خود باشد، از مقولهٔ سفر کرده‌ای که به یادِ خانه و منزل خود کند...
جوانی، شاخهٔ نخلی بود که زائری با آن بازگشت
عمری گذشت
همچنان چای می‌نوشم
چنین گفته‌اند فرزانگان، شایسته است پیروی از پنج دستورِ طلایی
برای دم کردن چای
یادها، چشیدنِ لی‌لاشنگ با سرکه کنارِ دشتِ سبز
سیب‌زمینیِ برشته شده در تنورِ گُرگرفته از هیزم
شناخت قندرون از دست زنانِ کولی
تکرارِ کلامِ هزار سالِ سیاه
نمی‌دانستیم در درونِ آن گذر خواهیم کرد
چه شد در این چهل سالِ پرچ شده
در حاشیهٔ کویر، با کودکانی دیگر، بوته‌های گَوَنِ خشک را آتش زدیم
پیش پای عروس
حنا بسته
سفیداب و سرخاب زده
وسمه و سرمه کشیده
زَرَک و غالیه ریخته
با چشمانی طوق‌انداخته، داشت رؤیا می‌بُرد
هر کجا گام می‌نهاد، پَرپَر، برگ‌هایی از پرنیان می‌افتاد
در هلهله‌ای که هنوز در گوش است
اگر خواستن توانستن است و بایست بی‌سودای عشق، دوست داشت
باشد که از برکتِ این خزان، هر آنچه در برابر ماست مبدل به معجزه شود
پلکان، پاگرد، پلکان
نظارگیِ اورانوس سبزفام، اورانوس در اقامت شرقی
گذشتن از کنارِ اندامِ آماریلیس‌ها
آماریلیس، نرگس، سوسَن
سفید، ارغوانی، صورتی، قرمز، بر ساقهٔ برهنه

شعر و مفاهیم ازلی

ایرج ضیایی

سیزده شعر
محمدرضا شیروانی
چاپ اول ۱۳۷۷

شیروانی از شاعران نسل اول جنگ اصفهان است. از چاپ نخستین شعر او در جُنگ (بهار ۱۳۴۶ دفتر چهارم) سی سال می‌گذرد. حاصل تلاش او گزینش و چاپ سیزده شعر است، غیر از معدود شعرهایی که چاپ شده اما در مجموعه نیامده است.

دو شعر ابتدای مجموعه *بوی کهنهٔ اطلسی* و *با طرهٔ بافته*... در سال ۱۳۴۹ در جنگ چاپ شده؛ شعرها با همهٔ پرداخت و دستکاری‌ها نسبت به چاپ اول، همچنان در عرصهٔ فشردگیِ زبانِ مینیاتوری مانده است که این نوع برداشت از زبان عمدتاً حاصل همان راه و روش جُنگ بود؛ ابهام، ایجاز، فشردگیِ تصویر، حذف بیش از اندازهٔ فعل بدون قرینه.... خصوصیتی که در شعر آن سال‌ها و سال‌های بعد نیز در شعر شاعران عمومیت

داشت، اما این ویژگی در شعر گروه جُنگ بر محور تصویر بود و در سایر نقاط بیشتر بر محور زبان. (شعر مجید نفیسی در گروه جُنگ با گسترهٔ بسیار و فضاهای بازتر بر حول هر دو دور می‌زد.)

شعرهای ۳، ۴ و ۵ از شعرهای چاپ شده در سال ۱۳۶۰، فاصلهٔ زمانی حدود ده سال. زبان در این سه شعر با کاهش پرش‌های تصویری روشن‌تر، شفاف‌تر و روان‌تر شده است. این شکل بیان و استفاده از زبان در شعرهای بعدی تداوم می‌یابد: سنگ نوشته. چارپاغ، عصر آهن‌آلود و بی‌بی. می‌ماند چهار شعر آخر کتاب که حرف و حدیث ما نیز با همین آخرین شعرهاست.

برگرفتن سطرها و جمله‌های اصلی از متون، بازخوانیِ گوشه‌هایی از اندیشه‌های محوریِ سنت‌ها و مذاهب، و قرار دادن آنها در کنار رؤیاها، خاطرات، حرکت‌ها و اعمال روزانه و گاه تقویمی، و متشکل کردن آن نمادهای کلی با این تکه‌های جزیی و گاه شخصی زمینه‌ساز شعرهاست؛ و این امکان‌پذیر نیست مگر بر مبنای نوعی هستی شناسی؛ و این نوع شعر عمدتاً دارای زبانی فاخر و نگاهی اسطوره‌ای ـ ازلی به جهان است که ناگزیر بین جزء و کل در نوسان می‌ماند و جزء نگریِ آن نیز همچنان زیر پوشش دانای کل؛ حتی بخش‌های روایی و داستانی زیر فشار مفاهیم کلی کم‌رنگ می‌گردد.

گرچه اسطوره در ادبیات مدرن باعث تضعیف حتمیّت علم گردید و تخیل را به کمک بینش فرد و فردیت‌گرایی هنرمند تحکیم بخشید، اما از سویی در همین ادبیات، تقدس‌زدایی از اسطوره نیز در دستور کار قرار گرفت؛ ولیکن شیروانی در همین چهار شعر نشان داد نه تنها قدرت تقدس‌زدایی از اسطوره را ندارد، بلکه به شکل مطلق انگارانه‌ای آن را تحمیل هم کرده است. به قول رولان بارت: اسطوره‌ها نشانه‌های جهت‌دار هستند و برداشتی را به مخاطب تحمیل می‌کنند.[۱]

به زیر کشاندن مفاهیم ازلی و برکشاندن مفاهیم جزیی برای همسو کردن آنها با استفاده از قصص و داستان آفرینش آدم و حوا در قالب نگاهی تقدیری به کمک تاریخ، سنن و علم با بینش افلاطونی[۲]، با بار فرهنگ اسلامی... اینها تمامیِ آن چیزی است که شیروانی سعی دارد در این چند شعر تکلیف خود را با آنها روشن کند. او با به کارگیری زبانی فخیم به دور از ویژگیِ گفتاری و محاوره‌ای در کنار اسطوره‌ها و اندیشه‌های کهن می‌خواهد مانع از توقف مخاطب در نامتناهی و هم در متناهی بشود. شاید اعتقاد او به اینکه ما انرژی هستیم نه ماده باعث سرگردانیِ ذهنی‌اش شده است. او در این چند شعر از رموز یزدان‌شناسی غافل نیست بدون اینکه بخواهد به قضایا جلوه‌ای روحانی ببخشد. او از همجواری واژه‌ها در ارائه تصویر به فضایی دست می‌یابد که این نوع فضاها عمدتاً شامل همان سطرها و تکه‌هایی است که از متون نقل می‌کند یا برداشت شده است و هر جا که از متون جدا می‌شود و می‌خواهد از واژه‌ها و بار معناییِ آن سود ببرد به کلی‌گویی و ابهام تصنعی در می‌غلتد. او در پی برانگیختن عواطف خواننده نیست چون مواد و موضوعاتی که دستمایه شاعر است بارِ عاطفی سنگین و در عین حال آشنایی در ذهن خواننده ایرانی دارد. شیروانی به نیکی آگاه است که قصص، اسطوره‌ها، آیین‌ها... از دوام و یکنایی برخوردارند و بهره‌گیری مستقیم از محتوا و مطالب آنها نیازمند دانش است. آنها در حین نمای پر جاذبه‌شان همچون جیوهٔ لغزنده‌اند و مهارشان دشوار؛ اگر مستقیم نقل شوند تکه‌ها و بخش‌های همترازِ با خود را می‌طلبند، اگر چکیدهٔ محتوایی بشوند، اقتباسی بیش نخواهد بود و اگر برداشتْ مفهومی ـ ادراکی باشد نیازمند نگاهی نو خواهد بود. حال ببینیم شیروانی در این میان چه کرده است؟ می‌گوییم در شعر مهرگانی موفق است اما در *این سوی اِمراة المَسلَسله* و مرمر شکسته ناموفق. باوجوداین تفسیر هر یک از این سه شعر باعث تقلیل آنها به کمیت است. در تأویل‌پذیری شعرها شکی نیست حتی نام‌گذاری بعضی از شعرها دال بر این گفته است مانند عنوانِ *این سوی امراه‌المسلسله* و چرا این سوی؟ این پرسش پرتابی است به آن سوی، و چرا نگفته است به سوی... در واقع اگر در این سوی چیزی هست پس در آن سوی هم می‌توان دنبال چیزی بود.

در *این سوی امراة‌المسلسله* انسان چه تنهایی عظیمی در مقابل کائنات دارد و شاید از بُعد غریبِ همین تنهایی، او *انسان را به صورت خود آفرید*.[۳] (ص ۲۶) تا خود نیز تنها نباشد، *تا خود را در این مظهر به خود ظاهر کند*. (ص ۲۶) و این بدیل، بدیلی دیگر می‌خواهد: حوا را، *اسمی سر منشأ همهٔ اسم‌ها و کلمات که نقش جادویی دارند*. (ص ۲۶) و *این رمز را تنها کودکان می‌دانند*. (ص ۲۷) خداوند در عهد عتیق، شعر پیدایش، پاره‌ای از اسم‌ها را به آدم می‌آموزد که نخستین آنها اسم حواست. این سر منشأ پاک و معصوم همچون کودکان در دنیای علیین، در فردوس و.... اما این معصومیت دیری نمی‌پاید و به نافرمانی می‌انجامد. آدم و حوا دو نقطه در یک دایره. گم‌گشتگان دایرهٔ امکان با بدن‌های میان تهی که *از خطای باصره ماده به نظر می‌رسد*. (ص ۲۷) این انرژی خالص! قابل انتقال به اشیا و بقای آدمی... پروردگارا! فرخندگیِ زنبق نیمروز

را به ما بده.» (ص ۲۸) گرچه *آسمان‌ها به صدای عظیم زایل خواهد شد / زمین و کارهایی که در آن است سوخته خواهد شد.* (ص ۲۸) *شاید زمان و فضا رادهای سفر ماست / به ملکوت بخشاینده...*(ص ۲۹) *اما اگر او یک آن درنگ کند / گیتی نابود می‌شود / دعا کن، دعا بخوان، با دعا.* (ص ۲۹)

این مکاشفهٔ انسان با نامتناهی بس غریب و جادویی است. لرزه‌ای است در بدن‌های میان‌تهی ما، هاله‌ای تابان گرد پیکرهامان (ص ۲۷) در غروبی که تنها هستیم و این دعا و تنهایی کران تا کران در مهرگانی و مرمر شکسته نیز حضور دارد، به نحوی *اگر دعا نمی‌بود، موجود نمی‌شد* (ص ۳۴) و *نشانی از خاک کف پای حوا* (ص ۳۸) گویا *ابن عربی در مکتوبی متروک دیده بود:/ هر جا که حوا قدم می‌نهاد نرگس می‌رست.* (ص ۳۸) نرگسی که گذشته از کاربرد سمبلیک، چندی بوی خوش خواهد پراکند تا در جهان اسفل لحظه‌ای بپاید تا دوباره پژمرده شود و آنچه می‌ماند خاک کف پای حواست تا در بهاری دیگر نرگسان مست دیگری بروبند و چند روزی شادمانی کنند و عطری بیفشانند و این دور همچنان تکرار شود، *سرنوشت رقم می‌زند محو و تبدیل را* (ص ۲۵) آیا از دید شاعر مکانْ ضایع‌کننده و بلعندهٔ زمان است؟ یعنی سیطرهٔ کمیت بر کیفیت؟[۴] اگر جای پای حوا ابدی و ازلی است پس چرا آنچه در جای پای حوا می‌روید نه تنها ابدی نیست بل دوام آن تا حدِ کمتر از یک فصل تقلیل می‌یابد؟به زبان دیگر هر جا نرگسی می‌روید آنجا نشان از جای پای حوا دارد؟ این دخالت مکان در زمان است؟ *بدن‌های ما از خطای باصره ماده به نظر می‌رسد* (ص ۲۷) *هاله‌ای تابان گرد پیکرهامان* پس ما انرژی هستیم گرفتار در چنگ مکان و برای در امان ماندن از فساد «بدنیه» باید از ماده جدا شویم و سعی کنیم به انرژی تبدیل شویم چون می‌دانیم مرگ *درکمین ماست/ و آن سوی فنا صد خطر است* (ص ۲۷) یعنی آرزوی جاودانگی در قالب انرژی برای بازگشت مجدد؟ این آرزویی بیش نیست که در پس آن ترس از مرگ نهفته است؛ مایی که همراه منظومهٔ شمسی و آن همراه با راه شیری با شتابی بیش از سیصد کیلومتر در ثانیه به امراة المسلسله نزدیک می‌شویم. (ص ۲۹) در این نگاه تقدیری ـ فیزیکی با سرنوشتی از پیش رقم خورده هیچ چیز *از دست نخواهد رفت* (ص ۲۹) محو و تبدیل. *شاید زمان و فضا راه‌های سفر ماست* (ص ۲۹) شاید *در این لحظهٔ گشایش لاله عباسی، واقعه محدود به این حدود است* (ص ۳۴) اگر واقعه محدود به این حدود است که هست، حدودی که چهار جهت اصلی آن به وسیله شاعر مشخص شده (ص ۳۴) شعر ما را به مکانی راهبر می‌شود تا در مراسم دم کردنِ چای که مانند مناسکی در حال انجام است (ص ۳۵) با نوشیدن پیاله‌ای چای شاهد تخریب زمان تاریخی شویم و مقاومت در برابر جریان‌های مخرب زمان تاریخی نیازمند دانشی است همراه با اراده‌ای خلاق وگرنه *باشد که از برکت این خزان*، هر *آنچه در برابر ماست مبدل* به معجزه شود (ص ۳۶)

و این سطرها و تکه‌ها نمادین‌ترین نگاه کلی‌نگر شاعر است به جهان تقسیم شده بین خیر و شر، سیاهی و سفیدی در قالب معرفت دینی. بقا و دوام در جهانِ آفریدهٔ شاعر فقط در گرو تسلیم محض است با آرمانی عاشقانه در راه معبودی یگانه: *کل یوماً هوفی شأن* (ص ۳۹)

زبان فاخر این چند شعر به لحاظ استفاده از نثر متون دارای ضرباهنگی نرم است و علت جاافتادن این نوع نثرها در متن شعرها ناشی از شعرگونه بودن آنهاست که موجب برجسته شدن زبانِ شعرها شده است و شاعر نیز تحت‌تأثیر همین نثر به سطرها و بخش‌های معادل و مشابهی نزدیک شده است.

ساختار این چند شعر غیر از مهرگانی از پیوندی درونی برخوردار نیست. این آسیب‌پذیری و عدم جذب بخش‌های غیر روایی در ساختمان شعرها ناشی از بهره‌گیری بیش از حد از متون است که روایی است و مقتصد بودن شیروانی هم در ارائهٔ جزئیات و تمایل آشکار او به ابهام و ایجاز در بخش‌های غیرروایی، آسیب‌پذیری را شدت بخشیده است.

شیروانی در پی شناخت هستی به گواه همین چند شعر جست‌وجویی در آیین‌ها، عرفان اسلامی و مذاهب داشته است. منابعی که دارای سر منشأهای مشترک و همخوان هستند، اما نگاه وحدت‌گرایانه و به خدمت گرفتن آنها برای ارائهٔ یک تفکر، باعث نگاهی مفهومی به حیات آدمی و هستی او در بستری ازلی ـ ابدی شده است، آن هم با سرنوشتی از پیش رقم خورده؛ و چون مفاهیم و الگوهای بازگرفته از متون از تغییرناپذیری برخوردارند این ویژگی نوعی سکون و سکوت در فضای شعرها گسترانده است و به یقین غیبت اشیاء در این شعرها ناشی از همین سکون است، چون اشیا از تغییرپذیری و دگرگونی برخوردارند. اساساً چنین فضایی حضور شی را برنمی‌تابد. اگر هم اشیا حضور یابند در پس‌زمینه و سایه می‌مانند. اشیا متعلق به دنیای محسوسات است. محسوسات قابل رؤیت و متغیرند. بحث این نیست که غیبت اشیا در شعرهای یک شاعر به معنای شاعر نبودن اوست، بلکه حضور اشیا مانع کلی‌گویی و کلی‌نگری است.

به هر تقدیر ما در این مجموعه با شاعری کلی‌گرا و متمایل

به جبر روبه‌رو هستیم. هیچ چیز *از دست نخواهد رفت / من مات فقد قامت قیامته.* (ص ۲۹) ابن عربی بحث اجسام را می‌پذیرد[۵] و تأکید می‌کند که «هم اجسام محشور می‌گردد و هم ارواح، مرگ انسان هم قیامت صغری است که حدیث نبوی من مات فقد قامت قیامته ناظر بر آن است.»[۶]

شاعر از عشق خانگی به عشق خاکی و عشق ملکوتی می‌رسد. عشقی میان برج‌ها، دالان‌ها، پارک‌ها، خیابان‌ها. ـ در قالب نام گل‌ها که مترادف با نام زنان است و چهرهٔ غالب آن نام حواست. او به طور ضمنی خود را در نقش آدم تصور می‌کند که اسیر این جهان گشته آن هم توسط حوا و طالب رهایی است، *این جهان چارچوب اسارت است/ یا فلمرو برنشستن؟* (ص ۲۰) *پراکندهٔ توأم (حوا)/ فرشتگان (عقول فعال)* در *پیرامونم انبوهی می‌کنند.* (ص ۲۵) اما از بیشتر عشق‌های زمینی بوی کهنگی، دلزدگی و از دست رفتگی به مشام می‌رسد.

شیروانی در این چند شعر موردبحث به سراغ فضاهایی رفته است که جای تأمل دارد، اما به لحاظ نگرش تک بعدی و مطلق‌انگارانه‌اش و شیفتگی خاص به آن فضاها، شعرها در «متنِ سته» مانده‌اند. حال ببینیم ارتباط خواننده با متن بسته و اقتدارگرا چگونه خواهد بود.

در یک متن بسته و اقتدارگرا برای خواننده جای فعل و انفعالی وجود ندارد. خواننده عملاً منفعل و بدون نقش است. متن به تنهایی حرف آخر را می‌زند. متن خواننده را برای یافتن معنای سطرها و جمله‌های نقل شده به کتاب‌ها ارجاع می‌دهد، در حالی که شعر امروز با جلوه‌های کثرت‌گرای خود مابه‌ازایش را دارد، اما شعر غیر کثرت‌گرا با منفعل کردن خواننده، کلیتی را پیش روی وی می‌گذارد و می‌گوید: تمام حقیقت همین است که من می‌گویم. در واقع خواننده با خواندن متن آن را کامل نمی‌کند چون خودِ متن کمال‌گراست و مدعیِ قطعیتی که اکنون در شعر جایگاهش را از دست داده است. قداست چنین متن‌هایی مانع مشارکت خواننده است. مشارکت زمانی امکان‌پذیر است که حقیقت قطعه قطعه شود. ماحصلِ متنِ بسته یک سویه بودن آن است. می‌خواهد خواننده را مرعوب کند و خوانندهٔ مرعوب هم از متن فاصله می‌گیرد. در واقع این خودِ متن است که دیواری بین خود و خواننده می‌کشد و مانع مشارکت او می‌شود.[۷]

در این مجموعه متن و مؤلف آنچنان به هم چسبیده‌اند که فقط از متن به مؤلف و از مؤلف به متن می‌توان رسید و اگر اندکی کنجکاو باشیم به مؤلفینی می‌رسیم که حضورشان در متن با متن‌شان آشکار است. متن بسته و اقتدارگرا از پیش نشانه‌ها و کدهایش را داراست. قداست‌خواهی چنین متنی، مؤلف را هم قداست زده می‌کند.

کلام آخر اینکه شعر ما دوران سیطرهٔ کل بر جزء را پشت سر گذاشته است. ■

اسفند ۱۳۷۷

پانوشت‌ها

۱. نقد و حقیقت، رولان بارت، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان.

۲. با همان تفسیر و تعبیر از مُثُل افلاطون و نوع؛ نوع و فرد در ادبیات و منطق‌الطیر موحد، کارنامهٔ شماره یک.

۳. کتاب مقدس. عهد عتیق: سفر پیدایش، باب اول.

۴. سیطرهٔ کمیت، علائم آخر زمان، رنه گنون. ترجمهٔ علی محمدکاردان.

۵. محیی‌الدین بن عربی چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی تألیف محسن جهانگیری.

۶. فتوحات مکیه، ابن‌عربی، ج ۱ ص ۳۱۱؛ از زیرنویس کتاب ذکر شده در پانوشت ۵.

۷. متن بسته و اقتدارگرا نشان از مؤلف قدرت‌گرا دارد. برای شناخت مؤلف قدرت‌گرا از نظر روانشناسی توسعه، می‌شود به مقالهٔ نقد ادبی، متن ادبی و اقتدارگرایی نوشتهٔ مسعود تهرانی. فرهنگ توسعه ۳۷،۳۸، رجوع شود، نگارنده نیز به این مقاله توجه داشته است.