محمد کاظم کاظمی

آوای غیرمنتظره

کشف‌های تصویری، نکته‌یابی‌ها و موشکافی‌های مهدی جهاندار، گاهی حیرت‌آفرین است و خوانندهٔ شعرش را در لذتی توأم با شگفتی یا شگفتی‌ای توأم با لذت فرو می‌برد.

یک

کشف‌های تصویری، نکته‌یابی‌ها و موشکافی‌های مهدی جهاندار، گاهی حیرت‌آفرین است و خوانندهٔ شعرش را در لذتی توأم با شگفتی یا شگفتی‌ای توأم با لذت فرو می‌برد. بیشتر این لذت و شگفتی، حاصل آشنایی‌زدایی‌ها و تداعی‌های خاص شاعر است و ما به اشکال مختلف آنها اشاره می‌کنیم، توأم با مثالها و شواهد.

جهاندار استعدادی در کشف رابطه‌های تازه میان اشیا و بیان تصاویر و مضامینی بر مبنای آنها دارد. مثلاً تصویر ماه در آب چاه، او را به پرداختن مضمونی چنین زیبا وامی‌دارد:

زمین تا آسمان فرق است، چاه اینجاست، ماه آنجا
خدایا! خوش به حال ماه، گاه اینجاست، گاه آنجا

و یا در غزل «صبحی به بانگ مأذنه برخاست شام را» پیوندی زیبا میان عناصر طبیعت و مراسم عبادی برقرار می‌کند که حاصل تخیّل خوب اوست.

نوعی دیگر از این مضامین، براثر تداعی‌های غیرمنتظره ایجاد می‌شوند و مهدی جهاندار در این کار دستی بلند دارد. مثلاً از چاک پیراهن حضرت یوسف، فوراً به یاد مصراعی از حافظ می‌افتد و حاصلش بیتی است چنین غافلگیرکننده:

پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
خوش به حال تو و نیمه شب زندانیها

و یا در اینجا، با یادکرد شعر محلی «هارون می‌باره جر جر / رو پشت بوم هاجر» فوراً به داستان هاجر و اسماعیل گریز می‌زند:

عشق، جر جر بود و با خود برد اسماعیل را
مثل بارانی که پشت خانهٔ هاجر نوشت

و یا در غزلی با ردیف «بسم الله رحمان الرحیم» به یاد نامهٔ حضرت سلیمان به ملکهٔ سبا می‌افتد که با بسم‌الله شروع می‌شود(۱) و سورهٔ نمل از قرآن کریم به همین سبب دو بسم‌الله دارد.

نامه‌ای را هدهد آورده است، آغازش تویی
از سلیمان است، بسم‌الله رحمان الرحیم

از موارد جالب و پوشیدهٔ این پیوندها، رابطه میان «پل» و «سی و سه» در این بیت است که «سی و سه پل» اصفهان را به یاد می‌آورد:

پل به پل نام تو را گویم و دیوانه شوم
سی و سه تانیه مانده است به رستاخیزم

و بالاخره نمونه‌ای دیگر از این اشارتهای پنهان، اشاره به داستان حضرت موسی و ازدواج او با دختر حضرت شعیب است، بدون تصریح به نام این دو تن:

ای تمام پیمبران جهان
عاشق دختران چوپانش

گاهی دریافت این رابطه‌ها و مضامین (مثلاً همین دو مورد اخیر) قدری تعمّق یا اطلاعات عمومی به کار دارد و این خود نوعی درگیری ذهنی و در نهایت لذّت به ما می‌بخشد، شبیه لذّتی که از شعرهای مکتب هندی می‌بریم.

مهدی جهاندار به دو منبع غنی مضمون‌سازی متکی است، یکی داستانها و متون تاریخی و ادبی و دیگری فرهنگ عامه، مثل ضرب‌المثل‌ها، شعرهای محلی، داستانها و حتی آداب و رسوم مردم

دو

مهدی جهاندار به دو منبع غنی مضمون‌سازی متکی است، یکی داستانها و متون تاریخی و ادبی و دیگری فرهنگ عامه، مثل ضرب‌المثل‌ها، شعرهای محلی، داستانها و حتی آداب و رسوم مردم. او از این دو منبع و به ویژه دومی خوب کار می‌کشد و اشاراتی رندانه به عناصر فرهنگ عامه دارد. گاه اینها در حدّ استفاده از تعبیرهای زبانی خاص مردم است که آن را مردم‌گرایی در زبان می‌توان نامید:

به نگاه تو بنازم، که نگاه تو شبی
این دل درهم و برهم شده را مرهم کرد

و

آهای دل فلک‌زده! کجای کاری؟
خودی نشون بده، ببین نمی‌پسنده؟

(در اینجا عبارتهای «درهم و برهم» و «کجای کاری بودن» منظور بود که گویا از یک بافت زبانی دیگر گرفته شده و در بافت شعر نشانده شده‌اند.)

ولی شکل پنهان‌تر و البته ارزشمندتر این مردم‌گرایی، ساختن طبیعی جملات، مطابق شکل معمول گفتاری آنهاست، یعنی اجزای کلام در جایی می‌نشینند که به طور طبیعی در کلام محاوره می‌نشینند و شاعر آنها را برای رعایت وزن و قافیه، به طور تصنّعی جابه‌جا نمی‌کند. حاصل این کار، دست یافتن به زبانی سهل و ممتنع است. به واقع خاصیت مهم زبان سهل و ممتنع همین است که اجزای کلام در آن به صورتی بسیار طبیعی و معمولی نشسته‌اند.

شبهای بی‌شماری از این کوچه بگذرد
تا عاقبت بهاری از این کوچه بگذرد
می‌بینمم که منتظرش ایستاده‌ام
کافی است روزگاری از این کوچه بگذرد
تنها کسی که دست تکان می‌دهد تویی
فردا اگر قطاری از این کوچه بگذرد
یعنی دوباره می‌شود آن یار دوره‌گرد
با دامن اناری از این کوچه بگذرد؟
آن‌قدرها هم از دل ما بی‌خبر که نیست
عشق است و گهگداری از این کوچه بگذرد

شاید بگویید که «پس اینجا رستاخیز زبان کجا رفت؟» واقعیت این است که وقتی در عموم شعرهای رایج یک دوره، جابه‌جا کردن کلمات و گاه شکستن آنها به امری عادی بدل می‌شود، خود طبیعی سخن گفتن نوعی رستاخیز در خود دارد. این رستاخیز نه در مقایسه با زبان محاوره، که در مقایسه با زبان رایج ادبی روزگار رخ داده است. اصولاً لذتی که از مردم‌گرایی در شعر می‌بریم از همین‌جاست، یعنی بناگاه در کلام یک شاعر ـ که عادت کرده‌ایم آن را اتوکشیده و رسمی ببینیم ـ یک عبارت محاوره‌ای دیده می‌شود و این خوشایند است.

ولی بهره‌گیری بسیار از متون کهن و فرهنگ عامه، نوعی پُخته‌خواری به شمار می‌آید. گویا شاعر بنای شعرش را با مصالح دیگران بالا می‌برد. از این گذشته فرهنگ عامه به مرور زمان دگرگون می‌شود و یحتمل که نسلهای بعد با بسیاری از این اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و داستانهای عامیانه بیگانه باشند. مهدی جهاندار باید مراقب این خطر باشد.

سه

باری، مجموعهٔ این هنرمندیها و به‌ویژه تداعی‌های تازه، عیار آشنایی‌زدایی را در شعر مهدی جهاندار بالا برده است. در بسیار جایها در شعر او، سخن به گونه‌ای پیش می‌رود که انتظارش نمی‌رود و همین ما را غافلگیر می‌کند. مثلاً در اینجا با خواندن نیمهٔ اول مصراع دوم، به زحمت می‌توان پیش‌بینی کرد که شاعر باری دیگر همین «راه» و «شاه» را ترکیب می‌کند و به صورت «شاهراه» در قافیه می‌آورد:

کجا می‌گردی ای درویش! یک شب دل به دریا زن
که راه آنجاست، شاه آنجاست، یعنی شاهراه آنجا

(این «دل به دریا زدن» هم نمونه‌ای دیگر از مردم‌گرایی است.)

و یا در اینجا به طرزی رندانه، تا آخر بیت ما را در تعلیق نگه می‌دارد و در نهایت سخنی می‌آورد کاملاً خلاف انتظار:

فردا لب ترکنی آفتابو تو مشتت می‌ذارم
دوروغم چیه؟ ولی فردا هوا بارونیه

این سخن‌گفتن رندانه، یکی دیگر از بدایع شعر جهاندار است که هرچند به وفور دیده نمی‌شود، می‌تواند یک ویژگی کمرنگ ولی مؤثر سبکی برایش به حساب آید:

آه ای انسان! به دریا می‌رسی، پس رود باش
تا قیامت بیشتر فرصت نداری، زود باش

معمولاً فرصت نداشتن آنجا به کار می‌رود که زمان اندکی در کار باشد، نه زمانی به درازای امروز تا قیامت. این هم مثالی دیگر از این بیان رندانه:

تو آب یه ماهیه که پیرهن تنش نیس
ستاره رو بگو که چشماشو ببنده

(در اینجا نباید از نظر دور داشت که «ماهی» به نوعی «ماه» را هم به یاد می‌آورد که با ستاره تناسب می‌یابد.)

به این هنرمندیها باید افزود تضمین‌های بدیع و غیرمنتظره و تناسبهای لفظی و معنایی را که البته گاهی متعادل و طبیعی‌اند و گاهی افراطی. اینها نمونهٔ طبیعی‌اش است:

سحر السلام ساقی! سر این سبو سلامت
بنشین کنار سفره که توسین هشتمینی

(تکرار مصوّت «س» و تداعی «هفت‌سین» در این میان.)

یا به لبخندی امیران را اسیر آورده‌ای
یا به ترفندی اسیران را امیر آورده‌ای

(تقارن و جابه‌جایی «لبخند» و «ترفند»، «اسیر» و «امیر»)

چهار

از افراط در این تناسبهای آوایی سخن گفتیم و منظور آن جاهایی است که شاعر مسحور جاذبهٔ کلمات می‌شود و اختیار را به دست آنها می‌دهد. در آثار مهدی جهاندار، چند مورد از این دست دیده می‌شود که لااقل من آنها را نپسندیدم. حتی در بعضی بیتهای این غزل نوعی تنافر حروف هم هست که نقض غرض به حساب می‌آید.

پنهان هو، پیدا هو، با ما هو، تنها هو
دیشب هو، امشب هو، فردا، فرداها هو
هو اول، هو آخر، هو عاشق، هو شاعر
آدم هو، خاتم هو، عیسی هو، موسی هو
می‌چرخم، می‌رقصم، می‌افتم، می‌میرم
حق حق حق، حی حی حی، هو هی ها، هو ها هو

سخن‌گفتن رندانه، یکی دیگر از بدایع شعر جهاندار است که هرچند به وفور دیده نمی‌شود، می‌تواند یک ویژگی کمرنگ ولی مؤثر سبکی برایش به حساب آید

پنج

شعر مهدی جهاندار، قدری صورت‌گرا و معنی‌گریز به نظر می‌آید. یا راحت‌تر بگوییم، مخاطب با این شعر به زودی غافلگیر و شگفت‌زده می‌شود؛ ولی پس از تأمل، بدان‌مایه که در صورتش خیره شده بود از سیرتش چیزی زیاد دستگیرش نمی‌شود. این شعرها آن‌قدرها که انتظار می‌رود، هدفمند و عمیق به نظر نمی‌رسد. گویا شاعر بیشتر در پی زیباسرودن است تا انتقال یک سلسله احساسات و یا اندیشه‌ها.

این گونه شعر یک جذابیت آنی دارد، ولی این جذابیت دیر نمی‌پاید و آدمی با یکی دوبار خواندن اقناع می‌شود. دیگر زمینهٔ بسیاری برای استفاده از آن در لحظات خلوت خود به عنوان یک تکیه‌گاه عاطفی و یا در مواجهه با دیگران به عنوان یک ابزار انتقال مفاهیم، نمی‌یابد.

البته در این میان استثناهایی هم وجود دارد، مثل شعر شماره ۳۰ (آرامشی به وسعت صحراست مادرم)، ولی اینها انگشت‌شمار است. غلبه با شعرهایی است که جز همان حظّ و بهرهٔ اولی، جنبهٔ کاربردی بسیاری نمی‌یابد.

از این گذشته به نظر می‌رسد که شعرها غالباً طرح موضوعی روایی یا تصویری خاصی ندارند. در بسیاری موارد به غزلهای سرشار از مضمون مکتب هندی شباهت می‌رسانند.

شش

یک نکتهٔ قابل یادآوری، وفور «عشق» در این شعرهاست، البته نه خود مفهوم، که کلمهٔ «عشق» و آن هم غالباً کلّی. به راستی اگر پُرکردن جاهای خالی منظور نباشد، ۲۹ بار حضور «عشق» در ۳۰ غزل، طبیعی به نظر نمی‌آید. تازه من حدود بیست مورد «عاشق» و «معشوق» و «عشّاق» را به حساب نیاورده‌ام و نیز «عشق»های ردیف یک غزل را. وقتی چیزی را تصویر می‌کنیم، لازم نیست این‌قدر نامش را بیاوریم. شنیده‌اید آن ضرب‌المثل را که می‌گفت «نامش را نیاور، خودش را بیاور.»(۲)

هم‌چنین است وفور عناصر خیال شعر کهن، مثل عناصر میخانه‌ای (قدح، ساقی، می) و بعضی عناصر تکراری در شعر امروز مثل «پلنگ» و «ماه» و امثال اینها را که البته بسیار نیست، ولی قابل توجه است.

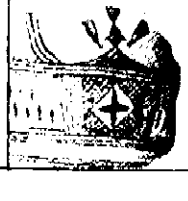
از این گذشته، گاهی مصراعها ارتباط محکمی به هم نمی‌رسانند یا بعضی خلل‌های زبانی دیده می‌شود که اینها نیز اندک است، اما قابل یادآوری، از جمله فعل «هستند» در اینجا که قاعدتاً باید «هستید» می‌بود، چون سخن شاعر در قدم اول متوجه دوم شخص است:

ای سنگ‌دلا! تا تو و امثال تو هستند
دلهای به تنگ آمده محکوم شکست‌اند

این را هم بگوییم که وقتی می‌گوییم «سنگ‌دلا» یعنی «ای سنگدل». پس این «ای» اول لازم نیست. مثل این است که گفته باشیم «ای ای سنگدل».

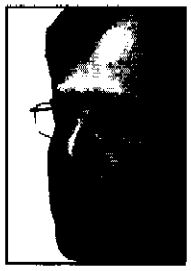
۱. قرآن مجید، نمل / ۳۰.

۲. این ضرب‌المثل برگرفته از حکایت پادشاهی آواره است که شبی سرد به آسیابی پناه برده بود و به آسیابان فقیر ـ که هر بار در پاسخ تقاضای پادشاه برای رواندازِ بالان چهارپای خویش را پیشنهاد کرده بود ـ گفت: «نامش را نیاور، خودش را بیاور.»



در افسون آهنگ

نگاهی به شعرهای مهدی جهاندار



سید اکبر میرجعفری

شاعرانی که به تأثیر اعجاب‌انگیز موسیقی کلام پی برده‌اند، به توفیق بزرگی در شاعری دست یافته‌اند. امّا گاهی این اعجاب جای را بر معنی تنگ می‌کند. مهدی جهاندار به بخش اول آنچه گفته شد، پی برده است امّا شعر او نیز گرفتار «امّا»ی گفتهٔ بالاست. کلمات در شعر جهاندار مانند آواها به یاری یکدیگر می‌آیند و به دلیل خوش‌آهنگی دلنشین می‌نمایند؛ آن‌قدر که فراموش می‌کنیم به معنای آن‌ها بیندیشیم:

مهتاب من از پشت سپیدار برآمد
آهسته شبی بر سر دیوار برآمد
در پیش تو دلبر چه سپیدار و چه دیوار
انگار که انگار نه انگار برآمد
دیوار به دیوار به دنبال تو گشتم
تا بوی تو از خانهٔ عطار برآمد
در خانهٔ عطار چه بویی چه وضویی

مهتاب لب حوض به تکرار برآمد

در خوش‌آهنگی این شعر هیچ تردیدی نیست و همین ویژگی باعث به حافظه سپردن آن می‌شود، امّا کافی است یک بار دیگر بیت دوم را بخوانیم. شاید معنی آن چنین باشد:

در پیش تو ای دلبر، دیوار و سپیدار چه تفاوت می‌کند!

و امّا مصراع دوم که از نظر موسیقی غنی است، معنی روشنی ندارد، به نظرم انگار یکی از انگارها اضافی است.

در بیت بعدی مضمون دیوار به دیوار، دنبال کسی گشتن، چندان غریب و دست‌نیافتنی نیست، امّا به نظر می‌آید با توجه به مصرع دوم شاعر باید می‌گفت:

خانه به خانه دنبال تو گشتم.

در بیت بعدی نیز به نظر می‌آید بویی و وضویی را تنها با موسیقایی آن‌ها احضار کرده است. ضمن آن‌که مهتاب یا ماه در میانهٔ حوض به قصد وضوی ارتماسی بر می‌آید نه بر لب حوض!

در غزلی دیگر که سرشار از موسیقی است، می‌خوانیم:

دکمه به دکمه واشدی پیرهن خدا شدی
وای به حال ما شدی وای به ما که این‌چنین
غنچه به غنچه گل به گل، رود به رود و پل به پل

شعر مهدی جهاندار، قدری صورت‌گرا و معنی‌گریز به نظر می‌آید. یا راحت‌تر بگوییم، مخاطب با این شعر به زودی غافلگیر و شگفت‌زده می‌شود؛ ولی پس از تأمل، بدان‌مایه که در صورتش خیره شده بود از سیرتش چیزی زیاد دستگیرش نمی‌شود