‌کند، ناگهان با آغاز شدن فصل دوم می‌شکند ، مثل این که کسی در او جای عوض کرده است»(طاهباز،۱۳۶۸:۳۲۹).

مسلماً این طبیعت زبان است که به نیما گوشزد می‌کند از جنبه های وصفی و روائی به نیکی استفاده کند و به دیگران نیز بیاموزد. اگرچه بسیاری از منتقدین بر روانی کلام در بعضی از شعرهای نیما خرده بگیرند که درست نیز هست، اما بپذیریم پایه طبیعت نرم کلام در شعر او اول بار تجربه می‌شود و به روایت می رسد. بنابراین نیما چه بر اساس آن چه گفته و سفارش کرده است و یا در اشعارش نمود دارد، شاعر وصف و روایت است. اگرچه در آغاز کار به شیوه سنتی شعر روایی می سراید. راوی تک‌گوست و گاه عناصر غیرداستانی نیز در اشعار روایی اش به چشم می خورد ،اما در مرحله بعد به ساختاری تازه از روایت می رسد.هنگامی که شاعر پای خود را در اندیشه شاعری محکم می‌کند و از قید و بندهای تساوی مصراع ها رها می‌شود و لخت های شعر را برای پیش برد وصف و روایت انتخاب می‌کند، زمانی که به دنیای نمایش‌نامه و نوول وقوف می‌یابد، خصوصاً تکنیک های داستان‌نویسی جدید را در ارتباط با هدایت و دیگران می‌آموزد، روایت شاعرانه در آثارش شکل می گیرد. حال طبیعی است روایت شاعرانه که او مبدع آن است در سیر زیباشناسی از ساختار به روایت می رسد و در آن فرم و پیچیدگی و پیرنگ شاعرانه مدنظر شاعر قرار می گیرد. شعری که به قول خود شاعر :« :«مشکل آسان؛ یعنی مشکل فهمیده شود و آسان گفته شود، بر خلاف آسان مشکل در شعر گذشته »(پورنامداریان،۱۳۷۷:۲۴۱).

حال اگربپذیریم روایت شالوده اشعار نیما را می سازد، نکته با اهمیت تر آن است که این شکل بیانی صورت های متگثری دارد و طبیعتاً شاعر کوشش می کند از تمام ظرفیت هایش بهره ببرد. بنابراین در یک نمای کلی می توان گفت، سهم نثر و روایت در شعر نیما در دو شکل و الگوی بیانی دیده می شود:

۱- الگوی واقعه یا حالت

۲- الگوی قصه

این تقسیم بندی را از مرحوم گلشیری و از کتاب ستایش شعر سکوت او وام گرفته ام که به حق بهترین تحلیل را از روایت شاعرانه امروز ارایه می دهد. ایشان در باره الگوی واقعه یا حالت می گویند: «الگوی واقعه، واقعه و حالت: مقصود ما از واقعه هم می تواند یک حادثه باشد مثل افتادن برگی از شاخه یا دیدن چیزی، مثلاً کاکل خروسی بر برف. واقعه ممکن است بیش از یکی باشد، چند واقعه وقتی قصه محسوب نمی شوند که مجموع آنها را نتوان به سه حالت پایدار،

ناپایدار و حالت پایدار اما متفاوت با اول تقلیل داد. یعنی همان اصلی که به نظر ساختارگرایان ثابت ترین الگوی یک قصه است. وجود چند واقعه در یک شعر اگر رفتار واحدی با آن ها شده باشد، جزو الگوی واقعه و حالت محسوب می شوند، اما اگر در تقابل با هم قرا گیرند آن ها را متعلق به الگوی تقابل و تناسب باید دانست، واقعه می‌تواند یک حادثه ذهنی هم باشد، مثلاً یک خاطره. ساده ترین نوع این الگو، وصف بصری یک شی یا یک واقعه یا چند واقعه است، بی آن که با کیفیت روحی متناسب یا متضاد با آن ها ترکیب شود» (گلشیری،۹۰:؟).

اشعاری کهنیما بر پایه الگوی واقعه(وصفی روایی) پدید آورده است ، در شعر معاصر بسیار نام آشنا و تاثیر گذارند، البته فاقد تناسب ها و تقابل های داستان سازند. به عبارتی دیگر از منحنی داستانی و تغییر درماتیک بی بهره اند و تنها رگه هایی از روایت که متناسب با حال و هوای شعر است، در بخش های آن دیده می شود.

اما در الگوی قصه، چارچوب شعر را روایت تشکیل می دهد. الگوی قصه از ترتیب وقایع و تقابل آن ها به دست می‌آید. اگرچه این شیوه کهن در داستان های منظوم (شاهنامه، خمسه و منطق الطیر) بوده،امامروز دیگر از آن بهره نمی برند، بلکه تنظیم وقایع به‌هم می‌خورد و تدوین آن ها با پس و پیش رفتن و جابه‌جایی دنبال می شود.البته ممکن است قصه های که در این جا روایت می شوند، حکایت های تاریخی گذشته باشند که باز آفرینی شده اند.

حال براین مبنا انواع روایت در شعر نیما را می توان به چهار بخش تقسیم کرد:

۱- اشعار روایی به سبک متقدمان

۲- اشعار وصفی روایی

۳- روایت های نمایشی

۴- روایت های شاعرانه

- نیما در آثار اولیه خود چون منظومه های بلند «محبس» «شهید گمنام» «قلعه‌ی سفریم» و اشعار حکایت آمیز و تمثیلی کوتاه «خارکن»، «روباه و خروس»، «حکایت های انگاسی»، «عقوبت»، «کیک»، «کرم ابریشم» و ... یا حکایت هایی چون «خواجه احمد حسن میمندی» و «عبداله طاهر» و کنیز که برگرفته از تاریخ و داستان های گذشته است به همان شیوه سنتی یا با کمی تفاوت شعر روایی می سراید. یعنی روایتش به شکل خطی است،راوی تک گوست و عناصر غیر داستانی نیز به آن وارد شده است.

– به اشعار وصفی روایی قبلاً اشاره ایی داشته ایم. تنها به این نکته بسنده می کنیم که نیما در این نوع اشعار از طریق وصف استقرایی و جزیی پدیده های عینی، گفتگو ،دکلماسیون و افعال داستانی که ملازم زمام و مکان هستند به روایت گویی نزدیک می شود. «ری را»، «هست شب»، «خانه ام ابری» است و... از این نوع به شمار می روند

– متن تئاتر به شیوه غربی در ایران، ابتدا در شعر تجربه شده و نیما با آگاهی به آن در سرودن «افسانه» و «مرغ آمین» جنبه های نمایشی (شعر نمایشی) را وارد شعر می کند. از این نظر «افسانه»ی او یک اثر پیشرو و جریان ساز در شعر امروز ایران است.

آن‌گونه که نیما خود گفته ، این شعر از ساختمان نمایش و قصه برخوردار است و برای اول بار از شیوه مکالمه طبیعی استفاده می کند، از تکلف و معنی گرایی‌های خاص و ذهنی دوری می‌گزیند و با توصیف صحنه و کنش و گفتگوی عاشق و افسانه، قصه را پیش می برد.

او معتقد است به خاطر نگاه ابژه و عینی در سرودن «افسانه» این کار می تواند برای ساختن تئاتر هم به کار رود. نیما می‌گوید: «این ساختمان ، این قدر گنجایش دارد که هرچه بیشتر مطالب خود را آن جا بدهی از تو می‌پذیرد: وصف، رمان، تعزیه، مضحکه... هرچه بخواهی... این ساختمان از اشخاص مجلس داستان تو پذیرایی می کند، چنان که دلت بخواهد. برای این که آن ها را آزاد می‌گذارد. در یک یا چند مصراع یا یکی دو کلمه از روی اراده و طبیعت هر قدر بخواهند صحبت بذارند... در حقیقت در این ساختمان، اشخاص هستند که صحبت می‌کنند نه آن همه تکلفات شعری که قدما را مقید می‌ساخته است. نه آن همه کلمه «گفت و پاسخ داد» که اشعار را به توسط آن طولانی می‌ساختند»[طاهباز،۳۷: ؟].

دومین اثر شبه نمایشی نیما «مرغ آمین» است. شعر ابتدا از زبان راوی مقدمه چینی می‌شود، آن گاه به تناوب مرغ و خلق می‌گویند و می‌شنوند. بین آن ها گاه راوی شخصیت یا صدایی را به درون نمایش وارد می‌کند ، دیالوگ ها از قدرت و ایجاز برخوردارند و به نظر می‌رسد نیما برای این شعر طرح و پیش زمینه قبلی فراهم چیده است.

– اما مهمترین اشعار نیما در ردیف روایت های شاعرانه قرار می گیرند. منظومه هایی که تا پنجاه– شصت بند را شامل می شوند، اما متفاوت از منظومه های کهن اند. بیشتر از ساختار داستان کوتاه پیروی می کنند، در نتیجه تک حادثه ای اند، زمان و مکان فشرده دارند و غالباً روال غیر خطی. از جمله اینها می توان به «سرباز فولادین» و «شهید گمنام» اشاره کرد که از نظر ساختار و

قالب ، به داستان های کوتاه امروزی شبیه اند. یا «خانواده سرباز» که از نظر دکتر حمیدیان «از نظر پرداخت و نحوه توصیف و تجسم به قصه کوتاه جدید (نوول) شبیه است.» (حمیدیان،۸۷).

هم جنیم "در نخستین ساعات شب»، «مردگان موت»، «روز بیست ونهم» «دل فولادم» ، «در فروبند»،« همسایگان آتش»، «مادری و پسری» و خصوصاً منظومه های بلند مانلی، خانه سریولی و کار شب پا از این جمله اند.

در این میان«خانه سریویلی» به نظر شاعر بهترین اثر اوست. چکیده داستان از زبان نیما چنین است: «سریویلی شاعر با زنش و سگش در دهکده ییلاقی ناحیه‌جنگلی زندگی می کردند. تنها خوشی سریویلی به این بود که توکاها در موقع کوچک کردن از ییلاق به قشلاق در صحن خانه با صفای او چند صباحی اتراق کرده ، می‌خواندند، اما در یک شب طوفانی وحشتناک شیطان به پشت در خانه او آمده، امان می‌خواهد. سریویلی مایل نیست آن محرک کثیف را در خانه خود راه بدهد و بین آنها جر و بحث در می گیرد. بالاخره شیطان راه می یابد و در دهلیز خانه او می خوابد و موی و ناخن را کنده ، ستبر می‌سازد. سریویلی خیال می کند، دیگر به واسطه آن مطرود روی صبح را نخواهد دید، به عکس صبح از هر روز دلگشاتر درآمد ، ولی موی و ناخن شیطان تبدیل به ماران و گزندگان می شوند و سریویلی به جاروب کردن آن ها می‌پردازد. او همین طور تمام ده را پر از ماران و گزندگان می بیند و برای نجات ده می‌کوشد. در این وقت کسان سریویلی خیال می‌کنند ، پسر آنها دیوانه شده است و جادوگران را برای شفای او می‌آورند ، باقی داستان جنگ بین سریویلی و اتباع شیطان و شیطان است . خانه سریویلی خراب می‌شود و سال ها می‌گذرد. مرغان صبح گل با منقار خود از کوه ها آورده ، خانه او را دوباره می‌سازند.سریویلی دوباره با زنش و سگش به خانه‌ی خود باز می‌گردد. اما افسوس دیگر توکاهای قشنگ در صحن خانه او نخواندند و او برای همیشه غمگین ماند» (طاهباز،۲۴۳:؟).

ابتدای این شعر مانند بسیاری از اشعار روائی و وصفی نیما با نمای پانورامیک (نمای باز) یا اصطلاح سینمائی لانگ شات آغاز می‌شود. «دره های سردسیر کوهساران شمال/ آن زمان در حال آرامش / زندگی شان بود./ و ز فریب تازه‌ی زشت بدانگیزان/ فکرت آنان نمی‌آشفت. از این رو/ بود در آن جایگه سرگرم هر چیزی به کار خود» (طاهباز،۲۴۴:؟).

و بعد از وصف شاعرانه ولی طولانی، آن گاه فضا و زمینه‌ی داستان به بحران و ناپداری می‌رسد: «لیک پیش آمد و چنین افتاد و آمد این/که شبی سنگین آمدش بر پشت در/ مانده در

ره حیله جویی/ نامه هایی را از پلیدیهای خاکی زشت تر بنیاد و رویی... شیطان از سریویلی می‌خواهد که در را به روی او باز کند. متن پر است از دیالوگ که در آن شخصیت ها مجال سخن گفتن می یابند، شاعر بدون استفاده از افعال «گفتم» «گفت» تنها با علامت «–» دیالو گ ها را از زبان شیطان و سریویلی به مخاطب انتقال می‌دهد. اگرچه در این شعر الگو های مدرن داستان را در خود دارد و تناسب وصف و روایت در این شعر و کشمکش که بین شیطان و سریویلی بوجود آمده همراه با تخیل شاعرانه نیما، این اثر هنرمندانه را خوب جلوه دهد، اما به نظر می رسد با تمام ویژگی های مناسب داستان نویسی نیما در این شعر و پرداخت ظریف و دقیق اش، متأسفانه هیچ زمینه و انگیزه به خاطرسپاری و نقل را در میان ادب دوستان تا کنون پیدا نکرده است.

شاملو هم در این باره گفته است :«شعرهای درخشان نیما شعرهایی است که کلیت و یکپارچگی موضوعی دارد، ولی درست آن جا که باید حقانیت این نظریات به اثبات برسد، کار موفق از آب درنمی آید و تئوری به اصطلاح بار عمل را نمی کشد»(پاشایی،۱۰۴۳؛؟).

دکتر شفیعی هم اعتقاد دارند، این اثر ارزنده و پخته شاعر به اندازه اشعار کوتاه خود نیما نتوانسته است در دل و خاطره ها جای گیرد . البته این مشکل دامن شاملو را نیز گرفته است. او نیز وقتی روایت شاعرانه را از شکل کوتاه خود خارج کرده دیگر، نه به پای اشعار روائی گذشته رسیده و نه به جایگاه داستان کوتاه امروزی. مثل «رکسانا» شعر بلند از مجموعه ی هوای تازه که به درد «خانه سریویلی» گرفتار شده است.

و منظومه ی بلند «مانلی» که نیما درباره اش می گوید: «اما نظیر به شالوده این داستان با تفاوت هایی در ادبیات دنیا دیده می شود. من اول کسی نیستم که از پری پیکری دریایی حرف می زنم ، مثل اینکه هیچ کس اول کسی نیست که از اسم عنقا و هما می برد. جز اینکه من خواسته‌ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم»(طاهباز،۳۵۰؛؟) .

اما در این میان، شعر «کار شب پا»شگفتی وجذابیت های خاص خود را دارد و مناسب است در خاتمه بحث،با تفصیل بشتری به آن بپردازیم.

نقد روائی شعر کار شب:

«کار شب پا» از آثار دراماتیک، داستانی و بومی نیما است که محتوای انتقادی دارد و بسیار به ساختار داستان کوتاه امروزی نزدیک است. اما چکیده داستان: مرد شب پا به نگهبانی از مزرعه برنج مشغول است. بچه های او گرسنه در خانه اند و او نگران آن هاست. زنش مرده و تمام امید او به کشتزار برنج است و اما خیالات بچه ها نمی گذارد آرام باشد. می خواهد خبری از آن ها بگیرد، در عین حال از خوک ها می ترسد ، مگر به کشتزار او حمله کنند. سرانجام تصمیم می گیرد به ده بیاید، اما فرزندان خود را مرده می بیند و...

شعر پانزده بند است . در حالی که هر بند شعر استقلال خود رااز بند های دیگر حفظ می کند و برش و نمای از یک موقعیت زمانی ومکانی رانشان می دهد، اما پیوستگی با بند های دیگر دارد و انتقال اطلاعات داستانی را به بخش های دیگر انجام می دهد. بند اول شعر با یک فضای باز (لانگ شات) شروع می شود: «ماه می تابد ، رود است آرام ، بر سر شاخه «اوجا» «تیرنگ / دم بیاویخته ، در خواب فرو رفته ، ولی در «آیش» / کار «شب پا» نه هنوز تمام است / ». در بند دوم، شب پا بر شاخ می دمد و بر طبل می کوبد تا مبادا خوک ها و گرازها بر برنج زار او حمله کنند. در این بند شاعر فضای وهم آلود شب را زیبا توصیف می کند و از طریق تک گویی درونی شب‌پا، مخاطب اطلاعاتی چون، زن شب پا مرده، بچه هایش گرسنه اند، در خانه برنج ندارد، دریافت می کند. در بند سوم و چهارم و پنجم و ششم: شاعر توصیفی دوباره از طبل کوبیدن شب پا و هوای مه اندود و پر پشه آن شب دارد و این که با طبل زدن وحشت و سنگینی شب را تسکین می دهد. فکری بر سر شب پا می گذرد که مبادا بچه هایش از تب و گرسنگی مرده اند و باید به سراغ آن ها برود. در بند هفتم، شاعر فضای داستانی را به کلبه بچه ها می برد و می گوید. بچه‌ها از زخم پشه و از بس مادر را فریاد کرده اند، به خواب رفته اند. در بند هفتم، دوباره فضای داستانی عوض می‌شود و راوی یا شاعر از ذهن و چشم شب پا روستا را نشان می دهد که کور سوی یک چراغ مرده از دور دیده می شود و سکوت همه جا را فراگرفته است. راوی اطلاعاتی از کسان دیگری که در ده هستند، مردهایی که در مزرعه کار می کنند و زنانشان در نپارند، می گوید. بند دهم و یازدهم، توصیف اندام لاغر و سیاه مرد شب پا است و باز طبل کوبیدن او. بند هشتم باز از طریق تک گویی از زبان شب پا می‌شنویم

که: شب گرمی است، بچه هایش خوابیده اند و خود از بس در این راه رفته است و آمده دیگر قوتی ندارد و توصیفی زیبا از فضای کشتزار است، سگش خوابیده، خوک در مزرعه از میان «پلم‌ها» و «لم‌ها» این طرف و آن طرف می رود و جز شب پا که به پا است، همه چیز در سکوت و خاموشی می گذرد. در بند نهم شاعر توصیفی عینی و داستانی از شب پا دارد، پشه ای خون او را می مکد و او تا دم صبح یک دم صدا می زند، تا مبادا خوک ها به مزرعه نزدیک شوند. گردن و تن اش را می خاراند و... در بند ده و یازده، نیما شخصیت شب پا را بیشتر معرفی می کند و تک گوی اش را کهاز یک طرف از بچه‌ها نگران است و دیگر سوی هراس دارد که مبادا خوک ها در نبودش به مزرعه حمله کنند. در بند سیزده تا پانزده، شاعر نیز هم احساس شب‌پا می شود و شب موذی و سنگین را نفرین می کند. شاعر یا راوی بدون این که شب پا خبردار باشد، خبر مرگ فرزندان را به مخاطب شعر می رساند و مردد بودن شب پا که برود یا نرود و سرانجام «آیش» را می گذارد به سوی بچه های مرده اش می آید و در نهایت بند اول به شکلی نزدیک در پایان شعر تکرار می شود: «هیچ طوری نشده ، باز شب است / همچنان کاول شب ، رود آرام / می رسد ناله ای از جنگل دور / جا که می سوزد دل مرده چراغ / کار هر چیز تمام است ، بریده است دوام / لیک در «آیش» / کار شب پا نه هنوز است تمام.»

نیما بعداز این که انسجام بین بند هارامستحکم می سازد به سراغ هم نشینی وهم جواری پرسونا ها و تصاویر در شعرش می رود و کوشش می کند در موقعیت زمانی ومکانی فشرده، تمام عناصری که می تواند فضای روایت را به روشنی نشان دهد ، گرد آورد. به عنوان نمونه به چینش مراعات نظیروارعناصر روایت در بند دوم نگاه کنید: دمیدن در شاخ، کوبیدن بر طبل، تاریکی ، بی صدایی، ترس حرکت دوک و سایه گراز و چشمان خواب آلوده شب پا را. این شگرد در پهنای اثر گسترانیده است.

در این میان تکرار بن مایه ها و نشانه های که در فواصل روایت می آید نیز شگفت آور است . این کار شاعر هم به موسیقی اثر کمک می کند وهم چفت و بست داستان را مستحکم می کند. عبارت ها و ترکیباتی چون طبل کوفتن، شب موذی، زخم پشه، صدای سگ، صدای بچه ها و... در تقاطع های داستان تکرار می شوند و نشانه های روشنی را بر روی بافت اثر نشان می دهند.

حتی در درون بافت ریز شعر، نشانه های وصف بدون این که از جوهره اثر و کنش ها دور افتاده باشند در همه بخش های داستان گسترانیده شده اند. وچنان در هم تنیده اند و پیچ و تاب خورده اندکه مشکل می شود آن ها را از یکدیگر تمیز داد. شاعر این کار را چون گذشتگان با تشبیهات و استعارات زیاد و اطناب گونه انجام نمی دهد، بلکه نوع قرار گرفتن صحنه ها در شعر نیما بر پایه مجاورت و هم نشینی اشیاء و پرسونوها ست. و در حقیقت گزارش تصویری از داستان با مجاز صورت می گیرد. از این رو ست کهمی بینیم جز تصاویر ، عناصر آوائی و صوت نیز به این روایت شاعرانه وضوح و روشنی داده اند. : «بچه بینجگر» اززخم پشه / بر نی آرمیده / پس از آن که ز بس مادر را / یاد آورد به دل خوابیده / پک پک سوزد آن جا «کله سی» / بوی از پیه می آید به دماغ / در دل درهم و برهم شده مه / کور سویی ست ز یک مرده چراغ / هست جولان پشه / هست پرواز ضعیف شب تاب ».

دمیدن در شاخ و کوبیدن بر طبل و ندای درونی مرد شب پا که چند بار تکرار می شود و صدا کردن «دالنگ» (سگ) آن هم در شب سنگین و سؤالاتی که مرد شب پا دائم از خود می کند ، افکت های مناسبی است که شعر را مدد رسانده است. بنابراین در شعر کار شب پا نه تنها موقعیت های مکانی و زمانی واضح اند، بلکه فضا و روح اثر نیز به خوبی به مخاطب انتقال می یابد.

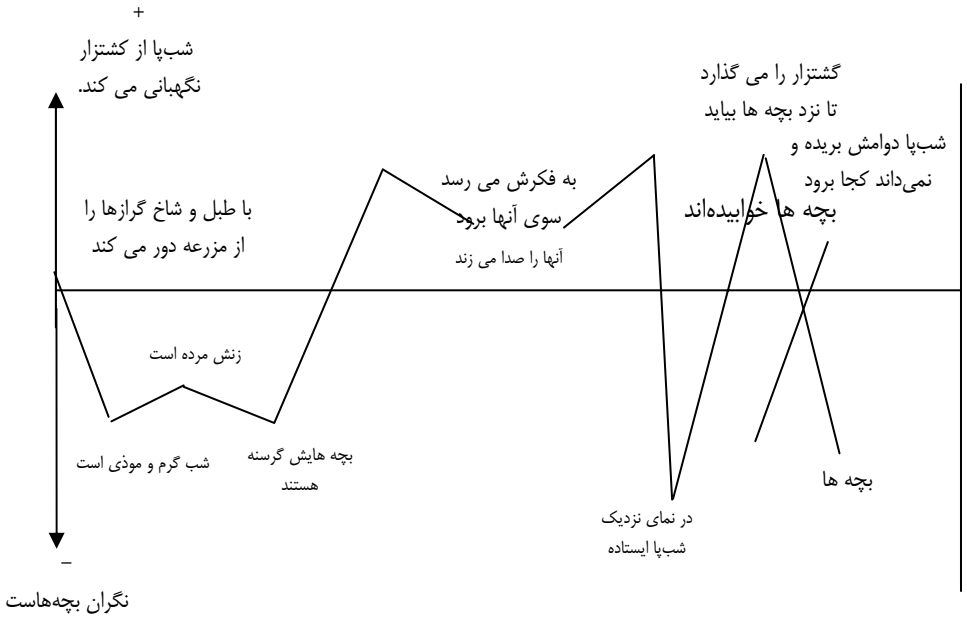
اما از همه مهم تر وجود طرح دقیق برای این شعر است. و وجود منحنی روایت که با زمینه چینی، بحران و اوج داستانی همراه است. شب پا مشغول نگهبانی از از مزرعه است. بچه های او در خانه تنهایند ونگران آن هاست. او وقتی تصمیم می گیرد به طرف کلبه برود که بچه هایش مرده اند.

البته« طرح» در شعر از الگوهای طرح (Pilot) در روایت تبعیت نمی کند. دکتر شفیعی اینnوع چارچوب را در شعر «پیرنگ شاعرانه» می داند. طرحی که به نوعی از تمهیدات هنری بهره می‌برد تا باعث آشنایی زدایی و ابهام و پیچیدگی شاعرانه شعری شود. در این صورت دیگر، طابق نعل به نعل چفت و بست های ساختاری روایت داستانی و رابطه علت و معلولی نخواهد بود، بلکه شاعر طرح را در اراده و اختیار تخیل خود قرار می دهد. آن را شخصی و منحصر به خود می کند. پیرنگی خام که در آن حتی زمان کم رنگ و گاه متوقف است. فضا و مکان و سطح ارتباط آن ها با حوادث و شخصیت ها ابهام دارد و روی هم‌رفته بر روند دراماتیک محکم استوار نیست. (در این زمینه به تفصیل و در مقاله ای با عنوان از شعر روایی تا روایت شاعرانه سخن گفته ام).

به هر حال پیرنگ شاعرانه در شعر کار شب پا نشانه های مستحکمی دارد. اولین عامل تقابل و کشمکش در محور داستان است. در شعر «کار شب پا» شاعر شخصیت ها و پرسونای متعددی را در تقابل با یکدیگر قرار می دهد. نگاه عینی شاعر پدیده های اصلی و فرعی را که در ظاهر در طول داستان دیدنی نیستند، دقیق انتخاب می کند و میزانس مناسبی برای دیدن فراهم می سازد. از یک طرف ، مرد شب پا ، فرزندان ، زن او ، سگ ، کشتزار برنج و در سوی دیگر، شب طولانی، خوک ، گراز ، پشه ، گرسنگی و مرگ . این دو ابزار و عوامل خود را برای رویاروئی با طرف مقابل آماده ساخته‌اند و از این نظر «کار شب پا» جاندار ، طبیعی و دیدنی است ، تابلو یا سینمائی است که وضوح واقعی و روائی دارد. گفتیم چون سینما ، چرا که ازدحام تصاویر و برش های متعدد که به صورتهای نمای باز ، نیم بسته و بسته از فضا ارائه می‌شود ، نظم و توالی پر تحرک و هیجانی از شعر بروز می کند

نکته دیگر رابطه‌ی علّی روایت است که با طرح قوی همراه است. این که می گوییم شعر «کار شب‌پا» طرح دارد از سخنان خود نیما گرفته‌ایم که برای بعضی از اشعارش می گفت ، «خواسته‌ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشیم ... وسواس زیاد به خرج داده‌ام. در این اشعار خیلی دستکاری کرده‌ام که خوب‌تر و لایق‌تر از آب دربیاید» (طاهباز، ۳۵۰:؟).

بنابراین در یک نمودار، طرح کلی از «کار شب‌پا» را می‌نوان این گونهارائه داد. موانع و ابزار های پیش برنده داستان در جهت عکس (بالا و پایین) ترسیم شده اند.



نکته دیگر در این روایت، فشردگی زمانی و مکانی و تک حادثه ای بودن آن است. موضوعی که در داستان‌نویسی مدرن زیاد بر آن تاکید می شود. زمان داستان به غیر از فلاش بکی که به گذشته زده می‌شود، ساعتی از یک شب است و مکان فاصله کلبه بچه‌ها و کشتزار برنج متمرکز است. محدود و محصور شدن این دو عنصر داستانی قطعاً محدوده روایت را برای مخاطب مشخص و فهم آن را ساده خواهد کرد. اگر این داستان را بر محور رویداد و حادثه بدانیم، اما ازشخصیت‌پردازی «شب پا» نمی‌توان به سادگی گذشت. فردی که دست‌رنجش برای دیگران است و به محصول آن قدر اهمیت می‌دهد که فرزاندانش از گرسنگی نمیرند ، ذهن آشفته دارد، اما «فکرت زاده مهر پدری» دمی او را راحت نمی گذارد و...

دیگر این که روایت به صورت غیرخطی است و شاعر از یک مقطع زمانی و مکانی کوتاه داستان را شروع می کند و با برش های گفتاری، گذشته مرد شب پا را به مخاطب می گوید. در این راه ترتیب و توالی موقعیتها و حوادث بسیار جالب است ، نیما چون یک کارگردان سینمائی، تند تند جای دوربین ذهنش را عوض می کند. گاه توصیف در فضا و پیرامون «مرد شب پا» است و گاه درکلبه و نزد بچه ها و یا صدای خوک و حیوانات دیگر حکایت از فضای پنهانی دیگری دارد. زیرا مخاطب دیداری یا شنیداری از یک فضای ثابت زود خسته می‌شود و نیما بر این موضوع کاملاً واقف است.

نیما از هنر تعلیق نیز در این اثر استفاده مناسب کرده است. هم در تصاویری که در محور افقی اثر ارایه می دهد و هم در محور داستان. به عنوان مثال و قتی شاعر می گوید: می رمد سایه ای این است گراز، نوعی از تعلیق ظریف در آن دیده می شود.

و نشانه‌های داستانی مانند: دو نقطه ، گیومه ، علامت سؤال ، ویرگول و ... که مخصوص نثر و داستان است و نیما این نوع هنجار گریزی نوشتاری را نیز به درون روایت شاعرانه اش نفوذ می دهد و از این طریق به روانی و رسایی پیام می رسد.

«کارِ شب پا»
ماه می تابد، رود است آرام،
بر سر شاخه‌ی «اوجا» «نیرنگ»
دم بیاویخته، در خواب فرورفته، ولی در «آیش»
کار «شب پا» نه هنوز است تمام.

می دمد گاه به شاخ
گاه می کوبد بر طبل به چوب،
وندر ان تیرگی وحشتزا
نه صدایی است به جز این، کز اوست
هول غالب، همه چیزی مغلوب.
می رود دودکی، این هیکل اوست.
می رمد سایه ای، این است گراز.
خواب آلوده، به چشمان خسته،
هر دمی با خود می گوید باز:
«چه شب موذی و گرمی و درازا!
تازه مرده است زنم.
گرسنه مانده دوتایی بچه هام،
نیست در «کپه»ی ما مشت برنج،

بکنم با چه زبانشان آرام؟»
باز می کوبد او بر سر طبل،
در هوایی به مه اندود شده
گرد مهتاب بر آن بنشسته
وز همه رهگذر جنگل و روی «آیش»
می پرد پشه و پشه است دسته بسته.

مثل این است که با کوفتن طبل و دمیدن در شاخ
می دهد وحشت و سنگینی شب را تسکین.
هرچه در دیده‌ی او ناهنجار
هرچه اش در بر سخت و سنگین.
لیک فکریش به سر می گذرد
همچو مرغی که بگیرد پرواز
هوس دانه اش از جا برده
می دهد سوی بچه هاش آواز
مثل این است به او می گویند:
«بچه های تو دوتایی ناخوش.
دست در دست تب و گرسنگی داده بجا می سوزند.
آن دو بی مادر و تنها شده اند،
مَرد!
برو آنجا به سراغ آنها
در کجا خوابیده
به کجا یا شده اند...»

بچه‌ی «بینجگر» از زخم پشه،
برنی آرامیده
پس از آنیکه ز بس مادر را
یاد آورد به دل خوابیده.

پک پک سوزد آنجا «کله سی»
بوی از پیه می آید به دماغ.
در دل درهم و برهم شده مه
کورسویی ست ز یک مرده چراغ.
هست جولان پشه،
هست پرواز ضعیف شب تاب.
چه شب موذی ای و طولانی؟
نیست از هیچکس آوایی.
مرده و افسرده همه چیز که هست
نیست دیگر خبر از دنیایی.

ده ازو دور و کسی گر آنجاست
همچو او زندگی اش می گذرد.
خود او در «آیش»
و زن او به «نپار»ی تنهاست.
«آی دالنگ! دالنگ! صدا می زند او
سگ خود را به بر خود. «دالنگ»!
می زند دور صدایش. خوکی
می جهد، گویی از سنگ به سنگ،
یا به تابندگی چشمش همچون دو گل آتش سرخ
یک درنده است که می پاید و کرده است درنگ.

نه کسی و نه سگی همدم او
«بینجگر» بی ثمر آنجا تنها
چون دگر همکاران.
تن او لخت و «شماله» در دست
می رود، باز می آید، چه بس افتاده به بیم
دودناکی به شب وحشت زا
می کند هیکل او را ترسیم.

طبل می کوبد و در شاخ درمان
به سوی راه دگر می گذرد.
مرده در گور گرفته است تکان، پنداری
جسته یا زنده ای از زندگی خود، که شما ساخته اید،
نفرت و بیزاری،
می گریزد این دم
که به گور بتپد
یا در امیدی
می رود تا که دگر بار بجوید هستی.
«چه شب موذی و گرمی و سمج.
بچگانم زره خواب نگشتند بدر
چقدر شبها می گفتمشان:
«خواب. شیطان زدگان. لیک امشب
خواب هستند. یقین می دانند
خسته مانده است پدر
بس که او رفته و بس آمده در پاهایش
قوتی نیست دگر.»

دالنگ، دالنگ، گرسنه سگ او هم در خواب
هرچه خوابیده، همه چیز آرام.
می چمد از «پلم» ی خوک به «لم»
برنمی خیزد یک تن به جز او
که به کار است و نه کار ست تمام.

پشه اش می مکد از خون تن لخت و سیاه
تا دم صبح صدا می زند او.
دم که فکرش شده سوی دیگر
گردن خود، تن خود خارد و در وحشت دل افکند او.

می کند بار دگر دورش از موضع کار
فکرت زاده‌ی مهر پدری؛
او که تا صبح به چشم بیدار
«بینج» باید پاید تا حاصل آن
بخورد در دل راحت دگری.

باز می گوید: «مرده زن من
بچه ها گرسنه هستند مرا
بروم بینمشان روی دمی.
خوکها گوی بیایند و کنند
همه این آیش ویران به چرا.»
چه شب موذی و سنگین! آری
همچنان است که او می گوید.
سایه در حاشیه‌ی جنگل باریک و مهیب.
مانده آتش خاموش

بچه ها بی حرکت با تن یخ،
هر دو تا دست بهم خوابیده
برده شان خواب ابد لیک از هوش.

هر دو با عالم دیگر دارند
بستگی در این دم،
وارهیده ز بد و خوب سراسر کم و بیش.
نگه رفته‌ی چشم آنها
با درون شب گرم
زمزمه می کند از قصه‌ی یکساعت پیش.

تن آنها به پدر می گوید:
«بچه هایت مرده اند
پدر! اما برگرد.
خوکها آمده اند
«بینج» را خورده اند...»
چه کند گر برود یا نرود.
دم که با ماتم خود می گردد
می رود «شب پا» آنگونه که گوئی به خیال
می رود او نه به پا.
کرده در راه گلو بغض گره
هرچه می گردد با او از جا.
هرچه... هر چیز که هست از بر او
همچنان گوری دنیاش می آیددر چشم
و آسمان سنگ لحد بر سر او.

هیچطوری نشده، باز شب است.
همچنان کاول شب، رود آرام
می رسد ناله ای از جنگل دور،
جا که می سوزد دل مُرده به چراغ
کار هر چیز تمام است بریده است دوام
لیک در «آیش»
کار شب پا نه هنوزست تمام.

منابع:

۱-طاهباز، سیروس،(؟)مجموعهکامل اشعار نیما یوشیج، انتشارات نگاه.

۲طاهباز،سیروس(۱۳۶۸) در باره شعر و شاعری،انتشارات دفتر های زمانه.

۳- سلدن، رامان، ویدسون، پیتر، (۱۳۷۷) راهنمای نظریه ادبی معاصر، عباص مخبر، طرح نو، چاپ دوم.

۴- پورنامداریان،تقی(۱۳۷۷)خانه ام ابری است، سروش.

۵- گلشیری، هوشنگ،(؟) باغ در باغ، ج اول، انتشارات نیلوفر.

۶- اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۶) بدعتها و بدایع نیما، انتشارات زمستان.

۷- گلشیری، هوشنگ(؟) در ستایش شعر سکوت،سروش.

۸- حمیدیان، سعید(؟) داستان دگردیسی، سروش.

۹- پاشایی،ع(؟) نام همه شعر های تو،ج دوم، ناشر،

«زندگی و مرگ از دیدگاه فروغ فرخ زاد»

دکتر خدابخش اسداللهی
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی

چکیده

واقعیتِ زندگی و پدیدهٔ مرگ، از جمله مسائل عاطفیِ انسانی و اجتماعی هستند که علاوه بر شعر سنّتی، در قلمروِ شعر نیمایی نیز مطرح شده اند. یکی از شاعران امروز که در این زمینه دادِ سخن داده و به ستیزِ بینِ امید و نومیدی و زندگی و مرگ پرداخته است و اندیشهٔ وی، از عمق و استقلال خاصی برخوردار بوده و همچنان کم نظیر و متمایز مانده است، فروغ فرخ زاد است.

هدف پژوهش حاضر، بررسی نگاه فروغ فرخ زاد در خصوص زندگی و مرگ است. برای این امر، ابتدا، دیدگاه او را نسبت به زندگی کاویده و نشان داده ایم که وی مجموعاً در زمینهٔ زندگی، دارای نظرگاهی منصفانه و معتدل است و از حیثِ طرح مسائل مربوط به یأس و نومیدی، به پایهٔ شاعرِ هم مسیرِ دیگرِ خود، اخوان ثالث، نمی رسد؛ بلکه لحن آب و زمین را خوب می داند. پس از آن، پدیدهٔ مرگ را از منظرِ وی، مطرح نموده و گفته ایم که فروغ فرخ زاد بعد از ایستادگی در برابر آن، سرانجام، به حق بودن و ضرورت این پدیده، اقرار می کند و از این جهت، با دیگر شاعر هم مکتب خود، سهراب سپهری، موافق است.

در پایان، ذکر کرده ایم که وی، از آن رو که خود و آدمی را مستحقّ و شایسته خلود می داند، به جاودانگی و حیاتِ پس از مرگ، ایمان دارد.

واژگان کلیدی: فروغ فرخ زاد، زندگی، مرگ، جاودانگی.

مقدمه

«از کجا آمده ام؟»، «چرا آمده ام» و به ویژه، «به کجا خواهم رفت؟»، از جمله پرسش های مهمی است که آدمی، همواره، پس از برآورده ساختن نیازهای ضروری زندگی، از خود می پرسد.

این گونه پرسش های مربوط به زندگی دنیوی و اخروی که با مرور زمان کهنگی نمی پذیرد، از دیرباز، در شعر فارسی سنّتی مطرح بوده و تا زمان معاصر نیز ادامه یافته است. از جمله مباحث عاطفی انسانی و اجتماعی که در شعر شاعران مسیر نیمایی، نظیر: اخوان ثالث و فروغ فرخ زاد، به صورت عمیق، مستقل و مشخص جریان دارد، بحث زندگی و مرگ است.

نگاه شاعران معاصر در این زمینه، با دیدگاه شاعران عارفی چون: سنایی، عطار، مولوی و حافظ که دیدگاهی عرفانی و دینی دارند، متفاوت است؛ زیرا برخی از شاعران امروزین، بیشتر از منظر عاطفهٔ انسانی و اجتماعی به این دو مسئلهٔ اساسی می نگرند و به شرطی به زندگی اهمیت می دهند که از احساساتی مانند: عشق، اراده، امید، یأس، درد و همدلی سرشار باشد و یا از آن منظر، به مسئلهٔ مرگ می نگرند که در شأن و مقام انسان نیست که این پدیده، پایان کار او باشد؛ به همین دلیل تلاش می کنند با طرح این مباحث در شعر، به خود و جامعه آگاهی بدهند و بودن و زندگی آنان را اعلام نمایند. با بررسی شعر فروغ فرخ زاد، به ویژه، دو مجموعهٔ «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، می توان دیدگاه او را در زمینهٔ زندگی و مرگ جویا شد.

زندگی

فروغ، با آنکه عمری کوتاه یافت، اما فرصت پیدا کرد عشق، ازدواج، مادری، طلاق و سایر جوانب زندگانی را لمس کند و با نگاهی آزاد، عمیق و مستقل به مسئلهٔ زندگی بنگرد (یاحقی، ۱۳۸۵: ۱۱۵)؛ به واسطهٔ همین تجربیات است که نسبت به مرگ فکری معتدل و منصفانه پیدا کرده و گاهی خوشبین است و گاهی بدبین؛ یعنی همان دیدگاهی را دارد که یک انسان واقع بین و دارای عقل سلیم داراست؛ چه، انسان سالم و بزرگ، عاشق زندگی و جهان است (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۸۳) و با تمام افق های باز نسبت دارد و نیز لحن آب و زمین را خوب می فهمد (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۹۹).

وی، حتی در عین اینکه احساس پوچی دارد، از زندگی لبریز است و نه بر آن است که رشتهٔ او را پاره کند و نه قصد دارد از آن بگریزد:

آه! ای زندگی منم که هنوز / با همه پوچی از تو لبریزم / نه به فکرم که رشته پاره کنم / نه برآنم که از تو بگریزم (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۲۸۴).

او، در این اندیشه، با سپهری هم عقیده است که گفته: ... زندگانی سیبی است گاز باید زد با پوست (سپهری، ۱۳۷۸: ۳۴۳).

برخلاف دیگران، که ممکن است خواهان زندگیِ توأم با سکوت و خلوت نیستند، در جمعهٔ ساکت و متروک احساس غرور و آرامش می کند:

آه! چه آرام و پرغرور گذر داشت / زندگی من چو جویبار غریبی / در دل این جمعه های ساکت متروک / در دل این خانه های خالی دلگیر / آه! چه آرام و پرغرور گذر داشت (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۳۳۸).

بازگشت به دوران گذشته

فروغ به گذشته، به خصوص، دوران کودکی از آن رو که آدمی، از دلی پاک، یکرنگ و نزدیک به طبیعت، برخوردار است علاقه مند است؛ به همین دلیل، یکی از ویژگی های خاص شعر وی، زندگی در گذشته است:

ای هفت سالگی / ای لحظه شگفت عزیمت / بعد از تو هرچه رفت در انبوهی از جنون و جهالت رفت / بعد از تو پنجره که رابطه ای بود سخت زنده و روشن / میان ماه و پرنده / میان ما و نسیم / شکست / شکست / شکست ... بعد از تو ما به هم خیانت کردیم / بعد از تو ما تمام یادگاری ها را / با تکه های سرب و با قطره های منفجر شده خون / از گیج گاه های گچ گرفته دیوارهای کوچه زدودیم ... (همان: ۴۱۸).

فروغ، همواره در شعر خود، خاطرات شیرین زندگی گذشته، به ویژه، دوران کودکی و نوجوانی را مرور می کند و نسبت به آن لحظه های شاد و بی خبری، غبطه می خورد؛ گویی نمی خواهد از خاطرات خود که نوید آگاهی، اتحاد و هویت عینی فردی به او می دهد، بگسلد:

آه ... / سهم من این است / سهم من این است / سهم من / آسمانی است که آویختن پرده ای آن را از من می گیرد / سهم من پایین رفتن از یک پلهٔ متروک است ... / سهم من گردش حزن آلودی در باغ خاطره هاست ... / گوشواری به دو گوشم می آویزم / از دو گیلاس سرخ همزاد / و به ناخن هایم برگ گل کوکب می چسبانم ... / کوچه ای هست که قلب من آن را / از محله های کودکیم دزدیده ست (همان: ۴۱۷- ۴۱۸).

معنی زندگی

وی گاهی در پیِ معنی زندگی است و زندگی را در خودِ آن و واقع بینانه جستجو می کند:

من تو را در تو جستجو کردم / نه در آن خواب های رؤیایی / در دو دست تو سخت کاویدم / پر شدم پر شدم ز زیبایی (همان: ۲۸۵).

گاهی به زندگی نظری فلسفی می اندازد و آن را با شک و تردید و با استفاده از امور روزمره و عادی؛ تعریف می کند و قصد دارد با طرح مسائلی، آدمی را برای تفکر و اندیشه در این زمینه ترغیب نماید. وی در این تعریف، زندگی را به طور کلی، به تکرار حرکت زنی با زنبیلی از خیابان دراز و خرید مکرّر و یا در حکم وسیله ای می داند که آدمی را به سوی مرگ می برد و یا همچون رفتنِ لذت آمیزِ روزانهٔ کودک از مدرسه به خانه و بالعکس قلمداد می کند و یا در ادامهٔ همان شعر، زندگی را به عشق پاک و یا به لحظه های لذت و بی خبری تعبیر می کند (همان: ۴۱۶).

گاهی نیز آن را به شعر صمیمی و یک پیاله شیر تشبیه می نماید:

تمام هستی من / چو یک پیالهٔ شیر / میان دستم بود (همان: ۳۱۸).

همه ذرات جسم خاکی من / از تو ای شعر گرم در سوزند / آسمان های صاف را مانند / که لبالب ز بادهٔ روزند (همان: ۲۸۴).

گاهی نیز زندگی را در حکم قفس و محبسی تاریک می داند که دارای خوشی های زندگی است و از این زندان تاریک به خدا پناه می برد:

مادر این شانه ز مویم بردار / سرمه را پاک کن از چشمانم / بکن این پیرهنم را از تن / زندگی نیست به جز زندانم (همان: ۱۱۰).

از تنگنای محبس تاریکی / از منجلاب تیرهٔ این دنیا / بانگ پر از نیاز مرا بشنو / آه! ای خدای قادر بی همتا (همان: ۱۴۴).

گاهی نومیدانه سخن می گوید و بر این تصور است که حق زندگی ندارد و از همنوعان خود می خواهد که بر احوال دردناک او، ترحم داشته باشند:

بر او ببخشایید / بر او که گاه گاه / پیوند دردناک وجودش را / با آب های راکد / و حفره های خالی، از یاد می برد / و ابلهانه می پندارد / که حق زیستن دارد (همان: ۳۲۰).

بر او ببخشایید / بر او که از درون متلاشی است / اما هنوز پوست پوست چشمانش از تصور ذرات نور می سوزد / و گیسوان بیهوده اش / نومیدوار از نفوذ نفس های عشق می لرزند (همان: ۳۲۱).

اما فروغ، از جمله شاعرانی است که ظرفیت و توانِ آن را دارد که محدودیت ها را به فرصت ها تبدیل نماید؛ از این رو، در عین ناامیدی و احساس پوچی، درمی یابد که باید عاشقانه زندگی نماید:

... وقتی که زندگی من دیگر / چیزی نبود هیچ چیز بجز تیک تاک ساعت دیواری / دریافتم باید باید باید / دیوانه وار دوست بدارم (همان: ۴۴۶).

نفی زندگی بی روح

فروغ، کسانی را که بی اراده و همچون عروسک کوکی، به ظاهر متحرّکند و جز جلوی پای خود نمی بینند و نیز صورتشان را در زیر نقاب غم انگیز زندگی پنهان نموده اند، زنده محسوب نمی کند؛ از این رو می پرسد:

آیا شما که صورتتان را / در سایهٔ نقاب غم انگیز زندگی / مخفی نموده اید / گاهی به این حقیقت یأس آور / اندیشه می کنید / که زنده های امروزی / چیزی بجز تفالهٔ یک زنده نیستند؟ (همان: ۳۷۳). علاوه بر شعر «عروسک کوکی»، شعرهایی نظیر: «جمعه» و «پرسش» نیز تأکیدی است بر همین معنی (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۹۹).

عادت و تکرارِ زندگی، با ذوق و علاقهٔ تنوع طلبانهٔ فروغ، سازگار نیست؛ به همین دلیل، عادت پرستی را با زوال و نیستی، همسنگ می داند:

شاید که اعتیاد به بودن / و مصرف مدام مسکّن ها / امیال پاک و سادهٔ انسانی را / به ورطهٔ زوال کشانده است (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۳۷۳).

گویی وی، با «سپهری» همنواست که «چشم ها را باید شست یک جور دیگر باید دید» (سپهری، ۱۳۸۷: ۲۹)؛ از این رو، با دریافت و بینشی متفاوت، به آفتاب، جویبار، ابرها، زمین و مادرش سلامی دوباره می دهد (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۴۱۰- ۴۱۱).

همچنین در یکی از نامه هایش به «ابراهیم گلستان» می نویسد: «معتاد شدن به عادت های مضحک زندگی و تسلیم شدن به حد و دیوارها کاری برخلاف طبیعت است» (مرادی کوچی، ۱۳۷۹: ۴۴۶).

حس نوع دوستی، مهربانی و علاقه های اجتماعی فروغ، در مرحلهٔ زندگی عملی او نیز جاری و ساری است؛ به عنوان مثال، وی، از زندگی جذامیان فیلم تهیه می کرد و تا زنده بود، مادرانه، از حسین، فرزند پدر و مادر جذامی، مراقبت کرد و در واقع، با این عمل، هیچ فرقی بین او و پسر خودش نمی گذاشت (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۷).

همچنین فروغ برای آزادی و تساوی حقوق زنان با مردان مبارزه می نمود؛ در نامه ای می نویسد: «آرزوی من آزادی زنان ایران و تساوی حقوق آن ها با مردان است. من به رنج هایی که خواهرانم در این مملکت در اثر بی عدالتی های مردان می برند کاملاً واقف هستم و نیمی از هنرم را برای تجسم دردها و آلام آن به کار می برم» (همان: ۱۷۰).

فروغ، موجودات، به ویژه، بچه ها و پرندگان را بسیار دوست داشت؛ از منظر او، آن ها از دیگر موجودات، پاک تر هستند. به همین دلیل سرانجام در راه دوستی بچه ها جان خود را فدا نمود. به طوری که وقتی ماشین دبستان شهریار قلهک جلوی ماشین وی، پیچید؛ برای جلوگیری از تصادف، به راست راند و از جادهٔ اصلی منحرف گردید. سرِ فروغ، در اثر ترمز شدید، به شیشهٔ جلوی خودروی خود، خورد و سپس با سر به جدول خیابان خورد و سرش شکست و جان به جان آفرین تقدیم کرد (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۴۶).

عشق و عاطفه، لازمهٔ زندگی و آگاهی از خود

تنهایی، سادگی، عشق، افسوس بر زوال و میل به جاودانگی و همدلی با انسان ها، پرنـدگان و گل ها، از جمله واقعیت هایی است که وی، در طول زندگی خود، با تمام وجود خود، لمس و احساس کرده است:

در اتاقی که به اندازهٔ یک تنهایی ست / دل من / که به اندازهٔ یک عشق اسـت / بـه بهانـه هـای سادهٔ خوشبختی خود می نگرد / به زوال زیبای گل ها در گلدان/ به نهالی که تو در باغچهٔ خانه مان کاشته ای / و به آواز قناری ها / که به اندازهٔ یک پنجره می خوانند (همان: ۴۱۶- ۴۱۷).

عشق، از عناصر اصلی شعر و محور احساس و اندیشهٔ فروغ محسوب می گردد. ضربه هـای دردناک عشق بر پیکر وی مدام وارد می شود:

زخم های من همه از عشق است / از عشق عشق عشق ... (همان: ۴۲۸- ۴۲۹).

عشق واقعی که خیرخواه و مشفق است، تنها در گروِ تحمل درد و رنج یافت مـی شـود؛ بـه عبارت بهتر، عشق و رنج متقابلاً یکدیگر را به وجود می آورند. رنجی کـه بـه واسـطهٔ آگـاهی بخشیدن، انسان را انسان تر و الوهی تر می سازد (اونامونو، ۱۳۸۵: ۲۶۶- ۲۶۷).

دلواپسی فروغ در شعر های آخرش، نشان از تحمل درد و رنج درخت، مـاهی، باغچـه کـه سمبل زندگی خانواده و اجتماع اوست، دارد. وی، در این گونه شعرها، از اینکه کسی بـه فکـر گل ها، ماهی ها و باغچه نیست و یا از اینکه پدر از زیر بار مسئولیت، شانه خالی می کند و یا از اینکه زمان قلب خود را از دست داده، نگران است و می ترسد و می کوشد آن ها را به زندگی انسانی و وجود آگاهی دهد (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۴۴۹- ۴۵۵)

پذیرش وجود و زندگی

ماحصلِ کلام فروغ، در زمینـهٔ زنـدگی ایـن اسـت کـه آدمـی بـا آمـدن بـه دنیـا و پـذیرش مسئولیت زندگی و وجود (همان: ۴۰۲)، از میل، عشق و درد سرشار می گردد؛ در نتیجه، لایـق ستایش و نوازشِ ستارگان و نسیم می شود و بر زمین و زمان برتری و کرامت می یابد:

هرگز از زمین جدا نبوده ام / با ستاره آشنا نبوده ام / روی خاک ایستاده ام / با تنم که مثـل ساقه گیاه / باد و آفتاب و آب را / می مکد که زندگی کند (همان: ۳۰۲- ۳۰۳).

بارور ز میل / بارور ز درد / روی خاک ایستاده ام / تا ستاره ها ستایشم کنند / تا نسیم ها نوازشم کنند (همان: ۳۰۳).

همان طور که ملاحظه می شود، فروغ تن دادن آدمی را به زندگی در این عالم که مستلزم زندگی اجتماعی و درک درد انسانی است، نشانه بزرگی و لیاقت و کرامت وی می داند و پذیرش این کار مهم (بندگی و عبادت خدا و خدمت به بندگان او)از سوی او، قابل ستایش و نوازش است. چه زمین و آسمان ها و دیگر موجودات از تعهّد آن إبا کردند(الاحزاب: ۷۲).

رنج کشیدن، نشانهٔ وجود و داشتن آگاهی از وجود خویشتن است؛ اما هرگاه در خوشی و خرمی به سر می بریم، وجود خود را فراموش می کنیم و از خود بیگانه می گردیم. تنها با درد و رنج می توان به خود رجوع کرد و اعلام وجود نمود (اونامونو، ۱۳۸۵: ۱۹۴).

همچنین وی در جایی می گوید: آدمی برای وحشی گری، شهوت رانی و زندگی محقّر آفریده نشده است؛ بلکه فلسفه وجودی نوع بشر، اصالت وجودی و زندگی انسان دوستانه و شرافتمندانه اوست:

مرا به زوزه دراز توحّش / در عضو جنسی حیوان چه کار؟ / مرا به حرکت حقیر کرم در خلأ گوشتی چه کار؟ / مرا تبار خونی گل ها به زیستن متعهّد کرده است / تبار خونی گل ها می دانید؟ (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۴۶۶).

وی، منزل دنیا را اقامتگاه دائمی خود نمی داند؛ بنابر این، توصیه می کند باید پرنده وار و بدون درنگ، با سیر صعودی، به سوی معراج ابدی و زندگانی جاوید حرکت نمود و کمال گرایی را پیشهٔ خود کرد:

چرا توقف کنم؟ چرا؟ / پرنده ها به جستجوی جانب آبی رفته اند / افق عمودی است / افق عمودی است و حرکت فواره وار (همان: ۴۶۳).

چرا توقف کنم؟ / راه از میان مویرگ های حیات می گذرد ... (همان: ۴۶۴).

پدیدهٔ مرگ

یکی از مسائل اصلی و درون مایه های تازه ای که در قلمرو شعر دورهٔ ۱۳۳۲- ۱۳۴۰ جریان دارد، مرگ و زوال است. اغلب شاعران، نظیر «اخوان ثالث» و «فروغ فرخ زاد» به این پدیده، سخت می اندیشند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۶۱).

فروغ، در آغاز، فریاد وجود و سرود زندگیِ بدون مرگ سرمی دهد و بر این نظر است که باید تنها به دوستی و صمیمیت اندیشید و پایان آن، شایستهٔ توجه و اهمیت نیست:

آری آغاز دوست داشتن است / گرچه پایان راه ناپیداست / من به پایان دگر نیندیشم / که همین دوست داشتن زیباست (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۱۶۱).

خود را در حکم آینه ای می داند که با نگاه مرگ به او، تیره می شود؛ همچنین نگران گذران زمان و پایان زندگی است؛ از این رو، به دریافتن لحظه ها تأکید دارد:

آه! ای زندگی من آینه ام / از تو چشمم پر از نگاه شود / ورنه گر مرگ بنگرد در من / روی آینه ام سیاه شود (همان: ۲۸۶).

فردا اگر ز راه نمی آمد / من تا ابد کنار تو می ماندم ... (همان: ۲۶۳).

... لحظه ها را دریاب / چشم فردا کور است (همان: ۲۶۱).

سپس، هنگامی که از سوی مرگ، احساس خطر می کند، نومیدانه به زندگی خود می نگرد و به نظر می رسد، وی، در این زمینه، تا حدودی خیام وار می اندیشد و خوشبختی را خیلی دور می بیند و دیگر به نومیدی خوگر شده است:

گوش کن / وزش ظلمت را می شنوی؟ / من غریبانه به این خوشبختی می نگرم / من به نومیدی خود معتادم / گوش کن / وزش ظلمت را می شنوی؟ (همان: ۳۰۷- ۳۰۸).

جستجویی بی سرانجام و تلاشی گنگ / جاده ای ظلمانی و پایی به ره خسته / نه نشان آتشی بر قله های طور / نه جوابی از ورای این دربسته (فرخ زاد، ۱۳۸۳: ۱۸۰).

... خوب می دانم که دیگر نیست امیدی / نیست امیدی (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۲۳۶).

می توان گفت: اوج احساس نومیدی و پوچی فروغ را در زندگی، می توان در شعر «حلقه» یافت؛ چه، وی در آن، با دیدگاهی زنانه برخلاف نگرش مثبت مردانه، حلقهٔ ازدواج را حلقهٔ بردگی و بندگی معرفی می نماید (همان: ۱۵۰- ۱۵۱). یا در جایی می گوید:

ما بر زمینی هرزه روییدیم / ما بر زمینی هرزه می باریم / ما هیچ را در راه ها دیدیم / بر اسب زرد بالدار خویش / چون پادشاهی راه می پیمود (همان: ۳۱۵).

در جایی دیگر می گوید: لازمهٔ وجود و زندگی آدمی، احساساتی چون: عشق، میل، نفرت و درد است؛ اما افسوس که عاقبت، موشی به نام مرگ، این عواطف اصیل انسانی را از وی خواهد گرفت و هیچ اراده ای را برای او به جا نخواهد گذاشت:

... اما خدای من / آیا چگونه می شود از من ترسید / من، من که هیچ گاه / جز بادبادکی سبک و ولگرد / بر پشت بام های مه آلود آسمان / چیزی نبوده ام / و عشق و میل و نفرت و دردم را / در غربت شبانهٔ قبرستان / موشی به نام مرگ جویده است (همان: ۳۷۰).

اما پس از پختگی نسبی از نظر دانش و بینش هنری و گذشت دورانی از زندگانی او، پدیدهٔ مرگ را می پذیرد و حتی بدان ایمان می آورد؛ در جایی، مرگ آدمی را برحق و ادامهٔ روند طبیعی زندگی او می شمارد و بر این اعتقاد است که با تلاشیِ زندان تن، روح به سوی عالم اصلی پرواز خواهد کرد:

من از سلالهٔ درختانم / تنفس هوای مانده ملولم می کند / پرنده ای که مرده بود به من پند داد که / پرواز را به خاطر بسپارم (همان: ۴۶۵).

پرواز را به خاطر بسپار / پرنده مردنی است (همان: ۴۶۸).

نهایت تمامی نیروها پیوستن است، پیوستن /به اصل روشن خورشید /و ریختن به شعور نور ... (همان: ۴۶۵).

مولانا گفته است:

این جهان زندان و ما زندانیان حفره کن زندان و خود را وارهان

(مولوی، ۱۳۷۱، دفتر ۱: ۲۰۶)

در جایگاهی، ضمن پذیرش و شهود مرگ خود، پیشاپیش طلب ترحم و همت می کند:

بر او ببخشایید / بر او که در سراسر تابوتش / جریان سرخ ماه گذر دارد / و عطرهای منقلب شب / خواب هزار سالهٔ اندامش را / آشفته می کنند (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۳۲۱).

به نظر فروغ، مرگ آدمی امری طبیعی و عادی است و در یکی از روزهای روشن بهار یا زمستانی غبارآلود و یا خزانی خالی از فریاد و شور و در یکی از روزهای تلخ یا شیرین اتفاق می افتد و ناگهان خوابی او را می رباید که «النوم اخو الموت» (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۵)؛ و او با فروپاشی تن از بین نمی رود و دست هایش فارغ از افسون شعر می ماند و روزگار شعله زدن خون شعر را در دستانش به یاد می آورد:

مرگ من روزی فرا خواهد رسید / در بهاری روشن از امواج نور / در زمستانی غبارآلود و دور/ یا خزانی خالی از فریاد و شور .../ می رهم از خویش و می مانم ز خویش / هر چه بر جا مانده ویران می شود / روح من چون قایقی / در افق ها دور و پنهان می شود ... (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۲۸۰– ۲۸۳).

او از راز فصل ها و حرف لحظه ها، مرگ را مثل دیگر واقعیت ها، قبل از وقوع آن، به دیدهٔ دل درک و دریافت می نماید و به این پدیده ایمان می آورد:

... امروز روز اول دی ماه است/ من راز فصل ها را می دانم / و حرف لحظه ها را می فهمم / نجات دهنده در گور خفته است / و خاک، خاک پذیرنده / اشارتی است به آرامش (همان: ۴۲۴).

فروغ، در ادامهٔ پیش بینی و نزدیکی زمان مرگ خود، با نگاه به چهرهٔ فرتوت و بیمار مادر بزرگش، زمان پیری و مردنی بودن خود را مشاهده می کند و با تشبیه مرگ به درخت تنومندی که هم با زندگان مرتبط است و هم با مردگان (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۳۰)، چیرگی و حتمی الوقوع بودن آن را نشان می دهد:

بعد از تو ما به قبرستان ها رو آوردیم / و مرگ، زیر چادر مادر بزرگ نفس می کشید / و مرگ آن درخت تناور بود / که زنده های این سوی آغاز / به شاخه های ملولش دخیل می بستند / و مرده های آن سوی پایان / به ریشه های فسفریش چنگ می زدند / و مرگ روی آن ضریح مقدس نشسته بود / که در چهار زاویه اش ناگهان چهار لالهٔ آبی / روشن شدند (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۴۴۱– ۴۴۲).

همچنین، مرگ را مشبهٌ به ایستادگی و حقانیت معرفی می نماید:

معشوق من ... / بر ساق های نیرومندش / چون مرگ ایستاد (همان: ۳۳۵).

گویی با «سپهری» همنواست که می گوید: و اگر مرگ نبود، دست ما در پیِ چیزی می گشت (سپهری، ۱۳۸۷: ۲۹۴).

حتی زمانی فرا می‌رسد که درخت کوچک وجود فروغ، نسبت به بادِ ویرانگر و بی سامان که دیگران از آن حذر دارند، عاشق می شود و در جستجوی خانهٔ باد است:

درخت کوچک من / به باد عاشق بود / به باد بی سامان / کجاست خانهٔ باد؟ / کجاست خانهٔ باد؟ (فرخ زاد، ۱۳۶۹: ۳۱۹).

میل به جاودانگی

فروغ، اعتراف می کند که قبلاً این اندازه به سوی معرفت و درک معنویت، گام برنداشته بود؛ ولی حال، در سایهٔ دانش و بینش هنری خود توانسته، به اوج قلهٔ شناخت و علم که موجب رسیدن به جاودانگی می شود، برسد:

چه دور بود پیش از این زمین ما / به این کبود غرفه های آسمان / کنون به گوش من دوباره می رسد / صدای تو / صدای بال برفی فرشتگان / نگاه کن که من کجا رسیده ام / به کهکشان به بی کران به جاودان (همان: ۳۰۰).

وی با اسلحهٔ شعر، در برابر هر گونه خطر زوال، حتی زوال بزرگ مرگ، ایستادگی می کند؛ در همین راستا گفته است: «پرواز را به خاطر بسپار پرنده مردنی است» (همان: ۴۶۸).

او در سایهٔ اراده و همت بلند خود، در جستجوی راز جاودانگی از لبان مرگ است:

می سوزم از این دو رنگی و نیرنگ / یک رنگی کودکانه می خواهم / ای مرگ از لبان خاموشت / یک بوسهٔ جاودانه می خواهم (همان: ۱۲۰).

بدون تردید، فروغ، همچون دیگر شاعر معاصر خود، اخوان ثالث، به طور مستقیم، در طول زندگانی، با دلهرهٔ مرگ و زوال، یأس و نومیدی درگیر بوده؛ اما برخلاف این شاعر هم مسیر خود، وی، سرانجام با تلاش شعری و هنری خود، توانست بر این تهدید بزرگ پیروز گردد و نه تنها زوال و نیستی مطلق را باور نداشته باشد؛ بلکه آن را با استمداد از عشق، به چشمه ای جوشان تبدیل کند (حقوقی، ۱۳۸۴: ۳۹– ۴۰)؛ وی، در گفتگویی می گوید: «... کار هنری یک جور تلاشی است برای باقی ماندن و یا باقی گذاشتن «خود» و نفی مرگ» (مرادی کوچی، ۱۳۷۹: ۳۱۲).

نتیجه

از منظر فروغ فرخ زاد، زندگی به معنی اعلام و رسمیتِ وجود و ارزش و اصالت دادن به انسان و حتی به طبیعت است و آدمی در حیات خود، باید با عشق، صمیمیت، همدلی، حس مسئولیت، اراده، تحمل درد و سایر احساسات انسانی، در خدمتِ جامعهٔ بشری باشد. در غیر این صورت، با مرده هیچ تفاوتی ندارد. مرگ نیز از دیدگاه واقع بینِ او، قابل انکار نیست؛ بلکه به طور کلی، وی، آن را قانون هستی و زندگی می داند که باید برای همگان اجرا گردد. طبق شعر فروغ، او لحظه های وقوع مرگ خود را قبلاً دریافت می نماید. این امر، خود، دلیلی است بر حق و حتمی الوقوع بودن مرگ از دیدگاه او.

فهرست منابع

اونامونو، میگـل دِ، (۱۳۸۵) درد جـاودانگی، ترجمـهٔ بهـاء الـدین خرمـشاهی، چـاپ هفـتم، تهران: انتشارات ناهید.

حقوقی، محمد، (۱۳۸۴) شعر زمان ما (۴) فروغ فرخ زاد، چاپ نهم، تهران: انتشارات نگاه.

سپهری، سهراب، (۱۳۸۷) هشت کتاب، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات طهوری.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۳) ادوار شعر فارسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶) نگاهی به فروغ، چاپ سوم، تهران: انتشارات مروارید.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳) راهنمای ادبیات معاصر، چاپ اول، تهران: نشر میترا.

فرخ زاد، فروغ، (۱۳۷۹) دیوان اشعار فروغ فرخ زاد، با مقدمه بهـروز جلالـی، چـاپ هفـتم، تهران: انتشارات مروارید.

فرخ زاد، فروغ، (۱۳۸۳) مجموعه سروده ها، چاپ اول، تهران: انتشارات شادان.

فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۷۰) احادیث مثنوی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

گولپنارلی، عبدالباقی، (۱۳۷۱) نثر و شرح مثنوی شریف، ترجمه و شرح توفیق ه. سـبحانی، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مختاری، محمد، (۱۳۷۸) انسان در شعر فارسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.

مرادی کوچی، شهناز (گـرد آورنـده)، (۱۳۷۹) شـناخت نامـه فـروغ فـرخ زاد، چـاپ اول، تهران: نشر قطره.

مشرف آزاد تهرانی، (۱۳۷۸) محمود، زندگی و شـعر فـروغ فـرخ زاد (پریـشادخت شـعر)، تهران: نشر ثالث.

یاحقی، محمد جعفر، (۱۳۸۵) جویبار لحظه ها (ادبیات معاصر فارسی)، چاپ هشتم، تهران: انتشارات جامی.

دو پیشکسوت شعر نو خویشاوند زبان و ادبیّات فارسی و عربی

امید اسلام پناه
مدرّس دانشگاه آزاد و پیام نور و
مراکز تربیت معلّم کرمانشاه و عضو اتحادیّه‌ی انجمن علمی
آموزشی معلمّان زبان و ادبیّات فارسی کشور

چکیده :

زبان و درون مایه های آن در فرهنگ و ادبیّات فارسی و عربی به دلیل تأثیر دو جانبه و اشتراکات فراوان مورد توجّه اندیشه مندان بوده و خواهد بود .

ادبیات تطبیقی (Comparative Literature) که در زبان عربی به آن « الادب المقارن » می گویند از شاخه های مهم انواع ادبی واز پایه های نقد ادبی نواست که ما را از تأثیرات ادبیّات ملل مختلف آگاه می سازد.

علی اسفندیاری و خانم نازک الملائکه ی عراقی هر دو در تحوّل شعر فارسی و عربی و استحکام آن و تجدّد خواهی گام های مهمی برداشتند و ابتدا در معنا و سپس در شکل و قالب شعر تغییراتی ایجاد نمودند .

در این مقاله زندگی و شخصیّت و افکار هر دو شاعر مورد بررسی قرار می گیرد و شیوه نوآوری در شعر آن دو مقایسه می شود و مفاهیمی از شعرشان مورد بررسی تطبیقی قرار می گیرد .

کلید واژه :
نیما یوشیج ، نازک الملائکه ، تطبیق شعر عربی و فارسی ، نوآوری ، آرمان شهر و عشق .

ادبیّات هر ملّت گنجینه ای بسیار ارزشمند است که حاصل تلاش و کوشش ادیبان و خردورزان و اندیشه ورانی است که با بیان احساسات زیبا و شاعرانهٔ خویش جنبه های دل انگیز و واقعیت های انسانی را در قالب آثار ماندگار ارائه داده اند.

ادبیّات تطبیقی یکی از عرصه های مهم ادبیّات است که به بررسی جنبه های ادبی ملّتهای مختلف و چگونگی دادوستد ادبی و تاثیر پذیری ادبیّات هر قوم و ملّت می پردازد و به عبارت دیگر :«ادبیّات تطبیقی تصویر و انعکاس ادبیّات و فرهنگ ملّتی است در ملّت یا ملّت های دیگر»(فرشیدورد،۱۳۷۳)

موضوع و هدف ادبیّات تطبیقی ، نمایاندن نفوذ و تاثیر افکار و ویژگی های فرهنگی ، زبانی و محتوای ملّتی بر ملّت دیگر از طریق آثار ادبی است و به همین دلیل زیر مجموعهٔ نقد ادبی است . که با کلّی نگری که حاصل تفکّر جهانی ادبیّات است و با نگرشی علمی و نقادانه به تاثیر متقابل ادبیّات ملل می پردازد.

این عرصه از ادبیّات در میان ملّت ها و ادبا از اهمّیّت فراوانی برخوردار است؛ زیرا از طریق بررسی ها و تحلیل های مقایسه ای آثار گرانقدر ادبی، مبانی و بن مایه های فرهنگی ملّتها شناخته می شود و موجبات ارتباط اندیشه و افکار ملل جهان فراهم می گردد و از این رهگذر صلح و دوستی میان ملّت ها طرح و قوام بیشتری می یابد و از سوی دیگر ادبیّات تطبیقی موجب رشد و تقویت و تعالی و معرفی برجستگی های ادبی و هنری ملّتها می شود و هر ملّتی به نقاط قوت و ضعف ادبیّات خود و دیگر ملّتها آشنا می شود و با فرانگری و جهان اندیشی به سوی تفکری پویا و متناسب با پیشرفت های زمانی پیش می رود.

پژوهش در این عرصه به شکل های گوناگون انجام می پذیرد. ممکن است به صورت موضوعی و یا شخصی باشد در صورت نخست موضوعی در هر دو زبان مورد بررسی قرار می گیرد و در صورت دوم شاعری با شاعر دیگر و یا هنرمند و نویسنده ای با همتای خود از زوایای مختلف مورد بررسی قرار می گیرد. در این بررسی ها تاثیر و تاثّر ، تقلید و توارد ، هماهنگی ها و همسویی ها و مشابهت ها و همچنین تمایز ها مورد نظر است.

ما به میران حوصلهٔ این نوشته دو شاعر معاصر نیما یوشیج و نازک الملائکه را معرفی و از جنبه های مختلف مورد بررسی تطبیقی قرار داده ایم . دلیل انتخاب این دو شاعر این است که هر دو به عنوان آغازگر شعر نوپارسی و عربی معروفند و پرچمدار شعر جدید از حیث قالب و محتوا می باشند.

۲ - زندگی نیما یوشیج

علی اسفندیاری معروف به نیما یوشیج در سال ۱۲۷۶ ه. ش در روستای یوش از توابع بخش نور شهرستان آمل متولد شد. به وسیلهٔ نظام وفا که به قول خود نیما معلم خوش رفتاری بود، به شعر گفتن تشویق شد.(خطا به نیما یوشیج ۱۳۲۵ ه.ش) نیما روز پنج شنبه شانزدهم دی ماه ۱۳۳۸ شمسی درگذشت . (جنّتی عطایی،۱۳۴۶)

۲-۱- آثار نیما

الف – شعر – نیما اوّلین منظومه شعری خود را در قالب مثنوی وبه نام «قصّه‌ی رنگ پریده خون سرد»درسال۱۲۹۹ هـ. ش سرود.دومین مجموعه‌ی شعرش رابه نام «خانواده ی یک سرباز» درسال ۱۳۰۵هـ. ش منتشر کرد.نخستین شعر آزاد خود رابه نام «ققنوس»در سال ۱۳۱۶ هـ.ش وآخرین منظومه خود رابه نام «شب همه شب»درسال ۱۳۳۷سرود.

ب- نثر- نیما غیر از شعر نوشته های پر ارزشی نیز به جای گذاشته است که با عنوان های زیر انتشار یافته است: ۱. ارزش احساسات ۲. کندوهای شکسته ۳.حرفهای همسایه ۴.کشتی وطوفان ۵. آهو وپرندگان۶. توکایی در قفس۷. ستاره ای در زمین ۸. دنیا خانه‌ی من است۹. نامه های نیما به همسرش

۳. زندگی نازک الملائکه

خانم نازک الملائکه شاعر معاصر عرب ، ادیب و استاد دانشگاه کویت در سال ۱۹۲۳ م در بغداد در خانواده ای مرفّه به دنیا آمد.خاندان او از شیعه و عراقی الاصل و همه اهل فضل و ادب و فرهنگ بودند.

پدرش صادق بن جواد بن عبدالرّزاق شاعر و ادیب بود ودیوانش در ۵ جلد به چاپ رسیده است. مادرش ام نزار الملائکه صاحب دیوان شعری است که به خط همسرش صادق الملائکه نوشته شده است . در دانشسرا عالی بغداد در رشته زبان و ادبیّات عربی تحصیل کرده و درسال ۱۹۴۲ فارغ التحصیل شد.

او درسال ۱۹۴۹م از دانشکده هنرهای زیبا در رشته موسیقی فارغ التّحصیل شد.

نازک الملائکه به منظور مطالعه بیشتر در زمینه ادبیّات انگلیسی چندین سال در آمریکا اقامت گزید و ادبیّات انگلیسی رابه خوبی فراگرفت و پس از غزیمت به عراق در کنارسرودن شعر ونقد و تحلیل، ابتدادردانشگاه موصل، بغداد، بصره و پس از مدّتی در دانشگاه کویت به تدریس مشغول شد. همسرش دکتر عبدالهادی محبوبه استاد معروف دانشگاه بغداد است . (شکیب انصاری،۱۳۷۶) .

۳-۱- آثار نازک الملائکه

نازک الملائکه شاعر نوآور و منتقد برجسته عرب ، آثار ارزنده ای از شعر و نثر دارد.

الف: شعر

دفتر های شهری اوبا این عناوین منتشر شده است:

۱.عاشقه الليل (۱۹۴۷م) ۲.شظایاورماد(۱۹۴۹م) ۳.قرارالموجه (۱۹۵۷م) ۴. شجره القمر(۱۹۶۸م) ۵.مأساه الحیاه وأغنیه الانسان(۱۹۷۰م) ۶ .یغیّرالوانه البحر(۱۹۷۷م) ۷.للصّلوه و الثّوره (۱۹۷۸م)

ب: نقد و پژوهش

ا.قضایا الشعر المعاصر (۱۹۶۲م) ۲.دراسات فی شعر علی محمود طه ۳. الصومعه و الشرفه الحمراء(۱۹۶۵م) ۴.سیکولوجیه الشعر (۱۹۹۳)

۴- بررسی تطبیقی زندگی نیما و نازک الملائکه

بررسی زندگی هر شاعر بدون توجّه به مؤلّفه های زمان و مکان و تأثیر متقابل محیط وشرایط خانوادگی امکان پذیر نیست . تأثیر متقابل فرد و جامعه و رویکرد این دو عامل در روند حرکت و توسعه ی فردی و اجتماعی امری اجتناب ناپذیر است .

ژرف ساخت اندیشه های شاعر با انگاره های ذهنی ، عاطفی و اجتماعی او شکل می پذیرد ودر نهایت این اندیشه ها در فرم های هنری و ادبی بروز ونمودمی یابد و به ثمر می نشیند.

نیما ونازک الملائکه در آفرینش تصاویر زیبا و جذّاب در عناصر طبیعی موجود در محیط اطراف، از واژه های معمول و رسا،تعبیرات و اصطلاحات ویژه ی آن دوره بهره می جویند.میزان دانش اندوزی ،دوستان خانواده و تحوّلات اجتماعی زمان همه وهمه مؤلفه های تأثیر گذار برتفکّر واثر شاعر می باشند.

تولّد نیما دریک فاصله زمانی ۲۶ ساله مقدّم بر نازک الملائکه است .نیما فرزنـد کوهـستان و روسـتایی ساده است که پرورده طبیعت سبز و خرّم و گاهی خشن و وحشی شمال است .او خود می گوید:

من خوشم با زندگی کوهیان *چونکه عادت دارم از طفلی بدان*

زندگی در شهر فرساید مرا *صحبت شهری بیازارد مرا*

(طاهباز، ۱۳۷۰هـ .ش)

نازک الملائکه شاعری شهر نشین از طبقه ی مرفّه است ولی این طور نیست که رنج فقـر و محرومیت رادرک نکند و مرفه بی درد باشد .او از خانواده ای برخاسـته کـه همـه اهـل علـم و ادبند و خود مدّتها در غرب ودر ارتباط با فرهنگ بیگانه زیسته است.

نازک الملائکه نیز از طبیعت بهره جسته اما طبیعت رابرای معرفی قوم وملّت وتاریخ خود به کار نگرفته است .از اجتماع هم فراوان سخن گفته ولی به میزان جامعیت نیما نیست . اندیشه ی اجتماعی ، نگاه آزاد به پدیده ها وتأثیر محیط را در نمونه هایی از شعر هر دو شاعر مشاهده می کنیم به عنوان نمونه ،شعر «آی آدمها»سروده ی نیما یوشیج که شاخص دید انتقادی ،اجتمـاعی و عاطفی است به طور دقیق با شعر «النائمه فی الشارع»سروده ی نازک الملائکه منطبق است.

مذهب و گرایش هـای دینـی هـر دو شـاعر همـسو وهـم جهـت اسـت؛هردو مـسلمانندولی هیچیک از آنها جزء دسته ،حزب و گروه خاصی نبوده اند.هر دو شاعر ژرف اندیش می باشند ونسبت به حیات ،انسان،طبیعت، معنویات ومسائل اجتماعی ژرف اندیشی کرده اند. درد جامعه ی خویش را درک کرده و در شعر خود منعکس ساخته اند. هر دو شاعر غیر از نویشندگی نیز دست وآثار ارزشمندی را منشر کرده اند.

۵. نیما و روند نوآوری در شعر پارسی

از کسانی که درباره‌ی نیما و روند نوآوری در شعرپارسی سخن گفته اند هیچ کس گویاتر از خود او سخن نگفته است. بنابراین سخن او را در این باره می شنویم :

«خرداد ماه است، لب استخر نشسته موجوهای کوتـاه و بلنـد آن را مـشاهده مـی کـنم .چـه رنجی است که همه چیز به آدم موضوع برای شعر گفتن یا چیز نوشتن بدهد. هر چیـزی بـا هـر چیزی شباهتی یا تناسبی داشته باشد. این خاصیّت سرگیجه می آورد .باری حرف خود را بزنیم. مثل اینکه استخر حرف می زند .موجهای کوتاه و بلند جمـلات او هـستند کـه بنـا بـه مقتـضای

موقع ومقام ومعنی ،بلند و کوتاه می شوند.حرفی که استخر می زند مرایاد طرز شعر گفتن خودم می اندازد.بله عزیزم !نکته ی مهم این است که من می خواهم انتظارم طبیعی به شعر داده باشم .طبیعتِ کلام گوینده، هر قاعده و سنتی رابه زانو می آورد وتابع می سازد.در طبیعت همه چیز با هم ربط یافته و تناسب به هم می رسانند یعنی وزن پیدا می کنند. (طاهباز، ۱۳۶۸هـ.ش)»

باز هم از سخن خود نیما بهره می گیریم: «دامنه پس و پیش شدن این وزنها نزد شعرای کلاسیک قدیم وسیع نبود؛ اگر لازم بود به مناسبت موضوع، به اوزان اشکال مختلف بدهند، جز چند شکل معیّن و محدود چیزی به دست نمی آورند. مثلاً بحر متقارب را حافظ برای ساقی نامه و فردوسی برای موضوعات جنگی برگزیده است. اگر از وزن رنگی و رقص آور مخزن الاسرار که هیچ مناسبتی با مقام پند و حکمت ندارد، بگذریم، وزنی که خسرو و شیرین با آن سروده شده دلپسند نیست. شاعر آهنگ مناسب را که برای حالات و احساسات مختلف خود لازم دارد، نتوانسته به دست بیاورد؛ زیرا که می خواسته علی الرّسم داستان را با یک وزن تمام کند.» (اخوان ثالث،۱۳۷۶ه ش)

عملکرد نیما در خالص کردن شعر از آمیختگی و آلودگی (آلودگی و ستایش که در اشعار برخی از شاعران دیده می شود)، جایگزینی زبان و اندیشه ی اصیل، انحراف از هنجارها و عدول از شیوه ی معمول، آفرینش ساده و زیبا و مردم پسند، ترک کهنه گرایی، ابداع تعبیرات و ساختن مشتقات جدید، به کار نبردن واژه های فرنگی و عدم اقتباس از زبانهای بیگانه و چگونگی ترکیبات کلمات در جمله از نظر شعرشناسان مخفی نمانده است. جلال آل احمد می گوید: «شعر نیما اصلاً شعر است؛ اگر کاری به معنا و مفهوم هنری شعر نداشته باشیم. چون یک دسته از آنها با قواعد عروضی هم تطبیق می کند، یعنی مصراع های به اندازه هم دارد و دستهٔ دیگر هم که آزاد از این قید است، شعر است؛ چو شعریّت و اصولی در آن رعایت می شود که در نثر رعایت نمی شود. در عین حال شعر نیما نزدیک ترین شعرهاست به نثر. چون به عقیدهٔ نیما شعر برای جمعیت است و باید بشود آن را با طبیعی ترین حالاتش برای مردم خواند. پایه ی وزن شعر نیما، بر روی وزن طبیعی کلمات و جملات است.»(جلال آل احمد،۱۳۷۵ ه ش) .

نکات بحث برانگیز شعر معاصر، موسیقی، وزن و قافیه است. وزن و موسیقی دو مقوله ای است که بسیاری از منتقدان بدان پرداخته اند. نیما دردفاع از سبک خود و در پاسخ به آنها نظری چنین دارد:

«در اشعار قدیم یک حالت تصنّعی وجوددارد که از پیوستگی با موسیقی این حالت را یافته است. حال من می خواهم که شعر را از قالب بندی نظم خود جدا کنم تا تأثیر بیشتری داشته باشد. شاعر موفّق می شود که آن را در مجرای طبیعی خود بیندازد و حالت توصیفی به شعر بدهد.»(طاهباز،۱۳۶۸ ه ش) .

در اشعار نیما وجود قافیه نمایان است اما نه در جای مشخص و معیّن.شاعر خود را ناچار ندیده که شعرش رادرقالب یک چهار دیواری بسته بریزد هر جا که نتواسته شعر را درهمان قالب به پایان برد به حشو و تکرار وزواید روی نیاورده است.

۶. نازک الملائکه و روند نوآوری در شعر عربی

شعر عربی معاصر، همچون دیگر شاخه های ادب این زبان به طور تدریجی و به کندی و در نتیجه درگیری میان ارزشهای قرون وسطایی که تا پایان قرن ۱۸میلادی بر جهان عرب حکمفرما بود و ارزشهای فرهنگی تازه ای که ملّت عرب از اروپای جدید، پس از برخورد با اروپا درنتیجه حمله فرانسه به مصر به دست آورده بود، حاصل آمده است.

نازک الملائکه با شیفتگی به آثار رومانتیکهای انگلیسی از قبیل «شلی» و «کیتس» به آفرینش سبک جدید پرداخت. او می گوید: «دیدم که شاعران اروپایی شعرهای بلند، بسیار دارند خواستم در زبان عربی این کار را تجربه کرده باشم.»(عنایت،۱۳۵۶ ه ش) .

از دیدگاه او تحول در هنر و ادبیّات از برخورد فرهنگ ملّتها ناشی می شود. ممکن است که استعدادهای یک ملّت در طول چندین قرن و بر اثر عوامل مختلف راکد و خاموش بماند؛ سپس روزی فرا رسد که بیدار شده و فرهنگهای از دست رفته را مجدداً فرا گیرد و از تجربه های یک ملّت استفاده کندوفصول درخشانی را براندیشه انسان بیفزاید .استفاده از تجارب ملّتهای دیگ سیر تحوّل و دگرگونی و پیشرفت را در تاریخ ملل بوجود می آورد و به ابتکار و ابداع می انجامد .(نازک الملائکه ، مقدّمه دیوان ،۱۹۸۶م) .

انسانها از تکرار خسته می شوند. نازک الملائکه نزدیک به این مضمون رادر مقدّمه دیوان خود آورده است:

ما امروزه به اقتضای طبیعتان از کاربرد الفاظی مثل عنبر،کافور ،هلال ،عود،نرجس ولؤلؤ می گریزیم ، در حالی که این الفاظ زمانی به نظر زیبا و شاعرانه می آمدندوچه بسا روزی تنها شاعران نواگرا (در زمان خود)آنها رابه کار می برده اند.

۶-۱- سنّت شکنی نازک الملائکه

شعر آزاد عربی همانند شعر فارسی با مخالفت روبرو شد ونازک الملائکه در سال ۱۹۴۹ م دیوان شعری با عنوان «شظایا ورماد»منتشر کرد .دراین دیوان قصایدی بود برخلاف آنچه که مردم با آن خوگرفته بودندو اشعار آن در چارچوب قصاید کلاسیک رسمی نبود .اوبرای این دیوان مقدّمه ای نوشت و تجدید در شعر عربی را از حیث قالب یاد آورشد وبه طور رسمی شعر آزاد را معرفی کرد. خودش چنین می گوید:

«من اینگونه شعر رابا تأثیرازشعرانگلیسی آغازکردم.اولین قصیده ای که می سراید عنوانش «کولیرا» است که درسال۱۹۴۷م به مناسبت شیوع بیماری وبا درمصرسروده است .هنگامی که دیوان«شظایا ورماد» منتشر شد بسیاری از خوانندگان و ناقدان با خواندن آن برآشفتندوبر قالب شعر آزاد خرده گرفتند؛ زیرا به عقیده ی آنها اینگونه شعر وزن وقافیه رایج را نداشت .

با انتشار بیشتر دیوان «شظایا ورماد»انتقاد و اعتراض خوانندگان و ادیبان بیشتر شد .عده ای آن را شعر منثور خواندندوعده ای نثر شعری .در محافل ادبی با هیاهو وجنجال روبرو گردید و گروهی این پدیده ی نوین رابه باد استهزا و تمسخر گرفتند .هنوز خشم و هیاهوی مطبوعات به پایان نرسیده بود که نمونه های دیگری از شعر آزاد به چاپ رسید .بعد از آن عبدالوهاب بیاتی دیوان خود رابه نام «ملائکه و شیاطین» که درآن چندقصیده شعر نو بود،منتشر کرد.دیوان «المساء الاخیر»از شاذل طاقه و سپس دیوان «اساطیر»از بدر شاکر سیّاب گام های بعدی در استعمال شیوه ی جدید بود انتشار دیوانهای شاعران، مناقشات و مباحثات زیادی را بر انگیخت؛اما سرانجام بسیاری از منتقدان در برابرتجدّد سر تسلیم فرود آوردند وآن را پذیرفتند واندک اندک این اسلوب رواج یافت.

۶-۲- شیوه نازک الملائکه در تغییر قالب شعر عربی

ره آورده نازک الملائکه برای شعر معاصر عرب اندیشه های بلندی بود که نسل معاصر، شاهد تکامل آن است .او می گوید: «این جمله برنادر شاودر مورد زندگی رامی تواندبرای شعرنیز به کار برد:«بی قاعدگی همان قاعده طلایی است»واین کاربرددلیل مهمی دارد وآن اینکه شعر زاییده ی حوادث زندگی است و رندگی قاعده ی معیّنی در ترتیب حوادثش ندارد و رنگهایی که با آن اشیا و احساساتش را رنگ می رند ، قاعده ی مشخص ندارد.»(نازک الملائکه ۱۹۸۶ م)

از نظر نازک الملائکه شاعر باید تغییر ی جوهری و اساسی در قاموس الفاظ متداول بدهد. او باید استعمال گروه بزرگی از کلماتی را که در قرون گذشته کاربرد داشته ، رها کند وبه جای آن، الفاظ جدید وارد کند، زیرا زبان با گذشت سالیان دچار رکود وخمودی می شود .»

منتهای کوشش نازک الملائکه در این موارد خلاصه می شود:

۱. گرایش به واقعیّت که به شاعر امکان می دهد که آزادتر بتواند با واقعیّات زندگی مرتبط باشد

۲. تمایل به استقلال ،بدین معنی که هر شاعر دراین افق باز دور از قلمرو نفوذ شکلهای قدیمی می تواند شخصیّت و ذات خود را همانگونه که هست منعکس کند.

۳. فرار از نمونه ،یعنی در شعر قدیمی همیشه یک چیز به عنوان مثل اعلی و نمونه‌ی کمال وجود دارد که شعرا می خواهند خود رابدان برسانند و پیوسته به تکرار می رسند .حال آنکه در شعر آزاد نمونه ای از پیش ساخته وجود ندارد که سبب تکرار شود.

۴. فرمانروایی مضمون برشکل که از خصایص حیات فکری عصرماست.

(شفیعی کدکنی،۱۳۵۹هـ.ش) .

شاعر ویژگی روش جدید و وجه برتری آن رابر روش سنتی اینگونه توضیح می دهد: ابیات زیر در بحری که خلیل آن را متقارب نامیده و تفعلیه آن «فعولن»است سروده شده است :

یداک للمس الّنجوم	دستانت برای لمس ستارگان
ونسخ الغیوم	وبافتن ابرهاست
یداک لجمع الظلال	دستانت برای زدودن تاریکی
وتشیید یوتوبیا فی الرّمال	وساختن اتوپیا (مدینه‌ی فاضله)در شنهاست.

آیا فکری می کنید اگر من روش خلیل رابه کار برده بودم می توانستم با چنین ایجازی این معنی را تعبیر کنم ؟ هرگز ، زیرا به روش خلیل من مجبور بودم بیتی مرکب از دو مصرع بسازم و متکلّفانه معانی دیگری غیر از این را وارد کنم تا بدین وسیله جا های خالی را پر کنم .وچه بسا بیت اول به این صورت در می آمد:

یداک للمس النّوم الوضاء ونسخ الغمائم ملء السّماء

(نازک الملائکه ،۱۹۸۶)

دستانت برای لمس ستارگان درخشان و بافتن ابرهایی است که آسمان را پر کرده اند.

وآن صورتی است که نظام دو مصراعی جنایتی برزگ برآن روا داشته است . آیا کلمه «الوضاء» را بدون اینکه در معنا به آن نیاز باشد به ستارگان نیفزودیم تا تفعیلات چهارگانه اش کامل شود؟همچنین کلمه «غمائم»به هیچ وجه آن معنا رابه طور دقیق نمی ساند .مزیت این روش آن است که شاعر ررا از طغیان دو مصرع می رهاند .بیتی که شش تفعلیه ثابت دارد،شاعر را مجبور می کند که سخن رادر تفعلیه ششم متوقّف کند و به پایان برد اگر چه معنایی که او در ذهن دارد در تفعلیه چهارم به انتها برسد .درحالی که روش جدید او را قادر می سازد هر جا که بخواهد توقف کند.

از دیدگاه نازک الملائکه قافیه سنگی است که روش قدیمی جلوی هر بیت می نهد.وجود قافیه‌ی واحد به ادبیّات غنی عربی لطمه وارد می کند؛زیرا شعر را یکنواخت کرده و شنونده را دلزده و ملول می گرداند .خواننده حس می کند که شاعر این شعر را متکلّفانه سروده است .

چه بسار شاعرانی که ابتدا قافیه ای را انتخاب می کنند ، سپس مطابق آن شعر می نویسند و این واضح تر ین دلیل برطغیان شدید این الهه ی مغرور یعنی قافیه است .

۷- تطبیق روند نوآوری در شعر پارسی و عربی

نیما و نازک الملائکه قهرمان میدان نوآوری و نواندیشی شدند و شعر و پارسی و عربی را متحوّل کردند که بعد از آنان درآثار دیگران دنبال شد. با بررسی و جوه اشتراک، یکسانی و همانندی این دو شاعر در روند نوآوری از بسیار جهات آشکار است و نقاط مشترک فراوانی به چشم می خورد .به هم ریختن پایه های اوزن و قافیه ها و اسلوب های کلاسیک ،تحوّل درتساوی ارکان عروضی – کوتاه و بلند کردن مصرع ها و محدود نشدن شاعر به وزن و قافیه یکسان از موارد مشابه است .

هر دو شاعر آهنگ و موسیقی را ناشی از هماهنگی و ریتم درونی شعر و شاعر می دانند ؛ آهنگ شعر از آهنگ درونی شاعر سرچشمه می گیرد و بر احساسات و عواطف او منطبق است .

زبان ساده و بهره نبردن از اصطلاحات و لغات دور از ذهن و ایجاز هنرمندانه از ویژگی‌های زبان آن دو است. مدد جستن از تسبیهات واستعاره های زیبا و بروز تخّیل و تمثیل برای بیان مقصود نیز از مشترکات آنهاست .زبان شعری آنها متناسب با سبک ابداعی آنهاست که رنگی از ذوق وطبع ویژه‌ی خودشان دارد.

استفاده از زحافات و انشعابات بحور ، وزن های ابتکاری ، خروج از وزن و اختیارات شاعری از خصوصیات چشمگیر اشعار نیماست وبه نظر می رسد نازک الملائکه از این جهت به میزان نیما توفیق نداشته است .

۸ – نخستین شعر آزاد نیما و نازک الملائکه

به عنوان نمونه ، دگرگونی وزن وقافیه را در نخستین سروده دو شاعر مشاهده می کنیم :

الف – فرازی از نخستین سروده‌ی آزاد نیما: اوّلین شعر آزاد نیما «ققنوس»است که در بحر مضارع سروده شده است وزون این بحر «مفعّولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن/ فاعلات» است.

« ققنوس»

قنوس، مرغ خوشخوان ،آوازه ی جهان ،
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
برشاخ خیزران،
بنشسته است فرد،
برگرد او به هر سر شاخی پرندگان،
او ناله های گمشده ترکیب می کند،
از زشته های پاره‌ی صدها صدای دور،
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،
دیوار یک بنای خیالی می سازد

ازآن زمان که زردی خورشید روی موج
کمرنگ مانده است وبه ساحل گرفته اوج
بانگ شغال و مرددهاتی
کرده ست روشن آتش پنهان خانه را

(طاهباز، ۱۳۷۰)

شعر ققنوس در بحر مضاع مثمّن اخرب مکفوف مقصور سروده شده است . وزن وآهنگ طبیعی آن کاملاً مشهود است و وجود قافیه در آن نمایان است اما نه در جای مشخص .مثل :«جهان ،خیزران و پرندگان»،«موج و اوج»کلمات:«خیالی و دهاتی»و«دورو کوه»هر چند قافیه نیستند اما همان طور که نیما می گوید اثر قافیه رابه هم می دهند.

ب- فرازی از نخستین سروده‌ی آزاد نازک الملائکه

نخستین سروده‌ی آزاد نازک الملائکه «کولیرا»(وبا)است که در بحر متدارک سروده شده و وزن آن «فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن »است.

«الکولیرا»
سکن اللّیل
أصغ الی وقع صدی الآنات
فی عمق الظلمه ، تحت الصّمت ، علی الاموات
صرخات تعلو، تضطرب
حزن یندفق، یلتهب
یتعثر فیه صدی الآهات
فی کل فؤاد غلیان
فی الکوخ الساکن أحزان
فی کل مکان روح تصرخ فی اظلمات
فی کل مکان یبکی صوت
هذا ما قد مزّقه الموت
الموت الموت الموت
یا حزن النیل الصّارخ ممّا فعل الموت

(نازک الملائکه ، ۱۹۸۶م)

«شب آرام گرفت ،گوش بسپار به صدای پای ناله ها، درقعر تاریکی ، درآغوش سکوت،کنار مردگان، فریادها پر می شوند،پریشان می شوند،غمی که می جوشدو شعله می گیرد،وپژواک آه باز می تابد، در قلب های خروشان ، در کلبه های آرام ماتم،درهمه جا،آنجا که روحی فریاد می کشد ،درتاریکی ها ،آنجا که صدا می گوید، مرگ است که این چنین می گسلد، مرگ مرگ مرگ ،ای غم فریاد گر نیل از کار مرگ »

دراین شعر، شاعر از زحافات بحر متدارک بهره جسته واین وزن تا آخر شعر تقریباً یکسان است .وزن وآهنگ آن محسوس است وقافیه به چشم می خورد.

نازک الملائکه دراین شعر سیطره‌ی مرگ رابه زیباترین شکل ممکن ارائه کرده است ، سکوت شب که با صدای اندوهگین ماتم زدگان و مصیبت دیدگان در عمق تاریکی شکسته می شود .وی همه چیز را و همه جا را نمادی از پریشانی و فریادهای غم آلود انسان می بیند.مرگ را گسلنده واندوهبار می داند؛ تکرار واژه های مرگ فضای شعر را با واقعیّات موجود در قدرت مرگ نزدیک می سازد.

۹ – بررسی تطبیقی بعضی از مضامین شعری نیما و نازک الملائکه

دردیوان اشعار نیما و نازک الملائکه مضامین مشترک فراوان است که در حد حوصله این مقاله چند مورد را به اختصار یاد آور می شویم.

۹-۱- یاد وطن

الف – در شعر نیما

«به یاد وطنم »

ای «فراکش»دو سال می گذرد — که من از روی دلکشت دورم
نیست با من دلم زمن بپرد — که چه سوی تو باز
مهجورم که چه ....
من دراین خانه های شهر،اسیر — همچو پرنده در میان قفس
گوئیا دزدم از بسی تقصیر — شده ام در خور چنین مجس
(طاهباز ، ۱۳۷۰ هـ . ش)

شهر نشینی و مأنوس شدن با هیاهوی شهر،با طبع سرکش نیما سازگار نیست .دیده بینا و دل بیدار نیما با طبیعت وطنش دمساز است . بنابراین در جای جای اشعارش ،عشق به وطن منعکس است.

شعر«یادگار» نیز یکی دیگر از اشعار نیماست که یاد گذشته را زنده می کند. او دورانی رایاد می کند که در دامن کوه و جنگل پرورده شده و رشد کرده است و حال دست تقدیر بین او وآن زمان جدایی انداخته است .

ب – در شعر نازك الملائکه

جمهوریتنا و ردتنا الروحیه یحمیها الله
کانت حلماً،کانت رؤیا
ولآن غدت أغلی مانملک فی الدنیا
وأحب ،أعَزّ،ارقّ الورد وأحلاه
فی أضلعنا یا وردتنا الجمهوریّه
فی أعیننا نامی فلصوص الورد کثار
أعداء العطر العابق،تجّار الأزهار
آیقظ عطرک فیهم أشواقاً ذئبیّه
السوق صحایا ورد حذار
من نقمته الصهیونیّه
ومخالبه الامریکیّه

(همان)

جمهوری ما گل شادابی است که خدا ازآن حمایت می کند. خواب ورؤیا بودو حال گرانبهاترین چیزها شده است که ما دردنیا در اختیار داریم.دوست داشتنی ترین ،عزیزترین ،لطیف ترین و شیرین ترین گلهاست .تودر وجودمان ودر چشمهایمان آرام بگیر .دزدان گل زیادند، دشمنان بوی خوش ،تاجران گل ،بوی خوش تو درمیان آنها شوقهای درنده خویی را بیدار می کند،بازار بیدار شدهای گل ،مواظب باش ! از انتقام صهیونی او وچنگالهای آمریکایی اش بر حذر باش!

۹-۲-آرمانشهر در اشعار نیما و نازک الملائکه

با بررسی دقیق دیوان اشعار نیما و نازک الملائکه به اشعار فراوانی برخورد می کنیم که سخن از ایده آنها وآرمان شهر به میان آمده اشت و عناصر زندگی ایده آل و جنبه های آن به تصویر کشیده است که ما در اینجا به گوشه ای از آن به صورت تطبیقی می پردازیم .

الف- تصویر از امید وآرزو در شعر نمیا

خوش بینی نسبت به آینده و امیدواری به فرادایی بهتر در بعضی از اشعار نیما ملموس و محسوس است.این امیدواری وقتی ظهور می کند که شاعر احساس می کند تحوّلی در حال وقوع است .زمانی که از «صبح»سخن می گوید به طور غیر مستقیم و سمبلیک نوید آزادی و دادگری می دهد.نه تنها صبح نمود پیروزی دارد بلکه سمبولهای دیگری همچون «سحر»،«ناقوس»،«مرغ آمین»فرارسیدن جهانی بهتر را نوید می دهد.

شاعر از شعر غریب شخن می گوید که کمتر کسی ازآن خبر دارد اما همه انتظار رسیدن آن را دارند.این شهر همان شهر امید وآرزو یا آرمانشهر است.ناگفته پیداست که در کنار اشعار خوش بینانه که حاکی از امید به فردایی روشن است ،اشعاری که حاکی از نومیدی است دیده می شود.به نظر می رسد که او،خود نیز به این بشارت امید چندانی ندارد؛زیرا سایه اختناق و فقرواستبداد همه جا را تیره کرده است و امید به تحقق پیروزی فبستگی به نیری نهفته در بطن جامعه دارد.در شعر «ققنوس»امید به طللوع پیروزی آشکار است.

بارید خواهد از دم این ابر پر کشش/(کز آههای ماست)/ باران روشنی،/مانند تگرگ./ وقصه های جانشکن غم / خواهد شدن بدل / با قصّه های خشم./ ومی رسد زمانی کاندر سرای هول / آتش به پای گرددو در گیرد / این زخمدار معرکه را ،دستی آهنین / با لرزه ای محبت برگیرد / وکشت های سوخته آن روز / خواهد شدن چنان / بیدار گلستان /

(طاهباز، ۱۳۷۰هـ.ش)

«مرغ آمین»
رستگاری بخش – ای مرغ شباهنگام – مارا
وبه ما بنمای راه ما بسوی عافیتگاهی
هرکه را – آی آشناپرور – ببخشا بهره از روزی که می جوید.
«رستگاری روی خواهد کرد.
وشب تیره ،بدل با صبح روشن گشت خواهد.»مرغ می گوید.
خلق می گویند:
- *«اما آن جهانخواه*
(آدامی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر.»
مرغ می گوید:
- *«دردل او آرزوی او محالش باد»*

(همان)

ب – سیمای سعادت وامید در شعر نازک الملائکه

مدینه فاضله (Utopia)،دعوت به سعادت و خوشبختی و امید به جهانی برتر در اشعار شاعر عرب چشم اندازی وسیع دارد.امیدواری دستیابی به سعادت وخوشبختی موضوع بسیاری از سروده های اوست .

«جزیره الوحی»

خذنی الی العالم البعید — یازورق السحر و الخود
وسربقلبی الی ضفاف — توحی الی القلب با لقصید
جزیره الوحی من بعید — تلوح کالمأمل البعید
قد ضحک العمر و استنامت — عواصف الیأس و النکود
وانقلب الیأس بشریات — وامنیات،فایّ عید!

(نازک الملائکه ، ۱۹۸۶)

ای قایق جادو وجاودانگی ! دل مرا به کرانه های دور دست ببر که بـه وسـیله ی قـصیده اسراری به او الهام شود. آنجا جزیره ی وحـی اسـت کـه بـه عنـوان جایگـاه آرزوهـای دور دست ظاهر می شود عمر خندید وطوفانهای یأس و نومیدی و بی خبری و بی بهـره گـی بـه خواب رفته اند ویأس به نوید و مژده وآرزوهـا وامیـد تبـدیل شـده اسـت پـس چـه عیـد بـا صفایی است!

«نداءٌ الی السّعاده»

وسنبنی هنا معابد بیضا	فوق أرض من الرّجاء	غسلت صدر رها الفسیح العریضا
أدمع الیأس و الشّقاء	علّنا مرّه نذوق شذاک	بعد هذا الصّدی الطویل
والشفا، الظمای لشهد نداک		تلمس الکوثر اجمیل

(همان)

به زودی در اینجا معبدی های سپیدی خواهیم ساخت، برزمینی از امید اشـکهای ناامیـدی و بدبختی، سینه فراخ و پهنش را شست ، باشد که یکبار عطر و بوی تو را احـساس کنـیم ،بعـد از این تشنگی درازمدت ولبان تشنه باید شبنم تو را ببینند وکوثر زیبا را لمس کنند.

بابررسی اجمالی اشعار دو شاعر دریافتیم که عنصر خوشبینی ، پیش گـویی آینـده تـاریخ ، بی اعتنا نبودن نسبت به سرنوشت مردم ،امید به به جهان برتـر ،جهـان پـاکی وصـفا و زیبـایی و عشق اگر چه دور می نماید اما رسیدن به آن ممکن است؛از مـشترکات شـعری آن دو اسـت.از سویی ناامیدی از اوضاع کنونی و درعین حال امیدواری به آینده در شعر آنهـا دیـده مـی شـود وهر دو پایان شب سیه را سپید می بینند.

۹-۳- عشق در شعر نیما و نازک الملائکه

الف- شعر عشق در شعر نیما

عشق گرم وشورانگیز نیما با مردم و محیط پیرامون او گره خورده است؛عشق نیما و معشوق جـاودانی او مـردم هـستند ،پیـرزن روسـتایی ،مـاهیگیر فقیـر ،دختـر بیـدل مایـه هـای عـشق او هستند.عشق او حقیقی است .معشوق او معشوق زیبا رو و گریزانی نیست که زندگی شاعر را پر از رنج نا ملایمات کند و سر انجام با ناکامی از دنیا برود وعشق او حق وحقیقـت و راهنمـایی و خدمت به مردم است.

گفـــتمش : ای نـــازنین یـــارنکو، همرها،توچـــه کـــسی؟آخر بگـــو
کیـستی؟چه نـام داری ؟ گفـت : عـشق چیستی که بی قراری؟گفـت : عـشق
گفت : چونی؟ حال تو چون است ؟ من گفـتمش : روی تـو بزدایـد محـن
مـــن هراســانم بـــسی از کـــار عـــشق هرچـه دیـدم ،دیـدم از کـردار عـشق
او مـــرا نفـــرت بـــداد از شـــهریان وای بـر مـن ! کـو دیـار و خانمـان
عاشـــقم مـــن عاشـــقم مـــن عاشـــقم عاشـــقی را لازم آیـــد درد وغـــم
آفـــت جـان مـــن آخـــر عـــشق شـــد! علّـت سـوزش سراسـر عـشق شـد!
هرچـه کـرد ایـن عـشق آتـشپاره کـرد عـشق رابازیچـه نتـوان فـرض کـرد
عـشق بـا مـن گفـت: از جـا خیزهـان خلـق را از دردو بـدبختی رهـان!
خواســـتم تـــاره نمـــایم خلـــق را تـــاز ناکـــامی رهـــانم خلـــق را
مـــی نمـــودم راهـــشان ، رفتارشـــان منـع مـی کـردم مـن از پیکارشـان
عاشـقم مـن بـر لقـای روی دوسـت یر من همـواره هـر دم سـوی اوسـت

(طاهباز ، ۱۳۷۰ ، هـ. ش)

عشق پویا وکارساز نیما موجب راه یابی او و مردمش به سوی حقـایق مـی شـود وآنـان رااز شور بختی می رهاند.این عشق حاصل زندگانی است ومحدود بـه ایـن دنیـای فـانی نمـی باشـد وانسان را جاودانه می کند به طوری که زنده عشق برای همیشه زنده است .

در ابیات فوق علاوه بر مضون عشق،دیدگاه فلسفی شاعر آشکار است.نگرش متحّیرانه‌ی او نسبت به جهان ، نشانه این است که شاعر اهل ژرف اندیشی است و بسادگی از کنار پدیـده هـا نمی گذرد.

نیما در شعر «یادگار از عشق»چنین می سراید:

از عمر هر انچه بود با من نزد تو به رایگان سپردم
ای نادره یادگار عشقا مردم زبر تو دل نبردم
تا با غم خود تو را سرشتم

عشق نیما بر تمام ذهن و روح او حاکم است و می توان گفـت انگیـزه همـه سـروده هـایش عشق است.

ب – تجلّی عشق در شعر نارک الملائکه

عشق نازک الملائکه نیز مضمونی انسانس دارد در قصیدهای: «لنکن اصداقاء»،«عاشقه اللّیل»، «قیس ولیلی»و«عندالعشاق»این مضمون نمودی آشکارا دارد.

«عند العشاق»

ربّما کان فی حیاه المجیب ... نَ رجاء أودفقه من ضیاء
ربما کان عندهم ذلک الاک ... سیر بین الخیال و الأهواء
شاطئ الحبّ ایّها اللامع الخا ... دع هات الحدیث عن أبنا ئک
صف منا هم و بشرهم وأساهم ... صف لنا ما اختفی وراء صفائک
صف لناکیف یعصر العاشق الشو ... ق إلی من ینام عن بلواه
کیف یلهو به الخیال فیمضی الـ ... لیل سهران غارقاً فی مناه
صف حیاه الّذی استبدّ به الحُبّ ... فخال الحیاه جنّه سحر
ومضی فاتحا ذراعیه للنو ... ر یصوغ الحیاه دیوان شعر
فلیجد فی الخیال و الشعر و الذکر ... ی دواء لحبّه المصدوم
ولیقض الحیاه بین حقول الـ ... قمح والقطن تحت ضوء النجوم
ولیُحبَّ الغیومَ والفجر والنهـ ... رو یمضی الأیّام بینَ التلال
یتغنّی فیعشق الزهر موسیـ ... قاه عندالهوی وفوق الجبال
فحیاه الجبال أجمل من وا ... قع حبّ ملفع بالرّماد
وهنا یا مصدورم حریّه الرو ... ح فماذا یغریک بالأصفاد
یاد موع العشاق قد شبع العا ... لم بؤساً فلاتزیدی أساه
قد مَلَأناالکونالجمیل دموعا ... وشبعنا من صمته ودجاه

(نازک الملائکه ،۱۹۸۶)

شاید در زندگی عاشقان کورسوبی از امید یا روزنی از نور یافت شود .شاید آن اکسیر بین خیال و آرزو ها نزد آنها باشد ای ساحل عشق،ای درخشان فریبنده از فرزندانت سخن بگو. از آرزو ها وشادی و غم آنها سخن بگو! از چیزهایی که در پس صفا و پاکی ظاهریت پنهان است .بگو که چگونه اشتیاق،عاشق را می فشارد (اشتیاق به کسی که از هیجان و اظطراب خود را

نگه می دارد)چگونه در خیال معشوق فرو می بارد و شب را بیدار و غرق در آرزوی رسیدن به وصال او ،به سر می آورد .ازآن بودنی برای ما بگو که عشق آن را درسیطره‌ی خود گرفته است و ازشدّت عشق زندگی را چون بهشتی سحرانگیز پنداشت و دستهایش را برای نور گشود و زندگی را تبدیل به دیوان شعر کرد.باید برای عشق زخم خورده اش که در خیال و شعر و خاطره دارد مرهمی بیابد و زندگی را میان گندم زارها و پنبه زارها زیر نور ستارگان سپری کند .آواز بخواند وترانه سر دهد تا گل در اعماق درّه ها و بر قلّه کوهها ، عاشق موسیقی ترانه اش بشنوند.

زندگی خیال آلود چیزی جز عشقی پیچیده و پنهان در زیر خاکستر نیست .

ای زخم خورده وای رنجیده ! چه چیزتو را رافریفته ی قید و بندها کرده است؟

آزادی روح اینجاست، مفهوم عشق آزادی است، چرا خود را گرفتار و اسیر می کنی؟

آه ای اشک عاشقان،جهان را غم اندوه فرا گرفته است تودیگر براندوه آن میفزای معنی هستی زیبا و دل انگیز را از اشک آکنده ایم و از سکوت وتاریکی آن سیر و پر شده ایم .

با بررسی نمونه هایی از اشعار دو شاعر درباره عشق دریافتیم که عشق در اشعار نیما و نازک الملائکه نمونه مجازی ندارد.عشق مطرح شده در شعر آنها در مسیری متفاوت با عشق مجازی حرکت می کند و موجی نو دارد.دراین عشق،شاعر در پی تمتّعات جسمانی نیست .برای رسیدن به کامیابی وشادی ظاهری تلاش نمی کند وتوصیف ظاهر و صورت معشوق در قلمرو اشعار او قرار نمی گیرد.

معشوق آنها از جایگاه شایسته تری برخورد است .البتّه نمی توان آن را در ردیف عشق عرفانی قرار دارد در اینجاست که غم و عشق رنگ عوض کرده و با غم وعشق قهرمانان شعرش، آمیخته می شود.

۱۰- نتیجه گیری

ویژگی بارز دو شاعر پیشگامی و پیشاهنگی در نوآوری است هردو بنیانگذار بدعتی گردیدند که بحثهای زیادی را برانگیخت وعده زیادی را موافق و پیرو وگروهی را مخالف و رویگردان ساخت .

نزدیکی شیوه ها و طرز کار ، همچنین علل و منشأ کف پردازی در شعر در هر دو زبان ، یکی از مشابهات آنهاست .

تأثیر شرایط اجتماعی در شعر ،تأثیر پذیری هردو شاعر ازشرایط و تحوّلات اجتماعی از خصائص دو شاعر است. ارتباط مستقیم شعر با زندگی شخصی شاعران و دسترسی به روحیات و افکار آنها از خلال اشعارشان قابل توجّه است.

بلند نفسی و قدرت سرودن اشعار بلند نیز یکی دیگر از موارد مشابه است .وامّا در مورد تفاوتها لازم به ذکر است که همدردی ودلسوزی نسبت به هم نوعان و حساسیّت نسبت به مشکلات و مسائل زندگی در شعر نیما برجسته تر است .

زبان شاعر عرب ستیزنده نیست ،نوظهور و جدید است. اشعار او عاطفی است امّا نه آن گونه که اشعار نیما احساس همدردی را بر می انگیزد.

نازک الملائکه شاعر رومانتیک و سمبو لیک با اینکه از نماد بهره جسته ولی کمتر از نیما است.

منابع

۱-آل احمد،جلال؛ نیما چشم جلال بود؛ تهران: آگاه،۱۳۷۵ه.ش.
۲-آخوان ثالث، مهدی؛ بدعتها و بدایع یوشیج، تهران: فاروس،۱۳۷۶ه.ش.
۳-جنّتی عطایی، ابوالقاسم؛نیما زندگانی وآثاراو؛تهران: صفی علیشاه،۱۳۴۶ه.ش.
۴-شفیعی کدکنی،محمدرضا؛ شعرمعاصرعرب؛ تهران: توس،۱۳۵۹ه.ش.
۵-شکیب انصاری، محمود تطورالأدب العربی المعاصر، اهواز: دانشگاه شهید چمران، ۱۳۷۶ ه.ش.
۶-طاهباز، سیروس؛درباره شعر و شاعری، دفترهای زمانه؛تهران: نگاه،۱۳۶۸ه.ش.
۷-طاهباز ، سیروس ، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج؛ تهران،نگاه، ۱۳۷۰ه.ش
۸-عنایت، حمید؛ سیری در اندیشه سیاسی عرب؛تهران: سپهر،۱۳۵۶ ه.ش.
۹-فرشیدور، خسرو؛ دربارهی ادبیّات و نقد ادبی؛ تهران: امیرکبیر،۱۳۷۳ه.ش.
۱۰-نازک الملائکه، قضایاالشّعرالمعاصر، بیروت: دارالعلم للملایین،۱۹۶۲م.
۱۱-نازک الملائکه دیوان؛ بیروت: دارالعوده،۱۹۸۶ م.
۱۲- نیما یوشیج،متن کامل خطابه نیما در نخستین کنگره نویسندگان و شاعران ایران، تهران، تیر ماه ۱۳۲۵ ه.ش.

نگاهی تطبیقی به طنز سیاسی ـ اجتماعی نسیم شمال واحمد مطر

دکتر ابراهیم اناری بزچلویی
سمیرا فراهانی

چکیده

طنزسیاسی در ایران،تقریبا با ظهور نهضت مشروطه آغاز می شود.دوره ای که سیر تحولات سیاسی واجتماعی آن، نقش حساسی را در پویایی این نوع از ادبیات ایفا می کند. ادبیاتی که از دل اجتماع ورخدادهای آن خلق می شود، درون مایه ای که منطبق با اوضاع واحوال جاری موجود در جامعه است.شعر مشروطه،ساختار ومشخصه های خاص خود را دارد؛وشاعران این دوره درون مایه ومضامین زنده روز را در قالب های سنتی شعر جای می دهند وبه جای صحبت از مفاهیمی که تا پیش از این در شعر مرسوم بوده است،مسائل سیاسی-اجتماعی جامعه خود را به تصویر می کشند.سید اشرف الدین گیلانی روزنامه نگار ی ادیب ومنتقدی مصلح،ودر شمار آزادی خواهان وانقلابیون عصر مشروطه است.او که از نزدیک شاهد درد ورنج مردم ستمدیده وبیداد حاکمان نالایق زمان خود می باشد با زبانی طنزآلود وعامیانه اوضاع نا به سامان دوره خویش را به باد انتقاد می گیرد.شیوه ای که او در سرودن اشعار برمی گزیند شیوه ای بدیع وکارآمد است.وی«نخستین کسی بود که شعر را در ایران ودر سطح افکار توده مردم،با مطالب سیاسی،اجتماعی،مذهبی و...سرود.اشعارش تجسم آشفتگی ها واضطراب های دوران انقلاب مشروطه بود که در آنها ماهیت حکومت مطلقه،ظلم وفساد اجتماعی،سیاست داخلی وخارجی ایران ودخالت های ناروای روس وانگلیس به باد انتقاد گرفته می شد.»

(کریمی موغانی،فریده،۱۳۸۲ص:۳۵)

از همزادان دور دست وبرجسته نسیم شمال،در عرصه شعر سیاسی معاصر عرب می توان به احمد مطر شاعر معاصر عراقی اشاره نمود.وی از طنزپردازان به نام سیاسی واجتماعی است که

در اشعارش با زبان کنایی وطنزآلود از اوضاع واحوال اجتماعی جامعه خود انتقاد مـی کنـد واز ظلم وبیدادگری سردمداران حکومت،خفقان وعدم آزادی بیان ودرد ورنج جهان عرب شـکوه سر می دهد.مخاطب اصلی اشعار او نه تنها رژیم بعث وحکومت صدام؛بلکه سـران کـشورهای عربی هستند که با بی کفایتی خود عزت وشرافت خویش را به بهایی انـدک بـه پـای غاصـبان صهیونیستی می ریزند.طنز احمد مطر زبانی تلخ،گزنده وبی پروا دارد.اندیشه خلاق وپویای مطر باعث می شود که با بهره گیری از ابزار طنز،مؤثرترین وکارآمدترین نقد سیاسـی واجتمـاعی را ارائه دهد.وی با صراحت وبی باکی سیاست های غلط سردمداران جهان عرب را به بوتـه نقـد می کشد.آرمان احمد مطر تنها اصلاح وتعالی کـشور عـراق نیـست بلکـه بیـداری وروشـنگری مردم ورهبران جهان عرب،اتحاد وهم بستگی کـشورهای عربـی ورهـایی آنهـا از سرسـپردگی قدرت های جهان سلطه است.در این جستار ما سعی خواهیم نمود همانندی های ایـن دو شـاعر طنزپرداز معاصر را بررسی نماییم.

واژگان کلیدی:
ادبیات تطبیقی،طنز سیاسی،نسیم شمال،احمدمطر.

مقدمه

دوره مشروطه یکی از مهم ترین وحساس ترین دوران در تاریخ ایران است.شرایط واوضاع سیاسی واجتماعی این عصر در ادبیات این دوره نقشی مؤثر ایفا می کند.زمزمه های مشروطیت که از اواخر عصر قاجار در جامعه ی ایران طنین انداز می گردد،موجب می شود تا ادیبان و روشنفکران نیز که اندیشه ها وآرمانهای مشروطه را موافق با عقاید وخواسته های خود می یابند،با این جنبش همگام شوند وبا اشعار وآثار خود به یاری نهضت مشروطه برخیزند؛وبا آگاهی دادن به مردم زمینه را برای تحقق هدف غایی خویش فراهم سازند.ادبیات سیاسی واجتماعی در این دوره حیاتی پربار وپویا داشت وشاعران ونویسندگان متأثر از اوضاع واحوال جاری جامعه قلم فرسایی می کردند.در این دوره«ادبیات طنزی حقیقی،که لبه ی تیز خود را بیش از افراد متوجه اجتماع ومعایب عمومی جامعه ساخته بود،پدید آمد ودر حقیقت به نفع افکار آزادی خواهانه به شعر تغزلی دست اتحاد داد.»(آرین پور،یحیی،ج۱۳۷۲/۲،ص۳۹) آثاری که در این برهه زمانی خلق شد،بازتابی دقیق از روند موجود در جامعه است.نقد سیاست های دولت،توجه به وضع معیشت اقشار مختلف جامعه،توجه به علم وصنعت ومسائل روز درون مایه های ادبیات مشروطه است.از جمله شاعران انقلابی ومشروطه خواه این دوره می توان به سید اشرف الدین حسینی(گیلانی)معروف به نسیم شمال اشاره کرد.وی شاعری آزادی خواه وآزاداندیش وبرخاسته از دل اجتماع ومردم عصر خود بود که به یاری زبان گزنده طنز به انتقاد از مسائل سیاسی واجتماعی روزگار خود پرداخت وبا به تصویر کشیدن نا به سامانی ها ووضعیت معیشت مردم آن روزگار در زمره ی شاعران مردمی وانقلابی به شمار آمد. «طنزنسیم شمال،طنز تفسیری است،وگاه مستقیم وسر راست ا نگرشی هزل آمیز.نظرگاه بذله پرداز داردبا روحی لطیف در پس پشت آن.بدبختی ها را می بیند.ستم را با تمامی وجودش حس می کند وخشم می گیرد وبردشمن می تازد.»(آژند،یعقوب،۱۳۸۴،ص۲۴۶)زبان ساده وعامیانه اشعارش موجب شد تا سروده های وی در میان مردم کوچه وبازار رواج یابد واز شهرت ومقبولیت ویژه ای برخوردار شود.سیداشرف الدین از جنس مردم بود وبرای مردم شعر می سرود واشعارش نیز تصویرگر جامعه ی دوران رضاخانی است.از همزادان نسیم شمال در دوران معاصر ودر جهان عرب می توان از احمد مطر نام برد.وی نیز یکی از منتقدان سیاسی- اجتماعی عصر خود

می باشد که با زبان طنز،صریح وبی پروا به نقد نارسایی ها وسیاست های غلط وناکارآمد سردمداران کشور خود(عراق)ونیز رهبران سیاسی جهان عرب می پردازد واز سستی ورخوتی که گریبانگیر آنها شده،انتقاد کرده ودر اشعارش به ظلم واستبداد حاکمان دوران خود اشاره می کند.قالبی را که احمد مطر برای بیان حقایق جامعه ی عرب برمی گزیند قالب طنز است.وی نیز همچون نسیم شمال با بهره گیری از دقایق وظرافت های این قالب اثرگذار به جنگ با نابرابری ها ونا به سامانی ها می رود.در جامعه ای که خفقان وعدم آزادی بیان راه را بر هرگونه اعتراض صریح وآشکار می بندد،شاعران وادیبان به صورت غیرمستقیم وکنایی سخنان خود را در قالب اشعارشان بیان می کنند.در چنین جوامعی معمولا طنز راهکار مناسب وموفقی در این زمینه است.بیان مضحک وکنایی حقایق،بزرگ نمایی وکوچک نمایی کاستی ها وتمسخر واستهزاء حکام وعملکرد آنان ماهیت طنز سیاسی-اجتماعی احمدمطر است.

آنچه در این مقاله بدان پرداخته می شود نگاهی تطبیقی به طنز سیاسی واجتماعی این دو شاعر است.همان گونه که پیش تر اشاره شد قالب طنز یکی از بهترین وکارآمدترین قالب ها برای نقد مسائل روز بویژه در زمینه های سیاسی –اجتماعی است؛این قالب شیوه های بیان گوناگونی دارد نظیر:تجاهل العارف،تشبیه،استفاده از زبان حیوانات و... در این جستار به بررسی قالب های مشترک طنز میان نسیم شمال واحمد مطر پرداخته می شود.

تجاهل العارف

یکی از شیوه های مشترک طنز میان نسیم شمال واحمدمطر تجاهل العارف است.در این شیوه گوینده با تظاهر به غفلت وناآگاهی از حقیقت امری مقصود اصلی وحقیقی خود را به گونه ای خاص وبا مهارت وظرافت ویژه ای دنبال می کند.تجاهل العارف شیوه های بیان گوناگونی دارد از جمله پرسش از امری که خود گوینده به پاسخ آن واقف است ویا مخاطب قرار دادن اشیاء بی جان که قدرت پاسخ گویی در برابر گوینده را ندارد.نسیم شمال در برابر اوضاع آشفته و وقایع موجود در جامعه گاه خود را به جهل وناآگاهی می زند وبا بیان طنزآمیز حقایق در پس این شیوه هدفی کاملا جدی را دنبال می کند.لحن کلامش آمیخته به تمسخر واستهزاء است وهدفش نقد واصلاح اوضاع جامعه عصر رضاخانی است.وی بسیاری از رخدادهای سیاسی واجتماعی روزگار خویش را در قالب طنز به تصویر می کشد. گران شدن

قیمت گوشت ونان،ممنوع شدن تکدی گری،کمیاب شدن زغال و...از جمله مسائلی هستند که نسیم شمال تأثیرات شان را بر زندگی اجتماعی مردم به یاری طنز مورد توجه قرار می دهد.شعر اسکناس نمونه ای از این اشعار است.وی این شعر را هنگامی که بانک اسکناس را نمی پذیرفت سرود.در این شعر نسیم شمال با مخاطب قرار دادن اسکناس به ارزش آن ونقشی که در زندگی مردم دارد اشاره می کند. وی در این شعر چنین می سراید:

اسکناس ای اسکناس ای اسکناس — برده ای از مرد وزن هوش وحواس
کسب را یکباره مختل کرده ای — اهل تهران را معطل کرده ای
تو همان بودی که با صد عز وناز — گاه منصب دادی وگه امتیاز
تو همان بودی که دزدان شرور — جمع کردند ازتو ملیان وکرور
اسکناسا روح بخشا بوده ای — باعث سیر وتماشا بوده ای
پس چرا این روزها جیمبو شدی — مفتضح با چوچو وهوهو شدی؟
بهر یک تومان قران با طمطراق — می شود ده سر شکسته با چماق

(دیوان،ج۱،ص۵۷)

نمونه ای دیگر شعر"قلم"است که نسیم شمال با مخاطب قرار دادن قلم به شیوه ای کنایی وطنزآمیز به خفقان وعدم آزادی بیان در جامعه رضاخانی انتقاد می کند وبا خطاب به قلم،اوضاع آشفته ی روزگار خود را ترسیم می کند.قلم در واقع زبان حقیقت گوی شاعر است که در این دوره از بیان صریح حقایق ناتوان گشته ودربند است.

ای قلم با این فلاکت حرف حق منویس هیچ — طعنه بر گردن کلفت کله شق منویس هیچ
کارها گردیده بی نظم ونسق منویس هیچ — دم مزن از مجلس اشراف واعیان ای قلم
ای قلم گیرم وکیل اکبر واصغر شدی — نیستی آزاد درایران ویران ای قلم
صاحب ملک ومنال واسب وگاو وخر شدی — یا وزیر داخل وخارج در این کشور شدی
میشوی آخر به زیر خاک پنهان ای قلم — نیستی آزاد درایران ویران ای قلم

(همان،ج۱،ص۱۷۸)

احمدمطر نیز به مانند نسیم شمال هنرمندانه ودقیق از این شیوه در خلق اشعار طنزآمیز خود بهره می برد ودر انتقاد از سیاست های روز به این شیوه متوسل می شود.حقیقت گویی از ویژگی های بارز طنز است که درآن حقایق به صورت گاه متضاد وگاه کنایی وپوشیده ابراز می شود.زبان احمد مطر در عین سادگی فاخر وبی پیرایه است .وی با وجود اینکه خود به اوضاع ومسائل عصر خویش آگاهی کامل دارد اما با ظاهرسازی واظهار ناآگاهی به طنز وطعنه روی می آورد ودر اشعارش با جهل وغفلت ساختگی آگاهانه به انتقاد ازشرایط موجود می پردازد ودر قصیده ای به نام"الله اعلم" این چنین می سراید:

– أیّها الناس اتّقوا نار جهنّم/لا تسیئوا الظنّ بالوالی/فسوء الظّنِّ فی الشرع مَحَرَّم/أیها الناس أنا فی کلّ أحوالی سعید ومُنَعَّم/ لیس لی فی الدرب سفّاحٌ/ولا فی البیت مأتم/ودمی غیر مباحٍ وفمی غیر مُکَمَّم/ فإذا لم أتکلّم/ لا تُشیعوا أنّ للوالی یدا فی حبس صوتی/ بل أنا یا ناسُ...أبکم!/قلتُ ما أعلمه عن حالتی.. واللهُ أعلم!(لافتات ۱/ص۲۷)

القاب وتعابیر نامتعارف

نامیدن به القاب وخلق اسامی وترکیباتی که معنایی کنایی وطنزآمیز در آنها نهفته شده است از ویژگی ها ی طنز نسیم شمال است.وی با ذکر القابی چون"نهنگ السلطنه"،"پلنگ الدولهٔ"،"مفتخور الدوله"و..برخی از شخصیت های سیاسی را که با بی کفایتی خود به آشفتگی ها واوضاع نا به سامان آن عصر دامن زده اند وبه ظلم واجحاف در حق مردم مستضعف روی آورده اند به استهزاء می گیرد.خطاب نسیم شمال در سروده"مرحبا یعنی کشک" به میرزا احمدخان مشیرالسلطنه است که در این شعر از وی با عنوان "نهنگ السلطنه" یاد می کند.«مشیرالسلطنه از مردان سیاسی اما بی تدبیر دوره ی ناصرالدین شاه ومظفرالدین شاه بود واز ۱۳۲۵هـ/ق به بعد چهار بار نخست وزیر کشور شد.در کابینه ی دوم او...محمدعلی شاه مجلس شورای ملی را به توپ بست.» (اصیل، حجت الله، ۱۳۸۲، ص۷۵)

ای نهنگ السلطنه ای صدر والا مرحبا — می کنی در کشتن ملت تقلا مرحبا
نه به سید رحم کردی نه به ملّا مرحبا — نه معمّم ازتو راضی نه مکّلا مرحبا
تا نهادی پای برتخت صدارت در دو سال — بارک الله مرحبا صد بارک الله مرحبا
زین شرارت شد تجارت پر خسارت مرحبا — رفت جان ومال مظلومان به غارت در دو سال
شاه سرگردان،گدا غرق مرارت مرحبا — آفرین قول عرب ها حاجی والله مرحبا

(همان،ج۱،ص۲۳۵)

اندیشه خلاق وروحیه ی شوخ طبع احمد مطر وی را در خلق القاب وعناوین مضحک یاری می رساند.احمد مطر ظریف ونکته سنج است.وی گاه با تغییر کوچکی درساختار کلمه وجا به جا کردن حروف آن از کلمه ای که بار مثبت معنایی را دارد،کلمه ای منفی با بار کنایی وتحقیرآمیز می سازد که نیش طعن وتمسخر را آشکارا می توان در آن مشاهده نمود.سران جهان عرب در نظر وی افراد بی لیاقتی هستند که تدبیر وکفایتی در اداره امور ندارند وتنها به منافع خویش می اندیشند.احمد مطر گاهی در اشعارش«به قصد تمسخر واستهزاء القاب اشخاص را با صفاتی متضاد با صفات اولیه قرین می سازد که این کار تأثیر بسیار زیادی برمخاطب می گذارد.»(معروف،یحیی،۱۳۸۷،ص۸) "صاحب الفخامة الملك المفدّی" یکی از القاب بزرگان وشاهان سرزمین های عربی است.احمدمطر در یکی از قصاید خود با تغییرو تحریف در حروف این صفت،تعبیر جدیدی از آن ارائه می دهد که معنایی کاملا متفاوت ومتضاد با معنای اصلی آن دارد ودر حقیقت برای توهین وتحقیر به شخصیت سردمداران جهان عرب بکار می رود.احمد مطر عنوان در عنوان قصیده این چنین می گوید:

"صاحب الضخامة محقان[1] المفدّی".

إعلامُنا فنّان/ بلمسة سحريّة يَختزِلُ الأوطان/ويُوجزُ السُّكان/ويكبسُ الأزمان/ويَحقِنُ الجميعَ فی كَبسولة /يَدعُونها: "محقاً"!/محقان../يُغادرُ البلادَ فی رعاية الرَّحمن./محقان..يَعودُ للبلاد فی رعايةِ الرَّحمن./محقان../يَجلس فی الدّيوان/محقان../يُمسِكُ بالفنجَان/محقان يَفرُغُ من قَهوَته/محقان../...(لافتات۴/ص۲۵۳)

۱- حبس کننده ی بول.

و یـا در یکـی دیگـر از قـصائد خـود بـه نـام"بـلاد مـا بـین النحـرین" بـا تغییـر کلمـه ی "النهرین"به"النحرین" در حقیقت کشورش را بـه کـشتارگاهی تـشبیه مـی کنـد کـه از آزادی وامنیت در آن خبری نیست.

– أَلَم یَأتکُم نَبَأُ الاجتیاح[۱]/ لقد کانَ هذا لَکُم عبرَةً یا اُولی الانطباح/ یُباعُ السِّلاحُ لقَتلِ الـشُّعوب/ ویُشری السِّلاح بقوتِ الشُّعوب/ وها قد عَلمتُم/ بأَنَّ الشُّعوب سـلاحُ الـسِّلاح / فهلّـا تَـرَکتُم لهـا مـا یُبَاح؟/ وها قد عَرَفتُم فُتوحَ الحُروب/ فهلّا تَرکتُم فُتوحَ النّکاح؟!/.. (لافتات۴/ص۲۶۵)

تشبیه

به تصویر کـشیدن مـسائل مختلـف آن هـم در قالـب طنـز شـگردها وراهکارهـای مختلفـی دارد.تشبیه از جمله ی آنها سـت کـه در آن گوینـده بـا برقـراری روابـط هماننـدی میـان اشـیاء واشخاص،صورتی مضحک از آنها خلق می کند و در ورای این همانندسازی بـه غـرض نهفتـه واصلی خویش اشاره می کند.نسیم شمال در اشعار خویش گاه از این صنعت بهره می بـرد.وی با به کارگیری تشبیهات بدیع ومختلـف جامعـه عـصر خـود و ویژگـی هـای رایـج در آن را بـه تصویر می کشد.سروده "جنگ میوه جات"یکی از این نمونه هاست.نـسیم شـمال گـروه هـا و چهره های مختلف سیاسی جامعه را بنا به عملکرد وموقعیت شـان بـه میـوه هـا تـشبیه مـی کنـد وکشمکش های میان آنها نیز اشاره به وضعیت جامعه آن روزگار دارد.

آن شـنیدستـم کـه در عهـد نجـات / جـنگ سخـتی شـد میـان میـوه جـات
سـردرخـتی هـا صـفـی آراستنـد / از پـی جـنگ وجـدل برخاستنـد
سـیـب وآلـبـالـو مثـال شـیـرنـر / بـسـتـه بـا گـیـلاس وشـفـتالو کمـر
نـار وگـردو وگـلابـی یـک طـرف / قـیـسی وبـادام آبـی یـک طـرف
حـملـه ور گـشـتـنـد اول بـرخـیـار / کـه بـرون آرنـد از جـانـش دمـار
کـای خـیـار سـبـز خاکـستر نـشیـن / مـا بـه روی شـاخ،تو روی زمـین
مـا بـروی شـاخ در بـالای تـخـت / تـو بـه روی خـاک در زیـر درخـت
چـون خیـار ایـن دیـد بـا صـد سـوز وسـاز / اشـک ریـزان رفـت تـا پـیش پیـاز

۲- تجاوز- ریشه کنی.

پس پیازک آهی از دل برکشید / گشت حیران چون حکایت راشنید
پس پیازوتر ببا سوز والم / هردو تن رفتند تا پیش کلم
کی کلم شد کار وبار ما خراب / بوستان افتاده اندر اضطراب
سر درختی ها برای سلطنت / مرتفع کرده لوای سلطنت
چون کلم بشنید چندی فکر کرد / ساعتی بنشست فکری بکر کرد
ماجرا را اول وآخر تمام / پیش زردآلو بگفتند والسلام
گفت زردآلو که من هم میوه ام / گرچه افطار زنان بیوه ام
در حضور شاه بودم چون ندیم / این سخن را یاد دارم از قدیم
در میان میوه جات خوشمزه / شاه انگور است وسلطان خربزه
پس درختان را یکایک از وداد / در حضور خود بخواند وصلح داد

(همان،ج۱،ص۲۷۱)

احمدمطر به مانند نسیم شمال از تشبیه برای بیان انتقادات طنزآمیز خود بهره می برد.اشعار وی تجلی گاه عقاید آزاداندیش ومبارز مطر است که سستی ورخوت حاکم بر جامعه ودر عرصه ی گسترده تر- جهان عرب- را به تصویر می کشد واز خفقان ومعضلاتی که گریبانگیر جمعه ومردم آن شده است انتقاد می کند.وی بی پروا وبا صراحت با سلاح طنز عیب ها وکاستی هایی را که در قلب جامعه رخنه کرده است نشانه می گیرد.هدف وی از بیان طنزگونه ی وقایع اصلاح ودرمان مفاسد است وهدایت به سمت وسوی مسیری که راه تعالی وپیشرفت است.وی در قصیده ای به نام "السفینة" کشورش را به کشتی تشبیه می کند که کشورهای غربی واستعماری هدایت آن را در دست دارند وبر سرنوشت ملت حاکم اند.

هذی البلادُ سفینةٌ/والغَربُ ریحٌ / والطُّغاةُ هُمُ الشِّراعُ!/ والرّاکبونَ بکلِّ ناحیة مَشاعُ[1]:/ إن أذعَنوا...عَطشُوا وجاعُوا/ وإذا تَصَدُّوا للریاح/ رَمَت بهم بَحراً...ومَا للبَحر قَاعُ[2]/ وإذاً ابتَغَوا کَسرَ الشّراع / تَرَنَّحوا مَعَها.. وضَاعُوا/ دَعهُم/ فإنّ الرّاکبینَ هُمُ الفرائسُ...والسِّبَاعُ/ دَعهُم/ فلو شاؤوا التَّحرُّر لاستَطاعوا/هُم ضَائعونَ/لأنّهم لم یدرُسوا علمَ الملاحَة / هُم غَارقُونَ لأنّهم / لَم یُتقنوا فَنَّ السِّباحَة / هُم مُتعَبونَ لأنّهم ...رَکَنوا لراحَة..(لافتات۶/ص۳۵۳)

۱- منتشر.

۲- قعر- ژرفا.

زبان حیوانات

نگاه مطایبه آمیز نسیم شمال به جریان های سیاسی واجتماعی جامعه وی را برمی انگیـزد تـا با به کارگیری روش ها وشیوه هـای گونـاگون واثرگـذار طنز،دیـوانش را عرصـه‌ی هنرنمـایی ظرافتمندانـه‌ی خـود سـازد. اشـعار نـسیم شـمال همگـی در بـستری از هـزل و فکاهـه جریـان دارند.اندیشه خلاق وروحیه‌ی شوخ طبع نسیم شمال وی را قادر می‌سازد تا در شیوه ای کـه در پیش می‌گیرد موفق عمل نماید و رواج اشعارش در میان مردم خود گواه این امر است کـه وی فرزند زمان خویش است و نیازهای آن روز جامعه را به خوبی درک نموده و در راستای تحقق اهداف متعالی مشروطه گام برمی‌دارد. نقل اشعار واخبار از زبان حیوانات از بـدیع‌تـرین شـیوه-های طنز است که نـسیم شـمال آن را بـه کـار مـی بنـدد.وی در سـروده ی "قوقـولی قوقـو"بـه وضعیت جامعه ایران اشاره می کند و درد و رنج مردم محروم را از زبان خروسی بیان می کند:

می خواند خروسی به شبستان قوقولی قوقو
می گفت که ای فرقه ی مستان قوقولی قوقو
کـو بـهمـن وکـو رستـم دسـتان قوقولی قوقو
آوخ کـه خـزان زد به گـلـستان قوقولی قوقو
فریاد ز سرمای زمستان قوقولی قوقو
خــون گـریـه کـنـد مـزرعه بر حال دهاتی
سـوزد جـگـر سنگ به احوال دهاتی
عـریـان وبـرهـنه همـه اطـفال دهاتی
ای وای ز بدبختی دهقان قوقولی قوقو
اف بـاد به ایـن زنـدگی وطالـع مـنحوس
تف باد به این غیرت واین دفتر معکوس
افسـوس کـه تبریز شده دسـتخـوش روس
قزوین شده جولانگه لوسان قوقولی قوقو (دیوان،ج۱،ص۲۲۶)

در نمونه ای دیگر شاعر دادخواهی اهالی نراق ونطنز را از ظلم وستم راهزنی به نام"رجبعلی"از زبان کبوتری بیان می کند وچنین می سراید:

اهل نطنز وقمصرم بقره بقو بقو — نیست کلاه بر سرم بقره بقو بقو بقو
از ستم رجبعلی نعره ز دل کشم جلی — از پسرش نجفقلی بقره بقو بقو بقو
در غم ومحنتیم ما غرق مذلتیم ما — جمله رعیتیم ما بقره بقو بقو بقو
ای امنای مملکت ای عظمای مملکت — ای وزرای مملکت بقره بقو بقو بقو
عرصه به خلق تنگ شد رجبعلی پلنگ شد — چماق او تفنگ شد بقره بقو بقو بقو
ای بت شوخ وشنگ ما با تلفن وزنگ ما — گو به وزیر جنگ ما بقره بقو بقو بقو

(دیوان،ج۱،ص۲۶۵)

جامعه وروزگار احمدمطر نیز سراسر ظلم وبی عدالتی است.اوضاع آشفته ونا به سامان وبی کفایتی رژیم بعث موجبات خشم ونارضایتی مردم وروشنفکران عراق را فراهم کرده است؛شاعران ونویسندگان نیز که زبان گویای حقایق وبیان کننده ی مفاسد وکژی های عصر خود هستند پیوسته در اشعاروآثارخویش علیه استبداد وخودکامگی ها فریاد اعتراض برمی آورند.احمد مطر شاعر سیاسی است.نیش قلمش متوجه دولت وقت وناکارآمدی سیاست آنهاست.او نیز به مانند نسیم شمال به نقد اوضاع جامعه از زبان حیوانات می پردازد ودر قصیده ای به نام "مزایا وعیوب"چنین می سراید:

- نَبحَ الکلبُ بمسؤولِ شُؤونِ العاملین/ سَیّدی إنّی حَزین/ هاکَ ..خُذ طالعِ ملَفّی / قَذرٌ[1] مِن تَحتِ رِجلَیَّ إلی ما فَوق کَتفی/لیسَ عندی أیُّ دین/ لاهثٌ[2] فی کلّ حین/ بَارِعٌ فی الشَّمِّ والنّبحِ وعَقرِ الغافلین/ بَطَلٌ فی سُرعَةِ العَدو/خَبیرٌ فی اقتفاءِ الهاربین/فلماذا یا تُری لم یَقبَلونی فی صُفوف المُخبِرین[3] /هَتَفَ المسؤولُ:لکن/ فیکَ عَیبان یُسیئان الیهم/ أنتَ یا هذا ...وَفیٌّ وأمین .(لافتات۵/ص۲۷۹)

۱- کثیف،ناپاک.

۲- از نفس افتاده.

۳- جاسوس- خبرچین.

یا در نمونه ای دیگر احمد مطر شأن وجایگاه حاکمان عرب را تا حد حیوان تنزل می دهد واز مقام و موقعیت آنها می کاهد وآنان را تمسخر می کند و در قالب گفتگویی میان قاطران چنین بیان می کند که پست تر از مقام حیوانی حاکم جهان عرب بودن است.

– قالَ بَغلٌ مُستَنیرٌ[1] واعظاً بَغلا فَتیا:/ یا فَتی إصغِ إلَیّا /إنّما کانَ أبوکَ امرأً سَوء/ وکذا أُمّکَ قد کانت بَغیّا / أنت بغلٌ/ یا فَتی..والبغلُ نَغلٌ[2] / فَاحذر الظَنَّ بأنَّ الله سوّاکَ نَبیّا/ یا فَتی..أنتَ غَبیٌّ /حکمةُ الله لأمرٍ ما أرادَتکَ غَبیّا/ فاقبل النُّصحَ/تَکُن بالنُّصحِ مَرضیّا رَضیّا/ أنتَ إن لَم تَستَفِد منه فلن تَخسرَ شَیّا/ یا فتًی من أجلِ ما أن تَحمل أثقالَ الوَری/ صَیَّرکَ اللهُ قَویّا / یا فَتی..فَاحمل لهم أثقالَهُم مادُمتَ حیّا / واستَعذ من عُقدَة النّقص/ فلا تَرکل ضَعیفا حینَ تَلقاهُ ذَکیّا/ یا فتی..إحفظ وصایایَ /تَعش بَغلا / وإلّا ../ رُبَّما یمسَخَکَ الله رئیسا عَرَبیّا.(لافتات۵/ص۳۰۱)

خلق صحنه های نمایشی

نسیم شمال در خلق صحنه های نمایشی ومضحک مهارتی خاص دارد.وی بسیاری از انتقادات خود از دولت وسران حکومتی را در قالب نمایش وگفتگوی میان اشخاص به نقد می کشد.شیوه ی نسیم شمال در بسیاری از اشعارش بهره گیری از قالب مناظره است.وی صحنه ی اشعارش را عرصه ی نمایش مردم اجتماع خویش می سازد ودرد ورنج مردم را از زبان خود آنها بیان می کند.موضوع اشعار وی مسائلی است که مردم جامعه را گرفتار خود ساخته است.وی حامی مردم فقیر ومستضعف است.«اشرف الدین همه جا با مردم است وجاندارترین ومؤثرترین بخش های اشعار او،به عادی ترین مسائل روزمره ی گروه فقرا ونمایش رنج ودرماندگی آنها اختصاص دارد.»(عبداللهی،منیژه،۱۳۸۴،ص۱۳۸) مرگ دختر یتیم در شبی سرد یکی از سروده های طنزآمیز اوست که نسیم شمال درضمن آن تضاد وفاصله ی طبقاتی میان فقیر وغنی را به تصویر می کشد وازبی عدالتی موجود درجامعه شکوه سرمی دهد.طنز موجود در این شعر بیان تلخی از فقر وناداری ووضعیت آشفته ی مردم آن دوران است.

۱- روشن فکر.

۲- فاسد- حرام زاده.

آخ عجب سرماست امشب آی ننه ما که می میریم در هذه السنة
تو نگفتی می کنیم امشب الو تو نگفتی می خوریم امشب پلو
نه پلو دیدیم امشب نه الو سخت افتادیم اندر منگنه
آخ عجب سرماست امشب آی ننه

این اطاق ما شده چون زمهریر باد می آید زهرسو چون صفیر
من ز سرما می زنم امشب نفیر می دوم از میسره تا میمنه
آخ عجب سرماست امشب آی ننه

می خورد هر شب جناب مستطاب ماهی وقرقاول وجوجه کباب
ما برای نان جو در انقلاب وای اگر ممتد شود این دامنه
آخ عجب سرماست امشب آی ننه

فکر آتش کن که مردم آبجی جان شام هم امشب نخوردم آبجی جان
با فلاکت جان سپردم آبجی جان الامان از رنج وفقر ومسکنه
آخ عجب سرماست امشب آی ننه

شاباجی وقتی رسید از گرد راه با زغال خاکه وحآل تباه
یِک نگاهی کرد با افغان وآه دید،یخ کرده ز سرما مؤمنه
آخ عجب سرماست امشب آی ننه

(دیوان،ج۱،ص۱۶-۱۷)

احمد مطر با جامعه ای روبه روست که شرایط بحران زده وآشفته اش تأثیر به سزایی در اندیشه وقلم وی به جا می گذارد.اوضاع جهان عرب چندان دردآور وناراحت کننده است که روحیه ی حساس شاعر رابه شدت متأثر می گرداند وموجب می شود تا دیوانش سراسر جلوه گاه اندیشه های انتقادی وبیان تند وتیز وی از حقایق موجود در جامعه باشد.ظلم وستمی که از جانب سردمداران در حق کشور وملت روا داشته می شود چنان عظیم ونابخشودنی است که احمدمطر را وادار می سازد تا بی پروا وبا شجاعت به جنگ با همه ی خودکامگان عصر خود رود وبرای این کار قالب طنز را برمی گزیند که تأثیری به مراتب بیشتر از زبان جدی دارد.وی دربسیاری از قصایدش تصاویر وصحنه های متنوعی از وقایع موجود در جامعه را به نمایش می گذارد ودر قالب گفتگو ومناظره میان شخصیت های اشعارش به توصیف اوضاع می پردازد.قصیده"البکاء الابیض"نمونه ای ازهنرنمایی احمد مطر در خلق صحنه های نمایشی است.

– کنتُ طفلاً/ عند ما کانَ أبی یَعمَلُ جُندیًا/ بجَیش العَاطلین/لَم یَکُن عندی خَدین[1]/ قیلَ لی/إنّ ابنَ عَمِّی فی عداد المَیّتین/وأخی الاکبَرَ فی مَنفاهُ ،والثّانی سَجین/ لکن الدَّمعةُ فی عَین أبی/سِرّ دَفین/کانَ رَغمَ الخَفض مَرفوعَ الجَبین/ غیرَ أنّی،فَجأةً/ شاهَدتُهُ یَبکی بُکاءَ الثّاکلین/ قلتُ:ماذا یا أبی؟!/ رَدَّ بصوت لایُبین:/ وَلَدی...مَاتَ امیرُالمؤمنین/نازَعَتنی حَیرَتی/ قلتُ لنفسی:/ یا تُری هل موتُهُ لیسَ کموت الآخَرین؟!/کیف یَبکیه أبی،الآنَ/ولَم یَبک الضَّحایا الأقربین/ ها أنا من بَعد أعوام طِوال/أشتَهی لو أنَّنی/کنتُ أبی مُنذُ سِنین/کنتُ طِفلاً../لَم أکُن أفهَمُ ما مَعنی بُکاءِ الفَرحین!(لافتات۶/۳۶۲-۳۶۳)

نمونه ای دیگر قصیده ی"مفقودات"است که احمد مطر با مهارت وظرافت خاصی به خفقان وعدم آزادی بیان در جامعه خویش اشاره می کند وچنین می نماید که نتیجه ی اعتراض وحق گویی تنها سرکوب شدن است.وی در این قصیده چنین می سراید:

– زارَ الرئیسُ المؤتَمَن/بعضَ ولایات الوَطَن/وحینَ زارَ حَیَّنا/ قالَ لنا/هاتوا شکواکم بصدق فی العَلَن/ ولا تخافوا أحدا..فقدمضی ذاکَ الزّمن/ فقالَ صاحبی"حَسَن"/یا سَیِّدی/أینَ الرغیفُ واللَّبن/ وأین تأمینُ السَّکَن/ وأین توفیر المهَن/وأین مَن یوفّر الدواء للفقیر دونما ثَمَن؟/ یا سیِّدی/ لم نَرَ من ذلک شیئا أبدا/ قال الرئیسُ فی حَزَن/أحرَقَ ربِّی جَسَدی/أکُلُّ هذا حاصلٌ فی بَلَدی؟/شکراً علی صدقکَ فی تَنبیهنا یا ولدی/ سوفَ تری الخیرَ غدا/وبَعدَ عامٍ زارَنا/ومَرَّةً ثانیةً قالَ لنا/هاتوا شکاواکُم بصدق فی العَلَن/ ولاتخافوا أحدا/فقدمضی ذاک الزَّمن/لم یشتک النَّاس/فقُمتُ مُعلناً/أین الرغیفُ واللبَن/وأین تأمینُ السَّکَن/ وأینَ توفیرُ المهَن/وأین مَن یُوفّرُ الدواءَ للفقیر دونَما ثَمَن؟/ مَعذرةً یا سَیِّدی/وأین صاحبی "حَسَن".(لافتات۳/ص۱۶۰-۱۶۱)

۱- دوست- رفیق.

تلمیح وتضمین اشعار

ادبیات نسیم شمال پیوندی ناگسستنی با احوالات عصرخود دارد.زبانش در عین سادگی وعامیانه بودن شکوه ویژه ای داراست.شعر وطنز برای او وسیله است.هدف غایی نسیم شمال از سرودن شعر اعتراض به وضعیت موجود وانتقاد از همه ی سیاست های نابه جایی است که جامعه ایران را گرفتار آشفتگی وعقب ماندگی می سازد.الفاظ عامیانه،تعابیر کوچه بازاری،به کارگرفتن ضرب المثل وتضمین وتلمیح اشعار شاعران برجسته ی ایران زمین از ویژگی های اشعار اوست که همگی به گونه ای باشکوه وهنرمندانه در خدمت قلم نسیم شمال قرار می گیرد.وی در پاره ای از اشعارش به تضمین از شاعرانی چون حافظ ،سعدی،مولوی،عبید زاکانی و..می پردازد،واین امر خود گواه این است که اندوخته ی ادبی نسیم شمال از غنای سرشاری برخوردار است.طبع لطیف وروحیه ی طناز وی موجب می شود تا نسیم شمال با ظرافت تمام اشعار جدی این شاعران را به ساختار وبدنه ی اشعار سیاسی وانتقادی خود پیوند زند ودر این راه موفق عمل نماید.اشعار زیرنمونه هایی از این دست هستند:

- باز آمدم از فیض حق مخلوق را احیا کنم چندی برای جستجو گردش دراین دنیا کنم
اندر میان صد نفر معشوقه را پیدا کنم بازآمدم موسی صفت تا خود ید بیضا کنم
فرعونیان را سربه سر مستغرق دریا کنم
باز آمدم روشن کنم دلهای اهل حال را در مجلس اهل یقین حاضرکنم ابدال را
بنویسم اندر صفحه ای معنای سال وماه را بازآمدم عیسی صفت گردن زنم دجّال را
وز امر مهدی عالمی در یک نفس احیا کنم

(دیوان،ج۱،ص۲۸۸)

ساختار این شعرنسیم شمال یادآور این قصیده مولوی است:

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم وین چرخ مردم خوار را چنگال ودندان بشکنم

(دیوان،ص۵۱۵)

وی از برخی از کلمات این قصیده ونیز وزن وآهنگ آن بهره می برد وسخنان خود را در قالب کلام مولوی می ریزد ؛به نوعی فضای حاکم براین شعر یادآور بیان خاص وتعابیر ویژه ی مولاناست.

نمونه ای دیگر سروده ی"دری وری" است که تضمینی از غزل حافظ دارد.نسیم شمال در این سروده به نوعی جد وهزل را در هم می آمیزد وبه حال فقیر وغنی وتمایزات میان آنها اشاره می کند.

- میان مدرسه هر شب بخور یا شیخ سرما را
مخور غم فصل تابستان توخواهی دید گرما را
به یاد کرسی ومنقل بخوان این شعر زیبا را
اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل مارا
به خال هندویش بخشم سمرقند وبخارا را
تو ای بیچاره دردنیا دگرراحت نخواهی یافت
به جزغربت به جز ذلت به جزمحنت نخواهی یافت
به قول خواجه حافظ بعد ازاین دولت نخواهی یافت
بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت
کنار آب رکناباد وگلگشت مصلی را
به شیخ بینوا سرکار والا کی نظر دارد
جناب حضرت اشرف ز سرما کی خبر دارد
دعاها در دل سخت بزرگان کی اثر دارد
غنی در نیم شب سوی خرابه کی خبر دارد
که تا بیند برهنه مفلسان بی سر وپا را

(دیوان،ج۱،ص۲۸۵-۲۸۶)

احمد مطر نیز از اشعار برجسته ی شاعران گذشته ی عرب بهره می گیرد وبا دست کاری اشعار مفاهیم تازه ومسائل روز را جایگزین محتوا ودرون مایه ی آنها می گرداند.هنر احمد مطر در طنزپردازی موجب می شود تا از شعر گذشتگان صورتی نو بیافریندوسخن وپیام خود را در قالب اشعار آنان بیان کند.این نوع تقالید وتصرف در اشعار دیگر شاعران نه تنها نشانه ی ضعف وسستی در کار احمدمطرنیست بلکه نشان هنرمندی وظرافت اندیشه وقوه ی قریحه سرشار وی در عرصه ی طنزپردازی است.وی در یکی از اشعار خود که عنوانی طنزآمیز به نام"برقیهٔ عاجلهٔ إلی صفی الدین الحلیّ"دارد؛ابیات مشهور صفی الدین حلی را به گونه ای

کنایی وطنزآلود زبان حال جامعه خویش می گرداند ودر ضمن آن وضعیت اسف بار جامعه عرب را نشان می دهد که چگونه از گذشته ی پرافتخار خود که صفی الدین در اشعارش بدان می بالد فاصله گرفته است ودر این دوران گرفتار مذلت وخواری گشته وشرافت واصالت خویش را از دست داده است.احمد مطر دراین قصیده چنین می سراید:

– سَلُوا بُیوتَ الغَوانی[1] عَن مخازینا واستَشهدوا الغَربَ:هَل خابَ الرَّجا فینا؟

سُودٌ صَنائِعُنا،بِیضٌ بَیارقُنا خُضرٌ مَوائِدُنا[2]،حُمرٌ لَیالینا

(لافتات۳/ص۱۵۷)

این شعر احمد مطر تلمیحی به شعر مشهور صفی الدین حلی است که چنین سروده است:

"سلوا الرماح العوالی عن معالینا واستشهدوا البیض هل خاب الرجا فینا؟"

(دیوان،ص۱۱)

یا در نمونه ی زیر احمدمطر با زبان طنز زندگی وجاودانگی را در نابودی حیات ملت ووابستگی به اجانب وپیروی از حکومت طاغوت می داند.مصرع نخستین این قصیده تضمینی از قصیده ی"إرادةُ الحیاة" از ابوالقاسم شابی است.شابی در قصیده ی خود حیات وزندگی متعالی را در گرو خواست واراده ی مردم می داند واین گونه می سراید:

إذا الشَّعبُ یوما أرادَ الحَیاة فلا بُدَّ أن یَستَجیبَ القَدَر

ولابُدَّ لِلّیلِ أن یَنجَلی ولا بُدَّ لِلقیدِ أن یَنکسَر

(دیوان،ص۷۷)

احمد مطر با الهام از این قصیده ی شابی حقیقت را به گونه ای دیگرنشان می دهد وبا عنایت به مسائل جامعه صورتی طنزگونه به قصیده شابی می بخشد وچنین می سراید:

-إذا الشَّعبُ یوما أرادَ الحیاة فلا بدّ أن یُبتَلی بالمَریتر

ولابُدَّ أن یَهدموا ما بَناه ولابُدّ أن یخلُفوا الإنجلیز

ومَن یَتَطَوَّع لِشَتمِ الغُزاة یُطَوَّع بأولاد عَبدالعزیز

فکیف سَیُمکَنُ رَفعُ الجِباه واکبرُ رأسٍ لدی العُربِ طـ..؟!

(لافتات۴/ص۲۱۷)

۱- زنان زیبا رو.

۲- ج مائده،سفره.

با وجود شباهت های موجود درشیوه های بیان طنز در اشعار نسیم شمال واحمد مطر،تفاوت هایی نیز میان ساختار شعری این دو شاعر دیده می شود.ازجمله ی این تفاوت ها می توان به استفاده نسیم شمال از ضرب المثل ها وامثال وحکم وبهره مندی فراوان احمدمطر از آیات قرآنی اشاره کرد.از ویژگی های اشعار نسیم شمال به کار بردن ضرب المثل های رایج در ادب فارسی است.نگاه ناقدانه وتیز بین او به همراه روحیه بذله گو شوخ طبع وی،ونیز آشنایی جامع او با زبان وادبیات فارسی موفقیت وی را در کار خویش تضمین می کند.وی در اشعارش به نحوی از ضرب المثل ها استفاده می کند که در خلق فضای طنزآمیز اشعار وی مؤثر واقع می شود.نسیم شمال حکایت حال جامعه،سیاست های استبدادی دوران رضاخان،درد ورنج مردم فقیر،ناکارآمدی مجلس ووکیلان وآرزوهای برباد رفته ی ملت را در اشعارش ترسیم می کند. "زبان سرخ" از جمله این سروده هاست که نسیم شمال با مخاطب قرار دادن خود چنین بیان می کند که برای حفظ بقای خویش باید چشم بربی عدالتی ها وآشفتگی ها بست وازاعتراض وانتقاد دست کشید چرا که سرانجام حق گویی در جامعه ی نابه سامان آن زمان نابودی وکشته شدن است.

- آهای نسیم شمال این قدر مکش فریاد تورا چه کار به شیراز وبصره وبغداد
برای حفظ لسان خوب گفت آن استاد به پای شمع شنیدم زقیچی فولاد
زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد
تو کیستی که سخن از لباس وجامه کنی هزار مسخره بر خرقه وعمامه کنی
به شهر هرچه شود درج روزنامه کنی از آن بترس که ناگه بیفتی از بنیاد
زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد
اگر تمام رعیت ذلیل شد به توچه هزار نفس به ناحق قتیل شد به تو چه
به خلق غول بیابان دلیل شد به تو چه بخوان تو قصه شیرین وصحبت فرهاد
زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد

(دیوان،ج۱،ص۱۲۲-۱۲۳)

نمونه ی دیگر سروده ی "نمک"است که در ضمن آن عملکرد اشتباه سران مجلس ومشروطه را بیان می کند وبا بکار بردن این ضرب المثل این حقیقت را بازگو می کند ؛هنگامی که سران وکارگزاران مملکت در عملکرد خود به خطا می روند،انتظار به سامان شدن امور بعید ودور از انتظار خواهد بود.

- به اسم مشروطه وکیل عنود باب عداوت به رخ من گشود
چه دخلها میان مجلس نمود زپول ما به ثروت خود فزود
حاصل ما جز این عبارت نبود
هرچه بگندد نمکش می زنند وای به روزی که بگندد نمک

در اول کار به صد احترام به سینه می زدند سنگی مدام
که ما به ملت ایم قائم مقام خواب شده به چشم ماها حرام
که تا شوم وزیر بر خاص وعام
هرچه بگندد نمکش می زنند وای به روزی که بگندد نمک

(دیوان،ج۲،ص۲۲۸-۲۲۹)

برخلاف احمد مطر که نگاهی آکنده از یأس ونومیدی دارد،نسیم شمال در کمال نومیدی،با دیدن اوضاع آشفته جامعه باز هم چشم امید به فردایی بهتر دارد وسرانجام حکومت ظالمانه رضاخان را این گونه می سراید:

-هر چند که قفل بی کلید است هرچند کناره ناپدید است
هرچند عذاب ما شدید است در نومیدی بسی امید است
پایان شب سیه سپید است
بر ما شده روزگار خیره ما مانده گرسنه وبی ذخیره
آن وعده اسکناس ولیره در خانه ی خالد ووولید است
در نومیدی بسی امید است
ای رنج بر فقیر ومغموم تا کی شوی از حقوق محروم
ای زارع بی نوای مظلوم رزاق تو رازق حمید است
در نومیدی بسی امید است

(دیوان،ج۱،ص۱۶۷-۱۶۸)

استفاده از آیات و ساختار قرآنی

آیات قرآن کریم در گنجینه ی حافظه ی احمدمطر به خوبی جای گرفته است.وی که از خانواده ای شیعی ومذهبی است پیوندی بی بدیل با کلام خدا دارد ودر بسیاری از اشعار خویش از آیات قرآن وداستانهای آن ونیز شخصیت های قرآنی بهره می گیرد؛وبه طرز ملموس ولطیفی میان کلام خود وکلام خداوند ارتباط برقرار می کند.وی در به کارگیری آیات قرآنی ابتکار ونوآوری از خود به خرج می دهد وبه شیوه ای بدیع وزیبا در طنز خود ازآنها بهره می برد.گاه شخصیت حاکمان جهان عرب رابه ابوجهل وابولهب تشبیه می کند وگاه ساختار اشعارش را به مانند ساختار سوره های قرآن می گرداند.اشعار زیر تنها نمونه هایی چند از استفاده او از آیات قرآنی است:

"فبأیّ آلاء الشعوب تکذبان"

غفت[1] الحرائقُ / أسبَلَت[2] أجفانَها سُحبُ الدُخان/ ألکلٌ فان/ لم یبقَ إلّا وجهُ "ربِّکَ" ذی الجلالة واللّجان/ ولقد تفجَّر شاجبا ومندِّدا/ ولقد أدان / فبأیِّ آلاء الوُلاة تُکذِّبان/ وله الجواری الثائراتُ بکلِّ حان/ ولَهُ القیان/وله الإذاعةُ/ دَجَّنَ[3] المذیاعَ لَقَّنَه البَیَان/ الحَقُّ یَرجِعُ بالرَبَابَة والکمان[4]/فبأیّ آلاء الوُلاة تُکذِّبان!...(لافتات۱/ص۶۴)

عنوان این قصیده برگرفته از آیه سوره"الرحمن"است.وزن وآهنگ موجود در این قصیده،نحوه گزینش کلمات و واژگان،فضای کلی قصیده با بافت وساختار سوره ی "الرحمن"هماهنگی خاصی دارد وبا بهره گیری از ساختار روایی این سوره اوضاع جامعه خود را توصیف می کند.

– والعَصر.../إنّ الانسانَ لَفی خُسر/فی هذا العصر/ فإذا الصُّبحُ تَنَفّس/ أذَّنَ فی الطرقات نبَاحُ کلابِ القَصر/قبلَ آذان الفَجر/وانغَلَقَت أبوابُ یَتامی../وانفَتَحَت أبوابَ القَبر!(لافتات۱/ص۵۲)

۱- چرت زدن.

۲- فروهشتن.

۳- اهلی شدن- خانگی شدن.

۴- ویولون.

ابیات آغازین این شعر با آیه های نخست سوره ی"العصر"شروع می شود.کارکرد آیات قرآن در اشعار احمدمطر دلپذیر وزیباست.وی در به کارگیری آیات در راستای اغراض خود هنرمندانه عمل می نماید ولحن وبار معنوی آیات را در شعر خود منعکس می کند ومیان آیات قرآن واشعارش هماهنگی خاصی دیده می شود.به نظر می رسد وی حتی به کوتاهی وبلندی سوره ها نیز توجه دارد.این شعر احمدمطربه مانند سوره "العصر"کوتاه،واز چند مصرع تشکیل شده است.

"یُوسف فی بئر البترول"

سبعُ سنابلَ خُضرٍ من أعوامی/تذوی یابسةً/فی کفِّ الأمل الدامی/أرقُبها فی لیلِ القهر/تضحکُ صُفرَتُها من صبری/وتموتُ فتحیا آلامی/یا صاحبَ سَجنی نَبِّئنی/ما رؤیا مأساتی هذی؟/فأنا فی أوطانِ الخیرِ/ممنوعٌ منذُ المیلادِ من الأحلام/وأنا أسقی ربِّی خَمرا/بیدی الیمنی/ویدی الیُسری تتلقّی أمرَ الإعدامِ/ وأری قبری/مثلَ قصائد شعری/مزَقا[1] فی أیدی الحکّامِ/ممنوعاً فی کلّ بلادی/وأری مَلَکَ الموتِ یُجَرجِرُ[2] روحی/ أبدَ الدّهرِ ما بین نظامٍ ونظامِ..(لافتات۲/ص ۱۴۰-۱۴۱)

این قصیده احمد مطر با الهام از داستان حضرت یوسف سروده شده است.نام این قصیده خود حکایت از ماجرای یوسف وبه چاه افکنده شدن ایشان دارد.چاه امروزین یوسف چاه نفت است که تنها منفعت آن نصیب سران جهان عرب می شود ودر حقیقت یوسف نماد مردم در رنج است که گرفتار خودکامگی های حاکمان دوران شده اند.برخی ازابیات این قصیده مانند«سبع سنابل خضر»،« یا صاحب سجنی نبِّئنی»،« وأنا أسقی ربّی خمرا»و...یادآور سوره"یوسف"است.احمدمطر با ظرافتی خاص میان داستان حضرت یوسف ووقایع امروزه جهان عرب ومردم آن چنان که گذشت پیوند برقرار می کند .

۱- پاره.

۲- به دنبال خود کشیدن.

زبان شعری

زبان شعری نسیم شمال ساده وعامیانه وبه اصطلاح کوچه بازاری است.«او دردهای مردم را در قالب شعر منتهی به زبان خود مردم یعنی زبانی که برای عامه قابل فهم بود بیان می کرد.»(حالت،ابوالقاسم،۱۳۶۳،ص۹۹) همان گونه که در اشعارش دیده می شود،نسیم شمال در سرودن شعر خودرا به تکلف وتصنع وادار نمی کند.الفاظ وتعابیر او وجهه ی رسمی وادبی ندارند.واین خود یکی از ویژگی های شعر مشروطه است چراکه«ادبیات مشروطه ابزار رساندن پیام انقلاب مشروطه به توده های مردم بود.از این رو به سادگی ودوری از صنایع ادبی گرایش یافت تا در خور فهم مردم کوی وبرزن باشد.»(اصیل،حجت الله،۱۳۸۲،ص۱۹) زبان شعری این دوره ساده وبی پیرایه است و در عین حال تأثیرگذار ومطابق با حال مخاطب است.شاعران این دوره همگام با مردم در مسیر آرمانهای جامعه در حرکت اند وقدرت قلم وقریحه شاعری خویش را در راه مبارزه با ظلم وبیداد زمانه به کار می گیرند.اما زبان احمد مطر در عین سادگی،از الفاظ وتعابیر عامیانه به دور است اما با این همه ساختار عبارات وجملات وی،ساختار ادبی ورسمی زبان عربی را داراست.احمدمطر عصر خود وویژگی های آن را به خوبی می شناسد ونیاز جامعه خود را درک می کند وزبان شعری اش را براساس آن انتخاب می کند؛ودر سرودن اشعار وتأثیرگذاری اش برمخاطب همچون نسیم شمال موفق است واز شهرت ومقبولیت ویژه ای برخوردار می شود

نتیجه

نسیم شمال واحمد مطر هر دو از شاعران طنزپرداز به نام در ادبیات سیاسی واجتماعی عصر خویش اند.هر دو شاعر در خلق سروده های خویش از قالب طنز وشیوه های بیان آن بهره می جویند ومسائل ورخدادهای جامعه خود را هریک به مقتضای شرایط ویژه دوره خود به نحوی اثرگذار وپویا به یاری زبان گزنده طنز به بوته ی نقد می کشند.نقشی که نسیم شمال در دوره ی مشروطه ودر ادبیات زمان خود برجای می گذارد مشابه عملکرد ونقشی است که احمد مطر در دوران معاصر ایفا می کند.هردو شاعر به قالب طنز وشگردها ودقایق آن آشنایی کامل دارند وشیوه های بیان هردو در به کارگیری این هنر در نقد مسائل روز مشترک است.

فهرست منابع ومآخذ

۱. آرین پور،یحیی،از صبا تا نیما،چاپ چهارم،انتشارات زوّار،تهران،۱۳۷۲.

۲. آژند،یعقوب،تجدد ادبی در دوره مشروطه،مؤسسه تحقیقات وتوسعه ی علوم انسانی،تهران،۱۳۸۴.

۳. اصیل،حجت الله،برگزیده وشرح اشعار اشرف الدین حسینی گیلانی(نسیم شمال)،چاپ اول،تهران،۱۳۸۲.

۴. حلی،صفی الدین،دیوان اشعار،مطبعۀ حبیب أفندی،دمشق،الشام،۱۲۹۷هـ/ق.

۵. خطیب رهبر،خلیل،دیوان خواجه حافظ شیرازی،چاپ سیزدهم،انتشارات صفی علیشاه،تهران،۱۳۷۳.

۶. عباسی،محمد،کلیات شمس تبریزی،چاپ چهاردهم،نشرطلوع،۱۳۸۴.

۷. عبداللهی،منیژه،نگاهی به اندیشه وشعر نسیم شمال،ضمن کتاب شاعر مردم یادنامه ی سید اشرف الدین حسینی(نسیم شمال)به اهتمام علی اصغر محمدخانی،انتشارات سخن،تهران،۱۳۸۴.

۸. فاروق الطّباع،عمر،دیوان ابوالقاسم الشابیّ،شرکة دارالأرقم بن أبی الأرقم،بیرت،لبنان.

۹. کریمی موغاری،فریده،زندگی وشعر سید اشرف الدین حسینی گیلانی(نسیم شمال)شمیم نسیم،چاپ اول،نشرثالث،تهران،۱۳۸۲.

۱۰. مطر،احمد،الاعمال الشعریة الکاملة،الطبعة الثانیة،لندن،۲۰۰۱.

۱۱. معروف،یحیی،شیوه های کاربرد طنز در تصاویرفکاهی احمدمطر،مجله ی انجمن ایرانی زبان وادبیات عربی،شماره۱۰،۱۳۸۷.

۱۲. نفیسی،سعید،دیوان نسیم شمال،چاپ اول،انتشارات سعدی،۱۳۶۴.

۱۳. حالت،ابوالقاسم،هفته نامه ی شوخ وشیرین زبان مردم پسند(نسیم شمال)،ضمن کتاب جاودانه ی سیداشرف الدین(گیلانی)متن کامل(نسیم شمال)، حسین نمینی، چاپ اول،انتشارات کتاب فرزان،تهران،۱۳۶۳.

رویکرد انسان گرایی در شعر نیما

منصور پایمرد

(خلاصه مقاله)

اگرچه گروهی مدرنیته را حد فاصل میان رنسانس و انقلاب فرانسه می دانند و گروهی از آغاز صنعتی شدن جوامع اروپایی؛ اما در میان هر دو گروه بر سر مشخصه ها و مولفه های آن اختلاف چندانی وجود ندارد.

محور اصلی مدرنیت پیروزی خرد انسانی بر باورهای سنتی است. در این تحول انسان با طبیعت یکی می شود و هرگونه نیروی معنوی بیرون از ساحت خرد آدمی, نخست بی اعتبار می شود تا بعد یکسر مورد انکار قرار گیرد .

امواج این تحول به مرور بر جامعه ی استبداد زده ی قاجاری نیز می رسد و منجر به انقلاب مشروطه و پی آمدهای آن می گرد, و ادبیات ما را نیز به دگرگونی ودرک وظایف جدید ناگزیر می کند .

در سال ۱۳۰۱ چاپ منظومه ی «افسانه» ی نیما خبر از تحولی در شکل و محتوای شعر سنتی فارسی می دهد. نیما با درک شرایط تازه جهانی و با آشنایی که با افکار سردمداران مدرنیته و به ویژه ادبیات و شعر فرانسه درد, نظام تازه ای را در شعر فارسی پی می ریزد که با وجود همه ی موانع و سنگ افکنی های جزم اندیشان ادبی, راه خود را باز می کند و به امروز می رسد .

تمرکز و تأکید بر قالب شکنی نیما در این چند دهه , توجه ها را از کار اصلی او که دگرگونی و نگاهی نو به محتوی است بازداشته است .

ایجاد گاهی تازه به انسان و طبیعت, تبدیل ابژه به جای سوژه, که در شعر ما قدمتی هزار ساله دارد, و قرار گرفتن انسان در محور توجه به عنوان اصلی ترین عامل تغییر و تحول, پایه‌های معنایی نظام شعری نیما را تشکیل می دهد.

در نگاه نیما به انسان در روند شعر و جان بینی او با دو رویکرد روبرییم:

۱) حضور اشخاص محروم و تهیدست به عنوان شخصیت های اصلی در شعر و شرح داستان زندگی آنها یا بیان آن از زبان خودشان. اشخاصی که در ادبیات کلاسیک ما هیچ گاه به حساب آورده نمی شدند چه برسد به این که به عنوان شخصیت های اصلی بخواهند نقش آفرینی کنند .

نیما این نوع نگاه را در اشعار اولیه ی خود که از نظر قالب هنوز به همان شعرهای متقدمین نزدیک است , دنبال می کند و نتیجه ی آن خلق اشعاری است چون « خانواده سرباز »، « محبس » و در شکل تحول یافته و نیمایی ترش « کار شب پا » .

۲) در اشعار نوع دوم که با تعالی یافتن و کمال گرفتن شعرش در شکل و صورت همراه است, جهان نگری او نیز از صورت فردی به سوی جمع حرکت می کند و مردم به صورت عام به جای آن می نشیند و در می یابد که راه رهایی مردم از نظام سلطه و استبداد, آگاهی بخشیدن به آنها ست. در شعر های پادشاه فتح , مرغ آمین, ناقوس, آی آدم ها, می تراود مهتاب, دل فولادم و . . . مردم حضوری اساسی دارند و در هر کدام نوید رهایی و امید به آینده و هشدار آگاه کردن خلق از محور های اصلی شعر است. که گاه با نوعی سرت و درد مردم غفلت زده و خاموش را به درک شرایط ناگوار خود دعوت می کند تا به دگرگونی بیندیشند.

اما موفق ترین کارهای نیما, آثاری هستند که « من » او به منی گسترده و مشترک تبدیل می شود و شکل شاعری شعرها تعدیل می یابد و او خود از زبان خلق و مردم لب به سخن باز می کند. اشعاری مانند: کشتگاه من, خانه ام ابری است, قایق و ... من نیما من همه ی ماست با دردی مشترک و سرنوشتی که از آن همه ماست.

تحولی که در غرب با مدرنیته آغاز شد و تمام بنیادهای سیاسی ، اقتصادی ، اجتماعی ، فرهنگی و ... اروپا را دچار دگرگونی و تغییر کرد ، خواهی نخواهی امواج آن به مرور زمان به کشور ما نیز رسید و جامعه ی خواب زده و فرتوت قاجاری را برانگیخت و منجر به انقلاب مشروطه و پی آمدهای پس از آن گردید .

بسیاری از تاریخ نگاران هنگامی که از « روزگار مدرن » یاد می کنند ،فاصله ی میان رنسانس و انقلاب فرانسه را در نظر دارند. اما کسانی هم هستند که آغاز صنعتی شدن جوامع اروپایی ، پیدایش وجه تولید سرمایه داری و تعمیم کالایی را آغازگاه مدرنیته می دانند . (احمدی ,۸: ۱۳۷۳)

اما بحث ما در این جا نه نقطه ی آغاز روزگار مدرن بل مشخصه ها و مولفه های این جنبش است ، که درباره آن کمتر اختلاف نظر وجود دارد .

نقطه اصلی و مرکزی مدرنتیه پیروزی خرد انسانی بر باورهای سنتی است . در این تحول ، انسان با طبیعت یکی می شود و هرگونه نیروی معنوی بیرون ساحت خرد آدمی نخست بی اعتبار می شود ، تا بعد یکسر مورد انکار قرار گیرد . و در این قداست زدایی از تمام باورهای ماورایی ، اعتقادات سنتی (اسطوره ، دین ، اخلاق ، فلسفه و ...) مورد نقد قرار می گیرد و هرکدام که با عقلانیت همنوا و همساز نبود کنار گذاشته می شود . (همانجا , ۸)

در این قداست زدایی از نیروهای ماورایی ، نگاه به انسان به عنوان یک از اصلی ترین مؤلفه های مدرنتیه جایگاه خویش را می یابد و گویی این انسان مدرن با چرخش نگاهش از آسمان ، به انسان با نگاهی خداگونه می نگرد و هرگونه تغییر و تحولی در عرصه های سیاسی ، اقتصادی ، فرهنگی را ناشی از نیروی خرد آدمی می داند . به همین جهت شکایت از گردش روزگار و ناخرسندی از بخت و اقبال و...به توهمات و خرافات می پیوند .

برای اندیشمندان عصر مشروطیت فریبندگی و جاذبه ی سحر آمیز مدرنیته از آن جا ناشی می شد که دستاوردهای مادی و فرهنگی تمدن غرب را می دیدند و تمام آن را نتیجه حرکت غرب به سمت این دوران مدرن می دانستند . به همین دلیل بسیاری از نظرات این دوران خواهی نخواهی ، گاهی حتی به صورت خام به جامعه ی ما نفوذ کرد و در این میان ادبیات ما نیز پوست افکند و خود را با شرایط تازه همراه کرد.

با ترجمه ی داستان ها و رمان های غربی ، خوانندگان ایرانی با هنر داستان نویسی آشنا شدند و نویسندگان ایرانی برانگیخته شدند تا در این قالب تازه طبع آزمایی کنند. بدین ترتیب داستان کوتاه در ایران با مجموعه ی « یکی بود یکی نبود » از سید محمد علی جمال زاده پا به عرصه ی ادبیات داستانی ایران نهاد.

نیما یوشیج با درک شرایط تازه و با توجه به شناختش از شعر کلاسیک ما و هم چنین آشنایی که با ادبیات غرب و خصوصا اشعار شعرای فرانسوی داشت ، به پی افکندن نظامی تازه در شعر معاصر کمر بست و با خلق « افسانه » که به سال ۱۳۰۱ به چاپ رسید ، در حقیقت شعر نو متولد شد . به تبعیت از کار نیما دیگر شاعران جوان نیز آرام آرام راه افتادند و قافله ی شعر نو با همه ی موانع و محدودیت ها یی که از طرف جزم اندیشان در پیش پایشان افکنده می شد ، حرکت خویش را پی گرفت و خود را به امروز رسانید .

نیما شاعری است که درک شرایط دنیای مدرن او را به سنت شکنی واداشته است و بی هیچ تردیدی او با اندیشه ی منادیان مدرنیته آشنا بوده است .

در این چند دهه ی اخیر ، متاسفانه آن قدر درباره ی دگرگونی و تغییری که نیما در صورت و فرم شعر به وجود آورده است ، سخن رفته ، که مؤلفه های اصلی و معنایی نظام شعری او مسکوت و ناشناخته مانده است . گویی کار اصلی نیما صرفا کوتاه و بلند کردن مصراع ها و جا به جا کردن جای قافیه ها بوده است . در حالی که اساسی ترین کار او در این زمینه ، ایجاد نگاهی تازه به انسان و طبیعت است . او با تبدیل ابژه به جای سوژه و عینی گرایی در شعر به جای ذهنی گرایی , که در شعر ما قدمتی هزار ساله دارد ، با دیدی تازه به جهان می نگرد و درحقیقت می خواهد که نگاه شاعرانه سنتی را پشت و رو کند و اجازه دهد هر چیز با تمام هستی خود در شعر حضور پیدا کند. نیما در مقدمه ی افسانه می گوید :« چیزی که بیشتر مرا به این ساختمان تازه (ساختمان افسانه) معتقد کرده است, معنی و طبیعت هر چیز است » .

نیما معتقد است که شاعر نباید چنان در حالات روحی و روانی خویش غرق شود که به کلی همه چیز را فراموش کند و حتی عناصر موجود در هستی را نیز از زاویه ی چنین حالتی بنگرد. وقتی که او خوشحال است مثلا درخت و پرنده شاد و سر خوش باشند و چون او غمگین می شود , درخت نماد یأس و نوای پرنده آوای شوم مرگ شود . « سرو آزاد » و « سروپای دربند » نوع نگرش درونی شاعر به سرو است . وگرنه سرو در موجودیت خویش از

این حالات رها ست . او « سرو» است و ریشه در خاک بسته و سر بـه آسـمان کـشیده. نـه آزاد است و نه پای در بند .

نیما در یک جامعه ی تک صدایی و استبداد زده , از اولین کـسانی اسـت کـه « بـه درک حضور دیگری » می اندیشد و آن را به شعرش می کشاند . و این باعـث شـگفتی اسـت . چـون جامعه ی گرفتار در بند و بست فئودالیته , هنـوز آمـادگی چنـین نگـرش و گفتمـانی را نـدارد . چنان که زده یاد محمد مختاری در این باره می نویسد : « شاعر کم تر به تنهایی از خـود سـخن می گوید . دستگاه همیشگی رابطه ی انسانی در ذهن او مثلث « من , تو , او » ست . اما حـضور دیگر غالبا اصل این گرایش است . ذهنی که می کوشد از درک حضور دیگری سرشار شود و شعری پدید آورد که در آن « او » مر کز توجه بیش تری است . » (مختاری , ۲۲۱ : ۱۳۷۴) به همین جهت رویکرد به انسان در کنار طبیعت را میتوان پایه ای تـرین اصـل شـعری او دانـست . اصلی که به عنوان یکی از محورهای مدرنیته بر آن تأکیـد شـده اسـت . انـسان چـون یکـی از موجودات طبیعت آن گاه معنای طبیعی و ساده خود را درمی یابـد کـه در دل طبیعـت , کـه بـه منزله ی مادر اوست , قرار گیرد .

کمتر شعری میتوان از نیما سـراغ گرفـت کـه طبیعـت و انـسان بـا هـم و در کنـار هـم بـه توصیف کشیده نشده باشند .حتی شعرهایی که در آنها عناصر دیگر طبیعت چون پرنده , رود , جنگل , داروک . . . به عنوان شخصیت اصلی معرفی می شوند , بـه سـبب ویژگـی سـمبولیک شعری نیما , و همچنین تشخصی که در شعرش به آنها می بخشد , بعدی انسانی می پذیرند .

« آمیختگی طبیعت و سرگذشت فردی و اجتماعی انسان , طبیعـت را انـسانی و انـسان را « طبیعی » می کند . طبیعت در سرگذشت انسان راه می یابد و در تکوین سرشت (طبع) او موثر می افتد , طبع ما از طبیعت و در نتیجه , سرنوشت ما از سرشت طبیعت , از خمیـره ای کـه مایـه ی غرائز , حسیات (احساسات و عواطف) , اندیشه ها , رنج ها , و شادی هـای آدمـی اسـت , می آید و بدین ترتیب شکایت شاعر ناسازگار بـا خـود و دیگـران , بـه شـکوه از طبیعـت کـه سازنده طبع ماست می انجامد , نه گلایه از اختر بخت در عالم افلاک. «انسان جزئی از طبیعـت است » و بد و خوب سرنوشت وی نیز با آن پیوند دارد .» (مـسکوب , ۵۰ : ۱۳۸۴) بـه همـین جهت انسان در متن طبیعت است که معنا پیدا می کند نه به عنوان اشرف مخلوقات .

نیما مسئله انسانی را از دو منظر می بیند . او , عشق , مرگ , حسرت , اندوه , شتابزدگی و ... را از طبیعت و سرشت انسانی اش می داند و رنج های ناروای اجتماعی , چون فقر و گرسنگی و نادانی و جنگ و بیداد و ... ـ به ویژه در نظر شاعری انسان دوست و چپ گرا ـ زاییده ی نابسامانی های اجتماعی ست . (همان جا , ۵۰)

در اشعار نیما به انسان و طرح مسائل و مشکلاتش خصوصا در حوزه سیاسی و اجتماعی, به طور کلی با سه رویکرد روبروییم :

۱) آوردن اشخاص محروم و تهیدست به صحنه ی شعر , و ذکر داستان زندگی آنها , یا از زبان خودشان یا از زبان راوی (شاعر)

نیما این نوع نگاه را بیشتر در اشعار اولیه ی خود اعمال می کند . از « افسانه » نیما که روایتی عاشقانه با رویکردی تازه به رابطه ی انسان و طبیعت است که بگذریم , دیگر اشعار نیما با حضور انسان با همه ی قابلیت ها و کاستی ها یش روبروییم . در شعر های آغازین نیما , این آدم های تهیدست و حاشیه ای اند که در شعرش به عنوان قهرمان اصلی وارد صحنه شعر می شوند و شرح رنج ها و درد های خویش را آغاز می کنند . در حقیقت نیما به راوی زبان توده های خاموش تبدیل می شود که تا آن زمان در ادبیات ما از آنها به کرگوشی و چشم پوشی گذشته بودند و هیچ گاه آنان را به حساب نیاورده , چه رسد به این که اجازه دهند به عنوان شخصیتی تأثیر گذار وارد حیطه ی شعر یا داستان شوند .

سوای آشنایی نیما با شعر مدرن غرب و مبانی اندیشه مدرنیته , فضای جامعه ی روشنفکری آن روز نیز شدیدا تحت تأثیر انقلاب ۱۹۱۷ روسیه و ایدئولوژی حاکم بر آن بود . نیما به جرگه‌ی روشنفکران چپ گرا کشانده شده بود و صرفه نظر از آن که نیما چنان که خود می گوید « حامی پاک و بدون ریای مظلومین » بوده است (نیما , ۳۳۸ : ۱۳۶۸) اما تأکید گرایش های چپ به مسائل و مشکلات طبقات کارگر و محروم نیز خصلت های انسان گرایانه‌ی نیما را تشدید کرد .

از شعرهای اولیه ی نیما که با حضور افراد زحمتکش و فقیر و محروم شکل می گیرد, می‌توان از « خانواده سرباز » نام برد . زندگی تلخ و تیره خانواده سربازی که به جنگ روس رفته و خانواده اش در فقر و گرسنگی با مرگ دست و پنجه نرم می کنند و در این کشاکش سرانجام مادر و دختر از شدت گرسنگی می میرند , شعربیانیه ای علیه جنگ است که با بیانی رومانتیک و تأثیر گذار طرح شده است :

اندرین سرما کاب می بندد
بر بساط فقر مرگ می خندد
بخت می گرید , قلب می رنجد
این زن سرباز درد می سنجد
عده ی درد است , عده ی ایام
پیش این ناکام
یک دو روز است اوقوت نادیده
با دو فرزندش خوش نخوابیده
یک تن از آنها خواب و ده ساله است
دیگری بیدار , کار او ناله ست
شیر خواهد لیک شیر مادر کم
این هم یک ماتم
طفل همسایه , خوب می پوشد
خوب می گردد , خوب می نوشد
فرق در بین این دو بچه چیست
هر چه آن را هست این یکی را نیست
بچه ی سرباز کاین چنین ژنده است
پس چرا زنده است ؟

(جنتی ,۷۰ : ۱۳۴۶)

قطعه ی نا تمام « محبس » در انتقاد از اوضاع اجتماعی سروده شده است . قهرمان داستان جوانی دهقان زاده است که به تهمت سرپیچی از فرمان ارباب به زندان افتاده است . در این داستان رئالیسم گوینده حیرت آور است « گاهی مناظری پدید می آورد که شعر او را به آثار « نکراسف » شاعر بزرگ دموکرات و انقلابی روس , نزدیک می کند » (آرین پور ,۴۷۸ : ۱۳۵۱) :

در ته تنگ دخمه ای چو قفس
پنج نوبت چو کوفتند جرس
ناگهان شد گشاده بر ظلمات
درب تاریک کهنه ی محبس

موی ژولیده جامه ها پاره
همه بیکارگان بیچاره
بی خبر این یک از زن و فرزند
وان دگر از ولایت آواره
این یکی را گنه که کم جنگید
وآن دگر را گنه که بد خندید *(همان جا , ۴۷۹)*

این شعر ها از نظر فرم و قالب به شعر های متقدمان نزدیک است البته با دست کاری هایی که نیما در قالب آنها اعمال کرده است .. دید تازه و نگاهی انسانی که بر فضای شان حاکم است ,در ادبیات گذشته ی ما سابقه نداشته است که از همان نزدیکی دید نیما در نگرش به انسان سرچشمه می گیرد .

نیما در کار های نوتر که با شیوه متقدمین فاصله گرفته نیز, گاهی این روش را اعمال کرده است , از جمله در شعر« شب پا » که حکایت درد و فقر و تنهایی و روزگار سیاهی نگهبان کشت زاری است که خود گویی به هیئت « هولی غالب » در آمده است :

می دمد گاه به شاخ
گاه می کوبد بر طبل به چوب
وندر آن تیرگی وحشتزا
نه صدایی ست به جز این , کز اوست
هول غالب , همه چیزی مغلوب
می رود دوکی , این هیکل اوست.
می رمد سایه ای , این است گراز.
خواب آلوده به چشمان خسته ,
هر دمی با خود می گوید باز :
« چه شب موذی و گرمی و دراز ! » *(گزیده , ۷۷ : ۱۳۴۲)*

۲) اما همان گونه که نیما در اسلوب شعر خود به کمال می گراید , از نظر جهـان بینـی نیـز مسیر متعالی خویش را پی می گیرد , به همین جهت در شعرهایش از بیا ن صریح و رئالیستی و داستان گونه عبور می کند و زبان سمبولیک خویش را با قدرت و تعمیم پذیری بیشتری به کار می گیرد و در شعرهای موفقش , مردم و خلق به جای « فرد » می نـشیند . او متوجـه ایـن نکتـه شده است که نجات و رستگاری فرد در گرو رهایی و آگـاهی جامعـه اسـت بـه همـین جهـت مردم در شعرهایش حضور جدی تری می یابند .

در شعر « پادشاه فتح » بشارت رستگاری و رهایی بگوش می رسد .

« در تمام طول شب

کاین سیاه سالخورد انبوه دندان هاش می ریزد »

خروس خانه رسیدن صبح دلکش را مژده می دهد و در گوش کسانی که تصور می کردند که پادشاه فتح مرده است خبر از زنده بودن او و پایان اسارت و آغـاز رسـتگاری و رهـایی مـی دهد :

« اوست زنده . زندگی با اوست .

زاوست , گر آغاز می گردد جهان ما , رستگاری

هم از او , پایان بیابد گر زمان های اسارت.

او بهار دلگشای روزهایی هست دیگرگون؛

از بهار جانفزای روزهایی خالی از افسون .» (گزیده ,۷۳ : ۱۳۴۲)

« مرغ آمین » بشارت دهنده رستگاری و امید و راهنمای خلق است :

« در شبی این گونه با بیدادش آیین.

رستگاری بخش ـ ای مرغ شباهنگام ـ ما را

و به ما بنمای راه ما بسوی عافیتگاهی

هر که را ـ ای آشنا پرور ـ ببخشا بهره از روزی که می جوید .

ـ « رستگاری روی خواهد کرد

و شب تیره , بدل با صبح روشن گشت خواهد . » مرغ می گوید.

(جنتی ,۲۲۳ : ۱۳۴۶)

« ناقوس » نیز صبح تازه را خبر می آورد و مژده جهانی دیگر را به تصویر مـی کـشد و در نهاد مردم جان تازه ای می دمد « تا بی خبر نمانند / بر یأس بی ثمر نفزایند » او پیـام آور رفـتن سیاهی و آمدن روزگاری بهین است :

« دینگ دانگ! . . .شد بدر
این بانگ دلنواز
از خانه ی سحرو
خاموش تا کند
قندیل ها به خلوت غمخانه های مرگ .

شد این ندا بلند
تا ریشه گزند
لرزد ز هول آن . » *(گزیده , ۱۰۹ : ۱۳۴۲)*

در قطعاتی مانند « ای آدم ها » , « می تراود مهتاب » و ... نگاه گلایه آمیز او را به جامعه ی خواب زده ای می بینیم که در زیر سیاهی شب استبداد در غفلت و بی خبری غوطه ورنـد و در ساحل امن روزمرگی خود چشم بر غرق شدگان در گرداب فقر و فلاکت , که از آنـان چـشم کمک دارند , بسته اند:

« ای آدم ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید
یک نفر در آب دارد می سپارد جان .
یک نفر دارد که دست و پای دایم می زند
روی این دریای تند و تیره وسنگین که می دانید » (همانجا , ۴۷ , ۵۰)

۳) اما موفق ترین کارهای نیما آثاری هستند که « من » او به منی گسترده و مشترک تبـدیل می شود . و از زبان مردم و خلق خود سخن آغاز می کند. « من نیما تنها « من » خودش نیـست , بلکه « من » همه ی ماست . شعر نیما خیلی کم حالت بیـوگرافی دارد . مـوقعی کـه او از زبـان انسان حرف می زند , انسان عمومی در برابر ما دیده می شود . موقعی که او می گوید :

خشک آمد کشتگاه من

در جوار کشت همسایه

این فقط کشتگاه او نیست که در جوار کشت همسایه خشک شده , بلکه کشتگاه همه ی ماست . و یا هنگامی که می گوید :

من چهره ام گرفته

من قایقم نشسته به خشکی

این فقط چهره ی او نیست , فقط قایق او نیست که به خشکی نشسته است , بلکه چهره ی ماست که گرفته است و قایق ماست که به خشکی نشسته است . همین طور است موقعی که می گوید :

خانه ام ابری ست

یکسره روی زمین ابری است با آن

او از سرنوشتی صحبت می کند که از آن همه ی ماست . نیما خود را از مردم جدا نمی داند و در اغلب موارد , « من » او « ما » ست » (براهنی , ۵۰ : ۱۳۵۸)

آرزوی بهروزی و رهایی و خوشبختی مردم , که زاییده ی آگاهی آنها به حقوق انسانیشان است , و نفی نیروهای استبداد زا و استثمار گر دست مایه ی اصلی مضامین و مفاهیم شعری نیما ست . دل او با درد و رنج توده های مردم فشرده می شود و با شادی و آزادی آنها رنگ شور و نشاط می گیرد .

نگاه به انسان به عنوان موجودی اجتماعی , که زاییده ی نگرش دوران مدرن به جامعه است برای شاعر نیز مسئولیتی تازه خلق می کند , که با ظهور شعر نو در جامعه ادبی ما مطرح می شود و هنوز که هنوز است هر شاعری باید جوابگوی این سئوال باشد که وظیفه اش به عنوان یک روشنفکر متعهد در قبال انسان و جامعه اش چیست ؟ پرسشی که تا قبل از شعر نیمایی در ادبیات کلاسیک ما طرحش اصلا معنایی نداشته است , چون شعر و شاعر جهت گیریش نه به سمت مردم که نگاهش به دربارها و مراکز قدرت بود که می توانستند او را حمایت و تأمین کنند .

این نگاه تازه نیما به مقوله انسان سوای دیگر تغییراتی که در قالب و محتوای شعر ایجاد کرده بود , به شاعران پس از خود نیز منتقل کرد . و انسان گرایی را به عنوان مولفه اصلی شعر نو فارسی در آثار بزرگان شعر نیمایی و آزاد , چون اخوان ثالث , شاملو, فروغ فرخزاد و. . . می توان می توان پی گرفت .که این خود جستاری جداگانه می طلبد.

منابع :

۱ ـ آرین پور یحیی (۱۳۵۱), از صبا تا نیما , ج ۱ : شرکت سهامی کتاب های جیبی , چاپ اول

۲ ـ احمدی , بابک (۱۳۷۳)مدرنیته و اندیشه انتقادی : نشر مرکز , چاپ اول

۳ ـ براهنی رضا (۱۳۵۸) طلا در مس : کتاب زمان

۴ ـ جنتی عطایی ابوالقاسم (۱۳۴۶), مجموعه اشعار نیما یوشیج: بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه

۵ ـ؟ (۱۳۴۲) گزیده ی اشعار نیما یوشیج :سازمان کتاب های جیبی , چاپ اول

۶ ـ طاهباز , سیروس (۱۳۶۸), مجموعه آثار نیما یوشیج , نامه ها : دفترهای زمانه

۷ ـ مختاری محمد (۱۳۷۴) انسان در شعر معاصر : انتشارات توس , چاپ اول

۸ ـ مسکوب شاهرخ (۱۳۸۴) , داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع : انتشارات فرزان , چاپ سوم

مقایسهٔ مضامین، واژگان و ترکیبهای سهراب و فروغ فرخزاد

دکتر سیّد ناصر جابری اردکانی
استادیار دانشگاه خلیج فارس بوشهر

مقدمه

شعر فروغ آیینه درون اوست؛ گویی او شاعری است که برای بیان احساسات عمیق، حزن انگیز و بعضاً سوگوارانه‌اش چندان نیازی به پشتوانهٔ ادب پیش از خود ندارد و هر چه می‌گوید حرفهای قلبی زخم خورده‌است که یک عمر می‌توان شرح دردش را در دفاتر گنجاند. در سوی دیگر سهراب سپهری قرار دارد که شعرش به طور کلّی آیینهٔ عالم برون و تبلور احساسات ظریف شاعری طبیعت دوست، امیدوار و زیبابین است.

این دو شاعر توانسته‌اند بافت و زبان شعر خود را به گونه‌ای شکل دهند که نسبت به ادب پیشین بی‌سابقه باشد و در مجموعه‌هایشان سیری تکاملی دیده می‌شود؛ فروغ در مجموعه‌های «تولّدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» و سپهری در مجموعه های « صدای پای آب »، «مسافر» ، « حجم سبز» و « ما هیچ ما نگاه» این زبان متفاوت و به کمال رسیده را به نمایش گذاشته اند. تکاملی که با انتخاب واژگان و تشخّص سبکی ارتباطی نزدیک دارد.

محققان سهراب را متأثر از فروغ دانسته‌اند و این صحیح است. دقت در شعر «در غروب ابدیِ» فروغ، نشان می‌دهد که سهراب از لحاظ فضای کلّی شعری از فروغ تأثیر پذیرفته است:

«روز یا شب؟/ نه، ای دوست، غروبی ابدی است/ با عبور دو کبوتر درباد/ چون دو تابوت سپید/ و صدایی از دور ، از آن دشت غریب،/ بی ثبات و سرگردان، همچون حرکت باد/ ....

سخنی باید گفت/ چه فراموشی سنگینی/ سیبی از شاخه فرو می افتد / دانه‌های زرد تخم کتان، زیر منقار قناریهای عاشق من می‌شکنند/ ..... من به یک ماه می‌اندیشم/ من به حرفی در شعر / من به یک چشمه می اندیشم/ من به وهمی در خاک/ من به بوی غنی گندمزار/ من به افسانهٔ نان، من به معصومیّت بازی‌ها... » (فرخزاد،۱۳۷۹: ۲۴۷-۲۴۶)

عبارات زیر از شعر «صدای پای آب» به وضوح شباهت زبانی و روایی دو شاعر را نشان می‌دهد:

«من به مهمانی دنیا رفتم/ من به دشت اندوه/ من به باغ عرفان/ من به ایوان چراغانی دانش رفتم.» (سپهری،۱۳۸۷: ۲۷۶)

در باب مقایسهٔ این دو شاعر تا کنون تحقیقاتی صورت گرفته است اما به جهت نقش مهمی که آنها در تغییر بافت زبانی شعر فارسی داشته‌اند همچنان این موضوع جای تحقیق دارد؛ این مقاله نیز می‌تواند گامی در همین مسیر باشد.

پیشینهٔ تحقیق

خوانندگان دو دیوان سهراب و فروغ، حتی بدون اطلاع از فضای فرهنگی – تاریخی حیات این دو شاعر، نوعی شباهت میان الفاظ و افکارشان حس می‌کنند. محققان نیز جهت نشان دادن ابعاد این شباهت تحقیق و تأمل کرده‌اند. از آن جمله است کتاب «نگاهی به فروغ». فصل آخر این کتاب به مقایسهٔ این دو شاعر اختصاص یافته است؛ در این فصل از کتاب به شباهتهای زبانی دو شاعر نیز نگریسته شده‌است : «زبان این دو شاعر ساده و روان است و هر دو نگاه‌های تازهٔ صمیمانه دارند. به هر حال لغات و تعبیرات مشترک بسیاری بین این دو قابل تشخیص است»(شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۹۸) به طور خلاصه نویسندهٔ کتاب نگاهی به فروغ، شباهتها و تفاوتهای زیر را برای این دو برشمرده‌است:

به کار بردن واژه‌های مشترک، مانند: دست، پنجره، سیب، آینه، عشق، تنهایی، جو،خیابان، زندگی، همآغوشی،حجم، سبز، لحظه.توجه به کودکان، نگاه دقیق به طبیعت، حسرت خوردن نسبت به زمان گذشته، برخورداری از توان آینده خوانی و توجه به آمیختگی مرگ و زندگی، غم و شادی. برخی از تفاوتهایشان را نیز چنین دانسته‌است: یأس‌آمیزی شعر فروغ نسبت به شعر سهراب، مصفّا بودن زمان در شعر سهراب نسبت به زمان رو به فنای فروغ و... . (همان،ص۲۹۴به بعد)

اخوان ثالث نیز این دو شاعر را با هم مقایسه کرده است. او سهراب را به شدت تحت تأثیر فروغ دانسته‌است و در عین حال معتقد است سهراب از فروغ تقلید نکرده، بلکه روح

آن دو شاعر بسیار به هم نزدیک بوده‌است.(مرادی کوچی،۱۳۷۹: ۴۳) نقد اخوان ذوقی است، او فروغ را مدرن می‌داند اما سهراب را خیر، استدلالش هم این است که توصیه‌هایی از قبیل «آب را گل نکنیم» اندرزواره‌هایی از اعصار کهن و شیوه‌ای غیر مدرن است.(همان، صص۴۶-۴۵)

محمد حقوقی نیز در یکی از مجموعه کتابهای شعر زمان ما، به فروغ فرخزاد پرداخته، واژگان شعر او را بررسیده‌است. مطالعهٔ بسامد واژگانی و مقایسه واژگان دفاتر مختلف، موضوع فصل اوّل این کتاب است و به امر مقایسهٔ فروغ و سهراب یاری می‌رساند.

شباهتها و تفاوتهای کلّی

مرگ و تنهایی

یکی از مضامین مهم شعر فروغ توجه به مرگ است، بسامد واژه‌هایی چون گور ، درد و مرگ در دیوان او بالاست این مضمون از ابتدا تا انتها با اوست و در آخرین شعرش پرنده را مردنی توصیف کرده است. در شعرهای آغازین سهراب نیز این مضمون دیده‌می‌شود؛ با این تفاوت که مرگ از مضامین پخته و پروردهٔ مجموعه‌های اولیهٔ او به شمار نمی‌آید؛ زیرا سهراب اساساً شاعری مأیوس و رنج کشیده، چنانکه در مورد فروغ صدق می‌کند، نیست و به همین دلیل در مجموعه‌های پایانی دیوانش مرگ تبدیل می‌شود به مقوله‌ای که اگر نبود دست ما به دنبال آن گمشده می‌گشت، اما در مجموعه‌های اولیّه‌اش نوعی توجه فروغ‌وار را نسبت به مرگ به نمایش گذاشته‌است که لزوماً تقلید یا تأثّر نیست ونوعی تجربه و تلاش شاعرانه جهت یافتن مسیر شعری و دست یافتن به سبکی خاص شمرده‌می‌شود:

« در پس درهای شیشه‌ای رؤیاها/ در مرداب بی ته آینه‌ها/ هر جا که من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم/ یک نیلوفر روییده بود/ گویی او در تهی من می‌ریخت و من در صدای شکفتن او / لحظه لحظه خودم را می‌مردم« (سپهری، ۱۳۸۷: ۱۱۹)

در مثال زیر نیز پوچ‌گرایی و توجه به مرگ دیده می‌شود:

میان دو لحظهٔ پوچ در آمد و رفتم/ انگار دری به سردی خاک باز کردم/ گورستان به زندگی‌ام تابید.» (همان، ۱۴۲)

در دیوان فروغ مرگ اندیشی، غم و یأس یک مضمون فراگیر است. واژه‌های گور و مرگ در دیوان او بسامد بالایی دارد و این رویّه به نوعی متفاوت در شعرهای متکامل او (تولّدی دیگر و ایمان بیاوریم...) نیز دیده می شود: « ای مرگ از آن لبان خاموشت/ یک بوسهٔ جاودانه می‌خواهم» (فرخزاد،۱۳۷۹: ۵۵) « غربت سنگینم از دلدادگیم/ شور تند مرگ در هم‌خوابه‌گیم» (همان، ۲۵۲)

این نگرش در مجموعه‌های اولیّهٔ سهراب نیز دیده می‌شود:

«نفرین به زیست: تپش کور/ دچار بودن گشتیم و شبیخونی بود. نفرین!/ هستی مرا برچین- ای ندانم چه خدایی موهوم» (سپهری،۱۳۸۷: ۲۰۴)

اما این نگاه، از شعر بلند صدای پای آب جای خود را به خوش بینی می‌دهند؛ آن خوش‌بینی خاصی که یأس اولیهٔ سهراب را از دید منتقدان پنهان می کند: «سپهری، خوش بینی‌اش را مدیون بینش عرفانی- شرقی است. به فهم خویش عمق می‌بخشد و به «وید» و آگاهی درونی رو می آورد. از «ودانتا» هم می‌آموزد که رنج ها به عالم تصورات، وهم زمان اندیشی و مایا بر می گردد.» (تسلیمی، ۱۳۸۷ : ۱۴۱) این نگرش در مورد شعرهای تکامل یافتهٔ سهراب صحیح است اما در آثاری چون «مرگ رنگ» و «آوار آفتاب» سهراب نگاهی یأس آمیز دارد.

نگاه سهراب به زندگی از مجموعهٔ صدای پای آب بسیار تغییر می کند، این نگرش متفاوت را در یکی از شبیه‌ترین شعرهای فروغ و سهراب که در آن به تعریف زندگی می پردازند، می‌توان مشاهده کرد:

«زندگی شاید/ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می آویزد/ زندگی شاید طفلی است که از مدرسه برمی گردد/ زندگی شاید افروختن سیگاری باشد ، در فاصلهٔ رخوتناک دو هم‌آغوشی/ یا عبور گیج رهگذری باشد / که کلاه از سر بر می‌دارد و به یک رهگذر دیگر می گوید «صبح به خبر».»(فرخزاد،۱۳۷۹: ۳۰۲-۳۰۱)

سهراب بیش از فروغ زندگی را تعریف می‌کند:

«زندگی رسم خوشایندی است/ زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ/ پرشی دارد اندازهٔ عشق/ زندگی چیزی نیست که لب طاقچهٔ عادت از یاد من و تو برود/ زندگی جذبهٔ دستی است که می‌چیند/ زندگی شستن یک بشقاب است/ زندگی یافتن سکّهٔ دهشاهی در جوی خیابان است.» (سپهری،۱۳۸۷: ۲۹۱-۲۸۹)

در نگاه اوّل چنین به نظر می‌رسد که هر دو شاعر می‌خواهند بگویند زندگی همین امور سادهٔ روزمرّه است؛ مثلاً سلام دو رهگذر به یکدیگر چیدن یک میوه و... ، اما نگاه فروغ و سهراب در تعریف زندگی تفاوت اساسی دارد؛ فروغ اصطلاحاتی را بیان می‌کند که بیانگر نگاه مأیوسانهٔ اوست:آویخته شدن مرد از شاخه، فاصلهٔ رخوتناک دو هم‌آغوشی، بازگشت طفل از مدرسه (ونه رفتن او به مدرسه، زیرا بازگشت با خستگی همراه است) عبور گیج رهگذر و لحظهٔ مسدود. در عین حال هر دو شاعر برای بیان نگرش خود نسبت به زندگی از همین اتفاقات ساده‌ای که در زندگی روی می‌دهد بهره برده‌اند.

توجه به اعضای خانواده در شعر

فروغ در بعضی از اشعارش به اعضای خانوادهٔ خود اشاراتی دارد و برخی مضامینی را که می‌تواند صفت قشری از اقشار جامعه باشد، در قالب رفتار و گفتار آنها به نمایش می‌گذارد: «مادر تمام زندگی‌اش/ سجاده‌ای است گسترده/ در آستان وحشت دوزخ... برادرم به اغتشاش علف‌ها می‌خندد.... خواهرم که دوست گلها بود...» (فرخزاد،۱۳۷۹: ۳۳۱-۳۳۰)

سهراب نیز در حدی کمتر، از اعضای خانواده و به خصوص از مادر یاد می‌کند:

« مادری دارم بهتر از برگ درخت... مادرم در خواب است. و منوچهر و پروانه شاید همهٔ مردم شهر» (سپهری،۱۳۸۷: صص۲۷۲ و ۳۹۱)

تنهایی

یکی از مضامین مهم شعر سهراب تنهایی است و برای او چنان اهمیّتی دارد که زائران شاعر باید مواظب باشند چینی نازکش را نشکنند. این مضمون در شعر فروغ نیز دیده می‌شود: « سلام ای غرابت تنهایی/ اتاق را به تو تسلیم می کنم» (فرخزاد،۱۳۷۹: ۳۱۸) البته میان تنهایی سهراب و فروغ تفاوت است؛ سهراب به تنهایی علاقه دارد و همچون مراقبهٔ عرفانی از آن سخن می گوید؛ گویی لحظات تنهایی برای او لحظات الهام است. حال آنکه تنهایی فروغ همچون دردی جانکاه و گریزناپذیر، محصول درک نشدن و احساس طرد شدن است.

تکرار

یکی از دیگر وجوه مشترک این دو شاعر تکرار است، در شعر فروغ تکرار به شکل گسترده‌تری دیده‌می شود: « تکرار در سطوح گوناگون، گذشته از جنبه های دگرگون بلاغی و به ویژه تکیه و تأکید و جلب نظر مخاطب، از مختصات مهم زبان شعر فروغ است که ناشی از شناخت بی‌نظیر او در شناخت ابعاد مختلف واژه می باشد» (حسین‌پور و دلاور،۱۳۸۷: ۴۴)

تکرار در شعر فروغ و سهراب شبیه ضرباهنگ موسیقی یا تکرار یک صدا در فیلم است و به عمق یافتن سایر مفاهیم و تصاویر کمک می کند. فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، عبارت «در کوچه باد می آید » را تکرار می‌کند: «در کوچه باد می آید / این ابتدای ویرانی است/ آن روز هم که دستهای تو ویران شدند باد می‌آمد» (فرخزاد،۱۳۷۹: ۳۱۰)

سهراب نیز گه گاه از این شیوه استفاده کرده است. در اواخر شعر بلند و زیبای مسافر، عبارت «عبور باید کرد» را چند بار تکرار می کند:

« عبور باید کرد. / صدای باد می‌آید. عبور باید کرد./ و من مسافرم ای بادهای همواره! مرا به وسعت تشکیل برگها ببرید» (سپهری،۱۳۸۷: ۳۲۷)

روایت از زاویهٔ اول شخص

یکی از ویژگیهای مشترک فروغ و سهراب روایت شعر از زبان اوّل شخص مفرد است، بر این اساس واژهٔ «من» در شعر ایشان اهمیّت خاصی دارد؛ منی که توسّع یافته‌است، حالت شخصی ندارد و تمام مخاطبان خود را به هم حسی فرا می‌خواند. مثالهای زیر ضمن تأیید این موضوع شباهت فکری دو سراینده را نیز نشان می‌دهد:

«من به یک ماه می اندیشم/ من به حرفی در شعر/ من به یک چشمه می‌اندیشم/ من به وهمی در خاک/ من به بوی غنی گندمزار/ من به افسانهٔ نان/ من به معصومیّت بازی ها». (فرخزاد،۱۳۷۹: ۲۴۷)

«من پر از بال و پرم/ من پر از نورم و شن/ پرم از راه، پر از رود، از موج/ پرم از سایهٔ برگی در آب/ چه درونم تنهاست». (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۳۷-۳۳۶)

فروغ حتی مسائل فلسفی- اجتماعی را از زاویهٔ دید من روایتگر خویش به نمایش می‌گذارد؛ مثلاً شمارهٔ شناسنامه‌اش زمینه‌ای می‌شود تا به گونه ای طنز آمیز (طنز تلخ) از مام وطن، افتخارات تاریخی و... سخن براند، اما روایتگری سهراب راجع به طبیعت و همراه با نگرشی فلسفی است، به عبارتی دیگر در شعر فروغ همه چیز روایتگر دردها، رنجها و احساسات شاعرند اما سهراب از تمام احساسات عمیق خود بهره می‌جوید تا طبیعت را هر چه زیباتر و ملموس‌تر به نمایش بگذارد، او طبیعت و فلسفهٔ بودن را از زاویهٔ دیدی شاعرانه به نمایش می‌گذارد اما فروغ از همه چیز یاری می‌طلبد تا به گونه‌ای متفاوت و تأثیرگذار تألمّات روح حزن‌پرور خویش را به نمایش بگذارد.

نگاه این دو شاعر به زندگی تفاوت اساسی دارد، گویی یکی تنها به بعد زیبای حیات و دیگری به زشتیهای زندگی نظر دارد؛ شبیه آن فلسفه‌ای که توصیف زشتی‌ها را وظیفهٔ ادبیات می‌داند. سهراب نهایت زیبایی را توصیف می‌کند و یک حس خوب می‌آفریند، اما فروغ از نهایت شب سخن می گوید و در آن شب مسموم که نبضش از طغیان خون متورّم شده، چشم خود را در کف، زردی و خفقان به رطیلی در سقف تشبیه می‌کند و همهٔ زندگیش را به سرود زشت مهملی که از زبان موشی منفور روایت می‌شود. (فرخزاد،۱۳۷۹: صص۳۲۳-۳۲۲)

تشخیص و هم حسی با طبیعت

کاربرد استعاره و به خصوص تشخیص در شعر سهراب بسیار زیاد است و به گونه‌ای تشخّص یافته است که در دیگر شعرا نظیرش را نمی توان یافت:

من صدای نفس باغچه را می‌شنوم/ نبض گلها را می گیرم/ آشنا هستم با سرنوشت تر آب / عادت سبز درخت/ روح من در جهت تازهٔ اشیا جاری است / رفتم ... تاسکوت خواهش/ (سپهری، صدای پای آب)

در شعر فروغ نیز چنین تشخیصهایی دیده می‌شود و گاه صدای دو شاعر چنان به هم نزدیک است که تشخیص سراینده بدون داشتن امضای شعر دشوار است:

«صدای خواهش شفّاف آب به جاری شدن/ صدای ریزش نور بر جدار مادّگی خاک/ صدای انعقاد نطفهٔ معنی/ و بسط ذهن مشترک عشق» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۴۱)

اگرچه سهراب در این شیوه سرآمد است، اما چند لایگی وپیچیدگی تشخیصها به شعر فروغ عمق خاصی بخشیده‌است:

«گل باقالا اعصاب کبودش را در سکر نسیم/ می‌سپارد به رها گشتن از دلهرهٔ گنگ دگرگونی» (همان،۲۴۷) شاعر دلهرهٔ گنگ دگرگونی را عارضهٔ گل باقالا دانسته که بیمار (گل باقلا) در وزش نسیمی سکرآور از آن عارضه رها می‌شود. این پیچیدگی از مقولهٔ تعقید نیست بلکه شیوه‌ای شاعرانه است که مخاطب را به تأمّل وامی‌دارد و نوعی ابهام شاعرانه و هنری به شمار می‌آید و نمونه‌اش در شعر سهراب کمتر دیده‌می‌شود. این پیچیدگی گاه به دلیل وجه شبه چندگانه‌ای است که از شگفتی تشبیه حاصل می‌شود. مثال زیر قابل تأمّل است:

«بر او ببخشایید / برخشم بی‌تفاوت یک تصویر / که آرزوی دور دست تحرّک در دیدگان کاغذیش آب می‌شود» (همان، صص۲۱۹- ۲۱۸) در این تشبیه بی سابقه، شاعر خود را به تصویری بی جان تشبیه کرده‌است؛ وجه شبه او با این تصویر، بیجانی، بی‌تفاوتی اطرافیان و آرزوی تحرّک است. ضمن اینکه دیدگان کاغذی نیز ناتوانی مشبه را به خوبی تبیین می‌کند. این چندگانگی وجه شبه در شعر شاملو هم دیده می‌شود اما در شعر سهراب نمودی ندارد.

اندیشهٔ دنیای آرمانی

توصیف آرمانشهری رؤیایی از بارزترین ویژگیهای شعر سهراب است. در شعرهایی چون «ندای آغاز»، «پشت دریاها» ،«نشانی» و اشعاری که حاکی از سفراند، این مضمون دیده‌می شود. شهر رؤیایی سهراب ناکجاآبادی است که در ورای هیچستان قرار دارد اما به کمک توصف زیبای سهراب پذیرش آن برای مخاطب امکان پذیر شده‌است. در دیوان فروغ نیز با تمام یأس‌ها و پوچ انگاریها نوعی اعتقاد به جهان آرمانی دیده‌می‌شود: «اندیشهٔ دنیای آرمانی فروغ در شعرهای «رؤیا»، «دیوار»، «به علی گفت مادرش روزی» و «کسی که مثل هیچکس نیست» بازتاب یافته است»(صادقی شهپر،۱۳۸۷: ۱۲۱) البته دنیای آرمانی این دو شاعر با هم

متفاوت است، دنیای آرمانی فروغ جایی است برای رهایی از اجتماع محسوس انسانی و ناعادلانه، اما آرمانشهر سهراب پشت دریای مادیات است و جوینده‌اش باید برای رسیدن به آن دل را از آرزوی مروارید تهی کند.

اجتماع و سیاست

یکی از انتقادهایی که به سهراب می‌شود راجع به بی توجهی او نسبت به اجتماعیّات است، درحالیکه غالباً فروغ را شاعری اجتماعی و سیاسی به شمار می آورند: «فروغ یکی از اجتماعی‌ترین و سیاسی‌ترین شاعران معاصر است» (باقری، ۱۳۸۲: ۱۲۶) شاید این عقیده متأثر از شعر «مرز پر گهر» باشد. فروغ در این شعر ترکیبات زیر را به کار برده‌است:

«آغوش مهربان مام وطن/ پستانک سوابق پر افتخار تاریخی/ لالائی تمدّن و فرهنگ/ و جق جق جقجقه قانون»(فرخزاد،۱۳۷۹: ۲۹۰-۱۸۹) در این عبارات تبختر بیهوده به گذشتگان و فریب انسانها با ظواهر تمدن و قوانین جدید به کمک کلمات کودکانهٔ خواب آوری چون آغوش، پستانک، لالائی و جقجقه تبیین شده‌است؛ گویی شاعر می‌خواهد بگوید انسان امروز چه غافلانه با این فریبها به خواب رفته است. فروغ در شعر مذکور از معضل مجلات مصوّر، فلسفه های ول‌انگار، فضله‌های فاضل روشنفکر و... نیز انتقاد کرده است. البته همهٔ اینها به طور غیر مستقیم و با زبانی شاعرانه بیان شده است . ضمن اینکه بخشی از تصوّر منتقدان نسبت به مسایل سیاسی- اجتماعی فروغ راجع به طرح مسائل زنانه‌ایست که فروغ به طور بی‌سابقه‌ای در شعر گنجانده‌است و در آن زمان تصور سیاسی بودن در بارهٔ آن وجود نداشته است، اما برخی از گرایشهای سیاسی- اجتماعی امروز جهت تبیین تفکرات خود از آن بهره می‌برند.

برخی از انتقادهای فروغ به طور ضمنی بیان شده‌اند؛ هماطور که سهراب نیز در مواردی چنین کرده است.«وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود/ وقتی که چشمهای کودکانه عشق مرا/ با دستمال تیرهٔ قانون می‌بستند.»(همان،۳۲۵) ریسمان سست عدالت و دستمال تیرهٔ قانون شبیه است به قطار خالیِ سیاست و قطار سنگین فقه در شعر سهراب.

توجه به مسائل عرفانی

توجه به مسائل عرفانی یکی از جنبه‌های مهم شعر سهراب است و نیازی به مثال ندارد اما فروغ نیز گه‌گاه از مضامین عرفانی بهره می‌برد. فروغ در شعری که در بحر رمل سروده شده از مثنوی تأثراتی پذیرفته است و این در نوع خود جالب است زیرا در دیوان فروغ کمتر می‌توان ردپای گذشتگان را دید.

همچو بارانی که شوید جسم خاک — هستی‌ام زآلودگی‌ها کرده‌پاک
درد تاریکی است درد خواستن — رفتن و بیهوده خود را کاستن
عشق چون در سینه‌ام بیدار شد — از طلب پاتا سرم ایثار شد
این دگر من نیستم من نیستم — حیف از آن عمری که با من زیستم
آه می‌خواهم که بشکافم ز هم — شادیم یک دم بیالاید زغم
آه می‌خواهم که که برخیزم زجای — همچو ابری اشک ریزم های های

(فرخزاد، ۱۳۷۹:۲۳۰-۲۲۸)

توجه به یادگاری

یکی از شباهتهای فروغ و سهراب توجه‌شان به یادگاری‌های نوشته شده بردرختها و دیوارهاست و مطابق روحیاتشان یکی با نگاهی هدایت وار به دیوار و یادگاری روی آن توجه کرده، آن دیگری متناسب با نگرش زیبابینانه‌اش، یادگاری را محصول زیبایی لحظات دلتنگی دانسته‌است.

«من می‌توانم از فردا/ در کوچه‌های شهر که سرشار از مواهب ملّی است/ و در میان سایه‌های سبکبار تیرهای تلگراف/ گردش کنان قدم بر دارم/ و با غرور ششصد و هفتاد و هشت بار، به دیوار مستراح‌های عمومی بنویسم/ *خط نوشتم که خر کند خنده*» (فروغ،۱۳۷۹: ۲۹۳-۲۹۲)

«من از مجاورت یک درخت می‌آیم/ که روی پوست آن دستهای سادهٔ غربت اثر گذاشته بود: *« به یادگار نوشتم خطی زدلتنگی»* (سپهری، ۱۳۸۷: ۳۱۵-۳۱۴)

موسیقی کلمات، واج‌آرایی

هر شعر خوبی به اشکال مختلف از موسیقی بهره می‌برد. در شعر فروغ و سهراب کاربرد کلماتی که واج آغازینشان مشابه است بسیار است. این مقوله را اصطلاحاً «واج آرایی» می‌نامند. با آنکه شعرهای خوب سهراب از مجموعهٔ «صدای پای آب» آغاز می‌شود، واج آرایی در همهٔ آثار او دیده می‌شود:

نگاهم به تار و پود ساقهٔ سیاه گل چسبید.(سپهری، ۱۳۸۷: ۹۲) همهٔ زندگی‌ام در گلوی گل کاشی چکیده بود.(همان،۹۳) ای تپشهایت شده در بستر پندار من پرپر(همان،۱۴۸) میوه اش همزاد همرنگ هراس.(همان،۱۸۱) و صدای متلاشی شدن شیشهٔ شادی در شب(همان،۲۸۷)پشت سر خاطرهٔ موج به ساحل صدف سرد سکون می‌ریزد(همان،۲۹۵)جملهٔ جاری جوی را می‌شنید(همان،۴۵۱)

سپهری در مواردی بسیار دو کلمهٔ پشت هم را به گونه‌ای به کار برده است که حرف اولشان شبیه است: سجود سبز(ص۴۰۰)، ساقهٔ سبز(ص۳۳۴)، سکوت سبز(ص۳۰۵)، دایرهٔ سبز سعادت(ص۲۷۵)، صمیمیّت سیّال (ص۳۵۹)، سطح سیمانی،(ص ۳۹۶) سیاه سرد(ص ۹۰)، بوی باروت(ص۳۹۷)، بینش باغ(ص۲۹۳)، بربط بی‌تاب(ص۳۱۶)، فرش فراغت(ص۳۰۴)، تکامل تن(ص۳۲۷)، شاخهٔ شبانهٔ اندیشه(ص۱۷۹)، کودکان کور(ص۳۱۷)، خواب خدا(ص۳۵۹)، طومار طولانی(ص۴۳۲) ، جشن جسمانی(ص۴۳۵)

موسیقی کلمات در شعر فروغ نیز جلوهٔ خاصی دارد. او نیز در آوردن صفاتی که حرف اولشان با حرف اوّل موصوف یکی باشد تبحّر خاصی دارد و حتی می‌توان گفت در این نوع واج آرایی از سهراب موفق‌تر عمل کرده است. در عبارت زیر، جمله های جاری ترکیبی است که سهراب به کار برده و در همین مبحث ذکر گردیده‌است.

زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت(فرخزاد،۱۳۷۹: ص۳۱۶)

برخی از دیگر ترکیبات فروغ که در آنها به موسیقی واجها توجه شده است از این قرار است:

ساقهٔ سبز(ص۲۰۹)، درد سیّال صدا(ص۷۹)، بامهای بادبادکهای بازیگوش(همان، ۱۹۰)، سایه‌های سیاه سرکش(ص۱۹۹)، شهر شعرها و شورها(ص۲۰۰) ،سکوت ساده (ص۲۰۳) ، دلپذیر دلنشین(ص۲۰۴)، ضربه‌های نبض(ص۲۱۲)، در دستهای داغ(ص۲۱۳)، ای ساکنان

سادهٔ سرزمین خوشبختی(ص۲۱۹) ،آن صوفیان سادهٔ خلوت نشین(ص۲۲۴)، ساحر سرگردان(ص۲۲۵) ،کشالهٔ طولانی طلب(ص۲۲۵)، ماه منقلب(ص۲۲۶)، ران سبز ساقه ها(ص۲۵۳)، عطر بکر بوته‌ها(ص۲۵۳)، تراکم تاریکی (ص۲۶۲)، تنبک تبارتنبوری(ص۲۹۱)، سایه های سبکبار(ص۲۹۲)، خط خشک زمان(ص۳۰۴)، مهربانی مکرر(ص۳۲۴)، ترس و تنهایی (ص۲۳۲)، خانهٔ تنهایی و تفأل و تردید(ص۲۳۵)، گیجگاهای گچ گرفته(ص۳۲۱) .

واژه‌های مشترک و مشابه دو دیوان

عناوین مشترک

انتخاب عنوان مناسب یکی از ویژگی‌های مشترک فروغ و سهراب است. عناوینی که گاه بسیار به هم نزدیک‌اند، جهت دقت در این مسأله می‌توان موارد زیر را با هم مقایسه کرد:

فروغ: دیوار(مجموعه شعر)دنیای سایه‌ها، وهم سبز، اندوه تنهایی، قصه‌ای در شب، دیدار در شب.

سهراب: دیوار(عنوان یکی از شعرها) گردش سایه‌ها، وهم و کو قطرهٔ وهم، شب تنهایی خوب، در قیر شب.

واژگان مشترک

شمیسا در کتاب «نگاهی به فروغ» برخی از واژگان مشترک این دو شاعر را برشمرده‌است؛ علاوه بر آن کلمات، موارد زیر نیز با بسامدهای متفاوت در هر دو دیوان به کار رفته‌است:

فوّاره، اقاقی، شقایق، عطش، ابهام، اضطراب، لرزیدن، خزیدن، لغزیدن، نبض، تشنج، شب، ستاره، سایه، طرح، سطح، حاشیه، تپش، زنجره، وهم، دست، سوزان، بُهت، انگشت.

اینها بخشی از کلماتی هستند که باعث تشخّص سبکی این دو شاعر شده‌اند و در ادب پیش از آنها به این شکل در شعر وارد نشده‌اند. جهت دقّت در اشکال کاربرد این واژه‌ها در دو دفتر شعر فروغ و سهراب، واژه‌های«دست» و «لغزیدن» را بررسی می کنیم.

در شعر فروغ حضور هر چیزی برای تبیین و توصیف احوال راوی است. این توجه فوق‌العاده نسبت به توصیف خویشتن، باعث نوآوری شاعر در کاربرد واژگان مربوط به اعضای بدن نیز شده‌است. تا کنون هیچ کس با واژهٔ دست اینگونه ساده و در عین حال بدیع مضمون پردازی نکرده است:

تو *دستهایت* را می‌بخشیدی(فروغ،۱۳۷۹: ۲۹۹)

دستاهایت را دوست دارم/ *دستایم* را در باغچه می‌کارم / سبز خواهد شد می‌دانم، می‌دانم/ و پرستوها در گودی *انگشتهای* جوهریم / تخم خواهند گذاشت. (همان،ص۳۰۳) و ناتوانی این *دستهای* سیمانی(همان،ص ۳۰۷)

آن روز هم که *دستهای* تو ویران شد باد می‌آمد(همان، ص ۳۱۰)تمام لحظه‌های سعادت می‌دانستند که دستهای تو ویران خواهد شد(همان،ص۳۱۱) سخن از دستان عاشق ماست(همان،۲۷۵) یک پنجره که دستهای کوچک تنهایی را/ از بخشش شبانهٔ عطر ستاره‌های کریم/ سرشار می کند.(همان،۳۲۴)

سهراب نیز با این کلمه مضمون پردازی کرده‌است؛ اما فروغ در این زمینه موفق تر بوده‌است؛ دلیل این مسأله شاید این است که فروغ به اعضای بدن توجه بیشتری دارد، او با دست آنگونه سخن می‌گوید که گویی از شخصیّتی مجزا برخوردار است و ویرانی آن به منزلهٔ ویرانی همه چیز است. در شعر سهراب واژهٔ دست و متعلقاتش زیبا اما ساده به کار رفته‌اند:

دستم را ببین: راه زندگی در تو خاموش می‌شود.(سپهری،۱۳۸۷: ۱۴۳) *دستهایم* از یاد مشعلها تهی شده بود. (همان،۱۵۱) *دستم* را به سراسر شب کشیدم، زمزمهٔ نیایش در بیداری *انگشتانم* تراوید.(همان،۱۵۲) بی‌تابی *انگشتانم* شور ربایش نیست، عطش آشنایی است.(همان،۱۵۹) وسوسهٔ چیدن در فراموشی *دستم* پوسید. (همان)

فروغ واژه‌هایی چون لرزیدن و لغزیدن را زیاد به کار برده‌است به خصوص در دفاتر اولیهٔ که فصل قلبهای تپنده از عشق و بوسه‌های لغزان بوده‌است:

دوستت دارم خموش و خسته‌جان باز هم *لغزید* بر لبهای من(دیوار،۱۱۶)

پنجه‌اش در حلقهٔ موی که *می‌لغزد*(همان،۱۲۳) نرم *می‌لغزم* درون بستر ابری طلایی رنگ(همان،۱۳۲) ای هزاران روح سرگردان/ گرد من *لغزیده* در امواج تاریکی./ او *بلغزد* دور از من روی معبرها(همان،۱۴۵-۱۴۴)

چشمان بی گناه تو چون *لغزد* بر این کتاب درهم بی‌آغاز(عصیان،۱۵۵)

در مجموعهٔ تولدی دیگر نیز واژهٔ لغزیدن را به کار می برد:

چشمم به روی هر چه می لغزید آن را چو شیر تازه می‌نوشید

(تولدی دیگر،۱۹۱)

ترانه ای غمناک/ چو دود برمی‌خاست/ زشهر زنجره‌ها/ چو دود *می‌لغزید*/ به روی پنجره‌ها(همان،۲۱۶)

او بر تمام اینهمه *می‌لغزید*/ و قلب بی نهایت او اوج می گرفت(همان،۲۶۲)

سهراب نیز واژهٔ لغزیدن را بسیار به کار برده‌است. جهت پرهیز از اطالهٔ کلام به چند شاهد مثال اکتفا می‌شود:

کیست *می‌لغزاند* امشب دود را بر چهرهٔ مرمر؟(سپهری، ۱۳۸۷:۱۴۹)

رها کردم، تا ریزش نور ، شب را بر رفتارم *بلغزاند*.(همان،۱۷۹)

پژواک تو می‌پیچد، چکه شدم، از بام صدا *لغزیدم*(همان،۲۵۳)

کاربرد این واژه در دو دیوان فروغ و سهراب، لزوماً حاکی از تأثیر و تأثّر نیست اما شباهت روحی این دو شاعر و قرابتشان را در انتخاب کلمات نشان می‌دهد.

ترکیبات

یکی از ویژگیهای برتر سهراب و فروغ و هر شاعر برجستهٔ دیگری نحوهٔ چینش کلمات و تولید ترکیبات است. ترکیبات فروغ از مجموعهٔ تولدی دیگر، شکلی متفاوت دارد. جهت مقایسهٔ سهراب و فروغ از مجموعه‌های برترشان ترکیباتی استخراج و بررسی می شود. در مجموعهٔ تولدی دیگر و ایمان بیاوریم... این ترکیبات قابل تأمل است؛ ضمن اینکه برخی از ترکیبات مشابه دو شاعر به کمک خطوط مشخص شده تا مقایسهٔ آنها آسانتر باشد :

حجم سفید لیز، حجمی فاسد، حجم آتشین، حجم های رنگی سیّال، وزیدن دستان، باغ پیر کسالت، سطح فراموشی، ارتفاع ساده‌لوحی، ارتفاع حقیر، ساقهٔ سبز نوازش، خطوط سبز تخیّل، آبهای سبز تابستان، جنگل سبز سیّال، صبح پنجره، عطر اقاقی، خوشه‌های اقاقی، شاخه های لخت اقاقی، محفل عزای آینه‌ها، دستهای سیمانی، این دست مشوش، اضطراب دستهای پر، بادبادکهای بازیگوش، طرح سرگردان پرواز کبوترها، رعشه‌های عطر، رعشه‌های روحمان، اجتماع ساکت محجوب، برهوت آگاهی، سکوت سادهٔ غم، رود یادگارها، شهر زنجره‌ها، عطرهای منقلب شب، هرم زهرآلود تنفسها، بهتی معصوم، خطی لرزان، لحظهٔ لرزان، صوفیان سادهٔ خلوت نشین، جذبهٔ سماع، کشالهٔ طولانی طلب، ماه منقلب تار، هرم خواهش، اعتماد آجری، خمیازه‌های موذی کشدار، بغض طلایی رنگ، خط‌های بی‌قرار مورّب، اندامهای عاصی،

طرح استوار، دلهرهٔ گنگ دگرگونی، ازدحام کوچهٔ خوشبخت، حصار قلعهٔ خاموش اعتماد، انزوای بی‌خطر پلکها، روزنهٔ سرد عبوس، پیوند سست دو نام، دریای مضطرب خوشبخت، شقایق‌های سوختهٔ بوسه، پستانک سوابق پر افتخار تاریخی، حاشیهٔ روز، ابودلقک کمانکش فوری، بوق نبوغ نابغه‌ای خردسال،جقجقهٔ قانون، شهوت تکرار من، خط خشک زمان، شقیقه‌های منقلب، هجای خونین، حرف لحظه‌ها، کلاغهای منفرد انزوا، ذهن پاک پنجره ها، سوره‌های رسولان سر شکسته، شکل‌های هندسی محدود، انقلاب اقیانوس، اوهام سرخ یک شقایق وحشی، حفره‌های استخوانی ایمان، ریسمان سست عدالت،درختان کاغذی، گور مفاهیم.

از مجموعهٔ صدای پای آب و مسافر این ترکیبات قابل تأمل است :

حجم وقت، حجم زندگی، وزش ماده، مرز کسالت، سطح روشن گل، سطوح عطش، ارتفاع تابستان، سکوت سبز چمن، خواب سبز، پنجرهٔ سبز صنوبر، عادت سبز درخت، ذهن اقاقی، مجذور آینه، دستهای سادهٔ غربت، گم‌نامی نمناک علف، سرفهٔ روشنی از پشت درخت، پلک تر عشق، کاسهٔ غربت، شیشهٔ شادی، نبض گل، تپش قلب شب آدینه، کفش ایمان، سرنوشت‌تر آب، جهت تازهٔ اشیا، کوچهٔ شوق، تب تند رسیدن، موسیقی روییدن، بستگی پاک قناعت، تمشک لذت، دندان هم‌آغوشی، طاغچهٔ عادت، بعد تر درخت، دهان گس تابستان، قارچ‌های غربت، قانون چمن، قانون درخت، گرهٔ ذایقه، بینش باغ، تخم سکوت، فوارهٔ اقبال، قلب حقیقت، صدف سرد سکون، سقف ملکوت، قطر نارنج، ریه‌های لذت، سخن زندهٔ تقدیر، پشت چپرهای صدا، ادراک فضا، آواز حقیقت، زمزمهٔ حیرت، حضور خستهٔ اشیا، سمت مبهم ادراک، سمت حیات، فرش فراغت، ترنم موزون حزن، وسعت اندوه زندگی‌ها، صدای خالص اکسیر، رگ پنهان رنگها، تبسم پوشیدهٔ نگاه گیاه، رد وحدت اشیا، دستهای سادهٔ غربت، دست منبسط نور، زمزمهٔ حیرت، روشنی اهتزاز خلوت اشیا، زورق قدیمی اشراق، کوچه باغهای حکایات، ترنّم مرموز، تجلّی اعجاب، خون تازهٔ محزون، جوانی یک سایه، ذهن باد، خراش صورت احساس، حضور سبز قبا، بربط بی‌تاب، شاخه های تر بید، شیارهای غریزه، شیار روشن، غربت تر یک جوی آب، قدم گیج انشعاب بهار، ضمیر چمن، حضور مبهم رفتار آدمی‌زاد، مدار درخت، خلوت مزارع یونجه، دوام مرمری لحظه‌های اکسیری، سمت حاشیهٔ روح آب، رگ یک حرف، متن اساطیری تشنّج یک ریباس، ابتدای خطیر گیاهان، تراکم زیبای دستها، ، باغ فواصل، کبوتران مکرر، حضور هیچ ملایم.

تحلیل ترکیبات دو شاعر

به وسیلهٔ تحلیلهای آماری یا ادبی نمی‌توان به سادگی ظراوتها و توانیهای یک شاعر را تعیین کرد؛ اگر چنین کاری ممکن بود می‌توانستیم با آموزش عروض و فن شعر، شاعران بسیاری بپروریم؛ حال آنکه معمولاً دانستن علم شاعری مساوی با دست یافتن به توان شاعری نیست. با وجود این، در عرصهٔ نقد و بررسی شعر، غالباً تحلیل آماری مؤیّد یک برداشت ذوقی و ادراک کلّی، نسبت به شعر یا شاعری خاص است.

فروغ و سهراب هر دو شاعرانی استعاره پردازند. با توجه به ترکیبات ذکر شده از هر دو شاعر نتیجهٔ آماری در بارهٔ نوع ترکیباتشان به شرح زیر است:

از هفتادو سه ترکیب منتخب از فروغ، سی و دو ترکیب استعاری است. نوع استعاره‌های فروغ غالباً مکنیّه و تشخیصی است.دوازده ترکیب تشبیهی و مابقی ترکیبات وصفی و سایر اضافات است.

از مجموع نود و دو ترکیب ذکر شده از سهراب، شست و پنج ترکیب استعاری، چهارده مورد تشبیهی و مابقی وصفی و سایر اضافات است.

ترکیبهای استعاری سهراب نیز غالباً از نوع مکنیّه و تشخیص‌اند؛ زیرا سهراب می‌خواهد قانون گیاه و آگاهی درخت را تبیین کند و طبیعی است که در دفتر اشعارش همه چیز ذی‌شعور و دارای صفات انسانی باشد.

البته استعاری بودن ترکیبات، تنها دلیل متفاوت بودن این دو شاعر نیست، بلکه نوع کلماتی که ایشان در شعر به کار برده‌اند نیز بسیار مهم است. کلماتی که تا پیش از این به این شکل در شعر به کار نرفته‌اند. بعضی از این کلمات، واژگان ریاضی و کلمات مربوط به جهات هستند. در ترکیبات فروغ (ذکر شده در سطور پیش)این واژگان به کار رفته اند: خط(این واژه و مشتقاتش در دیوان فروغ زیاد به کار رفته‌است) خطهای مورّب بی‌قرار، ارتفاع، حاشیه، شکل‌های هندسی محدود، طرح، سمت.

سهراب از این لحاظ شاعر غنی‌تری است و کلمات بسیاری را که مربوط به ریاضی هستند در شعر به کار برده‌است. این کلمات لزوماً مربوط به ترکیبات ذکر شده نیست؛ زیرا سهراب

در دو مجموعهٔ آخر خود که در این بخش مورد بحث نبوده، به کلمات ریاضی بیشتر توجه کرده ست.بعضی از این کلمات عبارتند از:

ادراک ریاضی حیات، ضرب، هندسه، انحنای فکر، خط مماس، بُعد درخت، حاصل ضرب تردید، اضلاع فراغت، مساحت تقویم، هندسهٔ دقیق اندوه، هیاهوی ارقام.

برخی از کلمات راجع به جهات نیز از این قرارند:

جهت تازهٔ اشیا، سطح روح، سطح سفر، سمت انگشت، حاشیه روح آب، حاشیهٔ سبز پتو این دو شاعر به کمک این کلمات، ابعاد واژگانی شعر فارسی را غنا بخشیده‌اند.

روحیّات و بنیان فکری متفاوت باعث شده است که در عین شباهتهای بسیار ، بسامد برخی واژگان در دو دیوان متفاوت باشد؛ به عنوان مثال فروغ واژگان حاکی از دگرگونی و اضطراب را زیاد به کار می‌برد. در ترکیبات یاد شده این کلمات به کار رفته اند:

سیّال، مشوّش، مضطرب، اضطراب، بی‌قرار، دگرگونی، عاصی، فوری، انقلاب، منقلب، هجا، رعشه، لرزان.

در شعر سهراب ازاین نوع کلمات کم به کار رفته است. در ترکیبات مذکور تنها واژهٔ اهتزاز به کار رفته است که آن هم برای نمودن خلوت اشیا بوده است. در عوض سهراب کلمات مربوط به طبیعت را زیاد به کار برده‌است: گل،چمن،صنوبر،درخت، اقاقی، علف، تمشک، نارنج،گیاه، بید، جوی آب، بهار، ریباس، یونجه.

در مجموع می توان گفت فروغ و سهراب هر دو در مجموعه‌های متحوّل شدهٔ خود از واژگان و ترکیبات متفاوتی استفاده کرده‌اند و حتی آمار ترکیب در شعرهای برترشان بسیار بیشتر شده‌است؛ ترکیباتی که گاه با واژگان غیر شعری از قبیل واژگان ریاضی ساخته شده‌اند، اما توانایی ایشان امکان ادبی شدن را به آن کلمات بخشیده است. استفاده از کلمات مشابه، حکایت از تأثیر پذیری دارد اما مؤید تقلید نیست و این خود یکی از بهترین نمونه‌های الهام بخشی شاعران نسبت به یکدیگر است. تحقیق دربارهٔ چگونگی هم‌نشینی واژگان در شعر این دو شاعر می‌تواند به شکل دقیق‌تری صورت گیرد تا شاید از آن طریق بتوان بخشی از شگردهای شاعرانه را در تولید اشعار نوین و متفاوت نشان داد.

منابع

- باقری، بهادر،(۱۳۸۲) *مقایسهٔ زندگی و شعر امیلی دیکنسون و فروغ فرخزاد*، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صص۱۳۲-۱۱۱.
- پیروز، غلامرضا و فاطمه زهرا صادقی(۱۳۸۴) *سهراب سپهری در ترازوی منتقدان*،دو فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش.پنجم، صص ۴۰-۲۱.
- تسلیمی، علی،(۱۳۸۷) *گزاره هایی درادب معاصر ایران*، تهران ، اختران.
- حسین‌پور، حسین و دلاور، پروانه(۱۳۸۷)*عناصر سبک ساز در موسیقی شعر فروغ*، *مجلّهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، بهار و تابستان.صص۵۲-۲۷.
- حقوقی، محمد، (۱۳۸۴) *شعر فروغ فرخزاد از آغاز تا امروز*، تهران: نگاه.
- سپهری، سهراب(۱۳۸۷)*هشت کتاب*،تهران:طهوری.
- شمیسا، سیروس،(۱۳۷۴) *نگاهی به فروغ*، تهران، مروارید.
- صادقی شهپر، رضا،(۱۳۸۷)*تحول و تعالی اندیشهٔ دنیای آرمانی در شعر فروغ*،مجلّهٔ زبان و ادبیات فارسی تبریز،س ۴،ش۱۱،صص۱۳۶-۱۱۹.
- فرخزاد، فروغ،(۱۳۷۹)*دیوان اشعار*، تهران، پل.
- مرادی کوچی، شهناز،(۱۳۷۹) *شناخت نامهٔ فروغ فرخزاد*، تهران: قطره.

بررسی پیدایش و تکامل شعر نو پارسی

حجت الاسلام و المسلمین دکتر سید علی رضا حجازی
استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه قم
و استاد جامعه المصطفی العالمیه

چکیده

این مقاله به بررسی پیدایش و تکامل شعر نو پارسی و چگونگی تأثیر شعر رمانتیک اروپا بر آن می پردازد. تأملی براشعار نیما یوشیج به عنوان پایه گذار شعر نو پارسی و چند تن از نوپردازان پس از او نشان میدهد که شعر رمانتیک اروپا تأثیر عمیقی بر ابعاد مختلف شعرنو پارسی نهاده است. هوگو، دوموسه، گوتیه و دیگران در شعر فرانسه و وردزورث، کلریج، شلی و دیگر رمانتیک های انگلیس برای شکستن قالبهای صوری و مفهومی نئوکلاسیک تغییراتی را در شعر لازم می‌دیدند تا به وسیلهٔ آنها بتوانند شعر را از خمودگی در محتوا، قالب و زبان درآورند. نیما نیز آن تغییرات را در شعر کهن پارسی به کار گرفت و به دیگران هم معرفی کرد. در این مطالعه بازتاب چند اصل شعر رمانتیک اروپا در آثار منظوم نیما، توللی، فرخ زاد، نادرپور و اخوان مورد بررسی قرار گرفته است تا بیانگر عمق تأثیر شعر دوره رمانتیک اروپا بر پیدایش و رشد شعر نو پارسی باشد.

واژگان کلیدی:
شعر نو فارسی، شعر نیما، شعر رمانتیک، قالب های ساختاری و مفهومی.

مقدمه

پذیرش این اصل مسلم که هنر و ادبیات میراث مشترک جامعهٔ بشری است مستلزم قبول ارتباط زنجیره ای این مقوله در فرهنگهای ملل و تأثیر متقابل آفرینش های هنری بر یکدیگر خواهد بود. در زمینهٔ علل پیدایش و سیر تکاملی شعر نو پارسی و ریشه یابی آن در عصر قبل از مشروطیت و سرعت سیر تکاملی آن در دورهٔ بعد از شکست این جنبش بحثهای جامعی صورت گرفته و کتب و مقالات مفصل‌تری به رشتهٔ تحریر در آمده است. در این نوشتار قصد بر این است که یکی از عوامل مؤثر در شکل گیری شعر نو یعنی اصول و مبانی رمانتیسم ادب و هنر اروپا را در این زمینه مورد بررسی قرار دهیم.

بررسی آثار منظوم نیما یوشیج به عنوان پایه گذار شعر نو پارسی و تعدادی از نوسرایان که در حقیقت پیشگامان این دوره از شعر بوده اند، نشان می‌دهد که شعر نو در ابعاد محتوا ، قالب و زبان تأثیرات قابل توجهی را از شعر دورهٔ رمانتیک اروپا پذیرفته است. استفاده از درون مایه های بدیع در شعر نو که در اشعار قدما به ندرت مشاهده می‌شود و در شعر رمانتیک اروپا از اهمیت ویژه ای برخوردار است، بیانگر این مطلب است که شعر دورهٔ رمانتیک حداقل در معرفی این درون‌مایه‌های بدیع به شعر نو فارسی نقش مهمی ایفاء کرده است. اگر چه ذوق و خلاقیت نوسرایان و نیز جو سیاسی و اجتماعی حاکم بر عصر تولد شعر نو، در پیدایش و بالندگی آن حائز اهمیت خاصی است.

قبل از شروع بحث اشاره به این مطلب ضروری به نظر می رسد که واژهٔ رمانتیک در نقد ادبی فارسی غالباً به معنای احساساتی، خیالی، رویایی، غیر عملی، غیر عینی، غیرحماسی و قهرمانی، واقعیت گریز و ...به کار رفته است. نمونه‌های بسیاری از این موارد وجود دارد که نشان می‌دهد واژه‌های رمانتیک و رمانتیسم به مفهوم مکتبی خود کمتر مورد توجه و استفادهٔ صاحب نظران ادب فارسی بوده، و این سبب شده است که مفاهیم یاد شده غالباً در هاله ای از بار معنائی منفی قرار گیرند. اما همان طور که در سطور پیشین اشاره شد شعر نو فارسی از اصول این مکتب چه در قالب و چه در محتوا بهره‌های فراوان برده است.

تأثیر شعر و ادب غرب بر نوپردازان ایرانی اصل بلامنازعه ای است که در قسمت های بعدی مقاله به بررسی دقیق تر آن خواهیم پرداخت. در عین حال ذکر دیدگاههای برخی از منتقدین و نظریه پردازان شعر نو پارسی در این زمینه کمک شایانی به روشنگری مطلب خواهد کرد. طبق نظر بسیاری از منتقدین تأثیر شعر و ادب اروپا بر شعر نو پارسی به واسطهٔ آشنایی مستقیم نوجویان این دوره با ادب اروپا و نیز از طریق ترجمه‌های موجود از اشعارو آثار ادبی اروپایی در نشریات ایرانی تحقق پذیرفته است. تأثیر پذیری نیما از اشعار لامارتین و دوموسه در قطعهٔ "افسانه" مورد تأیید قاطبهٔ منتقدین ادبی می‌باشد. البته تردیدی نیست که نیما در ضمن الهام گرفتن از اشعار اروپاییان دست به ابداع سازنده‌ای در شعر فارسی می‌زند که از نتایج مخرب تقلید محض کاملا مبرا می‌باشد. آل‌احمد این مطلب را با عنایت به صورت شعر نیما یادآور می‌شود: اولین مشکل شعر نیما، برای کسانی که باشعر فرنگی آشنا نیستندطرزخواندن آن است.(غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۰،ص ۲۷۹)

علاوه بر نیما پیروان او نیز در بسیاری از محورهای مورد بحث شعر نو تحت تأثیر شعر اروپا و بویژه شعر رمانتیک این دیار بوده‌اند. این تأثیرپذیری که به طور مستقیم و غیرمستقیم صورت گرفته است، علاوه بر مضامین شعری در صورت اشعار نوپردازان نیز مشهود است.

نهضت رمانتیسم حرکتی بود که بر خلاف نئوکلاسیسم در موضوع و شکل و سبک ادبی تمایل به نوآوری داشت. این حرکت اصل ضرورت بیان ادبی دورهٔ پیشین را مطرود شمرد، موضوعات خود را از وقایع روزمرهٔ زندگی انتخاب کرد و زبان مردم عادی را نیز برای ساختن و پرداختن این موضوعات به زبان پر طمطراق نئوکلاسیسم برتری داد. با وجود گستردگی اصول و مبانی این مکتب، در این نوشتار دو جنبه از شعر رمانتیک اروپا یعنی ارتباط حالات انسانی با حالتهای طبیعت و ابراز احساس درونی نسبت به آن و نیز تأکید بر ضرورت بیان آزادانه‌ترحالات، احساسات و دریافتهای شخصی (کادن، ۱۹۷۹، ص ۵۸۸) محور بحث و بررسی خواهد بود.

ارتباط حالات انسانی با حالتهای طبیعت و ابراز احساس درونی نسبت به طبیعت و تفسیر آن به طوریکه قبل" اشاره شد یکی از اصول برجسته جنبش ادبی رمانتیسم توجه ویژه به طبیعت و تصویر ارتباط حالات انسانی با حالتهای مختلف طبیعت و حس هم هویتی آن با انسان است. در شعر رمانتیک طبیعت به انسان حیات می‌دهد، الهام شاعرانه می‌بخشد، راهنما و معلم او

است، نگران آیندهٔ انسان وشریک غم او است و از ظلمهایی که بر او می‌رود خشمگین است، طغیان می‌کند و ناله سر می‌دهد. در شعر نو فارسی نیز همین نقشها به طبیعت داده می‌شود، در حالی که در اشعار پیشینیان اگر ذکری از طبیعت می‌رود چیزی غیر از توصیف زیبائی آن از دید شاعر نیست. وان تیگم، منتقد فرانسوی، معتقد است که: «میشله (۱۷۹۸-۱۸۷۴) از طریق نوعی ارتباط درونی با شیئ مورد توصیف تشکیل وجود واحدی می‌دهد، حالات خود را به آن تلقین می‌کند و یا درد و رنج و شفقت و وجدی را که در پرندگان یا امواج تصور می‌نماید حس می‌کند.» (وان تیگم، ۱۳۳۷، ص ۱۲۳) اگر چه در اشعار نیما طبیعت و مظاهر مختلف آن غالباً نمودهای سمبلیک پیدا می‌کند و خود سمبلیزم به گفتهٔ منتقدان اروپائی نظیر ترنر یکی از انشعابات رمانتیسم به شمار می‌رود. در موارد قابل توجهی از اشعار او می‌توان مصداق این نظر تیگم را دریافت. به نقش جوی و جغد در ابیاتی از قطعهٔ «جوی می‌گرید» نیما توجه کنید:

جوی می‌گرید و مه خندان است
او به میل دل من می خندد
بر فرازی که به آن تپه به جاست
جغد هم با من می پیوندد
و ز درون شب تاریک سرشت
چشم از من به نهان
سوی من می‌نگرد. (نیما، ۱۳۶۴، جوی می‌گرید)

در این ابیات نیما احساس عناصر طبیعت را درک می‌کند و حالت ناشی از این احساسات را در آنها می‌بیند به عبارت دیگر ارتباط بی واسطه‌ای بین او و طبیعت برقرار می‌شود. ماه به دنبال درک حال او به خنده درمی‌آید و جغد مانند خود او غمگین است و البته سعی دارد اندوه خود را از او پنهان کند و این ارتباط حسی بین انسان و طبیعت همان است که جان کیتز (۱۸۲۱-۱۷۹۵) در «قصیده ای برای فاخته» (آبرامز، ج۲، ۱۹۸۶، صص ۲۲-۸۱۹)، در حالت خلسه‌ای عرفانی به آن دست می یابد و هویت پرندهٔ سرمست بهاری را در وجود خود می‌بیند. نیما در قطعهٔ «هنگام که گریه می‌دهد ساز» (نیما، همان) دریای چشم آبی را می‌بیند که از روی خشم مشت بر صورت خود می‌زند. در شعر «گفتگوی کوهستان و دشت» گوته (۱۸۱۱-۱۸۷۲) حالات مشابهی را برای عناصر طبیعت می‌بینیم:

کوهستان خشمگین به دشت پاسخ داد
این منم که از دل خاک تو خوشه های سرسبز بیرون می‌آورم
گرمای سوزان نیمروز را با دم سرد خود ملایم می‌کنم
و راه را بـرابـرهای طوفانی که شتابان در پروازند می‌بندم.(شفاء، ج ۷، ۱۲۹۷، صص ۲۱-۳۴۲۰)

در «مرغ آمین» نیما نیز همین حالت درک متقابل بین انسان و طبیعت را می‌بینیم که به آن توان درک رازهای دردآلود بشر را می‌دهد. مرغ آمین به دنبال پیوند دادن آحاد بشر با یکدیگراست. او تیمارگری در پی کاستن آلام انسان و تحقق آرمانهای اوست و به این ترتیب در این اثر، نیما نقش رهبری، نجات بخشی و تیمارگری مردمش را به دست طبیعت سپرده و آن را نمایندهٔ راه رستگاری و راه بلد دیار امن و آسایش معرفی می‌کند. (نیما، مرغ آمین) آمیختن انسان با طبیعت در «مانلی» و بیان هم هویتی این دو دراین شعر با عینیت بیشتری به تصویر درآمده است. شبی که مانلی پس از دیدار با پری دریایی به خانه باز می‌گردد همهٔ افراد خانوادهٔ طبیعت تشویش و دلسوزی خود را نسبت به او بر زبان می‌آورند و صمیمیت و همراهی خود را با او نشان می دهند، صمیمیتی که سبب می‌شود رازهای نگفتهٔ خود را با او در میان بگذارند: نیلوفر، سوسمار و خروس زبان به راهنمائی او می‌گشایند. (همان، مانلی) این نوع نگرش نسبت به طبیعت با دیدگاههای گذشتگان شعر فارسی کاملاً متفاوت بوده و با دیدگاههای شعرای انگلیس و فرانسه نظیر وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰) و لامارتین (۱۸۶۹-۱۷۹۰) مشابهت معناداری را نشان می‌دهد. در شعر «صومعهٔ تینترن» وردزورث (آبرامز، صص ۵۵-۱۵۱)، طبیعت راهنمای شاعر، معلم و الهام بخش اوست و در «دریاچه» (شفاء، ص ۳۳۸۲) طبیعت رازدار، سنگ صبور و مصاحب انسان است. لامارتین در این شعر خطاب به دریاچه می‌گوید:

آن روز تو نیز همینگونه در زیر تخته سنگهای عظیم خروشیدی
آن وقت نیز به همین سان امواج خود را به سینهٔ کوه‌پیکر آنان می‌سائیدی

شاعر با دریا به صمیمیت حضور یک دوست از خاطرات ایام گذشته صحبت می‌کند و نیما نیز به همین صورت به طبیعت جان می‌دهد و آن را در کار و احساس خویش شریک می‌کند و احساس خود را به روشنی در او و حالات و حرکاتش می‌بیند. به اعتقاد برخی از منتقدین چنین نگرشی نسبت به طبیعت به دلیل باور نیما بر این مطلب است که «شاعر باید حالات فردی و اجتماعی و انسانی را در میان سمبول‌ها، تشبیهات و استعارات مبتنی بر جلوه های طبیعت ببیند.»

(براهنی، ۱۳۷۱، ص۶۴۷) و نیما در مسیر استفادهٔ سمبلیک از مظاهر طبیعت جهت بیان مقاصد خود نگرشی نو نسبت به طبیعت پیدا می‌کند. وی با غور در اعماق مظاهر طبیعت اسرار آنها را درمی‌یابد و از طریق ایجاد رابطه‌ای عرفانی پیام آنها را می‌گیرد:

من و آن تازه نسیم دلکش
می گشائیم سوی هم آغوش
.....
آی مهمان من دلخسته
ای نسیم، ای به همه ره پوی
مانده تنها چو من اما رسته (نیما، ۱۳۶۴، پدرم)

و این درست همان دیدی است که هوگو(۱۸۸۵-۱۸۰۲) نسبت به طبیعت دارد. تیگم در این مورد عقیده دارد که «هوگو با دقت خاصی کلیهٔ الوان و مظاهر طبیعت در زمانهای مختلف را نقاشی و توصیف می‌کند، صدای اسرار آمیز طبیعت را می‌شنود و روح عارفانه‌اش از خلال ظواهر به اسرار عمیق آن پی می‌برد.» (وان تیگم، ص۴۷)نگاه نیما نیز مانند نگاه هوگو به طبیعت ، نگاهی نو، دقیق و ورای عادت روزمره است و همین دید متفاوت سبب می‌شود که وی طبیعت را با هویت جدیدی ببیند و وارد پیچ و خم‌های اسرار و رموز آن بشود.

در «امید پلید» (نیما، امید پلید) طبیعت را منادی و الگوی ظلم ستیزی و حماسه آفرینی می‌بینیم و این نیز یکی از درون مایه‌هائی است که برای اولین بار در شعر دورهٔ رمانتیک اروپا ظاهر شد. شلی(۱۸۲۲-۱۷۹۲) در «قصیده‌ای برای باد غربی» (آبرامز، صص ۸-۶۹۶) می‌گوید:

ای باد غرب، بار سنگین ایام پشت کسی را خم کرده
که خود چون تو چابک و سرکش و مغرور است

شاعر از میان تمام خصوصیاتش به همسوئی خود با باد غربی در جهت طغیانگری اشاره می‌کند و از باد تقاضا دارد که به او قدرت عصیان در برابر تاریکیها و نامردمی‌های زمانه‌اش را بدهد:

ای باد سرکش بیا و روح من باش ، بیا و خود من باش!

در شعر نیما نیز اگرچه صبح به عنوان نمادی از پیروزی و امید به کار می‌رود، در عین حال هویتی انسانی دارد و در تعیین سرنوشت انسان و جامعهٔ او شریک می‌شود. در این شعر می‌خوانیم:

خواننده بلندتر خروسان: آی آمد صبح خنده بر لب

بر باد ده ستیزهٔ شب،

از هم گسل فسانه ی هول .....(نیما، ص۳۸۵)

در قطعهٔ «ناروایی به راه» (نیما، ص۴۲۹) طبیعت زنده است و نگران سرنوشت انسانی که هر لحظه ممکن است طعمهٔ نیت پلید کینه‌جوئی شود. در این خلوت میدان خطر و وسوسه «امرود، سرد» سر راه ایستاده و نظاره‌گر واقعه است و تشویش، بید را به لرزه انداخته است. در این قطعه نیز نیما با دید شاعرانه و بیان تصویرپرداز خویش عناصر طبیعت را روح بخشیده، حضور آنها را بر فضای هستی حاکم کرده است، و آثار وجودی آنها را عینی و ملموس جلوه می‌دهد: باد اگرچه لنگ است، جهت ابراز همدردی با انسان به پا ایستاده است و آب نوحه‌گر رنج‌های بی‌پایان انسان است. در شعر «او به رویایش» (نیما، ص۵۵۷) تصویر زن و مرد درمانده‌ای ارائه شده که «کران غمناک دریا» و آب با «ساحل خاموش به نجوائی ملول» از درد بی‌پایان آن دو در گوش هم زمزمه می‌کنند. در این ابیات طبیعت عمق احساس انسان را دریافته و با او یکی شده است و خود را در گرفتاریها و درماندگیهای او همراه و شریک می‌داند.

نیما این دقت در جزئیات طبیعت و دادن نقشهای بدیع مختلف به آن را در بسیاری از اشعار خود به کار بست و آن را به عنوان الگویی فراگیر به نوپردازان پس از خود ارائه داد. دکتر یوسفی دقت نظر نیما نسبت به اجزاء طبیعت را تلفیقی از توانائیهای ذاتی و آشنائی او با ادبیات فرانسه می‌داند (یوسفی، ۱۳۷۰، ص۴۸) و به این ترتیب می‌بینیم یکی از وجوه قابل توجه شعر نو پارسی یعنی بهره‌گیری از نقشهای مختلف طبیعت جهت انتقال اندیشه و احساس شاعر، بخشی از الهام خود را از زمینه‌های شعر رمانتیک اروپا دریافت می‌کند.

در میان پیشگامان شعر نو پارسی شاید کمتر کسی به اندازهٔ فریدون توللی از شخصیت بخشی به طبیعت در اشعار خود بهره برده باشد. او طبیعت را عنصر بیدارگر و الهام بخش و دوستی می‌بیند که در کنارش آرامش گم شده در هیاهوی اجتماع شهری را باز می‌یابد. در «آرزوی گم شده» (توللی، ۱۳۶۴، آرزوی گم شده) دل شاعر مانند نفس طبیعت که از

سرگردانی به ستوه آمده به دنبال پناهگاهی است که در آن آرام گیرد و توصیف او از بادی که سرش را به صخره ها کوبیده و ناله سر می‌دهد، نشانگر حس هم هویتی طبیعت و انسان است و در قطعه‌ی «واپسین چاره» آه انسان همان غرش برق آسمان است و آهی که سیل اشک را به دنبال دارد جنجال بین باد و باران را در شبی طوفانی به تصویر می‌کشد. (تولّلی، نافه، ۱۳۶۹، واپسین چاره) طبیعت در شعر رمانتیک الهام بخش و مایهٔ نشاط و سرزندگی است. در ابیات آغازین کتاب اول دیباچهٔ وردزورث می‌خوانیم که نسیم آرامی قدرت خلق اشعار لطیف و پر احساسی را به شاعر می‌بخشد که طوفان آسا از دره‌های عمیق ذهن او راه خود را به زبان و قلمش می‌یابند. (وردزورث، ۱۹۸۹، صص ۷۱-۷۰) و همین مضمون را به وضوح در «ساغر یاد» (تولّلی، ۱۳۶۹، ساغر یاد) توللی ملاحظه می کنیم :

شاخ نیلوفر ز روزن سر کشید
نرم نرمک ریخت بر دیوار من
.....
زنبق آسا سرد و عطر افشان و مست
شعر شادابم دمید از باغ راز
بوسه زد بر نوک انگشتان گرم
نغمه از دل پایکوبان تا به ساز

نیلوفر منشأ الهام شاعرانه قرار می‌گیرد و طبع هنری شاعر را به جوشش آورده، از وجود اسرارآمیز و نهفتهٔ وی شعرش را غلیان می‌دهد، نغمه‌ها از اعماق روح و ذهن او به رقص درآمده، با بوسه‌هایشان سر انگشتان شاعر را قدرت خلاقیت می‌بخشد. جوشش چشمه های طبیعت و شکفتن بستانهای آن اشک شادی را در چشمان شاعر جاری می‌کند و او با دمیدن صبح نمناک بهاری حیات تازه‌ای می‌یابد و فرزندان طبیعت با او رابطه‌ای اسرارآمیز برقرار می‌کنند و میهمان لحظات صمیمی خلوت او می‌شوند. بازگشت به طبیعت در وردزورث، شتاب، اضطراب و طوفان روح او را تبدیل به آرامش می‌کند و روح او را تا قله‌های رفیع ارزشهای انسانی پرواز می‌دهد. در موارد بسیاری از اشعار تولّلی نیز شکفتگی طبیعت و روشنی آن محیط، سکوت و تنهائی شاعر را به سکوئی برای پرواز و اوج‌گیری او تبدیل می‌کند که از میان آنها می‌توان به قطعهٔ «آرزوی گم شده» (تولّلی، ۱۳۷۶، آرزوی گم شده) اشاره کرد.

در شعر «از آسمان تا ریسمان» (نادرپور، از آسمان تا ریسمان)، نادرپور سروش سحرگاهان را به یاری می‌طلبد که روشنی را در ظلمتکدهٔ جامعه‌اش جاری نماید، «قلبی» را بزرگوار کند تا چراغ حقیقت در آن برافروزد و نهایتاً انسان را به درستکاری و صفای روح باطن برساند. در برابر این درخواست امداد از طبیعت، نظیر اشعار رمانتیک و مدرن اروپائی، مظاهر تکنولوژی که مایهٔ کم رنگ شدن ارزشهای انسانی در جامعهٔ پیشرفتهٔ عصر جدید می‌شود، مورد نکوهش قرار می‌گیرد و در «سفری در سحر» (نادرپور، ۱۳۵۸، سفری در سحر) انسان با نسیم مصاحب و همسفر است که اندیشهٔ سکون ستیزی و روح مالامال از زندگی او را به تصویر در می‌آورد. در قطعهٔ «از اوج تا موج» (همان، از اوج تا موج) طبیعت به انسان روح و امید می‌بخشد و از طریق اتحاد جان انسان با روح آب است که دل او راه عروج خود را می یابدو از زمین برکنده می‌شود:

تن من روح برهنه آب را دریافت
میان موج و دل من دریچه ای وا شد
دریچه ای که مرا از زمین جدا می کرد.

در این ابیات یکی از اصول اساسی رمانتیسم یعنی دید عرفانی و اسرارآمیز نسبت به طبیعت و تصور قدرتی وراء اصول پذیرفته شدهٔ مادی و طبیعی برای آن، مورد توجه و استفادهٔ شاعر قرار گرفته است. در «یاد بودها» (همان، یادبودها) جریان آب در گوش شاعر نالهٔ اندوهناک غم خواری با او را سر می‌دهد و در «دیوانه» (همان، دیوانه) درخت با انسان هم نجوا شده، درد اورا احساس می کند و دیگر آن درختی نیست که در اشعار کهنه‌سرایان برگهای خزان زدهٔ زردش و یا قبای سبز بهاریش صحنه‌پرداز اشعار مدیحه سرایان و عاشقان رنجور باشد. این جا انسان و طبیعت انس و الفتی صمیمانه می‌یابند و فاصله‌ای میانشان باقی نمی‌ماند. این شعر نادرپور مشابهت قابل توجهی با شعر «گل می گفت» ویکتور هوگو دارد. در شعر هوگو گل خطاب به پروانه چنین می گوید:

ولی افسوس! تو همراه نسیم پرواز می کنی
و من همچنان زندانی زمینم.
چقدر آرزو داشتم که با تو پرواز کنم
و مسیر تو را عطرآگین سازم
.....

تو می گریزی و باز میگردی
و دوباره آهنگ مکانی دگر می کنی،
اما هر سپیده دم مرا می بینی که
همچنان بر جای ایستاده ام و اشک می ریزم. (شفاء، ص ۳۴۰۶)

در شعر نادرپور نیز نسیم مسافر تندپائی است و انسان همسفر او. اینجا گل از سکون شکوه می‌کند و به پویائی پروانه و نسیم رشک می‌برد و در شعر نادرپور انسان شکایت بی‌وفائی و ناپایداری نسیم در دوستیش را پیش روستا می‌برد. شعر نو پارسی اگر تمام این نقشهای بدیع را مرهون شعر رمانتیک نباشد، بی‌شک بخش قابل توجهی از آن را از این دورهٔ ادبی اروپا دریافت کرده است. روسو معتقد است که «طبیعت در وجود خود نیکی بی‌پایانی قرار داده است» (وان تیگم، ص ۵۱) و این چنین طبیعتی می‌تواند پاکی را به انسان منتقل و او را تزکیه کند و نادرپور این باور را در شعر «از درون شب» به تصویر کشیده است:

تنم در کورهٔ خورشید بگداز
مرا پاکیزه دل ، پاکیزه جان کن
.....
خدا را، ماهتابا! چهره بفروز
مرا در چشمهٔ خود شستشو ده (نادرپور، ۱۳۵۸، از درون شب)

طبیعتی که قدرت دگرگون کردن انسان و تزکیه ی روح او را دارد طبیعت بدیع و بی‌همتائی است که روسو و وردزورث آن را معرفی کرده اند و در آثار شاعران متقدم فارسی جایگاهی برای آن سراغ نداریم. در اشعار نادرپور مواردی را می‌یابیم که در آن شاعر جزئی از طبیعت شده و هویت خود را در اجزاء آن باز یافته است. او تبدیل به بادی شده است که در کوهساران وزیدن گرفته، خرمنهای زرد مزارع را به رقص در می‌آورد، با آبشارها هم آوازی می‌کند و گوئی که غیر از طبیعت چیز دیگری نیست (نادرپور، همان، «هوسها») و این صحنه یادآور تصویری است که در آن وردزورث همانند ابری سرگردان در آسمان حرکت می‌کند و سرانجام با مشاهدهٔ رقص نرگسها جهت حرکت خود را در می‌یابد و از سرگردانی رها می‌شود. (وردزورث، صص ۷۱-۷۰) نادرپور نیز وقتی از مشاهدهٔ انسان هبوط یافته اندوهگین می‌شود، تنها وسیلهٔ بازگشت او به خویشتن را همراهی با زایش نور و سپیده در طبیعت و هم‌آوائی با خروسان در بامداد معرفی می‌کند.(نادرپور، نماز و نقاب)

در «شعر من و شعر باد»، نادرپور بار دیگر در لحظهٔ دریافت شاعرانه، باد را در هیئت شاعر شوریده‌ای می‌بیند که در خیابانهای بی‌عابر پرسه می‌زند در حالی که شاعر او را همراهی می‌کند و آن دو به مشاعره می پردازند:

من کنارش راه می رفتم

...

من برای باد شعری تازه می خواندم

او برای شهر شعر تازه ای می خواند

...

شعرم از شعرش روانتر بود.(نادرپور، ۱۳۵۶، شعر من و شعر باد)

در برخی از اشعار نادرپور احساسات و آرزوهای انسان در تصاویر جاودانهٔ طبیعت تجلی می‌یابد؛ یادآوری صحنه‌های طبیعت به او توانائی و امید می‌بخشد و نوید عشق و محبت و صعود به بهشت آمال را می‌دهد:

خواب می‌بینم همه شب، اسب رهوار مرادم را

یالش از نور سحرگاهان، طلائی رنگ.

...

می‌روم آنسان که نعل اسب من از سینهٔ هر سنگ

لاله برقی برویاند،

...

می‌روم آنجا که باغ آفرینش را بهاری هست، (نادرپور، ۱۳۵۶، در غبار خنده خورشید)

در اشعار اخوان نیز این نقشهای بدیع طبیعت را به کرات می‌بینیم. به عنوان مثال در شعر «خزانی» او، طبیعت به سخن درآمده، به بیان احساس خود می‌پردازد. پاییز همدم و غمخوار شاعر است که «مرغکان طلایی بال» آن همراه با «نغمه‌های پاک و بلورین» خود چون یاران شاعر هجرت کرده و پائیز را در «سرد سکوت» خود تنها گذاشته‌اند. (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، خزانی) و در «ناژو» (همان، ناژو) قناری پائیز اندوهگین و زاغ زمستان خاموش و خسته است. در «سعادت؟ آه....» شاعر طبیعت ساده، ساکت، باصفا و بی‌آرایش را مأمنی برای گریز از غمگینی خاطر و تاریکی جان برمی‌گزیند. (اخوان، ۱۳۷۲، سعادت؟ آه ...) در «در حیاط کوچک پائیز در زندان» نخستین نم‌نم باران پاییزی زلالش را بر شاعر فرو می‌ریزد و او را به

موجی در هوا، یا قطره‌ای باران و شاید تکه‌ای از کوه، از شب، از فضا تبدیل می‌کند و او حس می‌کند که از هر موجود دیگری به طبیعت نزدیکتر شده و طبیعت نیز از این احساس شاعر شادمان است و به خود می‌بالد. (اخوان ثالث، ۱۳۷۲، ص ۹۶) اخوان نیز در لحظهٔ دریافتی عرفانی در لذت پرواز پرندگان و مسرت حاصل از مشاهدهٔ این پرواز برای صاحب آنها شریک می‌شود، روحش با روح پیرمرد و پرندگان در می‌آمیزد و این یگانگی در نهایت لطافت، صداقت و صمیمیت است و این لحظهٔ ذوب شدن در طبیعت همانند همان حالت خلسه‌ای است که کیتز توصیف می‌کند. (آبرامز، صص ۲۰-۸۱۹) در «طلوع» اخوان می‌خوانیم:

ای خوش آن پرواز و این دیدار
گرد بام دوست می گردند
نرم نرمک اوج می گیرند، افسونگر پری زادان
وه، که منهم دیگر اکنون لذتم زان مرد کمتر نیست

و این یگانگی و صمیمیت با پرندگان به چنان اوجی می رسد که شاعر برای آنان آرزوی سلامت از تیر صیادان و دوری دلشان از غم می‌کند. در شعر کیتز حالتها و احساس مشابه را در می یابیم:

قلبم درد می‌کند، دردی همراه با بیحسی خواب‌آور
و حالم، گوئی از جام شوکران نوشیده‌ام
یا چند قطره عصارهٔ خواب به شربتم افزوده‌ام
بعد از دقیقه‌ای به سوی چشمهٔ فراموشی روانه شدم
دلیل این حالم حسادت به حال خوش تو نیست
بلکه به علت مسرت بی‌حد ناشی از شادی توست... (همان، صص ۲۰-۸۱۹)

همانطور که این گونه استحاله در طبیعت در شعر رمانتیک اروپا افقهای گسترده‌ای را در فضای تصویری شعر پدید آورد، هم نوائی، هم هویتی و همراهی با عناصر طبیعت در نوپردازان فارسی نیز نقش چشمگیری در پرورش خلاقیتهای هنری آنان ایفاء کرد.

تأکید برضرورت بیان آزادانه‌تر حالات ،احساسات و دریافتهای شخصی

بیان آزادانه‌تر حالات، احساسات و دریافتهای شخصی در شعر رمانتیک اروپا به صورت عصیان در برابر ارزشها و هنجارهای پذیرفته شدهٔ اجتماع به خصوص در حوزهٔ اخلاق و اصول اعتقادی تجلی می‌یابد. در شعر و ادب فارسی بازگویی آنچه که مخالفت آشکار با هنجارهای

اخلاقی و اعتقادی جاری در اجتماع تلقی می‌شود در شعر قدما در موارد نادر آن هم در قالب هزل، نظیر هزلیات سوزنی سمرقندی قابل مشاهده است در حالی که این موضوع در شعر نو و به یقین با تأسی از رمانتیکهای اروپا رواج خاصی پیدا می‌کند و اغلب در قالب ستیز و درگیری شاعر با اخلاقیات حاکم بر جامعه و اظهار دشمنی با نهادها و اصول سنتی آن بیان می‌شود. این نقض قرارداد اجتماعی به شاعر اجازه می‌دهد که بی هیچ قید و بندی به بیان احساسات و حالات شخصی خود بپردازد اگر چه در اجتماع بستر مناسبی برای پذیرش آن وجود نداشته باشد. منتقدین اروپائی این جنبه از شعر رمانتیک را به عنوان نقطهٔ قوتی ارزیابی کرده، آن را وسیله‌ای جهت جایگزینی «علم اخلاق ناشی از عقل» توسط «علم اخلاق ناشی از دل و احساسات» معرفی می‌کنند. (وان تیگم، ص ۱۳۶) از موارد بارز این دسته از شعر او نویسندگان رمانتیک ژرژ ساند (۱۸۰۴-۱۸۷۶) در فرانسه است. در داستان ایندیانای او- که اعتراض شدیداللحنی نسبت به قراردادهای اجتماعی و مذهبی جامعه‌ای است که زنی را بدون توجه به علاقه‌اش مجبور به زندگی در کنار مردی می‌کند - قهرمان زن زندگی ناموفق خود را بدون در نظر گرفتن اصول دینی و قوانین مدنی، رهاکرده به جستجوی خوشبختی می‌پردازد. هاله‌هایی از این نوع نگرش نسبت به احساسات شخصی و مسائل مربوط به زندگی زناشویی را می‌توانیم در اشعار فروغ فرخ زاد ببینیم. غالب قطعات مجموعهٔ دیوار فرخ زاد نظیر «اعتراف»، «گناه»، «شوق»، «ترس» و تعدادی از قطعات مجموعهٔ تولدی دیگر به بیان احساسات و اندیشه‌هایی از شاعر می‌پردازد که جامعهٔ او توان و ظرفیت پذیرش آن را ندارد و البته خود اشعار گویای وقوف شاعر نسبت به بی‌توجهی او به هنجارهای جامعهٔ خویش است.

از میان آثار تولّلی و نادر پور موارد متعددی را می‌توان یافت که شاعر ارزشهای جاری اجتماع را مانعی برای بیان احوالات و احساسات شخصی خویش نمی‌بیند. از جملهٔ اشعار تولّلی می‌توان به «زبان نگاه»، «گرفتار»، «ساغر یاد»، «لبریز گناه» و بسیاری از دیگر اشعار او در مجموعهٔ نافه اشاره کرد. وی نیز پاکدامنی را دوزخ می‌نامد و ارتکاب گناه را بهشت:

ای در شکنج دوزخ پاکیزه دامنی!
خواهم که در بهشت گناه آورم ترا (تولّلی، ۱۳۷۶، ص ۴۱۵)

و این در حقیقت همان اعتراضی است که ساند به قوانین زمینی یا آسمانی برای به بند کشیدن تمایلات انسانی و محدود کردن درخواستهای سعادت بخش او دارد. لامارتین در راستای اعلام مخالفت با موضوعات تکراری، تقلیدی و اشرافی شعر دورهٔ نئوکلاسیک و قالبهای کلیشه‌ای آن می‌گوید، «از این پس خود بشر یعنی بشر صادق و کلیهٔ روحیات او موضوع شعر قرار خواهد گرفت.» (وان تیگم، ص ۱۳۶) و این چنین تصویری از بشر و روحیاتش در بسیاری از اشعار نادرپور آمده است که از آن جمله می‌توان به قطعات «برهنه»، «عطش»، «بیتاب» و «لذت» در مجموعهٔ منتخب اشعار نادرپور، «فاصلهٔ دو نقطه» در مجموعهٔ «از آسمان تا ریسمان» و «رندانه» در شام بازپسین اشاره کرد. نادرپور حتی گاهی در بیان این برداشتها و احساسات شخصی و شاعرانه خویش از توصیف اجزاء طبیعت بهره می‌جوید که در این باب می‌توان به قطعهٔ «نگاه عاشقانه‌ای به درخت» اشاره کرد. (نادرپور، از آسمان تا ریسمان، ص ۷۲) عکس‌العمل منفی طرفداران مکتب رمانتیسم در برابر اصل «ضرورت استفاده از زبان ادب در شعر»، سبب گشوده شدن پای وقایع روزمرهٔ زندگی به عنوان سوژه‌های شعری، و زبان دور از تکلف و بی‌پیرایه به عنوان زبان شعر در دنیای ادبیات اروپا شد، به طوری که وردزورث در دیباچهٔ قصاید عاشقانهاش می‌گوید: «شاعر انسانی است که مخاطبش انسانهای دیگر هستند و بهترین موضوع وقایع زندگی مردم عادی و مناسبترین زبان نیز زبان روزمرهٔ مردم است.» (آبرامز، ص ۱۵۹) نمود بارز این اصول را در اشعار تجدد خواهان شعر پارسی می‌توان بررسی کرد. نیما در شعر «مادری و پسری» تصویری از زندگی محنت زدهٔ مادری به همراه طفل گرسنه اش را ارائه می‌دهد که هر لحظه منتظرند پدر را با نانی به دست ببینند. (نیما، ص ۴۲۰) و در «خارکن» ناله‌های خارکن پیری را می‌شنویم که در زیر نیشترهای زندگی منحنی شده است، (نیما، ص ۹۵) و در «خانوادهٔ سرباز» رنجهای دو فرزند و زن سربازی را می‌بینیم که بدون هیچ اندوخته‌ای با سختیهای زندگی دست به گریبانند و پدر خانواده در جبهه مشغول نبرد است. (نیما، خانوادهٔ سرباز) البته شکی نیست که شاعر مردمی و دردآشنا به عنوان سخنگوی مردم بیان هنرمندانهٔ واقعیت‌های اجتماع خویش را به عنوان جزئی از رسالت انسانی خود می‌داند؛ در عین حال تأکید ما بر تأثیر شیوهٔ پردازش شعر رمانتیک اروپائی بر شعر نو پارسی است که سهمی در جای دادن ساده‌ترین مسائل زندگی در دید شاعرانهٔ نوپردازان فارسی داشته است. موضوع شعر رمانتیک انسان و زندگی او است؛ آن هم انسان ساده و آشنا و

رنجها و مشکلات زندگی او، و این مغایر با شیوهٔ شعرای گذشته است که فضای احساسی دیکته شده‌ای بر شعرشان حاکم بوده و الگوهای کلیشه‌ای خاصی را مورد استفاده قرار می‌دادند.

در اشعار توللی نیز صحنه‌های عادی و روزمرهٔ زندگی وارد حوزهٔ شعری می‌شوند و او را از فضای احساساتی شعرش که غالباً در بیان دریافتهای شخصی‌اش تجلی می‌یابند خارج می‌کنند. بیتهائی از قطعهٔ «خزان» او را به عنوان مثال می خوانیم:

زیباست کوچ مردم چادر نشین به دشت
با نغمهٔ دلکش زنگ الاغه
هیزم شکن به جنگل خاموش پر درخت
سرها و دستها فکند بر جناغها (توللی، ۱۳۷۶، ص ۲۸۴)

در بیان وقایع آشنا و روزمرهٔ زندگی، زبان، زبان مردم عادی است و محدودیتی را برای به کار گرفتن واژه‌های ادبی و رسمی رایج در زبان قدما نمی‌بینیم و این همان عکس‌العمل رمانتیکها در برابر اصل «ضرورت استفاده از زبان ادب» در شیوهٔ نئوکلاسیک‌ها بود. تیگم در بیان خصوصیات رمانتیسم می‌گوید: «مرئی‌ترین خصیصهٔ مکتب ادبی جدید، فکر آزادی در هنر، یعنی نقطهٔ مقابل فکر پیروی از قوانین و سنن است.» (وان تیگم، ص ۱۴۶) و این نقض قوانین سنتی در شعر نو ایران مانند شعر دورهٔ رمانتیک هم در چهارچوب فرم و زبان انجام گرفت و هم در محدودهٔ محتوی و مضامین شعری. شاعر رمانتیک خود را از چهارچوب قافیه‌ها رها کرده و ابیات خود را تابع آهنگ طبیعی کلام می‌کند و پایان بند خود را به دست مفهوم ابیات می‌سپارد. این آزادی و بی‌تکلفی در انتخاب واژه‌ها و نیز فرم ابیات را در اشعار کلیهٔ پیشگامان شعر نو فارسی به استثنای توللی می‌بینیم. شاهد مثال این مدعا را از «افسانهٔ» نیما ذکر می‌کنیم:

در یکی کلبهٔ خرد و چوبین
طرف ویرانه‌ای، یاد داری؟
که یکی پیرزن روستائی
پنبه می رشت و می کرد زاری،
خامشی بود و تاریکی شب
.....

بر سر کوههای «کپا چین»
نقطه ای سوخت در پیکر رود،
طفل بیتابی آمد به دنیا ....
.....
اندر آن گوشه، چوپان زنی، زود
ناف از شیرخواری ببرید.
...
کوچ می‌کرد با ما قبیله
ما، شماله به کف، در بر هم
کوهها پهلوانان خود سر،
سر بر افراشته روی در هم.
گلهٔ ما همه رفته از پیش (نیما، صص ۶۳-۴۰)

موضوعاتی که نیما در این ابیات طرح می‌کند از آن جهت تازه می‌نماید که در اشعار گذشتگان قابل طرح نبوده است و شاعر این سوژه ها را با به کارگیری الفاظی چون «کپاچین»، «چوپان زنی»، «ناف»، «شماله»، «گله» و .... در قالب بی‌پیرایه‌ترین زبان و الفاظ ممکن به نظم می‌کشد تا اینکه در ابیات دیگر به صراحت در جهت شکستن حصار کلیشه‌های رایج پیشین و درانداختن طرحی نو فریاد بر می‌آورد :

حافظا این چه کید و دروغیست
کز زبان می و جام و ساقی است ؟
نـــالـی ار تا ابد باورم نیســـت
که بر آن عشق باری که باقی است (نیما، ص ۵۸)

به این ترتیب مبانی شعر رمانتیک اروپا نه تنها از بعد درونمایه‌ها و مفاهیم، بلکه از جنبهٔ شکل و صورت اشعار و نیز زبان شعر یعنی نوع کلمات و عباراتی که ابزارهای انتقال احساس و اندیشهٔ شاعر به خواننده تلقی می‌شوند، بر شعر نو پارسی تأثیر قابل توجهی داشته است و توجه محض به حضور بعد احساسی مکتب رمانتیک هنر و ادبیات اروپا در شعر نو پارسی و نادیده گرفتن دیگر محورهای اساسی شعر رمانتیک و حضور آنها در شعر نو پارسی به دور از واقع‌بینی علمی و تعصب‌آمیز خواهد بود.

منابع

آرین پور، یحیی. از صبا تا نیما، انتشارات فرانکلین، تهران ۱۳۵۰.

آژند، یعقوب. ادبیات نوین ایران، امیر کبیر، چاپ اول، ۱۳۶۳.

اخوان ثالث، مهدی. در حیاط کوچک پائیز در زندان، زمستان، تهران، ۱۳۷۲.

--------. آنگاه پس از تندر، سخن، ۱۳۷۸.

براهنی، رضا. طلا در مس در شعر و شاعری، ج ۲و۳، ناشر : نویسنده، ۱۳۷۱.

توللی ، فریدون. پویه، کانون تربیت شیراز، بی تا.

----------. رها، کانون تربیت شیراز، چاپ سوم، ۱۳۶۴.

----------. نافه، پاژنگ، تهران، ۱۳۶۹.

----------. شعلهٔ کبود، سخن، تهران ، ۱۳۷۶.

جواهری گیلانی محمدتقی. تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۲و۳، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۸.

حاکمی، اسماعیل. ادبیات معاصر ایران، اساطیر، تهران،۱۳۷۳.

دستغیب، عبدالعلی. گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، خنیا، تهران، ۱۳۷۱.

----------. نقد آثار احمد شاملو، نشر آروین، تهران، ۱۳۷۳.

زرین کوب، عبدالحسین. سیری در شعر فارسی، چاپ سوم، علمی تهران، ۱۳۷۱.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت، توس، ۱۳۵۹.

شفاء شجاع‌الدین. منتخب اشعار جهان، ج ۷، بینا، تهران، ۱۲۹۷.

صدری نیا، باقر. «پیدایش و تحول شعر رمانتیک در ایران»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، شمارهٔ ۱۴۰، بهار ۱۳۸۲.

عبادیان، محمود. درآمدی بر ادبیات معاصر ایران، گهر نشر، تهران ۱۳۷۱.

غلامحسین زاده، غلامحسین. سیر نقد شعر در ایران از مشروطه تا ۱۳۳۲، روزنه، تهران، ۱۳۸۰.

فرخ زاد، فروغ. دیوار، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

---------- . ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، مروارید، تهران، ۱۳۶۳ .
---------- . تولدی دیگر، مروارید، تهران، ۱۳۶۰.
کار، فریدون. شاهکارهای شعر معاصر ایران، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۷.
نادرپور، نادر. از آسمان تا ریسمان، بی نا، بی تا .
------- . اشعار برگزیده، تهران ، سپهر، ۱۳۵۸.
------ . دختر جام، مروارید، تهران ، ۱۳۵۰.
------ . گیاه و سنگ نه، آتش ،مروارید، ۱۳۵۶.
نیما، یوشیج. مجموعهٔ آثار، دفتر اول: شعر، به کوشش سیروس طاهباز، با نظارت شراگیم یوشیج، چاپ اول، نشر ناز، ۱۳۶۴.
وان تیگم، فیلیپ. رمانتیسم در فرانسه، ترجمه و تحشیهٔ دکتر احمد طباطبائی، بی‌نا، تبریز، ۱۳۳۷.
یوسفی، غلامحسین. چشمهٔ روشن، انتشارات علمی، چاپ سوم، ۱۳۷۰.

نسبت ما با نیما

متن بخش‌هایی از سخنرانی دکتر کاووس حسن لی
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

...سال‌های طولانی است که جامعه‌ی فرهنگی ما شاهد جدال کهنه و نو است. دست کم از دوره‌ی قاجار و مشروطه به این سو این رویارویی هر روز آشکارتر و فراگیرتر رخ نموده است. امروزه هم همین رویارویی، به رنگ‌های گوناگون در سطوح مختلف فرهنگی کشور دیده می‌شود: از یک سو اشتیاق و شیفتگی برخی جوان‌های ما به نوجویی و نوخواهی تا به حدی است که با هرچه بوی سنت می‌دهد مخالفت می‌کنند و سر از پا نشناخته خواهان عمل به جدیدترین نظریه‌های فلسفی، هنری و ادبی هستند که در شرایطی دیگر و در جایی دیگر پدید آمده‌اند و ممکن است اصلا با بسترهای فرهنگی جامعه‌ی ما سازگاری نداشته باشند. و از سویی دیگر هم عده‌ای هم‌چنان با دلبستگی به بسیاری از سنت‌ها، با مسلم‌ترین دستاوردهای دنیای نو سر ناسازگاری و ستیز دارند، و هرچیز تازه و نو را با نگاهی تلخ و بدبینانه می‌نگرند. این دو گروه در جامعه ی ما به الاکلنگ‌سوارانی می‌مانند که هریک برای مبارزه با دیگری و پیروزی خود، رفته آن سر الاکلنگ نشسته و سعی می‌کند دیگری را شکست بدهد.

هنگامی که کارنامه ی نیما پژوهی را بررسی می‌کنیم نقش ارزنده‌ی نیما وتنهایی غمگنانه-ی او در این جدال کهنه و نو بیشتر آشکار می‌شود. اگر نهضت‌های نوگرایانه را در جوامع دیگر بررسی کنیم می‌بینیم در هر جای دیگر از جمله در اروپا اگر نهضتی نوگرایانه روی می-دهد، گروهی از صاحبان اندیشه یا جمعی از اهالی ادب و فرهنگ، همراه هم یا پشت سر هم آن جریان را پیش برده‌اند اما در ایران واقعیت این است که نیما تقریبا این رسالت را به تنهایی به دوش کشیده است و نوگرایان دیگر با همه ی تلاش‌های ستودنی که داشتند به پای نیما نمی‌رسند. فقط در پرانتز اشاره کنم که بیش از هفت سال است مشغول تهیه‌ی کارنامه‌ی

نیماپژوهی به سبک کتاب فرهنگ سعدی‌پژوهی هستم و همه‌ی آنچه را که درباره‌ی نیما نوشته شده نقد و بررسی می‌کنم. پس در واقع این گفتگوی من برخاسته از پژوهش های چندین ساله ام درباره ی نیما است.

در باره‌ی تنهایی نیما می‌گفتم. وقتی نیما ظهور می‌کند از یک طرف ادیبان صاحب‌نامی مانند علی دشتی، پرویز خانلری، عبدالرحمان فرامرزی و رعدی آذرخشی و مانند آن‌ها همواره از نیما با زبانی تلخ یاد می‌کنند و از هیچ تحقیری نسبت به نیما نمی‌پرهیزند و از طرفی دیگر، کسانی مانند صادق هدایت و دیگر اعضای گروه به اصطلاح «ربعه» که خودشان را بنیان‌گذاران ادبیات نو می‌دانند، حمایتی از نیما نمی‌کنند و در بعضی مواقع علیه او موضع هم می‌گیرند. مثلا هدایت نوشته‌ای را در سال ۱۳۱۶ در مجله‌ی موسیقی با عنوان «شیوه های نو در شعر فارسی» به چاپ می رساند که نوعی نقیضه برای دو قطعه از سروده‌های نیما است. اسم دو تا از نوشته‌ها را با این عناوین انتخاب می‌کند: یکی «خانواده‌ی بزاز» با تعریض به «خانواده‌ی سرباز» نیما و دیگری «فرحناک روز» در مقابل «اندوهناک شب» نیما. البته نیما هم در پاسخ، حکایتی به طنز با عنوان «فاخته چه گفت؟» می‌نویسد و هدایت را «کاذب گمراه» می‌خواند. آقای مجید نفیسی در مقاله‌ی «نیما و هدایت در آینه‌ی مدرنیسم» این موضع‌گیری‌ها را باز نموده‌اند.

در واقع باید گفت نیما در چند جبهه همزمان می‌جنگید و از چند سو همواره به او حمله می‌شد. سنت‌گرایان عادت‌زده او را برنمی‌تافتند. چون نظم پیش‌اندیشیده و عادت شده‌ی آن‌ها را به هم ریخته بود. چپ‌گرایان هم او را متهم می‌کردند که گرفتار فرم است و به شکل ساده و توده‌ای سیاسی نیست. بعضی از متجددان هم یا به دلیل اخلاق شخصی نیما که گاهی کم-حوصله و تندخو و این اواخر دچار سوءظن و بدبینی شده بود، یا شاید هم گاهی حسادت و چیزی مانند آن همراهی لازم را که با او نداشتند، هیچ. ناسازگاری هم می‌کردند.

از مطالعه‌ی کارنامه‌ی نیماپژوهی می‌توان دریافت که او چه تنهایی غمگنانه‌ای را تحمل کرد برای این‌که این رسالت نوگرایانه را به سرانجامی شایسته برساند.

شاید لازم باشد به برخی از واکنش‌ها و موضع‌گیری‌های بعضی از افراد اشاره شود تا تنهایی تلخ نیما آشکارتر شود. در سال ۱۳۲۹ آقای پرتو علوی با انتقاد شدید از نیما در مقاله ای که در شماره‌ی ۲۰ و۲۱ نشریه‌ی ایران چاپ می‌کند می‌نویسد: «حقیقتا شگفت‌آور است در جهانی که گویندگان چالاک و زنده علیه خشونت‌های اجتماعی و محرومیت‌های توده‌ها

مردانه نبرد می‌کنند و آثار هنری‌شان ظلمت دنیای خسته را می‌شکافد و افق سعادت انسان را می‌تاباند عده‌ای شرح حال قورباغه‌ای را که بر درخت انجیر می‌خواند و داستان کفتاری که از شدت گرسنگی به زخم معده گرفتار شده می‌خواهند خود را در نبردهای اجتماعی شریک کنند». البته علوی با انتقاد شدید آل احمد روبرو می‌شود. در حقیقت آل احمد در حمایت و تقویت نیما نقش بسیار مهمی داشته است. هیچ کس به اندازه ی آل احمد در میان آنهایی که آن روزها اهل ادب و قلم بودند از نیما حمایت نکرد. پرتو علوی در مقابل، نیما و آل احمد را مسخره می‌کند و می‌گوید: «ما خود از طرف‌داران جدی شعر نو و تجدد ادبی هستیم اما به‌هم ریختن قواعد و اصول زبان و تبدیل معانی و انحطاط تعابیر را، نه تنها تجدد د انقلاب ادبی نمی‌دانیم، بلکه نوعی از جنون و ناتوانی می‌شماریم»

پرتو علوی نیما و آل احمد را به تمسخر گرفته و گفته: شهرت نیما و آل‌احمد با این سروصداها از حیاط خانه شان بیرون نرفته و نخواهد رفت اما شهرت شاعری مانند افراشته و نفوذ او در ذهن و ضمیر جامعه سال‌های سال گسترش خواهد یافت. از داوری آقای پرتو علوی امروز بیش از ۵۰ سال گذشته و امروز به روشنی آشکار شده است که نیما از موثرترین شخصیت‌های ادبی ایران در سده‌های اخیر بوده است. و جلال آل احمد نیز جایگاه ویژه‌ی خود را در نثر معاصر فارسی حفظ کرده است. اما در برابر، روشن است که جایگاه آقای علوی و شاعر مورد نظر او یعنی آقای افراشته که علوی او را در قدرت کلام و نفوذ در جامعه می‌ستاید و نیما را از این نظر قابل مقایسه با او نمی‌داند. در ادبیات معاصرچگونه است. آیا نیما جاودانه تر مانده یا افراشته؟

یکی دیگر از همین ادبا که خود را متجدد می‌خواند در مقاله‌ای در باره‌ی نیما (در مجله‌ی اندیشه و هنر) در سال ۱۳۳۹ نوشته: «فکرش عمق ندارد، لفظش رسا و ساده نیست، معنایش تعقید دارد، از همه ی این‌ها گذشته، کلام او بی‌روح است. در خواننده ایجاد احساس و هیجان نمی‌کند. نه توانسته قصاید خوبی مانند بهار بسازد، نه قطعات لطیفی مانند ایرج و نه مسمطات گرمی مانند عشقی، و نه شعرهای تازه و با طراوتی مانند بعضی از شاعران نوپرداز. ولی از حق نمی‌توان گذشت آدم مردم‌داری بوده است»! این جاست که می‌بینیم نیما حق داشته بگوید و واقعا این جمله از عمق جانش برخاسته که: «کسی که دست به کار تازه ای می‌زند باید مقامی شبیه به شهادت را بپذیرد.»

یکی دیگر از دلایل واکنش‌های گسترده و فراگیر علیه نیما این بود که شعر در ایران همواره هنر برتر بوده است. و مردم ایران با شعر دلبستگی تاریخی دارند. جمال زاده، چوبک و هدایت هم از آغازگران داستان نو بودند و در داستان نویسی کارهای جدیدی انجام دادند اما هرگز آثار این نویسندگان در تقابل با آثار منثور گذشته، مانند مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه و گلستان دیده نشد و با پدیدآورندگان نثر نو ستیزی صورت نگرفت. در صورتی که شعر نیما را بسیاری، در برابر شعر گذشته نهادند و تا توانستند بر او تاختند.

بسیاری از این بدفهمی‌ها به دلیل تنظیم نبودن فاصله‌ی ما با کانون اثر است. برای روشن-شده مقصود مثالی می‌زنم:

ما برای دریافت درست صداها مخصوصا اگر بخواهیم از آنها لذت ببریم و هنگامی که نتوانیم میزان صدا را کم و زیاد کنیم یا کانون صدا را جابجا کنیم، باید فاصله ی خودمان را با کانون صدا تنظیم کنیم. گاهی شده که صدای موسیقی‌ای را ضعیف می‌شنویم و به همین دلیل که صدا را ضعیف، ناقص و ناتمام می‌شنویم، نمی‌توانیم لذت لازم را ببریم. باید خودمان را به کانون صدا نزدیک کنیم تا درست، دقیق و کامل بشنویم. گاهی هم آن‌قدر نزدیک می‌شویم که صدا گوش‌خراش و دل‌آزار می‌شود. بعضی‌ها فاصله‌ی خود را با صدای نیما و شعر او تنظیم نکرده‌اند در نتیجه صدای او را بریده بریده و ناقص شنیده‌اند و نتوانسته‌اند لذت لازم را از صدای نیما ببرند. همچنان که بعضی از معاصران ما فاصله‌ی خودشان را با صدای شعر گذشته مثلا با صدای شعر حافظ، سعدی و مولوی تنظیم نکرده‌اند و آن‌چه از صدای شعر این شاعران نصیبشان می‌شود، ناقص و ناتمام است. در نتیجه داوری‌شان هم دچار همین ناتمامی است. حتی کسی چون دکتر اسماعیل خوئی که خودش شاعر است در کتاب جدال با مدعی می‌گوید که سعدی شاعر نیست. و این نشان می‌دهد که او در زمانی که این داوری را کرده فاصله‌اش را با شعر سعدی تنظیم نکرده و نتوانسته دریافت درستی از شعر سعدی داشته باشد. امروزه بعضی از ما نتوانسته‌ایم فاصله‌ی خود را با شعر نیما تنظیم کنیم به خاطر همین دریافت درست از شعر نیما نداریم. در واقع معاصربودن جنبه‌های مختلف دارد: بعضی اندکی معاصرند، بعضی‌ها تقریبا معاصرند و برخی کاملا معاصرند. البته برخی هم زیادی معاصرند.

نیما را ما هرگز نمی‌توانیم ادامه‌ی شعر گذشته ندانیم. او فرزند شعر گذشته است و از بطن شعر گذشته متولد شده است اما خیلی زود بند نافش را از این مادر عزیز بریده تا بتواند رشد

کند، بماند و ببالد. عبور نیما از جهان شناسی کهنه و پی‌ریزی بنای تازه در شعر امروز هرگز بدان معنی نیست که او به ارزش‌های افتخار آمیز ادبیات گذشته بی‌توجه بوده یا شناخت نداشته، بلکه برعکس. دست‌کم این سخن نیما سند محکمی است که نسبت نیما را با ادبیات گذشته ی نشان می‌دهد. نیما می‌گوید: «شاعران گذشته برای ما به منزله‌ی پایه و ریشه‌اند. حکم معدن‌های سر به مهر را دارند. با مواد خاصی که به ما می‌رسانند به ما کمک می‌کنند. جز این‌که ساختمان به دست ماست.»

تفاوت نیما با بسیاری دیگر از معاصرانش در این است که اگرچه او در ادب گذشته-ی فارسی درنگ کرده، اما در آن‌جا نایستاده است. نیما به گذشته سفر کرده اما در آنجا نمانده. از آن‌جا عبور کرده و به جهان امروز رسیده است. و این از بزرگ‌ترین امتیازات اوست.

زبان نیما به دلایل مختلف پیچیدگی‌ها و کاستی‌هایی دارد. نیما به شدت دغدغه ی زبان تازه را داشت و چون مدام دغدغه‌ی آفرینش کلام تازه داشت و براساس عادات ذهنی گذشته شعر نگفت. سخن او و همان سخن آشنای گذشته نبود. همین ویژگی باعث ایجاد اختلال در ارتباط عاطفی خیلی از خوانندگان با نیما می‌شود. همین گریز از بیان مالوف و زبان هنجار باعث می‌شود که ارتباط عاطفی بسیاری از مخاطبان او با شعرش، معمولا دچار اختلال باشد. حال اگرکسی بخواهد سخن نیما را با معیارهای شعر گذشته بفهمد و صدای شعر نیما را بر روی همان با فرکانس‌های قدیم بشنود دچار زحمت می‌شود. صدا را بریده بریده می‌شنود و لذت لازم را از شعر نیما نمی توان ببرد و چه بسا گرفتار ناکامی و بدفهمی بشود. نمی‌خواهم تأکید کنم که شعر نیما از نظر ادبی و نرم بودن زبان مثل زبان اخوان است. چرا که خشونت های زبانی شعر نیما بسیار روشن است، اما بسیاری از کسانی که ارتباط برقرار نمی‌کنند به این دلیل است که فاصله‌اشان را با این صدا تنظیم نکرده‌اند. نیما در شعرش تلاش می‌کند، جهان پیرامون خود را بر پایه‌ی دید شخصی و تجربه‌ی فردی مشاهده کند، نه صورتی ذهنی و پیش-اندیشیده. نتیجه‌ی این تلاش رسیدن به فردیت شاعرانه است. که بی‌توجهی به این اصل مهم یعنی دریافت ناقص و نادرست سخن نیما.

همین امروز هم همین نوع نگاه‌ها را می‌بینیم. یکی از شاعران و منتقدان معاصر می‌گوید: «من درباره ی شخصیت نیما حرفی ندارم اما در عین حال او را یک شاعر نمی‌شناسم مخصوصا به عنوان یک شاعر مبدع و نوآور.» این داوری چیزی شبیه همان حرفی است که خوئی درباره ی سعدی می‌زند یا وقتی یکی دیگر از شاعران شناخته‌شده‌ی امروز این‌گونه نیما را تکفیر می‌کندو می‌گوید: «حتی اگر نیما در آخر عمر از انکار توحید و معاد و نفی گذشته و گذشتگان توبه کرده باشد، دراین مدعا که باطن تاریخ جدید در این سرزمین با نیما و شعر نیما بروز و شیوع پیدا می‌کند، تغییری ایجاد نخواهدکرد. با تأسی از نیماست که سلوک نفسانی شاعران جدید به فرعونیت و نفی ذات ذوالجلال و اثبات دایرمدار بودن بشر و پرستش و ستایش غرب و نکوهش دین و سنت منجر می‌شود». یعنی همه‌ی این غرب‌گرایی ها و بدبختی‌های ما را نیما پدیده آورده است.

هنر گذشته‌ی ما، از جمله شعر و نگارگری در پی وصف جهانی مثالی‌اند و در پی یادآوری خاطرات ازلی‌اند. هنر و ادبیات گذشته که افتخارانگیز و غرورانگیز است بیشتر رو به بالا دارد. اصلا جهان مادی قابلیت توجه را برای بخشی از هنر قدسی ما نداشت اما بخش مهمی از شعر امروز این طور نیست. نگاهی رو به پایین دارد و معتقد است که پایین هم بخشی از واقعیت های جامعه است. البته این که نگاهش رو به پایین است بدان معنا نیست که از حقیقت و معنویت تهی‌ست. راست آن است که بسیاری از معنویات در همین صورت‌های مادی تجلی کرده است.

همچنین باید به یاد داشته باشیم که شرایط تازه‌ی امروز جهان، زبان دیگری از ما می‌طلبد. و در پی همین درخواست غیر رسمی است که شعری دیگر با شیوه‌ای دیگر در جامعه پدید می‌آید. شاعر گذشته به دنبال پاسخ‌گفتن به پرسش‌ها بود. به دنبال نشان دادن راه و ارشاد و هدایت بود. در حالی که شاعر امروز می‌خواهد با سوال‌های پی‌درپی تنور پرسش‌گری را بیفروزد. جهان شاعر امروز بیشتر جهان عینی است. این است که اگر بخواهیم با معیارهای گذشته سراغ شعر امروز برویم و یا با معیارهای امروز دنبال فهم شعر گذشته باشیم معلوم است که در داوری دچار خطا می‌شویم.

در گذشته‌ی ادبی ما خلاقیت شاعرانه فربه و تئوری‌های ادبی لاغر بود. در دهه‌های اخیر پیشرفت‌هایی در ترجمه و طرح نظریه‌ها و تئوری‌های ادبی پیش آمده و از آن سوی دیگر هم شعر از آن جایگاه بلند خودش چند پله پایین آمده، اما هنوز هم خلاقیت شعری پربرگ و بارتر از کارنامه‌ی تئوری‌پردازی است.اما یکی از گرفتاری‌های امروز ما آن است که بسیاری از جوان‌ترها که ادبیات را درست نخوانده‌اند، متأسفانه آن‌قدر درگیر همین تئوری‌ها و تکنیک-های رسیده هستند که بخشی از شعر امروز ما را دچار تکنیک‌زدگی کرده است. البته شکی نیست که آثار ارزشمندی از این طرف امروزه پدیده آمده‌اند که متناسب با شرایط تازه هستند. و دریچه‌های تازه‌ای را رو به جهانی روشن گشوده‌اند.

در پایان می‌خواهم اشاره‌ای گذرا به چگونگی کارنامه‌ی نیماپژوهی داشته باشم. با مطالعه‌ی آن‌چه در پیوند با نیما نوشته شده است فراز و فرودهایی در کارنامه ی نیماپژوهی دیده می‌شود.

یکی از فرازها افزایش رو به رشد مقالات و مطالعات در مورد نیما است. نکته دیگر در تنوع موضوعات نیماپژوهی است که از آن‌چه مثلا در مورد خیام نوشته شده متنوع‌تر هستند. نکته‌ی دیگر تازگی نگاه در مورد نوشته هاست. مثلا تعداد نوشته‌های نوگرایانه در مورد نیما بیش‌تر از آن‌هایی است که در مورد سعدی و خیام نوشته شده‌اند نکته‌ی مثبت دیگر چرخش تدریجی نگاه‌ها از زندگی نیما به سروده‌های او است.

و اما ایرادهای موجود در کارنامه‌ی نیماپژوهی: یکی از دشواری‌های ما در تحقیق‌هایمان گرفتاری ما در زندگی‌نامه‌های شاعران و نویسندگان است.. بیش‌تر دانشکده‌های ادبیات ما معتاد همین موضوع شده‌اند. وقتی شعر حافظ و سعدی را می‌خوانند فورا به زندگی‌نامه‌ی آن‌ها ارجاع می‌دهند؛ زندگی‌نامه‌ی تاریخی که مخدوش است. مطالعات مربوط به نیما هم این اشکال وجود دارد؛ اما نسبت به بقیه‌ی پژوهش‌ها کمتر است. سایه‌ی سنگین معنی‌یابی متن، بر مبنای زندگی‌نامه‌ی شاعر و تاریخ زندگی او، همچنان بر سر بسیاری از نوشته‌های مربوط به نیما نیز مانده است. بسیاری از سروده‌های نیما قائم به ذاتند.. یعنی بر سر پای خودشان ایستاده‌اند. هیچ نیازی نیست که ما آن‌ها را به عصای تاریخی تکیه بدهیم. عصایی که معمولا پوسیده و نامطمئن است. ارجاع مکرر متن به زندگی شاعر، در بسیاری از نوشته‌ها، اجازه‌ی دریافت‌های گوناگون را از بسیاری شعرهای تاویل‌پذیر گرفته است. و تن دادن به این دیکتاتوری و یک-

سویه‌نگری ارمغانی جز استبداد درونی برای نا ندارد. اگر متن را فقط مبتنی بر زندگی‌نامه‌ی شاعر بخوانیم، متن یک‌سویه می‌شود.

اشکالات دیگر کارنامه‌ی نیماپژوهی را می‌توان فهرست‌وار این‌گونه برشمرد:

– انشاپردازی های غیر مستند و سطحی بودن بسیاری از نوشته‌ها که مشکل عمومی بسیاری از تحقیق‌هاست.

– نداشتن روش علمی و پراکنده‌گویی. بسیاری از این نوشته‌ها و غیرآکادمیک هستند و پراکندگی دارند با آن‌که ممکن است سخن، سخن تازه ای باشد ولی بسیاری از آن‌ها سامان درستی نیافته‌اند.

– فروکاستن مفاهیم سروده‌های نیما به معناهای محدود و تفسیرهای سیاسی،

–کم توجهی به وجوه زیباشناسانه‌ی سروده ها.

– جانب‌داری‌های یک‌طرفه یا مخالفت‌های یکسویه.

نگاهی به ساختار تمثیل در شعر نیمایوشیج و رساله های شهاب الدین سهروردی

دکتر حسن حیدری ،
عضو هیئت علمی دانشگاه اراک

مقدمه

تمثیل با انواع گونه گون خود یکی از قالب های مناسب بیان ادبی در ادب قبل و بعد از اسلام است . یکی از گونه های تمثیل ، تمثیل رویا است . سابقه این نوع تمثیل را حد اقل می توان تا سفر روحانی زردشت به ایران ویج واقع (مرکز عالم) و دیدار او با امشاسپندان – که در واقع به مثابه سفر نفس یا روح سالک به عالم مثال و دیدار بافرشته است ، دانست . هم چنین روایت ارداویراف نامه – که شرح رویای ویراف یا ارداویراف پس از بازگشت از سفر هفت روزه او به دنیای مردگان است مثال دیگری از این نوع تمثیل شمرده می شود . بعد از اسلام نیز این قالب رشد بسیاری می یابد ، به خصوص در برهه میان نیمه دوم سده پنجم یعنی عصر سنایی تا پایان سده نهم یعنی عصر جامی دوره های درخشان خود را طی می کند . این قالب به خصوص در متون تصوف جلوه هنری بسیاری دارد و بخش بزرگی از ادب عرفانی این سرزمین ، ادب تمثیلی است . در ادب معاصر نیز این قالب به کاررفته و ساختار ویژه خود را پیدا کرده است . از اینجاست که می توان این قالب را در دو دوره تاریخی بررسی و مقایسه کرد .

قالب تمثیل

آنچه در بررسی مهمترین آثار تمثیلی گذشته و معاصر به دست می آید و قابلیت مقایسه این دو را میسر می کند از جمله این نکته است که تمثیل در هر دو دوره واجد شرایطی است که در آن معمولا الفاظ به کار رفته دلالتی ورای معنای حقیقی و لفظی خود ندارد . البته با این قید که عموما تمثیل در گذشته به مرحله نماد و سمبل نمی رسد اما در دوره معاصر و از جمله شعر نیما از مرحله تمثیل و استعاره به مرحله نماد و سمبل می رسد . یعنی هر چه بر وسعت دامنه معنی تمثیل افزوده می شود به طرف نماد و سمبل میل می کند . تا جایی که دیگر معنی در خود بافت و به صورت لغوی جستجو نمی شود بلکه نماد و سمبلی از شخصیت هایی است که بیرون از این دایره قرار گرفته اند . در این جستار تعریفی از تمثیل را مبنا قرار می دهیم که هم تمثیلات سهروردی و هم نیما را در بر می گیرد :

« تمثیل به طور کلی حکایت یا داستان کوتاه یا بلندی است که فکر یا پیامی اخلاقی، عرفانی ، دینی ، اجتماعی و سیاسی یا جز آن را بیان می کند . اگر این فکر یا پیام به عنوان نتیجه منطقی حکایت یا داستان در کلام پیدا و آشکار باشد و یا به صراحت ذکر شود آن را مثل یا تمثیل می گوییم و اگر این فکر یا پیام در حکایت یا داستان به کلی پنهان باشد و کشف آن احتیاج به فعالیت اندیشه و تخیل و تفسیر داستان داشته باشد آن را تمثیل رمزی می نامیم.» . (پورنامداریان ،۱۳۶۸،ص : ۱۱۹) .

تمثیل در دو دوره ادبی :

اگر چه موضوع بیشتر رساله های تمثیلی و رمزی ادبِ عرفانی کلاسیک و قطعات شعر ادب معاصر حول محور انسان است، اما تعریف دو دوره ادبی از انسان با هم فرق زیادی کرده است . تمثیل در ادب کلاسیک بیشتر حول محور انسانی است که قصد ماندن در سرای سپنج را ندارد . این شناخت به منظور تعالی روحی آدمی و آماده سازی او جهت بازگشت به عالم باقی است . این همه تمثیل انسان در قالب پرنده که نظم و نثر گذشته فارسی را زیر پر خویش گرفته چه بسا از این تلقی برخاسته است ، انسان مرغ باغ ملکوت است و چند روزی در اینجا قفسی از بدنش ساخته اند . اما موضوع تمثیل شاعر معاصر، انسان با نیاز های مادی و معنوی

است یعنی نیاز های خود این قفس تن هم اهمیت دارد . در ادب کلاسیک تمثیل در آسمانها سیر می کند و هنوز از خاکدان دنیا فاصله زیادی دارد . از جمله اهداف آن نوع تمثیلات این است که انسان فرشته بشود و هدف این نوع تمثیلات و رمز پردازی ها از جمله این است که نویسنده بگوید من هم هستم و این هم هنر من است ، یعنی خود را ممثول تمثیل و نماد خود قرار می دهد . سخن او برایش آن قدر اهمیت دارد که خود را مرغ سخن گو معرفی می کند ، اگر در ادب گذشته ، سعدی در یک بیت و باصراحت می سراید :

من آن مرغ سخن دانم که در خاکم رود صورت هنوز آواز می آید به معنی از گلستانم
(دیوان ، ۵۱۲)

نیما چنین چیزی را نه با صراحت و نه در یک بیت می گوید بلکه در پشت سخن خود یا به تعبیر دینی ، در زیر زبان خود مخفی می شود و آن را در یک قطعه شعر به صورت داستانی و نمایشی بیان می کند . نمایشی کردن شعر و گفتاری کردن آن از بزرگترین دستاورد های نیما است .

سرو کار تمثیل آن دوره بیشتر با عالم ارواح و موجودات تجریدی و غیر مادی از قبیل عقل کل نفس کل و مانند آن است . این مطلب را نیما نیز به نوعی کلی تر گفته است : « شعر قدیم ما سوبژکتیو است یعنی با باطن و حالات باطنی سرو کار دارد ، در آن مناظر ظاهری نمونه ی فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته نمی خواهد چندان متوجه آن چیز هایی باشد که در خارج وجود دارد ... » . در باره شعر و شاعری ، ص۸۸) . اما در شعر معاصر تمثیل از آسمان به زمین می آید و بیشتر بیانگر نیاز های دنیوی آدمی می شود . نیاز هایی مانند احساس آزادی ، نیاز به آگاهی بیشتر به منظور زندگی بهتر ، انتقاد از فقر و تبعیض و خلاصه نجات انسان در اولویت بیان شاعر قرار می گیرد . آن رابطه خدایگان و بنده و مرید و مراد که ادب گذشته را زیر سیطره خود گرفته در تمثیل معاصر به رابطه مساوی انسان ها با هم بدل می شود . در تمثیل های سهروردی زبانِ پیام هدف اصلی نیست بلکه خود پیام مهم تر است اما در شعر معاصر و از جمله شعر نیما هدف علاوه بر پیام ، زبانِ پیام هم اهمیت دارد . شاعر امروز در صدد است تا زنده است متولیان را آگاه کند تا کاری برای انسان بکنند و دارویی بجویند و در کار او کنند تا بهتر زندگی کند. تمثیل شعری معاصر بیانگر تعهد و التزام شاعر نسبت به انسان است و اگر از من خویش سخن می گوید ، من او جهانی شده است . می توان گفت نویسنده

آن نوع تمثیلات در صدد القای تجربه فردی انسان ها برای جستجوی حقیقت است ، اما نیما درتلاش است برای انسان فارغ از زبان و زمان و مکان راه نجاتی پیشنهاد کند . به عبارت دیگر همان اختلاف دیدگاهی که سعدی بین شخص خانقاهی و عالم مدرسه ای قائل می شود ، اینجا نیز مصداق دارد . سالک رساله های سهروردی سعی می کند گلیم خویش را از موج به در ببرد اما شاعر معاصر می خواهد غریق را بگیرد . سهروردی با تمثیل پردازی خود در صدد تعالی انسان است اما انسان کامل و عنقا صفت که از نیازهای فیزیولوژیک چندان بهره ای ندارد اما شاعر امروزی بیشتر در پی بیان رنج های این دنیایی انسان به مفهوم وطنی و جهانی آن است .

البته این تفاوت دیدگاه بدان معنی نیست که عناصر تمثیل در آثار این دو هنرمند بزرگ شباهتی به هم نداشته باشد ، نیما بخصوص در دوره نخست شاعری تحت تأثیر این تمثیل ها و این نحوه بیان بوده و منظومه «قلعه سقریم» گویای این تأثیر است . نیز هر دو از پدیده های طبیعت مانند کوه ، دریا ، باد ، شب و جاندارانی مثل مرغ و پدیده های غیر طبیعی مثل ققنوس کمک گرفته اند . اما تفاوت در محتوای تمثیل هاست که بخشی از آن به اقتضای روح زمان گریز ناپذیر است .

ادب فارسی از حیث محتوا هر چه به دوره معاصر نزدیک می شود بیشتر به زندگی روزمره نزدیک می گردد ، در شعر امروز و از جمله شعر نیما صدای زندگی روزمره عوام شنیده و دود کله (اجاق)آنها از آن بلند می شود ، ادب گذشته دید کلی نگر به پدیده ها دارد اما نیماجزء نگَری را ملکه ذهن خود کرده است . یک درخت ، پرنده ، زندگی روزمره یک دهاتی در شعر او ممکن است نقش مهمی به عهده بگیرد . از حیث زبان نیز این تغییر محسوس است . شعر معاصر به زبان گفتار نزدیک شده است و نیما از کسانی است که خود در این تغییر معماری زبان شعر دست داشته است . زبان شعری قبل از نیما چون عمدتا مربوط به دربار تعلق داشته زبانی ادیبانه و فاخر بوده است . در ادب گذشته می توان به وضوح گونه زبان ادبی را مشخص کرد اما درشعر نیمایی این نوع زبان از زبان گفتار گاه فاصله چندانی ندارد .

قالب تمثیل نیز از روند کلی ادب بر کنار نیست ، در تمثیل گذشته - چنان که گفتیم- بنا بر سپنجی بودن این دنیاست ، این که انسان از جهان مینوی و از ولایت جان - که به گفته سنایی آسمانها در آن است – می آید. سهروردی قصد دارد سالک را با فرشته راهنما مواجه

کند تا به راهنمایی او به مبدأ هستی بپیوندد و رستگار شود ، در ضمن قوای ظاهری و باطنی انسان را بشناسد و آنها را توصیف کند . این مبنا البته خاص سهروردی نیست ، بلکه بزرگانی قبل از او و بعد ازو نیز بدان پرداخته اند ، کافی است به عناوین این آثار بنگریم، زاد المسافرین ، مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد ، سیر العباد الی المعاد ، این عنوان ها ، مبنا را بر مسافر بودن انسان گذاشته اند. پس دستور العمل آنها برای انسان آن روزگار بر این اساس بوده است. یعنی انسانی که به جهان از چشم یک مسافر نگاه می کند ، در صدد تنیدن اسباب تجمل بر گرد خود نیست بلکه توشه آخرت را فراهم می کند . زندگی روز مره انسان آن روزگار با انسان امروزی –که نه تنها باید زندگی کند، بلکه به تعبیر راسل باید خوب زندگی کند – فرق دارد . اگر در آن دوره نویسنده مملکتِ وجودِ آدمی را با پادشاه و وزرا و کارکنانش وارد ساخت تمثیل می کرد ، شاعر امروز با توصیف قوای ظاهری و باطنی انسان کاری ندارد و انجام آن وظیفه را با تخصصی شدن علوم به پزشک ابدان و اذهان واگذار می کند. نیما به عنوان یک هنرمند می خواهد هنر تازه یافته خود را معرفی کند ، این یک وظیفه اصلی اوست از دید گاه خودش و از این رو نماد و تمثیلش را بر این مبنا می نهد ، کار دیگر او این است که از رنج ها و مصائب بشری سخن بگوید. نماد نیما برای طرح ایده های انسانی ،اجتماعی و سیاسی است ، به خصوص سیاست موضوعی است که درشعر معاصر بیش از ادب گذشته مجال بیان یافته است وبرخی از سمبل های شعری در زمینه سیاست روز قابل تفسیر هستند. توصیه تمثیل پردازان ادب گذشته بیشتر بر دریافت فردی است ، مثلا سهروردی « منتهای سیر و سلوک حکیم را مشاهده شخصی انوار مجرد قدسی می داند و رسیدن به این نهایت بعد از آموختن و تحصیل علم از طریق سیر و سلوک شخصی و ریاضت ممکن می گردد ... » . (پورنامداریان ، ۱۳۶۸، ص: ۱۵۷) . این نکته ای است که سهروردی مکرر در رساله های خود بر آن اصرار می ورزد . اما نیما مدعی کشف و شهود با آن سمت و سو نیست بلکه «ققنوس» او یا «مرغ آمینش» نماد تلاش یک انسان در حوزه هنر شعر و جستجوی قالب های تازه بیان است . هم چنین موضوع معرفت نیز در دوره فرق کرده است . موضوع معرفت سهروردی یک معرفت مربوط به دستگاه تصوف است که درمراحلی دریافت و بهره بردن از آن ، از دایره محسوسات و قلمرو عقل خارج است . با روح و دل و ازراه ریاضت و مجاهدت باید آنرا یافت . این تجربه ای شخصی و باطنی و عاطفی است . بنا بر این بیان چنین تجربه ای بسیار دشوار است و جز از

طریق رمز و اشاره ممکن نیست . چنین است که تمثیل امروزی خودآگاهانه تر و تمثیل دیروزی ناخود آگاهانه تر است یا حد اقل این است که خود آگاه شاعر امروز با ناخود آگاه او هماهنگ تراست.[1] موضوع معرفت نیما خودِ شعر است . اگر چه شعر نیز حوزه دریافت باطنی و عاطفی است و سرودن شعر هم نوعی سلوک شخصی تلقی می شود اما هدف و وسیله متفاوت است . درست است که هم سهروردی و هم نیما قصد دارند به انسان یاری برسانند اما آن یک می خواهد انسان را از رنج دنیا و مافیها و این یک از دست ظلم و بیداد برهاند به هر حال در هر دو قسم تمثیل ، نویسنده و شاعراز عالم کبیر به عالم صغیر و بالعکس در رفت و آمد هستند ، اما مشاهدات آنها در این سفر ها با هم فرق می کند .

ابزار بررسی تمثیل گذشته نسبت به دوره معاصر نیز فرق کرده است ، در آثار امثال سهروردی با شگرد تأویل سر و کار داریم اما در رمز ها و نماد های نیما اصطلاح خاص نداریم و آنها را در عرصه معنی بررسی می کنیم .

تمثیلات نیما

وسعت معنی در تمثیلات دوره نخست شاعری نیما محدود است اما هر چه به پایان دوره شاعری خود نزدیک شده از تمثیل به نماد و سمبل گرایش پیدا کرده است . برخی از پژوهندگان بر آنند که « ... جذاب ترین بخش شعر های نیما سرشار از درون کاوی های روان شناختی آدمی به یاری نماد های طبیعی است که قابلیت انطباق با ذهن آدمی را یافته است . » (مختاری ، ۱۳۷۲،ص ۱۹۴) . یک علت آن هم این است که دامنه شمول سمبل و نماد بیش از تمثیل است و قابلیت تطبیق و انعطاف بیشتری با ممثول های گونه گون دارد . اگر سخن از انسان و حیاتش در میان نباشد طبیعت و اجزای آن برای چه باید نماد قرار بگیرد ، پس هدف شاعر تعلیم و آگاهی بخشی به انسان است . از میان عوامل سازنده شعر نیمااستفاده از طبیعت بیشتر به دو طریق است :

---

[1]. برای اطلاعات بیشتر به کتاب انسان در شعر معاصر مراجعه شود .

الف- طبیعت به عنوان واقعیت مادی . ب- جنبه نمادین طبیعت در دو بعد اجتماع و روابط انسانی. اجزای طبیعت در شعر او به گونه ای نمادین روابط انسانی جامعه را مطرح کرده است .آرزوها و تنش ها و در گیری های جان آدمی در شعر های او با ایجازی که از ابهام و پیچیدگی فضای نمادین ناشی می شود ، همراه است « نیما در این نماد های برگرفته از طبیعت یا در پی تغنی درون خویش است یا در جهت باز تاب درون و ذهن انسان به طور عام است ، مثلا «در کنار رود خانه» جهت نخستین را نمایانده است و «ری را» جهت دومین را ... » . (مختاری،۱۳۷۲، ص ۱۹۸) . درون طبیعت قرینه درون آدمی است: « شعر نیما بازتاب هماهنگی کم نظیری میان خود آگاه و ناخود آگاه اوست » .(همان ، ص ۲۰۸) .این قرینه سازی یاد آور شگرد موازی سازی اسماعیلیان در باب عالم صغیر و کبیر است

مفهوم نماد های نیما که با ما فی الضمیرذهن او هماهنگی تام دارد، مثلا «ماخ اولا »همین ویژگی را دارد .این منظومه « نماد حرکت و آشنایی و رفتن و پیوستن به مقصد معلوم است ...». (مختاری ، ص ۲۰۶) . این کاری است که نیما کرده ، رفتن و پیوسته رفتن و به کار خود اطمینان داشتن ، چنان که ققنوس هم خود اوست ، نماد شاعر و عاشقی پیشرو که :

... ناله های گمشده ترکیب می کند
از رشته های پاره صد ها صدای دور
در ابر های مثل خطی تیره روی کوه
دیوار یک بنای خیالی
می سازد . (ص۲۰۶) .

از اشعار تمثیلی نیما آنچه قابل قیاس با قالب های تمثیلی مربوط به ادبیات ماقبل نیمایی و از جمله تمثیل های سهروردی است ، درحدود سی قطعه است که شاعر آنها را در فاصله ۱۳۱۹-۱۳۰۱ (ش)سروده است.[1] نیمی از این تعداد به شکل تمثیل از زبان جانوران یا گیاهان و اشیا است و نیم دیگر تمثیل با قهرمان انسانی است . برای مثال قطعات «شیر» ، «چشمه کوچک » و «بز ملا حسن » از نمونه های اول یعنی قابل است و قطعات «انگاسی» ، «خارکن» و «میرداماد» از دسته دوم است .

[1]. برای اطلاعات بیشتر به کتاب داستان دگردیسی (روند دگر گونی های شعر نیما یوشیج) تألیف سعید حمیدیان مراجعه شود .

مثلا نتیجه قطعه «بز ملا حسن» یک نتیجه اخلاقی و تساوی حقوق انسان است :

یا مخور حق کسی کز تو جداست یا بخور با دگران آنچه تراست (ص ۷۰) .

از میان این قطعات منظومهٔ «قلعهٔ سقریم» بیشترین ارتباط را از نظر عناصر بینا متنیت با تمثیل های گذشته دارد . هر چند نیما پژوهان این منظومه را «مقلدانه ترین ، پرگویانه ترین و بی در و پیکر ترین کار نیمادر تمامت عمر شاعری او ... » یافته اند.(حمیدیان ، ۱۳۸۳: ۷۴) . اما باید زمینه این داوری را مشخص کرد ، چرا که از سویی در قیاس با منظومه های امثال نظامی و سنایی و از طرف دیگر در قیاس با قطعات ابداعی دوره اخیر شاعری او سنجیده شده است . از حیث معاییر نقد نیما

در تقلید از آن بزرگان پیروز نیست اما یک ویژگی کار او را نشان می دهد ، این که نیما شاخه های مختلف ادب قبل از خود را خوب می شناخته و آشنا به سنت ادبی از طرفی و نوآوری از سوی دیگر بوده است ، به عبارت دیگر نیما ترکیبی از «سنت و استعداد فردی » است.[1]

اکنون منظومه قلعه سقریم را با تمثیل های سهروردی مقایسه می کنیم :

هر چند تمثیلات سهروردی به نثر است و از آن نیما به نظم ، اما قالب هر دو ، قصه است و از این حیث تشابه ساختاری بین عناصر آنها یافتنی است . برای نتیجه بخشی بهتر این مقایسه عناصر زیر را از چند تمثیل سهروردی انتخاب می کنیم و آن را با قلعه سقریم می سنجیم .

۱- حضور پیر در قصه : در سنت تمثیل پردازی سهروردی - که تابعی از تمثیل پردازی ابن سینا است- یک فرشته راهنما یا عقل اول یا سروش یا پیر هست که در سیر سالک برای رسیدن به حقیقت او را راهنمایی می کند و گاه خود مقصود دیدار سالک است . در قلعه سقریم پیری در طلب کمال با ماجرا های بسیار روبرو می شود و در پی پیکری نورانی که در خلسه بر او ظاهر شده می رود .

۲- سفر : ویژگی سفر در اغلب قصه های تمثیلی گذشته وجود دارد ، این سفر یا سفر انفسی و درونی است یا آفاقی و یا ترکیبی از هر دو است . این سفر همراه با عبور از صحرا ها یا کوه ها و گردنه ها ست ، در قصه نیما پیر در مرحله اول به صحرایی بهشت آسا می رسد و در مرحله دوم و بعد از ناپدید شدن معشوق طناز به بیابانی خشک و قفر می رسد .

---

[1]. عنوان مقاله ای از تی، اس، الیوت شاعر و ناقد انگلیسی است .

۳- برخورد با موجودات واقعی و افسانه ای : در منظومه نیما پیر نخست با جانوری شگفت آفرینش برخورد می کند که بعدا معلوم می شود آن جانور سهمناک همان اصل حیوانی پیر بوده است و در مرحله بعد با غولی پلشت باز می خورد که در آخر معلوم می شود این غول نفس اماره وی بوده است .

۴- خواب و رویا : در قلعه سقریم پیر پس از خواب دیدن اقدام به سفرمی کند. خواب در تمثیلات سهروردی نیز نقش دارد .

۵- سهروردی از اساطیر مخصوصا اساطیر ایران باستان در ارائه تمثیل ها استفاده می کند، مثلا او از سمرغ و قابلیت های او در رساله های رمزی استفاده می کند . نیما نیز در ارائه برخی قطعات خود از پرندگان اساطیری کمک می گیرد ، مثلا شعر ققنوس و خاکستر شدن او زادن پرندگانی نو از خاکسترش از مخزن اسطوره ها برداشته شده است .

۶- دو واژه نور وظلمت در جهان بینی سهروردی کلیدی است و جهان شناسی او بر این دو اساس است . نور و روشنی در شعر نیما نیز جایگاه خاصی دارد . نور و روشنی نماد هایی هستند که شاعر با آنها امید و ناامیدی را تصویر می کند .

تمثیل های سهروردی در قالب – به تصریح خودش– قصه است . این قصه عمدتا مشتمل بر سفر سالک است در جستجوی حقیقت و به تعبیر هانری کربن «استشراق» است . این جستجو با قالبی که سهروردی انتخاب کرده البته مسبوق به سابقه است . زمینه مزدایی و مربوط به دنیای قبل از اسلام این گونه تمثیل ها قابل ردیابی است و سهروردی نیز از آن آثار دست مایه های معتنابهی برای قصه های خویش فراهم کرده و به کار برده است. اما بیش از همه تمثیل های سهروردی متأثر از سه داستان تمثیلی نوشته ابن سینا است . سلامان و ابسال ، حی بن یقظان و رساله الطیر سر مشق بلافصل قصه غربه الغربیه و مونس العشاق سهروردی است ، گو این که خود در ابتدای قصه غربت غربیه به ادامه کار شیخ در حی بن یقظان اشاره کرده است . برای مثال نام «هادی ابن الخیر» شخصیت رمزی و مهم این قصه ، انعکاس دیگری از نام «حیّ بن یقظان» است . این نام گذاری صفت به جای نام انسان است ودر حقیقت یک اسم معنی است که به شخصیت قصه داده شده است . نیما یوشیج نیز در دوره نخست شاعری بیشتر تحت تأثیر تمثیل های ادبیات کلاسیک است و در دوره های بعد از شیوه ها و تکنیک های رمان نویسی و

نمایش در غرب و نیز از مکتب سمبولیزم تأثیر می پذیرد و شعر های تمثیلی خود را در قالب قصه ها وداستان های تمثیلی ارائه می دهد و در آنها از فضا سازی و توصیف و تعلیق و سایر عناصر داستان کمک می گیرد .

تمثیل های نیما البته به تقلید از گذشته محدود نمی شود و ارزشی که برای کار او قائل شده اند در این گونه تقلید ها نیست بلکه در منظومه هاو قطعاتی است که در آنها از مرز تمثیل گذشته و به سمبل و نماد رسیده است . نیما خود در باب ارزش سمبل سخنان خاصی دارد ، از جمله می نویسد : « ... وصف کردن و با آن وسیع ارتباط داشتن یک وسیله دارد و آن سمبول های شماست ... سمبول ها شعر را عمیق می کنند ،دامنه می دهند ، اعتبار می دهند ، وقار می دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می یابد . » . (در باره شعر و شاعری ، ص ۱۳۳) .البته در مرحله بلوغ شعری نیز نیما بن مایه های نماد ها و سمبل های خود را از عناصر طبیعت می گیرد و از این حیث به خصوص پرندگان حضور بیشتری در اشعار او دارند ، کافی است به شروع برخی از قطعات مشهور او توجه کنیم :

- غراب : وقت غروب کز بر کهسار آفتاب
با رنگ های زرد غمش هست در حجاب
تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب (۲۲۴) .
دائما بنشسته مرغی پهن کرده بال و پر (۲۲۵) .

- ققنوس : ققنوس مرغ خوشخوان آوازه جهان
آواره مانده از وزش باد های سرد (۲۲۲).

- مرغ آمین : مرغ آمین درد آلودی است کاواره بمانده (۴۹۱).

- سحر هنگام کاین مرغ طلایی نهان کرده است پرهای زر افشان (۲۲۷)

پرندگان در این قطعات آن صفات کلیشه ای و محدود تمثیل گذشته را از دست می دهند و جای خود را به پرندگانی می دهند که بیانگر زوایا و دقایق روحی و شخصیتی انسان امروز هستند . چنان که اشاره شد علت این امر را درآشنایی نیما با رمان جدید واطلاع او از مکتب سمبولیسم دانسته اند. علاوه بر این موضوع که در جای خود درست است باید به وظیفه ادبیات هم توجه کرد[1] ، رویداد های سیاسی و اقتصادی و فرهنگی همانند انقلاب مشروطه ، انقلاب صنعتی و آشنایی با غرب در تغییر این وظیفه نقش بسیاری داشته اند. ادبیات در این دوره زبان گویای مردمی شده که برای کسب حقوق خود برخاسته اند در حالی که در ادبیات گذشته و تمثیلات آن جایی برای توده نیست .

یکی از تفاوت های دیگر بین تمثیل های نیما و تمثیلات سهروردی در این است که ممثول این مثل ها و قصه ها در اشعار نیما عمدتا خود شاعر است. ققنوس ، غراب و... خود نیماست ، شاعری است که حالات خود را توصیف می کند. در حالی که در بیشتر تمثیل های سهروردی سفر گروهی است. مثلا در مونس العشاق سه برادر به نام های حسن ، عقل و عشق سفر خود را آغاز می کنند .

---

[1] . رک : حمیدیان ، سعید : داستان دگردیسی ، ص ۱۹۱ .

فهرست منابع و مآخذ :

پور نامداریان ، تقی ، (۱۳۶۸)، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی ، تهران ، انتشارات علمی – فرهنگی ، چاپ سوم.

ـــــــــــــ ، (۱۳۷۶)خانه ام ابری است ، تهران ، انتشارات سروش ، چاپ اول ،.

حمیدیان ، سعید ، (۱۳۸۳)، داستان دگر دیسی ، روند دگر گونی های شعر نیما یوشیج ، تهران انتشارات نیلوفر ، چاپ دوم ،

دیوان سعدی، مصلح الدین ، (۱۳۷۵)، بر اساس طبع فروغی و مقابله با نسخ دیگر ، بهاء الدین خرمشاهی ،تهران ، انتشارات ناهید .

کربن ، هانری ، (۱۳۸۷)،ابن سینا و تمثیل عرفانی ، ترجمه انشاء الله رحمتی ، تهران، انتشارات جامی ، چاپ اول ،.

مختاری ، محمد ،(۱۳۷۲)انسان در شعر معاصر ، تهران ، انتشارات توس ، .

نیما یوشیج ، (اسفندیاری ،علی) ۱۳۷۱، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج ، تدوین : سیروس طاهباز ، تهران ، انتشارات نگاه ، چاپ دوم ،.

ـــــــــــــ ، (۱۳۶۸)، در باره شعر و شاعری ، به کوشش سیروس طاهباز ، تهران ، انتشارات دفتر های زمانه ، چاپ اول ،.

نقد معیارهای ارزیابی سیستم فرمال در شعر معاصر

دکتر محمد خسروی شکیب
دکترای زبان و ادبیات فارسی و کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

چکیده:

اغلب خوانندگان شعر کلاسیک به طور عام و مخاطبان شعر معاصر به طور خاص، به سیستم فرمال شعر و تکنیک های به کار رفته در این سیستم، نسبت به مفاهیم شعر، توجه کمتری دارند. در نظر آنها، شکل و فرم شعر مانند کوزه ای است، که قواره ی خارجی آن ارزش چندانی ندارد. آنچه مهم است، محتوای کوزه است. جرم، جسم، حجم، شکل، نقش و اجزای کوزه ارزش به مراتب کمتر از محتوای ان خواهند داشت. این نوع نگرش، به معنای نادیده گرفتن فرم شعر در برابر معنای آن نیست؛ بلکه به منزله نادیده گرفتن کل هستی شعر است: تی. اس. الیوت، کولریج، اوسیپ، جان کرورنسم و همه منتقدان فرمالیسم، ویژگی خاص شعر را در هستی عینی و به عبارتی واضح تر سیستم فرمال آن می دانند. (Ehrman, 1970.p.12) علاوه بر تأیید نقدهای برون متنی؛ نقد جامعه شناختی (شعرهای نیما، اخوان، شاملو، و نقد روانشناختی (فروغ)، نقد فلسفی (شعر سپهری) ، نقد مارکیستی (شعرهای نیما، شاملو، اخوان) و نقد فرمالیستی آثار شعری این شاعران با تکیه بر معیارهای ارزیابی مبتنی بر عینیت از اهمیت فوق العاده ای برخوردار است. موضوع این است که نظام صوری شعر معاصر چگونه بررسی و ارزیابی می شود؟ پیش فرض تحقیق این است که معیارهای مستقل و آگاهانه ای در رابطه با فرم شعر معاصر وجود دارد که اشعار این حوزه را از سطح شعر کلاسیک جدا می کند و ارتقا می دهد. این معیارها عبارتند از : یکپارچگی فرم، پیچیدگی فرم، بداعت فرم. بررسی این معیارها مهمترین بحث این مقاله خواهد بود.

کلید واژه ها:
شعر معاصر؛ فرم ؛ یکپارچگی؛ پیچیدگی؛ بداعت

مقدمه ، طرح یک سوال

اغلب چنین فکرمی کنند، که فرم به عنوان یک مفهوم در مقابل آن چیزی است، که معنا یا همان"محتوا" نامیده می شود. (Lotman, 1977. p.22) از این فرض چنین استنباط می شود که یک شعر، مثل یک کوزه است، که قواره و شکل خارجی این کوزه حاوی چیزی است، که می توانست دریک لیوان یایک سطل یاهر ظرف دیگری باشد. همچنین براساس این فرض فرم و تکنیک های فرمال شعر، اهمیت و ارزشی به مراتب کمتر از معنا را خواهند داشت؛ چرا که آنچه مهم است محتوای ظرف است، نه خود ظرف که همان فرم شعر است. برای رد این فرض، نخست باید، فرم شعر را یک سیستم کلی تعریف کرد؛ ولی فرم یک سیستم کلی است یعنی چه؟ در ارتباط با مخاطب، یعنی انسانی که شعر را می خواند، رمان را می خواند، نمایشنامه را می بیند، یا می خواند، موسیقی زیبایی را گوش می دهد؛ اولین چیزی که مطرح است، فرم این انواع هنری است. (Robey, 1973.p.17) ذهن انسان در همه احوال در حال فعالیت؛ یعنی ادارک است. باید گفت "آغازگاه عمل ادارک، فرم و شکل پدیده هاست".(Lane, 1979.p.31) چشم انسان در همه ی لحظات، هنگام قدم زدن در خیابان، هنگام صحبت کردن با دیگران، هنگام غذا خوردن و خلاصه، همه ی کنش ها، در جستجوی یک کلیت ، شکل و نظام است و جهان را برای یافتن نقص الگوهای برتر وراندار می کند. باید گفت، آثار شعری، نیز بر این قابلیت پویا و وحدت بخش ذهن انسان متکی و مبتنی هستند. آثار هنری به صورت عام و آثار شعری به صورت خاص، مناسبت های سازمان یافته ای را فراهم می کنند، که خواننده، توانایی های خود را برای بذل توجه، ساختار و فرم بخشیدن به مجموعه ی از اجزا، به صورت کل، پرورده و گسترش دهد. کلینث بروکس از فرمالیست های آمریکایی می گوید:"عناصر شعربایکدیگر مربوطند. اما نه به صورت گلهایی که در یک دسته ی گل، کنار یکدیگر قرار گرفته اند؛ بلکه ارتباط آنها مانند ارتباط گل با دیگر قسمتهای گیاهی است که می روید. زیبایی شعرهمانند گل دادن گیاه است و ملتزم ساقه، برگ و ریشه های نهان آن است. اجزای یک شعر با یکدیگر به صورت نظام مند و ارگانیک و با محتوا و مضمون شعر به شکلی غیر مستقیم مربوط است." (Brooks, 1971, P.142). از این گفته می توان دریافت که هر شعری، یک کلیت بزرگتر است، که اجزای آن به صورت

نظام یافته به هم مرتبط است. این کلیت بزرگتر همان شکل و فرم اثر شعری است. حال این سوال مطرح است، که فرایند درک شکل و فرم یک شعر چگونه به وجود می آید؟

بدیهی است که فعالیت برای درک فرم و ساختمان یک شعر نمی تواند، از خود اثر شعری باشد؛ چرا که یک شعر فقط تعدادی کلمه و واژگان زبانی ثبت شده بر روی کاغذ است. پس باید قبول داشت که اثر شعری و خوانندگان آن به یکدیگر وابسته و مکمل همدیگر هستند. این حکم در مورد انواع هنری، از شعر گرفته تا موسیقی، نقاشی، رمان و مجسمه صادق است. یک موسیقی، صرفا، ارتعاشات صوتی است. یک نقاشی ، ترکیبی از رنگ های متفاوت است. اثر هنری ما را بر می انگیزد، تا فعالیت ویژه ای از ما سر بزند. بدون انگیزش ایجاد شده از طرف یک شعر، خواننده نمی تواند وارد فرایند درک و فهم آن شود و نمی تواند آن شعر را به حافظه ی خود بسپارد. بدون شرکت خواننده و بدون درک اشارتهای فرمال، اثر هنری، صرفا یک شیء مصنوع خواهد بود. شکل، حجم و جنس یک مجسمه یا نقاشی، ما را بر می انگیزد که دور آن بچرخیم و بیندیشیم که چگونه جرم آن مجسمه، فضا را اشغال کرده است. به طورکلی هراثرهنری،اشارتهایی ارائه می دهد که می تواند فعالیت خاصی را در مخاطب به ظهور رساند. یک شعر نیز مانند یک مجسمه، صرفا مجموعه ای از واژه‌ها و کلمات پراکنده و تصادفی نیست. یک شعر مانند همه هنرها واجد فرم و تکنیک های فرمال است.

"فرم در شعر عبارت است، از سیستم فراگیر حاکم بر روابط بین عناصر شعری که باعث می شود، خواننده شعر را به صورت یک کلیت یکپارچه درک کند". (Jameson, 1972.p.12) به قول براهنی "فرم یعنی روبه رو و یعنی در برابر، یعنی خاصیتی ایستا دادن به چیزی که می خواهد بگریزد. فرم یعنی ایستا دیدن و در برابر بینش انسان، جلوه های محتوا را نگه داشتن و آنها را به صورت چیزهای پایدار و دائمی و ایستا دیدن". (براهنی، ۱۳۷۱، ص ۳۶۳) با توجه به تعریف براهنی از فرم، می توان گفت که، فرم سیستمی کلی است که خواننده را به شعر منتسب می کند و دیگر درون و برونی برای آن متصور نیست. هر جزء متشکله ی شعر به عنوان بخشی از الگوی فراگیری که ادراک می شود، کارکرد دارد. بنابراین خیلی از عناصر شعری از قبیل تخیل، عاطفه و مفاهیم انتزاعی که رنگ محتوای اثر را دارند، در سیستم کلی اثرحل می شوند (Matejka,1990.p.9) و به عنوان عناصر فرمال تلقی می شوند.

فرمالیست ها، همواره بر این عقیده پافشاری کرده اند، که "آغازگر کار منتقد ادبی، باید شکل و سیستم فرمال اثر ادبی باشد، نه آن چیزهایی که به گونه ای مصنوعی از شکل جدا می شوند و به عنوان محتوا و معنا شناخته می شوند". (احمدی، ۱۳۷۰، ص ۱۸۹) "بحث ازسیستم فرمال آثار هنری، بحث از عینیت آن هاست". (Connor,1990.p.44) ریچارد در کتاب " نقد عملی" در مورد اهمیت عینیت در اثر ادبی می گوید: " هنرمند در جریان کار بر روی اثر، قاعدتا، آگاهانه، درگیر فعالیت ارتباطی نیست. هنرمند بیشتر به فکر آفرینش اثری است، که فی نفسه زیبا باشد". (Richard, 1949.P.18) جان کرورنسم همین گفته ی ریچارد را به عبارتی دیگر بیان کرده است. جان کرونسم، که از نظریه پردازان نقد نو در آمریکاست. بر این باور است، که "نخستین قاعده ای که باید برای نقد ادبی وضع شود، این است که نقد باید مبنای عینی داشته باشد؛ یعنی به جوهر اثر استناد کند و نه به تأثری که بر خواننده باقی می گذارد" (دیچز، ۱۳۶۶، ص ۵۱۹). اوسیپ بریک، یکی از نظریه پردازان فرمالیسم روسی معتقد است، که آنچه اهمیت دارد ، فرم شعر و نوع ادبی است و شاعر و آفریننده ی اثر اهمیت چندانی ندارد .(Jefferson , 1989 .P.31) شکلوفسکی از دیگر نظریه پردازان مکتب فرمالیسم روسی، بر این باوراست، که هر گونه تفسیر و تحلیل برون متنی را باید نادیده انگاشت ، چرا که " هنر همواره از زندگی جدا بوده است و رنگ آن به پرچمی که بر دروازه ی شهر افراشته اند ، ارتباطی ندارد." (wellek, 1982,p.127) بحث های فوق را می توان به این صورت جمع بندی کرد، که محور نقد آثار هنری باید جنبه‌ها و تکنیک های فرمال باشد، چرا که ادبیات و شعر چیزی غیر از چگونگی صورت و فرم اثر نیست، یعنی همان ویژگی خاص که کولریج و الیوت ازآن به عینیت، تعبیرمی کنند. (پور نامداریان، ۱۳۸۱، ص ۱۸) جستجو و ارزیابی قواعد، منش، دلالت، نشانگان و تکنیک های اندیشیده یا نااندیشیده ی سیستم فرمال در شعر معاصر، مهمترین پرسشی است، که در این مقاله مورد چند و چون قرار می گیرد. بدیهی است با توجه به اهیمت بحث "عینیت" ، در نقدهای فرمال سعی شده است تا معیارهای ارزیابی در این مقاله مبتنی و متکی بر عینت باشند.

معیارهای ارزیابی برون متنی

معنا، در کنار عناصری چون تخیل، عاطفه و احساس در تجربه و درک ما از یک شعر اهمیت دارد. خواننده ی یک شعر به مثابه یک مخاطب فعال، دائما اثر شعری را از نظر معنا می سنجد. معانی گوناگونی که یک خواننده و یا منتقد به یک اثر شعری می دهد، ممکن است در حد چشمگیری متفاوت باشند. برداشت های متفاوتی که خوانندگان متفاوت از یک شعر خاص دارند، حاصل ارزیابی شخصی آن هاست. مقاله های انتقادی که در مجله های گوناگون چاپ می شوند، همگی درصدد هستند تا خوانندگان و مخاطبان خود را به خوبی و بدی یک شعر یا سبک و ظرافت های شعر یک شاعر آشنا کنند. در اغلب موارد شعری را که یک نفر ستوده است، از نظر دیگری ممکن است شعر متوسطی باشد. این تجربه، دال بر این مطلب است که مخاطبان و خوانندگان براساس سلیقه‌ها و عواطف شخصی خود به ارزیابی اشعار می پردازند. مشکل اینجاست که چگونه می توان آثار شعری را ارزیابی کرد که این ارزیابی بر مبنای اصول و به عبارتی دقیق تر بر مبنای عینیت (objectivity) باشد. گفتن " من این شعر را دوست دارم" یا " از این شعر خوشم نمی آید"، مترادف با این نیست که این شعر، شعر خوبی است، یا این شعر، شعر بدی است. بیشتر خوانندگان می توانند از هر شعری به یک لذت نسبی دست یابند. بنابراین خواننده می تواند سلایق شخصی را به عنوان تنها معیار قضاوت در مورد کیفیت یک شعر کنار بگذارد و در عوض، مانند یک منتقد به یک ارزیابی عینی دست بزند و از معیارهای ویژه ای استفاده کند؛ معیارهایی که علاوه بر داشتن استاندارد، در قضاوت شعرهای زیادی قابلیت تعمیم داشته باشند. معیارهای گوناگونی برای ارزیابی شعرها و حتی کل آثار هنری از قبیل رمان، نمایشنامه، موسیقی و دیگر انواع ادبی هست که براساس آن معیارها، این آثار مورد نقد واقع می شوند. یکی از این معیارهای قضاوت، میعار "رئالیستی" است؛ یعنی اینکه اثر هنری از واقعیتی که محتمل است، پیروی می کند یا نه.

برخی نیز شعرهایی را که خلاف واقعیت است یه با عبارت دیگر پذیرفتنی نیست و وصف انتزاعی بودن آنها غلیظ است، رد می کنند. (Jacobson,1973. p.8) به طوری که صف آرایی سمبولیت‌ها ، رئالیست‌ها و رمانتیک‌ها در برابر هم دیگر به خاطر این گونه قضاوت هاست. (Jacobson,1991.p.15) خود رئالیسم نیز به چند دسته تقسیم می شود.

"رئالیسم خوش بین، رئالیسم بدبین، رئالیسم انتقادی و رئالیسم تجسمی". این همه تقسیم بندی حاصل عدم تعریفی صحیح و صریح از واقعیت است. (گرانت، ۱۳۷۵، ص ۱۲) سید حسینی در کتاب مکتب های ادبی، " رئالیسم " را آینه ی صادق در برابر حقایق به دور از آموزه های سیاسی، اجتماعی و مذهبی تعریف کرده است. (سید حسینی، ۱۳۸۱؛ ص ۲۸۱). با توجه به این تعریف، بسیاری از آثار شعری معاصر نفی و مردود می شوند؛ در حالی که باید گفت حکایت بازآفرینی صرف و خلق دوباره ی واقعیت بیرونی، در سطح زبان و هنر، شعر خشک و بی روح می نماید. ولی بازسازی واقعیت بیرونی غیر از بازآفرینی است، چرا که بازسازی، ارتقا و تصعید عناصر بیرونی به سطح هنر، جهت مجهزشدن به سلاح اندیشه است. کادن می گوید "واقعیت گرایی و راست نمایی(Versimilitude) به همان اندازه که بستگی به استفاده از منابع بیرونی دارد، به دانش، هوش ، تجربه ی شاعر و خوانندگان نیز بستگی دارد".(Cuddon.1979.P.110) ممکن است، بسیاری از خوانندگان و منتقدان، معیارهای اخلاقی و تعهد گرا و بینشی و معرفتی را در ارزیابی شعرها مورد استفاده قرار دهند. در این داوری و با این ابزار قضاوت، یک شعر کاملا خارج از بافتها و ساختار و به طور کلی وجوه فرمال خود، داوری می شود. زرین کوب می گوید: «افلاطون در رساله ی جمهور، اقوال شاعران را از لحاظ تأثیر اخلاقی آنها مورد بحث و نقد قرار می دهد. به عقیده ی افلاطون، اساس کار شاعر، قصه گویی و داستان سرایی است، پس این امثال و قصص باید چنان باشند که در مسائل دینی و اخلاقی موجب ضلال و غوایت جوانان نگردد.» (زرین کوب، ۱۳۸۰، ص ۲۵۰) ممکن است، خوانندگان بسیاری باشند، که علیرغم معیار اخلاقی از وجوه غیراخلاقی شعرلذت ببرند، همچنان که رغبت جوانان امروزی به مجموعه شعرهای نخستین فروغ فرخزاد، بیشتر از شعرهای اجتماع زده و سیاست زده ی نیماست. در کل باید گفت، منتقدان و خوانندگانی که برای ارزیابی و لذت از یک شعر، از معیارهای سنتی و برون متنی مانند معیارهای اجتماعی، سیاسی و اخلاقی استفاده می کنند، صورت و سیستم فرمال و تکنیک های صوری شعر را به طور کلی نادیده می گیرند. این مخاطبان، شعرهای سپهری را به خاطر دیدگاه کلی او در مورد فلسفه و تقابل آن با مرگ و نیز لزوم جهان نگری تازه و تعریف جدیدی از عشق می ستایند؛ بدون اینکه به شگردهای فرمال و تکنیک های صوری شعر او توجهی داشته باشند. این خوانندگان شعر فروغ فرخزاد را به خاطر گستره ی احساس و عواطف

آن صرف نظر از تکیه کلام‌ها و انتظارات فرمال ارزیابی می کنند. در نظر این نوع از خوانندگان، شاملو شاعری است که موقعیت انسان را در جامعه ی زمان خود، تشریح کرده است. شعر شاملو، شعری اجتماعی است و آن همه تصویرگری ، ظرافت زبانی و موسیقیایی و آن همه تکنیک فرمال در شعر او تحت شعاع اجتماعی بودن اشعارش قرار می گیرد. شعر نیما نیز از جنبه ی اجتماعی و واقعیت نمایی آن، مصرف می شود. تئوری پردازی و نظریه ی ادبی و ویژگی های سبکی متفاوت شعر او، نسبت به شعر کلاسیک، به کلی در اجتماعی بودن شعرش محو می شود. خلاصه ، بسیاری از ظرافت‌ها و تکنیک های درون متنی آثار و اشعار، در تعصب و خامی نقدهای برون متنی تباه می شود.

معیارهای ارزیابی درون متنی:

با وجود اینکه معیارهای رئالیستی، اخلاقی، اجتماعی ، سیاسی و فلسفی، برای بعضی مقاصد کاملا مناسبند؛ اما باید درجستجوی معیارهایی بود که شعررا به مثابه یک کل هنری ارزیابی کند و به علاوه این معیارها قابلیت تعمیم دهی به اغلب فرم های مشابه را داشته باشند. چنین معیارهایی ما را تا حد امکان به خاصیت فرمال و نقد تکنیک های صوری شعر هدایت می کند.

الف- یکپارچگی (Coherence)

یکپارچگی یکی از معیارها و ابزار ارزیابی شعر از منظر عینیت است. این کیفیت که اغلب به آن وحدت(unity) نیز می گویند، ازدیرباز به عنوان یک عامل مثبت در نقد آثار هنری عموما و در نقد شعرخصوصا، مورد نظر بوده است. ایده " وحدت انداموار ه " برای اولین بار توسط ارسطو در کتاب "فن شعر" مورد بررسی قرار گرفته است. (Widdoson, 1973.p.70) بنابر نظر ارسطو، یک اثر هنری باید دارای یک کلیت باشد، کلیتی که وجود اثری شعری را به صورت یک سیستم فرمال و دارنده آغاز، میان و پایان تضمین کند. جاناتان کالر در کتاب "نظریه ی ادبی" بحث بوطیقا در برابر تأویل را مطرح می کند. او بوطیقا یا فرم شناسی را الگو گرفته از زبان شناسی می داند. او می گوید، از منظر فرم شناسی، معنا چیزی است که باید آن را تبیین کرد و می کوشد تا روشن کند که معنا از صورت شعر، چگونه متحقق می شود. در مقابل، تأویل به دنبال معنای برگرفته از صورت و زبان شعر است. تأویل در

صدد تعبیر صورت هاست. و می خواهد بگوید که این صورت‌ها واقعا چه معنایی دارنـد. پـس تأویل گرایان علیرغم صورتگرایان که به دنبال چگونی تحقق معنا هـستند، خـط تأکیـد را زیـر عبارت "چه معنایی می دهد" می کشند. در مطالعات ادبی این همانا تضاد بین بوطیقـا و تأویـل است، (جاناتان کـالر،۱۳۸۲، ص ۸۳) کـه در زمـان افلاطـون و ارسـطو نیـز رواج داشـته اسـت. ارسطو با نوشتن "بوطیقـا" سـنگر گـرایش تحقیقـات علمـی و فرمـال هنـر را محافظـت کـرد و افلاطون در "جمهوری" بر چه گفـتن، اصـرار داشـت. خلاصـه ، بحـث ارسـطو و افلاطـون بـا گذشت زمان و ظهور منتقدان جدید، همچنـان رونـق خـود را حفـظ کـرده اسـت. ارسـطوییان (منتقدان طرفدار ارسطو)، هنوز بر این باروند، که یک شعر چگونه می تواند اثـر گـذاری خـود را بر خواننده شـدت بخـشد. (Tylor, 1980.p76) تکنیـک هـای فرمـال و عناصـر زبـانی و ساختاری شعر، چگونه باید در کنار هم وحدت اندام واره را تـشکیل دهنـد، کـه در نهایـت بـه هـدف نهـایی شـعر کـه همانـا "شـدت تـأثیر"(intensity of effect) اسـت، دسـت یابنـد. (Levis,1962.p.17) در بسیاری از شعرهای معاصر یکپارچگی که حاصـل جمـع وحـدت لحن، وحدت معنا و وحدت فرمال است، به وسـیله ی یـک مـصرع مکـرر یـا پـاره ای زبـانی و مکرر، تضمین می شود. به شعر "هست شب" از نیما دقت کنید.

نمونه الف- A هست شب، یک شب دم کرده و خاک
b رنگ رخ باخته است
c باد نوباوه ی ابر، از بر کوه
d سوی من تاخته است
A هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
e هم از این روست نمی بیند اگر گمشده ای راهش را
f با تنش گرم، بیابان دراز
g مرده را ماند در گورش تنگ
h با دل سوخته ی من ماند
i با تنم خسته که می سوزد از هیبت تب
A هست شب، آری، شب

(نیمایوشیج ؛ ۱۳۷۱، ص۵۱۱)

کشف تکنیک های فرمال برای درک وحدت لحن ومعنا درشعربالا، بی تأثیر نیست. قبل از هر چیز، خواننده باید به این حقیقت آشکاردست یابد که فرم شعر "هست شب"، بریک عنصرزمانی استوار و قوام یافته است. شعر دارای یک فرم زمان مند است. شب وسیطره ی این پدیده ی زمانی، اسکلت بندی شعر را محکم کرده است. این عنصر"هست شب" علاوه بر نقش قوام بخشی به سیستم فرمال شعر، نقش مرکزیت معنایی را نیز بر عهده دارد. به قول ساختار گرایان مکتب پراگ " هر ساختاری، دارای یک نقطه گرانیگاه اصلی و به عبارت دیگر یک سطح مسلط است" (انگلیتون، ۱۳۶۸، ص ۱۳۷)، که همانا مرکزیت معنایی اثر است. این مرکز، تمام عناصر زبانی و معناها را از اطراف جمع می کند وعلاوه براین، نقش معنا بخشی به آنها را نیز بر عهده دارد. از طرف دیگر معنای خود را نیز به وسیله این عناصر قوام و تاکید بیشتری می بخشد. عنصر "هست شب" در سیستم فرمال این شعر، علاوه بر نقش قوام بخشی به ساختمان شعر، نقش تمرکز دهی به معناها و تقویت وحدت لحن را نیز برعهده دارد. با تکرار این عنصر، خواننده به این حقیقت دست می یابد که شاعر این شعر، گویی تا پایان شعر، ذغذغه ی حفظ لحن داشته است. شاعر افکار خود را در شبی تاریک و متراکم با تکرار "هست شب" مورد تاکید قرار داده است. فضاسازی شعر با "هست شب" از آغاز تا پایان شعر، محدود کننده ی مضامین پراکنده ی ذهن شاعر در این چارچوب معین و موکد است. تکرار "هست شب" و تاکید و تاسف پایانی شعر با "آری، شب" نشان دهنده ی تداوم مرکزیت معنایی و تسلط فکر سمج شاعر است. شاعر به منظور پوشش زبانی به ذهنیات و تفکرات خود از این عنصر مکرراستفاده کرده است. درحقیقت، اندیشه های شاعر به واسطه تکنیک های فرمال، موجب انتقال ذهن خواننده به فضایی سخت حزن انگیز وابسته می شود، فضایی که هیچ گریزگاهی برای آن متصور نیست. اگر قبول داشته باشیم، که این شعر یک شعر سمبلیک است، عنصر "هست شب" نماینده ابرام خفقان در سال های حول و حوش ۱۳۲۴ و انقلاب مشروطه و روی کار آمدن مصدق و مبارزات او و در نهایت کودتای دفعی بیست و هشتم مرداد و دیگر بگیر و ببندهاست. (پور نامداریان، ۱۳۷۷، ص ۳۷۱)، که به زیبایی با فضاسازی درست ‘‘هست شب" و تکرار آن در فواصل متفاوت نشان داده شده است. مصرع "هست شب" چندگانگی و انرژی تاویل پذیری متن شعر و غنای معنوی آن را تضمین کرده است. "خصوصیت تاویل پذیری و سمبلیک بودن شعر،آن را به یک متن تاریخی وزمان مند تبدیل

کرده است. به طوری که دیگرمتن شعرنمی تواند به صراحت و قاطع از تاویل جدا شود. "(احمدی، ۱۳۷۸، ص ۴۶) در نتیجه شعرهایی چون "هست شب" با توجه به بستر تاریخی و زمان مند آن استبداد گریز می شوند و معنایی قطعی و یکسویه زبانی و دال و مدلولی را برنخواهند تابید. در شعر "هست شب" انتظار دگرگونی و گردش دفعی مضامین و لحن به صفر رسیده است؛ چرا که سیستم فرمال شعر بر مرکزیت یک عنصر مکرر که همانا "هست شب"، است استوار شده است. "نقش این مرکزیت راستا کردن و سازمان بخشیدن به سیستم فرمال شعراست وهمچنین متعادل کردن آن و از همه مهمتراطمینان دادن به خواننده، که اصل سازماندهی، عدم نظم در سیستم فرمال را از نظرمضامین ولحن تعدیل و محدود خواهد کرد. در حقیقت تصور ساختمان شعری بدون مرکز، برای سازمان یافتگی درونی، بی معناست. (احمدی، ۱۳۸۰، ص ۳۹۲) باید گفت، شاعر در ساختارهای شعری این گونه، از دگرگون کردن مضامین و تغییر لحن عاجز است؛ چرا که چارچوب استوار ساختمان شعر به وسیله عنصر مکرر و مسلط "شب هست" از پیش ذهن شاعر را متمرکز کرده است و از گردش مضمون و پراکندگی در سیستم فرمال و معنا و دگرگونی لحن شعر جلوگیری می کند. این یکپارچگی، تک آوایی و وحدت لحن و معنا در ساختمان شعر، نتیجه دیدگاه ذهنی و تعینی شاعر است برای انتقال افکار خود به صورت موکد، یکپارچه و منسجم.

ب- پیچیدگی (Complexity)

از معیارهای دیگر نقد و ارزیابی سیستم فرمال شعر برمبنای عینیت، پیچیدگی است. می توان گفت، در صورت مساوی بودن سایرمعیارهای قضاوت و ارزیابی، شعرهایی ارزشمندترهستند، که پیچیده تر باشند.

"یک شعر پیچیده نیروی ادراک ما در چندین سطح درگیر می کند". (Empson, 1961.p.27) ساختمان های پیچیده شعری، شعر را در سطوح مختلف بارور می کنند، به طوری که خواننده می تواند از چندین زاویه با آنها ارتباط برقرار کند. به شعر زیر با عنوان "کلک کی" دقت کنید.

نمونه ب- A دیری ست نعره می کشد از بیشه خموش
b کلک کی" که مانده گم
c از چشم‌ها نهفته پری وار
d زندان بر او شده علفزار
e بر او که او قرار ندارد
f هیچ آشنا گذر ندارد
g اما به تن درست و برومند
B "کلک کی" که مانده گم
A´ دیری است نعره می کشد از بیشه ی خموش

(نیمایوشیج؛۱۳۷۱، ص۵۱۵)

در این شعر، هر خواننده ای می تواند، از دو سطح و دوزاویه با آن ارتباط برقرار کند. می دانیم که "کلک کی" نوعی گاو نر است. در سطح نخست، خواننده عام می تواند با خواندن این شعر خود را با واقعیت قابل تجربه ای روبرو بداند. این داستان و قصه کوتاه، شکل نوشتاری است که خواننده می تواند تاویلی بیرونی از ان داشته باشد. پدیده هایی تجربی و بیرونی مانند گاو، علفزار، بیشه و همه و همه در جهت حمایت از خواننده ای است که این شعر را گزارشی از واقعیت قابل تجربه بیرونی می داند. خلاصه اینکه یک خواننده می تواند، این شعر را داستان کوتاه، واقعی و قابل تجربه ای بداند. یک گاو نر در یک روستایی گم شده است و آن گاو مدتی است، که نعره می کشد، تا شاید کسی جای او را بیابد. این سطح بیرونی و دم دستی شعر است. اما خواننده ای دیگر می تواند با کشف سمبل های این شعر به درکی متعالی تر دست یابد. "کلک کی" در این سطح دوم و متعالی تر آن، سمبل فردی است که با تندرستی و صحت عقل، در جهت بیداری مردم فریاد می دارد، ولی همه با او بیگانه اند و او گویی تنها و گم شده است. در سطح دوم، شعر همناده ذهنی و اندیشمندانه ای است که همواره با تاکید بر اهمیت جهان و واقعیت راستین، نقش و حاکمیت ذهن و اندیشه ی شاعر را نشان می د هد. در سطح نخست، خواننده به این شعر، چون شعرهای کلاسیک می نگرد. واقعیت بیرونی در شعر کلاسیک در دست هجاهای زبانی، همان واقعیت اصیل باقی می ماند. به عبارت بهتر، واقعیت، برای نمایش خود واقعیت به کار گرفته می شد. در شعر معاصر واقعیت بیرونی به صورتی

دیگرگون استخدام می شود. واقعیت با پتانسیل و انرژی فراوان جهت حمل معناهای جدید و تازه، برای شاعران حوزه ی شعر معاصر وسوسه انگیز است، وسوسه ای که از یک طرف ساده و از طرف دیگر مشکل است. ساده از آن جهت که زبانی که از چنین منبع غنی و پر انرژی شکل می گیرد، بهره ای از آشنایی و صراحت دارد و باعث می شود تا خواننده را در این سطح با شعر درگیر کند؛ و مشکل از این جهت که پردازش واقعیت بیرونی با ابعادش برای آفرینش و القاء معانی تازه و آنچه غیر از روند شعر کلاسیک است، علاوه بر تنیدن ابهام ها، ایهامها، نمادها و شکل دهی لایه های گوناگون معنایی، چالشی دشوار است. ژاک لاکان از نظریه پردازان ساختار گرایی، تاکید فراوان بر جهان نمادین داشت و نشان داده است که واقعیت بیرونی، امکان بازنمود در سطح هنر را ندارد مگر در هاله ای از نمادها و پیچیدگی‌ها و خیال های ضد واقع".(احمدی، ۱۳۸۰، ص ۴۶) واقعیت همیشه در بردارنده ی مفهومی است، که در تقابل با تخیّل است. بدیهی است که تخیل با واقعیت در دو قطب متضاد قرار دارند. هر واقعیتی باید از تخیّل دور شود تا واقعیت شمرده شود. شاید رساترین ترکیب برای القا همزیستی مسالمت آمیز واقعیت و تخیّل را بتوان واقعیت گرایی خلاق نامید. در سطح نخست، خواننده از واقعیت صرف شعر جدا نمی شود ولی در سطح دوم، خواننده با بینش و آگاهی از هستی مصنوع شعر، به تخیّل پشت ساختار شعر پی می برد و در نتیجه شعر را در سطحی متعالی، یعنی سطح ابهام و سمبل و جدال ذهن و عین، درک می کند. در این سطح است که خواننده پی می برد، که درک شعر نه در پی بردن به واقعیت بیرونی انعکاس یافته در شعر است؛ بلکه در بررسی و تحلیل محتوا و ذهنیت شاعر است، که در زیر واقعیت بیرونی و سیستم فرمال شعر تعبیه شده است.

ج- بداعت originality

یکی دیگر از معیارهای نقد فرمال در شعر معاصر، بداعت است. البته بلاعت و تازگی فرم به خودی خود نمی تواند، معیار ارزشمندی یک شعر واقع شود. هیچ چیزی نمی تواند صرفا به خاطر تازیگی و بداعت آن و به عبارتی تفاوت آن با دیگر چیزها خوب و ارزشمند ارزیابی شود. ولی اگر یک شاعری اگاهانه و بر مبنای یک سری تئوری های مشخص، یک قرارداد آشنا را به طریقی مورد استفاده قرار دهد که باعث تازگی و بداعتی با نظام جدید و امکانات

بیشتری شود، سزاوار ستایش و پیروی و دنباله روی است. نیما به عنوان مبتکر شعر نو، سیستم فرمال خاصی را با امکانات بیشتری خلق کرد که از نقطه نظر زیباشناختی نیازمند تحلیل و ارزیابی است. نیما با توجه به شعر کلاسیک و به خصوص ترجیع بند، سیستم فرمال جدیدی را طرح کرد، که علیرغم دوری از محدودیت و قید و بندهای شعر کلاسیک از برتری و امکانات بیشتری برخوردار است. بسیاری از شعرهای کاملا نو نیما، به خصوص از سال ۱۳۱۶ به بعد، از یک فرمول جدید برخوردارند. این شعرها معمولا در بردارنده عنصر تکرار هستند. تکرار گاهی در حد یک مصرع و گاهی دو یا چند مصرع یا حتی یک بند، آن هم در فواصل متعدد سیستم فرمال شعر، وجود دارد. این تکرار در هر نوع خود که باشد، باعث اسکلت بندی و استخوان بندی شکل شعر شده است. در نمونه های قبلی، نمونه ی (الف) دارنده ی عنصر تکرار در حد قسمتی از مصرع است که کل سیستم فرمال و به تبع آن سیستم معنا را تحت تأثیر قرار داده است. در نمونه ی (ب)، عنصر تکرار در حد دو مصرع است که علاوه بر مرکزیت معنایی، باعث استحکام ساختمان شعر شده است. اگر شعرهای بعد از ۱۳۱۶ نیما را از منظر سیستم فرمال، فرمول یابی کنیم، می توان، بسیاری از شعرهای اخوان، سپهری، فروغ، مشیری، شاملو، مصدق و دیگران را از منظر سیستم فرمال، در این دسته بندی گنجاند. اگر حروف بزرگ نماینده ی یک مصرع مکرر باشند، فرمول های زیر بارزترین انواع فرم ، در حوزه شعر معاصر است.

۱- Abcdef Aghijk Almno A…

۲- .abcdef Ghigk Glmno G...

۳- ABCDEF ghijklm,opqr ABCDEF…

۴- ABC def ABC…

۵- AB cdefg BA…

۶- abcd Efgh Eijklmno…

۷- A bcdefghijklmn A…

۸- a BCD efghiklmn BCD opqrts…

با توجه به الگو های بالا می توان بسیاری اشعار معاصر را از منظر فرم و به تبع ان از لحاظ معنا کاوید.

جمع بندی و نتیجه گیری:

در شعر معاصر معیار های ساختاری خاصی به کار گرفته شده است که علیرغم گسست ظاهری، نظام ساختاری شعر را حفاظت می کند. یکی از این ابزارهای صوری یکپارچگی از مسیر حضور سطح مسلط یا مرکزیت معنایی به عنوان نقطه ی گرانیگاه و نگه دارنده ی ساختمان صوری اثر است. شعر معاصر با تکیه و تأکید بر این عنصر مسلط و یا عنصر تکرار، در گونه های مختلف، امکانات فرمال شعر را، هم برای شاعر و هم برای مخاطبان، بیشتر کرده است. در حقیقت کانون انقلاب ادبی نیما را در حوزه ی فرمال، در کشف و ضبط این مصرع یا گونه های دیگر تکرار است. تلاش برای فرار از قید و بند قافیه و ردیف کلاسیک، توجه به عقلانیت و روند منطقی آفرینش شعر، تقویت انرژی و تأویل پذیری و غنای معنوی و تضمین باروری متن شعر، ترمیم افت موسیقیایی ناشی از حذف ناگزیر قافیه و ردیف، گریز از سستی و ابتذال و روانی بیش از حد شعر، ایجاد مکث، توقف و سکوت برای تمرکز بخشی به ذهن خواننده، جلوگیری از پراکندگی مضامین و تأکید بر وحدت لحن، گریز از پایان پذیری قاطع و مؤکد، تعدد و تنوع بخشیدن به مدخلیت شعر، هنگام خواندن شعر و شرکت دادن مخاطب در روند ساخت و تکمیل شعر از مهمترین تفکرات پشت ساختمان شعر معاصراست که مبتنی و متکی بر بداعت حاصل از تکرار است.

منابع و ماخذ:

۱- احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ نشر مرکز؛ چاپ دوم؛ ۱۳۸۰.

۲- احمدی، بابک، *ساختار و هرمنوتیک*؛ نشر گام نو؛ ۱۳۸۰

۳- احمدی، بابک؛ *آفرینش و آزادی*؛ نشر مرکز؛ چاپ سوم؛ ۱۳۷۸.

۴- احمدی، بابک؛ *از نشانه های تصویری تا متن*؛ نشر مرکز؛ ۱۳۷۰.

۵- ایگلتون، تری؛ *نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر؛ نشرمرکز؛ ۱۳۶۸.

۶-براهنی، رضا؛ *طلا در مس*؛ جلدا؛ نشر نگاه؛ تهران ۱۳۷۱.

۷- پورنامداریان؛ تقی؛ *سفر در مه، تاملی در شعراحمد شاملو*؛ انتشارات نگاه؛ چاپ دوم ۱۳۸۱.

۸- پورنامداریان؛ تقی؛ *خانه ام ابری ست*؛ انتشارات فردوس؛ چاپ ۱۳۷۷.

۹- زرین کوب، عبدالحسین؛ *آشنایی با نقد ادبی*؛ نشر سخن؛ چاپ ششم؛ ۱۳۸۰.

۱۰- سید حسینی؛ رضا؛ *مکتب‌های ادبی*؛ جلد اول؛ نشر آگاه؛ چاپ دوازدهم؛ ۱۳۸۱.

۱۱- کالر؛ جاناتان؛ *نظریه های ادبی*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ نشر مرکز؛ چاپ دوم ۱۳۸۲.

۱۲- گرانت، دیمیان؛ *رئالیسم*؛ ترجمه حسن افشار؛ نشر مرکز؛ ۱۳۷۵.

۱۳- نیما یوشیج، *مجموعه کامل اشعار*؛ تدوین سیروس طاهباز؛ نشر نگاه؛ ۱۳۷۱.

14- Brooks, Cleanth, *Irony as a principle of structure, in critical Theory*, Ed. H. Adams. Newyork, 1971.

15- Cuddon.J.A. *A dicitionary of Literary terms*. London. Penguin book, press, 1982.

16- Jefferson,Ann. *Russian formalism in modern Literary Theory*. Landon; press. 1989.

17- Richard. L.A*; practical Criticism*, Newyork , press, 1949.

18- Wellek, Rene; *The Attak on Literature*. North Carolina university press, 1982.

19 - Barthes, R. Elements of Semiology. Lavers, A and Smith, C. (trans). London, 1967.

20- Barthes, R. Writing Degree Zero. Lavers, A. and Smith, C. (trans). London, 1967.

22- Levis, S. Linguistic Structure in Poetry, Mouton, The Hagua, 1962.
23- Tylor, T. J. Linguistic Theory and Structural Stylistics, Pergamon Press, Oxford, 1980.
24- Widdowson, H. G. Stylistic and the Teaching of Literature, Longman, London, 1975.
27- Jacobson, R.' Linguistic and Poetics". In : Style in Language. London, 1973.
28- Jackson, L. The Poverty of Structuralism: Literature and Structuralism Theory. London, 1991.
31- Empson. W. Seven type of Ambiguity. Harmondsonworth, 1961.
32- Jamesom, Fredric. The prison- house of Language: A Critical account of Structuralism and Russian Formalism Principles: Princton University press, 1972. p17.
33- Matejka,Ladislav and krystyna pomorska, eds. Readings in Russian poetics:
Formalist and structuralism views. Cambridge.Mass and London: MlTpress, 1971.p.19
34- Connor, steven."Structuralism and post-"Structuralism:form the centre to the Margin" .In Encyclopedin of Literature and Criticism.Ed.Martin coyle,et al.london:
Routledge,1990.p.44.
35-Ehrmam,Jacques,ed. Structuralism.Nem york:Doubleday,Anchor Books,1970.p.21
36-Lane,Michael, ed . Structuralism: A Reader. London: jonathan cape, 1979.p.31.
37-Lotman ,yury. The structure of the artistic Text. Trans .R. Vroon Ann Arbor:Michigan university press. 1977.p.29.
38-Robey, David, ed. Structuralism:An introduction. Oxford:Clarendon press. 1973.p.7

Criticism on formals system of contemporary poetry of Persian literature

PH.D. M. khosravi-shakib

Abstract:

Reader, always, try to penetrate the structure for gaining the means of poem or story.

This kind of readers ignorance the form and its tactics .format system exactly important that meaning of verse or all kind of arts. Form in artistic work akin as jar that its capacity and its form and picture and consistence of it is important .content and form quall No distinguish between them .T.S.Eliot and Golridg and Osip and Ransom and somehow all new criticism critique focuses on form than moaning. By attention to traditional attitude of criticism-psychoanalysis, Marxism and etc. – this paper emphasis on structuralism and tactics of formal contemporary verse in Persian literature.

Key words: structuralism, contemporary poem of Persian literature, complexity, cohesion.Originality.

زاده ی اضطراب جهان

(نگرش و مروری بر رمانتیسم در شعر معاصر ایران)

بهزاد خواجات
دکترای ادبیات فارسی – استادیار دانشگاه آزاد اسلامی(واحد ماه شهر)

چکیده

"رمانتیک" از آغاز اصولا در نقد هنری جایگاهی نداشت و تنها به دیدگاهی اطلاق می شد که بر نقش عاطفه و تخیل در آثار هنری تاکید داشت. ورود این اصطلاح به فضای ادبی از حدود سال ۱۷۹۷ و با تاملات فردریش شلگل آغاز می شود و سپس در کشورها و مواضع دیگر مورد استفاده قرار می گیرد. اما شروع این مکتب مقدمه‌ای دارد که بعدها با نام " پیش رمانتیسم " معروف می‌شود، یعنی دوره‌ای انتقالی که از پس" کلاسیسم" اتفاق می‌افتد و اندک اندک به رمانتیسمی تمام عیار منتهی می‌شود با شاعرانی چون: شاتوبریان، مادام دواستال، لامارتین، آلفرددووینی، ویکتور هوگو، آلفرد دوموسه، گوته، شلی، لرد بایرون، ویلیام بلیک، لرمانتف و ...

دوران مدرنی که رمانتیسم در آن اتفاق می‌افتد از طرفی دوران تعارض‌ها و تناقض‌های بی‌شماری هم هست چرا که طبقه‌ی بورژوا به عنوان متولیان این مکتب هم از کلاسیک و شکوه و جبروت آن دل کنده‌اند و هم به دست آورد و ساحل نجاتی هم نرسیده‌اند. نتیجه‌ی این موقعیت تنهایی و یاس است و مرگ اندیشی و بدبینی به تمام ساز و کار جهان.

ورود تفکر رمانتیکی به ایران از اواخر عهد قاجار و اوایل مشروطیت آغاز می‌شود آن هم با اولین ترجمه‌هایی که از آثار شاعران و نویسندگان غربی صورت می گیرد. نقش نشریات این دوره در آشنایی شاعران و نویسندگان ایرانی با این منابع غنی و ارزشمند نقشی است انکار ناکردنی. منتها بدیهی است که در مشروطه به واسطه‌ی غلبه‌ی جو انقلابی گری تفکر رمانتیکی (که درون گرا و یاس آلود است) چندان وزنی ندارد و تنها در اواخر مشروطیت است که با شکست این جنبش زمینه‌ی اجتماعی برای شکل گیری و رواج این اندیشه شکل می گیرد آن هم در آثار کسانی چون عارف قزوینی، میرزاده ی عشقی و سرانجام نیما یوشیج.

بدیهی است که هرگز نمی‌توان انتظار داشت رمانتیسم همان گونه که در غرب شکل می گیرد و پیش می‌رود در ایران هم اتفاق بیفتد چرا که هر کشوری شرایط اجتماعی و تاریخی خود را دارد اما بررسی شعر معاصر فارسی نشان می‌دهد که اشتراکاتی میان رمانتیسم غربی و نوع ایرانی‌اش وجود دارد و این امر البته نافی وجوه متعارض نخواهد بود.

اما شاید بتوان گفت که آغاز رسمی این مکتب در شعر نو فارسی از اوایل دهه ی ۱۳۳۰ رقم می‌خورد و آن هم با شخصیتی چون فریدون توللی با درج این نکته که در آثار پراکنده‌ای هم بارقه‌هایی از این تفکر و رویکرد می‌توان سراغ گرفت، کسانی چون ملک الشعرای بهار، خانلری و حتی نیما (که "افسانه"ی او را مانیفست شاعران رمانتیک خوانده‌اند). شعر رمانتیک با رنگ و بوی ایرانی‌اش در فضای ادبی ایران سیر خود را آغاز می کند و پیش می‌رود و در مقطع مهمی چون کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و شکست نهضت مردم و گسترش فضای اختناق و سرکوب در کشور و یاس و دلمردگی اهل فکر و قلم به اوج خود می‌رسد، در آثار شاعرانی چون: فریدون توللی، اسماعیل شاهرودی، گلچین گیلانی،سیروس مشفقی ،منوچهرآتشی، فریدون مشیری، حمید مصدق، فروغ فرخزاد (شعرهای آغازین)، نادر نادرپور، سهراب سپهری، شفیعی کدکنی، حسن هنرمندی ، احمد رضا احمدی،محمد زهری، اسماعیل خویی، محمود کیانوش ، منصوراوجی ، م. آزاد ، محمد علی اسلامی ندوشن ، مهدی سهیلی ،م.آزرم، شفیعی کدکنی، نصرت رحمانی، اخوان ثالث ، هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسرایی و .... منتها بدیهی است که سیر این رمانتیسم بسته به شاعر و مقطع تاریخی اش گاه به سوی تغزلی صرف میل کند و گاه به سوی مسائل اجتماعی و گاه یاسی فلسفی و....

کلید واژه‌ها : رمانتیسم، شعر رمانتیک، شعر مشروطه، شعر نو

مقدمه:

رمانتیسم[1] مکتبی هنری- ادبی است که تقریباً از قرن هجدهم در انگلستان حیات خود را آغاز می‌کند و در سال ۱۶۷۶ م. به ادبیات فرانسه و سپس آلمان و ایتالیا و اسپانیا راه می‌جوید و تا سال ۱۸۵۰ بر ادبیات اروپا حکم می‌راند و سیطره دارد. از سوی دیگر در شعر امروز ایران جریانی موسوم به «شعر رمانتیک» تقریباً از بدو شکل‌گیری شعر نو (ترجیحاً از حدود سال ۱۳۰۰ هـ.ش. و با شعر «افسانه»ی نیما یوشیج) ابراز وجود می‌کند و بعدتر و در حدود سال ۱۳۲۹ (با کتاب «رها» اثر فریدون توللی) به یکی از قدرتمندترین جریان‌های ادبی و شعری معاصر بدل می‌شود.

نویسنده بر آن نیست که ورود یک اصطلاح ادبی به قلمرو جغرافیایی دیگر تمام بار فرهنگی و اجتماعی آن اصطلاح (مثلاً رمانتیسم) را در خود حمل می‌کند اما عقیده دارد که در ورای نامی چون رمانتیسم مشابهاتی اجتماعی و فکری موجود است که ظهور چنین جریانی را در شعر معاصر ما توجیه و تبیین می‌کند و البته رنگ و بوی ایرانی‌اش را هم از یاد نمی‌برد. تا کنون در این مورد کوشش‌هایی صورت گرفته اما در این مقاله سعی شده است که موارد، به شکلی موجز و با چیدمانی منطقی در ذهن خواننده، شمایی کلی از این سیر ایجاد کند، چرا که یکی از معضلات بررسی رمانتیسم از قضا همین آشفتگی در تعاریف و مؤلفه‌هاست.

سیر رمانتیسم در غرب:

رمانتیسم را نهضتی فلسفی و ادبی شمرده‌اند که از اواخر قرن هجدهم در کشورهای انگلستان، آلمان، شمال اروپا و فرانسه پدید آمد و با دوره‌ای موسوم به «پیش رمانتیک» یا «عصر احساسی گری» آغاز شد.[۲] بدیهی است که پیدایش هر سبک ادبی و بالطبع هر نحله‌ی فکری زاییده‌ی شرایطی اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است و تا در این عوامل، تحولی صورت نبندد، هیچ سبکی حیات و مماتی را تجربه نخواهد کرد. دوران کلاسیک دوران پایبندی به اصول و قواعد است. چنین جامعه‌ای از هر گونه تغییر و دخالت احساسات منفرد هراس دارد و بازی بزرگان، سرنوشت مردمان را تعیین می کند.

ادبیات کلاسیک، ادبیات تقلید از گذشتگان بود، به ویژه آثار یونان و روم باستان. از نظر کلاسیک‌ها شکوهمندی ادبیات گذشته چنان اصالتی دارد که باید هم چنان بدان استمرار بخشید، اما تحولاتی که جامعه‌ی غرب آن را تجربه می کرد، آن چنان بزرگ بود که به تمام حیطه‌های فکری، فلسفی و هنری راه می‌جست و بنیادهای ادبی را دستخوش تغییراتی شگرف می کرد. نظام فئودالیستی اندک اندک رو به افول می گذاشت و سرمایه‌داری نوآمده مناسبات تازه‌ای ایجاد و ایجاب می‌نمود. «طبقه‌ی متوسط که در کار قد برافراشتن بود و هر دم می کوشید تا به وسیله‌ی شعارهای تجارت آزاد، وجدان آزاد، حکومت آزاد، مردم را برانگیزاند، احتیاجی مبرم به هنرمندی داشت که بتواند پرچم آزادی را در اقلیم ادبیات نیز برافرازد. این حاجت را نویسنده‌ی رمانتیک، فرد آزاد می‌توانست برآورد که به دلخواه و مطابق تخیلات بی‌قید و بند خود می‌نوشت.[۳]» بی شک این تحولات و دگرگونی در جامعه‌ی اروپایی و نیز تحقق انقلاب کبیر فرانسه و شکل گیری بورژوازی نوپا در اروپا، ارزش‌های مورد توافق و مورد نظر کلاسیک‌ها را زیر سئوال برد و راه را برای شکل گیری رمانتیسم فراهم نمود.

اما رمانتیسم در بدو شکل گیری خود با تناقض و پارادوکسی بناچار رو به رو شد، چرا که در وهله‌ی نخست زاده‌ی انقلابی فکری و صنعتی بود و از سوی دیگر نمی‌توانست با نتایج این انقلاب و سلطه‌ی سرمایه بر جامعه و بر روح خود کنار بیاید چرا که معتقد بود با رشد فزاینده‌ی این سرمایه‌داری بی‌مهار، این احساسات و عواطف بشری است که مچاله می‌شود. رمانتیک‌ها

از دنیای کلاسیک دل بریدند اما در جهان مدرن هم، ساحل نجاتی برای روح پریشان خود نیافتند. از طرف دیگر ادبیات تا پیش از این و در دوران کلاسیک، کالایی درباری است و بازخوردش هم، همان جا، اما با شکل‌گیری طبقه‌ی متوسط شهری، شاعران و نویسندگان از نظر اقتصادی هم پایگاه مهمی را از دست می‌دهند بی‌آن که به پایگاه مطمئن و مستحکمی دست یابند و این نکته هم، خود، شاخصی است از یک تناقض، چرا که «هنرمند رمانتیک اصل بورژوایی تولید بازار را به رسمیت شناخت و آثار خود را درست و در قالب چیزی که محکوم می‌کرد ارائه داد: کالایی برای بازار.[۴]»

این تناقض‌ها و نیز رویارویی با غولی چون کلاسیسم است که هنرمند رمانتیک را به ورطه‌ی تنهایی، بی‌باوری، ترس و حسرت و اندوه، گریز و عصیان و خردستیزی سوق می‌دهد. از میان نویسندگان و شاعران رمانتیک این نام‌ها در خور ذکر است: شاتو بریان، مادام دو استال، لامارتین، آلفرد دو وینی، الکساندردوما (پدر و پسر)، ویکتور هوگو، آلفرد دو موسه، مریمه، سنت بوو، ژرژ ساند، گوستاو فلوبر، گوته، شیلر، لرد بایرون، شلی، ویلیام بلیک، گوگول، پوشکین، ورد زورث، کالریج و ...

زمینه‌های بروز رمانتیسم در ایران

شاید بتوان گفت که لااقل در دنیای مدرن، جغرافیای عینی را با جغرافیای ذهنی فاصله‌هایی هست، یعنی یک تفکر یا سبک یا جریان ادبی برای سفر به سرزمین‌های دیگر هرگز معطل روابط سیاسی، اقتصادی و ... نمی‌ماند (گر چه طبعاً از آن‌ها تأثیر می‌گیرد). پس در سفر رمانتیسم به ایران و مشخصاً شعر معاصر، نیازی به همسان‌گیری و همسان خواهی وضعیت اجتماعی غرب و ایران دیده نمی‌شود. به عبارت دیگر گر چه مشابهت‌هایی در وضعیت شکل‌گیری و سیر رمانتیسم در جامعه‌ی ادبی ما و غرب وجود دارد اما گاه این اصطلاح، اسمی نباچار است که نگاه منتقدان را به نوع ویژه‌ای از آثار شعر معاصر به اجماع می‌رساند چنان که دکتر شفیعی کدکنی می‌گوید: «من کلمه‌ی رمانتیسم را با آن معنای دقیقی که در ادبیات اروپایی دارد به کار نمی‌برم. به کار بردن این کلمه از ناچاری است، پس این را با رمانتیسم اروپایی اشتباه نکنید.[۵]»

از طرفی، رمانتیسم در غرب یک مکتب هنری است با پشتوانه‌های مادی و فکری که می‌توان سیر کودکی تا پیری و مرگش را رصد کرد و عوامل ایجاد و امحایش را در زمینه‌ی پیدایی‌اش دید و به دیدن آورد اما در ایران که سنت ادبی هرگز جای خود را به نو ادبی نداده و تنها بزرگوارانه آن را در پس جدالی سهمگین پذیرفته است، ما نه می‌توانیم، رمانتیسم خود را مبرا از کلاسیسم بدانیم و نه حتی پست مدرنیسم خود را مبرا از رمانتیسم. در ایران سنت در کنار نو و نو در کنار سنت به همزیستی مسالمت‌آمیزی رسیده‌اند که نتیجه‌ی آن یک دست نبودن جریان‌های ادبی و حتی خود نویسندگان است. شاید بتوان دلیل این امر را در ساختار اقتصادی ایران جست و جو کرد که هرگز نه از فئودالیسم دل کند و نه کاملاً به سرمایه‌داری پیوست.[۶] پس می‌توان انتظار داشت که رمانتیسم به طور کلی گاه به هر نوع نوشته‌ی احساساتی یا حتی شعر عاشقانه‌ی سطحی تقلیل برداشت پیدا کند چرا که «هر شاعری، حتی آن که اجتماعی و متعهد و اهل واقعیات روزگار خویش خوانده شود، معمولاً و عادتاً مایه‌هایی کم و بیش از رمانتیسم را در خود دارد.[۷]» اما در این مبحث، منظور ما به طور خاص چنین اشعاری نیست.

همان طور که گفتیم رمانتیسم در غرب، دغدغه‌ی طبقه‌ی متوسط جدید بود اما در ایران طبقه‌ای که پس از مشروطیت به ظهور می‌رسید طبعاً نمی‌توانست مانند ساخت غربی‌اش باشد. این طبقه که اندک اندک از اواخر عهد قاجار موجودیت خود را اعلام کرده بود، به جای این که دگرگونی و تحول را به طور مستقیم و با عوامل مادی تغییر، در کشور خود حس کند، آن را در کتاب‌ها و در سفرهایش می‌آموخت و تجربه می‌کرد. مظاهر جدیدی از تکنولوژی به ایران راه یافته بود (به ویژه توسط عباس میرزا ولیعهد فتحعلی شاه) اما این کوشش‌ها چندان تأثیر عاجلی بر حیات فکری و اجتماعی ایرانیان نداشت چون صرفاً صنایعی وارداتی برای حل مشکلاتی اولیه بود، در حالی که نیمی از پیشرفت شگفت غرب بی‌شک مدیون نوآیی‌های تکنولوژیک و علمی بوده است. اما در ایران چنین انقلابی در صنعت اساساً قابل تصور نبود، چه برسد به این که بخواهد چنین دستاوردهایی را پی بریزد. نهایتاً این که با تأسیس مدارسی به سبک اروپایی در ایران (دارالفنون) توسط امیر کبیر، عده‌ای از جوانان با علم روز دنیا آشنا می‌شدند و عده‌ای دیگر از جوانان هم برای تحصیل این علوم راهی فرنگ. پس ارتباط ایرانیان و بالطبع طبقه‌ی روبه روشنفکری ایران با تکنولوژی و شرایط و اقتضائات این نوع زندگی، با واسطه صورت می‌گرفت و نمی‌توانست مثل غرب به عنوان یک نیروی محرک قوی عمل کند.

نکته‌ی دیگر این که در ادبیات ایران تا حدود سال ۱۳۰۰ (اواخر مشروطه) تظاهری از رمانتیسم و تفکراتی از این دست نمی‌توان سراغ گرفت چرا که جامعه‌ی ایران مسائل دیگری دارد که با تفکرات رمانتیسمی سازگار نیست. مهم‌ترین این مسائل، تحولات منجر به انقلاب مشروطه است و خود این انقلاب، که تمرکز ایرانیان - به ویژه اهل سواد- را از آن خود کرده و همه چیز در جهت اثبات یا نفی این مبارزه‌ی همه جانبه معنا می‌یابد.

شاید بتوان درون گرایی موجود در مکتب رمانتیسم را مهم‌ترین میثاق رمانتیسم غربی و ایرانی قلمداد کرد. این سفر درونی در میان ما ایرانیان شرقی سابقه‌ی طولانی دارد، همان طور که می‌خوانیم: «ما مردمان شرقی [...] کما بیش در لاک خودمان بوده‌ایم و اگر سیر و سفری می‌کردیم، این سیر و سفر اغلب عمودی بوده است.[۸]» گریز نویسنده‌ی رمانتیک در غرب اغلب به خاطر سرخوردگی از شکست آرمان‌ها و باورهایی است که انقلاب فرانسه و سرمایه‌داری نوخاسته نویدش را داده بود و چون میان تحقق این باورها و نتیجه‌اش توازنی عملی و عینی حادث نشد، پس نویسنده‌ی رمانتیک با روحی مشوش و مأیوس به گریز از «این جا» و «اکنون» دل خوش کرد اما از آن جا که مقصدی برایش قابل تصور نبود، در پیچ و تاب‌های هولناک روح بیمارش یله شد.

در مشروطه هم «روشنفکر از یک سو، با پذیرفتن فرهنگ غربی، متجدد و نوخواه بود و از سوی دیگر در مبارزه با استعمار، در پی احیای اغراق آمیز افتخارات کهنی بود که با واقعیت موجود جامعه و واقعیت‌های تازه هم‌خوانی نداشت.[۹]» و این وضعیت او را دچار شخصیتی تکه تکه می‌کرد. اما انقلاب و خلجان‌های موجود در آن، چنان سترگ بود که با فراخوانی شاعران به کوچه و فریاد و هیاهو به این احساسات مجال بروز و رشد نمی‌داد و تنها با شکست آرمان‌های مشروطیت است که با شکل‌گیری جوّ بدبینی و یأس در جامعه، آن شخصیت تکه تکه پریشان‌تر می‌شود و رویکردهای رمانتیکی در ادبیات ایران نمودی آشکار پیدا می‌کند. البته ناگفته نگذاریم که در این دوران، روشنفکران ایران به واسطه‌ی نخستین ترجمه‌ها از آثار غربی- به ویژه از زبان فرانسه، با آثار و فضاهای جدیدی در ادبیات آشنا می‌شدند و مجلاتی نظیر «بهار» با ترجمه‌هایی از یوسف اعتصام الملک (پدر پروین اعتصامی) و مجله‌ی «دانشکده» از ملک الشعرای بهار، در این میان نقش مهمی ایفا می‌کردند. «در این سال‌ها در پاره‌ای آثار و نوشته‌ها مشخصاً از رمانتیسم سخن به میان آمده و همین امر نشان می‌دهد که فضای دوران تا

حد زیادی به این مفهوم آشنایی داشته است.[۱۰]» اما جز ملک الشعرای بهار که چند شعر او را می‌توان به دیدگاه رمانتیک‌ها نزدیک دانست، نام چند شاعر، به عنوان اولین رمانتیک سرایان ایران قابل اشاره است: عارف قزوینی، میرزاده‌ی عشقی، نیما یوشیج و البته پرویز ناتل خانلری.

عارف قزوینی را گر چه باید بیش‌تر شاعر تصنیف و ترانه دانست اما نقش او در مسیریابی شعر رمانتیک چندان بی‌اثر نیست. عارف را بیش‌تر شاعری انقلابی به شمار آورده‌اند که همین طور هم هست اما سیر او با جنبش مشروطه، راهی دیگر در پیش می‌گیرد و «غم و اندوه و سراسیمگی‌ای که پس از سرکوب انقلاب، اکثر نویسندگان و شاعران وطن‌پرست را در بر گرفت، در آثار این دوره‌ی شاعر هم احساس می‌شود.[۱۱]»

میرزاده‌ی عشقی را می‌توان در کنار نیما یوشیج، مهم‌ترین شاعر رمانتیک و شاید پیش قراول این دسته از شاعران در این برهه‌ی بخصوص در نظر آورد. او مدیر روزنامه‌ی «قرن بیستم[۱۲]» و یک انقلابی تمام عیار است و در دوره‌ی انتقالی شعر فارسی و شکل‌گیری رمانتیسم ایرانی، شخصیتی قابل تأمل. مهم‌ترین اثر او «سه تابلوی ایده‌آل» یا «سه تابلوی مریم» (۱۳۰۳ هـ ش.) است. او خود می‌گوید که «این تابلوی ایده‌آل بهترین نمونه‌ی انقلابی شعری این عصر است.[۱۳]» عشقی در این اثر برای اولین بار با بهره‌گیری از توصیف و روایتی نمایشی، فضایی غنایی و رمانتیک می‌آفریند و با تکثیر راوی به ترکیبی در روایت شاعرانه دست پیدا می‌کند که تا آن زمان لااقل در شعر غنایی ما چندان سابقه‌ای ندارد. همچنین نباید ناگفته گذارد که او در این اثر، از یک سنت مهم در شعر فارسی که مبالغه در توصیفات شاعرانه است تبرا می‌جوید «بی‌اعتنایی عشقی به ساز و کارهای بیانی مرسوم، خود نشانه‌ی آشکاری از تمایز در توصیف شاعرانه و ادبی به شمار می‌آمده و عملاً شعر فارسی را گام به گام به شعر نو نزدیک کرده است.[۱۴]» در حقیقت او با دوری از آذین بندی‌های بی‌مورد، وجه فعالیت معنایی و دراماتیک شعر خود را تقویت و سعی می‌کند به نوعی بافت زنده و ارگانیک واصل شود. ناسیونالیسم- آن هم ناسیونالیسم گذشته گرا و گذشته‌نگر- وجه بارز شعر عشقی و نیز اکثر شاعران مشروطه است و این نکته با روحیه‌ی انقلابی آنان چندان سنخیتی ندارد، پس آن چه اتفاق می‌افتد، چیزی جز پریشانی و حسرت نخواهد بود، چه، گذشته‌ها گذشته و در اکنون هم ماحصلی امیدبخش وجود ندارد.

نیما یوشیج با شعر «افسانه»اش آغازگر شعر رمانتیک ایران است. ظاهراً نخستین اثر منظوم نیما «قصه‌ی رنگ پریده» است و او سپس قطعه‌ی «ای شب» را می‌سراید، اما شعر «افسانه»ی او که در دی ماه ۱۳۰۱ هـ.ش. سروده شده، تکانه‌هایی بزرگ در فضای ادبی این عهد ایجاد می‌کند. نیما، خود می‌گوید: «ای شاعر جوان، این ساختمان که «افسانه»ی من در آن جا گرفته است و یک طرز مکالمه‌ی طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعه‌ی اول پسندیده تو نباشد [...] چیزی که پیش‌تر مرا به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همانا رعایت معنی و طبیعت خاص هر چیز است.[۱۵]» تمام توصیفات موجود در «افسانه» توصیفات طبیعی، ساده و عاری از هرگونه تصنع و تزیین‌گرایی بوده و تنها برای پیشبرد و توضیح حالات احساسی شخصیت‌ها موجبیت پیدا می‌کنند و سامان دهی طبیعی به دیالوگ‌های موجود در این شعر بر خلاف سیاق دیالوگ‌نویسی در شعر فارسی (گفتم-گفتا) است، چنان که گاه گفته‌های «عاشق» در یک مصراع با پاسخ «افسانه» در همان مصراع کامل می‌شود.

از سوی دیگر «نیما افسانه را در شرایطی می‌سراید که ذهن او از انقلاب مشروطه، نهضت جنگل و جریان‌های فکری سیاسی دیگر تأثیر لازم را گرفته بود.[۱۶]» و گزینش فضایی روستایی برای این شعر در حقیقت ذغدغه‌ی اصلی نیما برای دوری اوست از این همه حوادث مهیب. دوری و نه گریز! چرا که او تمام این مسائل را با خود به کنج روستا برده و قوامی شاعرانه می‌بخشد و این روند، فضا و عناصر بومی شعر نیما را توجیه می‌کند. البته نیما هرگز نمی‌تواند یک رمانتیک تمام عیار باشد چون در مفصلی از تاریخ شعر فارسی ایستاده که هر گونه احساسی‌گری بی‌مهار می‌تواند به تئوری‌هایش ضربه بزند و او را به جانب افراط در بلغطاند. پس اگر نیما را در حیطه‌ی شعر رمانتیک ببینیم، شاعری را به تماشا نشسته‌ایم که با نوعی رمانتیسم اجتماعی مایل به سمبولیسم، راه را برای حیات این نوع شعری باز و هموار کرده است.

بلوغ شعر رمانتیک:

از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ هـ ش. شعر امروز ایران همپای حوادث و چالش‌های اجتماعی و سیاسی، یکی از پربارترین مراحل خود را طی می‌کند. از سال ۱۳۲۰ و مقارن با سقوط رضا شاه و فراهم شدن فضای مناسب‌تر برای انتشار نشریات، شعر و ادبیات رونقی تازه یافت. یکی از این نشریات، مجله‌ی «سخن» است که محلی می‌شود برای تضارب آرا پیرامون شعر مدرن و میاندار این مباحث را باید دکتر پرویز ناتل خانلری دانست که شاخه‌ی مهمی از شعر نو را راهبری می‌کند، همان که بعدها به «نئوکلاسیک‌ها» معروف می‌شوند، یعنی گروهی که به اصل نوآوری اعتقاد داشتند اما سقف معینی برای این نوآوری قائل بودند. خود می‌گوید: «من به عنوان مدیر مجله‌ی سخن، راه معتدل‌تری پیش گرفته بودم و دو طرف کار را ملاحظه می‌کردم و به این سبب مورد حمله و حتی معارضه‌ی دو طرف بودم.[۱۷]»

از سال ۱۳۲۵ شعر رمانتیک اوج می‌گیرد. در این سال نخستین شعر فریدون توللی به نام «مریم» در مجله سخن به چاپ می‌رسد. او سپس در سال ۱۳۲۹ و با مجموعه‌ی «رها» به عنوان شاعری نظریه‌پرداز در حیطه‌ی شعر رمانتیک شناخته می‌شود. او در این کتاب شاعران را به چند گروه تقسیم می‌کند: کهن سرایان (با زبان و معانی کهنه)- نو واژه گرایان (که تنها به آوردن کلمات نو در شعر خود اهتمام می‌ورزند)- نوگرایان افراطی بی‌استعداد (که به قول توللی با درهم ریختن زبان فارسی، افکار خود را پیچیده و مغشوش ادا می‌کنند، نظیر نیما). سپس توللی روش خود را روشی میانه معرفی می‌کند و ویژگی‌های زیر را برای شعرش بر می‌شمارد:

۱- ترکیب آفرینی در جهت تقویت وجه موسیقایی شعر
۲- خلق تشبیهات و استعارات تازه
۳- گزینش بهترین کلمات ممکن در شعر
۴- ذکر مسائل شخصی و تجربه شده در شعر
۵- توصیف‌گری دقیق و شاعرانه[۱۸]

توللی با این کتاب، هم خود و هم شعر رمانتیک ایران را به تثبیت می‌رساند هر چند که راه خود را از نیما و نیمایی سرایان جدا می‌کند و حتی به نیما می‌تازد. «اگر خانلری را در عرصه‌ی نقد و نظر پیشوای نوگرایان سنتی بدانیم، توللی را باید در عرصه‌ی شعر پرچمدار این گونه شاعران بشماریم.[۱۹]» البته توللی پس از «رها» – که به قولی بهترین مجموعه شعر اوست[۲۰]– و در کتاب‌های بعدی‌اش نمی‌تواند به این اوج باز گردد. شاید بتوان دلیل این امر را در شخصیت چندگانه‌ی او جست و جو کرد: توللی، رمانتیکی گذشته‌گراست (که «التفاصیل[۲۱]» می‌نویسد). توللی رمانتیکی نوگراست (که برای نوگرایی، مؤلفه و شاخص‌هایی ارائه می‌دهد) و توللی رمانتیکی میانه‌گراست (که سنت‌های شعری را رد می‌کند اما نوجویی را تا جایی که خود در نظر دارد، تأیید می‌کند). هم چنین با نگاهی کوتاه به پیشنهادهای توللی (که ذکرش رفت) می‌توان ذهنیت تکه‌تکه‌ی او را دریافت، چرا که در این پیشنهادها هیچ گونه دیالکتیکی دیده نمی‌شود، در حالی که از نظر نیما تفاوت در نحوه‌ی نگرش است که به تمام ساز و کار شعر جان می‌دهد. دیگر شاعران رمانتیک معاصر عبارتند از: فریدون توللی، اسماعیل شاهرودی، گلچین گیلانی،سیروس مشفقی ،منوچهرآتشی، فریدون مشیری، حمید مصدق، فروغ فرخزاد ، نادر نادرپور، سهراب سپهری ، شفیعی کدکنی، حسن هنرمندی ، احمد رضا احمدی،محمد زهری، اسماعیل خویی، محمود کیانوش ، منصوراوجی ، م. آزاد ،شفیعی کدکنی، محمد علی اسلامی ندوشن ، مهدی سهیلی ،م.آزرم، نصرت رحمانی، اخوان ثالث ، هوشنگ ابتهاج، سیاوش کسرایی و ....

البته بدیهی است که میزان ذهنیت رمانتیکی در این شاعران و یا حتی در ادوار مختلف شاعری‌شان به یک سان دیده نشود.

شاخه‌بندی شعر رمانتیک ایران:

بی‌شک تقسیم‌بندی شعر رمانتیک ایران کار بسیار دشواری است، چرا که محدوده‌ی تخیل و عواطف شاعرانه لزوماً در یک چارچوب مشخص نمی‌گنجد و گریزپایی نشان می‌دهد، اما با این حال می‌توان چنین آرایشی برای این جریان، پیش رو نهاد:

۱- رمانتیسم تغزلی:

اوج رمانتیسم تغزلی را باید خود فریدون توللی دانست، شعری که با نگاهی پر از یأس و حرمان، تجربیات شخصی شاعرش را با توصیفاتی دور و دراز روایت می‌کند و با زبانی عشوه‌پرداز، در پی تسخیر روح و نگاه خواننده است. عشق، نقطه‌ی تمرکز چنین اشعاری است اما عشقی بی‌سرانجام و گاه گناه‌آلود و با مایه‌هایی از اروتیسم. زبان این اشعار غالبا نرم و برای خوانندگان معمولی آشتی پذیر است و تعابیر شاعرانه معمولا به توصیف گری در حیطه ی معشوق یا طبیعت باقی می ماند . ازسویی تزیین گری های –گاه- نالازم و سنتی مانتال شگردی مهم در پیشبرد شکل ذهنی این اشعار به شمار می آید .از دیگر شاعران بنام این نحله می‌توان به فریدون مشیری، حمید مصدق و نادر نادرپور اشاره کرد.

۲- رمانتیسم اجتماعی، انقلابی

شاید ترکیب رمانتیسم اجتماعی- انقلابی اندکی عجیب و متناقض به نظر بیاید، چه، خصلت رمانتیسم فردگرایی است و درون بینی و حسرت و یأس و خصلت انقلابی، جمع‌گرایی و برون بینی و آرمان خواهی و حرکت. منتقدی می‌گوید: «اگر شاعری پس از بیست سال ضجه و مویه‌ی رمانتیک، ناگهان دم از مسئولیت در برابر تجربیات خشن و ظلم اجتماعی بزند، باید در صمیمیت او تردید کرد.[۲۲]» اما خصایص تاریخی ما توانسته شاعران را با این رویکردهای متضاد آشتی دهد و چون تا پیش از این، جمع‌گرایی همواره با موانعی همراه بوده است و کم‌تر به تجربه‌ی عملی تبدیل شده، چه بسا که شاعر انقلابی را اژدهای رمانتیسم در درون باشد و شاعر رمانتیک را شبح انقلاب و طوفان در درون. رمانتیسم اجتماعی در شعر معاصر با خود نیما آغاز می‌شود و دیگر شاعران مهم این جرگه عبارتند از: اسماعیل شاهرودی، سیاوش کسرایی، منوچهر آتشی، محمد رضا شفیعی کدکنی و پاره‌ای از شعرهای احمد شاملو

۳- رمانتیسم فلسفی:

شکی نیست که وجه غالب اشعار رمانتیک، سیاه بینی و شکست و نومیدی است اما در این وضعیت، شاخه‌ی بخصوصی را می‌توان تشخیص داد که چنین اندیشه‌هایی در شعرشان، نه یک وجه صحنه‌آرا و سطحی (سانتی مانتال)، که یک هسته‌ی مرکزی و قلب تپنده است. می‌توان

گفت که رمانتیسم انقلابی در صعود تاریخی و فکری خود به چنین سرنوشتی دچار می‌شود یعنی «دستخوش تغییر و تبدیل و افت و خیز مبارزه می‌شود و در دوره‌ی شکست به رمانتیسم «نفی» می‌انجامد.[۲۳]» در این نفی، گاه چنان کار بالا می گیرد که شاعر به «یأس فلسفی» دچار شده و اصلاً با هستی و زندگی به چالش برمی‌خیزد. کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ زمینه‌ی رشد این گونه‌ی شعری را تقویت می کند، چنان که منتقدی یکی از شاخص‌های مهم این برهه را همین یأس و دلمردگی سیاسی و اجتماعی برمی‌شمارد.[۲۴] از طرفی نباید از ورود آرای فلسفی متفکران چون ژان پل سارتر و آلبرکامو به فضای ادبی دوران غافل بود. نصرت رحمانی و مهدی اخوان ثالث نمونه‌های عالی چنین شعری هستند.

۴- رمانتیسم عرفانی:

آن چه ما به عنوان رمانتیسم عرفانی در شعر امروز ایران شناسایی می کنیم در حقیقت شعری است شهودی که با کلمات و در کلمات با جهان پیچاپیچ و هستی روبه رو می‌شود و در مکاشفه‌ای معنایی به فهم زوایایی از حقیقت نائل می‌شود. بدیهی است که این درون‌گرایی و مکاشفه شاخصی از رمانتیسم را به ذهن متبادر می کند اما در این اشعار، چندان از سیاهی و یأس خبری نیست و اگر هم باشد، با اتخاذ صحنه‌هایی پرشور و پرنور و پرنوا از زندگی به نوعی جبران می‌شود. در عین حال نگاه تجریدی و انتزاعی این شاعران، وجوه فعالیت اجتماعی شعرشان را به شدت در تعلیق می گذارد و غمی مبهم و رقیق، این جا و آن جای آثارشان سرک می کشد.

البته این عرفان و حتی این غم چندان با عرفان اسلامی مؤانستی ندارد و بیش‌تر به عرفان شرق دور (چین و ژاپن) منتسب می‌شود، چه، در عرفان اسلامی، غم سالک از جنس «هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش» است اما در ادراک «دائو» هدف، غرق شدن و استحاله در کیهان و طبیعت است به عنوان مادر و مبداء و مقصد هستی، حال، هر چه قدر که شاعر از آمیزش با طبیعت فاصله بگیرد، غم دارد و هر قدر با طبیعت بیامیزد، آرامش و رضا حاصل می کند.[۲۵] ولی باید در نظر داشت که در عرفان اسلامی، فرض بر حرکت و «ارجعی الی ربک» است و در کیش «دائو» بر سکون و تسلیم. از قضا همین آمیختگی با طبیعت- به هر شکل ممکن- یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های شعر رمانتیک به حساب می‌آید. سهراب سپهری و احمدرضا احمدی را می‌توان نمایندگان مناسبی برای این نگرش به حساب آورد و نباید از نام‌هایی چون بیژن الهی و بیژن جلالی غافل بود.

ویژگی‌های شعر رمانتیک ایران:

همان طور که گفتیم جهان شعر و شاعر آن چنان متنوع و متلون است که نمی‌توان به طور قطعی برای جریان‌های ادبی مرزها و مؤلفه‌هایی پر رنگ ترسیم کرد، با این حال با اندکی مسامحه می‌توان گفت که شعر رمانتیک:

۱- گریز از همه چیز و همه کس را توصیه می‌کند.

۲- ترجیعی و نوستالوژیک است و گذشته‌گرا.

۳- از این جهان ناساز به معصومیت کودکی پناه می‌برد.

۴- غالباً با مظاهر مدرن و شهری در ستیز است و تمام مظاهر آن را به نفع جهان ساده‌ی قدیمی نفی می‌کند.

۵- به وزن و عناصر موسیقایی اهمیت بسیار می‌دهد.

۶- تنهایی را ستایش می‌کند چرا که در دنیای زشت، برای خود جایی نمی‌یابد.

۷- صحنه‌هایی وهم‌آلود دارد.

۸- از ناکامی، به خصوص ناکامی در عشق سرشار است.

۹- گناه آلود است و از بیان آن احساس قبحی نمی‌کند.

۱۰- سخت بدبینانه است و گاه سخت خوش بینانه.

۱۱- مایه‌هایی از خودستایی در خود دارد.

۱۲- غالباً روایی است و از تمثیل استفاده می‌کند.

۱۳- به خلق ترکیب‌های دلنشین توجه دارد.

۱۴- به معشوقی کلی متکی است که تمام هویت شاعر و شعرش را شکل می‌دهد.

۱۵- غالباً از کلمات یا زبانی سنتی و آرکائیک بهره می‌برد.

۱۶- از قالب چهار پاره بسیار استفاده می‌کند.

۱۷- دغدغه‌ی خلق مضامین و تعابیر نو دارد.

۱۸- از تخیل بی‌مهار استقبال می‌کند و گاه به تجرید و انتزاع می‌رسد.

۱۹- احساسات فردی را بر هر اندیشه‌ی فردی یا جمعی مقدم می‌دارد.

۲۰- از عشق زمینی در مقابل عشق فرازمینی استقبال می‌کند.

۲۱- مرگ اندیش و حسرت آلود است.

رمانتیسمِ تا کنون:

شعر رمانتیک ایران با اوج‌گیری مبارزات مردمی و در اواخر دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه شمسی (که روز بازار شعر اجتماعی- سیاسی است) و نیز با شکل‌گیری جریان‌های مدرن نظیر «موج نو» و «شعر حجم» اندک اندک به محاق می‌رود اما از نفس نمی‌افتد. با انقلاب اسلامی طبیعتاً شعر اجتماعی و انقلابی به مهم‌ترین جریان شعری معاصر ایران بدل می‌شود و به خاطر همپایی با قیام مردم، عمق و ادبیت خود را به نفع تحرک بیش‌تر احساسات جامعه به مقدار زیادی جا می‌گذارد.

در پس هر انقلابی، شاعران و نویسندگان به دوران تأمل و درنگ می‌رسند، چه، جامعه در حال پوست اندازی است و تعویض ارزش‌هایی که پای آن به جهان شاعر هم کشیده می‌شود. این تامل در اواسط دهه‌ی شصت و در آثار کسانی چون شمس لنگرودی، فرشته ساری،ندا ابکاری ، ژیلا مساعد و کسرا عنقایی نتیجه می‌دهد و شاخصه‌های کم‌رنگی از یک نوع رمانتیسم پدیدار می‌شود که بر آن است تا با تدوین تصاویری جزئی از زندگی روزمره به معنایی کلان از هستی راه بجوید. البته ذهنیت موجود در این اشعار به مراتب واقع بینانه تر از رمانتیک‌های سلف است و اشعار از نظر نوع نگاه و اجرا، به روزتر و با زبانی مدرن‌تر به نظر می‌رسد. از سوی دیگر، شکل سنتی شعر رمانتیک، هم چنان و تا هم اینک به عنوان جریانی فرعی در شعر امروز ایران به حیات خود ادامه داده است، منتها آن چه که اینک از آن درخت تناور باقی مانده چیزی نیست که توجهی جلب کند و غالباً در چند شاعر کم مایه و در سطحی نازل پیگیری می‌شود، در حالی که سودای رمانتیک همیشه و همواره به عنوان نیرویی نهفته و روزآمد است که می‌تواند با جلوه‌هایی تازه به جهان تازه پا بگذارد و می‌گذارد.

پی نوشت‌ها و منابع:

۱- Romanticism

۲- داد، سیما. ۱۳۸۳. فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ۲، تهران: مروارید، ص ۲۴۴

۳- رحیمی، مصطفی (دکتر میترا). ۱۳۴۵. رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، چ۳، تهران: نیل، ص ۲۰

۴- سید حسینی، رضا. ۱۳۶۵. مکتب‌های ادبی ج۱، چ۲، تهران: زمان ص ۵۷

۵- شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۵۹. ادوار شعر فارسی، چ۱، تهران: توس، ص ۵۴

۶- ر.ک ← زرقانی، مهدی. ۱۳۸۳. چشم انداز شعر معاصر ایرانی. تهران: ثالث، صص ۷۳-۷۴

۷- حمیدیان، سعید. ۱۳۸۱. داستان دگردیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، چ۱، تهران: نیلوفر ص ۲۹

۸- آشوری، داریوش. ۱۳۸۷. ما و مدرنیت، چ۴، تهران: صراط، ص ۱۵۳

۹- آجودانی، ماشاءالله. ۱۳۸۲. یا مرگ یا تجدد، چ۱، تهران: اختران، ص ۱۱۸

۱۰- جعفری، مسعود. ۱۳۸۸. سیر رمانتیسم در ایران، چ۱، تهران: مرکز، ص ۱۸۱

۱۱- گامین، گ.گ. ۱۳۵۷. عارف شاعر مردم، ترجمه‌ی غلامحسین متین، چ۱، تهران: آبان، ص۷۲

۱۲- شعر «افسانه»ی نیما اولین بار در این روزنامه به چاپ رسید.

۱۳- آرین‌پور، یحیی. ۱۳۷۲. از صبا تا نیما، ج۲، چ۴، تهران: زوار، ص ۳۷۶

۱۴- کریمی حکاک، احمد. ۱۳۸۴. طلیعه‌ی تجدد در شعر فارسی، چ۱، تهران: مروارید، ص ۳۸۲

۱۵- نیما یوشیج. ۱۳۸۳. مجموعه‌ی کامل اشعار، به کوشش سیروس طاهباز، چ۶، تهران: نگاه، ص ۴۹ به بعد

۱۶- ضیاء الدینی، علی. ۱۳۸۹. جامعه‌شناسی شعر نیما، چ۱، تهران: نگاه، ص ۱۱۸

۱۷- ناتل خانلری، پرویز. ۱۳۷۰. ماه در مرداب، چ۲، تهران: معین، ص ۱۷

۱۸- ر. ک ← توللی، فریدون. ۱۳۳۳، رها، چ۲، تهران: امیرکبیر

۱۹- امین پور، قیصر. ۱۳۸۳. سنت و نوآوری در شعر معاصر، چ۱، تهران: علمی و فرهنگی، ص ۴۶۷

۲۰- شمس لنگرودی، محمد. ۱۳۷۷. تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۱، چ۲، تهران: مرکز ص ۳۱۶

۲۱- مجموعه‌ی آثار منظوم و منثور فریدون توللی با بافت و بیانی سنتی.

۲۲- براهنی، رضا، ۱۳۴۷. طلا در مس، چ۲، تهران: زمان، ص ۲۹۸

۲۳- مختاری، محمد. ۱۳۷۷. انسان در شعر معاصر، چ۱، تهران: توس ص ۵۱۹

۲۴- ر.ک ← یا حقی، محمد جعفر. ۱۳۷۹. جویبار لحظه‌ها، چ۲، تهران: جامی ص ۶۵

۲۵- ر. ک ← کالتنمارک، ماکس. ۱۳۶۹. لائوتزه و آیین دائو، چ۱، تهران: به نگار

- و-

قهرمان، دل آرا. ۱۳۸۸. نگرشی به مشرب باطنی اسلام و آیین دائو، چ۱، تهران: حکمت

Abstract

b.khajat
The Assistant Professor of Islamic University, Mahshahr Branch

Basically, Romance was attributed to a viewpoint that emphasized emotional and imaginational role in artwork. The entrance of this term to literature field began in 1797 with Fredrick thoughts and then covered countries such as France, Germany, England, Russia etc.

Romanticism is undoubtedly created by important events and incidents which westerns reached it after renaissance and enlightenment era. Classical era was compliance period of principles and rules and romanticism by reliance to principle of freedom wanted to demolish the barriers and enter the new world by passing the traditions. This happening occurred but the domination of capitalism and modern urban relations was not something that romantics wanted. The result was an inevitable despair and regret which entered all their works.

Romanticism entered Iran at the late of Qajar period and the early time of constitutional movements by the first poets' translations of western writers, although it has not such a manifestation in constitutional period because of the dominance of the revolutionary spirit of romanticism thoughts (which was introspective and frustrating).

But the official start of this school at Persian new poem was the early decade of 1951 and that is with such a person as Fereidoun Tavaloli, although some signs of this approach were observed previously in some poets' work such as Nima Yushij whose "Afsane or fiction" poem was known as the manifestation of the romantic poets. Iran's romantic poems reached the peak in the important times of September 28 coup in 1953, failure of national movement and expansion of the repression and despair of literati and it illustrated with new effects in works of poets such as Fereidoune Tavaloli, Ismael Shahroudy, Fereidoune Moshiri, Hamid Mosadegh, Nader Naderpour, Houshang Ebtehaj, Nosrat Rahmani etc. It sometimes tends to lyrical, sometimes to social issues and occasionally it tends to philosophical despair.

Keywords: Romanticism, Romanticist poetry , mashruoteh poem, Modern poem

بررسی گونه های برجسته سازی در شعر سهراب سپهری

مهدی دهرامی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه اراک

چکیده

برجسته سازی تمهیدی است برای نشان دادن جاذبه ها و تازگی های زبان و رفع غبار عادت و روزمرگی از ساحت آن . برجسته سازی موجب تمییز زبان علمی از زبان ادبی می شود به گونه ای که مخاطب را در برابر زبان ادبی به درنگ و شگفتی وا می دارد . هنرمندان بویژه شاعران برای تشخص سخن خود از این شیوه بهره می برند و علاوه بر آنکه زبان خود را تازه تر از زمان خود نشان می دهند موجب توسع زبان نیز می شوند . در این مقاله سعی شده است بافت هنری شعر سهراب سپهری بر پایه این انحرافات مجاز ادبی مورد بررسی قرار گیرد. این برجستگی ها در چهار سطح آوایی ، واژگانی ، معنایی و نحوی بررسی شده است . سهراب با تسلط بر زبان و آگاهی و شناخت از ظرافت های آن و طبع خلاق خود با شکل شکنی ها و فرا هنجاری هایی که انجام داده در همه این سطوح خوش درخشیده است . بهترین جلوه های این تمهید زبانی در سطح آوایی و واژگانی شعر او قابل مشاهده می باشد که موجب ایجاد نوعی موسیقی نرم و رویا برانگیزی در شعر او شده است . هر یک از فراهنجاری های دیگر نیز سهم مهمی در بافت هنری و زبانی شعر او دارد .

کلید واژه :
سهراب سپهری ، برجسته سازی آوایی ، واژگانی ، معنایی ، نحوی ، زبان ادبی ، موسیقی

مقدمه

زبان دستگاهی متشکل از نشانه ها و رمزهاست و در معنای مرسوم ، وسیله برقراری ارتباط بین مردم جامعه است . زبان در این کارکرد بر اساس هنجارها ، اصول و قواعدی مرسوم و تعیین شده به کار گرفته می شود . واژگان ، ترکیبات و به طور کلی همه عناصر زبانی بر اثر تکرار و مداومت در کاربرد عادی و روزمره ، کهنه و تکراری می شوند و تنها وسیله انتقال پیام خواهند بود و عواطف و احساسات شنونده از شنیدن چنین زبانی برانگیخته نخواهد شد. کارکرد ادبی زبان به گونه ای دیگر است . هنرمندان و بویژه شاعران با ذهن خلاق و تسلط خود بر وجوه کلام و زبان ، با تغییرات و انحرافاتی که در زبان معیار بوجود می آورند خون تازه ای در جسم زبان جاری می سازند و شنونده را به شگفتی وا می دارند .

فرمالیست های روسی شعر را « شعر تهاجمی سازمان یافته بر زبان عادی » می دانند. (ولک ، ۱۳۸۲ : ۱۹۰)یاکوبسن نیز معتقد است « ادبیات ، نمایشگر در هم ریختن سازمان یافته گفتار متداول است . » (ایگلتون ،۱۳۶۸ : ۴) آنها ادبیات را نوعی کاربرد ویژه زبان می دانند . ادبیات در بستر زبان شکل می گیرد و در واقع « متن ادبی مستقر در زبان است . » (بارت ، ۱۳۸۳ : ۸۹) فرمالیست ها نوآوری را تنها در زبان می دانند . شکلوفسکی می گوید : « هر قدر آشنایی ما با ادبیات گذشته بیشتر باشد این نکته بر ما بیشتر روشن می شود که تقریبا هیچ موضوع و تصویری نیست که بدیع و بی سابقه باشد . عمده ی نوآوری و ابداع در طرز بیان و استعمال زبان است . » (شمیسا ،۱۳۷۹ : ۱۵۳)

شاعر با تمهیداتی که در بکارگیری زبان انجام می دهد موجب ایجاد درخشش و تازگی در زبان می شود . شکلوفسکی معتقد بود « شعر به هیچ واقعیتی جز زبان دلالت ندارد . » (احمدی ، ۱۳۸۰ :۶۰) شاعر با بکارگیری برخی شگردها، زبان عادی را ویران می کند و قاعده‌های مرسوم را در هم می شکند و عادت ما را در یکسان نگریستن به هستی تغییر می‌دهد. به تعبیر سپهری :

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست

(سپهری ، : ۳۱۴)

برهم زدن هنرمندانه این عادت موجب موفقیت می شود . به تعبیر نظامی :

هرچه خلاف آمد عادت بود قافله سالار سعادت بود

(نظامی ، ۱۳۶۳ : ۱۶۲)

برجسته سازی یکی از مهمترین شگردهای زبانی است که به دو گونه صورت می پذیرد : « نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار (عادی و غیر ادبی) انحراف هنری صورت پذیرد که این را هنجار گزینی می نامند و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود .« (صفوی ، ۱۳۷۳: ۴۳) در واقع برجسته سازی از طریق دو شیوه هنجارگریزی و قاعده افزایی انجام می گیرد .

قابل ذکر است همه هنجارگریزی ها و فراهنجاری ها شایسته و پذیرفتنی نیست و زبان با همه انعطاف و پویایی خود هر انحرافی را نمی پذیرد . شاعر با تسلط کاملی که بر زبان دارد و به مدد طبع خلاق خود انحرافاتی پذیرفتنی توام با زیبایی ایجاد می کند . شناخت این شگردها در مورد هر شاعری ضروری می نماید برای اینکه مهمترین ویژگی این انحرافات ، ابداع و تازگی آنهاست و انحراف تقلیدی نمی تواند موجب برجستگی زبانی و ایجاد شگفتی و مکث در خواننده شود بنابراین شناخت این شگردها موجب شناخت بیشتر خلاقیت و تسلط شاعر در عرصه زبان می شود و میزان انعطاف پذیری زبان را نشان می دهد .

شعر نو که در بنیان شعر سنتی فارسی نوعی انحراف بوجود آورد و قالب های پیشین را در هم شکست در واقع بنیانش بر نوعی فراهنجاری است . با آنکه از یک سو از مواردی مانند تساوی مصرع ها و جای ثابت قافیه و . . . خود را رها ساخت ، از سوی دیگر با گسترش دایره واژگانی ، افزایش موسیقی درونی و تناسبات آوایی ، ایجاد فضاهای تازه در شعر و . . . جنبه های شعریت خود را افزود . رهایی از برخی قیود شعر سنتی این قالب را عرصه ای مناسب برای نمایش توانایی های زبان ساخته است .

سهراب از درخشان ترین چهره های شعر معاصر است . « مهمترین ویژگی شعر سهراب غنای آن از نظر جوهر شعری است . » (یاحقی،۱۳۸۸ : ۱۲۱) علاوه بر آن هم نشینی واژگان موجب ایجاد موسیقی و تناسبات هنرمندانه ای در شعر او شده که از مهمترین خصیصه های سبکی او محسوب می شود . زندگی هنری سهراب را معمولا به دو دوره تقسیم می کنند . دوره نخست که شامل چهار مجموعه « مرگ رنگ » ، «زندگی خواب ها » ، « آواز آفتاب » و

« شرق اندوه » و دوره دوم که چهار مجموعه آخرین او را یعنی « صدای پای آب » ، « مسافر » «حجم سبز » ، « ما هیچ مانگاه » شامل می شود . (رک حقوقی ، ۱۳۸۱: ۱۷). درخشان ترین جلوه های هنری شعر او در مجموعه های اخیر اوست . این مقاله به بررسی گونه های برجسته سازی در این مجموعه ها پرداخته است تا نقش این شگردهای مهم زبانی در ساختار ادبی آنها مشخص شود . از مهمترین شیوه برجسته سازی در این مجموعه فراهنجاری واژگانی ، آوایی ، دستوری و معنایی است .

فراهنجاری های آوایی

ایجاد نوعی موسیقی در کلام است که از رهگذر همسانی ها و تناسبات آوایی ایجاد می شود. شفیعی کدکنی شعر را رستاخیز کلمات می داند و می گوید : « گویا نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است ، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه ها بوده است . » (شفیعی کدکنی ، ۱۳۸۶ : ۸) موسیقی آواها موجب تحرک بیشتر واژگان و افزایش جنبه های عاطفی آنها می شود . یوهان گوتفرید هردر (۱۷۴۴-۱۸۰۳م) اساس شعر را در زبان و اصوات می دانست و می گفت : « آثار شاعر را تنها با چشمانمان نخوانیم . همزمان با خواندن شعر آن را بشنوید یا اگر ممکن باشد آن را با صدای بلند برای دیگری بخوانید . شعرهای غنایی را باید این چنین خواند . . . جان و حرکت و حیات آنها با اصواتشان پدیدار می شود . » (ولک ، ۱۳۷۴ : ۲۴۵) اگر مخاطب بخواهد همه وجود خود را از یک شعر ناب سیراب سازد ، گوش او بهره خود را از شنیدن موسیقی بدست می آورد و خواننده با بلند خواندن شعر می تواند لذتی بیشتر حاصل کند . همسانی های آوایی در شعر سپهری موجب ایجاد نوعی موسیقی نرم و رویابرانگیزی شده است به گونه ای که اگر مخاطب به معنای آن نیز توجهی نکند از موسیقی روان و زلال آن لذت خواهد برد:

به طنین گل سرخ ، پشت پرچین سخن های درشت

(سپهری ،۱۳۸۶ : ۳۷۵)

تکرار هجای کوتاه (ُ–) و نیز همسانی های «سین » ، «شین » و تناسب پشت و درشت موسیقی لطیفی ایجاد کرده است .

و به بوئیدن یک بوته بابونه

(همان : ۲۸۹)

چکچک چلچله از سقف بهار

(همان : ۳۰۵)

شعر بافتی پیچیده دارد و همه عناصر شعری به گونه ای در هم تنیده اند که تفکیک و انتزاع هر عنصر شعری بدون توجه به عناصر دیگر غیر ممکن می نماید. آنچه جریان روایت شعر را پیش می برد و بافت منسجم یک قطعه شعر را بوجود می آورد عاطفه و اندیشه ی حاکم بر روح و روان شاعر است و این مساله موجب ایجاد نوعی پیوند و انسجام بین همه عناصر شعر می شود. در اشعار واقعی و خود جوش استفاده از موسیقی ناآگاهانه است همین امر موجب می شود موسیقی تداعی گر معنا باشد . جلوه های گوناگونی از این تداعی ها در شعر سهراب مشهود است . مثلا :

پلک ها را بتکان کفش به پا کن و بیا

(همان : ۳۷۲)

تکرار «ک» طنین از جای کنده شدن را القا می کند . یا در این عبارت که تکرار حرف « شین » تداعی گر رونق و شکوفایی است :

چشمه هاشان جوشان ، گاوهاشان شیرافشان باد

من ندیدم دهشان

بی گمان پای چپرهاشان

جا پای حداست

(همان : ۳۴۶)

در جایی دیگر امتداد بلند رود را با تکرار حرف « ا » نشان می دهد :

رود از پای صنوبرها تا فراترها می رفت

(همان : ۳۳۴)

فراهنجاری های واژگانی

کلمات در زبان ادبی نیروی شگفت انگیزی دارند و القاگر عواطف و احساسات شاعر به مخاطب هستند. چگونگی استفاده عوام و شاعران از واژه متفاوت است . سارتر می نویسد : «سخنگوی عادی کلمات را از درون به کار می اندازد ، آنها را همان گونه حس می کند که

تن خود را و سخنگو به هستی آن وقوف ندارد . اما شاعر از زبان ، بیرون است ، کلمات را وارو می بیند گویی که از جبر زندگی بشر آزاد است و چون به سوی آدمیان باز آید نخست با کلام چنان برخورد می کند که با مانعی . به جای آنکه اشیاء را نخست از طریق نامشان بشناسد گویی که در آغاز بی واسطه الفاظ تماسی خاموش با اشیاء می یابد . » (سارتر ، ۱۳۸۸ : ۶۱) همین امر موجب می شود الفاظی برگزیند که برجستگی خاصی نسبت به واژگان دیگر داشته باشد . در واقع هر لفظ ممکن است چندین مترادف داشته باشد که شاعر مناسب ترین آنها را بر می گزیند . اما این گزینش آگاهانه نیست و شاعر آنها را سبک سنگین نمی کند بلکه کشش و عواطف درونی شاعر او را به برجسته ترین واژه رهنمون می شود .

یکی از این فراهنجاری ها ساخت واژگان تازه است . ابداع واژه امری نیست که تنها مختص شاعران باشد بلکه افراد عوام نیز گاهی از طریق ابداع واژه ، احساس و عواطف خود را بیان می کنند . اما واژه ای که شاعر بسازد ماندگارتر است . خلیلی جهانتیغ به نقل از جفری لیچ می نویسد : « ابداع کلمه در زبان شاعر ماندگار تر است برای اینکه بارها و بارها خوانده می شود ، تکرار می گردد ، مکرر در گوش ها طنین می انگیزد و روح شیفته انسان را در می یابد . » (خلیلی جهانتیغ ، ۱۳۸۰ : ۱۷۶) سهراب نیز واژگان تازه ای ابداع کرده است . مانند « گلچه (ص۳۵۳) ، مهتاب اندود(ص۳۳۴) ، هیچستان (ص ۳۶۰) ، کاجستان(ص۳۸۵) انارستان (۲۸۷) پرپرچه (۳۱۸) و . . . »

نوعی دیگر از فراهنجاری های واژگانی در شعر سهراب از طریق آرکائیسم یا باستان گرایی انجام گرفته است. برخی از این موارد بدینگونه است :

را در معنای حرف اضافه به :

رهگذاری خواهد گفت : راستی را ، شب تاریکی است

(سپهری ،۱۳۸۶ :۳۳۹)

مار را خواهم گفت : چه شکوهی دارد غوک !

(همان : ۳۴۰)

استفاده از واژه غیر رایج قوس قزح به جای رنگین کمان:

قوس قزح در دهان حوصله ما

آب شد

(همان : ۴۲۲)

نومید به جای نا امید:

سر بالین فقیهی نومید ، کوزه ای دیدم لبریز سوال

(همان : ۲۷۸)

امروزه در زبان رایج ناامید رایج تر از نومید است .

نماز بردن :

سپوری که به یک پوسته خربزه می برد نماز

(همان :۲۷۸)

فعل پیشوندی دردادن

و صدا خواهم در داد : ای سبدهاتان پرخواب !

(همان : ۳۳۹)

***

گاهی نیز برجسته سازی واژگان از طریق کاربرد واژه و عبارت عامیانه انجام گرفته است . مانند عبارت « چیز نوشتن» :

زیر باران باید چیز نوشت ، حرف زد ، نیلوفر کاشت

(همان : ۲۹۲)

تعبیر حرف اول :

هنوز برگ

سوار حرف اول باد است

(همان : ۳۲۰)

زیادی به معنای زیاد و بسیار :

کاج های زیادی بلند

زاغ های زیادی سیاه

(همان : ۴۴۷)

و واژگان و تعابیر عامیانه دیگری مانند « قاتی شدن (۴۱۵) ، به ! چه هوایی (۴۱۲) ، سرسوزن (۲۷۲) ، نان و پنیرک (۲۹۲) ، اوراق بودن (۴۲۱) و ... »

گاهی واژه و عبارت با تکرار خود موجب برجستگی می شود . این برجستگی بـه دو گونـه شکل می گیرد . نخست هنگامی است که واژه یا عبارتی در یک بند یا مصرع تکرار مـی شـود و از این رهگذر موجب ایجاد موسیقی و برجستگی می شود . مانند تکرار « پر » :

راه می بینم در ظلمت ، من پر از فانوسم
من پر از نورم و شن
و پر از دار و درخت
پرم از سایه برگی در آب
(همان : ۳۴۱)

شاعر لبریزی وجود خود را با تکرار واژه « پـر » نـشان مـی دهـد . اینگونـه تکـرار در انـواع مختلفی مانند تکرار واژه ، فعل ، عبارت ، ترکیب و . . . در شعر سپهری انجام گرفته است .

نوع دیگر تکرار در قالب موتیف است که موجب برجستگی شده است . برخـی از واژه ها در آثار یک شاعر بیش از واژه های دیگر تکرار می شود . در این نـوع تکـرار بایـد بـه کـل یک مجموعه یا همه آثار یک شاعر توجه داشت . واژه هایی مانند « ادراک ، گل ، آب و .. .» در آثار سپهری تکرار و برجستگی خاصی دارند . مثلا واژه « آب » ۵۷ بـار در مجموعـه حجـم سبز تکرار شده است .

فراهنجاری های معنایی

این نوع فراهنجاری ، معنوی است و بیشتر به علم بیان و خیال انگیز سـاختن کـلام مربـوط می شود . « این عنوان را جفری لیچ برای خیال انگیزی شعر و عواملی که این خیـال انگیـزی را به وجود می آورند قائل شده است . »(خلیلی جهـانتیغ ، ۱۳۸۰ : ۹۹) اسـتعاره ، مجـاز ، تـشبیه ، حس آمیزی و . . . از مهمترین شگردهای فراهنجاری معنایی به شمار مـی رود . در مـورد شـعر سهراب سپهری باید گفت تمایل او بیشتر به استعاره مکنیه ، تشبیه (بخصوص اضافه تشبیهی) و حس آمیزی است . البته سیر این فراهنجاری ها در آثار او متفاوت اسـت . بیـشتر شـاعران یـک سیر تعالی چه از نظر فکر و چه از نظر زبان و تمهیدات هنری دارند .گفـیم کـه زنـدگی هنـری سهراب را معمولا به دو دوره تقسیم می کنند . تصاویر شعری او نیـز در ایـن دو دوره متفـاوت است . محمد حقوقی در این باره می نویسد : « تا شنیدن مجموعه صدای پای آب ، از سنگلاخ

تصاویر و تعابیر شاعرانه عبور کرده است که غالبا و نه در همه موارد بـه صـورت ترکیـب هـای اضافی و وصفی و نیز حس آمیزی های افراطی است و دو جز ترکیب در کنار هم بیشتر جلیس مجبورند تا انیس مختار .» (حقوقی ، ۱۳۸۱: ۱۷) در مجموعه های اخیر او (البته به جز *ما هـیچ ما نگاه*) ترکیبات و حس آمیزی ها متعادل تر و به خوبی نشان دهنده شیوه سـخنوری سـهراب است .

شعر سپهری ثبت رویدادهای درونگرایانه و تجربه های عرفانی پیچیـده اوسـت . از همـین روی « صورخیال در شعر او بـیش از آنکـه کـارکرد رتوریـک بلاغـی داشـته باشـد ، توصـیف حالاتی است که واقعا بر او گذشته است . او در واقع قصد تصویرگری ندارد و جهان در نظر او ، حقیقتا همانگونه است که وی در شعرش توصیف مـی کنـد . » (زرقـانی ،۱۳۸۴ : ۴۶۶) پـس اگر همه هستی را جاندار می پندارد از این روست که واقعا در نظـر او جاندارنـد و صـرفا یـک ادعای شاعرانه نیست .همین امر موجب شده است استعاره مکنیه و تشخیص بسامد بسیار زیادی در شعر او داشته باشد:

خاک موسیقی احساس تو را می شنود

(سپهری ،۱۳۸۶ : ۳۶۵)

حنجره جوی آب را قوطی کنسرو خالی زخمی می کرد

(همان : ۴۱۶)

میوه ها در آفتاب آواز می خواندند

(همان : ۳۷۰)

تشبیهات زنده ، پویا و تازه او ، فضای عاطفی شعرش را گرم و جاندار ساخته اسـت و همـین موضوع مانع ملالت روحی خواننده مـی شـود . شـاید بتـوان ادعـا کـرد در دوره معاصـر بیـشترین تشبیهات تازه بصورت اضافه تشبیهی است . زیرا در شعر معاصر تمایل زیـادی بـه ایجـاز ، ابهـام و دیر یاب ساختن معنای شعر و نوآوری در محور هم نشینی واژگـان وجـود دارد و اضـافه تـشبیهی نیز مناسب ترین شگرد تصویر سازی برای رسیدن به این اهداف است . از نظر اضـافات تـشبیهی ، سهراب سپهری از موفق ترین شاعران معاصر محسوب می شود . عمـده تـشبیهات او از راه اضـافه هـای تـشبیهی بوجـود آمـده اسـت . ماننـد « چراگـاه رسـالت (ص۳۵۷) ، چینـی نـازک تنهـایی (ص۳۸۹) ، گلخانه فکر (۳۸۴) ،دیوار زمان (ص ۳۳۶) ، ییلاق ذهن (ص۳۱۹) ، فواره خـواهش (

ص۲۷۵) ، باغ عرفان (ص ۲۷۶) ، تمشک لذت ، زیر دندان هم آغوشی (ص۲۸۹) ، حوضچه اکنون (ص ۲۹۲)پسر روشن آب و عقاب خورشید (ص ۳۵۶) ، پرچین سخن (ص۳۷۵) موسیقی احساس (ص ۳۶۵) ، کوچه شک (ص۲۷۷) ، کوچه تنهایی (ص ۲۷۹) ، چراگاه نصیحت (ص ۲۷۸) و . . .» همانگونه که آشکار است بیشتر این تشبیهات عقلی به حسی است و این نشان می دهد شاعر درونگراست و روحیات درونی خود را وصف کرده است .

از دیگر فراهنجاری معنایی پربسامد در شعر او حسامیزی است . حسامیزی که « عبارت است از توسعاتی که در زبان از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر ایجاد می شود » (شفیعی کدکنی ،۱۳۸۶ :۱۵) در شعر معاصر اهمیت زیادی دارد . شفیعی کدکنی از نظر امکانات زبانی و وجود پنج حس ظاهری انواع حسامیزی را بیست و پنج مورد می داند و علاوه بر آن حواس باطنی را نیز شایستگی ایجاد حسامیزی می داند . (رک همان) بخشی از موفقیت سپهری بویژه در مجموعه های اخیر او مرهون این ویژگی است :

کودکی دیدم ماه را بو می کرد

(سپهری ،۱۳۸۶ : ۲۷۷)

حرف هایم مثل یک تکه چمن روشن بود

(همان : ۳۷۴)

بالش من پر آواز پر چلچله هاست

(همان : ۳۹۱)

در چراگاه نصیحت گاوی دیدم سیر

(همان : ۲۷۸)

فراهنجاری های دستوری

هر نوع انحراف از ساختار دستوری زبان مرسوم که موجب زیبایی شود نوعی برجسته سازی نحوی محسوب می شود . « از نظر جایگاه ارکان دستوری ، نوعی منطق و اسلوب نثر بر اشعار او (سپهری) حاکم است . » (حقوقی ،۱۳۸۱ : ۱۸) فارغ از تعابیر شاعرانه و فراهنجاری های دیگر ، بسیاری از عبارات او در حکم یک جمله نثر است که همه ارکان دستوری در جای خود قرار گرفته اند :

و حال شب شده بود
چراغ روشن بود
و چای می خوردند
(همان : ۳۰۷)
کنار پنجره رفت
و روی صندلی نرم پارچه ای
نشست
(همان : ۳۱۰)

با این وجود بسیاری از برجستگی های شعر او از رهگذر دگرگونی در ساختار رایج و مرسوم صرفی و نحوی زبان شکل گرفته است که به برخی از آن اشاره می شود :

جابجایی مسند الیه و مسند :
دره مهتاب اندود و چنان روشن کوه که حدا پیدا بود
(همان :۳۳۴)

حذف به قرینه معنوی :
هر چه دشنام ، از لب ها خواهم برچید
هرچه دیوار از جا خواهم برکند
(همان : ۳۳۹)

بعد از « دشنام » و « دیوار » عبارت « وجود داشته باشد » حذف شده است .

حذف به قرینه لفظی :
می پرد در چشمم آب انار ، اشک می ریزم
مادرم می خندد
رعنا هم
(همان : ۳۴۳)

جابجایی فاعل :
رخت می شوید رعنا
(همان)

نتیجه

برجسته سازی در شعر استفاده از شگردهایی است که تداول زبانی ندارد و این امر به زبان شعر ، قوت و تازگی می بخشد . سهراب سپهری در چهار مجموعه آخر خود از شیوه های گوناگون آن بهره برده است . فراهنجاری های آوایی موجب ایجاد نوعی موسیقی نرم ، لطیف و گوشنوازی در شعر او شده است به گونه ای که علاوه بر تخیل و معنای لطیف ، این موسیقی روان و زلال نیز موجب لذت مخاطب می شود . البته نوعی پیوند و ارتباط بین تناسبات آوایی و معنا در شعر او برقرار است به گونه ای که موسیقی تداعی گر معناست . فراهنجاری واژگانی در شعر او از طریق ساخت واژگان تازه ، آرکائیسم یا باستان گرایی ، کاربرد واژه و عبارت عامیانه ، تکرار نزدیک به هم و تکرار در کل یک مجموعه انجام گرفته است . فراهنجاری معنایی شعر او بیشتر به صورت استعاره مکنیه (از نوع تشخیص) ، تشبیه (بخصوص اضافات تشبیهی)و حس آمیزی است . شعر سپهری ثبت رویدادهای درونگرایانه و تجربه های عرفانی پیچیده اوست و همه هستی در نظر او جاندارند . تشبیهات زنده و پویا نیز فضای عاطفی شعرش را گرم و ملموس ساخته است . با آنکه منطق نثری بر بیشتر اشعار سپهری حاکم است باز شیوه های مختلف فراهنجاری های دستوری در شعر او استفاده و موجب برجستگی آن شده است .

منابع و مآخذ

۱. احمدی ، بابک(۱۳۸۰) ساختار و تاویل متن . چاپ پنجم ، تهران : مرکز

۲. ایگلتون ، تری (۱۳۶۸) پیش در آمدی بر نظریه ادبی . ترجمه عباس مخبر ، تهران : نشر مرکز

۳. بارت ، رولان (۱۳۸۳) از اثر به متن . ترجمه مراد فرهاد پور ، تهران : انتشارات اسلامی

۴. حقوقی ، محمد (۱۳۸۱) شعر زمان ما ۳. چاپ دوازدهم ، تهران : نگاه

۵. خلیلی جهانتیغ ، مریم (۱۳۸۰) سیب باغ جان . تهران : سخن

۶. زرقانی ، سید مهدی (۱۳۸۴) چشم انداز شعر معاصر ایران . چاپ دوم ، تهران : نشر ثالث

۷. سارتر ، ژان پل (۱۳۸۸) ادبیات چیست . ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی ، چاپ هشتم ، تهران : نیلوفر

۸. سپهری ، سهراب (۱۳۸۶) هشت کتاب . چاپ چهل و پنجم ، تهران : طهوری

۹. شفیعی کدکنی ، محمدرضا (۱۳۸۶) موسیقی شعر. چاپ دهم، تهران : آگه

۱۰. شمیسا ، سیروس (۱۳۷۹) نقد ادبی . چاپ دوم ، تهران : فردوس

۱۱. صفوی ، کورش (۱۳۷۳) از زبان شناسی به ادبیات . ج ۱ ، تهران : نشر چشمه

۱۲. نظامی (۱۳۶۳) مخزن الاسرار . به تصحیح بهروز ثروتیان ، تهران : انتشارات توس

۱۳. ولک ، رنه (۱۳۷۴) تاریخ نقد جدید . ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران : نیلوفر

۱۴. ---------- و آوستن وارن (۱۳۸۲)نظریه ادبیات .ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر،چاپ دوم ، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

۱۵. یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸) جویبار لحظه ها. چاپ یازدهم، تهران : جامی

آرکائیسم در شعر اخوان ثالث

جواد دهقانیان
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

چکیده

هر شعر حداقل از سه عنصر اساسی برخوردار است. این عناصر عبارتند از زبان، تصویر(ایماژ) و موسیقی. این سه ویژگی را به شکل های متفاوت در شعر سنتی و نو می توان مشاهده کرد. برای مثال شاعر سنتی و نو هر دو بر موسیقی شعر تأکید می کنند اما برداشت آنها از موسیقی تفاوت دارد. برای منتقد سنتی وزن شعر(موسیقی بیرونی) و ردیف و قافیه(موسیقی کناری) در اولویت قرار دارد و در درجه‌ی بعد محتوا و موضوع اهمیت پیدا می کند. شعر نو در مقابل به تقویت موسیقی درونی شعر می اندیشد و هر چند موسیقی بیرونی و ردیف و قافیه را به طور کامل کنار نمی گذارد ولی به گونه‌ای قابل ملاحظه از اهمیت آنها می کاهد.

اگر در نقد سنتی، موسیقی شعر بیشترین اهمیت را داشت و در تعریف آن بر موزون و مقفی بودن تأکید می کردند در نقد نو به ویژه بعد از فرمالیسم زبان شعر اهمیت بیشتری یافت. فرمالیست ها شعر را رستاخیز کلام می دانستند و سعی می کردند ماهیت و هویت شعر را در عناصر زبانی بیابند. آرکایسم یا باستان گرایی یکی از ویژگی هایی است که از نظر این گروه به تشکیل زبان شاعرانه کمک می کند.

در شعر نو شاملو و اخوان از این ویژگی بسیار استفاده کرده انـد. البتـه اخـوان بـه مراتـب بیشتر از شاملو به آرکایسم تمایل نشان داده است. این امر دو دلیل عمـده دارد. نخـست ایـن که اخوان یک ناسیونالیست افراطی بود و به ایـران باسـتان عـشق مـی ورزد و اوج عظمـت و شکوه ایران را در روزگار باستان جستجو می کرد. برخی از نام ها و اسامی خاص زرتشتی و باستانی با همین رویکرد به زبان شعر او وارد شده اسـت. همچنـین اسـت آیـین هـا و مراسـم باستانی که شاعر بر آن ها توجه نموده است. دومین دلیل به علاقه‌ی اخوان به سبک خراسانی باز می گردد. او علاقه‌ی خاصی به شعر عصر سامانی داشت. دوره‌ی سامانی برای او احیـای مجدد ایران باستان بود. علاوه بر این تعلق او به خراسان مسلماً در بهره گیـری از ایـن سـبک تأثیر فراوان داشته است. ایـن دلایـل باعـث شـده واژگـان شـعر سـبک خراسـانی در شـعر او نمودی بارز داشته باشد. اخوان سعی می کرد حتی واژه های جدید و مورد نیاز خود را بـر اساس واژگان عصر سامانی بسازد.

در شعر اخوان آرکایسم به دو شکل دیده می شود. نخست در قالب واژگان و مفردات که بیشتر قابل تشخیص است و دیگر اقتباس الگو های نحوی و ساختاری زبان که بـه نـسبت کمتـر است.

کلید واژه:
اخوان ثالث، زبان شعر، فرمالیسم، آرکایسم

مقدمه:

نزدیک به نیم قرن از پیدایش شعر نو فارسی (نیمایی) می گذرد. اگر چه شعر نـو بـه نـسبت شعر سنتی زمان کمی در اختیار داشته، با این حال چهره های ماندگاری به ادبیات ایرانی معرفی کرده است. از میان شـاعران نـو پـرداز ،آثـار نیمـا ، اخـوان، فـروغ و شـاملو تـأثیر و بـاز خـورد اجتماعی وسیع تری داشته است. به عبارتی اینان رهبران شعر نو به حساب آمده اند، هر چند که میان شعر و دیدگاههای هر یک از آنان تفاوت های فراوان دیده می شود.

اخوان ثالث شاعری که در اینجا به او می پردازیم، چگونه شاعری اسـت؟ بهتـرین پاسـخی که به ذهنم می رسد این اسـت کـه او شـاعری اسـت سـرگردان، چـه در ایـدئولوژی و چـه در انتخاب زبان و قالب شعر. از سویی او مسلمانی شیعه مـذهب اسـت و از طـرف دیگـر بـه دلیـل تمایلات ملی گرایا نه و علاقه ی شدید به ایران باستان، میان مزدک و زردتشت در مـی مانـد و حتی اختراع دین مزدشت که حاصل ترکیب دیدگاه های ایـن دو پیـامبر ایرانـی اسـت، او را از بلاتکلیفی نمی رهاند، نوسان در تمایلات ادبی اخوان هم، نمود چشمگیر دارد. اولین مجموعـه های شعر اخوان یعنی ارغنون و نیمی از زمستان، به سبک و سیاق سنت و وفاداری به آن است . سپس چرخشی به وجود می آید و اخوان به شعر نو، روی مـی آورد؛ در آن طبـع آزمـایی مـی کند و بهترین اشعار خود را به همین سبک- یعنی ادغام سنت و مدرنیته- می سراید و سپس در آخرین اشعار خود دوباره به سنت می گراید. شاعر خود بر این امر صحه گذاشته و می نویسد « می کوشم از راه میان بری، از خراسان به مازندران بروم. از خراسان دیروز بـه مازنـدران امـروز (اخوان ثالث ،۱۹۳:۱۳۷۹).

عصری که شاعر در آن زندگی می کند مصادف است با دگرگونی های شدید اجتماعی و عطش به مدرنیته و مظاهر آن، در کنار این مسأله، ایده ی «بازگشت به خود» قـرار دارد. اخـوان یک بار دیگر در این برزخ سرگردانی فرو می رود که به گرایش های مدرن خود پاسخ گویـد و یا به واسطه ی ناسیونالیسم، ایران باستان را الگوی خود سازد. چه در بعد ایـدئولوژیک و چـه در بعد ادبی، راه حل اخوان تلفیق و امتزاج گذشته و حال و سنت و مدرنیته است. اخوان بر این باور است که می تواند با سازش عناصر سنتی و مدرن، تحولی در ادبیات جدید ایران به وجـود آورد. وی در «موخره ی از این اوستا» با نگاهی مفاخره آمیز به تشریح عقاید ادبی،سیاسی

و اجتماعی خود می پردازد و می نویسند «می خواهم چنین باشد که بتوانم اعصاب و ژن های سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را که همه ی تار و پود زنده و استوارش از روزگاران گذشته است، به خون و احساس و تپش امروز پیوند بزنم. (همان،۱۹۳)

انصافاً اخوان با همه ی خود بزرگ بینی هایی که در موخره ی از این اوستا نشان داده، به این مهم؛ یعنی سبکی متمایز و زبانی استوار در شعر نو، دست یافته و علاوه بر تحول در قالب شعری، زبانی را برگزیده است که ویژگی های خاص دارد. براهنی درباره ی زبان شعر اخوان می نویسد«مطالعه ی دقیق زبان اخوان نشان می دهد که اخوان سه منبع اساسی برای زبان خود داشته است : مکتب خراسانی، شعر ایرج و زبان نیما» (براهنی، ۱۳۸۰ : ۱۰۰۷). هر یک از این سه عامل به نحوی در ساخت و تمایز شعر اخوان دخالت دارند ولی آنچه بیش از همه مؤثر بوده مکتب خراسانی و یا به عبارتی علمی تر، آرکائیسم[1] (باستانگرایی) است. ضمن آن که نیما کمتر در زبان و بیشتر در قالب و فرم به کمک اخوان آمده است.اخوان از نیمه راه زمستان به شعر نو روی آورد و با دو مجموعه ی آخر شاهنامه و از این اوستا به زبان شعری خود دست یافت. شاید به باور بسیاری مهمترین کارکرد شعر نیمایی آزاد سازی قوالب و محدودیت های دست و پا گیر شعر سنتی باشد گرچه این سخن نادرست نیست ولی به نظر می رسد که کارکرد اساسی تر را باید در تحول زبان و اندیشه جست.

در شعر سنتی هر واژه توان ورود به ساحت شعر را نداشت. واژه های ادبی و شعری از مترادف های غیر ادبی خود متمایز بودند. از این رو اندکی پیش از مشروطه، ادبیات فارسی در جستجوی راهی بود تا خود را به زبان روز جامعه پیوند بزند. پرچم داران شعر مشروطه سعی کردند واژه های جدید و امروزی را در درون شعر خود هضم کرده و به آنها وجه ادبی ببخشند. در نتیجه برخی از واژه های غیر ادبی به شعر راه یافت. در شعر افرادی چون ادیب پیشاوری، ملک الشعرا بهار، دستگردی و ... این دگردیسی ادبی یعنی ورود واژه ها ی جدید و کلمات دخیل به فراوانی دیده می شود. تلاش برای همراه ساختن ادبیات با تحولات سیاسی و اجتماعی از طریق ورود واژه ها و اصطلاحات روز اگر چه لازم به نظر می رسد ولی به هیچ وجه کافی نبود. شاید به همین دلیل، این کوشش در ادبیات مشروطه نهایتا با شکست روبرو شد. شعر نو با در

[1] Archaism

نظر داشتن چنین تجربه ای راهی جدید پیش روی خود گشود و با نگاهی به تجربه ی مشروطه دروازه های زبان فارسی را با سخاوتمندی به سوی واژه های جدید گشود. در شعر نیمایی و جریانهای شعری پس از آن واژه برای رسیدن به شعر و ادبیات نیاز به پالودگی و تقدس پیشین نداشت. در این دیدگاه هر واژه بالقوه توان ورود به دنیای شعر را دارد به این شرط اساسی که شاعر بتواند با هنرمندی آن را با محورهای همنشینی و جانشینی متناسب سازد. شعر نو از این لحاظ تا اندازه ی زیادی موفق عمل کرد. شاعر امروز دیگر نیاز ندارد احساسات، عواطف و اندیشه های خود را مانند شاعران دوره ی بازگشت و مشروطه به زبان امثال سعدی و حافظ بنویسد. به عبارتی، میان زبان و احساس شاعر فاصله ی چندانی دیده نمی شود. وقتی شعر شاعران برجسته ی معاصر را می خوانیم، گاه اصلا متوجه نمی شویم که واژه های جدید و حتی عامیانه در کنار هم چیده شده اند و زبانی زیبا و زنده را آفریده اند. در اینجا ذکر چند نمونه از تلفیق زبان کهنه و نو در شعر شاعر مورد بحث، به روشن تر شدن این فرضیه کمک خواهد کرد. در این قسمت تنها کلمات و اصطلاحاتی مشخص شده اندکه از زبان عامیانه و محاوره ای اخذ شده اند و در قسمت های بعد به تفکیک ،عناصر کهنه ی زبان آورده می شود.

انتخاب شده است :

۱- دو تا کفتر

نشسته اند روی شاخه سدر کهنسالی

که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی پیکر

از این اوستا ص ۱۴

۲- و او مانند سردار دلیری نعره زد بر شهر :

« دلیران من ! ای شیران

زنان ! مردان ! کودکان ! پیران ! »

و بسیاری دلیرانه سخن ها گفت اما پاسخی نشنفت.

همان ص ۲۰

۳- در پریشا نبوم گرادگرد خود گم، پاره پوره تنگ هم

دو بستر افتاده است.

همان ص ۳۱

۴- *گاه رفتن؟ - نومیدوار*
و آخرین حرفش که : «این جهل است ولج»
قلعه ها شد فتح، با سقف آمد فرود ... »
و آخرین حرفم ستون ست و فرج

آخر شاهنامه ص ۳۳

۵- *پنجره باز است*
و آسمان پیداست
گل به گل ابر سترون در زلال آبی روشن
رفته تا بام برین چون آبگینه پلکان، پیداست.

همان ص ۶۵

سازش این کلمات با متن و اجزاء کلام، در تقابل کامل با شعر مشروطه قرار دارد که در آن کلمات جدیدی مثل طیاره، اولتیماتم، توپ، اسامی خارجی و ابزارهای صنعتی و ... با دیگر کلمات متن سنخیت ندارد و در نتیجه تضاد ناخوشایندی را موجب می شود. به هر حال سخن از این است که در شعر معاصر زبان تغییر اساسی کرده است و اخوان در این تغییر و تحول سهمی در خور توجه دارد. مهمترین ویژگی زبان اخوان را- با نقل قولی از براهنی- گرایش به مکتب خراسانی برشمردیم. حال پرسش این است که منظور از این سخن چیست و آیا در شعر او می توان چنین نگرشی را ردیابی کرد؟

گرایش به مکتب خراسانی در شعر اخوان با آنچه شاعران عصر بازگشت آزموده اند، تفاوت بسیار دارد. شاعر بازگشت یک مقلد صرف است و فرقی نمی کند که این تقلید در قالب و واژگان اتفاق بیفتد و یا در اندیشه. اما استفاده ی اخوان از زبان خراسانی به گونه ای دیگر است. او سعی می کند از قدرت زبان و واژگان فارسی کهن برای بیان اندیشه های جدید بهره گیرد. اخوان با استفاده از ساختار و واژگان زبان گذشته به باستان گرایی یا آرکائیسم زبانی دست زده است. این شیوه ی کاربرد زبان و خصوصاً کلمات به شعر وی تشخص شاعرانه می بخشد، زبان وی را از نرم معیار و هنجار معمول خارج می سازد و به قول فرمالیست

ها به رستاخیز کلام[1] نزدیک می کند. آرکائیسم جای موسیقی و آهنگ را تا حدودی پر می کند. شعر نو به این ویژگی نیاز مبرم دارد. به همین دلیل آرکائیسم با شعر نو سازگاری بیشتری دارد. این تکنیک زبانی در میان نوپردازان به صورت گسترده در شعر اخوان و شاملو به کار گرفته شده است. از این رو جای تعجب نخواهد بود که در مجموعه زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا بسامد آرکائیسم بسیار بالا باشد در حالی که در شعر سنتی اخوان بسامد باستانگرایی کاهش محسوس می یابد؛ چرا که در شعر سنتی موسیقی درونی، بیرونی، کناری و معنوی، آهنگ و ریتم را منظم می سازند و نیازی به باستانگرایی دیده نمی شود.

اکنون باید به این پرسش پاسخ داد که باستانگرایی به چه شکل هایی در زبان اخوان ظهور کرده است. آقای شفیعی کدکنی در مورد آرکائیسم می نویسد :« شاید پس از وزن و قافیه، معروفترین و پر تأثیر ترین راههای تشخیص دادن به زبان، آرکائیک زبان باشد. یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی روند. اینکه زبان شعر همیشه زبانی ممتاز از زبان کوچه و بازار بوده است، یکی از علل آن همین اصل باستانگرایی است.احیای واژه هایی که در دسترس عامه نیست سبب تشخص زبان می شود و نیز ساخت نحوی کهنه ی زبان اگر جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شود خود از عوامل تشخص زبان است» (شفیعی کدکنی ، ۱۳۷۶ : ۲۶)

اخوان به منظور افزایش موسیقی و آهنگ در شعر خود، با شگردهای مختلف از آرکائیسم استفاده کرده که در زیر به برخی از مهمترین آنها اشاره می شود. نکته ی مهمی که پیش از این بررسی دوباره بر آن اصرار می ورزیم، هنر شاعر در تلفیق و سازگاری عناصر کهنه و نو زبان است. به طوری که عناصر کهنه و نو نه تنها جدال و ناسازگاری با هم ندارند بلکه مکمل یکدیگرند.

۱- به کارگیری واژه های کهنه خصوصا واژه هایی که بار حماسی دارند.

الف : پوستینی کهنه دارم من

یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبار آلود

آخر شاهنامه ص ۳۳

1-recurrection of word

ب : ور زمین- گهوارهٔ فرسودهٔ آفاق-
دست نرم سبزه هایش را به پیش آرد
تا که سنگ از ما نهان دارد
چهره اش را ژرف بخشاییم

همان ص ۸۳

ج : هان کجاست
پایتخت این دژ آئین قرن پر آشوب

آخر شاهنامه ص ۸۰

د : آن گسترش ها، و آن صف آرایی
آن پیل ها و اسب ها و برج و باروها
افسوس

از این اوستا ص ۴۷

و : « های
خانه زادان ! چاکران خاص !
طرفه خرجین گهر بفت سلیحم را فراز آرید

از این اوستا ص ۲۷

تقریبا در هر بند از اشعار نو او مثال ها یی از این دست به وفور دیده می شود. این تذکر ضروری است که آرکائیسم به دو صورت در واژه ها به وجود می آید. ۱- واژه متعلق به ادوار گذشته ی زبان است مانند کلمات : ژنده، شخودن، بارو و ... ۲-گاه شکلی از واژه آورده شده که از نظر تلفظ با کاربرد امروزی متفاوت است مثل پیل / فیل – گهر / گوهر

۲- بسامد بالای نام قهرمانان و اسطوره های باستانی :

الف) نشانی ها که می بینم در او بهرام را ماند
همان بهرام ور جاوند
که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست
هزاران کار خواهد کرد نام آور،
هزاران طرفه خواهد زد ازشکوه
پس از او گیو بن گودرز
و با وی توس بن نوذر
وگرشاسب دلیر آن شیر گند آور
و آن دیگر
و آن دیگر
انیران را فرو کوبند و این اهریمنی رایات را بر خاک اندازند.

از این اوستا ص ۱۷

مگر دیگر فروغ ایزدی آذر مقدس نیست ؟
مگر آن هفت انوشه خوابشبان بس نیست ؟
زمین گندید، آیا برفراز آسمان کس نیست ؟
گسسته است زنجیر هزار اهریمنی تر ز آنکه در بند
[دماوند است
؟ مرده آیا ؟
و برف جاودان با ژنده سام گرد را سنگ سیاه کرده
[است آیا ؟

از این اوستا ص ۲۵

۳- تسکین کلمات به دلایل وزنی :

الف) همچنان شب با سکوت خویش خلوت داشت.
مانده از او نوز باقی خسته اندی پاس ،
مرد و مرکب گرم رفتن ؟ ،
ماندگی نَپذیر، *از این اوستا ص ۳۰*
خستگی نشناس

ب) پشت سَرشان سیلی از گل راه می افتاد

همان ص ۳۰

ج) جزء پدَرم آیا کسی را می شناسم من ؛
کز نیاکانم سخن گفتم *آخر شاهنامه ص ۳۲*

د) بیا تا راه بسپاریم
به سوی سبزه زاراتی که نه کس کشته، نَدروده

زمستان ص ۱۵۰

۴- کاربرد بسیار بالای وجه مصدری

الف) گاه کز شور و طرب خاطر شود سرشار
می توانم دید
از حریفان نازنینی که تواند جام زد بر جام
تا از آن شادی به او سهمی توان بخشید

از این اوستا ص ۸

ب) اگر دل می کشیدت سوی دلخواهی
به سویش می توانستی خزیدن، لیک تا آنجا که رخصت بود
[تا زنجیر

همان ص ۹

د) «چرا بر خویشتن همواره باید کرد رنج آبیاری کردن باغی
که آن گل کاغذین روید ؟»

زمستان ص ۱۴۹

و) بگو آیا تواند بود کورا رستگاری روی بنماید ؟
کلیدی هست آیا که ش طلسم بسته بگشاید؟ »

از این اوستا ص ۲۲

۵- تخفیف و یا اشباع مصوت ها

الف) باز می بینم که پشت میله ها
مادرم استاده با چشمان تر
ناله اش گم گشته در فریادها
گویدم گویی که : «من لالم توکر»

آخر شاهنامه ص ۲۱

استاده = ایستاده

ب) پر جست و خیز و بیهده گو طولی بهار
اندیشناک قمری تابستان،
اندوهگین قناری پائیز ،
خاموش و خسته زاغ زمستان

همان ص ۶۲

بیهده گو = بیهوده گو

ج ..... پس از آن نیز تنها در نگه مان بود اگر گاهی
گروهی شک و پرسش ایستاده بود.
و دیگر سیل و خیل خستگی بود و فراموشی
و حتی در نگه مان نیز خاموشی
و تخته سنگ آن سو اوفتاده بود

از این اوستا ص ۱۰

نگه مان = نگاه مان – اوفتاده = افتاده

د) و بر چیزی، نمی دانم چه، شاید تکه استخوان
دمادم تق و تق منقاری زد باز

همان ص ۶۱

ستخوان = استخوان

۶-آرکائیسم نحوی : آنچه که تا کنون به آن اشاره شد، مربوط به کاربرد واژگان بود. اکنون به مواردی خواهیم پرداخت که به نوعی اقتباس از ساختار و نحو گذشته است. بحث را از فعل آغاز می کنیم. از آنجا که فعل مهمترین رکن جمله به حساب می آید و تغییر در آن به ساخت و بافت جمله مربوط می شود، هر گونه دگرگونی در آن را می توان جزء آرکائیسم نحوی دانست.

الف) کاربرد فعل به لهجه ی نیشابوری قدیم

من شنیدستم
تا جهان باقی ست مرزی هست
بین دانستن
و ندانستن

از این اوستا ص ۸۰

۲) در این آفاق من گردیده ام بسیار.
نماندستم نپیموده بدستی هیچ سویی را
نمایم تا کدامین راه گیرد پیش

از این اوستا ص ۱۷

ب) استفاده از دو متمم :

۱-سه ره پیداست.
نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر
حدیثی که ش نمیخوانی بر آن دیگر.

زمستان ص۱۴۳

ج) استفاده از انواع «را» خصوصاً در معنای حرف اضافی که در سبک خراسانی بسیار رایج است.

و مرغان سپید بادبانها را بیاموزیم.
که باد شرطه را آغوش بگشایند
و می رانیم گاهی تند، گاه آرام

زمستان ص۱۵۱

«را» در مصرع اول به معنی حرف اضافه ی «به» و در مصرع دوم به معنای «برای» است.

د) فاصله میان صفت و موصوف

۱-کدامین جام و پیغام صبوحی مستتان کرده ست ای مرغان
که چونین بر برهنه شاخه های این درخت برده خوابش دور
غریب افتاده از اقران بستانش در این بیغولهٔ مهجور

آخر شاهنامه ص ۶۷

علاوه بر جدایی صفت و موصوف ، تتابع اضافات نیز بـه باسـتانگرایی مـتن افـزوده است.

۲-هزاران کار خواهد کرد، نام آور
هزاران طرفه خواهد زاد از او، بشکوه

از این اوستا ص ۱۷

۳-ما برای فتح سوی پایتخت قرن می آییم
تا که هیچستان نه توی فراخ این غبار آلود بیغم را
با چکاچاک مهیب تیغهامان، تیز
غرش زهره دران
کوسهامان، سهم
پرش خارا شکاف تیرهامان، تند
نیک بگشاییم.

آخر شاهنامه ص ۸۲

و) واو آغازی در سر مصرع ها

و پاهامان ورم می کرد و می خارید
و ما با خستگی گفتیم لعنت بیش بادا گوشمان را چشممان را
و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته سنگ آنجا بود
و ما با لذتی بیگانه این راز غبار آلود را مثل دعایی زیر لب تکرار می کردیم
و شب شط جلیلی بود پر مهتاب

از این اوستا ص ۱۱

در بررسی شعر اخوان به نکته بسیار جالبی برخوردم و آن توجه شاعر به واژه سازی است. شاعر نشان داده که از مرحله تقلید از سبک خراسانی در گذشته و به مرحله ی واژه سازی بر اساس فرمول ها و معیارهای سبک خراسانی دست یافته است. البته این اتفاق تنها به واژه سازی محدود نمی شود و گاه دامنه ی آن به تغییر در ساخت جمله نیز می رسد. نحوه ی استفاده ی شاعر از ضمایر و کاربرد جملات کوتاه با فعل های مکرر از این دیدگاه قابل بررسی است. با این همه، نمود اصلی نوآوری اخوان در ساخت واژه هایی است که گویی آنها را از قالب های سبک خراسانی عبور داده تا رنگ کهنگی را بر روح و جسم آنها بنشاند. در زیر به تعداد اندکی از این واژه ها اشاره می شود :

۱- *خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد شش*
و آسمان شد هشت

از این اوستا ص ۲۹

۲-*تو چشنفتی*[1] *بجز بانگ خروس و خر*
در این دهکده دور افتاده از معبر؟

همان ص ۶۸

۱-*چنین غمگین و ها یا های*
کدامین سوگ می گرایندت ای ابر شبگیران اسفندی؟

همان ص ۶۸

از دیگر کلماتی که او بدین شیوه ساخته یا دست آنها را احیا کرده می توان به : دستان، غمان، سنگستان، چونین، پخشیده، شنگیدن، چمان، هیچستان، شبان، پوده و سوده، دوردستان، ناورد، هایاهای، بودگان، کوهمیخ، پرسنده، اندهان، همگنان، رستنگاه، خفتنگاه، بشکوه، گنداور، انیران، مزاراجین، شوخگین، خاموشیدن، گوهرآجین، خفتار، گامخوار، پریشانبوم، تاریکخون، شبنم اجین، خاموشبار، زبرگریز، زیرگرا، گرمپو و ... اشاره کرد.

---

[1] . چشنفتی : چه شنفتی.

منابع و مآخذ

۱- اخوان ثالث، مهدی، آخر شاهنامه، چاپ چهاردهم، تهران: مروارید؛۱۳۷۸
۲-اخوان ثالث، مهدی، از این اوستا، چاپ یازدهم، تهران: مروارید؛۱۳۷۹
۳-اخوان ثالث، مهدی، زمستان، چاپ شانزدهم، تهران: مروارید؛۱۳۷۹
۴-براهنی،رضا، طلا در مس،تهران: زریاب؛ ۱۳۸۰

نقد و تحلیل عناصر زیبایی‌شناختی بر مجموعه «شبخوانی» شفیعی کدکنی

دکتر محسن ذوالفقاری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه اراک

مقدمه:

پی بردن به علت زیبایی شعر شفیعی کدکنی در مجموعهٔ «شبخوانی» مسأله اصلی تحقیق حاضر است. هر چند که تحقیق حاضر در صدد پاسخگویی به سؤالات فرعی‌تر نیز هست. این که زبان شاعر، زبان گفتاری است یا شاعرانه از سؤالات مهمی است که در قالب تشریح بافت و ساخت عناصر زبانی، زبان سطح و زبان عمق و به عبارتی زبان حقیقت و مجاز (به معنی عام آن) مد نظر قرار گرفته است. یقیناً پیامد این تحلیل زبانی می‌بایست به این سؤال نیز پاسخ دهد که آیا تجلیات ذهنی شاعر در بیان جهان‌بینی خویش در پرتو زبان شاعرانه اثر چه بوده است؟ لذا در کنار تحلیل زبانی اثر سعی شده است تا به تشریح درونمایه اثر نیز بپردازیم. شفاف‌تر این که با نگاهی فراتر از نگاه فرمالیستها بر آثار ادبی، سعی کرده‌ایم تا بر خوردهای هنرمندانه شفیعی کدکنی را با زبان در جنبه‌های مختلف زیبایی شناختی مثل رودرور قرار گرفتن کلمات، ترکیبات و جملات را مورد بررسی قرار دهیم. ضمن این که به بار عاطفی زبان نیز توجه شده است. تحلیل عوامل انسجام و زیبایی، و هارمونی موجود در اثر در کنار نظریه زیبایی قبل در راستای زیبایی جامع‌تر نمونه مورد بررسی است. پاسخ به این سؤال که آیا درک مخاطب از اثر و نوع ابهام موجود در اثر بسته به چه عناصری است از سؤالات دیگری است که بدان پاسخ داده‌ایم و این که میزان تعامل واژگان و... با یکدیگر در اثر از زاویه نقد تناسب و زیبایی، سؤال دیگری است که تشریح شده است.

از آن جایی که تلفیق نظریات زیبایی شناختی و با نگاهی جامع کمتر مد نظر محققین قرار گرفته است، ضرورت نگارش این مقاله احساس شد و رویکردهای زیر که در مقاله می‌آید کار بدیع و تازه به شمار می‌رود.

۱ـ «شبخوانی» عنوان مجموعه‌ای از اشعار عمدتاً نو شفیعی کدکنی است که در بیست و سه عنوان؛ دو قالب چهاره پاره و بیست و یک عنوان شعر نو تدوین شده است. تأملی در عناوین و فهرست کتاب نشان می‌دهد که واژگان منتخب کمتر شباهت مضمونی با هم دارند و به ندرت می‌توان دو یا چند عنوان مرتبط را دسته‌بندی موضوعی کرد. به نظر می‌رسد که علاقه شاعر به یکی از عناوین یعنی «شبخوانی» و اندیشهٔ زیبای حاکم در این شعر، باعث شده است تا همین عنوان برای اثر در نظر گرفته شود.

اشعار موجود در اثر از دو حیث زیبا هستند. نکته اول این که عمده اشعار و قطعات از انسجام و کلیت روایی برخوردارند. به عبارتی بیست و یک عنوان شعر نو موجود در کتاب ضمن این که از این شاخصه برخوردارند از حیث زیبایی مضمون نیز قابل طرح هستند. برجسته‌ترین نمونه‌های روایی اثر عبارتند از: «تردید (ص ۱۹)، کاروان (ص ۲۲)، باغ خود رو (ص ۲۵)، سوگواری (ص ۲۷)، شبگیر کاروان (ص ۲۹)، سیمرغ (ص ۳۴)، هفتخوانی دیگر (ص ۳۸)، شبخوانی (ص ۶۴) و...

و نکتهٔ دوم توجه به عناصر خیال و به عبارتی ایماژهای جدید در مجموعهٔ شبخوانی است. با این توصیف که گرچه عمدهٔ اشعار این مجموعه از شاخصه‌های خیال بهره‌مند هستند و ضمن داشتن ویژگی روایی و زیبایی مضمون از تخیلات شاعرانه برخوردارند ولیکن دو عنوان از عناوین کتاب از آغاز تا پایان این گونه‌اند، به گونه‌ای که هیچ یک از قطعات «شبخوانی» همچون «باغ برهنه، (ص ۷۰) و «در نور گل‌های مهتاب‌گون اقاقی» (ص ۵۰) متخیل نیستند؛ گرچه در حد خود از عناصر خیال بهره‌مندند. در آغاز «در نور گل‌های مهتاب‌گون اقاقی» می‌آورد:

در زیر باران ابریشمین نگاهت / بار دگر/ ای گل سایه رست/ چمنزار تنهایی من / چون جلگه‌ای سبز و شاداب گشتم / ... (ص ۵۰)

و در آغاز «باغ برهنه» می‌آورد:

زاغی سیاه و خسته به مقراض بال‌هایش / پیراهن حریر شفق را برید و رفت/... (ص ۷۰)

نظر به این که تحلیل زیبایی‌شناختی همه عناوین کتاب در یک مقاله مقدور نیست، لذا به رویکردهای زیبایی در نمونهٔ «در نور گل‌های مهتاب‌گون اقاقی... اکتفا شده است. توجه به عناصر بافت و ساخت، تحلیل درونمایه، نقد عناصر تصویرساز اعم از حقیقی، توصیفی و مجازی، عوامل انسجام و زیبایی اثر، هارمونی حاکم در اثر، ساختار تناسب و تعامل واژگان، ایهام و ابهام و ساختار آن، هنجارگریزی و ویژگی‌های آن و... از مهمترین رویکردهای مقالهٔ حاضر است.

۲ـ در دسته‌بندی واژگانی اثر مزبور با دو دسته واژگان مواجه هستیم. گروه اول واژگان برگرفته از طبیعت است. از این نوع می‌توان به واژگان «باران، گل، چمنزار، جلگه، سبز، مهتاب، امشب، بارش، ابر، بارانی، شب، جوی، ساحل، بی‌برگی، باغ‌ها، نور، عطر، زلال، نسیم، گلها، مهتاب‌گون، اقاقی، چشمه، کوهسار، آهوان و خورشید» اشاره کرد. گروه دوم واژگانی برگرفته از عناصر مرتبط با مخاطب شاعر است که معشوق یا مخاطب انسانی است. از این نوع واژگان می‌توان به «نگاهت (که سه بار در طول شعر می‌آید)، تنهایی، من، همراز، مهربانی، عصمت، دوشیزه تر، سخن‌ها، تو، گفت‌وگو، پاکی، شوق و چشم» اشاره کرد. در نگاهی تحلیلی به بافت واژگان می‌توان گفت فضای موجود اثر عاشقانه و رمانتیک است و این امر فی‌نفسه زیبایی اثر را به خوبی نشان می‌دهد و موجب لذت مخاطب عام است.

۳ـ در نقد ساخت واژگان و به زبانی در تحلیل تعامل واژگان در کنار یکدیگر به خوبی می‌توان شاعرانگی زبان بویژه در ترکیب‌سازی‌های مبتنی بر خیال در این اثر پی برد. چنانچه بخواهیم قبل از پرداختن به این بحث، به نقد تعامل واژگان بپردازیم این نکته خالی از لطف نیست که الفاظ موجود در اثر را از نگاه حقیقت و تصویر مبتنی بر خیال و وصف طبقه‌بندی کنیم. به عبارتی ساده‌تر واژگان «تو، من، سخن، گلها، خیابان، چشمه، کوهسار، آهوان، بیابان، بخت، شب و چشم» همه در اثر مزبور حقیقت هستند در حالی که واژگان «آه، شبنم، نبض، نور، مهتاب‌گون، پیمان، خورشید و...» از عناصر تصویرساز و سازندهٔ خیال هستند و در کنار اینها واژگان توصیفی و وصف‌ساز نیز همچون «ابریشمین، بلورین، سایه رست، پوینده، شیرین، ساکت، شاد، قدسی، جاوید و...» مشاهده می‌شوند و نهایتاً تعامل بین واژگان حقیقی، وصف‌ساز و تصویرساز فوق ساخت زیبایی از ترکیبات را در معرض دید خواننده قرار می‌دهد که از زوایای مختلف زیبایی‌شناختی درخور بحث هستند و اثر را سرشار از خیالات شاعرانه کرده‌اند. ترکیباتی چون:

«باران ابریشمین نگاه، گل سایه رست، چمنزار تنهایی، تیرگی‌های بیگانه با روشنایی، همراز مهتاب، بارش پرنثار نگاه، ابر بارانی مهربانی، بی‌برگی دیرگاهان، جوشش و رویش لحظه‌های ازل، عصمت باغ‌های خیال، شعر زلال نگاه، دوشیزه‌تر از حقیقت، نسیم سخن‌های تو، نبض هر لحظه، چشمه‌های بلورین کوهسار، شوق پویندهٔ آهوان، شب شاد قدسی، پیمان خورشید چشم و...

با عنایت به ترکیبات فوق به‌خوبی می‌توان به ارتباط و تعامل عناصر حقیقی، مجازی و وصف‌ساز در قالب ترکیبات اضافی و وصفی، اشاره کرد که سرا پای اثر مزبور را شیرین و مخیل کرده‌اند.

۴ـ۱ـ نظر به ساخت زبانی و تعامل زیبای بین واژگان همانطور که در بند قبل بدان اشاره شد، می‌توان عوامل انسجام اثر را این‌گونه برشمرد: شعر مزبور ضمن داشتن کلیت روایی که از عوامل انسجام ذاتی این اثر است از عناصر دیگری چون صفات، توصیف و تصویر نیز به خوبی استفاده کرده است.

۴ـ۲ـ از دیگر عوامل ذاتی این اثر که موجب انسجام کلی اثر شده است موسیقی حاکم بر آن است. تکرار «فاعلن فاعلن فاعلن فع» به شیوه‌های کوتاه و بلند یک، دو، سه و عمدتاً چهارتایی و پنج‌تایی با حذف هجای اول از پارهٔ کوتاه (سطر) در طول شعر، منسجم و آهنگین مخاطب را در یک فضای موسیقیایی ثابت نگاه می‌دارد. به فرض مثال با حذف هجاهای «در، با، هم و...» در بند اول به خوبی این موسیقی را حس می‌کنیم:

در زیر باران ابریشمین نگاهت / بار دگر/ ای گل سایه رست چمنزار تنهایی من / چون جلگه‌ای سبز و شاداب گشتم/ در تیرگی‌های بیگانه با روشنایی / همراز مهتاب گشتم. (شبخوانی، صص ۵۱ـ ۵۰)

۴ـ۳ـ از دیگر عوامل انسجام در این اثر هارمونی موجود در واک کسره است که شاعر در طول اثر در ترکیب‌سازی‌ها به خوبی از آن استفاده کرده است و مخاطب آن را حس می‌کند. جهت نمونه می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

در زیر باران ابریشمین نگاهت / ای گل سایه رست چمنزار تنهایی من/ امشب به شکرانهٔ بارش پرنثار نگاهت/ تا جوشش و رویش لحظه‌های ازل می‌گرایم/ آه ای نسیم سخن‌های نو/ نبض هر لحظهٔ زندگانی/ در نور گل‌های مهتاب گون اقاقی/ از پاکی چشمه‌های بلورین کوهسار/ وز شوق پویندهٔ آهوان بیابان/ از دولت بخت شیرین / در این شب شاد قدسی/ پیمان خورشید چشم تو جاوید بادا/.

موسیقی واک «س و ش» در طول اثر از دیگر عوامل هارمونی اثر است. در ترکیباتی چون «...سبز و شاداب/ امشب به شکرانهٔ بارش.../ جوشش و رویش.../ نسیم سخن‌های/ چشمه‌های... کوهسار/ شوق.../ شب شاد قدسی/ خورشید چشم.../ و... (همان، صص ۵۲ـ ۵۰)

و یا تکرار واژه «نگاهت» که در آغاز، میانه و اواخر شعر به خوبی کلیت شعر را منسجم نگاه می‌دارد.

۱ـ۵ـ از دیگر عوامل زیبایی «در نور گل‌های مهتاب‌گون اقاقی» «تناسب» است. در واقع هیچ پاره‌ای از این شعر را نمی‌توان یافت که مسأله تناسب در آن مطرح نباشد. تناسب در سطح ظاهری کلمات در عرض و طول اثر از سویی و تناسب در «عمق» واژگان از سوی دیگر، اثر را به اوج زیبایی و انسجام در نقد عرضی و طولی رسانده است. اما آنچه زیبایی تناسبات را دو چندان کرده است،مقولهٔ تناسب و چندمعنایی است. شفیعی در این مقوله یعنی تناسب و چند معنایی به تعامل دو یا چند سویه نیز توجه داشته است. جهت نمونه به واژگان «شکرانه، پرده، عصمت، زلال و دوشیزه‌تر» می‌توان اشاره کرد. شاعر در بخشی از شعر می‌آورد:

«امشب به شکرانهٔ بارش پرنثار نگاهت/ ای ابر بارانی مهربانی/...» لفظ «شکرانه» را بسیار زیبا می‌آورد به گونه‌ای که به معنای «تشکر و سپاس» از سویی و تبادر به «نماز باران» با توجه به همجواری واژگان «شکرانه، بارش، باران و ابر» اشاره می‌کند.

و یا در نمونه زیر به معانی چندگانه واژگان توجه دارد:

در پرده عصمت باغ‌های خیالم/ چون نور و چون عطر جاریست/ شعر زلال نگاهت/ دوشیزه‌تر از حقیقت/...

به غیر از واژگان «پرده، عصمت و دوشیزه‌تر» با به کار بردن «زلال در کنار شعر» «فصاحت» را مد نظر قرار می‌دهد و به معنی «صادقانه و شفاف» برای نگاه در ترکیب «شعر زلال نگاهت» نیز اشاره دارد.

۲ـ۵ـ در نقد مقوله «تناسب» و همجواری واژگان در اثر مزبور این نکته کاملاً ملموس و قابل طرح است که شاعر هنجارگریزی را در خدمت تخیل شاعرانه قرار می‌دهد. این هنجارگریزی‌ها گاه در مقولهٔ اسنادهای مجازی جلوه می‌کند مثل اسناد دادن «ابریشمین» به «باران» در ترکیب «در زیر باران ابریشمین نگاهت» و یا در مقولهٔ هنجارگریزی‌های زبانی با جابجایی کلمات در عبارت «در ساکت این خیابان» جلوه‌نمایی می‌کند. البته از این نوع کمتر و هنجارگریزی‌های در خدمت بلاغت و خیال شاعرانه بیشتر دیده می‌شود.

۱ـ۶ـ از دیگر شاخصه‌های زیبایی شعر «در نور گل‌های مهتاب‌گون اقاقی» مقوله ابهام در ماهیت این اثر است. شعر مزبور از حیث ساختار ابهام دارای ویژگی‌های زیر است:

۲ـ۶ـ وجود ایماژهای قدیم و جدید در سراپای پاره‌های شعر باعث شده است تا مخاطب بالصراحه و با یک بار خواندن منطوق و مفهوم هر بند را درک نکند. گرچه این ابهام معنایی کمتر درگیر ایماژهای قدیمی همچون تشبیهات و استعارات است و بیشتر به تصاویر مبتنی بر خیال و واژه‌های نمادین و چندمعنایی مربوط است. به عبارتی در بافت معانی از تعابیری چون «باران ابریشمین نگاه»، تعبیر نمادین «تیرگی‌های بیگانه با روشنایی»، «بی‌برگی دیرگاهان»، «عصمت باغ‌های خیال»، «نسیم سخن‌های تو»، «نبض هر لحظه»، «پیمان خورشید چشم تو» و... نیاز به تأمل دارد.

در تحلیل ابهام هر بند که کاملاً درگیر ایماژهاست و به هیچ وجه به ساختار زبانی شعر و به عبارتی به بحثهای سطحی زبان مربوط نمی‌شود می‌توان هر بند را این‌گونه تبیین کرد:

۳ـ۶ـ در بند اول شعر، شاعر ضمن توجه به جای انگاری در تصویر و خیالات متعدد می‌گوید:

در زیر باران ابریشمین نگاهت / بار دگر/ ای گل سایه رست چمنزار تنهایی من/ چون جلگه‌ای سبز و شاداب گشتم/ در تیرگی‌های بیگانه با روشنایی/ همراز مهتاب گشتم/

حال آن که در معنای این بند بالصراحه می‌توان گفت: «من با نگاه تو شاد می‌شوم و از تنهایی خلاص می‌گردم.»

۴ـ۶ـ در تشریح بند دوم که ابهام موجود در آن ناشی از ایهام و مقوله چندمعنایی است و با چاشنی استعارات و... می‌آید می‌توان گفت که قصد شاعر این بوده است که بگوید:

«امشب، من به شکرانهٔ نگاه تو تا خدا رفتم» حال آن که گفته است: «امشب به شکرانهٔ بارش پرنثار نگاهت/ ای ابر بارانی مهربانی/ من با شب و جوی و ساحل غزل می‌سرایم/ زین خشک سالان و بی‌برگی دیرگاهان/ تا جوشش و رویش لحظه‌های ازل می‌گرایم./

۵ـ۶ـ ابهام در بند سوم شعر کاملاً به عناصر بلاغی چون تشبیه، چند معنایی، ایهام و تعامل دو سویهٔ واژگان از نوع استخدام مربوط می‌شود. شاعر می‌گوید: در پرده عصمت باغ‌های خیالم/ چون نور و چون عطر جاری است/ شعر زلال نگاهت/ دوشیزه‌تر از حقیقت/ حال آن که مفهوم بند این است: «نگاه نافذ تو هنوز در خیال من باقی مانده است.»

۶ـ۶ـ ابهام موجود در بند چهارم یعنی آخرین بند اثر که چندان مبهم نیست برگرفته از تشبیهات موجود و به ندرت استعارات آن است. در هر حال بیشتر اسنادهای موجود در این بند حقیقت است. می گوید:

آه ای نسیم سخن‌های تو/ نبض هر لحظهٔ زندگانی/ در نور گل‌های مهتاب‌گون اقاقی/ در ساکت این خیابان/ با من دمی گفت و گو کن/ از پاکی چشمه‌های بلورین کوهسار/ وز شوق پویندهٔ آهوان بیابان/ از دولت بخت شیرین/ در این شب شاد قدسی/ پیمان خورشید چشم تو جاوید بادا/

مفهوم شفاف‌تر این بند این است:

«ای کسی که زندگی‌بخش من هستی، در این فضای دلچسب با من حرف بزن و با نگاهی بر من توجه کن؛ امیدوارم نگاهت همیشه به سوی من باشد.»

۷ـ۶ـ نهایتاً در نقد مقوله ابهام در این اثر قابل ذکر است که شاعر با استفاده از زبان آهنگین و با استفاده بسیار از عناصر خیال و به ندرت واژگان نمادین، شعر را با ابهامی یکدست از آغاز تا پایان اثر بیان می کند و همانگونه که خاصیت شعر نوست، مخاطب را به تأمل دریافت معنا واداشته است.

نتیجه

ـ کلیت روایی از عوامل انسجام و زیبایی در مجموعه شبخوانی است.

ـ یکدستی عناصر خیال در دو نمونه «باغ برهنه» و «در نور گل‌های مهتاب‌گون اقاقی» از آغاز تا پایان نمونه ملموس‌تر از سایر نمونه‌های موجود در «شبخوانی» است.

ـ واژگان طبیعی موجود در اثر و عناصر عاشقانه در کنار آن، اثر را رمانتیک ساخته است.

ـ ساخت ترکیبات عمدتاً مبتنی بر خیال است.

ـ عنصر وصف و توصیف در کنار شاعرانگی ترکیبات و اسنادها مزید بر زیبایی خیالات شاعرانه است.

ـ موسیقی بیرونی موجود در اثر از دیگر عوامل ذاتی انسجام اثر است.

ـ موسیقی اثر با عنایت به این که با حذف یک هجا از آغاز تا پایان پاره‌ها ملموس و محسوس می‌شود، از اصالت سبک خاصی بهره‌مند است.

ـ هارمونی کسره از دیگر عوامل انسجام اثر در نقد طولی است.

ـ موسیقی لفظی با تأکید بر واکهای «س و ش» از دیگر عوامل انسجام اثر در نقد طولی است.

ـ تکرار واژه «نگاهت» از دیگر عوامل انسجام اثر در نقد طولی است.

ـ اثر مزبور از حیث یکدستی در امر تناسبات سطحی و ظاهری در مقوله تناسب و چندمعنایی در اوج زیبایی است.

ـ هنجارگریزی در امر اسنادهای مجازی یکی از ساخت‌های مرتبط به نقد تناسب است که در اثر مشاهده می‌شود.

ـ ابهام از عناصر ذاتی ـ زیبایی شعر مزبور است؛ ساختار ابهام در این اثر عمدتاً مربوط به ترکیب سازی‌های مبتنی بر خیال و به ندرت به عناصر نمادین و مقوله چندمعنایی واژگان مربوط می‌شود.

مأخذ اصلی تحقیق

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، شبخوانی، تهران، سخن، ۱۳۸۸.

آسیب شناسی شعرمذهبی معاصر

(باتکیه برآثارچاپ شده درهمایش های آیینی)

خدیجه رحیمی
کارشناس ارشدزبان وادبیات فارسی

چکیده

هرچندسابقه ی شعرآئینی ومذهبی ،آنچنان که عده ای می گویند،به شاعران قبل از انقلاب ودهه های سی وچهل وچهره هایی نظیر نعمت میرزازاده ، علی موسوی گرمارودی وطاهره صفار زاده برنمی گرددوقدمتی دیرینه تر درشعر پارسی دارد،اماگفتمان دینی وایدئولوژی انقلاب پنجاه وهفت ،که برپایه ی تفکرات مذهبی بخصوص دین مقدس اسلام بنا شد،مهم ترین دلیل توجه مردم وگردانندگان جامعه ی امروز به شعرمذهبی بوده است. روند رو به گسترش شعرمذهبی در این سالها وتولید شتابزده وفراوان این محصول باعث شده که شاعران علاقه مند به این گرایش شعری ومسوؤلان متولی این امر از آسیب های جدی وضربه زننده به این عرصه غفلت نمایند،این مقاله کوشیده است با بررسی تعدادی از اشعارمذهبی چاپ شده در جشنواره های مذهبی، آسیب های موجود دراین حوزه را بررسی کند وبا برشمردن وتحلیل آنها، شاعران علاقه مند به این ساحت واین گرایش فراگیر شعر امروز را ازصدمات وخطرات موجود آگاه و ایشان را از در غلتیدن به ورطه ی بی نظمی وبی قاعده گی های زبانی وفکری وتصویری برحذر دارد.

کلیدواژه:
شعر مذهبی، شعرمذهبی پس از انقلاب، جشنواره های مذهبی ،آسیب شناسی

مقدمه:

شعرآیینی ،با سه رأس به هم پیوسته که یکی به ستایش ذات پروردگار و توحید، دیگری به تبیین آموزه ها و اصول و فروع دین، جهت پرورش وتکامل انسان،برای رسیدن به نهایت کمال انسانی وآخری منقبت ومرثیت اهل بیت عصمت وطهارت(ع) وشرح حوادث زندگی آن ها به عنوان الگوهای ناب عالم انسانی می پردازد،درطول تاریخ ادب فارسی حجم کثیری ازسروده های شاعران را به خوداختصاص داده است. اما آنچه دراین نوشته مطرح می شود،

شعرآیینی با آن گستره ی غیرقابل مرزگذاری وفراخ دامن درشعرپارسی نیست،بلکه منظوراز شعر آیینی و ولایی(۱) دراینجا،شعری است که پیرامون شخصیت وحوادث زندگی پیامبرنورانی اسلام وخاندان مکرمش سروده شده است. این گونه ی شعری نیز درادب فارسی،سابقه ای طولانی دارد،آنچنان که درکتاب "مجموعه مقالات مناسبات دین وفرهنگ درجامعه ی ایران " می خوانیم:

«عاشوراسرایی در ادب فارسی از قدمتی طولانی و جنبشی دیرین برخورداراست»

(صاحبی، ۵۸۹:۱۳۸۴)

یادرکتاب "شکوه عاشورا درشعرفارسی" می خوانیم:

" شعرعاشورادرزبان فارسی،قدمتی به دیرسالی شعرمکتوب دری داردوهیچ شعری ،از نظروسعت قلمرو به شعر عاشورا نمی رسد". (مجاهدی ،۱۳:۱۳۷۹)

وازرهگذرهمین توصیف است که می شود شعر مذهبی راتا آغاز شعرفارسی قدمت داد.

پس از عهدصفویه که دوره ی اوج وگسترش تفکروشعرشیعی درمیان مردم بوده است،درخشانترین دوره به لحاظ توجه به شعرآیینی وتلاش برای گسترش وآفرینش آن،دوره ی بعدازانقلاب اسلامی است. در واقع " پس از پیروزی انقلاب اسلامی وبا تبیین بیشترمفهوم ولایت وترویج آموزه های دینی و ولایی درمیان مردم وفراهم آمدن امکانات وشرایط مساعدبرای بروز عقایدآرمانی ودینی ونیز به دلیل شرایط بحرانی خاصی که انقلاب اسلامی از بدو پیروزی تا امروز درگیرآن بوده،شعرآیینی به ویژه درقلمروشعرولایی،گسترش ونموویژه ای یافته است.البته در این میان نمی توان نقش اثرگذاروانتلکتوآلیستی دستگاه های دولتی وفرهنگی را نادیده گرفت". (محمدپور،۴۳:۱۳۸۷)

یعنی درست است که درطول تاریخ ادب فارسی شعرمذهبی وآیینی کم نیست، اما باید بپذیریم که در هیچ دوره ای به اندازه ی دوری کنونی (پس انقلاب) با انبوه شعروشاعران مذهبی ولایی روبرو نبوده ایم.

ازسوی دیگر " یکی از اتفاقاتی که در دهه های اخیربه گسترش وعمق بخشیدن به شعرآیینی کمک کرد، برپایی جشنواره ها وکنگره هایی بود که گاه به همت گروهی ازمردم وگاه به همت مسوؤلانی که دغدغه های فرهنگی داشتند، برگزار شد. کنگره ها چون به محفلی برای تجمیع گروه های زیادی از شاعران نسل های مختلف می انجامید،درایجادناخودآگاه پیوندهای میان نسلی در حوزه ی ادبیات وانتقال تجربه های شاعرانه نقشی عمده داشتند." (شفاعی،۵۴:۱۳۸۷)

اما بایدتوجه داشت که همین گسترش شتابزده وکارشناسی نشده باعث شده است ،شعرآیینی این روزگارباصدمات جدی فراوان روبروباشد.آسیب هایی که شناخت آن ها می تواند ادامه ی این جریان مستمر راازآلودگی ها وکاستی های موجود درامان بدارد.

بدیهی است،آسیب شناسی کنگره های آیینی بحثی است گسترده وظریف ،که درحوصله ی این نوشته وبضاعت علمی نگارنده نمی گنجد و روی سخن این نوشتار هم ،با شاعران دین مدار دین باور نیست ،بلکه نگارنده کوشیده است درحدتوان خویش،اشعارچاپ شده درچندین کنگره ی مذهبی را،که تامقدارزیادی می تواند نماینده ی شعرمذهبی این روزگار،باشد آسیب شناسی کند واز این رهگذر،توجه بانیان فرهنگی برگزارکننده ی چنین برنامه هایی را به دقت وعنایت کافی،دربرنامه ریزی این همایش ها ونگاه کارشناسانه ی دقیق به آثار چاپ شده ی مربوط به آن ها برانگیزد.

توضیح این نکته ضروری است که باتوجه به محدودیت این نوشته وفراوانی آثارچاپ شده ،سعی شده است در مدخل هرمورد توضیحات لازم آورده شود وابیات، بدون توضیح اضافی،به عنوان شاهدمثال آمده اند. دیگراین که آثاربررسی شده دراین نوشته،عموما کلاسیک هستندوآسیب شناسی شعرآزاد مذهبی را به مقال ومجالی دیگرسپرده ایم.

وآخراین که ازمیان مجموعه های فراوان چاپ شده،نگارنده ۱۰ مورد را به عنوان نمونه بررسی کرده است که مشخصات کامل آن ها درفهرست منابع آمده است.

استفاده از اصطلاحات سست و روزمره:

یکی از آسیب هایی که شعرمذهبی را تهدیدمی کند،استفاده ی افراطی از زبان ساده ی محاوره وبهره گیری از کلمات واصطلاحات سست وسخیف است که به نظر می رسد،ابهت وفخامت شعر مذهبی را زیرسؤال می برد.

در واقع ساده گویی وبافت وساخت خاصی را که یغمای جندقی(۱۲۷۶-۱۱۹۶قمری)، به عنوان نوحه‌ی عاشورایی ارائه داد موجب تغییر وتطور نوحه های عاشورایی وپس از آن شعرمذهبی شد.

" ساده گی هایی که یغمادر شعر عاشورایی وارد کرده بود واستفاده از زبان محاوره وبرخی اصطلاحات وکنایات روزمره باعث خطای نسل های بعدی شد،یعنی افراط در استفاده از زبان کوچه بازار ،فخامت زبان عاشورایی راگرفت وآن را تاحد زبان نوحه تنزل داد...این نوع شعرفعلاوه برسستی زبان ولفظ،از نظرمحتوا نیزبه ضجه ومویه وسوگواری بسنده کرد....که ردپای آن تاروزگارما پیداست" (کافی،۱۳۸۶:۴۷۴)

به این مورد تاثیر شعر نوی نیما و تلاش آن برای نزدیکی هرچه بیشتر به زبان مردم، را نیز باید اضافه کرد. این نزدیک شدن به زبان محاوره وساده گرایی های افراطی شعر مذهبی را هم در چنبره‌ی خویش گرفت تا جایی که شاعران مذهبی به دامن سرودن ابیاتی از این دست افتادند:

- آه ! این منم که عشق علی نیست دردلم؟ کوفه‌امرا به جمع خوارج اضاف کن
(نجاتی ، ۱۳۸۶:۵۹)

- قسم به اشک!که تنها خدابه شهوت اوشد نزول دوم قرآن دوباره کرده هوایش
(کلهر،۱۳۸۵:۲۴)

-ترسم که راز نور تو را لو دهد کسی فاشت اگر کنند،قمر،سجده می کند
(همان:۲۵)

-افتاده ام از پافشده ام بارکشی که کج رفته وحالا شده راهش دوبرابر
(لطیفیان،۱۳۸۶:۱۹)

- این چندمین روایت بغض است،بگذریم باران عشق یک نمه اما به ما ببار
(اداره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲:۴۵)

-رفتی!...همه ی مساله این جاست،ولی کاش یک بار گذر برگذر ماش بیفتد
(حسینی،۱۳۸۵:۱۱۶)

-جزماکه اشکمان دم مشک است دائما مردم کجابه آب مضافی وضوکنند؟
(لطیفیان،۱۳۸۶:۱۲)

رد یف وقافیه های اجباری:

"هنگامی که شعرنوسالم دراین دیار متولد شدواندکی بالید،شعرکلاسیک رانیز به چالش فراخواندونسیم تازه نوسرایی که امروزه درشاخ وبرگ قالب های سنتی وزیدن گرفته است از نشانه های این چالش و تکاپو و از برکات همین هم نشینی است". (حسن لی، ۱۳۷۲:۵۰)

درحقیقت " شعرمعاصرباشیوع شیوه ی نو،درلحن وبیان وواژگان،تازگی های قابل وارجمندی یافت که شعر سنتی رانیز بهره مندساخت.وشعرسنتی به خاطرهم نشینی با طرزتازه درادبیات انقلاب اسلامی،بیش از دوره ی پهلوی ازاین نوجویی ها وتازه اندیشی ها بهره مندگشت.باتوجه به چرخش مضمونی شعر،به سوی موضوعات آیینی به ویژه عاشورا،شعرمذهبی نیز ازاین تازگی ها برخوردار شد."

(کافی،۱۳۸۶:۵۴۷)

یکی از این نوجویی ها در حوزه ی ردیف وقافیه اتفاق افتاد.(۲)

آوردن ردیف وقافیه هایی که قرار بود باهم نشینی درکنار سایرکلمات بیت به ایجاد تصویر جدید یا غنای اندیشه وعاطفه ی بیت بیانجامد،اما بیشتر از آن که این نقش کلیدی را ایفاکند،به مثابه ی وصله ای ناهمرنگ دربیت قرار گرفت ویا چونان خرمهره ای نازیبا ازمیان رشته ی بیت بیرون زد. این ناهمگونی ونازیبایی منجر به آفریدن ابیاتی سست و بی محتوا، از این دست شد:

- آه آن همه امیدوفقط رنج مویه ها یا محو هست های نبایدا! نیامدی
یا عتراض زخم علیه کدام دست آشوب نینوای مجددا! نیامدی
(اداره کل ارشاد استان مرکزی،۱۳۸۱:۲۶)

-صحرا به دردخفته وشب درسکوت بود پس لرزه های زلزله هم بی ثبوت بود
درخیمه ای که آتش غارت گرفته بود پروانه ای به سلسله ی عنکبوت بود
خنجر به تار زخمی انگشت می نواخت موسیقی ای که زمزمه اش درفلوت بود
(لطیفیان،۱۳۸۷:۸۲)

-درلحظه می نشینی وشب،شور می شود شیرین تر از حلاوت انگور می شود
(ادلره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲:۱۵)

-که بلبل چمن من چه بی غنود شدی چراشکسته شدی یاس من،کبود شدی؟
(اداره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲:۷۴)

نحو مریض و بیمارگونه ی مصراع ها :

"شک نیست که کلمه وقتی می تواندمعنی ومفهوم خودراالقاکندکه درست ودرجای خود درعین زیبایی وظرافت به کار رود،درغیراین صورتفمعنی را دچار اختلال وابهام می کند واز ارزش واعتبار اثرمی کاهد...رعایت نکردن قواعدزبان ،نه تنها برای شاعران ونویسندگان درجه ی دوم عیب محسوب می شودبلکه برای شاعران ونویسندگان بزرگ نیز چنانچه فایده ی بلاغی نداشته باشد، نقص است وناروا."

(دانشگاه پیام نور،۱۳۸۲:۲۲)

یکی از مشکلات شعرمذهبی، خاصه اشعارچاپ شده در مجموعه‌های مربوط به همایش-های آیینی، نحو بیمار ومشکلات شدید دستوری است.عدم رعایت قواعد زبان که از اساسی ترین پایه های آفرینش یک شعر است ،می تواند برای شعر آیینی آسیبی جدی محسوب شود:

- خوشا به حال تو ای چاه حضرت مولا کنارخلوتت آسوده آه می ریزد
(نجاتی،۱۳۸۶:۱۳۷)

واضح است که آه ریختنی نیست.وشاعر قطعا در تنگنای ردیف وقافیه چنین تعبیرنازیبایی آفریده است.

- ما کور،کر،لیاقت مارا به رخ نکش از رویتان نه ما که جهان، شرم وخاکسار
(اداره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲:۴۵)

این جا نیز شاعر واژه ی "شرم" را به معنی شرمنده وشرمسار آورده ، درحالیکه معلوم نیست به چه قرینه وحسابی پسوند"سار" را از انتهای "شرمسار" انداخته است. البته که بازهم قید قافیه برپای شاعر است. در حالیکه به راحتی می توانست مثلا بگوید: از رویتان نه ما که جهان نیز شرمسار!

- زلال وساده تر از چشمه،بی ریا بانو دلم گرفته شد از دوری شما بانو
(همان:۷۶)

- بالای زین بمان که وگرنه به رسم کفر اینها اگر سوار بیفتد کشیده اند
(لطیفیان،۱۳۸۶:۵۵)

دراین بیت، آوردن دو حرفط ربط کنار هم از یک سو به مصراع، ضربه زده واز سوی دیگر مفهومی که شاعر نتوانسته القاکند ،بیت را سست وبی مایه کرده است. معلوم نیست "ااینها" چه چیزی را کشیده اند یا قرار است بکشند!

پیچیدگی های لفظی و معنوی:

از آنجایی که شعرمذهبی برای بیان اندیشه های متعالی وتاثیرگذاری عمیق روحی آفریده می شود،بایدبتواندبازبانی ساده وبیانی روان،با مخاطب خویش ارتباط برقرارکند.منظورازساده بودن زبان،دراینجا،ابتذال زبان ودرافتادن آن به ورطه ی عوام گرایی نیست بلکه هدف،بیان محتوا واندیشه ی مذهبی ،باکلامی همه فهم والبته استواروزیباست،اما در شعرآیینی امروز،شاعربه جای استفاده از زبان سالم وساده،با آوردن پیچیدگی های لفظی ومعنوی،خواننده را سردرگم می کند،طوری که بعداز خوانش بعضی ابیات یا مصراع ها باسؤال یاحتی معمایی مواجه می شود ونه تنها از شعر بهره ای نمی برد بلکه درابهام غیرهنری شعر سرگردان می ماند.مثل ابیات زیر که غالبا بی معنی به نظر می آیند یا مفهومی ناقص دارند:

- یااعتراض زخم علیه کدام دست آشوب نینوای مجددا! نیامدی
(اداره کل ارشاد استان مرکزی،۱۳۸۱:۲۶)

- بالا به روی دست وبازویت واین بار سجاده ات را پهن کردی زیرباران
(کلهر،۱۳۸۵:۳۴)

- ضریح زرد وطلایت چه محوکرده مرا چه می شود که ببارد،شبی به غایت تو
(حسنی ومریدی،۱۳۸۵:۳۶)

- درون کوچه ی شعرم روان شده آبی یکی گرفته پیاله کمی می نابی؟؟
(کلهر،۱۳۸۵:۱۰۵)

- دعای اوست که آغوش هیزمان خلیلی به تن کشیده بلوزی گلین وسرخ برایش
(همان:۲۴)

کم بودن دامنه‌ی شناخت شاعران از زندگی ائمه(ع):

یکی از مشکلات شعرمذهبی،کم بودن اطلاعات شاعر از زندگی وابعادشخصیتی معصومین(ع) است. این عدم شناخت کافی، منجربه آفریدن اشعاری با اصطلاحات دستمالی وکلمات تکراری ،آن هم فقط در زمینه ی حوادث زندگی معصومین ونه ابعادشخصیتی وتکامل یافته ی انسانی آن ها،شده است،به طوری که در یک تورق شتابزده می توان به راحتی کلمات مشترک مربوط به هر معصوم (ع) را بیرون کشیدوباچیدن آن ها درکنارهم متوجه شدکه اکثراین ابیات،هیچ بینشی معرفتی تازه ای را به خواننده نمی دهد.

درست است که شعرمذهبی ،آنچنان که منظورنظر این نوشته است،چاره ای نداردازاین که، باکلمات واصطلاحات حوزه ی مذهب درگیرباشد واز آن ها استفاده کند،اما استفاده ی یکسان وتکراری ازچندکلمه واصطلاح مشخص،جز ملال وخستگی چیزی برای خواننده نخواهد داشت.

به عنوان مثال بیشترین اصطلاحاتی که دراشعار مربوط به امام علی(ع) به چشم می خورد عبارت است از :کوفه،چاه،نخلستان، غربت،نان وخرما ومحراب و واژه هایی از این دست:

- *مولا به رنگ آینه هایی به رنگ ماه سرکن دوباره بغض خودت رادرون چاه*
(نجاتی،۱۳۸۶:۶۲)

- *وقتی که به دوش نان وخرما می برد از هرنفسش بوی خدا می آمد*
(همان:۷۳)

- *کدام کوچه دراین شهر خواب ماندوندید به دوش خسته ی تو کیسه ی غذایت را*
(اداره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲:۵۴)

- *دوباره مسجدومحراب سرشکسته شده فقط برای سری که سحر شکسته شده*
(حسینی،۱۳۸۵:۱۷۴)

من باورم شده است که تنهاترین تویی باچاه کوفه بحث وجدل بی نتیجه است
(اداره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲:۶۲)

و به این شکل برای حضرت زهرا(س)،واژه های (در،دیوار،سوختن،فدک) ،برای امام زمان(ع) (دعای فرج،جمعه،سیصدوسیزده،دعای ندبه)،برای امام سجاد(ع) (بیمار،دعا،صحیفه) و برای امام حسین(ع) وامام رضا(ع) به ترتیب کلمات(نیزه،گودال قتلگاه،عطش،عمود،خیمه،شام ، مشهد،انگور،ضریح زردطلا،پنجره فولاد،شفا،نقاره) بیشترین کاربرد را ،با تصویرهایی تقریبا یکسان وهمانند دارند.

حال سؤال این است که شاعرمذهبی با رسالت ویژه ای که در این عرصه بردوش دارد،چه زمانی باید از این تصویرسازی های تکراری باحرفهای معمولی دست بردارد وافقهای معرفتی تازه ای را از زندگی وشخصیت معصوم(ع) برای خواننده ترسیم کند؟ آن هم خواننده ی امروزی که بابسیاری از این اصطلاحات بیگانه است ودردنیای شلوغ و وانهاده ی امروز به دنبال الگو ی قابل دسترس، برای رسیدن به آرامش ومعنویت ورستگاری می گردد.

ستایش مستقیم،اغراق بی اندازه،وهن به ساحت قدسی اهل بیت(ع):

ائمه ی معصومین(ع) ،الگوهای برترعالم انسانی اند،نمایندگان انسان کامل درزمین،که،با ارائه ی نقش های مفیداسوه گرایانه سایرانسان ها رادرمسیرتکامل قرارمی دهندولازمه ی این امرارتباط وپیونددداشتن آن ها باعوالم انسانی وزندگی روزمره وزمینی مردم است.ستایش محض ائمه(ع) وآن ها رادرمرتبه ی مافوق انسان قرار دادن،از نقش الگودهی آن ها می کاهد وایشان را درسطح یک نماد غیرقابل دسترس نگه می دارد.

"بحث مهم دیگر این است که مابه راستی تاچه حداجازه ی اغراق درستایش شخصیت های مذهبی راداریم؟شایدکسی بگوید"مادرباره ی این بزرگان هرچه بگوییم اغراق نکرده ایم"ولی من فقط به این اشاره می کنم که یکی از گروه هایی که از سوی شیعیان مذهب جعفریعملا "کافر"دانسته می شوند،غلوکنندگان،درباره ی حضرت علی(ع) اند،تاحدی که به حضرت مقام خدایی قایل می شوند واین گروه به "غالی" معروف اند،یعنی "غلوکننده". (کاظمی،۳۲:۱۳۸۷)

شعرمذهبی یا از ستایش های محض واغراق های نابجا سرشار است،یاشاعرباستفاده از اصطلاحات وترکیبات سخیف وسبک،ناخواسته دست به وهن شخصیت ومقام معصوم(ع) زده است:

اغراق:

- تو آن خدای مردزمینی که گفته اند: روی زمین اگر تو نبودی،خدا نبود!
(نجاتی،۱۳۸۶:۱۳۲)

- ازشدت یکتایی خورشید تو مانده ست ذرات جهان یکسره درحال تشهد!
(همان:۲۱)

- زهرا همان علی ست که آیینه ی خداست زهرا همان خداست که آیینه ی علی ست!
(اداره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲:۲۵)

ستایش مستقیم:

- بالا یی آن قدرکه چنین از توگفته اند: با تو کسی شبیه خدا همصدانبود!
(نجاتی،۱۳۸۶:۱۳۱)

- صدهاستاره برزمین پاشیدهرشب وقتی عبای دوش خودرا می تکانید
(لطیفیان،۱۳۸۷:۲۱)

- این نام توست حک شده بردوش بادها گویی خدانشسته درآغوش بادها!
(اداره کل ارشاداستان مرکزی،۱۳۸۲:۲۵)

- هر روز شمع خانه ی خورشیدمی سوزد از گنبد طلای تو روشن در آسمان
(حسنی ومریدی،۱۳۸۵:۵۰)

- گل یک به یک مطالب این برکه راشمرد دریاچه سمت محضر او دراطاعت است
(نجاتی،۱۳۸۶:۲۱)

وهن به ساحت مقدس اهل بیت (ع) :

- انا الیه راجعون می ریزد،ازشب آیات رحمت رو به پایانند با تو
(اداره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲،۶۸)

(به پایان رسیدن آیات رحمت باوجوداهل بیت(ع)) !

- یک شب به اشتباه از اینجا گذشته ای تاباشد ای عزیز از این اشتباه ها!
(کلهر،۱۳۸۵:۴۹)

(اشتباهی گذرکن اهل بیت (ع)) !

- گرکه می خواهی تو هم شربت بیا صاحب این شهر حلوایی رضاست!

(حسنی ومریدی،۱۳۸۵:۴۱)

(عنوان شهر حلوایی برای مشهد) !

- یا دست مرا باز بگیر وکمکم کن یا دست بشوی از من وبگذر

(لطیفیان،۱۳۸۶:۱۹)

(فرمان دادن وامرکردن به اهل بیت(ع)،دورازادب است)

عدم حضورانسان وجامعه ی امروزی درشعرآیینی:

"قضیه ی دیگری که قابل تامل وتوجه به نظرمی آید،حضورانسان وجامعه ی امروزی درشعرآیینی ماست.یعنی گره خوردن آن معارف با حقایق امروزین جامعه،به گونه ای که نوعی پیوندمیان دیروز وامروز ایجادشودومابتوانیم آن حقایق رابرای مردم عصرخویش قدری ملموس تر ومحسوس ترسازیم".

(کاظمی،۱۳۸۷:۳۳)

درشعرآیینی امروز،انسان ها واشیای محیط پیرامون ما،حضورندارندوشاعران این حوزه بیشتر،جداازززندگی،شعرمی سرایند،به همین دلیل شعرهایشان اکثراغیرصمیمی وغیرملموس است:

- می رفت تا که فاش،پدرخوانمت عمو سم فرس رسید ودهان مراگرفت

(لطیفیان،۱۳۸۶:۴۶)

- مسحورقرآن های روی نیزه هایند پیراهن خونین عثمانند باتو!

(اداره کل ارشادمازندران،۱۳۸۲:۶۸)

- با یال اسب های رهادرباد،بوی جنون زلف تو می آید

در التهاب سرخ نفسهایت،این جاده، این مسیر،چه خواهدکرد؟

(اداره کل ارشاداستان مرکزی،۱۳۸۱:۵۸)

- نگو به من گل عاشق!نگفته می دانم سوار اسب سفیدی از ابر می آیی

(همان:۲۸)

به موارد فوق، فرم گرایی های بدون محتوا،گرایش های روضه ای ومنبری شعرآیینی، بلاغت های غیربلیغ، تکراری بودن قافیه وردیف و وزن، تصاویرشبیه به هم وکپی شده و اشکالات فراوان تایپی واملایی را هم می توان اضافه کرد که مجال کوتاه این نوشته اجازه ی آوردن نمون

نتیجه گیری وپیشنهادها:

از مجموعه‌ی آنچه گفته شدمی توان نتیجه گرفت که شعرآیینی کنگره ای،درتولیدی شتابزده وفراوان، آن هم ازسوی انبوه شاعرانی که غالبشان نیز، شاعران طراز اول این حوزه نیستند، دچارصدمات وآسیب های فراوانی شده است.آسیب هایی که درحوزه ی نحو ودستورزبان ،بلاغت وتصویرسازی،عروض وقافیه وموسیقی و حتی ارائه ی معنا ومفهوم قابل بررسی وتامل هستند وشناخت وتوجه کارشناسانه به آن ها می تواند ،شعر آیینی را که یکی از گونه های پرمشتری و روبه رشد والبته پرهزینه ی این روزگار است،ازکاستی ها ونواقص موجود درامان بدارد.

البته پرواضح است، مواردی که دراین نوشتارتحت عنوان آسیب های شعرمذهبی نام برده شد، فقط به این نوع شعر، محدود نمی شودوآفتی است که همه ی گستره ی شعرمعاصر را تهدید می کند، اما از آنجاکه این عرصه،عرصه ی ویژه وحساسی است ودراین نوشتارهم موضوع موردبحث،کوشیدیم تعدادی از آن هارا مورد بررسی قرار دهیم.باشدکه بانیان مجامع شعرآیینی کشور،این خطرات وصدمات را به دیده ی جد بنگرند وبا استفاده ازحضورکارشناسان وصاحب نظران ارزشمند ودقیق، در رفع نواقص یاد شده بکوشند.

درپایان پیشنهاد می شود،محققین بعدی به آسیب شناسی شعر مذهبی درسطح کلان بپردازند. هم چنین جای تحقیق، پیرامون قالبهای شعرآیینی،قالب های جدید واحیا شده ونیز بررسی شعر آزاد آیینی درمیان تحقیق ها وپژوهش های این عرصه خالی است.

پی نوشت ها:

۱- منظور از شعر ولایی دراین نوشته،شعری است که در مورد شخصیت وحوادث زندگی پیامبر(ص) اسلام وخاندان نورانی اش سروده شده است.

۲- برای اطلاع بیشتر ازفواید وموانع قافیه وردیف ونقش آن ها درشعر کلاسیک فارسی،به کتاب ارزشمند"موسیقی شعر" اثر دکترمحمدرضاشفیعی کدکنی (نشرآگاه)، ص ۶۲ مراجعه شود.

منابع :

- اداره کل فرهنگ وارشاداسلامی استان مازندران. صورت پیوندجهان. (۱۳۸۲) . مازندران: شفلین.

- اداره کل فرهنگ وارشاداستان مرکزی.مشتاقی ومهجوری.(۱۳۸۱).اراک:انجمن فرهنگی-هنری.

- ---------- . فصل پنجم.(۱۳۸۲).اراک: انجمن فرهنگی – هنری .

- حسن لی،کاووس.(۱۳۷۲). "ادبیات انقلاب" . ادبستان.مهرماه ۱۳۷۲،ص ۵۰ .

- حسنی ،ناهیدومریدی،محمدسعید.(۱۳۸۵)."جوانه های شعررضوی(آثاربرترجشنواره جوانه های شعررضوی) "،اداره کل فرهنگ وارشاد اسلامی خراسان جنوبی.

- حسینی،سیدعلی.(۱۳۸۵). "تولا(ویژه ی کنگره ی سراسری شعرولایی)".مشهد:همیاران جوان.

- زرین کوب،حمید وعبدالحسین.(۱۳۸۲).نقدادبی(رشته ی زبان ادبی (رشته ی زبان وادبیات فارسی).چاپ دهم.تهران:انتشارات پیام نور.

- شفاعی،آرش.(۱۳۸۷). "شعرآیینی از سه زاویه دید".ماهنامه تخصصی شعر.سال۱۶،آذرماه . ص۵۴ .

- شفیعی کدکنی،محمدرضا.(۱۳۷۹).موسیقی شعر.چاپ ششم.تهران:آگاه .

- صاحبی،محمدجواد.(۱۳۸۴).مجموعه مقالات مناسبات دین وفرهنگ درجامعه ایران.تهران:سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشاداسلامی.

- کاظمی،محمدکاظم.(۱۳۸۷). "ستایش محض".ماهنامه تخصصی شعر.سال۱۶.آذرماه .صص۳۳-۳۲ .

- کافی ،غلامرضا.(۱۳۸۶).شرح منظومه ی ظهر(نقدوتحلیل شعرعاشورایی ازآغازتاامروز).تهران:مجتمع فرهنگی عاشورا.

- کلهر،عباس.(۱۳۸۵)."دریادربرداشت چهارم(گزیده آثارادبی دانشجویان دردومین جشنواره سراسری صحیفه سجادیه)".تهران:دفترنشرمعارف.

- لطیفیان،علی اکبر.(۱۳۸۶)."غزل مرثیه(۱) (گزیده غزل های عاشورایی)".تهران:آرام دل.

- ---------- . (۱۳۸۷)."غزل مرثیه(۲) . ---------- . -- ---------- .

- مجاهدی،علی.(۱۳۷۹).شکوه شعرعاشورادرزبان فارسی.قم: پژوهشکده تحقیقات اسلامی سپاه .

- محمدپور،اسماعیل."برموج آهو(گذری در"آسمان زیزابرها" ،مجموعه شعررضوی حمیدرضاشکارسری). ماهنامه تخصصی شعر.سال۱۶،آذرماه . ص ۴۳ .

- نجاتی،پروانه.(۱۳۸۶)."ولایت نامه گل(گزیده اشعارکنگره شعر ولا:مدح ومنقبت امیرالمؤمنین علی(ع))".شیراز:اداره کل اوقاف استان فارس.

بررسی جمال شناسانه‌ی پاره‌ای از شگردهای زبانی در شعر قیصر امین‌پور

دکتر محمدرضا روزبه
استادیار دانشگاه لرستان

خلاصه

از عوامل برجسته‌سازی کلام در ادبیات، کاربرد متفاوت و هنرمندانه‌ی زبان است که از رهگذر شگردهای فراوانی از جمله: گونه‌های مختلف ایهام، ایجاد تناسبها و تناظرهای معنایی, بازی هنری با کلمات، پارادوکس‌ها و ... رخ می دهد. این شیوه‌ها و شگردها با خصلت ابهام آفرینی موجب غرابت، زیبایی و گیرایی بیان شاعر، و نیز ارتقای دید، درک وحس زیباشناختی مخاطب می‌شوند. در این مقاله کوشیده‌ایم تا پاره‌ای از این‌گونه شیوه‌ها و شگردهای زبانی را دراشعار زنده‌یاد قیصر امین‌پور، تحلیل و بررسی زیباشناسانه کنیم تا از این طریق، ابعاد و آفاق خلاقیت‌های هنری او را بهتر و بیشتر بشناسیم و بشناسانیم. این بررسی نشان می‌دهد که برخی تکنیک‌های زبانی نظیر ایهام و گونه‌های آن، بازی هنری با کلمات و بهره-گیری از خصلت تداعی معانی واژگان، از برجسته‌ترین خصایص سبکی و زیباشناختی شعر امین‌پور به شمار می‌آیند؛ هرچند که افراط شاعر در به‌کارگیری این شگردها، گاه شعر او را در معرض آفات و آسیب هایی قرار می‌دهد.

کلید واژه‌ها:
شعر، ذهن و زبان، ایهام، ابهام، تناسب و تناظرهای معنایی.

مقدمه:

در نظرگاه فرمالیست‌ها، شاعر از طریق آشنایی‌زدایی‌ها، زبان عادی وخودکار شده را غریب و دگرگون می‌کند. در پرتو غریبه‌گردانی زبان و به تبع آن، ظهور صور متنوع خیال، عواطف و ادراکات شاعرانه، که با دید و دریافت‌های عادی ما از جهان و پدیده‌ها متفاوت‌اند، با چشم‌اندازهایی تازه و دگرگونه مواجه می‌گردیم و همین چشم‌اندازها، ادراکات حسی و زیباشناختی ما را اوج و ارتقا می‌بخشد. اگر این سخن «رابرت فراست» را بپذیریم که: «شعر نوعی اجرا به وسیله‌ی کلمات است»، (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۳۴) درمی‌یابیم که ظهور شعر در گرو عبور و عدول از زبان معیار، و برجسته‌سازی آن است. «صورتگرایان از میان دو فرآیند خودکاری و برجسته‌سازی زبان، فرآیند دوم را عامل به وجود آمدن زبان ادب می‌دانند» (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۲). برجسته‌سازی زبان (در حوزه‌های گوناگون آن)، موجب ایجاد غرابت و ابهام در کلام می‌گردد و همین غرابت و ابهام، مکث و تأمل مخاطب در ابعاد صوری و معنایی کلام را موجب می‌شود. از همین رهگذر، هم ظرفیت‌های زبان گسترش می‌یابد و هم قلمرو حس و ادراک مخاطب پهناور می‌گردد. «سارتر» به درستی اشاره می‌کند: «شاعر ... کلمه را "استعمال" نمی‌کند (یعنی آن را به عنوان وسیله به کار نمی‌برد) پس از میان معانی متعدد کلمه یک معنی را برنمی‌گزیند» (سارتر، ۱۳۵۶: ۱۷) بر این اساس تمامی معانی که از رهگذر ابهام شاعرانه ظهور می‌کنند، سهمی مشترک در آفرینش هنری دارند. "ویلیام امپسن"، از چهره‌های شاخص نقد نو، در کتاب معروفش "هفت گونه‌ی ابهام"، ضمن برشمردن گونه-های هفتگانه‌ی ابهام، جایگاه این شگرد هنری را در عرصه‌ی نقد عملی نشان می‌دهد. «بررسی او مبیّن این نکته بود که معنای هر شعر، برحسب میزان ابهام نهفته در واژگان آن، تغییر می-پذیرد. از آنجا که هر واژه می‌تواند هاله‌ای از دلالتهای معنایی داشته باشد، به همین ترتیب تأثیر شعر بر ذهن خواننده می‌تواند متعدد و دگرگون باشد.» (پاینده،۱۳۸۲: ۲۰۲) از جمله شگردهای ابهام‌آفرینی در کلام، به کارگیری گونه‌های مختلف ایهام، استخدام، ایجاد تناسب‌ها و تناظرهای پیدا و پنهان بین اجزای کلام، بازی با ابعاد و اضلاع کلمات و ... است که هم کلام شاعر را از کلام عادی متمایز می‌سازد و هم از رهگذر تداعی معانی و مفاهیم، حیرت و لذت زیبایی شناختی مخاطب را برمی‌انگیزد. درهمین راستا می‌توان گفت اساساً«متن ادبی با بهره-

گیری از این شگردهای مجازی، ذهن را به ورای نشانه‌ها و بیرون از فضای زبان عادی حرکت می‌دهد. و نقش رسانگی زبان عادی را مختل می‌کند و پس از نخستین قرائت، نقطه‌های کوری برای مخاطب به وجود می‌آورد. بلافاصله، با درهم شکستن ساختارهای آشنا و عادی زبان، خواننده را کور و سردرگم می‌کند؛ اما زمینه‌ای برای تأمل فراهم می‌کند تا مخاطب از رهگذر نقد و تأویل به بصیرتی به اندازه‌ی معرفت‌خویش‌دست‌یابد» (فتوحی،۱۳۸۷: ۱۱۴).

همین جاست که تفاوت زبان علم با زبان هنر آشکار می‌شود؛ زبان علم مبتنی بر شفافیت و تک معنایی کلمات است و زبان شعر و هنر، بر پایه‌ی ابهام و چندمعنایی. «دانشمند به زبانی نیاز دارد که اطلاعات موردنظر را به دقت منتقل کند. از این رو ابهام و چندمعنایی واژگان سنگ راه او است. اما همین صفت واژگان، سرچشمه‌ای غنی برای شاعر است. از این رو دانشمند به تک معنایی واژه‌ها نیاز دارد و شاعر به غنای چندمعنایی آنها ... شاعر تا می‌تواند بخش بیشتری از هر واژه را به کار می‌گیرد ... شعر نوعی زبان چند بُعدی است دربرابر زبان معمولی که یک بُعدی است» (ع.پاشایی،۱۳۷۵: ۲۱).

شاعر معاصر، زنده‌یاد قیصر امین‌پور (۱۳۸۶-۱۳۳۸) از برجسته‌ترین شاعران سه دهه‌ی اخیر است که ضمن آزمودن قالب‌های گوناگون شعری، به گواهی آثارش، گرایش ذهنی شدیدی به استفاده از تکنیک‌های زبانی گوناگون از جمله: مراعات نظیر، تجنیس، ایهام و گونه‌های مختلف آن، استخدام، و دیگر بازی‌های هنری با کلمات و ابعاد آنها دارد. کاربرد وسیع این شگردها در شعر وی، افزون بر آنکه به گسترش امکانات و ظرفیت‌های معنایی، و نشان دادن استعداد ابهام و ایهام آفرینی کلمات یاری می‌رساند، جنبه‌ها و جلوه‌هایی از سبک و ساختار شعری او را نیز منعکس می‌کند. اندکی دقت و تأمل در اشعار او نشان می‌دهد که امین‌پور، اساساً ذهنی تناسب اندیش داشته و به کشف روابط آشکار و پنهان کلمات و تعبیه‌ی آن در بافت نحوی شعر پیوسته اهتمام می‌ورزیده است. در شعر او همواره با شبکه‌ی نسبتاً گسترده‌ای ازتداعی‌های ذهنی بر بستر کلمات مواجه می‌شویم؛ از همین رو «منشورگونگی کلمات» از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک بیان او و نیز معرف هویت آثار اوست. بدیهی است که «برای آنکه کسی بتواند شعری بگوید که در عین حال، حامل ظرایف متعدد و متنوع باشد، باید از پیش همه‌ی آنها را شناخته و تجربه کرده باشد و ذهنی مستعد و تربیت شده داشته باشد تا در لحظه‌های خلق شعر، حضور همه‌ی اندوخته‌ها و تجربه‌های آگاه و ناآگاه که ناشی از فعال

شدن تمامی انرژی روانی است، زمینه‌ی رویش گیاهی متناسب با قوت‌ها و استعدادهای دانه را فراهم بیاورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

در این مقاله، از میان انبوه شگردهای زبانی موجود در اشعار امین‌پور، برجسته‌ترین نمونه‌ها را- که معرف جنبه‌های گوناگون ذهن، زبان و زیباشناختی آثار اوست- برگزیده و شرح کرده‌ایم؛ نیز برای شناختن قابلیت‌های گوناگون ذهن و زبان شاعر، بیشتر به شگردهای هنرمندانه‌تر آثار او پرداخته و در این راستا، از طرح و شرح آرایه‌های معمولی نظیرجناس‌ها، مراعات نظیرها، تضاد و تقابل‌ها خودداری کرده‌ایم.

بیان این نکته نیز ضروری است که قلمرو این تحقیق، اشعار (نو و سنتی) امین‌پور در دفترهای تنفس صبح (۱۳۶۳)، آینه‌های ناگهان (۱۳۷۲)، گلها همه آفتابگردانند (۱۳۸۰) و دستور زبان عشق (۱۳۸۶) را دربر می‌گیرد، و دیگر آثار او در حوزه‌ی شعر کودک و نوجوان و نیز «ترانه»ی وی را شامل نمی‌شود.

پیشینه‌ی بحث:

تاکنون کتب، مقالات و رساله‌های دانشگاهی در خور توجهی درباره‌ی شعر و شخصیت امین‌پور نوشته شده است. از جمله: مقالات مندرج در «مجله‌ی شعر» (ویژه‌نامه‌ی شعر قیصر امین‌پور)، ش ۳۰، کتاب «رسم شقایق» (یادنامه‌ی قیصر امین‌پور)، نشر سروش، ۱۳۸۶ و پایان-نامه‌ای در مقطع کارشناسی ارشد ادبیات فارسی درباره‌ی سبک و آثار امین‌پور (در دست اجرا) در دانشگاه آزاد اسلامی واحد بروجرد و ... اما تحقیقاً هیچ‌یک به طور مفصل و مستقل به مقوله‌ی حاضر نپرداخته‌اند و اگر هم در این مورد گفته یا نوشته شده، مختصر و گذرا بوده است.

بحث

اکنون در تشریح و تبیین مباحث فوق، به بررسی نمونه‌های متنوعی از رفتارهای زبانی امین-پور می‌پردازیم:

دیگر سلاح سرد سخن، کارساز نیست ...

(امین‌پور، ۱۳۶۳: ۱۰)

در این نمونه، صرف‌نظر از موسیقی درونی ناشی از توالی حروف «س» با پاره‌ای ظرایف پیدا و پنهان کلامی مواجه‌ایم: ۱- واژه‌ی «سرد» درعین حال که صفت سلاح است، از رهگذر تداعی معنایی، «سخن سرد» (به معنی سخن بی‌تأثیر و تپش) را نیز به ذهن متبادر می‌سازد ۲- در واژه‌ی مرکب «کارساز»، «کار» که یکی از معانی آن در شاهنامه، جنگ است، در پیوند با «سلاح» به نوعی ایهام‌ساز است. نیز «ساز» در این رهگذر، یادآور «ساز و برگ» است در ارتباط با سلاح.

گفتم که بیت ناقص شعرم از خانه‌های شهر که بهتر نیست.

(همان)

بین «بیت» (واحد شعر) و «خانه» ایهام ترجمه وجود دارد، هرچند که حضور کلمه‌ی «شعرم» از تأثیر و تپش آن کاسته است.

باید که شعر خشم بگویم/ شعر مقاومت/ شعر فصیح فریاد/-هرچند ناتمام-

(همان)

«ناتمام» هم به شعر برمی‌گردد و هم به فریاد. و بدین گونه ابهام و ایهام هنری می‌آفرینند.

در لحظه‌های بدرود/ حتی/ آبی به روی آینه‌هامان نریختیم/ رسم سفر همیشه نه این بود

(همان: ۲۸)

تعبیر «آبی به روی آینه‌هامان نریختیم»، جدا از معنای استعاری‌اش (اشکی بر چهره نیفشاندیم)، در پیوند با «سفر» در سطر بعد، یادآور رسم عامیانه ی بدرقه‌ی مسافر با آب و آینه (و قرآن) است و نیز آب، پشت سر مسافر ریختن!

آری همیشه در پی هرتیر/ مرداد می‌رسد/ اما/ گه می‌توان ز تیر به اردیبهشت رفت/ باری عروج تند شهادت/ این است

(همان: ۵۷)

تیر، مرداد و اردیبهشت در معنای ظاهری هر سه از ماههای سال‌اند. اما با توجه به مضمون شعر و ابهام و ایهام موجود در کلمات و تعبیرات، معنی ثانوی نیز از آنها استنباط می‌گردد: در پیوند با «عروج تند شهادت»، تیر به معنای تیر اسلحه، و مرداد به معنای تاریخی واژه (میرا، مردنی) چنین معنایی می‌آفرینند: همیشه از پی تیراندازی یا تیر خوردن، مرگ و میرایی از راه می‌رسد. اما گاه شلیک تیر، ممکن است آدمی را یکراست روانه‌ی بهشت (با توجه به اردیبهشت) کند. تناسب تیر با تند نیز در خور توجه است.

اسرار پایداری او را/ زان یار سربلند بپرسید ...

(همان: ۶۱)

با توجه به تلمیح موجود در سطر دوم به این بیت حافظ (در اشاره به حلاج) :

گفت: آن یار کزو گشت سر دار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

ایهام تناسب یا تبادر بین «یار سربلند» با «پایداری» و اجزای متشکله‌ی آن: پای + دار+ ی چشم‌نواز است.

نیز تناسب «سر» با «دار» (یادآور سربدار) و سر با پا.

وقتی/ خواجه سرای اخته‌ی تاریخ/ خود پرده دار و حاجب دربار است ...

(همان: ۶۶)

کلمه‌ی «خواجه» در تناظر با «اخته» موهم دومعنای آن است: بزرگ، سرور و نیز: اخته، خصی. «پرده‌دار» نیز طی ارتباط کلامی با «خواجه»، «برده دار» را به ذهن متبادر می‌کند.

خیال دار تو را خصم، از چه می‌بافد؟ گلوی شوق که باشد، طناب لازم نیست

(همان: ۸۲)

کلمه‌ی «می‌بافد» در ارتباط با «خیال»، «خیال بافی» و در پیوند با طناب، «بافتن طناب دار» را به ذهن می‌آورد و باعث التذاد ذهنی مخاطب می‌گردد.

دل مسافر من هم به یاد ساقه‌ات ای گل شکسته خواند نمازی، اگر درست بگویم

(همان: ۹۴)

کلمه‌ی «درست» موهم دو معناست: ۱- مقابل خطا (اگر خطا نگویم) ۲- در مقابل شکسته (نماز کامل در برابر نماز شکسته)

حتی خیال نای اسماعیل خود را همسایه با تصویری از خنجر نکردیم

(همان: ۹۸)

کلمه‌ی «خنجر»، در تناظر با «نای»، «حنجر» را نیز به ذهن متبادر می‌کند.

موسی تبار، مرد شبان شولا در گرگ و میش آتش و دود آمد

(همان: ۱۱۰)

وجود ایهام کنایی بین «شبان» با «گرگ و میش» (کنایه از تاریک و روشن بودن هوا) به زیبایی بیت افزوده است.

دلی که معرفت کسب داغ را گم کرد شناسنامه‌ی گلهای باغ را گم کرد

(همان: ۱۱۱)

بین «معرفت» (به معنی شناخت و شناسایی) با «شناسنامه» ارتباط پنهان معنایی وجود دارد.

دل از دریچه‌ی زخمم سر پریدن داشت در این معالجه، دردا، دوا اجازه نداد

(همان: ۱۲۴)

«دردا» (شبه جمله و به معنی دریغ و افسوس) با «دوا» و «معالجه» تناسب دارد.

ما از کتاب آبی اقیانوس فهمیده‌ایم صفحه‌ی اول را

(همان: ۱۲۵)

معنای مجازی «آبی» (زلال،آسمانی، روان و ...) در پیوند با «اقیانوس» ایهام آفریده است.

فصل گندم، فصل جو، فصل درو فصل بی‌خویشی است، فصل خویش نو

(همان: ۱۳۵)

ایهام جناس در کلمه‌ی «خویش»: ۱- به معنای خویشاوند (در تقابل با «بی‌خویشی») ۲- به معنی خیش: از ابزار شخم‌زنی، گاوآهن (در پیوند با «فصل گندم ... فصل درو») این بیت یادآور این بیت حافظ با همین نکته‌ی زیباشناختی است:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشته ی خویش آمد و هنگام درو

فصل دیگرگونه، دیگرگونه فصل فصل پایان جدایی، فصل وصل

(همان: ۱۳۶)

گذشته از آرایه‌ی «قلب» در مصرع نخست، ترکیب «فصل وصل» از ایهام تضاد برخوردار است.

شگردها و شیوه‌های هنری- و از جمله توجه به روابط معنایی کلمات در بافت نحوی- در شعر امین‌پور، به مرور زمان، پخته‌تر و پیراسته و در عین حال آگاهانه و عامدانه‌تر به نظر می‌آیند. خلاقیت شاعر در برقراری و ایجاد تنوع در تناسب‌ها و تناظرهای معنایی، در اشعار وی از نیمه دهه ی شصت به بعد،گویای وسعت یافتن تجارب ذهنی- زبانی اوست. به موازات تحولات معنایی و مضمونی در شعر امین‌پور، تحولات زیباشناختی نیز ظهور می‌کنند که نشان‌دهنده‌ی حرکت سریع‌تر ذهن شاعر از وضوح به ابهام‌اند. و شاید اساساً «این تقدیر و سرنوشت هنر و ادبیات و بخصوص شعر است که خط سیر تاریخی خود را همواره از وضوع به ابهام و از بیان به کتمان بسپرد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۸۷).

با مروری، ولو گذرا، در اشعار امین پور درمی‌یابیم که اساساً دقت و تأمل در ظرفیت کلمات از حیث وجود تناسبها و تناظرهای پنهان خطی و لفظی در آنها و به فعلیت رساندن این ظرفیت در بافت کلی کلام، نه صرفاً تفنن، بلکه از مشغله‌های ذهنی شاعر است؛ به نحوی که مهندسی و معماری واژگان در بافت کلی اثر، رفته رفته به خصیصه‌ای سبکی در شعر او مبدل می‌گردد. همین تعیّن و تشخص سبکی در زبان شاعر، ما را به این باور می‌رساند که این گونه «زبان‌ورزی‌ها» در کلام او از مرز آرایه‌گری کلام گذشته و بعضاً مبدل به «گرانیگاه زیبایی شناختی» شعر او شده است.

روزی که عابران خمیده/ یک لحظه وقت داشته باشند/ تا سربلند باشند/ و آفتاب را/ در آسمان ببینند ...

(امین‌پور، ۱۳۷۲: ۸)

تناسب پنهان بین «خمیده» و «سربلند» هم در معنای ظاهری و هم در معنای مجازی‌شان کانون زیبایی شناختی این بخش از شعر است.

روزی که روی درها/ با خط ساده‌ای بنویسند:/ «تنها ورود گردن کج، ممنوع!»

(همان: ۹)

«خط ساده» در تناظر با «کج» از رهگذر ایهام پارادوکسی، «خط کج» را نیز متبادر می‌سازد.

روز وفور لبخند/ لبخند بی‌دریغ/ لبخند بی‌مضایقه‌ی چشمها

(همان: ۱۰)

ریشه‌ی واژه‌ی «مضایقه» (ضیق: تنگ، تنگی) در پیوند با «چشمها»، مفهوم «تنگ چشمی» یا «چشم تنگ» را به ذهن می‌آورد.

روزی که شاعران/ ناچار نیستند/ در حجره‌های تنگ قوافی/ لبخند خویش را بفروشند

(همان)

واژه‌ی «تنگ» به عنوان صفت «حجره‌ها» باعث تبادر «تنگی قافیه» یا «تنگنای قافیه» به ذهن است.

پروانه‌های خشک شده، آن روز/ از لای برگهای کتاب شعر/ پرواز می‌کنند (همان)

«برگها»(ی کتاب) در تناظر با «پروانه» و «خشک شده» مفهوم دیگر آن (برگ درخت) را به یاد می‌آورد.

و کفش‌های کهنه‌ی سربازی/ در کنج موزه‌های قدیمی/ با تار عنکبوت گره می‌خورد
(همان)

افزون بر ایهام ترجمه بین «کفش» و «موزه»، «کنج» در پیوند با «موزه» و «قدیمی»، واژه‌ی «گنج» را نیز به ذهن متبادر می کند.

و خواب/ در دهان مسلسل‌ها/ خمیازه می‌کشد .../ روزی که توپها/ در دست کودکان/ از باد پر شوند.
(همان: ۱۰ و ۱۱)

«توپها» از رهگذر «استخدام هنری» در پیوند با مسلسل‌ها به معنای توپ جنگی، و در ارتباط با «در دست کودکان» به معنی «توپ بازی» است. در همین راستا، «از باد پر شوند» نیز موهم دو معناست: ۱- توپها (ی جنگی) باد بخورند (بی‌مصرف بمانند) ۲- توپها (ی پلاستیکی یا لاستیکی) در دست بچه‌ها پرباد شوند.

ای روز آمدن!/ ای مثل روز، آمدنت روشن
(همان: ۱۲)

واژه‌ی «روشن» همپیوند با «روز» به معنی تابناک است و در پیوند با «آمدنت»، به معنی واضح و بدیهی.

ما/ لبخند استخوانی خود را/ در لابه‌لای زخم نهان کردیم
(همان: ۲۴)

بافت کلی عبارت شعری، تعبیر کنایی «استخوان لای زخم» را فراروی چشم ذهن می گذارد.

شاید/ امروز نیز روز مبادا/ باشد
(همان: ۲۶)

هم جواری «مبادا» با «باشد» (یادآور "بودن") ایهام تضاد آفریده است.

با این همه تفاوت/ احساس می‌کنم که کمی بی‌تفاوتی/ بد نیست
(همان: ۲۹)

واژه‌ی «تفاوت» (به معنی مجازی تبعیض و بی‌عدالتی) در کنار «بی‌تفاوتی» (کنایه از بی‌اعتنایی و خونسردی) نیز تناظری مبتنی بر تضاد یا پارادوکس دارند.

دیشب برای اولین بار/ دیدم که نام کوچکم دیگر/ چندان بزرگ و هیبت‌آور نیست
(همان: ۳۴)

«نام کوچک»، هم در مقابل «نام خانوادگی» و هم به تعبیر فروتنانه‌اش، در کنار «بزرگ و هیبت‌آور» علاوه بر تضاد و تقابل زیبایی که دارد، یادآور «قیصر» (لقب امپراتوران روم) است که ابعاد معنایی شعر را گسترش می‌دهد. نیز در این نمونه‌ی مشابه:

وقاف/ حرف آخر عشق است/ آنجا که نام کوچک من/ آغاز می‌شود

(همان: ۵۷)

در اینجا شاعر ضمن بازی ماهرانه با ابعاد کلمات: قاف (۱- حرف ق، حرف آخ عشق و حرف اول نام شاعر: قیصر ۲- کوه قاف و مفهوم اساطیری‌اش: مقصد سفر معنوی عاشقان و ...)، فروتنانه (نام کوچک من)، خود را در ابتدای سفر عشق توصیف کرده است.

یوسف، برادرم نیز/ تنها به جرم نام تو چندین هزار سال/ زندانی عزیز زلیخا بود

(همان: ۴۰)

واژه‌ی «عزیز» از سویی صفت «زندانی» است و از دیگرسو مرتبط با زلیخا (همسر عزیز مصر). و بدین گونه تداعی و تناسب زیبایی آفریده است. نیز این نمونه از مجموعه‌ی «دستور زبان عشق» (ص ۱۲):

فرزندم/ رویای روشنت را/ دیگر برای هیچ کسی بازگو مکن/ حتی برادران عزیزت

که کلمه‌ی «عزیز» با توجه به فضای معنایی و تلمیحی شعر (داستان حضرت یوسف در قرآن) یادآور «عزیز مصر» نیز می‌باشد.

بی‌نام تو جذام خلأ/ ده کوره‌ی جهان را/ خواهدخورد

(همان: ۴۳)

«کور» در کلمه‌ی «ده کوره» همپیوند با «جذام»، تناسب و تبادر چشمگیری می‌آفرینند.

زیرا که نام کوچک تو/ شرح هزار نام بزرگ خداست/ زیرا/ هزار نام خدا زیباست

(همان: ۴۵)

گذشته از کلمه‌ی «کوچک» که در برابر «نام بزرگ خدا»، هاله‌های معنایی خاصی آفریده است، واژه‌ی «زیبا»، هم صفتی است برای اسماء الهی و هم شاعر، ماهرانه به نام همسر خود اشاره‌ای هنری دارد.

در عصر پیش‌بینی وضع هوا/ از هر طرف که باد بیاید

(همان: ۵۱ و ۵۲)

سطر دوم شعر با وجه کنایی‌اش با «پیش‌بینی وضع هوا» تناسب مضاعفی یافته است.

با تو ای دلشوره‌ی شیرین! ...

(همان: ۵۴)

«شور» در کلمه‌ی «دلشوره» با «شیرین» تبادر و تناظری زیبا آفریده‌اند.

اما/ اعجاز ما همین است./ ما عشق را به مدرسه بردیم/ در امتداد راهرویی کوتاه/ در یک کتابخانه‌ی کوچک/ بر پله‌های سنگی دانشگاه/ و میله‌های سرد و فلزی/ گل داد و سبز شد

(همان: ۴۹)

از سویی کلمه‌ی «امتداد» (از ریشه‌ی مد به معنی کشیدگی و بلندی) با «کوتاه» تناظر دارد، در عین حال، فضاسازی شاعر در خور توجه است: «پله‌های سنگی و میله‌های سرد و فلزی دانشگاه» (نماد و نمود فضای سرد، بی‌روح، منجمد و متحجر دانشگاه) در برابر حال و هوای گرم، عاطفی و عاشقانه‌ی دانشجویان قرار می‌گیرد و تغییر ماهیت می‌دهد: گل داد و سبز شد.

چشمان تو/ عین الیقین من ...

(همان: ۵۲)

ایهام ترجمه بین «چشمان» و «عین» در عین الیقین زیباست. افزون بر این نمونه، این شگرد، دستمایه‌ی شاعر در چند شعر دیگر او نیز هست که البته به دلیل تکرار و لورفتگی جذابیت چندانی ندارند:

چو اشکی سرزده یک لحظه از چشم تو افتادم چرا در خانه‌ی خود عین مهمانم؟ نمی‌دانم

(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۸۸)

به چشمم بد مردمان عین خوبی ست که من هرچه دیدم، ز چشم تو دیدم

(همان: ۱۰۸)

چشم تو سرچشمه‌ی عین الیقین

(همان: ۱۱۸)

از هر نظر تو عین پسند دل منی هم دیده هم ندیده، پسندیده‌ام تو را

(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴۵)

هرچند قیصر امین‌پور از شاعرانی است که کوشیدند از اشکال و ابعاد امروزی آرایه‌ها و پیرایه‌های کلامی بهره گیرند، در شعر او به دلیل پاره‌ای افراط‌ها و نیز برخی سنت‌زدگی‌ها در مقاطعی خاص، همین آرایه‌گری‌ها، فاقد جلوه و جذابیتی امروزی‌اند و تحقیقاً حتی گاه نوگرایی‌های شاعر را تحت‌الشعاع حضور فحل و مزاحم خود قرار می‌دهند. طی مرور کلی آثار امین‌پور درمی‌یابیم که شیوه‌ها و شگردهای زیباشناختی در اشعار او- خصوصاً دهه‌ی آخر زندگی‌اش- با اوج و فرود توأم‌اند؛ بدین معنی که شاعر در عین التزام به نواندیشی و نوآوری، بعضاً خواسته یا ناخواسته به ورطه‌ی تقلید و تکرار می‌غلتد و به تناسبهای زودیاب و کلیشه شده بسنده می‌کند. افزون بر نمونه‌های بالا به این مثالها نیز می‌توان اشاره کرد:

زبس بی‌تاب آن زلف پریشانم، نمی‌دانم حبابم، موج سرگردان طوفانم؟ نمی‌دانم
حقیقت بود یا دور و تسلسل، حلقه‌ی زلفت هزار و یک شب این افسانه می‌خوانم، نمی‌دانم

(امین‌پور، ۸۸:۱۳۸۰)

کدامین چمن را گل از گل شکفت؟ کزان بوی نام تو نشنیده‌ام؟
به بوی تو، تنها به بوی تو بود که هرجا گلی دیده‌ام، چیده‌ام

(همان: ۹۳)

همچو آیینه، حیرت آیین باد آه آیینه‌دارها با تو
ذره ذره غبار شد دل ما آفتابا، غبارها با تو

(همان: ۹۸)

یک عمر پریشانی دل بسته به مویی است تنها سرمویی ز سر موی تو دورم

(همان:۱۲۲)

برخی کلیشه های شعری که در شعر امین پور حضور فعال دارند(اگرچه با حس وحال تازه)،از تناسب اندیشی افراطی ذهن شاعر ناشی می شوند. مانند کلیشه‌ی «آه و آیینه»:

آیینه‌ها/ با آه/ آغاز می‌شوند/ و آه/ پایان حرف روشن آیینه‌هاست ...

(امین‌پور، ۱۳۷۲، ۶۲ و ۶۳)

اما آنجا که صناعت بازی با کلمات، با جوهر و نگرش ناب هنری عجین می‌شود، خلاقیت به معنای واقعی به منصه‌ی ظهور می‌رسد: نان را/ از هر طرف بخوانی نان است

(همان: ۷۳ و ۷۴)

خواستی که با تمام حوصله/ تارهای روشن و سفید را/ رشته رشته بشمری/ ... گفتمت که راه دیگری/ انتخاب کن:/ دفترمرا ورق بزن/ نقطه نقطه حرف حرف/ واژه واژه سطر سطر/ شعرهای دفتر مرا/ مو به مو حساب کن

(همان: ۵۹)

ایهام کنایی موجود بین «مو به مو» (به معنی دقیق و جزیی) با «تارهای روشن» موی شاعر که مخاطب یا معشوق، قصد شمردن آنها را دارد، زیبا و گیراست. نیز ایهام تضاد موجود در کلمه «تارها» در ترکیب وصفی «تارهای روشن»

دیوار را/ باید دوباره سیم کشی کرد/ باید دم تمامی درها را دید/ باید هوای پنجره را داشت/ زیرا بدون رابطه/ با این هوا/ یک لحظه هم نمی‌شود اینجا نفس کشید

(همان: ۶۱)

کاری به تناسب بین کلماتی چون: دیوار، در، پنجره و نیز هوا و نفس کشیدن نداریم. در اینجا مهم، بهره‌گیری هوشیارانه از وجه کنایی «دم ... را دیدن» (به معنی رشوه دادن) و «هوای ... را داشتن» در تناظر با «در و پنجره» است که همراه با مفهوم القایی «دم در» و «هوای پنجره»، به اضافه ی مفهوم کلیدی «رابطه» به معنای مصطلح اجتماعی آن (پارتی بازی، ویژه خواری) مضمون نمادین و کنایی شعر را به بهترین و خلاق‌ترین شیوه رسانگی کرده‌اند. نمونه‌ی فوق، توان و خلاقیت شاعر را در آفریدن شبکه‌ی گسترده‌ی تداعی‌های ذهنی و ارائه‌ی آن در بافت زبانی ساده، اما زنده نشان می‌دهد.

آیینه‌ها/ با آه/ آغاز می‌شوند/ و آه/ پایان حرف روشن آیینه‌هاست/ -«آه...»/ آیینه حرف اول و آخر را/ در یک کلام گفت ...

(همان: ۶۲ و ۶۳)

گذشته از کلیشه بودن زوج شعری «آه و آیینه»، تناسب واژه‌ی «روشن» (با «آیینه» به معنی تابان و با «حرف» به معنی واضح و بدیهی) چشم‌نواز است؛ نیز از آنجا که «آه» باعث تکدر و تیرگی آیینه است، آن را «پایان حرف روشن آیینه» قلمداد کردن، تعبیر بکری است؛ ضمناً «آه» اشارتی شاعرانه به «حرف اول و آخر آیینه» نیز هست و چه ایهام شگرفی!

دیگر نمی‌توانم/ این تارهای روشن را/ آرام پشت گوش بیندازم

(همان: ۶۳)

در این تصویر که گویای مواجهه‌ی عاطفی شاعر با موهای سفید خویش است، علاوه بر ایهام پارادوکسیکال «تارهای روشن»، ایهام کنایی «پشت گوش انداختن» نیز به زیبایی و گیرایی شعر افزوده است.

چه اسفندها ... آه! چه اسفندها دود کردیم! / برای تو ای روز اردیبهشتی / که گفتند این روزها می‌رسی از همین راه!

(همان: ۶۶)

تناسب معنایی چشمگیر «اسفند» با ایهام خاص آن در پیوند با «اردیبهشت» بسیار چشمگیر است. از همین رهگذر، «دود کردن اسفند»، افزون بر معنای ظاهری، موهم معنی «سوزاندن و هدر دادن اسفندها» (ایام سرد و ساکت زندگی) در انتظار روز و روزگار بهی و بهشتی و ایام سور و سعادت است.

و آسیاب نان / آسوده همچنان می‌چرخد / دندان گرد سنگ / - سنگاسیاب نان - / چون لقمه-ای بزرگ جهان را / آخر به کام خویش فرو خواهد برد

(همان: ۶۷ و ۶۸)

در اینجا با شبکه‌ای از تناسبها و تناظرها روبروییم: «اب» در «آسیاب» با «نان»، تناسب دارد و «سوده» در «آسوده» با «آسیاب». «همچنان»، «همچو نان» را تداعی می‌کند و «دندان گرد»، دندانMMMMM گرد «طمعکار» را، که با تعبیر «جهان را چون لقمه‌ای به کام فرو بردن» تناسب معنایی زیبایی دارد. نیز توجه کنیم به ایهام موجود در «به کام خویش»: ۱- به دهان خویش، ۲- به میل خویش.

آه! موریانه‌های میزبان / ذهن میزهای ما / جای تخم‌ریزی شماست!

(همان: ۷۰)

با توجه به مضمون شعر (میز و مقام، پشت میزنشینی و ...)، «میزبان» موهم دو معناست: ۱- مهمان‌پذیر، ۲- نگهبان میز. اگر دقت کنیم، «ریز» در «تخم‌ریزی» در پیوند با «میز» واژه‌ی «ریزه میزه» را تداعی می‌کند که با «موریانه»ها تناسب دارد.

پیش از آنکه برگهای زرد را / زیر پای خویش سرزنش کنی ...

(همان: ۷۲)

ترکیب کنایی «سرزنش» با مفهوم تحلیلی آن (سر= نوک + زنش = فرو بردن، اسم مصدر از «زدن»)، در پیوند با «پا» و «برگ» تناسب دارد. نظیر این بیت مشهورحافظ:

در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم سرزنش‌ها گر کند خار مغیلان غم مخور

برگهای بی‌گناه/ با زبان ساده اعتراف می‌کنند/ خشکی درخت از کدام ریشه آب می‌خورد

(همان)

تعبیر «از کدام ریشه آب می‌خورد»، علاوه بر معنای کنایی‌اش، هم‌پیوند با «برگها» و «درخت» و «خشکی»، تناسب درونی کلمات را گسترش می‌دهند.

بایدبه بی‌تفاوتی واژه‌ها/ و واژه‌های بی‌طرفی مثل نان/ دل بست/ نان را/ از هر طرف بخوانی نان است!

(همان: ۷۴)

«بی‌طرف» علاوه بر معنای مجازی‌اش با «طرف» در ادامه‌ی شعر تناسب و تقابل دارد. نیز بازی شاعرانه با واژه‌ی «نان»- که از هر دو طرف خوانشی یکسان دارد، و شاعر هوشیارانه به این نکته توجه داشته-، جان و جوهر این تناسب را قوت بخشیده است. نیز مفهوم دوپهلوی «از هر طرف خواندن نان» را نباید از نظر دور داشت.

*نعره زدم: عاشقان گرسنه‌ی مرگند درد مرا قوت **لا** یموت گرفتند*

(همان: ۷۶)

تقابل و تناظر «گرسنه» با «قوت»، مرگ با «موت» در «لایموت» چشمگیر است.

می‌شدم پروانه، خوابم می‌پرید

(همان: ۸۰)

فعل «می‌پرید»، «پروانه» و «خواب» هر دو را دربرمی‌گیرد.

آسمان بی‌هدف، بادهای بی‌طرف ابرهای سر به راه، بیدهای سر به زیر

(همان:۸۳)

علاوه بر تناسب بین آسمان، باد، ابر و ...، صفات «بی‌طرف»، «سر به راه» و «سر به زیر» برای بادها، ابرها و بیدها، در کنار معنای ظاهری، معنایی کنایی می آفرینند که از طریق تداعی معانی به بافت نمادین شعر مدد می رساند.

خسته از دل، خسته از این دست دل ای خوشا دلهای دور از دسترس

(همان:۸۸)

«این دست» (به معنی این گونه، این نوع) با «دور از دسترس» تقابل و تضادی هوشمندانه دارد.

باز موسیقی تار شب و قانون سکوت بادها باز هم آواز عزا سر دادند

(همان: ۹۱)

واژه‌ی «تار» در پیوند باکلمات «قانون» (از آلات موسیقی)، «آواز و موسیقی» از سویی تناسب دارد و از دیگرسو به معنی تاریک با «شب».

بی‌عشق، دلم جز گرهی کور چه بود؟ دل، چشم نمی‌گشود اگر عشق نبود

(همان: ۹۴)

«چشم گشودن» (به معنی بیداری و بصیرت یافتن) با «گره کور» تقابل و تناظری هنری دارد.

کس ز فرط های و هوی گرگ و میش دل به هی هی شبان نمی‌دهد

(همان: ۹۶)

افزون بر تناسب و تناظر معنای کنایی «گرگ و میش» با «شبان» و «هی هی»، بین های و هوی و هی هی، تناسبی معنایی- صوتی می‌بینیم که «همهمه» را القا می کند.

چو گلدان خالی، لب پنجره پر از خاطرات ترک خورده‌ایم

(همان: ۱۰۰)

گذشته از تضاد بین «پر» و «خالی» تناسب و تناظر «ترک خورده» با «گلدان» و «لب» نیز سخت خوش افتاده و خلاقیت و تربیت ذهنی شاعر را به خوبی آینگی کرده است.

و برگهای کاهی شعرم را/- شعری که در ستایش گندم نیست-/ یک جو نمی‌خرند

(همان: ۱۱۳)

«کاه» در «برگهای کاهی» با «گندم و جو» تناسب معنایی دارد، نیز «یک جو» با حفظ مفهوم کنایی‌اش، در پیوند با آن دو، ایهام کنایی زیبایی آفریده است.

طوفانی از تبر/ ناگه به جان جنگل افتاد/ و هرچه را که کاشته بودیم/ طوفان به باد داد .../ جنگل بلند و سبز به پا خاست/ و با تمام قامت/ این قطعنامه را/ با نعره ای بلند و رسا خواند ...

(همان: ۱۱۵ و ۱۱۶)

در سطر «طوفان به باد داد»، بین« طوفان» و «به باد داد» (به معنی از بین برد، نابود کرد) تناسب زیبایی برقرار است. نیز واژه‌ی «قطعنامه» افزون بر معنای لغوی‌اش در نتیجه‌ی همنشینی با

«طوفانی از تبر» (که به جان جنگل افتاده و درختان را «قطع» کرده است)، تناسبی پنهان و هنری در بافت کلی شعر آفریده است. نیز توجه کنیم به ایهام ترجمه بین «قامت» و «به پاخاست».

... با این همه/ درعصر شب/ ... در روزنامه‌ی عصر/ از شرح حال ما اثری نیست

(همان: ۱۲۴)

واژه‌ی «عصر» با دو معنای متفاوت: ۱- دوره‌ی تاریخی ۲- بعدازظهر ظاهر شده و مایه‌ی ایجاد تناسب و تناظرهای چشمگیری شده است: تناسب بین عصر و شب. نیز در «روزنامه‌ی عصر» همین ایهام و تناسب موجود است.

اما/ با حسرت رسیدن در بالهای کال/ ما را به سوگ خویش نشاندند

(همان: ۱۲۶)

ایهام تضاد موجود بین کلمات «رسیدن» و «کال» در خور توجه است.

یک مشت پر، گرم و پراکنده/ پایین بالش/ در رختخواب من نفس می‌زد ...

(همان: ۱۳۱)

تناسب لفظی بین «پر» و «بال» در« بالش» چشمگیر و دلنواز است. شاعر از این شگرد لفظی در شعرهای دیگری نیز سود جسته است. از جمله این شعرها از مجموعه‌ی «گلها همه آفتابگردانند»

(صص ۸۰ و ۱۱۶)

صبح خون می‌ریخت از پرهای «بالش» چون که شب آخرین تصویر پرواز تو را دیدم به خواب

دلی نیلوفری دارم، پری بالیدنی امشب ...

*شنیدن خبر مرگ باغ دشوار است ز باغ **لاله** خبرهای داغ بسیار است*

(همان: ۱۳۷)

واژه‌ی «داغ» در نتیجه‌ی همنشینی با «مرگ، باغ و لاله» یک معنا دارد و به عنوان صفت خبر (به معنی حساس و پرهیجان) معنایی دیگر.

در این کرانه که باران داغ می‌بارد به چشم ما گل بی داغ کمتر از خار است

(همان)

ایهام موجود در کلمه‌ی «داغ» در مصراع اول خاطرنواز است، نیز ایهام موجود در «به چشم ما» در تناسب با «خار»، که «خار در چشم» را تداعی می‌کند. نیز این نمونه از مجموعه‌ی «گلها همه .../ ۶۵»:

گلهای کاغذی نیز/ با سیم خاردار/ در چشم ما عزیز نمی‌مانند.

دارد سر شکافتن فرق آفتاب آن سایه‌ای که در دل شب راه می‌رود

(همان: ۱۴۲)

ایهام تناسب بین «سر» و «فرق» در مصرع اول.

مرا که شانه‌ام از حمل آفتاب خم است به جز پناه دو دست تو سایبانی نیست

(همان: ۱۴۴)

کلمه «حمل»، در تناظر با «آفتاب»، حَمَل (برج حَمَل، بره: نخستین برج از بروج دوازده‌گانه ی شمسی) را به ذهن متبادر می‌کند.

تا آنکه طرح پنجره‌ای نو در افکنیم دیوار ماند و حسرت تصویر پنجره

(همان: ۱۴۶)

ارتباط معنایی پنهان بین کلمات «طرح» (به معنی نقش) و «درافکنیم» در این بیت، یادآور همین تجربه‌ی زبانی در شعر نظامی گنجوی و حافظ است:

طرح درانداز و برون کن برون گردن چرخ از حرکات و سکون

(نظامی)

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

(حافظ)

پر می‌کشیم و بال، بر پرده‌ی خیال اعجاز ذوق ما در پر کشیدن است

(همان: ۱۵۰)

در این بیت،«پر کشیدن»درپیوندبا«بال»،به‌معنی پرواز، و در پیوند با «پرده و ذوق» به معنی نقاشی کردن پر است.

چشم تو لایحه‌ی روشن آغاز بهار طرح لبخند تو پایان پریشانی‌ها

(همان: ۱۵۴)

واژگـان «لایحـه» و «طـرح»، افـزون بـر معنـای ظـاهری، از اصـطلاحات رایـج مجلـس قانونگذاری‌اند.

سری سرمست شور و بی‌قراری چو مجنون در هوای نی‌سواری

(همان: ۱۶۳)

«نی‌سواری» در پیوند با «سر» به معنای «بر سر نی رفتن» اسـت (اشـاره بـه امـام حـسین) و در پیوند با «مجنون» به معنی بازی کودکانه (که با حـالات دیوانـه‌وار مجنـون متناسـب اسـت) نیـز کلمه‌ی «سرگردانی» در این بیت:

شگفتا بی‌سر و سامانی عشق به روی نیزه سرگردانی عشق

(همان: ۱۶۵)

هم به معنای آشفتگی و بی‌سروسامانی است و هم در پیوند با «نیزه»، به معنی چرخش سر بر نوک نیزه.

امشب/ تکلیف پنجره/ بی‌چشمهای باز تو روشن نیست

(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۲۵)

کلمه‌ی «روشن» از سویی با «پنجره» و از دیگرسو با «چشمها» تناسب دارد. کلمه‌ی «بـاز» در «چشمهای باز» نیز مفهوم «پنجره‌های باز» را تداعی می‌کند.

چرا تا شکفتم/ چرا تا تو را داغ بودم، نگفتم/ چرا بی‌هوا سرد شد باد/ چرا از دهن حرفهای من افتاد؟

(همان: ۴۱)

تعبیر کنایی «از دهن افتادن» علاوه بر تناسبی که به واسطه‌ی «بـی‌هـوا» بـا «حرفهـا» دارد، در پیوند با «سرد شدن» نیز تناظر زیبایی دارد. از تناسب پنهان بین «هوا» و «باد» و نیز «هوا» در «بـی-هوا» با «سرد» غافل نباشیم.

هرچنـد/ بـا آفتـاب رنـگ و رو رفتـه/ از روی ایـن دریـای‌سـرب‌ودود/ هرگزبخـاری-برنخواهدخاست

(همان: ۳۵)

تعبیر «بخاری برنخواهـد خاسـت» در محـور همنـشینی بـا «دریـا و آفتـاب» یـک معنـا، و از رهگذر وجه کنایی‌اش معنای دیگری می‌یابد. معنای دوم، بار نمادین شعر را- خصوصاً با تکیـه بر «دریای سرب و دود» برجسته‌تر می‌کند.

اگر خاک کافر نبود/ و روی حقیقت نمی‌ریخت ...

(همان: ۴۰)

«روی حقیقت ریختن» (پوشاندن حقیقت) با «کافر» و هم با «خاک» تناسبی دوجانبه دارد.

به کرک‌های خط سبزه/ بر لب کبود رود .../ به نوجوانی نجیب جوشش غرور/ روی گونه‌های بی‌گناهی بلوغ ...

(همان: ۴۵)

کُرک‌ها، خط، سبزه و لب در پیوند با «سبزه» و «رود»، علاوه بر معنی ظاهری، از رهگذر تبادر و تداعی ذهنی، «خط و کرک‌های سبز شده به پشت لب» را به یاد می‌آورند که در پیوند با «نوجوانی» در سطر بعد، این مفهوم تأکید و تقویت می‌شود. نیز واژگان «جوشش، غرور، گونه و بلوغ» با همان مکانیسم هنری، مفهوم «جوش غرور» را متداعی می‌شوند که روییدن آن بر صورت و «گونه»، نشان بلوغ نوجوانان است.

به هرم آفتاب تفته‌ای/ که بی‌گدار/ با تمام تشنگی به آب می‌زنیم

(همان: ۴۶)

«به آب زدن» در پیوند با «هرم آفتاب» و «تشنگی» معنای واقعی دارد اما با وجود «بی‌گدار» معنای کنایی دیگری را نیز به ذهن متبادر می کند.

به عصرهای جمعه‌ای که با دوچرخه‌های لاغر بلند/ تمام اضطراب شنبه‌های جبر را/ رکاب می‌زنیم (همان)

کلمه‌ی «اضطراب» در پیوند لفظی پنهان با «جبر»، یادآور واژه‌ی «ضرب» است و این دو «جبر و ضرب» هر دو از مقولات علم ریاضی‌اند.

باری چه سنگین است/ با سایه‌های تار/ با سایه‌های پیش پا افتاده‌ی بسیار/ با سایه‌های ساده-ی سطحی؛/ از عمق اقیانوس/ از ارتفاع آفتاب و آسمان گفتن!

(همان: ۵۴)

واژه‌ی «باری» افزون بر معنای رایجش (خلاصه، البته) همراه با «سنگین»، معنای دیگری را تداعی می کند. نیز صفت «پیش پا افتاده» در پیوند با «سایه»، موهم دو معناست: ۱- ساده و سطحی ۲- بر زمین نقش بسته. تناسب بین واژگان «عمق، ارتفاع و سطح» نیز نباید از چشم پنهان بمانند.

خروار خروار/ خواندیم/ بار گران اسفار/ بر پشت ما قطار قطار آوار/ اما تمام عمر/ در انتظار یک دم عیسی وار/ ماندیم

(همان: ۶۱)

این شعر از بهترین سروده‌های امین‌پور است که مهارت او را در استفاده از ظرفیت‌های معنایی و قابلیت تداعی معنایی آنها به خوبی نشان می‌دهد. ابتدا به ایهام موجود در کلمه‌ی «خروار» می‌پردازیم که با توجه به بافت عمودی شعر، موهم دومعناست: ۱- واحد وزن ۲- خر + وار (مثل خر) که دومی تعبیر «خرخوانی» (خواندن بدون فهم و درک مطلب) را القا می‌کند. این نکته بلافاصله در پیوند با «بار گران اسفار» که یادآور مضمونی قرآنی است: کمثل الحمار یحمل اسفار (سوره جمعه آیه ۵)، شبکه‌ی تداعی‌های ذهنی- زبانی شعر را گسترش می‌دهد و سطر «بر پشت ما قطار قطار آوار» نیز این شبکه را کامل‌تر می‌کند. نیز واژه‌ی «قطار»، هم قافله ی چارپایان را به ذهن متبادر می‌کند- که با معنای دیگر اسفار (سفرها) تناسب دارد- و هم یادآور «قُطر» است که حجم حجیم کتابهای خوانده اما نفهمیده شده را القا می‌کند. با ورود کلمه‌ی «عیسی» به جمع کلمات، شبکه‌ی تناسبات قوت و غنای بیشتری می‌یابد. «دم عیسی‌وار» افزون بر آنکه مفهوم «علم شهودی در برابر علم حصولی» را القا می‌کند، موجب ایجاد تناسب و تناظر بین «عیسی» و «خر» در «خروار» می‌شود؛ کما اینکه «دَم» در جنب عیسی، «دُم» را به ذهن متبادر می‌سازد که باز با «خر» تناسبی مضاعف می‌آفریند. وجود این‌گونه شبکه‌های منسجم ایهام و ابهام معنایی کلمات در شعر امین‌پور، همچنین از اعتدال ذهن و زبان وی بین آفاق سنت و نوآوری حکایت دارد: به کار بردن آرایه‌های سنتی در خدمت بافت،بیان و محتوای تازه.

باور نمی‌کنم/ که ناگهان به سادگی آب/ از ساحل سلام/ دل برکنم/ تا لحظه لحظه در دل دریای دور/ امواج بی‌کران دقایق را/ پارو زنم

(همان: ۶۴)

کلمه‌ی «دقایق» در نتیجه‌ی همنشینی با واژگانی چون: آب، ساحل، دریا، امواج و پارو، واژه ی «قایق» را به ذهن متبادر می‌کند.

نمی‌دانم آیا/ اگر لحظه‌ای بال خوابیده‌ی این پرنده/ به پرواز هم نه/ به خمیازه‌ای باز باشد/ به هفت آسمان تو یک ذره برمی‌خورد؟

(همان: ۷۰)

کانون ایهام در این تکه شعر، کلمه‌ی «برمی‌خورَد» است با دو معنا: ۱- باعث رنجش یا کسر شأن هفت آسمان تو می‌شود ۲- با هفت آسمان تصادف و برخورد می‌کند.

خدا ابتدا آب را/ سپس زندگی را از آب آفرید/ جهان نقش بر آب/ و آن آب بر باد ...

(همان: ۷۳)

«نقش بر آب» و «بر باد» هرچند ظاهراً معطوف به فعل «آفرید» هستند، معنای کنایی‌شان، مفهوم شعر را دوپهلو کرده است؛ به نحوی که موهم معنای «زوال و بی‌اعتباری جهان» نیز می‌باشند.

روز و شب در چشم تو تصویر موعود من است

گرگ و میش از چشمه‌ی چشم تو می‌نوشند آب

(همان: ۸۰)

تناسب بین «موعود» و معنای تلمیحی مصراع دوم (عدالت آخرالزمانی) و در عین حال تناسب کنایی بین «گرگ و میش» با «روز وشب» در مصراع اول چشمگیر است.

شهر شب با داغیاد تو چراغان شد ولی حالیا در سوگ چشمت حال آبادی خراب

(همان)

گذشته از تضاد موجود بین «آبادی» و «خراب»، «خراب» با «چشم» نیز تناسبی پنهان دارد.

در نگاهت نقطه‌ی ابهام گنگی بود خاک ذره‌بین کوچکی در دستهایت آفتاب

(همان)

افزون بر تناسب «نقطه‌ی ابهام گنگ» با «ذره‌بین»، تناسب و تبادر «ذره» با «آفتاب» نیز به چشم جلوه می‌کند.

ای سوال روشن ما را نگاه تو جواب

(همان)

«روشن» در ارتباط با «سوال» به معنی واضح و آشکار، و در ارتباط با «نگاه» به معنای تابناک است. نمونه‌های مشابه:

کجاست جای تو؟ از آفتاب می‌پرسم سوال روشن ما را جواب لازم نیست

(تنفس صبح: ۸۲)

کی می‌شود به روی تو روشن چراغ چشم روشن نشد جواب سوالی که داشتم

(گلها .../ ۱۳۰)

زنده بودن، سرودن بهانه هرچه جز با تو بودن بهانه

(همان: ۸۱)

«بهانه» در مصراع دوم، موهم دو معناست: ۱- معنای اصلی و ظاهری ۲- (با توجه به فحوای کلام) بها، نه: (=بی بها، بی‌ارزش)

از نو شکفت نرگس چشم انتظاری‌ام گل کرد خارخار شب بی‌قراری‌ام

(همان: ۸۲)

صرف‌نظر از تناسبات معمولی، ایهام تضاد بین «گل» و «خار» در «خارخار» (به معنی وسوسه) چشمگیر است.

بود و نبود من همه از دست رفته است باری مگر تو دست برآری به یاری‌ام

(همان)

«به یاری‌ام» با توجه به فضای کلام، موهم دو معناست: ۱- معنای ظاهری (به کمک و یاری‌ام) ۲- بیاری یا بیاوری‌ام (با توجه به «رفته است»)

از دور صدای پای پاییز آمد چون پچ پچ خاموش چراغی در باد

(همان: ۸۵)

کلمه‌ی «خاموش» موهم دو معناست: ۱- آهسته و ساکت (در تناسب با پچ پچ) ۲- تاریک(در تناسب با چراغ). در این بیت نیز، کلمه‌ی «خاموش» همین موقعیت را دارد:

دلتنگ غنچه‌ایم، بگو راه باغ کو خاموش مانده‌ایم خدا را چراغ کو؟

(همان: ۸۶)

کو کوچه‌ای ز خواب خدا سبزتر، بگو آن خانه کو، نشانی آن کوچه باغ کو؟

(همان)

در «کوکوچه‌ای»، افزون بر معنای ظاهری، «کوکو»، قمری یا فاخته را به ذهن تداعی می‌کند که با جستجوی کوچه باغ تناسب دلپذیری دارد.

دلهای خویش را به گواهی گرفته‌ایم اما در این زمانه خریدار داغ کو؟

(همان)

کلمه‌ی «داغ» در تناسب با «دل»، به معنی درد و داغ است و در پیوند با خریدار به معنی مشتاق، پروپا قرص (به قیاس «بازار داغ»)

حقیقت بود یا دور و تسلسل، حلقه‌ی زلفت هزار و یک شب این افسانه می‌خوانم، نمی‌دانم
(همان: ۸۸)

«دور و تسلسل» افزون بر معنای رایج فلسفی‌اش، با «حلقه» و «زلف» تناسب و تناظر دارد، خصوصاً تناسب تسلسل (سلسله بودن) از سویی با حلقه و از دیگرسو با زلف. کمااینکه دور و تسلسل با تعبیر «هزار و یک شب» افسانه خواندن نیز ارتباط معنایی پنهانی دارد.

سراسر صرف شد عمرم همه محو نگاه تو ولی از نحوه‌ی چشمت چه می‌دانم؟ نمی‌دانم
(همان)

ایهام تبادر «صرف» با «نحو» (هر دو از اصطلاحات دستور زبان عربی) در «نحوه». نیز نباید از تبادر «نحو محو» (تعبیری از مثنوی) به ذهن غافل ماند.

چو اشکی سرزده یک لحظه از چشم تو افتادم چرا در خانه‌ی خود عین مهمانم؟ نمی‌دانم
(همان)

تناسب و تبادر آفرینی «مهمان» با «سرزده»، «چشم» با «عین» و «لحظه» (به معنای یک بار نگریستن) و نیز ایهام موجود در بین «اشک» و تعبیر کنایی «از چشم افتادن» که موهم دو معنا می‌شود: ۱- فرو غلتیدن ۲- خوار و بی‌قدر شدن. این بازی کلامی در شعر کهن نمونه‌های فراوان دارد از جمله این بیت از خواجوی کرمانی:

هیچ می‌دانی چرا اشکم ز چشم افتاده است زان که پیش هرکسی راز دلم بگشاده است
(خواجو، ۱۳۶۳: ۲۲۴)

همه هفت بندم همین یک نواست چو نی در هوای تو نالیده‌ام
(همان: ۹۳)

کاری به تناسب بین «نی» و «نوا» و «هوا» و «نالیدن» نداریم. در اینجا تناسب پنهان بین «نی» و «هفت بند» (تداعی گر بندهای نی) و نیز بین «نی» و «نال» (در نالیدن) مطمح نظر است. قابل قیاس با بیت دیگری از شاعر:

با نی به هفت بند غزل ناله سر دهم با مثنوی رهی به نوا واکنم ولی ...
(همان: ۱۳۵)

ز راز دلم باد بویی نبرد که چون غنچه، سربسته خندیده‌ام
(همان: ۹۴)

تناظر و تناسب بین «راز» و «سربسته» از یک سو، و ارتباط بین «غنچه» و «بویی نبرد» که موهم دو معناست: ۱- بویی استشمام نکرد ۲- آگاهی و اطلاعی نیافت. بیت زیر نیز با این نمونه مشابهت دارد:

غنچه از راز تو بو برد، شکفت *گل گریبان به هوای درید*

(همان: ۱۱۵)

ز باغ دلم یک بغل پرغزل *برای گل روی تو چیده‌ام*

(همان)

تناسب بین «باغ» و «چیدن» و «گل روی تو» (که دربردارنده‌ی دو معنای ظاهری و کنایی است) چشم‌نواز است.

صندلی‌های خمیده، میزهای صف کشیده *خنده‌های لب پریده، گریه‌های اختیاری*

(همان:۹۵)

«خنده‌های لب پریده» گذشته از تناسب بین لب و خنده، موهم دو معناست: ۱- خنده‌های ناقص و نارسا ۲- خنده‌های از لب پریده. نیز توجه داشته باشیم که «صندلی‌های خمیده» تلویحاً دربردارنده‌ی صفت کسی است که خمیده، خاموش و نومید بر صندلی نشسته است و «میزهای صف کشیده» نیز جدا از معنای ظاهری گوشه چشمی به مراجعان صف کشیده در برابر میزها و میزنشین‌ها!دارد

عصر جدولهای خالی، پارکهای این حوالی *پرسه‌های بی‌خیالی، نیمکت‌های خماری*

(همان)

جدا از ایهام موجود در واژه‌ی «عصر» (دوره، بعدازظهر)، «جدول» موهم است به: ۱- جوی کنار خیابان ۲- جدول کلمات متقاطع- که خالی بودن آن، تلویحاً به لاینحل بودن معضلات و دشواری‌ها اشاره دارد. «پارکها» نیز دربردارنده‌ی دو معناست: ۱- پارک کردن اتومبیل (متناسب با جدول و جوی آب) ۲- پارک و بوستان شهری (متناسب با جدول کلمات، پرسه‌ها، نیمکت‌ها)

آبروی بهارها با تو *عطش شوره‌زارها با تو*

(همان: ۹۷)

کلمه‌ی «آب» (در آبرو) با «عطش» ایهام تضاد یا تبادر دارد.

سرنخ رشته‌ی دل حلاج گره کور دارها با تو

(همان: ۹۸)

شبکه‌ی تناسبات در این بیت مشهود است: نخ و رشته، گره و دار، رشته و دار، گره با نخ و رشته.

به شب‌نشینی شبنم، به جشنواره‌ی اشک به میهمانی پرشور چشم و گونه‌ی تر

(همان: ۱۰۰)

افزون بر تناسبات آشکاری نظیر «اشک، چشم، گونه و تر»، کلمه‌ی «نم» در «شبنم» با «اشک، چشم، گونه وتر» تناسبی پنهان دارد. نیز «شور» در «پرشور» با اشک و چشم تناسب دارد (که «اشک شور» و «چشم شور» را به ذهن متبادر می‌کند).

شب خیمه زد بر سایه روشن‌های نیزار تا تار مژگان سیاهت را ببوسد

(همان: ۱۰۲)

«تا، تار» تاتار (مغول) را به ذهن متبادر می‌کند که با «خیمه» تناسب دارد؛ نیز شباهت پنهان «نیزار» با «مژگان».

الفبای درد از لبم می‌تراود نه شبنم، که خون از شبم می‌تراود

(همان: ۱۰۴)

«تر» در «می‌تراود» با «شبنم و خون» تناسبی پنهان دارد.

سه حرف است مضمون سی پاره‌ی دل الف. لام. میم از لبم می‌تراود

(همان)

«الف. لام. میم» ایهام دارد به: ۱- حروف مقطعه‌ی قرآن (در تناظر با «سی پاره») ۲- اَلَم (درد) در تناسب با «دل» و نیز در تلائم با بیت قبلی.

قسم می‌خورم، راستش را بخواهی به بالای تو سرو و کاجی ندیدم

(همان: ۱۰۵)

تناسب پنهان «راست» در «راستش» با کلماتی چون: بالا، سرو و کاج.

که جز سکه‌های سیاه دورویی به بازار یاران رواجی ندیدم

(همان)

کلمه‌ی «دورویی» موهم دو معناست: ۱- دو روی سکه ۲- نفاق (در تناسب با «سکه‌های سیاه» و «بازار»- که «بازار سیاه» را هم به ذهن متبادر می‌کند). ###

به یک سکه‌ی قلب دل می‌فروشند مناسب‌تر از این حراجی ندیدم

(همان: ۱۰۶)

«قلب» موهم دو معناست: معنی رایج آن (در تناسب با «دل») ۲- تقلبی (در تناسب با «سکه»)

گفتی: غزل بگو! چه بگویم؟ مجال کو؟ شیرین من، برای غزل شور و حال کو؟

(همان: ۱۰۷)

کلمه‌ی «شور» (به معنای علاقه و هیجان) در اینجا با «شیرین» ارتباط معنایی دارد.

تقویم چارفصل دلم را ورق زدم آن برگهای سبز سرآغاز سال کو؟

(همان)

«برگها» در «برگهای سبز» موهم دو معناست: ۱- برگهای سبز بهاری (به قرینه‌ی «سرآغاز سال») ۲- برگ دفتر و تقویم (به قرینه‌ی «ورق زدم»).

به آیین دل سرسپردم دمادم که یک عمر بی‌وقفه در خون تپیدم

(همان: ۱۰۸)

بین «دم» در «دمادم» با «خون» ایهام ترجمه وجود دارد؛ نیز «وقف» در «بی‌وقفه» با «سپردم» در «سرسپردم» تناسب معنایی پنهانی دارد.

عهد کردم دگر از قول و غزل دم نزنم زیر قول دلم آیا بزنم یا نزنم؟

(همان: ۱۰۹)

کلمه‌ی «قول» در «قول و غزل» (در عربی به معنی تصنیف) با «عهد» ایهام ترجمه دارد.

ای خوابخنده های تو گهواره‌ی دلم بی‌تاب می‌شود دلم از موج تاب تو

(همان: ۱۱۳)

«تاب» در «بی‌تاب» (بی‌قرار) با «گهواره» تناسب معنایی دارد. نیز در این بیت:

بی‌تابم آن چنانکه درختان برای باد یا کودکان خفته به گهواره تاب را

(همان: ۱۲۵)

روشن از روی تو چشم و دل روز صبح از نام تو دم زد که دمید

(همان: ۱۱۵)

«دم زد» موهم دو معناست: ۱- سخن گفت، ادعا کرد. ۲- نفس زد، که با «دمیدن» (تنفس + طلوع) تناسب و تناظر دارد.

مشام شب پر از بوی خوش محبوبه‌های شب

(همان: ۱۱۶)

«شام» (در «مشام») با «شب» ایهام دارد.

زنی با رقصی آتشباد، از این ویرانه خاک آباد می‌آید گردباد آسا، به خود پیچیدنی امشب

(همان)

«گرد» در «گردباد» علاوه بر تناسبش با «رقص» و «به خود پیچیدن» در تناظر با «خاک»، موهم «گَرد» است.

زنی با مویی از شب، شب تر و رویی ز شبنم تر میان خواب و بیداری، چو رویا دیدنی امشب

(همان)

گذشته از تناسبات آشکار، اگر دقت کنیم، بین «رویا» و «دیدنی» نوعی ایهام ترجمه برقرار است.

ای عشق از آتش اصل و نسب داری از تیره‌ی دودی، از دودمان باد

(همان: ۱۲۰)

کلمه‌ی «تیره» از یک سو با «دودمان» و «اصل و نسب» تناسب دارد و از دیگرسو با « دود». همچنین بین «دود» (در دودمان) با «آتش» و «تیره» تناسب و تناظر برقرار است. شبیه همین را در ایهام نهفته بین «تیره» و «نور» دراین بیت می‌بینیم: کز تیره‌ی نیلوفرم و تشنه‌ی نورم

(همان: ۱۲۲)

از خاک ما در باد، بوی تو می‌آید تنها تو می‌مانی، ما می‌رویم از یاد

(همان)

کلمه‌ی «می‌رویم» به قرینه‌ی «از خاک» موهم معنی «می‌رویَم» (از رویش) است.

ای عشق به شوق تو گذر می‌کنم از خویش تو قاف قرار من و من عین عبورم

(همان: ۱۲۲)

قاف (ق) و عین (ع) افزون بر معنای ظاهری، نشان‌دهنده‌ی بازی شاعرانه با حروف‌اند.

با تسلسل دور باطل می‌زنم سرد و سرگردان، مدارم هیچ هیچ

(همان: ۱۲۳)

گذشته از تناسب آشکار بین «تسلسل، دور، باطل، مدار و سرگردان» درمی‌یابیم که «گرد» در «سرگردان» در تناظر با «دور و مدار» و «گِرد» را به ذهن متبادر می‌سازد.

بویی ز نان و گل به همه می‌رسید یا برگی از کتاب و کمی پنجره

(همان: ۱۲۶)

گذشته از ایهام موجود در «نان و گل» (که اشاره‌ای پنهان به نام داستانی مشهور است) کلمه‌ی «برگ» (به معنی جزیی از کتاب) با «گل» تناسب دارد.

با مردم شب دیده به دیدن نرسیدیم

(همان: ۱۲۷)

کلمه‌ی «مردم» موهم دو معناست: ۱- معنی مشهور ۲- «مردمک» که با «دیده» و «دیدن» تناسب دارد.

کالیم که سرسبز دل از شاخه بریدیم تا حادثه‌ی سرخ رسیدن نرسیدیم

(همان)

«نرسیدیم» موهم دو معناست: ۱- نارس ماندیم (در تناسب با «کالیم») ۲- عقب ماندیم، از راه ماندیم. «دل بریدن از شاخه»، از شاخه بریدن را نیز به ذهن متبادر می‌کند. همچنین «بریدیم» به تنهایی، (به معنی خسته شدیم، از نفس افتادیم) با معنی دوم «نرسیدیم» تناسب معنایی دارد.

یک عمر دویدیم و لب چشمه رسیدیم خشکید و به یک جرعه چشیدن نرسیدیم

(همان: ۱۲۸)

کلمه‌ی «لب» (در «لب چشمه») با «خشکید»، «جرعه» و «چشیدن» تناسب معنایی دارد.

این کوره رودهای گل آلود از کجاست؟ کو چشمه ی عمیق و زلالی که داشتم؟

(همان: ۱۳۰)

گذشته از تضاد بین «گل آلود» و «زلال»، درمی‌یابیم که «کور» در «کوره»، از یک‌سو با «چشم» (در چشمه) تناسب معنایی دارد و از دیگرسو با «لال» در «زلالی». با اندکی تأمل نیز درمی‌یابیم که از رهگذر صوتی، «کو چشمه» دربردارنده‌ی «کوچ» است که با «رودها» و «چشمه» تناسب پنهان دارد.

باری مگر ز شرق نگاه تو بردمد آن آفتاب رو به زوالی که داشتم

(همان)

کلمه‌ی «زوال» (به معنی نیستی و نابودی) در پرتو همنشینی با «آفتاب و مشرق» موهم معنای دیگرش نیز در حوزه‌ی علم نجوم است: متمایل شدن آفتاب از وسط آسمان به سوی مغرب.

به سر موی دوست دل بستم رفت عمر و هنوز پا بستم

(همان: ۱۳۱)

«پا» در «پابست» (به معنی پایبند) با «سر» و «دل» تناسبی آشکار دارد؛ در عین حال «پا بستم» در تناظر با «سر مو» مفهومی دولایه ساخته است: ۱- اسارت و گرفتاری ۲- وفاداری و التزام.

مگر این چند روزه دریابم چلّه تا درنرفته از شستم

(همان)

توجه شاعر به معنای گوناگون «چله» (دوره‌ی چهل روزه، ایام عبادت و ریاضت عرفا و مومنان یا اعتکاف، ریسمان بافندگی، زه کمان و ...) و نیز «شست» (عدد شصت، انگشت ابهام، تور یا قلاب ماهیگیری، تارآلات موسیقی، حلقه‌ی رسن و کمند و ...) باعث ایجاد شبکه‌ای تو در تو از ابهام و ایهام در این بیت شده است. «دریابم» در تناظر با «شست» (تور ماهیگیری)، دُر (مروارید) یابم را به ذهن متبادر می‌کند. تناسب بین معنی لفظی «چله» (دوره چهل روزه) با «شست» (دوره‌ی شصت روزه) در تناظر با «چند روزه». تناسب چله (به معنی زه کمان) با شست (به معنی «انگشت ابهام») و نیز تناسب آن با شست (به معنی حلقه‌ی کمند). چله همچنین در تناسب با شست (به معنی تور و قلاب ماهیگیری)، صید چاق و چله را تداعی می‌کند که با «در رفتن» از شست (تور) تناسب معنایی دارد. نیز تناسب چله (به معنی چهل شب اعتکاف) با «روزه» (صوم) در «چند روزه» که با ریاضت و عبادت هماهنگی دارد. «شست» (به معنی حلقه ی چله) با «چله» و «در نرفته» نیز دارای ایهام تبادر است.

جز همین زخم خوردن از چپ و راست زین طرفها چه طرف بربستم؟

(همان: ۱۳۲)

کاری به جناس موجود بین «طرفها» و «طرف» نداریم. «چپ و راست» موهم دو معناست: ۱- هر طرف، هرسو ۲- دو جریان و جناح برجسته‌ی سیاسی کشور. که شاعر مدعی است از هر دو طرف شان زخم خورده است. «این طرفها» نیز دربردارنده‌ی دو معناست: ۱- این اطراف، این حوالی ۲- طرفین سیاسی.

سرنوشتم اگر این است که می‌بینم حکم تغییر قضا را به که باید گفت؟

(همان: ۱۳۳)

کلمه‌ی «قضا» در پیوند با «سرنوشت» یک معنی دارد و در ارتباط با «حکم»، معنایی دیگر.

هر نفس آهی و هر آینه اشکی شد وضع این آب و هوا را به که باید گفت؟

(همان)

بین «آه، نفس، آینه» از یک سو، و بین «اشک و آه» از دیگرسو تناسب وجود دارد. آه با هوا، و اشک با آب نیز تناظر دارند. بیت زیر از مجموعه‌ی دستور زبان عشق (ص ۶۷) نیز به همین ترتیب:

سرمایه‌ی دل نیست به جز اشک و به جز آه پس دست کم این آب و هوا را نفروشید

تا باز روح قدسی حافظ مدد کند دم می‌زدم که کار مسیحا کنم ولی ...

(همان: ۱۳۵)

«دم می‌زدم» موهم دو معناست: ۱- ادعا می‌کردم. ۲- نفس می‌زدم (در پیوند با «کار مسیحا»)

قطار می‌رود/ تو می‌روی/ تمام ایستگاه می‌رود ... (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۹)

تضاد پنهان بین «ایست» (در ایستگاه) و «می‌رود» درخور توجه است. نیز در این سطرها:

کنار این قطار رفته ایستاده‌ام/ ... به نرده‌های ایستگاه رفته تکیه داده‌ام

(همان)

تا باز این کتاب قدیمی را/ که از کتابخانه امانت گرفته‌ایم/- یعنی همین کتاب اشارات را-/ با هم یکی دو لحظه بخوانیم

(همان: ۱۰)

«اشارات» ایهام دارد به: ۱- کتاب اشارات ابن سینا ۲- اشاره‌ها، نگاهها. که البته این معنای دوم، با «لحظه» (به معنی یک بار نگریستن) تناسبی زیبا و هنری دارد.

می‌ترسم/ شاید دوباره دست بیندازند/ خواب تو را/ در چاه

(همان: ۱۲)

کلمه‌ی «بیندازند» از یک سو در پیوند با «دست» معنای کنایی خاصی دارد (مسخره‌ات کنند) و از دیگرسو با «در چاه»حاوی معنایی دیگراست.

تا نسوزم/ تا نسوزانم/ تا مبادا بی‌هوا خاموش

(همان: ۱۳)

«بی‌هوا» از یک سو موهم معنای کنایی «ناگهان، غفلتاً» است و از دیگرسو (در پیوند با «خاموش»)، به معنی اکسیژن.

مادر کنار چرخ خیاطی/ آرام رفته در نخ سوزن

(همان: ۱۶)

«نخ» در بافت کنایی «در نخ ... رفتن» (به معنای دقت و توجه عمیق به چیزی یا کسی) با «سوزن» و «چرخ خیاطی» تناظر و تناسبی هنری دارد.

راستی آیا/ کودکان کربلا، تکلیف‌شان تنها/ دائماً تکرار مشق آب! آب!/ مشق آب بابا بود؟

(همان: ۲۱)

«تکلیف کودکان» در پیوند با «مشق» و «آب بابا» به معنای تکلیف درسی است و با توجه به فضای معنایی شعر، به معنی تکلیف و وظیفه‌ی تاریخی است.

پس بهتر است درز بگیری/ این پاره پوره پیرهن/ بی‌بو و بی‌خاصیت را ...

(همان: ۲۴)

«درز بگیری» موجد معنایی کنایی است (نادیده گرفتن) که در پرتو همنشینی با «پیرهن پاره پوره» تناسب معنایی دارد.

این روزها که می‌گذرد/ شادم/ این روزها که می‌گذرد/ شادم که می‌گذرد این روزها

(همان: ۲۵)

بافت نحوی سطرهای شعر به گونه‌ای است که «شادم» کلام را واجد معنایی دوگانه کرده است: ۱- این روزها که می‌گذرد، شادم. ۲- (اما) شادم که این روزها می‌گذرد. همین تغییر هنجار- که از رهگذر بازی لفظی ظهور یافته است-، زیبایی بیان و عمق حسی خاصی به شعر بخشیده است. اینگونه بازی زبانی البته در گفتگوهای عامه نیز تداول دارد: - خوش می‌گذرد؟ - خوشیم که می‌گذرد.

این شعر تازه را هم/ ناگفته می‌گذارم/ ... گفتم که/ کاری به کار عشق ندارم!

(همان: ۱۵)

«ناگفته گذاشتن یا ناگفته انگاشتن شعر» در کنار جمله‌ی تأکیدی «گفتم که ...» شگرد زبانی خاصی است که از طریق برقراری نوعی پارادوکس کلامی، ذهن خواننده را درگیر خود می‌کند. به قول خود شاعر:

می‌خواستم بگویم:/ «گفتن نمی‌توانم»/ آیا همین که گفتم/ یعنی همین که گفتم؟

(همان: ۲۸)

-وقتی که بره‌ای/ آرام و سر به زیر/ با پای خود به مسلخ تقدیر ناگزیر/ نزدیک می‌شود ...

(همان: ۲۳)

کلمه‌ی «گزیر» در «ناگزیر»، به قرینه‌ی مضمون کلی شعر، و از رهگذر شباهت خطی و لفظی، کلمه‌ی «گریز» را به ذهن متبادر می‌کند. نیز کلمه‌ی «آرام» در نتیجه‌ی همنشینی با «بره، سر به زیر، با پای خود و ...، کلمه‌ی «رام» را- که صفت بره است- تداعی می‌کند.

و می‌توانم/ هر طور و هرکجا که دلم خواست/ جولان دهم/- در بین این دو خط-

(همان:۲۵)

کلمات «طور» و «جولان» از رهگذر همنشینی، «طور سینا» و «تپه‌های جولان» (دو منطقه‌ی اشغالی فلسطین و لبنان) را تداعی می‌کنند؛ عبارت «در بین این دو خط» (خصوصاً معنای مجازی خط: مرز یا جبهه‌ی جنگ) این تداعی را تقویت می‌کند. گرچه بسیار بعید است که شاعر به این تناسب و تداعی اندیشیده باشد.

از رفتنت دهان همه باز .../ انگار گفته بودند: پرواز! پر واز!

(همان: ۲۹)

با توجه به فضای معنایی شعر، «هان» در کلمه‌ی «دهان»، تداعی‌کننده‌ی اشاره، تعجب و حیرت است.

آنکه دستور زبان عشق را بی‌گزاره در نهاد ما نهاد

(همان: ۳۵)

«نهاد» اول، گذشته از معنای ظاهری (ذات، وجود) با «گزاره» و «دستور زبان» ارتباط معنایی دارد.

ای حسن یوسف دکمه‌ی پیراهن تو دل می‌شکوفد گل به گل از دامن تو

(همان: ۳۶)

«حسن یوسف» موهم معنای ظاهری و معنایی قراردادی (نام نوعی گل) است که دومی با «می‌شکوفد»، «گل به گل» و «دامن» ارتباط معنایی دارد.

سرمویی اگر با عاشقان داری سر یاری بیفشان زلف و مشکن حلقه‌ی پیوندهای ما

(همان: ۴۰)

گذشته از تناسب معنایی بین «سر، مو، رلف و حلقه»، واژه‌ی «حلقه» در پیوند با مو و زلف تناسب دارد، و در ارتباط با «پیوند» نیز یادآور حلقه‌ی ازدواج است. «سر مویی» (کنایه از ذره-ای، اندکی) با زلف، حلقه و پیوند نیز تناسب معنایی دارد. «شکن» در «مشکن» نیز با مو، زلف، حلقه و پیوند گونه‌ای تناسب دارد.

به بالایت قسم، سرو و صنوبر با تو می‌بالند بیا تا راست باشد عاقبت سوگندهای ما

(همان)

کلمه‌ی «راست» در ارتباط با «سوگند» به معنی (درست و واقعی) با «بالا، سرو و صنوبر» نیز ارتباط معنایی پنهان دارد.

صورتگران چین همه انگار خوانده‌اند زیباشناسی نظری پیش چشم تو

(همان: ۴۸)

صرف‌نظر از ارتباط درونی «صورت» (در صورتگران) با «زیبا و چشم»، «نظر» در نظری (به معنی تئوریک) با «چشم تو» تناسب شیوایی دارد.

که در هر حلقه‌ی هندوی زلفت هزاران چین و ماچین عذرخواهه

(همان: ۷۰)

گذشته از ارتباط لفظی بین «هند» و «چین»، «حلقه»، هم با زلف تناسب دارد و هم با هندو (غلامان حلقه به گوش هندی)

سیر تقویم جلالی به جمال تو خوش است

(همان: ۷۲)

کلمه‌ی «جلالی» در تقویم جلالی (منسوب به جلال‌الدین خوارزمشاه) با «جمال» تناسب درونی دارد.

همین هوا که عین عشق پاک است گره که خورد با هوس، خودش نیست

(همان:۷۵)

«هوا» هم با «هوس» تناسب دارد و هم با «عشق». کلمه‌ی «پاک» در ارتباط با هوا مفهومی مادی دارد (هوای پاک) و در پیوند با عشق، مفهومی معنوی (عشق پاک و طاهر).

اسرار بلاغت و مطول را خواندیم تمام، مختصر این است

(همان: ۷۸)

کلمه‌ی «مختصر» با «مطول» از طرفی تضاد لفظی دارد و از طرفی دیگر- چون نام کتابی است در علم بلاغت-، با کلمات «بلاغت و مطول» دارای تناسب معنوی است.

من می‌شنوم رنگ صدا را آبی آهنگ تر ترانه‌ها را آبی

(همان:۸۳)

«تر» در «آهنگ‌تر» (به معنی نغز و تازه) با «آب» در «آبی» تناسب دارد. «تر» در کلمه‌ی «ترانه» نیز از همین تناسب برخوردار است.

دیشب باران قرار با پنجره داشت روبوسی آبدار با پنجره داشت

یکریز به گوش پنجره پچ پچ کرد چک چک، چک چک ... چکار با پنجره داشت

(همان: ۹۰)

کلمه‌ی «آبدار» (همراه با «روبوسی» به معنای گرم و پرصدا) با «باران» و «پنجره» نیز تناسب دارد. در مصراع سوم «یک» در یکریز با «پنج» در «پنجره» ارتباطی پنهان دارد. نیز نباید از تناسب «چک چک» (علاوه بر هویت معنایی آن به عنوان صوت) با روبوسی غافل شویم.

ای داد به داد دل ما کس نرسید از بس که بلند بود داد دل ما

(همان: ۹۴)

«به داد دل ما نرسید» موهم دو معناست: ۱- کسی به یاری ما نیامد ۲- کسی به ارتفاع فریاد دل ما نرسید (به قرینه‌ی «از بس که بلند بود»)

دور باطل است سعی بی‌صفا رقص بسمل است این تلاشها

(همان: ۶۰)

«صفا» در «بی‌صفا» با سعی ایهام تناسب دارد، نیز کلمه‌ی «تلاش» در تناظر با «بسمل»، «لاشه» را به ذهن متبادر می‌سازد.

* * *

قبلاً گفتیم که این‌گونه تکنیک‌ها و بازی‌های زبانی در شعر امین‌پور به دلیل بسامد بالایی که دارند، جزو خصایص سبکی آثار او به شمار می‌آیند، اما اینجا این پرسش پیش می‌آید که اصرار و التزام بر بازی‌ها و طنازی‌های زبانی- آن هم در این حد وسیع- آیا جنبه‌های شهودی شعر را تحت‌الشعاع تکلفات و تصنعات کلامی قرار نمی‌دهد و شاعر را مبدل به «شعرساز» نمی‌کند؟ در پاسخ به این پرسش باید گفت که امین‌پور شاعری است که غالباً کوشیده است تا بین دو جنبه‌ی شاعری، یعنی جوشش و کوشش شاعرانه توازن و تعادلی منطقی برقرار کند؛ به نحوی که هیچ کدام قربانی آن دیگری نگردد. حال آیا شاعر همواره در ایجاد این تعادل و توازن توفیق یافته است یا نه، بحثی است که باید در مقال و مجالی وسیعتر طرح و شرح شود، در اینجا اجمالاً به این نکته اشاره می‌کنیم که در پاره‌ای از آثار امین‌پور، کوشش زبانی پررنگ‌تر از جوشش شاعرانه جلوه می‌کند. مثلاً به شعر «اشتقاق» از مجموعه ی «آینه‌های ناگهان» بنگریم:

وقتی جهان/ از ریشه‌ی جهنم/ و آدم از عدم/ و سعی/ از ریشه‌های یأس می‌آید/ وقتی که یک تفاوت ساده/ در حرف/ کفتار را به کفتر تبدیل می‌کند/ باید به بی‌تفاوتی واژه‌ها/ و واژه-های بی‌طرفی مثل نان/ دل بست/ نان را/ از هر طرف بخوانی نان است.

در اینجا با وجود هوشیاری عمیق شاعر در توجه به اضلاع معنایی کلمات و خلاقیت او در تبدیل این یافته‌ها به گزاره‌های شعری، احساس می‌کنیم که بین حس و حال شاعرانه با صنعتگری عامدانه تعادلی نسبی برقرار است که البته گاه کفه‌ی کوشش‌های زبانی بر جوشش شاعرانه سنگینی کرده است. این عارضه زمانی شدت می‌یابد که شاعر، متأثر از ذهن شدیداً تناسب اندیش خود و جاذبه‌ی بازی با کلمات، بعضاً دچار غفلت نسبی از جان و جوهر شعری می‌شود و به دام تناسبها و تزیین‌های صنعتگرانه می‌افتد:

در عبور از این مسیر دور/ از الف اگر گذشته‌ام/ از اگر اگر به یا رسیده‌ام/ از کجا به ناکجا
(۱۳۸۰: ۷۱)

«بادا» مباد گشت و «مبادا» به باد رفت «آیا» ز یاد رفت و «چرا» در گلو شکست
(۱۳۷۲: ۷۸)

هزار خواهش و آیا/ هزار پرسش و اما/ هزار چون و هزاران چرای بی‌زیرا/ هزار بود و نبود/ هزار شاید و باید/ هزار باد و مباد/ هزار کاش و اگر/ هزار بار نبرده/ هزار بوک و مگر ...
(۱۳۸۰: ۴۲)

ای عشق به شوق تو گذر می‌کنم از خویش تو قاف قرار من و من عین عبورم

(همان: ۱۲۲)

اینگونه تصنع‌ها و تفنن‌های زبانی، بعضاً ، ما را بـه یـاد صـنعتگری‌هـای تکلـف‌آمیـز برخـی شاعران متقدم می‌اندازد که در برخی از آثارشان، هنرنمایی آنها معطوف و منحصر مـی‌شـد بـه آفریدن تصاویری قراردادی از طریق بهره‌گیری از معانی و اشکال حروف:

حلقه‌ی حی را کالف اقلیم داد طوق ز دال و کمر از میم داد

(نظامی ، ۱۳۶۸: ۱۷۱)

اول و آخر قرآن ز چه «با» آمد و «سین»؟ یعنی اندر ره دین رهبر تو قرآن بس

(سنایی ، «بی‌تا»:۳۰۹)

حرفی است کاف و نون ز طوامیر صنع او از قاف تا به قاف بدین حرف گشته دال

(خواجوی کرمانی،۱۳۶۳:۳۷۲)

«ممکن است شاعر در این هنرنمایی‌ها خلاقیت هم نشان دهد ولی این خلاقیت عمیق نیست و تأثیر مستقیم ندارد، بلکه از مسیر یک سلسله قراردادها می‌گذرد و دریافت زیبایی شعر هم نه بی‌واسطه، بلکه موقوف به آن قراردادهاست. در نهایت هم شاعر، یک فـضای تـصویری ایجـاد نکرده است. چنین است که این نوع هنرمندی، بیش از آن که تخیـل شـنونده را مخاطـب قـرار دهد، آگاهی او را نشانه می‌گیرد و آن هم آگاهی نسبت به شـکل حـروف و کلمـات و دیگـر چیزهای قراردادی» (کاظمی، ۱۳۸۱: ۹)

نتیجه گیری:

شگردهای زبانی که موجب ایجاد ابهام، ایهام، تناسبها و تناظرهای معنایی در شعر می‌شوند، از عوامل برجسته گردانی زبان به حساب می‌آیند و کلام شاعرانه را از نثر و نظم عادی متمایز می‌سازند. در اشعار قیصر امین‌پور، این شگردهای هنری بسامد فراوانی دارند تا بدانجا که به عنوان خصیصه‌ای سبکی در آثار او قابل رویت‌اند. مرور کلی اشعار امین‌پور بیانگر آن است که وی با سائقه‌ی ذهن و زبان تناسب اندیش خود، هنرمندانه و خلاقانه از ابعاد لفظی- معنایی کلمات در جهت ایجادلایه‌های گوناگون معنایی سود می‌جوید. این خصیصه‌ی ثابت، هم جوهر زیباشناختی اشعار وی را قوت می‌بخشد و هم موجب چندلایگی معنا و مفهوم در آثارش می‌گردد. با تأملی در دفترهای شعری امین‌پور درمی‌یابیم که حضور آرایه‌های کلامی سنتی در بافت تازه زبانی- معنایی، شعر او را در حالت تعادل بین سنت و مدرنیسم شعری نگاه می‌دارد؛ هرچند که آثار دهه‌ی آخر زندگی او گویای تمایل بیشتر ذهن و زبان وی به سمت نشانه‌های سنتی است. در این میان، علی‌رغم وجود تعادل هنری بین دو جنبه‌ی جوششی و کوششی در شعر قیصر، گاه افراط در بازیهای زبانی کفه را به سود جنبه‌ی کوششی شعر سنگین‌تر می‌کند.

منابع:

۱- امین‌پور، قیصر، آینه‌های ناگهان، چ اول، ناشر: سراینده، (بی‌جا)، ۱۳۷۲.

۲- ---------- . تنفس صبح، چ اول، تهران: حوزه‌ی هنری، ۱۳۶۳.

۳- ---------- . دستور زبان عشق، چ اول، تهران: مروارید، ۱۳۸۶.

۴- ---------- . گلها همه آفتابگردانند، چ اول، تهران: مروارید، ۱۳۸۰.

۵- براهنی، رضا، طلا در مس (سه جلدی)، ج ۱، چ اول، ناشر: نویسنده، ۱۳۷۱.

۶- پاشایی.ع، از زخم قلب، چ اول، تهران: چشمه، ۱۳۷۵.

۷- پاینده، حسین، گفتمان نقد، چ اول، تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.

۸- پورنامداریان، تقی، گمشده‌ی لب دریا (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)، چ اول، تهران: سخن، ۱۳۸۲.

۹- خواجوی کرمانی، دیوان، تصحیح احمد سهیلی، تهران: پاژنگ، ۱۳۶۳.

۱۰- سارتر، ژان پل، ادبیات چیست؟ ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی- مصطفی رحیمی، چ پنجم، تهران: کتاب زمان، ۲۵۳۶ (۱۳۵۶).

۱۱- سنایی غزنوی، دیوان، تصحیح مدرس رضوی، چ چهارم، تهران: سنایی، بدون تاریخ و نوبت چاپ.

۱۲- صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات (ج اول: نظم)، چ اول، تهران: چشمه، ۱۳۷۳.

۱۳- نظامی گنجوی، اصول و آثار و شرح مخزن‌الاسرار، تألیف دکتر برات زنجانی، چ اول، دانشگاه تهران: ۱۳۶۸.

مقالات:

۱- فتوحی رود معجنی، محمود، ساخت شکنی بلاغی، فصلنامه‌ی نقد ادبی، س ۱، ش ۳، ۱۳۸۷.

۲- کاظمی، محمدکاظم، پرنده در پنجره (شعر و شاعری قیصر امین‌پور)، مجله‌ی شعر، س ۱۰، ش ۳۰، ۱۳۸۱.

نقد، بررسی و تحلیل زندگی و شعر سلمان هراتی

(از شاعران انقلاب اسلامی) (۱۳۶۵–۱۳۳۸)

سلیمان ـ زادعبّاس
کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی
تبریز / تیر ۱۳۸۹

چکیده

در این مقاله، سعی شده است تا با نگاهی گذرا به سال شمار زندگی و آثار سلمان هراتی (از آسمان سبز و دری به خانه‌ی خورشید) دریچه‌های تازه‌ای از ویژگی‌های زبانی، فکری و ادبی آثار او گشوده شود. وی بی‌گمان یکی از جریان‌سازان شعر انقلاب و از چهره‌های ممتاز شعر متعهد و آرمانگرا بود. سلمان که صعود در شعر معاصر را از اوّلین گام آغاز کرده بود و پنج سال بی‌وقفه خود را در چشم‌اندازهای برتری قرار داده بود، با مرگ خود، مرگ دریا و درخت را نیز رقم زد.

تکامل زبانی و ساختاری سلمان در شعر و در طول عمر اندک و کوتاه خود، توانمندی بالقوّه‌ی او را در ادبیّات امروز ایران نشان می‌دهد. سادگی و بی‌ریایی او همچون طبیعت سبز مازندران و بزرگواریش همچون دریای آبی مازندران و پا بر جا مثل کوه‌های سر به فلک ساییده‌ی البرز بود. به این دنیای خاکی تعلقی نداشت و به عالم عشق پیوسته بود. (روحش شاد)

کلید واژگان:
سلمان هراتی، تعهّد، زبان، ویژگی‌های زبانی و فکری و ادبی، انقلاب، اجتماع، طبیعت، شهید، دفاع مقدس، موسیقی شعر

مقدّمه

من از ابتدای تو فهمیده بودم / که یک روز خورشید را خواهی آورد / دریغا تو رفتی/ هراسی ندارم، مهم نیست ای دوست / خدا دست‌های تو را / منتشر کرد.
(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۲۶)

پیروزی انقلاب شکوهمند اسلامی در ایران، شعر فارسی را با تحوّلات جدیدی رو به رو کرد. مضامین جدیدی مثل انقلاب، دفاع مقدّس، پایداری، انتظار، شهادت و ... نشانه‌هایی از این تحوّل سترگ بودند. در این میان شکوفایی استعدادهای جوان در پهنه‌ی مه‌آلود شعر ایران همراه با بوی خوش تعهّد و یک‌رنگی به اهداف والای نظام جمهوری اسلامی، از دیگر دست‌آوردهای شعر انقلاب بود.

یکی از این استعدادهای جوان و پویا که در تلاقی جنگل و دریا و در قلب نارنجستان‌ها و شالیزارهای مازندران بارور شده بود، زنده‌یاد سلمان قنبر هراتی بود که با کمال تأسّف و با آثار ماندگار و اندک خود بر اثر سانحه‌ی رانندگی به سرای باقی شتافت.

در آغاز با حرکت از خویش تا اجتماع و در آخر با رجعتی به خویشتن، افق‌های جدیدی در برابر دیدگاه‌هایش گسترش یافت. آشکار شدن افق‌های تازه در شعر، نتیجه‌ی عرق‌ریزی روحی و ریاضت دایمی او بود. روح ناآرام او، حضور عرفان را در فراخی اندیشه‌هایش تداعی می‌کرد و در آینه‌ی اشعارش، تکثیر عشق نمایان بود.

نکته در این جاست که چگونه شاعری جوان با آثار اندک خود، معرّف صادق فرهنگ اسلامی و شیعی با زبانی صمیمی و اندیشه‌ای روان و نمادین، بدون ریا و ظاهرسازی، تبدیل به چهره‌ای شاخص در ادبیّات امروز ایران می‌گردد.

نباید از نظر دور داشت که درباره‌ی زندگی و مرگ و آثار او کتاب‌هایی همچون «بیدارتر از صبح» یا مقالاتی مانند «نسیمی از ترانه‌های جنگل» منتشر شده است، امّا طرح ژرف‌بینانه‌ی ویژگی‌های شعر سلمان، خود فرصت دوباره‌ای است تا ناکاویده‌های آثارش از لابه‌لای تجددخواهی و دنیای پُر زرق و برق امروزین شکوفا گردد. سلمان نمونه‌ای از تغییر و تحوّل در شعر دهه‌ی شصت است.

سال‌شمار زندگی و آثار سلمان قنبر هراتی

دوست من! سلام

گفتی شاعر بزرگ! هر چه این جمله را بیشتر می‌خوانم، حقارتم بیشتر تجسّم پیدا می‌کند. چه هنوز به سر شاعر بودن خود شک دارم، چه رسد به بزرگش. قصد سرزنش و شماتت حضرت عالی را ندارم و نه اظهار فضل و یا فروتنی‌هایی از آن دست که بیشتر دلالت بر ادعا دارد تا تواضع.

من هم چون شما تازه راه افتاده‌ام اما شتابی دارم که نمی‌دانم از کجا ناشی می‌شود و شاید یک جور خود کم‌بینی باشد که به شکلی مؤدّب دهان باز کرده است امّا حس می‌کنم از عاشق شدن ناگزیرم و از نوشتن و گفتن اجتناب نمی‌توانم.

(شفیعی، بیدارتر از صبح: ۴۷-۱۳۷۷/۴۶)

«قسمتی از نامه‌های سلمان هراتی»

★ فروردین ۱۳۳۸ هـ‌ش ـ تولّد در روستای «مزردشت» از توابع «خرم‌آباد» شهرستان «تنکابن» استان «مازندران»، هم‌جوار با جنگل و دریا، نارنجستان‌ها و شالیزارهای فراوان در یک خانواده‌ی مذهبی و کشاورز (سلمان درباره‌ی پدرش می‌گوید: پدرم کارگر است / به مزرعه می‌آید / با آخرین ستاره / از آسمان صبح / و باز می‌گردد / با اولین ستاره / در آسمان شب / پدرم خورشید است).

(شفیعی، بیدارتر از صبح: ۱۳۷۷/۳۱)

★ ۱۳۴۵ هـ‌ش ـ آغاز تحصیلات ابتدایی در زادگاهش «مزردشت». / ادامه‌ی تحصیل در تنکابن / پایان تحصیلات ششم دبیرستان به صورت متفرقه با توجّه به شرایط سخت زندگی / گذران معاش از طریق شاگردی در دکان خرازی، بیمارستان، چوپانی به همراه چوپانان محلّی (گالش‌ها): من مَست لحظه های بی‌ریای توام / گالش / آن دورها با که درآمیختی / که نسترن / با اشاره‌ی دست‌هایَ تو می‌شکفد.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۴۳)

آشنایی با ترانه‌های محلّی به ویژه سروده‌های بومی منسوب به امیر گته‌یا (امیر مازندرانی):

من شعرهای ناسروده‌ی مادرم را می‌گویم / من با امیر گته‌یا خوابیدم / من با امیر گته‌یا شیر خوردم / من با امیر گته‌یا گریه کردم / من نبودم / من شاعر نبودم / مادرم یتیم شد.
(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۰۷)

★ ۱۳۵۲ هـ‌ش ـ آغاز نوشتن و سرودن شعر با تخلّص «آذرباد» [پرنده‌ای با بالی از آتش و بالی از باد، مرغی آبی و آسمانی / یعنی رهایی جُستن، رستن و رستگاری جستن، آزادی و بلندپروازی]

★ ۱۳۵۷ هـ‌ش ـ اعزام به سربازی همراه با اوج‌گیری انقلاب اسلامی ایران

★ ۱۳۶۰ هـ‌ش ـ ورود به مرکز تربیت معلّم تهران و تحصیل در رشته‌ی هنر.

★ ۱۳۶۱ هـ‌ش ـ ازدواج [حاصل ازدواج او یک دختر به نام رابعه و یک پسر به نام رسول است] / آشنایی و دوستی با دکتر سیّدحسن حسینی، دکتر قیصر امین‌پور ساعد باقری، محمّدرضا عبدالملکیان، سیدحسن ثابت محمودی و حسین آهی در حوزه‌ی اندیشه و هنر اسلامی که بعدها به حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی تغییر نام داد. / تأثیرپذیری از شعر سهراب، فروغ فرخزاد، فدریکو گارسیا لورکا، پابلو نرودا، تی‌اس الیوت / زیارت گورستان ظهیرالدوله و مزار فروغ فرخزاد در آن جا / عزیمت به جبهه‌های جنگ حق علیه باطل به مدّت ۳ ماه / دیدار به همراه عموم مردم با امام خمینی (ره) در جماران /

★ ۱۳۶۲ هـ‌ش ـ اخذ مدرک فوق دیپلم در رشته‌ی هنر از مرکز تربیت معلّم. / آغاز معلّمی در روستایی به نام «واجارگاه» از شهرستان «لنگرود» استان «گیلان» در مقطع راهنمایی تحصیلی و تدریس هنر، ادبیات فارسی، انشا و اجتماعی (مهر ماه)

★ ۱۳۶۴ هـ‌ش ـ چاپ اوّل کتاب «از آسمان سبز» به پیشنهاد دوستانش و به وسیله‌ی حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی (آذرماه) / دعوت به شب شعر لنگرود در گیلان به همراه ثابت محمودی، محقق، صالحی، فخر موسوی و گرمارودی به مدّت دو روز / آشنایی با شعر بیدل دهلوی و دوستی با دو شاعر هم شهری خود (مصطفی علی‌پور و ایرج قنبری)

★ ۱۳۶۵ هـ‌ش ـ سفر به کاشان به همراه دوست و خانواده‌اش / تماشای تپه‌های سیلک کاشان و روستای مشهد اردهال و مراسم قالی‌شویان و زیارت آرامگاه سهراب سپهری. (همسرش می‌گوید: سر قبر سهراب که رفتیم؛ سلمان به دوستش گفته بود که همین روزها برایم اتفاقی خواهد افتاد. مرا بیاورید همین جا دفن کنید. حادثه درست یک ماه و نیم بعد اتفاق افتاد.) [مهرماه]

★ عصر جمعه ۹ / آبان / ۱۳۶۵ ـ مرگ به همراه دوست دوران تربیت معلّم خود به نام بیژن محمد محتشم بر اثر سانحه‌ی رانندگی مینی‌بوس در مسیر تنکابن به لنگرود در نزدیکی رودسر گیلان / خاک‌سپاری در روز بعد با حضور دکتر سیّدحسن حسینی، ساعد باقری، سیّدحسن ثابت محمودی و محمدرضا محمدی نیکو / حاج‌آقا محمودی بر پیکرش نماز گزارد. / «بعد از مرگ سلمان هراتی، مرحوم دکتر سیّدحسن حسینی کتاب «بیدل، سپهری و سبک هندی» را نثار روح آن عزیز از دست رفته کرد و مرحوم دکتر قیصر امین‌پور، مجموعه‌ی کامل شعرهای سلمان هراتی را منتشر کرد. / دو یا سه هفته قبل از مرگش در واحد ادبیات حوزه هنری، بین کثیری از شاعران جوان، شعر «من هم می‌میرم» را قرائت کرد:

من هم می‌میرم / اما در خیابانی شلوغ / در برابر بی‌تفاوتی چشم‌های تماشا / زیر چرخ‌های بی‌رحم ماشین / ماشین یک پزشک عصبانی / وقتی از بیمارستان دولتی برمی‌گردد / پس دو روز بعد / در ستون تسلیت روزنامه / زیر یک عکس ۴×۶ خواهند نوشت: / ای آن که رفته‌ای / چه کسی سطل‌های زباله را پر می‌کند؟

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید : ۱۳۷۶/۱۴)

★ ۱۳۶۷ هـ‌ش ـ چاپ اوّل «از این ستاره تا آن ستاره» که یک مجموعه‌ی شعر برای نوجوانان است و نیز در همین سال چاپ اوّل «دری به خانه‌ی خورشید» به وسیله‌ی انتشارات سروش و با یاری قیصر امین‌پور از لا به لای یادداشت‌های پراکنده و آخرین برگ‌های شعر سلمان صورت گرفت.

★ ۱۳۷۹ هـ‌ش ـ انتخاب سلمان به عنوان شاعر برگزیده‌ی شعر جنگ پس از ۲۰ سال از آغاز جنگ.

۱- ویژگی‌های زبانی در شعر سلمان هراتی

۱-۱- آوایی

به طور کلّی زبان یکدست، ایجاز و لحن صمیمانه‌ی کلام از ویژگی‌های شعر سلمان است. زبان شعر هراتی، زبان شعر انقلاب است. ارتباط با شعر سلمان برای خواننده‌ی امروزی بسیار ساده است. حتی تجربه‌ی سلمان در ادبیات کودکان و نوجوانان با کتاب «از این ستاره تا آن ستاره» نوآوری بیشتری را در حوزه‌ی شعر نوجوان و زبان خاص این قشر پدید آورد. افسوس که با مرگ سلمان، نوآوری در شعر نوجوان نیز رو به خاموشی گذارد. سلمان با زبان ساده و صمیمی برای نوجوانان شعر سروده است:

«دفتر کوچک نقاشی من / برگ‌های تو کم است / موج، امّا بسیار / خوش به حال شهدا / که زمین دفتر نقاشی آن‌ها شده است / می‌توانند هزاران دریا / داخل دفترشان رسم کنند.»

(از این ستاره تا آن ستاره)

سلمان از نظر زبان در شعر، «اکنونی و این جایی» است. تحوّل و تغییر در آهنگ واژگان شعر سلمان، پدیدآورنده‌ی یک شعر سرشار از حرکت و تکاپوست. «شعر حرکت، یک حرکت تحولی است. در مقام تمثیل باید گفت: حرکت تاریخی مثل جریان یک رودخانه است که مسیر طبیعی و بدیهی خود را می‌پیماید و هر گونه حرکتِ تحوّلی در این رودخانه مثل یک آبشار است که تفاوت یا شتاب یا دگردیسی محسوب می‌شود.»

(پاشا، شعر حرکت: ۱۳۷۹/۱۰)

عده‌ای زبان شعر سلمان را متأثّر از سهراب سپهری می‌دانند، در صورتی که وجه غالب شعر سهراب، تصویرسازی او در زبان است اما در شعر سلمان این گونه نیست. قافیه اگر در شعر سلمان به عنوان رکن اصلی نیز واقع نشود، اما کاربرد آن در برخی مصراع‌ها به کمک نیروی دریافت‌کننده‌ی ذهن خواننده از شعر سلمان می‌آید. سلمان به خوبی قدرت انتقال دریافت‌های شاعر و سرعت بخشیدن در انتقال احساس و مضمون شعر به وسیله‌ی موسیقی بیرونی (وزن عروضی) و موسیقی کناری (قافیه و ردیف) را به خوبی درک کرده است و به همین دلیل به آفرینش برخی اشعار در قالب‌های کلاسیک دست زده است. اشعار زیر قدرت تخیل وی را در استخدام و استفاده از قافیه در شعر نو و سنتی نشان می‌دهد:

یک سبد ستاره چیده‌ام برای تو / یک سبد ستاره / کوزه‌ای پر آب / دسته‌ای گُل از نگاه آفتاب / یک عبا برای شانه‌های مهربان تو / در شبان سرد / چارقی برای گام‌های پُرتوان تو / در هجوم درد.
(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۲۲)

دیروز اگر سوخت ای دوست غم برگ و بار من و تو / امروز می‌آید از باغ بوی بهار من و تو
(هراتی، دری به خانه خورشید: ۱۳۷۶/۸۱)

«دوری از صورت شعر، جزء ویژگی‌های اشعار این دو مجموعه است (از آسمان سبز و دری به خانه‌ی خورشید) البته بهتر آن است که بگوییم پرداختن به محتوا از روش‌ها و اسلوب هنر شاعری وی می‌باشد. به همین دلیل به موسیقی درونی نیز همانند به کارگیری وزن و قافیه در آثار سلمان کمتر التفات شده است، امّا به ضرورت محتوا و صورت شعر بعضاً با تکرار کلمات و گاه با موسیقی درونی مواجه خواهیم شد که تکرار کلمات را می‌توان از روش‌های جا افتاده‌ی مرحوم هراتی دانست. این عمل در بعضی از اشعار، به انتقال مضامین کمک می‌کند و در اکثر موارد، جهت یادآوری و اشاره آمده است که تا حدودی این روش نسبتی با شعر روایی برقرار می‌کند.»

(حمیدی، نسیمی از ترانه‌های جنگل: ۱۳۷۱/۱۶)

★ تکرار «سوگ»، «تو»، «نه»: یاران به سوگ تو، نه / به سوگ توده‌ی مردم نشسته‌اند / مردم به سوگ تو، نه / به جشن شهادت نشسته‌اند.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۴۶)

★ تکرار «هزار»، «دل»: با کوله‌بار هزاران دل / هزار دل / به بدرقه‌ی هجرت غمگنانه‌ی آفتاب رفت / هزار دل به غربت تبعید.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۲۰)

★ تکرار «سبد»، «ستاره»: یک سبد ستاره چیده‌ام برای تو / یک سبد ستاره

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۲۲)

گاهی تکرار واژه و قافیه، تصویر روشن و جاندار و فضای سبز و لطیفی در ذهن خواننده پدید می‌آورد. تصویری که در انسجام واژگان ظاهر شده است و آماده برای انفجار و آزادی انرژی حرکت دهنده در ذهن هنری می‌باشد، ضمن آن که تناسب کلمات نیز تصویرسازی را قوت می‌بخشد.

باغ اگر سبزتر از سبز آمد/ برکت آب زلالی است/ که از چشم ترت می‌بارد/ باغ بیدار است/باغبان با تپش قلب تو این مزرعه را/ سرخ‌تر می‌کارد.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۳۱)

به همان اندازه که به موسیقی کناری (قافیه و ردیف) در شعر سلمان توجّه شده است، وجود بعضی از مصراع‌ها و ابیات دارای موسیقی درونی، ذهن سیّال و موزون سلمان را به نمایش گذاشته است. مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی که سلمان از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضادّ صامت‌ها و مصوّت‌ها در کلمات شعر خود پدید می‌آورد، موسیقی درونی شعر خود را تکامل می‌بخشد.

★ دشت روشن شده از روشنی رخسارت.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۳۰)

★ شانه از بالش آرامش تن برمی‌داشت.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۲۳)

★ از اشک عاشقانه‌ی خورشید در کویر/ نیلوفر امید و ظفر قد کشیده است / دستان پرتحرک پالیزبان فتح / بر یورش دوباره‌ی شب سد کشیده است.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۳۳)

۱-۲- لغوی

سلمان در به کارگیری واژگان، بیشتر از واژگانی استفاده می‌کند که رنگ امروزی دارند و در زبان مردم رایج و زنده به کار می‌روند. در شعر سلمان، کلمات به گونه‌ای در کنار هم چیده شده‌اند که هیچ کدام برای بقیه غریب نیست. سلمان در اشعار نوی خود نیز اثبات کرد که استعداد و قدرت بهره‌گیری از عامیانه‌ترین لغات را دارد.

او به منظور تأثیرگذاری بر مخاطب با استفاده از زبان ساده و بی‌آلایش، نمی‌خواهد با واژگان ثقیل و دور از ذهن بازی کند و بخواهد از آن طریق فخرفروشی کند.

سلمان، چون دوران کودکی خود را در دامان طبیعت سپری کرده است و جانش با مهربانی و صفای آن عجین شده است، از پرداختن به واژگان مربوط به نام درختان، پرندگان، حشرات و ... نیز خودداری نکرده است. طبیعت که وجود سلمان را پُر از احساس کرده و او را به دنیای پر رمز و راز ادبیات سوق داده است، بهانه‌ای شده است که وی شور و شیفتگی خود را با واژگان مربوط به طبیعت در جام شعر بریزد و از آن لبریز گردد.

★ جنگل از خواب زمستانی برخاسته است/با تاک‌های بزرگ کُرزِل/و شاخه‌های ریشه‌ای کَرچِل/و ما را با آسمانی سبز/به دوستی می‌خواند.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۳۹)

★ زان پس بلوط‌ها/در هر بهار/به یاد تو خون گریه می‌کنند.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۴۱)

واژگانی چون جنگل، دریا، درخت، شب، آفتاب، بهار، باغ، مرغابی، کومه و ... در سرتاسر اشعار سلمان، نفس‌های سبز زیستن را به شعر او ارزانی داشته‌اند.

کاربرد عناصر در دسترس طبیعت مثل کوه و دریا و درخت، شعر سلمان را تا حدّی معمولی و متعارف جلوه داده است، اما در برخی آثارش ذوق نوجویی تا حدّی هویداست و این نشان می‌دهد که در پی درک‌های معنوی و روحانی و فراحسّی از طبیعت است. کاربرد واژگان نو و دور از انتظار نیز زمینه‌ی فراحسّی شعر سلمان را تقویت کرده است:

★ با چشم‌های هیز / دجّال‌وار / دشنه بر کف و دشنام بر لب / به نیزه‌های ایستاده‌ی شب / تکیه داشتند / مردان هول / مردان وحشت و بیم. / در جان شب / خوفی عظیم گذر داشت / خوف زوال خواب / بیم افول دیو / هر چند گاه / ترس تولد آفتاب / رعشه بر اندام خواب می‌افکند.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۱۸)

۱-۳- نحوی

گاه اشعار اجتماعی به خاطر موقعیت‌ها و ارتباط با مردم، در صورت و محتوا تا سطح فهم عام سیر نزولی را طی می‌کنند و همین موضوع در بیشتر اشعار شاعران مردمی، حتی به صورت عمد نیز دیده می‌شود.

از آن جا که اشعار سلمان نیز بیشتر رنگ و بوی اجتماعی پذیرفته است و در قالب فرهنگ اسلامی و ارزش‌های انقلاب اسلامی ریشه دوانده است، به مواردی برمی‌خوریم که در استفاده از تتابع اضافات و مستقیم‌گویی، از منطق زبان و قواعد دستوری خارج گشته است:

★ ای خیالِ تو، رؤیایِ روحانیِ جاریِ آب/ ای سپیدارِ ستوارِ سبزِ گلستانِ محراب.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۸۵)

★ لبِ خاموشِ تو را / پاسخی هست به این / پرسشِ محتوم آیا؟
(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۲۸)

سلمان، حیاتی انکارناپذیر با پدیده‌ها و اشیا داشت. گاه در ترکیب واژگان، راهی می‌پیماید که هنرش، پاسدار ارزش‌ها باشد و این دست‌آوردِ سلمان نیز بعدها خمیرمایه‌ی بسیاری از سروده‌ها و مرثیه‌های شاعران در مرگ ارزش‌ها می‌شود. ترکیباتی همچون «بی‌تفاوتی چشم‌ها» و «چرخ‌های بی‌رحمِ ماشین» در شعر زیر، بیانگر درک عاطفی و عمیق او از شعر است:

★ من هم می‌میرم / اما در خیابانی شلوغ / در برابر بی‌تفاوتیِ چشم‌های تماشا / زیر چرخ‌های بی‌رحم ماشین / ماشین یک پزشک عصبانی / وقتی از بیمارستان دولتی برمی‌گردد.
(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۱۴)

سلمان برای ایجاد یک متن خلّاق در شعر خود دایره‌ی ترکیبات خود را گسترش داده است. ترکیباتی همچون «جبروت عشق»، «چشم‌انداز روشنِ خدا»، «آبی سیّال»، «نماز حادثه»، «نخل‌های نیایش»، «اسب سحر»، «مقتدای آب‌های آشوب»، «لحظه‌های تزلزل و تنهایی»، «ابر بیداری»، «تعبیر بهار»، «غبارهای شبهه و وحشت» و ... از ترکیبات نوین و بی‌سابقه‌ی شعر سلمان هستند.

آفرینش یک شعر در نگاه سلمان نیاز به انگاره‌های غیرمتعارفی دارد. این انگاره‌ها از قواعد قراردادی، زبانی و دستوری پیروی نمی‌کنند. در افق اندیشه‌ی دور پرواز سلمان باید همپای نوشتن و فنون ادبی اوج گرفت:

★ جهان، قرآن مصوّر است/و آیه‌ها در آن/به جای آن که بنشینند، ایستاده‌اند/ درخت یک مفهوم است/ دریا یک مفهوم است / جنگل و خاک و ابر / خورشید و ماه و گیاه/ با چشم‌های عاشق بیا/ تا جهان را تلاوت کنیم.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۱۱)

انگاره‌های متعارفی را که می‌توان با توجه به جملات، جانشین «تلاوت کنیم» کرد، عبارت‌اند از: تماشا کنیم / ببینیم / مشاهده کنیم / دوست بداریم و ...

اما انگاره‌ی غیرمتعارفِ «تلاوت کنیم» برای جهان بی‌سابقه و نوین است. نظم کلمات و توجه به محور هم‌نشینی و عمودی مصراع‌ها و واژگان، نشان می‌دهد که تلاوت کردن جهان با چشم‌های عاشق همان اندازه زیباست که جهان را قرآن مصوّر دانستن و پدیده‌های آن را آیاتی ایستاده تلقی کردن.

سلمان در شعر «هدیه» که آن را برای پابلو نرودا ـ شاعر شیلیایی ـ سروده است، برای آفرینش بی‌سابقه، نحو کلمات و جملات را طوری مورد استفاده قرار می‌دهد تا علاوه بر انگاره‌های غیرمتعارف، جملات، آن برجستگی لازم دستوری را نیز بیافرینند. در شعر زیر نمایش منطقه‌ی جغرافیایی بین ایران و شیلی، ادامه‌ی چشم، مسموم کردن دیکتاتورها یا یک شاخه گل محمدی، نشانگر تفکّر باز و بینش سیاسی ـ اجتماعی سلمان است:

★ جغرافیای ما / بین درخت و دریا / از اتفاقات سرخ استقبال می‌کند / بین درخت و دریا / رفت و آمد پرندگان تماشایی است / چندان که تو را می‌شناسم / درشگفتم / چگونه پرندگان سواحل کارائیب / چشم‌های تو را / در آن ضیافت آبی / ادامه ندادند / افسوس که نیستی / اگر نه / یک شاخه گل محمدی به تو می‌دادم / تا با عطر آن / تمام دیکتاتورها را مسموم کنی.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۴۳)

۲- ویژگی‌های فکری در شعر سلمان هراتی

۲-۱- دفاع مقدّس و عشق به وطن

«وقوع جنگ نقطه‌ی تحرّکی در شعر دهه‌ی شصت بود و تداوم جنگ این نقطه را به خطّی ممتد و رو به صعود بَدَل کرد.» (کاکایی، آوازهای نسل سرخ: ۱۳۷۶/۷) از آثار موفّق سلمان در این دوره می‌توان شعر «در خلوت بعد از یک تشییع» را نام برد:

دلم برای جبهه تنگ شده است / چه قدر جاده‌های هموار کسالت‌آورند / از یکنواختی دیوارها دلم می‌گیرد / می‌خواهم بر اوج بلندترین صخره بنشینم / آن بالا به آسمان نزدیک‌ترم/و می‌توانم لحظه‌های تولد باران را/پیش‌بینی کنم.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۷۹)

اوج کار سلمان، مصادف بود با سال‌های اوّل پیروزی انقلاب اسلامی و آغاز جنگ تحمیلی. او فرزند زمان خود بود. سلمان خود را به اعتقاد و آیین و وطنش متعهد می‌دانست. گر چه جنگ در نزد ملّت‌ها منفور است، امّا ستایش معنویّت‌ها و آرمان‌های متعالی در جنگ در شعر سلمان فراوان یافت می‌شود. ستایش از میهنی که آماج هجوم بیگانگان قرار گرفته است:

و پسران تو / مردان نیایش و شمشیرند / و مادران صبوری داری / و پدرانی به غایت جرئتمند / و جنگل‌هایی در نهایت سبزی و ایستادگی / و دریاهایی / با جبروت عشق هماهنگ / نه برای تو / که نام خیابان‌هایت را شهیدان برگزیده‌اند / دوست دارم تو را / آن گونه که عشق را / دریا را / آفتاب را.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۰)

سلمان در اشعار مربوط به دفاع مقدّس به نوعی تکامل زبانی و ساختاری رسید که امروزه ممکن نیست کسی با توانمندی‌های شعری و اندیشه‌های ناب سلمان در جامعه‌ی ادبی ما ظاهر شود. سلمان یکباره شتاب شدن و یکپارچه شوق بی‌امان رسیدن بود.

در اشعار سلمان، مخاطب بلافاصله با دیدگاه‌های او آشنا می‌شود. شاعر بی‌پیرایه و مستقیم، پای‌بندی‌ها و دل‌بستگی‌های خود را بیان می‌کند و از همگان می‌خواهد تا به هنجارهای اجتماعی، سنت‌ها و باورهای دینی پای‌بند باشند.

عشق به وطن با وضوح تمام در اشعارش جلوه‌گری می‌کند و در این میان او از ایران معاصر صحبت می‌کند. ایرانی که انقلاب و تحول و جنگ و شهادت را تجربه کرده است. به سراغ تاریخ و گذشتگان این مرز و بوم نمی‌رود و از دنیایِ پُر زرق و برق صنعتی امروز که پُر از تجددخواهی و تقدّس‌زدایی و بی‌اعتبار است، بیزاری می‌جوید.

سلمان، جزء پانزده شاعر برگزیده‌ی بیست سال شعر جنگ است که در سال ۱۳۷۹ معرفی شد. در شعر او، جنگ عنصری ضدّ بشری و ویرانگر به شمار نمی‌آید، بلکه زیبا و واجب است و رنگ دفاع مقدس به خود می‌گیرد. و در این میان سلمان، مستقیم یا غیرمستقیم به بازگویی جهان‌بینی، اعتقادات و برداشت‌های اجتماعی و سیاسی خود می‌پردازد. شعر در نزد سلمان وسیله‌ای برای ادای تعهّد اجتماعی و سیاسی و پرداختن به ایران معاصر است نه برجسته کردن مختصات و تاریخ و فرهنگ ملّی باستان:

«وقتی که از هوای گرفته‌ی بودن / به سمت جبهه می‌آیی / تمام تو در معیّتِ آفتاب است / زیر کسایِ متبرک توحید»

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۷۸)

۲-۲- بصیرت و تعهّد در برابر اجتماع و مردم

سلمان به آن چه می‌گفت و می‌نوشت، اعتقاد کامل داشت. «در زبان واژه‌ی تعهّد به معنایِ رفتاری آزاد و اختیاری و فعال در قبال اوضاع اجتماعی به کار گرفته می‌شود. در این حالت، این مفهوم دربردارنده‌ی این مقصود است که شرایط اجتماعی را تغییر دهد.»

(هاندکه، نویسنده‌ی متعهد کیست؟: ۱۳۸۱/۱۶)

سلمان آگاهی و بصیرت اجتماعی را با روح تعهّد خود به مخاطبانش می‌آموزد. با یادآوری توطئه‌ی دشمنان به خواننده هشدار می‌دهد و لحظه‌های خلوت شاعرانه را به همه‌ی هیاهوها و جنجال‌ها ترجیح می‌دهد:

«آی بانیان غبارهای شبهه و وحشت / دَمندگانِ شیپورهای شایعه / شیپورهای کذب / آی حنجره‌ی دیگران / آن قدر که از تو بیمناکم / از تو افقِ دست‌ها و آهن‌ها / هرگز / دیگران را بگذار / دل به آفتاب بسپار / نگاه کن چگونه هر بامداد / صبور و سربلند / از شانه‌های خاکستری صبح بالا می‌آید / و ستارگان چگونه از روشنایی‌اش شرمنده می‌شوند / خاموش می‌شوند / دیگران را بگذار.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۳۵-۱۳۷۶/۳۴)

مهم‌ترین عاملی که باعث شده است شعر امروز مخاطب خود را از دست بدهد، پاسخگو نبودن به نیازهای عاطفی مخاطبان است. «هنر حتّی اگر مجموعه‌ای از صنایع باشد، نتیجه‌ی آن باید پاسخگوی لحظات خلوت انسان‌ها باشد. مردم تا جایی که می‌توانند زندگی می‌کنند و از آن جایی که نمی‌توانند، به گفته‌ی شاملو، ادامه‌ی زندگی را در رؤیا پی می‌گیرند. تجلّی رؤیا و تخیل فرهیخته در هنر است. بنابراین مخاطب به این امید به سراغ یک اثر هنری می‌رود که حرف‌هایی از آن بشنود یا چیزهایی ببیند که به خلأهای روحی وی پاسخ بدهد.»

(شمس لنگرودی، شعر باید به خلأهای روحی پاسخ دهد: ۱۳۸۰/۱۰)

۲-۳- توجّه به طبیعت و محیط زیست روستا

محیط روستا، پرورش دهنده‌ی اندیشه‌ی سلمان است. او فرزند روستاست و فقر و رنج مردمان محیط روستا را حس کرده و با آن‌ها زندگی کرده است و بهتر از هر کس چهره‌ی رنج را از سیمای آنان خوانده و در شعر خود ترسیم کرده است:

من نبودم / مادرم یتیم شد / هیمه‌های نیم سوخته / کله چال را از آتش می‌انباشتند / و ارباب کاهنی بود / که با هیمه‌های نیم سوخته / به تأدیب مادرم برمی‌خاست / ارباب کاهنی بود / که سرنوشت مادرم را پیشگویی می‌کرد / و ملوک نانجیب‌زاده / که خلوت ارباب را پر می‌کرد.
(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۰۵)

هر گاه سلمان به ظلم‌های روا داشته شده بر مردم روستا می‌پردازد، شعرش سراسر بغض و اندوه می‌شود: بالش من سنگین بود از اشک‌های من / با گوشه‌ی زمخت لحافم / اشک‌هایم را می‌ستردم / بر دامن مادرم اگر گندم می‌پاشیدیم / سبز می‌شد / از بس گریسته بود.
(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۰۷)

اگر در شعر سعدی، بنی‌آدم اعضای یکدیگرند و به لحاظ آفرینش از یک گوهرند، در شعر سلمان هراتی تمام عناصر طبیعت و جهان هستی اعضای یکدیگرند و از یک گوهرند. او عاشق محیط زیست است اما در این عشق گاهی دست به کارهایی می‌زند که شاید در عالم ممکنات کمی غیرمتعارف به نظر بیاید.

نگاهی به منظومه‌ی ترانه‌های بعثت سبز هر خواننده‌ای را به اعماق اندیشه‌های طبیعت‌ستای سلمان و عشق او به تمام آفریده‌های عالم خاکی می‌برد، به طوری که انسان را به تحسین و شگفتی وامی‌دارد:

«ابر عظیم / بالای یک فضای مناسب / تن سپیدش را / در دست‌های نیازمند درختان ریخت / مه معلقی / پشت دریچه‌ی تاریک من گریست / آه ای بهار / تو از کدام سمت می‌آیی؟ / می‌آید / آرام آرام / خوشبوتر از خورشید / با دامنی پر از شکوفه می‌آید / از لابه‌لای جنگل وحشی / و قلب باغچه‌ها / از خیال بهار مالامال / بهار / فصل درنگ عاطفه در کوچه باغ‌هاست.

(هراتی، از آسمان سبز: ۵۲-۱۳۶۴/۵۱)

۲-۴- اعتراض و هشدار در شعر

مخاطبِ شعرِ اعتراضِ سلمان زورگویان و زراندوزانی هستند که در مواجهه با ناکامی و نامرادی، ارزش‌های اصیل اسلامی را از یاد می‌برند و بدون توجه به ارزش‌های سازنده و مفید انقلاب، در پی منافع خود هستند:

چرا سهم عبدالله / جریب جریب زحمت است و حسرت؟ / و سهم ناصرخان / هکتار هکتار محصول است و استراحت؟ / مگر عبدالله زیر بوته عمل آمده است / که صاحب هیچ زمینی نیست؟ / پس چرا عبدالله فقط کاشتن را بلد است / و ارباب برداشتن را؟

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۱۶)

آن گاه که از شهیدان سخن می‌گوید، صراحت اعتراض و انتقام از غیرت اندیشه‌اش متبلور می‌گردد:

مرداب کجا فرصتِ پیدا شدنش هست / آن گاه که چون موج از این بحر برآیید
آن روز نبودید که این قافله می‌رفت / با ما که نبودید بگویید کجایید
ماندیم و نراندیم، نشستیم و شکستیم / رفتید و شنیدیم شهیدان خدایید

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۷۸)

در «ترانه‌های بعثت سبز» انسان معاصر را در برابر پرسش‌های جان‌سوزِ دینی و اعتقادی و تاریخی خود قرار می‌دهد و صمیمانه اما همراه با عتاب و اعتراض او را به آگاهی و بیداری فرا می‌خواند:

وقتی جنوب را / بمباران کردند / تو در ویلای شمالی‌ات / برای حل کدام جدولِ بُغرنج / از پنجره به دریا / نگاه می‌کردی؟ تو با چه نیّتی به جبهه کمک کردی؟ / و در سبدت برای بهار چه داری؟

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۵۳)

۲-۵- غرب‌ستیزی

نگاه سلمان به جهان امروز، نگاهی آمیخته با نکوهش مدرنیته و غرب‌گرایی و ستایش انسانیت بر پایه‌ی باورهای دینی است:

وقتی یک جرعه آبِ صلواتی / عطش را می‌خشکاند / دیگر به من چه که کوکا خوشمزه‌تر از پپسی است.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۸۰)

ماهواره‌های دروغ‌پرداز / در سیاست دخالت می‌کنند / اگر چه هوای جهان طوفانی است / سازمان هواشناسی / همیشه گزارش معتدل به دنیا می‌دهد / و خواب خوشی را / برای شنوندگان عزیز / آرزو می‌کند.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۸۴)

او به گونه‌ای می‌اندیشد که حتی ابعاد مثبت دنیای غرب نیز مورد نکوهش واقع می‌گردد و هیچ گونه سازشی با غرب ندارد، اما مخاطبان او به سادگی، مسحور کلامش می‌شوند و به صداقت کلامش دل می‌بندند.

من با چشم عشق می‌بینم / و تو با تلسکوپ / که رؤیت بیش از یک ستاره / از روزن تنگ آن / میسّر نیست.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۲۸)

۲-۶- بینش معنوی در شعر

نگاه معنوی به موضوعات اجتماعی، شعر سلمان را سرشار از امید و بشارت کرده است. نوید آینده‌ی درخشان به مردم، سرچشمه‌ی باورهای سلمان به انقلاب اسلامی است. اگر برگ و بار من و تو دیروز نابود گردیده است، امروز روز شکوفایی و بهار است:

دیروز اگر سوخت ای دوست غم برگ و بار من و تو/ امروز می‌آید از باغ، بوی بهار من و تو

دیروز در غربت باغ من بودم و یک چمن داغ/امروز خورشید در دشت آیینه‌دار من و تو.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۸۱)

سلمان بیشتر به درون‌گرایی و تأمل در خویش که ملهم از تفکر اسلامی بود، گرایش داشت. درون‌گرایی سلمان در شعر، عمدتاً با روح مخاطب در تکلّم است. «اگر چه در حوزه‌ی شعرهای اجتماعی، شعرهای قابل تأمّلی دارد، با این حال این ویژگی سلمان هراتی یعنی رویکرد به تفکر غیراجتماعی و غیرسیاسی و طرح مبانی معرفتی و ورود در حوزه‌ی شناخت، او را از دیگر شاعران ممتاز می‌کرد.»

(کاکایی، آوازهای نسل سرخ: ۵۶-۱۳۷۶/۵۵)

شعر «در پشت پرده‌ی عادت» که از جوهره‌ی شعری و استحکام و جزالت برخوردار است، نمونه‌ای از بینش معنوی سلمان است:

در عادت مداوم بودن / وقتی / بانگ رحیل عمر / بی‌وقفه می‌نواخت در جان شب / من در امتناع خورشید / که نور را از من دریغ می‌کرد / گریستم / من اشک را گواه گرفتم / وقتی که بودن من / از دلیل تهی بود / من با دلیل می‌میرم / و بر دست وجدان دنیا / تشییع خواهم شد.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۴۷)

در شعر کوتاه «حرف» که یادآور شعر زیبای «راز غنچه» از قیصر امین‌پور است؛ سرنوشت آدمی را از برآمدن تا به آخر آمدن، در شکفتن خلاصه می‌کند:

مثل ناگهان / یک شهاب کال / تند و رعدناک / بی‌امان در آسمان شکفت و گفت: / عمر لحظه‌ای است / از برآمدن / تا به آخر آمدن / و در این میان / کار ما شکفتن است و بس / گفت و خاک شد.

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۷۲)

۳- ویژگی‌های ادبی در شعر سلمان هراتی

«سلمان بی‌تکلّف شعر می‌گفت و گاهی اشعارش آن قدر ساده است که تصور می‌رود، سلمان در ساختن تصویر مسامحه می‌کند. شاید هم به تصویرسازی صرف به عنوان جوهره‌ی شعر معتقد نبود و آن را کاری تفنّنی و غیرجدّی می‌دانست.»

(کاکایی، آوازهای نسل سرخ: ۱۳۷۶/۹۸)

سلمان از همه‌ی عناصر شعر مانند تصویر، عاطفه، زبان و اندیشه به شیوه‌ای نو و ابتکاری بهره می‌برد، اما این استفاده به حدّی معتدل و متناسب بود که حضور هیچ کدام بر دیگری رجحان نداشت. سلمان روایتگری است که ذهن و زبانش با اطناب سخن در محور طولی شعر جلوه‌گر شده است و ایجاز در تعریف قدما و به آن معنی در کلام سلمان وجود ندارد. زبان ایجاز خود زبان تصویرهاست و تصاویر حاصل از ترکیب کلمات، گویای ایجاز سخن می‌باشند. در شعر سلمان، سخن سرایی موجز کمتر دیده می‌شود. بهتر است او را شاعر روایتگر بدانیم تا شاعر تصویر. بدین ترتیب ترکیباتی این گونه در شعر سلمان به وفور یافت نمی‌شود: سکوت بیابان / نماز حادثه / بهار حادثه / عادت صحرا / اطراف عشق / جنگل ابر / شاخه‌ی عشق / میوه‌ی عشق / لهجه‌ی عشق / بهار عدل / کاروان حماسه / جنگل کال / کسوف دل و ...

شگردهای شعری سلمان به دو شکل فشرده و گسترده خودنمایی می‌کنند: توصیفات فشرده‌ی شعر که در قالب‌های تشبیه، استعاره، کنایه و نماد ارائه می‌شوند. تراکم خیال و چندلایگی تصویر در این اشعار، بارز و آشکار است:

ز دور آبی دریای عشق پیدا شد / چو رود زمزمه کردیم و یک نفس رفتیم

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۸۴)

گم بود در عمیق زمین، شانه‌ی بهار / بی‌تو ولی زمینه‌ی پیدا شدن نداشت
(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۸۲)

دریغا که من چون زمستان سردی/به پایان رسیدم.
(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۷۴)

باغ را دریابید / رفت آن چشم که دلواپس فرداها بود.
(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۶۹۸۲)

نگاه کن چگونه هر بامداد/صبور و سربلند/از شانه‌های خاکستری صبح / بالا می‌آید.
(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۳۵)

تو مثل ستاره پُر از تازگی بودی و نور. (هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۲۵)

خواب دیدم / دلم برای لمس آفتاب / چونان نیلوفری / بر قامت نیزه پیچد.
(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۷۴)

در شعر زیر، ایهام هنرمندانه‌ای که در ترکیب زنگ حساب نهفته است، حسّ آشنا و ژرفی را از عصر روزهای دبستان و زنگ حساب به مخاطب منتقل می‌کند:

من مثل عصر روزهای دبستان / پُر از کسالت و تردیدم / و دفترم / از مشق‌های خط خورده / سیاه است/ هراس من این است/فردا که زنگ حساب آمد / با این کمینه چنین خواهند گفت: / باید هزار بار / در شعله‌های آتش دوزخ فرو روی / اینت جریمه برو.
(هراتی، از آسمان سبز: ۶۴-۱۳۶۴/۶۳)

امّا تصاویر گسترده‌ی شعر سلمان به شکل‌های تشخیص، تلمیح، لف و نشر، حس‌آمیزی و طنز بیان شده‌اند و در مجموع محور افقی خیال را در شعر تقویت کرده‌اند.

سلمان در شعر «تدفین مادربزرگ» که آن را برای پیرزن مهربانی در مَزَردشت سروده است که بعد از مرگ پیرزن، فرزندانش در تقسیم مال و منال او به جان هم افتاده‌اند، تصویری موجز و عاطفی را با نکات عمیق و ارزنده به نمایش گذاشته است. عواطف شدید و تخیل دامنه‌دار، جلوه‌ی دیگری از شعر می‌باشد که خیال را در محور عمودی تشدید کرده است:

«او را چنان که گفت / با یک کفن به خاک سپردیم / اما وقتی که آمدیم به خانه / حرص و وَلَع / روی شعور برگ و درخت آرمیده بود / و حس ظالمانه‌ی تقسیم / جان می‌گرفت / در لحظه‌های آخر اندوه / اشیا هر کدام / یک برگ از وصیت او شد / کم کم / مادربزرگ و مرگ فراموش می‌شوند.»
(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۶۶)

سلمان در همان شعر با حس‌آمیزی زیبا و ابتکاری خود، تصویر مرگ را در ذهن خواننده نشان داده است: «آن گاه بی‌درنگ / مادربزرگ من / در جامه‌ای به رنگ سرانجام / پیچیده شد / بوی کبود مرگ / ما را احاطه کرد.»

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۶۵)

در شعر «پاسخ یک نامه» نکته‌یابی‌های خاص خود را به زبان طنز، ساده و ظریف بازگو می‌کند:

«تعارف کردی دوستمان داری / در نامه‌ای / در پاکتی که به تمبری از / آسمان خراش‌های واشنگتن / آلوده بود.»

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۵۰)

گاه با وجود داشتنِ روانی و خوش‌آهنگی در شعر، حرف و تصویر، تکراری می‌شود:

«زندگانی درنگی است کوتاه / چون فرود شتابانِ فواره تا خاک»

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۶۲)

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر سلمان که نتیجه‌ی ساختار زبانی شعر اوست، آفرینش تشخیص با به کارگیری مفاهیم انتزاعی در کنار مفاهیم محسوس است:

★ «و تعجب نمی‌کنم / اگر ببینم ماه / با بچه‌های کوهستان / گل گاو زبان می‌چیند.»

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۷)

★ «دیشب آن قدر نزدیک بودی / که پنجره از شادی‌ام نمک می‌چشید.»

(هراتی، دری به خانه‌ی خورشید: ۱۳۷۶/۷)

★ «بی‌گمان ماه، کف دست تو را می‌بوسد.»

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۷۶/۱۳۱)

★ «عشق آمد آن جا، پی ما / قلبم از لهجه‌ی عشق ترسید.»

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۷۶/۱۱۹)

تفکّر عاشورایی و کاربرد تلمیح در آن، ناخودآگاه بر محتوای شعر سلمان تأثیر گذاشته است و تمایل او را به سوگ‌سرایی و حماسه‌سرایی عاشورا برانگیخته است. سلمان گاه در غزل نیز، حماسه و مرثیه را به هم می‌آمیزد که تفکیک آن‌ها دشوار به نظر می‌رسد. در رباعی و دوبیتی نیز با آرمانگرایی مذهبی خود، قابلیت‌های جدید را در این دو قالب به وجود می‌آورد که بیشتر بیان مفاهیم سیاسی، اجتماعی و مذهبی است.

زان دست که چون پرنده بی‌تاب افتاد / بر سطح کرخت آب‌ها تاب افتاد
دستِ تو چو رود تا ابد جاری شد / زان روی که در حمایت از آب افتاد
(تلمیح به واقعه‌ی عاشورا و قطع دست‌های حضرت عباس (ع))

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۱۶۰)

گاه بهانه‌های بودن آدمی در دنیا را با لف و نشر جدیدی به سُخره می‌گیرد:

چه همهمه‌ای می‌آید / گویا / مرغ و متکا توزیع می‌کنند / این‌ها که در صف ایستاده‌اند / به خوردن و خوابیدن معتادند / وقتی بهانه‌ای / برای بودن نداشته باشی / در صف ایستادن / خود بهانه می‌شود.

(هراتی، از آسمان سبز: ۱۳۶۴/۷۲)

۴- نتیجه‌گیری

★ بی‌گمان سلمان هراتی یکی از جریان‌سازان شعر انقلاب و از چهره‌های ممتاز شعر متعهد و آرمانگرا بود.

★ روح ناآرام او، حضور عرفان را در فراخی اندیشه‌هایش تداعی می‌کرد و در آینه‌ی اشعارش، تکثیر عشق نمایان بود.

★ سلمان با زندگی کوتاه خود نمونه‌ای از تغییر و تحوّل در شعر دهه‌ی شصت است.

★ زبان یکدست، ایجاز و لحن صمیمانه‌ی کلام به شیوه‌ی روایتگری، سرعت بخشیدن در انتقال احساس و مضمون شعر به وسیله‌ی موسیقی بیرونی و کناری، دوری از صورت شعر، پرداختن به محتوا، توجّه به تکرار کلمات با موسیقی درونی شعر، به کارگیری واژگان امروزی و زنده، به کارگیری واژگان مربوط به نام درختان، پرندگان، حشرات و ...، کاربرد عناصر در دسترس طبیعت مثل کوه و دریا و درخت، درک‌های معنوی و روحانی و فراحسّیِ از طبیعت، استفاده از ترکیبات ارزشمند و انگاره‌های غیرمتعارف، دفاع مقدس و عشق به وطن، بصیرت و تعهّد در برابر اجتماع و مردم، توجه به طبیعت و محیط زیست روستا، اعتراض و هشدار در شعر، غرب‌ستیزی، بینش معنوی در شعر، شیوه‌ی تصویرگری با استفاده از عاطفه و زبان و انواع آرایه‌های ادبی از ویژگی‌های شعر سلمان هراتی است.

★ و سلمان امانت‌دار نجابت جنگل / آسمان سبزش را در تمام پنجره‌ها می‌کارد / و قلمش را به کودکان روستای مزردشت می‌سپارد / آن گاه بال در بال فرشتگان / پا از رکاب خاک برمی‌گیرد / و بدین سان است که دریا / مرگ دریا را نمی‌پذیرد.

(عبدالملکیان، ریشه در ابر: ۱۳۶۶/۱۵۸)

۵- نمایه‌ی منابع و مآخذ

۱- پاشا، ابوالفضل، شعر حرکت، روزنامه‌ی همشهری، سال ۹، یکشنبه: ۱۳۷۹/۹/۲۷، ش ۲۲۹۵، ص ۱۰

۲- حمیدی، سپهر، نسیمی از ترانه‌های جنگل، روزنامه‌ی کیهان، پنج‌شنبه: ۱۳۷۱/۵/۱، ش ۱۴۵۳۰، ص ۱۶

۳- شفیعی، سیدضیاءالدین، بیدارتر از صبح (یادمان سلمان هراتی)، ناشر: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چ ۱، تهران ۱۳۷۷.

۴- شمس لنگرودی، محمّد، شعر باید به خلأهای روحی پاسخ دهد، روزنامه‌ی همشهری، سال ۹، دوشنبه: ۱۳۸۰/۱/۲۰، ش ۲۳۷۲، ص ۱۰

۵- عبدالملکیان، محمدرضا، ریشه در ابر، ناشر: برگ، چ ۱، تهران ۱۳۶۶.

۶- کاکایی، عبدالجبار، آوازهای نسل سرخ (نگاهی به شعر معاصر ایران)، ناشر: عروج، چ ۱، تهران ۱۳۷۶.

۷- هاندکه، پیتر، نویسنده‌ی متعهّد کیست؟، ترجمه‌ی میترا لطفی شمیرانی، روزنامه‌ی همشهری، سال ۱۰، چهارشنبه: ۱۳۸۱/۴/۱۹، ص ۱۶

۸- هراتی، سلمان، از آسمان سبز، ناشر: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چ ۱، تهران ۱۳۶۴.

۹- هراتی، سلمان، دری به خانه‌ی خورشید، ناشر: سروش، چ ۲، تهران ۱۳۷۶.

کاوشی در جستجوی رشته‌های طلایی از ایران باستان تا نیما

وجید سبزیان پور
دانشیار دانشگاه رازی

چکیده

نیما زبان گویای فرهنگ و ادب سرزمین ایران است، پرورده این آب و خاک و برآمده از فرهنگ ایرانی است، فرهنگی که آمیخته‌ای از اندیشه‌های اسلامی - ایرانی – عربی است.

آموزه‌های دینی، خردورزی و تجربه، از گذشته بسیار دور، محور اساسی اندیشه‌ها و ارزش‌های فکری و رفتاری مردم ایران بوده که از نسلی به نسلی دیگر سینه به سینه منتقل شده آثاری چون شاهنامه و گرشاسب نامه امانتدار انتقال آنها به نسل‌های بعدی بوده است. به علاوه بسیاری از آنها به واسطه همسویی با فرهنگ و ادب اسلامی – عربی با استقبال عرب‌ها روبرو شده و از طریق اختلاط فرهنگی و نژادی ایرانیان و عربها به فرهنگ عربی منتقل شده و این بار با لباسی جدید و هویتی متفاوت به زادگاه خود بازگشته است.

جستجوی رگه‌های فکری باستانی این مرز و بوم، و ردیابی تأثیر و تأیید آنها در فرهنگ عربی و فارسی، راهی است برای بازشناسی ارتباطات فرهنگی – تاریخی ایرانیان و عرب‌ها که از آثار پر برکت آن، ایجاد وحدت و نزدیکی دو ملت و کاهش غبار تفرقه و اختلافات مصیبت بار است.

در این مقاله با ریشه‌یابی ۳ مضمون از نیما، در فرهنگ باستانی ایران و جستجوی شواهدی از ادب عربی و فارسی، به دنبال پیدا کردن رشته‌ای هرچند باریک هستیم که دو فرهنگ ایرانی و اسلامی را به هم گره می‌زند، به این اعتقاد که این رشته طلایی با تلاش مستمر، این قابلیت را دارد که تبدیل به ریسمانی محکم و استوار گردد.

واژه‌های کلیدی:
نیما، ادبیات تطبیقی، ادب فارسی و عربی، عقلانیت و خرد

مقدمه:

نیاکان باستانی ما حاصل عقلانیت، تجربه‌های تلخ و شیرین و آموزه‌های دینی خود را در قالب امثال و حکم، به منزله‌ی عاملی برای جلوگیری از ناهنجاریهای اجتماعی و محرکی برای زندگی بهتر به کار می بردند. برخی از این امثال در متون پهلوی و بسیاری دیگر در گوشه و کنار منابع عربی دیده می‌شود.

از آنجا که نیما فرزند ایران و برآمده از این فرهنگ و ادب است بسیاری از این موضوعات را در اشعار خود به کار برده است، در این مقاله برای نمونه ۳ مضمون میانه روی، نادانی و بدنامی را که در یکی از رباعیات او آمده از دیدگاه ایرانیان قدیم مورد بررسی قرار می‌دهیم.

با این باور که که برخی مفاهیم از مضامین عام در فرهنگ بشریت است ولی با توجه به تقدم تاریخی آنها در ایران باستان، لازم است در کنار منابع عربی و اسلامی به ویژه در متون ادب فارسی به آن اشاره شود.

هدف ما در این مقاله:

در این مقاله با تأمل در یک رباعی از نیما، به ۳ مضمون ایرانی در آن اشاره می کنیم و نشان می‌دهیم که حکمت‌های ایرانیان مورد غفلت بسیاری از شارحان و صاحب نظران ادب فارسی قرار گرفته است.

در رباعی زیر ۳ مضمون «میانه روی»، «نادانی» و «بدنامی» را بررسی می کنیم:

اندازه مبر کز آنسوی بام افتی — نه نیز چنان کز این سوی آرام افتی
خسبیدن بهتر که ندانی رفتن — بی نام شدن به که تو بد نام افتی

(نیما، دیوان، ۱۳۶۶: ۱۶۶)

۱- میانه روی و اعتدال

مضمون بیت اول اجتناب از افراط و تفریط است که با تعبیر افتادن از سوی دیگر بام آمده است:

۱-۱- در ایران باستان

از پندهای آذرباد: وَ الْزَمِ الْقَصْدَ تَکُنْ أَمیناً (ابن مسکویه، بی تا:۲۶)؛ ترجمه: میانه روی را پیشه کن تا در امان باشی. و نیز: یَا بُنَیَّ اقْتَصِدْ فِی الْقِرَی تَکُنْ مِضْیافاً (همو، ۲۶)؛ ترجمه: فرزندم در مهمانی میانه رو باش تا همیشه مهمان داشته باشی.

قَالَ أَبَرویز: لاَتُوسِعَنَّ عَلَی جُنْدِکَ فَیَسْتَغنوا عَنْکَ، وَ لاَتُضیقَنَّ عَلَیهِمْ فَیَضجُّوا منْکَ، أَعْطِهِمْ عَطَاءً قَصْداً، وَامْنَعَهُمْ مَنْعاً جَمیلاً، وَ وَسِّعْ عَلَی قَومِکَ فِی الرَّجَاءِ، وَ لاَتُوَسِّعْ عَلَیهِمْ فِی الْعَطَاءِ (راغب اصفهانی، ۱۴۲۰: ۲۱۰/۱) (ابن حمدون، ۱۹۸۳: ۲۹۱/۱) (طرطوشی، ۱۹۹۰: ۳۶۶) (ابن طقطقی، ۱۸۹۴: ۷۹) و (الابی، ۱۹۹۰: ۶۹/۷) و (ابن عبد ربه، ۱۹۹۹: ۲۸/۱)؛ ترجمه: پرویز گفته است: لشکریانت را در رفاه بسیار قرار نده زیرا از تو بی نیاز می شوند، و آنها را در تنگنا قرار مده که از تو بیزار می شوند، به آنها در حد میانه ببخش و از دادن (مال زیادی) به آنها خودداری کن و امید مردمت را افزایش ده نه بخشش به آنها را.

قَالَ أَنُوشِروان: الْقَصْدُ غَايَةُ الْمَنَافِعِ. (عسکری، ۱۳۵۲: ۲/ ۹۰) (عسکری، بی تا، دیوان...۲/۴۸۳)؛ ترجمه: انوشروان گفته است: میانه روی نهایت سود و منافع است.

قِيلَ لِأَنُوشِروان: مَا الْعَقلُ؟ قَالَ: الْقَصدُ فِی کُلِّ الأُمُورِ. (طرطوشی، ۱۹۹۰: ۵۲۹)؛ ترجمه: به انوشروان گفته شد: عقل چیست؟ گفت: میانه روی در همه کارها.

لَمَّا اسْتَتَمَّ أَنُوشِروان کِتابَ «الْمَسَائِل» قَالَ فِی آخِرِه:...، وَ الْإِقْتِصَادُ أَحْسَنُ الأَفْعال. (ابن مسکویه، بی تا: ۶۱)؛ ترجمه: انوشروان زمانی که کتاب مسائل را تمام کرد در پایان آن نوشت:...و میانه روی بهترین کار است.

وَ قَالَ أَبَرْوِیز لابْنِه: اجْعَلْ لِاقْتِصَادِکَ السُّلْطَانَ عَلَی إِفْرَاطِکَ، فَإِنَّکَ إِذَا قَدَرْتَ الأُمورَ عَلَی ذَلِکَ وَزَنْتَها بِمِیزانِ الْحِکْمَةِ وَ قَوَّمْتَهَا تَقْوِیمَ الثَّقَافِ، وَلَمْ تَجْعَلْ لِلنِّدامةِ سُلْطاناً عَلَی الْحِلْمِ. (ابن قتیبه، بی تا: ۱/ ۴۵۰)؛ ترجمه: پرویز به پسرش گفته است: میانه روی خود را حاکم بر زیاده روی کن، اگر کارها را بتوانی بر این منوال پیش ببری آنها را با میزان حکمت و دانایی و فرهنگ متعادل کرده‌ای و جایی برای غلبه پشیمانی بر صبر و شکیبایی نگذاشته‌ای.

از نکات بسیار مهم اینکه میدانی ضرب المثل زیر را از امثال مولد[1] دانسته است:

لاَ تَکُنْ رَطْباً فَتُعْصَرْ وَلاَ یَابِساً فَتُکْسَرْ (میدانی، ۲۰۰۳: ۲/ ۲۶۹)؛ ترجمه: خیس نباش که فشار داده نشوی، خشک نباش که شکسته نشوی.

در مینوی خرد[2] توصیه شده است که در همه کارها میانه رو باشید: «کوشا و میانه رو باش». (مینوی خرد، ۱۳۷۹: ۲۲) در این میان تأکید بر اعتدال در خوردن و سخن گفتن جایگاه ویژه‌ای دارد: «برای اینکه آدمی خویشتن را بی‌عیب دارد، میانه‌روی گفتار در راه راستی بهتر است». (همان، ۲۲) «در تندرستی میانه‌روی در خوراک و تن به کار داشتن بهتر است». (همان، ۲۳)

---

[1]. امثال مولد، کلمات حکمت آمیزی است که در عصر اول عباسی از طریق اقوام غیر عرب، در اثر اختلاط فرهنگی و نژادی بیگانگان با عرب ها به وجود آمد و از آنجا که در زبان و فرهنگ عربی اصالت ندارند از جهت لغت و نحو حجیت ندارند. (مفتاح الحداد، ۱۹۹۸، ۳۰).

[2]. مینوی خرد نام کتابی است به زبان پهلوی، مشتمل بر ۶۲ پرسش و پاسخ درباره مسایل دینی زرتشتی، این پرسش ها از طرف شخصی خیالی که دانا خوانده می شود طرح و مینوی خرد (نیروی معنوی عقل) به آنها پاسخ می دهد. از نویسنده کتاب اطلاعی در دست نیست و یکی از اندرزنامه های پهلوی محسوب می شود. این کتاب را احمد تفضلی به زبان فارسی ترجمه کرده است. نک: (عفیفی، ۱۳۸۳: ۶۳۰-۶۳۱)

در مرزبان نامه دانای مهران در پندهای خود به شاه اردشیر، میانه روی را گنج می داند و میانه روان را از زوال و اختلال در امان می‌داند:

«اگر نیک تأمل کنی؛ پاسبانان گنج مکنت، مقتصدانند که در امور معاش تا قدم بر جاده وسط دارند؛ هرگز رخنه زوال و نقب اختلال بدان راه نیابد». (مرزبان نامه، ۱۳۶۶: ۱۹۲)

در اندرزهای «بهزاد فرخ پیروز» آمده است:

میانه روی به خرد پیداتر، دانش بر پایه‌ی خرد کاری‌تر است. (متون پهلوی، ۱۳۷۱: ۱۱۴)

مستوفی (۱۳۳۹: ۱۱۷ و ۱۱۹) در تاریخ گزیده نوشته است:

انوشروان را تاجی بود، این [پندیات] بر آنجا نوشته. روز بار، منادی گری ندا کردی که این پندیات کار بندید:

....پای به اندازه گلیم[1] [فراکشید]. و هزینه باندازه خزینه کنید تا از نیاز برهید....

در قابوس نامه (۱۳۶۴: ۴۶) آمده است: اما ای پسر اندر کارها افراط و تفریط را شوم دان و اندر همه شغلی میانه باش. یوسفی در شرح این جمله از حدیث (خیر الامور اوسطها) استفاده کرده است. نک: (قابوس نامه، ۱۳۶۴: ۱۹۲)

---

[1]. ابو هلال عسکری (بی تا: ۱۱۷/۱) ضرب المثل «مد رجلک حیث تنال ثوبک» (پایت را تا آنجا که لباست می رسد دراز کن) را از امثال ایرانیان دانسته و دو بیت عربی زیر را در همان معنی می داند:

فاعمد لما تعلو فما فی الذی / لا تستطیع من الامور یدان؛ ترجمه: به آنچه کمال می یابد، تکیه کن و (بدان که) قدرتی بر کارهایی که خارج از توان تست نداری.

إذا لم تستطع شیئاً فدعه / وجاوزه إلی ما تستطیع؛ ترجمه: اگر از عهده کاری برنیامدی رهایش کن و به کاری بپرداز که قدرت انجام آن را داری.

محفوظ (۱۳۳۶: ۱۵۲) بیت زیر از بوستان سعدی را «باندازه بود باید نمود / خجالت نبرد آنکه ننمود و بود» مقتبس از ضرب المثل عربی «مد رجلک علی قدر الکساء.» می داند.

مهدی محقق (۱۳۴۰: ۶۹) و (۱۳۶۳، ۸۸) نیز ضرب المثل (مد رجلک...) را با این بیت از ناصر خسرو مقایسه کرده ولی توضیحی درباره پیشینه آن نداده است:

من شدم ساعتی به استقبال پای کردم برون ز حد گلیم

انجوی شیرازی داستانی درباره شاه عباس و پا درازتر کردن از گلیم آورده است که به آنکه پایش را جمع کرده بود سکه طلا داد و دست و پای کسی را که از گلیم بیرون زده بود قطع کرد. نک: (انجوی، ۱۳۵۲: ۳۵/۱)

۱-۲- در ادب عربی

عَلَیکَ بِأوساطِ کُلِّ الاُمورِفَانَّهَـا نَجَاةٌ وَ لَا تَرْکَبْ ذَلُولاً وَ لاَ صَعْبا [1]

(ثعالبی، ۲۰۰۳: التمثیل، ۲۵۱)؛ ترجمه: میانه روی در کارها بر تو لازم است زیرا راه نجات است، نه سوار مرکب رام شو نه چموش.

فإن کنْتَ تَبْغی العزّ فابْغِ تَوَسّطاً فعنـدَ التّنـاهی یَقْصُرُ المُتطاول

تَوَقّی البُدورُ النقصَ وهْیَ أهِلَّةٌ ویُدْرِکُهـا النّقْصانُ وهْیَ کوامل

(معری، ۱۳۸۱: ۱۲۵)

ترجمه: اگر خواستار عزت هستی راه میانه را برگزین زیرا در هنگام اوج، بلند کوتاه می‌شود.

ماههای کامل، از نقصان که هلال است می‌گریزند و دچار نقصان می‌شوند، در حالی که کامل هستند.

أَلا فَاسْتَقِمْ فِی کُلِّ اَمْرِکَ وَ اقْتَصِدْ فَـذَلِـکَ نَهْـجٌ للصِّـراطِ قَـویـمُ

وَ لَا تَکُ فِیـهِ مُفْرِطاً أَوْ مُفَـرِّطـاً کِـلاَ طَـرْفَیْ کُـلِّ الْاُمُـورِ ذَمِیـمُ

(بعلبکی، ۲۰۰۶: ۸۹)

ترجمه: هان در همه کارهایت استوار باش و میانه رو، زیرا این راه درست است.

در این راه نه تندرو باش نه کندرو / (زیرا) هر دو طرف کارها ناپسند است.

خَیرُ الاُمُورِ أَوسَطُهَا، الْحَسَنَةُ بَینَ السَّیئَتَینِ، الجَاهِلُ إِمَّا مُفرِطٌ اَو مُفَرِّطٌ

(نقل از دهخدا، ۱۳۵۲: ۱۶۸)

ترجمه: بهترین کارها میانه آنهاست؛ نیکی بین دو بدی است؛ نادان یا تندرو است یا کندرو؛ تا زمانی که در راه میانه باشی بی نیازی.

۱-۳- در متون ادب فارسی

دهخدا (۱۶۹ و ۷۶۷) در ذیل این عبارت عربی (خیر الامور اوساطها و اوساطها) و بیتی از امیر علی شیر:

اسب راه آنست کو نه فربه و نه لاغر است. (راه رو را فاقه و نعمت کند منع از سلوک...)

---

[1]. دهخدا در صفحه ۷۶۷ امثال و حکم به این بیت عربی اشاره کرده است.

نمونه هایی از اشعار شاعران فارسی زبان را با مضمون میانه روی آورده است که با ذکر چند نمونه خواننده گرامی را به بقیه ارجاع می‌دهیم:

ستوده کسی کو میانه گزید　　تن خویش را آفرین گسترید　(فردوسی)
ظهور نیکویی در اعتدالست　　عدالت جسم را اقصی الکمالست　(شبستری)
برتر مشو از حد و نه فزون‌تر　　هش دار مقصر مباش و غالی　(ناصر خسرو)
در خبر خیر الامور اوساطها　　مانع آمد ز اختلال اخلاطها　(مولوی)

دهخدا (۲۳۹) ذیل (الجَاهِلُ إِمَّا مُفْرِطٌ وَ إِمَّا مُفَرِّطٌ)آورده است:

نه به آن شوری شور و نه به آن بی نمکی.

گفتند: پیش می افتی آنقدر پس رفت که افتاد.

نه به آن زینب و کلثوم شدنت نه به این داریه و دنبک زدنت.

گاهی از دروازه به درون نمی آید گاهی از سوراخ سوزن بیرون می رود.

محقق در چهار مورد (۱۳۶۳: ۴۵)، (۱۳۶۹: ۲۹۰ و ۱۷۰) و (۱۳۴۰: ۳۸) دو بیت مذکور از ابو العلا معری (فان کنت...) را با بیت (میانه کار همی باش و بس کمال مجوی / که مه تمام نشد جز ز بهر نقصان را) از ناصر خسرو هم مضمون دانسته است. در یک جا نیز (۱۳۶۳: ۳۸) بیت بالا از ناصر خسرو را با این عبارت از ارسطو (الزِّیادَةُ فِی الحَدِّ نَقصٌ فِی المَحدُود) هم مضمون دانسته است. مقایسه کنید با دامادی (۲۶، ۳۲۰ و ۳۴۱)

همچنین محقق (۱۳۶۳: ۱۰۵ و ۱۰۷) دو بیت زیر از ناصر خسرو را با یک عبارت عربی و یک بیت شعر عربی مقایسه کرده است:

خواری مکش و کبر مکن بر ره دین رو　　مؤمن نه مقصر بود ای پیر نه غالی
برتر مشو از حد و نه فزون‌تر　　هش دار مقصر مباش و غالی

دینُ اللهِ بَینَ الْمُقَصِّرِ وَ الْغَالِی (ابن قتیبة، بی تا: ۴۴۷/۱)

یَقُولُ لِی الْواشُونَ کَیفَ تُحبُّهَا　　فَقُلْتُ لَهُمْ بَینَ الْمُقَصِّرِ وَ الْغَالِی

دامادی (۱۳۷۵: ۶۸۵) بیت زیر از نظامی را با آیه ای از سوره اعراف مقایسه کرده است:

بیاشام و بخور چندانک خواهی　　کم و بسیار نه کارد تباهی

کُلُوا وَ اشْرَبُوا وَ لا تُسْرِفُوا (اعراف، ۷)

۲- خسبیدن بهتر که ندانی رفتن

مصراع سوم رباعی نیما، ما را به یاد این ابیات از گلستان سعدی می‌اندازد:

ظـالمـی را خفتـه دیـدم نیـم روز گفتم: این فتنه است خوابـش برده به
و آنکه خوابش بهتر از بیداری است آن چنـان بـد زنـدگـانی، مـرده، بـه

(گلستان، ۱۳۶۸: ۸۱)

شباهت ابیات بالا را با این سخن انوشروان نمی‌توان انکار کرد:

و قَالَ (انوشروان): مَوتُ الابْرارِ راحَةٌ لَهُم، وَ مَوتُ الاَشْرارِ راحَةٌ لِلْعَالَم (ابن مسکویه، بی‌تـا: ۵۸): مرگ آزادگان راحتی آنان است و مرگ اشرار راحتی مردم. بـرای اطـلاع از ایـن مـضمون در گلستان سعدی نک: (سبزیان پور، ۱۳۸۸: ۱۱۶)

سایه پنهان این سخن بزرگمهر را می‌توان در بیان نیما دید:

وَقَالَ (بزرگمهر): مَا أُوتِیَ رَجُلٌ مِثْلُ غَرِیزَةِ عَقل، فَإِنْ حَرَمَهَا فَطُولُ صَمْت، فَإِنْ حَرَمَهَا فَالْمَوتُ أَسْتَرُ لَـهُ. (ابن الجوزی، ۱۴۱۲: ۱۳۸/۲)؛ ترجمه: به آدمی چیزی مانند عقل داده نشده پس اگر از آن محـروم شد، سکوت طولانی کند و اگر از سکوت هم محروم بود، مرگ بهترین پوشش برای اوست.

۳- گمنامی بهتر از بدنامی

به اعتقاد ما مصراع چهارم رباعی نیما «بی نام شدن به که تو بد نام افتی» متـأثر از فرهنـگ و ادب مکتوب و شفاهی ایرانیان است زیرا اهمیت به خوشنامی و گریز از ننگ و بدنامی به تأیید و اقرار ادیبان و صاحب نظران عرب، که غالبا به ایرانیان خوش بین نبوده‌اند، از اصـول اخلاقـی نیاکان ما بوده است:

۳-۱- در ایران باستان

نیک نامی که حاصل نیک اندیـشی، نیکوکـاری و نیـک گفتـاری اسـت، آنقـدر در ایـران باستان مورد توجه قرار داشته که مهمترین توصیه بزرگمهر حکیم به مردم در هنگام مرگ بوده است، زیرا هنگامی که بزرگمهر را برای کشتن می بردند، به او گفتند: سخنی بگو که آن را بـه یاد داشته باشیم، او گفـت: أَیَّ شَیء أَقُولُ؟ الْکَلامُ کَثیرٌ وَلَکِـنْ إِنْ أَمْکَنَـکَ أَنْ تَکُـونَ حَـدیثاً حَـسَناً فَافْعَلْ؛ ترجمه: سخن بسیار است ولی اگر برایت ممکن است که سخن و خـاطره خـوبی باشـی، پس خاطره خوبی باش. (بیهقی، ۱۳۹۰: ۱۸۷)

به اعتقاد راغب (۱۴۲۰: ۴۵۱/۱) شاعری عرب با الهام از سخن بزرگمهر، در همین مضمون سروده است:

وَكُنْ أُحْدُوثَةً حَسُنَتْ فَإِنِّی رَأَیتُ النَّـاسَ كُلُّـهُمْ حَــدیثَا

سخن نیکی باش زیرا من همه مردم را در سخن دیده‌ام

از پندهای ایرانیان: خُمُولُ الذِكْرِ أَجْمَلُ مِنَ النُّبَاهَةِ بِالذِكْرِ الْقَبِیحِ

(ابن مسکویه، بی تا: ۷۷)؛ ترجمه: گمنامی بهتر از شهرت به بدنامی است.

تأثیر این مضمون را در اشعار شریف رضی (۳۵۹-۴۰۶ ق.) اینگونه می‌بینیم:

خُمُولُ الفَتی خَیرٌ مِنَ الذِكرِ بِالخَنا وَجَرٌّ ذُیولِ المُندِیاتِ الفَواضِحِ

(شریف رضی، ۱۴۱۹: ۳۲۷/۱)؛ ترجمه: گمنامی آدمی بهتر از شهرت زشت و کشیدن دامن رسوایی و بی‌آبرویی است.

از سؤال زیر که از انوشروان پرسیده شده، دیدگاه ایرانیان درباره زندگی خوب و نقش مهم نام نیک به روشنی معلوم می گردد:

سُئِلَ: مَا الرَّأْیُ الْجَیِّدُ فِی أَمْرِ الْمَعَاشِ؟ قَالَ: مَنْ كَانَ یُرِیدُ عَیشَ السُرُورِ، فَالْقَنَاعَةُ ؛ وَ مَنْ كَانَ یُرِیـدُ عَیْشَ الذِّكْرِ، فَالْاجْتِهادُ فِی الصَّلاحِ وَ عُمُومِ النَّاسِ بِالْخَیرِ. وَ مَنْ أَرَادَ سِـعَةَ الـدُّنْیَا وَ فُـضُولَهَا، فَلْیُـوَطِّنْ نَفْسَهُ عَلَی الاثْمِ وَ الْغَمِ وَ النَّصَبِ. (ابن مسکویه، بـی تـا: ۵۴)؛ ترجمـه: پرسـیده شـد: فکـر درسـت درباره زندگی چیست؟ گفت: هرکس زندگی شاد می خواهد قناعت و هرکس زندگی بـا نـام نیک می خواهد تلاش در نیکی و خیر خواهی مـردم؛ و هـرکس رفـاه دنیـا خواهـد خـودش را برای گناه و اندوه و رنج آماده کند.

از سؤال های زیر دریافته می شود که نیاکان ما اهمیت نیکنامی را به درستی شـناخته بودنـد زیرا در جستجوی راههای رسیدن به آن بودند:

قِیلَ لِاَنوشروانَ: فَأَیُّ الاجْتِهادِ أَعْوَنُ عَلَـی اكْتِـسابِ مَحْمُـودِ الـذِّكْرِ؟ وَ أَیَّـةٌ أَعْـوَنُ عَلَـی اِصْـلاَحِ الْمَعِیشَةِ؟ وَ أَیَّةٌ أَعْوَنُ عَلَی الاَمْنِ؟ قَالَ: أَعْوَنُهُ عَلَی الذِّكْرِ الْمَحْمُودِ الانْصَافُ مِـنَ الـنَّفْسِ، ثُـمَّ اجْتِنَـابُ الظُّلْمِ وَ أَعْوَنُهُ عَلَی الامْنِ تَرْكُ الذُّنُوبِ وَ أَعْوَنُهُ عَلَی صَلاحِ الْمَعِیشَةِ الاجْتِهادُ عَلَی الْحَقِّ وَ رَفْضِ الشَّرِ وَ الْحِرْصِ (ابن مسکویه، بی تا: ۵۴)؛ ترجمه: از انوشروان پرسیدند: چه کاری بیـشتر موجـب نـام نیک است؟ و کدام کار بیشتر موجب اصـلاح وضـعیت زنـدگی اسـت؟ و چـه چیـزی موجـب امنیت بیشتر است؟ گفت: انصاف در باره خود بیش از هر چیزی موجب نـام نیـک، اجتنـاب از

گناه موجب امنیت و تلاش در راه حق و مخالفت با بدی و حرص و طمع، بیش از هر چیزی موجب اصلاح وضعیت زندگی است.

این سخن بزرگمهر که از جاحظ نقل شده نشان می دهد که ترجیح مرگ بر عیب و نقص از اصول اخلاقی ایرانیان بوده است:

قیلَ لِبُزرْجمهرَ بن البَخْتَکانَ الفَارسیَّ: أیُّ شَیء أستَرُ للعَیِّ؟ قَالَ: عَقلٌ یُجَمِّلُه، قَالُوا: فَإنْ لَمْ یَکُنْ لَهُ عَقلٌ، قَالَ: فَمَالٌ یَستُرُه، قَالُوا: فَإنْ لَمْ یَکُنْ لَهُ مَالٌ قَالَ: فَإخْوانٌ یُعَبِّرُونَ عَنْهُ، قَالُوا: فَإنْ لَمْ یَکُنْ لَهُ إخْوانٌ یُعَبِّرُونَ عَنْهُ قَالَ: فَیَکُونَ عَییّاً صَامتاً، قَالُوا: فَإنْ لَمْ یَکُنْ ذَا صَمْت، قَالَ: فَمَوتٌ خَیرٌ لَهُ منْ أنْ یَکُونَ فی دَارِ الْحَیاة (جاحظ، ۲۰۰۲: ۳۰/۱) و (عاملی، ۱۴۲۰: ۲۳۲/۲)؛ ترجمه: به بزرگمهر گفتند چه چیزی نقص زبان را می پوشاند؟ گفت: عقلی که آن را بیاراید. گفتند اگر عقل نباشد؟ گفت: مالی که عیب آن را بپوشاند. گفتند: اگر مال نباشد؟ گفت: دوستانی که به جای او حرف زنند. گفتند: اگر دوستی نداشته باشد؟ گفت: خاموش باشد، گفتند: اگر ساکت نشد، گفت: پس مردن بهتر از زنده ماندنش است[1]. برای اطلاع از زشتی ننگ در ایران باستان و تأثیر آن در کلیله و دمنه و شاهنامه نک: (سبزیان پور، ۱۳۸۷: ۹۵) و (همو، ۱۳۸۴: جستاری، ۹۲-۹۳) همچنین برای اطلاع از این مضمون در مینوی خرد و تأثیر بر اشعار بهار نک: (سبزیان پور، ۱۳۸۶: ۹۰)

۳-۲- در ادب فارسی

جای تعجب است که با این همه تأکید بر نیکنامی در ایران باستان، در شرح متون ادب فارسی اشاره ای به ریشه های ایرانی این مضمون نشده است:

حسینعلی محفوظ[2] (۱۳۳۶: ۱۹۴) برای نشان دادن تأثیر ادب عربی در ادب فارسی، سعدی را متأثر از ادب عربی دانسته و دو بیت زیر را با هم مقایسه کرده است:

---

[1]. بی نام شدن را می توان کنایه از مردن هم دانست.

[2]. حسینعلی محفوظ، اولین دانشجوی دکترای خارجی دانشگاه تهران در سال ۱۳۳۵ از رساله دکتری خود با عنوان سعدی و متنبی در رشته زبان و ادبیات فارسی به راهنمایی بدیع الزمان فروزانفر دفاع کرد. نک: (مجله دانشکده ادبیات شماره ۳- سال سوم – ۱۳۳۵- ص ۹۴ و ۹۵) این رساله با نام سعدی و متنبی به چاپ رسید و به سبب تعصب و امتیاز دادن بیش از حد لازم به متنبی در مقابل سعدی و ادعای وامداری غیر منصفانه سعدی از متنبی مورد انتقاد قرار گرفت. برای اطلاع بیشتر نک: مهدوی (۱۳۷۰، ۲۸)، (مؤید شیرازی (۱۳۶۲، ۱۶ - ۲۲)، محقق، (۱۳۶۶، ۱۷۳-۱۸۴) و محمود انوار (۱۳۸۰، ۴۵ - ۷۵).

«أماوِیُّ إنَّ المالَ غادٍ وَرائِحٍ وَیَبقی مِنَ المالِ الاَحَادیثُ وَالذکرُ[1]»؛ ترجمه: ای معاویه مال می آید و می رود و از مال تنها قصه ها و یاد ها به جای می ماند.

مرا نام باید در اقلیم فـاش دگر مرکب نامور گو مباش (گلستان)

خزائلی (۱۳۶۳: ۱۸۷)، یوسفی (۱۳۸۱: ۳۷۷) و دامادی (۱۳۷۹: ۲۱۶) بدون اشاره بـه پیـشینه این مضمون در ایران، سخنان محفوظ را نقل کرده اند[2].

شفیعی کدکنی (۱۳۸۰: ۴۷۲) در شرح این بیت از سـنایی (۱۳۷۵: ۳۲۸) «فـسانه خـوب شـو باری چو می دانی که پیش از تو / فسانه نیک و بد گشتند سامانی و ساسانی»، به نقـل ایـن بیـت عربی (أرَی النَّاسَ أُحْدُوثَةً / فَکُونِی حَدیثاً حَسَن) اکتفا کرده است.

دهخدا (۱۳۵۲: ۱۹۹) ذیل این بیت فردوسی (اگر جاودانه نمانی به جای / همان نام به زین سپنجی سرای) بیش از ۵۰ بیت از شاعرانی چون فردوسـی، ناصـر خـسرو، اسـدی، نظـامی، مولـوی، سـعدی، جامی...آورده است. به علاوه در ذیل این ضرب المثل عربی (النـاس احادیـث) بـه گونـه ای اشـعار و ابیات فارسی را آورده است (ص ۲۷۵) که اینگونه می نماید که منشأ این سخنان عربی است.

۳-۳- در ادب عربی

وَ إذَا الْفَتَی لاَقَی الْحَمامَ رَأَیْتُهُ لَولا الثَّنَاءُ کَأَنَّهُ لَمْ یُولَدْ (یوسی، ۲۰۰۳: ۲۲۴/۲)

ترجمه: به اعتقاد من، وقتی آدمی با مرگ روبرو مـی شـود / اگـر نـام نیـک نداشـته باشـد، گویی که به دنیا نیامده است.

وَإنَّما المَرءُ حَـدیثٌ بَعـدَه فَکُن حَدیثاً حَـسَناً لِمَـن وَعـی (ابـن دریـد، ۱۴۱۵: ۲۳۰)؛

ترجمه: آدمی پس از خود سخن است / پس سخن خوبی باش برای کسی که می شنود

ذِکرُ الفَتی عُمرُهُ الثانی وَحاجَتُهُ ما قاتَهُ وَفُضولُ العَیشِ أشغالُ (متنبی، ۱۴۰۷: ۴۰۷/۳)

ترجمه: نام نیک آدمی عمر دوباره اوسـت و نیـاز او / چیـزی اسـت کـه مـی خـورد و بقیـه زندگی گرفتاری و اضافی است.

---

[1]. (ابیوردی، ۱۴۰۷، ۱۵۸/۱).

[2]. این در حالی است که خزائلی و یوسفی در شرح بوستان و گلستان و دامادی در کتـاب مـضامین مـشترک... هرجـا لازم بوده است، به سخنان حکیمان ایرانی قبل از اسلام اشاره کرده اند، برای نمونـه نـک: (خزائلـی ۱۳۶۳: ۱۱۷ و ۱۵۵) و (همـو ۱۳۶۸: ۲۴۹ و ۶۷۱) و (یوسفی ۱۳۸۱: ۲۵۹، ۲۳۵ و ۲۸۳). (دامادی ۱۳۷۹: ۳۴۴، ۲۳۹)

نتیجه

نیما مثل بقیه گویندگان و شاعران این سرزمین، آیینه فرهنگ و ادب کشوری کهنسال است که مردم آن به خردورزی و حکمت شهرت داشته اند. رگه های اندیشه ایرانی که غالبا به علت حاکمیت عقل، تجربه و وحی با فرهنگ و ادب اسلامی – عربی یکسانی دارد در اشعار عموم شاعران فارسی زبان، از جمله نیما دیده می شود.

از آنجا که بسیاری از شارحان و محققان فارسی زبان به جنبه ی ایرانی حکمتهای ادب فارسی کم توجهی کرده و در شرح و تعلیق بر آنان از امثال و اشعار عربی استفاده ی بسیار کرده اند بر آن شدیم که نشان دهیم حکمت و فرهنگ باستانی ایران به اندازه ای غنی و بارور بوده است که احتمالا بسیاری از این مضامین عقلی در دوره عباسی از طریق نهضت ترجمه و اختلاط ایرانیان با عربها وارد فرهنگ و ادب عربی شده و مورد تأیید و استقبال قرار گرفته است و به همین منظور در یک رباعی از نیما، سه مضمون ایرانی را برای نمونه نشان داده ایم تا بگوییم که بر محققان و صاحب نظران ادب فارسی لازم است که به این جنبه از تاریخ و فرهنگ و ادب ایران توجه بیشتری داشته باشند.

منابع

ابن الجوزی، ابو الفرج عبد الرحمان بن علی بن محمد، (۱۴۱۲)، المنتظم فی تاریخ الملوک و الامم، دراسة و تحقیق محمد عبد القادر عطا و مصطفی عبد القادر عطا، راجعه و صححه نعیم زرزور، ج ۲، بیروت، دار الکتب العلمیة.

ابن حمدون، محمد بن الحسن بن محمد بن علی، (۱۹۸۳)، التذکرة الحمدونیة، تحقیق احسان عباس، المجلد الأول، الطبعة الأولی، بیروت- لبنان، معهد الانماء العربی.

ابن درید، (۱۴۱۵)، دیوان، قدم له و وضع هوامشه و فهارسه راجی الاسمر، بیروت – لبنان، دار الکتاب العربی.

ابن طقطقی، محمد بن علی بن طبا طبا، (۱۸۹۴) الفخری فی آداب السلطانیة و الدول الاسلامیة، و قد ثنی بتصحیحه بعد العالم العلامة الزبیدی، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسینی، (بی تا)لإ تاج العروس من جواهر القاموس، تحقیق مجموعة من المحققین، دار الهدایة

ابن عبد ربه، شهاب الدین أحمد، (۱۹۹۹)، العقد الفرید، بیروت، دار و مکتبه الهلال للطباعة و النشر.

ابن قتیبة الدینوری، أبی محمد عبدالله بن مسلم، (بی تا)، عیون الأخبار، بیروت- لبنان، دارالکتب العلمیة.

ابن مسکویه، ابوعلی احمد بن محمد، (بی تا)، الحکمة الخالدة، تحقیق عبد الرحمان بدوی، دار الأندلس، بیروت- لبنان.

أبوهلال العسکری، (بی‌تا)، کتاب جمهرة الأمثال، حققه و علق حواشیه و وضع فهارسه محمد أبو الفضل ابراهیم و عبد المجید قطامش، بیروت، دار الجیل.

الابی، أبو سعد، منصور بن الحسین، (۱۹۹۰)، نثر الدر، تحقیق منیر محمد المدنی، مراجعة دکتور حسین نصار، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

الابیوردی، ابو المظفر محمد بن احمد بن اسحاق، (۱۴۰۷)، الدیوان، تحقیق عمر الاسعد، بیروت، لبنان، مؤسسة الرسالة.

انجوی شیرازی، ابو القاسم، (۱۳۵۲)، تمثیل و مثل، انتشارات امیر کبیر

انوار، امیر محمود، (۱۳۸۰)، سعدی و متنبّی، چاپ انوار دانش.

البعلبکی، روحی، (۲۰۰۶)، موسوعة روائع الحکمة و القوال الخالدة، بیروت، دارالعلم للملایین، الطبعة العاشرة.

البیهقی، ابراهیم بن محمد، (۱۳۹۰)، ابراهیم بن محمد، المحاسن و المساوی، بیروت، دار الصادر.

الثعالبی، ابو منصور، (۲۰۰۳)، التمثیل و المحاضرة، تحقیق وشرح و فهرسة الدکتور قصی الحسین، بیروت – لبنان، دار و مکتبة الهلال.

الجاحظ، عمربن بحر، (۲۰۰۲)، البیان و التبیین، قدم له و بوبه و شرحه الدکتور علی بو ملحم، بیروت، دار و مکتبة الهلال للطباعة والنشر.

خزائلی، محمد، (۱۳۶۳)، شرح بوستان سعدی، چاپ پنجم، سازمان چاپ انتشارات جاویدان.

خزائلی، محمد، (۱۳۶۸)، شرح گلستان، چاپ هفتم، سازمان چاپ و انتشارات جاویدان.

دامادی، سید محمد، (۱۳۷۹)، مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران.

دهخدا، علی اکبر، (۱۳۵۲)، امثال وحکم ، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

الراغب الاصبهانی، ابو القاسم حسین بن محمد. (۱۴۲۰)، محاضرات الأدباء و محاورات الشعراء و البلغاء. حققه و ضبط نصوصه و علق حواشیه عمر الطباع. ج ۱و ۲، بیروت، شرکة دار الارقم.

سنایی غزنوی، (۱۳۷۵)، دیوان، مؤسسه انتشارات نگاه

شریف رضی، (۱۴۱۹)، الدیوان، شرحه و علق علیه و ضبطه و قدم له محمود مصطفی حلاوی، الطبعة الاولی، شرکة دار الارقم بن ابی الارقم، بیروت- لبنان.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۰)، تازیانه های سلوک ، مؤسسه انتشارات آگاه، چاپ سوم

الطرطوشی، محمد بن الولید، (۱۹۹۰)، سراج الملوک، تحقیق جعفر البیاتی، الطبعه الأولی، ریاض، الریس للکتب و النشر.

العاملی، شیخ بهاء الدین، (۱۴۲۰)، الکشکول، بیروت- لبنان، مؤسسة الاعلمی للمطبوعات.

العسکری، ابوهلال الحسن بن عبدا... بن سهل، (۱۹۵۲)، الصناعتین، تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابراهیم ابوالفضل، الطبعة الاولی، دارالاحیاء الکتب العربیة.

---------، أبو هلال، (بی‌تا)، کتاب جمهرة الامثال، حققه و علق حواشیه و وضع فهارسه محمد أبو الفضل ابراهیم و عبد المجید قطامش، بیروت، دار الجیل.

عفیفی، رحیم، (۱۳۸۳)، اساطیر و فرهنگ ایرانی، انتشارات توس

قابوس نامه، (۱۳۶۴) امیر عنصر المعالی کیکاووس بن اسکندر، به اهتمام غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

گلستان، (۱۳۶۸) سعدی، مصلح الدین، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ پنجم،کتابفروشی صفی علیشاه.

مؤید شیرازی، جعفر (۱۳۶۲) شناختی تازه از سعدی، شیراز، انتشارات لوکس، چاپ اول

المتنبی، (۱۴۰۷) الدیوان، شرح عبد الرحمن البرقوقی، بیروت، دار الکتاب العربی.

متون پهلوی، (۱۳۷۱) گرد آورنده، جاماسب جی دستور منوچهر جی جاماسب، آسانا، گزارش سعید عریان، کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

محفوظ، حسین علی، (۱۳۳۶) متنبی و سعدی، طهران، چاپخانه حیدری.

محقق، مهدی، (۱۳۴۰) «در جستجوی مضامین و تعبیرات ناصر خسرو در احادیث و امثال و اشعار عرب»، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، سال نهم ، شماره ۱، ص ۳۳-۹۳

--------، (۱۳۶۳) تحلیل اشعار ناصر خسرو، انتشارات دانشگاه تهران.

--------، (۱۳۶۶)، «میزان تأثیر سعدی از متنبی»، ذکر جمیل سعدی، مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد سعدی، وزارت ارشاد اسلامی، ج ۳، ۱۷۷ تا ۱۸۴

--------، (۱۳۶۹)، شرح سی قصیده از حکیم ناصر خسرو قبادیانی، انتشارات توس.

مرزبان نامه، وراوینی، سعد الدین، (۱۳۶۳)، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپخانه خرمی.

مستوفی، حمد الله، (۱۳۳۹)، تاریخ گزیده، به اهتمام عبد الحسین نوایی، انتشارات امیر کبیر.

معری، ابوالعلاء، (۱۳۸۱)، دیوان سقط الزند، شرح دکتر محمود ابراهیمی، دانشگاه کردستان، نشر باغ نو.

مفتاح الحداد، فیصل، (۱۹۹۸)، الامثال المولدة و اثرها فی الحیاة الادبیة فی العصر العباسی حتی نهایة القرن الرابع الهجری، منشورات جامعة قاریونس، بنفازی.

مهدوی دامغانی، احمد،(۱۳۷۰)، «همه گویند ولی گفته سعدی دگر است»، مجله ایران شناسی، سال سوم، شماره اول، ص ۲۶-۴۰

المیدانی، أبوالفضل، (۲۰۰۳)، مجمع الأمثال، تحقیق و شرح و فهرسة، الدکتور قصی الحسین، منشورات دار و مکتبة الهلال.

مینوی خرد، (۱۳۷۹)، ترجمه‌ی احمد تفضلی، انتشارات طوس.

یوسفی، غلامحسین، (۱۳۸۱)، تصحیح و توضیح گلستان سعدی، چاپ ششم ، انتشارات خوارزمی.

الیوسی، الحسن، (۲۰۰۳)، زهر الأکم، تحقیق و شرح و فهرسة قصی الحسین، بیروت، دار و مکتبة الهلال.

نیما یوشیج، (۱۳۶۶)، مجموعه اشعار، به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی، انتشارات صفی علیشاه.

مجلات

سبزیان پور، وحید. (۱۳۸۴)، «مقایسه‌ی حکمت در شاهنامه و متون عربی قرن سوم تا پنجم»، مجله‌ی علمی و پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره‌ی ۱، ص ۱۲۷ – ۱۴۸

----------، (۱۳۸۴)، «بازشناسی منابع حکمت‌های عربی کتاب امثال و حکم دهخدا»، مجله علمی و پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۳، ۵۵ تا ۶۹.

----------، (۱۳۸۴)، «جستاری در کشف ریشه‌های ایرانی مفاهیم مشترک حکمی متنبی و فردوسی»، مجله فرهنگ، ویژه ادبیات، ۹۵ تا ۱۲۳

----------، (۱۳۸۶) «ریشه های ایرانی امثال و حکم عربی در شعر بهار»، فصلنامه‌ی علمی و پژوهشی، نامه‌ی فرهنگستان، دوره نهم، شماره اول، شماره‌ی ۳۳، ص ۷۴ – ۹۶

----------، (۱۳۸۷) «بررسی ریشه های ایرانی کلیله و دمنه»، فصلنامه علمی – پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا، (س)، سال هیجدهم، شماره ۷۳، صص ۷۷-۱۰۴.

----------، (۱۳۸۸) «تأثیر پند های انوشروان و بزرگمهر بر گلستان سعدی»، مجله علمی و پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، سال ۱۷، شماره ۶۴، صص ۹۱-۱۲۴

شاملی، نصرالله، (۱۳۸۲)، «تعامل فرهنگی عربی و فارسی در منابع تاریخی و جغرافیایی»، مجموعه مقالات و سخنرانی های سمینار ادبی ایران و عرب، شانزدهمین نمایشگاه بین المللی کتاب تهران، ص ۹ تا ۲۶

آن روی دیگر چهرهٔ تابناک استاد شهریار (ره)

محمد علی سلیمانی
دبیر انجمن علمی معلمان ادبیات فارسی
استان آذربایجان شرقی

مقدمه:

نواندیشان عرصهٔ علم و ادب برآنند تا با قدح نیاز خود از زلال حقیقت خنکای معبد عرفان، جرعه ای بنوشند و بنوشانند و باغ معرفت را در همایش «افسانهٔ عشق» به چالش و مناظره بکشانند و چه تلاش ستوده ای که با نیایش را به نیایش می نشینیم.

زبان شیرین و دیرین فارسی که طوطیان هند را شکرشکن ساخته است، بهترین سرمایهٔ ملی و هویت ما ایرانیان است. این میراث گرانبها و عظیم که سینه به سینه همچون جواهری ثمین، سامان بخش حیات ملی ماست، در پاسداشتِ اولین و آخرین وظیفهٔ هر انسان شیفتهٔ ایرانی است؛ با همین زبان اصیل و عزیز است که دل های پریشان در گسترهٔ جهان مجذوب شرافت و اصالت آن گشته اند و مباد روزی که به هیچ بهانه و بهایی ارزش های این دُر گرانمایه را واگذاریم.

در جهانی که مایی و منیِ گروهی، هر لحظه انفجار جهان را در گوش انسانها زمزمه می-کند و عرصهٔ حیات را از شیرین ها و فرهاد ها خالی و از دژخیمان جان شکن سرشار می سازد، امید شکفتن و شکوفاندن عاطفه های نجیب، بس دور می نماید. در این هنگامه چه نعمتی است حضور شیفته دلانی که سر بر تیغ جهالت نمی نهند و همچنان قصهٔ عشق و معرفت سر می دهند. اما اینکه با کدام بیان، سخن عشق می تراود، جایگاهی ندارد. اگر کهنه و اگر نو که سخن عشق به هر زبان نامکرر است. دیروز در جرس کاروان ها و نی مولانا و امروز در نوای دلنشین و گاه خشمگین واژگان به انتظار طلوع دیگری از مهر و عاطفه ها چشم به راه پرستوهای عاشق می نشینیم که «تو را ما چشم در راهیم» و این فریاد شهریار است که گوش فلک را کر می کند:

کی بر این کلبهٔ طوفان زده سر خواهی زد ای پرستو که پیام آور فروردینی

و زبان شعر و شعور، تنها مایهٔ تسکین دل افسردگانی است که ندای بیداری و هشیاری سر می دهند و این کهنه و نو نمی شناسند. استاد دکتر اسلامی ندوشن، چه زیبا فرمودند (در چهارمین مجمع آموزش زبان و ادب فارسی در یزد): کدام کلام وشعری نوتر و تازه تر و شاداب تر از شعر حافظ می شناسید و به جرئت می توان گفت، آنچه بوی کهنگی و عفونت می گیرد، شعر نیست و مولوی که فرمود:

هین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود وارهد از حد جهان بی حد و اندازه شود

آن چنان که مولوی همچنان تازه و شاداب می نماید.

و شهریار ما چه در مایه های سنتی و چه در مایه های آزاد از وزن و قافیه، اصیل ترین جلوه های روحی و آزادگی را در قالب سروده هایی جاودانه به نقاشی شعر می کشد.

کدام سخن و شعری تازه تر از پیام شهریار به انشتین می شناسید که در قرن ستم، اتم و بمب های هسته ای در غفلت، مردم را به رقص و پایکوبی می کشاند، این تنها دل افسردهٔ اوست که به شکوه در می آید و انشتین را روانهٔ تیمارستان می سازد.

«انشتین یک سلام ناشناس البته می بخشی/ دوان در سایه روشن های یک مهتاب خُلیایی/ نسیم شرق می آید، شکنج طره ها افشان/ فشرده زیر بازو شاخه های نرگس و مریم/ از آنهایی که در سعدیهٔ شیراز می رویند/ ...../ انشتین آفرین بر تو/ خلأ با سرعت نوری که دارد در نوردیدی/ زمان در جاودان پی شد، مکان در لامکان طی شد/ حیات جاودان کز درک بیرون بود، پیدا شد/ بهشت روح علوی هم که دین می گفت جز این نیست/ تو با هم آشتی دادی جهان دین و دانش را/ انشتین ناز شست تو/ نشان دادی که جرم و جسم چیزی جز انرژی نیست/ اتم تا می شکافد جزء جمع عالم بالاست/ به چشم موشکاف اهل عرفان و تصوف نیز/ جهان ما حباب روی چین آب را ماند/ من ناخوانده دفتر هم که طفل مکتب عشقم/ جهان جسم، موجی از جهان روح می بینم/ اصالت نیست در ماده/ انشتین اژدهای جنگ/ جهنم کام وحشتناک خود را باز خواهد کرد/ دگر پیمانه عمر جهان لبریز خواهد شد/ دگر عشق و محبت از طبیعت قهر خواهد کرد/ چه می گویم؟/ مگر مهر و وفا محکوم اضمحلال خواهد بود/ مگر آه سحرخیزان سوی گردون نخواهد شد/ مگر یک مادر از دل «وای فرزندم» نخواهد گفت/ ...../ انشتین نامی از ایران ویران هم شنیدستی؟/ حکیما محترم می دار عهد ابن سینا را/ به این وحشی تمدن گوشزد کن حرمت ما را..... (دیوان شهریار، صفحهٔ۸۵۸).

بررسی جلوه های روحی شعر نو و آزاد شهریار در ابعاد گوناگون، فرصت هـای فـراخ مـی طلبد که در این مکان نمی گنجد.

نما و شمایی از زندگی استاد شهریار (ره)

استاد شهریار در شهریورماه ۱۲۸۵ هجری شمسی (۱۳۲۵ هجری قمـری) در بازارچـهٔ میـرزا نصراله تبریز، واقع در چایکنار چشم به جهان گشود. دورهٔ کودکی استاد در آغـوش طبیعـت و روستا سپری شد که منظومهٔ حیدربابا مولود آن روزگار است. پدرش حاجی میر آقا خـشگنابی و از سادات خشگناب (روستایی در نزدیکی قره چمن) و از وکـلای مبـرز دادگـستری تبریـز و مردی فاضل و خوش محاوره و از خوشنویسان دورهٔ خود و با ایمان و کریم الطبع بود.

در سیزده سالگی (در ۱۲۹۹)، اشعار شهریار با تخلص بهجت در مجلهٔ ادب به چاپ رسـید. در بهمن ماه همان سال برای اولین بار به تهران مـسافرت کـرده و در سـال ۱۳۰۰ توسـط لقمـان الملک جراح، در دارالفنون به تحصیل پرداخت. شهریار در تهـران تخلـص خـود را پـس از دو رکعت نماز و تفأل به غزل حافظ به شهریار تغییر داد که با همان تخلص نیز به شهرت رسید. دو مصراع خواجهٔ شیراز، تخلص او را شهریار تعیین کرد:

که چرخ سکهٔ دولت به نام شهریاران زد روم به شهر خود و شهریار خود باشم

شهریار در کنار سرودن شعر و تحصیل دردارالفنون، به فراگیری موسیقی و علوم دینـی نیـز اشتغال داشت، وی از بدو ورود به تهران با سپهسالار ابوالحسن صبا آشنا شده و نواختن سه تـار و مشق ردیف های سازی موسـیقی ایرانـی را فراگرفـت، و همزمـان در مـسجد سپهـسالار و در حوزهٔ درس شهید سید حسن مدرس به ادامهٔ تحصیل علوم دینی پرداخت.

در سال ۱۳۰۳ با ورود به مدرسهٔ طب، زندگی شور انگیز و پر فراز و نشیب او آغاز شد. در این سال ها بود که شهریار دل در گرو عشقی نهاد که اگرچه فرجـامی نداشـت ولـی وی را بـه عشقی والاتر و پر شکوه تر رهنمون شد. شهریار در نتیجهٔ این عشق بی فرجام تحـصیل طـب را رها کرد و چند سالی در ادارهٔ ثبت اسناد نیشابور و مشهد خدمت کرد و از سال ۱۳۱۵ در بانک کشاورزی تهران شروع به کار کرد. رساترین بیوگرافی شهریار همانا اشعار اوست؛ شرح عـشق طولانی و آتشین شهریار در غزل های «ماه سفر کرده»، «توشهٔ سفر»، «پروانه در آتش»، «غوغای غروب»، و «بوی پیراهن» مشروح است.

شهریار به سال ۱۳۱۱ سفری به نیشابور و مشهد کرد. در این مسافرت با کمال الملک ملاقات نمود و مثنوی زیارت کمال الملک را سرود که از بهترین مثنویات فارسی است. وی پس از چند سال اقامت در خراسان و تهران به سال ۱۳۳۲ راهی تبریز شد و در نخستین سال ورود، قطعهٔ «حیدر بابایه سلام» را به ترکی آذربایجانی سرود. این اثر گرانبها شهرت جهانی یافت و ورد زبان عاشقان شد. بیشتر شاعران این اثر بدیع را به فارسی ترجمه کرده اند؛ ولی تعبیرات و کنایه ها و استعاره هایی که در آن به کار برده شده به قدری زیبا و لطیف است که تاب ترجمه ندارد. حیدر بابا آینهٔ تمام نمای زندگی است: اغلب گریه است و گاهی خنده و شاید همین قصه های پرغصه است که این شعر شهریار را به مذاق ما شرقی های رنج کشیدهٔ درد پرور، شیرین تر از شکر کرده است. راستی چه هنری بالاتر از اینکه شعر حیدربابا را هم عوام می فهمند و هم خواص می پسندند، و از شنیدن آن هم بچهٔ هفت ساله به شور و طرب می آید و هم پیر هفتاد ساله. چیزی که در حیدربابا فراوان یافت می شود، مناظر طبیعی و زندگی روستایی است. همان طوری که می دانید این قطعه هفتاد بند دارد و هر بند چند تابلوی خیال پرور. کسانی که دوران طفولیت خود را در دهات به سر برده اند از تماشای این مناظر لذت فراوان خواهند برد و نگاه حسرت باری به قضا کرده و خواهند گفت:

ای عهد طفولیت من باز تو باز آی ای دورهٔ عیش و طرب و ناز تو باز آی

دانشمند محترم آقای مهدی روشن ضمیر در این مورد می فرماید: «اگر بنا بشود که لامارتین را «شاعر دریاچه» و سولی پرودوم را «سازندهٔ گلدان شکسته» و نیما را «سرایندهٔ افسانه» و حجازی را «نگارندهٔ باباکوهی» بنامیم، به نظر من شهریار را باید «شاعر حیدربابا» نامید.

شهریار و عرفان

روی آوردن شهریار به تصوف می تواند دو دلیل عمده داشته باشد، یکی این که او در محیطی کاملاً مذهبی به دنیا آمده بود و پدرش فردی متدین و مذهبی بود وخود او نیز فردی معتقد به مبانی دین و مذهب و اخلاق بود و از کودکی قرآن را حفظ کرده بود و با قران و زبان عربی آشنایی داشت؛ دیگر اینکه در سال های آخر دوران تحصیل در رشتهٔ پزشکی به دام عشق نافرجامی گرفتار آمد و این ناکامی موهبتی الهی بود که آتش درون و سوز التهاب شاعر را شعله ور ساخت و تحولات درونی او را به اوج های معنوی ویژه ای کشانید؛ تا جایی که از

بند علایق رست و در سلک صاحبدلان درآمد و سروده هایش رنگ و بوی دیگری یافت. او که تا آن موقع به موسیقی علاقهٔ فراوانی داشته و سه تار را استادانه می نواخت، از آن تاریخ به بعد به طور کلی از موسیقی اعراض کرد، شعر گفتن را ترک کرده، از معاشرت و ملاقات خودداری نمود. تنها به عبادت و تهجد و خواندن قرآن می پرداخت. این حالت چند سال طول کشید و در تمام اوقات، غمگین و متأثر و چشم هایش اشک آلود بود. در حدود سال ۱۳۳۱ حال انقلابی شهریار تخفیف یافت. او در قطعهٔ مومیایی، به زبان سمبولیک، نشانه های کمرنگی از این حالات روحی و سیر و سلوک معنوی خود را در منظر خواننده قرار داده است.

چشم می مالم هنوز
گویی از خواب قرون برخاستم
زندگی گم کرده دنیای قدیم
نیست یک خشتی که عهدی نو کنم
خواب و بیداری چه کابوسی عظیم!
آشنایان رفته اند
داغ یک دنیا عزیز
وای، وحشت می کنم .....
.....

و مومیایی گویی ترجمه ای از حال و هوای حیدربابای اوست. آنان که مشتاق دریافت عرفان شهریار در حیدربابا هستند، این قطعهٔ آزاد او را بخوانند .....

در عرفان ناب شهریار تابلوی «جلوهٔ خدا در هنر» از وزین ترین جلوه های روحی شاعر در معرفت الهی است.

اگر نقاشی و با نقش و رنگت سرو کار است
طبیعت با تو از دم کارگاه نقش و نقاشی است
به چشم انداز تو هر سو مدل ها، کارت پستال هاست
به صورت سازی قهار استاد طبیعت بین
به این انواع طراحی و فیگورهای بی پایان
چه اقیانوس بی ساحل

جمادی و نباتی یا که حیوانی و انسانی
کشیده از ازل تا آن ابد چون کهکشان صورت
دو صورت عین یکدیگر؟ معاذ الله!
به هر واحد که بینی شکلی و رنگی دگر دارد
پس آنگه خیره شو در رنگ ها و سایه روشن ها
به رنگ آمیزی سحار اجزای طبیعت بین
چه اسراری که در آمیزش این رنگ ها خفته .....
.....

مقام و منزلت و سبک سخن شهریار

شهریار شاعری است نامور و پر اثر که گزیدهٔ آثار او نیز کافی است، جایگاه او را در شعر فارسی معاصر معتبر بدارد. چیرگی بی نظیر او در دو زبان «دری- آذری» شهرت ویژه ای به این پیر استاد عرفان بخشید و صیت و شهرتش از فراسوی مرزهای جغرافیایی ایران به سرزمین های دیگر ره گشود و سخنان شیرین و دلنشین او روشنی بخش دلشیفتگان معرفت الهی گشته است.

ذوق نوجویی و نواندیشی در بسیاری از شعرهای شاعر منعکس است. تازگی مضمون، صور خیال، تعبیر، حتی قالب شعر، دیوان او را از بسیاری از شاعران نسل وی متمایز کرده است.

هنر بزرگ شهریار گذشته از استادی در سرودن انواع شعر از غزل و قصیده و مثنوی و قطعه و...، در چهار مورد است: نخست در غزل های از دل برآوردهٔ ساده با شیوهٔ مخصوص جزو شاهکارهای ادبی ماندگار است که به عنوان نمونه می توان به غزل های «یک شب با قمر»، «مناجات (علی ای همای رحمت)»، «دستم به دامانت»، «ساز صبا»، «گل پشت و رو ندارد»، «وداع جوانی»، «زندان زندگی»، «گوهرفروش»، «غزال و غزل»، «سه تار من»، «غزال آرمیده»، «مرغ بهشتی»، و... اشاره کرد. دوم در ابداع تابلوهای رنگین و توصیف دقیق شاعرانه، از قبیل قطعات «تخت جمشید»، «افسانهٔ شب»، «هذیان دل»، «مولانا در خانقاه شمس»، «نقاش» و «زیارت کمال المک»؛ سوم در استخدام استادانهٔ زبان و مصطلحات و تعبیرات عامیانه و زبان محاوره در شعر، که شاهکار آذربایجانی «حیدربابایه سلام» بهترین گواه این مطلب است. چهارم در ابداع و آفرینش آثار عاطفی بسیار عمیق مانند: «ای وای مادرم» و قطعهٔ «حیدربابا» و

قطعهٔ دیگری که شاعر به یاد پدر ساخته است. بعضی از آثار کوچک شهریار مانند «پیام به انشتین»، «بهشت گمشده»، «صبا می رود»، «کودک و خزان»، «دخترک گل فروش» و «شاعر افسانه» نیز شاهکارهای بزرگی را در قالبی کوچک نهفته دارد و هر یک از این آثار از لحاظ احتوا و اشتمال بر مضمون عاطفی و انسانی، فلسفی یا نمایندگی سبک مخصوص شاعر، اثری پر ارزش و قابل توجه محسوب می شود.

ویژگی های شعری شهریار

مختصات شعر شهریار عبارت است از سادگی و استحکام لفظ، زیبایی بیان، صور خیال، تموج معنی، اصطلاحات و تشبیهات لطیف و نغز و دلکش، گفتارش سهل و ممتنع، احساساتش رقیق و دوست داشتنی است. در سراسر اشعار وی روحی حساس و شاعرانه موج می زند که بر بال تخیلی پوینده و آفریننده در پرواز است و شعر او در هر زمینه که باشد از این خصیصه بهره ور است. به نوآوری گرایشی مخصوص دارد. شعرهایی که برای نیما سروده، و دگرگونی هایی که در برخی اشعار خود در قالب و طرز تعبیر و زبان شعر به خرج داده، حتی تفاوت صور خیالی و برداشت ها در قالب های سنتی و نو و بسیاری جلوه های دیگر حاکی از طبع آزمایی ها در این زمینه و تجربه های متعدد اوست.

شعر از زبان استاد شهریار

آنچه در پی می آید، تعریف شعر از زبان شهریار است که قالب کهنه و نو نمی شناسد و در مصاحبه ای در سال های دور به آن پرداخته است که عیناً نقل می شود:

«مایهٔ شعر ابتدا آن تأثیر و ارتعاش لطیفی است که بلا اراده بر روی اعصاب انسان نقش می بندد، مثل گریه، خنده و... که بلا اراده می باشد و مولود معنوی آن نیز روح شعر از قبیل حیرت، شهامت، سوز، رقت، لطافت و صلابت و غیره خواهد بود. و چون سخن از روی تعقل مظهر کامل انسانیت است، مظهر کامل شعر نیز سخنی است که روح شعر داشته باشد و در میان انواع سخن نیز سخن منظوم لطیف ترین آنهاست. این حقیقت یا روح شعر است که نزد شاعر موهبت طبیعی است و به تصنع نمی شود آن را پیدا کرد. کلام، جسم و بدن شعر است و وزن و به طور کلی موزیک شعر که توافق حروف هم جزء آناست و در شعر وزن به جای لباس انسان

است و شعر در این لباس به رسمیت شناخته شده است؛ و وقتی به شعر قافیه می دهیم، مثل این است که عکس را قاب کرده و می بندیم و فرم تعیین می شود (غزل، قصیده، و...) و همان طوری که با تغییر فرم لباس ماهیت انسان عوض نمی شود، شعر نیز با تغییر شکل تغییری در حالش پیدا نمی شود؛ و بنابراین شعر کامل آن است که تمام اجزای آن به حد اعلاء باشد و در زبان فارسی به عقیدهٔ حقیر در درجهٔ اول شعر حافظ است که اسرارآمیز می نماید، این بنده اگر حمل بر تواضع درویشی نشود، خود را خیلی به اشکال و با چندین گذشت و اغماض می توانم شاعر بدانم .....»

شهریار چه زیبا می فرماید که علم بدیع ساختهٔ شعر است، نه شعر ساختهٔ علم بدیع؛ و هر آنکه علم بدیع بداند شاعر نیست و شاعر باید بداند که سخن منظوم اگر به تصنع و تکلف یا در موضوعات دستوری و تحمیلی ساخته شود، شعر نیست. ممکن است نظم باشد، و با این تعریف شعر نو در چشم شاعر باید وزن و موسیقی خاص خود را داشته باشد تا از نثر ممتاز شود.

جلوه های جاودانهٔ هنری شهریار در شعر نوین

در آغاز حرکت به سوی تحول و تطور در شعر پارسی و مشاجرهٔ قلمی تجدد خواهان مجلهٔ آزادی ستان و دانشکده، بسیار گرم بوده و کسانی چون شمس کسمایی، جعفر خامنه ای و تقی رفعت هر سه در آذربایجان، نمونه های نه چندان استوار آن را ارائه می نمودند؛ تا نیما یوشیج این تحول ناهموار را با منظومهٔ «افسانه»، هموار نمود و جوانان از آن استقبال نمودند، اما کسانی بی مایه نیز از روی هوای نفس و کسب نام و شهرت صفحات روزنامه ها و مجلات را پر کردند و شهریار با آنکه از آن موقع آثار خود را در قالب شعر سنتی غزل و قصیده به نظم می کشید، به دفاع از نوآوران حقیقی برخاست؛ و بعدها خود در این وادی قریحه آزمایی کرد و نمونه های ستوده ای از شعر نو را در آثاری چون: «ای وای مادرم»، «افسانهٔ شب»، «هندیان دل»، «مومیایی»، «سهند» و اشعار آذری آفرید و این بی اعتنایی به ساختار هنری شعر نو در روزنامه ها و مجلات و امید شکفتن همان غم بزرگ و مشترک دو شاعر معاصر نیما و شهریار ماست که این چنین ناله سر می دهد:

نیما غم دل گو که غریبانه بگرییم　　سر پیش هم آریم و دو دیوانه بگرییم
من از دل این غار و تو از قلهٔ آن قاف　　از دل به هم افتیم و به جانانه بگرییم

و در مقابل کجروان و متشاعران، مخرب های میراث ادب است که می فرماید:

شهریارا با مخرب های میراث ادب　　چون کنیم این آبروی شعر ایران برده ها

و در منظومهٔ بلند در مفاخر ادب، حرمت گذشتگان در کنار حرمت معاصران، از وحید دستگردی، سایه، مشیری، شاملو، سهند نادرپور و... گرفته تا همهٔ اهل ذوق سالم را به تحسین می کشاند.....

و کدام شعری نوتر از این غزل که شهریار در جواب غزل سایه با این مطلع:

شهریارا تو بمان بر سر این خیل یتیم　　پدرا، یارا، اندوه گسارا، تو بمان

می فرماید:

سایه جان رفتنی استیم بمانیم که چه　　زنده باشیم و همه روضه بخوانیم که چه
درس این زندگی از بهر ندانستن ماست　　این همه درس بخوانیم و ندانیم که چه

و سر انجام ختم کلام را با مصاریعی اندک از دریای عاطفه های ناب شهریار در شعر نو، به عنوان هدیه، اصحاب را تقدیم می کنیم؛ باشد که با این جرعه های اندک در مستی شعرا و خود همه را در دیوانش بچشیم و بچشانیم.

موفق و مؤید باشید.

فردوسی

در قعر هزار سالهٔ غار قرون
از کشور یادهای یک قوم اصیل
کآنجا قرق غرور قومیت اوست
یک منظرهٔ شکوهمندی خفته است
یک دورنمای دلفروز تاریخ
ایران قدیم!
گسترده سواد سرزمینی به شکوه
با حلقه کوههای رویین پیکر
با کنگره ها که بر افق های عمیق
با سایهٔ توده های ابهام اندود

پیچیده و لولیده به هم جنگل ها
با روشن آبگینهٔ دریاها
با پرتو رودهای سیمین سیما
ایران عظیم
آن گوشه، سواد سهگین کوهی است
بر سینهٔ آن کوه کلان، بنشسته
چون صخره سواد هیکلی رویین تن
آنگونه که سیمرغ نشیند بر قاف
گویی که یکی مجسمه است از مفرغ
می دانی کیست؟
او شاعر ایده آل ما فردوسی است
او پیکرهٔ غرور ملیت ماست
.....
جلوهٔ خدا در هنر
اگر نقاشی و با نقش و رنگت سرو کار است
طبیعت با تو از دم کارگاه نقش و نقاشی است
به چشم انداز تو هر سو مدل ها، کارت پستال هاست
به صورت سازی قهار استاد طبیعت بین
به این انواع طراحی و فیگورهای بی پایان
چه اقیانوس بی ساحل
جمادی و نباتی یا که حیوانی و انسانی
کشیده از ازل تا آن ابد چون کهکشان صورت
دو صورت عین یکدیگر؟ معاذ الله!
به هر واحد که بینی شکلی و رنگی دگر دارد
پس آنگه خیره شو در رنگ ها و سایه روشن ها
به رنگ آمیزی سحار اجزای طبیعت بین
چه اسراری که در آمیزش این رنگ ها خفته .....

منابع و مآخذ:

۱- دولت آبادی، عزیز، سخنوران آذربایجان (از قطران تا شهریار) جلد اول، چاپ اول ۱۳۷۷.

۲- شهریار، سید محمد حسین، کلیات دیوان شهریار به تصحیح خطی خود استاد.

۳- کاویانپور، احمد، زندگانی ادبی و اجتماعی استاد شهریار، تهران ۱۳۰۸ انتشارات اقبال.

۴- کیهان فرهنگی شمارهٔ ۲، اردیبهشت۶۳,۵- مشاهدات و تجربیات خود نگارنده

تعهد انسانی و اجتماعی در شعر معاصر

(مطالعه مورد پژوهانه: نیما یوشیج)

علی سلیمی
دانشیار گروه عربی دانشگاه رازی کرمانشاه
مهدی مرآتی
فارغ التحصیل کارشناسی ارشد رشته عربی دانشگاه رازی

خلاصه

ارزش انسان‌ها به میزان احساس درد و تعهد آنان در قبال دیگران است، نیما یوشیج شاعری در حد اعلای این احساس انسانی است. شعر نیما به شدت رنگ انسانی، اجتماعی دارد، و این امر در جای‌جای دیوان او هویدا است. اگر چه نام او، همواره با شعر نو فارسی به اذهان تداعی می‌شود. اما آنچه بر شعر وی مهر جاودانی زده، بیشتر از ابداع سبک او، حضور پر رنگ دغدغه‌های انسانی، اجتماعی در شعر او است. دردها و رنج‌هایی که به گونه‌ای درتار و پود شعرش تنیده شده است که دل و جان مخاطب را تسخیر خود می کند. و همین احساس انسانی اوست که او را در کنار مردم قرار داده به طوری که هرگز زبان به مدح و ستایش حاکمان زمانه نیالوده و تن به ذلت و خواری نمی‌دهد.

احساس تهعد در برابر جامعه، و تنگی قافیه در شعر سنتی برای بیان حقایق، وی را به سوی خلق اسلوبی نو در شعر، و استفاده از زبان نماد سوق داده است، تا بتواند بخشی از درد-های درونی خود را باز گوید. به عنوان مثال، کاربرد نمادین واژه شب با ذکر صفاتی چون: «شب شوم وحشت انگیز»، «شب غم انگیز»، «دندان اژدهاست در کام شب نه صبح»، «شب تیره»، «شب سرد»، « شوریدگان این شب تاریک»، «اندوهناک شب»، «چرکین شبی تیره»،

«شب عبث کینه بدل می جوید»، «چه شب موذی و گرمی و دراز»، «شب وحشتزا»، «دندانه فرتوت شب»، «زندان شب تیره». در شعر او، حاکی از میزان وسعت درد و رنجی است که تمام وجود او را فرا گرفته است. بسامد بالای کابرد این واژه، همراه با این صفات، تصویری واقعی از جامعه‌ی آن روز است و روح پر تلاطم شاعر به خوبی نشان می‌دهد. اما از سوی دیگر، شعر نیما پیوسته عرصه‌ی رویارویی بین امید و نا امیدی است، و او هرگز تسلیم تیرگی نشده، پیوسته در پیش روی خود، نور کم سویی می‌بیند که به آن امید بسته است، و لذا در مقابل این شب تیره، به صبحی دل سپرده که گاهی نوید آمدنش را می‌دهد. کاربرد واژگانی چون: «چون صبح روی می گشاید مهر»، «صبح چون روی گشود»، «صبح خندان»، «صبح تابناک»، «کلید صبح»، «صبح روشن»، «روشن آرای صبح نورانی»، «ظلمت رو در گریز از صبح»، «صبح دلکش»، «صبح نزدیک شده ست». نشانی از این امیدواری است. اما در مجموع می‌توان گفت: نیما غالباً پریشان است، چون جامعه او آشفته و اطرافیانش پریشان حال هستند، و دغدغه‌های چنین اوضاعی، هرگز نمی‌گذارد شاعر احساس آرامشی داشته باشد: «یک شبی تنها بدم در کوهسار / سر به زانوی تفکر برده پیش/ محو گشته در پریشانیّ خویش.».

کلید واژه‌ها:
نیما، نماد شب، نماد صبح، امید، نا امیدی، دغدغه انسانی و اجتماعی

مقدمه

شعر نیما به شدت رنگ انسانی، اجتماعی دارد، و این در جای‌جای دیوان او موج می زند. هر چند نام او، با شعر نو فارسی گره خورده است. اما آنچه بر شعر وی مهر جاودانی زده و آن را ماندگار نموده است، بیشتر از ابداع سبک او، حضور پر رنگ دغدغه‌های انسانی، اجتماعی در شعر او است. دردها و رنج‌هایی که او را آزرده خاطر ساخته، درتار و پود شعرش به گونه‌ای تنیده شده است که دل و جان مخاطب را تسخیر خود می‌کند. و همین احساس انسانی اوست که او را در کنار مردم قرار داده و همدرد آنان کرده است به طوری که هرگز زبان به مدح و ستایش حاکمان زمانه نیالوده و تن به ذلت و خواری نمی‌دهد. او خود می‌گوید:

"فقط یک چیز در محرومیت به من تسلی می‌دهد که کیسه‌ی خیالم را با فروتنی در مقابل ناحق و تملق نزد مردم و دوستی با متمولین پر نمی کنم و برای مشهور شدن اسم خود، قلبم را ذلیل نکرده زیر پای هیچ کس نمی‌اندازم."

زمانه پر اضطراب و سرشار از خفقان شاعر، و احساس تهعد وی در برابر جامعه، و تنگی قافیه در شعر سنتی برای بیان این حقایق، وی را به سوی خلق اسلوبی نو در شعر، و استفاده از زبان نماد سوق داده است، تا بتواند بخشی از دردهای درونی خود را باز گوید. به عنوان مثال، کاربرد نمادین واژه شب با ذکر صفاتی چون:

«شب شوم وحشت انگیز»، «شب غم انگیز»، «دندان اژدهاست در کام شب نه صبح»، «شب تیره»، «شب سرد»، « شوریدگان این شب تاریک»، «اندوهناک شب»، «چرکین شبی تیره»، «شب عبث کینه بدل می جوید»، «چه شب موذی و گرمی و دراز»، «شب وحشتزا»، «دندانه فرتوت شب»، «زندان شب تیره».

در شعر او، حاکی از میزان وسعت درد و رنجی است که تمام وجود او را فرا گرفته است. بسامد بالای کابرد این واژه، همراه با این صفات، تصویری واقعی از جامعه‌ی آن روز است و روح پر تلاطم شاعر به خوبی نشان می‌دهد.

اما از سوی دیگر، شعر نیما پیوسته عرصه‌ی جدال بین امید و نا امیدی است، و او هرگز تسلیم تیرگی نشده، پیوسته در پیش روی خود، نور کم سویی می‌بیند که به آن امید بسته است، و لذا در مقابل این شب تیره، به صبحی دل سپرده که گاهی نوید آمدنش را می‌دهد. کاربرد واژگانی چون:

«چون صبح روی می گشاید مهر»، «صبح چون روی گشود»، «صبح خندان»، «صبح تابناک»، «کلید صبح»، «صبح روشن»، «روشن آرای صبح نورانی»، «ظلمت رو در گریز از صبح»، «صبح دلکش»، «صبح نزدیک شده ست».

نشانی از این امیدواری است. اما در مجموع می‌توان گفت: نیما غالباً پریشان است، چون جامعه او آشفته و اطرافیانش پریشان حال هستند، و دغدغه‌های چنین اوضاعی، هرگز نمی‌گذارد شاعر احساس آرامشی داشته باشد: «یک شبی تنها بدم در کوهسار / سر به زانوی تفکر برده پیش/ محو گشته در پریشانیّ خویش.».

زندگی نیمایوشیج

نیمایوشیج در سال ۱۲۷۶ شمسی در روستای یوش مازندران چشم به جهان گشود. او «در خرداد ۱۳۰۴ شمسی با مراجعه به اداره ثبت احوال نام و نام خانوادگی خود را رسماً نیمایوشیج خواند. نیما در دوران مدرسه بسیار بازیگوش بود و بارها توسط معلمش به باد چوب‌های فلک گرفته می شد. او در « سال ۱۲۹۶ در بیست سالگی موفق به دریافت تصدیق نامه از مدرسه سن لویی[1] می شود و این پایان تحصیلات رسمی اوست. پس از آن مدتی به اتفاق برادرش لادبن در مدرسه خان مروی نزد مرحوم آقاشیخ هادی یوشی، زبان عربی آموخته است» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۱۹). «در لابلای اسناد موجود در "سازمان اسناد ملی ایران" و دیگر مدارک، چنین استنباط می شود که نیما، در فراگرفتن علوم قدیمه و پرورش افکار خود، از مدرسه مروی تأثیر پذیرفته است، و در آموختن علوم جدید، زبان فرانسه و سرودن شعر، متأثر از مدرسه سن لویی بوده است» (میرانصاری، ۱۳۷۵: ۵۱). نیما «در سال ۱۳۰۵ شمسی، در ۲۹

[1] – این مدرسه توسط مسیون "لازاریستها" که یکی از فرق مسیحیان کاتولیک بودند در سال ۱۸۶۲م. (۱۲۷۸ق/۱۲۴۱ش) در تهران برای پسران تأسیس شد. هدف این مدرسه در ابتدا جذب ارمنیان ایران و تغییر آیین آنها به مذهب کاتولیک بود.

سالگی، با خانم عالیه جهانگیر، فرزند میرزا اسماعیل شیرازی، خواهر زاده نویسنده انقلابی و مشهور، شهیدمیرزا جهانگیر صوراسرافیل ازدواج کرد. این پیوند، با وجود فراز و نشیب فراوان تا پایان زندگی هر دو ادامه یافت» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۵۲)

شعر و اندیشه نیما

نیما در دامان طبیعت و در کنار گله داران و دشت و جنگل پرورش می یابد و از همان کودکی مایه‌هایی از تفکرات رمانتیسم، در جانش رشد می‌یابد. اما رفتن نیما به محیط بزرگ تر شهر از همان زمان کودکی، باعث می شود که چشمانش به روی دنیایی بزرگ تر باز شود و زمینه‌های نهفته روحش را در آینده بتواند بروز دهد و شکوفا سازد.

نیما در آغاز شاعری خود، جهان را از زاویه دید رمانتیسم می نگرد. شعر او در ابتدا، به شدت رمانتیک است، و به تعبیر شفیعی کدکنی، «وی را باید سرشاخه نوعی برداشت از رمانتیسم اروپایی» به حساب آورد (جعفری، ۱۳۸۴: ۵۵) شعرهایش نمونه روشنی از این مکتب را می‌نمایاند. «شعر نیما صبغه اقلیمی دارد و هر کس شعر او را بخواند، می فهمد که در کوه و جنگل زندگی کرده است. او زندگی را در خلوت و تنهایی و جنگل بیشتر می‌پسندد. از نظر نیما شهر منبع رذایل و بدبختی است و در آنجا خوشبختی برای یک مغز حساس محال است» (جعفری، ۱۳۸۴: ۵۹) نیما بسیار دلبسته کوهسار و جنگل، و از شهر و شهرنشینی بیزار است. چنان که در شعر "قصه رنگ پریده"می‌سراید:

زندگی در شهر فرساید مرا صحبت شهری بیازارد مرا
جان فدای مردم جنگل نشین! آفرین بر ساده لوحان، آفرین! (نیما، ۱۳۷۵: ۲۶)

"قصه رنگ پریده" را نیما در سال ۱۲۹۹ شمسی سرود. این منظومه قریب پانصد بیت به وزن مثنوی مولوی است. در این منظومه مفاسد اجتماعی مستقیماً بیان نشده، اما شاعر در آن، داستان دردناک خود را باز گفته است» (ثروت، ۱۳۷۷: ۱۳) این شعر کاملاً حال و هوای مثنوی مولانا را دارد. از سرودن آن پیداست که نخستین تمرین شاعری جوان است. و نیما در این قصه مشق شاعری می‌کند و این موقعی است که هنوز "یوشی" امضا می‌کند»
(آل احمد، ۱۳۷۰: ۳۶)

در سال ۱۳۰۱ شعر مهم "افسانه" که مشهورترین شعر نیماست، سروده می شود. او در این تاریخ ۲۵ ساله است. قسمت‌های آغازین این شعر در هفته نامه مشهور "قرن بیستم" میرزاده عشقی چاپ می‌شود (طاهباز، ۱۳۷۶: ۲۹). نیما با افسانه وارد دنیای جدید نواندیشی خود می-شود و این شعر، سرآغاز اندیشه تحول گرایانه اوست. در این سال‌ها نیما در خلوت خود زندگی می کند، اخوان سه دلیل برای این تنهایی و مردم‌گریزی و به تعبیر او "چله نشینی" وی بر می‌شمارد:

۱- ناجنسی روزگار و خفقانی که سکوت را از صدا خوشتر است.

۲- ناسازگاری و دیگردیسی اغلبی از احبای اهل، که نامردی را بر همدردی برگزیدند.

۳- از همه مهم تر: بی پناه ماندن حقایقی که مشروطیت با خود آورده بود» (اخوان، بدایع، ۱۳۷۶: ۴۰).

چنان که خود نیما در نامه‌ای به برادرش لادبن در سال ۱۳۰۸ می گوید، از سال ۱۳۰۵ به بعد به کلی عوض شده، چنان که از همه کس منزجر است و به هیچ چیز اعتماد ندارد. «بدبینی من به قدری است که شخصاً از خودم می‌ترسم. سابقاً وجودی بودم مطرودتر از شیطان، امروز بدتر از این!» (طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۶۶).

«کار اصلی نیما را می توان به بعد از سال ۱۳۱۶ شمسی منسوب کرد. سالی که شعر "ققنوس" را با طرز بیان و شکل کاملاً تازه‌ای سرود و با این شعر فصل جدیدی در عالم شعر و شاعری نیما و ادب پارسی آغاز شد. منظومه‌های بلند بعدی او، خانه سریویلی (۱۳۱۹)، مرغ آمین (۱۳۲۰) مانلی (۱۳۲۴) و بقیه در ادامه روش جدید نیماست که با سرایش ققنوس پا به عرصه وجود گذاشت» (ثروت، ۱۳۷۷: ۱۵). طاهباز می گوید: « من "ققنوس" را خود نیما می‌دانم: آن "مرغِ خوشخوانِ" که خود را "از رنج‌های درونیش به روی هیبت آتش افکند" و شعر امروز ایران، از "خاکستر تنش" سر بر کشید. البته این شعر فراتر از منِ فردی شاعر است و آن را ایثار جان در راه آرمان و شهادت در راه حق هم می‌توان تلقی کرد" (طاهباز، ۱۳۷۶: ۱۲۴)

«نیما با زبان های فرانسه، روسی و عربی آشنا بود و از این طریق با جهان و تحولات آن در ارتباط بود. زنده یادان جلال آل احمد و مهدی اخوان ثالث، تأثیر ادبیات فرانسه را در شعر او پر رنگ یافته اند. به عقیده اخوان «نیما تنها شاعر صاحب سبک مستقلی است که ادبیات ما پس از شیوه هندی به خود دیده است» (اخوان، بدایع، ۱۳۷۶: ۴۷)«شعر نیما، با گذر از رمانتیسیم به

سمبولیسم» (سرکوهی، ۱۳۷۵: ۴۴) که بعد از آفرینش ققنوس (از ۱۳۱۶ بـه بعـد) آغـاز مـی‌شـود، ادبیات معاصر را وارد مـرحله‌ای تازه می‌کند که میدانی وسیع برای خلق معانی تازه و عمیق است. او در این دوره با کناره‌گیری از اندیشه‌های رمانتیسم، به «سمبولیزمی هولنـاک و دهـشتزا و خـشن می‌رسد. فضای وحشت شعر نیما، در این دوران را می‌توان بازتابی از خفقان و اسـتبداد رضـاخانی تحلیل کرد که از ۱۳۱۰ به بعد سایه سیاه خود را گسترد» (همان: ۴۵).

در این دوره«حتی عواطف و اندیشه‌های فردی نیما، رنگی از اجتماع گرایی دارنـد. و غالبـاً زمینه‌های عاطفی و اندیشگی شعر او رویکردی اجتماعی و سیاسی‌اند. شعر او اگر چه سـرآغاز شعر مبارزه‌جویی سیاسی در نسل پسین است، اما شعر سیاسی بـه معنـای محـدود کلمـه نیـست، بلکه از یک روح رمانتیک انسان باورانه سرشار است. شعری اسـت غـم آلـود و بیـانگر درد، و غربت از طبیعت، غربت از ذات انسانیت» (روزبه، ۱۳۸۳: ۹۳).

اخوان می‌گوید: «نیما به این اعتبار که شعرش در قلمرو شعر نـاب و بـری از آمیختگـی و آلودگی است و سرشار از عصمت و صفای روستایی، به باباطاهر می ماند؛ مخصوصاً حساسیت و سوزش سخنش. و به این اعتبار که در کنه اغراض، تصاویر و تماثیل و واقعیات عینـی جـوهر شعرش متکی به قائمه فکری و عمق دردهای بشری است و جهان بینی دارد، به خیـام مـی‌مانـد، البته بی قاطعیت و صراحت خیام که از لطافت و هنر اوست، بلکه با ابهامی غالبـاً معتـدل. و ایـن ابهام زاییده همان بیان تمثیلی و تویه‌دار و عینی است» (اخوان، بدایع، ۱۳۷۶: ۵۱-۵۲).

به باور شفیعی کدکنی"«او شعـر فارسی را به موسیقی نـزدیک تـر کرد» (کـدکنی، ۱۳۷۶: بیست و سـه) نیما خود می‌گوید: «نکته مهم این است که من می‌خـواهم انتظـام طبیعـی بـه فـرم شعر داده باشم» (نیما، ۱۳۶۸: ۱۶۸). نیما در پی هارمونی و نظمی است که طبیعت او را بدان فرا می‌خواند. «مجموع شعر نیما یک واحد کمال یافته محسوب می‌شـود. در شـعر او هـر مـصرع و بیت استقلال انحصاری ندارد و بی‌ارتباط با سایر مجموعه نمی‌باشد، نکته‌ای که او سخت بـدان تأکید می‌ورزد، این هماهنگی (آرمونی) در شعر است. شـعری کـه در پایـان سـاختمان آن، نـه چیزی بدان می‌توان افزود و نه می‌توان از آن کاست» (ثروت،۱۳۷۷: ۸۷)

نیما و "غم این خفته چند"

نیما شاعری با دغدغه‌های انسانی، اجتماعی بسیار عمیق است. او "بر این باور بود که شعر باید با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط داشته باشد و ارتباط و تمایل به زندگی مردم است که اساس شعر اجتماعی و حماسی نو را پدید می‌آورد» (علوی مقدم، ۱۳۸۶: ۱۵۵). او خود روزی گفته بود: "هنر، نباشد بهتر است، اگر در آن انسانیت نیست و اگر هنر راهنمای انسان به سوی انسانیت نباشد".(طاهباز، ۱۳۸۰: ۲۷۲) استاد شفیعی کدکنی در بررسی شعر پیش از کودتای ۱۳۳۲ می‌گوید: "مترقی‌ترین صدا باز صدای نیما است که دیگر آن صبغه و جنبه رومانتیکی را ندارد و کاملاً اجتماعی و سیاسی است و نوع حرکت بیشتر به طرف سمبولیسم اجتماع‌گرا است" (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ص۵۵)

نیما خود را شاعر مردم و دردها و رنج‌های آنان می‌داند. غم و رنج آنان است که همواره "شکند خواب" در چشم اشکبار او می‌شکند. او پیوسته در اندیشه رستگاری و آزادی جامعه، و بیزار از سیاهی و استبداد و جهل است. و به تعبیر خودش، «دست سنگینی است که به روی سینه اهریمنان و نابکاران فرود می‌آید» (نیما، ۱۳۷۵: ۳۰۸) و همین احساس انسانی اوست که او را در کنار مردم قرار داده، به طوری که هرگز زبان به مدح و ستایش حاکمان ظالم آلوده نساخت و تن به ذلت و خواری نداد. او خود در این باره می‌گوید:

"فقط یک چیز در محرومیت به من تسلی می‌دهد که کیسه‌ی خیالم را با فروتنی در مقابل ناحق و تملق نزد مردم و دوستی با متمولین پر نمی کنم و برای مشهور شدن اسم خود، قلبم را ذلیل نکرده، زیر پای هیچ کس نمی‌اندازم." (طاهباز، ۱۳۸۰: ۵۴۹)

جلال‌آل‌احمد در وصف شعر نیما می‌گوید: "عده‌ای شعر را می‌سازند، عده‌ای آن را می‌سرایند، عده‌ای هم شعر می‌گویند، اما او هیچ کدام از این کارها را نمی‌کند، نیما شعر می‌پراکند و شعر را می‌پاشد" (آل احمد، ۱۳۷۰، ص۳۳) وی در شعر معروف خود "مهتاب" نگرانیش از جهل و ناآگاهی مردم را بیان می‌دارد. دهکده، مظهر جامعه‌ی خفقان گرفته و مرده‌ای است که دغدغه‌ی آن خواب را بر چشم شاعر حرام کرده‌است:

می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شبتاب،/ نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک / غم این خفته‌ی چند / خواب در چشم ترم می‌شکند/ نگران با من استاده سحر/ صبح می‌خواهد از من / کز مبارک دم او آورم / این قوم به جان باخته را بلکه خبر / در جگر لیکن خاری / از ره این سفرم می‌شکند./ (نیما، ۱۳۷۵: ۴۴۴-۴۴۵)

در شعر نیما چنین فضاهای تیره و تاری کم نیست، تراوش مهتاب بسان تراویدن قطره‌های آب از کوزه، چهره گرفته ماه را به تصویر می کشد. همان گونه که آبِ تراویده از کوزه، تشنگی را رفع نمی‌کند، نور تراویده از ماه نیز شب را و راه را روشن نمی‌کند.

نماد شب، سایه یک دغدغه خوفناک

اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان شاعر و اضطراب و تشویش حاکم بر آن، او را به طرف استفاده از زبان نماد سوق می‌دهد، تا بدین وسیله بتواند حرف‌های درونش را باز گوید. به عنوان مثال: "استفاده از پدیده‌ی شب و تاریکی هولناک آن، ابزاری مناسب برای نشان دادن موقعیت جامعه‌ای است که شاعر در آن به سر می‌برد، و از دیدنش جان به لب شده است:

هان ای شب شوم وحشت انگیز! / تا چند زنی به جانم آتش؟ / یا چشم مرا ز جای بر کن، / یا پرده ز روی خود فرو کش، /یا باز گذار تا بمیرم / کز دیدن روزگار سیرم / دیری ست که در زمانه‌ی دون /از دیده همیشه اشکبارم، / عمری به کدورت و الم رفت / تا باقی عمر چون سپارم. / نه بخت بد مراست سامان / و ای شب نه تراست هیچ پایان./ (نیما، ۱۳۷۵: ۳۴)

«هنر بزرگ نیما همین است که با شناخت درست زمانه خود، در ساختار شعر خویش، واژه‌هایی را به کار می‌برد، یا می‌آفریند، یا پرداخت می کند که به روشنی نقش زمانه را بر چهره دارد» (مهاجرانی، ۱۳۷۵: ۴۷). ستم سیاسی و اجتماعی و خفقان فرهنگی حاکم بر جامعه، تفکر و احساس نیما را به این سمت سوق داد که همه امور را تاریک و سیاه ببیند، او رنگ سیاه را از جامعه خود الهام گرفت و بر آن رنگی بسیار ترسناک و هول‌انگیز و ملال‌آور پوشاند، بنا بر این، شب در شعر معاصر، و به خصوص در «زبان نیما»، نمادی از سیاهی و خفقان است. (رضا انزابی نژاد) این وضعیت روحی و فکری در برخورد با جامعه‌ای استبداد زده، مرده و بی روح، شادی و حرارت زندگی را از شاعر می گیرد و او را به نومیدی و یأس می کشاند تا آنجا که هرگز در شب‌های او نشانی از«عیش و نوش و شادی» نیست و «همه شب‌های او با سردی و تاریکی و غم همدم است» (ثروتیان، ۱۳۷۵: ۱۴۵). «شب او شب دوران اوست که با تکیه بر هنر ناب و اصیل او، پرداخته شده است. شب او، ایران پس از سرکوب مشروطیت و نهضت جنگل و فریاد خیابانی و برکندن بنیاد آزادی، و سیطره استبداد است» (مهاجرانی، ۱۳۷۵: ۶۴)

در دیوان نیما واژه شب، بسامد بالایی دارد با بررسی کل مجموعه اشعار او، حدود ۵۴۳ بار این واژه به کار رفته است. هر چند بسیاری از آنها با توجه به محیط زندگی، روحیه شهر گریزی و روستایی شاعر، همان شب طبیعی است، اما شب‌های نمادین نیز شمار قابل ملاحظه-ای از آن را شامل می‌شود و هر چه به شعرهایی که نیما در سال‌های پایانی عمر خویش سروده است نزدیک می‌شویم، رنگ نماد و ابهام آن بیشتر می‌شود .

اکثر صفاتی که برای واژه "شب" در شعر او آمده است، خشن، سرد، بی‌روح و حاکی از خفقان است و هرگز در آنها از شادی و امید خبری نیست، مثلا: «شب شوم وحشت انگیز» (نیما، ۱۳۷۵ :۳۴) «شب غم انگیز» (همان: ۳۵) «دندان اژدهاست در کام شب نه صبح» (همان:۱۳۲) «شب تیره» (همان: ۲۳۵) «شب سرد» (همان: ۲۸۷) « شوریدگان این شب تاریک» (همان: ۲۸۱) «اندوهناک شب» (همان: ۲۸۳) «چرکین شبی تیره» (همان: ۳۰۰) «شب عبث کینه بدل می جوید» (همان:۳۲۸) «چه شب موذی و گرمی و دراز» (همان:۴۱۲) «شب وحشتزا» (همان: ۴۱۴) «دندانه فرتوت شب» (همان: ۴۵۵) «زندان شب تیره» (همان: ۵۱۷) و...

تصویر شب در شعر نیما، پس زمینه‌ی ذهن نگران وی از سرنوشت جامعه را رسم می کند. شفیعی کدکنی از قول یکی از صورت گرایان روسی شعر را «رستاخیز کلمات» می‌داند (کدکنی،۱۳۷۶: ۵)، این تعبیر در شعر نیما و جان تازه‌ای او به زبان بخشیده است، کاملاً قابل مشاهده است که در آن، کلمات به زیبایی، آفرینشی دوباره یافته‌اند و این، خصوصیت زبان نماد است که روحی تازه در کلمات عادی می‌دمد. واژه شب "در شعر نیما مثل زاهد در شعر حافظ نقش تعیین کننده در ساختار شعر دارد" (مهاجرانی، همان، ۵۸). کاربرد این واژه در شعر او، تحولاتی داشته تا در نهایت به مرحله پختگی و مفهوم اصلی خود، رسیده است، و چون نیما سیر تحول از «شعر غنایی رمانتیک به شعر اجتماعی و سیاسی» دارد، واژه"شب" نیز به تدریج از شب طبیعی به شب سیاسی تغییر معنا می یابد (حسین پور) و در دوره پایانی یعنی سال های بین ۱۳۲۵ تا ۱۳۳۷ مفهوم رنگ سیاه و شب، مفاهیمی پیچیده و نمادین‌تر به خود گفته‌اند:

هیس.آهسته / قدم از هر قدمی دارد بیم / به ره دهکده مردی عریان / دست در دست یکی طفل یتیم / هیس! آهسته شب تیره هنوز / میمکد / زیر دندان لجن آلودش / هر چه می بیند خواهد نابودش./ (نیما، ۱۳۷۵: ۳۳۷-۳۳۸)

در فضایی چنین وحشت‌آلود، که قدم برداشتن خطرناک شده است ، در دهکده‌ی خاموشِ شاعر، مردی که هستی‌اش به تاراج رفته، عریان و لرزان، دست در دست کودکی یتیم، در گذشته سیاه خویش نظری بغض اندود می‌افکند، اما او هرگز نمی‌تواند بغض خود را بشکند و فریاد و ناله‌ای سردهد، چون شب تیره هنوز بیدار است و در اندیشه نابودی هر چه مانده به جای. دندان‌های لجن آلودش هر چه هست و نیست را می‌مکد و خُرد می‌کند. شاعر نقشی هول‌انگیز از شب ترسیم می‌کند،

به خوبی روشن است در اندیشه نیما چه می‌گذرد و چگونه دغدغه‌های انسانی و اجتماعی، جان و دل شاعر را احاطه کرده‌است. این ترکیب‌های اندوهناک و غمگین از شب، دریایی از تشویش و نگرانی و نومیدی را در پس خود دارد که روح آرام و انس گرفته نیما، با سکوت ساده‌ی جنگل را هراسان و مضطرب ساخته است.

نماد صبح، بارقه‌های یک امید کم‌سو

درست است که شب با چنین فضای هولناکی، همواره خوف و هراس می‌پراکند و روزنه‌ای به روشنایی در آن دیده نمی‌شود، اما روحیه‌ی ستیزه‌جوی نیما، هرگز خسته و رنجور نمی‌شود و دست از تلاش بر نمی‌دارد، از این‌رو گاه گاهی نغمه‌های امید سر می‌دهد:

رستگاری بخش- ای مرغ شباهنگام- ما را! / و به ما بنمای راه ما بسوی عافیتگاهی. / هر که را - ای آشنا پرور- ببخشا بهره از روزی که می‌جوید / رستگاری روی خواهد کرد / و شب تیره، بدل با صبح روشن گشت خواهد.» مرغ می‌گوید./ می‌گریزد شب / صبح می‌آید./ (نیما، ۱۳۷۵: ۴۹۳-۴۹۷)

بنا براین، یأس نیما، با در نظر گرفتن کل شعرهای او، نا امید کننده نیست، استعمال نسبتاً فراوان واژه صبح، (۶۷ واژه) نشانگر وجود نقطه امید در ذهن شاعر است؛ واژگانی چون: «صبح سپید من» (نیما، ۱۳۷۵ :۹۱) «آفتاب صبح» (همان: ۱۰۳) «چون صبح روی می‌گشاید مهر» (همان: ۱۱۱۴) «صبح چون روی گشود» (همان: ۱۲۳) «صبح خندان» (همان: ۲۷۲) «صبح تابناک» (همان : ۲۷۴) «کلید صبح» (همان: ۳۴۹) «صبح روشن» (همان: ۳۶۶) «روشن آرای صبح نورانی» (همان: ۴۲۱) «ظلمت رو در گریز از صبح» (همان: ۴۲۶) «صبح دلکش» (همان: ۴۲۹) «صبح نزدیک شده ست» (همان: ۴۸۳) و...

در سال ۱۳۲۵ شمسی با صدای خروس، رسیدن صبح "بر جدار سرد سحر" طنین افکن می شود و "مژده از آبادانی" می‌آورد و "سردی شب زمستانی، از دم نواگر او گرم می‌شود،" و صبح روشن، از هر سوی روی می‌گشاید. خروس با سرود سحرگاهی خویش، خواب را در چشم‌ها می شکند و صبح نورانی را به ارمغان می‌آورد، و پرده از رازهای ناگفته و نهفته‌های شب تیره بر می‌کشد:

خروس می‌خواند / قوقولی قو! خروس می‌خواند / گرم شد از دم نواگر او / سردی آور شب زمستانی / کرد افشای رازهای مگو / روشن آرای صبح نورانی / قوقولی قو! گشاده شد دل و هوش / صبح آمد. خروس می‌خواند. / همچو زندانی شب چون گور / مرغ از تنگی قفس جسته است / در بیابان و راه دور و دراز / کیست کو مانده؟ کیست کو خسته است؟/ (نیما، ۱۳۷۵: ۴۲۰- ۴۲۲)

نیما بعد از کودتای ۲۸ مرداد، «تا سال ۱۳۳۸ زنده می ماند و در این دوره ۱۳ شعر می نویسد که دست کم ۷ شعر از این گروه از بهترین شعرهای اوست. در همین سال‌ها مدتی زندانی می‌شود و بدبینی همیشگی او به اوج می‌رسد. دست خیانت و توطئه دوست و دشمن را در همه جا می‌بیند اما به رغم این همه جز در ۳ یا ۴ شعر اوّل این دوره، شعر نیما، شعر امید و آرزو و چشم براهی است. پس از ۲۸ مرداد با شعرهایی چون "دل فولادم" "روی بندرگاه" و "هست شب"، مرثیه سر می‌دهد. اما از شعر "برف" به بعد امیدی پنهان از پس زمینه به متن می آید» (سرکوهی، ۱۳۷۵: ۴۴):

زردها بی خود قرمز نشده‌اند / قرمزی رنگ نیانداخته است / بی خودی بر دیوار. / صبح پیدا شده از آن طرف کوه "ازاکو" اما / "وازنا" پیدا نیست / من دلم سخت گرفته است از این / میهمانخانه‌ی مهمان کش، روزش تاریک / که به جان هم نشناخته انداخته است: / چند تن خواب آلود / چند تن ناهموار / چند تن ناهشیار / (نیما، ۱۳۷۵: ۵۱۲ – ۵۱۳)

در این شعر با وجود طلوع صبح و روشنی که از آن طرف کوه "ازاکو" سر برکشیده، "وازنا" که نمادی از جامعه شاعر است پیدا نیست و برف و کولاک که می‌تواند نمادی از استبداد سرد و یک رنگ کننده افکار و اندیشه‌ها باشد، در مقابل دیدگان شاعر بیداد می کند. چنان که شاعر با پناه جستن به میهمانخانه‌ای که همواره- چنان که اخوان می‌سراید "گرم و روشن" باید باشد- حتی در روز هم تاریک است و بجای رفع خستگی، شرابی از مرگ به

مهمان خود می‌نوشاند، و در آن به جای "مرد نقّالِ آتشین پیغام" چند "تنِ خواب آلود و ناهشیار" بیشتر به چشم نمی‌آید. نیما پس از سرایشِ شعری چون "برف"، با صدای "تی تیک تی تیک" نک زدن "سیولیشه" (سوسکی سیاه) دیوار ظلمت و تاریکی شب را می‌درد و روشنایی را نوید می‌دهد:

تی تیک تی تیک / در این کران ساحل و به نیمه شب / نک می زند "سیولیشه " / روی شیشه. / به او هزار بارها / ز روی پند گفته‌ام / که در اتاق من ترا / نه جا برای خوابگاست / من این اتاق را به دست / هزار بار رُفته‌ام. / تی تیک تی تیک / سوسک سیا / سیولیشه / نک می زند / روی شیشه / (نیما، ۱۳۷۵: ۵۱۳ – ۵۱۴)

این شعر که در تاریخ ۱۳۳۵ سروده شده، سوسوی نوری کم فروغ است که پس از سال‌ها نومیدی در دل شاعر تابیده و شروعی دوباره و سرآغاز مبارزه‌ای تازه با تیرگی وحشتزای ذهن حاکمان مستبد و بی رحم جامعه بعد از کودتا است. هر چند نیما همواره در فراز و فرود یأس و امید به راه خود ادامه می‌دهد، اما هیچ گاه نمی‌تواند با خوش بینی به جامعه خود بنگرد، زیرا شدت تیرگی بر اندیشه و جان او نقشی ماندار بر جای نهاده است.

در شعرهای کوتاه نیما، در سال‌های پایانی عمر، غم و شادی و امید و یأس به هم آمیخته-شده. اوآخرین فریادها را سر می‌هد و بر پیکر ظلمانی شب تیره می‌تازد، اما هیبت دهشتزای سیاه استبداد او را به نومیدی می‌کشاند و ساحل آرامش را از او که قایق بان اندیشناک خواب آلودگان است، دریغ می‌دارد.:

بر سر قایقش / بر سر قایقش اندیشه کنان قایق بان / دائماً می زند از رنج سفر بر سر دریا فریاد: / "گرم کشمکش موج، سوی ساحل راهی می داد" / سخت طوفان زده روی دریاست / ناشکیباست به دل قایق بان / شب پر از حادثه. دهشت افزاست. / بر سر ساحل هم لیکن اندیشه کنان قایق بان / نا شکیباتر بر می شود از او فریاد: / "کاش بازم ره بر خطّه‌ی دریای گران می افتاد" / (نیما، ۱۳۷۵: ۵۱۶)

قایق‌بان که خود نیما است، با دلی لبریز از تشویش و غم، در میان ورطه هول دریای سهمگین آرزوی رسیدن به ساحل آرام و امن را در دل می‌پرورد و با تمام مشقّت موج، ره به سوی ساحل آرزوهایش می‌بردریا، اما به ناگاه درمی‌یابد که این نه آن ساحلی است که "آدم-ها بر آن شاد و خندان نشسته‌اند"، بلکه سراسر رنج و درد است و از هر کرانه‌اش تیر بلا می-بارد. او با بی صبری و ناشکیبایی بیشتر فریاد می‌کشد که کاش به دریای بی‌کرانه مخوف باز

گردد. نیما در هیچ جا احساس امنیت ندارد و حتی در خانه و نی‌آجین دور افتاده‌اش هیچ دلی را نمی‌بیند که با او همدل و هم سخن گردد و دردهای درونش را مرحمی باشد:

پاسها از شب گذشته است ./ میهمانان جای را کرده‌اند خالی. دیرگاهی است / میزبان در خانه‌اش تنها نشسته./ در نی‌آجین جای خود بر ساحل متروک می‌سوزد اجاق او / اوست مانده. اوست خسته./ مانده زندانی به لبهایش / بس فراوان حرفها، اما / با نوای نای خود در این شب تاریک پیوسته / چون سراغ از هیچ زندانی نمی گیرند / میزبان در خانه‌اش تنها نشسته./ (همان)

با وجود همه نابسامانی‌ها و شب تیره‌ی استبداد که نفس‌ها را در سینه‌ها حبس نموده است، نیما هرگز نمی‌تواند سکوت کند و ببیند که شب تیره، خون جوانان وطنش را می‌ریزد و بیداد، فقر و بدبختی را بر زندگانی مردمش تحمیل می‌کند. اینست که همواره فریادی شعله است:

بر زمین رنگ خون بباید زد / مرگ یا فتح، هر چه بادا باد / یا بمیریم جمله یا گردیم / صاحب زندگانی آزاد...» (نیما، ۱۳۷۵: ۱۱۱)

و در جایی دیگر، در قالب هیبت شیری آزاده در می‌آید و در تاریکی شب می‌غرّد، و به کار و گردش مشغول می‌شود، و در اندیشه بیرون کشیدن پای خویش از بیشه تنگ و تاریکی است که جای ماندگاری نیست:

شیر: شب آمد مرا وقتِ غرّیدن است / گه کار و هنگام گردیدن است / به من تنگ کرده جهان جای را / از ین بیشه بیرون کشم پای را/ حرام است خواب./ برآرم تنِ زردگون زین مغاک / بغرّم بغرّیدنی هولناک / که ریزد ز هم کوهساران همه / بلرزد تن جویباران همه / نگردند شاد./ نگویند تا شیر خوابیده است / دو چشم وی امشب نتابیده است / بترسیده است از خیال ستیز / نهاده ز هنگامه پا در گریز / (نیما، ۱۳۷۵: ۶۰)

و بالاخره در تاریخ ۱۳۳۷ شمسی، یعنی یک سال قبل از مرگ شاعر، او گوش به زنگ کاروان و رحیل است و با چشمان بیدارش شب تیره را می‌پاید و خواب در چشمش می‌شکند. واین آخرین "شب تیره‌ای" است که نیما در شعر خود به کار می‌برد، و تنها یک سال به خاموشی او باقی مانده-است، او تا آخرین لحظه‌های عمر خود، مبارزه با شب ظلمانی جهل و استبداد را رها نکرد:

شب همه شب شکسته خواب به چشمم / گوش بر زنگ کاروانستم / با صدای نیم زنده ز دور،/ همعنان گشته همزبان هستم./ جاده اما ز همه کس خالی است / ریخته بر سر آوار آوار / این منم مانده به زندان شب تیره که باز / شب همه شب / گوش بر زنگ کاروانستم./ (نیما، ۱۳۷۵: ۵۱۷)

منابع و مآخذ

- آل احمد، جلال؛ (۱۳۷۰هـ ش)، هفت مقاله، چ۳، انتشارات امیر کبیر، مقاله مشکل نیمایوشیج
- اخوان ثالث، مهدی؛ (۱۳۷۶هـ ش)، بدعتها و بدایع نیمایوشیج، انتشارات زمستان، تهران.
- ثروت، منصور؛ (۱۳۷۷هـ ش)، نظریه ادبی نیما، چ۱، اتشارات پایا
- انزابی نژاد، رضا؛ فرود و فراز شعر نیما در سه شب، http://www.mchro.ir/index.php
- ثروتیان، بهروز؛ (۱۳۷۵هـ ش)، اندیشه و هنر در شعر نیما، چ۱، انتشارات نگاه
- جعفری، مسعود (۱۳۸۴هـ ش)، نیمای رمانتیک، مجله ادبیات و علوم انسانی (علمی – پژوهشی) (تخصصی زبان و ادبیات)، ش۱، س۳۸، ش پی درپی ۱۴۸
- روزبه، محمد رضا (۱۳۸۳هـ ش)، شعر نو فارسی شرح، تحلیل ، چ۱، اتشارات حروفیه
- سرکوهی، فرج؛ (۱۳۷۵هـ ش)، شب نیمایی و جهانِ دردمندِ آرزومندان، آدینه۱۱۳، آبان ماه، تهران
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت، انتشرات سخن، تهران، چ۱
- ---------- (۱۳۷۶هـ ش)، موسیقی شعر، چ۵، نقش جهان
- طاهباز، سیروس (۱۳۷۶هـ ش)، پر درد کوهستان، درباره زندگی و هنر نیمایوشیج، چ۲، انتشارات زریاب
- علوی مقدم، مهیار؛ (۱۳۸۴هـ ش)، بررسی تطبیقی باز آفرینی اسطوره ها در شعر معاصر، فصلنامه ادبیات تطبیقی، ش۳، س۱
- مهاجرانی، عطاء الله؛ (۱۳۷۵هـ ش)، افسانه نیما، چ۱، اتشارات اطلاعات، تهران
- میر انصاری، علی؛ (۱۳۷۵هـ ش)، اسنادی درباره نیمایوشیج، چ۱، سازمان ملّی اسناد ایران، پژوهشکده اسناد.
- نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۶۸هـ ش)، درباره شعر و شاعری، گردآوری، نسخه پردازی و تدوین سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، تهران
- ---------- (۱۳۷۵) مجموعه کامل اشعار نیما (گردآوری و تدوین: طاهباز) انتشارات نگاه، تهران
- -------؛ (۱۳۷۶هـ ش)، عطا و لقای نیمایوشیج، انتشارات زمستان، تهران

جریان شناسی و تحلیل موضوعات و محورهای شعرانقلاب اسلامی

گرد آورنده: اسنا سوزنده
کارشناس ارشد ودبیر زبان و ادبیات فارسی

به تو نیازمندم که می توانی به آوای بلند شکوه کنی[1]
« سورن کی یرکگارد »

چکیده

« انقلاب ، خود چون خیزابی که از عمق اقیانوس برخیزد هنرمندان و بـویژه شـاعران متعهـد را از جای کنده و با خود برده بود ؛ اما جنگ که درگرفت تو گویی که آتش فـشانی در جـان آنان سر بر آورده است که با طغیان خود همه چیز را خرد و خراب می کنـد ، ایـن دیگـر فقـط شعر نبود که بعضی می سرودند ؛ تندر و طوفان بود؛ شور شوریدگی هـا و شـهادت طلبـی هـا ، حدیث راه خون و قصه های عشق مجنون بود و چه بسیارشاعرانی که زیباترین شعر حیات خود را ، با خون خود سرودند.»[2]

آن چه در این مقاله بدان پرداخته شده عبارت است از:

۱- توضیحی مختصر در مورد شعر معاصر و دیدگاه های مختلف در این زمینه، مرزبندی و تقسیم ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط آن به اعتقاد دکتر شفیعی کدکنی .

---

[1] . شعر متعهد ایران ، مهدی خطیبی،انتشارات آفرینش ،فروردین ۱۳۸۳ ، ج.اول ، ص.۸.

[2] - شعر جنگ ، شورای شعر و اداره کل انتشارات و تبلیغات ، چاپ اول ، شهریور ۱۳۶۴ ، ص. ۱۲

۲- اوضاع حدود سال ۵۶ و بعد از آن از نقطه نظر:

الف) اوضاع سیاسی و اجتماعی و تأثیر کلی آن بر شعر

ب) اوضاع فرهنگی - عقیدتی - اقتصادی و تأثیر کلی آن بر شعر

پ) نشریات و تأثیر کلی آن بر شعر

۳- حرکت جریان های شعری

جریان اول: شعر سنتی

جریان دوم: شعر نیمه سنتی

جریان سوم: شعر نیمایی (و شعر چریکی که یک جریان فرعی است در دل شعر نیمایی

جریان چهارم: موج نو و شعر حجم

۴- ویژگی های جریان شعر مقاومت از نقطه نظر:

الف) ویژگی های زبانی و ادبی

ب) ویژگی های محتوایی و فکری

۵- بررسی اجمالی روند غزل اجتمایی از سال ۱۳۵۷ تا دهه ی هفتاد

مقدمه

درطول تاریخ بوده اند افرادی که دیگرگونه زیسته اند و دیگرگونه اندیشیده اند. آرمان ها و آرزوهایشان را حق پنداشته و برای رسیدن به آن ها از جان خویش نیز گذشته اند.

آن چه اهمیت دارد این است که این افراد اهل سازش با ضد ارزش ها نیستند . در مقابل آن ها قد علم نموده و فریاد « نه » را سر می دهند، ظلم و دیکتاتوری را برنمی تابند و به افقی نورانی و روشن امیدوارند. جایی که همه چیز در آن سامان یافته و زیباست.

اگر این فریاد و خشم از عمق جانشان سرچشمه گرفته باشد آن هایی که هنوز رگه هایی از ایمان و اعتقاد به حق در درونشان باقی مانده این سخنان را به گوش جان می شنوند و به تبعیت از آن ها سر بر می دارند. فریاد خشم و ستیز آن ها را می توان در شعرها ، مقالات ، سخنان، اعمال و رفتارشان به عیان دید.

« به هرحال اصل عصیان یک اصل عمل گرایانه و مواجهه ی جذاب است. جاذبه ای که تحسین برانگیز است که اگر نمی توان در آن شرکت جست ، می توان به ستایشش پرداخت.همین که پوسته ی دیکتاتوری ترک بردارد ، همین که معلوم شود می شود کاری کرد، خود یک انگیزه ی قوی است.ضرورت جرقه ای در انبار باروت به تصور می آید و هدف این می شود که به هر حال و به هر صورت این چاشنی باید آتش گیرد.»[1]

چشمان عشق آبی است
اما حکایتی است از این گونه زیستن
زین سان که نسل ما
این نسل خشم و خاطره و خون
این نسل تیر خورده
نیمش درون آتش و نیمش درون آب
ما عشق را شناخته بودیم
ما عشق را به موهبت عشقمان به خلق از آن سان شناختیم
کز آن پیش ناشناخته می بود (نعمت میرزازاده)

[1] -انسان در شعر معاصر ، محمد مختاری ، انتشارات توس ، چاپ اول ، ۱۳۷۱ ، ص. ۴۰۷

اصطلاح معاصر

« معمولاً با شنیدن اصطلاح شعر معاصر دو سؤال در خاطر خطور می کند: نخست این که از نظر زمانی این اصطلاح چه محدوده ای از زمان را در بر می گیرد و نقطه ی شروع شعر معاصر از چه زمانی است و دیگر این که از نظر مفهومی و ارزشی چه شعرهایی را می توان معاصر و امروزین خواند.

در پاسخ به سؤال اول دو دیدگاه وجود دارد: دیدگاه اول، از مشروطه تا حال را قلمرو ادبیات معاصر تلقی می کند و در نتیجه هنگام بحث از شعر معاصر ، از شاعرانی چون میرزاده ی عشقی، ایرج میرزا ، فرخی یزدی ، نسیم شمال و ... که قسمت عمده ی زندگی آن ها پیش از آغاز سده ی اخیر(سال ۱۳۰۰ ش) بوده است، نیز سخن به میان می آورد. چرا که در این دیدگاه نقطه ی شروع شعر معاصر همان انقلاب مشروطیت (۱۲۸۵ ه.ش.) وآغاز عصر بیداری است.

دیدگاه و تلقی دیگر که شایع تر نیز هست، این است که شعر معاصر از اولین سال های سده حاضر و به طور مشخص از سال ۱۳۰۱ شمسی – سال انتشار شعر« افسانه» از نیما یوشیج – آغاز می شود.

در زمینه سؤال دوم نیز دیدگاه های مختلفی وجود دارد: در یک دیدگاه ، ملاک و معیار معاصر بودن یا نبودن ، صورت و شکل ظاهر شعر و به طور مشخص قالب آن است؛بدین معنی که هر شعری در قالب های شعری کهن همچون قصیده ، غزل ، مثنوی و ... سروده شده باشد، شعری کهنه و قدیمی محسوب می شود؛ چراکه این قالب ها به گذشته تعلق دارند نه حال، وبه هیچ روی نمی توانند مفاهیم مربوط به جهان و انسان امروز را برتابند و منعکس کنند.

دیدگاه دیگر این که معنی ندارد شعری در زمان حال و در سده حاضر سروده شود ، اما «معاصر» نباشد ؛ یعنی ملاک و معیار در این دیدگاه مسئله زمان است نه چیز دیگر.

دیدگاه سوم دیدگاهی است که محتوا و مضامین و زبان و شیوه ی بیان – و نه قالب و شکل ظاهری شعر – را ملاک و مبنا قرار می دهد و معتقد است که آن دسته از اشعار امروز که در آن ها مؤلفه های مورد نظر دچار تغییرو تحول شده باشد و با مناسبات و اقتضائات دنیای امروز هماهنگ شده باشد ، می توان آن ها را شعر معاصر به شمار آورد؛ خواه آن اشعار از نظر قالب ، سنتی باشند ، خواه نیمایی یا سپید. »[1]

---

[1] – جریان ها ی شعری معاصر فارسی ، علی حسین پور چافی، تهران انتشارات امیرکبیر ، چاپ دوم ، ۱۳۸۳ ، صص. ۴۷- ۴۹

مرزبندی و تقسیم ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت به اعتقاد دکتر شفیعی کدکنی بدین قرار می باشد:

« الف – دوره قبل از مشروطیت

ب- دوره مشروطیت

ج- عصر رضاشاهی

د- از شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲

ه- از کودتای ۱۳۳۲ تا حدود ۱۳۴۰

و- از حدود ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۹

ز- از ۱۳۴۹ (اوج گیری مبارزه مسلحانه) تا ۱۳۵۷ (سقوط سلطنت) »[1]

« در حدود سال ۳۸ و ۳۹ بود که رژیم شاهنشاهی برای دموکراتیک نشان دادن سیستم حکومتی خود ، دو حزب عملاً فرمایشی تشکیل داد؛ « حزب ملیون » به نظارت منوچهر اقبال و « حزب مردم » به سیادت اسدالله علم . اما اینان بخصوص برای نخبگان و روشنفکران ، چهره های شناخته شده ای بودند و همه دریافتند که در پشت این ظاهر دموکراتیک ، اهداف سیاسی دیگری نهفته است.لذا این نقشه شاه عملاً نقش بر آب شد.

دراین سال ها چند گروه سیاسی بودند که کم و بیش فعالیت می کردند. نخست « جبهه ی ملی » که پس از کودتای سال ۱۳۳۲ بازسازی شده بود. دیگر « حزب توده » بود که داشت ذره ذره کمر راست می کرد و هر چند رهبرانش در خارج از ایران بودند ، اما پیکره حزب در داخل ایران هنوز نیم جانی داشت و پس از طی دوره نقاهت ، داشت سرو سامانی می گرفت.

سوم جامعه سوسیالیست ها بودند به زعامت خلیل ملکی و سر انجام روحانیون سیاسی که هر چه به سال های پایانی دهه چهل و آغاز دهه پنجاه نزدیک می شویم ، نقش آنان پر رنگ تر و سرنوشت سازتر می شود.

علاوه بر این ها باید از امینی و معدود اطرافیانش هم یاد کرد که در دل دستگاه حکومتی فعالیت داشتند. همین امینی است که در سال ۱۳۴۰ به نخست وزیری می رسد و تحولاتی را در سطح سیاسی و اقتصادی کشور ایجاد می کند.

---

[1] – شهد اما شوکران ، مهدی مظفری ساوجی ، تهران ، انتشارات تندیس ، چاپ اول ، ص.۹۵

یک واقعه مهم تاریخی این دوران ، انقلاب سفید شاه بود که که مخالفت شدید روحانیون مبارزی مثل امام خمینی (ره) را برانگیخت. شاه انقلاب سفید را به رفراندوم گذاشت (۱۳۴۱) . امام خمینی (ره) در همین سال ، علیه شاه سخنرانی کرد که واکنش شدید دستگاه حکومتی را به دنبال داشت.

از جمله وقایع سرنوشت ساز این سال ها ، قیام و مبازه مسلحانه ی نیروهای مذهبی از حدود سال ۴۲ بود. در اوج این قیام ها باید از قیام پانزده خرداد سال ۴۲ یاد کرد و همچنین از تشکیل گرو ه های زیر زمینی مبارز مثل جمعیت مؤتلفه اسلامی که ترور حسنعلی منصور از اقدامات مهم یک چنین گروه هایی بود.

حادثه مهم دیگر که آن نیز بیانگر نقش مهم نیروهای مذهبی در این سال هاست، تصویب کاپیتولاسیون و سخنرانی امام خمینی (ره) برضد آن و در نهایت تبعید ایشان بود از ایران در سال ۱۳۴۳ که متعاقب آن مبارزه نیروهای مذهبی از شکل اعتراض و تظاهرات و سخنرانی ، به مبارزه مسلحانه زیر زمینی تغییر شکل یافت.» [1]

« گروه هایی از انقلابیون در این سال ها به این نتیجه رسیدند که پیروزی بر حکومت شاه بدون تجهیز به سلاح و مبارزه های مسلحانه مطلقاً ممکن نیست. بالاخص نمونه های موفق این رویکرد را در کوبا ، چین و الجزایر دیده بودند وچهره هایی چون « کاسترو » ، « رژی دبره » ، « چه گوارا » ، « هوشی مین » و « مائو » را که رهبران این قیام ها بودند نیز به عنوان الگو پیش رو داشتند.در این دوره با توجه به این رویکرد ، گروه های چریکی کوچک ، مسلح و متشکل می شدند. اولین جرقه آن در اواخر اسفند ۱۳۴۳ زده شد. « رضا شمس آبادی» از اعضای گارد جاویدان در محوطه ی کاخ مرمر به شاه حمله می کند ، شاه مختصر زخمی بر می دارد و او در دم کشته می شود. پس از این سوء قصد در فروردین ۱۳۴۴ یک گروه چهارده نفری مائوئیستی منشعب از حزب توده ایران و عضو کنفدراسیون جهانی دانشجویان به سرکردگی « پرویز نیکخواه » با نیت مبارزه مسلحانه با رژیم به ایران می آیند و پس از ترور نا فرجام شاه دستگیر و محاکمه می شوند.در پاییز همان سال پنجاه و پنج نفر از اعضای حزب ملل اسلامی به اتهام قیام مسلحانه دستگیر می شوند و در شهریور همان سال سه تن از مهندسین

[1] – چشم انداز شعر معاصر ایران ، سید مهدی زرقانی ، تهران ، نشر ثالث ، چاپ دوم ، ۱۳۸۴، صص. ۵۴۱- ۵۴۲

جوان نهضت آزادی ایران با نام های « محمد حنیف نژاد» ، « سعید محسن » و « علی اصغر بدیع زادگان » به عنوان اعتراض به روش مسالمت آمیز مبارزه قانونی رهبران جبهه ملی از نهضت انشعاب می کنند و خبر از تشکیل هسته چریکی می دهند که در سال ۱۳۵۱ ه.ش. سازمان مجاهدین خلق ایران نامیده می شود.همه ی این گروه ها با آراء متضاد و جهان بینی متفاوت به مخالفت با ادعاهای مدرنیستی شاه بر آمدند و آن را سطحی ، بی ریشه ، غارتگرانه و عوام فریبانه نامیدند و مبارزه ی قاطعانه و بی امان با آن را ضروری و حیاتی دانستند.اولین نتیجه ی این مقاومت و مخالفت تغییر روحیه ی روشنفکران بود. بسیاری که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ه.ش. و ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ در یأس و اندوه و درون گرایی گرفتار شده بودند ، با مشاهده ی دگرگونی و تحول در جامعه امیدواری و شور قیام در جانشان جوانه زد و یکسره ادبیات و بالاخص شعر را به تکریم این افراد و تهییج روحیه ی قیام و مبارزه واداشت.

از جمله کسانی که به بستر سازی و رشد این روحیه در داخل کشور یاری بسیاری رساندند، می توان از دو تن یاد کرد: جلال آل احمد نویسنده ی محبوب و مشهور آن سال ها که با تئوری « بازگشت به خویش » ، « رجعت به ریشه های روستایی » و مخالفت با تمام مظاهر مدر نیستی غرب ، بخش وسیعی از جوانان و روشنفکران را به سوی خویش جذب کرد و دیگر دکتر علی شریعتی که با سخنرانی های افشاگرانه در حسینیه ی ارشاد و اشاعه باورهای مذهبی بسیاری را به گرد خود جمع کرد.

آل احمد با فلسفه ی بازگشت به خویش (سنت های کهن و اسلامی) و اشاعه ی فرهنگ شهادت طلبی به نوعی پایه گذار این نگاه در جامعه ی آن روز بود و به نوعی پایه ریز شعر سلاح نیز هست. او در بخش های گوناگون مقالات خود می نویسد:

« [...] این را هم بدان اگر می خواهی با شعر تفنن کنی ، اگر می خواهی وقت بگذرانی و اگر این را هم وسیله ای می دانی که سری توی سرها در آوری کور خوانده ای .در این ولایت کار هنر کار جهاد است؛ جهاد با بی سوادی ، با فضل فروشی ، با فرنگی مآبی ، با تقلید، با دغلی ،با نان به نرخ روز خوردن...حالا اگر مردی این گوی و این میدان. »

□

« قلم این روز ها برای ما شده یک سلاح ویا تفنگ. اگر بازی کنی ، بچه های همسایه هم که به تیر اتفاقی اش مجروح نشوند ، کفترهای همسایه که پر خواهند کشید،... و بریده باد این دست اگر نداند که این سلاح را کجا باید به کار برد.» [1]

« در طول سال های دهه سی ، مبارزان و روشنفکران چند دسته شده بودند.عده ای همچنان در خماری پس از شکست ماندند و هر گونه تلاشی را بی ثمر می دانستند. گروهی دیگر پس از گذران دوران نقاهت روحی ناشی از شکست ، ذره ذره روحیه ی خود را باز یافتند و با تزریق روحیه ی امید، در صف مبارزه ی فکری - فرهنگی - سیاسی قرار کرفتند و سرانجام گروه سوم بودند که به تدریج به این نتیجه رسیدند که مبارزه باید شکل مسلحانه داشته باشد.گستره این گروه اخیر ، در نیمه دوم دهه ی چهل روز به روز بیشتر می شد.اینان الگوی موفق کوبا و چین در مبارزه مسلحانه را نیز پیش چشم داشتند و آن را حتی المقدور تبلیغ هم می کردند؛ بخصوص که روشنفکران در نیمه دوم دهه ی چهل، به بازسازی شخصیت خود پرداخته و از یأس و سرخوردگی و پناه بردن به تخدیر و فراموشی روی گردان شده و به افق های دل انگیز امیدواری و مبارزه متمایل شده بودند.

از حدود سال ۵۶ بود که جنب و جوش در ایران افزایش یافت و فضای جامعه بسیار ملتهب شد.مرگ مشکوک دکتر شریعتی، در گذشت نابهنگام و سؤال برانگیز مرحوم مصطفی خمینی، چاپ مقاله توهین آمیز به امام خمینی در روزنامه اطلاعات ، حوادثی پی در پی بودند که اولین جرقه های قیام را ابتدا در قم و پس از آن در دیگر شهر های ایران برپا کردند.حال باید دید تأثیر این اوضاع به طور کلی بر شعر چه بوده است.

[1] - شعر متعهد ایران ، مهدی خطیبی ، تهران ، انتشارات آفرینش ، ۱۳۸۳ ، ج. اول ، صص. ۴۲- ۴۶

الف - اوضاع سیاسی - اجتماعی و تأثیر کلی آن برشعر

به طور کلی این حوادث دو تأثیر آشکار برشعر این دوره بر جای گذاشت. یکی آن که ورود گسترده تر نیرو های مذهبی به صحنه ی مبارزه سیاسی - اعم از مبارزه مسلحانه و یا فرهنگی- منشأ پیدایش یک نوع شعر اجتماعی دین گرا شد که نظیرش را در دهه های پس از دوره ی مشروطه نداشتیم. شفیعی کدکنی، موسوی گرمارودی و نعمت میرزازاده از چهره های شاخص در زمینه ی این نوع شعر هستند.مجموعه شعر « از زبان برگ » از دکتر شفیعی کدکنی و « عبور » اثر موسوی گرمارودی از مجموعه های مذهبی بودند که که در این سال ها منتشر شد. شعر دین گرا در دوره پس از انقلاب اسلامی ، اصلی‌ترین جریان شعری مطرح در جامعه‌ی ادبی ایران شد.

تأثیر دوم مربوط می گردد به قیام مسلحانه بخصوص قیام سیاهکل که در اواخر دهه ی چهل ، عامل پیدایش نوعی شعر مشهور به « شعر چریکی » شد. مضمون اصلی این نوع شعر، ستایش مبارزان و نبردهای آنان بود. سعید سلطان پور در سرودن این نوع شعر بیش از دیگران مشهور است ، اما کم و بیش اکثر شاعران مبارز در شعرشان به مبارزان مسلح و چریک ها پرداخته بودند. همچنین این قیام ها ، فضا های تصویری جدیدی برای شعر معاصر به ارمغان آورد که مفردات آن ، تفنگ ، گلوله ، سنگر ، جنگ ، زندان ، شهادت ، خشم و خروش بود.

اسطوره ای زعشق و خشونت
در جبهه ی ستیز
در سنگر لزوم
دستی پر از ترنم جویبار
دستی پر از حماسه ی جنگل
پر از هجوم
اسطوره ای چو طوفان پیچنده بر فراز
پیچنده برفراز چوطوفان آفتاب
بگشوده بال برتو ، غضبناک
زندان سرزمین من ای خاک

(در پایگاه رعد/ سعید سلطان پور)

ب- اوضاع فرهنگی - عقیدتی - اقتصادی و تأثیر کلی آن بر شعر

به نظر می رسد برجسته ترین ویژگی فرهنگی این دوره ، « ناهمگونی و واگرایی » عناصر تشکیل دهنده ی فرهنگ باشد. در یک سطح جامعه و فرهنگ ، مدرنیسمی تبلیغ می شد که در اصل یک شبه مدرنیسم بود و از تمدن فقط پوسته ی ظاهری آن را داشت.رشد زندگی شهر نشینی به شکل غیر برنامه ریزی شده و هجوم یکباره ی روستا نشینان برای کار به شهرها ، ملتهب شدن اقتصاد در اثر درآمد ناشی از بالا رفتن ناگهانی قیمت نفت، انقلاب سفید شاه و برهم خوردن نظام ارباب رعیتی ، آشنایی بیش از پیش ایرانیان با زندگی و نظریات غربیان ، از راه رسانه های گروهی ، ترجمه ی کتاب ها ، مجلات و فیلم ها که باعث زیر سؤال بردن کلیت سنت توسط روشنفکران جوان و کارنادیده شده بود، طبقه ای پدید آمدند که با هر چیزی و به هر شکلی که رنگ و بوی سنت داشت مخالفت می کردند.

در این میان سنت گرایانی هم بودند که نمی خواستند این شبه مدرنیسم را بپذیرند و با پناه بردن به گزاره های مذهبی و فرهنگی کلاسیک ، سعی می کردند برای حیات فکری خود فضای مناسبی درست کنند. این دو قطب درست مقابل یکدیگر قرار داشتند.

به نظر می رسد این شبه مدرنیسم آفت بزرگی بود که بر جان همه ی مظاهر فرهنگی از جمله شعر و ادبیات افتاد و همان تأثیرات مخربی که بر پیکره ی عمومی فرهنگ گذاشت ، به شعر هم سرایت پیدا کرد.بنابراین در فرهنگ این دوره دو ویژگی شاخص پیدا می کنیم : ۱- شبه مدرنیسم ۲- التقاط فرهنگی و بومی نشدن عناصر فرهنگی بیگانه.

در فضای ادبی هم جریان هایی از شعر را مشاهده می کنیم که اولاً شبه مدرن بود نه مدرن و ثانیاً مبتنی بر التقاط بود مانند شعر موج نو.

پ- نشریات و تأثیر کلی آن ها برشعر

نشریات و کتاب ها از عوامل ادبی اثر گذار بر جریان شعری هستند همچنین در این سال ها برنامه های رادیوئی نیز در جهت دهی شعر و جریان شعری تأثیر مستقیم داشتند. بخصوص که مهدی اخوان ثالث و نادر نادرپور هم به عضویت شورای نویسندگان رادیو در آمده بودند.این نشریات با ترجمه ی اشعار اروپایی و آمریکایی و بعضاً بلوک شرق ، طرح مباحث مربوط به نقد شعر و چاپ شعرهای شاعران ، در شکل گیری و جهت دهی جریان های ادبی تأثیر بسزایی داشتند.

رابطه ی شعر و محیط،رابطه ی تأثیر و تأثر متقابل است بنابراین نمی توان تأثیر شعر را بر فضای عمومی فرهنگ این دوره نادیده انگاشت. مثلاً در همین دوره گاه شعر همچون تفنگی بود بر دوش مبارزان .وقتی برخی شعرهای این دوره را می خوانیم و می شنویم که در آن سال ها چگونه دهان به دهان می گشته و در تحریک مبارزان تا چه میزان تأثیر داشته این سخن بزرگان را فرایاد می آوریم که گاهی یک بیت شعر کاری می کند که یک لشکر از انجام آن غافل است.

حرکت جریان های شعری در این دوره بدین قرار است:

جریان اول - شعر سنتی

شعر سنتی در طول سالیان مختلف پیوسته جریان داشته است و هنوز هم ادامه دارد. هنوز هم بسیاری از خوانندگان شعر فارسی دلشان برای شنیدن یک شعر سنتی خوب و دلپذیر می تپد. بنابراین یک پدیده ی ادبی زنده است وباید برای آن در معادلات ادبی اعتباری قائل شد، برای بهبودش تلاش کرد و سرایندگان آن را به عنوان شاعرانی قلمداد کرد که می توانند دل و فکر هنر دوستان را در تسخیر کلام جادویی خود درآورند.از جمله افرادی که در این دوره می توان به آن ها اشاره نمود عبارتند از: حسین منزوی ، مهرداد اوستا ، علی موسوی گرمارودی.

جریان دوم- شعر نیمه سنتی

برخی چهره ها مثلاً نادرپور و نصرت رحمانی در این دوره برخی دفتر ها روانه بازار کردندکه اکثر اشعار آن نیمه سنتی بود. همچنین در خلال اشعار شاعران نیمایی، منثور و سنتی مرتب شعرهایی را می بینیم که در قالب های نیمه سنتی سروده شده اند.مثلاً منوچهر آتشی شروع کارش با شعر نیمه سنتی بود.یک نکته مشترک در بسیاری از این اشعار آن است که شاعران به طور تجربی به این سمت کشیده شده اند که اشعاری را که حال و هوای رمانتیک دارد در قالب های نیمه سنتی بسرایند. انگار تجربه سال های گذشته ی دیگر شاعران ، میان شعر نیم سنتی با مضامین رمانتیک پیوندی برقرار کرده و اکثراًبه این نتیجه رسیده اند که آن مضامین ، در این قالب ها خوش تر می نشیند.

جریان سوم – شعر نیمایی

هرچند شاعران نیمایی که در این دوره ظهور کرده اند،به شهرت و قدرت شاعران نیمایی دوره پیش نیستند، اما همان شاعران دوره پیش ، در این دوره هنوز سخت سرگرم سرودن هستند و اوج شکوفایی برخی از آن ها در این دوره است و ثانیاً تعداد شاعران سنتی و نیمه سنتی پرداز در این دوره بسیار کاهش یافته و همین قلمرو شعر سنتی را گسترده تر کرده است .برخی چهره های جدید هم در شعر نیمایی این دوره ظهور کردند که بسیار برجسته و مایه ی رونق و اعتبار شعر نیمایی شدند.از آن جمله اند : اخوان ثالث ، محمد رضا شفیعی کدکنی ، منوچهر آتشی ، محمد علی سپانلو ، اسماعیل نوری علاء ، حمید مصدق ، نعمت میرزازاده ، ...

یک جریان فرعی در دل شعر نیمایی این عصر پدید آمد و این همان است که در نشریات و مجلات آن سال ها و به تبع آن در کتاب هایی مثل « تاریخ تحلیلی شعرنو » از آن با عنوان « شعر چریکی » یاد می شود.

شعر چریکی

در سال های پس از ۴۲ ذره ذره روحیه ی مبارزه در سطوح مختلف جامعه گسترش یافت. این وضعیت به تدریج بر شعر معاصر هم مؤثر افتاد و یکباره حجمی از واژگان جدید به شعر راه یافت که رنگ و رویی کاملاً چریکی داشت و خواننده ی شعر را صراحتاً به مبارزه و قیام دعوت می کرد.. شعر سیاسی – اجتمایی غالب تا این روزگار ، شعر سمبلیک بود و مضامین شعری ، در لفافه ای از سمبل ها پنهان بود و اما در شعر برخی از شاعران این دهه ، پرده سمبل ها کنار زده شد و تم قیام و مبارزه ، عریان در دل ها نشست. این جریان شعری که در واقع پاسخی بود به نیاز مقطعی و گذرای ایران آن سال ها ، پس از « واقعه ی سیاهکل » به سال ۱۳۴۹ تبدیل شد به یک خط برجسته در دفتر شعر معاصر و بسیاری از مجموعه ها و شاعران بدان روی کرده و بسیاری از نشریات درباره آن مطلب نوشتند.مجموعه ی این نوع اشعار که در این فضای ملتهب سیاسی سروده شده « شعر چریکی » نامیده شد.چند شاعر هستند که بیشتر از آن ها تحت عنوان نمایندگان این نوع شعر یاد می شود: سعید سلطان پور– که شمس نگرودی از او به عنوان بانی شعر چریکی یاد می کند – جعفر کوش آبادی ، خسرو گلسرخی ، علی میر فطروس ، ...

خلاصه ی برخی ویژگی های این نوع شعر بدین قرار است:

۱- صریح ، خشن و آکنده از کلماتی چون خون و تفنگ و ستاره و زندان و به حیث بیانی مشابه یک مقاله انقلابی.

۲- مخاطب آن توده های مردم و سازمان ها و احزاب بودند.

۳- شعری که مبلغ روحیه ی مبارزه و امیدواری بود و در آن تبلیغ مبارزه مسلحانه ، وصف زندان ها و مراسم اعدام ، قهرمان سازی و قهرمان پروری رواج داشت.

۴- زبان شعر گرایش به صراحت داشت و لذا از سمبوایسم فاصله گرفت.

۵- عاطفه آن تند و انقلابی بود.

۶- فرمول اصلی ساختن ایماژها دراین نوع شعر عبارت است از ترکیب خانواده لغات انقلابی- چریکی با واژگان طبیعی ، تاریخی ، اسطوره ای و مذهبی: نیزه نور ، گلی به سرخی خون، لاله میهن و ...

۷- نماد های شعری ساده ، کلیشه ای و تکراری می باشند مثلاً جنگل در دوره ای خاص نماد قرارگاه مبارزان ، شب نماد استبداد و زنجیر نماد اسارت فکری یا فرهنگی بود.

۸- در این شعر ها گاه از تکنیک روایت استفاده می شود اما همه چیز - حتی خود روایت - در خدمت عاطفه ی انقلابی شعر است و غالباً اندیشه ها چنان عریان است که صور خیال ، تکنیک روایت و سایر امکانات شعری حضور اصلی و سرنوشت ساز در شعر ندارند.

۹- نوع عواطف شعرهای چریکی ، انقلابی و توفنده است و مرکز ثقل شعر ، سطح عاطفی آن است نه سطوح دیگر. معمولاً پس از پایان یک دوره خاص ، دیگر این نوع شعرها ارزش عاطفی ندارند چون برای برطرف کردن نیاز اجتماعی دوره خاصی سروده شده اند. سعید سلطان پور ، خسرو گلسرخی ، و علی میرفطروس از نمایندگان برجسته این نوع شعر هستند.

جریان چهارم- موج نو/ شعرحجم

این نوع شعر نه در ذیل شعر نیمایی جای می گیرد و نه در ذیل شعر منثور .شعری است که می‌خواهد هم مدرن باشد و هم در عین حال از هرگونه تعهد و التزام برای هنر سخت گریزان است و کیفیت رمانتیکی هم قبول ندارد.

اصول موج نو بدین قرار است:

۱- شاعر به بارهای تاریخی و اجتماعی ادوات (زبان شعر بـه معنـای وسـیع کلمـه) نظـر دارد.

۲- شاعر به شکل ترکیبی کلمات توجه می کند

۳- قدرت خیال انگیزی و تجسم آن ها را به کار می گیرد.

۴- شاعر باید میان کلمات ، اشکال و اشـیاء ، مناسـباتی مبتکرانـه و غیـر تکـراری ایجـاد کند.

۵- شاعر باید به دنبال فضای ذهنی تازه و غریـب باشـد.آن هـم نـه از طریـق توصـیف و تشریح بلکه از طریق فضاسازی و در کلیت شعر .

این اصول اگر درونی شاعر شود و بتواند آن ها را به کار گیرد نتایج بـسیار خـوبی بـرای شعرش به بار خواهد آورد.اما چند سالی نگذشته بود که جریان های فرعی در دل موج نو پدید آمد مانند « شعر حجم » که بزرگ ترین تئوری پردازش هم یدالله رویائی بود و مـدتی شـاعران جوان را به خود مشغول داشت.

واقعه سیاهکل در سال ۴۹ یکباره فضا را به نفع چریکی - کـه درسـت مقابـل مـوج نـو و شعر حجم بود - تغییر کلی داد و دوباره ، صفحات روزنامـه هـا بـه تـسخیر شـعر چریکـی در آمد.این ماجراها بود تا این که به سال ۱۳۷۵ و انقلاب اسلامی بـساط شـعر مـوج نـو و حجـم و چریکی برچیده شد.

علل ناموفق بودن موج نو به طور خلاصه عبارتند از:

۱- اکثر شاعرانی که می خواستند ایـن گونـه شـعر بـسرایند ، بـه حیـث تئوریـک بـسیار ضعیف بودند.

۲- سکان هدایت این نوع شعر به دست روزنامه سازان و روزنامه بازان افتاد.

۳- ضعف زبانی شاعران جوان

۴- مبانی خود نظریه ضعیف بود و درست تبیین نشده بود.

۵- فضای ملتهب فرهنگی - ادبی جامعه امکان درست اندیشیدن را سلب می کرد.

دو تن از شاعران این جریان عبارتند از : احمد رضا احمدی و یدالله رویائی.

جریان پنجم - شعر منثور

شاملو مانند کوهنوردی بود که خودش را بر فراز قله رساند اما نقشه ی راه را به کسی نشان نداد. هیچ شاعری در منثور سرایان معاصرنیست که بتواند به پای شاملو برسد.خیلی از شاعران جوان به خیال این که به راحتی می توان شعر سپید گفت قدم در این راه گذاشته اند اما عرصه ی سیمرغ جولانگاه آنان نبوده و لذا یا استعدادشان به هدر رفته و یا خیلی زود متوجه سختی فراوان این راه شده اند و برگشته اند.

شعر منثور یک رکن شعر نیمایی را که وزن باشد کنار می گذارد و به جای آن می خواهد آهنگ طبیعی زبان فارسی را به کار گیرد.

غیراز شاملو که چندین دفتر شعرش را در این دوره منتشر کرد ، یکی دو شاعر هم هستند که زمینه اصلی شعرشان شعر منثور قرار دادند مانند طاهره صفارزاده و بیژن جلالی.»[1]

ویژگی های جریان شعر مقاومت

ویژگی های زبانی و ادبی

۱- تغییر دستگاه واژگانی با ورود عناصر واژگانی جدید به اشعار شاعران این جریان

با تغییردر نوع نگرش شاعران این جریان ، در نوع گزینش آن ها از واژه ها و اصطلاحات زبان نیز تغییر ایجاد شد.بی شک شاعری که شعر را سلاحی می انگارد برای مبارزه و معوضه با دشمن ، وانقلاب و جنبش مسلحانه را یگانه راه نجات می داند به واژه های ویژه ای برای سخن گفتن از عواطف و عقاید خود نیازمند است؛ واژه هایی که باید نشان دهنده ی خشم ، خروش ، عصیان و عصبانیت او باشند.واژه هایی خشن و حماسی که مظلومیت او را فریاد زنند.به همین دلیل در شعر این شاعران ، به گستردگی به واژه هایی چون جنگ و جهاد و جنگل ، شهید و شقایق ، خون و خنجر ، تیر و تفنگ ، گل و گلوله و مانند این ها بر می خوریم:

---

[1] - چشم انداز شعر معاصر ایران ، سید مهدی زرقانی ، تهران ، نشر ثالث ، چاپ دوم ، ۱۳۸۴ ، خلاصه صص. ۵۴۱- ۶۶۹

جنگل/ای اشتیاق سبز! / ای اشتیاق سبز شکفتن / آیا برادران مرا دیدی / آیا برادران مـرا / در جوخه های سرخ سحرگاهان دیدی / وقتی که آفتاب مبارک را / فریـاد مـی زدنـد... / آیـا برادران مرا دیدی / در هرمی از گلوله و باروت / در استوای خون؟ / باید رسـالت خـونینم را / در ذهن کشتزار بخوانم / و یا برادران دیگر خود / در خون و انقلاب برانم...

(علی میر فرطوس، سرود آنـنکه گفت نه ، با آن سوار گلگون)

۲- استفاده از قالب شعری نیمایی و شعر منثور

مفاهیم و مضامینی که شاعران این جریان در صدد بیان آن ها بوده انـد در قالـب شکـسته ی نیمایی و شعر منثور بهتر و آسان تر قابل عرضه بوده است. اشعار انقلابی و سرکـشانه ی ایـن شاعران برای ظهور و بروز ، مجال و میدانی فراخ تر از دایره ی تعریف شده و نظـام منـد قالـب شعر کلاسیک می طلبیده است.

۳- گرایش به صراحت ، کم رنگ شدن تخیل و تصویر و نزدیکی شعر به شعار

در مقایسه با اشعار سیاسی و اجتماعی شـاعران جریـان سمبولیـسم جامعـه گـرا همچـون نیمـا، شاملو ، اخوان ، فروغ که در آن ها از زبان و بیانی نمادین و کنایی برای بیان عواطف و اندیشه هـا استفاده می شد ، زبان شعر شاعران این جریان در بسیاری مواردصریح ، روشن و مستقیم است.

با این حال نمی توان انکار کرد کـه اشـعار برخـی از شـاعران جـوان ایـن جریـان خاصـه اشعاری که پس از جنبش سیاهکل و همچنین در سال ها و ماه های نزدیک به پیروزی انقـلاب اسلامی در گرماگرم شور و التهاب سروده شده، از از تخیل و تصویر بهـره ی کمتـری یافتـه و در نتیجه به شعار شبیه تر شده است.

نمونه ای از شعر خسرو خورشیدورد با عنوان « شقایق های جمعه ی سیاه »

ای گرگ های هار/ای مارهای شوم / ای کرکسان زشـت / ای سـاکنان قلعـه ی بیـدادو جهل و فقر/ای در کف تمام شما جام های زهر/امـروز جمعـه اسـت / آن جمعـه ی سـیاه کـه چون لاله سرخ شد / آماده ایم ما / خالی کنید تیر / پس این درنگ چیست / این بـازوان لخـت و پر از خون گرم ما / این سینه های پر تپش و داغ و نرم ما / این نیزه هـای سـخت و جـلا داده ی شما / خالی کنید تیر... / ما سرزمین سرخ نیاکان خویش را / آزاد می کنیم / مـا مـرز و بـوم پاک و پر از افتخار را / آباد می کنیم / طرحی عظیم و نو بنیاد می کنیم / اسلام پیشتاز را ایجاد می کنیم.

ویژگی های محتوایی و فکری

۱- تعهد در برابر مسلک یا مکتب و مردم

از ویژ گی های اصلی این جریان تعهدی است کـه شـاعران ان در برابـر مـرام و مـسلک فکری و سیاسی خویش از یک سو و در برابر مردم ، جامعه و میهن از سوی دیگر احساس مـی کنند.از این نظر این جریان نقطه ی مقابل جریان شعر غیر متعهـد دهـه ی چهـل و پنجـاه (شـعر موج گرا و حجم گرا) قرار دارد؛ یعنی در برابر آن شاعران که مدافع نظریـه ی هنـر بـرای هنـر بوده اند، اینان هنر در خدمت مسلک و مکتب و مردم یا هنر و شعر مردمی را ترویج می کـرده اند.شاعردراین جریان به یک مبارز و انقلابی و چهره ی سیاسی تبدیل می شود و همواره خـود را در جبهه ی نبرد میان حق و باطل احساس می کند.

۲- تغییر در حوزه ی درون مایه ها و بن مایه ها

درون مایه هایی که در اشعار شاعران این جریان به گستردگی با آن ها مواجه می شویم عبارتند از :

۱- مسئله ی غرب ستیزی و دشمنی با امپریالیزم آمریکا

۲- اشاره های آشکار و پنهان بـه مفهـوم جنگـل و جنـگ هـای جنگلـی وچریکـی و مسلحانه. « ازجمله اشاره ها و تلمیح هایی که در شـعر ایـن دوره رواج دارد ابتـدا بایـد بـه قیـام بابک خرم دین و قلعه ی او « جمهور » اشاره کردو سپس به قیام کاوه و نیـز لـز معاصـران قیـام میرزا کوچک خان جنگلی.این خود یکی از ویژگی های سبک شـناختی ایـن دوره اسـت کـه اشاره ها از دایره ی بسته ی الگویی کهن چون لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد فراتر رفت و رو به سوی قیام های حماسی و حتی معاصر و توصیف این شخصیت ها نهاد.»[1]

۳- توصیف زندان هـای رژیـم طـاغوت و وصـف کیفیـت شـکنجه شـدن و اعـدام و تیرباران مبارزان و مجاهدان

۴- تجلیل از مقام شهید و شهادت

۵- تحریک و تهییج مردم به قیام و صف آرایی بر ضد رژیم شاهنشاهی

۶- پرداختن به مضامین مذهبی و دینیو سخن گفتن از امام خمینـی (ره) و شخـصیت انقلابی او به عنوان یک پیشوا

---

[1] - شعر متعهد ایران ، مهدی خطیبی ، تهران ، انتشارات آفرینش ، ۱۳۸۳ ، ج. اول ، ص.۷۴

۷- سخن گفتن از خلق و مردم و دم زدن از آرمان ها و آرزوهای آن ها

۸- « مبارزه با روشنفکران محفل نشین و دعوت آن ها به همگامی با مردم

۹- امید به زندگی وغلبه بر یأس که در هیأت پیروزی صبح بر شب ظاهرمی شود » [1]

تقسیم جریان شعر مقاومت به دو شاخه ی « شعر مذهبی » و « شعرخلقی و چپ گرا »

اگر اشعار شاعران این جریان را از نظر محتوایی و فکری و مسایل عقیدتی و سیاسی مورد بررسی قرار دهیم به این نتیجه می رسیم که این اشعار به طور کلی به دو دسته یا شاخه ی شعر مذهبی یا مکتبی با گرایش های اسلامی و شعر خلقی با گرایش های چپ گرایانه و سوسیالیستی قابل تقسیم هستند :

الف – شاخه ی شعر مذهبی: در این شاخه نخستین کسی که به طور مشخص در قالب های نو و نیمایی به مسایل مربوط به فرهنگ و تمدن در شعر خویش اشاره کرد ، شفیعی کدکنی بود در مجموعه های « در کوچه باغ های نشابور » ، « مثل درخت در شب باران » .پس از او باید از نعمت میرزازاده یاد کرد در شعر « تبعیدی ربذه » ، علی موسوی گرمارودی در شعر « فصل مردن سرخ » ، طاهره صفارزاده در مجموعه های «سد و بازوان» و «سفر پنجم»

ب – شاخه ی شعرخلقی ، چپ گرا و التقاطی: نماینده ی تمام عیار این شاخه از شعر در قبل از انقلاب « خسرو گلسرخی » است. آخرین دفاع او در دادگاه فرمایشی رژیم شاه در سال ۱۳۵۲ می تواند نماینده مسلک و مرام سیاسی و اعتقادی بسیاری از شاعران خلقی و چپ گرای آن سال ها باشد. » [2]

« بررسی اجمالی روند غزل اجتماعی از سال ۱۳۵۷ تا دهه ی هفتاد (۱۳۸۰)

دوره ی دیگری که منجر به دگرگونی و تحول غزل در دوره ی معاصر می شود با پیروزی انقلاب اسلامی مردم در سال ۱۳۵۷ همراه است.

---

[1] – همان جا ، صص. ۶۷ و ۷۷

[2] – جریان های شعری معاصر فارسی ، علی حسین پور چافی ، تهران ، انتشارات امیر کبیر ، چاپ دوم ، ۱۳۸۳ ، صص. ۳۵۷-۳۳۶

به طور کلی روند طبیعی شعر و غزل بعد از انقلاب را تا اواخر دهه ی هفتاد ، با توجه به وقایع و رویدادهای سیاسی - اجتماعی این سال ها می توان به چهار دوره تقسیم کرد که عبارت است از:

الف – از ۱۳۵۷ (پیروزی انقلاب) تا ۱۳۵۹ (آغاز جنگ تحمیلی)

ب- از ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۷ (پذیرش و امضای قطعنامه و پایان جنگ)

ج – از ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۶ (آغاز جریانی موسوم به دوم خرداد در فضای کلی و عمومی سیاست و جامعه)

د – از ۱۳۷۶ تا کنون

در دوره ی نخست که با پیروزی انقلاب همراه است ، محتوای غزل حول محور انقلاب و دستاوردهای معنوی آن ، و نیز آن چه در نیمه ی اول سال های سیاه دهه ی پنجاه بر مردم روا داشته می گردد:

شیرمردا به تو دربیشه ی آهن چه گذشت / برتودرحجم شب دشنه و دشمن چه گذشت

پشت آن پنجره ی منفعل از تابش ماه / برتو ای اختر پاک شب میهن چه گذشت

زیر آوار جنون آور شلاق و سکوت / چه به روح تو فرود آمد و برتن چه گذشت

(خطوط دلتنگی / بهمن صالحی/ص ۱۵۵)

در پرتو آرمان ها و ارزش های انقلاب ، گونه ای امان و امید و آزادی ، نوید روزگاری گرم و روشن را در در دل شاعر زنده می کند.

در دوره بعد که با آغاز جنگ تحمیلی در سال ۱۳۵۹ آغاز می شود ، صداها و چهره های تازه ای به ضرورت زمان و فضای جامعه و جنگ که سرشار از رنگ و بوی ایثار، رشادت و شهادت و به طور کلی ایمان به ارزش ها و آرمان ها ی اسلام و انقلاب است ، ظهور می کند.

در پاره ای موارد ساختار زبان و بیان شعر به ویژه غزل این دوره به تبع حال و هوای حماسی جنگ و پاسداری از ارزش های اسلام و انقلاب به گونه ای به زبان حماسی نزدیک می شود:

آغاز شد حماسه ی بی انتهای ما / پیچید در زمانه طنین صدای ما
آنک نگاه کن که زخون نقش بسته است / براوج قله های خطر جای پای ما
(تنفس صبح ،حماسه ی بی انتها / قیصر امین پور، ص ۳۹)

این زبان حماسی با توجه به کیفیت فضای بیرونی جامعه به دو شاخه ی « حماسی- اجتماعی » و « حماسی- عارفانه » تقسیم می شود.در گونه ی « حماسی- اجتماعی » شاعر مردم را دعوت به نبرد و دلاوری می کند و از ماندن و در خویش پوسیدن برحذر می دارد:

وقت است تا در ورطه ی درد ، چون موج عاشق پا بکوبیم
در بارش یکریز شمشیر ، مثل عقابی پر بگیریم
باری ! دل پردرد مارا ، ای تیغ صیقل خورده دریاب
مگذار در غربت بپوسیم ، میسند در غفلت بمیریم
(از نخلستان تا بیابان ، غزل آشنایی / علی رضا قزوه ، ص ۲۳ و ۲۴)

شاعر در چشم انداز دیگری از همین زبان ، به ستایش و تحسین مردانی می پردازد که رشادت ها و دلاوری هایشان در میدان جنگ ، ریشه در اندیشه و آرمان عمیق اصل و تبارشان دارد: مردانی نسل در نسل از زخم و خون و پشت در پشت از تبار جنون:

تیغ مردان خورشید در مشت / کورسوی شب تیره را کشت
یک زبان زندگی یک زبان مرگ / ذوالفقاری سخن گوی در مشت
قومی اززخم و خون نسل درنسل / از تبار جنون پشت در پشت
(آینه های ناگهان ، حکم آغاز طوفان / قیصر امین پور ، ص ۱۵۲- ۱۵۱)

به طور کلی شعر به ویژه غزل این دوره ، به ضرورت تغییرات و دگرگونی هایی که در بنا و نمای فرهنگ جامعه صورت گرفته است ، وارد مرحله ی تازه ای می شود. تحول و تطور محتوا در غزل این دوره تا حدود قابل ملاحظه ای چشمگیر است. البته دست یافتن به چنین فضا و جایگاهی حاصل تلاش ها کوشش های بی وقفه ای است که در دهه های گذشته ، خاصه نخستین سال های انقلاب مشروطه به بعد صورت گرفته است.تجلی مذهب و گونه ای عرفان مداری حول محور ارزشهای انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی چشم انداز دیگری را بر روی ذهن و زبان غزل سرایان این دوره می گشاید.

در دوره ی بعد که با پایان یافتن جنگ از سال ۱۳۶۷ آغاز می شود ، نوعی محتوای متعهدانه ی اجتماعی- مردمی مبنی بر اعتراض و بیداری در مقابل آن چه شاعران آن را به طوطئه ها و تبانی های عناصر فاسد و اغلب متظاهر انقلاب تعبیر می کنند ، روند غزل را وارد مرحله ی تازه ای می کند. نمود اصیل و اصلی این جریان را در سال های پس از جنگ می توان آشکارا در آثار شاعرانی چون : هوشنگ ابتهاج ، سیمین بهبهانی ، نادر نادر پور ، سیاوش کسرایی ، منوچهر آتشی ، فریدون مشیری ، حمید مصدق ، حسین منزوی ، محمد علی بهمنی و چند چهره دیگر مشاهده کرد:

با ما شبی نبود که در خون سفر نکرد / این خانه بی هراس شبی را سحر نکرد
صد در زدیم در طلب شعله ای و لیک / یک دست ، یک چراغ ز یک خانه برنکرد
شد طشت پر ز خون سیاووش ها ولی / یک تن به پایمردی اینان خطر نکرد
چون موریانه بیشه ی ما را ز ریشه خورد / کاری که کرد تفرقه با ما تبر نکرد
(با سیاوش از آتش/ حسین منزوی، ص ۱۳۸) »[1]

[1] - شهد اما شوکران ، مهدی مظفری ساوجی ، تهران ، انتشارات تندیس ، چاپ اول ، ۱۳۸۳ ، خلاصه صص. ۱۲۷- ۱۳۳

نتیجه

با بررسی دوران مختلف و شاعرانی که نامشان در طی این دوران زنده مانده است در می یابیم که تنها شاعرانی در طول تاریخ ماندگار می شوند که اسیر موج های پی در پی جامعه نشده ، از گذشته تغذیه نموده و راه خود را با شجاعت ، قدرت اراده و سخت کوشی طی می کنند و به آن چه می گویند و می نویسند اعتقاد کامل دارند.

باید جوهر شعری این افراد را شناخت و به عمق روح آن ها پی برد چه بسا حرفی که در یک بیت از یک شاعر نهفته است در نشان دادن راه زندگی و حقیقت می ارزد به تمام شعرهایی که در طول دوران سروده شده است.

اشعار انقلابی ارزش های تازه ای با خود به شعر وارد نمود. به ما آموخت که در مقابل زور و ظلم و نابرابری با خشم و فریاد بایستیم و و مسئولیت خود را از یاد نبریم و دیگران را نیز بیدار کنیم اگرچه با تحمل زندان و شکنجه همراه باشد.

اگر شعر از درون انسان و از اعماق روح و ایمان او نشأت گرفته باشد نه تنها شعار نیست بلکه این سخن بر جان ها نشسته ، دیگران را با خود همراه ساخته و برای همیشه جاودانه می‌ماند.

پایان

منابع ومآخذ

۱- حسین پور چافی ، علی ، جریان های شعر معاصر فارسی، تهران ، انتشارات امیر کبیر، چ. دوم ، ۱۳۸۳

۲- خطیبی ، مهدی ، شعر متعهد ایران ، تهران ، انتشارات آفرینش ، ۱۳۸۳ ، ج. اول

۳- زرقانی ، سید مهدی ، چشم انداز شعر معاصر ایران ، تهران ، نشر ثالث ، ۱۳۸۴

۴- شورای شعر و اداره کل انتشارات و تبلیغات ، شعر جنگ ، چ. اول ، ۱۳۶۴

۵ - مختاری، محمد ، انسان در شعر معاصر ، انتشارات توس ، چ. اول ، ۱۳۷۱

۶- مظفری ساوجی ، مهدی ، شهد اما شوکران ، تهران ، انتشارات تندیس ، چ. اول ، ۱۳۸۳

نیمای طبیعت‌گرا

دکتر مهدی شریفیان
دانشیار و عضویات علمی دانشگاه بوعلی سینا
سهیلا صادقی
کارشناس ارشد رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی

چکیده

رمانتیسم را نمی‌توان از آثار شعری نیما جدا کرد، همان گونه که گرایش‌های رمانتیک از شخصیّت و زندگی تفکیک ناپذیر است. سروده‌های نیما آمیزه‌ای از موسیقی، تصویر، عاطفه انسانی و اندیشه‌ی اجتماعی است. دید شاعرانه‌ی نیما او را به افق‌های بسیار دور می‌کشاند، طبیعت با او همدردی می‌کند و او به واسطه‌ی تخیّل و با استفاده از عناصر طبیعت گاه عصر ظلم زده‌ی جامعه و گاه ایده‌هایش را به تصویر می‌کشد. مضامین اشعار او ترکیبی است از عشق، طبیعت، امید یا یأس، انسان محوری، تقریر دردهای اجتماعی و ظلم ستیزی که همگی نشان از حساسیت منحصر به فرد او دارد.

کلید واژه‌ها: رمانتیسم، طبیعت و نیما یوشیج

مقدمه:

یکی از شاخصه‌های شعر رمانتیک توجّه جدی به طبیعت است. طبیعتی که در آثار رمانتیک‌ها حضور دارد، صرفاً طبیعت بیرونی نیست چرا که با بهره‌گیری از ذهن گرایی، ایده‌آلیسم، تخیّل و فردیّت خلاّق خود با طبیعت مواجه می‌شوند و همین به طبیعت مطرح در آثار آنان ویژگی متفاوت می‌دهد. این گرایش به طبیعت نشان دهنده‌ی برداشت و تصوّر کاملاً تازه‌ای از عالم خارج است و در واقع تحوّلی اساسی است که می‌توان آن را در یک جمله خلاصه کرد: گذار از یک دیدگاه مکانیکی و ماشین‌وار به دیدگاهی ارگانیک و زنده. اکنون طبیعت به جای این که صرفاً ابزار دست انسان باشد به موجودی خود بنیاد و مستقل تبدیل می‌شود، و شاعران به جای استفاده از عبارات مهم و متداول، به توصیفاتی می‌پردازند که حقیقتاً دیده‌اند و درک کرده‌اند. گویی مشاهده‌ی طبیعت به شناخت ماهیت پویا و زنده‌ی آن منجر شد. (فورست، ۲۵:۱۳۷۵) در اشعار رمانتیک طبیعت به انسان حیات می‌دهد، الهام شاعرانه می‌بخشد، راهنما و معلم اوست، طغیان می‌کند و ناله سر می‌دهد. و در واقع ارتباط حالات انسانی با حالت‌های مختلف طبیعت و حس هم هویتی آن با انسان از اصول برجسته‌ی رمانتیسم است. (پورعلی فرد، ۸۶:۱۳۸۲)

گاه «من» شاعر چنان به طبیعت توجه می‌کند که طبیعت دیگر یک عین مستقل نیست، بلکه نقش یک آینه را ایفا می‌کند که عواطف و احساسات شاعر را بازتاب می‌دهد. در واقع کشش به جانب طبیعت به کشش به جانب «خود» تبدیل می‌شود و مرز میان انسان و طبیعت محو می‌شود. (جعفری جزی، ۲۹۷:۱۳۷۸)

رمانتیک‌ها به طبیعت شخصیت بخشیدند و آن را مأمن خود قرار دادند. آن‌ها ضمن تمجید طبیعت بدوی و حیات ساده‌ی انسانی، با مناظر بکر و وحشی آن انس گرفتند و در دامانش بزرگ شدند. رویکرد شاعران این عصر به مظاهری چون شب، غروب، خزان و... بیش از جلوه‌های دیگر است.

زمینه‌ی بحث:

طبیعت و مظاهر آن در شعر شاعران مکتب رمانتیسم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، کاربرد مفاهیم برگرفته از طبیعت در این زمینه به حدّی گسترده است که بسیاری شعر رمانتیک را با شعر طبیعت یکی می‌دانند (رستمی، ۷:۱۳۸۲) در واقع توجّه ویژه به طبیعت و تصویر ارتباط حالات انسانی با حالت‌های مختلف طبیعت و حس هم هویتی آن با انسان، از اصول برجسته‌ی جنبش ادبی رمانتیسم است. در شعر رمانتیک طبیعت به انسان حیات می‌دهد، الهام شاعرانه می‌بخشد، راهنما و معلم او می‌شود، طغیان می‌کند و ناله سر می‌دهد. در شعر نو پارسی نیز طبیعت همین نقش‌ها را بر عهده دارد، در حالی که در اشعار پیشینیان اگر ذکری از طبیعت می‌رود، چیزی غیر از توصیف زیبایی آن از دید شاعرانه نیست. (پورعلی فرد، ۸۶:۱۳۸۲) طبیعت برای شاعر رمانتیسم دستگاهی ماشینی مانند ساعت نیست، که دست‌های ناپیدای ساعت سازی آن را بگرداند، بلکه زنده و رویان است (مانند نبات) و به گاه روییدن عناصر بیگانه و گوناگون زمین، هوا، نور و آب را جذب جوهر خود می‌کند. (حسینی، ۱۴:۱۳۷۳)

رمانتیسم به موازات نقد تمدن و نکوهش نمودهای آن، منادی بازگشت به طبیعت و زندگی بی آلایش روستایی است. این رویکرد ویژه به طبیعت علاوه بر این که آثار رمانتیک را از توصیف‌های ستایشگرایانه‌ی طبیعت و مناظر پر نقش و نگار و بکر سرشار کرده است، به شیوه‌ی توصیف طبیعت نیز در این قبیل آثار جنبه‌ی متفاوتی بخشیده است. توصیف طبیعت با همدلی با آن همراه می‌شود تا جایی که حالات طبیعت به تعبیر لیلیان فورست در پیوند با احساسات انسان بیان می‌شود. (صدری‌نیا، ۱۴۶:۱۳۸۲) این نوع برخورد با طبیعت، افق‌های گسترده‌ای را در فضای تصویری شعر بوجود می‌آورد و نقش چشمگیری در پرورش خلاقیت‌های هنری شاعران ایفا می‌کند. پیوند نیما با طبیعت و پاکی‌ها و عظمت‌های آن از دوران کودکی او آغاز می‌شود و تا آخرین روزهای زندگی‌اش ادامه می‌یابد و از این لحاظ در میان تمامی چهره‌های ادبی معاصر وضعیتی یگانه دارد. وی پس از آن که مجبور به اقامت در تهران شد نیز تابستان‌های هر سال راهی یوش می‌شد و این کار برای او نوعی طبیعت ثانوی به حساب می‌آمد. طبیعت گرایی نیما آن چنان وسیع و گسترده است که در آثار گوناگون او بازتاب یافته است و تا پایان عمر او نیز این گرایش به طبیعت ادامه می‌یابد. (جعفری،

۵۸:۱۳۸۴) نکته‌ی مهمی که در طبیعت گرایی نیما دیده می‌شود این است که طبیعت و پاکی و سادگی آن در نظر نیما به گونه‌ای خاص با زادگاه و طبیعت بکر اطراف آن در هم آمیخته است. اصولاً نیما آن‌چنان شیفته‌ی زادگاه خود است که یوش و طبیعت کوهستانی آن مقام و جایگاه وطن را در ذهن نیما دارد. و با صراحت می‌گوید که کلمه‌ی وطن را در همه‌ی آثار خود به یوش اطلاق می‌کند. (جعفری، ۲۱۱:۱۳۸۶)

نیما و طبیعت

در منظومه‌ی «قصه‌ی رنگ پدیده‌ی خون سرد» شاعر گریزان از فساد شهر همچون دیوانه‌ای افسون زده به طبیعت پناه می‌برد و پیوند شاعر با طبیعت نیز پیوندی قدمایی و کاملاً رمانتیک است. (جعفری، ۴۵:۱۳۸۳)

جنبش دریا، خروش آب‌ها/ پرتومه، طلعت مهتاب‌ها/ ریزش باران، سکوت‌ها/ پرش و حیرانی شب پره‌ها/ ناله‌ی جغدان و تاریکی کوه/ های های آبشار با شکوه. (نیما، ۳۰:۱۳۶۴)

پس از توصیف خروش دریا، پرتو مهتاب و پرش شب پرّه‌ها توجّه نیما به این نکته جلب می‌شود که گویی عناصر طبیعت با او سخن می‌گویند و او را شیدا و شیفته می‌کنند:

بانگ مرغان و صدای بالشان/ چون که می‌اندیشم از احوالشان/ گوئیا هستند با من در سخن/ رازها گویند پر درد و محن/ گوئیا هر یک مرا زخمی زنند/ گوئیا هر یک مرا شیدا کنند. (همان، ۳۱)

در اشعار نیما «شب» به وفور آمده است و اگرچه پاره‌ای است از طبیعت. اما عمدتاً معنایی انتزاعی را در خود می‌پرورد. نیما در برخی از سروده‌هایش شب را به گونه‌ای استعاری و از طریق صنعت تشخیص، مورد خطاب قرار می‌دهد و به او شخصیتی انسانی می‌بخشد. (جعفری، ۴۱) مثلاً در شعر «ای شب» شاعر با شب به عنوان جزئی از طبیعت سخن می‌گوید و از بی‌پایانی وحشت انگیز آن می‌نالد:

هان ای شب شوم وحشت انگیز!/ تا چند زنی به جانم آتش؟/ یا چشم مراز جای برکن/ یا پرده ز روی خود فروکش (نیما، ۳۶)

در منظومه‌ی جاودانی «افسانه»، شاعری افسانه پرداز در آغوش طبیعت بکر با خیال پریشان خود داستان می‌سراید؛ افسانه سرگذشت خود را رقم می‌زند و عاشق جوینده، می‌خواهد راز این سرگذشت را بداند. (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۰)

دم، که لبخندهای بهاران/ بود با سبزه‌ی جویباران/ از بر پرتو ماه تابان/ در بن صخره‌ی کوهساران/ هر کجا بزم و رزمی تو را بود/ بلبل بینوا ناله می‌زد/ بر رخ سبزه، شب ژاله می‌زد/ روی آن ماه از گرمی عشق/ چون گل نارتبخاله می‌زد/ می‌نوشتی توهم سرگذشتی (نیما، ۴۴)

در منظومه‌ی افسانه طبیعت گرایی نیما یکی از بهترین جلوه‌های رمانتیک خود را نشان می‌دهد. طبیعت افسانه طبیعی است که با نگاه فردی، جزئی نگر و غیر کلیشه‌ای تصویر شده است که در شعر کهن فارسی بی‌سابقه است. (جعفری، ۲۶۳).

به عنوان مثال می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد. توصیف خالی شدن یک شاخه از برگ توسط گوزنی فراری:

یک گوزن فراری در آن جا/ شاخه‌ای را زبرگش تهی کرد/ گشت پیدا صداهای دیگر/ شکل مخروطی خانه‌ای فرد. (نیما، ۴۷)

در قسمت بعد زمانی که معشوق (افسانه)، عاشق (شاعر) را به روشنی دعوت می‌کند و او را متوجّه‌ی آمدن بهار و شفتن گل‌ها می‌کند، توصیف باز هم جزئی نگرانه آغاز می‌شود:

آن زمانی که امرود وحشی/ سایه افکنده آرام برسنگ/ کامکی‌ها در آن جنگل دور/ می‌سرایند با هم هماهنگ/ که یکی زان میان است خوانا/ شکوه‌ها را بنه، خیز و بنگر/ که چگونه زمستان سرآمد/ جنگل و کوه در رستخیز است/ عالم از تیره روئی درآمد/ چهره بگشاد و چون برق خندید/ توده‌ی برف از هم شکافید/ قله‌ی کوه شد یکسر ابلق/ مرد چوپان درآمد ز دخمه/ خنده زد شادمان و موفق/ که دگر وقت سبزه چرانی است/ عاشقا! خیز کامد بهاران/ چشمه‌ی کوچک از کوه جوشید/ گل به صحرا درآمد چو آتش/ رود تیره چو طوفان خروشید/ دشت از گل شده هفت رنگه... (همان، ۵۲)

مهاجرانی در کتاب «افسانه‌ی نیما» از قطعه‌ی بالا به نام تابلو بهار نام می‌برد و می گوید: افسانه با طبیعت از جمله اوج‌های افسانه است، کمتر شاعر و هنرمندی تا به امروز طبیعت را این گونه چون نیما توصیف کرده است. از جمله همین تابلو بهار، که تابلو ابدی شگفتی طبیعت است. (مهاجرانی، ۷۷:۱۳۸۰) نیما می‌کوشد، که تصاویر و رنگ نمای آن‌ها را از پیچیدگی

ذهنی به شفافیت و روشنی عینی تبدیل کند و این نیازمند نگرش طبیعی به یک صحنه است، البته علاوه بر روح جاری شاعرانه که مجموعه‌ی تأثیرگذار تصویر را به وجود می‌آورد. در نهایت پیوند هر یک از بخش‌های توصیف شده با اعجازی از بازی رنگ و نور و انعکاس و تأثیر ذهنی از روبرو شدن با یک صحنه‌ی طبیعی را نمایان می‌کند. (نوری کوتنایی، ۹۶:۱۳۷۸)

آفتاب طلایی بتابید/ بر سر ژاله‌ی صبحگاهی/ ژاله‌ها دانه دانه، درخشند/ همچون الماس، و در آب ماهی/ بر سر موج‌ها زد معلّق (نیما، ۵۳)

در شعر «قو» تصویر تازه‌ای از طبیعت ارائه می‌شود، که در شعر فارسی بی سابقه است. تصویری جزئی نگرانه همراه با صنعت تشخیص در منظره‌ی/ صبحگاهی:

صبحگه، سرد و تر، در آن دم‌ها/ که ز دریا نسیم راست گذر/ گل مریم، به زیر شبنم‌ها/ شستشو می‌دهد برو پیکر/ صبحگه، کانزوای وقت و مکان/ دلرباینده است و شوق افزاست/ برکنار جزیره‌های نهان/ قامت و وقار تو پیداست. (نیما، ۱۲۶)

از زمان سرودن شعر «محبس» به بعد است که، یکی از کاربردهای عناصر طبیعت، همرایی با مضامینی است که، نیما خود به گونه‌ای ملموس با آن‌ها برخورد دارد، مضامینی چون رنج، فقر مردم، ظلم ستیزی و بی‌عدالتی و... در «خانواده‌ی سرباز» در جای جای اثر، عناصر طبیعت را می‌بینیم که با فقر، اندوه و تنهایی زن سرباز همراهی می‌کنند:

قله‌ی «کازبک» خامش و هرجا/ سرد و هول افزا، اختران تنها (همان، ۱۲۶)

خاموشی و تیرگی نیز خود اوضاع و شرایط نامطلوب را تشدید می‌کنند و فضایی اندوه آور را به تصویر می‌کشد:

این زمان گویی هرچه بود از هوش/ رفت و حتی شمع، نیز شد خاموش/ تکه ی مهتاب، از روزن/ سر برون آورد اندر راین مسکن/ هرکجا خاموش، هر طرف تیره ست. (همان، ۱۰۷)

در شعر «گرگ»، نیما از عناصر طبیعت به گونه‌ای تمثیلی و برای آشکار کردن ظلم و بی‌عدالتی بهره می‌گیرد، گرگ و ارباب را در یک جایگاه می‌نشاند و گله و چوپان و کشتکار را نیز در جایگاه دیگر. گرگ و ارباب را پلید و حیله‌گر و سودجو، و رمه، چوپان و کشتکار را مظلوم می‌شمارد. (شهرستانی، ۴۶۸:۱۳۸۲)

زمستان چون تن کهسار یکسر/ شود پوشیده از لباده برف/ در آن موسم کز آن اطراف دیگر/ به گوش کس نیابد از کسی حرف.../ به روی قله‌ها گرگ درنده/ رمه را در کمین بنشسته باشد/ شود گاهی عیان و گه خزنده/ به حیله چشم‌ها را بسته باشد. (نیما، ۱۳۶۴:۱۳۳)

در «غراب» شاعر با استفاده از غروب و رنگ‌های زرد اندوه‌زای آن، کلاغ و خزان سعی در پروردن فضایی غمبار می‌کند، فضایی همرنگ با احساسات اندوهناک خود، اصلا گویی طبیعت به تناسب عواطف شاعر رنگ می‌پذیرد:

وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب/ با رنگ های زرد غمش هست در حجاب/ تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب/ وز دور آب‌ها/ همرنگ آسمان شده اند و یکی بلوط/ زرد از خزان/ کرده است روی پارچه سنگی به سر سقوط. (همان، ۳۰۹)

«نیما در «مرغ مجسمه» دو جزء از اجزاء طبیعت را توصیف می کند یکی، در ظاهر به مرگ پیوسته و در لاک خود فرو رفته، خاموشی و انزوا پذیرفته و دیگری باز هم در ظاهر به زندگی چنگ انداخته و به هیاهو و جنجال تن سپرده. در واقع مرغ پر هیاهو، اسیر روابط نامطلوب حاکم بر جامعه است حال آنکه پرنده منزوی در حقیقت زنده است و زندگی ساز.» (شهرستانی، ۱۹۶) شاعر از مرغ ساکت و منزوی؛ خود را و از مرغ پر هیاهو؛ شاعران فراوان گوی تو خالی و یا مخالفان و دشمنان آرمان‌هایش را اراده می‌کند:

مرغی نهفته بر سر بام سرای ما/ مرغی دگر نشسته به شاخ درخت کاج/ می‌خواند این، به شورش، گویی برای ما/ خاموشی‌ای است آن یک، دودی به روی عاج./ نه چشم‌ها گشاده از او، بال، از او نه وا/ سرتا به پای خشکی با جای و بی‌تکان/ منقارهایش آتش، پرهای او طلا/ شکل از مجسمه به نظر می‌نماید آن... (نیما، ۳۲۳)

در هر برهه‌ی زمانی که شاعر از گفتن حقایق در تنگنا باشد، به سمبل روی می‌آورد. آنجاست که شب، باد، طوفان و... نماد وحشت و ظلم و خفقانند و روز، سپیده و خورشید نماد آزادی و عدالت و آرامش می‌شوند. در شعر «مهتاب» نیما با توصیف فضای دریا و ساحل و پدیدار گشتن سپیده دم پس از شبی طولانی، با زبان سمبل از وقوع انقلابی سخن می‌گوید که اوضاع کشورش را تغییر می‌دهند و منظره‌ی خوشایند را ایجاد می‌کند:

وقتی که موج بر زبر آن تیره تر/ می‌رفت و دور/ می‌ماند از نظر.../ دست‌های چنان/ در کار چیره‌تر/ بودند و بود قایق ما شادمان بر آب/ از رنگ‌های درهم مهتاب/ رنگی شکفته‌تر به در آمد/ همچون سپیده دم/ در انتهای شب/ کاید ز عطسه‌های شبی تیره دل پدید. (همان، ۳۲۸)

در شعر «خانه‌ی سریویلی» نیما ابتدای داستان را با توصیفاتی ساده و زیبا از خانه و طبیعت آرام محل زندگی مرد شاعر (سریویلی) آغاز می‌کند. توصیفی که کاملاً گویای آرامش قبل از طوفان (آمدن شیطان به خانه سریویلی) است:

از پس برگ درختان به هم پیچیده، آهسته/ رنگ دل‌آویز خود را آفتاب/ می‌پراکند و شبان غم گرفته در مه دایم/ از فراز کوهساران، تیرگی‌شان را/ خامش و بی همهمه روی چمن‌ها پخش می کردند. (همان، ۳۳۳)

سپس در ادامه شاعر صحنه آمدن شیطان به در خانه‌ی شاعر را با تغییر فضای آرام طبیعت آماده می‌کند، با تیرگی شب، خروش ابرها، وزش باد و...

از شبی این‌سان نه پاسی رفته/ ز ابرها برخاست غوغاها/ آسمان شد خشمگین گونه به ناگاهان/ و زمین سنگین پر طوفان/ باد چست و چابک و توفنده بر اسبش سوار آمد... (همان، ۳۳۶)

در شعر «اندوهناک شب» نیما با استفاده از عناصر طبیعت جامعه خفقان زده، و رنج و درد مردم را به دنبال این اوضاع نامطلوب به نمایش می‌کشد و همراه با توصیف شب دریا و ساحل در پی گفتن مطالبی است که با صراحت نمی‌تواند از آنها سخن بگوید:

هنگام شب که سایه‌ی هر چیز زیر و روست/ دریای منقلب/ در موج خود فروست/ هر سایه‌ای رمیده به کنجی خزیده است.../ بر سویی مانده‌های ساحل خاموش/ موجی شکسته می‌کند آرام‌تر عبور/ کوبیده موج‌های وزین‌تر/ افکنده موج‌های گریزان ز راه دور/ برکرده از درون موج دگر سر. (همان، ۳۷۷)

در شعر «شکسته پر» مرغ پر شکسته که، آمدنش نزدیک است از پس سیاهی‌های استبداد طلوع می‌کند و پایان حکومت ستم را اعلام می‌کند. شاعر در این شعر، مرغ شکسته پر را سمبل دکتر تقی ارانی (رهبر گروه ۵۳ نفر) می داند و به او توجه دارد». (شهرستانی، ۲۱۰) و باز هم مانند بسیاری از دیگر سروده‌هایش از اجزاء طبیعت «مثل مرغ شکسته پر» البته این بار جهت نوید و امید بخشی استفاده می‌کند:

نزدیک شد رسیدن مرغ شکسته پر/ هی پهن می‌کند پر و هی می‌زند به در/ زیـن حبـسگاه/ آواز می‌دهد به همه خفتگان ما... (نیما، ۳۸۲)

در «امید پلید» نیز، همچون مرغ شکسته پر امید و شهودی در دل شاعر جان می‌گیـرد و بـاز شاعر عناصر طبیعت را به یاری می‌طلبد و بـا اسـتفاده از طبیعـت و نمادهـای روشـنی و آزادی، پایان تیرگی و استبداد را به گوش همه می‌رساند:

ای آمد صبح چست وچالاک/ با رقص لطیف قرمزی‌هایش/ از قله‌ی کوه‌های غمنـاک/ از گوشه‌ی دشت‌های بـس دور/ ای آمـد صـبح تـا کـه از خـاک/ انـدوده‌ی تیرگـی کنـد پـاک. (همان، ۳۸۵)

این رنگ و بوی امید را در اشعار دیگر شاعران نیز می‌توان دید:

من مناجات درختان را هنگام سحر/ رقص عطر گل یخ را با بـاد/ نفـس پـاک شـقایق را در سینه‌ی کوه/ صحبت چلچله‌ها را با صبح.../ همه را می‌شنوم. (مشیری، ۴۹۴:۱۳۸۳)

«نیما در شعر «جغدی پیر» که به احتمال زیاد در فاصـله‌ی سـوم تـا بیـست و پـنجم شـهریور ۱۳۲۰ سروده شده است، یعنی روزهایی که فاصله بین ورود ارتـش متفقـین بـه ایـران تـا تعیـین تکلیف رضا خان است و جغد پیـر بـه رضـا شـاه سـاقط شـده اشـاره دارد.» (شهرسـتانی، ۲۲۸) طبیعت فسرده و آفتاب یخ زده را بستری برای نمایش این فضای نامناسب کرده است:

هیس! مبادا سخنی، جوی آرام/ از بر دره بغلتید و برفت/ آفتاب از نگهش سـرد بـه خـاک/ پرشی کرد و برنجید و برفت/ این زمان بالش خونش فرو/ جغد بر سنگ نشسته اسـت خمـوش. (نیما، ۳۹۸)

در «مـادری و پـسری» شـاعر فقـری شـبیه بـه خـانواده سـرباز، کـار شـب‌پـا و... را در شـعر می‌پرورد. داستان غمناک مادر و پسری که در خانه‌ی خود با فقر و فلاکت به سـر مـی‌برنـد در حالی که کسی از آن اطلاعی نـدارد. شـاعر عواطـف و احـساسات انـدوهبار خـود را در بـستر طبیعت و با هجوم شب و تاریکی و سردی ماه برای مخاطب ملموس و نزدیک به ذهن می‌کند:

کس ندارد خبر از هیچ کسی/ شـب دراز اسـت و بیابـان تاریـک/ پـیش دیـوار یکـی قلعـه خراب/ ماه سرد و غمگین/ خرد می‌گرد در نقشه آب/ زیر چند اسپیدار/ شکل هـا مـی‌گذرنـد/ مثل این که چشمانی باز/ سویشان می‌نگرند. (همان، ۲۴۲)

همراه با فقری که تنها به مادر و پسری بی‌پناه اختصاص نمی‌یابد، بیداردان و بی‌خبرانی نیز هستند که نگاه تیزبین شاعر متوجه آنان است و طبیعت آرام را که در نهایت زیبایی جلوه‌گر شده با خوشی آنها همسو ساخته است:

از برون سوی، نه پر از آنها دور/ سایه گسترده بیدی به چمن/ می‌دود جوی خموش/ مه تهی می‌کند از خنده دهن/ تا پر از خنده بنوشید شما... (همان، ۴۲۷)

در قطعه‌ی «ناروایی به راه» طبیعت، زنده است و نگران سرنوشت انسانی که هر لحظه ممکن است طعمه‌ی نیت پلید کینه جویی شود. در این میدان خطر و وسوسه «امرود سرد» سر راه ایستاده و نظاره‌گر واقعه است و تشویش، بید رابه لرزه انداخته است. در این قطعه نیما با دید شاعرانه عناصر طبیعت را روح بخشیده و حضور آنها را بر فضای هستی حاکم کرده است. (پورعلی فرد، ۸۹)

مثل این است/ که از نهان‌گه نشان کینه که هست/ سنگ هر دم به سنگ می‌ساید/ هیچ کس نیست بر ره و «امرود»/ سرد ایستاده، بید می‌لرزد.../ باد، لنگ ایستاده است به پا/ ناله سر کرده است گردش آب. (نیما، ۴۳۰)

در «کینه‌ی شب» شاعر به توصیف شب می‌پردازد شبی که بر ساحلی می‌نشیند و در پس آن هرچه که نشانی از روشنی و روز (آزادی و شرایط دلخواه شاعر) دارد محو می‌شود و از بین می رود و حتی سر مویی روشنی برجای نمی‌ماند. شب به عنوان عنصری از طبیعت، نماد شب دوران و تاریکی حاکم بر جامعه‌ی شاعر است:

شب به ساحل چو نشیند پی کین.../ می‌مکد قرمزی روز/ می‌مکد/ نیست دیگر سر مویی به ره این افق گمشده نور/ شب، دریده به دو چشم آن مطرود/ در سیاهی نگاهش همه غرق/ می‌مکد آب دهانش از کین/ می‌نشیند به کمین... (همان، ۴۳۵)

آمیختن انسان با طبیعت در «مانلی» و بیان هم هویت این دو با هم در این شعر به تصویر درآمده است. شبی که مانلی پس از دیدار با پری دریایی به خانه باز می‌گردد، همه‌ی افراد خانواده‌ی طبیعت تشویش و دلسوزی خود را نسبت به او بر زبان می‌آورند و همراهی خود را با او نشان می دهند: (پورعلی فرد،۸۸)

دم علم کرده به سنگی چالاک/ سوسماری به تن سربی رنگش گفت:/ «مرد دیر آمده از راه سفر صبح رسید/ بر تن سنگ هم از شب نم شب رنگ دمید، آب دوید»/ قدمی چند از آن

سوتر، با روی کبود/ دید نیلوفر را بر سر شمشاد که بود/ گفت نیلوفر وحشی با او:/ «راست می‌گوید آن حیوانک/ می‌دهند از پس این پرده که هست،/ پرده داران سحر/ روشنی دست به دست./ زن تو چشم به راه است هنوز/ مانلی تند برو صبح شده است.» (نیما، ۴۹۰)

دیگر همه چیز در چشم مانلی به رنگ دریاست، و حتی راه بازگشت را به یاد نمی‌آورد اما رود، پل پیش پای او می‌گذارد و گیاهان به او راهی برای عبور می دهند، در حالی که مانلی تنها شوق بازگشت به دریا را دارد:

در تکاپوی و شتاب/ گشت هر پشته‌ی خاکش هامون/ پل بیفکند به پایش رود آب/ ره، چماز و لم دادندش کاسان گذرد. (همان، ۴۹۴)

نیما در شعر نمادین «خروس می‌خواند» ایده‌ی اجتماعی و مردمی خود را به گونه‌ای نمادین و با زبان سمبل در قالب طبیعت و فضای طبیعی بیان می‌کند. شب نومید کننده زمستانی را اوضاع نابسامان جامعه می داند که، از آواز خروس و صبح نورانی (آزادی و شرایط مطلوب و مورد نظر شاعر) گرم می‌شود و رونقی تازه می‌گیرد:

گرم شد از دم نواگر او/ سردی‌آور شب زمستانی/ کرد افشای مازهای مگو/ روشن آرای صبح نورانی. (همان، ۵۳۰)

در قطعه‌ی «جوی می‌گرید» نیما احساس عناصر طبیعت را درک می‌کند و حالت ناشی از این احساسات را در آنها می بیند، به عبارت دیگر ارتباط بی واسطه ای بین آن دو برقرار می‌شود ماه به دنبال درک حال او به خنده درمی‌آید و سپس جغد را چون خود غمگین می‌بیند. (پورعلی فرد، ۸۷)

جوی می‌گرید و مه خندان است/ و او به میل دل من می‌خندد/ بر خرابی که بر آن تپه به جاست/ جغد هم با من می‌پیوندد/ زهره‌اش نیست که دارد به زبان/ گریه از بهره چه می‌دارد ساز. (نیما، ۵۵۱)

سهراب سپهری نیز این گونه به واسطه‌ی طبیعت اندوهش را بیان می‌کند:

شاخه‌ها پژمرده است/ سنگ ها افسرده است/ رود می‌نالد/ جغد می‌خواند/ غم بیامیخته با رنگ غروب. (سپهری، ۲۷:۱۳۷۴)

محمدعلی شهرستانی در مورد شعر «برفراز دشت» می‌گوید، اگر چه می توان با توجه به شرایط سرودن اشعار نمادین تعبیر و تفسیر مناسبی برای آنها یافت، اما شاید سزاوارتر باشد که

تابلوهایی این گونه رنگی رابا ذکر برخی مصادیق اجتماعی، حتی در خور، تیره و مخدوش نکنیم و فقط با خواندن آرام و بی دغدغه آن، صحنه‌ی ترسیم شده را ببینیم و به احساس شاعر نزدیک شویم: (شهرستانی، ۳۱۵)

برفراز دشت باران است. باران عجیبی!/ ریزش باران سر آن دارد از هر سوی وز هرجا/ که خزنده که جهنده از ره آوردش به دل یابد نصیبی./ باد لیکن این نمی‌خواهد/ گرم در میدان دویده، بر زمین می افکند پیکر/ بادمش خشک و عبوس و مرگ بار آور/ از گیاهی تا نه دل سیراب آید/ بر ستیز هیبتش هر دم می‌افزاید./ زیرو رو می دارد از هر سو/ رسته‌های تشنه و تر را/ هرنهال‌باروررا.(نیما، ۵۷۰)

باران را در این شعر، می توان نماد و سمبل هر آن چه خواست شاعر باشد اعم از آرزو و آرمان دانست و باد را، نماد هر چیز ناخوشایندی که بر زندگی و جامعه‌ی شاعر حاکم است.

اکنون بخشی از شعر «بر فراز دودهایی» را می‌بینیم که شاعر با استفاده از سمبل هایی چون شب و مژده گوی روز باران، خفقان و شب حاکم بر وطنش را به تصویر می کشد، اما شبی که رو به زوال و پایان می‌رود، و شاعر با شهود و بینش خاص خود پیام‌آور آزادی را از دور می‌بیند:

بر فراز دودهایی که زکشت سوخته برپاست/ در خلال کوره‌ی شب/ مژده گوی روزباران باز خواناست. (همان، ۵۸۰)

در شعر «در راه نهضت و فراز ده» نیما از بگیر و ببندها و رخدادهای نامطلوب کشورش ناراحت است و در این اندوه طبیعت را نیز با خود هم‌نوا می‌بیند. «شاعر به طبیعت اطراف خود می‌نگرد، نارون خاموش و افسرده را تنها ولی سرافراز در برابر می‌بیند. به وطنش می‌اندیشد و به باغ غارت زده‌ی آن و هرچه را هست غم زده می‌بیند، همه چیز دلتنگی‌آور است، از ساحل شکسته که تسلیم شده تا دره‌های به خواب رفته که میدان را برای ظلمت و حمله‌ی شب باز کرده‌اند...» (شهرستانی، ۳۲۶)

و نارون خموش/ و باغ دیده غارت با حرف‌ها که هست/ بسته است گوش/ و هرچه دلگزاست/ از ساحل شکسته که تسلیم گشته است/ تا درّه‌های خفته به جنگل که کرده‌اند/ میدان برای ظلمت باز.(نیما، ۵۸۶)

شاعر در «شب است»، آواز داروگ را می‌شنود که در دل شب تاریک می‌خواند و خبر طوفان سهمگین را به او می‌دهد. پس از آن شاعر در این اندیشه فرو می‌رود، که آیا صبح می‌تواند از دل این طوفان وحشت‌زا روی بنماید یا نه. در اینجا نیز شاعر طبیعت را برای جولان ایده‌هایش برمی‌گزیند:

شب است/ شبی بس تیرگی دمساز با آن/ به روی شاخ انجیر کهن «وگ دار» می‌خواند، به هر دم/ خبر می‌آورد طوفان و باران را و من اندیشناکم. (همان، ۶۰۵)

در این شعر و دیگر اشعار سال‌های پرآشوب ایام مبارزات نفت، نگرانی و آشفته حالی شاعر و تأثیرش از اوضاع کشور را به خوبی می‌توان دید.

در قسمت اول شعر «خانه‌ام ابری است» شاعر، به وصف خانه‌ی خود که ابر اندود است و بادی که شکسته و نابسامان می‌وزد، می‌پردازد. باد می‌آید اما، تیرگی و ویرانی ناشی از این ابر و باد به خانه‌ی او محدود نمی‌شود و همه‌ی دنیا را در بر می‌گیرد. در ادامه «نی زن» که سخن شاعر با اوست، در صحنه‌ی حضور ابر و باد حاضر نیست چرا که آوای نی او را از راه برده است. پس حضور نی و آوای نی‌انگیزه‌ای می‌شود تا شاعر را از محیط مکدّر جامعه جدا کند و به دوران کودکی و طبیعت زادگاهش ببرد. (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۴۲)

خانه‌ام ابری است/ یکسره روی زمین ابری‌ست با آن/ از فراز گردنه خرد و خراب و مست/ باد می‌پیچد/ یکسره دنیا خراب از اوست... (نیما، ۶۲۰)

در شعر «برف»، طبیعت گرایی شاعر همراه با رنگ محلی و فولکلور دیده می‌شود. زمان، صبح خیلی زود است یعنی زمانی که نخستین پرتوهای صبح از افق دور یعنی از پشت آزاکوه، (آزاد کوه، نام کوهی در یوش) دیده می‌شود و دانه‌های برفی یخ بسته در پشت شیشه ها تصویر «گرته» (پارچه‌ی نرم و آن سو پیدا) را می‌دهد. دانه‌های برفی که بسیار متراکم است و کاری جز آشوب دید ندارد. (حمیدیان، ۳۰۵:۱۳۸۱)

صبح پیدا شد از آن طرف کوه «آزا کوه» اما/ «وازنا» پیدا نیست/ گرته‌ی روشنی مرده‌ی برفی همه کارش آشوب/ بر سر شیشه‌ی هر پنجره بگرفته قرار/ وازنا پیدا نیست. (نیما، ۶۲۸)

شاعر با زبان نماد در قالب اجزا طبیعت نشان می‌دهد، که چه بی صبرانه از پنجره‌ی چشمش دور دست‌های افق جامعه و سرزمینش را جستجو می‌کند تا چه وقت نخستین نشانه‌های گشایش را ببیند که به مقصد و مکان موردنظر او خواهد رسید. (حمیدیان،۳۰۵)

در دو شعر «شب پره‌ی ساحل نزدیک» و «سیولیشه» شاعر اجزاء کوچکی از طبیعت را نماد تلاشگران خاصی می‌داند که اغلب نور چراغ کلبه‌ای رابا روشنی دیرپای روز اشباه می‌کنند و افسوس که ره به سوی عافیت گاه نمی‌برند.

شب پره‌ی ساحل نزدیک:/ چوک و چوک!... گم کرده راهش در شب تاریک/ شب پره‌ی ساحل نزدیک/ دم به دم می‌کوبدم بر پشت شیشه. (نیما، ۳۰۵)

سیولیشه:/ تی تیک تی تیک/ در این کران ساحل و به نیمه شب/ نک می‌زند/ « سیولیشه »/ روی شیشه. (همان، ۶۲۹)

در پایان طبیعت گرایی نیما و یا رویکردش به طبیعت را می‌توان این گونه بررسی کرد: در بخشی از اشعار او طبیعت و توصیف آن صرفاً زمینه سازی است برای ورود به مضمون اصلی شعر و یا تغییر مسیر آن، مانند شعر «قو» و امثال آن.

اما بخش اصلی مصادیق طبیعت گرایی نیما آنجاست که شاعر از طبیعت به عنوان بستری برای نشان دادن رنج و فقر آدمی بهره می‌گیرد، آن زمان دیگر زیبایی‌های طبیعت نه تنها نمودی ندارد بلکه وبال انسان می‌شود و با درد می‌آمیزد.

راست می‌باشد که کوه و زندگانی در دهستان دلکش و زیباست/ لیک روزی می‌رسد/ آدمیزاده نوایی نیستش/ دلکشی‌های طبیعت/ جز بلایی نیستش. (همان، ۳۵۲)

و همین طور در جوّ اختناق زده عصری که شاعر در آن می‌زیسته به علت سلطه‌ی استبداد با صراحت و بی پرده سخن گفتن امکان‌پذیر نبود بنابراین باز هم طبیعت الهام بخش او می‌شد، و با زبان نماد ایده و آرمان‌های خود را بیان می‌کرد.

البته طبیعت و نمادهای برگرفته از آن، تنها نمایانگر اندوه، درد، تنهایی، ستم دیدگی، اختناق، فقر و بی‌پناهی نیست، بلکه با تمام احساس‌ها، ادراک‌ها، باورها، امیدها، شور وشوق‌ها و آرزوهای فردی و اجتماعی آدمی هماهنگ است. و عاشقی که چشم به راه یار است با عاشقی که چشم به راه سعادت بشری است هر دو با طبیعت وحدت می‌یابند. و طبیعت هم با شور عاشقانه‌ی فردی او هم‌ساز است و هم با شور عاشقانه اجتماعی‌اش.

تو را من چشم در راهم شباهنگام/ که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی... (مختاری، ۲۰۵:۱۳۸۰)

پیوند نیما با طبیعت فراتر از همه شاعران و بسیار متفاوت با آن‌ها بوده، به گونه‌ای که طبیعت منبع الهام او بوده و خود می‌گوید: «چه رنجی است که همه چیز به آدم موضوع شعر گفتن و نوشتن بدهد و هر چیزی با هر چیزی شباهتی یا تناسبی داشته باشد، حرفی که استخر می‌زند مرا به یاد شغر گفتن خودم می‌اندازد.» (نیما، ۱۵۷:۱۳۵۱)

نتیجه گیری:

تصاویر شعری نیما اغلب نو و بدیعند، به گونه‌ای که از آوردن تصاویر تصنعی و تکراری می‌پرهیزد. این تصاویر اغلب در عرصه‌ی طبیعت آن هم طبیعت زادگاه و فضای کودکی است که جان می‌گیرد. این فضای محلی هنگامی که شاعر از قفس منفور شهر به تنگ می‌آید، بیش از پیش نمود می‌یابد. پیوند روح نیما با طبیعت تنها منحصر به این مقوله نمی‌شود، چنانکه هنگام گفتن از عشق، زیبایی‌های آفرینش، خفقان جامعه و.... تنها طبیعت است که الهام بخش او می‌شود و راه را برای او فراهم می‌کند. در دیوان علاوه بر اشعاری که توصیف محض طبیعت و فضا سازی‌های توصیفی از آن است، بسیاری از مصادیق طبیعت جایی مطرح می‌شود که محمل دردهای نوع بشر است و با درد می‌آمیزد، چرا که نیما یک انسان مدار تمام عیار است. او اصالت را به انسان می‌دهد و تمامی ارزش‌ها را با او می‌سنجد. نیما برای فرد فرد آدمیان موضوعیت درخوری قایل است که در آثار دیگران، مطلقاً اثری از آن نیست.

کتاب نامه:

براهنی، رضا (۱۳۷۰) طلا در مس، ۳ جلدی، تهران: نویسنده

پور علی فرد، اکرم (۱۳۸۲) رمانتیسم اروپا و شعر نو پارسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز، سال ۴۶.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷) خانه‌ام ابری است، تهران: سروش

جعفری جزی، مسعود (۱۳۸۶) سیر رمانتیسم در ایران، تهران: مرکز

ـــــــــــــ (۱۳۸۴) نیمای رمانتیک، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره‌ی ۱۴۸.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸) سیر رمانتیسم در اروپا، تهران: مرکز

حسینی، صالح (۱۳۷۳) نیلوفر خاموش، تهران: نیلوفر

حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) داستان دگردیسی، تهران: نیلوفر

سپهری، سهراب (۱۳۷۴) هشت کتاب، چاپ سیزدهم، تهران: طهوری

شهرستانی، محمدعلی (۱۳۸۲) عمارتی دیگر، تهران: قطره

صدری نیا، باقر (۱۳۸۲) پیدایش و تحول شعر رمانتیک در ایران، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۴۰

مختاری، محمد (۱۳۸۰) انسان در شعر معاصر، تهران: توس

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۸) داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، تهران: پژوهش فروزان

مشیری، فریدون (۱۳۸۳) بازتاب نفس صبحدمان، چاپ سوم، تهران: چشمه

مهاجرتی، عطاءالله (۱۳۸۰) افسانه‌ی نیما، تهران: اطلاعات

یوشیج، نیما (۱۳۶۴) مجموعه‌ی آثار، تدوین سیروس طاهباز، تهران: ناشر

ـــــــــ (۱۳۵۱) حرف‌های همسایه، تهران: کاویان

ـــــــــ (۱۳۸۰) مجموعه‌ی کامل اشعار فارسی و طبری، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه

ـــــــــ (۱۳۶۸) نامه‌ها، تهران: اختر زمانه

ـــــــــ (۱۳۷۶) نامه‌های نیما، تهران: نگاه

Abstract

Dr. Mehdi Sharifian
Buali-Sina University of Hamedan
Soheila.Sadeghi (M.A)

It is said, any literary phenomenon occurs following social and political changes. Great French revolution, aesthetic principles change, and tendency to sentiment instead of wisdom, caused to form romanticism in Europe at late eighteenth century and beginning of nineteenth century.

Romanticism, in Iran, was the outgrowth of specific social and economic conditions that created following increment of challenge between different faces of tradition, modernity and the crisis driven by it. Nima Yushij is one of the ports which European romanticism wake, can be seen in his poetry. Romanticism can not be separated from Nima's poetry, same as romanticism tendencies in his life and personality. Romanticism of Nima is a median between constitutional revolution nationalistic romanticism and emotional romanticism after age of him. His poem is a crystallization of feeling and emotion of society body, people, their solicitudes and their pain. Nima's poetry is a blend of music, image, human sentiment and social thoughts.

Poetic view of Nima brings him to far horizons, the nature is in sympathy with him, sometimes, he depicts the oppressive age of society and sometimes, his own ideas, via the nature elements. The contents of his poetry is a mixture of love, nature, hope, despair, humanism and exposition of social pain, as a result of high pressure of the night, which all show his unique sensitivity.

Keywords: Romanticism, social and subjective romanticism, Nima Yushij.

شعر موزون نیمایی و تطبیق آن با شعر عرب

دکتر سید اسعد شیخ احمدی،
استادیار دانشگاه کردستان

چکیده:

شعر موزون نیمایی در قلمرو زبان و ادب پارسی ،گونه ای از شعر جدید یا شعر نو می باشد که از عروض کهن پارسی بهره می گیرد و تفاوت آن با شعر سپید در آن است که در شعر سپید شاعر پایبند به رعایت وزن نیست اما در شعر موزون نیمایی، شاعر در سرا یش شعر به بحور عروضی نظر دارد و شعر وی موزون است.

تفاوت این شعر با شعر کهن فارسی در کاربرد زحافات و ارکان عروضی و اندازه ی مصراع‌های شعری است. از سوی دیگر عدم تقید شاعر نو پرداز به التزام زحافات در ارکان ابیات و آوردن مصراع های دو رکنی شعر جدید نیمایی را به شعر عرب نزدیک کرده است زیرا در عروض شعر عرب ، شاعر مقید به التزام زحا فات در مصراع های شعری نیست واگر رکنی را سالم بیاورد میتواند رکنی دیگر را در همان مصراع مزاحف به کار گیرد واین شیوه در شعر کهن پارسی رایج نبوده است.

کلید واژه ها:
شعر موزون نیمایی، عروض شعر عرب ، التزام و عدم التزام زحافات ، ارکان مصراع ها.

مقدمه

شعر فارسی از آغاز تا کنون، دگرگونیهای فراوانی به خود دیده است . که شعر شناسان و ادبا این دگرگونیها را، با نام سبکهای شعر فارسی تعریف کرده اند. و بر مجموعه اشعاری که در نیم قرن اخیر خارج از اسلوب متقدمان سروده شده است، شعر معاصر، گفته اند. و عقیده دارند که این تغییر وتحول ها در شیوه سرایش شعر فارسی اندکی پیش از قیام مشروطیت و هم زمان با آن روی داده است. (احمدی گیوی۱۳۷۱: ۱۷۲)

اما تحول چشمگیر واساسی در شعر فارسی، با ظهور علی اسفندیاری ،معرف به نیما یوشیج، پیدا آمد او در آغاز به سبک معمول قدیم شعر می ساخت، سپس با ارائه شعر "افسانه" خود در سال ۱۳۰۱ و بعد با سرودن قطعه "غراب" که اولین شعر کوتاه وبلند نیمایی است راهی نو در سرودن شعر فارسی گشود (حقوقی ۱۳۸۲: ۴۰۲)

این شیوه نو اکنون یکی از انواع رایج شعر امروز فارسی است و دراصطلاح آن را شعرآزاد یا شعر نیمایی می گویند،یعنی شعری که در یکی از وزنهای عروضی قدیم سروده می شود اما شاعر بر حسب نیاز معنوی در کوتاهی وبلندی مصراعها وهمچنین در بکار بردن قافیه ها آزاد است(احمد گیوی ۱۳۷۱: ۱۷۳)

هرچند برخی از پژوهنده های معاصر گفته اند اوزان شعر نوگرایی امروز بر اساس اوزان شعر قدیم فارسی است (حقوقی ۱۳۸۳: ۴۰۲) اما کاربرد ارکان عروضی شعر موزون نیمایی، بیشتر مشابه با عروض شعر عربی است تا عروض شعر کهن فارس ، که در این مقاله با بررسی شعر چند شاعر نامور نوپرداز ، تطابق و تشابه شیوه سرایش آنان با عروض شعر عرب در بحرهای رمل، مجتث ، مضارع و هزج ، تبیین می گردد.

متن اصلی

بحر رمل:

بحر رمل از بحور متداول شعر فارسی و عربی است ، رمل در لغت به معنی سرعت در رفتار است وچون ارکان واجزای این بحر بی فاصله از پی هم درآمده اند بدان رمل گفته‌اند (معروف۱۹۸۷: ۱۱۷)

در شعر عرب اجزای این بحر ،سه بار فاعلاتن در هر مصراع است ، این بحر در شعر عربی مجزوء یا مربع (دو رکن در هر مصراع) هم استعمال شده است و مجزوء ، آن است که رکن آخر بحری را از آن بیندازند (معروف ۱۹۸۷ : ۱۲۲) مانند:

انت مثل الغصن لیناً و شبیه البدر حسناً

ا ن ت مث لل ، غص ن لی نن و ش بی هل بدرحسن نن

فاعلاتن ، فاعلاتن فعلاتن ، فاعلاتن

شیوه استعمال بحر رمل در شعر عربی با شیوه کاربرد آن در شعر فارسی، در دو مورد تفاوت دارد ، نخست از جهت ارکان عروضی:

بحر رمل در شعر فارسی هم مسدس است (سه رکن در هر مصراع) و هم مثمن (چهار رکندر هر مصراع) به کار رفته است و حال انکه این بحر در شعر عربی ، تنها مسدس (سه رکن در هر مصراع) و مربع (دو رکن در هر مصراع) به کار رفته است و مثمن(چهار رکن در هر مصراع) ویژه شعر فارسی است.

روزگار است اینکه گه عزت دهد گه خوار دارد. فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن،

چرخ بازیگر از این بازیچه ها بسیار دارد . فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن،

(فراهانی: ۳۹۳)

تفاوت دوم از جهت زحافات واستعمال آن در مصراعهای شعری است. از زحافات رایج بحر رمل در شعر عربی ،دو زحاف خبن وحذف است ،خبن تبدیل فاعلاتن به فعلاتن وحذف تبدیل فاعلاتن به فاعلن می باشد.(معروف۱۹۸۷: ۱۲۱)

از ویژگیهای عروضی شعر فارسی، التزام زحافات در وزن شعر است ، به این معنی که در شعر فارسی، شاعر ناچار است میزانی را که در مصراع نخست اختیار کرده، چه سالم وچه مزاحف، تا آخرشعر حفظ کند.(ناتل خانلری۱۳۶۷: ۱۰۵)زحافات در شعر عربی ،عبارتند از تغییراتی که جایز است در وزن واحد رخ دهد به این معنی که در یک قطعه شعر ممکن است مصراعی بر مثال سالم بحری و مصراع دیگر بر یکی از امثله مزاحف آن سروده شود.برای نمونه در بحر رمل که اجزای سالم آن از سه بار فاعلاتن فراهم آمده است در شعر فارسی اگر شاعری مصراع نخست را بر وزن: فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، بیاورد ناگزیر است تا پایان قطعه شعر ،همان زحاف را رعایت کند، مانند این بیت از سعدی:

آفتاب از کوه سربر می زند ماهروی انگشت بر در می زند

سعدی(۱۳۷۲: ۴۹۶)

آف تابز،کوه سربر،می زند ماه روین ،گش ت بردر،می زند

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن

شاعر تا پایان غزل،همه ی ابیات و مصاریع را چنین آورده است ، امادر شعر عربی وضعیت زحافات در ابیات ومصاریع متغیر است مانند این شعر عمربن الوردی:

اعتزل ذکر الاغانی والغزل وقل الفصل وجانب من هزل

ودع الذکر لایام الصبا فلایام الصبا نجم افل

(الهاشمی۱۹۲۳: ۶۸۴)

اع ت زل ذک ، رل اغانی، ول غ ز ل وق لل فص ، ل و جانب ، من ه ز ل

فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن فعلاتن ، فعلاتن ،فاعلن

ودعذذک، رل ای یا ،مص ص با ف ل ای یا ،مص ص با نج ،من افل

فعلاتن ، فعلاتن ، فاعلن فعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلن

شاعر در این دو بیت ، علاوه بر رکن سالم این بحر(فاعلاتن) از رکن مزاحف آن (فعلاتن=مخبون) هم بهره برده است وارکان مصراعها باهم یکسان نیست.

شعر نوی فارسی نیز از این لحاظ، (آوردن ارکان سالم و مزاحف با هم) با شعر عربی همداستان است واین یکی از ویژگیهایی است که شعر جدید فارسی را از شعر کهن فارسی متمایز می کند.

بحر رمل در شعر نیمایی به دو شیوه به کا ر رفته است در شیوه اول شاعر تساوی مصراعها را مراعات نمی کند وعلاوه بر آن ،ارکان سالم و مزاحف را نیز کنار هم می نشاند، مانند این شعر نیما یوشیج:

ول کنید اسب مرا	فاعلاتن، فعلن
راه توشه ی سفرم را ونمد زنیم را	فاعلاتن،فعلاتن، فعلاتن، فع لن
و مرا هرزه درا	فعلاتن، فعلن
که خیالی سرکش	فعلاتن، فعلن
به در خانه کشانده است مرا	فعلاتن، فعلاتن، فعلن

(جلالی پندری۱۳۷۴: ۱۴۵)

در این مجموعه شعر،شاعر از رکن سالم (فاعلاتن) و مزاحف (فعلاتن و فعلن) با هم بهره برده است واز این لحاظ با عروض شعرعرب مشابه است وبا شعر کهن فارسی متفاوت ،از سوی دیگر تساوی مصراعها رعایت نشده است واین هم با شعر کهن فارسی متفاوت است و هم با شعر کهن عربی

و سهراب سپهری گفته است:

شاخه ها پژمرده است	فاعلاتن، فع لان
سنگ ها افسرده است	فاعلاتن، فع لان
رود می نالد	فاعلاتن، فع
جغد می خواند	فاعلاتن، فع
غم بیامیخته با رنگ غروب	فاعلاتن ،فعلاتن، فعلان
می تراود زلبم قصه ی سرد	فاعلاتن ،فعلاتن، فعلان

(حقوقی۱۳۷۳: ۶۴)

در این مجموعه شعر نیز تساوی مصراعها رعایت نشده است وشاعر ارکان سالم(فاعلاتن)و مزاحف (فعلاتن، فعلان) را کنار هم نشانده است

در شیوه دوم، شاعر نوپرداز تساوی مصراعها را رعایت می کند و مانند شعر عربی ،هر مصراع را سه رکنی می آورد واز اجزای سالم(فاعلاتن)و مزاحف (فعلاتن، فعلن) با هم در مجموعه ای ازشعر بهره می گیرد. مانند این شعر از نیما یوشیج:

در دل کومه ی خاموش فقیر　　فاعلاتن ،فعلاتن، فعلان
خبری نیست ولی هست خبر　　فعلاتن، فعلاتن، فعلن
دور از هر کسی آنجا شب او　　فاعلاتن ،فعلاتن، فعلن
می کند قصه زشبهای دگر　　فاعلاتن ،فعلاتن، فعلن

(جلالی پندری۱۳۷۴: ۷۹)

وسیمین بهبهانی در مجموعه شعری گفته است:

گاه لرزیده ام از سردی دی　　فاعلاتن ،فعلاتن، فعلن
گاه نالیده ام از گرمی تیر　　فاعلاتن ،فعلاتن، فعلن
خفته ام گرسنه با حسرت نان　　فاعلاتن ،فعلاتن، فعلان
گوشه ی مسجد وبر کهنه حصیر　　فاعلاتن ،فعلاتن، فعلان

(جلالی پندری۱۳۷۶: ۸۱)

و این شیوه از کاربرد بحر رمل هم در شعر کهن عربی بوده است وهم شاعران نوپرداز عرب از آن بهره برده اند مانند این سروده از محمدمفتاح الفیتوری،شاعر معاصر عرب:

یا اخی فی الشرق فی کل سکن　　فاعلاتن ،فاعلاتن، فعلن
یا اخی فی الارض فی کل وطن　　فاعلاتن ،فاعلاتن، فعلن
انا ادعوک فهل تعرفنی　　فعلاتن، فعلاتن، فعلن
یا اخا اعرفه رغم المحن　　فاعلاتن، فعلاتن، فاعلن

(شعار۱۳۷۲: ۲۳۷)

در این شعرها نیز ارکان سالم(فاعلاتن) باارکان مزاحف(فعلاتن، فعلن) کنار هم آمده است.

بحر مجتث:

بحر مجتث در شعر فارسی از اصل مستفعلن فاعلاتن ،مستفعلن فاعلاتن، گرفته شده است ودر شعر کهن

فاسی مثمن (چهار رکن در هر مصراع) به کار رفته است. مانند این شعر از حافظ:

خوشادلی که مدام ازپی نظرنرود　　به هردرش که بخوانندبی خبرنرود
مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن ، فعلن　　مفاعلن ، فعلاتن ، مفاعلن، فعلن

اما در شعر عرب ،بحر مجتث رباعی الاجزاء (دو رکن در هر مصراع) استعمال شده است (بدیع یعقوب۱۹۹۱: ۱۲۷) مانند:

البطن منها خمیصن　　والوجه مثل الهلال

مستفعلن، فاعلاتن　　مستفعلن، فاعلاتن

تبدیل رکن مستفعلن را به(مفاعلن) وفاعلاتن را به(فعلاتن) خبن گویند، مانند این شعر:

علی الدیار القفار　　مفاعلن ، فاعلاتن

تَظَل عینک تجری　　مفاعلن ، فعلاتن

(همان :۱۲۸)

(ت ظل ل عی= مفاعلن، ن ک تج ری= فعلاتن)

شاعران نوپرداز در شعر نیمایی نیز به این شیوه(دو رکن در هر مصراع)از این بحر بهره برده اند مانند این شعر سهراب سپهری:

در آسمان شفق رنگ　　مفاعلن ، فعلاتن

عبور ا بر سپیدی　　مفاعلن ، فعلاتن

زخوف دره خاموش　　مفاعلن ، فعلاتن

نهفته جنبش پیکر　　مفاعلن ، فعلاتن

کشیده خنجر خاری　　مفاعلن ، فعلاتن

غروب پر زده از کوه　　مفاعلن ، فعلاتن

(حقوقی: ۱۳۷۳: ۷۰و۶۹)

بحر مضارع:

بحر مضارع از اصل(مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن) آمده است. این بحر در شعر فارسی مثمن(چهار رکن در هر مصراع)و گاهی هم مسدس(سه رکن در هر مصراع) استعمال شده است مانند این شعر حافظ:

دست از طلب ندارم تا کام من برآید　　مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

یا تن رسد به جانان یا جان زتن برآید　　مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

اما در شعر عرب این بحر همواره رباعی الاجزاء(دو رکن در هر مصراع وچهار رکن در هر بیت)به کار رفته است (بدیع یعقوب۱۹۹۱: ۱۳۸)مانند:

دعانی الی سعاد　　دواعی هوی سعاد

دعانی ا ،لی سعادن　　دواعی ه،وی سعادن

مفاعیل ، فاعلاتن　　مفاعیل ، فاعلاتن

تبدیل رکن (مفاعیلن)رابه (مفعول) خرب یا اخرب گویند(همان :۱۴۰)،مانند:

ان تدن منه شبراً　　یقربک منه باباً

ان تدن، من ه شب رن　　یق رب ک ،من ه باعن

مفعول ، فاعلاتن　　مفعول ، فاعلاتن

سهراب سپهری در شعری برخی از مصراعهای شعر را که در بحر مضارع سروده شده است به سیاق شعر عرب، مربع الاجزاء(دو رکن در هر مصراع وچهار رکن در هر بیت) ساخته است مانند:

رنگی کنارشب　　مفعول فاعلن

بی حرف مرده است　　مفعول فاعلان

این مرغ غم پرست　　مفعول فاعلان

در این شکست رنگ　　مفعول فاعلان

با گوشوار پژواک　　مفعول فاعلاتن

بندی گسسته است　　مفعول فاعلان

خوابی شکسته است　　مفعول فاعلان

(حقوقی : ۱۳۷۳: ۶۵)

بحر هزج:

وزن اصلی بحر هزج در شعر فارسی ، از تکرار چهار بار مفاعیلن، حاصل می شود(ماهیار۱۳۷۹: ۸۸).بحر هزج از بحور پر کاربرد شعر فارسی است، سعدی گوید:

تو از هر در که بازآیی بدین خوبی وزیبایی　　مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن

دری باشد که از رحمت به روی خلق بگشایی　　مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن

در شعر کهن فارسی این بحر مثمن(چهار رکن در هر مصراع) و مسدس(سه رکن در هر مصراع) به کار رفته است.اما در شعر عربی بحر هزج همواره مربع الاجزا(دو رکن در هر مصراع و چهار رکن در هر بیت) استعمال شده است (معروف۱۹۸۷: ۱۰۲)

مشینا مشیه اللیث　　عدا و اللیث غضبان
م شی نامش، ی تل لی ثی　　ع داول لی ،ث غض بانو
مفاعیلن ، مفاعیلن　　مفاعیلن ، مفاعیلن

نیما یوشیج نیز در شعرهای جدید خویش ، بحر هزج را دورکنی به کار برده است و این در شعر کهن فارسی سابقه نداشته است وهمانگونه که گفته شد ویژه عروض شعر عرب است.

مپیچان راه را دامن　　بخوان ای همسفر با من
مفاعیل ، مفاعیلن　　مفاعیلن ، مفاعیلن
فزایند و نمی کاهند　　که می خندد برای ماست
مفاعیلن ، مفاعیلن　　مفاعیلن ، مفاعیلن

(جلالی پندری۱۳۷۴: ۲۴۷)

ودر جایی دیگر گفته است:

ومن اندیشناکم باز　　مفاعیلن ، مفاعیلن
در این تاریکی آورشب　　مفاعیلن ، مفاعیلن

اوزان ویژه شعر عرب در شعر نوپردازان:

منظور از اوزان ویژه شعر عرب ،اوزانی است که شاعران پارسی گوی در اشعار پارسی به ندرت از آنها بهره گرفته اند. واین اوزان در شعر عرب کاربرد فراوان دارد وعبارتند از:طویل، بسیط ،مدید،وافر وکامل(خطیب تبریزی۱۳۶۸: ۵و۳).از میان شاعران نوپرداز سیمین بهبهانی از دو وزن ویژه شعر عرب استفاده کرده است.

نخست: بحر کامل مقطوع:　　(مُتَفَاعلن ، مُتفَاعل)
چه سکوت سردسیاهی　　متفاعلن،متفاعل(=فعلاتن)
نه فراغ ریزش اشکی　　متفاعلن،متفاعل(=فعلاتن)
نه به چهره ی توخراشی　　متفاعلن،متفاعل(=فعلاتن)

(جلالی پندری۱۳۷۶: ۱۸۵)

بحر کامل در عروض شعر عرب،از متفاعلن فراهم آمده است و تبدیل متفاعلن را به متفاعل یا(=فعلاتن)قطع یا مقطوع گویند.(معروف۱۹۸۷: ۹۵)

دوم:بحر بسیط مخبون(مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن)

در قاب سرخ غروب، فامت کشیده و راست
کولی بسان بتی ، از آبنوس وطلاست

(جلالی پندری۱۳۷۶: ۲۰۷)

(در قاب سر = مستفعلن ، خ غ روب= فعلن، قامت ک شی=مستفعلن، دوراست= فعلن)

نتجه گیری و سخن پایانی:

شعر موزون نیمایی،به شعری گفته می شود که در یکی از اوزان عروضی شعر کهن فارسی فراهم آمده است اما نحوه کاربرد آن در شعر جدید با شعر کهن فارسی از دو جهت متفاوت است. نخست ، از جهت عدم التزام زحافات در ا رکان مصراعها ، به این معنی که : شاعر نوپرداز ، ارکان سالم و مزاحف را در مجموعه شعر کنارهم می نشاند ، که این شیوه ، در شعر کهن فارسی ، چندان معمول نبوده است ،اما در شعر عرب به این سیاق است و شعر موزون نیمایی از این لحاظ با شعر عرب تطابق دارد.

دوم از جهت تعداد ارکان مصراعهای شعری است ، شعر کهن فارسی از مصراعهای چهار رکنی و سه رکنی فراهم آمده است ، مصراعهای چهار رکنی را مثمن(مجموع دو مصراع در یک بیت) ومصراعهای سه رکنی را مسدس ، نامند. و شعر مربع الاجزاء(دو رکن در هر مصراع) در شعر کهن فارسی ، کاربرد چندانی نداشته است.اما بسیاری از بحور شعر عرب مانند: هزج و مضارع و مجتث ، مربع الاجزاء(دو رکن در هر مصراع) استعمال شده اند. شاعران نوپرداز شعر فارسی نیز در بحرهای هزج و مضارع و مجتث به خلاف آنچه که در شعر کهن فارسی رایج بوده است ، این بحرها را مربع الاجزاء(دو رکن در هر مصراع) به کار برده اند که این نیز با عروض شعر عرب تطابق دارد.

منابع:

۱- احمدی گیوی :حسن و دیگران (۱۳۷۱) زبان ونگارش فارسی ، چاپ پنجم، تهران : سمت.

۲- بدیع یعقوب ، امیل(۱۹۹۱) المعجم المفصل فی علم العروض والقافیه وفنون الشعر، بیروت؛دارالکتب العلمیه.

۳- جلالی پندری ، یدالله(۱۳۷۴) گزینه اشعار نیما یوشیج ، چاپ چهارم ، تهران : مروارید.

۴- جلالی پندری ، یدالله(۱۳۷۶) گزینه اشعار سیمین بهبهانی ، چاپ پنجم ، تهران : مروارید.

۵- حقوقی ، محمد(۱۳۷۳) شعر زمان ، سهراب سپهری ، چاپ چهارم ، تهران : نگاه.

۶- حقوقی ، محمد(۱۳۸۳) ادبیات امروز ایران ، جلد دوم ، نظم، چاپ پنجم ، تهران: نشر قطره.

۷-خطیب تبریزی،یحیی بن علی(۱۳۶۸)متن الکافی فی فنی العروض والقوافی،چاپ اول،مهاباد:سیدیان.

۸- سعدی ، مصلح بن عبدالله(۱۳۷۲) کلیات، به کوشش محمد علی فروغی ، تهران : امیرکبیر.

۹- شعار ، جعفر و عبدالحسین فرزاد(۱۳۷۲)المنهج ، نثر وشعر عربی، چاپ اول ، تهران ، انتشارات سخن.

۱۰- فراهانی، ابوالقاسم(بی تا)منشآت ودیگر آثار ، به کوشش و گردآوری فرهاد میرزا ، تهران: انتشارات آپادانا.

۱۱- ماهیار، عباس(۱۳۷۹) عروض فارسی ، چاپ پنجم ، تهران: نشر قطره.

۱۲- معروف نایف و عمرالاسعد(۱۹۸۷) علم العروض التطبیقی ، بیروت: دارالنفائس.

۱۳- ناتل خانلری ، پرویز(۱۳۶۷) وزن شعر فارسی ، چاپ دوم ، تهران : توس.

۱۴ – الهاشمی ، سید احمد(۱۹۲۳)جواهرالادب ، المجلد الثانی ، قاهره: مطبعه المقتطف والمقطم.

شعر گفتار و شعر پسانیمایی

قهـــرمان شیـــری
دانشیار دانشگاه رازی

چکیده

شعر گفتار که امروز با نام سید علی صالحی ملازم شـده اسـت، در پیـشینه‌ی خـود سـهراب سپهری و فروغ فرخزاد را نیز دارد. این نوع از شعر علاوه بر گرتـه بـرداری نـسبتاً کـم‌رنـگ از رگه‌های گفتارگونه‌ی شعر دوره‌های گذشـته از رودکـی تـا عـصر حاضـر، از زبـان ترانـه‌هـا و آوازهای دوره‌ی پهلوی و پس از آن، و ترجمه‌ی اشعار خارجی به وسیله‌ی افراد غیر شاعر کـه اغلب چیزی جز نثر شاعرانه نبوده، تأثیر بسیار پذیرفته است. واکنش بـه طایفـه‌گـری فرهنگـی، فئودالیسم قلمی، الیگارشی ادبی، استبداد زبانی، کتاب زدگی، و اشباع شدگی زبان فاخر نیـز از دلایل زمینه‌سازی کننده در شکل‌گیری این نوع از شعر است. بعضی از ویژگی‌هـای ایـن نـوع شعر عبارت اسـت از: دوری‌گزینـی از گـزینش واژگـان فـاخر در زبـان، روی آوردن بـه زبـان طبیعی و صمیمی گفتار، زندگی بخشی به کلمات آشنا، خطابه‌ای و مکاتبـه‌ای بـودن، پراکنـده گویی و فقدان ایجاز، اتکا بر لحن و احساس درونی گفتار، استفاده از تکیه کـلام‌هـا و عـادت-های گفتاری مردم، نمایش روحیه‌ی کودکانه و زنانه در بیان، شعله‌ور سـاختن روح و عاطفـه و اندیشه. اما اصلی‌ترین خصوصیت شعر گفتار، همان گفتارگرایی است. زبان سـاده‌ای کـه شـعر گفتار در سلوک خود از سخن مردم به وام می‌گرفت، بر سادگی و صراحت و صـداقت مـردم مهر تأیید می‌نهد. این سادگی و صراحت و صمیمیت، همواره خصوصیات متقابل با خود را نیـز تداعی می‌کنند: پیچیدگی، دورویی و پنهـان‌کـاری، و خـشونت. ناگفتـه پیداسـت، وقتـی یـک شیوه‌ی هنری با آن ویژگی‌ها در یک جامعه به وجود می‌آید، این عمل بـدون تردیـد واکنـشی

متقابل به نبود آن خصلت‌ها در سلوک آن جامعه است، چرا که هنر، با منش آرمان‌گرایانه‌ی خود همواره به جستجوی بایدها در درون نبایدها می‌پردازد تا حقیقت را از دلِ واقعیت بیرون بکشد و به نمایش بگذارد.

علی باباچاهی نیز که بنیان گذار جریان "شعر پسانیمایی" است یکی از شاعران و منتقدان بزرگ، در حوزه‌ی شعر معاصر است که با مسئولیت چندین ساله در صفحات شعر آدینه و با حضور مستمر در انجمن‌ها و نشست‌ها و کارگاه‌های ادبی، توانست است هم‌زمان شعر و نقد را با قدرتمندی تمام به موازات یک‌دیگر به پیش ببرد. جایگاه بی منازع او در نقد و شعر، مانع از بازگویی این حقیقت نیست که شعر "پسانیمایی" در برابر جریان‌های هم‌زمان خود چندان جریان جان‌دار و برخوردار از موجودیت متفاوت و مستقل نیست. در حال حاضر، به دلیل تقدم تاریخی جریان شعر گفتار و شعر زبان بر جریان شعر باباچاهی، اغلب ویژگی‌هایی که خود باباچاهی و دیگران برای شعر پسانیمایی برمی‌شمارند جزو خصوصیاتی است که برای آن جریان‌ها ذکر شده است. از مجموع این ویژگی‌ها، تنها چند خصوصیت را می‌توان از ویژگی-های مخصوص شعر پسانیمایی قلم‌داد کرد که عبارت‌اند از: طرح مستقیم موضوعات پست مدرنیستی و تئوری‌های ادبی در درون عبارت‌های شعری، استفاده از عبارت‌های آهنگین اما غیر عروضی، دوری از زبان و بیان و تصاویر رمانتیک دوره‌ی شبانی و کشاورزی، کاربست خصوصیت و خط سیر روایی ـ داستانی (خصوصیتی کاملاً نیمایی که تنها نظام گسیخته شده است).

واژگان کلیدی:
سید علی صالحی، علی باباچاهی، شعر گفتار، شعر پسانیمایی، شعر معاصر

شعـر گفتـار

تعبیر شعر گفتاری یا گفتارگرا، برای گونه‌ی خاصی از شعر، که متکی بر استفاده‌ی گسترده از امکانات زبان گفتار است البته بسیار بهتر از اصطلاح "شعر گفتار" است، که به غلط تداول عمومی یافته است. کشف و طرح و یادآوری و گسترش این شیوه از شاعری که قدمتی بسیار دیرینه دارد و در دیوان شاعرانی چون مولوی و سعدی و حافظ و دیگران و به خصوص تک تک شاعران نیمایی و نوسرا نیز نمونه‌های بسیاری از آن می‌توان یافت به نام سیدعلی صالحی (۱۳۳۴) رقم خورده است. او که یکی از دریافت کنندگان جایزه‌ی فروغ فرخزاد ـ در حوزه‌ی شعر ـ در سال ۱۳۵۶ بود، نخستین مجموعه شعر خود را با نام "منظومه‌ها" در سال ۱۳۶۱به چاپ سپرد. و در جریان سرایش چهارمین مجموعه اشعار خود با نام "مثلثات و اشراق‌ها" که در سال ۱۳۶۷ انتشار پیدا کرد، به این دریافت رسید که پس از ۱۵ سال کار حرفه‌ای در زمینه‌ی شعر «به زبان مستقل خود» که همان «هموار سرایی» به جای «شعر پاره پاره» است رسیده است. (صالحی، ۱۳۷۱، ص ۵ـ۶)

همچنان که بارها خود او و بسیاری از منتقدان مطرح کرده‌اند، در این حقیقت که پیشینه‌ی نزدیک شعر گفتارگرا به فروغ فرخزاد و سهراب سپهری باز می‌گردد البته هیچ شبهه‌ای وجود ندارد همین عامل نیز نقش عمده در فراهم آوردن اقبال عام و خاص به شعر او داشته است؛ اما در این واقعیت نیز نمی‌توان تردیدی روا داشت که وجود جاذبه‌های جادویی در شماری از شعرهای صالحی و اصرار او بر استمرار بخشی به کار و افزودن بر کارایی و کیفیت بود که شیوه‌ی خاص او را در کانون توجه جوانان قرار داد و البته عوامل مختلف اقلیمی و فرا اقلیمی و متغیرهای گوناگون سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نیز در عرصه گشایی برای این مقبولیت، زمینه سازی مستقیم کردند.

صالحی، خود، با پذیرش این حقیقت که «زبان گفتار ... وجودی دیرینه و ذاتی داشته و سال‌ها در پس لایه‌های ضخیم زبان شاعرانه و فخیم گذشته پنهان زیسته است» به یاد کرد سابقه‌ی طولانی و تأثیرگذار زبان گفتار بر شعر، که قدمتی به اندازه‌ی تاریخ شعر فارسی دارد می‌پردازد. حقیقت این است که ما تنها در بحث از سبک هندی و مشروطه، به استفاده از امکانات زبان کوچه و بازار به عنوان یکی از خصوصیات زبانی در شعر اشاره می‌کنیم؛ آن هم به این دلیل ساده که بعضی از تعبیرات به کار رفته در شعر این دوره‌ها، مشابه با همان اصطلاحاتی است که در زمان ما و در زبان ما به کار گرفته می‌شود. در حالی که حتی اگر

همین خصیصه‌ی مشابهت زبان و اصطلاحات شعر گذشته به زبان امروز را در نظر بگیریم ـ و نه گویش خاصی که در هر دوره از زبان وجود داشته و مسلماً با زبان ما متفاوت بوده و چگونگی آن به کتابت درنیامده است تا به زمان ما برسد ـ اشعار بسیاری از شاعران گذشته، و حتی "بوی جوی مولیان آید همی" از رودکی بسیار نزدیک به زبان امروز ما خواهد بود. بعضی از غزل-های سعدی، با وجود فاصله‌ی هفتصد ساله بین او و ما، تفاوت چندانی با غزل گفتارگرا ندارد:

ـ بگذار تا مقابل روی تو بگذریم / دزدیده در شمایل خوب تو بنگریم ...

ـ دیدی که وفا به جا نیاوردی / رفتی و خلاف دوستی کردی ...

شعر گفتار متأثر از زبان ترانه‌ها و آوازهای معاصر ـ در دوره‌ی پهلوی و پس از آن ـ نیز هست. ترانه‌هایی که اشعار بسیار ساده و گفتاری و حتی محاوره‌ای آن‌ها به راحتی شمار بسیاری از شنوندگان را در سیطره‌ی تأثیر خود قرار می‌دهند. برای اثبات درستی این تأثیر، چه واقعیتی بالاتر از این که شعر گفتار، در سیر تکمیل و تکامل خود، امکانات زبان شکسته و محاوره‌ای را نیز در حوزه‌ی تجربیات خود قرار داده است و بخش‌های پایانی کتاب "آخرین عاشقانه‌های ری را" از سیدعلی صالحی، دربردارنده‌ی این گونه از اشعار است که البته در نوع خود بدعت‌گزارانه است و هم‌چنان متأثر از فرهنگ عامه ـ «این یه دفترِ دیگه ست / یه رازه، / خودم تو کوچه پیداش کردم ...» (صالحی، ۱۳۷۸، ص۲۳۷) نیازی به یادآوری نیست که استفاده از زبان گفتار که سال‌ها پیش‌تر از شعر، در ادبیات داستانی عملی شده است، از نظر منطقی امر بسیار معقولی است و بر غنای زبان شعر می‌افزاید. به همین خاطر است که در دوره-ی معاصر، بیش از هر دوره‌ای به مکتوب سازی امکانات روایی، واژگانی، اصطلاحی و لحن و بیان و حتی موسیقی در زبان و فرهنگ عامه توجه شده است.

تأثیر ترجمه از شاعران بزرگ جهان به وسیله‌ی مترجمانی که چندان تخصصی در ترجمه‌ی شعر نداشتند و شعر را به نثر ساده تبدیل می‌کردند نیز مسلماً نقش عمده‌ای در تشویق شاعران به تکوین شعر گفتار داشته است. گسترش ترجمه‌ی شعر در سال‌های پس از انقلاب و به عرصه وارد شدن شاعرانی که با زبانی همه کس فهم و جهانی به گفتن شعر در جهان پرداختند تا بر دشواری ترجمه و دریافت شعر در زبان‌های مختلف غلبه پیدا کنند و خود به خود اقلیم مخاطبان را به محدوده‌ی فرا اقلیمی گسترش دهند نیز البته یکی از عامل‌های اساسی در روی-کرد به شعر گفتار در جهان است.

شعر گفتار در ایران که نخستین نشانه‌هایش هم‌زمان با دهه‌ی شصت چهره‌نمایی کرد واکنشی بود به وضعیت فرهنگی و سیاسی جامعه، که سیدعلی صالحی آن را این گونه ترسیم می‌کند: «دهه‌ی طایفه‌گری فرهنگی، دهه‌ی فئودالیزم قلمی، دهه‌ی دشنام‌ها و نه شعر، دهه‌ی دهان دریده‌ی پدرسالاری، دهه‌ی الیگارشی ادبی و گانگستریسم و بده بستان‌های بازاری ...» (صالحی، ۱۳۷۸، ص ۳۲)

سال‌های پیش از ۶۰ و هم‌زمان با آن، دوره‌ی شور و شوق و شتاب‌کاری در شعار دهی به نام شعر بود. دوره‌ای که حتی شاعران برجسته‌ای چون شاملو نیز به «مسابقه‌ی شعارهای محترمانه به هیئت شعر» در افتاده بودند. این مسابقه به قول صالحی «تا سال‌های ۶۳ و ۶۴ ادامه داشت، سپس انگار صدای ناقوسی از دور بلند شد: نقش مجلات، وظیفه‌ی انسانی ناشرین عزیز و متعهد، و اندک فرجی در فضای فرهنگی و گشایش‌های خفیف، یک بار دیگر زلزله در گنج ذهن ...! سال ۶۵ و ۶۶، نوبت جوانه زدن آن شجرالشعر کهنسال شعر معاصر شد.» در آن سال‌های واپس نشینی و انزوای شعر که شاعری چون صالحی را نیز که چندان علاقه‌ای به شعرهای سیاسی نداشت «در انزوا به نوشتن رمان عَلو و باز سرائی کتاب مقدس مشغول» کرده بود به طور نسبی به پایان می‌رسد و (صالحی، ۱۳۷۸، ص ۳۳) و اندک اندک زمینه‌ها و انگیزه-های شعر گفتار در ذهن او جوانه می‌زند و به سرعت بخش عمده‌ای از فضای هنری جامعه را در اختیار خود می‌گیرد و با جدیت به جولان می‌پردازد.

شکل‌گیری و شیوع شعر گفتار به اعتقاد صالحی، یک نوع واکنش در برابر «دیکتاتوری و استبداد زبان شعر بر سرنوشت شعر» بود که «زائده‌ی فخر و جداسری و تکلف و کتاب‌زدگی» را جزء خصوصیات ذاتی شعر کرده بود. (صالحی، ۱۳۷۸، ص۲۴۳) به دلیل همین خصوصیت استبدادی و «اشباع شدگی زبان فاخر» در شعر گذشته بود که شعر گفتار، «نرم و آرام و خزنده» و «آگاهانه» آن را اندک اندک کنار زد و زمینه‌ی «عنایت و استقبال» «نسل دشوار زاده‌ی سخت‌گیر» بعد از انقلاب را از خود، که با نوعی «دموکراسی زبان» همراه بود فراهم آورد. (صالحی، ۱۳۷۸، صص ۲۹۹ـ۳۰۰ و ۲۴۳)

زبان ساده و صمیمانه‌ای که شعر گفتار در سلوک خود از سخن مردم به وام می‌گرفت، بر سادگی و صراحت و صداقت مردم مهر تأیید می‌نهاد و متقابلاً در برابر کنش باستان‌گرایانه در بخشی از ادبیات ـ مثل زبان کهن‌گرای شاملو، اخوان، به آذین و دولت آبادی ـ که سرسپردگی

به سنت و بیگانگی با زبان و زمان معاصر را به دوش می‌کشید واکنش منفی نشان می‌داد. شعر گفتار در ذات خود یک واکنش پنهان و غیر مستقیم به زبان عربی‌گرای رایج نیز بود که مکالمه کنندگان فراوانی در مراکز فرهنگی و مطبوعات و رسانه‌های دیداری و شنیداری داشت. این زبان با کثرت سخن و سخن‌گویان خود، شمار بی شماری از اصطلاحات و تعبیرات عربی را با سهولت و سرعت وارد زبان فارسی می‌کرد و آه از نهاد سره نویسان و اصطلاح سازان که همواره با حساسیت بسیار به حمایت از زبان و حفظ خلوص آن می‌اندیشیدند بر می‌آورد.

سادگی و صراحت و صمیمیت، همواره خصوصیات متقابل با خود را نیز تداعی می‌کنند: پیچیدگی، دورویی و پنهان‌کاری، و خشونت. ناگفته پیداست، وقتی یک شیوه‌ی هنری با آن ویژگی‌ها در یک جامعه به وجود می‌آید، این عمل بدون تردید واکنشی متقابل به نبود آن خصلت‌ها در سلوک آن جامعه است، چرا که هنر، با منش آرمان‌گرایانه‌ی خود همواره به جستجوی بایدها در درون نبایدها می‌پردازد تا حقیقت را از دلِ واقعیت بیرون بکشد و به نمایش بگذارد.

شعر گفتار از سوی دیگر با آن منشِ لطیف و طبیعی‌نما و رمانتیک وار خود، گریز گونه‌ای بود از زبان مصنوع و معما وار و صلابت آمیز سمبولیسم که علاوه بر دوره‌ی پهلوی، یک دهه پس از آن نیز هم‌چنان به زندگی و زایندگی خود ادامه می‌داد. اندک اندک شکست آرمان‌ها و ایدئولوژی‌های چپ و راست به وقوع پیوست که نه تنها ایران، بلکه جامعه‌ی جهانی را در تکان عظیمی از تحولات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و فلسفی فرو برد. در همان زمان فشارهای سیاسی و گریز و انزوا، جامعه را در انفعال گسترده فرو برد و ادبیات به سکون و رکورد بی سابقه‌ای گرفتار آمد. اما با گذر از این دوره و با پدیدار شدن نشانه‌های آرامش و امید، به تدریج انگیزه‌های لازم برای نوشتن پدید آمد. داستان نویسی و شعر با چهره‌های جدید و قدیم خود و با دو زبان متفاوت به تصویر ماجراها و شهادت دادن بر حوادثی که از سر گذرانده بودند پرداختند. در این میان البته داستان نویسی از توان و توفیق بیش‌تری در تصویر-پردازی از جزئیات برخوردار بود. صرف پیدایش شعر گفتار در این سال‌ها صرف نظر از ماهیتِ محتوای آن، با آن زبان آرام و ملایم و مهرورزانه که تداعی کننده‌ی زبانی زنانه و مادرانه بود واکنشی شد به زبان تک گفتاره، قاطع و اقتدار گرای فئودالیستی و پدر سالارانه‌ی مستقر، که در مقام حق مطلق، هر رویه‌ای جز خود را مصداق خبط و خطا و دشمن و شیطان و بیگانه قلم‌داد می‌کرد.

در حال حاضر این حرف آخر من است/ دیگر از کتابت و واژگانِ فخیم فاصله گرفته‌ام خسته‌ام کرده‌اند این بزرگانِ چراغ و حماسه،/ می‌روند جائی دور/ که از نزدیکِ ما سخن بگویند!/ آخر این همه خالی، این همه دهان گشوده تا انتهای جهان/ دست‌ها، دهان‌ها، نان و تاول و دشنام/ بستر و بوی نفت، خیابان قدیمی جمشید/ کبوتران سر بریده و کنفرانس/ اصلاً همین رفتگر خسته/ یا به قولِ فروغ شربت سینه و عدالتِ آدمی/..../ دلشان خوش است که شاعرانند یعنی.../ ببین چقدر ترانه زیر دست و پای تو پَر پَر می‌زند ای زبان صبور!/ می‌روی آن وقت پی تصویر و تکلم کور؟/ چه عیبی دارد ساده باشی/ چه عیبی دارد شبیه مادرت با ماه سخن بگوئی/ یا بگوئی حالم خوب است و فکر کنی که شعر یعنی این!؟/ ساده باش!/ اصلاً شعر چیست؟! تو باید عاشق باشی و بس/ تو باید بدانی که آسمان آبی نیست/ تو باید بدانی که دستت به دامن دریا نمی‌رسد/ باید میان دو حرف/ همیشه هوای فردا را دریابی./ یا سخنِ دل پذیر یا دلِ سخن پذیر./ نمی‌دانم این ترانه از کدام ستاره‌ی معصوم است/ اما من از خَلوارِ این همه روزنامه خسته‌ام/ از اَلمُعجَم این و آن خسته‌ام/ از توازی این همه ترانه‌ی مشابه/ از مراثیِ ممکن، از هر چه رابطه، از هر چه راز/ من خسته‌ام از پیرنگ، ساختارِ سکوت و ایجازِ خشت./ می‌روم آینه بکارم/ می‌روم نور بر قبر واژگان ببارانم/ می‌روم شعری تازه، زبانی تازه و زینتی تازه تر بیابم/ دعا که می‌کنی شعر است/ می‌خواهم از خودمان برای خودمان ترانه بخوانم./ آنان که بایداز پیِ منِ پیاده بیایند، می‌آیند!/ دلم نهاده و خیالم آسوده است. (صالحی، دیر آمدی ری را...، ۱۳۷۵، صص۱۵۵– ۱۵۷)

***

یکی از شاعران جوان ـ بهزاد زرین پور ـ بر این اعتقاد است که در شعر صالحی «بسیاری از کنایات و اصطلاحات زبان محاوره» «بدون هیچ دلیل شاعرانه» به کار برده می‌شود و «صرفاً بار عاطفی» آن‌ها «یک جور سو استفاده» می‌شود. علاوه بر آن «زبان عامیانه و گفتار در شعر صالحی، حاکمیت مطلق دارد و این شعرها را یک کارگر و غیره نیز می‌تواند گفته باشد» (روان شید، ۱۳۷۹، ص ۶۱) اوج هنر صالحی در کتاب "دیر آمدی ری را" تجلی پیدا کرده است که از نظر مضمون و زبان و ساختار، در مجموع از استخوان بندی محکمی برخوردار است. او که تأثیر شعر خود را بر خواننده بیشتر مدیون عناصر عاطفی است، با چشم بستن بر واقعیت‌های شعری دهه‌ی هفتاد، با اصرار و لجاجت بر «تکرار و تکثیر و کلیشه

سازی» به شعر خود جوهره‌ای واحد و بی تغییر می‌بخشد و صرفاً از طریق «قرینه سازی‌های زبانی» تلاش می‌کند «ضعف جوهری» شعر خود را بپوشاند. (روان شید، ۱۳۷۹، ص ۶۹) علی عبدالرضایی نیز ضمن اعتراف به استعداد صالحی، شناخت او را از زبان ناکافی می‌داند و می‌گوید: «این شاعر با استفاده‌ی بیش از حد از صفت و موصوف و بار کردن عناصر تزیینی و سانتی مانتال به زبان، گرفتار تکرار سرگیجه آوری در سه چهار مجموعه‌ی اخیرش می‌شود». (روان شید، ۱۳۷۹، ص۹۳) مهرداد فلاح، صالحی را «یک شاعر کاملاً تغزلی» می‌شمارد که در شعر او تغزل به عنوان یک «عنصر مسلط و قاطع» جای همه‌ی جنبه‌های دیگر شعر را می‌گیرد و «گرایش تزیینی و احساساتی‌وار» را بر شعر او غالب می‌کند. بنیان‌های ذهنی صالحی از نظر تاریخی شعر او را حتی به شعر پیش از نیمایی پیوند می‌زند. یعنی شعر او به دلیل عقب بودن از زمانه حتی «به گرایش دوره‌ی مدرن هم نزدیک نمی‌شود.» (روان شید، ۱۳۷۹، صص ۱۵۴ ـ ۱۵۵)

بسیاری از منتقدان ـ از جمله مهرداد فلاح و م. روان شید، شکل‌گیری لحن لطیف و روان و راحت در شعر دهه‌ی شصت را مرهون سید علی صالحی ـ در مقیاسی بیش‌تر ـ و شمس لنگرودی ـ به مقداری اندک‌تر می‌دانند. م. روان شید بر این اعتقاد است که «شمس و صالحی دو کفه‌ی ترازوی شعر شصت بودند» که صالحی با لحن و نگاه خاص خود و شمس با پختگی و استخوان بندی در ساختار، بر روی شاعران دهه‌ی شصت تاثیرگذار بودند. «در واقع، زمینه‌های شعر هفتاد، یعنی شکل زبان، فرم، لحن، و حتی نگاه شاعرانه از این دو تاثیر گرفته است.» (روان شید، ۱۳۷۹، صص ۱۵۲ ـ ۱۵۳)

ویــژگی‌های شعــر گفتـار

الف) زبان

ـ دور شدن از زبان فاخر، زبان دبیری، زبان کتابت، زبان تاریخی، زبان ادبی، زبان استبدادی و کانکریت و روی آوردن به زبان ساده و صمیمی، گفتار

ـ حذف واسطه‌های ادراکی و بی اعتنایی به گزینه‌ی کلمات ممتاز شاعرانه

ـ با ذات زبان طبیعت و طبیعت زبان، مخاطب را بـه سـوی صـمیمیت زبـان جـاری کـه طـیّ قرن‌ها تراش و برش خورده است سوق دادن

ـ گریز از هنجار زبان معیار و برانگیختن بخش زنده‌ی زبان رایج در گفتگو و گفتار مردم

ـ شکستن قید و محو شدن صفت و معرفی شدن کنش عریان کلمه به عنوان جلودارِ هدف

ـ کلید شدن نخستین کلمه‌ی شعر برای اعلام رستاخیزِ دیگر واژگانِ موعود

ـ نقش نداشتن گزینه‌ی ادراکی واژگان، و مولود کلمات شدنِ خودِ کلمات

ـ مجموعه‌ی "زبان" را در اختیار گرفتن به وسیله‌ی شعر در مفهوم همه جانبه‌ی "خبر"

ـ خود به خود اتفاق افتادن طرح ریزش کلمات در شعر گفتار، درسـت آن گونـه کـه مـا و مردم در گفتگوهای روزمره، تنها به "منظور معنا" و القای هـدف مـی‌اندیـشیم، و نـه شـمارش، انتخاب و طبقه بندی و هم جوشیِ عقلی کلماتِ از پیش تعیین شده.

ـ بی اعتنایی به بازی‌های کهنه و نماد گرایانه

ـ زبان را در اختیار حس گذاشتن و نه حس‌ها را در اختیار زبان

ـ به سادگی جملات شعری را پس و پیش و کم و زیاد کردن

ـ تکیه بر تکیه کلام‌ها و عادت‌های گفتاری مردم

ـ کاربرد ترکیب‌های اضافی متداول و نازیبا

ـ افراط در استفاده از الگوگیری‌های صوتی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشترک و مشابه)

ـ عمده بودن لحن به عنوان ابزار بیان

ـ تأکید بر عادت‌های گفتاری زنانه ، (قسم خوردن‌های به‌جا و بی جا، استفاده‌ی مکرر از واژگان گریه)

ـ دمیده شدن وِرد و عشوه در عبارات و واژگان

ب) تخیّل

ـ گذر از پوسته‌ی کلمات و نفوذ دادن نگاه به درون اشیاء
ـ دست یابی شعر به معجزه‌ی تسخیر درونی و روحی
ـ تظاهر به احساس و عاطفه‌ی شدید شاعرانه
ـ تحمیل روحیه‌ی کودکانه و زنانه بر شعر
ـ به شکار دلالت‌های عمیق شعری در پوسته‌های پنهان گفتارِ درخشان رفتنِ خود به خود ذهن
ـ زندگی بخشیدن به کلمات آشنا

ج) شکل و فرم

ـ گسترش یافتن در "خبر" و عمق، و نه در طرح و توطئه‌ی استفهام
ـ "شنونده" و صانع و خالق بودن شعر گفتار
ـ برآورده کردن احساس نیاز شعر سپید به اصلاحات در کیفیت زبان و انقلاب اساسی در رخسار ارگانیک شعر به وسیله‌ی شعر گفتار
ـ متکی بودن بر حس درونی گفتار، گویشوری، گفتمان، دیالوگ، صحبت و لحن آسان ـ دخالت دادن شهودی و فطری "جادوی جوهری شعر" در زندگی خصوصی گفتار طبیعی مردم
ـ شعری خطابی و مکاتبه‌ای و درد دل کننده
ـ به سادگی اتفاق افتادن آشنایی زدایی، و غیر منتظره بودن سادگی این اتفاق
ـ ظرفیت جهانی داشتنِ روایت پذیری این نوع شعر
ـ گرایش هم‌زمان جهانی به این نوع شعر

د) عاطفه و اندیشه

ـ شعله‌ور شدن روح و عاطفه و اندیشه در رسانائی هوش غریب
ـ شهامت در گام نهادن بر اقالیم پر مخاطره و نامکشوف
ـ رسیدن شاعر و خواننده‌ی شعر به یک احساس و نقطه‌ی مشترک
ـ بالا بودن امکانات و ظرفیت‌ها در پرداختن به همه‌ی ویژگی‌ها و لایه‌های گوناگون زندگی
ـ گستردگی معنا (پایان هر شعری، سرآغاز شعری دیگر برای شاعر بودن)

ـ تطبیق صمیمانه و عاطفی تجارب و آزمون‌های ملموس زندگی
ـ پرگوئی، پراکنده‌گویی و فقدان عمق و ایجاز
ـ دست یافتن هر شاعری به امضای مستقل و خاص خود
(صالحی، ۱۳۷۵، صص ۱۳۷ـ۱۴۷؛ صالحی، ۱۳۷۸، صص ۶۳و ۲۳۸ ـ ۲۳۹؛ باباچاهی، ۱۳۸۰، ج۳، صص ۱۰۱۰ ـ ۱۰۲۶؛ باباچاهی، ۱۳۸۰، ج۲، ص ۵۵۱)

شعر پسانیمایی

شعر "پسانیمایی" به وسیله‌ی علی باباچاهی، و با مقاله‌ی "محورها و مشخصه‌های شعر پسانیمایی" در سال ۱۳۷۸ عملاً پا به عرصه‌ی وجود گذاشت. او شعر خود را مصداق خوانش چهارم شعر ـ قرائت پسانیمایی ـ دانست که از سه قرائت دیگر، یعنی قرائت پیش نیمایی، قرائت نیمایی، و قرائت غیر نیمایی، متفاوت است. ناگفته پیداست که پیشینه‌ی این گونه از شعر که مبانی و مانیفست آن در سال ۱۳۷۷ (سال نگارش مقاله به وسیله‌ی علی باباچاهی) تدوین شده باشد، باید چند سال را نیز برای اختصاص یافتن به تعمق و تفکر و عرضه کردن نمونه آثار، در پیشینه‌ی پیش‌تر خود داشته باشد. از این رو، پیدایش این شیوه دست کم به سال‌های آغازین همان دهه باز می‌گردد. نخستین تلاش‌های باباچاهی برای تغییر در شیوه‌ی شعری، با مجموعه‌ی "منزل‌های دریا بی نشان است" (۱۳۷۶) آغاز می‌شود، که شعرهای سال‌های آغازین دهه‌ی هفتاد را در بر دارد. اما از آن جا که مجموعه‌ی بعدی او "نم نم بارانم" (۱۳۷۵) ـ که شعرهایش، آثار دو سه سال بعد از مجموعه‌ی قبلی را در خود دارد ـ یک سال پیش‌تر از "منزل‌های دریا بی نشان است" از چاپخانه خارج می‌شود و در آن دیگر باباچاهی با گذر از یک مرحله‌ی مقدماتی، نمونه‌های کامل‌تری از کار متفاوت خود را عرضه می‌کند، توجه بسیاری از شاعران و منتقدان را به جانب خود جلب می‌کند و زمینه برای اعلام حضور گونه‌ی دیگر از شعر، درست در همان دهه‌ای که شعر گفتار و شعر زبان موجودیت مستقل یافته‌اند فراهم می‌شود.

باباچاهی می‌گوید: «"گزینه‌ی اشعار"ام برای بار دوم در سال ۱۳۷۲ منتشر شد. بحث انگیزترین مجموعه شعری که در این دهه از من به چاپ رسید "نم نم بارانم" نام داشت / دارد. باید بدون درنگ به این نکته اشاره کنم که در واقع اولین مجموعه شعر مرا در دهه‌ی مورد نظر باید "منزل‌های دریا بی نشان است" دانست. "منزل‌های دریا بی نشان است" در برگیرنده‌ی

شعرهای من از سال ۱۳۶۹ تا سال ۱۳۷۲ است، حال آن که "نم نم بارانم" شعرهای سال های ۱۳۷۳ تا ۱۳۷۵ مرا در برمی‌گیرد، بد قولی و این دست و آن دست کردن ناشر محترم ـ مؤسسه-ی فرهنگی / هنری انتشاراتی بین المللی تکاپو ـ باعث شد که "نم نم بارانم" توسط نشر "دارینوش" یک سال پیش از "منزل‌ها ..." یعنی در سال ۱۳۷۵ روانه‌ی بازار شود.» (سادات مدنی، ۱۳۸۴، ص ۲۵۴)

"منزل‌های دریا بی نشان است" نقطه‌ی پایانی بر تمام شعرهایی بود که باباچاهی به شیوه-های شناخته شده‌تر سروده بود و نیز در بردارنده‌ی نطفه‌ی آغازین بعضی از تمهیدات و شگردهایی که او در "نم نم بارانم" به کار بسته بود. باباچاهی در باره‌ی "منزل‌های دریا بی نشان است" می‌گوید: «در شعرهای این کتاب، روی‌کرد محسوسی به اشیاء و عناصر طبیعی و ماشینی دیده می‌شود و اصولاً عاطفه بر بستر مشاهدات جدید، جزئی‌نگرانه‌تر و ملموس‌تر بیان شده است. اسطوره‌ها از دل تاریخ بر می‌آیند و به شعر راه می‌یابند. به گونه‌ای که برخی اسطوره‌ها گویا بخشی از زندگی معاصر محسوب می‌شوند.» (سادات مدنی، ۱۳۸۴، ص ۲۷۲)

واقعیت این است که مشخصه‌های شعر باباچاهی بیش‌تر در مجموعه‌ی "نم نم بارانم" و "عقل عذابم می‌دهد" (۱۳۷۹) چهره نشان می‌دهد. آن چنان که به قول یکی از منتقدان، مسحور کنندگی و رشک برانگیزی مجموعه‌ی "نم نم بارانم" باعث تثبیت مؤلفه‌های شعر باباچاهی و تأثیرگذاری بر بسیاری از شاعران جوان می‌شود و بسیاری از شاعران هم نسل او را به عصبانیت می‌کشاند. (لوطیج، ۱۳۸۲، ص۲۸)

اما از آن جا که باباچاهی مدتی مسئول صفحات شعر در مجله‌ی آدینه بود و نقش عمده‌ای در معرفی و میدان دادن به شاعران جوان و نسبتاً ناشناس در آن سال‌ها، و برجسته در سال‌های بعد، برعهده داشت، از این رو، شخصیت هنری او در میان همان نوآمدگان، با نقد و نظرهای متفاوتی همراه شده است. بعضی‌ها برخورد او را با شعرهایشان که با دست‌کاری در واژه‌ها و سطرها و بندها همراه بود خاطره‌ی خوشایندی برای خود نمی‌دانند و از این منظر به او می‌تازند. (روان شید، ۱۳۷۹، ص ۲۶) بعضی دیگر با خشونت تمام او را به خیانت در حق شعر معاصر، آن هم از طریق پرخواننده‌ترین مجله‌ی ادبی آن سال‌ها ـ آدینه ـ متهم می‌کنند و معتقدند که «کاری شبیه این توسط براهنی هم صورت گرفته است.» (روان شید، ۱۳۷۹، ص ۹۷)

ولی در مجموع، بیش‌تر همان نوآمدگانی که باباچاهی در آدینه با شعر آن‌ها سر و کار یافت، بر این اعتقاد هستند که خود باباچاهی نیز در دگردیسی شعری و دست یافتن به سبک خاصی که آن را پسانیمایی می‌نامد، متأثر از نوآوری‌های همان نوآمدگان بوده است. این اتفاق حتی برای بعضی دیگر از شاعران هم نسل او، مثل آتشی، حقوقی و براهنی و مفتون امینی نیز افتاده است. (روان شید، ۱۳۷۹، صص ۱۵۸و۱۷و۶۹) شاعران تجربه‌دارتر نیز نوآوری‌های کسانی چون باباچاهی را چندان تجربه‌ی جدی و جدا بافته‌ای نمی‌دانستند که بتوان آن را جریانی جدید تلقی کرد. منوچهر آتشی بر این اعتقاد بود که: «شعر پسانیمایی، "قرائت دیگر" نیست. تکامل شعر نیمایی است. کسانی که برای اختلاف بیان خود با دیگران در زمینه‌ی مفاهیم عاطفی یا عامه پسند یا جذب نوپایان کم تجربه به فلسفه بافی می‌نشینند فقط وقت خود و استعداد جوانان را ضایع می‌کنند. اگر شعر پسانیمایی (تو بگو پست مدرن) به هم ریختن هنجار زبان و کلمات است بی آن که هنر ژرف و اثرگذار به وجود آورد، یا غم‌ناله‌های فلسفی که جوانک‌ها از کاست‌ها می‌شنوند، اما نوشته‌ی کتاب را نمی‌توانند بخوانند، من توصیه می‌کنم کمی بیش‌تر به خود بپردازند تا رمز واقعی شاعری را پیدا کنند.» (محمدی، ۱۳۸۰، ص۲۱)

در این که باباچاهی یکی از پر تأثیرترین شاعران و منتقدان، البته پس از براهنی، در حوزه‌ی شعر معاصر بوده است که با مسئولیت چندین ساله در صفحات شعر آدینه ـ به عنوان یکی از تأثیرگذارترین نشریات در حوزه‌ی اندیشه و ادب و فرهنگ در سال‌های پس از انقلاب ـ و با حضور مستمر در انجمن‌ها و نشست‌ها و کارگاه‌های ادبی، توانسته است هم‌زمان شعر و نقد را با قدرتمندی تمام به موازات یک‌دیگر به پیش ببرد، هیچ گونه تردیدی وجود ندارد. او با انتشار کتاب ارزشمند "گزاره‌های منفرد" و مقالات متعدد در نشریات گوناگون، از یک سو به نقد و تحلیل جایگاه ادبی تک تک شاعران معاصر از نیما تا زمان خود، و نیز تبیین جایگاه همه‌ی جریان‌های شعری و دست آوردهای آن‌ها پرداخته است و از سوی دیگر با پیش‌برد فعالیت‌های شاعری و تکامل بخشی به کار، و طرح یک جریان متفاوت شعری، در شکوفایی شعر بعد از انقلاب نقش برجسته‌ای یافته و چند دفتر شعر ماندگار از خود به یادگار گذاشته است.

این جایگاه بی منازع، مانع از بازگویی این حقیقت نیست که شعر "پسانیمایی" در برابر جریان‌های هم‌زمان خود چندان جریان جان‌دار و برخوردار از موجودیت متفاوت و مستقل نیست. اعتراف به واقعیت، منافاتی با احترام به حقیقت وجودی و جایگاه ادبی پر قدرت باباچاهی ندارد. آن چه او به عنوان شعر پسانیمایی مطرح می‌کند ـ تا اکنون ـ نه از خلال مقاله‌ها و مصاحبه‌های باباچاهی و نه از مصادیق آن در دفترهای شعر او، در مقایسه با دو جریان شعر گفتار و شعر زبان، مشخصات چندان چشم‌گیری به دست نمی‌دهد تا دلالت منطقی و اقناع کننده بر یک جریان جدی و مستقل داشته باشد. شاید در آینده با استمرار بخشی به کوشش‌ها و جوشش‌ها به وسیله‌ی خود باباچاهی و هوادارانش، این جریان بتواند به چنان حدی از استقلال وجودی برسد که با حرکت سنجیده، استوار، تعالی طلب، عقلانی و به دور از افراط و تفریط که از همان آغاز در پیش گرفته است حتی جریان‌های دیگر را نیز مغلوب خود کند. اما در حال حاضر، به دلیل تقدم تاریخی جریان شعر گفتار و شعر زبان بر جریان شعر باباچاهی، اکثریت مطلق ویژگی‌هایی که خود باباچاهی و دیگران برای شعر پسانیمایی برمی‌شمارند جزو خصوصیاتی است که برای آن جریان‌ها ذکر شده است. از مجموع این ویژگی‌ها، تنها چند خصوصیت را می‌توان از ویژگی‌های مخصوص شعر پسانیمایی قلم‌داد کرد که عبارت‌اند از:

طرح مستقیم موضوعات پست مدرنیستی و تئوری‌های ادبی در درون عبارت‌های شعری، استفاده از عبارت‌های آهنگین اما غیر عروضی، دوری از زبان و بیان و تصاویر رمانتیک دوره‌ی شبانی و کشاورزی، کاربست خصوصیت و خط سیر روایی ـ داستانی (خصوصیتی کاملاً نیمایی که تنها نظام گسیخته شده است). حتی به قول یکی از منتقدان، بعضی از مؤلفه‌هایی که باباچاهی برای شعر خود برمی‌شمارد ـ مثل تغذیه از زبان هر روزه، چند معنایی و شورش علیه راحت طلبی زبان، «مختص به نوآوری پسانیمایی» نیست، «شعر فروغ، و سهراب و شاملو ... سرشار از چنین مؤلفه‌هایی است.» (باباچاهی، ۱۳۸۰، ج ۳، ص ۱۲۰۱) اما همین که باباچاهی نقد و نظر منتقدان مختلف را در باره‌ی شعر خود بدون هیچ گونه اظهار نظری در گزاره‌های منفرد (باباچاهی، ۱۳۸۰، ج۳، صص ۱۱۹۸ـ۱۲۱۷) نقل می‌کند نشان می‌دهد که روحیه‌ای انتقاد پذیر دارد و واقعاً معتقد به دموکراسی ادبی و جامعه‌ی چند صدایی است.

ویــژگی‌های شعــر پسانیمـایی

ـ نسبی نگری در وزن و بی وزنی / اعتقاد به ترکیب اوزان و مطلق نکردن وزن یا بی وزنی

ـ استفاده از اوزانی که شاعران غیر نیمایی به بسط و گسترش آن نپرداخته‌اند

ـ استفاده از عبارت‌های موزونی که تن به تقطیع عروضی نمی‌دهند ـ چرا که شعر پسانیمایی بر پایه‌ی تداوم و انقطاع افاعیل، به اوزان محاوره‌ای یا به گفتاری موسیقایی می‌رسد

ـ چند آوایی کردن کلام با پرش تداعی‌ها، قطع و وصل شدن عبارت‌ها و تنوع آواها

ـ گریز از شگردهای فرسوده (تجانس‌های آوایی، ادات تشبیه، قافیه، عبارت‌های استدلالی و توضیحی)

ـ کنار گذاشتن اصوات و عبارت‌های سنگ شده (آه، آری، گویی، دریغا ...)

ـ عدم توجه به کلمات و تصاویر دوره‌ی شبانی و کشاورزی (تصویر سازی‌های رمانتیک از ماه و خورشید و شب ...)

ـ گرایش به لحن و زبان روزمره (آشنایی زدایی از لحن شعر گفتاری)

ـ فاصله‌گیری از نمادگرایی و اضافات تشبیهی و استعاری، و توجه به تنوع و تکثر تصویرهایی که برآمده از رفتارهای دیگر زبانی شاعر با اشیاء و پدیده‌ها است

ـ طرف‌داری از چند سطحی بودن و تعدد محورها و مخالفت با تک محوری و ارگانیک-گرایی

ـ نحو گریزی (نا دستورمند کردن نحو زبان البته از خصوصیات شعر نیما، رؤیایی و براهنی هم هست)

ـ نفی تصویر محوری اما نه به عنوان یک اصل قطعی و مسلم

ـ حضور قائم به ذات زبان در شعر و نه کالای حمل معنا

ـ پایان بندی غیر منتظره و سفید

ـ تأثیرپذیری از مؤلفه‌های پسامدرنیسم (تأکید بر زبانیت زبان، اجتناب از تصویر محوری، توجه به پیچیدگی‌های ذهن و تجربه‌های انسان، یک پارچه ندیدن جهان و پدیده‌ها ، گرایش به چند آوایی، پایان بندی باز، تخطی از امور مسلم، توجه به ارزش تفاوت‌ها و تفاوت ارزش-ها، توجه به نسبی گرایی، تنوع و تکثر در امور و معناها)

ـ استفاده از موسیقی اندیشگانی، موسیقی‌ای که ترکیبی است از اوزان هجایی، عروضی، بی وزنی و وزن

ـ تناقض نمایی معنایی

ـ کاربست خصوصیت و خط سیر روایی ـ داستانی (توان تصویرگری و روایت پردازی)

ـ قرار دادن شوخ طبعی و طنز و تناقض و گروتسک در مقابل جدیت مدرنیستی

ـ درهم آمیختگی ضمیرها و با ذات شقه شقه شده با جهان سخن گفتن (راوی با زاویه‌ی دیدهای مختلف و ذات‌های متکثر)

ـ متعهد نبودن و پرهیز از سیاست بازی / گریز از ایدئولوژی‌ها

ـ عدم بیان مفاهیم به شکل مستقیم و به تأخیر انداختن معنا

ـ استفاده از دلالت‌های چندگانه / کثرت معنا

ـ بی اعتنایی به جنسیت و فضای شخصی ـ عاطفی

ـ استفاده از بیان و زبانی ضد شعری و ادغام جمله‌های به ظاهر نثروار در ساخت شعر

عیوب

ـ تبدیل شعر به وسیله‌ای برای توضیح مصالح پست مدرنیستی با رونویسی نظرگاه‌های هنری فلسفی جدید و تقلیل زبان به وسیله‌ی اطلاع رسانی

ـ عدم استفاده از خصوصیت چند صدایی، برخلاف ادعا

ـ درگیری با روبنای زبان با حذف فعل‌ها و گاه کلمات (آوردن فعل حذف شده‌ی جمله‌ی اول در جمله‌ی دوم، استفاده‌ی بیش از حد از کلمات ربطی: با، تا، از، اگر، اما، و ...، انباشتگی جملات ناتمام، به عمد)

ـ اشتراک بیش‌تر ویژگی شعر پسانیمایی با ویژگی‌های شعر دهه‌ی هفتاد

ـ تأکید بر زبانیت زبان در شعر، خصلت همیشگی شعر است نه خاص شعر پسانیمایی (باباچاهی، ۱۳۷۸ ص ۱۰ـ۲۱؛ باباچاهی، ۱۳۸۰، ج۳، ۱۱۹۸ ـ ۱۲۱۷؛ عصر پنجشنبه، ۱۳۸۲، ش ۶۳/ ۶۴ صص۱۶ ـ ۲۶؛ لوطیج، ۱۳۸۲، ص ۲۸)

کتاب نامه

۱. باباچاهی، علی، مجله ی عصر پنجشنبه ۶۴/۶۳ ، مرداد ۱۳۸۲ صص۱۶ـ۲۶ ، ویـژه نامـه ی علی باباچاهی

۲. باباچاهی، علی، گزاره های منفرد، تهران، نارنج، ۱۳۷۷، جلد اول

۳. باباچاهی، علی، گزاره های منفرد، تهران، سپنتا، ۱۳۸۰، جلد دوم و سوم

۴. باباچاهی، علی، «محورها و مشخصه های شعر پسانیمایی» : مجله کارنامـه ۴، فـروردین و اردیبهشت ۱۳۷۸

۵. روان شید، م، با شاعران امروز (گفتگو با شاعران نسل نو)، تهران، آرویج، ج اول، ۱۳۷۹

۶. سادات مدنی، سید عبدالله، تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران: علی باباچاهی، تهران، نشر روز نگار، ۱۳۸۴

۷. صالحی، سید علی، سفر بخیر مسافر پاییز پنجاه و هشت، تهران، محیط، ۱۳۷۵

۸. صالحی، سید علی، دیر آمدی ری را... ، تهران، دارینوش، ۱۳۷۵

۹. صالحی، سید علی، مهر گردون (مجموعه مقـالات و گفتارهـای ۱۳۵۵ ـ ۱۳۷۷) تهـران، انتشارات تهران، ۱۳۷۸

۱۰. صالحی، سید علی، یادت بخیر، شادمانی بی سبب، تهران، پاسارگاد، ۱۳۷۱

۱۱. صالحی، سید علی، آخرین عاشقانه های ری را، تهران، انتشارات تهران، ۱۳۷۸

۱۲. عصر پنجشنبه(مجله)، ۱۳۸۲، ش ۶۳/ ۶۴، صص ۱۶ ـ ۲۶ ویژه علی باباچاهی

۱۳. لوطیج، محمد، «گزارشی درباره ی سه کتـاب علـی باباچـاهی» : مجلـه عـصر پنجـشنبه ۶۳ـ۶۴، مرداد ۱۳۸۲

۱۴. محمدی، سایر، هر اتاقی مرکز جهان است، گفت و گوهایی با اهل قلم، نگاه، تهران، ۱۳۸۰

سبک شناسی توصیفی شعر بیژن نجدی

محمد صادقی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

نجدی از نویسندگان و شاعران معاصر و شاعری است که به نویسندگی شهره شده و نثر او بر شعرش پیشی گرفته و الحق در زمره نویسندگان داستان کوتاه دهه هفتاد قرار گرفته و سبک نجدی را بر دوش یوزپلنگان نهاده است. بیژن با سه مجموعه داستان کوتاه (یوزپلنگانی که با من دویده اند ـ داستان های ناتمام ـ دوباره از همین خیابان ها) و با دو مجموعه شعر (پسر عموی من سپیدار ـ خواهران این تابستان) به شهرت رسید. اما از جهت بیان و سبک، شعر او رمانتیک ناتورالیست گونه است که شاخصه ی مهم ادبی و جهت دار ندارد و به قولی جریان ساز نیست. (بر خلاف نثر داستان هایش)

واژگان کلیدی:
بیژن نجدی، شعر، سبک شناسی توصیفی

درین کوتاه به مساله ی شعری نجید میپردازیم و به طور کلی توصیفی از شعر او خواهیم داشت. اگرچه شعر او از نظر درجه اهمیت و شهرت به پای داستانهای او نمی رسد ولی از یکدیگر متاثرند نجدی داستانهای خود را شاعرانه گفته و اشعار خود را داستانواره و روایت گونه. می توان بین دو هنر نجدی پلی از ارتباط برقرار کرد.

در بررسی هر اثر ادبی در پیوند با نوگرایی؛ شناخت محتوا؛ حوزه زبان؛ فرم و ساختار و صور خیال از گام های اولیه نقد ادبی به شمار میآید.

محتوا:

یکی از خصیصه های شعر معاصر بروز من اجتماعی شاعر در شعر است که دردهای مشترک را از زاویه نگاه خود بیان می کند. و آلام رسیده و آمال نرسیده خویشتن خویش را به جامعه عرضه می کند تا از غلیان درونش بکاهد.

بیان نجدی صریح کوتاه ساده است با دنیای سیاه تنگ خاکستری در نگاهی کلی هر خواننده در دنیای نجدی می توان به چند نکته ی معنایی خاص او رسید که دایره ذهنی شاعر را تشکیل داده است و در مجموع سبک شاعر رقم می زند..

الف: اتحاد و حلول شاعر در اشیا:

حلول شخصیت شاعر در اشیاء یکی از ویژگی های مکتب سورئالیسم می باشد که در شعر و نثر (داستان «می دانست که دارد می میرد») نجدی بسیار دیده می شود. این نکته می توانند متاثر از اندیشه های خیامی نجدی و توجه و علاقه ی او به خیام باشد که در جای جای شعرش به آن اشاره شده است.

..... من سیب شده ام و کرم های درون من
هیچ نیست مگر کلمه ...(نجدی، ۱۳۸۷: ۱۳۰)
ـ ... عاشقان، گیاهانند
که ریشه هایشان فرو رفته است
در کف دست من ... (نجدی، ۱۳۸۷: ۲۲۸)

ـ .... بر گوشه ی پیشانی من
نشسته تمبر
بر پوست صورت من
نوشته ام لاهیجان ... (نجدی، ۱۳۸۷، ۲۴۸)
سوگند به تاکستان
که پیش از تولد انگور
شراب بودم من (نجدی: ۱۳۸۷، ۲۵۳)

ب: دایره واژه شناختی:

هر نویسنده و شاعری یک دایره واژه شناختی دارد که تعیین کننده موقعیت تاریخی یک سبک را نسبت به یک زمان مشخص می کند وقتی شاعر می گوید «من به طور غم انگیزی نجدی هستم» دلیلی است که شعرش به خوبی با واقعیت سازگار آمده که بسامد واژگان غم انگیز و تاریک در سخن او نصاب بالایی را نشان می دهد. در محتوا شعر او یاس آلود، مرگ اندیش است و سرازیری امید را نشان می دهد کاربرد فراوان واژه هایی با بار منفی گویای ذهن مشوش و مضطرب اوست از جهان جز تاریکی و از رنگها جز خاکستری و سیاه را نمی بیند. نمونه ای از واژگان دایره ی ذهن اوست:

سایه، ترس، می ترسم، خسته، بزاق مرگ، تابوت، تدفین، فنجان سیاه، کویر، بی صدا، برهنه، ساکت، صیاد و صید، پاییز، ویران، استخوان، نگران، کافور، گریستن، هیچ، خون، جنگ، نعش، شکسته، پروانه های پلاستیکی، غروب، کشتار، ...

هیچ کدام از اشعار شاعر از آوای مرگ خالی نیست بیشتر به فلسفه مرگ می پیچد تا ابهام زندگی را بفهمد و آرامش بیابد.

آوای مرگ (۳)
دلم می خواهد شعری بنویسم
هنگام که خفته ام
در تابوت
و من دوباره زاده خواهم شد (نجدی، ۱۳۸۷، ۲۰۷)

ج: نمود ریاضیات و اعداد در شعر نجدی:

از آنجا که نجدی معلم ریاضی بوده و ذهنیت آشنای او با ریاضی نتوانسته، شعر وی را از نفوذ اعداد مصون نگه دارد اعداد به مفاهیم مختلف در سخن او نمود پیدا کرده است.

حتی در داستانها و عناوین شعر و داستان او نیز کاربرد مسائل ریاضی رسوخ کرده است. (نجدی، ۱۳۸۰، ۱۵)

گاهی با عدد ۱۰۱ تصویری بدیع از دو درخت و یک خورشید ساختهک

ـ ... این صفر در ۱۰۱

آفتابیست بین دو درخت ... (نجدی، ۱۳۸۷: ۲۱۸)

نجدی هیچ عددی را در شعرش به حروف ننوشته و ریاضی وار اعداد اعشاری، سال میلادی، درجه جغرافیایی، شماره پلاک آدرس حتی سرعت کیلومتر را با عدد وارد شعر کرده که جزو سبکی او محسوب می شود.

ـ ... ۲۶ پیراهن از الیاف مصنوعی

۶۰ بشقاب پلاستیکی

۵۰۰ جفت جوراب نایلونی، ۲۱۲۱ شامپو

یعنی انار باز شده بر استخوان کتف کودکان خرمشهر ... (نجدی، ۱۳۸۷: ۲۶۰)

حوزه فرم و ساختار:

نجدی از نوپردازان دهه شصت و هفتاد به شمار می آید و بر خلاف شعر کلاسیک که قالب بر محتوا مقدم بود فرم شعر نو (free verse) و سپید (blank verse) با روند پدید آمدن شعر صورت می گیرد. لذا شکل و مفهوم از هم جدا نیستند.

(حسن لی، ۱۳۸۳: ۱۹۷)

شعر نجدی از نوع شعر شاملویی است که اصل شاکله ی رو ساخت آن را کلمات انتخابی ذهن شاعر، نوع تصاویر و آهنگ کلمات و بسامد آنها می سازد به عبارتی شعر شاعر اثر انگشت ذهن اوست.

نجدی با ذهنی داستان پردازانه و به صورت آشکاری از شیوه روایتی اشعار خود را آغاز کرده گویا داستان های کوتاه خود را در قالب تصویر و تخیل ارائه می کند اگر مصراع های یک شعر او را به صورت نثر بنویسیم چندان تفاوتی با نثر او نخواهد داشت. مثل قطعه زیر:

«از آینه عطر آرایش تو می ریخت اتاق پر از بوی مردن بود که ارتفاع سیاهی از سرم گذشت دیگر برای اینکه پیاله پیاله از پنجره تاریکی اتاق را به خیابان ریخته به زنجیر باز گردم...» (نجدی، ۱۳۸۷: ۲۴۳)

اغلب مصرع های او کوتاه، از لحاظ نحوی مرتب و طبق قاعده ی زبان فارسی است.

حوزه صور خیال:

از میان عناصر شاعرانگی، عاطفه قوی و پر رنگ همراه با اندکی تخیل، شعر او را از نثر عادی جدا می کند. با وجود اینکه تخیل در داستان هایش قوی تر از شعرش می باشد.

تصاویر شعری نجدی محصول دو آرایه ادبی حسامیزی و استعاره مکنیه است که در تمام آثار نجدی نثر و شعر او بسیار پر کاربرد است:

زیبایی شعر نجدی حاصل درگیری کلمات با اندیشه و نوع بیان اندیشه اوست:

ـ ... چرا اره
فقط به گل سرخ بگویید: هی تو؟
خودش می افتد می میرد ... (نجدی، ۱۳۸۷: ۳۹)

نجدی با ساختن ترکیبات اضافی و وصفی کمتر به خلق تصویر ادبی می پردازد ایجاد تصاویر او از ترکیب جمله و اندیشه است تا محور عمودی شعر او درک نشود و شعر به کمال و پایان خود نرسد زیبایی کلام او آشکار نمی شود.

ـ دلم می خواهد کسی برای من سه تار بزند
و دلم سه تار بزند
چقدر دلم می خواهد که
دلم بزند
(نجدی، ۱۳۸۷: ۱۹۴)

منابع و مآخذ:

ــ حسن لی، کاووس. (۱۳۸۳). گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: انتشارات دبیرخانه شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی. چ اول.

ـ شهسواری، علی. (۱۳۸۰) باز خوانش سروده ای از بیژن نجدی. کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۴۳، ص ۷۷ ـ ۷۶.

ـ صدیقی، علی رضا. (۱۳۸۸) اسباب و صور ابهام در داستان های بیژن نجدی. فصلنامه علمی ـ پژوهشی، «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»، ش دوازدهم، بهار: ص ۱۶۰ ـ ۱۴۳.

ـ عابدی، کامیار. (۱۳۸۱) خرقه گیاهانه ی بیژن نجدی. جهان کتاب، مهر و آبان، ش ۱۵۵، ص ۱۵۸.

ـ عبد اللهیان، دکتر حمید. (۱۳۸۴) عوامل شاعرانگی در داستان های بیژن نجدی، : فصلنامه علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س) سال پانزدهم و شانزدهم، شماره ۵۶ و ۵۷، زمستان و بهار ۱۳۸۵.

ـ نجدی، بیژن. (۱۳۸۷). پسر عموی من سپیدار. تهران: ناشر تکا. چ دوم.

ـ نجدی، بیژن. (۱۳۸۰). داستانهای ناتمام، تهران: نشر مرکز. چ چهارم.

ـ نجدی، بیژن. (۱۳۸۷). یوزپلنگانی که با من دویده اند. تهران: نشر مرکز، چ دهم (چاپ اول ۱۳۷۳)

ـ نجدی، بیژن. (۱۳۸۱). دوباره از همان خیابان ها، تهران: نشر مرکز، چ ششم.

ـ نجدی، بیژن. (۱۳۸۱). خواهران این تابستان تهران: ماه ریز.

محمد صادقی ـ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه فردوسی مشهد

برخی از جنبه‌های زیبایی‌شناسی جدید در شعر قیصر امین‌پور

دکتر فروغ صهبا
عضو هیأت علمی دانشگاه اراک

مقدمه

اگرچه از آغاز پیدایش پدیده‌های هنری، سعی بر این بوده است که اصول ثابت و پایداری برای هنر و زیبایی‌های هنری وضع کنند و حتی در دوره‌هایی تناسب هندسی معروف به «تقسیم طلایی» را از اسرار زیبایی و سرمشق خوبی برای خلق زیبایی می‌دانستند(ر.ک. امین-پور،۱۳۸۴،ص۲۳۷) به گفتهٔ فلاسفهٔ هنر، هنر و زیبایی قانون ثابت و پایداری ندارد و اساس آن بر دگرگونی و - به گفتهٔ فرمالیستهای روس- هنجارگریزی نهاده شده است هرچند که این تحول و دگرگونی و هنجارگریزی خود تابع هنجار و نظم خاص است.

نیما که خود بانی تحول و دگرگونی در شعر فارسی است در این باره اعتقاد دارد که در هنر چیزی به طور مطلق و قطعی وجود ندارد.(طاهباز،ص۳۲۲) بر این اساس و به دنبال همین عدم قطعیت است که با تحول سبک‌ها و مکتب‌های هنری در دوره‌های مختلف، معیارهای زیبایی‌شناسی نیز متحول شده و آنچه در دوره‌ای ملاک زیبایی محسوب می‌شده در دوره‌ای دیگر از رونق افتاده و معیارهای تازه‌ای جای آن‌ها را گرفته است چنان که در شعر فارسی حدود چهار قرن قصیده زیباترین قالب اندیشه‌ها و تخیلات و عواطف شاعران بوده ولی پس از حملهٔ مغول از رونق افتاده و غزل جایگزین آن شده است. ابن‌رشیق در تحول ملاک و معیارهای زیبایی‌شناسی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف می‌گوید: ارزش‌های شعری در زمان‌ها و مکان‌های مختلف تفاوت دارد. اثری که در زمانی زیباست در زمانی دیگر زیبا نیست و آنچه نزد اهل سرزمینی پسندیده است به چشم مردمان دیگر ناپسند می‌آید، تنها شاعران بزرگند که به دلیل رعایت اعتدال و کمال هنری همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها را تسخیر می‌کنند.(ابن رشیق قیروانی، ص۵۸؛ نقل از امین پور،۱۳۸۴، ص۷۸)

سلیقه‌های شخصی، عقاید مکتبی- فلسفی، فرهنگ ملی و جایگاه تاریخی هر شخص و گروهی در راه شناخت و تعیین ارکان زیبایی بسیار مؤثر و موجب بروز اختلاف در بین مدعیان زیبایی‌شناسی بوده است که البته امری طبیعی است. یک اثر معماری از دوران گذشته، آنچنان که امروز برای ما زیباست ممکن است برای مردمی که در زمان آن‌ها ساخته شده زیبا نبوده باشد یا آنچه را مردم سرزمینی زیبا می‌پندارند ممکن است ساکنان منطقهٔ دیگر آن را زیبا ندانند.

به همین لحاظ متن امروزی را نمی‌توان فقط با معیارهای شمس قیس و آنچه در آثار دیگران در دوران گذشته نوشته شده بررسی کرد. نمونهٔ آشکار آن هم زیبایی‌شناسی موسیقی شعر است که در شعر نیمایی یا شعر سپید با آنچه که شمس قیس گفته اختلاف زیادی وجود دارد. در گذشته انواع جناس و سجع و تشبیه و دیگر فنون ادبی مندرج در کتاب‌های بلاغی موجب زیبایی متن بود اما امروزه تمهیدات و شگردهای تازه‌ای در زیبایی‌شناسی پدید آمده که نمونه‌های آن را در شعر نیما و پیروان او می‌توان ملاحظه کرد و اگر پا را از محیط‌های دانشگاهی فراتر نهاده، وارد جامعهٔ ادبی این دوران شویم باید حتی از زیبایی‌شناسی نیمایی نیز عبور کرده وارد زیبایی شناسی شعر پست مدرن فارسی شویم که در برخی موارد پشت پا به کلیهٔ جنبه‌های زیبایی‌شناسی ماقبل خود زده است اگرچه رویکرد به سنت یکی از شاخصه‌های هنر پست مدرن جهان است.

در مقالهٔ حاضر منظور از زیبایی‌شناسی جدید، معیارهای شعر نیمایی و پیروان اوست که تقریباً مورد پذیرش همگان قرار گرفته است. با ورود نیما به عرصهٔ شعر و به دنبال تحولی که در ساختار شعر معاصر ایجاد کرد عوامل زیبایی نیز تا حدودی دگرگون شد، ساختار ارگانیک، هارمونی، تلفیق تصاویر به منظور تکوین فرم ذهنی شعر، تحول سوبژکتیویته به ابژکتیوته، وصف‌های عینی از اشیا، روایت و در نهایت چند صدایی از عناصر مهم زیبایی شعر نیما بود. پس از نیما، شاگردان و پیروان وی نیز با استفاده از تمهیدات زبانی عناصر تازه‌ای بر آن افزودند، مثلاً اخوان با ورود به عرصهٔ حماسی شعر نیمایی و استفاده از نیروی القاگری آواها، جنبهٔ دیگری از زیبایی شعر نیمایی را فراهم کرد و در این مسیر گه‌گاه با آمیختن طنز و حماسه به چنان زیبایی هنری دست یافت که اگر نگوییم بی‌همتا است به ندرت می‌توان نمونه‌ای برای آن پیدا کرد، یا فروغ فرخزاد به پیروی از یکی از نظریه‌های نیما که نزدیک

کردن شعر به «طبیعت گفتار» بود تلاش کرد زیبایی حاصل از «شیوهٔ مکالمهٔ طبیعی» را در شعر خود گسترش دهد و شاملو به لحاظ آشنایی با شعر غرب عناصری از زیبایی شعر غربی مانند «برش‌های پلکانی» را وارد شعر معاصر کرد.

هنوز مدت زمان زیادی از شعر نیمایی و جنبه های زیباشناسی آن نگذشته بود که با رویداد انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ و جنگ تحمیلی و دفاع مقدس، تحول تازه‌ای در حوزهٔ زیبایی‌شناسی و شیوه‌های ارائهٔ آن یعنی اشکال هنری پدید آمد. به دنبال این تحول، جریان تازه‌ای در شعر و شاعری شکل گرفت و شاعرانی با نگرش جدید پا به عرصهٔ ادبیات و شعر نهادند که مشهور شدند به شاعران موج سوم و شعر آن‌ها شعر انقلاب و دفاع مقدس نام گرفت. هرچند که جریان شعری جدید، زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد و معیارهای آن با معیارهای پیشین فرق می‌کند اما در موارد زیادی، به جریان‌های شعری دههٔ چهل توجه داشته است و رد پای شعر شاعران پیش از انقلاب در بسیاری از اشعار آن‌ها دیده می‌شود؛ در شعر بسیاری از این شاعران، تأثیر زبان شاملو، اخوان و فروغ دیده می‌شود، در اشعار گروهی دیگر تأثیر شعر سپهری را می‌توان مشاهده کرد، و گروهی نیز تحت تأثیر زبان احمدرضا احمدی و به سخن دیگر، موج نو قرار گرفتند.

یکی از شاعران این گروه – شاعران انقلاب و دفاع مقدس– که زبان شفاف و معتدل و زندهٔ او با در اختیار گرفتن برخی از معیارهای زیبایی‌شناسی نیمایی از یک سو و نگاه کنجکاوانه به شعر کلاسیک فارسی از سوی دیگر، موجب تمایز شعر او از هم‌نسلانش می‌شود قیصر امین پور است.

قیصر امین پور که از شاعران دههٔ سوم پس از نیما به شمار می‌آید، زمانی قدم در عرصهٔ شعر نهاد که اصول و عناصر و عوامل زیبایی شعر نیمایی جا افتاده و تقریباً به نوعی تثبیت هنری رسیده بود اما از سوی دیگر ملاک و معیارهای تازه‌ای در زیبایی‌شناسی شعر پس از انقلاب نیز در حال شکل گرفتن بود. قیصر امین پور قواعد نو را با کهن درآمیخت و از ابداعات هنری در راستای تکمیل سنت‌ها بهره برد. نظام متفاوتی که امین‌پور بدان دست یافت، رمز موفقیت او بود و از او چهره‌ای تأثیر گذار بر شاعران بعد از خود پدید آورد. از این رو می‌توان مجموعهٔ اشعار او را از منابع مهم زیبایی‌شناسی جدید در شعر فارسی به شمار آورد.

امین پور بر این اندیشه است که بدون سنت‌ها و بی ارتباط با آن‌ها نه تنها امکان وجود نـوآوری نفی می‌شود بلکه اصولاً تفکر و بحث در این زمینه ممکـن نیـست. از دیـدگاه او هـر اثـر هنـری بـه گونه‌ای مدیون آثار پیشین و مؤثر بر آثار پسین است یعنی پاره‌ای از ویژگی‌های مشترک پیـشین را بر می گیرد و هنگامی که از زمان خود فراتر می‌رود همراه با خود برخی ویژگی‌هـای جدیـد را نیـز فرا می‌برد. پس ماندگاری اثر هنری همان قدر که مدیون ویژگی‌های منحصر بـه فـرد آن اسـت بـه ویژگی‌های مشترک آن هم بستگی دارد.(ر.ک. امین پور، ۱۳۸۴، ص۵۷)

بر این مبنا، امین‌پور با نگاه تیزبین خود سنت و نوآوری را مورد شناخت و داوری قـرار داده، بـا اخذ وجوه مشترک و ماندگار آثار پیشین از قبیل آنچه در آثار نیمـا و پیـروان او آمـده بـود و جنبـهٔ فردیت دادن به آن‌ها، شعر خود را بنا می‌نهد از این رو اگرچه اصول زیبایی‌هـای شـعر او مبتنـی بـر شاعران معاصر پیش از اوست جنبه‌های فردی ساختار آن‌ها، شعر او را از دیگران متمایز می کنـد. او با استفاده از عناصر نوگرای زیبایی‌های شعر معاصر، اشعاری ساخته و پرداختـه اسـت کـه برخـی از سطرهای آن مانند تک‌بیت‌های سبک هندی بر زبان‌ها جاری است، مانند:

– از خوبی تو بود [که من [بد شدم.(امین‌پور، ۱۳۸۰،ص ۶۸)

– دردهای من / گرچه مثل دردهای مردم زمانه نیست/ درد مـردم زمانـه اسـت. (امـین‌پـور، ۱۳۸۶الف،ص۱۶)

– این روزها/ خیلی برای گریه دلم تنگ است. (همان، ص۳۲)

– ناگهان [چقدر زود [دیر می‌شود!(همان، ص۴۹)

– خارها [خوار نیستند. (همان، ص۷۳)

– نان را [از هر طرف بخوانی [نان است. (همان، ص۷۶)

بنابر مفروضات پیشین، پژوهش حاضر نگاهی است بـه جنبـه‌هـایی از زیبـایی‌شناسـی دوران معاصر در اشعار قیصر امین‌پور که به شیوهٔ استقرائی انجام شده و نمونه‌هایی از آن عبارت است از: هارمونی، چند صدایی، دیداری کردن تصاویر، تأثیر طبیعـی و تجـسمی، ایهـام و ابهـام‌هـای تازه، بینامتنیـت، تقابـل، عناصـر تـصویری دو سـویه، طنزهـای انتقـادی، هنجـارگریزی معنـایی محاوره‌ای و برخـی از شـگردهای زبـانی تـازه از قبیـل القـاگری آواهـا، سـاخت ترکیـب‌هـای تصویری تازه، هنجارگریزی‌های جدید نحوی، پرسش‌های بـدون پاسـخ و بـازی بـا الفـاظ کـه مقالهٔ پیش رو، به بیان و بررسی چند نمونه از آن‌ها می‌پردازد:

القاگری آواها

بخش مهمی از زیبایی‌شناسی جدید در دورهٔ معاصر در کیفیت کاربرد زبان و تمهیدات زبانی نهفته است. یکی از این تمهیدات استفاده از توان القاگری آواها و واج‌های زبان است و منظور از آن استفاده از آواهایی در کلام است که علاوه بر القای مفهوم و حس و عاطفه از طریق معانی واژگان، از طریق صدای آواها و احیاناً شکل آن‌ها نیز بتوان مفهوم و حس و عاطفهٔ مورد نظر را القا کرد. در گذشته نیز شاعران بزرگ به این ویژگی زبان توجه کرده و از آن به عنوان عامل مهمی در زیبایی بهره برده‌اند مانند دو بیت زیر از رودکی که ظاهراً از قدیمترین نمونه‌های کاربرد این تمهید در شعر است:

بوی جوی مولیان آید همی　　یاد یار مهربان آید همی
ریگ آموی و درشتی راه او　　زیر پایم پرنیان آید همی

(رودکی، ص۷۵)

یا دوبیت زیر از منوچهری:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است　　باد خنک از جانب خوارزم وزان است
آن برگ رزان بین که برآن شاخ وزان است　　گویی به مثل پیرهن رنگرزان است

(منوچهری، ص۱۵۳)

در دوران معاصر با توجه به تحقیقات زبانشناسی بر روی آواها و واج‌های زبان این ویژگی کاربرد بیشتری پیدا کرده است و در اشعار شاعران بزرگ معاصر همچون شاملو و اخوان و سرشک نمونه‌های مختلفی از کاربرد آن به چشم می‌خورد. امین‌پور نیز از این تمهید در جای جای اشعارش استفاده کرده است که می‌توان آن را یکی از ویژگی‌های سبکی او برشمرد؛ مانند شعر «سفر ایستگاه» که یکی از عوامل مهم زیبایی آن مبتنی بر همین تمهید است:

قطار می‌رود
تو می‌روی
تمام ایستگاه می‌رود

و من چقدر ساده‌ام
که سال‌های سال
در انتظار تو
کنار این قطار رفته ایستاده‌ام
و همچنان
به نرده‌های ایستگاه رفته
تکیه داده‌ام!(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۹)

در سه سطر اول که سخن از رفتن است شاعر در پایان هر سه سطر از فعل رفتن که هم از نظر مفهومی دلالت بر رفتن می‌کند و هم از نظر واج تکریری «ر» که بر حرکت متداوم و یکنواخت دلالت می‌کند بهره برده است اما در سطرهای بعدی که می‌خواهد ایستادن و ماندن و عدم پویایی را بیان کند از صامت «س» و فعل «ام» که خود دال بر ایستایی و عدم پویایی است استفاده کرده است.

در شعر زیر نیز با استفاده از هجای «واز» در پایان سطر چهار و پنج، باز بودن دهان را به صورت مکرر القا می‌کند:

از رفتنت دهان همه باز...
انگار گفته بودند:
پرواز!
پرواز! (امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۲۹)

آغاز شعر از میانه (یا سهیم کردن خواننده در ساخت شعر)

یکی از تمهیدات زیبایی‌شناسی جدید که از داستان به شعر راه یافته شروع شعر از میانهٔ آن است. نظریهٔ ارسطو که می‌گوید هر داستانی باید آغاز و میانه و پایانی داشته باشد تا قبل از دورهٔ مدرنیسم تکیه‌گاه عمدهٔ متون ادبی بود اما از دورهٔ مدرنیسم به بعد نویسندگان به نگارش داستان‌هایی پرداختند که گاه از وسط شروع می‌شد یا پایان آنها در آغاز داستان آمده است. این تمهید به تدریج به شعر معاصر نیز راه یافت که نمونه‌های فراوانی از آن در اشعار دههٔ سی و چهل به بعد وجود دارد. شاملو از اولین شاعران معاصراست که این تمهید را به صورت گسترده‌ای در شعرش به کار برده است. قیصر نیز در شعر زیر که ظاهراً در آغاز آن به شعر «آنگاه پس از تندر» اخوان توجه داشته بدینگونه آن را با «اما» شروع کرده است:

... اما

اعجاز ما همین است:

ما عشق را به مدرسه بردیم(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص ۱۰)

«اما» از پیوندها محسوب می‌شود که بین دو واژه یا دو عبارت پیوند بر قرار می‌کند. شروع شعر با «اما» دلالت بر این می‌کند که شاعر مطالب پیش از آن را بر عهدهٔ خواننده نهاده تا خود آن را تکمیل کند. راز زیبایی اینگونه ساخت‌ها ناشی از این است که خواننده با خواندن شعر، دوباره به آغاز آن باز می‌گردد و بخش محذوف را در ذهن خود خلق می‌کند و همین ایجاد و آفرینش موجب لذتی می‌شود که ناشی از زیبایی آن است.

یا نمونهٔ زیر:

اما چرا

آهنگ شعرهایت تیره

و رنگشان

تلخ است؟ (امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۲۳)

دیداری کردن تصاویر

شعر کهن فارسی به لحاظ شکل نوشتاری یکنواختی که دارد، از نظر دیدار فقط القاگر این مفهوم است که خواننده با شعر روبرو است اما در شعر معاصر با توجه به تمهیدات نوشتاری گوناگونی که در نوشتن شعر وجود دارد علاوه بر مفهوم سازه‌ها، امکان القای پیام‌های ثانویه‌ای نیز از طریق شکل نوشتاری شعر برای شاعر فراهم می‌شود. یکی از تمهیدات نوشتاری، دیداری کردن تصاویر است که گاه از طریق برش و تقطیع سطرها و واژه ها و یا از طریق علایم سجاوندی شکل می گیرد.

به گفتهٔ پورنامداریان «عنصر ساختاری گفتار که صوت است و منش شنیداری دارد وقتی به صورت نوشتار درمی‌آید منش دیداری پیدا می کند. بدین ترتیب نشانه‌های زبانی که به قول سوسور و پیرس سمبلیک‌اند و ارتباط میان آن‌ها و موضوعشان قراردادی است به نشانه‌های آیکونیک تبدیل می‌شوند که منش دیداری دارند. بنابراین وقتی به نشانه‌های سمبلیک و زمانی و شنیداری گفتار، بعضی از خصوصیات نشانه‌های آیکونیک و مکانی و دیداری نوشتار افزوده می‌شود، پیام‌هایی هم از این نشانه‌های ثانوی به خواننده منتقل می‌شود که در شعر جلوه‌های بارزتری دارد.»(پورنامداریان، ۱۳۸۱- ب،ص۴۴۳) مانند مفهوم «افتادن» در شعر زیر که شاعر به دو شیوه آن را به خواننده می‌رساند یکی از طریق مفهوم سازه‌های شعر و دیگری از طریق شکل نوشتن شعر به صورت پلکانی و حرکت از بالا به پایین:

افتاد
آن سان که برگ
- آن اتفاق زرد-
می‌افتد

افتاد
آنسان که مرگ
- آن اتفاق سرد-
می‌افتد

اما
او سبز بود و گرم که
افتاد(امین‌پور، ۱۳۷۹، ص ۱۰)

یا در شعر زیر که قیصر از طریق علائم سجاوندی یعنی گذاشتن نشانهٔ تعجب در پایان شبه جمله‌های عاطفی و کوتاه و مکرر، نمایی از ریزش باران را به تصویر کشیده است:

باران! باران! دوباره باران! باران

باران! باران! ستاره باران! باران!

ای کاش تمام شعرها حرف تو بود:

باران! باران! بهار! باران! باران!(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص ۸۹)

خلاف عادت (یا عکس معنا)

معمولاً رو در رو قرار گرفتن با هر امر غیر منتظره‌ای موجب غرابت و شگفتی در انسان می‌شود و غرابت منجر به هیجان و نشاطی می‌شود که در اصطلاح هنر ناشی از زیبایی است از این رو می‌توان موارد غیره منتظره و غافلگیر کننده را در ادبیات از عوامل زیبایی برشمرد. توجه به غرابت از قدیم در ادب فارسی مورد توجه بوده و خواجه نصیر غرابت را عامل تخییل و لذت دانسته، می‌گوید: هرچه غریب‌تر و مستبدع‌تر و لذیذتر، مخیل‌تر و ... (وحیدیان، ص۹۳)

یکی از ترفندهای شگفتی آفرین و غرابت، خلاف عادت سخن گفتن است که گه‌گاه شعرا و نویسندگان از آن در شعر و نوشته‌های خود بهره برده‌اند مانند این سخن سعدی که می‌گوید:

به زیورها بیارایند وقتی خوبرویان را تو سیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارایی

شیوهٔ خلاف عادت گفتن (یا عکس معنایی) چه در معنای حقیقی و چه در معنای مجازی، آن است که گوینده ابتدا گزاره‌ای را بیان کند و سپس همان گزاره را با جابه‌جا کردن ارکان به شکل تازه به گونه‌ای ارائه دهد که عامل شگفتی شود مانند این بیت:

دیروز به توبه‌ای شکستم ساغر امروز به ساغری شکستم توبه

در این بیت شاعر ابتدا «توبه» را اسباب شکست ساغر قرار داده سپس در مصراع دوم به عکس ساختار مصراع اول، «ساغر» را ابزار شکستن توبه قرار داده است.(ر.ک. وحیدیان، صص۱۰۷و۱۰۹)

اما در شعر قیصر «عکس معنایی» به گونهٔ تازه‌ای مطرح شده و آن بدین صورت است که غالباً بدون ذکر عبارت اولیه که مفهوم و معنی را به صورت پذیرفتنی بیان می‌کند، نیمهٔ دوم کلام که بیانگر مفهوم غیرمنتظره است ذکر می‌شود. نکتهٔ حائز اهمیت و قابل توجه یا غرابت در این‌گونه ساخت‌ها این است که مطلب بیان شده به هیچ عنوان امکان‌پذیر و عملی نیست بلکه ایده و اندیشه‌ای است که شاعر آرزو می‌کند چنین باشد مانند نمونه‌های زیر:

پرنده
نشسته روی دیوار
گرفته یک قفس به منقار(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۳۳)

در شعر فوق، مفهوم قابل قبول آن است که پرنده گرفتار قفس باشد اما شاعر از طریق تمهید بیان «عکس معنا»، قفس را در منقار پرنده گرفتار می‌بیند و این امر، آرزویی است که هیچ‌گاه عملی نیست.

یا شعر زیر که در آن، ایدهٔ دیگری به شکل آرمانی بیان شده است:

پشت میله
بر کف زندان
کپه‌ای زنجیر(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۳۴)

و همچنین نمونهٔ زیر:

روزی که دست خواهش کوتاه
روزی که التماس گناه است
... روزی که روی درها
با خط ساده‌ای بنویسند
تنها ورود گردن کج ممنوع(امین‌پور، ۱۳۸۶- الف، ص۱۱)

تصاویر واقعی منحصر به فرد

برخی از اشعار مربوط به جنگ تحمیلی و دفاع مقدس، سرودهٔ شاعرانی است که گروهی از آن‌ها خود مستقیماً در جبهه‌ها حضور داشته و یا گروهی دیگر که در مناطق جنگی می‌زیسته‌اند، این‌ها از یک سو شاهد ایثارگری‌ها و شهادت‌طلبی رزمندگان و از سوی دیگر گاه شاهد درنده خوئی دشمن و یا تحمل حقارت او بوده‌اند. از این رو بعضی از اشعار اینان دقیقاً حاصل مشاهدات و تجربه‌های شخصی است به همین لحاظ این‌گونه اشعار گاه از زبان و بیان و تصویرهایی واقعی برخوردار است که به ندرت می‌توان نمونه‌هایی برای آن‌ها پیدا کرد یا به طور کلی فاقد نمونه است. مانند تصویری از «کل زدن» مادر خندان یک شهید هنگام دفن جسد فرزند شهیدش که قیصر در شعر زیر ارائه کرده است:

این زن که بود
که بانگ «خوانگریو» محلی را
از یاد برده بود
با گردنی بلندتر از حادثه
بالاتر از تمام زنان ایستاده بود
و با دلی وسیع‌تر از حوصله
در ازدحام و همهمه «کل» می‌زد؟
این مادر که بود که می‌خندید؟ (امین‌پور، ۱۳۷۹، ص۱۸)

یا نمونهٔ زیر که بنا به گفته شاعر «دیوار هم توان شنیدن نداشته است»:

آن شب که در غبار
مردی به روی جوی خیابان
خم بود
با چشم‌های سرخ و هراسان
دنبال دست دیگر خود می‌گشت

باور کنید
من با دو چشم مات خودم دیدم
که کودکی زترس خطر تند می‌دوید
اما سری نداشت.
لختی دگر به روی زمین غلتید
و ساعتی دگر
مردی خمیده پشت و شتابان
سر را به ترک بند دوچرخه
سوی مزار کودک خود می‌برد(امین‌پور، ۱۳۷۹، ص۲۵)

- همچنین توصیف بی نمونه‌ای که شاعر در شعر زیر از شب می‌دهد:

آری
شب موقع بدی است
هر شب تمام ما
با چشم‌های زل زده می‌بینیم
عفریت مرگ را
کابوس آشنای شب کودکان شهر
هر شب لباس واقعه می‌پوشد.(امین‌پور، ۱۳۷۹، ص۲۳)

رنگین کردن زبان شعر با زبان محاوره

بخشی از زیبایی شعر معاصر حاصل آمیختن گونه‌های مختلف زبان و ورود زبان محاوره به زبان شعر است. در طول حدود هزار سال شعر فارسی، عموماً شعر همهٔ شاعران از بیانی فخیم و ادیبانه برخوردار بود و به‌ندرت رنگی از لحن زادگاه یا محل زندگی شاعر در آن رؤیت می‌شد اما در شعر معاصر یکی از وجوه تمایز شاعران همین رنگ محلی لحن و گه‌گاه واژه‌ها و اصطلاحات محلی و بطور کلی زبان محاوره است که عامل برجسته سازی و گاه زیبایی شعر می‌شود.

چنان که اخوان با این که با سخن بزرگان ادب فارسی آشنایی کامل دارد و حتی از مطالعهٔ دیوان شعرای گمنام و بی‌نشان نیز غافل نبوده است و بخش مهمی از شعرش متکی بر فرهنگ گذشته و شعر کلاسیک است در شعرش به واژه‌ها و ترکیباتی برمی‌خوریم که از زبان محاورهٔ دوران خویش بهره برده است. آنچه از زبان محاوره و مردم عامه به شعر او راه یافته شامل محدودهٔ گسترده‌ای از واژه و ترکیب و ضرب‌المثل تا لحن و بیان عامیانه می‌شود. در برخی از اشعار او گاه واژه‌ای اساطیری مربوط به دوران بسیار گذشته هنرمندانه همنشین واژه‌ای امروزی و عامیانه شده است. او چنان لحن صمیمانهٔ مردم دوران خود را با واژه‌های با صلابت گذشته همنشین می‌کند که کمترین ناهماهنگی در شعر او احساس نمی‌شود.

«کاربرد کلمات و ترکیبات رسای زبان محاوره‌ای و عامیانه و نیز کلمات محلی به شرطی که درست و بجا و متناسب با زمینهٔ معنایی و سرشت عمومی زبان شعر به کار رود بی‌تردید بر غنای زبان می‌افزاید و معنی و حال و هوای عاطفی شعر را با دقت و شدت بیشتر القا می‌کند و رنگ و بوی اصالت محلی به شعر می‌بخشد و در انتقال و تصویر تجربه‌های خاص شعر نقش مؤثری ایفا می‌کند.»(پورنامداریان،۱۳۸۱- الف، ص۱۶۶) علاوه بر این‌ها همدلی و صمیمیتی که خواننده پس از خواندن شعر احساس می‌کند دلیل دیگری بر لذت ناشی از زیبایی کاربرد این‌گونه سازه‌ها است. قیصر به خوبی از این زبان بهره برده و بخش عمده‌ای از زیبایی شعر او برخاسته از همین تمهید است:

دنبالهٔ بادبادکی در کف باد
من بودم و بی خیال من کودکی ام(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۹۳)

صد سال آزگار
ماندیم
و زخم‌های خشک ترک خورده را
در متن لایه‌های نمک
خواباندیم
(امین‌پور، ۱۳۸۶- الف، ص۲۶)

نه!
کاری به کار عشق ندارم!
من هیچ چیز و هیچ کسی را
دیگر
در این زمانه دوست ندارم(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۱۴)

اما چرا
آهنگ شعرهایت تیره
و رنگشان
تلخ است(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۲۳)

زیبایی حاصل از کاربرد زبان محاوره آنگاه دوچندان می‌شود که هنجارگریزی معنایی نیز بدان افزوده شود:

من
سالهای سال مردم
تا این که یک دم زندگی کردم
تو می‌توانی
یک ذره
یک مثقال
مثل من بمیری؟(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص ۳۰)

طنز

اگرچه به زعم شاعران دهۀ هفتاد طنز بهترین ابزار بیان احساسات است و با توجه به بسامد بالای آن در شعر این دوره آن را یکی از ویژگی‌های شعر این دوره برشمرده‌اند، نمی‌توان استفاده از آن را در شعر دوره‌های دیگر انکار کرد. به طور کلی زبان طنز همیشه در طول ادب فارسی یکی از ارکان مهم شعر فارسی بوده است.

طنز علاوه بر نقشی که در القای مفهوم دارد از نظر زیبایی شناسی نیز در شعر معاصر فارسی مورد توجه شاعران بوده و در سالهای اخیر مخصوصاً در دهۀ هفتاد از ارکان مهم شعر پست مدرن ایران است.

شعر قیصر که در فاصلۀ بین شعر قبل از انقلاب و شعر پست مدرن قرار دارد، تجلی‌گاه زیباترین کاربردهای زبان طنز است و در شعر او گه‌گاه به طنزهایی برمی‌خوریم که محور و مبنای ساختار زیبایی شناسانۀ شعر اوست.

یکی از جنبه‌های زیبایی‌شناختی طنز در تضاد و تناقضی است که در بعضی از طنزها از ارکان اساسی آن به شمار می‌رود تا آنجا که برخی در تعریف طنز گفته‌اند «طنز عبارت است از تصویر هنری اجتماع نقیضین» (شفیعی، ص۵۱)

تضاد موجود در طنز، ناشی از وجود دو موقعیت متقابل است؛ تضاد بین موقعیت موجود و موقعیت آرمانی یا مورد انتظار که گوینده از طریق آن، اعتراض خود را به صورت غیرمستقیم اما اثرگذار بیان می‌کند و خواننده با لبخندی که پس از خواندن آن از خود نشان می‌دهد لذت ناشی از درک زیبایی نهفته در طنز را بیان می‌کند. لبخند خواننده یا شنوندۀ طنز از نشانه‌های مهم تأثیر طنز بر خواننده است که حکایت از تأثیرعاطفی و غلبۀ احساس ناشی از تناقض موجود در طنز می‌کند، مانند نمونۀ زیر از قیصر امین پور که از «آزادی و جولان دادن خود» می‌گوید «در هرکجا» و «هر طور» که می‌خواهد اما «در بین این دو خط»:

این روزها که می‌گذرد
شادم
زیرا
یک سطر در میان
آزادم
و می‌توانم
هرطور و هرکجا که دلم خواست
جولان دهم
در بین این دوخط(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۲۶)

قیصر گه‌گاه با مبنا قرار دادن بازی‌های زبانی و از طریق تقابل‌های لفظی به ساخت زیباترین طنزها دست می‌یابد، مانند:

به امید پیروزی واقعی
نه در جنگ
که بر جنگ(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۱۸)

یا نمونه‌های زیر:

- مرا
به جشن تولد
فرا خوانده بودند
چرا
سر از مجلس ختم
درآورده‌ام(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۲۲)

نه چندان بزرگم
که کوچک بیابم خودم را
نه آنقدر کوچک
که خود را بزرگ...
گریز از میانمایگی
آرزویی بزرگ است(امین‌پور، ۱۳۸۶- ب، ص۲۷)

گاهی بازی با الفاظ به ایجاد ساخت‌های پاردوکسی زیبایی نیز منجر می‌شود، مانند:

می‌خواستم بگویم
گفتن نمی‌توانم
آیا همین که گفتم
یعنی
همین که
گفتم؟(امین‌پور، ۱۳۸۶ - ب، ص۲۸)

منابع

امین‌پور، قیصر(۱۳۷۹): تنفس صبح، تهران، سروش، چاپ سوم
امین‌پور، قیصر(۱۳۸۱): گلها همه آفتابگردانند، تهران، مروارید، چاپ سوم
امین‌پور، قیصر(۱۳۸۴): سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ دوم
امین‌پور، قیصر(۱۳۸۶- الف): آینه‌های ناگهان، تهران، افق، چاپ دهم
امین‌پور، قیصر(۱۳۸۶- ب): دستورزبان عشق، تهران، مروارید، چاپ سوم
پورنامداریان، تقی(۱۳۸۱- الف): خانه‌ام ابری است، تهران، سروش، چاپ دوم
پورنامداریان، تقی(۱۳۸۱- ب): سفر در مه، تهران، نگاه، ویراست جدید
رودکی(۱۳۶۵): گزیدهٔ اشعار، پژوهش و شرح جعفر شعار و حسن انوری، تهران، امیرکبیر، چاپ اول
شادخواست، مهدی(۱۳۸۴): در خلوت روشن(بررسی نظریه‌ها و بیانیه‌ها در شعر معاصر)، تهران، عطایی، چاپ اول
شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۲): مفلس کیمیا فروش، تهران، سخن، چاپ اول
طاهباز، سیروس(۱۳۶۸): در بارهٔ شعر و شاعری (از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج)، تهران، دفترهای زمانه، چاپ اول
قویمی، مهوش(۱۳۸۳): آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)، تهران، هرمس، چاپ اول
منوچهری دامغانی(۱۳۷۰): دیوان، به اهتمام محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار، چاپ اول
وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۷۹): بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، دوستان، چاپ اول

مؤلفه ی زبان در شعر سپید

دکتر حمید طاهری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه
مریم رحمانی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده:

«زبان» یکی از شاخص هایی است که به «شعر سپید» تشخص و تمایز می بخشد. مؤلفه ی زبان در شعر سپید از دهه ی سی تا کنون تحولات گوناگونی را گذرانده است که می توان آن را در دو دسته (۱) زبانِ شعرِ شاملویی (۲)زبانِ شعر بعد از دهه ی هفتاد تقسیم بندی کرد. در نگاهی کلی می توان گَفت شعر سپید با فخامتَ و صلابت زبانِ شاملو هویت یافت که در دوره های بعد برای خلق شاعرانگی از آن فخامت فاصله گرفت وَبه تکنیک های تازه ی زبانی روی آورد. از جمله این تکنیک ها، صمیمیت و نزدیکی به زبان گفتار است. به طور کلی مؤلفه های زبانی شعر سپید شامل:ساخت شکنی، آشنایی زدایی و نزدیکی به زبان گفتار است.

کلمات کلیدی: زبان- شعر سپید – زبانِ شعر شاملویی – زبانِ شعر بعد از دهه ی هفتاد – ساخت شکنی- آشنایی زدایی..

مقدمه:

انسان موجود پیچیده ای است، آنقدر پیچیده که شاید در هستی، ناشناس تر از او در جهان مادی نتوان شناخت، پدیده ای عظیم از یک نظام بنیادی حیرت آور به نام جسم،گمنامی و ابهام غیرقابل انکاری به نام روان و بالاخره یک جزء مجرد و خارج از ذهن مادی، به نام روح. این قسمت ها چنان در هم آمیخته و به هم تنیده اند که غیرقابل تفکیک به نظر می رسند، پیوستگی عناصر تشکیل دهنده انسانی، چنان یکپارچه و کامل است که اگر عقل مجرد و ذهن ماده به آن بنگرد قادر به تفکیک اجزاء آن نیست. در این خلقت بسیار ناشناخته و در عین حال قدرتمند، زبان ابراز گفتار است،گفتار، واژگان نیست وسیله ای است که انسانِ پیچیده خود را در آن به هستی عرضه می دارد، واژگان از خود اصالتی ندارند، واژگان ابزار ابراز موجودیت هستند، و گفتار در عین حال که اولین تجلیات ابراز وجود است، مهمترین اصل آنها نیز به شمار می آید. نگاه به زبان، بازکردن دریچه ای از بیرون به یک هستیِ عمیق و پیچیده است و بدیهی است که زبان و ابزار آن، یعنی گفتار و در مراتب بعد نوشتار، نمی توانند پیچیدگی موزون و تعریف ناشده ی انسان را به طور کامل عریان کنند.

شاید ادبیات و خاصه زبان شعر، تلاش لازم و حتمی انسان برای یافتن زبان های تازه تری است تا بتواند پنجره ای بی مرز رو را به روان انسان را گشاده نماید. بدین لحاظ است که زبان شعر، حتی با زبان محاوره و زبان معیار یک تفاوت بنیادین دارد و آن این است که خود را مکلف به راز گشایی می داند.

نگاهی کوتاه به سیرتحول زبان شعر در جهان نشان می دهد که زبان در ابتدا نظم را اختیار کرد و فرو گذاشت، وزن را اختیار کرد و فرو گذاشت، موسیقی را لایه لایه به هم پیچاند، به لایه های اندیشه و زیبایی و تلفیق آن ها دل سپرد و بعد، از هر آنچه ساخته بود یکباره برید. به دنیایی کاملاً ناشناخته، و بی مرز و قانون، معتقد شد و بعد هم مدعی شد که هر گونه اعتقادی به هر اصل ثابتی مرگ زبان است و در همه ی این مراحل تلاش زبان، کنکاشی بود برای باز کردن گره ای به نام «انسان»که در هیچ قالبی معنا نمی شود و هر زبانی در بیان حتی قسمتی از او، ناتوان است.

زبان شعر با تلاش بخردانه ای برای درک یک هستی فراتر از خود شروع شد، بعد در گذر زمان، از خرد به عشق رسید و در عاشقانه ها به معنا دست یافت، اما معنای عشق چنان با پیچیدگی های وجود انسان هماهنگ و در عین حال کوچک بود که... عقل عشق را هم به دنبال یافتن جنون فروگذاشت. زبان شعر سپید در مسیر این حرکت برآیند اعتراض موسیقی به نظم در«نیما»و تکامل آن در شاعرانی چون«فروغ»، «مصدق»، «اخوان ثالث»و...است؛ و سپس با گذر از موسیقی به شعور باطن زبان می رسد، با فخامت و زیبایی در«شاملو»و شاعران پیرو او حضور پیدا می کند و در آثار بعد از دهه ی هفتاد به صمیمیت و زبان معیار نزدیک می شود.

در این مسیر نقش شاعرانی چون «آتشی» و «رؤیایی» و... و محققانی مانند «بابک احمدی» و«رضا براهنی» و... غیرقابل انکار است اما مؤلفه های شعر سپید که هنوز هم با کمی تغییر فرم، قسمت مهمی از زبان شعر ایران را در برگرفته است، نمی تواند از تئوری پردازی های غربی بی نصیب بماند؛ مخصوصا که شاخص ترین چهره ی آن یعنی«شاملو»علاوه بر شاعر، مترجم شعر هم بود و به لحاظ تسلط بر زبان های غربی و علاقه ی شخصی از نزدیک تئوری های غربی را می شناخت و مصادیق شاعرانه آن را با دقت به فارسی بر می گرداند، شناخت تئوری های غربی، آشنایی با شعر غربی و نمونه های بسیار قدرتمند آن در شاعرانی انکارناپذیر، چون«اکتاویو پاز»، «لورکا»، «نرودا» و...فضای ذهنی و تئوریک شاملو را کاملا آماده ی پذیرش اندیشه های غربی کرد. هنر شاملو در این برهه از زمان آمیختن شرق و غرب در اندیشه و موسیقی پنهان شعر و پیوند بین عناصر ایرانی و شعر فرا- مرزی بود،کاری که بعد از او و مانند او، دیگر از عهده ی هیچ کس برنمی آمد و به همین دلیل شعر سپید در شاملو و مقلدان او خلاصه شد و بعد از آن، سر از ناکجا آبادی در آورد که نه به هویت شرقی وفادار ماند و نه به اندیشه ی غربی ایمان آورد. البته منکر تلاش بسیار با شکوه جوانان ناشناخته ای در عرصه ی زبان شعر امروز نمی شود بود که به دلایل اجتماعی و سیاسی حضور با شعور و قدرتمند آن ها در ادبیات ایران زیاد مطرح نیست و هنوز نام های بزرگ، متعلق به بیش از بیست سال پیش است، شاعرانی که زبان شعر سپید را از شاملو وام ستاندند و در آن صمیمیت را با فخامت آمیختند به عرصه ی بازی های زبانی وارد شدند،حجاب از رخ مؤلفه های پنهان وجود برداشتند و.... جای بسیاری از این شاعران در تحقیقات آکادمیک ما خالی است،که من سعی کرده ام در حد امکان نظری به آن ها داشته باشم.

صلابت خاصِ زبان شعری شاملو در تمام ابعاد و زوایای اندیشه اش نمود دارد. در بُعد حماسی، اجتماعی «شیر آهن کوه مردی از این گونه عاشق که میدان خونینِ سرنوشت/ به پاشنه‌ی آشیل در نوشت/ روئینه تنی که/ راز مرگش را/اندوهِ عشق و غمِ تنهایی بود» و بُعدعاشقانه و فلسفی «اینک چشمی به دریغ/ گه فانوس اشکش /شور بختیِ مردی را که تنها بودم و تاریک/ لبخند می زند/آنک منم که سرگردانی هایم را همه / تا بدین قله ی جُل جتا، پیموده ام». البته توانایی شاملو در صلابت زبانی اشعارِ عاشقانه ستودنی است.

اما در فضای جدیدی که شعر سپید تجربه می کند صمیمیت های گفتاری و ساختارهای زبانی روزمره جایگزین آن فخیم گویی ها شده است: «آخرین باری که حرف زدیم/ کامیونی در گلویمان شن خالی کرد/ ما برادران سکوتیم/ چوب کبریتیم/ یک بار جرقه می زنیم/ و بعد تا ابد... چه بد»(بیدج،۱۳۸۴، ص۴۸) ، و یا گاهی این صمیمیت زبان را با همان روحیه ی اشتراک با مخاطب، در ضرب المثل ها لایه پوشانی می کنند: «روز باشد یا شب/ قصه را همین جا تمام کن/ این کلاغ به خانه اش برسد یا نه/ به حال این مردم مگر فرقی هم می کند/ این مردم که فقط چسبیده اند به یک بود/ و نبود آن یکی اصلاً اهمیتی ندارد»(صفر بیگی، ۱۳۷۹، ص۶۱).

مؤلفه های زبانی شعرسپید به سه دسته تقسیم می شود:

۱. ساخت شکنی
۲. آشنایی زدایی
۳. صمیمیت و نزدیکی به زبان گفتار

۴-۱ساخت شکنی

برای توضیح مفهوم «ساخت شکنی» و «آشنایی زدایی»مروری گذرا بر تاریخ «مدرنیته» ضروری می نماید. «مدرنیسم» یک دوران تاریخی است که پس از رنسانس(انقلاب صنعتی/تولید سرمایه داری) از قرن۱۶ آغاز شد و تا کنون ادامه دارد. عنصر اصلی اندیشه های مدرنیسم «خرد باوری» است که با نظریات «دکارت» شروع می شود. دکارت، معتقد بود هیچ باوری را بدون دلیل عقل محکم نباید پذیرفت و باید به «باورهای مطلق» یعنی«قانون گذاری» رسید «مارکس» و «نیچه» از منتقدان «مدرنیسم» بودند «مارکس»فقط نظام سرمایه داری را که بر اصل «خود پرستی و خود مداری» استوار است، نمی پذیرد و نیچه به نسبیت «عقل» معتقد

است؛ بنابراین «مطلق گرایی» مدرن را نمی پذیرد. این بحث ها و نظرات متعدد دیگر، زمینه های رشد «پست مدرن» ایجاد کردند. عقاید چهار تن از متفکران پست مدرن حائز اهمیت است:لیوتار، نیچه، دریدا، فوکو.که در این بخش توضیح مختصری از نظریات«لیوتار» و «دریدا»در ارتباط با «ساخت شکنی و آشنایی زدایی» استفاده می کنیم.

آنچه در نظریات «لیوتار» حائز اهمیت است کاربرد و شرح«بازی زبانی» است و«لیوتار» این عنوان را از نظرات «ویتکنشتاین» برداشت کرده است. از نظر ویتکنشتاین«سخن گفتن به زبان بخشی از یک فعالیت یا بخشی از یک صورت زندگی است» (ویتگناشتاین، ۱۳۸۲، ص۴۴). از نظر ویتکنشتاین، زبان مجموعه ای است از بازی های زبانی بدون قاعده ی کلی. البته در دیدگاه لیوتار این مفهوم گسترش پیدا می کند و جامعه زیر مجموعه ای از بازی های زبانی، بی هیچ قاعده ی کلی.دریدا می گوید: «مفهوم ساختار حتی در نظریه ساختارگرایی متضمن پیش فرض نوعی مرکز (معنایی) بوده است. این مرکز بر ساختار سیطره دارد اما خود، مورد تحلیل ساختاری قرار نمی گیرد. به عقیده ی دریدا، ساختار مفهومی است که مانع از بازی زبانی معنا در متن می شود و آن را به چرخه ی قابل کنترل تبدیل می کند (بنابراین باید ساختار را شکست، تا معنا به رهایی و تازگی برسد) ساخت شکنی از زمانی آغاز می شودکه یک متن از قوانینی که به نظر می رسد برای خود وضع کرده است، تخطی می کند.(راما سلدن / ویدوسون/پیترو،مترجم: مخبر، ۱۳۷۷، ص۱۸۲).

۴-۲ «آشنایی زدایی»

«آشنایی زدایی» از مفاهیمی است که در نظریات فرمالیست ها بسیار اهمیت دارد «نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می کنند بلکه در زبانی که به کار می گیرند یافتنی است. اشعار شاعران بر اساس شیوه ی بیان، شگرد های کلامی و کاربرد ویژه ی زبان از یکدیگر متمایز می شوند. نکته ی مهم در شعر، دگرگونی در کاربرد زبان اوست. شکل اثر هنری به وسیله ی رابطه اش با سایر آثار هنری که پیش از آن وجود داشتند تعریف و شناخته می شود. شکل تازه می آید تا جانشین شکل کهن شود که دیگر ارزش ها و توان های زیباشناسی خود را از دست داده است»(احمدی ، ۱۳۸۰، ص۵۰). «آشنایی زدایی» با حفظ ساختار زبان، معنایی جدید خلق می کند و«ساخت شکنی»، به هم ریختن ساختمان عادی زبان است که خود خالق

معنایی جدید است و با معنا گریزی که تئوری شعر مربوط به اوایل قرن بیستم (دادائیسم) می باشد متفاوت است. با یک مثال ساخت شکنی را توضیح می دهم «من چشم به راه تو هستم» در اینجا ساختمان جمله از حالتی عاطفی بین دو انسان با سادگی حکایت می کند. همین سادگی به کمک وزن و قافیه موزون می شود و در قالب شعر کلاسیک به دل می نشیند «تورا من چشم در راهم» ساختار دستور زبان فارسی را به هم نریخته ایم اما با بیان این جمله به شیوه ای که از زبان معمول و رایج فاصله گرفته است، فرم عادی کلام تفاوت پیدا کرده و معنایی عمیق تر را منتقل می کند (آشنایی زدایی). اگر بگوییم «مرا چشم در راهم»فاعل و مفعول هردو در یک مقام نشسته اند یعنی ساختار جمله از نظر دستو زبان و معنا کاملاً به هم ریخته است؛ یعنی من چشم در راه کسی نیستم، «من» چشم در راه «من » هستم. با توجه به ساختمان جمله می توانیم در لایه های بعدی معنا استنباط ذهنی داشته باشیم که، عاشق چنان به معشوق بدل شده است که او را به جای منِ خود گذاشته است. این خلق معنای جدید هنر«ساخت شکنی» است که همانطور که گفته شد با معنا گریزی تفاوت عمده دارد.ساخت شکنی به دنبال خلق،از به هم ریختن معیارهای عادی زبان است.

تمام مواردی که به عنوان شاخصه های زبانی شعر معاصر معرفی می شود در ادبیات کلاسیک نیز ممکن است موارد مشابهی داشته باشد مثلاً«در کلیله دمنه ی بهرام شاهی، قید به جای صفت بکار رفته است... صدسال در عذاب دائم روزگار باید گذاشت...»(علی پور، ۱۳۷۸، ص۹۹) . اما درشعر معاصر چنین مواردی برجستگی خاصی دارد؛ شاید به این علت است که زبان شعر سپید، صمیمی، روان و نزدیک به زبان معیار است و گریز از دستور زبان معیار،کلام را برجسته می کند.

۴-۲-۱آشنایی زدایی درفعل :

۴-۲-۱-۱استفاده از فعل های قدیمی

فعل دعایی در میان این افعال بیشترین استفاده را دارد.پیروزی عشق نصیب تو باد(شاملو،۱۳۷۶، ص ۵۰)- این قرارداد تا ابد میان ما برقرار باد،گلبو ! گلخانه ی جهان خالی است، لبریز بوی نام تو باد!باد!، شعرم حرام باد! (امین پور، ۱۳۷۰، ص۲۳-۳۰-۸۵).

۴-۲-۱-۲تکرارهای فعلی

تکرارهای فعلی ازسه جنبه در شعر سپید اهمیت دارند:(الف) ایجاد موسیقی،که در فصل مربوطه کاملاً توضیح داده شد. (ب) نزدیکی زبان شعر به زبان گفتار(در قسمت زبان گفتاربحث می شود) (ج) آشنایی زدایی. شاعر برای«آشنایی زدایی» از پیشینه ی معنایی رایجِ فعل در زبان، استفاده می کند مانند:«طبیعی است، طبیعی است/سرباز آمریکایی در کربلا».جمله ی اسنادی« طبیعی است» و تکرار آن زمینه ی سخن گفتن از اتفاقی طبیعی و معمول را فراهم می کند. اما اتفاقی غیرمعمول و غیر طبیعی، جانشین آن می شود که معانی مألوفِ «طبیعی بودن »را می زداید و ضمن غافلگیری ذهن مخاطب، مفهومی جدید را به آن می افزاید. در مثال دیگر این مجموعه، تکرارفعل«می ترسند»، زمینه ی غافلگیری ذهن مخاطب را فراهم کرده است و به مواردی که سبب می شوند فعل«ترساندن»رخ بدهد، مفهوم«موشک کاغذی»را افزوده است و ذهن مخاطب را غافلگیر کرده است «می ترسند، می ترسند نه از موشکهایت/از روزنامه هایت».

۴-۴-۲-۱-۳استفاده های نو از افعال

در زبان فاسی، جملات با افعال مشخصی بکار می روند، اما در شعرمعاصردر همان جملات افعالی بکار می روند که مخاطب منتظر شنیدن آن نیست که معانی عمیق و مبهمی را در زبان به وجود می آورد. مثلاً در این جمله «لبخندش را بر دهان می گدازد»)(مؤدب،۱۳۸۷، ص۱۴۷). مخاطب با شنیدن«لبخند بر دهان»منتظر است هر فعلی را بشنود (لبخند را آشکار می کند/پنهان می کند) اما فعل«گداختن»عادت های معنایی زبان را کنار می زند و معنایی جدید خلق می کند. عبارتی دیگر از همین مجموعه «و من خوابگردی را می مانم که دلتنگی ات را می خواند»(مؤدب،۱۳۸۷، ص۱۴). شاعر به جای«...دلتنگی ات را خواب می بیند» از «...دلتنگی ات را آواز می خواند» استفاده کرده است._ اما دستانت را می دانم(مؤدب،۱۳۸۷، ص۲۳۵). (می شناسم)نیز از جمله مواردی است که موجب آشنایی زدایی در زبان می شود.

۴-۲-۲ آشنایی زدایی در اسم

۴-۲-۲-۱واژه های بومی،خارجی،کهن

منظور از واژه های خارجیکلمات و اسامی خاصی[۱] هستند که از زبان های دیگر(انگلیسی، عربی و...) وارد شعر می شوند، به شرط آن که پیشینه ی کاربرد آن در زبان شعر کلاسیک وجود نداشته و یا بسیار محدود باشد. مثال: چگونه است دستی منتظر در«رفسنجان»/در«اسکوپیه»انگشتانم را می فشارد «اسکوپیه پایتخت جمهوری مقدونیه»است و به دلیل اینکه در زبان گذشته ی شعر فارسی استفاده نشده است، اکنون نوعی آشنایی زدایی ایجاد می کند و زبان شعر سپیدار تشخیص می بخشد. نمونه های دیگر[۲]:«کاکتوس(انگلیسی)– هلاهل،طیّاره(عربی)»، «رادیو-کوپن-آنتن- چریک (انگلیسی)» .

استفاده از اسامی کهن و بومی را در کتب دیگر تحت نوان «باستانگرایی» (آرکائیسم) مطرح شده است: گاه پیشینه ی زبانی اقلیمی خاص در آثار شاعر نمایان می شود و متن را برجسته می کند. باستانگرایی، به کار بردن واژه ها و ساختارهایی است که در طول زمان از رواج افتاده اند اما در زبان شعری شاعر ظاهرمی شود و چون خارج از عادت زبانی عصر حاضر است موجب آشنایی زدایی و تشخیص زبانی می شود، مانند استفاده ی(چکاد و پرِپری)در شعر اخوان ثالث «بالهاشان سرخ/زیرا بر چکاد دورتر کوهی که بتوان دید، رسته لختی پیش،/شعله ور خونبوته ی مرجانی خورشید» ، «مرد را بینم که پای پرِپری در دست...»(اخوان ثالث، ۱۳۷۵، ص۱۰۷) چکاد: بلندترین جای کوه-پرِپری:کبوتر ماده ای که کبوتر باز هردو پایش را در دست می گیرد و وانمود می کند می خواهد پروازش دهد.او پرپر می زند و با این کارکبوتر های نر میل به نشستن می کنند. نمونه های دیگر[۳]: «نوش دارو». «فرتوت–نگار– استر–حریق- سترگ –چرمینه-». «مهمیز-فسانه-زنگبار- رهزنان» .«دیرپا– ژرف– شلال(گروه پراکنده و پریشان)- عفن ». استفاده از حروف مخفف نیر نوعی کهن گرایی و بازگشت به پیشینه ی زبان است مانند:« بدین-اینک-کز-ورنه-بی که -وینک-کاندر»،«لیک-زین-کز-ورنه ». از افعال کهن نیز گاهی استفاده می شود«تپیدن-رشتن-ستردن-گساریدن-نظر بر دوختن –به کف آوردن-گسیل کردن».

هر شاعری با توجه به منطقه ی اقلیمی ای که در آن زندگی می کند تحت تأثیر عواملی قرار می گیرد که در خودآگاه و ناخودآگاه خود آنها را تجزیه و تحلیل می نماید؛ شاعر هنگامی که اثری را خلق می کند این نشانه های تاثیر پذیری، در روساخت و ژرف ساخت اثرش بروز می کند. در واقع شرایط اقلیمی هر منطقه ویژ گی های خاصی ایجاد می کند که آن شعر را از آثار دیگر متمایز می کند و قسمتی از متن را بر جسته می نماید. عوامل موثر اقلیمی [۴] شامل جغرافیای طبیعی، تحولات اجتماعی و سیاسی منطقه، خانواده و عموم مردم و زبان،گویش، عرف و عادات و معتقدات، محافل فکری و ادبی و هنری، پیشینه قومی و تاریخی منطقه، اقتصاد است. از عواملی اقلیمی که بر شمردیم پیشینه ی تاریخی و زبان بومی و الفاظ منطقه بیشترین تأثیر را در آشنایی زدایی دارند. عوامل اقلیمی به وسیله ی لفظ و معنا، قسمتی از متن را رجسته می کنند.

گاهی شاعر از مفهوم واژگانی استفاده می کند که در محیطی خاص، معنایی ویژه دارند اما برای مخاطبین دیگر نوعی خروج از نرم و برجسته سازی تلقی می شود. مثلاً در شعر اخوان ثالث «سحرگاهان که خاک از ماه و از مه/نم نزم و دم مهتاب می خورد»(اخوان ثالث، ۱۳۷۵، ص۳) ، که (نزم)در زبان محلی خراسان یعنی بسیار بسیار نرم و چون گرد باران گونه ایست که از بس نرم است دیده نمی شود.

شعر«ظهور» از منوچهر آتشی، نمونه ی قابل بحثی است در زمینه ی آشنایی زدایی هایی که زبان بومی ایجاد می کند: « عبدوی «جط» دوباره میاید/با سینه اش هنوز مدار عقیق زخم/از تپه های آنسوی گزدان خواهد آمد»(آتشی، ۱۳۷۵، ص۱۹۱).

در این شعر «عبدو»، مصغر عبدا...یا عبدالعلی است، عبدو مرد شجاعی بود از شتربانان دشتستان که شهرت زیادی در شهامت داشت.آخرین خوانین محل با حیله در لباس دوستی او را کشتند. «جَط»به معنی شتربان است. «گزدان» به معنی جایی است که درخت های گز فراوان دارد. همان طور که می بینیم در این شعر زبان بومی چه از نظر لفظی و چه از نظر معنایی، آشنایی زدایی ایجاد کرده است.

زبان غالب در شعر سپید، زبان معیار است و هنگامی که استفاده از«واژگان و اصطلاحات بومی» استفاده می شود، تشخص به وجود می آید و از زبان مألوف آشنایی زدایی می شود. مثلاً«رولـه جان»در زبان بومیان منطقه ی کرد نشین بسیار رایج است و به معنی«فرزندم، بچه جان»بکار می رود.کاربرد این واژه ی محلی در کنار زبان معیار، موجب آشنایی زدایی در زبان شعر می شود.

«روله جان !دخترخاله ات نعناع/ مثل قرص ماه/رنگ گیسوانش را آفتاب ندید ه است/یک کلمه اگر بگویی آری...»(همه خانی، ۱۳۷۸، ص۵۶).

دیگر نمونه ها [۵]: بَرگه سالو(نام محلی پرنده ای در شوره زارهای دشتستان- گَتک (بوته ای زمخت و شور در شوره زار دشتستان) - ابر ناف هشته به خاک - «خانگریو= مرکب از دو کلمه ی خواندن و گریستن، ابیاتی محلی است که معمولا زنان در سوگواری می خوانند— کِل زدن=آوایی که معمولا زنان محلی در عروسی سر می دهند»، «مالنگان مالِنگان= درگویش مردمان شمال مکانی برای استراحت و تجمع گالش و چوپان درجنگَل».

۴-۲-۲-۲ترکیب های اضافی و وصفی

-آشنایی زدایی در صفت

«شمس لنگرودی» با استفاده از صفت از غافلگیری در زبان شعر ایجاد کرده است«داغ های سرد/سوزاننده تر بود/شاعران»(شمس لنگرودی،۱۳۸۷، ۳۸۵) . برای(داغ)صفتی متناقض بکار برده و معنایی جدید خلق کرده است.

دیگر نمونه ها [۶]: ترکیب های وصفی«معمارک خواب دیده»، «پلک های مهتابی - شیشه ی نابینا — نگاه تکان خورده - هوای مچاله — خاک بی نطفه — پروانه های بیوه».

آشنایی زدایی در مضاف الیه

گاهی شاعر با اضافه کردن اسم هایی غیرمعمول و ناآشنا در زبان، ذهن مخاطب را غافلگیر و معنا را برجسته و تازه می کند. مثلاً شمس لنگرودی با ترکیب اضافی «جشنواره ی آب»، «چراغانی رود» موجب آشنایی زدایی از زبان شده و مفهوم تازه ای را ایجاد کرده است «جشنواره ی آب است زندگی/چراغانی رودها که به دریا می رسند» (لنگرودی،۱۳۸۶،ص۱۳).

صفت های جدید و نو

«روزی که ما پیاده شدیم / در پای نو رسیده سوارانی / از شهرهای کاغذی قانون / پاییزپوش مردانی/مصلوب اختران زمینتاب خویش...»(آتشی، ۱۳۷۵،ص ۲۶۰) شاعر ترکیب های« پاییزپوش -زمینتاب » ابداع کرده است و موجب آشنایی زدایی از زبان شده است.

فاصله بین صفت و موصوف

کنارهم قرار گرفتن صفت و موصوف، قاعده ی آشنا و مألوف دستورزبان فارسی است و هنگامی که بین آنها فاصله بیفتد،کلام برجستگی و ابهام دلنشینی پیدا می کند.

همان بهرام ورجاوند/که پیش از روز رستاخیز خواهد خواست/هزاران کار خواهد کرد نام آور/هزاران طرفه خواهد زاد از او بشکوه»(اخوان ثالث، ۱۳۵۴، ص۱۷).

۴-۲-۲-۳آشنایی زدایی در ترکیب های عطفی

گاهی شاعر کلماتی را به هم معطوف می کند که هم پایه و هم جنس نیستند و عادت مألوف زبان را می زداید. «یدالله رؤیایی» با استفاده از این تکنیک، زبان شعرش را تازه کرده است «ای شعرهای دریایی/آه ای مسافران از دریا تا من!/از دریا: از سرزمین عطر و علف....از مرتع ستاره و کف »(رؤیایی،۱۳۷۹، ص۲۴۳). در این شعر کلماتی که سابقه ی ذهنی مشترک ندارند و همسان نیستند از دو مرز کاملاً متفاوت به هم عطف شده است.

نمونه های دیگر: «بسترِ همیشه ی همخوابگی و الکل»(آتشی، ۱۳۷۵، ص ۲۸۰) .

۴-۲-۲-۴شکل امروزیِ قیدها جانشین شکل قدیمی آن ها:

«از این دقیقه به فردا، ما نصف دیگر خواب های خودمان را می بینیم»(باباچاهی،۱۳۷۹، ص۲۸). شکل رایج و معمول زبان «از این دقیقه به بعد» است اما شکل امروزی تر «بعد»، «فردا» جانشین آن شده است. هر وقت در جمله با حرف اضافه (از/تا/) مواجه می شویم منتظر نوعی صیرورت و تحول هستیم (مانند:از علی به حسین رسیدیم). در مورد «زمان» معمولاً از حرف اضافه ی (از/تا)استفاده می کنیم (از این زمان تا آن زمان) اما با قرار دادن (به) به جای (تا) نوعی دگرگونی و تحول از این آشنایی زداییِ قیدی احساس می شود. همچنین، در زبان فارسی معمولاً از عبارت (از این دقیقه به بَعد) استفاده می کنیم که قید (به بَعد) صفتی مبهم است اما (فردا) اسمی مشخص است که ابهام ندارد. این دگرگونی و تشخّص و روشنی، نوعی شخصیت به زمان می دهد.

۴-۲-۲-۵ آشنایی زدایی در ارکانی که جانشین اسم می شوند

۴-۲-۲-۵ -۱صفت در جایگاه اسم

گاهی صفت جانشین اسم می شود و ضمن اینکه ساختار دستور زبان را می شکند، معنایی تازه خلق می کند.هنگامی که شاعر می گوید «من عریان تورا بر خواب هایم پوشیده ام»(کریمیان،۱۳۸۵، ص۱۱۸) صفت (عریان) جانشین اسم شده و مضاف قرار گرفته است که علاوه بر بازی با دستوزبان فارسی، معنای جدیدی را خلق کرده است.

گاهی این جانشینی به شکل مقلوب خودش را نشان می دهد اما با آنچه به عنوان «اضافه ی وصفی و مقلوب» در ادبیات می شناسیم تفاوت دارد به این معنا که «صفت قبل از اسم آمده و بجای توصیف اسم خود، نقشی اسمی پذیرفته و جانشین آن می شود»(علی پور، ۱۳۷۸، ص۱۱۳) .

« و آب تا بی کرانِ بال و پرواز مرغابی گسترده است»(ترابی،۱۳۸۶، ص۲۴). «بی کران» که صفت است جانشین اسم شده و اسم بعد از آن ذکر شده است. ترکیب « بی کرانِ بال» از نظر معنایی هیچ شباهتی به«بالِ بیکران» ندارد و مفهومی بسیار عمیق تر و بدیع را منتقل میکند از آنجا که اسم قابل تصور تر از صفت است، هنگامی که صفت جانشین اسم می شود تجسم سازی بیشتری ایجاد می کند.

از ضمیر مبهم در این جایگاه بسیار استفاده شده است:

«گم و گور هیچ خودت»(موحد،۱۳۸۸، ص۱۷) ، «سرزمین هیچ قرار و قرارداد»(رؤیایی،۱۳۷۹، ص۲۴۲) در این ترکیب ها صفت «هیچ» جانشین «اسم معنا » شده است و ابهام و ابداع ایجاد کرده است.

۴-۲-۱-۵-۲مضاف الیه در جایگاه اسم

گاهی مضاف و مضاف الیه جا به جا می شوند و علاوه بر اینکه ساختار دستوری کلام را برهم می ریزد، معنای تازه ای خلق می کند. بر این مفهوم جدید با ساختار تازه نمی توان نام «اضافه ی مقلوب» را گذاشت و گستره ی وسیع تری و مفهومی تری را در بر می گیرد.

«عطر آن پر از اغوا می کند/خالی اتاق را»(کریمیان،۱۳۸۵، ص۱۲۹). «خالی اتاق» از نظر معنایی با «اتاق خالی» بسیار تفاوت دارد. همینطور است «خالی نیمه شب – تهی انگشتان جوهری»(شکارسری،۱۳۸۶،ص ۱۸۰-۱۹۸).

«اتـاق خـالی» یـک نـوع از اتـاق کـه چیـزی در آن نیـست و از تمـام انـواع اتاقهـا (اتـاق کوچک)جدا شده است. «خالی اتاق» در بین فضاهای مختلف یک اتاق فقط گوشه ی خالی را به تصویر می کشد و به این علت که بُعد مکانی را محدود کرده است ، اتاق را بهتـر مـی تـوان تصور نمود.

۴-۲-۱-۵-۳قید در جایگاه اسم

«سه سال فرصت زیادی نیست /اما تو را کافی است/تا عبور سرخوشانه از امروزِکودکی /تـا فردای کهنسالی را/به سُخره بگیری».(شکارسری،۱۳۸۶،ص۱۴۴) قید (امروز،فردا) جانشین اسم شده و «مضاف الیه»گرفته است.

۴-۲-۱-۵-۴قید در جایگاه صفت

در زبان فارسی«قید واژه ای است که به مفهوم فعل چیزی اضافه می کند و توضیحی درباره ی آن می دهدو.. صفت واژه یا گروهی از واژه هاست که درباره ی اسم توضیحی مـی دهـد»(کامیار/ عمرانی،۱۳۸۶، ص۱۹۷-۱۳۷). در شعر معاصر، انواع قیدها جانشین صـفت مـی شـود و حوزه ی دستوری و معنایی جدیدی را ایجاد می کنند .

قید مفرد

در ترکیب« درختِ فقط»، شاعر «فقط» را که قید مختص است، صفت «درخت» قرار داده کـه موجب ساخت شکنی در زبان شده است؛ علاوه بر اینکه ساخت دسـتوری زبـان فاسـی را شکـسته است در حوزه ی معنایی نوع تازه ای از درخت را با عنوان «درختِ فقط» معرفی کرده است.

گاهی صفت و قید جابجا می شوند اما « قید »به این دلیل که «اسم»را وصف می کند کـاملاً کارکرد «صفت» را دارد و معنایی تازه، پیچیده در ابهام خلق می شود. مانند: «خلوت همیـشه ی دلتنگی»(علیپور،۱۳۸۶، ص۶۱) نیز از این قاعده پیروی می کند.

گاهی «قید مفرد» در جایگاه «قید صفت» است که مطابق با ساختار زبان فارسی است امـا بـه این علت که «صفت» جانشین «اسم»شده است، «قید »کارکرد وصـفی پیـدا مـی کنـد و معنـایی تازه خلق می شود. ماننـد: «قرمـزِ هرگـز»(شکارسـری،۱۳۸۶، ص۷۹) در ایـن تـر کیـب «قرمـز» جانشین اسم شده است و «هرگز» جانشین صـفت. بـا تأمـل در ایـن ترکیـب متوجـه مـی شـویم منظور شاعرچیزی است که حتماً قرمز نیست اما در لایه ی اول معنا، قرمز بـودن را متبـادر مـی کند و ابهام خلق می کند.

قید مرکب

«به خیابان برمی گردم/کوچه های تودرتوآدم های تو در تو»(باباچاهی،۱۳۷۹،ص۴۴) ، «تودرتو» از قیدهای مرکب است که جانشین صفت شده و با شکستنِ ساخت دستوری زبان، ساخت معنایی جدیدی درباره ی «انسان» ایجاد کرده است.

«سرخ پوست های هنوز و سیاه پوستان همچنان»(همان،ص۸۷). «سیاهپوست» و « سرخ پوست »، صفت جانشین اسم است و به دلیل استفاده ی فراوان نقش صفتی آن کمرنگ شده است. قید مرکب همچنان موجب ساخت شکنی در زبان شده است.

متمم قیدی

ساختار متمم قیدی« حرف اضافه+اسم یا ضمیر» است. در شعر سپید،گاهی همین ساختار در جایگاه صفت و بعد از اسم قرار می گیرد. «از خر شیطان پیاده شدیم و آشتی کردیم /باخیابانهای از هرچه بگذریم»(همان، ص۶۶).

حرف اضافه ی(از) قبل از ضمیر مبهم(هرچه) قرار گرفته ومتمم قیدی است را ساخته است. ساختار متمم قیدی، صفت «خیابان » واقع شده است و ساختار زبان فارسی را در هم شکسته و معنای تازه ی « خیابانهای از هرچه بگذریم» را خلق کرده است. « فکرهای از هرطرف »(همان]،ص۱۰۶) نیز که متمم قیدی است در جایگاه صفت واقع شده است.

صفت مضاف الیه، مضاف را وصف می کند:

«به دستور قرمز می ایستیم»(شکارسری،۱۳۸۶،ص۱۳۳) در این ترکیب، «قرمز»صفتی است برای مضاف الیه محذوف (علامت-تابلو) که با حذف آن، مضاف (دستور) را وصف کرده است.

۴-۲-۱-۵-۵ شبه جمله در جایگاه صفت

«در ایستگاه توقف ممنوع /روسری های سپید را از بوی حنا گرفتیم»(همه خانی، ۱۳۷۸،ص۱۲). «توقف ممنوع»یک شبه جمله است که در جایگاه صفت بعد از اسم «ایستگاه» قرار گرفته است.

۴-۲-۱-۵-۶ضمیر پرسش در جایگاه صفت

«با سرعت های چه بگویم/تو با سرعت تنها می مانی/جاده کجا؟»(همان،ص۸۸).

«سرعت» اسمی است که در جایگاه صفت آن ضمیر پرسش «چه بگویم » قرار گرفته است و ساخت زبان را تغییر داده است .

۴-۲-۱-۵-۷متمم جانشین مفعول

«خوابم را نمی برد آنقدر شب/تا قرص های آبی شاعر شوند»(کریمیان،۱۳۸۵،ص۲۴۵). چیدمان معمول جمله چنین است «آنقدر شب خوابم نمی برد» که با مفعول قراردادن «خواب» ساخت شکنی و حوزه های معنایی تازه ای ایجاد شده است.

۴-۲-۳ کارکردهای تازه ی حروف

نوع استفاده ی شاعران از حرف نیز، عامل آشنایی زدایی از زبان است. «تقریبا همه ی دستورنویسان سازه های «هرکه» و «هرچه»را ضمیر مبهم گفته اند....(اما در شعر معاصر) «هرچه»گاه قبل از اسم می آید و آن را هرچند مبهم تعریف می کند. در این صورت کارکرد وصفی پیدا می کند»(علی پور، ۱۳۷۸،ص۱۲۹). باباچاهی، از این ساختار استفاده کرده و در زبان شعری اش تشخص و نوآوری ایجاد کرده است «و شما شعر نمی نویسید به جای هرچه سطر سفید در اینجا»(باباچاهی،۱۳۷۹،ص۲۶).

باید توجه داشت همراهی «هرچه» با اسم، ساختارشکنی در دستوری زبان فارسی محسوب نمی شود چون هر ضمیری در زبان با اسم همراه شود نام «صفت» بر آن می گذاریم؛ در این مقوله فقط از امکان ساختاری خود زبان برای آشنایی زدایی استفاده شده است.

گاهی در شعر معاصر، حروف بجای هم بکار می روند و با تغییر در دستور زبان، معانی تازه ای خلق می کنند. «برگیسوانت هستم»(مؤدب،۱۳۸۷،ص۱۶۶) معمولاً حرف اضافه ای که قبل از اسم «گیسو»بکار می رود، «در» است اما با استفاده از «بر» مفهومی تازه و البته مبهم ایجاد شده است.

«من ریواس را جز از روییدنش به خویش در خاموشی هیچ خاکی نمی دیدم»به طور معمول، فعل «روییدن» با حرف اضافه ی (در/با) همراه است اما حضور حرف (به) ساخت زبانی را درهم ریخته و گسترش و عمق معنایی ایجاد کرده است. اگر از « با/در» استفاده شده بود فعل روییدن فقط به ریواس محدود می شد اما با این ساخت شکنی، این فعل علاوه بر« ریواس » عناصر ناشمرده ی دیگری هم در بر میگیرد. (در خویش روییدن)یعنی فقط درون خودش روییده می شود که خصوصیت فطری ریواس است. (به خویش روییدن) علاوه بر آن معنا عناصر دیگری مثل (آب،خاک،نور و...) را در بر می گیرد که شاعر با آوردن کلمه ی «خویش» این عناصر را معنوی کرده است.

۴-۲-۴زبان صمیمی و نزدیک به گفتار

(۱)تکرار فعل

گاهی تکرارفعل زبان شعر را به زبان گفتار نزدیک می کند.

خواستم دل به دریا بزنم ...خواستم پنهان شوم(میر باذل، ۱۳۷۹، ص۱۹).

۴-۲-۴-۱ ساختار محاوره در کلیت زبان

۴-۲-۴-۲ تقدم مضاف الیه ضمیری بر صفت « با اسب ترکمنش خسته»(ترابی،۱۳۸۶، ص۲۸) ، (ش)ضمیر و مضاف الیه است و طبق قاعده ی زبان فارسی باید بعد از صفت قرار بگیرد اما برای آشنایی زدایی از زبان، مقدم شده است. «پلکهای هنوزش خواب آلود»(آتشی، ۱۳۸۰، ص۱۶).

۴-۲-۴-۳ واژه های عامیانه

«آن روز فروش قالی کهنه / از جلد کتابم سکوت می ریخت»(همه خانی، ۱۳۷۸، ص۲۹).

نمونه های دیگر[۷]: « قالی-گلیم» ، «مچاله» ، «تروتازه – سربه هوا»،«لَه لَه».

۴-۲-۴-۴ ایجاز

۴-۲-۴-۴-۱حذف قسمتی از ساخت صفت

« آنجا که در چرخشی مدام / ذرات ذوب را پراکنده می سازد»(مؤسسه ی فرهنگی هنری آفتاب،۱۳۸۴،ص۱۰۷). صفت ذوب درواقع«ذوب شده» است که قسمتی از آن حذف شده و بی آنکه در معنا و روانی کلام خلل ایجاد شود، ایجاز بیشتری به کلام داده است .

مثال :«آن اسبهای لاغر بیمارگون/که دوردستهای فراموش را/پای افق، در زیر پلکهای غمگین و مژه های خشک غبارآلود می پایند»(آتشی، ۱۳۷۵، ص۲۵۹). صفت « دوردستهای فراموش شده» تخفیف پیداکرده است.

حذف (یاء) میانجی

هنگامی که ترکیب های زبان به شکل اضافه های مقلوب در می آیند، به علت حذف (یاء)میانجی در بان ایجاز ایجاد می شود. مانند «سراسیمه رؤیا»(آتشی، ۱۳۸۰، ص۲۴) که در اصل«رؤیا ی سراسیمه» بوده است.

نمونه های دیگر[۸]: «کویر زاده» ، «سیاه مستی شبهای بی امان».

۴-۲-۴-۴-۲ حذف فعل

حذف فعل درصورتی که صورت اول زبان را دچار نارسایی نکند، به سادگی و روانی شعر کمک می کند. به دو شکل در زبان آشکار می شود: حذف به قرینه ی لفظی- حذف به قرینه ی معنوی.

حذف به قرینه ی لفظی

گلبو ! باران با بوسه های تو می بارد، با بوی یاس، با بوی بوته های شب (قیصر امین پور، ۱۳۷۵، ص ۳۰) / از کوچه هایی بگذرم که عطر تنِ کودکان داشته باشد و بوی یاس های سپید - از دوستان دوره ی سربازی یاد می کنم ازشجاعان قله های سردسیر-کلاغ ها می روند و زمستان به دنبالشان (حقی پور،۱۴۲،۱۳۸۶-۱۴۹-۱۵۷).

حذف به قرینه ی معنوی

دستمال ها کاغذی (هستند) پول ها کاغذی (هستند) و عشق ها کاغذی (هستند) – کوچه ها شهید (شدند) خیابان ها جانباز (شدند) ((داوودی،۱۳۸۷،ص۶۳-۷۶) .

۴-۲-۴-۴-۳ حذف و تخفیف حروف

حذف علامت مفعولی (را) در زبان شعر معاصر، حتی در غزل رایج است که شعر را بیشتر به مرزهای زبان گفتار و آسانی زبان نزدیک می کند. البته باید در پیکره ی شعر و بر اساس نیاز متن بکار گرفته شود تا زبان را دشوار و معنا را مهمل نکند.

«هیچ خانه ای (را) شبها بی چراغ نمی بینی،هیچ پنجره ای (را)بی ماه»(حقی پور،۱۳۸۶، ص۱۵۸).

۴-۲-۴-۴-۴حذف قسمتی از اندیشه به وسیله ی حروف

«حروف پیوند» در زبان فارسی نقش های مشخصی دارند اما نقش تازه ای که در زبان شعر سپید ایفا می کنند، ایجاز ایجاد می کند و شعر را به زبان گفتار نزدیکتر می کند. در کتاب «ساختار زبان شعر امروز ایران» این مبحث را در مورد (واو) مطرح کرده است این « (واو) امروزه صرفاً نقش ایجاد پیوند را ندارد بلکه در آغاز سطر یا اول شعر قرار می گیرد و به نظر می رسد شاعر قسمتهایی از اندیشه ی خود را حذف کرده است و (واو) جایگزین اندیشه ی حذف شده می شود، بنابراین (واو)های حذف شده نوعی (واو)ایجاز است»(علی پور،۱۳۷۸، ص۱۳۹). اما طبق شواهد حروف مختلفی این نقش را در زبان شعر سپید ایفا می کنند.

هر روز از گلفروشی امیرآباد ،گلی می خریدم/تنها یک شاخه گل/اما چه چشمهایی،هان! انگار یک جفت خرما/ و موهایم را که از روی ابروهایم کنار می زنم آنجا نشسته ای»کریمیان،۱۳۸۵، ص۹۸).

در دستورزبان فارسی «اما» و «واو» از حروف پیوند دهنده ی دو قسمت از جمله هستند و حتماً معنای دو سوی جمله به هم مرتبط است اما در این شعر جملات قبل و بعد از این حروف، ارتباطی به هم ندارند؛ ذهنیات شاعری جهشی است از «گلفروشی» به «چشمهای معشوق» و «موهای خودش». شاعر همان چیزی راکه در ذهنش می گذرد بدون هیچ تأملی به وسیله ی زبان مطرح می کند مانند بسیاری از گفت و شنودهای عادی و روزمره؛ اما به گونه ای این امر اتفاق می افتد که ارتباط معنایی بین قسمت های مختلف به راحتی فهمیده می شود و این حذف ها، سبب ایجاز در زبان می شوند.

«و قصاب محل /لاشه های فربه را می آویزد از قلاب های حریص/با یک سر و هزار ساطور/اوکجا/گرگ باران ندیده کجا؟»(باباچاهی،۱۳۷۹، ص۹۹).

نتیجه گیری:

یکی از مهمترین نتایجی که از این تحقیق می توان گرفت، در زمینه ی تفاوت زبان شعر شاملویی و زبان شعر بعد از دهه ی هفتاد است. زبان شعر سپید با فخامت و صلابت زبان شاملو، شکل می گیرد. استحکام زبان شاملو گاهی چنان حماسی است که روحِ ستیز گری را در مخاطب تقویت می کند و گاه چنان عاشقانه و فلسفی است که روح مخاطب را به طور کامل در بر می گیرد. در تحقیقاتی که بزرگان ادبیات در شعر شاملو انجام داده اند استواری زبان او را را در اشعار اجتماعی- سیاسی بسیار ستوده اند اما طی بررسی های انجام شده در این تحقیق می توان گفت اوج هنرمندی شاملو، در استواری و ایستادگی زبانِ عاشقانه های اوست. شاید شاعر دیگری را نتوانیم بشناسیم که این گونه از عشق با قدرت وفخامت سخن گفته باشد. در شعر «آیدا در آینه» به اوج این قدرت مداری زبان نزدیک می شویم: «لبانت/به ظرافت شعر/ شهوانی ترین بوسه ها را به شرمی چنان مبدل می کند/ که جاندار غارنشین از آن سود می جوید تا به صورت انسان در آید». اما شعر سپید بعد از شاملو، به مرور صمیمیت را جانشین این فخامت می کند. شاید علت این موضوع، ناتوانی شاعران بعد از شاملو در خلق چنین فضاهایی باشد، اما بی تردید دلیل مهم تر آن، میلِ شعر ایران به تازگی و پرداختن به صورت های تازه تر است. این روند حرکتی بعد از دهه ی هفتاد و بخصوص در اوایل دهه ی هشتاد شدت بیشتری گرفته است.

در فضای جدید که شاعران فخامت زبان را فراموش می کنند، بدیهی است برای خلق شاعرانگی به تکنیک های تازه تر زبانی رو می آورند، یکی از این تکنیک ها، نزدیک تر شدن به مخاطب برای ابراز همدردی با او و احساس اشتراک بین شعر و شاعر و مخاطب می باشد. و دیگر اینکه شاعر سعی می کند با ارائه ی ساختار های تازه ی زبانی و معنایی مخاطب را غافلگیر کند و هیجان نواندیشی و نو باوری را در او ایجاد کند.

پی نوشت:

۱- از میان این اسامی،آنها که با روایت و ویژگی های خاصی مشهور هستند و با عنوان تلمیح در ادبیات خوانده می شوند ،باعث فضاسازی شعر هستند که در این مقاله محال بحث در مورد آن نیست. در اینجا آن دسته از اسامی که تنها نوعی تداخل زبانی است و موجب آشنایی زدایی می شود بررسی می شود.

۲- این نمونه ها از مجموعه شعرهای ملاح خیابان ها- شمس لنگرودی، گزیده اشعار- یدالله رؤیایی، یک لخته تنفس من-همه خانی، گزینه اشعار منوچهر آتشی، گزیده ادبیات معاصر، پسرعموی سپیدار-بیژن نجدی، ا ز پلک سنگ-عباس باقری، به وقت البرز- مهرنوش قربانعلی گزینش شده است.

۳- این نمونه از مجموعه شعرهای گزینه اشعار منوچهر آتشی،گزیده شعر-در حضور نقره ی خاکسترت، گزیده اشعاررؤیایی، چوپانی سایه ها- تقی شمس لنگرودی ، مرثیه های خاک و شکفتن در مه- شاملو، گزیده اشعار علی باباچاهی گزینش شده است.

۴- بر گرفته از مقاله ی پیش در آمدی بر مکتب های داستان نویسی ایران.

۵- این نمونه از گزیده اشعار منوچهر آتشی صفحات ۲۸۷ و ۲۸۳- مجموعه اشعار قیصر امین پور ص ۳۸۰، گزیده ی ادبیات معاصر، علیپور ص ۷۱ گزینش شده است.

۶- نمونه ها از کتابهای ملاح خیابان ها- شمس لنگرودی، انتخاب شده است.

۷- این نمونه ها از کتابهای گزیده شعر-در حضور نقره ی خاکسترت، یک لخته تنفس من-کوروش همه خانی، عقل عذابم می دهد- علی باباچاهی، باران انگورهای سوخته،مصطفی علی پور، گزیبنش شده است.

۸- نمونه ها از کتابهای ساده تر از صدا-(شاعران جوان حوزه هنری استان هرمزگان)، زخمه بر زخم-ضیاء الدین ترابی انتخاب شده است.

منابع:

۱- آیدا:درخت و خنجرو خاطره،احمدشاملو،تهران،مروارید،چاپ پنجم،۱۳۷۶.شعرهایی که در کوچه می دوند، موسی بیدج،تهران، تکاء،۱۳۸۴.

۲- ا ز پلک سنگ،عباس باقری،تهران ،صریر،۱۳۸۶.

۳- اندوهی که عصای من است، سید علی میرباذل، تهران، تهران،۱۳۷۹.

۴- باران انگورهای سوخته،مصطفی علی پور،تهران،تکا،۱۳۸۶.

۵- به وقت البرز، مهرنوش قربانعلی، تهران،آهنگی دیگر،۱۳۸۶.

۶- پسرعموی سپیدار،بیژن نجدی،تهران،تکا،۱۳۸۶.

۷- تروریست عاشق،حمید رضا شکارسری،تهران،تکا،۱۳۸۶.

۸- چوپانی سایه ها،محمد تقی شمس لنگرودی،تهران،تکا،۱۳۸۷.

۹- حادثه در بامداد،منوچهر آتشی،تهران،نگاه، ۱۳۸۰.

۱۰- دستور زبان فارسی۱،تقی وحیدیان کامیار/غلامرضا عمرانی،تهران،سمت،چاپ نهم،۱۳۸۶

۱۱- در حضور نقره ی خاکسترت،کرمان،مؤسسه فرهنگی،هنری آفتاب،۱۳۸۴.

۱۲- راهنمای نظریه ی ادبی معاصر،راما سلدن/ ویدوسون/پیترو،مترجم:عباس مخبر،تهران ،قیام،۱۳۷۷

۱۳- زخمه بر زخم،ضیاء الدین ترابی،تهران،تکا،۱۳۸۶.

۱۴- ساختار تأویل متن، بابک احمدی ، تهران،نشر مرکز ، ۱۳۸۰.

۱۵- ساختار زبان شعر امروز، مصطفی علی پور، تهران، فردوس،چاپ سوم ، ۱۳۷۸.

۱۶- ساده تر از صدا (شاعران جوان حوزه هنری استان هرمزگان)، تهران،سوره مهر،۱۳۸۷.

۱۷- سیر تحول در شعر امروز،کاظم کریمیان،تهران،فیروزه،۱۳۸۵.

۱۸- شکفتن در مه، احمد شاملو، تهران،زمانه – نگاه،چاپ پنجم، ۱۳۷۲.

۱۹- عطر هیچ گلی نیست،علی محمد مؤدب،تهران،تکا،۱۳۸۷.

۲۰- عقل عذابم می دهد،علی باباچاهی،تهران،نشر همراه،۱۳۷۹.

۲۱- گزیده اشعار،یدالله رؤیایی،تهران،مروارید،۱۳۷۹.

۲۲- گزیده ادبیات معاصر،مصطفی علیپور،تهران،نیستان،چاپ دوم،۱۳۸۱.
۲۳- گزینه اشعار آتشی ، منوچهر آتشی، تهران ،مروارید ، چاپ سوم ، ۱۳۷۵.
۲۴- گزینه اشعار علی باباچاهی ،علی باباچاهی ، تهران ،درسا ، چاپ دوم ، ۱۳۷۲.
۲۵- گزینه اشعار،مهدی اخوان ثالث، تهران،مروارید،چاپ پنجم، ۱۳۷۵.
۲۶- مشتی نور سرد،ضیاء موحد،تهران،نیلوفر،۱۳۸۸.
۲۷- ملاح خیابان ها، شمس لنگرودی،تهران،آهنگ دیگر،۱۳۸۶.
۲۸- مردگان بسیارند،علی داوودی،تهران،تکا،۱۳۸۷.
۲۹- واران، جلیل صفر بیگی، تهران، تکاء۱۳۷۹.
۳۰- یا تو...تمام گل سرخ، رحمت حقی پور،تهران،تکا،۱۳۸۶.
۳۱- یک لخته تنفس من، کوروش همه خانی، تهران، تارخ، ۱۳۷۸.
۳۲- دو فصلی نامه ی علمی پژوهشی،پژوهش نامه ی فرهنگ و ادب،دانشگاه آزاد اسلامی،واحد رود هن،سال چهارم،شماره ی ششم،بهار و تابستان ۱۳۸۷.
۳۳- مقاله ی پیش در آمدی بر مکتب های داستان نویسی ،دکتر قهر مان شیری ،نشریه ی دانشکده ی ادبیات و علوم انسانی تبریز ،سال ۴۶ ،زمستان ۱۳۸۲ ،شماره مسلسل ۱۸۹.

منی دیگر و یا دیگریِ من

روایتی از "دیگری" در فروغ

زهرا طاهری
دانشجوی دکتری

چکیده

گفتمان قدرت همواره در پی اتخاذ راهکردهایی است که بایدها و نبایدهای آن گفتمان را دقیق‌تر وموثرتر به منصه‌ی ظهور برساند؛ بهترین این رویکردها معمولا آنهایی هستند که غیر مستقیم، به درونی کردن این بایدها و نبایدها ب‌پردازند بگونه‌ای که آنها به هنجارهای طبیعی جامعه بدل شوند و از دیگر سو ناخود آگاهانه سلسله مراتبی را پایه ریزی کنند که شامل گروهای برتر و پست باشد. این سلسله مراتب‌ها معمولا برتابنده‌ی خواسته‌ها، تمایلات و نظرات گروه برتر جامعه هستند که خط مشی آن جامعه را نیز تعیین می‌کنند. آنجا هر آنچه بر خلاف هنجارهای گروه برتر باشد مقوله‌ای ممنوع و حامیانش "دیگری" (The Other) خوانده می‌شود. در واقع گفتمان قدرت با "دیگری خواندن" این گروها، سعی بر تداوم و حفظ قدرت خود دارد. یکی از این گروهایِ "دیگری" در تمام عرصه‌های زندگی بشر *زنان* بوده‌اند که همواره از جانب گفتمان قدرتِ مردسالارانه به " بیخردی، انفعال، ضعف، شهوت رانی و... " محکوم شده‌اند.

چنین سلسله مراتبِ جنسیتی، که در آن یک جنسیت (زنان) به منزله‌ی جنس ضعیف و "دیگری" تنزل داده می شود، افسانه‌ی گفتمان مردسالارانه است تا پایه‌های قدرتش محفوظ بماند. نگارنده بر آن است تا با تکیه بر نظریات دریدا، با بررسی این تقابل‌های دوگانه (Binary Oppositions) و واشکنی آنها، به بررسی مفهوم "دیگری بودگی" در اشعار فروغ فرخزاد بپردازد و از دیگر سو به این تناقض اشاره کند که چرا فروغ گاه چون شاعری پسا مدرن این تقابل های را به دایره ی نقد کشیده و واشکنی کرده است، و گاه برتابنده ی کهن الگوهایی است که از آن تقابل هایی دوگانه نشات می گیرند_ مواردی که از او تصویر شاعری بسیار سنتی ارئه کرده است.

کلید واژها:
گفتمان قدرت، تقابل‌های دوگانه، دیگری، فروغ ، واشکنی.

مقدمه و پیشینه ی بحث

همانطور که ادوارد سعید و فوکو اذعان می کنند، هر جامعه ساخته ی عناصر قدرت یک جامعه است و این گفتمان قدرت است، که باید ها و نباید های یک جامعه را تعیین می کند. گاه این اعمال قدرت به صورتی مستقیم و در قالب مجموعه قوانین یک جامعه خودنمایی می کند و گاه روشی غیر مستقیم اتخاذ می نماید تا نه تنها کنترل خود را اعمال کند، بلکه از مقاومت های احتمالی نیز جلوگیری کند. در این هنگام است که فرهنگ و تولیداتش به عنوان بهترین حوزه ی اعمال نفوذ عناصر قدرت، اهمیت شایانی می یابد. فرهنگ از یک سو با ارائه ی هنجارهای یک جامعه— هنجارهایی که عناصر قدرت تعیین می کنند— راه را بر هنجارگریزی می بندد و از دیگر سو قادر است تا مخاطبان زیادی را جذب کند بدون آنکه عناصر قدرت به طور جدی به چالش کشیده شوند. در واقع مردم هر جامعه برای گریز از عنوان "دیگربودگی" که هر فرهنگ به هنجار گریزان اطلاق می کند، غالبا سعی می کنند تا این بایدها و نبایدها را بدون چون و چرا بپذیرند وآنها را به گفته ی فوکو، درونی(internalise) کنند.

هنجارهای هر فرهنگ با توجه به اینکه عناصر قدرت چه کسانی هستند، با دیگر فرهنگ ها متفاوت است؛ لیکن به نظر می رسد در اکثر فرهنگ ها از گذشته تا به حال ، در غرب یا مشرق زمین، همواره عده ای از اقشار، گروه ها، مفاهیم و عملکردها وجود داشته اند که به عنوان "دیگری" از جانب عناصر قدرت قلمداد شده اند و در نتیجه اجازه ی رشد و پیشرفت از آنها سلب شده است و در نتیجه به عنوان "گروه های خاموش" در اکثر فرهنگ های جوامع گذشته و امروزی "بی صدا" بوده اند. با بررسی این گروه های-- به گفته ی ادوارد سعید— "در حاشیه" که اغلب زنان و سیاهان هستند، می توان سردمداران قدرت یک جامعه را در تقابلی، مردان و سفید پوستان دانست و می توان این نکته را توجیه کرد که چرا کهن الگوهای اکثر جوامع، تصویری منفی، زشت و غیرمنصفانه از زنان و سیاهان کشیده اند.

هلن سیکسو(Helen Cixous) ، متفکر فرانسوی، در مقاله "Sorties" سوالی با این عنوان می پرسد: "او(زن) کجاست؟ " و به ذکر تعدادی از این کهن الگو ها می پردازد:

فعل / انفعال
خورشید/ ماه
فرهنگ/ طبیعت
روز/ شب
سر/ قلب
خردورزی/ احساسات (سیکسو ۲۰۰۰، ۲۶۴)

سپس اضافه می کند که فرهنگ ها در تمام اعصار، بر اساس تقابل های دوگانه پایه ریزی شده اند و از دیگر سو این دوگانگی ها همه، در تقابلی که عناصر قدرت میان زن و مرد ایجاد کرده اند، خودنمایی می کنند؛ به این معنا که اگر ماه را به این دلیل درک می کنیم که خورشید نیست، دوباره در تقابل زن و مرد، این عناصر متضاد به خدمت گرفته شده اند. ماه، با زن تداعی می شود و خورشید با مرد؛ در نتیجه تمام تداعی هایی را که این دو عنصر به همراه دارند به صورتی غیر مستقیم، به زن و مرد اطلاق می شوند. زن همچون ماه، مظهر جنون و دیوانگی، و مرد چون خورشید، مظهر قدرت معرفی می شود.

پس می توان نتیجه گرفت که در جامعه ای که مردان، سردمداران قدرتند، جای شگفتی نیست که زنان بی صدا باشند؛ لیکن آگاهی از چگونگی کارکرد گفتمان قدرت در جوامع و روش هایی اتخاذ شده ی آن، سبب شده است تا از یک سو گروه های "در حاشیه" و "دیگری"، هنجارهای حاکم در جامعه را به چالش بکشانند (غالبا به صورت جنبش های فمنیستی و یا جنبش های سیاه پوستان)، و از دیگر سو، خود عناصر قدرت روش های غیر مستقیم درونی کردن و طبیعی جلوه دادن این هنجارها را بر روش های مستقیم ترجیح دهد و این جاست که گفتمان حاکم، به حوزه ی تولیدات فرهنگی و به خصوص ادبیات (در گذشته) و فیلم (در حال حاضر) وارد می شود. در واقع، گفتمان قدرت با بازتولید (representation) چنین کهن الگو ها وطبیعی جلوه دادن سلسله مراتب ها و تقابل ها، به گفته ی آلتوسر به درونی کردن آنها می پردازد و هر رفتاری را که خارج از حوزه ی این هنجارهای تعیین شده باشد، هنجار گریز و مظهری از "دیگر بودگی" می داند که باید سرکوب شود؛ چراکه وقتی این هنجار ها درونی شوند دیگر خود جامعه اجازه ی در هم شکستن این مرزهای نامرئی را نمی دهد و گفتمان قدرت دیگر نیازمند تلاش مستمر برای حفظ آن سلسله مراتب و در نتیجه حفظ خود ندارد.

اتخاذ چنین شیوه ای از جانب گفتمان قدرت سبب شد تا گروه های در حاشیه نیز برای مخالفت و اثبات ساختگی بودن آن تصاویر از همان ابزار بهره گیرند و این چنین شد که ادبیات معترض فمنیستی – گاه در قالب رمان و گاه شعر—پا به عرصه گذاشت و فروغ فرخزاد یکی از چهره های شاخص این نوع ادبیات است؛ لیکن آنچه شعر فروغ را متفاوت می سازد این است که در اشعار او می توان سیر تغییری را که در شیوه ی به چالش کشیدن این تقابل ها و سلسله مراتب از جانب متفکران فمنیستی و یا اومانیسم ارائه شده است بخوبی مشاهد کرد. گویا فروغ، خود در لباس متفکری ظاهر می شود که با شواهدی که در اشعار خود عرضه می کند به این تئوری ها عینیت می بخشد و از آنها تصویری ملموس، قابل فهم و زنده ارائه می کند. آنچه فروغ را در این زمینه ممتاز می کند از یک سو ذکر تجربیاتی است که برای زن ایرانی چه در گذشته و چه در حال، واقعی و محسوس است و از دیگر سو زبانی متفاوت است که او برای انتقال آن تجربیات به کار می بندد.

از این رو در ادامه نگارنده بر آن است تا به بررسی دو شیوه ی عمده ای بپردازد که فروغ در اشعارش در نقد جامعه ی مرد سالار به کار بسته است و با تئوری های مدرن و پسا مدرن فمنیستی همپوشانی دارد و همزمان به این مطلب اشاره کند که چگونه زبانی شعری فروغ همزمان با تغیر شیوه ی نقد او تغییر کرده و با شیوه ی انتقادی او متناسب شده است.

فروغ: از فمنیستی معترض تا ساختار شکنی پسا مدرن

به نظر می رسد قبل از تمرکز بر اشعار فروغ و نقش ویژه ای که او در جنبش فمنیستی در ایران دارد، بررسی بسیار اجمالی نقطه نظرات فمنیسم مدرن و پسا مدرن ضروری است.در نقد فمنیستی معترض، فمنیست ها به این موضوع می پردازند که چگونه فلسفه ی تاریخ زندگی بشر و تفکر بر پایه تقابل های دوگانه است. و هر چیز در تقابل و مقایسه با "دیگری" موجودیت پیدا می کند . و از جمله اساسی ترین این تقابل ها، تقابل زن و مرد است. زن کیست؟ کسی که مرد نیست؛ اما صرفِ وجود این تقابل ها مشکل ساز نیست؛ بلکه مشکل از آنجا آغاز می شود که این تقابل ها سلسله مراتبی هستند؛ یعنی گرچه هر یک برای موجودیت نیازمند دیگری است، لیکن یک قسمت همواره برتر و ارزشمند تر شناخته می شود و دیگری تحت شعاع این ارزش گذاری غیر منصفانه قرار می گیرد و جایگاهی دون و بی ارزش دارد. با

آگاهی بر غیر منصفانه بودن این سلسله مراتب ها-- یعنی ساختگی بودن آنها از جانب گفتمان قدرت، که در بالا بدان اشاره شد-- فمنیست ها بر آن شدند تا با تاکید بر تفاوت های زن و مرد و منطقی جلوه دادن هر آنچه به زنان نسبت داده شده است، چنین سلسله مراتبی را از بین ببرند. پس در ضمن برشمردن و اشاره به کهن الگو ها و کلیشه های رایج در مورد زنان چون: منفعل بودن ، احساساتی بودن، شهوانی بودن، بی خردی، ساده لوحی و بی منطقی، سعی کردند تا نشان دهند که چگونه گفتمان حاکمِ مرد سالار، آنها را برای حفظ برتری و قدرت خویش ساخته است و از این طریق زنان را محروم می کنند تا پایه های سلطه ی آنان به مخاطره نیفتد؛ چرا که قدرت دادن به افرادی که بی خرد، ساده لوح و منفعل هستند در هیچ منطقی پذیرفته نیست. پس تنها راه، از بین بردن چنین کلیشه هاست، که البته به گفته ی آلتوسر، اید ئولوژی ها و گفتمان های قدرت چنان ناآگاهانه در تمام عرصه های زندگی و حتی در خصوصی ترین آنها اعمال نفوذ می کند که آنچه فمنیست ها از آن به عنوان جنسیت (gender) یاد می کنند و آن را ساخته ی دستگاه قدرت می دانند(که باید جامعه عاری از آن باشد) به منزله جزءِ لاینفک اصول زندگی اجتماعی به ثبت رسیده است.

نا موفق بودن این شیوه فمنیست ها را بر آن داشت تا در پی شیوه ی نوینی برای در هم شکستن گفتمان مرد سالار باشند. آنها نقد ساختارشکنانه ی دریدا را برای این مهم بسیار مناسب یافتند. درحقیقت در نظریه دریدا نیز، روند معنا سازی بر مبنای تفاوت هر نشانه از دیگر نشانه ست؛ لیکن هر نشانه در "رابطه" با دیگری است که قابلیت تعریف دارد و این "رابطه" است که به هر نشانه معنا می بخشد. از این رو هیچ نشانه ای به خودی خود موجود نیست و برای موجودیت خویش نیازمند نشانه ای است که آن خود نیز به نشانه ای دیگر نیاز دارد و پیوسته معنا به تعویق می افتد. پس هیچ نشانه ای کامل نیست و هویتی مستقل ندارد. این عدم استقلال نشانه و وابستگی ذاتی او به حضور "دیگری" در واقع رابطه ی تقابل را به رابطه ی همجواری تغییر می دهد؛ یعنی "من≠ دیگری" جای خود را به "من و دیگری" می دهد؛ به عنوان مثال: مرد در کنار زن است که می تواند از خود شناختی به دست آورد. در حقیقت مرحله ی خودشناسی با حضور دیگری کامل می شود نه در غیابش. پس هر مردی، زن است و بالعکس هر زنی برای درک وجود خویش نیازمند مردی است. چنین وابستگی متقابل در واقع تمام روابط سلسله مراتبی را زیر سوال می برد و دو مطلب را تلویحاً بیان می کند: نخست

آنکه، کسی که نیازمند دیگری است، نمی تواند از او برتر باشد و دیگر این که چنین سلسله مراتب ها ساختگی و غیر منطقی اند چراکه آنچه امروز "دیگری" است و در حاشیه (منفعل) ، ممکن است فردا با تغییر گفتمان قدرت "خود" (فاعل) شود. از این رو، حقیقت محصول زمان است و متغیر.

با آنچه در بالا ذکر شد، می توان شعر فروغ را از سه جنبه ی شعری معترض و فمنیستی دانست: نخست دانش او از کلیشه و کهن الگوهایی که ساخته ی گفتمان مردسالاری است، سپس آگاهی او از چگونگی کارکرد گفتمان های قدرت و در مرحله ی سوم، مبارزه و به چالش کشیدن اصول گفتمان. فروغ به دو صورت به این مبارزه دست می زند: گاه چونان فمنیست های اولیه، بر تفاوت زن و مرد به منزله ی دو موجودیت مستقل تاکید می کند و تقابل های دوگانه را پررنگتر می کند؛ ولیکن چون آنها در دام چاله های فرهنگ مرد سالار می افتد و گاهگاهی ناخودآگاه به تکرار و تصدیق کلیشه ها می پردازد و گاه چونان ساختار شکنی ماهر، از درون و با استفاده از ابزارهای خودِ گفتمان مردانه، آن را به چالش می کشد و ضعف و بی منطقی این گفتمان را آشکار می سازد.

پرداختن به چگونگی اعتراض او به گفتمان حاکم، تنها زمانی امکان پذیر است که او از این کلیشه ها و نحوه ی کارکرد گفتمانِ قدرت آگاهی داشته باشد؛ پس با پرداختن به این جنبه ی شعری فروغ، دو جنبه ی دیگر نیز همزمان بحث می شوند.

در واقع، آنچه شعر فروغ را در زمره ی ادبیات مخالف و معترضِ مرد سالاری قرار می دهد، انتخاب پرسونای (persona) زن برای اشعار خویش است. با انتخاب این شخصیت زن در اشعارش، که گاه با خودِ فروغ همپوشانی دارد وگاه از او فاصله می گیرد، فروغ به نحوی آشکار به کلیشه های موجود از زن در ادبیات پشت پا می زند. بر خلاف بسیاری از آثار ادبی که در آنها زن یا خامش است و یا تنها در گفتگو با مردان لب به سخن می گشاید، زن شعر فروغ به شرح نفس می پردازد. فروغ با صدا بخشیدن به پرسونای زنِ اشعار خویش، زبان و در نتیجه "حضور" را به او ارزانی می کند و با در اختیار قرار دادن این ابزار منطق، بر قدیمی ترین کهن الگو خط بطلان می کشد؛ کهن الگویی که نادانی و بی منطقی را به زن و منطق و خردمندی را به مرد نسبت می دهد و از این رو زن به سکوت کشیده می شود چرا که قابلیت استفاده از کلام را که ابزار خرد و منطق است، ندارد. از دیگر سو، به کارگرفتن پرسونای زن

این امکان را فراهم می آورد تا زن خود درباره ی خویش سخن بگوید و نقشی فعال داشته باشد نه اینکه دیگری از او صحبت کند و هر آن گونه که می خواهد سکوت، عدم حضور و انفعال او را تعبیر کند. با حضورچنین پرسونایی است که فروغ تضمین می کند که خواننده به تجاربی ناب، دست اول و واقعی از زن بودن و زنانگی دست می یابد؛ تجاربی که پیش از این یا اصلا بیان نمی شدند و یا در شکلی تحریف شده از جانب مردان به خواننده عرضه می شده است. فروغ با ارائه ی این پرسونای زن نه تنها به واشکنی تقابل ها می پردازد، بلکه از دیگر سو از آن تصویر کلیشه ای زنِ ساکتِ مطیعِ خوب فرسنگ ها فاصله می گیرد و زنی عاصی، معترض و پرسشگر را به تصویر می کشد:

به لبهایم مزن قفل خموشی که در دل قصه ای ناگفته دارم
ز پایم باز کن بند گران را کزین سودا دلی آشفته دارم (عصیان، *اسیر*)

گاه ایماژ زن عاصی با عصیان موجود درگفته های زن تداعی می شود و گاه این "دیگری" در شکل ملموستر زنِ رقاصه و یا روسپی خود نمایی می کند. همان اقلیت زنانی که به سبب زیر پا گذاشتن هنجارِ ها و قوانین، در مقایسه با دیگر زنان در حاشیه اند و یا "دیگری" هستند. ایماژ دیگری که فروغ در بازنمایی زنان عاصی جامعه نشان می دهد، ایماژ زن شاعر است. در واقع، ادبیات به منزله ی حوزه فعالیت مردانه محسوب می شود چراکه محصول زبان است و زبان ابزار خردمندی ای است، که زن به اصطلاح از آن محروم است. ایماژ زنِ شاعر در واقع تصویری از "دیگربودگی" و عصیان است؛ زیرا همانطور که مری المن(Ellmann) می گوید، شعر و شاعری برای زنان فراری موفقیت آمیز از فرمول زنانگی است.

این زن عصیانگر، در ابتدا با بازنمایی کلیشه و کهن الگو ها به نقد جامعه ی مرد سالار می پردازد و در حین این بازنمایی ها و انتقادات است که خواننده با تصویری واقعی از احساسات زنانه، توانایی های روحی زن و تفاوت نگرش زنانه آشنا می شود و در مقایسه ای ناخودآگاه با آنچه جامعه از زن و شخصیتش کشیده است به ساختگی این کلیشه ها پی می برد و یا حداقل آنها را چون حقیقتی محرز و مسلم نمی پذیرد:

ز شهر نور و عشق ودرد ظلمت سحرگاهی زنی دامن کشان رفت
پریشان مرغ ره گم کرده ای بود که زار و خسته سوی آشیان رفت
کجا کس در قفایش اشک غم ریخت کجا کس با زبانش آشنا بود
ندانستند این بیگانه مردم که بانگ او طنین ناله ها بود...
به او جز از هوس چیزی نگفتند در او جز جلوه ی ظاهر ندیدند
به هر جا رفت، در گوشش سرودند که زن را بهر عشرت آفریدند

(افسانه تلخ، *اسیر*)

یکی دیگر از این کلیشه ها که فروغ بسیار در شعر خویش بدان پرداخته است، به گونه ای که به صورت موتیف شعری او ست، تصویری است زیبا و هیجان انگیز که جامعه ی مرد سالار از ازدواج ارائه داده است؛ یعنی محدود کردن خوشبختی وشادزیستی زن به زندگی زناشویی و ازدواج. فروغ در شعر "حلقه" در مجموعه ی *اسیر* به گونه ای سمبلیک به تبیین این موضوع می پردازد. در ابتدای شعر دختر در حالی که هیجان زده است به حلقه ی زرین می نگرد. این پرسونا مانند دیگر زنان شعر فروغ از"آن زنان ساده لوح عادی نیست" و با ذهنی پرسشگر راز حلقه ی زرین را می پرسد. شوهر متحیر از این سوال، به نحوی کلیشه ای پاسخ می دهد و آن را "حلقه ی خوشبختی" می خواند. دختر شکاک از این موضوع، زمانی به راز واقعی حلقه پی می برد که افسردگی جایگزین شادی اش شده است و می فهمد که آن "حلقه ی بردگی و بندگی است."

فروغ در واقع با موضوع ازدواج مشکلی ندارد، لیکن می داند که آنچه زن در ازدواج بدان می رسد عشق گمشده ی او نیست، بلکه یا اسارت در کلیشه های زنانگی است که از خودِ واقعی او بسیار دورند و یا فروکاسته شدن به نقش های اجتماعی ای که گفتمان مرد سالار برای او مشخص کرده است: نقش همسر و یا مادر،

بیا ای مرد ای موجود خودخواه بیا بگشای درهای قفس را
اگر عمری به زندانم کشیدی رهایم کن دگر این یک نفس را

(عصیان، *اسیر*)

از دیگر سو، پرداختن به موضوع ازدواج و زنـدگی زناشـویی، عرصـه ی بـسیار مناسـبی را فراهم می آورد تا فروغ در مکالمه ای ،که بین زن و مرد شعر خود و یا مکالمه ای که بین زن و انتظارات مردش صورت می گیرد، کلیشه های جامعه را به نمایش بگذارد. در واقع فروغ بـا بـه نمایش گذاشتن عکس العمل مرد و زن شعر خود درباره ی موضوعی خاص، همزمان دو نقطـه نظر مردانه و زنانه را به خواننده عرضه می کند. و بـا تاکیـد بـراین تفـاوت هـا هـیچ یـک را بـر دیگری برتر نمی داند. در عین حـال، فـروغ بـا ارائـه ی پاسـخ هـای کلیـشه ای مـرد نـسبت بـه احساسات زنانه ی زن و فقدان توانایی مرد در ادراک زن، غیر مستقیم به نقد گفتمان مرد سالار می پردازد. در واقع فروغ به این نکته اشاره می کند که گفتمان حاکم نه تنها زنان را لذت های واقعی زیستن محروم می کند، نسبت به همجنسان خویش نیـز چنـدان مهربـان نیـست. گفتمـان حاکم با فرمول بندی کردن اطلاعـات و ارائـه ی تـصویرهایی یکنواخـت و کلیـشه ای از زن و زنانگی، در حقیقت تجر به های ناب و تازه از زندگی و عشق را از مردان سلب می کند، امکان ارتباطی درست با زنان را به آنان نمی دهد و آن را چنان محدود و محتاط می کند که چنانچـه با رفتاری خارج از این الگو های تعریف شده رو به رو شوند آن را ناهنجار مـی داننـد و بـدین ترتیب بر همان کهن الگوی قدیمی صحه می گذارند : زنان مو جوداتی مرموز وپیچده هستند.

کاش در شعر من ای مایه ی عمر　　شعله ی راز مرا می دیدی
کاش از شاخه ی سرسبز حیات　　گل اندوه مرا می چیدی

(آرزو، *دیوار*)

و یا

شاید این راشنیده ای که زنان　　در دل آری و نه به لب دارند
ضعف خود را عیان نمی سازند　　راز دار و خموش ومکارند

(اعتراف، *دیوار*)

برای فرار از این اتهام و واشکنی این کهن الگو، زن شعر فروغ خود به بیان راز های خویش می پردازد تا شاید مرد او را درک کند:

بگذار تا ترانه ی من راز گو شود　　بگذار آنچه را که نهفتم عیان کنم

(بازگشت، *اسیر*)

لیکن او بسختی می تواند که دراین مبارزه پیروز شود؛ زیرا از یک سو می داند که این کلیشه ها چنان درونی شده اند و عادی جلوه می کنند که او را "یارای رفتن ز ین قفس نیست" و از دیگر سو بسیار دشوار است تا بتوان گفتمانی را با ابزار خود آن گفتمان— زبان آن گفتمان— شکست داد؛ چرا که زبان هر گفتمان در بر دارنده و منعکس کننده ی تمام باید ها و نباید های هر گفتمانی است. پس گاه در حالت تسلیم به این نکته اشاره می کند و راه فرار از این اندوه را بازگشت به دنیای کلیشه و پذیرفتن آنها می داند:

پای مرا دوباره به زنجیر ها ببند
تا فتنه و فریب ز جایم نیفکند
تا دست های آهنین هوس های رنگ رنگ
بندی دگر دوباره به پایم نیفکند (بازگشت،*اسیر*)

ویا در شعر "بر او ببخشاید" او اعتراف می کند که باید حق زیستن را چون افسانه ای غریب بداند، چراکه خودْ بودن یعنی انزوا، در حاشیه بودن و تبدیل به "دیگری" شدن:

بر اوببخشایید
بر او که گاه گاه
پیوند دردناک وجودش را
با آب های راکد
و حفره های خالی از یاد می برد
و ابلهانه می پندارد که حق زیستن دارد... .(*تولدی دیگر*)

آگاهی فروغ نسبت به کارکرد گفتمان در واقع انعکاسی از نظریه ی آلتوسر درباره ی ایدئولوژی است. فروغ اذعان می کند که در جامعه ای که او می شناسد حقیقت در برابر خرافات و ایدئولوژی قدرتی ندارد؛ گرچه او می تواند با به چالش کشیدن این ایدئولوژی مرد سالارانه اصول آن را تاحدی زیر سوال می برد، لیک می داند این ایدئولوژی، اسطوره ی هر روز جامعه است و او باید آن را همانند دیگران زندگی کند ؛ دیگرانی که انتخاب می کنند در حالی که انتخاب شان، اطاعت از قانون درونی شده ی گفتمان است نه زاییده ی میل و آرزوی فردی شان.

آگاهی فروغ از کارکرد ایدئولوژی تنها به یک جنبه محدود نمی شود. می دانـد کـه در درون هر ائیدولوژی نا پیوستگی هایی وجود دارد که خود عامل نابودی آن می شود. فروغ با علم به اینکه او بخشی از یک نظام است و جزء را توانایی تسلط بر کل نیست، لـیکن مـی دانـد محـدودیتی کـه ایدئولوژی حاکم بر "دیگری" اعمال می کند وتمام هستی آنها را به عبارتی ساده چون: زن، تقلیل می دهد، در حقیقت راه شناخت، تفکر و انتخاب را بر گروه مقابل می بندد. گر چه جامعـه ی مـرد سالار فرض می کند که زنانگی همان واقعیـت ملمـوس و متعـارف اسـت، فـروغ نـشان مـی دهـد چگونه این نوع شناخت توهمی بیش نیست و چقدر از واقعیت دور است. لیکن، فروغ با وجود این آگاهی می داند که او نیز باید به این توهم تن در دهد و به عبارتی ساده اکتفا کند:

آن داغ ننگ خورده که می خندید　　بر طعنه های بیهوده، من بودم
گفتم، که بانگ هستی خود باشم　　اما دریغ و درد که *زن* بودم...

(شعری برای تو، *عصیان*)

و یا آگاهانه خویشتن را به فراموشی بسپارد،

آن من عاصی/ در درونم های و هو می کرد
مشت بر دیوار می کوفت / روزنی را جستجو می کرد...
بانگ او آن بانگ لرزان بود / کز جهانی دور برمی خاست
لیک تا در من که می پیچید / مرده ای از گور برمی خاست (صبر سنگ، *اسیر*)

و یا در شعر "خواب" در همان کتاب می نویسد:

گفتم ای خواب، ای سر انگشت کلید باغ های سبز...
کوله بارت را به روی کودک گریان من بگشا
و ببر مرا به سرزمین صورتی فراموشی

آگاه لیکن ناتوان از تغییری، می گوید:

از من است این غم که بر جان منست　　دیگر این خود کرده را تدبیر نیست
پای در زنجیر می نالم که هیچ　　الفتم با حلقه ی زنجیر نیست

(راز من، *اسیر*)

و همین اندوه کافی است تا شعر فروغ را به شعری غمگین با آهنگی حزین تبدیل کند.

زبان شعری فروغ، زبانی معترض

فروغ با وجود چالش هایی که در واشکنی گفتمان مرد سالارانه با آن رو به رو است، سعی دارد که با زبان شعری خاصی که بر می گزیند، رسالت خویش را کامل کند. فروغ چون می داند زبان ابزار گفتمان حاکم است، در تلاش است تا زبانی بیافریند. او می داند که نمی تواند مرز های این گفتمان را در نوردد و زبانی تازه خلق کند، لیکن می تواند زبان موجود را به گونه ای تغییر دهد و طرحی نو در اندازد. زیرا شاید در این تفاوت و گریختن از کلیشه های مرسوم است که او می پندارد بتوان "بودن" را تجربه کرد.

زبان فروغ به دو صورت از زبان مرسوم شعر آن زمان فاصله می گیرد: یکی به واسطه ی ایماژ ها، تصاویر، موتیف ها و درونمایه هایی که در شعر های خود بدان می پردازد، دیگری با در هم شکستن ساختار سنتی وزن و قافیه (بخصوص در آخرین کتابهای شعرش) و جایگزین کردن شعر سپید به جای شعر کلاسیک.

شاید گفته شود که نیما، نخستین کسی بود که انقلاب شعری ایران را آغاز کرد، و فروغ این زبان را از او وام گرفته است؛ ولی شعر فروغ بر خلاف شعر نیما، شعر سپید صرف نیست؛ شعر فروغ، *شعرِ سپیدِ زنانه* است. در واقع فروغ، زبان معترض نیمایی را به کار می گیرد تا احساسات، تجربیات و تفکرات ناب زنانه را به بهترین نحو به نمایش بگذارد؛ احساساتی که هرگز پیش از این به بیان نیامده بودند چراکه زبان بیان نداشته اند.

او در واقع پیامبری را می نماید که از تازه ها سخن می گوید؛ تازه هایی که جز با در خدمت گرفتن زبانی نو، سر به کلام فرو نمی آورند و نیازمند گذشت سالها ست تا درک شوند:

و این منم / زنی تنها
در آستانه ی فصلی سرد
در ابتدای درک هستی آلوده ی زمین
و ناتوانی این دست های سیمانی... . (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*)

نتیجه گیری

"دیگر بودگی" همواره یکی از رایج ترین درونمایه ها در سیاست، نژاد و فرهنگ است و لیکن در هیچ عرصه ای به اندازه ی ادبیات خود را آن گونه که هست نشان نداده است؛یعنی در هیچ جا نمی توان با عمق وجود "دیگربودن" را تجربه کرد؛ چرا که ادبیات، بازتاب واقعیت هایی است که هر کس با آنها زندگی کرده است و یا به محک آزمایش گذارده است. اشعار فروغ نیز از این تاثیر بی بهره نیست. وقتی فروغ از تجربه های زنانه ای سخن می گوید که تا به حال مجال بروز نیافته اند، خواننده ی زن می تواند بداند که آنچه او می گوید با آنچه او تجربه می کند از یک جنس است و نسبت به آن از خود بیگانگی ای که با دلیل تسلط گفتمان مرد سالار بدان دچار شده است، آگاه می شود؛ از طرف دیگر خواننده ی مرد نیز ، وقتی با در نظر داشتن تمام تصاویر کشیده شده ی پیشین از زن، به سراغ فروغ می آید، آنچه را که می داند، نمی یابد و آنچه را که می یابد، برایش سراسر تازگی و شگفتی است. فروغ با به فکر فروبردن خواننده و در نتیجه ی واشکنی بسیاری از کلیشه های گفتمان حاکم قادر است چونان پیام آوری مدرن، از دنیای تاریک سلسله مراتب ها سخن گوید. دنیایی که چنان در این قرارداد های کاذب اسیر است که روح زندگی در آن پر پر می زند؛ چراکه این زندگانی چنان قربانی روزمرگی مراتب و تقابل های کاذب شده که حقیقت خویش را گم کرده است:

روزها رفتند و من دیگر
خود نمی دانم کدامینم
آن من سرسخت مغرورم
یا من مغلوب دیرینم؟ (صبر سنگ،/سیر)

کتابنامه

فرخزاد، فروغ (۱۳۸۷) *مجموعه ی اشعار*، تهران، انتشارات مروارید.

Abrams, M.H. *(*2003*) A Glossary of Literary Term, 7th E*, Boston: Wardsworth & Thomson.

Bertens, Hans (2001) *Literary Theory: The Basics,* London: Routledge.

Cixous, Helen (1981) 'The Laugh of the Medusa', in Elain Marks andIsabelle de Courvitron (eds) *New French Femenism: An Anthology,* Hemel HempsteadLHarvester Wheatsheaf{1974}.

----- (2000) 'Sorties', in David Lodge andNeigel Wood (eds) *Modern Criticism and Theory:A Reader,* 2nd ed, Harlow: Longman, New York: Pearson{1975}.

Eaglton, Terry (1983) *Literary Theory: An Introduction*, London: Blackwell.

Guerin, Wilfred, and others (1980) *A Handbook Of Critical Approaches To Literature*, New York: Harpera & Row.

Lodge, David (2000) *Modern Criticism And Theory: A Reader, 2nd Ed.*, London: Longman.

An Other self or the "Other" of Self:
A Narrative of the "Other" in Forough's works

Zahra Taheri
phD student

The "other" and "otherness" have always been the popular concepts in literature which stem in the binary oppositions forming the foundations of cultures from the ancient Greece and Aristotle's era to the present time. These binary oppositions like child # adult, writing # speaking, men #women, etc. have given birth to some archetypes passing from generations to generations in different cultures. What is important about these binaries is the fact that one part is always considered more important than the other, while that superior part is always in need of the inferior part, and without that it would not exist. Poststructuralism is, in fact, to deconstruct these binaries and devalue the so-called superior parts. It is exactly what Forough Farrokhzad does in her poems. In fact, the writer is to illustrate the different ways that Forough, like a postmodernist, utilizes to focus on these artificial hierarchies and through their deconstruction proves how petty and superficial they are. It is while there are some poems by her in which she herself repeats those superficial bases of dominance and displays a conventional attitude dominating the patriarchal Iranian society.

Key words: Forough, deconstruction, Feminism, binary opposition, archetypes

تحلیل منظومهٔ آرش کمانگیر سیاوش کسرایی براساس بن مایهٔ امید

دکتر عبدالله طلوعی‌آذر
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
شبنم حق بین
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه ارومیه

چکیده:

سال‌های پس از مرداد ۱۳۳۲ هجری شمسی، سال‌های خستگی، ناامیدی و سرخوردگی روشن‌فکری در ایران است. این فضای تلخ و سیاه نه تنها در میان جریان‌های سیاسی حاکم بود، بلکه وارد محافل ادبی و فرهنگی ایران شد و آن را تحت تأثیر خود قرار داد.

بیشتر شعرای این دوره دچار یأس و سرگردانی می‌شوند و نگاه ناامیدانه به جهان دارند . امّا سیاوش کسرایی متولّد سال ۱۳۰۵ در اصفهان و درگذشته در بهمن ۱۳۷۴ در وین ، که از شاعران و فعّالان سیاسی معاصر ایران است ، با ناامیدی صرف به همه چیز نمی‌نگرد. او سعی دارد خود را از جو اختناق بیرون بکشد و به سوی امیدواری برود. با این که سرزمین شاعر سرزمین بلاخیز اندوه است و سرچشمهٔ محنت‌بار دل‌تنگی ، امّا با این‌همه شاعر امیدهای خود را هرگز از دست نمی‌دهد. و تسلیم نومیدی و افسردگی نمی‌شود. نمونهٔ خوب این خصلت در غالب اشعار او پیداست بویژه شعر آرش کمانگیرش که اسطورهٔ بسیار زیبایی است.

در مقالهٔ حاضر منظومهٔ آرش کمانگیر از مجموعهٔ شعری او که بعد از کودتای ۲۸ مرداد سروده ، انتخاب شده است. سیاوش کسرایی در این منظومه نشان می دهد که با امید و هم بستگی می‌توان بر تمام ناامیدی ها چیره شد.

کلیدواژه ها: کسرایی، آرش کمانگیر، امید، ناامیدی .

مقدمه:

امید و یأس در مرکز ثقل عواطف بشری قرار دارد و تکوین شعر نیز در پیوند این عواطف با خیال شاعر رخ می دهد. بنابراین مرکز اصلی شعر را نیز امید و ناامیدی تشکیل می‌دهد. همه می دانیم که انسان به امید زنده است. هرجا امید قطع بشود، رشته حیات قطع می‌شود. امید یک حالت روحی و روانی و برانگیزندهٔ انسان به کار و فعالیت است به طور طبیعی انگیزهٔ بشر در کارهای اختیاری، امید به نفع یا ترس از زیان است. در زمینه خلق آثار هنری باید گفت «اصولاً آدمی در اوج نشاط و شادی و امید یا در نهایت غم و اندوه و درد و یأس است که می تواند احساسات ناب خود را عمیق تر و جدی تر منعکس سازد و هنری اصیل بیافریند. شاید بتوان گفت یک رویهٔ صفحه تاریخ، اسطوره، هنر و ادبیات، انعکاس امیدهای آدمی، و رویهٔ دیگر آن بیان یأس های وی بوده است. این تناظرها از آغاز پیدایش بشر تا تحوّل مدنیت و تمام سیر تکامل اجتماع تا امروز به چشم می خورد. به نظر می رسد یکی از ویژگی های هنر و ادبیات ناب میزان گره خوردن متن با شدّت انعکاس طبیعی امیدها و یأس هاست.» (قبادی،۳۸۶:۱۳۸۶)

در دوره های مختلف ادبی ایران، ادبیات معاصر دورهٔ یأس ها و ناامیدی هاست. اغلب شاعران این دوره ناامیدند. امّا این به این معنی نیست که شعر در ادبیات سنتی سراسر امید و نشاط است. ولی در مقایسه، در ادبیات معاصر ناامیدی بیشتر است. مثلاً به عنوان نمونه واژه «بهار» در شعر شاعری مثل رودکی که در قرن چهارم زندگی می کند، این گونه نمود دارد:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب　　با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
شاید که مرد پیر بدین گه شود جوان　　گیتی بدیل یافت شباب از پی مشیب

(دیوان رودکی، به کوشش منصور،۱۳۷۲: ۹۷)

در ادامه حافظ در قرن هشتم می گوید:

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم　　بهار توبه شکن می رسد چه چاره کنم

(دیوان حافظ، به کوشش خطیب رهبر۱۳۸۵: ۴۷۵)

امّا در دورهٔ معاصر فروغ فرخزاد چنین می نویسد: خندید باغبان که سرانجام شد بهار/ دیگر شکوفه کرد درختی که کاشتم/ دختر شنید و گفت جه حاصل از این بهار / ای بس بهارها / که بهاری نداشتم من (فرخزاد،۱۳۸۲ :۶۴).

تعبیری که فروغ از آمدن بهار دارد کاملاً متفاوت از تعبیر رودکی و حافظ است در شعر فروغ یأس بر این بهار چیره شده است و فروغ با حسرت از آن یاد می کند. از آن جا که در این دوره شاعران با آزادی بیشتر دردها و اندوه های شخصی خود و درد و اندوه روان در اجتماع را در شعر بیان می کردند و از آن جا که اوضاع ایران در این دوره در همه زمینه های سیاسی، اجتماعی ، فرهنگی و اقتصادی آشفته بود و همچنین آشنایی شاعران با مکتب های غربی مثل نهیلیسم که زندگی را پوچ و بی معنی می دید و اگزیستانسیالیسم که به مرگ توجه ویژه ای داشت یا آشنایی و ترجمهٔ آثار نویسندگانی چون کافکا که زندگی را پوچ می دانست بر شاعران معاصر تأثیر گذاشت و باعث شد، ابر ناامیدی بر آسمان شعر معاصر بیفتد. مخصوصاً با کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و شکست نهضت ملی، شاعران به یأس گرائیدند. استاد شفیعی کدکنی در توضیح درون مایهٔ اشعار این دوره می نویسد: «مسائل اساسی و درون مایه های تازه ای که در قلمرو شعر این دوره عرضه می شود، بیش و کم عبارتند از: مسأله مرگ و مسأله یأس و ناامیدی عجیبی که بر شعر این دوره حاکم است. غالباً شعرا به مرگ می اندیشند . اصولاً یکی از درون مایه های اصلی شعر این دوره اندیشدن شاعران به مرگ و حتّی ستایش مرگ است».(شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۶۱)

در این مرگ اندیشی و یأس و ناامیدی بعضی از شاعران تسلیم مطلق ناامیدی شدند. مثل اخوان ثالث که سردمدار ناامیدی و یأس در ادبیات معاصر است. امّا کسی مثل سیاوش کسرایی در بین ناامیدی و یأس، از امید گفت، ستیز بین امید و ناامیدی در شعر های او دیده می شود که سرانجام امید پیروز می گردد.

سیاوش کسرایی ـ شاعر امیدوار:

شاعر جزئی از یک جامعه است و جزء بودن موجب می شود که او از دگرگونی کل متأثر شود. سیاوش کسرایی از شاعرانی است که بیش از پیش حضور فعال تری در جامعه دارد. او که از دوران نوجوانی به سیاست کشیده شده بود، از همان زمانی که به دبیرستان دارالفنون راه پیدا کرد، به همراه همدرسانش گرایش های ملی یافت و این گرایش تا آخر عمر در او ماند. او در آن موقع با روزنامه دیواری و فعالیت های فرهنگی به تبلیغ ایده های خویش پرداخت. بعد از این او بیشتر با سیاست آشنا شد. فکر او شعر بود و اجتماع و سیاست. در جوانی به صف هواداران و طرفداران حزب توده پیوست. آرمان های بشری و عدالت اجتماعی را در خود پروراند دوستی او با کسانی که وارد سیاست شده بودند، نیز بی تأثیر نیست. آشنایی او با مرتضی کیوان یکی از سران حزب توده در پرورش شخصیت فرهنگی و سیاسی او بسیار مؤثر بود. او به فعالیت هایش در حزب توده ادامه داد و سخت وفادار به قوانین آن بود. بعد از کودتا که مدت کوتاهی در زندان سپری کرد. بعد از آزادی شعر های سیاسی اش را بی پرواتر بیان می کند و در نوع شعری اش که بدان دل سپرد ـ یعنی شعر سیاسی ـ هیچ کس را در دورهٔ معاصر هم آورد و هم وسعت او نمی شناسیم (ر.ک:عابدی:۱۳۷۹: ۴۷) او در عرصهٔ سیاست یک شاعر امیدوار است. شعرهایش با این که سیاسی است، امّا تاریک نیست. از فضای رنج آور خاصی پیام و سخن دارد امّا ارمغانش تیرگی نیست. (همان:۴۶) او به خاطر امیدش در آن سال ها به «شبان بزرگ امید» معروف شد. او در پرتو ایمان و اعتقادش به امید به فرداهای روشن بعد از شکست نهضت ملی و حزب توده در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ خمیده نگشت. وقتی که شاعران، نومیدی پس از کودتا را در لایه‌های شعرشان جذب کردند و اندوه ها را با وسعت بسیار در بی تابی غریب وار به کلمه‌هایشان راه دادند. کسرایی به رغم نومیدی های گاه گاه؛ بنیادی از خیال و امید را در شعرش می آفریند، شعر او آمیختهٔ خوش بینی و انتظار است. با این که رنج ها و اندوه های ظلم، خفقان و استبداد و استعمار به روح و جانش رخنه کرد امّا چون دیگر شاعران به یأس اجباری نگرایید بلکه خوش‌بین بود و در انتظار یک تحوّل اساسی. او از آرمانش دور نشد. مهم ترین شعر او از دید امیدوارانه به تحول در عرصهٔ سیاست بعد از کودتای ۲۸ مرداد ، منظومهٔ آرش کمانگیر است. کسرایی این منظومه را در سال ۱۳۳۷ سرود و در سال بعد چاپ شد.

پیام منظومه:

کسرایی در سرایش این منظومه از داستان حماسی آرش کمانگیر الهام گرفته است. اوج امیدها و آرزوهای شاعر را در سال های پس از کودتا در این منظومه آشکارا می بینیم و آن سروده ای است که چون محور ممتدی تمام شعر های سیاسی دهه های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ را به خود مربوط می کند. در خاستگاه معنا و محتوا نخستین دریافت از منظومه چنین است: سرود امید، سروده ای که امید و آرزو را در دل ها می پراکند و منتشر می کند. شعری است برای امیدها و آرزو های که نباید فراموش شود و از کف رود و این هنگامهٔ پس از شکست نهضت ملی و مردمی است (همان:۶۱) شعر یک امید و ایمان بزرگ است که در پایان دههٔ ۱۳۳۰ به رغم انبوه نومیدی ها سروده می شود.

آرش کمانگیر سروده ای نیست که پرسش برانگیزد. تنها پاسخی را فرا رویمان می نهد. این پاسخ در غرور و هم دلی خلاصه می شود. در واقع از این شعر است که پیام پایداری و ره سپردن در گسترهٔ عشق به انسان، آزادی و برابری در سروده هایش بارز می شود.

دلایل سرایش منظومه:

کسرایی یک شاعر سیاسی بود و در شعر سیاسی فقط به آرمانی که در دل داشت، می‌اندیشید و مسلماً برای رسیدن به آرمانش از امید می گوید. به طور کلی در ادبیات سیاسی «امید به آینده روشن، جان این ادبیات را زنده نگاه می دارد. این است که شاعر مانند خضر در ظلمات، پیوسته جویای آب حیات امید است.» (مسکوب، ۱۳۷۱: ۱۸۰) او به خوبی دریافته بود که روحیه‌ای که از شکست کودتا بر قلب و روح مردم حاکم شده است. اگر ادامه پیدا کند جان آن ها را می گیرد. او با همان روحیهٔ پرشور امیدوارش و با تکیهٔ بر آرمانش که پیروزی بر ظلم و ستم بود، این منظومه را سرود. این منظومه در تلاش در جهت شکست ناامیدی هاست و نقطهٔ عطفی در تاریخ معاصر ایران به حساب می آید.

تحلیل منظومه:

شعر از دو فضا تشکیل شده است: فضای زمستانی و فضای یک کلبه روشن که قصه آرش در این فضا گفته می شود و شعر با فضای زمستانی آغاز می شود:

برف می بارد
برف می بارد به روی خار و خارا سنگ
کوه ها خاموش
دره ها دل تنگ
راه ها چشم انتظار کاروانی با صدای زنگ (کسرایی،۱۳۸۷: ۱۰۱)

ناامیدی که در نتیجهٔ استبداد بعد از کودتا در جامعه حاکم شده چون برف می بارد. واژه برف سرما را به ذهن متبادر می کند و سرما یأس و ناامیدی را می رساند. در این ناامیدی همه یکسان هستند چه آن ها که ضعیف و سست اند (خار) و چه آن ها که قوی و محکم هستند(خارا سنگ). کوه ها، نماد کسانی هستند که قدرت دارند و می توانند در برابر ناامیدی مقاومت کنند و شاید اشاره ای به سران نهضت ملی و حزب توده دارد که با وقوع کودتا کنار کشیدند و در ناامیدی فرو رفتند. اکنون کوه ها خاموش مانده اند و دره ها که دستور از کوه ها می گرفتند با خاموشی کوه ها دلتنگ مانده اند. اما راه ها در انتظار کاروانی مانده اند که این نشان دهندهٔ امید کسرایی است. هدف او بیان ناامیدی ها نیست چون او شاعر ناامیدی ها نیست، بنابراین بلافاصله از فضای سرد زمستانی خود را به کلبهٔ روشن می رساند:

بر نمی شد گر ز بام کلبه ها دودی
یا که سوسوی چراغی گر پیامی مان نمی آورد
رد پاها گر نمی افتاد روی جاده ها لغزان
ما چه می کردیم در کولاک دل آشفتهٔ دم سرد
آنک آنک کلبه ای روشن
روی تپه روبه روی من (همان:۱۰۱)

کلبهٔ روشن، نماد روزنهٔ امیدی است که قصهٔ آرش در آن جا گفته مـی شـود. کـسرایی در میان ناامیدی دلیلی برای امید می یابد و اینک امید او در برف ریزان زمستان کلبهٔ روشن است.

بارش برف/ کوه های خاموش/ دره های دل تنگ/ جاده هـای لغـزان/ کـولاک دل آشـفته دم سرد. ترکیب هایی هستند که ناامیدی را می رسانند، دقیقاً پنج ترکیب نیز امید را می رسانند: کاروانی با صدای زنگ/ برخاستن دودی از کلبه/ سوسوی چراغ/ رد پاهـا/ کلبـهٔ روشـن. مهـم ترین آن نیز کلبهٔ روشن است ، در کلبهٔ روشن دیگر از بارش برف خبری نیـست او وارد کلبـه می شود:

در گشودندم
مهربانی ها نمودندم
زود دانستم که دور از داستان خشم برف و سوز
در کنار شعلهٔ آتش
قصه می گوید برای بچه های خود عمو نوروز (همان)

عمو نوروز نماد کسانی است که امید را نوید می دهد. انتخاب بچه هـا و قـصه گـویی هـم خالی از استدلال نیست، بچه ها امید آیندهٔ کشور هستند و قصه ها هم تأثیر شـگرفی در اندیـشهٔ کودکان دارد. کسرایی با انتخاب قصه و بچه ها سعی دارد، آیندگان را امیدوار کند. اکنون که همه جا را ناامیدی فرا گرفته است. او نمی خواهد که این ناامیدی ادامه یابد. عمـو نـوروز بـرای همین قصهٔ آرش را می گوید اما مستیقیماً قصه آورده نمی شود بلکـه بـا مقدمـه ای در تعریـف زندگی کم‌کم وارد قصه می شود. عمو نوروز برای کودکان می گوید:

گفته بودم زندگی زیباست
گفته و ناگفته، ای بس نکته ها که این جاست
آسمان باز
آفتاب زر
باغ های گل
دشت های بی در و پیکر
سر برون آوردن گل از درون برف .... (همان:۱۰۲)

ترکیب هایی که در توصیف زندگی به کار برده شده است تماماً امیدوارکننده است. شعر با توصیف های زندگی ادامه می یابد: کار کردن / آرمیدن/ گوسفندان را به سوی کوه راندن/ با بلبلان کوهی آواز خواندن/ نیمه روز خستگی در پناه دره ها ماندن و ...

نکته ای که در این ترکیب ها می توان یافت، این است که کسرایی در آغاز شعر با ترسیم فضای زمستانی از کوه و دره ای حرف می زند که خاموش و دل تنگ هستند. اما در این جا می‌گوید که گوسفندان را به سوی کوه می راند و با بلبلان کوهی هم آواز می شود و خستگی‌هایش را در پناه دره برطرف می کند، در آغاز توصیف ها نیز می گوید: گفته بودم، آوردن فعل به صورت ماضی یعنی اتفاقی در گذشته رخ داده است. کسرایی می خواهد بگوید که کوه ها و دره ها که اکنون خاموش و دل تنگ در ناامیدی به سر می برند روزگاری پناه خستگی های او بودند و امیدوار است که دوباره روزی امید به آن ها برگردد. توصیف ادامه می یابد تا این که عمو نوروز زندگی را به آتش تشبیه می کند که اگر شعله نداشته باشد خاموش می شود و برای این که شعله داشته باشد، هیمه لازم است تا بسوزند و شعله ها روشن بمانند و آتش زندگی خاموش نشود:

آری آری زندگی زیباست
زندگی آتش گهی دیرینه پا بر جاست
گر بیفروزیش، رقص شعله اش در هر کران پیداست
ورنه خاموش است و خاموشی گناه ماست....
زندگی را شعله باید بر فروزنده
شعله ها را هیمه سوزنده (همان:۱۰۳)

آن وقت در تشبیهی زیبا انسان را به جنگل تشبیه می کند:

جنگلی هستی تو ای انسان
جنگل ای روییده آزاده
بی دریغ افکنده روی کوه ها دامن
آشیان ها بر سرانگشتان تو جاوید
چشمه ها در سایبان های تو جوشنده
آفتاب و باد و باران بر سرت افشان
جان تو خدمتگر آتش
سربلند و سبز باش، ای جنگل انسان (همان:۱۰۳ و۱۰۴)

کسرایی انسان را به جنگل تشبیه می کند، در انتخاب تشبیهش استدلال خاصی دیده می‌شود، جنگل سرسبز و پر از درخت است و با از بین رفتن چند درخت، نابود نمی شود. پیوسته در حال رویش است. خیر و برکت از او جاری است. بی دریغ بر کوه ها دامن افکنده است، چشمه‌ها در سایبان او می جوشند و آفتاب و باد و باران بر سر او افشان هستند یعنی همه چیز در اختیار و سلطه اوست. جنگل است که در برابر همه چیز می تواند مقاوم باشد. او یک درخت تنها نیست که با بادی از جا کنده شود، اگر درختی فرو بیفتد درخت دیگری است. مسلماً این تشبیه با دید امیدوار کننده کسرایی انتخاب شده است و بهترین انتخاب است در جواب تشبیه زندگی به آتش و منظور کسرایی این است که با نیروی انسان ها می توان شعله زندگی را روشن نگاه داشت و وقتی شعلهٔ زندگی روشن باشد امیدی هست و این امید در جنگل انسان هاست در ادامه، بعد از این مقدمه، عمو نوروز وارد داستان اصلی می شود.

زندگی شعله می خواهد، صدا سر داد عمو نوروز
کودکانم داستان ما ز آرش بود
او به جان خدمتگزار باغ آتش بود (همان:۱۰۱)

آرش قهرمان منظومه، خود امید است که ظهور می کند، باغ آتش نیز جامعهٔ کسرایی است که اینک آرش به خدمتگزاری از آن بر می خیزد در روزگاری که تلخ و تار است و بخت ها تیره و ناامیدی و یأس از هم جا می بارد. کسرایی روزگار خفقان و ناامیدی را در چند بند توصیف می کند ترکیب هایی چون : دشمنان بر جان ما چیره / بر زبان بس داستان های پریشان/ زندگی سرد و سیه چون سنگ/ غیرت اندر بندهای بندگی پیچان/ عشق در بیماری دل مردگی بی جان/ سنگر آزادگان خاموش/ خیمه گاه دشمنان پر جوش/ هیچ دل مهری نمی ورزید/ هیچ کس دستی به سوی کس نمی آورد/ باغ آی آرزو بی برگ/ آسمان اشک بار/ گرم رو آزادگان در بند/ روسپی نامردمان در کار/ (همان:۱۰۴ تا ۱۰۶) نشان دهندهٔ شکست و ناامیدی ها است. دشمن فرصت پیدا کرده و می خواهد باغ آتش را بگیرد اما امید کسرایی این فرصت را به دشمن نمی دهد. بعد از این شعر با حال و هوای حماسهٔ آرش کمانگیر ادامه می یابد و قصهٔ او روایت می شود.

قصهٔ آرش به طور غیر مستقیم به شرایط استبدادی زمان زندگی شاعر اشاره دارد. آن زمان که استعمار غرب چون دشمنی تورانی در پی به دست آوردن خاک ایران از هر طریقی می کوشد تا خود را در ایران ماندگار کند . شاه نیز زیر سلطهٔ آن هاست و دولت مدران هم عملهٔ استعمار هستند.

کسرایی در تعریف قصهٔ آرش می گوید که دشمن برای به دست آوردن ایران نقشه ای کشید و پیشنهاد داد که تیری از جانب لشکر ایران پرتاب شود. تیر هر جا اصابت کرد آن جا مرز ایران و توران شود، خیال دشمن این بود که هیچ کس نمی تواند تیری را خیلی دور پرتاب کند با این نقشه می خواست بیشتر ایران را بگیرد. این پیشنهاد شوم مردم ایران را به ناامیدی کشاند و مردم با خود می گفتند:

گر به نزدیکی فرود آید
خانه هامان تنگ
آرزومان کور
ور بپرد دور
تا کجا؟ تا چند
آه کو بازوی پولادین و کو سر پنجهٔ ایمان؟ ....
لشکر ایرانیان دراضطرابی سخت دردآور
دو دو سه سه به پچپچ گرد یکدیگر
کودکان بر بام
دختران بنشسته بر روزن
مادران غمگین کنار در (همان:۱۰۷ و ۱۰۸)

اما ناگهان از میان یأس و ناامیدی که همگان را بر گرفته و همه دل مرده و تکیده ایستاده‌اند آرش به طرف دشمن می رود:

منم آرش
چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن
منم آرش سپاهی مرد آزاده
به تنها تیر ترکش آزمون تلختان را
اینک آماده
مجوییدم نسب
فرزند رنج و کار
گریزان چون شهاب از شب
چو صبح آمادهٔ دیدار (همان:۱۰۹)

کسرایی معتقد است که شکست ناامیدی از دست مردم برآمدنی است برای همین آرش می گوید که مجوییدم نسب؛ او خود را فرزند رنج و کار معرفی می کند و با امیدی که در دل دارد، دلش را در دست می گیرد و در چنگ می افشارد:

دلم را در میان دست می گیرم
و می افشارمش در چنگ
دل این جام پر از کین پر از خون را
دل این بی تاب خشم آهنگ را (همان:۱۰۹)

چرا کسرایی می گوید آرش دلش را در دست می گیرد؟ چون می خواهد بگوید دل جام امید است که اکنون در برابر ناامیدی ها بی تاب و بی قرار و خشم گین در سینه می تپید. آن را در دست می گیرد تا امید که در قلب است بیرون بیاید. کسرایی معتقد است امید را نباید زندانی دل کرد، در دل امید داشتن مهم نیست، مهم این است که بتوان به نیروی امید یأس را شکست داد مخصوصاً اگر امید هم یاری گر باشد:

در این پیکار
در این کار
دل خلقی است در مشتم
امید مردمی خاموش هم پشتم
کمان کهکشان در دست
کمانداری کمانگیرم (همان:۱۰۹)

در بند قبلی که دل خود را در دست گرفته بود اکنون آرش دل مردمی را در مشت می‌گیرد، انتخاب دست و مشت می تواند آگاهانه باشد. آرش وقتی تنهاست، دل را دست می گیرد. اما وقتی دل مردم با اوست، آن را در مشت می گیرد، واژۀ مشت خشم و قدرت بیشتری را نسبت به واژه دست به ذهن متبادر می کند. کسرایی می خواهد بگوید با یک نفر نمی شود با ناامیدی جنگید. باید هم بستگی داشت از این رو آرش اگرچه در ظاهر تنهاست اما امید مردمی خاموش هم پشت اوست. کسرایی برای مردم صفت خاموش را به کار می برد. دلیل آن این است که مردم امید در دل دارند اما قدرتی ندارند تا برای رسیدن به آن تلاش کنند. مردم نیازمند کسی مثل آرش هستند که امید مانده در دل آن را در مشت بگیرد و به جنگ ناامیدی برود.

اکنون که آرش تنها نیست و امید مردم یاری گر اوست، برای پرتاب تیر آماده می شود. اما می داند که باید از جان بگذرد. کسرایی در این بند عقیدهٔ خود را از زبان آرش بیان می کند که نجات از ناامیدی ها فقط داشتن امید صرف نیست بلکه باید تلاش کرد و در راه رسیدن به امید از جان گذشت. چنانچه آرش خوب می داند که مرگ در انتظار اوست رو به آسمان می کند و می گوید:

درود ای واپسین صبح، ای سحر بدرود
که با آرش تو را این آخرین دیدار خواهد بود
به صبح راستین سوگند
به پنهان آفتاب مهربار پاک بین سوگند
که آرش جان خود در تیر خواهد کرد
پس آنگه بی درنگی خواهدش افکند (همان:۱۱۰)

بعد از این در دو بند از مرگ می گوید: مرگ نقابی سهمگین بر چهره دارد/ گامش هراس افکن است/ دیده اش خون بار است/ خنده هایش زهر خند و سرد می خندد و زهر خنده هایش را به روی کوه و دره می ریزد / دل آرش از مرگ بیزار است/ مرگ اهرمن خو و آدمی خوار است (همان:۱۱۱) اما آن دم که :

ولی آن دم که ز اندوهان، روان زندگی تار است
ولی آن دم که نیکی و بدی را گاه پیکار است
فرو رفتن به کام مرگ شیرین است
همان بایستهٔ آزادگی این است. (همان:۱۰۹)

کسرایی در این توصیف ها باز به عقیدهٔ خود تأکید دارد او از زبان آرش از مرگی می گوید که سهمگین است و روی کوه و دره زهر خنده اش را می ریزد. کوه و دره همان کوه خاموش و درهٔ دل تنگ هستند که در ابتدای منظومه در زیر بارش برف مانده اند و اکنون مرگ زهر خنده‌هایش را روی سر آن ها می ریزد و باز بر می دارد. آرش از مرگ بی زار است اما وقتی مرگ باعث آزادگی است پس می تواند شیرین باشد به این ترتیب او با مرگ کنار می آید و با امیدی که در دل دارد، نقاب سهمگین از چهرهٔ مرگ بر می دارد:

هزاران چشم گویا و لب خاموش
مرا پیک امید خویش می داند
هزاران دست لرزان و دل پرجوش
گهی می گیردم گه پیش می راند
پیش می آیم
دل و جان را به زیورهای انسانی می آرایم
به نیرویی که دارد زندگی در چشم و در لبخند
نقاب از چهرهٔ ترس آفرین مرگ خواهم کند. (همان:۱۱۱ و ۱۱۲)

هزاران چشم گویا و لب خاموش، مردمی هستند که دلشان پر از امید است و آن را با چشمشان نشان می دهند ولی لبشان خاموش است. چون در جامعهٔ خفقانی جرأت سخن گفتن ندارند. اما آرش را پیک امید خود می خوانند و آرش به نیروی زندگی که در چشم و در لبخند آن هاست بر مرگ غلبه می کند. آن وقت کسرایی از زبان آرش برای بر آمدن امید در کشورش دعا می کند:

بر آ، ای آفتاب، ای توشهٔ امید
بر آ ای خوشهٔ خورشید
تو جوشان چشمه ای، من تشنه ای بی تاب
برآ، سرریز کن، تا جان شود سیراب (همان:۱۱۲)

آرش بعد از دعا و یاری خواستن از امید برای پرتاب تیر از شکاف دامن البرز بالا می رود دشمنان او را ریشخند می کنند و فکر می کنند که آرش توانی برای پرتاب ندارد اما او قدرت از دعای مردم می گیرد، می ایستد و تیر را پرتاب می کند و مردانه و آگاهانه به سوی نیستی گام می‌گذارد. تیر از کمان رها می شود و جان هم از تن آرش رها می شود. راه جویان که به دنبال آرش رفته بودند، بی نشان از پیکر آرش با کمان و ترکشی بی تیر روبه رو می شوند، آرش جان خود را در تیر کرده بود :

آری ، آری جان خود در تیر کرد آرش
کار صدها صد هزران تیغهٔ شمیشیر کرد آرش . (همان:۱۱۴)

آرش جان را در تیر می کند اما ایران می ماند:
تیر آرش را سوارانی که می راندند بر جیحون
به دیگر نیم روزی از پی آن روز
نشسته بر تناور ساق گردویی فرو دیدند
و آن جا را، از آن پس
مرز ایرانشهر و توران باز نامیدند. (همان:۱۱۵)

سال ها از مرگ آرش می گذرد. اما یاد او همیشه در قلب ها زنده است، رهگذرانی که شب در راه می مانند، نام او را صدا می زنند و آرش با دهان سنگ های کوه پاسخ آن ها را می‌دهد:

در تمام پهنهٔ البرز
وین سراسر قلهٔ مغموم و خاموشی که می بینید
واندرون دره های برف آلودی که می دانید
رهگذرهایی که شب در راه می مانند
نام آرش را پیاپی در دل کهسار می خوانند
و نیاز خویش می خواهند
با دهان سنگ های کوه، آرش می دهد پاسخ
می کندشان از فراز و از نشیب جاده ها آگاه
می دهد امید
می نماید راه (همان:۱۱۶)

این بند توصیف ها و تعبیرات نابی دارد و کسرایی این بند را در جواب بند اول منظومه آورده است، در اول منظومه خواندیم که برف می بارد و کوه ها خاموش و دره ها دلتنگ هستند اما راه ها در انتظار کاراونی با صدای زندگی مانده اند. اینک در این بند آرش (امید مردم) در سراسر قلهٔ مغموم و خاموش، در دره های برف آلود و در دل کهسار نشسته است و هر رهگذری که می‌رود او را صدا می زند و کسرایی به آن ها امید می دهد. از این همین رو است که کسرایی در اول منظومه راه ها در انتظار کاروانی می گذارد

بند پایانی شعر دیگر قصهٔ آرش نیست. از زبان خود کسرایی نقل می شود. اکنون او در میان برفی سنگینی که در بیرون کلبه می بارد و هم چنان کوه ها خاموش و دره ها دلتنگ هستند و اینک عمو نوروز هم به خواب رفته است اما سیاوش بیدار است و هیزم در آتشدان می کند و شعله سر می کشد :

در خواب است عمو نوروز
می گذارم کنده ای هیزم در آتشدان
شعله بالا می رود پر سوز (همان: ۱۱۶)

به این ترتیب شعر که با فضای برفی و ناامیدی آغاز شده بود با یک فضای گرم امید پایان می پذیرد.

نتیجه گیری

در این منظومه کسرایی به خوبی توانسته است امیدواری خود را در برابر ناامیدی شاعران دیگر نشان دهد او با الهامی آگاهانه از حماسهٔ آرش کمانگیر عقاید خود را بیان کرده است. نتیجهٔ تحلیل منظومه نشان می دهد که کسرایی صد در صد معتقد است که راهی برای شکست ناامیدی وجود دارد، امید را باید از میان یأس ها بیرون آورد و به آن جان بخشید. او عقیده دارد که برای شکست یأسی که همه جای کشورش را فراگرفته است می توان کاری کرد. اول این که وجود قهرمان حماسه ای مثل آرش لازم است تا بتواند در برابر یأس بایستد. علاوه بر داشتن قهرمان هم‌بستگی و همت مردم هم در راه پیروزی مؤثر است. امید صرف داشتن مهم نیست بلکه باید در راه رسیدن به آن تلاش کرد. و هم چنین باید دعا کرد و از خدا یاری خواست و در مرحلهٔ آخر باید از جان گذشت و از مرگ نترسید همان طور که آرش از جان گذشت.

فهرست منابع:

ـ حافظ، شمس الدین محمد، دیوان کامل، به کوشش خلیل خطیب رهبر؛ چاپ سی ونهم، انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۸۵.

ـ رودکی سمرقندی، محمد، دیوان، به کوشش جهانگیر منصور، چاپ اول، انتشارات ناهید، ۱۳۷۲.

ـ زرقانی، سید مهدی، چشم انداز شعر معاصر ایران، چاپ اول، نشر ثالث، ۱۳۸۳.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت) ، چاپ پنجم، انتشارات سخن، ۱۳۸۷.

ـ عابدی، کامیار، شبان بزرگ امید ، (بررسی زندگی و آثار سیاوش کسرایی) ، چاپ اول، انتشارات نادر، ۱۳۷۹.

ـ فرخزاد، فروغ ، دیوان کامل اشعار، چاپ اول ، تنظیم کننده: غزاله غیوری، انتشارات راستین، ۱۳۸۲.

ـ قبادی، حسین علی، کلاهیجان، فاطمه ، تحلیل امید و یأس در اندیشهٔ داستان پردازی مولوی، فصل نامه پژوهش های ادبی، سال ۴ شمارهٔ ۱۷ ، ۱۳۸۶.

ـ کسرایی، سیاوش، مجموعهٔ اشعار، چاپ سوم، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۸۷.

ـ مسکوب، شاهرخ ، چند گفتار در فرهنگ ایران ، چاپ اول، نشر زن روز، ۱۳۷۱.

رد پای گونه های بدیع طنز در شعر شاعران انقلاب و پایداری

دکتر محمد رضا عابدی
استادیار دانشگاه تبریز

چکیده

طنز چوبدستی هنرمندان متعهد است. شاعران و نویسندگان متعهد با به دست گرفتن این چوبدستی تلاش می کنند تا رمه ای را بیدار سازند که خورده یا نخورده، خفته اند. در ادبیات متعهد انقلاب که خود از مصادیق والای هنر متعهد است، طنز جایگاه ویژه ای دارد اگر چه در این حوزه از ادبیات متعهد معاصر، طنز در مفهوم جا افتاده و شناخته شده خود که غالباً با مضامین اجتماعی- سیاسی، انتقادی، مسائل روزمره و دردهای جامعه ارتباط دارد، از جایگاه ویژه ای برخوردار است اما جز این با گونه های بدیعی از طنز نیز مواجه ایم که در آنها محتوا یا شکل بیان نسبت به شیوه رایج در طنز سیاسی و اجتماعی متفاوت جلوه می کند؛ وارونه گویی (Irony)، نظیره سازی (Parody)، ایراد طنز در موضوعات ادبی و طنزپردازی با مضامین فکری، اعتقادی و مذهبی از آن جمله است. در این گونه از طنزها، که البته مسبوق به سابقه است، غالباً میزان ملاحت سخن که بایستی چاشنی نکته سنجی شاعر باشد، بالاتر است و خوشمزگی و شوخ طبعی بسامد بیشتری دارد و این امر نه تنها محتوا را تحت شعاع قرار نمی دهد، بلکه بر شیوایی و ملاحت آن نیز می افزاید. در این جستار سعی نگارنده معطوف به واکاوی تحلیلی این گونه های بدیع در حوزه ادبیات متعهد انقلاب و پایداری است.

کلید واژه‌ها:
طنز، بدیع، متعهد، ادبی، وارونه‌گویی، نظیره‌سازی،فکری.

مقدمه

طنزخروج از هنجارعادی کلام است. زیرا نویسنده در طنز،چیزی جر معنای عرفی کلام مّد نظرقرارمی‌دهد. به عبارت دیگرطنزروایتی واقع گراست که شکل و لحن واقع‌گرایانه ندارد.گوینده درطنز برای گریز از واقعیت نامطلوب و رسیدن به واقعیت مطلوب،خود را به«کوچه‌ی‌علی چپ» می‌زند.وگاه«نعل وارونه» می کند تا ازخود نشان درستی برجای نگذارد.

طنزپردازی، بازی با کلمات نیست بلکه احیای کلمات درعالمی دیگر است. درطنز معنی راکد نیست و خیال،تحرک افزونتری دارد، از این رو طنزپردازی کار شاعران و نویسندگان موشکاف و نکته‌سنج است و هرکلام طنز ناگزیر نکته‌ی بکر و لطیفی دربردارد. به همین دلیل طنز از تب و تاب افزونتری برخوردار است و روح نشاط و سرزندگی در آن موج می زند.

طنز زمانی در اثر شاعر یا نویسنده به ظهور می‌رسد که در اندیشه‌ی او بن مایه‌هایی از تعهد و مسؤولیت پذیری وجود داشته باشد. زیرا طنز واقعی به دور از نگرش نقادانه نسبت به امور، تحقق پیدا نمی کند و چنانکه می‌دانیم نقد نیز خود جلوه‌ای از تعهد است. هرشاعر و نویسنده‌ای به میزانی که درد جامعه و مردم برای او ملموس بوده، به طنز توجه کرده است. از این رو منحنی طنز در ادبیات فارسی، درکل سیری صعودی طی کرده است؛ چنان که از آن جایگاه نداشته‌ی خود درسده‌های نخستین پیدایش متون ادبی، به جایگاه بایسته‌ای درسده‌ی حاضر رسیده است.چنان که می‌دانیم در ادبیات سنتی پیش از مشروطه شگرد طنز نویسی جلوه و جلال چشمگیری نداشت و به جز«عبیدزاکانی» شاعر یا نویسنده‌ی دیگری سراغ نداریم که بتوانیم وی را طنز پرداز تمام عیاری درشمار آوریم. روح فاضلانه‌ی حاکم برادبیات سنتی،مانع از اقبال کلی اهل ادب به این شیوه بوده است، از این رو درکار عبید، در شکستن این فضای کلیشه‌ای و توجه جدی به طرز طنز، نوعی عدول از هنجار ادبیات آن دوره بود. با این حال درلابه‌لای آثار بزرگان ادب فارسی به رگه‌هایی از طنز برمی‌خوریم که با وجود کمیت پائین، اغلب ازکیفیت بالایی برخوردار ند. درآثار کسانی چون سعدی، حافظ، اوحدی مراغه‌ای، جامی و یغمای جندقی این رگه‌ها نمایان ترند.

دوره‌ی مشروطه، دوره‌ی رستاخیز طنز در ادب فارسی است. از این زمان به بعد، طنـز را در مفهوم حقیقی آن و با رویکردی سیاسـی، اجتمـاعی و انتقـادی در آثـار شـاعران و نویـسندگان می‌بینیم. از میان خیل طنـزآوران ایـن دوره کـسانی چـون دهخـدا، نـسیم شـمال، ایـرج میـرزا، میرزاده‌ی عشقی، ابوالقاسم لاهوتی و ابوالقاسم حالت، عیار طنزشان کامل تر است.

طنز در این دوره در آذربایجان و قفقاز نیز رونق و شکوه خاصی پیدا کرده بود. طنـز آوران آذربایجان به طور معمول، به دو زبان فارسـی و ترکـی و گـاه عربـی شـعر مـی‌گفتنـد و مطلـب می‌نوشتند از این میان میرزاعلی اکبر صـابر، میرزاعلـی معجـز شبـستری، حکـیم لعلـی تبریـزی، حجۀالاسلام نیّر و کریمی مراغه‌ای سرآمد بودند.

در ادبیات متعهد انقلاب و پایداری جلوه‌های طنز بیـشتر شـده اسـت و تنـوع بیـشتری درمضامین آن دیده می‌شـود. از ایـن جهـت، افـزون بـر موضـوعات سیاسـی ـ اجتمـاعی، مکاتب فکری و اعتقـادی و مـسائل فرهنگـی و اقتـصادی نیـز درمعـرض نقـد و نظـر طنـز پردازان واقع شده است. اگرچه درگونه های بدیع طنز مانند نظیره سازی و وارونه گـویی نیز همانند طنز انتقادی و اجتماعی انگیزه اصلی نقد و اصلاح است اما چاشنی شوخی و خوشمزگی در آنها بیشتر است از این رو بیش از نوع متعارف طنز بوی طیبت از آنها به مشام می رسد به همین دلیل انگیزش آنی مخاطب در این گونه ها بیـشتر اسـت و تـاثیر بُدوی بالاتری دارد هر چند ممکن است این خصوصیت درپاره ای از موارد از عمـق و محتوای طنز بکاهد و کارایی آن را در لایه های سطحی متوقـف کنـد و بـدین وسـیله در تأثیر دراز مدت آن خلل ایجاد کند.

ظنز ادبی را نیز بایستی گونه ای بدیع به حساب آورد زیرا در حوزه های دیگر ادب فارسـی کمتر می توان دید که شاعر یا نویسنده مو ضوع شعر و ادبیات را دست مایۀ ظنز پردازی خود قرار دهد. در غالب مواردی که موضوع طنز مضامین ادبی است ، بوی نقد ادبی را به راحتـی می توان استشمام کرد . اگر چه می دانیم لازمه ی نقادی جدیت و اهتمام ویژه به امری اسـت و این خصوصیت به ظاهر با ماهیت طنز تناقض دارد با وجود ایـن طنـز، در عمـل بـا کاسـتن از تلخی نقد، میزان اثر بخشی آن را بالا می برد و بر کار ایی آن می افزاید.

نوع دیگری از ظنز که به نظر می رسد به لحاظ محتوایی کمتر مسبوق به سابقه باشد . ظنز با مضامین فکری و اعتقادی است. شاعران متعهد انقلاب به جهت داشتن بای بندی ویژه به اندیشه دینی و مذهبی ، بیش از اسلاف متأخر خود در ادبیات معاصر، بلکه بیش از شاعران سنتی، به طرح مضامین فکری و اعتقادی پرداخته اند . این توجه ویژه سبب شده است که شاعران از ابزار طنز نیز برای بیان اندیشه های خود و نقد آرا دیگران استفاده کنند. آنجا که شاعران انقلاب در مقام طرح و نقد افکار و عقاید خود و دیگران در قالب طنز بر آمده اند، معمولا چاشنی شوخی و ملاحت کلام کمتر از دیگر گونه های طنز است و مایه های طیبت و فکاهی رقیق تر می نماید.

وارونه گویی«آیرنی»(Irony)

گاه شاعران و نویسندگان در طنز نویسی از عنادی استفاده می کنند و به «وارونه گویی»می‌پردازند. در این صورت طنز پرداز، درست عکس آنچه را که می گوید قصد می کند و این شیوه‌ای است که در ادبیات مغرب زمین به آن«آیرنی»(Irony) می گویند. شاید بتوان در فارسی، عنوان«تعریض طنز آمیز» را نیز بر آن اطلاق کرد زیرا زبان گویی در آن غیر مستقیم است چنان که گویی به گوشه وکنایه و طعنه سخن می گوید. در «وارونه‌گویی» طنز پرداز خود را به تجاهل می‌زند و رندانه از آنچه که مورد نقد و نفی اوست، به ایجاب سخن می گوید. این تجاهل برای مخاطب او به راحتی قابل درک است و تأثیر آن نیز اغلب از دیگر گونه‌های طنز بیشتر است.

مسعود ده نمکی از طنز پردازان نشریات پس از انقلاب، نظیره‌ی طنزی بر مناجات دکتر علی شریعتی نوشته است.او در این نظیره با توسل به شگرد وارونه گویی از نابسامانی‌ها سیاسی، اجتماعی جامعه‌ی بعد از انقلاب انتقاد می کند و به کسانی که انقلاب را وسیله کسب نام و نان قرار داده‌اند و حزب بازی و سیاسی کاری آنها را از توجه به اصل انقلاب و اهداف و آرمانهای آن بازداشته است، می تازد:

بار الها!

بر «محافظین»و«مشاورین»و«معاونین»و«مسوولین» دفاتر ما بیفزا و درهمه حال ما را درپناه خود، درماشینهای ضدگلوله حفظ بفرما.

معبودا!

ازکوتاهی ما در حزب بازی و سیاسی کاری و جنگ زرگری درگذر .

کادوها و هدایای ارسالی برایمان را که به هیچ وجه رشوه نیست، روزافزون بگردان...

خدایا!

نقاب خط امام را از مامگیر!

خدایا!

مستضعفین را برای حفظ انقلاب و ما را برای استفاده از دستاوردهای آن حفظ کن

(صدر،۱۳۸۴،ص۳۳۲)

محمود شاهرخی در غزلی که نظیره‌ای بر شعر مشهوری از میرزا حبیب خراسانی‌ست و تاریخ سرودن آن به حدود سال ۱۳۵۰برمی‌گردد به شیوه‌ی طنز و با لحن عنادی و با استفاده از طرز وارونه‌گویی از معایب و مفاسد و حقایق تلخ اجتماعی موجود در جامعه‌ی آن روز سخن می‌گوید؛ جامعه‌ای که در بخشی از آن هنجارها و ارزش‌ها وارونه شده بود و رذیلت‌ها و پستی‌ها در جایگاه فضیلت‌ها وکرامت‌ها نشسته بود. شاعر به شیوه‌ی تهّکم و تعریض طنز، در ظاهر مخاطب دغلزن مفروض شعر خود را به دزدی و ارتشا،بی بند و باری و هوسبازی، جاه طلبی و حیله‌گری، بی‌غیرتی و طمعکاری و رذیلت‌های دیگری از این دست فرا می‌خواند.وی با این ترفند پرده‌ها را بالا می‌زند و زشتی‌ها و پلشتی‌ها را می‌نمایاند تا دیگران را به این باور برساند که وضع اجتماعی و اخلاقی نابسامان است وباید به فکر اصلاح بود.

ای دغلزن فکر دنیا کن کمال این است و بس
بهردنیا ترک عقبا کن کمال این است و بس
با دغلکاری و دزدی و رشاء و ارتشاء
هرچه باشد پول پیدا کن کمال این است و بس
مسند عالی بدست آور به هر دوز وکلک
خویشتن را خان والاکن کمال اینست و بس
همچو حیوان باش درکام هوس بی بندوبار
بند را از پای خود واکن کمال اینست و بس
غیرت و عز و شرف سدّ ره بالندگی است
زین جنون خود را مبرا کن کمال است و بس
قامت خود را برای صاحبا سیم و زر
چون فنر پیوسته دولا کن کمال این است و بس
جهدمی‌کن تا مقام و منصبی آری به دست
پس نهان خودرا چوعنقاکن کمال این است و بس
زین صفت‌ها می‌شود هرکس در ایران از رجال
متصف خود را به اینهاکن کمال اینست و بس
چون توعاری زین صفاتی«جذبه»با سختی بساز
ترک این ناخوش تمنا کن کمال اینست و بس
(شاهرخی، ۱۳۷۰،ص۵۲۷ ـ ۵۲۸)

در ادبیات معاصر قبل از انقلاب برخی شاعران ونویسندگان برای بدست آوردن جایگاه مورد نظر خود در میان خوانندگان وجلب نظر مشتریان بازار فرهنگ وادب به آثارخود،از شگردهای متنوعی استفاده می کردند؛عده‌ای برای نیل به این هدف،احوال واطوار عشق مجازی وجاذبه‌های جنسی را در لابه‌لای غزل،چهارپاره ورمان می گنجاندند وگروهی با تحریف

حقایق وبیان آن به شکلی که باب میل خواننده عامی باشد وجدید وبه روز جلوه کند،سعی می‌کردند به اشعار ونوشته های خود جلوه وجلای عامه پسندبدهند،برخی هم به همان راهی می‌رفتندوآن خط مشیی را پیگیری می‌کردند که ارکان قدرت ونهادهای حکومت استبدادی ترسیم کرده بودند.این دسته در واقع به عنوان جاده صاف کن فرهنگی نظام طاغوت در جامعه،عمل می‌کردند وهر سه گروه خواسته یا ناخواسته در مسیر استیلای فرهنگی غرب واستعمار بین المللی واستبداد داخلی گام برمی‌داشتند.

اما شاعرانی هم بودند که به اندیشه وتفکر،مرام وعقیده ویا مردم وجامعه‌ی خود متعهد بودندواینان از سه گروه اول که هنر خود را در خدمت زر و زور وشهرت وشهوت قرار داده بودند،دل پری داشتند.از این روسعی می‌کردند چهره‌ی واقعی آنهارا به مردم بنمایانند.حمید سبزواری از جمله‌ی شاعران متعهد مکتبی آن دوره است.او درآیینه‌ی تهکم وطیبت ودر قالب تعریض طنزآمیز چهره‌ی واقعی شاعران نامتعهد آن دوره را باز می‌نماید:

بعداز این هم پی شهرت سخن خواهیم گفت
زاغ را طاووس و خس را نسترن خواهیم گفت
در مجالس هر خیانت پیشه را مادح شویم
وصف هر کلاش در هر انجمن خواهیم گفت
غافل از احوال خلق و وضع پیرامون خویش
داستانها از فتا و از فتن خواهیم گفت...
در محافل مهملاتی چند را عنوان کنیم
خویشتن را شاعری استاد فن خواهیم گفت
تا بیالاییم جانها را به آیین فساد
از فنون عشق و آمیزش سخن خواهیم گفت
الغرض با حیله و ترفند و تزویر و ریا
نکته ها بهر فریب مرد و زن خواهیم گفت

(سبزواری،۱۳۶۷،ص۱۳ ـ ۱۴)

قیصر امین پور یک سخن پرداز ملیح و نکته بین است. طرح مضامین بکر و شیوه‌ی لطیف و مطبوع از جمله‌ی خصوصیات شعر اوست. وی گهگاه چاشنی طنز را نیز بر کلام خود می‌افزاید و به آن حالتی دلکش و طرحی دلنشین می‌دهد.

شانه خالی کردن از گناه یک مضمون بکر است که شاعر آن را محملی برای طنز قرار می‌دهد و به طرز وارونه گویی و لحن عنادی آن را بیان می‌دارد. چنان که می‌دانیم کمتر کسی است که به اشتباه خود اعتراف کند و گناهش را گردن بگیرد.گاه در میان جمعی یک نفر دسته گل به آب می‌دهد ولی هیچکدام حاضر نمی‌شود مسوولیت آنرا بپذیرد.

اینجاست که شاعر نکته پرداز طبع وقّاد خود را به کار می‌گیرد و به رسم شوخی و بذله گویی از پیش خود شخصی می‌تراشد و گناه را به گردن او می‌اندازد؛ شخصی که نه وجود خارجی دارد و نه جایگاه دستوری برای او تعریف شده است.

باری من و تو بی‌گناهیم / او نیز تفصیری ندارد / پس بی‌گمان این کار / کار چهارم شخص مجهول است / (امین پور،۱۳۸۵،ص ۶۳)

نظریه سازی یا پارودی(Parody)

از جمله شگردهای طنز،نظیره نویسی است. نظیره نویسی آمیزه‌ای از طنز و تقلید است که در آن تقلید در خدمت طنز قرار می‌گیرد. در ادبیات کهن، به جهت اینکه به طرز طنز توجه شایسته و بایسته‌ای نشده، نظیره‌ی طنز نیز جایگاه چندانی نداشته است. اگر بخواهیم در ادبیات سنتی نمونه‌ای برای این نوع طنز ذکر کنیم باید ازرساله‌ی « اخلاق الأشراف» عبید زاکانی نام ببریم. این کتاب یک اثر طنز اجتماعی ـ اخلاقی است و آن را می‌توان نظیره‌ی نقیضه‌ای بر کتاب «اوصاف الأشراف» و حتی «اخلاق ناصری» از خواجه نصیر طوسی به شمار آورد. در دوره‌ی معاصر به موازات اقبالی که نویسندگان و شاعران به طنز داشته‌اند، به نظیره نویسی نیز توجه بیشتری شده است. در این دوره طنز پرداز بزرگی چون میرزا علی اکبر طاهرزاده‌ی«صابر» شاعر نامدار قفقازی بیش از دیگران نظیرهای طنز دارد. او به کرات برای اشعار فارسی و ترکی نظیره‌های طنز سروده است که اغلب متضمن مضامین سیاسی، اجتماعی و انتقادی است.درلابه لای اشعار طنز«بهار » نیز نظیره‌های متعددی می‌توان یافت که شاعر در قالب اقتفا از شاعران سبک عراقی و خراسانی موضوعات سیاسی ـ اجتماعی زمان خود را در

بوته‌ی نقد قرار داده است. برای مثال«ادوارد براون در «مطبوعات و شعر جدید ایران» (۱۹۱۴) چهارده قطعه شعر از بهار نقل می‌کند که اکثراً درروزنامه‌ی نوبهار خراسان چاپ شده‌اند و آن‌ها عبارتند از«پنج مستزاد، دوذوقافیتین، یک ترکیب بند، یک تصنیف در پرده‌ی افشار و یک تخمیس غزل سعدی که در ضمن مسمط نیز است، یک تقلید از یک غزل جامی، یک تقلید از یک قصیده‌ی منوچهری و یک غزل و یک قصیده‌ی دیگر.همه‌ی این اشعار سیاسی و انتقادی‌اند و اگر همه طنز آمیز نباشد قسمت عمده‌ی آنها چنین است» (جوادی،۱۳۸۴،ص۵۷) چنان که می‌بینیم، فقط در میان این چهارده قطعه شعر سه نظیره‌ی طنز از بهار روایت شده است.

در ادبیات متعهد انقلاب و پایداری، ردّپای نظیره‌ی طنز را بیشتر در نشریات طنز می‌توان سراغ گرفت.شاعران و نویسندگانی همچون ابوالقاسم حالت، کیومرث صابری فومنی (گل آقا)، یوسفعلی میر شکاک، ابراهیم نبوی، ابوالفضل زردوئی از جمله‌ی نظیره پردازان این دوره‌اند. در این دوره، در عرصه‌ی طنز مطبوعاتی به نظیره‌های متعددی برمی‌خوریم؛ برای مثال در نشریه‌ی هفتگی «گل آقا»، مشهورترین نشریه‌ی طنز سیاسی ـ اجتماعیِ بعد از انقلاب، ستون های طنز ثابتی وجود داشت که به نوعی نظیره نویسی متون ادبی کهن بودند. عناوین برخی از این ستونها عبارتند از: تذکرةالمقامات، جامع‌الحکایات، تفاسیرالأبیات و کتابچه‌ی وقایع اتفاقیه. (رک.صدر،۱۳۸۵،ص۱۱۹) همچنین «پابوس نامه» نظیره‌ی طنزی بر سبک کتاب «قابوسنامه» بود که یوسفعلی میر شکاک در ستون طنز هفته‌نامه‌ی«شلمچه» می‌نوشت.«تذکرة الأقویا» به قلم همین نویسنده و«تذکرة اهل فن» به قلم ابراهیم نبوی نظیره‌های طنزی بودند که از سبک و سیاق«تذکرةالأولیا»ی عطار تبعیت می‌کردند و در قالب ستون طنز هفته نامه‌ی«مهر» عرضه می‌شدند.

دراین مجال نمونه‌ای از نظیره‌ی طنز مطبوعاتی می‌آوریم که در آن«گل آقا»ی طنز پرداز با کمک گرفتن از زبان و شیوه‌ی بیان سهراب سپهری و تقلید از شعر «کفشهایم کو؟»، در صدد بیان مشکلات روزمره‌ی مردم برآمده است:

دم در چیزی نیست / لنگه‌ی کفش من این جاها بود! / زیر اندیشه‌ی این جا کفشی! / هیچ جایی اثر از کفشم نیست / نازنین کفش مرا درک کنید / کفش من کفشی بود / کفشستان / پای غمگین من احساس عجیبی دارد / شصت پای من از این غصّه ورم خواهد کرد / نبض

جیبم امروز / تندتر می‌زنداز قلب خروسی که دراندوه غروب / کوپن مرغش باطل بشود / جیب من از غم فقدان هزار و صدو هشتاد و سه چوق / که پی کفش، به کفاش محل خواهد داد / «خواب در چشم ترش می‌شکند» / کفش من پاره‌ترین قسمت این دنیا بود / سیزده سال و چهل روز مرا درپا بود / «یاد باد آن نهانش که نظری با مابود» / دوستان!کفش پریشان مرا کشف کنید! / کفش من می‌فهمید که کجا باید رفت / که کجا باید خندید / کفش من له می‌شد گاهی / زیر کفش حسن و جعفرو عبّاس و علی / توی صف‌های دراز / من در این کلّه‌ی صبح،پی کفشم هستم / تا کنم پای درآن / و به جایی بروم / که به آن «نانوایی» می‌گویند / شاید آن جا بتوان، نان صبحانه فرزندان را / توی صف پیدا کرد / باید الان بروم،...امّا نه! / کفش‌هایم نیست! کفشهایم کو؟! /

نظیره‌ی دیگر از یک گوینده‌ی ناشناس نقل شده، که به اقتضای غزلی از حافظ سروده است وی در این نظیره از زبان محمد رضا شاه پهلوی، از سرسپردگی او در مقابل آمریکا و ستمگری او در حق ملت سخن می‌گوید:

فاش می‌گویم و از گفته‌ی خود دلشادم — بنده‌ی کارترم و هرچه کنم آزادم
دم نزن ملت اگر نفت تو دادم بر باد — زانکه گر من ندهم او بدهد بر بادم
داد و فریاد مکن زان که مرا باکی نیست — به فلک بررود داد تو از بیدادم
مملکت از ستم تو بگو ویران باش — زانکه من شاد دراین کاخ ستم آبادم
نیست در لوح دلم جز الف استبداد — چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم

(جوادی،۱۳۸۴،ص ۳۰)

علی معلم در میان شاعران متعهد مکتبی به دشواری زبان و صعوبت کلام شهره است به طوری که می‌توان او را از این جهت به خاقانی و انوری تشبیه کرد. استفاده از عبارات و اصطلاحات مهجور و غریب، صور خیال بدیع، ایجاز درکلام و تلمیحات دور از ذهن، فهم کلام او را برای عوام و گاه برای خواص دشوار ساخته است. محمود شاهرخی با طنزی آمیخته به جّد براین شیوه‌ی«معلم» خرده می‌گیرد و از سر هزل وطیبت زبان او را به زبان چین و ماچین تشبیه می‌کند. بدین جهت از وی می‌خواهد که با مردم«بآیین» سخن گوید و در سروده‌های خود از زبان متداول شعر زمان استفاده کند. او در این شعر علاوه بر مضمون طنزآمیز از لحن حماسی هم که لحن مورد علاقه‌ی«معلم» است کمک می‌گیرد همچنین از «الف» اشباع استفاده

می کند که یادآور علاقه‌ی «معلم» به شیوه کهن در شعر است و این دو ترفند سبب بالا رفتن مایه‌ی طنز در کلام او می‌شود.این شعر به جهت شباهت زیاد به اشعار معلم به نوعی نظیره‌ی طنز از اشعار او تبدیل شده است.

ای پهلوعرصه‌ی ادب هینا — با خلق سخن بگو به آئینا
دانم که گزیده شاعری، فحلی — با شوکت و اقتدار و تمکینا...
هرچامه که می‌زنی رقم باید — بو برد بر آن به ظن و تخمینا
هر شعر که کرد خامه‌ات انشا — در گوش بود چو ورد یا سینا
شعر تو به نزد خلق دانی چیست؟ — عذرا که رود به عقد عنیّنا
این خلق نه با تو خصم بدخواه است — کز وی تو بدین نمط کشی کینا
این چامه‌ی پارسی است یا باشد — گفتار تخار و چین وما چینا
خود رنجه مدار زانکه این گفتار — باشد سخنی ز هزل نو شینا
این جد نبود که از سر طیبت — گفتم که تو وقت خوش کنی زینا

(شاهرخی، ۱۳۷۰،صص ۳۵۲ ـ ۳۵۴)

طنز با مضامین فکری، اعتقادی و مذهبی

دیروز در باغ وحش / شمپانزه‌ای را دیدم / که به نظریه‌ی داروین / فکر می کرد /
(هراتی، ۱۳۸۰،ص۷۸)

انتقادی طنز آمیز از نظریه‌ی تکامل داروین است که می گوید: «انسان صورت تکامل یافته‌ی میمون است» از سخن شاعر برمی‌آید که تنها میمون از این نظریه سود می‌برد و خوشحال می‌شود. از این رو به فکر آن می‌افتد که چگونه با توسل به این نظریه به مقام و منزلت آدمیان ارتقا پیدا بکند. درضمن اشاره به این است که چنین نظریه‌ی مزخرفی شایستگی آن را ندارد که انسانها درباره‌اش بیندیشند، بلکه سزاوار است که میمونها در مورد آن فکرکنند. البته می‌تواند گویای این واقعیت نیز باشد که انسان امروز چه قدر از حیث ارزشهای انسانی و ملکات و فضایل تنزل یافته و چگونه جایگاه خود را تا حد حیوانی پایین آورده است چنان که میمون هم به جهت شباهت ظاهری که با انسان دارد دیگر تفاوتی میان خود و انسان نمی‌بیند و به این فکر می کند که نظریه‌ی داروین به واقع درست بوده است.

دنیای معاصر دنیای هیاهوست. وجود هیاهو لازمه‌ی استمرار غلبه‌ی باطل بر شئون زندگی آدمی است. این غوغا سالاری گوش باطن انسانها را کر می‌کند و مانع از شنیدنِ ندای حقیقت می‌شود. از جمله‌ی مصادیق هیاهو، در دوره‌های اخیر ظهور مکاتب متعدد فکری، اجتماعی و سیاسی است که هر کدام در دوره‌ای ظهور کرده و با آب و تاب فراوان مورد تبلیغ قرار گرفته‌اند، اما پس از مدتی پوچی شعارها و دروغین بودن ادعاهایشان ثابت شده و به زباله‌دان تاریخ پیوسته‌اند. استاد حسن زاده‌ی آملی با طنزی رندانه از این آشفته بازار به «حمام زنانه» تعبیر می‌کند.

از کثرت های و هوی دونان حمام زنانه شد زمانه

(حسن زاده‌ی آملی،۱۳۷۳،ص۱۳۵)

یک انسان متفکر و متعهد و در عین حال محیل و زیرک از طنز به عنوان یک وسیله‌ی «مبارزه‌ی نرم» بهره می‌گیرد، مبارزه‌ای که در آن هدف خلع سلاح طرف مقابل و وادار کردن او به تسلیم است نه از میان برداشتن او. زیرا هدف طنز از نظر چنین شخصی کوبیدن طرف مقابل نیست، بلکه منظور اصلی اصلاح اوست. این جا طنز یک اشاره و تنبیه است، یک تلنگر است و یک وسیله‌ی بیداری اندیشه است. وقتی آنچه مورد انتقاد قرار می‌گیرد اندیشه و عقیده‌ی طرف مقابل باشد ممکن است تعصبهای بی‌جا و جانبداریهای خود خواهانه تأثیر حربه‌ی انتقاد را از بین ببرد و طرف مورد نقد به خود اجازه و فرصت تفکر در آن چه را که مورد نقد قرار می‌گیرد، ندهد. اما زمانی که این انتقاد از حالت جدّی خارج شد و صورت طنز به خود گرفت، هم عیبها را زیر ذره بین می‌گذارد و بزرگ می‌کند و هم حساسیت طرف مقابل را از بین می‌برد. از این رو حتی از باب تفریح هم که شده به انتقاد توجه می‌کند و اینجاست که امکان دارد آن تلنگر کارگر بیفتد و طرف انتقاد متنبه شود و در مورد مسئله بیندیشد. در ابیات زیر با چنین طنزی روبرو می‌شویم:

بقا را گر نه اصلی پایدار است چرا دهری گریزان از بوار است

چرا از ترس ضعف و بیم مردن همی جوع البقر دارد به خوردن...

غرض این منطق دهری دون است چو فکر سرنگونش واژگون است

که باشد زیستن از بهر خوردن به کون سگ بدن بهتر زمردن

(حسن زاده‌ی آملی،۱۳۷۳،صص۲۷۸ ـ ۲۷۹)

استاد حسن زاده‌ی آملی به عنوان یک شاعر عارف و فیلسوف و به عنوان یک صاحب نظر در مسائل دینی، با دلایلِ بطلان عقیده‌ی دهری (در زمینه انکار خداو معاد، ردّ ابدیت روح و اصالت دادن به طبیعت)آشنایی کامل دارد. با وجود این ترجیح می‌دهد که در مقام محاجّه با او منطق خود را به طنز و ریشخند بیامیزد تا شاید او را تحریک کند و به اندیشه وادارد اگر هم طرف اهل اندیشه و تفکر نباشد با لحنی قاطع، نیشدار و شدید شوکی بر او وارد کند، تا شاید بدین وسیله موجبات بیداری او را فراهم بیاورد

چنان که می‌دانیم بنای طنز بر شوخی و ریشخند استوار است، اما همیشه این شوخی در باطن خود یک حقیقت تلخ، نهفته دارد؛ حقیقتی که دردی از دردهای جامعه است. ابزار طنز در دست طنز پرداز همچون چاقوی جراحی است. طنز پرداز با استفاده از این ابزار زخمهای نهان را می‌شکافد و آنها را در معرض دید قرار می‌دهد، تا این که شاید برای درمان آنها چاره‌ای اندیشیده شود. از جمله‌ی دردهای دیرینه‌ی جامعه‌ی ما به عنوان یک جامعه‌ی دینی و معناگرا، تظاهر عده‌ای به زهد و عرفان و معنویت(مقدس مآبی) است؛ همیشه عده‌ای بوده و هستند که خود را به کسوت پارسایان و عارفان درمی‌آورند و در ظاهر اعمال و رفتار آنان را از خود بروز می‌دهند تا حسن ظن دیگران را نسبت به خود برانگیزند. برای جدا کردن این گروه ریا کار از دین داران و عارفان واقعی و مفتضح کردن آنها، شاعران از زبان طنز کمک گرفته‌اند. از این رو در ادبیات عرفانی ما همیشه از این گروه به طنز و ریشخند یاد شده است و در این میان حافظ بیش از هر کس دیگری لبه‌ی تیز طنز خود را متوجه این افراد ظاهر ساز و ریا کار کرده است. در ادبیات متعهد مکتبی معاصر نیز شاعران برای مبارزه با آفت اهل تظاهر که «یوسف حقیقت را به زر ناسره می‌فروشند»، از زبان طنز استفاده کرده‌اند. سید حسن حسینی به عنوان یکی از تواناترین شاعران متعهد مکتبی معاصر با طنزی ملیح از مدعیان زهد و عرفان سخن می‌گوید و با هزل و طیبت سر به سرشان می‌گذارد. هدف تیر انتقاد او عارف نمایان و درویش مآبانی‌اند که تظاهر به عرفان دارند و ادا و اطوار عرفای بزرگ را درمی‌آورند؛ چنان که به گفته‌ی شاعر یکی از جمله‌ی اینان مثلاً با دیدن مرغ لنگی به یادش می‌افتد که او نیز مرغی است اما به قول حافظ«مرغِ باغِ ملکوت».«لنگ بودن مرغ» می‌تواند اشاره‌ای طنز آمیز باشد به این که اینان نیز عرفانشان لنگ است، بنابراین ره به جایی نمی‌برند.

زاهدی نوبنیاد / راه و رسم عرفا پیشه گرفت / لنگ مرغی برداشت / و به آهنگ حزین آه کشید / مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک /

(حسینی،۱۳۸۵،ص۲۲)

برخی مسائل اعتقادی، فلسفی و حتی سیاسی و اجتماعی وجود دارد که در ظاهر ساده به نظر می‌رسد و به طور معمول درمیان عموم مردم کم و بیش مطرح می‌شود و هر کسی نیز به درست یا نادرست درباره‌ی آن اظهار نظرمی‌کند. به قول سعدی اغلب اینها «اگر چه رگهای گردنشان به حجت قوی است» ولی «دلایلشان قوی و معنوی» نیست زیرا موضوعات به ظاهر ساده در اصل از مشکلترین و دشوارترین مسائل‌اند و باید برای فهم آنها به اهل فن رجوع شود.

سید حسن حسینی در یک تصویر طنز بکر و زیبا یک جلسه‌ی فرضی را در نظر می‌گیرد که در آن افرادی با سطوح تفکر متفاوت و نگرشهای گوناگون وسلیقه‌های خاص حضور دارند و از قضا بحث آنها درباره‌ی «اثبات وجود ازلی»ست که از جمله‌ی دشوارترین مباحث است، جالب این که اولاً آنها درباره‌ی موضوعی با این درجه از اهمیت، فقط گپ می‌زنند، یعنی گفتگویشان زیاد جدّی نیست، بلکه این مسئله را نقل مجلس کرده‌اند تا به اصطلاح اوقات فراغتشان را پر کنند؛ ثانیاً از میان آنان هیچ یک خود را در جواب مسئله عاجز و ناتوان نمی‌داند و هر کس آن چه در چنته دارد بیرون می‌ریزد. اوج این طنز زمانی است که نوبت بحث به تاجر می‌رسد ـ کسی که می‌تواند نماد و سمبل دنیا طلبی باشد ـ و او بی‌آن که چیزی بگوید دسته چکَش را رو می‌کند اما چنان که می‌دانیم با روکردن دسته چکش هیچ گرهی از گرههای این مَشکل گشوده نمی‌شود پس لابد منظور شاعر آن است که خدای آن تاجر همان پول اوست که با نشان دادن آن خدایش را به دیگران معرفی می‌کند.

جمع درباره‌ی اثبات وجود ازلی گپ می‌زد / ژنده پوشی طلب برهان کرد / شاعری شعری گفت / عاشقی آه کشید / عارفی هو هو کرد / تا جری دسته چکش را روکرد /

(حسینی،۱۳۸۵،ص ۳۲)

یک مثل عامیانه است که می‌گوید«فلانی هم خدا را می‌خواهد و هم خرما را». خرما در این مقام مقابل خدا قرار می‌گیرد و نماد و سمبل « دنیا طلبی » می‌شود. چنان که معلوم است ایمان به خدا در تضاد با دنیا طلبی و فزون‌خواهی است اما عده‌ای این هر دو را با هم می‌خواهند و چون اجتماع ضدّین محال است لذا در عمل آن چه اتفاق می‌افتداین است که به خرما می‌چسبند و از خدا باز می‌مانند. شاعر می‌گوید:

زاهدی نام خدا را به زبان جاری کرد / بعد / خرما را خورد /

(حسینی،۱۳۸۵،ص۳۳)

در این شعر سخن از کسانی است که در ظاهر خود را زاهد و پارسا نشان می‌دهند ولی در عمل و باطن آنها نشانی از زهد و بی‌رغبتی به دنیا دیده نمی‌شود. شاعران متعهد مکتبی که خود منتقد اجتماعی نیز می‌باشند با این گونه افراد سر سازگاری ندارند و اغلب به ریشخند و استهزاء از آنان یاد می‌کنند و سعی دارند در آیینه‌ی طنز، تضاد در ظاهر و باطن و عمل و گفتار این قبیل افراد را بنمایانند تا از این طریق ریاکاری آنها را افشا کنند.

ماجرای گناه آدم و خوردن او از میوه‌ی ممنوعه در ادبیات فارسی از دیرباز مطرح بوده است و شاعران و نویسندگان هر کدام به نوعی آن را دستمایه‌ی تخیل و سخن‌پردازی قرار داده‌اند و در ادبیات عرفانی تأویل و تفسیر و توجیه‌های متعددی درباره‌ی آن یافت می‌شود اما تا جایی که نگارنده به خاطر دارد تا کنون از روزنه‌ی طنز کمتر به این موضوع توجه شده است. طهماسبی«فرید» از شعرای متعهد انقلاب و پایداری در مجموعه‌ی « پری شدگان »از سر شوخی و طیبت این داستان را مطرح می‌کند. وی در این شوخی آمیخته به جّد، نه تنها همچون مفسرّین و عرفای پیشین در صدد توجیه خطای آدم برنیامده بلکه به اقتضای طنز شاخ و برگهای جدیدی نیز بر این ماجرا افزوده است و با حذف شیطان از این داستان، گناه را به طور کامل متوجه آدم ساخته است. وی نافرمانی آدم را تبعی از دردانه بودن درعالم خلقت و رفاه زدگی در بهشت می‌داند؛آدمی که آزادی بی حدوحصری داشت به هرجارفت واز هر چیزی خوردوشکم گنده کرد وبرای خودتبدیل به غولی شد واین گونه بود که سر مستی نعمت او را به نافرمانی کشید و وسوسه او را برآن داشت تا از تنها چیزی که از آن منع شده بود نیز بخورد و سرانجام نیز به این وسوسه تن درداد بدون آن که از خداوند کوچکترین رودرواسی داشته باشد حاصل این که آدم باآن همه بزرگی همچون کودکی نافرمان و ناشکیب، عاصی شد.

مدتی گذشت / آدم قشنگ،غول شد / هرچه داشت / خرج ارتفاع وعرض وطول شد / شکم درشت کرد و / هو کشید / هرچه دید پیش رو / از گل وستاره تا درخت وچشمه را فروکشید / پا نهاد پیش وبو کشید و / بوی سیب را شناخت / ...

این چنین: / روزی آدم بزرگ / آن پدربزرگ نازنین ما / بی اجازه‌ی خدا / لطف کالی از درخت کند / وخام خام خورد و / راست راست راه رفت / وخیره خیره دردرون چشم آبی خدا نگاه کرد / مثل کودکی که عقل او بزرگ نیست / آدم بزرگ / (طهماسبی،۱۳۸۵،صص ۳۱ ـ ۳۳)

استاد شهریار نیز به ماجرای رانده شدن آدم از بهشت با عینک طنز و طیبت نگریسته است. او آدم و ابلیس را به بچه‌های ناسازگاری مانند می کند که دائم در دعوا و مشاجره‌اند. همچنان که این گونه بچه‌ها را بزرگترشان از خانه بیرون می‌اندازد، خداوند نیز آدم وشیطان را به جهت ناسازگاری با یکدیگر از بهشت بیرون کرد و آن دو را به همدیگر واگذاشت، حال اختیار با خودشان است اگر خواستند در صلح و صفا زندگی کنند و اگر نخواستند به دعوا و مشاجره‌ی خود ادامه دهند.

به جّنت جنگ شیطان بود و آدم — خدا هم عذرشان را خواست از دم
فرود آوردشان در خاک و فرمود — جهنم با بهشت اینجاست توام
اگر صلح و صفا، عالم بهشت است — و گر جنگ و جدل، دنیا جهنم
(شهریار ،۱۳۷۹،ص۵۳۵)

طنز ادبی

«چرنیشفسکی»منتقد روس،طنز نویسی را بالاترین درجه‌ی نقد ادبی می‌داند(رک.آرین پور،ج۲،۱۳۸۲،ص۳۷)شاید این گفته تا حدی اغراق آمیز باشد زیرا ظرافت،دقت ووسواسی که در نقد لازم است،همیشه در طنز محقق نمی‌شود.اما به جهت قابلیت طنز در بزرگ کردن نقاط ضعف وبرجسته جلوه دادن عیبها ونقصها، می توان جایگاه ویژه‌ای برای آن در امر نقد نویسی درنظر گرفت.درادبیات کهن فارسی به مقوله‌ی طنز توجه جدی نشده است اما ازدوره‌ی مشروطه به بعد طنز،بویژه طنز سیاسی واجتماعی رونق گرفت وجایگاه خاص خود را درادبیات ما پیدا کرد.دراین میان طنزی که مضمون انتقادی وادبی داشته باشد بسیار کم است واغلب از عمق ودقت نظر کافی برخوردار نیست.

مثلاً طنز نویسی چون ایرج میرزا قضاوت کلی خود را درمورد میزان موفقیت تجدد ادبی در دوره‌ی مشروطه، به زبان طنز اینگونه بیان می کند:

درتجدیدوتجدد واشـــــد ادبیات شلم شوربا شـــــد
می‌کنم قافیه‌ها را پس وپیش تا شوم نابغه‌ی دوره‌ی خویش
(محجوب،۱۳۵۳،ص ۱۲۲)

البته گاه دیده میشود که برخی طنزها درزمینه‌ی نقد ادبی،از عمق بیشتری برخوردار است که دقت گوینده درجزئیات مطلب مورد نقد را نشان می‌دهد؛مانند نقد طنز آمیزی که ملک الشعرای بهار درباره‌ی شعر نسیم شمال دارد که درآن به«سید اشرف الدین گیلانی»نسبت انتحال از میرزا علی اکبر طاهره زاده«صابر» را می‌دهد وطنزهای«نسیم شمال»را برگرفته ازاین طنز نویس وفکاهی پرداز مشهور قفقازی می‌داند.آنجاکه می‌گوید:

سبک اشرف تازه بود وبی بدل
لیک هپ هپ نامه بودش دربغل
بود شعرش منتحل

(بهار،ج۲، ۱۳۵۴،ص۲۳۲)

بادقت در«کلیات» نسیم شمال و«هوپ هوپ نامه‌ی» صابر ومقابله‌ی این دو متوجه می‌شویم که این قضاوت چندان هم بی جا نبوده است.زیرا موارد متعددی وجود دارد که «سید اشرف»شعر صابر را ترجمه یا «نقل به مضمون»کرده وآن را در روزنامه‌ی «نسیم شمال» به نام خود وبدون ذکرمأخذ،درج کرده است.(رک.آرین پور، ج۲،۱۳۸۲صص ۶۰ ـ ۷۷)

از دیگر نمونه‌های طنز که در زمینه‌ی مسائل ادبی نیز وارد شده است«وغ وغ ساهاب» از صادق هدایت است. هدایت با همکاری مسعود فرزاد دراین مجموعه طنز شاعران ونویسندگان زمان خود را به باد انتقاد می‌گیرد وآنها را به تقلید وانتحال متهم می‌کند.در«وغ وغ ساهاب»اکثر صحنه گردانان ادبیات آن روز ایران اعم از سنت گرایان،نوآوران،نمایشنامه نویسان،مترجمان وحتی اعضای فرهنگستان وگرایندگان به فارسی سره،از گوشه وکنایه ونیشخندهای نویسندگان سهمی داشته‌اند.

درادبیات متعهد نیز گاه طنز بستر ووسیله‌ای برای بیان نظریات شاعر درباره‌ی ادبیات است.مرحوم دکترقیصر امین پور در شعری از برخی مضامین کلیشه‌ای کهن درحوزه‌ی ادبیات عاشقانه به ریشخند یاد می‌کند.لبه‌ی تیز انتقاد او متوجه کسانی است که به تقلید از پیشینیان وبه دور از هرنوع ابتکاری شعر عاشقانه می‌گویند.اینان بدون آن که به واقع درد عشقی را تجربه

کرده باشند،دم از عشق می‌زنندوبه صورت تصنعی از غم فراق دلبر سخن می‌گویندواز روزهای وصال یار ندیده ونشنیده به حسرت واندوه یاد می‌کنند.چنین اشعاری با وجود همه‌ی سوز وگداز ظاهری،به جهت این که از دل برنمی‌آیند دل انگیز هم نیستند واز لحاظ هنری هم از دو عیب اساسی رنج می‌برند اول تصنعی بودن ودوم کهنگی مضمون وتقلیدی بودن آن.

به بوی لحظه‌های بی‌بهانگی / که دل به گریه‌ها وخنده‌های بی حساب می‌زنیم / به«آی روزگار...»های حسرت دروغکی / غم فراق دلبر به خواب هم ندیده‌ی همیشه بی‌وفا / به جور کردن سه چار بیت سوزناک زورکی / (امین‌پور،۱۳۸۵،صص۴۶ ـ ۴۷)

سید حسن حسینی از این دردهای الکی شاعرانه وسوز وگدازهای ساختگی واغراق آمیز به ریشخند یاد می‌کند:

از غمش بی کم وکاست / شاعری شعر نوشت / دود از صفحه‌ی کاغذ برخاست! /

(حسینی، ۱۳۸۵،ص۴۸)

می‌توان شاعر طنزپرداز را «کاریکاتوریست معنی»لقب داد زیرا وی ابتدا معنای مورد نظر خود را انتخاب می‌کند وسپس با توجه به هدفی که از طنز مد نظر قرار داده است جنبه‌هایی از معنا را بزرگ یا کوچک می‌کندبه طوری که در نظر خواننده عجیب وغیر عادی،شوخ وخنده آور جلوه کند. بنابراین طنز پرداز نیز مانند کاریکاتوریست سعی در بزرگ کردن عیبها ونقصها وتضادها وتفاوتها دارد تا این که توجه مخاطب خود را به آنها جلب کند. البته هدف نهایی هر دو باید اصلاح باشد. به عنوان مثال سید حسن حسینی به زبان طنز می‌گوید:

شاعری محشرکرد / حاضران به صحرای قیامت رفتند / (همان،ص ۳۷)

دراین دو مصرع سخن از شاعرانی است که موقع خواندن شعر خود هنگامه به پا می‌کنند؛ یعنی با آب و تاب و حرکات و سکنات خاصی آنرا برسر جمع می‌خوانند و چون خود اعتقاد دارند که بهترین شعرها را گفته‌اند از حاضران نیز انتظار دارند که مطلب را خوب دریابند و به شدت تمام تحت تأثیر قرار بگیرند. در این شعر طنز دو نکته از معنی بزرگ شده است؛ یکی نحوه‌ی ارائه‌ی شعر از طرف شاعر است که«محشر به پا کرده» و دیگری تأثیر آن برمخاطب است که گویی شدت تأثیر شعر درآن‌ها باعث مرگشان شده است. شاعر با بزرگ کردن موضوع آنرا به صورت غیر قابل باوری درآورده است تا به خواننده بفهماند که نباید به سروصدای شاعرانی از این دست توجه کرد و ادعاهایشان را باور نمود.

درآشفته بازار ادبیات امروز که روزنامه‌ها و مجله‌ها و مطبوعات رسمی و غیررسمی، محافل ادبی، شبهای شعر و انجمن شاعران و گردهمایی‌ها و صدا و سیما هرکدام به سهم خود درمعرفی شاعران و انعکاس اشعار آنها، نقش ایفا می‌کنند، دسترسی عموم مردم به آثا ر ادبی آسان تر شده است و شاعران نیز فرصت و امکان بیشتری برای ارائه‌ی شعرهای خود پیدا کرده‌اند. اما با وجود توسعه‌ی امکانات ارتباط شاعر با مردم، شعر امروز در برقراری ارتباط با مردم ناموفق بوده است و اغلب مردم با شعر کهن درمقایسه‌ی با شعر امروز و شعر نو،انس بیشتری دارند. از جمله دلایل عدم موفقیت شعر معاصر در برقراری ارتباط با مردم آن است که شعر نو امروزه بیشتر جنبه‌ی شخصی پیدا کرده است و از عمق انسانی و جنبه‌ی اخلاقی، تربیتی، حکمی، عرفانی و حتی اجتماعی خالی شده است. از طرف دیگر هرکسی که فکر می‌کند می‌تواند«عاطفه‌ی خود را به تخیل گره بزند» گفته های خود را شعر می‌نامد بدون آن که از اصول و موازین شعر(اعم از نو و کهن) آگاهی کافی داشته باشد. شاعر متعهد این نوع شعرها را که بیشتر خود شاعر می‌خواند تا دیگران،همچو نامه‌ای می‌داند که شاعر به خودش نوشته باشد تا شاید بدین وسیله بار دلش را بیرون بریزد و تشفی خاطر پیدا کند.

شاعری شعری گفت / بینوایی / به خودش / نامه نوشت / (حسینی،۱۳۸۵،ص ۳۱)

شگفت آن که برخی از این شاعر نمایان برای خود درعرصه‌ی شعر و ادب جایگاه ممتازی قائل‌اند و در این میدان خود را «فحلی» می‌شمارند.چنان که گویی قله‌های هنر را فتح کرده و گوی سخنوری را از دیگران ربوده‌اند، درحالیکه اگر منتقدی آگاه و بی‌غرض شعر آنها را ارزیابی کند و با معیار کلام بزرگان ادب بسنجد، مشخص خواهد شد که اینان گدایان شعرند و در هنر شاعری از خود چیزی ندارند. درواقع آن چه به عنوان شعر ارائه می‌دهند حاصل دریوزه‌ی آنها از سفره‌ی کلام دیگران است. حمید سبزواری در بیتی به شاعرنمایانی از این دست طعنه می‌زند و آنان را به باد استهزا می‌گیرند.

کنون هر گوشه صد دریوزه را لاف هنر باشد شگفتا بی خبر زین شاعران تهمتن بودم

(سبزواری،۱۳۶۸،ص۳۲۶)

در مواردی که گذشت، طنز پرداز در مقام یک منتقد در صدد نقد آثار ادبی بود اما گاه خود نقد یا منتقد، موضوع طنز قرار می‌گیرد، البته در ادبیات کهن نقد منتقد آن هم به زبان طنز جایگاهی نداشته است به دلیل این که در میان اهل ادب منتقد خاصی نبود. بنابراین نقد، برخلاف جایگاه ممتاز که در ادبیات مغرب زمین داشته، درادبیات گذشته ما از جایگاه شایان و قابل توجهی برخودار نبوده است. برای پیدا کردن نمونه‌هایی از نقد واقعی باید لابه لای تذکره‌ها و کتب تاریخ ادبیات یا در میان آثار شاعران و نویسندگان به بحث واستقصای بلیغ پرداخت تا شواهد و نمونه‌هایی از این میان به دست آورد. البته درکتابهایی همچون «المعجم»شمس قیس رازی،«چهارمقاله‌ی » نظامی عروضی، «تذکرهٔ الشعرای» دولتشاه سمرقندی و «روضه‌ی هفتم بهارستان» جامی،بیشتر و گاه بهتر به نقد توجه شده است. اما نقد دردوره‌ی معاصر هم از لحاظ کمی و کیفی نسبت به گذشته دستخوش تحول جدی شده‌است و محققین و صاحب نظران به عنوان یک بحث بنیادین درادبیات به آن روی آورده‌اند. از میان نقدهایی که به صورت کتاب درآمده‌اند یا نقدهایی که به صورت مقاله، درمجله‌ها و روزنامه‌ها و دیگر جراید نوشتاری به دست خواننده می‌رسند، نمونه‌های عالمانه، محققانه و بی طرفانه کم نیستند. اما جز اینها، نقدهای متعددی نیز می‌توان یافت که از ناپختگی و ناسختگی رنج می‌برند و از آفت غرض ورزی، جانبداری، بی‌مایگی و سطحی نگری مصون نمانده‌اند. محمود شاهرخی درنقد احوال این دسته از ناقدان ناسره از طعن و طنز کمک می‌گیرند.

حال برخی ز ناقدان زمان — راست ماند به کار آن نادان
ناچشیده شراب مست شوند — پای ناکوفته ز دست شوند
کاراین ناقدان بی دولت — نیست تعیین ضعف یاقوت
تا که گردند شهره نزد عوام — نقدشان گاه مدح و گه دشنام
این نه نقادی این غرض رانی است — اشـتلم کردن و رجز خوانی است
ذات نایافته ز هستی بخش — نیست با حکم عقل هستی بخش
نقد شعر و ادب اگر این است — مفسدالارض، مصلح الدین است

(شاهرخی، ۱۳۷۰،صص ۵۰۶ ـ ۵۰۷)

این شعر زبان حال منتقدینی است که خود احتیاج به نقددارند. به قول شاعر آنها «ناچشیده شراب مستند»؛ یعنی بی آن که از«چیستی» و «چرایی» شعر و ادبیات سر در بیاورند و در موضوع مورد نقد غور و توغل کافی داشته باشند، درباره‌ی آن اظهار نظر می کنند و خود را معیار راست آزمایی آن قرار می‌دهند. برخی نیز نقد را وسیله‌ی کسب نام و نان قرار داده‌اند. از این رودرپی آنند که نقدشان هرچه پر هیاهو تر و آتشین‌تر جلوه نماید تا برای مخاطب از جذابیت بیشتری برخوردار باشد. آنها برای رسیدن به این هدف در مقام ستایش یک اثر اغراق بی‌جا به خرج می‌دهند و در مقام نکوهش تا دشنام‌های سخیف پیش می‌روند و این همه برای آن است که آثارشان مشتری پسندتر و اقتصادی تر و پرفروش‌تر باشد و درضمن«به به» و «چَه چَه» مخاطب عامی و خالی الذهن را بیشتر برانگیزد.

گاهی طنز ادبی بیشتر جنبه‌ی مزاح و شوخی دارد و منظور از آن تفریح و دلخوشی است تا انتقاد و اصلاح یا افشا. چنان که درشعری از مرحوم قیصر امین پور می خوانیم:

تا من قلم به دست تو بسپارم / تا تو به دست من بنویسی / بعد ... / ـ یک استکان چای: / (پس از خستگی) / این هم شراب خانگی ما! / بی ترس محتسب /

(امین پور،۱۳۸۵،ص۱۸)

گویی شاعر با یک شوخی آمیخته به جدّ می گوید: ما که شاعر عارف نیستیم تا پس از سرودن و نوشتن از باده‌ی معرفت و شراب حقیقت مست شویم و اهل اباحی گری هم نیستیم تا حرام مسلم شرعی را نادیده بگیریم و به میخوارگی بپردازیم.حال که نه به آن دسترسی داریم و نه‌به این گستاخیم پس به همین یک استکان به عنوان نوشیدنی قناعت می کنیم؛ شرابی که حتی محتسب نیز با آن مشکلی ندارد. گواین که شاعر بدین وسیله درپی فراهم کردن یک فضای شاعرانه است فضایی که شاعر می تواند با آن برسرذوق آید و سخن‌سرایی کند.

مقوله‌های هنری بویژه شعر اموری ذوقی و جمال شناختی‌اند و به احوالات عرفانی و بارقه‌های معنوی می‌مانند که گاه هستند و گاه نیستند .از این رو دریک محیط احساسی،

عاطفی، خیال انگیز و احیاناً الهامی فرصت ظهور و بروز پیدا می‌کنند و شکوفا می‌شوند. به همین علت است که حتی شاعران بزرگ نیز همیشه و درهمه‌ی احوال نمی‌توانستند شعربگویند. چنان که «مثنوی» شاعر فحلی چون مولانا بخاطر فقدان چنین زمینه‌ی مناسبی دو سال به تأخیر می‌افتد.

بنابراین در یک فضای تصنعی و ساختگی شعرحقیقی پدید نمی‌آید.سید حسن حسینی درمجموعه‌ی طنز «نوشداروی طرح ژنریک» با بهره‌مندی از روح شادمانی و انبساطی که از او سراغ داریم، به طیبتی دلنشین و طنزی مطبوع و در قالب صور خیال نوآیین از این نکته سخن می‌راند. شعراو به زیبایی و ایجاز تمام و سحر کلام از سرکوب شدن ذوق شاعری در فضای آکادمیک و خشک و نظام مند دانشگاه حکایت می‌کند.

شاعری وارد دانشکده شد / دم در / ذوق خودرا به نگهبانی داد /

(حسینی،۱۳۸۵،ص۴۳)

نتیجه گیری

از برایند کلی مباحث نوشتار حاضر به نکات زیر می توان رسید:

۱. در ادبیات انقلاب و پایداری شیوه طنز جایگاه ویژه ای دارد؛ تنوع مضامین طنز و اشتمال آن بر موضوعات فکری و اعتقادی، سیاسی و اجتماعی، انتقادی ، اقتصادی، ادبی و فرهنگی، دال بر صحت این مدعاست.

۲. نقد آرا و عقاید مخالفان در قالب طنز و تلطیف استدلال های عقلی با بن مایه های شوخی و ملاحت از شیوه های بدیع طنز در آثار شاعران این دوره است

۳. نقد ادبی از دیگر حوزه هایی است که در آن از شیوه طنز استفاده شده است. هر چند نقادی به وسیله طنز ممکن است از عمق و جدیت نقد که عنصر ذاتی آن است، بکاهد، اما از طرف دیگر طنز با خنثی کردن تلخی نقد بر گیرایی آن می افزاید.

۴. استفاده شاعران این دوره از شیوه وارونه گویی و نظیره سازی سبب شده است که در لایه های بیرونی کلام نوعی تازگی پدید آید و مخاطب کلام گوینده را بدیع پندارد ، هرچند که موضوع آن مسبوق به سابقه و تکراری بوده باشد.

منابع ومآخذ

۱. آرین پور،یحیی؛«از صبا تا نیما»،ج دوم،چ هشتم،انتشارات زوار، تهران، ۱۳۸۲.

۲. امین‌پور،قیصر؛«گلها همه آفتابگردانند»،چ ششم،انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۸۵ .

۳. اوستا،مهرداد؛«افسون بی سخن»،چ اول،حوزه‌هنری، تهران، ۱۳۷۳.

۴. بهار،محمد تقی؛«دیوان اشعار»،چ سوم،امیر کبیر، تهران،۱۳۵۴ .

۵. ترابی،ضیاءالدین؛«سرخ از پرنده وپرواز»،چ دوم،انتشارات فرهنگ گستر وسروش، تهران،۱۳۸۲.

۶. جوادی،دکتر حسن؛«تاریخ طنز در ادبیات فارسی»،انتشارات کارون،چ اول، نهران ،۱۳۸۴.

۷. حسن زاده‌ی آملی،حسن؛«دیوان اشعار»،چ دوم،مرکز نشر فرهنگی رجاء، تهران،۱۳۷۳.

۸. حسینی،سید حسن؛«نوشداروی طرح ژنریک»،چ دوم،سوره مهر، تهران،۱۳۸۵ .

۹. سبزواری،حمید؛«سرود سپیده»،چ اول،انتشارات کیهان، تهران،۱۳۶۸.

۱۰. سبزواری،حمید؛«سرود درد»چ اول،انتشارات کیهان، تهران،۱۳۶۷.

۱۱. شاهرخی،محمود؛«درغبارکاروان»،چ اول،انتشارات کیهان، تهران، ۱۳۷۰.

۱۲. شهریار،محمد حسین،«دیوان اشعار»،چ بیست ویکم،ج۲،انتشارات نگاه، تهران،۱۳۷۹.

۱۳. صدر،رویا؛«برداشت آخر،نگاهی به طنز امروز ایران»،انتشارات سخن،ج اول، تهران،۱۳۸۵.

۱۴. صلاحی،عمران؛«خنده سازان وخنده پردازان»،چ اول، تهران،۱۳۸۲.

۱۵. طهماسبی،قادر؛«پری شدگان»،چ اول،سوره مهر، تهران،۱۳۸۵.

۱۶. قزوه،علی رضا؛«از نخلستان تا خیابان»،چ ششم،سوره مهر، تهران،۱۳۸۵.

۱۷. محجوب،محمد جعفر؛«تحقیق در احوال وآثار وافکار واشعار ایرج میرزا وخاندان ونیکان او»،چ سوم،تهران،اندیشه، تهران،۱۳۵۳.

۱۸. موسوی گرمارودی،سید علی؛«صدای سبز»،چ اول،انتشارات قدیانی،۱۳۸۳.

۱۹. هراتی،سلمان؛«مجموعه‌ی کامل شعرهای سلمان هراتی»،چ دوم،دفتر شعر جوان، تهران،۱۳۸۳.

نقد و تحلیل منظومهٔ «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» از م. سرشک

با تکیه بر نظریه «هارمونی در شعر» (هماهنگی و تناسب)

دکتر محمدرضا عمرانپور
عضو هیأت علمی دانشگاه اراک

مقدمه

انتشار شعر «ققنوس» پس از گذشت حدود ۱۶ سال بعد از منظومهٔ «افسانه» و ایجاد تحول اساسی در آن- نسبت به افسانه و کلیهٔ اشعار پیش از آن- حاکی از آن است که نیما در این مدت با تلاش مداوم مشغول ساخت و پرداخت نظریه های خود و کاربردی کردن آنها بوده است. یکی از این نظریه‌ها که هم در مباحث نظری، در گفته‌ها و نوشته‌های نیما، و هم به صورت کاربردی در اشعارش، مطرح شده و به تدریج ساخت و ساز شعر نیمایی را در بین دوستدارانش سرو سامان داده، نظریهٔ «هارمونی در شعر» است.

«هارمونی در لغت به معنای هماهنگی است، همان هماهنگی که در دیکلماسیون شاعر را متعهد می‌کند که نوع بیان باید همجنس موضوع باشد. در شکلی وسیعتر، کل شعر را هم شامل می‌شود و همچون نوری ظریف سراسر شعر را در بافت خود قرار می‌دهد: مضراب شعر، لحن شعر، انتخاب واژگان شعر، سنگینی و سبکی وزن شعر، همگی با موضوعی که برای بیان در نظر گرفته شده هماهنگی خاصی را می‌طلبد. هارمونی در واقع انتظامی درونی است که وزن، کلام و لحن را به تناسب معنا حفظ می‌کند.»(جورکش، ص۱۰۹) به بیان دیگر، منظور از هارمونی یا هماهنگی، کیفیتی است که سبب می‌شود نیروها و عوامل و اجزای یک ساختار در یک راستا قرار گیرند و همه با هم در جهت ایفای نقش ساختار حرکت کنند.

به گفتهٔ براهنی «هارمونی یعنی به هم چسبیدن قسمت‌های مختلف شعر برای ایجاد تأثیری واحد و یافتن شکل متشکل و متحد و یکسان که از برخورد متناسب شکل ذهنی و شکل ظاهری ایجاد می‌شود.»(ر.ک. براهنی، صص۷۲۲و۷۲۳)

کیفیت حاصل از هارمونی، در شعر گذشتهٔ فارسی جز در موارد استثنایی کمتر مورد توجه بوده است، «در شعر سنتی، عناصر روساختی اغلب با توجه به محدودهٔ بیت یا بخشی از شعر (مثل قصیده) و خلاصه با توجه به اهداف همان بیت یا بخش، تنظیم و هماهنگ می‌شوند و کمتر می‌افتد که این عناصر هماهنگ با یکدیگر و محتوی، وحدت آفرین باشند. ژرف‌ساخت یا محتوای اصلی هر بیت یا بخش هم اغلب چنان نیست که با سیری ثابت و منطقی بر روی خطی یا زنجیری پیوسته از آغاز تا پایان قرار گیرد بلکه همین قدر که ژرف‌ساخت هرکدام فقط در داخل یک دایرهٔ متشکل از شعاع‌ها یا نقاط مختلف قرار گیرد برای شاعر بسنده است.»(ر.ک. حمیدیان،صص۳۰۰و ۳۰۱)

اما از دیدگاه نیما و شاعران پیرو او، بر مبنای نظریهٔ «هارمونی»، شعر ساخت یک‌پارچه و منسجمی است که تمام واحدهای ساختاری آن، یعنی زبان، موسیقی، تصاویر، مفاهیم و اندیشه‌ها و عواطف شاعرانه، همه در پیوند با یکدیگر شکلی اندام‌وار پیدا می‌کند به گونه‌ای که اگر کوچک‌ترین جزئی از آن را حذف کنند گسست در آن آشکار می‌شود.

در بین شاعران نیمایی، م. سرشک(دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی)، محقق و نظریه‌پرداز برجسته زبان و ادب فارسی که با مطالعات و تحقیقات گسترده‌اش در شعر فارسی از تمام زیر و بم‌های آن آگاه است از معدود شاعران معاصر است که اشعارش از ویژگی «انسجام» و «هماهنگی» در معنی خاص خود برخوردار است، از دیدگاه او، صورت و محتوا به منزلهٔ دو روی یک سکه است که پیوند آنها، شعر را عینیت می‌بخشد. محصول تلاش‌های شاعرانهٔ سرشک، دو کتاب است به نام‌های «آیینه‌ای برای صداها» شامل هفت دفتر شعر و «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» که مجموعه‌ای از پنج دفتر شعر است.

نام کتاب دوم که عنوان یکی از منظومه‌های داخل کتاب نیز هست برگرفته از بیت زیر، از شاعری است به نام ابوحفص سغدی که بنابر باور گروهی از محققان تاریخ ادبی، از اولین شاعران پارسی‌گوست:

آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا او ندارد یار، بی یار چگونه بوذا

(صفا،ص۱۷۲)

عبارت «آهوی کوهی»، ترکیبی است از یک اسم و یک صفت که در آن از لفظ «آهو»، معنای ضمنی «ظرافت، زیبایی، جذابیت، چالاکی، چابکی و سرعت، و از لفظ «کوهی» که اشاره به مکان زندگی و رفت و آمد آن حیوان دارد، معنای ضمنی «استواری، سختی و پایداری» دریافت می‌شود.

«آهوی کوهی» با تمام معناهای «قاموسی» و «ضمنی» خود در عنوان کتاب و همچنین عنوان منظومهٔ داخل کتاب، کنایه‌ای است که سرشک با زیرکی عالمانه و تیزبینی شاعرانه‌ای که دارد آن را برای «شعر فارسی» برگزیده است. همچنین «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» کنایه‌ای است از استمرار و تداوم شعر فارسی که با وجود ناملایمات و خطرها و بی مهری‌هایی که بر آن گذشته، همچنان شاداب و باطراوت و استوار، هزارهٔ دوم خود را آغاز کرده است.

آنچه در متن شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» خواننده را به انگیزهٔ سرودن شعر هدایت می‌کند نقش گل و بوته و اسلیمی و تصاویری است بر کاشی‌های کوچک کتیبه و طاق‌نماها و سردر ایوان و دیوار مسجد کهنسالی که مشاهدهٔ آن نقش‌ها، تخیل شاعر را برانگیخته است و شاعر در عالم خیال، «آویخته بر شهپر جبریل یا منقار سیمرغ»، «در فضایی که مکان گم شده از وسعت آن» و به «سوی قرونی که زمان برده ز یاد»[1] به سیاحت پرداخته و حاصل آن سیر و سیاحت را در یک منظومه با چهارده بند، تحت عنوان «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» به رشتهٔ شعر کشیده است.

مقالهٔ حاضر نقد و تحلیلی است بر این منظومه که با تکیه بر نظریهٔ هارمونی[2] (یا هماهنگی) در محورهای زیر شکل گرفته است. عنوان شعر و هماهنگی آن با محتوا، شکل ظاهری شعر و هماهنگی آن با محتوا، هماهنگی بین «احساس و اندیشه و تخیل» و عوامل دیگر، هماهنگی بین زبان و محتوا، و هماهنگی بین موسیقی و محتوا.

عنوان شعر و هماهنگی آن با محتوا

«آهوی کوهی» در عنوان شعر- «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»- که شاعر آن را با توجه به بیت زیر:

آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا چون ندارد یار بی یار چگونه روذا

(صفا، ص۱۷۲)

از ابو حفص سغدی برگزیده است، کنایه‌ای است از شعر فارسی که از تاریخ اولین نمونه‌های موجود آن یعنی از قرن سوم هجری، حیات خود را آغاز کرده و در طول عمر تقریباً هزارسالهٔ خود، زبان گویای حالات گوناگون روحی و روانی و جسمانی فارسی زبانان و یار و غمگسار آن‌ها و آیینهٔ فرهنگ و تمدنشان بوده‌است و در بحران‌های تاریخ ایران همراه و همگام با آن‌ها به پیش آمده و اکنون هزارهٔ دوم خود را آغاز می‌کند. این اولین عامل هماهنگی است که عنوان شعر با معنی کنایی خود درست در همان مسیری است که محتوای شعر در آن پیش می‌رود.

شکل ظاهری شعر و هماهنگی آن با محتوا

مهمترین جنبهٔ هماهنگی در هر هنر را باید بین محتوی و صورت که شکل ظاهری هم بخشی از آن است جستجو کرد زیرا بنابه گفتهٔ خواجه نصیر:

صورت و ماده در او تا جمع نیست نام او در عرف معنی شمع نیست

و به عقیدهٔ نیما نیز صورت و ماده هر دو توأمان باید برای رساندن معنی، جمع و هماهنگ باشند تا نام هنر بر آن بتوان نهاد. نیما شکل و صورت و هماهنگی کامل آن را با محتوا، یگانه وسیلهٔ ارتباط بین مواد معنویت ذهنی هنرمند و خریدار هنر می‌داند.(ر.ک. اخوان،ص۲۱۷)

در برخی از اشعار گذشتهٔ فارسی وقتی نظر به یک شعر می‌اندازیم آن را مجموعه‌ای از چند بیت می‌بینیم که هر بیت از نظر محتوایی، ساز جداگانه‌ای می‌زند اما شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» از نظر شکل ظاهری، از چهارده بند تشکیل شده که با یک سؤال بلاغی در بند اول شروع می‌شود و با همان سؤال هم در بند پایانی به سامان می‌رسد:

«تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا؟
تا بدانجا که فرو می‌ماند،
چشم از دیدن و لب نیز زگفتار مرا.»[۳]

هر کدام از بندها بـه منزلـهٔ نقـش یکـی از گـام‌هـای آهـوی کـوهی اسـت کـه در یکـی از گوشه‌های سرزمین پهناور ایران در محدودهٔ جغرافیایی قدیمش بر زمین مـی‌نهـد و فرصـتی بـه خواننده می‌دهد تا با نگرشی بر آن به تأمل و تفکر در پیشینهٔ تاریخ و فرهنگ افتخـارآمیز خـود بپردازد. به عبارت دیگر هر کدام از بنـدهای شـعر «هـزارهٔ دوم آهـوی کـوهی» بـه منزلـهٔ یـک اسلاید است که تصویر گوشه‌ای از تاریخ و فرهنگ ایـران قـدیم را بـه نمـایش در مـی‌آورد و مجموعهٔ اسـلایدها بـه دنبـال یکـدیگر فیلمـی از تـاریخ و فرهنـگ ایـران را تـشکیل مـی‌دهـد. هماهنگی زیبای حاصـل از سـیر تکـوین و تکمیـل بدینگونـه کـه در شـعر «هـزارهٔ دوم آهـوی کوهی» وجود دارد از زمان نیما و به وسیلهٔ او به صورت گسترده به شعر فارسی راه یافت و پس از او در شعر پیروانش ادامه یافت. شاید این ویژگی از رهگذر هنر سینما به شعر راه یافته باشـد. چنین مشخصه‌ای در شعر گذشتهٔ فارسی، کمتر به چشم می‌خورد. البته در منظومه‌های داسـتانی امکان ظهور آن وجود داشته است اما در آن‌ها نیز به جهت ابیاتی که گوینده برای وعظ و غیره در پایان هر بخش داستان می‌آورده، مانع از یک پارچگی متن می‌شده است.

هماهنگی بین «احساس و اندیشه و تخیل» و عوامل دیگر

شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» نمایانگر افتخار و غرور و تحیـر و تحـسر نـسبت بـه گذشـتهٔ فرهنگی ایران است که شاعر در هنگام تماشای نقش کاشی‌ها احساس کرده و آن پشتوانهٔ غنی فرهنگی را در تصویرهای خیال‌انگیزی به رشـتهٔ شـعر کـشیده اسـت. شـعر «هـزارهٔ دوم آهـوی کوهی» پیرامون یک اندیشهٔ کلی و محوری دور می‌زند که مرکـز ثقـل آن، فرهنـگ کهنـسال ایران است و نقش هرکدام از کاشی‌هایی که شاعر می‌بیند جلوه‌ای نمادین از آن فرهنگ غنی است. این نظریه در هر یک از بندهای منظومه به گونه‌ای به اثبات می‌رسد و در نهایت بند آخر بیان حیرت و سؤال آغازین است.

اندیشهٔ شفیعی در «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» از پشتوانهٔ دو هزار و چند سد سالهٔ تاریخ و فرهنگ و ادب ایران برخوردار است. برخی از شاعران معاصر برای نشان دادن دامنهٔ اندیشهٔ خود و تکیه‌گاه آن، از گفته‌ها و آرای اندیشمندان غربی استفاده می‌کنند و گاه اندیشه‌هایی را به شعر می‌کشند که از زبان و فرهنگ و قومیت ایرانی به دور است و هر خواننده‌ای در وهلهٔ اول پی به بیگانگی آن می‌برد، شعر آنها دقیقاً نشان می‌دهد که از پشتوانهٔ حاصل از یک ساعت مطالعهٔ اشعار یک شاعر غربی برخوردار است اما «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» بدون این که نشانی از خودنمایی یا مطرح کردن خود در آن باشد، نشان دهندهٔ آنست که گسترهٔ تاریخی بسیار وسیعی را زیر بال خود گرفته است.

هماهنگی تخیل و عاطفه در «شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی» به اوج خود رسیده است. نخستین جلوهٔ این هماهنگی آمیخته با زیبایی در گستردگی تخیل شاعر برق می‌زند. چون شاعر سرشار از عاطفهٔ حیرت و غرور می‌شود «آن شور و حال و عاطفه و احساس را که در آن لحظهٔ روحی به او دست داده، می‌خواهد به دل دیگران هم آن را سرایت دهد.»(اخوان،ص۲۲۱) از این رو خواننده را همراه با خود از آغاز تاریخ تا زمان حال و از نیشابور تا فرغانه و فرخار و از آنجا به ایهام تا ایوان مداین سیر می‌دهد.

پرندهٔ تیز پرواز تخیل شاعر در هریک از بندها در گسترهٔ وسیعی به پرواز در می‌آید؛ نقش کاشی کوچک در بند اول، او را به یاد افق لاجوردی نیشابور می‌اندازد و از آنجا به فرغانه و فرخار می‌کشد.

«لاجورد افق صبح نشابور و هری‌ست
که درین کاشی کوچک متراکم شده‌است
می‌برد جانب فرغانه و فرخار مرا.»

اگر اولین چیزی که در یاد شاعر زنده می‌شود افق لاجوردی نیشابور است به جهت تعلق خاطری است که به نشابور دارد. او در مقدمهٔ تاریخ نیشابور می‌گوید: «این نیشابور در نگاه من فشرده‌ای است از ایران بزرگ، شهری در میان ابرهای اسطوره و نیز در روشنایی تاریخ، با صبحدمی که شهرهٔ آفاق است. از یک سوی لگدکوب سم اسبهای بیگانه، در ادوار مختلف و از سوی دیگر همواره حاضر در بستر تاریخ، با ذهن و ضمیری گاه زندقه‌آمیز و فلسفی، در اندیشهٔ خیام و گاه روشن از آفتاب اشراق و عرفان، در چهرهٔ عطار. تاریخ این سرزمین را باید

از گوشه و کنار کتابهای کهنه و سفالهای عتیق موزه‌های بیگانه و سنگ قبرهای شکسته فراهم آورد. چرا که چیزی برای او باقی نگذاشته‌اند و هرچه داشته با فیروزه‌هایش در غارت شبانهٔ تاتار، گاهی نگین انگشتری زاهدان ریایی شده است و گاه خورجین اسب روسپیان را آراسته است.» (بشردوست،ص۴۶)

پس از آن، عبارتهایی که یادآور وقایعی از تاریخ ایران است؛ رویدادهایی از تاریخ اسطوره‌ای تا تاریخ معاصر، یک به یک، به ترتیب موجب می‌شود که خواننده خود را همراه با شاعر در کنار آن حوادث بپندارد، سوگ سیاوش و تمام ماجراهایی که بر او گذشت، مانی و واقعهٔ بر دار کردن او، حلاج و حکایت بر دار کردن و سوزاندن و ریختن خاکسترش در دجله، مزدک و حادثهٔ هولناک دفن نگونسار نیمی از بدن او و یارانش در چاه‌هایی در میدان چوگان و غیره.

این سفرها چنان پشت سرهم و به سرعت و هماهنگ با یکدیگر پیش می‌رود که «چشم از دیدن و لب نیز ز گفتار » فرو می‌ماند.

عواطف شاعر در شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی همانند اسلیمی‌های موجود در تصاویر با «شکوهی به موازات ابد» در دو جریان افتخار و حیرت و هر دو جریان آمیخته با حسرت در سرتاسر شعر ساری و جاری است.

هماهنگی بین زبان و محتوا

بخش دیگر هماهنگی، بین عناصر زبانی و محتوا جلوه می‌کند. شعری از این نوع هماهنگی برخوردار است که علاوه بر واحدهای انتقال پیام که محتوا را شکل می‌دهند، هر یک از عناصر زبان، جداگانه بیرق معنی و محتوا را بر دوش بکشند. با توجه به این که زبان شامل سه مقولهٔ «آواها» و «واژگان» و «ساخت‌های نحوی» است، هماهنگی مبتنی بر عناصر زبانی در سه بخش قابل بررسی است: هماهنگی در بخش آواها، هماهنگی واژگان و هماهنگی نحوی.

هماهنگی در بخش آوایی

هرکدام از صامت‌ها و مصوت‌های زبان از ویژگی‌هایی برخوردار است که سبب می‌شود تکرار آنها القاگر برخی از مفاهیم باشد چنان که در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» تکرار و بسامد بالای دو واج نیروی القا و تأثیر معنی را در راستای واحدهای دیگر افزونی بخشیده‌است. اول، مصوت بلند «ا» است که ۱۷۷ بار در شعر تکرار شده است. مصوت «ا» از مصوت‌های «باز» است یعنی دهان هنگام تلفظ آن باز می‌ماند و همین حالت است که پیوسته حالت تحیر و تحسر گوینده و خواننده را به نمایش می‌گذارد.

باز ماندن دهان از تحیر در پایان هر بند، وقتی که خواننده به «ردیف» می‌رسد که آن هم مختوم به «هجای باز» است همراه با توقف و تأمل پس از آن به اوج خود می‌رسد.

دوم، صامت «ر» است. «صامت‌های زبان فارسی هر کدام دارای زنگ خاصی است که آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند. هر یک از این زنگ‌ها در ذهن شنونده نیز اثر خاصی دارد. صامت «ر» از واج‌های انقباضی است که در ادای آن راه نفس بسته نمی‌شود اما فشرده و تنگ می‌گردد و گذر هوا از آن تنگنا بانگ سایشی پدید می‌آورد. صامت «ر» به لحاظ این که از واج‌های روان است به محض این که دو بار تکرار شود القا کنندهٔ مفهوم روانی و تکرار است همچنان که در اسم صوت‌هایی از قبیل «شرشر»، «خرخر» و «کرکر» عمل می‌کند.(ر.ک. خانلری،صص۲۱۲و۲۱۳)

صامت «ر» با ۱۲۲ بار تکرار، پس از مصوت «ا» بالاترین بسامد را دارد و تکرار آن موجب شده است حالت روانی و حرکت و پویایی در سراسر شعر موج بزند.

بهره بردن از اصوات در ایجاد هماهنگی محدود به ویژگی صوتی آن‌ها نمی‌شود. گوینده از شکل نوشتاری آن‌ها هم در القای معنی بهره برده است. نمود یافتن بخشی از هماهنگی بین شکل اصوات و معنی را می‌توانیم در بند نهم مشاهده کنیم:

بوتهٔ گندم روییده بر آن بام‌سفال
بادآوردهٔ آن خرمن آتشزده است
که به یاد آورد از فتنهٔ تاتار مرا

انتخاب حروفی که روی خط پایه یا زیر آن نوشته می‌شود در عبارت« بوتهٔ گندم روییده ...»، هماهنگ است با تصویری از بوته‌های گندم که بر روی هم خزیده است، اما همین که صحبت از بام می‌شود کشیدگی سه بار حرف«ا» و دستهٔ «ل» بر بالای خط پایه، بلندی را مجسم می‌کند.

هماهنگی در بخش واژگانی

در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» وجود دو دسته واژه چشمگیر است که در راستای انسجام و وحدت آفرینی نقش‌نمایی می‌کنند، اول واژه‌ها و ترکیب‌هایی از قبیل: «لاجورد»، «گرد خاکستر» ، «سبزی»، «آینه»، «رود» و «شط روان»، «سرو قدافراشته»، «شاخ نیلوفر» و «بوتهٔ گندم» که تداعی‌کنندهٔ رنگ و گل و بوته و اسلیمی موجود در نقش کاشی‌ها است.

دوم، افعال پایان بندها که حالت مرکبی را دارند که خواننده را با خود به تماشای تاریخ می‌برند. شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» سراسر حرکت است و پویایی، حرکت به سوی اعماق تاریخ ایران، سکون در هیچ سطری از آن جای ندارد، حرکتی آهووار با گامهایی از تهران تا فرغانه یا فرخار، گامهایی از زمان حال تا روزگار سیاووش. این حرکت و پویایی از آغاز تا پایان شعر با فعل‌های «می‌برد»، «می‌نمایند»، «به گوش می‌آید»، «جلوه می‌کند»، «پدیدار می‌شود»، «به یاد آورد»، «خبر می‌دهد»، «گذر می‌دهد»، «به نظر می‌نماید»، «می‌روم» تأکیدی مضاعف می‌یابد. علاوه بر این‌ها، الفاظ «کجا، بدانجا، جانب، تا (برای انتهای زمان و مکان)، رود، فرستاد، عیار، شط روان، سوی، سرگشته، آن سوی اعصار، روییده، موازات و گذر» نیز دورنمایی از زمان و مکان را به تصویر در می‌آورند. همچنین وجود ۱۵ مرتبه لفظ «آن» برای اشاره به دور، بیانگر دوری زمان و مکانی است که اندیشه و تخیل شاعر در سیر و سیاحت خود آن‌ها را در بر می‌گیرد.

نکتهٔ دیگری که در بخش هماهنگی واژگانی نباید از نظر دور داشت شکل نوشتاری واژه‌هاست که با محتوا همراهی می‌کند. شاعر بند دهم شعر را به صورت زیر نگاشته‌است:

نقش اسلیمی آن طاق نماهای بلند
واجر صیقلی سر در ایوان بزرگ
می‌شود بر سر، چون صاعقه، آوار مرا.
وان کتیبه
که بر آن
نام کس از سلسله‌ای
نیست پیدا و
خبر می‌دهد
از سلسلهٔ کار مرا.

شکل شعر از سطر چهارم به بعد به صورت عبارت‌هایی از هم گسسته و پلکانی در آمده تا نمایشگر ایوان بلندی باشد که قسمتهایی از آن فرو ریخته است. خواننده پس از عبور از واژهٔ «آوار» در اواخر سطر سوم، با مشاهدهٔ فرو ریختگی واژه‌ها، آوار فرو ریختهٔ «سر در ایوان بزرگ» را با تمام وجود حس می‌کند و چه زیبا واژهٔ «کتیبه» متناسب با جایگاه خود هنوز بر بلندی نشسته است و سلسله با معنی ایهامی آن یعنی زنجیری که حاکمان ستمگر بر پای آزادگان می‌بستند گویی بی صاحب در پایین آوارها افتاده است.

هماهنگی در بخش نحوی

هر گوینده‌ای بنابر نیاز، برای بسط کلام خود می‌تواند هریک از الفاظ جمله را با صفت، مضاف‌الیه، متمم، معطوف و جملهٔ پیرو توضیحی گسترش دهد و جمله‌های کوتاه را تبدیل به جمله‌های بلند کند. آنچه در این بخش از کلام از نظر هماهنگی قابل توجه است ساختار گروه‌های اسمی مانند ترکیبهای وصفی و اضافی و تتابع اضافات و گاهی عطف آن‌ها به یکدیگر است که پیوستگی پی در پی و متراکم و نفس‌گیر آن‌ها، همه یادآور تراکم نقش کاشی‌هاست، مانند:

گرد خاکستر حلاج و دعای مانی
شعلهٔ آتش کرکوی و سرود زرتشت
پوریای ولی، آن شاعر رزم و خوارزم

نکتهٔ دیگر در نحو جمله‌های شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» که متناسب با نقش شاخه‌ها و اسلیمی کاشی‌ها می‌نماید بسط کلام با جمله‌های وابسته یا همپایه است که جملهٔ پایه یا یکی از واژه‌های آن را کشیده و دراز می‌کند. اگر آن جمله‌ها را به صورت نثر دنبال هم بنویسیم درست مانند نقش اسلیمی یا شاخه‌هایی است که در نقش کاشی‌ها از رویشگاهی سر بر می‌آورد و در یک جهت پیش می‌رود، مخصوصاً بندهایی که متشکل از یک جملهٔ بزرگ ترکیب‌یافته از جمله‌های پایه و پیرو و عطفی است. مانند:

نقش اسلیمی آن طاق نماهای بلند/ وآجر صیقلی سر در ایوان بزرگ/ می‌شود بر سر، چون صاعقه، آوار مرا./ وان کتیبه {که بر آن {نام کس از سلسله‌ای/ نیست پیدا {و خبر می‌دهد {از سلسلهٔ کار مرا. (بنددهم)

کیمیا کاری و دستان کدامین دستان/ گسترانیده شکوهی به موازات ابد/ روی آن پنجره با زینت عریانی‌هاش/ که گذر می‌دهد از روزن اسرار مرا؟ (بند یازدهم)

عجبا کز گذر کاشی این مزگت پیر/ هوس کوی مغان است دگر بار مرا/ گرچه بس ناژوی واژونه {در آن حاشیه‌اش/ می‌نماید به نظر،/ پیکر مزدک و آن باغ نگون‌سار مرا. (بند دوازدهم)

هماهنگی بین موسیقی و محتوا

بخش دیگری از زیبایی هماهنگی در شعر، از در هم تنیدن موسیقی و محتوا شکل می‌گیرد. منظور از موسیقی در اینجا شامل مجموعه عواملی می‌شود که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد.(شفیعی، ۱۳۷۰، صص۷و ۸)

شفیعی در بارهٔ نقش هماهنگی موسیقی در شعر می‌گوید: «به نظر می‌رسد که انسجام و استحکام بستگی دارد به میزان برخورداری شعر از موسیقی و درین چشم‌انداز هرقدر شعر به مفهوم عام موسیقی – که در اصطلاح اخوان الصفا برخورداری از نظام افضل است- نزدیک‌تر شود از انسجام و استحکام بیشتری برخوردار خواهد بود.»(شفیعی، ۱۳۷۰،ص۳۷۴)

از نظر موسیقی، بویژه موسیقی درونی، شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» بدرستی مصداق تعریفی است که شعر را «رستاخیز کلمه‌ها» می‌داند. تناسب موسیقایی سبب شده برخی از واژه‌ها که در دورهٔ معاصر کاربرد زیادی ندارد چنان در کنار واژه‌های مستعمل امروز خوش بنشینند که هیچ بوی غرابتی از آن‌ها برنخیزد، مانند «مزگت»، «ناژو» و «واژونه» در بند دوازدهم:

عجبا کز گذر کاشی این مزگت پیر
هوس «کوی مغان است دگربار مرا»
گرچه بس ناژوی واژونه
در آن حاشیه‌اش
می‌نماید به نظر
پیکر مزدک و آن باغ نگون‌سار مرا.

موسیقی شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» و هماهنگی آن با محتوا در محورهای زیر قابل توجه است:

موسیقی بیرونی (وزن)

یکی از دلایل گسستگی معنی در برخی از اشعار گذشته، آن است که مطابق نظریه‌های قدما شاعر ابتدا معنی شعر را در نظر می‌آورده و بعد وزنی مناسب آن انتخاب می‌کرده‌است. اما «در شعرهای مطبوع، نخست کلیات معنای یک شعر همراه با وزنش به خاطر خطور و خلجان می‌کند و کیفیت ترکیب کلی یک شعر است که خاطر را به خود مشغول می‌دارد و شاعر را متغنی می‌سازد.»(اخوان،ص۲۲۴)

در «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» وزن شعر بحر رمل مخبون است. در رمل مخبون دو هجای کوتاه و دو هجای بلند به صورت متناوب، بیانگر حالتی شبیه حرکت و سکون است. این حرکت و سکون‌های حاصل از تناوب، یادآور حالت مسافری است که زمانی را بین دو محل در حرکت و زمانی را در یک محل در استراحت می‌گذراند که مناسبترین وزن برای بیان محتوای شعر می‌نماید.

از سوی دیگر، نظر به این که هجاهای کوتاه زبان در شعر القا کنندهٔ حالت عاطفی شدید و مهیج‌تری است. وزن هزارهٔ دوم آهوی کوهی - رمل مخبون با ارکان متشکل از دو هجای کوتاه در کنار دو هجای بلند- مناسب با هیجانی است که در اثر دیدن نقش کاشی‌ها بر شاعر عارض می‌شود. با عنایت به همین تأثیر وزن در ایجاد فضای مناسب محتواست که خواجه نصیر می‌گوید: «وزن را از آن جهت اعتبار کند که به وجهی اقتضای تخییل کند.»(خواجه نصیر، ص۵۸۷)

در پایان سطرها نیز زحاف «فع لن/ -- » یا «فعلن / UU-» متناسب با حال و مقام به کار رفته است، در جایی که نیاز به تأمل و توقف و ماندن است از «فع‌لن» و آنجا که بیانگر سرعت و حرکت است از «فعلن» استفاده شده است. مثلاً در سطر۲ از بند ۱ ، در عبارت «تا بدانجا که فرو می‌ماند» شاعر رکن اول و آخر را به ترتیب معادل «فاعلاتن/ - U - -» و «فع‌لن/ - -» آورده است که نسبت به «فعلاتن=UU - -» و «فعلن=U U-» از سرعت و حرکت کمتری برخوردار است و برای تلقین مفهوم «فروماندگی»، مؤثر واقع شده است، اما آنجا که شاعر از هیجان بیشتری سرشار است و می‌خواهد این هیجان را به خواننده هم القا کند، رکن آخر را معادل «فعلن/ U U - » برگزیده‌است، مانند: رکن آخر «تا درودی به سمرقند چو قند».

موسیقی کناری (قافیه)

نیما در بارهٔ قافیه می‌گوید: «شعر بی‌قافیه، آدم بی‌استخوان است.»(شفیعی، ۱۳۷۰،ص۸۲) این نکتهٔ بسیار مهمی است، اگر بدن انسان فاقد استخوان باشد نه فقط زیبایی خود را از دست می‌دهد بلکه زشت هم می‌شود برای این که مانند توده‌ای گوشت روی هم می‌افتد. در شعر هم چنین است، قافیه‌ها بنا به گفتهٔ مایاکوفسکی همچون «چفت و بست»(شفیعی، ۱۳۷۰،ص۸۲) موجبات پیوند بندها و سطرها را فراهم می‌کند و محور عمودی آن را بر پا نگه می‌دارد .

در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» قافیه یک امر تقلیدی و طفیلی نیست بلکه در خدمت موسیقی کلام به عنوان یک عنصر وحدت آفرین عمل می‌کند. قافیهٔ «ار» که در پایان پرسش آغاز منظومه آمده است با تکرار شدن در واژه‌های «گفتار، فرخار، رخسار، تکرار، عیار، دیدار، پدیدار، اعصار، تاتار، آوار، کار، اسرار، نگونسار، منقار و گفتار » در پایان کلیهٔ بندها همچون حلقه‌های زنجیری وظیفهٔ پیوند بندها را بر عهده گرفته، از چند جهت سبب وحدت احساس و انسجام متن می‌شود:

اولاً هر قافیه‌ای علاوه بر معنی لفظی خود، هماهنگ با ساختار کلی شعر، از طریق مصوت«ا»، حیرت و حسرتی را که در شعر موج می‌زند تقویت می‌کند.

ثانیاً هریک از قافیه‌های پایان بندها به منزلهٔ زنگی است که به صدا درآمده پایان تماشای محتوای بند را که گویی در حکم یک اسلاید است، اعلام می‌کند.

ثالثاً خواننده وقتی که یک بند شعر را می‌خواند و وارد بند بعدی می‌شود انتظار می‌کشد تا ببیند که این بار، نقش کاشی با شاعر چه می‌کند. این انتظار به محض رسیدن به قافیهٔ پایان بند، به پایان می‌رسد و از سوی دیگر تمام آنچه که در بندهای پیشین خوانده، برایش تداعی می‌شود و یاد یکایک آن‌ها در ذهنش زنده می‌شود.

این ابزار تداعی معنی در بند آخر به اوج خود می‌رسد، شاعر به گونهٔ ردالمطلع تمام بند اول را در بند پایانی می‌آورد و با این تکرار، بازگشت به آغازی دیگر را به خواننده تلقین می‌کند.

افزون بر این‌ها، قافیه در کنار ردیف، تصویر متقارنی (با مرکز تقارن م) به شکل زیر ایجاد می‌کند:

گفتـار مـ را

فرخـار مـ را

منقـار مـ را

چنان که گویی شخصی در برابر آیینه‌ای ایستاده و تصویر خود را در آن می‌بیند همان گونه که شاعر در برابر نقش کاشی‌ها متحیر ایستاده است.

تقارن و هماهنگی ایجاد شده به وسیلهٔ قافیه را در واژه‌های دیگری که شکل و شمایل قافیهٔ سنتی را ندارد نیز می‌توان دید. نیما در بارهٔ قافیه معتقد است: «لازم نیست قافیه در حرف روی متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. این سخن او تازگی بسیار دارد و . . . چنین دانسته می‌شود که منظور او تقارن و هم‌آهنگی معنوی بعضی از کلمات است با یکدیگر که اگرچه از نظر آهنگ با یکدیگر تناسب و هماهنگی ندارند اما از نظر معنوی که در آن‌ها بنگریم نوعی هماهنگی و تناسب در آن‌ها احساس می‌کنیم و از آنجا که قافیه به تناسب و قرینه‌سازی برگشت دارد پس این قرینه‌سازی‌های ذهنی نیز می‌توانند نوعی قافیه بشمار روند زیرا ذهن از تصور آن‌ها احساس نوعی تقارن و هماهنگی می‌کند مثل کلمات متضاد، . . . مراعات نظیر، . . .»(شفیعی، ۱۳۷۰،صص ۲۳۱ – ۲۳۳)

جلوه‌های این قافیه را می‌توان در واژه‌هایی که به نوعی با هم تناسب دارند جویا شد، مانند: «مانی و زرتشت» در پایان سطرهای اول و دوم بند سوم:

«گرد خاکستر حلاج و دعای مانی

شعلهٔ آتش کرکوی و سرود زرتشت»

یا واژه‌های «بلند و بزرگ» در پایان سطرهای اول و دوم بند دهم:

«نقش اسلیمی آن طاق‌نماهای بلند

وآجر صیقلی سر در ایوان بزرگ»

دکتر شفیعی از نقش این گونه واژه‌ها در شعر با عنوان «قافیهٔ معنوی» یاد می‌کند.(ر.ک.شفیعی، ۱۳۷۰،ص ۲۳۱)

علاوه بر قافیه‌های کناری، یکی از زیباترین قافیه‌های درونی شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی که هماهنگی خارق‌العاده‌ای با محتوا دارد «خموشی‌ها و فراموشی‌ها» در بند چهارم است:

«این چه حزنی‌ست که در همهمهٔ کاشی‌هاست؟
جامهٔ سوگ سیاووش به تن پوشیده‌ست
این طنینی که سرایند خموشی‌ها،
از عمق فراموشی‌ها
و به گوش آید، ازین گونه، به دیدار مرا»

خواننده در فضای حزن‌آمیز و اندوهگین «سوگ سیاوش» همین که قافیهٔ اول یعنی «خموشی‌ها» را تلفظ کرد، دهانش بازمانده، آهی از سوز دل برمی‌آورد و هنوز سوز دلش آرام نشده که با رسیدن به قافیهٔ دوم یعنی «فراموشی‌ها»، دوباره آن آه را تکرار می‌کند.

موسیقی درونی

«موسیقی و آهنگ شعر... محدود به قالب عروضی و بحر شعر نیست بلکه در نوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاعهای شعر، موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می‌شود که کم از موسیقی وزن شعر نیست.... وزن موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند و ایقاع‌های کلمات، موسیقی درونی آن را.» (شفیعی، ۱۳۷۰،ص۵۱) موسیقی درونی زاییدهٔ عوامل گوناگونی است. یکی از آن‌ها همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و تکرار هجاها و واژه‌های شعر است.

موسیقی درونی شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» بر پایهٔ همسانی صامت‌ها و مصوتها نمود پیدا می‌کند. جلوهٔ این بار موسیقایی که حاصل تکرار یک یا چند واج در واژه‌های کنار هم است گونه‌های متنوعی دارد که می‌توان آن را به صورت زیر دسته‌بندی کرد:

الف) همسانی واج‌های آغازین واژه‌ها، مانند: «فرغانه و فرخار» ، «کاشی کوچک»، «سوگ سیاوش» «شط ، شنها» «سبزی سرو»، «آن آهو»، «کیمیاکاری»، «زمان زیاد».

ب) همسانی واج‌های پایانی واژه‌ها، مانند: «خموشی‌ها، فراموشی‌ها» ، «سمرقند، قند» ، «جلوه، گونه» ، «نهان، قرون»، «گندم، بام» ، «مکان، آن».

ج)همسانی واج‌ها درآغاز یک واژه و در پایان دیگری، مانند:«شعله،آتش»،«کس،سلسله»، «آن نام»

د)همسانی واج‌ها در میان واژه‌ها، مانند: «دعای مانی»، «افراشته، کاشمر»، «بوتهٔ روییده».

ه)همسانی واج‌ها در آغاز یا پایان یک واژه و میان واژهٔ دیگر ، مانند: «کاشی کوچک، متراکم»، «سوی، اعصار»،«نگه می‌کند»، «کز گذر»، «نیست،سلسله»، «فتنه، تاتار»، «اسلیمی، صیقلی»، «نیشابور، هری»

این تناسب‌های صوتی در ترکیب‌های ابداعی که این چنین زیبا بدون هر گونه تکلفی در کنار هم نشسته‌اند و جنبه‌های موسیقایی و جمال شناسیک شعر را به اوج می‌رساند و بخش عمدهٔ بار هماهنگی را به دوش می‌کشند، به این گستردگی، در شعر فارسی، اندک است.

همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها علاوه بر واژه‌های دوگانهٔ همنشین، گاه به صورت التزام در همهٔ سطرهای یک بند طنین‌انداز است، مانند التزام واج «S » در بند دهم شعر:

نقش اسلیمی آن طاق نماهای بلند
واجر صیقلی سر در ایوان بزرگ
می‌شود بر سر، چون صاعقه، آوار مرا.
وان کتیبه
که بر آن
نام کس از سلسله‌ای
نیست پیدا و
خبر می‌دهد
از سلسلهٔ کار مرا.

موسیقی معنوی

«همانگونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد. بنابر این همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری. . . اجزای موسیقی معنوی آن اثرند و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته شدهٔ اینگونه موسیقی چیزی را نام ببریم بخشی از صنایع معنوی بدیع – از قبیل تضاد و طباق و ایهام و مراعات نظیر– از معروفترین نمونه‌هاست.» (شفیعی، ۱۳۷۰، ص۳۹۳) که در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» به قرار زیر است: «فرغانه، فرخار»، «سمرقند، رودکی»، «رود، رودکی»، «نیلوفر، زادن مهر»، «سرو، کاشمر»، «آهو، کوه»، «گندم، خرمن»، «باد، خرمن»، «باد، آتش»، «سردر، طاق‌نما، ایوان، کتیبه»، «کیمیاکاری، دستان»، «مزگت،کوی مغان»، «ناژو،باغ»، «مانی،مزدک»، «شهپر،جبریل،سیمرغ»، «آتش، زرتشت»، «نشابور، هری».

هر دسته از این واژه‌ها که با هم نوعی تناسب دارند از یک سو موسیقی معنوی شعر را ایجاد می‌کنند و از سوی دیگر هماهنگ با درون‌مایهٔ شعر، یادآور گوشه‌ای از فرهنگ و تاریخ ایران هستند.

غیر از موارد مذکور، عوامل دیگری هم وجود دارد که شاعر برای پیوند بین اجزا و انسجام شعر، با خلاقیت خود و بهره‌بردن از شگردهای هنری، آن‌ها را خلق می‌کند، مانند: پرسش و پاسخ.

ابتدای شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» با این پرسش شروع می‌شود که «تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا؟»

از آنجا که هر پرسش نیازمند پاسخ است، شاعر پاسخ آن را در بند اول به صورت کلی و عام ادا کرده، می‌گوید: «تا بدانجا که . . . .» اما به دلیل آنکه واژهٔ «آنجا» جواب روشن و صریحی برای مخاطب نیست و دارای ابهام است، در بندهای بعدی، با بیان نمونه‌های خاص، کلی گویی قبلی و ابهام حاصل از آن را باز گشایی می‌کند:

«لاجورد افق . . .» ، «گرد خاکستر . . . » ، «تا درودی . . . » و غیره.

در اواسط شعر برای استحکام پیوند بین بندها، دوباره پرسش را تکرار و در چند بند دیگر پاسخ‌های آن را بیان می‌کند تا می‌رسد به بند پایانی که تکرار همان پرسش و پاسخ بند اول است. این حالت، سیر تکوینی شعر را به شکل دایره‌ای درمی‌آورد، بدین صورت که شعر از یک نقطه روی محیط دایره شروع شده، پس از یک سیر طولانی به همان نقطهٔ آغازین می‌رسد که:

تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا؟
تا بدانجا که فرو می‌ماند،
چشم از دیدن و لب نیز زگفتار مرا.

پی‌نوشت‌ها:

۱- عبارتهای داخل گیومه برگرفته از شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» است.

۲- از این به بعد به جای «هارمونی» از معادل فارسی آن که «هماهنگی» است استفاده می‌شود.

۳- مأخذ شواهد و نمونه‌های شعر منظومهٔ «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» به شرح زیر است:

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۲): هزارهٔ دوم آهوی کوهی، تهران، سخن، چاپ سوم، صص ۱۸-۲۱

منابع :

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۶): بدعتها و بدایع نیمایوشیج، تهران، زمستان، چاپ سوم

براهنی، رضا(۱۳۸۰): طلا در مس، جلد ۲، تهران، زریاب، چاپ اول

بشردوست، مجتبی(۱۳۷۹): در جستجوی نیشابور(زندگی و شعر محمدرضا شفیعی کدکنی)، تهران، ثالث، چاپ اول

جورکش، شاپور(۱۳۸۳): بوطیقای شعر نو، تهران، ققنوس، چاپ اول

حمیدیان، سعید(۱۳۸۱): داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج)، تهران، نیلوفر، چاپ اول

خانلری، پرویز ناتل(۱۳۶۶): تاریخ زبان فارسی، جلد۱، تهران، نو، چاپ دوم

خواجه نصیر، محمدبن محمدبن الحسن الطوسی(۱۳۶۷): اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۰): موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ سوم

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۲): هزارهٔ دوم آهوی کوهی، تهران، سخن، چاپ سوم

صفا، ذبیح الله(۱۳۶۳): تاریخ ادبیات در ایران، جلد۱، تهران، فردوسی، چاپ ششم

عباسی، حبیب‌الله(۱۳۷۸): سفرنامهٔ باران، تهران، روزگار، چاپ اول

فتوحی، محمود(۱۳۷۸): «شکل و ساخت شعر شفیعی» در «عباسی، حبیب‌الله(۱۳۷۸): سفرنامهٔ باران، تهران، روزگار، چاپ اول، صص ۲۳۹-۲۶۳»

نقش تکرار در موسیقی شعر سپید

دکتر فیروز فاضلی
رقیه آزاد کرد محله

چکیده

شعر منثور یا سپید از مزیّت موسیقی عروضی (عروض کلاسیک و آزاد) برخوردار نیست و شاعر از موسیقی بیرونی که همان وزن است در اشعارش بهره نبرده است امّا از نقش قافیه غافل نیست.

شاعر کهن سرا می توانست با کمک وزن و قافیه، موسیقی شعرخود را ارتقا دهد و آن را مانند دیواری محکم، سرپا و استوار نگه دارد امّا شاعر امروز این وسایل را در اختیار ندارد یا بهتر بگوییم نمی خواهد که داشته باشد. او به دنبال مصالح جدیدی است تا دیواری به همان محکمی و استواری بر پا کند بنابراین او به وسایلی نیازمند است که هم چون مصالح قدیمی مطنطن و با شکوه باشد.

در این مقاله کوشیده شده است انواع تکرار که باعث موسیقی آفرینی در شعر سپید می شود با مثال شناسانده شود تا پس از این به قول سهراب:«چشم ها را باید شست»، جوری دیگری به شعر سپید بنگریم تا بتوانیم آن آهنگ حسّی را که با تاروپود این شعر عجین شده است ببینیم و از آن لذّت بیشتری ببریم.

کلیدواژه:
شعر سپید، قافیه، ردیف، تکرار، واج آرایی

مقدّمه

یکی از شگردهایی که شاعر شعر سپید در پی آن است صنایع بدیعی است که مهم‌ترین آن‌ها تکرار می‌باشد. شاعر از این شیوه بهره می گیرد زیرا می تواند بیشترین تأثیر را در موسیقی شعر او داشته باشد. و چون همه‌ی هنرها به نوعی از تکرار بهره گرفته‌اند (معماری، موسیقی، رقص و...) او نیز در شعر، تکرار را به استخدام خود در می آورد چون می داند که تکرار باعث تنوّع و زیبایی و آهنگین شدن اثرش می شود.

تکرار نقش بسیار مهمی در شعر دارد و بسیاری از شاعران بزرگ به آن علاقه‌ی وافر نشان داده‌اند و در اشعار حافظ و مولانا انواع آن را می بینیم که به شعرشان تشخّص می بخشد و به غنای موسیقایی و ارتباط ساختاری و محتوایی شعر کمک می کند.

تکرار انواع مختلف دارد. یکی از نمودهای آن را در قافیه و ردیف می توان دید. اگر چه قافیه و ردیف در شعر سنّتی نیز وجود داشته امّا همیشه زیر سیطره‌ی عروض بوده و نمی توانسته خودنمایی کند حال آن که شعر سپید، خود را از اوزان عروضی آزاد ساخته و بهترین جولانگاه برای نشان دادن موسیقی حاصل از قافیه و ردیف و... است.

نمودهای دیگر آن واج آرایی یا نغمه‌ی حروف است. شاعر با تکرار یک واج، هجا، واژه، جمله، مصراع و حتّی بند، این فرصت موسیقایی را برای شعرش ایجاد می کند که عاری از پیرایه و زیور نباشد. او حتّی به کمک آرایه ی تکرار، شکل نوینی از ترکیب بند و ترجیع بند می آفریند به طوری که فضای شعرش آهنگین شود و احساس کمبود وزن ننماید.

در شعر شاملو ما می توانیم نمونه‌های فراوانی از آن را ببینیم. این نوع موسیقی اگر مناسب با فضا و زمینه‌ی موضوعی و عاطفی شعر باشد مؤثّر واقع می شود و به ایجاد نوعی ریتم و انسجام ساخت شعر کمک می کند.

شعر سپید

شعرهای سپید از مزیّت موسیقی عروضی برخوردار نیستند امّا شاعر برای جبران آن، عناصر دیگری را به خدمت گرفته تا جبران کمبود موسیقی شعرش را بنماید. او از موسیقی کناری(قافیه و ردیف)، موسیقی درونی یا داخلی(جناس‌ها، هم خوانی صامت‌ها و مصوّت‌ها و...) و موسیقی معنوی (انواع آرایه‌های معنوی مانند: تضاد، تناسب و...) بهره می‌گیرد. استفاده از دو نوع موسیقی‌اخیر به شاعر چنان قدرت و آزادی می‌بخشد که خواننده نیز وزن را فراموش می‌کند استفاده از موسیقی کلمات و تناسب‌ها و تقارن‌ها، نوعی موسیقی در شعرش ایجاد می‌کند که چیزی کم از وزن عروضی ندارد. باید توجّه داشته باشیم که در شعر سپید به دنبال وزن عروضی نباشیم زیرا شاعر امروز، وزن را به کناری نهاده و به جای آن برای برای محکم کردن دیوار شعر، از مصالح دیگری کمک می گیرد که چه بسا مستحکم تر از قبل گردد. ابزاری چون هم آهنگی‌های صوتی یا آهنگ حسّی.

«در اشعار سپید نیز موسیقی به طور عمده، حاصل رفتار کلام است امّا شگَردهای دیگری که برای تقویت محور موسیقایی در این نوع اشعار قابل بررسی‌اند مانند: ایجاد موسیقی به وسیله‌ی تکرار، کاربرد موازنه به منظور ایجاد موسیقی... ایجاد موسیقی به وسیله‌ی استفاده از شگرد وصل و فصل....» (سلاجقه، ۱۰۳:۱۳۸۴)

قافیه در شعر سپید

در گذشته قافیه را هم سانی واج‌های اواخر مصراع‌ها یا ابیات کلام منظوم می‌دانستند امّا در شعر معاصر ، قافیه مفهومی گسترده‌تر از تعریف قدیمی خود دارد و می‌توان آن را هم سانی واج‌های آخر واژه‌های شعر دانست که با توجّه به جایگاه آن در مصراع یا سطرهای شعر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

شاعر شعر سپید وقتی به ضروری نبودن وزن در این نوع شعر پی‌برد بر ضرورت و کارآیی قافیه مطمئن شد امّا او قافیه‌اش را متفاوت با شعر سنّتی و نیمایی می‌آورد. او نه جایگاه قافیه در پایان مصراع را پذیرفته است و نه ساختار تشابه‌ی حروف قافیه را. او گاهی قافیه و حتّی ردیف‌هایی برخلاف شعر سنّتی که در پایان مصراع‌هاست در آغاز یا میان مصراع‌ها و گاهی

بندها می‌آورد و گاهی الزاماً حروف مشابه‌ای هم ممکن است نداشته باشند. وقتی قافیه بر زبان جاری می‌شود با برگشت صامت‌ها و مصوّت‌های مشابه، لذّت موسیقایی را که از کلمات در نظر داریم در خاطر تجدید می‌کند.

هنگامی که قافیه در شعر می‌آید خواننده یا شنونده به یاد قرینه می‌افتد و از آن قرینه مطالبی را که با آن پیوستگی دارد تداعی می‌کند و این تداعی باعث می‌شود که ذهن خواننده، متوجّه‌ی زیبایی ذاتی کلمات شود.

شاملو در شعر سپید خود با این که اوزان عروضی را در هر شکلی به کلّی مردود می‌شمارد و آن را چیز دهن پرکنی می‌داند ولی از نقش قافیه نیز غافل نیست و حتّی آن را مایه گرفته از سیرت شعر می‌داند.

قافیه در توانمند سازی موسیقی شعر سپید، نقش بسیار برجسته‌ای دارد و گاهی مانند شعر سنّتی که از تکرار حرف یا حروف و حرکات ما قبل آن‌ها در آخرین واژه‌ی هر مصراع یا بیت تشکیل یافته است سود می‌برد.

انواع قافیه در شعر سپید شاملو

قافیه در شعر سپید شاملو کاربردهای متفاوتی دارد و جایگاه قوافی در شعرش جایگاهی ارزشمند است.

- قافیه‌ی متوالی پایانی:

تکیده/ زبان در کام کشیده،/ از خود رمیدگانی در خود خزیده/ به خود تپیده/ خسته/ نفس پس نشسته/ به کردارِ از راه ماندگان. (همان:۵۵)

«تکیده، کشیده، خزیده، تپیده» واژه‌های قافیه هستند و در حروف «یده» مشترکند. «خسته، نشسته» نیز با هم قافیه‌اند و حروف مشترک آن‌ها «ـَسته» است. (در هر دو قافیه حروف اصلی با حروف الحاقی همراه شده است.)

تا در آیینه پدیدار آیی/ عمری دراز را در آن نگریستم/ من برکه‌ها و دریاها را گریستم (همان: ۴۹۸)

«نگریستم، گریستم» واژه‌های قافیه است که در انتهای مصراع آمده‌اند.

تو را و همگان را گردن زدند./ یوغ ورزاو بر گردنمان نهادنـد./ گـاوآهن بـر مـا بـستند/ بـر گرده مان نشستند

(همان: ۸۸۳)

«نهادند، زدند» قافیه اند و «بستند، نشستند» نیز واژه‌های قافیه هستند که پی در پی آمده‌اند.

- قافیه‌ی با فاصله:

هم چون زخمی/ همه عمر/ خونابه چکنده/ هم چون زخمی/ همه عمـر/ بـه دردی خـشک تپنده/ به نعره‌یی/ چشم بر جهان گشوده/ به نفرتی/ از خود شونده، (همان: ۸۰۰-۷۹۹)

«چکنده، تپنده، گشوده، شونده» با هم قافیه شده‌اند و «نعره‌یی، نفرتی» نیز قافیه‌ی آغازی هستند.

نفس با خستگی در جنگ/ من با خویش/ پا با سنگ!/ چه راهِ دور/ چه پای لنگ! (همان: ۶۱۶)

«جنگ، سنگ، لنگ» واژه‌های قافیه هستند.

- قافیه همراه حروف الحاقی:

گاهی قافیه‌ها فقط حروف الحاقی دارند که آن هم می‌تواند موسیقی شعر را بیشتر کند.

شهادت داده‌اند/ که وسعتِ بی حـدودِ زمـان را/ در گـردشِ چارهجـاییِ سـال دریافتـه‌ای،/ شهادت داده‌ای/

که رازِ خدا را/ در قالبِ آدمی به چشم دیده‌ای/ و تداوم را / در عشق.

(همان:۷۶۷)

در این شعر حروف «ه ای» الحاقی است و قافیه حرف یا حروف اصلی نـدارد. البتّـه درصـد این نوع قافیه‌ها در شعر سپید بسیار نیست..

- قافیه شدن در اثر تکرار مصوّت (هم صوتی):

قافیه همیشه یا اتّکا به حرف روی (آخرین حرف اصلی واژه‌ی قافیه) و هم سانی کلمات بـه وجود نمی‌آید. گاهی شاعر با افزودن مصوّت «ی» به آخـر بعـضی کلمـات کـه تناسـبی بـا هـم ندارند در آن‌ها نوعی تناسب و هـم آهنگـی بـه وجـود مـی‌آورد کـه در واقـع ناشـی از تکـرار مصوّت است مانند «لب، دست، چشم، قلب، مذهب» در شعر زیر:

لبی/ دستی و چشمی/ قلبی که زیبایی را/ در این گورستان خدایان/ به سان مذهبی/ تعلیم می کند

(همان:۴۷۷)

واژه‌های «خندان، نام» که طبق قواعد شعر سنّتی نمی‌توانند با هم قافیه شوند به خاطر مصوّت «ا» و یک سانی مصوّت «ی» بین آن‌ها هم صوتی ایجاد شده و کار قافیه را برای ایجاد موسیقی انجام می‌دهد.

فغان/ که در پس پاسخ و لبخند/ دل خندانی نیست/ بهاری دیگر آمده است/ آری/ امّا برای آن زمستان‌ها که گذشت/ نامی نیست/ نامی نیست (همان: ۸۲۱)

علاوه بر آن «بهاری و آری» نیز چون در مصوّت بلند «ی» با آن‌ها مشترکند با هم قافیه شده‌اند.

- قافیه‌ی آغازین:

گاهی نوعی قافیه در آغاز مصراع‌ها قرار می‌گیرد که به آن «قافیه‌ی آغازین» می‌گویند.

چشمه‌یی/ پروانه‌یی و گلی کوچک/ از شادی/ سرشارش می‌کند،/ و یأسی معصومانه/ از اندوهی/ گران بارش: (همان:۵۱۱)

در این شعر «چشمه‌یی، پروانه‌یی» قافیه‌ی آغازین و «گلی، شادی، یاسی، اندهی» قافیه‌ی میانی هستند.

- قافیه‌های پی در پی:

گاهی قافیه‌ها بی‌فاصله و پی در پی می‌آیند و طنین مصراع را بالا می‌برند.

همواره، همیشه، همگام، به هنگام!/ آوار، بهنجار! (همان: ۱۳)

- قافیه‌ی میانی:

گاهی قافیه در درون مصراع می‌آید.

و اگر تاجِ خاری نیست/ خُودی هست که بر سر نهید/ و اگر صلیبی نیست که بر دوش کشید/ تفنگی هست (همان:۵۷۲)

«خاری، خودی، صلیبی، تفنگی» واژه‌های درون مصراع هستند که با هم قافیه شده‌اند.

نه/ تو را برنتراشیده‌ام از حسرت‌های خویش:/ پارینه‌تر از سنگ/ تردتر از ساقه‌ی تازه روی یک علف/ تو را برنکشیده‌ام از خشم خویش (همان: ۸۳۴)

«برنتراشیده‌ام، برنکشیده‌ام» قافیه‌ی میانی هستند.

- قافیه همراه ردیف:

گاهی قافیه به همراه ردیف آورده می‌شود همان گونه که در شعر سنّتی فراوان است.

آفتاب از حضورِ ظلمت دل تنگ نیست/ با ظلمت در جنگ نیست/ ظلمت را به نبرد آهنگ نیست،/ چندان که آفتاب تیغ برکشد/ او را مجالِ درنگ نیست. (همان:۹۰۰)

«دل تنگ، جنگ، آهنگ، درنگ» واژه‌های قافیه و «نیست» ردیف است.

نخواستند/ که بمیرند/ یا از آن پیش‌تر که مرده باشند/ بارِ خفّتی/ بر دوش/ برده باشند.

(همان: ۶۱۸)

«مرده، برده» واژه‌های قافیه و «باشند» ردیف است و «نخواستند، بمیرند» هم می‌توانند قافیه به حساب بیایند.

خوابی دیگر/ به مُردابی دیگر!/ خوشا ماندابی دیگر/ به ساحلی دیگر/ به دریایی دیگر

(همان: ۵۴۵)

واژه‌هایی «خوابی، مُردابی، ماندابی، ساحلی،دریایی» واژه‌های قافیه و «دیگر» ردیف است.

- قافیه‌ی پایان بندها:

گاهی شاعر قافیه را در پایان دو بند یا بیشتر می‌آورد.

.../ کلام از نگاه تو شکل می‌بندد./ خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی!/ .../ نگاه از صدای تو ایمن می‌شود./ چه مومنانه نامِ مرا آواز می‌کنی!/ .../ با این همه / چه بالا / چه بلند/ پرواز می‌کنی! (همان:۷۲۳-۷۲۲)

«آغاز، آواز، پرواز» واژه‌های قافیه و «می‌کنی» ردیف است و قافیه‌ها در پایان بندها آمده است.

- قافیه از طریق هم آوایی واژگان:

این ویژگی که در سجع متوازن نیز سابقه دارد در آن واژه‌ها تنها در وزن یا آهنگ یکسانند و با ایجاد نوعی قافیه‌ی آزاد در آهنگین کردن شعر مؤثّرند.

تا زمین خسته به سنگین نفسی بکرد/ سخت/ سرد.

(همان:۶۰۸)

دو واژه‌ی «سخت و سرد» که تنها هم وزن هستند با هم قافیه شده‌اند.

باران بی‌حاصلِ اشک/ بر خاک،/ و رهایی و رستگاری را / از چار سوی بسیطِ زمین/ پای در زنجیر و گم کرده راه می‌آیند،

(همان: ۶۹۹)

واژه‌های هم وزن «اشک، خاک» قافیه شده‌اند و علاوه بر هم وزنی در حرف آخر نیز یکسانند.

ردیف در شعر سپید

ردیف یک یا چند واژه است که در مصراع‌های شعر عیناً بعد از واژه‌های قافیه تکرار می‌شود و اگر شعر ردیف داشته باشد علاوه بر قافیه، رعایت ردیف نیز الزامی است.

اگر دو شعر، یکی دارای ردیف و دیگری بدون ردیف را با هم مقایسه کنیم به این موضوع به خوبی پی خواهیم برد. باید گفت که ردیف از نعمت‌های شعر فارسی است که از جهات موسیقی و معانی و کمک به تداعی‌های شاعر و از نظر ترکیبات مجازهای بدیع در زبان به شعر، زیبایی و اهمیّت می‌بخشد.

شاعر برای تکیمل موسیقی قافیه از ردیف کمک می‌گیرد تا حروف مشترک پایان قافیه را که یکی دو حروف بیشتر نیست اضافه کند و موسیقی شعرش را کامل نماید. و اکثر غزلیّات خوب فارسی دارای ردیف هستند و شعری که ردیف داشته باشد از نظر موسیقایی غنی‌تر است.

شعر سپید گاهی دارای ردیف و گاهی فاقد آن است در این نوع شعر گاهی ردیف به تنهایی می‌آید و جانشین قافیه می‌شود چیزی که در شعر کهن کمتر دیده می‌شود زیرا در شعر سنّتی، ردیف معمولاً با قافیه می‌آید و کامل کننده‌ی آن است.

- ردیف جانشین قافیه:

دریغا شیر آهن کوه مردا/ که تو بودی،/ و کوه وار/ پیش از آن که به خاک افتی/ نستوه و استوار / مُرده بودی (همان:۷۲۹)

«بودی» ردیف است و شعر قافیه ندارد و ردیف بی‌نیاز از قافیه، استقلال خود را دارد.

هوا را مصرف کردم/ اقیانوس را مصرف کردم/ سیّاره را مصرف کردم/ خدا را مصرف کردم

(همان:۹۷۶)

« را مصرف کردم» ردیف است و قافیه وجود ندارد.

- ردیف آغازی:

گاهی در شعر سپید، ردیف در آغاز آورده می‌شود.

نفرتی از هر آن چه بازمان دارد/ از هر آن چه محصورمان کند/ از هر آن چه وادارِدمان/ که به دنبال بنگریم، (همان:۴۵۸)

«از هر آن‌چه» ردیف آغازی است.

سال بد/ سال باد/ سال اشک/ سال شک/ سال روزهای دراز و استقامت‌های کم/ سالی که غرور گدایی کرد./ سال پست/ سال درد/ سال عزا/ سال اشک پوری/ سال خون مرتضا/ سال کبیسه... (همان: ۲۰۹)

«سال» ردیف آغازین شعر است که پی در پی تکرار شده است.

- ردیف آغازی همراه قافیه:

علّتش معلوم است:/ بس که لاینقطع از مُرده و از قاری/ بس که لاینقطع از گور و کفن، مرگ و عزاداری/ شاید/ صبح تا شام سخن می‌گویند... همان:۸۵۸-۸۵۷)

«بس که لاینقطع از» ردیف آغازی است و «قاری، عزاداری» قافیه‌ی پایانی هستند.

گر چه انسانی را در خود کشته‌ام/ گر چه انسانی را در خود زاده‌ام (همان: ۲۷۶)

«کشته‌ام، زاده‌ام» واژه‌های قافیه است و بقیّه‌ی مصراع ردیف است.

- ردیف طولانی:

گاهی ردیف در آغاز یا پایان مصراع شعر می‌آید امّا چنان بر شعر غلبه دارد که قسمت اعظم مصراع را دربرمی‌گیرد.

تاریک تَرک یافتم از آفتاب/ - خود را./ - پیسوز اندیشه را که چه ت اوفتاد/ - که برافراشتی؟/ - تابان تَرک یافتم از آفتاب/ - خود را. (همان:۹۱۵)

«خود را» هم ردیف بعدی می‌باشد.

اندکی بدی در نهاد تو/ اندکی بدی در نهاد من/ اندکی بدی در نهاد ما... .

(همان: ۵۳۳)

بجز واژه‌های «تو، من، ما» بقیّه ردیف است.

- ردیف و قافیه‌ی پایانی:

خوش بینی برادرت ترکان را آواز داد/ تو را و مرا گردن زدند/ سفاهت من چنگیزیان را آواز داد

(همان:۸۸۳)

دروازه‌های بسته/ به ناگاه/ فراز خواهد شد/ دستانِ اشتیاق/ از دریچه‌ها دراز خواهد شد/ لبانِ فراموشی/ به خنده باز خواهد شد/ و بهار/ در معبری از غریو/ تا شهرِ خسته/ پیش باز خواهد شد/ سالی/ آری/ بی‌گاهان/ نوروز/ چنین / آغاز خواهد شد. (همان: ۱۰۲۱)

«فراز، دراز، باز، آغاز» واژه‌های قافیه و «خواهد شد» ردیف شعر است.

- ردیف آغازی و پایانی همراه قافیه:

نه آن را که در جُبّه و دستار/ فضاحت می‌کند/ نه آن را که در جامه‌ی عالِم/ تعلیم سفاهت می‌کند/ نه آن را که در خرقه‌ی پوسیده/ فخر به حماقت می‌کند/ نه آن را که چون تو/ در این وانفسا/ احساسِ نیاز/ به بلاغت می‌کند. (همان:۱۰۲۶)

«نه آن را که» ردیف آغازی و «می‌کند» ردیف پایانی است. واژه‌های «فضاحت، سفاهت، حماقت، بلاغت» واژه‌های قافیه هستند.

نماز گزاردم و قتلِ عام شدم/ که رافضی‌ام دانستند/ نماز گزاردم و قتلِ عام شدم/ که قرمَطی‌ام دانستند

(همان: ۸۸۲)

مصراع اوّل و سوّم، ردیف آغازی و «دانستند» ردیف پایانی است. واژه‌های «رافضی‌ام، قرمَطی‌ام» قافیه هستند.

- ردیف آغازی و پایانی بدون حضور قافیه:

گاهی ردیف، در آغاز و پایان مصراع می‌آید بدون آن که قافیه‌ای وجود داشته باشد.

در گذرگاه نسیم سرودی دیگرگونه آغاز کردم

در گذرگاه باران سرودی دیگرگونه آغاز کردم

در گذرگاه سایه سرودی دیگرگونه آغاز کردم

(همان:۴۳۸)

واژه ی «در گذرگاه» ردیف آغازی و «سرودی دیگرگونه آغاز کردم» ردیف پایانی است و قافیه نیامده است.

– تو کجایی؟/ در گستره‌ی بی‌مرز این جهان/ تو کجایی؟/ .../ – تو کجایی؟/ در گستره‌ی ناپاکِ این جهان/ تو کجایی؟

(همان: ۸۱۷)

واژگان قبل از «بی مرز، ناپاک» ردیف آغازی و پس از آن ردیف پایانی آمده است و قافیه وجود ندارد.

از کدامین کوه می‌بایدم گذشت/ تا بگذرم/ از کدامین صحرا
از کدامین دریا می‌بایدم گذشت/ تا بگذرم

(همان: ۴۹۴)

واژگان قبل از «کوه، صحرا، دریا» ردیف آغازی و پس از آن ردیف پایانی هستند واژه-های «صحرا، دریا» می‌تواند قافیه هم باشد امّا واژه‌ی «کوه» با آن قافیه نمی‌گردد.

واج آرایی در شعر سپید

واج آرایی نوعی تکرار است تکرار صامت یا مصوّت. بنابراین شاعران از طریق هم نشینی واژگان هم آوا و هماهنگی صامت‌ها و مصوّت‌ها نیز موسیقی شعر خود را غنی‌تر کرده‌اند.

«شاعر می‌تواند به منظور دست‌یابی به صداهای آرام و دلپذیر یا صداهای خشن و خشک، الفاظی را انتخاب کند و در کنار هم بچیند. مصوّت‌ها، عموماً خوش صداتر و دلپذیرتر از صامت‌ها هستند زیرا مصوّت‌ها، آهنگ‌های موسیقایی‌اند در حالی که صامت‌ها صرفاً طنین‌اند. سطری که درصد مصوّت‌هایش از صامت‌هایش بالاتر است، آهنگین‌تر از سطری است که درصد مصوّت‌های آن پایین‌تر است. مصوّت‌ها و صامت‌ها به نسبت قابل توجّه‌ای از نظر کیفیت با هم فرق دارند. مصوّت‌های بلند پرتر و طنین دارتر از مصوّت‌های کوتاه هستند. از میان صامت‌ها بعضی نسبتاً خوش صدا می‌نمایند، مثل: ل، م، ن، ر، و، ف، ی، ث و بعضی هم خشن و تند هستند از قبیل: د، گ، ک، پ، ت. این اختلاف صوتی، مورد نظر شاعر است، امّا او لزوماً به دنبال اصوات خوش صدا نمی‌گردد تا آن‌ها را در ترکیبات آهنگین در کنار هم بچیند بلکه از اصوات خوش صدا و بدصدا به نسبت تناسب آن‌ها با محتوای شعر استفاده می‌کند.» (پرین، ۱۵۷:۱۳۷۹–۱۵۶)

شاملو از تـأثیر موسیقی حروف بر مخاطبش آگاه است و با به کارگیری این موسـیقی بـه تـأثیر موسیقایی شعر خود می‌افزاید. موسیقی حروف از غنی‌ترین جنبه‌های موسیقی شعر شاملو است.

- تکرار واج صامت «ر»:

حتّی اگر رهایی/ دامِ باشه و قرقی ست/ یا معبرِ پُردردِ پیکانی/ از کمانی؛

(همان:۸۰۲)

شش بار تکرار «ر» و آمدن آن در واژه های «معبر، پردرد» نه تنها آهنگ و صـوت بـه شـعر بخشیده است بلکه تکرار پی در پی این حروف حرکت و صدای ناشی از حرکت پیکان را نیـز می نمایاند.

- تکرار واج صامت «س»:

که مگرْشان/ به دسیسه سودایی در سر است/ پنداری/ که اسباب چیدن را به نجوایند / خود از این دست

(همان:۶۵۱)

پنج بار صامت «س» تکرار شده است.

سر به سر سرتاسر در سراسرِ دشت/ راه به پایان بُرده‌اند/ گدایانِ بیابانی

(همان: ۹۹۷)

صامت «س» شش بار تکرار شده است.

سینِ هفتم/ سیب سُرخی‌ست،/ حسرتا/ که مـرا/ نـصیب / از ایـن سُـفره‌ی سـنّت/ سـروری نیست. (همان:۸۲۰)

تکـرار نـه بـار صـامت «س» و یـک بـار «ص»، صـدای صـفیر ماننـد تکـرار ایـن حـرف و تصویرهای شعری بر زیبایی و تأثیر شعر افزوده است و به آن آهنگ ویژه‌ای بخشیده است.

دست زی دست نمی‌رسد/ که سدِّ سفاهتی سیمانی در میان است

(همان: ۸۸۶)

صامت «س» هفت بار تکرار شده است.

نگران،/ آن دو چشمان است،/ دور سوی آن دو سهیل که بر سیستانِ حیات من می‌نگرد/ تا از سبزینه‌ی نارسِ خویش/ سرخ برآید/ سخت گیر و آسان مهر/ در فرازَ کن که سهیل می‌زند!
(همان: ۱۰۴۳)

صامت «س» یازده بار تکرار شده است.

- تکرار واج صامت «ه»:

هنگامی که هر برهوت/ بُستانی شد و باغی./ و هرزابه‌ها/ هر یک/ راهیِ برکه‌یی شد
(همان:۵۷۲)

صامت «ه» هفت بار تکرار شده است.

- تکرار واج صامت «ز»

تا عرصه کند/ آسمانِ پیرزاد را/ به بازی بازی/ در غلظه‌ی بوناکِ پنیرک و مامازی
(همان:۱۰۵۲)

صامت «ز» چهار بار و «ظ» یک بار آمده و موسیقی شعر را افزایش داده است.

- تکرار واج صامت «خ»

جهان را بنگر سراسر/ که به رختِ رخوتِ خوابِ خرابِ خود/ از خویش بیگانه است.
(همان: ۸۱۴)

شاعر با تکرار شش بار صامت «خ» گویی موسیقی ناخوشایند خُر خُر خواب و رخوت را سروده است. البتّه موسیقی حاصل از مصوّت «ـِ» نیز موسیقی شعر را افزوده است.

خنده‌ها چون قصیل خشکیده خش خش مرگِ آور دارند.
(همان: ۳۸۳)

شاعر در یک مصراع چهار بار واج «خ» را تکرار نموده است.

- تکرار واج صامت «ش»:

شرقاشرق شادیانه به اوج آسمان/ شبنمِ خستگی بر پیشانی مادر و/ کاکلِ پریشانِ آدمی/ در نقطه ی خُجسته‌ی میلادش.
(همان: ۱۰۴۲)

شاعر هفت بار صامت «ش» را تکرار کرده است.

و شیرآهن کوه مردی از این گونه عاشق/ میدانِ خونینِ سرنوشت/ به پاشنه‌ی آشیل/ درنوشت.(همان: ۷۲۸)

شاعر شش بار صامت «ش» را تکرار کرده که نشانه‌ی نوعی آشوب است.

بر شیشه‌های پنجره / آشوبِ شبنم است. (همان: ۷۰۱)

شاعر با تکرار چهار بار «ش» و آوردن واژه‌ی «آشوب» سروصدا و آشوب را تداعی می‌کند.

- تکرار واج صامت «گ»:

و گل گون کفنان/ به خستگی/ در گور/ گرده تعویض می‌کنند. (همان:۸۲۲)

صامت «گ» پنج بار تکرار شده است.

بر گرده‌ی باد/ گرده‌ی بویی دیگر است (همان: ۷۲۰)

شاعر سه بار صامت «گ» را تکرار کرده است.

اسبانی ناگاهان به تک/ از گردنه‌های گردناکِ صعب با جلگه فرودآمدند (همان: ۶۱۹)

با حرکت سریع «گ» و با سرعت خواندن مصراع‌ها، حرکت سریع اسب را تداعی می‌کند.

- تکرار واج صامت «ب»:

سر برمی‌آورم/ بر بالای برج ایستاده‌ای. (همان: ۱۱۲)

شاعر در دو مصراع چهار بار واج صامت «ب» را تکرار کرده است.

- تکرار واج صامت «ک»:

غلتکِ کج پیچ/ اکنون/ درهم شکننده‌ی بردگانی شده است/ که روزی/ با چشمانِ بربسته/ به حرکت / نیرویش داده‌اند. (همان:۸۹۹)

صامت «ک» شش بار تکرار شده است.

- تکرار مصوّت بلند «ا»:

خدایا خدایا/ سوران نباید ایستاده باشند/ هنگامی که/ حادثه اخطار می‌شود (همان:۷۳۴)

مصوّت بلند «ا» دوازده بار تکرار شده است.

خدایا خدایا/ دختران نباید خاموش بمانند/ هنگامی که مردان/ نومید و خسته/ پیر می‌شوند (همان: ۷۳۵)

مصوّت بلند «ا» ده بار تکرار شده است.

- تکرار مصوّت بلند «ی»:

چشمه‌یی/ پروانه‌یی و گُلی کوچک/ از شادی/ سرشارش می‌کند،/ و یأسی معصومانه/ از اندوهی/ گران بارش:/ این که بامدادِ او دیری ست/ تا شعری نسروده است

(همان:۵۱۱)

شاعر با تکرار ده بار مصوّت بلند «ی» و مخصوصاً واژه‌های آغازین که به خاطر مصوّت بلند «ی» بین آن‌ها هم آهنگی به وجود آمده و قافیه شده و قافیه‌های میانی، شعر را آهنگین نموده است.

- تکرار مصوّت کوتاه «ـِـ»:

تکیده/ زبان در کام کشیده،/ از خود رمیدگانی در خود خزیده/ به خود تپیده،/ خسته/ نفس پس نشسته (همان:۵۵۰)

شاعر با ختم کردن کلمات قافیه به «ـِ» حالت نفس نفس زدن و ماندگی و اضطراب را به ذهن القا می‌کند.

رهاشدن بر گُرده‌ی باد است و/ با بی‌ثباتیِ سیماب وارِ هوا برآمدن/ به اعتمادِ استقامتِ بال-های خویش؛ (همان: ۸۰۱)

شاعر واژگان را با مصوّت کوتاه «ـِ» به هم پیوسته و شعر را آهنگین نموده است.

آب دانه‌های چرکیِ بارانِ تابستانی/ بر برگ‌های بی عشوه‌ی خطمی/ به ساعتِ پنجِ صبح (همان: ۸۲۲)

مسلماً تنها چیزی که واژگان را به هم پیوسته تکرار هفت بار مصوّت کوتاه «ـِ» است.

با قیچیِ سیاهش/ بر زردیِ برشته‌ی گندم زار/ با خِش خِشی مضاعف/ از آسمانِ کاغذیِ مات/ قوسی بُرید کج، (همان: ۷۸۳)

پنج بار مصوّت کوتاه «ـِ» آمده و واژه‌ها را به هم پیوسته است.

گاهی شاعر با تکرار دو واج یا بیشتر موسیقی شعر را افزایش داده آن را آهنگین می‌نماید.

- تکرار مصوّت بلند «ا» و صامت «ت»:

و چنان بازمی‌نماید که سکوت/ بجز بایسته‌ی ظلمت نیست،/ و به اقتضای شب است و سیاهی‌ست تنها/ که صداها همه خاموش می‌شود./ مگر شب گیر/ - از آن پیش‌تر که واپسین فغانِ «حق» /با قطره‌ی خونی به نایش اندر پیچید-،/ مگر ما/ من و تو.

(همان:۶۵۲-۶۵۱)

چون در این جا موضوع سکون و سکوت و ایستایی شب است صامت «ط» که با «ت» هم مخرج است کمک می‌کند تا دندان‌ها ده بار، راه بر صدا و جریان نفس ببندند و به همراه تکرار قافیه‌ها، صدا و حرکت را مقطّع و تکّه تکّه کنند تا شایسته‌ی موضوع یأس ناشی از آن گردد زیرا «ت، ط» تنها صامت از میان صامت‌های فارسی است که هر سه صفت (انسدادی- دندانی – بی آوا) را با هم دارد.

- تکرار مصوّت‌های بلند «ا، ی»:

همه حاکمیّت بود و فرمان بود/ که گفتی/ پروای بی‌تابیِ سیماب آسای موج و خیزابش نیست./ نه زورقی برگستره‌ی دریا/ که پنداشتی/ کوهی ست/ استوار/ به پهنه‌ی دشتی؛ (همان: ۵۵۱)

شاعر با تکرار یازده بار مصوّت بلند «ا» و مصوّت بلند«ی» که دهان هنگام ادای آن‌ها باز و نیم بسته می‌شود همراه با صوتی که از تکرار آن‌ها ایجاد می‌گردد گویی بالا و پایین شدن نرم موج‌ها و خیزاب‌ها را نشان می‌دهد و ناآرامی و لرزه و بی‌قراری دریا را به خواننده منتقل می‌کند.

- تکرار مصوّت بلند «ی» و مصوّت کوتاه «ـِ»:

نه زان گونه که غنچه‌یی/ گُلی/ یا ریشه‌یی/ که جوانه‌یی/ یا یکی دانه/ که جنگلی

(همان: ۷۲۸)

شاعر با تکرار مصوّت بلند «ی» در آخر واژه‌های قافیه و البتّه واژگان «غنچه، ریشه، جوانـه، دانه» که به مصوّت کوتاه «ـِ» ختم می‌شود در آهنگین کردن شعر خویش تلاش نموده است.

- تکرار مصوّت بلند «ا» و صامت‌های «ه، د»:

تو خطوط شباهت را تصویر کن:/ آه و آهن و آهکِ زنده/ دود و دروغ و درد را

(همان: ۷۴۶)

مصوّت بلند «ا» شش بار، صامت «ه» سه بار و صامت «د» پنج بار تکرار شده است.

- تکرار مصوّت کوتاه «ـِ» و صامت «گ»:

و تا زمان درازی/ جز جَنگ جِنگ لُختِ رکابش بر آهـنِ سَـگَکِ تَنـگِ اسـب/ و تیـک و تاکِ رو به افولِ سُمش به سنگ/ نشنیده گوشِ شب بیداران/ آوازی.

(همان: ۷۷۳)

مصوّت کوتاه «ـِ» نه بار و صامت «گ» شش بار تکرار شده است.

- تکرار مصوّت کوتاه «ـِ» و صامت‌های «ر، ش»:

و نجوای خواب آلوده‌ی فواره‌یی مردّد/ بر سکوتِ اطلسی‌های تشنه/ و تکرار ناباورِ هزاران بادامِ تلخ/ در هزار آینه‌ی شش گوشِ کاشی

(همان: ۷۹۲)

ده بار مصوّت کوتاه «ـِ» و هشت بار صامت «ر» تکرار شده است.

- تکرار صامت‌های «ر، ز»:

ای به خوابِ خرگوران فروشده/ به نوازشِ دستانِ شرورِ یکـی بـدنهاد!/ ای زنجیـر خـواب گسسته به آواز پای ره گذری خوش سگال!

(همان: ۹۹۹)

شاعر صامت «ر» را هفت بار، صامت «ز» را سه بار و «ذ» را یک بار تکرار کرده است.

ملّاحان / از زیباترینِ دختران/ دست بازدارند/ و در بالاخانه‌های محقّرِ میکده‌ی بارانداز/ بـه خود رهاکنند،/ خواب گَردوار/ در زورق‌های زرنگار/ پارو بردارند.

(همان: ۸۴۶)

صامت «ر» پانزده بار و صامت «ز» شش بار تکرار شده است.

- تکرار صامت «س، ش، خ»:

و نوشتارها/ مزرعه‌یی شد/ با خوشه‌های سرخ/ و جهان یک مزرعه شد/ با خوشه، خوشه، خون/ و هر ساقه:/ دستی و داسی و شمشیری/ و ریشه‌ی ستم را وجین کرد/ و اینک / و هماره/ مزرعه سرخ است. (همان: ۱۴۸)

صامت «س» شش بار، صامت «ش» هشت بار و صامت «خ» شش بار تکرار شده است.

- تکرار صامت‌های «پ، ر، د»:

با پرچینی از حسرت/ و شاپرک‌های تصویر/ و پرندگان سرود؛/ و سپیدابرهای بلند اندیشه. (همان: ۱۳۶)

تکرار چهار بار صامت «پ»، شش بار صامت «ر» و پنج بار صامت «د» موسیقی شعرش را افزوده است.

- تکرار واج‌های صامت «س، ش، م»:

در خاموشی نشسته‌ام/ خسته‌ام / در هم شکسته‌ام/ من / دل بسته‌ام

(همان:۳۵۵)

شاعر با تکرار «ش» سه بار، «س» چهار بار و «م» هفت بار شعر را آهنگین کرده است.

تکرار در شعر سپید

تکرار اسم یا فعل یا جمله که گاهی ردیف است و گاهی القا کننده‌ی ردیف و در هر صورت موسیقی شعر را می‌افزاید. تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر در شعر سپید و بهترین وسیله برای القای فکر یا عقیده است وقتی شاعر موضوعی را در شعر خود مطرح می‌کند با هر قافیه-ای که می‌آورد قسمت قبل را در ذهن ما زنده و تداعی می‌کند. این کلمات مشابه باعث پذیرش بی چون و چرای مقصود می‌شود زیرا مانند مغناطیسی در درون شعر عمل می‌کند که خواننده را جذب خود می‌نماید.

- تکرار یک بند:

من باهارم تو زمین/ من زمینم تو درخت/ من درختم تو باهار/ نازِ انگشتای بارونِ تو باغم می‌کنه/ میونِ جنگلا تاقم می‌کنه (همان: ۴۴۵)

شاعر بند اوّل شعر را در آخر شعر تکرار نموده است.

دریچه:/ حسرتی/ نگاهی و/ آهی. (همان: ۶۱۵)
واژگان بالا بند اوّل شعر است که در انتهای آن تکرار شده است.
باری/ دل/ در این برهوت/ دیگرگونه چشم اندازی می‌طلبد (همان: ۶۳۱)
شاعر این بند از شعر را در پایان آن تکرار نموده است.
قصدِ من فریب خودم نیست، دل پذیر!/ قصد من/ فریبِ خودم نیست (همان: ۲۲۴)
بخشی از بند اوّل شعر است که در وسط و آخر شعر تکرار شده است.
اگر که بیهده زیباست شب/ برای چه زیباست/ شب/ برای که زیباست؟ (همان: ۷۱۳)
شاعر بند اوّل شعر را در انتها تکرار کرده امّا مصراع آخر را به جای مصراع دوّم قرار داده و مصراع دوّم و سوّم را با هم در یک سطر به عنوان مصراع سوّم نوشته است.

- تکرار چند مصراع:

میان خورشیدهای همیشه/ زیبایی تو/ لنگری‌ست-/ .../ نگاهت/ شکستِ ستم گری‌ست/ .../ و چشمانت با من گفتند/ که فردا/ روزِ دیگری‌ست (همان:۴۵۳)
این مصراع‌ها که در شعر پراکنده‌اند در بند آخر پیاپی تکرار شده است امّا شاعر مصرع اوّل را با کمی تغییر «میانِ آفتاب‌های همیشه» نوشته است.

- تکرار چهار مصراع:

من مرگ را زیسته‌ام/ با آوازی غمناک/ غمناک/ و به عمری سخت دراز و سخت فرساینده (همان: ۵۳۴)
به همین شکل تکرار شده است.
گفتند: / «نمی‌خواهیم/ نمی‌خواهیم/ که بمیریم!» (همان: ۶۱۷)
یک بار دیگر تکرار شده و فقط مصراع اوّل آن به صورت «لاجرم گفتند:» درآمده است.

- تکرار سه مصراع:

از مرگ/ من/ سخن گفتم (همان: ۵۶۴)
این سه مصراع پنج بار در شعر تکرار شده است.
امیرزاده‌یی تنها/ با تکرارِ چشم‌های بادامِ تلخش/ در هزار آینه‌یِ شش گوشِ کاشی (همان: ۷۹۱)
این سه مصراع یک بار دیگر در شعر تکرار شده است.

- تکرار سه مصراع با کمی تغییر:

آن‌جا که عشق/ غزل نیست/ که حماسه‌یی‌ست (همان: ۵۷۶)

به این شکل تکرار کرده است

آن‌جا که عشق/ غزل نه/ حماسه است (همان: ۵۷۷)

تو کجایی؟/ در گستره‌ی بی‌مرز این جریان/ تو کجایی؟ (همان: ۸۱۷)

بار دیگر تکرار شده و به جای «بی مرز» واژه‌ی «ناپاک» آمده است.

خدای را/ مسجد من کجاست/ ای ناخدای من؟ (همان: ۵۹۳)

هنگام تکرار، جای مصراع دوّم و سوّم را عوض نموده است و «ای» را از اوّل مصراع آخر برداشته است.

جغ امروز/ از مادر نزاده‌ام/ نه (همان: ۸۸۲)

در آخر شعر تکرار کرده است امّا با جابجایی مختصر و این گونه نوشته است.

نه،/ جغ امروز/ از مادر/ نزاده‌ام (همان: ۸۸۴)

ما نیز/ روزگاری آری (همان: ۹۸۱)

این سه مصراع را در هم ریخته و نوشته است:

آری/ ما نیز/ روزگاری... (همان: ۹۸۱)

- تکرار دو مصراع:

«- تنها یکی./ آن که خسته‌تر است.» (همان: ۵۵۳)

یک بار دیگر در شعر تکرار شده است.

ای کاش عشق را/ زبان سخن بود (همان: ۸۲۶)

این دو مصراع یک بار دیگر به همین صورت و دو بار هم به شکل زیر تکرار شده است

عشق را/ ای کاش زبان سخن بود (همان: ۸۲۶)

تکرار دو مصراع در مجموعه آثار شعری شاملو بسیار فراوان است و گاهی شاعر در آن تغییراتی نیز داده است مثلاً صفحات: ۱۰۲۰- ۹۷۹ – ۹۲۹- ۹۱۸- ۹۱۴- ۷۹۵- ۷۳۸- ۶۹۷- ۶۶۱- ۲۳۹- ۲۲۷

- تکرار یک مصراع:

شاعر گاهی مصراع اوّل یا یکی از مصراع‌های شعر را تکرار نموده است مانند:

جنگلِ آینه‌ها به هم درشکست (همان: ۴۶۴) جُستنش را پا نفرسودم (همان: ۴۷۸)طرف ما شب نیست (همان: ۲۱۸) برویم ای یار، ای یگانه‌ی من! (همان: ۴۹۰) نگاه کن (همان: ۷۵۲) این مصراع سه بار تکرار شده است.

«- شتاب کن ناصری، شتاب کن!» (همان:۶۱۲) به ساعتِ پنجِ صبح (همان: ۸۲۲) روزگارِ غریبی‌ست، نازنین (همان: ۸۲۴) این مصراع چهار بار تکرار شده است. من هراسم نیست (همان: ۸۶۴) سه بار تکرار شده است. نماز گزاردم و قتل عام شدم (همان: ۸۸۲) کی بود و چه گونه بود (همان: ۹۳۶) سه بار تکرار شده است. سال گشنگی است این (همان: ۹۳۸) سه بار تکرار شده است. می‌شناسی- به خود گفته‌ام- (همان: ۹۴۸) سالِ بی‌باران (همان: ۹۳۲)

یکی کودک بودن (همان: ۹۸۵) این مصراع سه بار تکرار شده است و یک بار هم در درون یک مصراع طولانی تکرار شده است.

- تکرار یک مصراع با کمی تغییر:

عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد (همان:۸۲۴) این مصراع چهار بار تکرار شده امّا واژه اوّل آن هر بار تغییر کرده و به جای «عشق»، «نور، شوق، خدا» آمده است.

سنگ باری آشناست/ سنگ باری آشناست غم (همان: ۱۰۴۱) در گذرگاه نسیم سرودی دیگرگونه آغاز کردم (همان: ۴۳۸) سه بار تکرار شده و در مصراع دوّم به جای «نسیم»، «باران» و در مصراع سوّم «سایه» آمده است.

- تکرار پیاپی یک مصراع:

هرگز این نبوده است/ هرگز این نبوده است! (شاملو، ۵۲۱:۱۳۸۲) بنگرید!/ بنگرید! (همان: ۴۶۵) بچّه‌های اعماق/ بچّه‌های اعماق (همان: ۸۰۵) سه بار تکرار شده است. کاوه‌های اعماق/ کاوه‌های اعماق (همان: ۸۰۶) گزمه‌ها قدّیسانند/ گزمه‌ها قدّیسانند/ گزمه‌ها قدّیسانند/ گزمه‌ها قدِ (همان: ۷۵۸) تنهایی/ تنهایی/ تنهایی عریان (همان: ۹۷۴)

همه آن دَم است/ همه آن دَم است (همان: ۶۰۶) نامی نیست/ نامی نیست (همان: ۸۲۱) مکرّر شو/ مکرّر شو! (همان: ۸۳۵) تو را/ تو را/ تو را (همان: ۹۵۳)

- تکرار یک واژه:

تکرار واژه ممکن است در آغاز مصراع باشد.

دخترانِ دشت!/ دخترانِ انتظار!/ دخترانِ امیدِ تنگ/ .../ دخترانِ رودِ گل آلود!/ دخترانِ هزار ستونِ شعله به تاقِ بلندِ رود!/ دخترانِ عشق‌های دور/ دخترانِ روز/ دخترانِ رفت وآمد/ دخترانِ شرم

(همان: ۱۱۸-۱۱۶)

سالِ بد/ سالِ باد/ سالِ اشک/ سالِ شک./ سالِ روزهای دراز و استقامت‌های کم/ سالی که غرور گَدایی می‌کرد./ سالِ پست/ سالِ درد/ سالِ عزا/ سالِ اشکِ پوری/ سالِ خونِ مرتضا/ سالِ کبیسه/ .../ سالِ اشک پوری، سالِ خونِ مرتضا/ سالِ تاریکی

(همان: ۲۱۰-۲۰۹)

قلبی که دوست بدارد قلبی که بپذیرد/ قلبی که هدیه کند، قلبی که بپذیرد/ قلبی که بگوید، قلبی که جواب بگوید/ قلبی برای من، قلبی برای انسانی که من می‌خواهم (همان: ۲۳) واژه‌ی «قلبی» چهار بار در آغاز و چهار بار هم در درون مصراع تکرار شده است.

انسانی که مرا بگزیند/ انسانی که من او را بگزینم،/ انسانی که به دست‌های من نگاه کند/ انسانی که به دست‌هایش نگاه کنم،/ انسانی در کنارِ من/ انسانی در کنارم، آینه‌یی در کنارم

(همان: ۲۳۱- ۲۳۰)

چشم‌های دیوار/ چشم‌های دریچه/ چشم‌های در/ چشم‌های آب/ چشم‌های نسیم/ چشم‌های کوه/ چشم‌های خیر و چشم‌های شر/ چشم‌های ریجه و رَخت و پَخت/ چشمِ دریا و چشمِ ماهی/ چشم‌های درخت/ چشم‌های برگ و ریشه/ چشم‌های برکه و نی زار/ چشم سنگ و چشم‌های شیشه/ چشمِ رشک/ چشم‌های نگرانی/ چشم‌های اشک (همان: ۹۵۶) به جز آغاز مصراع هفت بار هم واژه‌ی «چشم» در درون مصراع آمده است.

توانِ دوست داشتن و دوست داشته شدن/ توانِ شنفتن/ توانِ دیدن و گفتن/ توانِ اندُه گین و شادمان شدن/ توانِ خندیدن به وسعتِ دل، توانِ گریستن از سُویدای جان/ توانِ گردن به غرور برافراشتن در ارتفاعِ شُکوه ناکِ فروتنی/ توانِ جلیلِ به دوش بردنِ بارِ امانت / و توانِ غمناکِ تحمّلِ تنهایی (همان: ۹۷۴) یک بار هم واژه‌ی «توان» در درون مصراع آمده است.

زاری در باغچه بس تلخ است/ زاری بر چشمه‌ی صافی/ زاری بر لقاحِ شکوفه بس تلخ است/ زاری بر شراعِ بلندِ نسیم/ زاری بر سپیدار سبزبالا بس تلخ است. (همان: ۹۷۹) علاوه بر تکرار واژه‌ی «زاری» در آغاز مصراع‌ها، ردیف «بس تلخ است» نیز شعر را آهنگین کرده است.

- واژه‌ی تکراری ممکن است در درون مصراع باشد.

مرگ را دیده‌ام من/ در دیداری غمناک، من مرگ را دست سوده‌ام/ من مرگ را زیسته‌ام/ با آوازی غمناک/ غمناک (شاملو، ۵۳۴:۱۳۸۲) واژگان «مرگ، غمناک» هر کدام سه بار تکرار شده است.

تجربه‌یی‌ست/ غم انگیز/ غم انگیز/ به سال‌ها و به سال‌ها و به سال‌ها... (همان: ۵۳۵) «غم انگیز» دو بار و «به سال‌ها» سه بار پی درپی تکرار شده‌اند.

قفس/ قفس این قفس این قفس... (همان: ۹۹۲) چهار بار واژه‌ی «قفس» تکرار شده است.

سر به سر سرتاسر در سراسرِ دشت (همان: ۹۹۷) واژه‌ی «سر» شش بار تکرار شده است.

قفس این زمزمه/ این عزیو/ این بهاران/ این قفس این قفس این قفس‌ای امان! (همان: ۹۹۳) واژه‌ی «قفس» چهار بار و واژه‌ی «این» شش بار تکرار شده است.

منابع و مآخذ

۱- پرین، لارنس(۱۳۷۹) شعر و عناصر شعری، مترجم: غلامرضا سُلگی، تهران: رهنما
۲- سلاجقه، پروین(۱۳۸۴) امیرزاده‌ی کاشی‌ها «احمدشاملو» چاپ اوّل، تهران: مروارید
۳- شاملو، احمد(۱۳۸۲) مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها، چاپ دوّم، تهران: نگاه

ترجمان عشق (تحلیلی بر کارکرد زبان در غزل رهی معیری)

رحمان فلاحی مقدم
دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهدشت

چکیده:

رهی معیری از مشهورترین غزل سرایان معاصر است که در سخن او برجستگی، ظرافت و غنای ویژه ای وجود دارد. او مضامین و مفاهیم زیبا را در قالب صورت های خیالی بدیع و تازه با زبان و شیوه ای فصیح و روان بیان کرده است.

رهی از جمله کسانی است که زبان غزل را بعد از حافظ و سعدی به سوی کمال و پاکی سوق داد. رویکرد فراوان مخاطبان و دوست داران شعر به آثار او در دهه های اخیر به همین دلیل بوده است.

در این مقاله به بررسی زبان هنری شعر او و رویکردها و عواملی که در تأثیرگذاری، ظرافت، زیبایی و سادگی و روانی زبان شعر او مؤثر بوده اند پرداخته شده است و رویکردهایی مثل علاقه و توجه مخاطبان به شعر او و چاپ های متعدد دیوانش به عنوان دلایلی بر این زیبایی ذکر شده اند. در این راستا عواملی چون: ساختار دستورمند شعر رهی، زدودگی و پاکیزگی واژگان شعری، بهره گیری از انواع موسیقی، بلاغت افزایی با جملات و مفاهیم ثانویه‌ی آنها و دعاها و سوگندهای عاطفی از جمله عواملی بوده اند که زبان شعر و شیوه ی بیان رهی را در غزلیاتش مؤثر و هنری ساخته اند.

کلیدواژه ها:
رهی معیری، زبان شعر، بلاغت، موسیقی افزایی، دستورمندی.

مقدمه:

تقریبا همه ی صاحب نظرانی که به ارزش هنری و زیبایی سروده های رهی اشاره نموده اند، از ساختار زبان شعر او و سادگی و زیبایی آن سخن رانده اند و زدودگی الفاظ و طراوت زبان دلپذیر شعر او را اذعان داشته اند. به عبارتی بیشترین ارزش هنری سروده های وی را در ساخت و بافت کلام و نظام حاکم بر بان شعر او یافته اند.

بی گمان انس رهی با شعر و سخن گذشته ی پارسی و علاقه ی فراوانش به بزرگان شعر پارسی ؛چون سعدی، نظامی، حافظ، مولانا و... و طبع و ذوق سرشار شاعر و مهارتش در موسیقی از جمله ی عواملی هستند که بر ظرافت و زیبایی زبان شعری وی مؤثر واقع شده اند و آن را به نرمی و لطافت و حسن ترکیب سخن سعدی وشیوایی و بلاغت و مفاهیم والای سخن حافظ و مولانا نزدیک کرده اند. علاوه بر اینها جلوه ای از نازک خیالی ها و ظریف طبعی های سبک هندی نیز چاشنی شعر رهی شده و بر زیبایی های آن افزوده است.

با این مقدمات دراین مقاله بر آن شدیم تا برخی از این عوامل و دلایل که موجبات زیبایی و رویکرد مخاطبان به شعر رهی را موجب گشته اند بیان نموده و با ذکر نمونه ها و مثال هایی از سخن او، ویژگی های سبکی و خصایص هنری زبان شعر او را معرفی نمائیم. در این مقاله بیشتر در پی کشف و تحلیل شگردهایی بوده ایم که رهی با کمک آنها سخن خود را به حوزه‌ی شعر مؤثر وارد کرده است.

براساس مطالعه ای که به این منظور بر روی سروده های رهی انجام گرفت، بیشترین عوامل و دلایل موفقیت سخن رهی را در عوامل زبانی و شیوایی بیان او یافتیم که در این مقاله به مهم ترین آنها اشاره خواهیم کرد. اما در ابتدا بهتر است به طور گذرا اشاره ای بر این مدعا داشته باشیم که سخن رهی در بین خوانندگان و علاقه مندان به سخن شیرین پارسی محبوبیت دارد یانه.

- جایگاه سخن رهی از دیدگاه جذب علاقه مندان

از محبوبیت و اقتدار ستارگان بزرگ شعر فارسی مثل حافظ، فردوسی، سعدی، نظامی، مولوی و... که بگذریم، رهی معیری به ویژه در میان شاعران معاصر در شمار آنهایی است که پیوسته علاقه مندان بسیاری داشته است. بسیاری از خوانندگان، موسیقی دانان و هنرمندان معاصر ؛چون محمدرضا شجریان، آذر پژوهش، غلامحسین بنان، جواد بدیع زاده، علی رضا

افتخاری، سید عبدالحسین مختاباد، خوانساری، حسین قوامی، روح الله خالقی، مرتضی محجوبی، تجویدی، محمدعلی کیانی نژاد و... غزل ها وتصنیف های رهی را آهنگ گذاری کرده یا با صدای خویش جاودانه کرده اند و بدون شک موسیقی دوستان و علاقه مندان به هنر آواز و موسیقی زیبای ایرانی با تصنیف های ؛شدخزان، یاد ایام، من از روز ازل دیوانه بودم، کاروان، آزاده، دل من و... انس و الفتی دیرینه و جاودانه دارند و خاطره ی برنامه ی گل ها را که آهنگ ها و ترانه های رهی در آن پخش می شد از یاد نمی برند.

از دیگر سو در دهه‌های اخیر در بازار چاپ و نشر کتاب و در کتابفروشی‌ها و نمایشگاه‌های کتاب شاهد چاپ های متعدد دیوان اشعار رهی در قطع ها و شکل های گوناگون هستیم و در کمتر کتابفروشی ای بوده که نسخه ای از دیوان اشعار؛ سایه ی عمر، آزاده، گل های جاویدان، مجموعه ی طنزها و اشعار انتقادی، کلیات رهی معیری، جاودانه ی رهی معیری یا گزیده ای از اشعار او را مشاهده نکرده باشیم.

بی گمان این نمونه های ذکر شده بیانگر وجود ظرافت و زیبایی و جلوه های هنری در سخن اوست که موجبات شهرت و رویکرد مخاطبان بسیار به سخن او را فراهم نموده است و مردم عادی را به سوی سادگی، روانی و شیوایی و محققین ومنتقدین را به شگردها و هنرمندی هایش در آوردن سخن زیبا گرایش داده است.

اما نکته ی مهمی که این مقاله در پی آن است، اینکه عوامل مؤثر در زیبایی و مورد پسند واقع شدن غزل های رهی چیست؟ و آنچه زبان و بیان رهی را این چنین گیرا و مخاطب پسند نموده، چیست؟

- زبان شعر رهی:

اگر با محک و معیار زیبایی شناسی غزل سنتی شعر رهی را بر بوته ی نقد بکشانیم، غزل او از بهترین های غزل معاصر است. از بارزترین معیارهای زیبایی شناسی غزل سنتی می توان به صراحت لهجه و روشنی بیان آن اشاره کرد که این ویژگی از عمده ترین خصایص شعر رهی است. در سادگی و روانی شعر او و فصاحت و بلاغتش عوامل بسیاری چون بهره گیری از زبان توده ی مردم، بازی با ضمایر و افعال، ساختار نثرگونه، زدودگی و پاکیزگی واژگان و اصطلاحات، استفاده از جلوه های گوناگون موسیقی و... دخیل هستند که به آنها اشاره خواهد

شد. در واقع بسیاری از این شاخصه ها عوامل زیبایی در شعر استاد سخن سعدی شیرازی هستند و سخن رهی نیز که همان نرمی و لطافت را تأثیر پذیرفته و در سخنش به کار برده، خود رابه استاد سخن نزدیک کرده است. در این خصوص گفته اند:«رهی در شعر طبعی توانا و ذوقی لطیف و پرورده داشت. انس فراوان با آثار شاعران بزرگ، خاصه سعدی، حافظ، مولوی، نظامی، صائب و دیگران و تأمل انتقادی و هوشیارانه در آثار آنان، نه فقط ملکه‌ی سخن شناسی را به او ارزانی داشته بود؛ بلکه سروده های وی را به زدودگی الفاظ و حسن ترکیب آراسته داشت. در شعر رهی همان خوش تراشی کلمات و ترکیبات و نرمی و موزونی بافت سخن که در غزل سعدی مشهود است، یافت می شود.» (یوسفی، ۱۳۷۰:۵۱۰)

اکنون به ذکر برخی از این عوامل و مباحث پیرامون زبان شعری و شیوه ی بیان رهی در آن می پردازیم.

۱- صراحت لهجه و سادگی و روشنی بیان:

از ویژگی های یک هنر خوب آن است که مخاطبان بسیار بتوانند از آن بهره مند گردند نه اینکه تنها اهل فن و افرادی خاص آن را درک کنند و اگر شعری بخواهد مقبول طبع علاقه مندان بسیار باشد باید زبانی طبیعی، ساده، خیال انگیز و مؤثر داشته باشد ؛اما نه آن چنان که پیش پا افتاده و مبتذل گردد بلکه آن گونه که در عین سادگی، هرکسی را یارای آوردن چون آن باشد؛ به عبارتی باید سهل و ممتنع باشد؛چنانکه گفته اند:«اگر شاعر باشی، جهد کن سخن تو سهل ممتنع باشد. هرچیز از سخن غامض و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرح آن حاجت آید، مگوی که شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش.»

(عنصرالمعالی، ۱۳۷۹:۱۴۵)

در ادب پارسی نمونه ی بارز این سبک و سیاق سخن، شعر سعدی است؛ او را استاد سخن سهل و ممتنع می دانند. رهی نیز که انس خاصی با سخن سعدی داشته است، تأثیر فراوانی از او پذیرفته و زبان شعرش را بسیار به او نزدیک کرده است:

سرخوش از ناله ی مستانه ی سعدی است رهی همه گویند ولی گفته سعدی دگر است.

(د-۱۷۵)

شعر رهی تماما ساده و قابل فهم است و در اقتضای سخن استادش سعدی موفق بوده است. در این باره می گویند:«رهی معیری را می توان چهارمین غزل سرا از متأخرین به شمار آورد که در اقتفای شیخ موفق بیرون آمده اند... رهی معیری به حریم استاد نزدیک شده است؛ ولی با این تفاوت آشکار که به حد زیاد و محسوسی، نازک خیالی غزلسرایان سبک هندی در گفته‌های وی دیده می شود.»(نمینی، ۴۳:۱۳۶۸)

در تمام دیوان رهی واژه یا اصطلاحی که غیرقابل فهم باشد یا جمله ای که پیچیدگی یا ابهامی در آن وجود داشته باشد، دیده نمی شود و لغات و اصطلاحات و عباراتی که به کار برده همه قابل فهم و ساده هستند. کلام وی روشن و واضح و به دور از هرگونه ابهام و پیچیدگی است. بنگرید:

خیال انگیز و جان پرور چو بوی گل سراپایی ندارد غیر از این عیبی که می دانی که زیبایی
من از دلبستگی های تو با آیینه دانستم که بر دیوار طاقت سوز خود عاشق تر از مایی
(د-۱۴۰)

۲- ساختار دستورمند شعر رهی:

آنچه از تأمل در شعر رهی بیشتر توجه خواننده را جلب می کند روایی کلام و جملات ساده و نثرگونه ی شعر اوست. در شعر او اجزای کلام از نظر دستوری بر سر جای خود نشسته اند و تقدیم و تأخیرهای دستوری کمتر اتفاق می افتند و به عبارتی اغلب جمله ها دستورمند هستند وگاه نیز اتفاق می افتد که با اندکی جابه جایی این دستورمندی حاصل می گردد.

این نکته قابل تأمل است که چگونه سادگی و بی پیرایگی موجب زیبایی است؟ در این باره گفته اند:«یکی از هنرهای شاعران آن است که شاعر به رغم همه ی قیودی که در پیش دارد، ساختمان جمله و عبارت را چندان به زبان گفتار و زبان نثر نزدیک کند که گویی هیچ قیدی در میان نبوده است. در این مورد لذتی که به شنونده دست می دهد، حاصل نتیجه ی احساس قدرت و مهارتی است که شاعر در تلفیق کلام نشان داده است.»

(ناتل خانلری، ۱۳:۱۳۴۹)

این ویژگی در غزل رهی به گونه ی چشمگیری رعایت شده و در جلب مخاطب بسیار مؤثر بوده است. در این خصوص ذکر این موضوع نیز قابل توجه است که بیش از ۵۰ درصد از غزلیات رهی قافیه و ردیف فعلی دارند یعنی مصراع ها با فعل ختم می شوند و از آنجا که جمله های فارسی با فعل ختم می شوند این نکته در ساختار دستورمند شعر رهی مؤثر افتاده است و نیز بسیاری از همین غزل ها هستند که در دستگاه های مختلف و توسط خوانندگان و هنرمندان مختلف نواخته و خوانده شده اند؛ به مثاله هایی در این مورد توجه فرمائید:

در قدح عکس تو یا گل در گلاب افتاده است؟ مهر در آئینه یا آتش در آب افتاده است؟ (د-۱۵۰)

یا:

اشکم ولی به پای عزیزان چکیده ام خارم ولی به سایه ی گل آرمیده ام(د-۱۲۷)

یا:

با دل روشن در این ظلمت سرا افتاده ام نور مهتابم که در ویرانه ها افتاده ام(د-۱۲۹)

یا:

یاد ایامی که در گلشن فغانی داشتم در میان لاله و گل آشیانی داشتم(د-۱۸۰)

۳- پاکیزگی و زدودگی واژگان در زنجیره ی گفتار:

از دیگر خصوصیات بارز شعر رهی پاکیزگی و زدودگی الفاظ و حسن ترکیب و گرمی و لطافت زبان دلپذیر شعرش است. رهی در کار شعرش از سخت گیرترین و پروسواس ترین شاعران روزگار ماست. لغات و ترکیبات شعر او تماما برگزیده و مناسب هستند وکمتر با تعبیری سست و فرو افتاده در شعر او روبرو هستیم.

لغات و اصطلاحات در شعر رهی در خدمت بیان احساسات و فضای خاص غزل هستند و واژه های گوش خراش، کم کاربرد و ناآشنا را راهی به دیوان رهی نیست.

مأنوس بودن رهی با آثار بزرگان شعر فارسی، هنرمندی و زبردستی او در خلق سخن تازه و وسواس عجیب او در انتخاب واژگان و ترکیبات زدوده و ناب از جمله عواملی هستند که زنجیره ی کلام اورا از هرگونه سستی یا تکلف یا تصنع برکنار داشته اند. طبع زیبا گزین او درخشان ترین مرواریدها را برگزیده و در عقد سخن خویش جای داده است؛ برای نمونه به کاربرد چند صفت که با ترفندهای هنری در زنجیره ی کلام او گنجانده شده اند، دقت کنید:

نیلگون چشم فریب انگیز رنگ آمیز تو چون سپهر نیلگون دارد سر افسونگری(د-۶۹)
خیال انگیز و جان پرور چو بوی گل سراپایی نداری غیر از این عیبی که می دانی که زیبایی (د-۱۲۷)

یا در کاربرد ترکیبات وصفی و صفت های مرکب زیر دقت کنید:

دارم بتی ز جلوه دل سنگ آب کن وز عکس خویش آینه عالی جناب کن(د-۸۳)

یا:

ز گرمی بی نصیب افتاده ام چون شمع خاموشی ز دل ها رفته ام چون یاد از خاطر فراموشی (د- ۱۴۹)

۴- بهره گیری از انواع موسیقی:

آنچه از همه ی تعاریف شعر دریافت می شود، این است که شعر، تجلی موسیقایی زبان است و شاعران بزرگ، خواسته یا ناخواسته، بزرگ ترین شیفتگان موسیقی بوده اند و به قولی:«شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام....»(شفیعی کدکنی، ۲۹۴:۱۳۷۶)

موسیقی در این کاربرد مفهومی گسترده تر از مفهوم عرفی آن دارد و می توان آن را جاذبه ای دانست که همه ی عناصر شعر را نظام و تقارن می بخشد و زنجیره ی کلام را منسجم و هماهنگ می سازد. در شعر چند نوع موسیقی وجود دارد که بر روی هم موجب زیبایی آن می گردند این انواع عبارتند از: موسیقی بیرونی (وزن عروضی)، موسیقی کناری (ردیف و قافیه)، موسیقی معنوی (آرایه های ادبی) و موسیقی درونی (الفاظ و واژگان). رهی در به کارگیری هر یک از این انواع هنرمندانه عمل نموده و سخنش نمونه ی زیبایی از کاربرد هنرمندانه ی این چهار نوع موسیقی است؛ اوزان شعری او از جمله پرکاربردترین وزن های شعر فارسی هستند، در کاربرد ردیف و قافیه خصوصا ردیف ها و قافیه های پرموسیقی هنرمندانه عمل کرده، آرایه های ادبی چون تلمیح، تضاد، مراعات نظیر، ایهام و... با ظرافت و مهارت ویژه ای به صورت طبیعی کلام او را زینت بخشیده اند و در کاربرد موسیقی درونی نیز هنری افزون مصروف داشته است.

بحث پیرامون سه دسته ی اول از کاربردهای موسیقی در شعر رهی به این مقاله و موضوع آن مرتبط نیست و در اینجا تنها به کاربرد نوع چهارم موسیقی یعنی موسیقی درونی (الفاظ و واژگان) می پردازیم.

رهی در استفاده از آن نوع موسیقی که دکتر شفیعی کدکنی بر آن نام گروه موسیقی اصوات را نهاده است، بسیار موفق عمل نموده است و بی تردید بخشی از تأثیر قوی زبان شعر او، به شیوه ی بهره مندی او از عناصر موسیقی افزای سخن، از تکرار و توالی صامت ها و مصوت ها گرفته تا گونه های مختلف تکرار و بازی با کلمه ها و به کارگیری جناس ها وابسته است.

در این قسمت به برخی از این سازوکارها که موجب افزایش موسیقی سخن وی شده اند، اشاره ای می کنیم:

۴-۱- تکرار، واج آرایی و بازی با واژگان هم خانواده:

یکی از ترفندهای رهی در زمینه ی موسیقی افزایی به کمک مثبت و منفی آوردن افعال و تکرار آنها و تغییر ضمایر صورت می بندد که در سخن او از این امکان زبانی به منظور زیبا کردن موسیقی کلام بهره ی بسیار برده شده و شاید یکی از اصلی ترین عواملی بوده که موجب گزینش این گونه غزل ها برای آهنگ گذاری و خواندن شده است. و وقتی به دقت در این نمونه نظر می افکنیم،

از به هم تنیدن تکرارها، کنار هم آمدن واژگان هم خانواده، مثبت و منفی کردن فعل ها، تغییر دادن ضمایر، واج آرایی های زیبا و گونه های دیگر موسیقی ساز، نغمه ای موزون و آهنگی زیبا حاصل گشته که دلپذیری شعر او را موجب شده است؛ برای نمونه:

آنقدر با آتش دل ساختم تا سوختم بی تو ای آرام جان یا ساختم یا سوختم(د-۱۳۲)

یا:

خواهم که تو را در بر بنشانم و بنشینم تا آتش جانم را بنشینی و بنشانی(د-۱۲۶)

یا:

دل با من و جان بی تو نسپاری و بسپارم کام از تو وتاب از من نستانم و بستانی(د-۴۵۱)

۴-۲- تأثیر جناس ها در موسیقی شعر رهی:

روش تجنیس از جمله روش های موسیقی سازی در کلام است؛ به گونه ای که شاعر از در کنار هم نشاندن واژگان هم ریشه و هم جنس بر موسیقی و آهنگ سخن خویش می افزاید و آن را در گوش مخاطب دلنشین می سازد. رهی نیز برای همین منظور در عین سادگی و روانی هم جنس ها را به خوبی در زنجیره ی کلامش به کار گرفته و ضمن بازی لفظی، ماندگاری معنایی سخنش را نیز افزون کرده است. از جمله نمونه های موسیقی سازی با واژگان هم جنس در شعر رهی به موارد زیر اشاره می شود:

نیاید محفلم گرمی نه از شمعی نه از جمعی ندارد خاطرم الفت نه با مهری نه با ماهی
(د-۱۳۰)

یا:

در چشم کس وجود ضعیفم پدید نیست باز آ که چون خیال شدم از خیال تو
(د-۲۲۲)

و گاه این جناس ها با یاری آرایش های کلامی دیگر تأثیر سخن رابسیار نموده اند:

گرمی دل ها بود از ناله ی جان سوز من خنده ی گل ها بود از گریه ی مستانه ام
هم عنانم با صبا سرگشته ام، سرگشته ام هم زبانم با پری دیوانه ام، دیوانه ام(د-۱۶۰)

۴-۳- بازی با افعال و ضمایر:

کارکرد دیگری که در موسیقی افزایی زبان شعر رهی تأثیر بسیار نهاده است، استفاده ی هنرمندانه و کاربرد بجای واژگان بخصوص افعال و ضمایر در بافت بیت و بازی های لفظی و معنایی با آنهاست. رهی گاه با تکرار افعال دربیت و مثبت و منفی کردن آنها یا التفات از شخصی به شخص دیگر و نیز با به کارگیری ضمایر متعدد و بازی با آنها در بیت، ضمن رعایت سادگی و روانی کلام، شکنجی هنری در سخن ایجاد نموده است؛ نمونه های زیر به این نکته اشاره دارند:

کسی از داغ و درد من نپرسد تا نپرسی تو دلی بر حال زار من نبخشد تا نبخشایی(د- ۱۴۰)

یا:

تا کی به بزم غیر بدان روی آتشین بنشینی و بر آتش حسرت نشانیم(د- ۲۳۸)

یا:

دل با من وجان بی تو، نسپاری و بسپارم کام از تو و تاب از من نستانم و بستانی(د-۴۵۱)

و زیبایی بیشتر این کارکرد زمانی است که علاوه بر وجود افعال متعدد و بازی با آنها، پرش های ضمیری و التفات های پی در پی، خیزش و تحرکی هنری در ادبیات ایجاد نموده اند؛ مثال:

ای شاهد افلاکی در مستی و در پاکی من چشم تو را مانم، تو اشک مرا مانی(د-۱۲۶)

یا:

منم ابر و تویی گلبن که می خندی چو می گریم تویی مهر و منم اختر که می میرم چو می آیی (د-۱۴۰)

همان گونه که مشاهده می گردد، این کاربردهای هنری ضمن ایجاد ظرافت های هنری و تصویری و موسیقی افزایی های مؤثر، زبان ونحوه ی بیان سخن رهی را نیز شیوا و هنری نموده اند و این نکته تحت تأثیر عوامل بسیاری بوده که ذوق سرشار رهی، انس او با سخن شیوه ی سخن پردازی بزرگان شعر فارسی و آشنایی او با موسیقی از مهم ترین آنها می باشند.

۵- بلاغت افزایی با جملات فصیح و استفاده از معانی ثانوی معتدد کلام:

به کارگیری جملات در معانی ثانوی به قصد مؤثرتر نمودن کلام را در حوزه ی علم معانی مورد بحث قرار می دهند و کلامی را که وضوح و روشنی داشته و به تبع آن در شنونده و خواننده مؤثر واقع شود، کلامی فصیح و بلیغ می دانند. فصاحت کلام بیشتر به کلمات و الفاظی که شاعر بر می گزیند، مربوط می گردد و سروکار بلاغت با مفهوم و معنای سخن است و از مختصات عمده ی کلام ادبی بلاغت آن است و سخنی که قدرت رسانندگی و تأثیرش کم باشد، جنبه ی ادبی آن ضعیف است.

ادیب بلیغ حتی موضوعات پیش پا افتاده و مبتذل را نیز در قالب کلام فصیح خویش می آراید و به صورتی جذاب و هنری ارائه می دهد تا بنابر مقتضای حال مخاطب وخواننده بوده و از آن لذت ببرند. و اگر شاعری در کاربرد زبان وترکیب عناصر آن ضعیف باشد و نتواند ابزارها و دست مایه های زبانی را هنرمندانه برزنجیره ی سخن بنشاند، تأثیر و زیبایی کلام او آسیب می بیند و دلنشینی و ظرافت های ادبی از سخنش می ریزند و به اعتبار قدما سخن او را عیوب فصاحت و بلاغت تهدید می کنند.

در کلام رهی معیری به ندرت ضعف و سستی و عیوب فصاحت و بلاغت راه یافته و سخنش روشن، گویا و فصیح است. او همچنین در آوردن جملات مختلف در کاربردها و معانی ثانوی گوناگون هنرمندانه عمل کرده و سخنش را مؤثرتر نموده است. برای مثال در نمونه ی زیر:

آب بقا کجا و لب نوش او کجا؟ آتش کجا و گرمی آغوش او کجا؟

ساختار جمله ی پرسشی رابرای بیان خبر و مفهوم ثانوی استبعاد و دوری به کار برده و تأثیر و زیبایی زبان شعرش را بیشتر نموده است.

یا در بیت:

داغم چو لاله ای گل، از درد من چه پرسی؟ مردم ز محنت ای غم، از جان من چه خواهی؟ (د-۱۵۷)

پرسش را در معنای ثانوی عجز و ناتوانی آورده و در پوشش استفهام اظهار ضعف و ناتوانی را غیرمستقیم بیان داشته است.

رهی در آوردن جملات و کاربردهای ثانوی آنها هنرمندانه عمل کرده و در این میان کاربرد جملات پرسشی و برداشت های مجازی از آنها زیباتر از دیگر جمله ها هستند. هرچند کاربردهای مجازی دیگر جملات نیز قابل توجه اند به نمونه هایی از هرکدام توجه نمائید:

در قدح عکس تو یا گل در گلاب افتاده است مهر در آئینه یا آتش در آب افتاده است؟ (د-۱۵۰)

پرسش در مفهوم تعجب با کاربرد تجاهل العارف

دو روز نوبت شادی عزیز دار ای گل که نوبهار جوانی خزان شود ناگاه(د-۷۵)

جمله ی امری در معنای ثانوی عبرت

با بال شوق ذره به خورشید می رسد پرواز دل به سوی خدا می برد مرا(د-۲۰۲)

جمله ی خبری برای اظهار بشارت و شادی و انبساط است.

طی نگشته روزگار کودکی پیری رسید از کتاب عمر ما فصل شباب افتاده است(د-۱۵۰)

جمله ی خبری در مفهوم ثانوی تأسف و تأثر است.

امروز می خوری غم فردا و همچنان فردا به خاطرت غم فردای دیگر است(د-۱۶۸)

خبر در مفهوم توبیخ است.

حذر کن زان بت نسرین برو دوش که هر دم با کسی گردد هم آغوش(د-۲۸۵)

امر در مفهوم هشدار و تنبه

۶- دعا و سوگند و تأثیر آن بر زیبایی زبان شعر رهی:

سخن فصیح آن است که متناسب با حال مخاطب باشد؛ مخاطب ممکن است نسبت به سخن حالت های مختلفی داشته باشد؛ یکی از این حالت ها آن است که نسبت به سخن تردید داشته باشد؛ یا آن را منکر باشد و در این صورت شاعر باید سخن را مؤکد بیاورد و از راه های تأکید سخن، همراه کردن آن با سوگند است و رهی در این زمینه هنر ویژه ای به خرج داده است. او با سوگندهای پراحساس و عاطفی، فضایی از صمیمیت و صداقت را ایجاد می کند و خواننده را ترغیب می نماید تا به کلام او ایمان بیاورد. بنگرید:

به آبروی قناعت قسم، که روی نیاز به خاک پای فرومایگان نسودم من(د-۱۶۱)

کلام هنری و بویژه شعر با این جملات عاطفی پیوندی استوار دارد و ایجاد این فضاهای عاطفی تأثیر سخن را بیشتر می کند به این تأثیر در بیت های زیر توجه کنید:

به سراپای تو ای سرو سهی قامت من کز تو فارغ سر مویی به سراپایم نیست(د-۲۳۳)

به لبت کز می نوشین هوس انگیزتر است کز غمت باده ز خوناب جگر می نوشم(د-۴۳۱)

و این کلام عاطفی و فضاهای پراحساس هنگامی که ریشه در عقاید و نیت های پاک انسانی و اندیشه های بزرگی مثل آزادی خواهی، وطن دوستی و... داشته باشد، آن سخن و گوینده اش را جاودان و محبوب همه می کند به مثال بنگرید:

زنده با آن کس که هست از هوادار وطن هم وطن غمخوار او، هم اوست غمخوار وطن(د-۳۷۳)

و قطعا کسی که حسن وطن دوستی در او قوی باشد، با رهی همنوا شده و این گونه می سراید:

کسی که بد به وطن گفت، بی وطن بادا ! که بر وطن نزند طعنه غیر بی وطنی(د-۳۴۳)

و مطمئنا این پرسش ها و خبرها و امرها و عاطفه ها و برداشت های ثانوی از آنها و کارکردهای دیگر غیر از کارکردهای وضع شده و معانی مجازی و ثانوی برداشت شده از آنها زبان شعر رهی و هر شاعر دیگری را به پویایی و تحرک و زیبایی می کشاند و باعث می شود خواننده در مواجهه با آن، ضمن لذت از مفهوم و مضمون آن، از شیوه ی بیان و زبان شیوای آن نیز محفوظ گردد.

منابع:

۱- رهی معیری، محمد حسن، دیوان کامل، به اهتمام کیومرث کیوان، چاپ سوم، انتشارات مجید، تهران، ۱۳۷۹؛

۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چاپ پنجم، انتشارات آگه، تهران، ۱۳۷۶؛

۳- عنصرالمعالی، کیکاووس، درس زندگی(گزیده ی قابوس نامه)، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۹؛

۴- کمالی نهاد، علی اکبر، نقد و تحلیل شیوه ی زبان و نحوه ی بیان رهی معیری(پایان نامه)، شیراز، ۱۳۸۱؛

۵- ناتل خانلری، پرویز، سخنرانی های نخستین کنگره ی شعر در ایران، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۴۹؛

۶- نمینی، حسین، جاودانه ی رهی معیری، چاپ اول، انتشارات گلی ورشیدی، تهران، ۱۳۶۸؛

۷- یوسفی، غلامحسین، چشمه ی روشن(دیداری با شاعران)، چاپ سوم، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۰.

نگرش پروین اعتصامی، نخستین شاعر تربیت یافته و دانشور معاصر

به زن و جایگاه او در جامعه با رویکرد روان شناسانه

دکترحمیدرضا قانونی
استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور نجف آباد

چکیده :

زن در عصر حاضر به ویژه پس از مشروطیت در جامعهٔ امروزین جایگاهی بسیار متفاوت با دوران پیش از این تاریخ دارد. حضور زنان در عرصه های علمی در سدهٔ اخیر بسیار شایان توجّه بوده است؛ این در حالی است که در ادبیات گذشته زن جایگاه اجتماعی خاصی ندارد. در این عصر شاعرانی برجسته ای چون عارف ، ایرج، لاهوتی و میرزادهٔ عشقی در کنار روزنامه نویسان متجدّد(نویسندگان مقالاتی با عناوین *فمینیست* و *فمینا* در روزنامهٔ تجدّد)، بیشترین کوشش خویش را در راه آزادی و تربیت زن به کار می گرفتند.

پروین اعتصامی از شاعرانی است که بارها در دیوان خویش به نقش و جایگاه زن در عصر حاضر پرداخته است. با تکیه بر علوم مختلف از جمله علم روان شناسی و بررسی عصر و محیط اجتماعی شاعر می توان علّت کاربرد فراوان موضوعاتی چون زن و نقش حسّاس و هوشیارانهٔ او را به عنوان سازندهٔ یک اجتماع و در رویکردی جزیی تر به عنوان *مادر* دریافت.

زن در دیوان پروین نقش اصلی خویش را می یابد. از دیدگاه وی زن یعنی *مادر* و محور و کانون افق های روشن خانواده و در دیدگاهی وسیع تر اصلی ترین عنصر سازندهٔ اجتماع که با گوهر های ارزشمند «علم» و «دانش» راه را برای فرهیختگی و پیشرفت روزافزون جامعه بسیار هموار می سازد.

کلید واژه:
پروین، زن، اجتماع، کودک، معاصر.

مقدمه

شاید این پرسش برای عده ای مطرح باشد که چه رابطه ای بین روان شناسی و ادبیات وجود دارد؛ اگر اندک توجهی به توصیف و تعریف روان شناسی داشته باشیم، به راحتی می توان به ارتباط ادبیات و روان شناسی پی برد؛ امروز اکثر روان شناسان این تعریف را از روان شناسی ارایه می کنند: «*علم مطالعه رفتار و فرایندهای ذهنی* » .با پذیرش این تعریف یکی از زمینه های مهم و اساسی بحث مربوط به شخصیّت مطرح می شود.

شخصیّت سازمان دینامیک و پویای رفتار فرد است که طی سال های عمر بر اثر تعامل دو بعد *وراثت* و *محیط* شکل می گیرد .

«سنت بوو» که به نوعی بنیان گذار مکتب *رئالیسم* فرانسه است در نقّادی خود نوعی از علوم طبیعی را به کار می گیرد .وی معتقد است برای شناخت صحیح از یک شاعر بهترین گزینه ، توجّه به خصیصه هایی چون شخصیّت، اندیشه،خانواده ، دوستان ، اجتماع ، زمان و دیگر موضوعاتی است که وجود انسان را در بر می گیرد . (زرین کوب،۱۳۸۴ : ۱۱۱)

«*هیپولیت تن* آثار ادبی را مولود اجتماع می داند و تفاوت و اختلاف آن را به وسیلهٔ تاثیر عواملی مانند «نژاد»،«محیط » و «زمان » تفسیر می کند؛ به عقیدهٔ او چون آثار ادبی ،مظاهر فکر و احساس یک نژاد را در محیط معین و زمان معین نشان می دهد، بنا براین تنها بررسی علمی مبتنی بر قاعدهٔ علّیت می تواند اسباب و کیفیت پیدایش آنها را تبیین کند.»(همان: ۱۱۱)

پس تمام تجلیّات رفتاری فرد بازتابی از عنصر وراثت و امکانات و شرایط محیطی آموزشی و تجارب و یافته های فرد خواهد بود . طبق نظریهٔ پیروان مکتب *پدیدار شناختی* جهان و عناصرآن برای هر کس معنایی خاص دارد؛ زیرا هر فرد شرایط منحصر به فردی دارد و حوادث و رویدادها برای او به صورت خاص تجربه می شود. این رویکرد ارتباط خاصی با ادبیات و معارف انسانی دارد و بیشتر به بررسی شخصیّت آدمی و تکوین آن می پردازد.(ر.ک. اتکینسون، ۱۳۸۵: ۳۰)

ادبیات از این رو با روان شناسی رابطهٔ تنگاتنگ دارد که نشان دهندهٔ آرزوها ، آمال و گرایش های فرد است. در ادبیات به هر شکل آن اعمّ از مکتوب، شفاهی یا نظم و نثر نوع نگرش ها ، باورها، برداشت ها و پنداره های شخص یا یک قوم بازنمایی می شود.

این که گفته می شود ادبیات آیینهٔ تمام نمای یک جامعه است به خاطر این است که با نگاهی به ادبیات عامه، لطیفه ها، ضرب المثل ها و داستان های یک ملّت می توان به خصوصیات روحی، تجارب و نوع نگرش آنها و شرایط اجتماعی شان پی برد. این موارد دربارهٔ شعرا و نویسندگان نیز به خوبی صدق می کند؛ زیرا آنان نیز تحت تأثیر شرایط وراثتی و محیطی خویش هستند. آثار آنها جلوه ای از چگونگی تعامل دو بعد وراثت و محیط آنها و چگونگی دریافت آنها از شرایط است؛ در واقع آنها در آثار خویش چگونگی این برداشت ها را به نمایش می گذارند که می تواند جنبه های فردی یا اجتماعی داشته باشد.(ر.ک.مای لی، ۱۳۶۸: ۶۰- ۵۴)

شاعر و نویسنده نیز همچون هر انسان دیگری با هیجان ها ، ترس ها ، آرزوها و نگرش های خود زندگی می کند و گاه در این زمینه با حساسیّت بیشتری برخورد می کند، تفاوت هنرمند، نویسنده یا شاعر با دیگران آن است که وی می تواند به طرز زیبایی این ادراکات را بازنمایی کند. پس آثار نویسندگان و شاعران بازنمای ویژگی های شخصی و اجتماعی آنهاست.(ر.ک .دوآن شولتس ،۱۳۶۴: ۱۰۲)

با مقایسهٔ آثار نویسندگان و شاعران مختلف می توان این تفاوت های فردی و اجتماعی را شناخت؛ به عنوان مثال زمانی که انعکاس رفتاری سه شاعر بزرگ عصر حاضر فرّخی یزدی، بهار و پروین را در زمینه های اجتماعی بررسی می کنیم به این تفاوت لحن و حالت (سبک) پی می بریم و می بینیم که فرّخی یزدی با لحنی جسورانه و پرخاشگر می گوید :

خسرو کشـــور ما بود این شیرین کار　　لاله سان دیدهٔ مردم همه گلگون باشد
عذر تقصیر چنین خواهد و گوید مأمور　　کاین جنایت حسب الامر همایون باشد

(فرّخی ،۱۳۶۶: ۱۱۸)

و بهار با لحن شبیه به او امّا نسبتاً محافظه کارانه «نظم اجتماعی » را چنین وصف می کند :

آن کودک اشک ریز را نقشـی　　از خنده به پیش چشـم تر گیرم
وان مادر داغ دیده را مرهم　　ازمهر به گوشهٔ جگر گیرم
این نظـم پلید اجتماعی را　　انـدر دم کورهٔ سقر گیرم

(بهار،۱۳۶۸: ۵۴۷)

و پروین در قطعهٔ«*اشک یتیم*» با رویکردی انتقاد آمیز و غیر مستقیم همان موضوعات را چنین بیان می کند :

ما را به رخت و چوب شبانی فریفته است　　این گرگ سال هاست که با گله آشناست
آن پارسا که ده خرد و ملک، ره زن است　　آن پادشاه که مال یتمان خورد، گداست
(اعتصامی، ۱۳۷۳: ۱۹۷)

این سه نوع اعتراض هر یک به نوعی ویژگی خاص هیجان را نشان می دهد که ناشی از تفاوت های شخصیّتی و جنسیّتی است؛ با آن که هر سه در یک دوره می زیسته اند، امّا گویی کلام پروین از جهات مختلف تفاوت های اساسی با دیگر شاعران دارد؛جز آن که وی به غیر از تفاوت های محیطی از نظر جنسیّتی نیز با آنان متفاوت است و طبعاً عنصر جنسیت نیز در شکل گیری شخصیّت عامل تعیین کننده است و این به نوبهٔ خود نوعی لطافت خاص به شعر او می بخشد.

عناصر بارز شخصیت پروین:

با توجّه به آنچه گفته شد، می توان تحلیلی روان شناختی از پروین به دست داد که عناصر بارز آن عبارت اند از :

الف : پرورش در خانواده ای فرهیخته و دانشمند.

ب: عامل جنسیّت و تأثیر آن در شعر پروین .

ج:زندگی زناشویی ناموفق و اثر مخرّب آن بر روحیهٔ پروین .

د: شرایط اجتماعلی خاص ایران و تحوّلات آن در دوره پهلوی اوّل.

ه : محروم شدن از مادر و مهر مادری که بازتاب ویژه ای در شعر وی داشته است و بیشترین بسامد شعر او را به همراه دیگر عواطف مادری فرا گرفته است.

این عوامل هر یک تأثیری شگرف در ساختار سازی شخصیّت وی داشته است و طبعاً پروین و آثارش بدون توجّه به این عوامل نمی تواند مورد شناسایی دقیق قرار گیرد. از این رو می توان گفت در شعر پروین رایحهٔ زنانگی، مهر ورزی و مهر طلبی به ویژه در شخصیّت «*مادر*» به خوبی به چشم می خورد. حتّی جدای از مقوله هایی نظیر مهرورزی و مهر طلبی، در شعر وی فرایندهای حق طلبی و عدالت خواهی بسیار مورد توجّه است و با مطالعهٔ یوان وی محورهای اصلی شعر او قابل تشخیص و بررسی است.

در رویکرد ادبی باید گفت زمان و محیط زندگی پروین ویژگی های خاص و منحصر به خود دارد؛ در این زمان ملک الشعرای بهار پرچم دار ادبیات گذشته است و به شدّت از ادبیات گذشته ایران دفاع می کند؛ در سوی دیگر این عصر *نیمای* نوظهورایستاده است. با این وصف بعید نمی نمود که اگر پروین چند سالی بیشتر عمر می کرد، در شیوه نو و شعر جدید نیز طبع آزمایی می کرد .

با این حال شعر پروین با دیگر شاعران سنّت گرای عصر خویش نیز متفاوت است.طرز و سبک شعر پروین از چند جهت قابل بررسی است که به برخی از آنها اشاره خواهد شد.زندگی پر فراز و نشیب پروین بی شک گویای محیط و نهاد درونی اوست.شعر پروین با استناد به مقوله های روان شناسی امروز حکایت غم ها و دلواپسی های یک زن در آستانهٔ یک اجتماع نابسامان و منقلب است.در حقیقت به سختی می توان شعر یا حکایتی از پروین را بررسی کرد و به دلهره ها،دغدغه ها و نگرانی های این زن از زبان شخصیّت اوّل یا طرف خطاب او در مناظرات دست نیافت.اگرچه پروین زندگی کوتاهی دارد، کلام او حکایت یک عمر درد و غم است،آن هم در جامعه ای نابسامان و متغیّر که حکّام زمان از این دردها و غم ها فارغ،بر خر مراد خویش سوارند.از طرف دیگر عامل جنسیّت او بسیار بر این دردها و اندیشه ها و دلهره ها پای می فشارد.

شخصیّت های شعر پروین در این مقاله:

کاراکتر های شعر وی را مردمی دردمند چون بیوه زنان ،پیرزنان،کودکان یتیم یا افرادی درد کشیده و سختی دیده تشکیل می دهند. پروین با اتکّا به جنسیّت خویش از سویی و از سوی دیگر به خاطر آشنایی با درد و غم طبقهٔ محروم جامعه به خوبی توانسته است مظلومیّت این طبقه را در شعر خویش نشان دهد؛اگر درون مایه های دیوان بهار مقوله هایی چون وطن ، قانون وآزادی است، بی شک شعر پروین بر چند محور کلیدی و اساسی دور می زند که عبارتند از :

۱ـ مظلومیّت طبقهٔ محروم و ضجرکشیده(و البته نقطهٔ مقابل آن،بیان ستم حکّام و والیان).

۲ـ زن و جایگاه او به عنوان بنیان گذار یک خانواده (یا در گستره ای برتر اجتماع).

۳ـ بازگویی ظلم و جور حاکمان .

۴ ـ *بیان صفات نیکو و علایق آسمانی انسان در آینهٔ مهرورزی* با الگوپذیری از لطیف ترین نقش دیوان یعنی مادر.

۵ ـ *توجّه به جایگاه کودکان سختی کشیده در اجتماع آن روزگار.*

این مضامین و موضوعات در عرصهٔ مناظره مطرح می شود و جریان ادبیات تعلیمی را با ادبیات داستانی منظوم به هم می پیوندد. بیشترشخصیّت های دیوان شعر پروین اعم از مناظرات (یکی از طرفین) یا حتّی غزلیّات و قصاید (گوینده یا مخاطب) و دیگر قالب های شعر او دارای دردی درونی هستند که به اظهار این دردها می پردازند و در حقیقت بخش اعظم این دردها به دردی مشترک ختم می شود که همان درد بزرگ شاعر است.

«*زن*» در دیوان پروین جایگاهی خاص دارد. زنِ پروین زنی است دردمند آگاه و با تجربه،غالباً میان سال یا کهنسال،که بیشتر از هر شخصیّت دیگری در دیوان پروین ظاهر می شود؛ این زن بیشتر در نقش لطیف « *مادر* » حضور می یابد؛ مادری که از چشم کودک نگریسته می شود یا پرنده ای که از جایگاه مادری به جوجه خردسال خود، به پند و نصیحت می پردازد؛ این مادر دارای خصایصی است که بی شک در خود پروین وجود داشته است.

با تکّیه بر شناخت محیط، شخصیّت و دیگر خصایص شاعر می توان گفت که پروین هر چند زندگی مشترک کوتاهی داشت و هیچ گاه صاحب فرزندی نشد، امّا مجموعه پندهای که در کل دیوان به زبان مادری از منظر گوینده می دهد بی شک سخنان و پندهایی از یک مادر است که اجتماع کم درآمد و آسیب پذیر آن روزگار از این نوع بسیار در خود دارد ؛گویی اجتماع شاعر در حکم فرزندان اویند و وی در حکم مادرکه همه را با نصایح خویش راهنمایی می کند.

پروین بیش از هر شخصیّت دیگر از شخصیّت *مادر* در مناظرات خود استفاده کرده است و این به یقین علاوه بر راهنمایی ها و توجّهات مادرش، به تعلّقات و احساسات درونی شاعر باز می گردد که گویی آرزوی مادری داشته است. در حقیقت این دسته از اشعار پروین بارزترین و در عین حال برترین احساسات یک زن از دیدگاه مادر است که در دیوان وی به چشم می خورد . در ذیل به برخی از این مضامین اشاره خواهدشد .

در بخش قطعات و مناظرات پروین از زبان گربه ای که مادر چند بچه گربه است چنین سخن می گوید :

فرزند ز مادر است خرسند　　بیگانه کجا و مهر مادر

(همان :۴۲)

وی از این طریق می کوشد بیان کند که هیچ گاه مهر و محبّت مادر با آشنا قابل قیاس نیست چه رسد به این که آن را با بیگانه مقایسه کنیم . در جایگاهی دیگر با اشاره به مرغی که شاهین حوادث پر و بالش را کنده و او را به نابودی کشانده است، می گوید :

شاهین حوادثش فرو برد نشنید حدیث مهر مادر

(همان :۴۴)

پروین در بسیاری از این مناظرات پند و نصیحت مادر را گرانبهاترین چیز برای هر انسان می داند، وی می کوشد احساسات مادرانهٔ خویش را از این طریق به مخاطب اعلام دارد. وی در قطعهٔ «رنج مادر» باز هم در مورد ناکامی یک پرنده که به دست صیاد کشته می شود، چنین می گوید :

خون ریخت به کام کودکی چند برچید بساط مادری را
فرزند مگر نداشت صیاد

(همان :۴۵)

و در مسمّط « ای مرغک » می کوشد تا تمام آرزوی یک زن را که رسیدن به افتخار مادری است، نشان دهد ؛ بر این اساس به گونه ای آن را بیان می کند که گویی این آرزوی خود اوست :

آن یک پدر هزار مقصود وین مادر بس نهفته فرزند
بس رنج کشید و خورد تیمار

(همان :۴۶)

تا ان که در هر صورت « آن بیضه بهم شکست و مادر در دامن مهر پروراندت ».آن هنگام مادر و پدر هر دو در پروراندن ، زحمات قابل توجهی می کشند؛ مادر، جوجه را (که نماد کودک است) به بهترین نحو آمادهٔ زندگی می کند درس زندگی می دهد و سپس صحنه را ترک می گوید:

برد این همه رنج رایگانی چون تجربه یافتی سرانجام
رفت و به تو واگذاشت این کار

(همان)

باز در جریان داستان کودکی که قبایی سرخ بر تن دارد و بدان می بالد، مادر به تکّیه گاهی بدل می شود که تمام آلام کودکی را تسکین می دهد و به محض شکافته شدن نخی از آن قبا کودک به سراغ مادر می رود :

گر نخی از آستینش می شکافت　　بهر چاره سوی مادر می شتافت

(همان:۶۶)

شاعر در جایگاهی دیگر تکیه گاه حقیقی هر انسان را زانو ها و شانهٔ مادر می داند ؛ وی در توجیه نقش حسّاس و سر نوشت ساز مادر در زندگی در مناظرهٔ «*روباه نفس*» در مورد مرغکی کم خرد که به نصیحت مادر بی توجه می کند، می گوید:

ز مادر بی خبر شد کودکی چند　　تبه گردید عمر مرغکی چند

(همان :۹۲)

نصیحت مادر به فرزند از اصلی ترین محور های شعر پروین است و بارزترین پرداخت شاعر به این موضوع را می توان در حکایت «*آرزوی پرواز*»دید.کبوتر بچّه ای که با شوق پرواز لانه را ترک می کند، آن چنان مجذوب در و دشت می شود که هنگام بازگشت از وحشت راه دور :

فتاد از پای و کرد ازعجز فریاد　　زشاخی مادرش آواز در داد

کزین سان است رسم خودپسندی　　چنین افتند مستان از بلندی

در ادامه پروین از زبان این مادر، نکاتی آموزنده و زندگی ساز به جوجه می دهد و این جاست که پروین از احساس زنانه و مادرانهٔ خویش استفاده می کند و عقدهٔ دل می گشاید:

هجوم فتنه های آسمانی　　مرا آموخت علم زندگانی

نگردد شاخک بی بن برومند　　ز تو سعی و عمل باید زمن پند

(همان :۶-۹۵)

در قطعهٔ «*کودک آرزومند* » پروین برای چندمین بار در جواب مرغکی مغرور که دنیای خود را با دنیای مادر متفاوت می بینند ،از زبان مادر، سخن به وعظ و نصیحت می گشاید و می گوید:

خندید مرغ زیرک و گفتش تو کودکی　　کودک نگفت جز سخن کودکانه ای

(همان: ۲۶۱)

این موضوع یعنی پند و نصیحت در حکایت «*معمار نادان*» هم مشهود است، در این حکایت باز پروین از زبان مور در توصیف پند مادر می گوید:

مادر من گفت در طفلی به من　　رو بکوش از بهر قت خویشتن
کس نخواهد بعد از این بار تو برد　　جنس ما را نیست خرد و سالخورد

(همان: ۱۳۷)

شاعر بار دیگر در قطعهٔ « *پند عزیز*» داستانی می آفریند که در آن موشی به فرزند بازیگوش (نماد مردم عامی و ساده) در نقش مادر پند می دهد :

موشکی را به مهر مادر گفت　　که بسی گیر و دار در ره ماست
سوی انبار چشم بسته مرو　　که نهان فتنه ها به پیش و قفاست
تله و دام و بند بسیار است　　دهر بی باک و چرخ بی پرواست

(همان:۱۸۲)

پروین در چنین اندرزهایی زبان سمبلیک و نمادین را برای بیان مقاصد و اهداف خویش که آگاهی خواننده است، به کار می برد و از این رو کلامش بسیار با حکایات کلیله و دمنه نزدیک می شود. جالب آنکه در پایان حکایت خواننده به همان اهدافی می رسد که در پایان داستان های کلیله و دمنه می بیند؛ با این تفاوت که داستان های پروین آکنده از پند و نصیحت است؛دیگر این که روال داستانی آن نیز به شیوهٔ داستان های کتاب مذکور نیست.به عبارت روشن تر آن چه برای شاعر ملاک است هدف و نه ظاهر زیبای داستان است. همچنین است نمونه بارز مادر خیرخواه و دوراندیش در حکایت «*مادر دوراندیش* » که در حقیقت پروین در سایهٔ این همانی شخصیّتی با مادر در قالب داستان راه و رسم زندگی را در جملاتی موجز و کوتاه از زبان ماکیان چنین بیان می کند:

با مرغکان خویش چنین گفت ماکیان　　کای کودکان خُرد گه کار کردن است
روزی طلب کنید که هر مرغ خرد را　　اوّل وظیفه رسم و ره دانه چیدن است

(همان:۱۹۰)

با این بیان روشن است که در مثنوی های پروین نیز داستان ها برای قصه پردازی و داستان سرایی نیست؛ بلکه در حقیقت قصّه ها چون پیمانه هایی هستند که دانهٔ معنی و معرفت(پند و اندرز) را به خواننده ارایه می کنند؛ اصولاً در اشعاری که مادر نقشی به عنوان

محور اصلی داستان دارد به پند و نصیحت کودکان ختم می شود. این بیان در قطعهٔ «*رنج نخست*» پروین به خوبی مشاهده می شود؛وی می کوشد تمام تجربیّات مادرانهٔ خود را در این بخش به خواننده منتقل کند؛ این قطعه چنین آغاز می شود:

خلید خار درشتی به پای طفلی خورد — به هم برآمد و از پویه باز ماند و گریست
بگفت مادرش این رنج اوّلین قدم است — ز خار حادثه تیه وجود خالی نیست
هنوز نیک و بد زندگی به دفتر عمر — نخوانده ای و به چشم تو راه و چاه یکی است

(همان:۲۰۵)

این حکایت نیز بسیار نزدیک به حکایت پیشین یعنی حکایت «*آرزوی پرواز*» و دیگر حکایت هایی است که مادر نقش اصلی را به عهده دارد. به عبارت دیگر در این نوع قطعات و مناظرات هدف پند و نصیحت است که باید به نسل بعد (کودکان)منتقل شود.

امّا در قطعهٔ «*طفل یتیم*»پروین به یکی از نابسامانی های روزگار خویش اشاره می کند و آن نابسامانی *کودکان یتیمی* هستندکه نتوانسته اند در سایهٔ پرمهر خانواده به ویژه مادر رشد کنند. از این رو با تکیه بر روان شناسی خویش از زبان کودک یتیم چنین سخن می گوید:

روی مادر ندیده ام هرگز — چشم طفل یتیم روشن نیست ...
دامن مادران خوش است چه شد؟ — که سر من به هیچ دامن نیست
خواندم از شوق هرکه را مادر — گفت با من که مادر من نیست

(همان:۲۱۳)

و در ادامه پروین احساسات کودک را نسبت به مادر چنین بیان می کند که :

گل اگر بود مادر من بود — چونکه او نیست گل به گلشن نیست

(همان:۲۱۴)

حسرت نداشتن والدین بخصوص مادر از اساسی ترین موضوعات شعری پروین است که برخی از نمونه های آن در یادداشت های فوق و شواهد بالا آمد. نمونه دیگر آن در قطعهٔ «*قلب مجروح*» مشاهده می شود که حکایت گلایهٔ کودکی به مادر خویش مبنی بر نداشتن پدر است؛ امّا با این حال بیان احساسات مادرانه بازهم از اصلی ترین محور های دیوان پروین است .پروین اگرچه مادری را در عالم واقع تجربه نمی کند، امّا از احساسات و عواطف زنانهٔ خویش نهایت استفاده را می برد؛ بر این اساس بهترین تجربیّات مادر نسبت به فرزند را در مثنوی «*لطف حق*» بیان می کند ؛این احساسات این بار از زبان مادر موسی (ع) نسبت به موسی بیان می شود:

مادر موسی چو موسی را به نیـل | در فـکند از گفتهٔ ربّ جـلیل
خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه | گفت کای فرزند خرد بی گنـاه
گر فراموشت کند لطف خـدای | چون رهی زین کشتی بی ناخدای
گـر نیارد ایـزد پاکت به یـاد | آب خاکت را دهد ناگه به بـاد

(همان:۱۱۰)

اگرچه مادر پروین تا سال ها پس از فوت پروین در قید حیات بود (۱۳۵۲) مایهٔ تعجب است که پروین به خوبی از احساسات کودکان بی مادر، آگاه است و با روان شناسی زنانهٔ خویش این موضوعات را بیان می کند. در قطعهٔ *« تهی دست »* می توان به درد بزرگ بی مادری که گریبان گیر کودکی فقیر و سختی دیده است رسید؛ شاعر این بار هم از زبان کودک به گلایه می گوید :

مادری بوسه به دختر می داد | کاش ایـن درد به دل می گنجید
من کجا بوسهٔ مـادر دیدم | اشـک بود آنکه ز رویم بوسید
خرّم آن طفل که بودش مادر | روشن آن دیده که رویش می دید
مـادرم گوهر من بود ز دهر | زاغ گیتـی گوهـرم را دزدید

(همان:۲۲۸)

این مضمون(حسرت بی مادری) در دیگر قطعات دیوان نیز مشاهده می شود مثلاً در قطعه *«تیره بخت»* از زبان دخترکی یتیم که مادر خود را از دست داده، چنین می گوید:

دختری خرد شکایت سر کرد | که مرا حادثه بی مـادر کرد
دیـگری آمد و در خانه نشست | صحبت از رسم و ره دیگر کرد
مـوزهٔ سـرخ مرا دور فکند | جـامه مـادر من در بر کرد

(همان:۳۱۳)

تمام این قطعه، فریاد درگلو خفتهٔ این کودک است و برای خوانندهٔ ناآگاه چنین تصوّر می شود که گویا این دخترک در واقع خود شاعر است و از درد خویش (بی مادری) رنج می برده است؛ امّا چنانکه اشاره شد مادرشاعر تا سال های پس از فوت پروین در قید حیات بوده است؛پروین در ابیات بعد، در اثنای حکایت نکات ارزنده ای را در مورد یتیم و درد یتیمی بیان می کند که به نظر می رسد یکی از دغدغه های فکری شاعر در آن روزگار است:

نزد من دختـــر خود را بوسید　　بوسه اش کار دو صد خنجر کرد
مـادرم مُـــرد و مرا در یم دهر　　چـــو یکی کشتی بی لنگر کرد
مادرم بال و پرم بود و شکست　　مـــرغ، پـــرواز به بال و پر کرد

(همان: ۱۴-۳۱۳)

پروین آن چنان به مادر اهمیّت می دهد که حتّی گاه این لفظ را در حکـم مـشبه بهـی برای توجیه کلام خویش می آورد ؛ وی به این نکتهٔ بیانی واقف است که همیشه مشبه به اجلی از مشبه است و این خود تأکیدی بر اهمیّت این نقش است:

جسم چون کودک و جان است ورا دایه　　عقل چون مادر و علم است ورا دختر

(همان:۳۲۵)

دیدگاه پروین راجع به نقش مادری و وظیفهٔ مادری:

وی معتقد است که مادر وظیفه ای بر عهده دارد که باید به خوبی از عهدهٔ آن برآیـد و مادری که به حقیقتِ این وظیفه دست یافت،از خودپرستی و خودخواهی فاصـله مـی گیـرد. ایـن موضـوع بـه ویـژه در قطعـهٔ *«حـدیث مهـر»* مـشاهده مـی شـود؛این قطعـه، حکایـت حـال گنجشککی بی خیال است که در مناظره با کبوتری از او می خواهـد بـه سـیر و سـیاحت و بـی توجهی روی آورد؛ امّا این مادر خردمند با ذکر وظیفه ای که بر دوش دارد، می گوید:

گفتا حـدیث مـــهر بیاموزدت جـــهان　　روزی تو هم شوی چو من ای دوست مادری
گرد تو چون که پر شود از کودکان خرد　　جـــز کار مـــادران نکنی کار دیـــگری

(همان:۳۶۳)

سپس شاعر به شرح وظایف مادر(و در دیدگاهی کلی در مورد زن) می پردازد؛ بی تردید پروین آرزوی بروز چنین احساساتی را در جهان واقع داشته و چون آرزویش میسّر نشده است، آنها را در قالب ادبیات تعلیمی و آموزشی بیان کرده است .وی می گوید:

شیرین نشد چو زحمت مادر وظیفه ای　　فرخنده تر ندیدم از این هیچ دفتری
پرواز بعد از این هوس مرغکان ماست　　ما را به تن نماند ز سعی و عمل، پری

(همان)

موضوع پایانی این مقال بررسی جایگاه زن در دیوان پروین است؛ در این عصر شاعرانی برجسته چون عارف ، ایرج، لاهوتی و میرزادهٔ عشقی در کنار روزنامه نویسان متجدّد(نویسندگان مقالاتی با عناوین *فمینیست* و *فمینا* در روزنامهٔ مشهور و انقلابی آن عصر، تجدّد) بیشترین کوشش خویش را در راه آزادی و تربیت زن به کار می گرفتند.
(ر.ک. آرین پور / ص ۱۰)

با توجّه به حضور زنان در سال های پس از مشروطیت و نیز نقشی که زنان در جامعه بر عهده داشتند، می توان انعکاس توجه پروین را به این مسایل در قطعاتی مثل « *فرشته انس* » یا « *نهال آرزو* » مشاهده کرد .

در قطعهٔفرشته انس پروین ضمن بیان جایگاه زن می کوشد نقش زن را بسیار پراهمّیت جلوه دهد؛ براین اساس وی زن را مایهٔ انس و شفقت و مرکز تجلیّات و در معنایی وسیع تر قلب عالم امکان می داند :

در آن سرای که زن نیست انس و شفقت نیست در آن وجود که دل مرد مرده است روان
(همان:۲۵۴)

در سراسر این قطعه، پروین علاوه بر طرح ریزی تصویر تمام نما،ایده آل و کامل یک زن می کوشد صفات و ویژگی های یک زن را در عصر خویش بیان کند. وی این موضوع را نه تنها به زنان، بلکه به دختران نیز تخصیص داده، می گوید :

همیشه دختر امروز مادر فرداست ز مادر است میسّر بزرگی پسران
(همان:۲۵۵)

همچنین در قطعهٔ « نهال آرزو » که در سال ۱۳۰۳ در هنگام جشن فارغ التحصیلی سروده، معتقد است که برترین صفت زن (یا در نقشی سازنده تر مادر) دانش ، تربیت و تعلیم و آگاهی است :

دامن مادر نخست آموزگار کودک است طفل دانشور کجا پرورده نادان مادری
(همان:۲۶۱)

این همان موضوعی است که در قطعهٔ « فرشته انس » پروین بر آن تأکید دارد:

زنی که گوهر تعلیم و تربیت نخرید فروخت گوهر عمر عزیز را ارزان ...
برای گردن و دست زن نکو پروین سزاست گوهرست دانش نه گوهر الوان
(همان:۲۵۵)

از آنچه گفته شد می توان چنین نتیجه گرفت که:

۱ـ در دیوان پروین عنصر اصلی بسیاری از گفتگو ها، مناظرات ،قطعات و... «زن» یا به تعبیر دیگر «مادر» است.

۲ـ زن در نقش اجتماعی خویش به عنوان تکّیه گـاهی اسـت کـه از دسـت رفـتن آن سـبب خسران فراوان و آسیب اجتماعی می شود.

۳ـ زن یا مادر در رویکردی بزرگ تر سازنده و تعالی دهندۀ یک جامعۀاست.

۴ ـ مـادر سـمبل و نماینـدۀ راهنمـایی و ارشـاد اسـت و ایـن خصیـصه از خـلال پنـد هـا و اندرزهایی که با مادر عجین شده است حاصل می شود.

۵ ـ صفات مـادر عبارتنـد از : دلـسوزی،مدارا، دانـایی و خـرد ورزی،آموزگـاری ،صـاحب تجربه،رئوف، بی نظیر در همانندی و...که در نهایت با صفات جذّاب انسانیّت همراه است.

نتیجه:

عصر پروین اعتصامی عصر اقبال و توجّه به شخصیّت زن است؛ شاعران ، نویسندگان و ... در این عصر به رسیدن زن به جایگاه خویش بسیار تلاش کرده اند؛ از طرفی با احاطه بر علومی چون تاریخ روان شناسی و علوم اجتماعی می توان شخصیّت و زمان و محیط شاعر را به خوبی شناخت و سپس با شناختی بهتر به نقد اشعار هر شاعر پرداخت.

در دیوان پروین اعتصامی شخصیّت ها و کاراکترهای فراوانی حضور دارند، از میان آنها بیشترین ظهور متعلّق به زنان ،مادران،یتیمان و اقشار آسیب پذیر جامعه است و این بیانگر توجّه خاص پروین به این گروه هاست.

در دیوان پروین عنصر اصلی بسیاری از گفتگو ها، مناظرات ،قطعات و... «زن» یا به تعبیر دیگر« مادر» است. زن در نقش اجتماعی خویش به عنوان تکّیه گاهی است که از دست رفتن آن سبب ضرر و زیان یک اجتماع و آسیب پذیری آن است.از این روی زن یا مادر در رویکردی بزرگ تر، سازنده و تعالی دهندهٔ یک جامعهٔ است. مادر سمبل و نمایندهٔ راهنمایی و ارشاد در تمام زمینه هاست و این خصیصه از خلال پند ها و اندرزهایی که با وی عجین شده است، حاصل می شود.

در رویکردی دیگر می توان دریافت که شاعر به صورتی غیر مستقیم به حاکمان توصیه می کند تا برای نجات جامعه و نیل به اهداف آرمانی بهای بیشتری به زن و جایگاه اجتماعی او بدهند؛وی معتقد است این امر در گرو تعلیم ، تربیت و دانایی زنان یک جامعه است.

ارجاعات و منابع:

ـ آرین پور،یحیی (۱۳۷۶) از نیما تا روزگار ما،انتشارات زوّار، تهران،چاپ دوم.

ـ اتکینسون،ریتا و همکاران(۱۳۸۵)زمینهٔ روان شناسی، ترجمهٔ محمد نقی براهنی و همکاران، انتشارات رشد.

ـ اعتصامی، پروین(۱۳۷۳) دیوان اشعار ،تدوین فریده دانایی،انتشارات نگاه،تهران،چاپ دوم.

ـ بهار،محمدتقی(۱۳۶۸) دیوان اشعار، انتشارات توس ،تهران ،چاپ پنجم.

ـ زرین کوب ،عبدالحسین و حمید(۱۳۸۴)نقد ادبی،انتشارات دانشگاه پیام نور، تهران ،چاپ یازدهم.

ـ شولتس، دوآن (۱۳۶۴) روان شناسی کمال، الگوهای شخصیّت سالم، ترجمهٔ گیتی خوشدل،انتشارات نشرنو،تهران،چاپ دوم.

ـ فرّخی یزدی،محمد(۱۳۶۶)دیوان اشعار، انتشارات امیرکبیر، تهران،چاپ هشتم

ـ کریمی، یوسف(۱۳۷۴) روان شناسی شخصیّت، انتشارات ویراییش ،تهران چاپ اوّل .

ـ مای لی،(۱۳۶۸) ساخت،پدیدآیی و تحوّل شخصیّت، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اوّل.

تحلیل شعر « ققنوس » نیما بر اساس نظریهٔ سیستمی–نقشی هالیدی

حسن قمی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت معلّم تهران

چکیده:

ادبیات هنری کلامی است از این رو استفاده از مطالعات زبان شناختی در خوانش و تحلیل متون ادبی می تواند مفید باشد. نگرهٔ «سیستمی–نقشی» هالیدی یکی از این مطالعات است که علاوه بر تحلیل «واژه» و «جمله»، «متن» و «گفتمان» را نیز به عنوان واحد هایی زبانی بررسی می کند و حاصل این بررسی ها را در «بافت موقعیت» اثر قرار می دهد و می سنجد؛ به همین جهت برای مطالعات ادبی، سودمند است. این نگره، متن را در سه سطح: ساخت متنی، ساخت اندیشگانی و ساخت بینافردی مورد مطالعه و تحلیل قرار می دهد.

نگارنده در این نوشتار، در چارچوب این نظریه به خوانش و تحلیل شعر «ققنوس» نیما یوشیج می پردازد. «ققنوس» نخستین شعر آزاد نیماست که در سال ۱۳۱۶ سروده شده است. این شعر علاوه بر اینکه طلیعهٔ شعر آزاد (نو نیمایی) است سرآغاز «نماد گرایی اجتماعی» در شعر معاصر نیز به شمار می آید.

کلیدواژه ها:
ققنوس؛ نگرهٔ سیستمی–نقشی هالیدی؛ نیما یوشیج.

مقدمه:

در دهۀ دوم قرن بیستم بود که دانش زبان شناسی نوین توسط فردینان دوسوسور فرانسوی بنا نهاده شد و بعدها به زبان شناسی ساختاری شهرت یافت. واحد بررسی زبان شناختی از دیدگاه سوسور واژه بود در حالی که پس از او، اوج پژوهش های جمله بنیاد، نگرۀ زبان شناسی زایشی چامسکی بود و هم زمان با این نگره، نگرۀ متن بنیاد مکتب ساختارگرایان نیز رشد کرد. به دنبال آن در نیمۀ دوم قرن بیستم دو نگرش متضاد مطرح شد یکی نگرش مبتنی بر تبیین صوری زبان هم چون پدیده ای درون فردی و ذهنی و دیگری تفکر مبتنی برتبیین زبان به مثابۀ پدیده ای بینافردی واجتماعی. نمونۀ نوعی نگرش دوم نظریۀ «زبان شناختی سیستمی- نقشی» است که در مکتب زبانشناسی نقش گرا به دست هالیدی ساخته و پرداخته شده است.

زبان شناسی نقش گرا که با پذیرش اصول ساخت گرایی، بر نقش زبان و واحدهای ساختاری آن هم تاکید می کند، از جهات بسیار مناسب مطالعات ادبی است؛ یکی از این جهت که این نظریه به جنبه های خاص، ممتاز و وابسته به متن هر جمله نیز توجه دارد؛ به عنوان مثال، فلان جمله با متنی که درآن به کار رفته چه ارتباطی دارد. در حالی که زبان شناسی زایشی و ساختگرا به چنین ظرایفی توجه ندارند (حق شناس، ۱۳۸۲: ۷۶). دیگر این که در زبانشناسی نقش گرا توجه جدی به بافت موقعیت، موجب شده است در تحلیل زبان علاوه بر تحلیل ساخت جمله، دو ساخت متن و گفتمان نیز بررسی شوند.

ادبیات هنری کلامی است از این رو حق شناس (۱۳۷۰: ۱۴) بهره گیری از دو نظام زبان و ادبیات را در آفرینش آثار ادبی به یک میزان اجباری می داند. هالیدی نیز تجزیه و تحلیل متن ادبی، به مثابۀ دست ساختی زبانی را دفاع از شأن آن در مقام ادبیات می داند و معتقد است تحلیل زبانشناختی بر آگاهی ما از متن می افزاید و لذت متن را بیشتر می کند. به نظر او به متن، بافت موقعیتی و خواننده، بخش چهارمی نیز باید افزود و آن «ادبیت» است (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۷۵). بنابراین در چارچوب این نظریه می توان اثر ادبی را در بافت موقعیت تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی، ادبی و فرهنگی آن قرار داد و ارزیابی کرد.

در سالهای اخیر پژوهندگان به تجزیه و تحلیل زبان شناختی شعرهایی از شاعران معاصر پرداخته اند که از منظر شیوهٔ تحقیق، پیشینه ای برای پژوهش هایی از این دست به شمار می آیند. نگارنده در این نوشتارشعر«ققنوس» نیمایوشیج را برای خوانش و تحلیل برگزیده است.

بنیان گذار شعر نو فارسی، نیما یوشیج (۱۲۷۶ – ۱۳۳۸ ش) شعر « ققنوس» (۱۳۱۶) را سالها پس از انتشار «افسانه» (۱۳۰۱) منتشر کرد. با انتشار ققنوس، که نخستین شعر آزاد نیماست، گونهٔ «شعر آزاد نیمایی» متولد شد. در این شعر نیما، ما با تحول زبان، محتوا و شکل شعر نسبت به گذشته مواجهیم. از این رو بررسی و تحلیل زبانی و محتوایی این شعر دارای اهمیت بسیار است. پیش از این، تفسیر و تأویل هایی در مورد این شعر – که بیشتر محتوایی بوده – به دست داده اند. از مهمترین آنها می توان به تفسیر پورنامداریان در «کتاب خانه ام ابری است» اشاره کرد؛ که به تفسیر چند شعر نیما از جمله شعر ققنوس پرداخته، حمیدیان نیز در کتاب «داستان دگردیسی» به تحلیل محتوایی این شعر پرداخته است. اما تا کنون تحقیق مدونی که در چارچوبی مشخص، منحصراً به محتوا و زبان شعر ققنوس بپردازد صورت نگرفته است. علاوه بر آن خوانش این شعر بر اساس نظریهٔ سیستمی-نقشی هالیدی (که تا کنون صورت نگرفته است) می تواند ما را با افق های تازه ای در تفسیر این شعر آشنا کند.

حال، پس از مروری بسیار کلی و گذرا بر زبان شناسی نقش گرا و ارتباط آن با ادبیات و تبیین چارچوب تحقیق، ضروری است ابتدا طرحی از نظریهٔ «سیستمی-نقشی» هالیدی تدوین گردد تا ضمن ترسیم الگویی برای تفسیر شعر، خوانندگان نیز با مبانی تحقیق آشنا گردند. به دنبال آن، بعد از آشنایی مختصری با نیما و ققنوس، به خوانش و تحلیل شعر ققنوس بر مبنای این نظریه پرداخته می شود.

نگرهٔ سیتمی- نقشی

در این نگره، نظام معنایی، بنیان زبان انگاشته می شود که در حول محور متن یا گفتمان شکل می گیرد. از آنجا که در این نگره پدیده های زبانی با ارجاع به نقش و کارکرد آن در جامعه و یا متن، توصیف و تبیین می شوند، برای توصیف معناهایی که هر زبان به طور عام و هر متن به طور خاص می تواند داشته باشد، باید نقش های زبان را تبیین کرد که بخش نقشی، نظام معنایی زبان را تعیین می کند. هالیدی نقش ها و معناهای زبان را سه دسته ذکر می کند:

نقش اندیشگانی، نقش بینافردی و نقش متنی، که این سه معنا در هر متن، به صورت هم زمان و مکمل یکدیگر وجود دارد. هریک از این نقش ها، درون نظام زبان، یعنی در لایه های معنایی، واژی-دستوری و واجی زبان عمل می کند و در ساخت و روابط خاصی از بافت و معنا، پدیدار می شوند؛ از این رو تحلیل و فهم هر یک از این معناها و نقش ها منوط به فهم ساخت اندیشگانی، ساخت بینافردی و ساخت متنی است.

ساخت اندیشگانی:

زبان ابزار بازنمایی جهان بیرون و جهان درون است. تجربه ها و تصاویری که ما از جهان پیرامون و جهان ذهنی خود داریم به وسیلهٔ زبان مقوله بندی، رمز گذاری و درنهایت بیان می شوند. این ساختار در واحد بند عمل می کند. عناصر و نظام جهان از رهگذر این ویژگی زبان است که وارد زبان می شوند. این ساخت دارای سه بخش اصلی است:

- فرآیند؛ که ناظر است بر یک رخداد، کنش، حالت، گفتار و ... مثل: دویدن،گفتن و ... .
- مشارکین فرآیند؛ که عناصر دست اندر کار فرآیند را در بر می گیرند و حول محور فرآیند عمل می کنند.
- عناصر پیرامونی فرآیند؛ که زمان، مکان، شیوهٔ عمل، ابزار و شرایط فرآیند را فراهم می کنند. (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۳۹-۴۸)

ساخت بینافردی:

در یک ارتباط زبانی، هر فرد یک نقش ارتباطی نظیر: پرسش گر، پاسخ گو و ... برای خود برمی گزیند و نقش یا نقش های مکملی برای دیگران قایل می شود که در چارچوب همین نقش ها دست به کنش می زند. این کنش های کلامی (ارتباطی) در لایه های واژی-دستوری زبان به وسیلهٔ ساختار وجهی بند تحقق می یابند. در زبان سه وجه: اخباری، التزامی و امری وجود دارد که همین وجه، نوع قضاوت گوینده را نسبت به فرآیند مورد نظر نشان می دهد. (همان: ۲۷ و ۵۰-۵۳)

ساخت متنی:

دو ساخت اندیشگانی و بینافردی در قالب ساخت متنی، شکل می گیرند. این مکانیسم مبتنی بر چگونگی ترتیب و آرایش اطلاعات اندیشگانی و بینافردی است که در بند آمده اند. ساخت متنی بند، خود به دو ساخت متمایز «مبتدا-خبری» و ساخت «اطلاعاتی» و یک بخش غیر ساختاری یعنی «انسجام» تقسیم می شود.

ساخت مبتدا-خبری نشان می دهد که گوینده می خواهد از چه چیزی سخن بگوید؛ مبتدا موضوع و مسألهٔ اصلی پیام است، و خبر، چیزی است که دربارهٔ مبتدا گفته می شود.

ساخت اطلاعاتی متن به دو عنصر کهنه و نو تقسیم می شود. اطلاع کهنه، اطلاعی است که پیش از آنکه بیان شود به نحوی بر مخاطب آشکار است و معمولا درمحل مبتدا قرار می گیرد در مقابل، اطلاع نو، اطلاعی است که پیش از عرضهٔ آن در متن سخنی از آن به میان نیامده و معمولا در محل خبرمی نشیند.

انسجام نیز به مناسبات معنایی که میان عناصر یک متن وجود دارد اطلاق می شود و عبارت است از: «ارجاع»، «حذف»، «جانشینی»، «پیوند» و«انسجام واژگانی». (همان: ۵۴-۷۰)

عوامل انسجامی متن، در زبان فارسی این گونه تعریف شده اند:

- ارجاع: رابطه ای معنایی است میان یک عنصر ارجاعی با مرجعش، به طوری که به وسیلهٔ ارجاع به آن مرجع، قابل تعبیر باشد. در زبان فارسی ارجاع از طریق ضمایر شخصی، مشترک، اشاره، مبهم، صفات سنجشی و برخی از قیدها صورت می گیرد.

- جانشینی: جایگزینیِ یک عنصر است به وسیلهٔ عنصری دیگر؛ که ممکن است در سطح یک واژه، یک گروه و یا یک جمله ظاهر شود.

- حذف: حذف را نوعی جانشینی می دانند، امّا نوعی جانشینی که به وسیلهٔ عامل یا عنصری پر نمی شود. آن را «جانشینی صفر» نیز می نامند؛ در حقیقت چیزی است که چون فهمیده می شود، نیازی به بیان آن نیست.

- پیوند: پیوند به خودی خود، عامل انسجام نیست، بلکه به سبب معنای خاصی که ایجاد می کند، به طور غیر مستقیم، عامل انسجام است. پیوند به چهار دسته تقسیم می شود: افزایشی، تباینی، علّی و زمانی.

- واژگانی: این نوع انسجام بر اثر انتخاب واژه های مرتبط به دست می آید؛ حوزهٔ وسیعی دارد و کلیهٔ روابط معنایی واژه ها را شامل می شود؛ و به دو دسته تکرار و با همآیی تقسیم می گردد. (شیری، ۱۳۸۲: ۱۱-۱۴)

نیما و ققنوس

ققنوس (مرغ آتش) از جمله پرندگان افسانه ای بی نظیر در اساطیر باستان است و با آتش پیوندی دیرینه دارد. معادل ققنوس در ادبیات انگلیس Phonix و در ادبیات فرانسه Phenix است. به طور کلی پرنده های وابسته به آتش و پرتو های خورشید را ققنوس می گویند.

ققنوس اساطیری در فرهنگ اساطیر این گونه معرفی شده است:

«ققنوس، مرغی افسانه ای، خوش رنگ و خوش آواز که تولید مثل او با همهٔ موجودات متفاوت است، بدین قرار که وقتی عمرش به آخر رسید هیزم بسیار جمع می کند و بر بالای آن می نشیند و آوازهای خوش می خواند. ققنوسان دیگر بر گرد او می آیند. بال می زنند و منقار بر منقار یکدیگر می سایند تا اینکه آتشی از آن افروخته گردد و او در آن آتش بسوزد. از خاکستر او تخمی و از آن تخم، ققنوسی دیگر پدید آید». (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۴۱)

ققنوس نخستین شعر آزاد نیما است. این شعر در بهمن ماه سال ۱۳۱۶ سروده شده و نخستین بار در اردیبهشت سال ۱۳۱۹ در شمارهٔ دوم سال دوم مجلهٔ موسیقی به چاپ رسیده است. اگر چه افسانهٔ نیما را اولین شعر در تحول شعر فارسی می دانند و در واقع مانیفست شعر نو با این شعر شروع می شود ولی با ققنوس، دورهٔ دیگری در اشعار نیما شروع می شود و آن رشد جنبهٔ سمبلیستی عمیق این شاعر و خروج کامل شعر در صورت، زبان و معنی از اصول و ضوابط سنت است. به بیان دیگر شعر آزاد نیمایی با سروده شدن ققنوس متولد شد. ققنوس طلیعهٔ «شعرآزاد» و منشأ «نماد گرایی اجتماعی» در شعر معاصر فارسی است.

درققنوس، نیما از مرغی انزوا طلب و خوش آواز سخن می گوید که از وزش بادهای سرد، بادهای ناملایم روزگار، آواره و تنها مانده است. و به ترکیب ناله ها و سرودهای غم انگیز خود می پردازد. در این شعر انزوا و گوشه گیری مرغ را می توان دلیلی بر ناسازگاری شاعر با محیط اجتماعی خود و ناتوانی او در ارتباط با جامعهٔ خود دانست. خاکستر شدن مرغ،

فاصله ای است که شاعر از محیط اجتماعی خود می گیرد و از روزمرگی جدا می شود. اما از خاکستر شدن او مرغان دیگری پر می گشایند و تحمل رنج و درد و خاکستر شدن، برای شاعر، هرگز بی ثمر نمی ماند، چرا که نسلی نو پس از او زنده می شوند و شیوه و منش او را ادامه می دهند. زایش نسلی تازه از خاکستر مرغ، با وجود تحمل درد و رنج های فراوان با پیام خوش بینانه ای همراه است. شاعر با سوختن خود به نسل های دیگر فرصت زندگی می بخشد.

حمید زرین کوب در بارهٔ ققنوس نیما چنین می گوید:

«ققنوس در واقع کنایه ای است از خود شاعر و شعراو. او نمی خواهد زندگی اش مانند دیگران بی حاصل و در خور و خواب سپری شود... از این رو، خود را در آتش می افکند، در آتشی از نفاق که به یک جهنم تبدیل یافته شده و خود را به خاکستر تبدیل می کند تا جوجه هایش از دل خاکستر به درآیند و دنبال کار او را بگیرند. نیما کار خود را آغاز می کند. او نه تنها نسبت به وزن و قافیهٔ سنتی به عصیان برمی خیزد، بلکه نسبت به قواعد زبان سر از اطاعت برمی پیچد و برای شعر زبان و بلاغتی نو می آفریند. او شکل و موسیقی تازه ای برای شعر به وجود می آورد. البته وزن و قافیه را به کلی رد نمی کند، بلکه مانند ورلن، هم وزن و قافیه را به شکل تازه می پذیرد و هم از موسیقی الفاظ و ضرورت های وزن و قافیه استفاده می برد». (۱۳۵۸: ۶۶-۶۵)

پورنامداریان نیز این گونه شعر ققنوس را می خواند:

«شعر ققنوس وصف حال سمبلیکی از خود نیماست و موقع و مقام او به عنوان شاعر سنت شکن و نیز نسبت او با شاعران دیگر، و پیش بینی سرنوشتی که در انتظار اوست. حکایت ققنوس که عطار در منطق الطیر آورده است، الهام بخش نیما در این شعر است. اما نیما ققنوسی را که خویشتن را در او می بیند وصف می کند نه ققنوسی را که جدا از او مرغی است که در افسانه هستی دارد». (۱۳۷۷: ۱۱۷و۱۱۸)

سعید حمیدیان نیز، در تفسیرش از ققنوس نیما می نویسد:

«این مرغ خود شاعر است. و سردی بادها، تمامی آنچه از افسردگی ها و عوامل نامساعد با آن دست به گریبان است. به شاخ خیزران از جهت استحکام و استقامت است یا به گزمه و داروغه هایی ناظر است که چوب خیزران را به عنوان مظهر اقتدار و تنبیه به دست می گرفته اند. پرندگان به احتمال قوی نماد شاعران محیط گوینده اند و... . (رک: ۱۳۸۱: ۱۷۳-۱۷۹)

با وجود همهٔ تفاسیر موجود در این باب، گویی نمادهایی چون ققنوس، ناله های گم شده، شعلهٔ خرد، آتش تجلیل یافته و ... هم چنان شرح ناپذیرند و همواره نسلی نو، با خوانش و تأویل هایی تازه می طلبند. تأویلی که ما از این شعر داریم تقریبا همان است که دیگر پژوهندگان گفته اند، اما ما برآنیم که نشان دهیم چگونه ساخت های گوناگونِ متن، فضا و مایه های معنایی شعر را شکل می دهد.

ققنوس

۱ ققنوس، مرغ خوش خوان، آوازهٔ جهان/ ۲ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ ۳ بر شاخ خیزران،/ ۴ بنشسته است فرد./ ۵ بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان.

۶ او ناله های گم شده ترکیب می کند،/ ۷ از رشته های پارهٔ صدها صدای دور،/ ۸ در ابر های مثل خطی تیره روی کوه،/ ۹ دیوار یک بنای خیالی/ ۱۰ می سازد.

۱۱ از آن زمان که زردی خورشید روی موج/ ۱۲ کم رنگ مانده است و به ساحل گرفته اوج/ ۱۳ بانگ شغال، و مرد دهاتی/ ۱۴ کرده است روشن آتش پنهان خانه را./ ۱۵ قرمز به چشم، شعلهٔ خردی/ ۱۶ خط می کشد به زیر دو چشم درشت شب/ ۱۷ وندر نقاط دور،/ ۱۸ خلقند در عبور.

۱۹ او، آن نوای نادره، پنهان چنان که هست،/ ۲۰ از آن مکان که جای گزیده ست می پرد./ ۲۱ در بین چیزها که گره خورده می شود/ ۲۲ با روشنی و تیرگی این شب دراز/ ۲۳ می گذرد./ ۲۴ یک شعله را به پیش/ ۲۵ می نگرد.

۲۶ جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی/ ۲۷ ترکیده آفتاب سمج روی سنگهاش،/ ۲۸ نه این زمین و زندگی اش چیز دلکش است/ ۲۹ حس می کند که آرزوی مرغ ها چو او/ ۳۰ تیره ست همچو دود، اگرچند امیدشان،/ ۳۱ چون خرمنی زآتش/ ۳۲ در چشم می نماید و صبح سفیدشان./ ۳۳ حس می کند که زندگی او چنان/ ۳۴ مرغان دیگری ار به سرآید/ ۳۵ در خواب و خورد،/ ۳۶ رنجی بود کز آن نتوان نام برد.

۳۷ آن مرغ نغزخوان،/ ۳۸ در آن مکان زآتش تجلیل یافته،/ ۳۹ اکنون، به یک جهنم تبدیل یافته،/ ۴۰ بسته ست دم به دم نظر و می دهد تکان/ ۴۱ چشمان تیزبین./ ۴۲ وز روی تپه،/ ۴۳ ناگاه، چون به جای پر و بال می زند/ ۴۴ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ،/ ۴۵ که معنی اش نداند هر مرغ رهگذر،/ ۴۶ آنگه ز رنج های درونیش مست،/ ۴۷ خود را به روی هیبت آتش می افکند.

۴۸ باد شدید می دمد و سوخته ست مرغ!/ ۴۹ خاکستر تنش را اندوخته ست مرغ!/ ۵۰ پس جوجه هاش از دل خاکسترش به در! « بهمن ۱۳۱۶ » (یوشیج، ۱۳۷۱: ۲۲۲ و ۲۲۳)

ساخت «مبتدا-خبری» و «اطلاعاتی»

عنوان «ققنوس» برای این شعر در حکم مبتداست و تمام شعر را می توان خبر و اطلاعی نو برای ققنوس به شمار آورد. این توصیف، در صورت شعری روایی و سرگذشت وار به مخاطب عرضه شده است. شاعر، شعر خود را در ۷ پاره و ۵۰ سطر (مصراع) سروده است. در ۲ پارهٔ نخست، عینا ققنوس توصیف می شود. شعر درسطر نخست، با واژهٔ ققنوس شروع می شود و نه تنها دراین بند، بلکه در بیشتر بندهای شعر همین ققنوس مبتدا به شمار می آید. بنابراین ما در این شعر با تعدد خبر مواجهیم. بیشتر بندهای شعر – چه مستقیم و چه با معنای استعاری – به ققنوس ارجاع دارند. در سطر آغازین، جایگاه قرار گرفتن مبتدا، متناسب با قواعد ساخت جمله در زبان فارسی است اما در سطر سوم با یک هنجار گریزی نحوی مواجهیم. هنجار معمول زبان، شکسته می شود و تا پایان شعر ساختار نحوی بیشتر جملات درهم ریخته است و این یکی از ویژگی های اساسی شعر است چرا که در تعریف شعر گفته اند: «شعر، حادثه ای است که در زبان رخ می دهد». پس، این جابه جایی و هنجارگریزی ها بی معنا نیست.

- برای مثال در سطر ۱۴ جابه جایی ارکان جمله، به « آتش پنهان » بار معنایی مضاعف بخشیده است و نشان از تأکید آگاهانهٔ شاعر بر« آتش پنهان » (که می تواند شعر نیما باشد) دارد.

اما هنجارگریزی های زبانی این شعر، گاهی زبان شعر را مبهم، و فهم ساخت مبتدا-خبری را مشکل کرده است. این ساخت ها اگرچه معنی را می رسانند اما در نگاه نخست و هم چنین از نظر زبانی از تعقید به دور نیستند. ویژگی دیگر زبانی که در ساخت مبتدا-خبری متن به چشم می خورد حذف مبتداست که از شناسهٔ فعل و قرینه های معنوی قابل فهم است. هم چنین فاصله افتادن میان مبتدا و خبر که در پاره های ۴ و ۶ مشهود است.

در همان سطرهای نخستین، شاعر ذهن مخاطب را که به ققنوس و طبیعت معطوف شده، با ترکیبات: «ناله های گم شده»، «آوازهٔ جهان» و «بنای خیالی ساختن» از طبیعت باز می گرداند و نوید چند لایه ای بودن معنا را می دهد. نسبت دادن «فردنشستن»، «ترکیب کردن»، «ساختن بنای خیالی» و ... می تواند نوعی استعارهٔ دستوری به شمار آید و اینها نشان از آن دارند که ققنوس نیما، مرغی ساده و طبیعی نیست به همین دلیل تنهاست و... .

شاید پیش تر از آن، در سطر آغازین، تأکید شاعر بر مرغ بودن ققنوس معنی نفی می دهد و می خواهد به خواننده هشدار دهد که، ققنوس مرغی معمولی نیست، یا اصلا مرغ نیست؛ نماد است. در هر صورت، فضای معنایی شعر، چند لایه ایست. ما در این فضا، بیشتر با خبر و اطلاع نو مواجهیم که همه به ققنوس و معنای نمادینش بازمی گردد.

انسجام

نگاهی به ابزارهای انسجام دراین شعرنشان می دهد که شاعر، بیش از هر چیز از عنصر ارجاع و انسجام واژگانی بهره گرفته است. بهره گیری از انسجام واژگانی می تواند به دلیل روایی بودن این شعرباشد و«شعرهای روایی معمولا ساختاری منسجم تر از اشعار غیر روایی می یابند، یا به بیانی دیگر انسجام ساختاری درسروده های روایی، آسان تر پدید می آید». (حسن لی،۲۱۲:۱۳۸۳) لازمهٔ یک شعر روایی آن است که رشته ای مصرع ها را به یکدیگر پیوند بزنند. دراین میان، به نظر می رسد عناصر ارجاعی، عوامل انسجام واژگانی و پیوند، نقش پر رنگی دارند.

بر اساس آمار، بیشترین عامل انسجامی که در انسجام متنی این شعر، نقش داشته، عنصر ارجاعی است با ۷۲ مورد. این شعر از زاویه دید سوم شخص روایت می شود. شخصیت اصلی ققنوس است که از مصرع پنجم شعر، ضمیر سوم شخص «او» جانشین آن می شود و د ر ۷ پارهٔ شعر، همواره تکرار می شود علاوه بر آن در دو مصرع ۱۹ و ۳۷ نیز ترکیب وصفی جانشین ققنوس می شود و در نتیجهٔ آن، شعر از بافت ارجاعی مناسبی برخوردار شده است. تمام فعل های به کار رفته در این شعر نیز، سوم شخص مفرد اند. در پی کاربرد هنرمندانهٔ همین عوامل ارجاعی است که ذهن مخاطب در خوانش شعر، همواره به ققنوس برمی گردد و با موضوع شعر، درگیر می شود. بسامد بالای عناصر ارجاعی از لحاظ دستوری نیز قابل توجیه است چون وجود ضمایر و افزونه های فعلی یک الزام دستوری است.

درانسجام واژگانی این شعر، شاعر، بیش از هر چیز از طبیعت بهره جسته است. نیما فرزند طبیعت است. وی واژگان شعری خود را از اجزای طبیعت انتخاب می کند و هر یک از آن واژه ها را به نمادی برای بیان غم ها و دردهای خود و انسان معاصرخود بدل می کند. اما «طبیعت و نمادهای برگرفته از آن، تنها نمایانگر اندوه و درد تنهایی و ستمدیدگی و اختناق و استثمار و فقر و بی پناهی نیست، بلکه با تمام احساس ها، ادراک ها، باورها، بیم ها وامید ها، شور وشوق ها و آرزوهای فردی و اجتماعی آدمی هماهنگ است». (مختاری،۱۳۷۱:۲۰۴-۲۰۵) بنابراین تکرارها، هم معنایی ها، با هم آیی و ارتباط واژگان در شعر او اتفاقی و بی معنا نیست؛ به ویژه که این شعر، شعری نمادین است.

در شمارش انسجام واژگانی شعر ۵۲ مورد به چشم می خورد که ۲۹ مورد از آن را تکرار از نوع بازگویی تشکیل می دهد. کلمات زیادی در طول شعر تکرار می شوند. گرچه تکرار واژه می تواند ملال آور باشد ولی شاعر از این عامل به شکل زیبایی استفاده کرده است. این تکرار ها بیشتر در واژگان کلیدی شعر صورت گرفته:

- مثل: مرغ ۷ بار، تیره ۳ بار، آتش ۴ بار، چشم ۴ بار، شب ۲ بار، رنج ۲ بار، شعله ۲ بار، حس می کند ۲ بار و ...

۸ مورد از تکرارها نیز از نوع هم معنایی است:

- مثل: آفتاب و خورشید، پرنده و مرغ، نوا و ناله و بانگ و صدا، چشم و نظر و...

گونهٔ دیگر انسجام واژگانی، باهم آیی واژگان است از نوع کلمات هم شمول؛ ۱۳ دسته از کلماتی که از لحاظ معنایی هم شمول اند در این شعر به چشم می خورد. در اینجا دو دسته ازکلمات هم شمول شعر را برای نمونه می آوریم:

- ققنوس، مرغ، مرغ خوش خوان، پرندگان، می پرد، نغزخوان، پر و بال زدن، جوجه ها.
- آتش، روشن کردن، شعله، دم، دود، خرمن، باد، سوخته، سوزناک، جهنم، خاکستر.

نوع دیگر باهم آیی، تقابل و تضاد معنایی واژگان شعر است. این عامل در۳مورد ازاین شعر مشهود است:

- روشنی و تیرگی، صبح و شب، آوازهٔ جهان با ناله های گم شده که پارادوکس می نماید.

مؤلفهٔ انسجامی دیگر، عامل پیوند است که به خودی خود، عامل انسجام نیست، بلکه انسجام ایجاد می کند. ۱۲ مورد از موارد پیوند در این شعر از نوع افزایشی است که با توجه به روایی بودن شعر، طبیعی می نماید. اغلب با حرف ربط «واو» جملات هم پایه به هم ربط داده شده اند. جز در مصرع های ۲۶، ۲۷ و ۲۸ که تکرار عامل نفی «نه»، عامل پیوند افزایشی شده است. نمونهٔ آشکار عنصر پیوند افزایشی که در روایت این شعر نقش محسوسی داشته در پارهٔ سوم شعر دیده می شود.

در پیوندهای موجود در این شعر، از پیوند علّی استفاده نشده است و این خود دلیلی است بر قطعی بودن اندیشهٔ شاعر و ثبات رأی و اطمینانش نسبت به سخن و اندیشهٔ خود. که او سخن خود را نیازمند هیچ توجیه و تعلیلی نمی داند. امّا در پیوند زمانی، روایی بودن شعر ایجاب کرده است شاعر با آوردن قید زمان و پیوند دادن جملات با هم، توالی زمانی حوادث را در شعر بیان کند. در مصرع های پایانی شعر کاربرد این نوع پیوند محسوس تر است.

شعر ققنوس در موجزترین حالت ممکن سروده شده و عنصر حذ ف در ایجاز آن نقش بسزایی داشته است. حذف های بدون قرینه در جاهایی از شعر، باعث ابهام شده اند. شاعر در مصرع ۱۵ بدون هیچ قرینه ای فعل را حذف کرده که در نتیجهٔ آن ترکیب «قرمزبه چشم» برای مخاطب، مبهم شده است. در بعضی موارد، نهاد جمله با توجه به قرینهٔ معنوی و فضای شعر حذف شده که قابل فهم است مثل مصرع های ۲۴ و۲۵.

مؤلفهٔ انسجامی دیگر عامل جانشینی است که شاعر در سرایش این شعر از آن استفاده نکرده است.

ساخت بینافردی

نگاهی به ساختار وجهی این شعر نشان می دهد که وجه جمله ها در همه موارد، جز در سطرهای ۳۴ و ۳۶، اخباری است. کاربرد وجه اخباری نشان از قطعیت خبر نزد شاعر دارد. اگر گوینده به وقوع فعل یقین داشته باشد یا سخنش را قطعی مطرح سازد در سخنش از وجه اخباری استفاده می کند (وحیدیان کامیار،۵۴:۱۳۸۴). از این رو اخباری بودن اکثر جملات این شعر نشان از اطمینان و اندیشهٔ راسخ شاعر دارد. اما در مصرع ۳۴ باتوجه به تردید گوینده و شرطی بودن جملهٔ بعد از «ار» فعل «به سرآید» در وجه التزامی است. به تبع آن در مصرع ۳۶ نیز جواب شرط به وجه التزامی مطرح می شود. آری زبان جملات نیما حاکی از اعتقاد کامل و اطمینان او به پیش بینی اش دربارهٔ سرنوشت خویش است. گویی مطمئن است که از خاکستر او جوجه هایی (شعر نو یا شاعران پیرو نیما) بیرون می آیند و راه و اندیشه اش را جاوید نگه می دارند. شعر ققنوس به زمان حال اخباری بیان شده است، حالی که استمرار دارد. شعر چنین وانمود می کند که وقایع و اعمال، در حال شدن هستند و اتفاق می افتند؛ یعنی برای مخاطب امروزی، مخاطب دیروزی و مخاطب فردا حالت فعلیت و اکنون را می رساند. استمرار و زمان حال نشان از دوام اختناق و دوام جنبش نیز دارند و این، بن مایه های اصلی شعر، یعنی: قطعیت تکاپو و حرکت و وجود رنج، را تأیید می کند.

شایان ذکر است که از۳۳ فعل به کار رفته دراین شعر، ۹ فعل درساخت گذشته نقلی به کار رفته که بر فرآیند هایی که تقریباً در زمان حال رخ داده اند، دلالت می کنند. زیرا یکی از کاربرد های فعل گذشته نقلی در فعل های لحظه ای-تداومی است که بر مضارع اخباری دلالت دارند.(همان:۴۴)

ساخت وجهی شعر نشان دهنده این واقعیت است که در جایگاه فاعل فقط ققنوس حضور دارد. درابتدای شعر آشکارا بیان می شود. سپس ضمیر سوم شخص او، جانشین آن می شود و در بعضی موارد کلا ذکر نمی شود و فاعل محذوف است. کاربرد ضمیر سوم شخص و نبودن هیچ دیالوگی در متن، می تواند نشانی بر تنهایی شاعر و بی هم زبانی اش باشد. در مصرع ۳۷ «آن مرغ نغز خوان» بدلی برای ققنوس به شمار می آید، بعد از آن، لفظ «مرغ»، فاعل قرار می گیرد و در بند پایانی، ققنوس که در بند نخست آشکارا بیان می شود گویی که در آتش سوخته و نابود شده، در ضمیر متصل «ش» متجلی می شود. تمام افعال در این شعر، سوم شخص مفرد اند و متناسب با روایت به شیوهٔ دانای کل.

ساخت اندیشگانی

فرآیند ها:

در ساخت اندیشگانی شعر ققنوس، شاعر از ۳۳ فرآیند بهره گرفته، که ۲۷ مورد آن فرآیندهایی مادی است. فرآیندهای مادی کنش و حرکت را نشان می دهند و برانجام کار یا رخداد و واقعه ای دلالت دارند. در ابتدای شعر، ققنوس نشسته است. سپس، می پرد و حرکت می کند و سرانجام می سوزد و خاکستر می شود و دوباره خاکسترش به جوجه تبدیل می شود. این همان جنبش و حرکتی است که طی فرآیندهای مادی به مخاطب عرضه شده است. بیشترِاین فرآیندها، دارای معنایی عاریتی و استعاری نیز هستند که ساخت چند لایه ای معنا را در شعر خلق کرده اند. همین چند لایگی معناست که شعر ققنوس را نمادین ساخته است. در فرآیند های به کار رفته در این شعر، ۳ فرآیند ذهنی در سطرهای ۲۱ و ۲۹ و ۳۳ دیده می شود. هم چنین، با ۲ فرآیند رابطه ای درسطرهای ۲۸ و ۳۰، و یک فرآیند وجودی در سطر ۲۶ مواجهیم. به طور طبیعی در هر متنی فرآیندهایی جز فرآیند غالب وجود دارد. امّا فرآیند غالب در این شعر نیما، همان فرآیند مادی است که با ساختی استعاری و چند معنایی، شعر ققنوس را تشکیل داده است. فرآیندهایی که در ایجاد لایه های معنایی شعر و در نهایت نمادین ساختن آن، نقش داشته اند، آنها اند که بیشترین کاربرد و بار معنایی شان شامل انسان می شود نه حیوان؛ از این رو استفادهٔ آنها موجب مرموز شدن معنا و تفسیر و تأویل های متفاوت از این شعر شده است و این سرآغاز سبکی است که خود نیما با اشعار دیگرش به کمال می رساند و دیگران ادامه می دهند. برخی از این فرآیندها عبارت است از:

- ترکیب کردن، ساختن، خط کشیدن، نگریستن، حس کردن، نام بردن، دانستن، کم رنگ ماندن، اوج گرفتن، روشن کردن و ... .

شرکت کنندگان در فرآیند:

نگاهی به شرکت کنندگان در فرآیند نشان می دهد که ققنوس، مؤثرترین جنبنده، کنشگر و محرک در میان شرکت کنندگان فرآیند هاست. جنبندهٔ دیگر مرد دهاتی است که او نیز در کنار ققنوس در این شعر دارای معنایی کنایی و نمادین شده است. او (نیما) آتش پنهان خانه را روشن کرده و بر سر شاخ نشسته است و ناله هایش را ترکیب می کند و دیواری خیالی می سازد. و در نهایت خود را در هیبت آتش می افکند و... .

در ۳۳ فرآیند این شعر ۱۷ فرآیند، با فعل ناگذر و ۱۶ فرآیند، با فعل «گذرا» وجود دارد. فعل های ناگذر تنها به این دلیل که یک شرکت کننده می پذیرند، تک ارزشی اند؛ یعنی نشان دهندهٔ انجام و رخداد واقعه ای بدون مشارکت دیگران اند در حالی که فعل های گذرا، چند ارزشی اند و این قابلیت را دارند که چند شرکت کننده داشته باشند. در واقع، فرآیندهای گذرا نشان دهندهٔ صحنه های فعل و انفعال و جنبش اند. برای مثال در فرآیند «نشستن» که فعلی ناگذر است، تنها ققنوس شرکت می کند. در حالی که در فرآیند «تکان دادن» علاوه بر «آن مرغ نغزخوان»، «چشمان تیزبین» نیز شرکت می کنند.

همان طور که ملاحظه می شود شاعر از تنوّع فرآیندها برای خارج کردن شعر از فضای یکنواخت و راکد بهره گرفته و فضایی متحرک و پویا در شعر خلق کرده است.

عناصر پیرامونی فرآیندها:

شاعر در کنار شرکت کنندگان در فرآیندها، از عناصر پیرامونی فرآیندها نیز بهره گرفته است. با توجه به اینکه اکثر فرآیندهای موجود در این شعر مادی اند، عناصر پیرامونی فرآیندها را می توان به دو دستهٔ عناصر مکانی و زمانی تقسیم کرد.

در شعر نیما، ققنوس بر سر شاخ خیزران نشسته است. عباراتی چون: بر گرد او، به هر سر شاخی، روی موج، در ساحل، خانه، چشم درشت شب، آن مکان، بین چیزها، جایی که، در روی سنگهاش، این زمین، خرمنی از آتش، آن مکان، جهنم، روی تپه، روی کوه، به پیش، رنجهای درونیش و هیبت آتش، جملگی حاکی از عناصری هستند که بر مکان دلالت دارند و یا محوری را که این شعر از نظر مکانی بر آن استوار است نشان می دهند. و این عناصر همواره در پیرامون فرآیندهای شعر وجود دارند.

عناصر پیرامونی فرآیندهایی که بر زمان دلالت دارند، در این شعر نمود کمتری دارند و عبارت اند از: آن زمان که...، این شب دراز، دمی، شب، صبح سفیدشان، دم به دم، اکنون، ناگاه و آنگه، که برخی مختص قید اند و لازمهٔ هر روایتی، اما کلماتی مانند: شب و صبح از واژگان کلیدی و نمادین در اشعار نیما هستند که در چند لایه ای کردن معنا در شعر او نقش داشته و به نمادهایی ماندگار در شعر معاصر بدل شده اند.

نتیجه گیری

خوانش و تحلیل شعر «ققنوس» نیما یوشیج بر مبنای نگرش زبان شناختی «سیستمی- نقشی» هالیدی مؤید این پیش فرض است که این نگرش می تواند با تجزیه و تحلیل کلام، راه گشایی برای خواندن عمیق تر و تأویل علمی تر متون ادبی باشد. البته بافت موقعیت یا همان دانش زمینه ای نیز می تواند یاری گر خواننده در به دست دادن تفسیری جامع تر و مقبول تر باشد.

در ساخت متنی شعر دیدیم که هنجارگریزی های نحوی در بر هم ریختن ساخت مبتدا-خبری و پیچیده و مبهم کردن شعر نقشی چشم گیر داشته اند؛ حذف مبتدا، تعدد خبر و درهم ریختگی جملات نیز از ویژگی های دیگر ساخت متنی این شعر است. گاه نارسایی های زبانی در فهم ساخت مبتدا -خبری ابهام ایجاد کرده است. اما بررسی عوامل انسجام متنی - که بحثی معنایی است – نشان می دهد که در نتیجهٔ کاربرد عناصر ارجاعی، عامل واژگانی و عامل پیوند شعر از انسجام و پیوستگی مناسبی برخوردار شده است. حضور چشم گیر عنصر حذف، با ابهام و ایجاز موجود در شعر، تناسب دارد.

بررسی ساخت اندیشگانی شعر نیز نشان دهندهٔ این است که شاعر از رهگذر فرآیندهای مادی (که نشان دهندهٔ کنش و حرکت اند و بیشتر فرآیندهای این شعر از این نوع است) به توصیف ققنوس پرداخته است. با توجه به نمادین بودن شعر، فرآیندها و شرکت کنندگان آنها، دارای معنایی استعاری و چند لایه ای اند. عناصر پیرامونی فرآیند نیز متناسب با مادی بودن فضای شعر اغلب زمانی و مکانی اند.

ساخت بینافردی نیز مایه های معنایی شعر را تثبیت می کند. شعر به زمان حال اخباری روایت شده، که نشان دهندهٔ جاری بودن اتفاق است؛ یعنی برای مخاطب در هر زمانی گفته شده است. فاعل در شعر همواره سوم شخص مفرد است که می تواند نمودی از تنهایی و بی هم زبانی شاعر باشد. اخباری بودن ساخت وجهی شعر هم، حکایت از قطعیت معنا، تکاپوی شاعر و اعتقاد راسخ شاعر به سخن خود دارد.

پی نوشت:

۱. از تحقیقات انجام شده می توان به خوانش و تحلیل تعدادی از اشعار کوتاه نیما بر اساس این الگو در کتاب «به سوی زبانشناسی شعر؛ رهیافتی نقش گرا » اشاره کرد. هم چنین سهیلا فرهنگی در مقاله ای با عنوان «تحلیل گفتمانی شعر پیغام ماهی ها از سهراب سپهری» با استفاده از این الگو به تحلیل شعر پرداخته است (رک: مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، بهار و تابستان ۱۳۸۵، صص ۶۹ -۸۴).

۲. ما به جهت تاریخ سروده شدن و هم چنین به تبعیت از دکتر پورنامداریان در کتاب «خانه ام ابری است» این شعر را نخستین شعر آزاد نیما می دانیم. درخور یادآوری است که نخستین شعر آزاد نیما که منتشر شد شعر «غراب» بود که در مهرماه ۱۳۱۷ سروده و در آذرماه ۱۳۱۸ منتشر شد. شعر «گل مهتاب» نیز در سال ۱۳۱۸ سروده شده و در فروردین ۱۳۱۹ انتشار یافته است؛ هم چنین گفته اند «مرغ غم» نیز قبل از ققنوس انتشار یافته. (رک: پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۶ و ۱۲۴ ؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: پانوشت ص ۱۰۹).

۳. الگوی تحلیل در این مقاله همان است که آقایان مهاجر و نبوی در کتاب «به سوی زبان شناسی شعر؛ رهیافتی نقش گرا» پیشنهاد کرده اند. جهت کسب آگاهی بیشتر و فهم دقیق تر الگو لازم است به فصل اول کتاب مذکور مراجعه شود آنچه در این بخش آمده نقلی است به اختصار از فصل اول همان کتاب.

۴. این تعریف شعر از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است.

۵. پورنامداریان به برخی نارسایی های زبانی این شعر اشاره کرده است. (برای اطلاع بیشتر رک: ۱۳۷۷: ۱۵۶).

منابع

- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷) خانه ام ابری است، شعر نیما از سنت تا تجدد، چاپ اول، تهران: سروش.
- حسن لی، کاووس (۱۳۸۳) گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.
- حق شناس، علی محمد (۱۳۸۲) زبان و ادب فارسی در گذر سنت و مدرنیته، تهران: آگه.
- ---------- (۱۳۷۰) مقالت ادبی، زبان شناختی، تهران: نیلوفر.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) داستان دگردیسی، روند دگرگونی های شعر نیمایوشیج، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- زرین کوب، حمید (۱۳۵۸) چشم انداز شعر فارسی، تهران: توس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سلطنت، چاپ پنجم، تهران: سخن.
- شیری، علی اکبر (۱۳۸۲) « عوامل انسجام در زبان فارسی »، نشریهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، سال (۱۷)، شماره (۶۸).
- مختاری، محمد (۱۳۷۳) انسان در شعر معاصر، چاپ سوم، تهران: توس.
- مهاجر، مهران؛ نبوی، محمد (۱۳۷۶) به سوی زبان شناسی شعر؛ رهیافتی نقش گرا، تهران: نشر مرکز.
- وحیدیان کامیار، تقی؛ عمرانی، غلام رضا (۱۳۸۴) دستور زبان فارسی (۱)، چاپ هفتم، تهران: سمت.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۶۹) فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، چاپ اول، تهران: سروش.

با انسان درابدیتی پر ستاره

(بررسی وتحلیل مضامین انسان گرایانه در شعر احمد شاملو)

حجت الله کرمی
کارشناس ارشد ادبیات

چکیده :

یکی از مهم ترین ویژگی های شعر معاصر فارسی ، قرار گـرفتن تـصویر جدیـدی از انـسان در کانون توجه شاعران ونویسندگان است که با انسان دوستی مرسوم ومتعارف شعر فارسی در دووجه مذهبی وعرفانی آن تفاوت بنیادین دارد . انسان گرایی یا اومانیسم (Humanism) به معنی قـرار دادن انسان در مرکز هستی واصالت بخشیدن به او ، برخاسته از میراث فکری فلاسـفه واندیـشمندان عصر رنسانس وروشنگری به خصوص کوجیتـوی (Cogito) دکـارتی (مـن مـی اندیـشم پـس هستم) بود که از دوره‌ی مشروطیت تا کنون به عنوان زمینه‌ی اصلی شعر معاصر فارسی –با شـدت وضعفی متفاوت –در وجوه گوناگون اندیشه وتجربه‌ی هنری شاعران معاصر حضور دارد .

دراین مقاله وجوه گوناگون حضور انسان در شعر احمد شاملو را در سه بعد فلـسفی ، اجتمـاعی وغنایی بررسی وتحلیل کرده ایم . دربعد فلسفی نگـرش اومانیـستی شـاعر بـه مفـاهیم انـسان وخـدا وطبیعت بررسی شده ودر بعد اجتماعی –که نزد شـاملو مهـم تـرین بـستر حـضور انـسان اسـت – ویژگی های انسان آرمانی مورد علاقه‌ی اورا برشمردیم ودرنهایت در وجه غنایی ، به نقش عشق و تأثیر رابطه‌ی عاشقانه‌ی دوانسان در ظهور فردیت وبلوغ او درآیینه‌ی اشعار شاملو پرداخته ایم .

هدف ازاین مقاله در مرتبه‌ی نخست نشان دادن آبشخورهای فکـری ومنـابع عـاطفی شـاعر ودرنوبت دوم تحلیل وبررسی طرز تلقی او ازانسان معاصر با توجه به همین آشخورهای معنوی ودر نتیجه جهان نگری شاعر جهت شناخت ابعاد گونگون معرفت شناختی شعر معاصر است .

کلید واژه : احمد شاملو ، شعر معاصر ، اومانیسم ، انسان ، خدا ، طبیعت ، جامعه ، عشق ، زندگی ومرگ .

مقدمه :

اومانیسم که در زبان فارسی تعابیری از قبیل انسان گرایی ، انسان محوری و نوع دوستی را در مقابل آن به کار می‌بریم .واژه‌ای است از ریشه‌ی humilis (فروتن ، خود) که از واژه‌ای لاتین humus به معنی خاک و زمین گرفته شده است . بنابراین homo به معنی هستی زمینی و humanus وجود خاکی و انسانی است که در مقابل موجودات آسمانی یا خدایان(divinus) قرار می‌گیرد . به این ترتیب humanitas شامل معارف بشری و زمینی و divinitas شامل علوم الهی و مقدس می‌شود. (دیویس، ۱۳۷۸ : ۱۷۰)

انسان گرایان رنسانس ازاین عبارت پنج موضوع را اراده می‌کردند: گرامر و دستور زبان، بلاغت ، شعر ، تاریخ و فلسفه . « کسانی که این مطالب را تدریس می‌کردند یا درباره‌ی آنها می‌نوشتند گاهی *اوقات خود را umanisti می‌نامیدند .*» (همان :۱۲۷)

الف – تعریف وتاریخچه‌ی اومانیسم

تنوع معانی اومانیسم – به عنوان شیوه‌ی اندیشه‌ای که پشتیبان آزادی و شرافت انسانی است – رسیدن به تعریفی را که بتوان با اطمینان آن را پذیرفت و برآن تکیه کرد با دشوارهای فراوان همراه می‌کند .

یاکوب بورکهارت ، مورخ مشهور سوئیسی ، اومانیسم را « کشف جهان و انسان می دانست ». (همان : ۹) چه اومانیسم را یک برنامه ی آموزشی معطوف به فرهنگ باستان بدانیم و چه آن را کشف جهان و انسان در این نکته که انسان – به عنوان موجودی معقول و خود بنیاد محور عمده‌ی همه انواع اومانیسم بود ، شک نمی‌توان کرد .

اومانیسم مانند بسیاری از مفاهیم مدرن فلسفه‌ی غرب ، محصول جنبش فکری دوران نوزایی- رنسانس - است . رنسانس گریزی بود از ظلمت قرون وسطی و حرکتی که هر چند پای در گذشته‌ای دور داشت روبه جلو می‌نمود .

در فرهنگ اروپایی – بر بنیاد اندیشه‌های باستانی یونان و روم - انسان در مرکز اندیشه و جهان قرار داشت . حتی تصور آنان از خدایان ، شمایل انسان واره‌ای بود که از فضایل و سجایای انسانی بهره داشت . با رواج مسیحیت و سلطه ی کلیسا بر تمامی اروپا، انسان محوری جای خود را به خدا محوری داد و تفکر مدرسی ، گرایش غالب تفکر مسیحی شد . بر اساس

این نگرش تازه ، وظیفه‌ی فلسفه نه یـافتن حقیقـت ، کـه رد منکـران و اثبـات حقانیـت الهیـات مسیحی و ایمان دینی بود . مردانی که این وظیفه را بـه عهـده مـی‌گرفتنـد *مـدافعان* مـسیحیت و کلیسا شناخته می‌شدند . عالمان چون قدیس آکونیـاس و قـدیس آگوسـتین از مهمتـرین ایـن مدافعان بودند . هر چند بعدها از میان همین مدافعان تربیت یافته کسانی پیدا شدند که بـه دفـاع از استقلال تفکر در برابر حاکمیت فکری کلیسا پرداختند . (بورکهارت . ۱۳۷۶ : ۱۰)

رنسانس از ایتالیا آغاز شـد و پـس از آن در تمـامی اروپـا گـسترش یافـت و بـه تـدریج موجب ضعف کلیسا واقتدار اومانیستها شـد . دوران شـرک بـا فرهنـگ کهـن باسـتانی‌اش در چشم اومانیستها بسیار ارزشمندمی‌نمود و این ، می‌توانـست روح بلنـد پـرواز انـسان جدیـد رنسانس را به غرور و افتخاری دست نیافتنی برساند . تصور انسانی کـه در مرکـز جهـان جـای داردوخداوند او را آزاد آفریده تا بـا قـدرت اراده، سرنوشـت خـود را رقـم زنـد؛ روح آنهـا را سرشار از شوق و ستایش می‌کرد . تشخص فردیت ، تاکید بر آزادی اراده سلطه ی بی چـون و چرا بر طبیعت و مهمتر از همه- « سرشت تعین نایافته » - از تم‌های نیرومند اومانیسم رنـسانس است .

ایمانوئل کانت (۱۸۰۴- ۱۷۲۲) در رساله‌ای با عنوان *روشنگری چیست*؟ روشـنگری را « خروج آدمی از نابالغی به تقصیر خویشتن خود » تعریف کرده است .(بـار .۱۳۷۶ : ۱۷) کانـت در این تعریف هسته ی مرکزی تفکر عصر روشنگری را نشان مـی‌دهـد ؛ خـروج از نابـالغی بـه تقصیر خویشتن نقطه‌ی آغاز و محصول نهایی تفکر آزاد عصر روشنگری است که بر خرد فرد مبتنی است . در این تعریف فردیت انسان وخرد فردی آشکارا مورد تاکیـد کانـت قـرار گرفتـه است. خروج از قیمومیت فکری و معنوی دیگران همان چیزی بود که اومانیست های رنـسانس نیز سعی در تحقق آن داشتند . عصر روشنگری با جنبـه‌هـای گونـاگون مـادی و معنـوی‌اش در وجود متفکرانی چون دیدرو،دالامبر (اصحاب دایره المعارف) ولتر، روسو مونتـسکیو ، لاک، هیوم، بارکلی، کانت و ... به تمامی جلوه گر شد .

جوهر مشترک اندیشه ی همه ی این اندیشمندان اولویت دادن به تفکری بـود کـه هـدف اصلی فعالیتهای مادی و معنوی انسان را نه کشف اراده ی خداوند بلکه شکل دادن بـه زنـدگی فردی و اجتماعی انسان بر اساس عقل و خردانتقادی می‌دانست .در جهانی که منطـق ریاضـیات از آن اسطوره زدایی کرده و تفکر علمی گالیله ، کپلر دکـارت و ... رازهـای کیهـان را بـرملا

کرده بود ؛ دیگر اراده ی مطلق و تقدیر آسمانی چندان جدی گرفته نمی‌شد . جهان تسلیم اراده ی انسان شده بود و مطابق این اراده حرکت می کرد . مفهوم پیشرفت که از مایه‌های اساسی عصر روشنگری است حاکی از همین خوشبینی نسبت به آینده ی تاریخ و نقش اراده ی بشری بود .چنین نگرشی به انسان و توانائی‌های او اشتیاق زیادی به تحقیق و پژوهش در مورد تاریخ ، جامعه ، سیاست ،اقتصاد ،آموزش و ... در متفکران اومانیست عصر روشنگری بر می‌انگیخت .ایمان به عقل و خرد انسانی ، تسامح و مدارا، شکاکیت و طبیعت گرایی از مایه‌ها و محورهای اصلی اومانیسم عصر روشنگری محسوب می شوند .

ب- اومانیسم مدرن

اومانیسم در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم در فلسفه ی پراگماتیسم , اگزیستانسیالیسم , مارکسیسم و نهایتا درفلسفه‌ی هایدگر خود را نشان دادهرچندبعدها اومانیسم در خلال قرن بیستم بدنبال دو جنگ خونین جهانی به عنوان ایدئولوژیی در دست فاشیسم تلقی شد و منتقدان بی شماری یافت. نیچه آغاز کننده ی این راه بود و پس ازاو هایدگر، فوکو,آلتوسر و... هر کدام ضرباتی بر پیکر اومانیسم نظری وارد ساختند . هر چند این افراد حمله به اومانیسم نظری را لزوماً به معنای نفی اومانیسم عملی نمی‌دانستند.

ب-۱- ا ومانیسم پراگماتسیتی (pragmatic humanism)

اومانیسم پراگماتیستی تفکری است که بیش از همه در آمریکا و انگلیس ظاهر شد و مبدع آن چارلز پیرس(۱۹۱۴-۱۸۳۹) فیلسوف آمریکایی بود .« پراگماتیسم (عملگرایی) اصولاً عبارت است از متحد کردن شناخت ناب نظری و چاره‌گری و بازگرداندن حقیقت به سودمندی» (بوخنسکی ،۱۳۷۹: ۹۰) پیرس نیز مانند هیوم قانونمندی اشیا را مستقل از ذهن نمی‌داند , بلکه معتقد است این ذهن است که ادراک خود را بر طبیعت تحمیل می کند . و طبیعت خارج از ذهن آدمی واقعیت عینی ندارد و بر این اساس حقیقت نیز امری ذهنی است . به گفته‌ی ویلیام جیمز, حقیقت آن چیزی است که اعتقاد به آن برای ما بهتر است . انکار حقیقت عینی توسط پراگماتیسم منجر به پذیرش نسبی گرایی و شکاکیت سوفسطایی شد . بدین ترتیب یک بار دیگر نظر پروتوگراس -انسان معیار همه چیز است- در برابر عقل گرایی افلاطون قرار گرفت . شیللر شاعر آلمانی نیز در سال ۱۹۰۳ هواداری خود را از پراگماتیسم اعلام داشت و آشکارا آن را اومانیسم نامید.

پراگماتیسم در تلاش برای ارایه تفسیری کامل از زندگی انسان می‌کوشد « ذهن و طبیعت ، زبان و اندیشه, عمل و معنی، شناخت و ارزش را به هم ربط دهد و همیشه بر اهمیت اساسی اندیشه ی انتقادی , روش منطقی و آزمون تجربه در تمام قلمروهای تلاش انسانی تاکید ورزد.»(اسکفلر،۱۳۶۶: ۱۵)

ب –۲–اومانیسم مارکسیستی (Marxist humanism)

کارل مارکس (۱۸۸۳–۱۸۱۸) فیلسوف آلمانی در بحث از معنای کمونیسم , آن را به منزله ی طبیعت گرایی کمال یافته و معادل اومانیسم می‌داند. وی « کمونیسم را بازگشت کامل انسان به خودش به عنوان موجودی اجتماعی , یعنی انسان – هستی ... تعریف می‌کند. » (دیویس،۱۳۷۸: ۱۸)از نظر مارکس مالکیت خصوصی باعث از خود بیگانگی انسان شده است. کمونیسم سرکوب مالکیت خصوصی و لذا «تملک حقیقی جوهر انسانی از طریق انسان و برای انسان » (همان : ۱۸) است . به همین اعتباراو کمونیسم را تنها راه‌حل واقعی رفع تضاد میان انسان و طبیعت , انسان وانسان , هستی و انسان و آزادی و ضرورت می‌داند . مارکس نیز مانند اومانیست‌های رنسانس مقهور جذبه ی یونان باستان و فرهنگ کلاسیک بود و نوعی آرمان تحقق نایافته می‌دانست . بعدها لویی آلتوسر کمونیست فرانسوی ، اومانیسم سوسیالیستی را به عنوان ایدئولوژی رسمی کمونیسم مورد حمله قرار داد. به نوشته ی آلتوسر , مارکس در سالهای اولیه ی فعالیت خود با یک چرخش نسبت به فلسفه ی ایده آلیستی کانت , هگل و فویرباخ «الگویی از جامعه ارایه می‌کند که بر مفاهیم اومانیستی اراده , آزادی یا قابلیت انسان استوار نیست ، بلکه بر مفاهیمی ساختاری از قبیل طبقه , ایدئولوژی و نیروها و مناسبات تولیدی تکیه دارد .» (همان : ۷۸) آلتوسر این چرخش فکری را یک چرخش نظری ضد اومانیستی می‌داند که البته با اومانیست بودن در عمل و اخلاق منافات ندارد.

ب–۳–اومانیسم اگزیستانسیالیستی (humanism existentialism)

موضعی فلسفی که نخستین بار در آرا و اندیشه‌های متفکرانی چون کی‌یرکه‌گارد، کارل یاسپرس , گابریل مارسل , مارتین هایدگر و خصوصاً ژان‌پل‌سارتر مطرح شد و در آن مفهوم بشر برمبنای اصل تقدم وجودبر ماهیت تعریف شد .

انسان تا هنگامی که دست به عملی نزده قابل شناسایی نیست به عبا رتی « بشر در نخست هیچ نیست , سپس چیزی می‌شود. »(سارتر، ۱۳۵۸: ۲۸) ابتدا وجود می‌یابد و پس از آن به شناسایی و یا تعریف خود می‌پردازد . از نظر سارتر , « اگزیستالیستم کوششی است برای استخراج کلیه آثار و نتایج مرتبت . بر وضعی منسجم بی اتکا به واجب الوجود.»(کهون،۱۳۸۱: ۲۷۲) بدین ترتیب , انسان از آزادی و مسئولیت مطلق در حق خویشتن و جهان مربوط به خویشتن بدون دخالت نیروی خداوند یا طبیعت برخوردار است .این آزادی در عین وانهادگی ,تصویری از فرد وهمچنین کل بشر می‌سازد ,بشری که باید وجود داشته باشد . از طرفی انسان از هیچ نیروی برینی و آسمانی که پشتیبان او باشد, برخوردار نیست ؛ و به تمام معنا تنهاست . این معنی را سارتر با جمله‌ی « بشر محکوم به آزادی است» (همان:۴۰) بیان کرده است .بشر آزاد است زیرا از هنگامی که چشم به جهان می‌گشاید مسؤل تمامی اعمال خویش است . این آزادی تهعد آور در بطن خود دلهره و اضطراب می‌پروراند . بشر نه تنها مسؤل اعمال خویش ، بلکه مسؤل تمام افراد بشر است .(سارتر،۱۳۵۸: ۳۱) او با انتخاب آزادنه‌ی خویش ، همه‌ی آدمیان را انتخاب می‌کند . چنین آگاهی از مسؤلیت ناچار هر انسانی را به اضطراب و دلهره می‌کشاند. همان چیزی که کی‌یرکه‌گورآن را « دلهره‌ی ابراهیم » می‌نامد . اگزیستانسیالیسم اغلب توأم با نوعی یأس و نیهلیسم و عقل ستیزی فرض شده است .

این حس نومیدی و یأس شدید در اثر این فرض به وجود می‌آید که هیچ قانونی فراتر از طبیعت انسان بر جهان حاکم نیست و انسان موجوی وا نهاده به خویش شده است . (پین ، ۱۳۸۲ : ۸۷) هر چند سارتر جنبه‌ی نومیدانه اگزیستانسیالیسم را منکر است ؛ و می‌گوید چنین فرضی از این دیدگاه مسیحیت ناشی می‌شود که هر اندیشه‌ای که واجب الوجود را باور نداشته باشد موجب نومیدیست. (کهون ، ۱۳۸۱: ۲۷۲)

اگزیستانسیالیسم به گفته‌ی سارتر به دو شاخه‌ی اگزیستانسیالیست‌های مسیحی و اگزیستانسیالیست‌های غیر مذهبی یا الحادی تقسیم می‌شود . متفکرانی مانند یاسپرس و مارسل از دسته‌ی اول و خود سارتر و هایدگر و اگزیستانسیالیست‌های فرانسوی به دسته‌ی دوم تعلق دارند .

ب-۴-اومانیسم هایدگری(heidggerin humanism)

مارتین هایدگر (۱۹۷۶ – ۱۸۸۹) جانشین هوسرل در دانشگاه فرایبورگ آلمان از مشهورترین فلاسفه‌ی اگزیستانسیالیست به شمار می‌رود. هر چند خود بعدها انتقادات شدیدی به این مکتب و آراء ژان پل سارتر وارد کرد. هایدگر در بحث از انسان گرایی ، به شدت از سنت متافیزیکی و ذهن گرایانه‌ای که « من می‌اندیشم پس هستم» , را آستانه‌ی آزادی معرفی می‌کند و «کوجیتوی» دکارتی را یگانه اساس ممکن برای انسان گرایی می‌داند؛ انتقاد می‌کند. او اومانیسم را در تمام مظاهر آن به این دلیل که بنیاد متافیزیکی دارد و در عین حال خودش زمینه‌ی یک متافیزیک دیگر را فراهم می‌کند مورد انتقاد قرار داده ، رد می‌کند. او معتقد است از اومانیسم اولیه ی رومی تا اومانیسم مسیحی و سارتر و مارکس همه علیرغم تفاوت هایشان بر این اصل توافق دارند که انسانیت در رابطه با یک تفسیر قبلی از طبیعت،تاریخ و جهان تعیین می‌شود ، لذا اومانیسم همواره انسان را حیوان ناطق فرض می‌کند که این خود مفهومی از پیش تصور شده درباره‌ی سرشت انسان است . بدین ترتیب اومانیسم، پرسش‌ازنسبت میان وجود وهستی را فراموش می‌کند و انسان را موجودی کاملا ذهنی و فلسفی‌تصور می‌کند که ماهیت حقیقی او قابل کشف نیست. اومانیسم متافیزیکی با فراموشی هستی به مثایه یک ماهیت عینی ، مدعی است که هر جا انسان و کنش های انسانی حضور یابند ، چیزی به نام هستی معنا می‌یابد؛ چرا که انسان سرور طبیعت است . حال آنکه گوهر دازاین(Dasein) از « هستی ـ در » جهان خبر می‌دهد و از هستی به عنوان اقامتگاه انسان یاد می‌کند . « انسان می‌تواند در جهان همچون کسی که در خانه‌ای مقیم می‌شود ، در آن به سر برد ، بی آنکه جهان را ابزار پیشرفت خود یا چیرگی‌اش بر نیروهای طبیعت ببیند .» (احمدی . ۱۳۷۷ : ۱۲۶) بدین ترتیب هایدگر از وجه دیگر اومانیسم ؛ یعنی ، تفکر تکنیک سالاری که طبیعت را کالای خامی جهت تولید و مصرف آدمی می‌داند ، پرده برمی‌دارد و از آن سخت انتقاد می‌کند .

هایدگر همچنین بر خلاف نظریه‌ی رایج مسیحی، تصور انسان خدایی و صورت خداوندی انسان را نفی می‌کند و انسان را نه «خداوند گار هستی» بلکه« شبان هستی» می‌داند . از نظر او تلاش جهت فهم نسبت وجود با هستی یا دازاین عاملی است که بر ذهن گرایی اومانیستی غلبه می‌کند . و این وابسته به فهم درست از ماهیت انسان است که با صرف نظر از متافیزیک ، تماماً در گرو کشف رابطه‌ی انسان با هستی حاصل می‌شود .

پ - احمد شاملو و شعری با قافیه‌ی خون ، با کلمه‌ی انسان

تعهد و التزام در شعر از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر معاصر فارسی است که در ذات خود ارزش‌های اومانیستی و آرمان خواهانه را ترویج می‌کند . شعر متعهد اغلب شعری خطابی ، پرخاشگر و حتی عصیان‌گراست و خواهان تغییر وضع موجود و بهبود شرایط زندگی است . در جوامع مختلف بسته به شرایط سیاسی – اجتماعی آن، این نوع شعر ، شکل و صورت متفاوتی می‌گیرد .در ایران ، هم‌زمان با اعمال دیکتاتوری رضاخان ، نوعی شعر اجتماعی پدید آمد که در قالب سمبولیسم اجتماعی به نقد شرایط موجود و اعتراض به فشار و خفقان بیش از حد محیط دیکتاتوری می‌پرداخت . سمبولیسم اجتماعی بیش از همه در اشعار «نیما یوشیج» و پیروان و طرفداران او بسط و گسترش یافت و بدین طریق پایبندی خود را به رسالت انسانی شعر اعلام کرد .

احمد شاملو نیز که خود در طیف شاگردان نیما و از طرفداران مکتب تعهد در شعر محسوب می‌شد با سرودن *شعری که زندگی است* بیانیه‌ای همه جانبه علیه گرایش‌های تعهد گریز در شعر فارسی صادر کرد . این شعر را می‌توان مانیفست شاعران متعهد دانست . از نظر شاملو و همفکران او شعر باید در تحقق آرمانی انسانی تلاش کند و شاعر باید خود را از پیله‌ی منیت خود برهاند و «سمندروار» بر آتش مردم نشیند .

شاملو که خود در آغاز مسیر شاعری ، متأثر از گرایش غالب زمانه ، مدتی تحت تأثیر احساسات رمانتیکی اشعاری کاملاً شخصی و به دور از تعهد اجتماعی سروده بود ، به یک باره تغییر جهت می‌دهد و مسیر تازه‌ای را بر می‌گزیند . او خود بعدها مجموعه‌ی «آهنگهای فراموش شده» را تجربه‌های خامی دانست که باید به دست فراموشی سپرده شوند . و از آن دوره به عنوان دوره‌ی از خود بیگانگی یاد کرد و آن«من بیگانه» را در شعر خود نابود کرد :

پس از کشتن آن من بیگانه شاملو یکسره شعر خود را در خدمت مردمی که آنها را «خداوندان اساطیری» شعر خود می‌خواند ، قرار داد

او مرد/ او مرد / مرد ..و اکنون / این منم/ پرستنده‌ی شما / ای خداوندان اساطیری من / اکنون این منم / ای سرهای نا بسامان / نغمه پرداز سرود و درودتان (*م.ا.* ص۷۴)

او که از پیله‌ی غربت خود بیرون آمده بود، اینک مردمی را می‌دید که «وصله‌های خشم یکدیگر بودند» و در تاریکی دست یکدیگر را فشرده بودند «زیرا که بی کسی آنان را به انبوهی خانواده‌ی بی کسان افزوده بود.»

و دیر گاهی است که من سراینده‌ی خورشیدم
و شعرم را بر شهاب‌های سرگردانی نوشته‌ام که از عطش نور شدن ، خاکستر شده‌اند.
من برای رو سپیان و برهنگان می‌نویسم
برای مسلولین و خاکستر نشینان
برای آنان که به خاک سرد امیدوارند
و برای آنان که دیگر به آسمان امید ندارند . م/.ص۲۴۸

کسانی که به خاک سرد امیدوارند نه به آسمان ، تعبیری از انسان اگزیستانسیالیستی است که به هیچ نیرویی خارج از اراده‌ی خود امیدوار نیست ، و همین انگیزه است که شاعر را به سرودن برای چنین انسانهایی وادار می‌کند . زیرا زندگی صحنه‌ی مبارزه و تلاش است و در این کشمکش دائمی ، انسان تنها و بی پناه است و پشتوانه‌ای بیرون از خود ندارد ، لذا شاعر خود را در برابر تک تک این انسانها مسئول می‌داند و شعر خود را هر جا که انسان نیاز به یاری داشته باشد ، چونان شمشیری از نیام بر می‌کشد :

هر جا که هست مرگ
هر جا که رنج می‌برد انسان ز روز و شب
هر جا که بخت سرکش فریاد می‌کشد
هر جا که درد روی کند سوی آدمی
هر جا که زندگی طلبد زنده را به رزم
بیرون کش از نیام
از زور و ناتوانی خود هر دو ساخته
تیغی دودم . م/. ص ۱۵۰

شاملو نه عزلت صوفیانه و نه برج عاج نشینی روشنفکرانه را دلیل موجهی برای جدایی از مردم نمی‌داند و خطاب به روشنفکران و شاعرانی که چشم بر واقعیت فرو بسته‌اند و با غوطه ور شدن در خیالات رمانتیک خود «گنج عظیم هستی و لذت» را در زیر « دامن معشوقه »

می‌جویند با لحنی آکنده از طنزی گزنده و تلخ سخن می‌گوید و بر خلاف آنان که شکوه و زیبایی را در چهره‌ی گلگون معشوق می‌بینند : « آهنگ و رنگ » را در گونه‌ی زرد برادران گرسنه و مظلومش می‌جوید او همان‌گونه که سارتر ، فلوبر* و گنکور** را مسئول تمام ستمهای دوران کمون می‌دانست به این دلیل که حتی یک سطر برای جلوگیری از ستم ننوشته‌اند(رحیمی.۱۳۵۵ : ۵۸) «حمیدی» شاعر ودیگر هم مسلکان او را به جرم بی تفاوتی در برابر رنج جامعه بر دار شعر خود آونگ کرد .

بدین ترتیب شاعر با در نوردیدن مرزهای متعارف و مرسومی که انسان‌ها را در درون خود محصور کرده‌اند به ستایش انسان عام در هر زمان و در هر مکانی می‌پردازد . خواه این انسان قهرمان جنگل‌های «سیاهکل» باشد خواه در « نی زارهای در هم آن سوی رود هان» در کار مبارزه با تحقیر و ستمی باشد که بر انسانیت می‌رود.

او خود را در قبال همه‌ی انسان‌ها مسئول می‌داند، همچنان که اگزیستانسیالیستها معتقدند: هر انسانی مسئول کل بشریت است و از این جهت تفاوتی میان انسانها وجود ندارد . هر انسانی که زندگی‌اش«در قافیه‌های سرخ یک خون » پایان پذیرد از نظر شاعر « مسیح چار میخ ابدیت یک تاریخ » است . و انسانهای تحت ستم و پا در زنجیری که :

به آهنگ طبل خونشان می‌سرایند تاریخشان را
حواریون جهان گیر یک دین‌اند .
و جدا نبود شعرشان از زندگیشان
و قافیه‌ی دیگر نداشت
جز انسان. م ا ، ص۴۵

ت ـ کاشفان چشمه ، کاشفان فروتن شوکران

نگاه شاملو به انسان ، همواره از منظر مسئولیت و عمل اجتماعی اوست . در شعر او ،انسان خلوت گزیده و برج عاج نشین حضور و جلوه‌ای ندارد . انسان‌ها به میزانی که در مبارزه درگیر می‌شوند و در جهت « شدن » و تغییر و تکامل گام بر می‌دارند ، قابل ستایش و توجه‌اند .

انسان در هر لحظه خودش را می‌سازد و بسته به نوع انتخاب و عملی که انجام می‌دهد ، «من» انسانی خود را بروز می‌دهد . بر این اساس تاریخ انسان چیزی جز تاریخ انتخاب و عمل

آدمی نیست. به تعبیر سارتر « اگر ملتی خواست به اندیشه‌ی فاشیسم گردن گذارد ، آینده‌ی او جز فاشیسم نخواهد بود » (همان : ۵۳) چیزی‌خارج از حوزه‌ی انتخاب‌وعمل انسان، گردونه‌ی تاریخ را نمی‌چرخاند لذا شاعر تقدیر و سرنوشت و پیشانی نوشت و مسائلی از این قبیل را که توجیه کننده‌ی سکوت و بی عملی انسانهای آسان گیر است ، اموری باطل می‌داند و آن چیزی را که« ابلهان» تقدیر می‌خوانند همان فشار حرکت اجتماع می‌داند که افراد را نیز چون «قطره‌های خردی» در درون خود مستحیل می‌کند . اینکه برخی تقدیر را امری غیر قابل تغییر می‌دانند ،ناشی از جهل آنان نسبت به ماهیت انسان و حرکت‌های اجتماعی است . هر فردی می‌تواند با میل خود تقدیر و سرنوشت خود را شکل دهد و این بستگی به میزان آگاهی افراد و شرکت آنها در عمل اجتماعی دارد .

حرف من این است
قطره‌ها باید آگاه شوند
که به هم کوشی
بی شک
می‌توان بر جهت تقدیری فائق شد .
بی گمان ناآگاهی است
آن چه آسان جو را وا می‌دارد
که سراشیبی را
نام بگذارد تقدیر
و مقدر را چیزی پندارد
که نمی‌یابد تغییر

م.ا،ص ۸۵۹

تقدیر باوری علاوه بر آنکه انسان را به ورطه‌ی بی عملی و تنبلی می‌کشاند عمر بهره کشان و ستمکاران را نیز درازتر می‌کند ، و دست آنان را بر غارت و چپاول انسانهای ضعیف بازتر می‌گذارد . درست بر همین اساس است که شاعر قهرمانان و انسان‌های برگزیده‌ی خود را از میان کسانی بر می‌گزیند که چگونه بودن یا نبودنشان را خود انتخاب کرده‌اند و چگونه شدنشان را نیز خود خواسته‌اند . قهرمانان توفان زادی که با عالم سایه سانان و آنان که محتاطانه

بر خاک می‌خزند هیچ نسبتی ندارند . « در برابر تندر می‌ایستند » ، « خانه را روشن می‌کنند » و هنگامی که چونان سنبله‌های سبز، مرگ نا به‌هنگام‌شان در می‌رسد ،« سرودی چنان دل انگیز» می‌خوانند که« دروگر از حقارت خویش » لب به تحسر می‌گزد.

این چنین سرخ و لوند
بر خار بوته‌ی خون
شکفتن .
وین چنین گردن فراز
بر تازیانه زار تحقیر
گذشتن .
و راه را تا غایت نفرت
بریدن
آه از که سخن می‌گویم
ما بی چرا زندگانیم
آنان به چرا مرگ خود آگاهانند . م.ا. ص۸۷۸

مرگ نامه‌ی اینان نه غمنامه که سرودی سرشار از حماسه است . حماسه‌ی انسانی که از اعماق فریاد بر می‌آورید که « ما مهره نیستیم » حماسه‌ی انسانی که از «فرو رفتن» دم زده است و در برابر ننگ تحقیر سر فرو نیاورده است انسانی که بالای جهنم در مقابل عصیان‌اش پست است . او خود را گام به گام ساخته است و هویت خود را درگذر زمان تکامل بخشیده است . سلوک قهرمانانه‌ای که از عالم بی خبری و بی شکلی محض آغاز می‌شود و تا رسیدن به کمال انسانی؛ یعنی، مرتبه‌ی ایثار جان در راه آرمان به پیش می‌رود . «شدن » و تکاملی که انسان آن را آزموده است نه از نوع تکامل خود به خودی طبیعت است از آن گونه که دانه‌ای گیاهی می‌شود ، بلکه تکاملی توام با انتخاب و گزینش است از آن دست که عامی مردی را به شهیدی جان بر سر دست نهاده بدل می‌کند که آسمان بر او نماز می‌برد .

صدایی بودم من
شکلی میان اشکال
و معنایی یافتم .
من بودم
و شدم
نه زان گونه که غنچه‌ئی گلی
با ریشه‌ای جوانه‌ای
یا یکی دانه که جنگلی.
راست بدان گونه که
عامی مردی شهیدی
که آسمان بر او نماز برد . م.ا ص۷۲۸

علو درجه‌ی انسانی در همین جهش بزرگ نهفته است . جهشی که از گفتن «یکی نه» آغاز می‌شود و تا جایی پیش می‌رود که حتی در برابر خدا نیز قدرت عصیان می‌یابد . عصیانی نـه از شکل عصیان و چون و چرای خیامی که تمامـا پرسـش وتأمـل اسـت بلکـه عـصیانی از سـرنفی وانکار هر قدرتی که می خواهد انسان را از خودش جدا کند و به جای دیگری وابسته سازد .

چنین انسانی از نظر شاملو ، پرستیدنی است . «شرف کیهان» است و همه چیـز در حـضور او معنا می‌یابد. غیاب او غیاب جهان و معنی است و حضور او حضور همه چیز است . انـسانی کـه با آزادی و اراده دست به انتخابی بس دشوار زده است و «دشواری وظیفه» را گردن نهاده است و به خاطر آن در برابر همه‌ی قدرتهای بشری و فرا بـشری عـصیان کـرده اسـت تـا جهـان را بـا دستان معجزه گر خود ، آن گونه که خود می‌خواهد شکل دهد، و معنی کند :

تا جهان
از این دست
بی رنگ و غم انگیز نماند
تا جهان از این دست
پلشت و نفرت خیز نماند

م.ا ص۸۲۹

ث – سال بد، سال شک (شکست انسان‌مبارز ویأس اجتماعی فلسفی در شعر شاملو)

در تاریخ شعر معاصر فارسی هیچ رویدادی به اندازه‌ی شکست نهضت ملی مردم ایران و کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ بر ذهن و زبان شاعران ایرانی تاثیر گذار نبوده است . به طوری که می‌توان این تاریخ را مبدأ جریان جدیدی در شعر معاصر فارسی به حساب آورد که مضامینی از قبیل شک و تردید ، یاس و بد بینی و نومیدی – هم یاس اجتماعی هم یأس فلسفی – را وارد قلمرو شعر فارسی کرد . از این دوره به بعد «می‌توان بین شعرا یک خط فاصل قرار داد و عده‌ی کثیری از آنها را شاعران نا امید و مأیوس نامید ، که پرچمدارشان اخوان ثالث است ... .تنها شاعران اندکی بودند که به دلایل خاص فرهنگی یا اجتماعی و حتی به طور فرمایشی، روحیه‌شان تسلیم آن یأس و ناامیدی – که اکثریت تسلیمش شده بودند – نشده بود . شاید سیاوش کسرایی نمونه‌ی خوبی از آنها باشد .» (شفیعی کدکنی . ۱۳۸۰ : ۶۳) شاملو که همواره در شعرش حتی در اوج ناامیدی کور سوئی از امید به چشم می‌خورد با سرود «نگاه کن» تصویر روشنی از فضای تاریک و سرشار از بدبینی و یأس این دوران ارائه می‌دهد :

سال بد
سال باد
سال اشک
سال شک
سال روزهای دراز و استقامت‌های کم
سالی که غرور گدایی کرد ... م .ا . ص ۲۰۹

شکست چنان ذهنیت آرمان‌گرای شاعر را در هم ریخته که حتی به نفس عمل و مبارزه نیز بدبین می‌شود . قهرمانانی که او آن همه ستایش و درود نثار آنان کرده بود یا در تنهایی و انزوای خود خزیدند و یا به آرمانهای شاعر خیانت کردند و طریق عافیت در پیش گرفتند. «بچه‌های اعماق» که روزگاری نه‌چندان دور آنان را «کاوه‌های اعماق» خوانده بود و «وحشتناک ترین عشق» او محسوب می‌شدند چنان ناباورانه او را تنها نهاده‌اند و به «آفتاب گونه‌ای » دل خوش کردند که شاعر از خشم بر سر آنها فریاد می‌کشد و آنان را یاوه خلایقی می‌داند که بیهوده به امیدی واهی دل بسته‌اند و چشم انتظار نجات دهنده هستند . او که همچنان بیهوده تلاش می‌کند تا بلکه این قوم ناباور را بر شانه‌های خود نشاند تا به آنها بفهماند که

خورشیدشان کجاست، مانند پیامبری سرشکسته با خشم، لوح گلین را بر سر دست بلند می‌کند و به‌جانب آنان فریاد اعتراض بر می‌دارد .

او در میان چنین مردمی به غریبه‌ای می‌مانست که گویی هیچ نسبت آشنایی با آنان نداشته است . او را چنان به دشمن تسلیم کرده‌اند که گویی با دشمنی خونی رو به رویند نه مبارزی از جان گذشته به خاطر آنان :

و یاران یکا یک از پا درآمدند
...چرا که انسان ای دریغ
به درد قروناش خو کرده بود .
در ظلماتی که شیطان و خدا جلوه‌ای یکسان دارند
دیگر آن فریاد عبث را مکرر نمی‌کنم.
مسلک‌ها به جز بهانه‌ی دعوائی نیست
بر سر کرسی اقتداری
و انسان
دریغا که به درد قروناش خو کرده است م.ا. صص۵۳۹،۵۳۸

وقتی همه‌ی آرمانها و امیدها بر باد می‌روند و جامعه‌ی انسانی به گندابی راکد و تیره تبدیل می‌شود که به درد کهنه‌ی خود ؛ درد بی تفاوتی وفراموشی خو می کنند ، بدیها ذره ذره جهان را به تصرف در می‌آورند و«لعنت جاودانه»، برتبار انسان فرود می‌آید. سنگینی و اندوه شکست، چنان شاعر را به ورطه‌ی ناامیدی می‌کشاند که به پرواز نیز شک می‌کندو کم کم حقیقت بالها را از یاد می‌برد :

به پرواز شک کرده بودم
به هنگامی که شانه‌هایم
از وبال بال خمیده بود
و در پاک بازی معصومانه‌ی گرگ و میش
شب کور گرسنه چشم حریص
بال می‌زند
به پرواز
شک کرده بودم من . م.ا ،ص ۶۹۷

یأس و دل‌زدگی از چنین جامعه‌ای و ناامیدی از یافتن گریزگاهی کـه آدمیـت را در مقابـل این وهن بزرگ پناه گاهی باشد شاعر را به درون خود و به گوشه‌ی عزلت خود می‌کـشاند . او سرسختانه با مردمی که یک چند با او به درشتی سخن گفتند به تلخی سخن می‌گویـد. از آنـان می‌گریزد و به غارهای تنهای خود پناه می‌برد و به چونان مختصری سـر بـه زانـو مـی‌گـذارد و تماشاگر محکمه‌ی مسخره‌ای می‌شود که محکوم ابدی آن انسان است . «بودن یا نبودن» دیگر مسأله نیست بلکه وسوسه‌ای است جان شکار همه چیز از پیش تعیین شـده و پـرده در لحظـه‌ای معلوم فرو خواهد افتاد سرود او برای انسانی که جاودانه پا در بند مانده است سرود تلخ و نومید کننده‌ای است . رسولان خسته‌ای که کتاب رسالتشان سراسـر سـتایش زیبـایی و محبـت بـود و شور بختان را نیک فرجام و نومیدان را امیدوار می‌خواستند تا تبـار یزدانـی انـسان » « بـر قلمـرو خاک » «سلطنت جاویدان» داشته باشد ، اینک به تبار شهیدان پیوسته‌اند ، شـاعران نیـز همچـون کبوتران آزاد پروازی که باید سفره‌ی اربابـان را رنگـین کننـد ذبـح شـدند و جنگـل آینـه فـرو ریخت .

و بدین گونه بود
که سرود زیبایی
زمینی را که دیگر از آن انسان نیست
بدرود کرد .
گوری ماند و نوحه‌ای
و انسان جاودانه پادربند
به زندان بندگی اندر
بماند .

م.ا، ص ۴۴

ح ـ اخطار عشق در گذرگاه‌های شب زده (رویکرد غنایی شاملو به انسان)

شاملو در اوج نومیدی سال بد – و درست زمانی که داشت خاکستر می‌شد به عشق رسید و دوباره «گر» گرفت. و هنگامی که بدبینی و سرخوردگی از جامعه و مبارزه‌ی اجتماعی او را در موقعیت شک آلودی نسبت به مسئولیت و عمل اجتماعی انـسان قـرار داد. او بـا دل سـپردن بـه عشق، دوباره به سمت انسانیت برگشت و یقین گمشده‌اش را بازیافت .

«هنگامی که انتظارها برآورده نمی‌شود و بسیاری از آنها که در معرکه‌ی ستیز بودند ، روی پنهان می‌کنند و پاسخی به پرسش‌های شاعر نمی‌دهند ، تنها چیزی کـه او را بـا انـسان روبـه رو می‌کند عشق است . شاعر از حقارت و ابتذال نفرتی عمیق دارد . نمی‌تواند پی آمدهای سال بد را برتابد . اما عشق تاب و توان او را می‌افزاید» (مختاری . ۱۳۷۸ : ۳۱۲)

عشق برای او بهانه‌ی زیستن است همچنانکه مبارزه او را سرشار از امید و یقین مـی‌کـرد حال که شاعر از همه جا ناامید و سرخورده شده تنها عشق است کـه مـی‌توانـد او را بـه زیـستن امیدوار سازد و خوشبینی گذشته به انسان را در وی زنده سازد . عـشق بـرای شـاملو پالاینـده‌ای است کـه همـه‌ی عناصـر ناخوشـایند وجـود آدمـی را در گرمـای خـود ذوب مـی‌کنـد و او را بی‌واسطه با انسان رو در رو می‌کند .

احساس می‌کنم
در بدترین دقایق این شام مرگزای
چندین هزار چشمه‌ی خورشید
در دل‌ام
می‌جوشد از یقین
احساس می‌کنم
در هر کنار و گوشه‌ی این شوره زار یأس
چندین هزار جنگل شاداب
ناگهان
می‌روید از زمین. م.ا ص۳۳۵

عشق او را سرشار از شادی و سرور می‌کنـد و او را بـه تحـرک و جـسارت گذشـته بـاز می‌گرداند . عشقی بشری میان دو انسان که هر یک آینه‌ی حضور دیگری است . چنین عـشقی از سوز و گدازهای اشعار غنایی رمانتیک‌هایی نظیر «توللی» و «نادر پور»، بی بهـره اسـت . اگـر در شعر آنان امیال جنسی کانون اصلی عشق اسـت ، و معـشوق چیـزی فراتـر از مرزهـای تـنش نیـست ، امـا در شـعر شـاملو عـشق عامـل وحـدت بخـش و معنـا بخـش وجـود انـسان اسـت . عاشقانه‌های شاملو به حماسه بیشتر شبیه‌اند تا تغزل . معشوق در شعر او زنی است که به زنـانگی خود غره است و حضورش قانون قاطعانه‌ی عشق را بر عاشق تحمیل می‌کند.

عشق چنان انگیزه‌ای به او می‌بخشد که به آسانی از شهری که او را تنها گذاشتند و آرمان او را انکار کردند دل می‌کند. و با مردمی که روزگاری همه‌ی عشق او بودند به درشتی سخن می‌گوید . او دیگر نیازی به بازگشتن به دامان چنین مردمی ندارد چرا که همه‌ی جهان را «در پیراهن روشن » معشوق خلاصه کرده است . معشوق او بیش از آنکه گیرنده باشد بخشنده است .و همه‌ی لحظه‌های شاعر در فاصله‌ی دو گام او؛ هنگامی که می‌رود و آن هنگام که به سوی او برمی‌گردد ، خلاصه می‌شود و لحظه‌ی عمر او چیزی به جز «فاصله‌ی میان این درود و بدرود نیست. » شاملو از مردمی که ساده لوحانه فریب دشمن را خورده‌اند و از مبارزه دست کشیده‌اند و قهرمانان خود را تنها گذاشته‌اند به شدت رنجیده است و با خطاب‌های آلوده به عتابی تلخ و گزنده آنان را سرزنش می‌کند .

دیدم آنان را بی‌شماران
که دل از همه سودایی عریان کرده بودند
تا انسانیت را از آن
علمی کنند ـ
و در پس آن
به هر آنچه انسانی است
تف می‌کردند! م/. ص۴۸۸

بدین ترتیب شاعر خود را در پایان راهی می‌بیند که سالها به خاطر آن جنگیده بود . « کومه‌ی عشق » همان معبدی است که شاعر پس از سالها ستیز و مبارزه اینک به آرامی در آن سکنی گزیده است .

راهب را دیگر
انگیزه‌ی سفر نیست
راهب را دیگر
هوای سفری به سر نیست
انسان
به معبد ستایش خویش باز آمده است . م/ ص ۵۰۲

خ ـ انسان، شیطانی که خدا را به زیر آورد

انسان در نظام فکری شاملو نیمه خدایی است که اعجاز او دستان آفریننده‌ی اوست . آفریننده‌ای بدیل خداوند که با دستان خود چهره‌ی خاک و سنگ و اشیاء را آنگونه که خود می‌خواهد تغییر می‌دهد و به آنها معنا می‌بخشد . بدون حضور انسان طبیعت هیچ معنایی نداشت زمین« لکه سنگی» بود که مدار نمی‌شناخت . سنگ پاره‌ی« بی تمیزی» بود که« خود را خبر از خویشتن نبود» « تا آن زمان که به الگوی بشر «شیار و تخمه» شد . انسان نیز همانند زمین در بدایت خود بی خبر از همه چیز و بی خبر از خویش بود . قدرت خویش را نمی‌شناخت و« گداوار» در حالی که به همه چیز نیازمند بود، دیده به زندگی گشود. اما همین انسان به تدریج آموخت که او چیزی از سایر موجودات بیشتر دارد و بهار با « احساس سبز او » سلام می‌گوید و« ببر بیشه » غرورش را در آینه‌ی احساس او می‌آراید .

پس پای‌ها استوار تر بر زمین بداشت
تیره‌ی پشت را راست کرد
گردن به غرور برافراشت
و فریاد برداشت
اینک من
آدمی
پادشاه زمین .
... پس صورت خاک را بگردانید
و رود را و دریا را به مهر خویش داغ نهاد به غلامی
... و زمین را یکسره باز آفرید به دستان
و خدای را هم به دستان ؛ به خاک و به چوب و به خرسنگ

و به حیرت در آفریده‌ی خویش نظر کرد چراکه با زیبایی دست کار او زیبایی هیچ آفریده به کس نبود .

و او را نماز برد چرا که معجزه‌ی دستان او بود از آن پس‌که از اسارت خاکشان وارهانید. م/. صص۵۴۳،۵۴۲

بر اساس این نگرش ، انسان در عصر بدویت ، پس از آنکه آموخت چگونه طبیعت را مسخر خود کند ، به فکر ساختن خدایی برای خود افتاد . پس از سنگ و چوب برای خود خدایی ساخت و چون از ظرافت و زیبایی دست کار خود به شگفت آمد؛ سر به ستایش او نهاد و آفریده‌ی دستان خود را نماز برد. براساس چنین انگاره وباوری خدا مخلوق بشر خواهد بود نه بشر مخلوق خدا. این نوع خداشناسی وتلقی ویژه از مفهوم خالق وآفرینشگر تعبیری دیگر از « خدایان لحظه ای » (momentary deity) تواند بود که در اسطوره شناسی مطرح شده است .بر این اساس خدا آن نیروی مؤثر بر عالم هستی نیست بلکه تأثر لحظه ای انسان است از هرچیز که او را تحت تأثیر قرار می دهد . « تنها کافی است که یک احساس خود انگیخته پدیده ای عینی را دربرابر چشمانش فرا کشد ، یا وضع شخصی او و یا نمود قدرتی دریک هاله‌ی تقدس اورا به شگفتی اندازد ، که در همان لحظه خدای لحظه ای به تجربه در می آید و آفریده می شود .» (کاسیرر. ۱۳۸۷ : ۵۶) در شعر مکالمه‌ی زمین وانسان نیز این زمین است که جایگاه الوهیت را می گیرد و انسان را دربرابر خود به تقدیس فرا می خواند . در هر حال شاملوی شاعر نمی توانسته از اندیشه های اسطوره بنیاد تأثیر نپذیرفته باشد . بر همین اساس است که او انسان را خدا می داند واین یک اندیشه‌ی فلسفی منسجم وملحدانه نیست بلکه خود می تواند تحت تأثیر چنین باورهای اسطوره مندی شکل گرفته باشد . بی جهت نیست که زبان شاعر دراین گونه موارد بسیار تحت تأثیر کتب مقدس کهن قرار می گیرد.

« ـ انسان خداست
حرف من این است
گر کفر یا حقیقت محض است این سخن
انسان خداست
آری این است حرف من ! » م.ا ص ۴۲۸

اما مسأله این است که انسان خود به خدایی خویش ایمان ندارد و خدایی را ستایش می‌کند که هرچند ساخته‌ی خود اوست اما از او بسی دور است و نسبتی با عالم خاکی او ندارد . شاملو چنین انحرافی را سرآغاز تمام باورهای رسمی مذهبی می پندارد . یعنی ان تصور ناب و شاعرانه‌ی بدوی از خدا و آفرینش رفته رفته در گفتمان رسمی ارباب شرایع به این نامه های خشک خالی از مفهوم بدل می شوند . شاید بتوان گفت که چنین برداشتی از مفهوم خداوند در

برخی ویژگی های دین رمی –یونانی کهن که مبتنی بر تعدد خدایان و کارکرد ویژه‌ی هرخدا ریشه دارد . بر این اساس هرخدا تا زمانی که نامش به همان معنای اصیل و کاربردی اش فهمیده می شود در همان حوزه‌ی محدود ومشخص محصور می شود اما به محض انکه معنای نامش بر اساس پاره‌ای تحولات زبانی با مصداق کاربردی اش فاصله بگیرد دیگر به یک مفهوم خاص تبدیل می شود وهستی جدیدی می یابدو دیگر به جای آنکه در کاربرد خاصی محدود بماند « به عنوان یک فاعل مستقل باآن کارکرد ارتباط برقرار می کند. نام های خدایی متعددی که در اصل برتعدادی از خدایان ویژه‌ی دقیقا مشخص شده ای دلالت می کردند ، اکنون در شخصیت واحدی که بدینسان شکل گرفته است درآمیخته می شوند وآن نام ها به صورت تسمیه‌های گوناگون این موجود تازه در می آیند وجنبه های مختلف ماهیت ، قدرت وگستره‌ی آن را بیان می کنند . (همان : ۵۹) واین آغاز سلطنت مفهومی از خداوند بود که بعدها در شرایع گوناگون رنگ رسمی مذهبی به خود گرفتند و بشر آفریننده را به بنده‌ی مخلوق ومحتاج تبدیل کرد . بشر با فراموشی اعجاز خود ، دستان خدای آفرینش را به گدایی به سوی خدایی که خود آفریده بود دراز کرد . دستانی که سلاح پادشاهی او بر زمین بودند ابزار بندگی و بردگی او به درگاه آسمان شدند :

پس خدای را که آفریده‌ی دستان معجزه گر او بود ؛ با اندیشه‌ی خویش وا نهاد

و دستان خدای آفرین خود را که سلاح پادشاهی او بودند به درگاه او گسیل کرد به گدایی نیاز و برکت .

کفران نعمت شد

و دستان توهین شده آدمی را لعنت کردند چرا که مقام ایشان بر سینه نبود به بنده‌گی و تباهی آغاز یافت . م.ا. ص۵۴۲

این به نظر شاعر اغاز تباهی بود چرا که انسان را که خود خدای هستی است و آفریننده‌ی خدا به مقام بندگی و مخلوقی فروکاست . رسالت انسان، بر زمین، زیستن و معجزه کردن است در غیر این صورت زندگی عملی پوچ و بیهوده خواهد بود.

زیستن
و ولایت انسان بر خاک را نماز بردن
زیستن و معجزه کردن
ورنه
میلاد تو
جز خاطره‌ی دردی بیهوده چیست . م.ا. ص۸۲۹

در شعری دیگر نیز همین تفکر الحادی وماده گرایانه را به گونه ای دیگر بیان می دارد ؛ نفی سلطنت خداوند و سر نهادن به ولایت انسان لازمه‌ی زندگی خاکی بشر است چرا که زمین پیوند ناگسستنی انسان با خویش است و منبع تغذیه‌ی اوست . نیروهای آسمانی چیزی جز تباهی و رنج به انسان هدیه نکرده‌اند . حتی وعده‌ی عدالت آسمانی نیز دروغ بزرگی بود برای به بردگی کشاندن هر چه بیشتر انسان در شعر *پس آن گاه* شاعر از زبان زمین انسان را مورد عتاب قرار می‌دهد و از او به خاطر فراموشی زمین و پرداختن به خدایی موهوم و دلخوش کردن به عنایت واهی او شکوه می کند . در این شعر زمین در مقابل آسمان به عنوان دو قلمرو متضاد از حیث معنا قرار می گیرد . زمین، مادر انسان و روزی دهنده‌ی اوست که با مهربانی هر چه تمام تر او را در آغوش خود پرورانده است و از شیره‌ی جان خود آدمی را تغذیه کرده است، به او عشق ورزیده و هر آنچه خواسته با گشاده دستی تمام به وی عرضه کرده است. اما انسان باز چشم به آسمان می‌دوزد و امید نواله و روزی از آن دارد . این است زمین بر او خشم می گیرد و با او به عتاب سخن می گوید و انسان شرم ناک از کرد و کار خویش عذر گناه می‌آورد و با حسرت به سخنان زمین گوش فرا می‌دهد. ساختارنحوی حاکم بر این شعر وبلندی بیش از حد مصراع ها ناشی از غلبه‌ی منطق مکالمه وگفتگو است . شاعر خود به جای زمین به سرزنش انسانی می پردازد که چشم بینش الهی وآسمانی را به جای بینش زمینی ومادی پذیرفته است .

پس آنگاه زمین به سخن در آمد
و آدمی ، خسته و تنها و اندیشناک بر سر سنگی نشسته بود پشیمان از کرد و کار خویش
و زمین به سخن در آمده با او چنین می گفت :

.... تو می‌دانستی که من‌ات به پرستندگی عاشقم . نیز به گونه‌ی عاشقی بخت یار که زر خریدوار کنیزکی برای تو بودم به رای خویش

... می‌دانستی که من‌ات عاشقانه دوست می‌دارم ... و تو را من پیغام کردم از پس پیغام به هزار آوا که دل از آسمان بردار که وحی از خاک می‌رسد . پیغامت کردم از پس پیغام که مقام تو جایگاه بندگان نیست که در این گستره شهریاری تو ؛ و آنچه تو را به شهریاری برداشت نه عنایت آسمان که مهر زمین است ....

انسان اندیشناک و خسته و شرم سار از ژرفاهای درد ناله‌ای کرد و زمین هم از آن گونه در سخن بود :

تو را عشق من آن مایه توانائی داد که بر همه سر شوی . دریغا پنداری گناه من همه آن بود که زیر پای تو بودم

تو را آموختم من که به جست‌وجوی سنگ و آهن و روی ، سینه‌ی عاشقم را بردری . و این همه از برای آن بود تا تو را در نوازش پرخشونتی که از دستانت چشم داشتم افزاری به دست داده باشم . اما تو روی از من برتافتی ، که آهن و مس را از سنگ تیره کشنده‌تر یافتی که هابیل را در خون کشیده بود و خاک را از بد کنشی‌های خویش بارور کردی .

... انسان زیر لب گفت : ـ تقدیر چنین بود . مگر آسمان قربانئی می‌خواست .

نه که مرا گورستانی می‌خواهد . (چنین گفت زمین) ...

آن افسون کار به تو می‌آموزد که عدالت از عشق بالاتر است ـ دریغا که اگر عشق به کار می‌بود هرگز ستمی در وجود نمی‌آمد تا به عدالتی نابکارانه از آن دست نیازی پدید افتد ـ آنگاه چشمان تو را بر بسته شمشیری در کفت می‌گذارد هم از آهنی که من به تو دادم

تا تیغه‌ی گاو آهن کنی !

اینک گورستانی که آسمان از عدالت ساخته است ! م.ا. ص ۸۹۳

در ذهنیت اومانیستی شاملو انسان چنان جایگاه رفیعی یافته است که بندگی و کرنش او در برابر خداوند مساوی با حقارت وذلت او پنداشته می شود ، آن انسانی که شاعر از او به عنوان خدای هستی یاد می کند چنان استعلا یافته وچنان مفهوم متعالی مجردی به خود گرفته است که تصور بندگی غیر برای او نوعی تحقیر و فروکاستن مقام عظمای بشریت تلقی می شود. . خدا با خلق بهشت و جهنم و تهدید همواره‌ی انسان به آینده‌ای هولناک قدرت انتخاب و

آزادی انسان را محدود ساخته است از طرفی جانشینان و رسولان او با اعمال قوانینی سخت‌گیرانه بیش از پیش انسان را به بردگی کشانده‌اند . آنچه در این میان پایمال می‌شود حرمت انسان است که او آن را «شرف کیهان» می‌داند. خدای ادیان و مذاهب، حاکم مطلقی است که کوچکترین لغزش‌های انسان را به حساب می‌آورد و به خاطر آن مجازاتی سخت برای او در نظر می‌گیرد در این ادیان، انسان به میزان بندگی و خاکساری بیشتر در مقابل خدا ارزش گذاری و قضاوت می‌شود. اما به نظر شاملو چنین خدایی شایسته‌ی انسانهای حقیر و ازمندی است که از سر نیاز گدای «پشم و پشک» جانورانند و مدام دست خواهش به سوی خدا دراز می‌کنند . انسان مورد ستایش او موجود کاملی است که به اعلا درجه‌ی کبریایی و غرور رسیده است . او به تکامل نفسانی خود آنچنان غره شده است که در ظرف حقیر و کوچک بندگی نمی‌گنجد . پس برای خود خدایی می‌سازد «شایسته‌ی آفرینه‌ای که نواله‌ی ناگزیر را گردن کج نمی‌کند.»

مرا انسان آفریده‌ای
ذره‌ی بی‌شکوهی
گدای پشم و پشک جانوران
تا تو را به خواری تسبیح گوید
از وحشت قهرت بر خود بلرزد
بیگانه از خود چنگ در تو زند
تا تو
کل باشی.
مرا انسان آفریده‌ای
شرمسار هر لغزش ناگزیر تنش
سرگردان عرصات دوزخ و سرنگون چاه سارهای عفن
با خشنود گردن نهادن به غلامی تو
... فانی‌ام آفریده‌ای
پس هرگزت دوستی نخواهد بود که پیمان به آخر برد
بر خود مبال که اشرف آفرینه‌گان توام من :

با من
خدایی را
شکوهی مقدر نیست . م.ا . صص ۱۰۲۸,۱۰۲۹

در جهان بینی مادی شاعر چیزی ورای جسم اصالت ندارد . روح آنگونه که در روایات مذهبی و حتی فلسفه‌ی اسلامی مطرح شده ، برای او هیچ موضوعیتی ندارد . انسان با مرگ تمام می‌شود و چیزی پس از آن وجود ندارد .

برای بی‌پناهی انسان نیز هیچ پناه گاهی خارج از خود او وجود ندارد، «کومه‌ی گور» آخرین پناهگاه انسان است و چیزی به نام بقا و ادامه‌ی زندگی پس از مرگ سراب وهمی بیش نیست . مرگ به خودی خود نه ترسناک است نه خواستنی . این شیوه‌ی زندگی انسانها ونوع نگرش آنها به زندگی است که نوع برخورد آنها را با مرگ شکل می‌دهد .

در مفصل انسان و خدا
آری
در مفصل خاک و پوکم کومه‌ای نا استوار هست
و بادی که بر لجه‌ی تاریک می‌گذرد
بر ایوان بی رونق سردم
جاروب می‌کشد . م.ا. ص۶۹۵

بر خلاف نظر سهراب سپهری که مرگ را پایان کبوتر نمی‌دانست ، شاملو مرگ را فاتحه‌ای می‌داند که باید بر حضور انسان در جهان خواند . حضور مرگ آنچنان قاطع و صریح است که هیچ فلسفه‌ای نمی‌تواند آن را توجیه کند . دریغا که مرگ پایان همه چیز است و انسان بی‌هیچ داوری و قضاوتی نیست و نابود می‌شود، تنها سنجش زمانه می‌تواند خوب و بد وجود یک انسان را تعیین کند. پشت در مرگ هیچ چیز وجود ندارد و غلغله‌ی آن سوی در، زاده‌ی توهم انسان است نه «انبوهی میهمانان.»

که آنجا تو را
کسی به انتظار نیست
که آنجا جنبش شاید
اما جمنده‌یی در کار نیست
نه ارواح و نه اشباح و نه قدیسان کافورینه به کف
نه عفریتان آتشین گاو سر به مشت
نه شیطان بهتان خورده با کلاه قرمز منگوله دارش
نه ملغمه‌ی بی قانون مطلق‌های متنافی.
تنها تو
آنجا موجودیت مطلقی
موجودیت محض
چرا که در غیاب خود ادامه می‌یابی و غیابت
حضور قاطع اعجاز است
گذارت از آستانه ناگزیر
فرو چکیدن قطره‌ی قطرانی ست در نامتناهی ظلمات. م.ا . صص۹۷۱،۹۷۲

نتیجه گیری :

احمد شاملو ازحیث تأثیر پذیرفتن از فرهنگ وفلسفه‌ی اومانیستی و انعکاس آن در شعر و هنر خود یکی از شخصیت های مثال زدنی در شعر معاصر است . او به سبب نزدیکی فکری وتأمل در فرهنگ وتفکر ات اومانیستی مدرن از عصر روشنگری گرفته تا اومانیست اگزیستانسیالیستی سارتر وکامو و ... وهمچنین تحت تأثیر گرایش های اجتماعی متعهدانه وخیزش های اجتماعی کشورهای تحت ستم دنیا ، شعر وهنر خود را یکسره در خدمت فکر واندیشه‌ی انسان محور خود قرار داد . از منظر او شعر چیزی جز سلاح مبارزه نیست . مبارزه ای بی امان علیه همه‌ی نیروهای سرکوبگری که در هرکجای دنیا انسان را به اسارت وبندگی می کشانند .چه اسارت فکری و چه فیزیکی . بدین اعتبار می توان شعر شاملو را آینه‌ی تمام نمای حضور انسان و عصیان بلند او دربرابر وهن وتحقیرآدمی دانست .

منابع :

۱- احمدی ، بابک .(۱۳۷۷) . معمای مدرنیته . تهران :مرکز.

۲- بار، ارهارد (گردآوری).(۱۳۷۶).روشن نگری چیست . ترجمه یسیروس آرین پور .تهران : آگاه .

۳- بوخنسکی ، ا.م .(۱۳۷۹) .فلسفه‌ی معاصراروپایی .ترجمه‌شرف الدین خراسانی . تهران : علمی وفرهنگی .

۴- بوکهارت ، یکوب .(۱۳۷۶).فرهنگ رنسانس درایتالیا .ترجمه‌ی محمد حسن لطفی .تهران : طرح نو .

۵- پین ، مایکل .(ویراستار) .(۱۳۸۲) .فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسا مدرنیته . ترجمه‌ی پیام یزدانجو.تهران :مرکز .

۶- دیویس ، تونی .(۱۳۷۸) . اومانیسم . ترجمه‌ی عباس مخبر. تهران : مرکز .

۷- رحیمی ، مصطفی .(۱۳۵۵) .یأس فلسفی . تهران : امیرکبیر .

۸- سارتر، ژان پل.(۱۳۵۸) .اگزیستانسیالیسم . ترجمه‌ی مصطفی رحیمی .تهران : مروارید .

۹- شاملو، احمد .(۱۳۸۱) .مجموعه اشعار .تهران : نگاه .

۱۰- شفیعی کدکنی ، محمدرضا .(۱۳۸۰) .ادوارشعرفارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت .تهران : سخن .

۱۱- کاسیرر، ارنست . (۱۳۸۷). زبان واسطوره .ترجمه‌ی محسن ثلاثی .تهران : مروارید .

۱۲- کهون، لارنس .(گردآورنده) . (۱۳۸۱) .ازمدرنیسم تا پست مدرنیسم . ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان .تهران : نی.

۱۳- مختاری ، محمد .(۱۳۷۸) .انسان در شعر معاصر . تهران : توس .

خوانشی نقادانه از اشعار «هیوا مسیح»

بر مبنای نظریات نشانه شناسی

مسعود کشاورز
عضو هیئت علمی دانشگاه اراک
فرشته رستمی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده :

این مقاله در نظر دارد اشعار «هیوا مسیح» شاعر معاصر ایران را طی سال‌های ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۳ با استفاده از نظریات نشانه شناسی چارلز سندرس پرس (پایه‌گزار مکتب نشانه‌شناسی آمریکایی) و ژولین گریماس (بنیان‌گزار مکتب نشانه‌شناسی فرانسوی) بررسی کند.

پرس از واژه‌ی Semiology به معنای «شناخت معنا» و گریماس از واژه‌ی Semiotics به مفهوم «تولید معنا» بهره می‌گیرند.

این نوشتار مفاهیم نظری پرس را نقطه‌ی آغاز در خوانش اشعار هیوا مسیح قرار می‌دهد و در روند تکوینی خویش، برای جست‌وجوی لایه‌های معنایی گوناگون نظریات گریماس را به کار می‌بندد.

در این خوانشِ ترکیبی، مفاهیم بالقوه و بالفعل برخی واژه‌ها بررسی می‌گردند و با تاکید بر کلمه‌ی «پنجره» بر نقشِ پویای نشانه‌شناسی یا نظریه‌ی تولید معنا در واکاوی معناهای متفاوت واژگان، درنگ می‌شود. بدیهی است که انجام موفقیت‌آمیز این خوانش، می‌تواند ما را در پژوهیدن آثار شاعران معاصر دیگر، تشویق نماید.

این مقاله بر پایه‌ی فن جست‌وجوی کتاب‌خانه‌ای وفیش برداری انجام شده است و پژوهش آن موردی است.

کلید واژگان: خوانش، شعر، هیوا مسیح، نشانه‌شناسی،پنجره، معنا.

مقاله حاضر تلاشی است برای خوانش اشعار هیوا مسیح بر مبنای نظریه ی نشانه شناسی و اصول تدوین شده آن، که از آثار چارلز سندرس پرس(C.S.Pierce) ۱۹۱۴- ۱۸۳۹و گریماس(Algirdas Julien Greimas) ۱۹۹۴ – ۱۹۱۷ استخراج شده است. ابتدا شعر هیوا مسیح معرفی خواهد شد و سپس آموزه های نشانه شناسی تعریف و مفهوم « نشانه» با جوانب مختلف آن ذکر خواهد گردید. در انتها با استفاده از مثال های برگرفته شده از آثار هیوا مسیح آموزه ها و مفاهیم نشانه شناسی به صورتی کاربردی مورد بررسی قرار خواهند گرفت .

هیوا مسیح متولد ۱۳۴۴ است . آثار مکتوب او به صورت مقاله، نقد، شعر ، گفت و گو و نظریه پردازی از حجم قابل توجهی برخوردار هستند. تمامی کتاب های وی برای چندمین بار تجدید چاپ شده اند و برخی از آن ها اغلب با عنوانی در دو بخش – عنوان اصلی و زیر عنوان- به موضوعات مختلفی پرداخته اند که نیازمند بررسی مجزا هستند. اما آن چه به صورت کلی می توان درباره ی شعر هیوا مسیح عنوان نمود برخورداری این شعر از ویژگی های زیر است:

-ترکیب ظریف عرفان و فلسفه در ذهن و زبان شعر،

- نزدیکی زبان و ادبیات کهن با زبان شعر ،

- تصویرها و تکنیک های شخصی (که در جای خود نیاز به مقاله ای مستقل دارد.)،

- زبان معترض و ملایم،

- کودکی پر انرژی که مدام در شعرهای او سرک می کشد و خواننده را به ابتدای خلقت راهنما می شود. (به نقل از مقدمه زندگی در بی جایی)

از آن جا که بررسی تمامی آثار هیوا مسیح در یک مقاله امکان پذیر نیست، جستار حاضر بر مبنای مجموعه شعر او طی سال های ۱۳۷۳- ۱۳۶۷ که تحت عنوان "کسی زیر چتر و سکوت جهان می گفت: همچنان ، تا نمی دانم چه وقت " انجام گرفته و در موارد لازم اشاراتی مختصر به شماری دیگر از مجموعه سروده های او شده است؛ از جمله "کتاب هیچ مردی که بر دریا خشت می زد" ؛ " همسایه ! چیزهایی امشب به یادم می آید" و "ببخشید هواپیماهای ما شهر شما را ویران کردند نامه ها و اشعار بچه های دنیا به پیرترین پدربزرگ دنیا" مورد ارجاع واقع شده اند.

نشانه شناسی Semiotics مطالعه ی معنا درتمام اشکال آن است . پیش فرض آن است که جهانی که در آن زندگی می کنیم معنا دار و قابل تفسیر می باشد بنابراین نشانه شناسی فعالیتی است برای رفتن به عمق آن چه مشاهده می کنیم . برای مثال اگر کسی را در حال گریه کردن ببینیم (نشانه – دال)، به این نتیجه می رسیم که او غمگین(معنا- مدلول) است.

آن چه مطالعه معنا بر ما آشکار می کند بیانگر این موضوع است که معنا در مجموع روابطی که در یک ساختار وجود دارد یا بوجود می آید شکل می گیرد. بدیهی است این نظریه (شکل گیری یا تولید معنا بر اساس مجموع روابطی که در یک ساختار وجود دارد) ما را بر آن می دارد که برای ادراک هر چه بهتر معنایِ هر نشانه بر بافت یا متنی که نشانه در آن قرار گرفته است متمرکز شویم تا بلکه بتوانیم به لایهَ های معنایی دیگری دست پیدا کنینم که امکانِ یافتن آن ها در آن بافت یا متن خاص وجود دارد. به عنوان مثال بار دیگر شخص در حال گَریه را مورد نظر قرار می دهیم.آیا گریه کردن (به عنوان نشانه) نمی تواند به معنای (مدلول) شادی غیر قابل وصف باشد؟ واضح است که اگر متن یا بافتی که گریه کردن در آن واقع شده است بررسی شود امکانِ استنباط (گریه از فرط شادی) چندان بعید نمی نماید. حال اگر فرض کنیم گریه شخص نه بر اثر غم و نه بر اثر شادی باشد، آیا می توانیم تصور کنیم که فرد گریان در معرضِ محیطی قرار گرفته است که غدد اشکی او تحریک شده اندو هیچ گونه دلیلی برای غم یا شادی او وجود نداشته است؟ مثلا در محیط آشپزخانه به خرد کردن پیاز مشغول بوده یا در معرضِ گازِ اشک آور قرار گرفته است؟ بدیهی است که هر یک از لایه های معنایی فوق (غم ، شادی ، تحریک غدد اشکی) اگر چنان چه در بافتِ خود بررسی شوند می توانند مورد پذیرش یا عدم پذیرش واقع گردند بنابر این " معنا" چیزَی نیست که بتوان از قبل و بدون هیچ زمینه ای آن را تعریف یا محدود کرد.

بر اساس آن چه در باره ی لایه های معنایی آورده شد لازم است دو مفهوم یا دو تعریف نشانه شناسی را از یک دیگر مجزا نماییم تا بتوانیم با تکیه بر یکی از این دو باور، جست و جوی خود را در اشعار هیوا مسیح آغاز نماییم.

مفهوم اول نشانه شناسی، وامدار افکار چارلز سندرس پرس نشانه شناس آمریکایی است که به نام مکتب (American Semiotics) شناخته می شود.پرس، نشانه ها را به سه نوع تقسیم می کند و با ذکر مثال آن ها را شرح می دهد.:

گروه اول نشانه های (Iconic) یا شمایلی هستند مثلا تصویر یک «خانه» که مشابه خود خانه است و مفهوم «خانه» را انتقال می دهد. دومین گروه نشانه های ارجاعی هستند (Indexical) که بر وجود چیزی دلالت می کنند؛ مثلا وجود دود که به معنای وجود آتش است و گروه سوم نشانه های نمادین Symbolic هستند که به صورت قرار دادی یا به طریقی نا معلوم مفاهیمی را انتقال می دهند.

مفهوم دوم نشانه شناسی در اواسط دهه ی هفتاد میلادی توسط گریماس پایه گذاری شد و ما آن را به نام نشانه شناسی فرانسوی (مکتب پاریس) می شناسیم . گریماس تعریفی دیگر از این علم ارائه داد . بدین معنا که تفکیکی ما بین دو واژه ی Semiotics و Semiology قایل شد.

Semiology بنابر تعریف لغوی علم شناخت معناست در حالی که Semiotics بر نظریه ی تولید معنا استوار است . بنابر این در مکتب پاریس ما با Semiotics سر وکار داریم که گریماس و همفکرانش، (افرادی نظیر رولاند بارت ، ژرارد ژنه ، کلود لوی استراوس و ژولیا کریستوا) با استفاده از زبان شناسی ، انسان شناسی فرهنگی (که شامل اسطوره شناسی هم هست) و پدیدار شناسی سعی نمودند تا چهار چوب گسترده تر و محکم تری را برای آن فراهم آورند. بدیهی است نشانه شناسی آمریکایی و فرانسوی بر مبنای اندیشه های فردینانـد دو سوسور بنا شده اند اما تعریف آن ها با یکدیگر همسان نیست چرا که مکتب پاریس نشانه شناسی را " نظریه ی تولید معنا " و پرس آن را " علم نشانه ها" می نامد . هر نوع تحقیق بر اساس یکی از این دو تعریف می تواند مسیری متفاوت را برای پژوهشگر رقم بزند

این مقاله بر آن است که مفاهیم نظری پرس را به عنوان نقطه آغاز قرار دهد و با استفاده از مکتب پاریس بر مبنای نظریه ی تولید معنا پیشروی کند . در مکتب پاریس، معنا توسط آن کسی که مشاهده می کند ساخته می شود. (رجوع کنید به مثال اشک و معناهای متفاوت آن بر اساس مشاهده بیننده) علاوه بر آن بدون وجود تفاوت، معنا شکل نمی گیرد والبته ساختارهایی جهانی وجود دارند که معنا را تولید می کنند. این ساختارها می توانند به

شکل الگوهایی در آیند که برای دریافت معنای هر اثری مورد استفاده قرار بگیرند.اسطوره ها بخشی از این ساختار جهانی هستند که در تولید معنا نقش آفرینی می کنند . مکتب پاریس بر این باور است که (روایت) ویژگی تمام گفت و گوهاست و فقط به ادبیات تعلق ندارد . بنابراین علم تولید معنا (Semiotics) فاصله ی بین ادبیات و غیر ادبیات ، متن و بافت موجود(بافتی که متن در آن شکل گرفته) را کم می کند . بر اساس این تعاریف و مفاهیم، نظریه ی تولید معنا به وجود سه لایه ی معنایی اعتقاد دارد . لایه ی اول «گفتاری یا نوشتاری» است که در آن مفاهیمی مثل زمان ، مکان و شخصیت قابل لمس هستند . لایه دوم «روایتی» است که نسبت به لایه ی اول کمتر قابل لمس است و مدل های نهفته روایت در آن عمل می کنند ؛ لایه سوم لایه ی عمیق انتزاعی وادراکی است که ارزش های اساسی متن در آن بحث می شوند.

در لایه ی اول ما به دسته بندی کلماتی می پردازیم که یک مخرج مشترک دارند یا معانی یکسانی را دلالت می کنندو این دسته ها را (Isotopy) می نامیم. مثلا تمام کلماتی را که به مکان ، زمان ، اشیا یا مردم اشاره می کنند در گروه خود قرار می دهیم. بعد از تشخیص (Isotopy)های مختلف (که بر اساس متن می توانند شامل صداها ، بخش هایی از بدن ، حرکات، لباس ها ، رنگ ها ، گیاهان ، حیوانات و غیره باشند) به دنبال تضادها می گردیم زیرا طبق نظریه سوسور معنا را فقط در (Binary oppositions) (تقابل های دوگانه)می توان یافت.این تقابل های دوگانه را می توان در یک (Isotopy) یا بین یک (Isotopy) و (Isotopy) دیگر پیدا کرد. سوالی که در این جا مطرح می شود این است که تقابل موجود بین اجزا در هر (Isotopy) یا بین دو (Isotopy) مختلف چه چیز هایی را نشان می دهد. درجواب می توان گفت یک (Isotopy) از واژه ها ی ارزشیابی شکل می گیرد، مثلا ارزش های مثبت در برابر ارزش های منفی، دلپذیر در برابر ناخوشایند. در داستان های پریان این واژه های ارزش یابی کاملا مشخص و واضح هستند. واژه های مثبت اغلب تداعی کننده پادشاه، ملکه، شاهزاده خانم و نظایر آن می باشند؛ در حالیکه واژه هایی منفی تداعی کننده ی پری زشت خو، دیو و مانند آن محسوب می شوند. ادامه ی بررسی بدین گونه ما را به لایه های ممکن دیگری رهنمون خواهد شد که در آن ارزش های مثبت یا منفی درون یا بین گروهی در برابر یک دیگر قرار می گیرند و به ایجاد مفاهیم ثانویه منجر خواهند شد.

آن چه تا بدین جا گفته آمد حاکی از آن است که کلمات (آن چنان که برخی معتقد هستند) فقط برای اشیا به کار نمی روند . این باور که هر کلمه ای به چیزی اشاره می کند یا چیزی را نشان می دهد بر این ذهنیت استوار است که اشیا مستقل از زبان وجود دارند ، قبل از زبان موجود بوده اند و زبان تنها برای نشان دادن یا اشاره کردن به آن ها به وجود آمده است.

هر کسی که جهت ارتباط با دیگری (که زبان متفاوتی داشته) تلاش کرده باشد، خیلی زود به محدود بودن استفاده از اشاره به چیزها در برقراری ارتباط واقف گردیده است.بدین معنا که اشاره به چیزها به خودی خود ایجاد ارتباط کلامی نمی نماید. پس کارکرد زبان قطعا چیزی ورای اشاره محض به اشیا است. ضمن این که مفاهیمی مثل ذهن ، فرهنگ یا تاریخ قطعا چیزهایی نیستند که بتوان به آن ها اشاره کرد. بنابراین زبان، نامیدن چیزها نیست . اشاره کردن تنها بخشی از کارکرد زبان است.

از سوی دیگر (Semiotics) یا نظریه ی تولید معنا فقط مطالعه نشانه ها نیست بلکه مطالعه ی هر چیزی است که به جای چیز دیگری قرار می گیرد. هر متنی مجموعه ای است از نشانه ها.

به باور وولوشینوف متن یا سیستمی که نشانه در آن واقع شده است، تمام کننده و تعیین کننده ی معنا ی آن نشانه نیست بلکه متن اجتماعی مورد استفاده نیز باید در تفسیر معنا مورد توجه قرار گیرد. یاکوبسن و تینیانوف بر این باور هستندکه هر سیستم ، گذشته و آینده ای دارد که جزو آن سیستم است . نظریه ها ی فوق همگی بر این موضوع تاکید دارند که هر نشانه با متن خود و هر متنی در بافت متن های دیگر معنا می شود. بدین صورت تولید معنا امری پویا و همیشگی است . پس آن چه درباره ی شعر هیوا مسیح در پی خواهد آمد در چهار چوب متنِ باز (Open Text) قابل بررسی و در انتظار تاویل های متفاوت باقی خواهد ماند چنان که خودِ هیوا مسیح معتقد است : «تو زاده ی خودت هستی و دیگران وبنابراین در خواهی یافت که همه ی حقیقت پیش تو نیست ، بخشی پیش توست ، بخشی پیش دیگری و دیگری و دیگری و چیزها ».(زندگی در بی جایی، ۱۴۴: ۱۳۸۴)

چنان که قبلا گفته شدپرس، در تعریف نشانه سه نوع مجزا ی آن را مشخص می کند ، اما مواقع بسیاری هست که این سه نوع در یک دیگر می آمیزند و تفکیک آن ها به سادگی امکانپذیر نیست. شعر هیوا مسیح به گونه ای است که نشانه های بسیاری را برای انتقال معنا به کار می گیرد و انواع نشانه همراه با آمیختن یکی در دیگری در آثار او حضور می یابند.

آمیزش نشانه هادر آثار هیوا مسیح تا بدان جا قابل رد یابی است که در برخی موارد به آمیـزش انواع ادبی (شعر و نثر) منجر می شود. به طوری که در مجموعه " همسایه !" پیش در آمدی بر هر شعر نوشته شده است که چگونگی تکوین و تکامل آن شعر را شرح می دهد. حضور نـشانه ها در بیش درآمدهای منثور نیز قابل تامل و بررسی است. مثلا در این مجموعه در متنِ منثوری تحت عنوان " اول پیدایش ۱۰" هیوا مسیح می نویسد: « یـادم مـی آیـدتمام ایـن شـعر را وقتـی سرودم که صورتم را به پرده ی توری رو به حیاط چسبانده بودم و به ته مانده ی مـاه نگـاه مـی کردم و بعد چشمانم را بسته بودم . شعر آمد و نوشته شد بعدا. » (همسایه ، ۵۷: ۱۳۸۴)

" پرده ی توری رو به حیاط " نشانه ارجاعی (Indexical) برای پنجـره اسـت . در همـین مجموعه در شعر حقیقتِ اضافی ص۶۳ می خوانیم:

ولی همیشه همین بوده همسایه:
تمام چراغ های نزدیک دوری من
زودتر از من تاریک می شوند
زودتر از حدود دلتنگی شان .

در این جا نیز «چراغ های نزدیک که زودتر تاریک می شوند» همان پنجره ها هستند که بـا اشاره ای (Indexical) ارجاعی در متن آمده اند.

در مجموعه " ببخشید هواپیماهای ما ..." در شعری به نام " نان داغ " ص ۲۳ کودک افغان در نامه ای به پدر بزرگ خیالی خود می نویسد:

سلام پدر بزرگ عزیزم !
پدر بزرگ سفید ! من زیاد نمی توانم بلد باشم که بنویسم.
پدر بزرگ ، من گریه را خوب یاد گرفته ام . پدرم نیست را.
مادرم را ، که همیشه توی یک پارچه قایم شده است را.

در خط دوم از قطعه ی بالا، همنشینی " یاد گرفتن گریه " و " پدر نیست " در لایه ی سوم معنایی(انتزاعی - ادراکی) که قبلا شرح آن آمده است به معنای " مرگ پدر " اشاره مـی کنـد و قایم شدن مادر در یک پارچه بر اسـاس لایـه دوم معنـایی(روایتـی) مفهـوم حجـاب مـادر را انتقال می دهد.

باور نگارنده ی مقاله بر این است که سه نوع نشانه ی تبیین شده توسط پرس با سه لایه ی معنایی تعریف شده بوسیله ی گریماس و همفکرانش در رابطه ای یک به یک قرار می گیرند. به نحوی که نشانه ها ی (Iconic) ، (Indexical) و (Symbolic) به ترتیب در انتقال لایه های اول تا سوم معنایی شرکت می جویند . به طور یقین ذکر چند مثال دیگر می تواند این رابطه و باور به وجود آن را روشن تر سازد. در شعر "یک هفت بزرگ" معنای "پرواز پرستوها" با در آمیختن همزمان نشانه های شمایلی ، ارجاعی ، نمادین بدین گونه انتقال داده شده است :

و پرستوها هم
دارند در آسمان نقاشی می کشند:
یک هفت بزرگ
(ببخشید..۶۷)

بدیهی است یک هفت بزرگ " نشانه ای شمایلی است که شکل پروازِ گروهیِ پرستو ها را در پهنه آسمان (آن چنان که واقعا اتفاق می افتد) دلالت می کند و عملِ پرواز با استفاده از نشانه های ارجاعی (وجود حرکت در نقاشی و پرواز) و نمادین (نقاشی در معنای پرواز) (پرهای پرستوها در معنای قلم مو) مورد اشاره قرار گرفته است .

مثالی دیگر را می توان از همین مجموعه انتخاب کرد که در آن لایه سوم معنایی از نظر گریماس و نشان نمادین (از نظر پرس) قابل بررسی است .

درشعر "چرا آدم ها جایشان را عوض می کنند؟" دختری فلسطینی خطاب به پدر بزرگ خیالی خود می نویسد : «هنوز نمی دانم چرا هیتلر با آن سبیل کوچکش آن قدر داد می زد توی سر دنیا که بعد آدم ها مجبور شوند جایشان را عوض کنند . » (ببخشید..،۷۱: ۱۳۸۶) بدیهی است با توجه به فلسطینی بودن دختر و همنشینی هیتلر" و "جابه جایی اجباری آدم ها "معانی به دست آمده از این چند خط دلالتی بر جنگ جهانی دوم و نتایج آن دارند . نتایجی که بدون شک نسل کشی، آوارگی و بی خانمانی را شامل می شوند.

نامه ی مذکور با شعری به نام "برگ ها" همراه شده که در آن چنین آمده است:

یک گنجشک
روی درخت تابستان
تکان نمی خورد ، هیچ ، اصلن
می پرسم :
چرا پرواز نمی کنی ، گنجشک قشنگ؟
می گوید:
می ترسم برگ ها دوباره به درخت برنگردند.
فاطمه ۱۰ ساله از فلسطین – کَفَر قاسم .

بدیهی است که نشانه ها و آمیزش آن ها با یک دیگر در شعر مذکور بسیار تامل بر انگیز و در جای خود نیاز به واکاوی جداگانه ای دارد اما در توضیحی مختصر می توانیم این نشانه ها را ذکر کنیم : نشانه های ارجاعی نظیر " درخت تابستان " که دلالت بر " باغ پر برگی " دارد ، " اصلن " که کودک بودن راوی را معنا می بخشد" هراس از برنگشتن " که با توجه به فلسطینی بودن دختر نشانه ی ارجاعی واضحی است و در نهایت " برنگشتن برگ ها" که نشانه ای نمادین به مردم فلسطین و اضطراب تاریخی آن ها درباره احتمال عدم باز گشت به سرزمین مادری شان را داراست.

در مثالی دیگر به نشانه های نمادین ، شمایلی و ارجاعی که در هم تنیده شده اند و مکمل یک دیگر در انتقال لایه های سه گانه ی معنایی می باشند ، پرداخته می شود.

نامه ی "دارم چیزی به دنیا اضافه می کنم" توسط فرشته ای نوشته شده است که در آن، فرشته مذکور خطاب به پدر بزرگ می نویسد:

پدر بزرگ ! من در میان مردمان زمین چیزهای زیادی دیدم :
دریا بلند می شد تا به خداوند دست بدهد ، انسان ها می ترسیدند.

بلند شدن دریا نشانه ای مرکب از نشانه ها ی شمایلی «موج» و نمادین «بلند شدن» است .دست دادن با خداوند نشانه ای کاملا سمبولیک محسوب می شود و « ترس انسان ها از امواج سهمگین دریا » دلالتی است بر انتقال لایه سوم معنایی ؛ لایه ای که در آن مفاهیم ذهنی و ادراکی و دارای ارزش های اساسی متن انتقال می یابند.آن چه در این لایه از طریق نشانه های سه گانه به

خواننده منتقل می گردد به معنای «عدم شناخت انسان نسبت به حقیقت امور جاری در جهان است به گونه ای که خیزش ناشی از خضوع دریا در برابر خالق خویش منجر به ترس انسان ها می شود حال آن که چنین ترسی برای فرشته ی راوی همان قدر سوال برانگیز است که کارت پستال ارسال شده توسط مریخی در شعر (Craig Raine) برای ما شگفتی می آفریند.

با توجه به توضیحات بالا و مثال های برگرفته شده از آثار مختلف هیوا مسیح اکنون زمان آن رسیده است که تمرکز خویش را بر یک نشانه ی واحد، در یک مجموعه خاص متمرکز نماییم، با این امید که محدود کردن موضوع بتواند ما را در راه یافتن به «معنا»، در عمقی بیشتر یاری دهد . قبلا نکته مربوط به گروه بندی یا (Isotopy) و چگونگی انجام آن توضیح داده شده است . بنابر این تنها به ذکر این نکته اکتفا می شود که در مجموعه ی کسی زیر چتر و سکوت جهان می گفت.... مانند هر مجموعه دیگری می توان (Isotopy) های مختلف را تشکیل داد. به عنوان مثال بارش" برف و باران" و پوشش "چتر و پرده" می تواند در گروه های متفاوت بررسی و رابطه تقابل های دو گانه (Binary Opposition) در هر گروه منفرد و بین گروه های جداگانه بحث و مشخص گردد . اما در این مقاله توجه ما به واژه "پنجره" و نقش آن در مجموعه ی مذکور معطوف و محدود خواهد شد. سعی بر آن است که واژه " پنجره " را در نقش نشانه های سه گانه پرس رد یابی کنیم و معنای مستور آن را در لایه های سه گانه گریماس یافته و آشکار نماییم .

مایکل ریفاتر در کتاب " نشانه شناسی شعر " اظهار می دارد که:

« پنجره» ، موجوداتی راکه دوستدار یک دیگر هستند از هم جدا می کند . در ادبیات ، پنجره ها شما را در بیرون خویش نگاه می دارند . شما از طریق پنجره ها می بینید بدون آن که قادر باشید آن چه را که می بینید لمس نمایید. یا در نهایت در انتظاری بیهوده از طریق پنجره چشم به بیرون می دوزید.(ریفاتر، ۱۵۲: ۱۹۷۸)

کارکرد و مفهوم "پنجره" از دیدگاه ریفاتر ، مبنای نظری جست و جو در شعر هیوا مسیح است، ما گروه بندی (Isotopy) خود را در یک گروه منفرد آغاز می کنیم و به تقابل های دوگانه (Binary Opposition) موجود در خود این گروه می پردازیم . در اشعار مجموعه "کسی زیر چتر سکوت...." یافته ها ،حاکی از آن است که "پنجره" در نقشی متضاد و دو گانه بر ایجاد ارتباط، و بر وجود عدم ارتباط، همزمان دلالت می کند.بدین معنا که هر

جا پنجره ای روبروی ما قرار می گیرد ، می تواند ارتباط با بیرون را برقرار و یا چنین ارتباطی را قطع کند. مواردی نیز یافت شده است که نقش" پنجره" در هر یک از این دو عملکرد تا حد "احتمال" پیش رفته و هرگز به نتیجه نهایی نرسیده است.

هیوا مسیح در گفت و شنودی با "م. روان شید" مجموعه ی "کسی زیر چتر سکوت .. "را ایماژیستی می نامد(روان شید، مقدمه : ۱۳۸۴) و در یادداشت ناشر در مجموعه "همسایه !..." از قول او گفته شده است که : «شعر روشی برای تفکر درباره ی خدا ، انسان و جهان است. همچنین شعر برآیند فراموشی ، به یادآوردن و بیدار کردن معنا از حقیقتی شاعرانه است ، نه لزوما منطق شاعرانه که پیش از این مطرح بوده است.» (مسیح ،یادداشت ناشر: ۱۳۸۴)

بر اساس نقل قول فوق" پنجره "می تواند برآیند ایجاد ارتباط و عدم ارتباط باشد که این برآیند گاهی در حد احتمال باقی می ماند و لزوما به یکی از این دو امکان ختم نمی شود . با این حال ذکر این نکته ضروری است که در" مجموعه کسی زیر چتر سکوت.. "اشعاری که در آن نقش "پنجره" به معنای ایجاد ارتباط است بسیار زیادتر هستند تا آن دسته از اشعار که "پنجره" عدم وجود ارتباط یا احتمال آن را نشان می دهد.

در اولین مثال که بر نقش "پنجره" به عنوان نشانه برای ایجاد ارتباط تاکید دارد، می‌خوانیم:

در سایه های شبانه باز
به کنار پنجره می آید
شاعر
تا نام گمشده ای را از ماه بپرسد
که یک شب
با گریه های زنی در باد
گم شد. (کسی زیر چتر .. ،۱۰۹)

در این شعر شاعر از طریق پنجره به جست و جوی نامی دست یازیده که دارنده ی آن نام مدت هاست گم شده است . در خط اول واژه" باز" حاکی از تکرار این جست و جو است و شاعر با آگاهی از پیشه خود در تلاش برای یافتن" خویش" است . به این معنا که او شغل خودش (شاعری) را می شناسد اما به دنبال گمشده ای است که با گریه های زن (مادر) از او جدا شده است و او هم چنان در جست و جوی هویت خویش (به عنوان یک انسان نه به عنوان یک شاعر) از پنجره برای ایجاد ارتباط (با ماه) استفاده می کند.

مثال دوم :

دلتنگ کوچه
به شیشه پناه می برد ، کودک
(کسی زیر چتر..، ۷۰)

بدیهی است که «شیشه» نشانه ای ارجاعی به «پنجره» است و کودک برای ارتباط با جهانِ خارج از آن استفاده می کند.

مثال سوم:

کسی اگر
در پی برگی ست
که رها ست در باد
به خانه ی من بیاید
از گذر پنجره می آیند
برگ های جهان
به اتاق من می آیند
(کسی زیر چتر ...، ۶۲)

در این شعر "پنجره" در معنای خودش نشانه ای است برای ایجاد ارتباط فیزیکی یا غیر فیزیکی با جهان خارج . اجزای خانه ی من ، اتاق من ، پنجره ، اجزایی هستند که ریزتر و ریزتر می شوند، تا" کسی" که "برگی رها" را جست و جو می کند، آن را در من بیابد . مسیر این ارتباط برای جوینده در ابتدا خیلی شمایلی آغاز می شود. بدین معنا که از خانه به اتاق و از اتاق به پنجره و از پنجره به من ختم می شود؛ و این همان مسیری است که" جست و جوِ گرِ برگِ رها" و" من "را به یک دیگر پیوند می دهد . زیرا که "من" برگ های جهان را درِ اختیارِ دارم و او خواهان برگی از این برگ هاست.

در شعر" بادهای جادوگر" نشانه ها گویا تر از پیش بر معنا دلالت می کنند.

نام تمام پرندگان جهان
از پنجره ام می گذرد
نام تمام پنجره های باز
نام تمام شهر های دور
با چشم هایی ناشناس

پنجره ام
رو به جهانی باز است
که بادهای جادو می آیند.
(کسی زیر چتر...، ۵۵)

دراین شعر، "باز بودن پنجره" نشانه ای شمایلی است بر وجود ارتباط . گذشتن نامِ تمام پرندگان جهان از این پنجره نشانه ای ارجاعی است بر پرواز پرندگان گوناگون که راوی از طریق پنجره آن‌ها را مشاهده می کند . "نام تمام شهرهای دور/ با چشم هایی ناشناس" در قالب نشانه ای نمادین هواپیماها یی را دلالت می کنند که از شهرهای دیگر (دور) می آیند و راوی تماشاگر پنجره های هواپیماهااست که در پس آن ها افرادی ناشناس نشسته اند و به بیرون می نگرند. در شعر «رها شده در شب» می خوانیم:

در شبانه های بی چراغ
دستی از پنجره فرود آمده است
به جست و جوی هزار جان رها شده
که به دیوارهای تاریک دست می کشند
(کسی زیر چتر...،۹۱)

چنان که متن آشکار می کند «جان های که به دیوارهای تاریک دست می کشند» در جست و جوی پنجره یا مفری هستند که به تاریکی پایان دهد و ا ین موضوع با کمک دستی که از پنجره فرود آمده امکان پذیر است. به این معنا گرفتن دستِ فرو آمده از پنجره نشانه ای نمادین است که نجات از تاریکی را دلالت می کند . بنابراین حتی در شبانه های بی چراغ، این" پنجره" است که ارتباط با جهان خارج از تاریکی را میسر می سازد.

نشانه ی" پنجره" در شعر هیوا مسیح از نیرویی بالقوه برخوردار است که در صورت بالفعل شدن می تواند معانی بسیاری را در چهار چوب نشانه های سه گانه پرس انتقال دهد. در شعر" همچنان" ص ۵۸ می خوانیم "پنجره کوچک باز می شود به دشت" با استفاده از نشانه های شمایلی " باز شدن پنجره" و نمادین "باز شدن به دشت" ، نشانه های نهفته در "پنجره" در هر سه لایه ی معنایی گریماس قابل بررسی هستند. به عبارت دیگر "پنجره" به عنوان یک نشانه در شعر هیوا مسیح از چنان قدرتی برخوردار است که خود او در شعر" تا غروب" ص۱۵ می گوید:

همین که باد
بیاید و بگذرد
از کنار پنجره ام
با بویی
یا آوازی از دور
مرا بس
از این همه بادهای جهان

از جمله اشعاری که در مجموعه بررسی شده بر نقش " پنجره " به عنوان یک نشانه در معنای ایجاد ارتباط تاکید می کنند شعرهای " شب های خاموشی" ص۱۱ ؛ "شب آغازین " ص ۴۷؛ " شکوفه و برف " ص ۴۶؛ " چیزها همیشه با شعر به خانه می آیند" ص۲۹ ؛" رویای شبانه " ص۳۱ ؛ هستند که در صورت نیاز می توانند مورد بررسی قرار گیرند. و در این جا جهت احراز از ایجاد یک نواختی فقط نام آن ها ذکر گردید.

چنان که گفته شد نقش "پنجره" به عنوان نشانه ای که دلالت بر عدم وجود ارتباط می کند از جمله موضوعاتی است که به آن می پردازیم . باید به خاطر بسپاریم که این نقش بسیار کم رنگ تر و با بسامدی کمتر در شعر هیوا مسیح به چشم می خورد . به عبارت دیگر اولین معنا برای "پنجره" به عنوان یک «نشانه» ارتباطی است که مورد بررسی قرار گرفت؛ اما معنای دوم "پنجره" همان است که بر اساس نظر مایکل ریفاتر جدایی و عدم امکان ارتباط را انتقال می دهد . در شعر "شهر ما خانه ما" هیوا مسیح چنین می گوید:

امروز
که هر شب
چتری به برف می رود و باز نمی گردد
کنار پنجره از یاد می روی
(کسی زیر چتر.... ، ۹۵)

همنشینی" امروز" ، "هر شب" معنای زندگی است بدون آن که لحظه ای خاص را از دیگر لحظه ها متمایز کند . بدین معنا که همه ی لحظه ها در کنار "پنجره" برای راوی یکسان است و "چتری که به برف می رود و باز نمی گردد" همان دوست، عابر، همدم یا همنوعی است که "پنجره" امکان ایجاد ارتباط بین او و راوی را از میان برداشته است.در شعر دیگری به نام" فصل" می خوانیم:

پس دستی
می چیند از تاک پشت پنجره ات
خوشه انگوری را
و تو روز
هر روز
به خیابان می روی و
تاریک شده به خانه باز می گردی
بی که به یاد آوری
خوشه انگوری را
(کسی زیر چتر... ،۲۵)

در این شعر نیز "تاک" و "دستی که خوشه انگور" را می چیند، هر دو به دلیل وجود "پنجره" از راوی جدا مانده اند و تلاش زندگی روزمره هماهنگ با "پنجره" امکان ایجاد هر گونه ارتباط را از راوی می گیرد به طوری که حتی خاطره" دست "و "خوشه انگور" نیز به فراموشی سپرده می شوند ودر تاریکی خانه، "پنجره" راوی را به جایی رهنمون نمی گردد.در شعر "شب های خاموشی" می خوانیم :

از نرده های پنجره ات
که تاریک
نقش بسته بر دیوار
از کوچه می گذرم.
(کسی زیر چتر ...، ۱۱)

این گزیده نیز با استفاده از همنشینی واژه ها ی "نرده"، "پنجره"،" تاریک "و "دیوار" عدم وجود ارتباط بین راوی و دیگری را به تصویرمی کشد. گذشتن از کوچه در سطر آخر تداعی کننده شعر فریدون مشیری است که در آن شعر نیز راوی" بی تو از کوچه گذشته است "اما تفاوت این جاست که بی تو بودن در شعر هیوا مسیح به دلیل وجود "پنجره ات" و" نرده های نقش بسته بر دیوار آن" اتفاق افتاده است نه به دلیل آن که تو (دیگری) آن جا نبوده است .

در نگاهی کلاسیک و سنتی "پنجره" در بسیاری موارد ایجاد ارتباط را تداعی می کـرده و آن چنان که دیدیم شعر هیوا مسیح نیز بازتاب این نگاه کلاسیک را در مـوارد بـسیاربه نمـایش گذاشته است.

نکته ای که باید آن را متذکر شد ایـن اسـت کـه شـعر هیـوا مـسیح در نگـاهی کـاملا مـدرن و امروزی به "پنجره" ، کارکرد آن در جهان معاصر را با نقش آفرینی این نشانه در ادبیـات کهـن در کنار یک دیگر قرار می دهد و با دیدگاهی ساختار شکن معنای این نشانه را وارونه می سازد.

برای روشن شدن موضوع بد نیست پرسشی مقایسه ای بین معماری کهن و معماری نوین را مطرح کنیم. یعنی از خود بپرسیم تعدادپنجره ها در کدام نوع معماری بیشتر است و انتظار ما از چنین تفاوت چشمگیری بین تعداد پنجره ها در این دو نوع معماری چیست ؟ آیا ایجاد ارتبـاط برای ما به دلیـل وجـود پنجـره هـای بیـشتر در سـاختمان هـای مـدرن ، آسـان تـر از قبـل شـده است؟هیوا مسیح در شعر "رویا در باد" از رویای خود چنین می گوید:

رویایت را گم می کنی
وقتی سیب
می چرخد در آسمان و
گم می شود
در ازدحام هزاران دست
که از پنجره ها می رویند.
(کسی زیر چتر...، ۲۱)

آن چه در شعر فوق بسیار پر رنگ به چشم می خورد، گم شدن رویای یک فرد در ازدحام رویش دست ها از پنجره هاست.« رویای گم شده» ،و« سیب گمشده» در ازدحام هزاران دست اسطوره ی آرزوی انسان در به چنگ آوردن میوه ی ممنوعه را دلالت می کنند. رویایی که در آسمان پوشیده شده از ازدحـام پنجـره هـا (معمـاری مـدرن امـروز) آزمنـدی جمعـی را برمـی انگیزاند تا شاید بتوان به قیمت حذف «دیگری» برای خود «سیب» را به چنگ آورد.

به عبارت دیگر ازدحام پنجره ها و دست های روییده از آن ها نه تنها کمکـی بـرای "تـو" نیـست بلکه باعث می شود رویای فردی خود را نیز گم کنی. این همان نقش آفرینی پنجره است در قطع هـر گونه ارتباط میان تو با دیگری . یا نقش پنجره است در ایجاد تزاحم بین «تو» و «دیگری».

آن چه تا کنون گفته آمد بر این باور استوار است که در شعر هیوا مسیح ارتباط آفرینی، بارزترین ویژگی معنایی" پنجره" به عنوان یک نشانه محسوب می شود؛ اما همین نشانه در جاهایی دیگر به معنای قطع هر گونه ارتباط می باشد .

نقش معنایی سوم، آخرین نقشی است که مورد بحث قرار می گیرد. "پنجره" در سومین لایه ی معنایی خویش نشانه ای نمادین مبنی بر احتمال ایجاد ارتباط از طریق خود را دلالت می کند. در شعر "حرفی در راه" می خوانیم:

در بادها ی پاییزی
به کنار پنجره می آیم .....
آن گاه که تو از باران های شبانه باز می گردی
با گلدانی از شمعدانی سپید
برای پنجره ام
و من ، برای همیشه می مانم
میان پنجره تاریک
تا شاید یک شب
پروانه هایی که می آیند
از تو بگویند (کسی زیر چتر ۶۶- ۶۴)

شعری دیگر به نام در" اتوبوس" بر نیروی بالقوه پنجره برای ایجاد ارتباطی انسانی تاکید می کند و البته بالفعل شدن این نیرو را در حالتی احتمالی به تصویر می کشد در این شعر راوی خود را خطاب قرار می دهد و از امکان وجود پنجره صحبت می کند:

سر به شیشه نهاده ای
و چشم بسته ای به شهر
در راه خانه ات
شاید که در خواب می بینی
آن پنجره را که باد
می آید و آرام می گشاید
و بر گلدان خالی می پیچد. (کسی زیر چتر ... ، ۲۳)

آن چه که از این گزیده بر می آید آن است که شیشه اتوبوس "پنجره" حتی اگر چشم را بسته باشی می تواند تو را به جایی رهنمون شود که امکان دیدن و ارتباط را برایت به احتمال نزدیک تر کند .

فرجام سخن تا بدین جا که رسیدیم آن است که "پنجره" می تواند کارکردی متناقض نما در ایجاد ارتباط داشته باشد و برای شرحی مستند از این کارکرد، آخرین مثال از هیوا مسیح ذکر می شود که در آن "خود بودن" در تناقضی منطقی، "نبودن" را به تصویر می کشد. در شعری تحت عنوان" حالی..." هیوا مسیح می گوید:

حالی که هستم و نه
از شیشه ای که نیست و هست
می بینم
چه میخانه ای است
تاک پشت پنجره ام .
(کسی زیر چتر .... ، ۵۱)

تناقض بودن و نبودن در لحظه ای مشترک (حالی که هستم و نه) تاکیدی است بر وجود تناقض در عملکرد نشانه ی پنجره در "شیشه ای که نیست و هست". این کارکرد در صورتی که در خدمت ایجاد ارتباط باشد می تواند تاک پشت پنجره را به میخانه ای تبدیل کند و چنان چه در جهت قطع ارتباط عمل نماید می تواند کارکردی ویرانگر داشته باشد. آن چنان که به باور هیوا مسیح در شعر" عین یهودی سر در راه می نالم ":

گلدان های کوچک پشت پنجره ها
خلاصه ی تمام باغ هایی ست
که کشتیم
در خود.
(کتاب هیچ.... ، ۷۰)

تقابل دوگانه یا تناقض عملکرد نشانه ی "پنجره" در تبدیل تاک به میخانه یا باغ به گلدان، زبان شعری هیوا مسیح را به گونه ای تجهیز می کند که او بخش عمده ای از توان خویش در بیان اندیشه را وامدار این نشانه ی متناقض نماست.

این جستار با نقل قولی از هیوا مسیح در پیش درآمد" اول پیدایش ۵ "از مجموعه ی" همسایه!" به پایان می رسد . در این پیش درآمد، شاعر خاستگاه شعری خود را به نثر نوشته است:

همین قدر می دانم که در حال فکر و ذکر شعر بودم که در تاریکی و سایه روشن شبانه ناگهان چشمم به دریچه ی رو به مهتابی افتاد که پشت پرده ی توری سکوت کرده بود. ناگهان احساس کردم تمام این مدت من نیستم که دارم به پنجره یا در یچه فکر می کنم بلکه امشب او دارد به من فکر می کند . حتما به شعری که در جانم می جوشید می اندیشید و انگار پنجره درست فکر کرده بود(همسایه! ، ۳۹ : ۱۳۸۴)

در شعر مربوط به همین پیش درآمد تحت عنوان" هوای خسته" می خوانیم :

همسایه
من تازه این پنجره را پیدا کرده ام
که انگار در تاریکی خانه دارد فکر می کند
و دلم خواسته از عادت این شیشه ها رَد شوم ، می شوم
خواسته از عادت باران وحرف ها رَد شو م، می شوم

دلم خواسته از عادت یک عالمه هوای خسته تا پنجره های شما رد شوم (همسایه...، ۴۰)

نتیجه گیری:

شعر هیوا مسیح سرشار از نشانه هایی است که بر اساس آموزه های پرس و گریماس قابل بررسی هستند . تلاش این مقاله در واکاوی جایگاه "پنجره" به عنوان یک «نشانه»، در مجموعه ی "کسی زیر چتر سکوت جهان می گفت : همچنان تا نمی دانم چه وقت " نشان می دهد که هیوا مسیح "پنجره" را به عنوان یک نشانه در کارکردهای شمایلی ،ارجاعی و نمادین به کار گرفته است. او از لایه اول معنایی (پنجره = شی) به لایه دوم معنایی (پنجره = ارتباط یا عدم ارتباط) عبور می نماید. در لایه سوم که لایه ارزش های اساسی متن محسوب می شود "پنجره" تازه پیدا شده را (رجوع کنید به آخرین نقل قول در بالا) در شعر خویش می گنجاند تا از طریق آن عزم خود بر رد شدن از عادت ها (معانی مرسوم پنجره) را به نمایش بگذارد. او از طریق پنجره ی شعر، خواننده را مورد خطاب قرار می دهد .

در این میان مخاطب می تواند از طریق "پنجره" موجود در شعر هیوا مسیح "تاک" را "میخانه" ببیند و افق دید خود را ژرفا بخشد. از سوی دیگر همین "پنجره" می تواند گستره ی نگاه مخاطب را چنان در هم بفشارد که "گلدانی" را به غرامت "باغی" که از میان رفته است پذیرا باشد. فرجام سخن این که آگاهی یافتن به لایه سوم معنایی یا غافل ماندن از این لایه به توانایی یا عدم توانایی مخاطب در عبور از لایه ای به لایه ی دیگر نهفته است. به عبارت دیگر شکل گیری معنا فرآیندی پویاست که نویسنده متن و خواننده با هم در آن نقش آفرینی می کنند.

اشعار هیوا مسیح سرشار از نشانه هایی هستند که با بسامد بسیار بالا زمینه ای مناسب جهت پژوهش بیشتر را فراهم می سازند . نشانه هایی نظیر باد، باران ، برف ، چتر ، شکوفه و گلدان تنها نمونه هایی انگشت شمار از انبوهی بسیار هستند.

کتاب نما:

روان شید ، م. *زندگی در بی جایی* ؛ (گفت و شنودی با هیوا مسیح) تهران : قصیده سرا، ۱۳۸۴.

سجودی ، فرزان . *نشانه شناسی و ادبیات*؛ (مجموعه مقالات) تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸۴.

مسیح ، هیوا . *همسایه ! چیزهایی امشب به یادم می آید* ؛(مجموعه شعر ۱۳۷۸- ۱۳۷۶) چاپ سوم ،تهران:

قصیده سرا،۱۳۸۴.

مسیح، هیوا . *کسی زیر چتر و سکوت جهان می گفت : همچنان ؛ تا نمی دانم چه وقت* ؛(مجموعه شعر ۱۳۷۳-۱۳۶۷) چاپ سوم، تهران : قصیده سرا،۱۳۸۳.

مسیح، هیوا . *کتاب هیچ* ؛ تهران : موسسه انتشارات نگاه، ۱۳۸۶.

مسیح، هیوا. *ببخشید هواپیماهای ما شهرشما را ویران کردند*؛ (نامه ها و اشعار بچه های دنیا ، به پیرترین پدربزرگ دنیا.) چاپ دوم، تهران: قصیده سرا، ۱۳۸۶.

Abrams, M.H.The Norton Anthology of English Literature.5th ed.Vol.2. New York: W.W.Norton &Company,1986. 2483-4.

Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics.* London: Routledge , 2003.

Hawkes, Terence. *Structuralism &Semiotics* .4th ed.London:Routledge,1992

Murray, Chris.(ed.) *Encyclopedia of Literary Critics and Criticism*. Vol.2. London:Fitzory Dearborn Publishers,1999.

Payne,Michael. (ed.) *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. U.K. Blackwell Publishers, 1996.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press, 1978.

تحلیل برخی نمادها در منظومه ی«آرش کمانگیر»

علی اکبر کمالی نهاد
کارشناس محتوای آموزشی اداره کل آموزش و پرورش استان مرکزی
و رئیس اتحادیه ی انجمن های علمی
آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی کشور و دبیر همایش

چکیده:

سیاوش کسرایی ازچهره های شاخص ادبیات معاصر و از پیروان نیما است که درزمره‌ی تأثیر گذارترین شاعران این دوران است . بیشتر شهرت او به واسطه ی منظومه ی آرش کمانگیر است. این شعر را از موفق ترین اشعار معاصر دانسته اند که پیوسته مورد نقد و تحلیل های منتقدان قرار گرفته است؛ چرا که بهترین و موثرترین شعر او و در برگیرنده ی اسطوره ای زیبا وبه یادماندنی است و بدین سبب با اقبال عمومی و علاقه ی خوانندگان رو به رو شد و در حافظه ی تاریخی آنها حک گردید. بخش زیادی ازشهرت و اعتبار این منظومه مدیون شیوه ی نوقدمایی اش و بخش دیگری به جنبه های سیاسی و مفاهیم نمادین و سمبولیک آن بر می گردد. کسرایی دراین منظومه با کاربرد نمادین باغ آتش ، برف ، جنگل ، خار، خاراسنگ ، قله ی البرز ، شعله های آتش ، تیر ، عمو نوروز، بچه ها ، آتشدان و ... سعی درترسیم نمادین جامعه ی گرفتار در استبداد و ایران کودتا زده ی دهه ی چهل دارد که اهالی این باغ آتش نور و گرمی و شورو امید می خواهند و کودکان که امیدهای آینده هستند، باید برای آزادی و فردایی به دور از خفقان وسکوت به پا خیزندو این مهم با حماسه ی آرش و جانبازی او و تنها تیردر ترکش امیدش، میسر می گردد. این مقاله به تحلیل وبررسی این نمادها و لایه های معنایی موجود درآنها می پردازد ؛ باشد که در درک بهتر آن موثر باشد.

واژگان کلیدی : آرش کمانگیر ، سیاوش کسرایی ، نماد ، امید.

مقدمه :

سیاوش کسرایی از جمله چهره های شاخص خصوصاً درمیان شاعران آرمانگرا و سیاسی معاصر است و آثار سیاسی – انقلابی وی در دهه های سی ، چهل و پنجاه شهرتی داشته و گاه بازتابی وسیع در جامعه یافته و او را در زمره ی تاثیر گذارترین نوپردازان نوقدمایی مطرح کرده اند ؛ ازجمله مهم ترین این آثار منظومه ی آرش کمانگیر اوست که آن را معروف ترین و فراگیر ترین شعر نو فارسی اززمان پیدایش شعرنو تاسال ۱۳۵۷ دانسته اند. (شمس لنگرودی ، ۱۳۷۰ ، ج ۲ : ۴۹۳) کسرایی با این شعر به جدال یأس و ناامیدی حاکم بر جامعه‌ی کودتا زده‌ی ایران دردهه ی ۴۰ برخاست و ازمعدود شاعران این دوره است که تسلیم خفقان و نومیدی حاکم بر جامعه نگردیده و بابهره گیری ازاسطوره ی آرش ، سعی در بیدار کردن اندیشه ها وعواطف فروخفته در سینه ی ملت داشته است .

شعر آرش کمانگیر اسطوره ای بسیارزیبا وحماسه ای نسبتاً موفق دربیدار نمودن روحیه ی استبداد زده و ناامید جامعه بود. کسرایی کوشید تا با استفاده ی هنری از نمادهایی چون آرش ، آتش، کوه ، جنگل ، برف ، البرز و ... و سرودن منظومه ای حماسی، آن فضای ناامیدوتسلیم شده به یأس را بشکند ؛ فضایی که پس از کوتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و شکست نهضت ملی در ایران ایجاد شده و مرگ اندیشی و تسلیم مطلق شدن در برابر خفقان را به دنبال آورده بود. این فضا و استبداد یادآور شکست ایران در عهد منوچهرپادشاه پیشدادی از سپاه توران بود که دشمن علاوه بر تحقیر شکست در پی دیگر تحقیرها بر آمده بود.

در دوره های مختلف ادبی ایران، ازدیدگاه بررسی فضای حاکم و روح عمومی مسلط بر جریان های ادبی ، دوره ی معاصر بیشتر از سایر ادوار دچار یأس و دلمردگی بوده و این ویژگی ها با بیان غیر مستقیم و هنرمندانه ی شاعران بیشتر در کسوت نمادها و بیان های انتقادی غیر مستقیم بیان گردیده اند.

کسرایی نیز با استفاده از زنجیره ای از واژگان واصطلاحات نمادین و حمل مفاهیم سمبلیک بر آنها، سعی در بیان این فضا و دادن روحیه ای تازه و ایجاد فضایی امیدوار کننده در جامعه دارد.

دراین مقاله پس از معرفی اجمالی منظومه ی آرش کمانگیر و نگاهی به نقش سمبولیسم در بیان نهفته های ذهن شاعران و لایه های پنهان جامعه ، به بررسی نمادها و مفاهیم چند گانه ی آنها در این منظومه می پردازیم و با توجه به اندیشه و روحیات کسرایی و فضای حاکم بر جامعه ی معاصر او، به تشریح این نمادها خواهیم پرداخت.

سیاوش کسرایی و منظومه ی آرش کمانگیر:

کسرایی شاعری است تحصیل کرده در رشته ی حقوق سیاسی. اجتماع و سیاست بزرگ ترین تم های فکری و مهم ترین اندیشه ی اوست و آرمان های بشری و عدالت اجتماعی در اشعار او موج می زنند؛ به گونه ای که در سال های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ممنوع القلم می شود و اشعار خود رابا نام های مستعاری مثل : کولی ، شبان بزرگ امید ، رشید خلقی و فرهاد ره آورد به چاپ می رساند.

پس از اتمام تحصیلات دبیرستان و پایان یافتن تحصیلات عالیه، در دانشکده ی حقوق دانشگاه تهران در سال ۱۳۲۹ به صف هواداران و طرفداران حزب توده پیوست و مجال بیشتری برای شعرگویی و فعالیت های ادبی پیدا کرد. با چهار پاره و اشعار کلاسیک آغاز کرده ، در نمونه های نوکلاسیک نیز طبع آزمایی می کند و در نهایت به شعر نو نیمایی می رسد و از دوستان و هواداران نیما می شود.

شعرش شعری است عاشقانه ، اجتماعی و کمابیش حماسی که همواره شیفته ی زندگی، امید ، زیبایی و بهروزی انسان هاست. وی سراینده ی روشنی و امید است و رسیدن به فرداهای درخشان تقریباً درسرتاسر سروده هایش موج می زند. دیدگاهی ویژه و زبانی ساده و بی پیرایه دارد که به درک عامه ی مردم نزدیک است . بهترین و بزرگ ترین شعر او که نامش را سال‌ها بر سر زبان ها انداخت ، آرش کمانگیر است که آن را در اسفند ۱۳۳۷ سرود و در اردیبهشت۱۳۳۸ به چاپ رساند.

او به خوبی دریافته بود که روحیه ای که از شکست کودتا بر قلب و روح مردم حاکم شده، مأیوس کننده و ناخوشایند و ادامه ی آن نفس گیر است ؛ لذا با همان روحیه ی پر شور و امیدوار ، با وجود سانسورهای ادبی و تسلط حاکمیت دیکتاتوری ، در قالبی نمادین و با استفاده اززبان سمبلیک، اسطوره ی آرش را سرود که نقطه ی عطفی در تاریخ شعر معاصر ایران محسوب می گردد. به گونه ای که در خصوص آن گفته اند :

«شعرهای فراوانی در تاریخ شعر نو فراگیر و معروف شد ؛ ولی کمتر شعری تا این حد در خاص و عام نفوذ یکسان داشته است. بخش اعظم این نفوذ و شهرت ، مدیون سبک نو قدمایی آرش کمانگیر و بخشی هم مدیون سیاسی بودن آن است.

آرش کمانگیر خط فاصل دو مرحله ازشعر پس ازکودتا؛ یعنی مرحله ی غافلگیری ، ناباوری ، بی پناهی ، سرگشتگی، بی انگیزگی و تیره بینی سال های نخست کودتا و مرحله ی به خودآیی ، خودیابی ، انگیزه پروری ، روحیه جویی و برخاستن و اعتراض بود . » (شمس لنگرودی ، ۱۳۷۱ ، ج ۲ : ۴۹۴)

البته در خصوص این شعر و موفقیت یا عدم موفقیت آن نقدهایی نوشته اند و با توجه به رویکرد مخاطبان بسیار به آن ، نقد و نظر ، نیز در باره اش فراوانند و ضعف و قوت هایی را برای آن برشمرده اند. (رک . عابدی ، ۱۳۷۹ : ۶۸-۶۵) از جمله ((یکی از درونمایه ها و تم های حاکم بر شعر این دوره (۱۳۴۰- ۱۳۳۲) مسأله ی ستیز امید و ناامیدی است. می شود بین شعرا یک خط فاصل قرار داد و عده ی کثیری از آنها راشاعران ناامید و مأیوس نامید که پرچمدارشان اخوان ثالث است... و تنها شاعران اندکی بودند که به دلایل خاص فرهنگی یا اجتماعی و حتی به طور فرمایشی ،روحیه شان تسلیم آن یأس و ناامیدی نشده بود . شاید سیاوش کسرایی نمونه ی خوبی ازآنها باشد ... نمونه ی خوب این خصلت در قالب اشعار او پیداست ؛ مخصوصاً شعر آرش کمانگیر که اسطوره ی بسیار بسیار زیبایی است و تم قشنگی دارد ؛ البته بیشتر زیبایی اش به خاطر خود اسطوره است و نه هنر شعر.)) (شفیعی کد کنی ، ۱۳۸۰ : ۶۳)

شفیعی کد کنی موفقیت شعر را در اسطوره ی آرش دانسته و با همه ی ضعفی که برایش مطرح کرده، بر زیبایی و موفقیت آن تأکید داشته است و باز دیگران نیز ضمن بر شمردن برخی جنبه های ضعف در منظومه ، بر شهرت و نفوذ آن در جامعه اشاره داشته اند:

«عمده ترین اشکالی که بر این شعر وارد است، مربوط به زبان آن است . آن روح حماسی که شعری مثل آرش کمانگیر بدان سخت نیازمند است ، در زبان این شعر حس نمی شود . زبان شعر به غنا نزدیک تر است تا حماسه . اگر این شعر به زبان توفنده و شکوهمند اخوان یا حتی آتشی سروده می شد، حس حماسی آن صد چندان می شد .

با این حال ، اقبال فراوان از شعر و نفوذ در حافظه ی تاریخی قوم ، نشان از آن دارد که این شعر ، توانسته به جان و دل مردم نفوذ کند و چه دلیلی روشن تر از این برای تأیید موفقیت یک شعر.»(زرقانی، ۱۳۸۳ : ۹۰- ۴۸۹)

ازجمله دیگر دلایلی که بر نفوذ و شهرت این منظومه در ذهن و خاطر تأثیر داشته، کاربرد زبان نمادین و استفاده از بیان سمبلیک در شعر است که کسرایی جامعه ، اوضاع سیاسی ، مردم، ضعیفان و قدرتمندان ، اوج سرنوشت ، زندگی و امید ، آزادی ، یأس و نا امیدی و ... را در این منظومه درقالب نمادهایی چون : باغ آتش ، فضای برف آلود و سرما ، جنگل ، خار و خاراسنگ ، قله ی البرز ، شعله ی آتش، آرش ، برف و ... ترسیم می کند و در فضایی نمادین و با زبانی سمبلیک جامعه ی کودتازده ی ایران را در دهه ی ۴۰ تصویر می کند.

در اینجا قصد داریم نمادها را در ضمن کلام کسرایی شناخته و مفاهیم و مضامین مورد نظر شاعر را در لایه های معنایی شعر واکاوی کرده و برای درک بهتر منظومه تشریح نمائیم ؛ در ابتدا چند نکته در باب نماد و تأثیر آن در کلام شاعرانه ذکر می نمائیم.

نماد و تأثیر آن در شعر:

در شعرفارسی از دیر باز تاکنون شاعران در کنار زبان صریح و بی پیرایه ، زبانی ضمنی و چند لایه در بیان اندیشه های خویش داشته اند که با بهره گیری از آن مخاطب را به گونه ای در بی کرانگی معنایی قرار داده اند. این زمینه در شعر معاصر رشدی چشمگیر، آگاهانه تر و گسترده تر داشته است. نمادگرایی به عنوان یک مکتب ادبی جای خود را در ادبیات معاصر، فارسی باز کرده و غنای معنایی آن را افزون کرده است ؛ به گونه ای که تأثیر گذاری آن را بر خوانندگان بیشتر نموده است ؛ شاید بتوان گفت در میان انواع صور خیال در شعر معاصر عنصر نماد یا سمبل بیشترین سهم را در غنای معنایی و ایجاد ابهام شاعرانه دارد.

در خصوص علل گرایش به نمادها چه در شعر سنتی و چه در شعر معاصر می توان گفت: درشعر سنتی بیشتردر اشعار عرفانی وبه منظور انتقال مفاهیم عظیم عرفانی در ظرف محدود زبان، این شیوه کارآیی بیشتری را ایجاد می کند و فراخور همین بحث ، نمادها نیز دیرباب تر و دشوار یاب تر هستند ؛ اما در ادبیات معاصر بیشتر سمبل ها و نمادها آگاهانه تر و به منظور ایجاد ابهام های شاعرانه و ایجاد زیبایی معنایی به کار رفته اند ؛ به طور خلاصه عوامل گرایش به نمادها در شعر معاصر را چنین بر شمرده اند :

الف – اختناق و استبداد شدید حاکم بر جامعه ؛
ب- تأثیر و تأثر از مکتب های ادبی جهان ؛
ج- ابهام آفرینی و عمق بخشی به آثار هنری و ادبی؛
د- غنای معنایی . (پور نامداریان ، ۱۳۸۷ :۱۴۸)

نمادها در حقیقت بهترین کوشش و تلاشی هستند که به دلایل یاد شده و برای بیان مطالب مورد نظر شاعران که گاه نمی توان آنها را چندان روشن و آشکار بیان کرد ، استفاده می شوند وشاعران ضمن آزادی در بهره گیری نامحدود از آنها ، به مواردی نیز پایبند هستند ؛ در این باره گفته اند :

شاعران معمولاً سمبل ها را از زمینه های فرهنگی ای که در جامعه وجود دارد ، استخراج می کنند. ازاین رو طبقاتی از مردم برای درک آن آمادگی بیشتری دارند.» (شمسا، ۱۳۷۹ :۲۱۳)

و یقیناً کسرایی نیز با در نظر گرفتن زمینه های اعتقادی و فرهنگی جامعه ی عصر خویش و به منظور بیان فضای استبدادی و خفقان حاکم بر جامعه ی زمانش ، ازبرخی نمادها و نشانه ها بهره گرفته تا ضمن افزودن بر ابهام شاعرانه وغنای معنایی اثرش، تأثیر گذاری آن رابیشتر نماید ؛ درزیر برخی از این موارد اشاره می شوند:

تحلیل برخی نمادها در این منظومه:

منظومه ی آرش کمانگیر با ساختاری روایی-تصویری با بارش بی امان برف آغاز می شود؛ هاله ای از سردی و سکون فضای آغازین شعر را در بر گرفته است و بارش برف و سرما نماد یأس و ناامیدی است که بر سر مردم می بارند. اولین جملات و فضای آغازین منظومه به شیوه ی معمول در برخی از اشعار نمادین این عصر، سعی در ترسیم و تصویر فضایی را دارند که حاصل سایه افکندن ظلم و استبداد و حاکمیت دیکتاتوری جور و خفقان است. یأس و نا امیدی حاصل از استبداد بعد از کودتا با نمادهای برف و سرما اینگونه بیان می شوند:

«برف می بارد / برف می بارد به روی خار و خاراسنگ/ کوه ها خاموش / دره ها دلتنگ.» (کسرایی، ۶۷:۱۳۷۸)

این فضا سازی شاعرانه – که شکلی بدیع از براعت استهلال را نشان می دهد-ذهن را به نمودی از انجماد تاریخی- اجتماعی می کشاند که در آن حتی کوه ها و صخره ها در چنبره ی سرذی و سکون خفته و خاموشند.(روزبه، ۹:۱۳۸۳-۳۸۵)

در این استبداد و نومیدی همه یکسانند چه ضعفا و چه قدرتمندان. این برف پی در پی برگستره ی دشت و دمن که جامعه است، می بارد و خار و خاراسنگ(ضعیفان و قدرتمندان) را در بر گرفته است و حتی کوه ها را نیز پوشانده است. کوه ها نماد انسان های قدرتمندی هستند که می توانند در مقابل این رکورد ، تباهی و سکوت مقاومت کنند؛ ولی تن به استبداد داده اند. شاید همان سران نهضت ملی و حزب توده هستند که با وقوع کودتا، واپس خزیده و تن به نا امیدی و یأس سپرده اند. این دم سردی و سکوت همه ی جامعه را فرا گرفته و هیچ کس جرأت اعتراض ندارد. خار،خاراسنگ،کوه و دره، همه و همه در یأس و دلمردگی گرفتارند و امید از هیچ کدام نمی رود. در چنین فضای تب آلودی:

«بر نمی شد گر به بام کلبه ها دودی/یا که سوسوی چراغی گر پیامی مان نمی آورد/ردپاها گر نمی افتاد روی جاده ها لغزان/ ما چه می کردیم در کولاک دل آشفته ی دم سرد؟»(همان:۶۸)

سخن از کورسو های امیدی می رود که اگر نبودند، دیگر تمام امیدها به یأس و پوچی بدل می شدند؛ این ها حداقل نقطه های امیدند که بلافاصله پس از آن فضای استبداد زده، روزنه ی امیدی بر روی شاعر و خواننده می گشایند. دود بالای کلبه ها، سوسوی چراغ ها و ردپاهای روی برف ها اندکی دلگرمی و دلیلی برای امید واری ایجاد می کنند.«ردپاها نماد قدم هایی هستند که پیش از ما راه های خطر را کوبیده و پیموده اند.»کسرایی،۱۳۸۵:۳۴) نمادی از روزنه‌ی امید هستند که در آن انجماد تاریخی و اجتماعی که حتی برکوه و دره چنبره زده، موجب دلگرمی شاعر می شوند این راه هیچ گاه از رونده خالی نبوده و سوسوی چراغ، امیدی است که تا حرکت و جستجو هست، او هم وجود دارد و بدانجا می انجامند که :

«آنک آنک کلبه ای روشن/ روی تپه ، روبه روی من.»(همان:۶۸)

و این کلبه ی روشن دلیل امیدی می شود که در این برف ریزان زمستان بر روی نا امیدان گشوده می گردد و فضای شعر گرم تر می شود و در این کلبه ی روشن که نماد«نورامید» است، به دور از داستان خشم برف و سوز فضای دیگری وجود دارد:

«در کنار شعله ی آتش/قصه می گوید برای بچه ها ی خود عمو نوروز.»(همان:۶۸)

در اینجا عمو نوروز به مثابه ی نمادی از سنت ها و تجسم اسطوره ای تاریخ، داستان را آغاز می کند و او قصه سر می دهد و شاید این انتخاب واژه ی قصه هم آگاهانه باشد چرا که قصه پایبند واقعیت ها نیست.(کسرایی،۱۳۸۵:۳۳)

عمو نوروز نماد همان پیام آور بهار و آزادی است. اوست که امید و آزادی را نوید می دهد و پیام رها شدن از این استبداد و تباهی را به آنها که امید های آینده ی کشور هستند، می دهد. بچه ها نماد نسل آینده و نوپایی هستند که باید سرشار از شور و حرارت و امید و آرزو باشند. شکوه و عظمت و آزادی و سربلندی میهن در گرو دستان توانمند و نیروی همت و باور بچه ها؛ یعنی امیدهای آینده است و عمو نوروز یعنی عمان پیام آور آزادی ، یعنی عمان شکوفایی دلها، یعنی خود کسرایی که روح آتش و قدرت آرش را با نیروی اعجاز آمیز واژه ها در کالبد مرده و منجمد شعر و شعور روزگار می دهد.

پس از این شاعر با ترسیم تصویری از چشم انداز زیبای زندگی، دنیای زیبای دور از استعداد و سکوت را برای کودکان و نسل آینده متصور می شود و چشم انداز زیبای آینده را برایشان در قالب واژگان و اصطلاحات می ریزد. که زیباترین نمود آن چنین است:

«آری، آری، زندگی زیباست/زندگی آتشگهی دیرنده پا برجاست/ گر بیفروزیش، رقص شعله اش در کران پیداست/ورنه خاموش است و خاموشی گناه ماست.»(کسرایی،۱۳۷۸ : ۷۰)

این زندگی زیبای جاودانه که رقص شعله هایش همه جا را فرا می گیرد، همان رهایی و آزادی است که به امید آن نشسته اند و انتظارش را می کشند؛ اما اکنون این شعله ها کم جان و بی نورند و مدتی است از رقص و پایکوبی ایستاده اند و کوره ی پر التهاب و همیشه روشن یعنی همان وطن که گرما و روشنایش، دلگرمی و پشتوانه ی زندگی برای ساکنانش بود، اکنون افسرده جان است؛ تصویر کوره ی افسرده جان وطنی است که اکنون لگدمال خشم و ستیز دشمن تندخو گشته و از شور و حرارت افتاده است و نیاز به هیزم هایی دارد تا روشنی و امید و گرما و زندگی را به آن بر گردانند؛ این باغ آتش شعله هایی می خواهد بر فروزنده و پرالتهاب و ای انسان و ای اهالی باغ آتش ، ای جنگل، شما باید فدای این باغ آتش شوید تا نور و گرما و روشنی امید را به آن بازگردانید. جنگل نماد جامعه است؛ سرسبز و پردرخت و مردم درختان آن که از بین رفتن تعدادی از آنها نباید موجب نابودی جنگل گردد. آفتاب و باد و باران بر سر این جنگل افشان هستند و همه ی شرایط و اسباب برای زندگی، جاودانگی و

پویایی آن مهیاست؛ از طرفی هم این جنگل و اهالی اش آزاد روئیده اند و سرشتی آزاده دارند و مقاوم و ستوه و بی دریغ بر کوه ها دامن افکنده اند؛ تک تک درختانی که از این جنگل کم می شوند، نباید در جاودانگی و سربلندی آن خللی ایجاد کنند. آتش زندگی هیزم می خواهد؛ اما در اینجا سخن از آرش به میان می آید؛ او که جوهره ی جنگل و هویت دیرینه ی یک ملت و مروارید و عصاره ی اصالت جامعه است. گدازه های باغ آتش است که از اعماق و بیغوله های فشرده ی تاریخ ملت سربرآورده و نورافشانی می کند. او همان امید و آرزوی ایران است که س بر آورده است. او با تمام وجود در خدمت جنگل و باغ آتش است. نماد هستی و جوهره ی جامعه‌ی ایرانی است که اکنون برای بیداری و امید آنان به پا خاسته است؛ آن هم در چه زمانی؟ زمانی که روزگار تلخ و تاری است و بخت این باغ آتش سیاه و دشمنان بر جانش چیره اند و از سیلی دشمنان هذیان بر لب دارد و پریشان گویی می کند و دیگر از نام و ننگ و غیرت و عشق سخنی نیست. فصل زمستان است و خاموشی و فراموشی بیداد می کند و همه جا ترس است و پرگستردن مرگ و در یک کلام:

«سنگر آزادان خاموش/خیمه گاه دشمنان پرجوش»(همان:۷۲)

خیمه گاه دشمن یعنی سپاه توران که نماد همان استعمار غرب است، پر جوش و خروش است و چرا که نباشد؟ او سرمست از پیروزی های پی در پی، از هر گونه ترفندی برای چپاول خاک ایران فروگذار نمی کند. او اکنون بر سرزمینی که همیشه آرزوی استعمارش را داشته، دامن افکنده و یکه تازی می کند. مرزها و مردم را غارت کرده و تحقیر پشت تحقیر بر آنان روا می دارد.اکنون در موقعیتی است که می تواند تدبیرهای شوم و اندیشه های نا پاکش را در حق این ملت عملی کند و بی شرمانه تحقیر دیگری را بر تحقیر شکست می افزاید:

«آخرین فرمان، آخرین تحقیر/ مرز را پرواز تیری می دهد سامان.»(همان:۷۴)

این مرزهایی که با هجوم استعمار مثل مرزهای فکر و اندیشه بی سر و سامان است، حال می باید با تحقیری دیگر به وسعت یک تیر پرتابی؛ یعنی به اندازه ی منتهای همت و آرزوی یک قوم- که از دید دشمنان نمی تواند خیلی باشد-گسترش یابد و مطمئناً ریشخند بعدی این خواهد بود که خودتان قدرت تعیین گستره ی زندگی و وسعت آرزو و آسایش بیش از این نداشته اید و تنگی خانه ها و تنگنای آرزوها، کورشده ی همت و تلاش خودتان است و چه صحنه ی دردناک و سکوت غمباری در این لحظه حکمفرماست و چه زجری بیش از این می

تواند باشد؟! ملتی که به امتداد تاریخ شکوه و عظمت را تجربه کرده ، اکنون ریشخند دشمنان شومی است که هیچ گاه تصور این لحظه ها را نیز نداشته اند. صدای زوزه ی گرگ که همان قهقهی های مستانه ی دشمن و صدای تباهی و نابودی است، از دره های دور این صحنه ی دردناک را غم انگیز تر می کندو برف سکوت و خفقان پیوسته می بارد و باد که سمبل ویرانگری، خرابی، هرج و مرج و دگرگونی است، بالش را بر پشت شیشه می کشد تا صحنه را فجیح تر کند.

کودکان بر بام ها ، دختران بر روزن ها، مادران در کنار در و مردان با نهایت شرمندگی، همگی منتظر و نگرانند و در این لحظات بهت انگیز و دلهره آور انفجار بغض جمعیت و خروش این دریای خاموش فضا را تکان می دهد:

«منم آرش/ .../ به تنها تیر ترکش آزمون تلختان را / اینک آماده»(همان:۷۶)

او اعلام آمادگی می کند؛ برای نبردی متفاوت، آماده است تا همه ی این استهزا و تحقیر و همه ی این سکوت و اضطراب را با تنها تیر در ترکش خود پاسخ گوید و پایان دهد. این تیر نماد آخرین روزنه ی امید و تنها نقطه ی آرزو برای ساکنان باغ آتش است و آرش یگانه پایگاهی که همه ی امیدها به او بسته شده است. او آمده با تیری در ترکش و دلی که در مشت دارد:

«دلم را در میان مشت می گیرم/و می افشارمش در چنگ/ دل این جام پر از کین پر از خون را.»(همان:۷۷)

او به خدمتگزاری باغ آتش آمده است و دل او نماد جام دل هایی است که پرخون هستند و لبریز از درد و رنج. دل او نماد قلب های داغدیده ای است که سرشار از خشم، کینه و نفرت از دشمن هستند. دل او نماد امیدی است که همه دل به آن بسته اند. این دل را در دست گرفته است و این دل در دست گرفتن نشان و سمبل این نکته است که امید را نباید زندانی کرد؛ امید باید آشکار گردد. آرش تنها با دلی که در دست دارد، پشتوانه ی مردمی می یابد و گویی دل یک ملت در مشت اوست و اکنون که با دلگرمی به مردم چون مشتی شده که قدرتمند تر و قوی تر آماده است تا با خشم و نفرت بر دهان دشمنش فرود آید. این مشت امید مردمی خاموش را پشتیبان دارد؛ مردمی که امید وارند؛ اما در این شکست و تیرگی تن به خاموشی سپرده اند.

آرش در آخرین وداعش سر به آسمان بر می کند و به صبح راستین ، سحر و آفتاب مهربار سوگند می خورد که جان را در راه آزادی و سرافرازی مردم فدا کند. او می داند که مرگ هراس انگیز بر راه اوست و نقاب بر چهره می آید؛ اما باید این درس را آموزش دهد که برای رسیدن به آزادی و سربلندی و برای دستیابی به امید و آرزو باید از جان گذشت. باید این مشق را بیاموزد که ممکن است زمانی برسد که آدمی در تنگنای مشکلات و یأس و نا امیدی ها، حتی مرگ برایش شیرین شود و لازمه ی آزادگی آن است که مشتاقانه در کام این مرگ فرو رویم. هزاران چشم گویا و لب خاموش امید بر او بسته اند و رفتن او را دلگرمی می دهند. و او را در مناجات خود با آفتاب این نماد زیبایی، نور، گرمی ، روشنی و امید و چشمه ی آرزو ها و کام ها ، امیدوار است که منشأ امید بالا بیاید و امید آنها را بر آورد. در این نجوای زیبای آرش، همه جا ساکت و خاموش دل به گفتار او سپرده اند؛ زمین، آسمان، کودکان، زنان و مردان سرود آرزو و امید را با نگاه ها و چشمان منتظرشان، بی کلام سر می دادند. و دشمنان بی شرم نیز با سکوت ریشخند آمیزشان راه را برای او باز کردند.

«آرش، اما همچنان خاموش/ از شکاف دامن البرز بالا رفت.»(همان:۸۳)

او آرام و با شکوه از دامنه ی البرز که نماد اوج سرنوشت و منتهای آرزو و امید یک ملت است، بالا می رود. از البرزی که بلندای همت و رفعت ایران است. از پی بالا رفتن او قطره های اشک پی در پی فرود می آیند؛ حتی عمو نوروز و کودکان هم در عین خوشحالی و نگرانی از این پهلوانی ها در شگفتند.

شامگاه آنان که در جستجوی آرش بر بلندای البرز به جستجو رفته اند، باز می گردند؛ اما بی نشان از پیکر آرش:

«آری ، آری ، جان خود در تیر کرد آرش/ کار صدها صدهزاران تیغه ی شمشیر کرد آرش.»(همان:۸۳)

آرش تمام هستی خود را در تنها تیر در ترکش نهاده و به سوی دشمن پرتاب کرده است و جز ترکشی بی تیر و کمان او چیزی از او نمانده است؛ مرگ آرش نمایانگر این اندیشه است که برای رسیدن به آزادی و شکوه و برای دستیابی به امید و آرزو باید تلاش کرد و از جان مایه گذاشت و این از خود گذشتگی بسیار بزرگ و ارزشمند بود. کاری بود که از لشکرهای

بی حد و شمشیر های بی عد نیز بر نمی آمد. تیر آرش تا جیحون یعنی نماد دور دست های آرمان ها و منتهای آرزوها پرتاب می شود و بر ساق گردویی فرود می آید.

آرش این نماد امید و هویت مردم ایران فدا می شود و سال ها از این واقعه می گذرد؛ اما نام و یاد این حافظه ی تاریخی در قلب ها ماندگار است و پژواک ندای امیدوار کننده اش در کوه ها و دره ها موجب دلگرمی و قوت قلب است و طنین یاد و خاطره اش بر جان روزگار ماندگار گشته و رهنمای رهگذران است.

برف همچنان در برون کلبه می بارد و کوه، دره ، سنگ و خاراسنگ را می پوشاند؛ این فضای پایانی منظومه نیز چون برخی دیگر از اشعار نمادین معاصر قابل توجه است؛ اشعاری مثل: خوان هشتم اخوان، هست شب نیما ،زمستان اخوان،ندای آغاز سهراب سپهری و... که شاعر شعرش را در فضایی آغاز می کند و در پایان نیز باز به همان فضا بر می گردد و تصویر و توصیف این فضاها از نقاط قوت و تأثیر گذار این اشعار است و بن مایه های نمادین و حالت سمبولیک آنها را تشدید می کند. در اینجا کسرایی فضای نمادین آغاز منظومه را مجدداً ترسیم می کند و در همان فضا وارد می گردد که همچنان برف می بارد و کوه ها خاموشند و دره ها چشم انتظار عبور کاروان و :

«کودکان دیری است در خوابند/ در خواب است عمو نوروز/ می گذارم کنده ای هیزم در آتشدان/ شعله بالا می رود پرسوز...»(همان: ۸۵)

اما در ضمن یکسانی، دو فضا اختلاف چشمگیری دارند؛ فضای پایانی نماد فضای جامعه ی جامعه پس از دمیدن روح امید و گرمی و حرارت امیدواری است و دلگرمی و آرامش و اطمینان بر آن حکمفرماست؛ چرا که کودکان بر اثر این امید و دلگرمی دیری است در خوابند، حتی به سبب این امید و گرمی عمونوروز نیز آرام به خواب رفته است. کنده ی هیزمی که در آتشدان گذاشته می شود، پشتوانه ی امیدی است که در باغ آتش با فدا شدن آرش دمیده شده است و این بار این هیزم و این درخت فدا شده، بر خلاف دیگر درختان جنگل- که آنچنان نور و گرمایی نداشتند- آتشگه زندگی را شعله ور می سازد و به باغ آتش گرما و نوری متفاوت از قبل می دهد؛ به گونه ای که :«شعله بالا می رود پرسوز» بر خلاف فضای آغازین که:«کنده ای در کوره ی افسرده جان افکند.» دیگر آن کوره ی افسرده جان شعله ور شده و امید می رود به زودی شعله هایش آزادی و غرور به بار آورد.

در کل منظومه ی آرش کمانگیر در فضای بی انگیزگی، سرگشتگی، رکود، حیرت و یأس سال های کودتا زده ی دهه ی ۴۰ فریاد اعتراض و روح خودیابی، اعتماد، امید و حرارت است که در تار و پود جامعه تزریق می شود؛ به بیانی:

«در یک چشم انداز کلی آرش کمانگیر اسطوره ی امید و انتظار است؛ امید به ظهور منجی و مصلح بزرگ ملی تا با تیری از ترکش تدبیر و اراده ی آهنین خود، قلمرو آزادی و رهایی ملت را تا آفاق دور آرمانی گسترش دهد.»(روزبه،۱۳۸۳:۳۶۸)

کسرایی و بسیاری دیگر از شاعران معاصر او سعی داشته اند در قالب اشعاری نمادین و با نشانه هایی مثل: شب، زمستان ،پاییز، برف و سرما و .... استبداد و دیکتاتوری عصر را در بیانی غیر مستقیم به تصویر کشند و ظلم و خفقان را با زبان پوشیده و نمادین بیان دارند و به نظر می رسد که طرح و منظومه ی او در این راستا موفق بوده و تأثیر خوبی بر جای نهاده است.

منابع:

۱- پورنامداریان ، تقی و محمد خسروی شکیب،«دگردیسی نمادها در شعر معاصری«، دو فصلنامه ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره یازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۸۷، صص ۱۶۲-۱۴۷.

۲- روزبه ، محمد رضا،شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی،انتشارات حروفیه، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۳.

۳- زرقانی، سید مهدی، چشم انداز شعر معاصر ایران،نشر ثالث، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۳.

۴- شفیعی کدکنی، محمد رضا،ادوار شعر فارسی(از مشروطیت تا سقوط سلطنت)،انتشارات سخن، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۰.

۵- شمس لنگرودی(جواهری گیلانی،محمد تقی)،تاریخ تحلیلی شعر نو، نشر مرکز، جلد۲، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۰.

۶- شمیسا، سیروس، بیان، انتشارات فردوس ، چاپ هشتم،تهران،۱۳۷۹.

۷- عابدی،کامیار، شبان بزرگ امید(بررسی زندگی و آثار سیاوش کسرایی)،نشر کتاب نادر، چاپ اول، تهران،۱۳۷۹.

۸- کسرایی، سیاوش، از خون سیاوش، انتشارات سخن، چاپ سوم، تهران، ۱۳۸۰.

۹- _____ ، _____ ،گزینه ی اشعار، انتشارات مروارید، چاپ دوم، تهران،۱۳۸۵.

«بررسی مضمون مرگ در اشعار احمد شاملو»

دکتر رحیم کوشش
استادیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
زهرانوری
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه ارومیه

چکیده

یکی از ویژگی های اساسی شعر این است که توانسته است هر آن چه در ذهن بشر می گذرد با سخن موزون وموجز و تخیل و عاطفه ای قوی بیان کند. مسئله مرگ یکی از مسائل اصلی ذهن بشر است که شاعران از همان آغاز، تجربه و اندیشهٔ خود را دربارهٔ آن در شعر هایشان بیان کرده اند. مضمون مرگ در طول ادبیات با نگاه منفی و مثبت و قضاوت های متنوع در شعرها و نوشته های شاعران و نویسندگان ادامه یافته است تا امروز که هم چنان شاعران و نویسندگان ما تجربه ها و تعریف های خود را دربارهٔ آن در آثارشان بیان می کنند. توجه شاعران به مرگ درادبیات سنتی یک مفهوم کلی دارد و چندان گسترده نیست اما در ادبیات معاصر هر شاعر تجربهٔ شخصی خود را در باب آن بیان می کند تجربه ای که از زندگی در طول سالیان کسب کرده است. در این مقاله مضمون مرگ در شعر احمد شاملو بررسی شده است، احمد شاملو یکی از شاعران برجستهٔ ادبیات معاصر است که دقت در شعر های او راه گشای آشنایی با ادبیات معاصر است نگاه شاملو به مرگ از دیگر شاعران عصرش متنوع است که در این مقاله به طور جداگانه راجع به آن ها بحث شده است و سرانجام اندیشهٔ خود شاملو در باب مرگ مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه: شاملو، مرگ، اجتماع، زندگی، عشق

مقدمه

مرگ بدیهی ترین امر غایی است که روزی فرا می رسد و از آن گریزی نیست. اندیشهٔ آدمی در باره مرگ از دیر باز در مذهب، فلسفه و هنر متجلی و یکی از دغدغه های اساسی بشر در زندگی شده است و از همان آغاز ذهن اقوام و ملل مختلف را به خود مشغول داشته و باعث واکنش های مختلف شده است. عده ای از اقوام مرگ را نشانه ای از عشق به زندگی می دانند و اعتقاد دارند که پس از مرگ به زندگی جاوید دست خواهند یافت. وعده ای مرگ را نابودی و نیستی همه چیز می دانند. «در نگاه دانشمندان علوم تجربی راز بزرگی در مرگ وجود ندارد. مرگ ویران شدن مرزهای سامانه ای است که به طور موقت و در تعادلی شکننده، قلمروی درونی و زنده را از محیطی بی جان تفکیک کرده است. مرگ پایان یافتن اعلام استقلال سیستمی زنده است که برای مدتی بسیار کوتاه در برابر فشار زور آور محیط پیرامونی اش مقاومت به خرج داده است»(وکیلی،۱۳۸۵: ۶۰) واکنش فیلسوفان در برابر مرگ اظهار عجز بوده است.فلاسفه یونان هنگام مرگ خود اظهار می کردند که از دانستن راز سپهر عاجزند. در بحث های روان شناسی نیز مرگ موضوع مهمی شناخته شده است. فروید، روان کاو معروف «مرگ را غریزه می دانست، غریزه به معنی تمایلی ذاتی برای اعادهٔ حالت اولیه چیزها و بازگشت به آن حالت، به نظر فروید آن چه حیات می خواهد و باید به آن نائل شود، بازگشت به نقطه ای است که هستی زنده از آن جا عزیمت کرده است از این رو از نظر فروید هدف زندگی مرگ است» (معتمدی، ۱۳۷۲: ۱۲۲) در جهان بینی اسلامی مرگ با اصل معاد پیوندی ناگسستنی دارد. آن چه این پیوند را مستحکم می کند، بقای روح پس از مرگ است(همان:۱۰۶) در قرآن کریم به مکرر به مرگ و بقای بعد از مرگ اشاره شده است. مرگ از نظر قرآن تحویل گرفتن تمام شخصیت توسط مأموران الهی و آغاز سفر نوینی به سوی مقصد نهایی است(همان:۱۰۷)

در ادبیات ایران نیز از همان آغاز دربارهٔ مرگ مسائلی مطرح شده است و همواره شاعران برداشت های خود از تجربهٔ مرگ را به صورت تصویرهای ذهنی در کلامی مخیل نشان داده اند؛ فردوسی شاعر گران قدر، مرگ را عدل می داند و از آن وحشتی ندارد.او می گوید که مرگ برای همگان است: همه مرگ رایم پیر و جوان / به گیتی کسی را نماند جهان (فردوسی، ۱۳۸۴: ۲۷۵) یا این بیت که هشدار می دهد نباید از مرگ ترسید: نگر تا نترسید از

مرگ و چیز / که کس بی زمانه نمردست نیز / کسی زنده برآسمان نگذرد / شکارست است و مرگش همی بشکرد (همان :۹۱۳) نمونه دیگر می توان از خیام نام برد که بسیاری از شعر هایش با مضمون مرگ آمیخته است. او مخاطبش را به خوش گذارانی و بی خیالی نسبت به مرگ می خواند ومعتقد است که مرگ نیستی است: دریاب که از روح جدا خواهی رفت/ در پردهٔ اسرار فنا خواهی رفت / می نوش ندانی از کجا آمده ای/ خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت (خیام،۱۳۷۳: ۱۰۹) یا در این نمونه که می گوید: خیام اگر زباده مستی خوش باش / با ماه رخی اگر نشستی خوش باش / چون عاقبت کار جهان نیستی است/ انگار که نیستی چو هستی خوش باش (همان:۱۴۳) با آغاز ادبیات عرفانی، اندیشه مرگ گسترده تر می شود و عارفان و شاعران عارف به مسئله مرگ توجه ویژه ای می کنند. به طور کل در «نظر عرفا مرگ دارای انواعی است، مرگ اختیاری و خودآگاه(شهادت)، مرگ قبل از مرگ (قمع نفس)و مرگ اجباری یا لبس بدن(یاحقی، ۱۳۸۵: ۲۶). سنایی اولین کسی که می گویند عرفان را به طور جدی وارد ادبیات کرد با تأکید عدل در مرگ می گوید انسان عادل از مرگ هراسی ندارد: عدل در دست آن که دادگر است / ناوک مرگ را قوی سپر است (سنایی،۱۳۷۴: :۵۵۵) مولانا قطب بزرگ عرفان نیز همانند دیگر اولیای الهی مرگ را دو نوع می داند، یکی مرگ اختیاری که از حدیث «موتو قبل تموتوا» برگرفته شده است.مولانا و(در کل عرفان) آن را موجب حیات و هدایت می دانند و زندگی جاودان را در آن می بینند: میوه شیرین نهان در شاخ و برگ / زندگی جاودان در زیر مرگ. و دیگری مرگ اجباری که همان مرگ طبیعی است که جبراً بر همگان عارض می گردد و از آن هیچ گریزی نیست (به نقل از،کریم زمانی :۱۷۴،۱۷۵) به طور کلی نگرش ادبیات سنتی به مسئله مرگ مخصوصاً در حوزه عرفان نگرشی خوش بینانه است. اما با آغاز ادبیات معاصر مضمون مرگ چند تغییر کلی پیدا می کند.

۱ـ در شعر شاعران معاصر مضمون مرگ گسترده تر است و شاعران بسیار به مرگ می اندیشند. مرگ یکی از مضامین اصلی شاعران قرار می گیرد و اغلب توصیف مرگ رهایی بخش از زندگی دردبار است.

۲ـ مرگ مضمونی اجتماعی و حاصل یأس فردی و،فلسفی و اجتماعی است.

۳ـ شاعر مرگ را در روح و تن خود حس می کند. به ویژه بعد از کودتای ۲۸ مرداد۱۳۳۲ مرگ اندیشی در شاعران بیشتر می شود. دکتر شفیعی کدکنی در توضیح درون مایه شعردورهٔ

کودتا تا سال ۱۳۴۰ می نویسد: « مسائل اساسی و درون مایه های تازه ای که در قلمرو شعر این دوره عرضه می شود بیش و کم عبارتند از:مسأله مرگ و مسأله یأس و ناامیدی عجیبی که بر شعر این دوره حاکم است. غالبا شعرا به مرگ می اندیشند . اصولا یکی از درون مایه های اصلی شعر این دوره اندیشدن شاعران به مرگ و حتا ستایش مرگ است».(شفیعی کدکنی ،۱۳۸۷: ۶۱)

مرگ اندیشی شاعران معاصر از گونهٔ مرگ اندیشی شاعران مذهبی نیست که رسیدن به حوزهٔ پاک آسمان ها از آن دست که عطار و مولوی آرزو داشتند باشد بلکه مرگ اندیشی و از مرگ سخن گفتن کاملاً منفی و حاصل تباهی های درونی و بیرونی شاعران است که البته عواملی نیز دارد از جمله شرایط بد زندگی و خفقان اجتماعی، وقوع جنگ جهانی دوم و اشغال ایران توسط بیگانگان و همچنین تأثیر پذیری مکتب های غربی مثل نهیلیستم و اگزیستانسیالیسم بر ادبیات که به مرگ توجه ویژه ای داشتند «در غرب فلسفه اگزیستانسیالیسم بیش از هر جنبش فکری دیگری با مسأله مرگ اشتغال و رویارویی داشته است. در این مکتب مرگ نقطهٔ مرکزی زندگی بشر محسوب می شود» (معتمدی،۱۳۷۲: ۱۳۹) یا تأثیر افکار نویسندگانی مثل کامو و کافکا که مرگ را مسؤول طبیعت پوچ وجود انسان می دانستند و معتقد بودند که مرگ زندگی را بی معنی می کند»(همان) و دلایلی دیگری باعث مرگ اندیشی شاعران شد. خلاصه کلام، مرگ در معنای هم زمان هستی شناسانه و جامعه شناسانه این پدیده در ادبیات معاصر بسامد بالایی دارد. احمدشاملو نیز از شاعرانی است که در شعرهایش به مضمون مرگ توجه ویژه ای داشته است. این مقاله گویای اندیشه های متنوع شاملو در باب مرگ است و نشان می دهد که نگاه کلی شاملو به مرگ چه بوده است و در موقعیت‌های گوناگون زندگانی اش چه نظری دربارهٔ مرگ دارد.

مضمون مرگ در شعر های شاملو

احمد شاملو هم همانند شاعران عصرش نگاه ویژه ای به مسئله مرگ دارد. با توجه به گسترش مرگ اندیشی در بین شاعران و نویسندگان هم دورهٔ شاملو، اونیزنمی تواند بدون اندیشیدن به مرگ و سخن گفتن از آن، از زندگی و حوادثی که به آن مربوط است به سادگی بگذرد. با توجه به این که شعر او از زندگی اش مایه می گیرد چنان چه در گفت و گویی گفته است: «من به این حقیقت معتقدم که شعر برداشت هایی از زندگی نیست بلکه یک سره

خود زندگی است خواننده یک شعر صادقانه خواه و ناخواه جز با صحنه هایی از زندگی شاعر و سطوحی از افکار و عقاید او رو به رو نمی شود» (به نقل از مجابی،۱۳۸۱ :۶۵۱) شاملو تجربه های خود در باب مرگ را با شعر خود آمیخته است.«او مرگ را از زوایای گوناگون می نگرد. گاهی آن را کنار خود حس می کند، در هیبت ترسناک آن خیره می شود و سایه دردآور آن را بر زندگانی خویش می بیند، زمانی نیز در آن تأملی متفکرانه می کند و چندو چون آن را می کاود و در صدد کشف رمز و راز آن بر می آید، گاهی هم آن را پشت سر می نهد وجود آن را نفی می کندو به نوعی از آن می گریزد، زمانی نیز روبه روی آن می ایستد و در موقعیت کسی که مرگ را به درستی شناخته و با او به تفاهم رسیده بی مهابا با مرگ سخن می گوید» (باقی نژاد،۱۳۸۶: ۳۴و ۳۵) به طور کلی می توان گفت مضمون مرگ در شعر شاملو در چهار مورد نمود دارد که در هر مورد شاملو یک عقیده متفاوت با نمود دیگر را بیان می کند نمود ها عبارتند از:

۱ـ مرگ و مبارزه
۲ـ مرگ واجتماع
۳ـ مرگ و عشق
۴ـ مرگ و نگاه شخصی شاملو

مرگ و مبارزه

شاملو از همان آغاز نوجوانی خواسته یا ناخواسته وارد جریان های اجتماعی و سیاسی می شودو علیه ظلم و ستم مبارزه می کندو به زندان می افتد، کنار جوخه آتش ساعتی مرگ را به انتظار می نشیند.یاران مبارزش را می بیندکه عاشقانه به مرگ تن می دهند ولی حقارت جان را نمی پذیرند. او شعرش را به عنوان سلاحی در خدمت مبارزه مردم قرار می دهد. در مبارزه مرگ را پر حاصل می بیند که جوانه زندگی بخش در آن است و روشنی و امید و فردایی خوب را نوید می دهد توصیف چنین مرگی در قطعهٔ ۲۳ مشهود است.خود شاملو درباره این قطعه می نویسد: «این شعر شبان گاه کشتاری نوشته شد که ارتش در روز ۲۳ تیر ۱۳۳۰ در تهران به راه انداخت رزمندگانی که در اعتراض به ورود نمایندهٔ رئیس جمهور امریکا به تهران راهپیمایی به راه انداخته بودند» (به نقل از پاشایی،۱۳۸۲: ۱۳۶)

قطعهٔ ۲۳ با تصویر اروتیک وار خیابان و شهر آغاز می شود. از هم آغوشی این دو فرزندی به دنیا می آید که مرگ نام دارد. شاملو شاعرانه حضور مبارزان را در خیابان های شهر و کشته شدن آن ها و ریخته شدن خون سرخشان را بر سنگ فرش های خیابان با چنین تصویری بیان می کند و آن وقت مرگشان را این گونه به تصویر می کشد:

جوانهٔ زندگی بخش مرگ بر رنگ پریده گی شیارهای پیشانی شهر دوید

...

نطفه های خون آلود مرگ بر چهرهٔ پدرشان

قطره بسته بود

رحم آمادهٔ مادر را از زندگی انباشت

...یک ستاره جنبید

صد ستاره

ستارهٔ صد هزار خورشید

از افق مرگ پرحاصل

در آسمان درخشید

مرگ متبکر (شاملو،۱۳۸۴ :۴۰و۴۱)

به گفته پاشایی این جا مرگ متکبر به معنی مرگ پرغرور همان مرگ پرحاصل است(پاشایی:۱۳۸۲: ۱۳۷) در قسمت دوم قطعهٔ ۲۳؛ مبارزان با مرگ پر حاصل شان جامی از شراب مرگ را به دشمنان می چشانند. این است حاصل چنین مرگی که زندگی را برای مبارزان نویدو مرگ را به دشمنان وعده می دهد:

خون مان را قاطی می کنیم

فردا در میعاد

تا جامی از شراب مرگ به دشمن بنوشانیم (شاملو،۱۳۸۴ :۴۶)

شاملو عظمت چنین مرگی را در راه مبارزه با بیداد چنین زیبا بیان می کند:

تو نمی دانی

مردن وقتی که انسان مرگ را شکست داده باشد

چه زندگی است.(همان:۶۲)

در «شعری که زندگی است» شاملو دوباره به مرگ زندگی بخش تأکید می کند. در بند آخر شعر از دوست مبارز خود کیوان(دوست نزدیک او که بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ اعدام شد) سخن می گوید و مرگ او را زندگی بخش می نامد:

کیوان سرود زندگی اش را
در خون سروده است
وارتان
غریو زندگی اش را در قالب سکوت
اما اگر چه قافیهٔ زندگی در آن
چیزی به غیر ضربهٔ کش دار مرگ نیست
در هر دو شعر
معنی هر مرگ
زندگی ست. (همان : ۱۴۸)

منظور از هر «دو شعر» در این بند یکی این شعر و دیگری شعر «مرگ نازلی» است که شاملو آن را هم در اعدام کیوان سروده است. در آن جا می گوید نازلی با مرگش زمستان را شکست داده و مژده بهار می دهد:

نازلی سخن نگفت
نازلی بنفشه بود
گل داد و مژده داد زمستان شکست و رفت (همان،: ۱۳۴)

در «ساعت اعدام» که در اعدام سرهنگ سیامک که با نه تن دیگر از نخستین گروه نظامی در سال ۱۳۳۱ اعدام شد سروده است (همان:۱۰۶۳) باز از مرگ زندگی بخش سخن می گوید وقتی که در قفل درِ زندان کلید می چرخد مبارز مورد ستایش شاملو به مرگ لبخند می زند:

در قفل در کلیدی چرخید
رقصید بر لبانش لبخندی
چون رقص آب بر سقف
از انعکاس تابش خورشید (همان:۱۳۹)

مضمون مرگ زندگی بخش همواره در شعر هایی که با تم مبارزه سروده شده اند دیده می شود. زمانی که عشق فقط در خدمت غزل نیست بلکه یک حماسه است در چنین حماسه‌یی:

زندان
باغ آزاده مردم است
و شکنجه و تازیانه وزنجیر
نه وهنی به ساحت آدمی
که معیار ارزش های اوست
کشتار
تقدس و زهد است و
مرگ
زندگی ست
و آن که چوبهٔ دار را بیالاید
با مرگی شایستهٔ پاکان
به جاودانه گان پیوسته است. (همان۵۷۷،۵۷۶)

در سال بد هم کسانی که در راه مبارزه می میرند زنده ترین عاشقان هستند:

در گورستان تاریک با تو خوانده ام
زیبا ترین سرودها را
زیرا که مرده گان این سال
عاشق ترین زند گان هستند. (همان: ۲۱۴)

مرگ برای مبارزان خوشایند است. اینان در نظر شاملو شیر آهن کوه مردانی هستند که در میدان خونین سرنوشت قلب را شایستهٔ آن می دانند که به هفت شمشیر عشق در خون غلطد اما تحقیر نشود (ر.ک،همان:۷۲۶) و شاملو هم تحت همین جو گیری های سیاسی و مبارزه ها در سروده های که در دوران مبارزه هایش سروده است خود را در برابر مرگ مقاوم می بیند و مرگ را به هیچ می شمارد مثل نمونه شعر زیر که در سال ۱۳۲۸ سروده است می گوید:

از غریو دیو توفان هراس
وز خروش تندرم اندوه نیست
مرگ مسکین را نمی گیرم به هیچ
استوارم چون درختی پا به جای
پیچک بی خانمانی را بگوی
بی ثمر با دست و پای من مپیچ.(همان:۱۲۳)

در شعری دیگر که آن را نیز در زندان سروده است، مرگ را به انسانی تشبیه می کند که در دست های او اسیر است و شاملو با این که زنجیر در دستان او پیچیده شده است اما مرگ را خفه می کند زیرا که صدای سرفه های او شنیده می شود:

شب که می ماسد غمی در باغ
من ز راه گوش می پایم
سرفه های مرگ را
در ناله زنجیر دستانم که می پوسد(همان.:۱۷۷)

توصیف چنین مرگی در سراسر مجموعهٔ های شاملو دیده می شود. شاملو تا زمانی که در مبارزه حضور دارد مضمون مرگ سروده هایش، ستایش مرگ پرحاصل است البته باید گفته شود که شاملو در مبارزه مرگ را دو گونه می بیند،مثبت، منفی؛ مرگ مثبت چهرهٔ مرگ پرحاصل و پرغرور است که در مرگ مبارزان نمود می یابد و مرگ منفی چهرهٔ مرگ مسکین است که شاملو آن را به هیچ می گیرد.

در رابطه مرگ با مبارزه یک نکته قابل بیان است و آن این است که بعد از مدتی شاملو دورویی و بی وفایی یاران خود را می بیند، یارانی که روزی شاملو حاضر بود با گوشت تن خویش برای آن ها طعامی بسازد اما اکنون جفار کار می شوند و شاملو را در کنار خود از یاد می برند. «شاملو خود را در میان گروهی از انسان های عظیم مبارز یافته بود تا به هواداری انسان عام برزمد اکنون در می یافت که همه نیرو ها هم سطح و هم پایه نیستند و این ضربه سخت تری بر او و کسانی چون او وارد می آورد. توقع می رفت که همه چون نازلی رفتار کنند اما این یک توقع آرمان گرایانه بود حال آنکه در واقعیت همه مبارزان از چنین موقعیتی بر خوردار نبودند» (مختاری، ۱۳۷۱ :۳۰۹،۳۱۰) آن زمان شاملو می گوید که عملهٔ مرگ خود بوده است:

می پنداشتم بدین گونه، یاران گرسنه ام را در قحط سالی این چنین
از گوشت تن خویش طعامی می دهم
و بدین رنج سرخوش بوده ام
و این سرخوشی فریبی بیش نبود
....و این یاران دشمنانی بیش نبودند
....من عمله مرگ خود بودم
و ای دریغ که زندگی را دوست میداشتم
آیا تلاش من یک سر بر سرِآن بود
تا ناقوس مرگ خود را پر صداتر به نوا در آورم
من پرواز نکردم من پر پر زدم. (شاملو،۱۳۸۴: ۳۰۸)

و در جای دیگر نیز می گوید که مرگش هجرتی است به خاطر نامردمانش:

مرگ من سفری نیست
بلکه هجرتی است
از سرزمینی که دوستش نداشتم
به خاطر نامردمانش
خود آیا چه هنگام این چنین
آیین مردمی
از دست بنهاده اید؟ (همان:۵۴۴و۵۴۵)

اینان کسانی هستند که از مرگ می ترسند (۲۲۹) و شاملو حساب آن ها را از مبارزان واقعی جدا کرده است.

مرگ و اجتماع

در جامعه و عصر زندگانی شاملو مرگ حضور قاطعی دارد مرگی که روح را می رباید و تن دردناک به جا می ماند و تقریباً شاعران هم دوره شاملو چنین مرگی را در شعر هایشان انعکاس داده اند به خصوص بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که نهضت ملی سقوط کرد، به یک بارگی امید همه از بهبود وضع اجتماعی قطع شد و تودهٔ یأس

ونا‌امیدی روح و اندیشهٔ بسیاری از روشن فکران را فرا گرفت مضمون چنین مرگی در اشعار بسیاری از شاعران دیده شد. شاملو هم عضوی از این اجتماع بود بنابراین مرگ بیدادگر اجتماعش را در شعرش سرود. این مرگ در اندیشهٔ شاملو بدترین مرگ هاست. همه مرده اند و مرگ زنده پرقدرتی است که در میان مردم می چرخد و طعمهٔ خود را می گیرد. شاملو هم از همان آغاز شاعری از چنین مرگی سخن گفته است. در یکی از آغازین شعرهایش از ظلمت شبی سخن می گوید که در سکوت آن مرگ می جنبد این شعر نشانگر روزگار ظلمت زدهٔ اطراف اوست:

با ناله های مرغ حزین شب
این رقص مرگ، وحشی و جان فرساست
از لرزه های خستهٔ این ارواح
عصیان و سرکشی و غضب پیداست
...خاموش باش، مرغک دریایی
بگذار در سکوت بجنبد مرگ
آهن ها و احساس. (همان: ۲۷ـ۲۵)

در چنین جامعه ای بهار هم خاموش است و کسی از آمدنش خوشحالی نمی کند زیرا دل ها همه مرده است:

به صد امید آمد، رفت نومید
بهار آری بر او نگشود کس در
در ین ویران به رویش کس نخندید
کسی تاجی زگل ننهاد بر سر
...بهار آمد، نبود اما حیاتی
درین ویران سرای محنت آور
بهار آمد، دریغا از نشاطی
که شمع افروزد، کسی بگشایدش در. (همان:۸۸، ۸۹)

شاملو خود می گوید که در عصری زندگی می کند که آدمی در آن مرده یی است :

عصر توهین آمیزی که آدمی
مرده یی است
اندک فرصتی برای جان کندن
و به شایسته گی های خویش
از همهٔ افق ها دورتر است. (همان:۵۲۲)

«مرد مجسمه» توصیف یک انسان عصر شاملو است که مردگی تمام بر وجودش مسلط شده است، سنگ شده است، مجسمه است. تجسم خیال های مرده است و نماد سنگینه گی جان است.مردی که در چشم بی نگاهش رازها افسرده است و روز و شب از خموشی خویش خوش ایستاده است و از اسباب بودنی چیزی نزد او نیست. (همان:۱۵۲)

خانهٔ شاملو هم از چنین مرگی که اجتماع را فرا گرفته است بی نصیب نیست، مثل این است که این مرگ آرام آرام به اندرون خانهٔ او راه یافته است و در سکوت خویش می جنبد و شاملو را فرا می خواند :

مثل این است که می جنبد یأس
بر سکونی که در این ویران جاست
مثل این است که می خواند مرگ در سکوتی که به غم خانه مراست
مثل این است که همه چیز در او
سایه در سایهٔ غم بنهفته است
همه شب مادر غم بر بالین
قصهٔ مرگ به گوش اش گفته است. (همان:۳۱۴)

وشاملو از مرگ در چنین سرزمینی می ترسد:

هراس من باری همه از مردن در سرزمینی است
که مزد گورکن
از بهای آزادی آدمی افزون باشد. (همان: ۴۶۰)

اما این مرگ چگونه مرگی است که در اجتماع زندگی او بیداد می کند و حتا به خانهٔ او نیز راه یافته است، این مرگ، مرگ روح و زندگی جسم است با دردناک ترین دردها و شاملو این مرگ را دیده است و در دیداری غمناک آن را به دست سوده است و با آواز غمناکی به عمری سخت دراز با آن زیسته است و وقتی به این مرگ می اندیشد غریبانه می گوید که این مرگ آن لحظه ای نیست که ساعت سرخ (قلب) از کار می افتد چرا اگر این گونه بود او حاضر است این مرگ را مثل زنی با شادترین نیاز تنش در آغوش بکشد:

آه بگذرایدم اگر مرگ
همه آن لحظهٔ آشناست که ساعت سرخ
از تپش باز می ماند
و شمعی که به رهگذار باد
میان نبودن و بودن درنگی نمی کند
خوشا آن دم که زن وار
با شادترین نیاز تنم به آغوشش کشم. (همان: ۵۳۴)

اما این مرگ چنین نیست بلکه شاملو آن را سال هاست که تجربه می کند. این مرگ دور افکندنی نیست. یک انتظار بی رحمانه است:

دردا دردا که مرگ نه مردن شمع و
نه باز ماندن ساعت است
نه استراحت آغوش زنی
که در رجعت بازش یابی
نه لیموی پرآبی که می مکی
تا آن چه به دور افکندنی ست
تفالهٔ یی نباشد
تجربه یی ست غم انگیز، غم انگیز
به سال ها و به سال ها و به سال ها ....
آری مرگ
انتظاری خوف انگیز است
انتظاری که بی رحمانه به طول می انجامد. (همان:۵۳۵ ـ ۵۳۷)

مرگ و عشق

در رابطه با ارتباط مضمون مرگ با عشق باید گفته شود که احمد شاملو گاهی مرگ را آن چنان به عشق نزدیک می کند که جدایی ناپذیرند. پورنامداریان می گوید که «اغلب مرگ را در شعر های شاملو کنار عشق می بینیم» (پورنامداریان،۱۳۷۴ :۷۷) در مواردی هر جا سخن از مرگ می رود، عشق هم ناخودآگاه وارد می شود در مرثیه ای که شاملو برای مرگ فروغ فرخزاد گفته است عشق را خواهر مرگ می نامد:

جریان باد را پذیرفتن
و عشق را که خواهر مرگ است (شاملو،۱۳۸۴ :۶۵۰)

در جایی دیگر عشق را شوهر مرگ می نامد :

عشق مگر امشب با شوهرش مرگ وعده دیداری داشته است
و اینک دستادست و بالابال بر نسیم عبوس و مبهم شبان گاه پرسه می زنند (همان:۲۴۳)

شاملو در مواردی مثل عاشق صادقی در فقدان معشوقش گور خود خود را می کند:

من گور خویش می کنم اندر خویش
چندان که یادت از دل برخیزد
یا اشک ها که ریخت به پای ات
خواهد که به پای یار دگر ریزد (همان:۹۳)

نبودن معشوق برای او مرگ است:

بی تو خامو شم
شهری در شبم. (همان،:۲۱۶)

و بودن معشوق او را از مرگ نجات می دهد:

احساس می کنم
در بدترین دقایق این شام مرگ زای
چندین هزار چشمهٔ خورشید
در دل ام
می جوشد از یقین

و بلافاصله می گوید:

آه ای یقین گم شده بازت نمی نهم (همان :۳۳۵و۳۳۶)

به اعتقاد شاملو آن جا که عشقی نباشد مرگ شادی بخش تر از زندگی است. در شعر جز عشق از چنین مرگی سخن می گوید(۳۵۲) وزمانی که سیاهی مرگ همه جا را فرا گرفته است شاملو با پناه بردن به عشق از آن رهایی می یابد(۳۸۸)

مرگ و نگاه شخصی شاملو

.شاملو از مرگ یک واقعیت ملموس مثل زندگی ساخته است. او شاعری است که مرگ را دیده است،آن را سوده است،ساییده است. با آن زیسته است، آن را با همه چیز در میان گذاشته است.و سرانجام آن را مثل قانونی لازم الاجرا پذیرفته است؛ مرگ را سرودی کرده است همچنان که عشق را :

من عشق را سرودی کردم
پر طبل از مرگ
...
پر طبل از حیات
من مرگ را
سرودی کرده ام (همان:۴۳۹)

شاملو در «از مرگ» حقیقت اندیشه خود را نسبت به مرگ می نویسد،پورنامداریان در این باره اظهار می دارد: «در فاصله نزدیک به یک سالی که میان دو شعر«من مرگ» را و «از مرگ» وجود دارد. به نظر می رسد که مسأله مرگ ذهن شاعر را زیاد به خود مشغول کرده است.ونتیجه این اشغال فکر شعر از مرگ است که در واقع جوابی است که شاعر درباره مرگ به خود و دیگران می دهد» (پورنامداریان،۱۳۷۴ :۸۷)

هرگز از مرگ نهراسیده ام
اگر چه دستانش از ابتذال شکننده تر بود
....

جستن
یافتن
وآن گاه
به اختیار برگزیدن
و از خویشتن خویش
بارویی پی افکندن
اگر مرگ را از این همه ارزشی بیش تر باشد
حاشا حاشا که هر گز از مرگ هراسیده باشم. (همان :۴۶۰)

خود شاملو در باب مرگ می گوید: «بسیار وظیفه ها ست که انجام نداده ایم. کارهاست که نکرده ایم و ناگهان در را می کوبند و می گویند وقت رفتن است. از مرگ آن چه برای من وحشتناک و ناراحت کننده تر است همین چهره اش است»(شاملو،۱۳۸۱ :۷۸) «اگر چه دستانش از ابتذال شکننده تر بود» شاید همین چهرهٔ وحشناک مرگ است اما همان طور که می گوید هرگز از مرگ نهراسیده است. او مرگ را به عنوان یک واقعیت می پذیرد و از انسان می خواهد آن زمان که شماطه مقدر(مرگ) به صدا در می آید (هنگام مرگ فرا می رسد) شیون نکنند زیرا که مرگ مقدر این نیست:

آن گاه که شماطه مقدر به صدا در آید
شیون مکن
سوگندت می دهم
شیون مکن
که شیون ات به تردیدم می افکند
....
مرگ مقدر آن لحظهٔ منجمد نیست.
که بدان باور داری
خایف و لرزان
بارها از این پیش
این سخن را
با تو
در میان نهاده ام (شاملو،۱۳۸۴: ۹۰۵)

بنابراین شاملو می گوید که مرگ پایان همه چیز نیست:

گفتم اینک ترجمان حیات
تا قیلوله را می بایست نپنداری
آن گاه دانستم که مرگ
پایان نیست. (همان:۱۰۵۴)

او مرگ را نام کوچک زندگی می نامد:

کاش دل تنگی نیز نام کوچکی می داشت
تا به جان اش می خواندی
نام کوچکی
تا به مهر آوازش می دادی
هم چون مرگ
که نام کوچک زندگی است. (همان:۹۴۲)

در شعر دیگری شاملو مرگ را به خانه ای تشبیه می کند (چه بسا که خانه، گور است) که همگان روزی در آستانهٔ آن می ایستند اگر زمان مرگشان رسیده باشد از آستانه عبور می کنند و اگر نه کسی در را به رویشان باز نمی کند پس نباید بی هوده به مرگ اندیشد مرگ هر زمان که وقتش باشد، خود می آید اما مهم این است که فروتن باشیم شاملو مثل عارفی به ما می گوید که خود را برای مرگ آماده کنیم:

باید ایستاد و فرود آمد
بر آستان دری که کوبه ندارد
چرا که اگر به گاه آمده باشی دربان به انتظار توست
واگر بی گاه
به در کوفتن ات پاسخی نمی آید
کوتاه است در
پس آن به که فروتن باشی
آیینه یی نیک پرداخته توانی بود
آن جا

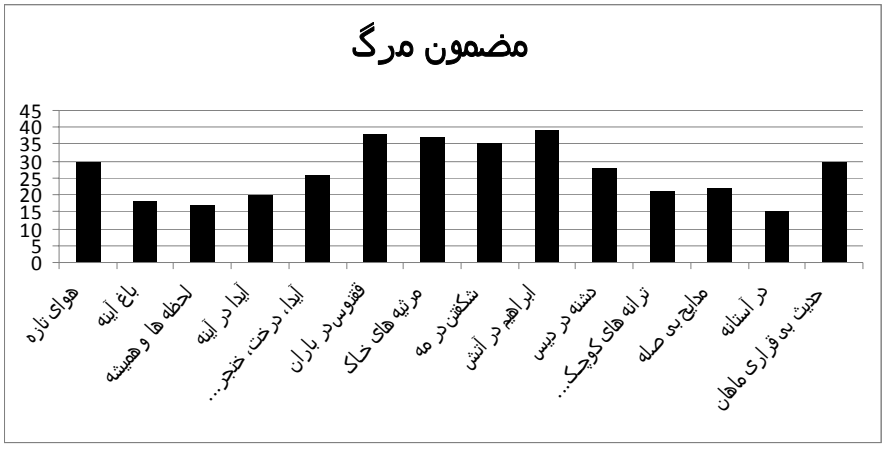
تا آراسته گی را
پیش از در آمدن
در خود نظری کنی (همان:۹۷۱)

و خود می گوید که رقصان از این آستانه که البته در نظر او یک اجبار است خواهد گذشت:

بدرود بدرود(چنین می گوید بامداد شاعر)
رقصان می گذرم از آستانهٔ اجبار
شادمانه و شاکر (همان،۹۷۳)

زیرا که شاملو خوب می داند وقتی زندگی آغاز می شود مرگ هم آغاز می شود از همان لحظهٔ ترد، لحظهٔ نگران،لحظهٔ نومید،لحظهٔ تلخ از همان لحظهٔ میلاد، مرگ پاتابه خود را گشوده است. (ر.ک:۱۰۴۴) آنچه برای شاملو مهم است این است که توانسته باشد در واپسین مجال سخن خود را گفته باشد:

هی بر خود می زنم که مگر در واپسین مجالِ سخن
هر آن چه می توانستم گفته باشم گفته ام؟(همان:۱۰۲۷) نمودار زیر نیز نشان می دهد که شاملو تا چه میزان مضمون مرگ را در اشعارش به کار برده است که به طور متوسط حدود ۳۰ درصد مجموعهٔ اشعارش دارای مضمون مرگ می باشد.



نتیجه گیری

احمد شاملو شاعر برجستهٔ ادبیات معاصر توجه ویـژه ای در اشـعارش بـه مـضمون مـرگ دارد. او مرگ را در موقعیت های گوناگون تجربه کرده است و آن را با شعرش آمیخته و به زبانی شاعرانه توصیف های مختلفی را در باره مرگ بیان می کند. زمانی در جریـان سیاسـی اجتماعی وارد می شود. با یاران مبارز خود در عرصـه جنـگ و سـتیز علیـه ظلـم و سـتم مـی جنگد و به زندان می افتد. در این مواقع مرگ را زندگی بخش مـی نامـد. زمـانی دیگـر کـه دست از مبارزه می کشد وفریب یاران عهدشکن را می بیند، مرگ بیداد گر اجتماع در روح شاعرانه اش وارد می شود، در این زمان دیگر شاملو از مرگ زندگی بخش نمی گوید بلکـه مرگ را مثل موجود زنده ای می دانـد کـه در جامعـه او راه مـی رود و جـان آدم هـا را مـی گیرد. این مرگ به خانه او نیز راه می یابد و شاملو با آن درگیر می شود این چنین مرگی در نگاه شاملو بدترین مرگ است. اما شاملو به نیروی عشق خود را از مرگ دور می کند. شاملو زمانی که عاشق است از مرگ گریزان است نیروی عشق، قدرت را در شکست مرگ بـه او می دهد و برعکس زمانی که معشوق از او دوری می کند شاملو حس مرگ می گیرد. اما به طور کلی نگاه شاملو به مرگ نگاه یک شاعر اجتماعی و واقع بینانه است او این مـسئله را بـا خود حل می کند. مرگ را به عنوان قانون زندگی می پذیرد و می داند که با آغـاز زنـدگی مرگ هم بلاخره آمدنی است.

فهرست منابع

ـ پاشایی،علی(۱۳۸۲)زندگی وشعر احمد شاملو،۲ج، چاپ دوم، نشر ثالث

ـ پورنامداریان،تقی(۱۳۷۴)سفر درمه(تأملی در شعر شاملو) انتشارات چشم و چراغ

ـ خیام،عمر حکیم(۱۳۷۳)رباعیات خیام به تصحیح فروغی محمد علی و غنی قاسم، چاپ اول، انتشارات ناهید

ـ دست غیب،عبدالعلی(۱۳۷۳) نقد آثار احمد شاملو،چاپ پنجم،نشر آروین

ـ رحیمی،مصطفی(۱۳۵۵) یأس فلسفی، چاپ ششم، انتشارات امیرکبیر

ـ زمانی، کریم (۱۳۸۶) میناگر عشق(شرح موضوعی مثنوی معنوی مولانا) چاپ پنجم، نشر نی

ـ سنایی،ابوالمجد مجدودبن آدم(۱۳۷۴)حدیقه الحقیقه با تصحیح تقی مدرس رضوی، چاپ چهارم، انتشارات دانشگاه تهران

ـ شاملو،احمد(۱۳۸۴)مجموعهٔ آثار،دفتر یکم(شعرها)چاپ ششم،انتشارات نگاه

ـ ـــــــ(۱۳۸۱) شاعر شبانه ها و عاشقانه ها، گردآورنده: صاحب اختیاری،بهروز و باقرزاده، حمید رضا، انتشارات هیرمند

ـ شفیعی کدکنی،محمدرضا(۱۳۸۷)ادوار شعر فارسی(از مشروطیت تا سقوط سلطنت)چاپ پنجم، انتشارات سخن

ـ فردوسی،حکیم ابوالقاسم، (۱۳۸۴) شاهنامه، چاپ پنجم انتشارات هرمس، بر پایه چاپ مسکو

ـــ مترلینگ،موریس(۱۳۷۱) دروازه زندگی و مرگ،ترجمه منصوری،ذبیح الله و برزگر،فرامرز، انتشارات صفار

ـ مجابی، جواد(۱۳۸۱) شناخت نامه احمد شاملو، چاپ سوم، نشر قطره،تهران

ـ معتمدی،غلامحسین(۱۳۷۲)انسان ومرگ(درآمدی بر مرگ شناسی) چاپ اول، نشر مرکز

مقاله ها

باقی نژاد (۱۳۸۶) شاملو شاعر مرگ وزندگی،مجله زبان و ادبیات فارسی،شماره۹ (۲۵ـ۵۴)

معتمدی،مسعود (۱۳۷۵) تلقی عرفا از مرگ، مجله کیهان اندیشه، شماره ۶۵ (۴۳ـ۶۱)

یاحقی،محمد جعفر،براتی،محمدرضا (۱۳۸۵) بوطیقای مرگ درشعر سنایی وخیام، مجله نامهٔ انجمن،شماره۲۱ (۲۵ـ۵۰)

یثربی،یحیی(۱۳۸۰)مرگ و مرگ اندیشی،مجله قبسات، شماره ۱۹ (۱۱۱ـ۱۲۵)

وکیلی،شروین(۱۳۸۵)مرگ درد ندارد(نقد دیدگاه فروید در بارهٔ مرگ)مجلهٔ خرد نامه همشهری،شماره۴ (۶۰ـ۶۳)

تحلیل مذهب در شعر طاهره صفّارزاده

راحله لطفی
کارشناس مترجمی زبان انگلیسی

" واژه هایم به پرواز در می آیند، اندیشه هایم روی زمین باقی می مانند؛
واژه ها بدون اندیشه ها هرگز به عرش نمی رسند. "
شکسپیر

چکیده:

هدف این مقاله، بررسی نمودهای مذهب در اشعارصفّارزاده است. از این رو، اشعار چهار دفتر شعری که شامل «مردان منحنی»، «روشنگران راه»، «دیدارصبح» و «هفت سفر» است، در محور های گوناگون بررسی می شود. با توجّه به این که تکامل جامعه در گرو تحقّق دین جامعی ست و در قرآن نیز آمده «الدین عندا...الاسلام»، این دین زمانی می تواند تحقّق یابد که در بطن زندگی فردی و اجتماعی انسان ها تبلور یابد و یکی از افراد جامعه همانا هنرمندان هستند. صفّارزاده هم از شعرایی است که به خوبی از عهده ی چنین امر خطیری برآمده است. یکی از محورهای اندیشه های صفّارزاده که عمیقاً به آن پرداخته، مذهب است. پژوهش نشان می دهد وی به مذهبی سطحی که شامل اصول خشک باشد بسنده نمی کند. به عبارتی این شاعر هرگز مذهب رابرای خود مذهب نخواست. مذهبی که وی مطرح می کند به واقع مذهبی است آمیخته با انواع بهره وری از آیات قرآن و نیز روایات. مذهبی است که در کنار ایفای نقش وحیانی خود، در تقابل با عصر رایانه قرار می گیرد. تازگی کلام وی در استفاده از مذهب، در این است که مذهب را با جلوه هایی پیوند می دهد که شاید کمتر شاعری از امکانات این نوع شعر بهره برده باشد.

واژگان کلیدی: صفّارزاده، مذهب، محتوا.

مقدمه :

بسیاری از اندیشه هایی که در حیطه ی شعر مجال بروز می یابند، اندیشه هایی هستند که با دو جهان در ارتباطند، از یک طرف جهان هستی و از طرف دیگر جهان درونی شاعر و حس و تجربه هایش(شفیعی،۱۳۶۶،ص۲۶). شعرا جهت بیان این نوع اندیشه ها باید از زبان عاطفی استفاده کنند تا مقصود را برسانند و چون «وظیفه ی زبان عاطفی، تجسّم بخشیدن و نشان دادن عواطف و احساسات شاعر است نسبت به آن چیز»(وحیدیان کامیار،۱۳۸۵،ص۲)،شاعرنسبت به آن اندیشه ها باید از عواطفی عمیق برخوردار باشد.پس شعرا هرآنچه در شعر مطرح می کنند برگرفته از عواطف و اندیشه هایشان است که با زبانی ادبی و در قالبی آهنگین آن را بیان می کنند به واقع«آنجا که عاطفه نباشد، پویایی حیات و سریان زندگی وجود ندارد و در حقیقت شعر بی عاطفه، شعری است مرده و هر قدر عناصر دیگر در آن چشم گیر باشند نمی توانند جای ضعف و کمبود حیات را در آن جبران کنند»(شفیعی، ۱۳۸۰،ص۸۹-۸۸).

یکی از انواع اندیشه و عواطف شعری که ریشه در اعتقاد راسخ سراینده اش دارد، اعتقادی که برخاسته از آگاهی کامل نسبت به آن است، شعر مذهبی است. اصولاًچون«نوع عواطف هر کسی، سایه ای است از«من»او»(همان،ص۸۷)، شعرایی که در فکر اثبات حق هستند ناگزیر به سمت مذهب روی می آورند. از مذهب تعاریف متعددی می شود از جمله این که مذهب«عبارتست از احساسات، اعمال و تجربیات افراد انسانی در تنهایی شان، تا آنجا که خود را در ارتباط با هر آنچه الوهی می انگارد، می یابند»(جیمز گریس به نقل از خرّمشاهی، ۱۳۷۰،ص۱۷۶)، دین «به یک معنا، دنباله ی تمایل فطری انسان به تفکّر جدی پیرامون موضوعات بسیار مهم دینی است که به تفکّر فلسفی درباره ی دین می انجامد»(جوادی آملی، ۱۳۸۰،ص۲۰)، «دین مجموعه عقاید، قوانین و مقرراتی است که هم به اصول بینشی بشر نظر دارد و هم درباره ی اصول گرایشی وی سخن می گوید و هم اخلاق و شئون زندگی اورا زیر پوشش دارد«(ابراهیم زاده،۱۳۸۵،ص۱۲)چنانکه در قرآن سوره ی روم آیه ی ۳۰ نیز آمده است«فاقم وجهک للدین حنیفا».

این نوع شعر نیز زمانی می توان تاثیر خود را بر مخاطب بگذارد که شاعر با مخاطب هم سخن گردد. نیما در اهمیت هم سخنی شاعر با مردم به پیروانش توصیه می کند: «که اگر بخواهید شعرتان را فلان هیزم شکن یا برزگر بخواند، باید هیزم شکن و برزگر باشید» (علی پور، ۱۳۸۰،ص ۳۷۱) .

بعد از دوره ی مشروطه مهم ترین محتوایی که رو به شعر آورد شعر سیاسی – اجتماعی بود؛ در این دوره «اخلاق مرادف می شود با جانبداری از عدالت و آزادی و نکوهش استبداد »(جیمز گریس،۱۳۶۳،ص۳۲) ، اما شعرا جهت بیان این گونه مسائل سبک خاص خود را به کار می گیرند .یکی از این شاعران طاهره صفّارزاده است که در قالب بیان مسائل مذهبی سعی می کند از مسائل اجتماعی و ... صحبت کند . به واقع «شعرطاهره صفّارزاده، بازگرداندن شرافت پرسش از وجود است به شعر، و این تنها نقطه ای است که به شعر ماندگاری می بخشد چرا که این پرسش، پرسش ابدی انسان است»(رفیعی،۱۳۸۶،ص۱۱۸). صفّارزاده به عنوان روشنفکر جامعه ی ایرانی سعی می کند مطالبی که مطرح می کند براساس کمبود جامعه انتخاب کند، نه براساس حساسیّت خود و به واقع کار اصلی روشنفکر نیز همین است(شریعتی،۱۳۵۷:ب،ص۲). مذهب در شعر صفّارزاده آنقدر گسترده است و با مضامین گوناگون پیوند خورده است که از وی شاعری مذهبی در تمامی ابعاد را معرفی می کند. این شخصیت به واقع شخصیت من انسانی اوست که وی را به عنوان انسانی تولید کننده ی اندیشه معرفی می کند. «انسان تولید کننده انسانی است که همانطور که ماشین می سازد، اندیشه می سازد و ایدئولوژی می سازد و ایمان می سازد و حرکت میسازد» (شریعتی، ۱۳۵۷: الف، ص۱۳۵۷). این انسان سرمشقی است برای کسانی است که نمی خواهند براساس اندیشه های وارداتی زندگی کنند بلکه می خواهند خودشان فکر کنند و بفهمند و این یعنی بازگشت به خویشتن. در این مقاله نگارنده در صدد است به بررسی جلوه هایی از مذهب در شعر صفّارزاده بپردازد.

گره خوردگی مذهب با مسائل روز ایران :

مسائل روزی که صفّارزاده از آن صحبت می کند، مربوط به اوایل انقلاب و نیز وقایع ۸ سال دفاع مقدس است. صفّارزاده به خوبی آگاه است که گاه در عرصه ی فرهنگی دشمن به تجاوزاتی دست می زند. روشن است که مجاهدان این میدان ها نویسندگان، شعرا، روشنفکران متعهّد و... می باشند که باسلاح قلم و دانش به جنگ با آن ها می پردازند. حتّی در میدان های تجاوز نظامی نیز کار روشنفکر جامعه، تعطیل نمی شود و باید با قلم خویش در جهت ارزش های دینی و اعتقادی جامعه قلم فرسایی کند و این امر در اسلام تا جایی اهمیت دارد که خداوند به قلم سوگند می خورد.

شاعر در *هفت سفر(ص۹۷)*، کار خود را با نوعی استعاره آغاز می کند:

درخت های باغ دوباره چوب شدند

تابوت شدند

سپس با تداعی نوعی صدا، توجه مخاطب را به مسئله ی مهم جنگ جلب می کند:

صدای آفتابی شیون می آید

صدای غرّش بغض

صدای هق هق مردان

در ادامه این صدا را به صدای بلندگو نسبت می دهد صدایی درعمق جبهه:

بلندگو

نوار

عکس

پلاکارد

عکس امام

عکس شریعتی

عکس مجاهدان

عکس دلاوران

و سپس برای تقریر بیان خود نقبی به آیه ای از قرآن می زند:

این پهلوان که بود
از خون بسته به دنیا آمد*(اشاره به سوره ی علق آیه ی ۲)*

و دوباره در بازگشت ها ی شعری، به سوی مسائل جنگ روی می آورد.

در نمونه ای دیگر از دفتر*«دیدار صبح» (ص۲۳)* ، زمانی که از اوصاف جوانان نسل جنگ، صحبت می کند آن ها را در شمار کسانی قرار می دهد که از قبیله ی ثار الله هستند و در برابر باطل ایستاده اند:

این نسل ناب
پشتش به خویش
رویش به قبله
اهل معامله با حق
اهل فتوّت و ایثار
اهل قبیله ی ثار الله است

گاه شاعر مردان و زنان بندی جهانخواران و جنگ طلبان را، روزه دار خطاب می کند و افطار این روزه داری را، فتح و پیروزی انسان در نظر می گیرد:

ای روزه دارهای عصر اسارت
مردان
زنان
دلیران
ای بندیان ظلم جهانخواران
افطار فاتحانه ی انسان نزدیک است*(دیدار صبح، ص۲۵)*

گاه مذهبی که شاعر در این محتواها از آن استفاده می کند در قالب نام ائمه بروز پیدا می کند:

حسین نام طالب حق است*(همان، ص۳۸)*

و گاه این نوع از مضامین باز هم با آیه ای از قران در پیوند است:

در جبهه دست غیبی امداد
ابر سیاه را
از مسیر هواپیما بر می دارد ...

...
و گاه
باران
باران سنگ است*(اشاره به آیه ای از سوره ی احقاف)*
و گاه این امر با بخشی از روایات در پیوند است:
پیش از دمیدن موعود
باران تیزپری خواهد آمد*(دیدار صبح، ص۴۲)*

مذهب در قالب بیان شان نزول سور قرآنی :

در یک عنوان شعری، زمانی که صفّارزاده می خواهد در مورد قرآن صحبت کند از اولین سوره ای حرف می زند که بر قلب پاک پیامبر(ص) نازل شده است. وی این سوره را منشا کل هستی و منشا کمال را قرآن می داند. تمامی این ها برگرفته از روح خداجو و مذهب گرای صفّارزاده است که سعی می کند از هر فرصتی جهت بیان مسائل قرآنی و وحیانی استفاده کند.

شاعر با استعاره مکنیّه ای کار خود را آغاز می کند، و سپس در ادامه با واژگانی که عیناً از این سوره برگرفته شده است، گرایش عمیق خویش به مذهب را به نمایش می گذارد. این واژگان گاه عیناً واژگانی اند که در خود آن سوره آمده است(مانند اقرا و قلم و ...) و گاه نیز ترجمه ی فارسی واژگان آن سوره(مانند نوشتن و خواندن و...) :

شب تولّد بسم ا... است
با سینه ای ز شکر
با گریه ای ز شکر
در پیشگاه آفریدگار قلم
سجده می کنیم
آن سوره ی مبارک
رسول کرامات است
علم و قلم
قلم
قلم

قلم
خواندن
نوشتن
شب
روز شد
از تلاوت خط
قلم برای یاری دانش
اذن حضور یافت
و دانش حقدانی
از خواندن و نوشتن حق
آغاز شد
قلم بیانگر فکر و دل است
...
...
اقرا
اقرا
اقرا
و این خواندن
تولد هستی بود
به یاری بسم ا...
به همت قلم ا...
...(*روشنگران راه*،ص ۳۱)

مذهب در قالب تقابل و برتری آفریده های خالق بر ساخته های دست انسان :

در اشعار صفّارزاده گاه مذهب به صورت بیان قدرت بی نهایت خالق در تقابل با آفریده های ساخته ی دست انسان قرار می گیرد. شعر زیر یکی از این نمونه هاست که در آن صفّارزاده بین رایانه ی ساخته ی دست انسان ها که با وارد شدن یک ویروس ساز و کار برنامه هایش به هم می ریزد و رایانه ی خداوند که همان طبیعت و اجزای آن است تقابل ایجاد کرده

است و از این منظر به قدرت بی نهایت خداوند اشاره می کند. به جرات می توان گفت تا به حال در شعر هیچ شاعری چنین تقابلی در حیطه ی مذهب به تصویر کشیده نشده است. در شعر زیر شاعر از نوعی استعاره گونه (رایانه) استفاده می کند تا ضعف انسان ها را در برابر خداوند نشان دهد و در انتها نیز با نوعی تاثیر پذیری از قرآن(بیان« هذا برهان ربّی»)، نشان می دهد که تمامی این نوع بیان برگرفته از قران است.

رایانه ها
از کار مانده اند
ویروس آمده
این هوشمند
مرض پیدا کرده
و از مرض مسری
اصحاب رایانه
بیمناک و پریشانند
از سال های حک شده در ناپیدا
رایانه خداوند
سالم مانده است
خورشید و ماه و ستاره
و فصل های پیاپی
همه سالم هستند
بی ضعف و سستی
با نظم جاودانی
به قدرت تقدیر القدیر
در خدمت نظام هستی
آماده اند
تا هوشمند ببیند
و با صدای بلند بگوید
هذا برهان ربّی(*روشنگران راه*، ص ۶۰)

مذهب در قالب بیان مطلبی عرفانی :

اگر معرفت دینی را در یک تعریف جامع و مانع عبارت بدانیم از « مجموعه دستاوردها یا دانش هایی که عالمان دین و کارشناسان مسائل دینی در رشته های گوناگون علمی- اسلامی از راه پژوهش روشمند و مضبوط در منابع دینی به دست می آورند(ابراهیم زاده،۱۳۸۵،ص۶۲)، باید بگوئیم صفّارزاده یک عارف دینی بوده است. وی در اشعارش به خوبی نشان داده نه تنها در زمینه ی قرآن که در زمینه ی عرفان نیز یک عارف به تمام معناست و از طریق آگاهی از این علوم هم به نوعی کمال وجودی دست یافته است و هم توانسته به راه پیشینیانش گام بردارد.

در این گونه موارد باید گفت:« اشعارش اگر چه در نگاه ویژه ی عارف شرقی به جهان پر رمز و راز نزدیکیهایی با اشعار سهراب سپهری دارد اما وجه متعهد بودن شاعری او و گریز از استعاره های قرار داد شده وجوه متمایز کننده و ویژه کارهای اوست»(رفیعی،۱۳۸۶،ص۳۶۵).

گاه شاعر مبحث امید که از اصطلاحات عرفانی است را با لیله ی مبیت پیوند می دهد:

امّید و بیم
در مصاف خط
همواره
همجوار یکدگرند
امّا امید
در اوج همجواری
هرگز غالب نبوده
انگونه ای که
در لیله ی مبیت(روشنگران راه، ص۱۷)

گاه مباحث عرفانی را با واژگان قرانی همراه می کند:

ای سخرگان
که قدرتتان شیر بیرق است

از لااله تا الّا الله
فاصله ی مرگ و زندگی ست(مردان منحنی، ص۲۸)

گاه این مبحث با روایت همراه گشته و رنگ و بوی مذهب را به همراه می آورد. همچنانکه در نمونه ی زیر شاعر مبحث تقدیر را با روایتی پیوند داده است:

امام
رهرو حق است
تقدیر حاکمیت حق را
خدا
رقم زده است(روشنگران راه، ص۲۷)

(در روایات آمده است که رسول خدا به علم پیامبری، از شهادت امام حسین(ع) خبر داشتند).

مذهب در قالب استفاده از روایت :

یکی از شرایط فهم متون دینی بویژه کلید فهم قرآن، روایات اسلامی(= مجموعه سخنان پیامبر و ائمه (ع))هستند.از این رو، شناخت کافی روایات نیز برای شاعری که مذهبی سُراست، لازم است، «و شناخت کافی روایات هم در گرو آشنایی با علوم مقدماتی فهم روایات، یعنی علم رجال، درایه و حدیث و به ویژه شناخت انواع حدیث...می باشد» (ابراهیم زاده،۱۳۸۵،ص۷-۹۶).

صفّارزاده در این مورد شاعری بلاغی است به عبارتی طبق مقتضای حال و مقام هر جا لازم دیده سعی کرده است به روایات نیز نقبی بزند و از این رو شعرش گاه به تلمیح هایی زیبا که حاکی از اطلاع وسیع شاعر از روایات است گره خورده است:

و ما
مجذوب آن دو پاره ی نوریم
کز آسمان می آمد
و می نشست
بر دو شانه ی عبدا...

و از دو شانه ی عبدا...
بر می خاست
به هم می پیوست
و سایبان سرش می شد(روشنگران راه،ص۹)

در روایات از وجود نور بر شانه های عبدا...پدر رسول گرامی اسلام اینگونه یاد شده است(به نقل از منتهی الامال).

نمونه های بیشتر:

اشاره به خبری که پیامبر از شهادت امام حسین(ع) داده است(همان،ص۲۷)، اشاره به حدیثی از پیامبر(ص) به جابر ابن عبدا... در مورد دیدارش با امام باقر(ع) و رساندن سلام پیامبر به این امام عظیم الشان(همان،ص۷۶).

مذهب در قالب آیات قرآنی :

خداوند، قرآن را برای هدایت انسان ها فرستاده است:« انزل فیه القرآن هدیً للناس»(بقره/۱۸۵).به همین جهت این کتاب که فطرت انسان ها را مورد خطاب قرار می دهد، باید به گونه ای بیان گردد که برای همگان قابل فهم باشد (جوادی آملی، ۱۳۸۰،ص۷۹).با این وجود قرآن رسالت عظیمی بر عهده دارد.

شاعری چون صفّارزاده که آگاه به تبیین معارف قرآنی است در عرصه ی شعر این رسالت را برعهده ی واژگان می گذارد و از معارف قرآن و آیاتش به عنوان برهانی برای فهم و افکار انسان ها استفاده می کند.این امر نه تنها باعث نوعی تاثیر پذیری از قرآن می شود، بلکه در حیطه ی علوم بدیعی باعث ایجاد تلمیح نیز می گردد.در این موارد معمولاً ایجازی نهفته است و «ایجازی که رساننده ی معنی باشد از موارد بلاغت و هنر کلامی است»(وحیدیان کامیار،۱۳۸۵، ص۶۸-۶۷). رفیعی در مورد دوران مطالعات قرآنی صفّارزاده می گوید:«درون مذهبی دکتر صفّارزاده در ایام تنهایی و خانه نشینی و مشاهده پاره ای از خیانتهای سیاسی و اجتماعی ،بیش از پیش متوجه حمایت خداوند گردید و تحوّلی شدید در او ایجاد شد ،آن گونه که در این ایام ،تمام وقت خود را وقف مطالعات قرآنی و خواندن تفاسیر کرد»(۱۳۸۶،ص۲۲و۲۱) .فعالیتهای صفّارزاده در زمینه ی قرآن تا جایی بود که «در سال ۱۳۸۰نیز پس از انتشار ترجمه ی «قرآن حکیم»به افتخار عنوان «خادم القرآن»نایل آمد»(همان،ص۲۶و۲۵):

من از گل آمده ام
و دشمن از آتش
در خاک
نور هدایت است
در آتش
التهاب فساد و فتنه
من خاک بودم
بیراهه رفته بودم
در باد(*مردان منحنی*،ص۴۷)

اشاره به سوره ی آل عمران آیه ی ۵۹.

نمونه های بیشتر:

از خون بسته به دنیا آمد(علق/۲- هفت سفر،ص۹۸)، همچون شیار انگشتانم(قیامت/۴- همان،۱۰۴ص)، این ماه و این ستاره و این خورشید/از صحن جاذبه دورند(فاطر/۴۱- روشنگران راه،ص۶۸)، با تحیّت برتر(نساء/۸۶- همان،ص۹۶)، و امّتی هستند/ میان دگر امّت ها(انعام/۳۸- همان،ص۱۰۲)و... .

استفاده از مذهب برای ذمّ مردم عصر :

«رسالت روشنفکر یعنی خودآگاهی دادن به جامعه اش، آگاهی دادن انسانی و اجتماعی و طبقاتی به مخاطبش، به همه ی کسانی که در برابر آنها، یک انسان آگاه مسئولیّت دارد»(شریعتی،۱۳۵۷:ب،ص۵).در اشعار صفّارزاده گاه به اشعاری بر می خوریم که از آن بوی انتقاد از مردم جامعه اش را می دهد و این یعنی لبیّک گفتن در جهت انجام وظیفه ی یک روشنفکر جهت آگاهی دادن به مردم زمانه اش.

در نمونه ی زیر شاعر مردم زمان خود را با مردمان زمان معاویه و مامون و یزید مقایسه می کند:

این زندگی
با مردم معاویه و مامون
چه فایده دارد
در بین یاوران یزید
در بین چاکران شقاوت
در کوچه های شام
با عمروعاص هنر
قرار ملاقات داشتم
- تو با علی هستی یا با ما
- البته با علی هستم روباه پیر البته با علی هستم
و کار در سالهای بعد
بدل شد به کارزار(*مردان منحنی،ص۱۶*)

گاه شاعر از تلمیح به داستان یکی از پیامبران استفاده می کند و این امر باعث گره خوردگی این گونه مضامین با مذهب می گردد:

خلیل خصم اول خم پشتان بود
خلیل حامی کرامت انسان بود
خلیل میدانست
آتش هم از اراده ی حق بیرون نیست(مردان منحنی، ص۲۹)

گاه شاعر در حین بیان شرارت های نفس از ایه ای از قرآن نیز در جهت تقریر مطلب استفاده می کند:

ذوالفقار
...
تو آن کلام خبیثی
که ریشه ات به سطح زمین می لغزد*(دیدار صبح، ص۶۷)*
اشاره به سوره ی ابراهیم ایه ی ۲۶.

مذهب در قالب بزرگداشت شان ائمّه و بیان شعر مناسبتی :

صفّارزاده کاملاً به این امر واقف است که تحقّق دین در جامعه جز در پرتو هدایت و راهنمایی رهبری آگاه امکان پذیر نیست و این «رهبری ارزشی» بعد از پیامبر در ائمه تبلور می یابد.این مسئله تا جایی ارزش دارد که «حضرت امام باقر (ع) در حدیثی مشهور، رهبری الهی و ولایت را زیر بنای همه ی مسائل و احکام اسلامی معرفی کرده است:

اسلام بر پنج چیز بنا شده است:نماز، زکات، حج، روزه، ولایت و رهبری»(ابراهیم زاده ،۱۳۸۵،ص۱۲۳).

بنا به اهمیت این رکن اساسی اشعاری از دفاتر شعری صفّارزاده به اشعاری اختصاص داده شده است که در روزهای مناسبتی سروده شده است و در لابه لای بیان عظمت ائمه از سختی های راه شریعت نیز سخن به میان آورده است: این گونه اشعار ، در شعر صفّارزاده عموماً با تلمیحی به داستان ائمه و نیز ذکر نام و القاب آنان همراه می گردد و از این نظر با مذهب گره می خورد:

در شعر زیر که به مناسبت ولادت امام حسن عسگری سروده شده است شاعر به دوران زندانی بودن ایشان نیز اشاره کرده و در ضمن آن به داستان جعفر کذّاب نیز اشاره داشته است:

همواره زندانی بود
در خانه
در شهر
در هوای آزاد
و در محاصره ی میله ها
زندانبان ها
گروه گروه به پارسایی رو می بردند
...
و جعفر کذّاب
شتابزده
به قصد جانشینی
آماده می شود(روشنگران راه، ص۱۳)

گاه شاعر در حین بیان این گونه اشعار باز هم به آیه ای از قرآن اشاره می کند:

باب الحوائج است امام
و آبروی شفاعت
از آنِ اذن داران است(همان، ص ۸۰)

اشاره به سوره ی بقره آیه ی ۲۵۵.

نیز در نمونه ی زیر که در بیان شان امام هادی است شاعر باز هم به سوره ی صف آیه ی ۶۱ اشاره داشته است:

و بعد از او
امام ماندگار زمان می آید
که حکم نور از آن خداوندست(همان، ص۱۵۸)

نتیجه گیری :

۱- مطالب مذهبی ای که در اشعار صفّارزاده بیان گردیده است، همگی بیانگر دید عمیقش نسبت به مذهب است و این ها همگی حاکی از این است که وی در جامعه ی ایرانی به عنوان عارفی دینی مطرح می گردد.

۲- وی هرگز مذهب را برای خود مذهب نخواست. در شعرش همیشه مذهب بهانه ای است برای بیان مطلبی متعالی تر.

۳- وی به روایت اشعارش یک روشنفکر مذهبی است که از عهده ی این رسالت دینی به خوبی برآمده است.

۴- مذهبی که صفّارزاده آن را با انواعی از مضامین گره می زند گاه به صورت اشاره به روایات(۱۸/۵۱درصد)، گاه بیان واژگان دینی و قرانی و گاه تلمیح به داستان ائمه و پیامبران(۲۹/۶۴درصد) و گاه نیز به صورت اشاره به آیات قرآنی(۸۵/ ۵۱ درصد) نمود می یابد.

منابع :

۱ - *قرآن کریم.*

۲ - ابراهیم زاده،عبدا...(۱۳۸۵): *دین شناسی(سطح۳)* ، تهران: معاونت آموزش نیروی مقاومت بسیج،چاپ پنجم.

۳ - جوادی آملی،آیه ا...(۱۳۸۰) : *دین شناسی*، قم: اسراء، چاپ اوّل.

۴ - جیمز گریس،ویلیام(۱۳۶۳) : *ادبیات و بازتاب آن*،ترجمه ی بهروز عزب دفتری،تهران:آگاه :چاپ اوّل.

۵ - خرّمشاهی،بهاءالدین(۱۳۷۰) : *سیر بی سلوک(مباحثی در زمینه ی دین، فلسفه، زبان، نقد و نشر)*،تهران: معین،چاپ اوّل.

۶ - رفیعی،علی محمد(۱۳۸۶) : *بیدارگری در علم وهنر*،جلد اوّل،تهران:هنر بیداری،چاپ اوّل.

۷ - شریعتی،علی(۱۳۵۷) : *بازگشت*، تهران:حسینیه ی ارشاد،چاپ اوّل.(الف)

۸ - -------- (۱۳۵۷) : *تکیه به مذهب*، تهران:میقات،چاپ اوّل.(ب)

۹ - شفیعی کدکنی،محمدرضا(۱۳۸۰) : *ادوار شعر فارسی*،تهران:سخن،چاپ اوّل.

۱۰ - ---------- (۱۳۶۶): *صور خیال در شعر فارسی*،تهران:آگاه ،چاپ سوّم.

۱۱ - علی پور، مصطفی(۱۳۸۰): *ساختار زبان شعر امروز*،تهران:فردوسی ،چاپ دوم.

۱۲ - صفّارزاده،طاهره(۱۳۸۴): *روشنگران راه*،تهران:برگ زیتون،چاپ اوّل.

۱۳ - ---------- (۱۳۸۴) : *دیدار صبح*،شیراز:پارس کتاب،چاپ دوم.

۱۴ - ---------- (۱۳۶۶) : *مردان منحنی*،شیراز:نوید ،چاپ اوّل.

۱۵ - ---------- (۱۳۸۴) : *هفت سفر*،تهران:برگ زیتون،چاپ اوّل.

۱۶ - وحیدیان کامیار،تقی(۱۳۸۵) : *بدیع از دیدگاه زیباشناسی*،تهران:سمت،چاپ دوم.

درآمدی بر شعر نیمایی

دکتر حسنعلی محمّدی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهر ری

مقدمه :

همه‌ی پدیده‌های هستی پیوسته در حال تغییر، تحوّل و دگرگونی هستند و هنر که از جوهره‌ی عشق مایه می‌گیرد، نیز نه تنها از این قاعده مستثنی نیست، بلکه بیش از همه‌ی آثار جهانی، چه مادّی و چه معنوی، دستمایه‌ی دگرگونی قرار می‌گیرد و مدام به سوی تعالی و اوج حرکت می‌نماید.

شعر، که باید گفت از متعالی‌ترین هنرهاست، در این راستا سیر و حرکت خاصّی دارد؛ چرا که ارتباط آن با زبان، ناگزیر و تفکیک ناپذیر است و زبان بیش از هر عاملی بر شعر تأثیر می‌گذارد و آن را متحوّل می‌سازد.

نگاهی گذرا به تاریخچه‌ی شعر و ادب فارسی مؤیّد این تغییر شیوه، سبک و طریق می‌باشد و شاعران و نویسندگان ما در گذر زمان در آثار گران‌سنگ و ارزشمند خویش این واقعه را به خوبی نمایان ساخته‌اند و بررسی نوع و سبک آنچه را که آن‌ها آفریده‌اند، حقیقت دگرگونی‌شان را جلوه‌گر می‌سازد.

سیر تاریخی شعر نیمایی

از آغاز مشروطیت تا به امروز، شاعران فارسی زبان کوشیده‌اند قالب و موضوع شعر فارسی را دگرگون نموده، آن را با محتوا و اندیشه و احساسات روزگار خویش همساز کنند.

آگاهی از زمینه‌های تغییر در شعر معاصر فارسی منوط است به تحقیق در عصر مشروطه و تأثیر آن بر تحول شعر فارسی که سرانجام به پدیداری و جلوه‌گری شعر نو و انواع آن منجر شد.

در آغاز شاعران فارسی زبان کوشیدند این دگرگونی و تحوّل را در قالب‌های مستزادگونه و دوبیتی‌های به هم پیوسته که بعدها به چهارپاره شهرت یافت، نشان دهند. این قالب‌ها بویژه مورد استفاده‌ی شاعرانی بود که نمی‌خواستند به یکباره حریم تقلید از سنت‌ها را بشکنند؛ ولی شعر فارسی، بدین مجال اندک نیز، بسنده نکرد.

علی اکبر دهخدا با سرودن قطعه‌ی معروف «یاد آر زشمع مرده یاد آر» در این راه گام برداشت که برخی این سروده را نقطه‌ی عطف تحوّل شعر معاصر دانسته‌اند. پس از او شاعران دیگرِ هم‌روزگارش از جمله: ملک الشعرای بهار، ابوالقاسم لاهوتی، عشقی و دیگران به اشکال مختلفِ تجدّد را در شعر فارسی بنا نهادند که برخی از آنان با سرودن چهارپاره، برزخی میان شعر عروضی و شعر نو ایجاد کردند.

جعفر خامنه‌ای یکی از پیشگامان شعر نو است که نخستین بار اشعاری در قالب چهارپاره سرود که از نظر زبان و دید شاعرانه با اسلوب پیشینیان فرق داشت؛ ولی او نتوانست پایه‌گذار شیوه‌ی جدیدی در شعر معاصر باشد.

گروهی نیز تحت تأثیر انقلاب ادبی اروپا و ترکیه بودند که از آن جمله، تقی رفعت (مدیر روزنامه‌ی آزادیستان تبریز) و پیروانش و بانو شمس کسمایی می‌توان نام برد که به گفتن نوعی شعر جدید مبادرت ورزیدند و از آن طرفداری جدّی می‌کردند و عقیده‌ی خود را در مجلات رعد و آزادیستان تبریز منتشر می‌ساختند و با مجله‌ی دانشکده، که در تهران به مدیریت ملک‌الشعرای بهار انتشار می‌یافت و معتقد به تکامل و تحول ادبی بود، مناظرات تندی داشتند؛ اما این گروه نیز بنا به دلایلی از جمله کشته شدن یا خودکشی تقی رفعت، معلم آذربایجانی، و مسائل دیگر نتوانستند سنگ بنای محکمی برای شعر جدید فارسی قرار دهند. تا اینکه سرانجام علی اسفندیاری (نیما یوشیج) این بار سنگین را به دوش کشید و توانست به عنوان پدر شعر نو فارسی پایه‌گذار شیوه و طریقی تازه گردد.

«نیما به تدریج و در نتیجه‌ی تأمل و تفکر که از خصائل او بود، و غلبه بر وسوسه‌های شهرت و ملازمان آن، توانست راه درست سنت‌شکنی و تحول ادبی را پیدا کند و فارغ از حبّ و بغض‌های دیگران و صبر بر تمسخرها و طنز و کنایه‌ها به سنت وابستگان، حتی با قبول شهادت ادبی که زمانی شهریار به او یادآور شده بود، رسالت خود را در ایجاد تحول اساسی در شعر فارسی به انجام رساند.»[1]

نیما معتقد بود که شعر باید به حال طبیعی بیان نزدیک شود و او سعی داشت نظم و نثر را به هم نزدیک کند. در جایی اشاره می‌کند که «من عقیده‌ام این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کنم و به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم.»[2]

«اساس تجدد در شعر نیمایی بر بنیاد سه پایه‌ی نو بنیاد که بر ویرانی سه پایه‌ی شعر سنتی (صورت و قالب ـ زبان ادبی ـ معنی داری) بنا شده، استقرار یافته است...

نیما موفق شد شاعری را که رفته رفته در سنت کلاسیک تبدیل به یک صناعت شده بود و مهارت در آن در اثر تجربه و تمرین و ممارست حاصل می‌شد، با پیوند زدن آن با ذهن و روان و عواطف شاعر، از یکنواختی و تکرار که نتیجه‌ی ناگزیر صناعت بود، نجات دهد.

به هر حال می‌توان علت موفقیت نیما را تأمل و تفکّر و نیز تجربه‌ی کافی در استفاده از علل و عناصر تجدد در شعر فارسی دانست. او با کوشش‌های حساب شده‌ی خویش توانست شعر را بر صورت و زبان و معنی تقدم دارد و این تحوّل بسیار اساسی شعر فارسی را به قلمرو جدید وارد کند.

شعر سپید (آزاد)

در این نوع شعر که از شاخصه‌های دیگر تحوّل شعر فارسی به شمار می‌آید، وزن مطلقاً رعایت نمی‌شود؛ بلکه بیشتر کوشش در انتخاب کلمه و توجه به تخیّل و اندیشه است. آثاری که در این شیوه سروده می‌شوند، بیشتر شبیه قطعات ادبی هستند که در اوایل به تأثیر از ترجمه‌های شعر اروپایی در زبان و ادب فارسی ما رواج گرفت. نمایندگان شعر سپید می‌گویند شعر یعنی کلام مُخیّل.

---

[1] پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۷، ص۱۹.

[2] اسفندیاری، علی، مجموعه آثار دفتر اول شعر، به کوشش سیروس طاهباز، صص ۶۳ و ۲۳۷.

شعر سپید به سبب آسانی ظاهری، طرفدارانی داشته و دارد؛ اما جز موارد معـدودی از انـواع خوب آن، که از این نوع شعر باقی مانده، تنها آثار احمد شـاملو و عـده‌ای دیگـر قابـل ارائـه و بحث بوده و هست.

نمونه‌ی شعر سپید از افشین سرافراز:

خدا تو را،
پیش از شعر سرود
و گیسوانت، پیش از شب اتفاق افتاد
دستانت با باغ
به زبان یأس سخن می‌گفت
با رود از دریا.
چشمانت گم‌گشتگی را
ستاره بود
و جنگل در بلوغ بهارت سبزترین سرود دنیا...

در خصوص شعر آزاد دیدگاه‌های متفاوتی ارائه گردیـده اسـت. برخـی آن را معـادل شـعر سپید دانسته‌اند و گروهی شعر آزاد را با شعر سپید برابر نمی‌دانند و تعریف دیگـری از آن بیـان می‌دارند. در کتاب دانشنامه‌ی ادب فارسی۲ (اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسـی) به سرپرستی حسن انوشه تحت عنوانِ شعر آزاد می‌خوانیم:

« شعر آزاد معادل free verse انگلیسی vers libre فرانسوی، شعری است رهـا از وزن مشخص و متداول [عروضی] که قافیه نیز کاربرد چندانی در آن ندارد و اگـر هـم داشـته باشـد، کاربرد شناخته و معمول نیست. در شعر آزاد به جای بهره‌گیری از وزن و قافیه، از ضرباهنگ و موسـیقی شـاعرانه، فـراوان بهـره گرفتـه مـی‌شـود. اصـولاً ضـرباهنگ و همـسازی واژگـانی و واحدهای موسیقایی، شاخص‌ترین سازنده‌های شعر آزاد هستند. کوتاهی و بلندی مـصراع‌هـای شعر آزاد، برآیند کارکرد همین سازه‌هاست... در شعر آزاد فارسی همانند شعر آزاد بـه مفهـوم غربی آن، مصراع‌ها کوتاه و بلند می‌شوند و شاعر چندان در قید و بند قافیه‌پـردازی نیـست؛ امـا نمی‌توان گفت کـه بـه کلـی از وزن عروضـی بـه دور اسـت. شـاعرانی همچـون بیـژن جلالـی، هوشنگ ایرانی و احمد شاملو شعرهای آزاد موفق و ماندگاری سروده‌اند.»

همانطور که مشاهده شد، در فراز اول این نوشته در باب شعر آزاد در می‌یابیم که معیارهای ارائه شده، برابر بودن این نوع شعر را با شعر سپید تأیید می‌نماید؛ ولی در قسمت پایانی آمده است که «امّا نمی‌توان گفت که این نوع شعر به کلی از وزن عروضی به دور است» و این تعریف با شعر سپید که آن را شعر منثور نیز خوانده‌اند، سازگار نیست.

مؤلّف کتاب «روزنه» شعر آزاد و شعر منثور را متمایز از یکدیگر دانسته و می‌نویسد:

«شعر آزاد شکلی از شعر است که فقط طرح کمرنگی از وزن در آن می‌توان دید و در واقع، شعر در بین وزن و بی‌وزنی شناور است. در این شعرها، احساس وزن می‌توان کرد؛ ولی وقتی مصراع‌ها را هجابندی کنیم، درمی‌یابیم که مطابقت کاملی با هم ندارند. مانند بعضی سروده‌های سهراب و فروغ که آن‌ها را شعر آزاد یا «شعر آزاد نیمایی» گفته‌اند...

شعر منثور، از وزن کاملاً بی‌بهره است و تقیّدی نیز به کاربرد قافیه ندارد و ظاهر آن همانند نثر است. این‌گونه شعرها با عناوین «شعر منثور» یا «شعر سپید» در مطبوعات و مجموعه‌های شعر فراوان به چاپ رسیده‌اند.»[1]

موج نو

با انتشار کتاب طرح از احمد رضا احمدی، نوع دیگری از شعر ـ که از دیرباز با هوشنگ ایرانی آغاز شده بود ـ با نام موج نو، در شعر فارسی تثبیت شد و جریان چشمگیری را به دنبال آورد که مشخصات عمده‌ی آن عبارت بوده است از:

۱. جدا بودن وظیفه‌ی عملی و روزمره‌ی کلمات و زبان از خود کلمات و زبان در موج نو.

۲. ایجاد مناسبت و مناسباتی دیگر بین کلمات، اشکال و اشیا.

۳. ایجاد فضای ذهنی تازه و دور از ذهن، نه از طریق توصیف و تشریح، بلکه از طریق فضاسازی و آن هم نه سطر به سطر، که در کلیت یک شعر.

---

[1] ر.ک: کاظمی، محمد کاظم، روزنه (مجموعه آموزشی شعر)، مؤسسه‌ی فرهنگی ضریح آفتاب، مشهد، ۱۳۷۷، صص ۳۰۸ تا ۳۱۶.

« به هر حال گروهی از شاعران بی اتکا به سنت‌های شعر کهن و نیز بی اتکا بـه مبـانی شـعر نیمایی، به راهی قدم گذاشتند که اگر چه نه به ضوابط شعر کهن پایبند بودند و نه به قواعد شعر نیمایی، ولی به طور کلی با شعر فاصله می‌گرفتند؛ بـه دلیـل آنکـه در خطـوط افراطـی حرکـت می‌کردند. احمد رضا احمدی، بیژن الهی و اسماعیل نوری علا از نمایندگان برجسته‌ی این نوع از شعر به حساب می‌آیند.

موج نو، بعدها به انحطاط رقت‌انگیز دچار شد و جملات خبطی که زیر این عنوان نـشریات را پر کرد، در کنار مقالات موزون سیاسی، که به شعر سیاسی تعبیر می‌شد، شعر نو را به رکـود و بی حرمتی غم‌انگیزی دچار کرد.»[1]

... ناگهان
پنجره‌ها با جعبه‌ی کبریت‌ها باز شدند
زمین، چینی شکسته گردید
پرنده‌ی فلزی، مرا بشکست و در کنارم بنشست
پرنده بر کنار بر چهارچوب
سوسن روشنایی که در اطاق می‌گریخت
پر زد...
شب در شیشه‌ها و لیوان‌ها به خواب رفت
انتظار سکوت
پرسه
[بخشی از طرح احمد رضا احمدی]

[1] ر.ک: شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۳، نشر مرکز، ص۳۶ به بعد. و نیز رجوع کنید به: شعر نو از آغـاز تـا بـه امروز، محمد حقوقی، ج۱، نشر ثالث، ص۵۵ به بعد.

وزن و قافیه در شعر نیمایی

نیما یوشیج در مورد قافیه اعتقاد داشت که «شعر بی قافیه، مثل آدم بی استخوان است و هنر شاعری در قافیه‌سازی است...» و نیز می‌گفت: «قافیه مقید به جمله‌ی خود است؛ همین که مطلب عوض شد و جمله‌ی دیگری به روی کار آمد، قافیه به آن نمی‌خورد.»[1]

با این حال عده‌ای تصور می‌کنند که شعر نیمایی به کلی بدون قافیه است. البته شاعرانی در بعضی از سروده‌های نو یا نیمایی خود اصلاً از قافیه استفاده نمی‌کنند؛ ولی این به آن معنا نیست که قافیه در شعر نیمایی جایی نداشته باشد؛ بلکه باید گفت به قول خود نیما، قافیه زنگ مطلب است و شاعر به اختیار خود، هر جا که لازم دید، می‌تواند از آن استفاده کند.

و اما از نظر وزن تفاوت شعر نیمایی با وزن قدیم در این است که در شعر نیمایی ضرورت ندارد که طول مصراع‌ها از نظر تعداد ارکان عروضی یکسان باشد، یعنی لازم نیست دو مصراع با یکدیگر برابر باشند؛ ولی شاعر شعر نیمایی می‌تواند شعری بگوید که تا پایان از ارکان مثلاً مفاعیلن یا فاعلاتن استفاده کند و مجاز خواهد بود در هر مصراع به هر تعداد که نیاز دارد از این ارکان بهره ببرد. به عبارتی شاعر می‌تواند در یک مصراع یک مفاعیلن و در مصراع دیگر سه تا و در مصراع دیگر شش یا پنج مفاعیلن بیاورد. به همین دلیل مصراع‌های شعر نیمایی را نمی‌توان مقابل یکدیگر آورد و باید آن‌ها را زیر هم نوشت.

هست شب یک شب دم کرده و خاک فاعلاتن فعلاتن فَعِلُنْ
رنگ رخ باخته است فاعلاتن فَعِلُنْ
باد، نو باوه‌ی ابر، از بر کوه فاعلاتن، فعلاتن فَعِلُنْ
سوی من تاخته است فاعلاتن فَعِلُنْ
هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعِلُنْ
هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعِلُنْ

[1] نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، تهران، ۱۳۵۱، ص ۷۰.

«روشی که نیما آغاز کرده بود، با «بحر طویل» تفاوت کمی داشت. در «بحر طویل» طول مصراع‌ها از حدود اندازه‌ی متعارف تجاوز کرده بود، اما در شعر نیما گاهی طول یک مصراع بسیار کمتر از مصراع‌های متداول شعر رسمی می‌باشد. شاعر هر بند را به چند مصراع محدود و معین تجزیه می‌کرد و آن‌ها را برای آن‌که با هم آمیخته و استقلال خود را حفظ کنند، هرکدام را در یک سطر و زیر یکدیگر می‌نوشت. اما عدد مصراع‌ها نیز در هر بند معدود نبود، شاعر به حکم آهنگ جمله و طول معنی مقصود، شماره‌ی مصراع‌های هر بند را معین می‌کرد و به این طریق در هر بند همیشه مصراع‌ها ثابت نبودند و در عین آنکه بنای وزن عروضی کم یا بیش حفظ شده بود، یکی از قیود اصلی شعر در فارسی که تساوی شماره‌ی اجزا و ارکان در هر مصراع است، یکسره متروک مانده بود. خود نیما تأکید می‌کرد: پایه‌ی این اوزان همان بحور عروضی است، منتها من می‌خواهم بحور عروضی بر ما تسلط نداشته باشد، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر بحور عروضی مسلط باشیم.»[1]

زبان شعر نیمایی

همانطور که قبلاً متذکر شدیم، یکی از مهم‌ترین عوامل تحول و دگرگونی در شعر، زبان است. شعر نو نیز از این عامل بسیار مهم بهره گرفت و زبان خاص خود را یافت. زبانی که آن را با عناوین «زبان نمادین»، «زبان رمز» و «زبان اشاره» نامیده‌اند.

نظرات مختلفی در خصوص زبان شعر نیمایی بیان گردیده و هر کدام از منتقدان در این باب نظر خویش را مطرح نموده‌اند. برای نمونه، علی حصوری مؤلف کتاب «زبان فارسی در شعر امروز» می‌نویسد:

«کاری که نیما از جهت زبان کرده است، درست نیست و همین کار او که توسط عده‌ای دیگر هم دنبال شده و آثار آن در شعر فارسی پیداست، به انحطاط زبان امروز و مخصوصاً زبان شعر امروز کمک کرده است. اساساً در همه‌ی اشعار نیما یک شعر نمی‌توان یافت که سلامت زبان فارسی را به اندازه‌ی یکی از قصاید مهم بهار (مثل دماوندیه) دارا باشد. از آنجا که او صمیمیت لازم را در شعر خراسانی نیافته، باید معتقد بود که نیما در فکر خویش و در عالم خود در زندان گویش مازندرانی اسیر بوده و با دقت می‌توان گاهی نشان داد که بسیاری از چیزها را از اول به مازندرانی پیش خود گفته و سپس به فارسی ترجمه کرده است.

---

[1] حاکمی، اسماعیل، ادبیات معاصر ایران، دفتر نخست،انتشارات روز، چاپ اول ۱۳۵۳، مقدمه.

کاری که نیما کرد به شاعر و غیر شاعر این آزادی را داد که آنچه که دل تنگشان می‌خواهد، بگویند و هر کسی می‌تواند هر کلمه‌ای را در شعر به کار ببرد و جالب آنکه آن را نشانه و رمز هر چه که دلش می‌خواهد بداند.»[1]

عده‌ای نیز خلاف آنچه که خواندید معتقدند این تصور که بعضی خیال می‌کنند زبان فارسی دچار اختلال و شاید تنزل گردیده است نادرست می‌باشد و دوره‌ی ما از دوره‌های تحول زبان است و مخصوصاً زبان شعر در نیم قرن اخیر، فصیح‌تر و استوارتر از قرن‌های بعد از حافظ گردیده است و اما دکتر پورنامداریان در خصوص زبان شعرهای نیما معتقدند که:

«می‌توان این حکم را درباره‌ی زبان شعرهای نیما بطور کلی صادق دانست که سیر زبان از سنتی‌ترین شعرهای او تا شعرهای آزاد، سیری است از صحت و سلامت و فصاحت زبان، آن‌گونه که ما در شعر و ادب خود می‌شناسیم، به سوی عدم فصاحت و نقص‌ها و ناهمواری‌های متعدد که گاهی حتی در زبان عادی و طبیعی گفتار و نوشتار هم این همه عیب و ایراد را نمی‌بینیم.»

به جز نیما پیروان خاص او نیز هرکدام به زبان خاص خود دست یافتند؛ مثلاً اخوان ثالث و سیاوش کسرایی به نوعی به یک زبان حماسی رسیدند که بسیاری از بهترین سروده‌های آن‌ها را شامل گردید و یا دکتر شفیعی کدکنی که در بعضی سروده‌هایش به زبانی نمادین و خاص خود دست پیدا کرد و همچنین سهراب سپهری که عدم آگاهی از نشانه‌ها و نمادهای شعری او فهم سروده‌هایش را دشوار یا غیر ممکن می‌سازد.

من نمی‌دانم که چرا می‌گویند:
اسب حیوان نجیبی است،
کبوتر زیباست.
و چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست.
و بدانیم اگر کرم نبود
زندگی چیزی کم داشت
بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم.
من الاغی دیدم یونجه را می‌فهمید
کاغذی دیدم، از جنس بهار
کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد...

---

[1] حصوری، علی، زبان فارسی در شعر امروز، زبان و فرهنگ ایران ۵۳، طهوری، مرداد۱۳۷۴.

به هر حال زبان شعر نیمایی به نوعی دارای ابهام و پیچیدگی است، در ادبیات گذشته ما این ابهام را به خصوص در غزل‌های عرفانی می‌بینیم؛ اما در شعر جدید نیمایی نمادها و رمزها گاه آن‌چنان بیگانه و ناآشنا هستند که خواننده از این نوع شعر نه تنها لذت نمی‌برد، بلکه گاهی دچار سردرگمی و حتی تنفّر نیز می‌گردد.

مضمون و محتوا در شعر نو فارسی

موضوع و محتوای شعر در هر دوره‌ای اهمیت خاص خود را داراست.

در سبک خراسانی وصف معشوق، مظاهر طبیعت، مدح و ستایش؛ در سبک عراقی عرفان، اخلاق و دین؛ در سبک هندی اشعار مذهبی، معما، شهر آشوب و واسوخت جلوه‌گری دارد. در دوره‌ی مشروطه مضامین و موضوعات نو و تازه‌ای مانند: مبارزه با استبداد، ستایش میهن، کینه‌جویی نسبت به جهان‌خواران، آزادی و حقوق زنان، از جمله موارد آشکار محتوایی شعر به شمار می‌آید. اما در عصر ما شعر نو به عنوان پدیده‌ای در ادب فارسی نمود می‌یابد که یکی از اختلافات عمده‌ی آن با شعر کهن سوای قالب و شکل و وزن، اختلاف در محتوا و موضوع آن می‌باشد.

دکتر خانلری عقیده دارند: «اگرچه از بعضی معایب در شعر آزاد امروز نمی‌توان چشم‌پوشی کرد، ولی گاهی کمال تناسب وزن و قالب شعر با مضمون و معنی در خور آفرین و موجب لذت خواننده است.»[1]

«تحولات اجتماعی قرن اخیر که گذشته از مضامین راجع به تجدد و آزادی و وطن‌پرستی، توجه به احوال طبقات کارگر و دهقان را هم در شعر و ادب وارد کرده است، نفحه‌ی تازه‌ای در شعر اخیر فارسی دمیده است؛ اما پرده‌دری‌هایی که در شعر عشقی یا جنسی امروز هست، قسمتی از اشعار فروغ فرخزاد و پیروانش را تبدیل کرده است به آنچه شعر رختخواب می‌گویند، پر از هیجان جنسی و خالی از ملاحظات اخلاقی. مرثیه نیز جایگاه خاصی در شعر معاصر دارد و زیبا طرح شده است؛ مثل مرثیه‌ی مادر شهریار که شعر تا حدی آزاد و نو است. بعضی متل‌های عامیانه با همان اوزان ضربی فولکوریک نیز منشأ الهام در شعر معاصر شده‌اند؛

[1] ر.ک: شعر معاصر ایران، از بهار تا شهریار (پیشین)، صص ۹۷ و ۹۸.

مثل قطعه‌ی پریا از شاملو. روح حماسه در آثار اخوان و سیاوش کسرایی جلوه‌گر و درد و تفکر یکی از درون مایه‌های اصلی شعر احمد شاملو است. طنز آمیخته به اغراض سیاسی و طنز اجتماعی از دیگر درون مایه‌ها و موضوعات شعر جدید می‌باشند البته شعر نو امروز هنوز نتوانسته از این عناصر به خوبی بهره ببرد و در نفوس عامّه تأثیرگذار باشد.

شک نیست که نقد نو هم به موازات توفیقی که شعر نو یافته است، به وجود آمدنی است و لازم. اما شعر نو حتی آنجا که به یک هذیان واقعی شباهت دارد، شعری است بی دروغ و نقاب.»[1]

و اما درون مایه‌ها و مضامین شعر جدید فارسی بنا به نوشته‌ی استاد دکتر شفیعی کدکنی از سال ۱۳۴۹ تا سقوط سلطنت عبارت است از:

«ستایش قهرمانان جنگ مسلحانه، وصف شکنجه‌ها و زندان‌ها از میدان‌های اعدام، در هم کوبیدن همه‌ی عوامل یأس و نا امیدی دوره‌های قبل. و عناصر سازنده‌ی ایماژهای شعری این دوره بیشتر از دریا و موج و صخره و بیشه و ارغوان و شقایق و ستاره‌ی قرمز و توفان و تفنگ، مایه می‌گیرند و از انفجار و در هم شکستن، و بر روی هم زندگی نامه‌ی شقایق‌هاست. از درونمایه‌های دیگر شعر این دوره توجه به صنعت غرب است؛ مثلاً فروغ همه‌ی زندگی و شعرش نشانه‌ی پر رنگ تأثیر از غرب می‌باشد؛ وقتی که می‌گوید: «سیب را چیدم».

روابط عاشق و معشوق در شعر ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹ خیلی عادی است و مربوط به زندگی روزمره بورژوایی است و شعر عاشقانه چهره‌ی زندگی روزمره را به دست می‌دهد: معشوق با عاشق در کافه می‌نشیند و قرار روز آینده را می‌گذارد.

یکی دیگر از درون مایه‌ها و مضامین شعر جدید، بخصوص شعر نو، ستیز و درگیری شعرا با اخلاقیات حاکم بر جامعه است، نفرت و دشمنی آن‌ها با نهادها و اصول سنتی اخلاق حاکم بر جامعه، خواه در شکل دینی و خواه در شکل عرف و اخلاق حاکم بر جامعه، آشکار است به علاوه‌ی نوعی کفر گفتن و نوعی تجاهر به فسق و این تمی بود رایج و حاکم بر تفکر شعرای دوره‌ی مذکور. مثلاً شعر «کفر» سروده‌ی نصرت رحمانی. نوعی طبیعت‌گرایی در شعر منوچهر آتشی و نوعی عرفان غیر ایرانی و غیر اسلامی در شعر سهراب سپهری از دیگر عناصر و موضوعات شعری است که نمود پیدا کرده است.»

---

[1] زرین کوب، عبدالحسین، شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، جاویدان، چاپ چهارم، ۱۳۶۳، صص۳۶ تا ۲۱۹.

اساطیر حماسی، قومی و ملی، اساطیر ملل دیگر، اساطیر مذهبی، اساطیر طبیعی و اجتماعی، اسطوره‌های عشق و عرفان از دیگر نمودهای شعر نیمایی به شمار می‌آیند.

ناگفته نماند که معدودی از نو سرایان معاصر، مضامین متعالی مذهبی را به زیبایی در فرم و شکل شعر نو فارسی جای داده و به خوبی از عهده‌ی همسانی شکل و محتوا برآمده‌اند که برای نمونه می‌توان از علی موسوی گرمارودی قبل از انقلاب و مرحوم حسن حسینی پس از انقلاب نام برد.

با بخشی از یک سروده‌ی زنده یاد قیصر امین پور تقدیم به شما، این نوشته را به پایان می‌برم:

صبح خورشید آمد
دفتر مشق شبم را خط زد...
می‌روم
دفتر پاک‌نویسی بخرم
زندگی را باید
از سر سطر نوشت!

منابع و مآخذ:

۱. ادوار شعر فارسی ـ دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی ـ انتشارات توس ـ اردیبهشت ۱۳۵۹.

۲. خانه‌ام ابری است ـ دکتر تقی پورنامداریان ـ سروش ـ ۱۳۷۷ ـ ص۱۹.

۳. نیما یوشیج (مجموعه‌ی آثار) دفتر اول شعر، به کوشش سیروس طاهباز، صص ۶۳ و ۲۳۷.

۴. شعر معاصر ایران ـ از بهار تا شهریار ـ حسنعلی محمدی ـ جلد اول ـ انتشارات فرتاب ـ چ پنجم، ۱۳۸۹ صص ۴۷ ـ ۴۸.

۵. سیر غزل در شعر فارسی ـ دکتر سیروس شمیسا ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۲.

۶. روزنه (مجموعه‌ی آموزشی شعر) محمد کاظم کاظمی، مؤسسه‌ی فرهنگی ضریح آفتاب، مشهد، ۱۳۷۷ صص ۳۰۸ تا ۳۱۶.

۷. تاریخ تحلیلی شعر نو ـ شمس لنگرودی ـ جلد سوم ـ نشر مرکز. ص۳۶ به بعد ـ و نیز شعر نو از آغاز تا امروز ـ محمد حقوقی جلد اول ـ نثر ثالث.

۸. نیما یوشیج: حرف‌های همسایه، تهران، ۱۳۵۱ ص ۷۰.

۹. موسیقی شعر ـ دکتر شفیعی کدکنی ـ انتشارات توس ـ ۱۳۵۸ صفحات ۱۸۳ تا ۱۸۸.

۱۰. ادبیات معاصر ایران ـ دفتر نخست ـ دکتر اسماعیل حاکمی ـ انتشارات رز ـ چاپ اول ۱۳۵۳ ـ مقدمه.

۱۱. چشمه‌ی روشن ـ دکتر غلامحسین یوسفی ـ چاپ اول ـ انتشارات علمی ـ تهران ۱۳۶۹ (نیما یوشیج).

۱۲. زبان فارسی در شعر امروز ـ علی حصولی ـ زبان و فرهنگ ایران ۵۳ ـ طهوری ـ مرداد ۱۳۴۷.

۱۳. شعر بی دروغ شعر بی نقاب ـ دکتر عبدالحسین زرین کوب ـ جاویدان ـ چاپ چهارم ۱۳۶۳ صص ۳۶ تا ۲۱۹.

سیر تحول زبان در شعر فروغ فرخزاد

مروت محمدی
دبیر ناحیه ۲ اراک
فوق لیسانس ادبیات

چکیده:

شعر نوعی زبان چند وجهی است، در برابر زبان معمولی که یک وجهی است شاعران معاصر بنابر گرایش‌های فکری، باورهای خصوصی و ویژگی‌های روانی خود، تحولاتی را در حوزه‌های مختلف، از جمله زبان به وجود آوردند. فروغ فرخزاد هم از جمله شاعرانی است که می‌توان این سیر تحول را در زبان شعر او مشاهده کرد. زبان در دو مرحله‌ی شعری او کاملاً متفاوت از یکدیگر است.

زبان در دوره‌ی اول، سطحی، احساسی و ابتدایی بود؛ اما به واسطه‌ی تغییر بینش فروغ در دوره‌ی دوم زبان عمق پیدا می‌کند و زبان حسی به زبان هنری، سمبلیک و نمادین تبدیل می‌شود. این مقاله با بررسی واژگان، ترکیب و نحو در دو دوره‌ی شعری فروغ فرخزاد، به سیر تحول زبان پرداخته است.

کلید واژه ها:
فروغ فرخزاد، زبان، تحول، شعر، واژه و ترکیب.

مقدمه:

زبان پدیده‌ای زنده، پویا، نظام‌مند و نخستین ابزار پیدایش ادبیات است. هم چنین وسیله بیان افکار و احساسات ما می‌باشد.

زبان محمل اندیشه است و از هم نشینی واژگان در یک ساختار منظم به وجود می‌آید. هر ملت و سرزمینی زبان ویژه‌ای دارد که فرهنگ، باور، فکر و اندیشه‌ی آن را نشان می‌دهد. زبان از عناصری تشکیل می‌شود، واژه‌ها و جمله‌های زبان مانند ظرفند که هر ظرف و پیمانه گنجایش خاص دارد و می‌تواند چیزهایی را در خود جای دهد و با خود حمل کند.

« زبان دارای دو صورت یا دو نمود ملفوظ و مکتوب است. نمود ملفوظ آن عبارت است از ارتعاشات صوتی که در هوا پخش می‌شود و ناپایدار است و نمود مکتوب آن عبارت است از ثبت و ضبط گونه‌ای از نمود ملفوظ که پایدار می‌ماند.»[۱]

در زبان شعر نگاه شاعر به واژه فراتر از معنای ظاهری آن است . شاعر واژه را به جای گفتن، نشان می‌دهد و این مهم‌ترین تفاوت زبان گفتار و زبان شعر است. در زبان گفتار مفهوم هر واژه همان است که در فرهنگ لغت آمده است و معنا از آن چارچوب خاص بیرون نمی‌رود «حال آنکه زبان شعر زبان رمز است، در سطح، حرکت نمی‌کند، جریانی است در اعماق که ابهام دارد و راز حیات آن در مبهم بودن آن است. شاعر نام شیئی را در هیات کلمه‌ای باز می‌گوید و اشیایی دیگر را تعریف کرده، اراده می‌کند، « خود» را می‌گوید و« خلق» را نشان می‌دهد « من» را می‌گوید و « ما» را پیش چشم می‌نهد. همین امر زبان شعر را زبانی مبهم پیچیده و راز آمیز جلوه می‌دهد.»[۲]

زبان شعر زبان ساده و صریح نیست، هنری پیچیده و مبهم است و ساختار چیدن واژه‌ها به گونه‌ای است که نمی‌توان واژه‌ها را جا به جا کرد « نیچه زبان شعر را برتر از زبان علمی و زبان طبیعی می‌دانست، چرا که زبان شعری آگاهانه از منش استعاری زبان سود می‌جوید. شاعر می‌داند که استعاره منش اصلی و گوهر زبان است و اینکه هر معنایی دست آخر استعاری است، پس به گونه‌ای رندانه زبان را به کار می‌گیرد و استعاره در شعر کامل می‌شود و زیبایی نهفته‌اش را آشکار می‌کند.»[۳]

خلاصه آن که زبان شعر معانی خاص واژگان را در هم می‌ریزد، چرا که فرا زبانی است و هر واژه مدلول معنایی خاص است که در ذهن شاعر به پختگی رسیده است و از این نظر با زبان گفتار متفاوت است.

زبان در دوره‌ی اول

دوره‌ی اول شعر فروغ با اسیر آغاز می‌شود و با دیوار و عصیان به پایان می‌رسد. زبان شعر این دوره کلیشه‌ای و یکنواخت است. شعر فروغ در این دوره بی‌توجه به تحولات شعری رایج وبا نگاهی سطحی که احساسات بر آن غلبه کرده، سروده شده است و قابل مقایسه با دوره‌ی دوم نیست.

زبان فروغ، ساده، صمیمی، روان و امروزی است. در تمام شعرهای این دوره شاعر بی پرده با خواننده حرف می‌زند. شعر این دوره‌ی فروغ نمونه‌ی کامل ادبیات شخصی می‌باشد؛ حتی می‌توان گفت: « تمام شعر فروغ تجارب شخصی است، یعنی ممکن است در یک شعر فروغ ده لحظه‌ی خصوصی تصویر شده باشد.»[۴]

در این مقاله به بررسی واژگان، ترکیبات و نحو در دو دوره‌ی شعری فروغ فرخزاد خواهیم پرداخت.

واژگان در دوره‌ی اول شعر فروغ فرخزاد

فروغ در سه دفتر نخست و بخصوص در « اسیر» واژه‌ها و اصطلاحاتی را به کار برد که به «ادبیات اروتیک» معروف هستند. واژه‌هایی که به نوعی به جنسیت او مربوط می‌شد و گویی در کاربرد آنها عمد داشت؛ زیرا با ارزش‌های فرهنگی جامعه متناسب نبود و به گونه‌ای ستیز شاعر را با فرهنگی نشان می‌داد که در کاربرد واژه‌ها نیز محدودیت جنسی را اعمال می‌کند و در کل ستیز با ساختار نظامی مردسالارانه بود.

او محدودیت‌های سنتی جنسیت را از زاویه‌ای دید که دیگران ندیدند و اعتراض را به گونه‌ای بیان کرد که دیگران جسارت ابرازش را نداشتند و در حوزه‌ی سخنوری چنان بی پروا از هویت زنانه گفت که این تجلی غریب توانست اندیشه‌های زنانه را از قید بندگی به پایگاه آفرینندگی برساند، چنین تفاوت‌های نگرشی به علاوه‌ی هنجار شکنی‌های زبانی و بار اروتیکی و صداقت کلام از عوامل ماندگاری و تاثیر شعر وی هستند نمونه شعری از سه دفتر نخست فروغ در ذیل آورده می‌شود تا نگاه شفاف تری به واژگان به کار رفته در این دوره داشته باشیم.

باید که عطر بوسه‌ی خاموشش
با ناله‌های شوق بیامیزد
در گیسوان آن زن افسونگر
دیوانه وار عشق و هوس ریزد

(اسیر ، شعله‌ی رمیده)

در عطر بوسه‌های گناه آلود
رویای آتشین تو را دیدم
همراه با نوای غمی شیرین
در معبد سکوت تو رقصیدم

(دیوار قربانی)

دیدم که بال گرم نفس‌هایت
ساییده شده به گردن سرد من
گویی نسیم گم شده‌ای پیچید
در بوته‌های وحشی درد من

(عصیان، گره)

با نگاهی گذرا به آثار دوره‌ی اول، به آسانی می‌توان شعرهایی را مشاهده کرد که بیانگر احساسات و احوال عزیزی زنانه است. لازم به ذکر است که در دفتر عصیان به سبب بروز اندیشه‌ی خام خیامی ، جلوه‌ی احساسات و عواطف زنانه نسبت به دو دفتر قبلی اندکی ملایم‌تر به نظر می‌رسد.« همه‌ی شعرهای فروغ در سه دیوان نخستین، در مدت هفت سال شاعری او از سال ۳۲ تا ۳۹ که تموج و تلاطم احساسات زنانه‌ی زنی یگانه و منفرد و معترض در آن غلبه دارد. متضمن چهارده واژه‌ای « بسامد» ی است که در حقیقت کلمات کلیدی شعر اوست . کلماتی که دنیای اندیشگی او را آشکارا ترسیم می‌کند.»[۵]

با بررسی هشت واژه که بیشترین بسامد را در سه دفتر اول شعر فروغ دارند، بهتر با فکر و اندیشه و نگاه فروغ آشنا خواهیم شد.

واژه	اسیر	دیار	عصیان
دل و قلب	۹۵	۲۵	۲۰
عشق	۷۵	۲۵	۲۵
شب و تاریکی	۷۵	۴۰	۴۵
بوسه	۴۰	۱۵	۱۰
آغوش	۲۵	۵	۷
حسرت	۲۵	۱۰	۲
هوس	۲۰	۳	۲
گناه	۲۰	۱۵	۸

این بسامدها در دوره‌ی اول شعر فروغ آشکارا نشان می‌دهد که شاعر این شعرها، با وجود اسارت خانگی، دست به هنجار شکنی در برابر سنت‌ها و آداب معمول جامعه می‌زند و با جسارت مثال زدنی، احساسات و تمایلات عزیزی خود را بیان می‌کند.

ترکیب در دوره‌ی اول شعر فروغ فرخزاد

فروغ شاعری است که از ترکیب‌های نو و بدیع استفاده کرده است. ترکیباتی که نمایی از چشم انداز پرهیاهوی دنیای فروغ را نشان می‌دهد. او در این زمینه تاثیر گذار است نه تاثیر پذیر.

ترکیب‌هایی که فروغ خلق می‌کرد، بیانگر خیال پردازی‌های تازه‌ی او بود، اگر نگاهی به تعدادی از ترکیب‌های سه دفتر اول داشته باشیم قدرت نوجویی و نویابی او را در خلق صفت‌ها و مضاف الیه‌های تازه آشکارا را نشان می‌دهد.

ترکیب‌های « اسیر»

درد ساکت زیبایی، غنچه‌ی شکفته‌ی مهتاب، عطر بوسه‌ی خاموش، شراب بوسه، نگاه سپید ستارگان، باغ زرد ماه، سکوت لب و ....

در سکوت لبم ناله پیچید
شعله‌ی شمع مستانه لرزید
چشم من از دل تیرگی‌ها
قطره‌ی اشک در آن چشم‌ها دید

(اسیر، رؤیا)

ترکیب‌های «دیوار»

شعله های بوسه، جام جادویی اندوه، شراب شبنم, درخت خشک پندار، شکوفه‌ی اندوه، امواج تاریکی, سکوت خاک، دیده‌ی عشق، آفتاب بی غروب و ...

دیدم ای بس آفتابی را
کاو پیاپی در غروب افسرد
آفتاب بی غروب من
ای دریغا در جنوب افسرد (دیوار، اندوه تنهایی)

ترکیب‌های « عصیان»

ستارگان سپید اشک، سرب سکوت، دانه ی خاموشی، چهره ی فشرده‌ی مرداب، قلب روشن محراب، بوته های وحشی درد، عطر های سرگردان، کوره ی ظلمت و ....

آنگه ستارگان سپید اشک
سوسو زدند در شب مژگانم
دیدم که دست های تو چون ابری
آمد به سوی صورت حیرانم

(عصیان، گره)

همین چند ترکیب نشان دهنده‌ی ذهن مستعد وخلاق فروغ در خلق ترکیب های جدید، منحصر به فرد و گاهی انتزاعی است. او برای « مرداب» صفت « چهره فشرده» و برای « سکوت» به خاطر سنگینی آن « سرب» را به کار می برد. همه‌ی شاعران قبل از فروغ واژه‌ی « عطر» را شنیده بودند وعده‌ای هم به کار برده‌اند ؛ اما فقط فروغ است که صفت « سرگردان« را انتخاب می کند. ترکیب « الماس بوسه» در دفتر دیوار، ترکیبی است ساخته ذهن فروغ و شاعران بیش از او شاید واژه‌های « الماس» و « بوسه» را به تنهایی به کار برده باشند؛ اما ذهن خلاق فروغ است که از این دو واژه ترکیبی نو می آفریند.

ترکیباتی که فروغ در این دوره به کار برده است از چند جنبه قابل بررسی است:

۱- ترکیب‌های تشبیهی که اغلب از اضافه شدن دو یا چند اسم (همراه صفت یا بدون آن به یکدیگر ساخته شده اند و استعاره یا تشبیهی را در بر دارند که گاهی اوقات حتی نمی‌توان آنها را معنی کرد . در اینگونه ترکیب ، معنی حقیقی مضاف الیه موردنظر است و مضاف در معنی حقیقی خود ارتباطی با مضافه الیه ندارد.

لبریز گشته کاج کهنسال
از غارغار شوم کلاغان
رقصد به روی پنجره‌ها باز
ابریشم معطر باران (عصیان، دیر)

۲- ترکیب های وصفی که خود نوعی استعاره‌اند و در آنها صفات انسانی به اشیا نسبت داده شده است و مانند ترکیب‌های معمولی و بدون مفهوم استعاره نمی‌توان آنها را معنی کرد.

می‌ترسم از این نسیم بی‌پروا
گربا تنم این چنین در آویزد
ترسم که از پیکرم میان جمع
عطر علف فشرده خیزد (دیوار، ترس)

۳- ترکیب ها وعبارت‌های فعلی کنایی ومجازی که شامل گروهی از کلمات‌اند که دارای معنی مجازی یا کنایی‌اند و در ساختن آنها حتماً یک فعل به کار رفته است این ترکیبات ممکن است از چند اسم وصفت و یک فعل تشکیل شده باشند.

دامن از ستاره پر کردن: کنایه از اشک بسیار ریختن

آری این منم که در دل سکوت شب
نامه های عاشقانه پاره می‌کنم
ای ستاره ها اگر به من مدد کنید
دامن از غمش پر از ستاره می‌کنم (اسیر، ای ستاره‌ها)

نحو در دوره‌ی اول شعر فروغ فرخزاد

زبان ساده وصمیمی فروغ باعث شده است تا زبان فروغ به سمت زبان گفتار رود. طرز قرار گرفتن ارکان جمله درشعر او همانند قرار گرفتن اجزا در زبان گفتار است . « در زبان گفتار، واژه ها یک نشانه است. اشیا بی‌آنکه تصویر شوند، گفته می‌شوند. گوینده در زبان گفتار، آنها را به نام می‌خواند بی‌آنکه نشان‌شان دهد؛ اما در زبان شعر، واژه نام شیء نیست، خود شیء است و شاعر بی‌آنکه بگوید، نشان می دهد ومخاطب به جای آنکه بشنود، می‌بیند.»

من تشنه‌ی صدای تو بودم که می‌سرود
در گوشم آن کلام خوش دل نواز را
چون کودکان که رفته ز خود گوش می‌کنند
افسانه‌های کهنه‌ی لبریز راز را

(عصیان، بلور رؤیا)

صمیمیت و سادگی زبان شعراو باعث شده است که شعر او تا مرز نثر پیش رود. فروغ زبانش را بر مبنای روابط گفتاری رایج با تکیه بر عناصر زبان کوچه و بازار بنیان می نهد و آن را از سازمانی منسجم که در زبان نیما و اخوان است دور می کند. مانند اصطلاح مردمی« لعنت خدا برمن» در این بیت

لعنت خدا به من اگر به جز جفا
زین سپس به عاشقان وفا کنم

در کل می‌توان به این نتیجه رسید که زبان فروغ در این دوره زبان نیمه ادبی ، نیمه امروزی و زبان گفت و گو است و بسیار نزدیک به زبان ادبی دهه‌ی سی می باشد.

زبان در دوره‌ی دوم شعر فروغ فرخزاد

دوره‌ی دوم شعر فروغ فرخزاد با مجموعه‌ی «تولدی دیگر» آغاز می‌شود.دوره‌ای که از نظر ویژگی زبانی با دوره‌ی قبل متفاوت است. قالب شعرها در این دوره نیمایی می‌باشد که فروغ پس از آشنا شدن با نیما آن را به عنوان قالب اصلی شعر خود انتخاب می‌کند.

زبانی که تصنع و تکلف در آن دیده نمی‌شود. «او کلمات را تسلیم وزن نمی‌کند، برعکس وزن را تسلیم کلمات می‌کند و زیادی وزن را می‌چیند ودور می‌اندازد.» [۷]

او در این دوره ذهنیتی متفاوت نسبت به دوره‌ی قبل دارد. او سعی می‌کند. احساس‌ها و کشش‌های پرشور و عاشقانه را کنار بگذارد و از آن عاشقانه سرایی فاصله بگیرد. جدایی درونی شاعر از حال و هوای عشق انگیز دوره‌ی پیشین و دگرگونی شخصیتی او، فضای شعر او را هم متحول کرده‌است.

در «تولدی دیگر» گذشته از زن عاشق که تصویر پریده رنگی از او هنوز هم در این کتاب وجود دارد، چهره‌ی واقعی مادر و زنان عادی دیگر با نقش طبیعی خود، در فضای شعرهای اجتماعی شاعر حضور دارند. با دگرگون شدن نوع نگاه زنانه‌ی فروغ، شعر او نیز از غرایز جنسی فاصله گرفته و به واقعیت‌های اجتماعی وسیع‌تری رسیده‌است که دیگر جنسیت در آن مطرح نیست و «من شخصی و فردی» او به «من اجتماعی» و در مواردی به من بشری تبدیل می‌شود.

واژگان در دوره‌ی دوم شعر فروغ

انقلابی که در شعر فروغ به وجود آمد، از واژگان شروع شد. واژه‌هایی که به دلیل ذهن بسته‌ی فروغ، کمترین بسامد را در دوره‌ی اول داشتند، صعود و رشد چشمگیری پیدا کردند و واژه‌هایی که بالاترین بسامد را داشتند، تحت تأثیر تحولات فکری و درونی شاعر تنزل فاحشی یافتند.

«شعر فروغ در این دوره به لحاظ ماهیت ادبیش از تشبیهات و استعارات و سمبل‌های ارزشمند و لطیف خالی نیست. او به جنسیت زبانی – ادبی دوره‌ی ما افزوده‌است و ابعاد جدیدی را مفتوح ساخته‌است و امکانات قابل توجهی را مطرح کرده‌است.» [۸]

فروغ در این دوره از واژه‌های ابزاری و احساسی دست کشید و واژه‌هایی را وارد شعر کرد که جنبه‌ی نمادین و سمبلیک پیدا کردند و به نوعی در مقایسه با واژه‌های قبلی «مقدس» شمرده شدند. واژه‌هایی چون:

عشق، مرگ، ستاره، پنجره، باغچه، آسمان، آینه، چراغ، کوچه، ماهی و ...

با توجه به جدول ذیل و نگاهی به بسامد واژه‌ها در دوره‌ی دوم و مقایسه‌ی آن با دوره‌ی اول، به خوبی می‌توان سیر تحولات فکری شاعر را درک کرد.

واژه	تولدی دیگر	ایمان بیاوریم
شب و تاریکی	۸۰	۱۸
عشق	۴۵	۱۳
ستاره	۳۰	۶
دست	۲۵	۶
گور و مرگ	۲۵	۱۰
پنجره	۲۵	۱۷
دل و قلب	۱۰	۷
امید	۵	۲
بوسه	۱۵	۲
حسرت	۳	۱
آغوش	۳	۱

مشاهده می‌شود که حضور واژه‌های پر بسامد دوره‌ی اول بسیار کم‌رنگ است و واژه‌هایی که نقش یافته‌اند، ذهن پویا و فعال شاعر را به نمایش گذاشته‌اند.

در یک بررسی دیگر، سه شعر از دفتر اسیر به نام‌های شعله‌ی رمیده، خاطرات و گریز و درد و سه شعر از دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، به نام‌های ایمان بیاوریم، دلم برای باغچه می‌سوزد و کسی که مثل هیچ کس نیست، انتخاب شدند و هشت واژه‌ی پر بسامد دوره‌ی اول و دوم مورد بررسی قرار گرفتند.

ردیف	اسیر					ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد			
	واژه	شعله‌ی رمیده	خاطرات	گریز و درد	جمع	ایمان بیاوریم	دلم برای باغچه می‌سوزد	کسی که مثل هیچکس نیست	جمع
۱	بوسه	۲	۲	۱	۵	–	–	–	۰
۲	عشق	۱	۵	۳	۹	۶	۱	–	۷
۳	گناه	۱	۱	۱	۳	–	۱	–	۱
۴	هوس	۱	۲	–	۳	–	–	–	–
۵	پنجره	–	–	–	۰	۵	۱	۲	۸
۶	ماهی	–	–	–	۰	–	۵	–	۵
۷	ستاره	–	–	–	۰	۳	۱	۲	۶
۸	باغچه	–	–	–	۰	۱	۱۵	۱	۱۷

این جدول بیانگر رویکرد فروغ از درون مایه‌های حسی به درون مایه‌هایی با مفهوم انتزاعی و سمبلیک اندیشگی است. این جامعه‌ی آماری کوچک نشان می‌دهد که ذهن فروغ در دوره‌ی اول کمتر اجازه‌ی ورود واژه‌هایی چون: پنجره، ماهی، ستاره و باغچه را صادر کرده‌است و حال اینکه واژه‌هایی پر بسامد دوره‌ی اول از نظر تکرار و اهمیت در انتهای جدول قرار گرفتند. با دگرگونی جهان شاعر، واژه‌ها نیز متفاوت شده‌اند و به سمت نماد و سمبل حرکت کرده‌اند.

«استفاده از سمبل و به خصوص عناصر طبیعت به عنوان سمبل امکان واژگانی زبان را برای بیان تجربه‌ها و معانی شعر هم می‌افزاید و هم بیان معانی ملهم از طبیعت و زندگی را از طریق خود عناصر طبیعت و زندگی سهل‌تر و عمیق‌تر می‌سازد. »[۹]

نماد و واژگان نمادین در شعر فروغ فرخزاد

«نماد چیزی است که از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آن که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد.»[۱۰]

زبان نمادها و رمزها، به عنوان یک زبان جهانی و قبال فهم برای تمام افراد بشر نیل به ایجاد وحدت و حذف کثرت‌ها دارند. «نماد موجب تکامل روحی انسان و پیشبرد او به سوی معنویت شده، درکی زیبا و هنری به او می‌بخشد تا در پهنه‌ی هستی، رابطه‌ی خود با جهان و عوالم برتر را دریابد و راه رهایی از جنبه‌های وجودی را در پرتو شناخت خود و دنیای اطرافش پیدا کند و به ماورای حقیقت دست یابد.»[۱۱]

نمادهای شعر فروغ فرخزاد، کلمات عادی هستند که با تکرار در یک شعر به برجستگی رسیده‌اند. به عبارتی دیگر این نمادها کاملاً طبیعی در مسیر یک شعر گنجانده شده‌اند.

به تعدادی از واژه‌های کلیدی شعر فروغ که جنبه‌ی نمادین پیدا کرده‌اند، اشاره می‌شود.

آئینه: سمبل پاکی و یک رنگی و ذهن و زندگی گذشته شاعر

حق با شماست
من هیچ گاه پس از مرگم
جرأت نکرده‌ام که در آیینه بنگرم
و آن قدر مرده‌ام
که هیچ چیز مرگ مرا دیگر ثابت نمی‌کند
(تولدی دیگر، دیدار در شب)

آب: اندیشه‌ی پویا، طراوت و پاکی

صدا، صدا، تنها صدا
صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن
صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک
(ایمان بیاوریم، تنها صداست که می‌ماند)

باغچه: نمادی از زندگی خود شاعر و جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کند.

کسی نمی‌خواهد
باور کند که باغچه دارد می‌میرد
که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده‌است
که ذهن باغچه دارد آرام آرام
از خاطرات سبز تهی می‌شود
(ایمان بیاوریم، دلم برای باغچه می‌سوزد)

ستاره: نماد امید و شادی و خوشبختی:

به راه پر ستاره می‌کشانی‌ام
فراتر از ستاره می‌نشانی‌ام
نگاه کن
من از ستاره سوختم
لبالب از ستارگان تب شدم
(تولدی دیگر، آفتاب می‌شود)

کوچه: سمبل خاطرات گذشته‌ی فروغ و گاه نماد زندگی

آن روزها رفتند
آن روزهای خوب
آن روزهای سالم سرشار
آن آسمان‌های پر از پولک
آن شاخساران پر از گیلاس
آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها
(تولدی دیگر، آن روزها)

پنجره: نماد امید و زندگی و نور و روشنی

یک پنجره برای دیدن
یک پنجره برای شنیدن
یک پنجره که مثل حلقه‌ی چاهی

در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد
و باز می‌شود به سوی وسعت این مهربانی مکرر آبی رنگ
(ایمان بیاوریم، پنجره)
باد: نماد افسون‌گری، ویران‌گری، پیام آوری، جنبش و حرکت
در کوچه باد می‌آید
این ابتدای ویرانیست
آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد
(ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

پس از بررسی «واژه» در دو دوره‌ی شعری به این نتیجه رسیدیم که:

۱- با دگرگونی جهان شاعر، اشیا نیز متفاوت شده‌اند، در مرحله‌ی نخست کاربرد مفاهیم و وجود ذهنی اشیا بیشتر است و در مرحله دوم شاعری، جایگزینی آنها با اشیا و محسوساتی است که وجود و اثر آنها را می‌توان به طور عینی بیشتر حس کرد.

۲- در دوره‌ی اول، واژه‌ها نشان دهنده‌ی حس جوانی، نشاط، دلدادگی و توجه به جنسیت است ولی در دوره‌ی دوم واژه‌ها، تنهایی، بی‌اعتمادی و توجه به مرگ را القا می‌کنند.

ترکیب در دوره‌ی دوم شعر فروغ فرخزاد

در این دوره ترکیب در شعر فروغ نسبت به دوره‌ی اول هنری تر و پیچیده‌تر می‌شود و آئینه‌ی دستگاه فکر و ذهن فروغ شفاف و رقیق می‌شود و زبان و بیان او سازمان می‌یابد. او چهره‌ی تمام رخ و یکرنگ خود را به عنوان شاعری صاحب سبک و جهانی نشان می‌دهد. او از ترکیباتی استفاده می‌کند که خاص خود اوست. «شعر فروغ را می‌توان از نحوه‌ی برخورد کلمات و قرار گرفتن آنها در کنار هم، از نحوه‌ی حرکت تصاویر و اشیاء و خصوصیات افعال به آسانی تشخیص داد.» [۱۲]

فقط ذهن باز و روشن فروغ است که می‌تواند، برای «کوچه» صفت «گیج»، برای «بهت» صفت «معصوم»، برای «بغض» صفت «طلایی» و برای «دست» صفت «سیمانی» را خلق کند.

به تعدادی از ترکیب‌های به کار رفته‌ی فروغ در این دوره اشاره می‌گردد:

دلهره‌ی گنگ دگرگونی (در غروبی ابدی)، بادبادک بازیگوش(آن روزها)، ذرات گیج ماه (دیوارهای مرز)، عروس خیالات دیر پا (برگور لیلی)، هسته‌های شیشه‌ای نور (پرسش)، ضربه‌های

مضطرب عشق (دیوارهای مرز)، بغض طلایی (تنهایی ماه)، گل آتشین عشق (بر گور لیلی)، ستاره‌های مقوایی (ایمان بیاوریم). ریسمان سست عدالت (پنجره)، حمام ادکلن (دلم برای باغچه می‌سوزد)، شب معصوم (ایمان بیاوریم) و تدوین نظام نامه‌ی قلب (تنها صداست که می‌ماند).

به برخی از ویژگی‌های ترکیب فروغ در دوره‌ی دوم اشاره می‌گردد.

۱- نوعی از ترکیب که کلمات در معنای حقیقی مناسبتی با هم ندارند و ترکیب در جهت توسعه‌ی لغات و تعبیرهای مربوط به یک حس شکل می‌گیرد. (حس‌آمیزی)

- بوی یه صفر گنده
بوی تنش بوی کتابچه‌های نو
بوی یه صفر گنده و پهلوش یه دو
(تولدی دیگر، به علی گفت مادرش روزی)

۲- کنایات اسمی که شامل ترکیب‌های اضافی و یا گروهی از کلمات بدون فعل است که مجموع آنها معنایی غیر از مفردات خود دارد.

خانه‌ی دیدار (کنایه از چشم)
چرا کلام را به صدا گفتند؟
چرا نگاه را به خانه‌ی دیدار میهمان کردند؟
(ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

۳- استعمالات اسمی و فعلی که هر چند معنی مجازی و کنایی ندارند، اما کاربرد اسمی را با فعل و یا فعلی را با اسم در زبان شاعر نشان می‌دهد که می‌تواند به نوعی تازه باشد.

ریختن هوا
تمام شب آنجا
ز شاخه‌های سیاه
غمی فرو می‌ریخت
کسی ز خود می‌ماند
کسی تو را می‌خواند
هوا چو آواری
به روی او می‌ریخت (تولدی دیگر، میان تاریکی)

« در این دوره زبان فروغ ایجاد بیشتری می‌یابد، او واژگان شاعرانه را به همراهی واژه‌های عامیانه و واژه‌های فرنگی رایج در فارسی، یکسان به کار می‌برد. مانند: مهد مسابقات المپیک هوش، محصول کارخانجات پلاسکو، دیوار مستراح‌های عمومی، در پشت چشم‌های له شده، عکس سیاه مضحک فوری اندیشه‌های تنبل بیمار و عبور گیج رهگذر»[۱۳]

نحوه در دوره‌ی دوم شعر فروغ فرخزاد

همان‌گونه که اشاره شد، زبان فروغ زبانی ساده و صمیمی است و هیچ گونه تصنع و تکلفی در آن دیده نمی‌شود و بر خلاف زبان اخوان و شاملو، زبان او مانند زبان گفتار است و ارکان جمله در جای خود قرار دارند.

تحول فکری و اندیشگی فروغ، بر زبان او هم تأثیر گذاشت و این سیر تحول را می‌توان در تخیل، عاطفه و موسیقی شعر فروغ در دوره‌ی دوم درک کرد که بسیار قوی‌تر از دوره‌ی اول هستند.

در این بخش به دو مقوله تکرار و لحن زنانه و شهری فروغ خواهیم پرداخت.

تکرار

تکرار از مصادیق مهم شاعری فروغ است که علاوه بر ارتقای موسیقی کلام، از عوامل تأکید در مفاهیم است.

- تکرار واج

تکرار واج «س»

و این منم
زنی تنها
در آستانه‌ی فصلی سرد
در ابتدای درک هستی آلوده‌ی زمین
و یأس ساده و غمناک آسمان
و ناتوانی این دست‌های سیمانی
(ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

حرف «س» در فصل زمستان، شدت سرما، مرگ طبیعت، یأس و ناامیدی را در ذهن تشدید می‌کند. نگاه شاعر به آینده مبهم و تاریک است. شاعر یأس و غمگینی خود را در آسمان هم یافته‌است.

تکرار واج «ز»

زندگی شاید
یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیل از آن می‌گذرد.
(تولدی دیگر، تولدی دیگر)

- تکرار کلمه

تکرار کلمه‌ی «عریان و عشق»

من عریانم
عریان
عریان
مثل سکوت‌های میان کلام‌های محبت عریانم
و زخم‌های من همه از عشق است
از عشق
عشق
عشق!
(ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

تکرار کلمه‌ی «مصنوعی»

او در میان خانه‌ی مصنوعی‌اش
با ماهیان قرمز مصنوعی‌اش
و در پناه عشق همسر مصنوعی‌اش
و زیر شاخه‌های درختان سیب مصنوعی
آوازهای مصنوعی می‌خواند
(ایمان بیاوریم، دلم برای باغچه می‌سوزد)

تکرار واژه‌ی مصنوعی تأکیدی بر غیر واقعی بودن زندگی تکراری افرادی ظاهر فریب دارد.

- تکرار فعل

فعل «چیست»

سکوت چیست؟

چیست

چیست ای یگانه‌ترین یار؟

سکوت چیست به جز حرف‌های ناگفته

من از گفتن می‌مانم

(ایمان بیاوریم)

هنگام ادای فعل چیست، دهان تا حدودی بسته می‌شود و واژه و عمل سکوت را تلقین می‌نماید. هنگام تلفظ صامت‌های «چ»، «س»، «ت» و مصوت «ای» هوا اندکی در حفره‌ی دهان محبوس می‌شود و این حبس نشانه‌ی حبس سخن و کلام و یادآور سکوت است.

تکرار فعل «قسمت می‌کند»

و نان را قسمت‌می‌کند

و پپسی را قسمت می‌کند

و باغ ملی را قسمت می‌کند

و شربت سیاه سرفه را قسمت می‌کند

و روز اسم نویسی را قسمت می‌کند

و نمره‌ی مریض خانه را قسمت می‌کند

و سینمای فردین را قسمت می‌کند

و رخت‌های دختر سید جواد را قسمت می‌کند

و هر چه را باد کرده‌باشد قسمت می‌کند

(ایمان بیاوریم، کس که مثل هیچ کس نیست)

هنگام خواندن این شعر، آنچه جلب توجه می‌کند، ردیفی ستونی از فعل مرکب «قسمت می‌کند» است که مصراع را در نظر خواننده قسمت می‌کند و به قول فروغ در نهایت همه چیز را قسمت می‌کند.

- تکرار جمله

در کوچه باد می‌آید
در کوچه باد می‌آید
و من به جفت‌گیری گل‌ها می‌اندیشم
(ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)
من سردم است
من سردم است و انگار هیچ وقت گرم نخواهم شد
من سردم است و از گوشواره‌های صدف بیزارم
(ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

لحن شهری وزنانه‌ی فروغ

فروغ به وضوح، زندگی شهری و محیطی را که در آن زیسته است، در اشعارش نشان داده‌است. او با به کارگیری واژه‌هایی چون: خیابان، شناسنامه، تقویم، دستمال، فنجان چای، عکس سیاه مضحک فوری، درس هندس، روزنامه و حمام ادکلن از جنبه‌های گوناگون زندگی شهری سخن می‌گوید. «فروغ امروزی‌ترین و شهری‌ترین شاعر ماست و هیچ نگرش محدود و روستائیان در اشعار او دیده نمی‌شود.» [۱۴]

او ناامیدیش را هم
مثل شناسنامه و تقویم و دستمال و فندک و خودکارش
همراه خود به کوچه و بازار می‌برد.
(ایمان بیاوریم، دلم برای باغچه می‌سوزد)

او با به کارگیری واژه‌های جنسیتی چون: دامان، گیسو، عروسک، گوشواره، شانه، چادر و جامه‌های عروسی، به اشعار خود لحن زنانه می‌بخشد که این ویژگی در شعر او جایگاه خاصی دارد.

من از دیار عروسک‌ها می‌آیم.
(ایمان بیاوریم، پنجره)
آیا دوباره گیسوانم را
در باد شانه خواهم زد؟
(ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

نتیجه‌گیری :

زبان معرف ذهن است و تا زمانی که عمل ذهن و تفکر به مرحله‌ی زبان نرسد، غیرقابل تعریف است. با رشد و تحول فکری فروغ، زبان هم به تبع آن رشد می‌کند و شعر فروغ را با رشدی جدید و تکاملی تازه در جلوه‌ای دیگر می‌بینیم. زبان شعر فروغ از سطح به عمق، از سادگی به پیچیدگی و از سنت به مدرنیسم می‌رسد.

در دوره‌ی اول، فروغ، جوانی احساسی و عاشق پیشه بود. به همین دلیل واژه‌های اروتیک بسامد بالایی داشتند؛ اما در مرحله‌ی بعد، فروغ کارکرد معنایی از پیش تعیین شده‌ی واژه‌ها را رها می‌کند و از واژه‌هایی استفاده می‌کند که در زنجیره‌ی زبان، به غیر از مولول‌های قاموسی و معمول به مدلول‌های دیگر هم اشاره دارد. واژه‌هایی چون: باغچه، پنجره، ماهی و ...

در این دوره شاعر با واژه‌ها، رفتاری هنری داشت، به گونه‌ای که این واژه‌های غیر شاعرانه، همین که پا به عرصه‌ی شعر نهادند، تغییر جنسیت می‌دهند و تبدیل به شیئی هنری می‌شوند.

پی نوشت

۱- باقری، مهری، مقدمات زبان شناسی، تهران، قطره، چاپ ششم، ۱۳۸۲، ص ۱۶
۲- علی‌پور، مصطفی، ساختار زبان شعر امروز، تهران، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۸۷، ص ۲۵
۳- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۷۸، ص ۴۳۲
۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، تهران، سخن، چاپ دوم، ۱۳۸۰،ص ۲۳
۵- حقوقی، محمد، شعر زمان ما، تهران، نگاه، چاپ هفتم، ۱۳۸۱، ص ۱۲
۶- علی‌پور، مصطفی، همان، ص ۲۱
۷- عبد علی، محمد، آسمان روشن شعر، تهران، فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۷، ص ۷.
۸- شمسیا، سیروس، نگاهی به فروغ، تهران، مروارید، چاپ دوم، ۱۳۷۴، ص ۲۱.
۹- پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، سروش، چاپ دوم، ۱۳۸۱، ص ۱۷۳
۱۰- پور نامداریان، تقی، رمز در داستان‌های رمزی و ادب فارسی، علمی – فرهنگی، چاپ سوم، ۱۳۶۸، ص ۱۴
۱۱- زمردی، حمیرا، نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی، تهران، زوار، چاپ اول، ۱۳۸۷، ص ۱۵
۱۲- براهنی، رضا، طلا در مس، ج ۲، تهران، نویسنده، چاپ اول، ۱۳۷۱، ص ۱۰۶۰.
۱۳- دستغیب، عبدالعلی، پری کوچک دریا، تهران، آمیتس، چاپ اول، ۱۳۸۵، ص ۱۳۰.
۱۴- حقوقی، محمد، همان، ص ۵۶

منابع و مآخذ

۱- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن،تهران، مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۷۸
۲- براهنی، رضا، طلا در مس، جلد ۲، تهران، نویسنده، چاپ اول، ۱۳۷۱
۳- باقری، مهری، مقدمات زبان‌شناسی، تهران، قطره، چاپ ششم، ۱۳۸۲.
۴- پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، سروش، چاپ دوم، ۱۳۸۱.
۵- ـــــــــ رمز در داستان‌های رمزی و ادب فارسی، علمی- فرهنگی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۸
۶- حقوقی، محمد، شعر زمان ما (۴)، تهران، نگاه، چاپ هفتم، ۱۳۸۱

۷- دستغیب، عبدالعلی، پری کوچک دریا، تهران، آمیتیس چاپ اول، ۱۳۸۵
۸- زمردی، حمیرا، نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی، تهران، سخن، چاپ دوم، ۱۳۸۳
۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، تهران، سخن، چاپ دوم، ۱۳۸۰
۱۰- شمیسا، سیروس، نگاهی به فروغ، تهران، مروارید، چاپ دوم، ۱۳۷۴
۱۱- عبد علی، محمد، آسمان روشن شعر، تهران، فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۱۲- علی‌پور، مصطفی، ساختار زبان شعر امروز، تهران، فردوس، چاپ سوم، ۱۳۸۷.
۱۳- فرخزاد، فروغ، دیوان شعر، تهران، اهورا، چاپ اول، ۱۳۸۰.

تصاویر سه بعدی در شعر حجم و کوبیسم

دکتر صفیه مراد خانی
استادیار دانشگاه لرستان
مریم میزرایی مقدم
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

چکیده

نگرش ساختار تشبیهی به عنوان یک مولفه ی مهم و اساسی که در متن بسیاری از تصاویر، نهفته است ؛ به گونه های مختلف در شعر نمود دارد . فرضیه ی اساسی در این مقاله ، بر پایه ی تصاویر در شعر حجم و در نقاشی کوبیسم ، حول این محور چرخیده است که ساختار تشبیهی (بخصوص در شکل اضافی آن) در هنر پیش از مدرن و پست مدرن به اشباع رسیده است و به ناچار ، هنرمند این قرون ، به دنبال راه حلی برای فرار از ابتذال شباهت سازی و حتی قرینه سازی و مقایسه پردازی است . راه حل پیشنهادی جریان حجم، عبور از سطح این شبیه سازیها و مقایسه پردازیها ، به عمق یا به حجم آنهاست . شعر حجم، دستکاری و به هم ریختن نظام منظم تصاویر ایستا را برای گذر از طول ، عرض و ارتفاع (حجم) شی ، در پیش می گیرد تا بدین وسیله تصاویر عمیق (سه بعدی) سکویی برای جهش شاعر به ماوراء واقعیت باشد . در کوبیسم نیز ، همین سکوی پرش در تصاویر سه بعدی ظهور می یابد .

ما در این مقاله در پی کشف چگونگی این اتفاقات بیانی و تصویری در شعر ، نقاشی و حلقه ی ارتباط آنها هستیم .

کلید واژه : حجم ، کوبیسم ، شبیه سازیهای نامتعارف ، هنجار شکنی .

مقدمه

یکی از جریانهای تاثیرگذار در ادبیات امروز ، جریان شعر حجم گرا است . حجم گرایی (اسپاسما نتالیسم Espacementalism) ، جریانی است که برای رسیدن به ماوراء واقعیت، از فاصله ذهنی ، خلاء ذهنی و یا فضای ذهنی که بین واقعیت تا مظاهر واقعیت و از شی ء تا آثار شی ء وجود دارد ، عبور می کند و یا خواننده را با جهشی فوری عبور می دهد . شاعر حجم گرا ، این فضای خالی (Espace) را برای خود و خواننده می گذارد تا با عبور از ابعاد مختلف آن ، سهمی را از لذتهایی که غیر از کشف تشبیهات و استعاره ها و قرینه سازیهای ساده ی سطحی است ، به عهده بگیرد .

این جریان ادبی که بیش از دیگران ، با نام یدالله رویایی گره خورده است ، بیشتر به سمت و سوی فرم گرایی و بسط تکنیک های زبانشناسانه در شعر متمایل است و این همان نگرش فرمالیستی کوبیسم در نقاشی است . با وجود آنکه می توان نقاط افتراق این دو (جریان – مکتب) را نیز بر شمارد ، اما ما در این مجال ، بر آن بوده ایم که بر نقاط اشتراک آنها – تا آنجا که خصیصه های زبانی و تصویری اجازه می دهند – متمرکز شویم.

پیکاسو و براک نیز به عنوان کوبیست های آوا نگارد ، برای رهایی از قیود و منطق های سنتی حاکم بر نقاشی ، دست به هنجار شکنی های تصویری زدند تا بتوانند واقعیتهای تک بعدی را تجزیه کنند و با شکستن لایه های سطحی به لایه های عمیق و سه بعدی تصاویر به واقعیتی غیر بصری دست یابند . مرز مشترک این دو ، در شکستن ، متلاشی کردن ، پاره پاره کردن ، «متعارف ها» و ترکیب آنها در هیاتی «نامتعارف» برای دستیابی به دریافت ها و تاملات جدی تر و جدیدتر است . این خرد کردن گاه در اجزاء زبانی ، بیانی و تصویری شعر رویایی صورت می گیرد و گاه در اجزاء و مناسبات صوری تصاویر کوبیسمی پیکاسو .

مهم ترین اصل برای رسیدن به این هدف ، شکستن ساختار تشبیهی تک بعدی به سود ساختار چند بعدی است .

زیر و رو کردن زبان فارسی و دستکاری کردن اجزاء و عناصری از آن که تا پیش از این «تابوهای» دستور و نحو زبان فارسی به حساب می آمدند ، به قصد انتفاع از تواناییهای ناشناخته و مورد اجحاف واقع شده ی زبان ، کاری است که کسانی مانند دکتر رضا براهنی ، رویایی و ... در پی آن بوده اند .

یکی از بحران های شعر امروز ، اشباع و در نتیجه ابتذال نظام شباهت سازی های متداول در گذشته است که شعر امروز را با وجود گذشت قرنها ، همچنان در تشبیهات مشابه در سطح های کم عمق نگه داشته است و این در حالی است که زبان فارسی قابلیت انعطاف پذیری بالایی دارد که کشف و استفاده ی بجای آنها ، می تواند زبان شعری را از قید تشبیه و تشبیه را از قید «مثل» ، «مانند» ، «چون» و ... و کسره ی اضافه در اضافات تشبیهی ، استعاری و وصفی تک بعدی و بدون فضا برهاند .

رویایی در برخوردهای نامتعارف خود با زبان و ایجاد تنش های زبانی ، رفتارهای تازه ای با واژه ، فرم ، زبان و دیگر مصالح شعری دارد و قصدوی اثبات این امر است که «در زبان فارسی» جاهای پنهانی وجود دارد که دستور و نحو جرات رفتن به آنجاها را نداشته است ، حتی خود شعر فارسی هم آن جرات را پیدا نکرده است ... زیبایی واقعی نوشته در بیرون کشیدن این جاهای مخفی است . (براهنی ، ۱۳۸۸ : ۱۸۷)

رویایی یکی از دلایل رشد نکردن و در سطح ماندن تصاویر در شعر معاصر را استفاده از ترکیبات اضافی (مضاف و مضاف الیه) اضافه های تشبیهی "(مشبه و مشبه به) و حتی ترکیبات وصفی (موصوف وصفت) تک بعدی می داند . به اعتقادی وی ، اینگونه برخوردها ، کنار هم نشاندن دو واقعیت است . هر گاه مشبه و مشبه به یا مثلاً مضاف و مضاف الیه و ... کنار یکدیگر می نشینند ، هیچ فضایی را به عنوان سهم خواننده و حتی خود شاعر ، خالی نمی گذارند . بنابراین عنصر سومی برای عمق بخشیدن به این سطحی گری نیاز است . «از دوره کلاسیسیم تا امروز ، تمام شعر جهان از چنین استعاره هایی به اشباع رسیده است ؛ استعاره هایی که با کسره اضافه de و دسته ای از کلمات که در زنجیره ترکیبات اضافی از حرکت باز مانده اند ، تشکیل می شود . باید این سیستم استعاره را که در شیوه بیان شعری مرسوم همیشه بوده است ، واژگون کرد و شیوه بیانی شعر ما ، یعنی شعر حجم ، این سیستم را به دور می اندازد .» (رویایی (گزینه اشعار) ، ۱۳۸۴ : ۳۳) برخی از شگردهای وی برای رسیدن به حجم مورد نظر ، به قرار زیر است :

۱- رفتارهای تازه با جملات معترضه به منظور کشف استعدادهای فضا سازی در زبان

رویایی در لبریخته ی ۹و۸ از طریق درهم آمیختگی درد و عاطفه با تکنیک های زبانشناسانه و حرکت تصاویر در درون یکدیگر ، شعری صمیمی و ملموس خلق می کند. (او / در کجای افق گوشه می گیرد / وقتی که زخم بر می دارد / مثل افق که گوشه می گیرد ؟ / او در کجای زخم افق / - مثل افق که زخم بزرگش را / به گوشه می برد / و گوشه می گیرد در زخم -/ با زخم گوشه گیرش می خوابد ؟)

این شعر بر ساخته از سه عنصر اصلی افق ، زخم و گوشه است . «او» عنصر دیگری است که در واقع حلقه ی ارتباط بین این عناصر از یک سو و دو تصویر (شعر متشکل از دو تصویر کلی است) از سوی دیگر است .

ژرف ساخت معنایی شعر ، گویای روابط ایستا و بدون پویایی یک تشبیه است . شباهت «اوی زخم خورده» به «افقی که زخم برداشته» است . آنچه سبب فرو رفتن تصاویر در یکدیگر و عمق دادن به آنها می شود ، استفاده از ساختار جملات معترضه در تصویر دوم است . سه سطری که داخل دو خط تیره قرار گرفته ، دقیقاً عمل جملات معترضه را در ساختار دستوری زبان فارسی انجام داده است . این قسمت در واقع بعد دیگری از چگونگی کنار آمدن افق را با زخم خودش به تصویر کشیده است ؛ به عبارتی ، این قسمت وجه شبه غیر متعارف « زخم گوشه گیر» او در مصرع پایانی است . رویایی با باز کردن و گشودن زبان ، تصویری را با استفاده از هنجار شکنی جملات معترضه که در دستور زبان فارسی ، معیار و نرم به حساب می آید ، خلق می کند . تا بدین وسیله ، ارکان تشبیه را در فضای شعر پراکنده کند . بنابراین جملات معترضه ، می توانند زبان را به درون زبان بکشانند و از این طریق از بعد عرض به طول ، عمق ببخشند و زبان را عمیق تر کنند . ضمن اینکه عمق زخم را نیز به ذهن متبادر می کند .

نمونه ی دیگر آن در لبریخته ی ۱۲۸ دیده می شود . «ایستاده ظاهر تو روبروی باد/ و باد ظاهر از تو می گذرد / -نامرئی-/ بی جسم از چه باز می آیی» در اینجا نامرئی ، وجه شبه است . اما خود واژه ای بعد ساز است ؛ زیرا به عنوان یک واژه ی (توضیح) لولایی در شعر عمل می کند . این وجه شبه از یک بعد ،در «باد ظاهر از تو می گذرد» باد را نامرئی تعریف می کند و از یک بعد دیگر در «بی جسم از چه باز می آیی» بی جسم را نامرئی تعریف می کند .

نمونه‌ی دیگر آن در لبریختـه ی ۲۸ دیـده مـی شـود . «غلتیـدنی کـه تـن را / – آهـن را – / شیوه‌ی پَر می کند» آهن در این سطر ، در واقع بعد دیگری است که غلتیدن می تواند آن را بـه شیوه ی پَر کند ، نرم کند . همین سطر معترضه ، سبب شده است که خواننده تنها در نرم شـدن تن باقی نماند، بلکه نرم شدن آهن را نیز تجربه کند .

۲- متلاشی و تجزیه کردن ارکان تشبیه در جهت ایجاد فضای ذهنی بیشتر

در واقع از هم گشودن ارکان تشبیه و پخش کردن آن در سراسر تصویر (کلی) به منزلـه ی تجزیه ی زبان است که در این تجزیه ، خلاها و فضاهایی را بـرای عبـور خواننـده ایجـاد مـی کند که خواننده می تواند در آن فضاهای ذهنی به لذتهای مورد انتظار خود از شعر دست یابد . «مهم این است که خواننده آن حجم خیـال را بـشناسد و وقتـی شـناخت دیگـر در تعبیـر آن از تحرک ذهنی خود مایه می گذارد . این نوع تازه ای از ابهام است که با ابهام هـای مـانوس و متعارف شعر فرق می کند؛ چون هوش خواننده را دعوت می کند و طلب می کند تا در تفـسیر خیال و گشودن آن حجم سهیم شود .» (رویایی (از سکوی سرخ) ، ۱۳۵۷: ۱۵۶)

به عبارتی ، ارکان در هم فشرده و کنار یکدیگر تشبیه ، فرصتی برای حضور خواننـده بـاقی نمی گذارد . رولان بارت درباره ی برخورد خواننده با چنین متونی می نویسد : « آیا او احساس نمی کند که با گونه ای دنیای ماورای متن تماس برقرار کرده است ؟ گویی زبـان نخـستین اثـر در وجود او واژه های دیگری پدید می آورد و به او سخن گفتن به زبان دومی را یاد می دهـد ؟ این همان چیزی است که رویا نام دارد ؛ و رویا به قول باشلار جاده های خاص خود را دارد . زبان ثانوی اثر ، همین جاده ها را در برابر واژه ها می گشاید ؟ ادبیـات کنـد و کـاو نـام اسـت . (بارت ، ۱۳۸۲ : ۶۲-۶۱)

این از هم گسیختگی ساختار تشبیهی ، زمانی بهتر درک می شود کـه خواننـده متوجـه نـخ نامرئی بین لبریخته ی ۸ و لبریخته ی ۹ بشود . «شقیقه های من از تکرار /سرخ اند/ و هر غروب باد زخم های افق را / وقتی که بر شقیقه ی من می زند/ همیشه ی دنیا را / سـرخ از همیـشه مـن می کند / و این همیشه از شقیقه ی دنیا / سرخ مکرر از همیشه ی من می شود» در لبریخته ی ۹ وجه شبه جدا افتاده ی افق و شقیقه همان «سرخ» است و علت سرخی شقیقه ی شـاعر «تکـرار » است . اینگونه فضا سازی و حجم سازی از طریق تجزیـه ی نامتعـارف ارکـان تـشبیه در شـعر ،

همان سکوی پرشی است که رویایی از آن یاد می کند . «حجم ، یک فاصله فضائی است ، یک تکه فضا ، فضائی که بین واقعیتی که بعنوان سکو است و ماوراء واقعیت وجود دارد ، لااقل از اینجا با هم تفاهم داریم که شعر ، دیگر توصیف و شرح واقعیات نیست . پس سلیقه از آنجا شروع میشود که چگونه داریم از واقعیت می گریزیم ، بحث بر سر تکنیک این گریز است ، و نشستن در جائی که در پشت آن واقعیت قرار دارد و انتخاب این جا و شناختن وشناساندن آن» (رویایی ،(از سکوی سرخ) ۱۳۵۷: ۵۶)

البته این لزوماً به آن مفهوم نیست که سکویی پرش ، بعد از پرش شاعر باید حذف شود ، بلکه این سکو می تواند حضور تثبیت شده ی خود را به عنوان پله ی واقعیت برای رسیدن شاعربه سمت ورای واقعیت (آنجایی که محدود به مکان ، زمان و بعد نمی شود) حفظ کند . همانگونه که تشبیهات ذکر شده ، سکویی است برای جهش به سمت تکثر سرخی در «همیشه» —این عنصر بدون زمان و مکان و بعد —در مصرع « و این همیشه از شقیقه ی دنیا / سرخ مکرر از همیشه ی من می شود » نمونه دیگر آن در لبریخته ی ۲۶ «از حضور تو جا / این جا / بی جاست) .

سپید و سیاه بودن سحرگاهان در شعر فارسی به جلوه های مختلف نمود داشته است . رویایی برای گریز از تکرار آن ، ارکان تشبیه یا استعاره را از هم دور می کند و با ایجاد فضای خالی و گنجاندن تصاویر دیگر در درون ، برای خواننده ، فرصت حضور فراهم می کند . این اتفاق در لبریخته ی ۲۳ رخ می دهد «وقتی که سحرگاهان خوابم / از آستری سیاه/ می لغزد در کند وی سپید/ و لغزش آن هزاران دست او / بر شقایق تاخیر» حلقه ی ارتباط یا همان کد تثبیت شده «آستری سیاه» ، «کندوی سپید» و «شقایق» است .

در کوبیسم نیز اینگونه رفتار با نظام تشبیهی ، استعاری از طریق تصاویر ، خطوط و کوب ها (مکعب ها) رخ می دهد . از طریق هنجار شکنی در شبیه سازی می توان به ابعاد دیگر واقعیت دست یافت . به همین دلیل است که پیکاسو ، براک و همفکران وی سعی می کنند ، شیء را از چند زاویه در یک زمان واحد به تصویر بکشند . «نقاشانی همچون پیکاسو ، ... توانستند به جهان درون و نیم خفته و پنهانی درون انسان دست یابند و با قرار دادن مانوس و نامانوس در کنار هم ، یا تحریف مناسبات عادی ، عالمی خیال انگیز و مرموز مانند صحنه های رویا به وجود آورند . هدف اصلی اینان آزاد کردن نقاشی از قید نظارت منطق و امکان بخشیدن به بروز ساخته های خیالی ذهن بود .» (ایتن ، ۱۳۸۶ : ۳۴) پیکاسو نیز مانند رویایی ،

ارکان تشبیه را پاره پاره می کند (عناصر و اجزا واقعیت) و از طریق جابجایی این ارکان (که در نقاشی از طریق خطوط ، حجم ها و رنگ ها صورت می گیرد) به فرمهای تازه دست یابد . «اهمیت این پاره پاره کردن را براک بعدها روشن کرد و گفت این کار وسیله ای است برای نزدیک تر شدن به اشیاء .» (کوپر ، ۱۳۸۲ : ۴۶) همان طور که رویایی ، زبان را به درون زبان می کشاند ، پیکاسو نیز «سطوح و فرم ها را باز می کرد و به درون یکدیگر بسط شان می داد تا بتواند به ساختمان درونی هر چیزی رخنه کند .» (همان : ۵۰)

نتیجه اینگونه برخوردها ، همان نتیجه ای است که در شعر حاصل می شود ؛ یعنی ابهام ، در نقاشی پیکاسو (چهره ی زن گریان) نیز هر جزء از اجزا چهره ی زن از چند زاویه (سه زاویه) به تصویر کشیده شده است و سپس ، سه زاویه را در آن واحد ، نشان داده است . ضمن آنکه اجزا نامتناسب ، گاهی در جای اصلی خود قرار نگرفته اند (مانند درهم ریختگی اجزا تشبیه در شعر رویایی) مانند انگشت های زن که دستمال را بر صورت نگه داشته است . انگشت شست هم نامتناسب ، خشن ، بزرگ و به شکلی بریده و جدا شده ، در زیر گلو قرار دارد . انگشت اشاره نیز ، به صورت مجزا از سایر اجزا دست ، روی صورت ، کنار لب ، افتاده است . بینی و چشم ها نیز یک بار از نیم رخ و یک باراز روبرو در هم ادغام شده اند . در واقع این تصویر «عین» متلاشی شده ی چهره است .

نکته ی مشترک و قابل تامل بین اجزا زبانی و تصویری خرد شده در هر دو هنر ، این است که این عناصر و اجزای قطعه قطعه و از هم گسیخته ، همانند هاله ای از مه در اطراف تصویر نهایی و اصلی پاشیده می شوند تا قسمتهایی از تصویر اصلی را ناخوانا و حذف کنند و به این ترتیب ، سبب به تعویق انداختن کشف روابط و نامانوس کردن عادت های بصری و ذهنی خواننده یا بیننده و خیال انگیز و مرموز کردن تصاویر شوند ؛ زیرا هنر امروز باید خود را از قید بازرسی و بازپرسی منطق رهایی بخشد . اما به هر حال همیشه پیکاسو و رویایی یک کد دست نخورده یا لااقل کاملاً متلاشی نشده برای درک خواننده بر جای می گذارند که ما می توانیم نام آن را کد تثبیت شده بگذاریم ؛ زیرا تمام خرده ریزه های اطراف آن باید بر اساس کد تثبیت شده ، تعریف شوند . این کد تثبیت شده مثلاً در نقاشی گیتار و بخاری دیواری ، از طریق انحنای گیتار و خطوط راست که نشان دهنده ی سیم های گیتار هستند ، به خوبی مشهود است و در شعر نیز معمولاً این کد تثبیت شده حذف نمی شود مانند وجه شبه سرخی در لبریخته ی ۹ .

«معمولاً تصاویر به طرف اشکال غیر تصویری و آبستره متمایل می شدند ... شکل واقعی اشیاء فراموش شد ، زیرا شکل و فرم تنها واسطه ای برای بیرون کشیدن فرم های هندسی مورد نیاز کمپوزیسیون نقاشی بودند .» (ایتن ، ۱۳۸۶ : ۱۲۳) که یکی از عوامل بسیار موثر در تجریدی و انتزاعی (آبستره) کردن تصاویر ، چه در شعر و چه در نقاشی ، همین جزء جزء کردن ، ابزارهای بیانی و تصویری است .

۳- حذف ساختار تشبیهی به نفع عینیت بخشب به دو شیء

در لبریخته ی ۱۰ معادلات منطقی مکان و زمان به هم می ریزد . دستکاری در ارکان تشبیه به نفع حجم سازی ، جدی گرفته می شود . شعر متشکل از دو تصویر کلی است . در تصویر اول ، شاعر برای عمق بخشیدن و حرکت دادن به تصویر خود ،تشبیه را عمیق تر می کند ؛ به عبارتی شاعر نمی خواهد بگوید : اینجا مثل آنجاست «مثل» در بطن خود تفاوت را گوشزد می کند ؛ یعنی دو چیز ، غیر هم هستند و در یک مورد یا چند مورد شبیه هم هستند . اما اگر این ساختار تشبیهی حذف شود ، ذهن درگیر «عین» می شود (آنجا که نشسته ای / نشسته ای اینجا / اینجا آنجاست / وقتی که خط ، حادثه می گیرد / و حادثه ادامه می گیرد / اینجا را آنجا می گیرد / عاشق در دریا می میرد) شاعر در سه سطر اول شعر ، با حذف ساختار تشبیهی ، ابعاد مختلف زمان و مکان و بعد را در هم شکسته و این حجم را با هم و یکجا در کنار هم جمع کرده است و تاکید می کند که با وجود آنکه ظاهراً تو آنجایی و در مکان دیگری ، اما اینجا نشسته ای و حضورتو عینی در اینجاست . پس عیناً این مکان همان مکان است . این اتفاقی ست که تنها در غیاب اجزا تشبیه رخ می دهد .همین برخورد زبانی در لبریخته ۴۴ نیز رخ می دهد . «تو از آن هایی هستی / که فکربه تو ، دیدن توست / و دیدن تو فکر تو» در واقع ما در مواجهه با چنین سطرهایی «با جمله هایی روبرو می شویم که تنها می توانند در زبان اتفاق بیفتند ، یعنی زبانی شده اند و این زبانی شدن باعث خود ارجاعی جمله در زبان می شود و از نظام دال / مدلول فاصله می گیرد .» (آرزم (حتای مرگ) ، ۱۳۸۱: ۱۱۳)

بنابراین در اینجا ، سکوی پرش حذف می شود و تنها پرش شاعر به ماورا باقی می ماند . این اتفاق در نقاشی نیز با نمایش سه زاویه ی چهره در یک زمان واحد رخ می دهد . براک در مصاحبه خود درباره ی نقاشی «برهنه» که سه فیگور از جلو ، پشت و نیمرخ یک زن را در درون هم برده بود ، می گوید : «می خواهم زن کامل را نشان بدهم نه زن مصنوعی را » (کوپر ۱۳۸۲ : ۲۷)

۴- استفاده از حرف اضافه ی «از» به جای ادات تشبیه ، جهت ایجاد فضای ذهنی

حرف اضافه ی «از» بیان جنس ، در عوض ادات تشبیه ، به منظورجا گذاشتن فضایی در ذهن خواننده به کار برده می شود تا به لذتهای مورد انتظار خود برسد . در لبریخته ی ۴۹ می خوانیم : «وقتی که قهرمانان از فریادند / عمر دراز دیوار / از تن» بدین ترتیب ، ساختار تشبیهی کلیشه ای ویران می شود تا خواننده از سطح یک تصویر ایستا به عبور و حرکت به ابعاد دیگربرسد . در اینجا نیز مساله ی عینیت بخشی بین دو واقعیت مطرح است .

۵- نجات تصویر از ایستایی اضافه تشبیهی با استفاده از تتابع مشبه یا مشبه به .

گاهی رویایی ، برای رهایی تصویر از ایستایی اضافه ی تشبیهی ، از تتابع ارکان اصلی تشبیه که از ظرفیتهای انعطاف زبان است ، استفاده می کند . در لبریخته ی ۱۴۹ می خوانیم : «وقتی که دور دست طی می شود / طی می کنند گامم را/زیباهای سریع فرسخ ها/ و جای دیگر در دور دست دیگر / با فاصله های دوشیزه می خوابند» فرسخ ها به زیباهای سریع تشبیه شده است و واژه سریع ، خواننده را از خود عبور می دهد . از حرکت سریع و در حال گذر از کنار دور دست ها و فرسخ ها ، عبور می دهد و نمی گذارد در سطح زیبای فرسخ باقی بماند ؛ به عبارتی فرسخ ، تنها در زیبایی به زیباها تشبیه نشده؛ بلکه بعد دیگری به نام سریع را پیش کشیده است که خود قابل تاویل به حرفهای نگفته برای خواننده است.

۶- تکرار فعل و بازی با کلمه ، جهت عینیت بخشی به دو شی یا دو مفهوم

ایجاز و گزیده گویی که منجر به نوعی ابهام و پیچیده گویی می شود ، یکی از مشخصه های شعر حجم است . فعل بود در لبریخته ی ۱۲۰ فاکتور بسیار موثری برای سطربندی و ایجاز به شمار می رود . تکرار این فعل در تمام سطور شعر ، بدون استثناء ، ضمن اینکه ایجاد موسیقی در بافت شعر می کند و شعر را در زمان گذشته باقی نگه می دارد ، عاملی مهم برای جلوگیری از استفاده از مقایسه سازی ، شبیه سازی ، تضاد سازی و ... است که معمولاً منجر به استفاده از تشبیه ، استعاره و انواع ترکیبات اضافی و وصفی می شود . بدین وسیله یکی دیگر از اهداف شعر حجم که دستیابی به علت غایی چیزهاست ، حاصل می شود . در بیانیه ی شعر حجم آمده است «از واقعیت تا مظاهر واقعیت ، از شیء تا آثار شیء ، فاصله ای است ، فاصله هایی است . فاصله هایی از واقعیت تا ماوراء آن از هزار نقطه ی یک چیز هزار شعاع بر می خیزد ، هر شعاع به مظهری در ماوراء آن چیز

می رسد و واقعیت با مظاهر هزار گانه اش با هزار بعد وصل می شود . شاعر حجم گرا ، این فاصله را با یک جست طی می کند ... » (بیرانوند، ۱۳۸۹ : ۲۹۰)

در این شعر ، فعل «بود» هر چیز را خود آن چیز می کند ، نه شبیه و یا ضد آن . «وقتی که اسب سبب بود / سلام اتفاق بود / و دیر بود هر چه دلخواه بود / و وصل ، راه بود / و راه ، نقش نعل بود و زبان بود و گاه بود / دست تو طی فاصله در خواب بود / و خواب ، تهمت طی در سراب بود / وقتی که اسب رم مسبب اسباب بود /سبابه گر دلیل بود ولی اجتناب بود / و اسب در حیات سبابه یاب بود / سبب بود و آب بود » استعداد فعل «بود» آن قدر بالا است که در سراسر شعر ، هیچ آرایه ای به صورت جدی ، به کار گرفته نشده است و سطربندی ، چینش و گزینش واژگان و ایجاز ، تمام آرایه های دیگر را که معمولاً تشبیه ، ژرف ساخت بسیاری از آنهاست پس زده اند .

و بدون حضورآنها ، شعری زیبا (که بیشتر در زبان و تکنیک های زبانی رخ داده است) خلق شده است . از همین است که می توان گفت : «در شعر رویایی حشوی دیده نمی شود و هر چه هست ، تصویر است که یا تغییر زاویه ی دید می دهد یا خودش را با ضمیمه هایش بسط می دهد . در شعر او شعار یا اطاله ی حس رومانتیک وجود ندارد و کار ، بی خود درگیر هیجانات ژورنالیستی و تیتر گونه نمی شود . شاید به دلیل همین ایجاز است که احساس در کار رویایی به ابتذال کشیده نمی شود و در فرم شعرش نقش اساسی دارد» (بیرانوند ، ۱۳۸۹ : ۳۱۸)

لبریخته ی ۱ نیز نمونه ی دیگری از این شگرد رویایی است «از تو می آید آنچه که منم / وقتی که تمام من می آید از آنچه تمام توست / من می روم از آنچه منم / و آنگاه چیزی است / به من دوان دوان می آید» .

در لبریخته ی ۶۱ به جای تشبیه یار به هزار آینه که انعکاس چهره ی شاعر در آنها به هزاران تکثر می رسد ، تصویری متحرک و پویا ، اینگونه می سازد «در روبروی تو روی تو / روی من را هزار تر می کرد / تا روی هزار تو ای یار / بسیار شدم » آنچه در این تصویر ، به تکثر دامن می زند ، تکرار واژه ها و در واقع بازی با کلمات است که خود نوعی تکثر زبانی و تکثر معنایی به همراه دارد . بازی با ، روی ، تو ، من و هزار ، هزار تکثر روی من در تو را تشدید می کند و در انتهای شعر ، شاعر محو شدن من در روی تو را ، در تصویری پویا (بدون استفاده از ارکان تشبیه) ارائه می دهد . «بسیار شدم تا بی روی خویش / در روبروی تو بسیار بماندم عیار /ای یار »

نتیجه گیری

استفاده از ساختار اضافی تشبیهات ، استعاره ها ، قرینه سازی ، مقایسه سازی و ... از دیر باز در شعر ، نمود جدی و حتی در ادوار مختلف نمود لازم و ضروری داشته است . این تفکر تا بدانجا ، پا را از گلیم فراتر نهاد که گاهی شعر بدون تشبیه (در جلوه های مختلفش) را خالی از خیال می دانستند و عده ای نیز همچنان می دانند . این در حالی است که شعر جهان لبریز از این گونه تشبیهات و استعاره های مرده و نیمه مرده است . شاعران خلاق ، هر کدام سعی کردند به گونه ای تشبیهات نو خلق کنند . رویایی به عنوان تئوریسین شعر حجم ، نگرش سه بعدی را به عنوان راه پیشنهادی خود برای نجات زبان فارسی از تکرار و سطحی پردازی و عبور از فضاها و ابعاد عمیق تر زبان ، ارائه می دهد .

در این مقاله ، ما تنها در بعد ساختار تشبیهی و چگونگی بر طرف کردن کلیشه در این مقوله را در شعر رویایی مورد بررسی قرار داده و سعی کرده ایم (در بخشهایی کلی که می توان آن را با نقاشی کوبیسم مطابقت داد) با تطبیق این شگرد با شگردهای کوبیسمی ، آنها را ملموس تر کنیم . اغتشاش و از هم پاشیدگی اجزا بیانی و تصویری اولین اتفاقی است که باید رخ دهد تا شباهت بین دو چیز از هم فرو بپاشد ؛ زیرا برای رسیدن به کشف تازه و دستیابی به ترکیبی نو در هیاتی تازه ، باید ابتدا کلیشه و شباهت بصری و ظاهری دو چیز تجزیه شود . سپس اجزا متلاشی شده ، پراکنده شوند به گونه ای که هر جزء در شکل متعارف خود ، در جای خود ننشیند . این ترکیب تازه ، شباهتهای خود را به عمق برده است و خواننده یا بیننده باید شناخت خود را معطوف به ابعاد درونی تر و لایه های زیرین کند . این اتفاق در نقاشی به صورت نقاشی های سه بعدی در هم ادغام شده ، ظهور می کند و در شعر به صورت تجزیه ی زبان ، تصویر ، ارکان تشبیه و ... رخ می دهد .

منابع و ماخذ

۱- آزرم ، محمد (۱۳۸۱) ، «خوانش شبلی از سنگ» ، حتای مرگ (هفتاد تفسیر از هفتاد سنگ قبر) ، شیراز : انتشارات داستان سرا ، صص ۱۱۴-۱۰۹

۲- ایتن ، جوهانز (۱۳۸۶) ، کتاب رنگ ، ترجمه دکتر محمد حسین حلیمی ، چ نهم ، تهران : وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سازمان چاپ و انتشارات .

۳- بارت ، رولان (۱۳۸۲) ، لذت متن ، ترجمه پیام دانشجو ، تهران : نشر مرکز .

۴- براهنی ، رضا (۱۳۸۸) ، خطاب به پروانه ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم ، چ دوم، تهران : نشر مرکز .

۵- بیرانوند ، احمد (۱۳۸۹) ، شرح حاشیه (بررسی جریان های حاشیه ای شعرمعاصر بعد از نیما) ، تهران : نشر روزگار .

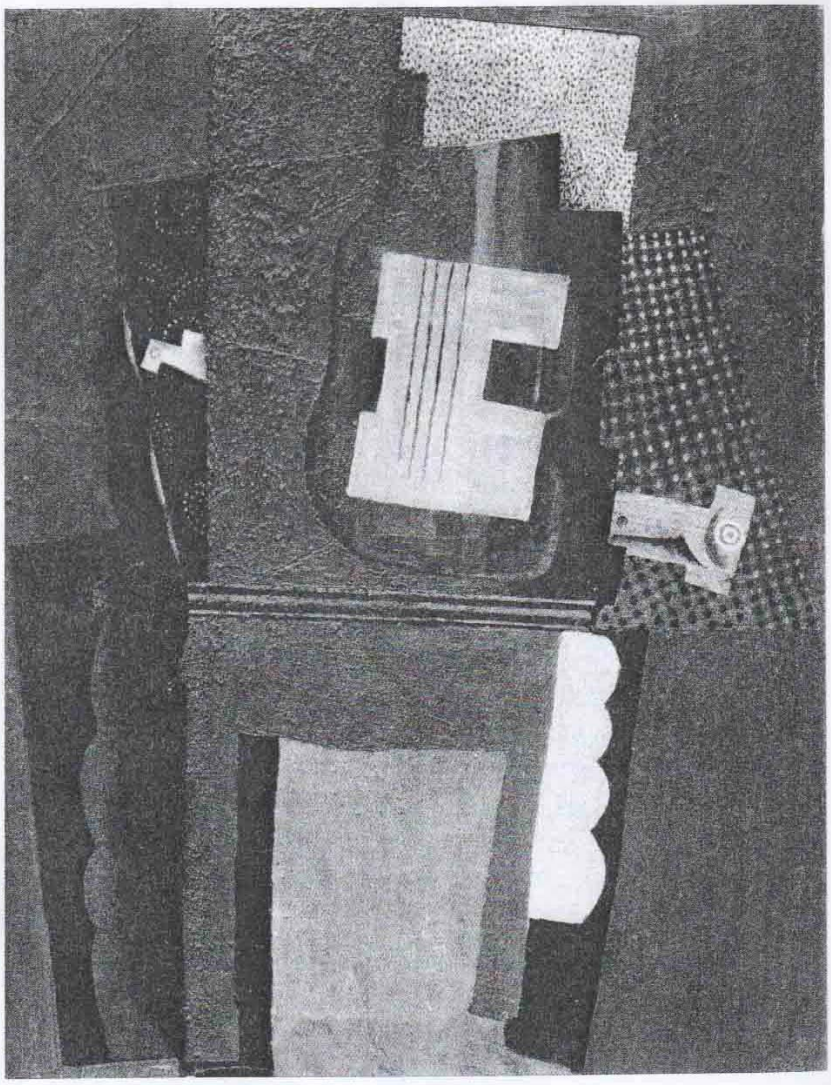
۶- رویایی ، یدالله (۱۳۵۷) ، از سکوی سرخ ، به اهتمام حبیب الله رویایی ، تهران : انتشارات مروارید .

۷- رویایی ، یدالله (۱۳۷۹) ، گزینه اشعار ، تهران : نشر مروارید .

۸- رویایی ، یدالله (۱۳۸۷) ، مجموعه اشعار ، تهران : موسسه انتشارات نگاه .

۹- کوپر ، داگلاس (۱۳۸۲) ، تاریخ کوبیسم ، ترجمه محسن کرامتی ، چ سوم ، تهران : انتشارات نگاه .

پابلو پیکاسو، زن گریان، ۱۹۳۷



شکل ۱۱۵ ـ گیتار
دیواری، پابلو پیکاسو

تطبیق و بررسی برخی مفاهیم مشترک بین شعر پایداری معاصر فارسی و عربی

محمدمرادی
دانشجوی دکتری ادبیات غنایی دانشگاه شیراز

چکیده

شعر مقاومت از انواع اصلی در ادبیات معاصر جهان است. در قرن بیستم و با گسترش قیام-های آزادی خواهانه در بسیاری از کشورهای جهان وهم‌چنین همراه با رخ دادن جنگ‌های بین المللی وملی،ادبیات پایداری به غنای ویژه‌ای رسید.یکی ازجریان‌های اصیل وپویای شعر مقاومت در سال‌های اخیر،فلسطینیات است. این اشعار، چه در بین شاعران کشورهای عربی وچه پس ازانقلاب،در بین شاعران فارسی مورد استقبال قرارگرفته است.

در این پژوهش سعی شده است با بررسی فلسطینیات مهم فارسی که در آثار بیش از صدها شاعر فارسی یافت می‌شود ومقایسه‌ی مفهومی آن‌ها با آثار بیش از ۵۰ شاعر عرب، برخی مفاهیم مشترک این جریان در این دوزبان استخراج شود.براین اساس ابتدا، ضمن اشاره ای مختصر به تاریخچه ی فلسطینیات ،توصیف‌های مشترک مفهومی در آثار دوزبان،از قبیل توصیف‌های مربوط به سرزمین فلسطین و مسجد الاقصی و دیگرمناطق اشغالی ، بررسی ومعرفی شده است.

کلید واژه ها: شعر پایداری،فلسطینیات،شعر انقلاب، مسجدالاقصی،وطن.

۱) مقدمه

مسجد الاقصی به عنوان قبله‌ی نخستین مسلمانان ، همیشه اهمیت داشته است و بیت المقدس یا اورشلیم ، در دیدگاه مسیحیان که منتظر ظهور عیسی از این دیارند ، دارای همان اهمیت است . یهودیان نیز زمانی ساکن این سرزمین بوده‌اند . پس فلسطین ، به عنوان خاستگاه بسیاری از پیامبران و معراج گاه حضرت رسول (ص) ، قرن‌ها ، نگین انگشتری جهانیان بوده است .

نویسندگان و شاعران فلسطینی ، هیچ‌گاه تا این اندازه جهانی نبوده اند . فلسطین به عنوان حومه‌ای از شام و یا سوریه‌ی کنونی ، باج‌گذار ادبیات بزرگ عرب در قرن‌های گذشته بوده است ؛ اما از سال‌های آغازین قرن بیستم و با تشکیل انجمن صهیونیست ، جایگاه فلسطین در نقشه‌ی جهانی دگرگون شد و سایه‌ای اسرائیلی – انگلیسی بر این سرزمین تاریکی افکند . سایه‌ای که با نفوذ هرچه بیش‌تر صهیونیست‌ها ، غیرت وطنی یک ملت را برانگیخت ، تا آن‌جا که ادبیات و به‌ویژه شعر این سرزمین و حتی ادبیات معاصر عرب را دگرگونه کرد .

شعر مقاومت عرب ، اگر چه با نفوذ کشورهای استعمارگر مثل انگلیس و فرانسه و ایتالیا و آلمان در کشورهای شمال آفریقا مثل الجزایر ، مغرب ، مصر و تونس و دیگر کشورهای عرب آسیایی مثل عراق و سوریه،لبنان و کشورهای حاشیه نشین خلیج ، گسترش یافت ، اما تنها با حضور صهیونیست‌ها بود که هویتی جدید گرفت . گویا هیچ اصطکاکی تا این حد نمی‌توانست ، غرور ادبی زبان عربی را پس از سال ها بی حواسی برانگیزاند .

درمیان جریان های شعر پایداری عرب،شعر فلسطین از همه شکوفا تراست .شعر فلسطین را در یک تقسیم بندی کلی می توان به چهار دوره تقسیم کرد:

«۱-پیش از اعلامیه‌ی بالفور ،یعنی پیش از آن که لردبالفور وزیرخارجه ی بریتانیا در ۱۹۱۷ اعلامیه‌ی معروف خود را صادر کرد وبه طور ضمنی به صهیونیست‌ها وعده ی تشکیل دولت یهودی را بدهد.

۲-دوره‌ی پس از اعلامیه‌ی بالفور ،که بیش تر متفکران وشاعران عرب،خطررا صددرصد احساس کردند وآن را جدی گرفتند ،زیرا در این فترت زمانی یعنی از ۱۹۱۷ ...تا ۱۹۴۸ که کشور اسرائیل رسما اعلام موجودیت کرد،لحظه به لحظه بر تعداد مهاجران یهود به فلسطین افزوده می شد .

... ۳-دوره‌ی سوم دوره ی پس از تشکیل رسمیت دولت اسرائیل یعنی از سال ۱۹۴۸ تا شکست اعراب در ژوئن ۱۹۶۷ است.دراین دوره قوانین ظالمانه ی اسرائیلی ها در مورد غصب زمین‌های کشاورزی ،زندانی کردن آنان درروستا ها ،کشتار دسته جمعی روستاییان وبه راه انداختن زندا های مخوف با شکنجه های قرون وسطایی رخ می نماید ...

۴-دوره‌ی چهارم از زمانی آغاز می شود که اعراب در سال ۱۹۶۷ از اسرائیل شکست خوردند . اهمیت این دوره بدان جهت است که غافلان عرب هم...یکه خوردند واز خواب خرگوشی بیدار شدند ودانستند که مسأله‌ی اسرائیل تنها به فلسطین محدود نمی‌شود .» (فرزاد،۱۳۸۳:۴۱-۳۸)

در سال‌های بعد (نزدیک ۱۹۷۵) ،هجوم اسرائیان به جنوب لبنان وبخش‌هایی از سوریه، مساله‌ی فلسطین را کاملاجهانی کرد.این جهانی شدن ادبیات ومساله‌ی فلسطین نیاز به قالب‌های جهانی داشت واین نکته سبب شد قالب‌های سنتی تقریبا به کنار روند و جریان‌های نوگرایانه به خوبی توسط« محمودسلیم درویش وسمیح القاسم» هدایت شونداز فلسطین سرایان عرب در این دوره شاعرانی چون «محمود درویش، نزیه خیر ، فوزی الاسمر ، راشد حسین ، سمیح القاسم ، سالم جبران، حنّا ابوحنا، توفیق زیاد» و ... در این مسیر از دیگران پیشی گرفتند که شیوه‌ای نو در شعر مقاومت در افکندند . فاجعه ، آن‌چنان نگران کننده بود که شاعر زن و شراب و عشق ،« نزار قبانی» را هم به میدان کشید و او نیز آثار در خور توجهی با موضوع فلسطین آفرید .

شعر فلسطین ، از آن به بعد در مناطق اشغالی محدود نماند ، «جواد جمیل ، احمد مطر و سعدی یوسف» و دیگر شاعران عراق هم به این جریان پیوستند . تا آن جا که در بیشتر کشورهای اسلامی این جریان ، شکل گرفت . در بین شاعران ایرانی نیز ، اگر چه دیر(۲)، اما با انقلاب اسلامی و ورود مفاهیم جدید دینی به شعر ، شعر فلسطین متولد شد.درسال‌های نزدیک به انقلاب«باتوجه به روح ظلم ستیزانقلاب که از اندیشه های حضرت امام خمینی به عنوان معمار انقلاب،درمبارزه با هرگونه ستم وتعدی نشأت می گرفت ،شاعرانقلاب نیز به این دریافت نزدیک شده،باتیغ شعر هرگونه ستم وستمگری رانشانه می رود.درکنارستم ستیزی ،حمایت از ملل مظلوم نیزحضوردارد.از آن جا که معمولا درکنارظالم،مظلومی نیز حضور دارد،بنابراین ستم ستیزی نوعی حمایت از مظلوم هم می باشد.» (کافی،۱۳۸۱:۱۴۷) .

در سال های آغازین انقلاب، به ویژه با انتخاب جمعه‌ی آخر ماه رمضان به عنوان روز جهانی قدس در سال ۵۸، مساله‌ی مقاومت فلسطین در شعر انقلاب جایگاهی ویژه تر یافت .این اهمیت در سراسر سال‌های جنگ نیز همراه شعر دفاع مقدس حفظ شد وآثار در خور توجهی به ویژه در قالب‌های سنتی ،با موضوع فلسطین وقدس سروده شد.

در شعر دهه‌ی ۶۰ ، حضور مفاهیم مرتبط با فلسطین به عنوان یکی از موضوع‌های اصلی شعر پایداری فارسی رو به اوج نهاد و شاعرانی چون : «حمید سبزواری ، علی معلم ، محمود شاهرخی (جذبه) ومهرداد اوستا » آثاری در خور این موضوع سرودند.در سال‌های بعد شاعران نسل‌های بعد شعر انقلاب نیز به فراوانی به این موضوع توجه نشان دادند وعلاوه بر سرایش فلسطینیات در قالب‌های سنتی ،شاعران جوان به قالب های نو نیز تمایلی ویژه نشان دادند.در این‌سال ها شاعرانی چون «علی رضا قزوه ، حمید رضا شکار سری ، حسین اسرافیلی» و دیگران به سرایش آثاری در این موضوع پرداختند .

در سال‌های دهه‌های هفتاد وهشتاد ،با توجه به علل برانگیزاننده ،شاعران جوان به شعر فلسطین روی آوردند،عللی چون:

۱- فراغت از جنگ ونیاز شاعران به موضوع های پایداری تازه وبِروز.

۲-نو شدن مفاهیم وقالب‌های فلسطینیات وتناسب آن با نیاز شاعران جوان.

۳-جهانی بودن موضوع فلسطین وقابلیت ترجمه پذیری آن.

۴-رخ دادن اتفاقات جدید با موضوع فلسطین وسرزمین های اطراف آن از قبیل آزاد سازی جنوب لبنان، کشتارهای متناوب اسرائیل در مناطق اشغالی،جنگ ۳۳ روزه ی حزب الله با اسرائیل و مقاومت ۲۲ روزه در غزه.

۵-ترجمه‌ی آثار شاعران فلسطین به فارسی و آشنایی شاعران فارسی با شعر مقاومت فلسطین. در این مورد تلاش های دفتر مقاومت حوزه ی هنری در دهه ی هفتاد و ترجمه های پیاپی موسی بیدج اثری فراوان داشت.

۶-برگزاری همایش ها وجشنواره های متعدد وموثر با موضوع مقاومت فلسطین ولبنان . جشنواره هایی از قبیل کنگره‌ی شعر دفاع مقدس(چند دوره) ،فراخوان سراسری شعر فلسطین(۱۳۸۳)،جشنواره‌ی بین المللی سلام نصرالله وسلام مقاومت (۱۳۸۵) و ...

۷-ادامه‌ی فعالیت ها ومبارزات قهرمانان فلسطینی در چارچوب گردان‌های عزالدین قسام، گردان های فتح، حرکت مقاومت اسلامی(حماس) وجنگ‌های روزمره ی حزب الله با نیروهای صهیونیست.

از آن جا که در سال های پس از انقلاب آثار زیادی در این موضوع و توسط شاعران ایرانی آفریده شده است وشباهت های مفهومی آثار عرب و فارسی در این آثار به خوبی دیده می شود ، در این پژوهش، با اختصار و ایجاز ، برآنیم که به مقایسه ی مفاهیم مشترک بین «فلسطینیات» مشهور عربی ، با آثارِ پس از انقلاب(مقایسه ی حدود ۲۵م شاعر فلسطینی سرا) بپردازیم . اگر چه شاید آثار آفریده شده در شعر فارسی به علت نوزا بودن هنوز پاسخ گوی توقعات ادبی ، در باره ی این موضوع نباشند.

۲)بررسی مفاهیم مشترک در فلسطینیات فارسی وعربی

ادبیات مقاومت جهان ، در بسترهای گوناگون شکل می گیرد . یکی از این بسترها گاه در سرزمین‌هایی خود را نشان می‌دهد که به اشغال نیروهای مهاجم درآمده اند . در چنین مواردی شعر مقاومت آن سرزمین اگر چه از دید ساکنان اصلی با گرایش‌های شدید میهنی و توصیف‌های ویژه‌ی آن مطرح می شود ، همین روایت‌ها ، از زبان شاعران کشورهای دیگر ، همراه با توصیف‌های دگرگونی دیده می شوند .

سرزمین‌های اشغال شده توسط نیروهای صهیونیستی که در درجه‌ی اول فلسطین را تشکیل می‌دهند ، در ادبیات جهان چنین جایگاهی را به خود اختصاص داده‌اند . در کنار آن لبنان و به ویژه منطقه‌ی جنوبی آن و گاه حاشیه‌های اشغال شده‌ی سوریه و اردن نیز گوشه ای از محدوده‌ی این سرزمین اشغال شده‌ی عربی را تشکیل می‌دهند ؛ که با توجه به فرهنگ متفاوت بین شاعران شعر فلسطین در قلمرو حکومت‌های اسلامی و هم‌چنین تفاوت نگرش به گرایش‌های میهنی و یا غیر میهنی در سروده‌ها، همراه با تفاوت اساسی تعبیرهای زبانی و زمانی ، توصیف های موجود در فلسطینیات را در آمیزه‌ای از تفاوت ها وتشابه ها جهت دهی کرده است که در ادامه به ارائه ی این شباهت‌ها وتفاوت‌ها،بین شعر های مقاومت فارسی وعربی با موضوع فلسطین می‌پردازیم .

۲-۱) توصیف های مربوط به واژه ی فلسطین و میهن

فلسطین ، به عنوان مرکز رویارویی جبهه‌های مخالف ، سهم قابل توجهی در توصیف‌ها ،چه فارس وچه عربی، دارد ، البته ، توصیف ها و تصویرهای مطرح شده درباره‌ی این موضوع ، تنها مربوط به نام فلسطین و یا میهن نیست . می توان مجموع این اشعار وتوصیف ها را نیز به صورت جداگانه طبقه بندی کرد و نمونه‌های مربوط را در شعرها مقایسه کرد وخلال این مقایسه ها ،ویژگی‌های موجود را دراشعار فلسطینی دریافت . در میان اشعار فارسی و عربی در پیوند با موضوع فلسطین ، توصیف های مربوط به خود واژه‌ی فلسطین به عنوان میهنی عربی، از پر کار بردترین ، توصیف‌های اشعار هستند ، ؛ برای مثال در شعر زیر از فدوی طوقان شاهد تعابیری درباره‌ی فلسطین هستیم که جنبه ای کاملا وطنی وملی دارد :

و جدتها فی یوم صحو جمیل / وجدتها بعد ضیاع طویل / جدیده التربه مخضوضره / ندیانه مزهره ./
... و جدتها بعد ضیاع طویل / غصنا طریا دایم الاخضرار / تاوی له الاطیار / فیحتویها فی حماه الظیل /
ان عبرت به یوما عاصفه / راعده من حوله راجفه / مال خفیفا تحتها وانحنی / اما مها لینا

(فدوی طوقان،۲۰۰۵:۱۸۰-۱۷۹)

این توصیف‌ها ، همان‌گونه که از واژه‌های آن مشخص است ، بیش تر به جنبه‌های طبیعی و تصویر زیبایی‌های سرزمینفلسطین پرداخته است . شاعر به آسمان صاف و زمین سرسبز اشاره می‌کند و پرندگان را توصیف می‌کند . اگر چه،این مفهوم این تمام شعر نیست ولی کلیت اثر، حول همین گونه تصاویر می‌گردد . این ویژگی،محدود به اشعار فدوی طوقان نیست و در شعر اغلب شاعران نسل اول ودوم فلسطین که زیبایی‌های طبیعی سرزمین خود را قبل از آوارگی و ویرانی‌ها دیده اند ،دیده می شود:

البحر یحکی للنجوم حکایت الوطن السجین

واللیل کالشحّاذ یطرق بالدموع وبالانین

ابواب غزه وهی مغلقه علی الشعب الحزین

فیحرّک الاحیاء نامو فوق انقاض السنین

معین بسیسو(ادب:۱۳۸۸)

در شعر بالا نیز، شاعر با استفاده از طبیعت ، به بیان معضلات وطن می پردازد. در شعر او دریا حکایت وطن زندانی شده واسیر را برای ستاره بیان می کند. شب نیز در حال سوگ و گریستن است و در هم ی این توصیف ها، مهم‌ترین مساله ، سوگ وطن است.چنان‌که دیده می‌شود ، شعر فدوی طوقان و معین بسیسو ، وطن را با روحیه‌ای سوگ آلود توصیف می‌کند؛ شیوه‌ای که در شاعران فلسطین به خوبی دیده می‌شود ،خواه در قالب‌های نو وخواه در قصیده‌های سنتی. مفاهیمی که محمود درویش در «قصیده الارض» نیز بیان می‌کند همین روی‌کرد کاملا وطنی را در فلسطینیات نشان می‌دهد:

بلادی البعیده عنی ..... کقلبی ! / بلادی القریبه منی .... کسجنی ! / ای میهن دور از من چون قلبم ! / ای میهن نزدیک به من چون زندانم ! (اسوار،۱۳۸۱: ۶۵۴)

در این شعر محمد درویش، توصیف‌های مربوط به وطن، ذهن ترشده اند و در ادامه ی همین شعر است که ویژگی‌های مفهومی دیگری مطرح می شوند،ویژگی‌هایی که تنها برای توصیف وطن وارد شعر او شده است :

فیا وطن الانبیاء ..... تکامل ! / پس ای میهن پیامبران ..... بر ببال !

و یا وطن الزارعین ..... تکامل / وای میهن بزرگران ..... بر ببال

و یا وطن الشهداء ..... تکامل / وای میهن شهیدان ..... بر ببال

و یا وطن الضائعین ..... تکامل / وای میهن گمگشتگان ..... بر ببال (همان :۷-۶۶۶)

دردیگر شعرهای وطنی محمود درویش نیز این روی‌کرد توصیفی،بومی وعاشقانه به وطن دیده می‌شود:

وطنم خشم غریبی برغم هاست/وکودکی ست که عید وبوسه می‌خواهد/وتوفان هایی است کزاتاقک زندان به تنگ آمده/وپیری است که برفرزندان وباغ خویش...می گرید /این سرزمین پوست استخوان من است/وقلب من/برچمنزارش همچو زنبور عسل به پرواز در می آید (درویش،۹۳:۱۳۸۸)

در این گونه اشعار،محمود درویش از شاعرانی است که به به‌ترین نحو از تصاویر محیط اطراف و پدیده‌های بومی برای سرایش شعر فلسطینی بهره می گیرد:

میهنم !ای عقابی کـه منقـار شـعله را /از لا بـه لای شـاخه هـای چـوب/در چـشمان فرومـی کند.../میهنم ،ما با زخم هایت زاده وبزرگ شدیم /وبلوط خوردیم ../ای عقابی که بی سبب در بند ها ره می‌سپاری (همان:۹۲)

در اشعار محمود درویش ،وطن،جایگاه همه ی خاطره هـا و دل مـشغولی هـای گذشـته است:

میهنم لذتی ست در دستبندها/بوسـه‌ی مـن در پـست فرسـتاده شـد/ومـن از میهـنم کـه مـرا سربرید /چیزی نمی خواهم /جزدستمال مادرم /وانگیزه های مرگی نو... (همان:۸۲)

حتی در توصیف های نزار قبانی هم اگرچـه شـاعری اصـلا سـوری اسـت و تمـایلات وطنی به فلسطین ندارد،تصویرهای زیبایی می توان یافت که فلسطین را به عنوان وطنش مطـرح می کند.در شعر او درباره ی فلسطین ،عشق وکودکی و شاعری ،همراه وطن مطرح می شوند :

فهذه بلادنا / فیها وجدنا منذ فجرالعمـر/ فیهـا لعبنـا ..... و عـشقنا ..... و کتبنـا الـشعر / ایـن سـرزمین ماسـت / در آن زاده شـدیم ، بـازی کـردیم ، عاشـق شـدیم و شـعر نوشـتیم (امامی،۱۳۷۲:۴۴)

درنمونه‌های ترجمه شده‌ی زیر از دیگر شاعران فلسطین نیز می توان تـصاویری عمیـق، در توصیف وطنشان دید.نکته ی تقریبا مشترک در این اشعار،گفتگوی خطـابی شـاعر بـا وطـن است :

ای سرزمین خدا / پیروزی ، روح خداست در خون مـاه فـوزی الاسمر(امامی،۱۳۷۲:۸۲)

کیست که همواره / چهره‌ی دوست داشتنی تو را در قلبش دارد ؟ / کیست که تـو را ترانـه می‌خواند ؟ . . کیست ؟ / غیر از من کسی هست ؟ . . ای وطن ! سمیح القاسم (همان: ۱۱۴)

چنان‌که در تمام این نمونه ها دیده می شود ،مهم‌ترین ویژگی شعرهـای شـاعران عـرب درباره‌ی فلسطین ،جنبه‌ی ملی-وطنی شعر هاست.در ایـن توصـیف‌هـا عـلاوه بـر ایـن جنبـه بـه ویژگی‌های بومی ومذهبی فلسطین نیز تا حدودی اشاره می شود:

یاارض النتوءات التی ترکل حتی کلمات/بلّغتها قوه الحلـم/ویـا ارض الجنودالکتبـه .../هـذه الحجره المقتربه .../من تری یدخل فیها؟ (یوسف،سعدی،۱۹۸۸:۱۲)

مشوع للضجه /هذا الوطن المغلوب/وملاذ للبهجه/لکن/للغرباء موسی حوامده (ادب:۱۳۸۸)

وانـت الاخـضر /الممتـد عبـر قحـط/المعـابیر/وانـت صـرخه /آخـر اللیـل/یـا فلـسطین ربتـا عوده(ادب:۱۳۸۸)

در اغلب این توصیف ها ،غربت ،ناامیدی و سیاهی دیده می شود:

ای وطنم/ای خاکی که در شب نیرنگ/شقه می شوی/وبامدادان/خبرگذاری ها پخشت می کنند/تکه تکه/ای چشم سرشار از خواب های سیاه.. (دحبور،۴۶:۱۳۷۵)

دلم قهوه ای سوخته است/آه ای وطن بـردار شـده ی مـن/آه ای وطـن بـر دار شـده ی مـن (القیسی،۲۹:۱۳۷۵)

چهره ام وطن است/آکنده از شهرهای شکست خورده/وبیرق های شکسته (همان:۳۸)

نام تو بوی حزن ویاسمن دارد/بوی ملت های نابود شده/آیا کمی درنـگ کـنم/وبرجـدایی خط بطلان بکشم/وبا سکوت فاجعه آمیز تو/قرارداد ببندم/تا کمی بر مهتابی هـای گریـه بیفتـیم /وروزهای گریخته‌مان را گردآوریم؟... (همان:۸۰)

پاسخم ده/زخم سرشار از نمک تورا می خوانم/فلـسطین مـن!/بانـگ برمیـدارم:/مـرا در آن آب کن /ودر قالب بریز/ فرزند توام/وفاجعه/گلویم را به مهمانی دشنه ها برده است

(توفیق زیاد،۸۸:۱۳۷۳)

چنان که در نمونه‌های گذشته دیده شد ، توصیف شاعران فلسطینی از آن‌جـا کـه بـر آمده از حس وطن دوستی است، جنبه‌ای درونی دارد .درخلال این توصیف‌هـای وطنـی اسـت که به عینیت‌های بومی و هم‌چنین ویرانه‌های وطـن در دوران اشـغال،تبعید،آوارگی و حتیعـشق نیز اشاره می‌شود . بر خلاف بسیاری از توصـیف‌هـای ایرانـی کـه بـه علـت دوری از فلـسطین وشرایط آن از این مفاهیم تهی است.درواقع شاعران ایرانـی بـه ویـژه در نـسل اول ،بـیش‌تـر بـه توصیف حس خود درباره‌ی فلسطین می پردازند :

ای هر کران دور ، وی هر کجا سوز / هر جا مغیلان زارغو لان کمان گیر ، با خصم مـزدور . . . ای مادر سرگشته ، وی گمگشته کودک / در زیر آتش ، در بارش رگبار ناوک / ای سـرو بالا دختر برگشته مژگان / بر تافته گیسوی مشکین . . . / ای هر کجا دام / وی هر زمـین کـین / بشکوه ای خاک "فلسطین" / ای سرزمین چشم بر هر سـو گـشاه / افـسوس ، افـسوس . . . / ای خانه ی متروک غمگین / آه ای "فلسطین" ؛ ای "فلسطین" /

مهرداد اوستا (صداقتگو،۱۳-۱۵:۱۳۷۲)

همان گونه که آشکار است ، شعر یاد شده سرشار از افسوس و ویرانی فلسطین است ؛البته با این تفاوت که افسوس شاعرانم فلسطینی بروطن کاملا درونی شده و وطنی است . بر عکس شعر زیر که بیش ترلحنی حماسی دارد

برآوازهای روستائی نی / فلسطین قهرمان / - جای – دیگری دارد

آرش بارانپور (صداقتگو،۳۵:۱۳۷۲)

در ادامه همین شعر نیز تعابیری می‌بینیم که به هیچ وجه برآمده از افسوس و سوگ نیستند :

بر آوازهای روستائی من / فلسطین جای دیگری دارد / نه سرزمینی ست / که بتوان در نقشه‌ی جهان انگشت بر آن نهاد و گفت / - اینجاست - . (همان :۳۶)

آرش باران پور از معدود شاعران نسل اول ودوم است که در توصیف فلسطین ،لحنی شبیه شاعران عرب دارد و به گونه ای بومی وقهرمانانه ،از ویرانی‌های آن سخن می گوید:

فلسطین معنای هزار ، هزار واژه‌ی گلگونه است / هزار ترانه‌ی غمبار و هزار ترانه‌ی مرگ / فلسطین / اینک / خود جهانی ست و / ..... فلسطین ، نه سرزمینی ست و نه واژه‌ای که بتوان آن را خواند و شناخت . (همان :۷-۳۶)

با این‌حال در این شعرها ، فلسطین میهنی نیست که باید برای آن شعر سرود ، بلکه نمادی از مقاومت و مظلومیت جهان است . برای همین، در شعر شاعران ایرانی رنگی بی تر نمادین دارد.در شعر زیر تکارا واژه های نمادینی چون«سرخ وجاده» به خوبی می تواند این نظر را تایید کند:

در جاده ها عبور تماشائی تو بود / در جاده‌های حادثه / در جاده‌های سرخ / و جاده ها / همه تکرار نام توست ضیاءالدین ترابی(همان :۴۲)

در شعر شاعران ایرانی نسل اول ، حتی گاه فلسطین ردیف شعر می شود.این گونه شعرها به شیوه ای سنتی فلسطین را با تلمیح های دینی توصیف می کنند،تکرار نام فلسطین در جایگاه ردیف ؛کاملا بیان‌گر جایگاه محتوایی آن در شعر نسل اول انقلاب است :

تو نخستین قبله اهل ولا یی ، ای فلسطین

مرکز اسرار و انوار خدایی ، ای فلسطین

مهبط نور و مقام قدس و مشکات حقایق

مهد پاکان مضجع اهل سخایی ، ای فلسطین

محمدعلی مردانی(همان :۱۳۷)

این گونه تلمیح ها درشعرهای سنتی شاعران نسل‌های بعد هم به گونه ای متفاوت دیده می‌شود :

ای سرزمین خاطره ها دوست دارمت

قدرتمام خاک خدا دوست دارمت

هرچند دوری آه صدا می کنم تورا

یک روز می‌رسد که رها می کنم تورا

از شعله ،گل به سینه‌ی آیینه بسته ای

ققنوس‌وار در دل آتش نشسته ای

ای هق هق شکسته به حجم صدای من

ای قب له‌ی قبیله‌ی دردآشنای من ....

ای مهبط مطهر پیغمبران پاک

ای تکیه گاه قامت دردآشنای خاک

بابک عارفی(محمدی، ۱۰۰-۱۰۱:۱۳۷۷)

باید توجه داشت که این شیوه‌ی ساده در انعکاس مفاهیم مربوط به فلسطین در شعر فارسی در سال‌های پس از جنگ و به ویژه در شعر شاعران نوسرا،تحت تاثیر آثار فاخر ادبیات عرب کاملا دگرگونه شده است ودر آثار نوفارسی نگاهی بومی‌تر از شعر فلسطین دیده می‌شود:

خدا مراسنگ آفرید/که خستگی دست هات را بوسه بزنم/کشیدگی بازوانت را /پرتِ تانک شوم /خدا مرا زیتون آفرید/تا بلندی قامتت را قد بکشم /بازور باشم و/طول و عرض مقدس دست ها ت را باور کنم/خدامرا رود آفرید/تا خستگی چشم هات را گریه کنم /پخشِ رگ هات شوم،/رنگ گونه هات بمانم/خدا مرا بیابان آفرید /تا در بی پناهی ام مأوا بگیری /بی کسی هات را/شریک خستگی هات باشم /خدا مرا فلسطین آفرید /تا از کرانه های غربی دامنت/دوستت دارم پرتاب کنی /تا از صلبی سنگ هام/کلمه های مقدس زیتون برویاند/ورود ها پناه بی پناهی بیابان هام باشند/خدا مرا فلسطین آفرید .

هاشم کرونی (جعفری حسینی ،۱۳۳-۱۳۴:۱۳۸۵)

دراین گونه از آثار حتی به رویداد های تاریخی فلسطین هم اشاره می شود که در بومی‌تر کردن شعر برای مخاطب موثر است :

سرزمینی/باداغی از یک سپتامبرسیاه/شناسنامه ی المثنی می گیرد/ونام خانوادگی اش را فلسطینی می کند/ودرکمپ های بی پناهی /نهال های اهدایی سربی می کارد/به زیر خاک سرخش/بی تردید/یک فلسطین خفته است

محمدمهدی محمدی(کافی،۱۴۹: ۱۳۸۰)

این گونه توصیف‌ها علاوه برتوجه به جنبه‌های بومی شعر فلسطین، تنوع ویژه ای نیز در تصاویر دارند:

فلسطین شکوفه می کند درباران خون ونمک/عروس می‌شود در توفان نیزه وخنجر/خیمه م زند چون سایه درشب ...(قزوه، ۱۵۰-۱۴۹:۱۳۸۴)

گاه هم مفهوم وطنی فلسطین، در شعر شاعران زن ،تصویری زنانه می‌یابد:

فلسطین هم-درست مثل من-/زنی است/باپاهای خون آلود/هزاران بارهم که برخاک بیفتد/دوباره برمی خیزد طیبه نیکو(اسرافیلی،۴۰۹:۱۳۸۵)

اگر چه ، شاعران فارسی در توصیف‌هاشان و در استواری و انتخاب کلمات ، هیچ گاه به موفقیت اشعار شاعران فلسطین دست نیافته اند . به ندرت پیش می آید حس مهر به وطن در فلسطینیات فارسی با نگاهی هنرمندانه، وجود داشته باشد:

سرزمین مرا/گنجشک های بی آشیان می شناسند /سرزمین مرا /درخت های شکسته/سیم های خاردار می شناسند/سرزمین من برای پوتین های تجاوزگران بی شرم/نام ناآشنایی است/سرزمین من/سجده گاه خمپاره هاست/سرزمین من/سرزمین تانک هاست/بگذار نام سرزمینم را فریاد کنم/...فلسطین.فلسطین بی پناه/فلسطین مظلوم/فلسطین آتش وسنگ /فلسطین /ای سرزمین تلخ زیتون ونارنج تیمورآقامحمدی(اسرافیلی،۲۹:۱۳۸۴-۲۸)

نکته‌ی جالب توجه درباره‌ی شعر فلسطین در ادبیات پس از انقلاب، سرایش شعر در لهجه‌ها وگویش های پارسی با این موضوع است.برای مثال چند بیتی از شعر زیر که به لهجه‌ی ترکی سروده شده است:

ای تیغ جفادن جگری پاره فلسطین اللی ایلدی گزیر ملتین آواره فلسطین

ایندی آیلیب بیرمیلیارد آدلی مسلمان ناچار ائده غاصب لره بیرچاره فلسطین

بیت الله جعفری(اسرافیلی،۳۲۹:۱۳۸۵)

۲-۲) توصیف های ویژه ی قدس و مسجدالاقصی

قدس ، نمادی جاویدان از فلسطین است . اگر چه شاعران فلسطینی در سروده های خود ، کم‌تر به این واژه توجه کرده اند و مسجد الاقصی تنها گوشه ای از مفاهیم شعر مقاومت آنان را تشکیل می دهد ، ؛ در شعر شاعران ایرانی ، این نماد ، حتی بیش‌تر از خود فلسطین ، به کار برده شده است ؛ البته ، شاعران عرب نیز از این توصیف‌ها بی‌بهره نیستند :

القدس علی درب الآلام/تُجلدُتحت صلیب المحنه/تنزف تحت یدالجلّاد/والعالم قلبٌ منغلقٌ/دون المأساء/...لم یرفع فی المحنه شمعه/لم یذرف حتی دمعه/تغسل فی القس الحزان/...وانطلق یدنِّس طهر القدس/شیطانیاًملعوناً،یمقته الشیطان (فدوی طوقان،۲۰۰۵:۴۵۰)

در شعر فدوی طوقان ،قدس ورودی و دروازه ی اندوه هاست و بر صلیب محنت ورنج آویخته شده است.این گونه توصیف ها بیان گر اوضاع بحرانی قدس در دوران شاعر آن است.در شعر شاعران دوره های بعد چون محمود درویش هم ،قدس با نگاهی خاص خود او در شعر مطرح می شود:

تحیا بلادی / من الصفر حتی الجلیل / و یحلمن بالقدس بعد امتحان الربیع و طرد الغزاه / زنده باد سرزمین من / از صفر تا الجلیل / و رؤیای قدس را در پس آزمون بهار و بیرون راندن اشغالگران در سر می پرورند . محمود درویش (اسوار،۱۳۸۱:۲-۶۶۳)

در اشعار محمود درویش،توصیف ها غنی و برخاسته از حسی وطنی است؛توصیف هایی که علاوه بر نشان دادن بحران قدس،تجلیات بومی را نیز به خوبی در تصاویر نشان می دهد:

قدس و شهرهای گم شده / جز شتری نیستند / که توحش سوارش شده است ، / و به سوی سلطه‌ی گرسنه / پیش می رود / قدس و شهرهای گم شده / جز منبری برای سخنرانی / و امانت سرایی ، برای اندوه نیستند / قدس و شهرهای گم شده / جز شیشه ی شراب و صندوق توتون نیست ، .... اما وطن من است (همان :۱۹۳)

سمیح القاسم نیز در قدس دنبال قاتلان یتیمان وبه صلیب کشندگان صلح می گردد:

یا اله الانتقام! /یا اله الانتقام اظهر....ورُدَّ الخیلاء!/رُدَّ من یذبح فی القدس الیتامی/والثکالی والایامی.../ردَّ من یظلم میراثک/من یصلب فی القدس السلاما (سمیح القاسم،۲۰۰۴:۱۳۸)

قدس در شعر شاعران عرب مظهر ویرانی و غصب شدگی است .البته برخلاف شاعران فارسی که گاه قدس را همه ی فلسطین می دانند ،در شعر عرب ،قدس نیز تنها یکی از شهرهای فلسطین است وبه همین دلیل بیش از آن که اهمیت دینی داشته باشد اهمیت بومی وملی دارد.درمیان این توصیف هاست که تصاویری بسیار بکر دیده می شود.جایگاه قافیه ها و انتخاب موسیقایی واژه ها در شعر زیر از نزار قبانب یکی از ویژگی های قابل توجه فلسطینیات عربی است :

المسجد الاقصی شهیدٌ جدید / مسجد اقصی شهید تازه ای است

نُضیفهُ إلی حساب العتیق / آن را به حساب گذشته می گذاریم

و لیست النارُ ، و لیسَ الحریق / آتش چیزی نیست ، شعله چیزی نیست

سوی قنادیلَ تُضیءُ الطریق ... / جز چراغهایی که که راه را روشن می‌کنند

نزار قبانی ،(امامی،۱۳۷۲: ۴۵)

توجه به رویدادهای تاریخی و تلمیح‌های مربوط نیز در شعر قدسِ شاعران عرب فراوانی‌ای درخور دارد.توصیف های زیر کاملا برآمده از تلمیحات دینی در پیوند با قدس شریف است:

.... در تو از محمد (ص) و مسیح (ع) پرسیدم / ای قدس / ای شعری که رسولان / از آن می جوشند / ای کوتاهترین راه / بین آسمان و زمین / ای قدس / ای گلدسته ی شریعت ها / ای کودک زیبایی که انگشتانت سوخته است / چشمانت غمگین است / ای شهر مریم ،/ ای واحه ی پر سایه که رسول از آن می گذرد نزارقبانی(همان:۳۹-۴۰)

و یا در ترجمه ی شعرزیر از جواد جمیل :

یکبار داد زدی و گفتی / شکل قدس / شبیه حدقه های خدای جنگ است ، / و گفتی : / رنگ قدس / به رنگ غروب روزی است / که مسیح (ع) مصلوب شد . جواد جمیل(همان:۲۰)

حتی در شعر شاعران عراقی ، مثل احمد مطر هم ، قدس جایگاه ویژه ای دارد :

ای قدس / ای بانوی من ! / مرا ببخش / برایم دو دست نیست / و اسلحه ای ندارم / برایم میدانی نیست / و تمام دارایی ام / یک زبان است . احمدمطر (همان :۶۹)

در شعر شاعران گمنام و سطح دوی فلسطین نیز،قدس جایگاهی همین‌گونه دارد:

سجّل انا القدس/انا ارضُ النُّبوات/انا زهر المدارات/انا درر المدائن والقلوب الغضبه الحیه /انا للمجد عنوانٌ واهدابی عربیه /انا درب البطولات/انا باب الحضارات/...سجل انا القدس/انا الانوار المشرعه/انا للغاصب النیران مشرعه/اتا التاریخُ والامجادُ والحاضر/انا الاسوار انشوده /انا عربیهٌ حره /انا اسطوره الثوره/ انا الانسان/انا الاحزان.... ایمن اللبدی(ادب:۱۳۸۸)

توصیف های شاعران عرب به ویژه محمود درویش درباره‌ی قدس ،همیشه تلخ ، گزنده و واقع‌گرا است ؛ اما حس میهن‌پرستی او و وطن دوستی‌اش همواره در شعرهای او موج می‌زند . اگرچه توصیف شاعران ایرانی ، به ویژه در سال‌های جدید ، تغییراتی شگرف داشته است ؛ اما «قدس» ، هما طور که گفتیم ، در شعر ایرانی ، تصویری بیش‌تر نمادگرا دارد ، تا واقعیت گرا و گویی که قدس ، صندوقچه‌ی درد جامعه‌ی مظلوم بشری است .

قدس،خونِ یحیی در دل تشت است/قصه ی یوسف درون چاه../باردیگر نیز می گویم /سیدی زخمی است اینک قدس (قزوه،۱۳۸۷:۱۳۸-۱۳۷)

برخشت خشت کنگره ی قدس ، قدسیان در انتـــــظار دیدن اینان نشسته اند

زکریا اخلاقی(مجله ی سروش ۶۴/۵/۱۹)

گرفته آتش کین در حریم خانه ی قدس

که دود آه از آن قـــــبله گاه می آید

عباس براتی پور(کیاسری،۲۸:۱۳۷۲)

درشعر شاعران جوان و نسل های بعد به ویژه آنان که در قالب های نو شعر می سرایند،تحت تاثیر ترجمه‌ها حضور قدس کمی بومی ترشده وتاحدودی رنگ عینی یافته است و از حالت نمادین خارج شده است:

هرگز ندیده ام / گریه ی پرنده ای کوچک را / در زمستانی خشک / تنها در سرزمین مقدست ، باران پور(همان :۳۳)

برادر ! / هیچ نمی دانم / بهار هیچ گاه در سرزمین مقدست / ظهور می کند ، (همان :۳۹)

آه ای قدس / ای تکه ی جدا شده از قلب من / زنده نگاهت داشته اند

محمد حسین جعفریان (همان:۵۷)

در شعر فارسی پس از انقلاب ، آن چنان که آشکار است ، آثار آزاد ؛ درون مایه‌هایی شبیه‌تر به شعر شاعران فلسطینی دارند ؛ تا آن‌جا که گاه ، شعر آنان نیز رنگ و بوی یک شعر وطنی می‌گیرد و قدس به عنوان وطنی با همان جلوه های تاریخی ، جغرافیایی و و فرهنگی معرفی می‌شود :

می نگرم که چگونه همچون ظرفی شده ای / که در تو خرما به ما تعارف می کنند / می نگرم اما از من نخواه .. .. (همان ، ص۵۸)

یکی دیگر از جلوه‌های قدس در شعر فلسطین فارسی ،اشاره به تلمیح‌هایی است که در پیوند با تاریخ قدس دیده می‌شوند.این تلمیح‌ها بیش تر در قالب‌های سنتی دیده می‌شوند ؛ولی به هرحال فراوانی آن ها در شعر فارسی به تناسب شعر عربی بیش‌تر است:

من فرزندانم را دوست دارم/که آنان نیز مرا/اولین قبله ی مسلمین/دردلم قرار دارد/جای جای پیکرم/خاطرا تانبیای خداست/داستان ابراهیم/تولد عیسی/هجرت موسی/معراج پیامبر.. (تقی پور ۱۳۶۸:۲۲-۲۱)

این تلمیح‌ها چنان‌که گفتیم در شعر شاعران نسل اول و در قالب های سنتی به ویژه مثنوی بیش‌تردیده می شود:

ای مهبط افلاکیان ای ارض موعود وی معبد خاص خدا ای گنج مقصود
ای زایرت درلیله الاسرا محمد با قول «بارکنا»تورا بستوده ایزد
ای قدس ای آزاده از تیر شقاوت وی نای تو مجروح از چنگ قساوت
ای زخم ها از خنجر بیداد خورده وی قلبت از ماتم درون سینه مرده

(محمود شاهرخی(اسرافیلی،۱۳۸۴:۱۰۵)

در میان شاعران انقلاب محمود شاهرخی(جذبه)بیش از دیگران به این گونه اشاره‌ها وتلمیح های بیش‌تر دینی، توجه کرده است:

در شأن تو گفت پاک یزدان بارکنا حوله به قرآن
در نعت تو وادی مقدس فاخلع نعلیک ، قول حق بس...
موسی است زکوی تو شبانی یحیی شاگرد ترزبانی
عیسی که همه دل است ودیده طفلی است به مهدت آرمیده
ای قدس اسیر رنج دیده ای محنت بی کران کشیده

(همان:۱۱۲-۱۱۱)

شعر زیر از محمد علی معلم هم چارچوبی این گونه دارد :

ای عرصـــه ی بلنـــد فرومایگـــان ســـست ای قدس ای بلاد خـدا ؛ قبلیـه ی نخـست !
ای چشمه سار جوشش عزم پیمـــــــبران ای ساحت مقدس بـزم پیمبـران

معلم(صداقتگو،۱۰۷:۱۳۷۲)

سرودن شعر ، با اشاره ی مستقیم و یا غیر مستقیم به مسجد الاقصی ، در شاعران نـسل سوم پس از انقلاب نیز به خوبی به چشم می‌خورد ، اگرچه با گسترش مفاهیم عینی در اشعار ، این فلسطینیات بیش‌تر به آثار آفریده شده در مناطق اشغالی نزدیک شده انـد . دربـیش‌تـر ایـن سروده ها قدس وفلسطین جای هم به کارمی‌روندو شاعر در آن‌ها قدس را مـورد خطـاب قـرار می‌دهد:

ای قـــــدس،ای نوای یتیـــم گلوی من ای قبـــله ی قبیله ی من ،آبروی من
ای سرزمین گم شـــده در متن خواب ها زیبـــاتراز ترانه‌ی عریان آب هـــا ...

بابک عارفی(محمدی،۱۰۲:۱۳۷۷)

نفس ویران شده در حنجره ی من ای قدس اولین خانه ی بی پنجره ی من ای قدس

حسین هدایتی(اسرافیلی،۴۱۶:۱۳۸۵)

۲-۳)اشاره به دیگر شهرهای فلسطین

قدس ، در بین دیگر شهرهای فلسطین ، مرکزیت دارد ؛ اما چه شاعران عرب و چه شاعران فارسی زبان ، در توصیف‌های خود ، بارها و بارها به ذکر دیگر شهرها و مکان‌های اشغال شـده وارودگاه ها پرداخته انـد . «کفرنـاحوم» ، «کفرقاسـم» ، «صـبرا» ، «شـتیلا» ، «زعتـر» ، «ناصـره» ، «اریحا» و حتی «حیفا» و حتی «تل آویو» و بسیاری دیگر از مناطق اشغال شده ، در این آثـار بـه چـشم مـی‌خورنـد کـه سـهمی ویـژه در توصـیف مفهومی،خیـالی و بـه ویـژه در بـومی کـردن فلسطینیات دارند :

و یلمع وجهـی و وجهـک حیفـا و عرسـا / و رخـسار مـن و تـو در جلـوه ی حیفـا و جـشن می‌درخشد . محمددرویش(اسوار،۶۵۸:۱۳۸۱)

إن الشعوب ستدخل هذالکتاب و تأفل شمس اریحا بدون طقوس . خلـق هـا در ایـن کتـاب خواهند شد و خورشید اریحا بی آیین فرو خواهد شد . (همان:۶۶۶)

فابتعدت عن الندی و المشهد البحری / تل الزعتر الخیمه / و از شبنم و کناره ی دریای هول و از تل زعتر ، خیمه ی آوارگی دوری گزیدم . (ادب:۱۳۸۸)

و حیفا من هنا بدأت / و أحمد سلم الکرمل / و حیفا از این جا آغاز شد و احمد نردبان کرمل است . (همان)

لو ترکت الجنین ثلاثین یوماً / إذاً لتغیرت الاحتمالات : / قد ینتهی الاحتلال / اگر جنین راسی روز مهلت داده بودی / احتمال های دیگری بود : / شاید اشغال به پایان می رسید .

(درویش،۲۰۰۷:۲۱)

در میان این مناطق،«کفر قاسم» فراوانی قابل توجهی در اشعاردارد:

ای کفر قاسم /به زودی از تابوت شهدا،پرچمی برافراشته خواهد شدد/که خواهد گفت:بایستید ! بایستید ! (درویش،۱۳۵۸:۷۷)

تمایل به سرایش برای کفرقاسم ،به دلیل قتل عامی تاریخی است که در سال ۱۹۵۶ در این روستا اتفاق افتاده است.دراشعار ویژه ی کفر قاسم،تصاویر و واژه های بومی نقشی تعیین کننده دارند:

کفرقاسم /دهکده ای ست که گندم وگل های بنفشه را/وعروسی کبوتران را/به رویا می بیند/بدروید آن هارا به یکبار/بدرویدشان /ودرو کردند آن ها را (همان:۶۷)

واحفر/کفر قاسم لست انساها/واحفر/دیر یاسین تشرش فیَّ ذکراها (توفیق زیاد،۲۰۰۰:۲۹۱)

یا در شعر «کفر قاسم»که توفیق زیاد ویرانی تاریخی آن‌جا را به سوگ وتوصیف می‌نشیند. شعری طولانی با مطلع زیر:

الا اتاک حدیث الملاحم؟/وذبح الاناسی ذبح البهائم/وقصه شعب تمس:/حصاد الجماجم/ ومسرحها.../قریه.../اسمها:/کفرقاسم...؟/... ..(توفیق زیاد،۲۰۰۰:۳۰۶)

یا شعر کفر قاسم از آثار ابتدایی سمیح القاسم که ویرانی این شهر را غم‌بار توصیف می‌کند:

لا نُصبَ..لا زهره ...لا تذکار/لا بیت شعر یؤنس القتلی ولا استار/لا خرقه مخضوبه بالدم من قمیص/کان علی اخوتنا الابرار/لا حجرٌ خُطَّتً به اسماؤهم/لا شیء ...یا للعار!!/اشباحهم ما برحت تدور/تنبش فی انقاض کفرقاسم القبور (سمیح القاسم،۲۰۰۴:۳۳)

او در شعر «کرمئیل» هم به توصیف عمیق ویرانی های این شهر می پردازد:

غدا...یا قصوراً رست فی القبور/غدا یا ملاهی...غدا یا شقاء/سیذکر هذا التراب،سیذکرُ/انّا منحناهُ لون الدماء.... (همان: ۹۰)

دربسیاری از ترجمه های شعر فلسطینی به فارسی،این گونه اشاره‌ها به شهر ها ومکان‌های خاص فلسطین دیده می شود.این گونه ترجمه‌ها در سال های پس از جنگ تاثیر شگرفی بر فلسطینیات فارسی نهاده است:

خواب می بینم/برکوه کرمل فراز می شویم/شکوفه های سرخ وزرد وروشن را/دسته دسته می‌چینیم (القیسی،۱۹:۱۳۷۵)

حیفا شایسته ی سوگواری ست/حیفاشایسته ی زندان وتبعید است/قافله واسبان سرخش/شایسته ی صلای ساربان هاست. (همان:۱۳)

ای جوان نقابدار ما ! / کجا پنهان کردی / چهره ی شکست را / در باغ های حیفای قدیمی؟ / در گلوله و هراس و خون ؟ / پشت دیوارهای الجلیل ویران ؟

جواد جمیل(امامی،۱۹:۱۳۷۲)

ویژگی اصلی این اشعار ترجمه شده،که رفته رفته در دهه ی ۸۰ وارد شعر فارسی نیز شد،پدیده ها و واژه های بومی قراوانی است که در آن ها حضور دارد:

آه ، ای خون پاک ! / آه ای گلدسته ی انکار / در میدان «ناصره» ! (همان:۲۹)

و همه ی اسب ها ... / گردن های بلندشان را / به سوی آفتاب بالا می کشیدند / و به سوی باغ های اریحا / می دویدند .... می دویدند .... می دویدند نزارقبانی(همان ، ص۶۰)

اشاره به مکان ها و شهرها در این آثار ، بیش تر جنبه‌ی توصیف زیبایی‌های گذشته دارد و غربت اکنون را بیان می‌کند ، اما در این میان ، سمیح القاسم به گونه‌ای با حماسه و مقاومت از مکان‌های اشغال شده، سخن به میان می‌آورد :

به رغم شب خواری / و شب ستم / گروه جهاد ، سررسید / ای کفر قاسم !

سمیح القاسم(همان:۱۰۷)

آمدیم /از جلیل مقاوم / و کرمل پایدار / چونان شعله ای که / پایگاه ستم را در خلقه می گیرد .

(همان:۱۰۶)

از دیگر شاعران فلسطین ،سعدی یوسف تلخی روز مرگی را به خوبی در هویت فلسطینی رخنه کرده می‌بیند ، آن جاست که حتی در توصیف شهرها هم ، همین گونه سخن می گوید . درمقابل توصیف های حماسی سمیح ،شعر های سعدی یوسف تلخی یاس آوری دارند:

«شهر» / تل زعتر سقوط کرد / در جرعه های شراب سرد / تل زعتر قیام کرد / در یک اشتهای جنسی / به دنبال ویلای زنی زناکار / در انتهای شب . سعدی یوسف (همان :۱۴۹)

در شعر معاصر فلسطین همه چیز در توصیف شهرها دگرگونه شده است؛ با این‌حال در سال‌های پس از بالفور نیز،برخی از شاعران کهن‌سرا هنوز به شیوه‌ای تغزلی وسنتی به توصیف ومعرفی شهرهای فلسطین می پردازند؛گویا هیچ اتفاقی در این سرزمین نیفتاده است وهمه به خوشی وسلامت در خانه‌های خود زندگی می کنند.این توصیفات بیش تر در قالب های کهن وبه همان شیوه ی سنتی اشعار دوران اموی وعباسی سروده می شود ،مثل توصیف زیر از عبدالرحمان بارود:

الهبت لوعه القلوبِ الخليلُ — فهی نارٌ من المآقی تَسيل
يومُ باروخَ والسَّجاجيدُ غرقی — فی دم الساجدينَ يومٌ مهول
...فی جبالِ الخليلِ للنّور بحرٌ — فيه تشفی الارواحُ وهو عليل...
آه يا مسجدَ الخليلِ ومن حُم- — رِ النّوافير فيک تجری سيول
شقَّ جنكيزُ فی لحومِ المصلی- — نَ طوريقا... لكی يمرُّ المغولُ

عبدالرحمان بارود(ادب:۱۳۸۸)

شعر عبدالرحمان بارود علاوه بر توصیف هایش در سه بیت اول که بیس تر تغزلی وسنتی است،در دوبیت آخر تاحدودی به مفاهیمی مرتبط با وضعیت کنونی الخلیل می‌پردازد. توصیف زیر از حسن البحیری درباره‌ی بهار حیفا کاملا تغزلی است. در این شعر،سراینده به جای این که به مشکلات معاصر فلسطین توجه کند هم چون ابن نواس، از جشن مهرگان وآواز اغانی و حریر خسروانی سخن می گوید:

بعطرک فاحَ نفحُ ربيع حيفا — ربيعِ الحبِّ فی زهر المغانی
فماجُ تألُّقا ...وسنی...وطيبا — وعاد بدفءِ احضان الحنانِ
علی ما امتدَّ من شُطآنِ رمل — وثيرٍ كالحريرِ الخسروانی
علی المَرجِ المُقيمِ الخيرُ فيه — لعُرسٍ جناهُ اسنی مهرجانِ
علی السّفح المطرّزِ بالامانی — علی الجبل الموشّح بالاغانی...

حسن البحیری(ادب:۱۳۸۸)

چنان‌که دیدیم ،درشعر شاعران عرب ،مناطق وشهرهای فلسطین جلوه‌ای زنده،پویا و کاملا بومی دارند؛اما در شعر شاعران ایرانی و به ویژه شاعران سنتی‌سرا(دهه های ۵۰ و۶۰) ، شهرهای فلسطین با بیان کشتارها و آوارگی ها و ویران ها توصیف می‌شوند و گاه شاعر تنها نامی از مکان‌های اشغالی می‌آورد تا نمادی از فلسطین ارائه کرده باشد:

از قدس تا بیت اللحم / از آن جا تا نابلس و طولکرم / از جنین تا ناصره / و از آن جا تا رام الله و صفد و جلیل / و از جلیل تا حیفا ، یافا ، خان یونس / و تا رفح و جنوب (بندر مرشرش) ایلات/ دیریاسین کمرم را شکست و کفر قاسم / همیشه در خاطرم زنده است .

محمد تقی تقی پور(صداقتگو،۱۳۷۲:۵۰)

آه ، کفر قاسم / صور ! / صبرا ! / شتیلا / شما دیگر بذری نیستند در اندیشه هایمان .

محمدحسین جعفریان(همان:۵۸)

بسیاری از اشعارفارسی ، همین‌گونه و به صورتی خالی از هنر آفرینی‌ها و توصیف‌های شاعرانه ، تنها به بیان نام شهرها می‌پردازند ؛ اما گاه در اشعاری دیگر ، از این نام‌ها هنرمندانه‌تر یاد می‌شود.این شیوه ی استفاده بیش ازهمه در ۱۰ سال اخیر در بین شاعران انقلاب رواج یافته است :

انجیرها برای تو کل می زنند و بعد، معمارهای خسته هتل می زنند و بعد
فریاد نخ نمای تو را عنکبوت ها، از حلق «الخلیل» به «تشرین» می آورند
(حیدری آل کثیر، سرفه ی خونین، ۱۳۸۶: ۱۷)

کسی نگفت/این رنگین کمان/باران خون کیست؟/درالخلیل/گل یاسمن را دست بند زدند (قزوه،۸۸:۱۳۸۴)

اشغال گران اما/به افتخار«غزه –اریحا»/الخلیل را/دست بند زدند (همان:۹۳)

توفانی ازبقیع می آید/ازمسجد الخلیل/از قدس/از ام القری/از پای کوه ابوقبیس (همان:۹۵)

در شعر دوران جنگ نیز ،گاه بیان شاعرانه از مکان های مرتبط با فلسطین در شعر فارسی دیده می‌شود:

گنجشک های حنجره خونین ناصره / از شط آتش و شقایق و شیون گذشته اند / و برای چیدن انجیرهای سبز شتیلا / از سیم های خاردار مسجد الاقصی / زخم هلال و داغ ستاره گرفته اند / ... از کرانه یافا تا به مسلخ حیفا / انارهای باغ یاسین و نابلس را / در پنجه می فشارد

منوچهر جراح زاده(صداقتگو،۴:۱۳۷۲-۷۳)

با همه‌ی سعیی که شاعران فارسی در بومی سازی شعر فلسطین کرده اند، گویا بسیاری از این سروده ها از روی نقشه های جغرافیایی پاک نویس شده اند و ارزشی دیگر جز این موارد در آوردن نام‌های خاص ندارند ؛ البته گاه، در زبان سنتی یک مثنوی ، از شاعری تقریباً کهن‌سال مثل حمیدسبزواری، این شهرها در شعرروحی حماسی می گیرند وتبعا شاعرانه :

سینا و طور و غزه را بلعید با هم — ما خفته و او در تهاجم قدس را ، هم
جولان به جولانی دگر بگرفت از ما — ما ندیم ما سرگشته و او قدس و سینا
جانان من برخیز بر جولان برانیم — زآنجا به جولان تا خط لبنان برانیم
آنجا که جولان گاه اولاد یهود است — آنجا که قربان گاه زعتر ، صور ، صید است
آنجا که هر جایش شهیدی خفته دارد — آنجا که هر کویش غم بنهفته دارد

حمید سبزواری(همان :۸۳-۸۲)

دراین میان گاه ، از تل آویو هم سخن به میان می آید:

و نخلستان ، نخلستان شقایق / بر سنگفرش کوچه های تل آویو می روید .

مصطفی علی پور(همان:۱۳۰)

استقبال شاعران انقلاب از این مفاهیم تا جایی پیش می‌رود که برخی شاعران ، مثل یوسف علی میر شکاک حتی سروده‌هایی مجزا برای شهرهایی از قبیل ، بیت اللحم ، ناصره و اورشلیم می گویند ، مثلاً چند سطر زیرازسروده ی ناصره‌ی او :

آغاز من / کدام باتلاقی بود ؟ / ای باتلاق آفتاب های جهان ! / ای زن سکونت مردابی / تاریخ تازیانه و کنیزان ! روز سیاه بخت عروسان شرق / در قرن های تاریک !

میرشکاک(همان:۱۱۴)

نمونه‌های یافت شده در شعر فارسی بسیار است . در حقیقت این شیوه ، یکی از ویژگی‌های اشعار مقاومت فلسطین در ادبیات فارسی است ، که اگرچه در آغاز انقلاب به صورتی گسترده استفاده شده است ؛در سال‌های اخیر هم ، به ویژه در شعر شاعران نسل سوم ، به شیوه ای متفاوت و نوتر استفاده می شود :

وای / اگر بدانی عید چه مزه ای دارد .... ! / بچه های طولکرم / نیم قرن است که / منتظر عیدند/ در ناصره هم / تقریباً همین طور است / در قدس هم ...

محمدمرادی(قزوه،۱۳۸۶:۴-۶۳)

درسال‌های اخیر به ویژه درپی مقاومت‌های مردم غـزه،این شـهر اهمیتـی ویـژه در شـعر فارسی یافته است ومی توان آن را ژر بسامد ترین مکان های فلسطین در اشعار بـا ایـن موضـوع دانست:

با غزه از دوباره شکفتن سخن بگو　　از سرخ سرخ بستر پرخون بلند شو

احمدرضا عبادی(اسرافیلی،۳۶۵:۱۳۸۵)

این توجه پس از مقاومـت ۲۲ روزه در سـال ۱۳۸۷ شمـسی ،اهمیتـی روزافـزون گرفـت چنان‌که موجی از سرایش شعر دروصف حماسه آفرینی‌های مردم غزه به ویژه درغالب ربـاعی شکل گرفت.دراغلب رباعی‌های موجود در مجموعه ی «سیب و زیتون» که پـس از ایـن واقعـه سروده شده و با دوترجمه ی عربی و انگلیسی چاپ شـده اسـت،می‌تـوان نـام وتوصـیف هـا ی مربوط این شهر را دید که گاه بسیار شاعرانه اند:

درغـــزه برادرانـــمان را کشتند　　انگار نه انـــــگار مسلمـــان هستیم

میلاد عرفان پور(دفتر اعزام،۲۲:۱۳۸۸)

مفهوم کناری این رباعی ها سوگ وغم است:

هرقدر بگوییم در این باره کم است　　از غزه هرآنچه می‌رســـد موج غم است

سید علی اصغر علوی(همان:۴۴)

غزه...آتش...غرور...پرچم...خورشید...　　زیباتراز این نمـــی‌توان پرپرشـــــد

علی سلیمانی(همان:۵۵)

ای آن که قتیـــل بی‌گناهی غزه　　مظـــــلوم وغریـــب وبی پناهی غزه

در اغلب این اشعار،ارتباط معنایی ویرانی‌های غزه با عاشورا،محرم و واقعه ی کربلا دیده می‌شود:

از داغ حســـین هرکه ماتم دارد　　غـــزه غـــزه داغ مجســـم دارد

(همان:۶۱)

بی تابـی کربلا تماشـــایی بود　　آن روز که غزه غرق خون می رقصید

محمد صالح سلطانی (همان:۶۵)

نتیجه

شعر فلسطینی ، از باشکوه‌ترین و جهانی ترین موضوع ها در عرصه ی ادبیات مقاومت است . اگرچه توصیف ها و شگردهای ادبی و هنری ، در این نوع ادبی ، پستی ها و بلندی هایی دارد ؛ اما ، حجم آثار آفریده شده ، قابل توجه می نماید . با این حال شعر فلسطینی ،به صورت اصیل آن، را باید بیش تر در شعر شاعران عرب ، به ویژه شاعران سرزمین های اشغالی جست . شاعران پارسی گوی ، اگرچه پس از انقلاب به سرایش انبوهی از اشعار در این موضوع دست یا زیده اند ، به ندرت توانسته اند ، شعری قابل مقایسه با شاعران فلسطینی بسرایند . ؛ البته ، در سال‌های اخیر به ویژه در شعرای آزاد سرای نسل دوم و سوم پس از انقلاب و با جهانی شدن مفاهیم فلسطین و مطالعات اشعار شاعران فلسطینی الاصل و همراه با گسترش اطلاع رسانی توسط رسانه های جمعی ، شعر شاعران فارسی از نظر بیان مفاهیم مشابه با شاعران فلسطین به مرحله‌ی باروری خود رسیده است .

مفاهیم توصیف ها در شعر دوزبان مشترک است ، اما به ضرورت فرهنگ و تفاوت های جاری ، بسیاری از مفاهیم متفاوت هستند.این تفاوت ها بیش از همه در جلوه های اصیل بومی به چشم می خورد که در شعر شاعران فلسطینی درونی شده اند ؛اما در شعر فارسی چندان به چشم نمی آیند . کمی شناخت اولیه ی شاعران فارسی نسبت به اتفاقات فلسطین و همزمانی آن شاعران با جنگ تحمیلی ، آنان را برآن داشته که در نمادها و مفاهیم ، بین مقاومت مردم فلسطین و جنگ تحمیلی مشابهت سازی کنند . در مقابل شعر فلسطینی ، عینیت گرا ، جزئی نگر و توصیف کننده است ، در صورتی که شعر شاعران ایرانی ، کلی گرا و ذهنی است؛ البته در شعر سالیان اخیر ، این مسأله(فقر عینیات) کم تر به چشم می خورد.

فهرست منابع و مآخذ

الف)کتاب ها.

-.اسرافیلی ،حسین(۱۳۸۵).زخم سیب.تهران:صریر.

-اسرافیلی،حسین(۱۳۸۴).کوه ها سنگ می زایند.تهران:صریر.

- اسوار،موسی(۱۳۸۱) . از سرود باران تا مزامیر گل سرخ . تهران:نشر سخن .

-القیسی،محمد(۱۳۷۵).وضوی خون.ترجمه ی موسی بیدج.تهران:حوزه هنری.

-امامی،صابر(۱۳۷۲). زخم و زیتون ، مجموعه ی شعر انقلاب فلسطین . تهران: حوزه ی هنری .

-بیضون،حیدرتوفیق(۱۴۱۱هـق).محمود درویش:شاعرالارض المحتله.بیروت:دارالکتب العلمیه.

-ترابی،ضیاءالدین(۱۳۸۱).ازنام های حک شده برسنگ.تهران:سوره ی مهر.

-تقی پور،محمدتقی(۱۳۶۸).نغمه ی مقاومت فلسطین.تهران :سازمان تبلیغلت اسلامی.

-جعفری حسینی،سید محمدامین(۱۳۸۵).رهاترازآسمان.شیراز:رخشید.

-جعفری حسینی،سید محمد امین(۱۳۸۷).یک کاسه اقیانوس.شیراز :رخشید.

-جیوسی،سلمی الخضراء(۱۹۹۷م).موسوعه الادب الفلسطینی المعاصر.بیروت:مؤسسه العربیه الدراسات والنشر.

-حیدری آل کثیر،مرتضی(۱۳۸۶).سرفه ی خونین تفنگی درباد.تهران:بنیاد حفظ آثار ونشر ارزش های دفاع مقدس.

-خالدا. سلیمان ، فلسطین و شعر معاصر عرب ، ترجمه ی شهره ی باقری – دکتر عبدالحسین فرزاد – چاپ اول ، ۱۳۷۶ . نشرچشمه .

-دحبور،احمد(۱۳۷۵).شب گرگ.ترجمه ی موسی بیدج.تهران :حوزه هنری.

-دفتر اعزام مبلغ(۱۳۸۸).سیب وزیتون.تهران :مشکات مهر.

-زیاد،توفیق(۲۰۰۰م).دیوان توفیق زیاد.بیروت:دارالعوده.

-زیاد،توفیق(۱۳۷۳).مردگانتان را به خاک بسپارید وبرخیزید.ترجمه ی موسی بیدج.تهران:حوزه هنری.

-سعدی،ابوشاور(۲۰۰۳م).تطور الاتجاه الوطنی فی الشعرالفلسطینی المعاصر.بیروت:وزاره الثقافه.

-سمیح القاسم(۲۰۰۴).الاعمال الشعریه الکامله .بیروت:دارالعوده.

- صداقتگو کیاسری، مرتضی(۱۳۷۲) . زیتون و سنگ ، مجموعه ی شعر فلسطین . تهران: حوزه هنری

-طوقان،ابراهیم(۱۹۹۳م).الاعمال الشعریه الکامله.بیروت:المؤسسه العربیه الدراسات والنشر.

-طوقان،فدوی(۲۰۰۵).الاعمال الشعریه الکامله.بیروت:دارالعوده.

-عمرانی،خلیل(۱۳۸۲).ترنم حضور.بی جا:نسل مروارید.

-غاده السمان(۱۳۸۵).غمنامه ای برای یاسمن ها.ترجمه ی عبدالحسین فرزاد.تهران:چشمه.

-فرزاد،عبدالحسین(۱۳۸۳).رویا وکابوس(شعر پویای معاصر عرب).تهران:مروارید.

-قبانی،نزار(۱۳۵۲).خشم خوشه ها.ترجمه ی باقرمعین.تهران:نشرآگاه.

-قزوه،علی رضا(۱۳۸۴).قطاراندیمشک.تهران:لوح زرین.

-قزوه،علی رضا – رضا اسماعیلی(۱۳۸۶) . سلام مقاومت . مجموعه ی اشعار شاعران جوان . تهران: جهاد دانشگاهی تهران .

-کافی،غلام رضا(۱۳۸۱).دستی برآتش.شیراز:نوید.

-کنفانی ،غسان(۱۳۶۱).ادبیات مقاومت در فلسطین اشغال شده.ترجمه ی موسی اسوار. تهران: سروش.

-محمدی،جلال(۱۳۷۷).حسرت آشنایی باران.تهران:حوزه هنری.

-محمود درویش(۲۰۰۷) . در محاصره . ترجمه ی تراب حق شناس . (بی جا): نشر اینترنتی اندیشه و پیکار .

-محمود درویش(۱۳۸۵).من ،یوسفم پدر.ترجمه ی عبدالرضا رضایی نیا.تهران:نشرمرکز.

-محمود درویش(۱۳۵۸).آخرشب.ترجمه ی موسی اسوار.تهران:سروش.

-یوسف،سعدی(۱۹۸۸).الاعمال الشعریه الکامله.بیروت:دارالعوده.

www.adab.comمجموعه ی شعر معاصر عرب

دین گرایی فروغ فرخزاد

دکتر جلیل مشیدی
دانشیار دانشگاه اراک

مقدمه

فرواع فرخزاد به عنوان یکی از چهره های مطرح شعر نو در ایران و نخستین زن در شعر مدرن، قضاوت های بسیاری مبنی بر دین گریزی یا حتی دین ستیزی او پدید آمده است. حال آنکه صرف نظر از احساسات زنانه ی او در سه مجموعه ی شعری نخستینش، در دو مجموعه ی بعدی و به ویژه در مجموعه ی آخرینش، گرایشی روشن نسبت به دین نشان داده به گونه ای که مایه ی شگفتی شده است.

از آن جا که تحلیل و تفسیر بلندترین و شاخص ترین اثر شعری فرخزاد یعنی «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» بهتر می تواند اندازه ی گرایش به جنبه های دینی او را نشان دهد، بخشی از آن به تحلیل می آید.

مبحث اصلی

به دلایلی این شعر را نه فقط در راستای تأیید ادعای مطرح شده بلکه حتی المقدور از تمام جهات ممکن به عنوان یک بررسی مستقل و در عین حال را رابطه با بحث های پیش تحلیل می کنیم:

ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد...
و این منم
زنی تنها
در آستانه ی فصلی سرد
در ابتدای درک هستی آلوده ی زمین
و یأس ساده و غمناک آسمان
و ناتوانی این دست های سیمانی

«این» نهاد است و «منم» گزاره، از همین ابتدا شاعر با آوردن ضمیری که اغلب به اشیا اشاره دارد در حالت جانشین اسم،به شی شدگی خود اشاره ای ظریف دارد، زیرا ضرورت آهنگ عبارت «من اینم» مانع نمی شد، اما «این» به دلیل تأکید در اول گذاشته می شود آنهم بعد از «و» در فارسی حرف عطف است پس در اینجا عطف به ماسبق این شعر را به نحوی گوشزد میکند به بیان دیگر شعر از همان آغاز از لحاظ زبانی رویکردی به پیش از اتفاق خود دارد علاوه به آن «و» در فارسی همانند عربی می تواند نقش های دیگری را به عهده بگیرد مانند:

دوش می آمد و رخساره برافروخته بود

در اینجا «و» همان «و» حالیه در عربی است و معنی مصرع چنین می شود که دیشب می آمد در حالیکه رخساره اش برافروخته بود یا رخساره را برافروخته نشان می داد پس نفوذ الگوی زبان عربی در به کار بردن «و» از جهات دیگر هم می تواند در زبان فارسی رخ نموده باشد مثلاً و او در اینجا ایقای تأسف و تحذیر هم دارد.

افسوس که این منم زنی تنها در ... یا برحذر باشید که این منم زنی تنها در.... حتی می تواند پژواکی شبیه به «و» سوگند در عربی را ایفا کند و شاید هر سه ی این موار شبیه این کاربرد «واو» ابتدای این سوره ی شریفه: والعصر ان الانسان لفی خسر

سوگند- همراه با تأسف و بیدارباش- به زمان که بی هیچ گمانی انسان در زیان است. اینها در پیش زمینه ی زبانی این حرف نهفته اند و گرنه با آغاز سطر بعد روشنترین وجه «واو» معرفی کردن است انگار که شاعر چند نفر را معرفی کرده باشد و بعد بگوید:و این منم زنی تنها که باز هم طنین شبیه به «و اما بعد»در آن مستور است هر چند در عربی فحوای دیگری دارد «زنی» نکره است که با افزودن صفت «تنها» به آن حالت معرفه پیدا می کند سپس با افزودن سه متمم پی در پی در قالب سه سطر موقعیت و به تناسب آن شخصیت او آشکارتر می شود و دلیل تأسف و دورباشی که هم در آهنگ شعر و هم در تکرار آوای «س» پنهان شده است.

درون محتوا سه هیئت خودنمایی می کند، زمین- آسمان- آپارتمان(در شعر به صورت دست های سیمانی) وجه ی کوچکی از تقابل مفهومی سراسر شعر در همین زمین و آسمان پنهان است زمین و آسمانی که دست های سیمانی توان پیوند دادن آنها را نخواهد داشت.

زمان گذشت
زمان گذشت و ساعت، چهار با نواخت
چهار بارنواخت
امروز روز اول دیماه است
من راز فصل ها را می دانم
و حرف لحظه ها را می فهمم
نجات دهنده در گور خفته است
و خاک، خاک پذیرنده
اشارتی ست به آرامش

آنات یا لحظه های پی در پی که تکرار می شوند این چیزی است که شاعر فهمیده است به عبارت دیگر درک گذار زمان آغازین ترین درک مهمی است که در شعر رخ می دهد کشف شاعر کشف تاریخیت حضور خویشتن در جهان تاریخمند است این دقیقاً همان راز فصل ها و حرف لحظه هاست که اشارت خاک اشارت گور را برای او تفهیم می کند شکاف بین لحظه های زمان شکاف بین نمودهای طبیعت در دامن زمان به او می فهماند که رنج عبور از این درهای زمانی را تنها خاک آرامش می دهد زمان گذشت و ساعت، چهار بار نواخت هر تکراری شعور تازه ای نسبت به این گذار، رنج و خاتمه ی آن را برایش تجدید می کند پس عبارت را تکرار می کند:

در کوچه باد می آید
در کوچه باد می آید
و من به جفت گیری گل ها می اندیشم
به غنچه هایی با ساق های لاغر کم خون
و این زمان خسته مسلول
و مردی از کنار درختان خیس می گذرد
مردی که رشته های آبی رگ هایش
مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش
بالا خزیده اند
و در شقیقه های منقلبش آن هجای خونین را تکرار می کنند
سلام
و من به جفت گیری گل ها می اندیشم

گذار زمان خود را این بار در هیئت باد می نماید و این با کاربرد بدل ها در این شعر همخوانی دارد پیش از این وقتی سرود«و خاک، خاک پذیرنده» همان ساخت «و این منم، زنی تنها» را تکرار کرده بود این کاربرد بدل تنها از لحاظ دستور زبانی بلکه از لحاظ شگرد به کارگیری تصاویر نیز خود را نشان می دهد و با دگرگونی جلوه های طبیعت و انسان در دامن زمان همخوانی ویژه ای می یابد ویژه از آن جهت که تم، معنا و محتوا نه تنها با ساختار و فرمی مألوف گره می خورد بلکه جریان ساخت دهی به اثر را برعهده می گیرد.

او در گذار زمان با هیئت باد به چه فکر می کند؟ طبیعتاً زندگی اینجا زندگی خود را در « جفت گیری گل ها» می نماید اما همچنانکه غنچه ها ساق های لاغر کم خونی دارند آغاز زندگی نیز بر پایه های نا استواری نهاد شده است گل هرچند در اینجا نماد زیبایی زندگی ست اما با همان زمینه ای که در گذشته به عنوان نماد کوتاهی عمر دانسته به کار رفته است:

زمان خوشدلی دریابُ دُریاب کل گل تا هفته ی دیگر نباشد

ساق های لاغر کم خون نشان رو به تباهی بودن در جدال با جفت گیری که روندی رو به تولد را باعث می شوند تقابل مفهومی دیگری را در عرصه ی این شعر آشکار می کند تقابل مرگ با زندگی فهم زندگی در مرگ و فهم مرگ در زندگی همان چیزی که در زمان جریان داشت زمانی که اکنون خسته و مسلول معرفی می شود زیرا شعور نسبت به زمان همواره کند گذشتن زمان را باعث می شود به بیان شاعر زمان خسته و مریض می نماید.

ساق ها اگر کم خون اند به این دلیل است که زمان مسلول است و خون بالا می آورد پایه های تولد را گذار زمان سست کرده است.

در هنگام «و مردی از کنار درختان خیس می گذرد
مردی که رشته های آبی رگ هایش
مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش بالا خزیده اند .....

مرد، همان مردی که... دوباره استفاده ی از بدل و همراه آن بدل گشتن هیئتی به هیئت دیگر، این مرد هر که هست مارهای مرده که نهاد مرگ اند و در عین حال آنقدر زندگی داشته اند که به بالا خزیده باشند و در دو سوی گلوگاهش به تصویر کشیده شده باشند شاهراه‌های حیات هر کس از گلویش می گذرند شاعر این شاهراه ها را به مارهای مرده تشبیه کرده است رنگ آبی رگ ها با سرخی هجای خونین توازن رنگی ایجاد می کند آبی نماد آرامش و مرگ، خونین نماد عشق و زندگی یعنی در نوعی تقابل قرار گرفته و ناچار حضور یکی توجیه حضور دیگری می گردد از این رو هجای خونین با مارهای مرده که همان رگ های آبی هستند از طریق نوعی طباق که با هم ارتباط را و هم عدم ارتباط را در خود گنجانده همیا داری پیدا می کند آن هجای خونین چیست؟ –سلام، پس سلام با مارهای مرده همیاداری دارد آنچنان که در این شعر مرگ با زندگی، گذار تازه شونده با گذار کهنه شونده اینگونه است که شاعر دوباره تکرار می کند «و من به جفت گیری گل ها می اندیشم» در حالی که ما براساس روند پیشین شعر می دانیم این جفت گیری بر«ساقه های لاغر کم خون» است«و» در این سطر «و» حالیه است یعنی مرد یادآور مرگ در حالی سلام می کند که من به جفت گیری گل ها می اندیشم.

در آستانه ی فصلی سرد
در محفل عزای آینه ها
و اجتماع سوگوار تجربه های پریده رنگ
چگونه می شود به آن کس که می رود این سان
صبور
سنگین
سرگردان
فرمان ایست داد،
چگونه می شود به مرد گفت که او زنده نیست
او هیچ وقت زنده نبوده است

«در آستانه ی فصلی سرد» لازم است که سطرهای پیش از این عبارت را در ابتدای شعر به همراه آمدن آن در این قسمت از شعر تداعی کنیم:

و این منم
زنی تنها
در آستانه ی فصلی سرد

اما سطرهای بعد از این عبارت که در بند اول آمده بود در اینجا با کاربرد دوباره «در» با حفظ ساخت قبلی محتوای دیگری را انتخاب کرده اند: «در محفل عزای آینه ها، و اجتماع سوگوار تجربه های پریده رنگ» اینجا هم «در» عبارت بعد از خود را از نظر دستوری متمم قرار داده و به حالت قیدی درآورد است شایسته تذکر است که در این شعر یکی از تقابل های سرنوشت ساز در ساخت نهایی شعر همین تقابل گذشته و آینده است، اما به غیر از این فضای انفرادی، فضایی اجتماعی نیز دخیل می شود افراد اجتماع هر کدام آینه ای در برابر راوی هستند که با نگاه کردن به آنها خود را باز می یابد و خود و اجتماع را در همان افسوس گذشته یا بیم تجربه های آینده می بیند و این از درک زمان ناشی می شود درکی که دانستش عبور زمان را برما کندتر و سنگی تر می کند:

چگونه می شود به آن کس که می رود این سان
صبور
سنگین
سرگردان
فرمان ایست داد

از آنجا که انسان برای درک هر چیزی مجبور به فرافکنی خود در آن است شعور عمیق نسبت به هرچیزی باعث شخصیت بخشی به آن می شود همان طور که شعور عمیق نسبت به زمان باعث می گردد آن را در این شعر همچون فردی در حال عبور بیابیم ودرست آهستگی گذار او- یعنی زمان- توجیه ناگزیر بودن این عبور است چرا که شناخت زمان جز شناخت حرکت چه می تواند باشد اگر زمان بی طاقت و سریع به سوی مقصدی معین در حال گذار بود آن وقت دیگر نمی توانستیم حضور او را به خوبی درک کنیم اما چرا زمان باید در هیئت مردی تصور شود

چگونه می شود به مرد گفت که او زنده نیست
او هیچ وقت زنده نبوده است

آن هم مردی که هیچ وقت زنده نیست اگر زنده نیست چگونه او را شخصی در حال رفتن می دیدیم.

باز هم باید به سراغ تقابل ها رفت همانطور که می دانیم سنت بی زمان است اما تجربه مردن زمانمند است انسان به حضور تاریخی خود و پدیده های پیرامون خود چه عینی و چه ذهنی تنها در دنیای مردن وقوف یافت دنیای سنت آنسوی زمان است اصول آن حرکت نمی کند و همیشگی است به عبارت دیگر دستخوش مرگ نمی گردد اما در نقطه ی مقابل تجربه مدرن چه از لحاظ پزشکی، چه روان پزشکی چه فلسفی و... هیچ تضمینی برای اینکه انسان چند ماه گذشته همین من باشم ندارد تنها خاطره های ماست که رشته ی سستی بین حضور ما در زمان برقرار کرده است به اعتبار دیگر وجودی این چنین موقتی را چگونه می شود شایسته وصف زنده بودن دانست اگر مرد همان مردی است که: « رشته های آبی رگ هایش/ مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهیش/ بالا خزیده اند» و اگر زمان همان «... زمان خسته مسلول است» دیگر چگونه می شود به زنده بودن آن ها اشاره داشت شعور نسبت به مرگ و زمان از مرد در آمیخته ای از این دو را پدید آورده پس حرکت او زندگی نیست تنها جریانی از تجربیات مرده است با این وصف سطرهای بعدی در بند اول مستقیماً فراخوان نمی شوند بلکه در پس زمینه می آیند

«محفل عزای آینه ها» چند گونه می توان فهمید

۱- محفل عزای درون آینه ها متعدد

۲- محفل عزایی که از آینه ها تشکیل شده است

۳- محفلی که به مناسبت عزای آینه ها پدید آمده است

همانطور که سر بعدی نیز به دو شیوه قرائت بردار است

۱- اجتماعی که سوگوار تجربه های پریده رنگ است

۲- تجربه های پریده رنگی که اجتماع سوگواری را تشکیل داده اند

در سه مورد قبلی بسته به اینکه آینه ها را هر کدام مکان جلوه ای از خاطره ای خاص بگیریم که در طول زندگی تعدد یافته اند یا افراد متعددی بدانیم که مکان جلوه های خاص خود هستند معنا بین فضایی فردی و اجتماعی در نوسان قرار می گیرد.

در دو مورد متأخر، خوانش اول شعر را بی دریغ وارد حوزه ی اجتماعی می کند در حالیکه خوانش دوم می تواند هم در فضایی انفرادی سیر کند زیرا اجتماع سوگوار می توانند تجربه های خود راوی باشند تجربه هایی که پریده رنگ بودنشان آن ها را مربوط به گذشته نشان می دهد در عین حال پریده رنگ بودنشان می تواند نشان ترس از آینده باشد پس توصیف ظریف «پریده رنگ» دووجهه را در خود پنهان کرده

الف: رو به گذشته

ب: رو به آینده

چرا حضور مرد مساوی حضور تجربه ی مدرن است؟ زیرا ذهنین مردانه زمان آگاه و مرد آگاه است و اگر دانش ما نسبت به خود همان زندگی ماست پس مرد در حقیقت زنده نیست و تنها حضورهایی که در این شعر قابل تکیه اند«زن و مادر است» ذهنیت زنانه به معنویت علقه ی بیشتری دارد و به طبیعت نزدیکتر است نهاد طبیعی- غریزی جهان در زن متبلور می شود این است که مادر نه با شعور بلکه با دلشوره از هستی مراقبت می کند این است که قلب زن همیشه بیشتر از مرد مأمن الهام است او می دان و نمی داند چرا؟ در حالیکه مرد در چرائی دانستن خود حیران است. مدرنیته آشکارا با نهاد الهام پذیر طبیعت انسان رابطه می یابد حال انسان زن تصور شود یا مرد. فمینیزم فلسفی و رویکرد ایمان گرا به دین با یکدیگر همراهند در حالیکه راسیونالیسم و رویکرد عقلی به دین یا همان الاهیات در نقطه ی مقابل همیاری دارند آن نهاد الهام گر و این نهاد سنجش منش تقابلی دیگر را در این شعر شکل داده اند که از حد تقابل عادی مرد با زن فراتر می رود.

اما از جهتی دیگر نیز «مرد مرده است» آنهم از جهت ریشه ی لغتی آن ، چرا که مرد از مَزته می آید به معنی میرا در حالیکه زن شکل لعنتی خود را از زایندگی و زایایی گرفته است مرد میرنده است چون از او زایشی صورت نمی بندد چون حرکت او رو به مرگ است نه زندگی. اگر زندگی غیرشعور به زندگی است آیا چیزی جز نهاد زنانه در مرد زنده است؟ این رویکرد سنتی- فمینیستی فروغ در این شعر است که اورا به منش ادبیات پست مردن نزدیک می کند و دفتر آخر او را مشوق آثار سالیان بعد از او در این زمینه می شناساند

شاید بتوان گفت دو راوی در این شعر روایت می کنند دو راوی که در برخی جاها کلامشان در هم آمیخته و به راحتی وجودشان در روایت آشکار نیست

در کوچه باد می آید
کلاغ های منفرد انزوا
در باغ های پیر کسالت می چرخند
و نردبام
چه ارتفاع حقیری دارد

گفتیم که تقابل زمانی گذشته و آینده در این شعر وجود دارد تقابلی بارها به صورت تقابل امروز و دیروز نیز بروز کرده است مانند سطرهای اخیر این سطرها از زبان من زنانه من دیروزی فروغ روایت می شود پس تعجبی ندارد که باغ ها در آن پیر باشند و کلاغ ها بر آسمانش حکم فرمایی کنند چرا که نردبام- آنچه بین وجود خاکی و وجود آسمانی ارتباطی برقرار می کند- ارتفاع حقیری دارد دو سطر پایانی یک جمله ی خبری تشکیل داده اند که معنای ثانوی آن تأسف و انده است

آنها تمام ساده لوحی یک قلب را
با خود به قصر قصه ها بردند
و اکنون دیگر
دیگر چگونه قلب یک نفر به رقص برخواهد خاست
و گیسوان کودکی اش را
در آب های جاری خواهد ریخت
و سیب را که سرانجام چیده و بوییده است
در زیر پالکد خواهد کرد؟

اما این سطرها از زبان من مردانه من امروزی فروغ روایت می شود همچنان که سطرهای پیشین حاکی از تأسف بر آنچه در اکنون رخ نموده است سطرهای کنونی حاکی از اندوه بر آنچه گذشته است می باشد این مطلب را «گیسوان کودکی» در این بند و «باغ های پیرکسالت» در بند پیشین به خوبی نمایش می دهند.

امروز دیگر آن کودک دیروزی که موهایش را به آب های جاری می سپرد وجود ندارد کودکی که دیروز هستی برایش جریان داشت و بر شانه هایش سنگینی نمی کرد بلکه آنقدر قابل اطمینان بود که گیسوانش را به آن بسپارد سطر «و سیب را که سرانجام چیده و بوییده است» عیناً مانند جمله ی معترضه- ای است که راوی بند پیشین در میان صحبت راوی بند کنونی آورده باشد یعنی فروغ امروزین به فروغ دیروزین یادآور می شود که آنچه نباید بشود شده و میوه ممنوعه و در نتیجه دوری از بهشت رقم خورده است در حالیکه فروغ دیروزین به او یادآور می شود که پیش از خوردن آن میوه هنوز امیدی به رستگاری هست هنوز امیدی به اقامت در آسمان دیروز هست.

ای یار، ای یگانه ترین یار
چه ابرهای سیاهی در انتظار روز میهمانی خورشیدند
انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یک روز آن پرنده نمایان شد
انگار از خطوط سبز تخیل بودند
آن برگ های تازه که در شهوت نسیم نفس می زدند انگار
آن شعله ی بنفش که در ذهن پاک پنجره می سوخت
چیزی به جز تصور معصومی از چراغ نبود

او که یگانه ترین یار نامیده شده کیست؟ چند احتمال در مورد مخاطب این سطر می توان داد

الف: او نیمه ی دیگر فروغ است
ب: معشوقی خیالی یا واقعی است
پ: خداست

هرچند درست تر آن است که هنگام خواندن شعرهر سه سطح را در نظر بگیـریم تـا لااقـل حضور «مرد» توجیه بیشتری داشته باشد اما به نظر می رسد سطرهای بعدی با توجه بـه زمینـه ی ادبی و عرفانی شعر فارسی زمینه ای که فروغ قطعاً با آن آشنا بوده مورد سوم را بیشتر تأکید می کند حتی برای لفظ «احد» که آشناترین کاربرد آن در سوره توحید است می توانـد ترجمـه ی خوبی باشد او با تأسف از ابرهای سیاه در روز میهمانی خورشید سخن می گوید آنچنان که در شعر پایانی این دفتر تأسف خود را به نحو دیگری آشکار کرده:

کسی مرا به آفتاب
معرفی نخواهد کرد
کسی مرا به میهمانی گنجشک ها نخواهد برد
پرواز را به خاطر بسپار
پرنده مردنی است

براساس آنچه در آخرین شعرش می گوید میتوان تأسف او را درک کرد ابرهای سیاه مـانع از آشنائی او با خورشید خواهند شـد خورشـید کماکـان براثـر روحیـه ی شـرقی فـروغ سـمبل آشکارگی، زندگی و حقیقت است.

در سطرهای بعدی لفظ«انگار» سه بار تکرار می شود که هیچ تعجبی ندارد زیـرا وقتـی خـود را نسبت به آشنائی با وضوح و آشکارگی در تردید می یابی نمی توانی بـا یقـین سـخن بگـویی پـس سوژه ی سخنگو نسبت به آنچه می گوید تردید دارد تردیدی که با لفظ «انگار» بیان می شود.

هرچند با تردید می گوید اما آنچه بیان می کند ایـن اسـت کـه نمایـان شـدن آن پرنـده در «مسیری از تجسم پرواز» امکان پذیر شده است پرنده تنها نمایان شده است آن هم نـه در پـرواز بلکه در تجسم آن دقیقاً همان:

پرواز را به خاطر بسپار
پرنده مردنی است

باز هم شاعر وجود خود را تنها زنجیره ای از آنات می یابـد وجـودی کـه حقیقـی نیـست زیـرا واقعی نیست تنها رسم مسیری در آسمان است و شک خود را به زندگی این گونه بیان می کند:

انگار از خطوط سبز تخیل بودند
آن برگ های تازه که در شهوت نسیم نفس می زدند

او به هرگونه نور و روشنی مشکوک است چون به زندگی شک دارد و به زندگی شک دارد چون به روشنی شک کرده است اما به این تردید هم تردید دارد

انگار

آن شعله ی بنفش که در ذهن پاک پنجره می سوخت

چیزی به جز تصور معصومی از چراغ نبود

این او که به دریافت خود از زندگی شک دارد و نیمه ی مردانه و امروزین فروغ است نیمه ای که به تصورات سنتی گذشته خود با ترحم می نگرد ترحم همراه با تأسف در کوچه باد می آید

این ابتدای ویرانی ست

آن روز هم که دست های تو ویران شدند باد می آمد

ستاره های عزیز

ستاره های مقوایی عزیز

وقتی در آسمان دروغ وزیدن می گیرد

دیگر چگونه می توان به سوره های رسولان سرشکسته پناه آورد؟

ما مثل مرده های هزاران ساله به هم می رسیم و آنگاه

خورشید بر تباهی اجساد ما قضاوت خواهد کرد

من سردم است

من سردم است وانگار هیچوقت گرم نخواهم شد

ای یار! یگانه ترین یار: « آن شراب مگر چند ساله بود؟»

نگاه کن در اینجا

زمان چه وزنی دارد

و ماهیان چگونه گوشت های مرا می جوند

چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می داری؟

دو سطر اول ثابت می کند که در این شعر هر جا باد می آمده است ابتدای ویرانی بوده است یعنی خواننده می تواند در بندهای قبلی هر کجا به عبارت «در کوچه باد می آید» برخورد به جای آن عبارت «ابتدای ویرانی ست» را بگذارد یا آنگونه بخواند چرا؟ چون درست روزی که باد می وزیده، همان روز راوی مخاطب آرمانی خود را تنها مخاطبی که خلأ تنهائی او را پر می کرده است از دست داده به عبارت دیگر در آن روز او دچار از خود بیگانگی و در نتیجه ویرانی شده است

به دلیل نفوذ افکار اساطیری از طریق فرقه هایی مانند صابئین و نظریات برخی فلاسفه حضور ستارگان با قداست پیوند خورد و از آن پیش حضور آسمان اینگونه است که هنوز هم ما هنگام تجسم امر قدسی به آسمان می نگریم اما آسمان و ستارگان برای فروغ مفهوم قدسی خود را از دس داده اند پس حتی ستاره هایش واقعی نیست بلکه مانند ستاره های تزئین اتاق کودکان مقوایی است:ستاره های عزیز

ستاره های مقوایی عزیز

وقتی در آسمان دروغ وزیدن می گیرد

دیگر چگونه می شود به سوره های رسولان سرشکسته پناه آورد؟

فروغ در زمانه ای می زیست که بسیاری از حقایق دینی به دلیل کشفیات علمی زیر سؤال رفته بود و علی الظاهر دروغ بودن آن ها اثبات شده بود هرچند «رسولان» جمع بسته شده است و با صفت «سرشکسته» آمده است رجوع تاریخی خواه ناخواه حضور پیامبر مسلمین را در این شعر برجسته می کند فروغ نسبت به این درک با تأسف می نگرد جمله ی پرسشی در حکم جمله ی عاطفی به کار رفته و معنای ثانویه ی آن دریغ و حسرت است چرا که بدون ایمان به پیامبر و امثال او بدون ایمان به همان رسولان آسیب دیده یا شکست خورده تنها واقعیت این خواهد بود که: ما مثل مرده های هزاران هزار ساله به هم می رسیم و آنگاه خورشید بر تباهی اجساد ما قضاوت خواهد کرد

گفتیم که خورشید سمبل وضوح حقیقت است فروغ می اندیشد که بیرون از آن فضای گذشته حتی وضوح حقیقت هم حکم تباهی ما را خواهد داشت چنانکه آفتاب در مورد اجساد قضاوتی جز پوساندن نخواهد کرد البته حضور خورشید و قضاوت او در مورد اجساد می تواند گوشه چشمی به معاد نیز داشته باشد جایی که مردگان هزاران هزار ساله به هم می رسند و در موردشان قضاوت می شود و تنها حقیقت است که در مورد تباهی یا عدم تباهی ما تصمیم خواهد گرفت:

من سردم است

من سردم است و انگار هیچوقت گرم نخواهم شد

او به نادرستی انگاره های گذشته یقین ندارد بلکه به درستی انگاره های کنونی خود شاید بیشتر شک دارد در این حال به اینکه همیشه از فیض گرمای خورشید محروم باشد اطمینان ندارد چرا که هنوز نشانه های ایمان در او هست:

ای یار! ای یگانه ترین یار: « آن شراب مگر چند ساله بود؟»
نگاه کن که در اینجا
زمان چه وزنی دارد
و ماهیان چگونه گوشت های مرا می جوند
چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه میداری ؟

یگانه ترین یار چرا باید در مورد سؤال چند ساله بودن شراب پاسخی داشته باشد؟ آشنایان با ادب کهن فارسی به خوبی می دانند همجواری این دو در یک جمله چه وابستگی دیرینه ای را بازگو می کند

جام الست، شراب الست، شراب الهی ... اشاره به عبارتی از قرآن که خدا نسبت به عبودیت خود از بندگان تعهد گرفته و آنان تعهد را پذیرفتند عرفا خود را مست جام آن عبارت می دانستند عبارتی که شکل مشهور آن چنین بود: «... الست بربکم قالو بلا...» براساس آنچه گفته آمد معنای پرسش از دو بیرون نیست

الف: خدایا آن شراب مگر چندساله بود که تأثیر آن هنوز باقی است تأثیری که مرا هر دم به یاد روزگار گذشته می اندازد.

ب: خدایا آن مدت تعیین شده کی به پایان خواهد رسید من تا کی باید ادعای آن جهانی خود را به اثبات برسانم

البته این دو برداشت تفاوت چندانی با هم ندارند هر دو شکوه ای از طولانی شدن غربت اند دوباره از سنگین گذشتن زمان بر خود از اینکه لحظه ها چگونه همچون ماهی های گوشت خوار تنش را می جوند و اینکه دست یابی به ساحل آسمان برایش ناممکن و باید همیشه در ته دریای آسمان یعنی بر زمین بماند شکایت می کند شایان ذکر است که تشبیه آسمان به دریا نیز در ادبیات قدیم کاربرد داشته حافظ آن را اینگونه به کار می برد:

آسمان کشتی ارباب هنر می شکند
تکیه آن به که بر این بحر معلق نکنیم

اما فروغ آسمان را واژگونه نکرده بلکه زمین را در قعر دریای آسمان فرض کرده است و به ناتوانی خود نسبت به دستیابی به عالم بالا اعتراض دارد شکلی از تصور که الگوی ذهنی این بیت حافظ را به یاد می آورد:

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
طلب از گمشدگان لب دریا می کرد
من سردم است واز گوشواره های صدف بیزارم
من سردم است و می دانم
که از تمامی اوهام سرخ یک شقایق وحشی
جز چند قطره خون
چیزی به جا نخواهد ماند
خطوط را رها خواهم کرد
و همچنین شمارش اعداد را رها خواهم کرد
و از میان شکل های هندسی محدود
به پهنه های حسی وسعت پناه خواهم برد
من عریانم، عریانم، عریانم
مثل سکوت های میان کلام های محبت، عریانم
و زخم های م همه از عشق است
از عشق، عشق، عشق
من این جزیره ی سرگدان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده ام
و تکه تکه شدن راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره هایش آفتاب به دنیا آمد.

طبیعی است که در اعماق دریا سرما وجود داشته باشد سرمایی که درعین حال دوری خورشی را تداعی می کند اما کلام فروغ اکنون آنچنان یأس آور نیست زیرا خود را با ظرافت به مرواریدی تشبیه کرده که از گوشواره های بزرگ صدفین خودش بیزار است چرا که دوست دارد غواصی او را به عالمی دیگر راه بنمایاند عالمی که گوهر یا مروارید بودن آنجا معنا پیدا می کند. پس بیت حافظ که پیش از این به آن اشاره کردیم در ساخت مدرن شعر فروغ بی تأثیر نبوده است اما فروغ آنرا در شیوه ی تشبیهی آنچنان تازه ای گنجانده که دریافت آن به آسانی ممکن نیست

اما زیستن در اعماق دریا افکار یک شقایق وحشی را اوهام جلوه می دهد آنکه مـی گویـد: «تا شقایق هست زندگی باید کرد» آیا نمی بیند که از زندگی جز چند قطـره خـون چیـزی بجـا نخواهد ماند اما اگر تصاویر را از ابعاد اندیشگی خارج کنیم و به عنوان نمادهای جنـسی ببینـیم بی اعتباری عشق جسمانی را گوشزد می کنند شاعر در عین آنکه از سرما رنج مـی بـرد حاضـر نیست خود را به فریب های معمولی مشغول کند چرا که نتیجه ای پایدار نخواهد داشت بـا ایـن حال «اوهام سرخ یک شقایق وحشی» تنها در دیدگاهی که به مرزبنـدی هـا و اشـکال مختلفـی خود کرده است بی معناست و گرنه و هم و وهم های ما بخشی مهم از زندگی ما هستند صفت «وحشی» برای شقایق نه تنها بر تندی رنگ های تند این سطر افزوده کرده و هریک در دیگری انعکاس هیجان انگیزی می یابد بلکه بر طبیعتی بودن رها بـودن از قیـد و بنـدهای انـسانی و فـی الجمله غیر اهلی بودن دلالت می کند اجازه بدهیـد خطـر بزرگـی را متحمـل شـویم و یکـی از اشاره های ضمنی نماد «شقایق وحشی» را به سوی شخصیت مشهور عرفـان حلـولی یـا اتحـادی یعنی حسین منصور رسم کنیم براساس جریانی که از نحوه ی اعدام او به ما رسـانده انـد طبیعتـاً جز چند قطره خون چیزی از او به جا نباید مانده باشد و البته خاکستری که به دجله سـپرده شـد او از جمله افراد نادر در سراسر تاریخ بود که می توانـست مـدعی باشـد خطـوط را رهـا کـرده است و به عنوان یک شقایق وحشی به اوهام سرخ خود پایبند بوده است چـون رسـم ایـن پـس زمینه بدون هیچ در آمدی شایسته نمی نماید بایـد متـذکر شـویم فـروغ در سـطرهای بـالاتر بـه عنوان پس زمینه ی ذهنی خود خواسته یا ناخواسته غزلی از حافظ را فرایاد می آورد که به طرز آشکاری منش تصوف اتحادی را بروز می دهد غزلی که بیت دوم آنرا پیش از این آوردیـم و بیت دیگری از آن چنین است:

گفت آن یار کزو گشت سردار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد

که طبق نظر حافظ پژوهان اشاره به منصور حلاج دارد ابیاتی که بر وجهـه اتحـادی نظرگـاه حافظ در این غزل انگشت می گذارد این چنین اند:

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش
کوب تأیید نظر حل معما می کرد
دیدمش خرم وخندان قدح باده به دست

و اندر آن آینه صد گونه تماشا می کرد
گفتم این جان جهان بین به تو کی داد حکیم
گفت آنروز که این گنبد مینا می کرد
بیدلی در همه احوال خدا با او بود
او نمی دیدش و از دور خدایا می کرد

آشنایان با شعر می دانند که تحمیل معنای محوری به کل یک غزل از حافظ چقدر دشوار است اما به هر حال به نظر می رسد که غزل مزبور پیرامون موضوع واحدی شکل گرفته موضوعی که جز اتحاد عالم و معلوم و معلوم و عالم چیزی نیست موضوعی که در رباعی مشهوری اینگونه آمده است:

ای آینه جمال شاهی که تویی
وی نسخه ی نامه ی الهی که تویی
بیرون ز تو نیست هر چه در عالم هست
از خود بطلب هر آنچه خواهی که تویی

در چند سطر بعد دوباره بر سر در پس زمینه واداشتن وجهه ی اتحادی در این تکه شعر فروغ باز می گردیم.

انسان وقتی دید تفکیک کننده خود را نسبت به امور کنار بگذارد توان شمارش اعداد را نیز از دست خواهد دارد زیرا آنکه در یک یکی محض باشد دیگر چگونه دوئیت را خواهد اندیشید و آنکه یکی از دو باز نمی شناسد دیگر چگونه سه بودن را خواهد دانست و همین طور.... فروغ نظر گاه عمیق شناخت شناسانه ای در این جا پیدا می کند او حدوحدود گذاشتن ذهن انسانی را مبنای توانائی او نسبت به شناخت اعداد می داند پس وقتی از جهان خط و عدد جهانی که شکل های هندسی را تشکیل داده است فاصله گرفتیم خود را در پهنه های حسی وسعت پناه یافته خواهیم یافت جهانی که در آن همه چیز عریان است نه از آن جهت که بسیار آشکار است بلکه از آن جهت که درباره وجود آن نمی توان شک داشت هرچند درباره ی آشکارگی آن هم هیچ سخن نمی توان گفت و براساس همان اتحاد عالم و معلوم انسان با این دریافت خود یکی می شود:

من عریانم، عریانم، عریانم
مثل سکوت های میان کلام محبت، عریانم

مولانا جلال الدین بلخی در فیه ما فیه سخنی دارد به این مضمون که: حرف ها آنچه ما می خواهیم ر انتقال نمی دهند بلکه باید در محضر ما بنشینی تا حضور تو را دریابند این سخن شباهت دارد به آنچه فروغ دانسته است البته تأثیر نظریات ادبی و فلسفی اروپای دوره زندگی او را نباید از چشم دورداشت نظریاتی که خواه ناخواه پای خود را به ساختار و محتوای این شعر باز کرده اند.

طبق نظریات جدید زبان دیگر شفاف نیست زبان به آن روانی که در گذشته پنداشته می شد مضمون ضمائر را انتقال نمی دهدد حتی الفاظ حجاب انسان بر حقیقت است یا آنچه انسان در جستجوی اوست عریانی چه جسمانی باشد چه روحانی هر کدام وارهندگی از قوانین خوب یا بد است زیرا عریانی خود را چنین که هست می نماید نه چنان که پوشش و یا قاعده‌ای آنرا بنماید اما گویا این عریانی از نظر فروغ بازگوکننده‌ی چیزهایی باشد آنها زخم‌های انسانند زخم هایی که خود را در عریانی آشکار می کنند اما آنکه عریانیش مانند سکوت های میان کلام محبت است زخم های او از چه می تواند باشد: و زخم های من همه از عشق است

از عشق، عشق، عشق

چه در مرتبه عشق جسمانی و چه در مرتبه عشق روحانی عشق خواهان عریانی است و عریانی خواهان عشق این یکی بی آن یکی بیهوده است هر دو سه بار تأکید می شوند تأکیدی که شاید نقش محوری آنها را در این شعر می شناساند اما نکته‌ای در میان است عشق عریانی را زخم آگین می کند عریانی از خراش های عشق می گوید چه معنای عالی و چه معنای دانی آن با حضور «شقایق وحشی» هم‌خوانی دارد.

وقتی به وجهه‌ی معنایی عرفانی شعر رو می کنیم به نظر می‌آید به معنای پیوند دهنده‌تر برای سطرها دست یافته ایم حضور عشق بی پس زمینه‌ی فرهنگی آن در شعر فروغ توجیه پذیر نیست هیچ شاعری نمی تواند بدون در نظر گرفتن تبار شناختی ما نسبت به لغات از آن‌ها شعر در خوری خلق کرده باشد فرهنگ است که هاله‌های معنائی لغات را پدید می‌آورد به این زمینه حتی کاربرد لغات دریک مکالمه روزمره نیز خالی از اشکال نیست.

عشق را در این متن براساس فرامتن باید با طنین های مختلفش درک کرد زخم های عشق- به هر معنا که باشد بیانگر جدالی است جدالی که زمان آن را رقم زده است:

من این جزیره سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده ام
و تکه تکه شدن راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد

یکی از جالب‌ترین بخش‌های این شعر بلند برای تفسیر همین جاست بازی روایت تا به بازی گرفتن راوی پیش می‌رفته است نکته مهم در درک این سطرها تنها محتوای آن ها نیست بلکه ناقل و گوینده‌ای را نیز باید برای آنها در نظر گرفت «من» کیست و کدام جزیره را از «انقلاب اقیانوس» گذر داده است اول اجازه بدهید به محتوای آن بپردازیم تا بعد به چالش تعیین راوی می‌رسیم: بر پایه‌ی نظریات بعد از بطلیموس دیگر شناخته‌ایم که زمین مرکز دنیا نیست و ثابت هم نیست هرچند حتی دو قرن پیش از میلاد مسیح در اسکندریه دانشمندی به این مطلب دست یافته بد اما ما تنها در اپیستمه‌ی علمی دوران بعد از رنسانس توانستیم براساس اقتدار یافتن این نظرگاه جهان را از این منظر درک کنیم جهانی که زمین در آن تنها جزیره‌ای سرگردان است سطر بعدی با دو پدیده‌ی علمی قابل تبیین است

الف: از آنجا که زمین جزیره‌ی سرگردان دانسته شده پس اقیانوس باید کهکشان یا کیهان باشد

ب: تحقیقات علمی بر این‌اند که سرتاسر زمین را پیش از این آب پوشانده بوده است براساس فعالیت‌های درونی زمین کوه‌های اولیه از عمق این اقیانوس بزرگ سر برآوردند و خشکی‌های اولیه را تشکیل دادند این فعالیت های درونی همراه با تبخیر آب اقیانوس‌ها طی میلیون‌ها و میلیون‌ها سال خشکی‌های کنونی را آشکار کرد.

مورد اول زمین را گذر داده شده از جدال‌های کهکشانی ترسیم می کند مورد دوم گذار زمین از دوران های مختلفش را نشان می دهد:

و تکه تکه‌شدن، راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد

اگر خواسته باشیم نظریات علمی مربوط به این دو سطر اخیررا بیان کنیم باید دو نظریه را در نظر داشته باشیم: ۱- نظریه انفجار بزرگ: این نظریه توضیح می دهد که چگونه مواد آغازین تشکیل جهان در توده‌ای آنقدر فشرده شد که انفجاری عظیم رخ داد انفجاری که مواد گوناگونی با ساختارهای مختلف دیگر تولید کرد آن مواد و عناصر بر اثر انفجار در هیئت‌های گوناگون همین طور از هم دور می شدند و فاصله گرفتن آنها از یکدیگر تاکنون نیز ادامه دارد یکی از این هیئت‌ها بعدها کهکشان راه شیری شد و از درون آن هیئتی کوچک شکل منظومه‌ی شمسی را یافت منظومه‌ای که از درون خورشید متولد شده بود خورشیدی که تنها جزء حقیرترین ذره‌های آن انفجار بزرگ محسوب می شود.

۲- ممکن است منظور از خورشید آفتاب نباشد یعنی معنای مجازی آن به علاقه‌ی سببیت مراد نباشد بلکه همان معنای حقیقی یعنی اشعه‌ای که از جوی به نام خورشید تابش می یابد منظور شده باشد در این صورت نظریه‌ی اتم مطرح می شود«اتم» به معنای جزء غیرقابل تجزیه است پس آن وجود متحد را می توانیم اتم بدانیم و الزاماً توده در هم فشرده مواد آغازین جهان و با در نظر گرفتن اینکه شکافت اتم نیروی فوق العاده ای ایجاد می کند نیرویی که در همان جرم نورانی که ما آن را خورشید می‌نامیم باعث ظهور انرژی فراوان و در نتیجه نور و گرما می گردد این دو سطر را می توان اشاره به ایجاد آفتاب با جداشدن ذره‌ای از اتم دانست و کلامش را بر اساس آن تفسیر کرد.

اما نکته‌ی قابل ملاحظه‌ی دیگری نیز درباره‌ی اتم وجود دارد گفتیم که اتم به معنای جزء غیرقابل تجزیه است در کتب اسلامی قدیم معادلی که برای این لغت در نظر میگرفتند «جزء لایتجزی» بود برخی این معادل را با «ذره» جایگزین کردند یا اساساً اشتباه گرفتند اتفاقی که باعث سوءتفاهم‌های دیگری شد

معمولاً در بازارهای قدیم- یا هرجای دیگری که روزنه‌ی نوری به جای کم نور یا تاریکی گشوده بودند، وقتی مردم صعود ذرات گردو غبار را به سوی آن روزنه‌های نور می دیدند این تصور شاعرانه برای آنان پدید می‌آمد که ذرات به دلیل عشقی سرشار به سوی خورشید رهسپار می گردند تا آنجا که ذره و آفتاب(یا خورشید) مانند سرو و فاخته، گل و بلبل، لیلی و مجنون ، فرهادو شیرین در اشعار بر حسب رابطه‌ی عاشقانه کنار هم نشینی پیدا کردند طوری که آوردن یکی ملازم آوردن دیگری بود و تصور ذهنی آن یکی همراه با تصور ذهنی این دیگری به ذهن خطور می کرد البته رابطه‌ی ذره و آفتاب حکایت رابطه‌ی قطره و دریا را هم دارد حکایت بازگشت به اصل:

کمتر از ذره نه‌ای پست مشو عشق بورز
تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ زنان
ذره را تا نبود همت عالی حافظ
طالب چشمه‌ی خورشید درخشان نشود

و... معلوم است همان طور که این رابطه‌ی نمادین جای کار مناسبی برای سخنان عارفانه دارد فروغ را از این پس‌زمینه «ذره و آفتاب» نیز گریزی نمی ماند خواه یا ناخواه سطرهای او به این زمینه رجوع می‌کنند و معنایی بر پایه‌ی آن می‌یابند هرچند نمی‌توان کتمان کرد که این زمینه همان طور که عنوان شد همراه با دیگر زمینه‌های معنایی در شعر فروغ حضور می‌یابد یعنی فروغ نگرش علمی و عرفانی را در این سطرها به هم آمیخته و از امکانات که سنت شعری و کشفیات جدید علمی در اختیارش گذاشته‌اند در بیان شاعرانه‌ی خود به خوبی استفاده کرده است.

اما سوء تفاهمی که در همین حاشیه قرار بود از آن صحبت کنیم بر بنیاد همین رابطه‌ی نمادین «ذره و آفتاب» و خلط آن با نظریات علمی جدید شکل گرفته بیدل دهلوی مصرعی این چنین دارد:

خورشید برون ریختم از ذره شکافی

هاتف اصفهانی در ترجیع بند مشهور خود می‌گوید:

دل هر ذره را که بشکافی
آفتابیش در نهان بینی

پیش از آن ها نیز شاعرانی از جمله مولوی همین طرز نگاه به رابطه‌ی نمادین ذره و خورشید را داشته‌اند و ابیاتی سروده‌اند که مانند آنچه نقل کرده ایم سوء تفاهم کشف رابطه‌ی شکافت اتم و ایجاد نیروی فراوان را پیش از انیشتین در انسان بر می‌انگیزاند رابطه‌ای که تنها بعد از گذار از دوران‌های مختلفی از نظریات علم فیزیک می توانست قابل درک باشد دوران‌هایی که هرگز علم بشر پیش از پدیدار شدن آن‌ها حتی شمای مبهمی از رابطه‌ی مذکور نمی توانست بنمایاند شایسته بود که برخی رجال علم ادب از بار تأویلی این رابطه‌ی نمادین استفاده‌ای جهت اثبات ادعاهای واهی در علم فیزیک بنمایند

با این که در این شعر هرچه بیشتر رو به پایان می رویم درگیری با افکار دینی و مذهبی در همان راستا نمایش وابستگی به آن- مخصوصاً از طریق احساس نوستالژیک به دوران ایمان داشتن خود آشکارتر می‌شود با این حال به دلیل حجم زیاد کار و تنگی مجال بقیه‌ی بررسی را طی همین شیوه به عهده مخاطب می‌گذاریم امید است که تا همین جای تفسیر زمینه‌ی تفاهم را فراهم آوریم.

منابع

احمدی بابک، (۱۳۸۴)، هایدگر و پرسش بنیادین، نشر مرکز، تهران،چاپ اول
شمیسا، سیروس(۱۳۷۴)، نگاهی به فروغ فرخزاد، انتشارات مروارید، تهران، چاپ دوم.
فرخزاد، فروغ (۱۳۸۴) شعر زمان ما، محمد حقوقی، انتشارات آگاه، تهران، چاپ نهم
مجلات.
آرش، شماره ۸، تابستان ۱۳۴۳
آرش، شماره ۱۳، اسفند ۱۳۴۵.

جناب آقای سلیمان زادعباس، کارشناس ارشد زبان و ادب فارسی، در سخنرانی خود به موضوع آن جویبار سبز(نقد، بررسی و تحلیل زندگی و شهر سلمان هراتی انقلاب اسلامی) پرداختند.

بی‌گمان سلمان هراتی یکی از جریان سازان شعر انقلاب و از چهره‌های ممتاز شعر متعهد و آرمانگرا بود.

او در سن ۱۴ سالگی با تخلص «آذربا(۱) شروع به سرودن نمود. و سالها بعد اولین کتاب خود را به نام «از آسمان سبز» چاپ کرد. بعد از فوتش، مرحوم دکتر سید حسن حسینی کتاب «بیدل، سپهری و سبک هندی» را نثار روح آن عزیز از دست رفته کرد و مرحوم دکتر قیصز امین پور، مجموعه‌ی کامل شعرهای سلمان هراتی را منتشر کرد.

در سال ۱۳۶۷ چاپ اول «از این ستاره تا آن ستاره» که یک مجموعه‌ی شعری برای نوجوانان است و نیز در همین سال چاپ اول «دری به خانه‌ی خورشید» از لابه لای یادداشت های پراکنده‌ی سلمان صورت گرفت. در نهایت انتخاب سلمان به عنوان شاعر برگزیده می شد جنگ پس از ۲۰ سال از آغاز جنگ.

به طور کلی زبان یکدست، ایجاز و لحن صمیمانه‌ی کلام از ویژگی‌های شعر سلمان است. زبان شعر هراتی، زبان شعر انقلاب است حتی تجربه‌ی سلمان در ادبیات کودکان و نوجوانان نوآوری بیشتری را در حوزه‌ی شعر نوجوان پدید آورد. تحول و تغییر در آهنگ واژگان شعر سلمان، پدیدآورنده‌ی یک شعر سرشار از حرکت و تکاپواست.

عده‌ای زبان شعر سلمان را متأثر از سهراب سپهری می‌دانند. در صورتی که وجه غالب شعر سهراب، تصویرسازی او در زبان است اما در شعر سلمان این گونه نیست. دوری از صورت شعر، جز ویژگی‌های اشعار این دو مجموعه است(از آسمان سبز ودری به خانه‌ای خورشید) البته بهتر آن است که بگوییم پرداختن به محتوا از روش ها و اسلوب هنر شاعری وی می باشد. گاهی تکرار واژه و قافیه در شعر هراتی، تصویر روشن و جاندار و فضای سبز و لطیفی را در ذهن خواننده پدید می‌آورد. به همان اندازه که به موسیقی کناری(قافیه و ردیف) در شعر سلمان توجه شده است، وجود بعضی از مصراع‌ها و ادبیات دارای موسیقی درونی، ذهن سیال و موزون سلمان را به نمایش گذاشته است. مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی که سلمان از رهگذر و مدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات شعر خود پدید می‌آورد. موسیقی درونی شعر خود را تکامل می‌بخشد.

سلمان در به کارگیری واژگان، از زبان عامه استفاده می‌کند. سلمان چون دوران کودکی خود را در دامان طبیعت سپری کرده است و جانش با مهربانی و صفای آن عجین شده است، از پرداختن به واژگان مربوط به نام درختان، پرندگان، حشرات و... نیز خودداری نکرده است. کاربرد واژگان نو و دور از انتظار نیز زمینه‌ای فرا حسی شعر سلمان را تقویت کرده است.

از آن جا که اشعار سلمان نیز بیشتر رنگ و بوی اجتماعی پذیرفته است و در قالب فرهنگ اسلامی و ارزش‌های انقلاب اسلامی ریشه دوانده است، به مواردی بر می خوریم که در استفاده از تتابع اضافات و مستقیم‌گویی، از منطق زبان و قواعد دستوری خارج گشته است.

ویژگی های فکری در شعر سلمان هراتی شامل: دفاع مقدس و عشق به وطن، بصیرت و تعهد در برابر اجتماع و مردم، توجه به طبیعت و محیط زیست روستا، اعتراض و هشدار در شعر، عذب ستیزی، بینش معنوی در شعر می باشد که ایشان هریک از موارد را به اختصار توضیحاتی ارائه نمودند.

ایشان ویژگی‌های ادبی شعر سلمان هراتی را این‌طور فرض می کنند که سلمان مقدری ساده و بی تکلیف شعر می گفت که تصور می رود، سلمان در ساختن تصویر مساصحه می کند. سلمان از همه‌ی عناصر شعر مانند تصویر، عاطفه، زبان و اندیشه بهره برده، اما استفاده‌ی آن مناسب و به جا بوده که هیچ یک بردگیری جهان نداشته اند. سلمان روایتگری است که ذهن در زبانش بار طناب سخن در محور طولی شعر جلوه گری شده است و ایجاز در تعریف

قدما و به آن معنی در کلام سلمان وجود ندارد بهتر است، آفرینش تشخیص با به کارگیری مفاهیم انتزاعی در کنار مفاهیم محسوس است. تفکر عاشورایی و کاربرد تلمیح در اشعارش، ناخودآگاه بر محتوای شعر سلمان تأثیر گذاشته است. سلمان گاه در غزل نیز، حماسه و مرثیه را به هم می‌آمیزد که تفکیک آن‌ها دشوار به نظر می‌رسد. در رباعی و دو بیتی نیز با آرمانگرایی مذهبی خود، قابلیت های جدید را در این دو قالب به وجود می‌آورد که بیشتر بیان مفاهیم سیاسی، اجتماعی و مذهبی است.

جناب آقای مسعود کشاورز، عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک، در سخنرانی خود به موضوع نشانه شناسی در شعر هیوا مسیح پرداختند.

هیوا مسیح متولد ۱۳۴۴ است.آثار او شامل مقاله، نقد، شعر، گفت و گو و نظریه‌پردازی می باشد.

نشانه شناسی مطالعه‌ی معنا در تمام اشکال آن است. پیش فرض آن است که جهانی که در آن زندگی می‌کنیم معنادار و قابل تغییر می‌باشد. بنابراین نشانه‌شناسی مناسبتی است برای رفتن به عمق آن چه مشاهده می کنیم.

چارلز سندرس نشانه‌شناس آمریکایی، نشانه‌ها را به سه نوع شمایلی، ارجاعی، نمادین تقسیم می‌کند.

گریماس، نشانه‌شناس فرانسوی، نشانه‌ها را بین دو واژه‌ی semiqtics و semiology تقسیم می کند. نشانه شناسی آمریکایی و فرانسوی بر مبنای اندیشه‌های فردنیاند دو سو سور بنا شده‌اند اما مکتب پاریس نشانه‌شناسی را نظریه‌ای تولید محنا وپرس آن را "علم نشانه ها" می‌نامد.

این مقاله بر آن است که مفاهیم نظری پرس را به عنوان نقطه آغاز قرار دهد و با استفاده از مکتب پاریس بر مبنای نظریه‌ی تولید معنا پیشروی کند. در مکتب پاریس، معنا توسط آن کسی که مشاهده می کند ساخته می‌شود. مکتب پاریس این باور است که (روایت) ویژگی تمام گفت‌و گوهاست و فقط به ادبیات تعلق ندارد. براساس این تعاریف و مفاهیم، نظریه‌ی تولید معنا به وجود سه لایه‌ی معنایی اعتقاد دارد. لایه‌ی اول «گفتاری یا نوشتاری» است که در آن مفاهیمی مثل زمان، مکان و شخصیت قابل لمس هستند، لایه ی دوم «روایتی» است که نسبت به لایه‌ی اول کمتر قابل لمس است و جدل‌های نهفته روایت در آن عمل می‌کنند، لایه‌ی سوم لایه‌ی عمیق انتزاعی و ادراکی است که ارزش‌های اساسی- متن در آن بحث می‌شوند.

از سوی دیگر نظریه‌ی تولید معنا فقط مطالعه نشانه‌ها نیست بلکه مطالعه‌ی هر چیزی است که به جای چیز دیگری قرار می گیرد. هر متنی مجموعه‌ای است از نشانه‌ها.

شعر هیوا مسیح به گونه‌ای است که نشانه‌های بسیاری را برای انتقال معنا به کار می‌گیرد و انواع نشانه همراه با آمیختن یکی در دیگری در آثار او حضور می‌یابند. آمیزش نشانه‌ها در آثار هیوا مسیح تا بدان جا پیش می‌رود که در برخی موارد به آمیزش انواع ادبی(شعر و نثر) منجر می‌شود.ایشان باور داشتند که سه نوع نشانه‌ی تبیین شده توسط پرس با سه لایه‌ی معنایی تعریف شده توسط گریماس و همفکرانش در رابطه‌ای یک به یک قرار می گیرند.

سپس ایشان با توجه به اشعار هیوا مسیح انواع نشانه‌ها را بحث کردند. ایشان جایگاه «پنجره» به عنوان یک «نشانه» در مجموعه‌ی «کسی زیر چتر سکوت جهان می گفت:همچنان تا نمی‌دانم چه وقت نشان می دهد که هیوا مسیح «پنجره» را به عنوان یک نشانه در کارکردهغای شمایلی، ارجاعی و نمادین به کار گرفته است. او از لایه‌ی اول معنایی(پنجره= شی) به لایه‌ی دوم معنایی(پنجره=شی) به لایه‌ی دوم معنایی(پنجره= ارتباط یا عدم ارتباط)عبور می‌نماید. در لایه‌ی سوم که لایه ارزش‌های اساسی متن محسوب می‌شود «پنجره» تازه پیدا شده را در شعر خویش می گنجاند تا از طریق آن عزم خود بر رد شدن از عادت‌ها(معانی مرسوم پنجره) را به نمایش بگذارد. او از طریق پنجره‌ی شعر، خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد.

در این میان مخاطب می‌تواند از طریق «پنجره» موجود در شعر هیوا مسیح «تاک» را «میخانه» ببیند و افق دید خود را ژرفا بخشد. از سوی دیگر همین «پنجره» می تواند گستره‌ی نگاه مخاطب را چنان درهم بفشارد که «گلدانی» را به عزامت «باغی» که از میان رفته است پذیرا باشد. فرجام سخن این که آگاهی یافتن به لایه‌ی سوم معنایی با غافل ماندن از این لایه به توانایی یا عدم توانایی مخاطب ر عبور از لایه‌ای به لایه‌ای دیگر نهفته است. به عبارت دیگر شکل گیری معنا فرآیندی پویاست که نویسنده متن و خط شده باهم در آن نقش آفرینی می کنند.

اشعار هیوا مسیح سرشار از نشانه‌هایی هستند که با ساجد بسیار بالا زمینه‌ای مناسب جهت پژوهش های تیتر را فراهم می‌سازند.

نگرش عارفانه ی سهراب سپهری وجبران خلیل جبران به زندگی و مرگ

دکتر جلیل مشیدی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک
علی اکبر کمالی نهاد
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده :

زندگی و مرگ و موضوعات متفرع آنها، به حدی گسترده است که تمام ادیان و مذاهب هر کدام به نحوی به آن پرداخته و از دیدگاه خود به کاویدن زوایای آن دو دست یازیده اند.

انسان ها معمولاً میل به جاودانگی دارند و دوست دارند که عمر بسیار طولانی داشته باشند؛ ولی دغدغه ی مرگ آنها را از این آرزوی دست نیافتنی باز می دارد و به همین دلیل است که عقاید زیادی در رابطه با جهان پس از مرگ بوجود آمده است و هر عقیده هم پیروان خاص خود را دارد. مردم عادی از مرگ می ترسند و این نکته را همه می دانند؛ اما در این میان عارفان درمقابل مرگ خم به ابرو نمی آورند.دراین مقاله دیدگاه تقریبا مشترک سهراب سپهری وجبران خلیل جبران را به زندگی و مرگ با نگاهی به آثارشان بررسی نموده ایم.

سپهری زندگی و مرگ را دو مقوله ی به هم وابسته می داند و زندگی همان اندازه برای او شیرین و دوست داشتنی است که مرگ و بالعکس. در فلسفه ی سپهری مرگ و زندگی با هم درآمیخته است. بین مرگ و زندگی تفاوتی نیست و آن دو ادامه ی یکدیگرند مثل صبح و شب.

سپهری مرگ را مرحله ای از هستی به شمار می آورد که گذر از آن امری ضروری و بدون رنج خواهد بود. از نگاه او باید مرگ را فراموش کرد ؛ حتی مرگ هم نمی تواند دل خوشی زندگی و قانون هستی را برهم بزند.

نگرش جبران به زندگی و مرگ نیز نگرشی مثبت است. در آثار اولیه ی او زندگی بسیار تاریک و تیره است و دلیل آن را هم خود خواهی ها و ظلم و چپاول گری امیران و کشیشان می داند که با وضع قانون و قراردادها ، از ستم و تجاوز به حقوق مردم دریغ نمی ورزند.

جبران همان گونه که با نگرشی مثبت به زندگی نگاه می کند و انسان ها را به درک صحیح از زندگی دعوت می نماید، مرگ را نیز پدیده ای مثبت توصیف می کند و معتقد است که «مرگ» تولد دوباره ی انسان و آغاز حیاتی نوین برای اوست؛ مرگ پیروزی بر زوال و رسیدن به جاودانگی است.

این دو ، برخلاف عده ای که زندگی را فقط همین چند روزی می دانند که باید صرف عیش و نوش شود و بعد از آن هم انسان فنا شود و زندگی به اتمام رسد، زندگی را مجالی برای پرورش روح و صیقل دادن دل برای اشراق نور ازلی می دانند. هر دو نیز با آغوش باز و لب خندان به سراغ مرگ می روند. در اندیشه ی آن دو مرگ پایان زندگی نیست ؛ بلکه ادامه ی آن است. مرگ در زندگی حضور دارد و زندگی واقعی نیز در مرگ است. مرگ را به عنوان یک قانون مقدس در زندگی می پذیرند و معتقدند که این دو به واسطه‌ی هم معنا می‌یابند.

کلید واژه ها:
سهراب سپهری ، جبران خلیل جبران ، زندگی ، مرگ ، عرفان ، جاودانگی

مقدمه:

دومقوله ی مرگ وزندگی از جمله مسائل مهمی هستند که ذهن انسان ها بویژه دانشمندان ومتفکران وادیان را به خود مشغول داشته تاجایی که نظرات گوناگون وعقاید مختلفی دراین زمینه ارائه داده اند.مادیون، بعضی از نحله ها وافرادی که دیده ی دلشان مکدر وچشم بصیرتشان نابیناست ، زندگی را فرصتی چندروزه برای عیش ونوش وسرگرمی دانسته،هیچ اعتقادی به جهان آخرت ندارند؛ اما انسان های وارسته و روشن ضمیر که آیینه ی دلشان بانور الهی تجلی یافته است ، نگاهی عارفانه وصادقانه به مرگ وزندگی دارند و درپرتو تعالیم اسلامی ، ادیان الهی ،آیات قرآنی واحادیث معصومین ، رسالت انسانی وخلیفه اللهی خودرا به خوبی شناخته ، از چهره ی مرگ و زندگی پرده برداشته ، غبار غفلت و بدبینی راکنار زده و علاوه براینکه خودشان مسیر درست وهدفمند را طی کرده اند ، دیگر طالبان و همنوعان خود را نیز هدایت و درمسیر صراط مستقیم الهی رهنمون کرده اند.آنها زندگی ومرگ را مکمل ولازم وملزوم همدیگر می دانند ومعتقدند زندگی ، موقعیتی برای فراهم کردن توشه برای دنیای دیگر وفرصتی برای تهذیب نفس و استفاده ی صحیح از مواهب الهی است. اینان همان عارفانی هستند که از مرگ به ولادت ثانی یاد می کنند ؛ ولادتی که انسان را در مسیر کمالات تازه ای می اندازد که نیل به آن درعالم ملک برای وی ممکن نبود؛ همان مرغان باغ ملکوتند که دریافته اند متعلق به این عالم خاک نیستند و از ترک این دنیای مادی واهمه ای ندارند ؛ از این رو رستن از قفس مادیات و رسیدن به محضر دوست را با جان و دل می پذیرند و این گفتار قرآن کریم را که می فرماید : " أ فحسبتم انما خلقناکم عبثا وانکم الینا لاترجعون؟ " ناظربر هدفمندی جهان خلقت و بازگشت خویش به پیشگاه یار می دانند.

عارفان ازمرگ دو تعبیر دارند ؛یکی مرگ ظاهری که رها کردن خرقه ی تن است ودیگری معنای حقیقی آن که مرگ نفس است .توجه به مرگ برای عارفان ایجاد کننده ی نوعی هشیاری وآگاهی است و در این معنا که آنان باید پیش از مرگ جسمانی بمیرند ، معبری است که با عبور ازآن ، عاشق درفراق گرفتارآمده به دیار معشوق نایل می شود و در رسیدن به چنین شوقی است که کسی چون مولانا با جرات فریاد می زند :

" مرگ اگر مرد است گو نزد من آی تا درآغوشش بگیرم تنگ تنگ
من از او عمری ستانم جاودان او ز من دلقی ستاند رنگ رنگ " (.....)

از دیدگاه عارفان مرگ برابر با دیدار جانان ، پایان درد هجران ، بازگشت نی به نیستان وسرآغاز زندگی جاودانه و پاینده است . از این رو اظهار دلتنگی از قفس تن و آرزوی رستن از زندگی دنیوی ، جزء موتیف های متون عارفانه است.(شریف نسب ، ۱۳۸۶ : ۴۴۰) بر همین اندیشه است که وارستگانی چون مولانا چنین فریاد بر می آورند که :

" اقتلونی یا ثقاتی ان فی قتلی حیاتی و مماتی فی فی حیاتی و حیاتی فی مماتی "

(مولوی ، ۱۳۷۳ : غزل ۲۸۱۳)

پس باید دیدی مولوی گونه به جهان داشت نه این که خیام وار زانوی عجز و تردید دربغل گرفت و در نهایت ، شکوه کنان ناله سر داد:

" کس نامد از آن جهان که پرسم از اوی احوال مسافرین دنیا چون شد"

دراین مقاله دیدگاه عارفانه ی دو شخصیت از بزرگان ادبیات ایران و عرب(سهراب سپهری وجبران خلیل جبران) را به زندگی و مرگ از زوایای مختلف واکاوی و وجوه اشتراک وافتراقشان را تبیین خواهیم نمود.

بینش عارفانه ی سپهری به زندگی و مرگ:

الف- زندگی :

سپهری مردم را دعوت به زندگی می کند و از آنان می خواهد که غبار عادات را از چشم های خود کنار زده و با دیدی تازه و واقعی به آن نگاه کنند . زندگی ای که سهراب معرفی می کند ، هرلحظه اش ولادتی جدید است که با الهام گرفتن از طبیعت آغاز می شود و می سراید:

"زندگی رسم خوشایندی است/ زندگی بال وپری دارد با وسعت مرگ/ پرشی دارد اندازه ی عشق" (هشت کتاب ،۲۹:۱۳۷۷)

و نباید اجازه داد که زهر پیش داوری ها وگرد وغبار عادات ذهنی وسنگینی دانش های موروثی از تازگی آن بکاهد. (شمیسا ،۱۳۷۶: ۲۵)

"زندگی چیزی نیست که لب طاقچه ی عادت از یاد من و تو برود / زندگی «مجذور» آینه است / زندگی گل به «توان» ابدیت" (هشت کتاب ، ۱۳۷۷ : ۲۹۱ – ۲۹۰)

او زندگی را مجموعه ای از امور ساده وطبیعی می داند . (شمیسا ،۱۳۷۶: ۲۵)

"زندگی شستن یک بشقاب است / زندگی یافتن یک سکه ی دهشاهی در جوی خیابان است . " (هشت کتاب، ۱۳۷۷ : ۲۹۰)

وسفارش می کند که :

"چشم ها را باید شست / جور دیگر باید دید / واژه باید خود باد ، واژه باید خود باران باشد. " (همان:۲۹۲)

سپهری انسان هارا دعوت می کند که قدر لحظات زندگی را بدانند و از وقت نهایت بهره را ببرند ؛ همانطور که درمتون عرفانی ما مدام به این نکته ی مهم اشاره شده است:

"زندگی تر شدن پی درپی / زندگی آب تنی کردن در حوضچه ی اکنون است. " (همان : ۲۹۲)

از دیدگاه شاعر ، مهربانی ، عشق وایمان ، زندگی آفرینند وتا اینها هست ، باید به زندگی ادامه داد:

" زندگی خالی نیست / مهربانی هست ، سیب هست ، ایمان هست / آری تا شقایق هست ، زندگی باید کرد. " (همان :۳۵۰)

سپهری زندگی را آن قدر زیبا مجسم کرده که تن دادن حوا به آن را با صفت رنگین ترسیم نموده است:

" حیات غفلت رنگین یک دقیقه ی حواست. " (همان : ۳۵۰)

شاعر در چهار مجموعه ی آخر خود هرجا زندگی را سروده ، همراه با صفاتی مثبت وشادی آفرین است:

" زندگی...پرشی دارد اندازه ی عشق / زندگی جذبه ی دستی است که می چیند / زندگی بعد درخت است به چشم حشره / زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد / زندگی ضرب زمان درضربان دل ما " (همان : ۲۹۳ - ۲۹۲)

معتقد است که زندگی ابعاد متفاوتی دارد که هرکس می تواند به فراخور خود از آن بهره ببرد.

ب- مرگ :

سپهری چون دردامن مکتب اسلام نشو ونما کرده و با قرآن و روایات ائمه خوگرفته ، نگاهی عارفانه و مثبت به مرگ دارد ؛ او اطمینان دارد که انسان با مرگ تن پایان نمی یابد و فلسفه ی خلقت ، هستی است؛ نه نابودی و نیستی.(وکیلی ، ۱۳۷۷ : ۲۲)

مرگ و زندگی درنظر او یکی است :

" ونترسیم از مرگ / مرگ پایان کبوتر نیست./ مرگ گاهی ریحان می چیند / گاه درسایه نشسته است به ما می نگرد." (هشت کتاب:۱۳۷۷ : ۲۹۶)

سپهری زندگی و مرگ را دو مقوله ی به هم وابسته می داند و زندگی همان اندازه برای او شیرین و دوست داشتنی است که مرگ و بالعکس. در فلسفه ی سپهری مرگ و زندگی با هم درآمیخته است ؛ بین مرگ و زندگی تفاوتی نیست و آن دو ادامه یکدیگرند ؛ مثل صبح و شب.(شمیسا ، ۱۳۷۶ : ۱۱۰)

اگر به نگاه سهراب درباره ی مرگ برسیم ، مرگ مرحله ای از هستی به شمار خواهد آمد که گذر از آن امری ضروری و بدون رنج خواهد شد ؛ ولی تفکر چگونه رسیدن به این دیدگاه مهم است که اغلب این شیوه ی تفکر را نمی دانیم. در نتیجه رسیدن به این مقصد برایمان دشوار و گاه ناممکن است. به فرموده ی حضرت علی (ع) : «انسان دشمن چیزی است که نمی شناسد.» و این نشناختن، دشمنی و هراس می آفریند.(باقری ، ۱۳۷۸ : ۸۹)

او معتقد است که باید فکر مرگ را از سر بیرون کرد و بدانیم که مرگ هم نمی تواند دل خوشی زندگی و قانون هستی را برهم بزند:

" یک نفر دیشب مرد / و هنوز نام گندم خوب است. " (هشت کتاب ، ۱۳۷۷ : ۳۸۷)

سپهری با مرگ نرم و لطیف برخورد می کند ، طوری که انسان صورت ترسناک آن را از یاد می برد.

" و نترسیم از مرگ / مرگ پایان کبوتر نیست / مرگ درذهن اقاقی جاری است." (هشت کتاب ، ۱۳۷۷ :۲۹۶)

درقاموس او مرگ ترسناک و وحشت آور نیست ؛ بلکه بسیار چهره ی زیبا و نوید بخشی دارد:

" مرگ در ذهن اقاقی جاریست / مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد / مرگ درذات شب دهکده از صبح سخن می گوید / مرگ با خوشه ی انگور می آید به دهان / مرگ مسوول قشنگی پرشاپرک است / ... / وهمه می دانیم / ریه های لذت پراکسیژن مرگ است." (همان :۲۹۶)

اصولا درتفکر سپهری (مطابق سنن عرفانی) بین زندگی و مرگ تفاوتی نیست وآن دو ادامه ی یکدیگرند (شمیسا ، ۱۳۷۶ : ۲۲۰) و حیات و ممات از هم زاده می شوند ؛ مطابق با این کلام الهی که می فرماید: " ان الله فالق الحب والنوی یخرج الحی من المیت و مخرج المیت من الحی ذلکم الله فانی توفکون . " (انعام / ۹۵)

" واگر مرگ نبود ، دست ما در پی چیزی می گشت." (هشت کتاب ، ۱۳۷۷ :۲۹۴)

از نظر سپهری زندگی و مرگ چنان به هم وابسته اند که بدون همدیگر امکان پذیر نیستند: (رامشینی ، ۱۳۸۵ : ۱۸۵)

" یک نفر دیشب مرد / و هنوز نان گندم خوب است / و هنوز آب می ریزد پایین / اسب ها می نوشند." (هشت کتاب ، ۱۳۷۷ : ۲۹۷)

سپهری معتقد است تمام موجودات روی زمین روزی می میرند ودوباره متولد می شوند ؛ اومرگ را ترس آور نمی داند؛ بلکه گذار طبیعی از دنیایی به دنیای دیگر می شمارد .

شاعر مرگ را سبب قرار گرفتن انسان درتاریکی وتنهایی نمی داند ؛ بلکه خلوتی زیبا و عارفانه است که باید شادمانه وبا آغوش باز در به روی این مهمان بگشاییم ، بی هیچ مقاومتی که کس را در برابرش یارای ایستادن نیست»(رامشینی، ۱۳۸۵ :۱۸۶)

سهراب مرگ را پایان زندگی نمی داند. در تمام ادیان توحیدی نیز این چنین گفته شده که مرگ پایان زندگی نیست ؛ بلکه آغاز زندگی تازه ای است ؛ به قول مولانا بازگشت به عالم اصلی خویش است :

" چرا به عالم اصلی خویش وا نروم دل از کجا و تماشای خاکدان ز کجا"

(مولوی ، ۱۳۷۳ : غزل ۲۱۵)

«سهراب درسروده های خود نگاهی عارفانه وشاعرانه به مرگ داشته است . از نظرگاه او ، مرگ ملازم زندگی است و هرلحظه از زندگی به اعتبار مرگ جلوه می کند. اساسا زیبایی ، لذت وخوشی ، مرهون مرگ است . مرگ درسراسر وجود پدیده های خلقت سریان وجریان

دارد ،گاه می شود آن را دریک خوشه ی انگور دید وگاه درسایه نشسته و به ما نگاه می کند. سپهری مرگ را پایان زندگی نمی داند ؛ بلکه دیدگاه او نسبت به مرگ ، بسیار لطیف و مومنانه است و پایان این زندگی را رفتنی به ملکوت آبی وآرام می داند. »(رامشینی ، ۱۳۸۵ :۱۸۲)

" مرگ وارونه ی یک زنجره نیست / مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می گوید. " (هشت کتاب ، ۱۳۷۷ : ۲۹۶)

سپهری مرگ را در ذات هر پدیده ای جست و جوگر است :

" مرگ گاهی ریحان می چیند / مرگ گاهی ودکا می نوشد / گاه در سایه نشسته است به ما می نگرد. " (همان : ۲۹۶)

شاعر اینجا مرگ و زندگی را یکی می داند ؛ مثلاً مرگ ، مادر شاعر است که مشغول چیدن ریحان است و یا خود شاعر است که ودکا می نوشد و گاه کس دیگری است جز شاعر و مادرش. (شمیسا ، ۱۳۷۶ : ۱۱۱)

از نظر او خوشبختی سرشار از مرگ یعنی درهم آمیخته و با یکدیگر ممزوجند و در تمام مراحل حیات و تکامل انسان با هم هستند:

" و همه می دانیم / ریه های لذت ، پر اکسیژن مرگ است. " (هشت کتاب ، ۱۳۷۷ : ۲۹۷)

در همین گیر و دارهاست که سپهری به خویشتن خویش راه یافتن را در حوالی مرگ جست و جو می کند. زیباترین خلوت سپهری هنگامی است که مرگ در وجودش ، در رگ هایش حضور ملموسی پیدا می کند و از همان آغاز شاعری به هماهنگی میان طبیعت و انسان و ارواح جاویدان روح آدمی پی می برد و این کشف تا پایان عمر او را سرشارتر از همیشه ، سرشارتر از مرگ می کند.

بینش عارفانه ی جبران به زندگی و مرگ:

نگرش جبران به زندگی و مرگ نگرشی مثبت است. او با برخورداری از دیدگاهی عرفانی، برداشت بسیار زیبایی از زندگی و مرگ داشته است ؛ هر چند که او در آثار اولیه اش زندگی را بسیار تاریک و تیره می بیند و دلیل آن را هم خود خواهی ها و ظلم و چپاول گری امیران و کشیشانی می داند که با وضع قانون و قراردادها از ستم و تجاوز به حقوق مردم دریغ نمی ورزند. او وارد بطن جامعه می شود ، هیاهو و سروصدا راه می اندازد و فرمانروایان و کشیشان را به باد انتقاد می گیرد ؛ چرا که آنها حق تصمیم گیری و آزادی را از مردم سلب نموده و نمی گذارند مردم آن طور که باید و شایسته است ، مسیر زندگی خود را انتخاب کنند و به سعادت برسند.

الف- زندگی:

جبران با نگاهی ماورایی به زندگی نگاه می کند و خواهان روزی است که هر گونه تناقضی در جامعه برداشته شود تا انسان بتواند به سوی هدف اصلی و حقیقی خود حرکت کند و می بینیم که جبران این زندگی را درجنگل دیده است، جایی کهدر ظاهر پر از تعارض و تضاد است ، ولی در باطن همه در یک مسیر ره می پویند و وحدت حاکم است و چنین آرامش و وحدتی هم باید بر جامعه ی انسانیت حکم فرما شود تا بتوانند کامروا گردند.

او معتقد است که انسان بی هدف به این دنیا نیامده است ؛ در بیان او این نکته هویداست که او نیز مرگ را آغازی روشن در مسیری زیبا ترسیم می کند ؛ آنجا که می گوید :

« جانها از عالم فراخ روح ، دل می کنند و این جهانی می شوند ؛ آنگاه ابروار برفراز کوهسار اندوه ها وجلگه ی شادی ها پرمی زنند و چون با نسیم مرگ برخورند ، به همان نخستین جایگاه خویش باز می گردند. »

(کتاب کوچک عشق وفرزانگی ، ترجمه ی رحیمی ، ۱۳۸۰ : ۱۶)

او می گوید:

"روزمره های زندگی ، معبد و مذهب شماست ، با تمامی وجود وارد آن شوید . حقیقت زندگی، خود زندگی است که نه آغاز آن در زهدان و نه پایان آن در گور است."

(همان : ۱۷)

جبران از آنجا که عارفی شاعر و شاعری عارف است ، زندگی را زیباتر از آن می داندکه دچار قراردادها و قوانینی باشد که توسط عده ای وضع می شود که هنوز به مرحله ی خود ساختگی و تکامل نرسیده اند و این قید و بندهای ساختگی باعث می شود که زندگی در چهارچوب قراردادها ، محدود و محصور بماند و انسان ها نتوانند فلسفه و راز زندگی را درک نمایند ؛ چرا که زندگی در نظر شاعر، منظر کامل تفکر در آیات الله ، بهره وری از مواهب او ، پرورش خصلت های انسانی و ... است. او معتقد است که انسان به این دنیا نیامده که چند روزی به خور و نوش و لذت جویی مشغول باشد و هرگاه قدرتی به دست آورد ، به زیردستان ستم روا دارد ؛ بلکه رسالت عظیمی بر دوش انسان است که فراتر از این ها است.

جبـران در آثـارش یـک بـار شخـصیت انـسان هـا را از لحـاظ فـردی و بـار دیگـر از جهت اجتمـاعی بررسـی مـی کنـد. او عقیـده دارد ، افـراد در زنـدگی هـر کـدام بـه تنهـایی از فلسفه ی خاصی پیروی می کنند و به این ترتیب دیدگاه انسان ها نـسبت بـه محـیط خـارج سـه گونه است : گروهی بر زندگی نفرین می فرستند ؛ دسته‌ی دوم مبارکش می دانند و گروه سوم در آن تأمل می کنند. جبران اوّلی را به خاطر دردمندی‌اش، دوّمی را بخاطر کرمش و سومی را به پاس شعور والایش دوست می دارد.(یوسف شعبان ، ۱۳۸۱ : ۱۷۶ -۱۷۷)

او در قالبی تمثیلی، بینش افراد را نسبت به جهان اطراف چندگونـه مـی دانـد: اوّل بـدبینانی که به سایه ی زندگی چشم دوخته اند؛ دوم خـوش بینـان سـطحی نگـری کـه بـه جزئیـات، دل خوش کرده اند ؛ سوم رحمدلانی که به تلاشی بیهوده برای یاری رساندن به عدم پرداخته اند ؛ چهارم صوفیانی که بت های دست ساز بشر را عبادت می نماینـد و پـنجم خیـال پردازانـی کـه سرگرم اوهامند.(همان :۱۷۷)

او به همه ی اینها هشدار می دهد و می گویـد زنـدگی چیـز دیگـری بـالاتر از تـصورات و خیالات شماست همان گونه که در «باغ پیامبر» می گوید:

«زندگی ژرف ، بلند و دوردست است ؛ اگرچه رویاهای عظیم می توانند فقـط بـه پاهـایش برسند. بسا اوقات ،زندگی را با نام های زشت می نامیم و این تنها هنگـامی اسـت کـه مـا خـود زشت وتیره روز هستیم. " «باغ پیامبر، ترجمه ی نیکبخت ،۱۳۷۶ : ۶۰)

بـا یـک نگـاه کلـی مـی بینـیم کـه در تعبیـر شـاعر زنـدگی حقیقتـی زیباسـت کـه بـرای دستیابی بدان باید شیوه ی نگرش را تغییـر داد. در بیـنش عارفانـه ی شـاعر، زنـدگی سرشـار و شادمان است ، او به زندگی عشق می ورزد و آن را دوست دارد و مـی گویـد اگـر در زنـدگی تغییری حاصل گردد حاصل بینش و دید ماست و این حجاب تعلقات است که در دل انسان بـه وجود می آید و او را از درک و شناخت زندگی محروم می سازد و در چنـین زنـدگانی اسـت که روح انسان از پرواز باز می ماند.

ب- مرگ:

مرگ و روح از عمده ترین موضوعاتی هستند که جبران بدانها پرداخته و به بقای روح پس از مرگ عمیقا معتقد است:

"مرگ وزندگی یکی هستند ؛ چنانکه رودخانه ودریا از یک گوهرند." (پیامبر، ترجمه ی الهی قمشه ای ،۱۳۸۱ : ۹۳)

"قطع نفس چیست جز آزاد کردن نفس ازاین جزر و مد بی قرار ، تا اوج گیرد وگسترده شود و بی هیچ بند و زنجیر، جویای خداوند گردد. " (همان : ۹۴)

جبران به مساله ی تناسخ معتقد است و می گوید روح پس از مرگ نابود نمی شود ؛ بلکه در جسم دیگری حلول می کند و به زندگی خود ادامه می دهد:

«...فراموش مکنید که من به نزد شما باز خواهم گشت . چند دمی دیگر ، روح مشتاق من آب وخاک جسم تازه ای راگرد خواهد آورد . دمی چند برپشت باد درنگ خواهم کرد وآنگاه زنی دیگر مرا خواهد زایید.» (پیامبر ، ترجمه ی الهی قمشه ای ، ۱۳۸۱ : ۱۰۳)

البته در خصوص تناسخ در اندیشه ی عارفان بزرگی چون مولانا – با وجود برخی عبارات که موهم این عقیده هستند – اعتقاد بر این است که این عبارات به منظور ظهور هویت واحد در مظاهر مختلف و وحدت نورانی روحانی ، همچون اقتباس کواکب گوناگون از نور یک خورشید و اشتعال شمع های مختلف شکل از یک مشعل است :

" گر شمس فرو شد به غروب ، او نه فنا شد از برج دگر آن شه انوار برآمد
این نیست تناسخ ، سخن وحدت محض است کز جوشش آن قلزم زخار برآمد "

(مشیدی ، ۱۳۸۶ : ۳۲۶)

اعتقاد به بقای روح بارها درآثار جبران نشان داده می شود که شاید برگرفته از این آیه ی قرآن باشد: "کیف تکفرون بالله وکنتم امواتا فاحیاکم ثم یمیتکم ثم الیه ترجعون. " (بقره / ۲۸) و این ابیات مولانا را در ذهن می آورد :

" چون ز زنده مرده بیرون می کشد نفس زنده سوی مرگی می تند
مرده شو تا مخرج الحی الصمد زنده ای زین مرده بیرون آورد. "

(مثنوی ، دفتر ۵ : ۵۴۹ و ۵۵۰)

همان گونه که با نگرشی مثبت به زندگی نگاه می کند و انسان ها را به درک صحیح از زندگی دعوت می نماید مرگ را نیز پدیده ای مثبت توصیف می کند و معتقد است که «مرگ» تولد دوباره ی انسان و آغاز حیاتی نوین برای اوست ؛ مرگ پیروزی بر زوال و رسیدن به جاودانگی است.

از نگاه جبران ، مرگ رهاننده ی عاشق است از بند نفس های فانی تا بر بال نفس های جاودانی پرواز کند و بی هیچ بند و زنجیر راه عشق پوید و راز عشق گوید. او مرگ و زندگی را یک جریان توأمان می داند و می گوید مرگ و زندگی از هم جدا نیستند ؛ بلکه پیوسته با هم هستند:

«یک بار به زندگی گفتم: «دوست دارم صدای مرگ را به گوش بشنوم» زندگی کمی صدایش را بلندتر کرد و گفت: «هم اینک تو صدای مرگ را می شنوی.»

(پیامبر ، الهی قمشه ای : ۱۶)

در این موضوع جبران نگاهی نزدیک به نگاه مولانا دارد که معتقد است :

" مرگ از بدو تولد همراه و همزاد انسان است ؛ اما انسان از او غافل می شود و " نوای طبلک " او را نمی شنود ...:

" سال ها این مرگ طبلک می زند گوش تو بیگاه جنبش می کند
گوید اندر نزع از جان آه مرگ این زمان کردت ز خود آگاه مرگ "

(به نقل از : شریف نسب ، ۱۳۸۶ : ۴۵۳)

او نظریه ی کسانی که مرگ را فنا و نابودی انسان می دانند کاملاً رد می کند ؛ مرگ را «بامداد ابدیت» می خواند و آن را موجب اسارت روح از قالب جسم و تن و دیدار با معشوق می داند.

«مرگ پایانی است برزادگان وفرزندان زمین ؛ولی برای روح آغازی است برفتح زندگی» (کتاب کوچک عشق ،ترجمه ی رحیمی، ۱۳۸۰ : ۸۳)

این اعتقاد را می توان در سخنان ابن فارس به دخترش سلمی در لحظات آخر زندگی دید:

«دخترم ، مرگ می خواهد مرا به آسودگی قبر ببرد و روحم را در پرتو رحمت خداوندی جای دهد.» (یوحنای مجنون ، ترجمه ی انصاری، ۱۳۹۰ : ۶۳)

او هشدار می دهد که اگر می خواهید رازهای مرگ را بدانید ، باید در قلب زندگی به دنبال آن گشت:

«جغدی که دیدگان خود را جز به چهره ی سیاهی ها و تاریکی ها، بازنکرده است، مگر نه به روشنایی روز نابیناست؟» (خاکی ، ۱۳۷۷ : ۵۳)

" ترس شما از مرگ همانند لرزش چوپانی است دربرابر پادشاه ، هنگامی که پادشاه می خواهد دست خودرا به افتخار وشرافت برشانه چوپان نهد ، آیا چوپان در ورای آن لرزش واضطراب ازشادی ونشاط لبریز نیست که بزودی برشانه ی خویش خلعت شاهانه ونشان افتخار خواهد داشت. " (پیامبر، الهی قمشه ای : ۹۴ – ۹۳)

از دیدگاه این عارف شاعر، خدا، معشوق کائنات و کانون دایره ی هستی است و این همه تب و تاب ها و کشش و کوشش ها در جهان آفرینش برای پیوستن به معشوق ازلی است. او که خدا را به تعابیری عاشقانه. دوست، یار، معشوق و ... می نامد ، به وحدتی اشراقی باور دارد و ثمره ی حیات را استحاله در وجود خالق عالم ، آن کمال مطلق هستی بخش می داند و بر پایه ی چنین باوری عارفانه، سنگینی وحشت مرگ را سبک تر و حریری تر از جامه ای که بر تن می کند، پنداشته و آن را به هماوردی و همبری می خواند. این اندیشه، اندیشه ی همه ی شاعران عارف و عارفان شاعر ماست که سرچشمه‌ی بقا را در پایان ظلمات خاک و رهایی روح از تنگنای جسم می دانند و روز واقعه را روزی خرم می دانند که جان به هوای کوی دوست پروبال می گشاید. اصل و منشأ آنجاست و زندگی هم آنجاست، در حریم وصال جانان، در فنای فی الله، فنایی که بقای محض اوست و بس، این باور است که دشواری مرگ را بر سالکان طریقت هموار و پرنیانی کرده است:

«جان ها از عالم فراخ روح، دل می کنند و این جهانی می شوند، آن گاه ابروار بر فراز کوه اندوه ها و جلگه های شادی ها پر می زنند و چون با نسیم مرگ برخورند، به همان نخستین جایگاه خویش باز می گردن... به دریای عشق و زیبایی... به سوی خدا.» (انصاری ، ۱۳۸۲ :۱۲)

جبران با این بینش عارفانه ، در همین دنیا احساس لذت و آرامش می کند ؛ چرا که به جوهره ی اصلی زندگی دست پیدا کرده است و به نظر او مرگ پایان زندگی نیست ؛ بلکه ادامه ی آن است.

شواهد مشترک زیادی درآثار آن دو در زمینه ی زندگی و مرگ وجود دارد که به چند تا از آنها اشاره می شود:

سپهری:

" و اگر مرگ نبود ، دست ما در پی چیزی می گشت / مرگ ، درسرخ گلو مـی خوانـد / مرگ مسوول قشنگی پر شاپرک است/ .... "

جبران:

" مرگ ، ولی آن مارا به سحر نیکویی ها می برد .....مرگ ، ولی آن دهش از طبیعت است که مادر دهش های نیکوست. "

سپهری:

"زندگی آب تنی کردن در حوضچه ی اکنون است."

جبران:

"زندگی واپس نمی رود و دربند دیروز نمی ماند. "

سپهری:

" ونترسیم از مرگ / مرگ پایان کبوتر نیست /..."

جبران:

" یانفس ان قال الجهول الروح کالجسم تزول

وما یزول لایعود

قولی له ان الزهور تمضی ولکن البذور

تبقی وذا کنه الخلود"

ای دل اگر بی خردان گویند که جان ، همانند تن نابود شود وآنچه نـابود شـود ، بازگـشت نکند. بگو شکوفه ها بگذرند ؛ اما بذرها بمانند واین جوهر جاودانگی است.» (مواکب وموزون ها ، ترجمه ی موید شیرازی ، ۱۳۷۹ : ۱۱۸)

نتیجه و نظر:

سپهری و جبران با دید عارفانه و بینش تازه ی خود به هستی، انسان را دارای رسالت بزرگی می دانند که باید آن را به خوبی انجام دهد تا رضایت محبوب و معبود ازلی خود را به دست آورد و آن رسالت این است که انسان بداند از کجا آمده ، برای چه آمده و سرانجام به کجا خواهد رفت . سپهری و جبران عقیده دارند که اخلاق و قوانین رسمی باعث می شود که روح بلند پرواز بشر در حضیض جهل باقی بماند و نتواند به اوج کمال و سعادت نایل آید . هر دو کودک را خوشبخت ترین انسان می دانند؛ زیرا که هنوز فکر او آزاد است، از هر چیزی لذت می برد و اشیا را همان گونه که هستند ، می بیند و یا در جای دیگر از انسان قبل از هبوط بحث می کنند ؛ چرا که او هم اسیر سنت و قرارداد و عادت نیست ؛ بلکه با همان فطرت اولیه ی خدادادی به زندگی ادامه می دهد و از زمانی که گرفتار دانش و آداب و عادات شده است، زندگی اش رنگ باخته است. هر دو نیز با آغوش باز و لب خندان به سراغ مرگ می روند. در اندیشه ی آن دو مرگ پایان زندگی نیست ؛ بلکه ادامه ی آن است؛ هر دو مانند دو کفه ی ترازو هستند و هر کدام مکمل دیگری است؛ مرگ در زندگی حضور دارد و زندگی واقعی نیز در مرگ است. آن دو مرگ را به عنوان یک قانون مقدس در زندگی می پذیرند و معتقدند که هر دو به واسطه ی همدیگر معنا می یابند. «هزار سال پیش همسایه ای به من گفت:"من از زندگی بیزارم ؛ زیرا زندگی چیزی جز رنج وپوچی نیست ." و دیروز از گورستان می گذشتم و زندگی را دیدم که بر گورش می رقصید. » (پیام آور و ماسه وکف ، ترجمه ی سید حسینی ، ۱۳۸۲ : ۱۱۰) هر چند هر دو در زمینه ی نگرش مثبت به زندگی و مرگ عقیده ی مشترکی دارند و مرگ را دیدار با محبوب و معشوق ازلی و رسیدن به جاودانگی ابدی می دانند ، ولی در کیفیت روح با هم اختلاف دارند ؛ در نگرش جبران روح کالبدهای متعددی می پذیرد تا چنان پاک شود که بتواند با خدایان زندگی کند ؛ ولی نگرش سهراب مانند دیگر عارفان است ؛ به عقیده ی او روح پس از مرگ در فضای بیکرانه به زندگی خویش ادامه می دهد تا زمانی که فراخوانده شود.به هر حال، هر دو مرگ را سرحد کمال انسان و جزء لاینفک زندگی می دانند.

منابع و مآخذ:

۱- قرآن مجید.

۲-جبران، خلیل جبران ، *اشکی و لبخندی، همراه با تندبادها و گفتارهای معنوی* ، ترجمه ی مسعود انصاری، جامی، تهران ، ۱۳۸۳ .

۳- ــــــــــ ، *پیامبر و باغ پیامبر* ، ترجمه ی جعفر مؤید شیرازی، انتشارات دانشگاه شیراز ، شیراز ، ۱۳۷۴ .

۴- ــــــــــ ، *پیامبر* ، ترجمه ی حسین الهی قمشه ای ، روزنه ، تهران ، ۱۳۸۴ .

۵- ــــــــــ ، پیام آور ، ماسه وکفغ ، ترجمه ی میرجواد سید حسینی ، هودین، اصفهان ، ۱۳۸۲ .

۶- ــــــــــ ، *کتاب کوچک عشق و فرزانگی* ، ترجمه ی بهمن رحیمی و مسعود خالقی راد ، شادان ، تهران ، ۱۳۸۰ .

۷- ــــــــــ ، *لازاروس و باغ پیامبر*، ترجمه ی محسن نیکبخت ، آبگینه ، تهران ، ۱۳۸۰ .

۸- ــــــــــ ، *مواکب و موزون ها* ، ترجمه ی جعفر مؤید شیرازی ، فرزان ، تهران ، ۱۳۷۹ .

۹- ــــــــــ ، یوحنای مجنون ، ترجمه ی مسعود انصاری ، جامی ، تهران ، ۱۳۸۰.

۱۰- خاکی ، غلام رضا ، *پرسه در کرانه های یک روح* ، سایه نما ، تهران ، ۱۳۷۷ .

۱۱- رامشینی ، مهدی ، سهراب سپهری وجبران خلیل جبران ، میردشتی ، تهران ، ۱۳۸۵ .

۱۲- رحمانی، مهری ، *سهراب جانی که ناشناخته رفت* ، البرز ، تهران ، ۱۳۷۸ .

۱۳- سپهری ، سهراب ، *هشت کتاب* ، کتابخانه ی طهوری ، تهران ، ۱۳۷۷.

۱۴ – شریف زاده ، مریم ، " حکایت جان سیری مولانا : بررسی تقابل مرگ و زندگی در دیدگاه مولانا " ، فصل نامه ی فرهنگ ، ویژه ی مولانا جلال الدین بلخی ، سال بیستم ، شماره های ۳ و ۴ ، پیاپی ۶۳ و ۶۴ ، پاییز و زمستان ۱۳۸۶ .

۱۵ - شعبان ، یوسف ، *جهان بینی جبران ، خلیل جبران* ، ترجمه ی اکرم السادات خلیلی ، مترجم ، تهران ، ۱۳۷۳ .

۱۶ – شمیسا ، سیروس ، نگاهی *به سهراب سپهری* ، مروارید ، تهران ، ۱۳۷۶.

۱۶- عباس طالقانی ، نظام ، *مهمانی در گلستانه (مجموعه مقالات مربوط به سپهری)* ، دریچه ، تهران ، ۱۳۷۷ .

۱۷ – مشیدی ، جلیل ، کلام در کلام مولوی ، انتشارات دانشگاه اراک ، چاپ دوم ، اراک ، ۱۳۸۲ .

۱۸ – مولوی ، جلال الدین ، کلیات دیوان شمس ، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر ، نگاه ، تهران ، ۱۳۷۳ .

۱۹ – _____ ، مثنوی ، دفتر پنجم ، شرح کریم زمانی ، اطلاعات ، چاپ اول ، تهران ، ۱۳۷۶ .

۲۰ – وکیلی ، شهره ، *حافظ پدر ، سهراب سپهری* پسر، البرز ، تهران ، ۱۳۷۸ .

شکل گیری جریان های شعر در دوره ی معاصر

(از عصر مشروطه تا حال)

علی رضا مقامی
دانشجوی دوره ی دکتری ادبیات فارسی –دانشگاه تهران

چکیده

با این که از آغاز نوگرایی در شعر وادب در ایران بیش از سده ای نگذشته ، و با این که ادب پژوهان در زمینه ی نخستین کوشش های نوپردازانه کتب و رسالات و مقالات بسیاری نوشته اند ؛ به دلیل گستردگی فعالیت های نوگرایانه هنوز جای سخن باقی است . برخی نوگرایی در هنر و ادب را به پیروی از اسلوب های فرنگی متهم و آن را امری وارداتی و به دور از ارزش های فرهنگ بومی تلقی می کنند . دسته ای اعتقاد دار ند که ماهیت وذات هنر و ادب میل به نوشدن وصیرورت وتطور همیشگی دارد و فعالیت های قرن اخیر از ذات هنر وادب سرچشمه گرفته است و چیزی از جنس غرب زدگی وفرنگی مآبی نیست .

از منظر دیگر ، وقتی قالب های معتادوپذیرفته شکست ، هرکسی به امید یافتن جایی تازه ومسیری جدید وابداعی منحصر به فرد به فکر شکستن هنجار ها می افتد . از همین رهگذار با کوشش هایی در شعر معاصر رو به رو هستیم که نه به سادگی می توان ازکنارآن گذشت و نه می توان صحت راه آن را به سهولت تبیین کرد . در این معنی اتفاق نظر هست که اگر کسی همه ی هنر را در تقلید محض از سنن پیشینیان بداند ، معنی هنر را ندانسته و در نیافته است که وقتی هر ابداع هنرمندانه ای به تولید انبوه برسد دیگر جوهره ی هنری خود را از دست داده است ؛ اما این باور نیز حق است که اگر کسی گمان برد آفرینش « نو » بی هیچ نگاهی به

گذشته ها امکان پذیر است ، نادانستگی خویش را می رساند . مگر بشر امروز آن قدر وقت دارد که هر ضجّه و مویه ای را به عنوان شعر بخواند و بشنود ؟ یا هر طرح کودکانه ای را که در حکم اسباب بازی بچه های کودکستانی یا سیاه مشق اطفال دبستانی است جدّی بگیرد ؟

از این گذشته ، مشکل تعلیم ادبیات در سطوح مختلف را نیز باید در نظر گرفت . وقتی معلم ادبیات با چهره ی پرسشگرانه و هاج و واج دانش پژوهی رو به رو شد که « بالاخره این کلمات به هم بافته و این سطور در هم تافته چیست ؟» معلّم – الحق بی چاره – چه پاسخی بدهد تا شاگرد بر پایه ی استدلال محققانه بپذیرد ؟ بلی ، اگر کسی بگوید باید این گونه سرود و نباید آن گونه سرود ؛ نشان غفلت او از جوشش های هنری است ، و بیگانگی از این که « شعرو هنر» آن گاه شعر و هنر است که بی هیچ آدابی و ترتیبی از درون به جوشش درآمده باشد . اما این هم پرسش به جایی است که چگونه و بر پایه ی کدام اصول باید تجارب پیشینیان را به آیندگان منتقل کرد ؟

از جانب دیگر ، بررسی «صورت » در شعر برای شناخت « معنی » و « محتوی» و هم فهم و نقد منصفانه و به دور از هرگونه نگاه شخصی بسیار ضرورت دارد . به ویژه آن که نقد شعر به طور کلّی در میان ادیبان ما در محدوده ی سلایق فردی سرگردان است و هنوز نگاهی اصولگرایانه به شعر و نقد آن نینداخته ایم . برخی شعر اجتماعی را با انگ « شعر شعاری » رد می کنند . برخی از شاعر توقع دارند که فلسفه ، اخلاق ، تربیت ، و ... را به نظم درآورد تا زیبنده ی کسوت شاعری باشد . دسته ای مفهوم درستی از زبان مستقل در ذهن ندارند و گمان می کنند همه چیز را باید از بیخ و بن به هم ریخت تا به استقلال زبان دست یافت . امّا در پاسخ به این پرسش که جای واقعی عنصر « شعریت شعر » کجاست ؛ سخنی دلچسب یا کمتر شنیده ایم یا اصلاً نشنیده ایم .

نگارنده در این نوشته کوشیده است تا حدود ممکن به موارد و پرسش های یاد شده پاسخ دهد . گفتنی است که بخش هایی از مقاله بر گرفته از پژوهشنامه ی دوره ی دکتری نگارنده با عنوان « نقد شعر معاصر بر اساس اسالیب سنتی ادب فارسی» است.

واژگان کلیدی:

شعر معاصر – شعر نو– شعر سپید– موج نو– شعر حجم – شعر لحظه – شعر سنت گرای معاصر

مقدمه

زمینه ی تاریخی نواندیشی و نوگرایی

با شروع نهضت های آزادی خواهی و مشروطه طلبی در ایران بینشی تازه رواج یافت که بر طبق آن عصری تازه فرا رسیده است که با همه دوره‌های تاریخ ملی تفاوت دارد. روشنفکران این دوران معتقد بودند که عصر استبداد سیاسی به پایان رسیده است و همه احساس می کردند که باید در عرصه فرهنگ نیز تحوّلی مشابه اتفاق بیفتد[1]. شاعران و نویسندگان این عصر در پی زیبایی شناسی جدیدی بودند و می‌خواستند شعری تازه بسرایند که با شعر گذشته فارسی فرق داشته باشد[2]. با چنین زمینه ای تحولات ادبی در زمینه ی شعر و نثر فارسی رخ داد. در نتیجه با کوشش عده ای که آنان را نوگرا یا نوپرداز می خوانیم میان شعر امروز و شعر دیروز تمایزهایی پدید آمد[3].

---

[1] – این جمله از عبدالرحیم طالب اوف نشان می دهد که برای نوسازی و نوپردازی عزم و اراده ای در کار بوده و نوگرایی خود به خود پدیدار نشده است : « فارسی را معلوم است چنان می دانم که عرب فرانسه را . با وجود این از برکت کثرت مطالعه و زور مداومت ، بعضی آثار محقّر به یادگار گذاشتم که اخلاف بنده تکمیل نموده ، بنده را مهندس انشای جدید بدانند.» منقول از دکتر غلامحسین یوسفی ؛ دیداری با اهل قلم ، ج۲/ص۸۱

[2] – (طلیعه تجدد در شعر فارسی، نوشته دکتر احمد کریمی حکاک، صفحه ۱۹۳)

[3] – برخی از نویسندگان و بررسی کنندگان جریان نوگرایی در شعر فارسی می کوشند تا جهره هایی از بیرون مرز های سیاسی امروز را به جای نیما یوشیج و سایر نظریه پردازان این عرصه بنشانند . مثلاً بعضی صدرالدین عینی بخارایی و برخی سروده های او مانند شعر ی به نام "مارش حریت" را که در سال ۱۹۱۸، دو سال پیشتر از انقلاب بخارا، سروده شده بود، آغاز شعر و ادبیات نوین فارسی در تاجیکستان می دانند:

ای ستم دیدگان، ای اسیران، وقت آزادی ما رسید
مژدگانی دهید، ای فقیران در جهان صبح شادی دمید.
تا به کی غصه خوردن به حسرت، بعد از این شادمانی نما
بس جفا، بس ستم، ای عدالت، در جهان حکمرانی نما
انتقام، انتقام، ای رفیقان، ای جفادیدگان، ای شفیقان
بعد از این در جهان حکمران باد حریت، عدالت، مساوات

(رنجبر، برزگر، باتفاق)

مرز قائل شدن میان شعر دیروز و شعر امروز به لحاظ زمانی، تقویمی و تاریخی، معیاری برای سنجش هنری شعر و زیبایی شناسی آن نیست و خود این تقسیم بندی قابل نقد و تأمل است ؛ اما برای جلوگیری از ابهامی که در تعریف "شعر نو" وجود دارد، گزیری نیست تا این مزربندی را با همه ی نقایصش بپذیریم.

برخی پیرو سلیمانی را که او نیز مثل صدرالدین عینی از تاجیکان بخارا بوده به عنوان آغاز گر راه نو در شعر معرفی می کنند و نمونه هایی از اشعار او را به عنوان سرفصل دگرگونگی در شعر مثال می زنند.مانند :

گورم...
گورم...
گورم...
این کاروان آتشبار
به پیش می‌دود و
پیش می‌رود هموار.
تپر...
تپر...
تپر ...
این چرخهای فولادی
به گردش اند .
به بالای ریلهای قطار.
شبر...
شبر...
شبر موجهای آب آمو
به گوش می‌رسد

همچون نوای موسیقار... (۱۹۳۱)

اما منصفانه بگوییم شاید اشعار اینان و دیگر چهره هایی از آن بوم و سامان – که بخشی از جغرافیای فرهنگی ایران زمین است – در روند شعر در آن دیار موثر بوده باشد ؛ اما ذوق سختگیر شاعران خوب ایران و افغان را خوشنود نمی سازد . روند نوگرایی شعر ایران در میان ملل و اقوام مجاور تأثیر داشته و حتی از طریق برخی شاعران عرب و کرد عراقی در میان شاعران عرب هم نفوذ کرده و کسانی چون « بدر شاکر السیّاب ، عبدالوهاب البیاتی ، نزار قبانی » ، «نازک الملائکه» ، « می زیاده » را هم به تبعیت واداشته است .

تحولات اجتماعی در ایران پس از مشروطیت و ضرورت تحول ادبی

پس از جنبش مشروطه عرصه حیات اجتماعی و فرهنگی ایران تغییر کرده بود. پیش از تحولات شعر، نثر فارسی با تلاش‌های کسانی نظیر طالب اوف، حاج زین‌العابدین مراغه‌ای ، علی اکبر دهخدا و دیگران متحول شده بود و به نوعی خود را با نیازهای روز سازگار کرده بود[۱]. به طور کلی شعر جدید اشتیاقی خاص برای پرداختن به مسائل اجتماعی از خود نشان می‌داد[۲]، در حالی که شعر کلاسیک چنین نبود[۳].

یکی از عوامل موثر دیگر در سیر تحول ادبی این دوران آشنایی روشنفکران ایرانی با تحولات ادبی اروپا بود . به باور آنان انقلاب مشروطیت با انقلاب فرانسه مشابهت داشت و قادر بود فضای تازه‌ای ایجاد کند که در آن چهره‌های برجسته‌ای پرورش یابند که با شاعران و نویسندگان برجسته اروپا قابل مقایسه باشد. علاقه و توجه روشنفکران به ادبیات اروپا و بخصوص ادبیات فرانسه باعث شد تا برخی آثار نویسندگان بزرگ آن زمان اروپا مانند ویکتور هوگو، لامارتین، ژان ژاک روسو، آلفونس دوده و شاتو بریان ترجمه شود که بر نوشته‌های بسیاری از ادیبان ایرانی تأثیر گذاشت[۴].

شعر امروز محصول تحولات اجتماعی و فکری جامعه در دوران معاصر است و بارور از حوادث، پدیده ها و اشیایی است که شاعر امروز با آنها زندگی می کند و پس از مرحله ی درک و حسّ شاعرانه ، آنها را به عنوان مهمترین فرآورده های ذهنی، تحویل می دهد. مبتکر و پیشرو این راه علی اسفندیاری است که بیشتر با نام مستعارش «نیما یوشیج» شناخته می شود.

---

[1] - (نظریه ادبی نیما، صفحه ۱۱)

[2] - زین العابدین مراغه ای در لابه لای سخنان خود در سیاحت نامه ی ابراهیم بیگ (ج۱/ص۱۲۵،۱۲۴، ۱۲۶) ضرورت این دگرگونی را چنین بیان می کند : « امروز بازار مار زلف و سنبلِ کاکل کساد است ... به جای خال لب از زغال معدنی باید سخن گفت . از قامت چون سرو و شمشاد سخن کوتاه کن . از درختان گردو و کاج جنگل مازندران حدیث بران . از دامن سیمین بران دست بکش و بر سینه ی معادن نقره و آهن بیاویز.» ؛ « هرگاه تو شاعری و از حکمت شعر خبر داری ، سرگذشت امروزی ما را نظم کرده در شهر سمر کن ... و هم وطنانت را از حقوق بشریه ی خودشان بیاگاهان .»

[3] - (طلیعه تجدد در شعر فارسی، صفحه ۱۹)

[4] - (پیشین، صفحه ۱۹۴)

هرچند پیش از نیما هم کسانی[1] در راه نوگرایی در شعرفارسی کوشش هایی کرده بودنـد ، امـا آن چه مورد قبول واقع شد ، تلاش های نیما یوشیج بود .

نیما به گواهی آثار به جامانده از او در سرودن اشعاری بـا قالـب هـای مرسـوم شـعر فارسـی مانند قصیده و مثنوی و رباعی و غیره توانایی قابل قبولی داشت و روی آوردن او به قـالبی تـازه از سر ناتوانی نبود ، بلکه آشنایی خوب او با ادبیات کلاسیک فارسی وآشنایی نسبی بـا ادبیـات اروپا و ذوق و قریحه ی خود او باعث آمد که قالبی تازه را – کـه بعـداً قالـب نیمـایی نامیـده شد– به مجامع ادبی آن زمان معرفی کند.

تحولی که نیما انجام داد در دو حوزه قالب و محتوای شعر کلاسیک فارسـی[2] بـود. نیمـا بـا انتشار شعر *افسانه* بیانیه ی شعر نو را مطرح کرد که تفاوت بزرگ محتوایی با شـعر سـنتی ایـران داشت. این شیوه سرودن شعر به سرعت جایگزین شـعر کلاسـیک فارسـی گردیـد و سـپس بـا ایجاد تفاوت هایی در قالب شعر نو، آن را به شیوه های نیمایی ، سپید ، حجم و ... دسـته بنـدی کردند.

تلاش نیما یوشیج برای تغییر دیدگاه سنتی شعر فارسی بود و این تغییـر محتـوا را نـاگزیر از تغییر فرم و آزادی قالب می دانست. آزادی ای که نیما در فـرم و محتـوا ایجـاد کـرد ، در کـار شاعران بعد از وی ، مانند احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و سهراب سـپهری بـه نقطه های اوج شعر معاصر ایران رسید. نیما در ابتدای شاعری خود از شعر کهن فارسـی نفـرت داشت[3]. اما بعدها نگاه خود را تغییر داد. نیما زمانی نوشته بود : "از تمام ادبیات گذشـته قـدیمی

---

[1] – افرادی چون تقی رفعت ، جعفر خامنه ای ، خانم شمس کسمایی ، محمد مقدم ، ابوالقاسم لاهـوتی، میـرزاده عـشقی و تنی چند دیگر. دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» نمونه ای را می آورد که در دیوان حزین لاهیجی ثبت شـده و کوشش برای شکستن وزن و قالب را در آن می توان دید.

[2] – بنا بر نظریات سنتی درشعر کلاسیک فارسی تعداد ارکان عروضی هر شعر در محور عمودی همواره ثابت می‌ماند. نیـز بنا به اقتضای قالب یا نوع ادبی شعر (نظیر غزل، مثنوی و رباعی)، قافیه با فرمولی ثابت تکرار می‌شد. امروزه در مجامع ادبـی اصطلاح شعر کلاسیک فارسی به اشعار شاعران قبل از نیما یوشیج و اشعار گروهی که راه نو را نپذیرفته اند و همچنـان بـا معیار های قبل از نیما شعر می سرایند ، اطلاق می شود .

[3] – (نظریه ادبی نیما، منصور ثروت، صفحه ۱۹)

نفرت غریبی داشتم... اکنون می‌دانم که این نقصانی بود[۱]." و در جای دیگری می‌نویسد:"من خودم یکی از طرفداران پا بر جای ادبیات قدیم فارسی و عربی هستم[۲]."

وقتی نیما هم زمان با نشر اشعار خود نظریه ادبی خود را تدوین می‌کرد ، حامیان شعر سنتی فارسی که باورهای خود را در معرض هجومی تمام عیار می‌دیدند اظهار داشتند که شعر فارسی به عنوان ارجمندترین نماد فرهنگی ایران در معرض نفوذ بیگانگان قرار گرفته است. از نظر آنان شعر نو نشانه تسلیم فرهنگی در برابر خارجی‌ها بود که به زودی روح فرهنگ ایرانی را نابود خواهد کرد[۳]. سنت‌گرایان در حقیقت معتقد بودند که نیما و پیروانش با این سنت آشنایی ندارند[۴].

نیما اگر چه مخالفانی سرسخت در میان شاعران سنت‌گرا داشت ، توانسته بود پیروان قابل توجهی برای خود دست و پا کند و ظرفیت تازه‌ای به شعر کهن فارسی بیفزاید[۵].

نگاه محافل دانشگاهی به شعر نیما تا دهه ی چهل خورشیدی منفی بود و از پذیرش آن سر باز می‌زدند[۶]. اما نگاه سنت‌گرایان دانشگاهی به نظریات نیما با تلاش برخی استادان که به خصوص با نقد ادبی مدرن آشنایی داشتند رفته رفته تغییر کرد. در میان کسانی که نقشی مهم در تغییر نگرش رایج در دهه چهل خورشیدی داشتند باید از محمد رضا شفیعی کدکنی و غلامحسین یوسفی یاد کرد[۷].

برخی از شاعرانی که امروز در زمره نوگرایان به حساب می‌آیند از نخستین حامیان نیما بودند. از جمله این افراد باید به احمد شاملو، اسماعیل شاهرودی، هوشنگ ابتهاج و مهدی اخوان ثالث اشاره کرد.

---

[1] – (کشتی و طوفان، نیما یوشیج)

[2] – (درباره شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز)

[3] – (طلیعه تجدد در شعر فارسی، صفحه ۲۳)

[4] – (پیشین)

[5] – (نظریه ادبی نیما، صفحه ۱۱)

[6] – (برای نمونه: درباره سبک‌های شعر فارسی و نهضت بازگشت نوشته دکتر رعدی آذرخشی)

[7] – (طلیعه تجدد در شعر فارسی، صفحه ۲۳)

دسته ای از مخالفان و حتی موافقان شیوه ی نیما می پنداشتند که او فقط قالب جدیدی ابداع وعرضه کرده است ؛ حال آن که ابتکارات نیما به قالب شکنی منحصر نمی شود ، بلکه او در همه ی جوانب شعر نکاتی را مطرح کرده است که مورد تفسیر و اقتباس شاعران و منتقدان واقع شد .

بعضی از نکاتی که نیما بدان پرداخت از این قرار است :

- عدم تساوی مصراع ها : در زمینه ی وزن شعر ، نیما عدم ضرورت تساوی مصراع ها و بیرون آمدن از قالب تساوی مصراع ها ضمن حفظ قواعد فنّ عَروض را پیشنهاد کرد . وی بر این باور بود که تساوی مصراع ها باعث می شود شاعر حشو و زواید بی مورد درکلام بیاورد . در شعر خود نیما و عده ای از پیروان او مثل *مهدی اخوان ثالث* معمولاً عناصرِ وزنی و عَروضی حفظ می شود[1] ؛ امّا در شعر برخی از دیگر پیروان نیما همچون *سهراب سپهری* و *فروغ فرخزاد* عدول از وزن بیشتر دیده می شود و شاید عنوان *شعر آزاد* برای آن برازنده تر باشد.

- موسیقی قافیه و ردیف : نیما در موقعیت های گوناگون قافیه را ضروری دانسته و حتی آن را رکنی اساسی برای شعر بر شمرده است[2] ولی با رویکردی دیگرگونه و به تعبیر خود او « زنگ پایان مطلب» . بنا براین در شعر نیما قافیه فقط قالب شعر را تعیین نمی کند بلکه نقش یکی از ارکان موسیقایی شعر را ایفا می نماید . حتی ردیف هم پس از قافیه این بار موسیقایی را تقویت می کند و مورد تأکید بیشتری قرار می دهد .

- نگاه نو : مهمترین عنصری که شعر امروز را شکل می دهد، نگاه نو شاعر به زندگی است؛ نگاه نو یعنی درک و دریافتی تازه و مثبت مبتنی بر سلیقه ای جدید. این نگرش نو، تنها در به کارگیری واژه های مطرح در زبان امروز نیست ، بلکه نگریستن به مسایل تازه با چشم اندازی جدید درباره ی پدیده ها و حوادثی است که شعر از آن بارور می شود.. پس با توجه به اهمیت مسأله نو گرایی در شعر امروز، بهتر است پیش از توجّه عمدی به جریان نوگرایی در شعر، نگاه شاعر نوگرا باشد و این نوگرایی به عادت هر روزه اش بدل شود.

---

[1] - نیما در مقدمه ی کتاب «کوچ» نصرت رحمانی نوشته است : «از اینکه اشعار شما به بهانه ی اوزانی آزاد ، وزن را از دست نداده و دست به شلوغی نزده است قابل این است که گفته شود: تجدبد در شعر های شما با متانت انجام گرفته است ! اگردر معنی تند رفته اید در ادای معنی دچار تندروی هایی که دیگران شده اند نشده اید»

[2] - ر.ک: نیما یوشیج : *حرف های همسایه*

- نوگرایی در زبان : در شعر کهن بایستی واژگان از گنجینه ی لغات به کار رفته در شعر شاعران گذشته برگزیده می شد. اما نیما در عین نگاه به زبان کهن رویکردی تازه به زبان معیار معاصر دارد . با این که نوگرایی در به کارگیری زبان در شعر امروز، اصلی مهم است ؛ توجه به ظرفیت های زبانی و احاطه داشتن بر فرهنگ واژگان ، امری مهم تراست . باید به این نکته توجه شود که به کارگیری واژه های نو و جا به جایی واژه های امروز به طور عمدی را به هیچ روی نمی توان نوگرایی محض در شعر تلقی کرد ، چه مهم این است که این نوگرایی با رویکرد طبیعی آن در زبان شکل بگیرد، تا بتوان جنبه ی صمیمیت آن را حفظ کرد .
- تصویرگری یا صور خیال: کاربرد آرایه ها و صنایع ادبی (کاربرد آرایه ها و صنایعی مانند : تشبیه ، استعاره ، مجاز ، کنایه ، .....) در شعر کهن به صورت کلیشه های غیر قابل تخطّی در آمده بود . در شعر نیما تصویرگری تازگی می یابد و نوآیین می شود. در شعر کهن شاعر ناچار بود گیسو را به کمند یا مار تشبیه کند؛ قد را به سرو ؛ زنخدان را به چاه یا سیب ؛... واگر شاعری گیسو را مثلاً به گندمزار تشبیه می کرد ، مضحکه ی بنی نوع خود می شد .
- طرح در شعر : در شعر سنتی – به جز در منظومه های داستانی که روند حوادث داستان سازنده ی منظومه را ملزم به رعایت محور عمودی شعر و حفظ کلیت واحد منظومه می سازد – طرح از پیش اندیشیده جایگاه خاصی ندارد . شاید ادّعای نوگرایان که قافیه حاکم مطلق بر مفاهیم در شعر سنّتی است و قافیه شاعر را ملزم می کند که چه بسراید ، بی ربط نباشد . در شعر سنّتی بیت اصل است ؛ بر خلاف شعر نو که کلیّت واحد منظومه اصل است . برخی از شاعران سنّت گرای معاصر تحت تأثیر نگاه شاعران نوگرا به وحدت موضوع و مضمون و کلیّت واحد منظومه می اندیشند . منظومه هایی از قبیل *در امواج سند* (دکتر مهدی حمیدی شیرازی) و *عقاب* (دکتر پرویز خانلری) نمونه ای از این دست است[1] .

---

[1] – – مقصود از طرح در شعر آن است که شاعر پیش از سرودن و پس از جرّقه ی اولیه ی مضمون در ذهنش ، بیندیشد : پیام چیست ؟ کوتاه است یا بلند ؟ زبان و نحوه ی بیان درخور پیام چگونه است ؟ پیام با چه مضمونی بهتر ادا می شود ؟ کدام قالب نظم یا نثر با حجم پیام و مضمون تناسب بیشتری دارد ؟ چه موسیقی و وزنی برای القای احساس و عاطفه با پیام متناسب تر است ؟ نحوه ی آرایش کلام چگونه باشد تا به القای پیام آسیب نرسد ؟ به عبارت دیگر ، شاعر به جای آن که تحت تأثیر عوامل کم ارزش تر مثل خوش آهنگی قافیه و ردیف یا وزن چیزی بسراید ، بیندیشد که پیام را با چه عواملی می توان تأثیرگذارتر القا کرد و این که صراحت و غموض در القای پیام تا چه حد باشد .

- کتبی شدن شعر : یکی از مسائل حائز توجه این است که شعر سنتی بیشتر خاصیت شفاهی دارد ، در صورتی که شعر نو بیشتر جنبه ی کتبی دارد . شعری مثل *افسانه* (نیما یوشیج) یا *سفر به خیر* (شفیعی کدکنی) نمونه هایی از شعر کتبی است که باید روی صفحه کاغذ دیده و خوانده شود و شنیدن آن برای بار اول به مخاطب درک وافی و کافی و حظّ وافر نمی بخشد .

ارزش «صورت» در فهم و نقد شعر امروز

بررسی «صورت » در شعر برای شناخت « معنی » و « محتوی» و هم فهم و نقد منصفانه و به دور از هرگونه نگاه شخصی بسیار ضرورت دارد . به ویژه آن که نقد شعر به طور کلّی در میان ادیبان ما در محدوده ی سلایق فردی سرگردان است و هنوز نگاهی اصولگرایانه به شعر و نقد آن نینداخته ایم . برخی شعر اجتماعی را با انگ « شعر شعاری » رد می کنند . برخی از شاعر توقع دارند که فلسفه ، اخلاق ، تربیت ، و ... را به نظم درآورد تا زیبنده ی کسوت شاعری باشد . دسته ای مفهوم درستی از زبان مستقل در ذهن ندارند و گمان می کنند همه چیز را باید از بیخ و بن به هم ریخت تا به استقلال زبان دست یافت . امّا در پاسخ به این پرسش که جای واقعی عنصر « شعریت شعر » کجاست ؛ سخنی دلچسب یا کمتر شنیده ایم یا اصلاً نشنیده ایم .

گمان این است که هر ابداعی که از قلل شامخ اصالت ها نشأت نگرفته باشد ، چشمه ای است که به ریگزاری منتهی می شود . از این رو ، باید ابتدا ارتباط میان امر بدیع و سنّت ها اصالت ها معرفی گردد . کم نیستند کسانی که *ابداع* را *بی قاعده* می پندارند و از این امر غافل اند که ابداع « تحت قاعده در آوردن بی قاعده ها به شکلی بی سابقه و غافل گیرکننده » است . گویی نمی دانند که « نظم و نظام » پایه ی نخست هر ابداعی است ؛ و شاید در نیافته‌اند

از نگاه دیگر طرح را می توان به گونه های زیر تقسیم کرد :

طرح استعاری : بهره گیری از عوامل آرایش کلام و ایجاد غموض از طریق صنایع بدیعی و بیانی ؛

طرح تمثیلی : بهره گیری از داستان ها و شبه داستان ها برای تأثیر گذاری بیشتر بر مخاطب ؛

طرح نمادین : بهره گیری از نمادهای استعاری یا نماد های مجازی برای پوشاندن آن چه با صراحت گفتنش آسان نیست

که در هم ریختن چیز های منظم زیبایی نمی آفریند ، بلکه *از بی نظمی نظم آفریدن* هنری است که ارزطش بررسی منتقدانه دارد ؛ و گرنه شاید هرکودک بی تمیزی گاه از غلط تیری بر هدف زند . و کدام هنرپیشه ی خردورزی از این تیر ز غلط بر هدف خورده احساس شگفتی خواهد کرد و التذاذ هنری خواهد برد ؟

از این گذشته ، مشکل تعلیم ادبیات در سطوح مختلف را نیز در نظر نمی گیرند و شاید – و چه بسا به یقین – با چهره ی پرسشگرانه و هاج و واج دانش پژوهی رو به رو نشده اند که « بالاخره این کلمات به هم بافته و این سطور در هم تافته چیست ؟ » معلّم – الحق بی چاره – چه پاسخی بدهد تا شاگرد بر پایه ی استدلال محققانه بپذیرد ؟

از جانب دیگر ، اگر کسی بگوید باید این گونه سرود و نباید آن گونه سرود ؛ نشان غفلت او از جوشش های هنری است ، و بیگانگی از این که « شعر» آن گاه شعر است که بی هیچ آدابی و ترتیبی از درون به جوشش درآمده باشد . اما این هم پرسش به جایی است که چگونه و بر پایه ی کدام اصول باید تجارب پیشینیان را به ایندگان منتقل کرد ؟

در این مضمون همه با هم متفق النظریم که اگر کسی همه ی هنر را در تقلید محض از سنن پیشینیان بداند ، معنی هنر را ندانسته و در نیافته است که وقتی هر ابداع هنرمندانه ای به تولید انبوه برسد دیگر جوهره ی هنری خود را از دست داده است ؛ اما این باور نیز حق است که اگر کسی گمان برد آفرینش « نو » بی هیچ نگاهی به گذشته ها امکان پذیر است ، نادانستگی خویش را می رساند . مگر بشر امروز آن قدر وقت دارد که هر ضجّه و مویه ای را به عنوان شعر بخواند و بشنود ؟ یا هر طرح کودکانه ای را که در حکم اسباب بازی بچه های کودکستانی یا سیاه مشق اطفال دبستانی است ، جدّی بگیرد ؟

برخی ازجریان های شعر امروز

آیا می توان یک نقاش را مجبور کرد که نقاشی اش به سبک مینیاتور های عصر تیموری یا دوران صفوی باشد؟ آیا الزامی است که در عالَم فیلم سازی از سبک های اولیه پیروی شود و نوآوری در عرصه ی فیلم جنایت است؟ آیا ابداع قالب مسمط و مستزاد خیانت به ادبیات بود؟ همچنین آیا نوگرایی از نوع نیمایی آن از نظر اهل ادب ممنوع است؟ مسلماً خیر ، ولی پختگی شاعر و شعر در قالب های شناخته شده را هم نباید از نظر دور داشت . بعضی به درستی

معتقدند که هنوز قالب های قدیم و قالب های نوگرایی که از مشروطیت به این سو پیدا شده ، تمام حرف های خود را نگفته است . شاعری که حرفی برای گفتن دارد برایش هیچ توفیری ندارد که نو بگوید یا سنتی ! مگر عرصه ی شعر سالن مُد است که هر روز مُد جدیدی رایج شود؟ شاعر اصیل فقط بدان می اندیشد که با چه شکلی حرفش را بهتر بیان کند . حتی اگر با نثر بهتر بتواند مافی الضمیرخود را ابراز کند ، حتماً نثر را برخواهد گزید .

از همین روی پس از آن که نیما – به گفته ی خودش – آب درخوابگه مورچگان ریخت و در عمل اثبات کرد که نه تنها نوآوری و نوگرایی گناه نیست بلکه از بایستگی های عالم هنر است ؛ دیگران نیز در صدد فتح دژ های ناگشوده برآمدند و جرأت کردند که راه هایی تازه بپویند و سخناتی ناگفته بگویند . براین پایه بود که جریانات جدیدی در شعر حادث شد . به برخی از این تلاش ها که موفق تر بوده اند و توانسته اند راه پیشنهادی خود را مستند و قاعده مند بیان کنند ؛ اشاره می کنیم:

- شعر نیمایی: جریان وفادار به اصول پیشنهادی نیما که مفصلاً در باره آن سخن گفته شد ، به عنوان شعر نیمایی نامیده شده است . امروزه این جریان که هواداران بسیاری در ایران و افغانستان و تاجیکستان و دیگر فارسی زبانان جهان دارد ، از نظر منتقدان ماندگارترین جریان شعر امروز شناخته می شود.

- شعر سپید: شعر سپید یا شعر منثور را جسته و گریخته از مشروطیت به بعد در مطبوعات می توان دید . اما آن چه را با تعریف پذیرفته شده به عنوان *شعر سپید* شناخته اند ، از حدود سال ۱۳۳۰ ش. بیشتر دیده می شود . بنیان فکری و ویژگی های شعرسپید همان است که در شعر نیمایی مطرح شده است : *آزادی از قیود دست و پاگیر شعر سنتی ، نزدیک شدن به دریافت های مستقیم و بی واسطه ی شاعر از محیط* . اما آن چه وجه تمایز شعر سپید با شعر نیمایی است ، موضوع وزن است . پیشتر گفته شد که در شعر نیمایی وزن هست ولی مصراع ها متساوی نیست ؛ در شعر سپید وزن مطرح نیست ، بلکه نوعی آهنگ غیر قابل تعریف هست که با *خوانش* شعر (=دکلماسیون) حس می شود . این پرسش به جا برای هرکسی مطرح است که با این توصیف پس تفاوت شعر سپید با یک قطعه ی ادبی منثور چیست ؟ آیا شعر سپید همان لخت لخت نوشتن یک قطعه ی ادبی است؟ پاسخ این است که نه ! برخی عوامل در شعر سپید هست که در یک قطعه ی ادبی نیست .

• موج نو : وقتی مجموعه ی «طرح» اثر احمد رضا احمدی در دهه ی چهل [1] منتشر شد ، خوانندگان با فضای جدیدی روبه رو شدند . نماد گرایی شعر های نیما و دیگر پیروان او در دهه ی سی در این نوشته های موسوم به شعر دیده نمی شد. در شعر نمادگرایانه ی نیمایی شب و خزان می توانست نماد ظلم باشد و آفتاب و بهار نماد آزادی و روزگار دلخواه شاعر . اما در این نوشته ها چنین نگاه سمبولیکی وجود نداشت ، بلکه سراینده می خواست از عنصر خیال و تصویر بهره ی بیشتری بگیرد و روابط و مناسبات جدیدی بین اشیا و اشکال کشف کند و به معانی دور از ذهن دست یابد و شاید مهم تر از همه جهات از سروده های سیاسی روزمره بگریزد ؛ این تلاش نوگرایانه بسیار زود با بی اقبالی رو به رو شد و تنها از آن نامی در صفحات نقد و بررسی شعر امروز باقی ماند. [2] برای آشنایی بیشتر با این جریان به این دو نمونه نگاه کنید :

طرح
احمد رضا احمدی . ۱۳۴۱

ناگهان
پنجره ها با جعبه ی کبریت ها باز شدند
زمین ، چینیِ شکسته گردید
پرنده ی فلزی ، مرا بشکست و در کنارم بنشست
پرنده بر کنارم بر چهارچوب سوسن روشنایی که در اتاق
می گریخت

پرپر زد

---

[1] – **شعر موج نو** را اول بار احمدرضا احمدی با انتشار کتابی از شعرهایش با نام «طرح» و انتشار مجله ای به نام ترفه بنیان گذاشت. عنوان این جریان شعری یعنی «موج نو» را فریدون رهنما یکی از چهره های دهه های سی و چهل ادبیات معاصر فارسی پیشنهاد کرد و هم او بود که با حمایت از احمد رضا احمدی و سایر شاعران «شعر موج نو» موجب شد تا این گونه شعر با استقبال شاعران جوان دهه چهل و پنجاه مواجه شود. با این حال خود احمدرضا احمدی پس از مدتی دیگر از عنوان «شعر موج نو» استفاده نکرد و به تدریج از مجامع و جریان های شعری کناره گرفت. احمد رضا احمدی در حال حاضر ساکن تهران است.

[2] – برای آشنایی بیشتر ر.ک: « صور و اسباب در شعر امروز» : اسماعیل نوری علاء ، انتشارات بامداد، تهران، ۱۳۴۸

در انتها ، پنجره ی شکوفه ها باز شد و پیمان گلمیخ ها لبریز گشت
پرنده گرم نگاه می کرد
پنجره لبخند سرد بر لب داشت
چشمانم آویخته بر پنجره خیره و در انتظار ورود خودم بودم
ساعت های دیواری به سماجت سنگ ها بر ما گریستند و هیچگاه
از در ورودی که پرنده و من در انتظار بودیم
به اتاق نیامدم

.....

.....

بنفش تند بر آبی خاکستری
هوشنگ ایرانی

کبود
هیما هورایا
گیل ویگولی
نیبون...نیبون!
غار کبود می دود
دست به گوش و فشرده پلک و خمیده
یک سره جیغی بنفش
می کشد
گوش- سیاهی ز پشت ظلمت تابوت
کاه – درون شیر را
می جود
هوم بوم
هوم بوم
وی یو هو هی ی ی ی ی

هی یا یا هی یایا یا ۱۱۱۱
جوشش سیلاب را
بیشه ی خمیازه ها
ز دیده پنهان کند
کوبد و ویران شود
شعله ی خشم سیاه
پوسته را بردرد
غبار کوه عظیم
ز زخم دندان موش
به دره ها پر کشد
مایاندوو
کومبادوو
کومبادوو
هوررها...هوررها
جی جولی جوجی لی
.....

- شعر حجم(اسپاسمانتالیسم) : برخی که به حجم گرایان مشهور شده اند و از انشعابات موج نو شمرده می شوند ، در بخشی از بیانیه ای که صادر کرده اند[1] نگاه خود را چنین اعلام می نمایند که «کار شعر، گفتن نیست. خلق یک قطعه است؛ یعنی شعر خودش باید موضوع خودش باشد. فصاحت و جستجوهای زبانی رویای ما نیست، ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم» در واقع چنان که از این بیانیه بر می آید هدف شعر حجم فرار از قیود و رسوم شناخته شده و رسیدن به نوعی زیبایی انتزاعی و فارغ از تعهد است .

[1]- بیانیه‌ی شعر حجم (حجم‌گرایی Espacementalisme)

" غم در حصار خرد
و گذر ناگزیر ما
از دست نیافتگی در خامی تاربسته
به انتظار ریزشِ بخش مانده از بوی جنبش گرم
شخم می‌شود
شخم می‌شود
با خیشی بیهوده گردان
در دوام اندیشه‌های ایستای سرمایی / سفالین "

(نفس زیر لختگی، احمدرضا چه‌که‌نی)

با آنکه می‌شکافد از حرف
در هر شکاف مدفنِ هر حرف
می‌بندد آسمان را بر سقف
و بسته، باز
شوقِ شکافِ دیگر می‌گیرد
شوقِ شکافِ دیگر می‌گیرد
وقتی‌که سقفِ دوخته می‌بندد
بر آسمان طلیعه‌ی حرفِ نگفته را.
لبریخته ها – یدالله رویایی

- شعر سنت گرای معاصر : از همان آغاز راه نیما برخی از شاعران سنت گـرا بایـستگی نوی را پذیرفتند و بر این باور آمدند که می توان در دایره ی سنن کهن نیز نو بود و قـصیده و غزل و مثنوی و رباعی و امثال آن را نو سرود . دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن ، دکتر پرویـز خانلری ، دکترحسن هنر مندی ، دکتر رعدی آذرخشی و... و بهتر از همه محمدحسین شـهریار ، مهرداد اوستا و سیمین بهبهانی و از متأخران علی معلم دامغانی ، حسن حسینی ، فاطمه راکعـی ، ساعد باقری ، سهیل محمودی و... بنا بر این اعتقاد وباور اشعاری در قالب های سنتی ولی بـا

زبان نو و مضامین و مفاهیم نوگرایانه سرودند و اثبات کردند که قالب شعر برای کسی که یک سینه سخن دارد تنگنا به شمار نمی آید و باید فکر و نگاه نو باشد و تنها قالب نو نیست که شعر نو را پدید می آورد . اگر بخواهیم شعر سنت گرای معاصر را تعمیم ببخشیم باید بعضی سروده های عصر مشروطیت مثل آثاری از نسیم شمال و اقبال لاهوری و میرزاده ی عشقی و پروین اعتصامی ، ایرج میرزا و حتی اشعاری از محمدتقی بهار ملک الشعرا را هم از این گروه به شمار آورد . قالب چهارپاره [1] که از ابداعات همین دسته محسوب می شود با زبان نو و مفاهیم تازه نیز در همین مجموعه بررسی می شود ؛ چهارپاره های فریدون توللّی و غزل ها ی معاصر با زبان نزدیک به زبان محاوره ی امروز و با تصاویر نو _ و بیشتر تحت تأثیر تصاویر و ایماژ های شاعران نوگرا _ و مثنوی های روایی و حتی غیر روایی و رباعی های اجتماعی و فلسفه گرایانه را می توان از بهترین های این جریان شمرد. [2]

---

[1] - کلمه ی چهار پاره از مصطلحات علم موسیقی برای این قالب به وام گرفته شده است و اهل فن آن را حد فاصل شعر سنتی و شعر نو می شمارند

[2] -اخیراجریان های دیگری هم مطرح شده است ؛ از آن جمله «شعر لحظه »یا« شعر لحظه ها و نگاه ها» به شعر «لحظه ها و نگاهها» می توان «های کو (= هوک کو)ی ایرانی»گفت. این شعر خاص شاعران مشرق ایران در عهد «سامانی» بود و تا زمان سلطان «مسعود غزنوی» هم نمونه هایی از آن موجود است. گمان بر این است که شاعران شرق - به سبب مجاورت با سرزمین چین - به این شیوه آشنا شده بودند. در شعر لحظه ها و نگاهها، مطلبی مطرح نمی شود؛ بلکه شاعر نگاه خاص خود را به یکی از اجزای طبیعت که در لحظه ای خاص کشف کرده است به کمک تشبیه به خواننده منتقل می کند. در حقیقت، شاعر - با تشبیه مرکب - حالت خاصی از یکی از اجزای طبیعت (مثلا قرار گرفتن قطره باران بر برگی، سرگردان بودن دانه های برف در هوا) راتوصیف می کند. درک شعر در گرو تماشای دقیق تابلویی است که شاعر رسم کرده است. شعر لحظه ها و نگاهها از نظر ساختار این مشخصات را دارد:

1ـ معمولا دو بیتی است.

2ـ مبتنی بر تشبیه است.

در بیشتر این شعرها، نگاهی (یک شیء) مورد وصف تشبیهی قرار می گیرد و در آن فعلی به معنای دیدن (معمولا به صیغه امر) به کار رفته است. البته شعرهایی هم داریم که در آن دو نگاه (دو شیئ) به نمایش گذاشته شده باشد و یا در آنها از فعل دیدن و مترادفات آن استفاده نشده باشد.

گاهی هم موردی را دو بار تشبیه می کنند؛ یعنی در اصطلاح بدیع، با تشبیه جمع برای یک مشبه دو مشبه به می آورند. اندک اندک ابیاتی به این نوع شعر اضافه شد و قطعات چند بیتی به وجود آمد و در اشعار بازمانده از «کسایی مروزی» (که در سرودن این گونه اشعار تخصصی داشت) قطعه سه بیتی هم دیده شده است. یکی دیگر از مشخصات شعر لحظه ها و نگاهها این است که به وزن رباعی نیست.

به عنوان جمع بندی آن چه گفته شد ، این وجوه تمایز را در جدولی می آوریم :

	شعر سنتی	شعر سنت گرا	شعر نیمایی	شعر سپید
وزن	دارای وزن عروضی و تساوی مصراع ها	دارای وزن عروضی و تساوی مصراع ها	دارای وزن عروضی و عدم تساوی مصراع ها	دارای آهنگ درونی و عدم تساوی مصراع ها
قافیه	دارای قافیه و ردیف به عنوان مشخصه‌ی اصلی قالب شعر	دارای قافیه و ردیف به عنوان مشخصه‌ی اصلی قالب شعر	دارای قافیه و ردیف ولی به عنوان رکنی موسیقایی	عدم اهمیت قافیه و ردیف و به جای آن بهره گیری از سایر عوامل موسیقایی کلام و کلمات
زبان	رویکرد کامل به زبان تاریخی	رویکرد به زبان رسمی معاصر (تحت تأثیر نوگرایان)	رویکرد به زبان معاصر و گهگاه بهره گیری از زبان تاریخی	رویکرد به زبان معاصر و گهگاه بهره گیری از زبان تاریخی و عناصر آرکاییک
تصویر	استفاده از تصاویر کلیشه ای و تنها تغییراتی اندک در عناصر تصویر	کوشش برای آفرینش تصاویر نو(تحت تأثیر نوگرایان)	کوشش برای آفرینش تصاویر نو(تصویر در خدمت مضمون شعر است)	کوشش برای آفرینش تصاویر نو(تصویر در خدمت مضمون شعر است)
طرح	اصالت بیت در بیشتر قالب های سنتی	اصالت بیت در بیشتر قالب های سنتی و گهگاه توجه به وحدت موضوع تحت تأثیر نوگرایان	توجه به وحدت موضوع	توجه به وحدت موضوع

نمونه:

عهد سامانی ، کسایی مروزی :

بگشای چشم و ژرف نگه کن به شنبلید تابان به سان گوهر اندر میان خوید

بر سان عاشقی که ز شرم رخان خویش دیبای سبز را به رخ خویش در کشید

و از ابوالحسن آغاجی بخارایی (ق ۴) :

به هوا درنگر که لشکر برف چون کنند اندر او همی پرواز

راست ، گویی کبوتران سپید راه گم کردگان ز هیبت باز

ر.ک: شمیسا ، سیروس : سبک شناسی شعر (سبک خراسانی)

منابع و مآخذ

نگارنده در تدوین این مقاله مدیون منابع و مآخذ متعددی از جمله *دفتر های شعر شاعران معاصر* و *منابع یادشده ی زیر* است :

الف : به ترتیب نام مؤلف :

--- : ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی [مجموعه مقالات] ، (گردآورنده و مترجم : یعقوب آژند ، ۱۳۶۳) ، تهران ، امیرکبیر

آجودانی ، ماشاءالله : یا مرگ یا تجدد *دفتری در شعر و ادب مشروطه* ، (چ۲ ، ۱۳۸۳) ، تهران ، اختران

آرین پور ، یحیی : از صبا تا نیما [جلد اول و دوم] ، (چ۵ ، ۱۳۷۲) ، تهران ، زوار

اخوان ثالث ، مهدی : بدایع و بدعت ها و عطا و لقای نیما یوشیج [در یک مجلد] ، (چ۲ ، ۱۳۶۹) ، تهران ، فجر اسلام

استعلامی ، محمد : بررسی ادبیات امروز ، (چ۳ ، ۱۳۵۱) تهران ، زوار

بارت ، رولان : نقد تفسیری ، (مترجم : محمدتقی غیاثی ، ۱۳۶۸) ، تهران ، بزرگمهر

پاشایی ، ع. : انگشت و ماه *خوانش نه شعر احمد شاملو* ، (۱۳۷۷) ، تهران ، نگاه

پاشایی، ع. ، : از زخم قلب... *گزیده ی شعرها و خوانش شعر* ، (۱۳۷۳) ، تهران ، چشمه

پور نامداریان ، تقی : خانه ام ابری است ، (۱۳۷۷) ، تهران ، سروش

پور نامداریان ، تقی : سفر در مه ، (۱۳۷۴) ، تهران ، زمستان با همکاری چشم و چراغ

ترابی ، ضیاءالدین : پیرامون شعر (۱۳۷۵) تهران ، حوزه ی هنری

حریری ، ناصر : در باره ی هنر و ادبیات *گفت و شنودی با سیمین بهبهانی و حمید مصدق* ، (۱۳۶۸) ، بابل ، کتابسرای بابل

حریری ، ناصر : درباره ی هنر و ادبیات *دیدگاه های تازه ، گفت و شنودی با احمد شاملو* ،(۱۳۷۲) ، بابل ، آویشن

حسینی ، صالح : نیلوفر خاموش *نظری به شعر سهراب سپهری* ، (چ۲ ، ۱۳۷۱) ، تهران ، نیلوفر

حقوقی ، محمد : شعر نو از آغاز تا امروز ، (۱۳۵۲) ، تهران ، شرکت سهامی کتاب های جیبی ایران

حقوقی ، محمد : شعر نو از آغاز تا امروز ، (چ۲ در دو مجلد ، ۱۳۷۷) ، تهران ، نشر ثالث

خبیر ، هرمز : شعر معاصر ایران [منتخب شعر و زندگی نامه ی شاعران معاصر] (۱۳۴۸) ، تهران ، رز

داد ، سیما : فرهنگ اصطلاحات ادبی ، (چ ۲، ۱۳۷۵) ، تهران ، مروارید

درودیان ، ولی الله : سرچشمه های مضامین شعر امروز ایران ، (۱۳۸۵) ، تهران ، نشر نی

دستغیب ، عبدالعلی : گرایش های متضاد در ادبیات معاصر ایران ، (۱۳۷۱) ، تهران ، خنیا

دینوری ، ابن قتیبه : *مقدمه ی کتاب* الشعر و الشعراء *در آیین نقد ادبی* ، (مترجم : آ. آذرنوش ،۱۳۶۳) ، تهران ، امیر کبیر

رشیدیان ، بهزاد : بینش اساطیری در شعر معاصر ، (۱۳۷۰) ، تهران ، گستره

روزبه ، محمدرضا : ادبیات معاصر ایران *(نظم)* (چ ۵ ، ۱۳۸۹) ، تهران ، روزگار

سلیمانی ، فرامرز : بارور تر از بهار *نقد و بررسی و نمونه های شعر زنان ایران* ، (----) ، تهران ، دنیای مادر

شجیعی ، پوران : صور معانی در مکتب درونگرایی ، (۱۳۷۵) ، تهران ، ویرایش

شفیعی کدکنی ، محمدرضا : صور خیال در شعر فارسی ، (۱۳۷۵) ، تهران ، آگاه

شفیعی کدکنی ، محمدرضا : ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما ،(مترجم : حجت الله اصیل ، ۱۳۷۸) ، تهران ، نشر نی

شفیعی کدکنی ، محمدرضا : ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت ،(۱۳۸۰) تهران ، سخن

شفیعی کدکنی ، محمدرضا : موسیقی شعر ، (چ۲ ، ۱۳۶۸) تهران ، آگاه

شمس لنگرودی ،- : از نیما تا بعد ، ج۲ (۱۳۷۰) تهران ، مؤلف

علی پور ، مصطفی : ساختار زبان شعر امروز ، (۱۳۷۸) تهران ، فردوس

فاروقی ، فؤاد : کارنامه ی ادبی ایران ، (۱۳۶۲) ، تهران ، مؤسسه ی مطبوعاتی عطایی

مؤمنی ، باقر : ادبیات مشروطه ، (۱۳۵۲) ، تهران ، گلشایی

محمدی ، حسنعلی : *شعر معاصر ایران* از بهار تا شهریار ، (چ۳ ، ۱۳۷۵) ، تهران ، ارغنون

مشیری ، فریدون : شکفتن ها و رستن ها *منتخب شعر معاصر ایران* ، ج ۱ و ۲ ، (۱۳۷۸) ، تهران ، سخن

نوری علاء ، اسماعیل : صور و اسباب در شعر امروز ، (۱۳۴۸) ، تهران ، بامداد

نیکبخت ،محمود : از اندیشه تا شعر *مشکل شاملو در شعر* ، (۱۳۷۴) ، اصفهان ، هشت بهشت

یوشیج ، نیما : ارزش احساسات و *پنج مقاله ی در شعر و نمایش* ، (۱۳۵۵) ، تهران ، گوتنبرگ

ب : به ترتیب نام کتاب :

ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما : شفیعی کدکنی ، محمدرضا ،(مترجم : حجت الله اصیل ، ۱۳۷۸) ، تهران ، نشر نی

ادبیات مشروطه : مؤمنی ، باقر ، (۱۳۵۲) ، تهران ، گلشایی

ادبیات معاصر ایران *(نظم)* : روزبه ، محمدرضا (چ ۵ ، ۱۳۸۹) ، تهران ، روزگار

ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی [مجموعه مقالات] : --- ، (گردآورنده و مترجم : یعقوب آژند ، ۱۳۶۳) ، تهران ، امیرکبیر

ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت : شفیعی کدکنی ، محمدرضا ،(۱۳۸۰) تهران ، سخن

ارزش احساسات و *پنج مقاله ی در شعر و نمایش* : یوشیج ، نیما ، (۱۳۵۵) ، تهران ، گوتنبرگ

از اندیشه تا شعر *مشکل شاملو در شعر* : نیکبخت ،محمود ، (۱۳۷۴) ، اصفهان ، هشت بهشت

از زخم قلب... *گزیده ی شعرها و خوانش شعر* : پاشایی، ع. ، ، (۱۳۷۳) ، تهران ، چشمه

از صبا تا نیما [جلد اول و دوم] : آرین پور ، یحیی ، (چ۵ ، ۱۳۷۲) ، تهران ، زوار

از نیما تا بعد : شمس لنگرودی ،- ، ج۲ (۱۳۷۰) تهران ، مؤلف

انگشت و ماه *خوانش نه شعر احمد شاملو* : پاشایی ، ع. ، (۱۳۷۷) ، تهران ، نگاه

بارور تر از بهار *نقد و بررسی و نمونه های شعر زنان ایران* : سلیمانی ، فرامرز ، (----) ، تهران ، دنیای مادر

بدایع و بدعت ها و عطا و لقای نیما یوشیج [در یک مجلد] : اخوان ثالث ، مهدی ، (چ۲ ، ۱۳۶۹) ، تهران ، فجر اسلام

بررسی ادبیات امروز : استعلامی ، محمد ، (چ۳ ، ۱۳۵۱) تهران ، زوار

بینش اساطیری در شعر معاصر : رشیدیان ، بهزاد ، (۱۳۷۰) ، تهران ، گستره

پیرامون شعر : ترابی ، ضیاءالدین (۱۳۷۵) تهران ، حوزه ی هنری

خانه ام ابری است : پور نامداریان ، تقی ، (۱۳۷۷) ، تهران ، سروش

در باره ی هنر و ادبیات *گفت و شنودی با سیمین بهبهانی و حمید مصدق* : حریری ، ناصر ، (۱۳۶۸) ، بابل ، کتابسرای بابل

درباره ی هنر و ادبیات *دیدگاه های تازه ، گفت و شنودی با احمد شاملو* : حریری ، ناصر ،(۱۳۷۲) ، بابل ، آویشن

ساختار زبان شعر امروز : علی پور ، مصطفی ، (۱۳۷۸) تهران ، فردوس

سرچشمه های مضامین شعر امروز ایران : درودیان ، ولی الله ، (۱۳۸۵) ، تهران ، نشر نی

سفر در مه : پور نامداریان ، تقی ، (۱۳۷۴) ، تهران ، زمستان با همکاری چشم و چراغ

شعر معاصر ایران [منتخب شعر و زندگی نامه ی شاعران معاصر] : خبیر ، هرمز (۱۳۴۸) ، تهران ، رز

شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار : محمدی ، حسنعلی ، (چ۳ ، ۱۳۷۵) ، تهران ، ارغنون

شعر نو از آغاز تا امروز : حقوقی ، محمد ، (۱۳۵۲) ، تهران ، شرکت سهامی کتاب های جیبی ایران

شعر نو از آغاز تا امروز : حقوقی ، محمد ، (چ۲ در دو مجلد ، ۱۳۷۷) ، تهران ، نشر ثالث

شکفتن ها و رستن ها منتخب *شعر معاصر ایران* : مشیری ، فریدون ، ج ۱ و۲ ، (۱۳۷۸) ، تهران ، سخن

صور خیال در شعر فارسی : شفیعی کدکنی ، محمدرضا ، (۱۳۷۵) ، تهران ، آگاه

صور معانی در مکتب درونگرایی : شجیعی ، پوران ، (۱۳۷۵) ، تهران ، ویرایش

صور و اسباب در شعر امروز : نوری علاء ، اسماعیل ، (۱۳۴۸) ، تهران ، بامداد
فرهنگ اصطلاحات ادبی : داد ، سیما ، (چ ۲، ۱۳۷۵) ، تهران ، مروارید
کارنامه ی ادبی ایران : فاروقی ، فؤاد ، (۱۳۶۲) ، تهران ، مؤسسه ی مطبوعاتی عطایی
گرایش های متضاد در ادبیات معاصر ایران : دستغیب ، عبدالعلی ، (۱۳۷۱) ، تهران ، خنیا
مقدمه ی کتاب الشعر و الشعراء *در آیین نقد ادبی* : دینوری ، ابن قتیبه ، (مترجم : آ. آذرنوش ،۱۳۶۳) ، تهران ، امیر کبیر
موسیقی شعر : شفیعی کدکنی ، محمدرضا ، (چ۲ ، ۱۳۶۸) تهران ، آگاه
نقد تفسیری : بارت ، رولان ، (مترجم : محمدتقی غیاثی ، ۱۳۶۸) ، تهران ، بزرگمهر
نیلوفر خاموش *نظری به شعر سهراب سپهری* : حسینی ، صالح ، (چ۲ ، ۱۳۷۱) ، تهران ، نیلوفر
یا مرگ یا تجدد *دفتری در شعر و ادب مشروطه* : آجودانی ، ماشاءالله ، (چ۲ ، ۱۳۸۳) ، تهران ، اختران

ج : منابعی که به طورغیر مستقیم به آنها ارجاع داده شده است :

احمدی ، احمدرضا : «طرح»
ثروت ، منصور : نظریه ادبی نیما ،
رحمانی ، نصرت : کتاب «کوچ»
رعدی آذرخشی ، - : درباره سبک‌های شعر فارسی و نهضت بازگشت
طاهباز ، سیروس : درباره شعر و شاعری،
کریمی حکاک ، احمد : طلیعه تجدد در شعر فارسی ،
مراغه ای ، زین العابدین : سیاحت نامه ی ابراهیم بیگ ،
یاحقی ، محمد جعفر : چون سبوی تشنه
یوسفی ، غلامحسین : دیداری با اهل قلم ، دو جلد ،
یوشیج ، نیما : کشتی و طوفان
یوشیج ، نیما : *حرف های همسایه*

د : منابع غیر فارسی که در تدوین این مقاله مورد مطالعه قرار گرفته است :

ادونیس (علی احمد سعید) : مقدمهٔ للشعر العربی ، بیروت ، دار العوده ، ۱۹۷۱

بدوی ، مصطفی : مختارات من الشعر العربی الحدیث ، بیروت دارالنهار للنشر ، ۱۹۶۹

کمال الدین ، جلیل : الشعر العربی الحدیث و روح العصر ، بیروت ، ۱۹۶۴

المقدسی ، انیس : الاتجاهات الادبیه فی العالم العربی الحدیث ، بیروت ، ۱۹۶۳

: The Norton Anthology of English Literature , v2, (Third Edition , USA , 1974) Abrams , M.H. &…

Abrams , M.H. : A Glossary of Literary Terms , (Third Edition) , ISBN : 0-03-076585-4

D.N. Grebanier , Bernard : English Literature and Its Backgrounds , v1 , (USA 1940)

Deusch , Babbete : Poetry Handbook , (Second Edition) , (Great Britain 1962)

Perrine , Laurence : Literature , Poetry *(The Elements of Poetry)* ,

(تهران ، انتشارات هدایت ، ۱۳۶۹)

Robinson , Philip : Practical Approaches to Literary criticism , UK , Longman , ---

مضامین اخلاقی و عاطفی در شعر نو شهریار

دکتر سیده زهرا موسوی
استادیار دانشگاه اراک

چکیده:

گرچه همه شهریار را به عنوان استاد غزل معاصر می‌شناسیم، اما در عصری که بعضی از معاصرین او شعر نو را به پایگاهی جهت طرح مسائل حیوانی تبدیل کرده بودند، شهریار با بیان مضامین اخلاقی و عاطفی، راه دیگری در شعر نو گشود. در این مقاله به تفکیک مضامین سه شعر آزاد «ای وای مادر»، «مومیایی» و «پیام به انشتن» را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم.

در شعر «ای وای مادرم» همّت بلند مادر و رنج و تلاش او برای نجات کودکانش را می‌ستاید. مادری که بعد از مرگ هم به فکر بچه‌هایش هست. مادری که شهریار در سوگ او این شعر را سروده است.

در شعر آزاد «مومیایی» که در بازگشت به تبریز بعد از سی و پنج سال دوری سروده است، خود را به یک مومیایی تشبیه می‌کند که گویی بعد از قرنها دوباره زنده شده و مردم همه به او به چشم غریبه و بیگانه نگاه می‌کنند. به توصیف منزل‌ها و باغهای پدری می‌پردازد که با او بیگانه‌اند. سیر در ضمن توصیف بازیهای روزگار، به جهان ماوراء و عالم برزخ و حقیقت هستی می‌پردازد. ظالمان و مظلومان را توصیف می‌کند. به انسانها توصیه می‌کند که بندهٔ شیطان نباشند. شهریار هستی واقعی را در جهان پس از مرگ می‌داند. در آنجاست که همه به آرزوهای والای خود می‌رسند. و راه رسیدن به آن پیروی از دین است.

در شعر «پیام به انشتن» معتقد استکه انشتن جهان دین و دانش را با هم آشتی داده است. از او می‌خواهد که از نبوغ خود برای التیام زخم انسان بهره گیرد و ناجوانمردان سنگین دل را که برای نابودی بشریت تلاش می‌کنند، به راه آورد. زمین را پایتخت امپراتوری وجدان سازد و جز برای علم و تقوا ارزش قائل نشود. به ادیان الهی توجه کند و همبستگی آنها را مشاهده کند. سرانجام بالا و بالاتر برود تا جایی که خدا را نیز پیدا کند. شهریار خداجویی و خدمت به خلق خدا را فلسفه‌ی هستی می‌داند و همگان را به تلاش برای رسیدن به این آرمانهای والای انسانی دعوت می‌کند.

واژه‌های کلیدی:
شهریار، شعرنو، مضامین اخلاقی و عاطفی.

مقدمه:

اگرچه همه شهریار را به عنوان استاد غزل معاصر می‌شناسیم، اما در عصری که بعضی از معاصرین او شعر نو را به جایگاهی تبدیل کرده بودند که تنها مسائل حیوانی در آن غوطه‌ور می‌شد، وی با بیان مضامین عاطفی، اخلاقی و اجتماعی راه دیگری در شعر گشود و آن را از فضای حیوانیت و فردانیت مطلق بیرون کشید.

در این مقاله به تجزیه و تحلیل چند شعر نو از شهریار می‌پردازیم. در شعر نو «ای وای مادرم» (شهریار، جلد اول، ۱۳۶۸، صص ۵۳۲ تا ۵۳۹) مادر مهربان و دلسوزی را توصیف می‌کند که حتی پس از مرگ نیز به کودکان بیمارش می‌اندیشد و می‌خواهد برای آنها آش درست کند و از ایشان پرستاری نماید. او هر روز آهسته از زیر پلّه‌های خانه می‌گذرد و با پشت خمیده و کفش چروک خورده و جوراب وصله‌دار و چادر نماز فلفلی در میان برف حرکت می‌کند تا هویج بخرد و برای بچه‌های بیمارش سوپ درست کند. مادری که به جز شهریار چهار طفل دگر را هم بزرگ کرد و در خانهٔ فقرا هر شب چراغ عشق برافروخت. مادری که گذشته‌ای سزاوار احترام دارد. زمانی که در تبریز بود، در خانهٔ مردی با خدا زندگی می‌کرد که به داد مردم مظلوم می‌رسید و در آمدش را صرف رفاه خلق می‌کرد. در خانه‌اش باز بود و سفره‌اش همیشه پهن؛ چه گرسنه‌ها که بر سفره‌اش سیر می‌شدند و مدیر آن خانه مادر بود. این مادر باز ماندهٔ پدری راد مرد بود که درآمد سرشارش از راه حلال (کشاورزی و باغداری) همه صرف درماندگان می‌شد و روزی که مُرد، حتی روزیِ یکسال خود را نداشت. سرانجام مادر مرد و در کنار پدر زیرخاک رفت. اما در قلب شهریار هنوز زنده است. شبها لحاف بر سر پسر می‌کشد لیوان آب را از بغل پسرش بر می‌دارد. در نصفه‌های شب زیر پای پسرش آهسته با خدا راز و نیاز می‌کند. نه او نمرده است چون در شعر و خیال پسرش زنده است و میراث شاعرانهٔ شهریار هر چه هست از اوست. آن شیر زن هرگز نمی‌میرد زیرا که او شهریار زاد؛ چون «هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق».

مادر با ترانه‌های محلی خود، با قصه‌های دلکش و زیبا، با لالایی‌های خود، از عهد گاهواره، بذر شعر و نغمه را در دل و جان شهریار کاشت. و با اشکهای خود آن کشته را آب داد. از اهتزاز روح بلند او برای شهریار عالمی از عشق ساخته شد.

پنج سال در اشک و خون نشست و از پسر مریضش پرستاری کرد و او را نجات داد. اما پسر برایش کاری نکرد جز اینکه وقتی مریض شد، او را در مریضخانه قم به امید دیگران رها کرد و بعد از مدتی خبر آوردند که مادر تمام کرد. شاعر در راه قم، احساس می‌کند که کوه و صحرا و همه خطوط راه او را فخش می‌دهند و دریاچه از دور به حال او می‌گرید. دور ضریح حرم حضرت معصومه(س) طواف می‌کند و نماز می‌خواند و اشکی می‌ریزد و سورهٔ یاسین زمزمه می‌کند و مادر را به خاک می‌سپارد. آن شب در خواب پدر را می‌بیند که مادر را صدا می‌زند در حالی که در غرفه باغی نشسته است. در جایی که زندگی دیگر ستم و درد و رنج نیست. پسر تنها با قطرهٔ اشکی، مادر را تا گور بدرقه می‌کند و این گونه مزد همهٔ زجرهای او را می‌دهد. ناگهان احساس می‌کند که مادر با کفن سفید از قبر بیرون می‌آید و می‌گوید که از من جدا مشو. پسر در راه بازگشت از قبرستان برای تنهایی خود افسوس می‌خورد. وقتی به خانه می‌رسد، در خیال مادرش را می‌بیند که مثل همیشه کنار حوض نشسته و پیراهن پلید و کثیف پسرش را می‌شوید و به خنده می‌گوید: که ای پسر بینوا تنها نمی‌گذارمت. دراین شعر عواطف انسانی و مهر مادر و فرزندی، بسیار پررنگ و قوی است آنچنان که هر خواننده‌ای را متأثر می‌کند. آنجا که فداکاریهای مادر را به زیباترین شکل توصیف می‌کند:

او مرده است و باز پرستار حال ماست
در زندگی ما همه جا وول می‌خورد
هر کُنج خانه صحنه‌ای از داستان اوست
در ختم خویش هم به سرکار خویش رفت
بیچاره مادرم (شهریار، ۱۳۶۸، ص۵۳۳)

در شعر آزاد «مومیایی» (شهریار، ۱۳۶۸، صص ۵۵۲-۵۵۹) که خود شهریار مقدمه‌ای نسبتاً مبسوط بر آن نوشته است، شاعر پس از سی و پنج سال (در سال ۱۳۳۳) که از تهران به موطن اصلی خود تبریز برگشته است، همه چیز برایش تازه و ناآشناست و بوی غربت را از سراسر شهر استشمام می‌کند. خود را به یک مومیایی مانند می‌کند که بعد از قرن‌ها زنده شده باشد. در اطراف خود هیچ چیز آشنایی نمی‌بیند، سایه و شبح گذشتگان را احساس می‌کند که به سرعت خیال از درو دیوار پریده، از او چهره پنهان کرده‌اند، انگار زیرگوش حرفهایی هم دربارهٔ او می‌زنند. مردم همه برایش بیگانه‌اند.

هاج و واج از میان مردم می‌گریزد و به کوچه‌ها و پس کوچه‌ها پناه می‌برد. شاید به سراغ منزل‌های سابق پدری می‌رود. به امید اینکه به گذشته‌ها و خوشی‌هایش که در آنجا مانده‌اند، دست یابد. دچار بهت و سرگیجه و وحشت و تنهایی می‌شود. می‌بیند که خنده‌ها و شادیهای بچگی و جوانی‌اش همه مانند گوشت قربانی در میان مردم قسمت شده است. دیگر هیچ آب و رنگ و چشم و ابرویی و شکل و شمایلی برایش نمانده است. مردم او را داخل آدم نمی‌دانند تا چه رسد به شاعر. رفقای دورهٔ بچگی دیگر او را نمی‌شناسند. با او سرد برخورد می‌کنند. خفقان همه‌جا را فراگرفته و مردم را به سیاهیهای گورستان و از آنجا به سوی سرنوشت سیاهی که با دست خود تهیه کرده‌اند، رهسپار می‌سازد. [ظاهراً اشاره‌ای به کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ دارد]. سرانجام از روزنهٔ این دخمه چشم به جهان معنی می‌گشاید که اصل و ریشهٔ همه خبرها آنجاست. آنجا که آغاز و انجام زمین و گذشته و آیندهٔ زمان را می‌توان به قدر وُسع به شکل سایه روشن نه به وضوح کامل تماشا کرد. سیل ارواح شریر زندانی جهان برزخ را می‌توان دید که برای امتحان نهایی به دنیای ما سرازیر شده‌اند و آن را به صورت باغ وحش بزرگی درآورده‌اند. باغ وحشی که همهٔ درندگان و گزندگان آن بر اثر حادثه‌ای آزاد شده‌اند و به جان هم افتاده‌اند. مظلومها را می‌بیند که از ظالمهای خود گذشت می‌کنند واین گذشت بهشتی برای آنها می‌سازد که صفا و نزهت آن از حوصلهٔ درک و توصیف ما بیرون است.

از همه بالاتر صدای بلندگوی خدا را می‌شنود که چون تازیانه‌ای بر سر انسانهای گناهکار فرود می‌اید که ««الم اعهد الیکم یا بنی آدم الاّ تعبد الشیطان».

این تازیانهٔ تنبیه خدا همه را در آتش خجلت آب می‌کند و گناهکاران بر اثر شنیدن این ندا با تمام سلول‌های حیات معنوی خود اشک می‌ریزند. از سویی دنیا دوباره می‌خواهد دست آشتی به سوی او دراز کند، مخصوصاً شعر و موسیقی دوباره به او رو می‌آورند و در گوش او می‌خوانند؛ اما او دیگر چشمش به حقیقت جهان گشوده شده است و گوشش با ارغنون ابدیّت آشنا گشته است. از همه عذر می‌خواهد و می‌گوید که به سراغ زنده‌ها بروند زیرا که او مرده است. در تقلّای فرار از دنیا و رسیدن به جهان آرزو، باید از دالان گورستان هوسهای دنیوی بگذرد؛ گذرنامهٔ آن جهان این است، اما سایهٔ سرنوشت شوم و تنهایی هنوز به دنبال اوست. تمساحهای وحشت و تنهایی می‌خواهند او را ببلغند اما روزن امید هنوز هم سوسو می‌زند. دریچهٔ صبح سعادت از دور چشمک می‌زند، جایی که در آن روز و شب با هم آشتی می‌کنند.

شهریار در شعر مومیایی انسانی را توصیف می‌کند که به دلیل بودن در دنیای غم خود را بیگانه از محیط اطرافش می‌بیند و شاید مانند یک فرعون یا بخت‌النصر مومیایی که از گور اعصار و قرون برخاسته و هاج و واج و گیج به دنبال گمگشته‌هایش می‌رود. اما جز سایه‌ای کم رنگ از آنها نمی‌یابد، روزگار داده‌های خود را یکایک پس گرفت. از دنیا و مظاهر زیبای آن دل می‌کند، حتی آب دریاها هم کفاف درد تشنگی او را نمی‌دهد. از فلک خنده‌اش می‌گیرد که هر دم کهنه انبانی پر از بازیچه به کول ابلهی می‌اندازد و پشت او را زیر بار آن خم می‌کند. کفر و نفاق جای ایمان را گرفته است. عده‌ای در سکوت هولناک فرو می‌روند. دچار خشم وجدان و عذاب جاودان می‌شوند. سرانجام، شاعر وحشت غاری عظیم را می‌شکافد. ستارهٔ امید از دور سوسو می‌زند و روزنه‌ای پیدا می‌شود. دست موسی(ع) و محمد(ص) در برابر کبر فرعونی و سحر سامری به یاری اومی‌آیند و صحبح نزدیک می‌شود.

خلاصه می‌توان گفت «مومیایی» درد و رنج انسان حقیقت جوی معاصر است در ظلمت اندیشه‌های پلید و منحرف.

در شعر نو «پیام به انیشتن» [انشتاین] (شهریار، ۱۳۶۸، ج۱، صص ۵۲۷ – ۵۳۰) از انشتن می‌خواهد از فراز تخت اندیشه سر از زانوی استغنا بردارد و به مهمان شرقی خود اجازه دهد که با نبوغ شعر مشرق، پیر حکمت مغرب را به جام شرابی از سبوی حافظ و خیام دعوت کند. او معتقد است که انشتن جهان دین و دانش را با هم آشتی داده است. همان طور که انشستن نشان می‌دهد که جِرم و جسم چیزی جز انرژی نیست و اتم چون می‌شکافد جزو جمع عالم بالا می‌شود، اهل عرفان و تصوف نیز معتقدند جهان مانند حباب روی آب است و اصالت ماده نیست بلکه با روح است. خود شهریار هم جهان مادی و جسمانی را موجی از جهان روح می‌بیند و می‌داند. بعد از صدهزار احسن و آفرین بر انشتن، صدهزار افسوس می‌خورد که کشف و الهام او وسیله‌ی ساخت بمب شده است که با آن عشق و محبت از طبیعت قهر می‌کند و مهر و وفا رو به اضمحلال می‌رود. سپس دست به دامان انشتن می‌شود و از او می‌خواهد که از نبوغ خود برای التیام زخم انسان بهره گیرد. و ناجوانمردانِ سنگین دل را که برای نابودی بشریّت تلاش می‌کنند، به راه آورد. زمین را پایتخت امپراتوری وجدان سازد و جز برای علم و تقوا در این جهان برای چیزی برتری و تفوّق قائل نشود، شهریار از انشتن می‌خواهد ایران که مهد دانشمندان بزرگی چون ابن سیناست، توجّه کند و به این تمدن وحشی غرب، حرمت ایران

و ایرانیان راگوشزد کند. سرانجام از او می‌خواهد که از جهان علم پا فراتر نهد و به ادیان الهی توجّه کند و همبستگی و پیوند آنها را مشاهده کند و موسی و عیسی و محمد(ص) را کنار هم ببیند. با کلید عشق معمّای هستی را که علم، قادر به حلّ آن نبود، بگشاید. باز هم بالاتر برود و خدا را نیز پیدا کند:

انشتن! پا فراتر نه جهان عقل هم طی کن
کنار هم ببین موسی و عیسی و محمد را
کلید عشق را بردار و حلّ این معمّا کن
وگر شد از زبان علم این قفل کهن واکن
انشتن باز هم بالا
خدا را نیز پیدا کن (شهریار، ۱۳۶۸، ج۱، ص ۵۳۰)

سراسر شعر «پیام به انشتنب فراخوان بازگشت به ارزشهای انسانی و همبستگی انسانها و ادیان الهی در سراسر جهان است.

خلاصه اینکه شهریار، خداجویی و خدمت به خلق را فلسفه‌ی هستی می‌داند و همگان را به تلاش برای رسیدن به این آرمانهای والا دعوت می‌کند.

من مرگ را سرودی کردم

"مرگ در شعر و اندیشه ی شاملو"

محسن میر صادقی
کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی

چکیده:

یکی از ین مایه های فرهنگی هر تمدّن و فکری مسأله مرگ و چگونگی مواجه با آن است. چگونه زیستن و چگونه مردن از گزاره های جوامع انسانی است.این بنمایه فرهنگی در آثار و نوشته های غالب شعرا نمود و جلوه ی خاصی دارد.به گونه ای که با دنبال کردن این موضوع در آثار یک نویسنده یا شاعر می توان نوع نگاه و نگرش آن شاعر و نویسنده را دریافت.

بر این اساس نویسنده در این مقاله کوشیده است که نگاه و نگرش یکی از تأثیر گذارترین شعران معاصر-احمد شاملو-به مسأله مرگ مورد دقت و بررسی قرار دهد و با بررسی انواع مرگ در آثار شعری شاملو اندیشه شاعر را از این دریچه تماشا کند.

کلید واژه:
شاملو-مرگ-انواع مرگ

مقدمه

«من یک بار متولد شده ام لیکن هزارها بار مرده ام.شعر به من یاری داد تا عذاب های این مرگ را کم تر حس کنم.شعر تخفیف مرگ های من است.[۱]»

در مسیر پر فراز و نشیب زندگی انسان ،مرگ آخرین و مبهم ترین گذرگاه این جهانی است که همیشه ی تاریخ ذهن و اندیشه آدمی را به خود مشغول داشته است.در هر تمدّن و فرهنگی اگر دقیق شویم و همچمین در هر اندیشه و اندیشمندی،این مسأله اهمیت و جایگاه ویژه ای دارد؛این که انسان در مقابل چنین حادثه و واقعیتی چگونه بیندیشد ئ عمل کند یکی از بن مایه های فرهمگی هر تمدن و اندیشه ای می تواند باشد؛به گونه ای که بسیاری از حماسه ها،در ورای ظاهر پر طمطراق و پر صلابت خود گزارنده ی چگونگی بینش و تفکّر یک قوم،در باره ی آغاز حیات،زندگی و در نهایت مرگ و پس از آن است.

در شعر شاملو که خود انسانی متفکّر و صاحب اندیشه است و بیشترین دغدغه اش انسان و آزادی است [۲]، مرگ جایگاه و اهمیت بسیاری دارد و جلوه های گوناگونی پیدا می کند.البته او نیز چون هر انسان دیگری زندگی را ارزشمند می داند و به دنبال آن است:

آری/در مرگ آورترین لحظه ی انتظار/ زندگی را در رؤیا های خویش دنبال می گیرم/در رؤیا ها و در امید هایم[۳]

او بارها در اشعارش از وحشت زا بودن مرگ سخن می گوید و از آن به ابتذال یاد می کند و در مجموع مرگ را چیزی خوشایند تر معنای عام و کلی خود نمی بیند هرچند که هیچگاه از آن نترسیده است.

هرگز ایز مرگ نهراسیده ام/ اگر چه دستانش،از ابتدال شکننده تر بود.[۴]

شاملو از زبان مادرش مرگ را چنین ملال انگیزی می بیند که حتی خودش هم گاهی به خاطر همین پوچی و بی حاصلی از خود نفرتی را احساس می کند.

یادش به خیر مادرم/از پیش/در جهد بود دائم ،تا پایه کن کند /دیوار اندوهی که بقین داشت /در دلم مرگ اش به جای خالیش احداث می کند./خندید و آن چنان که تو گفتی من نیستم مخاطبِ او/گفت:/«می دانی؟/این جور وقت هاست /که مرگ،زلّه در نهایتِ نفرت/از پوچی وظیفه ی شرم آورش /ملال/احساس می کند.»[۵]

یکی از جلوه های مرگ در شعر شاملو همین احساس نوستالوژیک به آن است.شاملو در این گونه اشعار،مرگ را واقعیتی غم آلوذ و درد آور می بیند:

در مردگان خویش/نظر می بندیم/با طرح خنده ای/و نوبت خود را انتظار می کشیم/ بی هیچ خنده ای![۶]

در چنین سروده هایی مرگ چیزی وحشت انگیز و انزجار آلود تصویر می شودو حتی شاعر در توصیف چنین مرگی تصاویری به کار می برئ که فضای وحشت آمیز مورد نظرش را به خوبی به مخاطب منتقل می کند.آنجایی که از مرگ پدر خوذ سخن می گوید،تصویر هولناکی از مرگ را ارائه می دهد که خود می تواند بیانگر اوج وحشت زا و دلهره آور بودن مرگ برای شاعر باشد:

و در این هنگاه نگاه من از تار و پود ظلمت گذشت/و در رخساره ی او نشست/و دیدم چشم خانه هایش از چشم و از نگاه تهی بود /و قطره های خون/از حفره های تاریک چشمش /بر گونه های استخوانی وی فرو می چکد/و غرابی را که بر شانه ی زورق بان نشسته بود/چمگ و منقار خونین بود[۷].

اما در کنار چنین اشعاری که طیف زیادی از سروده های شاملو را شامل نمی شومد،شاملو اشعار بسیاری دارد که بن مایه ی آن،ستاسش مرگ است.در چنین اشعاری شاملو با حرارتی آتشین از مرگ سخن می گوید و آن را ستایش می کند.مرگی که در دسته ی دوم اشعار شاملو مورد ستایش قرار می گیرد:به قول دکتر پورنامداریان «مرگ سرخ»[۸] مرگی است که قهرمان خود انتخاب می کند .در مجموعه ی اشعار شاملو سروده های بسیاری است که انگیزه ی سرایش آنها مرگ عزیزی است که به خاک افتاده است و شاید بتوان ادعا کرد که از جمله یهترین سروده های شاملو در مجموعه اشعارش همین سروده هاست که به عنوان نمونه می توان به سروده هایی چون:«قصیده برای انسان ماه بهمن؛از زخم قلب آبائی ،مرگ نازلی،ساعت اعدام،از عموهایت،عشق عمومی،مرگ ناصری،سرود ابراهیم در آتش و ... »اشاره کرد.

شاملو بیش از هر مضمون دیگری به ستایش مرگ کسانی پرداخته است که در جامعه ظلمت زده به پا می خیزند و در راه آزادی انسان از ظلمت و سکوت ،قد علم می کنند و در نهایت با ددمنشی دستگاه ظالم به خاک می افتند.او این گونه انسان ها را زنده ترین افراد یک جامعه می داند و مرگشان را عین حیات و زندگی می بیند:

اما تو/تو قلبت را بشوی/در بی غشی جام بلور یک باران/تا بدانی/چگونه/آنان/بر گورها که زیر هر انگشت پایشان/گشوده بود دهان/در انفجار بلوغشان/رقصیدند/چگونه بر سنگ فرش لج/پا کوبیدند/و اشتهای شجاعتشان/چگونه/در ضیافت مرگی از پیش آگاه /کباب گلوله ها را داغا داغ /با دندان دنده هایشان بلعیدند/قلب را چون گوشی آماده کن /تا من سرودم را بخوانم:/سرود جگرهای نارنج را که چلیده شد./در هوای مرطوب زندان/در هوای سوزان شکنجه/در هوای خفقانی دار/و نام های خونین را نکرد استفراغ/در تب دردآلود اقرار/سرود فرزندان دریا را که/در سواحل برخورد به زانو در آمدند/بی که به زانو در آید/و مردند /بی که بمیرند.[۹]

به نظر شاملو گاهی مرگ خود زندگی است و اعتزاض به زنده بودن صرف و نفس کشیدن و تسلیم شدن.این گونه زنده بودن است که در نظر شاملو مرگ و مردن به حساب می آید و گرنه مرگی که حرکت ایجاد کند و پوچی و هیچی حاکمان ستمگر را بنمایاند ،بالاترین و شریف ترین زندگی است چه،انسانی با چنین مرگی جاودانه ترین است:

و شعر زندگی هر انسان/که در قافیه سرخ یک خون بپذیرد پایان/مسیح چهار میخ ابدیت یک تاریخ است.[۱۰]

و چنین مرگی در واقع مقدّمه ای است برای رهایی و خوشبختی تمام مردم:

سیلی است/ که پلی را از پس شتایندگان تاریخ/خراب می کند/و سراخ هر گلوله بر هر پیکر/ثروازه ای است که سه نفر،صد نفر،هزار نفر/که سیصد هزار نفر/از آن می گذرند/رو به برج زمّرد فردا.[۱۱]

شاملو در شعر «مرگ نازلی»از زبان انسان های مصلحت اندیش و محافظه کار با قهرمان شعر سخن می گوید تا به خیال خود با دلایلی که نشان دهنده ی ترس او از مرگ است قهرمان شعر را نیز بترساند اما هرگز در کار خود موفّق نمی شود چرا که ان گونه انسان ها مرگ سرخ را بر زندگی ننگین ترجیح داده اند.

نازلی بهار خنده زد و ارغوان شکفت/در خانه؛زیر پنجره گل داد یاس پسر/دست از گمان بدار/با مرگ نحس پنجه میفکن/بودن از نبود شدن،خاصه در بهار/نازلی سخن نگفت /سرافراز /دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت/نازلی سخن بگو/مرغ سکوت،جوجه مرگی فجیع را /در آشیان به بیضه نشیته است.[۱۲]

اما نازلی ها در برابر وابستگی ها و دلبستگی های ظاهری خـم بـه ابـرو نمـی آورنـد و از عقیده خود دست بر نمی دارند تا مژده دهند که«زمستان شکست».

ایـن نگـاه شـاملو بـه مـرگ هدفمنـد را مـی تـوان در بـسیاری دیگـر از سـروده هـایش نیز،مشاهده کرد و اصولاً همان طور که گفته شد او زندگی ثاقعی را در این می بیند کـه انـسان برای چه بمیرد:

آه از که سخن می گوییم؟/ما بی چرا زندگانیم/آنان به چرا مرگ خود آگاهانند.[۱۳]

شاملو برای انسان مرگی می خواهد که در سرنوشت دیگران تأثیر گذار باشد و با توجّـه به تربیت ذهنی خود اعتقاد دارد که انسان تنها خود می تواند سرنوشتش را بسازد و امیـدوار بـه آسمان نیست:

من از آن امید بیهوده سخن می گویم /که مرگ نجات بخش شما را/بـه امـروز و فرئـا مـی افکند/مسافری که به انتظار و امیدش نشسته اید/از کجا که هم از نیمه ی راه/بازنگشته باشند.[۱۴]

او برای چنین مرگی،فوّاره را مانند می کند و اعتقاد دارد مرگ هدفمنـد چـون خیـزش فوّاره است که در نهایت به زمین می افتد امّا اطـرافش را سـیراب مـی کنـد و در مقابل،کـسانی رت که دچار روزمرّگی هستند چون جویبار حقیر می بیند که نهـایتش فـرو ریختـن در بـاتلاق است.

زمین را/باران برکت ها شدن-[مرگ فوّاره از این دست است]/ورنه خـاک /از تـو بـاتلاقی خواهد شد/چون به گونه جوباران حقیر مرده باشی /فریادی شو تا باران/وگرنه/مرداران[۱۵]

و این چنین است که او خود را سراینده شعر کشته شدگان در راه حقیقت می داند:

دیر گاهی است که من سراینده خورشیدم/و شعرم را بر مدار مغموم شهاب های سرگردانی نوشته ام که از عطش نور شدن خاکستر شده اند.[۱۶]

و علّت زنده بودن خود را بیان رشادت ها و دلاوری های آزادمردان:

بر آسمان سرودی بلند می گذرد/با دنباله طنینش ،برادران/من اینجا مانـده ام از اصـل خـود به دور/که همیشن را بگویم/و بدین رسالت /دیریست /تا مرگ را /فریفته ام/بر آسمان سـرودی بلند می گذرد.[۱۷]

و چنین مرگی را سرودی می کند جاویدان:

من موج را سرودی گردم/پر طبل تر از حیات/من مرگ را سرودی کردم.[۱۸]

به نظر او در جامعه ظلمت زده و سیاه که کسی جرأت شکستن سکوت را ندارد چنین مرگی می تواند عظمت و شکوه پوشالی زور گویان را در هم لشکند و دیگران جسارت و جرأت برامگیزد و این دلیل است که چنین مرگی قابل ستایش است و چنین انسانی با خونش فریادی می شود بلند تا حتّی آسمان نیز در مقابل عظمتش ناباورانه احساس کوچکی کند:

مردی چنگ در آسمان افکند/هنگامی که خونش فریاد و /دهانش بسته بود/خنجی خونین/بر چهره ی ناباور آبی/عاشقان/چنین اند.۱۹

شاملو حتّی در ناب ترین و خصوصی ترین لحظات زندگی،یعنی جایی که از عشق سخن می گوید از مرگ عزّتمند یاران و دلاوری آنان سخن می گوید که مردانه پای عقیده ی خود فشردند و جای باختند:

نخستین بوسه ی ما،بگذار/یاد بود آن بوسه ها باد/که یاران/با دهان سرخ رخم های خویش/بر زمین ناسپاس نهادند.[۲۰]

در مجموعه اشعار شاملو از ابتدا تا انتها این چنین مرگی ستایش شده است مگر چند مجموعه شعر که سال های سرایش آن ها از سال ۱۳۳۲ به بعد است و همان طور که می دانیم در این سال کودتای ۲۸ مرداد اتّفاق می افتد که در تاریخ معاصر ایران نقطه ی عطفی محسوب می شود چرا که بعد از آن است که ما شاهد سرخوردگی و یأس جامعه ی روشنفکر ایرانی می شویم که تا مدّت ها دامنگیرشان بوده است.این تأثیر سوء بر اشعار شاملو نیز اثر گذار بوده است.چنان که طلیعه ی چمیم فضای یأس آلودی را از مجموعه ی هوای تازه به خصوص اشعاری که سال سرایش آن ها بعد از آن تاریخ بوده است می توان شاهد بود.در این دسته اشعار،شاملو گویی دچار سرخوردگی شدید می شود و با بازنگری گذشته ی پرتلاطم خود از آن چه انجام داده است اظهار ندامت و پشیمانی می کند و چنین است که در شعر «سرود مردی که تنها به راه می رود»در مجموعه هوای تازه فکر می کند که جایگاه اویی که سرشار از حقیقت است،گورستان است.

و مردی که تنها به راه می رود با خود می گوید:/«در کوچه می بارد و در خانه گرما نیست/حقیقت از شهر زندگان گریخته است من با تمام حماسه هایم /به گورستان خواهم رفت.[۲۱]»

و در شعر«پست ئیوار»از همان مجموعه که تاریخ سرابش آن ۵ آدر ۱۳۳۴ است این فضای یأس آلود پررنگ نر می شود بعد از آن که پی می برد تلاش و کوشش اش برای حقیقت و آزادی ارزش ندارد و مردم،آن گونه که باید عمل نمی کنند،از رفتارهای مخاطره آمیزش که روزگاری مایه ی افتخار بود اظهار پشیمانی می کند و معتقد می شود که مرگ سرخ وقتی ارزشمند است که دیگران به عظمت و بزرگی آن آگاه باشند نه این که فردی با صلابت و شجاعت عمر و هستی خود را ببازد در صورتی که دیگران تنها تماشاچیان بی تفاوت باشند.در این صورت است که به قول شاعر«عمله ی مرگ»می شود با آن که زندگی را مثل هر انسان دیگری دوست دارد:

من جویده شدم/ و ای افسوس که به دندان سبعیت ها/و هزاران افسوس بدان خاطر که رنج جویده شدن را به گشاده روئی /تن در دادم/چرا که می پنداشتم بدین گونه ،یاران گرسنه را در قحط سالی این چنین/از گوشت تن خویش طعامی می دهم/و بدین رنج سر خوش بوده ام/و این سرخوشی فریبی بیش نبود/من عمله ی مرگ خود بودم /وای دریغ که زندگی را دوست می داشتم.[۲۲]

و آنگاه است که به عمل و رفتار خود و پایان کارش که مرگ است؛نرگی که فکر می کند در راه آزادی است،شک می کند.

آیا تلاش من یک سر بر سر ان بود/تا ناقوس مرگ خود را پر صداتر به نوا در آورم؟/من پرواز نکردم/من پرپر زدم.[۲۳]

این فضای یأس آلود در مجموعه «باغ آیینه»پررنگ تر می شود:

ما نوشتیم و گریستیم/ما خنده کنان به رقص برخاستیم/ما نعره زنان از سرجامن گذشتیم.../کس را پروای ما نبود/در دوردست/مردی را بر دار آویختند/کس به تماشا سر برنداشت.[۲۴]

چرا که مردم چون جنگلی هستند که با حماسه بیگانه اند و مرگ چمیم عزیزانی را خیلی زود به باد فراموشی می سپارند:

جنگل با ناله و حماسه بیگانه است/و زخم تبر را با لعاب سبز خزه/فرو می پوشد.[۲۵]

در چنین فضایی است که شاملو نسبت به مردم بی اعتماد می شود و حتّی دردش را همان مردم غافل می داند.

برویم ای یار،ای یگانه ی من /دست مرا بگیر/سخن من نه از درد ایشان بود/خود از دردی بود /که ایشانند.[۲۶]

و زیستن در بین چنین مردمی را مرگ مجسّم می بیند:

مرگ را دیده ام من/در دیداری غمناک،من مرگ را به دست/سوده ام/من مرگ را زیسته ام/با آوازی غمناک/غمناک/و به عمری سخت دراز و سخت فرساینده[۲۷]

چرا که درد چنین مردمی تنها جسادت های حقیر است و آرزوهایشان تنها در محور روده هاست:

وقتی که به پیرامون تو/چانه ها/دمی از جنبش باز نمی ماند/بی ا«که از تمامی صداها/یک صدا /آشنای تو باشد/وقتی که دردها/از حسادت های حقیر/بر نمی گذرد/و پرسش ها همه /در محور روده هاست/آری مرگ /انتظاری خوف انگیز است.[۲۸]

امّا این فضای یأس آلود و این انرجار طول نمی کشد و در نهایت شاملو معتقد می شود که در همین جامعه «بچه های اعماق»[۲۹] کاوگان فردا خواهند شد.

نوع دیگری از مرگ را در شعر شاملو می توان به زندگی توأم با خفّت به اصطلاح روشنفکرانی دانست که در حکومت جور و ستم نه تنها فریادی بر تمی آورند بلکه با سکوتشان مهر تأیید بر اعمال حکومت جور و ستم می شوند و البته به پاسداشت چنین سکوتی، عالی جاه می شود با قلّاده های زرّین و در مقابل آزاده مردمی قرار می گیرند که پیاده به مقتل می روند:

بردگان عالی جاه را دیده ام من/در کاخ های بلند/که قلّاده های زرّین به گرئن داشتند/و آزاده مردم را /در جامه های مرقع/که سرودگویان /پیاده به مقتل می رفتند.[۳۰]

این چنین مرگی را در شعر ضیافت به خوبی شاهدیم.شاملو این گونه افراد را مردگانی می بیند که برای تزئین کاخ های ستم در رف ها چیده می شوند حال آنکه زندگان واقعی (آزادگام)در یخدان هایند:

مردگان را به رف ها چیده اند/زندگان را به یخبندان ها.[۳۱]

اینان خود شفتگانی هستند که هاله ای از خورشید را بر گرد صورتشان احساس می کنند:

خود شیفتگان،ای خودشیفتگان!/قدیس وانمودن را چه لازم است/که پشت بر مغرب به روزی چنین سنگین گدر/بنشینید/وسرب /ئر مجمر زرّین آفتاب بگذارید/چه لازم است/چنانبنشینید/که آفتاب/هاله بر صورت هاتان شود؟ [۳۲]

البته این گونه انسان های همچون العازر در شعر«مرگ ناصری»هستند که می دانند حق و حقیقت چیست اما همیشه برایبر پا نخاستن خود بهانه ای خداپسندانه دارند تا خود را از زیر بار مسئولیت رها سازند و تنها تماشائیان و بس:

از صف غوغای تماشائیان/العاذر/گام زنان راه خود گرفت/دست ها/در پس پشت/به هم در افکنده/و جانش را از آزار گران دینی گزنده/آزاد یافت:/«مگر خود نمی خواست ،ورنه می توانست» [۳۳]

پانوشت:

۱-نام همه ی شعرهای تو،ج ۲ ص ۸۰۹

۲-سفر در مه ص۴۵۸

۳-سرود آن کس که از کوچه به خانه باز می گردد،آیدا در آینه ص ۴۷۰.

۴-از مرگ،آیدا در آینه ص.۴۶۰

۵-در شب،دشته در دیس،ص۷۷۴.

۶-شبانه،ابراهیم در آتش،ص ۷۱۲.

۷-سرود ان کس برفت و آن کس که بر جای ماند،آیدا:درخت و خنجر و خاطره،ص۵۵۷.

۸-سفر در مه،ص۴۸۵.

۹-شماره ی ۱ ،۲۳ ص ۴۵.

۱۰-قصیده ای برای انسان ماه بهمن،قطع نامه،ص ۶۵.

۱۱-همان ص ۶۶.

۱۲-مرگ نازلی،هوای تازه،ص۱۳۳.

۱۳-شکاف،دشنه در دیس،ص۷۷۸.

۱۴-شماره ۷،آیدا:درخت خنجر و خاطره،ص۵۳۲.

۱۵-تمثیل،مرتبه های خاک،ص۶۷۷.

۱۶-آواز شبانه برای کوچه ها،هوای تازه،ص۲۴۸.

۱۷-غریبانه،ابراهیم در آتش ص ۷۲۳.

۱۸-من مرگ را ...،لحظه ها و همیشه ،ص ۴۳۹.

۱۹-شبانه،ابراهیم در آتش،ص۷۱۹.

۲۰-شبانه ۶،آیدا:درخت،خنجر و خاطره،ص ۵۳۰.

۲۱-سرود مردی که تنها به راه می رود،هوای تازه،ص۲۹۹.

۲۲-پشت دیوار،هوای تازه،ص۳۰۹.

۲۳-همان ،ص۳۰۹.

۲۴-از نفرتی لبریز،باغ آینه،ص۳۵۶.

۲۵-شبانه،باغ آینه،ص ۳۶۰.

۲۶-شبانه ۱۰،آیدا در آینه ،ص۳۵۶.

۲۷-ضشبانه ۹ ،آیدا :درخت ،خنجر و خاطره،ص۵۳۴.

۲۸-همان ،ص۵۳۶.

۲۹-بچه های اعماق/ترانه های کوچک غربت/صص۸۰۵-۸۰۶.

۳۰-عقوبت/شکفتن در مه/ص۶۹۵.

۳۱-ضیلفت/دشنه در دس/ص ۷۵۶.

۳۲-همان ص۷۶۵.

۳۳-مرگ ناصری/ققنوس در باران/صص۶۱۳-۶۱۴.

منابع:

پاشایی،ع،"نام همه ی شعرهای تو"،تهران:نشر ثالث،چاپ اول،۱۳۷۸.
پورنامداریان،تقی،"سفر در مه"،تهران:سروش،چاپ اول،۱۳۷۸.
یعقوبشاهی،نیاز،مجموعه آثار شاملو:انتشارات نگاه،جلد (۱)،چاپ اول،۱۳۷۷.

نقد و بررسی کهن الگوی پیر فرزانه در اشعار فروغ فرخزاد

دکترفاطمه مدرسی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
فریده ابراهیمی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

چکیده

ارتباط نزدیک و دو سویه ی روان شناسی و ادبیّات موجب گردیده تا منتقدان و نظریّه پردازان ادبی با مطالعه ی آثار ادبی براساس دستاوردهای روان شناسی ، به نوع جدیدی از نقد با عنوان « نقد کهن الگویی » یا « نقد اسطوره ای » دست یابند . منتقدان در این نوع نقد، براساس نظریّات روان شناس معروف ، کارل گوستاو یونگ ضمن ارزیابی کهن الگوهای موجود در آثار ادبی نشان می دهند که چگونه شاعر یا نویسنده از این اشکال و صورت های نمادین جای گرفته در روان آدمی بهره جسته و به خلق اثر هنری دست می زند . بر این اساس ، پژوهش حاضرسعی دارد تا از کهن الگوی پیر فرزانه در اشعار فروغ فرخزاد ، نقش و عملکرد آن در تحوّل اندیشه های وی سخن گوید و از این جهت که زن آزاد اندیشی چون فروغ توانسته از راهکارهای خردمندانه ی این قهرمان ، در رویارویی با مشکلات مدد جسته و در مسیر خویشتن شناسی گام بردارد بحث و بررسی کند . بدون تردید نمود این کهن الگو در آثار فروغ ،آن هنگام که با « تولّدی دیگر » حیرت همگان را برانگیخت و چهره ی ماندگاری از خویش در عرصه ی شعر و ادبیّات بر جای گذاشت کاملاً آشکار است.

کلیدواژه ها :
نقد کهن الگویی ، کهن الگو ، پیر فرزانه ، فروغ فرخزاد ، خویشتن شناسی

پیشینه

در این نوشتار سخن از یکی از سرایندگان اشعار زیبای ادبیّات معاصر ، فروغ فرخزاد می باشد که با وجود مطالعات و تحقیقات گسترده در خصوص زندگی ، شخصیّت و اشعار وی ، تاکنون مطالعه ای که در راستای علم روان شناختی و از منظر نقد کهن الگویی به بررسی آثار وی بپردازد ، صورت نپذیرفته است. از این رو پژوهش حاضر سعی دارد تا مبتنی بر نقد کهن الگویی به مطالعه ی کهن الگوی پیر فرزانه ، یکی از کهن الگوهای مطرح شده توسّط کارل گوستاو یونگ پرداخته و نتایج به دست آمده را در اختیار علاقه مندان به علم روان شناختی به خصوص نظریّات یونگ ونیز دوستداران اشعار فروغ فرخزاد قرار دهد .

مقدّمه

علم روان شناختی با توجّه به پدیده های مختلفی که آدمی در طول زندگی با آن ها روبه رو می شود و نیز نسبت آگاهی وی به این امور، روان آدمی را به دو بخش خود آگاه و نا خود آگاه تقسیم می کند . انسان در خود آگاهی رفتارهای سنجیده ای از خود نشان می دهد چراکه من آگاهانه ی فرد در انجام این امور، بر شخصیّت انسان احاطه داشته و رفتارهای او را کنترل می کند، امّا از آن جا که بعضی امور ، نا آگاهانه یا نیمه اگاهانه از آدمی سر می زند ، بخشی از روان از حوزه ی تسلّط آگاهانه ی فرد خارج می شود ، این قسمت همان ضمیر ناخود آگاه آدمی می باشد . ضمیر ناخود اگاه بخش عمیق و نهفته ای از روان انسان را تشکیل می دهد به گونه ای که با مطالعه و شناخت آن می توان به علل رفتارهای آدمی در برخورد با مسائل مختلف پی برد . با توجّه با اهمیّت این موضوع کارل گوستاو یونگ ، چهره ی برجسته ی علم روانشناسی طیّ مطالعاتی که انجام داد ضمیر ناخود آگاه را به دو بخش فردی و جمعی تقسیم نمود . از دیدگاه وی « ناخود گاه فردی شامل خاطرات فراموش شده و واپس زده و تجسّمات ناخوشایندی است که براساس تجارب شخصی فراهم می آید امّا ناخودآگاه جمعی، فطری و همگی است و برخلاف روان فردی برخوردار از محتویّات و رفتارهایی است که کم و بیش در همه جا یکسان است و از این رو زمینه مشترکی را فراهم می آورد که دارای ماهیّتی فوق فردی است و در هریک از ما وجود دارد . » (یونگ ، ۱۳۶۸ : ۱۴) وی در بررسی های خود

متوجّه شد ، برخی از تجربیّات بشری که در طیّ قرن های متمادی و در فرهنگ های مختلف صورت های یکسان و مشابهی یافته اند به صورت نماد و سمبل از گذشتگان به ما ارث رسیده است که محتویّات ضمیر ناخود آگاه جمعی آدمی را تشکیل می دهند . برای درک بهتر مطلب، مثالی ذکر می کنیم : ممکن است ما در دو جامعه ی دور از هم ، با دو اندیشه یا تفکر یکسان روبه رو شویم ، در نگاه اوّل این گونه به نظر می آید که یکی از این دو جامعه در ارائه ی این تفکر از دیگری تأثیر پذیرفته است ، در صورتی که ممکن است آن دو ، هر یک جداگانه و بدون اطّلاع از دیگری به آن اندیشه دست یافته باشند . این اندیشه یا تفکر یکسان ، همان اشکال یا صورت های نمادین و مشترک بین بشریّت است که یونگ از آن ها با عنوان « آرکی تایپ ها » نام برده و در فارسی « کهن الگوها » نامیده می شوند . باید گفت به جهت گسترده بودن تجربیّات بشری ، شمار کهن الگوها نیززیاد می باشد، امّا مهم ترین آنها از دیدگاه یونگ عبارتند از : سایه ، مادر ، آنیما ، آنیموس ، خویشتن ، پیر فرزانه .... از آن جا که توجّه به نظریه های دانش روان شناختی باعث می شود به گونه ای بهتر به تحلیل آثار ادبی وآفریننده ی آن ها پرداخت و ناگفته ها و زوایای تازه ای از آن ها را بر روی خوانندگان متون ادبی گشود، این پژوهش بر آن است تا به بحث و بررسی کهن الگوی پیر فرزانه ، بر اساس یکی از انواع جدید نقد ادبی، به نام « نقد کهن الگویی » یا « نقد اسطوره ای » بپردازد . نقد اسطوره ای نقدی است که با رویکردی روان شناختی و مبتنی بر نظریّه های یونگ ، با هدف بررسی و کشف شناخت ماهیّت اسطوره ها و کهن الگوها ، ویژگی های آن ها و کاربردی که در ادبیّات و هنر دارند ، توسّط نظریّه پردازان ادبی در قرن بیستم مطرح گردید. « اصل پایه نقد کهن الگویی این است که کهن الگوها، تصاویر ، شخصیّت ها ، طرح های روایی و درون مایه های فرعی و سایر پدیده های نوعی ادبیات ، در تمام آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب ، شالوده ای را برای مطالعه ارتباطات متقابل اثر فراهم می آورد . » (مکاریک ، ۱۳۸۳ : ۴۰۱) از این رو بر آنیم تا از این دیدگاه از پیر فرزانه ای سخن گوییم که فروغ را برای یافتن آن « حس گمشدگی » در هجوم ظلمت تردیدها همراهی نمود و آن زمان که وی به نومیدی خویش معتاد گشته بود و غریبانه به خوشبختی خویش می نگریست با رهنمودهایی خردمندانه ، او را به زیستن متعهّد نمود .

فروغ و پیر فرزانه

فروغ فرخزاد با چاپ اوّلین دفتر شعرش در ۱۷ سالگی ، زندگی شعر و شاعری خویش را به طور رسمی آغاز نمود . وی در بیان اندیشه های خویش بی پروا عمل نموده ، از این رو با مطالعه ی اشعارش به سهولت می توان به شخصیّت جوینده و آزاداندیش وی پی برد. فروغ شاعری بودکه با سروده هایش زندگی نمود ، همراه با آن ها عشق ورزید ، شکست خورد ، ناامید گردید ، امّا خویشتن را نباخت، بلکه با گذر از سختی های روزگار توانست با « فرامن » خویش دیدار نماید و در پی آن ، تحوّلی عظیم در روح و جانش پدید آید و در سایه ی دیدار با آن فرامن یا خود درونی ، به ولادت مجدّد در زندگی و تولّدی دوباره در اشعارش دست یابد. این فرامن یا خود درونی همان پیر فرزانه یا خردمندی است که نه تنها یونگ و دیگر روانشناسان ازآن سخن رانده اند بلکه در متون عرفانی و ادبی ما نیز ، بارها ازآن درنماد شخصیّتی والا و ارجمند یاد شده است، چنان که حافظ می گوید :

گذر بر ظلمات است ، خضر راهی کو مباد کآتش محرومی آب ما ببرد

(حافظ:۹۳)

یا در این بیت :

به کوی عشق منه بی دلیل راه ، قدم که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد

(همان : ۱۲۰)

صرف نظر از کتب عرفانی و ادبی ، اصلی ترین منبع برای شناخت کهن الگوی پیر فرزانه ، قرآن و کتاب های مقدّس می باشد . آن هنگام که خدای متعال از دیدار محمّد رسول اللّه با جبرئیل یا از ملاقات ابراهیم با فرشتگان الهی یا از رسالت عظیم پیامبران برای هدایت مردم سخن می گوید از اهمیّت وجود فرشته ی روحانی در مسیر عشق الهی حکایت می کند. به طوری که شخصیّت خضر در نماد پیر راهنما و خردمند در داستان های ادبی و عرفانی ما ، برگرفته از آیات قرآن کریم می باشد « نام خضر در قران کریم نیامده است ، امّا مفسّرین در بسط و تفسیر آیه های ۸۳ تا ۸۹ از سوره ی کهف که به داستان ذی القرنین اشاره شده است ، از خضر یاد کرده و او را همسفر ذی القرنین شمرده اند . ضمن این سفر است که خضر به آب حیات دست می یابد و ذوالقرنین یا اسکندر از آن محروم می گردد ...مقام مرشدی و

برخورداری ازعلم لدنّی سبب شده که عرفا در خضر ، سیمای پیر و انسان کامل را ببینند که راهنمای سالکان طریقت است . اوست که نفوس مرده در گور تن را با شراب معارف قدسی و علم لدنّی جاوید می بخشد و جوهر الهی سالکان طریق را تحقق می بخشد. (پورنامداریان ، ۱۳۶۴ : ۲۷۲-۲۷۱)

با تأمّل در این کتب ، این سوال پیش می آید که پیر فرزانه یا خردمندکه از آن با القاب دیگری چون شاهد غیبی ، فرشته ی الهی ، جبرئیل ، خضر ، عقل سرخ، نفس کلّی ... یاد کرده اند، کیست که در زمان ناامیدی به یاری آدمی شتافته و از وی می خواهد تا از هویّت پیشین رو گردانده و با امیدواری و روشن بینی قدم در راهی نو گذارد؟

این کیست این، این کیست این ، این یوسف ثانی ست ا ین
خضر است و الیاس این مگر، یا آب حیوانی است این
(مولانا : ۳۵۱)

بایستی در پاسخ گفت : گاهی پیش می آید که آدمی هنگام بروز مشکل ، از اندیشیدن باز می ماند و برای حلّ مسأله و تعالی روح نیاز می یابد تا به نیرویی برتر از خویشتن مراجعه نماید ، در این هنگام ندایی درونی یا سروش غیبی از راه می رسد و او را از منجلاب تاریکی و ناامیدی ، رهایی می بخشد ، این سروش غیبی همان پیر فرزانه یا خردمندی است که با دارا بودن تمام خصایص اخلاقی نیک ، مخاطب خویش را قادر می سازد تا در لحظات بحرانی درست و سنجیده تصمیم بگیرد « پیر وقتی ظاهر می شود که قهرمان به وضعی سخت و چاره ناپذیر دچار است ، آن چنان چه تأمّلی از سر بصیرت یا فکری بکر و به عبارتی دیگر کنشی روحی و یا نوعی عمل خود به خود درون روانی، می تواند او را از مخمصه برهاند. امّا چون به دلائل درونی و بیرونی ، قهرمان خود توان انجام آن را ندارد ، معرفت مورد نیاز برای جبران کمبود به صورت فکری مجسّم یعنی در قالب همین پیر دانا و یاری دهنده جلوه می کند .» (یونگ ، ۱۳۶۸ : ۱۱۴) بنا به اهمیّت همین موضوع است ،که نجم رازی در کتاب خویش در بیان « احتیاج انسان به شیخ » آورده : « مفتون و مغرور و ممکور این راه کسی است که پندارد بادیه ی بی پایان کعبه ی وصال به سیر قدم بشری بی دلیل و بدرقه قطع توان کرد هیهات هیهات هیهات لما توعدون » (رازی،۱۳۸۳ : ۲۲۷) گویا حافظ شیرازی نیز این جمله از مرصاد را مدّ نظر داشته که می گوید :

قطع این مرحله بی همرهی خضر مکن ظلماتست ، بترس از خطر گمراهی
(حافظ :۳۵۱)

هر چند فروغ در اشعار خویش به طور مستقیم به وجود پیر فرزانه اشاره نکـرده اسـت ، امّا با وجود داشتن دو چهره ی متفاوت در زندگی و نیز با مطالعه ی دقیق و مقایسه ی مجموعـه اشعارش ، می توان ردپای این پیر آسمانی را در لابه لای سـروده هـایش یافـت . بـرای روشـن شدن مطلب بهتر است به این شعر از دفتر اوّل فروغ توجّه کنیم :

آرزویی است مرا در دل
که روان سوزد و جان کاهد
هر دم آن مرد هوسران را
با غم و اشک و فغان خواهد
(اسیر: ۶۸)

با تعجّب مشاهده می کنیم سراینده ی این ابیات ، پس از گذشت سال ها با یافتن نگرشی نو در زندگی و با درک فقدان آگاهی و فرزانگی در ضمیر انسان ها می گوید:

آیا شما که صورتتان را
در سایه ی نقاب غم انگیز زندگی
مخفی نموده اید
گاهی به این حقیقت یأس آور
اندیشه می کنید
که زنده های امروزی
چیزی به جز تفاله ی یک زنده نیستند ؟
(تولّدی دیگر : ۳۴۷)

تا جایی به این شناخت دست یافتـه کـه در «آیـه هـای زمینـی » ، یکـی از بهتـرین اشـعار خویش با دیدی آپوکالیسپی ، بـشریّت را از رسـیدن روزی کـه خورشـید سـرد خواهـد شـد و برکت از زمین ها خواهد رفت ، هشدار می دهد « شعر آیه های زمینی یک فضای آپوکالیـسپی (Apocalyptic) را مجسّم می کند ، فضای تاریـک و هولنـاکی را . مثـل اخبـار روز قیامـت است و لحن پیشگویانه و پیامبرانه ای دارد، و لذا بـه شـعر اسـم آیـه هـای زمینـی داده اسـت » (شمیسا ، ۱۳۸۸ : ۲۸۰) :

آن گاه
خورشید سرد شد
و برکت از زمین ها رفت
و سبزه ها به صحراها خشکیدند
و ماهیان به دریاها خشکیدند
و خاک مردگانش را زان پس به خود نپذیرفت
... چه روزگار تلخ وسیاهی
نان نیروی گفت رسالت را
مغلوب کرده بود
(همان : ۳۳۶)

چه امری باعث این مسأله شده است ؟ زنی که در نیمه ای از زندگی تنها از عشق خصوصی و هویّت فردی خویش سخن می گفت ، در آن سوی نیمه ، به هویّت انسانی و ارزش های جمعی می اندیشد و از جهان بی تفاوتی فکرها و حرف ها و صداها فریاد می زند :

کسی به فکر گل ها نیست
کسی به فکر ماهی ها نیست
کسی نمی خواهد
باور کند که با غچه دارد می میرد ...
(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد : ۴۳۶)

این دو چهره ی مجزای فروغ که نمودار تحوّل اندیشه های اوست ، جزء خصایص انکارناپذیر اشعار وی می باشدکه نقّادان ادبی بارها بدان اشاره نموده اند: «آینه ی نیمرخ اوّل ، آینه است کوچک در خانه ای محدود ، نماینده ی زنی تنها و معترض، با تموّج و تلاطم احساسات زنانه و مادرانه در برابر آداب و سنن معمول و معهود خانوادگی ... وآینه ی نیمرخ دوم آینه ای است در جهانی نامحدود، نماینده ی زنی همچنان تنها با سریان و جریان تخیّل و تفکّر جهانی ، در شعرهایی آزاد و با خط محتوایی که در عمق حرکت دارد . » (حقوقی : ۱۳۸۱ : ۱۲) امّا بایستی گفت : دست یابی به نگرشی تازه در زندگی و حرکت درعمق ، تنها درسایه ی پیروی از رهبر و راهنمایی میسّر است که آشنا به راه بوده وآدمی را در آن راه های

پیچاپیچ دستگیری نموده و به سرمنزل مقصود رساند . هر چند خود فروغ در یکی از نامه هایش اذعان می دارد « من هرگز در زندگی راهنمایی نداشته ام ، کسی مرا تربیت فکری و روحی نکرده است . هرچه دارم از خودم دارم و هر چه که ندارم همه ی آن چیزهایی است که می توانستم داشته باشم ، امّا کجروی ها و خود نشناختن ها و بن بست های زندگی نگذاشته است که به آن ها برسم ، می خواهم شروع کنم. » (جلالی ، ۱۳۷۲: ۶۰) کاملاً آشکار است کسی که فروغ از آن سخن می گوید ، حامی و نگهبان یا معلّمی، خارج از باطن آدمیّت است که گاه و بیگاه ، هنگام بروز مشکلات موجبات رهایی آدمی را از سختی ها فراهم می آورد ، امّا پیرفرزانه ، فرشته ی روحانی ، جبرئیل یا روح القدس « همان نفس آسمانی یا من ملکوتی یا نفس به صورت مخاطب است ، که تنها بر نفوسی ظاهر می گردد که در هستی زمینی خود حکمت ورزیده باشند .»(پورنامداریان ، ۱۳۶۴ : ۲۵۵) گویا فروغ در نیمه ی نخست زندگیش ، هنوز آن ملکوتی خویشتن را نیافته است که این گونه می سراید :

نیست یاری تا بگویم راز خویش
ناله پنهان کرده ام در ساز خویش
چنگ اندوهم خدا را ، زخمه ای
زخمه ای تا برکشم آواز خویش
(اسیر: ۵۳)

یونگ از دیدار با نفس درونی چنین تعبیر می کند : « این امر تجلّی مودّت دو مرد است که حقیقتی درونی را به وضوح در بیرون منعکس می کند و رابطه ی ما را با آن یار درونی روح نمایان می سازد ، یعنی با آن کس دیگری که خود ماست ، امّا هرگز کاملاً به او دست نمی یابیم و طبیعت خود خواهان تبدیل کردن ما به اوست . ما همان تؤامان دیوسکوری هستیم که یکی فانی و دیگری فنا ناپذیر است و هرچند همیشه با همند ، هرگز کاملاً یکی نمی شوند . فرایند های دگرگونی برآنند تا آن ها را کم و بیش به یکدیگر نزدیک کنند ،امّا خودآگاهی ما ملتفت مقاومت هاست ، زیرا آن شخص دیگر غریب و مرموز می نماید و ما نمی توانیم این فکر را بپذیریم که صاحب اختیار خانه ی خود نباشیم و ترجیح می دهیم که همواره من باشیم نه چیز دیگر . امّا با آن دوست یا دشمن درونی روبه رو هستیم و دوست یا دشمن بودن او به خود ما مربوط است . » (یونگ ،۱۳۶۸ : ۸۴) امّا فروغ این توانایی را می یابد تا بین من و

فرامن خویش ، دوستی ایجاد نماید و هر دو با هم ، صاحب اختیار خانه ی وجود گردند . « دیگر نزدیک است که سی و دو سالم بشود . هرچند که سی و دو سال شدن یعنی سی و دو سال از سهم زندگی را پشت سر گذاشتن و به پایان رساندن . امّا در عوض خودم را پیدا کردم. » (جلالی ، ۱۳۷۲ : ۶۲) فروغ هرچند به گفته ی خود دیر بیدار شد امّا در اواخر زندگی و در همان دوران اندکی که آگاهانه زندگی نمود ، با سرودن اشعاری زیبا ، خویشتن را تا ابد در اذهان جاودانه ساخت :

کسی مرا به آفتاب معرفی نخواهد کرد
کسی مرا به مهمانی گنجشک ها نخواهد برد
پرواز را به خاطر بسپار
پرنده مردنی است
(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد : ۴۵۶)

چهره های پیر فرزانه در اشعار فروغ فرخزاد

تأمّل دراندیشه های فروغ ، ما را با تصاویر مختلفی ازپیر فرزانه آشنا می سازد. براساس آنچه یونگ بدان اشاره می نماید : « پیر دانا در هیأت ساحر ، طبیب ، روحانی ، معلّم ، استاد ، پدربزرگ و یا هرگونه مرجعی ظاهر می شود .» (یونگ ، ۱۳۶۸ : ۱۱۲) می توان گفت چهره های پیر فرزانه در اشعار فروغ عبارتند از : راهنما، قهرمان و ناجی . این تصاویر با وجود دارا بودن صفات و اهداف یکسان ، هر کدام نقش جداگانه ای در زندگی و اشعار وی ایفا می نمایند . چنان چه در ذکر خصوصیّت پیر فرزانه آمده است « انسانی که تجسّم معنویّات است ، معنویّات در قالب و چهره ی یک انسان و از یک سو نماینده ی علم ، بینش ، خرد ، ذکاوت ، اشراق بوده و از سوی دیگر خصایص اخلاقی ای چون اراده ی مستحکم و آمادگی برای کمک به دیگران در خود دارد که شخصیّت معنوی او را پاک و بی آلایش می سازد ... او سوای ذکاوت ، خرد و بینشی که دارد ، به واسطه ی خصوصیّات اخلاقی خود محبوب گشته است ، و از این گذشته خصوصیّات اخلاقی دیگران را به محک آزمایش نهاده و براساس نتایج آن پاداشی بدان ها می بخشد ... (گورین و همکاران ، ۱۳۸۳ : ۱۷۸) می توان گفت تصاویر پیرفرزانه در اشعار فروغ نیز دارای چنین خصوصیّتی می باشند.

پیر فرزانه و راهنما

پیرکانون تجارب روزگاراست . وی با بینشی خردمندانه در اوج ناامیدی ، دریچه های امید را به روی مخاطب خویش می گشاید و او را از سردرگمی ، تردید و دو دلی رها می سازد . « پیر با چیرگی شگرفی که به دل و روان پیرو دارد ، او را به او باز می شناساند ، توانایی های نهفته ی او را بر می انگیزد و چشمه های جوشنده ی درونش را می خروشاند . بدین سان به ژرفای نهاد پیروش راه می یابد ، با آموزه ها و رفتارهای سنجیده به گنجایی پذیرندگی او می افزاید . (کزازی ، ۱۳۸۰ : ۲۰۳) از این روست که فروغ پس از دیدار با پیر فرزانه، برای رهایی از پیله های تنهایی و یافتن نوری زصبح روشن بیداری دست او را می گیرد و از خویشتن می پرسد : چرا توقف کنم ، چرا ؟

پرنده ها به جانب جستجوی آ بی رفته اند
افق عمودی است
افق عمودی است و حرکت : فوّاره وار
(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد : ۴۵۰)

« فروغ حرکت اعماق را دریافته و می داند که از ماندن در گریزگاه های کودکی و طبیعت ، جز مردن و پوسیدن نتیجه نخواهد گرفت . دیگران به راه افتاده اند. چرا توقف کنم ! پرنده ها به جانب جستجوی آبی رفته اند. افق که پیش از این در شعر فروغ دایره ای بسته بود که از همه سو به مرکز باز می گشت ، اکنون خطّی عمودی است که فقط به فراز اشاره دارد . »(فرخزاد ، ۱۳۸۱: ۱۱۲) آری این ندای درونی که فروغ را از ایستایی و سکون باز می دارد، همان ندای پیر آسمانی است که سعی دارد وی را به اراده ی درونی خویشتن آگاه نموده و به اصل روشن خورشید رهنمون سازد :

نهایت تمام نیروها پیوستن است ، پیوستن
به اصل روشن خورشد
وریختن به شعور نور
طبیعی است که آسیاب های بادی می پوسند
چرا توقف کنم (همان : ۴۵۲)

بایستی گفت پیر فرزانه ، پیش از این نیز فروغ را هدایت نموده است ، در آن دوران که وی اسیر علایق فردی خویش بود ، آن معلّم آسمانی در پس نقاب عقل بر آن بود تا او را ازادامه ی راهی که در پیش گرفته بود باز دارد :

همه شب در دل این بستر
جانم آن گمشده را جوید
زینهمه کوشش بی حاصل
عقل سرگشته به من گوید
زن بدبخت دل افسرده
ببر از یاد دمی اورا
این خطا بود که ره دادی
به دل آن عاشق بد خو را

(اسیر : ۶۹)

وی در آن دوران به سبب چیرگی کهن الگوی سایه ی منفی بر روح و روانش قادر به شناسایی و درک رهنمودهای آن پیر خردمند نبود ، چنان که در ادامه می افزاید :

لیکن این قصه که می گوید
کی به نرمی رودم در گوش
نشود هیچ زافسونش
آتش حسرت من خاموش

(همان : ۶۹)

به نظر می آید حتّی ، خود فروغ نیز درآن هنگام که مشغول سرودن این شعر برای معشوق خویش بود ، باور نمی کرد که روزی آن را به هیچ می انگارد ، زیرا تجربه ای که از این عشق نصیب او گردید چیزی نبود جز : اندوه ، حسرت ، ناامیدی ، بی اعتمادی ... امّا پس از این ناکامی ها بود که در پناه راهنمایی های پیر فرزانه تولّدی دوباره یافت و آگاهانه زندگی نمود :

سخن از روزست و پنجره های باز
و هوای تازه
و اجاقی که در آن اشیای بیهوده می سوزند
و زمینی که ز کشتی دیگر بارور است
و تولّد و تکامل و غرور
(تولّدی دیگر : ۳۵۹)

آن چه در این بین ، نقش پیر فرزانه را به عنوان راهنما ، پررنگ تر می نماید ، مشاهده ی ابیاتی پرمعناست که به صورت جملات قصار در بین اشعار فروغ به چشم می خورد . می توان گفت: این جملات نتیجه ی نصایح و راهکردهای آن پیرآسمانی است که فروغ پس از تحمّل سختی ها و کشمکش های فراوان در زندگی ، به آن ها پی برده است :

آری آغاز دوست داشتن است
گرچه پایان راه ناپیداست
من به پایان دگر نیندیشم
که همین دوست داشتن زیباست
(اسیر: ۱۱۰)

یا آن هنگام که در منظومه ی به یاد ماندنی خویش می گوید :

هیچ صیّادی در جوی حقیری که به گودال می ریزد ، مرواریدی صید نخواهد کرد
(تولّدی دیگر : ۳۹۰)

و سرانجام دیوان شعرش را با این نتیجه ی فلسفی بسیار زیبا به پایان می برد « به هستی فکر کن ، نه به هست که روزی نیست می شود » (شمیسا ، ۱۳۸۸: ۳۶۰) :

پرواز را به خاطر بسپار
پرنده مردنی است
(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد : ۴۵۶)

پیر فرزانه و قهرمان

با دقّت در وظایف کهن الگوی پیر فرزانه متوجّه می شویم این کهن الگو نوعی اسطوره ی قهرمان می باشد . چرا که « نمادهای قهرمانی زمانی بروز می کنندکه من خویشتن نیاز به تقویت بیشتر داشته باشد . هنگامی که خود آگاه برای کاری که خود به تنهایی یا دست کم بدون یاری منابع نیرویی که در ناخودآگاه است نمی تواند انجام دهد، به ناخود آگاه نیاز پیدا می کند .» (یونگ ، ۱۳۷۷ : ۱۸۱) درست همان وظیفه ای که قبلاً درشناخت پیر فرزانه بدان اشاره شد . هر دو کهن الگو سعی بر آن دارند تا در مواقع بحرانی به یاری آدمی شتابند به گونه ای که طیّ آن فرد ، به ضعف ها و توانایی های خویش برای رویارویی با سختی ها و ناملایمات زندگی آگاهی یابد ، امّا دراین بین ، وظیفه ای که بیش از همه بارز است قدرت و توانایی قهرمان برای از پیش رو برداشتن موانع سخت جهت نایل شدن به هدفی متعالی می باشد « قهرمان – منجی و فدایی – سفری طولانی را آغاز می کند که طیّ آن باید وظایف سنگینی را به انجام برساند: جنگ با غولها ، حل کردن معماهای بی پاسخ و چیرگی بر موانع غیر قابل عبور برای نجات مملکت و شاید ازدواج با شاهزاده خانم (گورین و همکاران ، ۱۳۸۳ : ۱۷۹) به نظر می آید به سبب همین نقش خطیر اسطوره ی قهرمان می باشد که فروغ در یکی از اشعارش ، تصویری که از پیر فرزانه در ذهن دخترک امیدوار مجسّم می نماید « شهزاده ای مغرور » است که نقش قهرمان داستان را برعهده دارد:

با امیدی گرم و شادی بخش
با نگاهی مست و رویایی
دخترک افسانه می خواند
نیمه شب درکنج تنهایی
بی گمان زراهی دور
می رسد شهزاده ای مغرور
می خورد بر سنگفرش کوچه های شهر
ضربه ی سمّ ستور باد پیمایش
می درخشد شعله ی خورشید

بر فراز تاج زیبایش
...مردمان در گوش هم آهسته می گویند
«آه ...او با این غوروشوکت و نیرو»
« در جهان یکتاست »
« بی گمان شهزاده ای والاست »
(دیوار : ۱۲۱)

شهزاده ی زیبا دیده ی مشتاقان دخترانی را که به سویش نظاره گرند نمی بیند ، او ستور باد پیمایش را تنها ، به سوی خانه ی دلدار زیبایش می تازد ، تا اینکه آن دخترک خوشبخت را می یابد و با هم سفری را به سوی « شهر زیبایی» آغاز می نمایند :

« ای دو چشمانت رهی روشن به سوی شهر زیبایی
ای نگاهت باده ئی در جام مینائی
آه ، بشتاب ای لبت همرنگ خون لاله ی خوشرنگ صحرائی
ره بسی دور است
لیک در پایان این ره ... قصر پورنور است . »
... می کشم همراه او زین شهر غمگین رخت
مردمان با دیده ی حیران
زیر لب آهسته می گویند : « دختر خوشبخت ...»
(همان : ۱۲۴)

بدون تردید شهزاده ی مغرور که در این شعر چون قهرمان می نماید ، همان « مهربانی » است که فروغ در شعری دیگر، خواهان دیدار با او از نهایت تاریکی هاست :

من از نهایت شب حرف می زنم
من از نهایت تاریکی
و از نهایت شب حرف می زنم
اگر به خانه ی من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیار
و یک دریچه که از آن به ازدحام کوچه ی خوشبخت بنگرم
(تولّدی دیگر : ۳۴۳)

هردو قهرمان برآنند تا فروغ ، آن دخترک تنها را که در نهایت شب به دنبال دریچه ای تازه می گردد به خوشبختی رسانند .

پیر فرزانه و نجات دهنده

با توّجه به ویژگی هایی که تا کنون برای پیر فرزانه ذکر شد ، می توان به محبوب ترین چهره ی آن ، در آخرین مجموعه از اشعار فروغ پی برد . درست درآن هنگام که زنی تنها در آغاز فصلی سرد از یأس ساده و غمناک آسمان سخن می گوید و قاطعانه از فرا رسیدن مرگ خویش خبر می دهد :

به مادرم گفتم : « دیگر تمام شد »
گفتم : « همیشه پیش از آن که فکر کنی اتّفاق می افتد
باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم . »
(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد : ۴۱۸)

و به دنبال کسی می گردد ، کسی که مرگ باغچه را باور کند ، کسی که وی را از تصوّر بیهودگی و از تجسّم بیگانگی رهایی بخشد :

من از زمانی که قلب خود را گم کرده است می ترسم
من از تصوّر بیهودگی این همه دست
و از تجسّم بیگانگی این همه صورت می ترسم
...و قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است
و ذهن باغچه دارد آرام آرام از خاطرات سبز تهی می شود
(همان : ۴۴۲)

آن پیر آسمانی همچون یک ناجی، در ذهن فروغ نقش می بندد ، همچون کسی که بایستی باشد ، همچون کسی که مثل هیچ کس نیست ، با آمدن اوست که فروغ به روشنایی می اندیشد و به امید روزی که به آرزوهایش دست خواهد یافت :

کسی که از آسمان توپخانه در شب آتش بازی می آید
و سفره را می اندازد
و نان را قسمت می کند
... و شربت سیاه سرفه را قسمت می کند
و روز اسم نویسی را قسمت می کند
و سهم ما را هم می دهد
من خواب دیده ام ...
(همان : ۴۴۸)

آری ، فروغ به واسطه ی آن نیروی درونی بار دیگر آرامش را در زندگی خویش تجربه می کند و با درک این واقعیت که گشایش در گروآن عشق حقیقی است خواب خویش را تعبیر می نماید و به قلمرو آزادی پرواز می کند : « جهش به قلمرو آزادی ، بدین معناست که انسان می تواند زندگیش را موافق آرزوهایش یعنی موافق قوانین زندگی خویش شکل دهد و این نشانه است از پایان تراژدی در زندگی انسان . » (مختاری : ۱۳۷۱ : ۵۸۴)

نتیجه گیری

در بین انواع نقد ادبی ، نقد کهن الگویی با رویکردی روان شناختی به بررسی کهن الگوهای موجود در آثار ادبی می پردازد و نشان می دهد که چگونه شاعران یا نویسندگان از این اشکال و صورت های نمادین برای خلق آثار ادبی خویش بهره می جویند ، در این راستا مطالعه ی مورد حاضر به بررسی کهن الگوی پیر فرزانه ، یکی از کهن الگوهای موجود در اشعار فروغ فرخزاد پرداخته است. پیر فرزانه ، آن فرامن نهفته در درون آدمی است که در لحظه های ناامیدی به یاری آدمی شتافته و با برانگیختن توانایی های نهفته در وجود وی ، خویشتن او را به او باز شناسانده وتوان رویارویی با سختی ها را برای او فراهم می آورد. نتایج تحقیق نشان می دهد فروغ فرخزاد از زبانی صمیمانه و صادقانه در بیان افکار خویش برخوردار بوده و این امر ما را به سهولت با احساسات درونی وی آشنا می سازد . از آن جاکه زندگی فروغ با پستی ها و بلندی های زیادی همراه بوده چهره ی پیر فرزانه به عنوان یک معلّم راهنما، قهرمان و ناجی در اشعار وی کاملاً آشکار است که در این میان ، با ارائه ی نصایح و راهکارهای خردمندانه در چهره ی یک راهنما نقش عظیمی درخودآگاهی فروغ ایفا می نماید و محبوب ترین چهره ی وی نیز آن هنگام است که فروغ در اوج ناامیدی او را به عنوان یک ناجی در زندگی خویش می یابد .

منابع

- پورنامداریان ، محمد تقی (۱۳۶۴) رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی ، تهران ، انتشارات علمی و فرهنگی
- جلالی ، بهروز (۱۳۷۲) جاودانه زیستن در اوج ماندن ، چاپ اوّل ، تهران ، انتشارات مروارید
- حقوقی ، محمّد (۱۳۸۱) شعرزمان ما ، چاپ هفتم ، تهران ، انتشارات نگاه
- حافظ شیرازی ، خواجه شمس الدین محمّد(۱۳۶۸) دیوان حافظ شیرازی ، با مقدمه ی شاهرودی ، چاپ اوّل ، نشر طلوع
- رازی ، نجم الدین (۱۳۸۷) مرصادالعباد ، به اهتمام محمّد امین ریاحی ، چاپ سیزدهم ، تهران ، انتشارات علمی و فرهنگی
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۸) راهنمای ادبیّات معاصر، چاپ دوم ، تهران ، نشر میترا
- فرخزاد، فروغ (۱۳۶۸) مجموعه کامل اشعار فروغ فرخزاد، چاپ اوّل ، انتشارات نوید
- فرخزاد، پوران(۱۳۸۱) کسی که مثل هیچ کس نیست، چاپ دوم ، تهران ، نشر کاروان
- کزازی، میر جلال الدین، (۱۳۸۰)، از گونه‌ای دیگر، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.
- گورین، ویلفرد. ال و همکاران (۱۳۸۳) راهنمای رویکردهای نقد ادبی، مترجم: زهرا میهن خواه، چاپ چهارم ، تهران ، انتشارات اطّلاعات
- مختاری ، محمّد (۱۳۷۱) انسان در شعر معاصر، چاپ اوّل ، انتشارات توس
- مکاریک ، ایرناریما(۱۳۸۳)دانش نامه ی نظریّه های ادبی، مترجم : مهران مهاجر و محمّد نبوی ، تهران ، نشر آگه
- مولوی ، جلال الدین محمّد بن محمّد(۱۳۸۲) گزیده ی غزلیّات شمس، به کوشش محمّد رضا شفیعی کدکنی ، چاپ ششم ، تهران ، انتشارات علمی و فرهنگی
- یونگ ، کارل گوستاو (۱۳۷۷) انسان و سمبل هایش ، مترجم : محمود سلطانیه ، چاپ اوّل ، تهران ، انتشارات جامی
- ـــــــــــــ (۱۳۶۸) چهار صورت مثالی ، مترجم : پروین فرامرزی ، مشهد ، انتشارات آستان قدس رضوی

نویسندگان مقاله :
دکتر فاطمه مدرسی ، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
فریده ابراهیمی ، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

عبدالعظیم قریب و جایگاه وی در ادب معاصر ایران

غلامعلی ولاشجردی فراهانی
پژوهشگر- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی.

از شمار دوچشم یک تن کم *وزشمار خردهزاران بیش*

اول دفتر

تاریخ علوم و معارف در ایران زمین، پدیده ای نیست که برای باور و اثبات آن نیازمند کاوش ها و ارایه اسناد و دلایل باشیم. چرا که از روزگار باستان تا امروز، این قوم همواره در دانش انوزی کوشیده اند و فصل تربیت و پرورش فرزندان، از فصول مهم و پراهمیت زندگی ایرانیان بوده است و مردم ما از نخستین روزهایی که قدم به عرصه تمدن نهاده است، نسبت به علوم و آموزش توجه شایانی نموده است و پیوسته دانش و فرهنگ از دوست داشتنی های آنان بوده و در رواج و گسترش آن کوشیده اند.

«زرتشت» پیامبران باستان به تعلیم کودکان از پنج سالگی سفارش فرموده است و هخامنشیان را نیز به این زیور، خوش نام دانسته اند که فرزندان خویش را از پنج سالگی تا بیست و پنج سالگی به مربیان می سپاردند تا ایشان را دانش و خرد بیاموزند و در میان متصرفات خویش در فراتر از مرزها به دنبال دانش های ناشناخته بوده اند تا علوم روزگار را حتی از دشمنان فرا بگیرند. سقوط دولت های آشور و مکده به دولت هخامنشیان سرفصلی شد برای ورود دانش هاییی از قبیل: حکمت، نجوم، ریاضی و طب. و هم این گونه بود پس از سلطه ایران بر یونان تا از این راه حکمت و طب یونانی به ایران راه یاب و فتح سرزمین و تمدن مصر باستان مقدمه ای شد تا کیمیا و اخترشناسی و طب به جام هموار تشنه دانشمندان سرزمین ماه را بجوید.

دوره حکومت ساسانی، افتخار خویش را به ملزم ساختن روحانیان (موبدان) به تعلیم و تربیت فرزندان ایران می داند و آنگاه که شهرهای انطاکیه، اسکندریه، ارس و نصیبین، شهرت علمی در جهان آن روزگار یافتند، طالبان ایرانی در زمره تشنه ترین شاگردان این مدرسه ها شدند و به آموختن زبان های علمی دنیا، از جمله سریانی برای درک بهتر مفاهیم و علوم پرداختند. و دانشگاه «گندی شاپور» تولد یافت تازه آورد آن راه علمی میان کشورهای چین و هندوستان را بگشاید و صنایع و فنون وقت و نثر یابد و « کتاب »معتبرترین محمل دانش روز به روز در این کشور رو به توسعه و گسترش نهد و تا آغاز عصر اکرم، ایران پهناور، صاحب بزرگترین کتابخانه های دنیا بشود.

کتابخانه دانشگاه گندی شاپور، کتابخانه ورکا در عهد ساسانیان در خراسان، به گواه اسناد تاریخی با بیش از سیصدهزار جلد کتاب از معروف ترین کتابخانه های جهان به شمار می آمد. و به برکت وجود هیمن منابع و همین مراکز نشر دانش و معارف بود که عرصه ترقی در دانش های بشری در این کشور روبه فزونی نهاد و هنرها، صنایع، معماری و نقاشی و صنایع دستی و نظامی به اوج ترقی در عهد خویش رسید. هنر موسیقی ایران در این عهد هویت مستقل به خود گرفت و معماری عهد ساسانی، سنگ بنای توسعه معماری و اسباب پیدایش معماری دوره های اسلامی، سلجوقی و مغول و صفویان گردید و از همه مهم تر، زبان فارسی به عنوان زنده ترین زبان علمی جهان، از مرزهای جغرافیایی قدم فراتر نهاد و برای دانشمندان سرزمین های ناشناخته، تکلم زبان، از افتخارات ب شمار آمد و بیشترین گویشران زبان فارسی را نیز باید متعلق به این عهد دانست. بخارا، بلخ، هرات، سمرقند تا ری و اصفهان و همدان وآذربایجان و گرجستان و بغداد و حتی بصره تا مدت سیطره زبان فارسی گفتند سرودند و شکر پارسی در دهان هندی ها و بنگالی ها طعمی دلپذیر یافت.

هرچند به دنبال تحولات تاریخی، زبان فارسی دست خوش تغییراتی شد که در تاریخ یک زبان، پیشامد خوشگواری برای یک زبان کهن به شمار نمی آمد ودر پاره ای از مقاطع تاریخ حیات خود، چنان آسیب پذیرفت که دیگر نام «فارسی» برازنده آن نبود، (دوره صفویه و افشاریه و بخشی از قاجاریه) اما همان پرورش یافتگان مکتب های پایداری ایرانیان که همواره موجب سربلندی نژاد ایرانی بوده اند، قدبرافراشته و این کشتی به گل نشسته را چون ناخدایی در توفان راهبری کردند و با اندیشه ی بلند خویش به پاسداشت و نجاتش قامت افراشتند.

دوره میانی حکومت قاجاریه یعنی آغاز صدارت ابوالقاسم قائم مقام فراهانی، سرآغازی شد برای حیاتی دوباره در کسب هویت از دست شده درست در زمانی که دنیای غرب شتابان به توسعه دانش های خویش همت می ورزید، و فناوری های نوین از جمله صنعت چاپ را تجربه می کرد، این مرد بیدار با اعزام میرزا صالح شیرازی به اروپا کوشید تا وی را به فراگیری روزنامه نگاری ترغیب کند و حاصل آن ، «کاغذ اخبار» ی بود که اولین روزنامه چاپی ایران نام گرفت در پی این تحول بود که مطبعه سربی ر سال ۱۱۹۹ هجری وارد ایران شد و در شهر تبریز آغاز به کار کرد و اولین کتاب چاپی ایران نیز کتاب «رساله جهادیه» اثر قائم مقام فراهانی است که در این مطبعه به چاپ رسید.

کوشش های قایم مقام، بعدا توسط، تربیت یافته دستان او، میرزا تقی خان امیرکبیر فراهانی، ادامه ایتف.

در دوره صدارت«امیرکبیر فراهانی» توجه خاصی نسبت به معارف ایران شد. و از سال ۱۲۶۶ ق، بنای مدرسه دارالفنون را مطابق مدارس عالیه جدید اروپا گذاشت و در سال ۱۲۶۷ ق، مقدمات افتتاح آن را فراهم ساخت و عده ای معلمان اروپایی و ایرانی برای هفت شعبه از علوم که عبارت از: پیاده نظام، توپخانه، مهندسی نظام، سواره نظام، طب، جراحی و معدن شناسی و دواسازی بود استخدام کرد و با گردآوردن یکصد تن از طبقات مختلف تهران، اسباب تعلیم را در این مدرسه پهن کرد. و بدین گونه نهضت علمی مهمی در اوایل قرن چهاردهم در ایران دوباره آغاز گردید. بعداً در دارالفنون زبان انگلیسی، روسی و فرانسه تدریس شد و چندی بعد، نقاشی و موسیقی بر وظایف آن افزوده گشت. آموزش فنون روزنامه نگاری نیز از عهد امیرکبیر فراهانی نضبح گرفته و «روزنامه دولت علیه ایران» ، «وقایع اتفاقیه» و روزنامه «ایران» از دستاوردهای فرهنگی همین نهضت بودند.

«دارالفنون» نه یک مدرسه که یک پایگاه برای ایجاد تحولات بنیادین در ایران عهد ناصری به حساب می آید. جایی که در آن ۱۶ معلم ایرانی و ۲۶ معلم اروپایی در هر سال قریب به ۲۷۰ دانش آموخته بیرون می دد و در طی دوره دوازده گانه فعالیتش متجاوز از ۱۰۰۰ فارغ التحصیل پرورش داد و این هسته ی بارور به تمام نقاط ایران پراکنده شدند و ثمر آن وجود مدرسه های نوین در کنار «مکتب خانه» های قدیمی شد.

«عبدالعظیم خان قریب» که از حدود سی و دوسالگی به جرگه آموزگاران این مدرسه پیوست، یکی از بزرگان بود که با حفظ همان انگیزه های امیر، به ترقی و تحول می اندیشید. وی در کنار امر آموزش و آموزگاری در پی تماس با استادان اروپایی از جمله فرانسویان و آلمانی ها(که به زبان ایشان نیز آشنایی یافته بود) به جنبشی تازه در دارالفنون که آن روز از امیرکبیر بی بهره بود- اندیشید و تمام همّ خود را معطوف به آفرینشی تازه کرد.

از کارهای مهمی که در زمان حضور «قریب» در مدرسه دارالفنون مورد توجه واقع گشت، انتشار و اصلاح کتاب های درسی دانش آموزان بود به طوری که قریب به شش کتاب ویژه تحصیل برای این دوره تنظیم و انتشار یافت که هدف های مهم و کلی تعلیم و تربیت نیز بر آن‌ها جاری بود.

کتاب های دانش آموزان به طور کلی در موضوعات: پرورش اخلاقی، تقویت حس دینی و ایمان مذهبی، شرعیات آموزش زبان مادری، آشنایی با تاریخ باستان ایران، جغرافیا و قوانین علمی و پدیده طبیعی انتشار یافتند. و دانش آموزان در هر سال مباحثی از آن ها را چون مذمت دروغگویی، محسنات خوشرویی، قصص و روایات ساده راجع به پیامبران، آزادی، اخلاق، آداب نماز، اصول دین، آموزش قرآن: علم الاشیاء، تاریخ جغرافیای ایران و جهان، هندسه و ورزش و آموزش زبان فارسی، حروف و قطعات منظوم و قرائت نظم و نثر و توجه ب معانی لغات، گفتن، شنیدن و.... می آموختند.

به هر حال با توجه به مطالب پیش گفته، باید قدمی مهم در راستای احیای مجدد زبان فارسی برداشته می شد، تا بتوان علاوه بر حفظ داشته ها در رواج آن نیز به توفیق هایی دست یافت.

در کنار حضور علمی غرب در مراکز آموزشی به شیوه ای ناخواسته، زبان علمی اروپاییان در ایران رو به گسترش می نهاد و روز بروز بروسعت استعمال کلمات آن افزوده می شد. وجود فرهنگستان زبان فارسی و پیدایش آن در زمان پهلوی اول، و حضور دانشمندان ایرانی در این مرکز به کمک زبان فارسی آمده و به نجات آن پرداخت امام این اقدام از نگاه زبان فارسی دانان از جمله استاد عبدالعظیم خان قریب کافی نبوده و وی را واداشت تا سنگ بنایی تازه در معماری دوباره زبان فارسی بر زمین گذارد و با تدوین و ایجاد «نخستین دستور زبان فارسی» نیت، همت و حس مسئولیت خویش را به اثبات برساند. بنایی که بعداً با کمک یاران

نزدیک او، پنج استا را به میان عرصه زبان فرستاد تا مقدمه ای شود برای کوشش های بعدی استادان زبان شناسی که پیگیر تلاش های علمی و ادبی او باشند. بزرگانی چون استاد ناتل خانلری و دیگران و زنده بودن بحث زبان شناسی و دستور زبان فارسی در امروز نتیجه همان کوشش ها بود که پیرمرد گرکانی برای گرم شدن محفل آن، سال ها پیش بر ته مانده های آتش این اجاق، دمیده بود و شعله های بودن را در آن برافروخته بود.

در هر حال تجلیل از مقام شامخ استاد بزرگوار عبدالعظیم قریب گرکانی، تجلیل از کسانی است که عمر گران بهای خود را در کلاس و مدرسه و در رویاندن غنچه های شاداب برشاخسار ادب فارسی گذرانده اند.

این ضرورت، شاید سال ها پیش از قریب باید درک می شد یعنی از نهضت مشروطی که رنسانس ادبی در ایران شکل گرفت، زبان در کنار شور آفرینش های ادبی و ورود مکتب و مباحث نوین به حیطه ادبیات کشور به تجدید ساختار بپردازد و از همه مهم تر دانش زبان شناسی خیلی زودتر قدم به محافل آکادمیک بگذارد. اگر چه قریب این توانایی و خواص ادبی را در کنار ابداع دستور زبان فارسی دارا بود و دو علم دستور و زبان شناسی را که دولی به عنوان دانشی تازه تر به تجیه زبان و چگونگی تولید آن می پردازد، به خوبی می دانست.

شاید آشنایی قریب به دو زبان آلمانی و فرانسه در مدرسه ایران و آلمان و مدرسه دارالعوم نزد استادان فرانسوی سبب شد تا ایشان به فن تقسیم بندی دستوری وقوف یافته و دستور فارسی را حسب تقسیم بندی فرانسه به نه بخش مجزا تقسیم بندی کند.

در اهمیت کار استاد عبدالعظیم خان قریب هیچ کس را تردیدی نیست به همین بنده باید کرد که اند که پس از او و شاید در زمان حیات ایشان، اساتیدی هم چون مرحوم دکتر محمد معین، طرح دستور زبان را مطرح کردند و دستور زبان های متعددی با زبان و سلایق مختلف تدوین شد و دیگر چهره ها یکایک پا به میدان گذاردند. یک یکی قدام سنجیده علمی چه شوری در کشور به پا کر که امروز هم شعله اش از گرمی نیافتاده است. دکتر خیام پور دکتر احمد گیوی، دکتر حسن انوری، دکتر ادیب طوسی، دکتر باطنی و دکتر خانلری و دکتر فرشید درهر یک این رشته را از روزنه ای خاص به تماشا نشستند و اسب خود و نواندیشی در آن راندند اگر چه دستور زبان به «سنتی و نو» از آن یاد شد و ادب و ادبا و زبان شناسان در جاهایی به مصادف یکدیگر رفتند اما پنج استاد و طرح و اندیشه قریب تحولی نو در زبان

فارسی رقم زد و دستور زبان فارسی در ایران باید با یک نام یاد شود. آن هم تحریرگر اولین کتاب مدون در دستور زبان فارسی، استاد زنده یاد عبدالعظیم قریب در همه حال خدای را سپاس که توفیق آن نصیب کرد تا با کسب بهره از محضر استادان و زبان شناسان، چهره های علمی و مفاخر ادبی زنده در کشور پژوهشی را آغاز کنم تا بلکه در آینده، قدمی باشد برای درک اهمیت و جایگاه قریب در میان مشاهیر کشور تا مگر، آنان که بهتر و بیشتر می دانند، گرم کار تولید اثری جامع و کارآمدتر بشوند. کسانی چون قریب- با توجه به تمام زوایا و شکن های متعدد زندگی روستایی تا استادی در معتبرترین مراکز علمی کشور- را ناگزیریم بشناسیم و به خاطر بسپاریم و جوانان را به شناخت ایشان یادآور شویم.

از دیگر سو، نام و یاد استاد عبدالعظیم خان قریب باید منشأ بروز گفت و گوها و طرح مباحثات علمی در حوزه دستور زبان فارسی شده و در تضارب این اندیشه ها نظریه ی نوین دستوری با طرح محافل آکادمیک به جریان رونده آموزشی در کشور سرایت نماید.

گفت و گو در پاره قریب، مجالی فراخ می خواهد، اما آب دریا را اگر نتوان کشید همه به قدر تشنگی باید چشید از این روی نگاهی به برخی از زوایای زندگی قریب که در قرن معاصر جای تأمل دارد، اهمیت و ارزش های علمی یک چهره بزرگ زبان فارسی را بیان می کند و از سوی دیگر مردم فراهان و استان مرکزی را از این وجود فاخر، کاخ سربلندی می سازد.

دوران طلایی

ظهور ادیبان و دانشمندان پس از تحولات مشروطه و نقش آنها در پیدایش و توسعه مدارس نوین قرن سیزدهم خورشیدی به دلیل ایجاد تحولات بنیادی در زبان و ادبیات فارسی، از جایگاه ویژه ای در دوران ادبی ایران برخوردار است. این ویژگی پیش از آنکه حکومت ها و نظام های سیاسی عامل پیدایش آن باشند بیشتر مدیون پیدایش و بروز و ظهور شخصیت های بزرگ ادبی در تاریخ ایران، علی الخصوص تاریخ معاصر است. در این دوره شخصیت های برجسته و تأثیرگذاری ظهور می کنند که هریک بعدها نامشان به عنوان زیور و زینت ادبیات معاصر تلقی می گردد.

بزرگانی که پیش از این نامشان برده شد با تلاش های ادبی ارزنده، تحقیقات و تتبعات بنیادی، خلق آثاری که تا آن عصر بی نظیر یا کم نظیراند، تحول در نثر و نظم، توانستند در واقع اوراق طلایی ادب ایران را به وجود آورند.

محمد علی فروغی، محمد قزوینی، علی اکبر دهخدا، محمد تقی ملک الشعرا بهار، علی اصغر حکمت، قاسم غنی، رشید یاسمی، سعید نفیسی، اقبال آشتیانی، فروزانفر، همایی و ده ها چهره تابناک دیگر، ستارگان درخشنده این دوره محسوب می شوند.

تا قبل از این دوره اهتمام در بیان بیشتر منحصر به سرودن اشعار و گاه تدوین و نگارش نثر خلاصه می گردید ولی از این دوره تا بعد، تحولات تازه بروز می کند.

آشنایی با زبان های ملل اروپا(انگلیس و فرانسه) اسباب آشنایی با آثار و ادبیات غرب را فراهم می سازد و فن ترجمه این آثار نضج می گیرد و به درون جامعه رسوخ می یابد. آمیختگی فرهنگی از طریق زبان به استادان فن بیشتر کمک می کند تا رویکردهای تازه ادبی را به ممارست گیرند.

نخستین بار تاریخ تطور نثر و نظم فارسی پدید می آید و «بهار» بهار عمر خویش را صرف تحقیقات ادبی می کند و سبک شناسی نثر ظهور می کند. سعید نفیسی به ترجمه بسیاری از کتب نویسندگان اروپا می پردازد. برای اولین بار استاد عبدالعظیم قریب به تهیه و تدوین کتب آموزش زبان فارسی به ویژه تنظیم کتاب جامع دستور زبان فارسی می زند.

محمد علی فروغی، قزوینی و قاسم غنی بسیاری از نسخه های دست نویس ادبیات و شعر فارسی را تصحیح کرده و به همراه شرح و تعلیقات انتشار می دهند و برای نخستین بار علاقه مندان امکان استفاده از نظریات شارحین و مصححین را پیدا می کنند. در کنار این اقدامات بزرگ و اندیشمند، صنعت چاپ کمک شایانی به گسترش ادبیات می نماید. استاد علی اکبر دهخدا عمر کرانمایه را صرف تهیه بیش از «دو میلیون» فیش برای انتشار اولین فرهنگ فارسی کامل می نماید. جستجو در فرهنگ و ادبیات عامه را نیز در قالب «امثال و حکم» گردآوری می کند. اشعار بزرگان چون مولوی و حافظ و سعدی شرح کامل می شود و چهره استاد فروزانفر و همایی در این میان ستودنی است.

از سوی دیگر پیدایش مدارس نوین با نظام های آموزشی نو وتازه، این امکان را فراهم می سازد که ضمن یکنواخت سازی امر تعلیم و تربیت مردم اقبال بیشتری به سوی آنها نموده و سواد و دانایی در سطح جامعه گسترش یابد. برهمین اساس و با توجه به موفقیت های حاصله از این

رهگذر است که این مدارس پس از تهران در سرتاسر ایران روبه گسترش می نهد و دیری نمی گذرد که به شهرهای کوچک و سپس روستاها نیز تسری پیدا می کند و از همه مهم تر پیدایش وزارت «فرهنگ و معارف» است به وظیفه اصلی اش توسعه مراکز آموزشی قلمداد می شود.

همانطور که یادآور شد، توسعه صنعت چاپ موجب گسترش فرهنگ مکتوب و به تبع مسأله فرهنگ شد، یکی از راه هایی را که در این مسیر ادیبان و محققان به تجربه و خدمت گرفتند برای نخستین بار انتشار مجله ادبی بوده در محافل ادبی کشور و به فراخور موضوعات فعالیت انجمن مجلات مختلفی منتشر گردد. استاد عباس اقبال آشتیانی، دکتر خانلری، استاد نفیسی و جمعی دیگر از پیشتازان این عرصه هستند که مجلات «یادگار» و «سخن» حاوی مطالب متنوع ادبی و تاریخی از نویسندگان همان دوران، جزو بهترین میراث و ارزش های ادبی دوره معاصر محسوب می شود.

آنچه در نام گرفتن دوره طلایی ادبیات ایران قابل توجه است، وجود مردان سخت کوش در این عرصه است.

استادان، معاصران و نویسندگان عصر و روزگار قریب و کمتر قبل از آن توانستند به عنوان اصلی ترین اسباب پیدایش این دوران هماره مورد ستایش اهل فرهنگ و ادبیات باشند.

اگر مبالغه ای در کار نباشد، ناگزیر از اقرار به نقش ارزنده مردان معاصر به عنوان محورهای واقعی این تحول و حرکت فرهنگی هستیم. این اسباب و دیگر سبب های یادشده(آموزش نوین، چاپ و صنعت چاپ، تامل زبان ها، اوضاع سیاسی و اجتماعی، تأثیرات رنسانس و جامعه اروپا بر ایران و...) نماد ویژگی ادبی قرن سیزدهم و تا حدودی چهاردهم خورشیدی می شود و جای دارد براساس پیدایش آثار بی شمار و ظهور چهره های بی بدیل به دوران طلایی ادبیات فارسی تلقی می شود.

مقدمه ای بر روش آموزش سنتی در ایران تا تأسیس دارالفنون مدارس جدید

« اصطلاح مدارس جدید» تنها به گوش کسانی خورده است که از ۱۳۱۵ قمری به جهان آمده اند. کسانی که پیش از نسل ما زیسته اند یگانه مفهومی که از «مدرسه» به ذهن سپرده ان همان اصولی ست که در حدود قرن سوم هجری برقرار شده و هنوز هم بیش و کم در برخی از کشورهای اسلامی مانده است و آن آموزشگاهی است که بیشتر جنبه دینی و روحانی داشته، یا در محوطه مسجد و یا در حیطه‌ای شبیه به آن که حتماً می بایست محراب و منبری هم داشته

باشد جوانانی و گاهی هم مردان ناپخته و کاهل و یا پخته و کامل و احیاناً پیران فرسوده و خمیده گردمی آمدند و فنون مختلف دانشی را که در میان مسلمانان دانا و بینا متداول بود از استادی که او را معلم یا مدرس و یا معید می گفتند فرا می گرفتند و اگر همت بانی و وسعت موقوفات رخصت می داد در آنجا نیز شبانه روز می ماندند و می خفتند و می زیستند و گاهی هم جان می سپردند.

دارالفنون

پدرانی که نه خود در جمع آن دستاربندان بودند و نه چنین آرزویی برای وراث نام و نان خویش می پختند در زمان ما فرزند را به آنچه «مدرسه جدید» می گفتند راه می نمودند. نخستین «مدرسه جدید» همان دارالفنون بود که در ۱۲۶۶ قمری در صد سال پیش میرزا تقی خان امیرکبیر به ساختمان آن آغاز کرده و در ۱۲۶۸ به پایان رسیده و آن را به روی جوانان ایرانی گشوده بود.

تا ۴۸ سال پس از آن هنوز پای کودکان نوآموز به مدرسه جدید نمی رسید زیرا که دارالفنون به منزله مدرسه عالی بود که جوانان را در رشته طب و راه سازی و معدن شناسی و فنون نظامی (توپخانه و پیاده نظام و سوار نظام) پرورش می داد و شرط پذیرفته شدن در آن خط و سواد فارسی کامل بود و ناچار این مایه از دانش را جوانان می بایست هنوز در همان مکتب خانه ها فراگیرند.

در چنین شرایط فرهنگی حاکم بر جامعه و نقطه تلاقی دو جریان قدیم و جدید آموزشی (سنتی و مدرن) که بدون شک خالی از بروز احساسات و تعصبات شدید سنت گرایان برای حفظ نظام پیشین نبوده است. و تبعات و اقدامات گاه فیزیکی نیز به دنبال داشته است، دارالفنون آغاز به کار نموده و زمانی که هنوز نظام آموزش مکتب خانه ای در ایران دایر است و به موازات نظام نوین ادامه حیات می دهد شخصی به نام میرزا عبدالعظیم خان گرکانی، به تهران عزیمت و در سن ۵۶ سالگی در جرگه معلمان مدرسه دارالفنون وارد می شود.

شرح حال و زندگی

با توجه به محدودیت برای ارایه یک مقاله و پیشگیری از افزایش حجم آن، نظری گذر و شتابنده بر تاریخ زندگی نیاکان او کرده و توصیفی به اجمال از روند رشد علمی او از کودکی تا استادی دارالفنون پیش روی می نهیم:

خاندان قریب

پسران خواجه امیر علی قریب(حاجب بزرگ در باو سلطان محمود غزنوی) از سرهنگان دربار غزنوی از کرمان به فارس آمده و در آنجا پراکنده می شوند و سه برادر جام عبدالحق، جام عبدالقریب، جام عبدالرئوف) از این طایقه در قرون اخیر از فارس به جنوب عراق عجم (اراک) آمده و متوطن شدند. و حاج عبدالحق، در قلعه بزرگ «دستگرده»(در حوزه کنونی شهر اراک) مستقر می شود.

حاج عبدالقریب در گرکان اقامت می کند و احفارش را به نام های قریب و مستونی و عظیمی می شناسند.

از این دودمان افرادی نامی چون مرحوم شمس العلماء قریب، استاد عبدالعظیم قریب، دکتر محمد قریب، دکتر بدرالزمان قریب استاد ارزنده و زبان شناس، محمد تقی مجتهد گرکانی، استاد دکتر عبدالکریم قریب، فخرالزمان و شکوه عظما قریب شهرت دارند.

– عبدالعظیم قریب در نیمه شب پانزدهم رمضان ۱۲۹۶ ق در گرکان متولد می شود. پدرش میرزا علی، آموزش وی را در کودکی به عهده می گیرد. مادرش نیز زنی درس خوانده است بعد از شاگردی در محضر برادرش به محضر شیخ باقر معروف به شیخ باقر الدوله ای می رود از دیگر استادانش سید محمد جمارانی، سید محمد قاهانی، میرزا طاهر تنکابنی هستند.

وی ر ۲۶ سالگی به تهران می آید و استاد مدرسه های دارالفنون، مروی، مدرسه ایران و آلمان و مدرسه نظام می شود و قریب به ۷۰ سال در مدارس و سپس در دانشگاه تهران به آموزش می پردازند و نخستین کتاب دستور زبان فارسی را تالیف می کند. غیر از آن ۶ کتاب (بدایه الادب، تاریخ برامکه، گلستان سعدی، کلیله و دمنه، کتاب الاملاء و کتاب البدایع) و ده ها مقاله منتشر می کند. قریب در سن ۸۴ سالگی در سال ۱۳۳۴ در تهران درگذشت. وی ۵ فرزند داشت که امروز تنها یک دختر و یک پسر از آن ها در حیات هستند.

پنج نفر از نخست وزیران دوره بیست سال پایان حکومت پهلوی، دوازده نفر از وزیران فرهنگ، هشت نفر از وزیران کابینه، پنج سپهبد ارتش و اکثر استادان دانشگاه تهران و دانشگاه های معتبر کشور از دست پروردگان این استاد هستند.

قریب و ما

تحقیق در زندگی و آثار شخصیت های بزرگ در استان مرکزی که موجب سرافرازی و بالندگی فرهنگی و علمی و اجتماعی مردم این دیار شده اند نه حرکتی نوین است و نه روندی پایان پذیر، چرا که استان مرکزی همچون چشمه ای زاینده، همواره از سینه زلال و بی غش خود، مصلحان بزرگ علمی و اجتماعی بیرون داده است. اما این اعتقاد بارور می شود که این جستار و پژوهش لازم و لامحاله است و می باید که نسل های امروز و فردا بی خبر از دیروز پرافتخار پدران خویش نباشند و آیینه داران تاریخ، محل و جلوه گاه تابش نسل های نو در خود باشند تا همواره این بالندگی حفظ شده و پایدار بماند.

استاد عبدالعظیم خان قریب، ستاره است از آسمان درخشان سرزمین فراهان. جوانه ای که قریب به ۱۳۷ سال پیش سر از این خاک مشک بیز بیرون کشید و چون خورشیدی درخشیدن گرفت و پس از ۸۲ سال زندگی پرافتخار ناگاه در غروبی زعفرانی رنگ، در آن سوی کوه های پایه ای و پرعظمت استان، کمی دورتر از خانه همیشگی اش دارالفنون، افول و غروب کرد.

اما آنچه را این پژوهش دنبال می کند ارج نهادن به مقام والای کسی است که عمری طولانی در راه اعتلای دانش زبان شناسی و آموختن دانش و ادب به ویژه اخلاق به فرزندان ایران، از پای نایستاد.

از سوی دیگر نگرش به این شخصیت از جنبه های تخصصی در مبحث دستور زبان فارسی است که از برجسته ترین وجوه شخصیتی استاد محسوب می شود.

و سوم آن که، غبار تاریخ، غلظتی فزاینده دارد و خیلی زود دامن می گسترد و میان دیدگان گذشتگان و نسل امروز و آیندگان پرده می افکند و کوچک ترین غفلت ها سبب فراموشی خدمات و کوشش های نسل های دیرین می گردد و چنانچه اندوخته ها و توشه های علمی بزرگان و حتی زندگی و آثار آنها، بررسی و مضبوط نگردد، فراموشی اولین آفتی است که ریشه ها و تارو پود این پیکره را می جود و در سیاهی های تاریخ فرو می کشد.

در این کوشش علمی چندین روزنه به شرح زیر از نگاه نگارنده پوشیده نمانده است که مجموعاً خصایل ذاتی، اخلاقی و علمی استاد را شامل شده و به نوعی نیز رهیافت تحقیق می توانند به شمار روند:

۱- دستور زبان فارسی، به شکل مدون و به صورت یک دانش که لازمه ی حفظ و گسترش یک زبان است و از اصول ماندگاری و آموزش آن محسوب می گردد، تا قبل از اقدام استاد قریب، در ایران دانشی ناشناخته است و با توجه به نظام آموزش مکتب خانه ای حاکم برروند آموزش در ایران به نظام آموزشی نوین راه نیافته است. از جمله اقدام عملی و درک واقع بینانه استاد قریب، این دانش توسط وی به حوزه دانشگاه وارد گردید و به عنوان یک واحد درسی معتبر مورد عنایت و توجه واقع گردید و شاخه ای پویا از زبان فارسی تلقی گردید.

پرداختن قریب به دستور زبان فارسی، نتیجه تعامل و اطلاعاتی بود که ایشان بر اثر آشنایی با استادان زبان فرانسه در ایران بدان دست یافته بود. بعدها این دستور زبان خود به چندین بخش(اصوات، حرف ربط، اسم، صفت، کنایه، فعل و حرف اضافه) تقسیم شد و نویسنده توفیق آن را یافت که یادداشت های او به زودی تبدیل به کتاب جامع دستور زبان گردد و مقدمه ای برای فعالیت ۵ استاد مسلم ادبیات یعنی: قریب، ملک الشعرا بهار، رشید یاسمی، فروزانفر و همایون گردد و دستور زبان پنج استاد تألیف و ارایه شود.

۲- خوشبختانه امروز در حوزه دستور زبان فارسی کارهای زیادی صورت گرفته است و روزنه های مختلفی به روی دانشوران و دانشجویان باز شده است که هر کدام از ارزش و جایگاه ویژه ای برخوردارند. هرچند که تا رسیدن به مقصد اصلی و دست یابی به دستور زبان جامع فارسی همچنان فاصله داریم و نیازمند تلاش و زحمات زبان شناسان.

حقیقت آشکار امروز آن اس که تقریباً تمام صاحبنظران و تألیف کنندگان دستور زبان فارسی همان راهی را رفته اند که استاد قریب درست در یکصد سال پیش بنیاد نهاد و نوشته ها و تألیفات ایشان ماحصل تتبعات از نخستین کتاب دستور زبان فارسی وی است.

دکتر محمد معین نخستین کسی بود که پس از «قریب» دستور زبان فارسی نوشت. البته شیوه کار وی در دستور نویسی به صورت طرح مباحث جداگانه بود که تا انتشار «پنج جلد» این اتفاق میمون افتاد. مباحثی چون اصم مصدر، حاصل مصدر، مفرد و جمع، اضافه، اسم جنس، معرفه و نکره، رویکردهای جداگانه و نگاه ویژه معین به دستور زبان بود که کار وی در واقع یک تحول در دستور زبان به حساب می آید.

از آن پس بزرگان و ادیبان و زبان شناسان دیگری به این کار مبادرت کردند و در واقع بحث تجدد و نوگرایی در دستور زبان آغاز گردید و شیوه «دستور نویسان جدید و قدیم» مطرح شد. نقطه آغاز این رویکرد، عهد دکتر خانلری است که به سال های ۱۳۳۸ باز می گردد و در مقدمه آن نگاه جدید خود را به دستور زبان بیان داشتند.

سپس نوگرایان و سنتی گرایان در حوزه دستور زبان ظهور کردند و حاصل تحقیقات خود را منتشر ساختند. از آن جمله‌اند:

۱-دکتر فتح اله مجتبایی ۲- دکتر مصطفی مقربی ۳- رحیم ذالنور ۴- دکتر فرشید ورد ۵- دکتر محمد جواد شریعت ۶- دکتر حسن انوری ۷- دکتر محمدرضا باطنی ۸- دکتر علی اشرف صادقی ۹- دکتر حسین احدی گیوی و... که هریک در پیشرفت دانش دستور زبان گامی نو برداشته اند. گرچه این بزرگان به ارایه شیوه های نو در دستور زبان فارسی پرداخته اند اما نباید از خاطر دور داشت که نخستین نوآوری در دستور زبان همان خلق دستور زبان فارسی کهنه ی استاد عبدالعظیم خان قریب بود. زیرا بعد از بیش از چند هزار سال از آغاز پیدایش یک زبان، قریب اولین کسی بود که دستور مدون و کامل با ویژگی های تعلیم در آموزشگاه ها و دانشگاه های کشور را برای فارسی زبانان نوش و به یادگار گذاشت.

۳- استاد عبدالعظیم قریب، قریب به هفته دهه از عمر پربرکت خود را صرف آموزش دستور زبان فارسی ر ایران نمود و کتاب ویژه دستور زبان فارسی را که در مدارس ابتدایی و بعداً در دبیرستان ها مورد استفاده واقع شد، فصل به فصل تألیف کرد و با بیان مثال های راحت و غیردشوار آن را به تمام دانش آموزان مدارس آن عهد سپردند و در سال های پایان عمر خویش نیز، (۱۳۳۰) کتاب جامع تری آماده کردند و به چاپ سپردن. اگر چه امروز بیش از ۵۰ سال و قریب به ۶ دهه از تالیف این کتاب می گذرد دستور زبان فارسی به عنوان یک تخصص ویژه در تمام حوزه های ادبی دانشگاه ها راه یافته است و اساتید صاحب نام و بزرگی در حوزه های مختلف آن قلم فرسایی کرده اند و آثار مفیدی ارایه داشته اند. ولی آنچه باقی است این است که در پی تمام این تلاش ها و با توجه ب منزلت و اهمیت آنها، هنوز یک دستور زبان جامع و معیار و عموم پسند در کشور فارسی زبانان ایران و برای فارسی زبانان جهان تدوین و تألیف نگردیده است و این راه دراز تقریباً بی انتها می نماید. در اثبات این داعیه می توان با مراجعه به آثار هریک، تناقض ها و تضادهای شدید بینشی را در کتاب ها و تألیفات آنان تماشا کرد.

دستورنویسان و زبان شناسان، دستور نوین را ملاک می دانند و گروهی طرفدار دستور با تعاریف و اختصاصات قدیم آن هستند. در بسیاری از مفاهیم اختلاف عمیق نگرشی به مباحث دستوری دارند به گونه ای که این رویکردها متأسفانه در کتب دستور زبان ویژه«راهنمایی و متوسطه» کشور هم خودنمایی می کند و حاکی از آن اس که حتی چیرگی و غلبه علمی در موضوع دستور زبان در این کتاب ها ضعیف می نمایند. بزرگترین ادعا بر سستی این روش در حوزه آموزش به دانش آموزان که باید پاسداران زبان فارسی ایران زمین باشند، این است که پس از اتمام دوره متوسطه، میزان آشنایی با مفاهیم دستوری و رغبت به آن در حد بسیار نازل واقع شده است و دیگر اینکه بعد از این مرحله تقریباً هیچ مفهومی در ذهن آنها باقی نمی گذارد و در مجموع دستور زبان ما در کتب درسی و منابع آموزشی فوق العاده از بعد معنایی مهم و سرشار از عیب و معنا و صورت شدیداً در هم ریخته اند.

۴- حقیقت آن است که استاد قریب زمانی به فکر نوشتن دستور زبان افتادند که با اساتید فرانسوی در دارالفنون آشنا شدند و بنای دستورنویسی خود را به شیوه زبان غرب قرار دادند و حتی نام آن ر دستور زبان فارسی (Gramer) معادل غربی آن نهادند. ایشان سعی کردند تقریباً دستور زبان فارسی را از زبان فارسی کپی برداری کنند. هرچند نمی شود یک زبان را به صورت الگو قرار داد و از روی آن برای یک زبان دیگر دستور نوشت، زیرا مقولاتی در بین دو زبان وجود دارد که شاید با یکدیگر تطابق و هم خوانی نداشته باشند ولی به عنوان نخستین گام در حوزه زبان شناسی، اقدامی بسیار موثر بود که انجام شد.

دکتر علی اشرف صادقی، استاد زبان شناسی درباره این اقدام قریب گفته اند.

«... چیز خاصی که بتوان انگشت روی آن گذاشت به عنوان نوآوری، ظاهراً در دستور ایشان وجود ندارد. می توان گفت که نوآوری ایشان این است که دستور را ساده تر کردند. دستور زبان فرانسه به علت اینکه زبان فرانسه با زبان فارسی از یک خانواده است، یعنی خانواده هند و اروپایی، همان مقولات سنتی که دستور زبان فرانسه را شامل می شود، ایشان در فارسی پیدا کردند و عنوان کردند و برایش مثال پیدا کردند. نوآوری ایشان در همان «الگو برداری» است یا بهتر است بگویم دستور زبان قدیم را به سبک جدید درآوردند.»

لذا پیشتازی و کاروانسالاری استاد عبدالعظیم قریب دردستور زبان فارسی و بسیاری مسایل ادبی دیگر، بزرگترین ویژگی است که می توان منحصر به ایشان دانست.

استاد قریب سطور زیر را در دفتر خاطرات یکی از شاگردان خویش نگاشت.

«حکیمی فرموده است، نادان در خفای خود مذمت دیگران کند و دانا در خطای دیگران مذمت خود مقصود گوینده فرزانه آن است که دانای خردمند از اعمال و افعال و گفتار و رفتار دیگران پندآموزد واعتبار گیرد به رفع معایب و نواقص خود پردازد. آنچه از دیگران در نظرش ناستوده آید در خویشتن بنگرد و اگر آن سیرت زشت و خصلت نکوهیده را در خود بیند، در رفع و اصلاح آن بکوشد و جدّ نماید و مانند آن نادان بی بصیر نباشد که در خطای خود دیگران را نکوهش کند واز خودپسندی و غرور خطای خویش را به گردن این و آن اندازد.

ای فرزند ارجمند در دوره زندگانی و معاشرت با مردمان و اهل زمان پیوسته بر آن سرباش که آنچه از ایشان در نظر عقل ناپسند نماید خود را از آن دور داری و پرهیز واجب شماری و آنچه در پیشگاه عقل پسندیده باشد خود را بدان متجل سازی و بپذیری. بدان که روزگار، دفتر کار و کردار ماست، باید در آن بهترین اعمال و آثار آن را بنگاریم و به یادگار گذاریم.

فهرست منابع و مأخذ

۱- آشتیانی، محسن، سیمای آشتیان، چاپ اول، انتشارات فقه، ۱۳۷۵.

۲- اتحاد، هوشنگ، پژوهشگران معاصر ایران، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۷۸

۳- امینی حاجی باشی، چنگیز، یادنیاکان، سلسله شجره هزارساله، چاپ اول، انتشارات آهوان، تهران، ۱۳۸۲

۴- برقعی، سید محمدباقر، سخنوران نامی معاصر ایران، جلد۳، تهران، ۱۳۳۶

۵-حضرتی، صادق، رجال و مشاهیر آشتیان، تهران، الماس، ۱۳۸۲

۶- دهگان، ابراهیم، ابوتراب هدائی، تاریخ اراک، جلد اول، چاپخانه فردوسی، ۱۳۲۸، جلد اول

۷- دهگان، ابراهیم، تاریخ اراک، اداره فرهنگ اراک، چاپخانه فردوسی، ۱۳۲۸،جلد اول

۸- دهگان، ابراهیم، تاریخ اراک، اداره فرهنگ اراک، چاپخانه فردوسی، ۱۳۲۸ ، جلد دوم

۹- دهگان، ابراهیم، تاریخ انجدان(کارنامه)، اراک، چاپخانه فردوسی، ۱۳۴۵.

۱۰- دهگان، ابراهیم، فقه اللغه، تاریخ آستانه، اراک، چاپخانه فردوسی، ۱۳۴۵

۱۱- ذبیحی، مرتضی، تاریخ اجتماعی اراک، پیام دیگر، ۱۳۸۰، قم، جلد ۱ تا ۳.

۱۲- ذوالفقاری، حسن، سر دلبران(معرفی چهره های ادب معاصر ایران)، تهران، نشر مازیار، ۱۳۶۸.

۱۳- ذوالفقاری، محسن، از طبرسی تا حسابی، قم، ۱۳۸۲.

۱۴- سالنامه تفرش.

۱۵- سیفی فمی تفرشی، مرتضی، سیری کوتاه در جغرافیای تاریخی تفرش و آشتیان، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱

۱۶- شیرازی محلاتی، خلیل، رجال و مشاهیر محلات، تهران، ۱۳۸۳

۱۷- صدیق، حسن، نامداران اراک، چاپ طرفه، اراک، ۱۳۷۲

۱۸- صفری، حسین، تاریخ و فرهنگ دلیجان، قم، ناشر مولف، ۱۳۸۱

۱۹- فصلنامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی، سال چهارم، شماره دوم، تابستان ۱۳۷۷

۲۰- قریب، عبدالکریم، تاریخ گرکان، تهران.

۲۱- محتاط، محمدرضا، سیمای اراک(جامعه شناسی شهری، جلد ۱ و ۲)، ۱۳۶۸، تهران
۲۲- معین، محمد، فرهنگ معین، جلد۶ ، اعلام(ع-ی)، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۷
۲۳- نفیسی، سعید، هفتاد سال زندگی، پنجاه سال خدمت به دانش، دانشگاه تهران، ۱۳۲۶.
۲۴- ولاشجردی فراهانی، غلامعلی، نام های ماندگار، پیام دیگر، ۱۳۸۰ ، قم
۲۵- یحیی، آرین پور، از نیما تا روزگار ما، زوار، تهران، ۱۳۷۶