

بانقد آثاری از

علی معلم
قیصر امین پور
سیمین بهبهانی
سهیل محمودی
حسن حسینی
ساعداقاری
سلمان هراتی
محمدرضا عبدالملکیان
احمد عزیزی
علیرضا قزوین
یوسفعلی میرشکاک
قادر طهماسبی
زکریا اخلاقی

روزگاره



مجموعه آموزشی شعر - جلد سوم

محمد کاظم کاظمی

کتابخانه شعر و ادب فارسی

روزنه

مجموعه آموزشی شعر - جلد سوم

مجله

۱/۶

۳/۵

١ / ٦ - -



بسم الله الرحمن الرحيم

yy

روزنه

(مجموعه آموزشی شعر)

جلد سوم

محمد کاظم کاظمی

معاونت پرورشی اداره کل آموزش و پرورش خراسان

کانون شاعران و نویسندگان

مشهد - ۱۳۷۴



-
- نام کتاب : روزنه (مجموعه آموزشی شعر)، جلد سوم
- نویسنده : محمدکاظم کاظمی
- طرح روی جلد : ابوالفضل گلزاری
- حروفچینی و صفحه آرایی : مؤسسه کاوش - ۸۰۳۹۹۱
- ناشر : مؤسسه فرهنگی، هنری و انتشاراتی ضریح آفتاب
- نوبت چاپ : اول
- تاریخ چاپ : تابستان ۱۳۷۴
- تیراژ : ۳۰۰۰ نسخه
- چاپ : دقت - ۲۳۱۱۳
- نقل مطالب این کتاب فقط با ذکر مأخذ آزاد است.

۷	سرآغاز
۸	پیش درآمد
۱۱	باور کنیم سگه به نام محمد (ص) است / علی معلم
۲۶	شعری برای جنگ (۱) / قیصر امین پور
۴۳	بنویس! بنویس! بنویس / سیمین بهبهانی
۵۰	دریا در غدیر / سهیل محمودی
۶۳	سرنوشت آفتابی / حسن حسینی
۷۰	باغ و باد و تیشه / ساعد باقری
۸۱	من هم می میرم / سلمان هراتی
۸۹	خیابان هاشمی / محمدرضا عبدالملکیان
۱۰۴	ابره‌ای اجابت / احمد عزیزی
۱۱۵	انتظار / یوسفعلی میرشکاک
۱۲۱	غزل داغدار / علیرضا قزوه
۱۲۶	زینب (س) / قادر طهماسبی «فرید»
۱۳۱	این حجله سبزی که خداوند گشوده است / زکریا اخلاقی

زین گلستان به حیرت شبنم رسیده‌ایم
باید دری به خانه خورشید باز کرد
(بیدل)

سر آغاز

استقبال چشمگیری که از دو جلد اول و دوم مجموعه آموزشی شعر
روزنه پدید آمد مایه دلگرمی ما برای ادامه کار شد.
ارائه معیارهای شناخت شعر تا آن جا که لازم به نظر می‌رسید در دو
جلد گذشته این مجموعه پایان یافت ولی حس می‌شد که مطالعه کنندگان آن
مجموعه‌ها به نمونه‌های عینی از کاربرد آن معیارها هم نیاز دارد و روزنه ۳
می‌خواهد ضمن فراهم آوردن این امکان، دریچه‌ای باشد به دنیای ظریف و
پر رمز و راز نقد شعر. علاوه بر این، برای آشنایی دوستان با شعرهای مطرح
و برجسته این سالها، این مجموعه به نقد چند اثر از شاعران مطرح سالهای
اخیر اختصاص یافته تا در هر دو محور یاری دهنده دوستان عزیز باشد.
کار تألیف این مجموعه را نیز چون دو مجموعه قبل شاعر و منتقد توانا
برادر محمدکاظم کاظمی به عهده داشته‌اند که بر خود فرض می‌دانیم
سپاسگزار عشق و اشتیاق این عزیز در آموزش و هدایت استعدادهای ادبی
جوان باشیم.

کانون شاعران و نویسندگان امور تربیتی خراسان

پیش درآمد

«روزنه» در واقع از یک جزوه چند صفحه‌ای پلی‌کپی شده آغاز شد؛ جزوه‌ای که قرار بود به همان صورت ادامه یابد و مطالبی آموزشی داشته باشد برای دوستان شاعر دانش‌آموز مرتبط با کانون شاعران و نویسندگان امور تربیتی خراسان. اما خداوند توفیق داد و کار با اقبال خوبی روبه‌رو شد و دوستان دست‌اندرکار هم کوتاهی نکردند. جزوه پلی‌کپی به جزوه چاپی و سپس جلد اول و متعاقب آن جلد دوم این کتاب منتهی شد. استقبال دوستان دانش‌آموز و غیردانش‌آموز در خراسان و دیگر استانها هم به هر حال طوری بود که ما را تا حالا به ادامه کار دلگرم نگه دارد. طبیعتاً باید علت این استقبال را نقص متون آموزشی شعر (چه متون درسی و چه متون غیردرسی) دانست نه احیاناً قوت این کار و به هر حال تا وقتی این نقص وجود داشته باشد، علاقه‌مندان ناگزیر به استفاده از امثال این مجموعه‌ها خواهند بود و شاید ما اگر این نقص را حس نکرده بودیم دست به این کار نمی‌زدیم چون روشن است که روزنه از پشتوانه‌ای علمی و تحقیقی (به مفهوم دانشگاهی‌اش) برخوردار نیست و آنچه آن را شکل داده مطالعات پراکنده نگارنده و تأملات او در باب شعر بوده به انضمام تجربه چندساله‌ای که حاصل ارتباط مداوم و نزدیک او با شاعران جوانتر از خودش است. شاید این سه جلد کتاب، درس پس‌دادنی باشد از آنچه در این سالها از

دیگران آموخته‌ام و چون می‌دانم که در این مدت نیازمند چه آموخته‌هایی بوده‌ام، اینک می‌توانم دریابم دوستانی که در آن مراحلند نیازمند چه مطالبی و با چه شیوه‌ای هستند. به هر حال آنچه در این جا و دو جلد قبلی کتاب گفته شده حرف تازه‌ای نیست. فقط تصور می‌کنیم شیوه‌ای مناسب و انتخابی درست از مباحث - هر چند به طور نسبی - داشته‌ایم.

مطالب جلد سوم کتاب، با دو جلد به هم پیوسته قبلی قدری متفاوت است. اگر آن جا قصد ما ارائه معیارهای شعری بوده، این جا همان معیارها را در آثار شاعران امروز جستجو می‌کنیم.^۱ برای این منظور، سیزده شعر از سیزده شاعر معاصر را انتخاب کرده و با نقد و بررسی آنها، سعی کرده‌ایم از سویی روش ارزیابی یک شعر را به صورت کارگاهی و البته با شیوه‌ای غیرآکادمیک به دوستان نشان دهیم و از سویی آنها را با بعضی از شعرها و شاعران مطرح این سالها آشنا کنیم تا دریابند که بیش از همه چه کسانی در این عرصه قلم زده‌اند و کارشان چه جایگاهی در شعر امروز دارد.

ما برای انتخاب این شعرها ملاکهای مختلفی را در نظر داشته‌ایم که مهمترین آنها قوت تکنیکی و محتوایی آنهاست اما گاه ملاحظات دیگری همچون صاحب سبک بودن شاعران آنها و تأثیرگذاری‌شان بر دیگران هم دخیل بوده‌اند. سعی کرده‌ایم نمونه‌های متعدد در قالبهای مختلف و با ویژگیهای متفاوت - و حتی گاه متضاد - محور بحث ما باشند تا در مجموع یک ارزیابی همه‌جانبه از جریانهای مختلف شعری این سالها داشته باشیم. ترتیب شعرها هم براساس تاریخ سرایش بوده تا خواننده کتاب، وقوفی نسبی بر سیر زمانی شعر دوره انقلاب اسلامی نیز داشته باشد. همین جا بد نیست این را هم یادآور شویم که ما نه به رد یا تأیید شعرها - که فراتر از حد نگارنده است - بلکه به بیرون

۱ - طبعاً ما به طرح مجدد و معرفی آن معیارها نپرداخته‌ایم و خواننده مبتدی و ناآشنا نیازمند مطالعه دو جلد قبلی کتاب خواهد بود.

کشیدن و بیان نکاتی آموزشی توجه داشته‌ایم بنابراین گاه حُسن یا عیبی را که در چند شعر مشترک بوده، در یکی از آنها بحث کرده‌ایم - و غالباً در اولین آنها - بنابراین تمجیدها یا انتقادهایی را که در خلال مباحث دیده می‌شود نباید صد در صد نشانه قوت یا ضعف شدید آن شعرها دانست. شاید اگر ترتیب شعرها طور دیگری بود، آن حرفها هم در شعرهای دیگری گفته می‌شدند. این را هم اضافه کنیم که هدف ما بیشتر ارزیابی شعرهایی بوده که به نوعی در محدوده شعر انقلاب اسلامی قرار می‌گیرند تا به شکلی ترسیم‌کننده این جریان پویای شعری هم بوده باشیم. بنابراین از طرح شعرهایی که خارج یا رو در روی این جریان قرار داشته‌اند در گذشته‌ایم و البته فراموش نکنیم که این معیارها بیشتر در شعرها لحاظ شده است نه در شاعران آنها و ما نیز به هیچ‌وجه نخواسته‌ایم شخصیت شاعران در بحث روی شعرشان سایه اندازد.

□

نمی‌توانم این سرآغاز را به پایان ببرم بدون تشکری از دوستان بزرگوار امور تربیتی آموزش و پرورش خراسان مخصوصاً کانون شاعران و نویسندگان که صادقانه در تداوم این کار و فراهم کردن زمینه چاپ این سلسله مطالب تلاش کرده‌اند و هم‌چنان از شاعر ارجمند جناب عباس ساعی که هم در مراحل آموختن و هم در هنگام تدوین این مجموعه، از دانش شعری‌شان بهره‌ها برده‌ام.

نگارنده

مشهد - بهار ۱۳۷۴



□ علی معلم

برای حضرت سیدطاهر شاهچراغی
که زودتر به منزل رسید

باور کنیم سگه به نام محمد(ص) است^۱

باور کنیم رجعت سرخ ستاره را
میعاد دستبرد^۲ شگفتی دوباره را
باور کنیم رویش سبز جوانه را
ابهام مردخیز غبار کرانه را
باور کنیم مُلک خدا را که سرمد است
باور کنیم سگه به نام محمد(ص) است

□

از سفر فطرت از صحف از مصحف از زبور^۳
راوی! بخوان به نام تجلی، به نام نور

۱- از کتاب «رجعت سرخ ستاره»، مجموعه شعر علی معلم، چاپ اول، واحد انتشارات حوزه اندیشه و هنر اسلامی، تهران ۱۳۶۰.

۲- دستبرد در این جا به معنی هنر مردی و عیاری است. (در پانویسهای این شعر، از کتاب «رجعت سرخ ستاره» استفاده کرده ایم)

۳- سفر فطرت: سفر پیدایش، سفر تکوین از کتاب تورات. صحف: کتاب آسمانی حضرت ابراهیم. مصحف: قرآن مجید. زبور: کتاب داوود علیه السلام.

آفت نبود و موت نبود و نفس نبود^۱
 او بود و بود او جز او هیچکس نبود
 «قال الست ربکم؟» ی را «بلی» زدند
 فالی زدند و قرعۀ تکوین ما زدند
 سالار «کنت کنز؟» در آیینۀ نطفه راند
 برقی جهید و خرمن آدم نشانه ماند
 ویرانه گرد خانۀ زنجیر او شدیم
 ز افلاکیان خلیفۀ تقدیر او شدیم

□

گردید چرخ و خاک فلک کو به کو نشست
 آدم رهید و نوح به جودی فرو نشست^۲
 ایوبها به سفرۀ کرمان کرم شدند
 یعقوبها به حوصله پامال غم شدند
 موسی بسی ز نیل حوادث امان گرفت
 تا همچو نیل دامن فرعونیان گرفت
 بسیار بت شکست که از سیم کرده بود
 تهمت به بت زدند، براهیم کرده بود

۱ - این نوع تعبیر، به عقیده بعضی از علما برمی گردد که حروف کلمه را دالّ بر مفهوم کلمه می‌پندارند و در این مورد عقیده دارند که حروف اسم «آدم» دلالت بر این معانی دارد: آ = آفت، د = دم، م = موت.

۲ - خطابه ازلی پروردگار که فرمود «آیا من خدای شما نیستم؟»

۳ - سالار کنت کنز: ذات باری تعالی (کنت و کنز اشاره به حدیث قدسی است).

۴ - جودی کوهی است که کشتی نوح پس از توفان بر آن فرو نشست.

از رشکِ لطف، جانِ ملایک ملول ماند
هیئات بر زمانه که انسان جهول ماند

□

باور کنیم رجعت سرخ ستاره را
میعاد دستبرد شگفتی دوباره را
باور کنیم رویش سبز جوانه را
ابهام مردخیز غبار کرانه را
باور کنیم مُلک خدا را که سرمد است
باور کنیم سگه به نام محمد(ص) است

□

راوی! به شب، حجاب نکویی، حجاب قُبْح
راوی! به صبح، صبح شکافنده، صبح صبح
راوی! به فتح، فتح نمایان به آسمان
راوی! به تین و زیت و به افسانه زمان
راوی! بخوان به خواندن احمد در اعتلا
بر بام آسمان، شب معنی، شب «حرا»
شبها شبند و قدر، شب عاشقانه هاست
عالم فسانه، عشق فسانه‌ی فسانه هاست
راوی! بخوان که رستم افسانه می‌رسد
جوهر فروش همت مردانه می‌رسد
راوی! بخوان که افسر سیارگان مه است
راوی! بخوان که مهدی موعود در ره است

□

باور کنیم رجعت سرخ ستاره را
 میعاد دستبرد شگفتی دوباره را
 باور کنیم ملک خدا را که سرمد است
 باور کنیم سگه به نام محمد (ص) است
 خونین به راه دادرسی ایستاده‌ایم
 چون لاله داغدار کسی ایستاده‌ایم^۱
 ای دوست! ای عزیز مجاهد! رفیق راه!
 مقدار روز! مالک شب! میثم پگاه!
 ای در صفا به همت مردانه استوار
 ای مردِ مرد! مردِ خدا! مردِ روزگار
 مرغی چنین بلزده جان در قفس نداد
 حقا که دادِ عشق تو دادی و کس نداد
 □

رفتی که بازگردی و تا ما خبر شدیم،
 ای پیشتان قافله! بی‌همسفر شدیم
 گیتی به اهل عشق، به دستان، چه می‌کند
 حالی به ما شقاوتِ پستان چه می‌کند
 با ما چه می‌کنند به رندی در آشیان
 این نابکار خانه به دوشان، حرامیان
 □

ای دوست! ای عزیز! رهایی مبارکت
 از همراهان خسته جدایی مبارکت

۱ - مصراع اول، از دادرسی منظور حضرت مهدی است. مصراع دوم، دربارهٔ مرحوم سیدمطاهر شاهچراغی است که از روحانیان ما بود و زودتر به منزل رسید.

این‌جا خوش است ضجّه زنجیریان هنوز
مردم‌گش است دشنه تقدیریان هنوز
این‌جا هنوز عرصه گیر و کشاکش است
این‌جا هنوز خواب اسارت مشوش است
این‌جا جهان شب است، ولی بیکرانه نیست
فردای روشنایی ره بی‌بهبانه نیست
شبها شبند و قدر، شب عاشقانه‌هاست
عالم فسانه، عشق فسانه‌ی فسانه‌هاست

□

باور کنیم رجعت سرخ ستاره را
میعاد دستبرد شگفتی دوباره را
باور کنیم مُلک خدا را که سرمد است
باور کنیم سگه به نام محمد است

در تاریخ هزارساله شعر فارسی، قالبهای مختلف شعر کاربردهای گوناگونی داشته‌اند؛ کاربردهایی شاعرانه و کاربردهایی غیرشاعرانه. دور از واقعیت است اگر عقیده داشته باشیم که هرچه در این قالبها به نظم آمده، شعر است یا به نیت شعر گفته شده است. پیشینیان ما نیز وزن و قافیه را وسایلی برای زیبایی کلام می‌دانسته‌اند و گاه حتی وقتی قصد شعرگفتن هم نداشته‌اند، به آنها متوسل می‌شده‌اند و آنچنان که مآگاهی کلام را با صوت خوش یا خط زیبا می‌آراییم تا زیباتر شود، آنان هم از وزن و قافیه کمک می‌گرفته‌اند. البته میزان و درصدها کارکرد شاعرانه و غیرشاعرانه، در قالبهای مختلف شعر فارسی یکسان نبوده یعنی مثلاً قالبهایی چون غزل کاربرد شاعرانه خیلی بیشتری داشته‌اند و کمتر شاعری از غزل برای اغراض دیگری استفاده کرده. اما در مقابل، قالب قطعه (که

اتفاقاً بسیار هم شبیه غزل است) بیشتر کاربردی غیرشاعرانه داشته^۱. در این میان، قالب مثنوی کاربردی بینابین داشته یعنی در مواردی سرشار از حالات شاعرانه بوده و در مواردی وسیله‌ای می‌شده برای داستانسرای، موعظه، پند و حکمت بدون این که سراینده چندان به معیارهای شعری پایبند باشد.

این وضع تا عصر حاضر به همین شکل ادامه یافت ولی در این روزگار، به عللی که جای بحث آنها این جا نیست، کاربردهای غیرشاعرانه کلام منظوم کم‌کم از رواج افتادند. علت هرچه باشد، واقعیت این است که بزرگان شعر این دوره از قالبهای شعر برای منظوره‌ای غیرشعری استفاده‌ای نکردند. شاید آنان حس کرده بودند که با گسترش رسانه‌ها، ابزارهای دیگری برای آن منظورها در اختیار بشر هستند. در این میان جالب این بود که فقط قالبهایی به حیات خود ادامه دادند که از قدیم کاربردی شاعرانه داشتند (مثل غزل، دوبیتی و رباعی) و در مقابل، قالبهایی چون قصیده و قطعه کم‌کم به فراموشی سپرده شدند.

اما گفتیم که مثنوی از قدیم حالت بینابینی داشته، بنابراین با حفظ جنبه‌های شعری آن، می‌شد پالایشی در آن انجام داد و با افزودن کیفیت هنری آن، برای شعر سرودن به معنای واقعی آماده‌اش کرد. در بین امروزیان، دو شاعر با دو سبک مختلف و با ده سال فاصله زمانی به طور جدی قالب مثنوی را آزمودند و هر کدام توانستند جریانی از مثنوی‌سرایی به راه بیندازند. یکی از آنان علی معلم بود و دیگری احمد عزیزی. در این راستا، دو کار مهم انجام شد یعنی افزودن کیفیت هنری مثنوی (که اشاره کردیم) و خارج کردن آن از حالت منظومه‌وار به طوری که هر مثنوی، یک شعر مستقل باشد نه بخشی از یک منظومه مفصل.

۱ - مثلاً ما قطعه‌های بسیاری سراغ داریم که در آنها مباحث آموزشی نظیر صرف و نحو و ... مطرح شده یا شاعران تقاضاهایشان از ممدوحان را بیان کرده‌اند یا ماده تاریخ ساخته‌اند یا آنها را برای سنگ قبرها سروده‌اند و یا در آنها با همدیگر مکاتبه و شوخی کرده‌اند.

پس علی معلم از نخستین شاعرانی است که مثنوی را به عنوان یک قالب تکنیکی و با هویتی مستقل به کار برد و جدی‌ترین شعرهایش را در این شیوه سرود. بنابراین ما با چنین بینشی باید به نقد مثنویهایش بپردازیم و انتظار داشته باشیم شاعر از معیارهای شعری چیزی کم نیاورده باشد.

□

اگر بحث درباره شعر را از صورت^۱ آن شروع کنیم نخستین چیزی که جلب نظر می‌کند وزن و قافیه است. وزن این مثنوی، «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» با تقطیع «U - U - U - U - U - U» است که از کهنترین اوزان رایج در شعر فارسی بوده ولی همانند دیگر وزنهای بلند در قالب مثنوی کمتر به کار برده شده است. کلمات «ستاره - دوباره»؛ «جوانه - کرانه»؛ «سرمد - محمد» و ... قافیه‌های این شعر هستند و کلمات «را»، «است»، «نبود» و ... ردیفند. چنان که می‌دانیم قافیه‌ها در هر بیت عوض می‌شوند و این آزادی‌ای برای شاعر فراهم می‌آورد تا او بتواند موسیقی کناری را با غنای بیشتری به کار برد. در این مثنوی، شاعر از این نکته غافل نبوده مثلاً از کل ۳۸ بیت مثنوی، ۳۱ بیت را با ردیف آورده است اما آن گرایشی را که او در مثنویهای اخیرش به موسیقی کناری نشان می‌دهد، این جا نمی‌بینیم. این فقر نسبی قافیه‌ها و ردیفها بویژه در بیتهایی که هیچ وجه تشخیص دیگری ندارند بیشتر مشهود است:

ای در صفا به همت مردانه استوار!

ای مردِ مرد! مرد خدا! مرد روزگار

لااقل اگر قافیه و ردیف به داد این بیت می‌رسیدند خوب بود اما می‌بینیم که به قافیه‌ای بسیار ساده و معمولی، آن هم بدون ردیف، اکتفا شده. بلندترین

۱- در این مباحث، منظور ما از «صورت» مجموعه عناصر ظاهری شعر یعنی زبان، موسیقی و خیال است و منظور از «معانی» یا «درونمایه»، عاطفه و اندیشه آن است. در این تقسیم‌بندی، ساختمان شعر دربرگیرنده صورت و معنی خواهد بود.

ردیف این مثنوی این جاست:

خونین به راهِ دادرسی ایستاده‌ایم

چون لاله داغدارِ کسی ایستاده‌ایم

و در بقیهٔ موارد به ردیف‌هایی بسیار ساده و معمولی مثل «را»، «است»، «نبود»، «زدند»، «نشست» و قافیه‌هایی با حروف مشترک معمولی مثل «ستاره - دوباره» و «زبور - نور» برمی‌خوریم. خوب است همینها را مقایسه کنیم با این سه بیت از یک مثنوی نسبتاً تازه همین شاعر که اتفاقاً در همین وزن هم سروده شده:

از باد اگر به شعبده شولا برآورید

زین صورت نهفته هیولا برآورید

سامان روم را هوس راهیان نسوخت

در آبِ ژرف هم نفس ماهیان نسوخت

این جا نزاع آتش و دامان دروغ کیست؟

پیکار خواجگان و غلامان دروغ کیست؟^۱

□

اما شاعر، این مثنوی را از بعضی جلوه‌های دیگر موسیقی بی‌نصیب نگذاشته. تناسب لفظی بین کلمات «کرمان» و «کرم» در مصرع «ایوبها به سفرهٔ کرمان کرم شدند» نمونه‌ای از آن است و هم چنین تکرارهایی که در این مصرعها می‌بینیم اگرچه بیشتر به زبان مربوط می‌شوند تا موسیقی ولی به‌رحال آهنگی به کلام می‌بخشند:

آفت نبود و موت نبود و نفس نبود

او بود و بود او و جز او هیچ‌کس نبود

راوی! به شب، حجاب نکویی، حجاب قُبَح

راوی! به صبح، صبح شکافنده، صبح صبح

شبها شبند و قدر، شب عاشقانه‌هاست
عالم فسانه، عشق فسانه‌ی فسانه‌هاست

و صورت دیگری از تکرار در این شعر که پیوند دهنده اجزای آن است، تکرار
بعضی بیت‌هاست و البته شاعر هوشیارانه بهترین و پرشورترین ابیات را تکرار
کرده و گرنه شعر به بیحالی خاصی دچار می‌شد.

□

علی معلم از میان عناصر صوری شعر، گرایش بیشتر را به زبان و موسیقی
دارد و در شعرش، نشان بسیاری از خیال نمی‌توان یافت. تصویرهای قابل توجه
این مثنوی ۳۸ بیتی در این مصرع‌هایند:

باور کنیم رجعت سرخ ستاره را

باور کنیم رویش سبز جوانه را

ابهام مرد خیز غبار کرانه را

ویرانه گرد خانه زنجیر او شدیم

عالم فسانه، عشق فسانه‌ی فسانه‌هاست

و از این که می‌گذریم، به تصویرهای بسیار ساده و یا دست‌چندمی مثل اینها
می‌رسیم:

یعقوبها به حوصله پامال غم شدند

راوی! بخوان که افسر سیارگان مه است

چون لاله داغدار کسی ایستاده‌ایم

مرغی چنین بلازده جان در قفس نداد

اما آیا زبان توانسته ضعف تصاویر شعرهای این شاعر را جبران کند؟ البته
در بعضی ابیات، بله اما در برخی دیگر، زبان درخشانی را نمی‌بینیم. شاعر در آنها
کار بسیاری برای تشخیص کلمات نکرده. نه باستانگرایی خوبی دیده می‌شود، نه
ترکیب‌سازی و نه دستکاری خاصی در نحو جملات. از تکنیکهای زبانی‌ای که ما

سراغ داریم^۱، به جز تکرار چیز خاصی دیده نمی‌شود. علاوه بر این، در بعضی مصرع‌ها شکستگی‌هایی ناخوشایند رخ داده:

موسی بسی ز نیل حوادث امان گرفت

تهمت به بت زدند، براهیم کرده بود

علاوه بر اینها، گاه به نظر می‌رسد که شاعر وسواس زیادی در انتخاب کلمه نداشته و صرفاً رساندن معنی یا پر کردن وزن مدنظرش بوده. کاربرد نه‌چندان لازم کلمه «عشق» در این دو مصرع چنین می‌نمایند^۲:

حقا که داد عشق تو دادی و کس نداد

گیتی به اهل عشق، به دستان، چه می‌کند

یک کار زبانی شاعر در این شعر که می‌توانست خوب جا بیفتد ولی در این جا خوش ننشسته و رساننده مفهوم نیست، تغییر هویت کلمه «دستبرد» است. علی معلم دستبرد را به معنی کهن آن که بار معنایی مثبتی دارد به کار برده و نفس این کار یعنی استفاده از ظرفیت پنهان کلمات، کاری است ستودنی مشروط بر این که خود جمله رساننده آن معنی پنهان باشد و شاعر ناچار به پاورقی زدن نشود. متأسفانه در این جا به علت نارسایی، این تلاش بی‌ثمر یا کم‌ثمر مانده.

□

اما اگر از صورت در گذریم و به معانی این شعر نظر بیفکنیم وضعیت را

۱- رک روزنه، جلد دوم، صفحه ۹۱ به بعد (البته این تکنیکها در مبحث شعر سپید مطرح شده‌اند

اما در شعر کلاسیک هم نمی‌توان از آنها چشم پوشید و در واقع، اینها ربطی به قالب ندارند.)

۲- متأسفانه «عشق» در شعر امروز ما از کلمات دم‌دست و همیشگی‌ای شده که غالباً بدون توجه به مفهوم دقیقش و صرفاً برای پر کردن وزن به کار می‌رود. وفور استفاده‌های بیجا از این کلمه، باعث شده که مردم حساسیت‌شان را در برابر آن از دست بدهند و حتی در مواردی که شاعر تعمد خاصی هم داشته، متوجه آن نشوند.

متفاوت می‌بینیم. اصولاً به طور کلی در شعر انقلاب اسلامی همواره کفه معنی سنگینتر از صورت بوده و این حکم بویژه در مورد مثنویهای علی معلم صادق است. این شاعر شیفته فرهنگ و تاریخ و تفکر اسلامی است و کمتر شعری را بدون گریز به این مفاهیم پایان می‌دهد حتی اگر آن شعر، مرثیه‌ای برای یک عزیز از دست‌رفته باشد. این کاری به‌جاست و باید هم شعر ما در خدمت تفکر و مکتب ما باشد. واقعاً یک نوحه بی‌محتوا و بی‌هدف سر دادن چه سودی برای شنونده دارد جز این که او را برای لحظاتی در غم شاعر شریک می‌کند و تازه در همین حال هم او به حس واقعی شاعر نخواهد رسید چون آن از دست‌رفته، هویت فکری خاصی برای شنونده ندارد. اندوهها و شادیهای بزرگ - که سرودن شعر را ایجاب می‌کنند - بیشتر صبغه فکری و اندیشگی دارند و شاعر وقتی به این مرحله می‌رسد که نگرش فکری و مکتبی به موضوع داشته باشد. بنابراین ما در مورد بزرگان فقط وقتی می‌توانیم به یک حس مشترک و عمیق عاطفی دست یابیم که شاعر نه تنها سوگوار آن افراد بلکه سوگوار ارزشهای نهفته در آنها باشد و این ارزشهای معنوی، دیگران را هم شریک شعر او کند آن هم شریکی فکری و دایمی نه عاطفی و گذرا.

مرثیه‌های علی معلم غالباً چنینند و او در آنها گریزی می‌زند به مفاهیم مکتبی، چنان که در همین مثنوی، موضوع ظهور حضرت امام زمان (عج) دستمایه کار قرار گرفته. به همین علت، این شعر امروز و برای ما قابل استفاده است چون در آن از چیزی سخن رفته که در تاریخ، فرهنگ و عقاید ما ریشه دارد. موضوع مهم‌ترین است که معنی و پیام این شعر - آن‌جا هم که به ظهور امام زمان (عج) پهلوی می‌گیرد - به یک انتظار کشیدن و چشم‌به‌راه بودن صرف خلاصه نمی‌شود. شاعر یک نگرش سطحی و کلیشه‌ای ندارد که همانند بسیار شاعران دیگر از هجران آن وجود شریف بنالد و آرزوی دیدار ایشان را داشته باشد و بس. او این موضوع را با مفاهیم عمیق مذهبی مثل خلیفه بودن انسان بر روی زمین و این اعتقاد که زمین در نهایت به بندگان راستین خداوند خواهد رسید در

می‌آمیزد. به این ترتیب یک مرثیه که می‌توانست یک آه‌وناله صرف باشد، این قدر گسترش یافته و بستری شده برای بیان عقاید شاعر. این کار بدون دارا بودن یک پشتوانه فرهنگی قوی، از شاعری ساخته نیست.

یکی از جلوه‌های زیبایی معنوی این شعر، نظر شاعر درباره پیوستگی یا بهتر بگوییم یگانگی وجودی بزرگان دین است. علی معلم در چند مثنوی دیگر هم قصد ارائه این نگرش را دارد که این بزرگان درواقع جلوه‌هایی از یک حقیقت‌اند که در طول زمان به صورتهای گوناگون ظهور می‌کنند و این سلسله از حضرت آدم^(ع) تا امروز ادامه داشته. این نگرش که در بیان شاعر به صورت تلمیح‌هایی سلسله‌دار به زندگی پیامبران روی نموده زیبایی و طراوتی به شعر بخشیده ولی متأسفانه شاعر در یک شعرش به بیان این تسلسل بسنده نکرده و حداقل در شش مثنوی به اشکالی تقریباً مشابه همین فکر را بازگو کرده است.^۱ این تکرار به هر حال زیبایی این فکر را در آثارش خدشه‌دار کرده.

□

یکی از ابزار مهم و موثر بیانی برای انتقال معانی در شعر علی معلم تلمیح است. او اطلاعات فراوانی از فرهنگ غنی ما دارد و در عین حال به راحتی می‌تواند از این اطلاعات استفاده کند. نحوه استفاده او از ذخایر فرهنگی ما به شکلی است که در بیانش به اشارتی اکتفا می‌کند و در پی تشریح بر نمی‌آید. دیگر این با ماست که با همان یک اشارت او به کنه موضوع پی ببریم. این البته شیوه پسندیده‌ای است چون بنا نیست که شاعر با تفصیل تمام همه حکایات تاریخی یا آیات و احادیث را بازگو کند. بنای شعر بر مفاهیم مشترکی گذاشته شده که در ذهن شاعر و شنونده وجود دارند و صرف یک اشاره برای احضار آن مفاهیم، کافی

۱ - مثنویهای «باور کنیم سکه به نام محمد (ص) است»، «سیه بیوش برادر اسپیده را کشتند»، «تاوان این خون تا قیامت ماند بر ماه»، «به هر که می‌رود بگو بگاہتر بگاہتر»، «ما وارثیم، وارث زنجیر یکدیگر» و «هجرت» از کتاب رجعت سرخ ستاره.

است. اصولاً زیبایی تلمیح نیز در همین است که فشرده و گذرا باشد و گرنه قصه پردازی خواهد شد نه تلمیح. تا این جای قضیه بحثی ندارد اما اگر شاعر به جریانی اشاره کرد که شنونده نسبت به آن آگاهی کافی نداشت چه می‌شود؟ این جا دیگر تلمیح اثرش را از دست می‌دهد و به یک معما بدل می‌شود. پس توجه به سطح فکر و معلومات مخاطبین لازم است.^۱ علی معلم گاه این توجه را دارد و گاه ندارد یعنی گاه آن قدر تلمیحات دور از ذهنی می‌آورد که شعرش را محتاج پاورقی می‌کند. این نقصی است که البته در این مثنوی رخ نداده و از این لحاظ شاید بتوان گفت این شعر در حالت تعادلی به سر می‌برد که کاملاً قابل توصیه است.

□

اما این گرایش شدید به جنبه‌های اندیشگی شعر، خالی از زیان هم نبوده است و اولین ضربه را از این ناحیه، عاطفه شعر خورده. غلظت اصطلاحات و تلمیحات، صمیمیتی را که لازمه یک شعر عاطفی است از آن گرفته و آن را به تصنعی ناخوشایند دچار کرده. چنین به نظر می‌آید که شاعر بیشتر از مقام یک خطیب با ما سخن می‌گوید نه یک دوست همدرد. تنها جایی که شعر رنگ عاطفی خوبی می‌گیرد پاراگراف «ای دوست! ای عزیز! رهایی مبارکت ...» و چند تک‌بیت قبل از آن است که در این جاها نیز متأسفانه این عواطف برای ما عینی و ملموس نشده‌اند.^۲ به طور کلی مثنویهای علی معلم با ابیاتی شگفت و تکان‌دهنده شروع می‌شوند که خواننده را به خوبی با خود می‌کشند اما در اواسط شعر، شاعر وارد معقولات می‌شود و اتفاقاً بیان شعری‌اش افت می‌کند. در

۱- دقت داشته باشید که ما توجه به سطح معلومات مخاطبین را تجویز می‌کنیم نه تسلیم شدن به فهم و پسند آنها را. شاعر وظیفه دارد به هر حال سطح آگاهی شنونده را ارتقا دهد ولی این کار وقتی ممکن است که او متوجه آن سطح باشد و نه بی‌خیال نسبت به آن.

۲- رک به بحث «عینیت و ذهنیت» در جلد دوم روزنه (صفحه ۱۳۰ به بعد).

این جاهاگاه مصرعها کاملاً «نظم» هستند و یا شاعر تکه‌هایی از آیات و احادیث را به صورت «درسته» و بدون برداشتی هنری وارد شعر می‌کند.

□

مثنویهای علی معلم در ساختمان خویش یک نقطه قوت عمده دارند و یک نقطه ضعف عمده. نقطه قوت در تازگی طرح^۱ و محور عمودی شعرهاست. او کمتر مثنوی‌ای را بدون یک روال منطقی می‌سراید و جالب این که عناصر سازنده این استخوان‌بندی کلی، یکنواخت و تکراری نیستند. در هر شعر این شاعر ما با پیرنگ تازه‌ای روبه‌رویم که نشانگر ذهنی خلاق در ساختمان کلی شعر است و نقطه ضعف در این است که غالباً این ساختمان در بخشهایی از مثنوی دیده می‌شود و در قسمت عمده شعر، شاعر بدون نظام صوری محسوسی به ارائه حرفهایش می‌پردازد. با تعبیری دیگر می‌توان گفت شعر علی معلم «نیمه‌ساختمانی - نیمه‌حرفی^۲» است.

این قاعده در مثنوی «باور کنیم سکه به نام محمد است» نیز مصداق یافته یعنی شاعر در پاراگرافهای میانی و آخر شعر دچار نوعی پراکنده‌گویی شده که هرچند مرتبط با موضوع اصلی شعر است اما رعایت دقیق تناسبها و محور عمودی را در آن نمی‌توان یافت.

□

اگر ناچار باشیم همه آنچه را درباره این شعر گفتیم در چند جمله خلاصه کنیم، باید بگوییم «باور کنیم سکه به نام محمد است» شعری است با طرح، موضوع و نگرشی تازه و ابتکاری به نحوی که حتی یک شعر در عوالم مرثیه و یا مفاهیم مربوط به ظهور را مشابه آن نمی‌توان یافت. کار شاعر در حوزه معانی و

۱ - منظور ما از این اصطلاح در این‌جا، پیرنگ اولیه شعر است که جزئیات شعر بر روی آن شکل می‌یابند. (تفصیل بیشتر در بحث شعر «باغ و باد و تیشه» داده شده است.)

۲ - درباره این تعبیرات در بحث شعر «باغ و باد و تیشه» مفصلتر صحبت کرده‌ایم.

پرداخت شعر تحسین برانگیز است اما به همین پیمان، او از آرایش صوری شعرش غافل مانده. این از نخستین شعرهای چاپ شده علی معلم است^۱ و از هر جهت، در برابر شعرهای اخیر این شاعر حکم یک سیاه‌مشق را دارد اما در عین حال بیشتر محاسن و معایب شعر ایشان را - ولو خفیف و اندک - در این مثنوی می‌توان دید.

۱ - تاریخ سرایش این شعر در «رجعت سرخ ستاره» ذکر نشده ولی با توجه به فصل‌بندی کتاب می‌توان دریافت که به هر حال قبل از انقلاب اسلامی سروده شده است.



شعری برای جنگ (۱)

می خواستم
شعری برای جنگ بگویم
دیدم نمی شود
دیگر قلم زبان دلم نیست
گفتم:
باید زمین گذاشت قلمها را
دیگر سلاح سرد سخن کار ساز نیست
باید سلاح تیزتری برداشت
باید برای جنگ
از لوله تفنگ بخوانم
- با واژه فشنگ -

می خواستم
شعری برای جنگ بگویم
شعری برای شهر خودم - دزفول -

۱ - از کتاب «تنفس صبح»، مجموعه شعر قیصر امین پور، چاپ دوم، انتشارات سروش، تهران ۱۳۶۸.

دیدم که لفظ ناخوش موشک را

باید به کار برد

اما

موشک

زیبایی کلام مرا می‌کاست

گفتم که بیت ناقص شعرم

از خانه‌های شهر که بهتر نیست

بگذار شعر من هم

چون خانه‌های خاکی مردم

خُرد و خراب باشد و خون‌آلود

باید که شعر خاکی و خونین گفت

باید که شعر خشم بگویم

شعر فصیح فریاد

- هرچند ناتمام -

گفتم:

در شهر ما

دیوارها دوباره پر از عکس لاله‌هاست

این‌جا

وضعیت خطر گذرا نیست

آژیر قرمز است که می‌نالد

تنها میان ساکت شبها

بر خوابِ ناتمامِ جسدها

خفاشهای وحشی دشمن

حتی ز نور روزنه بیزارند

باید تمام پنجره‌ها را

با پرده‌های کور بپوشانیم
این‌جا
دیوار هم
دیگر پناه پشت کسی نیست
کاین گور دیگری است که استاد است
در انتظارِ شب
دیگر ستارگان را
حتی
هیچ اعتماد نیست
شاید ستاره‌ها
شبگردهای دشمن ما باشند
این‌جا
حتی
از انفجار ماه تعجب نمی‌کنند
این‌جا
تنها ستارگان
از برجهای فاصله می‌بینند
که شب چقدر موقع منفوری است
اما اگر ستاره زبان می‌داشت
چه شعرها که از بدِ شب می‌گفت،
گویا تر از زبانِ منِ گنگ
آری
شب موقع بدی است
هر شب تمام ما
با چشمهای زل‌زده می‌بینیم

عفریتِ مرگ را
کابوسِ آشنایِ شبِ کودکانِ شهر
هر شب لباسِ واقعه می پوشد
این جا
هر شام، خامشانه به خود گفته ایم:
امشب
در خانه های خاکی خواب آلود
جیغِ کدام مادرِ بیدار است
که در گلو نیامده می خشکد؟

این جا
گاهی سرِ بریده مردی را
تنها
باید ز بام دور بیاریم
تا در میان گور بخوابانیم
یا سنگ و خاک و آهن خونین را
وقتی به چنگ و ناخن خود می کنیم،
در زیر خاکِ گل شده می بینیم:
زن روی چرخِ کوچک خیاطی
خاموش مانده است
این جا سپور هر صبح
خاکسترِ عزیزِ کسی را
همراه می برد

این جا برای ماندن
حتی هوا کم است
این جا خبر همیشه فراوان است

اخبار بارهای گِل و سنگ

بر قلبهای کوچک

در گورهای تنگ

اما

من از درونِ سینه خبر دارم

از خانه‌های خونین

از قصهٔ عروسک خون‌آلود

از انفجارِ مغزِ سری کوچک

بر بالشی که مملو رؤیاهاست

- رؤیای کودکانهٔ شیرین -

از آن شب سیاه

آن شب که در غبار

مردی به روی جوی خیابان

خم بود

با چشمهای سرخ و هراسان

دنبال دستِ دیگرِ خود می‌گشت

باور کنید

من با دو چشمِ ماتِ خودم دیدم

که کودکی ز ترسِ خطرِ تند می‌دوید

اما سری نداشت

لختی دگر به روی زمین غلتید

و ساعتی دگر

مردی خمیده‌پشت و شتابان

سر را به ترک بندِ دوچرخه

سوی مزارِ کودکِ خود می‌برد

چیزی درون سینه او کم بود ...

□

اما

این شانه‌های گردگرفته

چه ساده و صبور

وقت وقوع فاجعه می‌لرزند

اینان

هرچند

بشکسته زانوان و کمرهاشان

استاده‌اند فاتح و نستوه

- بی‌هیچ خان و مان -

در گوششان کلام امام است

- فتوای استقامت و ایثار -

بر دوششان درفش قیام است

باری

این حرفهای داغ دلم را

دیوار هم توان شنیدن نداشته است

آیا تو را توان شنیدن هست؟

دیوار!

دیوارِ سرد و سنگی سیّار!

آیا رواست مُرده بمانی

در بندِ آن که زنده بمانی؟

نه!

باید گلوی مادر خود را

از بانگِ رود رود بسوزانیم^۱
تا بانگِ رود رود نخشکیده است
باید سلاح تیزتری برداشت
دیگر سلاح سردِ سخن کار ساز نیست

دزفول - اسفند ۵۹

جنگ تحمیلی، پدیده‌ای بود که سالها اذهان شاعران را به خود مشغول داشت و مخصوصاً شاعران انقلاب بنا بر مسؤولیت مکتبی‌ای که حس می‌کردند، بیشترین شعرهایشان را در این باره سرودند. این اقبال خوب، دو عامل اصلی داشت: یکی نفس جنگ و توابع آن که طبعاً برای هر انسان صاحب‌دردی برانگیزاننده و قابل تأمل است و دیگر، وجه مکتبی قضیه که باعث می‌شد این شاعران، جنگ تحمیلی را یک درگیری صرف سیاسی یا منطقه‌ای ندانند بلکه یک موضع‌گیری فکری در برابر آن داشته باشند. جنگ در دیدگاه این شاعران، جلوه‌ای از رویارویی دایمی حق و باطل دانسته می‌شد و این طرز تلقی، دل‌بستگی شاعران انقلاب را به آن بیشتر کرد.

در یک تقسیم‌بندی کلی، می‌توان شاعران این دهه را بنا بر نسبتی که با جنگ تحمیلی یافتند سه گروه دانست:

۱- عده‌ای که دل‌بستگی خاصی به مفاهیم ارزشی انقلاب اسلامی نداشتند و به جنگ هم با یک بینش مکتبی نمی‌نگریستند - یا حتی گاهی با بینشی ضد مکتبی می‌نگریستند - این شاعران فقط سعی کردند واقعیت‌های تلخ جنگ را به صورتی عینی و جزئی انعکاس دهند و البته کاری هم به علل و نتایج جنگ نداشته باشند. آنها به طرز زیرکانه‌ای از پاسخگویی به این پرسش‌ها که جنگ چرا

۱ - «رود» یعنی فرزندان، در بعضی از نواحی جنوب، مادران در مرگ فرزندان‌شان «رود» می‌گویند.

رخ داد؛ به وسیله چه کسانی رخ داد؛ مسئولیت این فجایع به دوش چه کسی است و مسئولیت ما در قبال این پدیده چیست شانه خالی کردند و حتی همان واقعیتهای را هم گاه وارونه جلوه دادند. شاید اینان بگویند «ما همانند آینه، هر آنچه را دیده‌ایم منعکس کرده‌ایم و وظیفه شاعر همین است و بس» اما باید توجه داشته باشیم که کار شعر تنها انعکاس واقعیتهای ظاهری نیست. این آینه باید به زوایای پنهان و دور از دید همه مردم هم افکنده شود و علاوه بر این، تفکر شاعر را هم به عنوان بخشی از واقعیتهای جهان منعکس سازد. این گروه حتی اگر در همان آینه بودن صادق هم باشند - که غالباً نیستند - فقط بخشی از وظیفه‌شان را انجام داده‌اند.

۲- در مقابل دسته اول، گروهی از شاعران، تعهد مکتبی کافی را داشتند و نگرش آنها نیز صادقانه بود اما از بیان عینی و جزئی وقایع عاجز بودند و فقط می‌توانستند به موضعگیریهایی کلی و شعاری بپردازند. آنان نتوانستند آنچه را رزمندگان و مردم طی این سالها تحمل کردند طوری ترسیم کنند که خواننده ناآشنا با جنگ تحمیلی را با حقایق آن آشنا کند. آنها یا از جزئیات آنچه هر روز رخ می‌داد اطلاع نداشتند و یا به شرح شاعرانه آنها قادر نبودند. در شعر این گروه - مثلاً - به جای این که صحنه شهادت یک رزمنده به طرز شاعرانه و تأثیربرانگیزی توصیف شود، به یک ستایش کلی از مقام شهید پرداخته می‌شد و گاه این کلیت به حدی بود که با کسانی غیر از شهدا نیز می‌توانست ارتباط یابد.

شهیدان با خدا میثاق بستند
حصار خودپرستی را شکستند
چه خوش با بال خون پرواز کردند
سرود عشق را، آواز کردند
حصار تیغ را با خون شکستند
به بام عاشقی گلگون نشستند

ردای بشعله را بر سر کشیدند

به بزم عاشقان ساغر کشیدند^۱

ملاحظه می‌کنید که در این جا از عینیت خبری نیست. فقط ذهنیات شاعر با لحنی شعاری بیان شده‌اند.

۳- گروه سوم، در واقع تلفیقی داشتند از واقعیات بیرونی و ذهنیات درونی. آنان می‌دانستند که روایتگری صرف بدون این که در راستای ذهنیات شاعر باشد کاری است بی‌خاصیت - یا لااقل کم‌خاصیت - و بیان ذهنیات بدون این که مصداق عینی آنها را به طرز هنرمندانه‌ای به نمایش گذاشته باشیم هم چندان تأثیری بر عواطف نخواهد داشت. بنابراین در شعر این گروه هم نگرش جزئی و عینی به جنگ تحمیلی دیده می‌شود و هم تلاشی برای القاء یک فکر.

□

قیصر امین‌پور در شعر معروف «شعری برای جنگ» این راه سوم را انتخاب کرده است. او یک شهر زیر بمباران را توصیف کرده اما در کنار این توصیف، از خود نیز موضع نشان داده و یک تماشاگر صرف نبوده (هرچندگاه در بیان این موضع به ورطه شعارگویی در غلتیده):

اینان / هرچند / بشکسته زانوان و کمرهاشان / استاده‌اند فاتح
و نستوه / - بی‌هیچ خان و مان - / در گوششان کلام امام است /
- فتوای استقامت و ایثار - / بر دوششان درفش قیام است

□

اما یک جنبه دیگر قوت شعر در عناصر معنوی آن، چندبُعدی بودنش است یعنی شاعر در یک شعر به چند زمینه موضوعی مختلف اشاره کرده و این البته از ویژگیهای جنگ تحمیلی بود که موضوعات بسیاری را در خود داشت به طوری

۱ - شعر شهادت، واحد روابط عمومی و بین‌الملل بنیاد شهید انقلاب اسلامی، چاپ اول، اداره کل

انتشارات و تبلیغات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۶۷، صفحه ۱۸.

که شاعران جنگ، مشکل کم‌مضمونی و تک‌محوری شدن عواطف را نداشتند. به عبارت دیگر دامنه جنگ از لحاظ تنوع زمینه‌های عاطفی آن به حدی گسترده بود که می‌شد چندین شاعر از آن بگویند و حرفشان تکرار همدیگر نباشد. شجاعت‌های رزمندگان در صحنه جنگ؛ مظلومیت مردم مناطق جنگ‌زده؛ سرگذشت شهیدان و خانواده‌های آنان؛ سرگذشت جانبازان، مفقودین و اسرا؛ ایثار و پایداری مردم پشت جبهه؛ رابطه جنگ و ولایت؛ دخالت دشمنان خارجی؛ توطئه‌های عوامل داخلی؛ جنایتهای دشمن؛ ترس و زبونی دشمن و ... همه و همه می‌توانستند موضوعاتی باشند برای سرودن شعر و به این ترتیب، شاعران با یک زمینه عاطفی بسیار غنی روبه‌رو بودند.

قیصر امین‌پور به‌خوبی از این تنوع موضوعات در این شعر و دیگر شعرهایش بهره گرفته و مثلاً می‌بینیم که او در همین شعر، حداقل به این جوانب اشاره دارد: حالت عاطفی یک هنرمند در برابر جنگ، وضعیت یک شهر در زیر بمباران دشمن، شهادت مردم بیدفاع، پایداری مردم در برابر دشمن و مسؤولیت یک انسان در این وضعیت. همین باعث شده که شعر علیرغم طولانی‌بودنش آزاردهنده نباشد و به یکنواختی نگراید.

□

اما شاعر در کنار موضع‌گیریهای فکری، از رویکردی عاطفی نیز غافل نبوده و سعی کرده با انتخاب و ترسیم صحنه‌های دردناک، بر عواطف شنونده نیز تأثیر بگذارد:

باور کنید / من با دو چشم مات خودم دیدم / که کودکی ز ترس
خطر تند می‌دوید / اما سری نداشت / لختی دگر به روی زمین
غلتید / و ساعتی دگر / مردی خمیده‌پشت و شتابان / سر را به
ترک‌بند دوچرخه / سوی مزار کودک خود می‌برد / چیزی
درون سینه او کم بود ...

ترسیم عینی لحظات دردناک برای عاطفی کردن فضای شعر عملی است

مؤثر و در این شعر هم خوب به کار رفته اما همین، گاهی شاعر را از توجه به دیگر جوانب شعر باز می‌دارد. به طور کلی هرگاه شاعری به یک تکنیک سهل الوصول و مؤثر در یکی از عناصر شعرش دست می‌یابد، این خطر وجود دارد که زیبایی و قوت ناشی از همان تکنیک، او را از تلاش بیشتر باز دارد و نوعی اطمینان کاذب به او بدهد. در «شعری برای جنگ» هم کمابیش چنین شده و شاعر که تقریباً با این پتانسیل عاطفی اقناع شده، چندان در پی دیگر تکنیکهای شعری نرفته. از همین روی بیان شاعر در این قسمتها نسبتاً ساده و معمولی است و شعر اگر کششی هم دارد از تأثرانگیزی خود واقعه دارد. به هر حال آنچه انکار نمی‌توان کرد، وجود عاطفه‌ای قوی و بشری در این شعر است - از هر رهگذری که ایجاد شده باشد - و آن هم ناشی از این است که شاعر از واقعه‌ای دور و ناآشنا نگفته. از آنچه گفته که خود در شهر خودش دیده و حس کرده.

□

«شعری برای جنگ» شعری است نیمایی و هر چند پیشنهادات نیمایوشیج درباره شیوه مصرع‌بندی و قافیه‌بندی دقیقاً در آن رعایت نشده‌اند، مصرع‌بندی شعر آن قدر به اسلوب نیما نزدیک است که نمی‌توان از این گروه جدایش کرد^۱. وزن این شعر از زنجیره معروف «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات مفاعیل فاعلات ...» گرفته شده و شاعر مطابق قاعده نیما همه مصرعها را از اول زنجیره شروع کرده بنابراین وزن تا آخر شعر حفظ شده و به زنجیره دیگری از همان خانواده نرفته. اما اختلاف کوچکی که بین مصرع‌بندی این شعر و ضابطه نیمایوشیج وجود دارد در مصرعهای وسط سطر است که طبق آن ضابطه باید ادامه وزنی مصرع بالایی باشند ولی در این شعر مستقلند و خود از آغاز زنجیره شروع

۱ - در صورت لزوم به تفصیل بیشتر درباره مشخصات موسیقی شعر نیمایی می‌توانید به کتاب «بدعته‌ها و بدایع نیمایوشیج» از مرحوم مهدی اخوان ثالث مراجعه کنید. البته در جلد دوم روزنه نیز خلاصه‌ای از آن مطالب گفته شده است.

شده‌اند. ببینید:

این‌جا سپور هر صبح

مفعول فاعلاتن

خاکستر عزیز کسی را

مفعول فاعلات مفاعی

همراه می‌برد

مفعول فاعلا

در حالی که طبق آن ضابطه، چون هر سه مصرع با «مفعول» شروع شده‌اند و از آغاز زنجیره هستند باید به اول سطر بروند:

این‌جا سپور هر صبح

خاکستر عزیز کسی را

همراه می‌برد

البته این اختلاف را نمی‌توان یک اشتباه خواند چون شاعر با انتخاب این شیوه واحد در کل شعر نشان داده که با قواعد نیمایوشیج آشناست و نوعی تعمد در کارش نهفته است.^۱ بنابراین ما این را یک «ویژگی» می‌دانیم نه یک «خطا» مخصوصاً از این روی که اگر به جای موسیقی، به معنی کلام و ارتباط جملات نظر داشته باشیم این شیوه را می‌پذیریم. در واقع نیمایوشیج همواره وزن را ملاک مصرع‌بندی دانسته نه نقش معنایی جملات و ارتباط اجزای جمله با هم را. ولی قیصر امین‌پور و بعضی دیگران با حفظ سلامت وزنی تک‌تک مصرع‌ها، سعی کرده‌اند محل هر مصرع را در سطر، به تناسب معنی آن انتخاب کنند بنابراین مصرعی را که ادامه معنایی مصرع قبل است علی‌رغم استقلال وزنی آن در وسط

۱ - توجه داشته باشیم که این کار لطمه چندان‌ی به موسیقی شعر نمی‌زند. لطمه اصلی آن‌گاه وارد می‌شود که شاعر مصرع وسط سطر را به آغاز برده و وزن شعر را دگرگون کرده باشد و یا چند مصرع مستقل را در یک سطر نوشته باشد.

سطر می‌آورند.

از این مورد جزئی اختلاف که بگذریم، به یک تباین دیگر می‌رسیم و آن قافیه است. نیما رعایت قافیه را برای شعر نیمایی لازم می‌دانست و مقید بود که به نحوی مصرعهای آخر پاراگرافها را بی قافیه نگذارد چنانچه در شعر «مہتاب» یا «کار شب‌پا» می‌بینیم اما دیگران غالباً خود را مقید به این قاعده ندانستند^۱ مثلاً در این شعر قصیر، فقط چند مرتبه کاربرد کمرنگ قافیه را می‌بینیم به نحوی که می‌توان گفت او نسبت به این عامل موسیقایی تقریباً بی تفاوت بوده. از انواع دیگر موسیقی (موسیقی داخلی و موسیقی معنوی) البته مواردی را می‌توان در این شعر نشان داد مثل ایهام کلمه «بیت» و تناسب آن با «خانه» در «گفتم که بیت ناقص شعرم / از خانه‌های شهر که بهتر نیست» و هم چنین ایهام کلمه «رود» و تناسب آن با «نخشکیده است» در «تا بانگ رود رود نخشکیده است» و نیز تناسب لفظی بین کلمات در مصرعهای «دیگر قلم زبان دلم نیست»، «دیگر سلاح سرد سخن کار ساز نیست»، «بگذار شعر من هم / چون خانه‌های خاکی مردم / خُرد و خراب باشد و خون آلود»، «خفاشهای وحشی دشمن / حتی ز نور روزنه بیزارند»، «باید زبام دور بیاریم / تا در میان گور بخوابانیم» و «مردی به روی جوی خیابان خم بود» که اینها فقر موسیقی کناری را تا حدودی پوشانده‌اند.

□

گفتیم که شاعر در این شعرش توجه چندانی به صورت و تکنیکهای صوری ندارد. در واقع، «شعری برای جنگ» اثری محتوایی است و شاعر در عناصر صوری یعنی موسیقی، خیال و زبان، به رعایت یک حداقل لازم بسنده کرده و در

۱- اگر ما سیری در تحول شعر نواز زمان نیمایوشیج تاکنون داشته باشیم به‌خوبی کمرنگ شدن تدریجی نقش موسیقی را می‌بینیم به طوری که در طول زمان از بار موسیقایی شعر کاسته شده و به عناصر دیگر - مخصوصاً خیال - افزوده شده.

پی ایجاد تمایز خاصی در آنها نبوده^۱. مثلاً در زبان این شعر نه نقص خاصی می‌توان یافت و نه چیزی که بتوان آن را «رستاخیز کلمات»^۲ نامید در حالی که شعر فارسی - چه بخواهیم و چه نخواهیم - با سخنوری عجین شده و آرایشهای زبانی همواره بخشی از هنر نماییهای شاعران بوده‌اند. از شاعران معاصر هم چند تنی به ظرایف و دقایق زبان توجه کرده‌اند ولی کم‌کم به عللی توجه شاعران به زبان کم شده تا حدی که گاه فقط نقش ابزاری را پیدا می‌کند بدون هیچ جلوه هنری (همانند یک بیل که فقط به درد کندن زمین می‌خورد و هیچ‌کس انتظار «زیبا بودن» را از آن ندارد). به هر حال آنچه در زبان این شعر به عنوان نقطه تمایز جلب نظر می‌کند این چند مورد است: ترکیب «شعر فصیح فریاد»؛ کاربرد کلمه «استاده» به جای «ایستاده» در «استاده‌اند فاتح و نستوه»؛ تغییر محل اجزای جمله در «یا سنگ و خاک و آهن خونین را / وقتی به چنگ و ناخن خود می‌کنیم»؛ استفاده از قید «شتابان» به جای صفت در کنار «خمیده‌پشت» که استمرار خاصی به شتابان بودن بخشیده و بعضی موارد جزئی دیگر که به هر حال برای یک شعر هفت‌صفحه‌ای کم است.

□

خیال هم در این شعر وضعی همانند زبان دارد یعنی از آفتهایی که گاهی به جان شعر امروزیان می‌افتند برکنار است و نمی‌توان معایبی چون «قدیمی بودن عناصر خیال» یا «تراحم تصاویر» یا «انتزاعی بودن بیش از حد تصویرها» را - که در شعر دیگر شاعران امروز بسیار دیده می‌شوند - در آن یافت^۳. اما باید بپذیریم که

۱ - البته توجه داریم که این شعر در سال ۱۳۵۹ سروده شده و در آن سالها، هنوز شعر انقلاب

اسلامی به جریانی تکنیکی و با هویت هنری خاصی تبدیل نشده بود.

۲ - تعبیری است از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر.

۳ - و این از هوشیاری و صداقت شاعر خبر می‌دهد که با وجود فقر نسبی خیال، به همین تصاویر

اندک اکتفا کرده و نخواسته شعرش را به طرق کاذبی - مثل تصویرسازی جدول ضربی - پر تصویر کند.

«شعری برای جنگ» یک شعر «حرفی» است نه «تصویری» و شاعر غالباً جای خیال را با حرف زدنی عاطفی پُر کرده^۱. البته اگر ما هرگونه کاربرد کلام را که خارج از منطق عادی آن باشد خیال بنامیم، شاید نتوانیم این شعر را از لحاظ خیال فقیر تلقی کنیم چون به این ترتیب، صرف ساختن ترکیبی چون «سلاح سرد سخن» یا «عفریت مرگ» هم یک تصویرسازی خواهد بود. به عبارت دیگر، گاه از رهگذر زبان می‌توان به خیال دست یافت و این چیزی است پرسابقه در شعر ما که در این اثر هم دیده می‌شود. ما در این بحثی نداریم. بحث در این جاست که این‌گونه تصویرها که از یک کشف شاعرانه نشأت نگرفته‌اند آیا ارزش خاصی دارند و آیا توانسته‌اند در این شعر نقش هنری‌ای داشته باشند یا خیر؟ واقعیت امر این است که به هیچ‌وجه نمی‌توان از آن تصاویر آن حظ هنری‌ای را برد که از این پاره شعر می‌بریم یعنی تنها قسمتی از شعر که یک تصویرسازی تازه و زیبا دارد:

دیگر ستارگان را / حتی / هیچ اعتماد نیست / شاید ستاره‌ها /
 شبگردهای دشمن ما باشند / این‌جا / حتی / از انفجار ماه
 تعجب نمی‌کنند / این‌جا / تنها ستارگان / از برجهای فاصله
 می‌بینند / که شب چقدر موقع منفوری است / اما اگر ستاره
 زبان می‌داشت / چه شعرها که از بد شب می‌گفت، / گویاتر از
 زبان من گنگ

□

اما «شعری برای جنگ» علیرغم برهنگی‌اش از آرایشهای ظاهری کلام از ترکیب و ساخت خوبی برخوردار است. ما از آغاز تا به پایان، یک روال منطقی - و در عین حال ابتکاری - را در آن می‌بینیم یعنی شاعر بخشهای مختلف شعر را که هریک زمینه عاطفی خاصی دارند به طرز هوشیارانه‌ای کنار هم چیده به نحوی

۱ - قبلاً هم به این نکته که عاطفه شعر مجال توجه به عناصر صوری را گرفته، اشاره شد.

که نه پراکنده‌گویی در آن می‌بینیم و نه تکرار. شعر با یک مقدمه‌چینی خوب - بیان تصمیم شاعر برای شعر سرودن - شروع می‌شود و این پیش درآمد در عین این که ما را برای حرفهای اصلی شاعر آماده می‌کند، صمیمیت خاصی به شعر می‌بخشد و ما را متقاعد می‌کند که آنچه شاعر می‌گوید واقعاً حرف دلش است. او بعداً با یک گریز خوب به شهر خودش و وضع مردم آن می‌پردازد اما توجه دارد که نباید از همین حالا همه حرفهای عاطفی‌اش را خرج کند؛ شنونده را کم‌کم به یک فضای هولناک می‌برد، از سرهای بریده و تنهای زیر آوار مانده و مغزهای پریشان‌شده مردم می‌گوید و ناگهان آنچه را تاکنون در پرده گفته عیان می‌کند. اوج عاطفی شعر همین جاست و حالا باید شنونده که به اندازه کافی متأثر شده، به سوی نتیجه دلخواه هدایت شود: «اما / این شانه‌های گرد گرفته / چه ساده و صبور / وقت وقوع فاجعه می‌لرزند ...» از این جا بیان شکوه و عظمت پس از اندوه آغاز می‌شود و تا آخر شعر که به جمله «دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست» می‌رسد، ادامه می‌یابد. این عبارت که یادآور آغاز شعر است به یاد ما می‌آورد که شعر از کجا شروع شده و تا حدی کمک می‌کند به ثبت شعر در ذهن ما.

البته با وجود این همه دقت و ظرافت، «شعری برای جنگ» از بی‌تناسبی‌هایی در ساختمانش خالی نیست مثلاً شاعر در جایی به ستارگان هویت منفی بخشیده (شاید ستاره‌ها / شبگردهای دشمن ما باشند) و بلافاصله در پاراگراف بعدی آنها را همدرد خودش می‌داند (اما اگر ستاره زبان می‌داشت / چه شعرها که از بد شب می‌گفت). هم‌چنان به نظر می‌آید که شاعر در آغاز شعر به تفصیلی بیش از حد گرویده به طوری که گاه توضیح واضحات داده و یا رعایت اختصار را در جملات نکرده:

می‌خواستم / شعری برای جنگ بگویم / شعری برای شهر
خودم - دزفول - / دیدم که لفظ ناخوش موشک را / باید به کار
برد / اما / موشک / زیبایی کلام مرا می‌کاست / گفتم که بیت

ناقص شعرم / از خانه‌های شهر که کمتر نیست / بگذار شعر
 من هم / چون خانه‌های خاکی مردم / خرد و خراب باشد و
 خاک‌آلود / باید که شعر خاکی و خونین گفت / باید که شعر
 خشم بگویم / شعر فصیح فریاد / - هرچند ناتمام -
 و برعکس در اواخر، مثل این که شاعر بی‌حوصله شده باشد سر و ته شعر را
 خیلی زود جمع کرده و مخصوصاً در این قسمت تغییر موضوعی سریع و خام
 دارد:

باری / این حرفهای داغ دلم را / دیوار هم توان شنیدن نداشته
 است / آیا تو را توان شنیدن هست؟ / دیوار! / دیوارِ سرد و
 سنگی و سیار! / آیا رواست مرده بمانی / در بندِ آن که زنده
 بمانی؟

با این همه، شعر از تنوع و ابتکار خاصی در محور عمودی برخوردار است و
 شاید همین سبب می‌شود با وجود طولانی بودنش ملال‌آور نباشد در حالی که
 گاه یک غزل کوتاه به خاطر تکرار موضوع و یکنواختی ابیاتش خواننده را اذیت
 می‌کند.

به هر حال، «شعری برای جنگ» اثری است با درونمایه‌ای خوب، عاطفه‌ای
 قوی و ساختمانی نسبتاً هماهنگ اما دچار فقری نسبی در موسیقی، زبان و
 خیال. شاید برای امروز که این شاعر و دیگر شاعران انقلاب اسلامی تسلط
 بیشتری بر تکنیک شعر دارند، چنین شعری صددرصد قابل قبول نباشد اما
 برای سال ۱۳۵۹ که هنوز شعر انقلاب اسلامی هویت مشخصی نداشت و بیشتر
 چهره‌های شناخته‌شده آن در کار تجربه‌هایی ابتدایی بودند، این شعر یک حادثه
 به شمار می‌رفت.^۱

۱ - این شعر و نسخه دوم آن یعنی «شعری برای جنگ (۲)»، تا سالها جزو معروفترین شعرهای
 جنگ تحمیلی بودند. (آن دومی نیز در کتاب «تنفس صبح» چاپ شده است)



□ سیمین بهبهانی

به مدافعان دلیر «خونین شهر»
و همه شهرهای خونین وطنم

بنویس! بنویس! بنویس!

بنویس! بنویس! بنویس! اسطوره پایداری
تاریخ، ای فصل روشن! زین روزگاران تاری
بنویس: ایثار جان بود غوغای پیر و جوان بود
فرزند و زن، خانمان بود، از بیش و کم، هرچه داری
بنویس: پرتاب سنگی، حتی ز طفلی به بازی
بنویس: زخم کلنگی، حتی ز پیری به یاری
بنویس: قنداق نوزاد، بر ریسمان تاب می خورد
با روز، با هفته، با ماه، بر بام بی انتظاری
بنویس کز تن جدا بود، آن ترد، آن شاخه عاج
با دستبندش طلایی، با ناخنانش نگاری
بنویس کان جا عروسک؛ چون صاحبش غرق خون بود
این، چشمهایش پر از خاک، آن شیشه‌هایش غباری

۱ - از کتاب «خطی ز سرعت و از آتش»، مجموعه شعر سیمین بهبهانی، چاپ اول، انتشارات
کتابفروشی زوار، تهران ۱۳۶۰.

بنویس کان جا کبوتر؛ پرواز را خوش نمی داشت
 از بس که در اوج می تاخت، رویینه باز شکاری
 بنویس کان گریه در چشم؛ اندوه و وحشت به هم داشت
 بیزار از جفتجویی، بی بهره از پخته خواری
 نستوه، نستوه، مردا! این شیردل، این تکاور
 بشکوه، بشکوه، مرگا! این از وطن پاسداری
 بنویس از آنان که گفتند: - یا مرگ، یا سرفرازی
 مردانه تا مرگ رفتند، بنویس! بنویس! آری ...

آبان ماه ۵۹

بیشتر گفتیم که با عوض شدن شیوه ارائه و کاربرد شعر در عصر حاضر، فقط چند قالب از قالبهای شعر کهن توانستند به حیات خود ادامه دهند و بقیه به علل گوناگونی به تدریج کنار گذاشته شدند. آنهایی هم که باقی ماندند در واقع خود را با این شرایط وفق دادند و گاه در صورت یا محتوا دچار تحولهایی نیز شدند. قالب غزل هم از این دگرگونیها بی نصیب نماند و از جهات بسیاری با نیازهای امروز هماهنگ شد. هر چند نمی توان مدعی شد که غزلهای این روزگار در حد غزل حافظ و مولانا و بیدل هستند، می توان حداقل این را پذیرفت که غزل، امروز هم از پرکاربردترین قالبها بوده و بعضی از شعرهای موفق این روزگار در این قالب سروده شده اند. در این میان نقش سیمین بهبهانی در بخشیدن روح دیگری به غزل انکارناپذیر است بدون این که مثل بعضیها بخواهیم در میزان این سهم غلو کنیم و چنین بپنداریم که ایشان خط دهنده همه تحولات در این قالب بوده. او در همه عناصر غزل دست برده و - خوب یا بد - سبک خاصی ایجاد کرده که شعرش را از بقیه متمایز می کند. همین جا بد نیست بر این هم تأکید کنیم که سبک یک ویژگی است نه یک برتری مطلق و نباید انتظار داشت که یک شاعر قوی حتماً صاحب سبکی خاص باشد. مهم این است که شاعر در شعرش

«خودش» باشد و به دام تقلید از این و آن نیفتاده باشد. حالا این «خود» ممکن است متمایز از دیگران باشد و یا نباشد. شاعری که سلیقه‌ای متناسب با شعر رایج در روزگار خودش داشته باشد لاجرم شعر خودش هم از لحاظ صورت و معنی چندان متفاوت با شعرهای رایج آن دوره نخواهد بود اما این بی‌سبکی نشانه ضعف نیست، نشانه همنوایی با سلیقه رایج آن روزگار است. برعکس، شاعری که پسندی ویژه و مخصوص به خود دارد لاجرم صاحب سبکی خاص هم خواهد بود در حالی که ممکن است او در آن سبک خاص چندان هم قوی ظاهر نشده باشد^۱.

به هر حال سیمین بهبهانی شاعری صاحب سبک است و ما بدون این که مزیت فراوانی به خاطر این ویژگی به شعرش قائل شویم، بحثی می‌کنیم در شعر «بنویس! بنویس! بنویس» که بیشتر ویژگیهای سبکی این شاعر را در خود دارد. نخستین مشخصه‌ای که در این شعر جلب نظر می‌کند، وزن خاص آن است یعنی «مستفعِلن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن». شاید امروز که غزل‌های بسیاری به این گونه اوزان سروده می‌شوند، سرودن غزل در چنین وزنی غریب نباشد اما در دوره‌ای که سیمین بهبهانی این شعر و دیگر شعرهای این کتاب را سروده این کار یک بدعت به شمار می‌آمده است چون وزنهای رایج در غزل چند وزن ملایم و گوشنواز بوده‌اند.

ما در شعر فارسی وزنهایی سنگین و آرام داریم که موسیقی در آنها بسیار بارز نیست و حتی گاه به سادگی نمی‌توان حس کرد که با وزنی در کلام مواجهیم. این وزن‌ها در دوره‌هایی که موسیقی نقش بیشتری در شعر داشته چندان رایج نبوده و بیشتر جنبه تفننی داشته‌اند. اما در شعر امروز، شاعرانی این وزن‌ها را

۱. مثلاً در یک تحلیل سبک‌شناسانه، خواهیم دید که مرحوم سلمان هراتی دارای سبک مشخصی نیست و شعرش با شعر محمدرضا عبدالملکیان یا قیصر امین‌پور قابل اشتباه است و احمد عزیزی در مقابل شاعری صاحب سبک به شمار می‌آید اما با این همه، سلمان را از عزیزی قویتر می‌بینیم.

آزموده و حتی گاه در اولویت قرارشان داده‌اند از جمله سیمین بهبهانی که به غزل سرودن در وزنهای غریب و سنگین معروف است و این، جزو عناصر سبکی شعرش شده^۱. به هر حال باید این نوآوری را پذیرفت چون واقعاً به نظر می‌رسد برای شعرهایی که صلابت یا حزن خاصی دارند، این وزنها مناسب‌ترند.

□

و مشخصه دیگر این شعر، تلفیق بین زبان امروز مردم و زبان کهن فارسی است. او با جسارت خاصی مرز موهوم بین واژگان شاعرانه و واژگان غیرشعری را شکسته و برای همه واژگان جواز ورود به شعرش را داده است. اگر این چنین نبود واقعاً کار او برای هماهنگ ساختن قالب غزل با این موضوع، سخت می‌شد. از طرف دیگر شاعر در استفاده از کلماتی چون زین (از این)، ز (از)، کز (که از) و کان (که آن) هم بی‌پروا بوده و در بند آن نشده که از کاربرد نه‌چندان خوشایند این کلمات پرهیز کند. ما در این که باستانگرایی به عنوان یک تکنیک می‌تواند مورد نظر شاعری باشد بحثی نداریم. بحث در این است که باستانگرایی اگر بخواهد مؤثر واقع شود باید در واژگانی که به دلیل اهمیت معنایی نیاز به تشخیص دارند رخ دهد نه در هر جا که شاعر به تنگنای وزن و قافیه دچار بود.

و چیز دیگری که شناور بودن بین زبان امروز و دیروز در این شعر را نشان می‌دهد، توجه شدید شاعر به «سخنوری» است. منظور ما از این اصطلاح، تسلط زیاد بر زبان و توجه به قابلیت‌های زبان برای انتقال مفاهیم به بهترین شیوه است (نظیر آنچه در سعدی یا انوری از قدما و ایرج‌میرزا و مهدی اخوان ثالث از معاصرین می‌بینیم). سخنوری در شعر یک مزیت آشکار است و شاعری که نتواند ذهنیاتش را با بیانی مناسب و قوی به دیگران منتقل کند عملاً شعر برجسته‌ای نسروده است. اما همین مزیت، گاه آفتی را نیز به دنبال دارد و آن،

۱ - علاقه‌مندان می‌توانند نظریات خود شاعر درباره این ویژگی را از کتاب زیر جویا شوند: گزینۀ

اشعار سیمین بهبهانی، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران ۱۳۶۷.

غفلت از دیگر عناصر شعری - مخصوصاً خیال - است. شاعری که فریفته «زبان آوری» خود می‌شود، گاه فراموش می‌کند که چیزهایی مهم‌تر از زبان هم هستند که زبان برای بیان آنها به وجود آمده و بدین ترتیب در دام لفظ می‌افتد.^۱

باری از مشخصه‌های زبانی و موسیقایی‌ای که در این شعر مورد استفاده بوده‌اند اینها را می‌توان نام برد: تکرار، تضاد، قرینه‌سازی، مراعات‌النظیر، موسیقی داخلی و قافیه داخلی.^۲ این هم مثالهایی برای اینها:

تکرار کلمه «بنویس» و تضاد بین «روشن» و «تار»:

بنویس! بنویس! بنویس: اسطوره پایداری

تاریخ، ای فصل روشن! زین روزگاران تاری

قرینه‌سازی:

بنویس: پرتاب سنگی، حتی ز طفلی به بازی

بنویس: زخم کلنگی، حتی ز پیری به یاری

مراعات‌النظیر:

بنویس: قنداق نوزاد بر ریسمان تاب می‌خورد

با روز، با هفته، با ماه، بر بام بی‌انتظاری

موسیقی داخلی:

نستوه، نستوه، مردا! این شیردل، این تکاور

بشکوه، بشکوه، مرگا! این از وطن پاسداری

۱ - ما در واقع این را پذیرفته‌ایم که خیال و عناصر معنوی در مراتب متعالی‌تری نسبت به زبان و موسیقی قرار دارند. متأسفانه فرصت بحث در این مقوله را این‌جا نداریم.

۲ - گاه وزن شعر طوری است که هر مصرع را می‌توان به دو قسمت مساوی تقسیم کرد. بعضی شاعران از این قابلیت استفاده کرده و در آخر این قسمتهای کوچک (نیم مصرع‌ها) نیز قافیه آورده‌اند. منظور ما از قافیه داخلی چنین قافیه‌ای است.

قافیه داخلی:

بنویس: ایثار جان بود، غوغای پیر و جوان بود
 فرزندی و زن، خانمان بود، از بیش و کم، هرچه داری
 و یک تکنیک زبانی دیگر در این شعر - که از بدعتهای نیمایوشیج است -
 وصل ضمیر به موصوف در ترکیبهای وصفی است: «با دستبندش طلایی، با
 ناخنانش نگاری» به جای «با دستبند طلایی اش، با ناخنهای نگاری اش».
 می بینید که شاعر از قدیمی ترین شگردهای زبانی تا امروزی ترین آنها استفاده
 کرده و این قابل ستایش است. البته این را هم فراموش نکنیم که علی رغم همه
 این تلاش زبانی، در چند جا هم زبان شعر بشدت نازل و عادی شده:
 بنویس کان جا عروسک چون صاحبش غرق خون بود
 بنویس کان گربه در چشم، اندوه و وحشت به هم داشت
 بیزار از جفتجویی، بی بهره از پخته خواری

□

اما زبان این شعر عرصه را بر خیال تنگ کرده یا شاید بتوان گفت فقر تخیل،
 شاعر را به رویکرد شدید زبانی واداشته. به هر حال در عمل این شعر فاقد هرگونه
 تصویر درخشانی است و اگر خیالی کمرنگ هم به چشم می خورد بیشتر از
 رهگذر کارکردهای خاص زبان است و ارتباط زیادی به کشف شاعرانه ندارد.^۱
 گویی کار شاعر فقط عکس گرفتن از صحنه ها بوده و می دانید که در یک عکاسی
 ساده، نمی توان از واقعیت ملموس فراتر رفت:

بنویس: قنداق نوزاد بر ریسمان تاب می خورد
 با روز، با هفته، با ماه، بر بام بی انتظاری
 علت فقر خیال این شعر را علاوه بر رویکرد زبانی شاعر، باید در شگفتی

۱ - مثلاً ترکیب «فصل روشن» یا «رویینه باز شکاری» یا «بام بی انتظاری» یا استعاره «شاخه عاج» برای

واقعهای که او پیش رو داشته هم جستجو کرد. شاعر آن قدر با صحنه‌های شکوهمند و تأثیربرانگیزی روبه‌رو بوده که لازم ندانسته آنها را با اغراق و دیگر صور خیال، بزرگ کند. اما از خیال که می‌گذریم، متأسفانه در حوزه معانی شعر نیز شاعر یک روایتگر بوده و بس. در مواردی هم که او از سطح گزارش‌دهی در گذشته و به تحلیلها و ارزیابیهای شاعرانه پرداخته، سخت به دام شعاردهی و کلی‌گویی افتاده:

نستوه، نستوه، مردا! این شیردل، این تکاور

بشکوه، بشکوه، مرگا! این از وطن پاسداری

این بدان علت است که شاعر یک بازتاب‌دهنده سریع بوده. او وقایع را از صافی ذهن و ضمیر خود عبور نداده تا به چشم‌اندازهای معنوی عمیقی برسد. چنان که مثلاً سلمان هراتی در شعرهایی که برای جنگ تحمیلی سروده، رسیده^۱ - او در آنچه دیده و آنچه گفته، سطحی بوده. فقط ظاهر جنگ را دیده و فقط ظاهر آن را بازتاب داده. نه به خود مفهوم جنگ - در یک نگرش انسانی و تاریخی - نظر دارد و نه در این جنگ خاص (جنگ تحمیلی) توانسته قضایا را با مفاهیمی مکتبی پیوند دهد. او فقط از پایداری و سرفرازی و پاسداری به طور کلی سخن می‌گوید اما جایگاه ارزشی‌ای برای آنها پیدا نمی‌کند تا حرفش را به کرسی بنشانند. در این که شاعر جنایتهای دشمن را نکوهیده و دلاوری رزمندگان کشورش را ستوده، بحثی نیست و باید به هر حال قدردان این موضعگیری او بود اما انتظار ما یک مرحله فراتر از این است یعنی دمیده شدن یک روح مکتبی به شعر و اتکای شاعر به یک پشتوانه فکری که در این شعر دیده نمی‌شود.

۱ - برای نمونه نگاه کنید به شعر «در خلوت بعد از یک تشییع» از کتاب «از آسمان سبز».



دریا در غدیر^۱

شب رفت و صبح دید که فرداست
پلکی زد و ز خواب به پا خاست
از شرق آبهای کف آلود
خورشید بر دمیده و پیدااست
با این پرنده‌های خوش آواز
ساحل ز بانگ و هلله غوغاست
انگار دوش، دختر خورشید
این دختری که این همه زیباست؛
تن شسته در طراوت دریا
کاین‌گونه دلفریب و دل آراست
زان ابرهای خیس که ساحل
از درکشان به نرمی دیباست؛

۱ - از کتاب «فصلی از عاشقانه‌ها»، مجموعه غزل سهیل محمودی، چاپ اول، نشر همراه، تهران ۱۳۶۹، صفحه ۲۱۹ (البته «دریا در غدیر» قبلاً در مجموعه شعری به همین نام و از همین شاعر هم چاپ شده بود).

در دوردستِ آبی دریا
یک لکه ابرِ گمشده پیداست
گویی که چشمهای تراو
در کار صبح، گرم تماشا است
این نرم موجهای پیایی
گیسوی حلقه حلقه دریا است
دریا - که مثل خاطره دور است -
دریا - که مثل لحظه همین جاست -
این حجم بی نهایتِ آبی
تلفیقی از حقیقت و رؤیا است
این پاک، این کرامت سیال
آمیزه‌ای ز خشم و مداراست
گاهی چو یک حماسه بشکوه
گاهی چو یک تغزل شیواست؛
مثل علی به لحظه پیکار
مثل علی به نیمه شبهاست
مردی که روح نوح و خلیل است
روحی که روح بخش مسیحا است
روحی که ناشناخته مانده
روحی که تا همیشه معماست
روحی که چون درخت و شقایق
نبض بلوغ جنگل و صحراست
□

در دوردستِ شب، شبِ کوفه
این ناله‌های کیست که برپاست؟

انگار آن عبادتِ معصوم
در غربتِ نخيله به نجواست
این شب، شبِ ملائکه و روح
یا رازگونه لیلۀ اسراست؟

□

آن نور در حصار ننگجید
پرواز کرد هر طرفی خواست
فریادِ آن عدالت مظلوم
در کوچه سارِ خاطره برجاست
خود روح سبزِ باغ گواه است:
آن سرو استقامت تنهاست
او بر ستیغ قاف شجاعت
همواره در تجرد عنقااست
در جستجوی آن ابدیت
موسای شوق، راهی سیناست

□

وقتی که شب به وسعت یلداست
خورشیدِ گرمِ یادِ تو با ماست
ای چشمه سار! مزرعه ها را
یادِ هماره سبزِ تو سقااست
برخیز - ای نماز مجسم! -
برمأذنه، بلال در آواست
در سردسیر فاصله، محراب
آغوشِ گرمجوشِ تمناست

بی تو هنوز کعبه حرمت
با جامه سیه به معز است
بی تو مدینه ساکت و خاموش
بی تو هوای کوفه غم افزاست
بی تو هوای ابری چشمم
عمری برای گریه مهیاست
وقتی تو در میانه نباشی
شادی چو عمر صاعقه کوتاست
بی تو گسسته، دفتر مانی
بی تو شکسته، چنگ نکیست
بی تو پگاه خاطره تاریک
با تو نگاه پنجره بیناست
بی تو صدای آب، غم آلود
با تو نوای نای، طرب زاست
- ای آن که آفتاب ترینی! -
با تو چه وحشتیم ز سرماست
□

روح تو چون قصیده بلند است
دیگر چه جای وصف تو ما راست؟

زمستان ۱۳۶۳

مادر بحث شعر «باور کنیم سگه به نام محمد است» از کسادی بازار بعضی از
قالبه‌های شعر کهن فارسی در دوران معاصر سخن گفتیم. یکی از قالبهایی که
دچار این شور بختی شد، قصیده بود. بحث این که این از رواج افتادن دقیقاً
چگونه و چرا رخ داد؛ مفصل است و ربط بسیاری به نقد این شعر ندارد. فقط

این قدر می‌توان گفت که قصیده قالبی تربیونی بوده یعنی در آن حداقل این دو ویژگی حفظ می‌شده: مشخص بودن موضوع^۱ و شنیداری بودن شعر، یعنی قصیده را بیشتر برای مناسبت‌های خاص و با مضامینی از پیش تعیین شده سروده و در محافل به صورت زنده می‌خوانده‌اند. شاید به این علت که شاعران در محافل عمومی نیاز به تسخیر عواطف شنوندگان داشته‌اند و با شعرهای مفصل، بهتر می‌توان بر جلسه‌ای تسلط یافت^۲. این شنیداری بودن شیوه انتقال شعر، ویژگی دیگری را هم به دنبال دارد و آن غلبه عناصر زبان و موسیقی بر تخیل است چون درک روابط بین اجزای تصاویر غالباً نیاز به تعمقی دارد که با شنیدن شعر دست نمی‌دهد. و برعکس آن‌گاه که مقام شنیدن شعر باشد موسیقی و زبان - که ملموس‌تر و سهل‌الوصول‌ترند - بیشتر کارساز می‌افتند. اینها و بسی عوامل پنهان دیگر، دست به دست هم دادند و از قصیده قالبی ساختند مناسب موضوعات مشخص و ارائه شنیداری و تکیه بر عناصر موسیقی و زبان. به همین لحاظ بیشتر قصاید معروف فارسی از لحاظ صوری به این عناصر متکی‌اند^۳.

اما در عصر حاضر، اوضاع دگرگون شد. با رواج روزافزون مجله و کتاب، شعرخوانی در منابر و محافل جایش را به چاپ شعر در مطبوعات داد^۴ و از طرف دیگر، فشرده‌گی وقت جامعه امروزی، فرصت خواندن شعرهای بلند را از خواننده پر مشغله گرفت. اینها و عواملی دیگر، کاهش تدریجی نقش زبان و موسیقی را در پی داشتند چنانچه شعر نو بازتاب این دگرگونی است. بدین ترتیب کم‌کم روزگار قصیده - با آن مشخصات قدیم - به سر آمد و قالب تفصیلی دیگر - که مثنوی بود -

۱ - چنانچه اسم قصیده - که از قصد می‌آید - به همین مناسبت است.

۲ - این که شعرهای بلند - و البته با کیفیت - برای ارائه تربیونی مناسب‌ترند اصلی است که همین امروز هم در محافل شعری صادق است.

۳ - البته باید بعضی از قصاید تصویری - مثل قصیده‌های منوچهری - را از این حکم مستثنی کرد.

۴ - مگر در محافل و مجالس مذهبی که اتفاقاً در آن جاها نیز شعرهای بلند و ساده رایجند.

با کوتاه شدن و تصویری شدن، خودش را از انزوا نجات داد. با این سیر اجمالی در علل رکود بازار قصیده، حالا برمی گردیم به یکی از معدود قصیده‌های موفق سالهای اخیر یعنی «دریا در غدیر» که از جهاتی با آنچه ما در این قالب دیده‌ایم متفاوت است. آنچه به این شعر، طراوت و زندگی بخشیده - گذشته از موضوع همواره زنده آن که مدح امیرالمؤمنین (ع) است - تلفیقی است که بین ویژگیهای دیروزین این قالب و ویژگیهای امروزین شعر انجام شده به طوری که دیگر نمی توان بدین شعر به چشم یک قصیده تمام عیار قدمایی نگاه کرد و از آن زاویه به نقد آن پرداخت. شاعر گرایش خوبی به خیال و فضا سازی شاعرانه دارد اما در عین حال این خیال را آن قدر غلظت نمی دهد که ما با غرق شدن در آن، از درک مفهوم شعر غافل بمانیم. در کنار این، تاحدودی خصوصیات زبانی قصیده نیز حفظ می شود تا شعر فخامت خودش را از دست ندهد. اگر نظری بر صور خیال شعر «دریا در غدیر» بیندازیم، می بینیم اغلب تصویرها تشبیه - و آن هم تشبیه‌هایی ملموس - هستند. می دانیم که تشبیه از ساده ترین - و البته زیباترین - صور خیال است و به همین نسبت، زودتر درک می شود. بنابراین برای شعرهایی مفصل، این صورت خیال مناسبتر است چون در غیر آن، سنگینی و معاویر، نوعی تزاحم خیال را به دنبال خواهد داشت. این پرهیز شاعر از تزاحم خیال گاه تا آن جا پیش رفته که در دو سه بیت فقط یک تصویر بیان شده:

زان ابرهای خیس که ساحل
از درکشان به نرمی دیباست؛
در دوردست آبی دریا
یک لکه ابر گمشده پیدا است
گویی که چشمهای تر او
در کار صبح گرم تماشا است

توجه داشته باشیم، تصویر آجر نیست که هر چه بیشتر بسازیم، بیشتر مزد

بگیریم. تصویرسازی کاری هنری است و گاه می‌توان فقط با یک خیال درخشان، شعری را زنده کرد. شاعر متوجه این بوده و تخیل را به صورتی متعادل به کار گرفته. در جاهایی هم که تصاویر کمتر شده‌اند تشخیصهای زبانی به کمک شعر آمده و آن را از سقوط نجات داده‌اند:

در دوردست شب، شب کوفه
این ناله‌های کیست که برپاست؟
انگار آن عبادت معصوم
در غربت نخيله به نجواست
این شب، شب ملائکه و روح
یا رازگونه ليله اسراست؟

اما شاید بهترین تصویر این قصیده، در همان مصرع اول باشد: «شب رفت و صبح دید که فرداست». این تصویر در عین سادگی و وضوح، از جذابیتی ویژه برخوردار است. شاعر نمی‌گوید «شب رفت و صبح شد» بلکه با یک تشخیص جالب، صبح را فردی تصور می‌کند که با رفتن شب و آمدن فردا، از خواب بلند می‌شود. شاید این با منطق معمول ما برابر نباشد. چون روز، بعد از صبح شروع می‌شود. اما آن قدر غیرمنتظره و رساست که ما را از دیگر جوانب آن غافل می‌کند. وجود این مصرع در آغاز شعر حس مطلعی است که خواننده را به ادامه شعر ترغیب می‌کند.

□

باری زبان این شعر هم خالی از تعادلی نیست. هم ساده و رساست و هم تکنیکی یعنی همان‌طور که گفتیم از تشخیصهای مرسوم در قصیده‌های قدیم بهره دارد در عین حالی که از زبان شعر امروز نیز پرت نیفتاده. مثلاً یکی از تکنیکهای رایج قصیده قرینه‌سازی زبانی در دو مصرع است و آن را در بعضی بیت‌های دریا در غدیر می‌توان یافت:

دریا - که مثل خاطره دور است -

دریا - که مثل لحظه همین جاست -

روحی که ناشناخته مانده

روحی که تا همیشه معماست

جدا از این، می‌توان به وجود کلماتی چون «بردمیده» و «کاین گونه» اشاره کرد که یادآور زبان کهن قصیده‌اند و این‌جا کاربردی باستان‌گرایانه یافته‌اند یا تضاد بین «گم» و «پیدا» در مصرع «یک لکه ابر گمشده پیداست» و یا صنعت بدیعی لف و نشر در این قسمت:

گاهی چو یک حماسه بشکوه

گاهی چو یک تغزل شیواست؛

مثل علی به لحظه پیکار

مثل علی به خلوت شبهاست

اما با همه اینها، شاعر نسبت به قابلیت‌های تازه و امروزی زبان هم بی‌توجه نمانده مثلاً در دو مصرع، جای صفت و موصوف را عوض کرده یا اصلاً موصوف را برداشته: «آبی دریا» و «سردسیر فاصله».

اگر در پی بیان کاستی‌ها و نقایص زبان این شعر باشیم، باید قبل از همه به حشو‌ها و شکستگی‌های زبان اشاره کنیم که مورد اخیر، برای قالب قصیده چندان دور از انتظار نیست اما با بافت زبانی امروزی و باطراوت این شعر، نمی‌خورد. برای حشو‌ها می‌توان کلمه «پیداست» در مصرع «خورشید بردمیده و پیداست» را مثال زد و یا کلمه «بانگ» در مصرع «ساحل ز بانگ و هلهله غوغاست» را بویژه چون اطلاق بانگ به صدای پرنده - و آن هم پرنده خوش‌آواز - چندان مناسب نیست.

□

در این شعر، شاعر شیفته ترکیب‌سازی است. البته اضافه‌های تخصیصی مثل «صدای آب» یا «دفترمانی» مورد نظر ما نیستند چون کاربرد اینها نه یک

ضرورت تصویری بلکه اقتضای زبان است. بحث ما در اضافه‌های استعاری و اقترانی و ترکیبهای وصفی است که وجودشان نوعی خیال به همراه دارد. در گروه اول و دوم، ترکیبهایی چون موسای شوق، سرواستقامت، خورشید گرم یاد، کعبه حرمت، پگاه خاطره، غربت نخيله، کوچه‌سار خاطره، قاف شجاعت و آغوش گرمجوش تمنا جای می‌گیرند که غالباً کشف هنری خاصی را نشان نمی‌دهند و به اقتضای معنی یا حتی وزن و قافیه ساخته شده‌اند. شاید مکانیسم ساختن آنها براساس یک جدول ضرب خیال^۱ نبوده باشد اما حاصل کار، چندان متفاوت با محصولات چنان کارگاهی نیست. به همین لحاظ تقریباً همگی بی‌روح و کلیشه‌ای‌اند و به راحتی می‌توان مشابه‌شان را تولید کرد.

وضع ترکیبهای وصفی هم بهتر از این نیست. اصولاً از یک شاعر توانا انتظار می‌رود که در انتخاب صفت، به صفتهایی فراتر از بیان معمولی متوسل شود به طوری که ما را با جلوه تازه‌ای از آن موصوف آشنا کند و گرنه صفتهایی که خود به طور طبیعی با موصوف مورد نظر ارتباط دارند (مثل صفت «گرم» برای «خورشید») حشو هستند و فاقد ارزش هنری. در بین ترکیبهای وصفی قصیده دریا در غدیر «ابرگمشده» زیباست و برجسته. بقیه فاقد ویژگی هنری خاصی هستند و گاه نیز صفتهایشان کاملاً حشوند: آبهای کف‌آلود، چشمهای تر، پرنده‌های خوش‌آواز، ابرهای خیس، موجهای پیاپی، گیسوی حلقه‌حلقه، حجم بی‌نهایت آبی، کرامت سیال، حماسه بشکوه، تغزل شیوا، عبادت معصوم، عدالت مظلوم، روح سبز (روح سبز باغ)، خورشید گرم، یار هماره سبز، آغوش گرمجوش^۲، نماز مجسم و هوای ابری (هوای ابری چشم).

□

وزن این شعر، «مفعول فاعلات مفاعیل» است که در ادبیات فارسی کمتر

۱- رک روزنه، جلد اول، صفحه ۲۵، بحث تصویرهای جدول ضربی.

۲- البته در این ترکیب یک تناسب پنهان ولی زیبا وجود دارد و آن رابطه «گرمی» و «آغوش» است.

رایج بوده و ما شعر معروفی در آن نداشته‌ایم.^۱ همین، غرابتی خاص به شعر بخشیده که خوشایند است. در موسیقی کناری، کلمه «است» ردیف است و فردا، پیدا، غوغا، زیبا و ... قافیه‌ها. بخش مشترک حروف قافیه، حرف «الف» و مصوت بلند «آ» است بنابراین موسیقی کناری شعر مزیت خاصی ندارد و انتظار هم نداریم که حتماً داشته باشد چون در قالب قصیده کم‌بار بودن این موسیقی را تعداد زیاد قافیه‌ها جبران می‌کند و لازم نیست همانند مثنوی، شاعر دغدغه غنای موسیقی کناری را داشته باشد.

در موسیقی این شعر به نکته خاصی بر نمی‌خوریم جز تناسب معنایی در بعضی کلمات مثل ارتباط «گرم» و «صبح» در مصرع «در کار صبح، گرم تماشااست» (چون لازمه صبح، آمدن خورشید و خورشید منشأ گرماست) و یا رابطه «گرم» و «آغوش» در ترکیب «آغوش گرمجوش» که اشاره شد. البته از یک ظرافت موسیقایی دیگر نباید غافل شد و آن وجود مصوت بلند «آ» در قافیه‌هاست که با کشش خاص خودش تداعی‌کننده رفعت و بلندی است و از این زاویه، با موضوع شعر که ستایش انسانی بزرگ است، تناسب می‌یابد. تصور کنید که اگر مثلاً کلمات قافیه، دینی، زمینی، چینی و کلمات دیگری با مصوت بلند «ای» بودند چقدر موسیقی با حالت عاطفی شعر ناهمگون می‌شد.

□

«دریا در غدیر»، شعری ولایی است در ستایش امیرالمؤمنین علی (ع) و از این لحاظ، سخت قابل ارج نهادن مخصوصاً در عصر حاضر که شاعران نسبت به این‌گونه مضامین کم‌توجه شده‌اند.^۲ ما در بحث شعر «سرنوشت آفتابی» به

۱- اگر یک رکن «فاعلات» به آخر این وزن بیفزاییم، «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» به دست می‌آید که وزنی است بسیار رایج.

۲- البته به برکت انقلاب اسلامی، جان تازه‌ای به کالبد این‌گونه شعرها دمیده شد ولی متأسفانه این جریان با همان تب و تاب اوایل انقلاب ادامه نیافت.

وضعیت شعر مذهبی امروز اشاره‌ای خواهیم کرد اما این جا عجالاً بگوییم که شعر سرودن برای اهل بیت با معیارهای هنری پذیرفته شده یک ضرورت است و از این لحاظ باید شاعر «دریا در غدیر» را تحسین کرد.

اما از این که بگذریم، می‌رسیم به چگونگی پرداختن. می‌دانید که ما بزرگان دین را به جهات مادی یا نسبت‌های قومی و ملی و ... ستایش نمی‌کنیم بلکه آنچه ما را به تکریم آنان و اوست دارد محسنات نهفته در وجود آنان است. در واقع، این علاقه به نیکی‌هاست که ما را به ستایش نیکان و اوست دارد و ما با توصیف این چهره‌ها، قصد هدایت جامعه به سوی آن خوبیها را داریم. پس طبیعتاً چنین شعری نباید یک وصف ساده و بدون توجه به آن فضایل باشد. همچنان که توصیف چشم و ابروی فلان دانشمند یا قدوبالای فلان حاکم عادل، مادامی که از زاویه دانش و عدل به آنان ننگریسته‌ایم سودی ندارد چون شنونده را به آن محاسن هدایت نمی‌کند؛ در نعت بزرگان دین هم باید به مضامینی پرداخت که هدایتگر و الگودهنده برای جامعه باشند. اگر شاعری در توصیف شخصیت علی (ع) بگوید «وجود کاینات به وجود تو بسته است» ممکن است حرف بزرگی گفته باشد اما خط‌دهی خاصی برای شنونده نداشته اما همین شاعر اگر به جای این حرف کلی به یک فضیلت از آن بزرگوار اشاره کند و مثلاً بگوید «تو همانی هستی که حتی دستور دادی با قاتلت مدارا کنند» کلامش مؤثرتر است چون از طرفی عینی است و عواطف را برمی‌انگیزد و از طرفی یک الگوی رفتاری به مخاطب می‌دهد تا او نیز آن‌گونه باشد!

خلاصه این که صرف ستایش کافی نیست، مهم این است که ما قضیه را برای شنونده عینی و ملموس کنیم و او را با استفاده از هدایت‌های مذهبی خویش جهت بدهیم. در غیر این صورت، فقط یک حس زودگذر و یک شیفتگی مبهم و

۱ - شاید یکی از رموز موفقیت شعر «همای رحمت» مرحوم شهریار نیز همین باشد که در آن به چنین معانی‌ای متوسل شده.

بی خاصیت در شنونده ایجاد کرده‌ایم. حالا اگر دریا در غدیر را با این محک بسنجیم، آن را کم‌مایه و سطحی خواهیم یافت. شاعر می‌گوید:

بی تو مدینه ساکت و خاموش
بی تو هوای کوفه غم‌افزاست
بی تو هوای ابری چشمم
عمری برای گریه مهیاست
وقتی تو در میانه نباشی
شادی چو عمر صاعقه کوتاست
بی تو گسسته، دفترمانی
بی تو شکسته، چنگ نکیستاست

و تا آخر شعر، اینها ابیاتی‌اند زیبا، روان و تا حدودی عاطفی اما سطحی و فاقد تأثیری فکری. شاعر می‌تواند شبیه این ابیات را برای هرکس دیگری هم بگوید و در واقع هیچ جلوه‌ای از شخصیت علی^(ع) به طور ملموس و خط‌دهنده در این ابیات - و بقیه شعر - نمی‌توان یافت. او البته اشاره‌هایی به کوفه و مدینه دارد ولی این اسامی هیچ هویت فکری‌ای در این شعر نیافته‌اند.

شاعر باید می‌کوشید شخصیت علی^(ع) را طوری در شعرش ترسیم کند که شنونده خود نتیجه بگیرد «با وجود ایشان هیچ وحشتی از سرما نباید داشت و وقتی ایشان در میانه نباشند، شادی مثل عمر صاعقه کوتاه است» اما متأسفانه جز در یکی دو فراز از شعر - و آن هم به صورت نسبی - به بیانی عینی و تأثیرگذار راه نبرده. او فقط یک شخصیت بزرگ ولی مبهم و مه‌آلود را برای ما ترسیم می‌کند آن هم در این حد که بگوید «بدون آن شخصیت همیشه باید آماده‌گریه بود» و حرفهایی از این قبیل اما چرا؟ این دیگر معلوم نیست. باید به خاطر داشت که صمیمیت و حس عاطفی چیزی نیست که با تعبیراتی چون کرامت سیال، کوچه‌سار عاطفه، هوای ابری چشم و پگاه خاطره ایجاد شود. باید سعی کنیم روح شعر را به ممدوح نزدیک کنیم.

□

«اما دریا در غدیر»، ساختمان نسبتاً خوبی دارد^۱. با یک مقدمه‌چینی و فضا سازی بسیار زیبا شروع شده و به نحو خوبی به ستایش حضرت امیر می‌رسد. شعر در هیچ‌جا به یکنواختی در محور عمودی و تکرار بیش از حد یک حرف کشانده نشده و در نهایت با بیتی مناسب به پایان می‌رسد. خیال، زبان و موسیقی در این قصیده هماهنگ و متناسبند و هریک سهمی شایسته و درخور دارند و خلاصه این که ما با شعری منسجم روبه‌رویم که از جایی مشخص شروع شده و به جایی مشخص ختم می‌شود نه یک سری ابیات پراکنده - یا احیاناً متناقض - که زنجیره‌ای از وزن و قافیه آنها را مهار کرده باشد.

۱ - می‌گوییم «نسبتاً خوب» چون در بعضی موارد ارتباط معنایی ابیات زیاد نیست و می‌توان بعضی از آنها را حذف یا به جای دیگری منتقل کرد.

□ حسن حسینی



سرنوشت آفتابی^۱

آینده آسمان تاریک بود
و تکلیف ابرها را
کبریت هیچ صاعقه^۲
روشن نمی‌کرد
عمود شب
در گلوی افق
فرو می‌رفت
و حنجره‌ای
برای فردای رسالت
صیقل می‌خورد
ستاره‌ها
یک‌یک
- سرخ -

۱- از کتاب «گنجشک و جبرئیل»، مجموعه شعر حسن حسینی، چاپ اول، انتشارات افق، تهران ۱۳۷۱.

۲- «کبریت صاعقه» تعبیری است از شاعر معاصر عرب خلیل حاوی. (شاعر)

سوسو زدند
و با سه شعله
گلوگاه راه شیری شکافت
و آرام آرام
از کارگاه پلکی روشن تراش
سرنوشت مجهول آسمان
آفتابی شد ...

□

هنوز
تقدیر کهکشانهای ناملموس
بر مدار
خون دنباله دار تو
احساس می شود

آنان که با شعر مذهبی ما در یکی دو قرن اخیر سروکار داشته اند می دانند که اوضاع این گونه شعر در این روزگار تا چه اندازه نابسامان بوده. مردم به علت دور ماندن از سرچشمه های نخستین مذهب، تلقی خاصی از شعر مذهبی داشته اند یعنی آن را صرفاً در مدح و ستایش یا مویه و زاری - ولو بی هدف و بی پشتوانه - خلاصه می دانسته اند. شاعران مذهبی سرهم بیش از آن که قصد ارائه الگوهای هنری و فکری برجسته ای را داشته باشند پیرو پسند عوام بوده اند. این وضعیت مخصوصاً در فاصله انقلاب مشروطه و انقلاب اسلامی بحرانی تر شد چون رواج افکار غیرمذهبی در بین قلم به دستان مطرح این دوره، زمینه زیادی برای شعر مذهبی باقی نگذاشت.

اما با پیروزی انقلاب اسلامی، شرایط دگرگون شد. رو آمدن نسلی جوان و پرمایه که شیفتگی زیادی به مفاهیم مذهبی داشت، به این گونه شعر رونق و

کیفیت خاصی بخشید و این گروه توانستند تحولی هم در تکنیک و هم در درونمایه آن ایجاد کنند. در این میان کار کلاسیک‌سرایان راحت‌تر بود چون پیشینه‌ای از شعر کلاسیک مذهبی را فرا روی داشتند اما نوپردازان می‌بایست نخستین نمونه‌های جدی شعر مذهبی در این قالبها را ایجاد می‌کردند و دست‌شان از الگوهای برجسته و قابل اتکا خالی بود. این باعث شد که نخستین تجربه‌های شعر نو مذهبی خام، شعاری و فاقد تناسبهای لازم باشند.

این چنین بود تا حسن حسینی با مجموعه شعر «گنجشک و جبرئیل» به میدان آمد؛ مجموعه‌ای از شعرهایی مذهبی و در یک سبک و سیاق که همگی در قالبهای نیمایی و سپید سروده شده بودند. جدا از همه قضاوتهایی که ممکن است درباره «گنجشک و جبرئیل» و میزان توفیق آن داشته باشیم، باید این واقعیت را بپذیریم که ما در این جا با سبکی خاص و نگرشی ویژه روبه‌رویم. ما با بحث در شعر «سرنوشت آفتابی» جلوه‌هایی از این سبک را نشان خواهیم داد. فعلاً باید ببینیم یک شاعر مذهبی بیش از همه چه وظیفه‌ای دارد و آیا حسن حسینی از عهده انجام آن بر آمده یا نه؟

پیشتر هم در جلد دوم روزنه گفته‌ایم که شاعر باید بیان برترش را در خدمت معانی برتر قرار دهد و سعی در بیان فکر و اندیشه‌ای داشته باشد. شرح صرف وقایع بدون این که اذهان را به سمت خاصی هدایت کند اگر هم وظیفه شاعر باشد فقط بخشی از آن است. پس یک شعر مذهبی نیز باید راهگشا و ذهنیت‌آفرین باشد.^۱ باید عاشورا و دیگر حوادث مذهبی، بسترهایی باشند

۱ - همین جا این را یادآوری می‌کنیم که اصولاً اطلاق «شعر مذهبی» به نوع خاصی از شعر و جدا کردن آن از بقیه انواع، خالی از تسامحی نیست. در واقع باید همه شعرها و بلکه همه امور زندگی ما برگرفته از مذهب و مطابق با هدایتهای مذهبی باشد. در یک نگرش کلی، ما نباید شعر غیرمذهبی داشته باشیم و حتی شعرهایی که مضامین دیگری دارند هم «مذهبی» باشند یعنی مطابق با آن ارزشها.

برای بیان ارزشهای مکتبی به گونه‌ای که این مصداقها در خدمت انتقال هر چه بهتر آن مفاهیم قرار گیرند.

در شعرهای «گنجشک و جبرئیل» چنین کارکردی دیده می‌شود یعنی اینها جهت دارند و شاعر - ولو این که به توفیق کاملی دست نیافته باشد - حداقل در این تلاش بوده که به مویه‌گری صرف نپردازد بلکه شعر را وسیله‌ای ساخته باشد برای ارائه حرفهای برتر.

□

بر خلاف اغلب شعرهای نو دوره انقلاب اسلامی که با وجود معانی‌ای والا از فقر تکنیکی رنج می‌برند، شعرهای این کتاب عرصه جولان تکنیک هستند به طوری که گاه معانی تحت الشعاع قرار گرفته‌اند. البته پرداخت هنری شعرها و ایجاز خاصی که دارند در کنار پرهیز از لحن شعاری و کلی‌گویی رایج در آن سالها^۱، به آنها امتیاز خاصی بخشیده. اما در این که آیا اینها حتی در حد بعضی از شعرهای کم‌مایه ولی عاطفی می‌توانند موجب تأثر درونی ما نسبت به عاشورا و دیگر وقایع مذهبی شوند، باید تردید داشت. متأسفانه پیچیدگی و ابهام بعضی شعرها به آنها شکلی معماگونه داده و حتی خواننده شعر دوست و شعرشناس را هم دچار بلا تکلیفی می‌کند.

□

سرنوشت آفتابی شعری است سپید یعنی مصرعهای آن از لحاظ وزن هیچ رابطه‌ای با هم ندارند و با هیچ یک از زنجیره‌های شعر نیمایی مطابقت نمی‌کنند. این ایجاب می‌کرده که شاعر توجه ویژه‌ای به دیگر انواع موسیقی داشته باشد. یا شاید بتوان گفت علاقه‌ای که شاعر به موسیقی داخلی و معنوی داشته باعث شده اینها نقطه اتکای شاعر باشند. به هر حال مسلم است که تناسبهای لفظی و معنوی در حجمی چشمگیر ظاهر شده‌اند که اینک به بعضی از آنها اشاره می‌کنیم:

۱ - همه شعرهای کتاب «گنجشک و جبرئیل» در سالهای ۱۳۶۳ و ۱۳۶۴ سروده شده‌اند.

آینده آسمان تاریک بود / و تکلیف ابرها را / کبریت هیچ
صاعقه / روشن نمی‌کرد

از تضاد زیبای کلمات «تاریک» و «روشن» که بگذریم، به ایهام آنها می‌رسیم. این واژه‌ها هم نقش معنایی در جمله دارند و هم با «آسمان» و «صاعقه» تناسب می‌یابند چون مثلاً «روشن شدن تکلیف» عبارتی است با یک معنی خاص و در آن معنی، روشنی به مفهوم فیزیکی‌اش مورد نظر نیست اما همین عبارت وقتی در کنار «کبریت صاعقه» قرار می‌گیرد تناسبی زیبا و رای معنی جمله خواهد داشت. چنین ایهامی در ترکیب «راه شیری» هم وجود دارد چون شعر برای حضرت علی اصغر فرزند شیرخوار امام حسین^(ع) سروده شده. این‌جا شاعر به شکل غیر مستقیم به شهادت ایشان اشاره می‌کند و با آوردن این ترکیب، در واقع آن شهید را به عنوان یک «راه» مطرح می‌کند و این القاکننده این فکر است که شهیدان تعیین‌کننده راه برای ما هستند. تعبیر «خون دنباله‌دار» در آخر شعر هم با ایهامی که دارد، رساننده همین مفهوم است یعنی ادامه داشتن آن مسیر و بیان این حقیقت که عاشورا هیچ‌گاه پایان نمی‌پذیرد. اینها همه پیامهایی است که شاعر به طرز ماهرانه‌ای در کلامش گنجانده و البته کلیدهایی هم برای فهم آنها گذاشته که همان ایهام داشتن کلمات است. اندیشه دیگری که شاعر مطرح می‌کند نقش روشن‌گرانه شهادت علی اصغر^(ع) در صحنه عاشورا است (و آرام آرام / از کارگاه پلکی روشن تراش / سرنوشت مجهول آسمان / آفتابی شد ...). اصولاً امام حسین^(ع) هم جز این روشن‌گری، هدفی از آوردن فرزند شش ماهه‌اش در برابر دشمن نداشته است. او می‌خواسته آیندگان بدانند که یزیدیان حتی به کودک شیرخوار هم رحم نکردند.

می‌بینید که چطور صورت و معنای شعر در هم تنیده‌اند و تکنیکهای صوری، در عین زیبایی‌ای که ایجاد می‌کنند، وسایلی هستند برای انتقال معانی.

□

اما علی‌رغم برخورداری خوب شعر از تناسبهای لفظی و معنوی، ما رعایت

دقیق تناسبهای تصویری را در آن نمی‌بینیم. شعر فاقد تصویر نیست اما این تصویرها گاه نازیبا و نامتناسب هستند. مثلاً در همین تصویر دقت کنید: «عمود شب / در گُلوی اُفق / فرو می‌رفت» عمود یکی از ابزار جنگی قدیم بوده شبیه گرز که بر سر حریف می‌کوبیده‌اند و فرو رفتن عمود (آن هم عمود شب) در گُلوی افق نه زیباست و نه رساننده منظور شاعر چون هم می‌تواند به معنی غلبه شب بر افق باشد و هم می‌تواند این معنی را داشته که شب در افق ناپدید شده.

و یا در جایی دیگر می‌خوانیم «ستاره‌ها / یک یک / - سرخ - / سوسوزند / و با سه شعله / گلوگاه راه شیری شکافت». منظور شاعر از ستاره‌ها به احتمال قوی دیگر یاران حضرت امام حسین^(ع) هستند و در این صورت تعبیر «سوسوزدن» برای قهرمانیهای آنان مناسب نیست مخصوصاً وقتی شاعر بقیه بزرگان آن واقعه را ستاره و حضرت علی اصغر را کهکشان تصور کرده باشد.^۱

و یک بی‌تناسبی دیگر، در انتخاب عناصر «شب» و «ابر» رخ داده. شاید شاعر از شب، استبداد، اختناق و تیرگی سرنوشت جامعه را در نظر داشته و فقط به این رابطه معنایی تکیه کرده نه روابط عینی. ولی ما ناخودآگاه بین روز گرم حادثه - و مخصوصاً ظهر آن روز - با این شب نوعی احساس ناهماهنگی می‌کنیم. به عبارت دیگر، حضور شب و ابر در این شعر به طور ناخودآگاه ما را از لمس آن واقعه دور می‌کنند چون با تصویری که ما از آن روز داریم مبیانت دارند.

□

زبان شعر متعادل و بی‌نقص است و شاعر کمابیش دقتی در انتخاب کلمات داشته یعنی سعی کرده برای هر مفهوم، بهترین و مناسبترین کلمه را از میان مترادفهای گوناگون انتخاب کند. ایهامها و تناسبهایی که اشاره کردیم، نیز حاصل این هوشیاری در انتخاب کلماتند. گاه این شیوه انتخاب، به رساندن

۱ - شاعر در تعبیر «سرنوشت مجهول آسمان / آفتابی شد ...» هم به طور غیرمستقیم مقام ایشان را

مهمتر و برجسته‌تر از حد واقعی وانمود کرده.

مفهوم شعر کمک کرده و گاه صرفاً تناسبهایی لفظی به وجود آورده که نمونه‌اش را در پاراگراف زیر و در تکرار حروف «س» و «ش» می‌بینیم.

ستاره‌ها / یک‌یک / - سرخ - / سوسو زدند / و با سه شعله /
گلوگاه راه شیری شکافت / و آرام آرام / از کارگاه پلکی
روشن تراش / سرنوشت مجهول آسمان / آفتابی شد ...

شعر از ایجاز خوبی هم برخوردار است - هم در جمله‌بندی و هم در طول شعر - یعنی هیچ کلمه یا پاراگرافی زاید و برداشتنی به نظر نمی‌رسد.

□

در ساختمان شعر، هم انسجام در موضوع به چشم می‌خورد و هم وحدت در فضای تصویری. محور عمودی، هم در موضوع و هم در خیال حفظ شده چنانچه شاعر همه تصاویر را با عناصری متجانس و هم خانواده یعنی آسمان، ابر، صاعقه، شب، افق، ستاره، راه شیری، آفتابی، کهکشان، مدار و دنباله‌دار بنا کرده بنابراین علاوه بر این حفظ فضای تصویری، نوعی مراعات‌النظیر را هم در نظر داشته. این ویژگی کلی شعرهای این کتاب است که بیشتر «ساختمانی»^۱ اند تا «حرفی» بر خلاف مثلاً شعر «خیابان هاشمی» که بعداً به بحث در آن خواهیم پرداخت.

اما نباید از نظر دور داشت که محور عمودی این شعر هرچند سالم است اما تازگی خاصی ندارد و شاعر دست به ابتکاری در آن نزده. روال منطقی شعر خیلی ساده و شاید بتوان گفت کلیشه‌ای است که این، به ساختمان شعر لطمه‌ای - هرچند جزئی - زده.

۱ - درباره این اصطلاح، در بحث شعر بعدی (باغ و باد و تیشه) با تفصیل صحبت شده است.



باغ و باد و تیشه^۱

هرچه می‌خواهد بگوید، هرکه می‌خواهد
هرچه می‌خواهد بگوید، تلخ یا شیرین
من تو را می‌گویم ای باغ بهار آور
ای نماز آبها را قبله دیرین

□

من تو را می‌گویم ای بالیدنت از خاک
باور آنان که بر ماندن برآشفتنند
من تو را می‌گویم ای باغی که مبعوثان
قصه گل‌کردنت را بارها گفتند

□

در خطر گاهی که طبع زرد هر توفان
شهووت قتل درختان تو را دارد
یا به میدانی که هر باد خزان فرمای
حرصِ مرگِ سبز رختان تو را دارد،

۱- از کتاب «نحوای جنون»، مجموعه شعر ساعد باقری، چاپ دوم، انتشارات برگ، تهران ۱۳۶۶.

□

در خطر گاهی که فکر برگریزان را
پرورانده هر طرف جادوگری تردست،
در کمینگاهانِ غفلتهای بدهنگام
می فشارد تیشه زرساز خود در دست،

□

من دعای نیمه شبهای دلم این است
در تو، روز پنجه در آویختن با باد
لحظه تا لحظه درختان سبز قامت تر
و آتش سبز چمنها شعله ورتر باد

□

یا به هنگامی که دست تیشه در کار است
تا که ناگاهان فرود آید به هر ریشه
سبز اعجازی به امداد تو برخیزد
در مصافِ ریشه هایت بشکند تیشه ...

□

خواهم ای گل کرده داغ زمین، ای باغ!
در پناه دستهای باغبان مانی
بانگ برداری که باری، ما نمی خشکیم
پشت پاییز و زمستان را بلرزانی

شهریور ۱۳۶۴

شعر «باغ و باد و تیشه» بیشتر زیبایی اش را مدیون طرح کلی خویش است.
منظور از این اصطلاح - چنان که گفته ایم - پیرنگ اولیه ای است که به صورت کلی

ریخته می‌شود و ترکیب و محل جزئیات را مشخص می‌کند.^۱ برای ملموس‌تر شدن بحث، به هنر نقاشی اشاره می‌کنیم: نقاشان - ولو در جزئیات کارشان بسیار حساس و دقیق باشند - ابتدا یک طرح کمرنگ از کل سوژه مورد نظر را بر صفحه می‌کشند و سپس با اتکا به این چهارچوب کلی، به ترسیم جزئیات می‌پردازند. بنابراین در یک تابلو نقاشی، فراتر از جزئیات، یک طرح کلی وجود دارد که نشان‌دهنده محل و شیوه ترکیب اجزاء اثر است. پس آنچه ما بر صفحه نقاشی می‌بینیم، اجزایی پراکنده و بدون یک هدف و یا کارکرد واحد نیستند. در شعر هم قضیه کمابیش چنین است و تفاوتی که وجود دارد در این است که این‌جا لزومی ندارد طرح اولیه و اجزاء اثر در دو مرحله مشخص زمانی پیاده شوند بلکه غالباً آن طرح در ذهن شاعر وجود دارد و با سرایش مصرع‌های شعر کم‌کم خودش را نشان می‌دهد.

متأسفانه همواره درک و دریافت انسان از اجزاء، بیش از نحوه ارتباط و تشکل آنهاست.^۲ و به همین لحاظ، بیشتر شاعران در ارائه طرح‌هایی تازه و هماهنگ ناتوانند. بگذریم از این که بیشتر شعرهای امروزیان اصلاً طرح ندارند. بنابراین شعر «باغ و باد و تیشه» از این جهت اثری است قابل تحسین. توجه شاعر به این که او حرفی برای گفتن دارد و همه بخش‌های شعرش باید در خدمت بیان آن حرف باشند به شعرش یکپارچگی موضوعی و تصویری خاصی بخشیده. محور این شعر یک باغ است - که خواهیم دید معانی دیگری هم در خود دارد - و شاعر در چند بند مختلف آن، از دلبستگی‌اش به این باغ، ارزشمندی و قداست

۱ - شاید بتوان گفت در این تلقی، طرح، یک شمای کلی و اولیه از ساختمان شعر است و بیش از تناسب‌های تکنیکی، به شیوه ارائه محتوا مربوط می‌شود.

۲ - مثلاً در یک تیم ورزشی، قابلیت‌های فردی و تکنیکی ملموس‌ترند و بهتر خودشان را نشان می‌دهند ولی تاکتیک تیمی - که همان شیوه ارتباط این قابلیت‌ها و جلوه کلی آنهاست - مخفی‌تر است و درک آن به بینشی کارشناسانه نیاز دارد.

باغ، خطرهایی که در کمین آنند و بالاخره آرزوی سبز ماندن آن می‌گوید. اینها هرکدام یک خوشه معنایی هستند که در طول شعر به هم وصل شده‌اند. این چفت و بست معنایی شعر حتی به جمله‌بندی هم رسوخ کرده و باعث شده بعضی بندها از لحاظ دستوری متصل به یکدیگر باشند (مثلاً بندهای چهارم و پنجم). به چنین شعرهایی، «شعر ساختمانی» می‌گویند یعنی شعری که در آن همانند زیبایی تک‌تک اجزا، به ترکیب آنها اهمیت داده شده. حالا این ترکیب می‌تواند با یکپارچگی موضوع، هماهنگی تصویرها، تناسب درونی کلمات و یا همه اینها باهم حفظ شود. در این شعر، این ترکیب و تناسب بیشتر محتوایی است و تا حدودی تصویری در حالی که مثلاً در شعرهای کتاب «گنجشک و جبرئیل» - که آنها هم ساختمانی‌اند - تناسبهای لفظی و معنایی نقش بیشتری دارند.

□

شعر «باغ و باد و تیشه» صراحت خاصی در تعیین موضوعش ندارد یعنی شاعر تصریح نکرده که باغ را سمبل چه چیزی گرفته. در این که باغ فقط یک نماد است و شاعر آن را مجازاً به جای چیز دیگری به کار برده شکی نداریم چون اگر باغ همان چهاردیواری پر از گل و درخت می‌بود، نمی‌شد با آن سخن گفت و آن را «قبله دیرین نماز آنها» دانست. ما می‌خواهیم بدانیم آن چیز دیگر چیست؟ و آیا باید شاعر به آن تصریح می‌کرد یا نمی‌کرد؟ مطلب دوم بسیار مهم است و بحث را به آن می‌کشانیم یعنی لزوم یا عدم لزوم تصریح شاعر در مصداق شعرش.

عده‌ای بیان سمبلیک و رمزی را در شعر توصیه می‌کنند و معتقدند شعر باید مشخص‌کننده موضوع خودش نباشد تا هر کس بنا بر شرایط خودش، برداشت آزادانه‌ای از آن بکند. با این دیدگاه، شاعر وظیفه دارد فقط نمادهایی کلی ارائه دهد و این که این نمادها به چه واقعیتهایی اشاره دارند تابع شنونده است که شعر را بر چه شرایطی منطبق می‌کند. ساده‌تر بگوییم، این گروه فقط شاعر را مسؤول بیان هنری می‌دانند نه تعیین مصداق آن.

و در مقابل، عده‌ای دیگر عقیده دارند که شعر اگر مشخص‌کننده مصداق

خودش نباشد، به ابزاری بی‌جهتی تبدیل می‌شود که هر کس به خواست خود از آن استفاده می‌کند. در واقع به این ترتیب شاعر فردی هیچکاره خواهد بود و این با شأن شاعری - که یک مسؤولیت انسانی است - نمی‌سازد. بنابراین باید شعر نشان‌دهندهٔ موضع و محل کاربرد خودش باشد تا بتواند افکار و عواطف شاعر را انتقال دهد.

حرف هر دو گروه خالی از منطق نیست. گروه اول می‌گویند «شعر نباید مقطعی و وابسته به شرایط خاص زمانی و مکانی باشد بلکه باید کاربردی عام داشته باشد» و گروه دوم می‌گویند «شعر نباید آن قدر کلی باشد که موضع و هدف خودش را هم از دست بدهد». این دو نظر قابل جمع و قابل تلفیقند یعنی می‌توان شعری سرود که هم کاربرد خاص و مقطعی داشته باشد و هم کاربرد عام و دایمی به طوری که هویت فکری شاعر نیز در آن به چشم بخورد. این کار دو شگرد کلی دارد؛ یکی همان حکم‌اندازی است که در جلد دوم همین کتاب مطرح شده^۱ و دیگری تصویری کردن شعر به گونه‌ای که به جای اشیاء و مفاهیم واقعی، نمادهایی فرضی از آنها در شعر قرار گیرند البته به شرط این که شاعر این نمادها را طبق اندیشه و عاطفهٔ خودش انتخاب کرده و شکل داده باشد تا زمینهٔ استفاده‌های گوناگون و دلخواه از آنها فراهم نشود. به این ترتیب شعر از انحصار یک مصداق خاص بدر می‌آید و برای مصداقهای دیگری هم - البته با همان جهت فکری - قابل استفاده می‌شود.

«باغ و باد و تیشه» چنین شعری است یعنی «باغ» و دیگر نمادهای مثبت و منفی آن مثل بهار، آب، توفان، درخت و ... ضمن این که مشخص می‌کنند شعر برای انقلاب اسلامی سروده شده، راه استفاده از آن را برای موارد دیگری نظیر آن هم باز می‌کنند (در حالی که اگر شاعر صریحاً عناصر اصلی یعنی کشور ایران، انقلاب اسلامی، عوامل ضدانقلاب و ... را اسم برده بود دیگر این کار ممکن نبود) و

در عین حال، بیان شاعر طوری است که شعر را نمی‌توان برای مصداقی که در جهت مخالف این ارزشها باشد به کار برد چون او صریحاً گفته:

من تو را می‌گویم ای باغی که مبعوثان

قصه گل کردند را بارها گفتند

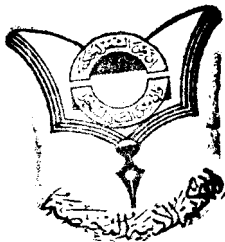
و این، دست‌کم بر جنبه مذهبی انقلاب تأکید دارد.

□

گفتیم که شعر نشان می‌دهد برای انقلاب اسلامی سروده شده. ما علاوه بر این، شعرهای بسیاری از شاعران مختلف برای این واقعه باشکوه دیده‌ایم اما در اغلب آنها، کار از حد گزارش و اطلاع‌رسانی - هرچند با بیانی شاعرانه - فراتر نرفته. بیشتر شاعران، صورت و ظاهر وقایع مثل سقوط سلطنت، بازگشت حضرت امام (ره) و بنیانگذاری جمهوری اسلامی را حکایت کرده‌اند و حداکثر این که بیانشان تصویری بوده. مثلاً بخش عمده‌ای از این شعرها چنین حال و هوایی دارند که: شب بود و ظلمت بود و خورشید در بند شده بود و خفاشها در آسمان جولان می‌دادند که ناگهان نوری دمید و خورشید طلوع کرد و باروی شب سرنگون شد و خلاصه کلام این که رژیم طاغوت سقوط کرد و جمهوری اسلامی برقرار شد. این‌گونه شعرها نگرشی تحلیلی و بیانی هدایتگر ندارند و در آنها سعی نشده چیزی بیش از آنچه مردم حس می‌کنند و می‌بینند و اطلاع دارند بیان شود. اما در «باغ و باد و تیشه» کار شاعر از بیان شاعرانه واقعیت فراتر می‌رود و به نوعی ارائه ذهنیت می‌رسد هرچند این ذهنیت آن قدرها تازه و عمیق - از جهت فکری - نیست و به یک تحلیلگری نسبتاً ساده خلاصه می‌شود. به هر حال شاعر نسبت به انقلاب اسلامی یک تماشاچی و یا مبلغ صرف نبوده و فقط گزارشگری نمی‌کند که انقلاب رخ داد و طاغوت شکست خورد و نظام اسلامی بر روی کار آمد بلکه با احساس مسئولیتی انسانی در قبال انقلاب، آرزوها و دغدغه‌های خودش را نسبت به آن بیان می‌کند؛ از خطرهایی که در کمین هستند سخن می‌گوید و غیرمستقیم، نسبت به غفلتهایی که ممکن است روی دهند هشدار می‌دهد. این

که شاعر می‌گوید:

خواهم ای گل کرده داغ زمین، ای باغ!
در پناه دستهای باغبان مانی
بانگ برداری که باری، ما نمی‌خشکیم
پشت پاییز و زمستان را بلرزانی
بسیار متفاوت است با بیان شاعری که یک توصیف گذرا از وقایع دارد و در
نهایت با بیت‌هایی از این قبیل شعر را خاتمه می‌دهد:
جلوه کرد از مشرق ایمان، سحر
صبح آمد، شد سیاهی‌ها به سر
گل شکفت و گشت روح‌افزا چمن
مرغ امید از قفس بگشود پر
خنده بر لبهای محرومان نشست
چشم یاران شد ز اشک شوق، تر^۱



«باغ و باد و تیشه» در قالب چهار پاره سروده شده؛ قالبی نوین‌یاد که بیش از یک قرن سابقه ندارد و البته در این مدت رواج بسیاری داشته. در این قالب، در هر دو بیت فقط یک قافیه داریم یعنی نصف آنچه در قالب مثنوی می‌بینیم. این تقید کم چهارپاره به قافیه، آزادی عمل بیشتری به شاعر می‌دهد و در مقابل، میزان انتظاری را که از او داریم بالا می‌برد هم در مضامین و بیان شعری و هم در غنای بیشتر موسیقی کناری آنچنان که درباره مثنوی گفتیم و بلکه بیشتر از آن. تقید اندک چهارپاره به موسیقی کناری، همواره باعث شده که این قالب حالت بینابینی را در میان قالب‌های نو داشته باشد. جالب این که اقبال بیشتر به

۱ - شعر انقلاب (گزیده اشعار درباره انقلاب اسلامی)، دفتر اول، اداره کل انتشارات و تبلیغات وزارت ارشاد اسلامی، چاپ اول، تهران ۱۳۴۵، صفحه ۲۵۰.

این قالب را نیز شاعرانی داشته‌اند که در بین شعر نو و کهن سرگردان بوده‌اند. آنان از سویی چهارپاره را با مشخصات صوری شعر کلاسیک (تساوی مصرعها و نظم در قافیه‌ها) همخوان می‌دیدند و از سویی حس می‌کردند که این جا قدرت جولان بیشتری برای نوگرایی دارند. اما گویا همواره حالت‌های بینابین، بهترین نیستند و قالب چهارپاره با وجود برخورداری نسبی‌اش از مشخصات هر دو شیوه، همواره در حاشیه ماند^۱.

اگر بحث صورت‌شعر «باغ و باد و تیشه» را از وزن و قافیه شروع کنیم، باید در اولین گام به وزن نسبتاً نادر آن اشاره شود که غرابتی خاص از این حیث به آن بخشیده. وزن این شعر «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع» است و هرچند به زنجیره معروف «فاعلاتن فاعلاتن ...» تعلق دارد، با این تعداد هجا کمتر سابقه داشته. در گام بعدی باید از بی‌رمقی موسیقی کناری شعر گفت چون فقط در بند سوم و چهارم آن قافیه و ردیفی غنی را می‌بینیم:

شهو ت قتل درختان تو را دارد

... حرص مرگ سبز رختان تو را دارد

پرورانده هر طرف جادوگری تردست،

... می‌فشارد تیشه زرساز خود در دست

و در بقیه بندها، خبری از یک جلوه ویژه در این بخش نیست. شاعر نه تنها از امکانات قافیه و ردیف استفاده شایانی نکرده بلکه در بند پنجم شعر، کلمه «باد» را در نقش ردیف و بدون قافیه آورده:

در تو روز پنجه در آویختن با باد

... و آتش سبز چمنها شعله‌ورتر باد

این کار را دیگران هم در قدیم کرده‌اند یعنی آوردن دو کلمه متجانس (که از

۱- درباره علل و عوامل در حاشیه ماندن این قالب، در این منبع بحث شده است: شعر امروز، ساعد

باقری و محمدرضا محمدی نیکو، چاپ اول، انتشارات بین‌المللی الهدی، تهران ۱۳۷۲، صفحه ۲۶۴.

نظر لفظ یکسان و از نظر معنی متفاوتند) در ردیف و بدون قافیه، اما اگر ما لفظ -و نه معنی- را ملاک موسیقی کناری بدانیم، این کار به این موسیقی لطمه می‌زند و مخصوصاً در قالبی مثل چهارپاره این لطمه بیشتر به چشم می‌آید.

□

خیال شعر «باغ و باد و تیشه» را در دو محور می‌توان بررسی کرد؛ اول یک مکانیسم کلی که در آن عناصر باغ، باد، پاییز، زمستان و ... جایگزین عناصر واقعی شده‌اند و این در واقع، مجازی است که در کل شعر گسترش یافته. دوم مکانیسم جزئی تصویرسازی که به صورت ایجاد تصاویری فرعی در کل شعر رخ نموده. تصویرسازی کلی البته لازمه شعر نیست و در بسیاری از شعرها نیز نمی‌توان آن را یافت^۱ اما اگر شاعری بدین شیوه توسل جوید باید سخت مراقب باشد که در بخشهایی از این تصویر کلی، دچار تناقض یا بی‌تناسبی نشود. این جا دیگر محور عمودی خیال بسیار اهمیت می‌یابد. این را هم ناگفته نگذاریم که بعضی از منتقدان به همین شیوه خیالپردازی معتقدند و شعر خوب را شعری می‌دانند که در آن یک تصویر کلی گسترش یافته و باز شده باشد. علت هم این است که شعر واقعی را حاصل یک حالت عاطفی واحد می‌دانند و انتظار دارند که این وحدت، در خیال هم وجود داشته باشد. در این که آیا برای ایجاد یک حالت عاطفی، باید فقط یک تصویر گسترش یافته داشته باشیم یا تصویرهایی منفصل ولی هماهنگ نیز می‌توانند منظور را برآورده کنند، بحث بسیار می‌توان داشت ولی به هر حال منکر نباشد که وحدت فضای تصویری امتیازی است برای یک شعر. باری گفتیم که در تصویر کلی، باید شاعر مراقب تناسب اجزا باشد و ساعد باقری در این شعرش چنین دقتی داشته. او توانسته در حفظ بار معنایی نمادها موفق باشد و این کلمات از اول تا آخر شعر با همین صورت و معنی امتداد یابند.

۱ - یعنی خیالهای بیشتر شعرها به صورت منفصل و مجزا از هم ظاهر می‌شوند بدون این که اجزای یک مجموعه تصویری باشند.

وقتی او در آغاز شعر می‌گوید «من تو را می‌گویم ای باغ بهار آور» و در آخر به این می‌رسد که «خواهم ای گل‌کرده داغ زمین، ای باغ!» این باغ همان باغ است با همان مشخصات و رابطه‌هایی که با بقیه اجزا دارد.

اما این شعر از تصویرهایی فرعی نیز بهره‌مند است که بیشتر در قالب ترکیب‌هایی مثل «طبع زرد»، «آتش سبز چمنها» یا تعبیرهایی از نوع «سبز رخت» رخ می‌نمایند. اگر با معیار «تازگی» به سراغ تخیل این شعر برویم، این تصویرهای فرعی را تازه‌تر می‌یابیم و خلاقیت بیشتری در آنها می‌بینیم. تصویر کلی شعر - که زیر ساخت آن رویارویی بهار و پاییز است - چندان تازه و بدیع به نظر نمی‌رسد و حتی مشاهده آن در این شعر قدری ملال آور می‌نماید. از این که بگذریم بعضی تسامح‌ها نیز در تصاویر رخ داده‌اند و کلام را از منطق شعری دور کرده‌اند. البته شعر را با منطق عادی و طبیعی ما چندان سروکاری نیست و نمی‌توان انتظار تطابق فیزیکی کلام شاعر با پدیده‌های جهان را داشت اما به هر حال باید تناسب تصویرها در همان عالم خودشان حفظ شود مثلاً وقتی صحبت از جادوگر می‌شود دیگر نباید او با تیشه به کمینگاه آید.

□

در شعر «باغ و باد و تیشه» نشانه‌هایی از تلاشهای زبانی شاعر به چشم می‌خورد که نشان می‌دهد او به این عنصر عنایتی خاص دارد و این قابل تقدیر است (در حالی که مثلاً در «شعری برای جنگ» چنین توجهی را نمی‌دیدیم) وجود ترکیب‌هایی چون «باد خزان‌فرمای» و «باغ بهار آور» یا صفت قرار دادن «بدهنگام» برای غفلت، یا به‌کارگیری کلماتی خارج از نرم عادی زبان مثل «ناگاهان» و «کمینگاهان» حاصل این توجه است. جالب‌تر از همه اینها، کاری است که شاعر در مصرع «من تو را می‌گویم ای بالیدنت از خاک» کرده. او به جای عبارت «من تو را می‌گویم ای باغی که بالیدنت از خاک است» آن جمله موجز را گفته. رمز این زیبایی در منادا قرار دادن «بالیدنت از خاک» نهفته است. البته این شعر از تسامحات زبانی هم خالی نیست. در واقع ما با زبانی افت‌وخیزدار

روبه روییم که گاهی نشانه‌هایی از یک زبان ممتاز را در خود دارد و گاهی لغزشهایی دارد که ناشی از عدم دقت زیاد است. مثلاً در بند سوم، بیت دوم کاملاً حشو است و به نوعی تکرار آنچه در بیت نخست گفته شده:

در خطر گاهی که طبع زرد هر توفان

شهووت قتل درختان تو را دارد

یا به میدانی که هر بادِ خزان فرمای

حرصِ مرگِ سبزِ رختان تو را دارد،

یا در بند ششم شعر، می‌خوانیم

سبز اعجازی به امداد تو برخیزد

در مصاف ریشه‌هایت بشکند تیشه

که این‌جا هم ترکیب «سبز اعجاز» نازیبا و نارساست^۱ و هم کلمه مصاف (= صف‌بندی) چندان برای ریشه مناسب نیست^۲.

از دیگر کاستی‌های زبانی این شعر، حشو بودن کلمه «باری» در بند آخر؛ نازیبایی مصدر «بانگ برداشتن» در همین بند و تنافر حروف در عبارات «سبز قامت‌تر»، «هر ریشه» و «خود در دست» را می‌توان ذکر کرد.

در آخرین کلام، از دو حسن دیگر شعر نباید گذشت، یعنی روانی زبان آن به گونه‌ای که غالباً اجزای جمله‌ها در کمال سلامت و رسایی در جای خودشان قرار گرفته‌اند و شروع بسیار خوب و غیرمنتظره شعر که با عبارتی محاوره‌ای و جذاب شکل یافته و خواننده را برای ادامه دادن شعر ترغیب می‌کند:

هرچه می‌خواهد بگوید هر که می‌خواهد

هرچه می‌خواهد بگوید تلخ یا شیرین ...

۱ - نازیبا چون قدری در تلفظ ثقیل می‌افتد و نارسا چون معلوم نمی‌شود «سبز اعجاز» است یا «سبز اعجاز».

۲ - شاید شاعر مفهوم کلی «جنگ» را در نظر داشته اما به هر حال ما از آن کلمه چنین حسی داریم.



□ سلمان هراتی

من هم می‌میرم^۱

من هم می‌میرم
اما نه مثل غلامعلی
که از درخت به زیر افتاد
پس گاوآن از گرسنگی ماغ کشیدند
و با غیظ شاخه‌های خشک را جویدند
چه کسی برای گاوها علوفه می‌ریزد؟

من هم می‌میرم
اما نه مثل گل‌بانو
که سر زایمان مُرد
پس صفرا مادرِ برادرِ کوچکش شد
و مدرسه نرفت
چه کسی جاجیم می‌بافد؟

من هم می‌میرم

۱ - از کتاب «دری به خانه خورشید»، مجموعه شعر سلمان هراتی، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران ۱۳۶۷.

اما نه مثل حیدر
که از کوه پرت شد
پس گرگها جشن گرفتند
و خدیجه بقچه‌های گلدوزی‌شده را
در ته صندوقها پنهان کرد
چه کسی اسبهای وحشی را رام می‌کند؟
من هم می‌میرم
اما نه مثل فاطمه
از سرما خوردگی
پس مادرش کتری پرسیاوشان را
در رودخانه شست
چه کسی گندمها را به خرمنجا می‌آورد؟
من هم می‌میرم
اما نه مثل غلامحسین
از مارگزیدگی
پس پدرش به درّه‌ها و رودخانه‌های بی‌پل
نگاه کرد و گریست
چه کسی آغل گوسفندان را پاک می‌کند؟
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 ۶ × ۴ خواهند نوشت
ای آن که رفته‌ای ...
چه کسی سطهای زباله را پُر می‌کند؟

تضاد بین شهر و روستا یا رویارویی تمدن و طبیعت از موضوعات متداول شعر امروز است و شاعران بسیاری از منوچهر آتشی و سهراب سپهری گرفته تا علی معلم و محمدرضا عبدالملکیان در این موضوع شعرهایی دارند البته هریک با فرهنگ و تفکری خاص. همه شاعرانی که به این موضوع پرداخته‌اند به هر حال به نحوی زندگی متمدن شهری را نکوهیده و زندگی روستا را ستوده‌اند ولی با قدری دقت، متوجه یک وجه افتراق می‌شویم و آن این که: برای عده‌ای شهر و روستا فقط مفاهیمی فیزیکی داشته‌اند یعنی شهر مجموعه‌ای بوده از عناصر زندگی شهری مثل ماشین و خیابان آسفالت و آپارتمان؛ و روستا مجموعه‌ای بوده از عناصر طبیعی مثل کشتزار و چشمه و جنگل. و شاعر فقط خواسته تعلق خاطرش را به عناصر زندگی روستا و بی‌زاری‌اش را از عناصر زندگی شهری بیان کند.^۱ اما برای عده‌ای این مفاهیم بهانه‌ای بوده برای بیان یک سلسله حرفهای عمیقتر. مثلاً وقتی علی معلم می‌گوید:

سخت دلتنگم دلتنگم دلتنگ از شهر
بار کن تا بگریزم به فرسنگ از شهر
کم خود گیر به خیل و رمه برمی‌گردیم
بار کن جان برادر، همه برمی‌گردیم^۲

۱- و به تعبیری دیگر تنها موضع این‌گونه شعر در برابر مهاجرت روستاییان به شهرهاست.

۲- از مثنوی «ماند زین غربت چندی به دغا یاوه ز من»، با بلبلان سرمست عشق (حاصل شب شعر اسفندماه ۱۳۶۳ در دانشگاه صنعتی اصفهان)، تنظیم: محمدعلی مشایخی، چاپ اول، جهاد

این ابیات را اگر در بستر کل شعر بررسی کنیم متوجه می‌شویم که شاعر از روستا، اصالت مشرق‌زمینی را اراده می‌کند و از شهر، خودبیگانگی ما را در برابر فرنگیان و حتی با یک نگرش عمیق‌تر می‌توان گفت روستا نمادی از روحانیات است و شهر نمادی از نفسانیات. بنابراین مسأله در پدیده‌ای ظاهری مثل مهاجرت روستاییان به شهرها و علاقه‌شان به خانه اصلی خلاصه نمی‌شود و شاعر این موضوع را دستمایه حرفهای بزرگتری کرده.

مرحوم سلمان هراتی نیز در این شعر نگرشی فراتر از حد معمول دارد. ناراحتی اصلی او از این نیست که زندگی شهری مانع بهره‌وری ما از طبیعت شده و مثلاً در شهر دیگر صدای آبخار به گوش نمی‌رسد یا در گوشه‌ایوانها کبوتر لانه نمی‌سازد بلکه از این است که جامعه ماشینی انسانها را بی‌درد، بی‌خاصیت و بی‌ثمر بار می‌آورد. شاعر در ظاهر از مرگ حکایت می‌کند و مقایسه‌ای دارد بین مرگ در شهر و روستا اما در باطن، ما را به حقایقی راهنمایی می‌کند با دقت در شعر می‌توان یافت.

ببینید، غلامعلی، گلبانو، حیدر و بقیه - هریک به نوعی - مرده‌اند اما پیامد مرگ آنها چه بوده؟ با هریک از این مرگها، بخشی از فعالیتهای مردم را کد مانده و این غیرمستقیم می‌رساند که این افراد، عاطل و باطل نبوده و هریک سهمی در امور جامعه خویش داشته‌اند. غلامعلی از گاوها نگهداری می‌کرده، گلبانو جاجیم می‌بافته، حیدر اسبها را رام می‌کرده و ... اینها همه کارهایی است مثبت و سازنده اما در مقابل اینها انسان شهری چه می‌کند؟ زباله تولید می‌کند و بس!

این یک پیام نهفته در این شعر بود اما نحوه مرگ افراد هم معنی دیگری دارد. غلامعلی از درخت افتاده، گلبانو سرزایمان مرده، حیدر از کوه پرت شده، فاطمه از سرما خوردگی مرده و غلامحسین از مارگزیدگی. این یعنی جلوه‌ای از محرومیت این مردم چون معلوم است آن‌جا که مردم از سرما خوردگی یا

مارگزیدگی بمیرند یا سر زایمان تلف شوند چه محرومیت و عدم امکاناتی حاکم است. ولی انسان شهری چگونه می‌میرد؟ زیر چرخهای یک ماشین (و توجه داشته باشید که کلمه ماشین خود القاکننده ماشینیسیم جوامع شهری و له شدن انسانیت در زیر چرخهای این تمدن نیز هست و گرنه شاعر می‌توانست اتومبیل را به کار برد).

پیام شعر چنین چیزی است و شاعر با مهارت خاصی توانسته غیرمستقیم و بدون اشاره‌ای صریح از عهده انتقال آن برآید. شاعر در همه شعر حتی یک‌جا اظهار نظر و نتیجه‌گیری نکرده بلکه فقط به روایتگری صرف پرداخته و در عین حال شنونده را به سوی پیام شعرش هدایت کرده. از این لحاظ این شعر در این سالها کم‌نظیر است و مصداقی عالی برای بحث «عینیت و ذهنیت» که ما بارها مطرح کرده‌ایم.

□

و دیگر وجه قوت این شعر، جنبه عاطفی آن است. شاعر در هر پاراگراف و با هر مرگ به دو محور کاملاً مشخص اشاره کرده، یکی تعطیل شدن بخشی از فعالیتها، و دیگر ضربه عاطفی‌ای که اطرافیان می‌خورند (و این مخصوصاً در مورد حیدر و غلامحسین شدیدتر است) و به این ترتیب همواره عواطف شنونده را بیدار نگه داشته. تکرار جمله «من هم می‌میرم» در هر پاراگراف و اصولاً دستمایه قرار دادن مفهوم مرگ - که به هر حال یک حس عاطفی در همه افراد بشر ایجاد می‌کند - هم عواملی شده‌اند برای تشدید بار عاطفی این شعر. بیان عینی شاعر و این که ما را آزاد گذاشته تا خود قضاوتگر باشیم هم عاملی دیگر است در این راستا چون گاهی دخالت بیجای شاعر در عواطف شنونده، تأثیر منفی می‌کند و او را از شعر رم می‌دهد چون انسان دوست دارد خود به نتیجه برسد نه این که چیزی بر او تحمیل شود.

□

اگر ما خیال شاعرانه را در جزء جزء شعر و آن هم در صورتهای

شناخته شده‌اش جستجو کنیم، شعر «من هم می‌میرم» را از این لحاظ فقیر می‌بینیم چون غالباً نه تشبیهی در کار است، نه استعاره‌ای و نه چیز دیگری - مگر در پاراگراف آخر شعر و در ترکیبهای «چرخهای بیرحم ماشین» و «چشمهای تماشا» - اما در یک نگرش ژرفتر در خواهیم یافت که هر پاراگراف شعر در واقع یک تصویر گسترده است یعنی تشبیهی که مشبه آن شاعر و مشبه به آن هریک از آن نمادهایند. توجه داشته باشید که گفتیم «نماد»ها، چون غلامعلی، گلبانو، حیدر و دیگران نماینده‌هایی خیالی‌اند از یک جامعه یعنی چنین نیست که واقعاً شخصی به نام غلامعلی از درخت افتاده باشد بلکه شاعر این شخصیت و مرگ او را در کارگاه خیال خویش پرورانده و هویتی بخشیده که در این شعر می‌تواند یک نماد به تمام معنی باشد.

□

و جلوه دیگر زیبایی این شعر، ساختمان دقیق، حساب شده و بدیع آن است. شعر به معنای واقعی کلمه دارای یک «طرح» سنجیده شده و ابتکاری است یعنی شاعر نیامده همین طور الله‌بختگی شعر را از جایی شروع کند و پس از کلی خطابه، در جایی خاتمه دهد. او می‌دانسته چه می‌خواهد بکند و اجزای معنایی شعرش را به طرز هوشیارانه‌ای کنار هم چیده. تکرار «من هم می‌میرم» در آغاز پاراگرافها از سویی حالت عاطفی ما را حفظ می‌کند و از سویی ما را در یک پرسش دائمی قرار می‌دهد که «پس شاعر چگونه می‌میرد؟» و به این ترتیب کم‌کم برای پاراگراف آخر و دریافت پیام نهایی آماده می‌شویم. نقش دیگر این تکرار - و دیگر قرینه‌سازها - کمک به حفظ وحدت شکل شعر و پیوند اجزای آن است و این تشکل به ماندگاری شعر در ذهن شنونده کمک می‌کند چون آنچه از یک شعر در ذهن انسان می‌ماند بیشتر محور عمودی و ساختمان آن است تا جزئیات. و جالب این که شاعر در این تکرارها به ورطه افراط نیفتاده و فقط به پنج پاراگراف متنوع اکتفا کرده و گرنه شعر ملال‌آور می‌شد.

□

هوشیاریهایی بیانی شاعر هم قابل توجهند. او در جای جای شعر نشان داده که روی کلمات و عناصر شعرش حساسیت و دقت داشته و تلاش کرده بهترین و بیشترین معانی را با آنها منتقل کند. حتی انتخاب اسامی افراد هم حساب شده است. او اگر به جای غلامعلی، گلپانو و حیدر مثلاً آفشین، سوزان و بابک را به کار برده بود شعر بشدت ناهماهنگ می‌شد چون این اسمها در آن محیط رایج نیستند. شاعر فراتر از اسامی، حتی جلوه‌هایی از فرهنگ روستا را هم وارد شعرش کرده و این، میزان تأثیر آن را بسیار بالا برده. اشاره به استفاده از پر سیاوشان برای درمان بیماری و یا آماده‌سازی بقچه‌های گلدوزی شده برای جهاز دختران، هوشیارانه‌اند و هماهنگ با کل شعر.

این دقت را در پاراگراف آخر شعر هم می‌بینیم. به ایهام عبارت «چرخهای ماشین» قبلاً اشاره کردیم. اما این ماشین از چه کسی است؟ یک پزشک (به بیان پارادوکسی این قسمت توجه کنید چون پزشک باید درمان‌کننده مردم باشد) و آن هم پزشکی عصبانی. چرا عصبانی؟ چون از بیمارستان دولتی برمی‌گردد (و این هم نکته دیگری دارد چون می‌دانیم در بیمارستانهای دولتی، درآمد پزشکان کمتر است). بعد تا دو روز پس از مرگ اتفاقی نمی‌افتد و این یعنی مرگ این انسان حادثهٔ مهمی تلقی نشده. بعد تازه سروکلهٔ شاعر از ستون تسلیت روزنامه پیدا می‌شود و این هم اشاره‌ای است به کمبود ارتباطات نزدیک و عاطفی در شهرها به طوری که مردم فقط به وسیلهٔ روزنامه با هم رابطه می‌یابند.^۱ بعد هم جملهٔ تأثیرگذار و غیرمنتظرهٔ آخر شعر که همهٔ ضربهٔ عاطفی را وارد می‌کند گفته می‌شود.

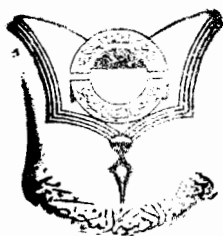
□

۱ - شاید بتوان رابطه‌ای ظریف هم بین روزنامه و سطلهای زباله در نظر گرفت و این معنی را برداشت کرد که بالاخره همان آگهی تسلیت هم روانهٔ سطل زباله می‌شود. چون روزنامه‌ها را معمولاً دور می‌اندازند.

ایجاز شدید این شعر هم جای تحسین دارد. شاعر در هر پاراگراف، فقط در قالب چند جمله یک حکایت کوتاه را بیان کرده به طوری که بهترین بهره‌برداری معنایی از آن می‌شود و به هیچ وجه مخاطب در فهم شعر دچار مشکل نمی‌شود. مثلاً پاراگراف سوم، فقط چهار جمله دارد و با همین چهار جمله ما می‌فهمیم که: «حیدر رام‌کننده اسبها بود. خدیجه نامزد حیدر بود و برای جهازش بقچه‌های گلدوزی شده آماده کرده بود. حیدر از کوه پرت شد و مُرد. خدیجه که دیگر از ازدواج با او ناامید شده بود و قصد ازدواج با کس دیگری را هم نداشت - و این خود می‌رساند که به این زندگی مشترک علاقه‌مند بوده - بقچه‌ها را ته صندوقها مخفی کرد. من هم می‌میرم اما مرگم مثل حیدر نخواهد بود.»

□

صحبت را بدون اشاره به یک نقص کوچک شعر نباید پایان داد و آن یک کم‌دقتی در ساختار آن است. شاعر در هر پاراگراف چنین وانمود می‌کند که با مرگ یک عضو از جامعه روستایی، بخشی از زندگی فلج می‌شود و این ناخودآگاه این ذهنیت را پدید می‌آورد که لابد همدردی لازم بین افراد وجود ندارد تا با مرگ یک نفر، دیگران جای خالی او را پر کنند. البته شاعر قصد ایجاد این ذهنیت را نداشته ولی این ضعف گریبانگیر شعر هست.



□ محمد رضا عبدالملکیان



خیابان هاشمی^۱

کوین ۳۵۶، تخم مرغ
لباس می پوشم
و از پله ها به زیر می آیم
از خانه به خیابان
خیابان هاشمی
خیابان مأنوس
خیابان سلام دلها
خیابان صمیمیت سلامها
خیابان بار عاطفی کلمات
خیابان خانه های کوچک
خیابان دل های بزرگ
خیابان خانوار های نه سرعائله
خیابان خانوار های شش نفر شهید

□

۱ - از کتاب «ریشه درابر»، مجموعه شعر محمد رضا عبدالملکیان، چاپ اول، انتشارات برگ، تهران ۱۳۶۶.

خیابان صبر
خیابان سنگر
خیابان سربه‌زیر
خیابان سرفراز
خیابان بی‌ادعا
خیابان صفهای بلند عاشورا
خیابان متصل به نماز جمعه
خیابان متصل به جبهه
خیابان سپاه محمد (ص)
خیابان قاسم‌ها، عباس‌ها، علی‌اکبرها
خیابان فوران الله‌اکبر
بر پشت بام بلند هر پیروزی
خیابان سازش‌ناپذیر
خیابان مرگ بر امریکا

□

خیابان هاشمی
خیابان کم‌توقع
خیابان مصمم
خیابان ریشه‌دار
خیابان مستقل
خیابانی که هیچ‌گاه «پیتزا» را به خود نپذیرفته است
و هیچ‌گاه از گمرک فرودگاه، حواله‌ای دریافت
نکرده است
خیابانی که مُبل در آن نمایشگاهی ندارد
و ساندویچ‌فروشیهایش

همیشه در غربت و کسالت زندگی کرده‌اند

خیابان ازدحام نانوائیها

خیابانی که شیرینی دانمارکی نمی‌خرد

خیابانی که جین نمی‌پوشد

خیابانی که کراوات نمی‌زند

خیابانی که مژه‌های طبیعی را دوست دارد

خیابانی که قلم پای پانکها را خُرد می‌کند

خیابانی که لباسش را از تعاونی‌ها می‌خرد

خیابانی که لباس تنش را

برای سیل‌زدگان می‌فرستد

□

خیابان هاشمی

خیابان پیکانه‌های مُسن

خیابان هُل دادن ژیان

خیابانی که بنز و بی.ام.و، با هراس تمام

از تیررس نگاهش می‌گریزند

□

خیابان هاشمی

خیابان بی‌پیرایه

خیابان یکرنگ

خیابانی که دروغ نمی‌گوید

احتکار نمی‌کند

گران نمی‌فروشد

و در مُرداب گاوصندوقها

زندگی نمی‌کند

□

خیابان هاشمی
خیابان مردان کار
خیابان دستهای پینه بسته
خیابان زنان سجاده و صبر
خیابان دلشکسته
خیابانی که پس از هر حمله
حمله ها در آن صف می بندند
و کوچه هایش چراغان می شوند
خیابان چراغان
ستاره باران
خیابان شب هفت های فراوان
خیابان اربعینهای مکرر
خیابانی که هر شب جمعه
قرار ملاقاتش را با بهشت زهرا
فراموش نمی کند
خیابانی که اسرائیل را می شناسد
و رادیویش را گوش نمی کند

□

خیابان هاشمی
خیابان مظلوم
خیابان محجوب
خیابانی که اُنکُن نمی زند
پیپ نمی کشد

و دلار

همیشه برایش کلمه ناشناخته‌ای است
خیابانی که پستان مادرش را گاز نمی‌گیرد
خیابانی که راحت طلب نیست
خیابانی که به هویتش پشت نمی‌کند
خیابانی که پناهنده نمی‌شود
خیابانی که خود را نمی‌فروشد
خیابانی که سر بر دامن بیگانه نمی‌گذارد
خیابانی که نوکر نیست
خیابانی که بشقابهای اروپا را نمی‌شوید
خیابانی که دربان رستورانهای پاریس نیست
خیابانی که عروسک نیست
خیابانی که تعظیم نمی‌کند
تحقیر نمی‌شود
انعام نمی‌گیرد

□

خیابان هاشمی
خیابان سربلند
خیابانی که کوتاه نمی‌آید
خیابان اول خط
خیابانی که با یک اتوبوس
به میدان انقلاب می‌پیوندند
خیابانی که همیشه از او وحشت دارند
خیابانی که همیشه برایش نقشه می‌کشند
خیابانی که هر روز بمبارانش می‌کنند
خیابانی که هر روز متولد می‌شود

خیابانی که هر روز در مدرسه
نام‌نویسی می‌کند
خیابانی که هر روز بزرگ می‌شود

□

خیابان هاشمی
خیابان گلاب قمصر
خیابان کاسه‌های نذری
خیابان سفره‌ابوالفضل
خیابان بیداری
خیابان کوی فرهنگیان
خیابان معلّم و مدرسه
خیابان کتاب و کارنامه
خیابان ممتاز
خیابانی که هر روز امتحان می‌دهد
و هر روز عکسش را بزرگ می‌کنند
و هر روز عکسش را بر در دیوار محله
می‌چسبانند

□

خیابان هاشمی
خیابانی که مرا می‌شناسد
خیابانی که برایم دست تکان می‌دهد
خیابانی که شعرهایم را می‌خواند
خیابانی که غمهایش را به من می‌سپارد
خیابانی که شعرهایم را تصحیح می‌کند
خیابانی که کلمات مهجور

و مصراعهای متکلف را
از شعرهایم پاک می‌کند
خیابانی که همیشه حرف دلش را
در شعرهایم جستجو می‌کند
خیابانی که همیشه به دستهایم نگاه می‌کند
□

نگاه می‌کنم
به دستهایم نگاه می‌کنم
کوچن ۱۳۵۶
دستهایم را پنهان می‌کنم
خیابان هاشمی لبخند می‌زند
آغوش می‌گشاید
و به سویم می‌آید

و من
شرمگین و شتابناک
از خیابان هاشمی می‌گریزم
از پله‌ها بالا می‌روم
به خانه باز می‌گردم
و کوچن ۲۵۶
در میان خشم سرانگشتانم
مچاله شده است

تهران - دی‌ماه ۱۳۶۵

خیابان هاشمی بهترین شعر محمدرضا عبدالملکیان نیست ولی ما آن را
انتخاب کردیم چون در مقطعی از زمان معروفترین و پرتأثیرترین شعر او بوده.

این شعر نماینده‌ای بارز از شعرهای سپید با درونمایه‌ای اجتماعی است که در آنها با بیانی ساده و جزئی‌نگری خاصی به تضادهای اقتصادی و رفتاری مردم جامعه اشاره شده است. اگر بخواهیم این جریان را ریشه‌یابی کنیم، به شعرهایی اجتماعی از نوع سروده‌های فروغ فرخزاد در کتاب «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» می‌رسیم مخصوصاً شعر معروف «کسی که مثل هیچ‌کس نیست». در دوره‌ای از شعر انقلاب اسلامی، موجی از این‌گونه شعر به راه افتاد که البته دور از انتظار هم نبود چون جامعه انقلابی به ارزشهایی دست یافته بود جالب و جاذب و شاعران هم بیش از آن که متوجه پرداختن هنری بر روی محتوای شعرشان باشند به بیان عینی آن ارزشها پرداختند.^۱ مرحوم سلمان هراتی از پیشگامان این جریان در بین شاعران انقلاب اسلامی بود. (مخصوصاً در شعرهای کتاب «از آسمان سبز» گرایش شدید او به این شیوه دیده می‌شود). پس از او عبدالملکیان با «خیابان هاشمی» عرض اندام کرد اما به هر حال تا قبل از قطعنامه، شاعران - شاید به علت درگیر بودن با مسایل جنگ - چندان گرایشی به این حال و هواها نشان ندادند. موج دیگر شعرهای سپید اجتماعی بعد از پایان جنگ تحمیلی حرکت کرد یعنی وقتی که آن اولویت موضوعی از میان رفته بود و شاعران هم مجال بیشتری داشتند که به جامعه و تضادهای موجود در آن بنگرند. شاعری که در این دوره مطرح شد و بیشترین تأثیر را بر جوانترها گذاشت، «علیرضا قزوه» بود. او با شعرهایی مثل «مولا ویلا نداشت» و «در روزگار قحطی وجدان» به میدان آمد و اتفاقاً توفیقی نسبی هم داشت چون از سویی به طنزی خفیف متوسل شده

۱ - به طور کلی، رواج این‌گونه شعر بعد از انقلابها و دیگر تحولات عمیق اجتماعی که با آنها ارزشهای جدیدی بر جامعه حاکم می‌شود طبیعی و اجتناب‌ناپذیر است چون شاعران حس می‌کنند باید این حرفهای تازه را بگویند و چون نفس همین تازگی به اندازه کافی جاذبه دارد، انگیزه چندان برای هنری کردن کلام ندارند. در دوره مشروطیت هم ما رواج این‌گونه شعر را - البته در قالبهای کلاسیک - دیده‌ایم.

بود و از سویی به بارزترین مشکلات جامعه آن روزگار پرداخته بود:
 «امروز پسر همسایه مان شهید شد / اما این باعث نمی شود که
 ساسان / دوستانش را به قهوه و اسب سواری دعوت نکند / و
 برای سگش بستنی نبرد.
 ... شاپورخان به مشتریهایش سیگار وینستون تعارف می کند
 / و مطمئن است که قیمت سگ و طلا پایین نمی آید. / او فکر
 می کند هنوز هم خرمشهر دست عراقیهاست! / و چقدر
 خوشحال است که پسرش را معاف کرده اند»
 و پس از آثار او، ما دیگر نمونه های برجسته ای از این گونه شعر ندیدیم.
 خلاصه «خیابان هاشمی» در شعر انقلاب اسلامی چنان سابقه و چنین
 فرجامی داشت و نقد آن در واقع نقد همه این جریان خواهد بود. البته همین که
 چهره های سرشناس این شیوه، خود بیش از مدتی در آن سیر نکردند نشان
 می دهد که هیچ کدام، فرجامی خوش برای این گونه شعر پیش بینی نمی کرده اند
 ولی ما باید ببینیم با یک تحلیل منتقدانه به چه نتیجه ای می رسیم.

□

محور موضوعی این شعر، دفاع از شیوه زندگی و تفکر مردم مستضعف و در
 عین حال مسلمان و انقلابی است. شاعر «خیابان هاشمی» را که شاید اصلاً وجود
 خارجی نداشته باشد، نمادی گرفته برای بیان پایداری و تدین این مردم و تا آخر
 شعر، به جای ذکر مستقیم ویژگیهای آن مردم، آن ویژگیها را به خیابان نسبت
 داده. این شعر نقاط قوت زیادی دارد که مهمترینشان احساس مسؤولیت شاعر
 نسبت به دور و بر او و آنچه در آن رخ می دهد است. عبدالملکیان شاعر جنگ
 است اما او نیز همانند قیصر امین پور و بعضی دیگران، از نگاههای کلی و

۱ - از نخلستان تا خیابان، چاپ سوم، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران

کلیشه‌ای به جنگ پرهیز کرده است. با سیری در «ریشه در ابر» ملاحظه می‌کنیم که شاعر تلاش کرده در هر شعر از یک جلوه خاص این پدیده سخن گوید و طرح نوی را برای بیان آن اختیار کند چنانچه در همین «خیابان هاشمی» نیز طرحی خاص و ابتکاری در کار، به چشم می‌خورد.

نفس توجه شاعر به ویژگیهای جامعه پستیبان انقلاب و جنگ ستودنی و ارزشمند است اما در عین حال باید پذیرفت که کار شاعر چیزی بیش از یک «اطلاع‌رسانی» نبوده. در توضیح این اصطلاح، باید گفت به طور کلی یک شاعر در قبال واقعیات پیرامونش دو نوع عملکرد می‌تواند داشته باشد، یکی عملکردی رسانه‌ای یعنی شاعر حس می‌کند مخاطبین شعر از بعضی چیزها بی‌اطلاعند و او با شعرش باید آنها را به اطلاعشان برساند. و دیگر عملکردی تحلیلی‌گرانه یعنی این که شاعر بیش از اطلاع‌رسانی، در پی تحلیل و توضیح واقعیتهای بر می‌آید.^۱ البته در روزگار قدیم که وسایل ارتباط جمعی چندان در اختیار نبوده، کاربرد رسانه‌ای شعر چشمگیر بوده و گاه حتی شاعران بلندگوهایی بوده‌اند برای پخش خبرها اما در روزگار ما که رسانه‌های همگانی، اطلاعات اولیه را به همه می‌رسانند، وظیفه شعر بیشتر موضعگیری در برابر این آگاهیهاست - چه مثبت و چه منفی - و شاعری که فقط به گفتن واقعیتهای اکتفا کند فقط بخشی از وظیفه‌اش را انجام داده.^۲

شاعر «خیابان هاشمی» فقط چشم‌دیدهایش را به اطلاع ما می‌رساند. او می‌گوید «این مردم، سرفراز و بی‌ادعا و اهل عزاداری و نماز جمعه و جبهه‌اند و بنز

۱ - البته منظور ما از واقعیتهای در این جا، پدیده‌های ملموس و قابل حس برای همه مردم‌اند و طبعاً اطلاع‌رسانی از آنها ارزش بسیاری ندارد ولی اگر واقعیتهای پنهان و غیرملموس را در نظر داشته باشیم، همین نیز خود نوعی تحلیل خواهد بود و قابل تأیید است.

۲ - مگر این که شاعر حس کند آنچه مورد نظر اوست به وسیله رسانه‌ها به اطلاع عموم نرسیده یا بد انعکاس یافته است.

و کادیلک را در بین‌شان راه نیست» و یا «مردان این جا کار می‌کنند و زحمت می‌کشند و دستهایشان پینه می‌بندد و زنهای این جا اهل دعا و نیایش و صبراند» اما اینها را ما خود می‌بینیم و حس می‌کنیم بنابراین لزومی ندارد شاعر توان هنری‌اش را صرف‌شان کند. او باید ریشه‌یابی و تحلیل داشته باشد آن هم نه تحلیل اجتماعی صرف بلکه آمیخته با نگرشی هنرمندانه که متأسفانه در این شعر چندان دیده نمی‌شود.

اما چرا این‌طور شده؟ به نظر می‌رسد که علت اصلی این سطحی‌نگری، تازگی سوژه، و ابتکار در ساخت شعر است که باعث شده شاعر با جذب شدن به این ظواهر، از پرداختهای عمیق صوری و محتوایی غافل بماند. این غفلت به همین صورت به سراغ شنونده شعر هم می‌آید یعنی او که تا به حال با چنین شعری کمتر برخورد کرده، مجذوب این حرفها می‌شود و فراموش می‌کند که در شعر باید به دنبال چیزهای دیگر هم بود. این است راز فقر تکنیکی این‌گونه شعرها اما آنچه در این شعر بر روی این فقر سرپوش گذاشته، جایگزینی «خیابان» با «مردم» است یعنی نوعی مجاز که در کل شعر گسترش یافته. اگر همین نیز نمی‌بود، شاعر باید می‌گفت «این مردم شیرینی دانمارکی نمی‌خورند و جین نمی‌پوشند و کراوات نمی‌زنند ...» و آنگاه ضعف تکنیک شعر عریانتر می‌شد. البته همین بیان مجازی هم در حد خودش یک تصویرگری است اما تکرار بیش از حد آن، عملاً ارزشش را کم کرده. این جا ما به مفهوم واقعی کلمه با «رو شدن تصاویر» روبه‌رویم چون بر کل شعر فقط یک تصویر حاکم شده. اگر شاعر با حفظ همین مجاز، شکل جملات را عوض می‌کرد باز هم وضع بهتر بود. او می‌توانست به جای ردیف کردن جملات مشابهی پشت سر هم، خودش را به عنوان عضوی از این جامعه وارد شعر کرده با آن خیابان رابطه بگیرد (یعنی همان کاری که در آخر شعر کرده) و در این صورت چون یک انسان با عواطف گوناگونش با خیابان طرف بود، ما حس عاطفی بهتری داشتیم. در واقع این شعر فعلاً به یک خطابه یا بیانیه شباهت دارد (خیابانی که چنین است و خیابانی که چنان است) اما در آن

صورت، شبیه به یک صحنه نمایش عینی می‌شد، صحنه‌ای که شاعر نیز یک بازیگر آن بود. آنچه ما می‌گوییم فقط در آخر شعر رخ داده و انصافاً کار را زیبا و عاطفی کرده:

به دستهایم نگاه می‌کنم / کوپن ۳۵۶ / دستهایم را پنهان می‌کنم
/ خیابان هاشمی لبخند می‌زند / آغوش می‌گشاید / و به سویم
می‌آید / و من / شرمگین و شتابناک / از خیابان هاشمی
می‌گریزم

□

«خیابان هاشمی» شعری است متعهدانه و پیامدار اما سخت وابسته به یک زمان و مکان خاص. جزئی‌نگری بیش از حد شاعر باعث شده شعر از شمول و کلیت بیفتد و فقط برای جامعه شهری ایران در سالهای جنگ صادق باشد. این‌گونه شعرهای تاریخ مصرف‌دار به هر حال محکوم به فراموشی‌اند و انسانهایی که در خارج از آن زمان و مکان خاص زندگی می‌کنند نمی‌توانند بهره‌ای از آنها ببرند.^۱ شاعر باید فکری برای این مشکل می‌کرد. شاید بگویید برای عینیت شعر، این جزئی‌نگری لازم بوده. بله، اگر شاعر فقط به عبارتهایی کلی از قبیل خیابان ایثارگر، خیابان شجاع، خیابان پایدار و ...^۲ متوسل می‌شد وضع بدتر می‌شد چون شعرش ذهنی بود و ناملموس هرچند برای همیشه کاربرد داشت.^۳ ما این را نیز توصیه نمی‌کنیم و عقیده نداریم که شاعر باید برای جهان

۱ - مگر محققانی که قصد تحلیل‌های تاریخی و اجتماعی بر پایه آثار ادبی یک دوران را داشته باشند.
۲ - یاد در شکل تصویری ترش، خیابانی که شکوه ایثار در آن متجلی است، خیابانی که مثل کوه صبور و مقاوم است و ... که باز هم چندان فرقی نداشت چون این خیالپردازی در راستای عینیت‌بخشی به کلام نبود.

۳ - و البته شعر در مواردی، جملاتی از این‌گونه نیز دارد که شعاری‌اند و آزاردهنده مثل خیابان کم‌توقع، خیابان مصمم، خیابان ریشه‌دار و ...

شمول شدن شعرش از توصیف عینی صحنه‌ها چشم بپوشد اما تصور می‌کنیم می‌شد به طرقي، به آن شیوه بینابینی که در بحث شعر «باغ و باد و تیشه» گفتیم رسید. یکی از آن طرق - چنان که گفته‌ایم - استفاده از نمادهای شناخته‌شده و عام بود. در «خیابان هاشمی» گاهی این نمادگرایی رخ داده مثلاً آن جاکه شاعر از «بنز» می‌گوید دیگر این بنز فقط اتومبیلی با فلان مشخصات و ساخت فلان کارخانه آلمانی نیست بلکه نمادی می‌شود برای هرگونه تجمل‌گرایی و چون در فرهنگ ما و حتی دیگر ملل به عنوان اتومبیلی اشرافی شناخته‌شده است و شناخته‌شده خواهد بود، دیگر شعر را محصور در یک زمان و مکان نمی‌کند و می‌تواند نمادی باشد عام. ولی در بیشتر موارد، شاعر به مفاهیمی محدود و خاص متکی شده به گونه‌ای که به هیچ‌وجه نمی‌توانند به شعرش کلیت بخشند: خیابانی که هیچ‌گاه «پیتزا» را به خود نپذیرفته است / و هیچ‌گاه از گمرک فرودگاه، حواله‌ای دریافت نکرده است ...

فقط در چند قسمت، شعر حالت ایدآلش را می‌یابد؛ حالتی که نه شعاری است و نه محدود. مثلاً در این جا:

خیابانی که هر روز امتحان می‌دهد / و هر روز عکسش را بزرگ
می‌کنند / و هر روز عکسش را بر در و دیوار محله
می‌چسبانند.

□

ما شعر «خیابان هاشمی» را از لحاظ تکنیک شعری فقیر دانستیم. منظور این است که شاعر از ابزارهای بیان هنری چندان سود ننجسته. نمی‌توان گفت که چون در همه جای شعر خیابان جانشین مردم شده، پس در همه جای شعر، با خیال روبه‌رویم چون وقتی خیال رو شده باشد و دیگر در ما ایجاد شگفتی نکند، فایده‌ای ندارد. این بیان مجازی در جملات اول شعر، حس زیبایی‌طلبی ما را اقناع می‌کند اما در ادامه، با تکراری روبه‌رو می‌شویم که ملال‌آور است. پس باید از این بگذریم و در پی چیزهای دیگری باشیم.

گفتیم که «طرح» این شعر، ابتکاری و زیباست. ما قبلاً چنین پرداختی را ندیده‌ایم و باید برای این شعر به خاطر این نوآوری امتیازی قائل شویم. گذشته از این، تصاویری پراکنده - و البته اندک - هم در شعر دیده می‌شوند که نباید نقش‌شان را در زیبایی بعضی قسمت‌ها انکار کرد مثل شخصیت‌بخشی به اتومبیل‌ها در «خیابانهای پیکانهای مسن ...» و یا شخصیت‌بخشی به «ساندویچ‌فروشیها» و «حجله‌ها».

و گاه نیز شاعر تکنیکهای زبانی‌ای دارد مثلاً در این قسمت، ایجاز خوبی به کار برده و غیرمستقیم از شهید شدن رزمندگان گفته: «خیابانی که پس از هر حمله / حجله‌ها در آن صف می‌بندند» (که در این جا صف بستن حجله‌ها نیز نوعی خیال است). در این قسمت، جمله را به شکل غیرمنتظره‌ای تمام کرده به طوری که تا مصرع دومی را نخوانده‌ایم تصور دیگری داریم: «خیابانی که اسرائیل را می‌شناسد / و رادیویش را گوش نمی‌کند» و در این قسمت، از ایهام موجود در کلمات «خط» (خط مقدم و خط واحد اتوبوسرانی) و «انقلاب» (میدان انقلاب و انقلاب اسلامی) به خوبی استفاده شده: «خیابان اول خط / خیابانی که با یک اتوبوس / به میدان انقلاب می‌پیوند»

کار دیگری که انجام شده و این تا حدود زیادی کلام را شکل بخشیده، اختیار جملاتی کوتاه و پیه‌م و حذف بعضی فعلهاست. در مواردی نیز تکرار بعضی کلمات در دو جمله متوالی آهنگی به کلام بخشیده که دلپذیر است مثلاً تکرار واژه‌های «سلام» و «اکبر» در این قسمت‌ها:

خیابان سلام دلها / خیابان صمیمیت سلامها

خیابان قاسم‌ها، عباس‌ها، علی‌اکبرها / خیابان فوران الله‌اکبر

□

۱ - در همین جا قافیه شدن کلمه «گوش» با «فراموش» دو مصرع قبل هم قابل توجه است که این از معدود موارد کاربرد قافیه در این شعر سپید است.

در محور عمودی، هر چند می‌تواند گفت شعر از تشّت و پراکندگی در امان مانده و حداقل پیوستگی موضوعی آن حفظ شده اما در عین حال، اجزاء آن قدر با هم مشابهت دارند که می‌توان جای خیلی از آنها را عوض کرد بدون این که لطمه‌ای به شعر بخورد. یکنواختی محور عمودی به شعر ساختمانی برج مانند داده یعنی همه اجزای آن با منطق یکسانی شکل یافته و کارکردی یکسان دارند. همچنان که کم یا زیاد کردن چند ردیف آجر از یک برج ساده، لطمه‌ای به ساختمان آن نخواهد زد، در این شعر هم دستکاریهایی از این گونه ممکن است. یک شعر بلند نیاز به تنوع دارد. همانند یک ساختمان خوب که هم در دارد، هم دیوار، هم پنجره، هم بالکن و ... و متأسفانه «خیابان هاشمی» از چنین تنوعی بی‌بهره مانده.

با تعبیری دیگر می‌توان گفت حرکت این شعر نه در طول بلکه در عرض است یعنی ما را به منازل خاصی منتقل نمی‌کند بلکه در یک محل گسترش می‌یابد. در نهایت ما یک سیر موضوعی را - آنچنان که مثلاً در «شعری برای جنگ» بود - این جا نمی‌بینیم و لاجرم از خود می‌پرسیم «چرا شعر این قدر طولانی شده؟ اگر قرار نبوده به مشاهده‌های تازه‌ای برسیم، چرا این قدر حرکت کرده‌ایم و آیا نمی‌شد با استفاده از تدابیری، حجم شعر را به حداقل رساند؟» واقعیت این است که می‌شد.

□

و خلاصه این که آنچه در «خیابان هاشمی» حرف اول را می‌زند عاطفه و احساس مسؤولیت شاعر است و آنچه در حاشیه واقع شده، اتخاذ بهترین بیان و بهترین تکنیک برای این محتوای عالی بوده.

□ احمد عزیزی



ابره‌ای اجابت^۱

ای خدای مهربان و پاک ما!
دفن کن شمشیر را در خاک ما
ما ز شرک و شمر و شیون خسته‌ایم
ما ز برق کوه آهن خسته‌ایم
سوختیم ای کرت‌کار بامداد
ما نداریم ابر و باران را به یاد
شهر باران را به رومان باز کن
خاکمان را معدن آواز کن
نسل ما صد پشت خنجر دیده است
قرنها این خاک قیصر دیده است
خان علیا، خان سفلی، خان خواب
خان صد شبنم ده و صد پاچه آب
بار الها! عرصه بر گل تنگ شد
روح شبنم در صحاری سنگ شد

۱ - از کتاب «کشف‌های مکاشفه»، مجموعه شعر احمد عزیزی، چاپ اول، نشر شقایق، تهران ۱۳۶۷.

بار الها! ناودانها مان کردند
 خوشه‌ها مان خسته و ناباورند
 خاک ما نسبت به گل مسؤول نیست
 کشت شب‌نم بین ما معمول نیست
 ما به تعویق زمان افتاده‌ایم
 ما به کنج کهکشان افتاده‌ایم
 از تو می‌جوییم سمت باد را
 سایه‌های سبز بی‌فریاد را
 ما گرفتاریم با جرمی جهول
 در ظلومستان عصری بی‌رسول
 رقص ما برگرد تشییع تن است
 بهترین آوازان از شیون است
 ما گرفتاریم در قرنی مذاب
 زیر سقف سرب عصری لا کتاب
 خاک‌خواهان، دشمن سنجاق‌کنند
 دوستداران شقایق اند‌کنند
 نهر راه سبزه را گم کرده است
 نرخ زیبایی تو رم کرده است
 جز صدای شوم شب‌نم خوارها
 نیست باغی در طنین سارها
 نسترن رسوای خاص و عام شد
 خون داوودی مباح اعلام شد
 زاهدان رفتند شب با قافله
 نیست آواز نماز نافله
 هیچ‌کس با گریه خود قهر نیست

لولی بریپ زنی در شهر نیست
 ماه رفت و یاسها یاغی شدند
 سیبهای کرمکی باغی شدند
 کودکان با نی لبک بیگانه‌اند
 دختران در حسرت پروانه‌اند
 کس چراغ عشق را روشن نکرد
 عکس گل را نقش پیراهن نکرد
 این همان عصر سیاه ثانی است
 این کمون آخر ویرانی است
 دامداران ولایت غافلند
 گوسفندان رسالت بز دلند
 ما به فرعون‌ترین قصر آمدیم
 ما به بی موسی‌ترین عصر آمدیم
 باغداران «فلسطین» مرده‌اند
 شاعران «دیر یاسین» مرده‌اند
 کس نیارد در قدمگاه هجا
 مستحبات شقایق را به جا
 ما به سوی آبهای ناگوار
 بسته‌ایم از برکهٔ بابونه بار
 ای خدا! آواز ده خورشید را
 بین ما تقسیم کن توحید را
 گله‌ای بخش از شبانان امین
 رسم شیون را برانداز از زمین
 دست هر آلاله یک بیرق بده
 کسب و کار باد را رونق بده

قفل شبهای «حرا» را باز کن
کوه بعثت را طنین انداز کن
از زمین بردار رسم لرزه را
منزوی کن آبهای هرزه را

ما در بحث شعر «باور کنیم سکه به نام محمد است» از شیوه‌هایی جدید در مثنوی‌سرایی سخن گفتیم و دو شاعر را نام بردیم که هر کدام با سبکی خاص، مثنویهایی متفاوت با قدیم سروده‌اند؛ علی معلم و احمد عزیزی. جالب این است که با وجود یگانگی قالب، سبک کار این دو شاعر کاملاً با هم متفاوت است به حدی که آنها در دو قطب مخالف در شعر کلاسیک امروز قرار دارند. وقتی وارد بحث «ابرهای اجابت» شویم، وجوه این افتراق خود به خود روشن می‌شوند اما این جا همین قدر باید گفت، به همان شدتی که علی معلم شیفته معناست، احمد عزیزی بنده لفظ است و همان قدر که شنونده از ظاهر کلام معلم رم می‌کند در باطن شعر عزیزی به بلا تکلیفی می‌رسد.

□

«ابرهای اجابت» شعری از کتاب «کفشهای مکاشفه» است؛ کتابی که با انتشار آن در سال ۱۳۶۷، احمد عزیزی کم نام‌و نشان به یکی از مطرح‌ترین چهره‌های شعری بدل شد. با این کتاب و کتاب بعدی «شرجی آواز»، موجی از عزیزی‌گرایی در بین شاعران جوان - و حتی گاه سابقه‌دار - آن سالها به راه افتاد و مخصوصاً در عرصه شعر دانش‌آموزی این موج چشمگیر تر - و البته مقلدانه تر - بود. اما این یک موج بود، آمدورفت و اینک دیگر چاپ پی‌درپی کتابهای جدید این شاعر برای جامعه شعری حادثه تلقی نمی‌شود. شاید هم اکنون مجموع آثار چاپ‌شده این شاعر - چه به صورت کتاب و چه در مطبوعات - بیشتر از مجموع

آثار چاپ شده همه دوازده شاعر دیگری باشد که در این کتاب مطرح شده اند اما این تولید انبوه، هیچگاه نتوانسته آن موقعیت زودگذر را تحکیم کند و دوام بخشد. به علت آن شهرت فراوان، شعر احمد عزیزی بسیار بحث انگیز بوده و بیشتر نقاط قوت و ضعف آن آشکار شده است ولی ما به هر حال بحثی نسبتاً مفصل خواهیم داشت چون تصور می شود گرایش مقلدانۀ بسیاری از شاعران جوان و دانش آموز به این شیوه، خالی از ضایعاتی نبوده است اگر چه اندک برکاتی هم داشته.

شعر احمد عزیزی، پدیده ای بود نوظهور و پرجاذبه با ظاهری زیبا که این زیبایی هم نه ناشی از تناسب بلکه ناشی از غرابت کلام بود. خوانندۀ جوان امروز که دیگر از شعرهایی چون

تا مویه موی دل نکنی مبتلای دوست

راحت نمی دهند به خلوت سرای دوست

با صدهزار حیرت و غم زنده ام هنوز

ای خاک بر سرم که نمردم برای دوست^۱

از زبان معاصرین خسته شده بود و در بیانهایی از این نوع:

سمند صاعقه زین کن، سواره باید رفت

به عرش شعله سحر با ستاره باید رفت

شهید زنده تاریخ عشق می گوید

به دار سرخ انا الحق دوباره باید رفت^۲

غلبۀ شعار بر شعر را می دید و منتظر بود شاعری بیاید و عناصر پیرامون او

را - که برایش ملموس و حسی بودند - وارد شعر کند، شعری از نوع:

۱ - یادنامه سومین کنگره شعر و ادب و هنر (اشعار و مقالات)، چاپ اول، اداره کل ارشاد اسلامی

خراسان، مشهد ۱۳۶۳، صفحه ۱۶۱.

۲ - همان جا، صفحه ۱۲۱.

ماده جسم تو تجریدی شده

روح تو امسال تجدیدی شده

آلیاژ سادگیها را بخوان

جزوه افتادگیها را بخوان^۱

را بسیار با ذهن و زبان خویش نزدیک می‌دید و فریفته‌اش می‌شد.

اما غرابتها و تازگیها اگر در صورت شعر باشند بسیار دیر پا نخواهد بود چون زبان قابل تقلید، قابل تکرار و محدود است. بنابراین باگذشت مدتی از شیوع این سبک، کم‌کم زبان آن عادی شد و دیگر واژه‌هایی چون آلیاژ و جزوه شگفتی‌آور نبودند. متأسفانه احمد عزیزی در حوزه معانی - که هم گسترده‌تر و هم غیر قابل تقلیدترند - کار چندانی نکرد و چنین بود که باگذشت زمان، این بازار رو به کسادى نهاد.

□

اما بی‌انصافی است اگر همه توان هنری احمد عزیزی را منحصر در استخدام مناسب عناصر زندگی بدانیم. او خلاقیت‌های ویژه دیگری هم دارد که هر چند همه در صورت‌شعرند اما قابل توجهند و تأمل به طور کلی می‌توان گفت عزیزی نه شاعر خیال است، نه اندیشه و نه ساختمان شعر، آنچه در کار او جلوه دارد در قدم اول جسارت‌های زبانی است و در قدم دوم، انواع مختلف موسیقی. اگر هم تصویری در شعر او رخ می‌نماید از رهگذر زبان است نه یک کشف هنری. ببینید، او می‌گوید:

خاک خواهان، دشمن سنجاقکند

دوستان را شقایق اندکند

و این‌جا، شقایق شخصیتی انسانی یافته اما خارج از این تشخیص، هیچ رابطه تصویری‌ای مشاهده نمی‌شود. ما پیشتر هم گفته‌ایم که تصویرسازی کاری

هنری است نه آماری و اگر یک تصویر ویژگی خاصی نداشته باشد تا آن را تثبیت کند، وجودش با عدمش برابر خواهد بود. برای این که منظور خود از این «ویژگی خاص» را نشان داده باشیم بیتی از حافظ را نقل می‌کنیم:

ای گل! تو دوش داغ صبحی کشیده‌ای

ما آن شقایقیم که با داغ زده‌ایم

این جا هم شقایق تشخیص یافته ولی کار شاعر منحصر به آن نشده. او این تشخیص را در خدمت تصویری گسترده‌تر قرار می‌دهد و در جاناندازی آن، به تناسب بین شقایق، داغ و گل نظر دارد. در واقع می‌توان گفت شقایق در بیت حافظ دارای یک هویت تصویری است و نقشی دارد که نمی‌توان آن را به کلمه دیگری واگذار کرد. ولی در بیت «خاک‌خواهان ...»، شقایق فقط یک واژه «قشنگ» است بدون هیچ رابطه تصویری‌ای با بقیه اجزای بیت. به همین علت به راحتی می‌توان آن را برداشت و کلمه قشنگ دیگری گذاشت: «دوستداران پرستو اندکند»، «دوستداران چکاوک اندکند»، «دوستداران درختان اندکند» و «دوستداران سپیدار اندکند». این یعنی تصویرسازی جدول ضربی که اساس کار احمد عزیزی است. متأسفانه تصویرهای شعر احمد عزیزی در عین بی‌خاصیت بودن، پرشهای بسیاری هم دارند یعنی وحدت تصویری خاصی - از آن گونه که مثلاً در شعر «باغ و باد و تیشه» بود - در کل شعر به چشم نمی‌خورد.

□

اما در حوزه زبان و موسیقی چیزهای دیگری هم می‌توان یافت که ما آنها را برای شعر «بره‌های اجابت» به این صورت دسته‌بندی کرده‌ایم:

۱- گستردگی دایره واژگان و قدرت شاعر در استخدام واژه‌هایی که کمتر در شعر معمول بوده‌اند آن هم به نحوی که متناسب با کلام او به نظر آیند و همانند وصله‌هایی ناجور جلوه نکنند.^۱

۱- البته این ویژگی - که در شیوع شعر احمد عزیزی مؤثر بوده - امروز که این واژگان در شعر جا

۲- ایجاد ترکیبهای تازه و غیر معمول مثل «باغداران فلسطین» و «شاعران دیر یاسین» که باعث می شود زبان از کارکرد معمولی و اتوماتیکی اش خارج شده نوعی رستاخیز یا تمایز بیابد. این کار البته برای ایجاد شگفتی خوب است ولی انتظار ما را از کارکرد معنایی کلمات برآورده نمی کند. نباید فراموش کرد که همین جسارتهاگاه کار دست شاعر داده اند و او را به ساختن ترکیبات ناخوشایند و نامناسبی چون «کرت کار بامداد» یا «گوسفندان رسالت» کشانده اند. (که در این دومی اگر «رسالت» همان رسالت الهی باشد واقعاً به آن مقام توهین شده)

۳- مردمگرایی، چنانچه در این بیت دیده می شود:

نسترن رسوای خاص و عام شد

خون داوودی مُباح اعلام شد

۴- تناسبهای لفظی و معنوی بین کلمات مثل:

ما ز شرک و شمر و شیون خسته ایم

... گوسفندان رسالت بزدلند

که در اولی، به کارگیری حرف «ش» در اول سه کلمه متوالی را می بینیم و در دومی تناسب معنایی «گوسفند» و «بز» را که اتفاقاً تازه و بدیع است. (و شاید همین تازگی، آن قدر شاعر را مفتون خودش کرده که آواز زشتی معنایش غافل مانده) ۵- استفاده از غرابت قافیه ها هرچند در کل شعر بسیار اتفاق نیفتاده: «مسؤول - معمول»، «قافله - نافله»، «قهر - شهر» و «لرزه - هرزه».

۷- و بعضی کارکردهای زبانی خاص مثل ساختن واژه «ظلومستان»؛ وصل علامت صفت عالی به صفت هایی که ساخته خود شاعرند مثل «بی موسا» و بعضی تضادها، تکرارها و قرینه سازیهای خاص که نمونه اش در این بیت دیده می شود.

خان علیا، خان سفلی، خان خواب

خان صد شبنم ده و صد پاچه آب

□

دل به دریا زدن و جسارت در عالم شعر پسندیده است اما خطرناک، مخصوصاً اگر ذهنی هوشیار و دقیق، مراقب شعر نباشد. احمد عزیزی شاعری است خلاق و مبتکر اما در عین حال بی بهره از قدرت بازدارنده‌ای در درون خویش تا جلو سقوطهایش را بگیرد. نتیجه این می‌شود که گاه ابیات شعرش بسیار درخشانند مثل:

ما به فرعون‌ترین قصر آمدیم

ما به بی‌موساترین عصر آمدیم

و گاه ابیاتی را می‌بینیم سخت به هم ریخته و بی تناسب مثل:

جز صدای شوم شب‌نم خوارها

نیست باغی در طنین سارها

بگذریم از این که «طنین» در معنای واقعی خود «صدای مگس» است و در همین معنای متعارف هم چندان با صدای پرنده تناسب ندارد، اصولاً وقتی جمله را به نثر برگردانیم، می‌شود «به جز صدای شوم شب‌نم خوارها، باغی در طنین سارها نیست» و این جمله‌ای است بی ربط و بی معنی.^۱

و مشکل دیگری که باز حاصل پرکاری و بی‌حوصلگی شاعر است، ناهمگونی مصرع‌های ابیات است به گونه‌ای که غالباً به نظر می‌رسد شاعر یک مصرع را سروده و مصرع دیگر را بدون این که حرف خاصی داشته باشد ساخته و آن هم ساختنی زورکی و بی دقت^۲. این چند بیت از این مثنوی را ببینید که همه یک مصرع خوب و یک مصرع فرمایشی دارند:

۱- شاید شاعر می‌خواسته بگوید «باغها از طنین سارها خالی‌اند و جز صدای شوم شب‌نم خوارها

چیزی در آنها به گوش نمی‌رسد» ولی بیت این معنی را نمی‌دهد.

۲- البته قالب مثنوی در ذات خود این مشکل را دارد که در هر بیت، یک مصرع پیرو مصرع دیگر

است. اما این پیروی نباید به ضعف و بی‌حالی آن مصرع بکشد.

ما به تعویق زمان افتاده‌ایم
 ما به کنج کهکشان افتاده‌ایم
 زقص ما بر گرد تشییع تن است
 بهترین آوازان از شیون است
 هیچ‌کس با گریه خود قهر نیست
 لولی بر بطن زنی در شهر نیست
 کس چراغ عشق را روشن نکرد
 عکس گل را نقش پیراهن نکرد

جالب این که گاه حتی این دو مصرع، متضاد و خنثی‌کننده هم می‌شوند مثلاً در بیت «از تو می‌جوییم سمت باد را / سایه‌های سبز بی‌فریاد را»، «بی‌فریاد» کاملاً با «باد» مصرع اول ناسازگار است. طبعاً از شعری که حتی در جملاتش هماهنگ نیست دیگر انتظار یک «ساختمان» یا «محور عمودی» مرتب بیهوده است.

□

اما لغزشهای صوری تنها مشکل این شعر نیستند. شعر در باطن هم مشکل دارد یا درست‌تر بگوییم، باطنی در آن نمی‌بینیم جز یک موضعگیری کلی و بی‌خاصیت در برابر بدیها. حرف شاعر یک شکایت کلی از وضع جهان است آن هم به صورتی که اصلاً مشخص‌کننده مصداق خودش نیست. ما پیشتر و در بحث شعر «دریا در غدیر» گفته‌ایم که ستایشها و نکوهشهای کلی اگر خط‌دهنده و هدایتگر نباشند، هیچ سودی ندارند ولو شعر پر از تصویر یا نماد باشد. ما از بیت:

نسترن رسوای خاص و عام شد

خون داوودی مباح اعلام شد

هیچ چیزی را دریافت نمی‌کنیم که به درد ما بخورد یا به عبارت دیگر، با این بیت نمی‌توان هیچ خدمتی به بشر و بشریت کرد چون معلوم نیست نسترن و داوودی چه کاره‌اند و چه مصداق بیرونی‌ای دارند. ما مخالف نمادسازی نیستیم و

معتقدیم شاعر به این وسیله می‌تواند به حرفهایش کلیت و عینیت ببخشد به شرطی که این نمادها شناسنامه‌ای عاطفی یا فکری در ذهن شنونده شعر داشته باشند و یا شاعر بتواند چنین هویتی ایجاد کند^۱ ولی نمادهای گُل، شب‌نم، خوشه، سنجاقک، شقایق، نسترن، داوودی و ... در شعر «ابرهای اجابت» چنین نیستند و هیچ‌کدام هویت خاصی ندارند^۲ (حتی شقایق هم دیگر آن شقایق شناخته‌شده نیست). بنابراین وقتی مثلاً سخن از «سنجاقک» به میان می‌آید شنونده نمی‌داند این کلمه را معادل چه مفهومی بگیرد. البته در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان گفت همه عناصر بالا، نمادهایی مثبت‌اند در مقابل نمادهایی منفی مثل شهر و آهن و سیبهای کرم‌کی. اما فقط یک تقسیم‌بندی بین خوب و بد کافی نیست. از شاعر انتظار می‌رود به صرف «خوب بودن» یا «بد بودن» چیزی اکتفا نکند بلکه بسیار ظریفتر و دقیقتر وارد عمل شده ریزترین لایه‌های خوبی و بدی را از هم جدا کند. صرف تشخیص روشنی و تاریکی کار سخت و مهمی نیست؛ از یک چشم بینا انتظار می‌رود که در همان محدوده «روشنی» هم به قضاوت بپردازد و رنگهای مختلف و ترکیبهای آنها را توصیفی ارزیابانه بکند.

شاعر شعر «ابرهای اجابت» فقط به بیان همین حرف کلی اکتفا کرده که «اوضاع دنیا ناگوار است» و بعد از خداوند خواسته که به این وضع پایان دهد اما این ناگواری در کجاست؟ چراست؟ وظیفه انسان در برابر آن چیست؟ و دهها پرسش دیگر خواننده همچنان بی‌پاسخ مانده.

۱ - مثلاً شاعر «دریا در غدیر» توانسته «دریا» را چنان بی‌روراند و توصیف کند که نمادی باشد برای شخصیتی چون علی (ع)

۲ - گذشته از اینها شاعر حتی اصطلاحات دینی مثل زاهد و نماز را هم بی‌هویت و بی‌خاصیت به کار برده است.



□ یوسفعلی میرشکاک

غزل انتظار^۱

تمام خاک را گشتم به دنبال صدای تو
ببین، باقی است روی لحظه‌هایم جای پای تو
اگر مؤمن، اگر کافر، به دنبال تو می‌گردم
چرا دست از سر من بر نمی‌دارد هوای تو؟
دلیل خلقت آدم! نخواهی رفت از یادم
خدا هم در دل من پر خواهد کرد جای تو
صدایم از تو خواهد بود اگر برگردی ای موعود
پر از داغ شقایق‌هاست آوازم برای تو
تو را من با تمام انتظارم جستجو کردم
کدامین جاده امشب می‌گذارد سر به پای تو؟

۱ - نگارنده صورت چاپ‌شده این شعر را در جایی ندیده و در این‌جا از نسخه دستنویس یکی از دوستان استفاده کرده است. شاید از لحاظ قانونی ما حق نقد شعر چاپ‌نشده کسی را نداشته باشیم اما چون این‌جا هدف اصلی جنبه آموزشی کار است و نیز این شعر چند بار به صورت سرود از صدا و سیما پخش شده است، به خود این اجازه را دادیم (مخصوصاً چون نمی‌توانستیم از این شعر زیبا بگذریم). امیدواریم در نقل این غزل خطایی رخ نداده باشد.

نشان خانه‌ات را از تمام شهر پرسیدم
مگر آن سوتر است از این تمدن، روستای تو؟

اگر در پی بارزترین مشخصه و مهمترین عامل تأثیر این شعر باشیم، باید بدون شک به عاطفه‌اش اشاره کنیم و به این بحث بپردازیم که این تأثیر عاطفی در چه چیزی نهفته است. ما در دیگر شعرهای مورد بحث خویش تاکنون، با اندیشه و عناصر صوری شعر مواجه بوده‌ایم و اگر عاطفه‌ای هم بوده نه در عملکرد خاص شاعر بلکه در خود موضوع شعر بوده. اما در این شعر قضیه متفاوت است و این عنصر بهترین موقعیت را یافته. حالا این چگونه و با چه عواملی رخ داده، جای بحث دارد.

مهمترین عامل، حضور شخص شاعر در شعر است. شاعران گاه در شعرشان نظاره‌گر و راوی صحنه‌هایی‌اند که دیگران آنها را می‌سازند و گاه خود یکی از اجزای شعر می‌شوند. آن‌جا که شاعر از زبان شخصی دیگر سخن می‌گوید یا حالات او را وصف می‌کند ما «من» عاطفی خودش را نمی‌بینیم و لاجرم آن هم‌نوايي را نخواهیم داشت که در موقع حضور شاعر داریم. در دیگر شعرهای مطروحه این کتاب هم دیدیم وقتی شاعر - چه به عنوان یک فرد و چه به عنوان یک جامعه - در اثرش حضور داشت، شعر عاطفی‌تر می‌شد!

لحن پرسشی و ملتسمانه شعر که گاه حتی به نوعی استیصال می‌رسد هم عامل دیگری بوده برای عاطفی شدن شعر. شاعر جزع و فزع صریح و بیموردی ندارد اما بالحنی سخن می‌گوید که علاقه‌ای آمیخته با التماس در آن مشهود است:

تو را من با تمام انتظارم جستجو کردم
کدامین جاده امشب می‌گذارد سر به پای تو؟

۱ - مثلاً در انتهای شعر «خیابان هاشمی» یا بخشهایی از «باور کنیم سگه به نام محمد است». توجه داشته باشید این‌جا سخن از عاطفه فردی نیست بلکه در همه این موارد حرف شاعر زبان حال یک جامعه است.

چون شاعر به موضوعی انسانی - و نه فردی - پرداخته و در بیانش نیز هیچ‌گاه به مشخصه‌های فردی متکی نشده، ما به طور ناخودآگاه این درماندگی را درماندگی انسان امروز می‌دانیم و حس عاطفی ما گسترش دلپذیری می‌یابد. اما جالب این است که این درماندگی و تضرع به خفت و زبونی منتهی نشده. بعضی شاعران برای عاطفی کردن شعرشان زنجیره‌هایی سر می‌دهند از این قبیل که «از فراق و دوری‌ات مُردیم، آتش هجرانت ما را سوخت، چرا به ما بیچارگان رحم نمی‌کنی، از انتظار نمی‌رهانی مان و از این شب ظلمانی نجات نمی‌بخشی؟ و ...» اما شاعر این شعر، با همه لحن ملتسمانه‌ای که دارد، خود را - و در واقع جامعه‌اش را - یک جستجوگر پویا می‌داند. او تمام خاک را به دنبال امام زمان (عج) می‌گردد و آماده است که صدایش را به ایشان ببخشد. او با همه انتظارش نشان خانه موعود را از تمام شهر می‌پرسد و پس از این جستجوهاست که به درماندگی می‌رسد. اگر این جستجوها را به معنای مجازی آن یعنی حرکت و تلاش بگیریم عملکرد شعر را در راستای فرهنگ «انتظار» می‌یابیم و نه یک عجز و لابه خفتبار. شاعر این جا به طوری ماهرانه، تلفیقی از درماندگی و شکوه ایجاد کرده که هم برانگیزنده عواطف است و هم خط‌دهنده افکار.

و عامل دیگر عاطفی شدن شعر، به‌کارگیری «اغراق» بوده که از میان صور خیال، تأثیر بیشتری بر عواطف دارد چنانچه ما در گفتارهای روزانه نیز هرگاه بخواهیم به تأثیر عاطفی کلام بیفزاییم به آن متوسل می‌شویم. این اغراقها مخصوصاً وقتی با کاربردی محاوره‌ای رخ می‌دهند، موثرتر واقع می‌شوند.

تمام خاک را گشتم به دنبال صدای تو
... اگر مؤمن، اگر کافر، به دنبال تو می‌گردم
خدا هم در دل من پر نخواهد کرد جای تو
... نشان خانه‌ات را از تمام شهر پرسیدم

□

در کنار این چند مورد اغراق، نشانی از دیگر صور خیال هم می‌توان یافت

که در اولین نظر حسب نمی‌شوند ولی وقتی در پی معنی کردن شعر برمی‌آییم، می‌بینیم که چاره‌ای جز توجیه آنها به صورت تصویر نداریم. مثلاً شاعر می‌گوید «تمام خاک را گشتم به دنبال صدای تو» و این به دنبال «صدا» گشتن شاید مخیل به نظر نرسد اما با دقت در معنی شعر، می‌بینیم منظور، «صوت» به مفهوم فیزیکی‌اش نیست بلکه شاعر آن را مجازاً به معنی وجود و هستی فرد گرفته‌است. شاعر در واقع نه به دنبال صدا بلکه در پی خود شخص می‌گردد و بدین ترتیب، ما با یک تصویر روبه‌رویم آن هم تصویری که با اندیشه شاعر گره خورده. و چنین است کلمه «روستا» که آن هم معنایی عمیقتر از ظاهر خودش دارد. شاعر با معرفی روستا - که در تلقی مردم امروز اصیلتر و پاکتر از تمدن است - به عنوان محل حضور آن حضرت، به طور غیرمستقیم آلودگی این تمدن و پاک‌ی آن سرچشمه را گوشزد می‌کند.

از اینها که می‌گذریم، مصرعهای «ببین، باقی است روی لحظه‌هایم جای پای تو» و «کدامین جاده امشب می‌گذارد سر به پای تو» هم از تصویرسازی خوبی برخوردارند.

□

در زبان و موسیقی این شعر، نکات بسیاری که بتوان بر آنها انگشت نهاد - چه حسن و چه عیب - پیدا نمی‌شود و در هر دو عنصر، شاعر حد اعتدال را نگه داشته. فقط در دو جا قافیه درونی رعایت شده که البته شعر را زیباتر کرده است.

۱ - این واژه در مصرع «صدایم از تو خواهد بود اگر برگردی ای موعود» هم چنین معنایی دارد. البته ما در این که آیا نفس این کار یعنی کاربرد مجازی صدا به جای خود شخص جالب است یا نه، حرف داریم چون در ادبیات ما این واژه فاقد گستردگی و پیشینه لازم برای این مفهوم است مثلاً وقتی مولانا می‌خواهد منطق الطیر خاقانی را بی‌ارزش تلقی کند آن را «صدا» می‌داند: «منطق الطیران خاقانی صداست / منطق الطیر سلیمانی کجاست؟»

دلیل خلقت آدم! نخواهی رفت از یادم

... صدایم از تو خواهد بود اگر برگردی ای موعود

و البته در همین دو مصرع، دو نقص موسیقایی هم به چشم می خورد. در مصرع اول، کمبود حرف ندا ما را ناچار می کند کلمه «آدم» را با لحن خاصی بخوانیم که با «یادم» هماهنگ نیست و در مصرع دوم، هجای کشیده «عود» به وزن شعر لطمه ای زده که این چندان جدی نیست و نظیر آن را در شعر بزرگانی چون حافظ هم دیده ایم ولی به هر حال حس می شود مصرع، اضافه وزن اندکی دارد^۱.

□

«غزل انتظار» فاقد طرحی خاص و انسجامی کافی است. البته ما از قالب غزل انتظار نداریم همانند شعر سپید - مثلاً - دارای ارتباطهای تنگاتنگ بین اجزایش باشد اما حداقل این انتظار می رود که مصرعهای هر بیت و نیز مجموعه ابیات، آن مقدار پیوستگی را با هم داشته باشند که نتوان جای آنها را عوض کرد بدون این که به چشم بخورد. در این شعر، هم ارتباط مصرعهای ابیات ضعیف است و هم ارتباط بیتها در محور عمودی شعر به گونه ای که به راحتی می توان مصرعهای اول بعضی بیتها را به مصرعهای دوم بعضی دیگر متصل کرد. ببینید:

تمام خاک را گشتم به دنبال صدای تو

کدامین جاده امشب می گذارد سر به پای تو

تو را من با تمام انتظارم جستجو کردم

ببین باقی است روی لحظه هایم جای پای تو

□

ولی با این همه و در مقایسه با بیشتر شعرهایی که برای حضرت امام

۱ - کاربرد هجای کشیده در آخر مصرع در بیشتر وزنهای محسوس نیست ولی در وزنهایی که به رکن سالم مثل فاعلاتن، فاعلاتن، مفاعیلین و ... ختم می شوند کاملاً خودش را نشان می دهد.

زمان (عج) سروده شده‌اند غزل انتظار را شعری یکدست، شفاف و عاطفی می‌بینیم. این شعر موضعی روشن و مثبت دارد و در عین حال از کلیت کافی هم برخوردار است به گونه‌ای که به زمان و مکان خاصی وابسته نشده و زبان حال همه است.



□ علیرضا قزوه

برای شهید بهروز مرادی
و تمام شهیدان خرمشهر

غزل داغداری^۱

چه تنها مانده امشب در مسیر سوگواریها
دل پردرد من با کوله بار شرمساریها
هلا! ای لاله های آشنا، بی پرده می گویم
شما را درد غربت کشت و ما را داغداریها
سحرگاهان غنیمت می برم از وادی حسرت
دلی پیچیده در سجاده شب زنده داریها
از این میدان، خدایا، تکسواران رها رفتند
چه خواهد کرد طفل همتم با نیسواریها
بهاری ناله دارم در گلو، بیهوده می گویند
گل آوازمان افتاده از چشم قناریها
اگرچه غرق در سوزم، به امید چنین روزی
دلم را ساختم در کوره ناسازگاریها

۱ - از کتاب «از نخلستان تا خیابان»، مجموعه شعر علیرضا قزوه، چاپ سوم، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران ۱۳۷۲.

این غزل هم چون «غزل انتظار» شعری است عاطفی و به همین جهت، بیشتر حرفهای ما درباره آن در بحث شعر قبلی گفته شده و ما این جا فقط چند اشارت خواهیم داشت. علیرضا قزوه شاعر عاطفه و احساس است و در شعر او نمی توان چندان در پی تکنیکهای صوری بود. شاید بگویید مگر نه این است که عناصر صوری شعر فقط وسایلی اند برای انتقال عناصر معنوی؟ پس اگر عاطفه شعر به خوبی و کمال منتقل شد، چه لزومی دارد نگران ابزار صوری باشیم؟ پاسخ این است که اولاً ما از کجایم؟ ما این عاطفه - گیرم که به عاطفه قانع باشیم و از خیر اندیشه در گذریم - به بهترین وجه منعکس شده و با ابزار بیانی مناسبتری، بهتر از این ممکن نبود و ثانیاً هر قدر هم که شعر را کاربردی فرض کنیم و عناصر صوری را ابزاری بیش ندانیم، نمی توان منکر نقش تعیین کننده آنها در زیبایی شعر شد. شاید برای باز کردن یک پیچ و مهره - مثلاً - زیبایی آچار نقشی نداشته باشد اما انسان که پیچ و مهره نیست. به هر حال متوقع زیبایی در همه جنبه ها و همه عناصر شعر هست و قطعاً شعری پرداخت شده تر و سنجیده تر را بیشتر می پسندد.

□

«غزل داغداری» از لحاظ ساختاری ناهمگون است و فاقد یک ساختمان دقیق. شاعر در بیت اول، دلش را توصیف می کند؛ در بیت دوم با لاله های آشنا (شهیدان) سخن می گوید و در بیت سوم از برکات شب زنده داری به یاد شهیدان می گوید. بیت چهارم بیان یک حسرت است؛ بیت پنجم یک مفاخره اندهناک و بیت ششم از ساخته شدن در کوره ناسازگاریها حکایت می کند. و بدین ترتیب از اول تا آخر شعر، شاعر سرگردان است. فقط می توان گفت به هر حال در یاد شهیدان است و گاه و بیگاه از حسرتی که در خود دارد قصه می کند. ولی با همه اینها، او در تأثیرگذاری عاطفی بر مخاطبش موفق است و ما شعرش را زنده و پر صداقت می بینیم. علل این توفیق عاطفی را چنین می توان برشمرد:

۱ - شاعر به عاطفه اصالت داده و هیچگاه در حجاب صورت شعر نمانده.

چنین نبوده که او شعری بدون یک تجربه عاطفی بسراید و آن را به مناسبت موضوعش به شهیدان تقدیم کند. متأسفانه گاه ابزارهای بیانی و تکنیکهای شعر برای شاعران آن قدر مهم می‌شوند که مجالی برای بروز عواطفشان نمی‌دهند. در چنین مواقعی، اینها نه یک وسیله بلکه یک آفت خطرناکند. قزوه از این وسایل چندان استفاده نکرده و البته از آفات احتمالی آنها نیز دور مانده است.

۲- در این جا نیز - همانند «غزل انتظار» - شاعر خود حضور دارد و از زبان خودش سخن می‌گوید. این نیز به همان دلایلی که قبلاً گفتیم تأثیری بسزا در قوت عاطفی شعر دارد.

۳- به طور کلی باید دانست که هرگاه شاعر به عواطفی مشترک بین خود و خواننده شعرش تکیه می‌کند شعرش مؤثرتر خواهد بود. گاه شاعر حسی دارد که دیگران ندارند^۱ - و البته شاعر می‌خواهد داشته باشند - این جا کار شاعر سخت است چون باید با تدابیر خاصی این حس را در آنان بیافریند. اما گاه او از یک حس مشترک می‌گوید؛ چیزی که برای همه تجربه شده یا لاقلاً قابل تجربه است. این جا فقط چند اشارت اجمالی و نه تفصیلی کافی است که آن حس خفته را در مخاطب بیدار کند و کار شاعر سهل‌تر خواهد بود.

قزوه در این شعرش حسی همه‌گیر را به بیان کشیده. پس این شعر در همه کسانی که پس از خاتمه جنگ به یاد شهیدان بوده و در دل آرزوی همراهی را داشته‌اند یک زمینه عاطفی آماده دارد و زود تأثیر می‌کند.

۴- شاعر از بار عاطفی کلمات خیلی خوب استفاده کرده. او می‌دانسته چه کلماتی بیشترین تناسب را با مضمون شعرش دارند و یگراست به سراغ آنها رفته. هر چند او در این استفاده، کم‌وبیش به ورطه صراحت و بی‌بهرگی از خیال افتاده ولی انصافاً از کلمات خوب کار کشیده. البته اگر او می‌توانست قدری متعادل‌تر رفتار کند و همانند «غزل انتظار» زبان شعرش از زنجویه دور باشد بهتر بود. اگر

۱- مثلاً آن‌گاه که یک شاعر نابینا از جهان خودش به دیگران می‌گوید.

او نقش بیشتر را به تصویرهایی از گونه «سحرگاهان غنیمت می‌برم از وادی حسرت / دلی پیچیده در سجاده شب‌زنده‌داریها» داده بود قطعاً موفق‌تر بود چون واقعاً بیت‌هایی مثل «چه تنها مانده امشب در مسیر سوگواریها / دل پردرد من با کوله بار شرمساریها» صراحت عاطفی آزاردهنده‌ای دارند.

□

شاعر به هر حال نسبت به صورت شعرش کم‌توجه بوده اما این باعث نمی‌شود که ما نیز چنین باشیم و در آن بحثی نکنیم. در عرصه خیال، از یکی دو تصویر زیبا که می‌گذریم، به تصاویری کاملاً بی‌تشخص و «دم‌دست» برمی‌خوریم یعنی ترکیب‌هایی مثل کوله‌بار شرمساری، وادی حسرت، طفل همت و کوره ناسازگاری. به طور کلی، ترکیب‌هایی که دارای یک نیمه مادی و یک نیمه انتزاعی‌اند چنین حالتی دارند. اگر هر دو سوی ترکیب مادی باشند، شاعر به راحتی نمی‌تواند هر چه را خواست با هم ترکیب کند و ناچار می‌شود برای این که بی‌ارتباطی‌ای در ترکیب رخ ندهد و سواس و توجهی ویژه داشته باشد. اما اگر یکی از دو سوی ترکیب انتزاعی باشد شاعر خود را نیازمند در نظر داشت رابطه‌ای حسی بین آنها نمی‌بیند و به دام ساده‌انگاری می‌افتد. ساختن چنین ترکیباتی بسیار ساده است مثلاً برای واژه «همت» می‌توان ترکیب‌های بیشمار ساخت از قبیل پای همت، دست همت، کوه همت، بازوی همت و ... که البته هیچ‌یک ارزش هنری ندارند چون ما را به یک مشاهده جمال‌شناسانه نمی‌رسانند. باری ترکیب‌هایی چون طفل همت در این شعر خالی از یک بار هنری‌اند و بیشتر بنا بر ضرورت‌های معنایی ساخته شده‌اند. این گونه تصویرها بیش از آن که زیباکننده شعر باشند، رم‌دهنده مخاطبند چون او حس می‌کند شاعر با او صمیمی نیست و به زور می‌خواهد «خیال» تحویل او دهد. مثلاً در مصرع «اگرچه غرق در سوزم به امید چنین روزی» چنین حالت آزاردهنده‌ای در ما ایجاد می‌شود و از خود می‌پرسیم مگر «غرق در سوز» بودن چه برجستگی‌ای دارد تا به انتقال بهتر معنی کمک کند؟

در زبان این شعر، آنچه قابل توجه است روانی، شفافیت و تناسب با عاطفه شعر است و در عین حال، محدودیت دایره واژگان به عنوان یک کاستی خودش را نشان می دهد. ما گفتیم که شاعر، واژگانی دارای بار عاطفی را به کار برده ولی جدا از اینها واژگان فعال دیگری ندارد و نه تنها در این غزل بلکه در همه شعرهایش، در محدوده واژگانی مشخص سیر می کند.

از اینها که بگذریم، می ماند ایهام و تناسب بین «سوز» و «ساز (ساخت)» در بیت آخر که نشانگر توجهی هرچند اندک به موسیقی معنوی است:

اگرچه غرق در سوزم به امید چنین روزی

دلم را ساختم در کوره ناسازگاریها



□ قادر طهماسبی «فرید»

زینب (س)

سرّنی در نینوا می ماند اگر زینب نبود
کربلا در کربلا می ماند اگر زینب نبود
چهره سرخ حقیقت بعد از آن توفان رنگ
پشت ابری از ریا می ماند اگر زینب نبود
چشمه فریاد مظلومیت لب تشنگان
در کویر تفته جامی ماند اگر زینب نبود
زخمه زخمی ترین فریاد در چنگ سکوت
از طراز نغمه وا می ماند اگر زینب نبود
در طلوع داغ اصغر، استخوان اشک سرخ
در گلوی چشمها می ماند اگر زینب نبود
ذوالجناح دادخواهی بی سوار و بی لگام
در بیابانها رها می ماند اگر زینب نبود
در عبور از بستر تاریخ، سیل انقلاب
پشت کوه فتنه جا می ماند اگر زینب نبود

۱ - از روزنامه «جمهوری اسلامی»، پنجشنبه ۱۳۶۹/۴/۲۸، صفحه هنر و ادبیات.

آنچه ما را به بحث دربارهٔ این شعر وامی‌دارد، عملکرد اندیشه‌ای آن است وگرنه از لحاظ ساخت و صورت بدایع زیادی را در آن نمی‌توان یافت. ما به اختصار بحثی در این عملکرد خواهیم داشت چون آنچه در بسیاری از شعرهای نقدشده نیافتیم، این‌جا می‌توانیم به وضوح ببینیم. ما در بحث «دریا در غدیر» گفتیم که سراینده از چهره‌ای مشخص ولی مبهم سخن می‌گوید بدون این که علت این ستایش را برای خواننده عینی کند؛ و گفتیم که شاعر وظیفه دارد یک خط‌دهی فکری داشته باشد. غزل «زینب (س)» شعری است کاملاً تحلیل‌گرانه و جهت‌دار. شاعر حتی در یک‌جا آن حضرت را با تعبیراتی کلی همچون «جلوهٔ ایثار»، «وارث خورشید» و ... نستوده بلکه کاری کرده که این ستایش را خود خواننده شعر داشته باشد.

ما با خواندن این شعر درمی‌یابیم که اگر آن وجود شریف نمی‌بود، حقیقت آشکار نمی‌شد؛ فریاد مظلومیت فراموش می‌شد؛ دیگر کسی برای شهیدان کربلا نمی‌گریست؛ دادخواهی بیکس می‌ماند؛ انقلاب به بن‌بست می‌رسید و خلاصه این که کربلا (به مفهوم یک نهضت دینی) در دشت کربلا باقی می‌ماند. اینها همه ذهنیتهایی است که شاعر به ما می‌دهد به گونه‌ای که پس از خواندن شعر به یک باور قلبی نسبت به آن حضرت می‌رسیم. اما اگر او گفته بود «بی‌وجود ایشان شادی مثل صاعقه کوتاه می‌بود و پگاه خاطره تاریک می‌شد و صدای آب غم‌آلود می‌بود» ما این باور را نمی‌یافتیم هرچند با تعبیری لطیف‌تر و تصویری تر روبرو بودیم. در یک مقایسهٔ اجمالی بین این غزل و آن پاره از شعر «دریا در غدیر» - بدون این که قصد ارجح دانستن یکی بر دیگری در میان باشد - درمی‌یابیم که فرید تحلیل‌گرانه‌تر سخن گفته و سخنش مناسبت نزدیکتری با فرهنگ متعلق به ممدوح او دارد ولی سهیل تصویری‌تر سخن گفته ولی سطحی و کم‌مایه. غزل «زینب (س)» نگرشی مکتبی دارد ولی این نگرش در قالبی صددرد

شعری ارائه نشده بلکه شکل مقاله یا خطابه را به خود گرفته. درست است که شاعر با تصویرهایی حاشیه‌ای مثل ترکیبهای «چهره سرخ حقیقت»، «توفان رنگ» و «ابری از ریا» سعی در شاعرانه کردن فضا داشته اما باز هم سخنش تا حدودی ذهنی است چون مثلاً گفته «حقیقت فراموش می‌شد» و جلوه‌ای از این حقیقت را به عنوان یک مصداق که اراده‌کننده یک مفهوم باشد نشان نداده. یا وقتی او می‌گوید: «ذوالجناح دادخواهی بی‌سوار و بی‌لگام / در بیابانها رها می‌ماند اگر زینب نبود»، نمی‌توان گفت چون سخن از ذوالجناح است، پس با توصیفی عینی روبه‌رویم چون این ذوالجناح با مضاف قرار گرفتن برای دادخواهی عملاً از هویت افتاده و آنچه این‌جا محور واقع شده مفهوم «دادخواهی» است. در واقع شاعر می‌خواسته بگوید «دادخواهی فراموش می‌شد» و ذوالجناح را فقط برای این آورده که تناسبی با قضیه عاشورا پیدا کند.^۱ او توصیفی از خود ذوالجناح در هیأت اسب حضرت امام حسین^(ع) ندارد تا بیانش عینی و ملموس باشد.

ملاحظه می‌کنید شعر تا یک سطح عینی است چون شاعر به هر حال در توصیف مقام حضرت زینب^(س) به استدلالی متوسل شده اما در یک مرحله پایینتر خبری از عینیت نیست و این استدلال با صراحت تمام بیان شده.

□

یک شاعر گاه برای فضاسازی در شعر و قرار دادن خواننده در شرایطی که کاملاً برای پذیرش سخن او آماده شود نیاز به اطناب یعنی تفصیل در سخنش دارد اما این اطناب هر قدر در تصویرگری و فضاسازی پذیرفتنی باشد در موقع نتیجه‌گیری و اعلام نظر شاعر زیان‌آور است. مثلاً اطناب شعر «خیابان هاشمی» - تا حدودی البته - قابل تحمل بود چون با هر جمله، شاعر توصیفی تازه از آن

۱ - البته همین انتخاب نیز خالی از ارزش نیست چون به این ترتیب حرف شاعر به کربلاگره خورده

خیابان داشت و ما را بیشتر با آن آشنا می‌کرد اما اطناب شعر «زینب (س)» سخت آزاردهنده است چون شاعر از بیت اول که می‌گذرد دیگر چیز ناشناخته‌ای را برای ما توصیف نمی‌کند بلکه نتیجه‌ای را که در نخستین بیت به بهترین وجه گفته، به اشکال دیگری باز می‌گوید.^۱ البته می‌پذیریم که ردیف طولانی شعر عملاً آن را در یک کانال خاص انداخته و راه را برای عوض کردن شیوه بیان بسته به طوری که شاعر چیز دیگری نمی‌توانسته بگوید ولی این چاره‌پذیر بود. شاعر می‌توانست شعر را در قالب مثنوی بسراید و آن بیت درخشان (بیت نخست) را هم در آن بگنجانند یا حداقل تعداد ابیات غزل را کمتر کند تا این یکنواختی کمتر به چشم بیاید.

□

این غزل نیز همانند بیشتر شعرهای محتواگرایانه این سالها، در صورت خویش آنچنان ویژگی‌ای ندارد که بتوان آن را از این بُعد قابل پیروی دانست. توصیفها و تصویرها غالباً شعاری و کم‌مایه و بیشتر به شکل ترکیبهای اضافی با یک یا دو طرف انتزاعی هستند مثل چهره سرخ حقیقت، چشمه فریاد مظلومیت، چنگ سکوت، ذوالجناح دادخواهی، بستر تاریخ و کوه فتنه. در یک دو جاهم که شاعر ترکیبهایی با اجزای مادی ساخته، بی‌تناسبی بین اجزاء کار را خرابتر کرده‌اند^۲:

در طلوع داغ اصغر، استخوان اشک سرخ
در گلوی چشمها می‌ماند اگر زینب نبود

۱ - ملاحظه می‌کنید که ایجاز و اطناب ربطی به حجم شعر ندارند. یک شعر مفصل می‌تواند با حرفهای تازه‌ای که در هر قسمت دارد موجز باشد و یک غزل هفت‌بیتی می‌تواند با تکرار حرف، به اطناب بگراید.

۲ - در بحث «غزل داغدار» هم گفتیم که چنین تصویرسازی‌ای سخت است و دقت بسیار می‌خواهد.

که تصویر ارائه شده نه تنها نازیبا و بی تناسب بلکه آزاردهنده و ناهنجار است (تصور کنید اشک سرخی را که همانند یک استخوان در گلوی چشمها مانده باشد!)

در محور عمودی نیز شعر همان ساختمان برج مانند را دارد با این تفاوت که اگر در شعر «خیابان هاشمی» صورت خیال و بافت جمله تکرار می شد، این جا حرف شاعر تکرار شده.

□

و با این همه نباید از ابتکار شاعر در شیوه بیان، ردیف زیبا، غنای فکری و مطلع درخشان غزل به عنوان عواملی که آن را به عنوان یک شعر مذهبی موفق و جهت دار همواره زنده نگه می دارند غافل ماند. واقعیت این است که ما در این عوالم از این گونه شعرها بسیار کم داریم.



□ زکریا اخلاقی

این حجله سبزی که خداوند گشوده است^۱

گل دفتر اسرار خداوند گشوده است
صحرا ورق تازه‌ای از پند گشوده است
آیینۀ عریانی زیبای معانی است
این حجله سبزی که خداوند گشوده است
شور سحر حشر اگر باورتان نیست،
گل، مصحف صد برگ به سوگند گشوده است
تقریر ادبیانه برهان معاد است
فصلی که نسیم از پی اسفند گشوده است
بر سجده احساس بنفشه است نشانی
سجاده سبزی که به الوند گشوده است
تفسیر لطیفی است ز پاکت دل کوه
این چشمه که از چشم دماوند گشوده است

۱ - از کتاب «تبسمهای شرقی»، مجموعه شعر زکریا اخلاقی، چاپ اول، انتشارات محراب اندیشه،
(دفتر آفرینه: شعر ۱)، قم ۱۳۷۳.

سرشار ز شیرینی شیدایی خویش است
 این غنچه که لب را به شکر خند گشوده است
 پاک است طربنامه خوشبوی سلوکش
 این گل که چنین چهره خرسند گشوده است

این غزل، شعری است با درونمایه‌ای عقیدتی و عرفانی و مادر نقد آن موفق نخواهیم بود مگر با نگاهی به جایگاه این مضامین در شعر معاصر و علل کم‌توجهی دیگر شاعران جوان این روزگار به آنها. این بحث به صورت اصولی و دقیق سامان نمی‌پذیرد بدون سیری در معانی شعر فارسی از آغاز تا امروز، وضعیت شعر قدیم و شعر امروز از این زاویه و این مسأله که بالاخره باید چه مضامینی محور توجه شاعران امروز باشند. اما این تحلیل و ارزیابی کاری چندصفحه‌ای نیست، بضاعتی علمی می‌خواهد و مجالی به اندازه یک رساله یا کتاب. پس ما بدون هیچ دلیل و برهانی می‌پذیریم که در شعر قدیم ما غلبه با عقاید و عرفان بوده و در شعر امروز با مضامین سیاسی و اجتماعی. البته تغزل و مدیحه‌سرایی در همه دوره‌ها کم‌وبیش وجود داشته‌اند - هرچند در لباسهایی مختلف - و ما فعلاً کاری به آنها نداریم.

حالا که آن ادعا را پذیرفتیم باید به این پرسش پاسخ داد که آیا در این روزگار پر آشوب نیاز به مضامین شعری تازه‌ای نداریم و شعر عرفانی سرودن می‌تواند دارویی برای دردهای انسان امروز باشد؟ (و در بحث خاص این شعر، آیا شاعر به وظیفه‌اش عمل کرده یا دچار غفلت از وضعیت انسان امروز شده؟)

واقعیت این است که اگر منظور از شعر عرفانی سرودن، ماندن در دام الفاظ و تقلید کورکورانه از قدما باشد، واقعاً روزگار این‌گونه شعر به سر آمده و همان میراث گرانمایه و اصیل کهن ما را کافی است اما اگر بتوان زاویه دیدی تازه و بینشی غیر تقلیدی در بیان مفاهیم عرفانی داشت، نه، روزگار عرفان هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد همان‌گونه که روزگار عشق و دادخواهی و ظلم‌ستیزی و دیگر

مفاهیم جاودانه، سپری شدنی نیست. ما با آن که شعرهای اجتماعی بسیاری در میراث ادبی خویش داریم، باز هم سعی می‌کنیم با بیانی امروزی به این مضامین بپردازیم. طبیعی است که برای شعرهای عرفانی هم می‌توان و باید چنین کرد. مثلاً در همین شعر، شاعر این حقیقت را که همه پدیده‌های جهان، جلوه‌هایی از جمال حق‌اند، و بدین لحاظ پاکی ذاتی‌ای دارند، با این بیان امروزی به تصویر کشیده

تفسیر لطیفی است ز پاکتی دل کوه

این چشمه که از چشم دماوند گشوده است

و در پرسش به این که «آیا شعر عرفانی می‌تواند دارویی برای دردهای انسان امروز باشد؟» باید گفت که اولاً همه دردهای بشر، مادی و ناشی از تضادهای اجتماعی و سیاسی نیستند که ما برای درمان آنها شعر اجتماعی بگوییم بلکه ما به همان اندازه فقر معنویت هم داریم و ثانیاً شعرهایی در عوالم معنوی، می‌توانند برای کاهش تنشهای مادی هم مؤثر باشند چون بیشتر مشکلات اجتماعی و سیاسی هم ناشی از باطنهای آلوده افرادند. می‌دانیم که برای دستیابی به آبی گوارا، لجن‌گیری جویها کافی نیست بلکه باید سرچشمه‌ها را هم پاک کرد. برای نابودی زشتیها و پلیدیهای جامعه بشری نیز تنها بیان آنها در قالب شعر اجتماعی کافی نیست. در بسیاری موارد خود مستکبرین هم می‌دانند که ستم‌گرند و مستضعفین هم آگاهند که بر آنها ستم شده و در آن صورت اشاره به تضادهای اجتماعی از آن‌گونه که مثلاً در «خیابان هاشمی» رخ داده چندان دردی را دوا نخواهد کرد. این‌جا باید باطنها را با تذکراهایی هوشیارانه و هنرمندان پالایش کرد.

پس ملاحظه می‌کنید که شعر یک دوره باید دارای ابعاد مختلف موضوعی باشد و شاعران، هیچ بخشی را خالی نگذارند. گاه باید وجدانهای خفته را بیدار کرد و گاه باید وجدانهای بیدار را هدایت کرد. هر شاعر به مناسبت شیوه نگرش و توانایی بیانی خویش وظیفه‌ای خاص در این میان خواهد داشت.

ولی آیا زکریا اخلاقی توانسته این وظیفه‌اش را به طرز ایدآلی به انجام برساند؟ واقعیت این است که او توفیق داشته ولی توفیقی نسبی. او به خوبی توانسته مفاهیم قدیمی را در لباسی نو ارائه کند و همین، جای تحسین دارد اما خود تصرفی چندان در این مفاهیم نداشته و باطن کلامش به تناسب ظاهر آن متحول نشده^۱. حرفهای او چیزی فراتر از حرف سعدی و سنایی و نظامی نیستند البته با بیانی متفاوت و امروزی.

□

در این غزل، تلفیقی خوب بین اندیشه و خیال رخ داده یعنی تصویرها علاوه بر این که زیباکننده شعرند، انتقال اندیشه را هم بر دوش دارند و چنین نیست که شاعر حرف صریحش را فقط در پوسته‌ای از تصاویر - بدون این که آن تصاویر ربطی به معنی داشته باشند - پوشانده باشد. وقتی او می‌گوید «گل دفتر اسرار خداوند گشوده است» خود این که گل دفتر اسرار باشد یک تصویر است اما در عین حال اندیشه شاعر هم هست یعنی «گل دفتری است که ما را با اسرار خداوند آشنا می‌کند». این جا بیان شاعر بیانی است والا چون اگر تصویر را برداریم، اندیشه هم محو خواهد شد. در مقابل این و برای روشن شدن مطلب، این بیت از غزل «زینب (س)» را ببینید:

چهره سرخ حقیقت بعد از آن توفان رنگ

پشت ابری از ریا می‌ماند اگر زینب نبود

حرف شاعر در این بیت این است که اگر حضرت «زینب (س)» نبود، ریا حقیقت رami پوشاند. او خود این حرف را در قالب یک تصویر بیان نکرده بلکه در کنار آن ترکیباتی چون «چهره سرخ حقیقت» و «توفان رنگ» را آورده که اینها هیچ نقشی در انتقال مفهوم ندارند و فقط ظاهر کلام را زیباتر کرده‌اند.

۱ - درباره این تحول باطن، «نیایش‌واره‌ها»ی مرحوم سلمان هراتی نمونه‌هایی قابل توجهند (رک

«دری به خانه خورشید»، صفحه ۵ تا ۱۲)

و از دیگر جلوه‌های بدیع شعر زکریا اخلاقی، حسن تعلیل^۱‌های اویند مثلاً
او در این بیت، برگهای گل را برگهای قرآنی دانسته که برای سوگند خوردن
گشوده شده‌اند:

شود سحر حشر اگر باورتان نیست،
گل مصحف صد برگ به سوگند گشوده است

ویژگی دیگری که هم در این شعر و هم در دیگر آثار این شاعر سخت قابل
ستایش است، استفاده خوب و شاعرانه‌اش از اصطلاحات مذهبی و در آمیختن
آنها با عناصر طبیعت است. این مخصوصاً از آن جهت ارزشمند است که به کاربرد
ظاهری اصطلاحات بدون توجه به مفاهیم آنها منحصر نشده و واژگان تا حد
امکان در خدمت معانی قرار گرفته‌اند:

تقریر ادیبانه برهان معاد است

فصلی که نسیم از پی اسفند گشوده است

در این غزل، حداقل این اصطلاحات مذهبی را می‌توان یافت: اسرار، پند،
حشر، مصحف، سوگند، برهان، معاد، سجده، سجاده، تفسیر و سلوک اما جالب
این است که با این وفور اصطلاحات، شعر رنگ و بوی آثار فلسفی و مواعظ بعضی
از شاعران قدیم یا ام‌وز را نیافته. علت این توفیق را باید در گرایش مذهبی شاعر
و تلاش او برای کشف ارتباطهایی بین این اصطلاحات و عناصر طبیعت دانست.
مثلاً او کلمه سجده را همین‌طور خشک و خالی وارد شعر نمی‌کند بلکه آن را به
گل نسبت می‌دهد آن هم در سجاده‌ای که چمن دامنه کوه است و با چنین
فضاسازی‌ای است که ما احساس همنشینی خوبی بین کلمات می‌کنیم.

□

اما در تکنیک شعر، ناگزیر به چند اشاره هستیم، یکی ردیف زیبای آن که

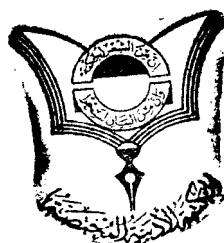
۱ - منظور، صنعت ادبی حسن تعلیل است که شاعر در آن برای پدیده‌های طبیعی، علت‌های

شاعرانه‌ای بیان می‌کند.

هم خیال انگیز است^۱ و هم متناسب با فضای شعر (چون شعر حالتی خوشبینانه و طربناک دارد و مصدر «گشودن» به معنی «باز کردن»، به هر حال با این حالت عاطفی سازگار است چنان که ما «گشایش دل»، «گشایش چهره» و «گشایش در امور» را با چنین زمینه‌ای از این مصدر به کار می‌بریم) و دیگری، ترکیبهای اضافی آن که هرچند خالی از عناصر انتزاعی نیستند، به علت ارتباط و تناسب اجزای خویش، جدول ضربی و آزاردهنده به نظر نمی‌آیند.

جدا از اینها باید از پاره‌ای تناسبهای لفظی هم غافل نبود مثلاً تکرار حرف «ش» در مصرع اول بیت زیر که با عاطفه شعر هم متناسب است:

سرشار ز شیرینی شیدایی خویش است
این غنچه که لب را به شکر خند گشوده است



۱ - درباره خیال انگیزی این گونه ردیفها، در جلد اول روزنه (صفحه ۱۴۵ به بعد) صحبت شده است.