

دوشیزه به عشق باز می گردد

(برگزیده‌ی غزل‌های شاعر از آغاز دهه‌ی ۸۰ تا اکنون)

سراینده: آرش آذرپیک

پیش‌گفتار:

تاریخنامه‌ی تحلیلی و آکادمیک غزل از آغاز تا غزل مینی‌مال (ناگفته‌هایی درباره‌ی جریان‌ات غزل معاصر ایران)، به قلم هنگامه اهورا و آوین کلهر

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

سرشناسه: آذرپیک، آرش، ۱۳۵۸ -

عنوان و نام پدیدآور: دوشیزه به عشق بازمی‌گردد: (مجموعه غزل)/سراینده‌ها آرش آذرپیک.
مشخصات نشر: کرمانشاه: دیباچه، ۱۳۹۷.

مشخصات ظاهری: ۱۸۲ ص.

شابک: 978-622-6281-04-1

وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: کتابنامه.

موضوع: غزل--تاریخ و نقد

موضوع: ghazals--History And criticism

موضوع: شعر فارسی-- قرن ۱۴

موضوع: Persian poetry -- 20th century

رده بندی کنگره: ۱۳۹۷ / ۴۳۵۹ / ۳۶۲۸ pir

رده بندی دیویی: ۸۱۰ / ۰۹۲

شماره کتابشناسی ملی: ۵۳۹۵۸۰۷



انتشارات دیباچه

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

سراینده: آرش آذرپیک

ویراستار: هنگامه اهورا

حروف‌نگاران: آذر آذرپیک، مهسا صفری

طراح جلد: آرمین شیرزاد arminshirzad@gmail.com

ناشر: دیباچه

چاپ و صحافی و لیتوگرافی: معرفت

نوبت چاپ: اول ۱۳۹۷

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۲۸۱-۰۴-۱

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

با احترام به تمام دوشیزگان سرزمین اهورایی ام - ایران بزرگ فرهنگی،

پیشکش به خردسال‌ترین دوشیزه‌ی خانواده‌ی مکتبی

و نور چشمم - ئه‌وین میرزاپور -

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

پس آدم از خدای خود کلماتی آموخت که موجب پذیرفتن توبه‌ی او گردید زیرا خداوند مهربان و توبه‌پذیر است.

«سوره‌ی مبارکه‌ی بقره، آیه‌ی ۳۷»



و خدای عالم همه‌ی اسماء را به آدم آموخت، آن گاه حقایق آن اسماء را در نظر فرشتگان پدید آورد و فرمود: «اگر شما در دعوی خود صادقید اسماء اینان را بیان کنید.» فرشتگان عرضه داشتند: «ای خدای پاک و منزّه! ما نمی‌دانیم جز آن چه تو خود به ما آموختی که تویی دانا و حکیم.» پرودگار فرمود: «ای آدم! ملائکه را به حقایق این اسماء آگاه ساز.» چون آنان را آگاه ساخت خدا فرمود: «ای فرشتگان! اکنون دانستید که من بر غیب آسمان‌ها و زمین دانا و بر آن چه آشکار و پنهان دارید آگاهم؟»

«سوره‌ی مبارکه‌ی بقره، آیات ۳۱ تا ۳۳»

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

«تاریخنامه‌ی تحلیلی و آکادمیک غزل از آغاز تا غزل مینی‌مال (ناگفته‌هایی درباره‌ی جریان‌ات غزل معاصر ایران)»^۱

ما همواره و در هر دوره، شاهد جلوه‌نمایی ژانرهای مختلف شعری بوده و هستیم اما در سیر تدریجی-تکوینی و تغییرات دوره‌های شعری، هم‌گام با هر عصر ادبی همه‌ی قالب‌ها شامل قصیده، غزل، مثنوی، رباعی و... توأمان با هم متکامل نشدند و به روایت تاریخ می‌بینیم از میان آن‌ها تنها قالب غزل این قابلیت را دارا بوده که خود را با ویژگی‌های هر عصر شعری بهتر منطبق سازد؛ اما غزل چه قابلیت‌هایی دارد که آن را نسبت به دیگر قالب‌ها، عصر به عصر از آغاز پیدایش تا اکنون پیشرو ساخته است؟ و این چه ویژگی است که با وجود اشتراک ساختار گرافیکی آن با قصیده و تا حدودی با قطعه آن را از این دو قالب متمایز کرده؟ پاسخ این سؤال در دو مورد زیر است:

(۱) تغزل شرقی غزل

۱. در این مقاله دو سخنرانی مهم جناب استاد آرش آذرپیک در نشست‌های علمی «اندیشکده‌ی کلمه‌گرایان ایران» انعکاس یافته که ایشان در آن به مباحث اساسی و چالش-برانگیزی در فلسفه و ادبیات امروز پرداخته‌اند که شاید برخی از مطالب به ظاهر چندان ربطی به شناخت‌نامه‌ی غزل ایران نداشته باشند اما بی‌گمان طرح این مسائل پاسخ‌هایی بینش‌مندانانه و دانش‌ورانه به بسیاری از ابهامات و دغدغه‌های بنیادین فلسفه و ادبیات معاصر ایران و حتی جهان است.

۲) مینی‌مال بودن خود قالب غزل

این دو ویژگی غزل، قصیده را با وجود اشتراک ساختاری آن با خود، در طول تاریخ عقب می‌راند و حتی قطعه را تنها به جرم یک قافیه‌ی کمتر در عرصه‌ی تاریخ ادبیات جا می‌گذارد؛ و اما غزل چگونه با جانمایی این دو ویژگی در دل خود جای پایش را در اعصار مختلف ادبی مستحکم کرده است؟ پاسخ این سؤال مستلزم آشنایی بیشتر با این قالب دیرآشناست.

۱_ غزل:

غزل به معنی مغالزه است و مغالزه یعنی عاشقانه سخن گفتن با معشوق. غزل شعریست بین پنج تا چهارده بیت در یک وزن و قافیه که هر دو مصراع نخستین بیت با بیت‌های زوج هم‌قافیه باشد و «بیتی که بنای سرودن غزل بر آن نهاده شده است و هم‌چنین بهترین بیت غزل را بیت‌الغزل یا شاه‌بیت می‌نامند.^۱» غزل قدمتی طولانی دارد و در سیر تکوینی خویش همواره توانسته است خود را با زمینه و زمانه‌ی هر برهه از تاریخ هم‌آوا و هماهنگ سازد، حتی از بدو پیدایش یعنی در پاره‌ای از اشعار شعرای مکتب خراسانی.

۱. میرصادقی، ۱۳۸۸، ۲۲۴

اصل غزل همان گونه که از نام آن مشهود است بر بستر مغالزه سامان می‌یابد و در عالم طبیعتِ انسانی، اطناب در همه چیز ناخوشایند است الا در سخن گفتن با معشوق؛ و همین مانیفستِ نانوشتی آغاز و شکل‌گیری غزل با تمام شاخه‌های آن تا عصر ما بوده و البته اطنابِ عاشقانه همواره با نوعی پریشان‌گویی همراه است. نباید نادیده گرفت که پیدایش غزل مینی‌مال بزرگ‌ترین آنتی‌تز بر همین مانیفست مستتر در روح آفرینش غزل از آغاز تا زمان شکل‌گیری غزل مینی-مال در سال ۷۷ بوده و بدیهی است که خاستگاه مینی‌مالیستی شدن تغزل شرقی ما نیز زمینه و زمانه‌ایست که غزل مینی‌مال در آن زایش یافت و به قول مایاکوفسکی «سفارش اجتماع» باعث زایش آن در دهه‌ی هفتاد و آغاز پیامکی شدن نامه‌های عاشقانه و... و تداوم و بازتولید آن در دهه‌های هشتاد و نود و... شده است.

۱_۱_ غزل و مکتب خراسانی:

غزل فرزند قصیده‌های مکتب خراسانی است و بسیاری از منتقدان آن را نشأت‌گرفته از تغزل آغازین قصیده‌های مکتب خراسانی می‌دانند و حتی رگه‌هایی از آن را می‌توان در غزلیات رودکی، فرخی و حتی نظامی دید. در کنار کهنگی زبان می‌توان وضوح و سادگی را در اشعار شاعران این دوره به صراحت مشاهده کرد.

۱_۲_ غزل در مکتب عراقی:

از قرن ششم به بعد یعنی با آغاز مکتب عراقی به تدریج شاهد به کمال رسیدن قالب غزل هستیم. در غزلیات این دوره وضوح و سادگی کم‌رنگ شد و اشعار به سمت پیچیدگی پیش رفتند و بر اساس سیاست سلجوقیان و مدارسی که بنیان نهادند شاهد وفور لغات عربی هستیم. در این دوره غزلیات از نظر محتوا نیز تغییراتی پیدا کردند و مدح ممدوح به مدح معشوق بدل شد، معشوقی که گاه آسمانی و گاه زمینی و در عین حال بزرگ و دارای مقامی والا بود.

همان‌گونه که مکتب خراسانی در رویارویی با فرهنگ و زبان تازیان نوعی ادبیات پایداری محسوب می‌شد، مکتب عراقی نیز در برابر فرهنگ و زبان مغول گونه‌ای از ادبیات مقاومت بود که همین امر عرفان را پناهگاهی برای ساختاربندی فرهنگ و تمدن ایرانی-اسلامی در محافل صوفیانه‌ی مردم این عصر کرد و موجب شد که ایران با خلق آثار گران‌قدر شعرای این دوره در جنگ فرهنگی بر مغول پیروز شود و حتی آنان را تحت تأثیر فرهنگ و زبان خود قرار دهد.

۱_۳_ غزل در مکتب وقوع:

«مکتب وقوع یعنی مکتب واقع‌گرایی و به اصطلاح واقعیت را همان طور که بین عاشق و معشوق است گفتن.^۱» مکتب وقوع با تمام روابط بینامتنی با آثار مکتب عراقی و گاه خراسانی از همه لحاظ یک مکتب مستقل است. شعرهای این دوره فوق‌العاده ساده بوده و تا حد امکان در فرایند سرایش آن‌ها از کاربرد اغراق‌های شاعرانه و صنایع بدیعی کاسته شده و مضمون آن اشعار، ماجراهای عاشقانه است.

«در مکتب وقوع معشوق مرد است زیرا اصل بر حقیقت‌گویی است و از این رو سخن گفتن از زن خطرناک است.^۲» از ویژگی‌های این دوره می‌توان به ورود لغات عامیانه در اشعار شاعران اشاره کرد. تا قبل از مکتب وقوع در روابط عاشق و معشوق کلی‌گویی رواج داشت اما در این مکتب جزءگویی و بیان جزئیات بیشتر دیده می‌شود.

از دل مکتب وقوع دو جریان نشأت گرفت:

(۱) سوخت

(۲) واسوخت

۱. شمیسا، ۱۳۸۱، ۱۹۸.

۲. خانلری، ۱۳۵۴، ۱۶.

شعر سوخت سروده‌ای است که شاعر در آن جایز نیست به معشوق نازک‌تر از گل بگوید اما شعر واسوخت نوعی اعراض از معشوق بوده و حتی این اعراض چه بسا امکان دارد به بیزاری از وی بینجامد. نظریه‌ی واسوخت از وحشی بافقی است. «بابافغانی شیرازی از شعرای معروف وقوعی این دوره بود که آن چه بعدها در غزل، به زبان وقوع خوانده می‌شود باعث به وجود آمدن سبک هندی شد، بر شیوه‌ی او مبتنی بود.»^۱

۱_۴_ غزل هندی:

صفویان ترک‌زبان چندان طرفدار شعر فارسی نبودند و این عامل سبب شد که تعدادی از شاعران فارسی‌زبان به دربار بایره‌ی هند بروند. «نخستین ویژگی سبک هندی، ساده بودن زبان، نزدیکی آن به زبان متداول و عامه‌ی مردم است. این خصوصیت بر اثر دور شدن شعر از حوزه‌های ادبی، مجالس اشرافی و درباری و شیوع آن در بین طبقات مختلف مردم به وجود آمده بود.»^۲ پرگویی، زبان غیرادبی محاوره‌ای، ابهام و مضمون‌سازی در شعر شاعران این دوره دیده می‌شود.

۱. زرین کوب، ۱۳۷۵، ۳۸۵-۳۹۱

۲. میرصادقی، ۱۳۸۸، ۱۵۴

۱_۵_ غزل در جریان گذار بازگشت:

مکتب هندی در اواخر دوره‌ی صفویه رو به زوال نهاد. شعرا ارتباط چندانی با اجتماع نداشتند. «به عقیده‌ی ملک‌الشعراى بهار، بیشتر شاعران این دوره به علت ابتذالی که در مکتب هندی راه یافته بود از آن خسته شده و به احیای شعر گذشته‌ی ایران روی آوردند و در مخالفت با مکتب هندی دست به سرودن اشعار به شیوه‌ی شاعران پیشین مانند سعدی و حافظ زدند. این شاعران هر چند که در بین اشعار خود شعرهای نسبتاً خوبی هم داشتند اما بیشتر نیروی خود را صرف محکوم کردن مکتب هندی کردند.^۱» برخی مشتاق اصفهانی را مبدع جریان بازگشت می‌دانند. شاعران این دوره از شعراى مکتب عراقی و تا حدودی خراسانی تقلید می‌کردند.

۱_۶_ غزل در دوره‌ی مشروطه:

هر چند که قالب غزل در قرن هفتم و هشتم هجری با شاعرانی مانند سعدی و حافظ به اوج خود رسید اما بعد از آن تغییر زیادی نداشت.

۱. کلهر، نیم‌نگاهی به غزل مینی‌مال ایران، ۱۳۹۲

تا این که از دوره‌ی مشروطه مفاهیم جدید به تدریج وارد قالب غزل شدند.

در واقع از اواخر مشروطیت غزل متحول و با زمینه و زمانه‌ی خود همراه شد. آغازگران این تحول در دوره‌ی مشروطه فرخی یزدی و میرزاده‌ی عشقی و... هستند.

در دوره‌ی مشروطه به علت تغییرات سیاسی و اجتماعی، در زندگی مردم و به تبع آن در شعر تحولات بسیاری به وجود آمد. «یکی از این تغییرات، تغییر ساختار شعر از تکبیت‌های گسسته‌ی شعر کهن فارسی به سمت انسجام و یکپارچگی بود که این خود از شعر غربی متأثر می‌شد. به همین دلیل شعر روایی در این دوره و بعد از آن رشد بسیاری یافت.»^۱

۱_۲_ غزل در دوره‌ی مدرنیسم:

غزل نو اصطلاحی است که در اواخر دهه‌ی چهل در ادبیات مطرح شد و جریانی در شعر معاصر به وجود آورد که تا امروز نیز یکی از جریان‌های تأثیرگذار در ادب فارسی است. «غزل نو به گفته‌ی بسیاری از صاحب‌نظران این زمینه، نخستین بار در دهه‌ی چهل و

۱. کلهر، ۱۳۹۷، ۳.

پنجاه در آثار شاعرانی چون سیمین بهبهانی و حسین منزوی ظهور کرد.^۱»

بعد از نیما_ در میان معتقدان به عروض پارسی_ دو جریان مجزای شعری به وجود آمد:

(۱) شعر نیمایی و جریانات آوانگاردِ بعد از آن

(۲) شعر کلاسیک با ساختار محتوایی و فرم‌های درونی متفاوت

در این دوره یک عده به تبعیت از نیما سعی می‌کردند همان راه او را دنبال کنند اما عده‌ای دیگر که نمی‌توانستند از جاذبه‌های غزل چشم‌پوشند، در نوع دوم فعالیت کردند. منوچهر نیستانی با وارد کردن فضای جدید به غزل فارسی، روایت را در غزل به کار برد اما بسامد و تئوری غزل نو توأمان به نام سیمین بهبهانی ثبت و تثبیت شد. هم-چنین ایشان غزل نو را متأثر از شعر نو می‌داند. «من غزل سرا بودم و این تنها راهی بود که برای نو کردن غزل با حفظ تشخیص تمایز آن از انواع دیگر شعر نو به نظرم رسیده است و باید بگویم که این دیگر غزل نیست بلکه نوعی تازه و متأثر از شعر نو است.»^۲ او روایت را در

۱. شمیسا، ۱۳۷۳، ۲۰۱، زرقانی، ۱۳۸۴، ۵۵۱ و موسوی گرمارودی، ۱۳۸۸، ۳۲۶ و

روزبه، ۱۳۸۴، ۳۱۴

۲. بهبهانی، جای پا تا آزادی، ۱۳۷۷

غزل به تکامل رسانده و غزل نو و غزل روایی را شاخه‌هایی از مدرنیسم می‌داند. همان طور که از عنوان غزل روایی پیداست، بیانگر یک روایت است که با ساختاری منسجم از ابتدا تا انتهای غزل، روایت بر بستر تغزلی شاعرانه به تصویر کشیده می‌شود.

غزل نو سنتزی است از شعر سنتی فارسی و شعر نیمایی. با رواج قالب نیمایی به تدریج قالب سنتی غزل هم متحول شد. هر چند تا پیش از آن تغییرات بیشتر در محتوای قالب غزل بود اما با تأثیرپذیری از شعر نیمایی برای نخستین بار در شکل ظاهری غزل هم تغییراتی پدید آمد که «به تعبیر فرمالیست‌ها این کار شاعران غزل نو، آشنایی‌زدایی در سطح اشکال ادبی است، اگر آشنایی‌زدایی را در سه سطح زبانی و مفهومی و اشکال ادبی بدانیم.^۱»

تا قبل از نیما آشنایی‌زدایی در شکل‌های ادبی چندان معمول نبود اما نیما با شکستن تساوی طولی مصراع‌ها و آشنایی‌زدایی در اشکال شعری زمینه‌ای را پدید آورد تا شاعران دیگر قالب‌ها هم از نوآوری‌هایش بهره‌مند شوند.

یکی از تحولات در شکل غزل، نوشتن آن به صورت پلکانی و متأثر از شعر نیمایی بود. «آغازگر این شیوه منوچهر نیستانی بود که بسیاری از شاعران جریان غزل نو و محققان جریان غزل به درستی به

۱. ر. ک. مکاریک، ۱۳۸۲، ۱۳

پیشگامی او اشاره کردند.^۱» در واقع شاعران غزل نو می‌خواستند با حفظ قالب سنتی غزل، محتوا و تا حدودی فرم آن را متحول کنند.

«اگر آن‌هایی که اکنون شعر می‌گویند چیزی تازه به وجود بیاورند که در عین معاصر و جاندار بودن، قسمتی از سنن تغییریافته‌ی گذشته را در خود حفظ کند، خودبه‌خود شعرشان اصالت لازم را خواهد داشت. معاصر کسی است که نه گذشته را فدای حال کند و نه حال را فدای گذشته؛ بلکه گذشته را به خاطر حال تغییر دهد و حال را با تغییر گذشته بیافریند.^۲»

از تحولات غزل نو می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

(۱) تغییر در شکل نوشتاری غزل و سطر بندی آن

(۲) کانکریت‌نویسی در غزل

(۳) آمیختگی غزل با دیگر قالب‌ها و پیدایش غزل_مثنوی، غزل_دوبیتی، غزل_قطعه

(۴) به کار بردن علائم نگارشی مانند خط تیره و نقطه

۱. ر. ک. روزبه، ۱۳۷۹، ۱۸۲، بهمنی ۱۳۸۸

۲. براهنی، ۱۳۷۱، ۳۶۸

۵) تقسیم‌بندی اپیزودیک غزل

۶) پایان‌بندی غزل با پیرنگ باز

پدید آمدن دو شاخه‌ی غزل‌روایی و غزل فرم از دل غزل نو:

۱_۷_۱_ غزل‌روایی:

غزل‌روایی غزلی است که به نوعی بستری برای یک اتفاق داستانی باشد. واژه‌ی روایت در فرهنگ اصطلاحات ادبی تعاریف مختلفی دارد. «روایت اصطلاحی عام است که برای هر آن چه قصه، داستان یا حکایتی نقل می‌کند به کار می‌رود.^۱»

هر چند در ادبیات کهن تا پیش از پیدایش غزل‌روایی آوردن داستان در میان شعر، بیشتر در قالب مثنوی دیده شده است و برخی منتقدان معتقدند که روایت در غزل شاعران کهن نیز وجود داشته و به عنوان مثال «یکی از ویژگی‌های غزل مولانا، آوردن داستان در

۱. داد، ۱۳۸۸، ۲۵۳.

غزل است^۱» اما روایت در غزل مولانا و دیگر شاعران کهن عنصر غالب نبوده.

پایه‌گذار غزل روایی سیمین بهبهانی است، همان گونه که خود اذعان داشته‌اند: «جز پیوستگی مفاهیم که مهم‌ترین تفسیر من از محتوای غزل بود، توانستم مضمون را به شکل‌های گوناگون عرضه کنم مثلاً استفاده از شیوهی دراماتیک یا گفت‌وگوی دو نفر یا چند نفر یا تک‌گویی‌های درونی یا نقل داستان‌ها به شیوهی مینی‌مال.^۲»

نیمار در «حرف‌های همسایه» در نامه‌های ۶۳، ۹۷ و ۹۸ از تأثیرگذاری روایت سخن گفته است و آن را برای شعر امروز تجویز کرده و لازم دانسته؛ و به تدریج روایت در غزل، در ایران معاصر به پیروی از شعر نو شکل گرفته است.

از ویژگی‌های غزل روایی می‌توان به لحن صمیمی و عامیانه‌ی گفت‌وگو و مکالمه‌ی شخصیت‌ها در آن اشاره کرد که شاعران این دوره تلاش می‌کردند به دور از زبان فاخر غزل گذشته، به تبعیت از لحن صمیمی و عامیانه‌ی شعر نیمایی پیش بروند. هم‌چنین از مشخصه‌های غزل این دوره، استفاده از تجربه‌های ملموس زندگی اجتماعی و قابل درک برای مخاطب است.

۱. رستگار فسایی، ۱۳۸۰، ۵۲.

۲. بهبهانی، ۱۳۸۱، ۱۳.

روایی شدن غزل سبب استحکام محور عمودی آن و یکی از اصول جریانات غزل نوین شد که اوج این مؤلفه در غزل مینی‌مال و کتاب «لیلا زانا_ دختر اسطوره‌های سرزمین من_» به قلم جناب استاد آرش آذریک نمود یافت و با استناد به همین کتاب ما مجموعه‌غزلی پیش از آن نداشته‌ایم که محور عمودی غزل‌های آن تماماً به این استحکام باشد. این امر غزل را به شکلی هنری، نظام‌مند می‌کند که دیگر نمی‌توان در آن بیتی را جابه‌جا یا کم و زیاد کرد. هم‌چنین فقط شاهبیت‌ها_مانند شاهبیت‌گرایی مکتب هندی_ بار معنایی شعر را بر دوش نمی‌کشند بلکه کلیت شعر بار معنایی غزل روایی را متقبل می‌شود.

حول و حوش نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰ شاخه‌ای مشخص و متمایز از غزل روایی شکل گرفت که متأثر از مکتب گورستان بود. در تاریخ ادبیات انگلستان به شعر دسته‌ای از شاعران که در میانه‌ی سده‌ی هجدهم می‌زیستند و برخلاف شاعران نوکلاسیک عصر خود به مضامین اندوهناک و رازگونه می‌پرداختند، شعر مکتب گورستان اطلاق می‌شود. این شاعران بیشتر به مرگ و صحنه‌های تیره و رازآلوده توجه داشتند و آثارشان مقدمات برخی از جنبه‌های اندوهگنانه در مکتب رومان‌تیسیم را فراهم آورد. شاعران اصلی این مکتب، پارنل، روبرت بلر و ادوارد یانگ بوده‌اند. از نظر جهانی، غزل وحشت (سیاه) ایرانی‌زده کردن مکتب گورستان است.

این جریان در ایران تحت تأثیر نصرت رحمانی^۱ شکل گرفت که ریشه‌ی آن در غزلیات نوذر پرنگ و اوج آن در کتاب «درها برای بسته شدن آفریده شد» از محمدسعید میرزایی است که پایه‌گذار اصلی این جریان بود و هنوز کتاب مذکور مانیفست نانوشته‌ی این جریان است. تأثیر این حرکت در غزل آن روزهای شاعرانی چون آرش آذرپیک، سیدمهدی موسوی، رضا شالبافان، محمدرضا شالبافان، محمدرضا حاج رستم‌بگلو، معصومه داوودآبادی و شهلا شهبازی حسابی در برخی جهات مشهود است.

۱_۲_۲_۱_ غزل فرم:

غزل فرم شاخه‌ای از مکتب فرمالیسم و نام آن نیز برگرفته از همین مکتب با ویژگی‌های خاص آن است که در دهه‌ی هفتاد به آرامی ریشه‌های خود را در ادبیات دوانید. از آغازگران این جریان می‌توان محمدسعید میرزایی، آرش آذرپیک، هومن عزیزی، حسن صادقی‌پناه و امیر مرزبان را نام برد.

فرم «تناسب و هماهنگی میان عناصر سازنده‌ی صورت یعنی خیال، زبان، موسیقی و در کل شعر، سازش و هم‌نوایی میان صورت و معنی

۱. شاخه‌ی شعر مرگ که در آثار فریدون توللی نمایان شد کاملاً متأثر از ژانر محتوایی شعر سیاه با پایه‌گذاری نصرت رحمانی در ایران بود.

است.^۱ «وقتی تعدادی از این موارد یا همه‌ی آن‌ها توأمان با یکدیگر ترکیب شوند فرم تازه‌ای خلق می‌شود.

منظور از فرم در غزل فرم قالب بیرونی آن نیست بلکه فراتر از شکل ظاهری شعر است و همین امر باعث متفاوت شدن غزل‌های بسیاری از شعرا با وجود اشتراک ساختار گرافیکی غزل در اشعار آن‌ها شده است.

با آن که شاعرانی مانند عطار، مولانا، حافظ و... هر یک در قالب غزل شعر سروده‌اند اما شعر آن‌ها یکی نیست. این یعنی بر اساس مؤلفه‌ی «حقیقت عمیق» در مکتب اصالت کلمه، فرم درونی در آثار هر یک از آن‌ها با حفظ بعد ثابت (فرم بیرونی) با دیگری متفاوت است که این را می‌توان به دیگر قالب‌ها هم نسبت داد؛ مثلاً با آن که نیما یوشیج، سهراب و اخوان ثالث نیمایی‌سرا بودند اما فرم درونی (بعد متغیر) در شعر هر یک از آن‌ها با حفظ فرم بیرونی (بعد ثابت) یعنی نیمایی بودن متفاوت است و این شامل دیگر قالب‌های شعری، داستانی و... نیز می‌شود.

غزل فرم در دهه‌ی هفتاد و با شعر شاعرانی مانند محمدسعید میرزایی، آرش آذربیک و هومن عزیزی در کرمانشاه آغاز شد.

۱. پورنامداریان، ۱۴۷

جناب استاد آرش آذرپیک در مورد «فلسفه و تحلیل جامعه‌شناختی غزل فرم» در جلسه‌ی گفت‌وگو در اندیشکده‌ی کلمه‌گرایان ایران که ششم خرداد ۱۳۹۲ برگزار شد به نکات مهم و ناگفته‌ای اشاره کردند.

ایشان فرمودند^۱: «واتسلاو هاول -رمان‌نویس بزرگ چک- که مدت‌ها رئیس‌جمهور این کشور بود در زمانی که این سمت را به عهده داشت به جلسه‌ای دعوت شد که در مورد موضوعی مانند عدالت سخنرانی کند. جناب هاول می‌گوید: «مدت‌ها به این فکر کردم که در این جلسه هم به عنوان یک رمان‌نویس مطرح و هم رئیس‌جمهور باید حرف تازه‌ای بزنم. خیلی فکر کردم اما فقط به یک نکته رسیدم که از هزار حرف تازه مهم‌تر بود و آن این که دیگران همه‌ی حرف‌ها و محتواها را به انواع و شکل‌های مختلف گفته‌اند ولی همین به انواع مختلف گفتن آن‌هاست که خلاقیت بسیاری می‌خواهد یعنی به فرم‌های مختلف، آن محتوا را ارائه دادن. پس خلاقیت این است که ما چه به عنوان شاعر، چه به عنوان رمان‌نویس و چه به عنوان فیلسوف و یا هر عنوان دیگری باید محتوا را به شکل تازه‌ای که مطابق با زمینه و زمانه‌ی خود ماست بیان کنیم.»

جوزف اسکورتسکی -دیگر رمان‌نویس مطرح چک- یک نظر دارد و آن این که: «تمی شود شعر را به زبان شعر بیان کنیم. شعر را باید به

۱. متن این سخنرانی توسط هنگامه اهورا و آوین کلهر ضبط، تدوین، تخلیص و تنظیم شده است.

زبان فلسفه گفت و فلسفه را به زبان شعر. وقتی ناگزیر هستیم شعری را گوش دهیم باید فلسفی حرف بزنیم و وقتی می‌خواهیم فلسفه را توضیح دهیم، ناگزیر هستیم از شعر استفاده کنیم.» این جاست که این دو مقوله به کمک هم می‌آیند و مکمل یکدیگر می‌شوند. بدین گونه همه‌ی ژانرهایی که اصیل و ماندگارند پشتوانه‌ای فلسفی، فکری و فرهنگی دارند. برای شناخت آن‌ها نباید ابتدا غزل و فرم را تعریف کنیم بلکه شایسته است ابتدا آن فلسفه‌ی فرهنگی را که باعث شده آن ژانر به وجود بیاید کشف کنیم. البته ارتباط میان ادبیات و جامعه غیرقابل‌انکار است حتی ادبیات بعد از یازده سپتامبر با ادبیات پیش از یازده سپتامبر متفاوت است. دو هواپیما به برج‌های دوقلو برخورد کردند و ادبیات دچار تغییر شد. بنابراین ادبیات امری است روبنایی و زبربنای شکل‌گیری آن گفتمانی که در جامعه‌ی آن عصر رخ داده است. پیش از انقلاب ما ادبیاتی پیشرو و آوانگارد داریم که در دل آن می‌شود جریانات نیمایی، سپید، شعر حجم، شعر تجسمی و موج ناب را دید که یک‌باره شاهد فروکش کردن این جریانات ادبی هستیم، به گونه‌ای که آن‌ها فقط در میان قشر روشن‌فکر می‌مانند و روی هم رفته در جمع و در پذیرش مردم شعر کلاسیک مورد قبول قرار می‌گیرد.

در اوایل انقلاب شعار توده‌ی مردم این بود که باید به دامن سنت‌ها برگردیم و ادبیات هم به تبعیت از جامعه در آن زمان به سنت گرایش پیدا کرد که نمونه‌اش را می‌توان در شعر شاعرانی مانند مهرداد اوستا،

شهریار و مشفق کاشانی دید اما مردم ایران تجربه‌های دوره‌ی مشروطه و مدرنیته را پشت سر گذاشته بودند و نمی‌توانستند از آن‌ها فاصله داشته باشند البته پس از جنگ و دوره‌ی دفاع مقدس همه‌ی آن هیجان‌ها فروکش کرد و کم‌کم شعرا سرگشته شدند.

نیاز ادبیاتِ آن روز این بود که در سنت‌ها تجدیدی شکل بگیرد و همین باعث شد به تدریج در غزل ایران به عنوان نماینده‌ی همه‌ی قالب‌های کلاسیک پارسی-جنیشی زیر عنوان غزل نئوکلاسیک به وجود آید. از چهره‌های مطرح این سبک احمد عزیزی، قیصر امین‌پور، سلمان هراتی، سیدحسن حسینی و... هستند. غزل نمود موجودیتِ زبان و واژگانی جدید شد. دیگر تعبیراتی مانند میخانه، می، ساقی، نگار و... که حرف روز نبودند کاربردی در شعر نداشتند. این واژگان با واژگان به‌روزی مانند سیب، جاده، کلبه، پنجره، جنگل و غیره جانمایی شدند؛ حتی تشبیهات، استعاره‌ها و زبان تغییر کرد یعنی کل‌نگری در توصیف معشوق به جزءنگری در توصیف او استحاله پیدا کرد؛ مثلاً ابوریحان بیرونی می‌گوید: «در ادبیات عرب معشوق همیشه زن و در ادبیات هند معشوق همواره مرد است اما در ادبیات ایران معلوم نیست معشوق مرد است یا زن.»

«بنابراین اگر ویژگی‌های این معشوقی را که شعرا در شعرهایشان مثلاً با گیسوی هم‌چون بید مجنون، چشم مانند بادام، لب به سان غنچه و... ترسیم کرده‌اند با هم ترکیب کنیم غول بی‌شاخ و دمی می‌شود که شب به خواب کس نیاید.» معشوق ادبیات نوین که غزل

نئوکلاسیک نیز تحت تأثیر آن قرار گرفته از آسمان به زمین آمده و جنسیت آن بیشتر مشخص شده است و نمونه‌اش را می‌توان در این شعر اخوان ثالث دید:

«ما چون دو دریاچه روبه‌روی هم

آگاه ز هر بگومگوی هم

هر روز سلام و پرسش و خنده

هر روز قرار روز آینده.»



در ایران و در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد یعنی با آغاز دولت هفتم جمهوری اسلامی به تدریج تفکراتی به وجود آمد و جامعه‌ی مدنی و حقوق شهروندی مطرح شد مبنی بر این که همه‌ی افراد جامعه به عنوان شهروند دارای حقوق برابر بوده، دیگر هیچ کس بر دیگری برتری ندارد و همه در برابر قانون که از دل اعضای جامعه جوشیده و به آن‌ها کلیت بخشیده یکسانند. مردم‌سالاری دینی از دل جامعه‌ی سنتی ایران پدید آمد و از آن پس تفکرات مدرنیستی و پست-مدرنیستی با حفظ حاکمیت سنت‌ها و چارچوب‌های پیشین مطرح و جامعه به نوعی برای درونی کردن نگرش‌های نوین، حالتی گشوده به

خود گرفت. بدین ترتیب این تفکر ریشه و زیربنای غزل شد و در آن تحول ایجاد کرد تا جایی که در غزل نوین شاه‌بیت وجود نداشته و همه‌ی ابیات به یک اندازه ارزش و اهمیت ادبی دارند و به عبارت دیگر با هم برابرند. همان طور که در جامعه‌ی مدنی، شهروندان رابطه‌ای ارگانیک با هم دارند و با حذف بخشی از جامعه وجود بخش دیگر امکان‌پذیر نیست فرم درونی غزل نوین نیز به گونه‌ای است که نمی‌شود بیتی را حذف یا جابه‌جا کرد حال آن که در غزلیات مولانا، حافظ، بیدل، شهریار و... که کلاسیک و نئوکلاسیک هستند جابه‌جا کردن ابیات تفاوتی در کلیت و مفهوم شعر ایجاد نمی‌کند و شاه‌بیت-سالاری در آن حاکم است و این همان چیزی است که در همه‌ی مکاتب و سبک‌های پیشین مثلاً در مکتب‌های عراقی، هندی، وقوع، بازگشت، شعر مشروطه و... مشهود و مبرهن است. این تحول چهار جریان غزل فرم، غزل روایی، غزل سیاه (وحشت) و غزل مینی‌مال را که در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰ شکل گرفتند، در بر می‌گیرد اما اوج و تکامل نهایی این دیدگاه یعنی «کلمه-شهروندی»^۱ در غزل مینی‌مال

۱. نظریه‌ی «کلمه-شهروند» در جامعه‌ی مدنی سنت‌گرا در سال‌های آغازین پیدایش غزل نوین ایران توسط جناب استاد آرش آذریچک ارائه شد و مباحث مربوط به آن در مانیفست غزل مینی‌مال در سال‌های ۷۸ و ۷۹ در مطبوعات محلی کرمانشاه و اهواز و در دهه‌ی ۸۰ در کتبی مانند «بین دو عشق» به قلم بانو مهری‌السادات موسوی مهدویان در ایران و سلیمانیه به هواداری از این ژانر از غزل به چاپ رسید.

نمود پیدا کرد که مجموعه‌ی غزل «لیلا زانا_ دختر اسطوره‌های سرزمین من_» نمونه‌ی برجسته‌ی این نمود فکری_ ادبی‌ست.

غزل کلاسیک زاده‌ی یک فرهنگ شاه و رعیتی و طبقه‌محور در اجتماع بود اما غزل نوین به ویژه غزل مینی‌مال غزل را از اولین تا آخرین کلمه تمام غزل می‌داند و دیگر در آن خبری از شاه‌بیت نیست زیرا از دیدگاه غزل‌سرایان نوین غزل نماینده‌ی راستین یک جامعه‌ی مدنی است که در آن با تحقق کلمه_شهروندی همه‌ی ابیات بدون هیچ برتری بر یکدیگر با وابستگی و پیوستگی کامل کلمات به هم غزل را به یک پیکره‌ی واحد تبدیل کرده‌اند. بگذریم از این واقعیت تاریخی که با آغاز دولت نهم باز هم زیربنای جامعه از لحاظ فرهنگی_سیاسی رویکردی سنتی و تا حدی پوپولیستی به خود گرفت و به نوعی بازگشت مقلدانه مبتلا گشت؛ بنابراین ادبیات و به تبع آن قالب ملی شعر ایران یعنی غزل نیز دستخوش همین اتفاق شد و باز هم جولانگاه نئوکلاسیک‌سرایان گردید که ذائقه‌ی عام را بیشتر مدنظر داشتند و تنها شبه‌تحولات بسیار سطحی و زودگذر به عنوان ویژگی‌های سبکی معرفی شدند. از این شبه‌تحولات سطحی می‌توان به وفور اصطلاحاتی که به وقایع مشروطه و قاجاریه اشاره دارد در کار برخی از این غزل‌سرایان اشاره کرد که مثلاً با نخ‌نما شدن آن‌ها در کار برخی دیگر اشاره به اصطلاحات تاریخی ایران و جهان باستان بازتاب بیشتری یافت و بدون آن که حرکتی زیربنایی برای

استحکام پای‌بست غزل ایران صورت بگیرد همه در فکر نقش ایوان شدند.

بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم که ما در سرزمین اهورایی خود، متفکران توانمند بسیار داشته‌ایم از قبیل فردوسی‌ها، سنایی‌ها، مولاناها، عطارها، حافظ‌ها، سعدی‌ها، خیام‌ها و بیدل‌ها اما شوربختانه چیزی که نداشته‌ایم و هنوزهنوز هم نداریم نظریه‌پرداز است و راز سیطره‌ی جهان غرب بر جهان اندیشگانی بشر از یونان باستان تا کنون همین نکته و نقطه است. راستی می‌دانید چرا با همه‌ی عظمت تفکر تمدن‌های الهی یهود، مسیحیت و اسلام تمام فلاسفه‌ی آن‌ها بیش از هزار سال یا در زمین ارسطو بازی کرده‌اند یا در زمین افلاطون؟ امروز هم بدتر از پیش با هژمونی فلسفه‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی، تفکر مقدس توحیدی ما را به تخریب نشسته‌اند. برای این که بفهمیم فوت آهنگری تفکر غربی چیست بایستی به ژرفای جهان اندیشگانی آن‌ها نقب بزنیم.

فلاسفه‌ی یونان از آغاز چنین باور داشته‌اند که هیولی یعنی ماده‌ی خام جهان، ازلی و ابدی بوده و خدای یونان خداییست که فقط از آن مواد خام، اشکال و فرم‌های گوناگون و بدیع می‌آفریند. خدای یونانی‌ها و در اصل خدای باستانی غرب نه خالق ماده‌ی خام جهان بلکه آفریننده‌ی فرم‌های گوناگون هستی‌مندان گیتی است. اگر چه از نظرگاه توحیدی ما این گونه خدایی نمی‌تواند قابل قبول باشد. اما همین اهمیت دادن فوق‌العاده به فرم در برابر ماده‌ی خام یعنی محتوا

باعث شده است آن‌ها انواع و اقسام سیستم‌ها و مقولات فلسفی، هنری، ادبی و... را تولید و بازتولید کنند ولی ما در نگاه شاعرانه‌مان به هستی فقط و فقط تولیدکنندگان مواد خام اندیشگانی بوده‌ایم و برایمان همین محتواهای گسسته و معاشقه‌وار با تمامیت هستی حائز اهمیت بوده است. در نگاه شاعرانه، دیونیزیوسی، کشکول‌واره و مغازله-گون ما به هستی، فقط و فقط گفتن و گفتن و گفتن اهمیت دارد نه چگونه گفتن؛ یعنی تنها تولید و تکرار مواد خام اندیشگانی مهم و مورد نظر است؛ و حتی در بستر اصلی عالم اندیشگانی ما یعنی عرفان اسلامی نیز آن کس که انگار تا کنون حرف اول و آخر را زده جناب ابن عربی بوده، اما ابن عربی فرزند چه اقلیمی‌ست؟ ایشان به علت آن که زادگاه و پرورشگاهش ولایت اندلس است گویا همانند تمام اندیشه‌ورزان سرزمین مغرب، در نرم‌افزار وجودی‌اش که ریشه در اعماق خودآگاه جمعی هم‌نژادانش دارد برنامه‌ی شیوه‌ی فرم‌بندی و مقوله‌ساختن اندیشه و مکاشفاتش را نصب کرده‌اند! آن گونه که هنوزهنوز اگر چه والاترین و بلندمرتبه‌ترین عرفای تاریخ نیز در مکتب متعالی عرفان اسلامی زایش و پرورش یافته‌اند اما هیچ‌گاه کسی نتوانسته آن چنان که باید و شاید از نظام عرفانی ابن عربی عدول کرده و یا حتی در آن ابداعاتی هم‌سو ارائه دهد.

این فقر فرم‌اندیشی در ساحات گوناگون خردورزی‌ها و سلوک‌های دانشورانه‌ی انفسی و آفاقی ما موجب شده که ما ایرانی‌ها حتی در محث اقتصاد نیز به عنوان یکی از نتایج این‌گون جهان‌شناسی با آن

که دارای یکی از عظیم‌ترین ذخایر نفت و گاز دنیا هستیم اما باز هم خام‌فروشی را پیشه‌ی خود سازیم و این موجبات عدم پیشرفت و تحول ما را که بر بزرگ‌ترین گنجینه‌های خدادادی تکیه کرده‌ایم فراهم کرده. حال آن که جهان باخت‌نشین که فاقد این ثروت خام خداداده است چون در نرم‌افزار خودآگاه جمع‌ی‌اش خالقیت را برابر با تولید و خلق انواع و اقسام فرم‌های بدیع می‌داند با تاراج پنهان و عریان و خرید ارزان همین مواد خام از ما، هر روز به شکل و فرم تازه انواع محصولات مورد نیاز و صنایع پیشرفته را تولید و بازتولید می‌کند و از جنبه‌ی اقتصادی بدون تعارف توانسته شیرهی ما را بمکد و به تحقیر، جهان سومان بنامد؛ بنابراین فقر فرم‌دهندگی در جهان فرهنگی ما باعث فقر اقتصادی در تولید اشکال مختلف صنایع و تکنولوژی روز شده است. بگذریم از این بحث که در دل هر صنعت و تکنولوژی به ظاهر مورد نیاز ما در اشکال پنهان و عریان بازاریابی و بازاریابی موفق شده به اطوار، انحا و صور مختلف در جامعه‌ی بشری تولید نیاز کند که همین تولید نیازهای واجب جدید باعث آفرینش فرم‌های نوین و به تبع آن محتواسازی بنا بر میل و سلیقه‌ی تسلط-جوی غربی در اعماق سنت‌های شرقی و الهی ما کند که «تو خود حدیث مفصل بخوان از این مجمل...»

جهان اندیشگانی و به تبع آن اصلی‌ترین نمودش در سنت ما ایرانیان یعنی ادبیات نیز دقیقاً همان ذخایر نفت و گاز است. ما متفکران بزرگی در ساحت ادبیات خود داشته‌ایم که آن‌ها نیز غالباً در

تولید محتوا و نه فرم تبحر داشته‌اند بنابراین مکاتب ادبی ما از خراسانی تا هندی هیچ گاه جهانی نشدند و این قصه بعد از مکتب هندی غصه شد و پس از آن ادبیات ما از نیما تا امروز از لحاظ فرم مقلد صددرصد ادبیات مغرب‌زمین شد و بدتر از آن، نظریه‌پرداز پیشکش حتی متفکری نیز نتوانستیم در حد و اندازه‌ی شاگردان متفکران پیشین تحویل تاریخ ادبیات دهیم. ادبیات و جهان اندیشگانی غربی‌ها خالق فرم‌های گوناگون یا همان سیستم‌های منسجم و متنوع فلسفی، هنری، ادبی، روان‌شناختی و... است و شوربختانه کار برخی از متفکران فرهیخته‌ی ما فقط این شده است که به تاریخ گذشته برگردند و با افتخار کشف کنند که: «ایها الناس! ببینید فلان فیلسوف نظام‌ساز و مطرح غربی ماده‌ی خام اندیشه‌اش را از اندیشه‌های بهمان متفکر گذشته‌ی ما به سرقت برده و با آن، سیستم و ساختار ویژه، متمایز و تأثیرگذار خود را ساخته و پرداخته. این دقیقاً همانند آن است که ما آن گاه که محصول جدید و گران‌قیمتی را از فلان و بهمان کمپانی و کارخانه‌ی غربی ببینیم با افتخار عکس چاه نفتی را در جنوب کشورمان نشان بدهیم و مغرورانه بگوییم: «ببینید ماده‌ی اصلی و خام این محصول _فرم_ از ماده‌ی خام این چاه وطن ماست!»

به هر روی تنها راهکار برای برون‌رفت از این عقب‌ماندگی فرهنگی در ما برای آغاز جنبش نرم‌افزاری همان اصل کرسی‌های نظریه‌پردازی است و اصل نظریه‌پردازی بیش و پیش از آن که نیازمند تولید و

اندیشه‌ی جدید باشد به شدت نیازمند ساختن و ابداع دانشورانه‌ی فرم‌ها، مقولات و سیستم‌های هویت‌ساز بر بستر سنت بومی اسلامی-ایرانی برای بازتولید وجوه و ساحات بکر و متعالی آن برای ارائه حتی به تمام جهان شرق و غرب است و این یعنی بازگشت آوانگارد به اصالت‌های فرارو.

درباره‌ی مقولات ارسطویی حول وحوش شانزده قول معروف نقل شده که مشهورترین آن‌ها مقولات ده‌گانه است، پس اگر مثلاً جناب سهروردی با تقسیم آن مقولات به ده قسم مخالفت کرده‌اند خلأقیقت خاصی به خرج نداده‌اند و این نوعی بازی کردن معمول در زمین ارسطوست که از حدود دو هزار سال پیش تا کنون ادامه داشته؛ حال اگر چه جناب سهروردی و ملاصدرا وارون نظرگاه مشایبون مبحث مقولات را در منطق ندانند. به عنوان نمونه سهروردی مقولات ارسطویی را ذیل پنج عنوان تقسیم‌بندی کرده و به جای کلمه‌ی عرض واژه‌ی «هیئت» را به کار برده و البته این بازی‌های سطحی که در زیربنا تأیید، تشریح و تبیین بیش از پیش همان مقولات ارسطویی ست با واکنش ملاصدرای شیرازی مواجه شده و ایشان نظرگاه خود را به مبانی مشایبان نزدیک‌تر می‌داند، با این دید که به تفاوت وجود و مفهوم جوهر بیش از همه عنایت و نگاه ویژه‌ای نیز به همان جوهر ارسطویی داشته که مقوله‌ی حرکت را به جای عرض در جوهر تبیین و اثبات و به تکمیل و تکامل بیش از پیش مقولات ارسطویی کمک شایان کرده‌اند؛ بنابراین پایه‌گذاران مشاء، اشراق و حکمت متعالیه هر سه پیروان ایدئولوژی فراگیر ارسطو یعنی منطق

ایشان به ویژه در مبحث مقولات هستند؛ و اما برای آنان که بر تعریف جوهر در نظام مادرمای عریانیسم ایراد می‌گیرند و آن را نوعی جعل و بازی زبانی صرف می‌پندارند اشاره‌وار باید عرض کرد که خداوند در سنت یونانیان که ارسطو خواه‌ناخواه زاده‌ی آن سنت است خداوندی فرمالیست بوده یعنی در آن سنت، هیولی ازلی و ابدی و خداوند فقط فرم‌دهنده‌ی هستی است بنابراین خودبه‌خود جوهر قائم به ذات قلمداد می‌شود و ارسطو نیز با این دید چون به اعتدال نیز باور داشته در برابر فلاسفه‌ی پیشاسقراطی که برخی جهان را ثابت محض می‌دانند و برخی دیگر که با شعار «تنها یک بار می‌توان در یک رودخانه شنا کرد» جهان را در حرکت محض می‌دیدند نظریه‌ای بر اساس ایدئولوژی و سنت فکری یونانی ارائه داد که جهان از جوهر و اعراض ساخته و پرداخته شده است و این دیدگاه برای من که زاده‌ی سنت و فرهنگ توحیدی ایرانی-اسلامی هستم و از پیش‌ازدشت تا کنون این سنت در ناخودآگاه جمعی و فردی و خودآگاه جمعی و فردی ما ریشه دوانیده نمی‌تواند پذیرفته شده باشد که در توحید هیچ جوهری قائم به ذات وجود ندارد و عرض نیز نمی‌تواند برای مخلوقات هستی قائل شد. همه چیز در نظام مادرمای قائم به جوهری بالاتر از خود است و این هرم تا لامکان و لازمان ادامه دارد.

در هر صورت اگر چه شاید به مذاق بسیار عزیزان هم ناگوار افتد اما باید به ضرس قاطع بگویم ما از لحاظ اندیشگانی نگره‌ای انتزاعی به اصل و روح توحید داشته‌ایم. خداوندگار ما اهالی سرزمین یکتایی، بنا بر نص کتب مقدسه به ویژه کلام‌الله اعظم با کلمه‌ی «کن» هستی را

آغازید و اگر با تدقیق و تحقیق بینشورانه بنگریم به فراست درخواست خواهیم یافت جهان آفرینش در دیدگاه قرآن، نه ماده‌ی خام محض_هیولی_ است و نه فرم محض بلکه حاصل هم‌افزایی فرارونده‌ی این دو است؛ ما در پندار سنتی‌مان آن گاه که می‌شنویم: «خداوند دریا را آفرید» این گونه فرض می‌کنیم که همه چیز این دریا فقط و فقط آب است و آب؛ در صورتی که دریا از انواع و اقسام موجودات با فرم‌های متنوع آفریده شده و همان گونه که موج‌های خرد و کلان از شئون و جنس دریا هستند کوسه و ستاره‌ی دریایی نیز دقیقاً از جنس و شئون دریایند.

بر بنیاد همین باور، نحله‌ی افراطی از غزل فرم_با تمام احترام به حرکت ساختارشکنانه‌شان که کاشف و آورنده‌ی هوایی تازه در دنیای هنری کلمه شد و خود نیز در آغازگری و تثبیت آن جهد و جهاد داشته‌ام_ که به سوی ارائه‌ی فرم محض در حرکت بود توسط ذائقه‌ی خاص شرقی_تغزلی ما پس زده شد و در مقابل، غزل موسوم به نئوکلاسیک که باز بدون هیچ ابداع فرمیک، تنها بر بستر همان شیوه_ی کهن در قالب غزل به بازتولید سطحی و نه چندان عمیق مواد خام اندیشه‌ها و احساسات شاعرانه‌ی گذشته_با رنگ و لعابی مدگرا و امروزپسند_ پرداخت زیرا توانسته در اوج یعنی بهترین آثارش همانند پراکندن بویی خوش، ذائقه‌ی مخاطبان عامش را خوش آید اما به هیچ وجه نتوانسته و نخواهد توانست باعث تحول، دگردیسی و

حرکتی درخور در تاریخ ادبیات بشود اگر چه توسط نهادهای...؛ بگذریم زیرا دوره‌های ادبی چه در قالب انجمن‌ها و چه در قالب جشنواره‌های سفارشی و خنثی برای خوراک دادن به پیامک‌های به اصطلاح عاشقانه و... هنرگونه‌ای در حیطه‌ی ادبیات می‌خواهد و چه بهتر از این؟^۱»

انواع فرم‌های درونی را می‌توان در آثار محمدسعید میرزایی و آرش آذرپیک دید که البته این تنوع فرم‌های درونی با حفظ فرم بیرونی (قالب غزل) شکل گرفته است.

البته «غزل فرم دو ویژگی اساسی دارد:

۱) تازگی فرم‌های درونی با حفظ فرم بیرونی غزل

۲) برتری فرم بر محتوا^۲»

غزل فرم از دیدگاه آرش آذرپیک به عنوان یکی از آغازگران و پایه‌گذاران این نحله‌ی ادبی با تعریفی که دیگر یاران ایشان در آن زمان به ویژه چهره‌ی مطرح این جریان _محمدسعید میرزایی_ داشت متفاوت و گسترده‌تر بود. آرش آذرپیک در نشریات محلی استان کرمانشاه مانند آوای کرمانشاه، سفیر غرب، پراو، طلوع و... و نشریات

۱. سخنرانی جناب استاد آرش آذرپیک، ۶ خرداد ۱۳۹۲، اندیشکده‌ی کلمه‌گرایان ایران

۲. کلهر، بررسی روایت در غزل از آغاز تا اکنون، ۱۳۹۷

محلی استان اهواز مانند همسایه‌ها، آیین زندگی، همدلی و... از سال ۷۸ تا ۸۳ غزل مینی‌مال را از شاخه‌های غزل فرم به شمار آورده بودند. ایشان توضیح می‌دهند:

«۱) تمام مکاتب و سبک‌های ادبی ایران که باعث تحول و تطور در غزل شده‌اند به نوعی زیرمجموعه‌ی غزل فرم به شمار می‌آیند، به عنوان مثال دبستان ادبی خراسانی که هنوزهنوز غزل در آن به نوعی ساحتی خودمختار در پیکره‌ی کشور قصیده داشت بنا بر فرم درونی خدای ناظم شکل گرفته بود. در تفکر خراسانی‌ها خداوند ناظمی‌ست که تمام اجزای گونه‌گون و پراکنده‌ی هستی را در یک پیکره‌ی منظم هم کاسه کرده؛ بنابراین مفاهیم مختلف در یک نظم مستحکم و بی‌خلل توسط شاعر نظم می‌یافت و این فرم درونی قوالب شعر خراسانی به ویژه قصاید آن بود.

۲) خداوندگار شاعر صوفیان دبستان ادبی عراقی، خدای وحدت وجودی بود بنابراین با وجود ظاهر بیت‌اندیشانه در ژرفا وحدتی مفهومی در غزلیات شاعران این مکتب نمود یافته است و این نگرهی وحدت وجودی فرم درونی غزل عراقی را سامان می‌داد.

۳) شعر پارسی در دبستان ادبی هندی متأثر از فرهنگ هزارتکه‌ی یک‌پارچه‌ی هندوستان بود. در هند در هر گوشه خدایی فرمان‌روایی می‌کند بی‌آن که با خدایان دیگر آن دیار توسط پیروانش بستیزد، درآویزد و خونی بریزد. بر این اساس غزل هندی بازتاب سرزمین

هندوستان است. هر بیت دنیایی دیگرگون و متضاد از دنیای بیت دیگر را به نمایش می‌گذارد بدون آن که از نظم کلی غزل یعنی از فرم بیرونی آن خارج شود؛ بنابراین غزل فرم در هندی‌سرایان زاییده‌ی کثرت عارفانه‌ی هندی‌ست و چه ناعالمانه است نام متعصبانه‌ی غزل اصفهانی برای نامیدن این دبستان شعری و شعوری.

۴) جریان بازگشت به هیچ وجه حرفی برای گفتن نداشته و ندارد جز تقلید کورکورانه از پیشینیان؛ بر همین پایه با تمام اشعار قوی و محکم‌ش که گاه شهره‌ی خاص و عام شده و می‌شوند چون فرمی دیگر در غزل به وجود نیآورده در تاریخ ادبیات ایران از لحاظ سبکی اگر چه خورند و پسند روزگار بود اما راکد و مرده‌گار است.

۵) غزل در عصر مشروطه زاییده و بازتاب روح عصیان‌زده است. تحول‌ها نامستحکم، پریشان‌گون، شعارزده و توفان‌زده اما ناآشنا به آن چه که باید شود و فرم درونی غزل نیز زاییده‌ی همین تفکر تازه‌ی ژرف‌انایافته است.

۶) غزل نئوکلاسیسم از لحاظ فرم درونی در تمام دوره‌های پیش و پس از انقلاب اسلامی با تمام اشعار قوی و خوشایندی که توسط شاعرانش سرایش یافت تکرار همان سبک بازگشت با تغییر نقش ایوان بر ستون ویران است، یعنی از لحاظ فرم درونی و غزل فرم هیچ حرفی برای گفتن ندارد و دگر باره می‌گوییم که اگر چه خورند و پسند

روزگار باشد اما از لحاظ تحول و تطور ادبیات جز تکرار همواره‌ی یک پدیدار ادبی مرده‌گار نیست.

۷) غزل نوآیین که با سیمین بهبهانی در تاریخ ایران‌زمین تثبیت شد روحی خودآگاهانه به غزل فرم بخشید که پس از آن فرم‌های گونه‌گونی از غزل تجربه شد و با توجه به مکاتب بزرگ جهانی باز هم گنجایش تحولات دیگر برای درونی کردن فرمی نوین در قالب غزل و تجربه‌ی غزل فرمی دیگر دارد. از نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد غزل فرم -اگر در مکتب مینی‌مالیسم محدود و محصورش نمی‌کردند- می‌توانست خودآگاهانه مبدأ و بستر انواع و اقسام فرم‌های درونی در کار شاعرانی باشد که در قوالب کلاسیک نیز خواستار متون پیشنهاددهنده و تجربی هستند، مانند غزل با فرم سوررئالیستی، غزل با فرم رئالیستی، غزل با فرم باروکیستی، غزل با فرم مینی‌مالیستی، غزل با فرم پلی‌ژانریک، غزل با فرم فرمالیستی -همان جریانی که به عنوان غزل فرم معروف شده است-، غزل با فرم پسامدرنیستی، غزل با فرم داستانی، غزل با فرم فیلم‌نامه‌ای، غزل با فرم نمایش‌نامه‌ای و...، حتی غزل با فرم پلی‌قالبیک -که با حفظ بعد ثابت غزل بتواند ساختاری پلی‌قالبیک به خود بگیرد- بدون آن که بخواهیم برای هر کدام از این فرم‌های درونی مانیفست و دارودسته‌ای جداگانه سامان دهیم اما شوربختانه غزل فرم در نگاه برخی تنها در بستر فرمالیستی آن محدود و محصور و در یک یا دو کتاب، تئوری-متن آن پیشنهاد، تجربه و تمام شد.



برای آنان که قافیه و ردیف را سد راه سیلان و فوران شعریت می-
بینند باید عرض کرد قافیه و ردیف نه حشوند و نه سد بلکه امکاناتی
زیبایی‌شناختی بالقوه برای یافتن افق‌های نامکشوف، بکر و
نیندیشیده‌ای که بین واژگان ظاهراً نامرتبط اتفاق می‌افتد در اختیار
شاعر می‌گذارد یعنی اگر چه در چشم برخی یکی‌دو بیت از غزل
زائیده‌ی کشفی شاعرانه بیرون از دنیای زبانی غزل به شمار آید اما به
مدد قافیه و ردیف باقی ابیات برآیند و زادانه‌ی ادبیتی درون‌زبانی
برای یافتن روابط پنهان و دوشیزه‌ی بین کلمات است که گاه اصل
و روح شعر در آن ساحات درون‌زبانی اتفاق می‌افتد اگر چه منظور ما
تفکر بیت‌اندیشانه‌ی نئوکلاسیک‌ها نیست و بیتابیتِ آن غزل خود در
کلیت می‌تواند یک بیت چندین خطی محسوب شود.^۱»

غزل فرم به معنای محدودِ فرمالیستیِ آن در ایران به نوعی روایت-
گری سوق دارد و همین کدواژه‌ی روایت، وجه اشتراک آن با غزل

۱. چکیده‌ای از مقالات و مصاحبه‌های جناب استاد آرش آذرپیک در نشریات محلی
استان کرمانشاه مانند آوای کرمانشاه، سفیر غرب، پراو، طلوعه و... و نشریات محلی
استان اهواز مانند همسایه‌ها، آیین زندگی، همدلی و... از سال ۷۸ تا ۸۳

روایی است، هرچند که در غزل فرم روایت‌ها هنری‌تر جلوه‌نمایی می‌کنند. با شنیدن نام غزل مینی‌مال نخستین واژه‌ای که در ذهن مخاطب ترسیم می‌شود مکتب مینی‌مالیسم است.

۲_ مکتب مینی‌مالیسم:

«مینی‌مالیسم (Minimalism) یا کمینه‌گرایی جنبشی است که در دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی در عرصه‌ی هنرهای تجسمی، خاصه آثار سه‌بعدی پدید آمد و سپس به مثابه یک سبک وارد عرصه‌ی ادبیات و هنرهای نمایشی شد. ویژگی این سبک در ادبیات و هنرهای نمایشی، کاهش مفرط اثر به حداقل عناصر ضروری است که نتیجه‌ی آن بالطبع محدودیت دایره‌ی واژگان یا صحنه‌ی نمایش و سادگی و خشکی آن و امتناع از گفتار تا حد سکوت است.^۱»

ساده‌گرایی یا مینی‌مالیسم یک مکتب هنری و برآمده از نیاز اجتماع بوده که اساس آثار و بیان خود را بر پایه‌ی سادگی بنیان گذاشته. «این جنبش پاسخی است به نیاز جامعه‌ای که رفته‌رفته از غموض هنری به تنگ آمده است؛ و تجربه‌ی هنری صادق، سراسر است و غیر

۱. فرهنگ ادبیات فارسی، شریفی، ۱۳۸۶

تقلیبی‌ای را می‌خواهد که نمادگرایی، پیام‌محوری و خودنمایی کمتری در آن بیاید.^۱»

ریشه‌های مینی‌مالیسم را می‌توان در شتاب‌زدگی بعد از جنگ جهانی دوم در قلمرو هنری آمریکا جست که این شتاب‌زدگی در همه‌ی ابعاد زندگی خصوصاً ادبیات، زمینه‌ی پیدایش مکتب مینی‌مالیسم را فراهم کرد.

از ویژگی‌های مینی‌مالیسم می‌توان کم‌حجمی و ایجاز، سادگی پیرنگ، بی‌پیرایگی و سادگی زبان، محدودیت صحنه‌پردازی، محدودیت شخصیت‌ها، استفاده از کمترین واژه‌ها و جملات کوتاه، گفتگو و انتخاب تصاویر جذاب را نام برد. «کم، زیاد است» شعار مینی‌مالیست‌هاست. «پس باید هدف مینی‌مالیسم را در افزایش تأثیر از طریق کاهش وسایط دانست.^۲» کاهش‌ی که در مینی‌مالیسم موردنظر است کاهش کمی نیست بلکه یک کاهش کیفی است.

۲_۱_ داستان مینی‌مالیسم:

۱. گوسن، ۱۹۸۶، ۱۶۸

۲. صابرپور، ۱۳۸۸، ۱۲۶

داستان‌های کوتاه و نیز داستان‌هایی که فاقد روایت پرحادثه هستند، مینی‌مالیسم خوانده می‌شوند. مینی‌مالیسم ترسیم‌کننده‌ی کوتاه بودن و نوعی کاهش است. داستان‌های کوتاه نخستین بار در فرانسه در سال‌های ۱۸۲۹ صورت گرفت اما تحولات اساسی در ساختار آن‌ها بعدها در سال ۱۸۴۲ با معرفی اصولی از سوی ادگار آلن پو بیان شد و بعد با تلاش نویسندگانی مانند آنتوان چخوف و ارنست همینگوی در سال ۱۹۳۳ به طوری وارد واژگان خوانندگان انگلیسی‌زبان شد.

از ویژگی‌های مهم اغلب داستان‌های مینی‌مالیستی داشتن طرح ساده و پیرنگ باز است. در این نوع داستان‌ها طرح چندان پیچیده و تودرتو نیست و تمرکز روی یک حادثه‌ی اصلی است که عمدتاً رویداد شگرفی هم به حساب نمی‌آید و «نویسندگان مینی‌مال، با استفاده از گفتگوی شخصیت‌های داستان، اطلاعاتی را که خواننده نیاز دارد وارد داستان می‌کنند و فعل و انفعال انسانی را به نمایش می‌گذارند.»^۱ هم‌چنین «ساختار داستان‌های مینی‌مالیستی معمولاً بر یک شخصیت یا یک واقعه‌ی خاص بنا شده است و نویسنده به جای دنبال کردن سیر تحول شخصیت، یک لحظه‌ی خاص از زندگی او را به نمایش می‌گذارد.»^۲

۱. رضی و روستا، ۱۳۸۸، ۱۴

۲. جزینی، ۱۳۷۸، ۷۳

برخی از پژوهشگران ویژگی‌هایی را برای داستان مینی‌مال ذکر کرده‌اند مانند «طرح ساده، ایجاز بیش از حد، محدودیت زمان و مکان، تعداد محدود شخصیت‌ها، سادگی زبان، واقع‌گرایی، برخورداری از تم جذاب، برجستگی برخی از عناصر گفتگو، تلخیص و روایت، تمامیت و کمال.^۱»

در ایران نیز برخی از نویسندگان چون محمدعلی جمال‌زاده و صادق هدایت به دلیل تجربه‌ی زندگی در غرب و آشنایی با فرهنگ و ادب آنان، این نوع ادبی را وارد ادبیات ایران کردند.

۲_۲_ شعر مینی‌مالیسم:

مینی‌مالیسم نگاهی خشک و ماتریال‌گونه به کلمات دارد و شعر مینی‌مال به تبعیت از مکتب مینی‌مال، شعری بی‌روح و ماتریال‌گونه است.

«حاصل مینی‌مالیسم شعرهایی است که به عمد خیلی فشرده هستند و مصراع‌ها و بندهای بسیار کوتاه دارند و واژه‌ها در آن‌ها بسیار محدود و ساده است؛ اما این اصطلاح برای هر شعر کوتاهی به کار نمی‌رود مثلاً هایکو و تانکا شعر مینی‌مالیستی محسوب نمی‌شوند. نمونه‌ی شعر مینی‌مالیستی:

۱. پارسا، ۱۳۸۵، ۳۲-۳۴

غروب

غربت

آه.

(محمد زهری)^۱»

در شعر مینی‌مال استفاده از جلوه‌های شعری به حداقل می‌رسند یعنی بار هنری بخشیدن به اثر صرفاً بر دوش خود کلمات قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر کلمات در برهنگی و بدون پوشیدن لباسِ جلوه‌های شعری، به اثر، شعریت و ادبیت می‌بخشند. «در واقع از اواخر قرن بیستم این اصطلاح در مورد شیوه‌ای در شاعری به کار رفته که به ایجاز و صرفه‌جویی در کاربرد کلمه و نیز بر سادگی و بی‌پیرایگی کلام اعتبار می‌دهد.^۲»

غزل مینی‌مال با وجود استفاده از تکنیک‌های مینی‌مال شاخه‌ای از مکتب عربانیسم است.

۱. میرصادقی، ۱۳۸۸، ۳۰۳.

۲. میرصادقی، ۱۳۸۸، ۳۰۳.

جناب استاد آرش آذربیک در مورخه‌ی پنجم امرداد ۱۳۹۵، در اندیشکده‌ی کلمه‌گرایان ایران در پاسخ به پرسش‌های اعضای مکتب اصالت کلمه که در ذیل آمده سخنرانی جامع و مفیدی ایراد فرمودند که در دو بخش ارائه شده است^۱:

(۱) موضع فلسفه‌ی عربانیسم در برابر فلسفه‌ی اومانیستی چیست؟

(۲) آیا نظام فلسفی عربانیسم خارج از مکتب ادبی اصالت کلمه می‌تواند در خود شعر هم دارای ابداع و نگاه ویژه باشد؟

(۳) تفاوت‌های سه ژانر هایکو، طرح و شعر مینی‌مال و موضع ژانر واژانه در مورد آن‌ها چیست؟

بخش اول سخنرانی جناب استاد آرش آذربیک:

«۳_ مکتب عربانیسم:

^۱. متن این سخنرانی توسط هنگامه اهورا و آوین کلهر ضبط، تدوین، تخلص و تنظیم شده است.

عریانیت یعنی آشکارگی و به کسی عریان‌ست می‌گویند که حقیقت را آشکار می‌کند و هیچ ساحتی از دنیای کلمه و ساحت وجودی انسان را نمی‌پوشاند. عریان از لحاظ فلسفی در مقابل کفر به معنی پوشاندن حقیقت قرار دارد. بنابراین از لحاظ فلسفی_ادبی به کسی کافر می‌گویند که با پوشاندن ساحت‌ها و ابعاد گوناگون و بی‌پایان حقیقت_به نفع یک بعد یا ساحتِ عریان‌شده_ دچار کفر فلسفی_ادبی می‌شود و این نگاه با معنای رایج دینی این کلمه متفاوت می‌باشد. مکتب عریان‌سیم مکتبی فلسفی است بر پایه‌ی حقیقت عمیق و حقیقت عمیق یکی از اصول بنیادین تفکر مکتب اصالت کلمه می‌باشد که جنس سوم مطلق‌گرایی و نسبی‌گرایی است.

حقیقت عمیق حقیقتی بنیادین و ریشه‌ای است که دو بعدِ هم‌افزا دارد:

(۱) بعد ثابت

(۲) بعد متغیر

مطلق‌گرایی نگاه افراطی-انحطاطی-انحصاری به بعد ثابت و چارچوب‌مند و ایدئولوژیک کردن آن است با حذف بعد متغیر. نسبی‌گرایی نیز نگاه افراطی-انحطاطی-انحصاری به بعد متغیر و چارچوب‌مند و ایدئولوژیک کردن آن است با حذف بعد ثابت.

در واقع حقیقت عمیق ریشه در تفکر جنس سوم دارد و جنس سوم تفکریست برای پایان دادن به دوگانه‌انگاری‌هایی که در دنیای سنت، آغاز آن به نوعی انحراف یافته اما با نام منادی توحید دنیای باستان - اشوزردشت - رقم خورد و از آغاز مدرنیسم تا کنون رنه دکارت ثنوریسین آن بود. جنس سوم که یکی از بنیادی‌ترین تفکرات آن حقیقت عمیق است راهکاری برای پایان دادن به جنگ زرگری دوقطبی‌پنداری‌ها و دوگانه‌انگاری‌هاست که ریشه‌های پیدایش آن را می‌توان در تفکرات غیرتوحیدی جهان باستان تا اومانیسم ریشه‌یابی کرد.

۴_ اومانیسم:

اومانیسم با پایان قرون وسطا و آغاز عصر روشنگری شروع شد. اومانیست‌ها قرون وسطا را به خاطر حاکم بودن جهان ظلمت که از نمودهای آن دادگاه‌های تفتیش عقاید است عصر تاریکی می‌نامیدند. آن‌ها معتقد بودند عصر روشنگری برای انسان اصالت و شکوه را به ارمغان آورده و آن را به همه قبولاندند تا جایی که حتی در کتب درسی ما هم به این مورد پرداخته شده است. اومانیسم با انقلاب کپرنیکی شروع شد که رهبر بزرگ آن جناب گالیله بود و این انقلاب آن قدر مهم و با عظمت بود که هر گاه اتفاق بزرگی در دنیا رخ دهد

آن را به انقلاب کپرنیکی تشبیه می‌کنند. آغاز نظریه‌ی کپرنیک با ترک نظریه‌ی بطلمیوس همراه بود.

۵_ نگرش فرا بطلمیوسی:

بطلمیوس، زمین را مرکز کائنات می‌دانست و معتقد بود که خورشید و سیارات به گرد آن می‌چرخند. هر چند که این نظریه از جنبه‌ی ظاهری درست نیست اما بحث ما بحث باطن است. نگرش بطلمیوس اگر چه ظاهراً در زیرنا اشتباه بود ولی در روبنا دستاوردهای بزرگی داشت مانند تقویم میلادی و جلالی.

سنت‌گراها در نقدی که بر اومانیسیم دارند به سه نتیجه‌ی مهم رسیده‌اند:

- (۱) اومانیسیم تقدس و حرمت زمین را در نگاه انسان گرفت.
- (۲) اومانیسیم ساحت قدسی و ملکوتی انسان را بر اساس نظریه‌ی داروینیسیم و ماشینیسیم تحقیر کرد و از میان برداشت.
- (۳) اومانیسیم ساحت شناخت انسان را محدود کرد.

گرفتن تقدس و حرمت زمین در نگاه انسان:

نخستین نگاه اومانیستی برای تصرف جهان با این نگره آغاز شد که زمین محور کائنات نیست و در این مورد هم هر روز پیش‌تر می‌رفت و زمین را کره‌ای می‌دانست مانند دیگر سیارات؛ و هر وقت بحث نجوم می‌شد زمین را حقیرترین کره‌ی کائنات معرفی می‌کرد و می‌کند و کائنات را چنان عظیم که زمین در آن چیزی نیست جز نقطه‌ای کم‌رنگ که بود و نبودش هیچ لطمه‌ای به کائنات نخواهد زد؛ تا جایی که در برنامه‌های معنوی صدا و سیمای ایران هم به ویژه هنگام پخش اذان تحقیر زمین را به نمایش می‌گذارند که هر چند با هدف نشان دادن عظمت و قدرت خداوند است اما در پس آن نگرشی اومانیستی نهفته. اومانیسم حرمت زمین را از ما گرفت، زمینی که مادر و اصالت ماست. در قرآن هم به عظمت زمین اشاره شده، آن گونه که خداوند در آیه‌ی ۱۳ سوره‌ی جاثیه می‌فرماید: «و آن‌چه در آسمان‌ها و زمین است همه را مسخر شما گردانید و این‌ها همه از سوی اوست. در این کار نیز برای مردم بافکرت آیاتی (از قدرت الهی) کاملاً پدیدار است.» در این آیه سخنی از چرخیدن خورشید به دور زمین نیست و خداوند در آن به زمین بعد معنوی می‌دهد. در سنت قدسی ما زمین‌محوری یک اصل باطنی است که این هیچ ربطی به نجوم ظاهری ندارد و نگاه کمی‌گرای اومانیست‌ها هیچ درکی نمی‌تواند از این ساحت کیفی و باطنی داشته باشد و نگرش فراابلمیوسی تأکید بر همین وجه باطنی زمین دارد.

تحقیر کردن و از میان برداشتن ساحت قدسی و ملکوتی انسان:

دومین کاری که اومانیسیم کرد نگاه داروینیستی و در امتداد آن ماشین‌یستی به انسان بود. اومانیسیت‌ها بر اساس نظریه‌ی داروین همواره می‌گویند که مثلاً انسان نود و پنج درصدش شامپانزه است و چیزی بیش از این نیست و روشن‌فکرانه و در کمال افتخار با تحقیر دیدگاه‌های معنوی دیگران این ادعا را تکرار می‌کنند.

اینک باید از خود پرسید: «اصالت انسان به ما چه داده است؟» انسان که زمانی مرغ باغ ملکوت و اساس محور آفرینش و یا به قول قرآن اشرف مخلوقات بود مقامش تا حد شامپانزه پایین آمد.

البته اومانیسیم به این هم بسنده نکرد و تا آن جا پیش رفت که انسان را مبدل به یک ماشین کرد؛ تا بدان جا که این حتی وارد اصطلاحات عامه‌ی مردم هم شده مثلاً هنگامی که می‌خواهند نهایت هوش کسی را توصیف کنند می‌گویند: «ماشاءالله مغزش مانند کامپیوتر است!» این به سان آن بوده که برای توصیف درخشنده‌گی چیزی می‌گویند: «مثل خورشید است» یعنی همان گونه که همگان خورشید را در کمال زیبایی و درخشنده‌گی می‌بینند کامپیوتر را نیز در بالاترین حد هوش و دانایی دانسته و انسان را که دارای ساحت قدسی و ملکوتی - ست به کامپیوتر تشبیه می‌کنند.

محدود کردن ساحت شناخت انسان:

تا پیش از نگرش اومانیسیم وحی، شهود، مکاشفه، اشراق و دل از ساحت‌های بنیادین شناخت و ادراک هستی به شمار می‌آمدند. عقل وحدت‌اندیش نیز یکی از منابع شناخت اصلی بود اما اومانیسیم به عقل جزوی (استدلالی) و تجربه (حواس پنجگانه) اصالت داد و حواس پنجگانه منبع شناخت در علوم تجربی شد. اومانیسیم ساحت شناخت انسان را به عقل جزوی (استدلالی) محدود کرد. عقل استدلالی چیزی را می‌پذیرد که علت عقلانی مشخص دارد و بر پایه‌ی دو دوتا چهارتا می‌چرخد. عقل وحدت‌اندیش نیز عقلی است که در بند دو دوتا چهارتای کمی‌گرا نیست اما معقولانه است. از فلاسفه‌ی عقل وحدت‌اندیش می‌توان افلاطون، فلوطین و سهروردی را نام برد. عریانیسیم معتقد است که عقل جزوی (استدلالی) و عقل وحدت‌اندیش در مقابل یکدیگر قرار ندارند بلکه هر دو ساحت شناخت هستند. ما می‌توانیم هم‌زمان از هر دو استفاده کنیم و نباید به خاطر یکی از آن‌ها خود را از دیگری محروم سازیم.

رنه دکارت:

رنه دکارت که آغازگر فلسفه‌ی جهان مدرن و پدر راسیونالیسم است در مدرسه‌ی مذهبی لافش که بهترین آموزگاران را داشت درس خواند. او با آن که دارای هوش فراوان و دارای بهترین اساتید زمان

بوده پس از مدت‌ها تحصیل به این نتیجه رسید که دو نوع علم به ما درس داده می‌شود. نخست، علمی که مانند ریاضیات و منطق دارای مبنای محکم و صحیحی بوده اما در زندگی کاربردی ندارند. دوم، علمی که کاملاً مفید و کاربردی‌اند مانند اخلاقیات اما مبنای آن‌ها بر آب بوده و قابل پذیرش نیست.»

بنابراین دکارت از مدرسه بیرون آمد و در میان مردم به دنبال حقیقت گشت تا این که برآمد کنکاش او این دو نکته‌ی مهم شد:

(۱) هر دسته از مردم، دم از این می‌زنند که حقیقت پیش آن‌هاست و عقاید دیگران را قبول ندارند و با آن‌ها در ستیزند.

(۲) مردم بیشتر تابع و دلبسته‌ی عادت‌هایشان هستند.

و این گونه بود که دکارت خودش به فکر افتاد روشی بنیان نهد که بشود با آن به حقیقت رسید. او که ریاضیدانی پرآوازه بود بر مبنای خصایص مثبت و کاربردی سه شاخه‌ی هندسه، منطق و جبر روشی ابداع کرد که پایه‌ی مکتب راسیونالیسم و حتی جهان مدرن شد.

او تمام مفاهیم دنیای سنت و مقولات ده‌گانه‌ی ارسطویی را دور ریخته، جهانی تازه را پایه‌ریزی کرد و به سه مقوله قائل شد:

(۱) جوهره‌ی نفس یعنی اندیشه

۲) جوهره‌هایی که متعلق شناخت قرار می‌گیرند و دارای امتداد و حرکت هستند.

۳) جوهره‌ی کمال یعنی خدا

البته خدا یا همان جوهره‌ی کمال در فلسفه‌ی دکارتی نقشی در هستی نداشت و به نوعی می‌توان گفت که او آن را برای عدم تکفیرشدن در کنار دو جوهر دیگر قرار داد. او با جدایی و ثنویت (دوگانه‌انگاری) جوهره‌ی اندیشه و آن چه توسط اندیشه شناخته می‌شود بنیان دوگانه‌انگاری و ثنویت را در دنیای مدرن گذاشت، همان گونه که با نام زردشت تفکری ثنویت‌گرا سامان یافت و شالوده‌ی اندیشگانی جهان سنت را تحت تأثیر قرار داد.

دکارت به جدایی من اندیشنده و آن چه توسط من اندیشنده قابل شناخت باشد قائل است. چیزی که توسط من اندیشنده قابل شناخت است جوهره‌ای جسمانی و قابل امتداد دارد یعنی آن چه را می‌توان شناخت که کمی باشد این یعنی همان نگاه ریاضیک. به عبارت دیگر چیزی را که می‌توان شناخت باید دارای تعریفی ریاضیک باشد و به زبان ریاضی بتوان بیانش کرد. بعدها کسانی در صدد برآمدند این نگاه ثنویت‌گرای دکارت را به یگانگی برسانند مانند مالبرانش که خواست به نوعی جدایی جوهره‌ی اندیشگانی و جوهره‌ی جسمانی را در فلسفه‌ی دکارت به وحدت برساند به جوهره‌ی کمال در فلسفه‌ی دکارت که خود او به آن نپرداخته بود، اصالت داد و به این قائل شد

که مثلاً اگر جسم چیزی بخواهد و نفس آن را نخواهد یا نفس قصد کاری را داشته باشد و جسم نتواند، اختلاف این دو توسط جوهری کمال (خدا) با نام هماهنگی پیشین نهاد حل خواهد شد؛ یعنی نوعی نگاه جبری و اشعری‌گونه وارد فلسفه‌ی مدرنیسم شد.

بعدها یکی دیگر از کارترین‌های بزرگ جهان یعنی اسپینوزا برای برطرف کردن این ثنویت مزمن در فلسفه‌ی دکارت گفت: «همه چیز همان جوهری کمال (خداست) و به نوعی وحدت موجود (پانته‌ایسم) قائل شد.» به هر حال:

خشت اول چون نهد معمار کج

تا ثریا می‌رود دیوار کج.

فلسفه و اندیشه‌ی بشر مدرن چنان دچار این دوگانه‌انگاری شد که به عنوان مثال گروهی به جوهری ذهن و اندیشه اصالت دادند و مکاتب ایده‌نالیستی به وجود آمدند و گروهی با اصالت دادن به جوهری جسمانی، مکاتب ماتریالیستی را پدید آوردند. این جنگ جنسیت‌ها در اندیشه و جوهر از گذشته تا به امروز که هنوز اندیشه‌های پست‌مدرنیستی نفس می‌کشد گریبان‌گیر تمام نحله‌های تفکر بشری شده البته ثنویت‌گرایی جهان سنت که به نام اشوزردشت معروف است نیز به جدایی و ستیز اهورامزدا و اهرامن و رودرویی و استقلال کامل این دو منجر شده و هزار فلسفه‌ی زروانیسم نیز نتوانست این قائله را خاتمه دهد.

نگاه ریاضیک و مصرف‌گرا در ادبیات:

در مورد چگونگی ریاضیک بودن تفکر دکارت می‌توان گفت: «چیزی در اندیشه‌ی بشر اصالت دارد که دارای امتداد باشد و آن چه که دارای امتداد است قابلیت اندازه‌گیری دارد و چیزی که قابل اندازه‌گیری است کمّی بوده و هر چه کمّی باشد ریاضیک است. چیزی که کمّی بوده قابلیت تغییر دارد و چیزی که تغییرپذیر باشد ماتریال یعنی ماده است. روش‌های تغییر و تصرف آن جوهره‌های امتدادپذیر تکنیک نام دارد. وسایل و ابزارهایی که باعث تغییر، استحاله و فراچنگ‌آوری جهان کمّی توسط انسان می‌شود نیز تکنولوژی نامیده می‌شود.»

دکارت فلسفه‌ای آورد و در شش فصل کتابش را نوشت. او در برابر پرسش دیگران دلیل کارش را این‌گونه بیان کرد: «خدا بنا بر کتاب مقدس جهان را در شش روز آفرید و روز هفتم استراحت کرد. من نیز در شش روز تمام تفکری را که برای بشر لازم است گفتم که روز هفتم انسان برود استراحت کند.» اعتقاد دکارت بر این بود که آن چه بشر را نجات می‌دهد و به اوج می‌رساند اصالت عقل (راسیونالیسم) است.

از چهره‌های شاخص کارترین‌ها می‌توان لایب نیتس و اسپینوزا را نام برد. جان لاک بنیان‌گذار نحله‌ی فلسفی امپرسیسیسم (اصالت حس و

تجربه)۔ و فرانسیس بیکن از پیش‌قراولان قبل از اوست. امپریسیست‌ها معتقدند دانش برخاسته از شواهد جمع‌آوری‌شده از طریق تجربیات حسی است. به زعم آن‌ها حواس پنجگانه اصالت دارد. هر چه در عقل است از حواس پنجگانه گرفته شده و خارج از این چیزی نیست. اوج نگرش امپریسیست‌ها را می‌توان در نگرش هیوم دید. در واقع اومانیسیم ریشه‌ی تفکر مدرنیسم است.

۶_ مدرنیسم:

رهبر فیزیک نوین ایزاک نیوتن است که جاذبه‌ی زمین را کشف و فیزیک نیوتنی را پایه‌گذاری کرد. فیزیک نیوتنی مکانیکی و تکنیکی است که بعدها با نسبیت‌های خاص و عام انیشتین نقض شده و به چالش کشیده شد و از آن پس فیزیک انیشتینی و کوانتومی پایه‌ی نگرش فیزیکال انسان به هستی شد؛ آن گونه که امروزه همه چیز حتی عرفان‌های نوظهور نیز کوانتومی است. حال آن که تمام جنگ‌های زرگری نیوتن و انیشتین با کوانتوم یک محور اصلی دارد و آن دیدگاه ریاضیک و به تبع آن جهان هندسی و کمی است.

جهان اومانستی برای رسوخ دادن ماتریالیسم پنهان در همه چیز که محور تمام شاخه‌های تفکری آن است باید ریشه‌گاه اندیشه‌ی انسانی را هدف قرار می‌داد و همان گونه که می‌دانیم ریشه‌گاه جهان اندیشگانی بشر، زبان کلمه‌محور اوست برای این منظور می‌باید روح قدسی، رازورزانه، شهودی و اشراقی کلمه را از آن می‌گرفت و مهم-

ترین گام اولیه‌ی این حرکت، تأسیس مکتب فرمالیسم بود. مکتبی که ظاهراً فقط برای خواندن تمام متون ادبی شکل گرفت اما مبنای نوشتن بسیاری از نحلّه‌های ادبی نیز قرار گرفت. اومانیسیم با مکتب فرمالیسم (شکل‌گرایی) بحث شکل یا فرم را که همان ریاضی‌وار بودن است در جهان کلمه مطرح کرد و معتقد بود که ادبیات شهود و اشراق نیست بلکه تکنیک محض است، تکنیک‌هایی خاص که در زبان اتفاق می‌افتد و شعر تولید می‌شود مانند تکنیک فورگراندینگ و غیره.

اعتقاد فرمالیست‌ها در دنیای هنر این است که هیچ گونه نگاه شهودی و مکاشفه‌ای در تولید شعر و کلیت ادبیات نقش ندارد زیرا زبان از کلماتی ساخته شده که ماتریال صرف هستند و ما با نگاه ریاضیک به آن‌ها می‌توانیم در نوع قرار گرفتن کلمات به عنوان ماتریال‌ها در زبان به عنوان یک پدیده‌ی کمی دخل و تصرف کنیم که این دخل و تصرف‌های تکنیکال و خلاقانه باعث می‌شود که زبان از مسیر عادی خود خارج و مولد شعر و داستان شود. مکتب مینی-مالیسم از دیگر مکاتبی است که کاملاً به ماتریالیستی بودن کلمات از همه لحاظ معتقد است.

حال آن که مکتب اصالت کلمه (عریانیسیم) می‌گوید: «نگاه ریاضیک شاخه‌ای از جهان بی‌پایان کلمه است که شوربختانه توسط اومانیسیت-ها بر تمامیت کلمه سیطره پیدا کرده و ساحات قدسی و رازورزانه‌ی آن را که روح زندگی‌بخش کلمه است نفی و انکار کرده و اینک زمان

آن رسیده که کلمه از چنگال آن بعدِ ریاضیک خود بدون انکار و تحقیر آن_رها شود.»

مکتب اصالت کلمه معتقد است که جهان علاوه بر جنبه‌ی کمی، جنبه‌ی کیفی و قدسی هم دارد. ما به کلمه_انسان باور داریم یعنی هر چه انسان دارد در کلمه است و هر چه کلمه دارد در انسان. برای فهم نگرش ادبی مکتب اصالت کلمه بهترین تمثیل نگاهی عربانیستی به داستان فیلِ حضرت مولاناست، با این نگرش که در تمثیل مورد نظر، فیل را نمادی از کلمه می‌دانیم. در این داستان هر کس که وارد اتاق تاریکی که فیل در آن حضور دارد می‌شود موفق به کشف بعدی از جهان فیل می‌شود. شخصی با لمس پای فیل ساحتی از فیل را درک می‌کند و با تجربه‌ی اندکی که کسب کرده می‌گوید: «فیل یک ستون است» و تمامیتِ فیل را ستون و ستون را اصل می‌داند و مکتب ستون‌نویسم شکل می‌گیرد. ساحتی که او کشف کرده پای فیلِ کلمه است. ما مکتب ستون‌نویسم را نمی‌پذیریم اما ساحتی از فیل را که توسط ستون‌نویست‌ها کشف شده قبول داریم. دیگری به خرطوم فیل دست زده می‌گوید: «فیل تماماً ناودان است» و مکتب ناودان‌نویسم پدید می‌آید. ما نه این را که فیل کلاً ناودان است قبول داریم و نه مکتب ناودان‌نویسم را، بلکه آن ساحتی را می‌پذیریم که اشاره به بعدی از فیل می‌کند. شخص دیگر درکی که از لمس گوش فیل دارد بادبزین است و بدین ترتیب مکتب بادبزین‌نویسم شکل می‌گیرد که ما به چارچوبه‌ی بسته و انحصاری آن هیچ گونه اعتقادی نداریم اما ساحتی از فیل را

که توسط بادبزیست‌ها کشف شده قبول داریم. در نگاه فلسفی نیز به همین گونه ما آن ساحت مکشوفی را که از دنیای درونی و بیرونی انسان تئوریزه شده است قبول داریم، مثلاً در ادبیات ما ساحت مکشوف عقل‌گرایی کلاسیسیست‌ها را پذیرفته اما چارچوب ایدئولوژی‌گرایی آن را قبول نمی‌کنیم چارچوبه‌ی سوررئالیسم را نمی‌پذیریم بلکه ساحاتی را که از جهان هنری کلمه‌عریان کرده است گرامی می‌داریم و یا این که اعتقادی به قید و بندهای رومانتیسم نداریم اما ساحتی که کشف کرده یعنی تخیل و احساس را قبول داریم. ایدئولوژی هر مکتبی چه فلسفی باشد و چه ادبی و هنری، خاص زمینه و زمانه‌ی پیدایش آن نظام فلسفی، ادبی و هنری‌ست و ما در عریانیسم باور نداریم که با تلفیق ژانرها، مکاتب و سبک‌های فلسفی، هنری و ادبی بتوان به گستره‌ای فراخ‌تر و بکرتر دست یافت بلکه با فراروی از چارچوبه‌های بسته‌ی آن‌ها فقط و فقط به آن ساحات عریان‌شده و مکشوف آن شریعت‌های فکری، هنری و ادبی اصالت می‌دهیم که بیش از پیش حقیقت وجودی انسان و کلمه را برای ما عریان‌تر می‌سازند یعنی حقایقی که فراتر از چارچوبه‌های مشخص، محلی و شرایط‌پذیر آن‌هاست.

در مورد این که حقیقت گم‌شده‌ی ادبیات جهان وجود بی‌پایان کلمه است مصداق‌های عینی و روشن ما کتب مقدسه‌ی تمام سنت‌های قدسی جهان، مخصوصاً معجزه‌ی کلمه‌محور آخرین پیامبر الهی یعنی قرآن کریم است. ادبیات به ویژه با آغاز تفکرات اومانیستی که بدعت

را جایگزین ابداع کرد به تدریج با تمام دستاوردها و دستامدها که منکر هیچ یک از آنان نیستیم روز به روز و گونه به گونه عزم خود را جزم کاهش ادبیت و وجوه هنری کلمه کرد. اگر سخن‌سالاران ادبیات سنتی ما به عنوان مثال در ایران اندک‌اندک وجوه قصوی کلمه را در برخی نحلها و قوالب به عنوان یک جنسیت مستقل از الهه‌ی شعر مجزا کردند باز هم دست به آن چنان نگره‌های کاهشی_افزایشی نزدند که ادبیات اومانیستی چنین کرد. اشاره‌وار عرض شود در همین ادبیات ایران، نیما و نیمایی‌سرایان با تمام احترام قبلی و قلبی که برایشان قائلیم مدعی شده‌اند که چارچوبه‌های نظم گذشتگان را می‌شکنند تا اندیشه‌ها و عواطف شاعرانه آزاد شود اما ادبیات هر روز به بهانه‌ی بدعتی نوین از سلطانِ بیشه‌ی کلمه، در حال منقوش کردن شیری بر پیکره‌ی تاریخ است که به قول حضرت مولانا:

«شیر بی‌یال و دم و اشکم که دید؟»

این چنین شیری خدا هم نافرید»

آن چنان که برخی خطاب به پروانه‌ها گفتند: «معنا و اندیشه هم در شعر چیزی اضافه است و این یعنی آزادی!!!»

به هر روی عالی‌ترین مصداق متن عربیان همان گونه که بارها گفته‌ایم قرآن اعظم است. با نیم‌نگاهی ادبی به این کتاب قدسی و فراآسمانی به فراست در خواهیم یافت که در آن تمام وجوه مکشوف و نامکشوف

شعری و قصوی در زیباترین شکل ممکن نمود یافته است اما ادبیت این کتاب فراآسمانی منحصر در شعریت و قصویت نیست. در قرآن، تاریخ ملل و نحل از گذشته تا... شعارهای مذهبی، مباحث سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، پند و اندرز، نیایش، مباحث اندیشگانی و حکمت توحیدی، نقد تفکرات و فلسفه‌ی گذشتگان و... هر کدام در عالی‌ترین اشکال ادبی آمده است بدون آن که شکل و طرح این مباحث گونه‌گون ذره‌ای از فصاحت، بلاغت و ارزش‌های ادبی آن بکاهد یعنی وجود بی‌پایان کلمه بدون انکار یا تحقیر هیچ ساحت هنری از آن در عالی‌ترین وجه ممکن نمود و ظهور یافته و در این کلام‌الله اعظم، کلمه خود مصداق اسم الهی «حی» بوده و این نقدی عملی و فراتاریخی بر ادبیات اعصار اخیر است و راهکاری بی‌پایان و غیرقابل‌اشباع برای برون‌رفت از بن‌بستی که سال‌هاست به آن دچار شده؛ بنابراین ادبیاتِ اصالت کلمه انقلابی‌ست علیه هژمونی پنهان و عریانِ نهادهای قدرت که زیر سیطره و چنبره‌ی خود هر روز به بهانه‌هایی به ظاهر علمی و تئوریک، ساحت‌ها و جوهری هنری از وجود بی‌پایان کلمه را در جنسیت‌های شعر و داستان قلع و قمع می‌کند تا بیش از پیش در نظرگاه بی‌خبران، ماتریال و ابزار جلوه کند؛ به عنوان مثال روزی شعارهای هنرمندانه را از ادبیات گرفتند به این بهانه که ارائه‌ی این گونه مفاهیم وظیفه‌ی ادبیات نیست و اگر کسی خواهان چنین گفتمانی باشد جای او نه در ادبیات بلکه در میتینگ‌های حزبی و سیاسی است و روز دیگر پند و اندرزهای حکیمانه را از ادبیات ستاندند به این بهانه که دوره‌ی این چنین نوشتارها به سر آمده است

و اگر کسی چنین می‌پسندد به جای ادبیات باید برود روی منابر
مساجد و معابد و...

«شرح این هجران و این خون جگر

این زمان بگذار تا وقت دگر.»

۷_سنت:

سنت عبارت از باور یا رفتاری است که در یک گروه یا جامعه از نسلی
به نسل دیگر منتقل می‌شود و دارای معنای نمادین با اهمیت ویژه
است.

جناب استاد آذریچک سنت‌های انسانی را از آغاز تا کنون در چهار
دسته جای داده‌اند:

(۱) سنت‌گرایی مطلق‌گرا (قرون وسطایی)

(۲) سنت اومانیستی_مدرنیستی مطلق‌گرا

(۳) سنت اومانیستی_پسامدرنیستی نسبی‌گرا

(۴) سنت‌گرایی عمیق‌گرا (عریانیستی)

۱_۷_ سنت‌گرایی مطلق‌گرا (قرون وسطایی):

کلیسا با نگاه مطلق‌گرا به منبع شناخت قدسی یعنی وحی دست به حذف، تحقیر، تصغیر و انکار سایر منابع شناخت و ادراک انسان زد. آباء کلیسا یا منبع شناخت عقل را نفی می‌کردند یا می‌باید آن منبع شناخت کنیزک دربار نگاه مطلق‌گرای آن‌ها به کتاب مقدس می‌شد. تکلیف سایر منابع شناخت مانند شهود عرفا، علوم تجربی دانشمندان و نگاه‌های دیگر به منبع وحیانی کتاب مقدس در تاریخ با عنایت به برخورد آن‌ها با جوردانو برونوها، ژاندارک‌ها و گالیله‌ها در تاریخ ثبت شده است؛ البته نمونه‌های این نوع نگاه تکفیری در شهادت منصور حلاج، عین‌القضات همدانی، شهاب‌الدین سهروردی، عمادالدین نسیمی و... در جهان اسلام در گذشته و جریانات تکفیری همانند سلفی‌گرایی، وهابیت، طالبانیسم، داعش، بوکو حرام و... در اکنون مشهود است.

۲_۷_ سنت اومانستی_ مدرنیستی مطلق‌گرا:

این تفکر که اکنون می‌توان گفت خود به نوعی سنت اندیشگانی در امتداد تاریخ بشریت مبدل شده است با سوق دادن به تک‌ساحتی کردن و جزءنگر کردن دیدگاه انسان به خود، جهان، ادبیات و هنر و با وجود دستامدهای ارزشمند با دیدگاهی افراطی_ انحطاطی_ انحصاری تمام باورهای پیشین، ساحت قدسی و کل‌نگر وجود انسان را طرد،

تحقیر و انکار کرد و با نگاهی ریاضیک و مصرف‌گرا باعث خسارات جبران‌ناپذیری به جهان انسان و طبیعت شد. این نحله‌ی اندیشگانی، منابع شناخت انسان را فقط در عقل استدلالی و تجربه‌ی حواس پنجگانه خلاصه، محدود و محصور کرد و اوج آن در کتاب «نقد عقل محض» کانت و مکتب او تبلور یافته است.

۷_۳_ سنت اومانیستی_ پسامدرنیستی نسبی‌گرا:

این نوع نگاه به دلیل به بن‌بست رسیدن جهان انسانی در دوران مدرنیسم که با اصالت دادنِ مطلق‌گرا به عقل استدلالی و علم‌گرایی پوزیتیویستی باعث عظیم‌ترین فجایع در تاریخ بشریت شد در اوج بحران‌های آن و برای تشریح آن وضعیت اعلام وجود کرد. اگر چه این سنت اندیشگانی ظاهراً برای تعدیل، تصحیح، تشریح نقادانه و کاهش نگره‌های افراطی_انحطاطی_انحصاری مکاتب مدرنیستی ظهور کرد اما در عمل، خود به قول عامیانه قوز بالا قوز شد. این نوع نگرش در اصل امتداد نگاه ریاضیک و مصرف‌گرا و تصرف‌گرای مدرنیستی است و حتی در برخی وجوه، در تخریب ساحات وجودی انسان افراطی‌تر عمل کرد و با الهام از نسبیت خاص و عام انیشتینی و تفکرات نسبی-گرای خاص خود و هم‌چنین با محور دانستن نامعادله و اصل عدم قطعیتِ ورنر هایزنبرگ پنبه‌ی تمام منابع شناخت از جمله وحی، عقل و تجربه را با هم زد و نه تنها اکثر فجایع ضدانسانی و ضدطبیعتِ جهان مدرنیستی به انحای و اشکال گوناگون ادامه یافت

بلکه با علم شدن نسبی‌گرایی باعث نگرش‌های معناگریزانه، معناستیزانه و حتی فقدان معنا در همه‌ی زمینه‌های اخلاقی، آرمانی، هنری و ادبی شد. هر چند جهان مدرنیسم و پسامدرنیسم با تمام بستاره‌ها و گشایش‌ها باعث نفی و تحقیر وجوه قدسی، فرابعدی و وجودی انسان شد اما نمی‌توان و نباید نادیده گرفت که در بسیاری از وجوه نیز انسان صاحب پیشرفت‌های انکارناپذیر شد که نمونه‌ی آن حقوق شهروندی، کمرنگ شدن خطوط مرزی، نژادی و طبقاتی در بسیاری از کشورهاست اگر چه برخی کشورها و نژادها از لحاظ معیارهای جهانی و دستامدهای مشترک انسانی باز هم از دیگر نژادها و کشورها بسیار برابرتند.

۷_۴_ سنت‌گرایی عمیق‌گرا (عربانیستی):

این نگرش با اصالت به نگاه عمیق‌گرا و عدم انکار یا اصالت افراطی_انحطاطی_انحصاری، به برخی منابع شناخت و ادراک، تمام منابع شناخت و ادراک بشری را با کلمه‌محور دانستن همه‌ی آن‌ها به رسمیت می‌شناسد و بدون انکار و حتی استقبال از وجوه فرارو و باز هم تأکید می‌شود وجوه فراروی نگاه تکنیکال اعصار مدرنیستی و پسامدرنیستی در تمام جنبه‌های صنعت، هنر، ادبیات و... خواهان بازگشتی پیشروانه و معرفت‌یافته به سنت عمیق‌گرا و عربانیستی‌ای است که به نوعی در سرآغاز سنت‌گرایی‌های مطلق‌گرا در تمام

تمدن‌ها و ملل تاریخ متولد شده و بعدها توسط دکان‌داران و جزم-اندیشان با دیدگاه‌های انحرافی-افراطی-انحصاری به حاشیه رفته یا دچار فرایند فراموشی شده است؛ و اگر توسط برخی مصلحین همانند پیامبران، عرفا، حکما و فرزندگان در برخی بزنگاه‌های تاریخ دوباره احیا شده و یا قصد احیاشدن داشته، باز هم به گونه‌های گوناگون توسط اربابان زر و زور و خداوندان شهوت و توهم و تعصب باز به دست فراموشی یا نابودگی ظاهری دچار شده است؛ و احیای کاربردی این سنت جز در بازگشت آوانگارد به اصالت‌های فرارو ممکن نخواهد بود.

۷_۴_۱_ بازگشت آوانگارد به اصالت‌های فرارو:

بازگشت ما تقلید نیست. به نظر ما اگر انسان با بازگشتی آوانگارد از دنیای مدرن و پست‌مدرن به سنت قدسی خودش برگردد نگاهش در اصل، هم بر ظاهر و باطن خود و هم بر هستی، جنس سومی از ظاهر و باطن می‌شود. دیگر تکنولوژی از قالب آن هیولای تصرف‌گرا و مصرف‌گرا که تمام هستی را با دیدگاه ریاضیک صرف می‌بیند و کاملاً جزءنگر است درآمده و در خدمت سنت قدسی می‌تواند حتی زمین و انسان را از سیطره‌ی جهان مصرف‌گرا و تصرف‌گرای امروز درآورد؛ یعنی تکنولوژی می‌تواند در خدمت طبیعت قرار بگیرد.

ما به سمت تکنولوژی سبز حرکت می‌کنیم. این تکنولوژی نه بمب اتم‌گراست و نه می‌تواند لایه‌ی اوزون را سوراخ کند. در نگاه یک عریانیست هزاره‌ی سوم تکنولوژی چه بخواند و چه نخواهد دارد به این سو حرکت می‌کند و ناگزیر از این حرکت است وگرنه انسان و زمین نابود خواهند شد؛ چرا که زیستن بدون تکنولوژی در جهان اکنون امکان‌پذیر نخواهد بود.

اگر فقط آوانگارد باشیم با حذف سنت، زمین و انسان در آینده نابود می‌شوند و بدون تعارف می‌گوییم انسان جایی در کائنات نخواهد داشت زیرا امکان زندگی در کره‌ی دیگر توهم است. بازگشت به سنت‌ها با انکار و تحقیر تکنولوژی نیز غیرممکن است و زندگی انسان امروز بدون برق، گاز، موبایل، اتومبیل و... حتی قابل تصور نیست.

برای مصداق بازگشت آوانگارد به اصالت‌های فرارو در ادبیات معاصر بهترین مثال در ایران سهراب سپهری است. بسیار کسانی هستند که دوست دارند همه چیز را به غرب و مکاتب ادبی آن نسبت دهند و سهراب سپهری را نیز یک شاعر سوررئالیست می‌پندارند. سهراب سپهری از لحاظ تکنیکال به جنس سومی از سبک نیما و سبک سوررئالیستی هوشنگ ایرانی دست یافته است اما با تدقیق و تحقیق دانشورانه و موشکافانه می‌توان به فراست دریافت که وی از لحاظ جهان‌بینی یک سنت‌گرای آوانگارد بوده که در عصر عریانیسم به عنوان یکی از چهره‌های ادبیات عریانیستی مورد توجه است. اگر چه سهراب سپهری، یک شاعر کلاسیک و ظاهراً سنت‌گرای ادبیات ایران

نیست اما از لحاظ اندیشگانی و نگاه به انسان، جهان و کلمه به عنوان یک شاعر عریانیست تمام‌عیار است که به عنوان مثال حتی شیوه‌ی سرایش او از حرکت خودکار سوررئالیست‌ها کاملاً فراروی کرده و به نوعی مراقبه‌ی شناور در متن رسیده. به هیچ وجه نمی‌توان با تئوری‌های سرایش سوررئالیستی، حتی یک قطعه از «هشت بهشت» سهراب را نوشت، چون سهراب نیز مانند حضرت مولانا که در مکتب عریانیسم نمونه‌ی اعلای سرایش به وسیله‌ی مراقبه‌ی شناور است هیچ‌گاه خودآگاه خود را حذف نکرده بلکه با پرورش معنوی ساحت خودآگاه به عنوان بعد ظاهری درون انسان به سوی ساحت‌های باطنی وجود خویش مانند ضمیر دگرآگاه، ضمیر ناخودآگاه جمعی، ضمیر خودآگاه جمعی و... حرکت کرده و همانند فرویدیست‌ها ساحت باطنی انسان را منحصر در ضمیر ناخودآگاه فردی آن هم دیدگاه محدود فروید به ناخودآگاه که تماماً جنسیت‌زده بود و حتی مورد انتقاد روان‌شناسان مطرح دیگری چون آدلر و... هم واقع شد. ندانسته و به نوعی جنس سوم متعالی و همه‌جانبه از نوشتارهای جوششی و کوششی دست یافته است.

از لحاظ شیوه‌ی نگریستن به خود و هستی، سهراب سپهری تحت تأثیر هژمونی و هممه‌های تفکری مردسالارانه‌ی سنت مطلق‌گرا و افراط و تفریط‌های فمینیست‌های مدرنیست زمانه‌ی خود قرار نگرفت و به عنوان یک فرامرد بدون نفی جنسیت مردانه‌ی خود در قید و بند آن محصور و محدود نمانده و عاشقانه و عارفانه به سوی وجود انسانی

خود حرکت کرد. وی با نگره‌ای جنس سوم‌مدار، جهان شاعرانه‌ی خود را به ثبت رسانده است، به گونه‌ای که نه مانند فروغ فرخزاد همه چیز را در قالب زنانه‌نگری زیسته، دیده و نگاشته و نه به سان احمد شاملو با توجه به میراث گذشتگان همه‌ی هستی را از دیدگاهی مردانه به تشریح و تبیین شاعرانه نشسته است. شعر او دغدغه‌ی وجودی یک انسان فراتر از مردم‌محوری‌ها و زن‌محوری‌هاست. شعر فروغ با تمام ارزش والای ادبی و دوشیزگی خاص در زنانه‌نگری به کلمه و جهان تا آن جا شیفتگان خاص خود را دارد که دغدغه‌ی آزادی زن از پنجه‌ی محدودیت‌ها و تعصبات جامعه‌ی مردم‌محور شیوع و حاکمیت داشته باشد.

وارون سهراب سپهری ما در ادبیات معاصر مهدی اخوان ثالث را داریم که با توجه به ادبیات کلاسیک ایران و زبان پارسی سنت‌گراترین شاعر نیمایی می‌تواند لقب بگیرد اما با توجه به سنت عریانیستی، بن‌مایه‌ی اندیشگانی ایشان با تمام گرایش‌هایی که به ایران باستان، زردشت، مزدک و... و حتی خیام دارد بیشتر اومانستی و مدرنیستی است و وارون انسان‌گرایی قدسی سهراب سپهری، انسان‌گرایی اخوان ثالث ملغمه‌ای است از ناسیونالیسم، اپیکوریسم امروزی، نهیلیسم و غیره.

سنت‌گرایانی مانند طرفداران حکمت خالده و حکمت انسی و نمایندگان آن‌ها مانند رنه‌گنون، سیدحسین نصر، میرشکاک و سیدعباس معارف کاملاً متوجه هستند که مدرنیسم و پست‌مدرنیسم

چه بلایی بر سر انسان می‌آورند اما نمی‌توانند راهکاری آن چنان بایسته و شایسته ارائه دهند که جامعه‌ی امروز بشریت را از این گرداب نجات بخشند و خورند و پسند دیدگاه انسان در لحظه‌ی اکنون قرار بگیرد آن چنان که مولا علی (ع) می‌فرماید: «انسان باید فرزند زمان خود باشد.»

۸_ آبشخورهای شناخت و ادراک:

جهان‌بینی عریانیستی با اصالت دادن به پنج منبع شناخت کلمه‌محور راهکار ارائه می‌دهد شامل:

منبع شناخت وحی

منبع شناخت عقل

منبع شناخت تجربه

منبع شناخت شهود

منبع شناخت باز تاریخی

۸_۱_ منبع شناخت وحی:

منبعی‌ست که باعث بزرگ‌ترین تحولات و اتفاقات در تاریخ بشریت شده آن چنان که هنوزهنوز مبدأ بزرگ‌ترین تاریخ‌های بشری، میلاد

پیامبری در فلسطین و هجرت پیامبری دیگر در عربستان است اگر چه این منبع شناخت متعالی و قدسی به عنوان مثال در قرون وسطا توسط دکان‌داران کلیسا، برخلاف اصالت روح خود تن به مطلق‌گرایی، حذف و تحقیر دیگر منابع شناخت زد اما با تمام فجایع مانند دادگاه-های تفتیش عقاید نباید هیچ گاه از این نکته غافل ماند که بیش از هزار سال جامعه‌ی انسانی با توسل به همین منبع شناخت در آرامش و رضایت زیسته و خود را محتاج تفکری دیگرگون ندیده است چیزی که ایسم‌های زودگذر اومانستی هرگز نتوانسته‌اند در خواب هم ببینند و توهم دانستن این منبع بزرگ درک و شناخت توهینی عظیم به بیش از هزار سال تمدن و انسانیت است.

«با بی‌خبران بگو که ای بی‌خردان

بیهوده سخن به این درازی نبود.»

۸_۲_ منبع شناخت عقل:

عقل انسان از مهم‌ترین منابع شناخت اوست که خود به دو ساحت شناخت هم‌افزا تقسیم می‌شود:

(۱) عقل جزوی و استدلالی

(۲) عقل وحدت‌اندیش

باید توجه داشت که جامعه‌ی جهانی از مدرنیسم به این سوی با حذف عقل وحدت‌اندیش از من‌اندیشنده‌ی دکارت تا مقولات دوازده-گانه‌ی فاهمه‌ی کانتی در قید و بند عقل جزوی ماند و با تمام خصایص مثبت این منبع شناخت از آن انتظار تکامل و اصلاح همه-جانبه‌ی جهان بشری را داشت که با پایان جنگ‌های جهانی، تخریب محیط زیست و لایه‌ی اوزون و... پسامدرنیست‌ها در آن به دیده‌ی تحقیر و تصغیر نگریستند آن چنان که به گونه‌ای دیگر و به شیوه‌ای متفاوت عرفان مسلکان نیز این عقل را چوبین و دروغین پنداشتند که در هر سه صورت هم اصالت دادن به عقل جزوی در نگرش اومانیست‌های مطلق‌گرا و هم تحقیر آن توسط اومانیست‌های نسبی-گرا و نیز تصغیر آن توسط سنت‌گرایان مطلق‌گرا همانند عارف‌مسلکان نوعی کفر اندیشگانی در جهان‌بینی‌شان محسوب می‌شود؛ البته زیباست که خاطر نشان شود تخیل نوعی از فراروی‌های خود عقل محسوب می‌شود که برای روشن‌تر کردن مطلب خلاصه و مفید باید گفت:

الف) استدلال منطقی نوعی فعالیت ذهنی و تمامیت آن در چارچوبه-ی عقل است.

ب) تخیل نوعی فعالیت ذهنی است که اگر چه تمامیت آن را نتوان در تعاریف عقلانی گنجاند اما ریشه‌گاه آن خود عقل می‌باشد.

ج) توهم نوعی فعالیت ذهنی است که هیچ ریشه‌ی عقلانی در آن نمی‌توان متصور بود.

۸_۳_ منبع شناخت تجربه:

تجربه‌ی زیستی یعنی آن چه توسط حواس پنجگانه‌ی ما درک می‌شود و این منبع شناخت ریشه‌گاه تمام علوم تجربی و آزمایشگاهی انسان بوده که هم پوزیتیویست‌ها و امپرسیویست‌ها با اصالت محض دادن به آن با تمام دست‌آمدها راه به ترکستان برده و شیوه‌ای افراطی_انحطاطی_انحصاری در پیش گرفته‌اند و هم عرفان‌مسلکان با تحقیر و تصغیر آن دچار نوعی کفر اندیشگانی شده‌اند و نگاهشان در ساحت جامعه، نگرشی افراطی_انحطاطی_انحصاری محسوب می‌شود.

۸_۴_ منبع شناخت شهود:

شهود، مکاشفه یا ادراک عشقانی و بی‌واسطه از عالم باطنی و قدسی است و یکی از منابع مهم شناخت و یا علمی‌تر بگویم ادراک بشری به شمار می‌آید. وارون وحی که از عالم قدس و وجود متعالی هستی-بخش بر برگزیدگانش نازل می‌شود شهود، پرواز قلبی و روحانی و عشقانی سالکانیست که برای ادراک و شناخت باطن هستی، بینش-ورانه به دنیای درون گام می‌نهند و البته بی‌خضر راه ظلماتیست که

خطر گمراهی در آن فراوان است، چنان که عرفان سنتی از دو منبع وحی و شهود تغذیه می‌شود و عرفان‌های نوظهور شوربختانه با کفر اندیشگانی، منبع و حیانی را نفی و انکار و با نگرشی کاریکاتوریستی به حقیقت و معنویت، بعدی عام‌پسند از حقیقت وجودی انسان را _همانند عشق_ آن چنان برجسته می‌کنند که باعث تصغیر سایر ساحت‌ها و حقایق وجودی و درونی او و عالم می‌شوند در حالی که عرفان سنتی با تغذیه‌ی بینش‌مندانه از هر دو منبع وحی و شهود، دیدگاهی مینیاتوری از حقیقت وجودی عالم و آدم فراروی انسانیت قرار می‌دهد اگر چه خود مینیاتور مکتبی خاص برای نقش بستن حقیقت بر بوم قلب و ذهن انسان است و هزار گونه نقاشی در مکاتب و نحله‌های هنری دیگر وجود دارد که از زوایای دیگر که از دیگر منابع شناخت سرچشمه می‌گیرند جلوه‌ها و ابعاد بکر و ناشناخته‌ی دیگری را برای معرفت بیش از پیش انسان از عوالم ظاهری و باطنی خود و هستی به او می‌نمایانند.

۸_۵_ منبع شناخت باز تاریخی:

آن چه ما هستیم از همه لحاظ چه اندیشگانی و چه ژنتیکی و چه تکنولوژیک همه و همه برآیند گذشته‌ی تاریخی بشر است. ما نمی‌گوییم که مقلد و مصرف‌کننده‌ی منفعل دستامدها و دستاوردهای گذشتگان خویش باشیم اما آن چه که به آن دست یافته‌ایم آیا آن قدر اصیل، سازنده، فرابرنده و مستحکم است که بتوان در برابر تمام

سرآمدانی که در چهار منبع فوق به رشد و تعالی بشر مدد رسانده‌اند در هیئت منصفه‌ی تاریخ تفکر بشریت که عصاره‌ی دگرگونشی جهان اندیشگانی انسانیت است دانشوران و بدون تعصب از آن دفاع کنیم؟ به هر روی یکی از اصلی‌ترین حقایقی که در هر عصر چه در سنت قرون وسطایی، چه سنت اومانیسیم مطلق‌گرا و چه سنت اومانیسیم نسبی‌گرا ریشه‌ی جهل مقدس و باعث فجایع بزرگی در جهان بشری شد دیدگاه تک‌مرجعی بوده است. دیدگاه تک‌مرجعی که ریشه در تفکرات تک‌منبعی در شناخت دارد اگر دوستان به خیرخواهی بگویند: «این قدر با یقین نگو باعث وقوع تمامی» باز هم نمی‌توانم به ضرس قاطع نگویم: «باعث وقوع تمامی فجایع بشری شده است.»

«زین دو هزاران من و ما ای عجباً من چه منم؟!»

گوش بنه عربده را دست منه بر ده‌نم.»

کلیسایی که با حذف منابع شناخت دیگر حتی در منبع شناخت وحیانی نیز هر آن چه انجیل جز اناجیل اربعه را با تمام معتقدانش محکوم به سوختن کرد و حتی در همان تک‌مرجعی بودن خود نیز هر آن چه قرائت غیر از آن چه را که پاپ می‌گوید محکوم و معدوم ساخت نمونه‌ی واضح و مبرهن مرجع بسته و تک‌منبعی بودن شناخت است که از جمله مصداق‌های این نوع تفکر تونلی و بسته،

محاكمه‌ی گالیله است که صدایش قربانی همان تفکر تک‌منبعی تک-مرجعی شد که خدا را شکر مجال توبه یافت و گرنه سرنوشتش چیزی جز آتشی که ژاندارک‌ها و جوردانو برونوها را سوزاند نبود. در همان تک‌منبعی اصالت عقل نیز کسانی که کتاب کتاب‌هایشان چیزی جز مانیفست کارل مارکس نبود در برابر کسانی قرار گرفتند که کتاب کتاب‌هایشان چیزی جز مرامنامه‌ی هیتلر نبود و چه بی‌شمار انسان‌ها که قربانی جنگ این دو تفکر تک‌مرجعی شدند و در همان دنیای تک‌منبعی و تک‌مرجعی کمونیسم چه بسا کسانی که قربانی قرائت استالینیستی در برابر قرائت تروتسکیستی شدند و قس علی‌هذا.

ما در ادبیات عربیانیستی معتقدیم که زیربنای فلسفه‌ی ادبیات که از رنسانس تا اکنون بر پایه‌ی اومانیسیم بوده باید به عربیانیسم تغییر کرده، کلمه از چنبره‌ی یک بُعد از خود یعنی ریاضیات رها شده و به اصالت آغازینش برگردد و در عین حال با اصالت دادن به کلمه از تکنیک‌های گوناگون و شگردهای ادبیت‌ساز نخله‌های ادبی تا آن جا که توانش قلمی و دانش هنری ما اجازه می‌دهد هم استفاده کند.

کلمه از دیدگاه عربیانیسم، هدف، سرچشمه، مادر و دارای وجودی از همه لحاظ زنده و زندگی‌بخش بوده، ساحت قدسی داشته و بسیط و فرابعدی است. کلمه کلی فراتر از هم‌افزایی ساحت‌های جوهری-ماهیتی است یعنی چیزی که از جهان چهاربعدی فراتر بوده

و همین به کلمه جنبه‌ی قدسی و معنوی می‌دهد. تأکید اصالت کلمه بر معنا و جوهره‌ی معنایی واژگان است که آن را جانِ کلمه می‌داند.

پیش از ظهور مکتب اصالت کلمه سه نگاه به کلمه وجود داشته:

(۱) ماتریال بودن کلمه

(۲) ابزار بودن کلمه

(۳) وسیله بودن کلمه

اما ما بر اساس تئوری انسان_کلمه، کلمه را هدف و اصل دانسته و بدین گونه اعلام می‌کنیم که مکتب ادبی اصالت کلمه با تمام فراخوانی کرانه‌ناپذیرش زیرشاخه‌ای از مکتب فلسفی عریانیسم بوده و مکتب عریانیسم آن قدر فراخ و گسترده است که حتی مکتب ادبی اصالت کلمه را در دل خود جای داده است.

وارون همه‌ی مطالبی که منتقدین و طرفداران غزل مینی‌مال از آغاز پیدایش این ژانر در نشریات حقیقی و مجازی مختلف تا کنون انتشار یافته مبنی بر این که غزل مینی‌مال ژانری در مکتب مینی‌مالیسم است، صراحتاً باید گفت که شاخه‌ای از مکتب عریانیسم بوده و حقیقت ادبی آن بر بستر سنت عریانیستی جاری است.^۱»

۱. بخش اول سخنرانی جناب استاد آرش آذرپیک، پنجم مرداد ۱۳۹۵، اندیشکده‌ی کلمه-

گرایان ایران

۹_ غزل مینی‌مال:

جناب استاد آذرپیک، غزل مینی‌مال را پیش از بیست سالگی و قبل از ظهور مکتب ادبی اصالت کلمه ابداع و تئوریزه کردند. غزل مینی‌مال با آن‌که شاخه‌ای از مکتب عربانیسم است در عین حال از تکنیک‌های مینی‌مالیسم استفاده می‌کند اما تابع چارچوب ایدئولوژیک مکتب مینی‌مالیسم و ماتریالیسم پنهان در جهان‌بینی آن به کلمه نیست بلکه به تبعیت از مکتب عربانیسم به نگرش انسان-کلمه معتقد است و عکس نگاه خشک و ابزارگونه‌ی ماتریالیست‌های ادبی-همانند مینی‌مالیست‌ها، کلمه را دارای وجودی زنده می‌داند.

از تکنیک‌های مکتب مینی‌مال در غزل مینی‌مال می‌توان شفاف بودن، برهنگی واژگان، حداقل استفاده از آرایه‌های ادبی و ایجاد مطبوع را نام برد.

در غزل مینی‌مال شعریت باید در خود روایت بوده و با حداقل جلوه‌های ویژه‌ی شعری، روایت در ذات خود، زایشگر شعریت باشد یعنی «اگر کسی بخواهد در این واقعیت‌ها با جلوه‌های ویژه‌ی شعری دست برد به خودش خیانت کرده است.^۱» «از ویژگی‌های متفاوت

۱. آذرپیک، ۱۳۸۳، ۶۰.

غزل مینی‌مال این است که باید خودِ روایتِ مکشوف و شکارشده در آن، در کلیت خود، شعری کامل را بسازد نه به کمک صناعات ادبی؛ بنابراین هر روایت مینی‌مالیستی، تنها به صرف قرار گرفتن در قالب غزل نمی‌تواند تبدیل به غزل مینی‌مال شود.^۱»

جناب استاد آذریک در غزل مینی‌مال پیوند گشتالت‌گونه‌ی قالب غزل ایرانی و ادبیات مینی‌مالیستی غرب را ممکن ساخته‌اند. از آن جا که هر ژانر نوینی بنا به خواستگاه جامعه شکل می‌گیرد ریشه‌های پیدایش غزل مینی‌مال را باید در آغاز هزاره‌ی سوم جست. در عصری که کنار هم بودن انسان‌ها به حداقل رسیده و حتی حرف زدن عاشق و معشوق هم به پیامکی کوتاه منجر شده دیگر اطناب در غزل جایگاه آن چنانی ندارد. «هرچند غزل مینی‌مال، هم به شعر مینی‌مالیسم و هم به ادبیات داستانی وفادار ماند اما شعر مینی‌مالیسم غرب به کلمه به عنوان یک ماتریال می‌نگرد که حاصل نگاهی خشک، بی‌روح و خشن به شعر است. در مقابل، استاد آذریک در غزل مینی‌مال با نگاهی ارگانیک به کلمه، تحولی بنیادین هم در ادبیات مینی‌مالیستی و هم در غزل ایران به عنوان نماینده‌ی تمام قالب‌های سنتی شعر ایران به وجود آورد.^۲»

۱. چشم‌های یلدا، ۱۳۹۶، ۳۷۳

۲. کلهر، نیم‌نگاهی به غزل مینی‌مال ایران، ۱۳۹۲

از ویژگی‌های شاخص غزل مینی‌مال ترجمه‌پذیری آن است که اگر به زبانی دیگر ترجمه شود فقط وزن و قافیه را از دست داده و تبدیل به یک داستان مینی‌مال تغزل‌آمیز می‌شود که این استحاله‌ی ژانریک در ترجمه خود نوعی بدعت شگرف در مکتب مینی‌مالیسم است.

**بخش دوم سخنرانی جناب استاد آرش آذریک در مورخه‌ی
پنجم مرداد ۱۳۹۵، اندیشکده‌ی کلمه‌گرایان ایران^۱:**

«۱۰_ هایکو:

از مؤلفه‌های دیگر مینی‌مال، هایکوی بسیط است. هایکو لحظاتی ناب از زندگی و طبیعت را انعکاس می‌دهد و بیشتر از آن که زاده‌ی تفکر، تخیل و عشقی خلاق و هنری باشد محصول نگاهی خلاق، شکارچی و مستندگونه به جهان است، کشف یک لحظه و آن بیرونی و عینی که ما در صورت نگارش و یا حتی در مرحله‌ی خوانش در آن، تفکر، تخیل و عشقی نهفته در هستی کلمات را به مشاهده خواهیم نشست. شعر «نقشه» در کتاب لیلیا زانا نمونه‌ی بارزی از هایکوی بسیط است. هر چند که در مورد ژانر هایکو و تفاوت آن با گونه‌ی ادبی طرح بسیار کسان سخن گفته‌اند اما به هیچ وجه نتوانسته‌اند

۱. متن این سخنرانی توسط هنگامه اهورا و آوین کلهر ضبط، تدوین، تخلص و تنظیم شده است.

حق مطلب را ادا کنند و هنوز چپستی هایکو و چگونگی طرح در هاله‌ای از ابهام تئوریک و نظری مانده است زیرا تمام کسانی که از آغاز تا کنون درباره‌ی هایکو نوشته و ترجمه کرده‌اند بدون استثنا از تاریخ دوگانه‌ی تحول، تطور، استحاله و دگردیسی هایکو بی‌خبر بوده و یا چنان که باید بر آن اشراف کامل نداشته‌اند.

به طور کلی تاریخچه‌ی هایکو به دو شاخه‌ی مجزا و منفصل یا تمام ابعاد ثابتی که همه را در یک سبک مشخص جانمایی می‌کند تقسیم می‌شود:

(۱) هایکوی سنتی با پشتوانه‌ی فرهنگ بودیستی و عرفان ذن

(۲) هایکوی مدرن با پشتوانه‌ی نگاه اومانستی و فیزیکال غربی

۱۰-۱. هایکوی سنتی با پشتوانه‌ی فرهنگ بودیستی و عرفان ذن:

در این شاخه با تمام تفاوت‌های سبکی و مکتبی در بین هایکوسرایان ژاپنی از آغاز تا عصر حاضر هایکوسرا شکارچی لحظاتی‌ست که از مشاهدات فیزیکی و فرافیزیکی (شهودات عارفانه) خود تصویری کوتاه، موجز و آبی ارائه می‌دهد، سپس آن تصویر را بدون هیچ تخیل، تفکر و تعشق خودخواسته‌ی پیشین و بی‌هیچ دخل و تصرفی در قالب ژانر هایکو می‌ریزد اگر چه بعد از سرایش آن در خوانندگانش مولد

تفکر، تخیل و عشق پسینی گردد. هایکوی ژاپنی از سه مصرع به ترتیب پنج، هفت و پنج هجایی سامان یافته و در کل دارای ۱۷ هجا است.

۱۰_۲_ هایکوی مدرن با پشتوانه‌ی نگاه اومانستی و فیزیکال غربی:

در این شاخه تفاوت بنیادینی که با هایکوی سنتی وجود دارد آن است که به هیچ وجه نگاه غیرماتریال‌گونه به کلمه، خود و هستی وجود ندارد. هایکوهای مدرن تمام و کمال برآیند مشاهداتی هستند که از حواس پنجگانه‌ی ما برمی‌خیزند. هایکوسرای مدرن فقط و فقط آن چه را که با حواس پنجگانه می‌بیند، می‌شنود و... انعکاس می‌دهد. بار اصلی غالب سراینندگان این قالب در هایکوی مدرن بر دوش حس بینایی ست. هایکوسرای مدرن دقیقاً همانند عکاسی ست که یک لحظه‌ی ناب از جهان فیزیکال طبیعت را می‌بیند و شکار می‌کند بدون آن که پیشاپیش در مورد آن عکس‌واژه‌بنیان هیچ تصویری داشته باشد. کاشف اصلی هایکو در غرب، شاعران مکتب رئالیستی ایماژیسم به ویژه ازرا پاوند است که باعث استحاله و دگردیسی هایکوی سنتی و ذن‌مآبانه به هایکوی مدرن و ماتریالیستی شدند. هایکوئیسم ژاپنی نخستین بار در سال ۱۹۰۵ به زبان فرانسه ترجمه شد. در یک کلام هایکوئیسم مدرن دقیقاً یک عکس فوری هنری از هستی ست که در آن دیگر قید چندمصرعی و وزن هجایی ژاپنی

وجود ندارد فقط اصل آن بر کوتاهی و ایجازی است که آن عکس فوری هنری را انعکاس بدهد، به عنوان مثال در زبان فارسی سهراب سپهری این هایکوی ناب را بر وزن نیمایی سروده است:

«مادرم چاقو را در حوض نشست

ماه زخمی می‌شد.»

۱۱_ طرح:

طرح قالبی‌ست که سال‌هاست در ایران زیر عنوان آن می‌نویسند و سخن می‌گویند بدون آن که کسی تفاوت بنیادین آن را با ژانر هایکو و شعر کوتاه موسوم به شعر مینی‌مال به گونه‌ای علمی و آکادمیک مطرح کرده باشد. تفاوت ریشه‌ای طرح و هایکو در اصالت ایماژ عینی و رئال در هایکو و ایماژ ذهنی-عینی یا به عبارت دیگر ذینی در طرح است و امتزاج این دو در یک ایماژ روایت‌گونه‌ی کوتاه، طرحی شاعرانه را سامان می‌دهد. برای سرایش طرح پیشاپیش می‌توان تصورات متفکرانه، تخیل‌آمیز و تغزل‌گونه داشت، این یعنی چیزی که آن را از تعریف علمی هایکو یعنی عکس فوری هنری واژه‌بنیان جدا و متمایز می‌سازد. هم هایکو و هم طرح هر دو بستری برای خلق یک ایماژ شاعرانه در کوتاه‌ترین شکل ممکن هستند، تصاویری که در خودشان آغاز و در خودشان تمام می‌شوند.

«تنهاتر از آسمان

قاصدکی ست زخمی

که گیر کرده لای دو شاخه

و باد

بی‌امان سیلی می‌زند.

«نیلوفر مسیح)»

۱۲_ شعر کوتاه موسوم به شعر مینی‌مال:

این نوع شعر که مدت‌هاست با نام شعر مینی‌مال معروف شده بسیار در نسل جوان امروز سراینده پیدا کرده است بی‌آن که تفاوت آن را کسی تا کنون با شعر هایکو و طرح مطرح و تشریح کرده باشد. شعر مینی‌مالیستی در ایران شعری است که برآیند نگاه مفهومی، مضمونی و کشفی شاعرانه در ایجاز‌مندترین شکل ممکن بوده هرچند جنبه‌ی ایماژیستی هم داشته باشد.

«می‌توان

نوبر بهار را

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

از شاخه‌ی زمستان چید

فقط باید

ماه بود و زمین را دور زد.

(زرتشت محمدی)»

«سال‌هاست

که شب

هر شب

با چراغی خاموش

میان این بیغوله می‌گردد

که مردمانش

در کودکی‌هایشان

مرده‌اند.

(میثم رجبی)»

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

«می‌گویی باد

و پیراهنم در هوا می‌رقصد

محبوبم!

حرف باد نیست

حرف تو نباید روی زمین بماند.

«آریو همتی»

شعر مینی‌مال می‌تواند ایماژیستی نباشد همانند:

«مرگ

دیگر

واژه‌ی کهنه‌ای شده است

چیزی تازه بگو

شبیه خدا

در اندیشه‌ی نیاکانمان.^۱»

۱. به قلم جناب استاد آرش آذرپیک

چند نکته:

(۱) در جریانات شعرِ تک‌حادثه‌ای یعنی:

* شعر هایکو

* شعر طرح

* شعر مینی‌مال

که می‌توان آن‌ها را شعر تک‌تابلویی یا تک‌اپیزودی هم نامید عنوان شعر مینی‌مال به گونه‌ای است که از واژه‌ی مینی‌مال آن بیشتر نگاه «کم، زیاد است» مینی‌مالیسم مراد است نه دقیقاً جهان‌بینی خاص مینی‌مالیست‌ها و تکنیک‌های ادبی مکتب آن‌ها.

(۲) هایکو و طرح هر دو مولود یک تصویر و اتفاق روایت‌گونِ کوتاه هستند. با توجه به تعاریفی که در مورد هایکو ارائه شد به مثال زیر دقت کنید:

«دلو را در چاه نینداخت

نیلوفرها پاره می‌شدند.»

این هایکو حاصل یک اتفاق بیرونی است. حکایت شخصی‌ست تشنه که به چاهی می‌رسد و می‌خواهد دلو را در چاه بیندازد تا با آبی که

بالا می‌کشد سیراب شود اما یک‌بارہ متوجه می‌شود کہ دهانه‌ی چاه توسط نیلوفرهایی کہ به هم پیچیده‌اند بسته شده و او نمی‌تواند به قیمت نابودی نیلوفرها سیراب شود. این یک اتفاق بیرونی شاعرانه است، عکسی فوری کہ شاعر در آن فقط و فقط عکاسی‌ست هنرمند کہ آن لحظه را شکار کرده و بار تصویری آن فقط بر عهده‌ی حس بینایی است. به مثال‌های دیگر توجه کنید:

«پروانه

آرام

روی ناقوس خوابیده است.»

هم‌چنین:

«شکوفه

به شاخه برگشت

نه!

یک پروانه بود!»

«دختران شالیکار!

همه چیزتان گل‌آلود است

مگر ترانه‌هایی که می‌خوانید.»

که البته در مورد پایانی به جز حس بینایی، شاعر از حس شنیداری خود نیز برای خلق هایکو بهره برده است.

۳) با توجه به تعاریفی که در مورد طرح ارائه شد به مثال‌های زیر توجه کنید:

«انتظار همیشه

برای آمدن نیست

چوپان

انتظار نیامدن گرگ را می‌کشد.

(هوشمند عزیزی)»

در این ایماژ، ساحت عینی روایت‌گون آن چوپانی‌ست که در کنار گله‌ی گوسپندان هشیار نشسته اما وارون هایکو که شعریت در همان بافت عینی آن اتفاق می‌افتد، کشف شاعرانه‌ی یک سراینده‌ی طرح در ساحت ذهنی آن ایماژ به منصفی ظهور می‌پیوندد. در همین مثال انتظار نیامدن گرگ در چوپان نقطه‌ی اصلی و کشف شاعرانه‌ای است که هیچ جنبه‌ی عینی و تصویر مستندگونه‌ای ندارد.

«عشق

شانه‌هایی بود

که بر آن ایستادم

و دختر همسایه را بوسیدم

□

مادرم را می‌گویم.

(علی‌رضا حسینی)»

۴) در هایکو غالباً واژگان ذات به کار برده می‌شود مانند صندلی، میز، غوک، دریا و... ولی در طرح می‌توان شاهد بسیاری از واژگان معنا همانند انتظار، عشق، خشم، درد و... بود؛ و اما شعر کوتاه موسوم به مینی‌مالیستی در اصل کشف و انعکاس یک ایماژ روایت‌گون نیست، خواه هایکویی و خواه طرح‌گونه باشد بلکه نگاه و کشف شاعرانه‌ایست در یک مفهوم، مضمون و حس شاعرانه، اگر چه جنبه‌های ایماژیستی نیز در آن مشهود باشد. پایه و اصل شاعرانگی و بنیان ادبیت اثر بر دوش همان مفهوم، مضمون و حس مکشوف شاعرانه است.

۵) هایکوی بسیط و طرح بسیط:

هایکوی بسیط و طرح بسیط از شیوه‌های سرایشی است که می‌توان در ژانر غزل مینی‌مال از آن‌ها بهره برد. هایکوی بسیط و طرح بسیط با الهام از تعاریفی که در این گفتگو از هایکو و طرح به عنوان ایماژهای روایت‌گونه ارائه دادیم با حفظ همان کشف و ویژگی‌ها و مؤلفه‌ها که به علت اطالهی کلام از بازگفت آن‌ها پرهیز می‌شود می‌تواند با گسترش مکان‌زمانی ساحت روایتی آن ایماژ مکشوف بر بستر تکنیک‌های مکتب مینی‌مالیسم زاده شود. برای تأکید بیشتر باید خاطر نشان شد:

۱) شعر هایکویی شعری است کاملاً ایماژیستی که شعریت در ذات خود تصویر انعکاس یافته، اتفاق می‌افتد و شاعر فقط و فقط کاشف آن و همانند یک عکاس شکارچی آن لحظه‌ی خاص است.

۲) شعر طرح نیز همانند هایکو شعری ایماژیستی به شمار می‌آید با این تفاوت بنیادین که اصل اتفاق شاعرانه نه در ذات خود آن حادثه‌ی بیرونی بلکه در نگاه خاص یک ذهن شاعرانه به آن اتفاق است.

۳) شعر مینی‌مال در ایران امروز، شعری است که اصل و بنیان آن بر یک مفهوم و مضمون خاص شاعرانه بوده که شاعر برای ارائه‌ی آن مختار است که شعرش ایماژیستی باشد یا نباشد.

۴) همان گونه که گفته شد اصل شعر مینی‌مال ارائه‌ی یک مفهوم خاص در ایجاز‌مندترین فرم ممکن است بنابراین برای آفرینش شاعرانه‌ی آن مفهوم می‌تواند در عین و حین سادگی و ایجاز کامل از حالت تک‌تصویری محض نیز خارج و برای تفهیم بیش از پیش آن مفهوم در اوج ایجاز شاعرانه، بیشتر از یک اپیزود شود.

۵) هر سه نوع شعر کوتاه‌هایکو، طرح و مینی‌مال در ایران می‌تواند هم موزون باشد و هم غیرموزون و این بستگی به سلیقه، توانش و اتمسفر درونی اثر دارد.

۶) گاه اثری تولید می‌شود که تشخیص قطعی ژانر آن از دید خوانشگر دشوار می‌شود که در یک نگاه می‌تواند طرح باشد یعنی یک تصویر عینی که شعریت در نگاه شاعر به آن اتفاق می‌افتد و هم می‌تواند از دیدگاه خوانشگر دیگر مفهومی ذهنی باشد که صبغهی ایماژیستی به خود گرفته همانند این اثر موزون:

«خانه‌ی خود را
من خواهم ساخت
در دل
جنگل آرامی که
دارد
از چار سو می‌سوزد.»^۱

۱. به قلم جناب استاد آرش آذرپیک

نکاتی مشترک در مورد سه ژانر هایکو، طرح و شعر مینی‌مال:

(۱) عدم تعقیدات زبانی و بازی‌های آوانگاردیستی در بستر شعر است.

(۲) عدم بازی‌ها و شگردهای زبانی گاه به ویژه در دو شاخه‌ی طرح و شعر مینی‌مال باعث به وجود آمدن انبوه شعرهای سطحی و بی‌مایه در حیطه‌ی این دو قالب شعری شده است.

(۳) هایکو را می‌توان سهل و ممتنع‌ترین ژانر ادبی جهان نامید. در این قالب هزاران شاعر در تاریخ ادبیات جهان طبع‌آزمایی کرده‌اند اما تعداد هایکوهای بکر و ماندگار با اغراق بسیار، باز هم کمتر از هزار قطعه می‌باشد و این ضعف ژانر هایکو نیست بلکه ویژگی خاص این قالب متعالی است.

(۴) اگر چه آرایه‌های ادبی در هر سه نوع شعر مورد بحث نقشی محوری ایفا نمی‌کنند اما در کم‌آرایه‌ترین ژانر آن‌ها یعنی هایکو نیز می‌توان با حفظ اصالت آن ژانر به ویژه هایکوی مدرن در زبان پارسی از برخی تکنیک‌های زبانی مانند کانکریت نیز بهره برد.



ژانر واژانه را نیز می‌توان همانند هایکو از سهل و ممتنع‌ترین ژانرهای ادبیات جهان به شمار آورد. با حفظ اصالت واژانه که عدم جمله-محوری و فراروی از تمامی نظام‌های دستور زبان جهان است و با توجه به این که این ژانر از جنبه‌ی قالبیک دارای ظرفیت‌های بی-پایانی است می‌توان واژانه‌ی هایکویی، طرحی و مینی‌مالی، چه شعری و چه داستانی و... خلق کرد و آثاری ماندگار پدید آورد همانند واژانه-های هایکویی زیر:

«فرجام سرخ»

پاییز

برگ

برگ

زمین زرد

چلچله‌های واژگون.

(فرزانه اکبری)»

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

« ماهی‌های واژگون »

آسمان سیاه

باران اسیدی

حوض.

(فرناز پارسا)

« پاییز »

جنگل

برگ

سیگار

آتش

دو کودک سوخته.

(مهرمینا محمدپور)

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

و واژه‌های طرحی مانند:

«اعدامی»

«آخرین خواسته؟»

«زندگی!»

(مهری‌السادات موسوی مهدویان)

«ریشه‌ها»

ترمه

مادر بزرگ

شمعدان

مادر

آینه.

من

(ثنا صمصامی)

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

«انتظار»

نارنجی

افق

باد

موسیقی

خواب‌آلود

چشم‌ها

تخت یک نفره.

(رؤیا کارپسند)

هم‌چنین واژه‌های مینی‌مال همانند:

«حماسه‌ی نور»

کودکان بی‌تاب

نوعروسان

خورشید

شوق میدان

بیابان

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

□□

کودکان زخمی

گونه‌های خراشیده

سری بر نیزه

بغض آسمان.

دشت لاله‌ها

«الناز عباسی»

سرباز

«سرباز»

وطن

سرباز

سرباز

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

□

آسمان

ق

ط

ر

ه

شقایق

□

رقص فرشته‌ها

لبخند خورشید.

«هدیه قلی‌یار»

«توقف»

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

ابرها

آسمان

«بادا!»

«بادبادک؟»

کوچه‌های سرگردان

کودک

ب

ا

ر

ا

ن

آسمان ممنوع.

(طاهره احمدی)»

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

«انقراض»

آسمان

جنگل

□□

تفنگ

پرنده

تبر

درخت

□□

پرهای سرخ

شعله‌ها.

«فرنگیس اسدی»

البته باید توجه داشت که اگر چه ژانر واژانه در ذات خود می‌تواند مینی‌مالیستی‌ترین ژانر جهان به شمار آید اما در این مبحث منظور از

واژه‌های مینی‌مال، واژه‌های است که با توجه به شعر موسوم به مینی-مال امروز ایران سروده و نگاشته می‌شود.^۱»

نوع نگرش خاصی که با نام غزل مینی‌مال در غزل به عنوان قالب ملی شعر ایران اتفاق افتاده فقط خاص قالب غزل نیست و می‌تواند در همه‌ی قالب شعر فارسی مانند مثنوی مینی‌مال، قصیده‌ی مینی‌مال، قطعه‌ی مینی‌مال، مسمط مینی‌مال، رباعی مینی‌مال، دوبیتی مینی-مال و... اتفاق بیفتد.

در ادامه جا دارد به دو رباعی مینی‌مال و یک دوبیتی مینی‌مال به قلم جناب استاد آرش آذربیک اشاره کنیم:

«دارد با روحی آشنا می‌رقصد

در آتش سوزان خدا می‌رقصد

در حلقه‌ی پیروان جان‌برکف خویش

پیغمبر سرخ‌پوست‌ها می‌رقصد.»

۱. بخش دوم سخنرانی جناب استاد آرش آذربیک، پنجم مرداد ۱۳۹۵، اندیشکده‌ی کلمه-

«تا دید لهیب شعله‌ی سرکش را
می‌خواست که خاموش کند آتش را
وقتی نتوانست در آتش غلتید
تا حس بکند عذاب فرزندش را.»

«به یاد دست‌های ماه افتاد
به سوی خانه‌ی او راه افتاد
تمام سایه‌ها دیدند آن شب
که نابینا درون چاه افتاد.»

همان‌گونه که آمد در صورت ترجمه، ژانر غزل مینی‌مال با خلق داستان مینی‌مال تغزل‌آمیز رخدادی بکر، اصیل و در عین حال آوانگارد در حیطه‌ی ادبیات مینی‌مالیستی نیز می‌باشد.

مجموعه‌ی پیشین غزل مینی‌مال با نام «لیلا زانا_ دختر اسطوره‌های سرزمین من» به قلم جناب استاد آرش آذریبک بعد از ۵ سال در انتظار مجوز ماندن سرانجام در سال ۸۳ به چاپ رسید و از ویژگی‌های بارز آن می‌توان به این مؤلفه‌ی زبانی اشاره کرد که نخستین مجموعه‌ی شعر کلاسیک و اولین مجموعه‌ی غزل در ادبیات فارسی

است که در آن حتی یک واژه نیز به صورت مخفف به کار برده نشده
اگر چه این مؤلفه‌ی زبانی بعد از مجموعه‌ی لیلا زانا به نوعی در همه-
ی ادبیات مورد استقبال قرار گرفت البته بی‌اشاره به آغازگر آن.

کتاب لیلا زانا بنا بر تمام مستندات و تأکید تئوریکی که در بیانیه‌ی
آن کتاب هم مذکور است آغازگر و بنیان‌گذار زبان گفتار_در قالب
غزل گفتار_ در تمام ادبیات کلاسیک ایران است.

همان گونه که اشاره شد غزل گفتار توسط استاد آرش آذرپیک برای
نخستین بار به گونه‌ای کاملاً تئوریک در کتاب لیلا زانا مطرح شد و
برای رسیدن به گفتارگی خاصی که نمی‌خواست در تعریف بسته‌ی
شعر گفتارِ صالحی نیز بماند چند پیشنهاد ویژه ارائه داد:

(۱) عدم هر گونه کلمه‌ی مخفف و شکسته در بافت اثر که اصلی‌ترین
علت غیرطبیعی بودن شعر کلاسیک بود. لیلا زانا اولین کتاب در تمام
ادبیات کلاسیک ایران است که حتی یک کلمه‌ی شکسته در آن
وجود نداشت.

(۲) به حداقل ممکن رساندن ترکیب‌سازی‌های ادیبانه برای رسیدن به
دکلماسیون طبیعی زبان

(۳) به حداقل ممکن رساندن آرایه‌ها و ایماژهای کلاسیک و حتی
امروزین ادبیات برای نزدیکی فضا و بیان شعر به طبیعت خالص زبان

۴) زبان امروزین ساده، روان در عین گریز از زبان لوده، آسان و مبتذل

۵) نزدیکی بیش از پیش به نحو سالم زبان با وجود تمام بستاره‌ها و گشایش‌های وزن عروضی

اما با وجود قابلیت و ظرفیت فراوان غزل برای تحول و دگرگونی آن در هر دوره از تطور و تحول شعر فارسی با توجه به دیگر قالب‌ها چرا این قالب بیشتر مدنظر بوده است؟ پاسخ این سؤال به تغزل شرقی غزل برمی‌گردد که از بدو پیدایش یعنی از اواخر مکتب خراسانی تا کنون عصر به عصر با هر برهه‌ی زمانی خود را بیشتر از قالب‌های دیگر هم‌رنگ زمانه ساخته، تا به حدی که می‌توان آن را با صراحت تمام قالب ملی شعر ایران نام نهاد. از دیگر شاخه‌های مکتب عربانیسم غزل کلمه‌گراست.

۱۳_ غزل کلمه‌محور:

غزل کلمه‌گرا شاخه‌ای از مکتب عربانیسم است که با تفکر عربانیستی از تمام ساحت‌های کلمه برای هنری‌تر کردن متن استفاده می‌کند. غزل کلمه‌گرا در واقع فراشعری است که با توجه به دایره‌ی توانشی غزل، در قالب آن جلوه‌نمایی کرده.

در غزل کلمه‌گرا می‌توان از غزل بودن و مینی‌مال بودن فقط به عنوان پتانسیل‌هایی از کلمه نام برد چون غزل کلمه‌گرا نه قرار است شعر باشد، نه داستان و نه آمیزشی از این دو. با حرکت کردن به سوی جنس سوم کلمه می‌توان از چارچوبه‌های بسته‌ی غزل مینی‌مال فراروی کرد تا به غزل کلمه‌گرا رسید.

تا کنون هر چه سبک در ایران پدید آمده زیرمجموعه‌ی یک مکتب یا سبک دوره‌ی خاص در شعر ایران بوده است مانند غزل مکتب عراقی، غزل مکتب وقوع، غزل مکتب هندی، غزل مشروطه و غزل مدرن. غزل در همه‌ی این نحله‌ها می‌خواهد بستری باشد برای به منصفی ظهور رساندن پتانسیلی شاعرانه که آن نحله‌ی ادبی باعث بازتولید آن در این قالب شده است؛ و اما قصه‌ی غزل کلمه‌محور چیز دیگری‌ست. در غزل کلمه‌محور به هیچ وجه مقصود ما تجربه‌ی شاعرانگی در قالب غزل نیست بلکه در این جا غزل کلمه‌محور از لحاظ محتوا و فرم درونی می‌خواهد از شعرمحوری به سوی کلمه‌محوری فراروی کند بنابراین به هیچ وجه نمی‌خواهد در قید و بند شعرمحوری یا داستان-محوری باشد بلکه با عنایت به توانش، دانش و شیوه‌ی خاص حرکت عریانیسم تا آن جا که امکان دارد استفاده از تمام پتانسیل‌های هنری کلمه در آن مقصود اصلی نگارنده‌ی آن است البته با دو تذکره: **تئوریک:**

۱) در غزل کلمه‌محور همانند غزل مینی‌مال فرم و محتوای درونی مقدم بر فرم و قالب بیرونی است و آن جا که ادبیت اقتضا می‌کند می‌توان به شیوه‌ای هنرمندانه از قالب و وزن غزل نیز فراروی کرد.

۲) در غزل کلمه‌محور نیز همانند غزل مینی‌مال، غزل به عنوان قالب ملی شعر ایران، نماینده‌ی تمام قالب‌های کلاسیک محسوب می‌شود یعنی می‌توان به جای غزل کلمه‌محور، مثنوی کلمه‌محور، ترجیع‌بند کلمه‌محور، قصیده‌ی کلمه‌محور و... ارائه داد.

سپاسمندان: هنگامه اهورا و آوین کلهر

اندیشکده‌ی کلمه‌گرایان ایران (حلقه‌ی مطالعات ادبی زیر نظر مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری قلم سبز مرصاد با مجوز رسمی از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)

منابع:

- ۱_ میرصادقی، میمنت، (۱۳۸۸)، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، چاپ چهارم، تهران: کتاب مهناز
- ۲_ بهبهانی، سیمین (۱۳۷۷)، جای پا تا آزادی، تهران: نیلوفر
- ۳_ رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰)، انواع شعر فارسی، چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز
- ۴_ روزبه، محمدرضا، (۱۳۷۹)، سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی، تهران: روزنه
- ۵_ بهمنی، محمدعلی، (۱۳۸۸)، من زنده‌ام هنوز غزل فکر می‌کنم، تهران: فصل پنجم
- ۶_ براهنی، رضا، (۱۳۷۷)، طلا در مس، چاپ ۳، تهران: زمان
- ۷_ پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱)، سفر در مه، تهران: نگاه
- ۸_ شریفی، محمد، (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبیات فارسی معاصر، تهران: نشر نو

۹_ موسوی گرمارودی، سیدعلی، (۱۳۸۸)، غوطه در مهتاب، چاپ اول، تهران: انجمن قلم ایران

۱۰_ بهبهانی، سیمین، (۱۳۸۱)، مجموعه‌ی اشعار، تهران: نگاه

۱۱_ شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، سیر غزل در شعر فارسی (از آغاز تا امروز)، فردوس

۱۲_ زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۱)، از گذشته‌ی ادبی ایران، تهران: سخن

۱۳_ خانلری، پرویز، صائب و سبک هندی، (۱۳۵۴)، تهران: کتابخانه‌ی مرکزی، مرکز اسناد

۱۴_ داد، سیما، (۱۳۹۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ هشتم، تهران: مروارید

۱۵_ شمیسا، سیروس، (۱۳۷۳)، سیر غزل در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران: فردوس

۱۶_ زرقانی، سیدمهدی، (۱۳۸۴)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، چاپ دوم، تهران: نشر ثالث با همکاری انتشارات دبیرخانه‌ی شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی

۱۷_ روزبه، محمدرضا، (۱۳۸۶)، ادبیات معاصر ایران (شعر)، چاپ سوم، تهران: روزگار

۱۸_ آذریبیک، آرش، (۱۳۸۳)، لیلازانا_ دختر اسطوره‌های سرزمین من_، قم: سماء‌القلم

۱۹_ آذریبیک، آرش و اهورا، هنگامه و مسیح، نیلوفر، (۱۳۹۶)، چشم‌های یلدا و کلمه_ کلید جهان هولوگرافیک_، چاپ سوم، تهران: روزگار

۲۰_ موسوی مهدویان، مهری‌السادات، (۱۳۸۸)، بین دو عشق، کرمانشاه: انتشارات کرمانشاه/ چاپ دوم، سلیمانیه: لینا

۲۱_ موسوی مهدویان، مهری‌السادات، (۱۳۸۸)، بانوی واژه‌ها، سلیمانیه: لینا

جزینی، محمدجواد، (۱۳۸۷)، ریخت‌شناسی داستان‌های مینی‌مالیستی، ماهنامه‌ی کارنامه، دوره‌ی اول، شماره‌ی ۶

۲۱_ پارسا، احمد، (۱۳۸۵)، مینی‌مالیسم و ادب فارسی، فصلنامه‌ی باهنر کرمان، شماره‌ی ۲۰، ۴۷_۲۶

۲۲_ صابرپور، زینب، (۱۳۸۸)، داستان کوتاه و مینی‌مالیستی، فصلنامه‌ی نقد ادبی، شماره‌ی ۵، ۱۴۶_۱۳۵

۲۳_ رضی، احمد و روستا، سهیلا، کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر، مجله‌ی متن‌شناسی ادب فارسی، دوره‌ی ۴۵، شماره‌ی ۳، صفحه‌ی ۹۰_۷۷، ۱۳۸۸

۲۴_ کلهر، آوین، نیم‌نگاهی به غزل مینی‌مال ایران، روزنامه‌ی ابوذر، شماره‌ی ۱۱۰۰ و ۱۱۰۲، ۱۳۹۲

۲۵_ کلهر، آوین، پیش‌درآمدی بر غزل کلمه‌گرا، روزنامه‌ی ابوذر، شماره‌ی ۱۱۵۳ و ۱۱۵۷، ۱۳۹۳

۲۶_ کلهر، آوین، بررسی روایت از آغاز تا اکنون، ماهنامه‌ی کلمه، سال دوم، شماره‌ی دهم، صفحه‌ی ۳۶_۲۱، ۱۳۹۷

_۲۷

Goossen, E. C. (1986). The art of the real; USA, 1948-1968, Museum of Modern Art. ۱۱۲

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

دفتر غزل‌ها

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

شب شد و یک سایه آمد باز بر متن
کوله‌اش را کرد کم‌کم باز بر متن

شاعر این بار قصه ناگهان دید
دختری آشفته با یک ساز بر متن

در نگاهش گم شد و یک‌باره خود را
کرد با آواز او آغاز بر متن

ریشه‌های شعر جان تازه‌ای یافت
باز با باران این اعجاز بر متن

هیچ کس حتی قلم سر در نیاورد
از هزار و یک شب این راز بر متن

□□□

بار دیگر جای پای دو مسافر
ساز جا مانده‌ست اما باز بر متن...

آمد و دست داد حرف نزد
گوشه‌های ایستاد حرف نزد

چه نگاهم به یاد او آمد
چه نیامد به یاد حرف نزد



گفتم: «آخر دلم به خاطر تو
داد خود را به باد» حرف نزد

قطره‌قطره مرا شکست و باز
مثل سنگ ایستاد حرف نزد



شب تماماً اگر چه با من بود
باز تا بامداد حرف نزد

آخر قصه هم شبیه باد
او مرا جان نهاد حرف نزد.

پیش از گفتن تمام شعر من را خوانده بود
روی دیوار کنار پنجره چسبانده بود

در کنار قاب عکسی که من و او ما شده‌ست
قاب عکسی که زمان را در خودش سوزانده بود

قاب عکس افتاد و با من هی برایش می‌گریست
چشم‌هایی که به انسان عشق را فهمانده بود

گفتم: «انسان؟! نه! من آن انسان رؤیایی نشد»
و همیشه از غم این ماجرا درمانده بود



من و او از هم جدا شد، آه شد، با آن که باز
«ما» شبیه قاب عکسش روی عشقش مانده بود.

«مومیایی»

تا که از خواب باستان برخاست
برق از چشم مردمان برخاست:

«وای! مرده دوباره زنده شده‌ست!»



یک جوانک از آن میان برخاست:

«های! حرف تو چیست این که چنین
از تو و نسل تو نشان برخاست؟!»

پاسخ او سکوت بود فقط...

نبض زمان بر هم خورد اما نمی‌فهمیدند
شاعر که فهمید و گفت تنها به او خندیدند

«مردم! زمانه نو شد، باید زبان نو گردد»
آن‌ها به گرد خود هی بی‌هوده می‌گردیدند

شاعر قلم را برداشت در خود زبانی نو ساخت
دیگر زبان او را مردم نمی‌فهمیدند.

«ایکاروس»

اسب شیهه می‌کشد، و باز پیش می‌رود
باد هم به گرد چار نعل او نمی‌رسد

می‌رود و موج نور چشم‌های من، در آن
سرعت شراره خیز او شکسته می‌شود

می‌رود و می‌رسد به اوج ابرها و باز
پشت نازکش به سقف آسمان که می‌خورد...

قطره قطره، واژه‌واژه روی متن سرخ من
شعر شیهه می‌کشد، و باز پیش می‌رود.

«میرزاده‌ی عشقی»

دخمه‌ی کور، سایه‌ی تنها
ناامید از تبسم فردا

زیر شلاق‌های نامرئی
لحظه‌ای یاد می‌کند خود را



یک جوان، شور، آتش و فریاد
شاعر واژه‌های بی‌پروا

خسته از بی‌خیالی انسان
زیر چنگال گرگ‌های دو پا

باز هم می‌نویسد از توفان
از شب تلخ وحشت و یغما

از نم‌گونه‌های یک کودک
از غم دست خالی بابا

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

به خداوند می‌سپارد او
قلم سرخ شب‌ستیزش را

ناگهان چارپایه می‌افتد
سایه را دار می‌کشد بالا.

شبِ آرام، نسیم، کوچه است و شاعر
ناگهان تق تق پا، سایه‌ی یک عابر

ناگهان مشرق نو در شب بی‌مهتاب
رقص سبز باران بر زمین بایر

دو نفر خیره به هم شاعری زد فریاد:
«پری خواب منند این دو چشم ساحر»

خش‌خش یک سایه، پشت دیوار سیاه
و جدایی، بدرود، بی‌فراغ خاطر

□□□

ماه‌ها می‌گذرد از شب بی‌برگشت
چشم سرخ شاعر، کوچه‌ی بی‌عابر.

ستاره دسته‌دسته میان چشمانش
دو خوشه‌ی پیوسته میان چشمانش

«دو خوشه‌ی پیوسته؟!» «نه! روی موج شب
دو تا فرشته نشسته میان چشمانش»

«دو تا فرشته؟!» «نه! آن جا دو تا پرنده‌ی سرخ
قفس دوباره شکسته میان چشمانش»

«دو تا پرنده؟!» «نه! آن جا دو شیر خشم‌آگین
که راه بر همه بسته میان چشمانش»



دل‌م‌غریبه‌ترین شاعر همیشه‌ی او
شکسته، زخمی و خسته میان چشمانش

کجا ببیند من را که پشت پرده‌ی ماه
دو سایه باز نشسته میان چشمانش؟

ماه آرام و بی‌صدا رد شد
باز از پیچ کوجه‌ها رد شد

پنجره میخ‌کوب شد، آمد
و سرش گیج رفت تا رد شد

□□

ثانیه‌ها همه بخار شدند
جاده از زیر پای ما رد شد

سیب‌ها سوی شاخه برگشتند
سنگی آمد و شیشه را رد شد

□□

هشت هفته که از شب پایان
شب آغاز ماجرا رد شد

خم شد و دست ماه را بوسید
دست عشقی که ابتدا رد شد.

توفان سیاه، باز هم شب
پا روی سر زمین نهاده‌ست

«پس کی خورشید خواهد آمد؟!»
سرباز هنوز ایستاده‌ست

آرام، شبیه موج لـرزان
مانند مترسکی که تنها

چشمانش را به نقطه‌ای دور
دل را به سکوت محض داده‌ست

«سرباز بمیر!»، «چشم قربان!»
«سرباز نمیر!»، «چشم قربان!»

سرباز همیشه این چنین است
سرباز همیشه بی‌اراده‌ست



دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

خورشید درون کوره‌ی خود
می‌سوزاند تن زمین را

«پس کی شب سرد خواهد آمد؟!»
سرباز هنوز ایستاده‌ست.

ماه و امواج ستاره، آرام/ همه جا را با نور آکنند
مردم شانه‌به‌شانه دارند/ باز با هم همه‌شان می‌خندند
«وای نه! هر چه که سایه این جاست/ هیچ یک چشم ندارند، انگار
گرد جادوی سیاه خود باز/ هی گره پشت گره می‌بندند»
«این چه گوساله‌ی سحرآمیزی‌ست! / وه! چه آواز شگفتی دارد!»
و همه سجده‌کنان دل‌ها را/ به تبرک به سویش آوردند



ماه و امواج ستاره رفتند/ شهر مثل کفنی سرد شده‌ست
مردم پنجه‌به‌پنجه دارند/ همه همواره به هم می‌خندند.

کتوشلوار تازه‌ی خود را/ با چه ذوقی دوباره بر تن کرد!

[ساعت نه!] «نه این همه طاقت/ باید امروز از کجا آورد؟!»

میز و دو صندلی کنار هم/ چند شاخه افاقیا، مریم

پیپ را گوشه‌ی دهان که گذاشت/ به سوی آسمان نگاهی کرد:

«وای نه! توده‌های ابر سیاه/ از کجا این همه مزاحم؟ آه!

او که بیرون نمی‌زند هرگز/ شب بارانی و هوای سرد؟!»



خواب چشمان خسته‌اش را بست/ ناگهان با صدای در برخاست

پیپ خاموش، آسمان صاف/ کتوشلوار آب‌رفته‌ی مرد!

زن با صدای گیتار پرواز می‌کند
زن با صدای گیتار بی‌هوش می‌شود^۱

زن فکر می‌کند که یکی از ستاره‌هاست
روزی شبیه خانم گوگ... می‌شود

دنیای مرد آینه‌ی روزنامه‌هاست
امروز روی متن مونیکااست، خط به خط

غافل از آن که دفتر کاخ سفید او
فردا سیاه‌مشق شب بوش می‌شود

۱. در غزل مینی‌مال فرم درونی ارجح بر فرم بیرونی است. بنابراین آن گاه که فرم درونی از لحاظ محتوایی و زیبایی‌شناختی اقتضا کند می‌توان فرم بیرونی را شکست. در زمینه‌ی عروض نیز ما اصالت را به خود اصل موسیقایی کلمات می‌دهیم و در مواردی چون مصراع اول غزل فوق که شکستن عروض از دیدگاه هنری، ایراد موسیقایی در گوش و ذهن مخاطبانش ایجاد نمی‌کند شکستن عروض نیز بلامانع می‌شود و این اصلی‌ست که در کتاب «لیلا زانا_ دختر اسطوره‌های سرزمین من» نیز که در فروردین ۸۳ متولد شده، آمده است.

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

شب‌ها که مردِ این خبر تلخ سوخته_
تنها میان آبی زن غوطه می‌خورد

زن گریه می‌کند که چرا دارد این چنین
بی‌آن که خود بخواهد آغوش می‌شود

□

وقتی که شعله‌های سیاه غم و جنون
یک‌بارہ سیم آخر را پاره می‌کنند

او عکس نیمه‌ای که ستاره شده‌ست را
بر سینه می‌فشارد و خاموش می‌شود^۱

چشمان زن روی تلفن خیره مانده‌اند
عصیان برای یک خبر ناگهان که باز

آرام روی بستر خواب ستاره‌ها
دیوار موش می‌شود و گوش می‌شود

□□

۱. با الهام از فروغ فرخزاد

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

در امتداد شب، زنِ تنها، پیاده‌رو
نه راه پیش دارد نه راه پس فقط

هی قطره‌قطره در خود فریاد می‌زند:
«حتی ستاره نیز فراموش می‌شود.»

بر جنون این غزل / یک خلیفه در من است
عاشقی که هر شبش / کامجوی یک زن است
با طلوع آفتاب / شاهبانوی جوان
جیغ می‌شود که: «وای! تیغ روی گردن است»



«های! شاهبانوی / امشب مرا بگو
زودتر بیاورند / جلوه تشنه‌ی زن است»
«نام تو؟» نشست و گفت: «شهرزاد» «راز تو؟
رقص؟» «نه!» «ترانه؟» «نه!» / «پس چه؟!» «قصه گفتن است»
ناگهان شروع شد / آن چه که شنیدنش
مثل خواب کودکان / مثل پر کشیدن است

«وای! وای! صبح شد / زودتر بگو، بگو»

زن برای قهرمان / دوست یا نه، دشمن است؟!»

ماه‌ها گذشت «آه! / آخرش چه شد؟!» «بمان

آخر غزل هنوز / اوج قصه‌ی من است.»

آن قدر محو سایه‌ی دیوار می‌شوی
که سایه‌ی تو از خود تو دور می‌شود

آن قدر محو سایه‌ی خورشید می‌شوم
که سایه‌ام قدم به قدم نور می‌شود

ما ریشه‌مان اگر چه یکی، دست سرنوشت
آمد مرا جدا از تو، این چنین نوشت:

«که پیش من هر آن چه که محبوب قلب‌هاست
همواره در نگاه تو منفور می‌شود»

یادت می‌آید آن شب برفی، پدر بزرگ
ما را کنار هم روی یک صندلی نشانده؟

خندید و گفت: «اگر که شما یک نفر شوید
دنیایتان بهشت گل و نور می‌شود»

اما نشد، و حالا بر خط فاصله
ما آن چنان روانه که دارد شبانه‌روز

دنیای من به خواب زمان پشت پا زدن
دنیای تو اطاعت دستور می‌شود

حکمت رسید: «صبح سه‌شنبه، طناب دار»
«این چارپایه را که لگد...؟! وای! این تویی؟!»

امانه از تو هرگز دلگیر نیستم
مأمور تا همیشه معذور می‌شود.»

«احمدشاه مسعود»

یک خاک پر آشوب متن داستانش
زن‌های برقع‌پوشِ افغان واژگانش

شاخه به شاخه هر کجا گل می‌نویسد
قطره به قطره می‌چکد خون از میانش

واژه به واژه این غزل در خود فرو رفت
تا آن که آمد با طلوع ناگهانش

آرامش شب‌های متنش را به هم زد
فریاد شد، یکباره بر خواب گرانش

□

تا که طلوعش را زمین حس کرد باراند
امواج ابر تیره را بر آسمانش

بر اوج سرخ داستان از خود رها شد
ناگاه مثل تیر آرش از کمانش

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

و این قلم یک‌باره تنها می‌گذارد
این متن پر آشوب را بی‌قهرمانش.

دارا همیشه صفر و سارا همیشه بیست؟!
باید به حال و روز تو خندید یا گریست؟

شبگرد نیستی که بگویم: «برو، بخواب!»
سرباز نیستی که بگویم: «بدو، بایست!»

در شعرِ من فرشته‌ی عشقی ولی ببین
امروز آن چه از تو به جا مانده مانکنی ست

پشت هزار شیشه‌ی در خود شکسته، وای!
آخر چگونه می‌شود این گونه بسته زیست؟!



در باز می‌شود و تو لبخند می‌شوی
اما نگاه تو... نه! شبیه گذشته نیست

صبح مرا مچاله‌ی خود کن ولی بدان
بی‌من غروب منتظر توست Feminist!

سیصد و چند شماره... انگار / تلفن مسخره کرده من را
باز می‌گیرم و باید حتماً / پشت خط گوش کنم یک زن را
«نام تو؟!... وای!... نه! گل قحطی بود؟! / خط اگر خط نخوری...» و چندی‌ست
دل من تنگ‌ترین تا شاید / بشنود آن سوی خط سوسن را
[کاست سوسن] این شش ماه است / خط من قطع و دارم از صبح
زیر باران تا شب می‌دوزم / به دبیراعظم، مسکن را
«های! آخر چه شده؟ آدم باش / سعی کن گوشی دستت باشد
بی‌خبر هستی، ما می‌بینیم / همه جا پشت سرت یک زن را»

□□

این روایت، به سرانجامی خیر / ولی انگار غزل می‌خواهد

۱. نام دو خیابان در کرمانشاه

در همین متن تداوم یابد/ شاید این بار بمیرد من را
این دیالوگ از تو: «باران است/ باز هم باید عاشق بشوم»
این مونولوگ از من: «آتش!... وای!/ چه کنم لحظه‌ی باریدن را؟!»
این همه فاصله بین «من_تو»/ که نه تو مال من و نه... اما
کارد بر شاه‌رگ خود زده است/ آن که بی‌لاله شبی لادن را...
برج تنهایی من، عاج تو/ چه قدر خوب گره خورده به هم
برج‌های دوقلوها برخیزید/ آخرین حمله‌ی بن‌لادن را.

۱. دوقلوهای به هم چسبیده‌ی ایرانی که به علت داشتن شاه‌رگ مشترک، هنگام عمل جان باختند.

دفتر چاهی مرخصی سرباز
با آن که کهنه، نانوشته مانده

گویا که پاره می‌کند، آهسته
در پشت سر هر آن چه رشته مانده

«حرفی چرا نمی‌زنی آخر تو؟
این جا سکوت مایه‌ی دلتنگی‌ست

چیزی چرا نمی‌خوری آخر تو؟
در یقلوی که آتش رشته مانده»

یاشار گفت: «نیمه‌شب‌ی در خواب
با خود که حرف می‌زده، فهمیدم

انگار زیر پنجه‌ی چشمان
دختر عموی خود فرشته مانده»

رفتیم، تخت خالی او در باد
بوی فرار می‌داد، با یک عکس

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

یک نامه‌ی مچاله شده و باز
دفترچه‌ای که نانوشته مانده.

«نیروانا»

«شاه بانوا! اجازه نیست» «چرا؟!»
«شاه دستور داده است به ما»

□

[عیش و نوش حرم‌سرا] «آخر
وسعت بودنم؟!» «فقط این جا!»

□

شهر ممنوعه را ورق زد: «آه!
ماه در اوج‌ها نوشته مرا

تا خودم را رها شوم، بروم
تا فراسوی آسمان‌ها، تا...»

□□

«اگر او را نیافتی، فقط
حکم من قطع دست و پای شما»

□□□

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

کلبه

یک شیر رام

ماه

جنگل

یک زن نی‌لبک‌زن تنها.

۱۹ تیر ۱۳۸۳

خانم! سلام! حال من و حال تو یکی‌ست
بد یا که خوب، مال من و مال تو یکی‌ست

تقویم بین من و تو ده سال سد کشید
غافل از آن که سال من و سال تو یکی‌ست

□□

از شهر یخ‌زده، به سوی کلبه می‌رویم
شانه‌به‌شانه، شال من و شال تو یکی‌ست

«چایی؟» «نه! قهوه» «پس بنشین» «وای! نه بین
در قهوه نیز فال من و فال تو یکی‌ست»

□□

امشب که باز گرم هم‌آغوشی همیم
پرواز کن که بال من و بال تو یکی‌ست.

آن چنان روزنامه‌ای که تو را
فقط امروز می‌شود بخرم

در خودم شیشه می‌شوم امشب
و تو را روز بعد منتظرم

خبر تو اگر بسوزد باز
در غم خود مجاله‌ای اما

در غم آفتاب می‌سوزد
خانه‌ی ماه می‌شود جگرم

ذات من وحی منزل است تو را
چه بخواهی و چه نخواهی، باز

روزی از روزهای خوب خداست
نامی از روز بعد اگر ببرم



صفحه‌صفحه ورق زدم، در تو
جای من نیست پس برو دیگر

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

من خبر نیستم که می‌گویی:
«مدتی هست از تو بی‌خبرم.»

چهارشنبه ۱۳۸۳/۱۲/۱۹

«انسان تناروح است!» این حرف خدا بود
«انسان تناروح است!» این تنها صدا بود

انسان نه معنا داشت، نه معناگریزی
وقتی که روح من و تو از تن جدا بود

گفتی: «چرا با تن؟!» ولی باور نداری
روحی که بی‌تن بود، بی‌چون و چرا بود

□

می‌رفتم و با رفتنم همراه اما
می‌گفتم و از حرف‌هایم نارضا بود

□

یک شب که روح از تن جدا شد، ناگهان دید
پایانِ او مرگ تمام ماجرا بود.

من اگر چه در خود، نانوشته می‌ماند
او می‌آمد و باز خط من را می‌خواند

او نگفته می‌گفت: «من به خود برگردد»
من ولی خود را باخت، نه! خودش را سوزاند

«در چه؟!» «در یک آتش» و شبی از شب‌ها
دل به او یک‌باره آتشش را فهماند

«من از آبم، از تو در عذابم، آتش!»
حرف او توفان شد، قامتم را لرزاند



دل از آن پس خود را می‌نوشت اما باز
«او» نمانده می‌رفت، «من» نخوانده می‌ماند.

روی کاناپه‌ی قدیمی، باز
نازگل در خودش فرو رفته

«خانم! آقا...» «برو رهایم کن
یا بگو مرده یا بگو رفته»

«خانم! آقا هنوز پشت در است!»
«حرف او را نزن...» و بغض شکست:

«آخر این زندگی به خاطر چیست
آن زمانی که آبرو رفته؟!»

□

«صبح شد، دیگر او ادب شده است
زیر شلاق سرخ بهمن‌ماه

برو بیرون ببین هنوز آن جاست
یا اگر نه کدام سو رفته؟»

□

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

«آمدی؟!» «آمدم بگویم صبح
ناز تو یخ زد و خودش را مرد»

ناز گل تا که خواست دید که وای!
بستر آماده است و او رفته.

زن در خودش همیشه خزان است/ شاید که نوبهار بیاید
یعنی امید زندگی او/ با اسب بال‌دار بیاید
در خواب دیده مرد خیالش/ در ایستگاه چشم به راه است
هر صبح می‌رود به همان جا/ شاید که آن سوار بیاید



مرد از خیال واهمه دارد/ در چشم او هر آن چه که زیباست
باید شبیه لذت آغوش/ در زندگی به کار بیاید
این مرد سایه‌ی پدر اوست/ سنگین‌تر از غروب ولی زن
از کودکی نشسته که عشقش/ یک‌باره بی‌گدار بیاید
یک روز انتظار سر آمد/ آمد همان که منتظرش بود
هر صبح می‌رود به همان جا/ تا او سر قرار بیاید

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

«امشب عروس خلوت من باش!» / زن ناگهان شکست که باید

قربانی هوس بشود یا... / با مرد خود کنار بیاید

□□

زن

پرتگاه

آخر این راه...

یکشنبه آمدم تو نبودی، چه سرد شد!
از دست آسمان دل سرخم شکسته بود

پای همان درخت همیشه به جای ما
پاییز مهربان، نه زمستان نشسته بود

□

گنجشکی آن طرف‌تر، زخمی؟ ... نه، مرده؟ ... نه
می‌گفت: «آسمان همه جایش زمین شده‌ست»

پس مثل تو از آن همه رؤیا بریده بود
پس مثل من از آن همه پرواز خسته بود

□

از کوچه‌تان گذشتم همراه سایه‌ها
مانند یک غریبه‌ی همواره ناشناس

با آن که راه رفتن من را هزار بار
توفان به دست صاعقه و باد بسته بود

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

با این ترانه‌ام، عطش عاشقانه‌ام
اکنون روانه‌ام به سوی خانه‌ام، عزیزا!

دیگر مزاحم تو و قلبت نمی‌شوم...

آسمان لحظه‌ای خروپف کرد
و زمان در خودش توقف کرد

و زمین از مدار خارج شد
سخت با ماهِ خود تصادف کرد

□□

دو نفر زنده ماند و بعد از آن
خاک هر چیز مرده را تف کرد

مرده‌ها گُل شدند، ریشه به باد
مرد گُل را به زن تعارف کرد!

□

عشق پیدا شد و زمین چون مرد
ماه را در خودش تصرف کرد!

صبح شد که به دلم بد افتاد
بر یقین سایه‌ی شاید افتاد

مادرم کاسه‌ی آبی آورد
«وای، نه!» عطسه که آمد افتاد

[کوچه] چشمم به همان چشم که سخت
شوری‌اش بود زبازند افتاد

سیزده بار مسیرم آن صبح
در سراسیمگی یک سد افتاد

ظهر شد، راه گشوده شد و بعد
گذرم باز به مشهد افتاد

در دلم غسل زیارت کردم
چشم خیسم که به گنبد افتاد

تو به من آب تعارف کردی
دل من مست شد و بد افتاد!

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

آخر او عاشق چشمت شده بود
اتفاقی که نبایید، افتاد!

چشم در چشم آینه که نشست
آینه هم به آسمان پیوست

آن چنان غرق آسمان شد، باز
در به روی تمام دنیا بست

وای! از چشم دخترک رد شد
ناگهان یک شهاب‌سنگ مست

«آینه جان! بمان! نترس!» ولی
آینه ظرفیت نداشت شکست...



آسمانش دو تکه شد، اکنون
نیمِ آبی تو، نیمِ سرخ من است.

تابستان ۸۹_تهران

خسته در خواب زندگی گم شد
بسترش گور بود مثل خودش

چشم در چشم هر کسی می‌دوخت
در خودش کور بود مثل خودش

هر که شب زیر گوش او می‌خواند
غزل سبزه آسمان‌ها را

ناگهان صبح می‌شد و می‌دید
از خدا دور بود مثل خودش

یک شب از خانقاه رد شد و دید
شور تنبور، نور می‌پاشید

پسری دید که به دور از جمع
مست تنبور بود مثل خودش

آن پسر گفت: «با طلوع زمین
آسمان در شما خلاصه شده‌ست»

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

سایه‌ای دل به ماه بست و ندید
ماه مأمور بود مثل خودش

«هم سیاهی و هم سپیدی چشم
از می خواب هر دو گشت خراب»^۱



دختر از خوابِ زندگی برخاست
همه جا نور بود مثل خودش.

۳۰ آبان ۸۹

۱. وامی از حضرت عشق اعظم _ حضرت مولانای کبیر_

راوی نوشت: «یک شبه سر تا به پا شکست
سردار که غریبه‌ترین بود با شکست

در پنجه‌های آهنی‌اش در شب نبرد
دشمن مچاله شد؛ دو قدم مانده تا شکست

درب هزار قفل خزانه بلند شد
در خویش مثل آینه‌ای بی‌صدا شکست

تاریخ مانده است در آن جنگ تن به تن
شمشیر در مقابل سکه چرا شکست؟

یک باره تا سپاه به خود آمد آه! دید
سرباز پیر بیعت سردار را شکست.»

من بچه نیستم که نفهمم تمام شد
چیزی که نام عشق بر آن می‌گذاشتیم

خشکید آن نهال که ما چند سال پیش
با دستِ مشترک‌شده در برف کاشتیم

دیگر پلی برای رسیدن نمانده است
گوشی برای قصه شنیدن نمانده است

با آن که آتشم زده یاد گذشته‌ها
انبوه خاطرات قشنگی که داشتیم

یادش به خیر! بازی عاشق‌گش فراق
تو آن ور اتفاق، و من این ور اتفاق

اما چه قدر از غم دوری به اتفاق
بر بال بوسه نام‌هی مخفی نگاهشتیم

تقویم‌ها عوض شد و دیدم در آن میان
طعنه به بی‌ستاره‌گی‌ام؛ قصر دیگران

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

عشق تو شد... و قصه خودش را تمام کرد
اما هنوز قصد بریدن نداشتیم

بانوا سلیقه‌ی تو که بد نیست؛ هر که هست
آغوش تو مبارک او باد! دست! دست!

دست من و تو خوب جدا شد؛ عروسی است!

۹۰/۱/۱۹_ اولین شعر دهه‌ی نود

اگر چه در نظرم پاسبانِ بد او بود
همان که شد سر راهم شبانه سد او بود

همان که دست مرا خواند و نقشه‌ام لو رفت
شکست سینه‌ی من را به یک لگد او بود

همان که گفت: «به این جرم اگر به دست من است
سزاست این که شوی حبس تا ابد» او بود

ولی در آن دم آخر به قیمت جاننش
کسی که تیر خلاص مرا نزد او بود.

پاییز ۹۰

قایق واژگونه روی آب / قصه‌ی یک جوان ناکام است
مرغ وحشی نشسته روی آن / غافل از قصه شاد و آرام است
با خودش فکر می‌کند: «بی‌شک / چشمه‌ی زندگی همین دریاست
به زمین هیچ اعتمادی نیست / در زمین دانه سایه‌ی دام است»



مرد جلاد دست خود را شست / رفت تا متن قصه‌ای دیگر:
«چه نسیمی! چه بارشی! بی‌شک / صبح خوبی برای اعدام است»
با خودش عاشقانه زمزمه کرد: «زندگی خانه‌ای ست رو به مرگ
داستان دم مسیحا نیز / خط پایانش آخرین شام است»
موج در هم شکست قایق را / مرغ وحشی پرید، و جلاد
رفت و در کوزه‌ی خودش افتاد...

خانه در ساعت چهار صبح / سایه‌ی عاشقانه‌ی خورشید
آفتاب آمد و در آغوشش / ماه را عاشقانه می‌رقصید
ماه و خورشید هم‌پاله‌ی هم / مثل من و تو کنج این خانه
حرف من که تمام شد در خود / گرم شد قامت مرا پوشید
ساعت پنج آمد و گوشه‌ی / ناگهان زنگ خورد، تا برداشت
روحم انگار از نفس افتاد / یخ شد و موج قامت لرزید
ماه یک باره محو شد، خورشید / از سر کوه بر زمین افتاد
آن چنان که غبار خون او / به سر و روی آسمان پاشید
«پس چرا می‌روی؟» نگاهم کرد: / «عشق دیگر غزل نمی‌خواهد
سیم‌تن مرغ آشیان کسی ست / که به او سیم بیشتر بخشید.»

«عقل یعنی تمامی انسان
عقل یعنی طلوع بی‌پایان»

فیلسوف این چنین نوشت، و گفت:
«عشق یعنی توهم و هذیان»

□□□

چارده پله ماه بالا رفت
سوی قصری در آسمان پنهان

□

«به زمین می‌روی، به این مقصد
در لباس زنی بلند و جوان»

□□□

فیلسوف از کنار زن رد شد
قلبش افتاد بر زمین، یک آن...

که به خود آمد از خودش گم شد
دو نفر خیس بوسه در باران...

آن چنان محو عبادات و مسلمانی بود
دور از مردم، درویش بیابانی بود

در قنوتش نفیس سبز فرشته جاری
در سکوتش دو هزار آیه‌ی قرآنی بود

مار مانند عصا بود برایش انگار
گرگ در سایه‌ی او گرم نگهبانی بود

تا ندا آمد: «باید بروی سوی شهر»
شهر در چشمش چون کندوی شیطانی بود

رفت و افطار غسل پیشکشش آوردند
شهر پیش قدمش مولوی ثانی بود

«من نمک‌گیر شدم، بر همگان پیر شدم»
کار و بارش همه جا وعظ و سخنرانی بود

□□

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

ماه بعد، آن که خودش قبله‌ی دل بود، فقط
قبله‌اش یک زن زیبای خیابانی بود.

اسفند ۹۳

سایه در چشم شهر، یک درختِ بی‌بر
در نگاهِ سارا سایه‌ی پیغمبر

رفت سارا از شهر و به آن‌ها فهماند
عشق وقتی در بر، جای دنیا بر در

«آی سارا! برگرد، زندگی یعنی عشق
عشق یعنی ماندن، سفره، جامه، بستر»

سایه به سارا گفت: «عشق یعنی رفتن
از دل یک بددل به دل یک دلبر»

سایه تا این را گفت در خودش جاری شد
تا بیچند پایش به گل نیلوفر

بال خود را اما به تن سارا دوخت
تا برایش باشد سایه‌ی بالاسر

یک فرشته در ماه داشت حافظ می‌خواند
که به یک‌باره دید از دل خاکستر

آتشی روییده‌ست سبز و در آن پیداست
که زمین دارد باز آسمان را در بر

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

شهر اما تا دید خانه‌ی خالی را
گفت: «من را عشق است، سایه پرا! سارا پرا!»

کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند

□

خانه‌ی همسایه واویلاست، وای!
دخترش دیشب خودش را دار زد

□

کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند

□

«آی آقا! نان براریم می‌خری؟»
می‌زنم بر سینه‌ی او دست رد

□

کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند

□

روزنامه: «باز مردی شیشه‌ای
همسرش را کشته با مشمت و لگد»

□

کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند

□

داعش و بغداد، بمب و انتحار
مرگ دارد وحشیانه می‌وزد

□

کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند

□

این خبرهای همیشه هیچ نیست
پیش من، جز این که در این روز بد

کفش نو انگشت پا را می‌زند
پای من در کفش هی جان می‌کند.

شاعر از رختخواب بیرون زد:
«مردم شهر! هر چه بادا باد

تا که در خواب غوطه‌ور هستید
می‌کشم بر سر شما فریاد»

ناگهان خواب‌ها مجاله شدند
متکاه‌ها همه زباله شدند

شاعر از پشت پنجره فریاد
شهر پشت سرش به راه افتاد:

«آی مردم! طلوع یعنی این
قطره‌قطره شروع یعنی این

خرمن شب اگر رود بر باد
شهر ما باز می‌شود آزاد»

مردمان دسته‌دسته زیر تیغ
کوچه لبریز از خروش و جیغ

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد

شهر: اولاد از پی اولاد
مرگ: جلاد از پی جلاد

تیر ناگاه سوی پنجره رفت
شاعر از خواب و خلسه یک‌سره رفت

بی‌صدا پا درون هال نهاد
تا شود محو نامش از هر یاد

تیر اما روانه از پی او
تا که باطل کند قباله‌ی او

شاعر افتاد و خون او آرام
سوی سطل زباله راه افتاد.

۲۰ تیر ۹۶

هوا به خاطر توفانِ ناگهانِ بد بود
خراب بودنِ آن روزِ جاده بی‌حد بود

درست راه من و تو به معبری افتاد
که بی‌حیایی دزدانِ آن زبانه زد بود

ولی میان همان دوزخ مجسم باز
دل من و تو به عشق یکی مقید بود

که از شمیم حضورش بهشت می‌بارید
و راه ما به سوی او به سوی مشهد بود

«ببین تلاطم عشق است و باز باید رفت»
اگر چه عقل در این ماجرا مردد بود

که: «می‌رسیم؟» «نه!» اما به یمن رفتنِ ما
شبهه یک در می‌شد هر آن چه که سد بود

برای ما به زمین آمد و کرامت کرد
همان که در حرم آسمان سرآمد بود.

با آن که قلبم از غم عشق تو تب کرده‌ست
دستان من بی‌دست‌های گرم تو سردست

گفتی: «هوا که خوب شد من می‌روم» اما
اکنون هوا بس ناجوانمردانه‌تر سردست

شال و کلاهت را درآور شرم را بشکن
سرفه نزن، قلبم برایت جای دم کرده‌ست

دیگر نترس از سایه‌ها بنشین عزیز من!
امشب در این بستر در آغوش تو یک مرد است

گفتی که: «دردت چیست؟» دردم بی‌تو بودن‌هاست
بوسیدن لب‌های تو داروی این درد است

عریان بشو، رقصان بشو، توفان بشو بانوا!
امشب هر آن چه بین من و توست بی‌پرده‌ست

من آرزویم عاشقانه با تو خفتن بود
امشب خدا این آرزویم را برآورده‌ست.

دریا نشست و در غم این قصه غرق شد: «این رودها چرا همه از من بریده‌اند؟
آن قدر با کویر به ساحل خزیده‌اند/ خود را تمام دریا یک‌باره دیده‌اند»



ابری وزید و دریا از خود بلند شد/ در ارتفاع باران جانی دوباره یافت
«این ابرها چه قدر من و آفتاب را/ یک روح در دو پیکر بیگانه دیده‌اند!
آنان که از منند همه در مقابلند/ انکار می‌کنند که سرچشمه‌شان کجاست
آنان که از قبیل‌های آن سو رسیده‌اند/ در اوج‌ها همواره مرا برگزیده‌اند.»

۱۳۹۷/۶/۶_ همدان

دوشیزه به عشق بازمی‌گردد