نشریه فرهنگی ادبی
شماره شش - زمستان ۱۴۰۲

برهیب

۶

احمدرضا احمدی و یک دگردیسی شاعرانه

موج نو... احمدرضا احمدی

احمدرضا احمدی، شاعری با ردپای کودکی

مصاحبه با فیض شریفی درباره‌ی احمد رضا احمدی

شعر و نثر در دوران مشروطیت و نیمایی
نقش اسطوره‌ها در هنر معاصر
سه قطعه از رابرت هاس
رؤیایی و زبانیت

آنچه در این شماره می خوانید:

۳ سخن نخست
۴ شعر و نثر در دوران مشروطیت و نیمایی (فیض شریفی)
۱۷ موج نو... احمدرضا احمدی (لهراسب زنگنه)
۲۰ احمدرضا احمدی و یک دگردیسی شاعرانه (علی داریا)
۲۳ «احمدرضا احمدی» شاعری با ردپای کودکی (الیاس صالحی‌نژاد)
۲۶ در جوار دوست«احمدرضا احمدی از زبان فیض شریفی» (معین نعمت‌اللهی)
۲۹ شاعرانه جستارها (علی داریا)
۳۰ رؤیایی و زبانیت (رضا روشنی)
۳۴ برگردان: سه قطعه از رابرت هاس/ از مجموعه ستایش (مرتضی دهقانی)
۳۸ نقش اسطوره‌ها در هنر معاصر (مهناز معصومی)
۴۰ یادداشتی درباره‌ی دفتر «دوته» از واجارگاهی (علی تسلیمی)
۴۴ داستان کوتاه: پنجاه و هفت (شکوفه توانگر)
۴۵ آدم‌ها و ستاره‌ها (علی‌اکبر نورعلی)
۴۶ داستان کوتاه: ناخدا (مصطفی نظری)
۴۸ دمی با شاعران جوان

صاحب امتیاز : انتشارات حس هفتم
مدیراجرایی : یاسمین شعبان‌زاده
دبیر ادبی : فیض شریفی
با همکاری : دکتر حسین رضوی‌فرد
همکاران ما در این شماره : لهراسب زنگنه/ علی داریا/ الیاس صالحی‌نژاد/ معین نعمت‌اللهی/ رضا روشنی/ مرتضی دهقانی/ مهناز معصومی/ علی تسلیمی/ شکوفه توانگر/ علی‌اکبر نورعلی/ مصطفی نظری
ویراستار : لیلا صبوری‌زاده
گرافیک و صفحه‌آرا : مریم تقدیری
ارتباط با ما : hesehaftompub.com
hesehaftom.pub
t.me/parhib_magazine
http://zil.ink/hesse.haftom.pub
۰۹۱۷ ۴۹۳ ۲۴۹۶

سخن نخست

به نام خداوند جان و خرد

شماره‌ی ۶ پرهیبِ پُرهیبت را به احمدرضا احمدی، سردمدارِ موج نوی ایران اختصاص داده‌ایم.

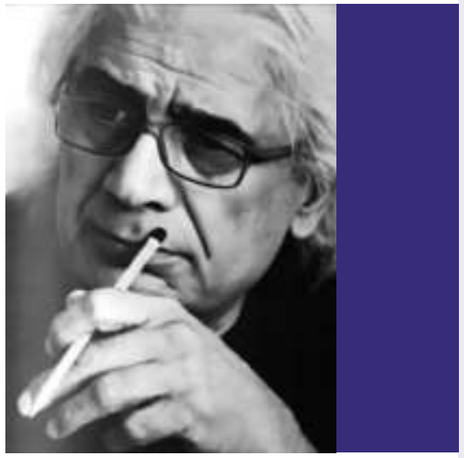
در این شماره، مطابق معمول، سیرِ خطّی-زمانیِ تحوِل و تطوِر شعر و نثر ایران را در مقابل چشم خوانندگان عزیز قرار داده‌ایم.

نشریه‌ی پویای پرهیب، پیرو هیچ جریان و موج و مکتبی نیست. مجلّه‌ی پرهیب، پشتیبان فرهنگ و ادبیات جدید ایران و جهان است؛ چون ما بر این باوریم که مدرنیسم از دلِ سنّت بیرون می‌آید. مدرنیسم بخشی از کلاسیک را حذف و تعدیل و گاهی تثبیت می‌کند و نمی‌تواند کلاسیک را تخریب کند. جهان غرب هم کلاسیک‌ها و رمانتیک‌هایی چون «هومر»، «شکسپیر» و «لامارتین» را از سر راه برنمی‌دارد و نمی‌تواند بردارد.

از این رو، مجلّه‌ی پرهیب از شعر و داستان‌های خوبِ پیر و جوان در هر قالبی حمایت می‌کند.

از فرهنگوَرانی که با ما در این شماره همکاری کرده‌اند، به جان سپاسگزاریم.

دوستان وهمراهان عزیز؛
در راستای ارتقای این فصل‌نامه، منتظر آثار، مطالب، مقالات و همچنین پیشنهادات و نظرات شما عزیزان هستیم.



«فیض شریفی»

زبان شعر زنان

اجازه بدهید محور حرف‌هایم را بر فروغ فرخزاد تنظیم کنم:

فروغ صدای رابعه‌ی قزداری (قرن چهارم) است که به جرم غزل‌سرایی و عاشقی به‌دست برادرش کشته شد.

صدای مهستی گنجه‌ای (قرن ششم) است که گفت:

ما را به دم پیر نگه نتوان داشت
در حجره‌ی دلگیر نگه نتوان داشت
او را که سر زلف چو زنجیر بود
در خانه به زنجیر نگه نتوان داشت

فروغ، زبانِ هشتصد شاعر زن پیش از خود است که نتوانستند به‌درستی حرفشان را بزنند و اسیر زبان مذکر بودند.

فروغ در اعتراض‌های خود جدی بود و دستگاه فکری منسجمی برای برخورد با نظام سلطه‌طلبانه‌ی مردانه‌ای داشت که دیگران نداشتند.

فروغ در به‌کارگیری زبان و بیان هم، هنجارشکن و شورشی بود و اهل خطر. او پشت مرزهای تعیین شده بیتوته نکرد. زبان او می‌تواند الگویی برای زبان زنانه باشد:

۱. زبانی شلاقی و شتاب‌زده از کلمات و پدیده‌های جهان صنعتی و مدرنیزه‌کردن آن.

۲. زبان فارغ از آرایه‌ها و گفتاری با لباس بیان خود در وزن و تصویر.

۳. سادگی بی‌حد وحصر؛ ترکیبی از غریزه و شهود و سادگی فطری و خلاق و هنجارشکن.

۴. ترکیب کلمات خشن با ظریف.

۵. موسیقی طبیعی و رفتن تا حد بی‌وزنی و لحنی جدید و محاوره‌ای.

به این‌ها طنز و تعریض و اسطوره‌های تراژیک هم علاوه کنید.

ارزشمندترین شاخصه شعر فروغ، دید و نگره‌ی زنانه و تصاویرِ به‌غایت زنانه و گرایش اروتیکی اوست. فروغ فرخزاد از انقلاب مشروطیت هم برای زنان تاثیرگذارتر بود. او این نگاه را از نیما و شاملو و رحمانی گرفت و ارائه داد و به‌نفع خود مصادره کرد.

او به شاعران بعد از خود جرأت داد که حرف خودشان را بزنند و از تهمت نترسند. هرچه او پیش می‌رفت زبانش سخته‌تر، اما درمقابل دچار انفعال می‌شد:

و این منم
زنی تنها
در آستانه ی فصلی سرد
و
ناتوانی این دست های سیمانی

محرومیت‌های جنسی و تجربیات زیستمانی فروغ برجستگی خاصی دارد:

کدام قله کدام اوج؟
به من چه دادید. ای واژه‌های ساده‌فریب
و ای ریاضت اندام‌ها و خواهش‌ها...
مرا پناه دهید ای زنان ساده‌ی کامل

فروغ تجربه‌ی شکست و ناکامی‌ست و بازگشت به بنیان‌های زندگی سنتی:

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پرآتش
ای نعل‌های خوشبختی
و ای سرود ظرف‌های مسین در سیاهکاری مطبخ

فروغ دیگر نمی‌توانست. چون یأس او از صبوری روحش وسیع‌تر شده بود:

نگاه کن
تو هیچگاه پیش نرفتی
تو فرو رفتی

فروغ در شعر فتح باغ آزادی و شجاعت‌اش را با اندوه و غبن بیان می‌کند:

سخن از گیسوی خوشبخت من است
با شقایق‌های سوخته‌ی بوسه‌ی تو

او با شکست زن، قانون صادقانه‌ی قدرت را تاکید می‌کند:

حقیقت آن دو دست جوان بود
که زیر بارش یکریز برف مدفون شد

سیمین بهبهانی با زبان ستیزه‌جویانه به‌سراغ مردها می رود:

لب منه بر لبم که همچون مار
نیش درکام خود نهان دارم

و شاعرانی چون لیلی گله‌داران، گراناز موسوی، پگاه احمدی، مینا اسدی، رزا جمالی، روجا چمنکار، ندا کامیاب وغیره، اشعارشان فرآورده‌ی زندگی واقعی در جامعه‌ای بحران‌زده است. زبان این شاعران، روان‌پریشانه، مضطربانه، یاس‌آلود و پارادوکس‌گونه است:

در حاشیه‌ی پیراهنی بی‌منظره
سرگردان شوی
یعنی چندخیابان آن‌طرف‌تر
درست از اولین چراغ قرمز که رد شوی
تازه یادت بیاید پکی هم به سیگارت زده باشی
سرگردانی من
پخش است کف اتاق، توی رخت‌وخواب

حالا این شعر:

این موقع روز
با این عمق کم
کجا پنهانت کنم

«نداکامیاب»

وقتی نویسنده را مرده می‌پنداریم. تنها متن و خواننده برای شاعران مرد و زن موضوعیت دارد و آن متنیت جنس است.

فروغ فرخ‌زاد، زاده‌ی اضطراب جهان:

تولد: ۱۳۱۳ تهران

درگذشت: ۱۳۴۵

مسأله عبارت از این است که فروغ، سمبول و آیت صمیمیت در شعر امروز ماست. او در شعرش می‌زیست، به خود دروغ نمی‌گفت یا نمی‌توانست بگوید.

تم یا بن‌مایه‌های شعر او، تنهایی، شکست، تاسیان کودکی، عشق به زنان پایین‌دست، عشق به مرد و اندوه، اعتراض مدام به وضعیت بد سیاسی و اجتماعی و تهاجم به سنت‌ها و قوانینی است که دست و پای زنان بینوا را بسته است.

او با جسارت و صراحتی بی‌مانند حرف می‌زند.

او در کتاب‌های اسیر، دیوار و عصیان بیشتر متأثر از تولللی، نادرپور، نصرت رحمانی و فریدون مشیری بود، بعدن با خواندن شعرها و نظریات نیما و شعر شعری که زندگی‌ست از شاملو، تولدی دیگر را منتشر کرد.

او با دفتر شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، خود را به‌عنوان یک شاعر پیشگام در ادبیات ایران، به جهان شناساند.

اغلب اشعار فروغ غریزی بود. او در زمینه‌ی وزن و بلاغت هم غریب و غریزی پیش می‌رفت.

تصاویری که او خلق می‌کرد، در ادبیات فارسی بی‌سابقه و کم‌نظیر است:

زندگی شاید افروختن سیگاری باشد
در فاصله‌ی رخوتناک دو هم‌آغوشی

فروغ مجری بسیاری از نظریات نیماست. نیما دنبال دکلماسیون یا وزن طبیعی گفتار در شعر امروز بود، فروغ به یک نوع عروض گفتاری رسید. او برای رسیدن به این زبان، بسیار ریسک می‌کرد و شعرهای مختلف‌الارکانی می‌سرود. نصرت رحمانی در دفتر شعر حریق باد، مرتب ریل وزن را عوض کرد. اخوان نکرد و شاملو به آهنگی رسید که بر زبان تحمیل کرده بود.

از دیگر شاخصه‌های شعری او، نمادهای بسیار وسیع و تأویل‌پذیر اوست:

و باد، باد که گویی
درعمق گودترین لحظه‌های تیره‌ی هم‌خوابگی نفس می‌زد

«باد» در اشعار فروغ، رمزی از زمان، خاطرات و پراکندگی و غیره‌است.

او بسیار از گزاره‌های پرسشی اعتراضی و انکاری استفاده می‌کند:

اگر گلی به گیسوی خود می‌زدم
از این تقلب، از این تاج کاغذین
که بر فراز سرم بو گرفته است، فریبنده‌تر نبود؟ (پرسشی انکاری)

یا پرسشی اعتراضی:

آیا دوباره گیسوانم را
در باد شانه خواهم زد؟

از ویژگی‌های سبکی او تکرار است:

در لحظه‌ای که باید، باید، باید
مردی زیر چرخ‌های زمان له شود
مردی که زیر درختان خیس می‌گذرد.

فروغ در شعر، هدفمند پیش می‌رفت و طرح معقول ناخواسته‌ای را همراه با عشقی سرشار پی‌گرفته بود و تا اندازه‌ی بسیاری در تحقق آن موفق بود. با حضور فروغ بسیاری از عیب‌های نیما کنار می‌رود، چون او توانسته بود، نظریات نیما را به‌صورتی تجربی در شعر پیاده کند؛ تفاوت در این است که در شعر فروغ همواره مایه‌های رمانتیکی غلیظی وجود دارد. جوهریت اصلی این نوع شعر در این است که همواره در صیرورت است و کامل نمی‌شود. چرا به کمال نمی‌رسد؟ چون خودآگاه و ناخودآگاهی در مغز و ضمیر شاعر موج می‌زد.

هر شعری باید ملات عاطفی و رمانتیکی‌اش قوی باشد به شرط آن‌که از اوج روح سرکش خود به پایین بنگرد و به شاهکار خود لبخند بزند. شعری که در نور بتابد، در کودک بخندد. در شکوفه‌های شباب برق بیندازد و در سینه‌ی مهرورز زنان بدرخشد.

شعر برای فروغ، همه‌چیز بود؛ مجاز و استعاره‌های کهن و مستعمل و تشبیه‌های دستمالی‌شده، با نیروی خیالِ شاعر، یا کنار گذاشته می‌شوند؛ یا در دست‌هایش حیاتی دوباره می‌گیرند:

یک پنجره برای دیدن
یک پنجره برای شنیدن
یک پنجره که مثل حلقه‌ی چاهی
در انتهای خود به قلب زمین می‌رسد
و باز می‌شود به سوی وسعت این مهربانی
مکرر آبی رنگ

درواقع ترکیب استعاری «قلب زمین» را شاعران بسیاری به‌کار برده‌اند ولی در این شعر، این کهنگی به چشم نمی‌آید چون شعر آن‌قدر تحرک پیدا کرده که این ترکیب در گرانیگاه نگاه شاعر و خواننده قرار نگرفته است. درواقع شاعر با یک تشبیه جدید، پنجره را به حلقه‌ی چاهی تشبیه کرده که فرو می‌رود به زمین و برمی‌آید و دوباره به استعاره‌ی آسمان «این مهربانی مکرر آبی رنگ» می‌رسد.

شاعران بسیاری چشم‌ها را به آسمان آبی‌رنگ تشبیه کرده‌اند ولی کسی به استعاره‌ی حس‌آمیزانه‌ی «مهربانی مکرر آبی رنگ» نرسیده است.

استعاره یکی از ابزارهای شعری فروغ است ولی اسیر آن نمی‌شود چون شعرش ایده، اندیشه و احساس لازم و همواره‌درستی دارد که به‌شکل صورت‌های خیالی به ورای وجود خاکی آدمی پر می‌کشد:

زخم‌ه‌ای من همه از عشق است
از عشق، عشق، عشق.
من این جزیره سرگردان را
از انقلاب اقیانوس
و انفجار کوه گذر داده‌ام
و تکه‌تکه‌شدن، راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش، آفتاب به دنیا آمد.

از همان لحظه‌ای که نطفه‌ی شعر در فروغ بسته می‌شود، شکل و محتوا به‌مانند تن و روح، تفکیک‌ناپذیر می‌شوند.

شعر فروغ، شعری به‌غایت شخصی است. به‌شدت متعلق به زمان و مکان است و به‌همین‌دلیل به کانون شعر نزدیک‌تر می‌شود.

او به‌همین‌طریق در صافی ذهن و ضمیر خود واژه‌های فرسوده را زنده و سحرانگیزانه آن را احیا می‌کند:

دیدم که پوست تنم از انبساطِ عشق ترک می‌خورد
دیدم که حجم آتشینم
آهسته آب شد
و ریخت، ریخت، ریخت
در ماه، ماهِ به‌گودی‌نشسته، ماهِ منقلبِ تار...

در اینجا «پوست تن» به «حجم آتشینی» تشبیه شده و «حجم آتشین» در سطر دوم استعاره‌ای برای «تن» شده و کلمه‌ی به‌ظاهر زمخت «انبساط» در کنار «عشق» و استحالگی راوی، آب می شود. و «ماه» مستعمل‌ترین تشبیه و استعاره است که با دو صفت به گودی نشسته» و «منقلب تار»، دوباره احیا و زنده شده است.

پارادوکس «ماه منقلب تار»، «ماه» را به‌سمت ایهام برده است؛ در اینجا هم معنی «زیبا» می‌دهد و هم «عالی»: این ماهِ عالی و زیبای منقلب و دگرگون‌شده و تاریک.

با خواندن این شعر تیره‌ی پشت آدمی به لرزه می‌افتد. اینجاست که ورد زورت، شاعر انگلیسی می‌گوید:

«از جمله رسالت‌های شعر یکی این است که مردم را از حالت بی‌اعتنایی درمی‌آورد و آن‌ها را وامی‌دارد تا به طبیعت و رمز و راز جهان توجه کنند. شعر، محرکیست برضد بی‌حالی وحشیانه‌ی عصر حاضر. ولی البته باید احساسات درست و نوع درست آگاهی را برانگیزد.»

کلاف تداعی‌ها در شعر فروغ فرخ‌زاد

هزلت، هنر را کشف کلاف تداعی‌ها می‌داند. شعر راستین یا والاترین نوع شعر را تنها با بازکردن کلاف تداعی‌هایی می‌توان ساخت که طبیعت و اوضاع محتوم جامعه، آن‌ها را گرد هر موضوعی پیچیده است.

فروغ وقتی شعری را شروع می‌کرده، نمی‌دانسته به کجا می‌رسد. الیوت هم همین‌طور بوده، او می‌گوید:

«می‌دانم پاره‌ای از اشعار که اینک بیش از هر شعر دیگر مرا دلبسته‌ی خود ساخته‌اند آن‌هایی هستند که در نخستین قرائت، به مفهوم آن‌ها راه نبردم.»

«سه اشاره از الیوت/ جهان نو (۱۳۴۵)/ ش.۱۰»

«این نوع شعرهای بی‌چهارچوب مثل جاده‌اند؛ کوتاه و بلند. آدم هی می‌رود و برمی‌گردد و خسته نمی‌شود. و این برای دیدن چیزی‌ست که در رفت و برگشت‌های گذشته ندیده بوده. آدم می‌تواند سال‌ها در یک شعر توقف کند و باز هم چیز تازه ببیند. در آن‌ها افق هست، فضا هست، طبیعت هست، انسان هست، زندگی هست و یک‌جور آمیختگی با تمام این چیزها.»

«گفت و شنود با فروغ فرخ‌زاد/ آرش/ ش.۸، ص ۶۶-۵۷»

همان‌طور که خود شاعر می‌گوید، تداعی‌های طبیعت و انسان و زندگی و فضا، او را با خود می‌برد. شاعر دایره‌ای در اطراف شعر و چشم‌اندازهای خود نمی‌کشد. او در یک حرکت طولی بر جاده‌ای قدم می‌نهد که زیر و زبرش چاه‌های عمیق است. او مدام، مته‌ی خود را در این زمین فرو می‌کند و به آب می‌رسد. او با تصویر، سرنوشت آدمی را با خون مرگ آغشته می‌کند.

اگر فروغ از این شاخه به آن شاخه می‌پرد، معلول لاقیدی او نیست؛ بلکه خود نبوغ اوست که با یک‌سری تداعی، او را به دنبال می‌کشد. بنابراین گاهی در اشعار بلند فروغ، شعرهای کوتاه درخشانی می‌بینیم که از فرم خوبی برخوردار است. گویا او در یک لحظه در یک منزل متوقف شده و قلب و هوش خود را با نمودهای بزرگ طبیعت متصل کرده است.

مثلا در شعر نسبتن بلند باد ما را با خود خواهد برد، برش یا پار پایانی، یک شعر کامل است:

ای سراپایت سبز
دست‌هایت را چون خاطره‌ای سوزان، در دستان عاشق من بگذار
و لبانت را چون حسی گرم از هستی
به نوازش‌های لب‌های عاشق من بسپار
باد ما را با خود خواهد برد

در شعر بلند معشوق من نیز همین اتفاق می افتد:

معشوق من
انسان ساده‌ای ست
انسان ساده‌ای که من او را
در سرزمین شوم عجایب
چون آخرین نشانه‌ی یک مذهب شگفت
در لابه‌لای بوته‌ی پستان‌هایم
پنهان نموده‌ام

او حتی در شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد که شعر فرمیک و چهارچوب داریست در اختتامیه‌ی شعر، با یک شعر شکیل کوتاه، داستان را تمام می‌کند:

شاید حقیقت آن دو دست جوان بود، آن دو دست جوان
که زیر بارش یکریز برف مدفون شد
و سال دیگر، وقتی بهار
با آسمان پشت پنجره هم‌خوابه می‌شود
و در تنش فوران می‌کنند
فواره‌های سبز ساقه‌های سبکبار
شکوفه خواهد داد ای یار، ای یگانه‌ترین یار
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد...

شعر زیبای «یک پنجره» هم با یک پایان‌بندی خوب تمام می‌شود:

حس می‌کنم که وقت گذشته است
حس می‌کنم که «لحظه» سهم من از برگ‌های تاریخ است
حس می‌کنم که میز، فاصله‌ی کاذبی‌ست
در میان گیسوان من و دست‌های این غریبه‌ی غمگین
حرفی به من بزن
آیا کسی که مهربانی یک جسم زنده را به تو می‌بخشد
جز درک حس زنده‌بودن از تو چه می خواهد؟
حرفی به من بزن
من در پناه پنجره‌ام
با آفتاب رابطه دارم

با وجود آن‌که فروغ در حالت بی‌خودی و جوششی شعر می‌گوید، گویا فهمیده است که واژه‌ی «لحظه»، ریل و میزان وزن را به هم زده است. او هرکجا که دوست داشته گره‌ها را از ریسمان وزن عبور داده و باکی نداشته که وزن (مفعول فاعلات مفاعیل) را دچار التهاب کند؛ چراکه شاعر در یک اضطراب مضاعف، معمولا معیارها را به هم می‌ریزد.

هنر در شعر فروغ بازآفرینیِ ژرف‌ترین انگاره‌های انسانی است. نیروی تخیل بزرگترین غواص اعماق و آشتی‌دهنده‌ی هرچیزی با چیز دیگر است. و او هیچ هراسی ندارد که واژه‌ها را فدای این بازآفرینی‌ها و قوه‌های تخیل خود بکند.

شاخصه های سبکی اشعار فروغ فرخ‌زاد

می‌بایست سبک یا نرم کار شاعر را در ایده‌ی «احساس و اندیشه»های او جست‌وجو و کرد؛ و هم این که جوانب لفظی‌کارهای شاعر را پیگیری نمود.

«منِ» غنایی فروغ گاهی با اجتماع؛ و زمانی با فلسفه آغشته می‌شود. موتیف‌های غالب اشعار او عشق، زیبایی معشوق، تنهایی و مرگ است. فروغ در اجتماعی مرگ‌اندیش می‌زیست. اغلب جوانان آن روزهای بعد از جنگ و کودتا، دوست داشتند هرچه‌زودتر غزل خداحافظی را بخوانند:

مردم
گروه ساقط مردم
دلمرده و تکیده و مبهوت
در زیر بار شوم جسدهاشان
از غربتی به غربت دیگر می رفتند
و میل دردناک جنایت
در دست‌هایشان متورم می شد...

این فضای هولناک و سیاه هم بیرونی بود و هم درونی و هم به نحوی بودلری بود. مدرنیته را نخستین بار شارلر بودلر در اواسط قرن نوزدهم به‌کاربرد. او در جستارش به نام نقاش زندگی مدرن، از مدرنیته به‌عنوان پدیده‌ای حرف می‌زند که در هنر جنبه‌ی باب روز، گریزپا و مشروط دارد. مدرنیته نوعی شیوه‌ی زیستن و تجربه‌کردن زندگی به‌شمار می‌آید که از تحولات صنعتی و شهرنشینی و سکولاریسم، ناشی شده است.

مشخصات مدرنیسم عبارت است از: فروپاشی و اصلاح‌گری، پراکندگی و تحولات سریع، ناماندگاری و ناامنی؛ همراه با ادراک تازه‌ای از زمان و مکان...

چرخش جوامع را امیل دورکیم، ماکس وبر و فردینالد تونیس در آغازه‌ی قرن بیستم به طرق گوناگون تئوریزه کردند.

مدرنیسم در دو شاخه تجلی یافته: یکی عمدتن خوش‌آمدگویانه‌ی مایاکوفسکی‌وار و دیگر نکوهشگر یا قیامت‌وار، آخرالزمانی و نومیدکننده است که در آثار الیوت، پاوند و غیره دیده می‌شود.

شق دوم این نگاهِ نکوهشگر دامن شاعرانی چون توللی، نادرپور، رحمانی و فروغ را گرفت.

گرایش‌های متناقض و حتی متضاد در جهت مواضع انقلابی و پسان (ارتجاعی)، ترس از آمدن نو و شادی از محو کهنه، نیهلیسم و اشتیاق کورکورانه، خلاقیت و یاس در اشعارِ مجموعه‌ای از شاعرانِ بعد از مشروطیت به‌خوبی به دیده می‌آید.

مدرنیسم در امور جنسی دریچه‌های جدیدی گشوده است از: فمینیسم، هم‌جنس‌گرایی، همسان‌نمایی زن و مرد و توصیفات سرراست و گاه همدلانه. این‌ها در بخشی از اشعار فروغ بسیار تاثیر گذاشت:

مرا پناه دهید ای تمام عشق های حریصی
که میل دردناک بقا بستر تصرفتان را
به آب جادو
و قطره های خون تازه می آراید.

«شعر وهم سبز»

شعرهای فروغ اشارات بسیاری بر فروپاشی اجتماعی-فکری و شخصی و

تصورات پارانوئیدی دارد. تصور او از زمان به‌مثابه‌ی چیزی‌ست که در یک خط همیشگی و مستقیم در اشعارش تداوم پیدا کرده و ذهنیت او را فلج نموده است:

آه ای صدای زندانی
آیا شکوه یأس تو هرگز
از هیچ‌سوی این شب منفور
نقبی به سوی نور نخواهد زد؟
آه ای صدای زندانی
ای آخرین صدای صداها...

شعر «آیه‌های زمینی»

فضای این شعرها دردناک و تاریک‌اند.او در این فضا با یک زندگی جبرگرایانه، دقناک، دنبال یک فراغت زودگذر و عشق عمیق و لذت‌بخش امروزی و زمینی‌ست.

مختصات لفظی و هنری

اغلب ترکیب‌های تصویری فروغ برای جاندارپنداری اشیاء و استعارات حس‌آمیزانه و پارادوکسی ظهور می‌کنند، مثل:

کوچه‌های گیج، رعشه‌های عطر، سلامی شرم‌آگین، وزش ظلمت، خاطره‌ای سوزان، شب مسموم، شهوت مرگ، ماه منقلب، هجوم ظلمت تردیدها، فراموشی سنگین، دلهره‌ی گنگ، اندام‌های عاصی، تصور مشکوک، وهم سبز، چراغ‌های مشوش، اندیشه‌ی آشفته‌ی ابری ولگرد، روزنه‌ی سرد و عبوس، زمان خسته‌ی مسلول، هجای خونین، کلاغ‌های منفرد انزوا، خطوط سبز تخیل، اوهام سرخ، شب معصوم، شقیقه‌های مضطرب، ارتفاع ساده‌لوحی، خاطرات سبز و...

فروغ با صفت‌های غیرقابل‌پیش‌بینی، به موصوف‌های خود جان می‌دهد. شاید یکی از هنجارگریزی‌های شاعر همین شاخصه باشد:

کوچه های گیج، دلهره‌ی گنگ و...

استعارات حس‌آمیزانه: این شاخصه، به شعر شاعر، تصوری پارانوئیدی داده است: فراموشی سنگین، وهم سبز، هجای خونین...

مجموعه‌ی این ترکیب‌ها ما را بیشتر به حالات و روحیات شاعر نزدیک می‌کند. به این واژه‌ها نگاه کنیم:

شهوت مرگ، ماه منقلب، اندام‌های عاصی، چراغ‌های مشوش، اندیشه‌ی آشفته، اوهام سرخ، شقیقه‌های مضطرب و...

صراحت کلام و شجاعت و جسارت کم‌نظیر فروغ، انزوای این شاعر جهانی را تشدید کرده بود، چنان که سرود:

گریزانم از این مردم که با من
به‌ظاهر یکدل و یکرنگ هستند
ولی در باطن از فرط حقارت
به دامانم دو صد پیرایه بستند

از این مردم که تا شعرم شنیدند
به رویم چون گلی خوشبو شکفتند
ولی آن‌دم که در خلوت نشستند
مرا دیوانه‌ای بدنام گفتند...

زبان فروغ در شعر پنجره و مخصوصا دفتر شعر ایمان بیاوریم... گفتاری و امروزین و به اشیا نزدیک است. زبان فروغ، زبانی پیشرفته و گاهی مبهم است. وزن اشعارش طبیعی است. او در این شعر شاعر هستی و نیستی است، اما به وجود خود ایمان دارد: «من در پناه پنجره‌ام با آفتاب رابطه دارم». اما منش و نگاه مرگ‌محوری دارد وقتی می‌گوید: «تاریخ قتل‌عام گل‌ها را بنویس». جوانی او در این شعر در کفن انتظار و عصمت خود خاک می‌شود. چشم‌انداز او در «کودکیِ درختان کاغذی باغ مصنوعی و تجربه‌های عقیم دوستی و عشق مدرسه‌ی مسلول و مغز لبریز از وحشت فواره‌های خون» دیده می‌شود و زندگی از نگاه او، «تیک‌تاک ساعت دیواری» است. او دریافته که در این خراب‌آباد باید زیر چتر عشق قرار بگیرد و دیوانه‌وار دوست بدارد. «نهال گردوی قدکشیده» گویا می‌خواهد به او بفهماند که نجات‌بخش واقعی تو آن کسی‌ست که به آینه می‌نگرد. او به آینه می‌نگرد و به تنهایی خود

می‌گرید و گویی رسالت پیامبران را جز ویرانی نمی‌بیند. گویی دیوارهای معجزه را گل گرفته‌اند؛ از رویا و تخیل هم کاری برنمی‌آید؛ می‌خواهد از خدای خوب خود کمک بگیرد؛ گویا خود را پیامبری می‌داند. می‌خواهد فاصله‌های کاذب را بردارد و میان خود و معشوق با برداشتن میز اولین حرکت خود را استارت بزند. دستور نمی‌دهد، خواهش می‌کند.

شعر در عین پراکندگی ذهنی، وحدتی اندام‌وار دارد. تناسب کلمات و جمله‌ها و بندها با لحن و آهنگ شعر هم‌خوانی دارد و بن‌مایه‌های مرگ و یأس و امید، با عناصر دیگر مثل بی‌عدالتی و عشق و هجرانی، اتمسفر یا حال و هوای شعر را به هم گره زده است.

او خود را «پیامبر فصل یخ‌بندان» می‌داند. «ایمان» یادآور گرمی و خوش‌بینی است که آن را با بدبینی و سرما مجموع کرده. معجزه‌ی او در همین تناقض به دیده می‌آید. فروغ نماد بی‌پناهی انسان در این جهان سرد و سیاه است. نهال گردو، شبدر چهار پر، خدای خوب آفتاب و خودِ شاعر، رقم چهارِ یک موتیف است که نشانه خوش‌بینی در فصل چهارم یا زمستان است.

***

مهدی اخوان‌ثالث (تولد۱۳۰۷ مشهد، درگذشت۱۳۶۹ تهران)

اخوان‌ثالث مثل بسیاری از شاگردان نیما از رمانتیسم به سمت سمبولیک اجتماعی رفت.

سبک و شکل کار اخوان، تمثیلی قصه‌پردازانه است که دلالت بر امر و مسأله‌ی دیگری دارد. او کمتر از نیما و شاملو از تمثیلی وصفی هم استفاده کرده است. ساختار تمثیلی و روایی اشعار اخوان به‌خاطر گرایش بسیار او به ایران باستان و اسطوره‌های شاهنامه است. همین تعلق‌خاطر باعث شده که این شاعر ادیب از لحاظ لفظی و عروض سنت، بر سبک خراسانی اشراف پیدا کند و بر واژه‌ها و اصول بلاغی ادبیات کهن مسلط شود.

حشر و نشر اخوان‌ثالث با نیما باعث شد که او در زبان خود، آش درهم‌جوشی از سبک خراسانی و نیمایی را ایجاد کند. به‌همین‌علت است که گاه شاعر مثل فردوسی و ناصرخسرو از وزن عروضی برای بیان داستان و قصه استفاده می‌کند. درواقع بسیاری از شعرهای اخوان، جملات نثرگونه‌ای‌ست که وزن دارد و گاهی شاعر، مزه‌های نمکین و زیبای ادبی در این متون می‌پاشد، مثال:

دو تا کفتر
نشسته‌اند روی شاخه‌ی سدر کهنسالی
که روییده غریب از همگنان در دامن کوه قوی‌پیکر...
در این آفاق من گردیده‌ام بسیار
نماندستم نپیموده به دستی هیچ سویی را...
ستم‌های فرنگ و ترک و تازی را
شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد
غمان قرن‌ها را زار می نالید
حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد غم دل با تو گویم، غار!
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟
صدا نالنده پاسخ داد:
...آری نیست؟

«قصه‌ی شهر سنگستان»

وزن شعر قصه شهر سنگستان، «مفاعیلن» است. داستان از زبان دوتا کفتر بیان می‌شود که گاهی با زبان خراسانی و زمانی با زبان محاوره‌ای حرف می‌زنند و درنهایت این دو زبان درهم می‌آمیزند. مثلا فعل «نماندستم» فعل ماضی‌نقلی نیشابوری‌ست. در این شعر ده‌صفحه‌ای، ده‌نمونه عنصر خیال‌انگیز و عناصر سازنده‌ی شعری دیگر پیدا نمی‌کنید ولی معنا و مطلب‌اش تا آنجا که به فرنگ و ترک و تازی نمی‌تازد، قوی است. به‌لحاظ فرم، درهم‌تنیدگی فرم و محتوا هم اعجاب‌آور است. بخش زیبا و نمکین آن، در چند سطر آخر آمده است، وقتی که می‌پرسد «آیا رستگاری نیست؟»

بعد صدا در کوه می‌پیچید که: «آری نیست»؛ «رستگاری»، آخرش «آری» دارد. رستگ«اری نیست»، پژواکش در کوه می شود، «آری نیست».

اخوان از واژه‌ها و اسلوب سبک خراسانی که اغلب اسطوره‌ای و حماسی هستند، استفاده می‌کند. مثل:

- یکی بنگر درختان با پریزادان...

- بر به کشتی‌های خشم بادبان در خون

- عاج°گون ستوار زنجیری است

و...

در کنار زبان متداول امروزین مثل:

- آب‌ها از آسیا افتاده است.

- راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟

- مانده خاکستر گرمی جایی؟

- اما نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم.

شعر اخوان شعری اجتماعی، حماسی، پرطنین و مرثیه‌وار است که اغلب در قالب نیمایی سروده شده است. این سروده‌ها مشحون از واژه‌ها، ترکیبات تصویری و گاه تعبیرات و استعاره‌ها و استشهادات کهن است، مثل:

«شط دشنام، پل پیغام، خمیازه‌ی کوه، هودج سر و سرور، میوه‌های سر به گردونسایِ اینک خفته در تابوت پست خاک، بیکران سبز و مخمل‌گونه‌ی دریا، سیلی سرد زمستان، تابوت ستبر ظلمت نه‌توی مرگ‌اندود، نطع خون‌آلود این شطرنج رویایی، دریای هول و هایل و...»

اغلب این ترکیب‌های تصویری در کارگاه خیال شاعر نقش بسته و در بطن متون در کنار واژگان دیگر زبان سخته و سبک فرهیخته‌ی او را سامان بخشیده است.

شکوفایی این زبان در دوران پس از کودتا، مقارن با دوره‌ی شکست، روحیه‌ی روشنفکران ایران بود و لذا او و نصرت رحمانی آیینه‌ی تمام‌نمای شکست‌های چندگانه در دهه‌ی سی و چهل و پنجاه بودند.

اخوان به عنوان مرثیه‌خوان ملی سرزمین ویران پس از این شکست‌ها، بیشترین تأثیر را در پیشبرد شعر نیمایی داشت. بخشی از شعرهای اخوان‌ثالث، شعر غنایی ذهنی‌ست که گاهی با شعر حماسی عینی در هم می‌آمیزد.

ذات حماسی، همانا ترتیب و نظم حوادث و تداوم شخصیت‌های داستان است. تداوم شخصیت‌ها پیوند لازم را فراهم می‌آورد.

شعر حماسی به‌تقریب کار محض واحدی نیست که یک شاعر بتواند به‌تنهایی آن را خلق کند. شعر حماسی حاصل اعصار و قرون متوالی است. شخصیت‌های شعر حماسی باید تجسم و تجسد خلق و خوی اقوام باشند.

در این آثار بزرگ، علی‌رغم شکست‌ها و سرخوردگی‌ها، زندگی هنری تپنده و ملموسی در جریان است. جذبه و افسون مستقیم و نیروی آموزندگی این آثار هنوز همچنان پابرجاست اما ما در این مجموعه با شعرهای غنایی و اندیشه‌ها، تصاویر و موومان‌های به‌راستی شاعرانه‌ای روبه‌رو هستیم که در گذشته ریشه دوانده باشد و شاخه‌ای به سوی آینده بگستراند. به قول پوشکین: «روزگار قافیه‌های مطنطن را از میدان به در می‌کند و من آه‌کشان اذعان می‌کنم.»

قالب‌های ساختاری در نقالی‌های اخوان‌ثالث:

اغلب داستان‌های روایی اخوان در قالب نیمایی و دارای وزن عروضی و قوافی متوالی است:

اما نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم
من به خیالم می‌پرم از خواب.
مسکین دلم لرزان چو برگ از باد
با آتشی پاشیده بر آن آب،
خاموشی مرگش پر از فریاد...

وزن شعر آن‌گاه پس از تندر، «مستفعلن فعلن...» است و قافیه‌ها، «خواب، آب» و «باد، فریاد» است.

اخوان هم مانند نیما، برای آن که رشته‌ی کار از دستش در نرود از قافیه که زنگ مطلب است، استفاده می‌کند.

اخوان‌ثالث مجموعه‌ای از اسطورک دارد که از اسطوره ساخته شده است.

تفاوت اخوان با فردوسی و هومر این است که اخوان‌ثالث دربرابر شخصیت‌های منفی و منفور جبهه

می‌گیرد:

او، شغاد، آن نابرادر بود...
و صدای شوم و نامردانه‌اش در چاهسار گوش می‌پیچید...

«شعر خوان هشتم»

و دربرابر، شخصیت اصلی را حمایت می‌کند:

پور زال زر، جهان پهلو،
آن خداوند و سوار رخش بی‌مانند،
کوه کوهان، مرد مردستان

رستم دستان... / «شعر خوان هشتم »

اخوان‌ثالث باسروده‌های اساطیری‌اش مطابق نظریه‌ی ژنت بر شعر فردوسی و سایرین، طبق نظریه‌ی خود آن را بسط می‌دهد و دراینباره اغراق می‌کند.

اخوان و اخوانیات یا سروده‌ها و نثرهای خود، که بن‌مایه‌های عاطفی دارد از دوستان شکایت یا حکایت می‌کند.

بیشتر این خویشتن‌نگاری‌ها و شکایت‌ها را اخوان‌ثالث، خطاب به دوستش، «محمد قهرمان» می‌نویسد و گاهی از پریشان‌حالی و آشفتگی و پستی دوستان و دشمنان و غربت و هجران سخن می‌گوید:

فراق خویش و قوم و شهر غربت
حبیب بی‌وفا و تنگدستی
حقایق تلخ و هستی رنج و دل خون
در آن حالی که دل بر مرگ بستی
چه شاید، گر نشاید خورد باده؟
چه باید، گر نباید کرد مستی؟

«اخوان، ۱۳۸۴/ هفت/ هفتاد و سه»

اخوان‌ثالث، در قصیده‌ی دیگر، از غربتگاه و جهنم و خانه‌ی طمع یزید و دریای پرنهنگ تهران سخن می‌گوید و توس را گلستان رضا می‌داند:

یکسر از جنات تجری تحتها الانهار توس
در جحیم ری به چنگ اژدها افتاده‌ام
آن گلستان رضا وین خانه‌ی طمع یزید
از کجا یارب نگه کن در کجا افتاده‌ام
ری چو دریایی‌ست و اندر آن نهنگان بی‌شمار
من در آن چون کودکی بی دست و پا افتاده‌ام

«اخوان‌ثالث، ۱۳۸۶/ صد و هفده-صد و پانزده»

بخشی از این اخوانیات، از لحاظ هنری بسیار زیباست به‌خصوص قطعه‌ی شکوی الغریب فی‌الوطن:

من و این صخره‌ی قطبی، زمین‌گیران سرماییم
به حسرت یاد می‌آریم از کوچ پرستوها

«اخوان، ۱۳۸۴/ نه-صد وپنجاه و هشت»

هرچقدر این دردها فراگیرتر شود، تأثیرات آن بیشتر است اما شاعران و هنرمندان بسیاری داریم که وقتی پایشان در وحل تهران فرو می‌ماند، به پایتخت می‌تازند و آن را کندوی فساد و جهنم می‌نامند.

تهران و مردم آن بیشتر مهاجرانی هستند که به تصور آن‌که به‌قول اخوان در دام نهنگان گرفتار نشوند، با گارد بسته وارد شهر می‌شوند و بیش از آن‌ها کلاه بر سر دیگران می‌گذارند.

اخوان در ۷ فروردین ۱۳۳۷ در نامه‌ای مفصل خطاب به حسین رازی، با طنز و تمسخر به شاعران تهرانی حمله می‌برد و آن‌ها را حشرات‌الارض دانسته و می‌نویسد:

«خ... این مملکت را گه... (زمستان) باید درقفسه‌های کتاب فروشی‌ها خاک بخورد و «اسیر» آن خانم (فروغ فرخزاد) یا «کوچ و ترمه»ی آن قاطر (نصرت رحمانی) یا شعر انگورخان نادر دست‌به‌دست بگردد و دوسه چاپ بخورد...»

«۱۳۸۴، صد و هفتاد و دو»

در ادامه احمد شاملو را هم بی‌نصیب نمی‌گذارد و از خلق و خوی او شکایت می‌کند و برخی از کارهای او را مفتضح و پرت‌وپلا و چپ‌اندرقیچی می‌داند.

این شکوائیه‌ها، مرثیه‌سرایی‌ها، دل‌نوشته‌ها، فراقی‌ها، شوق‌دیدارها و نامه‌های منتقدانه یا کینه‌توزانه، بیش‌ازپیش اخوان‌ثالث را در حاشیه نشاند.

او از این که کتاب زمستان او به فروش نمی‌رود، به دو دلیل ناراحت بود: یکی بی‌توجهی مردم به رخدادهای اجتماعی و دیگر بی‌توجهی آن‌ها به شاخص‌ترین کتاب شعر معاصر ایران در دهه‌ی سی.

انتظار اخوان دیرپا نبود. چهره‌ی اخوان با شعر زمستان، در عرصه‌گاه شعر ایران تابیدن گرفت و نامش را بر سر زبان‌ها انداخت.

به‌جز شعر زمستان، چند شعر دیگر مثل: باغ من، آواز کرک، چاووشی و به‌خصوص شعر لحظه‌ی دیدار که از لحاظ هنری دون‌پایه‌تر از شعرهای دیگر اوست؛ بیشتر گل کرد:

لحظه‌ی دیدار نزدیک است
باز من دیوانه‌ام، مستم
باز می‌لرزد، دلم، دستم
باز گویی در جهان دیگری هستم
های! نخراشی به غفلت گونه‌ام را تیغ!
های، نپریشی صفای زلفکم را، دست!
و آبرویم را نریزی، دل!
-ای نخورده مست -
لحظه‌ی دیدار نزدیک است

این شعر رحمانی‌وار یا فروغ‌واره و نادرپوری را شاید اخوان که زبانی حماسی دارد به این دلیل گفته باشد که بگوید، من هم می‌توانم این نوع اشعار را بگویم. یا شاید از شاعرانی چون نصرت رحمانی، و نادرپور، و بعدن فروغ که بیش از دو دهه بر شعر ایران حکومت می‌کردند، دلخور بود. اخوان در دوره‌های بعد هم بعضی از شعرهای سهراب سپهری را مثل شعر خانه‌ی دوست کجاست به تمسخر گرفت.

به‌هرمعنی، اخوان‌ثالث از برجسته‌ترین شاعران معاصر ایران است که اشعارش پیوندی عمیق و تنگاتنگ با رویدادهای اجتماعی زمانه‌ی او داشت. او، شاملو و فروغ، توانستند با سروده‌های وزین خود، اوساط‌الناس و طبقه‌ی منورالفکر جامعه را به‌سوی خود جلب کنند و تاج شعر را از سر نصرت رحمانی و نادرپور بردارند.

میان متنیت در آثار اخوان‌ثالث

مفهوم میان‌متنیت، ساختار ادبی را در بستر کلیتی اجتماعی - کلیتی که تصور می‌شود ماهیتی متنی دارد- قرار می‌دهد و متن را با دلالت‌های تاریخی‌اجتماعی‌اش سازگار می‌سازد و آن را در تعامل با رمزگان‌ها، گفتمان‌ها و صداهای گوناگونی می‌نشاند که از متن گذر کرده‌اند./ «مکاریک، ۱۳۹۰،۷۳»

با این اوصاف، میان‌متنیت حوزه‌های گسترده و گوناگونی را دربرمی‌گیرد، مثل اندیشه، ایدئولوژی، پی‌نقش‌ها، ایماژ؛ و نحوه‌ی روایتگری باختین هیچ گفتمان مجردی برای متون قائل نیست. او هر متنی که مجموعه‌ای از گفتمان‌های متفاوت را در خود دارد، میان‌متنیت‌واره می‌داند.

با میان‌متنیت درکی فراگیر از یک متن پیدا می‌کنیم و رشته‌های پیوند آن متن را با متون دیگر درمی‌یابیم.

اخوان در آثار روایی خود در اندیشه‌ی آن بود که تمدن و شکوه و شوکت دیرین زرتشت، مزدیسنا، مانی و مزدک را با شعایر اسلامی گره بزند. به‌همین‌دلیل از لحن حماسی، نحو کهن و واژگان آرکائیک برای بیان اندیشه‌های باستان‌گونه‌ی خود استفاده می‌کند، مثل:

«انیران، آذر، سجستان، سنان، تگ، سورت، ناورد، پارینه، خفتان، خفتار، بشکوه، گند اومند، گند آور، آبخوست، مرده‌ریگ، پرهیب، باستانگان، مهیب، مزدشت، لعن زار، پشتواره، کوهمیخ، مرگ‌بوم، گندناک، هودج و غیره.»

میان متنیت نحوی: «نشان آن‌که دیگر خاستش بخت جوان از خواب»، «نشید همگنانش آفرین را و نیایش را»، «چندمان بایست کرد این جاده را هموار؟»

میان‌متنیت ایدئولوژیکی: اخوان معمولا از بافت‌های تاریخی و نقالی‌گری شاهنامه برای بیان اندیشه‌های باستانی خود، استفاده می‌کند. استفاده از سرتیترهای شعری آخر شاهنامه، قصه‌ی شهر سنگستان، از این اوستا، خسروانی، خوان هشتم، کاوه یا اسکندر، تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم و... تاکیدی بر وجود میان‌متنیت در اشعار اخوان است.

نمونه‌ها:

«ما
فاتحان قلعه‌های فخر تاریخیم...
ای پریشانگوی مسکین! پرده دیگر کن
مرد، مرد، او مرد
داستان پور فرخ‌زاد را سر کن...»

یا:

«نشانی‌ها که می‌بینم در او بهرام را ماند
همان بهرام ورجاوند که پیش از روز رستاخیز خواهد خاست...»

یا:

«خسته شد حرفش که ناگاهان زمین شد شش
و آسمان شد هشت...
رخش رویین گرچه هرسو گردباد گرد می‌انگیخت...»

یا:

نه جوید زال زر را تا بسوزاند پر سیمرغ و پرسد چاره و ترفند
نه دارد انتظار هفت تن جاوید ورجاوند...»

اخوان از لحاظ تفکر ناسیونالیستی به فردوسی نزدیک است. از خیام پوچ‌گرایی و اعتراض به آفرینش را فراگرفته و از حافظ رندی و انتقاد طنزآمیز به دستگاه حاکم را. از آلبر کامو اسطوره‌ی سیزیف و از جورج اورل در رمان قلعه‌ی حیوانات الهام می‌گیرد تا از نگاهی مدرن شعر کتیبه را بسراید و پوچی انسان معاصر را در راه مبارزه و حتی بعد فلسفی نشان دهد. با این تفاوت که سیزیف اروپایی، خود، سرنوشت خود را به دست می‌گیرد ولی آن‌هایی که با راوی به قله می‌روند تا راه رستگاری را از سنگ‌نوشته‌ای در صخره‌ای بدانند، جملگی با دیدن آن نوشته، قالب تهی می‌کنند و توانایی شورش و تحرک از آن‌ها سلب می‌شود.

اخوان از موتیف‌های حافظ مثل: می، میخانه، پیر ترسا و ساقی، جام، مست و امثالهم، استعارات و نمادهای اجتماعی و بار معنایی متفاوتی می‌گیرد:

رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان است

یا:

و صدای حیرت بیدار من (من مست بودم، مست)
خاستم از جا
سوی جو رفتم، چه می‌آمد
آب.
یا نه، چه می‌رفت، هم زان‌سان که حافظ گفت، عمرتو
با گروهی شرم و بی‌خویشی وضو کردم.

***

فضاسازی حسی و عاطفی و هنری

اخوان‌ثالث، شاهکارهایش را با روایت‌گری و نقالی سروده یا لااقل بسیاری او را مرثیه‌خوان صلابت و شوکت ایران باستان می‌دانند و به شعرهای بلند او می‌نازند، که عمده‌ی این اشعار نگاه به یک تابلو و یک ایده است. مثلا شعر چاووشی که در کتاب دوم اخوان (زمستان) آمده است. خواننده با آرکی‌تایپ آرمان‌شهر و موتیف سفر مواجه می‌شود. راوی می‌خواهد به یک شهر آرمانی یا بهشت گمشده‌ی زمینی آزادی برود مثل مسکو.

بعدها اخوان در شعر خوان هشتم که در سال ۵۹ سرود، تفکر «نه شرقی و نه غربی» را پیش گرفت:

اندکی استاد و خامش ماند.
منتشایش را به سوی غرب، با تهدید و با نفرت
و به سوی شرق با تحقیر
لحظه‌ای جنباند...

اخوان‌ثالث در دفتر سوم (آخر شاهنامه) از شکوه و شوکت ایران دیرینه سخن می‌گوید و شاه را به‌تعریض عامل بدبختی ایران می‌داند:

فاتحان شهرهای رفته بر بادیم...
کس به چیزی یا پشیزی برنگیرد سکه‌هامان را
گویی از شاهی‌ست بیگانه
یا ز میری منقرض گشته...

اخوان‌ثالث در شعر میراث از کتاب آخر شاهنامه و شعر آن‌گاه پس از تندر از کتاب از این اوستا، باز از شکست در ۲۸مرداد دادِ سخن می‌دهد و روایاتی طویل و تراژیک از رویدادهای سیاسی و تاریخی به شکلی تمثیلی می‌سراید:

باران جرجر بود و ضجه‌ی ناودان‌ها بود
و سقف‌هایی که فرو می‌ریخت
افسوس آن سقف بلند آرزوهای نجیب ما...

اخوان در شهر سنگستان هم از زبان دو کبوتر که روی شاخه‌ی سدر کهنسالی نشسته‌اند، از مردی چون بهرام ورجاوندی سخن می‌گوید که برای نجات دین زرتشت آمده است.

کبوتر دیگر می‌گوید: نه! این مردی دردمند و رانده‌شده است (به نام دکتر مصدق) که دزدان دریایی (انگلیسی‌ها) به شهر او حمله کردند اما کسی در شهر سنگستان (ایران) به او کمک نکرد.

او راه رستگاری را مسدود می‌داند.

شعر زیبای کتیبه هم به تلاش‌های بیهوده‌ی افرادی سخن می‌گوید که پای در زنجیرند. آن‌ها برتخته‌سنگی بزرگ، کتیبه‌ای را می‌بینند و فکر می‌کنند راه رستگاری‌شان بر آن کتیبه حک شده. یکی از آن‌ها که زنجیرش رهاتر بود بالا رفت و خواند:

کسی راز مرا داند که از این رو به آن رویم بگرداند...

این نوشته در دو روی سنگ حک شده بود.

این اسطوره‌ی پوچ‌گرایانه همان داستان سیسیفوس یا سیزیف یونانی است که محکوم به تلاشی بی‌ثمر و تکراری‌ست.

اخوان‌ثالث در تمام این شعرها باز این سنگ سیزیف‌وار را می‌چرخاند. او در شعر بلند مرد و مرکب هم به پهلوان دروغین (شاه) و دستاوردهایش می‌خندد. این دون‌کیشوت یا ضدقهرمان در نهایت در ژرفای دره می‌غلند:

مرد و مرکب ناگهان در ژرفنای دره غلتیدند...

او گویا سقوط شاه را در این شعر پیش‌بینی کرده است.

اخوان‌ثالث در شعر خوان هشتم و آدمک هم پاشنه‌اش بر همان چرخ مرد و مرکب می‌چرخد. آدمکی که در خوان هشتم و آدمک هست، مرد مطرودی (شاه) است که از این سرزمین رفته و سایه‌ی سنگین او بر این ملک موجب خفقان شده بود. او نیز از مرگ تختی در این شعر بلند حرف می‌زند. گویا مرگ رستم به‌دست شغاد، یادآور مرگ تختی به‌دست شاپورغلامرضا، برادر شاه است.

اخوان در شعر آدمک از این که جعبه‌ی جادو یا تلویزیون جای نقال را در قهوه‌خانه‌ها گرفته ناراحت است:

جعبه‌ی جادوی طرار فرنگان همچنان گرم
فسون‌سازی
و پراکندن فریب و چربک‌اندازی...

اغلب این قصه‌ها و روایت‌ها مشحون از سطرهای نثرگونه با مترادف‌های فراوان و خسته‌کننده است.

از آن سو گاهی جملات زیبای طنزآمیز و عکس و طردهای هنرمندانه هم در این قصه‌ها دیده می‌شود، مثل برش زیری در شعر مرد و مرکب:

گفت: راوی: ماه خلوت بود اما دشت می‌تابید
نه خدایا، ماه می‌تابید اما دشت خلوت بود
در کنار دشت...

یا تشبیه محسوس زیری که به‌معقول تشبیه شده است:

گرچه بیرون تیره بود و سرد همچون ترس
قهوه‌خانه گرم و روشن بود همچون شرم

«ادامه دارد»

موج نو.... احمدرضا احمدی

هستی‌فلسفی‌انسان

«لهراسب زنگنه»

«موج»های نو، همواره پس از التهاب‌ها وتلاطم‌های بزرگ و بزنگاه‌های ادبی برخاسته‌اند. موج نو سینمای دهه‌ی۶۰ فرانسه، گونه‌ای برکشیدن مدرنیسم ادبی و هنری پس از جنگ بود؛ که در سینما، «رنوار» و «دزد دوچرخه»ی «دسیکا»، از محصولاتش بودند.

در سینمای ایران، «داریوش مهرجویی» هم در تقابل با سینمای پوپولیستی و چپ «کیمیایی» قرار گرفت؛ سینمایی چاله‌میدانی که از آوانگاردیسم و نمایش سنگلج می‌آمد؛ سینمایی که تقدیس توده‌ها بود و نه مدرن. سینمای مهرجویی مدرن بود و موجی نو را با خود به ارمغان آورد که گونه‌ای از وجوه فلسفی و دشواریِ شخصیت انسان را تصویر کرده است. موج نو سینمای ایران هم با مهرجویی معنا پیدا کرد. «فریدون رهنما» هم با اقتدا به سینمای موج نو فرانسه، شعر «احمدرضا احمدی» را آغاز «موج نو» شعر در ادبیات فارسی دانست. که البته استاد «محمّدحقوقی»، چندی بعد گفته بود که این نام‌گذاری از «اسماعیل نوری علا»ست.

کتاب لاغر «طرح» که احمدیِ شاعر در سال ۴۰ انتشار داد، پیش از اینکه یک مانیفست تازه از شعر نو فارسیِ آن زمان باشد، بیانیه‌ای علیه سیاسی‌گری و التهاب‌های ادبی و اجتماعی بود که خاکستری سرد از ناله‌های شکست تاریخی و فرهنگی بر چهره‌ی شعر پاشانیده بود؛ گو این که سال‌هایی را که احمدی درحال به‌کمال‌رساندن کار «طرح» خود بود، هفت‌سالی از کودتای ۲۸مرداد

می‌گذشت و «زمستان» اخوان هنوز ورد زبان مردم کوچه و بازار بود. «فریدون توللی» مانیفستی از نقدی ادبی نوشته بود و « فروغ» هم بر لزوم نوآوری در شعر فارسی و سودبردن از واژگان جدید در شعر امروز، نقد نوشته و شعرِ بی‌تقلید شاملو هم در راهِ خود بود و در اعماق اجتماع، قشر متوسّطی چابک و نوگرا و فردگرا درحال تمرین مشق بود. احمدی بر بستر این مجموعه‌شرایط به میدان آمد و مطالبی که «مهرداد صمدی» در انتشارات طرفه چاپ می‌کرد، این موج نو را بیشتر به جامعه‌ی ادبی هم معرفی کرد. صمدی در آن مقاله‌ها شعر احمدرضا احمدی را شعری با ظرفیت تصویری نشان می‌داد. و این که تصویرسازی در شعر موج نو، واجد مؤلّفه‌های استعاره و صفت‌های تشبیهی در شکلی از روایت داستانی بود که به این زبان، حلاوت و تازگی می‌داد. و این که شاعر، به‌عوض سودبردن از کلمه، اندیشه‌ی خویش را با زبان تصویر بیان می‌کند. شاعر با ایجاد تصویر در تصویر قادر است واژه‌های منفرد و انتزاعی را از شعرخارج کند؛ و البته تصویرهایی لمس‌شونده و زنده که می‌تواند با مخاطب ارتباطی درونی برقرار کند. شعری تصویری که مدّعی بوده به‌گونه‌ای با ایماژگرایی در شعر فرانسه متفاوت است. ایماژگرایان مدرنیست در فرانسه، خواستند تفکّر و حسّ شهودیِ خویش را به تصویر انتقال دهند و در این راه از اساطیر و پدیده‌ها و اشیا هم سود بردند. حال آنکه شعر موج نو احمدی، تصویر و القائات حس‌شده دارد.؛ ضمن اینکه همچون پاره‌ی روایت، یگانگی تصویری و داستانی ندارد و سرشار از لابیرنت‌های تودرتو و هزارویک‌شبی است؛ چیزی مثل هر بیت در یک غزل فارسی که پاره‌پاره است و هر بیت، حکایتی را بازمی‌گوید:

نگاه کن مرا/ که چشم کم‌کم نایاب می‌شود/ مهارت دوست‌داشتن/ در زبان مادری/ گم می‌شود/ پس یاد کنیم از/ برفی که بر بام است/ از شاخه‌ای که در باد است...

از کتاب «قافیه در باد گم می‌شود»

سلسله‌ای از تصاویر در حالتی علّت‌ومعلولی، و غنیمت‌دانستن همین لحظه‌ی اپیکوری و دریغ از خطر کوتاهی و

نایابی چشم، و زنهار برای مهرورزی و دوست‌داشتن که شاید از زبان مادرانه رخت بربندد و تصویر گذراییِ عمر به

برف بام و شاخه در باد که گم می‌شود:

پیش از آنکه بمیریم/ به خانه برویم/ لباس‌های تابستانی/هنوز، در خانه ذخیره است/ همان.

شعر موج نو احمدی، هم‌سانی‌های بسیاری با سینمای نو مهرجویی دارد؛ گویی آدمی در نخستین مواجهه گمان می‌کند که فریب خورده و حقیقت در لایه‌ای دیگر پنهان است؛ و این که با هنری سیاسی و حماسی روبه‌روست. حال آنکه اندکی بعد، پرده کنار رفته و درمی‌یابیم با سینما و شعری سراسر انسانی، فلسفی وعمیق و دغدغه‌مند روبه‌روییم که به انسان نه از جهات طبقه و قرادادها و موقعیت‌ها، بلکه از زاویه‌ی ذات آدمی و صرفِ انسان‌بودن می‌نگرد؛ نگاهی نه به‌شکل «خارپشت حافظانه»، بلکه «روباه‌گری سعدی‌وار». در نگاه نخست، انسان فریب می‌خورد و لحظه‌ای بعد، با تدقیق در آن و عمیق‌تردیدن، متوجّه هنری می‌شود که از حضور با لذّات انسان می‌گوید؛ و نه انسان مقیّد و وابسته‌ی رنگ‌ها و ایده‌ها!

گفته‌اند حافظ در شعرش خارپشت است و دستش رو می‌شود؛ جامعه را چندشقّه می‌کند و از رند و محتسب و عارف و صوفی می‌گوید؛ قشری را می‌کوبد و جماعتی را دوست دارد. او موضعش سرراست است و کتاب بالینی آرمان‌خواهان می‌شود. درحالی‌که سعدی این‌گونه نیست؛ او به‌طور کلّی و فلسفی از انسان بما هو انسان گفته و... بنی‌آدم اعضای یک پیکرند...

در موج نو سینمای ایران هم کیمیایی خارپشت است و مهرجویی، سعدی. شعرموج نو احمدی هم سعدی‌وار است و روباه. و شاملو هم به خارپشت می‌ماند. شاملو گفت: عشق را در پستوی خانه، نهان باید کرد...

احمدی می‌گوید: من از منطق همسایه‌ها/ که گل‌های باغچه را/ در اتاق در گلدان می‌گذارند/ هراس دارم....

احمدی هراسش را از پنهان‌کردن عشق و گلدان را به خصم نمادین ارجاع نمی‌دهد؛ او کنش انسان‌ها را در وجه انسانی‌شان، در همین حوالی و کوچه و همسایه به ما نشان می‌دهد.

شعر تصویریِ احمدی فاقد طرح و روایت داستانی‌ست و ضرباهنگی از یادآوری‌های صوتی و معنوی دارد که در ذهن شاعر برساخته می‌شوند؛ شاعری که به آدم‌ها و همسایه‌ها و خیابان، به دوستی و مهر، و به انسان به‌صرفِ انسان نظر دارد و نه به‌نسبت دوری و نزدیکی‌شان به قدرت و مکنت.

در شعر او و برخی یکسان‌سازی‌هایی در سطح می‌بینیم در کنار سطرهایی که ساختاری همانند دارند که به‌ردیف از پی هم می آیند؛ ضمن اینکه از لحاظ لایه‌های معنایی، هیچ تناسبی با هم ندارند:

صدای فوّاره‌ها بود/ که ما ارتفاع آسمان را می‌دیدیم/ از صدای فوّاره‌ها/ از همسایه و آسمان دور شدیم/ به درختان که خیره می‌شدیم/ نه بهاری بود در ایّام/ زمین به‌لطف سوگواری/ در سفره گل می‌ریخت...

شعر موج نو احمدی، محصول شرایط سیاسی، ادبی و فرهنگیِ پیش‌ازخود بود؛ محصول بیانیه‌ی «رها»ی فریدون توللّی دهه‌ی ۳۰؛ و برآمده از بیانیه‌ی فروغ درمورد شعر و نقد ادبی موجّه او بر شعر همان سال‌ها بود. «موج نو» واکنشی بود علیه شعر سیاسی شکست اخوان که: آقایان بس کنید دیگر! حالا به‌جای سرودن از آرمان‌خواهی‌ها و نوستالوژی‌ها، از انسان و عواطف او بگوییم که انسانم آرزوست!...

در شعر موج نو می‌توان رگه‌هایی از انکار فردیت و اعتراض به ابتذال و خودبینی را دید. احمدی در شعرش به کناری می‌رود و از «او» می‌گوید و خود به تماشا می‌نشیند. او همه‌چیز را در شعرش نگاه می‌کند و در تصاویر شعرش، خود را پنهان می‌سازد. به نظر، در لایه‌های معنایی عرفانی و غیاب و مرگ مؤلف می‌توان بستری دید که تالی شعر او به گریزگاهی عرفانی و خودزنی افراطی میل می‌کند. سطرهای «بیژن الهی» و شطحیات ناخودآگاه ذهنش، و «حجم» رؤیایی که خود گفته بود «دریایی‌ها» را در حالتی از ناخودآگاه و ناهشیاری سروده بود؛ عرفان پنهان در شعر «دیگرِ» «چالنگی» و پوچ‌انگاری هستی در کنار آرزومندی او به نمادهای طبیعی؛ و موجی از عرفان که سروده‌های «بهرام اردبیلی» را در بر گرفته است و چه دردمندانه و شریف می‌گوید «میهمانان را/ فطیر و کلم بدهید/ برای بهرام پونه بجوشانید/ و...». و این تأثیری‌ست که موج نو بر زبان و اندیشه‌ی این شاعران بزرگ داشته است. گو این که احمدرضا احمدی هم، شاعری بزرگ نه، امّا شاعری مهم بود و بدعت‌گذار؛ همچون سنایی، شاعر قرن ۶هجری که با واردکردن واژگان عرفانی و عاشقانه، مسیر غزل را هم تغییر داد و زمینه‌ساز غزل سعدی و حافظ گشت. موج نو هم فضا و نفسی کاملاً تازه را در شعر فارسی دمید؛ حال این که این بدعت و سنّت‌شکنی، خلاف‌آمدِ سیر معمولِ شعرِ آن روزگار بود، چه باک؟! هنر شاعری از خلّاقیت و فردیت شاعر جان می‌گیرد امّا کسانی که پس از موج نو آمدند و بیانیه نوشتند، خودشان هم گویی به نوعی موج‌گرفتگی افتادند. نوری‌علا، که در نخستین بیانیه‌اش پیرامون این حرکتِ شعری، موج نو را معرفی کرده بود، آن را واپسین مولود شعر فارسی دانست و انگار کرکره‌ها را هم پایین کشید.

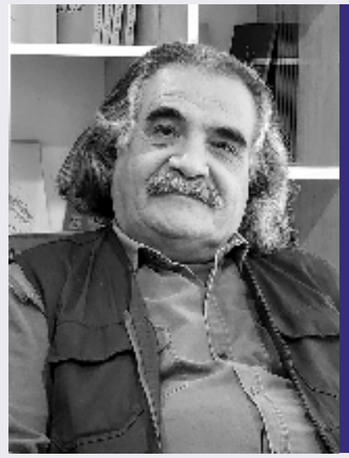
آن‌ها بیانیه و اصولی را مشخّص نکردند امّا بر اثر شتاب‌زدگی، دو اصل غیرحرفه‌ای را به تصویب رساندند: اوّل این که هیچ منتقد یا پژوهشگری با هیچ متر و معیاری هرگز نمی‌تواند درمورد این شعر داوری کند، چون اصول این شعر مشّخص است. و اینکه پایبند هیچ اصول و موازینی که شاعران بنیان می‌نهند، نیست. دوّم این که حرکت موج نو، حرکتی کاملاً جدید و در تضاد با همه‌ی اصول شعر سنّتی خواهد بود. و البته این حرکت طی ۱۰ شماره منتشر شد و در سال۱۳۴۵تعطیل گردید.

موج نو وقتی در ادامه به بیژن الهی رسید، به زبانی تعقیدگو، پیچیده و عرفانی تبدیل شد و از تصاویر شعری و لطافت بیانیِ شعر احمدرضا احمدی فاصله گرفت.

آذرماه۱۴۰۲

احمدرضا احمـــــــــدی و یک دگردیسیِ شاعرانه:

«نگاهی گذرا به شعرِ درحالِ اتّفاقِ او، در فرایند دگردیسی و رفت‌وبرگشت میان سینما و شعر»



«علی داریا»

شاعر و نمایشنامه‌نویس

این تنها یک ایده و شاید جرقّه‌ای ذهنی است در نگاهی هرچند شتاب‌زده امّا مشتاقانه؛ برای ایجاد ارتباط میان برخی دغدغه‌های هنرمندانه‌ی زنده‌یاد «احمدرضا احمدی»؛ و ارتباطی پویا میان علایق و دل‌مشغولی‌های هنرمندانه‌اش، از ادبیات تا سینما، ادبیات کودکان، تا گاهی موسیقی، و حتّی رمان و نثر شاعرانه، و درهم‌تنیدگیِ خودویژه‌ی همه‌ی گرایشات خوبِ این نویسنده‌ی زمانه؛ و سرانجام غلبه و بالانشینیِ شعرش، که ماندگار شد و در غالبِ اوقات به دل می‌نشیند.

احمدرضا احمدی، متولّد۱۳۱۹ کرمان را غالباً به‌عنوان پایه‌گذار شعر موجِ نو می‌دانند که از سینمای موج نو فرانسه، ازجمله «فرانسوا تروفو»، مایه گرفته است. او در سال۱۳۴۰ با «مجموعه طرح» آغازگر این موج بود؛ شعری در تقابل با شعر نیما که درون‌مایه‌اش بر فرم برتری داشت؛ شعری متّکی بر تصویر با مایه‌های ایماژیستی با ربط و گاه دورازذهن، پارادوکس‌گونه، ساختارشکن و گاه عینیت‌گرایی مفرط، زبان‌آور، در آشتی با نثر، تداعی حجم‌گرایی، سفیدنویسی با جهت‌گیریِ غیرمتعارف در قیاس با روایت‌های کلان و سنّتی.

احمدرضا احمدی، غالباً به طعم اندوه سروده است و با نوعی ساختِ تقابلی، فضایی نوستالژیک و کودکانه با دنیای امروز، نقبِ او به ادبیات کودکان نیز از همین جهت‌گیریِ متمایز مایه می‌گیرد.

در شعرهای احمدی، اشیا به سبک و سیاق ویژه‌ی خودش جان می‌گیرند و به صحنه‌ی زندگی می‌آیند. احمدرضا احمدی در ادامه‌ی راه، ضمن پایبندی به فرم، به نوعی تعادل در بهادادن بیشتر به تم و درون‌مایه و محتوا می‌رسد و به رویکرد اجتماعی در آثارش بهای بیشتری می‌دهد. در مجموعه‌ی «ویرانه‌های دل را به یاد می‌سپارم»، چنین می‌سراید:

«از حرکت مانده بودم
خاموش بودم
شن‌ها عمر مرا احاطه می‌کردند
مهمان‌خانه‌ها در باران
از مرگِ حقیرِ ما
پیر بودند
قامتِ دریا ما را تسلّی می‌داد
و ما به عدالت فکر می‌کردیم
جهان مرئی بود
کودک بستنی را دوست داشت.»

نکته‌ی دیگر، نوعی فرآیندگرایی در شعر احمدرضا احمدی است؛ نوعی همگامیِ او با جامعه، حرکتی سنجیده و استراتژی‌محور با محیطی که او را احاطه کرده است. و همین، رازِ شنیده‌شدنِ اوست؛ هرچند صدای گرمش نیز مزید بر علّت می‌باشد.

انزوا، طبیعت و مرگ، از اِلمان‌های محوریِ شعرِ اوست که با درآمیختگی با دل‌مشغولی‌های انسانی و موتیف‌های عاشقانه که از اندیشه‌ورزیِ شاعرانه‌اش مایه می‌گیرد، ارکانِ غالب شعرش را توصیف می‌کند:

«شما که اسبم را در خیابان رها کردید و
آن بارانِ بی‌پایان را
حدس نزدید
چرا به من امیدِ زنده‌ماندن می‌دهید؟
می‌دانم اسبم
به‌روی آسفالت، از بی‌علفی می‌میرد.»

درهم‌تنیدگی ایماژها، از شاخصه‌های دیگر شعرِ اوست. او در این درهم‌تنیدگی و با قراردادن

اشیای متجانس، امّا ناهم‌سطح، شعرِ متفاوت خود را می‌آفریند:

«اتاقم رنگ می‌خواهد، جارو می‌خواهد
تازه آفتاب را خریده‌ام که بر چراغ بیاویزم
هنوز برای یک درخت و پرنده
پاییز و بهار را هجا نکرده‌ام
برای من تازه مهتاب رسیده است
تا سقفِ اتاقم را رنگِ مهتابی کنم.»

وی در شعرِ دیرهضمِ «در کوچه‌ها و شعرهای شبانه»، به شعرش رنگی از فلسفه می‌پاشد:

«من از جادّه
شکفتن‌های درهم‌ریخته‌ی
فلسفه و گل
به‌سوی گفتگو می‌رفتم.»

پرسش پس از شناسایی می‌شکفت
گیاه، در بدنِ آب‌های خاموش می‌شکفت
جواب از من می‌خواست.»

اگر با صورت‌بندی بنیامین به شعرهای احمدرضا احمدی نگاه کنیم که «ایده‌ی شعر نثر است»، جهان شاعرانه‌ی او با نثر در هم تنیده است و گاه و بی‌گاه ناگهان شعرش نثری زیبا و شاعرانه می‌زاید. اگر از منظر دیگر نگاه کنیم، شعرِ احمدرضا احمدی در تکاپوی مدیومی دیداری است. گرایش آگاهانه‌ی احمدرضا احمدی به سینما، ناآگاهانه و یا بهتر بگوییم در ناخودآگاهِ برخی اشعارش، آن‌ها را به‌صورت فیلم‌نامه‌هایی بالقوّه و به‌فعلیّت‌نرسیده، به معرض تماشا می‌گذارد. نگریستنِ با چشم، قاب‌بندی‌های عکّاسانه‌ی انتزاعی و غالباً مفهومی، برخی آثارش را حتّی به آثاری با قابلیت‌های فتورمان نزدیک کرده است، که در جهانِ امروز که مدیوم اصلی نگریستن با چشم است و ما در سیطره‌ی عکس و فیلم و تصویر به سر می‌بریم، وجه مدرن کار این شاعر را تقویت می‌نماید.

در یکی از مصاحبه‌هایی که با احمدرضا احمدی می‌شود، مصاحبه‌کننده می‌پرسد:

* شما به‌غیر از شاعری، فعالیت‌های دیگری هم داشتید، مثل نوشتنِ متن برای فیلم «نار و نی»، ولی چرا به‌سمت فیلم‌نامه‌نویسی نرفتید؟

او پاسخ می‌دهد:

* سناریو یک ذهنِ منطقی می‌خواهد که من ندارم. مثلاً در آمریکا برای یک فیلم، ۱۰ نفر سناریست وجود دارد. به‌عنوان مثال، یکی شوخی‌های فیلم‌نامه را می‌نویسد و یکی خطِ کلّی را می‌دهد. من هیچ‌وقت خطِ کلّی را بلد نبوده‌ام...

حتّی همین پاسخِ به‌ظاهر انکاری، نشان می‌دهد که وی با ذهنیت شاعرانه‌اش، درصورت قرارگرفتن در فرایند کاری تیمی، می‌توانست فیلم‌نامه‌نویس سینماییِ شاعرانه‌ای باشد. امّا هرچه بود، گذشته است. او خودش را به نام شاعری تصویرگرا به ثبت رسانده است.

هرچند او در میان ما نیست، امّا اشعار مانا و ماندگارش، گویی همین حالا همچنان دارد اتّفاق می‌افتد و ما بی‌چتر می‌توانیم زیر بارانِ شعرهایش، تنها یا با تنی همراه، قدم بزنیم و جانمان را با شعرش و گاه صدایش تلطیف و از عشق لبریز کنیم. احمدرضا احمدی نمرده است؛ او هر روز در شعرش اتّفاق می‌افتد.

نه دیگر باد بود
نه دیگر باران بود
نه دیگر امید بود
نه دیگر ناامیدی بود
ما عریانِ عریان
مرگ به اتاق رفته بود
از پشت شیشه‌های بخارگرفته
از پشت بخار سماوری
که در اتاق می‌جوشید
ما را نظاره می‌کرد.
آیا
ما را نظاره می‌کرد؟
ما نمی‌دانیم.

دی‌ماه۱۴۰۲

«احمدرضا احمدی»، شاعری با ردپای کودکی!

«الیاس صالحی‌نژاد»

«احمدرضا احمدی»، شاعر، نویسنده، گوینده و نقّاش معاصر، در سی‌ام اردیبهشت۱۳۱۹ در کرمان متولّد شد و پس از کلاس اوّل، به‌همراه خانواده به تهران رفت.

بی‌شک، احمدی یکی از پُرکارترین شاعران معاصر ایران بوده که هم در عرصه‌ی شعر و داستان، و هم در زمینه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان، کارهای شاخصی را به انجام رسانده است.

اوّلین مجموعه‌ی اشعار وی به نام «طرح»، در سال۱۳۴۰ منتشر شد و با استقبال بالایی ازسوی منتقدان و مخاطبان آن دوره روبه‌رو شد. وی از چهره‌های شاخص موج نو و بنیانگذار این نحله‌ی ادبی-هنری است که در سال۱۳۴۳ همراه با جمعی از نویسندگان و تحوّل‌خواهان ادبیِ آن زمان، گروه ادبی «طرفه» را با هدف دفاع از هنر موج نو، به‌ویژه در شعر فارسی، تأسیس کردند. اعضای اوّلیه‌ی این انجمن عبارت بود از: «محمدعلی سپانلو، نادر ابراهیمی، اسماعیل نوری علا، مهرداد صمدی، بهرام بیضایی، اکبر رادی، جعفر کوش‌آبادی، مریم جزایری و جمیله دبیری.» ازجمله فعالیت‌های این گروه ادبی، انتشار آثار و مقالات و همچنین چاپ و انتشار دو شماره از نشریه‌ی طرفه بوده است.

احمدی از سال۱۳۴۹ تا ۱۳۵۸ به‌عنوان مدیر تولید موسیقی برای صفحه و نوار کانون پرورش فکری، مشغول به کار بود و در این مدّت،

خدمات ارزنده‌ای را به انجام رساند که برخی از مهم‌ترین آن‌ها شامل «تدوین مجموعه‌ی ردیف موسیقی ایرانی، مجموعه‌ی زندگی و آثار موسیقی‌دانان ایران و جهان، مجموعه‌ی آوازهای فولکلور ایران، بازسازی آوازهای کلاسیک ایران، مجموعه‌ی صدای شاعر -که معرّفی شعر معاصر و شعر کلاسیک فارسی بود- و مجموعه‌ی قصّه برای کودکان» می‌باشد. همچنین اشعار حافظ، خیّام و سپهری، با صدای احمدرضا احمدی، خوانش و فایل صوتیِ آن منتشر شده است.

احمدرضا احمدی با شناخت خوبی که از ادبیات کلاسیک و شعر نیمایی داشت، اقدام به پی‌ریزی حرکتی نو در ادبیات معاصر نمود که در سال‌های بعد، اثرات قابل توجّهی بر دیگرعرصه‌های هنر مانند تئاتر، سینما، نمایشنامه‌نویسی و نقّاشی به جای گذاشت. وی در سال۱۳۸۵ برنده‌ی پنجمین جایزه‌ی شعر «بیژن جلالی» شد.

هنر احمدرضا احمدی این است که با به‌کاربردن کلمات ساده و روزمره و قراردادن آن‌ها در کنار هم، مفاهیم عمیقی را می‌سازد. بسیاری از اشعار احمدی را می‌توان نوعی واگویه و گفتگوی او با خودش دانست که بیانگر افکار و احساسات درونیِ اوست. سادگی و روانیِ کلمات و بیان بی‌پیرایه‌ی احساسات و اندیشه‌ها، از ویژگی‌های بارز شعر وی است. این سادگی گاه تا بدان حد پیش می‌رود که ترکیبات، بارِ زیباشناختیِ خود را از دست می‌دهند. احمدی، خود بر سادگیِ عمدیِ شعرش تأکید می‌کند:

من همیشه با سه واژه زندگی کرده‌ام/ راه‌ها رفته‌ام/ بازی‌ها کرده‌ام/ درخت/ پرنده/ آسمان/ من همیشه در آرزوی واژه‌های دیگر بودم/ به مادرم می‌گفتم/ از بازار واژه بخرید/ مگر سبدتان جا ندارد؟/ می‌گفت/ با همین سه واژه زندگی کن/ با هم صحبت کنید/ با هم فال بگیرید/ کم‌داشتن واژه/ فقر نیست...

هرچند برخی منتقدین بر همین اساس معتقدند که احمدی در ورطه‌ی تکرار افتاده و آثار متأخّر او همان نحو زبانی و خط سیر معناییِ نخستین کارهای او را دنبال می‌کنند.

یک جنبه‌ی شاخص دیگر از فعالیت‌های احمدرضا احمدی، مربوط به آثار او در زمینه‌ی کودک و نوجوان است. احمدی از سال۱۳۴۹ تا ۱۳۷۳ در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مشغول به کار، و عضو انجمن نویسندگان کودک و نوجوان بود. او بیش از ۵۰ اثر در زمینه‌ی ادبیات کودک و نوجوان به چاپ رسانید که شایان توجّه است. به نظر می‌رسد زندگی و آثار احمدی در این زمینه، آن‌چنان که شایسته است مورد توجّه کارشناسان و منتقدان این حوزه قرار نگرفته است.

وی در سال۱۳۸۸ به‌عنوان یکی از ۵ نامزد نهاییِ جایزه‌ی معتبر «هانس کریستین آندرسون» معرّفی شد و تا واپسین سال‌های زندگی به خلق آثار جدید در این زمینه همّت گماشت؛ به‌نحوی که در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران در سال۱۳۹۶ و در سنّ ۷۷سالگی، توسّط کانون پرورش فکری، ۵ کتاب جدید از وی عرضه شد. کانون پرورش فکری به‌پاس یک عمر فعالیت در حوزه‌ی کودک و نوجوان، نشان ویژه‌ی مداد پرنده را به وی اهدا نمود.

احمدی در کتاب‌هایی که برای کودکان نوشته، یک دورهمیِ زیبا از رنگ و نور، امید و کلمه را شکل می‌دهد؛ گویی زُلالِ درون خویش را با معصومیت کودکانه به تصویر می‌کشد. و یا حرف‌های جدّی را با زبان استعاریِ کودکانه بیان می‌کند. کتاب مصوّر «من حرف‌هایی دارم که فقط شما بچّه‌ها باور می‌کنید»، با نقّاشی‌های زنده‌یاد «عبّاس کیارستمی» در سال۱۳۴۹ منتشر شد که در آن احمدی، آمدنِ فصل‌ها را خبر می‌دهد. همین موضوع، موجب شدکه وی توسّط ساواک بازجویی شود. کیارستمی عقیده داشت که احمدرضا احمدی، کشفِ «فروغ» بود. فروغ در نامه‌ای به احمدرضا از هوش، ذوق و معصومیت او سخن می‌گوید و به او توصیه می‌کند که: «بگذار به دور از هیاهو همه‌چیز در ذهنت ته‌نشین شود و تکامل هنری‌ات اتّفاق بیفتد.»

شعرِ احمدرضا احمدی، درواقع مؤلّفه‌ی نثر-شعر و متن جهش‌یافته‌ای از جیغ بنفش «هوشنگ ایرانی» است. هرچند در ابتدا این شعر جدّی گرفته نشد، امّا احساس نیاز اجتماعی به این نوع شعر و مداومت احمدی در سرودن به این شیوه، به ایجاد سبک شخصی‌اش منجر شد. شعِر وی شناسنامه‌دار و در بوطیقای شعری، دارای استقلال زبانی است که از ظرفیت‌های معنایی بهره برده و با بار معنایی و نگاهِ فراگیر، به توصیف روزمرگی‌ها می‌پردازد. براساس زیباشناسی، متن، آمیزه‌ای از احساس، ادراک و یادبودِ شخصیت‌های محبوب است. «سریا داودی» معتقد است که در کلّیت آثار احمدی، نوعی سادگیِ وهم‌آمیز وجود دارد. دال، مدلول و موتیف، ارتباطی ارگانیکی با شاخصه‌های موج نو دارد. متن رئالیسم خردورزانه که به واقعیت وجود نزدیک است، وجه همّت شاعر است. و در نهایت، این رویکردِ اندیشمندانه به پیدایش زبان شخصیِ شاعر منتج می‌شود.

گرچه لحن زبان شعر احمدرضا احمدی از ابتدا تا پایان تغییری نکرده و تغییری در گزاره‌های نحوی‌اش حس نشده، امّا ملاک‌های زیبایی‌شناسانه، نمود بارزی داشته و از لحاظ فرم و معنا، قابل تأمّل است.

شعر احمدی کاملاً شخصی و به دور از روحیه‌ی اعتراض و سوگیری درباره‌ی چالش‌های روز جامعه زیست می‌کند و موتیف‌هایی چون «مرگ و زندگی، جوانی و پیری، کودک و مادر، قفس و پرواز و پرنده و درخت»، به‌صورت گاه متناقض، شعر را در ورطه‌ی تکرار گرفتار کرده‌اند.

برخی از مهم‌ترین مجموعه‌اشعار وی عبارتند از: طرح (۱۳۴۰)، روزنامه‌ی شیشه‌ای (۱۳۵۳)، وقت خوب مصائب (۱۳۴۷)، من فقط سپیدیِ اسب را گریسته‌ام (۱۳۵۰)، نثرهای یومیه (۱۳۵۹)، قافیه در باد گم می‌شود (۱۳۷۰)، همه‌ی آن سال‌ها (۱۳۷۱)، لکّه‌ای از عمر بر دیوار بود (۱۳۷۲)، ویرانه‌های دل را به باد می‌سپارم (۱۳۷۳)، از نگاه تو در زیر آسمان لاجوردی (۱۳۷۶)، هزار اقاقیا در چشمان تو هیچ بود (۱۳۷۹)، عزیز من (۱۳۸۳)، ساعت ۱۰ صبح بود (۱۳۸۵)، روزی برای تو خواهم گفت (۱۳۸۵)، پسرکی به نام احمدرضا احمدی گم شده است (۱۳۸۹)، دفترهای سالخوردگی (۱۳۸۹)، دفترهای واپسین (۱۳۹۱) و...

از کارهای حوزه‌ی کودک و نوجوان، آثاری مانند «من حرفی دارم که فقط شما بچّه‌ها باور می‌کنید (۱۳۴۹)، هفت روز هفته دارم (۱۳۶۴)، هفت کمان هفت‌رنگ (۱۳۶۴)، در بهار خرگوش سفیدم را یافتم (۱۳۷۰)، حوض کوچک، قایق کوچک (۱۳۷۰)، برف هفت گل بنفشه را پوشاند (۱۳۸۴)، قاصدک در باد (۱۳۹۶)، پسرک، خواب، بیداری (۱۴۰۰)، دخترک، آینه‌ها، مادر (۱۴۰۱) و... قابل ذکرند.

شاعر شمعدانی‌ها در بیستم تیرماه۱۴۰۲ رخت از این دیار فانی بربست. به هر روی، چه موافق سبک شعری احمدرضا احمدی باشیم و چه نباشیم، روزبه‌روز تعداد شاعرانی که به این سبک شعری اقبال نشان می‌دهند، رو به افزایش است. هرچند همیشه افزایش کمّی، لزوماً به‌معنای بهتربودن کیفیت یک سبک هنری نیست و گاه در آثار شاعران این نحله، سادگی تا بدان حد می‌رسد که نه نشانی از فرم می‌توان دید و نه معنا، با این وجود، احمدی بیش از شش دهه در متن ادبیات پارسی حضورِ پُررنگ داشته. و این موضوعی‌ست که باید مورد توجّه و کاوش بیشتری قرار بگیرد. یادش گرامی باد!

در جوار دوست

«احمدرضا احمدی از زبان فیض شریفی»

«معین نعمت‌اللهی»

• استاد، شما در چند مجلّه و روزنامه درباره‌ی «احمدرضا احمدی» مصاحبه کرده‌اید و مقاله نوشته‌اید. اخیراً هم درباره‌ی احمدی کتاب فراهم آورده‌اید. می‌شود بگویید ماحصل نظریات شما درباره‌ی سردمدار موج نو چیست؟

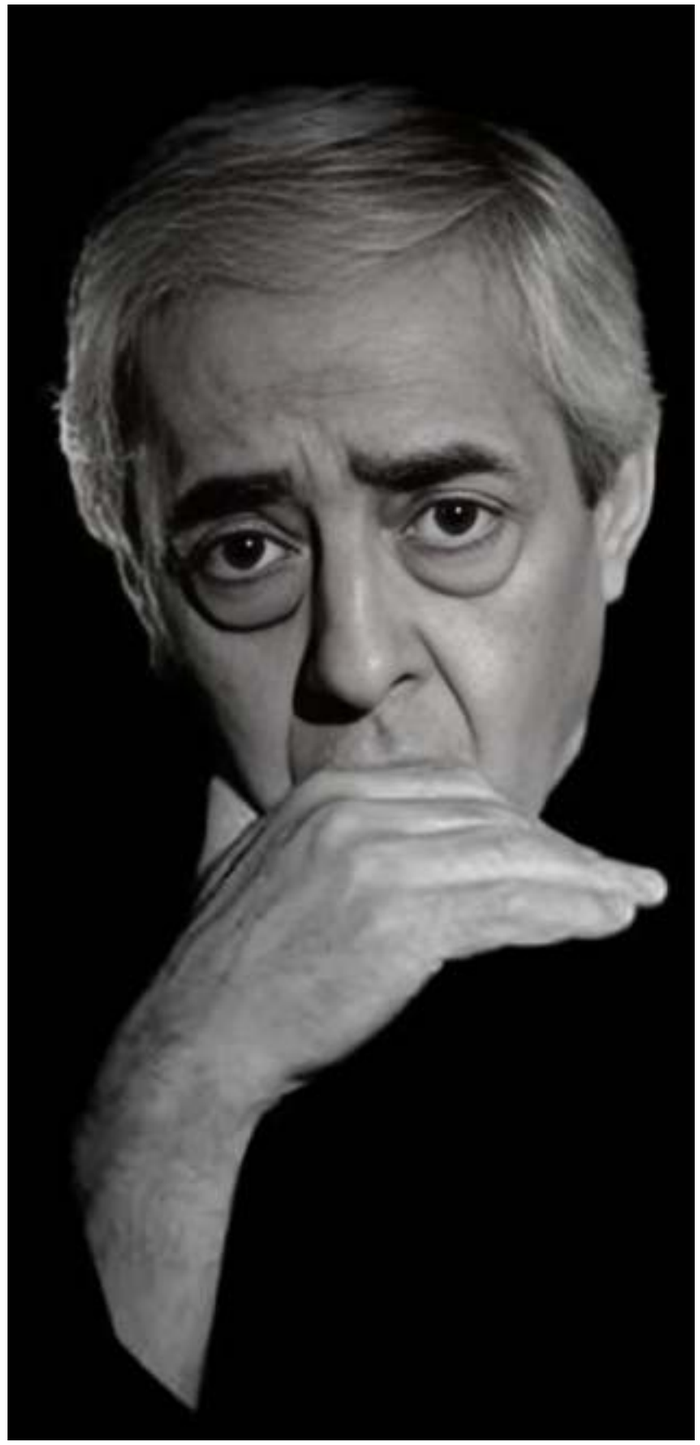
– ای کاش همان زمان که احمدرضا احمدی زندگی می‌کرد، این کتاب را چاپ و منتشر می‌کردم. در آن زمان سرم شلوغ بود؛ داشتم داستان زمانه‌ی ما را می‌نوشتم و درباره‌ی چند شاعر کار می‌کردم. همیشه دیر می‌شود. من شاید در میان شاعران معاصر ما، فقط احمدرضا را از نزدیک ندیدم. از این که ایشان را احمدرضا صدا می‌زنم، پوزش می‌خواهم. بعضی‌ها با آدم چنان رفتار می‌کنند که آدمی زود با این‌ها اخت می‌شود و جرأت می‌کند آن‌ها را با نام کوچک صدا بزند. من از سال ۵۶ شاگرد «شفیعی کدکنی» بوده‌ام. بعد از چند دهه دوستی با ایشان نمی‌توانم ایشان را محمدرضا صدا بزنم، درحالی‌که بسیار ایشان را دوست دارم و پرورده‌ی نعمات ایشان هستم.

• دوست داشتیم شما ماحصل نظریات خود را درباره‌ی احمدرضا احمدی بیان کنید:

– آن هم یک نظر بود. شعر احمدرضا را که بخوانید، خودبه‌خود با او دوست می‌شوید. احمدرضا احمدی، نه نامی از قهرمانان افسانه‌ها می‌آورد؛ نه در شعرش از اسطوره‌ها استفاده می‌کند؛ نه طنطنه‌ی کلام «حمیدی شیرازی» را دارد. و نه حتّی وقتی با «مسعود کیمیایی» حرف می‌زد، عاشق قیصر بود و نه از آن‌ها که در راه وطن شهید شده بودند، با افتخار سخن می‌گفت. احمدرضا البته چند شعر هم درباره‌ی شهید دارد. کتابی از او را هم ساواک خمیر کرد. ولی بعد از آن دوران پُرشوروشر و شورش‌های اجتماعی سال ۳۲ سرش به لاک خودش بود. او از سیاست متنفّر بود، هرچند گاه ناخواسته درگیر سیاست می‌شد. از نگاه من، او شعر اجتماعی بسیار دارد، امّا تپش حسّی‌اش بالا نیست.

• استاد! شما تعمّداً از سؤال ما طفره می‌روید یا نمی‌خواهید موضوع کتاب خودتان را درباره‌ی احمدرضا احمدی لو بدهید؟

– چه باید بگویم که شما را اقناع کند؟



احمدرضا احمدی به‌تقریب از خودش شروع کرد. او را نمی‌توان دقیقاً نسب‌شناسی کرد که از کجا آمده، کجا بوده و چرا هنگامی که شعر نیمایی داشت جان می‌گرفت، کتاب طرح را بر روی میز نشاند.

شاید سینمای موج نو اروپا و ایران، «مهرجویی» و «کیمیایی» و «شهیدثالث» بر شعر او اثر گذاشته باشد؛ شاید شعر «نصرت رحمانی» بی‌تأثیر نبوده است. او خودش می‌گوید که هیچ‌وقت شعرهای «هوشنگ ایرانی» و «تندرکیا» را جدّی نگرفته، چون در آن‌ها دردی نیست. تازه بعداً شعر «نیما» را خوانده؛ حتّی دکلمه کرده. او پانزده سال با «شاملو» رفت‌وآمد داشته ولی هیچ‌وقت درباره‌ی شعر با او چیزی نگفته. او

می‌گوید آن زمان من «ترمه»ی نصرت رحمانی را می‌خواندم.

در شعرهای رحمانی در آن زمان اصلاً نماد نبوده؛ اجتماعیات و سیاسات بسیار در حاشیه بوده. رحمانی وقتی می‌گوید «سکوت بود و جنون بود/ فضا براده‌ی آهن/ ستاره لکّه‌ی خون بود... چه دردناک شبی بود»، ما در شعر او نماد نمی‌بینیم. ستاره، همان ستاره است؛ شهید نیست. این ستاره با ستاره‌ی «سیاوش کسرایی» تفاوت دارد که می‌گوید:

هرشب ستاره‌ای به زمین می‌کشند و باز
این آسمانِ غم‌زده غرق ستاره‌هاست

وقتی نیما می‌گوید «به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده‌ی خود را؟»، «شب»، نماد خفقان اجتماعی است؛ ولی «شب» نصرت رحمانی، خودِ خودِ شب است.

وقتی رحمانی در ادامه‌ی آن شعر می‌گوید «سپیده پنجره را شست»، در ادامه می‌گوید «کلاغ‌ها برگشتند». مقصود شاعر این است که آن شب، شبِ دردناکی بود. تازه وقتی صبح می‌شود، نمی‌خواهد بگوید «پایان شبِ سیه، سفید است». می‌گوید «صبح که شد، کلاغ‌های سیاه» به کوچه‌ی ما آمدند.

به این شعر احمدی نگاه کنید:

«من به تنهایی می‌گفتم:
بگذارید
آسمان در صافیِ شب
متولّد می‌شود
سپیده زده بود
که من پرده‌ها را
کنار زدم
من می‌خواستم
از چهره‌ام پرده‌ها را
کنار بزنم
که صبح کامل شد.»

این شب و سپیده و صبح، همان «شب و سپیده و صبح» رحمانی است. وقتی شاعر می‌گوید «صبح کامل شد»، مقصودش این نیست که به پیروزی کامل رسیده است و مملکت گل و بلبل شده است. احمدرضا احمدی همین را می‌خواهد؛ او می‌خواهد خواننده را سرِ کار بگذارد و بگوید نجات‌دهنده خودم هستم.

• تا اینجا مطلبی دستگیر ما شد؛ احمدرضا احمدی از کدام جریان اروپایی نشأت گرفته است؟

– چیزی «اسماعیل نوری علا» نوشته که احمدی تابع «پل والری» بوده. پل والری شاگرد «مالارمه» بوده. مالارمه یکی از سردمداران مکتب سمبولیسم در فرانسه بوده. پل والری هم سمبولیستی را دنبال می‌کرده که ره به عالم سوررئال می‌برد. چگونه احمدرضا سمبولیست بوده؟ اصلاً من نمادی در شعرهای احمدرضا نمی‌بینم. احتمالاً احمدرضا از شق سورئالیستی پل والری استفاده کرده.

• شما در جایی گفته‌اید که: احمدرضا شعرش شکل ندارد؛ شعرِ بی‌شکل هم نمی‌ماند. تخت‌جمشید شکل داشته که مانده. شعرِ احمدرضا نمی‌ماند. او فقط به یک تابلو نگاه می‌کرده.

– اوّل بگویم که ما گاهی حرفی می‌زنیم، بعد با مطالعه و خواندن مجموعه‌ی ۴۰۰۰صفحه‌ایِ اشعار احمدرضا روبه‌رو می‌شویم و می‌بینیم که او در ۷ دفتر «دفترهای واپسین»، در بسیاری از اشعار به شکل رسیده. اکنون به‌اندازه‌ی کافی وقت ندارم، وگرنه چند شعر ایشان را روی میز تشریح می‌گذاشتم و شکل شعر او را بررسی می‌کردم.

دوّم بگویم که: من واقعاً از شعر احمدرضا خوشم می‌آید. می‌دانم که تکرار می‌کند، ولی من این تکرار را دوست دارم. سزان نقّاش می‌گوید: «من هماره یک سیب کشیدم.» او هم یک سیب کشیده است ولی رنگ و طعمِ سیب‌ها تفاوت دارد.

پیچیدگی: تاب گیسوان توست در شیارهای روح من؛ انحنای ملیح لبانت تا طعم تمشک‌های وحشی و قاف عشق ...

پیچیدگی: همین ذوب‌شدن هستیِ کودکانه‌ی ماست در خاورمیانه که رؤیاهایش، کابوس؛ و تعبیرخواب‌هایش، کلاف سردرگم پایان مبهم قصّه‌های مادربزرگ‌ها و سیری‌ناپذیریِ دیوهای این قصّه‌هاست .

پیچیدگی: شاخ‌های گوزنی است گم‌شده در سیاهیِ ژرف جنگلی انبوه که روز در حافظه‌اش گم شده است؛ یا بزی سرگردان در تابلوی نقّاشی این دیوار سیمانی که راه خانه‌اش را گم کرده است .

پیچیدگی: همین گم‌شدن‌هاست؛ رؤیاهایی که پشت چراغ قرمزهایی که هرگز سبز نمی‌شوند در غبار شهر

مدفون می‌شوند؛ یا مادری که آلزایمر دارد، به خیابان می‌آید و در هیاهوی جنگل شهر، میان برج‌ها و بانک‌ها گم می‌شود .

پیچیدگی: حجم حجیمِ واژه‌های گم‌شده است که آدم نمی‌داند در کدام خط مترو، روی کدام صندلیِ غمگین جایشان گذاشته است .

پیچیدگی: آواز پرنده‌ای محزون است که ترجمانش ممکن نیست .

پیچیدگی: انبوه پرسش‌هایی است که کلید پاسخ‌هایش در قعر دریاها گم شده‌اند.

پیچیدگی: رنگ چشمان توست که به دریا می‌ماند؛ گاه نیلی، گاه خاکستری؛ و بیکرانه‌ای که قایقِ بی‌بادبان من در آن گم شده است .

پیچیدگی: جنون این کلمات مست است که مرا به خانه‌ی تو نمی‌رساند؛ فقط ریشه می‌زند درون ذهنِ همیشه‌تبدارم، در جانم... و رهایم نمی‌کند .

باد هم کلمات را نمی‌برد! کاش کلمات سفالی بودند و می‌شد با کلمات خانه‌ای بسازم، زنی، همسفری همراه برای پیمودن راه دریا به هیچ کجا...

پیچیدگی: همین گیج و گم‌بودن خرج‌هاست که نمی‌خواند با دخل‌ها؛ و همین ثروت‌های نداشته است که ذوب می‌شود هر روز؛ طبقه‌ای که تواریخ نامش متوسّط بود و محو می‌شود هر روز و در آینده‌ای نه‌چندان دور شاید اثری از آثارش در موزه‌ها بیابد یا نه!

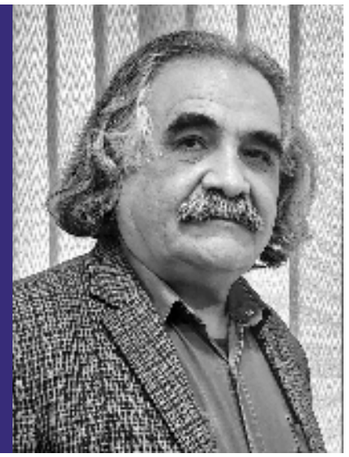
جوینده‌ای که دیگر یابنده نیست .

پیچیدگی: امر ساده‌ای است مثل همین جاده‌ی خاکیِ پُرپیچ‌وخم که به درّه‌ای پُر از زنبق‌های وحشی ختم می‌شود .

پیچیدگی: همین است که تن به تحلیل نمی‌دهد.

شاید همین سادگیِ بیش‌ازاندازه و اوج شدّت مشدّد سادگی، در تعریف، پیچیدگی است .

پیچیدگی، پیچیدگی است؛ کلمه‌ای هفت‌حرفی با ده نقطه‌ی سِمِج، که شمردن نقطه‌هایش حتّی سرِ آدم را به دَوران می‌اندازد.



«علی داریا»

شاعرانه جستارها

این جستار: پیچیدگی همین طور که هست.

رؤیایی و زبانیت

«رضا روشنی»

۱

من در این یاداشت می‌کوشم که «رؤیایی» را از منظر زبان و زبانیت؛ و با «براهنی» و «نیما» خوانش کنم. تا چنین، هم جایگاه رؤیایی را نشان داده باشم و هم با جریان زبان و زبانیت، آشناییِ بهتری حاصل گردد.

می‌دانیم که رؤیایی، یکی از آوانگاردترین شاعران ایران‌زمین، و نیز یکی از نظریه‌پردازان مهم در شعر مدرن فارسی است؛ تا جایی که می‌توان او و براهنی و نیما را مثلّث شعر مدرن، از منظر زبانیت، برشمرد. اگر به‌تعبیر کتاب «موازنه» نیما را سیستم مادر تلقّی کنیم، رؤیایی و براهنی را بایستی استفاده‌برندگان تیزهوش از این سیستم، و نیز ارتقادهندگانِ آن را به شمار آورد. تا آنجاکه به رؤیایی مربوط می‌شود، ما دو رؤیایی داریم؛ یکی رؤیاییِ شاعر و دیگری رؤیاییِ نظریه‌پرداز. با اینکه به‌ظاهر این دو از هم مجزّا و منفک بوده، امّا بایستی این دو را دو روی یک سکّه دانست. برای شناخت رؤیایی، بیش از هرچیزی باید به مقوله‌ی زبان، اندیشدگیِ او به زبان، و تجربه‌ی زبانی در شعر او توجّه کرد. درواقع رؤیایی نخستین کس از شاگردان نیماست که درصدد برآمده تا ارزش و جایگاه کلمه را در شعر، بازشناخته و دریابد. او به‌مانند بسیاری دیگر، از رودخانه‌ی نیما آب برمی‌دارد، امّا طرح زبانیِ خودش را در شعر پی می‌گیرد و فرم و موازنه‌ی خودش را به شعر می‌دهد.

۲

قبل از پرداختن به رؤیایی، لازم می‌دانم که ابتدابه‌ساکن، نگاهی به زبان و فلسفه‌ی زبان داشته باشم. می‌دانیم که از ابعاد و جنبه‌های گوناگون، همچون فلسفه، جامعه‌شناسی، تاریخ، روان‌شناسی و غیره، می‌توان به زبان نگریست. هرکدام از این وجوه و ابعاد را بایست در جایگاه خود دید و از آن سنجش به عمل آورد. به‌جهت منطق، تأکید بر گزاره‌های زبانی و انواع آن بوده و در جامعه‌شناسی، اهمیت زبان به‌جهت روابط قدرت و گفتمان می‌باشد. امّا به‌جهت ادبی -که هدف اصلی این یاداشت بوده-، تأکید بر مقوله‌ی زبان و زبانیت و بازی‌های زبانی قرار می‌گیرد. حال پرسش اساسی این است که چرا زبان و شناخت از زبان، این اندازه در علوم مختلف اهمیت دارد؟ پاسخ ساده این است که ازطریق زبان می‌توان شفّاف‌سازی کرد و به اندیشه، وضوح و شفّافیت بخشید. به عبارت دیگر، شیشه‌ای‌کردنِ اندیشه مساوی است با شیشه‌ای‌کردنِ زبان. درواقع به‌سبب آشنایی با زبان و سازوکارهای آن، و نیز استفاده‌ی دقیق از آن، می‌توان کاستی‌های معرفتی، سوءتعبیرها و فریب‌ها و مغالطات زبانی را از میان برداشت. امّا تا آنجاکه به شعر برمی‌گردد، شعر، زبان خاصّی دارد و زبانِ شعر در ساحت خودش و در زمینه و بافت مخصوص به خودش، آن هم به‌سبب بازی‌هایی اتّفاق می‌افتد که درمجموع می‌توان آنان را زیر چتر زبانیت قرار داد. برای آنکه تصویر روشنی از نظرگاه و نحوه‌ی تحوّل زبانی و بازتاب آن در ساحت اندیشه داشته باشم، بد نیست که در اینجا به نظرات یکی از بزرگ‌ترین متفکّران زبان نگاهی بیندازم: «ویتگنشتاین.»

۳

کار اصلی ویتگنشتاین این است که مؤلّفه‌های منطقیِ «ارسطو» را با میانجی‌های زبانی جانشین می‌کند. او می‌گوید شناخت، یعنی شناخت از زبان و حدود و حدود شناخت، یعنی حدّ و حدود زبان. ویتگنشتاین می‌گوید در جاهایی می‌توان گفت، چون زبان اجازه‌ی گفتن به ما می‌دهد؛ و در جاهای نمی‌توان گفت، چون زبان اجازه‌ی گفتن را به ما نمی‌دهد. او می‌گوید تلاش برای گفتنِ امرِ ناگفتنی، به مهمل‌گویی می‌انجامد؛ خطای مشخّص متافیزیک‌ها.

ویتگنشتاین درمجموع از سه ساحت در شناخت نام می‌برد: ساحت واقعیت،

ساحت تفکّر و اندیشه، و ساحت زبان.
او درباره‌ی ساحت واقعیت می‌گوید بخشی از زبان، بیان و تصویرکردن واقعیات عینی، همچون نشان‌دادن اشیا و چیزهای حاضر در محیط، نظیر میز، صندلی، خودکار و غیره است. او این ساحت را مهم و بااهمیت می‌داند و در اشاره به آن می‌گوید: آنچه مستخدم من می‌گوید، پذیرفتی‌تر است تا آنچه دوستان متافیزیک می‌گویند. او درباره‌ی ساحت اندیشه می‌گوید: فلسفه‌ی غرب راه غلطی رفته. این فلسفه به‌جای شناخت زبان، وقتش را صرف تبیین امور ناممکنی چون زیبایی، حقیقت، خوشبختی -اموری تبیین‌نشدنی- نموده است. ویتگنشتاین به شعر و ادبیات نیز اشاره می‌کند و در این قلمرو از بازی‌ها و بافت و زمینه سخن می‌گوید. از منظر او شعر به‌عنوان شاخه‌ای از سخن، بازی‌های مخصوص به خودش را داشته و هر کلمه، شبیه یک مهره‌ی شطرنج در بازیِ زبانی ایفای نقش می‌کند.

من این مقدّمه را به سه دلیل آوردم:

اوّل: به‌خاطر ارزش و اهمیت زبان در ساحت اندیشه.

دوّم: به‌خاطر آنکه رؤیایی، یک شاعرِ زبانگراست.

و سوّم و آخر: برای درک و شناختِ بهتر از زبان و زبانیت.

درواقع آنچه که ما از آن به‌عنوان تغییر و تحوّل شعر فارسی یاد می‌کنیم، اتّفاقی است که در ساحت زبان روی داده؛ و آنچه که امروزه منتقدان ما می‌گویند شعر فلان و چه‌گفتن و چگونه‌گفتن، بی‌ارتباط به مسئله‌ی زبان و زبانیت نیست.

رؤیایی، براهنی و نیما، مثلّث زبانیِ شعر فارسی را تشکیل می‌دهند. درواقع، از دل جریان مدرن شعر فارسی، دو جریان معناگرا و زبانگرا بیرون آمد. شعرِ معناگرا حول معناگرایی می‌چرخد و معنا در آن، اصل و اساس می‌باشد. در این نوع شعر، از زبان به‌عنوان حامل و ابزار معنا استفاده می‌گردد. امّا در شعرِ زبانگرا، به‌عکس، معنا امری ثانویه است و اصل، زبان و بازی‌های زبانی و شیوه‌ی اجرای زبانی است.

از ویژگی‌های شعرِ زبانگرا می‌توان به این موارد اشاره کرد:

- شعرِ زبانگرا، معناگریز است.
- در شعرِ زبانگرا، نحوه‌ی بیان و فرم اهمیت دارد.
- در شعرِ زبانگرا، چگونه‌گفتن اهمیت دارد، نه چه‌گفتن. با این تعاریف و مشخّصات از زبان و زبانیت، رؤیایی متقدّم بر براهنی و تقریباً هر شاعرِ دیگری است.

۴

برای تبین بهتر موضوع بد نیست که در اینجا اشاراتی به زبان و اهمیت زبان نزد نیما داشته باشم. نیما برای زبان ارزش بنیادین قائل است و می‌گوید زبانِ شعر، مهم است و شاعران بزرگ، تشخّص زبانی و تلفیق و ترکیبات زبانی دارند. او می‌گوید شاعر باید صرّاف کلمه باشد و بتواند سررشته‌ی زبان را در دست گیرد، همان‌طور که سررشته‌ی چیزهای دیگر را در دست دارد. او می‌گوید شاعر باید جنس کلمه را بشناسد؛ و اینکه زبان عوام و زبان مردم کوچه و بازار برای شاعر ناکافی‌ست، چراکه این زبان از جنس نازل است. او می‌گوید زبان شعرِ والا یعنی زبان «حافظ» و «نظامی». خیلی‌ها از شاعران به پیشنهادات نیما توجّه کردند؛ البته هرکدام از ظنّ خود، یار او گشتند. برای نمونه، «شاملو» به ترکیب‌سازیِ زبان در شعرش روی کرد و با ترکیباتی همچون «گاو گند چاله‌دهان» یا «شیرآهن‌کوه‌مردا»، به زبان‌آوری در شعر فارسی کمک کرد. یا «باباچاهی» با بازهای زبانی که مثال روشن آن، کتاب «پیکاسو در آب‌های خلیج فارس» است. امّا در حوزه‌ی زبان‌ورزی، آن هم در حدّ حوصله‌ی این نوشتار، کار رؤیایی و براهنی بسی گسترده‌تر است.

رؤیایی از این جهت در بحث زبان و زبانیت مهم است که بعد از نیما اوست که به زبان، نگاه دقیقی داشته است. توجّه او به شکل کلمه، نوع کلمه و استفاده از کلمه در جای خود و تجسّم شعر به‌صورت ابعاد سه‌گانه‌ی طول و عرض و ارتفاع، از نتایج تفکّر اوست. براهنی با تأخیر زمانیِ حدوداً ۳۰ ساله به اهمیت زبان در شعر پی برد و اگر هم زودتر از این، به این موضوع رسیده، هیچ‌وقت سعی نکرده به سرچشمه‌ی شعر زبانی که رؤیایی باشد، نزدیک شود. او حتّی در نقد هم کوشیده که موارد جزئی بازی‌های نادر زبانی را به‌جای کار/شعر شاعران زبانگرا در کار/شعر شاعرانِ معناگرا پیدا کند؛ که نمونه‌ی بارز آن، مقاله‌ای‌ست به عنوان ازیت در شعر فروغ؛ و با ارجاع به این دو سطر از او:

«من از تو می‌مردم
امّا تو زندگانیِ من بودی!»

این درحالی است که آن زمان موارد بهتر و مهم‌تر و بیشتری در شعر فارسی وجود داشت؛ ازجمله این شعر رؤیایی:

از تو سخن به آرامی
از تو سخن از به تو گفتن
از تو سخن از به آزادی...

۵

نظرات رؤیایی درباره‌ی شعر و زبان:

رؤیایی می‌گوید:

- شعر، توصیف واقعیت نیست، بلکه عبور از واقعیت و حرکت به‌سمت علّت غایی است.
- باید رفتار و تربیت و طبیعت و ظرفیت کلمه را شناخت.
- شعر درست و دقیق، شعر حجم است؛ و حجم و حجم‌گرایی، یک ظرفیت زیباشناسانه‌ی جدید در شعر فارسی است.
- باید تلاش کرد تا تصاویر شاعرانه را از رکود و ایستایی نجات داد.
- اصل شباهت و تصویر مبتنی بر شباهت در شعر غلط است؛ چون که شباهت اشیا را از رمق می‌اندازد. و دیگر این که هر چیز، فقط شبیه خودش است.
- شعر تعهّدگرا، شعر کثیف و آلوده‌ای است.

۶

مقایسه‌ی رؤیایی و براهنی:

رؤیایی و براهنی در حوزه‌ی زبان و زبانیت، اشتراکات و افتراقاتی با هم دارند. این دو در برهه‌هایی با هم بیگانه‌اند؛ در برهه‌هایی شبیه هم می‌شوند -یا دست‌کم به هم نزدیک می‌شوند-؛ و در برهه‌ی دیگر، براهنی از رؤیایی عبور می‌کند، حتّی از خط قرمز رؤیایی: نحو زبان. اتّفاقی که در نهایت رخ داده، این است که براهنی هم مثل رؤیایی زبانگرا می‌گردد، امّا یک زبانگرای افراطی.

نیز در تفاوت بیشتر کار رؤیایی و براهنی باید گفت که رؤیایی بیشتر متوجّه کلمه و کاربرد آن در شعر است و جز در مواردی، آن هم به‌صورت جزئی، به نحو دست‌اندازی نمی‌کند. امّا براهنی به کلّیت زبان تجاوز می‌کند. رؤیایی در حوزه‌ی زبان، شعر پیشنهادات مشخّص و معیّنی دارد. او می‌گوید که در صفت و موصوف شعر فارسی بایستی تغییر ایجاد کرد؛ استعاره در شعر فارسی مرده است و بایستی به آن حرکت و تحرّک و پویایی بخشید. و نیز می‌گوید که مضاف و مضاف‌الیه شعر فارسی را باید از هم دور کرد و با فاصله در شعر، به خدمت گرفت. امّا براهنی می‌گوید باید به ریشه‌ی زبان رفت؛ نحو را شکست؛ از صفت و اسم برای زبان فارسی فعل درست کرد. امّا نقطه‌ی اشتراک رؤیایی و براهنی، موسیقی شعر است. هردو می‌گویند موسیقی، با این تفاوت که موسیقیِ براهنی، گوشی است امّا موسیقیِ رؤیایی، چشمی است و از دلِ کلمات و آرایش و پیرایش آنان درمی‌آید. براهنی به موسیقی شعر، صورت کلّی‌تری می‌دهد و در جهت موسیقی‌افزایی از عروض، انواع لحن‌ها و انواع بازی‌های زبانی بهره می‌گیرد. به‌جهت فرم هم، رؤیایی مقدّم بر براهنی است. رؤیایی همیشه یک شاعر فرمگرا بوده، امّا براهنی از معناگرایی به فرمگرایی پرتاب داشته است. به‌جهت فرمی، رؤیایی آینه‌دارِ کلمه است، امّا براهنی به جمله و زنجیره‌ی جملات بیشتر توجّه می‌کند. او می‌گوید کلمات در هم‌نشینی و جانشینی، آینه‌دار هم می‌باشند. در شعر رؤیایی تقریباً جمله با همه‌ی اجزایش حاضر است و اجزایش سالم و طبیعی هستند.

رؤیایی، در اساس، مخالف این حرف براهنی است که می‌گوید شعر یعنی زبان. او می‌گوید این حرف مفتی است که شعر را فقط باید در زبان خلاصه کرد.

سه قطعه از رابرت هاس / از مجموعه‌ی ستایش[۱]

برگردان به فارسی: مرتضی دهقانی[۲]

«مرتضی دهقانی»

رابرت هاس (زاده‌ی یک مارس ۱۹۴۱) شاعر اهل ایالات متحده آمریکاست. وی در سال ۱۹۹۵ تا ۱۹۹۷ عنوان ملک‌الشعرای ایالات متحده آمریکا را دارا بود. هاس برای شعرهایش جوایز متعددی را دریافت کرده است از جمله: جایزه شاعران جوان در سال۱۹۷۲، جایزه کارلوس ویلیامز در سال ۱۹۷۹ برای مجموعه شعر Praise که سه قطعه از این مجموعه در ذیل آمده است، جایزه کتاب ملی در سال ۲۰۰۷، جایزه پولیتزر به صورت مشترک در سال ۲۰۰۸ و ...

Epigraph

We asked the captain what course
of action he proposed to take toward
a beast so large, terrifying, and
unpredictable. He hesitated to
answer, and then said judiciously:
“I think I shall praise it.”

«سرلوحه»

از ناخدا پرسیدیم چه راهی
در برابر جانوری اینچنین غول‌آسا،
دهشت‌آور، و غیرقابل پیش‌بینی
پیشنهاد می‌کند! در جواب دادن درنگ کرد
و بعد با درایت گفت:
«فکر می‌کنم می‌ستایمش.»

Meditation at Lagunitas

All the new thinking is about loss.
In this it resembles all the old thinking.
The idea, for example, that each particular erases
the luminous clarity of a general idea. That the clown-
faced woodpecker probing the dead sculpted trunk
of that black birch is, by his presence,
some tragic falling off from a first world
of undivided light. Or the other notion that,
because there is in this world no one thing
to which the bramble of blackberry corresponds,
a word is elegy to what it signifies.
We talked about it late last night and, in the voice,
of my friend, there was a thin wire of grief, a tone
almost querulous. After a while I understood that,
talking this way, everything dissolves: justice,
pine, hair, woman, you and I. There was a woman
I made love to and I remembered how, holding
her small shoulders in my hands sometimes,
I felt a violent wonder at her presence
like a thirst for salt, for my childhood river

---

۱ Hass, Robert (۱۹۷۹), Praise, New York: The Ecco Press

۲ دکتر مرتضی دهقانی استاد ادبیات خلاق انگلیسی دانشگاه واترلوی کاناداست

with its island willows, silly music from the pleasure boat,
muddy places where we caught the little orange-silver fish
called pumpkinseed. It hardly had to do with her.
Longing, we say, because desire is full
of endless distances. I must have been the same to her.
But I remember so much, the way her hands dismantled bread,
the thing her father said that hurt her, what
she dreamed. There are moments when the body is as numinous
as words, days that are the good flesh continuing.
Such tenderness, those afternoons and evenings,
saying blackberry, blackberry, blackberry.

همه‌چیز با چنین حکایتی از میان می‌رود: عدالت،
درخت کاج، گیسو، زن، تو و من.
زمانی زنی بود
که به او عشق می‌ورزیدم و به یاد آوردم،
گاهی که شانه‌های کوچکش را در دستهایم می‌گرفتم،
چگونه شگفتی شدیدی از حضورش حس می‌کردم،
همچون عطش نمک، رودخانه‌ی کودکیم
با بیدهای مجنون جزیره‌اش،
موسیقی مهمل قایق تفریحی،
و آب‌های گِل‌آلود که در آن ماهی‌های کوچک نارنجی-نقره‌ای

«تعمقی در لاگونیتاس»[1]

همه‌ی اندیشه‌های نوین درباره‌ی فقدان است
و از این نظر، شبیه همه‌ی اندیشه‌های قدیمند.
مثلا این ایده که هر جزیی
شفافیت خیره کننده‌ی کلی را از میان می‌برد. اینکه
دارکوبِ دلقک‌صورت که تنه‌ی مرده‌ی تراشیده‌ی
درخت توس را می‌جوَید، با حضورش
نشان از فروکاستنی غم‌انگیز دارد
از اولین دنیای نور مطلق. یا ایده‌ی دیگر که،
چون در این دنیا هیچ‌چیزی یافت نمی‌شود
که درست معادل درخت شاه‌توت باشد،
پس کلمه، تنها، مرثیه‌ایست بر آنچه که دلالت می‌کند.
دیشب دیر وقت در این‌باره سخن می‌گفتیم و در صدای دوستم،
رگه‌ی باریکی از اندوه شنیده می‌شد،
لحنی لختی گلایه‌آمیز. کمی بعدتر دریافتم
با نام خورشیدماهی تخم‌کدویی می‌گرفتیم. حسی که احتمالا با آن زن ارتباطی نداشت.
اشتیاق را از آن رو می‌گوییم که میل،
آکنده از فاصله‌های بی‌پایان است.
من هم باید برای او اینچنین بوده باشم.
اما چیزهای زیادی به یادم می‌آید.
دست‌هایش، آنگاه که نان را خُرد می‌کرد،
چیزی که پدرش می‌گفت و او را می‌آزرد، چیزهای
که آرزو می‌کرد. لحظه‌هایی هستند که تن

۱ واژه‌ای اسپانیایی به معنی تالاب کوچک

به اندازه‌ی کلمات تقدس دارد. روزهایی که جسمیتی خیرآلود و ادامه‌دارند.
لطافتی اینچنین داشت، آن بعد از ظهرها و شب‌ها،
گفتن شاه‌توت، شاه‌توت، شاه‌توت.

Picking Blackberries with a Friend Who Has Been Reading Jacques Lacan

August is dust here. Drought
stuns the road,
but juice gathers in the berries.

We pick them in the hot
slow-motion of midmorning.
Charlie is exclaiming:

for him it is twenty years ago
and raspberries and Vermont.
We have stopped talking

about L'Histoire de la vérité,
about subject and object
and the mediation of desire.

Our ears are stoppered
in the bee-hum. And Charlie,
laughing wonderfully,

beard-stained purple
by the word juice,
goes to get a bigger pot.

«چیدن شاه‌توت به همراه دوستی که مدتی‌ست مشغول خواندن ژاک لاکان است»

آگوست اینجا زیر گرد و غبار است.
جاده مدهوش از خشکسالی، اما
شاه‌توت‌ها محشر آبدار شده‌اند.
ما شاه‌توتها را
در گرمای آرامِ قبل از ظهر می‌چینیم.
چارلی ناگهان فریاد می‌زند!
برای او اینجا بیست سالِ پیش است
و تمشکها و وِرمونت.
دیگر صحبت درباره‌ی
تاریخ حقیقت
درباره‌ی سوژه و اُبژه
درباره‌ی وساطت میل را بی‌خیال شده‌ایم.
گوشهایمان قفل می‌شوند
روی وِزوز زنبورها
و چارلی، در حالی که شگفت می‌خندد
و ریشش با گفتن کلمه‌ی آب شاه‌توت
ارغوانی شده،
می رود تا ظرف بزرگتری بیاورد.

نقش اسطوره‌ها در هنر معاصر

«مهناز معصومی»

شاید نمی‌دانید که هنر معاصر به‌عنوان یک اسطوره‌ساز و تاریخ‌ساز عمل می‌کند. هنرمندان معاصر با زبان هنریِ خود، ایده‌ها و احساسات را به اشتراک می‌گذارند و درک ما را از جهان، تحت‌تأثیر قرار می‌دهند.

بسیاری از آثار هنریِ معاصر، برای نقد و تأمّل در مسائل اجتماعی، فرهنگی، و سیاسی مورد استفاده قرار می‌گیرند و گاهی از مفاهیمی که برای ما اسطوره‌ای می‌باشند، الهام می‌گیرند.

هنر معاصر به‌وسیله‌ی ابزارهای جدیدی نظیر فیلم، عکّاسی، نقّاشی، موسیقی الکترونیکی و سایر رسانه‌ها بیان می‌شود. این هنرمندان با تغییر در فرهنگ و عقاید اجتماعی، به افسانه‌سازی و ایجاد اسطوره‌های جدید می‌پردازند. آن‌ها اغلب ایده‌های نوینی را به چالش می‌کشند و از نگاه‌های متفاوتی به مفاهیم سنّتی می‌نگرند. در نهایت، هنر معاصر به‌عنوان یک اسطوره‌ی فرهنگی و هنری، تأثیرات عمیقی روی جوامع امروزی دارد.

در ادبیات و هنر معاصر، مفهوم اسطوره تغییر کرده و هنرمندان از این مفهوم به نحوه‌های جدیدی استفاده می‌کنند. اسطوره در هنر معاصر می‌تواند به‌عنوان یک نمادسرایی، و الهام‌بخشِ ایجادِ رمان یا داستان فرهنگی مورد استفاده قرار گیرد. همچنین ممکن است که هنرمندان معاصر از اساطیر سنّتی و افسانه‌ها برای انتقاد از مسائل اجتماعی و سیاسی استفاده کنند، یا

این مفاهیم را با معنای جدیدی بازنویسی نمایند. ازطرفی، برخی هنرمندان معاصر، مفهوم اسطوره را به‌عنوان امری الهام‌بخش و معنوی برای جوانان به کار می‌برند. این ایده‌ها در نمایش‌های هنری، فیلم‌ها، نقّاشی‌ها و اشیای هنریِ معاصر، قابل مشاهده است. به همین دلیل، هنر معاصر می‌تواند نقش مهمی در ایجاد و تغییر اساطیر در جوامع مدرن داشته باشد.

در هنر معاصر، اسطوره به‌عنوان یک مفهوم جذّاب و پُرکاربرد مطرح شده است. هنرمندان معاصر از اسطوره‌های قدیمی و افسانه‌های سنّتی برای ایجاد اثرات هنری و مفاهیم جدید استفاده می‌کنند. آن‌ها این اساطیر را به چالش می‌کشند و با تلفیق آن‌ها با عناصر معاصر، آثار جدیدی ایجاد می‌کنند. همچنین، اسطوره‌ها به‌عنوان نمادهایی از تاریخ، فرهنگ و هویت، مورد بررسی قرار می‌گیرند و افراد به واسطه‌ی آن‌ها با گذشته‌ی خود آشنا می‌شوند.

هنرمندان از اسطوره‌ها به‌عنوان منبع الهام و الگوهایی برای ایجاد ارتباط بین گذشته و حال استفاده می‌کنند. آثار هنریِ معاصر اغلب شامل اجزایی از اساطیر و افسانه‌ها می‌شود که به‌وسیله‌ی آن‌ها هنرمندان نه‌تنها ارتباط با میراث فرهنگی فراهم می‌کنند، بلکه مفاهیم جدیدی را نیز بازتعریف می‌کنند. این تعامل میان اسطوره و هنر معاصر به بازنگریِ مفاهیم فرهنگی و ایجاد درک‌های نوآورانه از داستان‌های باستانی منجر می‌شود.

به‌عنوان یک نویسنده بیان می‌کنم که این تلاش هنرمندان برای یافتن تلفیق بین مفاهیم ادبی و هنری با فناوری جالب است و نشان از پیوستگی بین مفاهیم قدیمی و نوین دارد.

اطّلاعات بیشتر و کامل‌تر نیز می‌تواند شامل مفاهیم یادگیری، تأثیرات فرهنگی و اشاره به آثار خاص هنرمندان معاصر باشد.

دی‌ماه ۱۴۰۲

یادداشتی دربـــــــــاره‌ی دفتر «دوته» از واجارگاهی

«علی تسلیمی»

هم‌زمان با هنر و ادبیات مدرن در دهه‌ی ۱۹۵۰، تئاتر نو، رمان نو و موج نو در اروپا پدید آمد که برخی از ویژگی‌های پسامدرن را در خود داشت. هنر و ادبیات یادشده، در ضدّیت با گذشته و حتّی ادبیات مدرن که عمری صدساله داشت و هنوز برپاست، پا گرفت. این شیوه، چنان روایت را قطع ارتباط می‌کرد که بدان ضدّادبیات، ضدّتئاتر و ضدّسینما می‌گفتند. در ایران نیز «براهنی» از واژه‌ی «ضدّشعر» استفاده می‌کرد و شعرهای خود را که مهم‌ترین ویژگی‌اش قطع اتّصال در روایت بود، ضدّشعر می‌نامید (نک. خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، ۱۳۷۴: ۱۹۵). برخی از شاعران ایرانی که می‌خواستند شعر مدرن، آوانگارد و پسامدرن و ضدّشعر ارائه کنند، تا مرزهای شبه‌مدرن می‌رفتند و گاهی شبه‌مدرن بودند. ولی آن‌هایی که شعر مدرن را درمی‌یافتند، در کار پسامدرن و ضدّشعر موفّق‌تر بودند. برخی از شعرهای «دوتِه» (۱۴۰۲) مدرن و گاهی ضدّشعرِ موفق دانسته می‌شوند. شعر ۶۴ از این دفتر، مدرن است:

شبیه پرنده‌ای که
سری بر تن ندارد
در خود مانده‌ام
فکرش را نمی‌کنی
چشم نداری
گوش نداری
زبان نداری
امّا
هنوز قلبت برایش می‌تپد (دوتِه: ۱۱۹)

شعر، بسیار مادّی، تجربی و اثرگذار است. گوینده قلبش را همانند پرنده‌ای می‌کند که تازه سرش را بریده‌اند، ولی قلبش هنوز می‌تپد. این تشبیه، ساده است، امّا تنها نگاه شاعرانه و زیرکانه به طبیعت می‌تواند آن را کشف کند. بیهوده نیست که می‌گوید: «فکرش را هم نمی‌کنی». وی با این کار و نیز واگذاری قضاوت به مخاطب (ضمیر دوّم‌شخص)، از خود (ضمیر اوّل‌شخص) عبور می‌کند تا سخنش

را محسوس‌تر ارائه گرداند. گوینده تنها از بریدن سر سخن نمی‌گوید، از نداشتن چشم و گوش و زبان هم یاد می‌کند. چشم، نخستین عامل عشق است و سپس گوش و زبان، مایه‌های گفت‌وگوی عاشقانه؛ امّا قلب، مرکز آن است که در ندیدن و نشنیدن نیز می‌ماند و می‌تپد. این شعر، مَثَل عامیانه‌ی «از دل برود هرآنکه از دیده برفت» را نیز گزاره‌گردانی کرده و با آن مخالفت ورزیده. اگر این سخن نادرست را بپذیریم که هرچه بگوییم، گذشتگان گفته‌اند و هیچ سخنی تازه نیست، گزاره‌گردانی از سازوکارهای تازه‌سازی است. گزاره‌گردانی همواره مخالفت نمی‌ورزد، گاهی نیز سخن کهنه‌ای را با موافقت تازه می‌کند. برای نمونه، «دلم برایش می‌تپد» را با جانشینی قلب پرنده‌ی سربریده تازه می‌سازد. آن هم نه دل، بلکه می‌گوید قلب؛ زیرا پرنده معمولاً قلب دارد، نه دل. یکی دیگر از شعرهای مدرن و متفاوت دفتر حاضر را می‌خوانیم، آن‌گاه سراغ ضدّشعر و شعر متفاوت می‌رویم:

صدا از رود می‌آمد
از جنگل
کوه
دامنه
از هیجان باد و پرواز پرنده
از بعدِ رسیدن تمشک و قبلِ رؤیت ابر
از هنگامه‌ی باران...
صدا می‌آمد
و ما سمت همین ارتفاع
گوش فرا می‌دادیم
غروب
اضافه‌های حجمی
از درون
مالیخولیای رود را
در هم می‌پیچید
غروب
جنگل، دامنه‌اش را نمی‌خواست
و پرنده
آوازش را ناب نمی‌تراشید
غروب...
غروب که هنوزش را بساط کرده
در حقارت شب جا مانده
- تنهایی
چه انتهای تاریکی داشت- (۱۵۴-۱۵۵)

شعر توصیف لحظه‌های روشن طبیعتی است که در غروب ناپدید می‌شود، تا تنهایی که از کلیدواژه‌های این دفتر است، رنگی مالیخولیایی به خود گیرد. اگر «اضافه‌های حجمی» اندکی انتزاعی است، مالیخولیای رود در آن حجم تاریک، فرافکنی مادّی‌تری دارد. زیرا غروب ماخولیای رود را در چشم گوینده، آن هم ماخولیایی‌اش، در هم می‌پیچد و کوه، جنگل و تمشک را نیز پنهان می‌کند. جنگل هم مانند غروب و خودِ گوینده، دامنه را نمی‌خواهد و در ازدحام تاریکی و ابر و باران، دامنه را نه می‌بیند و نه می‌خواهد. آری، هم اجزای طبیعت و هم انسان، مانند غروب، انتهایی تاریک دارند تا معنای روشن روزِ طبیعت را از میان بردارند.

شعرهای طبیعت‌نگرانه‌ی واجارگاهی معناگرایانه‌تر است، امّا شعرهایی که از شهر و خیابان سخن می‌گوید، روزمرگی، بیهودگی و پرسه‌زنی دارد و این کار شعر را طبیعی می‌کند. زیرا تنهایی فقط در دل طبیعت رخ نمی‌دهد؛ سایه‌ای است که در شهر، میان سایه‌های پرسه‌زن نیز همراه گوینده است. در شعر شماره‌ی ۱۸ آمده است: «قرار است شهر دیگر شیب خیابانش تند نباشد/ یکی برود و یکی بماند/ یکی نماند و یکی نباشد/ یکی یکی دیگر را دنبال کند/ و دیگری خودش را گم کند...» این بند توصیف موجز، و در همین حال، کاملِ ازدحام شهر است. در بندهای بعدی لحن تغییر می‌کند و این بند را با گزاره‌های دیگر گسترش می‌دهد: «چشم که باز کردیم/ «سلسبیل» ما را وادار می‌کرد تا قدم بزنیم/... تا زندگی در همین پیاده‌روی‌ها تمام شود...» (۲۹). عنصر غالب شعرهای واجارگاهی فردی است و همه‌چیز در میانه و به‌نرمی می‌گذرد و جنبه‌های تراژیک آن چندان چشمگیر نیست؛ نه جنگ و مرگش لحنی ویرانگر دارد، نه عشق و تنهایی‌اش کُشنده است. جنبه‌های امیدوارانه و معناگرایانه‌اش، به‌ویژه در دلِ طبیعت، کم نیست: «و این جنگل بود؛ همیشه پرنده‌اش را صدا می‌زد.» (۴۵)

شعر شماره‌ی ۶۱ بسیاری از ویژگی‌های دفتر «دوتِه» به‌ویژه تفاوط را در خود دارد:

به بی‌گناهیِ آب خیره مانده
به اضافه‌های سنگ
به پرواز
و پرندگان ناشناس.
بازگشته‌ام به ادامه‌ام
احیا کرده‌ام تنهایی را
– از سؤالی مرده
برگشته‌ام به بی‌سرانجامی–
نگران نباش
رها شده‌ام در چند علامت تعجّب
دل داده‌ام
به علامت سؤالی
که چراییِ زیستن را پایان یافته
می‌تواند مغز پرنده‌ای را متلاشی کند
باکرگیِ ماندن را بگیرد
شهر را به هم بریزد
گلوی گرازی را ببرد.
– و من نوشیده‌ام خونی داغ را
از گلویی که
وداع را هرگز نیاموخته
زایمان زنی را دیده‌ام
که کودکش را نبوسید–
از دور
دورِ دور
دورتر دورتر

خیلی دور دور
نامت را فریاد بزن
تا بگویم عشق
پرنده‌ی ناشناسی‌ست
که بی‌صدا می‌گریزد
و مرگ
حماقت آفرینشی‌ست برای پرواز
زل زده بودم
به بی‌گناهیِ آب
به اضافه‌های سنگ...
بازگشته بودم به ادامه‌ی خودم. (۱۱۳)

درون‌مایه‌ی شعر، ابهامِ کثیفِ مرگ است. بند نخست به نشانه‌های زندگی اشاره دارد: آب، سنگ و پرواز که معمولاً با واژگانی ویژه ترکیب می‌شوند. «بی‌گناهیِ آب» تا مرزهای انتزاعی‌شدن می‌رود، ولی هنوز می‌توان بی‌گناهی‌اش را همان زُلالی دانست؛ زیرا سنگ‌هایی که در اضافه و کنار آب دیده می‌شوند، نشان از آن دارد که آب بر روی سنگ‌هاست، نه خاک تا گل‌آلود شود. «اضافه» و «ادامه» از واژگانی است که بسیار در ترکیبات این دفتر به چشم می‌خورد: «اضافه‌های سنگ»، «ادامه‌ی خودم»... که ای بسا به‌معنی باقی‌مانده‌ی زندگی است. پرواز «پرندگان ناشناس» نیز همسویی با مرگ دارد؛ به‌ویژه واژه‌ی ناشناس که به‌جای «وحشی» آمده است تا به ابهام مرگ بیفزاید.

در بند دوّم، گوینده به ادامه‌ی زندگی و حیات برمی‌گردد، امّا با احیای تنهایی. «سؤال مرده» در این بند، شعر را به تفاوط و ضدّشعر و قطع ارتباط مایل می‌کند: این ترکیب همنشین «بی‌سرانجامی» است، پس سؤال می‌تواند دشوار و بی‌پاسخ باشد تا گوینده بی‌سرانجام و کلافه گردد، امّا از آنجا که «مُرده» پس از اِحیا قرار گرفته، ترکیب ضدّاتّصالش با سؤال توجیه می‌شود. به زبان دیگر، ضدّشعر یعنی همین ترکیب دال‌نگرانه که مدلولش مبهم است، ولی زنگِ مرگ و «مرده» که درون‌مایه‌ی شعر است، هرجا می‌تواند نواخته گردد.

در بند سوّم، لحن، با وجه دستوری دگرگون می‌شود تا نواخت دیگری به شعر داده باشد: «نگران نباش...» سپس می‌گوید به رهاشدن در ابهام مرگ و پایانی مرموز عادت کرده‌ام. این دریافت من است که همواره در ضدّشعر که خواستش نامعنایی است، معنایی برای خود می‌جویم. زیرا نامعنایی کامل در ادبیات وجود ندارد وگرنه پسندیده نیست. نمی‌دانم شاعر در خودآگاهی یا ناخودآگاهی است که می‌گوید: «دل داده‌ام/ به علامت سؤالی/ که چراییِ زیستن را پایان یافته» به هر روی، به پایان و مرگ مرموز اشاره می‌کند.

در بند چهارم این امرِ مرموز، کثیف می‌گردد، امّا واقعیت است. بیان واقعیت‌های کثیف اگرچه دل‌پذیر نیست، ناتورالیست‌ها آن را می‌پذیرند. این بند به کشتار پرنده و ازمیان‌بردن تازگیِ طبیعت، و حتّی نابودی شهر می‌پردازد و انسان‌ها با خودخواهی‌های ناتورالیستی به ابژه‌ها می‌نگرند؛ خون گرازان را از گلویشان که به اختیار خود، وداع نکرده بلکه آن گلوها را بریده‌اند، می‌نوشند و زنان کودکانشان را نمی‌بوسند.

در بند شش، به مرگ عشق همچون پرواز پرنده رو می‌کند و آن‌گاه خود مرگ را با پرواز، به همان شیوه‌ی ضدّشعر و با لحنی دیگر، گرهی محکم‌تر می‌زند: «و مرگ/ حماقت آفرینشی‌ست برای پرواز».

در پایان، دوباره آغاز شعر تکرار می‌شود و این تکرار به بازگشت واقعیِ گوینده به زندگی نیز اشاره دارد تا از جنبه‌ی تراژیک شعر بکاهد.

۱۴۰۲/۱۰/۲

داستان کوتاه:

پنجاه و هفـــــت

«شکوفه توانگر»

آسانسور خراب بود. باید می‌رفتم طبقه‌ی پنجم. اگر تا نیم‌ساعت دیگر مدارکم کامل نمی‌شد، می‌رفت برای شنبه. با سرعت هرچه تمام از پلّه‌ها بالا رفتم. تازه رسیده بودم طبقه‌ی سوّم. نفسم بالا نمی‌آمد. گرما و تشنگی کلافه‌ام کرده بود. امّا دوباره عزمم را جزم کردم و دویدم. بالاخره رسیدم. نایی برایم نمانده بود. دلم می‌خواست همان‌جا بخوابم روی زمین. چقدر شلوغ است!

– آقا شما نفر چندم هستین؟

– پنجاه‌وهفتم!

بیست دقیقه گذشت و فقط سه نفر کم شده بودند. یک‌دفعه خانمی از راه رسید و با کمال پُررویی رفت اوّل صف ایستاد؛ انگار نه انگار که ما آدمیم و یک‌لنگه‌پا منتظر، تا نوبتمان شود. دیدم همه دارند چپ‌چپ نگاهش می‌کنند امّا هیچ‌کس حرفی نمی‌زند. یک‌باره مغزم داغ کرد. رفتم جلو، محکم زدم سرِ شانه‌اش:

– خانم! صف به این درازی را نمی‌بینید؟...

آن زن برگشت و من در یک لحظه خشکم زد. نه! این امکان نداشت، داشتم خواب می‌دیدم. خودش بود... نه! من بودم... خودم؛ بیست سال بعد از این. خودم و تمام هویتی که سی‌وپنج سال دنبالش گشته بودم و نیافته بودمش، حالا اینجا وسط دعوای من با خودم پیدا شده بود؛ همان هویتی که برای یافتنش، هزار جا سَرَک کشیده بودم. چشمم سیاهی رفت و سرم سنگین شد. بی‌وزن شدم. خودم را دیدم که سرم گیج می‌رود و در حین افتادن، پیشانی‌ام به لبه‌ی دیوار می‌خورَد و خون فواره می‌زند.

امروز بعد از بیست سال زندگی در کما، بیمارستان را ترک کرده‌ام و دارم می روم همان‌جا. آسانسور خراب است. باید بروم طبقه‌ی پنجم. اگر تا نیم ساعت دیگر، بیست سال پیشِ خودم را نبینم، می‌رود برای شنبه. با سرعت هرچه تمام از پلّه‌ها بالا می‌روم. بالاخره رسیدم. نایی برایم نمانده است، دلم می‌خواهد همین‌جا بخوابم روی زمین. صف دنیا چقدر شلوغ است! پنجاه و پنج نفر در صف ایستاده‌اند. باید بروم اوّل صف؛ منِ او فقط در این حالت است که به‌سمتم می‌آید. بدون توجه به نگاهِ چپ‌چپِ مَردم رفتم سرِ صف و انگشت‌نما شدم. ناغافل کسی محکم زد سرِ شانه‌ام. و من قبل از اینکه او چشمش تار بشود و باز هم به کمای زندگی برود، برگشتم و او را، خودم را، محکم در آغوش گرفتم.

«علی‌اکبر نورعلی»

آدم‌ها و ستاره‌ها

ستاره‌های آسمان ماییم که می‌درخشیم بر کناره‌های جویباران عاشقی که آن‌سوی ابرها جریان دارند. ستاره‌های آسمان مرا یاد آدم‌ها می‌اندازند؛ «یاد بعضی نفرات»، به‌قول «سیمین بهبانی»؛ مثل جنگل که مرا یاد میرزا و تفنگچی‌هایش می‌اندازد و یاد همه‌ی کسانی «که از آب‌های مجاور شبی به بیشه‌هایش زدند» و رفتند. ستاره‌ها گواهان عبورند؛ شاهدان همیشه بیدارِ شب‌ها؛ خودِ ما هستند این‌ها. مثل ما که اینهمه میانمان فاصله است، آنها هم در فاصله‌هایی بعید از یکدیگر سوسو می زنند. مثل ما که میلیون‌ها سال نوری از هم دور افتاده‌ایم، آن‌ها هم میلیون‌ها سال نوری از هم دور افتاده‌اند.

هر آدمی در آسمان ستاره‌ای برای خودش دارد. مدیونید اگر فکر کنید این تعبیر و برداشت را از «صادق هدایت» عاریه گرفته‌ام‌ها! نه! خدا می‌داند تصوّرخودِ من است. من و او فقط در همین تصوّر مشترکیم، وگرنه آن‌قدر با هم فرق داریم که در سنّ‌وسالی که او خودش را کشت، من تازه فهمیدم باید خودم را زندگی کنم. چطور ممکن است دو نفر آدم که این‌قدر در تعریف زندگی با هم فرق دارند، درباره‌ی ستاره‌ها تعریفی مشترک داشته باشند؟! مگر برحسب تصادف و اتّفاق! وگرنه من درست در نقطه ی مقابل او، بر این باورم که باید زندگی را دوست داشت و پابه‌پایش ماند و بزرگی کرد و مثل قلبِ زمین گسترش یافت و مثل ابر، به همه‌جای زمین سرک کشید. امّا درباره‌ی ستاره‌ها، خوب یا بد، یک تعبیر مشابه داریم؛ هرچند با همین تعبیر هم ستاره‌ی من و او در دورترین مدارات کیهانی نسبت به هم قرار می‌گیرند؛ در بعیدترین فاصله‌های نوری از هم.

من معتقدم وقتی کسی از میان ما می‌رود، ستاره‌ی آن آدم در آسمان خاموش می‌شود. بعد خودِ آن آدم جای ستاره‌اش را در آسمان می‌گیرد. آن ستاره می‌شود ستاره‌ی آدم‌های تازه‌ای که به دنیا می‌آیند یا قرار است به دنیا بیایند. چون به‌هرحال ستاره‌ها مثل ما آدم‌ها توان زاد و ولد ندارند؛ پس باید جوری باشد که به هر آدمی یک ستاره برسد و سرِ هیچ آدمی، چه یارانه‌بگیر باشد و چه نباشد، بی‌کلاه نماند و دل هیچ آدمی، بی‌ستاره. معتقدم این که بعضی‌ها می‌گویند توی هفت آسمان یک ستاره هم ندارند، حاصل یک سوءتفاهم است؛ وگرنه همه ستاره‌های خودشان را در آسمان دارند، فقط به خودشان زحمت نداده‌اند پیدایش کنند، همین!

الان خیلی از آدم‌هایی که می‌شناختیم و دوستشان داشتیم، رفته‌اند آسمان، جای ستاره‌های خودفشان. گمان می‌کنم هر ستاره‌ای که پُرنورتر به نظر می‌رسد، ستاره‌ی همان آدمی‌ست که بیشتر دوستش داریم؛ ستاره‌ی آدم‌های زنده است به‌هرحال؛ پرتو دوست‌داشتن یکی که هست و همچون یک نور مرئی و شفاف، دیده‌ی ما را نورانی می‌کند؛ آدم‌هایی که از مه‌آلودگی ابهام‌ها و تردیدها گذشته‌اند و تصویرشان را تنها بر پرده‌ای به‌وسعت همه‌ی منظره‌های جهان می‌شود نقّاشی کرد.

دیده‌اید و یا شنیده‌اید که کسی بتواند خورشید را بدون سایه، و ستاره را بدون شب نقّاشی کند؟ ترسیم این آدم‌ها هم به کمی رنگ و لعاب ابدیت نیازمند است. برای رسم تصویر درستی از این آدم‌ها، حتماً باید آسمانی را نقّاشی کرد تا بشود این‌ها را درخشان و تابان و پُرتلألو در تکّه‌ای از پهندشت آن جاداد. این‌ها تنها کسانی‌اند که می‌دانند آخرین قلّه‌ی جهان کجاست.

داستان کوتاه:

ناخـــــــــــدا

«مصطفی نظری»

هنوز اینجایم؛ مبهوت و وامانده؛ ایستاده وسط غول‌های آهنیِ لندهوری که مرتّب جایشان را عوض می‌کنند. تقصیر خودم است. نباید می‌گفتم می‌توانم. باید می‌فهمیدم که اندازه‌ام این‌قدر نیست. ولی همه‌چیز ناگهانی و غیرقابل مهار پیش آمد. از همان وقتی که دمِ غروب، مهندس صدایم کرد تا همراهش به آن جلسه‌ی بیرون از شرکت بروم. از همان لحظه که شانه‌به‌شانه با معروف‌ترین آدمی که در عمرم دیده‌ام، راهیِ بندرعبّاس شدیم، چنان هیجانی داشتم که تا ساعت شش صبح فردایش نتوانستم بخوابم.

همراه مهندس، پایین برجِ B یا D یا نمی‌دانم کدامِ اکباتان پارک کردیم و رفتیم طبقه‌ی دوّم، واحد دویست و فکر می‌کنم چهارده. آپارتمان دوبلکس بزرگی که پیرمرد لاغراندام همراه زنِ جوانش منتظرمان بودند. البته زن، بالا بود و نیم ساعت دیرتر با موهای برس‌خورده مشکی، آراسته و خوش‌بو، پایین آمد. هرچیزی که پیرمرد می‌گفت، برایم خاص و جدید بود؛ مثلاً از جزئیات زندگیِ ماهی‌گیران جنوب و ایرادات فرهنگستان زبان فارسی در اضافه‌کردن واژه‌های جدید به‌جای استفاده از واژه‌های بومی.

در همه‌ی شاخه‌های هنر حرف‌های خوب می‌زد امّا از سینما که رشته‌ی اصلی‌اش بود، چیزی نمی‌گفت. کارگردانِ «آرامش در حضور دیگران» بیست سال می‌شد که هربار به‌شکلی نتوانسته بود فیلمش را تمام کند.

پیرمرد پرشورِ آبادانی هنوز منتظر بود تا بیست دقیقه‌ی باقیمانده از آخرین فیلمش را هم بسازد، امّا دلش نمی‌خواست نه در مورد آن و نه هیچ فیلم دیگری در جهان صحبت کند.

دلیل جلسه این بود که مهندس می‌خواست برای تعطیلات نوروز، نمایشگاه عکس‌های تقوایی را در هتل هرمز برگزار کند. به مالک هتل زنگ زدند و خیلی زود بر سر جزئیات توافق کردند. همه‌چیز سریع پیش رفت و ناگهان قرار شد فردا اوّل صبح، من و «ناصر تقواییِ» بزرگ، برای بررسی شرایط برویم بندرعبّاس. هنوز فکر می‌کنم اگر باز هم به آن لحظه برگردم، با همه‌ی وجودم این فرصت را تصاحب می‌کنم.

ساعت چهار و سی‌وچهار دقیقه‌ی صبح، جلوی برجِ نمی‌دانم چندِ اکباتان سوار ماشینم شد و درست سرِ ساعت پنج و چهل دقیقه، سرِ جایمان نشستیم؛ اواسط هواپیما، روی ردیف دوتاییِ صندلی‌ها. عجله نکردم و صحبت را از عکس‌هایش شروع کردم؛ از غروب قشم و تلّ ماسه‌های کویر. آهسته و گام‌به‌گام جلو رفتم تا بالاخره نرم‌تر شد و رفت وسط خاطرات سینما.

از «دایی جان ناپلئون» گفت؛ از تجربه‌ی نوشتن فیلم‌نامه با «غلام‌حسین ساعدی»؛ از شرایط سینمای آن سال‌ها... و کم‌کم رسید به انقلاب. از جلسه‌اش با مهندس «هاشمی»، رئیس صدا و سیما گفت که از او قول گرفته بود سریالی در تراز «دایی جان ناپلئون» برای انقلاب بسازد؛ «میرزاکوچک‌خان». از سال‌ها تلاشی حرف زد که دست‌آخر آن مردکِ نهفم نابودش کرد و بی‌دردسر میراثش را بالا کشید.

از «ناخدا خورشید» که حرف می‌زد، چشمش برق داشت. هرچه ماجرای زندگی‌اش در سینما جلوتر می‌رفت، رغبتش به توضیح کمتر می‌شد و دوباره برمی‌گشت سراغ فیلم محبوبش. داشت داستان انتخاب اتّفاقیِ «داریوش ارجمند» را تعریف می‌کرد که مهماندار کنارمان ایستاد. احوال‌پرسیِ گرمی کرد و خواهش کرد تقوایی همراهش برود داخل کابین خلبان. خواستم دنبالش بروم امّا نشد؛ مهماندار گفت فقط برای یک نفر جا هست. برگشت و توی چشم‌هایم نگاه کرد: «برمی‌گردم پسرجون!» اگر اوّلین بارم نبود، قبول نمی‌کردم. عینک ریبون خلبانی‌اش روی صندلی جا مانده بود.

نشستم و منتظرش ماندم. از بالای سر اصفهان و کرمان گذشتیم ولی خبری نشد. هواپیما نشست امّا باز هم نیامد. همه پیاده شده بودند. ساک و عینکش را برداشتم و دنبال آخرین مسافر پرواز، به‌سمت درِ خروجی رفتم. خبری نبود. لابد همراه کادر پرواز می‌آمد.

پیاده شدم و دمِ خروجیِ سالنِ مهمانان ویژه منتظرش ماندم. یک ساعتی گذشت امّا خبری نبود. شرجیِ هوای بندر، سر و کلّه‌ی پُراضطرابم را بیشتر اذیت می‌کرد. جرأت نداشتم جواب تلفن مهندس را بدهم. الان باید هتل و گالری‌اش را برانداز کرده بودیم و نتیجه را برایش شرح می‌دادم، امّا هنوز داخل فرودگاه این‌در و آن‌در می‌زدم.

برای بارِ چندم شماره‌ی همراه تقوایی را گرفتم. این بار جواب داد، ولی صدای خودش نبود. گفت هنوز توی کابین است. التماس کردم و دست‌آخر گذاشتند برگردم سمت هواپیما. دو نفر از پرسنل امنیت مرا همراهی کردند. از پلّه‌ها بالا رفتیم و به کابین خلبان رسیدیم. در زدم. کسی فریاد زد بیا توو. آهسته در را باز کردم. خودش بود؛ ناخداخورشید، یکّه و تنها روی صندلیِ خلبان نشسته بود.

فرقی ندارد کسی حرفم را باور می‌کند یا نه. در هر حال باید تماس مهندس را جواب بدهم و بگویم اشتباه کردم. من قدِّ همراه‌شدن با تقوایی نبودم.

دمی با شاعـــــــــــــــــــــران جوان

«شیرین دهقان»

روی پلک‌های خسته ام راه می‌رود
خاطراتی کابوس‌وار
از لحظه‌های بی‌کسی
و خواب را می‌دزدد
تا زُل بزنم به تاریکی روزهای گذشته
شبیه فریادهای ماهی‌ای که با دهان پُر از آب و خون
از قلّاب زیبای صیّاد گلایه می‌کند...

روی پلک‌هایم کسی راه می‌رود
که حتّی خیالش
تازیانه می‌زند بر گرده‌ی احساسم...

می‌ترسم بغلتم روی پهلوی زخمی‌ام
و فرو رَود خنجرِ زهرآلودِ خاطره
در دنده‌هایی که موازی با زجر
رفته‌اند تا دهلیز قلبم...

«الهام موسوی»

آمدی تنها نباشم، باز بی‌یاور شدم
از یقین گفتی برایم، پاکْ بی‌باور شدم

ساده گفتی تا اَبد با شعر من ویرانه‌ای
با تمام خاطرت، خط خورده‌ای دیگر شدم

بعد تو سرد است حتّی نیمه‌ی مرداد هم
رفتی و هرشب دچار سردیِ آذر شدم

رفتنت حتّی خدا را از دلم پنهان کند
کوهِ ایمان بودم و با عشقِ تو، کافر شدم

بختِ من آبستنِ رنج فراوانی شده
رفتی و غمگین‌ترین چشم تماشاگر شدم

«فریبا نجفی»

مبادا لحظه‌ای برگ قمار دیگری باشم
مبادا بی‌غرض حتّی سوار دیگری باشم
مگر جز تو کسی یک بار قلبم را تکان داده؟
که من یک لحظه حتّی فکر یارِ دیگری باشم؟
منی که لحظه‌لحظه در هوایت اشک می‌ریزم
چگونه دور از چشمت، دچار دیگری باشم
به‌جز اینکه به عشقت روز و شب، درگیر درگیرم
ندیده هیچ‌کس هرگز به کارِ دیگری باشم
من آن آهوی عاشق‌پیشه‌ی افتاده در دامم
شکارم کن، مبادا که شکار دیگری باشم
قمارت کرده‌ام در بازیِ تقدیر و می‌ترسم
که با نفرینِ تو، برگِ قمار دیگری باشم

«راحله جمالیان»

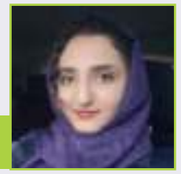
۱
تو با من کاری کردی
که ماه با شب
خورشید با روز
و باران با زمین.

۲
حق عضویت صدایت را
با جانم می‌دهم
تو فقط
نام کوچکم را صدا بزن.

۳
تمام زندگی
در یك سکانس خلاصه می‌شود
«رسیدنی»
که هرگز اکران نخواهد شد!

«طاهره شفیعی»

از نگاهت که چشم می‌ریزد به شبِ روزهایِ تاریکم
به هزاران خیالِ بی‌برگشت، می‌رود ردپایِ تاریکم
احتمالِ تو دارد هر رفتن، احتمالِ تو دارد هر ماندن
من ولی از عبور می‌آیم، پیِ آن ناکجایِ تاریکم
که تو بر جانِ شب کشیده شوی، که تو با هر نگاه دیده شوی
که تو از هر طرف شنیده شوی، از سکوتِ صدایِ تاریکم
که من از راهِ «تو» به در بشوم، که پُر از لحظه‌ی خطر بشوم
که تو را راهیِ سفر بشوم، در دلِ ماجرایِ تاریکم
قصّه‌ی روز! قصّه‌ی دیروز! ماجرایِ گذشته در فردا!
متنِ ناخوانده‌ای که واژه نشد، از پسِ های‌هایِ تاریکم!
وقتِ آنست تا رقم بخوری، به درِ بسته‌ی عدم بخوری
لب بِتِرکانی از همیشه‌ی زخم، بر دلِ بی‌نوایِ تاریکم
وقتِ آنست در میانه‌ی آه، باز بِنشانی‌ام به روزِ سیاه
بغضِ بیگانه‌ای که زُل زده‌ای، در غمِ آشنایِ تاریکم!
بعد از این قصّه‌ی تو خواهد بود، دُور با غصّه‌ی تو خواهد بود
دست در دستِ واژه‌ها برخیز، رقص کن در قبایِ تاریکم
که به شور آیی و به جان افتی، که به گردابِ «ناگهان» افتی
که به نامِ «غم» از دهان افتی، بر سطورِ عزایِ تاریکم
که به نامت، دوباره شب باشد، شعرِ هذیانی‌ات به لب باشد
که مرا داغِ تاب و تب باشد، به تنِ ابتلایِ تاریکم
مزمنِ پاگرفته در خالی! واژه‌یِ محض! متنِ پوشالی!
زخم‌ها را ورق ورق برگرد، به همان ابتدایِ تاریکم
که خیال است و برنخواهدخاست، پَروبال است و برنخواهدخاست
شعرِ ویرانه‌ای که جا مانده، رویِ دستِ دعایِ تاریکم
که خیال است و با محال آید، با لبِ واژه‌های لال آید
در جواب است و با سؤال آید، غمِ سردرهوایِ تاریکم
تا تو در سایه‌اش به خواب افتی، تا به خالی‌ترین سراب افتی
تا به هر چهره از نقاب افتی، بر کفِ روشنایِ تاریکم
تا من از ازدیادِ ماهِ تو، بکشم سایه بر نگاهِ تو
تا غمی نو کنم به آهِ تو، در جوابِ چرایِ تاریکم



«زهرا حاجی حسینی»

اگرچه دستم از هرچه بی‌کسی‌ست پُر است
اگرچه کالبدم از «من»ی که نیست پُر است
اگرچه حجمِ سیاهی به جانم افتاده
عمیقِ چاهم و ماهی میانم افتاده
دعای بارانم گرچه مستجاب نشد
دلیل‌ات آوردم، آسمان مجاب نشد
دلیل‌ات آوردم، ابرها رَدَم کردند
چه چترهای سیاهی که قد علم کردند
تنم حریق، تنم داغِ بی‌کسی دیده
به درد، ارثیه ی مادریش، پیچیده
تنی که خون شد و هی قطره‌قطره جام گذاشت
برام بی‌کسی و دردِ ناتمام گذاشت
شکوهِ خسته‌ی در انتظارِ ریختنم!
بگیر دستِ مرا از دوباره‌ریختنم!
که سنگ سنگ افتادن از شکوه تنت
نداد عذاب مرا قدرِ برنخاستنت
به پلک‌هات که خواب است، دل‌خوشیم هنوز
به بودنت که سراب است، دل‌خوشیم هنوز
به کوهِ در جریانی که در خودش خیره
به سنگ‌های مذاب است، دل‌خوشیم هنوز
اگرچه دست دعایت شدم ولی پس زد
به هر دری که زدم بست... دل‌خوشیم هنوز
عذاب داد تو را و تبر به دینم زد
مرا نه رنج، نه غم، دل‌خوشی زمینم زد....

«محسن پناهی»

مثل زخم زیرِ زخم
با خون‌ریزی متفاوت:
انتشار دو جوهر هم‌رنگ که لیوان آب،
یا دو جیغ که یک دهان را،
جدا و هم‌زمان بی‌شکل می‌کنند.
آشتی‌ناپذیریِ تاریکی‌ها و تنهایی‌ها در یک اتاق، بین زادن و زدوده‌شدن.
دریایی که چند رودِ جدا از هم درهم تنیده‌ست و
خاطره‌ی سرازیرشدن دوران رود را نمی‌داند چه کند،
آدمی که چشم‌هاش جداست و نگاه‌ها ناهمخوان و این‌همه
چهره را نمی‌داند چه کند
دست‌هاش جداست با لمس‌های متلاشیِ چیزهایی که
نمی‌خواهند باشند و نمی‌دانند برای نبودن چه کنند
آب برای نبودن چه کند؟
آدمی که پاهاش تألیف جستجو نمی‌تواند،
و با این حال به یک نام می‌خوانندش.

نام، انکار تلاشی است.
نام، آن‌همه زخم را زیر هم پنهان می‌کند
آن‌همه ناآرامی را در دریا
و آن‌همه تنهایی را دردهان،
و آن‌همه جیغ را در اتاق،
و آن‌همه بی‌شکلی را با لیوان آب.

می‌روم بخوابم، صدایم نزنید.

«مرضیه کارخانه»

به هر نامی
که صدایم بزنی
پُر از بغض می‌شوم
فراموش می‌کنم
مسیر خانه را
و به آتش می‌کشم
تمام قید و بندها را.

زیر بارانی تند
بی‌شال و بی‌هراس
نامِ ازیادرفته‌ات را
در گوش هر کوچه‌ای
شهید می‌کنم
و بر هر کاغذ سپیدی که سهم من شود
بالاتر از فریاد
فریادت می‌زنم.

قول می دهم
تا سبزشدنِ دوباره‌ات
شاعر بمانم
و
به هر نامی که صدایم بزنی
برخیزم
به هوای خاکت...

«لهراسب زنگنه»

دهانم تیغ الماس بود
آن زمان که برادرانم به راه گور
می‌رفتند
نامم را از من مپرس
نامت را به من مگو.

چشم که گشودم
فرمان ده‌گانه دیدم
قتل مکن....
دزدی مکن...
زنا مکن...
دروغ مگو...

شورابه‌ی چشمانم را بلعیدم
تلخایش را چشیدم
و بخشیدم...
به عسل غزل غزل‌های سلیمان.

آه محبوبم
کاش تو برادرم بودی
آن‌گاه وقتی در انظار می‌بوسیدمت
مادرم سرزنشم نمی‌کرد.
گفتی: مرنج
گفتم: در قاموس ما کافری‌ست
رنجیدن.
این‌همه رنج نهان و مجال آه نیست
گفتی: فرشتگان
گفتم : زنان انتظار سر راه‌ها قدیسان‌اند
هفت برج، هفت فلک
رمبیده در هفت‌توی هفت‌لایش
از عرش به فرش.

«رضا روشنی»

۱
این پروانه
لابد از جایی گم شده
مثل من
که از هیچ‌کجای خانه پیدایم نیست.
شب زرد
درّه را انباشته
باید به تو و خارها در قلبم چیزی بنویسم.

۲
شادی را کجا دیده ای؟
که من فصل‌ها را دیده‌ام با چشم‌های خیس
و کشیده‌ام چنان که مپرس
که من شادی را نشناخته‌ام باخته‌ام
جز با همین رقص‌های ریخته از دستمال‌ها
که چکّه‌چکّه بر باد نشناخته‌ام
در قلب طوفان زاده شوی
با سر بدوی تا به آخرین ایستگاه
و گورستانی با هزار قلب، چشم‌به‌راهت باشد
کجا شادی؟

تا نامده بر بادم
باید از آن گل سرخ یادی کنم
و از راست به چپ، چیزی بنویسم به زبان غیر
برای دل‌تنگی‌هایی
که بعدها به خانه خواهند آمد
بالکن و گلدان‌ها را خواهند یافت
به تنهایی
در تنهایی.

«فرزاد شجاع»

همیشه
از سرِ سطر آغاز می‌شود
و تو
همیشه
از دستم در می‌روی
روبه‌روی آینه می‌ایستی
چشمکی به ماه می‌زنی و
پشتِ پلک‌هایت
عشق می‌پرد.
من هم
به آغازِ سطرِ دوم می‌رسم و
تو از میانه‌ی راه
به سطرِ اول برمی‌گردی،
چه ماهِ قشنگی در آینه پیداست و
چه آهنگ زیبایی می‌نوازمت.
تو
از اوّل هم سطربه‌سطر من بودی و
از این به بعد
به هیچ آینه‌ای باج نمی‌دهم
جز
چشمانت
که تمامِ آینه‌ها را
در خود حل می‌کند و
این نیرویِ جاذبه از تو می‌آید.

«بهاره قزلو»

سری سنگین، دلی پُرخون، به‌رویِ دار می‌خندد
به طغیان درونش عالمی هُشیار می‌خندد
مگر دیوانه‌بودن عالمی غیر از جنون دارد
که هر دیوانه‌ای این‌گونه مجنون‌وار می‌خندد
پریشان‌حال و سرگردان، درونِ مغز تبعیدی
به خود می‌آید و می‌گرید و هربار می‌خندد
خمارم، گیج و منگم، اختیارِ عقل دستم نیست
چنان مُردم که دنیایی به این مُردار می‌خندد
اتاقی شیشه‌ای دور و برم، بسته‌ست بالم را
به حال و روز بیمارم، در و دیوار می‌خندد
تنی زخمی به عمقِ درد و استیصال می‌افتد
زنی زخمی که زیر کوهی از آوار می‌خندد
و در این گنبد دوّار و انسان‌های خوشبختش
به هرکس می‌رسد بختِ بدم، بسیار می‌خندد
توهّم می‌زنم، توی سرم اشعار می‌جوشند
و دنیایی بدونِ شک به این رفتار می‌خندد
کسی در خانه‌یِ تبعیدیِ کفتار می‌پوسد
و در من بارها یک زن چه خودآزار می‌خندد
کسی اینجا برای زندگانی خودکشی کرده
که روی دار چشمانِ ترش انگار می‌خندد

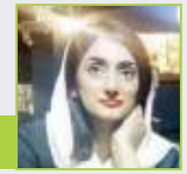
«محمّد جلیلوند»

۱
نه درد را می فهمد
نه به چهارراه فقر
لبخندی هدیه داده است.
با هفت‌قلم آرایش
پُک می‌زند به سیگارش.
تهران،
دختری‌ست که ژست شاعرانه گرفته است.

۲
برای ایستاده مردن
همین یک پا هم کافی‌ست
مترسک.

۳
لعنت
بر دهانی که بی‌موقع هم باز نشد
بگوید دوستت دارم.

۴
شاید آن‌کس
که به هیاهوی جنگی به پاخواسته است،
با لبخند معشوقی آرام گیرد
شاید.



«سیما منصوری»

آسفالت می‌کنم
دهان لودر را
بر سنگ من خش می‌زند
دهان قیرپاش را
گم کرده گور خویش

با تمام ابعاد شورشی‌ام
برآورده سر
از خاکستر اجدادم

بشارت باد همگان را
وقتی خاوران گرمسیر
پرت‌تر از این نیست

بشارت باد
یک جمله‌ی تأکیدی است

امّا ما بازوان قوی‌تری هستیم
و سینه‌های سِتبرتری
در استعلای دستمال آزادی
به‌دست دخترکان
بالارفته از شادی‌های پاینده.

«ژیلا محمدشاهی»

صیّاد باز بر لب جالیز ایستاده
داد می‌زند
ـماهیِ تازه... سرخو... شمشیرماهی... دم‌سیاه...
دهان تا دهان باز
آه از نهاد خورشید بلند شده.

موج‌موج دریا
سنگ‌سنگ صخره
فوج‌فوج ماسه....
با لبخند
با لباسی از پولک
با چمدانی از «دوستت دارم»ها...

لباس می‌پوشی که درآوری
می‌خوابی که بیدار شوی
کوچ می‌کنی که بمانی
و کتری چند بار دیگر بر سر خود می‌کوبد
آبی که از دریا...

آب، خاطره‌ی ماهی‌ست
خاطره‌ی رود
خاطره‌ی سنگلاخ
خاطره‌ی ماسه‌های گرم و دستت...

حالا آمده‌ای که چای بنوشیم...
ـدریا خون اُفتاده.
ـچیزی نیست خوب می‌شه.
ـجوانِ.
ـسال‌هاست دریاست.

چای سرد می‌شود
و اتاق در صدای تلوزیون غرق.

مشمئز نشو از چیزی که بوده
از چیزی که خواستی
بعد نخواستی
بعد چیز دیگری خواستی
حالا دریا اینجاست
وسط ـدوتاـ چشمت...
گرم...
قند را که به دهان ببری
خودت می‌فهمی خورشید هم اینجاست
وقتش رسیده بمانی
می‌مانم‌ات.