

تحلیلی از ادبیات اقلیمی در شعر منوچهر آتشی

لاله آتشی

تولیدات فرهنگی متأثر از شرایط زمانی و مکانی خاص، و بنابراین بازتاب بستر اقلیمی خود هستند. ادبیات اقلیمی با ارایه تصویری منحصر به فرد از هویت های قومی و محلی نگرانی ها و نا امنی های روانی، احساسی، عاطفی و حتی فیزیکی آن دسته از افراد جامعه را منعکس می کند که در مرحله گذار فرهنگی از سنت به مدرنیته گرفتار می آیند. نورثروپ فرای^۱ معتقد است تاثیر اقلیم بر تخیل شاعر، ادیب و هنرمند، تاثیری ژرف و غیر قابل انکار است: «آنچه بیشتر بر ذهن نویسنده تاثیر می گذارد محیط اقلیمی است تا ملیت، به نظر میرسد اقلیم گرایی و بلوغ ادبی همزمان شکوفا می شوند» (دنهام^۲ ۵۵۲). شاعران اقلیم گرا سعی دارند با استفاده از قالب های خاص شعری، درونمایه ها، واژگان و لحن متفاوت، تجربه ای بدیع با صبغه ی اقلیمی و محلی را به تصویر کشند تا با خلق هویتی بکرو نو، شعر خود را از ایستایی و دنباله روی از سنت های کلیشه ای باب روز برهانند. ریچارد ایچ برادهد^۳ به بررسی پس زمینه ی اجتماعی بروز اقلیم گرایی پرداخته و میگوید: «تهی شدن به یکباره ی زندگی از فرهنگ و ارزشهای کهن روستایی و کشاورزی و حرکت به سوی شهرنشینی، تحت الشعاع قرار گرفتن فرهنگ های محلی و جایگزین شدن فرهنگ تمامیت گرای ملی، مکانیزه شدن حمل و نقل عمومی و مدرنیزه شدن اقتصاد و داد و ستد بستر اجتماعی بروز اقلیم گرایی را فراهم می آورند» (نقل قول از هارت^۴ ۴۷۴)

آنچه بین بسیاری از آثار ادبی اقلیم گرا مشترک است حس بیزاری شاعر از تغییر و غم غربت او ست، در جامعه ای عاری از همدردی و همدلی و دلنگی شاعر برای گذشته ای زرین، زیبا و تکرار ناشدنی. شاعران و نویسندگانی که آثارشان صبغه محلی دارد از تکنیک واقع گرایی سود برده و با تصویر سازی های دقیق و پرداختن به جزئیات، جغرافیایی کم مساحت خلق میکنند، رویه ای که مک ویرتر^۵ آن را ناشی از، تغییر گریزی، بیگانه هراسی و غم غربت شاعر میدانند که نشانگر تمایل شاعر به «حرکتی پادساعتگرد و خلاف جهت تاریخ است.» (۶۹). مک ویرتر اهمیت اقلیم در ادبیات مدرن را اینگونه ارزیابی می کند:

فضای محلی معمولاً به عنوان فضایی که در برابر مدرنیته مقاومت می کند برچسب گذاری می شود. در عصر مدرن، منطقه و اقلیم، ضد مدرن، ضد طبقه متوسط، ضد

۱ Northrop Frye ۲ Robert D. Denham ۳ Richard H. Brodhead
۴ James D. Hart ۵ David McWhirter

سرمایه داری و خاستگاه بدویتی خانگی است؛ مکانی دور از فرهنگ عامه ملی و جهانی. پایه گذاران ادبیات اقلیم گرا در پی آن بودند که عزت اقلیم را به ارزش بدل کنند و آن را به عنوان فضایی برای مقاومت قهرمانانه در برابر مدرنیته بازسازی کنند که در خاک پاک و بکر آن بار دیگر فرهنگی منسجم، سستی و ریشه دارنطفه خواهد بست. (۶۹-۷۰)

اقلیم گرایان، به اعتقاد فیلیپ ژوزف^۱، «در رویای خود اجتماعی معتکف خلق می‌کنند که از تاثیرات تباه کننده مدرنیته ایمن است» (۳). سنت گرایی چنین ادبیاتی و مقاومت آن در برابر تغییر را دیوید سیمپسون^۷ اینگونه تعبیر می‌کند: «اقلیم‌گرایی متصدی استعاری امنیت و سادگی است. در یک فضای خاص ماندن، به معنای شناختن کامل آن فضا است، به معنای یکی شدن فرد با آن فضا است، به معنای هم شناسه شدن فرد با طبیعت فضا است، به معنای آن است که فرد موقعیتی غیر منفعل دارد و در نتیجه خرسند است» (۷۰-۷۱). با پرداخت هویتی حماسی برای قهرمانهای محلی، ادبیات منطقه ای تلاشی می‌کند به فرهنگ منحصر به فرد اقلیم خاص خود مشروعیت بخشد. بنابراین اقلیم‌گرایان با استفاده از اسطوره های رایج در فرهنگ خود و نیز با روایت دلاوریهای قهرمانهای محلی تصویری حماسی و افتخارآفرین از جغرافیایی محدود ارایه میدهند تا با برتر نشان دادن قلمروی اقلیمی خود، رجزخوانانه راه را بر «تعدی» فرهنگ مدرن عاری از گذشته ای حماسی ببندند. بعضی از منتقدان، همانند ای کی برون^۸ به این روند بدبین بوده و آن را فرهنگی انحصار طلب قلمداد می‌کنند که به گسیختگی فرهنگی می‌انجامد، چرا که «فرهنگی سطحی را به فرهنگ جهانی برتری میدهد» (نقل قول از فیامنگو^۹ ۲۴۱). روبرتو داینوتو^{۱۰} هشدار می‌دهد که «اقلیم‌گرایی، جداماندگی از تاریخ و نیز مقاومت در برابر سیر تاریخ است» به این ترتیب که رویای «سرچشمه ناب» را می‌پروراند و هویت را به عنوان واقعیتی مطلق و تام که ریشه در «اقلیم متعالی / متعال» (الن لیو^{۱۱} ۹۱) دارد، عرضه و تحمیل می‌کند. اهمیت سمبلیک «مکان» در ادبیات اقلیمی را به دو گونه می‌توان بررسی کرد: تلاش برای ریشه دواندن و به دست آوردن مکان / پناهگاهی امن در عالمی ناهمدل و غریب از یک سو و نیز ترس و اضطراب ناشی از بیگانه گریزی که فرد را در فضایی محدود زندانی و دچار ایستایی و انفعال می‌کند و توان حرکت را از او می‌گیرد. آنچه در هر دو خوانش مشترک است تقلایی است نومیدانه و یا انفعالیست درون گرایانه برای گریز از بی ثباتی حاصل از تغییرات فراگیر جامعه مدرن صنعتی.

سوان سو^{۱۲} تاثیر محل و اقلیم را تاثیری مثبت ارزیابی می‌کند چرا که جغرافیای محدود اقلیم «فضایی برای مقاومت فراهم می‌آورد که در آن می‌توان سیستم های ملی و جهانی را مورد نقد قرار داد» (۶۲). بنابراین نویسندگان و شاعرانی که آثارشان صبغه ی محلی و اقلیمی دارد سعی دارند در عین عزت و غربت، سکوت را بشکنند و همزیگانه ای امن بنیان گذارند تا هویتی ناب و منحصر به فرد خلق کنند. هویتی که آتشی در اشعارش خلق می‌کند، رنگ و بوی خود را آشکارا از تخیل جغرافیایی او بر می‌گیرد. آگاهی از تنش و تقلایی که بین جغرافیای ملی و جغرافیای اقلیمی در جریان است، به مخاطب در درک جهانی یاری می‌رساند که در شعر آتشی زاده شده و نیز به زاده شدن شعر او انجامیده.

1 Philip Joseph ۷ David Simpson ۸ E. K. Brown ۹ Janice Fiamengo

۱۰ Roberto M. Dainotto ۱۱ Alan Liu ۱۲ Hsuan L. Hsu

ادبیات همانند سایر تولیدات فرهنگی عرصه گاه نبرد نابرابر بین آثار تولید شده توسط پایتخت نشینان و غیر پایتخت نشینان است، بدین ترتیب که ناشران و منتقدان، آثار نویسندگان، شاعران و هنرمندان غیر پایتخت نشین را به اتهام نداشتن ژرفا و درونمایه های جهانی به حاشیه می رانند. بنابراین نویسندگان اقلیم گرا در گیر و دار پیکاری دوسویه هستند: دفاع از فرهنگ اقلیمی در برابر فرهنگ ملی از یک سو و تلاش برای به جلو راندن ادبیاتی اقلیم گرا از حواشی جغرافیای ادبی به جایگاهی مرکزی از سوی دیگر. جامعه مدرن همواره سیستم فئودالی در جنوب را به عنوان سیستمی حاشیه ای و عقب مانده از فرهنگ نوین متهم می کند تا بر مزایای شهرنشینی مدرن تاکید ورزد. رضا براهنی، از منتقدان شناخته شده ی شعر نو در ایران، اقلیم گرایی را گونه ای محدودیت ادبی می داند:

ما احتیاج به بذر اندیشه داریم؛ و آبی که این بذر را به جایی برساند. تنها غریزی بودن، خشکیدن است. باید آنتن های هوش و هشیاری و اشراق را به سراغ صداهایی فرستاد که بما نمی رسند؛ نباید از هجوم صداهای تازه ای که در آغاز نامفهوم به نظر می آیند و بعد به تدریج ابعاد قابل فهم خود را باز می یابند، وحشت کرد. باید چشم و گوش باز کرد و از دگرگون شدن—حتی یکسره دگرگون شدن—نهراسید. (۴۸۱)

براهنی معتقد است آتشی و امثال او باید «سد بی فرهنگی را بشکنند و از محدوده های غریزی و فطری خود بیرون بیایند و شعر خود را از جهان بینی وسیع و عمیقی برخوردار سازند» (۴۸۵). براهنی به ارائه راهکار می پردازد و می گوید شعر باید جاذبه ای فرازمانی داشته باشد به آن معنا که « شعر بزرگ هر دوره ای باید با شعر بزرگ دوره های دیگر، بدون در نظر گرفتن محدودیت های جبری، از نظر شعری برابری کند» (۴۸۶). آنچه از نقد براهنی بر می آید روندی تمامیت گراست که به ارائه باید و نباید پرداخته و تفاوت و فردیت را بر نمی تابد. جواد مجابی، شاعر و منتقد ایرانی دیدگاهی مشابه دارد: «نگاه آتشی، نگاه یک تهران نشین به تهران نیست. نگاه یک روستایی است که به خاطر عقده ای که دارد می ترسد. روابط شهری برایش ناشناخته است. قابل تشخیص نیست. در حالی که شاعری که شهرنشین باشد، از سطحی فراتر به مظاهر می نگرد» (نقل قول از تمیمی ۲۰۱). این منتقدان، اقلیم گرایی را گونه ای گسستگی از وجه غالب میدانند و در نقدهای خود نگرانشان را از بروز گسستگی و تکثر در ادبیات بروز می دهند، در حالیکه تنوع و تکثر به غنی تر شدن شعر و ادبیات و بارور شدن آن می انجامد. شیمس هینی^{۱۳} ایرلندی که خود شاعری اقلیم گراست، اهمیت آب و خاک و اقلیم را با استفاده از گفتمان کیهان شناسی به تصویر میکشد، به این ترتیب که سیستم خورشیدمحوری کپرنیکی^{۱۴} را که خورشید را مرکز جهان تصور می کند، رد کرده و در عوض زمین محوری بطلمیوس^{۱۵} را میستاید چراکه گونه ای خودمحوری در آن مستتر است که همانگونه که زمین را از چرخش به دور خورشید معاف می دارد، شاعر اقلیم گرا را از روی آوردن به ملاک های ادبی پایتخت به عنوان مرکزی متعالی بی نیاز می کند (۱۳).

نظریه های نقد ادبی را میتوان در یونان باستان ریشه یابی کرد. هر چند پرداختن به نظریه های

۱۳ Seamus Heaney

۱۴ Copernican principle

۱۵ Ptolemaic system: Geocentrism

افلاطون^{۱۶}، ارسطو^{۱۷}، لانجینوس^{۱۸} و هوراس^{۱۹} رومی در باب نقد ادبی، در این مجمل نمی‌گنجد لازم به ذکر است آنچه نقد نو را از نقد کهن متمایز می‌کند رویکرد متفاوت منتقدان است به آن معنا که منتقد نمیخواهد الفبای ادبی را به شاعران و ادیبان دیکته کند. رهیافت های نقادانه نوین، با نگاهی خالی از مذمت و تحسین به متن می‌نگرند و به داوری و قضاوت ارزشی نمی‌پردازند، بلکه با افق دید باز از جنبه های مختلف و غیر انحصاری به بررسی و تحلیل محتوا، قالب و بستر فرهنگی که متن در آن خلق شده می‌پردازند. جایگاه اقلیم‌گرایی به عنوان شاخه ای غیر قابل انکار در شعر نو ایران، با نگاهی به گفتمان های رایج دوران معاصر و پس زمینه های فرهنگی محیط زندگی شاعر، قابل بررسی است.

نگاهی به فرامتن شعر آتشی مقدمه ای سودمند برای درک متن شعر او به خواننده ارائه می‌دهد. جزئیات مربوط به فرامتن شعر شاعر-- شرح حال و محل سکونت و امرار معاش او-- بر گرفته از کتاب آتشی در مسیر زندگی است، مصاحبه ای طولانی و چندساله که با همت سید قاسم یاحسینی گردآوری شده است. منوچهر آتشی (۱۳۸۴-۱۳۱۲) در توصیف خاستگاه تاریخی و قومی و نیز زمان و مکان تولد خود میگوید: «من اصلاً از نظر تبار، یک ایلیاتی کامل هستم. خانواده ما از زنگنه های کرمانشاه هستند که ایلی بزرگ از شعبات متعدد کرد است. و خود کرد هم که منشا ایلات متعدد لراست» (۲۴). آتشی که به گفته ی خود نه «افتخاری به قومیت» [میکرد] و نه اعتقادی به این امتیازها [داشت] هیچگاه به صورت جدی وقایع تاریخی مربوط به دوران مهاجرت از کرمانشاه به جنوب را ریشه یابی نکرد ولی طبق آنچه از پدر و مادر و سالمندان قوم و نیز جمعیت قومی اطراف فارس و بوشهر شنیده بود، زنگنه های جنوب که بازمانده طایفه زنگنه--از طوایف کرد کرمانشاه--بودند، با لرها خویشاوندی و قرابت داشتند و به یاری لطفعلی خان زند شتافتند و بعد از شکست او در اطراف پراکنده شدند.

قبیله ای که آتشی در آن متولد شده بود--قبیله زنگنه-- در مکانی به نام «سمل»--سه محل--مستقر شد، زنگنه ها در این محل قدرت می‌گیرند و به نوعی «حاکمیت زورگویانه می‌رسند و بدقلقی گردی پیش می‌گیرند» ولی پس از مدتی قدرتشان رو به زوال رفته و رقیبان آنها به قدرت می‌رسند. قهرمان سرخورده واسب بی سوار اشعار آتشی در دوران زوال قدرت قبیله ای نطفه می‌بندد. زوال فتودالیسم و سرکوب عشایر جنوب رد پای پررنگ در اشعار آتشی برجای می‌گذارد. میرزا حسین، پدر بزرگ آتشی، به آذربایجان تبعید و در غربت جان می‌دهد، پدر آتشی که پیش از سرکوب خوانین جنوب، تفنگچی خان بود، جایگاه خود را از دست داده و در جستجوی راهی برای امرار معاش به لامرد می‌رود در حالیکه خانواده بی پناه او در روستای سمل با کسانی که از پدر کینه به دل داشتند، دست و پنجه نرم می‌کند. آتشی به یاد می‌آورد در همین دوران بود که اسب سفیدشان با دمی بریده باز می‌گردد و گاوشان، با شاخی شکسته! منوچهر شش ساله بز و بزغاله ها را به چرا میبرد و مناظر بکر چراگاه های جنوب ذهن او را تسخیر کرد و الهام بخش او شد. (یا حسینی ۴۱-۳۶)

سال ۱۳۲۲، خانواده ی آتشی به شهر بوشهر نقل مکان می‌کند. «انگلیس در آن زمان در

۱۶ plato ۱۷ Aristotle

۱۸ Longinus ۱۹ Horace

بوشهر حضور سیاسی و نظامی داشت. انگلیسیها در کنار کنسولخانه خود، بهداری و داروخانه ای مجهز، و یک مرکز فرهنگی یا قرائتخانه داشتند» و نشریه ای نیز در بوشهر منتشر میکردند. «کنسولخانه انگلیس سازمان تبلیغاتی قوی و منظمی داشت که برای تهییج احساسات ضد آلمانی مردم، فیلم هایی درباره ی نبرد با نیروهای آلمان و پیروزی های ارتش متفقین نمایش میدادند» که البته مخاطبان زیادی هم داشت (یا حسینی ۵۳-۵۲۳). بنابراین حضور استعماری انگلیس در بوشهر و موقعیت پایین دست مردم بوشهر تنشی فرهنگی ایجاد می کرد که تاثیر آن را می توان در واژگان یاغی و نا آرام آتشی حس کرد. در این مقاله بدویت برهنه ی زبان، تنش در لحن اشعار، شخصیت های یاغی، ایماژهای سراب و برهوت، چگونگی به تصویر کشیدن حیوانات در طبیعتی وحشی و نیز حرکت و پویایی بی پایان/بی فرجام شخصیت ها، در متن گزیده ای از اشعار دو کتاب اول شعر آتشی—آهنگ دیگر (۱۳۳۹) و آواز خاک (۱۳۴۶)— بررسی خواهد شد.

آهنگ دیگر نام اولین کتاب شعر آتشی و نیز نام اولین شعر این مجموعه است. همان گونه که از این نام بر می آید، شاعر بر آن است تا گردن فرازانه به سنت های کهنه و پوسیده پشت کند، آهنگی متفاوت، نو و بکربسراید و از کلیشه و تکرار بپرهیزد. شاعر یاغی می خواهد گل و بلبل را به حال خود وا گذارد و در عوض از خار و کلاغ و جغد و مار و گرگ سخن گوید:

خوشخوان باغ شعر من، زاغ غریب است
نفرینی شعر خداوندان گفتار
فواره ی گل های من مار است و هر صبح
گلبرگ ها را می کند از زهر سرشار
من، رانندگان بارگاه شاعران را
در کلبه ی چوبین شعرم می پذیرم
من، قصه می پردازم از جغد
این کوتوال قلعه ی بی برج و بارو

...

از خاک می گویم سخن، از خار بدنام
با نیش های طعنه در جانم شکسته
از زرد می گویم سخن، این رنگ مطرود
از گرگ، این آزاده ی از بند رسته
(«آهنگ دیگر»، ۱۸-۵)

شاعر لطافت موضوعی شعر را رد می کند و با استفاده از ایماژهای روانکوب، طوفانی بیدارکننده در ذهن مخاطب ایجاد می کند تا شعر خود و سلیقه ی مخاطب را با استفاده از خشونت پویا از رکود و ایستایی برهاند، بنابراین قارقار کلاغ را به زیبایی ازلی آواز مرغ خوشخوان و زهر کشنده ی مار را به لطافت گل ترجیح میدهد؛ شومی جغد را میستاید، نیش خار را شاعرانه می داند، به رنگ زرد مشروعیت داده و روح وحشی و رام نشدنی گرگ را به شعر خود می آورد. شاعر با

آشنایی زدایی از طبیعت، سعی دارد تعریفی نو از شعر و زیبایی ارائه دهد. هر چند تخیل شاعر در ابتدا با نوعی پویایی سرکش جولان می‌دهد، در پایان، ایماژهای مربوط به اسارت و قید و بند، ناگهان حرکت را مهار می‌کند: «مسعود سعدم «تنگ میدان» و زمین گیر / انعام من کند است و زنجیر است و شلاق.» («آهنگ دیگر»، ۵۱-۵۰). شاعر، خود را با مسعود سعد، شاعر در بند، هم‌سنا می‌داند و همانند اسیری بی دفاع در فضایی تنگ تن به شکنجه می‌دهد. در دو سطر پایانی شعر گویا روح سرکش شاعر از خوابی شیرین بیدار می‌شود تا واقعیتی تلخ را نظاره گر باشد. روح سرکش شاعر و تخیل پویای شاعرانه با محدودیت‌ها و محرومیت‌های اجتماعی تضادی آشتی‌ناپذیر دارد. فریاد شاعر در جامعه‌ای نا همدل به سکوت و خاموشی می‌گراید.

شعر «ظهور» که داستان کشته شدن عبدوی جط را روایت می‌کند نیز از جمله شعرهای شناسنامه‌ای آتشی است که یاغی بی فرجام را روایت می‌کند. این شعر از سویی به جان باختن عبدو، قهرمان/یاغی داستان اشاره دارد و از سویی به جاودانگی روح عبدو. استفاده از تکنیک روایت توسط شاعر اقلیم گرا را میتوان تکنیکی مناسب و بجا دانست چراکه این امکان را به شاعر می‌دهد که گذشته‌ای زرین را با چاشنی حماسی بازسازی کرده و آن را بازگوید. جط به معنای شتربان است، شغلی کهنتر، که در سلسله مراتب جامعه فئودالی جنوب جایگاهی نداشت، بنابراین شتربانان دائما مورد تحقیر قرار می‌گرفتند. برخی از آنان—همانند عبدو— که تاب تحقیر و توهین خوانین را نداشتند علیه خوانین به پا می‌خواستند. از آغاز شعر، عبدو نگران فرزندش شبانعلی است که باید اسم و نسل او را تداوم بخشد:

آیا شبانعلی پسر من...

سرشاخه‌ی درخت تبارم را

--بر سینه‌ی دلاور

ده تیر نارفیقان

گل‌های سرخ سرب نخواهد کاشت؟ («ظهور» ۷۴-۶۹)

شبانعلی، بر خلاف پدر تن به تحقیر و توهین کدخدا می‌دهد چراکه دل در گرو دختر او دارد. شبانعلی سبیل نسل جدیدی است که تمایلی به خلق حماسه ندارد و از بی پروایی و تهور پدر/ نسل گذشته بی بهره است. عشق محال و بی فرجام شبانعلی جط زاده به دختر بی تفاوت کدخدا اشاره به زمانه‌ای عقیم دارد، زمانه‌ای که شاهد مرگ گذشته‌ای زرین و حماسی بوده و قدرت زایش فرزند/آینده‌ای امیدبخش ندارد. بنابراین شاعر به بازگشت عبدوی ناجی امید بسته:

عبدوی جط دوباره می‌آید

...

در زیر ابر انبوه می‌آید

در سال آب:

در بیشه‌ی بلندباران

تا ننگ پر شقاوت جط بودن را

از دامن عشیره بشوید

و عدل و داد را
--مثل قنات های فراوان آب--

از تپه های بلند گزدان
بر پهنه ی بیابان جاری کند. («ظهور» ۱۲۷-۱۱۶)

راوی امیدوار است که جامعه عقیم کنونی با بازگشت عبود/گذشته ی زرین بارور شود.
آتشی در «گلگون سوار» به تنش میان فرد و اجتماع اشاره دارد. تنش فرهنگی را میتوان در
موقعیت اسب سواردر خیابان پر از ماشین مشاهده کرد:

باز، آن غریب مغرور
در این غروب پرغوغا
با اسب در خیابان های پرهیاهوی شهر
پیدا شد.
در چارراه
--باز،

از چراغ قرمز

بگذشت
و اسبش
از سوت پاسبان
و بوق پردوام ماشین ها،
رم کرد

...
آن سوی تر
در جنب و جوش میدان
اسبش به بوی خصمی نامرئی،
سم کوبید
و سوی اسب یال افشان تندیس
شیهه کشید

(«گلگون سوار ۴۴» - ۳۹)

شاعر سعی دارد سرگشتگی دردناک کسانی را به تصویر کشد که بدون آمادگی قبلی در گیر و
دار یک گذار فرهنگی گرفتار آمده اند و به ناچار در معرض زندگی ماشینی و صنعتی قرار گرفته
اند در حالیکه قادر به جهشی یکباره از جامعه سنتی و کشاورزی به جامعه ای مدرن نیستند.
اسب سفید کذایی و سوار مبهوتش، راه خود را در خیابانهای شهر گم کرده اند. گم کردن راه
سمبل سرگشتگی و آوارگی یک نسل است. موانعی که حرکت اسب را متوقف میکنند نیز
دست اندازهای فرهنگی و قوانین محدود کننده و سرکوبگر غیر قابل هضمی هستند که انسان
آزاد بدوی در محیط شهری با آنها مواجه است. اسبی که در میدان شهر، درحال شیهه کشیدن
به مجسمه تبدیل شده، هشدار است بدشگون: اسب سرکش یال افشان گرفتار نفرین شده و به

سنگ بدل گشته و به گذشته ها رانده شده و دیگر مجالی برای سرکشی ندارد. قوانین شهری روح یاغی و آزاد را به بند کشیده و رام می‌کند. خواننده بر اسب و سوار بی خانمان و آواره دل می‌سوزاند چراکه محکوم به نابودی در جهانی هستند که در آن «متجددسازی با سرعت زیاد ولی نامتقارن، شهرسازی و نابودی روشهای سنتی زندگی، برتری ارزش های خارجی و رژیم مستبد»، همه و همه افراد جامعه را به سوی ناکجایی مدرن می‌رانند (میرسپاسی ۱۸۴).

«رحیل» از دیگر شعرهاییست که درون مایه اش گذار و عبور است. شاعر تضاد گذشته و حال را در ایماژ مسافری امیدوار به تصویر می‌کشد که به جای رسیدن به آرمانشهر، سر از ویرانشهری طلسم شده در می‌آورد:

پشت سر واحه ی پاکی نگران
پیش رو خنده ی شیطان سراب
در سرم اما گلگون خیال

تاخت می‌کرد به هر نیش رکاب («رحیل»، ۴-۱)

...

خوش گمان بودم... ناگاه درید
گوشم از خنده ی جادویی پیر
شهر آشفته شد از بادی و خاست

پشت دروازه یکی تشنه کویر («رحیل»، ۷۶-۷۲)

از همان سطور آغازین شعر «خنده ی شیطان سراب» سایه ای شوم بر پایان سفر می‌افکند. مسافر به راه خود ادامه می‌دهد اما توهم زیبایی که از آرمانشهر دارد به یکباره از هم میپاشد چرا که در پس دروازه ی کذایی شهر، برهوتی نفرین شده در برابر خود می‌بیند. بیابان و کویرهایی که از افق تا افق، بدون حد و مرز گسترده اند و سفری بی پایان و مسافری آفتاب سوخته در ذهن تداعی می‌کنند از ایماژهای تکرار شونده ی آتشی هستند. آنچه رنگ و بوی اقلیمی به شعر آتشی می‌دهد به تعدادی واژه و اصطلاح محلی محدود نمی‌شود، کیفیت زبان شاعری از خطه جنوب با زبان شاعری از خطه شمال تفاوتی آشکار دارد. نورثروپ فرای ۲۰ در مقدمه ی کتاب *بته زار* (۱۹۷۱) بر اهمیت تاثیر ناحیه ی جغرافیایی خاص بر تخیل تاکید کرده می‌گوید: «تخیلی که در دشتهای گسترده تا افق، شکل گرفته با تخیلی که در دل کوهستان های بلند بریتیش کلمبیا و یا دریای موج پیرامون نیو فاند لند به بلوغ رسیده تفاوت دارد» (فیامنگو ۲۴۱). محمد مختاری با اشاره به همین نکته شعر اقلیمی آتشی و نیما را مقایسه می‌کند. نیما که در جنگل های شمال ایران می‌زیست، زبانی پر از ایهام داشت که متأثر از سایه های تاریک جنگلی است، در حالیکه زبان فریادگونه آتشی زبانیست که شلاق سوزان آفتاب جنوب را چشیده. شمال ایران شاهد جنگ میرزا کوچک خان با استعمار بوده در حالیکه جنوب تحت سلطه استعمار بوده. بنابراین نیما با آرامشی حاکی از رضایت سخن می‌گوید و آتشی با فریادی حاکی از خشم و نارضایتی (۵۵).

آتشی در شعر خود برهنگی و بی پناهی و بی دفاعی انسان هایی را به تصویر می‌کشد که در

طبیعتی نا متعادل زندگی میکنند و جسمشان در معرض قدرتهای طبیعی قرار دارد. هر چند طبیعت جنوب می‌تواند بی رحم و خشن باشد، شاعر گونه ای هماهنگی یا همزیستی بین انسان و طبیعت ایجاد می‌کند به این ترتیب که با استفاده از استعاره و جانبخشی، انسان و طبیعت را همشناسه می‌کند:

گل خون در کف پایم می‌سوخ
آسمانم به سر آتش می‌بیخت
اسب سم سوخته ی پاهایم

نعل ناخن به بیابان می‌ریخت («رحیل»، ۴۸-۴۴).

گل استعاره از زخم در بدن انسان است و آسمان انسانی است که آتش الک می‌کند، بنابراین انسان و طبیعت روحی واحد دارند.

ایماژ اسب به کرات در شعر آتشی رخ می‌نماید. اسب سفید «خنجرها، بوسه ها، پیمانها» سمبل غریزه و پویایی و نیروی حیات است، قدرت و جسمانیت مردانه را به تصویر می‌کشد که عطشی سیری ناپذیری برای ماجراجویی دارد، از ایستایی سرخورده می‌شود، و چشم پرتما به افق دوخته، سوارش اما بی انگیزه و بی حرکت است. روزگار قهرمانی‌ها گذشته و زمانه ایستا و مفلوج به نظر می‌رسد. ظاهراً تنش اصلی بین غریزه ی پویا و تعقل ایستاست، بر خلاف اسب سفید وحشی، سوار هیچ کنشی ندارد. انسان برون‌گرا و ماجراجوی گذشته به انسانی درونگرا و غرق در اندیشه بدل گشته که قادر به حرکت نیست:

اسب سفید سرکش

بر راکب نشسته گشوده است یال خشم

جویای عزم گمشده ی اوست

می پرسدش ز ولوله ی صحنه های گرم

می سوزدش به طعنه ی خورشید های شرم

با راکب شکسته دل اما نمانده هیچ

نه ترکش و نه خفتان، شمشیر، مرده است

خنجر شکسته در تن دیوار

عزم سترگ مرد بیابان فسرده است («خنجرها، بوسه ها، پیمانها» ۳۶-۲۸)

سوار، سمبل انسان مدرن است که نمی‌تواند با جهان پیرامون خود—که به سرعت در حال تغییر است—ارتباط برقرار کند. آنچه جامعه را دچار ایستایی کرده بی‌اعتنایی به طبیعت و نیروی غریزی بشر است.

اضطراب و ناامنی مردانه درون مایه ی شعر «نعل بیگانه» است. همزمان با از بین رفتن ارزش‌های سنتی و موقعیت تضعیف شده مردان در جامعه مدرن روابط بین زن و مرد نیز تحت تاثیر قرار می‌گیرد. مرد اسب سوار قادر به کام گرفتن از معشوقه نیست چراکه با در بسته مواجه می‌شود. اسب بی قرار سمبل خواهش نفسانی مردیست که سکوت، غیبت و بی‌اعتنایی زن او را رنج می‌دهد:

مرکب آشفته یال خانه شناسم
سم به زمین می‌زند که : در بگشایید («نعل بیگانه»، ۴-۳)
و یا چند سطر پس از آن:
در بگشایید ! شیهه می‌کشد اسبم (۱۱)

پاسخ منفی معشوقه ی غائب با ایماژ در بسته به تصویر کشیده شده. اسب و سوار را می‌توان موجودی واحد دانست به این ترتیب که سوار/قسمت فوقانی، مرکز تعقل و اندیشه بوده و اسب/قسمت تحتانی، به غرایز و نیازهای جسمی و جنسی اشاره دارد. سوار/قسمت فوقانی هیچ کنشی ندارد و فقط به فکر فرو می‌رود و از خود سوال می‌پرسد، اسب/قسمت تحتانی وحشی و بی قرار است. بی قراری اسب و انفال سوار نشان از جایگاه زن دارد: نقش او بر طرف کردن نیازهای غریزی است. در پایان، زمانیکه سوار، رد نعل اسب دیگری را در درگاه می‌بیند به قضاوت پرداخته و زن را در مالکیت سوار بیگانه ای تصور می‌کند که زودتر از او رسیده و زن را در قبال کبک و کبوتر تصاحب کرده:
نعل سمند دگر فتاده به درگاه
اسب سوار دگر گذشته از این در
ریخته پره‌های نرم کبک و کبوتر (۳۲-۳۰)

سواری که در «خنجرها بوسه‌ها پیمانها» یارای رفتن ندارد، و در «گلگون سوار» راه خود را گم می‌کند، در «نعل بیگانه» مالکیت زن را نیز به سواری بیگانه می‌بازد، شکستی همه جانبه برای قهرمان/یاغی دیروز و سوار سرگشته ی امروز.

به رغم اعتراض بسیاری از شاعران و منتقدان به «بیگانه گریزی» اقلیم گرایی و «گسیختگی فرهنگی» حاصل از آن، به جرات میتوان گفت که غنای اندیشه ی آثار اقلیمی کمتر از آثار «گسترده اندیش» جهانی و بین المللی نیست، چراکه آثاری که از حاشیه بر می‌آیند، تنش بین گفتمان غالب و گفتمان‌های به حاشیه رانده شده در اجتماع را به تصویر می‌کشند. با نگاهی به تاریخ و فرهنگ جنوب، خاستگاه ایللیاتی آتشی، دوران کودکی و جوانی او می‌توان به روح اقلیم جنوب در اشعارش پی برد. گذار فرهنگی و سرگشتگی حاصل از آن، تضاد میان فرد و اجتماع، زوال دورانی حماسی و گذشته ای زرین و آینده ای نا معلوم، دغدغه های شاعر و درون مایه های بارز او در دو کتاب اول شعرش یعنی آهنگ دیگر و آواز خاک هستند. جغرافیای جنوب، با دشت‌های گسترده و بی پایان و آفتابی داغ و سوزان به زبان آتشی خشونت‌پویا و بی قرار می‌دهد. گذار از محیط طبیعی به محیط شهری، طبیعت و غریزه ی سرکش را مهار کرده و به ایستایی، مرگ و زوال ختم میشود، بنابراین شاعر بی هویتی فرد در غربت جامعه مدرن را به تصویر می‌کشد.

Works Cited

- Dainotto, Roberto M. (۲۰۰۰). *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*. Ithaca: Cornell UP.
- Denham, Robert D. David Staines, Jean O'Grady. Eds. (۲۰۰۳). *Collected Works of Northrop Frye*. Vol ۱۲. University of Toronto Press.
- Fiamengo, Janice. (۲۰۰۴). "Regionalism and Urbanism." *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Eva-Marie Kröller. Vancouver: University of British Columbia. ۲۴۱-۲۶۲.
- Hart, James D. (۱۹۸۳). *Oxford Companion to American Literature*. ۵th Ed. Oxford: Oxford University Press.
- Heaney, Seamus. (۱۹۸۹). "The Regional Forecast." *The Literature of Region and Nation*, R.P. Draper ed. New York: St. Martin's. ۱۰-۲۳
- Hsu, Hsuan L. (۲۰۰۵). "Literature and Regional Production." *American Literary History*. ۱۷. ۱: ۳۶-۶۹.
- Joseph, Philip. (۲۰۰۷). *American Literary Regionalism in a Global Age*. Baton Rouge: Louisiana State UP.
- Simpson, David. (۱۹۹۵). *The Academic Postmodern and the Rule of Literature: A Report on Half-knowledge*. Chicago: U of Chicago P.
- Liu, Alan. (۱۹۹۰). "Local Transcendence: Cultural Criticism, Postmodernism, and the Romanticism of Detail." *Representations* ۳۲.۱: ۷۵-۱۱۳.
- McWhirter, David. (۲۰۰۹). "Eudora Welty Goes to the Movies: Modernism, Regionalism, Global Media." *MFS Modern Fiction Studies*. ۵۵.۱: ۶۸-۹۱.
- Mirsepasi, Ali. (۲۰۰۶). "Religious Intellectuals and Western Critiques of Secular Modernity." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. ۲۶.۳: ۴۱۶-۴۳۳.

منابع فارسی :

- آتشی، منوچهر. (۱۳۸۶) مجموعه اشعار منوچهر آتشی. تهران: انتشارات نگاه.
- "-----آهنگ دیگر «آهنگ دیگر. مجموعه اشعار منوچهر آتشی. ۲۵-۲۳.
- "-----خنجرها، بوسه ها، پیمانها «آهنگ دیگر. مجموعه اشعار منوچهر آتشی. ۲۳-۲۵.
- "-----رحیل «آهنگ دیگر. مجموعه اشعار منوچهر آتشی. ۱۱۱-۱۱۵.
- "-----ظهور «آواز خاک. مجموعه اشعار منوچهر آتشی. ۲۳۶-۲۴۲.
- "-----غزل کوهی «آواز خاک. مجموعه اشعار منوچهر آتشی. ۱۷۶-۱۷۷.
- "-----غزل کوهی «ریشه های شب. مجموعه اشعار منوچهر آتشی. ۱۴۵۷-۵۸.
- "-----گلگون سوار «آواز خاک. مجموعه اشعار منوچهر آتشی. ۱۷۹-۱۸۱.
- "-----نقش هایی بر سفال «آواز خاک. مجموعه اشعار منوچهر آتشی. ۲۵۴-۷۳.
- براهنی، رضا. (۱۳۴۷). «منوچهر آتشی «طلا در مس در شعر و شاعری. تهران: کتاب زمان. ۵۰۵-۴۶۸.
- تمیمی، فرخ. (۱۳۷۸) پلنگ دره دیزاشکن: زندگی و شعر منوچهر آتشی. تهران: نشر ثالث.
- مختاری، محمد. (۱۳۷۸) اشاعران معاصر ایران: منوچهر آتشی. تهران: انتشارات توس.
- یاحسینی، قاسم. (۱۳۸۲) آتشی در مسیر زندگی. بوشهر: انتشارات شروع.