

## نشریه تخصصی دنیای کلمه

سال اول / شماره دوم / پاییز ۹۹ (گاهنامه)

ویژه نامه انتقال ادبی



- نقدی بر نوشته‌ی متن سیاه (مهدی خبازی)
- مصاحبه با مولف مجموعه فاطمه خوشبخت
- نقدی بر محمود طیب و ادعای ژانر غزلواژه
- خبر چاپ دفتر فراشعر صبح بخیر پرنسس
- گزارش رونمایی کتاب فرازن عاشقانه‌های یک پرنسس جنوبی

## نشریه تخصصی ادبی\_فلسفی دنیای کلمه (گاهنامه)

**صاحب امتیاز:** اندیشکده کلمه گرایان ایران، زیر نظر استاد آرش آذرپیک

**مدیر مسئول و سردبیر:** ستی سارا سوشیان

**هیات تحریریه:** هنگامه اهورا، طاهره احمدی، ستی سارا سوشیان، آناهید حافظ،

الناز عباسی، سمیه کریمی، آوین کلهر، زرتشت محمدی، زهرا محمدی آذر،  
مهرمینا محمدپور، نیلوفر مسیح، شبلم هاشمی، آریو همتی

مخاطبان می‌توانند آثار نقد خود را جهت بررسی و پاسخ‌گویی

برای ما ارسال کنند.

راه‌های ارتباطی:

Gmail: [sarasooshian@gmail.com](mailto:sarasooshian@gmail.com)

Telegram: @setisarasooshian

## فهرست

سخن سردبیر / ۴

درسگفتارهای آرش آذرپیک / ۶

انتحال نامک دکتر مهدی خبازی کناری [ویژه نامه] / ۱۲

انتحال نامک دکتر محمود طیب [ویژه نامه] / ۲۲

یادداشت [ویژه نامه] / ۳۱

خبر [ویژه نامه] / ۳۸

گزارش / ۴۱

گفتمان / ۴۵

شرح وقایع / ۵۱

تحلیل ادبی / ۵۴

مکاتب ادبی / ۶۱

مقاله / ۶۳

سبک ادبی / ۶۷

مکاتب فلسفی / ۷۳

مرور نویسی / ۷۸

## سخن سردبیر

با آغاز هزاره سوم که همزمان با آغاز دهه ۸۰ در ایران بود، فرامکتب اصالت کلمه به عنوان یک مکتب ادبی-فلسفی اعلام حضور کرد.

آنچنان که در کتاب جنس سوم در سال 1384 نوشته شد:

«فراروی از تمامی چارچوبه‌های بسته و عریانیت در همه چیز، دغدغه‌ی پنهان جامعه‌ی جهانی در آستانه‌ی هزاره سوم است، بنابراین روح زمان و ناخودآگاه جمعی تاریخ امروز خواستار دیدگاهی اینچنین اطمینان بخش و فرارو بود، تا آنکه بار امانت بر دوش آرش آذریک نهاده شد.»

بنابراین روح جهان، دغدغه‌ی هزاره سوم را فراروی رقم زد. این دغدغه برآیند هیچ اندیشه‌ای نیست، بلکه برای نخستین بار توسط آرش آذریک کشف و بیان شد و پس از آن هزاره سوم را آغاز عصر عریانیسم اعلام کرد.

پس از آن همه چیز به مخاطبان این هزاره واگذار شد، خواه این دغدغه را به تفکری ژرف بنشینند، خواه بدون لحظه‌ای درنگ از کنار آن عبور کنند.

هر موضوعی که با کلید واژه «فرا» دست و پنجه نرم کند، دغدغه فراروی را درک کرده حال آنکه مخاطب این عصر فرا را به معنای تعالی و کشف فضای بالاتر بپذیرد و در آن درنگ اندیشگانی فلسفی داشته باشد و آن درنگ اندیشگانی را بنابر نگرگاه جناب رنه دکارت کاملاً روشن، متمایز، متودیک ارائه دهد.

در مقابل، دسته‌ای از مخاطبان این عصر، قدرت درنگی ژرف و اندیشگانی را ندارند و یا نمی‌خواهند و یا نمی‌توانند که به تفکری روشن، متمایز و متودیک دست پیدا کنند. در اینصورت این دسته از مخاطبان متمایل می‌شوند به جریان‌های ژستی و حسی که در تمام این جریان‌ها رگه‌هایی از انتحال‌های ادبی به چشم می‌خورد.

اگر بحث فرایی را به مکتب‌ها، سبک‌ها، ژانرها و... تعمیم دهیم درمی‌یابیم که در عصر معاصر کمتر مکتب، سبک، ژانر و... فلسفی و ادبی بوده است که در نظریه‌های خود موفق به درنگ اندیشگانی روشن، متمایز و متودیک شده باشد.

تا پیش از مکتب اصالت کامه حتی مکاتب چهارگانه خراسانی، عراقی، وقوع و هندی به عنوان سبک معرفی می‌شدند و جریان‌های شعر معاصر ایران غالباً به عنوان موج شناخته می‌شدند، اما پس از مکتب اصالت کلمه (عریان‌سیم) بسیاری دریافتند که مکتب عنوانی فاخرتر و آکادمیک‌پسندتری برای ایده‌هایشان است. اما مخاطبان حرفه‌ای این عرصه شاهد آنند که چنین جریان‌هایی فاقد هرگونه تعریف روشن و واضحی از چرایی، چیستی و ضرورت برای حضور در دنیای ادبیات و فلسفه هستند و این به معنای آن است که پژوهشگران معاصر، هنوز هنوز تفاوت بین کلیدواژه‌های مکتب، سبک، ژانر، قالب و... را در نیافته‌اند و ادبیات معاصر را آلوده به افکار حسی و ژستی خود آلوده کرده‌اند و یا آنکه پا را فراتر از این مسائل گذاشته و دست به انتحال‌های ادبی شرم‌آورانه در دنیای ادبیات و فلسفه می‌زنند.

ستی سارا سوشیان

اندیشکده‌ی کلمه گرایان ایران

پاییز 99

## درس‌گفتارهای آرش آذرپیک

شبنم هاشمی



### «گذری بر فلسفه اشراقی، فلسفه مشا و عرفان»

نگاهی به تفاوت نگرگاه و جهان بینی اشراقی با نگرگاه و جهان بینی عرفانی

بحث این است که فرق یک حکیم اشراقی با یک سالک عرفانی در چیست؟ در آغاز سعی می‌کنیم یک مقوله بندی ساده و یک چارت بندی خیلی ساده و کامل و علمی بیان کنیم. در حکمت خسروانی (که بعد در فلسفه اسلامی وارد شد و نام حکمت اشراقی را به خود گرفت) بحث این است که

به راستی تفاوت مکتب اشراق با مکتب عرفان با تمام شاخه‌هایی که دارد در چیست؟! و تفاوت اشراقیون و فلاسفه اشراقی یا صحیح‌تر و کهن‌تر بیان کنم تفاوت حکمت خسروانی با حکمت یونانی در چیست؟! حکمت اشراقی را زاده ایران کهن، پیوندگاه ایران کهن و ایران اسلامی با ظهور حضرت شیخ شهاب‌الدین سهروردی می‌دانیم.

ما با صیقل درونی و روحی خود می‌توانیم روح خود را صیقل دهیم (روحی که به قول حافظ یک حاتف غیبی یا سروش غیبی است، که در شاهنامه و در مباحث ما به فرح ایزدی موسوم است) با تزکیه‌ی درونی به مقامی از اشراق و شرقی شدن باطنی می‌رسیم و از آن مغرب دنیوی و مادی فاصله می‌گیریم و به آن شرق نوری می‌رسیم که روح ما و درون ما و باطن ما مجهز به یک سروش غیبی می‌شود، که پرده‌ای از عالم غیب و عالم این دنیا را بر ما مکشوف می‌دارد. در اینجا عرفان هم همین گفته را بیان می‌کند. مثال دقیق را در مثلی می‌گوییم از عالیجناب مولانا بلخی در مثنوی معنوی: در مثنوی و معنوی آمده است که پادشاهی دو دسته از قدرترین و بزرگترین نقاشان جهان را که نقاشانی از روم و نقاشانی از چین بودند را به یک مسابقه دعوت می‌کند. در این مسابقه گروه چینی و گروه رومی در برابر هم قرار می‌گیرند، پرده‌ای زخیم و غیر قابل نفوذ بین این دو کشیده می‌شود تا هیچ مشاهده‌ای از اعمال و شگردهای یکدیگر نداشته باشند.

چینی‌ها که به انواع و اقسام سبک‌ها و مکاتب هنر نقاشی مجهز بودند با بهترین رنگ‌ها و قلم‌ها بر زیباترین و بهترین جنس بوم شروع می‌کنند به کشیدن انواع و اقسام نقاشی‌های شگفت‌انگیز و روح پرور. چینی‌ها در برابر خود فقط صدا می‌شنوند!

رومی‌ها دیوار سنگی را کندن و بسیار صیقل دادند و آن را به آینه زیبا و بسیار شفاف تبدیل کردند (البته از لحاظ علمی ثابت شده که سنگ را هرچه قدر صیقل بدهیم به آینه تبدیل نمی‌شود و این باوری کهن است و بحث این مثل داستان رئال نیست بلکه بحث آن مفهومی است که عالیجناب مولانا جلال الدین بلخی که مربوط عرفان است را به ما برساند). زمان پایان مسابقه فرا رسید. پادشاه برای بازدید تشریف می‌آورد و پرده کشیده می‌شود (پادشاه نماد آن خداوند و ذات احدیت است) در اینجا دیده می‌شود که نقاشان چینی که نمادی از فلاسفه و متفکرین هستند انواع طرح‌ها و نقش‌های زیبایی را کشف و خلق کرده‌اند که بسیار چشم نواز است. اما یکباره با یک صحنه بسیار متحیر العقول و خلق عادت مواجه



می‌شود و می‌بیند که آن نقاشی چینی در آینه افتاده و جلوه آن هزاران برابر شده است، اینچنین است که رومی‌ها برنده این مسابقه می‌شوند. این مثال زیبا مفهوم مکاتب اصیل عرفانی را می‌رساند، مکاتب عرفانی می‌گویند با تقوا و تزکیه نفس می‌شود به آن مقام والا رسید، البته در مکاتب اصیل عرفانی منظور ما مکاتب شبه عرفانی نوظهور نیست بلکه مکاتبی که با آن سلوک و عبادت و بندگی خالص در برابر احدیت سرسجده فرود می‌آورند را عرض می‌کنم.

### یکی از تفاوت‌های عرفان سنتی با

### عرفان‌های نوظهور این است که، در

عرفان سنتی اوج معراج یک سالک به مقام بندگی و زیباترین شکل و شاکله‌ی بندگی سجده است، اما در عرفان‌های نوظهور و در عالم اسلام با نوعی انسان-خدایی و منیت به ظاهر معنوی مواجهه هستیم. هر جا انسان خدایی می‌بینید بدانید هیچ‌گونه ارتباطی با عالم اسلام و جایی که حضرت محمد(ص) در اوج رسالتش به عبد می‌رسد ندارد.

در آینه‌ای که نقاشی می‌افتد تمام مفهوم عرفان را به ما می‌رساند، عرفان یعنی آنکه تو

با سلوک و تقوی دوری و پرهیز از تمام تعلقات دنیوی به یک عریانیت به یک شفافیت به یک صیقلیت به یک آئینه‌گی درونی می‌رسی. و آن نور و فرح ایزدی و هاتف غیبی در درون تو تمام جلوه‌های نقش جهان را که چینی‌ها این داستان نماد آنند، در تو منعکس می‌کند و تمام آن را درک خواهی کرد.

آلبرت کبیر درباره‌ی بزرگترین فیلسوف جهان اسلام و جهان آن روز یعنی شیخ ابوعلی سینا می‌گوید: فلسفه ابن سینا ما را و مسیحیت را نجات داد، اینجا مقام شیخ الرئیس مشخص است. شیخ الرئیس\_ابوعلی سینا در برابر بزرگترین عارف زمان شیخ ابوسعید ابوالخیر قرار می‌گیرد و در خلوتی می‌روند و گفتگوهای انجام می‌دهند، آنگاه که بیرون می‌آیند، یاران شیخ الرئیس می‌گویند که شیخ ابوالسعید ابوالخیر را چگونه دیدی؟ شیخ الرئیس پاسخ می‌دهد که هر چه ما می‌دانیم او می‌بیند. مریدان از جناب ابوالخیر می‌پرسند که که شیخ الرئیس را چگونه دیدی؟ جواب می‌دهد هر چه ما می‌بینیم او می‌داند.



خب به نظر ما دانایی معراج تمام روحیه‌ها و تمام مشاهدات است.

در این بحث درمیابیم عرفان است که در شیخ الرئیس بیشتر بوده است تا شیخ ابوسعید ابوالخیر.

**آنگاه که به بحث اشراق برسیم واضح**

**بیان خواهیم کرد که ضعف عرفان در برابر اشراق در چیست؟**

در اشراق و عرفان دیدیم آن صیقل روحی و آن عربانیت و صیقل روحی است که باعث می‌شود که ما آن فرح و سروش و هائف غیبی رازهایی از عالم نهان را برای ما مکشوف می‌کند.

**اما تفاوت اشراق و عرفان در اینجا آغاز**

**میشود:** در عرفان آن سالک مجذوبی که به آن مقام رسیده است می‌گوید مرید باید به من سر بسپارد و عملاً بیابد تا بفهمد که من چه دیده‌ام و گرنه قابل گفت و توضیح نیست! اما یک حکیم اشراقی که این فرح هائف سروش را دریافته است، برای عام و همه و نه فقط برای یک مرید سر سپرده فاش میکند و استدلال عقلانی ارائه می‌دهد، چیزی که

برای بسیاری ملاک نیست چراکه عقل را انکار و سرکوب می‌کنند.

اما در اشراق عقل محوریت دارد. اینجاست که اشراق فلسفه است و ارتباط چندانی با عرفان ندارد، یعنی کشف آن حقیقت در هر دو با صیقل روح و تقوی و پرهیزگاری و عبودیت و ریاضات به دست می‌آید. در عرفان گفته می‌شود که شخصبادی به عنوان مرید سر بدهد تا بتواند رازهای مگو را مشاهده کند. اما حکیم اشراقی چنین نمی‌کند، اینست که اهالی عرفان و تصوف برای اینکه تو فرد را جذب کنند دست به خرق عادات متفاوت می‌زنند.

اما حکیم اشراقی برای جذب اشخاص چنین نمی‌کند بلکه استدلال می‌کند و دلایل کاملاً عقلانی و منطقی می‌آورد.

در اشراق سرسپردگی نداریم، عقل و استدلال می‌فهمد که برای حکیم اشراقی در عالم نور چه حقیقتی فاش شده است و چگونه به آن نور رسیده است. نور را با عقل می‌توان دریافت. اکنون می‌خواهیم فرق حکمت خسروانی و اشراقی ایرانی-اسلامی را با حکمت یونانی مشخص کنیم.

البته در حکمت اشراقی ما می‌بینیم که شیخ شهید، شیخ اشراق از افلاطون و فولوتی نام می‌برد. حضور افلاطون بعد از حکمت خسروانی می‌باشد یعنی تحت تاثیر حکمت خسروانی ایران یک نظام ساخته اند و این مسئله در تاریخ، حتی در قضیه فیثاغورث و افلاطون هم کامل محرز است.

تاثیر حکمت خسروانی بر حکمت یونانی غیرقابل انکار است. ما این همه گنج داریم و مفتون پول خرده‌های دیگرانیم، چون مقوله نمی‌دانیم، چون تبدیل نفت را به این همه مواد و کارخانجات پتروشیمی نمی‌دانیم.

### حالا می‌پردازیم به فرق حکیم اشراقی با یک فیلسوف یونانی

یک حکیم و فیلسوف یونانی آن کشف را نه از عالم عقل در مآلید نه از عالم تزکیه، او کاملاً عقلانی است، فکر می‌کند و استدلال می‌کند و ناگهان از حمام با فریاد یافتم یافتم بیرون می‌زند. این مسئله عقلانیرا جناب ارسطو با کتاب و منطق خود نشان داده است. انواع تکنیک‌های منطقی که در منطق صوری و منطق‌های دیگر است. یعنی در حکمت یونانی کشف حقیقت با عقل و توضیح

واستدلال برای دیگران است و طی یک نظام و سیستم عقلانی به دیگران داده می‌شود. برای ارسطو عقل با دریافت‌های عقلاری می‌شود و بعد با استدلال‌های منطقی و عقلانی آن را تبدیل به مکتبی فلسفی می‌کند.

اما حکیم اشراقی با درون و قلب و باطن، با صیقل درونی، اضافات را از درون و وجود خویش پاک می‌کند و آن حقیقت بر آن آئینه تابانده می‌شود و توسط هاتف غیبی حقیقتی را درمی‌یابد.

حالا یک حکیم اشراقی یک نظام فلسفی باز را در کتاب حکمت الاشراق و کتب تفسیر دیگر با استدلال‌های کاملاً عقلانی برای همه بیان می‌کند، نه فقط برای مریدی که بیاید سر بسپارد و آن راز مگو را با راهی که پیر رفته است برود (به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید) یعنی سجاده به عنوان پاکترین نماد بندگی می‌گوید اگر پیرت گفت شراب روی سجاده بریز و هر کاری که پیر می‌گوید انجام بده. مثلاً آن داستان مشهور که شمس به مولانا می‌گوید برو و برایم شراب بیاور.

مرید مانند مرده‌ای است در دست غسل مرده‌ای که هیچ حرکتی ندارد. کفر پیر ایمان مرید است، یعنی حق چون و چرا ندارد، حق پرسش ندارد، حق تفکر ندارد، هیچ عقلانیتی ندارد.

نمی‌خواهم عرفان ستیزی کنم، تعلقاتی به خیلی از بزرگان عرفان همچون حضرت ایت الله قاضی و آقای نخودکی اصفهانی و آقای حداد و بسیاری دیگر دارم و نفی بزرگان نمی‌کنم. مثلاً ابن عربی گاهی به یک اشراقی نزدیک می‌شود و با استدلال آوردن و مقوله سازی اسما الصفات به یک اشاعه نزدیک می‌شود و تاثیر آن بر حکیم و فیلسوف و بزرگ اسلام حضرت ملاصدرا غیر قابل انکار است. احترامی را که بزرگان فلاسفه و دیگر بزرگان حکمت صدرایی از قبیل حضرت آیت الله طباطبایی و حضرت آیت الله خمینی و حضرت جوادی آملی و... برای ابن عربی قائل هستند غیرقابل انکار است و در مواردی به

استدلال‌های شیخ اشراق نزدیک می‌شوند و این است که در نامه‌ی امام که توسط جوادی آملی و خانم دباغ به گورباچف فرستاده شد آن جمله معروف و تاریخ ساز آمده است که: صدای شکستن استخوان‌های کمونیسم را دارم می‌شنوم.

(آن زمان کمونیسم در اوج قدرت بود و هیچ کس فکر و پیش بینی نمی‌کرد) پیشنهاد می‌دهند که اشراق و ابن عربی بخوانید. در اینجا برای ما مشخص شد حکیم اشراق کشف درونی و عشقانی اما استدلال کاملاً عقلانی و منطقی دارد. عرفان کشف عشقانی و سلوک خصوصی و سرسپردگی بدون هیچ عقل محوری و تبعیت بی چون و چرا دارد.

**حال فرق اشراق با فلسفه یونان؛** در فلسفه یونان کشف آن حقیقت عقلانی توضیح و استدلال عقلانی مد نظر است، اما در اشراق کشف آن حقیقت عشقانی و توضیح و استدلال عقلانی آن.

## انتحال نامک دکتر مهدی خبازی کناری

زرتشت محمدی



(۱)

[ویژه نامه]

«چو دزدی با چراغ آید دزدیده تر برد کالا»

دکترین مهدکودکانه " این آن نیست "

سرقت ادبی را تحت یازده عنوان طبقه بندی می‌کند که عبارتند از: ۱-نسخ یا انتحال ۲- مسخ یا اغاره ۳- سلخ یا المام ۴- نقل ۵-

دکتر حسین پاینده در مقاله‌ای با نام «شحنه باید که دزد در راهست» می‌نویسد [همایی با تلفیق آراء خود و سه مولف مذکور، انواع

شیادی و دغل بازی یا دزدی بی برگه و بی نام و نشان ۶-حل ۷-عقد ۸-ترجمه ۱۹- اقتباس ۱۰- توارد ۱۱- تتبع و تقلید(همایی، ۱۳۵۴، ص ۳۵۷).

نسخ یا انتقال اولین و بارزترین و انکارناپذیرترین نوع سرقت ادبی است که طی آن کسی «گفته یا نوشته دیگری را عیناً» حرف به حرف و بی کم و زیاد و بدون تصرف و تغییر یا با اندک تصرفی به خود نسبت می دهد(همایی، ۱۳۵۴، ص ۳۵۸).

اگر کسی گفته‌های نویسنده‌ای دیگر را از نوشته‌ای بگیرد و با عوض کردن بیان، همان گفته را راجع به موضوعی دیگر درنوشتاری به امضاخود منتشر کند، به زعم همایی مرتکب سرقت ادبی از نوع چهارم («نقل») شده حال آنکه اگر موضوع را عوض نکند مرتکب سرقت ادبی از نوع سوم («سلخ») یا («المام») گردیده و اگر بعضی از عبارات بکاررفته در نوشته‌ی اصلی را هم استفاده کند، به سرقت ادبی از نوع دوم («مسخ») یا («اگره») دست زده است. توضیح اینه «نقل» برحسب معنای لغوی این اصطلاح یعنی از جایی به جای دیگر بردن و در اینجا منظور

این است که کسی گفته‌های نویسنده‌ای یا مضامین نوشته‌ای او را از اثر اصلی به نوشته‌ی جعلی ببرد. «سلخ» یا «المام»(به ترتیب به معنای پوست کندن و تقرب به چیزی) زمانی رخ می دهد که کسی اندیشه‌ی مطرح شده در اثری را بدون نام بردن از مولف اصلی و با سبکی متفاوت بازنویسی کند. «اگره» (به تاراج بردن) یا «مسخ» آن نوع از سرقت ادبی است که سارق برای رد گم کردن، به ترتیب کلمات و جملات را عوض می کند. و همچنین با توسل به مترادف های واژه‌ها یا با شرح و بسط ترکیب‌های زبانی بکار رفته در متن اصلی، متنی دیگر جعل می کند که اندیشه‌های مطرح شده در آن در واقع مأخوذ از منبعی ذکر نشده هستند.

با ظهور مکتب ادبی \_فلسفی اصالت کلمه بخصوص کتاب "جنس سوم" - نخستین کارنامه‌ی فرزندان عریان که حاصل تلاش چند ساله‌ی آنان بود و پس از سال‌ها تلاش به همراه بیانیه‌ی جهانشمول مکتب عریان در ادبیات هزاره‌ی سوم به قلم آرش آذربیک توسط انتشارات کرمانشاه در سال ۱۳۸۴

چاپ شد- تحولی شگرف در ادبیات و اندیشه‌ی ایران زمین در حال شکل‌گیری است که تاثیر عمیقی بر مخاطبان عام و خاص داشته است. زاویه دید مکتب اصالت کلمه بر خلاف مکاتب مغرب زمین نه تنها بومی بوده (ایرانی\_ اسلامی) بلکه به راحتی می‌تواند با مخاطبان ارتباط برقرار کرده و حرف نویسنده را به مخاطب خود انتقال دهد. در حوزه ادبیات این مهم مدیون انواع ادبی مختلفی از جمله واژانه، فراشعر، فرامتن، غزل عریان، غزلمینیمال، فراداستان کلمه‌گرا و... است که به همت استاد ارجمند جناب آرش آذرپیک کشف و خلق شد و توسط اساتیدی که ایشان پرورش دادند تعلیم یافت.

اما بسیاری بر آن شدند که اندیشه‌های این مکتب را به نام خود بزنند که می‌شود گفت در کل همگی دارای دکترین مهدکودکانه‌ی "این آن نیست" هستند که نه این را سیستماتیک و عمیق فهمیده اند نه آن دیگری را!!! اما در کلمه‌ی "نیست" با آن‌ها موافقم کاش این نیست که می‌گویند صبغه‌ای سیستماتیک و اندیشگانی از نیچه‌ها و آلبر کاموها داشت که آن هم ندارد!!

روش تاراج اکثر این افراد روشی است که متاسفانه در ایران ما بسیار متداول شده به این صورت که سبک نوشتار شما را می‌برند و با سر هم کردن مطالبی از فلاسفه با سفسطه بازی شما را به بازی می‌گیرند مثلا از دریدا و لاکان و ویتگنشتاین و سوسور و هوسرل و دلوز و ... و با قسمتی از مطالب خود شما می‌گویند که "این آنی نیست که شما می‌گویید" ما متفاوت گفتیم!!! در حالیکه اساسا این مطالب نظری بدون متدولوژی صد من یک غاز هم نمی‌ارزد و به طور کلی، هدف آن‌ها دزدیدن همان سبک نوشتار یا نوع ادبی و ژانر شماست. کشف و خلق شما را می‌دزدند و بعد شروع می‌کنند به سفسطه بازی چون در این کار استادند و حرفه‌ی آن‌هاست.

یکی از همین افراد شخصی به نام دکتر مهدی خبازی کناری است که ظاهرا دکترای فلسفه غرب است و اساسا سفسطه بازی جزو تحصیلات ایشان است چرا که آن را تدریس می‌کند.

خبرگزاری مهر با کد خبری ۲۴۳۸۰۴ گزارش داده است که سال ۱۳۸۴ نشر قصیده سرا کتابی را با عنوان "این کتاب اسم

ندارد" تالیف مهدی خبازی کناری را چاپ کرده که در مجموع بیش از ۱۵۰ قطعه شعر بلند در سبک‌های نیمایی، سپید و موج نو بوده است. این در حالی است که مهدی خبازی کناری درچندی پیش و در تاریخ سه شنبه بیست و یکم مرداد ماه ۱۳۹۹- شماره ۷۴ در صفحه ادبی ماهنامه آوای پراو، تحت عنوان مصاحبه‌ای که بین صفا سبطی و مهدی خبازی کناری منتشر شده، ادعایی عجیب کرده که در دهه هفتاد کتابی با عنوان " این کتاب اسم ندارد" در قالب ادبی متن سیاه چاپ کرده و در آنجا مانیفست یک قالب جدید نوشته است و دیگران از آن دزدیده اند!!! این در حالی است که کتاب معرفی شده اولاً سال ۸۴ چاپ شده دوماً مانیفستی در آن نیست سوماً در قالب های نیمایی و سپید و موج ناب آن هم در درجه‌های بسیار ضعیف و تقلیدی می‌باشد که خبرگزاری مهر هم همان موقع آن را انتشار داده است.

با هم به شیوه انتقاله مهدی خبازی کناری از کتاب جنس سوم به احتمال آرش آذربیک چاپ ۱۳۸۴، انتشارات کرمانشاه نگاهی می‌اندازیم:

- مواردی از سرقت‌های آقای مهدی خبازی کناری از تئوریهای مکتب اصالت کلمه و سرقت سبک ادبی عریان:

خبازی کناری می‌نویسد " متن سیاه یک نوع شعر یا سبک تازه‌ای در شعر نیست. یک نوع پس زدن مسولیت تولید اثر و شانه خالی کردن برای ارائه‌ی یک نوع ادبیت تازه نیست، بلکه ارتقا ادبیات در عبور از دوگانه‌ی شعر و نثر است که این دو گانه انگاری به طور تاریخی گریبان گیر تاریخ تفکر بوده است. متن سیاه فراروی از از دوگانه شعر و نثر است که خود مولد بحران‌های زیادی در تاریخ ادبیات بوده است" این را مقایسه کنید با این گفته از استاد آرش آذربیک بنیانگذار مکتب عریان(اصالت کلمه) که در سال ۱۳۸۳ در کتاب جنس سوم به چاپ رسیده است " هدف متن عریان دست یافتن به یک ژانر قائم به ذات در ساحت بی پایان واژگان است و تکوین نهایی این پروسه بر می‌گردد به فراروی ذات واژگان از شاکله‌های هزار چم شعریت و روایت به منظور نمود بخشیدن به ماهیت های نهفته‌ی درونی و بیرونی "



به تاراج برده و عینا دست به سرقت از نوع " انتحاله " می‌زند.

موضوع اصلی ما فلسفه عریان‌یسم یا ژاک دریدا نیست ، بلکه «یک نوع سبک نگارش بنام سبک عریان» است که در ادبیات ایران لااقل برای نخستین بار توسط استاد آرش آذرپیک در کتاب جنس سوم به صورت مانیفست با بسامد و نمونه آثار چاپ شده و بعد از آن با کتاب های متعدد در پیروی از آن که با بسامد و نمونه آثار متعدد تحت مکتب اصالت کلمه منتشر شد.

نباید مغالطه کرده و با عناوین فلاسفه و بازی‌های سفسطی و آوردن گزاره‌های متفاوت مخاطب را سرگرم کرد، اصلاً گیرم که فلان فیلسوف در فلان زمان گفته باشد که مرز بین شعر و داستان گسترش یا ابد مهم این است که خود سبک نگارشی که بر این اساس نگارش یافته ابتدا توسط مکتب اصالت کلمه (عریان) و در کتاب جنس سوم سال ۱۳۸۳-۸۴ نگارش یافته است.

بازگشت به سنت در جنبش پسامدرنیسم وجود دارد و این حرف تازه ای نیست اما

خبازی کناری، دست به انتحاله زدی و اصل تئوری "فراروی" ربا جانشین کردن واژه " متن " بجای "روایت" اصل و مفهوم متن استاد آرش آذرپیک را به تاراج برده است. استاد آرش آذرپیک می‌گوید هدف مکتب اصالت کلمه " بازگشت آوانگارد به اصالت های فراو است... "خبازی کناری همین مفهوم را با تغییر اندکی در واژگان انتحاله داده به تاراج می‌برد به این شکل که می‌نویسد " متن سیاه ... با یک تلقی آوانگارد ... به باز شناسی ولژاندیشی سنت ما ... می‌پردازد " .

استاد آرش آذرپیک در کتاب جنس سوم بیان کرده‌اند " فراروی از مرزهای شعریت و استان‌وارگی حرکتی را در متنیّت متن آغاز می‌کند که در اصالت وجودی خود تمام تمایزهای صوری و جوهری شعر و داستان را کاملاً بی اهمیت می‌انگارد "

خبازی با عوض کردن واژه داستان به نثر و فراروی به گسترش، می‌نویسد " متن سیاه خودش را در نقاط مرزی بین رث و شعر گسترش می‌دهد " دقت کنید که خبازی کناری چگونه اصل مفهوم تئوری فراروی را

بازگشت آوانگارد بنا بر زاویه‌ی دید خاص پست مدرنیستی - که روح آن معناستیزی و معناگریزی، نسبی‌گرایی، عدم قطعیت، عدم تعین، مرکز زدایی، و... است و ذات آن در نقد آوانگاردیسم مدرنیستم است - با پیشروی و گسترش منافات دارد. آوانگارد مشخصه ذاتی مدرنیسم است که با واژه‌ی بازگشت صد درصد در پست مدرنیسم تضاد دارد.

بازگشت زیرکانه و سلیقه‌ای در سنت از خصایص پسامدرنیسم است که روح پست مدرنیستم با خود واژه‌ای آوانگارد سر سازگاری ندارد. بنابراین بازگشت آوانگارد نه می‌تواند یک تئوری مدرنیستی باشد نه پست مدرنیستی بلکه خصیصه‌ای است که بنا بر اصل فراروی و حقیقت عمیق در عریانیسیم تنها معنا می‌گیرد و لاغیر. که برای فهم شرح اصل حقیقت مداری به کتب فراوانی که در مکتب اصالت کلمه چاپ شده است می‌توان مراجعه کرد.

فراروی نه در جهان مدرن معنا دارد نه در جهان پست مدرن و هیچکدام از نظریه پردازان این دو عصر در مقوله‌ای با نام فراروی تمرکز تئوریک نداشته‌اند. در عصر مدرنیسم

بنا بر شاخصه‌ی ذاتی آوانگارد بودن نفی سنت پشت سر و پیشروی به طرف افق پیشرو آرمان تمام نظریه پردازان ادبی و هنری و فلسفی بوده است. شما به بیانیه‌های جنبش‌های آوانگارد از قبیل فتوریسم، دادئیسم، اولترائیسم، سورئالیسم، کوبیسم، و... مراجعه کنید کاملاً متوجه خواننده می‌شوید زیرا پسامدرنیسم در اوج بحران‌های پس از مدرنیسم زاده شده و به نقد آن بنا بر نگرش نسبی‌گرا، معناگریز، کلان روایت ستیز، مرکز گریز و در اوج برای عدم انهدام تمام دستامدهای بشری اتحاد نامتمرکز را جایگزین "وحدت مرکز مند" کرد. بنابراین در سیستمی که خود بر اصل معناگریزی، معنا ستیزی، و فقدان معنا و عدم قطعیت استوار است چگونه می‌توان کودکانه پنداشت که فراروی از یک معنا یکمینه یا متکثر بسوی معنا یا معنای بیشینه یا جامع دست به فراروندگی بزند و اراده‌ی معطوف به فرایی را پیش بگیرد. فراروی همانگونه که در کتاب جنس سوم آمده است به عنوان مشخصه‌ی عصری نامیده شده است با نام "عریانیسیم" که با افول پست مدرنیسم آغازیدن و وزیدن

گرفته است. اما در حاشیه باید عرض کرد واژه‌ی "فرا" که لقلقه‌ی بسیاری از مترجمان آثار غربی شده است هیچ ربطی به کلمه‌ی "فراروندگی" ندارد و برگردانی ابتر از دانش واژه "post" در کلماتی مانند پسااستعماری، پسافم‌نیسم، پساداستان، پسانقد، پسازبان و... است. و توهم فانتزی و ابلهانه‌ی یکی دانستن دانش واژه‌ای "پسا" و "فرا" متأسفانه بهانه‌ای در دست زنگیان مستی که پیاله شکن در مستی سترون، توهم امپراتوری روم را دارند و در مزرعه‌ی بی خاک خود بذری کاغذین می کارند به قول قدما یا زنگی زنگ باش یا رومی روم.

قلی خان‌ها فلسفه‌ی پشت متن را عوض کرده اما حاصل برآیند که همان سبک عریان است را دزدیده‌اند. درست همان طور که می‌توان سبک نیمایی را که یک تقلید از آرتور رمبو بود به هر فلسفه‌ی دیگری و با هزار زاویه دید دیگر آسمان ریسمانه دزدید. مانیفست مکتب اصالت کلمه(عریان) خزانه‌ی بیت المال اختلاصگران ادبی شده است که دیگر برای ما امری شده است با این اوضاع اکنون چی عجیبی نیست!!! لطفاً تعارف نکنید

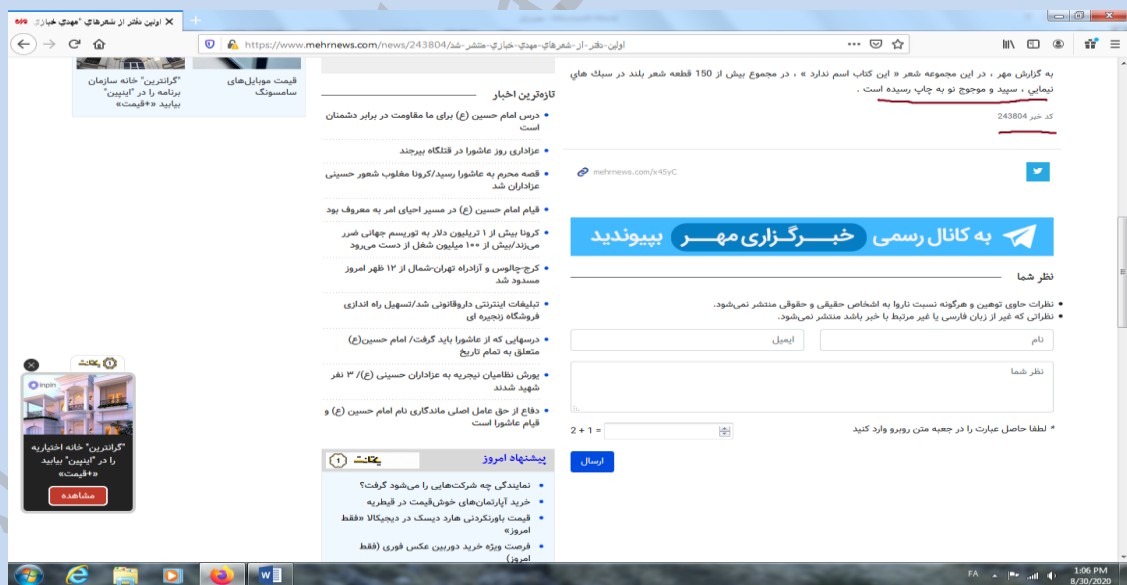
تئوری‌های فراوان دیگری هم دارم خزانه‌ی بیت المال عریان‌یسم متعلق به همه‌ی اختلاصگران امروز ادبی است شگفتا برخی به سبک‌های مکتب اصالت کلمه رحم نکردند و به نام خود می‌زنند، برخی به تئوری‌های مکتب اصالت کلمه رحم نمی‌کنند و به نام خود می‌زنند، اما شگفت‌تر آنست که برخی حتا به علائم نگارشی همانند پرانتز، کرشه، اسلش و.. که در کتاب جنس سوم برای نخستین بار مطرح شده بود رحم نکردند و فی المثل " شریعت ادبی" را مبدل به " مذهب ادبی"!!! ترجمه کرده و بنام خود زده اند. ( شرح این هجران و این خون جگر/ این سخن بگذار و.)

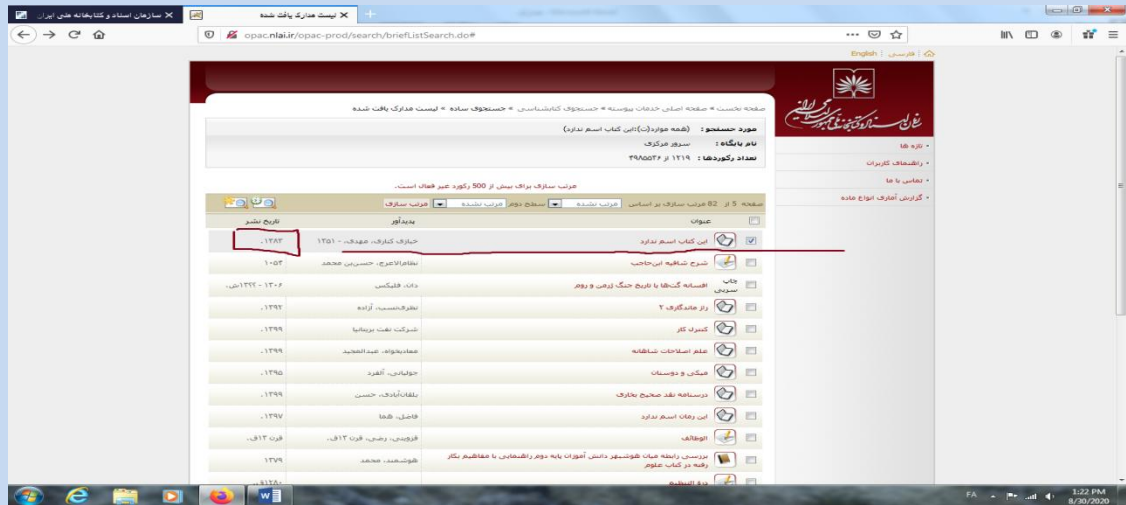
برخی نیز واژه‌ی فراروی را با تعمیم به پست مدرنیسم و مدرنیسم دخل و تصرف در کلیدواژگان مکتب اصالت کلمه(عریان) و ارائه‌ی ابتر آن‌ها به توهم نوآوری رسیده‌اند و دست آخر گروهی که با تلفیق ناهمگون مولفه‌های پسامدرنیستی و عریان‌یستی به اسکیزوفرنیای پایه گذاری سبک و مکتب و.. مبتلا شده‌اند.

● تاریخ سازی:

در اینجا با توجه به اینکه بنده شاغل در دایره بازپرسی هستم اندکی از تجربه خود در امر قضایی بهره گرفته و مدارک موجود که نشان دهنده‌ی جعل و تاریخ سازی کذب از سوی مهدی خبازی کناری است را در اینجا ضمیمه نموده ام تا مخاطبان خود ایشان را قضاوت نمایند!!  
در زیر علاوه بر سند از کتابخانه ملی ایران تصاویری از سایت های معروف

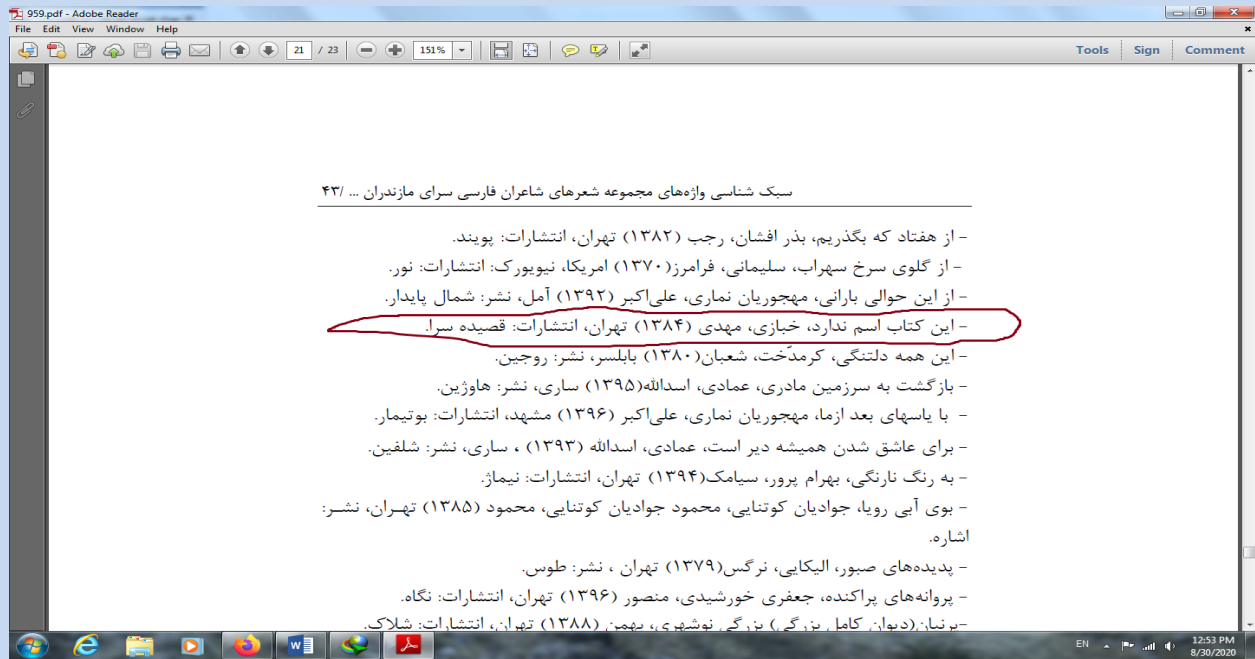
خبی‌گزاری آورده شده است که به صراحت اعلام کرده اند که کتاب " این کتاب اسم ندارد" تالیف مهدی خبازی کناری اولاً- در سال ۱۳۸۴ چاپ شده و دوما- موضوع آن شعر نیمایی و سپید و موج نو بوده است سوماً- مهدی خبازی کناری یک شاعر مقلد جریان شعر پست مدرن بوده است:





The screenshot shows the Persianbook.org website. The main content area displays the book 'این کتاب اسم ندارد' (This book has no name) by Mehdi Khayati. The book cover features a colorful abstract design. The text on the page includes the title, author's name, and a brief description. The right sidebar contains a navigation menu with categories like 'کتاب', 'سفرهای کتاب بدون عضویت', and 'مقالات'. The bottom of the browser window shows the Windows taskbar with various application icons.

The screenshot shows an Adobe Reader window displaying a PDF document. The text is in Persian and discusses the author Mehdi Khayati and his work 'این کتاب اسم ندارد'. The text mentions that the book is a collection of poems and is part of a series of books by the author. The document is displayed at 151% zoom. The bottom of the window shows the Windows taskbar with various application icons.



(۲)

## [ویژه نامه]

### انتحال نامک دکتر محمود طیب

همچنین در کتاب جنس سوم نوشته آرش آذرپیک، انتشارات کرمانشاه چاپ ۱۳۸۴، به چاپ رسیده و نمونه آثاری زیادی در این نوع ادبی، رسماً انتشار یافته است.

شعرواژه از انواع ادبی است که توسط استاد آرش آذرپیک در سال ۱۳۷۷ رسماً در کتابچه‌های گل صد برگ<sup>۱</sup> به چاپ رسید.

کتابچه گل صد برگ تألیف<sup>۱</sup>



## تعریف سرقت ادبی

سرقت ادبی عبارتست از استفاده از آراء و تفکرات دیگران بدون مشخص کردن اینکه آن آراء و نظرات به دیگران تعلق داشته است. سرقت ادبی به شکل های مختلفی می تواند رخ دهد. از جمله:

۱. رونوشت کردن جملات و عبارات یا حتا تعابیر به کار رفته در نوشته های دیگران و عدم ذکر مشخصات منبعی که آن جملات یا عبارات یا تعابیر از آن ها اخذ شده است.

۲. باز گفتن آراء نظرات دیگران با جملاتی متفاوت بدون ذکر منبع آن آراء و نظرات.

۳. بسنده کردن به ذکر منبع در فهرست مراجع و مآخذ و خودداری از ذکر منبع برای نقل قول های انجام شده از دیگران را با جملاتی متفاوت باز گفته است.

(شجنه باید که دزد در راهست، حسین پاینده.)

همایی برای تعریف سرقت ادبی از تعاریفی استفاده می کند که سه ادب پژوه سده های هفتم و هشتم و هجری قمری در آثارشان مطرح کرده اند. این سه محقق عبارتند از

چندی پیش در حال جستجو در اینترنت بودم که ناگهان با مطلبی عجیب در ویکی پدیا برخورددم. با تحیر مطالعه کردم، شخصی گمنام با اسم محم ود طیب، با وقاحت کامل تئوری "شعرواژه" را دزدیده و با تغییر عنوان "شعر واژه" به "غزلواژه" به خیال خود دست به آفرینش ادبی زده است. این در حالی است که به روشنی مشخص است که وقتی گفته می شود شعر \_واژه یعنی تمام انواع شعری در فرم و ساختار واژانه پیاده شود. دزد مورد نظر یعنی محم ود طیب، لطف فرموده اند با تغییر کلمه ی شعر به غزل و بدون حتا اندکی زحمت نوآوری فرمودند!!! وی نوشته است که "بیانیه‌ی این سبک را نخستین بار در کتابی با عنوان " و تو را شنیدم/روزی که /اتفاق افتادی " (۱۳۸۹، تهران، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس) به چاپ رسانده است. جناب دزد مورد نظر اعلام کرده است که "نخستین غزل در این شکل را به طور رسمی در سال ۱۳۸۵ منتشر کرده ام. (ر.ک: مجله ی هابیل، تخصصی دفاع مقدس، شماره ی ۱۲، بهمن و اسفند ۱۳۸۵، ص ۳۰). پیشتر گفته شد که بسیار پیشتر از آن شعر\_واژه در سال ۱۳۷۱ رسماً در مجموعه کتابچه های گل صد برگ به چاپ رسیده است که مورد نقد و نظر بزرگان ادبی هم قرار گرفته است.

علامه سراج الدین ابو یعقوب ابن ابی بکر خوارزمی و جلال الدین عبد الرحمان قزوینی و سعدالدین مسعود بن عمر خراسانی که به ترتیب مولف **مفتاحالعلوم** و **تلخیصالمفتاحومطول** هستند. همایی با تالیق آراء خود و سه مولف مذکور، انواع سرقت ادبی را تحت یازده عنوان طبقه بندی می کند که عبارتند از: ۱- نسخ یا انتحال ۲- مسخ یا اقاره ۳- سلخ یا الملم ۴- نقل ۵- شیادی و دغل کاری یا دزدی بی برگه و بی نام و نشان ۶- حل ۷- عقد ۸- ترجمه ۹- اقتباس ۱۰- توارد ۱۱- تتبع و تقلید(همان، ص).

اگر کسی گفته های نویسنده ی دیگر را از نوشته‌ای بگیرد و یا با عوض کردن طرز بیان همان گفته ها را راجع به موضوعی دیگر در نوشتاری به امضاء خود منتشر کند به زعم همایی مرتکب سرقت ادبی از نوع چهارم (نقل) شده است. اگر موضوع را عوض نکند مرتکب سرقت ادبی از نوع سوم (سلخ) یا "المام" گردیده و اگر برخی از عبارات به کار رفته در نوشته ی اصلی را هم استفاده کند به سرقت ادبی از نوع دوم (مسخ) یا (اواره)

دست زده است. توضیح اینکه "نقل" بر حسب معنای لغوی این اصطلاح یعنی از جایی به جای دیگر بردن در اینجا منظور است که کسی گفته های نویسنده ای یا مضامین نوشته ی او را از اثر اصلی به نوشته‌ای جعلی ببرد. (سلخ) و (الملم) به ترتیب به معنای "پوست کندن و تقرب به چیزی" زمانی رخ می دهد که کسی اندیشه‌ی مطرح شده در اثری را بدون نام بردن از مولفه ی اصلی و با سبکی متفاوت باز نویسی کند. (اواره بردن یا(مسخ) به تاراج) آن نوع سرقت ادبی است که سارق برای رد گم کردن به ترتیب کلمات و جملات را عوض کند و همچنین با توسل به مترادف های واژه یا با شرح و بسط ترکیب های زبانی به کار رفته در متن اصلی، متنی دیگر جعل می کند که اندیشه‌های مطرح شده در آن واقع ماخوذ از منبعی ذکر هستندند. (ناشده همان، ص).

(نسخ) یا (انتحال) اولین و بارزترین و انکارناپذیرترین نوع سرقت ادبی است که طی آن، کسی "گفته یا نوشته ی دیگری را عینا، حرف به حرف و بی کم و زیاد و بدون تعریف

و تغییر، یا اندک تصرفی " به خود نسبت دهد(همان، ص).

این قلم (زرتشت محمدی) علاوه بر موارد فوق که این بزرگان به عنوان سرقت ادبی معرفی کرده اند چند نوع دیگر از سرقت ادبی را معرفی خواهیم کرد که در عصر کنونی ما که عصر نظریه و نظریه پردازی است، در حال تداوم است.

۱. دزدی سیستماتیک: زمانی است که سیستم طراحی شده و ساختار مربوط به آن توسط دیگری را دزدید و بر اساس آن تولیداتی انجام داد بدون اینکه به طراح سیستم مزبور ونحوه استفاده از آن اشاره ای داشت، این نوع دزدی می تواند بسیار حرفه ای در جهان امروز رخ دهد.

۲. دزدی سبکی: زمانی که شیوه نگارش یک سبک تقلید یا برداشت شود اما اشاره ای به آن سبک نشود.

۳. دزدی تکنیکال: زمانی که تکنیک های کشف شده ویژه آثار یک هنرمند یا گروهی از هنرمندان بدون ذکر این مهم که از شخص یا گروه مذکور تاثیر گرفته شده است.

۴. دزدی نظریه‌ای: زمانیکه تئوری، نظریه یا بیانیه‌ی یک نفر یا گروه دیگری را دزدیده و مستقیم یا غیر مستقیم آن را با اندکی تغییر به نام خود بزنند.

در واقع در طول تاریخ ادبیات این نوع دزدی تنها به مدد منتقدین مشخص شده است و این منتقدین بوده اند که برای مخاطبان مشخص کرده اند که چه کسی تحت تاثیر و پیروی از چه هنرمند دیگری بوده است.

شرح و بررسی دزدی های «محم و د طیب» از مکتب اصالت کلمه:

یکی از مرسوم ترین و آشکارترین انواع دزدی ادبی این است که با تغییر نام دادن یک تئوری، سبک، فرم و قالب و... آن را به نام خود می زنند. همچنین استاد آرش آذرپیک، پیرامون " شعر\_واژه" بیان داشته اند که می تواند انواع ادبی کوتاه از جمله رباعی، غزل، ترانه، هایکو، طرحواره ها، شعرک، داستانک، حکایات و... را در خود درونی کرده و به عنوان "شعر\_واژه" تولید شوند.

۱. دزدی محمد طیب از نوع «نقل»:

دزد مورد نظر ما یعنی "محمود طیب"، با تغییر دادن عنوان "شعر\_واژه" به "غزل\_واژه" براحتی و بی‌شرمانه به ساحت "شعر\_واژه" دستبرد زده و حتا در هیچ متنی اشاره نکرده است که این مطالب را از جناب استاد "آرش آذرپیک" ماخذ گرفته‌ام. این جناب حتی اعلام نکرده است که یک پیرو در ژانر "شعر\_واژه" است بلکه با وقاحت تمام خود را کاشف و بانی قلمداد کرده است. شگفتا از این ادبیات. گفته شد که «اگر کسی گفته‌های نویسنده‌ی دیگر را از نوشته‌ای بگیرد و یا با عوض کردن طرز بیان همان گفته‌ها را راجع به موضوعی دیگر در نوشتاری به امضاء خود منتشر کند به زعم همایی مرتکب سرقت ادبی از نوع چهارم (نقل) شده است». آیا محم و د طیب مرتکب دزدی از نوع «نقل» نشده است.

۲. دزدی محمود طیب از نوع «اغاره»:

همچنین گفته شد که «اغاره بردن یا (مسخ) به تاراج) آن نوع سرقت ادبی است که سارق برای رد گم کردن به ترتیب کلمات و جملات را عوض کند و همچنین با توسل به مترادف‌های واژه یا با شرح و بسط

ترکیب‌های زبانی به کار رفته در متن اصلی، متنی دیگر جعل می‌کند که اندیشه‌های مطرح شده در آن واقع ماخوذ از منبعی ذکر هستند.» به دزدی از نوع اغاره توسط محمود طیب توجه کنید. محمود طیب مولفه‌های غزل مینی مال ژانر پیشنهادی آرش آذرپیک به ادبیات فارسی را برداشته و با اندکی تغییر به نام خود زده است برای نمونه آذرپیک می‌گوید صنعت‌های ادبی تا حد ممکن کاهش بیابند در عوض یک روایت شاعرانه کشف و بسط یابد همانند یک هایکوی بسیط، محم و د طیب همین را با اندکی تغییر در جملات به نام خود ذکر کرده است در این فرم صنعت‌های بلاغی اگر چه با محدودیت‌هایی روبه‌رو می‌شود، اما آنچنان فراگیر نیست که غزل آسیب جدی ببیند... شعریت ادبی تا اندازه‌ای جای خود را به تصویرسازی‌های رئال و عینی می‌دهد... غزل بیشتر در خدمت روایت و تصویر است تا در تغزل و.. "طیب عبارت "کاهش صنعت‌های ادبی" را با "صنعت‌های ادبی اگر چه با محدودیت‌هایی روبه‌رو می‌شود" و نیز عبارت "جایگزین کرده است

که در کل همان معنا اما با واژه های دیگر است. آذریک می گوید "در غزل گفتار، حروف اضافی همانند از، ز، چون، اندر و...از غزل و شعر عروضی برداشته شود و زبان به سمت دکلماسیون طبیعی و گفتاری حرکت کند" محم ود طیب با اندکی تغییر در این عبارات، روح آن ها را برداشته و با جملاتی دیگر به نام خود بیان کرده است. طیب می گوید "در این فرم تازه فعل ها، حرف های اضافه و مضاف الیه از اندام جمله و ساخت دستوری متن حذف می شود و غزل مجموعه‌ای از نام ها، صنعت ها و اصوات است." آرش آذریک در تشریح غزل مینیمال می گوید "تکوین تصویر و بسط تصاویر هایکویی" محم ود طیب این مطلب را با عبارت "شعریت ادبی تا اندازه‌ی فراوانی در این بافت، جای خود را به تصویر سازی های رئال و عینی می دهد". تغییر صورت داده است. واضح است که منظور آذریک از تصویر هایکوی یعنی تصاویر رئال و عینی با خصلت ذات شاعرانه و منظور از تکوین تصویر، یعنی پرورش تصویر و در واع تصویر رئال فضای شعر را در بر بگبرد. یعنی محمد طیب همان

مفهوم آذریک را دزدیده است و با تغییر لفظ به نام خود زده است.

۳. دزدی سیستماتیک محم ود طیب از مکتب اصالت کلمه:

گفته شد که «دزدی سیستماتیک: زمانی است که سیستم طراحی شده و ساختار مربوط به آن توسط دیگری را دزدید و بر اساس آن تولیداتی انجام داد بدون اینکه به طراح سیستم مزبور و طراح آن اشاره ای داشت، این نوع دزدی می‌تواند بسیار حرفه ای در جهان امروز رخ دهد». محم ود طیب سیستم بیانی "شعر\_واژه" که نوعی از واژانه است را دزدیده است و با آن شروع به تولید کرده است، بدون آن که خود را یک پیرو یا مقلد مکتب اصالت کلمه و واژانه و به تبع نوع ادبی شعر\_واژه بداند. برای مقایسه نگاه کنید به سیستم "واژانه" که در آثار محم ود طیب از آن استفاده شده است بدون اعلام منبع و مرجعیت استاد آرش آذریک و مکتب اصالت کلمه:

## دزفول ۱

## غزلِ واژه‌ی دفاع

حادثه، دژخیم، تجاوز، ستیز!

بمب، وطن، خانه، بدن... ریز ریز

شهر: خطر، دلهره، موشک، هجوم!

ریخته، ویران، همه، زخمی، مریض

تانک، مسلسل، توپولوف، ژ.۳، کلت!

حمله، منور، تله، مین، خاکریز

خاک شده کوچه، دکان، خانه هم

در ستم افتاده خدا، شهر نیز!

ما: زن، فرزند، سراسر، دفاع

دشمن: نیرنگ، شبیخون، گریز

قبر، کفن، روح، تقرب، خدا

عرش، برین، وصل، تجرد، عزیز!

(و تو را شنیدم/ روزی که/ اتفاق افتادی، صص  
۵۸-۵۹).

در اینجا دزد مورد نظر یعنی محم و د طیب،  
با وقاحت کامل از سیستم واژانه استفاده  
کرده است اما اشاره ای به آن نکرده است.

۴. دزدی سبکی محمود طیب از مکتب اصالت  
کلمه:

از نظر طرز بیان و شیوه نگارش محمود طیب  
به طور مطلق شیوه‌ی نگارشی انواع شعر-واژه

را از مکتب اصالت کلمه دزدیده و تنها به

گمان اینکه "چارچوب را عوض کنی همه

چیز درست است!" دستبرد به نگارش زده

است!!! همنشینی صرف واژه ها فارغ از

چارچوب دستور زبان و ایجاد تصاویر رئال و

طبیعی و خلق زبان عینی از خصوصیات

سبکی شعر\_واژه است که محمود طیب غزل

را کاملا بر این سبک دزدانه و مقلدانه پیاده

کرده است بدون حتی هیچ اشاره‌ای به مکتب

اصالت کلمه، شخص استاد آرش آذرپیک و

شعر\_واژه. برای مقایسه نگاهی به

شعر\_واژه‌ای از زینب محمدیان (آوین کلهر)

و غزلی که از محمد طیب در بالاتر ارائه شد

بیندازیم:

دریا      مرد      قایق

□

گرداب      مرد      قایق

□

گرداب      مرد      گرداب

□

گردا گرداب گرداب (بانوی واژه‌ها، ص ۶۸).

۵. دزدی تئوریک محم ود طیب از مکتب اصالت کلمه:

غزل واژه که گونه ای از انواع غزل \_واژه در مکتب ادبی اصالت کلمه است که توسط استاد آرش آذرپیک ذیل عنوان شعر \_واژه به ادبیات معرفی و تئوری پردازی شده است. شعرواژه از انواع ادبی است که توسط استاد آرش آذرپیک در سال ۱۳۷۷ رسماً در کتابچه های « گل صد برگ » به چاپ رسید. همچنین در کتاب جنس سوم نوشته آرش آذرپیک، انتشارات کرمانشاه چاپ ۱۳۸۴، به چلپسیده و نمونه آثار زیادی در این نوع ادبی، رسماً انتشار یافته است. محم ود طیب بیش از ده سال بعد از استاد آرش آذرپیک و مکتب اصالت کلمه، یکباره و بدون اشاره به مکتب اصالت کلمه و تئوری های آرش آذرپیک، اصل نظریات آذرپیک را برداشته و با تغییر عنوان شعر واژه به غزلواژه، دزد به دزدی تئوریک هم زده است.

نقد ونگاهی کوتاه به ضعف در توانش ادبی محمود طیب

جناب طیب شما که حتا آگاهی کامل به وزن عروضی ندارید چطور ادعای سبک جدید در غزل پارسی با قدمت بزرگانی چون سنایی و مولوی و حافظ و بیدل و.... دارید.

به این ابیات اگر توجه کنید مشخص می شود که این جناب طیب چقدر آشنایی به ادبیات دارند. این جناب طیب نوشته است که:

"بهترین محتوایی که متناسب با غزلواژه به نظر رسید و تجربه شده است، محتوای اجتماعی - انتقادی است. غزل‌های فراوانی در این حوزه کار شده است. برای نمونه غزل زیر در حوزه‌ی شعر اجتماعی با حالتی شبه‌انتقادی از نخستین کارهای از این دست نگارنده می‌باشد که البته صفت در ردیف و همچنین مضاف و مضاف‌الیه در چند جای دیگر به کار گرفته شده است:

### پیرمرد کور

قرمز! چراغ راهنما، پیرمرد کور

لرزان، ضعیف، روی عصا، ... پیرمرد کور

خلوت، سکوت، جمعه، خیابان، هوای گرم



کردن وزن عروضی کنار هم چیده است مثلا  
واژه نقض همان مفهوم خطا را هم در بر دارد  
و هیچ دلیلی ندارد که در متن غزل قرار  
بگیرد.

نمونه‌ی دیگر از اشتباهات وزنی دزد ادبی ما  
یعنی جناب محمود طیب در همین غزل:

عابر: آهای! مست! کجا؟!... پیرمردِ کور؟!!

انسان، شرف، معاد، عدالت، حساب، حشر!

در اینجا هم (عابر: آها..). از ریتم مستفعلن  
خارج می شود، و به خوبی نشان می دهد  
دانش و توانش این جناب در ادبیات چقدر  
بوده است البته این جناب حتما در آینده  
پیشنهادات بسی شکیل تر نیز به اهالی  
ادبیات خواهند داشت. باید از این دزد ادبی  
آقای محمود طیب پرسید شما که هنوز این  
مطلب را نفهمیده اید که فرم مدرن، محتوای  
مدرن تولید می کند چگونه می نویسید". یک  
سبک خاص است در غزل مدرن ایران... و  
متن با همان شکل کلاسیک با بافتی نو بکار  
می رود"!!!!؟

جالب تر آنکه دزد مورد نظر یعنی محمد  
طیب، با چسباندن خود به ادبیات دفاع  
مقدس، می خواسته اند از خود چهرهای پاک  
و وطن پرست معرفی کنند!!!

زنپیل، نان، خرید، دوا، پیرمرد کور  
ماشین، شراب، مردِ جوان، پارتی، موزیک

سرعت، عبور، نقض، خطا، پیرمرد کور

ترمز...! شدید، ظهر، تصادف! صدای آه

خون! ضربه، قلب، جمجمه، پا پیرمرد کور

راننده، گیج، پرت و پلا، عربده، نهیب:

احمق! نفهم! سربه‌هوا! پیرمردِ «کور»!

راننده، گاز، دنده، خشن، بی محل، گریز

عابر: آهای! مست! کجا؟!... پیرمردِ کور؟!!

انسان، شرف، معاد، عدالت، حساب، حشر!

دوزخ، عذاب، کفر، خدا، پیرمرد کور!

... یک نعش، گنگ، کنج خیابان، مچاله، سرد

تنها، کنارِ جوی، رها، پیرمرد کور!

(محمود طیب) ". حتا یک نوآموز در حیطة

شعر هم می داند که در این غزل، بیت سوم

ایراد وزنی دارد(ماشین، شراب، مرد جوان،

پارتی، موزیک/ سرعت، عبور، نقض، خطا،

پیرمرد کور). علاوه بر ایراد وزنی حتا دارای

حشو ادبی نیز هست که معلوم است نویسنده

واژه‌ها را دانه به دانه و روی کاغذ برای پر

## یادداشت

ستی سارا سوشیان



[ویژه نامه]

### انتحال ادبی یا انکار ادبی؟! مسئله این است!

فردی دیگر است را بدون ذکر نام صاحب اثر  
به نام خود منتشر کند.

حالا می‌رسیم به انتحال ادبی شخصی به نام  
محمود طیب، محمود طیب در وبلاگ  
شخصی‌اش می‌نویسد: «درود دوستان خوبم!  
در این پست بیاینه ی غزل واژه را که چندی

انتحال ادبی! چیزی که این روزها با آن بسیار  
درگیریم!

اصلا سرقت ادبی یعنی چه؟! سرقت ادبی  
زمانی شکل می‌گیرد که یک فرد، متن و یا  
طرحی از هر حوزه‌ای که حاصل فکر و تلاش

پیش (۱۳۸۹) رسماً منتشر کرده بودم " و تو را شنیدم روزی که اتفاق افتادی " نیز منتشر کرده‌ام:

(همه‌ی شکل‌های پیشنهادی و نظرها ی در حوزه‌ی غزل تا امروز مورد احترام م‌ی‌باشند و این فرم در کنار دیگر فرم‌ها، پیشنهادی برای غزل امروز ایران است. بدیهی است که شکل و بافت اصل غزل و آنچه از پیش به ما رسیده است زیباترین فرمی است که از این قالب انتظار م‌ی‌رود و همواره دلنشین و زیباترین خواهد بود.)»

به به عجب بالی، عجب دمی...

در ادامه متن بیانیه‌ی محمود طیب را می‌خوانیم:

پیشنهاد فرم تازه‌ی در غزل امروز ایران (غزل‌واژه)

در این شکل تازه، غزل به صورت سطح‌ی موزاییک‌شده و منظم‌ارایه م‌ی‌شود و متن در همان شکل کلاسیک، با بافتی نو کار م‌ی‌شود.

در این فرم، صنعت‌های بلاغی اگرچه با محدودیت‌هایی روبه‌رو م‌ی‌شود اما آن‌چنان فراگیر نیست که غزل آس‌یب‌جدی ببیند. تشبیه، تضاد، استعاره، حس‌آمیزی و

پارادوکس برجسته‌ترین فنون بدیعی و بیانی هستند که همچنان قابل‌یت به کارگیری را خواهند داشت.

شعریّت ادبی تا اندازه‌ی فراوانی در این بافت، جای خود را به تصویرسازی‌های رئال و عینی م‌ی‌دهد. غزل بیش‌تر دوست دارد در خدمت روایت و تصویر قرار بگ‌یرد تا «تغزل»، احساس، تخیل و شعریت؛ با آن‌که رسالت غزل بیش‌تر هم‌ین‌گزینه‌هاست. اما با خواندن کارهایی از این دست، در کنار دیگر گونه‌های غزل، همان لطف فرم هم‌یشه‌ی این قالب زیبا احساس م‌ی‌شود.

در این فرم تازه، فعل‌ها، حرف‌های اضافه و مضاف‌الیه از اندام جمله و ساخت‌دستوری متن حذف م‌ی‌شود و غزل مجموعه‌ای از نام‌ها، صفت‌ها و اصوات است. شاعر م‌ی‌بایست قدرت تصویرپردازی و تسلط خود را در روایت و شعر، تنها در بستر این واژه‌ها نشان دهد و کارهای خواستنی و آرمانی مطلوب را بیافریند.

از سوی دیگر این نوآوری و دیگر نوآوری‌های در این راستا (سالم) در مقایسه با دیگر نوآوری‌هایی که در عرصه‌ی غزل امروز

صورت گرفته است مانند «بدعتِ ناسازِ پست‌مدرنیزم» که به تخریب و نابودی این شکل زبانی شعر ی پرداخته است بس یار امیدوارکننده و شایان توجه است.

□

محمد طیب در ادامه می‌فرماید که اولین غزل واژه خود را در سال ۱۳۸۵ در مجله هابیل به شماره ی ۱۲ منتشر کردم و پس از آن هم در جاهای مختلف خواندم آنچه که باید می‌خواندم!!!!

بعد از آن ادعا می‌کند که شاعری شعری در همان وزن و همان کلمات (در بسیاری از موارد) سروده است. محمود خان طیب اظهار ناراحتی می‌کند که چرا آن شاعر بد که بی هیچ گمانی مجله هابیل را خوانده است اسمی از محمود طیب نیاورده؟!

آقای شاعر واقعا چرا اسمی از محمود طیب نیاوردی؟! شما هم از محمود طیب آموختی انتحال را؟!!

حالا محمود طیب در پایان می‌نویسد:

«همان‌گونه که در متن بیانیه نیز آمده است از آغاز شعر فارسی تا کنون کوتاه‌گویی و گزیده‌گویی باب بوده است و این بیت نظامی را که «کم‌گویی و گزیده‌گویی چون در / تاز

اندک تو جهان شود پر» بس به جا می‌دانیم. و همین است که گاه در شعر فارسی - به ویژه از (دوره مشروطه ( ۱۲۸۵، ۱۲۸۴-۱۳۰۴) به این سو، به مصراع‌ها یا بیت‌هایی بر می‌خوریم که صرفاً چینش و بافتی از نام‌ها یا صفات هستند و شاعر از حروف اضافه، مضاف‌ها و فعل‌ها در متن بهره نبرده است. اما نکته اینجاست که در همه آن موارد یا تعمدی در کار نبوده و یا اگر بوده، هر شاعر معمولاً به یک یا دو مورد تنها بسنده کرده است (آن‌هم در مصراع یا نهایتاً بی‌تی!) و نخواست‌ها یا نتوانسته است شکلی نو را پدید آورد. همان‌گونه که پیش از نیما (بی‌هیچ قیاسی) شمس جهان کسمایی (۱۲۶۲-۱۳۴۰) کار یا کارهایی شکسته و کاملاً آزاد سروده و منتشر کرده بود اما تلاش‌های نیما بود که مشکلی نو را رسمیت بخشیده و تثبیت کرد! تا قضاوت و دید منتقدان، شاعران، شعردوستان و آیندگان چه باشد.»

محمود تو چه بلایی! خود دزدی و می‌خندی / عجب دزد هنرمندی!

برای مخاطبان عرض می‌کنم که ژانر شعر واژه برای نخستین بار توسط استاد آرش

آذریک در کتابچه‌های گل‌های صدد برگ در سال ۱۳۷۷ به چاپ رسید. همچنین مانیفست شعر واژه به صورت رسمی در سال ۱۳۸۴ در کتاب جنس سوم به قلم استاد آرش آذریک به چاپ رسید که شرح آن به صورت زیر است:

«بیانیه‌ی شعر واژه، با توجه به فراشعر عریان میشل فوکو می‌گوید که بن‌یانگذاران علوم مختلف را باید به دو دسته‌ی اساسی تقسیم نمود. الف) بن‌یانگذارانی همانند «پلوتن، پدر فیزیک نوین» که علم فیزیک کاملاً مستقل از اوست و می‌توان سال‌ها این دانش بشری را مورد تدقیق و بررسی قرار داد، بی‌آنکه هیچگونه احتیاجی به کاوش در آرای «اسحاق نیوتن» باشد. ب) بن‌یانگذارانی همانند «مارکس» که مکتب «مارکس‌پسم» به هیچ وجه مستقل از وی نیست و بررسی این تفکر کاملاً برابر است با بازنگری مجدد آرای «کارل مارکس». و اما دیدگاه جهانشمول عریان چیزی فراتر از تقسیم بندی‌های فوق الذکر است یعنی؛ پایه گذار این دیدگاه، جناب آقای آرش آذریک آغازگر حرکتی بزرگ و بی‌پایان است که با توجه به

نگرش‌ها و آرای ارائه شده توسط ایشان قرن‌ها می‌توان به ادامه‌ی این جنبش با ارائه‌ی ایده‌ها، مؤلفه‌ها و تئوری‌های نوین کمک کرد و ... مهری مهدویان» در بیانیه‌ی خویش همواره متذکر می‌گردد که در صورت درک صحیح مؤلفه‌های اولیه و جایگاه مؤلفه‌های ثانویه در آن با توجه به ضرورت روح زمان می‌توان به سبک‌های ادبی بیشماری دست یافت. اکنون ژانر «شعر واژه» که شاید بتوان آن را «سهل و ممتنع‌ترین» گونه‌ی شعر در حال حاضر به شمار آورد، توانسته است که در ذات خود طریقتی دیگر را برای رسیدن به حقیقت لایزال عریان پایه‌ریزی کند و ...

وی جنس سوم من الصدر صدام تئور یسین شعر واژه در ادبیات جهانشمول عریان، اعتقاد دارد که هر قدر ارتباط و تعامل بشری عاشقانه‌تر و بی‌واسطه‌تر باشد، یعنی انسانها بتوانند عریان‌تر با هم زندگی بکنند، به همان اندازه دایره‌ی فهم و درک متقابل وسیع‌تر خواهد شد و در این پروسه‌ی انسانی و موقعیت‌متعالی و متمدنانه است که یک «واژه» خواهد توانست به راحتی بار یک

منظومه‌ی کامل را بر دوش بکشد. به قول شریخ اجل: در خانه اگر کس است یک حرف بس است در «شعر واژه» به هیچ وجه ما با یک جمله‌ی کامل روبرو نخواهیم شد؛ فعل و در نتیجه تمامی ساختار را بیج دستور زبان به کلّی محو می‌گردد و واژه در آزادانه‌ترین موقعیت ممکن آنچنان قائم به ذات می‌شود که در صمیمیت سیال و زلال متن و سپیدی‌های فرامتنی خویش عالی‌ترین و زیباترین ارتباط بی‌واسطه را با خواننده برقرار می‌کند. این ژانر ادبی با «حرکتی واژه‌گرا در یک ژانر نامتعارف» می‌تواند هویت مستر واژگان را که در چارچوبه‌های متغیر دستور زبان به دست فراموشی سپرده شده است، بار دیگر به آن بازگرداند و این هیچ معنایی ندارد جز وداعا لعیار بین الدین زان مراد بازگشتی آوانگارد به اصالتی فرارو»، «مراقبه‌ی شناور» در حرکت جاری واژگان اصلی‌ترین و حیاتی‌ترین مؤلفه برای رسیدن به یک اثر ماندگار و بدیع در این گونه‌ی ادبی است. در شعر واژه، با عنایت به حرکت سیال و فعال واژگان به هیچ وجه اثری از ازدحام و تزامم تصاویر و لابیرنتهای سردرگم نخواهیم دید،

زیرا این عوامل که صرفاً برای ایجاد تفاوت به وجود می‌آیند، بنا بر آنچه که در بانیه‌ی دیدگاه آمده است، تنها باعث پیدایش روابط شبه سادومازوخ‌یستی ما بین «نگارنده متن و خواننده» می‌شود.

پیش از این بیانیه نیز استاد آرش آذرپیک در سال ۱۳۸۰ در جلسات بانو پوران فرخ زاد، این ژانر ادبی را معرفی کردند که بانو هنگامه اهورا، با بهره‌گیری از این نظریه در سال ۸۱ غزلواژه خود را در روزنامه ندای جامعه (سنقر) به چاپ رساندند. که بعد از آن این غزل واژه بانو هنگامه در سه مجله دیگر هم به چاپ رسید:

واژانه در شعر کلاسیک ایران

غزلواژه ای قدیمی با عنوان «سراب»

مندرج در نشریات:

«ندای جامعه (سنقر و کل‌بایی)» شنبه ۲ آذر

۱۳۸۱

«ندای جامعه» شماره ۹۶، سه شنبه ۷

مهر ۱۳۸۳

رود آهن، جیغ ترمز، موج های التهاب

«غرب» شماره ی ۷۷، یکشنبه ۱ بهمن

۱۳۸۵

خیمه شب بازی، سکانس شام آخر، بوم مرگ  
پرده پرده آدمک ها، سایه ها، رنگ و لعاب.

«بیستون» شماره ی ۱۰۰۴، چهارشنبه ۱۹

فروردین ۱۳۸۸

که تصاویر مجلات را هم در اینجا می آوریم:

میخ و چکش، عکس کهنه، ضربه ها  
اضطراب

تکه های آینه در گور شب ها گرم خواب

پنجه های خیس گربه، تنگ خالی، رقص

مرگ

پولک ماهی، حباب و دامن خورین آب

ریشه ی قانون جنگل، باغ وحش زندگی

چشمه ی رازبقا، جوش و خروش و پ بیج و

تاب

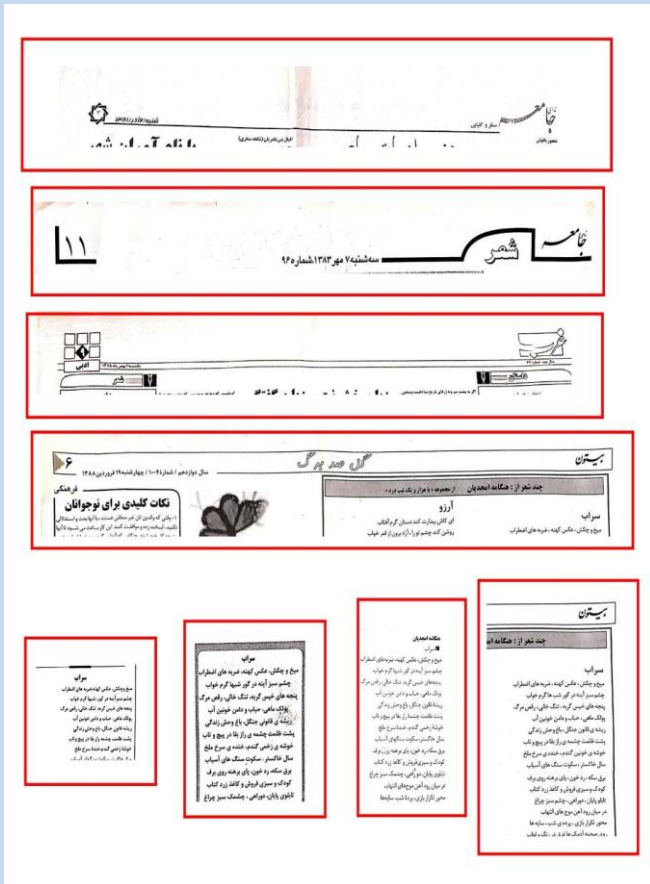
خوشه ی خورین گندم، خنده ی سرخ ملخ

سال خاکستر، سکوت سنگ های آسریاب

برق سکه، رد خون، پای برهنه، برف سرخ

کودک و سبزی فروش و کاغذ زرد کتاب

تابلوی پایان، دوره‌ای، چشمک سبز چراغ





ادبی را بیان کردم با بی ادبی هر چه تمام محمود طیب روبه شدیم که در پی انکار این موضوع که اظهر من الشمس است برآمد، در اینجا تصویر سخن ایشان را که در کامنت های بنده به اشتراک گذاشته بودند می آورم و از جامعه ادبی می پرسم چه کسی به محمود طیب دکتری داد؟!



از این ها که بگذریم، چندی پیش که در صفحه شخصی اینستاگرام خود این انتحال



الهی. چقدر: **mimtayyeb** commented:

بامزه و شیرین هستید شماها. دارید برای چه دست و پا میزنید؟ بیانیه رسمی غزلواژه ثبت ملی ادبی شده و شعرسازی های کاذب شما بی فایده است. سبک واژن شما چند کلمه در قالب شعر آزاده. واژن شما به شقیقه غزلواژه چه ربطی داره؟ بدیع و دوستان دیگر همه ذات پلید شما رو میشناسن. مخاطبان و اهالی محترم ادبیات امروز و غزل سالم و آرمان گرا، نام منو به جستجوی ساده بزتن متوجه تفاوت ها و سطح ادبی و علمی خواهند شد. به زودی تشنت رسوایی شما متقلبان بی هنر دزد هم مانند سیدمهدی موسوی سارق از بام ادبیات امروز به زیاله دان تاریخ پرت خواهد شد. شما به #عربان بازی ها و #واژن کاری هاتون برسید. منحرفی گری و جدایی طلبی حدی داره  
@alirezabadi 5h

♡ Reply



## آوین کلهر



### [ویژه نامه]

## «خبر چاپ دفتر فراشعر عریانیستی به قلم بانو طاهره احمدی»

زرتشت محمدی در اندیشکده‌ی کلمه گرایان ایران (اردیبهشت ۱۳۹۸) می‌باشد که عناوین مباحث مطرح شده در مقدمه به این صورت است:

- کلمه وسیله است یا هدف
- زبان تشعشی

این کتاب که شامل فراشعرها ی عریانیستی طاهره احمدی می‌باشد با مقدمه زرتشت محمدی به چاپ رسید.

مقدمه این کتاب برگرفته از تدریس مباحث علمی کتاب مستطاب «چشمهای یلدا و کلمه \_ کلید جهان هولوگراف یک \_» توسط استاد

قلم‌های پرشور جنبش عرب‌یانیست‌های ایران است.

فراشعر ژانری است که در آن شاعر از سیستم‌های شعرمحورانه به گونه‌ای بسط، فرادایره‌گون و همه‌جانبه فراروی می‌کند تا به جهان بی‌قید و شرط و بی‌پایان کلمه‌محوری نزدیک و نزدیک‌تر گردد.

فراشعر یک ژانر بسط است که به دو گونه‌ی عمودی و افقی حرکتی فرارونده و عمیق دارد و درس سیستم‌های مولتی‌فونیک و پلی‌فونیک برای نخستین بار دو فضا و ساحت نوین را به تاریخ شعر جهان افزوده است:

(۱) تحلیل دروری\_بیرونی کاراکترها

(۲) دیالوگ\_منولوگ‌محوری روایت‌ها

با آغاز دهه‌ی هشتاد و انتشار کتاب جنس سوم تقلید فراگیر توسط شعرا به گونه‌ای گسترده در قالب‌های کلاسیک و

• اصل ارتباط بی‌واسطه

• اصل فراروی

• اصل اصالت وجود عربیانیستی

• ماهیت انسان از دیدگاه مکتب اصالت کلمه

• وجود، جوهر و ماهیت کلمه

• اصل حقیقت‌مداری

• جنس سوم

• اصل حقیقت عمیق

• اصل مراقبه‌شناور



متن پشت کتاب، سخن‌یست با آنان که

بی‌شرمانه به انتقال ادبی در ژانرها

ادبی مکتب اصالت کلمه دست زده‌اند،

شرح این موضوع چنین است:

«مجموعه‌ی پیش‌رو دفتر تجربه‌ها

فراشعرانه‌ی بانو طاهره احمدی، از

گونه انتقال‌ها برداشته و صادقانه و  
عاشقانه آثار خود را با نام اصیل و واقعی  
آن یعنی «فراشعر» منتشر کنند.»

آزاد حتی زیر عنوان غیبر مرتبط با  
جنبش عریانیسم اتفاق افتاده است.

امیدوارم شعرای ایران که به این شپوهی  
نگرش و نگارش علاقه‌مندند دست از این

## گزارش

### آناهید حافظ



#### «گزارش جلسه رونمایی کتاب فرازن، عاشقانه‌های یک پرنسس جنوبی»

حکمت‌فر، استاد پور موسوی، استاد رشنو و... دعوت به عمل آمده بود. پس از شعر خوانی و سخنرانی چند تن از حاضران در جلسه، بانو ثنا صمصامی متن سخنرانی خود را که شرح آن در ادامه آمده است قرائت کردند:

در روز پانزدهم آبانماه، آیین رونمایی از کتاب «فرازن، عاشقانه‌های یک پرنسس جنوبی» به قلم ثنا صمصامی انجام گردید. در این جلسه که به میزبانی رادیو صبح ملت در شهرستان دزفول برگزار گردید از بزرگان و اساتیدی چون استاد محمد حسین

به تمام سنت‌ها ی غلط تاریخ بشر برای نادیده گرفتن این ریمه‌ی عاشقانه، فرازن با هم افزایی با ریمه دیگر خود سعی در شناخت خود و رسیدن به وجودی بی‌قید و شرط را دارد یعنی همان جنس سوم.»  
در ادامه‌ی جلسه پرداخته شد به پاسخگویی پرسش‌های مطرح شده از جانب حضاران در جلسه.



لطفاً توضیح مختصری در زمینه مکتب اصالت کلمه داشته باشید.

مکتب اصالت کلمه برای نخستین بار در دهه هشتاد به عنوان چهارمین نظام فلسفی جهان اسلام و نخستین مکتب جهانشمول در ادبیات مشرق زمین اعلام حضور کرد.

«در ابتدا باید گفت که کلمه چیست؟! پیامبر اسلام می‌فرماید شاعران شاگردان خداوندند و معجزه‌ی جاودانه ایشان بر تشنگان حقیقت و برگزیدگان دنیا، قرآن است و قرآن از جنس کلمه است. اگر کلمه نباشد، زبانی هم نیست و اگر زبانی نباشد، اندیشه ای نیست. اندیشه هر انسان در عریانیسم به کلمات وابسته است. در دنیای ابیات تا پیش از اصالت کلمه تمام نظریه پردازان جهان در غرب اومانیسم زده کلمه را ابزار، شی و ماتریال می دانستند، اما برای نخستین بار در جهان، عریانیسم (که ریشه در کتب و سنت الهی دارد) در کتب و مقالات خود به طور کامل و همه جانبه این نگره را ارائه داد است که کلمه این هستی بخش پروردگار زنده و زندگی بخش است. معنی شناسی عمیق گرا برای نخستین بار در دیباچه‌ی کتاب فرازن عاشقانه های یک پرنسس جنوبی منتشر شد، که اثبات ساحت زندگی بخش کلمه است.

کلمه، مادر، سرچشمه و اصل شعر و شعور و داستان است. از این رو فرازن با فراروی از شعریت و قصویت سعی داشته که به جنس سوم دست پیدا کند حال فرازن، پاسخ یست



تئورسین و نظریه پرداز این نظام اندیشگانی امپراطور واژه های جهان جناب استاد آرش آذربیک می باشند. ایشان از پایه گذاران غزل مدرن ایران و از شاگردان استاد سیمین بهبهاری در حیطه ادبیات دهه هفتاد بودند و رویکرد فلسفی خود را از ابتدای دهه هشتاد و با ارائه ژانر واژانه در محافل ادبی، مجلات و روزنامه ها ارائه و سپس با انتشار کتب، رسماً دکتورین خود را اعلام فرمودند.

انتشار کتاب جنس سوم و مقدمه معروف این کتاب که البته به صورت اجمال‌ی و کلی توضیحاتی در خصوص مکتب عریانیسم در آن ارائه شده و سپس کتب متعدد از جناب استاد آذربیک و شاگردان ایشان افق اندیشه مکتب عریانیسم را هر چه بیشتر به پارسی زبانان معرفی نمود. مکتب اصالت کلمه، شاخه ادبی مکتب عریانیسم است که با رویکرد اصالت به «کلمه» در مقام جامع وجودی، به نقد مکاتب مختلف ادبی می پردازد. مکتب زبانشناسی فراساختارگرا، معرفی شناسی عمیق گرا، مکتب اصالت کلمه، مکتب عدالت حقیقتگرا، و... از جمله مهمترین مکاتبی هستند که بر اساس پارادایم

اندیشگانی عریانیسم در علوم مختلف زیر نظر اندیشکده کلمه گرایان ایران، اندیشکده قلم سبز، حلقه مطالعاتی قلم و چند اندیشکده‌ی دیگر، تئوری پرداز شده و در حال تکامل و توسعه افق رویکردی اند. در مکتب عریانیسم؛ وجود، جوهر، ماهیت و بسپاری دیگر از کلید واژگان فلسفی استحاله شده و با مفهوم عریانیستی استعمال می شوند.

**در مورد اسم کتابتان بگویید.**

فرازن، به عنوان نیمه عاشقانه‌ی وجود و شعور انسانی در کنار نیمه دیگر خود یعنی فرامرد در مکتب اصالت کلمه معرفی می شود. مکتب اصالت کلمه با معرفی دو مولفه و کلید واژه «فراروی» و «جنس سوم» به عنوان جنسیت متعالی و وجود بی قید و شرط، مرد و زن را با ارتباطی بی واسطه و بدون پیش فرض های افراطی-انحطاطی-انحصاری در نظر می گیرد، و از دو جنسیت زن و مرد هدف نمی سازد، بلکه آنها را وسیله ای برای تکامل و تعالی شعوری این دو نیمه به عنوان فرازن و فرامرد در نظر می گیرد.

حال فرازن، پاسخ یست به تمام سنت های غلط تاریخ بشر برای نادیده گرفتن این نیمه



ی عاشقانه، فرازن با هم افزایی با نیمه دیگر خود سعی در شناخت خود و رسیدن به وجودی بی قید و شرط را دارد یعنی همان جنس سوم. و اما قسمت دوم نام کتابم متناسب است با محیطی که آن را زندگی می‌کنم که دربردارنده‌ی سنت‌های متعالی اقوام در طول تاریخ است. با تلفیق این دو قسمت سعی بر آن داریم که بگوییم وقت آن رسیده که بین سنت‌های گذشته و دستامدهای امروزینه‌ی بشر نوعی دیالکتیک ادراکی برقرار کنیم. دیالکتیک ادراکی به مثابه درک حضور جهان مدرن در سنت و درک حضور باورها و سنتی در جهان امروز برای دستیابی به مولفه‌ی فراروی و رهایی از تمام چارچوبه‌های افراطی-انحصاری-انحطاطی.

-لطفا شرح‌ی داشته‌باشید بر مقدمه کتابتان.

مقاله «معنی‌شناسی عمیق‌گرا» به عنوان شاخه‌ای دیگر از مکتب اصالت کلمه یعنی مکتب معنی‌شناسی عمیق‌گرا در شماره دهم نشریه‌ی علم‌ی (نقد زبان‌ی و ادبی) رخسار زبان در زمستان ۹۸ به قلم استاد

آرش آذربیک و بانو نیلوفر مسیح‌یه چاپ رسید. تا پیش از مکتب اصالت کلمه تمام مکاتب معنی‌شناسی، معنا را خارج از کلمه در نظر می‌گرفتند، اما مکتب اصالت کلمه این بار با رویکردی متفاوت جان و اصل کلمه را جوهره معنایی آن در نظر می‌گیرد. و با استفاده از مولفه حق یقت عمیق به بررسی درهای کلمات می‌پردازد. بنا براین هر کلمه‌ای که دارای یک یا چند بعد ثابت معنایی است در عین حال می‌تواند بی نهایت ابعاد متغییر معنایی با حفظ و همراهی همواره‌ی بعد ثابت از خود بروز دهد. پس برخلاف معنی‌شناسان ساخت‌گرا، معنی‌ی عرض بر کلمه نیست بلکه معنی جز جوهره‌ی کلمه است. در این نگره ما مقام جامع وجودی کلمه را فرابعدی، فرازمانی و فرامکانی میدانیم و بنابر معنی‌شناسی عمیق‌گرا بعد ثابت حقیقت معنایی کلمه را امری پیشینی و ثابت می‌دانیم که با حفظ آن بعد ثابت ابعاد متغییر بنابر شرایط مکانی، زمانی، جنسی، مذهبی، نژادی، رواری و... جوهره‌های معنایی متفاوت را می‌پدید می‌آورند.

## گفتمان

طاهره احمدی



«گفتگویی با رحمت غلامی، مولف مجموعه **فراشعر**

**فاطمه خوشبخت**»

همه شعر و ادبیات آشنا شدم. آقای رضا حساس به من کمک کرد که فضای نوشتن را تجربه کنم و بعد از از سن ۱۱ سالگی بود که خود شروع به تجربه فضاهای مختلف در ادبیات کردم و بعد از دو سال عضویت در کانون رضا حساس من را با جناب آقای آرش آذرپیک آشنا کردند. بعد از آشنایی با

لطفا معرفی کوتاهی از خودتان داشته باشید. و بگویید که از چه زمانی به ادبیات گرایش پیدا کردید؟! رحمت غلامی هستم، متولد ۱/فروردین/۱۳۷۰. از سن ۹-۱۰ سالگی با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آشنا شدم، از طریق کانون با فضای هنر و اول از

جناب آذریک مسیر نوشتن من، ساختار نوشتن من و دیدگاه من نسبت به ادبیات تغییر کرد، ایشان به من کمک کردند که مسیرم را آنگونه که دوست دارم انتخاب کنم و به اینجایی که الان هستم برسم.



بعد از دو سال کار کردن با جناب آذریک، ایشان من رو با نظریات و مولفه‌های خودشان در ادبیات و فضای فراشعر آشنا کردند. من از سن ۱۱-۱۲ سالگی شعر نوشتن را شروع کردم، اول در حوزه شعر آزاد و بعد در حوزه اشعار کلاسیک. از سن ۱۵-۱۶ سالگی داستان نویسی را تجربه کردم و از سن ۱۷-۱۸ سالگی نوشتن نمایشنامه در حوزه ی کودک و نوجوان و همچنین اجرا و کارگردانی نمایشنامه‌های کودک و نوجوان رو به ویژه در کارهای عروسکی و نمایش های صحنه ای کودک و نوجوان را شروع کردم.

در حال حاضر کارمند کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان هستم کارم را خیلی دوست دارم به دلیل اینکه خود من با فضای کانون شروع به فعالیت های ادبی و هنری کردم و خوشحال از آنم که می توانم با کودکان ونوجوانان کار کنم چرا که دنیای کودک و نوجوان همیشه برای من دنیایی شیرین، گسترده، خلاق، بدون حاشیه و دغدغه‌های هست که معمولا در دنیای آدم بزرگ‌ها وجود دارد.

### \_ قلم شما بیشتر در زمینه کدام ژانر

ادبی حرکت می کند؟!

به صورت کلی در حال حاضر در حوزه نوشتن آثار آزاد، کلاسیک، داستان، نمایشنامه، ترانه و همچنین کارهای اجرا از جمله مجری گری، نمایش عروسکی، نمایش صحنه‌ای، کارهای فورم و پرفورمنس و همچنین کارهای سرود و نمایش مشغول فعالیت هستم.

### \_ نظر شما در خصوص ژانرهای مکتب

اصالت کلمه چیست؟!

در این خصوص ژانرهایی که در مکتب اصالت کلمه وجود دارد، پتانسیل خوب و بالایی

دارند، باید بگویم مولفی که قصد دارد در زمینه ژانرهای مکتب اصالت کلمه قلم بزند(فراشعر، فراداستان، فرامتن، واژانه، غزل مینی مال و...) حتما و حتما باید شناخت درست و کاملی از ادبیات و ژانرهای پایه و قبل از این داشته باشد. به این دلیل که این ژانرها قلم و نویسندگی را از لحاظ فکری و ساختاری محدود نمی کنند و نویسندگی و یا بهتر است که بگویم شاعر و مولف می تواند در هر زمینه ای از پتانسیل ها و ساختارهای ژانرها و مکاتب و حتی سبک های دیگر به نفع خودش استفاده کند. حالا مولف چه در حوزه فراشعر قلم بزند چه در حوزه فراداستان. اما باز هم می گویم شرط آن که قلم مولف موفق باشد این است که شناخت درست و پایه ای از شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه و... داشته باشد. چرا که مجبور می شود واژه را آنچنان که شایسته و بایسته است در ژانرهای اصالت کلمه به کار گیرد. اینکه مولف تا چه حدی می تواند در این ژانرها قوی باشد بستگی به خود مولف دارد لزوما هر شخصی که ادعا داشته باشد که از کلمه به خوبی استفاده می کند، صرفا ادعا کردن

مولف فقط یک شناخت ظاهری داشته است که بخواهد یک کار ترکیبی انجام بدهد، مسلما این موضوع برمی گردد به زمان و اینکه برخی از کارها ممکنه آثار خوبی شوند و برخی دیگر آثاری باشند که فقط ادعای در این ژانر بودن را به دوش می کشند اما از نظر ساختار و تفکر خیلی ضعیف باشند، حتی ممکن است خیلی فروتر از آن باشند که می توانستند در یک ژانر پایه حضور داشته باشند.

**\_ آیا مجموعه دیگری در دست چاپ دارید؟! اگر بله توضیحاتی را ارائه دهید.**  
خیر فعلا مجموعه ای که کاملا آماده باشد و آماده چاپ باشد ندارم.

**\_ چرا کتب شما دارای مقدمه هایی برای توضیح آثار نمی باشد؟!**

عقیده من این است که در هر حوزه ی هنری یا ادبی بخش اعظمی از بار مسئولیتی آثاری که به وجود می آیند، باید بر دوش خود اثر باشد. اینکه بسیاری عقیده دارند که به وسیله مقدمه و پیشگفتار و چنین عنوان ها و چنین متن هایی که شبیه به این هست، بیاییم در مورد کارمان توضیح بدهیم و بعضی از آثار را

شرح و بسط و توضیح دهیم، یا اینکه خیلی وقت‌ها شاید لازم باشد که در فضای ادبیاتی که خیلی وقت‌ها بی رحم هست، خیلی وقت‌ها دچار باند بازی‌ها و رابطه‌گرایی‌ها می‌شود نیاز باشد که ما ادعا کنیم و درمورد قلم خود مباحثی را به صورت علمی و یا احساسی و به هر صورت دیگری که دوست داریم بیان کنیم. اما عقیده من این است که با وجود تمام این بی‌عدالتی‌ها و وجود رابطه‌ها و باندهایی که وجود دارد باز هم در نهایت دو عامل زمان و مخاطب هست که مشخص می‌کند یک اثر چقدر می‌تواند موفق باشد. و اینکه آن اثر می‌تواند در ادبیات حرفی برای گفتن داشته باشد یا خیر.

در واقع می‌خواهم بگویم که اگر کتاب‌های من مقدمه‌ای ندارند به این واسطه بود که نمی‌خواستم پیش فرض و یا پیش داوری‌ای در ذهن هم مخاطب عام و هم مخاطب خاص ایجاد کنم. نمی‌خواستم چیزی را به مخاطب عام تلقین کنم که اگر شما دارید این آثار را می‌خوانید باید این موضوعات را مد نظر داشته باشید، و همچنین نمی‌خواستم که ذهن مخاطب خاص را به سمت یک پیش

داوری یا تعصب بکشانم. بنابراین ترجیح دادم که این موضوع بر دوش مخاطب باشد (چه مخاطب عام چه مخاطب خاص و حرفه‌ای) که آنها بعد از مطالعه اثر تصمیم بگیرند که می‌خواهند چه نظر، عقیده و روندی را درمورد مجموعه دنبال کنند، سخن هر کدام از مخاطب‌ها می‌تواند یک مقدمه باشد برای مجموعه‌ای که در دست دارد و آن را مطالعه کرده است.

**توضیحی داشته باشید از کتاب‌هایی که تا به امروز به چاپ رسانده اید. عنوان کتاب‌های شما در برگیرنده چه پیام‌هایی می‌باشد؟!**

در مجموعه مستقل اولم یعنی فاطمه خوشبخت عنوان کتاب اسم یک کاراکتر است که هم در مجموعه اول و هم در مجموعه دوم رد این کاراکتر در مجموعه‌ای از آثار مشخص است که به عنوان یک موتیف، به عنوان یک نماد، به عنوان یک شخصیت از یک جامعه‌ی امروزی ما به وجود آمده و زندگی می‌کند که عقاید مختلفی دارد.

عنوان کتاب اول (فاطمه خوشبخت) معرفی یک کاراکتر است که نماینده‌ی ای از شخصیت امروزی جامعه ماست، در واقع کسی که کتاب را مطالعه می‌کند با این مفهوم و این پیام مواجهه می‌شود که اگر باز هم بازگردد و اسم مجموعه را ببیند دو عامل پررنگ «عشق و احساسی بودن» و همچنین عامل «زندگی جهان سومی و اجتماعی بودن» را مشاهده می‌کند.

در مجموعه دوم با عنوان دوست داشتنت اتفاق است می‌افتد، این عنوان هم به نوعی هم بار عاشقانه و احساسی را به دوش می‌کشد هم بار اجتماعی بودن را همانطور که در توضیح کتاب اول گفتم در این کتاب هم تم کلی کارها موضوعات عاشقانه، احساسی و اجتماعی است و گاهی رد پای از جنگ به صورت عمومی و جهانی و تا حدودی دفاع مقدس در هر دو کتاب دیده می‌شود. باز هم مخاطب با خوانش عنوان گمان می‌کند که مجموعه صرفاً یک کار عاشقانه است، با اینکه ممکن است این تردید در ذهن مخاطب

ایجاد شود اما بعد از مطالعه، زمانیکه دوباره به عنوان کتاب رجوع می‌کند، متوجه می‌شود که این عنوان تلفیقی از حالات احساسی بودن، عاشقانه بودن و اجتماعی بودن است. اینکه دوست داشتنتن اتفاق است می‌افتد از مفهومی حرف می‌زند که تکیه دارد بر دوست

داشتن به عنوان یک اتفاق که یک عامل مهم در زندگی است، این دوست داشتن می‌تواند یک دوست داشتن روزمره و عاشقانه و ساده باشد یا نه از جنس دوست داشتن‌هایی باشد که ممکن است به اجتماع، خانواده و حتی جنگ و خیلی از مسائل دیگر برگردد. اینکه این اتفاق می‌افتد و در دنیایی که همه ما تقریباً به سمت نسبی‌گرایی و نسبی‌ت‌گشایی می‌شویم بر مطلق بودن این اتفاقی که می‌افتد، اتفاقی که دوست داشتن است تاکید می‌کند یک نوع مثبت‌گرایی است که تاکید می‌کند که این اتفاق به هر حال در زندگی همه‌ی ما می‌افتد. حالا این ضمیر «ت» که در این جمله وجود دارد (دوست داشتنت)، ضمیر «ت» که تو مخاطب است ممکن است برگردد به یک اله مان جاندار مثل یک عشق زمینی، یک احساس یا حتی یک عشق که به پیوندهای خانوادگی بر می‌گردد و بسیاری از مسائل دیگر و یا به یک اله‌مان و یا یک مفهوم بی‌جان برگردد که می‌تواند هر چیزی باشد.

**\_ آیا قصد دارید که در ژانرهای دیگر**

**مکتب اصالت را کلمه قلم بزنید؟!**

در این مورد من شناختی کلی در مورد ژانر فراشعر و فراداستان دارم و فکر می‌کنم که می‌توانم در این دو ژانر به خوبی کار کنم.

گسترده‌گی و جای کار دارد که من باز هم  
می‌توانم فضاهاى جدید، ساختارهای جدید و  
ایده‌های جدید را در آن تجربه کنم.

طبق تجربه‌ای که دارم ترجیح می‌دهم که در  
همین فضا پیش بروم، چرا که گمان می‌کنم  
فضایی را که الان در آن پیش می‌روم آنقدر

انجمن کلمه گاه‌نامه‌ی پاییز



## شرح وقایع

زهرا محمدی آذر



«جریان شناسی غزل فرم توسط استاد آرش آذرپیک، به

عنوان یکی از آغازگران جنبش غزل نوین ایران، در

انجمن ادبی فردا\_زیر نظر پیمان سلیمانی\_تابستان ۹۱»

فلسفه را باید به زبان شعر گفت، این دو مقوله یکدیگر را مکمل می‌شوند. و اینگونه است که تمام ژانرهای ادبی که ماندگار شدند پشتوانه فلسفی ادبی دارند.

اولین رسانه جامع در مورد ادبیات تحت تاثیر بازگشت بوطیقای ارسطو قرار داشت. در دهه هفتاد غلامرضا بروسان عقیده داشت که: اینکه شعر را به زبان شعر بیان کنیم شدنی نیست بلکه شعر را باید به زبان فلسفه و

اما چرا بعد از انقلاب، ادبیاتمان که در اوج پیشرو و آوانگارد بود یکدفعه فروکش کرد؟! چون از دامان سنت‌ها و اسلام ناب محمدی دور شد.

ادبیات در دهه هفتاد ناخودآگاه به دامان سنت‌ها و بازگشت به اسلام گرایش پیدا می‌کند و شاعرانی مثل مهرداد اوستا و شهریار ... را در این دهه داریم.

بتدریج در شعر یک ادبیات نوع کلاسیک بوجود آمد چون یک تجدد زیر بنایی نبود بلکه به روبنای غزل با واژگان جدید و زبان جدید روبرو شدیم و در شعر نوین (جدید)، واژگان و زبان جدید و در بحث محتوا به نوعی به جزئی نگری پرداخته شد.

معشوق ادبیات نوین معشوقی نامعلوم است، مثل شعر اخوان:

ما چون دو دریچه روبروی هم ...

در آغاز دهه هفتاد بتدریج تفکراتی بوجود آمد که ریشه و زیربنای این ادبیات مانند جامعه مدنی و حقوق شهروندی مطرح شد و هیچکس ب کسی برتری نداشت چون همه دارای حقوق برابر بودند، در جامعه مدنی تمام ارگانها یکدیگر را پوشش می‌دهند و این

بتدریج فرم درونی غزل را ربود چون در یک جامعه نمی‌شود یکدفعه یک ارگان را حذف کرد و در غزل هم همین شکل هست و نمی‌توان اینکار را کرد.

در غزل کلاسیک گذشته، ظاهر غزل همه برابر است و می‌شود ابیات را جابجا کرد و همچنان ظاهر غزل حفظ شود، ولی در غزل نوین ظاهر غزل حفظ شد ولی دیگر اسلام ناب محمدی در آن به چشم نمی‌خورد. برای انسجام فرم دو راه پیشنهاد شد، به پیشنهاد سیمین بهبهانی، فرم یعنی تکمیل تصاویر در ذهن، یعنی زایش در زایش و هر بیت، بیت بعدی را بوجود می‌آورد و تصویر تشکیل می‌شود و یک روایت در متن پیدا می‌شود و در شعر جریان پیدا می‌کند.

نو گرایان آن زمان " شاملو، رضا براهنی و..." عقیده داشتند که دوره شعر کلاسیک به سر آمده و غزل شعر دیروز است. ولی ما بر این عقیده بودیم که شعر رضا براهنی‌ها جایی برای پیشرفت ندارد ولی شعر کلاسیک با توجه به قافیه، ردیف و قالب و دیگر ارکان شعر جایی برای تغییر و پیشرفت داشت.

در غزل ما بحث اطلاعات را مطرح کردیم ولی نوگرایان بحث انقلاب داشتند. شعر امروز از تحولات اجتماع غافل است.

محبوبترین شاعران ایران بین مردم حافظ و مولانا... هستند چون در آن زمان به شاعران حکیم می‌گفتند زیرا دارای تفکر بودند و علم عرفان و فلسفه می‌دانستند.

عصر گذشته عصر حکمت بود یعنی شعرا برای رسیدن به حکمت تلاش می‌کردند ولی عصر ما عصر اطلاعات است. یعنی فقط اطلاعات را در حافظه ذخیره می‌کنیم ولی به درک آن نرسیده‌ایم.

روانشناسان می‌گویند چند چیز برای جاودانگی است: "علم، هنر و ادبیات، صنعت، عشق و..." پس هرکس که شعر می‌نویسد

فقط برای دل خودش نیست بلکه این اثر از آن شخص به جا می‌ماند و جاودانه می‌شود پس باید یک شاعر سطح و فکر خودش را بالا ببرد تا در اشعارش بکار بگیرد.

در اروپا بعد از جنگ جهانی اول از طرف فلاسفه و متفکرین، جریانی شکل گرفت که در اوج به مکتب رمانتیسم انجامید

اما بعد جنگ در ایران هیچ پیشنهادی نشد. قالب غزل همیشه مشخص است، اصل فرم درونی است و غزل پست مدرن فرم جدیدی از غزل فرم است و تمام شاعرانی که ماندگار شدند به این دلیل بود که فرم جدیدی را ارائه دادند و فرم جدید به محتوا جان جدیدی می‌آهد.

## تحلیل ادبی

### نیلوفر مسیح



### «تحلیل محتوایی یک فراشعر»

۳\_ من / خود / دی‌گری کدام‌یک منم؟  
□□□  
توهم اتاقی از آن خود ○ متن را لبر می از  
پنجره‌هایی باز ○ رو به منظره‌ی اشراقی ○  
تنها اتاقی از آن من ○ که تنم باشد ○ هر شب  
در اتاقی تاریک ترازخ و د ○ عریان ○  
چشم‌های ملحفه را درویش می‌کند ○  
\_واای نه چه کسی کلمه‌ی محرم را اختراع  
کرد؟

به منظور تحلیل یک فراشعر عریانستی ابتدا  
می‌بایست موتیف یا موضوع اصلی آن اثر را  
بررسی کرد. معمولاً عنوان یک متن فراشعری  
کلید فهم موضوعی می‌باشد، که در طول  
متن گسترش یافته است.  
"دی‌گری"  
کاتالوگ به‌شامتن  
۱\_ نه شعر نه داستان فراروی / متن عرطن!  
۲\_ اتاقی از آن خود لی دی‌گری؟

دی‌گری	شهر	محرم شدن به تن هم! / محرم شدن به روح
دی‌گری	خانه	هم!
دی‌گری	اتاق	چه حرف خنده داری
دی‌گری	تن	می‌بویی و می‌جینی!!
دی‌گری	روح	بچام‌های بازرگاری هم خودشان را محرم تن ما می‌دانیم ○ تنها اتاقی که می‌توانست خانه یک روح پریشان باشد. ○
پس کو؟ کجاست؟ اتاقی از آن خود؟؟		شما؟
وی‌جینی متن را ورق می‌زند ○ بر می‌گردد به صفحه‌ی آغاز آنجا که حوا زی نگاه سنگین آدم ○ چند برگ انج می‌گذارد بر روی شرمگاهش و آدم به تبعیت از او ○		یک روح گستاخ در اتاقی که هر شب / خودآگاه جمع‌ی او را تا مرز یک سکس‌نابه هنگام می‌برد
آدم	حوا	می‌بویی!! این اتاق هم دیگر از آن من رئیست.
دی‌گری	دی‌گری	شهر مکان
می‌بویی روح گستاخ! / این اتاق از پایی متروک است.		خانه مکان
چه بایی کرد و می‌جینی؟		اتاق مکان
نمی‌دانم		تن مکان
( راوی متن را ورق ورق، انگار که باد )		و روحم اتاق دیگر نیست ○ که هر آن مورد تجاوز "دی‌گری" واقع می‌شود ○ و این هرم مادر ما ○
چند آفتاب گذشت؟		-نه!! حتی روانگاه زنانه‌ام هم در امان رئیست
نمی‌دانم!		
ما کجا هستیم؟		
[نویسنده سر می‌رسد]		
در یک متن عرطنی!		(متن روی سطر وی‌جینی در اتاقی از آن خود که سعی می‌کند مکاری امن نماید)
عبری اتاقی از آن خود؟		

شایع هم در آتشکده ای بر لبان یک آتش

پرستار زنی ○ نه ○ مرا اتاقیست از آن خود

بی پنجره

بی دیوار

بی شهر

بی حتی پوست تنم ○ بی دیگری که مرا در

خود تعریف ○ خودی از آن خود ○ خودی

برای خود ○ خودی در خود ○ خود اتاق من

است. ○

[ویج‌ینی می‌شتابد]

خود زن است بی مرد؟؟

خود فراتر از شرم حوا، خود بی فراتر از

غرور آدم.

ویج‌ینی می‌نشیند درون خودش ○ و یکی به

دو می‌کند با ابعاد هفتگانه بی ذهنش که از

آنها بی خبر است. ○

صدای تلویزیون ذهن راوی را از ویج‌ینی دور

می‌کند. ○ زری رهمه برهنه با سرینه‌های لرزان،

خبرهایی ناز می‌خواند ○ و هوس راوی را

قلقلک ○ کانال را عوض می‌کند ○

رقص و آواز

زن و زنها

تن و تنها

نه بگری خودی برای خود!

فراروی از دیگری به مثابه‌ی یک ابژه.

[نویسنده می‌غرد:]

اینجا که کلاس فلسفه ریست!!

ویج‌ینی سر در گم ○

(راوی ذهنش را جمع و جور می‌کند/

می‌نشیند کنار ویج‌ینی و با هم قهوه ای که

ریست را سرم می‌کشند زی‌الاج‌یقی که باد

آن را با خود برده است)

کدام خود؟

خودی که در برابر دیگری!

نه خودی که از دیگری در هرم مادر ما فرا

می‌رود.

اما خودآگاه جمعی "خود" را به هر آن سو

که روزی آدم، حوا را!

و حوا آدم را!

خودی از همه خودها فراتر

عرقن ○ مثل سرزمین سرب و شراب ○ وقتی

که عهدی نبود ○ من در عهد تو جام بی بر

خاک می‌ریختم ○ جامی بر هوا ○ جامی بر

یک کافه وسط خیابان ونکهور ○ جامی در

دهان سقراط ○ و بی‌در معبد هپاتی ○ و

تن و تن تر

در این متن ویرجینیا امتداد یافته و هنوز هم به دنبال اتاقی از آن خود می‌گردد و کاراکترهای متن نیز با او هم داستان شده‌اند. و متن به گونه‌ی تی در دل تاریخ بال برافراشته و فراتر از مکان و زمان با متون و فلسفه‌های پیش از خود به دیالکتیک پرداخته است. یکی از ویژگی‌های خاص فراشعر عریانیستی بهره‌گیری فراوان از فاصله‌گذاری برشتی است. که در آن نویسنده، راوی، حتی مخاطب و کاراکترها در مورد متن مباحثه می‌کنند.

در این فراشعر نیز در همین ابتدای متن، نویسنده تحت عنوان " کاتالوگ پیشا متن " تکلیف خواننده را مشخص می‌کند.

**۱- نه شعر نه داستان / فراروی / متن عریان**

و بیان می‌دارد که با یک شعر صرف، یا یک داستان صرف رو به رو نیست و متن کلی ست فراتر از هم افزایی ساحت شعر و داستان و متون فلسفی و... و آنچه از این فراروی هستی مند می‌شود یک متن عریان است، عریان از حجاب و واسطگی شعر، عریان از حجاب و واسطگی داستان، عریان از حجاب و

ویج‌ینگی تلوز یهن را که د یگریست  
 خاموش  
 پناه می‌بید به خودش که پنجره‌ای باز است  
 رو به اشراق یک خئیان بلند  
 که تمام سروهای آن را هرس کرده‌اند  
 مبادا خودی رها شود از چنگ دیگری  
 \_دستت را به من بده ویج‌ینگی!  
 \_والی دیگری؟؟

\_من خود توام رها از دیگری  
 رها از دیگریها

ویج‌ینگی خود

خود اتاقی از آن خود

در این فراشعر فلسفی عنوان اثر " دیگری " میباشد. با خوانش اولیه‌ی متن متوجه می‌شویم که فراشعر تقابل خود و دیگری است یک مبحث اگزستانسیالیستی که ژان پل سارتر مطرح می‌کند و سیمون دوبووار بر بنیاد این تقابل مرد را خود و زن را دیگری می‌نامد. دیگری که مرد و جهان مرد سالار فرم و شکل و نحوه‌ی بودن او را رقم می‌زند. و در این میان ویرجینیا ولف در کتابی با عنوان " اتاقی از آن خود " علت دیگری و مهجور ماندن زن را شرح و توضیح می‌دهد.



واسطگی متن فلسفی و عریان از حجاب و  
 واسطگی هر آنچه که مانع پدیدار شدن  
 پتانسیل‌های وجودی کلمه می‌شود.  
 نویسنده در پیشامتن، متن را با دو سوال آغاز  
 می‌کند.

## ۲\_ اتاقی از آن خود یا دیگری؟

ویرجینیا ولف به دنبال اتاقی و ماوایی برای  
 یک زن و زنان از ابتدای تاریخ تا به اکنون  
 می‌گردد.

نویسنده در واقع می‌پرسد بر فرض مثال که  
 این اتاق هم پیدا شد، آیا این اتاق متعلق به  
 خود وجودی زن است یا در خلوت زن نیز  
 دیگری‌هایی که روح و زنانگی او را تحت  
 سلطه در آورده‌اند همچنان وجود دارد.  
 پاسخ این فراشعر به این سوال آنجاست که :

شهر مکان

خانه مکان

اتاق مکان

تن مکان

و روحم اتاق دیگری ست که هر آن مورد  
 تجاوز "دیگری" واقع می‌شود. و این هرم ما  
 در ما  
 نه!!

حتی روانگاه زنانه‌ام هم در امان نیست.  
 پس حتی اگر اتاقی هم یافت شود در آن اتاق  
 هم نمی‌توان ایمن از حضور دیگری شد.  
 دیگری حتی روانگاه زنانه ی زن را نیز به  
 تسخیر در آورده است و زن در درون گاهش  
 نیز آن زن وجود گرایانه، آن خود واقعی  
 نیست حتی بر خود وجودی زن نیز حجابی از  
 دیگری تنیده شده است.

این حجابها فراوانند. مثلا امپریالیسم و  
 سرمایه داری که تن زنها را به عنوان تبلیغ  
 کالاهای مصرفی مورد بهره برداری قرار  
 می‌دهد. امپریالیسم دیگری است که آزادی  
 زن را به نفع خود تعریف می‌کند. در جایی از  
 متن کاراکتر اصلی خطاب به ویرجینیا  
 می‌گوید:

\_می‌بینی ویرجینیا!

پیام‌های بازرگانی هم خودشان را محرم تن  
 ما می‌دانند.

یکی دیگر از ویژگی های فراشعر عربانیستی  
 در اپوخته قرار دادن صدای نویسنده است.  
 این امر اشاره به فلسفه هوسرل دارد آنجا که  
 برای درک پدیدار شناسانه ی پدیدارها تمام  
 پیش فرض‌ها را در اپوخته قرار می‌دهد تا ذات

آنها آشکار شود. در فراشعر عریانستی نیز صدای نویسنده و راوی که به گونه‌ای پیش فرض محسوب می‌شوند در اپوخه قرار داده شده است.

(متن روی سطر ویرجینیا/ در اتاقی از آن خود که سعی می‌کند اتاقی امن بیابد) یعنی نویسنده هم همانند متن منتظر است تا ببیند اتاقی از آن خود وجود دارد یا نه. باید توجه کرد که گسست‌هایی که در طول متن ایجاد می‌شود با گسست‌های و پراکنده‌گویی‌های پست مدرنیستی کاملاً متفاوت است. در پست مدرنیسم گسست‌ها حاصل عدم قطعیت ذهن نویسنده یا راوی در پرداخت روایت است.

اما در فراشعر عریانستی، متن دارای یک حقیقت عمیق معنایی است که ابعاد ثابت و متغییر دارد. بعد ثابت حقیقت عمیق معنایی متن موضوع اصلی است که متن حول مرکزیت آن شکل گرفته است در اینجا بعد ثابت حقیقت عمیق معنایی متن مبحث وجود زن در دنیای دیگری‌ها است. و لذا در جهت پرداخت این معنا گسست‌هایی ایجاد می‌شود و روایت در مکان‌ها و زمانهایی

متعددی شکل می‌گیرد. و نویسنده با فلاش‌بک به عقب و گاه با بیان انتهای متن از تکنیک‌های سینمایی بهره می‌برد. مثلاً در این فراشعر ویرجینیا به دنبال اتاقی از آن خود فلاش‌بک می‌زند به آدم و حوا و به ژرفا می‌رود تا علت دیگری بودن و خود واقعی زن را دریابد.

اما با مسئله‌ی بغرنجی رو به رو می‌شود و آن:

ویرجینیا متن را ورق می‌زند  
بر می‌گردد به صفحه‌ی آغاز  
آنچ

ا  
که حوا

زیر نگاه سنگین آدم  
چند برگ انجیر می‌گذارد  
بر روی شرمگاهش و آدم به تبعیت از او.

آدم حوا  
دیگری دیگری

و اینجاست که تفکر مکتب اصالت کلمه و انتقاد آن به مسئله‌ی خود و دیگری سیمون دوبوواری بیان می‌شود. که هم آدم و هم حوا

عریان) و انسان آگاه و متعالی می‌یابد که به جنس سوم وجودی خودشان رسیده‌اند. ویرجینیا که در امتداد زمان حرکت کرده و در یک متن عریان حضور یافته است بالاخره اتاقی از آن خود را می‌یابد.

\_دستت را به من بده ویرجینیا!

\_والای دیگری؟

\_من خود توام رها از دیگری

رها از دیگری ها

ویرجینیا خود

خود اتاقی از آن خود

این متن به گونه‌ای تحلیل‌پدیدار شناسانه کاراکتر ویرجینیا است که خود را در مقابل جهانی می‌یابد که او را تعریف می‌کند، گاه در ازدواج، گاه در جامعه، گاه در سنت (داستان ادم و حوا) گاه حتی فلسفه‌های که داعیه‌ی آزادی زن را و دفاع از حقوق او را دارند.

اما هیچیک پاسخی مناسب برای ویرجینیا و کاراکتری که کتاب "اتاقی از آن خود" را در متن ورق می‌زند، نمی‌یابند.

هر دو دیگری هم‌اند. و خود واقعی هر دو در حجاب است.

روح گستاخی که به دنبال خود وجودی اش می‌گردد، می‌پرسد چه باید کرد؟

و اینجاست که فمینیسم رادیکال و فمینیسم پست مدرن درمانده از راه حلی برای دریافت و درک وجود و خود واقعی انسانها (چه زن و چه مرد) به دنبال راه حلی می‌گردد.

که فضا دچار استحاله می‌شود و کاراکترها زمان و مکان را نمی‌یابند.

و باز هم فاصله‌گذاری اتفاق می‌افتد

و نویسنده یادآوری می‌کند که آنها درون یک متن عریان قرار دارند.

و متن عریان متنی است که در آن اشیاء و پدیدارها خود را آنگونه که خود می‌خواهند و خود وجودی شان می‌طلبد در متن نمود می‌یابند.

و خود را در برابر دیگری قرار نمی‌دهد بلکه از تقابل خود و دیگری، زن و مرد و ... فراروی می‌کند.

و فراروی از دیگری را راه حل رسیدن به وجود متنی و جهانی عاری از حجابها (متن

## مکاتب ادبی

### آریو همتی



### «مکتب ادبی باروک»

کشف‌ها فرزند و ساحتی زایشی از کل مه‌اند. حال در مواجهه با مکاتب غربی، هر مکتب یک یا چند پتانسیل از پتانسیل‌های بی‌پایان کلمه را به عریانیت رسانده و بقیه پتانسیل‌های کلمه را انکار و تحقیر کرده است. در این مجال اندک برای نخستین بار بعد از معرفی اجمالی هر مکتب ادبی ما در دو ساحت تحت عنوان (یک) کشف هر مکتب ادبی/ دو) بررسی دلیل انکار و تحقیر و ضدیت آن کشف با

هر مکتب، نهضت، ژانر، سبک یا جریان‌دارای کشف یا کشفیاتی است. در مکاتب غربی هر مکتب از کشف خود شریعت می‌سازد و به این نحو به انکار و تحقیر مکاتب دیگر پرداخته می‌پردازد. اگر از نگرگاه مکتب اصالت کلمه با این مقوله مواجهه شویم، مکتب اصالت کلمه کشف تمام مکاتب و نهضت‌ها و ژانرها و سبک‌ها و جریانها را کشف ساحتی از کلمه می‌داند. چراکه کلمه در نگرگاه ما مادر و سرچشمه تمامی این کشف‌هاست یعنی به عبارت ساده تمام این

پتانسیل‌های دیگر کلمه که از پیش کشف شده‌اند. مکاتب را بررسی می‌کنیم.

### مکتب باروک

باروک نه یک مکتب مشخص و معین است و نه از نظر تاریخی و جغرافیایی به زمان و مکان معینی محدود است. این عنوان را اواخر قرن ۱۹ میلادی نوگرایان، به یک رشته قالب‌های جمال شناختی در قرون گذشته که حالات خاص و غیر عادی داشته اند اطلاق می‌شده است. این کلمه در رشته‌های مختلف هنری از معماری و جسمه سازی گرفته تا نقاشی و ادبیات و موسیقی و سینما بکار می‌رود. بنا نظر سن سیمون باروک اقدامی خلاف آداب رایج است. کلمه باروک از جواهر سازی گرفته شده و به معنای مروارید یا سنگی که تراش نامنظم خورده است می‌باشد. ولفین در سال ۱۹۱۵ در اصول بنیادی تاریخ هنر، باروک را یک برداشت جمال شناختی کلی نامید. از هنرمندان باروک می‌شود به ریچارد کراشو، بنینی و مونتینی و... اشاره کرد.

### نمونه اثر در ادبیات

گذشت سالها / نه رنگ مو را عوض خواهد کرد / و نه عادات را احساس و عقل / با هم آشتی خواهند کرد / و موفقیت‌های خیر لذت بخش خواهد بود / از همه لذات جهان / که دلها را آتش می‌زنند / از زندگی متنفر خواهند شد / و همه مرگ را / دوست خواهند داشت / بهتر است مرا نبیند / که دنبال عشق دیگری هستم / امید را در دنیا جایی نخواهد بود / دروغ با راست فرقی نخواهد داشت / همه کارهای رب النوع جنگ / بی‌خسونت خواهد بود / خورشید سیاه خواهد بود / و خدا را / همه خواهند دید / بهتر است اسیر جای دیگری شوم / از قطعه‌های محال اثر آمادیس ژامن قرن ۱۶ میلادی.

### یک-کشف مکتب باروک

الف. حرکت و استحاله

ب. تسلط، دکور و وفور و تظاهر

### دو-انکار و تحقیر و ضدیت مکتب باروک

این مکتب نقطه مقابل هنر کلاسیک است. دوری از مستقیم‌گویی با حرکت به سمت ابهام و دوری از اصول عقلانی کلاسیک با آثاری غیر عادی.

## مقاله

هنگامه اهورا



«تناسخ در شعر فروغ فرخزاد»

به قلم هنگامه اهورا، مندرج در ماهنامه‌ی فرهنگی و ادبی

«سخن»، سال سوم، شماره‌ی ۲۸، بهمن ۹۷، صفحه‌ی ۵۲

برای رسیدن به تکامل. همان‌گونه که حضرت  
مولانا می‌فرمایند:  
«از جمادی مردم و نامی شدم/ از نما مردم به  
حیوان سر زدم

تناسخ، وازایش یا باززایی یعنی تولد و  
مرگ‌های پیاپی و بازگشت روح در قالب‌های  
مختلف اعم از جماد، نبات، حیوان و انسان

مردم از حیوانی و آدم شدم/ پس چه ترسم،  
 کی ز مردن کم شدم  
 حمله‌ی دیگر بمیرم از بشر/ تا برآرم چون  
 ملائک بال و پر  
 بار دیگر از ملک پران شوم/ آن چه اندر فهم  
 ناید آن شوم»  
 تناسخ افزون بر این که اعتقادات ادیانی هم  
 چون هندوئیسم، بودیسم، تاتوئیسم، جینیسم  
 و سیکسیسم است ریشه در باور ایرانیان باستان  
 دارد مانند دین مانوی و اهل حق (پارسان)  
 که در تفکر اهل حق، دونادون نامیده  
 می‌شود. هم‌چنین تناسخ یکی از ارکان برخی  
 از نحله‌های عرفانی ایران به شمار  
 می‌رود آن‌گونه که عطار می‌گوید:  
 «از آن مادر که من زادم دگر باره شدم  
 جفتش/ از آنم گبر می‌خوانند که با مادر زنا  
 کردم»  
 و یا به گفته‌ی مولانا:  
 «هم چو سبزه بارها روییده‌ام/ هفت صد و  
 هفتاد قالب دیده‌ام»  
 و یا:  
 «هر لحظه به شکلی بت عیار درآمد/ دل برد  
 و نهان شد

هر دم به لباسی دگر آن یار برآمد/ گه پیر و  
 جوان شد»  
 در ادبیات پس از مشروطه یعنی ادبیات  
 پساسنتی و مدرن ایران به ویژه در جریانات  
 ادبی بعد از نیما نشانه‌ای از عرفان در آثار  
 شاعران به چشم نمی‌خورد و  
 نوشته‌هایشان بیشتر با درون‌مایه‌ی عاشقانه و  
 اجتماعی به منصفی ظهور می‌رسند به جز  
 شعر سهراب سپهری. با این وجود  
 می‌توانرگه‌هایی از اندیشه‌ی تناسخ را در  
 اشعار بانو فروغ فرخزاد یافت و شگفت آن که  
 منتقدان و صاحب‌نظران ندیده از کنارش  
 گذشته و یا آن را نادیده انگاشته‌اند. با تکامل  
 و جهش ناگهانی اندیشه و قلم فروغ در  
 مجموعه‌ی «تولد دیگر» که حتی این  
 عنوان نیز به تنهایی اشاره‌ای به باززایی دارد  
 و مجموعه‌ی «ایمان بیاوریم به آغاز فصل  
 سرد» ما با نگاه تازه‌ی او به هستی و زندگی و  
 مرگ روبه‌رو می‌شویم که یادآور گفته‌ای از  
 اوست که: «کار هنری یک جور تلاش است  
 برای باقی ماندن و یا باقی گذاشتن «خود» و  
 نفی معنی مرگ.»



فروغ در مجموعه‌ی «تولد دیگر» و در شعری با عنوان «به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد» به صراحت می‌گوید: «به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد/... / و به زمین که شهوت تکرار من درون ملتهبش را/ از تخمه‌های سبز می‌انباشت سلامی دوباره خواهم داد/ می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم/ و آستانه پر از عشق می‌شود/ و من در آستانه به آن‌ها که دوست می‌دارند/ و دختری که هنوز آن جا/ در آستانه‌ی پرعشق ایستاده، سلامی دوباره خواهم داد.»

و در شعر «تولد دیگر» بازگشتی دارد به مرحله‌ی نباتی یعنی «فسخ»: «دست‌هایم را در باغچه می‌کارم/ سبز خواهم شد می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم/ و پرستوها در گودی انگشتان جوهری‌ام/ تخم خواهند گذاشت.» و در همین شعر از پری کوچک غمگینی می‌گوید که در اقیانوسی مسکن دارد: «پری کوچک غمگینی/ که شب از یک بوسه می‌میرد/ و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.»

در «دیوارهای مرز» سخن از رجعت است: «با من رجوع کن/ با من رجوع کن/ به ابتدای

جسم/ به مرکز معطر یک نطفه/ به لحظه‌ای که از تو آفریده شدم/ با من رجوع کن/ من ناتمام مانده‌ام از تو/... / با من رجوع کن/ من ناتوان از گفتن/ بگذار در پناه شب از ماه بار بردارم/ بگذار پر شوم/ از قطره‌های کوچک باران/ از قلب‌های رشد نکرده/ از حجم کودکان به دنیا نیامده/ بگذار پر شوم/ شاید که عشق من/ گهواره‌ی تولد عیسای دیگری باشد.»

و در شعر «در خیابان‌های سرد شب» صحبت از تکرار شاعر است: «من پشیمان نیستم/ قلب من گویی در آن سوی زمان جاری‌ست/ زندگی قلب مرا تکرار خواهد کرد/ و گل قاصد که بر دریاچه‌های باد می‌راند/ او مرا تکرار خواهد کرد/... / من پشیمان نیستم/ از من ای محبوب من! با یک من دیگر/ که تو او را در خیابان‌های سرد شب/ با همین چشمان عاشق باز خواهی یافت/ گفتگو کن/ و به یاد آور مرا در بوسه‌ی اندوهگین او/ بر خطوط مهربان زیر چشمانت.»

فروغ فرخزاد در آخرین دفتر شعرش یعنی «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» می‌گوید: «و تکه‌تکه شدن راز آن وجود

متحدی بود/ که از حقیرترین ذره‌هایش  
 آفتاب به دنیا آمد» و شعرش را این‌گونه به  
 پایان می‌رساند: «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 هم‌خوابه‌می‌شود/  
 و در تنش فوران می‌کنند/ فواره‌های سبز  
 ساقه‌هایسبک‌بار/ شکوفه خواهد داد ای یار!  
 ای یگانه‌ترینیار!»  
 در شعر «بعد از تو»: «و مرگ، آن درخت  
 تناور بود/ که زنده‌های این سوی آغاز/ به  
 شاخه‌های ملولش دخیل می‌بستند/ و  
 مرده‌های آن سوی پایان/ به ریشه‌هایفسفری‌اش  
 چنگ می‌زدند» ظرافت و شاعرانگی زبان  
 فروغ در ایهامی که در واژه‌ی «تناور» مستتر  
 است یعنی معنای متداولِ تناور از سویی و  
 ترکیبِ «تن‌آور» از سویی دیگر به زیبایی،

تجلی و اندیشه‌ی باززایی را به مخاطب القا  
 کرده و او را به شگفتی وامی‌دارد.  
 همان‌گونه که باورمندانِ تناسخ می‌گویند  
 هدف از باززایی رسیدن به تکامل است و  
 فروغ اوج تکامل را در شعر «تنها صداست که  
 می‌ماند» این‌گونه بیان می‌کند: «نهایت  
 تمامی نیروها پیوستن است، پیوستن به اصل  
 روشن خورشید/ و ریختن به شعور نور.»  
 سخنانم را با رباعی جناب آقای «سیدحامد  
 حجت خواه» به پایان می‌رسانم که چه نیکو  
 سروده‌اند:

«آزاده نگویند به هر آزادی

شیرین نشود قصه‌ی هر فرهادی

باید که هزار سال دیگر برود

تا زاده شود فروغ فرخزادی.»

## سبک ادبی

الناز عباسی



### «شعر گفتار»

گرفته (حرکت زبان شعر) شاهد تحول زبان  
فاخر و ادبی  
به سمت زبان گفتار رایج، زندگی روزمره  
مردم هستیم

شعر معاصر فارسی طی گذشت یک قرن از  
عمر خود دچار تحولات فراوانی شده است.  
«زبان» یکی از مهمترین حوزه‌ها در زمینه‌ی  
عناصر شعر معاصر است. شعر معاصر از  
دوره‌ی مشروطه تاکنون که مورد نظر قرار

کاربرد عناصر زبان گفتار و بهره‌مندی از قابلیت‌های بالقوه این زبان، با لزوم بررسی این گونه زبانی، شعر این دوره را بیش از پیش نمایان می‌سازد.

با انقلاب مشروطه مبانی فکری ایرانیان، تحت تاثیر غرب؛ دچار تغییرات بنیادین شد، این تغییرات نخست به ابعاد مختلف زندگی بروز کرد و به سرعت بر شیوه‌های بیان ادبی و شاعرانه تاثیر گذاشت و سبب شد شاعران به تدریج بازنگری اسلوب‌های شعری کهن بپذیرند و به شیوه‌های تازه‌ی بیان شاعرانه روی آورند.

از این دوره به بعد، در کنار سروده‌های فاخر ادبی، اشعار دیگری نیز سروده شدند که زبان و محتوای آنها از زبان \_ زندگی و فرهنگ عمومی مردم برگرفته شده بود و مخاطبان آن نه تنها عموم مردم، که حتی بی سوادان را نیز شامل می‌شد. اشعاری ساده؛ دارای اوزانی روان و مفاهیمی عمومی مربوط به زندگی روزمره اجتماعی و سیاسی. عصر مشروطه تنها برای شعر مقدمه‌ای بود که راه را برای حرکت شعر به سمت گفتار کلمات کلیدی هموار می‌کرد.

**نخستین گام:** لغات محاوره‌ی کاربردی و بیگانه و همچنین تعابیر عامیانه شعر بود، بیشتر شاعران این دوره به جهت عدم شناخت و به منظور آگاهی از سنت دیرین شعر در صدد جایگزینی زبان گفتار عامیانه به جای زبان فاخر ادبی بودند.

ناهماهنگی آشکاری میان بافت هنری کلام شاعران با واژه‌های ساده و زبان عامیانه‌ای که میان توده مردم در آن راه یافته بود وجود داشت. این اشعار علیرغم حضور در صحنه‌های اجتماعی و محافل عمومی، جواز ورود به ادبیات رسمی و محافل ادبی جدی را نیافتند.

از نخستین کسانی که زمینه را برای رسمیت ادبی بخشیدن به کاربرد زبان و لحن گفتاری شعر را فراهم کرد و برای نزدیک ساختن زبان شعر به زبان گفتار به نظریه پردازی، پرداخت و خود نیز بر آن اساس شعر سرود، نیما یوشیج را باید نام برد.

با ظهور نیما، کاربرد زبان گفتار جلوه‌ی دیگری به خود گرفت، او با آگاهی از زبان فاخر ادبی و به منظور هماهنگ ساختن زبان شعر دوره‌ی خویش با واقعیت زندگی،

پیشنهاد به کارگیری زبان را در شعر مطرح ساخت.

تاکید وی مبنی بر کاربرد لحن گفتاری در شعر روند شکل‌گیری به شعر گفتار را سرعت بیشتری بخشید. برای اولین بار نیما کلمات محاوره‌ای را هماهنگ با دیگر عناصر شعری، بافت کلام خویش نشانده، او واژه‌های محاوره‌ای، اصطلاحات و کنایات عامیانه، ضرب‌المثل‌ها، لغات بومی و محلی، اصوات و هر آنچه را که برگرفته از باورها و عقاید مردم در دوره خویش بود و طبیعت زبان روزمره‌شان به کار گرفته می‌شد، بدون هیچ محدودیتی به قلمرو شعر وارد می‌کرد.

این امور در پیوند با عینت‌گرایی واقع‌بینی و جزئی‌گری که مطابق پیشنهادهای او، نوع نگاه شاعران معاصر به محیط پیرامون خویش به وجود آمده بود، بافت هنری و منسجمی را برای شعرا رقم می‌زد که جداکردن زبان شعر را از زبان گفتار ناممکن می‌ساخت.

روی بندرگاه / آسمان یکریز می‌بارد / روی بندرگاه / روی دنده‌های آویزان یک بام سفالین در کنار راه / روی «آیش»‌ها که «شاخک» خوشه‌اش را می‌دواند / روی

نوغانخانه، روی پل — که در سر / تا سرش امشب / مثل اینکه ضرب می‌گیرند\_ یا آنجا کسی غمناک می‌خواند / همچنین بر روی بالاخانه‌ی من (مرد ماهیگیر مسکینی که او را میشناسی) / خالی افتاده است اما خانه‌ی همسایه‌ی من دیرگاه‌یست.

ای رفیق من، که ازین بندر دلتنگ روی حرف من با تس / و عروق زخم‌دار من ازین / حرفم که با تو در میان می‌آید از درد درون / خالی است.

و درون دردناک من ز دیگر گونه زخم من می‌آید پر! / هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز / چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی. / و آنچه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی.

بچه‌ها / زنها / مردها، آنها که در خانه بودند / دوست با من، آشنا با من درین ساعت سراسر کشته گشتند [

شعر گفتار نخست در نظریه‌های نیما برخی از اصول آن بیان شده و بعدها توسط فروغ شکل سازمان یافته‌تری پیدا کرد

فروغ فرخزاد در دو دفتر شعری «تولد» و «دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» با هنرمندی تمام توصیه های نیما را در زمینه‌ی زبان و لحن گفتاری شعر اجرا کرد، او علاوه بر اوزان نیمایی و اوزان ترکیبی که تبعه شعر نیما به کار می گرفت، برای نزدیکی بیشتر اشعار خود به طبیعت زبان، نوعی وزن از غیر عروضی که برگرفته از لحن گفتاری کلام روزمره است، پیدا کرد و بدین طریق پس از نیما سهم زیادی در تکامل شعر گفتار بر عهده گرفت.

کسی به فکر گل‌ها نیست / کسی به فکر ماهی‌ها نیست / کسی نمی‌خواهد / باور کند که باغچه دارد می‌میرد / که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده‌است / که ذهن باغچه دارد آرام آرام

از خاطرات سبز / از خاطرات سبز تهی می‌شود / و حس باغچه انگار

چیزی مجردست که در انزوای باغچه پوسیده‌ست. / حیاط خانه ما تنه‌است / حیاط خانه ما / در انتظار بارش یک ابر ناشناس / خمیازه می‌کشد / و حوض خانه ما خالیست / ستاره‌های کوچک بی‌تجربه

از ارتفاع درختان به خاک می‌افتند / و از میان پنجره‌های پریده رنگ خانه ماهی‌ها / شب‌ها صدای سرفه می‌آید / حیاط خانه ما تنه‌است. / پدر می‌گوید: از من گذشته‌ست / از من گذشته‌ست / من بار خودم را بردم / و کار خودم را کردم / و در اتاقش، از صبح تا غروب / یا شاهنامه می‌خواند / یا ناسخ التواریخ / پدر به مادر می‌گوید: لعنت به هر چه ماهی و هر چه مرغ / وقتی که من بمیرم دیگ / چه فرق می‌کند که باغچه باشد / یا باغچه نباشد / برای من حقوق تقاعد کافیست / «فروغ فرخزاد ۱۳۷۹»

شعر گفتار با فروغ وارد مسیر حقیقی خود شده بود، و با رسیدن به دهه ۶۰ گسترده‌تر و تبدیل به جریانی فراگیر شد در برخی محافل ادبی گه گاه شعری به نام شعر گفتار مطرح می‌شد و شاعرانی سعی در تبیین و تشریح آن داشتند.

«سید علی صالحی از پیشروان شعر گفتار معتقد است: شعر به گذشته‌های دور می‌رسد این راه روشن سایه را حتی می‌توان در گات‌های اوستا جستجو کرد.»

در کتاب مقدس هم مثلاً غزل های سلیمان سپس روشنتر این حافظ است که روح گفتگو را درک کرده است و امروز فروغ و صالحی/۱۳۸۲

اما علی بابا چاهی منشأ شعر گفتار را در شعر دهه‌ی ۷۰ جنیش ادب مشروطه جستجو می‌کند و وضعیت گفتاری به شعر شاعران مشروطه را ناگزیر از «وارث جواهر» می‌داند. سپس نیما را در معارضه آنها با نظام مستقر ادبی پیش از خود قلمداد می‌کند، سپس شیبانی و رحمانی را در شعر دوره تجدد مشروطیت کارگیری لحن محاوره‌ای و به تبع آن وزن گفتار پیشرو فروغ قرار می‌دهد و می‌نویسد:

«شعر فروغ شکل مدون و مدرن شعر گفتاری شاعران پیش از اوست» باباچاهی ۱۳۸۰ جعفری: [سرآغاز شعر گفتار را همزمان با پیدایش شعر دانسته، اما آغاز آن را در معنای معاصر به دوره نیما باز می‌گرداند. به عقیده‌ی وی کسی که پس از نیما به این امر توجه نشان داد شاملو است]

علی بابا چاهی بر این باور است که نخستین بار بیژن الهی، رضا براهنی و اعضای

کارگاهش به صورت مدرن شعر را وارد تاریخ کردند.

با این اوصاف شاید مناسبتر باشد که دوره مشروطه را مقدمه

و ظهور نیما را آغازگر این نوع شعر و فروغ را تکامل بخشنده بدانیم و اواخر دوره ۶۰ به ویژه دهه ۷۰ به بعد را دوره رشد و توسعه آن محسوب کنیم. برای شعر گفتار تعاریف مختلفی ارائه شده است، سیدعلی صالحی شعر گفتار را برون رفت از دوره‌ی امروز به ویژه یکی دو دهه اخیر می‌داند و در بیان مولفه‌های آن می‌گوید: کلی‌گویی‌های گذشته، انسان دوستی، هم‌شانه شدن و موازی زیستن با مخاطب، فرودآمدن از دوره‌ی جبروت خیالی، تنها ماندن متکلم و حده تقسیم و تخاطب انسانی اندیشه.

[علی تسلیمی می‌گوید: همان شاخه فولکلور است ۱۳۷۸]

[جعفری می‌گوید: کیفیت حسی عاطفی، صراحت شکستن کلمات، حرکت صدا منطبق و گفتار ۱۳۸۲]

همانگونه که مشاهده می‌شود کسانی که در صدد تعریف این نوع شعر برآمده آمد بیشتر



کلی‌گویی کرده آمد و در هیچ کدام  
مشخصه‌های دقیقی از این نوع شعر ارائه  
نشده است.

ویژگی‌های بارزی که می‌توان نام برد به شرح  
زیر است:

الف) نشأت گرفتن از زبان گفتار روزمره  
ب) سیطره‌ی لحن گفتاری

ج) برکناری مخاطب غیابی، ادعا و جایگزینی  
مخاطب حضوری

د) سادگی و گرایش به عدم پیچیدگی  
در آخر این نکته ضروری است که هیچ کدام  
از این عوامل به تنهایی نمی‌توانند معرف  
شعر گفتار باشند بلکه مجموع این عوامل باید  
در کنار هم قرار گیرند تا سبب شکل گرفتن  
اثری به نام «شعر گفتار» باشند.

## مکاتب فلسفی

ماهورا کریمی



### «فلسفه سقراط»

نوشته‌ها راجع به سقراط است که از دوران باستان به جای مانده است. (ویکی پدیا) انقلاب سقراط وارد کردن اخلاق در فلسفه می‌باشد، این کار به معنای درون‌نگری، روی تافتن از جهان خارج و نظر کردن به انسان و خویشتن انسان است.

سقراط، فیلسوف یونان کلاسیک، اهل آتن و یکی از بنیان‌گذاران فلسفه‌ی غرب بود. او در سال ۴۷۰ پیش از میلاد متولد شد و در سال ۳۹۹ پیش از میلاد کشته شد، سقراط نوشته‌ای از خود به جای نگذاشت و در واقع گفتمان‌های افلاطون یکی از جامع‌ترین

در مطالعه فلسفه سقراط سه دلیل مهم نقطه آغاز سقراط است، اول اینکه سقراط، به گفته‌ی سیسرون و سقراط پژوهان، فلسفه را از آسمان به زمین آورده است و برای اولین بار موضوع فلسفه را پژوهش نسبت ذهن - انسان - اجتماع به شکل یک فلسفه سیاسی طرح ریزی کرد.

هندسه فلسفه سیاسی سقراط که برآیند لوگوی سقراطی است یک دستگاه فکری و به هم پیوسته است که از سه ضلع شناخت، اخلاق و اجتماع فراهم آمده است. در این هندسه نسبت وثیقی میان ذهن (شناخت شناسی)، انسان (فلسفه اخلاق)، و اجتماع (فلسفه اجتماعی) دیده می‌شود.

ضلع شناخت شناسی ناظر به پیوند (ذهن - روش، شناخت - رفتار) می‌باشد. ضلع فلسفه اخلاق معطوف به نسبت (شناخت - انسان - رفتار فردی - زندگی روزمره فردی) می‌باشد.

ضلع فلسفه اجتماعی نیز پیوند بین (شناخت - شهروند - رفتار اجتماعی و زندگی اجتماعی) را نشان می‌دهد.

این اضلاع با هم پیوند تنگاتنگی دارند در فلسفه سقراط شناخت شناسی مبنای

شکلگیری فلسفه اخلاق و این دو مقدم بر ضلع فلسفه اجتماعی هستند.

### شناخت شناسی سقراطی:

شناخت شناسی، شاه ای از فلسفه است که قدمت آن به یونان باستان برمی‌گردد. (هاملین ۱۳۷۴: ۳-۱ و بدوی ۱۹۷۹: ۶۷-69).

از دیدگاه شناخت شناسی در هرگونه شناخت علمی و فلسفی فاعل شناسان برای رسیدن به شناخت از ابزارهای خاص خود سود می‌جویند که می‌توان این ابزارها را روش نامید. و ماهیت روش سقراطی گفت و گوی دیالکتیکی بین الاذهانی است، روش مبتنی بر پرسش و پاسخ میان انسانهای زنده برای شناخت حقیقت امور انسانی. هدف سقراط این بود که گفت و گو کنندگان به نادانی خود درباره‌ی حقیقت و مسایل اساسی زندگی انسان دانایی پیدا کنند او معتقد بود هر کس ذات و ماهیت چیزی را بشناسد می‌تواند آن را برای دیگران نیز تشریح کند ولی آن که خود چیزی را نشناسد هم خود را گمراه می‌کند و هم دیگران را (گاتری 1378: 192)

ناگفته نماند که این منطق بر تردید و تعریف استوار است تردید نسبت به همه چیز و ارایه چند تعریف. این زوش توأم با نوعی آبرونی (طنز) سقراط یعنی اظهار نادانی نسبت به موضوعات گفتگو است.

روی هم رفته می توان روش گفت و گوی دیالکتیکی بین الادهانی سقراط را مشتمل بر فرآیند زیر دانست:

**مرحله اول:** مسله یا موضوعی به عنوان مدخل گفت و گو مطرح می شود.

**مرحله دوم:** چند پرسش کلیدی درباره موضوع پیش کشیده می شود.

**مرحله سوم:** چند تعریف برای مشخص کردن موضوع مطرح می شود.

**مرحله چهارم:** زنجیره ای از استدلال برای رسیدن به تعریف مناسب ارایه می شود.

**مرحله پنجم:** سعی می شود با بازبینی و واری تعاریف، تعریف نامناسب، رد و تعریف مناسبتر پذیرفته می شود.

**مرحله ششم:** در صورتی که گفت و گو به تعریفی مناسب با موضوع هدایت شده باشد،

استنباطات فلسفی و اخلاقی مورد نظر از آن استخراج می شود.

**مرحله هفتم:** آنگاه مفروض اصلی گفت و گو با روشن شدن تعریف مسله به شناخت موضوع کشانده می شود.

**مرحله هشتم:** مفروض اصلی گفت و گو این است که به شرط شناخت موضوع، رفتار درست و مرتبط با موضوع بحث شکل می گیرد.

### فلسفه اخلاقی سقراط:

فلسفه اخلاق ناظر به پیوند شناخت انسان، رفتار فردی و زندگی روزمره است. و هدف اصلی او با عنوان آموزنده آموزه های اخلاقی، آموزش وجودی و آگاهانه زندگی کردن و شناخت زندگی اخلاقی است. و غایت آن نیز مراقبت از روح یا نفس و رسیدن به خیر و نیکی است، که خیر و نیکی سبب ساز رشد و کمال موجودات است.

### فلسفه اخلاق سقراطی روایت آغازین

فلسفه اخلاق معاصر است و این فلسفه بر مبنای دو مؤلفه ی کلیدی قابل توضیح است:

الف) موضوع و هدف:

ناظر پیوند شناخت، شهروند، رفتار اجتماعی، زندگی اجتماعی است.

این پژوهش‌ها حاوی نکاتی هستند که بر اساس آنها می‌توتن مؤلفه‌های کلیدی فلسفه سیاسی اجتماعی سقراط تاریخی را بازسازی کرد.

### الف) موضوع و هدف:

موضوع و هدف اساسی فلسفه‌ی اجتماعی، سیاسی سقراط طرح پرسش‌هایی درباره ماهیت زندگی اجتماعی نیک، فضیلت‌های سیاسی (عدالت، خویشتن‌داری، دینداری، فرزاندگی و شجاعت) جایگاه انسان در اجتماع سیاسی، وظایف و حقوق شهروندی و تکالیف انسان در رابطه با جایگاه اجتماعی اش می‌باشد. (164: 1377 گاتری)

غایت‌نهایی این فلسفه هم اصلاح نظام سیاسی از طریق عقلانی و اخلاقی کردن آن است و غایت سیاست در نزد سقراط این است که اجتماع سیاسی باید امکان فراهم کردن زندگی نیک را برای شهروندان فراهم کند.

### ب) محور جهت‌گیری و رویکرد:

موضوع و هدف فلسفه اخلاقی سقراطی آموزش وجودی چگونگی مراقبت از پسوخته (موجودی خدایی در نزد آدمی) از طریق خودشناسی است و این پیش شرط زندگی اخلاقی درست به حساب می‌آید.

محوریت در این فلسفه با فضیلت یعنی کمال مطلوب روح است و فضیلت روح در دانایی به فضیلت است که در نهایت تصحیح رفتارهای فردی و اجتماعی در زندگی می‌باشد.

### ب) مبنا و جهت‌گیری:

جهت‌گیری فلسفه اخلاق سقراط دانایی به فضیلت است که به دارندگی فضیلت منجر می‌گردد. اگرچه سقراط موهبت طبیعی، یادگیری و تمرین را برای کسب فضیلت تأیید می‌کند با این وجود صرف دانایی است که به دارندگی آرته (فضیلت) منجر می‌گردد.

بنابراین اصل این است که اگر انسانها بدانند. نیکی چیست به دنبال زندگی نیک می‌روند.

### فلسفه اجتماعی سقراط:

ضلع سوم در فلسفه سقراطی، فلسفه اجتماعی است و ما را به قلب فلسفه سیاسی وی هدایت می‌کند. ضلع فلسفه اجتماعی

اصلی‌ترین محور فلسفه سیاست سقراط، اعتقاد به این است که سیاست هم چون سایر فعالیت بشری تخنه (فن و هنر) است، لذا لوازم خاص خود را دارد.

از این رو رویکرد این فلسفه اخلاقی و عقلانی داتا باید انتقادی و اصلاحی باشد برای اساس سقراط تیزترین و بی‌رحمانه‌ترین انتقادات را نثار نظام سیاسی زمان خود به دموکراسی آتن، نابسامانی این نظام، انتخاب دولتمردان

فاسد و ناشایست و جبار، بی‌عدالتی‌های آن‌ها و قانون‌گریزی آنها می‌کند که سرانجام به مرگ او منتهی می‌گردد.

برگرفته از مقاله‌ی بازخوانی فلسفه سیاسی

سقراط/افلاطونی/ نویسنده: سید محمود

نجاتی حسینی/نشریه پژوهش سیاست نظری

۲ شماره: بهار و تابستان ۱۳۸۵ — دوره ۲ -

شماره

## مرور نویسی

مهرمینا محمدپور



**مرور بر مقاله از وحشت تا فرم به قلم آرش آذرپیک /**

**چاپ شده در ماهنامه‌ی تخصصی وزن دنیا / دی‌ماه ۹۸**

موضوع اصلی غزل بیان عواطف و احساسات، ذکر زیبایی و کمال معشوق و شکوه از روزگار است. بیت‌های غزل از لحاظ مضمون دارای استقلال‌اند. در آخرین بیت غزل، شاعر نام

غزل در ادب فارسی به قالبی از شعر سنتی فارسی می‌گویند. در قالب غزل که معمولاً بین ۴ تا ۱۲ بیت دارد، مصراع اول بیت نخست با مصراع‌های زوج هم قافیه است.



شعری یا تخلص خود را می‌آورد و بهترین بیت آن را شاه بیت یا بیت الغزل می‌گویند. تغزل شرقی و مینیمال بودن قالب غزل باعث شده که نسبت به دیگر قالب‌های شعری در هر عصر پیشرو باشد.

غزل نشأت گرفته از قصیده های مکتب خراسانی است و رگه‌هایی از آن را می‌توانیم در اشعار رودکی، فرخی و حتی نظامی ببینیم و در مکتب عراقی شاهد شکوفایی و پیچیدگی و همچنین وفور لغات عربی در قالب غزل هستیم.

غزل در مکتب وقوع یا همان مکتب واقع‌گرایی تغییرات چشمگیری داشته از جمله ورود لغات عامیانه، حرکت از کلی‌گویی به سمت جزئی‌گویی و کاسته شدن اغراق‌های شاعرانه

باباغانی شیرازی از شعرای معروف مکتب وقوع خوانده میشود

و اما قالب غزل در سبک هندی به دلیل دور

شدن شعر از حوضه‌های ادبی، مجالس

اشرافی درباری و شیوع آن در بین طبقات

مختلف مردم به سمت نوعی پرگویی، زبان

غیرادبی محاوره‌ای

و ابهام و مضمون‌سازی سوق پیدا کرد. اما این روند به علت ابتذالی که در مکتب هندی راه یافته بود چندان رضایت بخش شاعران آن دوره نبود به همین دلیل طولی نکشید که به شیوه شاعران پیشین خود چون حافظ و سعدی روی آوردند.

برخی مشتاق خراسانی را از جمله این شاعران و مبدع جریان بازگشت می‌دانند. اما در دوره مشروطه مفاهیم جدید به تدریج وارد قالب غزل شدند در واقع غزل در این دوران متحول و با زمانه خود همراه شد از جمله شاعران آغازگر این تحول فرخی یزدی و میرزاده عشقی هستند.

و غزل نو، اصطلاحی که در اواخر دهه چهل در ادبیات مطرح شد

در این دوره یک عده به تبعیت از نیما راه او را ادامه دادند اما عده‌ای دیگر نتوانستند از

غزل و جاذبه‌های آن چشم‌پوشی کنند به

همین دلیل با وارد کردن فضای جدید به

غزل، روایت را در غزل به کار بردند و غزل نو

و غزل روایی را شاخه‌هایی از مدرنسیم

معرفی کردند. بسامد و تئوری غزل نو به نام

سیمین بهبهانی ثبت شده است. غزل در این

دوره با تاثیر پذیری از شعر نیمایی برای نخستین بار تغییراتی در شکل ظاهریش پدید آمد

یکی از تحولات در شکل غزل نوشتن بصورت پلکانی بود و آغازگر این شیوه هم منوچهر نیستانی .

از دیگر تحولات غزل نوین میتوان به موارد زیر هم اشاره کرد:

۱. تغییر در شکل نوشتاری و سطر بندی آن

۲. کانکریت نویسی

۳. آمیختگی غزل با دیگر قالبها

۴. بکار بردن علائم نگارشی

۵. تقسیم بندی اپیزودیک

۶. پایان بندی با پیرنگ باز

غزل نوین در دهه هفتاد به چند گروه تقسیم می شود:

۱. غزل\_داستان: این ژانر از نظر قالب معتقد

به شعر و از لحاظ محتوا و فرم درونش وابسته به جنسیت ادبی داستان است، به شاعرانی

که در این زمینه قلم و قدم می زدند برچسب ناشاعر بودن می زدند و شعرشان را ناشاعر

می دانستند زیرا معتقد بودن که شعرشان یک اثر منظوم است بنابراین طرفداران این ژانر به

شرح و توضیح فضای داستان با شگردهای ادبی ، بدایع و صنایع شعری می پرداختند تا به نوعی سبقه ی شعری به کارکترها و فضای موجود در آن بدهند.

غزل "شلوار تا خورده دارد/ مردی که یک پا ندارد" در این سبک زبانه زد خاص و عام است.

۲. غزل\_روایی: در غزل روایی نیز با یک

روایت منظوم رو به رو هستیم ، اما تفاوت بارز و مشخص آن با غزل \_داستان این است

که روایت موجود در غزل روایی غالبا دارای متد، نگاه و فضای شاعرانه و تغزلی است و

روایت آن کمتر اتمسفر و نگاه داستان مدارانه دارد ، بنابراین روایت دارای بسط، شرح،

توضیح و جلوه های شعری خاص خود است که به صورت یک سبک متریک، متمایز و

روشن با بسامد فراوان توسط سیمین بهبهانی پایه گذاری شده است .

غزل "نگاه کن به شتر، آری/ که چگونه ساخته شد، باری/ نه ز آب و گل، که

سرشتندش/ ز سراب و حوصله پنداری " نمونه‌ی بارزی از اینگونه غزل روایی هاست.

۳. غزل وحشت \_ محمدسعید میرزایی : از شاگردان برجسته سیمین بهبهانی با چاپ مجموعه‌ای با عنوان "درها برای بسته شدن آفریده شد" بطور کامل آغاز و مانیفست ژانر غزل وحشت یا غزل سیاه در ادبیات ایران است که بعدها نا آگاهان ادبی آن را در ژانر غزل فرم معرفی کردند.

ولی به ه بیچ وجه کتاب "درها برای بسته شدن آفریده شد" آغازگر غزل فرم نبود زیرا از لحاظ فرمیک، تماما پیرو تجربه های نوآورانه‌ی سیمین بهبهانی بود و ابداع خاصی در این زمینه انجام نشد، فقط جلوه ویژه و فضای وحشت گون و سیاه شعرهای سعید، هوا و فضای تازه ای را وارد غزل ایران کرد.

در کتاب "درها برای بسته شدن آفریده شد" چند نکته حائز اهمیت است : سعید میرزایی از لحاظ سبکی توانست از زبان شعری سیمین بهبهانی که مابین زبان آرکائیک و زبان معیار امروزمین در نوسان بود فراروی کند و به نوعی به لحن گفتار امروزی نزدیکتر شود و در این امر از تمام غزل سرایان آن روزگار در تمام ژانرهای غزل موفق تر شد . سبک

سعید میرزایی از لحاظ زبانی از استادش سیمین بهبهانی کاملا مجزا است. نمونه‌ای از غزل روایی ژانر وحشت میتوان به "هزاران تن ، ز درختی تناور آویزان " به قلم سعید میرزایی اشاره کرد.

۴. غزل فرم : یک نوع سبک جمعی به شمار می آید که پایتخت و زادگاه آن دیار بیستون بود، در فضای غزل فرم که بعد از ژانر غزل وحشت، سبکی نوین بود باز هم سعید میرزایی خوش درخشید و توانست بعنوان یک چهره بارز و مطرح صاحب نوآوری ها و ابداعاتی بینظیر شود مانند:

۱. آوردن فضای سوررئالیست و حضور استثنائی اشیا که سعید میرزایی تحت تاثیر یانیس ریستون در یونان و احمدرضا احمدی در ایران ، توانست آن را وارد فضای غزل و بطور مشخص غزل فرم ایران کند.

۲. از تکنیکهایی که آن دوره سعید میرزایی از نوآوران آن دوره بشمار می آمد آوردن فضای نوآورانه ژانر فراداستان پست مدرن در غزل ایران بود، یعنی شاعر در آن خود به درون متن شعر آمده و وقایع بیرون متن و درون

متن در هنگام و هنگامه‌ای سرایش کاملاً بهم گره می‌خورد که این شیوه ظرفیت نوینی در حیطه‌ی فرم، در غزل شعر ایران بود که بدین گونه می‌توان با برجسته دانستن آثار سعید میرزایی در این شیوه او را به حق آغازگر راستین غزل پست مدرن دانست .  
 نمونه‌هایی از سورئال غزل سعید میرزایی :  
 "پیچیده مثل باد میان درخت‌ها/ سردی شکست در هیجان درخت‌ها/ سردی تبر سوال شگفتی ز باغ کرد / که باز مانده بود دهان درخت ها ."

اما تفاوت سبک روایی غزل: در غزل فرم با غزل داستان و غزل روایی آن است که در غزل فرم یک تصویر خاص مکشوف در ذهن شاعر نقش می‌بندد، مثل تصویر سربازی عاشق بر فراز برجک که : پتانسیل تصویر کلمه "سرباز" برای اولین بیشتر تکوین فضای عاشق بودن آن سرباز برای تکوین مکمل بیشتر

اولین فضای پادگانی و تعمیم آن به کلیت متن با افزودن کارکترهای دیگر مانند "ماه" که هم افزایی توأمان این تصاویر به ظاهر پراکنده و کارکترهای فرمی منسجم و روایتی

دیگرگون را سامان می‌دهد که در صورت تعریف غیر شعری آن ، ما هیچ قصه منسجمی را نمی‌توانیم به شنونده منتقل کنیم .

روایت غزل فرم را تنها می‌توان در فضای فرمیک آن درک کرد، بنابراین غزل فرم را فقط باید به خوانش نشست نه اینکه تعریف کرد ، و این فرق فاحش روایت غزل فرم با غزل داستان و غزل روایی است، زیرا در صورت تعریف بجز سرهم کردن چند فضای پراکنده، قصه‌ای برای گفتن نخواهیم داشت مانند این غزل فرم از سعید میرزایی: " او دوست بود با کلمات و ستارگان/ بر برجی از فلز ، شب خاموش پادگان / میخواست نامه ای بنویسد ترانه خواند / تا ماه را بخواب کند مثل کودکان"

۵. غزل مینیمال : این سبک اولین بار توسط آرش آذرپیک و با کتاب لیلازانا در نیمه اول دهه هشتاد مطرح شد.

### ویژگی‌ها:

متعهد به مکتب مینی مال \_ متمایز از غزل روایی

غزل کلاسیک زاینده فرهنگ شاه \_رعیتی  
است و دارای شاه بیت. اما غزل مینی مال  
واحد غزل را از ابتدا تا آخرین کلمه تمام  
غزل می‌داند و مانند یک جامعه مدنی تمام  
ابیات برابرنند. بدون برتری بی‌تی بر دیگری.

بین کلمات در غزل مینی مال ارتباط  
ارگانیک وجود دارد و دارای فرم و ساختی  
مستحکم است.  
دارای ایجاز شفافیت است و آرایه های ادبی  
حداقل کاربرد رادر غزل مینی مال دارند.  
ترجمه پذیر بودن هم از ویژگی های مهم غزل  
مینی مال به حساب می آید.

## اندیشکده کلمه گرایان ایران

• مکتب عریانیسم و اعلام عرفان بس در تمدن ایرانی\_اسلامی

• به اعتقاد عریانیسم عرفان خون ما ایرانی‌ها تا مرز توهم  
زندگی بالا رفته است.

• به اعتقاد عریانیسم خرد فلسفی ما تا مرز سخته فرهنگی  
پایین آمده است.

• در باور مکتب عریانیسم تا تفکر انتقادی جایگزین باور  
جاهلانه مراد و مریدی، نشود تمدن ما احیا نخواهد شد.

• در باور مکتب عریانیسم تنها راه نجات تمدن ما:

1. خرد فلسفی

2. خرد فلسفی

3. خرد فلسفی

است.