درباره کتاب «غزل اجتماعی معاصر» اثر مهدی مظفری‌ساوجی

هنری که خاموش نیست

مسعود کیمیایی

جهان را جز آرایش جنگ نیست / به مهر و وفا هیچش آهنگ نیست

بدیع‌الزمان فروزانفر

کتاب پرحجم «غزل اجتماعی معاصر»، که در هزارو نهصدوپنجاه صفحه به وسیله انتشارات نگاه منتشرشده از تحقیق‌های پرزحمت مهدی مظفری‌ساوجی است. این کتاب ریشه‌هایش در نگاه پرارج و رنج مؤلف از یک طرف و شاعران گردآمده در این دفتر از طرف دیگر استوار است.

آنچه آمده در این کتاب، اعم از پیدایی غزل، سرودن این نوع شعر و حفظ تاریخ سرایش آنها، همه نظرِ من نیست، یا نمی‌تواند باشد. در هر دوره‌ای، نسل خوکرده به اعتراض، سهم شعر را سوا کرده و در آن، زندگی به سر آورده یا برده است. رنگ لباس‌های حکومتی در ادوار مختلف و حضور و ظهور آنها در ادبِ عصر، مرا بر خصلت‌های انسانی به سمت شعر و هنرهای اجتماعی می‌برد. شعر در پایه و پیدایی، در قامتِ کمال‌پایی و پویی به ایستگاه «غزل» می‌رسد. مظفری، غزل‌های التماسی و معرکه‌گیر را به کنار می‌نهد یا می‌زند و دانسته و «راه‌ْصاف»، به‌دنبال غزل‌های اجتماعی می‌رود. غزل‌هایی که در آنها، میان مزرعه سؤال، دوره‌های خودش را نشان می‌دهد. این نشانی برای شاعر حکم می‌سازد؛ حکمی که به آن پرداخته می‌شود. به آن می‌پردازد.

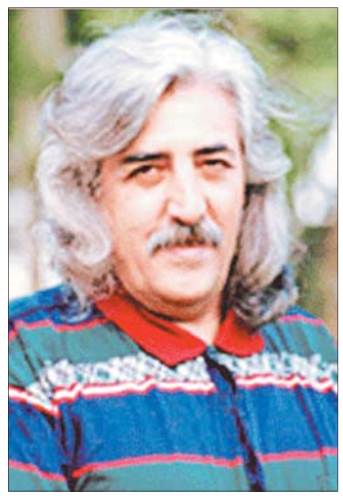
نام شاعران غزل‌سرای اجتماعی، در اثر آقای مهدی مظفری‌ساوجی بسیار است. نمایه اشخاص به پانزده صفحه می‌رسد. و کتاب‌شناسی منابع و مراجع غزل‌ها به بیش از پانصد اثر. نقد بر این کتاب، یا حتی تکه‌هایی از آن وقت بسیار می‌خواهد.

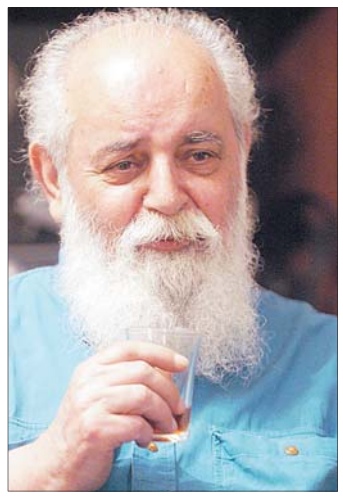
برای نگاه به عبدالواسع جبلی، شاعر دوره سلجوقی، باید ذبیح‌الله صفا را بخواند:

منسوخ شد مروت و معدوم شد وفا / وز هر دو نام ماند چو سیمرغ و کیمیا

و برای نگاه به سنایی، شاعر دوره غزنوی، باید جلال‌الدین همایی را بخواند. سنایی، وزنِ غزل می‌شود. راه به خانه تازه‌ای باز می‌شود که نشانی آن را در نظرهای همایی می‌خوانیم. می‌خوانیم که سنایی اول شاعری است که به سبک معمول و طریق مألوف غزل ساخته یا گفته و برای نخستین‌بار اندیشه و آرمان عارفانه را وارد تجلی‌گاه عقیده‌های سرخ کرده است. فاصله‌گرفتن و دوری از فرخی‌سیستانی و عنصری‌بلخی و منوچهری‌دامغانی، پایه و پی دامنه و کوهی می‌شود که غزل‌ها، رفته‌رفته (آهسته‌وپیوسته) از مدح و حمد پادشاهان و عشق به درباریان و رئیس گزمه‌خانه‌ها دور شوند یا دوری گزینند. تا برسند به خاقانی و مولانا جلال‌الدین‌رومی. و عطار. و خواجو. و حافظ. و در قصیده به سعدی. و کمی در غزل. مظفری‌ساوجی با انتخاب‌هایش ما را همراه می‌کند با اعتراض‌هایی که در غزل‌های اجتماعی، از قبل از حافظ میان غزل‌ها آواز شده است؛ آوازی که دشنام ندارد. یا بنده‌گی در حقایق می‌کند و اعتبار اجتماعی را اعتبار مردم می‌داند. تا می‌رسد به سال ۱۲۸۵ که نقطه‌عطفی است در حافظه این عصر. یعنی طلیعه و تلألو مشروطه. که همین مطلعی است بر غزلی که مدنظر مؤلف این دفتر و دیوان است، یا بوده است. آوردن تک‌تک آنها کار را طولانی می‌کند. پس می‌رویم به سروقت چند قلم از آنها در این قلم‌انداز:

دعوی چه کنی داعیه‌داران همه رفتند (بهار) / امشب مگر به نفت نمی‌سوزد این چراغ (فریدون توللی) / ای مردم آزاده کجایید؟ کجایید؟ (دهخدا) / یا رب ز چیست بر سر فقر و غنا هنوز (فرخی‌یزدی) / چنان به خاطر شوریده‌ام به دام قفس (نیما) / در این سرای بی‌کسی، کسی به در نمی‌زند (هوشنگ ابتهاج) / اگر رها کند ایام از این قفس ما را (مهدی اخوان) / بهارا آب و رنگ گلشنت کو؟ (فضل‌الله تابش) / من بار سنگینم مرا بگذار و بگذر (محمود ثابتی) / غم آن نیست که در آتش غم سوخته‌ایم (محمدرضا حکیمی) / چشم در راه نشستیم و سواری نرسید (پرویز خائفی) / تنها نشسته‌ایم و چه بی‌جا نشسته‌ایم (نصرت رحمانی) / برف

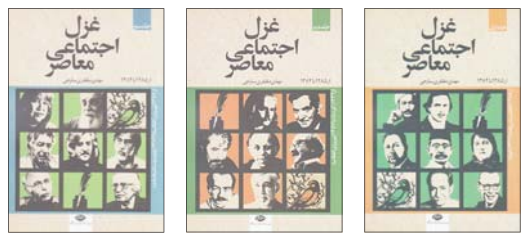




نو، برف نو، سلام سلام (احمد شاملو) / آدم از ره، به رویم در چو کس نگشود، رفتم (سهراب سپهری) / نفسم گرفت از این شب، در این حصار بشکن (شفیعی‌کدکنی) / همچون ستاره، چشم به راهم نشانده‌اند (محمد قهرمان) / صدای حنجره‌ی شوم غم، صدای تو بود (مرتضی کاخی) / گردون که جز فسون و بلا، زیر سر نداشت (مشفق کاشانی)

رفته‌ای از بر ما چشم به راهیم بیا (شمس لنگرودی) / زمان هنگامه اندوه و درد است و پریشانی (م. آزاد) / روزگاری رفت و مردی برخاست (حمید مصدق) / گرفته خون شقایق رکاب باغچه‌ها (علی معلم‌دامغانی) / اشکم ولی به پای عزیزان چکیده‌ام (رهی معیری) / ای بوسه‌ها ز سردی لب‌ها گریخته (معین کرمانشاهی) / چگونه باغ تو، باور کند بهاران را (حسین منزوی) / آنچه از یاران شنیدم، آنچه در باران گذشت (منوچهر نیستانی) / عمری به عبث در ره مقصود دویدیم (جلال‌الدین همایی)

از جلد سوم (۱۳۸۴- ۱۳۵۷) شعری نیاورده‌ام. این مجلد، همچون مجلد دوم با منوچهر آتشی آغاز می‌شود. با این غزل مثلا:



آمدم تا قفل زندان بشکنم (منوچهر آتشی)

باز، کمی نزدیکِ دور شویم. آیا غزل، در گذر کهن این سرزمین از آنچه دستان زنان باستان تحت نام‌های سرودهای خسروانی، چکامه، فهلویات و ترانه می‌خوانده‌اند مانده است؟ شاعران سامانی و غزنوی به عقیده مظفری‌ساوجی نقشی ممتاز در سرودن غزل داشته‌اند. شعر را اگر سلطان سنجر خوش داشته باشد، تکلیف غلامان و کنیزان دربارش چه می‌شود که بعد از خودخواسته‌ها و بسترخوابی‌هایش آنها را خوفناک می‌کشت. اثر، «غزل اجتماعی معاصر»، حتی فردوسی و حافظ و نظامی و سعدی را «مدح گو» و «مدح‌کار» پادشاهان می‌داند. این بنده به‌دنبال ضدمدح‌گویی ابیوردی نیست، اما مصلحت‌اندیشی حافظ یا نظامی را که فقط می‌خواسته بگریزد و گوشه‌ای به آسایش برسد قبول ندارم. آیا همیشه این‌چنین بوده است؟ آیا همیشه این‌چنین بوده که در بارگاه محمود چهارصد شاعر زبان‌سنج و سخندان گرد آمده باشند و به سلامت به‌سر برند. اما غزل‌ها، رو به دردهای مردم، بیشتر داشته است. در دوره سلجوقیان، خاقانی متعهد است و این تعهد تسری پیدا می‌کند به عطار و مولوی و عراقی و سعدی و سلمان و حافظ که رو به مردم دارند و در باطن و گاه ظاهر پشت به دربار، از دردهای مردم غزل می‌خوانند.

سنایی، حکمت و خرد را بزرگ‌تر از آن می‌داند تا برای نانی، به دست فاسقی، اسیر شود:

از خردمندی و حکمت هرگز این کی در خورد
کز پی نانی به دست فاسقی گردم اسیر

دربار و شاه می‌دانند که با خیرات و بزم، در تاریخ نمی‌مانند، پس دانسته، شاعران را با شعرشان به خدمت می‌کشانند تا نیکویی را برای خود ماندگار کنند، یا سکه‌اش را به ضرب و زور سیم و زر به نام خود بزنند. خواجه نظام‌الملک، گویا بساط «شغلِ شاعری» را به‌هم می‌ریزد. شادی و به‌وصال‌رسیدن می‌رود و منهدم می‌شود و نوعی مضامین عرفانی و اجتماعی می‌آید و می‌ماند.

«درباره این مجموعه» که عنوان مقدمه این سه جلد کتاب پرارج و رنج است، مرا به یاد دیباچه‌ای انداخت که اسکار لوییس درباره فرهنگ فقر و خانواده و طبقه بر کتاب «فرزندان سانچز» نوشت. تأثیری که مقدمه «فهم فقر» (فقرْ فهمی)، که سال‌های زیادی از خواندن آن می‌گذرد، بر من گذاشت، بدون شک عمیق بود و راست. نباید فقیر بود و فقر را شناخت. اینکه فقر فرهنگ است و حوزه فرهنگ‌ها قابل شناخت، فقر را در دایره فهم وسیع‌تری می‌گذارد. از جایی‌که دربار و نظام‌الملک، شاعران قول داده به طلا را بیرون می‌اندازند، تعهد به شعر، تعهد می‌شود. هنری که خاموش نیست، تعهد را می‌شناسد و افقِ تعهد، اعتراض می‌شود. میل به ندانسته‌گی، رفاه خودش را دارد و همین رفاه به‌دنبال مدیحه، پول می‌آورد. که پول می‌ارزد به اینکه مرفه در میان واژه‌ها و وزن لغات و هم‌ضربی بیت‌ها خوش بگذراند. خواندن سه جلد کتاب «غزل اجتماعی معاصر» در ده سال هم که شده، می‌ارزد به رازهای شعر قدیم و می‌ارزد به دانسته‌گی نقش غزل در لایه‌های ادبیات ما. آقای جواد مجابی در بخشی از گفته‌هایش که درباره خانم سیمین بهبهانی ایراد کرده‌اند و مظفری‌ساوجی آنها را در کتاب دیگرش - «یادداشت‌های روزانه» (صدوده روز با سیمین بهبهانی)- آورده، گفته‌اند: «غزل، از رودکی تا شهریار عمر کرده و به دوران پیری رسیده بود و سیمین بهبهانی شاخه تازه و جوانی به این درخت کهن اضافه کرد و همین پیوند فرخنده، جان تازه‌ای به غزل فارسی بخشید و این قالب ادبی را که می‌رفت در برابر شعر نیمایی منزوی شود، دوباره به صحنه برگرداند». آقای مجابی در ادامه اشاره کرده‌اند به اینکه شاعر باید بتواند رؤیاهای مشترک و پرسش‌های ابدی جهان را مطرح کند و در تعریفی جان‌بخش و کامل گفته‌اند، شاعری ماندگار است که هم‌سرنوشت ملت خود باشد و سرگذشت او، سرگذشت ملتش و مردم جهان و نیز روایتگر شادی‌ها و رنج‌ها و ترس‌های آنها باشد. شاعر و یا هنرمندی که هم‌سرنوشت ملت خود باشد به‌راستی ماندگار است. هم‌سرنوشت با مردم، آهنگی جاودانه دارد. سرنوشت کامل، از آن مردم با مردم است و هنرمندی که بماند تا هم‌سرنوشت با مردم شود معنای کاملی است، که هنرمند همیشه در طلوع، زندگی می‌کند و غروب را وفادارانه می‌شناسد. هم‌سرنوشت، معنای همسری و رفاقت‌های ازلی، همسویی و هم‌آوازی و سرودی یکتاشدن دارد. غزل‌های زنده را (شاید نه کامل)، این اثر و این کتاب به یاد می‌آورد. به یاد می‌آورد که پیشانی ادبیات ما «نوشتی» بلند و سزاوار به غزل داده است.

شکل‌های زندگی: ادبیات و آینه‌های روبه‌رو

کپی برابر اصل نیست!

نادر شهریوری (صدقی)

۱) بورخس اندک‌زمانی قبل از مرگ در بستر بیماری در ژنو، از دوست فرانسوی‌اش مارگریت یورسنار که برای عیادت نزدش آمده بود، می‌خواهد به آپارتمان قدیمی‌شان، زمانی که نوجوان بوده و با خانواده‌اش چند سالی در آنجا اقامت داشته برود و آپارتمان‌شان را با تمام جزئیات برایش توصیف کند. یورسنار می‌پذیرد و به آنجا می‌رود و پس از بازگشت همه چیزها را با تمام جزئیات و اشیائی که در آن خانه بود برای بورخس تعریف می‌کند. همه‌چیز مگر یک چیز را: آینه. منظور آینه قدی غول‌پیکر در قابی طلایی است که از قضا برای هرکسی که قدم به آن آپارتمان قدیمی می‌گذاشت اولین چیزی بود که به چشم می‌آمد. لابد یورسنار - می‌دانست که بورخس به این باور اسطوره‌ای اعتقاد دارد- و به کدام باور اسطوره‌ای اعتقاد ندارد؟- که اگر کسی خودش را در آینه ببیند مرگش نزدیک است، یعنی خویشتن راستینش به سراغش آمده تا او را به منزلگه ازلی‌اش بازگرداند.

۲) فوئنتس در همان سال‌ها از آینه‌ها و نه یک آینه در خانه‌های پاریس سخن می‌گوید، آینه‌هایی که روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند- و این مهم است- چون آینه‌هایی که روبه‌روی هم قرار می‌گیرند بی‌نهایت تصویر به‌وجود می‌آورند، اما در وهله نخست به‌نظر می‌رسد این آینه‌ها فضا را گسترده‌تر نشان می‌دهند- که همین‌طور است- اما فوئنتس می‌گوید این همه ماجرا نیست و لااقل او و مارکز می‌دانند که این‌طور نیست؛ که آینه‌ها، آینه‌های موازی، جادوی دیگری با خود دارند و بازتاب صرف فیزیکی نیستند «اما جادوی واقعی- این را گابریل و من می‌دانیم- این است که آنچه ما بازتابش را در این آینه‌ها می‌بینیم همواره زمانی دیگر است: زمان گذشته، زمان نامده و نیز اینکه، گاه این بخت با تو یار باشد که شخص، که شخصی دیگر است که به این دریاچه‌های سیماب- آینه- ظاهر می‌شود.[1] سپس فوئنتس بیشتر توضیح می‌دهد و آن اینکه آینه‌ها درعین‌حال بازتاب چیزهای ناملموس‌ترند: روشنایی شهر. گویا فوئنتس می‌خواهد بگوید که روشنایی شهر خود را در آینه‌ها می‌پراکند: ماجرایی دیگر از رئالیسم جادویی: واقعیت جهان بازنمایی صرف یک آینه از آنچه روبه‌رویش قرار گرفته نیست، بلکه واقعیت در پس آینه پنهان است، منتها در جادویی تمام‌نشدنی، زیرا هیچ‌گاه تصاویر به انتها نمی‌رسند و بازی آنها در پس یکدیگر ادامه می‌یابد به شرط آنکه آینه‌های موازی روبه‌روی هم قرار گرفته باشند. فوئنتس آن جادو را چیزهای ناملموس و وهم‌آور تعبیر می‌کند که گاه از درون آینه ظاهر می‌شود و آدمی را با خود به دنیای دیگر، دنیای شگفتی‌ها می‌برد: «... بازتاب چیزهای نام‌لوس‌ترند... روشنایی شهر، روشنایی که من بارها کوشیده‌ام، توصیفش کنم در شرح رویدادهای مه ۶۸... این انتظار که هر بعدازظهر در لحظه‌های معجزه‌آمیز، باران یا مه، گرمای سوزان یا برف از هم بپراکند... تا جوهر درخشان را آشکار کند.. این است که آنچه من بازتابش را در این آینه‌ها می‌بینم... همواره زمانی دیگر... شخصی که شخص دیگر است».[2]

۳) «وقتی مصاحبه‌کننده‌ای از بورخس می‌پرسد کدام بورخس مخاطب است؟ جواب می‌دهد: خب این هم نوعی قمار است، پول‌تان را می‌دهید و بخت‌آزمایی می‌کنید».[3] طنز نهفته در پاسخ بورخس ممکن است فضای مصاحبه را تغییر دهد، اما این هیچ از اهمیت جادویی و شیطنت‌آمیز انواع بورخس‌ها در بخت‌آزمایی پیش‌رو نمی‌کاهد. کدام بورخس؟ بورخس در کتاب «بورخس و من» تنها از دو بورخس سخن می‌گوید، اما قضیه از دو بورخس فراتر می‌رود. ظاهرا انواع متنوعی بورخس وجود دارد. چطور؟ بورخس رفع ابهام می‌کند: «... چه‌طور بگویم؟... آینه منشأ این پنداشت بود».[4]

سپس می‌گوید: «گمان می‌کنم فقط یک شخصیت آفریده‌ام و آن کسی نیست جز خودم منتها خودم را در موقعیت‌های مختلف مجسم می‌کنم. بااین‌حال، تصاویر مختلف از یک آینه ناممکن است. یک آینه فقط یک تصویر را انعکاس می‌دهد بنابراین نیاز به چند آینه است. آنچه نوشته‌ام، آنچه در خیال پرورده‌ام در چندین آینه بازتاب می‌یابد در سایه‌های متعدد شخصی خودم».[5] بدین‌سان رهایی از هزارتوهای بورخسی تقریبا ناممکن می‌شود، زیرا آینه‌ها بی‌نهایت تصویر منتشر می‌کنند. مسئله آن‌گاه شیطنت‌آمیزتر می‌شود که درمی‌یابیم «تصویر با اصل برابر نیست» و اینکه در جهان آینه‌ها هیچ‌گاه هیچ چیز به پایان نمی‌رسد. با ایده «آینه‌های موازی» گذشته و حتی تاریخ به شکل دیگری درمی‌آید. مثلا در تاریخ بورخسی، اسکندر مقدونی در ۳۳سالگی نمی‌میرد- چون هیچ‌چیز به پایان نمی‌رسید و آینه‌ها سرنوشت دیگری برای او رقم زده‌اند. بنابراین اسکندر در روایت بورخسی، از سپاه جدا می‌شود و در جنگل‌ها و دشت‌ها سرگردان می‌شود و به‌عنوان یک سرباز می‌جنگد، زیرا او قبل از هرچیز سرباز است. بورخس تکه‌ای از زندگی اسکندر را بعد از مرگش این طور بیان می‌کند: «... اسکندر روشنایی می‌بیند. این روشنایی از آتش چوب است. دور این آتش جنگجویانی نشسته‌اند با رنگ چهره زرد و چشمان مورب، بدون اینکه بدانند کیست او را می‌پذیرند، چون قبل از هرچیز سرباز است، در نبردها شرکت می‌کند. هدف‌هایی که از آن دفاع می‌کند برایش اهمیتی ندارند، آماده مرگ است، سال‌ها می‌گذرد. بسیاری از چیزها را فراموش می‌کند تا روزی برسد که دستمزد سربازها را می‌دهند. در میان پول‌هایی که می‌گیرد، یک سکه است که مضطربش می کند. آن را در گودی دستش نگاه می‌دارد و به خود می‌گوید: این مدالی است که وقتی اسکندر مقدونی بودم به مناسبت پیروزی اربیل فرمان ضرب آن را داده بودم، بنابراین گذشته خود را بازمی‌یابد و باز سرباز مزدور تاتار، چینی و... می‌شود.[6]

۴) ادبیات فوئنتس همچون آینه‌های پاریسی است که فقط واقعیت را بازتاب نمی‌دهد. هیچ ادبیاتی نمی‌تواند تمامی واقعیت را بازتاب دهد همیشه چیزی پررنگ می‌شود و به چشم می‌آید و چیز دیگر به چشم نمی‌آید. بالزاک می‌گوید واقعیت رنج زیادی می‌برد تا ادبیات از او تقلید کند. منظور بالزاک آن است که واقعیت همیشه از تخیل نویسنده جلوتر است و این نویسنده است که بنابر مقتضیات نویسندگی‌اش برای واقعیت حدومرز معین می‌کند. این حدومرزها واقعیت را معذب می‌کند. با بورخس و فوئنتس، مارکز و...، ادبیات آمریکای لاتین از «درخود»بودن دور می‌شود و حالی جادویی به خود می‌گیرد. این کار به کمک آینه‌ها، آینه‌های روبه‌رو، انجام می‌گیرد. در این آینه‌های موازی همیشه راهی برای خروج از سیکل بسته وجود دارد. آینه‌های روبه‌رو بی‌نهایت تصویر به‌وجود می‌آورند؛ این تصویرها از هم می‌گریزند، این تصویرها خود واقعیت‌اند، درواقع این واقعیت است که از دست آدمی می‌گریزد، شاید دراین‌صورت واقعیت کمتر عذاب بکشد.

در منطق بورخسی هرگاه تصویر با اصل برابر شود، یعنی یک آینه بر دیوار نصب شده است، دراین‌صورت جهان با آدم‌هایش معذب‌اند، چون راه گریزی پیدا نمی‌شود- در گریختن لذتی شادمانه وجود دارد. آدمی که می‌گریزد گمان می‌کند فرصت‌های زیادی پیش‌رو دارد- به همین‌علت با اینکه مارگریت یورسنار درخواست بورخس را می‌پذیرد و به آپارتمان قدیمی‌اش می‌رود تا در آنجا همه‌چیز را با تمام جزئیات برای بورخس تعریف کند، اما هیچ از تک‌آینه غول‌پیکری که بر دیوار نصب است نمی‌گوید، زیرا آن آینه تنها یک تصویر انعکاس می‌دهد، دراین‌صورت کار بورخس تمام است، زیرا کپی با اصل برابر می‌شود که درواقع خویشتن راستینش به سراغش آمده تا او را به منزلگه ازلی‌اش بازگرداند.

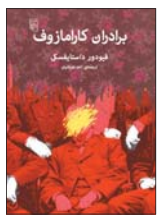
۱، ۲) آئورا، فوئنتس، عبداله کوثری به نقل از پی‌نوشت ۳، ۴، ۵) گفت‌وگو با بورخس، کاوه میرعباسی ص ۳۱۳، ۳۱۳، ۳۰۳

۶) دانته، بورخس، کاوه سیدحسینی ص ۱- ۱۵۰

عطف کتاب

هم‌زیستی ایمان و بی‌ایمانی

به‌تازگی ترجمه مجددی از «برادران کارامازوف»، توسط احد علیقلیان در نشر مرکز به چاپ رسیده است. پیش از این ترجمه‌های دیگری از این شاهکار داستایفسکی به فارسی منتشر شده بود که ترجمه‌های مشفق همدانی، صالح حسینی و پرویز شهدی از آن جمله‌اند. علیقلیان که پیش از این شاهکار دیگر داستایفسکی، «جنایت و مکافات»، را نیز در نشر مرکز منتشر کرده بود، این‌بار به سراغ «برادران کارامازوف» رفته و پیش‌گفتار ریچارد پویر را نیز در ابتدای رمان آورده است. داستایفسکی سه سال صرف نوشتن «برادران کارامازوف» کرده بود و این سه سال از آرام‌ترین دوره‌های زندگی او به شمار می‌روند. ریچارد پویر در پیش‌گفتار رمان، به یکی از نامه‌های قدیمی داستایفسکی اشاره کرده است که بعدها نشانه‌هایی از آن در «برادران کارامازوف» دیده می‌شود: «برادر، افسرده نیستم و روحیه‌ام را نباخته‌ام. زندگی در همه جا زندگی است، زندگی در درون ماست، و نه در بیرون. آدم‌هایی نزدیک من خواهند بود، و انسانی در میان انسان‌ها بودن، و همیشه انسان‌بودن، صرف‌نظر از هر مصیبتی که به سر آدم بیاید، افسرده‌نشدن و واندادن- زندگی یعنی همین، رسالت زندگی در همین است. من این را فهمیده‌ام. این اندیشه با گوشت و خونم سرشته است. بله درست است! آن سری که می‌آفرید و با والاترین هنر زنده بود، و با والاترین خواهش‌های روح آشنا بود و آنها را شناخته بود، آن سر از تن من جدا شده است. حافظه بر جا مانده است و تصویرهایی که آفریده‌ام و هنوز جان نگرفته است...». ریچارد پویر در بخشی از مقاله‌اش درباره برادران کارامازوف و تضادمحوری آن نوشته: «برادران کارامازوف کتابی پر از شادی



برادران کارامازوف

فیودور داستایفسکی

ترجمه احد علیقلیان

نشر مرکز

است. خوانندگانی که می‌دانند کتاب «درباره» چیست شاید این گفته را شوخی بدانند و آن را برنتابند. رمان به‌راستی لحظه‌های شاد دارد، اما اینها فقط لحظه است، باقی همه آزمندی و شهوت و نکبت و رنج بی‌حاصل و گاه تاریکی دهشتناک است. اما کتاب به معنای دیگری شاد است: از حیث جنب‌وجوش و چیزهای طرفه، خلاقیت در فرم و هنرمندی در سبک نگارش. و ازاین‌رو، سرانجام از حیث بینش. این تناقض خاص برادران کارامازوف نیست. آن‌چه خاص داستایفسکی است شدت‌بخشیدن به این تضاد است. سبک برادران کارامازوف، برخلاف مضمون آن، اساسا کمیک است. طنز آن در نامنتظرترین لحظات فوران می‌کند. این رمان کمدی سبک است که، باز هم به گونه‌ای متناقض‌نما، به هیچ‌روی از عیار واقع‌گرایی «به والاترین معنا» که داستایفسکی آن را اساس هنر خود می‌دانست نمی‌کاهد. جدی‌بودن هنر با جدی‌بودن فلسفه یا جدی‌بودن بی‌عدالتی یکی نیست. این تفاوت، که داستایفسکی خیلی‌خوب آن را درک می‌کرد، گاه از چشم مفسران او پنهان مانده است. شاید به سبب اشتباه مشابهی در فهم نیات داستایفسکی، مترجمان انگلیسی قبلی برادران کارامازوف نثر خاص او را بازبینی، «تصحیح» یا هموار کرده‌اند و بدین‌سان بیشتر طنز و لحن متمایز رمان را ازبین برده‌اند. ما با این باور که برگردان وفادارانه‌تر سبک داستایفسکی ابعاد گمشده کتاب را به آن بازخواهد گرداند، این ترجمه تازه را به دست داده‌ایم».

نگاه

نگاهی به کتاب «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)»
شعر ایران و معضل ایست زبانی

جواد لگزیان

علی تسلیمی در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)» نگاهی دارد به شعر ایران. این کتاب برمبنای بررسی و تحلیل فرم و زبان و محتوا پایه‌گذاری شده است. این روش برپایه فراروی از اندیشه‌های پیشامدرن و گرایش به شکل و فرم در تقابل با مضمون‌گرایی‌های سنتی استوار است. ساختارگزارش‌های این کتاب نیز پیرامون همین شکل‌گرایی و ساختارنگری (رابطه دوسری شکل و محتوا) و در یک سخن زیبایی‌شناسی می‌چرخد. در فصل نخست با عنوان شعر رمانتیسم ایران، می‌خوانیم که «در شعر رمانتیسم ابتدا با زمینه‌های سنتی و تغزلی مواجه‌ایم. سپس با قالب نیمایی. اما شعر رمانتیک همچنان محتواگرا و نیمه‌سنتی است نه فرم‌گرا... هنوز بسیاری از شاعران به گونه‌های مختلفِ رمانتیسم ساده فردی، اجتماعی و غیره شعر می‌گویند. شعرهای حمید مصدق، هوشنگ ابتهاج و فریدون مشیری از این دسته‌اند. تسلیمی در این فصل بر آن است که ادبیات ایران، در کل، دارای مایه‌های کمابیش رمانتیک است، اما شاعر و هنرمند است که با تغییر زبان و فرم، اثر خود را از ساده‌انگاری رمانتیسم ایرانی خارج می‌کند». شعر اجتماعی ایران عنوان دومین فصل کتاب است که در آن آمده است: «شعر اجتماعی به دو بخش رئالیستی و سمبولیستی تقسیم شده است. شعر اجتماعی شامل شعرها و شعارهای ایدئولوژیک و نیمه‌هنری و غیرهنری شاعران حزبی، چریکی است، از دهه بیست تا پایان دهه شصت. زبان و ساخت شعرهای سمبولیسم اجتماعی ایران، بنا بر تاثیر آگاهانه و ناخودآگاه از اسطوره‌ها، دارای استعاره‌های روشن و تقابل‌های دوگانه است. همین امر، سمبولیسم ایرانی را مستقیما به سمبولیسم اجتماعی بدل می‌کند و آن را به‌رغم سمبولیسم اروپایی -که به‌منزله مدرنیت است- از مدرنیسم بی‌بهره می‌کند. نیما از شعر سمبولیسم معمول ایرانی عبور کرد، اما اخوان هیچ‌گاه شعری مدرن ارائه نکرد. نزدیک‌ترین شعر او به مدرنیسم، «آن‌گاه پس از تندر» است». «مدرنیست‌های متعارف» در سومین فصل مورد بررسی قرار می‌گیرند. شعر مدرن دارای سمبول‌های مبهم است و به‌نوعی در میان فرم و محتوای آن عینیت دیده می‌شود. شاعر، تجربه زبانی دارد. با همین رویکرد، زبان و ساختار اشعاری چند از شاعران بزرگ معاصر چون نیما، شاملو، فروغ و سهراب بررسی می‌شوند. به نظر تسلیمی، شاملو هیچ‌گاه به ساختار واحد و شخصی در شعر دست نیافت و شاید حق با اوست! چراکه آدم‌ها و خوانندگان مختلف لحظه‌های متفاوت را جست‌وجو می‌کنند و شاملو لحظاتی منقلب‌تر از دیگران داشت، آثارش یکنواخت نبود، اما دیگران به‌ویژه سپهری، از آن زمان که به شعر مدرن دست یافتند، چه از مدرنیسم و چه از ساختار و زبان تجربی- اسطوره‌ای خود، عقب‌نشینی نکردند. درفصل چهارم درباره «مدرنیسم و مدرنیست‌های رادیکال (شالوده‌شکن و پست‌مدرن)» می‌خوانیم: «مدرنیست‌های رادیکال با شعرهای نوشتاری و صوتی- شنیداری و کنکریت پا را از مدرنیسم فراتر گذاشتند. آن‌گاه موج نو، بنا بر دهن‌کجی به شعر مدرن متعارف ایجاد شد و بر ابهام‌ها و پیچیدگی‌های شعر چنان افزود که مخاطبی چندان نداشت. شعر حجم یکی از صناعت‌های موج نو، یعنی پرش‌ها و یادایادهای شخصی را برجسته کرد. شعر تجسمی هم معضل

گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)

علی تسلیمی

نشر اختران

موج نو را نگشود. شعر ناب در این میانه آسان‌فهم‌تر بود. مهم‌ترین مشخصه پسامدرن شالوده‌شکنی است. چیزی که می‌توان به‌تدریج و تجربه به آن رسید. شعر براهنی به‌نوعی همان مدرنیسم رادیکال، یا شعر مدرنیست‌های رادیکال به‌نوعی پست‌مدرنیسم است، چراکه آنان نیز در شالوده‌شکنی دستور زبان و نگرش به‌کل متن به‌منزله جمله‌ای دستوری، دست‌کمی از براهنی نداشتند. موج سوم اما حرکتی سنجیده‌تر داشت. ایجاز، تصویرها و لحظه‌های هایکویی از مشخصه‌های آن است، منتها ایجازی که جواد مجابی و شمس‌لنگرودی به آن قایلند، شعرهای بلند را نیز دربر می‌گیرد». در پنجمین فصل کتاب با عنوان «شعرهای اخیر» نمونه شعرهای دهه‌های اخیر ارائه می‌شود تا خواننده، کلیتی از شعرهای این دوران را به دست آورد و با تحلیل مختصر و شگردهای آنها روبه‌رو شود: شعرهای گفتاری، لحظه‌ای، چندلحظه‌ای، تصویری- سینمایی، چندصدایی، روایی- گفت‌وگویی، شعر حرکت و شگردهای فرعی دیگر. در نگاهی کلی به ادبیات معاصر، تسلیمی بر آن است که سنت‌گرایان از حمایت بیشترِ عوام برخوردارند. و این، نشانه آن است که زبان و لایه معنایی آن در ایران تحول چندانی نیافته است. مخاطبان ایرانی از شعرهای سنتی و نیمه‌سنتی، بیشتر لذت می‌برند، که این نشان ایستِ زبانی جامعه ایرانی است. ایرانی به‌واسطه بافت اجتماعی‌اش، کمتر می‌تواند از این دیوار که حول ایرانشهرش را گرفته، بگذرد و با دنیاهای دیگر ارتباط برقرار کند. مقابله کهنه سنت و مدرنیت نه‌تنها در اجتماع، بلکه در قشرهای تحصیل‌کرده ادامه دارد. در سرفصلی از کتاب به نام «قرائتی از چند شعر نیما یوشیج (۱۳۳۸- ۱۲۷۴)» می‌خوانیم: «نیما با اینکه از واژگان سنتی، کهن‌شیوه، بومی و امروزی استفاده می‌کند، زبانی ساده دارد که گاهی در بافتی پیچیده قرار می‌گیرد. شیوه‌های بیانی‌اش نشان می‌دهند که یکسر از سنت نبریده ولی گام‌های مؤثری در ایجاد تازگی بیان برداشته است. از سوی دیگر، نباید انگشت بر کهنگی زبانش گذارده شود. باید دید که واژگانش در متن، آن هم در زمان خود، چه ترکیبی ارائه می‌کند. شعر «تو را من چشم در راهم» با زبان و نحو سنتی آغاز می‌شود. چراکه بیان و لحن حاکم بر شعر، چنین واژگان و زبانی را طلب می‌کند. در آغاز بند دوم، هرچند با تشبیه (شیوه سنتی)، ولی تشبیهی تازه و بیگانه، تصویری شگفت از «دره‌ها» ارائه می‌دهد، دره‌هایی که راوی از دور، مشرف بر آنهاست و در سیاهی شب، پیچ‌وخم‌های سیاهِ‌تر آن به مارهایی مانند است که مرده‌اند و بی‌آزار. شاعر از این فضای اسرارآمیز، تصویرهای دیگر هم برمی‌دارد. پای سرو کوهی را به دست نیلوفر می‌بندد و شاخ تلاجن را سیاه‌تر رنگ می‌زند. در بند نخست، خواننده امیدوارتر است. در بند دوم، امید بیراه به نظر می‌رسد، ولی شاعر همچنان چشم در راه است (درنگ در تصویرها و تکرار در حرف). نیما به‌جای آنکه از عبارت یأس‌آور و مستقیم «بسیار به انتظارت نشستم» استفاده کند، با تصویرهای میانجی، چشم به راهی خستگی‌ناپذیر و توأم با امید را تکرار می‌کند: تو را من چشم در راهم شباهنگام /که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی/ وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم/تو را من چشم در راهم/ شباهنگام در آندم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگانند/ در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام/گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم/ تو را من چشم در راهم».