اتفاق آخر

نگاهی به مجموعه شعر «تو/ تهران/ ۱۳۸۵» سروده آرش نصرت‌اللهی

جوانمرگی تصویر در شعر

● مزدک پنجه‌ای ●

تو/تهران/۱۳۸۵» عنوان دومین مجموعه شعر آرش نصرت‌اللهی است. بیشترین دغدغه نصرت‌اللهی در این مجموعه موضوعاتی چون غذا، نفت، جنگ و صلح را شامل می‌شود؛ موضوعاتی که نه تنها دغدغه مخاطب وطنی او بلکه دغدغه میلیون‌ها مخاطب بیرون از مام وطن است. اما توجه بیش از اندازه شاعر به این موضوعات سبب شده که مخاطب از خود بپرسد نکند او نماینده سازمان ملل برای بیان چنین مسائلی در شعر است. هرچند باید پذیرفت مسائلی چون نان و صلح از جمله موضوعاتی است که حل آن برای بشر قرن‌ها است که به آرزو تبدیل شده است.

«نت‌های عمودی/نت‌های افقی/نترس/تار و پودهای من‌اند/نه چیزهایی که از ارکست]ارکستر[نظامیان/می‌خیزد/نه صدای جفت شدن از/پوتین سربازان/هوای تو در حرکت باد!/من در باد/پر از رقص پارچه‌های سفیدم/پر از تنیدن نت‌ها/بند رخت/خالی نیست/ آواز آویزانم را/نمی‌بینی!» (ص۸) یا: **«من و تمام من/بخشی از یک میدان نفتی هستیم/ نمی‌گویم کجا/تا پسرم/چیزی داشته باشد/برای یافتن/و دخترم/کتاب بخواند/در خانه‌ای گرم/من و تمام من/می‌توانیم قیر باشیم/لای سقف و گونی/...»** (ص ۱۵)

زبان شعرهای مجموعه «تو/تهران/۱۳۸۵» روایی - تصویری است. یعنی شاعر از دو عنصر روایت برای بیان اندیشه شعری بهره برده، کمااینکه تصاویر در بیان این اندیشه نقش نهادینه‌ای برعهده دارند. در حقیقت اشتیاق شاعر برای روایت - آن هم از نوع کلان که به نفع شعر خرد نمی‌شود- چندان مضاعف است که به تصویر اجازه بروز و تبیین نمی‌دهد، اگرچه شعر می‌تواند جلوه‌گاه خلق تصاویر زیبایی باشد، اما ما در شعر نصرت‌اللهی آنقدر در روایت غوطه‌ور می‌شویم که شاعر جایی برای نفس کشیدن در هوای تصویر برای‌مان باقی نمی‌گذارد. بنابراین تصویر نه قادر به بروز سنتی خود است و نه رخصت و فرصتی می‌یابد برای جلوه نوظهور خود. در چنین شیوه‌ای از بیان شعر، ما با جوانمرگی تصویر مواجه می‌شویم.

«افتاده است/ جنگ/ از کول مردم/ سرزمین/ از دهان خبرگزاری/ چشم‌های تو اما/ افتادنی نیست/ مثل دره‌ای که آب را عبور می‌دهد/ من از پشت کوه‌های نبرد/ آمده‌ام/ چگونه بگویم/ دوستت دارم/ زبانم/ یاغی‌تر از بادهای گرد/ کلمه‌ها/ غبارهای دیرینه‌اند/ نگاه کن/ به ردیف کتاب‌هایی که ندیده‌ام/...» (ص ۹)

پس از خوانش شعرهای نصرت‌اللهی آنچه به نظر می‌رسد این نکته است که شاعر به سوژه از بیرون می‌نگرد. از این رو در پاره‌ای از شعرها شاعر درصدد است تنها آنچه را که از دهان خبرگزاری‌ها شنیده در قالب شعر بیان کند. در حالی که کلمه به تنهایی نمی‌تواند تصویرگر عمق فاجعه‌ای باشد که مدنظر او است. به قول نیما: «دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست. مثل دانستن معنی یک شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد...» (حرف‌های همسایه، نامه دوم)

اما یکی از ویژگی‌های شعری نصرت‌اللهی در این مجموعه بهره گرفتن از کلماتی است که در بستر جمله ارائه گر چند مفهوم‌اند و نیز استفاده از آرایه‌هایی نظیر: کنایه، تشبیه، استعاره. برای نمونه: «اینجا بام خانه ماست.» (ص۱۷)(اشاره به بام خانه شاعر یا بام ایران - دماوند-) یا: «کافه‌ها لب جاده را گرفته‌اند.» (ص۲۱) و یا: «جزر و مدهای نرخ نفت» (ص ۲۳) (استفاده از آرایه تشبیه)

یکی از کارکردهای نو در شعر امروز آفریدن نشانه‌های جدید است. هر شی در درون خود نشانه‌هایی کشف نشده دارد که هر بار توسط یک هنرمند کشف می‌شود. در این مجموعه نیز به نظر می‌رسد نصرت‌اللهی توانسته در خلق نشانه‌های نو به موفقیت برسد.

«سیاه/سفید/سیاه/سفید/ما/کلیدهای پیانو هستیم/با نوازنده‌ای بالای سر/که سر در نمی‌آورد / هی مارش می‌دواند/ توی پوتین‌های سربازی‌ام / هی دست می‌زند /به نظم نت‌هایی که رابطه‌اند /میان من و یک کلید سفید /می‌خواستیم در تصنیفی خانه کنیم/سر در بیاوریم/از سر کسی که گریسته برای کسی/آرام باش/ ما فقط کلیدهای پیانو هستیم/...» (ص۱۸)

پرداختن به طبیعت از زمان ارسطو تاکنون بر ادبیات دنیا سیطره داشته است. از این رو در طول تاریخ ادبیات خاصه ایران با شاعران بسیاری مواجهیم که عنصر طبیعت در شعرشان حضور غیرقابل انکاری دارد. در حالی که بسیاری از اینان زندگی در شهر (مدنیت) را تجربه کرده‌اند یا می‌کنند اما آنطور که می‌بینند و زندگی می‌کنند، نمی‌آفرینند.

در شعرهای «تهران توی پارک» و«آرش نصرت‌اللهی، متولد ۱۳۵۷، ش ش: ۳۲۸، صادره از آستارا، نام پدر صفر، نام مادر: ماهرخ» شاعر توانسته به شکلی مطلوب پلی میان طبیعت و زندگی شهرنشینی بزند، به گونه‌ای که در برخی از اشعار، مخاطب با نوستالژی شاعر نسبت به زادگاهش مواجه می‌شود. در این مجموعه نصرت‌اللهی سعی دارد همان طور که زندگی می‌کند شعر بگوید. در واقع شعر او آینه‌ای از زندگی اوست و به نظر نگارنده هرجا که شاعر قدم به این عرصه نهاده، توانسته ارتباط بهتر و موثرتری با مخاطبش برقرار کند. باز هم از نیما بهره بگیریم که: «شعر ما آیا نتیجه دید ما و روابط واقعی ما و عالم خارج هست یا نه؟ و از ما و دید ما حکایت می‌کند؟ سعی کنید همان طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد.» (حرف‌های همسایه، نامه شماره ۳۵)

«از پشت سلول‌های هوا/دست تکان می‌دهی/تکان می‌خورد/پنجره/خانه/خیابان/ و تهران/شب را توی پارک می‌خوابد/گسل‌ها/بیدار شده‌اند!/می‌ترسم تنها بمانم/بیدار می‌مانم/در این دور لعنتی/غربتی باشی و/دست‌های مهربانی تکان بخورد/تکان/شروع تمام اتفاق‌های جهان است/مثل مهری که افتاده این وسط/مهرت/گسل‌ها را به خواب خواهد برد/برمی‌گردم/ تهران را از توی پارک‌ها/ جمع کنم!» (ص۷۰)

یا: «آستارا - خیابان شریعتی شرقی - خیابان سرباز گمنام -]کوچه دولت اول - پلاک ۶/نرسیده به دریا/می‌رسی به نوجوانی من/نوجوانی من/با شیفت‌بندی ساده روز/شیفت اول/پدر از لای تصنیف‌های آذری/ درمی‌آید /تاریخ را از من می‌پرسد / تصمیم کبرا را/ دیکته می‌کند برادرم لالایی برای خواهرم/ خواب رفته روی گهواره پاهای خواب رفته/ و خوراکی/ زیر ظهر می‌گیرد/ برای ما/ و مادر/ که از حاشیه شهر/ گرد گچ و اوراق امتحان می‌آورد!/ ...» (ص ۸۹)

محفل گرایی در پاره‌ای از اوقات سبب بروز شباهت‌های تصویری، زبانی، واژگانی، فرمی، ساختاری، لحن خواندن و گاه حتی اندیشه (چه به صورت خواسته و یا نا خواسته) می‌شود.*

به نظر شاعر این مجموعه اگرچه تعلقی خاص به زادگاه خود (آستارا) دارد و سال‌ها از فضای شعری آنجا تغذیه نموده اما توانسته به غیر از دو شعر این مجموعه «آپارتمان» و «آرش نصرت اللهی، متولد ۱۳۵۷، ش ش: ۳۲۸، صادره از آستارا، نام پدر صفر، نام مادر: ماهرخ» استقلال خود را با توجه به جریانات حاکم در شعر آستارا حفظ کند.

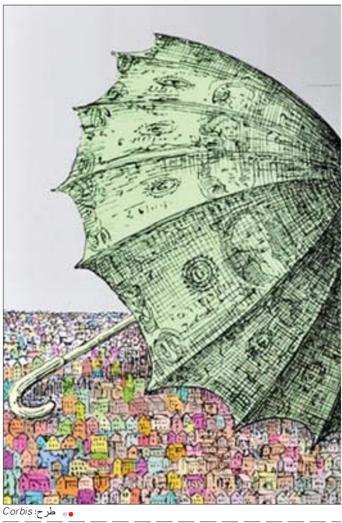
«چیز زیادی نیست/ اینکه می‌خواهم/اجاره آپارتمانی ۷۰ متری/ که از پنجره‌ها/ آمیزش فصل با درخت/ پیداست/ و آنچه می‌گذرد با باد/ چیز زیادی نیست/ اینکه می‌خواهم/ نورها آرام باشند/ دیوارها/ ایستاده در جای خویش/ و تو/ جریان داشته باشی/ چون هوایی آزاد/ از زیر و روی شهر اما/ آنچه یافته‌ایم/ اندوه معمار و تنهایی آدم است/ ساکن بناهای بلند!/ من تصنیفی آذری‌ام/ دختر مازنی!/ تهران/ جای خوبی برای عاشق شدن نیست!» (ص ۶۰)

* **«سردبیر، کله تاسش را ویرایش می‌کند/ و خبر ندارد که من/ به تعداد موهای سرش/ پیراهن اتوکرده می‌پوشم/ و شب‌های جمعه/ با حافظان خزر مشاعره می‌کنم./ بگذارید دلم برای سردبیر بسوزد / که نمی‌داند / تهران برای شعر شدن شهر کوچکی است/ ...» یا: «... ما را/ - فعلا - / کسی نمی‌شناسد / جز پستچی محله/ که این نشانی را/ هرگز فراموش نمی‌کند:/ «آستارا، حافظ ، برسد به دست داوود» (مجموعه شعر «تهران برای شعر شدن شهر کوچکی است» سروده داوود ملک‌زاده، صص ۸ و ۱۰)**

...ندچهرگی فرهنگی

...عدالت در آثار سیدعلی صالحی

...جور کش ●



طرح: Corbis

نه طعام هیچ ظالم خورده‌ام
نه کتابی را تخلص کرده‌ام»

و شاید واژه «تخلص» کنایه‌ای به فردوسی باشد که شاهنامه را به سلطان محمود پیشکش کرد. به هر روی، تاریخ ادبیات ما، این مضمون تقوای شیخ عطار را، که تبلور آرمان خاص و عام است، پرچم کل ادبیات عرفانی می‌کند و همه شاعران عارف را در لوای آن امنیت می‌دهد. و حال آنکه شعر همین شیخ است که صفت «غازی» و «عادل» برای سلطان محمود را در فرهنگ عامه جا می‌اندازد؛ کار سترگی که از عنصری و فرخی برنیامد، چرا که لابد با مقاومت مردمان ستمدیده روبه‌رو بوده است. و فراتر از آن، سلطان محمود را در مقام مظهر و نماد «عشق» در عرفان جایگاهی ازلی می‌بخشد؛ و در آثار دیگر شاعران عارف و متاثر از شیخ عطار، به بازتولید صفت‌هایی می‌انجامد که تاریخدان را متحیر می‌کند: شمس تبریزی او را «آن شاه لطیف» می‌خواند (مقالات، دفتردوم، ص ۲۴۹). و مولانا - که از این سلطان پرسونایی شعری می‌سازد که بسیاری از آموزه‌های عرفانی را از زبان او به رهروان منتقل کند و پیوسته با جمله‌هایی مثل «قدس الله روحه» دعاگوی او است - او را با صفت‌هایی خداگونه ستایش می‌کند:

«ای همایی که همایان فرخی
از تو دارند و سخاوت هر سخی
ای کریمی که کرم‌های جهان
محو گردد پیش ایثارت نهان
ای لطیفی که گل سرخت بدید
از خجالت پیرهن را بردرید...» (مثنوی معنوی)

درست است که مولانا و عطار از روایت‌های شفاهی از پیش موجود استفاده می‌کنند، اما دقت به این نکته مهم است که اولا روایت‌های مربوط به عدل سلطان محمود بیشتر در افغانستان شایع بوده و ثانیا هم شیخ عطار و هم مولوی بلخی در روایات موجود، بنا به مناسبات عرفانی دست برده‌اند. خانم مارگرت.آ.میلز در مقاله‌ای با عنوان «فرهنگ عامه در مثنوی و مثنوی در فرهنگ عامه» ضمن اشاره به خاستگاه این گونه حکایت‌ها در هرات - شهری که هنوز هم اجرای شفاهی مثنوی عرفانی در آن متداول است - در مورد مثنوی خوانی یکی از نقالان هرات می‌نویسد: «او در اجرای قصه، از سلطان محمود، پادشاه افسانه‌ای که در سنت ادبیات شفاهی افغانستان، مانند شاه‌عباس کبیر در قصه‌های ایرانی مظهر عدالت است با احترام زیادی یاد می‌کند و از او با کلمه حضرت نام می‌برد که در مورد اولیاء و پیامبران به کار می‌رود.»

...رفانی
...خت ذهن
...صر ایرانی
...نها
...کری
...ری است
...سیار در
...به هشیار
...وز ما را
...ی کند

(میراث مولوی، آنه ماری شیمل و دیگران، ص ۳۵۸)

به هر روی، عطار نیشابوری و مولوی بلخی صفت‌های سلطان محمود را از افسانه‌های مردم خوارزم و هرات می‌گیرند و با دستکاری‌هایی درخور مناسبات عرفانی بازسازی می‌کنند - و از او چنان نماد عشق و مهر جاودانه‌ای می‌سازند که فرخی‌ها و عنصری‌ها به خاطر مقاومت‌های مردمی از عهده‌اش برنیامدند - و آن را در برابر دیدگاه فردوسی می‌گذارند که گفته بود: «زیان کسان از پی سود خویش / بجویند و دین اندر آرند پیش».

از استادان محترم متون سنتی بسیار شنیده‌ایم که حساب این، مثلا، اسکندر مقدس اقبالنامه از اسکندر مقدونی جدا است و می‌دانیم که با این انگاره، ناچار باید حساب این محمود تاریخی را از آن محمود عرفانی جدا کنیم. شیفتگان ادبیات کلاسیک تکلیف ما را روشن کرده‌اند که در چنین مواردی چطور آدمی سفاک و حریص با بالش‌های زر و اسباب سفره جواهری و دستی آلوده به خون را به جای فرشته عدل، عشق و مهر ستایش کنیم و بدانیم که این تبدیل و تلبیس - که ظاهرش به التقاط می‌ماند و در اصل، خلط مبحثی آشکار و هدفمند بیش نیست - جز انبان جادویی عرفان، از هیچ دستگاه فکری نظام‌مندی برنمی‌آید. ولی در شعر معاصر اگر عدالت و آزادی منظور ما چنین ارجاعاتی داشته باشد، حاصل آن غیر از بازتولید ریا و چندچهرگی فرهنگی چیست؟

عرفان به عنوان یک دستگاه فکری گشوده و فریبا پیوسته دم دست هنرمند مهیا است که با کمی غفلت، مفاهیم ذهنی ما را، نه به التقاط، بلکه به بیراهه خلط مبحث دعوت کند؛ بیراهه‌ای که تاریخ و ادبیات ما از طریق آن ابهام‌های خود را در پوشش راز و رمز جذبه می‌بخشد و به روز می‌کند تا سیر تاریخی امور را پنهان دارد؛ سیری که شیفتگان ادبیات سنتی اگر از درکش عاجز نباشند، در کتمانش می‌کوشند. دوچهرگی سلطان محمود یک ترفند منفرد و تک‌افتاده نیست، بلکه در سلسله‌ای از تغییر و تبدل‌های ارزشی و معنادار عمل می‌کند: شیخ فریدالدین عطار نیشابوری در مورد «شاهنامه» معتقد است تمام این کتاب ادبیات گبران است و فردوسی فقط به خاطر یکی دو بیتی که در توحید سروده از آتش دوزخ نجات می‌یابد. نظامی گنجوی در ابتدای «خسرو و شیرین» خود را ناگزیر می‌بیند در پاسخ به طعنه زنندگانی که او را از پرداختن به سرگذشت آتش پرستان منع می‌کنند:

«فریب بت پرستان بفکن از مشت
فسون خوانی مکن چون زند و زردشت
در توحیدزن، کاوازه داری
چرا رسم مغان را زنده داری؟»

و مضمون عشق را بهانه می‌کند که مثل آفتاب بر مسجد و میخانه یکسان می‌تابد:

«همان گبران که بر آتش نشستند
ز عشق آفتاب آتش پرستند
هم از قبله سخن گویند هم از لات
همش از کعبه خزینه هم خرابات»

از همین شواهد می‌توان تصور کرد که خالقان ادبیات عرفانی چه جدال و چالشی با فرهنگ آفرینان پیش از خود داشته‌اند.

برای شیفته ادب کلاسیک، همه دوران‌های ادبی یکدست و تمام فرهنگ آفرینان دست به گردن هم و بدون هیچ گسست و تعارضی - انگاری پیامبران الهی - یکی بعد از دیگری آثار یکدیگر را کامل کرده‌اند. در حالی که تطور ادبیات ما به عرفان، با جدالی دامنه‌دار همراه بوده است. ادبیات عرفانی در واقع درحکم ادبیات اشغالگر در نبردی پنهان و آشکار کوشیده است آثار فرهنگ پیش از خود را به کلی محو کند و چند سده طول می‌کشد تا بیتی مثل «آب رحمت بایدت؟ رو پست شو! وانگهان خور خمر رحمت مست شو» از ملای بلخ جانشین بیتی مثل:

«اکنون خورید باده و اکنون زیید شاد
کاکنون برد نصیب حبیب از بر حبیب»

از رودکی شود؛ و آموزه‌ای چون:

«هر بلا کین قوم را حق داده است
زیر آن گنج کرم بنهاده است»

از عطار، جایگزین بیتی چنین از رودکی شود: «اندر عجبم ز جان ستان کز چو تویی / جان بستد و از جمال تو شرم نداشت».

در سلسله همین جدل‌های فرهنگ مستقر با فرهنگ اشغالگر است که شمس تبریزی، خیام را به «تسخر»، کوری سرگردان می‌نمایاند که روز روشن، دستی به عصا و دستی به دیوار، به انکار آفتاب آمده است: «خیام در شعر گفته است که کسی به سر عشق نرسید و آن کس که رسید سرگردان است.

شیخ ابراهیم بر سخن خیام اشکال آورد، که چون رسید سرگردان چون باشد و گر نرسید سرگردانی چون باشد؟ گفتم: آری صفت حال خود می‌کند هر گوینده. او سرگردان بود، باری بر فلک می‌نهد تهمت را، باری بر بخت،... سخن‌هایی درهم و تاریک می‌گوید. مومن سرگردان نیست، مومن آن است که... بندگی می‌کند، عیان در عیان، لذتی از عین او درمی‌یابد. از مشرق تا به مغرب ملحد لا گیرد و با من می‌گوید، در من هیچ ظنی درنیاید. زیرا معین می‌بینم و می‌خورم و می چشم. چه ظنم باشد؟... بلکه خنده‌ام گیرد. چنانکه یکی امروز بیاید چاشتگاه پیش تو، عصا گرفته به دستی، به دستی دیوار گرفته؛ پای لرزان لرزان می‌نهد، و آه آه می‌کند، که آخر نگویی که این چه واقعه است، این چه خذلان است که امروز آفتاب برنیامد!... اگر صدهزار بگویند ترا تسخر و خنده زیادت شود...» (مقالات شمس تبریزی، ص ۳۰۱)

این اظهارنظر، ارتباطی با «نقد» شعر ندارد - که در ادب کلاسیک گاهی به صورت تعریض و گاه در شکل «استقبال» از شعر شاعری دیگر متداول بوده - بلکه این متن، ردّیه‌ی مکتوب نماینده فرهنگ اشغالگر علیه نماینده فرهنگ مستقر، بر اساس کفر و ایمان و شک و یقین است. بی‌تردید نثر دراماتیک و یکتای شمس تبریزی با آن قدرت تجسم وجزءنگری - که در ادبیات ما هنوز ناشناخته مانده - می‌تواند در دوران گذار برای ماالگوی عین‌گرا و ابژه‌نگر باشد. اما درباره محتوای این گونه آثار - که با یکبار خواندن متون کلاسیک به طور اتوماتیک ملکه ذهن هنرمند ایرانی است - باید گفت نبوغ ژنی‌های بزرگ مثل شمس و مولانا - که یکی اعجازگر نثر نمایشی و دیگری بزرگترین دهان تغزل جهان است - در محدوده قرون وسطا در خدمت مسلط‌ترین گفتمان عصر خود آثاری را آفریده که به‌رغم کاربری‌های دوره‌ای خود، امروز در بعضی موارد، به مسائل ما پاسخی سربالا می‌دهد. شاعری آرمانگرا که مفهوم وطن، یکی از موتیف‌های سروده‌هایش هست، طبعا با ادبیات عرفانی که وطن را در سرای آخرت می‌بیند نمی‌تواند از نشانه‌های مشترک استفاده برد. شمس تبریزی وطن‌دوستی را ستایش خاک می‌داند و وطن اصلی مومن را سرای دیگر می‌شناسد: «این خاک را اعتبار نباشد. این وطن، حضرت خدا است که محبوب و مطلوب مومن است.» (مقالات، دفتر دوم، ص ۱۳۹)

این عقیده در ادبیات عرفانی، نه با رویکردی جهان وطنی، که از منظر لامکانی و خوارداشت زمین سرچشمه می‌گیرد و در نهایت یکی از ارزش گذاری‌های دیگری است که نظام ارزشی فرهنگ اشغالگر در پی تحکیم آن بوده است: فرهنگ مستقر در ایران باستان به خاطر هجوم‌های پی درپی بیگانه به مرزها به ویژه خراسان، توانسته بود مفهومی هرچند ابتدایی از میهن را طوری پرشور در گوشه کنار ایران ریشه‌دار کند که بیتی مثل: چو ایران نباشد تن من مباد... اگر هم در «شاهنامه» نبوده به آن افزوده شود. فرهنگ اشغالگر در برابر این شور پاسداری و ستایش وطن ناگزیر به ارزش زدایی بوده:

«ندا رسید به جان‌ها که چند می‌پایید
به سوی خانه اصلی خویش بازآیید
چو قاف قربت ما زاد و بود اصل شماست
به کوه قاف بپرّید خوش چو عنقایید
ز آب و گل چو چنین کنده‌ای است بر پاتان
به جهد کنده ز پا پاره پاره بگشایید

سیدعلی صالحی ● عکس: حجت سپهوند / اعتمادملی

سفر کنید از این غربت و به خانه روید
از این فراق ملولیم عزم فرمایید
به دوغ گنده و آب چه و بیابان‌ها
حیات خویش به بیهوده چند فرسایید؟»

این ابیات از «دیوان کبیر» همراه با استعلا بخشی به منزلت انسان، جدلی علیه ارزش‌های زمینی و میهن پرستانه حماسه سرای طوس هم هست. «مثنوی معنوی» و «دیوان شمس» آنجاها که از تصویرپردازی رزمی و حماسی به وفور بهره می‌گیرد: «رستم دستان و هزاران چو او بنده و بازیچه دستان ماست» (دیوان شمس) لابد گوشه چشمی کنایه‌آمیز به شاهنامه و القاء این داوری ارزشی داشته که پهلوانی در مبارزه با دیو نفس اصالت دارد، نه در نبرد با اشغالگر؛ و ماجرای سفر روح در بازگشت به اصل است که ارزش حماسه آفرینی دارد، نه مضمون حقیری مثل میهن و دوغاب گندیده‌اش. و جالب اینکه خاستگاه این متون عرفانی، خراسان، یعنی سرزمین دلاورانی بوده که در آن عصر هنوز افسانه‌های پهلوانی را در حافظه داشته. هنرمند معاصر ما که وطن همچون «سنگ سیزیف» برگرده هنرش سنگینی می‌کند: **«چه اردیبهشت لبریزی/ یعنی اینجا وطن من است!»** (چیدن محبوبه‌های شب، ص ۱۶۰)، و ناگزیر مثل دستمایه‌ای تکرارشونده هنوز حرف اول و پرسش آغاز است: **«پس/ آشیانه پرندگان پرقیچی ما کجاست/ که این همه بی‌پناهی را/ پرده‌داری هیچ از همزبانی آزادی ندیده‌ایم.»** (همان، ص ۱۷۳)، چگونه نشانه‌های خود را از متون عرفانی وام می‌گیرد؟ دستگاه فکری عرفان اوج خود را در سده‌های میانی پیموده و رسالت فرهنگی خود را به ثمر رسانده و حاصلش، باری، همین دارونداز فرهنگی ماست. برای شیفته ادبیات سنتی، متون عرفانی مرجعی نوستالژیک است. اما اگر برای ادبیات نو و هنرمند معاصر ما هم همین رویکرد سده هفتمی تنها مرجع فکری در طرح نیازهای جامعه امروز باشد، دست کم می‌توان این پرسش را پیش نهاد که ما در فرآیند برداشت ذهنی از کهن الگوها، چگونه همه تضادهای آشکار بین آرمان‌های امروزین و مؤلفه‌های عرفانی را دور می‌زنیم و در سراب باستانی، آنچه را آرزو می‌کنیم می‌بینیم و می‌آفرینیم. آیا این آفرینش بر بن‌مایه‌های لغزان درجایی بیم فروپاشی ندارد؟ فروپاشی‌ای که دو دهه پیش در خیلی از شعرهای موفق در زمانه خود شاهدش بوده‌ایم.

به سوی شعر دراماتیک

البته قریحه‌ای مثل آقای صالحی «فاخته»وار می‌خواند و گنجایی تحول و بازاندیشی در شعر او دری همیشه باز است؛ شعر «کارتن خواب‌ها» تلاشی آگاهانه در نمایشی کردن شعر است. لحن خطابی در این شعر، به توصیف روایی، و راوی اول شخص، به «او» نزدیک می‌شود. گوینده شعر، کارتن خوابی است که از قرار راوی زندگی خویش است: **«پس وقت تقسیم جیره جهان / من کجا بودم / که جز این کارتن خیس و / این زمستان زمهریر/ چیزی نصیبم نشد؟»**

گزینش واژگان در آغاز شعر، سادگی لحن آدمی محروم شده را تداعی می‌کند. اما کاربرد صفت‌های پی درپی، شعر را از توصیف روایی دور می‌کند: **«مقوا خیس، خیابان خیس/ تخته‌ها، کبریت، حلبی/ چشم‌ها و چه کنم‌ها... خیس!/ خواب و خیال شما چطور؟»** به خصوص که ویژگی مشاهده گر، با ویژگی ابژه‌ی مورد مشاهده ادغام می‌شود: **«حالا خیلی‌ها پشت پنجره ایستاده/ با پیاله گرم چایشان در دست/ سرگرم تماشای برف‌اند/ سرگرم فعل ماضی حرف‌اند/ و هی از سنگسار عدالت و/ احتمال آزادی آدمی سخن می‌گویند.»**

فضاسازی مناسب و بجا، در تصویرهای منفردی به کمک شعر دراماتیک می‌آیند: **«هی زمستان ذلیل کش، بی‌انصاف!/ نگاه کن/ آن سوی پل/ کلیددار صندوق صدقات/ با کامیون ثروتش می‌گذرد.»**

این فضا، در کلمات پرسوزوگداز و زبانی بیگانه با راوی، از رمق می‌افتد: **«من دارم می‌میرم...!/...این سوی دیوارها/ وداع منجمد من است/ هم از دنیای دشواری/ که هرگز رنگ عدالت را ندیده است.»**

پایانه این اثر، تصویری از رومانتی سیسم سیاه در خاطر می‌گذارد: **«دی ماه آمده/ سرانگشتان بی جانم را جویده است/ سرما آتش گرفته، دارد گرمم می‌شود/ مرگ برایم پتو آورده است/ دیگر در گور نخواهم لرزید.»** (یوماآنادا، صص ۱۲۶-۱۲۲)

بازتاب مثبت یا منفی این اثر، که تلاشی آگاهانه در آفرینش «شعر موقعیت» است، بیش از آنکه مربوط به گونه دراماتیک بیان باشد، به شاعر مربوط است؛ درونگرایی برای هنر ما تکیه‌گاهی امن و تضمین شده به نظر می‌رسد. **«و حالا ما هزارسال تمام است که هی می‌نویسیم و / این مشق مرگ را پایانی نیست!»** (همان، ص ۱۵۹)

تجربه «کارتن خواب‌ها» از آقای صالحی و آثاری مثل «زن، تاریکی، کلمات» از آقای حافظ موسوی در زمینه شعر دراماتیک، شاید افق بازتری بر فرهنگ ما بگشاید.

مرداد ۸۷

نسخه اول

درباره «حالا نام دیگری دارم» سروده ساغر شفیعی

بازتاب دنیایی وارونه از عشق و زنانگی

● فرزانه قوامی ●

«حالا نام دیگری دارم» دومین مجموعه شعر از ساغر شفیعی است. دفتر اول سروده‌های او با عنوان «وقتی باران پیانو می‌زند» در سال ۱۳۸۱ به چاپ رسید. با کمی تامل در دومین مجموعه اشعار او درمی‌یابیم که شاعر از تجربه‌های پیشین خود در قالب‌های سنتی شعر فارسی فراتر رفته و اشعار این مجموعه ادامه تلاش او در چارچوب‌های شعر امروز فارسی است. به دلیل احاطه شاعر بر الگوها و اوزان شعر سنتی در این اثر با اشعاری مواجهیم که به لحاظ زبانی از ساختاری نسبتا قدرتمند و حسی برخوردارند و با بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی همچون تشبیه، استعاره و به خصوص استفاده از آرایه «حسن تعلیل» و نوعی نگرش استعاری که وجه مشترک اشعار کلاسیک و امروزی است، موفق به ارائه زبانی نرم، شفاف و عاری از هر گونه پیچیدگی شده است. **«من آرامش کسالت‌آور مردابم /موجی بیفکن /با سنگ نه /با نگاه.»** (ص۹۶) این زبان به خوبی قادر به بیان جهان ذهنی شاعر است و در سیر تکاملی آن با واژگانی روبه‌رو می‌شویم که راه به فردیتی شاعرانه می‌برد و وامدار نحله‌ای خاص یا رویکردی تقلیدی نیست. اغلب اشعار با تصاویری ساده آغاز می‌شوند و فضای کلی شعر با روندی خطی و یکنواخت ادامه می‌یابد و در پایان، شعر با کلامی ناگهانی مخاطب را با خود درگیر می‌کند، به شکلی که سعی در دوباره خواندن آن دارد، نه به دلیل درک دیگر آن بلکه برای یافتن حظی دوباره از آن در خوانشی دیگر... **«همیشه سر به راه / همیشه سر به زیر / همیشه چشم بسته راه رفته‌ام /در ضیافت دلخواه زلیخا /من تنها احمقی بودم /که ترنجم را /پوست کندم /آیا بهشت خواب مرا خواهد دید /من که گلدان‌های حسن یوسف را هم /چشم بسته آب می‌دهم.»** (ص۳۵)

در برخی از اشعار با تصاویری مواجه می‌شویم که عمق و اعتبار دیگر تصاویر را ندارند و در آنها نوعی تکرار و سستی به چشم می‌خورد تا جایی که این امر می‌تواند به کلیت شعر آسیب وارد کند. **«لب‌های تابستان گل انداخته است /آخر صدای تیر آنقدر بلند بود که بهار را فراری داد.»** (ص۱۴) ارائه دال‌هایی کلی و مفاهیمی گاه متعالی با ساختار و بافتار ساده این اشعار سنخیت چندانی ندارد و گویی شاعر در کاربرد آنها چندان مصر نیست اما گهگاه از وسوسه کاربرد آن رها نمی‌شود. کلماتی مثل غرور، جسارت، خشم و... تازیانه‌های رام و یا اسب‌های وحشی ترکیب‌هایی هستند که در دایره واژگانی این اشعار نمی‌گنجند و به ناچار در حد تجربه‌هایی ابتدایی و خام باقی می‌مانند. گویی کلیت روایت آنچنان عینی است که تنها در بستر محسوسات قادر به رشد و بالندگی است.

از نظر محتوایی در این اثر با روایتی زنانه از عشق به زندگی و جهان مواجهیم که بار عمده آن را تغزل و بیان حسی و عاطفی حاکم بر آن بر دوش می‌کشد. اغلب اشعار روایتی است خطی با زاویه دید اول شخص که این امر در ایجاد حس همذات‌پنداری در مخاطب تاثیر بسزایی دارد. **«هی نپرس/ تا هی سکوت کنم /چیزی از من بیرون نخواهی کشید /کلید زنگ زده‌ای که داری به قلب من نمی‌خورد /به خدا خودم هم دیگر /رمز این گاوصندوق را از یاد برده‌ام.»** (ص۱۸)

«حالا نام دیگری دارم» بازتاب دنیایی وارونه از عشق و زنانگی است. سرگشتگی‌ها، یاس‌ها و دلهره‌هایی انسانی که بر کلامی زنانه جاری می‌شود و شکلی تازه به خود می‌گیرد و گاه از مرزهای شکوه و گلایه‌های متداول فراتر می‌رود، به شمولی چندگانه می‌رسد و اینجاست که صدای شاعر در لابه‌لای سطور درهم شعر گم می‌شود و مخاطب را با ذهنیتی مواجه می‌کند که شاید همان درک شاعرانه پدیده‌ها است. لایه‌های عمیق حسی که شاعر با نشان دادن آن چهره‌ای دوباره از عشق و تنهایی را رقم می‌زند؛ دنیایی که با تلاشی بیشتر می‌توانست افق‌هایی جدی‌تر را دنبال کند و به چالشی عمیق با زندگی بپردازد، از مرزهای تغزل و نگرش اعترافی به شعر بگذرد و ساده‌انگاری را در سطوح ابتدایی آن رها کند و به عمق بیشتری برسد. در برخی از اشعار، شاعر در خلق این فضاها موفق بوده است اما گاهی نتوانسته از تکرار بپرهیزد. رویکرد عمیق حسی و عاطفی هم در برخی از اشعار انکارناپذیر است و ستودنی... ساغر شفیعی با زبانی ساده از جهانی سراسر پیچیده و رمزآلود سخن می‌گوید. او در برابر هیچ پدیده‌ای نمی‌ایستد، درگیر رویارویی با هست و نیست نمی‌شود، از چارچوب‌های خشک و نابهنجار حاکم بر روزمرگی‌های تودرتو شکوه نمی‌کند، بلکه در مرز بین جنون و فرزانگی، بر لبه دشوار شاعری ایستاده است. او تنها نگاه می‌کند و می‌سراید...