دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.org

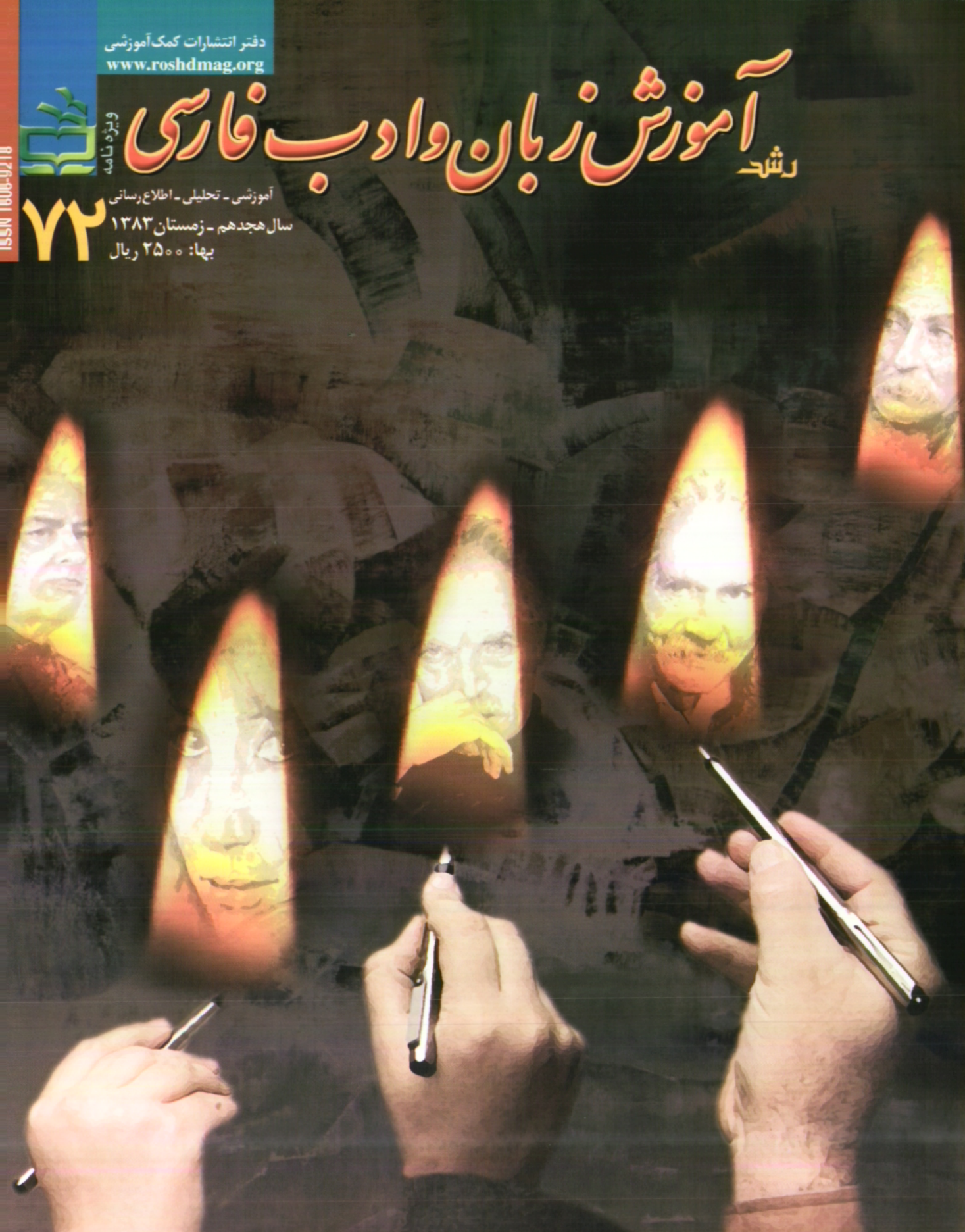
رشد آموزش زبان و ادب فارسی

ویژه‌نامه

آموزشی ـ تحلیلی ـ اطلاع‌رسانی
سال هجدهم ـ زمستان ۱۳۸۳
بها: ۲۵۰۰ ریال

۷۲

ISSN 1606-0218



- حماسه در شعر نو، از نیما تا انقلاب اسلامی
- رمان‌های فلسفی آلبر کامو
- مکتب‌های ادبی در رمان‌های دولت‌آبادی

مطربا عشقه عجب ساز و نوائی داری
عالم از ناله عشاق مبادا خالی
که خوش آهنگ و فرح بخش هوائی داری

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک‌آموزشی
www.roshdmag.org

رشد
آموزش زبان و ادب فارسی
ویژه‌نامه

آموزشی ـ تحلیلی ـ اطلاع‌رسانی

۷۲

دوره‌ی هجدهم ـ زمستان ۱۳۸۳ ـ شماره ۲
شمارگان: ۱۵/۰۰۰ نسخه ـ ۲۵۰۰ ریال

ISSN 1606-9218

Key title: Roshd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī
E.mail: info@roshdmag.org

❖ یادداشت سردبیر : ادبیّات معاصر	۲
❖ کمال شعری و هنری فروغ فرّخزاد دکتر محمّد ریحانی	۴
❖ مضامین قیصری، مضمون سازی در شعر قیصر ... عطاءالله رشیدی فرد (عموزاده)	۸
❖ حماسه در شعر نو، از نیما تا انقلاب اسلامی محمد حسن ملاحاجی آقایی	۱۱
❖ مثنوی در شعر علی معلّم دامغانی منیرالسادات هژیر	۱۸
❖ رمان های فلسفی آلبر کامو دکتر فریبا اشرفی	۲۳
❖ یاد یاران (دکتر سید حسن حسینی) دکتر حسن ذوالفقاری	۲۶
❖ نگاهی به حاجی بابای اصفهانی، اولین رمان ... غلامرضا رضایی	۳۲
❖ رئالیسم سنّتی و نو در ادبیات داستانی ایران مجید واعظی	۴۰
❖ جریان های حاشیه ای شعر معاصر طیبه طاووسی آرانی	۴۵
❖ مکتب های ادبی در رمان های دولت آبادی دکتر احمد محسنی	۵۴
❖ قافیه در شعر معاصر فارسی حسنعلی محمدی	۶۰
❖ خاطرات سبز کیهان ایمانی	۶۴

مدیر مسؤول :
علیرضا حاجیان‌زاده
سردبیر:
دکتر محمّدرضا سنگری
مدیرداخلی :
دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار:
دکتر حسین داودی
طرّاح گرافیک :
شاهرخ خره‌غانی
هیات تحریریّه :
دکترعلی‌محمد حق‌شناس
دکتر تقی وحیدیان کامیار
دکتر حسین داودی
دکتر محمدرضا سنگری
دکتر محمد غلام
دکتر حسن ذوالفقاری
غلامرضا عمرانی
دکتر حسین قاسم‌پور مقدم
نشانی دفتر مجلّه :
تهران:
صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۶۵۸۵
تهران:
ایرانشهرشمالی، پلاک ۲۶۸
تلفن امور مشترکین :
۷۳۳۵۱۱۰
۷۳۳۶۶۵۶
تلفن دفتر مجله :
۹ ـ ۸۸۳۱۱۶۱
داخلی ۲۴۱
چاپ :
شرکت افست (سهامی عام)

دفتر انتشارات کمک آموزشی
این مجلّات را نیز منتشر می کند:

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش دبستان و دانش‌آموزان کلاس اوّل ابتدایی)
رشد نوآموز
(برای دانش‌آموزان دوّم و سوّم ابتدایی)
رشد دانش‌آموز
(برای دانش‌آموزان چهارم و پنجم ابتدایی)
رشد نوجوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد جوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسّطه)
رشد برهان
(نشریه ریاضیات برای دانش‌آموزان دوره راهنمایی)
رشد برهان
(نشریه ریاضیات برای دانش‌آموزان دوره متوسطه)
و مجلّات:
رشد معلّم، تکنولوژی آموزشی
آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی، آموزش زبان
آموزش راهنمایی تحصیلی
آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی
آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی
آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ
آموزش قرآن، آموزش هنر
آموزش علوم اجتماعی، آموزش زمین شناسی
مدیریت مدرسه و مدرسه فردا
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلّم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش).

قابل توجه نویسندگان محترم

مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی نوشته‌ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصصان تعلیم و تربیت پویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می‌پذیرد.

* مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره ها و گسترش مباحث کتاب های درسی یا ارائه‌ی روش های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی باشد.
* مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب های زبان فارسی هم‌خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و...).
* مقالات حتّی‌الامکان حروف‌چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله های مناسب بین سطری، بدون خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
* حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست نویس باشد.
* اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد، پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
* پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.
* نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
* مقاله های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
* اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
* معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
* هیأت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
* آرای مندرج در مقاله ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان، با خود نویسنده یا مترجم است.
* مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.
* اصل مقاله جهت بررسی به هیأت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
* مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

عاقلانه و عاشقانه زیستن، بی گره زدنِ دامن گذشته به امروز و پل بستن از امروز به فردا ممکن نیست. این سه ـ گذشته و اکنون و آینده ـ سه قطعه یا جزیره ی از هم گسسته نیستند. گسسته بینی، خطای پیوسته ی کم اندیشان و سطحی نگران است.

هرچند سهراب گفته است که «زندگی آب تنی در حوضچه ی اکنون است» امّا حوضچه ی اکنون از قله های رفیع و رازناک گذشته سرچشمه می گیرد و به اقیانوس فرداهای دور و نزدیک می پیوندد.

این قصّه ـ قصّه ی پیوند این سه قطعه ـ در عالم ادبیّات نیز هماره چند و چون ها و نظرگاه های گونه گون را برانگیخته است. یک دوره ادبیّات ما ـ دوره ی بازگشت ـ محصول شیفتگی به گذشته است و تقلید و تکرار، و تجدید عهد با عصر ماضی است که خوب می دانیم هرگز هم سنگ و هم طراز دوره ی پیشین نشد. آن رهروان، برای گریز و رهایی از بن بست و افراط ادبی و غامض و معماگونه و رمزآمیز سرودن و نوشتن، به جای نگاه و حرکت روبه جلو، به گذشته بازگشتند و دیدیم که هرگز در اندازه ی گذشته ظاهر نشدند، هرچند فروغ استعدادها و قریحه های شگرف و سترگ را در میان آنان فراوان می توان یافت.

درست یک سده بعد، گروهی همه ی هویت و بودن و شدن خویش را در نفی گذشته یافتند و گرم و تندخون و هیجان زده به نفی گذشته ها پرداختند و اثبات خویش را در نفی چهره هایی بزرگ چون سعدی و حافظ و مولانا جست وجو کردند؛ تقی رفعت نمونه ای از این جریان داغ و آتشین بود.

نه شیفتگی به گذشته باید و نه برآشفتگی نسبت به آن. نه هرچه گذشته است، کهنه و پوسیده و دورریختنی است، و نه هرچه امروزین و تازه است، بی بدیل و برتر و ستودنی.

هنوز باید گفت حافظ شاعر معاصر است و حتی بزرگ ترین آن ها و مولانا هم عصر ماست و در حوالی نفس هایمان قدم می زند و فردوسی همسایه ی دیوار به دیوار لحظه ها و ضرورت های امروز. اگر کسی از گذشتگان، همین امروز بتواند با این نسل و با این انسان ارتباط برقرار کند، از ما و در ما سخن بگوید و حرف های دل ما از لب او بتراود، او «معاصر» است، هرچند قرن ها از مرگ او گذشته باشد و هرکس همین امروز و به تعبیر یکی از شاعران معاصر، «به دقیقه ی اکنون»، سخن بگوید، امّا نسل امروز و جامعه ی امروز، خود را مخاطب نوشته و سروده اش نیابند و نتواند با عاطفه و اندیشه ی مخاطب امروز گره بخورد، عنوان «معاصر» بر او ناروا و ناسزاست.

کم نیستند کسانی که امروز زندگی می کنند، امّا جهان و زبان آن ها چندقرن عقب است و بافته های آنان تکرار یافته های پیشینیان و تقلید و کلیشه ای خمیازه آور و روح آزار از گذشته هاست.

جاودانه ترین و جادوانه ترین کلام و اثر، سخنی است که با انسان همیشه ی زمان ها سخن بگوید و کشف و فهم و خلق چنین اثری نبوغ می خواهد و بصیرتی انسان شناسانه که بسیاری از آفریدگاران آثارِ گذشته از آن محروم بوده اند و اکنون نیز!

چه بسیار آثارند که پیش از

آفریننده شان می میرند. چه بسیار آثارند که بود و نبودشان یکسان است. تلخ است و ناگوار که بگوییم بسیار سروده ها و نوشته ها در تاریخ ادب سرزمین ما وجود دارد که اگر خلق نمی شدند، هیچ اتفاقی نمی افتاد و از گنجینه ی ادب ما هیچ ارج و منزلتی کاسته نمی شد. هرکس امروز و هنوز می خواهد اثرآفرین باشد باید انسان شناس باشد و جهان شناس. مرگ ناپذیرهای قلمرو انسان و جهان را بشناسد و زبان مشترک انسان و زمان را دریابد و درکنار آن، «واژه» با همه ی ابعادش محرم ذهن و ضمیرش باشد تا اتفاقی بزرگ را رقم زند و بی تردید این همه بدون ذوق و استعداد ویژه، ممکن و میسّر نیست.

امروزه، به دلیل گسترش و فراگیر شدن رسانه ها و وفور امکانات و فضاهای باز و مستعد، با انبوه شاعران و نویسندگان مواجهیم و تولید انبوه تر آثارگونه گون و رنگ رنگ. می دانیم که بسیاری از این آثار نمی پایند و نمی مانند اما همین ها که می مانند نیازمند تحلیل و تدقیق و تعمیق اند، تا ابعاد آن ها کاویده شود و با نگاهی تازه و از زوایای مختلف شناخته و شناسانده شوند.

ادبیات معاصر، چه از نظرگاه کمیت و چه کیفیت بسیار گسترده است. چندین نوع ادبی در روزگار ما به دلیل پنجره هایی که ملت ها و جامعه ها به روی هم گشوده اند، پیدا شده که پیش از این در ادبیات ما سابقه نداشته است و تنها با توسّع و تسامح می توان نمونه هایی از آن ها را درگذشته یافت. حجم سروده ها و نوشته ها، هم به دلیل کثرت پدیدآورندگان و هم امکان و سهولت انتقال، آن قدر فراوان است که بی هیچ اغراق یک از هزار آن را نمی توان مطالعه کرد. با این همه، از شناخت قلّه ها و ستارگان ناگزیریم.

این شماره را نیز به همین اختصاص داده ایم؛ ادبیّات معاصر و تأمل و درنگی در برخی مقوله ها و نمونه های بزرگ و درخشان ادبی. روشن است که این تنها روزنی به فراخنای ادب معاصر است و چه بسا چند ویژه نامه دیگر را در ساخت های مختلف ادب معاصر شاهد و ناظر باشیم. هرچه باشد، کتاب های ادبیّات به گونه ای سازمان دهی شده اند که سهم ادب معاصر در آن ها بارز و شاخص است.

ویژه نامه ی بعد چه باشد؟ پرسشی است که پاسخ آن را شما خواهید داد.

مقوله های ناگفته فراوان است؛ عرفان و ادبیّات، طنز و تهکّم، تاریخ نگاری ادبیّات، انشا و نگارش، ادبیات جهانی و...

پیشنهاد شما برای ویژه نامه ی بعد چیست؟ کدام مقوله بایسته تر است؟

مقوله و مقاله ی شما را چشم به راهیم.

ادبیّات معاصر

کمال شعری و هنری فروغ فرّخزاد

❖ دکتر محمّد ریحانی

کلیدواژه‌ها: سلوک شعری، فروغ فرخزاد، نمادپردازی، شعر زنانه، شعر معاصر، کمال هنری

«این کیست این کسی که روی جاده‌ی ابدیت/ به سوی لحظه‌ی توحید می‌رود»[1]

فروغ از جمله شاعرانی است که در شعرش طی طریق می‌کند و به همین دلیل می‌توان وادی‌های مخصوص به خود او را در روند تکاملی‌اش، از آغاز تا به‌انجام، مطالعه کرد. او صادقانه و بی‌پروا، خود را چنان که هست در آینه‌ی شعرش، به ما نمایانده‌است. زندگی، عشق و شعر، سه یار دبستانی دیوان او هستند که در همه‌ی مراحل زندگی‌اش به‌طرزی ملموس، رخ می‌نمایند و رنگی مخصوص به خود او دارند؛ در واقع این سه حاصل نگاه، تجربه و شکل‌گیری ویژه‌ی زبان و بیان در ذهن و زبان اوست. می‌گوید: «من از آن آدم‌هایی نیستم که وقتی می‌بینم سر یک نفر به سنگ می‌خورد و می‌شکند، دیگر نتیجه بگیرم که نباید به‌طرف سنگ رفت. منم تا سر خودم نشکنند، معنی سنگ را نمی‌فهمم.»[2]

از این رو تا جایی که فرصت به او مجال می‌دهد، به پنهانی‌ها و پیدایی‌های وجود سر می‌کشد تا «خود» را بیابد: «من به دنیای اطرافم، به اشیای اطرافم و آدم‌های اطرافم و خطوط اصلی این دنیا نگاه کردم، آن را کشف کردم و وقتی خواستم بگویمش، دیدم کلمه لازم داریم...»[3] و این آغاز تولّدی دوباره است؛ تولّدی که با انبوه تهمت‌ها و تردیدها همراه شد. امّا فروغ با این تولّد بود که هویّت می‌یافت، کودکی‌های شاعرانه‌اش را پشت‌سر می‌گذاشت، بالغ می‌شد و برخلاف دوره‌ی نخست که به احساسی کور، «جفت» را همراهی کرده‌بود، اینک در بیداری بلوغ و روشنایی تصمیم، «جفت» را انتخاب می‌کند و شعر از این پس «یار همراهش» می‌شود: «رابطه‌ی دو تا آدم هیچ‌وقت نمی‌تواند کامل و یا کامل‌کننده باشد؛ به‌خصوص در این دوره. امّا شعر برای من مثل دوستی است که وقتی به او می‌رسم، می‌توانم راحت با او درددل کنم، یک جفتی است که کاملم می‌کند».[4]

و او با شعرش، پلّه پلّه به سوی معبد کمال، گام برمی‌دارد و تا آسمان روشن شعر که سرشار از معنویت، یکرنگی و یگانگی است، پر می‌گشاید:

بیا بگشای در تا پر گشایم
به سوی آسمان روشن شعر
اگر بگذاری‌ام پرواز کردن
گلی خواهم شدن در گلشن شعر[5]

در پرواز آرزو، همگام با زندگی، تمامی هدف خود را رسیدن به شعر و دلدار واقعی خود می‌داند:

لیک من خسته‌جان و پریشان
می‌سپارم ره آرزو را
یار من شعر و دلدار من شعر
می‌روم تا به دست آرم او را[6]

و می‌گوید: «این مهم است که تا زنده

هستم با شعر زندگی کنم و احساس شعرم را در زیر پوست تنم داشته باشم». [۷] گاه شعر برای او در حکم معبود و گاه در حکم مذهب، تقدّس می‌یابد: «من همان‌قدر به شعر احترام می‌گذارم که یک آدم مذهبی، به مذهبش یعنی من تا این حد شعر را دوست دارم.» [۸و۹] هنر و به‌ویژه شعر جز با وقف کامل زندگی هنرمند، به کمال نخواهدرسید. هنرمند برای این‌که به «خود آزاد و راحت و جدا از همه‌ی خودهای اسیرکننده‌ی دیگران» برسد، بی‌هیچ تردیدی باید به دلداری جز هنر نیندیشد. به تعبیر سعدی، «شرط عاشق نیست با یک دل دو دلبر داشتن». فروغ درمورد این مهم به ابراهیم گلستان می‌نویسد: «تا خودت را دربست و تمام‌وکمال در اختیار آن نیرویی که زندگی‌اش را از مرگ و نابودی انسان می‌گیرد نگذاری، موفق نخواهی شد که زندگی خودت را خلق کنی... هنر قوی‌ترین عشق‌هاست و وقتی می‌گذارد که انسان به تمام موجودیتش دست پیداکند که انسان با تمام موجودیتش، تسلیم آن شود.» [۱۰]

این تسلیم، مقدمه‌ی کار است؛ یعنی از خودبیرون آمدن، از خود بیگانه‌شدن و از خود بی‌خود شدن. وقتی هنرمند از خودی که به هزار مصلحت در ظرف وجود جای گرفته و به همه‌کس شبیه‌است جز «من» واقعی آدم، خالی شد، بعد باید «به خودش مثل یک واحد از هستی و وجود نگاه کند تا بتواند به تمام دریافت‌ها، فکرها و حس‌هایش یک حالت عمومیّت ببخشد.» [۱۱] ازاین رهگذر عینکی که پیش از این، پدیده‌ها را برای چشم تعریف می‌کرد، به کناری می‌رود و شاعر با نگاهی تازه به هستی می‌نگرد و با تفسیری تازه‌تر آن را بیان می‌کند و این بیان که حاصل استحاله‌ی ذهن و زبان است به شعر، رنگ و نیرنگ شگفتی می‌بخشد و در این مرحله، شعر «چون از زندگی مایه می‌گیرد، طبیعی است که باید هماهنگ با ماهیّت، متغیّر و تأثیرپذیر آن باشد.» [۱۲]

تأمل در زندگی و شعر فروغ نشان می‌دهد

که برای رسیدن به کمال دو چیز را پیوسته پیش‌رو داشته‌است: کشف لحظه‌های ناب زندگی و هنر، دیگری تعیین مقصدی که زندگی را بدان‌سو باید سوق داد. او این هر دو را به نیروی نیاز و براساس یک «منطق حسّی» پی می‌گیرد و برای این که به این دو دست بیابد، «غبار عادت» را از پیش چشم فرومی‌شوید. همه‌ی کسانی که ورقی بر صفحات تاریخ افزوده‌اند و دایره‌ی فهم و دید و دریافت بشری را وسیع‌تر کرده‌اند، بی‌شک از شکستن عادت‌های مرسوم و بی‌تحرک جامعه‌ی خویش، راه را آغاز کرده‌اند. وی در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «نمی‌دانم رسیدن چیست، امّا بی‌گمان مقصدی هست که همه‌ی وجودم به سوی آن جاری می‌شود... معتادشدن به عادت‌های مضحک زندگی و تسلیم‌شدن به حدها و دیوارها، کاری برخلاف جهت طبیعت است.» [۱۳]

این عادت‌شکنی، هم در حوزه‌ی زبان و صنایع ادبی اتفاق افتاد و هم در حوزه‌هایی که عرصه‌های ممنوع تلقّی می‌شد. او به نفرین‌ها و آفرین‌های کسی وقعی نگذاشت و تنها فکر می‌کرد، چگونه می‌تواند خود واقعی‌اش را برملا کند. فروغ با صداقت و بی‌پروایی کم‌نظیری، از معشوق مرد سخن گفت، بی‌وفایی‌های او را به رمز و صراحت بیان کرد و به خواننده‌اش نشان داد که این اثر، اثر یک زن است. زنان شاعری که پیش از او سخن گفته‌اند- رابعه بنت کعب، مهستی، عالمتاج قائم و پروین اعتصامی [۱۴]- هیچ‌کدام مانند او به مسائل زن اشاره نکرده‌اند. شعر پروین اصلاً هویّت زنانگی ندارد و به تعبیر مخملباف، می‌توان در پای شعر او نام ملک‌الشعرای بهار را گذاشت. [۱۵] امّا، شعر فروغ، شعر زنانه‌ی عصر ماست. این که کسی دریابد کیست، چیست، چه می‌خواهد، آفات و موانعی که او را از رسیدن به مقصد بازمی‌دارد، کدام‌اند و اصلاً مقصد کجاست و... بی‌هیچ گفت‌وگویی، انسان بزرگی است. شاید در عالم هیچ کشفی بزرگ‌تر از

یافتن «خود» در میان انبوه «من»های دروغینی که در کالبد آدمی جان گرفته‌اند، نباشد و فروغ به این کشف نائل شد و خودش را پیداکرد. فقط مرگ به او اجازه نداد تا ابعاد بیش‌تری از وجود را بشناسد و آن‌ها را شاعرانه بیان کند. می‌نویسد: «هرچند که سی‌ودوساله شدن یعنی سی‌ودوسال از سهم زندگی را پشت‌سر گذاشتن و به پایان رساندن، امّا درعوض خودم را پیداکرده‌ام.»[16]

فروغ، زمانی خود را بازمی‌یابد که پل‌های پشت‌سر را خراب شده می‌بیند. سرپناه‌های او بر سرش آوار می‌شود و از همه جا رانده می‌شود:

دری آن‌جا گشوده گشت خموش
دست‌هایی مرا به خود خواندند
اشکی از ابر چشم‌ها، بارید
دست‌هایی مرا ز خود راندند[17]

این بی‌کسی‌ها و بی‌پناهی‌ها، او را به حریم امن «خود» فرامی‌خواند و او با پشتوانه‌ی عشق، به بازسازی دنیای آرمانی و واقعی می‌پردازد. فروغ از این به‌بعد چند مفهوم اساسی را تکیه‌گاه تمرینات روحی خود قرار می‌دهد: دوست داشتن طبیعت و انسان، ساده‌زیستی، جست‌وجوی مخاطبی در آن سوی «من»، درک زمان، پذیرش مرگ، جاودانگی و تداوم هنر، صلح و عدالت و انتظار موعود. اگر بخواهیم تصویری دقیق از فروغ رسم کنیم، بهتر است عبارتی را که خطاب به ابراهیم گلستان نوشته‌است، مرور کنیم: «ای کاش می‌توانستم، مثل حافظ شعر بگویم و مثل او حسّاسیتی داشته‌باشم که ایجادکننده‌ی رابطه با تمام لحظه‌های صمیمانه‌ی تمام زندگی‌های تمام مردم آینده باشد.»[18] او می‌خواهد به‌جای همه‌ی مردمی که به تقدیری محتوم و محکوم، از فهم حقیقت و دیدن خود و شناخت و کمال بی‌بهره‌اند، یک‌تنه تغییر کند و عقب‌ماندگی‌شان را در خود، جبران نماید، تا شاید ما به «حقیقت سیّال هستی» ایمان بیاوریم و با نگاه‌های تازه، خود را از حصار دروغین سنّت‌های پوشالی و دست‌وپاگیر و متحجّرانه، برهانیم.

او سخت ساده است، از همین‌رو در جست‌وجوی معشوقی است که چون او ساده و باصفا باشد:

«معشوق من/ انسان ساده‌ای ست/ انسان ساده‌ای که من او را/ در سرزمین شوم عجایب/ چون آخرین نشانه‌ی یک مذهب شگفت ... پنهان نموده‌ام»[19]

اهل درد، ساده و صریح سخن می‌گویند و فروغ هم‌چنان که در زندگی به دنبال زرق‌وبرق نبود و به‌صراحت می‌گفت: «من آدم ساده‌ای هستم»، از این که آدم‌های بی‌درد، شعر را به سمت بیان مفاهیم دور از ذهن می‌برند و آن را از سادگی و سلامت دورمی‌کنند هم سخت اظهارنگرانی می‌کرد.[20] او حتی سادگی را به قلمرو وزن شعر هم کشانید. «وقتی از من بپرسید در زمینه‌ی زبان و وزن به چه امکان‌هایی رسیده‌ام، من فقط می‌توانم بگویم به صمیمیت و سادگی.»[21] نگران است و نمی‌داند که برپایی صنعت، چه تاوان سنگینی در پی دارد؛ فقط می‌داند که پرهزینه‌است.

«چه‌قدر باید پرداخت/ چه‌قدر باید/ برای رشد این مکعب سیمانی پرداخت؟»[22]

از دیگر نشانه‌های کمال‌جویی او، ایمان به مخاطبی است که در آن سوی من و تو، آن‌جا که «غیبت» است، حضوردارد. او به شهودی شاعرانه، وقوف‌یافته که کسی هست که حرف‌هایش را بشنود و همین است که پیوسته از دریچه و پنجره که رمز شعر و دل و دیده‌است، سخن می‌گوید:

«اگر به خانه‌ی من آمدی، برای من ای مهربان، چراغ بیاور/ و یک دریچه که از آن/ به ازدحام کوچه‌ی خوشبخت بنگرم.»[23] **و چهره‌ی شگفت/ از آن‌سوی دریچه به من گفت/ حق با کسی است که می‌بیند.**[24]

فروغ عمری را در جست‌وجوی «دیدن»ها صرف کرد و از این که پیش از این چشمانش به «دیدن»های عزیز و شریفی بازنشده، متأثر است و در محکمه‌ای صادقانه به خود نهیب می‌زند: «چرا نگاه نکردم؟» البته می‌داند که «میان پنجره و دیدن/ همیشه فاصله‌ای‌ست»[25]، امّا آموخته‌است که دست‌یابی به «لحظه‌های سعادت»، فقط از همین «دیدن»ها به دست خواهدآمد. البته آفات راه را هم گوشزد می‌کند، ازجمله می‌گوید:

«شاید که اعتیاد به بودن/ و مصرف مدام مسکن‌ها/ امیال پاک و ساده و انسانی را/ به ورطه‌ی زوال کشانده‌است.»[26]

مسکن‌ها همان عادات روزمرّه‌ی ما هستند که چون حجابی، غبار راه می‌شوند و ما را از دیدن تازه‌ها، محروم می‌کنند. فروغ که همانند هر شاعری، خود را نماینده‌ی نگاه‌های نو می‌داند و درصدد است تا «غبار عادت» را از چشمان همه فروبشوید، ملتزم است تا به حرص هدایت، گره‌ها و گریوه‌ها را به مردم بشناساند و آنان را نخست با «خود» که زیر انبوهی از غبار سنّت‌ها، کهنه شده‌است، آشنا کند:

«در انتهای فرصت خود ایستاده‌ام/ و گوش می‌کنم: نه صدایی/ و خیره می‌شوم: نه زیک برگ جنبشی/ و نام من که نفس آن همه پاکی بود/ «دیگر غبار مقبره‌ها را هم/ برهم نمی‌زند.»[27]

و برای حامل الهام، عشق و حقیقت چه دردی بزرگ‌تر از این که ببیند، مردم در خویش دفن شده‌اند و گور هرکس، مقبره‌ی جسم او شده‌است و «مرد بر جنازه‌ی مرده‌ی خویش/ زاری کنان نماز گزارد؟»[28] وکسی که از کنارش عبور کند، «رشته‌های آبی رگ‌هایش/ مانند مارهای مرده از دوسوی گلوگاهش/ بالا خزیده‌اند.»[29] او می‌خواهد فریاد بزند که ای انسان! سهم تو از این هستی، بیش از آنی است که به آن دل خوش کرده‌ای، امّا دریغ که «مرگ، آن درخت تناور» بر همه سایه افکنده‌است و همه به کشتزار مرگ روی آورده‌اند. او دوباره از «پلّه‌های کنجکاوی» بالامی‌رود و زنی را می‌بیند که «در کفن انتظار و عصمت خود خاک» شده‌است و شبدر

چهارپری بر «روی گور مفاهیم کهنه روییده‌ست.»[۳۰] به‌رغم دهشتناکی تصاویری که پیش رویش می‌گذرد، از راه بازنمی‌ماند و با کسی که در آن سوی «غیبت» ایستاده می‌گوید: «حرفی به من بزن/ من در پناه پنجره‌ام/ با آفتاب رابطه دارم.»[۳۱]

پیوند ناگسستنی او با آفتاب عشق و حقیقت که از طریق پنجره‌ی دل و دیده ممکن شده‌بود، او را همچنان تا سرمنزل مقصود پیش می‌برد و منتظر است تا کسی بیاید، «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» و مانند ابری ناشناس بر حیاط دل‌ها ببارد. او برخلاف برادران وطنی‌اش که «شفای باغچه را/ در انهدام باغچه» می‌دانند، امیدوار است آن را که از «خاطرات سبز» تهی شده‌است، زنده کند. و با آمدن موعود، سبز سبز شود. فقط دلش می‌خواهد موعود، «روز آمدنش را جلو بیندازد»[۳۲] امّا آمدن او اگر شرط لازم است، شرط کافی نیست. این مردم‌اند که باید برای انتظار، خود را آماده کنند و سفره‌ی عدالت را بگسترانند تا او دادگری را منشوری ملّی و جهانی کند. به این سبب دردمندانه فریاد می‌کشد: «چرا کاری نمی‌کنند؟/ چرا کاری نمی‌کنند؟»[۳۳]

فروغ بی‌وقفه به پیش می‌رود: «چرا توقف کنم، چرا؟/ پرنده‌ها به جست‌وجوی جانی آبی، رفته‌اند.»[۳۴] او از سلاله‌ی درختان است، بدون تازگی و طراوت معنایی ندارد و می‌داند اگر روزی مرگ، فرصت زندگی‌اش را به پایان ببرد، آن روز خود آغازی است اگر برای پیوستن به «اصل روشن خورشید» از خود رها شده‌باشد: «پرنده‌ای که مرده‌بود به من پند داد که پرواز را به‌خاطر بسپارم.»[۳۵] فروغ، تنها گلیم خویش را از گرداب به در نمی‌برد، بلکه تمامی همّ و غمش این است که دیگران را هم از غرقاب نجات دهد. آگاهشان کند، با شیر معرفت و عشق، توانمندشان بسازد و با خود همراه کند. هُدهُدی است که بی‌همراهی پرندگان، کارش تمام نیست.

فروغ لحظه‌ی بیداری، چنان به اوج رسیده‌است که او را فقط با الفبای عشق و معنا می‌توان تفسیر کرد. او تبارنامه‌ی خویش را عوض کرده‌است و سلسله‌ی نسبش، دیگر از خودش آغاز می‌شود و این معنای طلوع روشن او در «برهوت آگاهی» است:

«مرا به زوزه‌ی دراز توحش/ در عضو جنسی حیوان چه کار/ مرا به حرکت حقیر کرم در خلأ گوشتی چه کار/ مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن متعهد کرده‌است/ تبار خونی گل‌ها می‌دانید؟»[۳۶]

تبار فروغ به گل‌ها برمی‌گردد. مقصدش «پیوستن به اصل روشن خورشید» است و با مذهب عشق و حقیقت این فاصله را می‌پیماید و این، مدینه‌ی فاضله‌ی اوست:

«نهایت تمامی نیروها پیوستن است، پیوستن/ به اصل روشن خورشید/ و ریختن به شعور نور»[۳۷]

کمال فروغ در بیان مجموعه‌ای منسجم، جامع و قانونمند نیست که به کمک آن بتوان گره از هر کار فروبسته‌ای گشود، بلکه کمال او در تلاش طاقت‌فرسایی است که برای ساختن دنیای درونی‌اش صرف می‌کند. در نامه‌ای به برادرش، فریدون، می‌نویسد: **«تو باید برای خودت یک دنیای درونی داشته‌باشی و هم‌چنین، تکیه‌گاه‌های ثابت روحی و فکری. یعنی در عین‌حال که در میان مردم زندگی می‌کنی، خودت را کاملاً از آن‌ها بی‌نیاز بدانی. مردم هیچ چیز به ما نمی‌دهند که ما خودمان از به‌دست‌آوردنش عاجز باشیم.»**[۳۸] نیاز به تنهایی و در تنهایی، به بی‌نیازی از دیگران رسیدن، خود کمال هنر فروغ است.

پانوشت‌ها

۱. دیوان اشعار. فروغ فرخزاد. با مقدمه‌ی بهروز جلالی. چ اول، (تهران: مروارید، ۱۳۷۱)، ص ۴۳۵.
۲. بهروز جلالی (گردآورنده)، جاودانه زیستن، در اوج ماندن، «گفت‌وگو با فروغ(۴)»، چ دوم (تهران: مروارید، ۱۳۷۵).
۳. همان.
۴. حرف‌هایی با فروغ فرخزاد(تهران: مروارید، ۱۳۵۶)، ص ۴۸.
۵. (اسیر، «عصیان»، ص ۹۶).
۶. (اسیر، «خانه‌ی متروک»، ص ۱۴۰).
۷. بهروز جلالی، همان، گفت‌وگوی فروغ با مجله‌ی سپیدوسیاه، ص ۲۲۸.
۸. بهروز جلالی، همان، گفت‌وگو با فروغ(۵)، ص ۲۱۴.
۹. بهروز جلالی، همان، نامه‌ی فروغ به پدرش، ص ۲۶۸.
۱۰. بهروز جلالی، همان، ص ۶۴.
۱۱. بهروز جلالی، همان، گفت‌وگوی دکتر ساعدی و سیروس طاهباز با فروغ، ص ۲۱۴.
۱۲. بهروز جلالی، همان، گفت‌وگوی محمدتقی صالح‌پور با فروغ، ص ۱۷۶.
۱۳. بهروز جلالی، همان، از نامه‌های فروغ در ۲۷ سالگی، ص ۶۱.
۱۴. برای اطلاع بیش‌تر رک: سیروس شمیسا، نگاهی به فروغ فرخزاد، «فروغ و شاعر زنان دیگر»، چ اول، (تهران: مروارید، ۱۳۷۲)، ص ۲۱۵ - ۲۲۶.
۱۵. محسن مخملباف، زندگی رنگ است، «فروغ خواهر ما بود»، چ دوم(تهران: نشر نی، ۱۳۷۷)، ص ۹۰.
۱۶. بهروز جلالی، همان، از نامه‌های فروغ، ص ۶۳-۶۲.
۱۷. (عصیان، «بازگشت»، ص ۲۶۹).
۱۸. همان، ص ۶۵.
۱۹. تولدی دیگر، «معشوق من»، ص ۳۴۸ و ۳۴۹.
۲۰. بهروز جلالی، همان، «نگرشی بر شعر امروز»، (مقاله‌ی فروغ)، ص ۱۵۶.
۲۱. بهروز جلالی، همان، گفت‌وگوی م. آزاد با فروغ، ص ۱۹۲.
۲۲. ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد...، «بعد از تو»، ص ۴۴۲.
۲۳. تولدی دیگر، «هدیه»، ص ۳۶۸.
۲۴. تولدی دیگر، «دیدار در شب»، ص ۱۹۲.
۲۵. ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، ص ۴۳۰.
۲۶. تولدی دیگر، «دیدار در شب»، ص ۳۷۳.
۲۷. دیوان اشعار، ص ۳۷۵.
۲۸. همان، ص ۳۷۶.
۲۹. همان، ص ۴۲۴.
۳۰. همان، ص ۴۴۷.
۳۱. همان، ص ۴۴۸.
۳۲. همان، ص ۴۵۹.
۳۳. همان، ص ۴۶۰.
۳۴. همان، ص ۴۶۳.
۳۵. همان، ص ۴۶۵.
۳۶. همان، ص ۴۶۶.
۳۷. همان، ص ۴۶۵.
۳۸. جاودانه‌زیستن، در اوج ماندن، نامه به فریدون فرخزاد(۱۳۳۸)، ص ۱۳۰.

مضامین قیصری

مضمون سازی در شعر قیصر امین پور

کلیدواژه‌ها: قیصر امین‌پور، مضمون سازی، مراعات نظیر، سبک شعری.

❖ عطاءالله رشیدی‌فرد (عموزاده)

چکیده

یکی از درس‌های کتاب ادبیات سال اوّل متوسطه «خط خورشید»، شعری از دکتر قیصر امین‌پور است. نویسنده کوشیده است ما را با سبک و سیاق شعر قیصر امین‌پور آشنا سازد. مضمون‌سازی‌های زیبا یکی از ویژگی‌های عمده‌ی شعر امین پور است که در این مقاله چهار مورد آن شناسایی و بسط داده شده است.

اغلب شاعران، نقّادان و نظریه‌پردازان شعر از ارائه‌ی تعریفی جامع برای شعر اظهار عجز کرده‌اند. با وجود این هم گذشتگان و هم معاصران تعریف‌های بسیاری از شعر ارائه داده‌اند. این تعریف‌ها آن قدر گوناگون و متنوع هستند که گردآوری آن‌ها می‌تواند موضوع مقاله‌ای نسبتاً مفصل باشد. با دقت در تعاریف شعر درمی‌یابیم که سحرانگیزی سخن و شعریت شعر، عوامل و ابعاد متعدد و ناشناخته‌ای دارد و اگر بخواهیم برای زبان شعر ـ که نسبت به زبان عادی و روزمره کلامی برتر است ـ ویژگی‌های محدودی برشماریم و آن را در حصار تنگ تعریف محبوس کنیم، حق مطلب را ادا نکرده‌ایم. حال با این اعتقاد که در شعریت «هزار نکته‌ی باریک‌تر از مو» دخیل است، برآنیم در این مقاله «حرفی از آن هزاران» را در شعر قیصر امین‌پور بررسی کنیم. برای نظم و انسجام به این نوشته مباحث آن را به این شرح تقسیم می‌کنیم:

الف) مضمون سازی با توجّه به شکل دیداری و شنیداری واژه‌ها[1].

ب) مضمون‌سازی با به‌کارگیری اصطلاحات و واژه‌های ریاضی و هندسی.

پ) مضمون‌سازی با به‌کارگیری اصطلاحات و واژه‌های جغرافیایی.

ت) مضمون‌سازی با به‌کارگیری اصطلاحات و واژه‌های مدرسه‌ای.

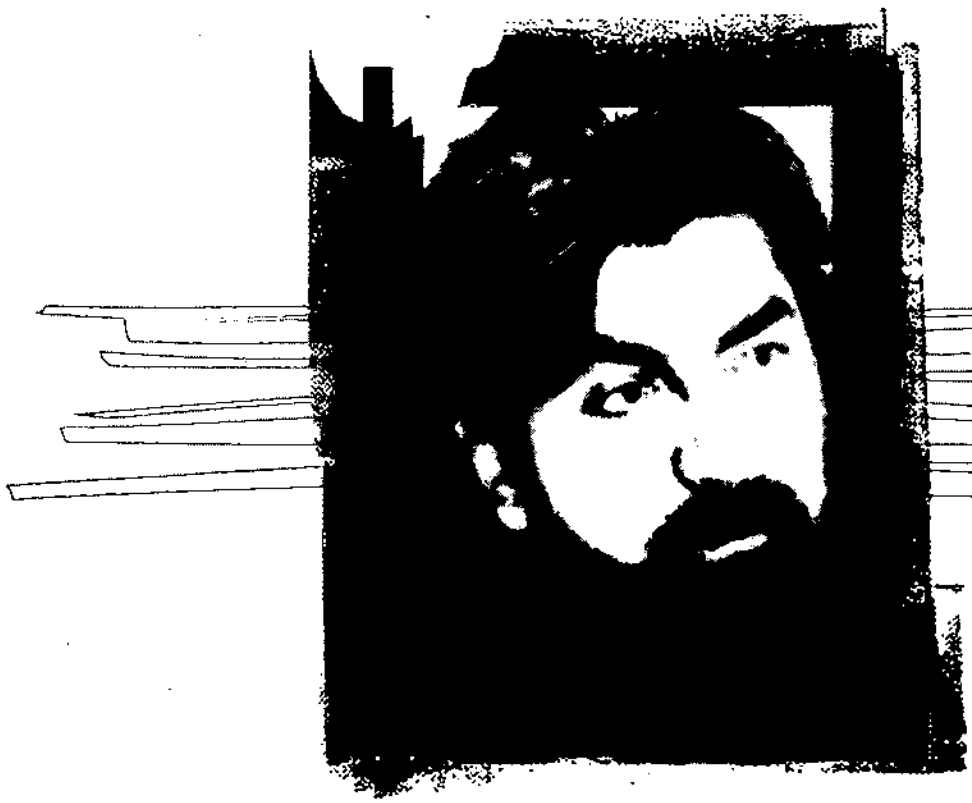
الف) مضمون‌سازی با توجّه به شکل دیداری و شنیداری واژه‌ها

قبل از آن که به بررسی این قسمت بپردازم، فرصت را غنیمت شمرده، حکایتی مفروض را در این جا نقل به مضمون کنم،[2] چون در تبیین بحث ما کارساز خواهد بود.

گویند: روزی امام علی(ع) و دو تن از یارانش در حال قدم زدن بودند. امام در وسط آن دو قرار گرفته بود. یاران با امام بسیار صمیمی بودند و از هر دری سخنی می‌راندند. یکی از آن دو به مزاح امام را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: «یا علی، انت بیننا کَالنّون بین لنا» ای علی، تو در بین ما مانند حرف «ن» در واژه‌ی «لنا» هستی، که کنایه‌ای به کوتاهی قد حضرت علی(ع) نسبت به آن دو بوده است. امام هم بالبداهه جواب می‌دهند: «ان لم اکن بینکما لکُنتما لا!» [اگر من بین شما نباشم، شما هم «لا» هستید!]. کلام امام نیز تعریضی است به این که شما هم بدون من هیچ هستید و منزلتی ندارید.»

وقتی که به محتوای این حکایت قبل دقت می‌کنیم، می‌بینیم آنچه بین امام و یارانش در این گفت‌وگوی دوستانه و تا حدودی خصوصی رد و بدل شده است، نه دربردارنده‌ی پیام مهم دینی است و نه حاوی پیام مهم سیاسی ـ اجتماعی یا اقتصادی. آن‌چه باعث پویایی و پایایی آن شده، همان استفاده‌ی زیرکانه از شکل دیداری و نوشتاری واژه‌ی «لنا» است که حکایت را لطیف و دل‌پسند کرده است.

حال برمی‌گردیم به بررسی بُعد هنری «مضمون‌سازی با توجه به شکل دیداری و شنیداری واژه‌ها» در شعر امین‌پور. شعر امین‌پور این توفیق را کسب کرده است که در کتب درسی حضوری چشم‌گیر داشته باشد؛ و همین حضور چشم‌گیر، بهانه‌ای



برای نوشتن این سطور شده است.

امین‌پور شاعر واژه‌ها، اشتقاقات الفاظ و آهنگ اصوات آن‌هاست[3] و با تسلطی که به زبان فارسی دارد، به همت ذوق ظریف خویش و توجه به جایگاه حروف در واژه‌ها و شکل نوشتاری آن‌ها مضامینی شاعرانه آفریده است که خالی از لطف و ذوق هنری نیست. بخوانیم شعر «قاف» را:

و قاف/ حرف آخر عشق است/ آن‌جا که نام کوچک من/ آغاز می‌شود[4]/

شاعر با توجه به حرف آخر واژه‌ی عشق و حرف اول نام کوچک خود (قیصر) و کوه قاف، نمادی از اوج کمال را در ادبیات عرفانی مضمون‌آفرینی کرده و به نظر می‌رسد که خود را رندانه برتر از عشق می‌داند؛ زیرا می‌گوید سرانجام عشق به حرف اول من برمی‌گردد. و بخوانیم شعر «اشتقاق» را:

وقتی جهان/ از ریشه‌ی جهنم/ و آدم/ از عدم/ و سعی/ از ریشه‌های یأس می‌آید/ وقتی که یک تفاوت ساده/ در حرف/ کفتار را/ به کفتر/ تبدیل می‌کند/ باید به/ بی‌تفاوتی واژه‌ها/ و واژه‌های بی‌طرفی/ مثل نان/ دل بست/ نان را/ از هر طرف بخوانی/ نان است/[5]

مشاهده می‌شود که «کفتار»، «به کفتر» فقط در یک حرف تفاوت دارد و «نان» را از هر طرفی که بخوانیم تفاوتی ندارد.

هم‌چنین شعر حرف آینه‌ها:

آینه‌ها/ با آه/ آغاز می‌شوند/ و آه/ پایان حرف روشن آینه‌هاست/ آه/ آینه حرف اول و آخر را/ در یک کلام گفت[6]

مضمون شعر فوق با تلفیقی از شکل دیداری و شنیداری واژه‌ی «آینه‌ها» خلق شده است. آینه‌ها با «آ» شروع شده و با «ها» پایان یافته است و ترکیب این آغاز و پایان حرف «آینه» همان «آه» می‌شود. می‌بینیم که در اشعار فوق شاعر با به‌کارگیری هنرمندانه‌ی شکل ظاهری واژه‌ها کلام خود را از زبان روزمرگی متمایز نموده است.

ب) مضمون‌سازی با به‌کارگیری اصطلاحات و واژه‌های ریاضی و هندسی

از دیگر موارد مضمون‌سازی در شعر امین‌پور، به‌کارگیری اصطلاحات و واژه‌های ریاضی و هندسی است. این مورد که گونه‌ای از صنعت مراعات نظیر است، یکی از ویژگی‌های بارز سبکی شعر امین‌پور نسبت به هم‌نسلان خود است. اصطلاحات و واژه‌هایی مثل: حاصل جمع، منها، تقسیم، ضرب در، مساوی، مساحت، محیط، شعاع، خط شکسته، خطوط منحنی، ارتفاع، و...

عشق مساوی است با حاصل جمع وجود
مرگ مساوی است با بودن منهای عشق[7]

□□□

شعاع درد مرا ضرب در عذاب کنید
مگر مساحت رنج مرا حساب کنید
خط محیط دلم را شکسته رسم کنید
خطوط منحنی خنده را خراب کنید[8]
از ارتفاع خستگی آغاز
دیدیم جاده‌های مطوّل را
عشق است عشق مسئله‌ی مجهول
گفتیم نام مشکل بی‌حل را[9]

□□□

پ) مضمون‌سازی با به‌کارگیری اصطلاحات و واژه‌های جغرافیایی

از دیگر ویژگی‌های سبکی شعر امین‌پور حضور پررنگ اصطلاحات و واژه‌های جغرافیایی است. این کاربرد به گونه‌ای است که اغلب در محورهای عمودی و افقی شعر منجر به خلق مراعات نظیرهای زیبایی می‌شود. و مضمون‌های بدیعی می‌سازد؛ اصطلاحات و واژه‌هایی مثل: ناحیه‌ی بارانی، قلمرو جغرافیا، پیش‌بینی وضع هوا، هوای طوفانی، دریای سرخ و سیاه، تنگه، آتشفشان، گدازه، اقیانوس آرام، چهار فصل، طوفان شن روان، باران، رعد، موج، ریگ بیابان، جزر، مد. با هم بخوانیم غزل «جغرافیای ویرانی» را:

دلم قلمرو جغرافیای ویرانی است
هوای ناحیه‌ی ما همیشه بارانی است
صفای وضع هوا را که پیش‌بینی کرد
هوای سمت دل ما هنوز طوفانی است
دلم میان دو دریای سرخ مانده سیاه
همیشه برزخ دل تنگه‌ی پریشانی است
مهار عقده‌ی آتشفشان خاموشم
گدازه‌های دلم دردهای پنهانی است
تو فیض یک اقیانوس آب آرامی
سخاوتی، که دلم خواهشی بیابانی است[10]

□□□

خوشا که در دل طوفان شن روان باشم
برای خستگی خویش سایبان باشم[11]

□□□

طلوع می‌کند آن آفتاب پنهانی
ز سمت مشرق جغرافیای عرفانی
تویی بهانه‌ی آن ابرها که می‌گریند
بیا که صاف شود این هوای بارانی
کنار نام تو لنگر گرفت کشتی عشق
بیا که باد تو آرامشی است طوفانی[12]

ت) مضمون‌سازی با به‌کارگیری واژه‌ها و اصطلاحات مدرسه‌ای

منظور از واژه‌ها و اصطلاحات مدرسه‌ای، واژه‌هایی است که بیش‌تر در بین دانش‌آموزان رایج است. این مورد نیز می‌تواند از ویژگی‌های سبکی شعر امین‌پور باشد. اصطلاحات و واژه‌هایی مثل: دفتر مشق شب، دفتر پاک‌نویس، پاک‌کن، موضوع امتحان، انشا، مشق، خط زدن، تعطیل، سر سطر، و... به شعر زیر دقت شود:

صبح خورشید آمد/ دفتر مشق شبم را خط زد/ پاک کن بیهوده است/ اگر این خط‌ها را پاک کنم/ جای آن معلوم است/ ای که خط‌خوردگی دفتر مشقم از توست/ تو بگو!/ من کجا حق دارم/ مشق‌هایم را/ روی کاغذهای باطله با خود ببرم/ می‌روم/ دفتر پاک‌نویسی بخرم/ زندگی را باید از سر سطر نوشت.

برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام از آوردن شاهد مثال‌های دیگر خودداری می‌شود و حسن‌ختام را شعری از شاعر می‌آوریم که ترکیبی از واژه‌ها و اصطلاحات جغرافیایی و ریاضی است...

حاصل جمع قطره‌ها

آبی دریا به رنگ آسمان
قطره‌ها بی‌رنگ و از دریا جداست
قطره‌ی تنها چرا بی‌رنگ ماند
رنگ دریاهای آبی از کجاست
قطره‌ی تنها به دور از قطره‌ها
با خود آهنگ جدایی می‌زند
قطره‌هایی را که با هم می‌روند
آسمان رنگ خدایی می‌زند
این من و تو حاصل تفریق ماست
پس تو هم با من بیا تا ما شویم
حاصل جمع تمام قطره‌ها
می‌شود دریا بیا دریا شویم[13].

پی‌نوشت‌ها

۱. دکتر محمدرضا سنگری با عنوان زبان طناز، گویشوران طناز، آرایه‌های ناشناس، مجله‌ی رشد ادب فارسی، شماره‌ی ۵۹ در این مورد اشاراتی دارد. هم‌چنین دکتر شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع (ص۸۲) اصطلاحی با نام حرف گرایی آورده است که با بحث ما بی‌ارتباط نیست.
۲. سند مکتوبی برای این حکایت نیافتم.
۳. کاکایی عبدالجبار بیا آوازهای نسل سرخ؛ مؤسسه‌ی چاپ و نشر عروج، چاپ اول، پاییز ۱۳۷۶، ص۵۰.
۴. امین‌پور، قیصر، آینه‌های ناگهان، نشر افق، چاپ دوم، ۱۳۷۵، ص۵۷.
۵. همان، صص ۷۳ و ۷۴.
۶. همان، صص ۶۲ و ۶۳.
۷. امین‌پور، قیصر، تنفس صبح؛ انتشارات حوزه‌ی هنری تبلیغات اسلامی، چاپ اول، بهمن ۶۳، ص۱۲۹.
۸. همان، ص ۱۳۱.
۹. همان، صص ۱۲۵ و ۱۲۶.
۱۰. همان، صص ۱۲۹ و ۱۳۰.
۱۱. همان، ص ۱۱۷.
۱۲. آینه‌های ناگهان؛ صص ۸۷ و ۸۸.
۱۳. به نقل از کتاب فارسی چهارم دبستان؛ چاپ ۱۳۸۰، صص ۱۲۴ و ۱۲۵.

حماسه در شعر نو
از نیما تا انقلاب اسلامی

❖ محمدحسن ملاحاجی آقایی

چکیده

شعر انقلابی ـ حماسی مفهومی است که به زمان و مکان خاصّی محدود نمی‌شود و اگرچه حماسه را «شعر ملل در هنگام طفولیت ملل» خوانده‌اند، از آن رو که مفهوم حماسه و انقلاب در همه‌ی زمان‌ها و مکان‌ها ساری و جاری است و همواره ملت‌های افتاده در کام استعمار و استثمار به مبارزات حماسی و انقلابی فراخوانده می‌شوند، شعر حماسی نیز شعر همیشه‌ی جامعه و انسان است و در هر قالبی سروده و خوانده می‌شود و بر دل‌ها می‌نشیند؛ سنّتی، کهن، نو و...

نویسنده‌ی مقاله، سیر تطوّر و تکامل شعر حماسی نو را در هشتاد سال اخیر در ایران بررسی و شعرای شاخص یا تأثیرگذار در شعر حماسی نو را معرّفی کرده است.

کلیدواژه‌ها: حماسه، شعر حماسی، شعر تغزلی، شعر سیاسی، اسطوره، حماسه‌ی امید، حماسه‌ی نومیدی، حماسه‌ی ستیز، حماسه‌ی دراماتیک، سبک خراسانی، شعر چریکی.

محمدحسن ملاحاجی آقایی (۱۳۴۴ ـ قزوین) کارشناس زبان و ادبیات فارسی، مدرس مراکز پیش‌دانشگاهی و دانشگاهی و عضو و سرگروه گروه‌های آموزشی است. از وی مقالاتی در مجله‌ی رشد زبان و ادب فارسی چاپ شده است.

حماسه در شعر کهن، شعر بلند روایی است که بر محور موضوعی جدّی و رزمی به سبکی فاخر سروده شده است، ولی حماسه در شعر نو (نیمایی یا سپید) بدون درنظر گرفتن قالب، بر بستر جریان‌های سیاسی، اجتماعی و تاریخی قرار می‌گیرد؛ به‌عبارت دیگر حماسه‌های کهن، فراتر از زمان و مکان مشخص، پس از گذشت قرن‌ها به دست حماسه‌آفرینی در قالب اثری هنری آفریده می‌شود و یا با گرته‌برداری از حماسه‌ای طبیعی بازآفرینی می‌گردد. البته زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و تاریخی نیز در آفرینش حماسه‌های کهن بی‌تأثیر نیستند؛ مثلاً هجوم اقوام غیر ایرانی به ایران و نژادپرستی‌های افراطی آنان از جمله علل سرایش شاهنامه برای ابراز هویت و افتخارات قوم ایرانی در برابر آن‌ها به‌حساب می‌آید. موارد دیگری نیز در پیدایش حماسه‌های کهن مؤثر بوده‌اند؛ مثل آرزوی داشتن نیروهای خارق‌العاده و موقعیت‌های برتر فراانسانی و... ولی شاعر معاصر چون در متن حوادث سیاسی اجتماعی زمان خود قرار دارد و ناظر و درگیر با ستم و ستم‌پیشگان است، می‌کوشد

تا حماسه‌ی زمان خود را بسراید. حماسه‌ی مبارزانی که با گوشت و پوست و جسم و جان خود در مقابل استبداد می‌ایستند و خود عینیّت حماسه می‌شوند.

شاعر حماسه‌سرای معاصر، شعر و شعار و تاریخ و اسطوره را تلفیق می‌کند و از امکانات امروزی عناصر داستان مثل (شخصیت‌پردازی، روایت، فضاسازی، لحن و...) نیز به‌خوبی بهره می‌برد.

در این نوشتار، حماسه در شعر نو، براساس دوره‌های تأثیرگذار تاریخ ایران در سه دوره بررسی می‌شود:

۱) دوره‌ی نخست: حماسه‌ی امید (پیش از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲) دوران سلطنت رضاخان و دوره‌ی اول حکومت محمدرضا پهلوی

۲) دوره‌ی دوم: حماسه‌ی نومیدی (از کودتا تا ۱۳۴۵).

۳) دوره‌ی سوم: حماسه‌ی ستیز یا دوران مبارزه‌ی مسلّحانه (از ۱۳۴۵ تا بهمن ۱۳۵۷).

در هر دوره شاعران شاخص و غیرشاخص حماسه‌سرا و شعرهای آنان به اختصار معرفی می‌شود:

۱. دوره‌ی نخست
(پیش از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲)

در این دوره تنها نام بلند نیما یوشیج به چشم می‌آید و تا حدّی

نیما یوشیج

نام احمد شاملو. در شعرهای نخستین نیما (مثل: محبس، شهید گمنام و سرباز پولادین) قهرمانان حماسی چون پهلوانان روزگار باستان، یک تنه در مقابل یک سپاه می‌ایستند، امّا نیما در نخستین شعر مدرنش، «فقنوس» (نمادی از شاعر) در آرزوی جاودانگی خود را بر آتش می‌زند: «فقنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان، / آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد/ بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان (۳۰۶)[1]

نیما در «آی آدم‌ها» حماسه‌ی انسانی را که در لجّه‌ی دنیای مادی، هم‌نوعان خود را به یاری می‌طلبد، توصیف می‌کند: «آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دل‌گشا دارید/ نان به سفره، جامه‌تان بر تن/ یک نفر در آب می‌خواند شما را/ موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد... (۳۸۹) و در دوره‌ی اول حکومت محمدرضا پهلوی (۱۳۳۲ ـ ۱۳۲۰) در «ناقوس» حماسه‌ی آزادی انسان را می‌سراید: «بانگ بلند دل‌کش ناقوس/ در خلوت سحر/ بشکافته است خرمن خاکستر هوا/ وز راه هر شکافته با زخمه‌های خود/ دیوارهای سرد سحر را/ هر لحظه می‌درد/... (۴۳۶) شعر «خروس می‌خواند» نیز در همین زمینه است با این تفاوت که جای بانگ ناقوس را بانگ خروس گرفته است. بانگ خروس تجسم امید نیما به بهبود و تحول اوضاع اجتماعی است.»[2] «پادشاه فتح» با لحنی حماسی آغاز می‌شود ولی در بستر غنایی جریان پیدا می‌کند: «در تمام طول شب/ کاین سیاه سالخورد ابنوه دندان‌هاش می‌ریزد.» (۵۳۴). و «مرغ آمین» (نماد شاعر) شعر بلند روایی و بلندترین شعر سمبولیک نیماست که صبح انقلاب را نوید می‌دهد: «مرغ آمین دردآلودی است کاواره بمانده/ رفته تا آن سوی این بیدادخانه/ بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه/ نوبت روز گشایش را/ در پی چاره بمانده. (۶۰۶)

به نظر دکتر براهنی: «موقعی که این خشونت ایماژیک (تصویری) از صافی زبانی صیقلی شده می‌گذرد، ناگهان در مرغ آمین تبدیل می‌شود به یک حماسه‌ی دراماتیک.»[3]

«احمد شاملو» در قطعنامه (۱۳۳۰) شاعری حماسی است، اگرچه نسبت به شعرهای بعدش، در سطح ظاهر می‌شود و بر مزدوران حکومت استبداد می‌تازد: «که می‌داند/ که من باید/ سنگ‌های زندانم را بر دوش کشم/ به‌سان فرزند مریم که صلیبش را/ و نه به‌سان شما/ که دسته شلاّق دژخیمان را می‌تراشید/ از استخوان‌های برادرتان/ و رشته‌ی تازیانه جلادتان را می‌بافید/ از گیسوان خواهرتان. (۳۹ـ۳۸)[4]

۲. دوره‌ی دوم: حماسه‌ی نومیدی
(۱۳۴۵ - ۱۳۳۲)

کودتای ۲۸ مرداد، ضربه‌ی هولناکی بود که بر پیکر جامعه‌ی روشن‌فکر ایران نواخته شد. «شعر پس از کودتا در دو خط افتاد؛

خطی که از آن ذهن‌های امیدوار بود و خطی که تعلق به ذهن‌های مأیوس داشت... دومین موج شعری مهمی که ظهور کرد، حرکتی بود که از درون شعر نیما سر برآورد. نوعی از سمبولیسم اجتماعی»[5] شاملو، ماهیت آن سال‌ها را این گونه گویا و رسا بیان کرده است:

«سال بد/ سال باد/ سال اشک/ سال شک/ سال روزهای دراز و استقامت‌های کم/ سالی که غرور گدایی کرد. (۱۹۳ ـ ۱۹۲)[6]

نیما در این دوران بدبین است و نومید. قطعه‌ی کوتاه «هست شب» توصیف گویایی از سال‌های تیره پس از کودتا را با تصویرهای بدیعی از درون و بیرون شاعر، با لحنی حماسی غنایی و نمادین، به خوبی بیان می‌کند:

«هست شب یک شب دم کرده و خاک/ رنگ رخ باخته است/ باد، نوباوه‌ی ابر از بر کوه/ سوی من تاخته است/ هست شب، هم‌چو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا/ هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را/... هست شب، آری شب» (۶۲۷)

زمانی که شوک کودتا، بیش‌تر روشن‌فکران را در سکوت و انزوا و مخدّر و پوچی فرو برده بود، شاعرانی چون «اخوان ثالث» از شکست، حماسه می‌آفرینند و بهترین حماسه‌سرای دوران شکست می‌شوند:

اخوان در شهریور (۱۳۳۳) در زندان «فریاد» برمی‌آورد: «خانه‌ام آتش گرفته‌ست، آتشی جان‌سوز/ هر طرف می‌سوزد این آتش/ پرده‌ها و فرش‌ها را تارشان با پود/ ...در میان خنده‌هایم تلخ/ و خروش گریه‌ام، ناشاد/ از درون خسته‌ی سوزان/ می‌کنم فریاد، ای فریاد، ای فریاد!» (۷۶)[7]

و در شعر معروف «زمستان» تصویرهای بدیعی از فضای دل‌گیر زمستان استبدادی، که تار و پود انسان‌های آزاده را می‌سوزاند، به‌نمایش می‌گذارد و در «چاووشی» نیز یأس خود را حماسه‌وار سر می‌دهد:

«من این جا بس دلم تنگ است/ و هر سازی که می‌بینم بدآهنگ است/ بیا ره‌توشه برداریم/ قدم در راه بی‌برگشت بگذاریم/ ببینیم آسمان هر کجا آیا همین رنگ است؟» (۱۴۴)[8]

و در شعر «باغ بی‌برگی»، که در ادبیات سال دوم دبیرستان نیز آمده است، آمیختگی عاطفه و خیال و سوگ و حماسه و درد، در آفرینش فضای باغ پاییزی ـ ایران ـ همراه با تناقض هنری (paradox) به خوبی دیده می‌شود.

اخوان ثالث در دفتر «آخر شاهنامه» نیز حماسه‌های شکست را می‌سراید. شعر «نادر یا اسکندر» که سه سال بعد از کودتا سروده شده، اوج ناامیدی شاعر را بیان می‌کند: «در مزارآباد شهر بی‌تپش/ وای جغدی هم نمی‌آید به گوش/ ...دارها برچیده، خون‌ها شسته‌اند/ جای رنج و خشم و عصیان بوته‌ها/ پشک بن‌های پلیدی رسته‌اند./ مشت‌های آسمان کوب قوی/ واشده است و گونه‌گون رسوا شده‌ست.»

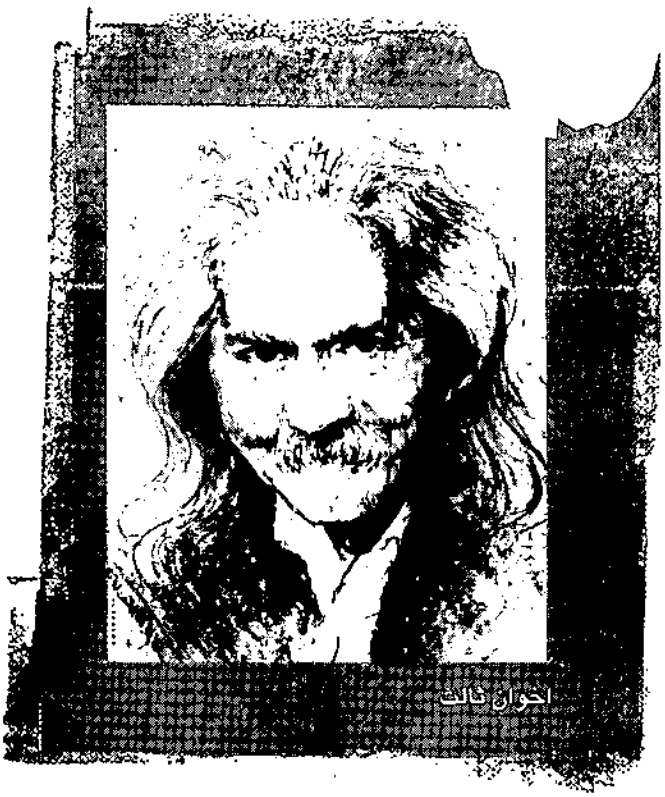
شاملو

(۲۰ ـ ۱۹)[9]

به نظر محقق معاصر، کامیار عابدی: «فراموش کردن موقعیت، او را به یک آرزوی منفی یا حماسه‌ای منفی ره‌نمون می‌سازد... و یک حماسه را که بر پایه‌های لرزان شکست دیروز بنا شده نیز نمایان می‌سازد.»[10] زیرا به این جا می‌رسد که: «باز می‌گویند: فردای دگر/ صبر کن تا دیگری پیدا شود/ نادری پیدا نخواهد شد امید/ کاشکی اسکندری پیدا شود.» (۲۵)

اما اوج حماسه‌ی شکست پس از کودتا، در شعر «آخر شاهنامه» جلوه می‌کند و در آن شاعر به قول فروغ فرخزاد: «حماسه‌ی قرن ما را می‌سراید.»[11] «هان کجاست/ پایتخت این کج‌آیین قرن دیوانه/ با شبان روشنش چون روز/ روزهای تنگ و تارش چون شب اندر قعر افسانه/ با قلاع سهمگین و سخت و ستوارش/ با لئیمانه تبسم کردن دروازه‌هایش، سرد و بیگانه/ ...بر به کشتی‌های خشم بادبان از خون/ ما، برای فتح سوی پای‌تخت قرن می‌آییم/ تا که هیجستان نُه توی فراخ این غبارآلود بی‌غم را/ با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز/ غرش زهره‌دران کوس‌هامان، سهم/ پرّش خاراشکاف تیرهامان، تند/ نیک بگشاییم...» (۸۲)

اخوان در این شعر برای تأثیر بیش‌تر حس درونی خود و بیان محتوای حماسی آن، از تمام امکانات زبانی، واژگانی و وزنی بهره می‌گیرد. شعری که با حماسه آغاز می‌شود اما به سوگ ختم می‌شود و این نه تضاد، که هم‌آهنگ با تناقض وجودی زمان و ویژگی متضاد شاعر است.


اخوان ثالث

در دفتر «از این اوستا»، بهترین سروده‌های اخوان دیده می‌شود. «مرد و مرکب» در این دفتر، حماسه‌ای است طنزآمیز (mack heroic) که در آن، پهلوانی خیالی چون دن‌کیشوت در زمانه‌ای رجز می‌خواند که روزگارش سپری شده است و این حماسه‌ی هجوگونه را پدید می‌آورد: «بشنو اما زان دلیر شیرگیر پهنه‌ی ناورد/ گرد گردان گرد/ مرد مردان مرد/ که به خود جنبید و گرد از شانه‌ها افشاند/ چشم بر در راند و طرف سبلتان جنباند/ رو به سوی خلوت خاموش غرش کرد، غضبان گفت/ های!/ خانه‌زادان! چاکران خاص/ طرفه خرجین گهر بفت سلیحم را فراز آرید.» (۲۷)[۱۲]

«آن‌چه این شعر رمزی را به اوج می‌رساند، هم‌آهنگی زبان خاص اخوان است با فضای شعر، یعنی زبان پر از شک و تردید است، و بدین وسیله به ازدیاد مایه‌ی طنز شعر می‌پردازد.»[۱۳]

از شاعران شاخص حماسه‌سرای این دوره، «سیاوش کسرایی» است با منظومه‌ی مشهور داستانی، حماسی «آرش کمان‌گیر». شاعر، زمانی به بازآفرینی داستان آرش کمان‌گیر می‌پردازد که بهترین موقعیت به‌حساب می‌آید. «حد فاصل دو مرحله از شعر پس از کودتا، یعنی مرحله‌ی غافل‌گیری، حیرت، ناباوری، بی‌پناهی و تیره‌بینی سال‌های نخست کودتا، و مرحله‌ی به خودآیی، انگیزه‌پروری، روحیه‌جویی، برخاستن و اعتراض.»[۱۴]

شاعر در آغاز با توصیف فضای زمستان و سکوت سرد آن، نه تنها «راه‌ها را چشم‌انتظار کاروانی با صدای زنگ» می‌یابد، که انسان‌ها را نیز در انتظار نجات‌دهنده می‌داند. ناگهان کلبه‌ی روشنی می‌بیند که «در کنار شعله‌ی آتش/ قصه می‌گوید برای بچه‌های خود عمو نوروز»(۱۱)[۱۵]

آری «عمو نوروز (نماد سنّت‌ها و تجسم اسطوره‌های تاریخ) برای بچه‌ها (تمثیلی از نسل فردا) قصه می‌گوید.»[۱۶]

شاعر سپس در نقش راوی زیبایی‌های زندگی را وصف می‌کند: «آری آری، زندگی زیباست/ زندگی آتشگهی دیرنده پابرجاست/ گر بیفروزیش، رقص شعله‌اش در هر کران پیداست/ ور نه خاموش است و خاموشی گناه ماست.» (۱۴) سپس داستان آرش را بازگو می‌کند: «روزگاری بود/ روزگار تلخ و تاری بود/ بخت ما چون روی بدخواهان ما تیره/ دشمنان بر جان ما چیره/ شهر سیلی خورده هذیان داشت/ بر زبان بس داستان‌های پریشان داشت/ ...ترس بود و بال‌های مرگ/ کس نمی‌جنبید چون بر شاخه برگ از برگ» (۱۷ ـ ۱۵)

«انجمن‌ها کرد دشمن/ رایزن‌ها گردهم آورد دشمن/ تا به تدبیری که در ناپاک دل دارند/ هم به دست ما، شکست ما بر اندیشند/ ... مرز را پرواز تیری می‌دهد سامان/ گر به نزدیکی فرود آید/ خانه‌هامان تنگ/ آرزومان کور/ ور بپرّد دور/ تا کجا؟ ... تا چند؟ .../ آه! ... کو بازوی پولادین و کو سرپنجه‌ی ایمان؟» (۱۸ ـ ۱۷)

ناگهان «آرش» برمی‌خیزد و جان خود را در راه تعیین مرز ایران و توران به کف می‌گیرد و در برابر دشمن رجز می‌خواند: «کمان کهکشان در دست/ کمان‌داری کمان‌گیرم/ شهاب تیز رو تیرم/ ستیغ سربلند کوه مأوایم» (۲۱)

سپس رو به آسمان با سحر بدرود می‌گوید، زیرا به اراده‌اش ایمان دارد. پس جانش را در چله‌ی تیر می‌نهد تا عظمت وطن را پاس بدارد: «تیر آرش را سوارانی که می‌راندند بر جیحون/ به دیگر نیم‌روزی از پی آن روز/ نشسته بر تناور ساق گردویی فرو دیدند/ و آن‌جا را از آن پس/ مرز ایران‌شهر و توران باز نامیدند» (۲۷)

منتقدان معاصر بر این منظومه ایرادهای به‌جایی گرفته‌اند. از جمله: تصویرهای بسیار غنایی که با روح حماسی داستان مغایر است، حشو و زوائد بسیار، نداشتن تداوم داستانی و تشتت وزنی در سطرهای آغاز بندها، فقدان روح و لحن حماسی و...[۱۷]

از دیگر شاعران شاخص حماسه‌سرا در این عصر، «احمد شاملو»ست. شاعری که حماسه از مشخصه‌های بارز شعر اوست چه از نظر زبان و بیان و واژگان، چه از جهت محتوا و مضامین. حتی عاشقانه‌های او نیز لحن حماسی دارند. شاملو «ترکیب: انسان، مبارزه، شاعر و عشق را به رغم نمودهای چندگانه‌اش واحدی تجزیه‌ناپذیر شناخته است که هویّتی اساساً حماسی ـ غنایی را در شعر پدید می‌آورد. شاملو عشق به انسان را عرصه‌ی مبارزه سیاسی دریافته است.»[۱۸] وی در دفتر «باغ آینه» در شعر «کیفر»، جامعه‌ی خود را زندانی تصویر می‌کند که در آن مجرمانی با جرم‌های مختلف دربندند و خود نیز اسیر آن زندان؛ بی‌هیچ جرمی: «مرا گر

خود نبود این بند، شاید بامدادی هم‌چو یادی دور و لغزان/ می گذشتم از تراز خاک سرد پست» (۴۰)[۱۹] و در شعر «ماهی» ترکیب موزونی از تغزّل و حماسه می‌آورد تا عشق حماسی خود را بسراید: «آه ای یقین گمشده، ای ماهی گریز/ در برکه‌های آینه لغزیده، تو به تو/ من آبگیر صافی‌ام ـ اینک ـ به سحر عشق/ از برکه‌های آینه راهی به من بجو!» (۴۲)

شعر کوتاه «طرح» تصویر موجز و گویایی از زمانه‌ی شب‌زده خود ترسیم می‌کند: «شب/ با گلوی خونین/ خوانده‌ست دیرگاه/ دریا/ نشسته سرد/ یک شاخه/ در سیاهی جنگل/ به سوی نور/ فریاد می‌کشد.» (۵۴)

شاملو در دفتر «آیدا در آینه» عمیق و صمیمی، شور حماسی تغزّلی خود را با لحن پیامبرانه و اساطیری که متأثر از کتب مقدس است، بیان می‌کند و مرگ قهرمانان و مبارزان زمان را به زیبایی وصف می‌کند: «هرگز از مرگ نهراسیده‌ام/ اگرچه دستانش از ابتذال شکننده‌تر بود/ هراس من باری همه از مردن در سرزمینی است/ که مزد گورکن/ از آزادی آدمی/ افزون باشد. (۳۵)[۲۰]

«منوچهر آتشی» در این دوره با حماسه‌های بومی جنوبی خود بر «اسب سفید وحشی» می‌نشیند و نمونه بارزی از خصوصیات اصیل بدوی شعرش را به جلوه می‌گذارد: «اسب سفید وحشی/ بر آخور ایستاده ـ گران‌سر/ اندیشناک سینه‌ی مفلوک دشت‌هاست/ اندوهناک قلعه‌ی خورشید سوخته‌ست» (۱۰)[۲۱]

در این دوره شاعران دیگری هم به عرصه می‌آیند ولی شعر آن‌ها در حوزه‌ی ادبیات حماسی قرار نمی‌گیرد و اگر هم کسانی چون «حمید مصدق» با مجموعه‌ی «درفش کاویان» ظهور می‌کنند، حماسه‌ی ماندگاری از خود به جا نمی‌گذارند، ولی سطرهایی از شعر بلند عاطفی «آبی خاکستری، سیاه» وی در سال (۱۳۴۸) چنان شهرت می‌یابد که در تظاهرات دانش‌جویان علیه حکومت استبدادی ورد زبان می‌شود:

«چه کسی می‌خواهد/ من و تو ما نشویم/ خانه‌اش ویران باد/ من اگر ما نشوم، تنهایم/ تو اگر ما نشوی/ خویشتنی/ ... من اگر برخیزم/ تو اگر برخیزی/ همه برمی‌خیزند/ من اگر بنشینم/ تو اگر بنشینی/ چه کسی برخیزد؟/ چه کسی با دشمن بستیزد؟/ ... دشت‌ها نام تو را می‌گویند/ کوه‌ها شعر مرا می‌خوانند/ کوه باید شد و ماند/ رود باید شد و رفت/ دشت باید شد و خواند» (۶۷ ـ ۶۶)[۲۲]

۳. دوره‌ی سوم: حماسه‌ی ستیز (مبارزه‌ی مسلحانه) (۱۳۴۵ ـ ۱۳۵۷)

از قیام پانزدهم خرداد (۱۳۴۲) جریان مبارزه در ایران به چند شاخه تقسیم شد: «عده‌ای در اعتقاد خود به شکست مقدّر استوارتر شدند و در همان فضای تیره و مسموم باقی ماندند؛ عده‌ای اندک‌شمار دیگر بار به جنب و جوش افتادند تا از طریق اقدام مسالمت‌آمیز به پیروزی دست یابند. عده‌ی زیادی به این نتیجه رسیدند که پیروزی بر حکومت شاه بدون تجهیز سلاح و مبارزات مسلحانه مطلقاً ممکن نیست.»[۲۳] و شعر نو حماسی در آثار شاعران طرف‌دار ستیز مسلحانه جلوه‌ی کاملی یافت، به طوری که شعر چریکی با خشم و خروش بسیار در همه سطوح (از زبان و بیان و واژه‌ها و ترکیب‌ها تا مضمون و محتوا) خود را شناساند. نمادها، تمثیل‌ها و تشبیه‌ها و کنایه‌ها رنگ دیگری پیدا کرد و اغلب رو به صراحت نهاد، زیرا مخاطب آشنای شعر ستیز، توده‌ی مردم بودند. در این دوره، شاعر حماسه‌سرای شاخص با توانایی ادبی دیده نمی‌شود، ولی از میان شاعران غیرشاخص نام چند تن ذکر می‌شود:

«سیاوش کسرایی» در سال (۱۳۴۵) «دماوند خاموش» را می‌سراید. «غزل برای درخت» از قطعه‌های خوب شعر معاصر در این دفتر جای دارد که در آن شاعر، با هم‌حسی کامل با یکی از مظاهر بالنده‌ی طبیعت، زبان حماسی را با محتوایی غنایی به زیبایی تلفیق می‌کند:

«تو قامت بلند تمنایی ای درخت/ همواره خفته است در آغوشت آسمان/ بالایی ای درخت/ دستت پر از ستاره و جانت پر از بهار/ زیبایی ای درخت/ ... چون با هزار رشته تو با جان خاکیان/ پیوند می‌کنی/ پروا مکن ز رعد/ پروا مکن ز برق که برجایی ای درخت/ سر برکش ای رمیده که هم‌چون امید ما/ با مایی ای یگانه و تنهایی ای درخت.» (۱۹۶ ـ ۱۹۴)[۲۴]

منوچهر آتشی در این دوره «آواز خاک» و «دیدار در فلق» را

منوچهر آتشی

سیاوش کسرایی

می‌سراید. او هم‌چنان سوگوار طبیعت بکر بومی خود است و «اسماعیل خویی» که در آغاز شیفته‌ی سبک نو خراسانی اخوان ثالث بود، با خواندن فلسفه، به شعر فلسفی ـ غنایی و حماسی خاص خود می‌رسد و دفتر «بر خنگ راهوار زمین» را می‌سراید: «با تو ای بی‌مرد و خامش مانده کوهستان!/ یاد باد آن نامور مردانت/ آن خروشانان آتش خشم طوفان کین دریادل،/ عزم‌شان پاینده چون کهسار،/ رأی‌شان رخشنده چون خورشید/ حمله‌شان چونان که حمله‌ی سیل/ نعره نعره‌ی ببر/ زهره زهره‌ی شیر/ پای همت‌شان بدآموزان افسون کار را سرکوب/ دست غیرت‌شان اثیران گران‌جان را گریبان گیر» (۴۰ ـ ۳۷)[۲۵]

«اخوان ثالث» در این عصر از اوج حماسی فرود می‌آید و «در حیاط کوچک پاییز در زندان» ساکن می‌شود. «خوان هشتم» بهترین شعر این مجموعه، در سوگ جهان پهلوان تختی و دریغ بر نابودی ارزش‌های ملّی و سنتی است که با آن آشناییم.[۲۶]

شعر چریکی از سال (۱۳۴۷) با دفتر شعر «صدای میرا» از «سعید سلطان‌پور» به طور رسمی موجودیّت خود را اعلام کرد. شعر وی اگرچه با معیارهای زیبایی‌شناسی و ادبی بسیار فاصله داشت، ولی لحن خشن، واژگان حماسی، صراحت لهجه از نیازهای زمان شاعر به حساب می‌آمد: «از سرزمین سنگ می‌آیم/ از صخره و خشونت و فریاد/ آیا صدای من/ در سنگ‌های کوهستان می‌ماند؟/ از سنگ‌ها لاله می‌روید؟/ و شعر رودخانه‌ی خونین را/ آلاله با ستاره می‌گوید؟»[۲۷]

«جعفر کوش‌آبادی» نیز با شعر «برخیز کوچک‌خان» نخستین شعر مستقل درباره‌ی جنگل را می‌سراید و از منادیان شعر سیاهکل می‌گردد. در این زمان، نعمت میرزازاده (م. آزرم)، از شاعران نو حماسی در جناح مذهبی، دفتر «سحوری» را با زبانی پخته و فخیم و محتوای دینی و روشن فکری عرضه می‌کند که بسیار مورد استقبال قرار می‌گیرد.

در بهمن ماه سال (۱۳۴۹) تعدادی چریک به ژاندارمری سیاهکل یورش می‌برند و آن‌جا را اشغال می‌کنند. این حادثه که به «حماسه‌ی سیاهکل» معروف می‌شود، فعالیّت‌های چریکی علیه حکومت ستم‌شاهی را تشدید می‌کند. شاعران حماسه‌سرا نیز در این زمان یا خود جزئی از مبارزه‌ی مسلحانه هستند یا ستایشگر مبارزان. دیگر یأس و نومیدی در شعرها دیده نمی‌شود و امید به پیروزی در بیش‌تر حماسه‌ها به چشم می‌خورد. شاعران در این عصر، اگرچه با هم گرایش‌های اعتقادی متفاوتی دارند، ولی در نوع مبارزه با رژیم شاه به صورت مسلحانه برای دست‌یابی به پیروزی اتفاق‌نظر دارند.

شاخص‌ترین شاعر حماسه‌سرای این دوره، «احمد شاملو» است که از ستایش انسان کلی و ذهنی دوره‌ی پیشین رها می‌شود و به انسان عینی مبارز زمان خود می‌رسد و با تلفیق زیبایی از اسطوره و حماسه و تاریخ و سیاست و غنا شعر ویژه‌ی خود را به نمایش می‌گذارد. دفتر «ابراهیم در آتش» تابلوی پرخروشی از این حماسه‌هاست و شبانه‌هایش حکایت همیشگی شب گستران تاریخ استبداد: «مردی چنگ در آسمان افکند/ هنگامی که خونش فریاد بود و/ دهانش بسته بود/ خنجری خونین/ بر چهره‌ی ناباور آبی/ عاشقان چنین‌اند.» (۱۵)[۲۸]

«سرود ابراهیم در آتش» ستایش حماسی مبارزان زمان است با آغازی درخشان در فضاسازی داستانی و بهره‌گیری از عنصر روایت: «در آوار خونین گرگ و میش/ دیگرگونه مردی آنک/ که خاک را سبز می‌خواست/ و عشق را شایسته‌ی زیباترین زنان/ ... شیر آهن کوه مردی از این گونه عاشق/ میدان خونین سرنوشت/ به پاشنه‌ی آشیل درنوشت.» (۲۸ ـ ۲۷)

شاملو در دفتر «دشنه در دیس» نیز مردان مبارز زمان را ـ که شوکران شهادت می‌نوشند ـ می‌ستاید: «غافلان/ هم‌سازند/ تنها طوفان/ کودکان ناهمگون می‌زاید/ هم‌ساز/ سایه‌سانان‌اند/ محتاط/ در مرزهای آفتاب/ در هیئت زندگان/ مردگان‌اند/ ویران/ دل به دریا افگنان‌اند/ به پای دارنده‌ی آتش‌ها/ ... کاشفان فروتن شوکران/ جویندگان شادی/ در مجری آتش‌فشان‌ها/ ... در برابر تندر می‌ایستند/ خانه را روشن می‌کنند/ و می‌میرند.» (۴۷ ـ ۴۵)[۲۹]

از شاعران غیرشاخص حماسه‌سرا، با توجه به سطح ادبی شعر، خسرو گلسرخی است که هرچند شعرهایش بیش‌تر شعار بود و مقاله‌های سیاسی، امّا دفاع مردانه‌اش در برابر بیدادگاه رژیم

شاهنشاهی، خود بهترین حماسه بود. گلسرخی، روزنامه‌نگار و منتقد اجتماعی ـ سیاسی بود که شعر در نظرش، سلاح مبارزه‌ی عریان با ستم بود. وی که در بطن مبارزات چریکی با رژیم پهلوی قرار داشت، در سال (۱۳۵۲) به اتهام قصد ترور شاه به همراه گروهی دستگیر و در همان سال اعدام شد: «باید که دوست بداریم یاران/ فریادهای ما اگرچه رسا نیست/ باید یکی شود/ باید که چون خزر بخروشیم/ باید تپیدن هر قلب/ اینک سرود/ باید که سرخی هر خون/ اینک پرچم/ باید که قلب ما/ سرود و پرچم ما باشد.»[۳۰]

«اسماعیل خویی» در این دوره «حماسه‌ی مگس‌کش» را می‌سراید؛ حماسه‌ای مضحک (mock heroic) که در آن زبان و شیوه‌ی بیان، برای موضوعی مضحک به کار رفته است.»[۳۱]

«علی موسوی گرمارودی» از شاعران جناح مذهبی، «در فصل مردن سرخ» را در ستایش مبارزان راه آزادی می‌سراید: «من شعر شیعی‌ام/ من پاسدار مرز شرف/ خون و همتم/ من جام خون‌فشان سخن را/ چون کاسه‌ی شفق/ بر آستان شامگهان/ در دست داشتم/ شمشیر شعر خود/ در خاک رزمگاه/ با خون سرخ/ با آیه/ کاشتم.» (۱۳ ـ ۱۲)[۳۲]

و بالاخره «شفیعی کدکنی» در این زمان، هم‌راه با شعر چریکی، «در کوچه‌باغ‌های نیشابور» را می‌سراید که بسیار مورد استقبال قرار می‌گیرد و چون کاغذ زر دست به دست می‌گردد. از دلایل استقبال آن زبان لطیف غنایی ـ حماسی، جوّ انقلابی دوران، وزن‌های روان و خوش‌آهنگ و محتوای آشنا و پرخروش این دفتر است:

«بخوان به نام گل سرخ در صحاری شب/ که باغ‌ها همه بیدار و بارور گردند/ بخوان دوباره بخوان تا کبوتران سپید/ به آشیانه‌ی خونین دوباره برگردند.» (۱۰ ـ ۹)[۳۳]

دکتر شفیعی در شعر مشهور «حلاج»، از این شخصیت اسطوره‌ای تاریخی، حماسه‌ی انسان دوران‌ساز زمان خود را می‌آفریند.[۳۴] و در «مزمور درخت» رفتن در کام خطرها را می‌آزماید، اما فریاد کردن حضور خود را، بر خاموشی مرداب‌وار ترجیح می‌دهد:

«ترجیح می‌دهم که درختی باشم/ در زیر تازیانه‌ی کولاک و آذرخش/ با پویه‌ی شکفتن و گفتن/ تا/ رام صخره‌ای/ در ناز و در نوازش باران/ خاموش از برای شنفتن.» (۵۳ ـ ۵۲)[۳۵]

پی‌نویس

۱. شماره‌های انتهای شعرها مربوط به صفحات دفتر شعرهاست.

نیما یوشیج، مجموعه‌ی آثار (دفتر اول، شعر). نشر ناشر، چاپ دوم، ۱۳۶۹، به کوشش سیروس طاهباز.

۲. تقی پورنامداریان؛ خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدد)، سروش، ۱۳۷۷، ص ۱۱۸ ـ ۱۱۷.

۳. رضا براهنی، طلا در مس، چاپ دوم، ناشر: نویسنده، ج دوم، ۱۳۷۱، ص ۴۵۵.

۴. احمد شاملو، قطع‌نامه، چاپ دوم، انتشارات مروارید، ۱۳۶۰.

۵. محمدرضا شفیعی کدکنی، از انقلاب تا انقلاب، ادبیات نوین ایران، ترجمه و تدوین: یعقوب آژند، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳، ص ۳۵۷ ـ ۳۵۶.

۶. احمد شاملو، هوای تازه، انتشارات نیل، چاپ هفتم، ۱۳۶۳.

۷. مهدی اخوان ثالث، زمستان، انتشارات مروارید، چاپ نهم، ۱۳۶۲.

۸. مهدی اخوان ثالث، همان.

۹. مهدی اخوان ثالث، آخر شاهنامه، انتشارات مروارید، ۱۳۳۸.

۱۰. کامیار عابدی، در جست‌وجوی شعر (برگزیده بررسی‌های ادبی)، نغمه‌ی زندگی، ۱۳۸۱، ص ۲۶۳.

۱۱. فروغ فرخزاد (یادنامه)، مجله‌ی آرش، ش ۱۲، اسفند ۱۳۴۵، ص ۲۱.

۱۲. مهدی اخوان ثالث، از این اوستا، انتشارات مروارید، چاپ ششم، ۱۳۶۲.

۱۳. هوشنگ گلشیری، رندی از تبار خیام، مفید، ش ۵، شهریور ۱۳۶۶، ص ۴۲.

۱۴. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج دوم، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۸، ص ۴۹۴

۱۵. سیاوش کسرایی، آرش کمان‌گیر، با مقدمه م. ا. به‌آذین، هم‌راه با تحلیل‌های نویسندگان و منتقدان، کتاب نادر، چاپ چهارم، ۱۳۸۰.

۱۶. حیدر مهرگان، منبع پیشین، ص ۴۰.

۱۷. برای آگاهی بیش‌تر از نظرات منتقدان، رک: منبع پیشین و طلا در مس، ج دوم، ص ۱۱۲۳ به بعد و صدای حیرت بیدار (گفت‌وگوهای اخوان ثالث)، انتشارات زمستان ۱۳۷۱، ص ۳۱۰ ـ ۳۰۸.

۱۸. محمد مختاری، انسان در شعر معاصر، انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۷۸، ص ۲۷۱.

۱۹. احمد شاملو، باغ آینه، انتشارات مروارید، چاپ دوم، ۱۳۴۶.

۲۰. احمد شاملو، آیدا در آینه، انتشارات نیل، چاپ چهارم، ۱۳۵۷.

۲۱. منوچهر آتشی، آهنگ دیگر، انتشارات شروه، چاپ دوم، ۱۳۶۹.

۲۲. حمید مصدق، تارهایی (شعرها و منظومه‌ها)، نشر نو، چاپ دوم، ۱۳۷۰.

۲۳. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج سوم، ص ۴.

۲۴. سیاوش کسرایی، از خون سیاوش (منتخب سیزده دفتر شعر)، انتشارات سخن، ۱۳۷۸.

۲۵. اسماعیل خویی، بر خنگ راهوار زمینی، انتشارات رز، چاپ سوم، ۱۳۵۵.

۲۶. راقم این سطور، خوان هشتم را در رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ۴۵، سال دوازدهم، زمستان ۱۳۷۶، بررسی کرده است.

۲۷. شمس لنگرودی، همان، ص ۵۲۸.

۲۸. احمد شاملو، ابراهیم در آتش، کتاب زمان، ۱۳۵۲.

۲۹. احمد شاملو، دشنه در دیس، انتشارات مروارید، چاپ چهارم، ۲۵۳۷.

۳۰. خسرو گلسرخی، بیشه‌ی بیدار (از مجموعه شعرها و نوشته‌ها)، به کوشش و انتخاب: مجید روشنگر، انتشارات مروارید، چاپ سوم، ۱۳۸۰، ص ۲۴.

۳۱. میمنت میرصادقی، واژه‌نامه هنر شاعری، کتاب مهناز، چاپ دوم، ۱۳۷۶، ص ۴۳.

۳۲. علی موسوی گرمارودی، در فصل مردن سرخ، انتشارات راه امام، ۱۳۵۸.

۳۳. شفیعی کدکنی، در کوچه‌باغ‌های نشابور، انتشارات توس، چاپ هفتم، ۱۳۵۷.

۳۴. راقم این سطور در مورد شعرهای دکتر شفیعی کدکنی مقاله‌ی مبسوطی در رشد ادب فارسی نگاشته است. ر.ک: شماره ۵۶، سال ۱۵، زمستان ۱۳۷۹.

۳۵. شفیعی کدکنی، از بودن و سرودن، انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۵۷.

چکیده:

قالب مثنوی یکی از وجوه تمایز شعر فارسی از عربی است. باارزش‌ترین آثار ماندگار ادب فارسی هم‌چون منظومه‌های زیبای مثنوی مولانا و عطّار و آثار گران‌قدر فردوسی و سعدی، در این قالب ارائه شده است. قالب مثنوی پس از انقلاب اسلامی دست‌خوش تحوّلات بسیاری در مضمون، اوزان و واژگان گردید.

«علی معلّم» آغازگر نوآوری‌هایی در این قالب پس از انقلاب است. او با زبانی فخیم و حماسی، مضامینِ استوار و باشکوه ایمان، عقیده و عشق به ارزش‌های والای مکتبی را در قالب مثنوی ارائه کرده است. درخشش «علی معلّم» با انتشار دفتر «رجعت سرخ ستاره» نمایان شد و او را به‌عنوان شاعری ابداعگر و صاحب‌سبک مطرح کرد.

باستان‌گرایی در زبان (به صورت استفاده از واژه‌های کهن و دور از ذهن و استفاده از دانش‌های ادبی و دینی)، فراوانی تلمیحات و پیچیدگی بیان و معانی و آمیختگی حماسه و عرفان، از مهم‌ترین ویژگی‌های مثنوی‌های «علی معلّم» است.

واژگان کلیدی:
مثنوی، علی معلّم، انقلاب اسلامی، قافیه، ردیف، موسیقی کلمات، باستان‌گرایی، وزن بلند، وزن کوتاه

قالب مثنوی یکی از وجوه تمایز شعر فارسی از عربی است؛ زیرا مثنوی را شاعران فارسی زبان پدید آورده‌اند- هر چند این قالب با نام مزدوجه در شعر عرب متداول است.

ساختار ظاهری مثنوی با ویژگی‌هایی چون تعداد زیاد ابیات، اوزان نسبتاً کوتاه، محتوا و مضمون داستان‌پردازی، بیان حکایات طولانی و رابطه‌ی بین مفاهیم و معانی موجود در مثنوی‌ها با وزن و موسیقی بیرونی، این قالب را پذیرای موضوعات متعدّدی چون حماسه، عشق، عرفان، تعلیم و حکمت نموده و آن را ظرف مناسبی برای مشهورترین آثار ماندگار ادب فارسی ساخته است. منظومه‌های زیبای نظامی، مثنوی‌های بلند و عرفانی مولانا و عطّار، شاه‌کار فردوسی و اثر تعلیمی گران‌قدر سعدی و دیگر مفاخر ادب فارسی در این قالب، منظور نظر اندیشمندان ادب فارسی

مثنوی

در شعر علی معلّم دامغانی

❖ منیرالسّادات هژبر. قزوین

نویسنده

منیرالسّادات هژبر (بروجرد، ۱۳۳۴) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه آزاد اسلامی و دبیر دبیرستان‌ها و مراکز پیش‌دانشگاهی قزوین و مدرّس زبان و ادبیّات فارسی عمومی در دانشگاه علوم پزشکی قزوین است.

در ایران و جهان است. هدف این مقاله نیز بررسی قالب مثنوی و کیفیّت مثنوی‌سرایی در شعر شاعر معاصر، استاد «علی معلّم دامغانی» است.

قالب مثنوی در دو دهه‌ی اخیر دست‌خوش تحوّلات بسیاری گشت. این تحوّلات، چه در مضمون و چه در اوزان و واژگان و اصطلاحات، در مجموع، نوع متمایّزی از مثنوی را به‌وجود آورد. اگرچه قلمرو مثنوی در دوره‌ی انقلاب اسلامی نیز هم‌چنان زمینه‌ای مناسب برای بیان روایی یا خطابی در شعر است، امّا فراوانی اشارات و تلمیحات دینی و ادبی و تاریخی در شعر چند شاعر ممتاز و مستقل، تحوّلات زیادی در این قالب ایجاد کرده است. شاخص‌های سبکی از قبیل گزینش کلمات، وزن، ویژگی‌های قافیه و ردیف، گستردگی تخیّل، باستان‌گرایی و وجود تلمیحات فراوان در شعر شاعران انقلاب اسلامی، به نوعی برخی از آنان را دارنده‌ی سبک و شیوه‌ای ممتاز از دیگران نموده است. درون‌مایه‌ی مثنوی بیش از ساختار ظاهری آن در این دوره متحوّل شد. آرمان‌گرایی مکتبی و گرایش شدید به اندیشه‌های اخلاقی و مذهبی در مکتب تشیّع، بروز حوادث اعجاب‌انگیز در انقلاب اسلامی و رویارویی هنر با خواست‌های متعالی و ارزشمند، فصلی تازه در شعر شاعران این دوره گشود و تحوّلی عمیق و ژرف در هنر مثنوی‌سرایی ایجاد شد که شاخص برتر آن «علی معلّم دامغانی» است.

استاد معلّم، آغازگر نوآوری‌های پدیدآمده در این قالب شعری و معمار مضامین استوار و باشکوه ایمان، عقیده و عشق به ارزش‌های والای مکتب تشیّع است. زبان او حماسی و پرشور است و به‌رغم باستان‌گرایی وی در برخی ابیات و اشعار، در ادب معاصر فارسی بدیع و فخیم قامت افراشته است.

دشواری زبان شعر علی معلّم در حوزه‌ی واژگان، تا حدّی «منوچهری دامغانی» را تداعی می‌کند؛ با این تفاوت که معلّم دنیایی از معنا و معنویت را در شعرهایش به تصویر کشیده است.

درخشش و ظهور وی در شعر فارسی با انتشار دفتر «رجعت سرخ ستاره» نمایان شد و از این طریق تحوّلی تازه و چشم‌گیر در پهنه‌ی شعر و شاعری به‌وقوع پیوست.

شعر او از جهات مختلف (زبان، موضوع و درون‌مایه) هویّتی مستقل دارد و او را به‌عنوان شاعری ابداعگر و صاحب‌سبک مطرح می‌کند. معلّم، شاعری است که جهان را از دریچه‌ی معیارهای فکری و اعتقادی خویش دیده و از سنّت‌های شعری موجود به‌هیچ‌وجه پیروی نکرده؛ پس طبیعی است که بیان او با تمام ویژگی‌های طبیعی و معمول شعر روزگار او فرق دارد. او می‌گوید: «من از اوزان غیرمعمول در مثنوی استفاده کردم و با این کار هم آگاهانه تغییراتی در مثنوی ایجادکردم و برخی شاعران جوان از جمله شاعران افغانی این کار مرا ادامه دادند و هم کلام را از سطح آوازی- که سبک اولیای دین ما در سرودن شعر و مقاصد شاعری بوده- به سطح دکلمه بردم که مجال بحث در آن بیش‌تر است و این کاری است که بسیاری از شعرا انجام داده‌اند؛ یعنی زبان آوازی را در شعر رها کرده و زبان دکلمه را برگزیده‌اند و من سعی کرده‌ام از همه‌ی ظرفیت‌های زبان دکلمه استفاده کنم و آن را به زبان آوازی آوردم که این کار بالطّبع روی مفردات، ترکیبات و اصطلاحات شعر من اثر گذاشته است و بارهای معنایی شعر من نیز به‌وسیله‌ی این‌ها کشیده می‌شود و اثر این مثنوی‌ها روی غزل‌های دیگران بیش‌تر است.»[1] در نخستین نگاه به مثنوی‌های «رجعت سرخ ستاره»، کاربرد وزن‌های تازه و غیرمعمول در این قالب کهن و آزموده‌ی شعر فارسی جلب توجّه می‌کند که با معیارهای دیگری چون موسیقی، زبان فخیم و درون‌مایه‌ی خاص، تازگی و استقلال خاصّی در شعرش ایجاد کرده:

غم تو را به کدامین دماغ برخوانیم
چگونه داغ تو در گوش باغ برخوانیم
مصیبت تو، که پیش امام خواهد برد
کدام جرئت یاغی پیام خواهد برد.

(رجعت سرخ ستاره، ص ۸۷)

ویژگی های مثنوی در شعر علی معلّم

علی معلّم حدود هشتاد درصد مثنوی‌هایش را در وزن‌های بلند و متوسط (حدود پانزده هجا) سروده است؛ توجّه زیاد به موسیقی کناری که با به‌کارگیری ردیف در اغلب ابیات مثنوی‌ها، تأثیر موسیقی شعر را تا حدّ پوشانیدن عیب‌های جزئی قافیه بالا می‌برد، از ویژگی‌های شعر اوست. او دراین‌باره می‌گوید: «هر کلامی یک موسیقی هم‌راه دارد و کلام فارسی با موسیقی سنّتی و ردیف پیوندی خاص دارد.»[۲] ردیف‌های مثنوی «تاوان این خون تا قیامت ماند بر ما» از دفتر «رجعت سرخ ستاره» قابل توجّه و تأمّل است.

توجّه به موسیقی کلمات به صورت ایجاد قافیه‌های درونی و استفاده از آرایه‌ی موازنه و سجع و ترصیع در میان مصراع‌ها، یکی دیگر از ویژگی‌های شعر علی معلّم است.

ای وجد مفتونت رسید از ره بر آشوب
ای نجد مجنونت رسید از ره بر آشوب
می‌رفت و با او شوکت صد روح بر اوج
می‌رفت و با او هیبت صد نوح بر موج
(از مثنوی هجرت، ص ۱۲۱ و ۱۲۵)

از سوی دیگر باستان‌گرایی در زبان به صورت استفاده از واژه‌های کهن و دور از ذهن و تعبیرات غیرمعمول و استفاده از دانش‌های دینی و ادبی، در سطح خاصّی که برای بسیاری از خوانندگان شعر او ناآشناست و به زمینه‌ی مطالعاتی وسیعی نیاز دارد، در اشعار معلّم به کرّات دیده می‌شود.

سفر به قارعه ماند به قاف حکمت قرآن
چنان که قصّه‌ی سیمرغ در فسانه‌ی دستان
به نجد بر اثر لیلی از نخیله سفر کن
شبی به عادت مجنون این قبیله سفر کن
به دست گیری مردان به نام نیک تمیزان
شبی ز فتنه‌ی عقرب درآ به خانه‌ی میزان
شبی به صحبت او شو که سرّ آینه بینی
شکوه مرد سفر را در او معاینه بینی
شبی به نام تفرّج به بیکرانه‌ی قرآن
به ناخدایی طبعش درآ به کشتی «میزان»
(از مثنوی، برای علاّمه طباطبایی، صص ۸۰ و ۸۲)

ویژگی دیگر، فراوانی تلمیحات و پیچیدگی بیان و مضامین آن‌هاست- که شعر علی معلّم سرشار از این اشارات تاریخی و دینی است- و در جای‌جای شعرش به گوشه‌ها و نکات برجسته‌ای از تاریخ زندگی پیامبران اشاره می‌کند.

هاجر فراز قلّه غمناک ایستاده
بر صخره ابراهیم چالاک ایستاده
مر لوط را بر قوم خود قیّوم کردند
او را به هجرت راهی سدّوم کردند
طالب به کنعان آمد و مطلوب را برد
سودای راحیل آمد و یعقوب را برد
یوسف حکایت را بر اهل خویشتن برد
از عیش خسرو قصّه پیش کوه‌کن برد
موسی به ذوق جذبه‌ی پنهان، کشش یافت
بر سفره‌ی فرعونیان از او خورش یافت
در گرمگاه نیستی در سوگ توحید
عطر محمّد در دماغ مکّه پیچید
خواندند از تکبیر و وحیش بیم دیگر
دیدند در دیدارش ابراهیم دیگر
از «مکّه» تا «طف» از حسینش حیرتی نیست
هر کس که خون آلود زخم هجرتی نیست
(رجعت سرخ ستاره، صص ۱۰۸-۱۳۵)

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر معلّم وجود تکرار، چه به صورت یک کلمه در بیت و چه به صورت تکرار یک یا چند بیت، عیناً یا با تفاوت‌های اندک در یک شعر است.

آی صحرا آی صحرا آمدیم
آی صحراهای دریا آمدیم
آی صحراهای خون‌گرم اسیر
آی صحرای تهی دامان کویر
(همان، ص ۳۶)

همان همان برادرم که رود شد روانه شد
در این سفر پگاه‌تر نشست و بر کرانه شد
(همان، ۹۰)

و تکرار مصراع‌ها یا ابیاتی در طول شعر؛

این فصل را با من بخوان باقی فسانه است
این فصل را من تازه خواندم عاشقانه است
(همان، ۶۳)

روزی که در جام شفق مل کرد خورشید
بر خشک چوب نیزه‌ها گل کرد خورشید
(همان، ۶۶)

آمیختگی حماسه و عرفان در مثنوی‌های علی معلّم، مهم‌ترین ویژگی مثنوی‌های اوست. این دو در تاریخ ادب و فرهنگ ما عموماً قرابتی با هم نداشته‌اند اما در دوره‌ی انقلاب اسلامی به هم نزدیک شده‌اند.

هین مپرسید چه قوم‌اند که مایم آخر
خود نه مایم که مایم و شمایم آخر
از چه بحریم، مپرسید که جوییم این جا
تا بپوییم و بجوییم و بجوییم این جا
جمله سرگشته‌ی اوییم که او سرگشته است
صورت اوست اگر آینه دیگر گشته است
دل تماشایی مهر است اگر بی کینه است
که جهان آینه در آینه در آیینه است
(از مثنوی کوچ، حرفی از جنس زمان، ص ۱۰۲)

علی معلّم در مورد این آمیختگی و ضرورت آن در ابیات معاصر و شعر امروز می‌گوید:

«اکنون در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که از لحاظ فرهنگی، تمام ذخیره‌های گذشته به کارمان می‌آید؛ یعنی تمام اساطیر، قصّه‌های پهلوانی و افسانه‌ها، با دیدگاه قرآنی و نسبت درستی که با آن‌ها برقرار می‌کنیم، می‌تواند مورد استفاده باشد.»[۳]

در ادامه‌ی بحث به بررسی چند مورد از مثنوی‌های برجسته‌ی این شاعر می‌پردازیم.

دفتر «رجعت سرخ ستاره» در بردارنده‌ی ۱۹ مثنوی و تعدادی غزل است. مثنوی‌های قبل از انقلاب شاعر، چند نمونه با ابیاتی از آن‌ها و معرّفی وزن هریک ذکر می‌شود.

مثنوی اوّل دفتر:

به شهوت شب محتوم چون فرو گیرد
شبی که بستر آب از ستاره شو گیرد
مگو به یأس برادر که رنگ شب تازه است
قسم به فجر، قسم، صبح پشت دروازه است
(ص ۱۳)

این مثنوی در بحر مجتث (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) سروده شده و ۵۴ بیت دارد. مضمون آن نوید پایان یافتن شب ستم و اختناق و ظلمت دوران طاغوت است.

مثنوی دوّم با عنوان: «می روم تا کبود حقارت... بقعه ی بی کسی را زیارت» وزن: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن، سروده شده و ۲۳ بیت دارد. مضمون آن توصیف شهر افسون و بی خبری و فرورفتن در خلسه ی غفلت و جهل در دوره و زمانی است که غارتگران بیگانه، کشور ما را در اختیار داشته؛ مردم اغلب غرق روزمرگی بودند و همه چیز وارونه شده بود؛ ارزش ها رو به ویرانی می رفت و مردی و مردانگی از یاد رفته بود.

دشت تب، باغ گل، شهر افسون
کوچه های مه آلود افیون
کوچه ی گم شدن در سیاهی
کوچه ها کوچه های تباهی
این منم اینک از خود گسسته
با خرابی دو هم پا نشسته
هر سه افسرده دل هر سه محزون
نشسته در نشسته، افیون در افیون
(صص ۲۰ ـ ۲۳)

وزن این مثنوی همان وزن «افسانه»ی نیماست: «فاعلن فاعلن فاعلن فع» که در ۴۰ بیت سروده شده و مضمون آن حکایت بی خبری و فرورفتن در خلسه ی غفلت و جهل در دوره و زمانی است که غارتگران بیگانه، کشور ما را در اختیار داشته؛ مردم اغلب غرق روزمرگی بودند و همه چیز وارونه شده بود؛ ارزش ها رو به ویرانی می رفت و مردی و مردانگی از یاد رفته بود.

مرگ مردی و فرهنگمان باد
ننگمان ننگمان ننگمان باد
(ص ۲۴)

مضمون مثنوی دیگری به نام «باور کنیم سگ به نام محمّد(ص) است»، که بر وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» سروده شده، بازگشت حضرت مهدی(عج) است و رجعت سرخ بدین معناست که آن حضرت با شمشیر قیام خواهد کرد و این قیام، خونین خواهد بود و اسلام همه ی جهان را خواهد گشود. پس سکّه ی دولت به نام حضرت محمّد(ص) است.[۱] واژگان کهنه و باستانی در این مثنوی، همراه با نام های پیامبران و کتاب آسمانی آن ها فراوان به کار رفته است.

از سفر فطرت از صحف از مصحف از زبور
راوی بخوان به نام تجلّی به نام نور
گردید چرخ و خاک فلک کو به کو نشست
آدم رهید و نوح به جودی فرو نشست
(صص ۴۶ و ۴۷)

در این مثنوی باشکوه و فخیم و پرمایه، به بسیاری از درخشش های تاریخ ادیان به خصوص اسلام اشاره شده و شاعر به زیبایی، شکوه انتظار مهدی موعود(عج) را به تصویر کشیده است.

خونین به راه دادرسی ایستاده ایم
چون لاله داغ دار کسی ایستاده ایم
(ص ۴۹)

روانی و گیرایی زبان علی معلّم در قسمت های خطابی مثنوی رجعت سرخ ستاره، بیانگر تسلّط او بر زبان و کلام روان و ناپیچیده ای است که در بسیاری از مثنوی ها به لحاظ وجود درون مایه ای خاص، آن را به کنار نمی گیرد و فخامت شعر او در گستردگی معنا و مطلب در مصراع ها و ابیاتی محدود و موجز است.

مثنوی بعدی در سوگ شهید «دکتر علی شریعتی» است با عنوان: «سیه پیوش برادر سپیده را کشتند» که با استفاده از آرایه ی معنوی تضاد در این مصراع و دیگر صور خیال هم چون جناس، واج آرایی و فراوانی اشارات و تلمیحات تاریخی اسلام و سایر ادیان الهی، تخییل و تشجیع خاصّی برای خواننده ایجاد می کند.

گزین شدند و سوار گزیده را کشتند
سپه پیوش برادر سپیده را کشتند
به ترک چشم در آغاز شب روانه شدیم
دو رودخانه برادر دو رودخانه شدیم
یکی به هیئت هابیلیان زهرو خوش
یکی به هیئت قابیلیان برادرکش
(صص ۵۱ ـ ۵۲)

وزن شعر بسیار متناسب برگزیده شده؛ هم زمان با اوج گیری هجاهای بلند آن در وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» نوید تعالی و معنویت نیز اوج می گیرد و شعر شکوهی خاص می یابد:

بیا به نام شهیدان ره، به کار شویم
کفن بپوش که با یک دگر سوار شویم
(ص ۵۳)

مثنوی «تاوان این خون تا قیامت ماند بر ما» در سوگ سالار شهیدان، حسین(ع) است با این مطلع:

روزی که در جام شفق مل کرد خورشید
بر خشک چوب نیزه ها گل کرد خورشید
شید و شفق را چون صدف در آب دیدم
خورشید را بر نیزه گویی خواب دیدم
خورشید را بر نیزه؟ آری این چنین است
خورشید را بر نیزه دیدن سهمگین است
(ص ۶۳)

که بیان مفاهیم در آن هم تحسین برانگیز است و هم از لحاظ هنری زیبا، تازه و الگووار و در هر بیت با ایجازی تمام یک گریز به واقعه ای می زند تا به صدر اسلام می رسد و وقایع خونین و غمگین آن:

من با صبوری کینه ی دیرینه دارم
من زخم داغ آدم اندر سینه دارم
من زخم دار تیغ قابیلم برادر
میراث خوار رنج هابیلم برادر
یوسف مرا فرزند مادر بود در چاه
یحیی! مرا یحیی برادر بود در چاه
از نیل با موسی بیابان گرد بودم
بر دار با عیسی شریک درد بودم
من با محمّد از یتیمی عهد کردم

با عاشقی میثاق خون در مهد کردم
(ص ۶۴)

سپس به واقعه‌ی کربلا و شهادت مظلومانه‌ی امام حسین(ع) می‌پردازد:

از پا حسین افتاد و ما بر پای بودیم
زینب اسیری رفت و ما بر جای بودیم

در این جا شاعر با نوعی «خوداتهامی» ادامه می‌دهد:

بی‌درد مردم ما خدا بی‌درد مردم
نامرد مردم ما خدا، نامرد مردم
(ص ۶۵)

و صبوری و تحمّل این واقعه را سخت و زهرآلود می‌داند و معتقد است که از آن روز تاکنون:

در برگ‌ریز باغ زهرا برگ کردیم
زنجیر خائیدیم و صبر مرگ کردیم
(ص ۶۶)

مثنوی بلند «هجرت» ـ که شاید باشکوه‌ترین و پرمحتواترین مثنوی علی معلّم باشد ـ در ۴۵۶ بیت و بر وزن «مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن» است. ویژگی‌های ردیف و قافیه در این مثنوی، محدود به سلامت قافیه یا کاربرد معمول ردیف نمی‌شود؛ او به دنبال اشتراک بیش‌تر در حروف و موسیقی قافیه‌ها، هم از قافیه‌های استوار و استخوان‌دار بیش‌تر استفاده کرده است و هم از ردیف‌های طولانی‌تر؛ زیرا «ردیف در مثنوی‌های علی معلّم نه تنها نقش مکمّل قافیه، بلکه تقریباً نقشی هم‌تراز با آن را در القای موسیقی ایفا می‌کند.»[۵] ابیات فاقد ردیف در مثنوی هجرت بسیار اندک است. ردیف‌های بلند آن، آهنگ موزون قافیه و هم‌راهی موسیقی دراین وزن نسبتاً بلند را حفظ کرده و درجهت کم‌رنگ‌شدن قافیه جبران‌کننده است.

وادی به وادی می‌روند این کاروان‌ها
تا شهر شادی می‌روند این کاروان‌ها
از باغ اهل وجد چیدم این حکایت
با راویان نجد دیدم این روایت
جویند اگر آشفته را در نجد جویند
گویند اگر ناگفته را در وجد گویند

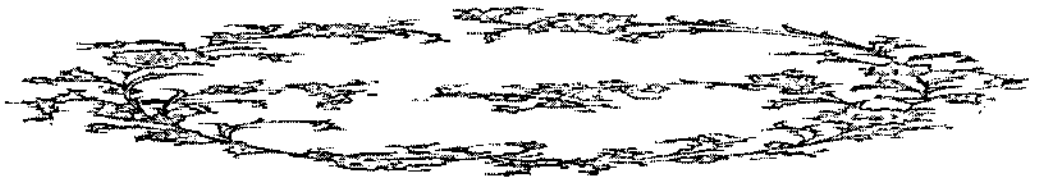
آوردن قافیه‌های متعدد در یک بیت، از دیگر ویژگی‌های شعر اوست که در مثنوی هجرت فراوان از آن بهره گرفته. هم‌چنین استفاده از قافیه‌های درونی در دو مصراع یک بیت:

راه عروج سرخوشان تا بی‌نشان است
راه فرود مهوشان از کهکشان است

درون‌مایه‌ی این مثنوی بلند بسیار غنی و قوی است و می‌شود گفت به تمام سرفصل‌های تاریخ حیات انسان، از آدم تا خاتم و نهایتاً توصیه به هجرت از درون خویش و پیوستن به امام اشاره می‌کند. شاعر در این مثنوی از تعابیر خاصّ تورات و دیگر کتب آسمانی استفاده کرده است به طوری که بی‌اطّلاعی از آن‌ها، فهم شعر را دشوار می‌سازد. گذشته از مواردی که گفته شد، زبان حماسی و پهلوانی و لهجه‌ی خاصّ بیابانی او و حضور دائمی بینش تاریخی و مذهبی‌اش در این مثنوی مثل مثنوی‌های دیگرش جلب‌توجّه می‌کند. «در این مثنوی طولانی جابه‌جا و در یادکرد تاریخ، معلّم از «مایی» یاد می‌کند که عمری به قدمت تاریخ انسان دارد و آن‌جا که سخن از وقایع صدر اسلام است، این «ما» هزار و چهارصد ساله است که در صحنه‌های تقابل حقّ و باطل حضور دارد.»[۶]

یاد شهیدانی که در بدر آرمیدند
نامردم آزردند و مردی آفریدند
یاد احد یاد بزرگی‌ها که کردیم
آن پهلوانی‌ها، سترگی‌ها که کردیم
شب‌گیر ما در روز خیبر یاد بادا
قهر خدا در خشم حیدر یاد بادا
(ص ۱۳۸)

در مجموع می‌توان علی معلّم را استاد گنجاندن مفاهیم بلند و حکایات دامنه‌دار در بطن مکتب و بیان ویژگی‌های انسان‌های بزرگ و کارهای سترگ آن‌ها در قالب مثنوی دانست. تلاش وی برای تلفیق عرفان و حماسه و به‌کارگیری کلام ادیبانه و قدیمی برای بیان مفاهیم جدید در شعر فارسی قرن چهاردهم، تحسین‌برانگیز است.



کتاب‌نامه

۱ـ ادبیّات نوین ایران (از انقلاب مشروطیّت تا انقلاب اسلامی) آژند ـ یعقوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۲ـ انواع شعر فارسی، رستگار فسایی ـ منصور، شیراز، نوید، ۱۳۷۳.
۳ـ حرفی از جنس زمان (تأمّلی در شعر انقلاب اسلامی)، میرجعفری ـ سیّداکبر، تهران، نشر قو، ۱۳۷۷.
۴ـ رجعت سرخ ستاره، معلّم ـ علی، حوزه‌ی اندیشه و هنر اسلامی، آذر ۱۳۶۰.
۵ـ روزنامه‌ی کیهان، ۲۳ مهرماه ۱۳۷۴، ص ۷: گفت‌وگویی با استاد علی معلّم «حماسه، عرفان، شعر جنگ».
۶ـ شعر امروز، باقری ـ ساعد، محمّدی‌نیکو ـ محمّدرضا، تهران، انتشارات بین‌المللی الهدی، چاپ اوّل، ۱۳۷۲.

زیرنویس

۱. چکیده‌ی گفت‌وگو با استاد علی معلّم در تاریخ ۹/۲۹/ ۷۸.
۲. چکیده‌ی گفت‌وگو با استاد علی معلّم در تاریخ ۹/۲۹/ ۷۸.
۳. گفت‌وگویی با استاد علی معلّم «حماسه، عرفان، شعر جنگ»، روزنامه‌ی کیهان، ۲۳ مهرماه ۱۳۷۴، ص ۷.
۴. رجعت سرخ ستاره، حاشیه‌ای بر مثنوی‌ها، ص ۲۶۴.
۵. شعر امروز، ساعد باقری و محمّدرضا محمّدی‌نیکو، ص ۱۳۲.
۶. شعر امروز، ص ۱۳۴.

رمان های فلسفی آلبرکامو

❖ دکتر فریبا اشرفی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات

چکیده

در رمان‌های کامو فلسفه‌ای پنهان است و در ورای هر فلسفه داستانی. داستانی که هر کدام دربرگیرنده‌ی پیامی است. می‌توان این پیام را در سه اثر او یعنی: بیگانه، طاعون و سقوط بررسی کرد. به‌وسیله‌ی فلسفه‌ی پوچی کامو است که می‌توان نشانه‌های زندگی را شناخت؛ نشانه‌هایی که زندگی امروز ما را می‌سازند.

پوچی نه در انسان است و نه در دنیا، بلکه در هم‌زیستی این دو است. کامو در هر حال اگر قرار است نویسنده شود، برای آن است که افکار و عقایدش را بیان کند. آن‌چه پوچ است، تصادفی دانستن این جهان و کائنات است. کامو در رمان‌هایش اندیشه‌های خود را مجسم می‌کند. هنر بدون واقعیت هیچ نیست و واقعیت هم بدون هنر، چیز کم‌ارزشی خواهد بود. سرگذشت‌های کامو هم اخلاقیات هستند.

کلیدواژه‌ها:
فلسفه‌ی پوچی، عصیان، از خودگذشتگی، عشق، بازگشت به درون، اضطراب

آلبر کامو به سال ۱۹۱۳ از پدری فرانسوی و مادری اسپانیایی در شمال افریقا به جهان آمد.

محل تولد، فقر، مرگ زودرس پدر و بیماری ناگهانی از عوامل مؤثر در اندیشه و سرنوشت او بوده است. همه‌ی نوشته‌های کامو از احساس اضطراب و گناه، از وحشت غربت و تبعید، از اراده‌ی محکم به پیراستگی و وارستگی حکایت می‌کنند.

از میان مهم‌ترین آثار او، که شامل نمایش‌نامه، داستان، تحقیق ادبی، رسالات فلسفی، مقالات سیاسی، اجتماعی، یادداشت‌های روزانه، ترجمه، اقتباس و مقدمه بر آثار دیگران است، می‌توان این‌ها را ـ که اغلب به فارسی ترجمه شده‌اند ـ نام برد: «بیگانه، اسطوره‌ی سیزیف، کالیگولا، طاعون، حکومت نظامی و سقوط...».

در سقوط، چهره‌ی یکی از پیمبرک‌های زمینی ـ که امروزه امثالشان زیاد است ـ به‌تصویر کشیده می‌شود. اینان با متّهم کردن خود، دیگران را متّهم می‌کنند.

طاعون، یک کتاب انسان‌دوستانه است که نمی‌خواهد بی‌عدالتی جهان را بپذیرد.

در بهار سرد و غم‌زده‌ی سال ۱۹۴۲ پاریس، به هنگام یکی از تاریک‌ترین دوره‌های جنگ جهانی دوّم، انتشار بیگانه[1] برای آلبر کامو[2]، نویسنده‌ی جوان و ناشناس آن، بی‌درنگ نام و آوازه بار آورد.

چنین می‌نمود که این داستان کوتاه، با سبک بی‌تکلّف و مهم‌تر از همه، اعتنای ژرفش به معمای سرنوشت آدمی، پیوندی مستقیم با مسائل و رنجمندی‌های مردمی دارد که در سر پنجه‌ی دشمنی اشغالگر

در فرانسه روزگار می‌گذراندند.

مضمون گیرای داستان از جنگ و اشغال مایه نمی‌گرفت، بلکه تجربه‌ی شخصی نویسنده از زندگی بود. نسل او سراسر سال‌های سازنده‌اش را در حال و هوای دلشوره‌آمیزی ـ که میان دو جنگ جهانی در اروپا چیرگی داشت ـ زیسته بود.

بحث و بررسی

کامو گفته است که آفتاب الجزیره و فقر محله‌ی بلکور[3] چه مفهومی برایش داشت؛ فقر، مانع این شد که فکر کنم زیر آفتاب و در تاریخ، همه چیز خوب است. آفتاب به من آموخت که تاریخ، همه چیز نیست.[4]

فقر، احترام به رنج و هم‌دردی با بیچارگان را به او یاد داد. خیلی جوان بود که شروع به نوشتن کرد. می‌خواست شادی زندگی خود را بازگوید. بیست و دو سال بیش‌تر نداشت که مجموعه‌ی مقاله‌ی پشت و رو[5] را درباره‌ی این چهره‌ی دوگانه‌ی اشیا فراهم آورد. سبک او ـ با پختگی استادانه‌ای که داشت ـ همه را به‌حیرت انداخت. دنیا در نظر او نه تفسیر شده بود و نه قابل تفسیر. او نه مسیحی بود، نه مارکسیست و نه هیچ چیز دیگر؛ او آلبر کامو بود؛ فرزند خورشید و فقر و مرگ.

آیا روشن‌فکر بود؟

آری، اگر روشن‌فکر کسی باشد که خود را قسمت می‌کند، از زندگی لذت می‌برد و زندگی کردن خود را می‌نگرد.

هنرمند بود؟ بی‌شک، هرچند که خودش در آن شک داشت. در بیست و سه سالگی دست‌خوش این احساس صریح است که دیگر در هنر کاری برای انجام دادن نیست. فقط عمل باقی می‌ماند، شهرت و افتخار، هیچ نیست.

در هرحال اگر قرار است نویسنده شود، برای این است که افکارش را بیان کند، به اضافه‌ی زندگی‌اش. هنرمند بزرگ، بیش از هر چیز، زنده‌ی بزرگی است.

آن‌چه پوچ است، عبارت است از قبول این جهان بی‌منطق که در آن، اتم و الکترون، درست و نادرست و بی‌گناه و مجرم، به‌طور تصادفی می‌چرخند و هر طور که می‌توانند، درهم می‌آویزند. با آن تمایل سرگشته‌ی آشکار، که ندای آن، در اعماق وجود انسان، طنین‌انداز است. فهمیدن برای روح انسان، عبارت خواهد بود از خلاصه کردن دنیا، به‌صورت انسانی، مهر خویشتن را به آن زدن و اندیشه‌های خود را در آن مجسم ساختن. باید براحساس پوچی چیره شد. این آگاهی به خود، هیچ قاعده‌ای را برای عمل القا نمی‌کند اما عصیان برمی‌انگیزد. کامو در رمان‌هایش، اندیشه‌های خود را مجسم می‌کند. سرگذشت‌های کامو هم اخلاقیات هستند.

در بیگانه، مورسو، کارمند دون‌پایه‌ی دفتری، مادرش می‌میرد و او مادر را به خاک می‌سپارد. تدفین مادرش، محقّرانه و بی‌هیچ آمیزه‌ای از هیجان انجام شده است.

سپس فاجعه وارد این زندگی تیره می‌شود؛ مورسو، بر اثر حرکتی غیرارادی و ناشیانه، با تپانچه‌ای که رفیقی به او داده است، عربی را می‌کشد. اینک دستگیر شده، به زندان افتاده است و محاکمه‌اش می‌کنند. همه کس؛ وکیل، دادستان و قاضی او را به صورت یک بیگانه می‌بینند؛ چون که مؤدبانه دروغ نمی‌گوید. جامعه از او واکنش‌های قراردادی انتظار دارد. وکیلش ـ که می‌خواهد مورسو را «اهلی کند» و به عنوان آدم طبیعی به جامعه بقبولاند ـ از او می‌پرسد: «مادرتان را دوست داشتید؟» موکلش جواب می‌دهد:

«البته، مامان را دوست داشتم اما این دلیل نمی‌شود. همه‌ی آدم‌های سالم کم و بیش در آرزوی مرگ کسانی هستند که دوستشان دارند.»[6] وکیل به او التماس می‌کند که این جمله را پیش بازپرس تکرار نکند. با وجود این، مورسو، این کار را می‌کند. همه و همه خود را در معرض تهدید می‌بینند.

چرا در معرض تهدید؟ زیرا این مرد که حقیقت پنهانی را می‌گوید، خطری شمرده می‌شود؛ خطر این که بشریت را بیدار کند و به بی‌حسی خودش آگاه سازد. او مزاحم است. چرا؟ چون نقشی را که همه بازی می‌کنند، او بازی نمی‌کند.

مورسو به مرگ محکوم می‌شود.

آن‌گاه بازگشتی، به‌وقوع می‌پیوندد؛ انسانی که می‌خواهد بمیرد، وقتی که با دیواره‌های پوچی فشرده می‌شود، اغلب به امیدی چنگ می‌زند؛ نجات از چنبر دستگاه عدالت، از راه فرار و بخشودگی.

بلی، با طرد امید، آزادی خود را به دست می‌آورد و در سلولش، اکنون می‌تواند از زندگی لذّت ببرد.

طاعون در زندگی جمعی همان است که بیگانه در زندگی فردی بود؛ در شهر بلازدگان، چگونه رفتار خواهند کرد؟

در سکوت ابدی این فضاهای لایتناهی، سکوتی که تنها ناله‌ی قربانیان، آن را از هم می‌شکافد، انسان باید در کنار انسان قرار گیرد، شاید از سر قهرمانی؛ اما با آگاهی از احساس‌های اولیه؛ مثل عشق، دوستی، هم دردی؛ و این هم‌دردی به‌خصوص در برابر خطر بسیار ساده است. وقتی که بلا دور شد، همه چیز دوباره درهم می‌ریزد؛ بیماری همه‌گیر فرو می‌نشیند. قرنطینه برداشته شده است.

دروازه‌های شهر باز می‌شود و آدم‌ها فراموش می‌کنند.

پس از «طاعون»، در «سقوط» نیز، با یک رمان فلسفی روبه‌رو هستیم.

در میخانه‌ی ملاّحان آمستردام، کلامانی، وکیل دعاوی پاریس، را ملاقات می‌کنیم. وی زمانی بسیار محترم بود ولی رفته رفته به ریایی بودن حرفه‌ی خود اعتقاد یافته است؛ زیرا با این حرفه چنان در مورد موکّلان خود قضاوت می‌کند که گویی او هرگز خطاکار نبوده است. بیزار از خویشتن، پاریس را ترک گفته است، خطاهای خود را، پیش اشخاص ناشناس، اعتراف می‌کند و می‌افزاید: «من همیشه حسن‌نیّت داشتم» و همین گفته، او را دوباره در ریاکاری جهان‌گیر غرق می‌کند.

کتاب عبارت است از، گفتمان طولانی انسانی که می‌خواهد بداند سقوط او کی آغاز شده است.

در این زمینه مارسل تیبو[7] می‌گفت: «این سقوط نیست، بن‌بست است. در واقع جنون آدم‌ها، سیاه‌ترین بدبینی‌ها را توجیه می‌کند اما چه حاصل؟ باید به فکر زیستن بود.»

نتیجه‌ی بحث

نخستین دیدگاه کامو این است که هنرمند امروز، هنرمندی است که واقعیت زندگی را به تصویر می‌کشد. امّا دوّمین دیدگاه او این است که هنرمند با این خطر مواجه است که در دام دیگری بیفتد؛ که آن هم شکل دیگری از عقیم بودن است.

هنر، بدون واقعیت، هیچ نیست و واقعیت هم بدون هنر، چیز کم‌ارزشی خواهد بود. هنر، عصیانی علیه جهان است و وظیفه‌ی خود می‌داند که شکل دیگری به آن بدهد امّا برای عوض کردن دنیا، باید دنیا را با چهره‌ی فعلی‌اش رها کرد و رفت. نه انکار مطلق و نه قبول مطلق.

پانویس

1. L'Étranger
2. Albert Camus
3. Belcourt
4. این جمله از کتاب De Proust à Camus اثر آندره مورواترجمه شده است.
5. Enuers et Endroit
6. از بیگانه‌ی آلبر کامو
7. Marcel Thibaut
8. Carnets آلبر کامو
9. Carnets آلبر کامو

منابع

۱. سقوط، آلبر کامو، ترجمه شورانگیز فرخ، ناشر نیلوفر.
۲. طاعون، آلبر کامو، ترجمه رضا سیدحسینی.
۳. بیگانه، آلبر کامو، ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم، ناشر نیلوفر.
۴. منتخبی از نوشته‌های کامو در فلسفه‌ی پوچی، ترجمه دکتر محمدتقی غیاثی، ناشر پیام، ۱۳۴۹.
۵. تعهد کامو، ترجمه مصطفی رحیمی، ناشر آگاه، ۱۳۶۲.

فصل‌نامه‌ی فرهنگ مردم به مدیریت احمد وکیلیان یک سالی است که به جمع خانواده‌ی مطبوعات پیوسته است. این فصل‌نامه‌ی تخصصی می‌کوشد، به حوزه‌ی پژوهش‌های مردم‌شناسی و فلکلوریک بپردازد. مقالات و مطالب این فصل‌نامه حاصل پژوهش در ادبیات عامیانه است. گفتنی است جزء این فصل‌نامه مجله‌ی هنر و مردم، مورد‌ها، فرهنگ مردم ایران و جهان به طور اختصاصی به مسائل مربوط به ادبیات عامیانه می‌پردازد. توفیق همراهی را در ادامه‌ی این راه خواهانیم.

برگ اشتراک فصلنامه‌ی فرهنگ مردم

نام و نام خانوادگی .....

نشانی .....

.....

کد پستی ..... تلفن .....

(و در صورت امکان دورنگار و e-mail) .....

و در مؤسسات، نام مؤسسه .....

مشخص بفرمایید طالب دریافت کدام شماره‌های فصل‌نامه هستید.

از ..... تا .....

حق اشتراک سالیانه (برای ۴ شماره، با احتساب هزینه‌ی پست)

در ایران، برای افراد: ۳۵۰۰ تومان

برای مؤسسات: ۵۰۰۰ تومان

در خارج، برای کشورهای همسایه و خاورمیانه ۲۰ دلار

برای آمریکا، کانادا، استرالیا و ژاپن ۵۰ دلار

برای اروپا، و سایر نقاط ۴۰ دلار

حق اشتراک را به حساب جاری شماره‌ی ۲۱۱۷۹۵، بانک صادرات، شعبه‌ی قلهک، کد ۱۰۷، به نام احمد وکیلیان واریز نمایید و اصل رسید بانکی را به صندوق پستی فصل‌نامه ارسال فرمایید.

تاریخ و امضا: .....

تهران، صندوق پستی شماره‌ی ۵۵۱-۱۴۶۶۵

فصل‌نامه‌ی فرهنگ مردم

تلفن: ۸۰۷۱۱۵۸ دورنگار ۸۰۹۸۰۷۸

farhange- mardom@hotmail.com

یاد یاران

❖ دکتر حسن ذوالفقاری

دکتر سید حسن حسینی

هشتم فروردین سال ۸۳ است. سیّد، تنها و در منزل تازه خرید خود در خیابان ابوذر است. این تنهایی او طی چند ماه اخیر بیشتر شده است، زیرا هم صحبت و دوست و همسایه‌ی او، دکتر بیرجندی، چندماه پیش بر اثر سانحه‌ی دریایی درگذشته است. عقربه‌ها به ساعت ده و بیست‌وچهار دقیقه اشاره می‌کنند. سیّد مشغول نوشتن است و چه کسی می‌داند که این آخرین برگ از دفتر اندیشه‌ی اوست؟!

«... چه نعمتی است نادانی برای بال‌های پرنده. دانستن، حجم قفس را به رخ پرنده می‌کشد. آه چه می‌شد اگر نمی‌دانستم! خوشا به حال آنان که نمی‌دانند و بال هایشان با قفس فالوده می‌خورد:

زین پیش که دل قابل فرهنگ نبود
از پیچ‌وخم تعلّقم ننگ نبود
آگاهی‌ام از هر دو جهان وحشت داد
تا بال نداشتم قفس تنگ نبود»[1]

آن شب، آیا سیّد می‌دانست که این آخرین شب زندگی اوست که وصیتش را هم پیش‌رو داشت و در آن نوشت: «... مجموعه شعر گنجشک و جبرئیل مرا در کفنم بگذارید...». آخرین زمزمه هم شعری بود از گنجشک و جبرئیل و دیگر هیچ:

دل این سوره‌ی فجر
پشت این صبح مبین
به تفاسیر نگاه تو اگر گرم نبود
شب ظلمانی یخبندان را
هیچ از قالب تکرار زدن شرم نبود...
آه ای عالم ربّانی عشق!
در کتابی ابدی
شرح منظومه‌ی بیداری ما را بنویس!

شکفتن زندگی سیّد همزمان با شکوفه‌های بهار، در فروردین‌ماه ۱۳۳۵ بود؛ در محلّه‌ی سلسبیل تهران. و مثل همه‌ی کودکان و در خانواده‌ای متوسط نشو و نما کرد. پس از طی تحصیلات ابتدایی، دیپلم طبیعی خود را در سال ۱۳۵۳ گرفت. نوشتن را ازهمین سال‌ها آغاز کرده بود و اشعارش در مطبوعات آن روزگار چون مجله فردوسی چاپ می‌شد. پس از چندی به دانشگاه راه یافت و در رشته‌ی تغذیه ادامه‌ی تحصیل داد و در سال ۱۳۵۸ در مقطع کارشناسی تغذیه از دانشگاه مشهد فارغ‌التحصیل شد.

سال بعد به خدمت سربازی رفت و تا سال ۱۳۶۱، که دوّمین سال از سال‌های دفاع مقدس بود، دوران سربازی خود را در تهران با نویسندگی برنامه‌ی رادیویی ارتش سپری کرد. در همان ایّام نیز ازدواج کرد که حاصل آن ازدواج دو فرزند بود: مهدیار و راحیل. سید درماه‌های اوّل پیروزی انقلاب اسلامی، در سال ۱۳۵۸، پا به حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی گذارد.

او و جمعی از نویسندگان و هنرمندان همچون استاد محمدرضا حکیمی، سیدمصطفی رخ صفت، قیصر امین‌پور، محسن مخملباف و... فعالیّت‌های هنری و ادبی حوزه را راه‌اندازی و سامان‌بخشی کردند، امّا سیّدحسن در سال ۱۳۶۶ به همراه نوزده‌تن دیگر از حوزه کناره گرفت. در سال ۱۳۶۷ به تدریس در دانشگاه الزّهرا دعوت شد. در سال ۱۳۶۹ تحصیلات خود را تا مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه آزاد اسلامی ادامه داد و هفت سال

هیچ کس داد من از فریاد جان فرسانداد
عاقبت خاموشی مطلق به فریادم رسید

نیز به تدریس در دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین پرداخت. در سال ۱۳۷۸ از تدریس کناره گرفت و در واحد ویرایش رادیو مشغول به کار شد.

او، همچنین در سال ۱۳۶۸ با کمک دوست شاعرش محمّدرضا عبدالملکیان به فکر راه‌اندازی دفترشعر جوان افتاد و از همان ایّام در این دفتر مشغول به‌کار شد. هدف از این دفتر جهت‌دهی به نخبگان شعری و باروری ذوق آنان بود. حسینی همواره از این دفتر به عنوان «خلاف آمد عادت» یاد می‌کرد. وی مدّتی نیز در روزنامه‌ی همشهری به کار مشغول شد، امّا چندماهی بیش نپایید، سپس به تدریس در دانشگاه آزاد رودهن روی آورد. آنجا نیز نتوانست روح تشنه‌اش را سیراب سازد. با این حال، حسینی، هیچگاه شعر را رها نکرد. تا این‌که به پاس خدمات فرهنگی‌اش در سال ۱۳۶۸ به همراه دکتر قیصر امین‌پور جایزه‌ی ادبی نیما یوشیج را از آن خود کرد. این اواخر وبلاگی هم به‌نام مسیحا گشوده بود که آخرین ردّپای وی بر آن ساعت ۲۲:۴۲ هشتم فروردین ۸۳ را نشان می‌دهد. و این همان ساعت و روزی است که نامش را از «گنگره‌ی عرش» صدا زدند و او به ندای «ارجعی» لبیک گفت. آری، حسینی در شامگاه هشتم فروردین سال ۱۳۸۳ بر اثر ناراحتی قلبی در بیمارستان بوعلی تهران درگذشت. تنهای تنها، همان‌گونه که تنها آمده بود تنها هم رفت. پیکر پاکش پس از تشییع باشکوهی در قطعه‌ی هنرمندان بهشت‌زهرا دفن گردید. پس از مرگ وی رهبر، رئیس‌جمهور، وزیر ارشاد و جمعی از مسئولان پیام‌های تسلیت دادند.

*

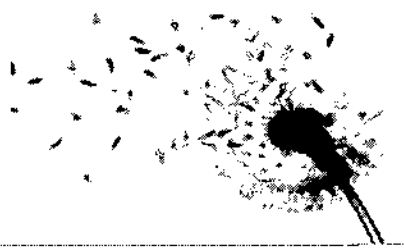
سیّد را می‌شد با هیکل مردانه و رشیدش شناخت، همواره لبخندی گیرا بر گوشه‌ی لبانش داشت، با چشمان عسلی و موهای بور و بلند و ابروانی درهم و محاسنی خرمایی. لحن طنز در گفتار و رفتارش دیده می‌شد. در گفتن، کنایه‌های ظریف، یگانه و پرمعنی به‌کار می‌برد. نگاهش متین و آرام بود و کلمات را سنجیده، شمرده و مطمئن ادا می‌کرد.

در رفتار و گفتارش صادق بود، یعنی همان می‌نمود که بود. صراحت لهجه داشت. حرف‌هایش را می‌زد و باکی هم نداشت. و گاه تند و بی‌پروا هم می‌شد. تند نسبت به آنان که اهل تظاهر بودند.

با این همه، خضوع را می‌شد در تمام وجود و صدایش دید و حس کرد. عجیب آن‌که با تمام آن تندی، دلی مهربان و سخت منعطف داشت. جوانمرد، بخشنده، مردم‌دار و گره‌گشا بود. این را مادرش در رثای فرزند و بر سر تابوت او می‌گوید: اگر باکسی دوستی برمی‌گزید، مردانه و پایدار بود و این را تمام دوستانش معترف‌اند.

همواره عزلت می‌گزید و کم‌تر در مجامع ظاهر می‌شد. در شرایطی که تمامی راه‌ها برای ارتقای زندگی مادی او هموار بود به شرط آن‌که مجیز این و آن را بگوید، امّا نگفت و نکرد و ترجیح داد مستقل بماند و آزادانه سخنش را بگوید.

سیدحسن حسینی از جمله چهره‌های شاخص و اثرگذار ادبیات انقلاب اسلامی است. عمده‌ی شهرت او در شعر و به



واسطه‌ی دو مجموعه شعر «هم صدا با حلق اسماعیل» و «گنجشک و جبرئیل» است. اولی را در سال ۱۳۶۳ و دومی را سال بعد از آن منتشر کرد. «هم صدا با حلق اسماعیل» ۳۱ شعر نو نیمایی و سپید و «گنجشک و جبرئیل» ۳۱ قطعه شعر دارد. محتوا و مضامین این دو مجموعه عمدتاً بر محور عاشورا و کربلا است و بر این دو، کتاب «نوشداروی طرح ژنریک» را نیز باید افزود که در واپسین ماه تابستان ۸۳، پس از مرگش منتشر شد. گمان می‌رود تولّد گنجشک و جبرئیل را بتوان رویدادی در شعر انقلاب قلمداد کرد. صلابت کلام، روح حماسی، استواری سخن، بیان حادثه‌ی کربلا در قالب‌های نو، تخیل قوی و تصاویز نو، عاطفه‌ی نیرومند، مضامین و تعابیر تازه، ارتباط قوی اجزا، موسیقی بیرونی و درونی از جمله عوامل توفیق این مجموعه است. گرچه در عرصه‌ی شعر مذهبی، «گرمارودی» گام‌های اولیّه را برداشت، امّا حسینی با نگاهی تازه به شعر مذهبی، فضایی نو را ترسیم می‌کند. شاعر می‌کوشد آمیزه‌ای از سوک، حماسه، عرفان، فرهنگ و تاریخ را عرضه کند و البته بر خواننده‌ی فهیم معلوم است که امتزاج این ابعاد تا چه اندازه دشوار است و حاصل آن البتّه کم‌نظیر. شاید تبلور شعر عاشورایی او را بتوان در «راز رشید» جست: **به گونه‌ی ماه/ نامت زبانزد آسمان‌ها بود/ و پیمان برادری‌ات/ با جبل نور... چون آیه‌های جهاد/ محکم./ تو آن راز رشیدی/ که روزی فرات/ برلبت آورد/ و ساعتی بعد/ درباران متواتر فولاد/ بریده بریده افشا شدی/ و باد/ تو را با مشام خیمه گاه در میان نهاد/ و انتظار در بهت کودکانه‌ی حرم طولانی شد/ تو آن راز رشیدی/ که روزی فرات/ برلبت آورد/ و کنار درک تو/ کوه از کمر شکست.**

در این شعر، شاعر با تصویری چندلایه، شهادت حضرت عباس را بیان می‌کند. تصویر شکستن کوه از کمر با ایهام «کمر» و اغراق زیبای آن، سختی و سنگینی حادثه را خبر می‌دهد. ضمن آن کلام تلمیحی دارد به جمله‌ی معروف امام حسین(ع) که «الآن قدانکسر ظهری» و کوه نیز استعاره از امام حسین است. کلمه‌ی محکم در دو معنی ایهام زیبایی را آفریده است. ۱. استوار ۲. روشن و صریح. همچنین محکم در مقابل متشابه و بر لب آورد (۱. بر لب فرات آمدن حضرت ۲. بر لب آوردن راز) همچنین بریده بریده در معنی ۱. بریده بریده سخن گفتن ۲. بریده شدن اعضا.

در جایی دیگر «راه شیری» در معنی ایهامی آن این گونه به‌کار می‌برد:

و با سه شعبه / گلوگاه راه شیری شکافت

«راه شیری» به کودک شیرخوار امام حسین(ع) و شکافته شدن گلوی وی ایهامی زیبا دارد. تناسب کوه و کمر، فرات و کنار، گونه و زبان، جهاد و پولاد، باد و نهاد، ماه و لقب حضرت ابوالفضل که قمربنی هاشم است و... موسیقی معنوی و درونی زیبایی را می‌آفریند. این تناسب‌ها و هنرنمایی‌ها فقط مربوط به یک قطعه از ۳۱ قطعه کتاب کم‌حجم گنجشک و جبرئیل می‌شود. مقصود شاعر بیان هنری غیرمستقیم مفاهیم مذهبی، یعنی خلاف جریان موجود، است. شعرهای مذهبی اغلب شعارگونه و مستقیم و خالی از جنبه‌های عالی هنری هستند. امّا حسینی در این اثر توانسته طرحی نو در اندازد و از شعارزدگی بپرهیزد.

در دیگر اشعار گنجشک و جبرئیل تصاویر، ارتباطی تنگاتنگ با کلیّت شعر دارند. گاه این زنجیره‌ی تصاویر، روایتی را نمایش می‌دهند: **درمجمر نمرود/ سپندی شدیم/ و بوی توحید/ در مشام تاریخ زبانه کشید/ چگونه بود/ شطح استخوان زکریا/ در زاویه‌ی درخت/ واعتکاف دندانه‌ی اره/ در کنج مغز استخوان نبوت؟/ ما آن برده‌های معطر را/ در بادها فشاندیم/ و تاریخ کامل شد.**

شاعر می‌کوشد از قافیه‌های جاندار به جا، بهره گیرد: **منصور/ با دست‌های منفور/ از هزار، سوی زمین.../**

و یا

دیوار قصری در بغداد/ این سرزمین باستانی بیداد.../

از جمله ویژگی‌های بارز و قابل توجه مجموعه‌ی گنجشک و جبرئیل وحدت موضوع آن است. «این کتاب از معدود مجموعه شعرهایی است که به‌طور کامل به شعرهای مذهبی و غالباً عاشورایی یک شاعر اختصاص دارد. در کنار وحدت موضوع، وحدت قالب شعرها هم قابل توجه است. چون همه در قالب‌های نوین سروده شده‌اند. امّا از این دو مهم‌تر، وحدت ساختار شعرهاست. به گونه‌ای که گویی همه کامل کننده یک ساختمان واحد هستند. زمان سرایش شعرها، قالب، محتوا و از همه مهم‌تر، هماهنگی شعرها از لحاظ لحن و شیوه‌ی تصویرگری، همه مؤید این هستند که ما با اثری یکپارچه مواجه هستیم!»[۲] در یک جمع‌بندی منوچهر آتشی[۳] شعر او را «ژرف»، «صمیمانه» و «موجز» توصیف می‌کند و همین شایسته‌ی توصیفی از شعر اوست.

حسینی ارادتی تام به اهل بیت(ع) داشت. در کتاب «گنجشک و جبرئیل» می‌خوانیم: «در این کتاب عرض ارادتی آوانگارد به محضر اهل بیت(ع) است. من خون و گوشت و وجودم با اهل بیت آمیخته است. جای دیگری نمی‌روم» از این حیث او را باید جزو شاعران جریان‌ساز شعر مذهبی به شمار آورد.

در ستایش علی(ع) می سراید :

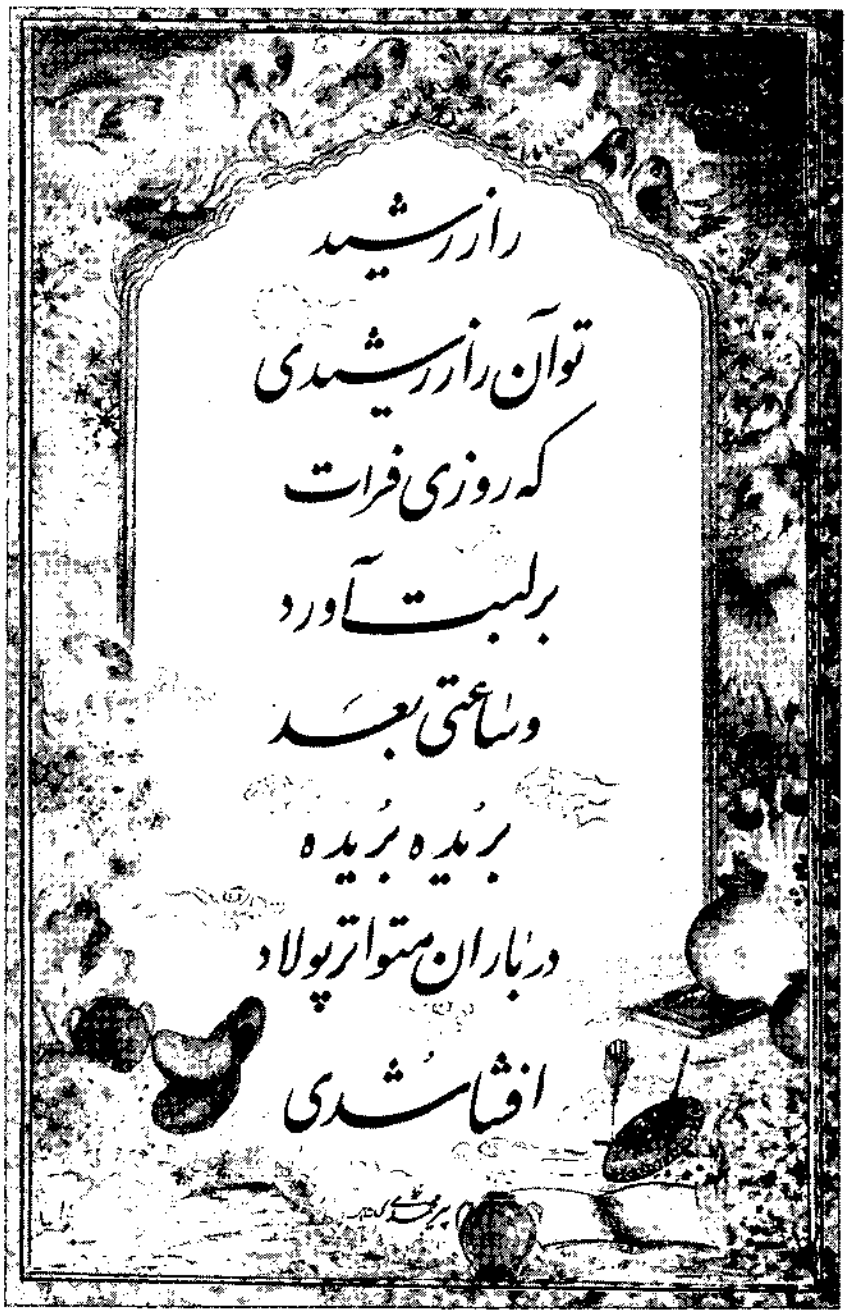
ای ازلی مرد برای ابد
بی تو زمین سرد برای ابد
نام قدیمت ز لب حادثه
نعره برآورد برای ابد
پلک تو شد باز به روی دلم
پنجره گسترد برای ابد
هر گل سرخی که جدا از تو است
زرد شود زرد، برای ابد
غیر دلت لشکر اندوه را
کیست هماورد برای ابد
یار تو عیّار ز روز ازل
خصم تو نامرد برای ابد
چشم تو در عین تحیّر شکفت
آینه پرورد برای ابد
دست تو از روز ازل زد رقم
بهر دلم درد، برای ابد
مست شد از باده‌ی روشنگرت
این دل شبگرد برای ابد
صبح ازل مهر تو در من گرفت
شعله‌ورم کرد برای ابد

یک ویژگی دیگر شعر حسینی، فریاد است. شعر او شعر اعتراض و انتقاد است و آن گاه که در انتقاد دست به طنز می گشاید، به خوبی از عهده برمی‌آید:

تاجری در خم شد/ عارضی بازاری/ درهمان منزل اوّل گم شد/ شاعری خم می شد/ منشی قبله‌ی عالم می شد/ زاهدی نام خدا را به زبان جاری کرد/ بعد/ خرما را خورد/ زاهدی نو بنیاد/ راه و رسم عرفا پیشه گرفت/ لنگ مرغی برداشت/ و به آوای حزین آه کشید: / مرغ باغ ملکوتم نی ام ازعالم خاک... شاعری کهنه سرا/ شعر نیما را دید/ زیر لب غرغر غرایی کرد/ شاعری اشک نداشت/ ولهذا خندید.

حسینی در سرودن شعرهای اعتراض آلود اجتماعی دستی داشت. شاید شعر «نوشداروی طرح ژنریک» وی را بتوان از جمله مشهورترین اشعار او در این حوزه به شمار آورد.

این شعرها نمونه‌ای از نوشداروهاست.



فستیوال خنجر نمونه‌ای از شکوائیه‌های اوست که دردهای شاعر در آن انعکاس یافته است:

گرچه ناآگاه خنجر می‌زنند
دوستان هم گاه خنجر می‌زنند

گاه بهر مال، اشباه الرّجال
گاه بهر جاه، خنجر می‌زنند
روز روشن خیل شاعر پیشگان
با هلال ماه خنجر می‌زنند
بانوان دل‌نازک و بی‌طاقت‌اند
با کمی اکراه خنجر می‌زنند

پیروان حکمت خیرالامور
در میان راه خنجر می‌زنند...
مؤمنان آیینه‌ی یکدیگرند
لیک ... امّا... آه خنجر می‌زنند
عارفان هم گاه گاه از پشت سر
فی‌سبیل‌الله خنجر می‌زنند

ای برادر! بد به دل وارد مکن
در زمان شاه خنجر می‌زنند

بخشی از اشعار حسن حسینی را رباعیات او تشکیل می‌دهد. رباعیاتی متفاوت، نو و حماسی. حسینی به این قالب روح تازه‌ای بخشید. بی‌دلیل نبود که به زودی زبانزد خاص و عام گردید. یک روی رباعیاتش حماسی و روی دیگر آن تغزلی است. مرگ آگاهی، ترویج روح حماسی، شهید و شهادت، رزمندگان، عاشورا و دفاع از میهن از جمله مضامین رباعی‌های حسینی است. حسینی توانسته است. به‌خوبی از تمام ظرفیت‌های این قالب بهره گیرد و جانی تازه در آن بدمد و عدّه‌ای را نیز همراه خود سازد. از جمله رباعیات پرشور اوست:

دل را به صف گداختن آوردیم
بر ظلمت روح، تاختن آوردیم
در داو نخست، مرگ را خواهد بُرد
جانی که برای باختن آوردیم

***

کس چون تو طریق پاکبازی نگرفت
با زخم نشان سرفرازی نگرفت
زین پیش دلاورا کس چون تو شگفت
حیثیت مرگ را به بازی نگرفت

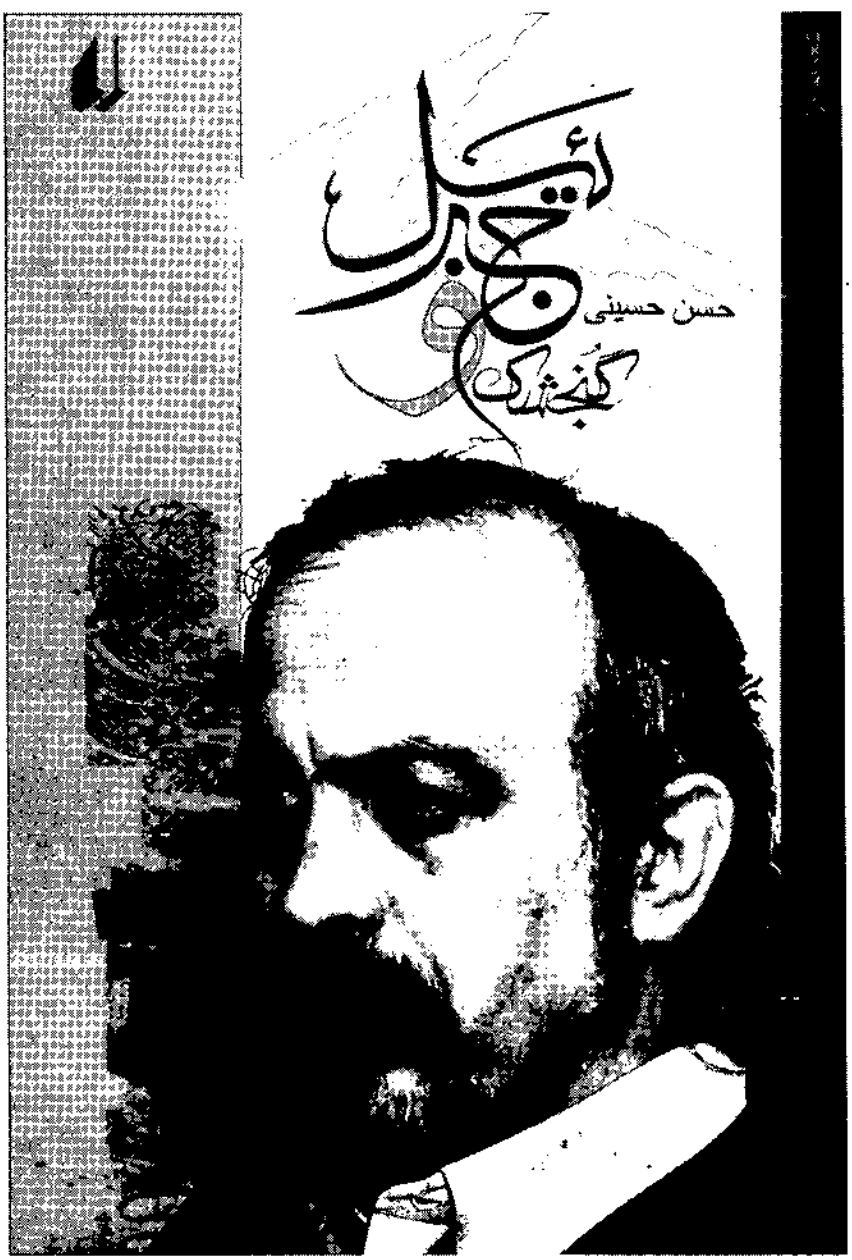
***

این طرفه مردانی که خصم خوف و خواب‌اند
بر حلق ظلمت خنجر تیز شهاب‌اند
بر خاک می‌غلتند و گل می‌روید از خاک
روح بهاران شوکت باران و آب‌اند

***

آنان که زبان عشق را می‌دانند
لب بسته سرود عاشقی می‌خوانند
با رفتنشان ترنم آمدن است
خورشید غروب کرده را می‌مانند

جز سه مجموعه شعر یاد شده، با اشرافی



که بر ادب عرب داشت، حمام روح گزیده آثار جبران خلیل جبران شاعر و فیلسوف معاصر عرب را از عربی و انگلیسی به فارسی ترجمه کرد. ترجمه‌ی دیگر او کتاب فن‌الشعر اثر استاد احسان‌عباس بود که به عنوان پایان‌نامه کارشناسی ارشد برگزیده بود.

در حوزه‌ی سبک‌شناسی و تحقیقات ادبی عمدتاً پژوهش‌های خود را بر موضوع سبک هندی متمرکز کرده بود. وی پس از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی شاید یکی از نادر بیدل شناسان عصر ما بود. کتاب «بیدل، سپهری و سبک هندی» نمونه‌ی آن است. روشمندی، قوت قلم، قدرت درک بالای شعر و نقد آن از ویژگی این مجموعه است. او همچنین در سال ۶۷ کلاس‌های بیدل‌شناسی در حوزه هنری برپا کرد.

سبک‌شناسی قرآن مجید، بیدل‌شناسی، زبان‌شناسی عمومی، زبان‌شناسی حافظ از جمله آثار دردست چاپ اوست.

«نگاهی به خویش» نیز مصاحبه‌ای است با شاعران و نویسندگان معاصر عرب که با همکاری موسی بیدج انجام پذیرفت که آن نیز در دست چاپ است.

کتاب دیگر او «مشت در نمای درشت» است. این کتاب به بررسی معانی و بیان در ادبیات و سینما می‌پردازد. از جهتی این کتاب به مقایسه‌ی ادبیات و سینما می‌پردازد و به لحاظ نگاه نو و تازگی موضوع و توان برقراری پیوند این دو مقوله‌ی هنری، کتابی در خور توجّه است. این کتاب بر آن است تا ساکنان دو اقلیم سینما و ادبیات را به هم نزدیک سازد، به تفسیر سینمایی ادبیات و تشریح ادبی سینما بپردازد و به میراث ادبی و ماندگار، نگاه سینمایی داشته باشد. با مطالعه‌ی این کتاب درمی‌یابیم مطالعات سینمایی حسینی نیز در خور توجّه بوده است. کتاب پس از چاپ مورد توجّه منتقدان و اهل سینما و ادب قرار گرفت و تشویق شد و جایزه گرفت.

حسینی همچنین مجموعه‌ی کامل غزلیات بیدل را، نزدیک به سه هزار غزل، بر روی CD خوانده است که هنوز توزیع نشده است.

در حوزه‌ی نثر ادبی کتاب «براده‌ها» شامل مجموعه‌ای از تأملات اجتماعی و ادبی مربوط به حوزه‌ی نقد ادبی اوست که با طرح‌های حسین خسروجردی انتشار یافته است. این کتاب در نگاه اوّل متأثر از کلمات قصار در ادبیات کهن و کاریکلماتور در ادبیات معاصر است.

آخرین کتاب منتشر شده‌ی آن زنده یاد، گزیده‌ی شعر جنگ و دفاع مقدس است. این کتاب نمونه‌ای از اشعار جنگ را به همراه تبیین و تعریف شعر جنگ و تقسیم‌بندی آن، به همراه دارد. نویسنده ادعا می‌کند «این کار بی‌شبیه است و مسبوق به الگو و سرمشقی از پیش رؤیت شده نیست.»

اساساً یکی از مضامین پربسامد و موضوعات جاری در شعر حسینی «دفاع مقدس» است. او با سرودن اشعار حماسی که به زودی در قالب نوحه‌هایی بر زبان آمد، نقشی به‌سزا در تهییج و ترویج روحیه‌ی جنگاوری و ملّی شد، از جمله شعر معروف زیر:

می‌روم مادر که اینک کربلا می‌خواندم
از دیار دوست یار آشنا می‌خواندم
مهلت چون و چرایی نیست مادر الوداع
زآن که آن جانانه بی‌چون و چرا می‌خواندم
وای من گر در طریق عشق کوتاهی کنم
خاصه وقتی یار با بانگ رسا می‌خواندم...

***

ویا:

یا عاشقی را رعایت کنیم
زیاران عاشق حکایت کنیم
از آن‌ها که خونین سفر کرده‌اند
سفر بر مدار خطر کرده‌اند
از آن ها که خورشید فریادشان
دمید از گلوی سحرزادشان...
چه جانانه چرخ جنون می‌زنند
دف عشق با دست خون می‌زنند...
بیا در خدا خویش را گم کنیم
به رسم شهیدان تکلم کنیم...
بیا با گل لاله بیعت کنیم
که آلاله‌ها را حمایت کنیم...

منابع و مآخذ

از خانواده و همسر آن مرحوم سپاسگزارم که اطلاعات خود را در اختیار من قرار دادند. علاوه بر آن از این منابع نیز بهره گرفتم:

۱. اندوه یاد شاعر سحرزاد، انجمن شاعران ایران و دفتر شعر جوان، تهران، ۱۳۸۳.

۲. سیدالشعرای انقلاب، ویژه‌نامه هفتمین روز کوچ سیدحسن حسینی، به کوشش ابراهیم ترکی، وزارت ارشاد، ۱۳۸۳.

۳. مشت در نمای درشت، سید حسن حسینی، تهران، سروش، ۱۳۷۹.

۴. گنجشک و جبرئیل، سید حسن حسینی، تهران، افق، ۱۳۸۳.

۵. هم صدا با حلق اسماعیل، سیدحسن حسینی، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۳.

۶. براده‌ها، سید حسن حسینی

۷. شعر و اندیشه حسن حسینی در آینه نظرخواهی، خبرگزاری مهر. Mehr.news.

۸. از آینه بی‌رنگ‌تر، محمدکاظم کاظمی، BBc persian.com.

یادداشت‌ها

۱. آخرین وبلاگ نوشته‌ی شاعر بر روی وبلاگ شخصی او به نام مسیحا.

۲. حادثه‌ای در شعر عاشورایی، سیدالشعرای انقلاب، محمدکاظم کاظمی، ص۲۰.

۳. اندوهیات شاعر سحرزاد، ص۱۱.

نگاهی به حاجی بابای اصفهانی

رومان نویسی در داستان‌های فارسی

چکیده

در کتاب تاریخ ادبیات ایران و جهان(۲) در بررسی اوضاع ادبی عصر قائم مقام، کتاب حاجی بابای اصفهانی به اختصار معرفی شده است. بر این رمان که از جمله شاهکارهای قرن سیزدهم است، فواید داستانی و زبانی زیادی مترتب است. نویسنده کوشیده است، با بررسی عناصر داستانی آن، زوایایی از ابعاد هنری کتاب را بر ما معلوم دارد.

کلیدواژه‌ها:

حاجی بابا، مترادفت، عناصر داستانی، زاویه دید، پیرنگ، شخصیت، گفت‌وگو، جیمز موریه.

پیش گفتار

ادبیّات در هر شکل و قالبی که باشد، نمایشگر زندگی و بیان کننده‌ی ارزش‌ها، معیارها و ویژگی‌هایی است که زندگی فردی و جمعی بر محور آن‌ها می‌چرخد. نقد و بررسی و ارزیابی آثار ادبی نیز چنین است و نمی‌تواند به دور از آن ارزش‌ها و معیارها باشد و بی‌توجّه از کنار آن‌ها بگذرد.

به عبارت دیگر، نقد و بررسی آثار ادبی را از دیدگاهی می‌توان درس زندگی نامید؛ با همه‌ی گستردگی، تنوّع، خصوصیّات و مظاهر آن.

رُمان سرگذشت حاجی بابای اصفهانی، به عنوان *اوّلین رمان زبان فارسی* و به قول استاد ملک‌الشعرای بهار «یکی از شاهکارهای قرن سیزدهم»[۱]، سرشار از حقایق تاریخی و اجتماعی عصر قَجَر، لطایف و بدایع ادبی، آداب، رسوم و عقاید ایرانیان و شیوه‌ی مملکت‌داری حکّام قاجار است و منبعی بسیار غنی برای نقد و بررسی به ویژه در حوزه‌ی جامعه‌شناسی ادبیّات.

جورج کرزن در مقدّمه‌ای که بر متن اصلی حاجی‌بابا نوشته، چنین آورده است: «اگر فرض شود که تمامی ادبیّات جامعه شناسی روزی روزگاری در یک جشن کتاب‌سوزان، سوزانده شود و فقط حاجی‌بابای موریه و طرح‌های ایرانی سرجان‌ملکم باقی بمانند، من معتقدم که دیپلمات‌های آینده و جهان‌گردانی که به سیاحت ایران می‌آیند، یا دانشمندانی که از راه دور، این مرز و بوم و مردم آن را مورد مطالعه و تحقیق قرار می‌دهند، از لابه‌لای صفحات این دو کتاب، چندان اطّلاعات ذی‌قیمتی استنباط و استخراج خواهند کرد و چندان بر بینش و بصیرتشان افزوده خواهد شد، که نیازی نداشته باشند سالیان دراز به کاوش و کندو کاو بپردازند، یا ماه‌های مدید در ایران اقامت بگزینند. هر دو کتاب لبّ لباب و حاقّ ایران حال و گذشته هستند.»[۲]

با همه‌ی این توصیفات، متأسّفانه این رمان، آن‌گونه که شایسته است، تا کنون در مجامع ادبی و دانشگاهی مورد التفات واقع نشده و

این نقیصه کاملاً محسوس است. از آن جا که نسل جوان ایران ما، اقبالی در خور توجّه به رمان و ادبیّات داستانی دارد، بر آن شدیم تا گامی هرچند کوچک در خدمت به ادبیّات معاصر برداریم. لذا این اثر را با توجه به ویژگی‌های منحصر به‌فردش برای نقد و بررسی برگزیدیم و با استفاده از کتب معتبر و علمی اصول نقد ادبی، تا آن‌جا که در توان داشتیم کوشیدیم آن را محک بزنیم؛ حال تا چه اندازه در این راه موفق بوده‌ایم، بستگی به نظر استادان محترم و صاحب‌نظران گرامی دارد. امید است که در این راه موفقیتی هرچند ناچیز حاصل شده باشد.

مباحث مطرح در نقد ادبی

«در گذشته، نقد ادبی خاصّه در نزد ما، غالباً جنبه‌ی صوری و فنّی داشت و منتقد فقط شکل و ظاهر اثر را مورد نقد و مطالعه قرار می‌داد و سخن جز در باب لفظ و معنی و بلاغت و فصاحت آن نمی‌راند.

نقد ادبی نیز هرگز از این مرز عبور ناپذیری که اصول و قوانین ادب نام دارد، تجاوز نمی‌کرد و بسا نمی‌توانست بگذارد که نبوغ و هنر نیز از این حصار آهنین بگذرند. نقّاد سخن‌شناس جز آن که شکل و صورت اثر را از لحاظ مراعات قوانین مطالعه کند، کاری نمی‌کرد و هرگز درباره‌ی ارزش اثر، تصوّر روشن و درستی به خواننده نمی‌داد. امّا در قرون اخیر، براثر پاره‌ای حوادث و احوال، نهضت‌های عظیم علمی، در جهان روی دادند و این نهضت‌ها به ناچار در عرصه‌ی شعر و ادب نیز انعکاس یافتند. از آن پس، نقد ادبی، با آن اصول و قواعد جامد، دیگر برای ادراک و بیان آثار ادبی کفایت نکرد و منتقدان، روش‌ها و شیوه‌های تازه‌ای در نقّادی جست‌وجو کردند و مسائل و مباحث تازه‌ای مطرح نمودند. در اروپا، تاریخ، جمال‌شناسی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی، هر روز با وسایل و اَشکال تازه‌ای نقد ادبی را غنی‌تر و پُرمایه‌تر کردند و هر روز نیز غنی‌تر و پرمایه‌تر می‌کنند.

مکتب‌های فلسفی و اجتماعی مانند پراگماتیسم، ماتریالیسم، سوسیالیسم و نهضت‌های تازه‌ی هنری مانند رئالیسم، سمبولیسم، امپرسیونیسم، سوررئالیسم و غیره نیز هر کدام عناصر و عوامل تازه‌ای در نقد ادبی غرب وارد کردند و هریک از این روش‌ها و مکتب‌ها، در مسائل مربوط به نقد ادبی، به نوعی دیگر خوض کردند و مسائل و نکات تازه‌ای طرح نمودند که از مطالعه‌ی تاریخ نقد ادبی بدان مسائل می‌توان وقوف یافت و شاید بسیاری از آن مسائل هنوز جواب قطعی و روشنی نیافته است.

مع هذا، بعضی مسائل در نقد ادبی هست که کلّی و اساسی است و به هیچ یک از مکتب‌های ادبی و فرقه‌ها و مکتب‌های هنری اختصاص ندارد و در هریک از انواع نقد ادبی، توجه بدان مسائل ضرورت دارد؛ چنان‌که در هر یک از طرق نقد ادبی، نقّاد محقق باید لااقل نکات زیر را تحقیق کند:

۱. اثری که مورد بحث و نقد است، از کیست و انتساب آن تا چه حد قطعی و درست است؟

۲. نسخه‌ی مورد نقد اگر دست‌نویس مصنّف نیست، تا چه حد دقیق و درست است و آیا مغلوط و مغشوش و آکنده از تحریف و تصحیف نیست؟

۳. اثر مورد بحث تا چه حد جنبه‌ی ابتکاری دارد و اگر از کتب و آثار دیگر، چیزی در آن نقل و اخذ شده است، آن آثار و کتاب‌ها کدام است؟

۴. تحقیق درباره‌ی کیفیّت و میزان تأثیر و نفوذی که این اثر در افکار و آثار معاصران یا اخلاف می‌گذارد؟»[۲]

نقد تاریخی رمان سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی

اکنون با توجّه به مطالب یاد شده، رمان «سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی» را نقد و بررسی می‌کنیم. ابتدا شرح حال میرزا حبیب اصفهانی را به اختصار از منابع معتبر نقل می‌نماییم.

«میرزا حبیب اصفهانی یکی از ایرانیان روشن‌فکر با ذوق و خوش قریحه و یکی از چندین مردان قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری است که در تحقیق ادبی شیوه‌ی نسبتاً جدید و متینی پیش گرفتند. وی اصلش از قریه‌ی بُن چهارمحال از اَعمال اصفهان است. در اصفهان و تهران به تحصیل علوم مشغول بود. در بغداد نیز به قدر چهار سال به تحصیل ادبیّات و فقه و اصول پرداخت. پس از آن به تهران مراجعت نمود و در آن‌جا به افترای این‌که در حقّ سپهسالار محمدخان، صدراعظم، هجو ساخته است، قصد گرفتن و اذیّت وی نمودند. در سنه‌ی ۱۲۸۳ هـ. ق به ممالک رومیه گریخت و در دارالسّعاده‌ی اسلامبول به دولت عثمانی التجا برد و اوقات خود را در مکاتب و مدارس به سر می‌برد و مدّتی از اعضای انجمن معارف آن‌جا بود.

به واسطه‌ی افترای دشمنان، از آن خدمت معزول گردید، بعد از

یک‌سال و نیم، باز مورد التفات سلطانی گردیده و به سر خدمت خود رجوع نمود. گاه‌گاهی شعری می‌سرود، اما مانند دیگر شاعران چشمش به صله و جوایز نبود. در اوایل حال، اشعار خود را متخلّص به تخلّص دستان می‌ساخت. اما در اواخر، اکثر اشعارش بی تخلّص بود و اعتنایی به تخلّص نداشت.»[۴]

«میرزاحبیب با شیخ احمد روحی و یاران او معاشرت داشت و در نهضت آزاد مردانی که برای بیداری ایرانیان در کوشش بودند، همکاری می‌کرد.

صاحب ترجمه پیش از آن‌که به سن شصت برسد، در سال ۱۳۱۱ هـ. ق بیمار شد و برای معالجه به آب‌های معدنی بروسه (بروسا) رفت و پس از چندی، به سال ۱۳۱۵ هـ. ق درگذشت و در گورستان چکرگه در پای کوه اولوداغ به خاک سپرده شد.

آثار میرزاحبیب اصفهانی

میرزاحبیب مردی ادیب بود. زبان عربی را نیک می‌دانست و با زبان ترکی آشنایی داشت. زبان فرانسه را نیز در استانبول هنگام تدریس فارسی در مدارس آن‌جا آموخت و از این سه زبان در تدوین زبان فارسی استفاده کرد و هم او بود که نخستین بار کلمه‌ی «دستور» را برای نام قواعد زبان به جای «صرف و نحو» اختیار کرد. در باب کتاب «حاجی‌بابا»، تحقیقات جمال‌زاده اخیراً به این نتیجه رسیده که ترجمه‌ی این کتاب با آن عبارات شیرین و پخته و ممتاز و مشحون از لطایف ادبی، جز به قلم «میرزا حبیب اصفهانی» انجام نگرفته است و پس از آن، استاد مجتبی مینوی در بازگشت از سفر ترکیه، عکس آثار خطّی و چاپ نشده‌ی میرزاحبیب را که در کتابخانه‌ی دانشگاه استانبول موجود و ترجمه‌ی حاجی‌بابای اصفهانی نیز جزء آن‌ها بود، به ارمغان آورد و با پیدا شدن عین ترجمه به خطّ میرزا حبیب و مخصوصاً مقدّمه‌ی کوتاهی که مترجم بر آن نوشته و عیناً نقل می‌شود، دیگر شبهه و تردیدی باقی نماند که این کتاب را میرزا خود از ترجمه‌ی فرانسوی آن به فارسی درآورده است.»[۵]

«اینک مقدّمه: کتاب حاجی‌بابا در اصفهان که از زبان انگلیسی به فرانسوی و از زبان فرانسوی به فارسی به اهتمام بنده‌ی کمینه، حبیب اصفهانی با زبانی عام فهم و خاص پسند و با اصطلاحاتی معروف و مشهور، ترجمه شده است و حُسن و قُبح و فایده مندی و ضرر رسانی‌اش حواله به مؤلّف اصلی شده و نسخه‌ی حاجی‌بابا در لندن نسخه‌ی دیگر است که در آن تزییف انگلستان است، چنانچه در این، تزییف ایرانیان است، بلکه تزییف مسلمانان عموماً و ان‌شاءالله آن هم ترجمه خواهد شد و مترجم مورد مؤاخذه از جانب شرع و عرف نخواهد گردید.

من نه این از جیب و انبان گفته‌ام
آنچه را گوینده گفت، آن گفته‌ام»[۶]

«دیگر آثارمیرزاحبیب عبارت‌اند از:

۱. **دستور سخن** که به سال ۱۳۸۹ هـ. ق. به چاپ رسیده است.

۲. **دبستان پارسی** که خلاصه و کوتاه شده‌ی دستور سخن است و به اهتمام **حسنعلی‌خان امیرنظام گروسی** در سال ۱۳۰۸ هـ. ق در استانبول به چاپ رسیده است.

۳. **غرایب عواید ملل**، چاپ استانبول، ۱۳۰۳ هـ. ق.

۴. **برگ سبز** (در اصول تعلیم زبان فارسی)، چاپ استانبول، ۱۳۰۴ هـ. ق.

۵. **خطّ و خطّاطان** (به زبان ترکی)، چاپ استانبول، ۱۳۰۵ هـ. ق.

۶. **خلاصه‌ی رهنمای فارسی**، چاپ استانبول، ۱۳۰۹ هـ. ق.

۷. **رهبر فارسی**، چاپ استانبول، ۱۳۱۰ هـ. ق.

۸. **دیوان اطعمه‌ی ابواسحاق حلّاج شیرازی** با شرح لغات در پایان کتاب، چاپ استانبول، ۱۳۰۲ هـ. ق.

۹. **دیوان البسه‌ی نظام‌الدّین محمود قاری یزدی**، چاپ استانبول، ۱۳۰۳ هـ. ق.

۱۰. **منتخبات عبید زاکانی** با مقدّمه‌ی فرانسوی فرته، چاپ استانبول، ۱۳۰۳ هـ. ق.

میرزا حبیب علاوه بر تألیفات چاپ شده‌ی مذکور، اشعار و حکایات و امثال و لغات و ترجمه‌ها و یادداشت‌های چاپ نشده‌ی زیادی از خود باقی گذاشته است و چنان که ذکر شد، استاد مجتبی مینوی عکس آن‌ها را در مراجعت از سفر ترکیه با خود به ایران آورده، از جمله‌ی آن‌ها: ترجمه‌ی ژیل‌بلاس است که آن را دکتر **محمّدخان کرمانشاهی** معروف به کُفری به نام خود به طبع رسانیده و استاد مینوی با تطبیق آن دو، بر این معنی وقوف یافته است. این مرد دانشمند، نمایش‌نامه‌ی Misantbrope، اثر **مولیر** را نیز به نام **مردم‌گریز** ترجمه و ابتدا در روزنامه‌ی اختر و بعد مستقلاً چاپ کرده است.»[۷]

عناصر داستان در سرگذشت حاجی بابای اصفهانی

زاویه‌ی دید

داستان از زبان شخصیّت اصلی یعنی خود حاجی‌بابای اصفهانی نقل می‌شود. بنابراین زاویه‌ی دید، شخصی (و درونی) است.

قهرمان اصلی داستان در آغاز خود را این‌گونه معرّفی می‌کند: «پدرم کربلایی حسن، یکی از دلّاکان مشهور شهر اصفهان بود...»

«اجزاء صحنه»ی داستان

داستان در اصفهان آغاز می‌شود. حاجی‌بابا ابتدا شرح می‌دهد که پدرش در هفده سالگی با دختر شمّاعی ازدواج کرده است، امّا به علت نازایی همسرش، مجبور به تجدید فراش می‌شود و با دختر صرّاف توانگری عقد زناشویی می‌بندد. پس از چندی عازم کربلای معلّا می‌شوند و در بین راه، حاجی‌بابا «از تنگنای عدم به فراخنای هستی قدم می‌گذارد.»

پیشه‌ی خانوادگی کربلایی حسن و به تَبَع او حاجی‌بابا، دلّاکی است. دکان دلّاکی او در بازار اصفهان و بیش‌تر مشتریانش، بازرگانان‌اند. حاجی بابا در دکان پدر ضمن فراگیری اصول دلّاکی، خورده سوادکی نیز پیدا می‌کند و علاوه بر خواندن حمد و سوره، اصول سخن‌دانی را در کنار اصول تیغ‌رانی می‌آموزد.

عثمان‌آقای بازرگان، یکی از مشتریان پدر، به حاجی‌بابا پیشنهاد می‌کند که با او همسفر شود و در کار تجارت پوست بخارا، وظیفه‌ی سیاهه نویسی او را بر عهده بگیرد. حاجی‌بابا این پیش‌نهاد را با پدر در میان می‌گذارد. پدر نیز ضمن توصیه‌های مؤکّد، پسر را راهی می‌کند. کاروان بی‌هیچ چشم زخمی به تهران می‌رسد. پس از چند روزی استراحت، به همراه زائران مشهدالرضا آهنگ خراسان می‌کنند. روزی چند بی هیچ دغدغه‌ای طیّ طریق می‌نمایند، امّا عاقبت آنچه همه از آن می‌ترسند، بر سرشان می‌آید و گرفتار ترکمانان می‌شوند. در تقسیم اُسرا، حاجی‌بابا و عثمان‌آقا سهم ترکمانی دیوپیکر به نام ارسلان‌سلطان می‌شوند که این ارسلان‌سلطان، سردار قبیله نیز هست.

عثمان‌آقا در اسارت، به چوپانی گمارده می‌شود و حاجی‌بابا به لطف اصول تیغ‌رانی، به طبابت در قبیله مشغول می‌شود.

بیش از یک سال در دست ترکمانان اسیر می‌ماند و در این مدّت، رازدار و مستشار خواجه‌ی خود می‌گردد. پس از چندی، به اجبار ارسلان‌سلطان، حاجی‌بابا، بَلَدچی قافله دزدان می‌شود و ترکمانان را به اصفهان راهبری می‌کند. در نیمه‌های شب با سنگ به در بسته‌ی کاروانسرا می‌کوبد و فریاد می‌زند که: «علی محمّد! بیا در را باز کن که قافله آمد.»

آن‌گاه که در گشوده می‌شود، علی محمّد دربان را به گوشه‌ای پرت می‌کنند و به تاراج مشغول می‌شوند. ضمن تاراج مایملک بیچارگان، تنی چند را نیز جهت اخذ سر بها به اسارت می‌برند. یکی از اسرا، شاعر دربار می‌شود، دیگری ملّا و سومی هم فرّاش.

در طی مسیر بازگشت، با شاعر باب گفت وگو را باز می‌کند و پی می‌برد که اسیر کسی نیست، مگر فتحعلی‌خان صبای کاشانی.

حاجی‌بابا، ضمن دل‌جویی از شاعر، به او قول مساعدت می‌دهد. او در راه بازگشت، به لطایف الحیل از چنگ ترکمانان می‌گریزد و خود را به مشهدالرّضا می‌رساند. در مشهدالرّضا، سقّایی را پیشه‌ی خود می‌سازد و خلق‌الله را سرکیسه می‌کند. پس از چندی به شغل قلیان‌فروشی روی می‌آورد. بعد از مدّتی در مشهد، عزم تهران می‌کند. در راه، با دیدن یک پیک و اغفالش، اسب او را می‌دزدد و صبح زود از دروازه‌ی شاه‌عبدالعظیم وارد تهران می‌شود.

ابتدا اسب دزدی را می‌فروشد و یک دست لباس فاخر کهنه می‌خرد وسپس خود را به خانه‌ی ملک‌الشّعرا در یکی از محلّات پاکیزه‌ی تهران می‌رساند. امّا می‌بیند که اولاً پادشاه، اموال او، از خانه و ساز و برگ، حتّی اموال جاندار مانند کنیزکان گرجی را به نرّه‌خر، علی میرزا شاه‌زاده بخشیده و ثانیاً دهَش مصادره شده و به اعتمادالدّوله رسیده است و ثالثاً منصبش به دیگری وعده داده شده و قوز بالای قوز این‌که: زنش به لَله‌ی پسرش شوهر کرده است.

حاجی‌بابا پس از مدّتی اقامت در تهران، به خدمت حکیم باشی می‌رود و به عنوان کمک‌کار او به خدمت مشغول می‌شود. در همین سمت است که به اندرونی حکیم راه می‌یابد و عاشق کنیزکی کُرد به نام زینب می‌شود و با او نرد عشق می‌بازد. امّا نهایتاً به دلیل رسوایی، زینب را به قتل می‌رساند و شبانه دفنش می‌کند.

حاجی‌بابا پس از این رسوایی به قم می‌رود و در یکی از حجره‌های صحن آستانه‌ی مقدسه‌ی حضرت معصومه«س» بست می‌نشیند و بعد از مدّتی بست نشستن، با وساطت یکی از ملّایان قم، از طرف شاه، مورد عفو ملوکانه قرار می‌گیرد. پس از مژده‌ی آزادی، به اصفهان می‌رود و دیداری با خانواده تازه می‌گرداند. در همین سفر است که پدرش از دنیا دیده فرو می‌بندد و غزل خداحافظی می‌خواند. امّا حاجی‌بابا به‌رغم میل وافرش به میراث پدر، چیزی عایدش نمی‌گردد. حاجی مجدّداً عزم سفر می‌کند و این‌بار عازم بغداد می‌شود. در آن‌جا به خرید و فروش چپق می‌پردازد. بعد از مدّتی اقامت در بغداد، جهت سوداگری به استانبول می‌رود و در آن‌جاست که از چپقچی‌گری به مردی سرشناس تبدیل می‌شود.

در همین ایّام است که روزی از روزها در کوچه، واقعه‌ای برایش رخ می‌دهد و دل و دین از کَفَش می‌رود. حاجی‌بابا به واسطه‌ی دلاّله‌ای، با بیوه‌ی شیخی از کبار مشایخ اسلامبول ازدواج می‌کند، اما پس از چندی اختلافات بروز می‌کند و نهایتاً حاجی می‌فرماید: «هی طالق طالق طلقه طالق مرّة ثانیه طالق ثلاثه.» و او را سه طلاقه کرده و به امان خدا رها می‌سازد.

پس از جدایی، روزی نزد سفیرکبیر حضرت اقدس شهریار ایران می‌رود و به لطایف‌الحیل در دل سفیر «به هر حیله رهی می‌یابد.»

از سفیر نسخه‌ی کتابچه‌ی دستورالعمل تحقیق از امور فرنگیان را می‌گیرد. به قبرستان می‌رود و بی‌زحمت زندگان، به مطالعه‌ی آن می‌پردازد.

پیرامون نحوه‌ی زندگی کردن اروپائیان، مملکت‌داری، قانون‌نویسی و... تحقیقات نه چندان عمیقی انجام می‌دهد و حاصل کارش را در کتابی با خطّی خوش می‌نویساند و جلد و تذهیب می‌نماید و در جعبه‌ای حریرین می‌گذارد و با نام «وقایع فیروزی» به میرزا فیروز، سفیر ایران در ترکیه تقدیم می‌نماید.

حاجی‌بابا پس از نوشتن این کتابچه، به همراهی میرزافیروز وارد تهران می‌شود و پس از معرّفی، مورد التفات صدراعظم قرار می‌گیرد و صدراعظم به او پیشنهاد می‌کند که به عنوان مشاور و منشی سفیر ایران در انگلیس به لندن برود. حاجی‌بابا نیز می‌پذیرد و قبل از عزیمت، راهی اصفهان می‌شود تا با اقوام و آشنایان دیداری تازه کند و با آنان

وداع نماید.

امّا شرح سفر او به لندن، در کتابی دیگر با نام «حاجی بابا در لندن» به رشته‌ی تحریر درآمده است.

پیرنگ داستان

با توجّه به آنچه گذشت، پیرنگ این داستان، «پیرنگ باز» است، زیرا نظم طبیعی حوادث، بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد و غالباً گره‌گشایی وجود ندارد و اگر هم وجود داشته باشد، چندان مشهود نیست. به عبارت دیگر، نتیجه‌گیری قطعی که در پیرنگ بسته وجود دارد، در پیرنگ باز وجود ندارد.

در این رمان، نویسنده کوشیده است که خود را در داستان پنهان کند تا داستان چون زندگی، عینی، ملموس و بی‌طرفانه جلوه کند.

شخصیّت‌های داستان

نویسنده برای آن‌که بتواند شخصیّت‌های زنده و قابل قبولی عرضه کند، عوامل زیر را در نظر داشته است:

اوّلاً شخصیّت‌های این داستان در رفتار و خلقیاتشان ثابت‌قدم باشند و آن‌گاه که در موقعیّت‌های مختلف، اعمال متفاوتی انجام می‌دهند، برای چنین تغییر رفتاری دلیل قانع کننده‌ای داشته باشند. مثلاً از حاجی‌بابا در موقعیّت‌های مختلف، اعمال گوناگونی سرمی‌زند. آن‌گاه که به دست دزدان اسیر می‌شود، جهت رهایی، هرگونه مشکلی را تحمّل می‌کند و حتی حاضر می‌شود به عنوان بلدچی دزدان، شهر خود را غارت کند، امّا در اوّلین فرصت ممکن از چنگ دزدان می‌گریزد. یا آن‌گاه که به قم می‌رود و در یکی از حجره‌های صحن آستانه‌ی مقدّسه‌ی حضرت معصومه«س» بست می‌نشیند، تمام واجبات و مستحبات شرعی را به جا می‌آورد و حتّی الفاظی را هم که به کار می‌برد، الفاظ اهل علم و متدیّنین است.

ثانیاً نویسنده کوشش نموده است، شخصیّت‌ها پذیرفتنی و واقعی جلوه کنند، یعنی نه نمونه‌ی مطلق پرهیزگاری و خوبی باشند و نه دیو بدسرشت، بلکه ترکیبی از خوبی و بدی و مجموعه‌ای از فردیّت و اجتماع. مثلاً زینب که یکی از کنیزان سرای ملّا احمق است، تمام وظایف خود را به نحو احسن انجام می‌دهد، امّا در حین انجام وظیفه با عاشق خود قرار پنهانی می‌نهد و به وصال یارنیز می‌رسد و عاقبت‌الامر در این راه جان خود را از دست می‌دهد. شخصیّت قهرمان اصلی رمان، حاجی‌بابای اصفهانی، شخصیّتی است پویا. یعنی جنبه‌هایی از شخصیّت او، عقاید و جهان‌بینی او و ویژگی‌های شخصیّتی او به‌طور عاقلانه‌ای دگرگون می‌شوند و این دگرگونی‌ها در جهت سازندگی و تعالی اوست. ابتدا از دلّاکی شروع می‌کند، امّا چون ناخواسته به اسارت می‌افتد، شغل طبابت را پیشه می‌کند. بعد از آن به سقّایی می‌پردازد. پس از سقّایی، به تجارت و پس از تجارت به مقام منشی‌گری سفارت ارتقا می‌یابد. این همه حکایت از آن دارند که شخصیّت قهرمان داستان، شخصیّت پویایی است.

جیمز موریه و شخصیّت واقعی رمان حاجی‌بابای اصفهانی

جیمز موریه در سال ۱۷۸۰م در شهر ازمیر ترکیه به دنیا آمد. پدر موریه، اسحاق از پروتستان‌های مهاجر فرانسوی بود که در این شهر با زنی هندی ازدواج کرد و از او چهار فرزند یافت که «جیمز جاستین موریه» دومین آن‌ها بود. موریه در سال ۱۸۰۳م به سمت کنسول انگلستان در استانبول منصوب شد. در سال ۱۸۰۷م، سرهارد فورد جونز با موریه‌ی جوان که به انگلستان و نزد خانواده‌ی خود بازگشته بود، آشنا شد و او را به سمت منشی خود برگزید. هنگامی که هاردفورد جونز به سفارت انگلستان در ایران منصوب شد، جیمز موریه را نیز به همراه خود آورد. دو سال بعد، موریه به انگلستان بازگشت. در سال ۱۸۱۰م، موریه همراه سفیر ایران و سرگور اوزلی، سفیر جدید انگلستان، به تهران بازگشت. جمیز موریه هشت ماه را در خدمت این دو سفیر گذراند و تا سال ۱۸۱۴م، در خدمت سرگور اوزلی، سمت کارداری سفارت انگلیس در تهران را بر عهده داشت و سپس به اروپا بازگشت.

وقتی که سرهارد فوردجونز کشور ایران را به قصد انگلستان ترک می‌کرد، شاه‌زاده عبّاس میرزا نایب‌السّلطنه از او تقاضا کرد، دو جوان ایرانی را برای تحصیلات عالیه همراه خود ببرد. هرچند که قبلاً نایب‌السّلطنه برای اعزام این دانشجویان با ژنرال گاردان، نماینده‌ی ناپلئون قراردادی منعقد کرده بود، ولی چون با خروج گاردان هیئت فرانسوی همراه او این معاهده عملی نشد، لذا او این محصّلان را بدین وسیله به لندن فرستاد. این محصّلان در دوره‌ی اوّل دو نفر بودند که یکی از آن‌ها میرزا حاجی بابا افشار، پسر یکی از صاحب‌منصبان عبّاس‌میرزا بود.

در کاروان دوم، تعداد محصلان به پنج نفر افزایش یافت. آن‌ها در رشته‌های طبّ و شیمی و مهندسی، زبان‌های خارجه، حکمت، طبیعی و تاریخ، فنون توپخانه و آهنگری و چخماق‌سازی، دانش و آگاهی‌های تازه‌ای به‌دست آوردند. آن‌ها با وجود مشکلات و دردسرهای فراوانی که متحمّل شدند و مزاحمت‌های گوناگونی که کارگزاران انگلیسی برایشان به‌وجود آوردند، دست از تحصیل برنداشتند. البتّه عبّاس‌میرزا، این ولی‌عهد بسیار با کفایت، نهایت کوشش و دلسوزی را برای سامان یافتن کار آن‌ها به خرج داد، حتّی خرج سفر کافی یک سال تحصیلی آن‌ها را پیشاپیش به کلنل دارسی تود (در ایران معروف به قولونل خان) پرداخت. امّا این دانشجویان، صدمات، ناراحتی‌ها، بی‌اعتنایی‌ها و توهین‌های فراوانی تحمّل کردند و از پول‌پرستی و طمع‌ورزی کلنل دارسی تود و خیانت و بدجنسی و کینه و حسد و بدطینتی جیمز موریه خون دل‌ها خوردند و برای رسیدن

به اهداف عالی خود، زبونی‌ها بر خویش روا داشتند. آن‌ها بر اثر برآورد غلط میزان هزینه‌ی تحصیلی به وسیله‌ی دارسی و تنگ‌دستی و بی‌پولی عبّاس میرزا، خفّت بسیار کشیدند تا جایی که مجبور شدند اثاثیّه، شال و ترمه و سایر لوازم خود را بفروشند.

دانشجویان ایرانی به علّت اخلالی که جیمز موریه در کار تحصیل آن‌ها ایجاد می‌کرد، از او بسیار متنفّر بودند؛ مخصوصاً میرزا حاجی بابا افشار که از تصرف موریه در هزینه‌های تحصیلش جلوگیری می‌کرده و موریه نیز کینه‌ی وی را به دل گرفته بود. از این جهت و شاید هم از آن جهت که اسم حاجی بابا از حیث ترکیب به نظرش مضحک می‌آمده، نام او را روی کتاب خود نهاده است.

میرزا حاجی بابا افشار در سال ۱۲۳۴ هـ. ق تحصیلات خود را در طبّ و شیمی در انگلستان تمام کرد و در ماه ربیع‌الاوّل ۱۲۳۵ به تبریز وارد شد و به نام میرزا بابا حکیم‌باشی، در دستگاه نایب‌السّلطنه و بعداً نزد محمّد شاه قاجار به طبابت مشغول شد.

«حاجی میرزا بابا موقعی که تدریجاً ترقی می‌کند و شهرتی به هم می‌زند، کلمه‌ی حاجی را از نام خویش حذف می‌کند و معروف به «میرزای حکیم‌باشی» می‌گردد. پس از مرگ عبّاس میرزا، مدّتی در تهران طبابت می‌کند تا این‌که در سال ۱۳۲۵ هـ. ق فوت می‌شود.»[۸]

در بخش پایانی سرگذشت حاجی بابا اصفهانی ذکر شده است که حاجی بابا ایلچی بزرگ ایران به لندن می‌رود و در حقیقت منشی و مشاور اصلی سفیر ایران در انگلستان می‌شود. به همین مناسبت، در این‌جا خلاصه‌ای از شرح حال ایلچی کبیر ایران ارائه می‌گردد:

«در سال ۱۸۰۹ م (۱۲۲۴ هـ. ق) سرهارد فورد جونز برای رهایی از مشکلاتی که برایش پیش آمده بود، یکی از منشیان خود جیمز موریه را به لندن اعزام کرد. فتحعلی شاه قاجار نیز با استفاده از فرصت پیش آمده، برای این‌که از سرانجام تعهدات دولت انگلیس آگاهی یابد، میرزا ابوالحسن خان شیرازی، برادرزاده‌ی حاجی ابراهیم کلانتر را با عنوان ایلچی کبیر به لندن فرستاد.

این ایلچی طیّ ۹ ماه سفارت خود در انگلیس، اعمالی چنان ابلهانه و در عین حال مضحک از خود بروز داد که داستانش سال‌های سال نقل محافل انگلیس بود. حکایت عشق‌بازی‌ها و ماجراهای او حتّی در دیوان شرقی گوته، شاعر بزرگ آلمانی، نیز راه یافته است. داستان عشق‌بازی او با زیباترین و مشهورترین دختران و زنان انگلیسی، حتّی حسادت و حسّاسیت پاره‌ای از مقامات سیاسی انگلیس را برانگیخت.

میرزا ابوالحسن خان به تدریج به یکی از حقوق‌بگیران و سرسپردگان دولت انگلیس و خادمان برادران ماسونی تبدیل شد. دولت انگلیس به پاس خدمات او، برایش مقرری سالیانه ۱۵۰۰ تومان تعیین کرد. به دنبال کشمکش‌ها و مشکلات بین ایران و انگلیس، سرانجام دولت انگلیس سفیر جدیدی به نام سرگور اوزلی براونت انتخاب کرد و او به همراه ابوالحسن خان به ایران آمد.

سفیر جدید انگلیسی از کارکشتگان سیاست و استاد تشکیلات فراماسونی و مردی صاحب‌نام از طبقه‌ی اشراف انگلیس بود. مدّت نه ماه اقامت میرزا ابوالحسن خان ایلچی کبیر، میزبان او بود و از تمام رمز و رازها و عادات و آداب ایرانیان، به وسیله‌ی آن ایلچی سبک‌سر آشنا شده بود و اندکی نیز فارسی یاد گرفته بود. یافته‌هایش به او این امتیاز را می‌داد که به سمت سفیر فوق‌العاده‌ی بریتانیا در ایران تعیین گردد. اوزلی و ابوالحسن خان در سال ۱۸۱۰ م از لندن به مقصد ایران بیرون آمدند. همراهان سفیر عبارت بودند از: لیدی اوزلی همسر او، دختر خردسالش، سرویلیام اوزلی برادر بزرگ سفیر که فارسی را بسیار خوب می‌دانست و مستشرق بود، رابرت گوردون که متخصّص جمع‌آوری اطلاّعات و جاسوسی بود، جیمز موریه دبیر کلّ هیئت سیاسی و عده‌ای دیگر.

او دیپلمات هوشمند و کارکشته‌ای بود که در راه تحقق مقاصدش از هیچ کاری روگردان نبود و برای این‌که در دل فتحعلی شاه جا باز کند، نام دختر خود را که در ایران متولّد شده بود «الیزا ـ شیرین» و نام پسر تازه به دنیا آمده‌ی خود را «ولزلی ـ عبّاس» گذاشته و با این ظاهرسازی‌های ریاکارانه، در دل شاه جایی برای خود باز کرده بود. اوزلی در اوّلین ملاقات با فتحعلی شاه، به تحکیم موقعیّت دست پرورده‌ی خود پرداخت. از میرزا ابوالحسن خان ایلچی کبیر آن قدر تعریف و تمجید کرد که شاه وی را امر به حضور داد و شادمانه و در کمال جهالت به او گفت: «آفرین! آفرین! ابوالحسن! تو روی مرا در مملکت بیگانه سفید کردی. من هم روی تو را سفید خواهم کرد. تو را به مقامات بلند اجدادت می‌رسانم.»[۹]

ظاهراً میرزا ابوالحسن خان در همان آغاز ورود به لندن، مورد توجّه برادران ماسونی قرار گرفت. اسماعیل رائین می‌نویسد: «هنوز چندماهی از اقامت ابوالحسن خان در لندن نمی‌گذشت که مجلّه‌ی فراماسونری ماسونیک ضمن چاپ عکس او، شرح حال بسیار مفصّلی درباره‌ی رفتار و حرکات خان ایلچی نگاشت و با لقب عالی جناب از او نام برد.»[۱۰]

«طبق نوشته‌های نشریات فراماسونری، میرزا ابوالحسن خان روز ۱۵ ژوئن سال ۱۸۱۰ م، در مراسمی که طیّ آن ۳۵ نفر از اعضای اصلی لژ و ۵ نفر مهمان عالی‌قدر از لژهای معروف انگلستان جزء آن‌ها بودند، با شکوه و جلال بسیار به عضویت لژ فراماسونری درآمد.»[۱۱]

«ابوالحسن خان تقریباً بلافاصله پس از الحاق به فراماسونری، همراه سرگوراوزلی با تشریفات فوق‌العاده‌ای عازم ایران شد.

او آنچه در توان داشت، به سود ارباب خود و به زیان میهن به کار بست و بابت خدمات خود، مدّت ۳۵ سال، ماهی یک هزار روپیه از دولت انگلستان و کمپانی هند شرقی می‌گرفت. ابوالحسن خان که با یاری مستقیم انگلستان و برادران ماسونی خود به عنوان وزیر امور خارجه از سوی فتحعلی شاه برگزیده شده بود، در انعقاد قراردادهای

ایران برباد ده و دیگر تحمیلات و جنایاتی که خواست دولت انگلستان بود، نقش مؤثری را به نفع ارباب بازی کرد و در دوران وزارت خارجه‌ی او بود که معاهدات ننگین ترکمانچای و گلستان به ایران تحمیل شد و آنچه که خواست انگلستان بود، برای تضعیف میهن ما در برابر هندوستان انجام گردید.

در کتابی که از سوی «ویلسن»، شرق‌شناس انگلیسی، یک قرن بعد از میرزاابوالحسن‌خان از روی اوراق و اسناد لردملویل، سفیر بریتانیا در ایران و نامه‌های سرگور اوزلی منتشر شده، شرح مکاتبات متعدّدی که در مورد پرداخت مستمری و هدیه به ابوالحسن‌خان صورت گرفته، آمده است.

گاولد، نویسنده‌ی مهم‌ترین تاریخ فراماسونری که کتاب او معتبرترین مأخذ فعّالیت‌های فراماسونری در جهان است، نوشته است: سرگوراوزلی در سال ۱۸۱۰م، همزمان با انتخابش به مقام سفارت کبرای ایران، به دریافت مقام ریاست فراماسونری منطقه‌ای برای ایران نائل گردید.»[۱۲]

گاولد در مورد میرزا ابوالحسن‌خان می‌نویسد: «میرزا ابوالحسن‌خان در سال ۱۸۱۰م به وسیله‌ی لردمویرا به عضویّت فراماسونری درآمد. میزان خدمات این شخص به فراماسونری را باید مکتوم داشت، ولی ضمناً باید خاطرنشان ساخت که طبق مندرجات اخیر مجلّه‌ی فراماسونری و بنا بر اظهار یک شخصیّت نظامی که آن وقت در برلن مشغول تحصیل بوده، تمام اعضای دربار سلطنتی در تهران، برادران جمعیّت ما می‌باشند.»[۱۳]

میرزا ابوالحسن تمام ایّامی که در بمبئی بود و نیز مدّت ۹ ماهی که در لندن اقامت داشت، مخارجش را از کمپانی هند شرقی دریافت می‌کرد.

طومار زندگی ننگین میرزا ابوالحسن‌خان در سال ۱۲۶۲ هـ. ش در هم پیچیده شد.

درون‌مایه‌ی رمان حاجی‌بابای اصفهانی

همان‌گونه که در کُتب درسی نیز ذکر شده است، «درون‌مایه»، فکر اصلی و مسلّط در هر اثر است و در واقع رشته‌ای است که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیّت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به عبارت دیگر، درون مایه، فکر و اندیشه‌ی حاکمی است که نویسنده در داستان اعمال می‌کند. در رمان حاجی‌بابای اصفهانی، جیمز موریه کوشش نموده است که اخلاق، عادات، نحوه‌ی معاشرت، مملکت‌داری، سیاست‌گذاری و... ایرانیان را به طرز مرموزی برای اروپائیان بازگو کند. فلذا از بیان صریح درون‌مایه‌ی داستان پرهیز می‌کند و شیوه‌ی پنهان و غیرمستقیم را برای تصویر و تشریح برمی‌گزیند. یعنی درون‌مایه‌ها را در افکار، اعمال، عواطف و تخیّلات شخصیّت‌های اصلی داستان به ویژه شخصیّت‌های حاجی‌بابا، سلطان، ملّانادان، ایلچی‌باشی و... می‌گنجاند و خواننده از طریق تفسیر این افکار و تخیّلات و برآیند موضوع داستان، به درون‌مایه پی می‌برد. جیمزموریه در این رمان، با ظرافت هرچه تمام‌تر، درون‌مایه‌ی داستان و در حقیقت اندیشه‌ی اصلی خود را به شیوه‌ای غیر صریح ارائه کرده و به خوبی آگاه بوده است که ارائه‌ی این نوع درون‌مایه‌ی داستان، برای خواننده بسیار مؤثر خواهد بود.

صحنه و صحنه‌پردازی رمان

اصطلاح «صحنه» در داستان، بیانگر مکان، زمان و محیطی است که «عمل داستان» در آن به وقوع می‌پیوندد. با توجّه به این تعریف، صحنه‌ی رمان حاجی‌بابای اصفهانی، ایران دوره‌ی قاجاریّه است و از آن‌جا که قهرمان اصلی دارای شخصیّت پویایی است و «هرلحظه به رنگی بت عیّار درآید» مکان و صحنه‌ی داستان نیز تغییر می‌یابد. صحنه‌ی داستان ابتدا اصفهان است، امّا پس از آن به ترکمن‌صحرا، خراسان، تهران، قم، بغداد، استانبول و نهایتاً انگلیس کشیده می‌شود و در چنین زمان و مکانی است که محیط زندگی مردم و اوضاع و احوال اجتماعی عصر قجر به نمایش گذاشته می‌شود.

گفت‌وگو در رمان حاجی‌بابا

با عنایت تعریف‌هایی که از گفت‌وگو در فرهنگ‌های ادبی ارائه شده است و با توجّه به ویژگی‌های گفت‌وگو در شاهکارهای ادبی می‌توان نتیجه گرفت که گفت‌وگوهای ردّوبدل شده در رمان حاجی‌بابای اصفهانی دارای ویژگی‌های زیر هستند؛

۱) صرفاً برای زیبایی داستان به کار نرفته‌اند.

۲) با ذهنیّت شخصیّت‌های داستان هماهنگی دارند و با موقعیّت‌های اجتماعی و علاقه‌های شخصی آن‌ها در تضاد نیستند.

۳) بدون آن‌که واقعی باشند، احساس طبیعی بودن را به خواننده منتقل می‌کنند.

۴) بیانگر فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های روحی و اخلاقی شخصیّت‌های داستان‌اند.

۵) واژه‌ها، ضرباهنگ و درازی و کوتاهی آن‌ها، با گویندگان متفاوت آن‌ها ارتباط نزدیک و مستقیمی دارند.

در این جا خالی از فایده نیست که چند نمونه از گفت‌وگوهای رمان حاجی‌بابا ارائه گردد. در ماجرای «بست‌نشستن حاجی‌بابا» در صفحات ۳۲۲ و ۳۲۳ چنین می‌خوانیم:

«منصوری نفس‌زنان به بالای مناره رفت. چون چشم خیّاط به منصوری افتاد، از ترس استنطاق در باب سر، اذان در گلویش گره شد و کم مانده بود که سکته کند. بی‌آن‌که فرصت حرف زدن کند، به گریبان منصوری آویخت که: مردکه! با شریفی مثل من این چه بازی بود

کردی؟ مگر خانه‌ی من قبرستان است یا کلّه‌پزخانه؟

منصوری: رفیق داد و بیداد مکن. مگر نمی‌بینی که در کار اشتباهی شده است؟

خیّاط: اشتباه کجا؟ عمداً سهو کرده‌ای که بیچاره‌ای را به بلا بیندازی. مرا ریشخند می‌کنی که لباس خواهم ساخت. تو نمونه می‌آوری، دیگری می‌برد و دیگری سر به‌جای آن می‌گذارد. سبحان‌الله! در میان عجب گروهی گیر کرده بودم. آن‌جا کجا بود؟ آشیانه‌ی حرام‌زادگان یا سوراخ شیطان؟

منصوری (دهن او را گرفت): مردکه خفه شو! بس است! پُر پیش مرو! هیچ می‌دانی با که حرف می‌زنی؟

خیّاط: نمی‌دانم و نمی‌خواهم هم بدانم...

منصوری (دیوانه‌وار): مردکه! سایه‌ی خدا را سگ می‌خوانی؟ خدا دهنت را بشکند...

خیّاط (با اضطراب): نمی‌دانم، خبر ندارم.

منصوری: سوزانده‌ای؟

خیّاط: نه.

منصوری: انداختی؟

خیّاط: نه...»

در صفحات ۲۵۳ و ۲۵۴ کتاب، در حکایت «تبدیل ترشرویی بخت به خنده‌رویی» چنین آمده است:

«... دو برّه‌ی بزرگ که به ترک قاطر بند بسته بودیم، تنها پیشکش بزرگان شد. در ورود به اردو، اوّل پیش نایب رفته، او ما را به نزد رئیس برد. رئیس در چادر با جمعی از رفقا به اختلاط مشغول [بود]. به شیرعلی گفت: خوب چه کردی؟ سیورسات را آوردی یا کدخدا را؟

شیرعلی جواب داد: خدمت سرکار عرض می‌شود که نه سیورسات را نه کدخدا را. قاچ سواریان دو برّه خدمت سرکار فرستادند و ما به چشم خود دیدیم که بیچارگان را به جز دو برّه چیزی در بساط، بلکه جانی در جسد نبود. هرچه داشته‌اند و نداشته‌اند از دستشان گرفته‌اند. بالعکس اگر چیزی به ایشان فرستاده نشود، از گرسنگی گوشت یکدیگر را می‌خورند.

نامردخان: بسیار خوب. اگر گوسفند نداشتند، برّه از کجا فرستادند؟

شیرعلی: راست است. حرف سرکار درست است. اما حرف سرِ گندم بود نه گوسفند.

خان: چرا به موجب فرمان، کدخدا و ریش‌سفیدان را نیاوردی؟ اگر من می‌بودم، زنده زنده آتششان می‌زدم. زانو بند می‌کردم تا اقرار چیز داری بکنند، بگو ببینم چرا نیاوردی؟

شیرعلی (به من نگاه استشهاد کنان): ما خیلی جهد کردیم، بستیم، زدیم، فحش دادیم، حاجی همه را دید و می‌داند و گفت که اگر پول ندهید، البتّه کسی به شما رحم نخواهد کرد. مرحمتی از ما به ایشان نشد و حالی کردیم که خان مرحمت ندارد. اگر یک‌بار به زیردستش بیفتند، دیگر خلاصی ندارید.

خان: این‌ها همه را گفتی؟

شیرعلی: گفتم و چنان ترسیدند که اگر زمین می‌شکافت، فرو می‌رفتند.

خان: حاجی‌بیگ چه می‌گوید؟ نمی‌فهمم چرا این‌ها را پیش من نیاورده است؟

شیرعلی دست‌پاچه شده به اطراف نگاه می‌کرد.

من (با تواضع تمام): راستی بنده هم نمی‌فهمم. او نایب دوم بود و همه‌کاره و من هیچ‌کاره.

خان (خشمناک رو به حاضران): این دو پدرسوخته بدنساخته‌اند. شیرعلی! به سر من! به نان و نمک پادشاه!

بگو ببینم چه‌قدر گرفتی؟ حاجی تو که یک ماه بیش نیست در خدمت منی، بگو ببینم چه اندوختی؟»

زیرنویس:

۱. سبک‌شناسی، ملک‌الشّعرای بهار، جلد۳، ص ۳۶۶.

۲. ایرج نامه‌ی ایرج، جلد ۱، ص ۲۷۰.

۳. عبدالحسین زرّین‌کوب، نقد ادبی، ج۱، صص ۸۸-۲۴ (با تلخیص).

۴. از مقدّمه‌ی دیوان میرزاحبیب اصفهانی در کتابخانه‌ی بایزید استانبول به نقل خان‌ملک ساسانی (ایرج افشار، میرزا حبیب اصفهانی، مجلّه‌ی یغما، سال ۱۳، شماره‌ی ۱۰.)

۵. ایرج افشار، میرزا حبیب اصفهانی، مجلّه‌ی یغما، سال ۱۳، شماره‌ی ۱۰.

۶. ایرج افشار، آثار میرزا حبیب اصفهانی، مجلّه‌ی یغما، سال ۱۶، شماره‌ی ۲.

۷. یحیی آرین‌پور، از صبا تا نیما، ج ۱، صص ۴۰۲-۳۹۵ (با تلخیص).

۸. تهران عهد ناصری، ناصر نجمی، ص ۴۱۶.

۹. تاریخ روابط سیاسی ایران و انگلیس، ج۱، ص ۱۳۴.

۱۰. حقوق بگیران انگلیس در ایران، اسماعیل رائین، ص ۱۸.

۱۱. نشریات فراماسونری که جریان عضویّت میرزا ابوالحسن‌خان را منعکس کرده‌اند، عبارت‌اند از: مجلّه‌ی فراماسونری، آینه‌ی ماسونیک، مجلّه‌ی اروپایی، تاریخ فراماسونری در جهان و دایرةالمعارف فراماسونری. (حقوق‌بگیران انگلیس در ایران، ص ۲۲).

۱۲. تاریخ فراماسونری گاولد، ج ۶، ص ۳۳۸ (به نقل از حقوق بگیران انگلیس در ایران، ص ۳۸).

۱۳. اسناد وزارت امور خارجه‌ی انگلیس، ج ۱۱۸-۶۰-F.O (به نقل از حقوق‌بگیران انگلیس در ایران، ص ۳۲).

منابع

۱. آرین‌پور، یحیی. از صبا تا نیما. انتشارات زوّار. چاپ پنجم. تهران ۱۳۷۲.

۲. بهار، محمّدتقی. سبک‌شناسی، انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم. تهران ۱۳۶۹.

۳. رائین، اسماعیل. حقوق‌بگیران انگلیس در ایران. انتشارات جاویدان. چاپ اوّل. تهران ۱۳۶۲.

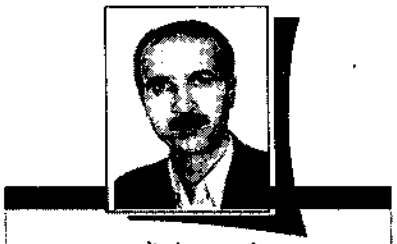
۴. زرّین‌کوب، عبدالحسین. نقد ادبی. انتشارات امیرکبیر. چاپ چهارم. تهران ۱۳۶۹.

۵. نجمی، ناصر. تهران عهد ناصری. انتشارات عطّار. چاپ اوّل. تهران ۱۳۶۴.

۶. هدایت، محمود. تاریخ روابط سیاسی ایران و انگلیس در قرن نوزدهم. انتشارات اقبال. چاپ اوّل. ۱۳۴۴.

۷. افشار، ایرج. «میرزا حبیب اصفهانی». مجله‌ی یغما. سال ۱۳. شماره‌ی ۱۰.

رئالیسم سنّتی و نو در ادبیات داستانی ایران



◆ مجید واعظی

نویسنده: مجید واعظی (۱۳۴۷ - هشترود) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر مراکز پیش‌دانشگاهی هشترود و مدرّس دانشگاه آزاد اسلامی است که از سال ۱۳۷۱ مشغول تدریس شد. از وی مقالاتی در همایش‌های مختلف به چاپ رسیده‌است. ازجمله مشکلات تدریس زبان فارسی در مناطق دوزبانه و ساختار معنایی داستان رستم و اسفندیار.

کلید واژه‌ها:
رئالیسم سنتی، رئالیسم نو، بورژوازی، هرمنوتیک، تفکرات مدرنیستی، فلسفه‌ی دکارت، مدرنیسم، فرمالیسم.

چکیده

نویسنده در این مقاله به پنج موضوع زیر می‌پردازد:

- پیوستن ادبیات به جریان واقع گرایی معاصر؛
- انعکاس صرف واقعیّات و عدم‌بهره‌مندی از ساخت‌های اصولی رئالیسم در آغاز شکل گیری واقع گرایی در داستان ایرانی؛
- دو گرایش رئالیسم در نمودار ارزشی این سبک در ایران: گرایش سبک گرایانه و فرم‌شناختی و گرایش ایدئولوژیک‌مدار و فروردین؛
- رئالیسم نو و تبارشناسی آن در غرب. (گسست از محتواگرایی و گرایش به فرمالیسم والقائات نشانه‌شناختی)؛
- تجربه‌های رئالیسم نو (عمدتاً داستان‌های کوتاه) در ایران.

الزام نویسندگان به داشتن تعهد نسبت به بیماری‌های پیدا و پنهان جامعه، در آستانه‌ی انقلاب مشروطیت متفکرانی چون آخوندزاده، میرزاآقاخان کرمانی و... را وامی‌داشت تا با حرکتی بطیء و درعین‌حال درون‌شکاف، از سیاست غیرواقع گرای

ادبیات قاجاری بگسلند و به جریان جهانی واقع گرایی بپیوندند.

این منتقدان نوپای ایران، با الهام از نظام‌های روشن‌فکری غرب، به این نتیجه رسیده بودند که گریز از بیماری و پرده‌پوشی تاریخی شرقی‌ها نسبت به آلام عمومی و گسست زبان از ساختارهای واقع‌گرایانه مانع پیوستن ایران به کاروان مدرنیته است. رشد انبوه روزنامه‌های واقع‌گرا را نیز در دوره‌ی مشروطه، از این ره‌گذر می‌توان ریشه‌یابی کرد.

«داستان» به شیوه‌ی رئالیستی به‌ویژه «رمان»، اگر در غرب، حاصل شرایط فرهنگی و اجتماعی خاص آن سرزمین‌ها و مهم‌تر از آن، حاصل یک درگیری و تحول ادبی است، یا به‌تعبیری، نیاز درونی ادبیات غرب در دوره‌ای خاص است که آن‌را خلق می‌کرد، در ایران برخلاف غرب، عنصری است وارداتی که از درون ساختار فرهنگی این مرز و بوم برنیامده و با فاصله‌ای درحدود دوقرن از زمان آفرینش آن در غرب و بیش‌تر ازطریق ترجمه‌های دارالفنون، در فرهنگ ما جاباز کرده‌است، لذا کاملاً درونی ما نیست. گاه از نظر فرم، غربی است وگاه شرقی؛ و همین امر سبب می‌شود داستان‌های نخستین معاصر ما، به‌ویژه رمان‌های اجتماعی، شکل داستان‌های کهن را داشته باشند با رنگ و بو و فضای معلق میان ادبیات غرب و شرق، یعنی از نظر فرم پرداخت و الگوهای بیانی، تابع اشکال روائی سنتی است ولی از لحاظ محتوا، ذهنیت و بافت موضوعی، گرایش به مدرنیسم دارد.

آفتاب «داستان کوتاه» به‌عنوان نوع مهم ادبی نو و نماینده‌ی سبک رئالیسم، ازافق داستان‌های جمال‌زاده برآمد اما با آثار هدایت بود که درخشش باشکوهی در پهنه‌ی ادبیات داستانی ایران یافت.

چندسالی از شکل‌گیری داستان‌های کوتاه رئالیستی نمی‌گذرد که رمان‌های اجتماعی با الهام از رمان‌های قرن هیجده و نوزده اروپا در صحنه‌ی ادبیات ایران ظهور یافته‌اند. نخستین رمان اجتماعی ایران ـ که نشان رئالیستی نیز بر پیشانی دارد- «تهران مخوف» (۱۳۲۷ هـ. ق) نوشته‌ی مشفق کاظمی است. کریستف بالایی می‌نویسد: «هیچ رمانی تا آن زمان توصیف را در جهت ایجاد واقعیت‌نمایی تا بدان‌حد پیش نرانده‌بود. از این دیدگاه، تهران مخوف، اولین رمان جدید واقع‌گرایانه‌ی زبان فارسی است».[1]

اهمیت تکنیکی این اثر در نوسانات آن است میان یک شکل جدید حکایت‌گویی یعنی رمان و انواع قدیمی‌تر آن. ذهنیت حاکم بر رمان **تهران مخوف** و دیگر رمان‌های اجتماعی معاصر آن و پس از آن، بیانگر یک تنش و نشان‌دهنده‌ی یک تضاد ذهنی است. کاظمی میان ارزش‌های اساطیری گذشته و اخلاقیات نوین عصر خود، میان ذهنیت مطلق‌گرا و الگویی و خطابه‌منش اجدادش و ذهنیت دمکرات و شکاک و سؤال‌آفرین مدرنیسم در نوسان است. طرح داستان «تهران مخوف» برخلاف طرح داستان‌های کلاسیک ـ که روبه وحدت دارند- روبه پاره‌شدن و چند اجزائی دارد و این امر ملهم از مشروطیت و مدرنیسم است که ساخت یک‌سان و یک‌نواخت جامعه‌ی سنّتی را از هم گسست و جهان‌نگری جزئیت را حاکم بر ذهنیت جامعه ساخت.

در کل، همه‌ی آثاری که می‌توان آن‌ها را تحت‌عنوان رئالیسم‌های سنّتی جمع‌بندی کرد، دارای یک خصیصه‌ی مشترک هستند. رئالیسم در آثار این نویسندگان و به‌ویژه بعدها در آفریده‌های ایدئولوژیک سوسیالیست‌ها، به‌دنبال عکس‌برداری از واقعیات و جانب‌داری از یک دید خاص از واقعیت است. آن‌ها برخلاف نویسندگان غرب، واقعیت را بی‌ابهام، واحد و مطابق با تلقینات ایدئولوژیکی مکاتب عصر خود تعریف می‌کنند و یا حداکثر مطابق نمونه‌های جهانی رمان اجتماعی، معایب سازمان اجتماعی را غالباً به نقص طبیعت انسان و اوضاع اقتصادی نسبت می‌دهند. از این لحاظ آثارشان غیرهنری، ارزش‌مدار و فاقد ابهام و ایهام و چندوجهی خاص رئالیسم واقعی است. اما- هرچه هست - به گفته‌ی یحیی آرین‌پور: «این رمان‌ها برای بورژوازی جوان ایران، وسیله‌ی دیگری در راه مبارزه با اشراف و زندگانی اشرافی و آلام و مصائب ملی گردید.»[2]

در مبحث رئالیسم سنتی در ایران، دو نکته حائزاهمیت است:

الف) طرز تلقی نویسندگان رئالیسم سنتی ایران از ادبیات و نویسنده و متن، هم‌سو با القائات و تئوری هرمنوتیک سنتی است. بدین‌گونه که در برداشت نظری آن‌ها، اساس نه متن که نیت آفریننده‌ی متن است. در این صورت تئوری نیّت مؤلّف مانع ورود ساختارهای زبانی- که در فراسوی ایدئولوژی‌ها وجوددارد- می‌شود؛ درنتیجه آثار کم‌تر ادبی و بیش‌تر نظری می‌شوند.

ب) در نمودار حرکت رئالیسم سنتی در ایران، با دو گرایش مواجه هستیم که

پدیدآورنده‌ی نقاط اوج و فرود ارزشی نمودارند؛ نقاط اوج در اختیار آن دسته از آثار است که از تعهدات مکتبی رهاشده، به جنبه‌های سبک‌گرایانه سوق می‌یابند؛ همچون «چشم‌هایش»، «مدیر مدرسه» و «کلیدر». گرچه به‌لحاظ ابداعات سبکی و گرایش‌های زبان‌شناختی حرف چندان تازه‌ای برای گفتن ندارند ولی چون مطیع اراده‌ی بی‌روح فرم‌شناسی ایدئولوژی‌های مدرن نیستند، درنتیجه معناشناسی آثارشان، مبیّن نکات فراوان در زمینه‌ی انتقاد اجتماعی، تصویرگری روان‌جمعی افراد و ارتباط‌شناسی اجتماعی می‌گردد.

نقاط فرود نمودار رئالیسم سنتی مربوط به آثاری است که نویسندگانشان وابستگی بیانی به ایدئولوژی‌های زمان خود دارند و هنر را تا حدّ شعارهای ایدئولوژیکی تقلیل می‌دهند، و به‌تعبیر آلن رب‌گری‌یه: «قصه‌ی عقیدتی در طرف چپ که با جامه‌ی تعهد جان تازه‌ای گرفت، در کشورهای شرق نیز با رنگ و روی ساده‌لوحانه‌تر، واقع‌گرایی سوسیالیستی جلوه‌ای کرد.»[3]

رئالیسم نو

هم‌چنان‌که گذشت، رئالیسم سنّتی مسبوق به تفکرات مدرنیستی نویسندگان دو قرن اخیر بود که نحله‌های تازه‌ای از بیان و تعقّل را پایه‌ریزی کردند و این نحله‌ها برای مطرح‌شدن، به ساختار و تشکّل‌های نوین ادبی نیاز پیدا کردند؛ به‌طوری که، نویسنده

را از برج عاج مدح و وصف نخبه‌گرایا کلی‌نگری‌ها به زیر کشید و شیوه‌ی بیان نقادی را جای‌گزین آن کرد.

«تکمیل کردن مفهوم نظری و انتزاعی روند تاریخ با مضمون عینی و واقعی و پاسخ‌گفتن به دشوارترین نیازهای معنوی زمان برعهده‌ی هنر رئالیستی واگذار شده‌است.»[4]

اما مدرنیسم جایگاه خود را در جهان زود از دست داد. وقتی متفکران نیمه‌ی اول قرن بیستم پی بردند که هیولای صنعت و تکنولوژیک آرمان‌گرا با وجدان سرد خویش خانه‌ی مثالین بشری و خاطره‌های ازلی و قومی او را زیر چرخ‌های قدرتش و به‌وسیله‌ی سوپرمن‌های رجّاله صفت له‌ولورده می‌کند و ماهیت مینیاتوری هستی را به کار و درآمد و مصرف و سرعت بدل می‌سازد و سقوط در سیاهی تقدیر نیهیلستی را هم‌چون آیه‌ی مُنزل عصر جدید تعبیر و تفسیر می‌نماید و... وقتی این متفکران، با پوست و گوشت، درد مسیحایی آوارگی بشر را در برهوت بی‌معنایی حس کردند، آن‌گاه نقد خرد مدرنیسم به‌مثابه‌ی گرایشی که می‌خواست بر آرمان‌ها و آمال و آئین مرده‌ی بشری جان تازه بدهد، پا بر حیات فکری جهان معاصر نهاد و باعث انقلاب عظیمی در تفکر و هنر شد.

اگر ادبیات مدرنیسم با الهام از فلسفه‌ی دکارت و بینش دیالکتیکی هگل و میراث ماتریالیستی مارکس می‌خواست عوالم جدیدی پیش‌روی تاریخ بگسترد، برعکس، جهان‌بینی نقد مدرنیسم با استناد به هشدارهای دردافزای نیچه و مکاشفه‌های ذهنی هایدگر به این نتیجه رسیده‌بود که در وانفسای کنونی جهان که «کار نیست که تقسیم می‌شود آدمیان‌اند که تکّه‌تکّه می‌شوند- تکه‌ها و خرده‌های حیات»[5] و انهدام معنوی اساس ارتقای مادّی شده، نمی‌شود حتی به یافته‌های مدرنیسم هم، ایمان بست و با ایده‌های «جست‌وجو» و «علت و معلول» به بهبود ویرانی دامن‌گیر کنونی برخاست؛ چرا که سبعیت و سفاهت مدرنیسم به‌حدی است که حتی بر آفریده‌ها و کعبه‌های خودساخته‌اش هم رحم نمی‌کند. زمان مدرنیسم یعنی زمان بلعیدن و هر که نبلعد بی‌گمان برخلاف ساختش بلعیده خواهدشد. در این حال ادبیاتی مانند ادبیات مدرنیسم- که قصدش توجیه و تحلیل و جست‌وجوی علل و عوامل است- نمی‌تواند آینه‌ی روشن واقعیت هستی انسان باشد؛ چرا که در قاموس مدرنیسم هستی‌ای در کار نیست تا واقعیت آن تحلیل و تجلیل شود. همه‌چیز از قدسی گرفته تا مادی، زیرعنوان کلی به نام «مورد» جمع‌اند و جهان‌بینی مدرنیسم موردشناسی است و نه بینش. اگر در مدرنیسم، این زبان بود که معرّف روح اثر می‌شد، در نقد مدرنیسم - که زبان تا حد نشانه‌های قراردادی تقلیل یافته- این نشانه‌هاست که جلوه‌های ویژه‌اش را در خود متجلی می‌سازند. به‌عبارتی، در نقد مدرنیسم، تصویر عهده‌دار نقش مکاشفه‌گونه‌ای است که می‌خواهد موقعیت کنونی بشر را از پوچی گرفته تا ابتذال مادی‌اش نشان دهد. رسالت هنر نقد مدرنیسم، نه در بیان که در تصویر است؛ چرا که اصولاً نه منطق بیان وجوددارد نه شعور والای درک آن و نه فرصت تحلیل آن.

«دلالت دنیای پیرامون ما دیگر نسبی و موقت و متناقض و هر آن موردانکار است؛ بنابراین اثر هنری چگونه می‌تواند مدعی ارائه‌ی دلالتی گردد؟ قصه‌ی نو یک پژوهش است ولی پژوهشی که دلالت‌های خویش را به‌تدریج می‌آفریند.»[6]

کافکا نخستین نویسنده و در عین حال منتقد خردابزاری مدرنیسم‌ها است. از آن‌جا که او در طلیعه‌ی ادراک واقعیت شوم مدرنیسم قراردارد از لحاظ فرم و زبان، تالی آثار مدرنیته‌ی پیش از خود است. اما محتوای «محاکمه» یا «مسخ» حکایت از رنج تباه‌انگیز انسانی است که با تمام وجودش زیر سایه‌ی مدرنیسم، سیاه شده و با این حال اندک

امیدی برایش مانده تا هستی سوسک شده‌اش را از راهروی بی‌منتهای محاکمات لایزال تقدیر مدرنیته‌ای برهاند. اگرچه راز گریزش در نهان مرگ نهفته باشد.

زبان کافکا- که آوازه‌خوان تقدیر بدفرجام بشر تهی از معنویت بود- پهنه‌ی ادبی جهان را درنوردید و ناقوس‌وار وجدان‌های افیون‌زده‌ی روشنفکران را از خوش‌باوری مدرنیستی، بیدار ساخت و آن‌ها را رودرروی این غول هزارچهره قرارداد.

بدین‌گونه، رئالیسم نو از بینش محتواگرایی جداشد و به فرمالیسم و صور بیان و بازی با خطوط و سایه‌ها و القائات نشانه‌شناختی و... روی آورد. در قاموس این رئالیسم، جایی برای تشخص طلبی، هویت‌سازی و ماجراپردازی وجودندارد. مگر با تجربه‌ی خشونت‌ها و کشتار جنگ‌های جهانی و میلیونها نعش به‌جامانده از مدرنیسم، می‌شود از هویت و بود و چهره‌ی روشن خود حرفی زد؟ انسانی که تابع اراده‌ی سرسام‌گرفته‌ی تکنولوژی باشد، باید سایه‌اش نامید تا انسان. سایه‌ای که وجه حضورش به‌تبع خداوندانش گریز است و دوران و تکرار و تهوّع؛ و رئالیسم نو قصد نمایاندن و نهادینه کردن این حضورهای منفی را دارد. مرگ و زمان مرگ- که با دو جنگ جهانی در هستی انسان ریشه دواند و جزء هستی‌شناس اندیشه‌ی او گشت- در پی خود پیام‌آور یکی از دردآورترین دغدغه‌های بشری گشت و آن «مرگ زمان» بود و اگر زمان می‌مرد و از حرکت بازمی‌ایستاد، آن‌گاه شاید لمحه‌ای پیش می‌آمد تا بشر به خود آید و به زمان‌های مرده‌ی دوران فارغ‌بالی‌اش بیندیشد؛ به اعصاری معنوی که در هزارتوهای تحسرانگیز زمان گم شده‌بود و با خود خانه‌های مثالین انسان را زیر غبار مدرنیسم دفن کرده‌بود. دید پارساگرایانه‌ی متفکران و منتقدان مدرنیسم به این نقطه منتهی می‌شد که راه خروج انسان از مدار تباهی کنونی‌اش در نابودکردن سیر خطی زمان و بازگردان مفهوم دوّارگونه و معادشناسانه به آن است. به همین سبب است که در رمان‌های تابع رئالیسم نو، زمان و روایت از حالت خطی خاص رئالیست‌های سنّتی دور می‌شود و بیش‌تر دایره‌ای و ذهنی و تودرتو می‌گردد. راوی رمان پروست، دست به سیاحت زاهدانه در اقطار غبارآلود زمان‌های مرده می‌زند تا هستیِ لحظه‌یِ حال را از مرگ نجات بخشد و یا اوی بوف کور با مثله‌کردن بعد اثیری وجودش آواره‌ی شهر احجام می‌شود تا شاید نگاه آشنای عزیز از دست‌رفته‌اش را در جایی و زمانی دیگر بیابد. حتی در این ره‌گذر سر از گورستان‌های ری‌قدم و نهرمورن درمی‌آورد و چون ناموفق می‌شود، تن به زندانی‌شدن در اتاقک رجاله و پذیرفتن تقدیر «خزر پنزر» می‌دهد تا موعد مسخش برسد و خود به «مرد قوزی شالمه‌بسته» تبدیل شود.

با این اوصاف تجربه‌ی ما از هنر مدرنیسم به‌دلیل شکافی که با جریان فرهنگ و عقلانیت غربی داشته‌ایم، تجربه‌ای سطحی و تقلیدی بوده‌است و غیر از چند استثنا در بیش‌تر موارد مصرف‌کننده‌ی فرهنگی و هنری مدرنیسم بوده‌ایم تا تولیدکننده‌ی آن. تبعیت ما از شاخه‌های ماهوی رئالیسم نو نیز محدود به «داستان کوتاه» بوده و کم‌تر در زمینه‌ی «رمان» توانسته‌ایم به ابداعات و تنوعاتی- که هم‌سو با خواست نقد مدرنیسم باشد- دست بزنیم و اصولاً موج‌های دوم و سوم داستان‌نویسی ما در این چند دهه‌ی اخیر، پیرو رئالیسم سنتی و نگرش انتقادانه به جامعه بوده و غیر از چند استثنا، در همان مسیری گام برداشته‌اند که «بزرگ علوی»، «صادق چوبک»، «احمد محمود» و «سیمین دانشور» برداشته‌بودند. اگر از «بوف کور»- که اولین رمان نوگرای ماست- صرف‌نظر کنیم، تنها اشخاصی نظیر «بهرام صادقی» و «هوشنگ گلشیری» با همه‌ی آثارشان و «منیرو روانی‌پور» با «اهل غرق» و مجموعه‌ی «سیر

یا سیر» و «شهرنوش پارسی‌پور» با «طوبی و معنای شب» و «عباس معروفی» با «سمفونی مردگان» و «شهریار مندنی‌پور» با «مومیا و عسل» و «گل ترقی» با «خواب زمستانی» توانسته‌اند به تجربه‌هایی در زمینه‌ی رئالیسم نو و شاخه‌ی فرعی آن ازجمله رئالیسم جادویی دست‌یازند و از محتواپردازی به فرم‌گرایی و تنوعات روایی تغییرجهت بدهند.

در ذیل فشرده‌ای از مراحل و وجوه داستانی نویسندگان رئالیسم نو در ایران بیان می‌شود:

۱- تغییر دید سنّت‌گرایانه‌ی رمان‌نویسی و رابطه‌ی آن با واقعیت: در قاموس نوین ادبیات، دیگر رمان‌نویس آینه‌ی تمام‌نمای واقعیت زمانه‌ی خویش نیست، در این سبک «آزادی اساس روایت است و توالی بیان تنها با گریز از قطعیت و ایقان شکل می‌گیرد»[۷] نویسنده‌ی نوگرا- که با رواج مکتب‌های انتقادی نظیر «فرمالیسم» «ساختارگرایی» و «هرمنوتیک»، مقام و جایگاه سنتی خود را از دست داده و به جزئی از عناصر متن تبدیل شده که در تکوین و تکامل آن‌ها نقش یک واسطه را دارد- دیگر نمی‌تواند مثل «بالزاک» و «گوگول» و... منعکس‌کننده‌ی صرف واقعیات پیدا و پنهان جامعه‌اش باشد و در باب آن‌ها نظریه‌پردازد و قانون دهد چرا که اساساً با کم‌رنگ جلوه‌شدن حضور معنوی

انسان در هستی احجام گونه‌اش، واقعیت از معنای برین گذشته‌اش تهی شده‌است. از زمانی بودن انسان تنها می‌توان از لحظه‌ها آن هم به‌صورت تردیدآمیز سخن گفت و از این واقعیت که مدرنیسم همه‌ی اختلاف‌های ماهیتی بشر را از بین برد و تمام آرمان‌ها و به‌همراه آن انسان‌ها را به توده‌ای یک‌سان و یک‌رنگ بدل کرد. هر رمان یا داستان نو مخلوقی است در کنار واقعیت که آن‌را نمی‌توان بر واقعیت زمانه‌ی نویسنده منطبق ساخت و یا حتی زمانه‌ی او را در آن بعینه بازشناخت. خلق و ابداعی است فراتر از مرزهای تنگ همه‌ی مسایل مبتلا به زمان نویسنده و همین اشتیاق آفرینش دنیایی دیگر از واقعیت در کنار این جهان پاره‌پاره‌است که «هدایت» را وامی‌دارد اتافک توسری خورده‌ای برای راوی‌اش بیافریند تا مخاطب روزگارش از دریچه‌ی تنگ آن، به چشم‌انداز عصر رجاله‌ها نظر افکند و تقدیر شوم خود را در لابه‌لای واقعیت ذهنی آن‌ها جست‌وجو کند.

۲- توجه دردآمیز به زمان و تلاش حماسه‌گون برای نابودی آن: این خصیصه را به‌وضوح در «شازده احتجاب» و «ملکوت» و بعدها «سمفونی مردگان» و «اهل غرق» شاهد هستیم. در این آثار نویسنده به جای آن‌که مدت طولانی از زندگی آدم را زمان زمان قراردهد، تنها به زمانی محدود بسنده می‌کند و در آن به عمق می‌رسد. عدول از خط سیر روایت زمانمند و طولی و توجه به سبک‌های ذهنی و عرضی و انتقال از جهان‌بینی کلی‌نگر به دید جزئی‌نگر و مقدس‌شدن مفهوم زمان به‌ویژه زمان‌های تحسرانگیز خاطرات برای انسان باعث می‌شود که در هر آن و در لحظه‌لحظه‌ی جریان تکوین فرم و زبان به حضور زمان در زمان ارج نهیم و به‌منظور جاودانه‌کردن آفریده‌مان تا جایی که در توان خلاقیتمان هست، حضور عینی و مادی آن را در دنیای متن کاهش دهیم. به‌هم‌خوردن توالی منظم زمانی در رمان‌هایی چون «شازده احتجاب» یا «اهل غرق» باعث می‌شود دورترین واقعه در کنار واقعه‌ای عینی قرارگیرد و یاد و خاطره‌ی جدا از هم، در کنار هم با فشار به ذهن شخص رمان هجوم آورند. مکاشفه‌ی زاهدانه‌ی انسان تهی از معنا، در عمق زمان به‌جای سطح زمان وی را با واقعیت وجودش نزدیک و حتی او را جزئی از آن می‌کند.

۳- تنزل تعداد شخصیت‌های رمان: رمان نو از آفرینش گروه فراوان شخصیت‌ها- آن‌گونه که در رمان‌های رئالیستی گذشته شاهدش هستیم- دوری می‌طلبد و این حاصل تغییر دید انسان نسبت به مفاهیمی چون قهرمان، مردم و امثال آن است. اگر تنها وجه مشترک تقدیر انسان‌های معاصر در این است که همه به یک‌سان قربانی بینش مدرنیسم هستیم و رنگ حضورمان در آینه‌ی هستی، رنگ سیاه و سفید سایه‌هاست؛ آن گاه آیا می‌توان در دوزخ وهم‌انگیز و بی‌قرار سایه‌ها از قهرمان و تعدد و تشخص و تنوع سخن راند و دل‌بسته‌ی طیف گوناگون شخصیت‌های مختلف با روان‌ها و علقه‌های مختلف شد و آن‌را در ادبیات منعکس کرد؟ تنوع کنونی ما تکرار است و بس. از همین روست که مثلاً در «بوف کور» یا «ملکوت» و یا «شازده احتجاب» اشخاص نه تنها شخصیت ساخته و پرداخته و لایزال ندارند، بلکه همیشه با هاله‌ای از ابهام ذهنی بر گردسرشان می‌توانند تغییر کنند و یا حتی دیگری شوند و یا خود چندین کس و حتی بسیار کس گردند، تا نحوست تقدیر محتوم و مشترکشان را در مقیاس خوفناک‌تر به تماشاگر منتقل کنند.

۴- مرگ اندیشی: در عصری که به کوچک‌ترین لطمه‌ای و به نازل‌ترین بهانه‌ای، آبگینه‌ی عمر انسان درهم می‌شکند و هیچ آوایی هم به‌نشانه‌ی همدردی، رعشه برنمی‌دارد، از مرگ و اضطراب مرگ و وهم مرگ سخن نگفته وهنی است دردانگیز و خواب‌آور، قصه‌ای که در غوغای جلف تخیلش، تقدیر انسان را نادیده می‌گیرد و آن‌را قربانی خوش‌باوری بچگانه‌ی خویش می‌کند. اگر گفته‌ی **«لوکاچ»** را بپذیریم که «رمان، حماسه‌ی عصر بی‌حماسه‌هاست»، زیربنایی‌ترین اسطوره‌ی این حماسه هم- که معرف شکل اصیل روح زمان باشد- با مرگ و مایه‌های حسی آن هم‌راه است.

«هر آنچه می‌بینیم و هر آنچه می‌گذرانیم، ما را برمی‌انگیزد تا بگوییم: این نیز نمی‌تواند دوام بیاورد و با این حال تغییر و تحول تصورپذیر نیست مگر به‌صورت فاجعه و مصیبت».

هفت‌خوان مدرن، گذار از پیچ‌وخم مرگ‌اندیش است و تعالی‌یافته‌ترین این اندیشه‌ها، البته در وجه منفی‌اش، انتحار و از خود به‌سبب پوچی جهان، گذشتن است. تعجبی ندارد که محور تمام رمان‌ها و داستان‌های مدرن بر حول مرگ و انتحار و اضطراب و یأس و وحشت و... می‌چرخد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بالایی، کریستف، ۱۳۷۷، پیدایش رمان فارسی، ترجمه‌ی مهوش قویمی و نسرین خطاط، معین، تهران، ص ۳۹۵.
۲. آرین‌پور، یحیی، ۱۳۵۷، از صبا تا نیما، زوّار، تهران، ج ششم، ص ۲۵۸.
۳. گری‌یه، آلن رب، ۱۳۷۰، قصه‌ی نو، انسان طراز نو، ترجمه محمدتقی غیاثی، امیر کبیر، تهران، ج اول، ص ۴۶.
۴. ساچکوف، بوریس، ۱۳۵۷، تاریخ رئالیسم، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، شباهنگ، ص ۷۸.
۵. راسکین، جان، به نقل از ولک، رنه، ۱۳۷۵، تاریخ نقد جدید، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، ج ۳، نیلوفر، ص ۲۰۴.
۶. قصه‌ی نو، انسان طراز نو، ص ۷۲.
۷. احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، تهران، ج اول، ص ۴۷۹.
۸. سارتر، ژان‌پل، ۱۳۷۶، تعلیقات خشم و هیاهو، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، نیلوفر، تهران، ج دوم، ص ۳۰۶.

چکیده

پس از ظهور نیما و تثبیت شعر نو، جریان‌های حاشیه‌ای به ظهور پیوستند چون شعر تندرکیا، هوشنگ ایرانی (جیغ بنفشی) موج نو، شعر حجم، شعر ناب. این جریان‌های شعری عمدتاً با مکاتب ادبی غرب چون سورئالیسم، دادائیسم و... مطابقت دارد. این جریان‌ها در حقیقت آوانگارد شعر فارسی محسوب می‌شوند که با ویژگی‌هایی همچون رهایی از قید و بند شعری سنتی و ترک اصول و قواعد شعری ظهور کرده‌اند. در کتاب‌های درسی به دو جریان شعر نو یکی شعر سپید و دیگری شعر نیمایی اشاره شده و نمونه‌هایی از آن‌ها آمده است. در این مقاله خوانندگان می‌توانند با جریان‌های موجود شعر نو آشنایی یابند.

کلید واژه‌ها:
شعر نو، جریان‌های حاشیه‌ای، تندرکیا، شعر حجم، شعر ناب، هوشنگ ایرانی، موج نو، سیدعلی صالحی، یدالله رؤیایی.

❖ طیبه طاووسی آرانی
(۱۳۵۱-آران و بیدگل)
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دبیر دبیرستان‌های کاشان

پیش‌گفتار

شعر نو فارسی رسماً با نیمایوشیج آغاز شد. ابتدا به علّت تازگی و کنار گذاشتن تعهّدات سنّتی شعر فارسی، مورد بی‌مهری واقع شد. تا این‌که گذشت زمان مشکل را حل کرد. شاعران جوان با همین شیوه شعر سرودند و سرانجام شعر نو فارسی در تاریخ شعر ایران تثبیت شد.

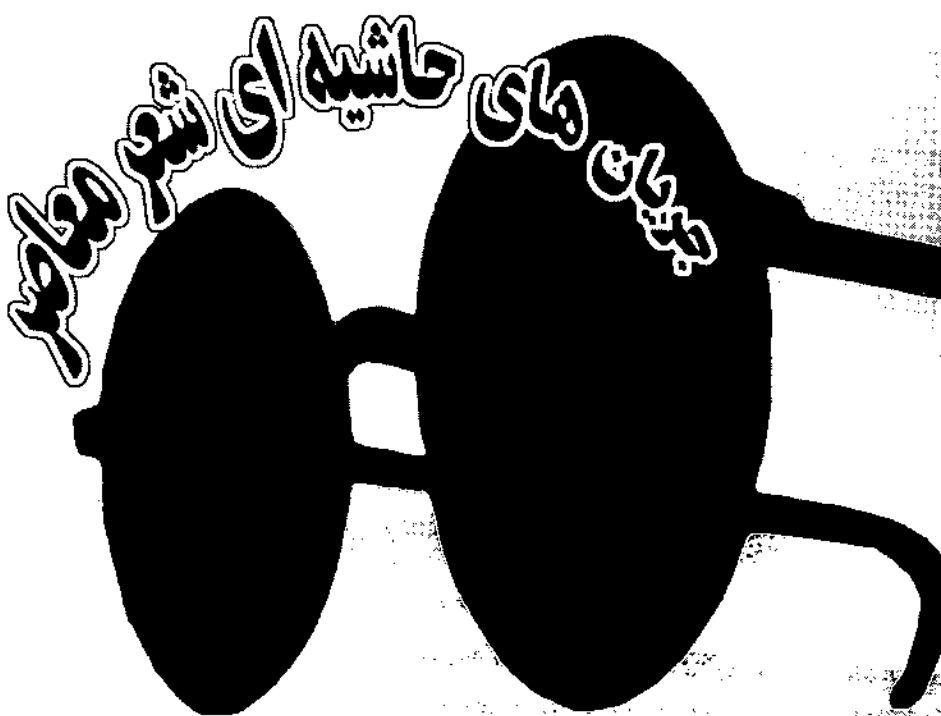
پس از نیما، جریان‌های شعری زیادی به پیروی از او و به نام شیوه‌ی او در شعر نو پدیدار شد و در این هشتادسال، دفترها و مجموعه‌های شعری زیادی منتشر شده است. در این میان جریان‌های پرسروصدایی در شعر معاصر به‌وجود آمد که حجم فراوانی از نقدها و نظرها را به دنبال داشت. این جریان‌ها که عمدتاً با هیجان‌ها و تنش‌های زیادی پدید آمدند، در تاریخ ادبیات معاصر توفیقی حاصل نکردند و به تدریج به حاشیه رانده شدند. وجه مشترک آن‌ها با همه تفاوت‌های ظاهری و بنیادی عبارت بود از: عصیان علیه اصول و معیارهای ادبیات کهن.

بسیاری از تحوّلات جدید و مؤثر در حقیقت حاصل بازشناسی و تحلیل تجربه‌های ناموفق گذشته است. اگر علل ناکامی و عدم مقبولیّت جریان‌های شعری معاصر فارسی روشن شود و ناهمواری آن معلوم گردد، شاعران جوان و تازه‌کار از آن تجربه‌ها خواهند اندوخت. بنابراین مشخص کردن عوامل ناکامی و شکست جریان‌های شعری گذشته، معیارهای نوآوری صحیح و به‌موقع و مقبول را به آیندگان نشان می‌دهد.

شعر این شاعران، مخالفان و موافقان بسیاری داشته است و بحث و جدل‌های زیادی را در صحنه شعر معاصر کشور به وجود آورده است. تاریخ ادبیات نمی‌تواند نسبت به این جریان‌های بحث‌انگیز ساکت بنشیند و باید پاسخی برای جست‌وجوگران این جریان‌ها داشته باشد.

این جریان‌ها به ترتیب ظهور عبارت‌اند از:

۱) شعر تندرکیا (شاهین)
۲) شعر هوشنگ ایرانی
۳) شعر موج نو (احمد رضا احمدی)
۴) شعر حجم (یدالله رؤیایی)
۵) شعر ناب (سیدعلی صالحی)



شعر تندرکیا (شاهین)

دکتر تندرکیا پس از تحصیلات مقدماتی در ایران برای تحصیل به فرانسه می‌رود و با اخذ دکترای حقوق به ایران بازمی‌گردد. وی با نگرانی این‌که مبادا زبان فارسی را فراموش کرده باشد، شروع به نوشتن اشعاری با عنوان «شاهین» می‌کند.

این کار با نوشتن بیانیه‌ای با عنوان «نهیب جنبش ادبی ـ شاهین» در مهر ۱۳۱۸ آغاز می‌شود. در این بیانیه تندرکیا اشعارش را این‌گونه معرّفی می‌کند: «شاهین نه نشر

است و نه نظم. بلکه هم نظم است هم نثر. پس نثم است. این نثم از هر قید و بندی آزاد است. کاملاً آزاد، حتی از قید قافیه؛ اگر این قافیه دشمن معنی و بند شاهین ساز گردد.

همه دوگونه سخن را خوب می‌شناسند نظم و نثر. ولی میانه این دو کیفیّتی وجود دارد که نه این است نه آن. این کیفیّت برزخ را چه بنامیم؟ چرا «نثم» ننامیم؟ شاهین سبک تازه و زاییده‌ی شیوه‌ی تازه‌ای است در موزیک سخن، این سبک هم ساده است، هم پیچیده. ساده است؛ زیرا چون شاهین ساز معنی را خوب شناخت شاهین تقریباً خود به خود ساخته شده است. پیچیده است چون که خود معنی پیچیده است و شناختن این معنی گاهی بسی دشوار. ولی باید دانست که در هستی، هر موجود کامل تری پیچیده‌تر است...»[۱]

انتشار بیانیه‌ی شاهین مورد اعتراض ادبا و شاعران قرار گرفت. این اعتراض و ممانعت حکومت برای چاپ مجدد آن در روزنامه‌ها باعث شهرت و علاقه‌ی جوانان علاقه‌مند به نوگرایی شد.

شاهین دوم در سال ۱۳۱۹ شاهین سوم در دی ماه ۱۳۱۹ منتشر شد. شاهین‌های ۴ تا ۲۵ در سال ۱۳۲۲ منتشر شدند و سرانجام با انتشار چهل و پنجمین شاهین در سال ۱۳۴۷ نوشت:

«آفتاب فرو رفت آسمان سرخ و سیاه شد دوره‌ی ما تمام شد. من هم به آشیانه می‌روم خاموش می‌شوم»

شعر تندرکیا نوعی انحراف از نرم عادی زبان بود که به آن اصطلاحاً هنجارگریزی می‌گویند. زبان و قالب شعری شاهین نوعی ابتکار و ابداع است. کاری که در قلمرو زبان و شعر فارسی وجود نداشته و تندرکیا جسارت کرده و این نوع را سروده است. اگرچه این به معنای تأیید کار هنر شاعری وی نیست؛ اما این نکته ورود تندرکیا را به قلمروهای غریب و بیگانه و جدید شعر نشان می‌دهد.

شعر تندرکیا از نظر قالب و از این نظر که شاعر قصد تحول و ایجاد نوعی تغییر اساسی در شعر فارسی را داشته است نوعی کژرفتن بود و اگر در مسیری درست و بر اساس معیارها و موازین شعری صورت می‌گرفت به گمراهی کشیده نمی‌شد. متأسفانه تندرکیا موازین شعری اعم از وزن و قافیه را در هم ریخت و دو عنصر مجزای نظم و نثر را به هم آمیخت. مرزهای میان این دو را ویران کرد و از امتزاج آن دو نوشته‌ای بی‌معنی و بی‌هویت پدید آورد که همان واژه‌ی بی‌معنای «نثم» برازنده‌ی آن است.

البته تأثیرپذیری تندرکیا از اشعار ترجمه شده و به‌طور کلی محیط ادبی اروپا را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. در پی تحوّلات اجتماعی و ادبی که در اروپا صورت گرفت و سفر هفت‌ساله‌ی تندرکیا به آن‌جا و مطالعه‌ی آثار آن‌ها شاهین منتشر شد. این تأثیر را می‌توان در ساخت کلمه «نثم» که مرکب از نظم و نثر است مشاهده کرد. برخی از محققان[۲] معتقدند که ساخت واژه‌ی «نثم» به تقلید از «پروام» فرانسوی است که از ترکیب دو واژه‌ی «پروسه (Prose)» و «پوام (poem)» درست شده است.

از اشعار شاهین چنین برمی‌آید که تندرکیا به پیروی از مکتب عصیانگر دادائیسم دست به این شیوه زد. پیروان دادائیسم «هدفشان تخریب و درهم ریختن ارتباط منطقی معمول بین تفکر و بیان بود. هدف، آزادی مطلق هنرمند برای درهم ریختن فرم یا شکل و محتوا در هنر بود و برای رسیدن به هدف دست به استهزای همه مبانی معمول جامعه می‌زدند. آن‌ها کلیه‌ی سنت‌های سیاسی و اجتماعی و قواعد ادبی و هنری را بیهوده می‌دانستند.»[۳] تندرکیا در سال ۱۳۱۸ این شاهین‌ها را ساخت و در آن زمان چیزی حدود دو دهه از پیدایی دادائیسم در فرانسه می‌گذشت. در هم‌آمیختن قواعد گذشته‌ی ادبی و زدودن علوم ادبیه گذشته زبان فارسی که از اهداف بیانیه تندرکیاست، این پیروی را به اثبات می‌رساند.

همین تقلید بی‌ریشه و بی‌اساس تندرکیا باعث فراموشی و عدم پذیرش شاهین‌هایش شد. تندرکیا قالبی تازه آورد. حرف هم زیاد دارد، فکر جدیدی دارد قدرت شاعری هم دارد اما روش کارش اشتباه است. قالب را درست انتخاب نمی‌کند. سقفی بدون ستون می‌زند. تمام تجارب هنری گذشته شعر فارسی را کنار می‌زند.

به‌طور کلی عدم توجه به وزن و موسیقی، نثرگرایی در شعر، نداشتن فرم و قالب شعری و سستی زبان عواملی است که باعث عدم موفقیت شاهین‌های تندرکیا و در نتیجه ناکامی این سبک نوشعری شد.

مشخصه‌های ادبی و سبکی شاهین:

الف) ساخت واژه‌های جدید مثل «پیخش، ناشهپر، سپهرانه، بزرگانگی، خودمگاه، و...»

«بپرواز بپرهی بالاتر و گرنه بشکنمت ای ناشهپر»[۴]

ب) وجود اصطلاحات عامیانه و محاوره‌ای مثل «ملند، باز شدن مج، به داد کسی رسیدن و...»

«مژده مجت باز شد
سرّ نو بی‌راز شد»[۵]

ج) استفاده از واژه‌های باستانی مثل «چینه، همیدون، زهی، می‌چلید

خوره، گوش‌ها، سل خورد سینه‌ام
مهندس به سیمان کشد چینه‌ام»[۶]

به این ترتیب می‌توان گفت شاهین‌های تندرکیا موفق نبود و این عدم پذیرش اذهان را می‌توان در مواردی مثل شکستن بی‌مبنای هنجارهای نظم و نثر، عدم اتکای شعرها به نظام جمال‌شناسی و جوهره‌ی شعری، عدم تمایز میان نظم و نثر که باعث پدید آمدن نوشته‌ای با ویژگی دست و پا شکسته از هر کدام شده است، خلاصه کرد. اگرچه عناصر کلّی و اصلی شعر در اشعار کیا بسیار کم جلوه‌گر است با این حال می‌توان گفت، از میان این عناصر شعری معنا در درجه‌ی اول عاطفه در درجه‌ی دوم و موسیقی و تخیل در مراحل بعدی قرار دارند. در پایان بخش‌هایی از شاهین برای کسانی که دسترسی به این اثر ندارند ذکر می‌شود:

«من که گذشتم ز عشق
آه سوختم آه، ای خدا... هستی کمک!... کو آب؟! آب!
آه زین بیابان، آب کو!
مُردم زبس پوییده‌ام، یا آب ده یا تاب! تاب!
بیچاره من دیگر مپو!
گردون تفو!
در شب فرو مانده‌ام، فغان! تیره‌دل و جان و تنم.
بس. بی کس تا کی؟ بس است
ای نور مهر ای نور مهرا روشنم کن روشنم»

شعر هوشنگ ایرانی (جیغ بنفش)

یکی دیگر از شاعران نوگرا که ردّپایی از خویش در تاریخ ادبیات معاصر ایران، به‌جا گذاشت، هوشنگ ایرانی است.

شاعر نوگرای ناکامی که با وجود اطلاعات وسیع علمی به علّت عدم تسلّط و آگاهی به زبان فارسی خاموش ماند و متأسفانه در تاریخ ادبیات ایران به خاطر اصطلاح «جیغ بنفش» مورد استهزا قرار می‌گیرد.

هوشنگ ایرانی در سال ۱۳۰۴ در همدان متولد شد و پس از طی تحصیلات ابتدایی و

متوسطه و تحصیل در رشته ریاضی دانشگاه تهران در امتحان ورودی نیروی دریایی شرکت کرد و برای کارآموزی به انگلستان اعزام شد. از آن‌جا به فرانسه رفت و سرانجام برای تحصیل در رشته‌ی ریاضی به اسپانیا رفت و پس از اخذ دکترای ریاضی در ۱۳۲۹ به ایران بازگشت.

وی پس از سال ۱۳۳۰ به فعالیت‌هایی در زمینه‌ی شعر روی آورد و اشعارش را در مجله‌ی خروس جنگی به چاپ رساند. مجموعه‌های شعری ایرانی عبارت‌اند از ۱) بنفش تند بر خاکستری (۱۳۳۰)

۲) خاکستری (۱۳۳۱)

۳) شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس به درون آمد (۱۳۳۱)

۴) اکنون به تو می‌اندیشم، به تو ها می‌اندیشم (۱۳۳۴)

۵) شناخت هنر (۱۳۳۰) و...

ایرانی در دوره‌ی دوم مجله‌ی خروس جنگی انقلابی چون «جیغ بنفش» را برپا می‌کند. ایرانی در این نشریه به نیما می‌تازد و او را متهم به کهنگی و واپس‌ماندگی می‌کند. او معتقد است که نیما شعر نو را فرمایشی و حزبی کرده است.

ایرانی در این مجله اصول هنری خود را در دوازده اصل شرح می‌دهد که بعضی از اصول آن به قرار زیر است:

۱) اولین گام هر جنبشی نوین، با درهم شکستن بت‌های قدیم همراه است.

۲) ما به نام شروع یک دوره‌ی نوین هنری، نبرد بی‌رحمانه خود را بر ضد تمام سنن و قوانین هنری گذشته آغاز کرده‌ایم.

۳) هنر نو تمام قراردادهای گذشته را می‌گسلد و نوی را جایگاه زیبایی‌ها اعلام می‌دارد...»[۷]

با توجه به اصول برشمرده می‌توان نتیجه گرفت که شعر از نظر ایرانی شعر نو و شعر بی‌قید و بند شعر سنتی است. شعر ایرانی مدرن است و فقط به شاعران نوپرداز مدرنیزم حق حیات می‌دهد. مهم‌ترین نکته در این اصول عدم توجه و تقلید از معیارهای کهن شعری است و آن‌ها را چون زنجیری می‌گسلد و به عنوان آثار کهنه و مبتذل قصد نابودیشان را دارد. ایرانی معتقد است هنر و شعر فقط برای ماندگاری خویش تلاش می‌کنند نه برای تزکیه و ابلاغ مفاهیم اجتماعی و اخلاقی و این نکته به وضوح در اشعار او پیداست.

نام ایرانی در ادبیات ایران با عنوان ترکیب «جیغ بنفش» همراه است و از شعر او با نام «شعر جیغ بنفشی» یاد می‌شود. این ترکیب در شعری از او با نام «کبود» در مجموعه شعر «بنفش تند بر خاکستری» چاپ شده است.

مشخصه‌های شعر ایرانی در این مجموعه شعر را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱) عدم وجود وزن و قافیه به شکل سنتی

بی‌وزنی و بی‌ارتباطی کلمات ـ از نظر موسیقی در کنار هم ـ در شعر ایرانی فراوان به چشم می‌خورد کلمات در کنار هم قرار می‌گیرند اما هیچ آهنگی را زمزمه نمی‌کنند.

۲) زبان شعر

ایرانی از تداول زبان و زبان معمول در شعر تجاوز کرده است. ورود او به قلمرو عجیب کلمات و معانی باعث شده است، زبانی متفاوت با فرم معمول زبان پدید آید. ایرانی در به‌کارگیری عبارات و اصوات بی‌معنی و ترکیب کلمات به شیوه‌ی ادبیات غرب افراط کرده است. زبان شعری او نو، متحول و غیر معمول است که هیچ پشتوانه و پیشینه‌ی ادبی ندارد.

ویژگی‌های زبانی ایرانی را در زمینه‌های زیر می‌توان دید.

الف) زبان شعر ایرانی گاه با نمونه‌هایی از نحو کهن همراه است که تعمّد شاعر را در به‌کارگیری آن‌ها به وضوح می‌توان مشاهده کرد

«آفتابی سیاه/ بی‌حرکت/ مرکز آسمان بچسبیده/ در فضا رخنه می‌بنمایید/» (مارش هستی)

ب) ساخت ترکیب‌های جدید «درّه‌ها تیره‌وز ظلمت پر/ عدل هول زا نمایانند» (مارش هستی)

ج) مهم‌ترین شعر ایرانی در حوزه‌ی زبان، استفاده از «حسّامیزی» است.

منظور از حسّامیزی ترکیب تصاویری است که دو حس در کنار یکدیگر، و به یکدیگر گره می‌خورند، مثل صدا و رنگ. چنان‌که در ترکیب سخن شیرین می‌بینیم.[۸] ترکیب «جیغ بنفش» ایرانی هم از این ترکیب‌هاست، که جیغ مربوط به حس شنوایی و بنفش مربوط به حس بینایی است.

نمونه‌هایی از حسّامیزی:

ـ استخوانی پنجه‌ای در چشم ببری زرد از غرش (کبود)

ـ پرتو سوزان و تلخ (سایه)

علاوه بر حسّامیزی در شعر ایرانی در این مجموعه نوعی «بازی با رنگ‌ها» دیده می‌شود که تصاویر جدیدی خلق کرده‌اند و به حسّامیزی نزدیک است:

ـ پهنه‌ی خاکستری دگر نشود رنگ / زرد شود سرخ

ـ آفتابی سیاه / بی‌حرکت / سیاه/ سپید (مارش هستی)

ـ و پنجه‌هایش رگه‌ای از سرخ در آغوش نارنجی به زرد می‌پیچد. (خفقان)

د) وجود تناقض یا پارادوکس (paradox)

ویژگی دیگر اشعار ایرانی است:

ـ ای سکون ابدی، آشکاریم در نهفته‌های تو

ـ ای ظلمت ابدی، سپیدیم در نور تو (آواز تو)

ـ و آتشی سرد و سنگین، او و سمندرش را در خود غرقه می‌سازد (خفقان)

هـ) نمونه‌هایی از تشخیص ـ یکی دیگر از ویژگی‌های شعر ایرانی ـ را در نمونه‌های زیر می‌توان دید:

ـ طوفانی جان‌گیر بر آن‌ها خوشامد می‌گوید. (خفقان)

ـ این تخته پاره‌های نقاب پوش عریان خواهند شد (کاساندرا)

کار ایرانی در حوزه‌ی زبان یک کژراهه است. کژراهه همیشه در محور زبان و تداول انجام می‌گیرد که ایرانی به هر دو عناد ورزیده است.

۳) غیبت معنا

غیبت معنا و واگذاشتن کشف معنای شعر به عهده‌ی خواننده و درک تجربه شعری توسط خواننده از ویژگی‌های شعر و هنر مدرن است که این ویژگی در شعر ایرانی مشاهده می‌شود. این نکته در مجموعه‌ی «بنفش تند بر خاکستری» به روشنی نمایان است:

دشت دهشت بخندد/ دیدن دان ن/ برکمانی نیمسوز/ کنده لعنت شده/ دیدن دان ن ن/ دود برخیزد/ دیدن دان ن ن ن (کویر)/

عبارات و اصواتی نیز در شعر ایرانی به‌کار رفته است که ناشناخته و بی‌معنی است:

خیشوا قیجار گامبوک/ غی واغار غوری/ هیق ناق هوق لی مالای.../

این هنجار گریزی از حوزه‌ی زبان است که شعر ایرانی را به کژراهه کشانده است. عناصر

اصلی شعر (عاطفه و تخیّل ـ موسیقی ـ معنا) در شعر ایرانی حضوری بسیار کم‌رنگ دارند و بهتر است بگوییم حضور ندارند.

شعر ایرانی مخصوصاً اصطلاح «جیغ بنفش» او مورد انتقاد بسیاری از معاصران قرار گرفت. از آن جمله می‌توان به نقد عبدالعلی دستغیب در «سایه‌روشن شعر فارسی»، نقد شاملو در مجله‌ی فردوسی، نقد منوچهر آتشی و اسماعیل نوری علا اشاره کرد.

نمونه‌ای از اشعار ایرانی:

هیما هورای!
گیل ویگولی
نیبون نیبون!
غار کبود می‌دود
دست به گوش و فشرده پلک و خمیده
یک سره جیغی بنفش می‌کشد
گوش ـ سیاهی ز پشت ظلمت تابوت
کاه ـ درون شیر را
می‌جود
هوم بوم
هوم بوم

موج نو (احمدرضا احمدی)

«موج نو» عنوان جریان شعری است که در سال ۱۳۴۰ متولد شد. یعنی در زمانی که شعر نیمایی به گسترش قابل ملاحظه‌ای رسیده است. بنابراین تولد این جریان تازه شعری مورد علاقه و توجه بسیاری از شاعران جوان قرار گرفت.

موج نو با انتشار اثر «طرح» از احمدرضا احمدی (بنیان‌گذار شعر نو) آغاز شد. این اشعار طبق معمول هر جریان جدید در قلمرو شعر فارسی با مخالفت سنت‌گرایان مواجه شد. شاعران این شعر را شاعران «غیر متعهّد» می‌نامند. چرا که به هیچ یک از معیارها و اصول شعری اعم از وزن و قافیه، تخیّل، احساسات، ابهام، ایجاز و... پای‌بند نبودند.

احمدرضا احمدی مؤسس شعر موج نو در سال ۱۳۱۹ در کرمان متولد شد. پس از طی مراحل ابتدایی و متوسطه در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آغاز به کار کرد.

اولین مجموعه شعری احمدی در آذر ۱۳۴۱ با نام «طرح» منتشر شد که به عنوان راهگشای جریان شعری موج نو در شعر فارسی شناخته شد. مجموعه‌های شعر دیگر احمدی عبارت‌اند از: روزنامه‌ی شیشه‌ای (۱۳۴۳) وقت خوب مصائب (۱۳۴۷)، من فقط سپیدی اسب را گریستم (۱۳۵۰) ما روی زمین هستیم (۱۳۵۲) و...

شعر احمدی شعر جنجال‌برانگیز دهه چهل است که با طرد همه‌ی قواعد شعری اعم از وزن، قافیه، معنا، ساختار، فرم، ارتباط با مخاطب و... ظهور کرد.

در مورد شعر احمدی نقدهای متعددی نوشته شد، که از آن میان می‌توان به نقد رضا براهنی در مقاله‌ای با عنوان «مناجات یک جنین» نقد نوری علا در صور و اسباب شعر امروز، عبدالعلی دستغیب در «سایه روشن شعر فارسی»، محمد حقوقی در مقاله‌ای در جنگ اصفهان اشاره کرد.

شعر موج نو شعری رها، بدون قید، منطق و معنا بود که غیر از احمدرضا احمدی بنیان‌گذار آن، تقریباً هیچ یک از طرفداران آن نتوانستند جایی در صحنه‌ی ادبیات و شعر باز کنند.

پس از انتشار «طرح» و مطرح شدن جریانی با ویژگی‌های این اثر، فریدون رهنما نام آن را با توجه به سینمای موج نو فرانسه، که در آن سال‌ها طرفداران زیادی داشت، «موج نو» نهاد.[9]

جریان موج نو جریانی جدید و تازه در شعر نو فارسی بود و بالطبع برداشت‌های مختلفی را به همراه داشت. این جریان به لحاظ جدید بودن و تصویرگرایی جریانی مستقل از شعر نو بود و گامی تازه در شعر فارسی بود که اقبال عمومی نیز به آن کمک می‌کرد، اما از نظر نداشتن وزن به شیوه‌ی شعر نیمایی و شعر سنّتی و نثرگونه بودن آن مورد اعتراض واقع شد و توفیق کلی نیافت؛ به طوری که شعر آن‌ها را «ترجمه‌ی منثور شعر فرنگی»[10] می‌دانستند.

عامل دیگری که موج نو را به سرانجام نرساند فقدان ساخت در شعر بود. یعنی پیوند منطقی میان مصرع‌ها یا اجزاء یک شعر وجود نداشت به طوری که هر مصراع یا عبارتی از شعر این جریان به تنهایی و جداگانه یک‌بار معنایی را می‌رساند اما در مجموع تقریباً با هم ارتباطی ندارند.

عدم رعایت وزن و عدم توجه به قواعد شعری در اشعار موج نو گرایش و پیروی این جریان از سوررئالیسم را نشان می‌دهد. البته توجه زیاد موج نوی‌ها به تصویر می‌تواند نشان‌دهنده‌ی پیروی این جریان از ایماژیست‌ها نیز باشد. در شعر ایماژیست‌ها (تصویرگرایان) تصویر ارزش مستقل دارد یعنی تنها خود تصویر مورد نظر است و این دقیقاً همان تصویری است که در اشعار شاعران موج نو به چشم می‌خورد، یعنی هدف شعر بیش‌تر خلق تصویر است تا انتقال پیامی به خواننده.

با این همه می‌توان گفت موج نو جریانی با ویژگی‌های تازه در شعر فارسی بود که اگر با یک اصول و قواعد کلی و مبتنی بر معیارهای فارسی پیش می‌رفت، جریانی موفق به شمار می‌آمد اما متأسفانه طرفداران این جریان هر کدام راهی جدا و اهدافی متفاوت را پیش گرفتند و سرانجام این جریان به ناکامی انجامید.

نکته‌ی قابل توجه دیگر که در ناکامی این جریان مؤثر بود، عدم توجه موج نوی‌ها به انتقادها و نقاط ضعفی بود که از طرف شاعران دیگر در نشریه‌های مختلف شعری به چاپ می‌رسید. برخورد مغرضانه این افراد باعث می‌شد این جریان گرفتار تنگ‌نظری و غرض‌ورزی‌ها شود و نتیجه‌اش عدم رشد و ترقّی شعر موج نو می‌شد. بی‌سبب نیست که «تأیید تام و تمام شعرای موج نویی را نمک سودکردن جنبش موج نو در جنین»[11] می‌دانند.

ویژگی دیگر شعر موج نوگریز از شعر متعهّد و ایدئولوژیک است. در شعر موج نو شعر ابزاری برای اندیشه‌های ایدئولوژیک و اسلامی به شمار نمی‌آید و شاعر هیچ گونه تعهّدی به موافقت شعر در برابر اندیشه‌ها ندارد.

شعر موج نو برای بیان عواطف و ابزاری برای هنر شاعر است. شاعر موج نو شعر را برای ابزار هنر و زیبایی کلمات می‌آفریند نه برای بیان هدف و محتوایی ایدئولوژیک و متعهّد و همیشه از این تعهّد می‌گریزد.

جریان شعر نو با طرفداران زیادی مواجه شد که از آن میان می‌توان به محمدعلی سپانلو، محمدرضا اصلانی، هوشنگ چالنگی، بیژن الهی، و... اشاره کرد.

ویژگی‌های شعر احمدرضا احمدی به عنوان مؤسس موج نو را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱) زبان خاص شعری احمدی

زبان احمدی زبانی خاص و تازه است. کلمات نقش جدیدی پیدا کرده‌اند. مثلاً کلمات «تردبان فلزی، ستاره‌ها، تقویم، فانوس، بوته، صدای افق، آیینه و...»

«تقویم پرید» همه آن سال‌ها / ۱۰۹

«زنی فانوس را بر قلب خویش حک کرد» همه آن سال‌ها / ۱۳۳

«یک روز مادرم واژه‌ی بوته را از بازار برایم خرید.» همه آن سال‌ها / ۱۵۶

کلمات در شعر احمدی از کاربرد عادی و همیشگی خود دور شده‌اند و از لحاظ معنی هم چیزی غریب و شگفت در آن‌ها نهفته است. به همین دلیل است

که گفته‌اند: «رفتار احمدی با کلمه‌ها غریب است.»[۱۱]
این غرابت را در نمونه‌های زیر می‌توان دید:

«من و تو بزرگوارانه به هم بافته می‌شویم.»
دوخته می‌شویم/ و پارچه‌ای قدیمی می‌گردیم»
همه آن سال‌ها/۱۲۵

«شاخه ابریشم را از چهره‌ات برمی‌دارم گفتم از توست گفتی نه باد آورده است» همه آن سال‌ها/۱۸۰

یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی شعر احمدی محاوره‌ای بودن آن است. گویی احمدی با مخاطبی سخن می‌گوید که مقابل اوست. با صمیمیتی دوستانه و گاه بچگانه با او ارتباط برقرار می‌کند:

«پرنده گرم نگاه می‌کرد» همه آن سال‌ها/۳۲
- «آینه را از طاقچه بیاور.» همه آن سال‌ها/۵۸
- «سیگار زندگی را با توتون مرطوبی پیچیدم.» همه آن سال‌ها/۹۵
- «پنجره لبخند سرد بر لب داشت.» همه آن سال‌ها/۳۲
- «خورشید شاخه‌های ماه را در آغوش کشید.» همه آن سال‌ها/۲۱
- «ماهیان را به فریب شفافیت آب/ قتل عام کردیم.» همه آن سال‌ها/۱۰۰

پراکندگی و عدم ارتباط کلی میان عبارات اشعار او عاملی برای مشکل شدن و در نتیجه دیریاب شدن مقصود شاعر است. از اشعار احمدی چنین برمی‌آید که شاعر حرف‌های زیادی برای گفتن دارد ولی فرصت کم است. بنابراین شتاب‌زدگی و آشفتگی و پراکندگی اشعار اوست که باعث ابهام ذهن خواننده می‌شود و این همان چیزی است که به عنوان عیب بزرگ احمدی یاد شده است. «در شعر احمدی گاهی کلمه‌ها حق شعر را ادا نمی‌کنند، پا به پای شعر جلو نمی‌روند و شعر بیرون از دسترس کلمه می‌رود و عیب بزرگ احمدی پراکندگی و ضعف ارتباط پاره‌های شعر او در کل هر شعر است.»[۱۳]

۲) بی‌وزنی شعر

بی‌وزنی مشخصه‌ی دیگر اشعار احمدی و یکی از بزرگ‌ترین کاستی‌های شعر اوست. زیرا فقدان هارمونی و فرم درونی در آن موجب گسستگی جدی شعر می‌شود و خلأ وزن را به‌وضوح نشان می‌دهد. احمدی اهمیتی به وزن نمی‌دهد و فقط تصاویر است که نثر او به شعر نزدیک کرده‌است.

۳) تصاویر شعری

بیش‌ترین هنر احمدی در اشعارش، ساختن تصاویر زیبایی است که ذهن خواننده در برخورد با آن‌ها گاهی دچار ابهام می‌شود و برای تحلیل و عینی کردن آن‌ها در ذهن تلاش فراوانی نیاز دارد.

این تصاویر گاهی تصاویر عینی است که در زندگی روزمره با آن‌ها سروکار داریم:

«ما، در یک هنگام/ در لباس‌های تابستانی یکدیگر را صدا زدیم/ و یکدیگر را دوست داشتیم» همه آن سالها/۲۲۰

و یا تصاویر ذهنی است که ذهن مصور احمدی آن‌ها را ساخته‌است و خواننده در کشف روابط اجزای آن دچار مشکل می‌شود:

«و اکنون در آب‌های ارغوانی مرداب در گودال بیگانگی هر یک در جام آوای خویش آویخته‌ایم» همه آن سال‌ها/۱۱۰

و یا تصاویر پارادوکسی‌اند:

«قلب‌ها جهنم است، عذاب در آن یخ بسته‌است» همه آن سال‌ها/۲۰

این ویژگی تصویرسازی و عدم‌توجه به معنا پیروی او را از مکتب زیبایی‌شناسان نشان می‌دهد. در مکتب زیبایی شناسی شعر فقط به قصد زیبابودن و کسب لذت هنری خلق می‌شود، نه برای رساندن مفهوم اخلاقی به خواننده و اگر شعری دارای پیامی اخلاقی باشد دیگر از ارزش شعری آن کاسته می‌شود.

۴) غیبت معنا

در بیش‌تر شعرهای احمدی معنا غایب است. گویی احمدی اهمیتی به این غیبت نمی‌دهد و قصد دارد تصاویر نازیبایش شعری زیبا بیافریند و نگران نداشتن پیام و مفهوم نیست. همین عامل باعث شده خوانندگان شعر احمدی کم باشند و هیچ ارتباطی بین شعر او و خواننده‌ها نباشد. شاید بتوان گفت علاقه‌ی جامعه‌ی زمان احمدی به مدرنیزم، آزادی و بی‌قیدی و غیبت معنا را در شعر او سبب شده‌است. چرا که یکی از ویژگی‌های شعر مدرن غیبت معناست و یافتن معنایی مطابق با ذهنیت شاعر به عهده‌ی خود خواننده است.

در مورد غلبه‌ی تصاویر بر معنا می‌توان از نمونه‌های زیر یاد کرد:

«من از فواره‌ی گل‌های شقایق متولد می‌شوم» همه سال‌ها/۱۹۴

«من از کدام نژاد بودم/ که گیسوان مردانه‌ام/ عشق را شخم می‌زند» همه سال‌ها/۱۹۲

و برای غیبت معنا نمونه‌های زیر:

«آینه زورقی نشسته بود از اوهام من هراس می‌داشت» همه سال‌ها/۶۳

دختران بلند مصیبت سن باطل داشتند» همه سال‌ها/۱۶۰

«گفت‌وگوی جهات شمال و جنوب کافی نبود تا عشق را دشنام دهم» همه سال‌ها/۱۴۳

اشعار احمدی در درجه‌بندی عناصر مختلف شعری از لحاظ تخیل در درجه‌ی اول، عاطفه در درجه‌ی دوم، معنا در درجه‌ی سوم و موسیقی در ردیف چهارم قرار دارد.

نمونه‌ای از اشعار احمدی:

قصر را بوریایی من ...
قصر را بوریایی من فرش کرده‌بود ...
همراهان ملکه‌ی پروانه‌ها در آواز، نامت را شستند
آواز را چراغان کردم
تنهایی وسیع شد
جمعیّت شد
جمعیّت تو را تفسیر کرد
آواز بهارهای قصر در جمعیّت گم شد
در غروب قصر
پند سکر آورت
آدم‌های بیان‌نشده را
در گل‌های نسترن زنده کرد
ما در یک هنگام
در لباس‌های تابستانی یکدیگر را صدا زدیم
و یکدیگر را دوست می‌داشتیم
ما خبر آمدن بهار را
برای نخستین‌بار از پشت شیشه‌های وصف شنیدیم ...

شعر حجم(یدالله رؤیایی)

یکی از پیروان شعر موج نو یدالله رؤیایی بود که خود مؤسس نوعی جدید از شعر با عنوان «شعر حجم» شد.

یدالله رؤیایی در مصاحبه‌ای در مورد موج نو می‌گوید: «موج نو چهره‌های درخشانی چون احمدرضا احمدی و بیژن الهی دارد باید این موج نو جدّی گرفته‌شود، و اشکال آن را در این می‌داند که موج نو تکنیک ندارد، باید برایش تکنیک ایجاد کرد تا به بیراهه نرود.»[۱۴]

و به همین دلیل در سال ۱۳۴۸ بیانیه‌ای طبق پیشنهاد یدالله رؤیایی به عنوان «بیانیه شعر حجم» شکل می‌گیرد. رؤیایی شعر حجم را صورت

تکامل یافته موج نو می‌داند و در شهریور ۱۳۵۰ وقتی در مصاحبه‌ای نظر او را راجع به شعر نو می‌پرسند، می‌گوید: «در حال حاضر موج نو در شعر نمی‌بینم جز این که اگر حرکتی نو مطرح باشد حرکت شاعران حجم‌گراست، و آنچه در سال‌های پیش به نام موج نو نام گرفت، پدیده‌ای خام بود که ناپخته ماند و ناپخته رفت، آینده‌ی شعر و سرنوشت نوی آن سرنوشت شعر حجم است...»[15]

رؤیایی در سال ۱۳۱۱ در دامغان متولد شد. پس از تحصیلات ابتدایی و متوسطه، و تحصیل در دانشسرای مقدماتی ابتدا به معلمی روی آورد. پس از چندی تحصیل در رشته‌ی حقوق دانشگاه تهران را آغاز کرد و پس از کسب مدرک دکترای حقوق سیاسی در سال ۱۳۳۲ به طور جدی به شعر روی آورد.

در سال ۱۳۴۰ «بر جاده‌های تهی» را منتشر کرد و در سال ۱۳۴۴ «دریایی‌ها» را منتشر کرد. همهمه‌ی «دریایی‌ها» پس از چاپ آن همه‌ی محافل را پر کرد و آن را اوج شعر شاعر دانستند.

شعاع تأثیر این کتاب و زبان تازه‌ای که در آن به‌کار رفته بود، شاعران جوان نسل‌های بعد و حتی نسل خود او را فرا گرفت. سپس دفتر شعری «دلتنگی» و هفت قطعه از کتاب «از دوست دارم» را منتشر کرد و موجب کشف و ارائه‌ی یک جنبش تازه در شعر معاصر ایران شد.

پیشروترین شاعران آن سال‌ها به رؤیایی پیوستند و گروه شاعران حجم‌گرا اولین بیانیه‌ی خود را اعلام کردند و متن آن و حرف‌های شاعران در مجله‌ی «بررسی کتاب» نشریه‌ی انتشارات مروارید چاپ شد. رؤیایی هم اکنون در خارج از کشور اقامت دارد و غیر از آثار اشاره شده کتاب‌های «هلاک عقل به وقت اندیشیدن، از سکوی سرخ، لبریخته‌ها، شعر حجم شعر حرکت، هفتاد سنگ قبر، امضاها و...» از وی چاپ شده است.

بیانیه حجم‌گرایی (Espacementalism) به دنبال سه ماه بحث و گفت‌وگو در نشست‌های مدیدی که در کافه‌ی نگیسا و منزل شخصی رؤیایی صورت گرفت، سرانجام در آخرین و طولانی‌ترین جلسه‌ی خود در منزل اسلام‌پور در سال ۱۳۴۸ تأیید و امضا شد. در این جلسه افراد مختلفی از جمله پرویز اسلام‌پور (شاعر) محمود شجاعی (نمایش‌نامه نویس و شاعر) یدالله رؤیایی (شاعر) و... حضور داشتند.

متن بیانیه شامل اصول مختلفی بود که طرز تفکر و بینش این گروه را نسبت به شعر نشان می‌داد. بعضی از این اصول به قرار زیر بود: «ـ حجم‌گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ورای واقعیت‌ها به جست‌وجوی دریافت‌های فوری، مطلق و بی تسکین‌اند و عطش این دریافت‌ها هر جست‌وجوی دیگر را در آن‌ها باطل کرده است.

ـ مطلق است برای این که از حکمت وجودی واقعیت و از علت‌غایی آن برخاسته است و در تظاهر خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند.

ـ اسپاسما نتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرقش این است که از سه بعد به ماوراء می‌رسد و در این رسیدن فقط در یک جا با هم ملاقات می‌کنند. در جهیدن از طول اگرچه در این جا هم جست فوری‌تر است. حجم‌گرا در این جست‌فوری‌تر است. حجم‌گرا در این جست‌خط سیر از خود به‌جا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعد طی شده است، و این سه‌بعد طی شده، اسکله می‌سازند و تا خواننده شعر حجم را به جایی برساند که شاعر رسیده است.

خواننده‌ی مشتاق، عبور از اسکله را به تأنی یاد می‌گیرد و خواننده‌ی معتاد می‌شود. معتاد قصار، معتاد رسیدن به ماوراء با عبور از حجم، به همان جایی که شاعر حجم رسیده است. در آن‌جا شاعر برای گفتن، حرفی ندارد، شرحی ندارد و ناگاه چیزی به زبان می‌آورد که حیرت و راز است. همان چیزی که ساحران، پیغمبران، دعاخوانان، برهمنان، پیام‌آوران کفر، پیام‌آوران ایمان به لب آورده‌اند یعنی شعر، خود شعر.

ـ عتیقه نیست ولی از بوی باستان بیدار می‌شود.

ـ فصاحت و جست‌وجوهای زبانی رؤیایی ما نیست ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم.

ـ ...

همان طور که از عنوان این شعر ـ حجم‌گرایی ـ مشخص است، شاعران این نوع شعر معتقد بودند که این نوع شعر انسان را از این زندگی و دنیای مادی به یک زندگی ماورائی پرواز می‌دهد و این کار با پرش از ابعاد مختلف، طول، عرض، ارتفاع که مجموعاً «معماری حجم»[16] نامیده می‌شود، صورت می‌گیرد. یعنی تصاویر در این شعر همراه با یک حرکت طولی و عرضی یک حرکت عمقی یا ارتفاعی هم دارد و شاعر در این حرکت حجمی با پریدن‌هایش از سه بعد خواننده را هم ناچار می‌کند برای رسیدن به جایی که شاعر به آن رسیده و آن را درک کرده از ابعاد مختلف و بر مبنای هوش و درک خود برسد و چون این پرش از حجم است و ابعاد مختلف را دربر می‌گیرد ردپا و نشانی برای خواننده برجا نمی‌گذارد و خواننده برای کشف و رسیدن به حجمی که شاعر کشف کرده، ممکن است راهی غیر از آن را طی کند و سرانجام به مکشوف شاعر و ماورائی که دست یافته، برسد.

از آن‌جایی که سرنوشت شعر وهدف در شعر حجم رسیدن به واقعیّت و ماوراءالطبیعه است، بنابراین به دنبال کلمات زیبا نیستند و فقط به کمال می‌اندیشند و به زبان زمان اهمیتی نمی‌دهند و به خلق نکات جدید و دنیای غریب می‌اندیشند. پس هدف شعر بیان کلمات و ساختن مجموعه‌ای از الفاظ با ساختاری زیبا و هنرمندانه نیست، بلکه ساختن یک معنا و یک حقیقت نهفته وجدید است و همین متعالی و ماورائی بودن هدف شعر باعث فراوانی تغییرات و ابهامات شعر شده است. البته در کنار تحقق این آمال، سحر کلمات والفاظ فراموش نمی‌شود و در قالب و فرمی زیبا ارائه می‌شود.

شعر حجم‌گرایی از جهات مختلفی با سوررئالیسم قابل مقایسه است. در بیانیه سوررئالیسم آمده است: «برای خلق اثر هنری ذهن باید از قید منطق و استدلال و اراده آزاد باشد، زیرا این نیروها حالت‌های هوشیاری انسان را محدود و تابع خود می‌کنند و تنها با آزادی از قید آن‌هاست که ذهن انسان به نهایت قدرت می‌رسد.»[17] و این همان چیزی است که در حجم‌گرایی شاعر در موقع گفتن عبوری تند و برق‌آسا داشته است و اصلاً به طرز عبور و انتخاب فکر نمی‌کند یعنی جهیده است و پریده است.[18]

البته حجم‌گراها در بیانیه‌ی خود حجم‌گرایی را از کلاسیسم، که تقلید از واقعیت است و از کوبیسم که تغییر جا دادن در واقعیت است و از سوررئالیسم که تصرف در شکل شیء و رسیدن به ماوراء طبیعت است، برتر می‌دانند و معتقدند که حجم‌گرا به جست‌وجوی علت‌غایی واقعیت شیء و کشف علت‌های غایی نهفته می‌پردازد؛ و با مثالی این روش را این طور بیان می‌کنند که: «چهارقرن پیش شاعری سیاهی چشم یار را به شب

تشبیه کرد، شاعری دیگر اعلام کرد که اندکی شب در چشمان نوست، و شاعر خسته امروز گفت: «چشم‌های شبانه»[19] و شاعر حجم‌گرا می‌گوید: «چشم تو در انتهای شب ایستاده است.»[20] پس این دعوت شب نیست، چیزی از علت غایی آن است که عبور ذهن از او شب پیش‌رویش می‌گذارد. و این تغییر بر پیچیدگی و ابهام شعر و زیبایی و گیرایی آن می‌افزاید.

به‌طور کلی شعر حجم و مخصوصاً شعر رؤیایی به عنوان مؤسس این جریان با خواننده ارتباطی برقرار نکرد و ماندگار نشد.

عوامل عدم درک شعر رؤیایی:

الف) کاربرد «استعاره»

به عنوان یکی از هنرهای ادبی نقش به‌سزایی در زیبایی و متحرک کردن و جان‌بخشی اشعار دارد. شاعر وقتی از قدیم به جای سخن گفتن از محبوب، از سروی که هیچ درختی به زیبایی قامت او نیست یاد می‌کند، شعر پویاتر و زنده‌تر می‌شود و این سرو هنگامی که در شعر تمام شاعران معشوق را نشان داد تبدیل به یک نماد شد.

نماد نیز عنصر انسجام و پویا کننده‌ی شعر است نماد بالنده و متحرک است. در شعرهای رؤیایی نماد با استعاره همراه می‌شود (نماد + استعاره) و این تکنیک باعث دشوار شدن فهم شعر می‌شود.

ب) فقدان فرم و ساختار

داشتن شکلی واحد و منسجم، ذاتی شعر است. شعری که دارای ساختمان و یکپارچگی باشد بیش‌تر در ذهن رسوب می‌کند و ماندگار می‌شود، یعنی اجزای شعر باید با همدیگر ارتباط داشته باشند تا سرانجام به یک هدف منطقی و شکل نهایی برسند. این شکل سازمان‌یافته شعر «ساختار»[21] آن را ـ که باعث ارتباط منطقی بین خواننده و شاعر می‌شود ـ تشکیل می‌دهد. برخی از عوامل انسجام دهنده شعر عبارت‌اند از: گفت‌وگوی شخصیت‌های شعر، موسیقی، گزینش زبان واحد و یک دست، روایی بودن شعر، که شعر رؤیایی فاقد این برجستگی‌هاست.

ج) تجریدی بودن ایماژها

تصویرگرایی و عینیت بخشیدن به معنای ذهنی یکی از مواردی است که باعث زیبایی شعر می‌شود. ساختن تصاویر غیر محسوس با عناصر حسی قوه‌ی تخیل خواننده را به‌کار می‌گیرد و او را در دنیایی غیر از این محسوسات سیر می‌دهد (مثل آشنایی زدایی با بیان‌های پارادوکسی و یا تشخیص)

این تصویرها در اشعار رؤیایی به لحاظ ذهنی بودن، دیریاب و مشکل شده است. اصولاً تصویرها باید به گونه‌ای باشد که بتوان آن‌ها را در ذهن ـ هرچند تخیلی باشد ـ تصور کرد. اما در این اشعار ذهنی شدن تصاویر باعث شده است خواننده از مسیر اصلی دوره شده و در دریای تخیل بدون رسیدن به مروارید هدف شاعر غرق شود.

برای مثال می‌توان به این شعر رؤیایی اشاره کرد:

کف‌های تشنه عظمت را/ که عاشقان قدرت‌اند/ که دختران تسلیم‌اند/ تا پرتقال سوی تو خواهم راند/ تا پرتقال موعود/ تا پرتقال ملوانان بزرگ/ تا پرتقال تاریخ/ تا پرتقال سلطه/ تا پرتقال درد (دریایی‌ها، ۳۲)

د) غیبت معنا

رؤیایی به شکل اهمیت بیش‌تری می‌دهد تا معنا. گویی شاعر قصد داشته مجموعه‌ای رنگین از تخیلات و تصورات شاعرانه را در قالب‌های استعاره، تخیل و... بسازد و این باعث غلبه‌ی ایجازگرایی بر محتوا شود و غیبت معنا و محتوایی قابل درک به‌خوبی مشخص می‌شود. این غیبت معنا را در نمونه‌ی زیر می‌توان دید:

ای ناله‌های عظیم /ای آشیانه ی هذیان/ دریا/ تمام. (دریایی، ۱)

می‌خواست برای نسیم و مرغ / از نقره زندگی شود / و از گیاه باد

(دریایی، ۱۱)

نمونه‌ای از اشعار رؤیایی:

سکوت دسته گلی بود
میان حنجره‌ی من
ترانه ساحل،
نسیم بوسه من بود و پلک باز تو بود
بر آب‌ها پرنده باد
میان لانه صدها صدا پریشان بود.
بر آب‌ها
پرنده بی‌طاقت بود
صدای تندر خیس
و نور، نورتر آذرخش
در آب آینه‌ای ساخت
که تاب روشنی از شعله‌های دریا داشت
نسیم بوسه و پلک تو پرنده باد
شدند آتش و دود
میان حنجره‌ی من
سکوت دسته گلی بود

شعر ناب (سیدعلی صالحی)

شعر موج نو باعث جریان‌های متعددی بعد از خود شد. بدالله رؤیایی شعر حجم را پایه‌گذاری کرد، اسماعیل نوری علا که مبلغ موج نو بود به گرایش و تبلیغ شعر پلاستیک (تجسمی)[22] روی آورد و چند شاعر جوان دیگر «شعر ناب» را پایه‌گذاری کردند. البته هیچ کدام از این جریان‌ها نتوانست راه به جایی ببرد. تنها در زمان حیات این نوع اشعار با تبلیغاتی که در جزوه‌های شعری و مجلات ادبی از آن‌ها می‌شد، شناخته می‌شدند.

هوشنگ چالنگی از طرفداران موج نو بود که در دهه‌ی پنجاه در مسجد سلیمان شاخه‌ای جدید از موج نو را به نام «شعر ناب» بنیان نهاد.

اصطلاح شعر ناب (pure poetry) را اولین‌بار شاعر فرانسوی، شارل بودلر[23] در سال ۱۸۵۷ درباره‌ی اشعار ادگار آلن شاعر آمریکایی به‌کار برد.

«شعر ناب یا شعر محض (شعر سره) به شعری اطلاق می‌شود که از مضمون و محتوای آموزنده‌ی اخلاقی خالی باشد و هدف آن تنها لذت بخشیدن به خواننده از طریق موسیقی کلمات یا تصویرهای خیالی (تصویر خیال) باشد که القا می‌کند و بدین‌ترتیب در مقابل شعر تعلیمی قرار می‌گرفت.»[24]

تنها مشخصه‌هایی که می‌توان برای شعر ناب برشمرد، برداشت‌هایی است که از یادداشت‌های منوچهر آتشی بر اشعار شاعران شعر ناب می‌توان استنباط کرد:

الف) در شعر ناب سخن از تجربه‌های ملموس زندگی است چیزهای تازه و شگفت به خواننده را به اعجاب وا می‌دارد.

ب) درهم ریختن قواعد و اصول شعری که از آن‌ها به عنوان «قید» یاد می‌کنند.

ج) تخیلی بودن شعرشان را به سوررئالیسم نزدیک می‌کند.

د) شاعران شعر ناب معتقدند مخاطب خود را می‌شناسد، می‌دانند چه می‌نویسند و چه کسی خواهد خواند.

اشعار شاعران شعر ناب در مجله ی تماشا چاپ می شد. این مجله در اسفند ۱۳۴۹ تأسیس شد. شاعران طرفداران این جریان عبارت بودند از: سیدعلی صالحی، یارمحمد اسدپور، هرمزعلی پور، فیروزه میزانی، پرویز اسلامپور، احمدرضا چه که نی، ...

شعر ناب در حال شکل گیری و کمال بود که انقلاب اسلامی پیروز شد. با پیروزی انقلاب و جریان‌های سیاسی آن، شاعران پراکنده شدند و این جریان در همین نقطه پایان یافت.

این حرکت چندساله‌ی شعر فارسی بیانیه‌ای نداشت تا برنامه‌ها و اهداف و ویژگی های خود را نشان دهد. حتی هوشنگ چالنگی که مؤسس آن بود هیچ کتابی منتشر نکرد و فقط مجله‌ی تماشا نمایشگاه و سنگر اشعار او بود.

شعر ناب همچون موج نو راه به‌جایی نبرد. طرفداران موج نو در بیراهه‌های صنعت‌پردازی و پشت پازدن به اصول و قواعدی شعری ماندند و شعر ناب فرصت رشد و کمال نیافت.

شعر ناب در گریز از تعهد در برابر اندیشه ها همانند شعر موج نو عمل می کرد. شاعران این جریان از شعر به عنوان ابزاری در جهت اندیشه های ایدئولوژیکی و متعهد استفاده نمی کردند. بلکه شعر ابزاری برای بیان واژه‌ها، احساسات و عواطف شاعرانه بود. واژه در خدمت واژه و کلام بود نه در خدمت محتوا و هدفی متعهد.

«سیدعلی صالحی» از شاعران شعر ناب است که اشعار و مجموعه های شعری وی نسبت به سایر شاعران این جریان مخاطبان بیش‌تری را به‌خود جلب کرده است.

سیدعلی صالحی در سال ۱۳۳۴ در روستای مرغاب از توابع ایذه در استان خوزستان متولد شد. دوره‌ی ابتدایی و دبیرستان را در مسجد سلیمان به پایان برد و در سال ۱۳۵۳ برای اولین بار اشعارش با حمایت منوچهر آتشی و نصرت رحمانی چاپ شد. در سال ۱۳۵۴ همراه با هرمز علی‌پور، حمید کریم‌پور، سیروس رادمنش، یارمحمد اسدپور و با حمایت و هدایت منوچهر آتشی «مرج ناب» را در مسجدسلیمان پایه‌ریزی کرد.

وی در سال ۱۳۵۶ جایزه‌ی فروغ فرخزاد[۲۵] را در شعر از آن خود کرد و در سال ۱۳۵۸ از شعر موج ناب کناره گرفت. صالحی هم اکنون به فعالیت‌های مثل سخنرانی در دانشگاه‌ها، شرکت در شب شعر و چاپ آثار خود مشغول است.

آثار صالحی در زمینه های شعر، رمان، تحقیق و شعر و قصه برای کودکان است. از میان آثار و مجموعه های شعر او می توان به نمونه های زیر اشاره کرد: زرتشت و ترانه های شادمانی، منم زرتشت ارابه ران خورشید، یادت به‌خیر شادمانی بی سبب، عاشق شدن در دی‌ماه مردن به وقت شهریور، دیرآمدی ری را، سفربه‌خیر مسافر غمگین سال‌های پنجاه‌وهشت، نامه‌ها و...

مشخصه‌های شعری صالحی را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

الف) کاربرد زبان گفتاری و محاوره‌ای.

صالحی گاه فراموش می کند که شعر می نویسد، سخنش آن‌چنان به محاوره و گفتار نزدیک می شود که شعرش را تا حد یک سخن محاوره‌ای معمولی تنزل می دهد و به قولی این محاوره زبان او را به «روزمرگی»[۲۶] کشانده است.

وی در استفاده از این زبان محاوره تعهد دارد و در مقایسه بین «زبان شعر» و «شعر زبان» می گوید: «زبان فاخر، زبان کتابت، زبان دبیری، زبان آرکائیک، و هر آنچه تا کنون در این حوزه به ما آموخته اند و در یک تعریف جامع به «زبان شعر» ملقب شده است، برای زمان ما چیزی جز تقلب عقل زبان در نارسایی شعر نبوده و نیست... ما از این زبان فاصله گرفته و به زبان ساده صمیمی، زبان گفتار زبان مردم، زبان معیار و هر آنچه در پیش رو داریم (نه در پشت سر) آگاهانه علاقه نشان دهیم، حادثه‌ای که در یک تعریف گسترده به «شعر زبان» شهره شده است و این حادثه چیزی جز شعله‌ور شدن روح و عاطفه و اندیشه در رسانایی هوش غریب شعر نیست و نخواهد بود. ۲۷

موارد زیر نمونه‌ای از این کاربرد محاوره‌ای است:

سربه سرم نگذار گمان شبانه / دیر آمدی ری را / ص۸۸

هی می‌رسم کنار ستاره و باز مقصدم جای دیگر است / ص۱۴

ب) ساختار ترکیبات جدید

صالحی به ساختن کلمات و ترکیبات جدیدی پرداخته که ساخته‌ی ذهن خودش است. از میان این ترکیبات می توان به عبارات مشخص شده‌ی اشعار زیر اشاره کرد:

هی می‌رسم کنار دانستگی، اما باز ندانسته عاشقم / ص۱۴

پنهان گریز قید و قاعده را اختیار از آبروی آینه نیست / ص۱۴

که من حرامنوش آن زمزم نا سروده، نبودم / ص۲۵

و ترکیبات دیگری مثل: معنا میر، نمترانه، آینه‌بوس، هنوزه‌ی هنوز، گیجتاب، نرمخند، ...

ج) موسیقی

شعر صالحی از موسیقی بیرونی اعم از وزن و قافیه خالی است. در حقیقت شعر صالحی سطرهایی از شعر زیباست که به دلیل وجود صمیمیت زبان، عاطفه‌ی تند، تعابیر و واژه‌های زنده و غیر شاعرانه قبول عام یافته است.

کاربرد ترکیبات متناقض و بازی با کلمات در شعر صالحی موسیقی درونی خاصی را پدید آورده است که نمونه‌های زیر گویای آن است:

بازی با کلمات:

می‌روم از میان تمام رؤیاها، آوازی، رازی، رازی شبیه آوازی بیابم / دیر آمدی ری را / ص۱۴

تو سوی من بودی و من سوسوی تو بودم / ص ۶۸

بنفش در بادیه / بنفشه در باد / ص ۶۰

ترکیبات پارادوکسی:

پناه بر تو ای فهم فراموشی / ص۲۱

دریغا که در این دیر کرد زودازود / ص ۸۰

جز تحمل تاریک این تکلم خاموشی راهی نیست / ص۹۱

د) نحو

در شعر صالحی گاهی ساخت‌های دستوری کهن او شاعرانه جلوه می کند که با ادعای او درباره‌ی به کارگیری «شعر زبان» سازگار نیست.

و فردا روز را... ای رند بر دو راهی دریا و دایره، خدا را چه دیده‌ای / ص۱۳

که مصرع مبهمی دست تو را بر تخیل بی امید چیدنی شاید / ص۷۲

موانع ارتباطی شعر صالحی با مخاطب

عواملی را که باعث عدم درک تجربه‌ی شعری شاعر برای خواننده می شود و ارتباطی با خواننده برقرار نمی کند می توان این گونه برشمرد:

الف) عدم «ساخت» در شعر

شعر صالحی ساخت ندارد. یعنی میان اجزا و سطرهای شعر او تناسب و ارتباطی وجود ندارد. ساختار را «بیان صریح و روشن اثر ادبی و به مفهومی دیگر آنچه که به صورت نثری می‌توان از شعر بیرون کشید یا خلاصه و فشرده‌ی شعر به صورت نثر»[۲۸] تعریف کرده‌اند.

ارتباط ذاتی بین عناصر هنری که کل آن اثر را در بر بگیرد و به آن انسجام بخشد، ساخت است. و شعر صالحی فاقد این عنصر حیاتی شعر است. صالحی همدم لحظه‌ای خواننده است. از کنار کتابش که دور می‌شوی، شعر هم می‌رود. بعد از خواندن یک شعر او به جای درک تجارب شعری شاعر فقط واژه‌های مشخصی در ذهن او برق می‌زند.

صالحی شاعر زمان و لحظه‌ی خویش است نه سال‌های آینده. صالحی از سرودن شعر، کشف یک حقیقت، یک چیز عجیب و شگفت‌انگیز نیست؛ حرف تازه‌ای ندارد، فقط سادگی، صمیمیت و به‌خدمت گرفتن عواطف و احساسات است که جای ساخت منطقی را در شعر گرفته است. شعر صالحی شعر جوانان جست‌وجوگر است نه مخاطبان طالب حقیقت‌های ژرف.

ب) وجود تتابع اضافات

عامل دیگری که ارتباط خواننده را با شاعر مشکل می‌سازد، وجود کلماتی است که به صورت مضاف‌الیه می‌آیند و در حقیقت خواننده به جای درک سریع پیام شعر گرفتار کلماتی می‌شود که باید برای کشف روابط بین آن‌ها تلاش زیادی کرد. این ویژگی را در موارد زیر می‌توان دید:

پرده‌پوش پنهان‌ترین راز بارانِ دیر آمدی ری را/ ص۱۰۹

دوایر دریایی دور/ ص۱۰۹

از شرم رؤیت چشم‌های ذوالجناح/ مفهوم گنگ ندانستن/ ص۱۰

عاطفه در شعر صالحی بسیار قوی‌تر از سایر عناصر شعری است. سه عنصر اصلی دیگر در شعر صالحی به ترتیب تخیل، موسیقی و معنا هستند.

نمونه‌ای از اشعار صالحی

یعنی نگفتمت...!؟/ به هر که گفت/ تعبیر زندگی شکل صبور همین شقایق است/ شک خواهم کرد./ / از هر که گفت بیا برای بیداری دریا دعا کنیم/ پرهیز خواهم کرد./ / با پا به پای زائری که بگوید بلای ستاره دور/ شب از خواب این زاویه به روز خواهد رسید/ همسفر نخواهم شد./ / پناه بر تو ای فهم فراموش!/ حالا بیا برای رسیدن به آرامش/ نزدیک‌ترین نام‌های کسان خویش را به یاد آوریم!/

پی‌نوشت‌ها

۱. پرتو نتدرکیا، نهیب جنبش ادبی، ص۱-۱۱.
۲. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۱، ص ۲۸۳.
۳. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج۲، ص۷۴۷-۷۷۹.
۴. پرتو نتدرکیا، نهیب جنبش ادبی (شاهین)، ص۱۷.
۵. همان، ص۶۰.
۶. همان، ص۱۱۵.
۷. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۱، ص۲۵۳.
۸. میرصادقی، میمنت، واژه‌های هنر شاعری، ص۹۳.
۹. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۲، ص۵۷.
۱۰. حقوقی، محمد، شعر نو از آغاز تا امروز، ج۱، ص۱۱۸.
۱۱. شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج۲، ص۱۰۷.
۱۲. موحد، ضیاء، شعر و شناخت، ص۱۵۰.
۱۳. همان، ص۱۵۶.
۱۴. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ص۲۹۳.
۱۵. همان، ص۱۶۸.
۱۶. رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ص۵۷.
۱۷. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج۲، ص۹۸۷-۸۷۲.
۱۸. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ص۱۵۸.
۱۹. رؤیایی، یدالله، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ص۴۴.
۲۰. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، ص ۲۸۰.
۲۱. عباسی، حبیب‌الله، سفرنامه باران، ص۲۴۱.
۲۲. عنوان جریان شعری که نوری علا در سال ۱۳۵۱ پایه‌گذاری کرد. این جریان را ترکیب دو جریان شعری نیمایی و موج نو می‌دانستند و مشخصه‌های آن روشن بودن بیان، پرهیز از ابهام، نامفهوم و تصویری بودن زبان و آزاد بودن ذهن خلاق می‌دانستند.
۲۳. Baudelair, charles (۱۸۲۱ -۱۸۶۷م) منتقد و شاعر فرانسوی.
۲۴. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، ص۱۶۸.
۲۵. جایزه‌ی ادبی فروغ توسط «کمیته اهدای جایزه ادبی فروغ فرخزاد» هر سال بهمن ماه به بهترین شاعر یا نویسنده سال اهدا می‌شود. این جایزه در سال ۱۳۵۰ با جایزه جلال آل‌احمد آغاز شد و سال ۱۳۵۶ سیدعلی صالحی آخرین نفری است که این جایزه را دریافت می‌کند.
۲۶. جمالی، رزا، «خوانش شعری از سیدعلی صالحی، داستان بلند ری را در واپسین شب آن هزاره رؤیا» روزنامه عصر آزادگان، شنبه، ۱۴ اسفند ۱۳۷۸، سال اول شماره ۱۲۲، ص۸.
۲۷. صالحی، سیدعلی، سفر به‌خیر مسافر غمگین پاییز پنجاه و هشت، ص ۱۳۷.
۲۸. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، ص۱۲۲.

منابع

۱. احمدی، احمدرضا، «باید فوری رفت سر اصل قضیه» (مصاحبه ابراهیم نبوی با احمدی)، روزنامه نشاط، پنج‌شنبه ۱۴ مرداد ۱۳۷۸.
۲. ایرانی، هوشنگ، بنفش تند بر خاکستری، تهران، بدون ناشر، ۱۳۳۰.
۳. ایرانی، هوشنگ، خاکستری، تهران، بی‌نا، بی‌تا.
۴. ایرانی، هوشنگ، از بنفش تند تا به تو می‌اندیشم، (مجموعه اشعار و اندیشه‌ی هوشنگ ایرانی)، تهران، نخستین، ۱۳۷۹.
۵. جمالی، رزا، «خوانش شعری از سیدعلی صالحی، داستان بلند ری را در واپسین شب آن هزاره رؤیا» روزنامه عصر آزادگان، شنبه، ۱۴ اسفند ۱۳۷۸، سال اول شماره ۱۲۲، ص۸.
۶. حقوقی، محمد، شعر نو از آغاز تا امروز، تهران، نشر ثالث، ۱۳۷۷، ج۲.
۷. دستغیب، عبدالعلی، سایه روشن شعر نو فارسی، تهران، فرهنگ، ۱۳۴۸.
۸. رؤیایی، یدالله، از سکوی سرخ، تهران، مروارید، ۱۳۵۷.
۹. رؤیایی، شعرهای رؤیایی، تهران، مروارید، ۱۳۴۴.
۱۰. رؤیایی، دلتنگی‌ها، تهران، روزن، ۱۳۴۶.
۱۱. رؤیایی، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، تهران، مروارید، ۲۵۳۷.
۱۲. رؤیایی، «پای صحبت رؤیایی» مصاحبه مسعود بهنود با رؤیایی، هفته‌نامه فردوسی، شماره ۸، ۸۹۵، بهمن ۱۳۷۴.
۱۳. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، تهران، نگاه، ۱۳۷۶، ج۲.
۱۴. شفیعی کدکنی، از سیدعلی صالحی، داستان بلند ری را در واپسین شب آن هزاره رؤیا، «روزنامه عصر آزادگان»، شنبه، ۱۴ اسفند ۱۳۷۸، سال اول، شماره ۱۲۲، ص۸.
۱۵. شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، ۱۳۶۶.
۱۶. شمس لنگرودی، (محمدتقی جواهری گیلانی)، تاریخ تحلیلی در شعر نو، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸، ج۴.
۱۷. صالحی، سیدعلی، دیر آمدی ری را...، تهران، نشر دارینوشش، ۱۳۷۵.
۱۸. عباسی، حبیب‌الله، شعرنامه باران، (تحلیل و گزیده اشعار دکتر شفیعی کدکنی)، تهران، نشر روزگار، ۱۳۷۸.
۱۹. کیا، تندر، نهیب جنبش ادبی (شاهین)، تهران، چاپخانه مرکزی، ۱۳۱۹.
۲۰. موحد، ضیاء، شعر و شناخت، تهران، مروارید، ۱۳۷۷.
۲۱. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، کتاب مهناز، ۱۳۷۶.
۲۲. نوری علا، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران، بامداد، ۱۳۴۸.

مکتب های ادبی
در رمان های دولت آبادی
با نگاهی نو به «کلیدر» و «جای خالی سلوچ»

❖ دکتر احمد محسنی

چکیده

اختصاص فصلی به ادبیات داستانی در کتاب های درسی، می طلبد که با نگاهی تخصصی تر به این حوزه نگریسته شود. از جمله آثار بزرگ داستانی معاصر، کلیدر و جای خالی سلوچ است. در این مقاله نویسنده کوشیده است مکتب های ادبی را با آثار دولت آبادی انطباق دهد. اما، همچنان که می دانیم، مکتب های ادبی برخاسته از تمدن غرب اند و در کشورهای مبدأ خود، نهضتی فکری و فلسفی بوده اند که پرتوی آن ها بر آثار هنری و ادبی تابیده است. پس بی گمان نمی توان سمبولیسم یا ناتورالیسم را صرفاً به آنچه در متن این مقاله ارائه شده است، محدود کرد؛ اگرچه می توان ردّ پای این مکتب ها را در این آثار یافت. با این توضیح مقاله را دنبال می کنیم.

کلیدواژه ها: دولت آبادی، کلیدر، جای خالی سلوچ

رمان نویسان، شکل و قالب نوشته ی خود را به دو گونه می یابند: اوّل آن ها که با یک طرح پیش ساخته و با یک جهان بینی مشخص کار را آغاز می کنند و همین طرح، داستان را در شکل و محتوا به پیش می برد و به آن سمت و سو می دهد. صادق چوبک از این دست نویسندگان است. وی با پذیرش مکتب «ناتورالیسم» و پیش چشم داشتن آثار زولا و پیروانش، به خلق آثار ناتورالیستی می پردازد. دسته ی دوم نویسندگانی هستند که با جهان بینی دقیق و مشخص و قالب شناخته شده، نوشتن را آغاز نمی کنند. برای این دسته داستان پردازی مهم است. این که داستان در نهایت به چه سبک و مکتب ادبی نزدیک می شود و از آن ها چه تأثیرهایی می پذیرد، دقیقاً معلوم نیست و نویسنده کاری هم ندارد. او از تمام امکانات و استعدادهای خویش بهره می برد تا به خلق اثری جذّاب و مؤثر برسد.

بدین ترتیب، پس از خلق اثر ممکن است او را به مکتب یا مکاتبی منتسب بدانند و وی انکار کند. چنان که دولت آبادی در آثارش رگه هایی، گاه کم رنگ و گاه پررنگ، از مکتب های ادبی دارد و در حالی که خود بدان اقرار ندارد. او را ناتورالیست خوانده اند، حال آن که در کتاب «ما نیز مردمی هستیم» خود را از آن به دور می داند. او را رمانتیک خوانده اند و او خود را بری می داند و معتقد است، حدود و ثغور رئالیسم شناخته شده را شکسته است. مرز رئالیسم به نظر او بی نهایت است و کارکردهای غریب ذهن آدمی را در بر می گیرد. دولت آبادی خود را رئالیست می داند، اما در هر یک از رمان هایش، خواسته یا نخواسته، از دیگر مکتب ها اثر پذیرفته است. ردپای مکتب ها را در آثار او جست وجو می کنیم:

رئالیسم: نویسنده ی رئالیست موضوع کارش انسان است؛ انسانی اجتماعی. چون می خواهد انسان را آن گونه که هست، پیش چشم ما بگذارد. بنابراین «با تمام جنبه های گوناگون زندگی در پیوندی عمیق و دائمی است و از یکایکشان بار و توشه می گیرد.»[1] رمان های دولت آبادی چنین هستند

«کلیدر» از زندگی و حیات مردم مایه گرفته است. در واقع اهمیّت کلیدر در گرایش آن به مردم و زندگی و تصویر کم و بیش قابل تصوّری است که از عالم واقع، از آدم های بیابان و خطه های بکر و ناشناخته ی کویر ارائه می کند.[2] کلیدر به یک معنا، ادبیات برای مردم است.[3]

«جای خالی سلوچ» رمانی است مردمی. در این اثر روستائیان رنج کشیده تصویر شده اند. مردمی که در سایه ی شوم اصلاحات ارضی، تکّه زمین خود را به اجبار در اختیار ارباب های دست نشانده گذاشته اند. مدّتی بی کاری و آن گاه هجرت و بیگاری در شهر را برگزیده اند.

«روزگار سپری شده ی مردم سالخورده» درد و رنج نسلی است که زیر فشار حوادث ناتوان شده، تن به مرگ و نابودی داده اند. در این رمان، درد و رنج مردم به مشتی کوبنده بدل شده است و بر سر حاکمان زمان فرود می آید. کتاب، اعتراضی است عام، در برابر ظلم اجتماعی.

تناسب زمان و مکان، ضرورتی است که هر اثر رئالیستی با خود دارد. اثری رئالیستی است که زمان و زمینش با دیگر عناصر داستان بخواند؛ یا لااقل ترکیبی از واقعیّت و ذهنیّت باشد. رمان های دولت آبادی چنین هستند. در آن ها زمینه ی داستان کاملاً مشخص است. کلیدر سه زمینه دارد: یکی زمینه ی عشیره ای که قهرمان محوری اش، گل محمد است. دیگر زمینه ی روستایی که قهرمان محوری اش بابقلی بنّدار است و سوّم زمینه ی شهری که قهرمان محوری اش، سیّار است.[4] حوادث کلیدر در مثلّثی شکل می گیرد که از شمال به رشته کوه بینالود، از جنوب به کویر نمک، از شرق به نیشابور و از غرب به سبزوار پیوسته است. مردم در روستاهای «قلعه میدان، سنگرد، کلیدر، قلعه چمن، زعفرانی،

سوزن‌دره، نوبهار و...» زندگی می‌کنند؛ مکان‌هایی که نویسنده خود، در بیش‌تر آن‌ها بوده، آزموده و رشد کرده است.

جریان واقعی کلیدر در سال ۱۳۲۳ اتفاق افتاده و دولت‌آبادی ماجرا را دو سه سال جلو کشیده است. آنچه در داستان نموده شده است، می‌رساند که «پهنه‌ی زمانی کلیدر قریب به دو سال (۱۳۲۷ ـ ۱۳۲۵) است.

حوادث «روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده» در دو دوره‌ی پادشاهی اتفاق افتاده است: اواخر عهد قاجار و پس از آن، دوره‌ی رضاشاه و پسرش محمدرضا. بدین ترتیب، رمان‌ها با اطلاعات گرفته شده از واقعیت در دوره‌ای خاص از زمان و مکان، نگاشته شده‌اند. دولت‌آبادی «بازتاباندن آداب و سنن، اوسنه، گویش روستایی و... خطه‌ی بزرگ خراسان را سرلوحه‌ی اهداف خود قرار داده است».[۵]

تمام داستان ۲۸۵۳ صفحه‌ای، در بستر فرهنگ ایران گسترده شده است. آداب و رسوم و عادت‌های واقعی مردم به‌خوبی تصویر شده‌اند. «کلیدر» و «جای خالی سلوچ» همچون دایرةالمعارفی هستند انباشته از اطلاعاتی درباره‌ی خصوصیات روحی و اجتماعی و کیفیت زندگی مردم دهات و شهرستان‌های کوچک: از بازسازی نحوه‌ی زیستن در صحرا و سیاه‌چادرها، روند زندگی روستایی، دام و چرا و درو خرمن گرفته، تا شکل پوشاک و نوع خورد و خوراک، میهمانی‌های اربابی، پخت و پزها، قربانی کردن‌ها، پیشکش‌ها، قهوه‌خانه‌ها، شیره‌کش‌خانه‌ها، مراسم عروسی، حنابندان، رقص، موسیقی محلی و بسیاری صحنه‌های جزئی دیگر. از این‌رو، رمان‌های مذکور به صورت مجموعه‌ای از اطلاعات جامعه‌شناسانه درباره‌ی کردهای ساکن شمال شرق ایران درآمده‌اند و نمایش مستندی هستند از سیمای اقتصادی، انسانی، فرهنگی و خُلقیات بخشی از مردم این سرزمین.[۶]

افزون بر این، باور دینی و آداب مربوط به آن، در این کتاب‌ها نموده شده است. محرم و عاشورا بیش از همه حضور دارد. عاشورا در شکل‌گیری بسیاری از شخصیت‌ها و صحنه‌های کلیدر الهام‌بخش دولت‌آبادی بوده است. بلقیس از جمله شخصیت‌هایی است که نویسنده در پرداخت آن تا حدود زیادی از شخصیت زینب(س) بهره‌مند شده است. این مقایسه از زبان خود بلقیس شنیده می‌شود: «زینب بلاکشم من، زینب بلاکش.» (۳۲۱ کلیدر) بیگ محمّد خردترین پسر کلمیشی، از جهاتی با قاسم، برادرزاده‌ی امام حسین(ع) قابل مقایسه است. «دولت‌آبادی در پرداختن جلد دهم کلیدر، آن‌جا که روایت حماسی‌اش به اوج خود می‌رسد، بیش از هر قسمت دیگر از فضای عاشورا بهره‌مند است.»[۷] در گفتار مردان و زنان و هم در دعاها و قَسَم‌ها و حتی در تشبیهات و فحش‌های آن‌ها، رنگ عاشورایی دیده می‌شود.

آداب و عادات و اعتقادات مردم داستان در حدّی واقعی است که اگر ناحیه‌ی وقوع داستان عوض شود، شیرازه‌ی داستان از هم می‌پاشد و از واقعیّت دور می‌گردد. این‌ها دلایلی چند بر رئالیستی بودن آثار دولت‌آبادی هستند. دلیل دیگر این که یک اثر رئالیستی، بنابر طبیعت خود، کامرانی و ناکامی را در کنار هم می‌نمایاند. «در چشم رئالیست، تضاد و همبستگی عوامل سازنده‌ی حیات اجتماعی‌اند. اگر نویسنده‌ای تصویر واقعی و تحریف‌نشده‌ای از زندگی طبقات

بالا به خواننده عرضه دارد، بدون آن که تضاد و مناسبات فیمابین طبقات بالا و پائین را به حساب آورد، تصویر او منعکس‌کننده‌ی واقعیت نیست و رئالیستی نخواهد بود».[۸] «کلیدر» بیانگر زندگی دو طبقه‌ی استثمارگر و استثمار شده است. همچنین، «جای خالی سلوچ».

در این دو رمان باارزش، هم زندگی پر از اندوه روستائیان و فقر و آزار آن‌ها نشان داده شده است و هم تمول و ظلم طبقه‌ی حاکم و ارباب‌ها. اما در هر دو کتاب، چنان که انتظار هم می‌رود، کامران‌ها محدود هستند و بیش‌تر مردم ناکام و رنجیده‌اند.

دیگر نشانه‌ی رئالیستی بودن آثار دولت‌آبادی این است که وی اشخاص رمان را از اجتماع گرفته است. شخص غیرعادی و عجیبی را به عنوان قهرمان انتخاب نکرده است، بلکه از میان مردم برگزیده و او را نماینده‌ی همنوعان می‌داند و معرفی می‌کند. قهرمان‌ها مثل فرزندانش هستند. گویی با آن‌ها بزرگ شده، زندگی کرده، آن‌ها را در خود داشته و بالاخره پس از سال‌ها بروز داده است. «کلاس چهارم یا پنجم بوده که از مدرسه می‌آید. می‌بیند مردی پلنگی کشته می‌آورد ببرد شهر. این حادثه او را به یاد گل‌محمدها می‌اندازد که زمانی نه چندان دور، او را کشته و آورده بودند، ببرند شهر.»[۹]

این مرد ذهن و اندیشه‌ی او را رها نمی‌کند، بلکه رشد می‌کند، کمال می‌یابد و می‌شود گل‌محمد در کلیدر. رمان «جای خالی سلوچ» هم، چنین است. مرگان زنی بوده است که پدر دولت‌آبادی از توانایی و اراده و رنج‌دیدگی او سخن می‌گفته. از طرف دیگر، خانواده‌ی بی‌پدر شده‌ای بوده در همسایگی دولت‌آبادی که او و برادرهایش با فرزندان آن خانواده دوستی داشته‌اند. مادر خانواده‌ی همسایه

زنی تسمه، چغر و چابک برای نان پختن به خانه‌ی این‌ها می‌آمده. فرزندانش «عباس، ابرار و هاجر» بوده‌اند و شوهرش مولا امان. علی گناو، مسلم، سالم و کربلایی دوشنبه هم از آن محیط و از مشاهدات وی بوده‌اند. همه‌ی این‌ها نقش آفرینان داستان جای خالی سلوچ، شده‌اند. واقعی بودن شخصیت‌ها نشانه‌ای محکم بر رئالیستی بودن آثار است.

دیگر از ویژگی‌های رئالیستی آثار یادشده، این است که شخصیت‌ها تا حدّ زیادی با گفتارشان سازگاری دارند. «دولت‌آبادی با قهرمانان داستان‌هایش که برخورد می‌کند، با آن فضا و آن اشخاص، لحنی پیدا می‌کند که این لحن، زبان و کلمات خودش را گیر می‌آورد و این امری است که در مجموعه‌ی کار اتفاق می‌افتد.»[11] شخصیت‌ها در روستاهای کویری خراسان هستند و زبان هم عشیره‌ای و محلی است. اسم‌ها، فعل‌ها، صفت‌ها، صوت‌ها و گاهی حروف، عامیانه و گفتاری هستند؛ حتی واحدهای شمارش محلی هستند: «شب برف افتاده بود؛ برف سنگین. به غلو گفته می‌شد یک کمر...» (۱۱۹ سلوچ) «هنوز یک جیغ راه از ده دور نشده بودیم، ...» (۳۱ روزگار سپری شده...) در تشبیهات، طرفین تشبیه از محیط روستا، خانه، حشم و کار و صحرا گرفته شده‌اند: پف زیر چشم‌های بی‌بی آفتاب مثل آب دهن گاو (۲۲۲۶ کلیدر)، زبان و دهنش همچند یک کویر خشک (۲۴۴۳ کلیدر). پای ورم کرده مثل یک خیک دوغ است (۲۳ روزگار سپری شده...)، سوراخ بینی مثل خانه تیشله (۵۲ روزگار سپری شده...). پیشانی پهن و برآمده مثل یک قوچ (۳۷ روزگار سپری شده...) و...

رمانتیسم: هنرمند رومانتیک برای خواهش‌ها و احتیاجات روحی خود اهمیت بسیار قائل است و می‌گوید، آنچه به هنرمند الهام می‌بخشد و معنی و مفهوم زندگی شمرده می‌شود، عشق و علاقه است.[11] در کلیدر، عشق ویژگی بارز است. عشق به گونه‌های مختلف و در زیباترین هیئت تجلّی یافته است. از عشق انسان به انسان گرفته تا عشق او به حیوان، طبیعت و مفاهیم مجرّدی چون حیات، راستی و عدالت.[12]

بی جهت نیست که دولت‌آبادی در توصیف کیفیت این اثر، تعبیر «حماسی-لیریک» را به کار برده است.[13] پیشکش شدن کلیدر به عاشقان نیز با این تعبیر هم‌سویی کامل دارد. گل‌محمد معتقد است: «آدم بدون عشق نمی‌تواند زندگانی کند».[14] بیش‌ترین نمود عشق، در میان یاران گل‌محمد است، آن هم در مبارزه. آن‌ها با عشق به استقبال مرگ می‌روند. گویی همگی‌شان از می عشق نوشیده و سرشار از مستی و دلدادگی‌اند. زنده ماندن را شهوت می‌دانند و زندگی پس از آن را نکبت. گل‌محمد به عشق و احترام به زندگی کشته می‌شود. این، عشق به مبارزه، آزادی، برقراری عدالت و انسانیت است؛ عشقی روحانی و کمال یافته. سرنیزه سرخ مارال رمزی است از این عشق و نشانه‌ی پذیرش شهادت و خون دادن. جلوه‌ی چنین عشق‌هایی است که به نویسندگان اجازه داده است، گاه کلیدر را اثری رمانتیک هم بخوانند.

وجود حوادث غیبی در داستان، نشانه‌ای از رومانتیسم است. در کلیدر، حوادث داستانی هراز چندگاه، تحت‌الشعاع یک حادثه‌ی غیبی قرار می‌گیرند که به طور ناگهانی و غیر منتظره وارد جریان حوادث می‌شوند. این حوادث غیبی معمولاً در دو حالت رخ می‌نمایند. یکی زمانی که رمان در مقطعی به اوج می‌رسد و دیگر، زمانی که رمان در یک مرحله‌ی خاص، اوج را پشت سر می‌گذارد و وارد فرود خود می‌شود.

حالت اول مثل زمانی که نادعلی، صوقی را در ته چاه آونگ کرده است و قصد دارد به این وسیله نام قاتل پدرش را از زبان او بیرون بکشد و درست در چنین لحظه‌ای که صوقی ممکن است زیر شکنجه‌های بی‌رحمانه‌ی نادعلی کشته شود، ناگهان در خانه را می‌زنند و مردی پا به حیاط می‌گذارد که گورکن است و می‌گوید که رد قاتل حاج‌حسین را می‌داند (ص ۲۹۹). حالت دوم نیز مثل زمانی است که در هیزم‌زار، گل‌محمد و مارال پس از یک سلسله هیجانات روحی و عاطفی، برای نخستین بار هم‌آغوشی می‌کنند و درست پس از هم‌آغوشی، ناگهان زیور، زن گل‌محمد سر می‌رسد و می‌گوید «برایت نان آوردم گل‌محمد...» و در بهت نابارورانه‌ی خویش، نان را از دست فرو می‌اندازد و ناگاه...گویی غولی سر به ردش گذاشته، به میان بوته‌های هیزم می‌دود و می‌گریزد (ص ۴۵۷). این حضور غیر منتظره است، چرا که زیور می‌داند مارال برای گل‌محمد نان برده است و در واقع بهانه‌ی حضور او در هیزم‌زار همین بوده است (۴۴۹). نمونه‌ی دیگر، شب قتل دوامنیه است. در آن شب سرد و سرمای گزنده، علی‌اکبر حاج‌پسند و شیدا و عمو مندلو، یکباره در خیمه‌ی گل‌محمد سبز می‌شوند. پوتین به جامانده‌ی امنیه را می‌بینند و گل‌محمد را لو می‌دهند.[15]

دولت‌آبادی این حوادث غیبی و غیر منتظره را برای جذّابیت داستان وارد می‌کند، ولی، خواسته یا ناخواسته، به شیوه‌ای دست می‌زند که رمانتیک‌ها در پرداخت داستان از آن بهره می‌برند.

یکی دیگر از نشانه‌های رمانتیسم، حضور و دخالت نویسنده در داستان است. دولت‌آبادی حضور خویش را یک شیوه می‌داند و معتقد است که مربوط می‌شود به عجین شدن بیش از حدش با محیط و قهرمان‌هایش.[16] زاویه‌ی دید او سوم شخص است. این شیوه که در آن نویسنده عقل کل یا دانای کل نامیده می‌شود، به نویسنده اجازه می‌دهد که نسبت به هر چیزی نظر بدهد. خواننده در کلیدر با گزارش ساده و انعکاس آینه‌وار واقعیت مواجه نیست، زیرا نویسنده در فراسوی نیک و بد حوادث و اشخاص، به عنوان نظاره‌گر باقی نمانده است و تابش اندیشه‌ی او در ماجرایی که ارائه کرده، کاملاً بارز است.[17] این حضور به «فردیت نویسنده» هم تعبیر می‌شود و برای آن است که جمعیت آدمی رساتر و بهتر متبلور شود. می‌توان گفت، اساس کار نویسنده بر مدارک و شواهد است به‌علاوه یا منهای X. این کمیّت مجهول، خلق و طبیعت رمان‌نویس است که تأثیر شواهد و مدارک عینی یا ذهنی را تعدیل می‌کند، یا آن را پاک دگرگون می‌سازد.[18]

از دیگر زمینه‌های مکتب رمانتیسم، آرمان‌گرایی نویسنده است؛ به‌خصوص در پرورش شخصیت‌ها. گل‌محمد شخصیتی برگرفته از واقعیت است. اما همین ایلیاتی ساده، به پهلوانی نیمه اسطوره‌ای بدل می‌شود. او مردی می‌شود که به نظر مردم روزخدایی دارد، نظر کرده است و هیچ کس نمی‌تواند پشتش را به خاک برساند. از چنان آتشی برخوردار است که از جنازه‌ی بی‌رمقش وحشت دارند. زخمی و ناتوان افتاده است، اما جمعیّت از کشتن او سرباز می‌زنند. حتی چشم می‌بندند که کسی کار را تمام کند و کسی جرئت نمی‌کند (۲۸۲۴ کلیدر). در پرورش شخصیت او، دولت‌آبادی گرفتار نوعی منزه‌طلبی شده

است. درحالی که زن دارد، اما با نامزد دلاور، مارال، پیوند می‌بندد و دولت‌آبادی خیلی راحت از این رابطه‌ی نادرست می‌گذرد و گویی آن را موجّه جلوه می‌دهد.

اراده‌گرایی یکی دیگر از نشانه‌های رمانتیک کلیدر است که ابتدا در ماجرای عشقی مدیار شکل می‌گیرد. مدیار، دایی گل‌محمد، عاشق صوقی است. صوقی در خانه‌ی دایی‌اش حاج‌حسین، زندگی می‌کند. حاج‌حسین، قصد دارد خواهرزاده‌اش را به عقد پسرش، نادعلی، درآورد. مدیار پابه‌پای گل‌محمد، صبرخان، خان‌عمو و علی‌اکبر حاج‌پسند، برای گرفتن دختر، شبانه به قلعه می‌تازند. جنگ درمی‌گیرد؛ جنگی که هیچ‌گونه هدف اجتماعی پشت آن نیست و صرفاً جنبه‌ی خصوصی دارد. مدیار اراده کرده است، صوقی را به هر قیمتی به دست آورد. پس چه باک که جان خود را نیز در این راه بگذارد، که می‌گذارد. چهار سوار دیگر خواست و اراده‌ی مدیار را اراده و خواست خود می‌دانند. این که به چه دلیل منطقی آن‌ها در جنگی شرکت می‌کنند که هیچ‌گونه منافع مشترکی در آن ندارند، باز از سؤال‌هایی است که نمی‌توان با معیارهای رئالیستی پاسخی برای آن یافت، جز این که سواران دیگر نیز همچون قهرمانان رمانتیک، برای این اراده احترام قائل هستند و نقطه‌نظر مشترک آن‌ها، اراده‌گرایی، تنها در همین نکته است و نیز منفعت مشترکشان.[19] ستّار نمی‌داند چرا باید به گل‌محمد کمک کند که از زندان نجات یابد و نیازی هم به دلیل ندارد. اراده و خواست او کافی است. پس در تصمیم خود تردیدی نمی‌کند و آن‌قدر تلاش می‌کند که بالاخره گل‌محمد را از زندان فراری می‌دهد.

نکته‌ی دیگر این که رمانتیک‌ها معتقدند، در روح آدمی، احساس و تخیّل بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت مؤثر است و دولت‌آبادی چنین دریافتی دارد. او می‌گوید: «در کلیدر، تخیّل نقش بسیار مهمی دارد و آن را اصل اساسی در هنر می‌داند».[20]

نویسنده، همین ویژگی، یعنی نقش تخیّل را، جزئی از رئالیسم خویش می‌شمرد. در نظر او واقعیت تنها به معنای برگردان هر آنچه قابل رؤیت است، معنی نمی‌شود. زیرا به گفته‌ی او، در همین واقعیت قسمت اعظم زندگی انسان با تخیّلات و اندیشه و طرح‌ها و آرزوها می‌گذرد و همه‌ی آنچه امکان حضورش در خاطر باشد، واقعی شمرده می‌شود.[21] و چنین است که او، حتّی نام دو اثرش را از خیال می‌گیرد:

«زمینج»، روستایی که تمام حوادث سلوج در آن روی می‌دهند، گرفته شده از «زمین» است، با «ج» که به آخر آن اضافه شده و یک حالت گیرا مثل چنگک به آن داده است و «تلخ‌آباد» که مردم سالخورده روزگاری را به تلخی در آن سپری می‌کنند و بستر حوادث «روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده» است. در خلق تصویرها، گاه دولت‌آبادی چون نویسندگان رمانتیک کاری به واقعیت هم ندارد. صفحه را طوری می‌سازد که در خواننده مؤثر بیفتد و نفوذ نوشته‌اش بیش‌تر شود. در چنین صحنه‌ها، زبان تصویر تابع حرکت داستان است. وقت گریز عباس از پیش لوک مست، شوره‌زار پاره پاره می‌شود. تمام اشیا تکه‌پاره دیده می‌شوند. شبی که فردای آن جنگ خونین گل‌محمد درمی‌گیرد، آسمان ساکت ایستاده است. سنگ پشنگ کوه، آرام و باقرار، شانه بر شانه‌ی هم لمبانده است. ستارگان، تکاتک روی می‌گریزانند و گویی در پشت شانه‌ی هم قایم می‌شوند. میان‌جای ستارگان فراخ‌تر می‌شود، راه شیری جلوه می‌بازد و هفت برادران از سرگردانی بی‌امان وامی‌مانند (۲۸۰۳ کلیدر). در واقع همهٔ طبیعت در خدمت احساس و تخیّل شاعرانه‌ی او قرار می‌گیرد و نتیجه‌ی آن خلق تصویرهای رمانتیک است که کم هم نیست.

ناتورالیسم: نویسندگان ناتورالیست دلبستگی شدیدی به تصویر بیماران روحی و اشخاص منحرف و وازده دارند.[22] در رمان‌های دولت‌آبادی گاه چنین تصویرهایی دیده می‌شوند. اوج آن در «روزگار سپری شده...» به چشم می‌خورد. در صحنه‌ای طولانی و پردنباله، نویسنده چنان لجن‌های متعفّن را شور می‌دهد که بوی آن سراسر فضای داستان را می‌گیرد: «زن فرماندار دانست که مردکه‌ی قاپاقی، فقط داماد بزرگ‌ترین دخترش نیست و نبوده، دو تا دختر ـ به نظر شازده خانم باکره‌اش ـ هم دچار مرض کوفت (سیفلیس) شده‌اند. «ستاره، رئیس معروفه‌ها مأمور می‌شود، تمامی زن‌هایش را جمع کند، به باغ ملّی بیاورد، تا پزشک جوان در زیرزمینی یک یک دختران را مداوا کند. پزشک حاذق باید میان پاچه‌ی دختران سیفلیس گرفته بنشیند و چرک و کثافت را بیرون کشد. نویسنده حتی از توصیف راه آب حمام نگذشته؛ راه آبی که لجن و چرک و کثافت را می‌برد. افزون بر این، تصویرهای دقیق از شیره‌کش‌خانه‌ها، قمارخانه‌ها، طویله‌هایی که محل مجول‌بازی و عرق‌خوری جوان‌های روستایی است، فراوان دیده می‌شوند. در کلیدر «قدیر، عباسجان و نادعلی» بیش از حد دچار آلودگی شده‌اند. در جای خالی سلوج، «عباس» و در روزگار سپرده‌ی مردم سالخورده، «علیشاد» هرزه‌گردی و بی‌بند و باری و فسق و بدکاری را، به اوج رسانده است؛ آن هم به گونه‌ای عذاب‌آور.

به نظر نویسنده، این شخصیت‌ها تحت تأثیر محیط و شرایط زندگی، به چنین آلودگی‌هایی دچار شده‌اند. نویسنده در این تصویرها از «زولا» و «چوبک» متأثر است. گویی در نظر او، فرد تحت تأثیر زندگی و محیطش ساخته می‌شود و محیط و وراثت به آینده‌ی او نقش می‌دهند و او را به سمت معلومی سوق می‌دهند. در این شرایط، فرد تمامی یا بخشی از خصوصیات روحی و روانی والدینش را به دوش می‌کشد. با این دیدگاه است که دولت‌آبادی به نوعی از «سرنوشت‌گرایی» می‌رسد. سرنوشت‌گرایی ناتورالیستی در «کلیدر» و «جای خالی سلوج»، و سرنوشت‌گرایی سمبولیک در «روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده».

«استعاره‌ی سوراخ برای دهان، افعی پیر برای کربلایی دوشنبه، راه رفتن رطیل‌وار برای کربلایی، خوی عقرب‌مانند، موهای خرچنگ‌وار برای عباس و کثرت ایماژهای جانوران و حشرات و به‌طور کلی نمونه‌ی متراجزکننده‌ی رطیل، لاشخور، خرچنگ، مار و عقرب و... و ذهنی که انسان را در شبکه‌ای از روابط حیوانی محصور می‌بیند، همه‌ی این‌ها لحنی و نگرشی ناتورالیستیک خوانده شده است.»[23]

نویسندگان ناتورالیست علاوه بر تأکیدشان بر محیط و شرایط زندگی و وراثت و تأثیر آن‌ها در سرنوشت انسان، هرگز شرایط روانی شخصیت‌های داستان‌هایشان را از نظر دور نمی‌دارند. از این‌رو برای روان‌شناسی ارزش بسیاری قائل‌اند و خود همچون یک روان‌شناس پا به عرصه‌ی رمان می‌گذارند و زوایای

روحی و روانی شخصیت را می کاوند و عرضه می کنند و بدین وسیله، مسیر سرنوشت شخصیت ها را نشان می دهند.

دولت آبادی در کلیدر به درون کاوی بسیاری از شخصیت ها پرداخته است. درون کاوی گل محمد در اوایل داستان، زمانی که مارال را در حال آب تنی می بیند. درون کاوی های همسرش، زیور، به سبب وارد شدن مارال به زندگی او، بیش تر و بهتر از همه، درون کاوی نادعلی، به خصوص در جلد آخر کلیدر. این تصویرهای درونی را در جای خالی سلوچ می توان دید (صفحات ۱۲، ۱۵، ۷۵، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۸۶، ۲۲۵، ۲۵۵، ۳۱۲، ۳۷۷ و...). بهتر از همه، حالات مرگان است و پسرش عباس، به خصوص پس از پیری زودرسش.

اوج ناتورالیسم دولت آبادی در روزگار شیری شده ی مردم سالخورده است. شخصیت های داستانی آن تسلیم محض حوادث اند. از کوچک و بزرگ به یک مشت استخوان زوغوریت کشیده بدل شده اند. آرزو دارند یک نم باران بزنند و پشتش آفتابی، و زمین ملایم شود، تا لااقل بیلشان بیخ بند کلخچ کارگر افتد، اما هیهات! معمولاً فشار کار زیاد «برقوه»، جوان ها را می سوزاند. در همچو روزگاری، ارباب ها رعیت را می بندند به مالبند آخور، و ترکه های انار و آلبالو بر تنشان خرد می کنند. بدین گونه است که در این کتاب، انسان اراده ای از خود ندارد و تابع مطلق سرنوشتی است که محیط و شرایط زندگی و وراثت برای او رقم زده است. مرض کچلی به سراغ مردم آمده و ارمغان وراثت و محیط است. سر بچه ها قنه قنه جوش می کند. در یک خانه، گاه سه تا بچه کلی می گیرند؛ کم ترین اراده گرایی در رفتار شخصیت ها دیده نمی شود. اگر در کلیدر گل محمدی هست و در جای خالی سلوچ، مرگانی هست که در برابر سرنوشت و محیط بایستند و مبارزه کنند، در این جا هیچ نشانه ای از وجود چنین کسانی دیده نمی شود.

سوررئالیسم: دولت آبادی در آثارش، گاه سر از سوررئالیسم درمی آورد، ولی بلافاصله به رئالیسم برمی گردد؛ یک رفت و برگشت هنرمندانه و فوری. در جای خالی سلوچ، خیال پردازی مرگان در دیدن شعری و ناپدید شدن او آمده است: «سلوچ کبود چهره آمد و مثل سایه، نگاه به خاک خشک پیش پایش داشت و پیش می آمد، به مرگان رسید. خاموش، خاموش، هیچ و هیچ. سایه، سبک می رفت. نه انگار که پا بر جایی داشت، نه پاورچین پاورچین، که پرواز پرواز می رفت (۳۰).

«جای خالی سلوچ در نگاه مرگان دم به دم گودتر می شد، به اندازه ی یک زهدان» (۱۴). این صحنه ها در واقع بعدی عرفانی و وجدانی گرفته اند. شوهر مرگان رفته است، او باور نمی کند. غیبت او را حضوری دیگر می داند و می بیند. جای خالی او را بر سر تنور مثل زهدانی می بیند. گویی در غیبت او تولدی دیگر نهفته است. و می جا نیست اگر می بینیم در پایان داستان، دوباره سلوچ در شولایی خون آلود از کاریز بیرون می آید و به تعبیر نویسنده، این حضور سلوچ است نه وجود او؛ حضوری که از وجود او مؤثرتر است و به مرگان فعالیتی صدچندان داده است و مسئولیتی به مراتب سنگین تر.

نشانه ی دیگری از سوررئالیسم در رفتار و شخصیت نادعلی چارگوشلی دیده می شود. نادعلی از دلدارش، صوفی، به دلایلی دور می افتد. در خود فرو می رود، به پدر مقتولش فکر می کند، به صوفی رها شده می اندیشد، از خود بی خود می شود، چندی خود را با افیون و می تسکین می دهد. آن گاه زمین و باغ و بر، و بخته را رها می کند. از جایی به جایی می رود. خیال اندیشی، یأس و مرگ اندیشی تمام وجودش را فرامی گیرد. حتی در روییدن برگ، مرگ را می بیند. پس از نشیب و فرازهای بسیار، در اثر نفرت از ارباب ها و قدرتمندان، به مبارزان می پیوندد. با ستار، در آخرین شب مبارزه به گل محمد می پیوندد. گویی انقلابی درونی در او پدید آمده است. گمشده های خود را از ستار سراغ می گیرد:

«تو عارفی؟» ستار پاسخ می دهد: «عارفان را دوست دارم، بسیار». در پایان گفت وگو، لحن کاملاً عارفانه می شود: «آخر به من بگو مرد، تو در میانه ی این دو منزل... با چه عشق زندگانی می کنی؟ با چه عشق؟» ستار: «با خود عشق»، نادعلی: «کجاست آن؟ در کجای وجود؟»، ستار: «در خود وجود.» (۲۲۴۱ کلیدر).

گویی نویسنده گرایش های عرفانی اش را از زبان ستار برای یک جوان جویا و پرسا و ره گم کرده می گوید تا راه را به او بنماید. اوج عرفان و عشق در پایان داستان کلیدر است. آن جا که در یک صحنه ی بسیار عارفانه و جذّاب، یاران در مرگ بر یکدیگر سبقت می گیرند و گویی دیداری نادیده دارند و انتظارش را می کشند.

رئالیسم سوسیالیستی: یکی از انگیزه های قوی دولت آبادی در نوشتن رمان ها، انگیزه ی سیاسی است. نتیجه ی آن را در کلیدر، مستقیم و در دو اثر دیگر غیرمستقیم، می بینیم. این موضوع بخش قابل ملاحظه ای از کلیدر را به خود اختصاص داده است. شاید بتوان گفت، «ستار» برساخته ی ذهن دولت آبادی است و اصلاً خود اوست. ستار یک پینه دوز است، اما با بینش سیاسی.

او از حزب توده و حرکت ملت ها و جمعیت ها حرف می زند. جالب این که دولت آبادی هم مدتی به این شغل پرداخته بوده و در آن زمان به حرکت های سیاسی و انقلابی هم چشم داشته است. ستار نمودار یک شخصیت سیاسی در کلیدر است. او در کلیدر، با نگاه ناقد، جمله های قرص و محکم و سوق دادن گل محمد به مبارزه ای همه گیر، قهرمان را در یک مبارزه ی ناخواسته وارد می کند. در نجات از زندان به او کمک می کند و هم به او جسارت ایستادگی در برابر حکومت را می بخشد و هم ایثار و فداکاری را.

در حالی که گل محمد به درگیری با ارباب ها می اندیشد، ستار از نهضت ملی آذربایجان و انقلاب توده ها دم می زند. ستار در بسیاری از صحنه های حسّاس، به گونه ای مرموز با گل محمد همراه می شود. بالاخره، آن جا که گردانندگان حزب به رغم اصرار او، از پشتیبانی گل محمد سر باز می زنند، راه خود را از آن ها جدا کرده، به اردوی وی می پیوندند (۲۶۵۸) و در این راه با ارادت تمام تا مرز نیستی پیش می رود. خود گل محمد در داستان به یک شخصیت انقلابی و سیاسی بدل می شود و بارها سخن از مبارزه با شاه و حکومت می گوید.

این تمایل نویسنده به خلق شخصیت های سیاسی و نشان دادن زد و بندهای آشکار و پنهان رنگ رئالیست سوسیالیستی به خود می گیرد؛ به خصوص با توجه به انگیزه ی گل محمد در دفاع از توده ها و از بین بردن فاصله ی طبقاتی.

در جای خالی سلوچ هم اعتراض دولت آبادی رنگ سیاسی دارد. اعتراض او به شیوه ی زندگی است، به ستمی که بر مرگان و امثال او روا داشته می شده؛ اعتراض به تقسیم عقیم اراضی و طرح ناکام اصلاحات ارضی. تراکتور می آید،

بی‌آن که زمینه‌های آن فراهم شود. موتور آب می‌آید، بی‌آن که محاسبات ذخیره‌ی آب در محل انجام گرفته باشد. و همین است که روستائیان ما همچون سلوچ، همه ناچار به مهاجرت می‌شوند و خانواده‌ی روستا و سمبلش خانواده‌ی سلوچ، از هم می‌پاشد و تکه تکه می‌شود.

نویسنده معتقد است، اصلاحات ارضی هدف عمده‌اش خنثی کردن حرکت توده‌های دهقانی بوده و یکی از عوارض آن مهاجرت گروه گروه روستائیان به شهرهای بزرگ بوده است. در این کتاب، در واقع به گونه‌ای هنرمندانه پنبه‌ی اصلاحات ارضی و پنبه‌ی طاغوت زده شده است.

سمبولیسم: «جالی خالی سلوچ»، با غیبت سلوچ آغاز می‌شود. «مرگان که سر از بالین برداشت، سلوچ نبود». جمله‌ی دوم: «بچه‌ها هنوز در خواب بودند؛ عباس، ابرار و هاجر» (نخستین اطلاعات). جمله‌ی سوم: «مرگان زلف‌های مقراضی کنار صورتش را زیر چارقد بند کرد، از جا برخاست و پا از گودی دهنه‌ی در به حیاط کوچک خانه گذاشت و یکراست به سر تنور رفت.»

دولت‌آبادی در چند پاراگراف، بعد از این، ضمن ارائه‌ی اطلاعات، کم‌کم طرح روشنی از چگونگی شخصیت سلوچ به ما می‌دهد. ناگهان از زبان مرگان در اطلاعاتی که می‌دهد، شک می‌کند و به شاید و تردید می‌رسد: «شاید هم نمی‌خوابید، کسی چه می‌داند؟ شاید تا صبح کز می‌کرد و با خودش حرف می‌زد؛ چرا که این چند روز آخر از حرف و گپ افتاده بود، خاموش می‌آمد و می‌رفت.» این تردید، وسعت دید نویسنده را تا حدودی محدود می‌کند، ضمن این که خود بر زیبایی کار می‌افزاید، زیرا محدودیت وسعت دید تا حدود زیادی می‌تواند حضور علنی نویسنده را در داستان منتفی کند و او را از دانای کل به نویسنده‌ای که دید محدودی دارد، هدایت نماید. تردید مرگان در رفتن و نوع رفتن اوست. «این بار جای خالی سلوچ خالی‌تر از همیشه می‌نمود. مثل رمزی بود بر مرگان، چیزی پیدا و ناپیدا! گمان، گمان، همانچه زن روستائی ده (وحی) می‌نامدش. وهم. شاید!.»

بین غیبت سلوچ و احساسی که مرگان از نبود او دریافت می‌کند، رابطه‌ی سمبولیک برقرار می‌شود که در ناخودآگاه مرگان قابل تفسیر است: سلوچ رفته است و دیگر هرگز بازنخواهد گشت. این مفهوم را از رابطه‌ی بین دو حادثه که یکی بیرونی و دیگری درونی است، می‌توانیم استنباط کنیم. حادثه‌ی بیرونی، غیبت سلوچ و حادثه‌ی درونی، دلشوره‌ی مرگان. رفت و آمدهای مکرر سلوچ، در این‌جا ناگهان به ثمر می‌نشیند و به غیبت همیشگی او می‌انجامد. این معنا در قلب مرگان ریشه می‌دواند و در ضمیر ناخودآگاه او به بار می‌نشیند؛ وگرنه هیچ دلیل مستندی بر غیبت دگرگون سلوچ، در اختیار مرگان نیست. دلیل، شهودی است، حاصل یک رابطه‌ی درونی و بیرونی بین دو حادثه. رابطه‌ی سمبولیک. حرکت زیبای دولت‌آبادی از رئالیسم به سمبولیسم، به گونه‌ای که کلیّت رئالیستی اثرش همچنان به قوّت خود باقی می‌ماند. این حرکت آنی و گذراست؛ یک رفت و برگشت سریع.[۲۴]

در روزگار سپری شده‌ی مردم سالخورده، عرعر کرّه‌خر، معلول عوامل ناشناخته‌ی عالم ماوراءالطبیعه است که به گونه‌ای مرموز، سرنوشت پدر عبدوس را رقم می‌زنند و بدین ترتیب، رمان در مراحل آغازین خود، دو ویژگی سمبولیسم را در خود می‌پرورد که یکی ارتباط مرموز میان دو حادثه است، بی‌آن که موضوعات مربوط به این حوادث از خود اراده‌ای داشته باشند و دیگری تسلط سرنوشت بر شخصیت داستان است که سرنوشت پدر عبدوس و مرگ از پیش تعیین شده‌ی شخصیت‌های داستان است.

دیگر جلوه‌ی سمبولیک زمانی بروز می‌کند که عبدوس و بهادر به شکار می‌روند و در شکارگاه، عبدوس چشمش به یک آهو و دو برّه آهو می‌افتد. آهو می‌گریزد، اما برّه‌آهوها هنوز نمی‌توانند به‌خوبی بدوند و از این رو، عبدوس به راحتی آن‌ها را زیر بغل می‌زند. آهو که متوجه به دام افتادن برّه‌هایش می‌شود، به طرف عبدوس می‌دود و در فاصله‌ای کم از او ایستاده، به عبدوس می‌نگرد و اشک می‌ریزد. عبدوس بی‌توجه به گریه‌ی آهو، برّه‌آهوها را با خود به داخل ماشین می‌برد و دور می‌شود. در فاصله‌ای کوتاه، دو پسر عبدوس، رضی و نبی، تصمیم می‌گیرند برای کار به تهران بروند. عبدوس که تحمل دوری آن‌ها را ندارد، پای اتوبوس اشک می‌ریزد و... نویسنده جابه‌جا تلاش کرده که سرنوشت عبدوس و دو پسرش را به شکار همان دو برّه‌آهو و گریه‌ی دردناک آن‌ها مرتبط کند که این تلاش، بار دیگر رمان را به سمبولیسم نزدیک می‌کند.[۲۵]

زیرنویس

۱. محمود دولت‌آبادی. موقعیت کنونی هنر و ادبیات کنونی. انتشارات گلشایی. تهران. ۱۳۵۳. ص ۵۴.
۲. محمد بهارلو. کلیدر سرنوشت نسل تمام شده. چاپ نوبهار. ۱۳۶۸. ص ۴.
۳. محمود دولت‌آبادی. ما نیز مردمی هستیم. نشر پارسی. تهران. چاپ اول. ۱۳۶۸. ص ۱۸.
۴. همان. ص ۲۵۶.
۵. محمد محمدعلی. در هر حال بخشی از حرف‌ها ناگفته می‌ماند. تکاپو. دوره‌ی نو. شماره‌ی ۸. ص ۶۶.
۶. بزرگ علوی. «چند کلمه درباره‌ی کلیدر». دنیای سخن. شماره‌ی ۲۸ (مرداد و شهریور ۱۳۶۸). ص ۱۵.
۷. محسن یابابی. نقد و بررسی رمان کلیدر. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. به راهنمایی جناب آقای دکتر یاحقی. ۱۳۷۳. دانشکده‌ی ادبیات مشهد. ص ۴۳.
۸. سیروس پرهام. رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات. انتشارات نیل. ۱۳۵۳. ص ۴۳.
۹. ما نیز مردمی هستیم. ص ۲۵۶.
۱۰. همان. ص ۱۷۱.
۱۱. رضا سیدحسینی. مکتب‌های ادبی. انتشارات زمان. تهران. ۱۳۵۷. ص ۸۸.
۱۲. نقد و بررسی رمان کلیدر. ص ۲۳.
۱۳. ما نیز مردمی هستیم. ص ۲۵۸.
۱۴. محمود دولت‌آبادی. کلیدر. نشر پارسی. چاپ اول. تهران. ۱۳۶۳. ص ۲۶۶۸.
۱۵. محمدرضا قربانی. نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی. نشر آروین. تهران. ۱۳۷۳. ص ۸۱.
۱۶. ما نیز مردمی هستیم. ص ۶۲.
۱۷. کلیدر سرنوشت نسل تمام شده. ص ۵.
۱۸. ادوارد مورگان فورستر. جنبه‌های رمان. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی. انتشارات نگاه. تهران. ۱۳۶۹. ص ۵۱.
۱۹. نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی. ص ۷۴.
۲۰. ما نیز مردمی هستیم. ص ۲۶۱.
۲۱. محمود دولت‌آبادی. رو، گفت و گزار؟. نشر پارسی و چشمه. تهران. ۱۳۷۱. ص ۲۲۱.
۲۲. رئالیسم و ضدرئالیسم. ص ۱۹۲.
۲۳. مشیت علایی. «برزخ میان شب و چاه». تکاپو. دوره‌ی نو. شماره‌ی ۸. ص ۶۳ و ۶۴.
۲۴. نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی. ص ۳۸.
۲۵. همان. ص ۱۰۹.

قافیه در شعر معاصر فارسی

چکیده

در بررسی و تحلیل علم قافیه بر مبنای آنچه که در کتاب‌های بلاغی و نقد شعر آمده یا از زبان بزرگان ادبیات و منتقدین بیان گردیده است به آسانی می‌توان به نقش قافیه و ردیف و اثربخشی آن در شعر فارسی واقف شد. آنچه که اهمیّت دارد آن است که در سیر شعر فارسی از گذشته تاکنون قافیه تأثیر به‌سزایی داشته و خواهد داشت. در این مقال قصد تعریف و شناساندن قافیه را نداریم بلکه بر آنیم تا شمّه‌ای از تحولی را که قافیه در شعر فارسی ایجاد کرده و موجب دگرگونی شعر شده است به‌اختصار بیان کنیم و نمود آن را در شعر معاصر جلوه‌گر سازیم.

* * *

کلید واژه‌ها:
قافیه، شعر نو، تفنن در قافیه، شعر هجایی، موسیقی شعر، شعر معاصر تاجیک، شعر افغانستان، نیما، اخوان

نخستین نقش قافیه در انواع قالب‌های شعری آشکار می‌گردد. به این معنی که هر کدام از قالب‌های شعر، اعم از تک‌بیت، دوبیتی، رباعی و... تا چهارپاره و شعر نیمایی و سپید، به گونه‌ای از قافیه تأثیر می‌پذیرند و در هریک از آن‌ها به نوعی بیانگر ویژگی‌های آن قالب شعری است.

پیوستگی قافیه‌ها با نوع قالب‌های شعری فارسی انکارناپذیر است و شمس قیس رازی شعرشناس قرن هفتم هجری وزن و قافیه را مهم‌ترین مشخصه‌ی شعر می‌داند. بر این اساس قافیه در قالب‌ها و انواع شعر هم از راه شنیدن حس کردنی و دریافتنی است و هم از راه دیدن، چه ردیف را به همراه خود داشته باشد و چه بدون ردیف بیاید.

دکتر پورنامداریان می‌نویسد: «در شعر کلاسیک نه تنها از راه شنیدن، وزن و تناسب صوتی آن و تشابه قافیه و ردیف را احساس می‌کنیم، بلکه انعکاس این تناسب و تشابه را در شکل نوشتاری و دیداری شعر در مکان نیز درمی‌یابیم. این تناسب و تشابه صوتی شنیداری که در صورت خاص نوشتاری تبدیل به تقارن و تشابه دیداری می‌گردد، سبب می‌شود که شعر کلاسیک براساس تساوی مصراع‌ها و ابیات در وزن، و تشابه و تکرار منظم قافیه و یا قافیه و ردیف، صورت‌ها و قوالب محسوس و محدودی پیدا کند که قرن‌ها تکرار شود و مقدم بر آفرینش هر شعری تقدم حضور خود را بر شاعر تحمیل کند.»[1]

باید یادآور شویم که استفاده از قافیه و قابلیت‌های آن و یا استفاده نکردن عمدی از آن (آن‌گونه که در برخی اشعار معاصر مشاهده می‌شود) می‌تواند علاوه بر پدید آوردن قالب‌های مشخص خود عامل ایجاد سبکی خاص برای شاعر گردد. البته نباید فراموش کرد که قافیه و ردیف تنها معیار تشخیص قالب شعر نیستند ولی در دسته‌بندی قالب‌های شعری، نظام قافیه‌آرایی معیار اصلی به شمار می‌آید.

گفته‌اند که شعر سنتی فارسی قافیه را از شعر عربی گرفته است و این که ادیبان عرب و فارسی‌زبان قید مقفّا بودن را برای شعر ذکر نموده‌اند نشانه‌ی اهمیّت قافیه در شعر این دو زبان است و علت آن را طبیعت خاص شعر عربی و فارسی دانسته‌اند. زیرا کلمات هماهنگ و هم‌قافیه در این دو زبان فراوان است و قالب‌های مختلف شعر عربی و فارسی نیز بر حسب چگونگی

ریزش گل برگ / باد و باران و تگرگ / هیچ کس نیست ولی / کاین همه **قافیه** را / از زمین بردارد.

(سهراب سپهری)

❖ حسنعلی محمدی

قرار گرفتن قافیه‌ها پدید می‌آیند.[1] برای مثال می‌توان به کاربرد قافیه در قالب مثنوی اشاره کرد که در ادب فارسی جایگاه بسیار والایی دارد و در آثار ارزشمندی چون شاهنامه حکیم فردوسی، خمسه‌ی نظامی، مثنوی مولوی و بوستان سعدی نمایان است. بنابه اظهار استاد دکتر شفیعی کدکنی: «گویا فلسفه‌ی عدم‌توجه به مثنوی در ادب عرب از این‌جاست که موسیقی قافیه‌ها در قالب مثنوی برای عرب‌ها به حدّ اشباع و کفایت نیست و طبع عرب - که به هماهنگی کلمات و توالی قافیه‌ها مقیّد است - نمی‌تواند خود را بدان قانع کند. عوض شدن قافیه‌ها دوتا دوتا، مجالی برای باقی ماندن موسیقی قافیه‌ها نمی‌گذارد و شنونده لذّتی را که از توالی قافیه‌های قصیده می‌برد در این قالب نمی‌بیند و از همین موضوع می‌توان به میزان اختلاف و درجه‌ی اهمیّت قافیه در شعر دو زبان توجه کرد، زیرا برای یک ایرانی (فارسی‌زبان) قافیه‌های مثنوی کافی است که موسیقی ایجاد کند امّا برای عرب گویا چنین نیست.»[2]

شیوه‌ی استفاده از قافیه‌های میانی و درونی در قالب غزل نیز تأثیر قافیه در قالب‌های شعری را به‌خوبی آشکار می‌نماید. به‌عنوان نمونه می‌توان به غزل‌های دل‌نشین دیوان شمس مولانا به‌ویژه غزل «مرده بُدم زنده شدم، گریه بدم خنده شدم» اشاره کرد که مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی این غزل را بهترین غزل دیوان شمس دانسته و از حیث قافیه‌ی داخلی و ردیف، آن را از برجسته‌ترین غزل‌های زبان فارسی معرفی کرده است.[3]

در خصوص قالب مستزاد که بسیاری آن را منبع الهام شعر نیمایی دانسته‌اند و دلیل آن هم مساوی نبودن طول مصراع‌ها در این قالب شعری است باید گفت که: پاره‌های افزوده در این قالب خود دارای نظم قافیه‌ای هستند، به طوری که اگر هر دو پاره‌ی افزوده را به منزله‌ی دو مصراع در برابر هم بنویسیم، مجموع این بیت‌ها شعری می‌شود که ابیات آن دارای قافیه‌ی یکسان‌اند.

و بالاخره به این جا می‌رسیم که عوض کردن جای قافیه و تفنّن در کاربرد قوافی در قسمتی از شعر معاصر نوعی تجدّد به حساب می‌آید و به همین دلیل نقی رفعت را از پیشگامان شعر نو نیمایی دانسته‌اند. در نمونه‌ی مثلثی که در زیر از او نقل می‌کنیم می‌بینید که در بند اول، دو مصراع اول و دوم هم‌قافیه است و مصراع سوم آزاد، در بند دوم مصراع‌های اول و سوم هم‌قافیه هستند و مصراع دوم قافیه‌ی آزاد دارد.

یک فصل تازه می‌دمد از بهر نسل نو
یک نوبهار بارور، آبستن درو
برخیز و حرز جان بکن این عهد نیک فال
برخیز و باز راست کن آن قد تهمتن
برخیز و چون کمان که به زه کرد دست زال
پرتاب کن به جانب فردات جان و تن

نمونه‌هایی از مثلث را در سروده‌های شاعران معاصر می‌توان یافت که برای نمونه شعر «شبانه» از احمد شاملو را ذکر می‌کنیم. به کاربرد قوافی در این دو بند توجه نمایید.

شب که جوی نقره‌ی مهتاب
بی‌کران دشت را دریاچه می‌سازد
من شراع زورق اندیشه‌ام را می‌گشایم در مسیر باد

□□□

شب که آوایی نمی‌آید
از درون خامش نیزارهای آبگیر ژرف
من امید روشنم را همچو تیغ آفتابی می‌سرایم شاد

و امّا در باب شعر هجایی[5] باید گفت که اگرچه نمی‌توان آن را از قالب‌های اصلی شعر کهن به حساب آورد و شاعران متأخر چندان اقبالی به آن نشان نداده‌اند ولی معروف‌ترین شاعری که بیش‌تر از دیگران دز سرودن این نوع شعر همّت گماشت ابوالقاسم لاهوتی بود. در دیوان لاهوتی حدود سی قطعه شعر، که بعضی از آن‌ها خود منظومه‌های مفصّلی به حساب می‌آیند، از قبیل پیروزی غزل وجود دارد که همه در وزن هجایی شکل گرفته‌اند و قدیم‌ترین تاریخ این‌گونه شعرها، در دیوان لاهوتی، سال ۱۹۲۵م است در قطعه‌ای با نام «سرود دهقان» که این‌گونه آغاز می‌شود:

«من فرزند یک دهقانی بودم
در قشلاق‌های تاجیکستان
یک زمینی داشتیم آن را می‌کاشتیم
نان می‌خوردیم از محصول آن
یادم می‌آید که در آن قشلاق
وقتی باغبانی می‌کردیم
من با یک خواهر، پدر و مادر
چه‌سان زندگانی می‌کردیم»

ملاحظه می‌شود که قافیه‌ها در مصراع‌های دوم به کار رفته‌اند و نکته قابل توجه در بافت این نوع از شعر کاربرد قافیه در درون مصراع است که چسبندگی بیش‌تری دارد مثل قافیه‌های (داشتیم و کاشتیم) در مصراع سوم.

در شعر معاصر فارسی، شاعران پیوسته

کوشیده‌اند که در راه دگرگونی قالب شعر گام‌هایی بردارند تا از این طریق محتوا (اندیشه و احساس شعر) را در روزگار خویش با ساختار ظاهری آن همساز نمایند. اولین قدم‌ها در شکل قطعه‌های مستزادگونه در عصر مشروطه و پس از آن در دوبیتی‌های به هم پیوسته برداشته شد، که نوع اخیر را «چهارپاره» نامیدند. این قالب مقارن رواج شعر نو به وجود آمد و مرکب است از بندهای دوبیتی‌ای که با هم افتراق قافیه و اتحاد معنی دارند. می‌دانیم معمول‌ترین نوع چهارپاره آن است که فقط مصراع‌های زوج آن قافیه‌دار باشند.

عده‌ای چهارپاره را به لحاظ قافیه مثنوی عمودی خوانده‌اند. قبل از رواج شعر آزاد نیمایی رایج‌ترین و معمول‌ترین شکل شعر چهارپاره بود و خود نیما از این نوع، چه قبل از ابداع شعر خود و چه بعد از آن، آثار متعددی سروده است.

دکتر پورنامداریان در خصوص دسته‌بندی اشعار نیما می‌نویسد: «به نوعی از شعر برمی‌خوریم که به دنبال هر چهارپاره مصراعی یا شبه مصراعی و یا دو مصراعی با قوافی مختلف با قوافی چهارپاره می‌آید و در سراسر شعر یکسان رعایت می‌شود و انواعی از مسمط و مستزاد و ترکیب‌بند را به‌وجود می‌آورد. برای نمونه می‌توان به شعر «شب» و «محبس» و «خارکن» اشاره کرد و نیز به «افسانه» که مرکب از یک چهارپاره و یک مصراع می‌باشد. بعدها در چند شعر دیگر تکرار می‌شود، امّا در چهار مصراع اول هر بند چنان که شیوه‌ی چهارپاره است مصراع‌های دوم و چهارم قافیه دارند و اختلاف در شیوه‌ی قافیه‌بندی آن‌ها چنان که در بندهای «افسانه» می‌بینیم، غالباً وجود ندارد.»[۶]

گفتنی است وزن و قافیه‌ی اولین بیتی که به شاعر الهام می‌شود ساختار قالبی تمام آن را تعیین می‌کند و این حقیقتی است که نقش قافیه در نو شدن سخن و اندیشه در بیان شاعر از عوامل دیگر حتی وزن شعر جدّی‌تر و عمیق‌تر است. چرا که در بسیاری از قالب‌های شعری وزن ثابت می‌ماند ولی قافیه تغییر می‌یابد تا تازگی و طراوت شعر حفظ گردد. باید اذعان کرد که پیوند وزن و قافیه انفکاک‌ناپذیر است و هرکدام را از دیگری بگیریم نقصی در شعر پدید می‌آید. بر همین اساس تناسب و هماهنگی وزن و قافیه نقش به‌سزایی در پدیداری قالب‌های شعر و قوام و گیرایی آن‌ها خواهد داشت.

در باب شعر نیما باید گفت که او نه تنها وزن و قافیه را از شعر نمی‌گیرد بلکه خود او اظهار می‌کند که «من سعی دارم به شعر وزن و قافیه بدهم». به عبارت دیگر منطق نیما در این باب مصداق سخن «ویکتور شکلوفسکی» ـ از پیشوایان مکتب فرمالیسم روسی است که: «کسانی که در کنار دریا زندگی می‌کنند، دیگر صدای امواج را نمی‌شنوند». به نظر نیما، وزن و قافیه در شعر کهن، به دلیل تکرار و تداوم یکنواخت‌شان در طی قرن‌ها، طنین و ضرباهنگ ذاتی خود را از دست داده است و دیگر قدرت و قابلیت تحریک ذهنی و عاطفی خواننده را ندارد. لذا ضمن هماهنگ شدن با فراز و فرودهای حسّی خواننده، باید طنین و ضرباهنگ تازه و مؤثر را یافت. پس نیما کیفیت شکل بیرونی شعر (وزن قافیه) را در گرو شکل و محتوای درونی آن می‌داند.

نیما در حرف‌های همسایه دقیق‌ترین مباحث و دلایل را درباره وزن و قافیه، آن‌گونه که خودش دریافته است، ارائه می‌نماید. او ضمن این که عزّت و عظمت شاعران گذشته را نادیده نمی‌گیرد، به شدت به کسانی که آن‌ها را قافیه‌سازان کج‌اندیش می‌نامد می‌تازد. نیما در باب قافیه و کاربرد و شکل آن می‌گوید:

«لازم نیست قافیه در حرف رویّ متفّق باشد. دو کلمه از حیث وزن مشترک و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. فراموش نکنید وقتی که مطلب، تکه‌تکه و در جملات، کوتاه کوتاه است اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد.»[۷]

***

ویژگی دیگر قافیه نقش موسیقایی آن است و باید گفت که قافیه جزئی از موسیقی شعر است و اهمیت آن از لحاظ جمال‌شناسی به حدّی است که آن را سامان دهنده و بنیان‌گذار انگاره‌ی قطعات شعر به‌شمار آورده‌اند. این ویژگی بسیار فراتر از کارکرد موسیقایی قافیه بر اثر تکرار در پایان مصراع‌ها و ادبیات است. بنابراین حسن کاربرد نیروی قافیه در تأثیر شعر اثری فراوان خواهد داشت.

استاد گران‌مایه دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر به خوبی حق مطلب را ادا کرده‌اند و این نتیجه را به‌دست می‌دهند که: «استواری موسیقایی شعر منوط به قافیه و ردیف است» بر این اساس توجه به قافیه در شعر معاصر اهمیّت پیدا می‌کند و باید گفت که: قافیه ملاک تشخیص هنری شاعر در توفیق او به جهت ایجاد ارتباط مناسب میان کلمات مصراع و بیت با قافیه است. به عبارت ساده‌تر از نوع ارتباطی که شاعر میان کلمه‌ی قافیه و سایر واژگان در مصراع برقرار می‌نماید می‌توان هنر شاعری او را ارزیابی کرد و توان هنری او را سنجید. قافیه مفاهیم را آن‌گونه که هستند، یعنی باید باشند، به شعر می‌بخشد و البته این در صورتی ممکن خواهد بود که شاعر درک درستی از حقیقت معنایی واژگان داشته باشد. قافیه نه تنها محدود کننده‌ی ذهن شاعر نیست بلکه رازهای پنهان در درون او را آشکار و جلوه‌گر می‌سازد، به گونه‌ای که شاعر به وسیله‌ی قافیه اسرار و رموزی را شکار می‌کند که در حالت عادی هرگز قادر به دریافت و شناخت و شناسایی آن‌ها نیست. به مثال و نمونه‌ی زیر از احمد شاملو بنگریم:

پچپچه را
از آن گونه
سر به هم اندر آورده سپیدار و صنوبر
باری،
که مگرشان
به دمیسه سودایی در سر است
پنداری،
که اسباب چیدن را به نجوایند
خود از این دست
به هنگامه‌یی
که جلوه‌ی هرچیز و همه‌چیز
چنان است
که دشمن دژخویی
در کمین.

[شبانه، از مجموعه «مرثیه‌های خاک» ص۳۳]

در این قسمت از سروده‌ی شاملو برای این‌که خواننده مجال نفس تازه کردن داشته باشد و در ضمن رابطه‌ی میان الفاظ و معانی گم نشود، کلمات «باری» و «پنداری» با هم و کلمات «چنان است» و «دست» نیز با هم نوعی قافیه و هماهنگی به‌وجود آورده‌اند.[۸]

شعر سپید، بی‌شک از قافیه و آهنگی که ایجاد می‌کند، بی‌نیاز نیست و قافیه در آهنگین کردن کلام شاعرانه یکی از عناصر مهم به شمار می‌آید. شاعر، در این نوع شعر گاه از قافیه‌های آغازین و گاه از قافیه‌های پایانی بهره می‌گیرد. در شعر سپید گاهی ردیف، جانشین قافیه می‌شود و یا به عبارت دیگر، ردیف، بدون حضور قافیه مستقلاً عمل می‌کند و این در شعر کهن امکان‌پذیر نبود. زیرا در شعر کهن، ردیف همیشه با قافیه می‌آید و مکمّل قافیه است و

به‌طور مستقل نمی‌تواند در شعر عرض اندام کند:

دریغا شیر آهنکوه مردا
که تو بودی
و کوهوار
پیش از آن‌که به خیاک افتی.
نستوه و استوار
مرده بودی

[سرود ابراهیم در آتش، ابراهیم در آتش]

از این دیدگاه در شعر سپید آنچه اهمیت دارد هم‌صدایی است که منشأ حرکت موسیقیایی می‌باشد.[9]

با نگاهی گذرا به شعر معاصر سایر مناطق فارسی زبان از جمله تاجیکستان و افغانستان پی می‌بریم که پیروی از نیما و شاملو و شاعران معاصر دیگر شیوه‌ای است که آنان در پیش گرفته‌اند و می‌کوشند در حدّ توانشان سروده‌های قابل قبولی ارائه نمایند. امّا بررسی قافیه در شعر معاصر این کشورها و این‌که آن‌ها چگونه به قافیه در شعرشان می‌نگرند بحثی طولانی را طلب می‌کند ولی به‌طور اختصار باید گفت قافیه و ردیف در شعر نو معاصر تاجیکستان ویژگی خاص خود را دارد. از جمله این‌که نحوه‌ی کاربری این عناصر برایشان ناآشناست. آن‌چنان که گاهی می‌بینیم همین قافیه و ردیف این شاعران را از سیر شعر نو دور می‌سازد و باعث می‌شود شعر نو آن‌ها تلفیقی از چند قالب شود و دو بیتی و مثنوی و شعر فرد را در دل شعر نو بگنجانند و تنها با تقطیع و مصراع‌بندی عمودی تصور کنند شعر نو سروده و کار جدیدی ارائه کرده‌اند و این همان اشکال بزرگی است که شاعران نوپای ایرانی نیز در آغاز می‌اندیشیده‌اند که با کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها و یا حذف قوافی، شعر از کهنه به نو بدل می‌شود.

به هر حال شاعرانی همچون بازار صابر، گلرخسار، فرزانه و لایق شیرعلی توفیقاتی نیز در این شیوه کسب نموده‌اند. برای نمونه به شعر زیر از خانم گلرخسار توجه کنیم که تکرار حاجب و ردیف، اگرچه زیبایی و سادگی شعر را ملموس می‌نماید، امّا از ارزش ادبی و شعری آن می‌کاهد. قافیه نیز در این سروده با توجه به نوع شعر فراوانی خود را نشان می‌دهد:

باد پر از فغان
باد پر از خمار
باد پر از بهشت
باد پر از بهار
بر نخل نوبرت
از بید من سلام
از شید من سلام
بر خنده فرح
از اشک من سلام
بر شهرزاد نو
از رشک من سلام
سلام!
سلام!
سلام!

[گلچین اشعار گلرخسار، ص ۱۴۶]

یکی از موارد قابل توجه دیگر در شعر معاصر تاجیکستان از لحاظ قافیه توجه به جنبه‌ی صوتی و شنیداری آن است. یعنی شکل نوشتاری قافیه یا رعایت نمی‌شود و یا این‌که اعتنایی به آن نمی‌کنند. برای مثال در شعر زیر از عبید رجب‌بخوبی مشهود است که کلمات (لذیذ و عزیز) قافیه شده‌اند که اگرچه با توجه به شکل گفتاری شعر اشکالی ایجاد نمی‌کند امّا این نوع قافیه‌سازی در شعر فارسی تاجیکستان رواج یافته است.

هر دم به روی من
گوید عدوی من
کاین شیوه‌ی دری تو چون دود می‌رود
نابود می‌شود
باور نمی‌کنم
باور نمی‌کنم
لفظی که از لطافت آن جان کند حضور
رقصد زبان به سازش و آید به دیده نور
...
شیرین‌تر و لذیذ
از تنگ شکّرست
قیمت‌تر و عزیز
از پند مادرست...

مرحوم دکتر یوسفی درباره‌ی این شعر نوشته‌اند: «کوتاهی مصراع‌ها ـ که غالباً دو به دو مقفّاست ـ آهنگی متناسب شور و هیجان و پرخاشی و تپش و استقامت ـ که در روح شعر منعکس می‌باشد ـ پدید آورده است.»[10]

اگر به شعر معاصر افغانستان از نظر قافیه و ردیف نیز بنگریم به موارد قابل توجهی دست یابیم از جمله این‌که:

۱. استفاده از قوافی عربی در شعر معاصر افغانستان رواج و کاربرد فراوانی دارد.

۲. قافیه‌های دارای مصوت بلند «ا» نیز زیاد به کار می‌روند.

۳. استفاده از واژگان و اصطلاحات بیگانه در جایگاه قافیه نیز معمول است:

دنیا دوباره نو شود و نو شود زمین
چون روزهای اوّل ود آک آک آک

[محمدبشیر رحیمی]

۴. استفاده از واژه‌های خاص جنگ مثل: تفنگ، سنگر، برنو، پرچم و... در جایگاه قافیه دیده می‌شود.

۵. ردیف‌های مزدوج نیز زیاد به کار می‌رود.

۶. در قوافی اختلاف در حروف دیده می‌شود.

۷. همانند شعر تاجیک در شعر معاصر افغانستان نیز کلماتی در قافیه به کار گرفته می‌شوند که در حرف رویّ تلفظ یکسان دارند امّا در نوشتار یکسان نیستند.

پلکی به روی آینه‌ها باز می‌کنی
صد جلوه پر فشانی طاووس می‌شود
خورشید، نام توست که از آسمان شرق
بر آب‌های یخ‌زده مبعوث می‌شود

[سید ضیاء قاسمی]

۸. در شعر معاصر افغانستان ردیف اهمیّت و اقبال بیش‌تری دارد به گونه‌ای که ردیف‌های نو، اسمی و بدیع به فراوانی و زیبایی در این نوع شعر کاربرد دارد و شاعران جوان افغانستان به عمد از ردیف‌های ناب بهره می‌برند.

من و تو منتظر حرف‌هایمان ده صبح
گل شکفته‌ی من! منتظر بمان ده صبح

پی‌نوشت

۱. رک، خانه‌ام ابری است، دکتر تقی پورنامداریان، انتشارات سروش، صفحات ۱۱-۱۶.

۲. بسیاری از ادبا عقیده دارند که قالب رباعی برساخته‌ی شاعران و ادیبان فارسی است و از عربی گرفته نشده است.

۳. موسیقی شعر، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی... ص۲۱۵.

۴. رک، چشمه‌روشن، دکتر غلامحسین یوسفی، ص ۲۱۲.

۵. شعر هجایی: شعری است که در آن تعداد هجاهای هر مصراع، با تعداد هجاهای مصراع دیگر مساوی باشد.

۶. رک، خانه‌ام ابری است... ص ۵۷.

۷. رک، بدعت‌ها و بدایع نیما، مهدی اخوان ثالث، ص ۱۱۵.

۸. رک، تأملی در شعر احمد شاملو، تقی پورنامداریان، ص ۳۴۶.

۹. رک، نگاهی به شعر شاملو، محمود فلکی، انتشارات مروارید، چاپ اول ۱۳۸۰، ص ۹۸ به بعد.

۱۰. چشمه‌روشن، دکتر غلامحسین یوسفی، ص ۷۹۵.

گل اندام

❖ کیهان ایمانی ـ یاسوج

در دبیرستان‌های بویراحمد [illegible] ادبیات اشتغال داشتم. گل‌اندام، از دانش‌آموزان برجسته‌ی رشته‌ی ریاضی بود که نبوغ و استعداد ادبی کم‌نظیری داشت. شجاع و بی‌پروا بود. قلم رسا و بیان سحرآمیزش نسبت به موقعیتش مافوق تصور بود. قامت رشید و رعنای گل‌اندام در میان هم‌کلاسانش، سروناز بود از سروستان سربلند بوستان ادب. به‌هنگام حفظ عفت، شیر غران کوهستان وجود، و در هنرنمایی درسی آهوی طناز و غزال گریزپای دشت کلاس بود.

نابغه‌ای ادبی بود که به‌عمد یا به‌سهو به گروهی از توابغ رشته‌ی ریاضی پیوسته بود و صحنه‌ای کلاس را به میدان درس و بحث مبدل می‌ساخت، بحث‌هایی که گاه از توان علمی کلاس بالاتر می‌رفت و حالت تحقیق و پژوهش به خود می‌گرفت.

از ترس این‌که دربرابر پرسش‌های ادبی این نابغه‌ی عفیف و دلیر بازنمانم، حتی نیمی از وقت خواب اندکم را هم به مطالعه و بررسی کتب اختصاص داده‌بودم. سحرخیز بودم، سحرخیزتر شدم.

به‌دنبال بررسی علت افت تحصیلی در دبیرستان‌های کشور، هیئتی از تهران به یاسوج آمده‌بودند تا در دبیرستان‌های استان کهگیلویه و بویراحمد به تحقیق و تفحص بپردازند. در جواب سؤال یکی از افراد این هیئت از دانش‌آموزان که آیا از کیفیت تدریس دبیران خود راضی هستید یا نه؟ گل‌اندام به‌منظور جلب‌توجه و کشاندن هیئت به کلاس، گفته بود: «از همه‌ی دبیران خود راضی هستیم اما تردید داریم که آیا معلم ادبیاتمان نابغه است یا دیوانه؟ بهتراست با حضور در کلاس درس ایشان، مسئله را بررسی فرمایید.»

یک‌روز مشغول تدریس یکی از اشعار زیبای درسی بودم. در حین خواندن شعر، تمام سلول‌هایم به‌یاری‌ام می‌شتافتند تا شعر را زیباتر و رساتر بخوانم. شعر نمی‌خواندم، در پرواز بودم. سوار بر بال کلمات زیبا سر از کهکشان‌ها درمی‌آوردم. گل‌اندام مؤدب‌تر از همیشه سراپا دقت بود. که گروهی با کسب اجازه وارد کلاس شدند، همان هیئت اعزامی از تهران بودند.

با ورود هیئت به کلاس، پرسش و بحث به همان زیبایی همیشگی در کلاس آغاز گشت. در حین تدریس عادت داشتم معانی، متضاد، مشابه، وزن، هم‌خانواده، وضعیت دستوری و نکات ادبی کلمات و جملات را برای دانش‌آموزان بیان نمایم. آغازگر بحث آن روز گل‌اندام بود. متضاد اوج را خواست. در جوابش کلمه‌ی حضیض را نوشتم. در حضور هیئت از من خواست تا هم خانواده‌های متداول کلمه‌ی «حضیض» را در زبان فارسی بیان نمایم. به‌غیر از کلمه‌ی دور از ذهن و ناآشنای حضّض که جمع مکسر آن است هیچ هم‌خانواده‌ای برای کلمه‌ی حضیض در زبان فارسی سراغ نداشتم. در یک لحظه‌ی زودگذر اما سخت و حساس در حضور هیئت بلندپایه‌ی تهرانی در تنگنا قرارگرفته‌بودم. چنین شجاعتی را داشتم که اگر در پاسخ پرسشی بازبمانم، ضمن خواستن فرصت برای یافتن جواب، خود پرسشگران را هم دراین‌باره به تحقیق وادارم اما در این لحظه از این شجاعت هم بی‌نصیب مانده‌بودم. شاید حضور کنج‌کاو مهمانان مزید بر علت بود. سخت کلافه شده‌بودم. ناچار دست به‌دامن هوش و خلاقیت خود شدم و چه هوشیار و مردانه به یاری‌ام شتافت.

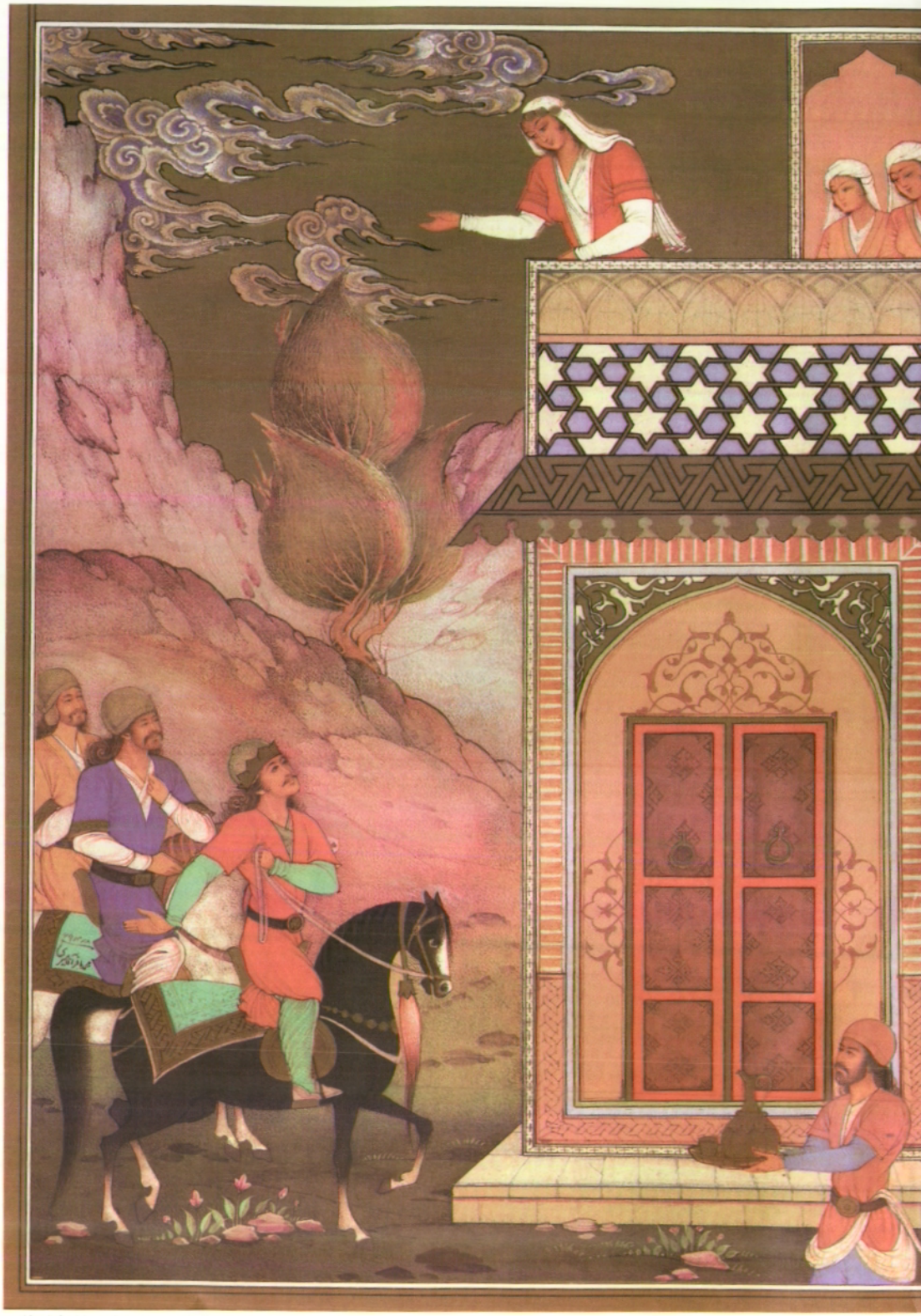
در جواب گل‌اندام گفتم: چنین کلماتی از زبان عربی به زبان فارسی هجرت کرده‌اند، هم‌چنان که مهاجرت‌های انسانی گاه فردی و گاه جمعی صورت می‌گیرد، کلمات عربی هجرت کرده به زبان فارسی هم، چنین وضعیتی دارند. کلمه‌ی علم با کل خانواده‌اش، کلمه‌ی حضیض به‌تنهایی و کلمه‌ی اطمینان فقط با دو نفر از کسانش: مطمئن و طمأنینه به‌زبان فارسی هجرت کرده‌اند؛ بنابراین اگر حضیض خانواده و فامیلی داشته‌باشد، در همان زبان عربی باقی مانده و به زبان فارسی نیامده‌است.

گل‌اندام پرسید: «آقا از این کلمه‌های بی‌کس‌وکار باز هم در زبان فارسی سراغ دارید؟» پیچ‌وتاب دادن‌ها و دردسرسازی‌های گل‌اندام عادی به‌نظر نمی‌رسید. این بود که در آن لحظه با آن‌که روحیه‌ی مملو از نشاطم نسبت به گل‌اندام خالی از خشم نبود، کلمه‌ی «مثابه» را به‌معنی درجه، منزلت، پایه، ... و کلمات دیگری را هم در این مورد مثال آوردم. به‌هرحال زنگ استراحت به صدا درآمد و از این‌که اسب سرکش ذوق ادبی‌ام در حضور کارشناسان کشوری، تمام موانع ایجادشده به‌وسیله‌ی گل‌اندام‌ها را پشت‌سر نهاده‌بود، نفس راحتی کشیدم.

میهمانان که درس و بحث کلاس، بهت‌زده و حیرانشان ساخته‌بود، شیفتگی و دل‌باختگی‌شان به‌نحوه‌ی درس و بحثمان به‌حدی بود که اگر برایشان مقدور بود، کم‌مانده‌بود که ادامه‌ی مأموریت خود را رها کنند و چندروزی در کلاس‌ها هم‌دم و هم‌راهم باشند. با آن‌که دل‌کندن از کلاس برایشان دشوار بود، ترکمان کردند و رفتند تا ماجرا به تهران هم کشیده‌شود.

گل‌اندام هنگام خروج از کلاس، در مقابلم قرارگرفت تا از نیم‌تبسم توأم با احترامم که در عرف کلاس معنای احسنت و آفرین را داشت، بهره‌مند شود اما نه‌تنها نشانی از تبسم نیافت بلکه از روحیه‌ام دریافت که ممکن است نسبت به او کدورتی هم داشته‌باشم. او که چنین توقعی نداشت گفت: «آقا اگرچه در صحنه‌ی کلاس سرافراز یکه‌تاز میدان شما بودید، اما زمینه‌ساز این صحنه من بودم.»

وقتی به کنه جریان و زمینه‌سازی قبلی گل‌اندام و دوستانش برای کشاندن هیئت به کلاس و ایجاد چنین فرصتی برای بالابردن وجهه‌ی معلم و کلاس مطلع شدم، بر نبوغ و ابتکار گل‌اندام و هم‌کلاسانش آفرین گفتم و کل فخر و سربلندی کلاس را متعلق به آنان دانستم.



پرده هایی از شاهنامه

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی

بانک اطلاعات کتاب های آموزشی

طرح سامان بخشی کتاب های آموزشی با هدف به روز رسانی اطلاعات، از طریق منابع اطلاع رسانی به معرفی کتاب های آموزشی مناسب ویژهٔ دانش آموزان و معلمان می پردازد.

پایگاه اطلاع رسانی سامان کتاب
www.samanketab.com

کتابنامه رشد:

معرفی کتاب های آموزشی مناسب در پایان کتاب های درسی.

تهران: خیابان کریم‌خان زند،
خیابان ایرانشهر شمالی،
ساختمان شماره ۴ آموزش و پرورش،
دفتر انتشارات کمک آموزشی،