مصطفی علی‌پور

نگاه هستی‌شناسی کلمات

جایی شنیده‌یا خوانده‌ام که گوته، شاعر بزرگ آلمان گفته است: «موسیقی باخ، مکالمه‌ای در ذهن خداوند است در آستانه‌ی آفرینش جهان...». در این گفته گوته، بر دو عنصر موسیقی و مکالمه تاکید می‌شود؛ دو سازه‌ای که هر چند در بافت زبان هنر شنیداری (موسیقی) است، در بافتار هنر زبانی (شعر) نیز هست. اگر موسیقی بتواند مکالمه‌ای ازلی باشد، بی‌گمان شعر به جهت بهره‌مندی از عناصر سازنده‌ی مکالمه و به شهادت اعجاز بزرگ پیام آوران خداوند – که کلام است بیش از موسیقی می‌تواند مکالمه‌ی ذهن خداوند در آغاز خلقت باشد، به ویژه شعری که ذات آن بر پایه‌ی نوعی نگاه هستی شناسی فلسفی به نظام حاکم بر کائنات شکل گرفته باشد، نگاهی کلی، عمیق و اسطوره‌ای که تقریباً اگر نه بر تمامی بلکه بر بیش‌تر شعرهای دفتر « در تناسخ کلمات» چیره است و این نگاه را حتی عنوان کتاب (در تناسخ کلمات) شهادت می‌دهد.

بی گمان زبان هر شـاعر از نوع نگاه وی بر می‌آیـد، البته اگر زبان زبان باشـد و زبان ویژه‌ی خود شـاعر نیز... عناصر جمع آمده‌ی زبانی مانند: شک،یقین، عقل، عشق و... بسامد قابل توجهی در این اثر دارند؛ هستی و عـدم... نیز رنج که یادآور رنج‌های معروف بودا سـت و همین، شـاعر (عبدالحمید ضیایی) را شاعری کلی‌نگر و ذات گرا معرفی می‌کند:

هستی و عدم رنج است عشق و شوق غم و رنج است
گریه‌ی قلم رنج است بی‌نتیجه می‌کوشی
از شراب شک‌هایت، یک دهان بنوشانم
خسته‌ام زهشیاری، خسته‌تر ز مدهوشی... (ص ۴۴و۴۳)

رشـته‌ی تحصیلات دانشگاهی شاعر و سـیر مطالعاتی وی از یک سو و حضور جدی و کاوشگر او در سرزمین هند، بی‌گمان در آن چه در تناسخ کلمات می‌بینیم، به طور جدی اثر گذار بوده اسـت. حتی همین واژه‌ای تناسـخ و بازگشت انسـان پس از مرگ، اصل اعتقادی بخشی از هندوها و همین حضور باورها و اسـطوره‌های مذهبی هندی، شاعر را گوینده‌ای بادانش و فرهیختگی قابل احترام معرفی می‌کند:

دیروز/
در حوالی‌یک معبد/
بودا را دیدم که خسته از تناسخ و نیروانا/
طوری که راهبان نبینند/
زیبایی شگفت آیشواریا را/
می‌گریست/ و خواستن/ هنوز/
مادر رنج‌های جهان است.

اصولاً حضور شـاعر در هند، نگاه وی را و بعد نگاه مخاطب را به سـمت معابد و مذاهب شرقی سفر داده است:

نه زیر هیچ انجیری به روشنایی رسیده‌ام/
نه در کتاب‌های مقدس دیده‌ام/
این رازهای ساده‌ی کوچک را (ص۱۶۳)

این را نه تنها از نگاه کلی وی بلکه از اصطلاحات تخصصی مذاهب شرق در آثـار او می‌توان یافت مثـل اوراد (ص۳۱) آتمـن(ص۱۸۳) برهمان (ص۱۸۳) نیروانا(ص ۱۸۳ و...) مایا (ص۱۸۴) و... همین امر شعر او را به جای آن که در سـطح رمانتیک واقعیت متوقف کند، به اعماق حقیقت سیر داده است، کاری که تنها از عهده‌ی شاعر فیلسوفان تاریخ بر می‌آید: چون خیام، سهروردی، عین القضات و در شعر معاصر اسماعیل خویی و... و همین، از عبدالحمید ضیایی شاعری باسواد بر آورده؛ شاعری که دانش خود را در خدمت شعر قرار می‌دهد و نه شعر را در خدمت دانش و... عمیق نگریستن در زبان او، هرگز باعث این نشده که شعرش فاقد ادبیت شهودی گردد. شاید تمایز چنین شعرهایی با بیشمار شعرهای همنسلان ضیایی، این باشد.

شـعر بسیاری اسـباب لذت اسـت و گاه البته موجب تفریح روح و این خوب اسـت، اما شعر ضیایی چیزهایی بسیار به مخاطب می‌آموزد: مثل چگونه نگاه کردن به هسـتی یا پی بردن به رازهای کشف و شناخت دو عنصر اساسـی در هوشیاری شاعرانه. و همین از شعر او روزنه‌ای ساخته به تماشای جهان...

بی‌گمان همین نگاه کلی و هستی شناسی به جهان، اندیشه‌ی او را موجز می‌کند، ایجاز در اندیشه‌ی اویکی از اصولی‌ترین ضرورت‌های زبان شعر، یعنی ایجاز در زبان را فراهم می‌آورد:

مثل قطعه‌های شـمال‌یا جنوب (ص۱۷۴) آموزگار بوسـه‌ها (ص۱۸۶) و.....:

پس کجایی؟/
از کدام سمت/
می‌رسم به تو/
شمال/
یا جنوب؟/
بی تو/
در نگاه و/
بر سرم/
طلوع کرده/
یک سپیده‌ی غریب و بی‌غروب....

(ص۱۷۴)

گاه، فلسفی نویسی شـاعر، اندکمایه از شاعرانگی زبان او می‌کاهد؛ مثلاً در قطعه همان در ابتدای سـفر (بند دوم) ص ۱۷۰ معلقه‌ی هشتم (ص ۷۵) خبـر بند پایانی و البته قطعـه دوم که با طنز و بازی زبانی ظریفی

پایان می‌یابد:

آه از لیالی بی‌لیلی/
و این غم سپید/
که تاب می‌خورد/
در زلفکان پریشانش.

و در همان ابتدای سفر (ص ۱۷۱) از سر شیطنت ناخنکی به حجم می‌زند؛ ناخنکی زبانی که کم زیبا نیست:

می‌خواستم/
چندان به رهگذران رنگارنگ/
خیره شوم/
تا زیبایی پر اندوه تو/
فراموشم شود/
و آرزوی از... با تو لبالب شدن

که به خاطر بهره‌گیری خاص از حروف در سطر پایانی، بسیار شبیه تجربه‌ی یدالله رویایی شده است:

«من دوست دارم از تو بگویم را/
ای جلوه‌ای از به آرامی...»

و البته طنز ضیایی گاه بانیش و کنایتی در می‌آمیزد، شیرین و شنیدنی:

تو آخر غزلی صوفیان پست مدرن/
نمی‌رسند به معنای بیت آخر تو

(ص ۲۲)

شاعران پست مدرن صوفیان اند! (این را ضیایی می‌گوید) ویا خلعت‌کشان شعری که شعر را از بخشی از پیرایه‌ها و سنت‌های زبان شناختی و ادبیت تهی کرده‌اند! شاعران پست مدرن صوفیان‌اند از آن منظر که حافظ می‌گفت:

بی‌گمان همین نگاه کلی و هستی شناسی به جهان، اندیشه‌ی او را موجز می‌کند، ایجاز در اندیشه‌ی اویکی از اصولی‌ترین ضرورت‌های زبان شعر، یعنی ایجاز در زبان را فراهم می‌آورد.

ـ صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد...
ـ صوفی شهر بین که چون لقمه‌ی شبهه می‌خورد...

این گونه طنزگرایی شاعر حتی به دریافت‌های اسطوره‌ای او نیز سرایت می‌کند:

و گوشه‌ی جگرش را /
دوست می‌دارد/
بیچاره مادر یهودا

(ص۱۰۱)

یهودا بر ستیغ جلجتا روی تو را بوسید
و هر شب می‌تراشد با تبسم چوب دارت را (ص۷۶)

اگر به‌یاد بیاوریم که یهودا از حواریان مسیح (ع)بود و (عیسی ع) را تسلیم کرد، نیش و کنایت نهفته در چند مصرع بالا بیش‌تر آشکار می‌شود.

حضور شاعر در هند، پیش از هر شعری در قطعه‌ی «هند هند» (ص۱۳۴) آشکار است، در نام خدایان و بازارها و...:

خسته‌ام از لقب‌ها و نقدها.../
از کرشمه‌های کرشنا/
رمه‌های راما و جرعه‌های جاری جمنا/...

(ص ۱۳۴)

پرداختن به عین القضات همدانی، غزالی و مولانا در راستای همان عمیق نگری شاعر قابل تعریف است، هر چند در قطعه‌ی عین‌القضات همدانی کم‌تر خود عین القضات را بیان می‌کند:

این سرزمین/
شاید فقط مزار تو باشد/
نه خاک رستن آزادی/
موعظه‌ی رستگاری را کوتاه کن/
که تردید/
سالخورده‌تر از تاریخ است...

(ص۱۳۶)

اگر بر پیشانی این شعر نام عین القضات نبود هیچ کس درنمی‌یافت که منظور شاعر کیست.

از سوی دیگر، آن‌چه شاعر در این شعر می‌گوید، به نظر می‌رسد با اندیشه‌ی معرفتی و ایدئولوژیک عین القضات فاصله‌ای بسیار داشته باشد. عین القضات بیش از هر کسی به اندیشه‌ی مبارزاتی و ستم ستیزی اش در برابر سلطان محمود سلجوقی و وزیر حیله گر و غارتگرش ابوالقاسم درگزینی شهرت دارد، چیزی که جای آن در این قطعه به کلی تهی است. این قطعه شاید با خیام یا امام فخری رازی بیش‌تر مناسبت داشته باشد تا عین القضات همدانی؛

مگر اینکه بخواهیم مبارزات او را با سلطه، نوعی «موعظه‌ی رستگاری» بدانیم که پیام مسلط شاعر در این قطعه است.

مرگ اندیشی، یک وجه مهم (اگر نه مسلط) در دفتر در تناسخ کلمات است و این را می‌توان از رهگذر کاربردهای پر شمار واژه «مرگ» در این کتاب دید:

مدارا می‌کنم با مرگ/
این گم در مه انبوه... (ص۱۶۵)

و نمونه‌ی زیباتر:

رمه‌ی کلمات را/
به چراگاه گریه/

آورده‌ام/ و مرگ/
گرسنه و کهن سال/
زیر درخت بلوطی خفته است

(ص۱۲۳)

این گونه پرداخت به مرگ، همچنان از نوعی نگاه فلسفی نگر او ناشی می‌شود و همین وجه تمایز اندیشه‌ی او با شاعران جوان‌تر نسل او در موضوع مرگ است. مرگ در نگاه او، یک واقعیت فلسفی است نه عدم مطلق. همچنان که زنده‌یاد شاملو گفته است:

«مرگ دنباله‌ی هستی است» و با آن چه که در بخشی از آثار شاعران همنسل ضیایی که مرگ را دیوار تاریک نومیدی و شکست و نقطه‌ی پایان بدفرجام هستی می‌دانند متفاوت است. در شعر برخی اینان ترس از مرگ بیش‌تر از خود مرگ وجود دارد.

تجربه‌های زبانی شاعر در این دفتر کم نیستند، هر چند گاه اندکی ناموفق، مثل آن‌چه در قطعه‌ی «این روزها» (ص۳۶) می‌بینیم:«این بی‌چراترین جهان من هنوز هم»... که می‌تواند یادآور: «ما بی‌چرا زندگانیم/ آنان به چرامرگ خود آگاهند» از شاملو باشد.

شاعر بی‌چراترین جهان را بر پایه‌ی بافت بی‌چرا زندگان بر آورده است. همین طور ترکیب پاره پاره دلتنگم (ص۳۹) که پاره پاره، قیدی برای دلتنگی است اما آشکار نیست دلتنگی پاره پاره‌یعنی چه؟یا بی‌شماره دلتنگم (ص۴۰) شاید منظور شاعر بیشمار= بسیار دلتنگ بودن باشد؛ بی‌شمار دلتنگ بودن حتی اگر ستیزی با منطق زبان نداشته باشد، فاقد زیبایی لازم برای تاثیر حسی بر مخاطب است. به این موارد شاید بشود ضعف تالیف بیت سوم غزل «همانم» را افزود که بیش‌تر ناشی از ضرورت و الزام وزنی و قافیه‌ای است:

دچارم مثل تاویلی غریب از کهنه مکتوبی
که در هر سطر و بندش وسوسه درد زلیخا را

اصل جمله «دچارم درد زلیخا را»... است که اجزای آن با فاصله‌ای به اندازه‌ی‌یک بیت از هم قرار گرفته‌اند و گویا شکل درست عبارت پایه این است: «به درد زلیخا دچارم» که اجزای آن به صورت غیر معمولی از هم دور افتاده‌اند. حتی اگر عبارت پایه «به وسوسه دچارم» باشد، باز هم مصداق ضعف تالیف است و این عبارت، یک حرف اضافه‌ی کاربردی متمم ساز کم دارد.

یک و دو مورد اشکال وزنی نیز (امیدوارم اشکال حروفچینی باشد) برای شاعری به توانایی‌های عبدالحمید ضیایی کم نیست:

بعد از نیما غزل هر چند لجبازی‌ست
خود می‌و معشوق هر شعر سپیدی تو

از غزل در خواب‌یقین (ص ۵۰) که با این بیت:

مثل شوق لحظه‌های صبح عیدی تو
ساده‌ی دشوار ملموس بعیدی تو

و با وزن (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع) شروع می‌شود و با بیت بعد از نیما غزل هر چند لجبازی ست پایان می‌یابد که وزن در آن، به کلی به هم ریخته است.

هر چند مضمون آن را نیز پیش از ضیایی، محمدعلی بهمنی در مقدمه‌ی یکی از دفترهای غزلش آورده است.

بهمنی در مقدمه‌ی «گاهی دلم برای خود تنگ می‌شود» می‌نویسد: «سرودن غزل پس از نیما به نوعی لجبازی می‌ماند....».

در مصرع دوم و در بیت دوم غزل «خواب‌یقین» شاعر در تنگنای وزن ناگزیر می‌شود. شیخ خرقانی (به فتح اول و دوم) را با سکون حرف دوم (خرقانی) بنویسد و این نقض البته نقص مهمی نیست اما نه برای ضیایی:

می‌دهی نان و از ایمانم نمی‌پرسی
شیخ خرقانی مگر یا بوسعیدی تو

از قابلیت‌های ضیایی توانایی‌های او در واژه آفرینی و ابداع ساخت نحوی است؛ مثل: « آه‌ای کدام نذر فراموش» (ص ۱۳۲)یا «خوشاتر» در این بیت:

> عین القضات بیش از هر کسی به اندیشه‌ی مبارزاتی و ستم ستیزی اش در برابر سلطان محمود سلجوقی و وزیر حیله گر و غارتگرش ابوالقاسم درگزینی شهرت دارد، چیزی که جای آن در این قطعه به کلی تهی است

خوشا عشقبازی به سبک کهن
خوشاتر تعزل به طرز دری (ص ۵۲)

و واژه‌های «بی کجایی» و «ناکدام» و «بی سوی»:

چه فرقی می‌کند/
که باید مرد/
در بی‌کجایی کدامین شب/
یا در/
ناکدام بی‌سوی رفتن و نرسیدن

(ص۱۱۱)

هم‌چنین واژه‌ی مرکب «گریه آواز»در:

چه رقص گریه آوازی است امشب بادو باران را...

(ص۲۷)

حتی اگر شاعر در ساخت «گریه آواز»، «گریه خنده» یا «گریه خندیدن» هوشنگ ابتهاج را پیش چشم داشته باشد، از اهمیت این واژه کم نمی‌کند؛ به ویژه این که به زیبایی، توصیف گر باد و باران است: باران که می‌گرید و باد که آواز می‌خواند.