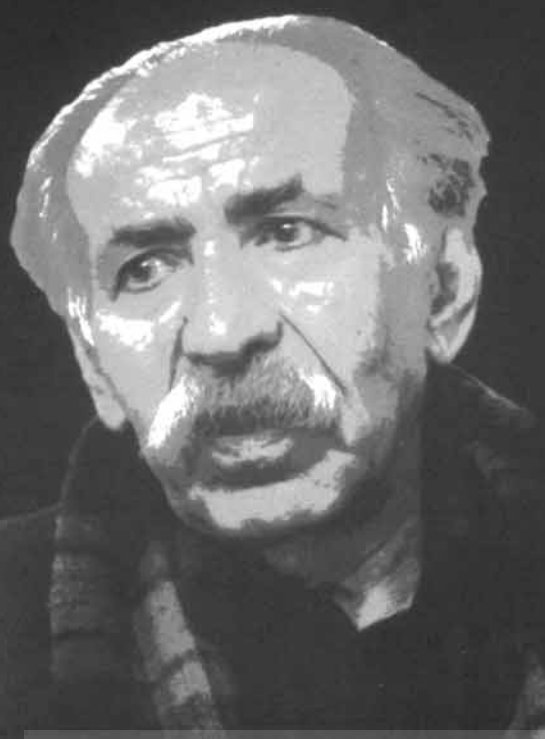


# ملاک‌های نقد ادبی در آینهٔ آثار استاد عبدالعلی دست‌غیب

دکتر علی‌محمد پشت‌دار*

**اشاره**

**مجموعه‌ای از مقالات استاد عبدالعلی دست‌غیب در کتابی به نام «از دریچهٔ نقد» چاپ شده است. این مجموعه شامل نقدهای دست‌غیب از آثار ادبی است که پیش از این در مجلات ادبی منتشر شده است. در این مقاله مبانی و معیارهای نقد دست‌غیب، از لابه‌لای نقدهای او استخراج و دسته‌بندی شده است. نویسنده دراین مقاله کوشیده است نظریات پراکندهٔ دست‌غیب را از میان نقدها و مقالات او بیرون بکشد و نظمی به آنها بدهد.**

## استاد عبدالعلی دست‌غیب در یک نگاه[1]

استاد دست‌غیب در سال ۱۳۱۰ش در شیراز چشم به جهان گشود. به دلیل شغل پدر، سال‌های کودکی و نوجوانی را در فیروزآباد و جهرم گذراند. پس از پشت سر گذاشتن اوّل متوسطه، به دانش‌سرای مقدّماتی شیراز رفت و آموزگار مدارس شیراز و کازرون شد. در جریان کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به دلیل فعالیت‌های سیاسی، یک سال به زندان افتاد و از ادامهٔ شغل دولتی محروم شد. در سال ۱۳۳۷ برای ادامهٔ تحصیل به تهران آمد و در رشتهٔ فسلفه و علوم تربیتی، در دانشسرای عالی تهران درس خواند. در اینجا از محضر استادانی چون محسن هشترودی، محمود هومن و امیرحسین آریان‌پور بهره برد. پس از آن، تدریس در آموزش و پرورش را پیشه کرد، تا اینکه در ۱۳۵۹ بازنشسته شد؛ اما تدریس ادبیات و فلسفه را در مدارس عالی و دانشکده‌ها تا سال ۱۳۷۲ ادامه داد؛ از این سال به بعد، به طور کلّی تدریس را کنار گذاشت و یکسره به کار تحقیق و ترجمه و نقد پرداخت (صص ۴ - ۵).

## ۱. ملاک‌های نقد ادبی از دیدگاه استاد عبدالعلی دست‌غیب

### ۱- ۱. تعریف من از نقد

«به گمان من، منظور از نقد، روشن کردن و حتی ساختن دگربارهٔ دنیایی است که قصه‌نویس و شاعر بنا کرده است» (ص۱۲).

### ۱-۲. اسلوب نقد

«ابتدا نقدهایم ذوقی بود؛ اما بعد متوجه شدم که برای نوشتن نقد ادبی، باید مبانی و اصول را در نظر داشت. از آنجا که رشتهٔ درسی‌ام فلسفه بود و تا حدودی مبانی آن را می‌دانستم، می‌کوشیدم تا با آثار ناقدان معروف و صاحب مکتب آشنا شوم... پس از آن تلاش کردم اسلوبی متناسب با شرایط فرهنگی و معنوی و پیشینهٔ تاریخی

کشورمان به وجود آورم» (ص ۱۱).

**۱-۳. رویکرد نقد ادبی**

«در نقـد ادبـی، ۵ رویکرد هسـت: روان‌شـناختی، جامعه‌شـناختی، اسطوره‌ای، اخلاقی و شکلی (فرمالیستی) ... نقد مدرن به خود متن توجه دارد. این نقد دو دسـته‌بندی دارد؛ یکی نقد تأویلی اسـت و دیگری نقد شالوده‌شکنی، که البته هر دو مشترکات بسیاری دارند. پیروان این طریق می‌گویند برای شـناخت اثر هنری، باید خـود متن را در نظر گرفت و به عوامـل خارجی، چون حوادث تاریخـی و عوامل محیطی توجهی نکرد. مارتین هایدگر از بنیان‌گذاران نقد هرمنوتیک اسـت و کسانی چون ژاک دریدا و گادامر، در چارچوبی که او در نظر گرفته، قلم می‌زنند ... این تفسیر در غرب خیلی رایج اسـت و در ایران هم بسیاری از آثار را بر این اساس نقد و تفسیر می‌کنند؛ اما من با اینکه این نقد را بدیع می‌دانم... معتقدم که هر کتاب و قصه‌ای، بویژه از واقعیتی که یا شخصی است یا اجتماعی و عام، می‌تواند کشف حجاب بکند. در واقع، مـن به این نتیجه رسـیده‌ام که با خوانـدن این کتب، از همهٔ تجربه‌هایشان استفاده می‌کنیم» (صص ۱۲- ۱۳).

**۱-٤. تمایز میان حقیقت و واقعیت در ارزیابی اثر**

«مـن میان دو حوزهٔ حقیقت و واقعیت فـرق می‌گذارم. ما انسان‌ها در دو حوزهٔ حقیقت و واقعیت زندگی می‌کنیم. بستگی دارد کـه ببینیم در چه سـطحی از معرفـت دینی و اخلاقی و عرفانی هسـتیم. هر قدر در این سطوح بالاتر برویم، به حوزهٔ حقیقت نزدیک‌تر می‌شـویم و به وارونهٔ آن، هر قدر که از این سطوح پایین‌تر بیاییم، به حوزهٔ واقعیت نزدیک‌تر شده‌ایم. البته من میان این دو حوزه جدایی و شـکافی نمی‌بینم؛ بلکه آن را همچون نردبانی می‌بینم که بر اسـاس آن، انسان از واقعیات حرکت می‌کند و به مراحل بالا، یعنی حقیقت می‌رسد. این سیر بـه مراحل بالاتر، نیازمند مجاهدت، تربیت و پیدا کردن بینش اخلاقی و عرفانی است» (ص۱۳).

«ناقـد باید ببیند که شـخصیت خود نویسـنده و حرکتش به سـوی کمال، چگونه بوده اسـت و آن را در آثار قصه‌نویس جسـت‌وجو کند. او باید در پیِ یافتن پاسخ برای این پرسش باشد که آیا اجزا و عناصر قصه، با آن منویّات باطنی و تجربه‌های نویسنده هماهنگی دارد؟ هـرگاه این عوامـل بیرونی و درونی با یکدیگر یک کلّ پیوسـته تشکیل دادند، کار موفق است. این هم نیازمند وجود اصالت و صمیمیت در هنرمند است؛ یعنی به خود و دیگران راست بگوید» (ص۱۴).

**۱-۵. ملاک نقد رُمان**

«باید توجه داشـت که هنر رُمان، در واقع از هنرهای آمیخته اسـت؛ یعنی هنری که مانند برخی هنرها، مجرّد نیست؛ یا به عبارت دیگر، واقعی بودن رمان بیشتر در نظر گرفته می‌شود. رمان از زندگی و مرگ اشخاص، عشـق‌ها و علاقه‌ها، کامیابی‌ها و ناکامی‌ها... می‌گوید... قهرمانان رمان، همه در سـلوک هستند و آن سلوک، زندگی است... در این اقلیم، آنها با همند، نه جدا از هم ... وظیفهٔ منتقد این است که ببیند مجموع کار چقدر به واقعیت نزدیک اسـت... منظور از طرح «عشق» در رمان، صرفاً عمل جنسـی نیسـت؛ بلکه حال و هوای معنوی و روحی عشق در نظر است. به همین دلیل، هر دو جنبهٔ زندگی انسـان را در نظر می‌آورد. در انسـان غرایزی هست... ولی باید این غرایز به صورت درست به کار رود. رمان و شـعر این مسائل را نیز مطرح می‌کنند تا خواننده بداند وضعش چیست و چطور می‌تواند به خوبی به راه اصلی برسد و به اصطلاح عارفان، رستگار شود» (صص ۱۵- ۱۴).

**۱-٦. نقد تکنیکی یا نقد محتوایی؟**

«بایـد از اینکه خودمـان را مرکز و محور بدانیم، پرهیز و دوری کنیم. گرچه من نخستین کسی بودم که نقد را جدّی گرفتم، ولی در آغاز، به طبع وضعی روشن نداشتم ... ابتدا نقد تکنیکی می‌نوشتم و با پیش‌داوری‌هایی سراغ کتاب‌ها می‌رفتم. بعد از مدتی، با خواندن بیشتر رمان‌ها و نقدها پی بردم که در هر کدام از این آثار نکته‌هایی هسـت که باید تشـریح شود. من در واقع، تأویل نمی‌کنم، می‌خواهم ببینم که در این نوشـته، نویسنده تا چه اندازه راست گفته و صمیمی و اصیل بوده و نیز می‌بینیم که چقدر در سـلوک خودش در هر دو حوزهٔ حقیقت و واقعیت به مقصود نزدیک و نزدیک‌تر شـده، بنابراین می‌کوشـم که به سوابق اشخاص کاری نداشته باشم» (صص ۱۶ – ۱۷).

«... بنابرایـن اگـر نقص‌هـای تکنیکـی در کار باشـد، به طبع بـه کلّیت اثر صدمـه می‌زند، یعنی اگر در طـرح (plot) شـخصیت‌پردازی قوی نباشد یا اینکه نویسـنده اِشراف کافی به محیط داسـتان نداشته باشـد... به طور حتم، داستان آسیب می‌بینـد. اما همپای [نقد تکنیکی] باید واقعیاتی را که گفتم، در نظر داشت» (ص ۱۷).

«یکی از مواردی که در نقد ادبی مورد توجه اسـت، شناخت جامعه‌ای اسـت که نویسنده یا شـاعر در آن می‌زیسته است» (ص۲۳).

**۱-۷. رویکردهای نقد در ایران امروز**

«نقـد در ایران در گذشـته بیشـتر صوری بوده اسـت، نه زبان‌شناسـی، آن هم به معنی امروزی ... زمانی جنبهٔ روان‌شناسـی پیدا کرد؛ بخصوص زمانی که فروید در ایران مطرح شد... نقد مدرنیستی هم اکنون رواج دارد، که یکی از شـاخص‌هایش، توجه به زبان اسـت؛ زبان متن، روایت و ارتباط درون‌متنی. در کنار این نقد ادبی، نقد اجتماعی هم هست و امروزه بیشتر صحبت از نقد هرمنوتیک یا نقد تحلیلی یا نقد زبانی می‌شود... من به هر دو نوع نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی علاقه‌مندم و هر دو را به صورت جداگانه ناکافی می‌دانم و معتقدم که در تحلیل یک اثر ادبی و هنری، چند عامل را باید در نظر گرفت:

۱. به صِرف اینکه شـخصی اجتماعی است یا معلول شرایط اجتماعی است، نمی‌توانیم دربارهٔ آثارش بحث کنیم؛ لذا باید به محرّکات شخصی نویسنده یا شاعر توجه شود.

۲. آیا نویسـنده در تبدیل خاص به عام و در حقیقت، طیف خصوصی

به جادوی طیـف عمومی گام می‌نهد؟ که اگر چنین کرد، هنرش خلّاق خواهد بود؛ این یعنی نگاه روان‌شناسانه به اثر.

۳. در کنارش، توجه به زیبایی‌شناسی هم مهم است؛ یعنی طرز بیان و الفاظ و صحنه‌ها نیز مهم است.

۴. نقـد ادبی روح و معنای اثر را برای ما بیان می‌کند؛ یعنی یکی پیدا می‌شود و چراهای داستان را شرح و تفسیر می‌کند.

۵. به نظر من، منتقد ادبی با توجه به همهٔ شرایط باید روح نوشته را در خواننده بشـکافد و معنای اثر هنری را از شکاف به ظهور بیاورد، که این خود مستلزم نبوغ است» (صص ۲۴- ۲۵)

**۱-۸. مراحل نقد و ملاک‌های دیگر آن**

«نقـد ادبی پیرو اصول و متوجه هدف اسـت و باید بیان آن روشـن و صریح باشـد. مرحلهٔ نخسـت کارِ ناقد، مرحلـهٔ پژوهش و جست‌وجوست؛ جست‌وجوی متن هنری و شناخت نوع نقد کارا و سودمند. مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ تفکّر دربارهٔ شکل و محتوای اثر است، بدون پیش‌داوری. مرحلهٔ سوم، مرحله مقایسه و تحلیل متن است» (ص ۵۱).

«نقّادی که به سـلاح بینش علمی و سخن‌سـنجی مجهّز اسـت، نقد را وسـیلهٔ والا سـاختن کار هنرمند قرار می‌دهد و «اسب هنر» را از شخم زدن باز نمی‌دارد؛ بلکه راه درست را به او نشان می‌دهد» (ص۵۳).

**۱-۹. نقد اثر ادبی در بستر تاریخی ظهور آن**

«ناقد، نخست باید اثر ادبی را به دقت بخواند، ادراک کند و خلاصه‌ای استقرائی از آن فراهم بیاورد و اصول انتقادی خود را بر پایهٔ شـناخت دقیق بگذارد. این اصول را از باورها، فلسفه‌ها و سیاست نمی‌توان به دسـت آورد. ناقد، اصول و مفهوم‌های خود را از مطالعهٔ جدّی و عملی ادبیات به دسـت می‌آورد و بر آن نیسـت تا ساختمان نظری تفکّر خود را بر اثر ادبی تحمیل کند. آنگاه باید به اصول خود وفادار بماند و شاعر و نویسنده را در بستر تاریخی ظهور آنها بسنجد» (ص۵۴).

**۱-۱۰. فایدهٔ نقد ادبی**

«بـدون نقد، آثار ادبی خـام و دور از دسـترس می‌مانند و به صورت خامی تفسیر می‌شوند. آنجا که اثر هنری خاموش می‌ماند، ناقد به سخن درمی‌آید. در آثار ادبی، معانی ژرفی نهفته است و ناقد بصیر آنها را بیرون می‌آورد و هنر شـاعر یا قصه‌نویس را روشـن و مشـخص می‌کند. او در خواندن آثار ادبی وارد حوزهٔ تفکر می‌شـود و می‌خواهد بداند که این آثار چه‌اند و سودشان چیست؟ چه تمایلاتی را خشنود می‌سازد؟ چرا نوشته و خوانده می‌شـود؟ نقد ادبی نوعی نظرورزی نیز هست و می‌پرسد شعر یا قصه یا درام چیست؟ و آیا اثر عرضه‌شده امتیاز هنری دارد؟» (ص۵۳).

**۱-۱۱. آسیب‌شناسی نقد**

– «نقد ادبی امروز ما هم به سـببِ نداشتن آن پشتوانهٔ فلسفی و البته خیلی مسائل دیگر، دچار رخنه و نقص فراوانی شده است.

– ... عیب بزرگ نقد ادبی ما این است که آن کسی که زبان می‌داند، می‌رود از میشـل فوکو، گادامر و دیگران اقتباس می‌کند و بعد به اسـم خودش به چاپ می‌رساند. آن کسی هم که زبان بلد نیست، از کتاب‌های بابک احمدی به عنوان منبع اسـتفاده می‌کند. پس اوّلی منبع فکری‌اش برخی متون انگلیسی و فرانسـوی است؛ این یکی آبشخور فکری‌اش و منبعش دستِ‌دوم است» (ص ۳۰).

– نقـد ادبی ایراد عمده‌ای که دارد، این اسـت که ناقد نمی‌تواند تمام وقـت و انرژی‌اش را بـرای این کار بگـذارد ... این کار بدون سیسـتم حمایتگری ممکن نیست.

– دومین کاستی ما در حوزهٔ نقد ادبی، که در کارهای جوان‌ترها بیشتر دیده می‌شـود، این اسـت که نظریه‌ها را مصرف می‌کنند. من خود دچار این بیماری بوده‌ام که دارم به صراحت این حرف را می‌زنم ... بعد به این نتیجه رسـیدم که این شیوه درست نیست و من باید فکر خودم را به کار بگیرم... و در رفع این مشـکل بکوشم؛ یعنی نظریه‌ها را خودمان مطرح کنیم یا به یک نوع سـنتز و ترکیب برسیم تا بتوانیم قضاوت درست بکنیم» (ص۳۶).

«یکی دیگر از مشـکلات نقد ادبی این است که منتقدان ما، خود داسـتان‌نویس و شاعرند. بله، چنین افرادی چیزهایی را در نقد ادبی می‌پسندند که با نظام فکری و ذوقی خودشان سازگار اسـت؛ یعنی شاعران و نویسندگان ما یک متن ادبی را براساس نظریه‌های خودشـان و به سبک و اسلوب خودشان یا بر حسب نظریه‌های عاریه‌ای نقد می‌کنند» (ص ۳۷).

«یکی دیگر از معضلات حوزهٔ نقد این اسـت که نویسندگان ما از انتقاد بدشـان می‌آید. من کمتر کسی را دیده‌ام که از انتقاد استقبال کند. همه خواهان شنیدن تحسین هستند و این خیلی عیـب بزرگی اسـت ... انتقادناپذیری، هـم باعث عقب‌ماندگی نویسنده می‌شود و هم باعث اخلال در کار ناقد» (ص۳۷).

– یکی از موانع برای نهادینه شـدن نقـد در جامعهٔ ما، عدم آمادگی جامعه و مردم اسـت. مردم هنوز نقد را به عنوان عاملی که می‌تواند در ترقّی و توسـعهٔ جامعه مؤثر باشد، نپذیرفته‌اند...» (ص۴۶).

– «یکـی دیگـر از موانـع [نقد]، فقـدان منتقدان صاحب سـبک و روش[مند] و [با] صلاحیت است» (ص۴۷).

– «یکی دیگر از موانع، عدم استقبال نهادهای فرهنگی از نقد است» (ص۴۷).

**۱-۱۲. پیشنهاد برای بهبود نقد در ایران**

«نقد نیز همچون قانون یک جامعه، نیاز به فرهنگ‌سـازی دارد؛ یعنی فرهنگ‌سـازی و پرورش نقد سیاسـی، اجتماعی، ادبی، علمی و... دیگر اینکه [باید] فضا و بستر مناسبی ایجاد کرد. تردیدی نیست که هم نقش دولـت، هم نقش جامعه و هم نقش نخبگان و متفکران و پدیدآورندگان علم و هنر در این زمینه مؤثر است» (ص ۴۷).

– «برای رسـیدن به نقد سازنده و رشد آن، یکی از مهم‌ترین عوامل، تشویق و حمایت از کارهای فکری، هنری، فلسفی و علمی است. دومین

عامل این اســت که تعصّب و طرفداری یک‌ســویه از فردی با اندیشه‌ای خــاص را کنار بگذاریم... دیگر اینکه خود منتقد باید به مطالعه، پژوهش، احاطه و بهره‌گیری از اصول و مبانی درســت نقد به شیوه‌ها و روش‌های متفاوت مجهّز باشد...».

نکتهٔ بعدی اینکه ما چه به عنوان مدیر فرهنگی و چه به عنوان منتقد و اندیشمند، باید مسئولیت‌پذیر باشیم...» (صص ۴۷- ۴۸).

**جمع‌بندی دیدگاه‌های استاد دست‌غیب دربارهٔ نقد ادبی**

۱. نقد، به عبارتی، ساختن دوبارهٔ دنیای قصه‌نویس یا شعر است.

۲. نقد ذوقی کارساز نیست. برای نوشتن نقد ادبی، باید مبانی و اصولی تدوین کرد. این اصول لازم است با شرایط فرهنگی و معنوی و پیشینهٔ تاریخی صاحبان اثر متناسب باشد.

۳. هر کتاب و قصه، نشــان از واقعیتی اســت شــخصی یا اجتماعی. ناقد با خواندن این آثار، از همهٔ تجارب نهفته در آنها بهره‌مند می‌شود.

۴. حقیقــت و واقعیت، در ارزیابی هر اثر دخیل اســت. این دو همانند نردبانی هســتند که انســان را از واقعیت به مراحل بالا، یعنی حقیقت، می‌رساند. رسیدن به مراحل بالاتر، نیازمند مجاهدت، تربیت و پیدا کردن بینش اخلاقی و عرفانی است.

۵. هــرگاه عوامل بیرونی و درونی یک اثر، یک کلّ به هم پیوسته تشکیل داد، کار نویسنده موفقیت‌آمیز بوده است. رسیدن به این کلّ به هم پیوسته، نیازمند وجود اصالت و صمیمیّت در ذات هنرمند است.

۶. در نقد، پیش‌داوری کارســاز نیســت، لازمهٔ نقد، داشتن اصولی کمابیش استوار و سنجیده است تا بدایع کار نشان داده شود و دنیای واقعی نویسنده آشکار گردد.

۷. هنــر رُمان، مجموعهٔ هنرهاســت؛ بنابراین واقعی بودن رُمان بیشــتر در نظر اســت. در اقلیم رُمان، کامیابی و ناکامی، عشق و خشم ... همه با هم است و قهرمانان، همه در سلوک هســتند، و آن سلوک، زندگی است. وظیفهٔ منتقد آن است که ببیند مجموع کار چقدر به واقعیت نزدیک است.

۸. نقد تکنیکیِ صِرف، کارساز و کارآمد نیست؛ تأویل صرف آثار ادبی هم کار درســتی نیست. با پیش‌داوری هم نباید سراغ کتاب‌ها رفت؛ باید دید در هر نوشته، نویسنده تا چه اندازه راست گفته و صمیمی و اصیل بوده و در ســلوک خودش در دو حوزهٔ واقعیت و حقیقت، به مقصود نزدیک‌تر شده است. سوابق افراد را نباید در نقد دخالت داد.

۹. نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی و نقد تحلیلی (هرمنوتیک)، برای نقد یک اثر کافی نیســت. در تحلیل یک اثر، چند عامل دیگر را باید در نظر گرفت:

– به محرّکات شخصی نویسنده یا شاعر در فضای اثر باید توجه کرد.

– اگر نویســنده در تبدیل خاص به عــام گام زده، هنرمند خلّاق بوده است.

– توجه به زیباشناســی، یعنی طرز بیــان و الفاظ و صحنه‌ها نیز مهم است.

– نقد ادبی باید روح و معنای اثر را برای ما بیان کند و چراهای داستان را شرح نماید.

– با توجه به همهٔ شــرایط، باید روح نوشــته را در خواننده شــکافت و معنای اثر هنری را از پنهان به ظهور آورد.

۱. نقد ادبی پیرو اصول و متوجه هدف اســت و بیانی روشــن و صریح دارد؛ مرحلهٔ نخست کار ناقد، پژوهش و جست‌وجوست؛ جست‌وجوی متن هنری و شناخت نوع نقد کارآمد و سودمند. مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ تفکر دربارهٔ شکل و محتوای اثر است، بدون پیش‌داوری. مرحلهٔ سوم، مرحلهٔ مقایسه و تحلیل متن است.

۲. نقّاد مجهّز به سلاح بینش علمی و سخن‌سنجی، نقد را وسیلهٔ والا ساختن کار هنرمند قرار می‌دهد و «اسب هنر» را از شخم زدن بازنمی‌دارد؛ بلکه راه درست را به او نشان می‌دهد.

۳. لازم اســت ناقد اثر هنری را با دقت بخواند و خلاصه‌ای اســتقرائی از آن فراهم کند و اصول انتقادی را بر پایهٔ شــناخت دقیــق بگذارد. این اصول و مفاهیم، از فلســفه‌ها و سیاســت و باورها به دســت نمی‌آید؛ بلکــه از مطالعهٔ جدّی و عملی ادبیات باید حاصل شود و ناقد نباید ساختمان نظری تفکر خود را بر اثر ادبی تحمیل کند. به اصول خود وفادار بماند و صاحب اثر را در بستر تاریخی ظهور خود بسنجد.

۴. بدون نقد ادبی، آثار ادبی خام و دور از دسترس می‌ماند و به صورت خام تفسیر می‌شود. آنجا که اثر هنری خاموش می‌ماند، ناقد به سخن در می‌آید.

۵. ناقد باید انتقادپذیر باشــد و اگر در نقد یک اثر اشتباه کرد، شهامت اعتراف به اشتباه را داشته باشد.

۶. ناقد نباید مصرف‌کنندهٔ نظریه‌های وارداتی باشد؛ باید فکر خود را به کار گرفت و نظریه‌های خودی را مطرح کرد، یا به یک نوع سنتز و ترکیب در بیان نظریه‌ها دست یافت.

۷. ناقدی که خود شــاعر و نویســنده است، چیزهایی در نقد می‌پسندد که با نظام فکری و ذوقی خود سازگار است. این گونه نقد نمی‌تواند مفید و کارساز باشد.

۸. هنرمندان از نقد و انتقاد نباید گریزان باشند. این عیب بزرگی است که از عواقب سوء آن، عقب‌ماندگی و اخلال در کار ناقد است.

۹. حضور منتقدان صاحب سبک و روش[مند] و با صلاحیت از عوامل قوّت و قدرت پیشرفت ادب و هنر است.

۱۰. نهادهــا و مؤسســات فرهنگی لازم اســت از نقــد ادبی و هنری استقبال کنند و عوامل رواج آن را فراهم نمایند.

۱۱. نقــد نیــز، مانند اجرای قانــون در جامعه، نیاز به فرهنگ‌ســازی دارد؛ یعنی فرهنگ‌ســازی و پرورش نقد سیاسی، اجتماعی، ادبی، علمی و ... تردیــدی نیســت که نقــش دولت، جامعه و نخبــگان و متفکران و پدیدآورندگان علم و هنر در این زمینه مؤثر است.

۱۲. مســئولیت‌پذیری در قبال گفته‌ها و کرده‌های خود، نیز از مسائل

بنیادی رشـد نقد و انتقاد در اجتماع اسـت، که لازم است آن را در خود و دیگران تقویت کرد.

**۲. ملاک‌های استاد دست‌غیب در نقد شعر**

نگارنده پس از مطالعهٔ جلد دوم مجموعهٔ نقد ا: دریچهٔ نقد، در متن آثار منتقدانهٔ اسـتاد به موضوعاتی دسـت یافت که آنها را تحت ۱۲ عنوان یا مدخل، به شرح زیر دسته‌بندی کرده است:

**۲-۱. مرز شعر با غیر شعر (فرق شعر با تصنّع شاعرانه)**

استاد برای شـاعرانی که شعرشان را به محک نقد آزموده، «تصنّع یا صنعتگری در کلام» را خارج از دایرهٔ شـاعری برشمرده است؛ همچنان که در نقد برخی قطعات شـعر «نافهٔ» فریدون توللّی آورده است: «گاهی سـرایندهٔ در پیراسـتن لفظ و ترصیع جمله زیاده‌روی می‌کند و می‌کوشد که سـجع‌ها و الفاظ هماهنگِ پی‌درپـی به کار برد؛ در نتیجه به نظر می‌رسـد این گونه اشعار، بی‌واسطه از روح شاعر فوران نکرده اسـت و صنعتگری بر ابداع پیشـی گرفته است و شعر دچار پیچیدگی لفظ و مضمون گشـته است؛ مثلاً در بیت زیر، کوشش شاعر به یافتن مضمون و نیز تصنّع، محسوس است. تـک تک کلمات، زیباسـت و دارای معنی؛ ولی مجموع بیت، ابهامی ناخوشـایند و پیچیدگی معنی دارد و شـعرهای سبک منحطّ هندی را فرایاد می‌آورد:

لب فرو بند، که بر شانهٔ من جز تو نکوفت
تیغ دلسوزی سوهان‌زده بر دست هلاک (نافه: ص۱۱۶، توللّی)

ایـن گونه پیچیدگی و ابهام، نه از آن گونه ابهام هنرمندانهٔ شـاعری چون حافظ است؛ بلکه نشانهٔ تصنّع است و کوشش بـرای یافتـن مضمون، کـه در نتیجه، **شـعر از حالت خوش خویش فرو می‌افتد و به نظم تبدیل می‌شود»** (ص ۷۳۵)[۲].

–هرگاه شـاعر به جای تخیّل شـاعرانه، به توضیح و شرح مطلبی بپـردازد، شـعر از حالت خوش خویش فـرو می‌افتد. «کسـرایی در بعضی قطعات به جای تجسّـم مطلب، به بیان سـاده و کلّی می‌پردازد. در این گونه شـعرها، شرح و توضیح به جای تصویرهای مناسـب می‌نشیند و **شعر از حالت خوش خویش فرو می‌افتد؛** مثلاً می‌گوید:

بی کاکل گیاه هوس، بی نسیم عشق
بی‌حاصل است مزرعهٔ سبز ماهتاب (ص۱۰، با دماوند خاموش، سـیاوش کسرائی)

کلمه‌هـا و ترکیب‌ها زیباسـت؛ ولی مجموع بیت از دیـده‌ای بدیع و مجسّم‌کننده خالی است و جزئیّات صحنه را مصوّر نمی‌سازد» (ص۷۵۲).

– «هرگاه شـاعر بخواهد ایده‌ای اجتماعی را بـه طور مصنوعی وارد شعر کند، در اینجاست که به دام تعابیر موج نو و شعر حجم! می‌افتد. این قسم پیچ و خم دادن به بیان شاعرانه به منظور ژرف نشان دادن آن، کار سـرایندگان جوان و بااستعداد ما را بس دشـوار ساخته و می‌سازد... گناه این انحراف، به گردن کسانی [ناقدانی] است که با زبان و فرهنگ ایران بیگانه‌اند و معیارهای شـعری ازراپوند و الیوت و مفاهیم نظری هایدگر و یونگ ... را در نقد شـعر معاصر ایران – و حتی در اشـعار حافظ و مولوی – به کار می‌برند و در واقع نه آن را درست می‌شناسند و نه این را!

کار این ناقدان، جوانان بااستعداد ما را منحرف و بی‌استعدادها را گستاخ می‌کند؛ به طوری که تنی چند از ناقدان و شـاعران را به اینجا رساند که بنویسـند «ابهام» یکی از نشانه‌های شعر «جوهردار» است؛ و حتی یکی از آنها بزرگی شعر حافظ را در مبهم بودن آن دانست؛ در حالی که نه شعر حافظ مبهم است و نه ابهام در شعر هنری به شمار می‌آید» (ص ۷۸۷).

–غموض و ابهام در شـعر، که مخلّ ادراک و شعر و عمومی شدن آن باشد، قابل توجیه نیست؛

«شـعر باباچاهی — خاصه در اشـعار مدرن– تا حدودی گرفته‌شده از اشـعار و نظریه‌های غربی است و در بسـیاری از این اشعار به غموض و ابهامی می‌رسد که مخلّ ادراک شعر و عمومی شدن آن می‌شود، و به ضرب و زور افکار رولان بارت و میشل فوکو و هایدگر و ... نیز نمی‌توان آن را موجّه ساخت.

باباچاهی وقتی در اعماق درون خود، سـخن خود را می‌زند، باز همان شـاعر بومی و همان شاعر جنوبی و شاعر دشت‌های تفتهٔ جنوب و مردم رنج‌دیدهٔ بوشـهر و دشتستان است ... ولی از آنجا که از این حس و عاطفه دور می‌شود و از خود بیگانگی خود سخن می‌گوید و بر حسب نظریه شعر می‌گوید، دیگر از آن حس و عاطفهٔ گرم خبری نیست؛ چنان که خود می‌گوید:

حالا بگو که فلانی سخت تهرانی شده
در شعرهای اخیرش به جای هرچه
از چراغ قرمز و
چتری که خیس
و این اواخر اهل حساب و کتاب است
در نوشته‌هایش هم
چراغ سبزی روشن می‌شود
امّا
رو به نمی‌دانم کجا؟» (ص ۸۲۸)

–هرگاه شـاعر از حسّ و عاطفه بکاهـد و به عقلانیّت روی آورد، زبان شعر او به تصنّع گرایش پیدا می‌کند.

«در این دفتر (شـعر بلند، غلامحسـین نصیری‌پور) تعابیر غالباً انتزاعی و گاهی به اصطلاح هندسی است؛ یعنی قسمی عقلانیت ریاضی‌وار بر آنها حاکم شده است:

خیال یک چتر سیاه
در دل هزاران قطرهٔ روشن
به تکثیر می‌رسد (ص ۱۵)

... این جسـت‌وجو، زمانی که زیاد عقلانی می‌شـود، طبعـاً از قوّت و گیرایی نیروی عاطفی شـعر می‌کاهد و کار ناچار به صنعتگری می‌رسد. حتی شـاعری مانند حافظ نیز در کار سرایش شعر، از این مشکل بر کنار نمانده است و تفاوت غزل‌های او با غزل‌های سعدی نیز از همین جا سر بر می‌زند... سـعدی به ذات غزل پابند اسـت و کاملاً وفادار است و قصد

اثبات چیزی را ندارد» (ص ۸۸۷).

–اظهارفضل‌های نابجا برای نشان دادن اطلاعات فلسفی و تاریخی و ... در شعر ابداً مناسب نیست و باید به شدّت از آن پرهیز کرد.

«نویســنده (احمد فریدمند، منظومهٔ اودیسه کاغذ) به رغم استعداد درخور توجهی که در سرودن شعر دارد، برای عقب نماندن از قافلهٔ پست‌مدرن‌ها، کتــاب خود را به صورت کشــکولی درآورده و هر چیــزی را هر جا یافته اســت، در آن ریخته و در نتیجه، آشِ درهم‌جوشــی از مفهوم‌ها و نام‌ها و اسطوره‌های شرقی و غربی ساخته که خواننده را از همان آغاز، از خوردن دور می‌کند و این کار سبب می‌شود خواننده، فرازهای حسّاس منظومه را نیز همراه با آن اظهار فضل‌های آزاردهنده کنار بگذارد ... در این منظومه، نام‌های زیادی آمده است ... از یعقوب لیث بگیر تا گونترگراس و از جمهور افلاطون تا ... که هیچ کمکی به انســجام کار نمی‌کند و نشــان از اظهار فضل دارد ... این فرازها که گویا برای نشان دادن اشراف و تسلط نویسنده به تاریخ فلسفه و هنر و ادب در منظومه آمده، همه زیادی است و باید دور ریخته شود ...» (صص ۹۰۶ – ۹۰۷)

**۲-۲. قائل شــدن به رسالت اجتماعی برای شعر و شاعر و نویسنده**

– «متأسفانه موج نویی در شعر و نثر معاصر ایران پدید آمده اســت که آکنده از بیماری اســت. در این بیماری، همه جا ســیمای **من محقّر فردی** به چشم می‌خورد و ناله‌ها و دردمندی‌های شخصی گوش را آزار می‌دهد... هنرمند راســتین راست‌اندیش دیروز، جای خود را به کســی داده اســت کــه هیچ خدایی را بنده نیســت و تعهّد و الزام و مســئولیت را افسانهٔ کودکان می‌داند. اگر از این روشنفکران مأیوس، که در برج عاج تنهایی مســکن گرفتــه و در کوه قاف بی‌اعتنایی به خلق منزوی شــده‌اند، بپرسیم که برای که و برای چه قلم می‌زنید و روی ســخنتان با کیست؟ شــانه‌ها را بالا می‌اندازند و از مسند تفاخــر، به مردم، که نان و آب و اســتراحت آنــان را تأمین می‌کنند، نظر می‌اندازند و می‌گویند **هنر چیزی است برای خود** و **هنر در وظیفه محبوس نمی‌شود** و یا **نباید مسؤلیت اجتماعی در برابر شعر نهاد** و از این قبیل ...

هنرمندی از این دست، از رابطهٔ انسانی خویش به دور افتاده و ریشه‌اش از زمین بارورِ انسانی کنده شده. او به طور کلّی خارج از جریان تاریخ است و ... در عوالمی گام می‌زند که به هیچ جا تکیه ندارد و به هیچ جا نمی‌رسد ... در آثار چنین روشنفکری نیروی حیاتی غایب است و ترسیم درد مردم و هدایت انسان به سوی جهانی بهتر مطرح نیست» (صص ۷۳۸ – ۷۳۹).

–شعر شاعر و نوشتهٔ نویسنده باید مُهر زمان بر پیشانی داشته باشد:

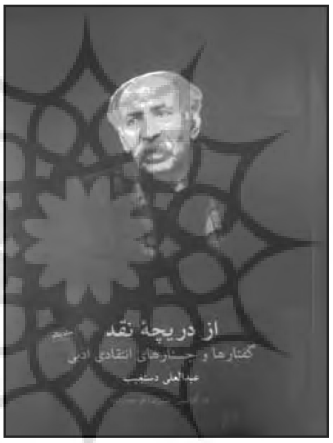
«متنی که به عنوان شــعر عرضه می‌شــود، نمی‌تواند مُهر رویدادهای زمان را بر پیشانی نداشته باشد و نیز نمی‌تواند از گذشتهٔ زبان و شعر فارغ بماند و نیز نمی‌تواند از بار معنایی – که واژه‌ها حاصل آنند – بر کنار بماند. متن‌ها، اعمّ از متن‌های ادبی (شــعر و نثر)، فلسفی، تاریخی و ...، خواننده (مخاطبی) می‌طلبند و می‌یابند؛ اما اگر خواننده پس از خواندن متن، چنان بماند که پیش از آن [بود] و تغییری در خود احساس نکند، می‌توان گفت که کار در جایی لنگ است» (ص ۸۲۵).

**۲-۳. هماهنگی سه عنصر صور خیال و موسیقی شعر با محتوا و مضمون**

«باور دارم که **مضمون و شکل** باید همخوان و متناسب باشند و یکدیگر را تکمیل کنند. اندیشــه و احساس نیرومند باید در شکل نیرومند و الفاظ رســا و گویا به نمایش درآید و جام خوش‌نگار شــکل، اندیشه و احساس نیرومند را در خود جای دهد و رنگ جام و مدام به هم آمیزد»[۳] (ص ۸۶۳).

**۲-٤. شــعر تقلیــدی تــوان انتقــال عاطفه و احســاس لازم به مخاطب را ندارد**

«... طرز تماس انسان در هر دوره، نسبت به [مشکل‌های] آفرینش و هستی، متفاوت است. [شــاعر یا نویسنده] وقتی می‌تواند شعر فلسفی یا متافیزیکی بسازد که خود زندگانی فلسفی داشته باشد و بر اساس شنیده‌ها و خوانده‌هــای ... دیگــران چیزی نگوید. تأثیر هر شــعر – از هر نوع که باشد– به حرارت درونی و گداختگی جان ما بستگی دارد. اگر از چیزهایی که خود در جریان آنها نیستیم، ســخن بگوییم، این کار "آتش‌زبانی به شعر سرد ما نخواهد آموخت"» (ص ۷۴۴).




«... گاهــی ســراینده از لحظه‌هــای تنهایی و بیهودگی سخن می‌گوید، بی آنکه بتواند آن لحظه‌ها را نشــان بدهد و این ایده‌ها را ملموس سازد. گفتن این جمله فی‌المثل **من غمگینم**، نمی‌تواند حالتی که در درون من خســته‌دل را به فغان و غوغا درآورده، به دیگری انتقال دهد.

برای این منظور، هنرمند باید به ابزاری دســت پیــدا کند که برای منظورش مناســب باشــد. باید طوری حالت و یا صحنهٔ مورد نظر را توصیف کرد تا خواننده از توصیف و تجسّم مطلب، به حالت خاصی که سراینده قصدِ انتقال آن را دارد، درآید... باید بدانیم که نمی‌توان با تصاویر و بیان کلّی، حالت‌های عاطفی خود را به دیگران انتقال داد (صص ۷۴۲ – ۷۴۳).

**۳. توجه به ظرفیت عظیم زبان فارسی در حوزه‌های بلاغت، نقد، موســیقی، قالــب، محتوا، و پیونــد دادن آن با شــعر نو و اندیشه‌های تازه، سنتز کهنه و نو، بومی‌گزینی در کلمه و کلام**

**۱-۳. توجه به فصاحت و بلاغت زبان فارسی**

«زبان شعر زُهَری، زبانی لطیف و شُسته رفته است. گوینده حتی آنجا که تصاویر و تعابیر کلّی به کار می‌گیرد، باز روشنی و فصاحت را از دست نمی‌دهد. از طرز تلفیق عبارت‌ها و جمله‌ها، آشنایی او به زیر و بم شعر و زبان پارسی دری هویداست. این زبان، از جهتِ بهره‌وری از روابط کلمات و استفاده از واژه‌های پارسی، با زبان امید (= اخوان ثالث) نزدیکی بسیاری دارد» (ص ۷۴۵).

– **پارسی‌گویی یک امتیاز است:**

«شــعر **کسرایی** از تعقید دور است و طرز سخنش کاملاً پارسی است؛

یعنی از شـعرهایش آشنایی وی به زیر و بم شـعر و زبان پارسی نمودار است» (ص ۷۵۲).

**- ظرفیت عظیم زبان فارسی در بیان مطالب:**

«شـاعران جوان مـا بدانند که زبان فارسـی در بیان مطالب، ظرفیت عظیمی دارد. برای نمونه، چند جمله از نثری کهن را که در واقعهٔ شکست سـنجر سـلجوقی و مصائبی که بر مردم خراسـان رسـید، نوشته شده، می‌آوریم: روزگار صد رنگ آمیخت. مردم آن صوب که سـایه‌پرور بودند، در میان آتش افتادند و درد و بلا به مغز ایشان رسید. راحت را بازاری نماند و پیکان ناکامی در جان‌ها شکسـته شـد و نیرنگ فلک، چون زن جادو، گیسو برگشود و پردهٔ تحمّل دریده آمد» (ص ۷۷۹).

## ۲-۳. پیوند کهنه و نو و بهره‌گیری از منبع عظیم زبان فارسی

- «در کتاب آبدا، درخت و خنجر و خاطره بامداد (شاملو) بیشـتر به سـوی خود بازگشته و بیشتر احسـاس و اندیشهٔ خود اوسـت ... و فارسیِ روان و شـیرینی بر صفحات کتاب جاری اسـت. کلمه‌ها و ترکیب‌های فارسـی دری، بسی بر لطف قطعات افزوده است: رنجمایه، ای شمایان، آب خنیاگر، سـنگلاخ، پلشت، مرغکان، لب شـور، خیزاب، پرسه‌گردی، غریـو، ... در این مجموعـه، بیان، سـاده و طبیعی و گاهی بـه صورت گفت‌وگوی یک‌نفره (مونولـوگ) درمی‌آید. زبان شعر بامداد آمیزه‌ای اسـت از تغزّل و حماسه. جمله‌ها کوتاه و رساسـت. **اهمیت آن در این است که با میراث شعر کهن پارسـی پیوند دارد؛** بویژه تأثیـر زبان حافظ و مولوی در این کتاب محسوس است: آتش من در ایشان نگرفت (ص ۱۳۷). حافـظ: تو آتش گشـتی ای حافظ، ولی با یـار در نگرفت» (صص ۷۴۸ – ۷۴۹).

**-کهنه و نو، با هم یا جدا از هم؟**

«از آنجا که ما در زمانی واحد، ناهم‌زمانیم، کم و بیش در دایرهٔ عواطف متضاد سیر می‌کنیم. اشخاص بسیاری هستند کـه دم از نوجویی و نـوآوری می‌زنند، اما در همان زمان، نه فقط شعر حافظ، بلکه اشعار رهی معیّری و شهریار را دوست دارند، و می‌خوانند و این تا حدودی عجیب اسـت. دلیل این چگونگی نیز روشـن اسـت؛ زیرا ما پایی در جهان مدرن داریم و پایی در جهان کهن؛ کهنه‌ایم و نو، با حوزه‌های جدید آشناییم و ناآشنا و کوتاه سخن، جملهٔ اضدادیم. به همین دلیل در کنار عرفان سـهراب سپهری، عرفان کهن شاعران دیگری را داریم که هنوز با چشم شاعران کهن به جهان می‌نگرند و با این همه، شعرشـان از تر و تازگی‌های شاعرانه بی‌نصیب نیست» (ص ۸۳۵).

**-پیوند شعر امروز؛ ارثیهٔ گران‌سنگ شعر کلاسیک**

«اشـعار مجموعهٔ در انجماد پس از زمهریر کامران جمالی، حماسـی و گاه تغزّلی اسـت. جمالی دور از بازی‌هـای کلامی موج نو، به راه خود می‌رود و در کار پیوند دادن شعر امروز با ارثیهٔ گران‌سنگ شعر کلاسیک است» (ص ۷۹۶).

**- نقد موج نو**

«بعضی سـرایندگان افراطی [موج نو] گمـان می‌برند بر بنیاد تداعی معانی محض می‌توان شـعر گفت؛ یعنی دانستگی انسان به گونه‌ای کار کنـد که محصول آن به صورت دوایر کوچک و بزرگ و تودرتو درآید؛ به طوری که کمتر کسـی بتواند همهٔ روابط شعر را دریابد. این کار را **هنری** انگاشـته‌اند؛ در حالی که با پیروی از این شـیوه، هر کسـی می‌تواند قلم بردارد و سطوری بنویسد و نام آن را هم شعر بگذارد و بگوید: کشف روابط سـخن با شماسـت. اگر هم چیزی دریافت نکردید، پیداست که با **شعر جوهردار** و **روابط تودرتوی آن** بیگانه‌اید؛ و اساسـاً هم لازم نیست از این روابط غامض چیزی درک کنید؛ زیرا شـعر که برای القای معانی نیست. شعر باید ساختمان داشته باشد و شنونده را به حیرت بیندازد و گیج و میج کند. شعر همانا صورت [فرم] است؛ تصویر است.

متأسـفانه این اشـعار گمراه‌کننده، بعضی سـرایندگان را به بازی‌های کلامی کشانده است و اینان غالباً به یاری تصویرهای پیچیـده، تعبیرهای فرنگی یا افزایش بسـامد واژه‌ها ... **نوآوری** می‌کنند و در نتیجه، سخنانشـان نه به حوزهٔ ادراک عامّهٔ مردم درمی‌آید، نه خوشـایند مردم می‌شود. سـخنی مانند: "آزادی‌ام به دور تو قلبیدن اسـت"(ص ۳۳، کامـران جمالی). مصدر جعلی **قلبیدن** شـاید به قیاس مصدر جعلی‌سـازی طرزی افشار، مثل **پلنگیدن** و ... سـاخته شده اسـت. این شیوهٔ بسیار جدید، راه به دهی نمی‌برد. ... در صورتی که شاعر سخن و پیام تازه‌ای نداشته باشد، این هنرنمایی‌ها بی‌ثمر است» (ص ۷۹۶).

«... گروهی گمان می‌برند که شـعر، بازگویندهٔ لحظهٔ شهود اسـت و بر این بنیاد نااستوار، شـعر را در تنگنای **احساس ناب** و **تصویرسـازی** زندانـی می‌کننـد؛ در حالی که در پس پشـت اشـعار خوب، دستگاه همه‌خوان فکری ویژه‌ای موجود است که بر اهمیّت و شـمول آن می‌افزاید. در مثل، اشـعار فردوسـی به اندیشـه‌های خردگرایانهٔ ایران باسـتان، و آثار شکسپیر بر ارثیهٔ انسـانی دورهٔ رنسـانس تکیه دارد. در همان زمان، شـعر خوب نمی‌تواند نسبت به واقعیت موجود بی‌اعتنا باشد؛ از این رو، شعر سـپهری که دیده بر روابط برونی و واقعی امروزی بسته است، تک‌بُعدی است و دوره‌ای» (ص ۷۹۸).

«... این را باید دانسـت که هر اندیشـه‌ای را نمی‌توان بنیاد و پشتوانهٔ شعر و هنرهای دیگر قرار داد ... امروز اگر کسی بخواهد با همان دستگاه فکری مولـوی یا حافظ، واقعیت هزار لایهٔ جهان امروزی را تصویر کند، بعید است که به آماج خود دست یابد» (ص ۷۹۸).

**-فارسی‌دانی نخستین نوسرایان و پرهیز از فرنگی‌مآبی در شعر**

«احتمالاً نخستین کسانی که با تأثیر از شعر اروپایی اشعاری سرودند، افرادی چون یحیی دولت‌آبادی و لاهوتی، سـپس نیما، به تأثیر از هوگو، لامارتین، پوشـکین و آلفرد دوموسه بودند. برخی از قطعه‌های عشقی و رشید یاسـمی و نصرالله فلسفی و سعید نفیسی و بعدها تولّلی و نادرپور، ترجمه‌گونه‌ای از شاعران فرانسوی است. در قطعه‌های شب و افسانهٔ نیما،

تعبیر فرنگی کم نیست؛ اما هم نیما و هم آن دیگران، به جهت تسلط به زبان فارسی و فرانسوی، اندیشه و احساس شاعران اروپایی را در ظرف بیان فارسی می‌ریختند و تعابیری به دست می‌دادند که نزدیک به ادراک فارسی‌زبانان بود.... پس از شهریور ۱۳۲۵ ... شاعران معروف به موج نو، در این کار [وارد کردن تعابیر فرنگی در شعر فارسی] افراط کردند و قطعه‌هایی نوشتند که وزن و قافیه نداشت و تعابیر و تصاویری دور از حوزهٔ ادراک مردم ما داشت و با زبان فارسی نیز الفت و پیوندی نداشت. اینان به تعبیر خودشان، آغاز کردند به سنّت‌شکنی! سپس سنّت‌شکنی جای نوآوری را گرفت و کار به مسخرگی رسید و حتی تا حدودی موجبات بی‌اعتباری شعر نو فارسی را نیز فراهم کرد» (ص۷۷۶).

**-سنّت‌شکنی و فرق آن با نوآوری:**

«می‌دانیم که سنّت‌شکنی و نوآوری، یکی نیست و به دو حوزهٔ جداگانه تعلّق دارد. نخستین، کار را به صورت‌گرایی (فرمالیسم) می‌برد و دومی با تکیه به فرهنگ ملّی، به سوی تازه‌جویی می‌رود» (ص ۷۷۶).

**-نوآوریِ پسند استاد دست‌غیب**

«هر زبانی ویژگی‌های صوتی، مفهومی، احساسی، تاریخی و ساخت خاص خود را دارد؛ در مثل، در زبان ما واژهٔ **گل** (گل سرخ) همان اشاره‌ها و دلالت‌هایی را القا نمی‌کند که واژهٔ Rose در زبان انگلیسی؛ گل در شعر سعدی و حافظ، با گلبوته، گلدان، گلبرگ، گلرخ ... پیوند دارد و نحوهٔ این رابطه، در شعر حافظ چنان معنای گسترده‌ای دارد که بیان ساده تا درون‌مایهٔ برترین سطوح عرفانی را در بر می‌گیرد و در این حوزه خط رابط یا هدایت‌کننده‌ای بین واژه‌ها و معانی با فرهنگ ایرانی هست و نیرومندی بیان شاعر، خواننده را از گذرگاهی باریک به حوزهٔ فرهنگی می‌رساند: **صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت ...** پس شاعر امروز باید قسم دیگری رابطه بین اشیاء و اشخاص کشف کند که هم تازه باشد و هم خط رابط و هادی نیرومندی داشته باشد و هم در واقعیت مصداق داشته باشد و هم خواننده بتواند رابطهٔ بین دو شیء را که شاعر به کشف آن رسیده است، ادراک یا دست‌کم احساس کند» (صص ۷۷۶ – ۷۷۷).

**-توجه به بومی‌گزینی در معنا و مفهوم شعر**

«تعابیری که از آیین و ادب اروپایی گرفته شده باشد، نزد خوانندگان بومی ناآشناست و منظور سراینده را به او انتقال نمی‌دهد؛ تعابیری چون: سمفونی صدای کافکا، بوسه‌های یهودا، سنگ سیزیف، اشک‌های ایزیس، ... . از این تعابیر در اشعار آغازین شاملو زیاد بود و بعضی شاعران دهه‌های چهل و پنجاه نیز از این رمزها و تعابیر زیاد بهره‌گیری می‌کردند و امروز هم بعضی به این کار مشغولند؛ اما به نظر من این کار نه سودی دارد، نه وجهی» (ص ۸۷۹).

«زمانی که ما شعر فارسی می‌خوانیم، می‌خواهیم خود را در محیط بومی و در اقیانوس زبان خود ببینیم. ما به طور نظری ممکن است دریابیم که **بوسهٔ یهودا** چیست و به چه اشارت دارد؛ اما به طور عاطفی نمی‌توانیم با آن رابطه برقرار کنیم ... علت آن نیز روشن است؛ زبان و تعابیر زبانی فقط دلالت‌کننده نیستند که خبری را به اهل زبان بدهند؛ آزادکننده نیز هستند ... پس عبارتِ: **آمد/ با بوسه‌های یهودا/ بر دست آفتاب** (مجموعه شعر، فرزین همایونفر) در رمز و استعاره بیان شده و جنس سخن از جنس شعر است؛ اما به اعتبار زبان فارسی، شعر نیست و اگر شعر باشد، بسیار انتزاعی است و نه شوری در دل می افکند، نه اندیشه‌ای را در دانستگی بیدار می‌کند. به سخن دیگر، صرف تصویری بودن جمله، آن جمله را نمی‌تواند به مرتبهٔ شعر برساند. **دست آفتاب** در جملهٔ یادشده استعاره است؛ اما استعاره‌ای که در زمینه‌ای مناسب قرار نگرفته. ایماژ (استعاره، تشبیه، کنایه، رمز ... )، یک کلّیّت معنایی یا حسّی است که فشرده می‌شود و غالباً در دو یا سه کلمهٔ ترکیبی نمایان می‌گردد. اگر این کلّیّت تصویری، معنا را زود به دانستگی نرساند و اگر حکایتگرِ تجربهٔ شاعر نباشد، بی‌اثر است و اجزائی دیگر شعر را بی‌اثر می‌کند» (ص ۸۸۰).

**-ملاک نقد شعر با سنجه‌های بومی (= کلاسیک و نیمایی)**

«برای کسانی مانند نویسنده، این سطور که بر بنیاد معیارهای شعر کلاسیک یا شعر نیمایی، آثار ادبی را می‌سنجد، ادراک و سنجش اشعار و قصه‌های پست‌مدرنیستی، بسیار دشوار است» (ص ۹۱۸).

**-غزل‌گویی به سبک جدید**

« به رغم کوشش‌های نیما و نوآوران دیگر در دگرگون ساختن ... شعر فارسی باز می‌بینیم هنوز کسانی که غزل، مثنوی، دوبیتی و حتی قصیده می‌گویند، کم نیستند؛ به طوری که حتی شاعران نوآوری مانند ابتهاج، اخوان، آتشی، رحمانی، فروغ، نیز اشعاری در وزن‌ها و قالب‌های قدیم سروده‌اند...

رویداد دیگر در عرصهٔ شعرسرایی معاصر، غزل‌گویی به سبک جدید است؛ بدین معنا که شاعران بااستعدادی مانند سیمین بهبهانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی، اکبر بهداروَند، قیصر امین پور...، در قالب غزل، اشعاری می‌سرایند که حال و هوای امروزی دارد؛ به طوری که می‌شود آنها را زمزمه کرد و دقایقی با آنها سرخوش بود» (ص ۹۳۲).

**۴. وزن (موسیقی شعر)، وجه تمایز با نثر**

«اساساً اهمّیت شعر در این است که کاملاً، چه از لحاظ عَرَضی و چه ذاتی، با نثر تفاوت داشته باشد. البته هر سخنی که با وزن و قافیه بیان شده، شعر نیست؛ ولی آنچه شعر است، خالی از وزن و صنایع شعری و حتی گاهی قافیه و هماهنگی نمی‌تواند بود.

**من بی‌وزنی را برای قطعات ا. بامداد عیب می‌گیرم**؛ زیرا تأثیر ایده‌های تازه‌ای را که وی آفریده، ضعیف کرده است. این عبارت ا. بامداد را نگاه کنید:

وقتی که دردها/ از حسادت‌های حقیر/ برنمی‌گذرد/ و پرسش‌ها همه/ در محور روده‌هاست (آیدا...، ص ۵۲)» (صص ۷۵۰ – ۷۵۱).

**- لزوم وزن برای شعر**

–«در این کتاب (مجموعهٔ شعر، سیاوش کسرایی)، قطعهٔ مفصّلی به نام هنگام هنگامه‌ها هم آمده که بدون وزن عروضی و وزن نیمایی است. کسرایی که تسلّط خود را در اوزان متفاوت نشان داده، لابد زیر تأثیر موج

نو، که شـعر را می‌خواهند از همه چیز (وزن و قافیه و صنایع شعری و در بعضـی موارد حتی معنی) رها کنند، قرار گرفتـه؛ و الّا می‌تواند موزون و شورانگیز سخن گوید؛ و گرنه چرا با زبان نثر حرف می‌زند؟ نثری که هر چند شاعرانه باشد، نمی‌تواند جای شعر واقعی موزون شود» (ص ۷۵۶).

**– وزن به اضافهٔ قدرت بیان**

« ... و همین مسئلهٔ ارتباط زندهٔ وزن و قالب و درون‌مایه، شعر را مؤکّد می‌سازد و از این رو، بر خلاف آنچه گفته‌اند، جوهر شعری به تنهایی برای ساختن شعر مؤثر یا باشکوه یا زیبا ... کافی نیست؛ قدرت بیان و تسلّط بر وزن و بیرون شدن از تنگناهای سخن نیز ضروری است تا به حدّ ممکنِ تأثیرگذاری خود برسد؛ بنابراین گاه حتی تعبیری ناهنجار، وصفی ناکافی، یا عدم تناسـب جمله یا ترکیبی می‌تواند هماهنگی شعر را از بین ببرد و تأثیری نامطلوب به وجود آورد» (ص ۷۸۶).

**–شعر بی‌وزنِ پسند استاد**

«ترانه‌های ملکوت، سـرودهٔ سـیدعلی صالحـی، در وزن عروضی و نیمایی سـروده نشـده؛ اما مانند همه نوشـته‌های خوب، ضرب‌آهنگ کلامی شـورانگیزی دارد. ترکیب کلام و وقف‌ها و تأکیدهای جمله، از الگوی منظّمی پیروی می‌کند که به هماهنگی و قسـمی موسیقی درونی می‌رسد. اگر این گونه همسـازی و هماهنگی بر واژه‌ها تحمیل شود، کلامی بی‌روح به دست می‌آید؛ اما در بازسرایی‌های صالحی و دیگر اشعار او، این موسیقی و هماهنگی از درون خود سخن می‌بالد. **تأکیدها و وقفه‌ها و زیر و بم جمله‌ها از معنای سـخن حاصل می‌شـود؛ یعنی از کیفیت و فشار عاطفه و اندیشه پشت واژه‌ها به دست می‌آید، که موج و حرکتی در سـخن ایجاد می‌شود و بیشترین تأثیر را حاصل می‌کند.**

ضرب‌آهنگ و توالی منظم کلام شـاعر از بازی درونی این تأکید و زیر و بم واقعی و درجه‌ها و مرتبه‌های جنبشی و حرکت احساس و اندیشه حاصل می‌شود» (ص ۷۸۹).

**۵.مضمون «عشق و امید» در شعر معاصر**

**– امید:**

«بیان کسرایی سرشار از تلاش و پر از نیروی زندگانی است. کمتر شعر او حتی آنهایی که حقایق تلخ در آن گفته می‌آید، از امید خالی نیست. امید هیچ گاه دل او را ترک نمی‌کند و غالباً می‌گوید: پل می‌کشـد به سـاحل آینده شـعر من/ تا رهروان سرخوشـی از آن گذر کنند (با دماوند خاموش، ص ۷). امید و آینده و نوعی شاد بودن و انتظار روز نیک، که پایان‌بخش شب‌های سیاه باشد، شعر کسرایی را از شعر کسانی که می‌پندارند جهان به آخر رسـیده و دیگر هیچ امیدی نمانده، متمایز می‌سـازد ... و با شـور درونی خویش به دل‌های افسـرده گرمی می‌بخشـد: پر گل کنیم آتش پژمرده اتاق» (ص ۷۵۲).

**– عشق:**

–«... قلبم به کوچکی مشـت آهوست/ و با تپش‌های گرم/ کوچ شب را آواز می‌دهد/ دستم به نرمی بال شب‌بوست/ و تا ابدیت/ گرمی خون را در سرتاسـر باغ شب می‌کارد (تندرهای خاک، ص ۲۶، مرسده لسانی). و به این ترتیب اسـت که ما بار دیگر به شعرهای فروغ، به شعرهای عارفانه، به سـعدی، به حافظ، به عطار و حتی به فرّخی سیسـتانی می‌رسـیم و آن ترانه‌هایی که نامسـتقیم، طبیعت و تن، ریشـه‌های خاکی هستی ما را می‌سـرود و امروز سرایندهٔ تندرهای خاک با زبانی امروزی می‌سراید و دیگر بار به اندوه شیرینِ عشق می‌رسیم و سایه‌روشن عواطف انسانی که از هر زبان که شنیده شود، نامکرّر است» (ص ۷۸۱).

**۶.نقد شعر با زبانی شاعرانه**

–«از نظر ما، شـاعر (غوّاص، حسـن فدایی، جوان شورمندی می‌نماید که در بامدادی اردیبهشـتی، در باغی زیبا و سـحرآمیز سر از بستر خواب برمی‌گیرد و در حالی که با گل و آفتاب و آب و باد و کرشمه‌های عروسان چمن ... آمیخته شـده، کودکانه طبیعت را کشف می‌کند و از باد می‌پرسد خزانهٔ عطرهایت کجاست؟ دربار مرواریدت کجاست؟ و ماه را می‌بیند که چشـمه‌ها شـهد او را می‌نوشـند و دختران روسـتایی را می‌نگـرد که در بهار، گل‌های سـرخ را بر تارهای ابریشم می‌بافند و دختران شقایق را به تماشای کشتزار می‌آیند و پاییز؛ شـال ارغـوان در کوچه‌هـای برگ قـدم می‌زند. این خواب‌های رمانتیک، همراه با بینش‌های عرفانی در قطعهٔ دیدار بدر به هم می‌رسند:

مرا دیده بود او/ شـبی نیمه‌شب ماه در بدر کامل/ سروی به ایوان آمد/ من او را در اعصار پیشـین/ بر آفاق گل دیده بودم ... (ارغوان، ص ۶۵)» (ص ۷۸۲).

**۷. از سبک‌شناسی به نقد ادبی**

«عباس عارف در بخشـی از مجموعهٔ خـواب آفتاب چنین سروده است:

ماه، پلّهٔ ارادهٔ توسـت/ و ژرف‌پویی دانشـت خیـره می‌دارد/ دیدگان بی‌خاطرهٔ ماهیِ خزر در چشمانت سبز می‌زند.

سـپس در شـعر از درفش آفتاب بر فراز قلعهٔ تاریک می‌رود [آتشـکده‌ها] و پلنگی که بر قلّه مبهوت ماه به سوی آن چنگ می‌اندازد ... در اینجا با تصاویری رویاروییم که سخت تدریجی و دور از دسترس است. این تصاویر، احساس یا اندیشه‌ای مشخص را بیان نمی‌کنند و از ابهام و نامشخص بودن تجربه خبر می‌دهند. روشن نیست **ژرف‌پویـی** دانش ایرانی که دیدگاه بی‌خاطرهٔ ماهی‌هـا را خیره می‌دارد، چگونه چیزی است؟ یا آگاهی که از پیلهٔ دل این سرزمین، روی گل بادام می‌نشـیند، چه معنایی دارد؟ آیا نمی‌توان همین چیزها را دربارهٔ سرزمین هند گفت؟ بنابراین شعر واقعیت‌های زندگانی ملموس مردم ایران را نشان نمی‌دهـد؛ بلکه از فراز تصوّری عرفانی و تـا حدودی رمانتیک به قضایا می‌نگرد:

طبلی سرد می‌کوبد تندر/ و پُرشور/ شیپور نوبت مرا می‌خواند/ از میدان دور

این واژه‌ها شسـته رُفته و تا حدودی گزیده شده، که احساس مبهمی را بیان می‌کنند. گویا شـاعر میدان نبرد یا پادگان نظامی را یادآور شـده؛

اما فاقد جنبهٔ محسوس و مشخص است و با اندیشه و احساس و تجربهٔ شاعر آمیخته نشده که خواننده بتواند از خواندن آن به غرور حماسی برسد یا از وصف صحنه بهراسد. سراینده از **آزادی** سخن می‌گوید؛ ولی مرادش **رستگاری** است که مدلولی دینی و عرفانی دارد. این نکته را در این سطور می‌توان دید:

ستون‌های دوگانهٔ آتش/ با پلّکان مفصلی شمشیر/ پا بر شانهٔ دماوند/ سر در چرخ/ بی اتّکایی/ به کنگر هیچ ستاره/ پای‌برهنه در زنجیر/ خلقی خلقستان/ بر نردبانی از این گونه/ عروج می‌کنند ...

این قطعه، حماسی است و حسب حال مبارزان اجتماعی است؛ اما طوری بیان شـده که یادآور شهادت عیسی مسیح و حلاج است. نخست شاید با دیدن واژه‌هایی مانند شمشیر، زنجیر، خلق، خونین، دار و ...، گمان برند که با مبارزه‌ای برونی و اجتماعی سـروکار دارند؛ در حالی که چنین نیست و محتوای شعر به همان اندازهٔ شمشیر و دیگر ابزار نبرد ایام گذشته، قدیم است. محتوای شعر بیان‌کنندهٔ زندگانی و مرگ عارفی مانند منصور حلاج است و نام آن نیز می‌توانست **عروج** یا **رستگاری** باشد» (ص ۷۹۹).

«... تعابیـر عباس عارف نیز از واقعیت‌هـا فاصله دارد و او قضایا را در هالهٔ تصویر و عرفان می‌بیند یا احساس و اندیشه‌ای را که بیان می‌کند، فردی و کلّی است:

و ماهی چهار/ که بگذرد از برگ زرد/ سردار زمان/ برج سی و دومیـن مرا در حصار زمیـن/ بیرحمانه در هم خواهد کوبید، خاکش به توبره خواهد برد/ و به باد خواهد داد

**سـردار زمان** شاید اشاره‌ای باشـد به **زروان** که در اساطیر، سیمایی هولناک دارد و در ادب پارسی دری به دهر تعبیر شده» (ص ۸۰۰).

**-محاسن این سروده:**

«سراینده در برخی قطعه‌ها از آسمان تجرید فرود می‌آید و از تصویرهای روبه‌رو می‌گوید؛ از عشقی سوزان و پاک‌کننده، یا از زیبایی‌های مازندران:

دریای تو چشـمان مرا می‌شوید/ و چشمه‌ساران پنهانت در جانم می‌سرایند/ و جوانی/ گل گل در ترانه‌ام/ بس که حرص شگفتی‌ست/ در تو/ زندگانی (ص ۲۶).

تصاویـر این مجموعه، رنگین و شسـته رُفته و ترکیبـی غالباً ابداعی است. آهنگ سخن عباس عارف، از شاملو بیشترین تأثیر را دریافت کرده و از این رو سخنش دور از مسامحه‌های لفظی و کژتابی‌های زبانی است. روی‌هم‌رفته، پارسـی روان و شیرینی بر صفحه‌های دفتر شعرش جاری است. بیان تغزّلی او نرم و خوش‌آهنگ است:

حق/ با بلبلی‌سـت/ که می‌خواند/ شاد، آزاد، روی شیروانی شاعر/ یا بر شاخه گلی/ بی فراموشی و بی یاد (ص ۸۶)» (صص ۷۹۸ – ۸۰۰).

**۸. شعر مدرن و مختصّات صوری و محتوای آن در دو دههٔ اخیر - شاعر تا کجا مجاز به ابهام‌گویی است؟ آیا ابهام در پیام هنر است؟**

«آنقدر می‌مانم/ تا مسافر/ شهر را بگذرد/ و سلامی/ حتی در تخفیف یک نگاه/ تردید بنفشـه/ و بی‌پناهی فصـل را بگرید» (ص ۴۸، مجموعه شعر، ایرج صف‌شکن).

نخسـتین چیزی که در خواندن این اشعار به اندیشهٔ خواننده می‌رسد، ایمائی بودن بیان سراینده اسـت. این ایمائی بودن، بیشتر اوقات، سر به ابهام می‌زند؛ بیان، بریده بریده و گنگ است، به طوری که باید با رمل و اسطرلاب، مراد سراینده را دریافت ...:

«نگفتمت/ تلاقی مرجان و مروارید را/ به کف‌بینی‌ات قناعت می‌کنم/ تا خورشید/ طالع دوباره خویش را/ به شبنم و نگاه مضطربم سوزد (همان: ص ۴۸).

بی رودربایستی باید بگویم که هیچ معنا یا حتی احساس مثبتی از این سـطرها درنمی‌یابم. در اینجا عناصری مانند مرجان، مروارید، کف‌بینی، خورشید، طالع، ... گرد هم آمده، اما وحدت زنده (ارگانیک) ندارند و هر کدام برای خود سـازی می‌زنند. روشن‌تر بگویم: سراینده سـوار بر موج شیفتگی نسبت به واژه و تصویر ناب، همین طور پیش می‌راند و به نوعی ایماژیسـم می‌رسـد. در واقع، بر بنیاد معانی و بیان و بدیع کهن، اشـعار آمـده در این مجموعه، یک سـرهم‌کردگی تصویرها و واژه‌هاست و در بیشـتر موارد، بیان تأثیرات حسّـی سراینده‌ای اسـت که هیچ کوششی نمی‌کند تا احسـاس و عواطف خود را با احساس و عواطف مشترک مردم هم‌زبانش پیوند بزند. کلام او در خیلی جاها پیشینه‌ای مشترک با زبان و احسـاس خواننده نـدارد و او را به هیجان نمی‌آورد» (صص ۸۱۹– ۸۲۰).

«... اشـعار ایـن مجموعه به حوزهٔ شـعر مـدرن تعلّق دارد و شـعر مدرنـی که در این دو دهه رایج شـده اسـت، به عللی سـر از ابهام درآورده است. شـاعران این گونه اشعار ابهام را با بس‌لایی (چندمعنایی) به اشتباه گرفته‌اند. شعر خوب، چندمعنایی و بس‌لایی اسـت، نه مبهم؛ زیرا ابهام در کلام چیز بدی است و نشـان می‌دهد که شاعر تجربه‌ای واقعی و گوشتمند و قدرت کلام و بیان ندارد» (ص ۸۲۱).

«... شعر دو دههٔ اخیر ما در بیشتر موارد، وضع خاصی پیدا کرده است. هم از شیوه‌ها و شگردهای نیمایی دور شده و هم از طرز بیان شاملو و اخوان، با زبان و بیانی به میدان آمده که آغازکنندگان آن، فروغ فرّخزاد و سپهری هستند. اما در اشعار فروغ و سپهری، هنوز این محتواست که بر لفظ و صنعت شعری می‌چربد و در فروغ، این درد زمانه است که بر زبان شاعر جاری می‌شود، اما در اشعار تازه درآمده، محتوا در گروه لفظ است. حالاتی که سراینده بیان می‌کند، آنی و لحظه‌ای است؛ هم در برابر طرز بیان شعر کلاسیک سرپیچی می‌کند و هم در برابر آتش‌انگیزی‌های شاملو و فروغ. در بیشتر موارد، حالت مکاشـفه‌ای و بدیهه‌سرایی دارد. این اشعار خواننده را از جا نمی‌کند، به هیجان نمی‌آورد، او را در بسـتر تاریخ قرار نمی‌دهد، و رسایی ندارد و احساسی را که بیان می‌کند، بسیار خصوصی است و تصاویر و نمادهایی را به کار می‌برد که سراینده در حالتی شاذّ و انحصاری به آنها رسیده است» (صص ۸۲۱ – ۸۲۲).

**-شعر مدرن و مقایسه با اشعار دهۀ ۳۰ و ۴۰**

«شـعر ایـن زمانه هـم چیزی اسـت مثل خـودش: پـر از ابهام‌ها، سـرگردانی‌ها، هراس‌ها و دلشوره‌هایی که گاه حتی نامی ندارد. این شعر می‌تواند گاه حتی آوای گنگی باشـد برآمده از وادی سـکوت، یا فریادی باشد بی‌پاسخ در برهوت. ساختار این شعر نیز می‌تواند گاه ژانر (نوع) خود را نفی کند یا در خود چند «نوع» بشود ...

این شـعر با شـعر دهۀ چهل، که حاصل کار اخوان، شـاملو، فروغ ... بـه گل نشسـت و روی‌هم‌رفتـه هدف معیّنی داشـت، تفاوت دارد. نـه اینکه بی‌هدف و مقصود باشـد، هدفی دارد، اما ایـن هدف، مانند سـراب در دیدگاه آدمی تشـنه در بیابان، هر دم دورتر می‌شـود. گویا زمان، زمان بدگمانی اسـت و هیچ کس نمی‌تواند مطمئن باشـد زبان واقعیت‌های درون و برون را به درستی انعکاس می‌دهد. تازه این واقعیت‌ها هم خود پیوسـته کژ و مژ می‌شوند و ما را بینِ بودن و نبودن، دیدن و ندیدن، خوبی و بدی، مجاز و حقیقت معلّق می‌گذارند ... به راسـتی برای کسـی که ... با اشـعار فردوسـی، سـعدی و حافظ ... خو کرده است، دشوار [است] قطعه‌ها و اشعار دهه‌های ۷۰ و ۸۰ را شعر بداند. نگارندۀ این سـطور نیز گاهی در برابر این قسم اشعار، سرگردان می‌ماند و در نتیجه نمی‌تواند درک درستی از آنها داشته باشد، اما به هر حال می‌پذیرد که نمود تازه‌ای در شعر معاصر پیش آمده است که تصادفی نیست و ریشه در تلاطم‌های امروز جامعۀ ما دارد» (ص ۸۹۷).

**-شعر مدرن دهۀ ۷۰ و ۸۰ در شکل و محتوا**

«بیشـتر اشعار نو فارسـی در دهۀ هفتاد در قیاس با اشعار دهه‌هـای ۴۰ و ۵۰، سـاده‌تر و بـه گفتار روزانـه نزدیک‌تر و شخصی‌تر شده است و به نظر می‌رسد که آن رسالت اجتماعی که در اشـعار نیما، شاملو، کسرایی و دیگران منعکس می‌شد، در این اشـعار کم‌رنگ‌تر شده و حتی گاه کار به تفسیر جهان و ماجراهای زندگانی روزانه و شـخصی رسیده است ... نهایت اینکه در برخی از این اشعار، حسّ و ادراک شاعر عمقی ندارد و کلام دچار مسائل هرروزینگی و عادی شده» (ص ۸۴۵).

«... باید پرسید که چه حادثه‌ای رخ داده است که شاعر این سال‌ها را به وصف احسـاس‌های شخصی برده است؟ اشعار نیما و شاملو زیر تأثیر فلسفۀ اجتماعی اسـت. اشعار سپهری از عرفان هند و ذن بودیسم متأثر است. برخی اشـعار فروغ فرّخزاد، مفسّر نظریه‌های روان‌کاوی است؛ اما اشـعار دهۀ اخیر به قسـمی رو به سوی مدرنیسـم دارد. شاعر این دوره مقصد اجتماعی معیّنی ندارد؛ بیشتر مردّد است؛ در پی تجربه‌های شخصی یا وجودی اسـت؛ کلام را تا حدّ ممکن سـاده می‌کند. شاید بیشتر از این نظریۀ جدید الهام می‌گیرد که: در هنرها مسـئله، مسئلۀ بازتولید یا ابداع شکل‌ها نیست؛ بلکه رام کردن نیروها و فشارهای برونی است ... در بیشتر اشـعار جدید نیز این حکم صادق است. شـاعر دیروز می‌گفت: "من درد مشترکم، مرا فریاد کن" و شـاعر امروز می‌گوید: "من درد خود را فریاد می‌کنم؛ چه مشـترک و عام باشد، چه نباشد". شعر دیروز – حتی اشعار عرفانی ما- قصد متحوّل کردن و تغییر دادن داشـت و شعر امروز بیشتر احساس شخصی و آنچه هست را بیان می‌کند. در چشم‌انداز او همه چیز لغزان و سراب‌وار است:

می‌دانم به هیچ نشانه‌ای نمی‌شود اعتماد کرد/ بچه‌ها عن‌قریب از بازی خسـته می‌شوند/ لقمه‌هایشـان را برمی‌دارند/ و به تماشای آب می‌روند (مجموعه شعر، ص ۲۸، حافظ موسوی).

تصویر بسیار سـاده و حسّی است. شاعر در جهانی زیست می‌کند که ادامۀ تحوّل تاریخی نیست؛ بلکه صورت نوظهور به او نمودار می‌شود. در لحظه‌ای خاص، مانند کودکی، با جهان تماس می‌گیرد و چشم‌انداز خود را بیان می‌کند؛ اما این جهان همیشـه جهانی روشن و تازه نیست و لایۀ نازکی از غبار بر اشیاء آن نشسته است؛ از این رو، کدر و گنگ به نظر می‌آید» (صص ۸۴۵ – ۸۴۶).

**-حقیقت و اسطوره در شعر مدرن و مقایسۀ آن با اشعار دهۀ ۳۰ و ۴۰:**

«اشعار دهۀ اخیر، رو به سوی فضایی ابهام‌آمیز دارد. زندگانی در این اشعار ناپایدار می‌نماید؛ اشیاء دگرگون می‌شوند و پیش‌نما می‌آیند و انسان را هراسان می‌کنند یا به خود مشغول می‌دارند. این دیگر دنیای شـاعران کهن نیسـت که آنهـا در آن هدفی می‌دیدنـد؛ جهانی منظّم که انسـان در آن وظیفه و هدفی دارد و نیز پیامی به دیگر انسـان‌ها برای واقعیت بخشـیدن به آنچه زیبا و مطلوب است.

حقیقت در شـعر کهن و حتی در اشـعار نیمایی، کانون شعر اسـت ... شـاعران نیمایی در فکر دگرگون ساختن جامعه بودند و ظلم‌سـتیزی برایشـان هدفی بزرگ بود؛ اما شـاعر امروز به ناپایداری اشـیاء و واقعیت‌ها می‌اندیشـد و در آنها آن سختی و استواری پیشین را نمی‌بیند. پیش‌تر، فروغ بخشی از این تردیدها را بیان کرده بود؛ اما در شـعر او غلبۀ کامل نداشت؛ اما شاعران دهۀ ۷۰ به تجربه‌های جدیدی رسـیده‌اند؛ تجربه‌ای به شـکل سـکوت (ایرج صف‌شـکن). آیا می‌توان شعر و سکوت را با هم جمع آورد؟ آیا بیانی را که معنای آن آشکار نیست و استعاره‌ها و تشبیه‌های آن مبهم و تاریک است، می‌توان شعر، یعنی بیان عاطفه، دانست؟ اما به نظر می‌رسد این پرسش دیر آمده است و شعر امروز، اضطراب و دلشوره و تردید را تجربه می‌کند. ابهام شعر، جا برای انواع تفسیرها باز می‌گذارد... و دامنۀ این تفسیرها ظاهراً [نباید] حد و مرزی داشته باشد» (ص ۸۷۲).

«گشـت و گذار در متن‌های شعری جدید، ما را در فضای اسطوره‌ای، خالی و تردیدآمیز قرار می‌دهد. اشـیاء و پرندگان، درختان و گل‌های آن سرکشـی می‌کنند و حالتی تهدیدآمیز دارند. متن شـعر ... ثابت و استوار نیسـت؛ بلکه به عکس، شعر نو در اختیار انسـان نیست. شاعر امروز در حضور اشـیاء اضطراب و تردید را تجربه می‌کند. در هر گوشه‌ای چیزی ناشـناخته هست که او را هراسـان می‌کند. شاعر می‌خواهد به سوی آن برود؛ اما آن چیز ناشناخته دورتر می‌شود» (ص ۸۷۲).

**– نسبی بودن همه چیز در شعر مدرن:**

«دفترهای اشعار دهۀ ۷۰، گامی رو به سوی سویۀ خنده‌آور قضایا دارد و آنچه دیگران حتمی و قطعی می‌دانند، در فضایی لغزان قرار می‌دهد.

... برای نیما و اخوان و سپهری، دنیا هدف و فرجامی داشت که در تکامل اجتماعی مصوّر می‌شد؛ اما برای شاعر امروز، این هدف سرراست و مستقیم نیست. او با متن شعر خود چیزهای بر زبان نیامده را نیز می‌نویسد. چیزهایی هست که او می‌توانسته ببیند و ندیده؛ نامه‌هایی بوده که نخوانده؛ گل‌ها و درخت‌ها و آدم‌هایی بوده است که او می‌توانسته با آنها رابطه یابد و نیافته است ... اشیاء گاه حضوری روشن دارند؛ ولی غالباً در زمان جلوه‌گری، در تاریکی ناپدید می‌شوند و شاعر را با مبالغی تردید و رمز و راز تنها بر جای می‌گذارند. در اینجا خود متن هم لغزنده است و در ظاهر، از متن جهان پیروی می‌کند. شاعر در بیابان و در برابر سراب است ... نماد شاعر نو، خیلی فردی و شخصی است و معنا و دالّ آن، ریشه در دانستگی عام ندارد؛ این است که رابطۀ تشبیهی و استعاری این اشعار، بس دشوار و گاه حتی ناممکن است:

شبنمی ناخواسته

که گلوله و حنجره را گریزان است (ص ۸۶، ایرج صف‌شکن)

در این نمونه، حال و هوای شعر معلوم است؛ اما روابط اجزای کلام، نامعلوم یا دست‌کم مبهم است. «شبنم ناخواسته» چیست؟ که از گلوله و حنجره پرهیز دارد؟ ...» (صص ۸۷۲ – ۸۷۳).

**–تردید و تعلیق در شعر مدرن و ابهام بیش از حد در آن:**

«شاعران دیروز– نیما، شاملو و کسرایی– با قاطعیت سخن می‌گفتند و فرجام راه و کار برایشان روشن یا تا حدودی روشن بود. امروز شاعران ما در عصر تردید به سر می‌برند و در آن فرجام روشن تردید دارند، یا می‌خواهند پیش از عمل، به چون و چند آن آگاهی پیدا کنند. چنین تعلیقی، ناچار در متن نفوذ می‌کند و متن در برابر خوانش منفرد مقاومت می‌ورزد ... فراوانی استعاره‌ها و نمادها و تشبیه‌ها، این مقاومت را بیشتر تشدید می‌کند. ... من گمان نمی‌کنم ابهامِ معنا و فراوانی تصویر، مزیّتی برای شعر باشد. استعاره و تصویر اندک و بجا و مناسب، جزء ذاتی شعر است؛ اما پافشاری بر زیاد کردن آن در شعر، عام بودن شعر را به خطر می‌اندازد و شعر را به بازی‌های تصویری و به سوی هنر نقاشی می‌برد؛ در حالی که شعر در مرز موسیقی و نقاشی ایستاده است و حالت تعادلی دارد بین این دو هنر و در همان زمان، استقلال خود را از آن هنرها حفظ کرده و می‌کند» (ص ۸۷۷).

**–نقد محتوایی اشعار پسامدرن در دهه های ۷۰ و ۸۰ :**

«در اشعار دو دهۀ اخیر، نوعی فروکاستن تم‌ها به تم معیّنی به دیده می‌آید. کمتر چشم‌انداز امیدوارکننده دیده می‌شود. این اشعار بیشتر پرسشگر و کاونده و نامتعیّن و تردیدبرانگیزند. تم‌ها یا رو به سوی تراژدی دارد، یا رو به سوی استهزاء و هزل:

کنار سرخ با گل دختر

با دوچرخه می‌خندیم از داخل قاب عکس (من پسری ساده برای بهار هستم، هادی محیط، ص ۳۰).

این تعبیر شاعری پست‌مدرن در این زمینه گویاست که می‌گوید: شاعران دهۀ ۷۰ حالت همان عقربی را داشتند که در محاصرۀ آتش، خودش را نیش می‌زند؛ مبارزه‌ای منفی با سرنوشتی کور» (ص ۹۱۴).

**– شعر پست‌مدرن و بحران هویّت در دهۀ ۷۰ و ۸۰:**

«شعر نو فارسی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ آزمون تازه‌ای از سر می‌گذراند؛ آزمون بحران هویّت، توجه ویژه به عملکرد زبان، تردید در عقلانیت مدرن، دوری از ایده‌های کلّی و معناگرایی قدیم و حتی معناگرایی نیمایی، احتراز از کاربرد مفهوم‌های سیاسی و ایدئولوژیک، حرکت به سوی رویدادها و اشیاء از منظرۀ دانستگی پریشیده، استهزاء، تردید، و رو برگرداندن از آنچه **مشهورات** نامیده می‌شود، و تردستی و بازی‌گوشی‌های زبانی ... با پیدایش شاعرانی مانند فلاح، عبدالرّضایی، پگاه احمدی، رُزا جمالی، پژک صفری، شعر پست‌مدرن رواج زیاد پیدا کرد و امروز یکی از زنده‌ترین خطوط شعر امروز است» (ص ۹۲۳).

**– شعر پست‌مدرن در پایان قرن بیستم و دیدگاه شاعران آن:**

«در چند دهۀ پیش، هدفی روشن پیشِ روی شاعران واقع‌گرا بود. می‌دانستند تضادهای جامعه بحران‌آفرین است و فصل، فصل سردی است و دشمنان آزادی همه جا کمین گرفته‌اند؛ اما این شاعران نه تسلیم بحران‌ها شدند نه به فصل سرد ایمان می‌آوردند. به نظر اینها، انسان می‌تواند به فردوس برسد. ... اما رویدادهای پایان قرن بیستم نشان داد که کار به این آسانی نیست؛ دژ سرمایه و زور به این آسانی فرو نمی‌ریزد؛ خود انسان‌هایی هم که دست به دست هم داده‌اند یا می‌دهند، سراپا لطف و نیکی نیستند و همین که بر مسند قدرت نشستند، به زورگویان تازه‌نفسی تبدیل می‌شوند که روی زورگویان پیشین را سفید خواهد کرد.

شاعری مانند کسرایی این را نمی‌دانست یا اگر می‌دانست، آن را مهم نمی‌شمرد؛ چرا که باور داشت نیروی قدرتمند انقلابی‌ها، جاده‌ها را هموار خواهد کرد و موانع را کنار خواهد زد و "پایان شب سیه سپید است"؛ اما برای شاعر امروز، کار این گونه و به این آسانی نیست ...

دیگر چه فرق می‌کند؟/ بگذار این بوم بی‌مدارا/ تمام شب را/ بر شانۀ عریان درختِ این خانه بخواند/ بگذار برفی که باریده است و می‌بارد/ آن‌قدر ببارد و بماند/ که بهار/ همیشه از این برهوت/ راه کج کرده، بگذرد/ شاید هم همه چیز تمام شده است ... (شمایل گردان، نصرت‌الله مسعودی)» (صص ۸۹۸– ۸۹۹).

**۹. شعر پسامدرن و مختصّات آن**

– «اشعار از این گونه مشخصاتی به شرح زیر دارد:

از زبان روزمره بهره می‌گیرد، تعبیرهای خلاف عادت می‌آورد، تردیدها و دلهره‌های فردی را بیان می‌کند و می‌کوشد از تحمیل معنا بر زبان دور شود، و از همه مهم‌تر اینکه طرح پرسش می‌کند ... تجربۀ انسانی که در نمونه‌های شعر شاعران پسامدرن به دست آمده (مجموعۀ شعر پاریس در

رنو، علی عبدالرّضایی) حاکی از خستگی، تردید، تنهایی و در برخی موارد، هیچ‌انگاری و یک‌سونگری است ... از دیدگاه من، این قسم نگرش به قضایا، به رغم دوری ظاهری‌اش با رمانتی‌سیسم، تا حدودی رمانتیک و حتی آرمان‌خواه است؛ اما این آرمان‌خواهی به دلیل دشواری راهِ رسیدن به هدف، صورتی باژگونه به خود می‌گیرد، به خود می‌پیچد، نسبت به هر چیزی بدگمان است، به گذشته اشتیاق ژرف دارد و حتی گذشته و خاطره‌های گذشته را نیز نفی می‌کند و گمان می‌کند جهان و زندگانی، چرخی چرخان است که بی‌هدف می‌چرخد. دیروز و امروز و فردا، به یکسان چرخهٔ تکرارند و دیگر نمی‌شود کاری کرد که شور و گرمای زندگانی را به ما بازگرداند:

«به هر چیزی که دست می‌برم/ تاریک می‌شوم/ و گفتی برای شعرم نیم ماند» (پاریس در رنو، ص ۴۳، عبدالرّضایی)» (صص ۸۶۶– ۸۶۷).

– **مهم‌ترین مشکل حاصل‌شده از نگرش پسامدرن به شعر:**

«مهم‌ترین مشکلی که از دیدگاه پسامدرنیسم در دانستگی ما رسوخ یافته و می‌یابد، تردید، بیگانگی و خودبیگانگی، دور شدن از هنجارهای کهن و پیدا کردن خودِ خویش در آثار هنری و گلاویز شدن با زبان و و مفهوم‌های زیباشناختی است. تعبیری که از جهان مدرن عرضه می‌شود، بیشتر حول محور تنهایی و رؤیا می‌گردد. برای انسان امروز، خوابی را تعبیر می‌کنند که هنوز تمام نشده، و این صورتی استهزائی دارد؛ چرا که تعبیر رؤیایی که هنوز ادامه دارد، با زبان عادی یا زبان شعر و نثر کلاسیک، ممکن نیست و اگر هم باشد، تصاویری است بریده بریده، گسسته، آشفته و رنجبار؛ دقیقاً مانند خود رؤیا و خوابی که انسان هنوز در آن غوطه‌ور است. نمونه را:

شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید/ دست نگه دارید (سابق، ص ۳۴)» (صص ۸۶۸ – ۸۶۹).

– **آیا شعر به عنوان یک اثر زبانی، به پیام (محتوا) نیاز دارد؟**

«من نمی‌فهمم که زبان چگونه بی دخالت دانستگی (=عقل)، تصویری به دست می‌دهد؟ یا کلمه چگونه می‌تواند به تنهایی و به طور مجرّد، فقط به واسطهٔ شکل و موسیقی‌اش، شادی ایجاد کند؟ یا اجرای نحو تازهٔ زبان چیست؟ پاسخ من به این پرسش این است که زبان نهاد مستقلّی جدا از اندیشه، تخاطب و دانستگی آدمیان نیست؛ هر کلمه، حتی به طور مجرّد و نه فقط در شعر، می‌تواند در شنونده احساس خوشایند یا ناخوشایند برانگیزد و اجرای نحو تازه به زبان، اگر به ابهام و بیان گنگ بینجامد، بد است و روا نیست و نخستین زیانش عاید خود شاعر می‌شود» (ص ۸۷۰).

– **نقد نمونه‌ای از شعری پسامدرن**

«باباچاهی در یکی از قطعه‌های مجموعهٔ نم نم بارانم به نام **سفیدی‌ها را بخوان**، خود را کاملاً در سمت و سوی جنبش پسامدرنیسم قرار می‌دهد:

«وقتی درخت‌های کنار خیابان/ با من حرف می‌زنند/ من به شما تبدیل می‌شوم/ و فکر می‌کنم که زبان/ صرفاً برای بیان واقعیت نیست/ ارجاع من به آنچه شما فکر می‌کنید، نیست/ و هر کس می‌تواند جای مرا/ عوض کند در سراسر متن ... (ص ۸۴).

فرض کنیم این مطالب درست باشد؛ ولی آنچه در اینجا آوردیم، به چه دلیل باید شعر شمرده شود و اساساً چرا سراینده باید این حرف‌ها را در متن شعر بزند؟ احتراز از استعاره‌پردازی یا دوری از تکرارها، عادت‌ستیزی و عناصری از این دست، به تنهایی نمی‌تواند نوشته‌ای را شعر بسازد. برای رسیدن به این مقصود، عوامل زیادی لازم است و ... یک چیز مسلّم است و آن این است که اگر نوشته‌ای نتوانست با میانگین مخاطب‌ها تماس یابد — اگر شعر هم باشد — دیر یا زود فراموش می‌شود و تأثیری دیرپای بر جامعه یا افراد ندارد» (ص ۸۲۶).

– **نتایج عملی نظریه‌های پسامدرنیستی:**

«نتایج عملی نظریه‌های پسامدرنیستی عبارت است از:

– ارائهٔ روایت خُرد به جای روایت کلان، بسیار بودگی روایت‌ها و نه یقینی بودن آنها،

– فاصله گرفتن از مدرنیسم،

– نفی هرگونه فراروایت در همهٔ عرصه‌های دانش، اعمّ از شناخت و سیاست،

– نگرش سلبی و منفی دربارهٔ پارادایم‌های شناختی،

– پذیرش نوعی رابطهٔ بغرنج، ابهام‌آمیز، دوگانه، حل‌نشدنی با آن پارادایم‌ها،

– ترکیب آگاهانهٔ سبک‌های متضاد و متفاوت هنری با هم،

– ادغام تصاویر متنوّعی که بیان‌کنندهٔ مصرف‌گرایی، فرارونده تولید انبوه، سرازیر شدن سیل اطلاعات، رویکردهای نظری و فلسفی ابهام‌آمیز، چندلایه، متکثّر و در همان زمان، بی‌ثبات و مدام دگرگون‌شونده» (ص ۹۱۸).

**۱۰. سنّت یا نوآوری؟**

«آیا شاعر امروز می‌تواند همچنان در قالب‌ها و چارچوب‌های معانی و بیان، عروض ... کهن شعر بسراید؟ یا باید خود به کشف قالب‌ها و دانش بدیع و تازه‌ای برسد که او را اهل امروز بشناسد؟

نیما به این پرسش‌ها پاسخ منفی داد و گفت: صورت‌های هنری قدیم، متعلق به همان زمان قدیم بوده و چون شیوه‌ها و مناسبات زندگانی امروز عوض شده، صورت‌هایی که می‌خواهند این مناسبات را نمایان سازد نیز عوض می‌شود و باید عوض شود.

... با این همه، می‌توان گفت: تجدّد در شعر و کشف آفاق جدید شاعرانه، در دانستگی شاعران کهن‌گوی و معتدل نیز تأثیر گذاشته و در مثنوی، رباعی، غزل، ... اوزان و تعبیرات جدیدی پیدا شده که درخور توجه است. در قالب غزل — دلپذیرترین قالب شعر فارسی– شاعران نوپردازی مانند فریدون توللّی، هـ ا. سایه، س. بهبهانی، حسین منزوی، محمدعلی بهمنی و ...، اشعار مؤثر و دلنشینی سروده‌اند. اما باید گفت: سرودن اشعار عرفانی به سبک و سیاق سنایی، مولوی و حافظ، دیگر نه ممکن است و نه مؤثر ... پس اگر بخواهیم اشعار عرفانی بسراییم، دست‌کم باید به قالب و محتوای اشعار سپهری و بیژن جلالی باشد؛ نه در استقبال از اشعار مولوی و حافظ، که به جنگ ناممکن‌ها رفتن

است» (صص ۸۵۴ – ۸۵۵).

**۱۱. نتیجه و خلاصهٔ مطالب**

اگر قرار باشد مطالب مذکور به صورت پرسش و پاسخ کوتاه گفته آید، می‌توان گفت:

**س ۱. نظر استاد دست‌غیب دربارهٔ مرز شعر و غیر شعر چیست؟**

**ج.** اســتاد تصنّع و لفظ‌پردازی را شعر نمی‌داند و معتقد است که سخن باید گویا و رســا و شیوا باشــد؛ مبهم سخن گفتن، منجر به هنر شاعری نمی‌شود. دیگر اینکه ابهام هنری با ابهام در رساندن پیام متفاوت است.

**س۲. آیا استاد برای شعر و شاعر رسالت و تعهّد اجتماعی قایل است؟**

**ج.** آری؛ هنرمند نباید در برج عاج زندگی کند؛ بلکه باید در میان مردم و با مردم و برای مردم شــعر بگوید و بنویســد؛ وگرنه خودش و شعرش بزودی چون صدایی در کویر محو خواهد شد.

**س۳. ســه عنصر صور خیال و موســیقی و محتوا برای شعر لازم است یا خیر؟**

**ج.** آری؛ هر ســه برای جاودان کردن ســخن شاعرانه لازم است، بلکه ضرورت دارد. استاد بر این باور است که مضمون و شکل (فرم) باید با یکدیگر همخوان و متناسب باشد و یکدیگر را تکمیل کنند.

**س ٤. آیــا شــعر تقلیدی تــوان ایجاد ارتباط با شــنونده را خواهد داشت؟**

**ج.** خیر؛ باید دانســت که با تصاویر و بیــان کلّی نمی‌توان حالت‌های عاطفی خود را به دیگران انتقال داد.

**س۵. آیا توجه به گذشتهٔ غنی زبان فارسی در حوزهٔ بلاغت، نقد، موسیقی، قالب و ... ضرورت دارد؟**

**ج.** آری؛ ضــرورت تــامّ و تمام دارد. بــر هنرمندان جوان و شاعران نوپرداز واجب است اندیشه‌های تازهٔ خود را با گنجینهٔ عظیم زبان فارســی سنتز کنند و به بومی‌گزینی در حوزهٔ واژه و معنا توجه نمایند.

**س٦. آیا شــعر اساساً می‌تواند بی‌وزن باشد؟ شعر بی‌وزنِ پسند استاد کدام است؟**

ج. اساســاً شعر نمی‌تواند بی وزن و آهنگ باشــد. وزن، یکی از وجوه تمایز شــعر با نثر است؛ البته هر سخنی هم که وزن و قافیه داشت، شعر نخواهد بود؛ ولی آنچه شعر است، از وزن و شگردهای شعری خالی نتواند بود. اگر قرار باشــد که شــعر وزن عروضی یا نیمایی نداشــته باشد، لازم است ضرب‌آهنگ کلامی شورانگیز داشته باشد؛ ترکیب کلام، وقف‌ها و تأکیدهــای جمله از الگوی منظمی پیروی کند که به هماهنگی و نوعی موســیقی درونی برسد، و البته این گونه همســازی و هماهنگی نباید بر واژه‌ها تحمیل شود؛ یعنی ضرب‌آهنگ و توالی منظم کلام شاعر از بازی درونی تأکیدها، زیــر و بم واقعی و درجه‌ها و مرتبه‌ها و جنبش و حرکت احساس و اندیشه برتراویده از وجود شاعر باشد.

**س۷. شعر بدون مضمون «عشق» و «امید» چگونه است؟**

ج. اندوه شیرین «عشق» و سایه‌روشن عواطف انسانی که از هر زبانی که شنیده شود، نامکرّر است.

**س۸. نظر استاد دربارهٔ شعر مدرن و پسامدرن، بویژه در دهه‌های ۷۰ و ۸۰، چیست؟**

ج. شعر مدرن و پسامدرن مشکل اصلی‌اش مبهم بودن در پیام‌رسانی است. دو دیگر اینکه از حیث محتوا، ایجاد تردید، سرگردانی، دل‌شوره و ... می‌کند، که خود داستانی دیگر است.

شعر مدرن، شعری فردی و محتوایش نیز همراه نماد و استعارات فردی اســت؛ در نتیجه، مخاطب از آن چیزی درنمی‌یابد و این ســالبه به انتفاع موضوع اســت؛ یعنی نقض غرض اســت در فرارونِد زبان؛ یعنی زبان اگر مقصدش یا اساســاً خودش «اصل پیام» باشــد، این گونه شعر گفتن به مسدود کردن راه ایجاد ارتباط و انتقال پیام می‌انجامد.

***

ســعی نگارنده در ایــن مقاله بر آن بود تــا امّهات مطالب و نظریات خاصّ استاد دســت‌غیب در خصوص شعر معاصر را از عمق کتابی تقریباً ۴۰۰صفحه‌ای با تاریخی ۵۰ ساله (مجموعهٔ مقــالات و توالــی تاریخی چاپ آنها)، به ســطح درآورد و برای خوانندگان جوان، بویژه دانشجویان، فشرده و برجسته نماید. اگر کاســتی در نگارش دیده می‌شود، از صاحب این قلم است، نه از محتوای کتاب. امید که مقبول افتد.

## پی‌نوشت

* استادیار دانشگاه پیام نور تهران.

۱. مطالــب این مقاله، همه برگرفته از کتاب «: دریچهٔ نقد: گفتار\ها و جســتار\های \نتقادی \دبی اســتاد عبدالعلی دســت‌غیب است که به کوشــش آقای علیرضا قوجه‌زاده از طرف خانهٔ کتاب به ســال ۱۳۸۶ منتشر شده است (با تصرّف و تلخیص).

۲. ارجاعات به جلد دوم کتاب سابق‌الذکر است.

۳. سخن استاد در عبارت اخیر، رنگ و بوی شعر صاحب بن عبّاد (فـ ۳۸۵) به خود گرفته است:

رقّ الزّجاج و رَقَّتِ الخمُر
فتشابها فتشاكَلَ الأمرُ
فكأنّما خمرٌ و لا قدحٌ
و كأنّما قدحٌ و لا خمرٌ

که به قولی استاد فخرالدین عراقی آن را چنین ترجمه کرده است:

از صفای می و لطافت جام
به هم آمیخت رنگ جام و مدام
همه جام است و نیست گویی می
یا مدام است و نیست گویی جام

## کتابنامه

– قوجه‌زاده، علیرضا (به کوشش)، ۱۳۸۶، از دریچهٔ نقد (گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی عبدالعلی دست‌غیب). چاپ اول، تهران: خانه کتاب.