نقد شعر معاصر آذربایجان

چاپ دوم

.با تحلیل شعرهای ساهر، سهند، باریشماز و سحر.

.همت شهبازی.

نقد شعر معاصر آذربایجان

شهبازی، همت ، ۱۳۵۰ -
نقد شعر معاصر آذربایجان (با تحلیل شعرهای ساهر، سهند، باریشماز و سحر)/ همت شهبازی. - تبریز: نشر اختر، ۱۳۸۳.
۲۹۹ ص.
ISBN 964-8105-52-9
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه: ص. ۲۹۵ - ۲۹۹.
۱. شعر ترکی - - ایران - - قرن ۱۴ - - تاریخ و نقد.
۲. شاعران ایرانی - - آذربایجان. الف.عنوان.

PL۳۱۳/۵/ن۹ش۷ ۸۹۴/۳۶۱۰۹

کتابخانه ملی ایران ۸۳-۲۵۵۹م

نقد شعر معاصر آذربایجان

«با تحلیل شعرهای ساهر، سهند، باریشماز و سحر»

همت شهبازی

نشر اختر

نقد شعر معاصر آذربایجان

با تحلیل شعرهای ساهر، سهند، باریشماز و سحر

همت شهبازی

طرح روی جلد: هادی ارجمند(آتابای)

ناشر: نشر اختر ● چاپ سهند ● صحافی امین

چاپ دوم ۱۳۹۳ ● ۳۰۴ صفحه ● قطع رقعی ● ۱۰۰۰ جلد

شابک: ۰-۵۲-۸۱۰۵-۹۶۴-۹۷۸

مرکزفروش : تبریز- اول خیابان طالقانی، روبروی مصلی، نشر اختر

تلفن: ۳۵۵۵۵۳۹۳-۰۴۱

قیمت : ۱۴۰۰۰ تومان

با یادی از معلم زنده یاد «*صمد بهرنگی*»

پیشکش به دوست معلمم «*نورالدین نوعی*»

به پاس انسانیت و آزاداندیشی اش

فهرست

مثلث محتوایی هنر (مقدمه) ۵
یادداشتها ۱۲

بخش اول : فرم شعر معاصرآذربایجان

شعر آزاد آذربایجان ۱۵
فرم و شکل شعر معاصر آذربایجان ۲۳
الف) بیان تصویری ۲۶
ب) بیان توصیفی ۳۴
ج) بیان قرینه ساز ۳۹
د) بیان گزارشی ۴۷
ه) بیان تمثیلی ۵۳
یادداشتها ۵۹

بخش دوم : محتوای شعر معاصر آذربایجان

شعر غنایی آذربایجان ۶۷
شعر اجتماعی آذربایجان ۷۶
خشونت دموکراتیک شعر آذربایجان ۸۲
وطندوستی در شعر آذربایجان ۹۰
گذشته‌گرایی در شعر آذربایجان ۹۳
طبیعت‌گرایی در شعر آذربایجان ۹۷
شعر حسرت ۱۰۰
شعر سیاسی آذربایجان ۱۰۳
یادداشتها ۱۱۰

بخش سوم : تحلیلی از شعرهای «ساهر، سهند، باریشماز، سحر»

تحلیلی از شعر استاد حبیب ساهر ۱۱۵

« لیریک شعرلر» و لیریسم تراژیک ۱۱۷

« سحر ایشیقلانیر » و رئالیسم تراژیک ۱۲۶

« سحر ایشیقلانیر » و تراژدی « خزان» ۱۳۴

تراژدی « خزان» و « خرده بورژواهای فرهنگی » ۱۴۶

یادداشتها ۱۴۹

تحلیلی از شعر بولود قاراچؤرلو « سهند » ۱۵۷

« سازیمین سؤزو » و رئالیسم فلسفی سهند ۱۶۵

درونمایه های رئالیسم فلسفی سهند ۱۶۵

انسان و اجتماع ۱۶۷

انسان و طبیعت ۱۶۹

انسان و حقیقت ۱۷۱

انسان و حیات ۱۷۵

انسان و تمدن ۱۷۸

انسان و تفکر قومی و فراقومی ۱۸۲

« درک حضور دیگری » یا «حماسه عاطفی» ۱۸۷

هنر سهند (اسطوره پردازی، بیان بزمی – رزمی، فرهنگ عامه) ۱۹۳

ویژگیهای مشترک مقدمه منظومه های سهند ۱۹۷

منظومه های « سازیمین سؤزو » (تپه گؤز، دلی دومرول و ...) ۲۰۵

یادداشتها

تحلیلی از شعر حیدر عباسی « باریشماز» ۲۱۳

« نغمه داغی » و استعمار داخلی ۲۱۹

« چاغیریلمامیش قوناقلار » و استعمار خارجی ۲۲۷

« اودوملو دیره‌ک » و مدینه فاضله باریشماز ۲۳۳

« نفرت » یا « ادبیات اعتراض » ۲۳۷

« کعبه » و تکرار هویت دینی ۲۴۵

« یار و نار » و مناجات ۲۴۷

یادداشتها

تحلیلی از شعر خانم حمیده رئیس زاده « سحر » ۲۵۵

« ماویلر » و رئالیسم اجتماعی ۲۶۶

« یاشیل ماهنی » و لیریسم اجتماعی ۲۷۴

« آیلی باخیش » و عرفان ریاکارانه ۲۷۸

« بیر دسته تزه گونش » و خودباختگی عرفانی ۲۸۰

بیان هنری « سحر » در « بیر دسته تزه گونش » ۲۸۶

یادداشتها ۲۹۱

فهرست منابع ۲۹۶

فهرست اشخاص و کتب

مقدمه

مثلث محتوایی هنر

الف) تجربه هنری

اگر از من سؤالی شود که چه تصوری از شعر در ذهن داری؟ بی‌درنگ جواب خواهم داد: شعر برای من حکم اتاقی را دارد که برای رهایی از سختی‌ها و ناملایمات زندگی و نیز برای احساس رضایتمندی از این زندگی، براحتی وارد آن می‌شوم و در آن پاهایم را دراز می‌کنم هرطور که بخواهم می‌نشینم، می‌خوابم، آواز می‌خوانم، می‌خندم... از اینرو، به تصورم « شعر نوعی رهایی است.»

در مسیر زندگانی، هرفردی با مسائل و پیشامدهای خوش و ناخوشایند زیادی روبرو می‌شود. محیط و روابط اجتماعی انسانها را با بینشی وسیع و تجربه‌ای عمیق پرورش می‌دهد، و آدمی که ناگزیر از این شرایط و روابط است تحت تأثیر عوامل اجتماعی، دگرگونیهای اجتماعی زیادی را متحمل می‌شود. عواملی از قبیل: اقتصادی، تاریخی، فرهنگی و... سبب تمایز خصوصیات و احساسات انسانها از یکدیگر می‌شوند. تصور انسانها به مرور زمان همراه با نیازها دگرگون می‌شود. از این لحاظ برذهن انسانها متضادترین تجربه ها هجوم می‌آورند که اگر این تضادها را انسجام نبخشد ، اندیشهٔ او دچار لغزش می‌شود. بنابراین تجربه که حاصل تضادهای گوناگون شرایط است در روند شکل‌گیری حیات اجتماعی انسانها نقش به سزایی را ایفا می‌نماید.

به همین قیاس، تجربه امکانی‌فراهم می‌کند تا هنرمند به کنکاش در وجوه مختلف حیات اجتماعی و تکمیل و ارائهٔ توانایی‌های انسانی بپردازد. کسب تجربه، نظام‌مند کردن کنجکاوی و مطالعه در سطوح مختلف تجارب زندگانی می‌تواند ایجاد سؤال کرده ، انسان را به آگاهی‌های اجتماعی رهنمون شود؛ و چون خلاقیتهای هنری مدرن و نیز مکاشفهٔ جستجوگرانه و کنجکاوانهٔ خواننده آفرینش آثار تصنعی را برنمی‌تابد فلذا «تجربه» و استفادهٔ روش‌شناختی از آن در گسترهٔ شعر و ادبیات اهمیت خود را نمایان می‌سازد.

غرض ما از تجربه نیز، تجربهٔ عینی و ملموس و نیز روابط موجود در ساختار ذهن و ماده است که در روابط متقابل بین انسان، طبیعت و اشیا رد و بدل می‌شود.

انسان برای گذران زندگانی‌اش به مبارزه و جدال با خود، طبیعت و اجتماع برمی‌خیزد. او خود را در جاهایی مجبور به تبعیت و تطبیق با روابط و شرایط اجتماعی کرده، روحیهٔ اطاعت‌پذیری خود را حفظ می‌نماید که معمولاً از اینگونه نقش‌ها در دل خود راضی نیست و خود می‌داند که خود را قربانی شرایط و محیط زندگانی می‌کند. وقتی «گیلگمش» از کشته شدن دوستش «انکیدو» ملول و در نتیجه عاصی می‌شود این مسئله نشان از نارضایتی سرنوشت محتوم دارد. در هرحال حاصل این کشمکش‌ها، تجربه‌های عینی و ملموس هستند که هنرمند را پیوسته در جریان و مسیر زندگانی در حال حرکت و سیلان قرار می‌دهد.

تجربه برحسب دگرگونی شرایط و پیشرفت زمان حاصل می‌شود. انسان مجبور است که خود را با این شرایط و سازگاری‌ها و ناسازگاری‌های آن مطابقت دهد و درواقع مشخصه اصلی او، تحرک در زمان ومکان و تبادل اندیشه‌ها و تجربه‌های اجتماع انسانی است و هنرمند بعنوان فردی حساس و نکته‌بین و آگاه، سعی درتعمیم این تجربیات و روابط اجتماعی را دارد. مسلماً خیلی از معلمان با خواندن «مدیر مدرسه» جلال آل احمد در آرزوی یافتن شخصیت خود در شخصیت اصلی آن هستند همانطورکه شاید خیلی‌ها از اینکه همچون « دن کیشوت» سروانتس بشوند، ابا دارند.

بنابراین هنر مدرن، حاصلِ پیشتازی و تکامل ذهن انسانهایی‌است که در پرتو اندیشهٔ روشنگرانه، خلاقیت هنری معاصر را سبب گردیده و بشر امروز نیز که مجبور است با مدرنیسم و شرایط تحمیلی آن، مدارا کند و چون زمان نیز در نتیجهٔ افکار و اندیشه‌های پیشرو انسانها رفته‌رفته ترقی نموده است، نقش خلاق ذهن بشر اهمیت خود را نمایان ساخته، تجربهٔ خود را در پیشبرد اندیشه‌هایش بکار می‌گیرد. هنر تجربی نیز احساسات و عواطف افراد را در اختیار گرفته، به واسطهٔ اتکا به تجربه و تجربی بودنش، موجودیت خود را در ذهن مخاطب مسجل می‌سازد؛ چرا که مخاطب به دنبال دستیابی به هنری‌ترین و ملموس‌ترین هنر است تا بتواند با ذهن و دنیای خود رابطه برقرار کند. تجربه راحت‌ترین و قابل دسترس‌ترین وسیله‌ای است که هنرمند با استفاده از آن می‌تواند مخاطب را از خود راضی نگه بدارد. وقتی شاعر با تصویرهای ماندگار به بیان لحظه‌ها و موقعیتهای اجتماعی-عاطفی می‌پردازد، تصورات او بخاطر رویکردهای تجربی است که دلنشینی و تأثیر خود را بجا می‌گذارد:

اووی / یاد ائللی آتلارین دیرناغیندا دؤیوک ساوالان
گؤیلوم / ارکین پارام- پارچا کؤنلوندن پارچا
گؤیسوم / گؤی مچیدین چالام- چاتلاق سینه‌سیندن چاتلاق.

و صبریم / تبریزین داریسقال کوچه‌لریندن داها داریسقال.
باریت قوُخولو اینیمی هئچ ده‌ییشمه‌دیم...
آیاغی چکمه‌لی / بئلی قیلینج‌لی
قارانلیق گئجه‌لری یارماق / و تانیش بیر نفس آختارماق
قوُلای دئییل دوْستلار.[۱]

بنابراین آنچه بر توانایی‌ها و غنای هنر یاری می‌رساند توانمندیهای تجربه و روش بکارگیری آن در هنر است و توانایی و غنای تجربه یعنی علاقمندی مخاطب به اثر هنری. هنرمند بی‌تجربه قادر به تولید و انسجام فرهنگی نمی‌شود ویلیام فاکنر در جواب«پرسش « چه مقدار از نوشتهٔ شما مبتنی بر تجربیات شخصی‌تان است؟» می‌گوید: « نمی‌توانم بگویم. هرگز اندازه‌اش نگرفته‌ام. زیرا«چه مقدار» مهم نیست نویسنده به سه چیز نیازمند است: تجربه، مشاهده و تخیل. که گاهی فقدان یکی از اینها توسط آن دوتای دیگر جبران می‌شود. برای‌خودمن، داستان معمولاً با یک ایدهٔ تنها و یا یک خاطره و یا یک تصویر آغاز می‌شود»[۲] بنابراین تجربهٔ یک خاطره یا یک تصویر موجب آفرینش اثری ماندگار می‌گردد. از این نظر تجربه می‌تواند به چند طریق به یاری هنرمند شتافته به هنر او جنبهٔ ملموس و عینی ببخشد:

۱) تجربهٔ حیات و روابط اجتماعی : که درپیش به اختصارتوضیح داده‌شد با این توضیح که هنرمند بایستی با درک این تجربه‌ها، به آنها آگاهی و شعور داده، آن را مطابق با فرهنگ و اخلاق اجتماعی تفسیر و تبلیغ نماید. این کار نیاز به تجربه و مطالعهٔ روابط اجتماعی دارد. هنرمندی که نمایندهٔ برجستهٔ زمانهٔ خویش است براساس عقل و قوانین طبیعت و سرشت انسانی قضاوت و حکم می‌کند و سرانجام به تبیین آن می‌پردازد.

۲) تجربهٔ تاریخی : تجربه چیزی است که همگام با حرکت زمان حرکت می‌کند، همیشه در تحرک است و پویا. آن را می‌توان از یاد برد اما نمی‌توان از حرکت و پویایی بازداشت. او راه خود را در پیش می‌گیرد و می‌رود بر هنرمند است که افسار آن را به دست گرفته و موافق با خواست‌های خود به حرکت درآورد. در این نوع از تجربه، هنرمند با استفاده از مطالعات علمی و تاریخی، اطلاعات و آگاهی‌های خود را جمع کرده و از آنها در بیان مطالب خود سود می‌برد. درواقع هنرمند دانش و آگاهی‌های اکتسابی خود را با فضاسازیهای تجربهٔ تصویری به روی کاغذ می‌آورد. به عبارتی، مفهوم عمدهٔ هنر او را احساسات و ادراکات مندرج در حواشی و اطراف متن و مفاهیمی تشکیل می‌دهد که او آنها را از طریق مطالعه یا جستجوی تجربی، تجربه و کشف کرده است. دراینجا حتی اصطلاحات و ترکیبات کنایی و تصویری نیز براساس مطالعهٔ حیات اجتماعی و تجربهٔ علمی او بوجود آمده‌اند:

بو یولسوزلار هئچ ده ظالیم دئییل‌لر گئیدیریرلر ، اگر بیرگون سوُیورلار

بیرگون باشدان گؤتورسه‌لربؤرکومو او بیریسی گون باشیما بؤرک قوُیورلار[۳]

یا این شعر از صائب تبریزی:

فکر شنبه تلخ دارد جمعهٔ اطفال را عشرت امروز بی‌اندیشهٔ فردا خوش است

در ادبیات گذشتهٔ ما تجربهٔ عمدهٔ هنرمندان از طریق مطالعهٔ قرآن، کلمات قصار، سخنان بزرگان، احادیث، ضرب‌المثلها و یا از طریق مطالعهٔ افسانه‌ها، داستانها و فرهنگ عامیانه بوده‌است وقتی « سید ابوالقاسم نباتی » می‌گوید:

«رب ارنی» دئییرم تا نه قده‌ر جانیم وار

منبع جود وسخا، بحر عطایا گؤرونور...

«لن ترانی» دئمه چوخ، ساغر زرینی گؤتور

نه عجب سنده یئنه بو « لم و لمّا» گؤرونور[٤]

تجربهٔ او از طریق مطالعه در قرآن است.

در ادبیات معاصر نیز استفاده از اساطیر، افسانه‌ها و فرهنگ عامیانه از طرف بسیاری از هنرمندان صورت گرفته است با این تفاوت که هنرمندان معاصر با یادآوری و استفاده از آنها دست به قرینه‌سازی و اسطوره‌پردازی زده، دیدگاه امروزین خود را بر آنها سوار می‌کنند. در شعر معاصر آذربایجان آثار زیادی با گریز به تجربه‌های تاریخی و اسطوره‌ای سروده شده‌اند که از آن جمله‌اند: باغبان ائل‌اوغلو (م. شبسترلی)، آپاردی سئللر سارانی (م . ساوالان)، منظومهٔ صمد بهرنگی (ح. دوزگون)، بابک منظومه‌سی (آلاو)، تالانمیش گونش (ناصر مرقاتی) که این آخری از جمله مجموعه شعرهای موفقی در اسطوره‌پردازی است.

۳) تجربهٔ تخیلی : « اوکتاویو پاز» در بحث از ماهیت شعر می‌گوید: « روش مؤثر تفکر شاعرانه خیال‌پردازی است؛ و نیروی تخیل اساساً عبارت است از توانایی به هم پیوستن واقعیتهای مخالف و متباعد.» [۵] از اینرو، تخیل روابط عادی میان کلمات را دگرگون کرده به نوسازی آن می‌پردازد. درواقع تخیل نسبت به کلمات، منش و نقش اجتماعی و شخصیتی داده، سبب آفرینش مفاهیم تازه‌ای از تصاویر، عقاید، روابط و ارزشهای گوناگون هنری می‌شود. آنچه که در جلوه‌های مختلف هنری از قبیل: نماد، استعاره، تشبیه، تصاویر و تعابیر پدیدار می‌شود در حوزهٔ تخیل قابل بررسی است. تصویرپردازی که تولید اولیهٔ تخیل خلاق است رابطهٔ میان هنرمند و مخاطب را نزدیکتر می‌کند. هنرمند ایده‌ها و مفاهیم خود را بصورت غیرمستقیم و با استفاده از تصاویر، تشبیهات و خلاقیتهای هنری دیگر ارائه می‌دهد. او نه تنها به تخیل خود باید ایمان داشته باشد بلکه برای اختصاصی کردن تجربهٔ تخیلی خود، جاذبهٔ ذوق و سلیقه خود را نیز بیشتر کرده تا مفهوم استاندارد شده از تخیل او بصورت نمادی تعمیم‌پذیر که همگان آن را بپذیرند، بوجود بیاورد. می‌توان ادعا کرد که تخیل حتی تنها مربوط به هنرمندان نیست بلکه هرفردی در حیات روزمرهٔ خود

دست به تخیل می‌زند که بوسیله آن خود او، شخصیت و قهرمان اصلی تخیل‌اش را تشکیل می‌دهد. یعنی او خود را همیشه پیروز و کامیاب می‌بیند و می‌خواهد خود شبیه تصورات و تخیل خود باشد. در مورد هنرمند نیز این مسئله صدق می‌کند. وقتی او تخیل خود را بکار می‌گیرد درواقع نیروی ذهنی خود را با استفاده از تجربیات عینی و محیط واقعی بکار می‌اندازد بنابراین تخیل برای او تبدیل به حماسه‌ای جاویدان می‌گردد که قهرمان اصلی آن را خود هنرمند تشکیل می‌دهد.

می‌توان گفت که تخیل انبساط ذهنی هنرمند است که به تمام احساسات، تجربیات وعواطف درونی او حیات می‌بخشد. اهمیتش نیز در همین مسئله است وگرنه اگر تخیل تجربیات عادی را به همان صورت خام و اولیه خود ارائه دهد در آن صورت اثری که از آن زاده می‌شود اثری صرفاً عادی و غیرهنری خواهد بود. هنر آن است که از میان اشیا و تجربه‌های عادی یک چیز غیرعادی آفریده شود و این به عهده تخیل خلاق است؛ همان است که نیروی شگرف زیبایی‌های هنری را می‌آفریند، بواسطهٔ آن کوهها مثل انسانها می‌اندیشند، گلها خمیازه می‌کشند، دستها سبز می‌شوند و ...

بنابراین تخیل اجازه‌نامه‌ای برای ورود به همهٔ آن چیزهایی‌است که دسترسی به آنها غیرممکن است. اگر ما به دنبال فراگیری چیزی از هنر هستیم باید نسبت به استخوانبندی تصاویر و تخیل هنرمند اهمیت بیشتری قائل شویم چرا که این تخیل می‌تواند زمینه‌ساز تفکر هنرمند باشد به قول گورکی: « تخیل هم درواقع حالتی از اندیشه دربارهٔ جهان است ولی اندیشه ایست بصورت تمثیل و استعاره. می‌توان گفت که تخیل به مفهوم قوه‌ای است که به اشیا یا نیروهای اصلی طبیعت خصوصیات و احساسات و نیات انسانی نسبت می‌دهد.»[۶]

ب) بیان هنری :

همانطورکه ذکر شد تجربیات هنرمند به طرق مختلف و بصورت پراکنده می‌باشد. بنابراین باید به نوعی آنها را انسجام بخشید: « اندوختن تجربه به تنهایی مهم نیست بلکه استفاده از تجربه ساده زندگی و برگرداندن آن به تجربهٔ هنری مهم است.»[۷] اینجاست که عامل مهم دیگر هنر یعنی «بیان هنری» پا به عرصه می‌گذارد. ادراک و قالب‌بندی هر تجربه بصورت پراکنده و درهم وبرهم صورت نمی‌گیرد بلکه این امر درنتیجه انسجام عناصر و پدیده‌های گوناگونی است برای پی‌ریزی تصاویر مختلف. ایجاد هماهنگی و وحدت و انسجام در هر اثری، درونمایهٔ شکلی همان اثر را تشکیل می‌دهد. بنابراین هنرمند با تکیه بر «بیان هنری» خود به تجربیات و تخیلات خود زیبایی بخشیده آن را از حالت ابتدایی و خام خود بیرون آورده، ساخت هنری می‌دهد.

«بیان هنری » ابزارکار هنرمند در منسجم کردن تجربیات است به قول جان دیوئی: « بیان هنری عبارت است از طبقه‌بندی احساسهای آشفته»[۸] بنابراین بیان هنری باعث انسجام در ساختار و ترکیب فرم و شکل ظاهری هنر می‌شود یعنی آنچه که زیبایی را ضروری می‌سازد. درواقع بیان هنری از عناصر مهمی است که هنرمند در آفرینش و تحریک حس زیبایی‌شناختی به آن تمسک می‌جوید و بهره می‌برد.

بطور کلی در نظام هنری می‌توان به دو نوع زیبایی عمده قایل شد: **زیبایی خیال و زیبایی بیان.** بیان هنری تغذیهٔ اصلی هنر برای پرورش و تحریک زیبایی است. حیات و ممات انسانها، حوادث خوش و ناخوشایند زندگانی اجتماعی بوسیله بیان هنری در تخیل هنرمند زنده می‌شود؛ هنرمند با درک تصاویر صداها و نغمه‌های سرشار زندگی، آنها را در خاطر و حواس خود ذخیره نموده، در مواقع لزوم انسجام بخشیده، عاطفی‌ترین شکل هنر را درمعرض نمایش همگان قرار می‌دهد.

زبان و بیان هنرمند رابطه اثر او را با تاریخ عمومی ادبیات، فرهنگ و محیط جامعه خاص آشکار می‌کند. درواقع هر اثری ماهیت فرهنگی زمانه خویش را به شیوه و اسلوب همان زمان بیان میکند هنرمند قبل از هر چیزی برای دستاوردها و میراث پایدار زمانه خود ارزش قایل شده، در تکامل و پیشرفت آن کوشا می‌شود.

ج) تفکر هنری :

بطور کلی بیان هنری صورت ملموس و تظاهر عینی اندیشه و محتوای موجود در هنر است. درواقع زبان هنرمندانه، زمینه را برای تکامل « تفکر بدیع » او فراهم کرده، باعث تمایز تفکر کهنه و نو ازهمدیگر می‌شود. ما با مطالعه ومشاهده اثر هنری به بیان هنری پویا و نشاط‌انگیز، جوان یا بی‌حال و پرملال هنرمند پی‌می‌بریم. در این آیینه، احساس و اندیشه را درمی‌یابیم. بنابراین در اینجا بیان هنری عامل مهم دیگر خلاقیت هنری را به پیش می‌کشد و آن همانا « اندیشه و تفکر» هنرمند است. تجربیات و به دنبال آن برداشتهای گوناگون هنرمند، سهمی در شناخت و معرفی گوشه‌ای از زندگانی اجتماعی دارد. اندیشه هنرمند مثل کارفرمایی است که قلدرانه به زیر دستان خود یعنی « تجربه» و «بیان هنری» فرمان می‌راند و برکار آنها نظاره‌گر است. درواقع تمام هستی هنرمند در تفکر او خلاصه می‌شود و به همین خاطر هم محافظت از آن مستلزم حساسیت و آگاهی‌های شعورمندی است که از درک روانشناختیِ اجتماع حاصل می‌گردد زیرا تمام امکانات وجودی هنرمند در اندیشه‌اش تبلور می‌یابد. اندیشه اوست که دل و جرأت و همچنین ناتوانی و تزلزل

فکری او را در شناخت روان اجتماع آشکار می‌کند. اگر او تفکر خود را از استیلای ساختهای منفی و مخرب اجتماع محافظت نماید، نوعی شجاعت و بی‌باکی برای او محسوب می‌شود.

می‌توان این سه نوع (تجربه ، بیان هنری و تفکر هنری) را به مثلثی تشبیه کرد که در رأس آن اندیشه و تفکر هنرمند قرار دارد. مهارت تفکر هنرمند، در تحلیل و تشریح تجربه‌ها و طبقه‌بندی آنها بوسیله بیان هنری و ارائه چهره و روشی آشکار و بدیع از زندگی و روابط اجتماعی است. اندیشه عالیترین ودیعه‌ای است که در وجود انسان نهفته و در واقع ارزشهای انسانی را در او مسجل می‌سازد. تفکر هنرمند علاوه بر داشتن استعداد بالقوه، در چارچوب روند و نظام اجتماعی شکل می‌گیرد. به نحوی که ارزشهای اخلاقی و انسانی و بطور کلی تمام حوادث و قوانین طبیعت و اجتماع، در تجزیه و تحلیل روابط اجتماعی به یاری هنرمند می‌شتابند و هنرمند نیز با آفرینش و خلاقیتهای هنری خود سبب ارجمندی تاریخ فکری بشر می‌شود. ما به واسطه فضولی، صائب، بهرنگی، سهند و... مراحل مختلف تاریخ و فرهنگ و اندیشه خود را بصورت عینی در برابر دیدگانمان احساس می‌کنیم؛ و به همین دلیل است که توجه به نقش تجربه و نمایش آن در قالب یک اثر هنری بعنوان یک عامل مؤثر در آفرینش آن اهمیت به سزایی پیدا می‌کند. هنر نیز از این لحاظ که احساسات و تجربیات آدمی را بیان و در شکوفایی و عینیت بخشیدن تفکرات انسانها نقش مهمی را ایفا نموده دارای اهمیت می‌باشد.

از این دیدگاه است که ما نقدها و تحلیلهای خود را با چنین نگرشی به پیش خواهیم برد و در واقع این پیش‌زمینه، سیمایی کلی از مفهوم هنر در نظرگاه نگارنده است که در نقدهای خود به تناسب مدنظر قرار می‌گیرد.

کتاب از سه بخش تشکیل شده که دو بخش اول عموماً بررسی شعر معاصر آذربایجان از دو دیدگاه فرم و محتوا و بخش سوم نیز اختصاصاً به تحلیل آثار چهار شاعر معاصر « ساهر، سهند، باریشماز و سحر » اختصاص دارد. برای هر بخش و فصلهای کتاب، یادداشتهایی درنظر گرفته شده که شامل ارجاعات و ترجمه نمونه‌ها و شواهد شعری است که متن اصلی آنها در حین کتاب آورده شده، این کار برای مخاطبین دیگر زبانها صورت گرفته که عموماً، ترجمه‌ها بیشتر برای رساندن پیام و مفاهیم بوده و جنبه ترجمهٔ حرفه‌ای ندارد. در این نقد میتوان گفت که ۹۰٪ کتابهایی که تا اواخر سال ۸۱ به ترکی چاپ شده‌اند مدنظر قرار گرفته که برای مراجعات بیشتر، فهرستی از منابع مورد استفاده نیز در پایان آورده شده است.

دشت مغان

پاییز ۸۲

یادداشتها:

۱) بئچه‌لر بانلایاندا، هادی قاراچای، صص ۷ـ ٦. ترجمه: اووی سبلان که در زیر سم اسبهای بیگانگان لگدمال شده‌ای، قلبم از قلب پاره پاره ارک هم خون‌جگرتر.دلم از سینه چاک‌چاک مسجد کبود چاکتر ، وصبرم ازکوچه‌های تنگ و باریک تبریز هم باریکتر. لباسم را که بوی باروت می‌دهد عوض‌نکردم ...چکمه‌پوش و شمشیر به کمر، شکافتن دل سیاهی‌ها وجستجو کردن یک نفَس آشنا ساده و دور از دسترس نیست ای دوستان!

۲) ده گفتگو ، ص ٤٨

۳) شئخ مونجوغو ، سؤنمز ص ٦۰ ؛ این بی‌دینها چندان هم ستمگر و بی انصاف نیستند روزی اگر تورا می‌آرایند و برایت می‌رسند روز دیگر لخت‌ات می‌کنند و به حسابت می‌رسند روزی اگر کلاه از سرت بردارند روز دیگر کلاه بر سر می‌گذارند.

٤) دیوان نباتی صص ۲۱ و ۲٤ ؛ تاجان دارم «رب ارنی» خواهم گفت منبع جود وسخا و دریای بخشش دیده می‌شود/// دم از «لن ترانی» مزن ساغر زرین را بردار/ شگفت است که در تو نیز « لم ولمّا» دیده می‌شود.

۵) مجله کلک ، ش ٤۲، شهریور ۷۲ مقاله صدای دیگر.

٦) ادبیات از نظر گورکی ، ص ۳۲

۷) قصه‌نویسی ، رضا براهنی ص٤٦۷ ؛ این مقدمه شاید به نوعی مدیون دکتربراهنی است در دوکتاب « قصه نویسی» و جلد اول « طلا در مس». برای‌همین ممکن است حتی مفهومی از این کتابها دراینجا ذکر شود که ناخودآگاه و ناشی ازکثرت مطالعه در این دو کتاب است.

۸) نقل از: قصه نویسی ص ۲۱٦

بخش اول :

فرم شعر معاصر آذربایجان

- شعر آزاد آذربایجان
- فرم و شکل شعر معاصر آذربایجان
- بیان تصویری
- بیان توصیفی
- بیان قرینه‌ساز
- بیان گزارشی
- بیان تمثیلی
- یادداشتها

شـعر آزاد آذربایجان

شعر معاصر آذربایجان از حیث قالب دارای تنـوع بسـیاری اسـت. نکتـهٔ جـالب آنکه این تنوع همیشه بدون هیچ نزاعی مورد پسند عامه نیز واقع شده‌اسـت. بدیـن معنی که هرجا شاعری دست به ابداع و نوآوری زده، درچگونگی و روند خـود بـا سنگ‌اندازیهای سنتی مواجه نگردیده است. چنانچه مسیر ابـداع‌گریـهای شـعر آزاد فارسی را درنظر بگیریـم متوجـه می‌شـویم کـه در آن همیشـه هـر ابـداع و سـبک جدیدی با مخالفتهای بی‌شماری روبرو گشته است. هنـوز کشمکشـهای طرفـداران شعر نیمایی و شعر کهن را فراموش نکرده‌ایم. حتی وقتی شعر نیمایی اصالت خـود را به اثبات می‌رساند در درون آن تحولات و ابداعات صـورت مـی‌گیـرد کـه ایـن تحولات نیز با برخوردهای ضدونقیضی مواجه می‌گردد. در این زمینه اثبات اصالت شعر سپید از طرف « شاملو» بدون دردسر صورت نگرفته؛ برخـی از ایـن ابداعـات نیز به دلیل نداشتن تفکر هنری خاص با رکود و انحطاط نیز مواجه گردیـده اسـت. در این باره، شعر « حجم سبز » یا « موج نو » که از سوی « یدالله رویایی» و سـپس « احمدرضا احمدی » به پیش کشیده شد نمونهٔ جالبی است.

در شعر معاصر آذربایجان بدلیل ماهیت تبعیـدی اجتمـاع و فرهنـگش هـر نـوع ابداعی با ماهیت اجتماعی همراه و عجین بوده است بدین معنـی کـه هـر شـاعری

هرگاه از دیدگاه فرم تنوعی در شعر ایجاد کرده این تنوع برای تفنن و سرگرمی نبوده، بلکه امکانات تازه‌ای هم بر روند تفکر هنری افزوده و هم بخاطر تصویر خطوط شرایط و موقعیتهای اجتماعی باعث تحولات اجتماعی نیزگردیده است (شاید برای همین هم در شعر معاصر آذربایجان شاهد تنوع فرم و قالب شعری هستیم و همگی هم مورد قبول واقع شده‌اند) به هرحال آنچه در این ابداعات مدنظر شاعر بوده، تحریف تاریخ برضد مردم و اجتماع نبوده، بلکه بدلیل تلقی معنویت اجتماعی در یکپارچگی آزادیهای معنوی و مادی انسانها بوده که دارای شعور اجتماعی- انسانی است. به همین خاطر هم آنچه در نظر اول شعور اجتماع و مردم را به آن معطوف می‌ساخت محتوای بیدادگرانهٔ این آثار بوده و کمتر به فرم شعری توجه شده است. در شعرآذربایجان قالب هنری و مبدعانه « سهندیه » شهریار سابقهٔ تاریخی ندارد هرچند این اثر در وزن عروضی سروده شده اما ترکیب‌بندی ساختاری آن بدون سابقه است. بنابراین باید مثل هرچیز تازهٔ سنت‌ستیز با برخوردهای منفی مواجه می‌گردید. اما نه تنها این کار صورت نگرفت بلکه ذهن و شعور مردم آن را بعنوان یکی از شاهکارهای ادبیات معاصر خود می‌داند. یا منظومه‌های « باریشماز» و منظومه‌هایی همچون: «پروانه‌نین سرگذشتی» از م. شبسترلی، «عیسانین سوُن شامی» از سؤنمز، «عاشیقلی کروان» از مفتون امینی و «دووار پوُئماسی» از محمدرضا لوائی هرکدام در نوع خود تازگی‌های هنری بر شعرمعاصر افزوده‌اند و البته مورد استقبال نیز قرارگرفته‌اند. زیرا ابداعات آنها با تکیه برفرم و قالب شعری نبوده، بلکه تلاش کرده‌اند همراه با ابداعات فرم، واقعیتهای محیط و اجتماع خود را نیز بیان نمایند به همین دلیل نیز کفهٔ محتوای آنها همیشه سنگین‌تر و پرجاذبه‌تر بوده است و همین عامل جنبهٔ زیبایی‌شناختی اثر را نیز جلوهٔ هنرمندانه بخشیده، باعث تثبیت آن در ذهن و شعور مخاطب می‌گردد. به قول م. جعفر منتقد آذربایجانی : « تا زمانیکه فرم شعر آزاد، اطناب و روده‌درازی، روایت‌گرایی، قافیه‌های ساده و فقیر را بنام استفاده از قافیه، از میان برمی‌دارد و سخن را با ایجاز و قناعت همراه می‌سازد و به حفظ زبان ملی و ملودی وموسیقی آن می‌پردازد و تواناییهای زبان را آشکار می‌نماید، شعریت وهیجان و احساس را نیرومی‌بخشد در آن هنگام این فرم، زیبا و عالی است. و مادام که این فرم، شعر را سنگین و مرکب می‌نماید، تفکر را پیچیده و خللی به زبان ملی وارد می‌کند، به اطناب و درازگویی و به شخصیت‌پردازیهای واهی

می‌پردازد در آن هنگام با ازدست دادن تعالی شعری به شعریت نیز ضربه زده، تفکر تازه و بدیع را نیز فقیر می‌نماید و شعر را نیز تبدیل به یک پیشهٔ مبتذل و پیش‌پا افتاده می‌کند.»[۱]

شعرآزاد، واژگان و لغات وخلاقیتهای هنری را با امکانات بیشتری در اختیار شاعر قرار می‌دهد. بدین معنی که در آن محور همنشینی کلمات همیشه فعال است و می‌توان کلمات و تعابیر بیشماری جایگزین همدیگر کرده تا نتیجه قابل قبولی ارائه شود:

زیروه‌لره یوللاندیق
سؤز،گونشدن دوشدو/ ایپک‌ساچاقلاریندان سالللانان‌گونوزدن
بیترلیده یام‌یاشیل بیتگی‌لر
آخارلیدا دورناگؤز آخمالار/ *چؤره‌ک، ایش و بهشت*
سؤزلر قاناد آلدی گؤگسل: / ای یئنی انسان / یوکسل!
تورپاق قارا، ده‌یرلی ایمیش/ انسان / نفسلی، هوسلی ایمیش
کوُتان.../ ایتی/ کسرلی ایمیش
ایش گرگین/ یئر شوملاندی درین/ سپیلدی سپین.
اؤیله کیم/ او شریف تانری اؤیرتمیش
آددیملار محکم ایدی / یوُللار.../ یورولماز.[۲]

در ساختار شعر سنتی بخصوص در قالبهای شعرسنتی، کلمات و تعابیر و تخیل شعری جایگاه خود را پیدا کرده‌اند بدین معنی که ذهن شاعر در استفاده از آنها زحمتی به خود نمی‌دهد بلکه آنها را از روی عادت در یک محور همنشینی قرار می‌دهد. بعنوان مثال وقتی شاعرسنتی از «گل» سخن می‌گوید همراه آن شخصیت متناسب شعری نیز که مسلماً ذهنش به آن عادت کرده برمی‌گزیند و آن را در یک محور قرارمی‌دهد و آن همانا «بلبل» است. حتی در تخیل شعری نیز معمولاً وقتی بعنوان مثال سخن از «نرگس» می‌رود حتماً در روند شعر مواجه با ویژگی عمدهٔ آن که همانا «سرمستی و خماری» است و تناسبی با «چشم» دارد، می‌شویم. این چیزی است که نیاز به کاوش و جستجو ندارد بلکه ذهن شعر کلاسیک به آن عادت کرده است. به تعبیردیگر اینگونه واژگان و تصاویر ارائه شدهٔ حول‌وحوش آن، موجودیت خود را به اثبات رسانده و درشناسنامه شعر سنتی نوشته شده‌اند، تنها با مرگ آنها که از طریق ابداع و خلاقیتهای جدید میسر است می‌توان قلم فوت بر

روی آنها کشید. عدول از قراردادهای شعرسنتی به منزلهٔ عدول از تجربه‌های سنتی و جایگزینی شکل جدید فرم شعری ونهایتاً وارد کردن تجربه‌های تازه و زندهٔ معاصر است، چرا که فرم و محتوای کهنه این را می‌رساند که همیشه دنیا را یک چیز و آن را هماهنگ با افکارت دیده‌ای درحالیکه زمان درگذر است و درگذر آن، لحظه‌ها در روند تأثیرگذاری بر زندگی مؤثراند.

یکی از بحثهایی که در شعر آزاد همیشه مطمح نظر بوده، بحث وزن و قافیه است. منتقدان بر این باورند که اصولاً شعربی‌وزن وجود ندارد همه شعرها در ذات خود دارای ریتمی مخصوص به خود هستند. حتی وزن را جزو ذات شعری پنداشته‌اند چرا که اگرچنین نبود هیچ تفاوتی بین آن و نثر وجود نداشت. بنابراین هر شعری، وزن بخصوصی دارد که با ریتم و لحن اولین مصراع هر شعری بوجود می‌آید و تداوم مصراعها نیز مجبور به اطاعت از ریتم مصراع اول هستند.

بطورکلی در شعر آزاد معاصر آذربایجان، وزن سه مرحله را تجربه کرده است: **وزن آزاد عروضی، وزن آزاد هجایی، وزن سپید(یا آرمونیک)**

در شعر عروضی کلمات با آهنگ خاصی در رقصند اما حذف و اضافه‌های ناخواسته و ناشی از همان وزن عروضی باعث تعقیدهای معنایی و لفظی می‌شود. « شعر آزاد عروضی» سرشار از نشاط است. این وزن شعر را همیشه سرحال نگه می‌دارد. از یک طرف آزاد بودن شاعر در آوردن مصراعهای کوتاه و بلند و نیز تقسیم شعربه بندهایی که می‌تواند هرکدام کلمات همقافیه داشته باشد که با کلمات همقافیهٔ بندهای دیگر متفاوت است. این مسئله دست شاعر را درسرودن شعر و برای رسیدن به هدفمندی و محتوای عالی آزاد می‌گذارد. از طرف دیگر شاعر از وزن یکسان با هجاهای یکسانی استفاده می‌کند که وزن شعر را هم در محور افقی و هم در محورعمودی به هماهنگی کاملی می‌رساند. منظور ازهجاهای یکسان استفادهٔ شاعر از هجاهای کوتاه و بلند در توالی هم و در زیرهم است یعنی اگر هجاهای مصراع اول یک شعر با استفاده از فرمول مثلاً (U_ _ _ ، هجای کوتاه وسه هجای بلند) سروده شده باشد در مصراعهای بعدی نیز از یک هجای کوتاه و سه هجای بلند (به ترتیب) استفاده می‌شود (برخلاف شعرهجایی که در آن هجاهای کوتاه و بلند و بکارگیری آنها در هرجا و هر مکانی میسر است) این مسئله باعث طنطنهٔ شعری شده، شعر را به وجد و شور درمی‌آورد، به این شیوه اگر مسئله آزاد

بودن شـعر در کوتاه و بلندکردن مصراعها اضافه شود کاملاً با شعری بـدون زوائـد روبرو هستیم:

سئودا گولونون رایحه‌سین تازه‌جه قانمیش
گول-گول قانادیندان آزاجیق شعله‌ده یانمیش
پروانه‌نی گؤردوم.
سرمیشدیسه یانمیش قانادین تورپاغا یورغون
دوشموشدوسه دیلدن، گئنه‌ده آتشه وورغون
باخماقدا ایدی حیرصیله، اولدوز کیمی گؤزلر
اوْددان نه گؤروبسن، آ زاواللی؟- دئیه بیرآن
توتدوم قانادیندان.[۳]

اشکال این وزن در شعرآذربایجان آن است که شاعر مجبور به استفاده از کلمات و ساختار دستوری غیر از کلمات و دستور ترکـی می‌شـود و بـرای همیـن نـیز در بیشتر این شعرها روحی سوای روح آذربایجانی حاکم است در حالی‌که در « شـعر آزاد هجایی» چون شاعر از ساختار ذهن و زبان ترکی استفاده می‌کند بر این اسـاس برای مخاطب نیز شیرین و خوشـایند می‌آیـد چـرا کـه در ایـن وزن، از کلمـات و ترکیبات و روحیات ترکی، از فرهنگ و بیان فولکلوریک ترکی استفاده می‌نمـاید و همین مسئله خود نقطهٔ تلاقی و آشنایی مخاطب با شعر می‌شود:

کوچه ساکیت / قاپی آچیق / گونش آیدا، آی هالایدا
بایاقداندیر دامجیلایبر گؤزلمه‌لر پیچیلتیسی/ دؤیور قاپی، گولور اوتاق
گول الینده بیر چیلچیراق، زومزومه‌لر هاله‌لنیر بوداق- بوداق...
...گاه پاییزسان، گاه یازواری/ اوخویورسان آرازباری
هر سئودیکده بیزه ساری هم سوزوب، هم سوزولورسن
نفسلیکدن نیمچه‌لره دوزولورسن.
هردن آجی، کاسا بنزه‌ر، پاسا بنزه‌ر/ آینالاردا یاسا بنزه‌ر
آه مجلیسی، واه مجلیسی
گاه گلیرسن، گاه گئدیرسن
گئدنده‌ده بیر باخمیرسان گئدیشینله نه ائدیرسن ...[٤]

بیان فولکلوریک یا گفـتاری که در شـعر هـجایی بکار گرفتـه می‌شـود همیشـه خود را ساده‌تر و صمیمی‌تر و پویـاتر نشـان داده کـه صمیمیـت لحـن آن حـاصل

نگرش غیر مرکب به دنیای اطراف خود است. درعین حال درهمان نگرش ساده نیز نه تنها کامل و بی‌عیب بلکه دارای وجوه زیبایی‌شناختی است بدین معنی که بیان فولکلوریک با واردکردن قالب و ساختارهای اسلوب بیانیِ موضوعات مختلف از قبیل طنز، تشبیه‌های ساده، احساس و عواطف عینی و ملموس، به واژگانی استوار و صمیمی و نظام غنایی و تغزلی به خلوص مطبوع و نوآوریهای بیواسطه دست می‌یابد. وجوه فولکلوریک شعرآذربایجان بخاطر صمیمیتی است که ادبیات شفاهی آذربایجان از آن برخوردار است. بیان گفتاری نیز که تاحدودی با بیان فولکلوریک متفاوت است حاصل نگرش زیبایی‌شناختی شاعران معاصر به آن است. در این بیان هم شیوه ساده و صمیمی زبان شفاهی و هم بافت روایی و زیبایی‌شناختی بیان دیده می‌شود:

زامان / قیچینی / چکه‌چکه / دؤنورم سیزه.
گونلرین ساری یوماغی اته‌گینده،
پنجره‌ده نور توُخویورسان!
گئجه‌لره توُر توخویورسان
گؤزلرینده، ایکی آغاج اسیر!
گؤزلریمده/ گؤزه‌للیک سویا چکیلیر!
اللرین تله‌سیر/ گولورم
آدیمی توُخویورسان بیلیرم .[۵]

آهنگ یا موسیقی از شگردهای شعری است که باعث لطافت و روانی اندیشه و احساس می‌گردد. سازگاری آهنگ شعر با مفهوم و محتوای آن از موارد ضروری برای روانی احساس بشمار می‌آید که اصطلاحاً به آن «آرمونی» می‌گویند که در شعر«سپید» (شعری که نه وزن عروضی و نه هجایی دارد) بیشترین نقش را برعهده دارد. این مسئله حتی در انتخاب قالب شعری نیز کمک شایانی می‌کند. مسلماً محتوایی که گرایش به نرمی و صمیمیت دارد نمی‌توان برای آن آهنگ یا ریتمی حماسی انتخاب کرد مگرآنکه شاعر قصد آن را داشته باشد که نرمی و صمیمیت عاطفیِ شعر را به محتوای پرتپش اجتماعی گره بزند. آهنگ شعر از همان مصراع اولِ شعر شروع شده تا پایان آن ادامه می‌یابد در واقع مصراع اول تعیین کننده آهنگ و موسیقی(یا وزن) مصراعهای بعدی همان شعر و متناسب با ریتم آن است:

بیر چاناق ایشیق تک چیپچالانیر«آی» / آیدین‌دی حسرتین آیاق یئرلری
قالایا یاخین/ بوُغولان هاراییین چیرپینتی‌لاری
یان- یؤره دالغالی/ اود- آلوو وئریر یئر.
قانلی آچیق قاپی/ سس‌سیز اوزون دالان/ یارا ایپسی گزیر
و حسرت ایزلری/ قوتاران یئرده/ بیر قوشا دؤنوب/ باشدا دوْلانیر
جالانیر، جالانیر گؤزلرینه «آی».[۶]

بدیهی است که شعر به هیچوجه بیان از پیش تعیین شده یا تحمیلی را برنمی‌تابد. این بدان معنا نیست که شاعر درکار سرودن هیچ تعمد و آگاهی نداشته و سراپا از روی الهام است، برعکس آنچه که از روی تعمد برگزیده می‌شود همین بیان شاعر است. بنابراین در شعرسپید همه چیز آگاهانه است چرا که اگر از روی آگاهی نباشد یا به شعر انشایی می‌گراید و یا به شعری سردرگم و بی‌هویت.

شاعر باید در شعرسپید به دنبال رعایت تناسبهای بیانی با بیان طبیعی باشد که از روند زبان طبیعی برگزیده شده سرشت هنری به خود می‌گیرد. طبیعتاً وقتی شاعر از روی تعمد میل به تحمیل قافیه یا ردیف یا حتی تصویر واژه‌ای برشعر را داشته باشد آن شعر نه تنها روال طبیعی و سیال خود را از دست خواهد داد بلکه اندیشه نیز در دستان همان عناصر تحمیلی اسیر و گرفتار خواهد آمد. گاه در شعر سپید آذربایجان شعرهایی سروده می‌شود که به دلیل ماهیت غیرهنری‌شان انشایی هستند چنین بنظر می‌رسد که دراینگونه شعرها ذهن شاعر، هنوز به قراردادهای سنتی پایبند است چرا که همراه با این روند، از نظر محتوا نیز نوعی کلی‌گویی بر شعر حاکم است که آن را ازتماس جزئی با واقعیت برحذر می‌دارد. ویژگی این نوع از شعرها، اطناب و درازگویی و عدم ایجازمنطقی است. این عامل یکی از عواملی است که باعث صراحت بیان در شعر می‌شود و شاعر در آن به بیان همه‌چیز می‌پردازد و مفاهیم به بسط و گسترش غیرتصویری مشغول می‌شوند. کار ایجاز ، ادغام مفاهیم چندگانه‌ای است که ممکن است ارائه همه آنها منجر به تکرار محتوا بشود. ریتم نثرگونه و انشایی اینگونه اشعار از وجوه تمایز مابین آن با شعر سپید آرمونیک است. نکته دراینجاست که ما در این نوع از شعرها علاوه بر فرم و بیان ساده، با تفکر ساده و سطحی نیز روبرو هستیم:

و اونودولدو گولوش/ دوداقلارین/ قارا کئییرمه‌سینده
اوندا کی «یقین» گؤزه‌للیگی/ «شک» چرچیوه‌سینده قابلاندی

ایشته باشقا بیر دوروم:
اومودون پاییز قیچلاری
یأسین/ باهار قوجاغیندا / قوخودان دوشنده/ کوبیسم یاشاییشین... [۷]

هرچند شاعر چنان وانمود یا تحمیل می‌کند که دارای تفکر و اندیشه است اما تفکرات او را درتفسیر زندگانی اجتماعی لوس وملاحظه‌کارانه وسطحی می‌بینیم.

ناهمخوانی فرم و محتوا باعث حضور حشوهای محتوایی و بیانی در شعر آزاد انشایی می‌شود که شعر را از حیطهٔ شعریت خارج می‌نماید. در حالیکه شعر سپید آرمونیک آن است که در یک مصراع چندین تصویر ریتمیک و هماهنگ وجود داشته باشد که ما را برای تصور بیان شخصیتی آماده نگه بدارد. این کار شعر انشایی است که نه تنها در یک مصراع بلکه در کلیت یک شعر نیز نمی‌توانیم با یک تصویر هنری مواجه شویم. فرم انشایی در واقع رونوشتی از سخنان و حرفهای عامیانه و گفتاری است که بدون پیش زمینه و پرداخت هنری بر زبان جاری می‌شود.

اینکه می‌گویند در شعر سپید، آزادی در وزن و قافیه وجود دارد بدان معنا نیست که هر چه به ذهن و زبانت آمد آن را به روی کاغذ بیاوری. آزادی در وزن به قول م. جعفر: «آن است که شاعر برای بیان مضمون جدید در فرم تازه در یک شعر و یا یک منظومه از وزنهای مختلفی استفاده نماید» [۸] آزاد و بی وزن بودن شعر سپید می‌طلبد که باید کاری کرد تا جای خالی وزن و قافیه‌ای که در شعر کلاسیک یا در شعر آزاد عروضی و هجایی دیده می‌شود پر بشود این کار شگرد هنری و نیز منظر تئوریک خاصی در باره شعر می طلبد. دقت در استفاده از ترکیبات و کلمات، باید همراه و همزمان با تحول در فرم شعری به پیش برود و گرنه چنانچه قالب شعر سپید انتخاب بشود ولی در آن، کلمات و واژگان و تصاویر از قراردادهای شعر سنتی تبعیت بکند معضلی دوچندان می‌گردد چراکه شعر ازسوی‌دیگر بی‌وزن است و بی‌قافیه. بنابراین خلق تصویرهای زنده وپایدار و دادن وزن آرمونیک به شعر و نیز ارائه محتوایی متناسب با تحول شعری، به آفرینش شعری ماندگار یاری می‌رساند.

فرم و شکل شعر معاصر آذربایجان

شعر بیان اندیشه و تفکرات درونی و برونی شاعر بصورت تصاویر،سبکها و اسلوبهای شعری و بطور کلی حاصل تناسب و ادغام « فرم و محتوا » است. اگر اشکلوفسکی منتقد فرمالیسم روس، هنر را بطور عام « اندیشیدن از راه انگاره‌ها»[۹] می‌داند در آن صورت شعر نیز اندیشیدن بواسطهٔ تخیل و تصویرسازیهاست. وقتی فضای اندیشه را تصویرپردازیهای هنری فرا می‌گیرد، شعر تولید می‌گردد. بنابراین وقتی شاعر از تمام امکانات زبانی خود برای گزینش بیان خود استفاده و آن را با محتوا و اندیشه‌های خود مألوف می‌نماید، پیوند ناگسستنی عمیقی در نظام ساختاری شعر پدید می‌آید که به نوعی استمرار و تداوم آن را در دوره‌های مختلف زمانی مسجل می‌سازد از این نظر یافتن فرمی متناسب برای محتوای مورد نظر شاعر، مسئله‌ای است که بستگی به تفکر هنری او دارد. داشتن چنین تفکری به شاعر امکان می‌دهد که در ارائهٔ هنر خود وسواسهای مختلف شکلی و محتوایی به خرج دهد؛ چرا که عدم تشخیص فرم و قالبی متناسب باعث تشدید ناهمگونیهای شعری شده، آن را از محدودهٔ هنری بودن خارج،از صمیمیت‌و یکرنگی‌آن می‌کاهد.

با چنین تفکری شاعر تشخیص می‌دهد که نه گرایشهای مفرط فرمی بر پویایی شعر می‌افزاید و نه گرایش به محتوای مطلق؛ برای اینکه شکل‌گرایی مطلق فاقد هر گونه روابط معنایی است و بدین لحاظ نمی‌تواند با مخاطب خود رابطهٔ روراست و صمیمانه داشته باشد. چرا که در این شیوه این صمیمیت نمایان نمی‌شود چون سراسر وجود آن را حرافی و روده‌درازیهای بی‌منطق شکلی دربرمی‌گیرد.

به تناسب فرم‌گرایی، محتواگرایی هم باعث دل‌زدگی‌های مخاطب می‌شود زیرا در آن، بخش عمدهٔ هنر که همان جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر است فراموش شده، طرف توجه قرار نمی‌گیرد. دکتر براهنی در «کیمیا و خاک» به مقایسهٔ رویکردهای فرمی و محتوایی «بهار» و «نیما» اشاره کرده، نکتهٔ جالبی را متذکر می‌شود او می‌نویسد: « وقتی که بهار قصیده می‌گوید، بهار آفرینندهٔ شکل قصیده نیست به همین دلیل بهار برمحتوای اجتماعی، شکل منسوخ قصیده را اضافه می‌کند و شکل منسوخ، فرم نیست بلکه محتواست. خلاقیت بهار به این علت می‌لنگد که شعرش عبارت است از محتوا+ محتوا. و به همین دلیل فاقد فراروی درونی شکلی است. از همین رو کسی نمی‌گوید فرم شعر بهار خوب است. می‌گوید بهار قصیده را خوب می‌گوید؛ یعنی در واقع او به دنبال شکل دادن به محتوا نیست . از همین رو

محتوای شعر بهار، نوتر از شکل اثرش است و محتوا جدا از شکل معنی دارد. در واقع بهار، به رغم ساخت پولادین قصیده‌اش، نثرنویس است به نظم؛ و نیما به رغم انعطاف‌پذیری و نرمش عظیم شکلهایش، شاعر محتوای دگرگون شده بصورت شکل است.»[۱۰]

به همین خاطر هم در اینگونه موارد که محتوا سرکش است و طغیانگر، فرم آن را در زیباییهای خود مستغرق ساخته تسکین می‌دهد: « حالت گریز را از محتوای شعر می‌گیرد و آن را در برابر تماشاگر نگاه می‌دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوا بنشیند. فرم به یک معنی یعنی روبرو، یعنی در برابر، یعنی خاصیتی ایستا دادن به چیزی که می‌خواهد بگریزد.»[۱۱]

از این‌دیدگاه شعرمعاصرآذربایجان در فرآیند تشکل و تکامل خود جریانی گاه هنری و گاه غیرهنری را طی کرده که در بررسیهای خود به آنها خواهیم پرداخت.

بطورکلی شعری را که دارای خلاقیت در آفرینش و شیوهٔ بیان هنرمندانه بوده بنحوی که ما را به ابداع و کشف و شهود نوینی از هنر رهنمون شود، در زیر لوای « فرم هنری » مورد بررسی قرارمی‌دهیم. «فرم منسجم یا هنری»، فرمی است اقتصادی که در آن عواطف سرکش و احساساتی در ظرافت و باریک‌بینی‌های هنری خلاصه شده و صراحت بیان مضامین را مهار می‌کند. بدین معنی که در اینجا ما از حالات واژگان و از چگونگی سوارکردن تصاویر شاعرانه برروی آنها به ادا و اطوارهای روانشناسانهٔ کلمات پی برده، با آنها، با زیروبم‌های متناسب خود همنشین و همنوا می‌شویم. در ورای این کلمات، درجه‌بندیهای مختلفی از نوع تصویرپردازی، موسیقی، لحن کلام و فضاسازیهای لازم هنری برای ارائه اندیشه شاعرانه وجود دارد که مخاطب را برای همراهی با خود فرا می‌خواند.

در فرم هنری و منسجم واژه‌ها و کلمات برای ارائهٔ حالات عاطفی- اجتماعی هماهنگی کامل دارند. هرجا سخن براساس عاطفهٔ خشماگین و احساس و هیجان خشن وحماسی استوار است، واژگان دارای صلابت و ضرب‌آهنگ حماسی پیدا می‌کنند بطوریکه شوروهیجان ساکت و آرام مخاطب را تبدیل به موسیقی حماسی نموده و کلام را از قیدوبندهای تسلیم‌پذیر خود دور می نماید بنحویکه حتی در هنگام دکلمهٔ شعر نیز باید مراعات لحن اینگونه شعرها را نمود:

آمما ظن ائتمه کی داغلار یئنه قالخان اولاجاقدیر
محشر اولماقدادی بونلار داها وولقان اولاجاقدیر

ظلم دونیاسی یانارکن‌ده تیلیت قان اولاجاقدیر
وای ! نه طوفان اولاجاقدیر.[۱۲]

در این قطعه از سهندیهٔ شهریار لحن شعر بجز مصراع آخر آن ـ آن هم تا کلمه «وای» ـ لحنی حماسی است و باید به این لحن خوانده شود اما لحن کلمات «نه طوفان اولاجاقدیر» بصورت عاطفی و غنایی است و درواقع حماسه در عاطفه تکمیل شده، شکل عاطفی بخود می‌گیرد. بنابراین در هنگام ادای آن باید با لحن ملایم خوانده شود. در سهندیه هرجا تأکید روی عاطفه و احساس شاعرانه است واژگان زیباترین و لطیف‌ترین تعابیر و تصاویرخود را بصورت متوالی و به مانند یک ارکستر منظم نت‌بندی می‌کنند. از اینرو شاعر باید فضاهای روانی واژگان را تشخیص بدهد وقتی حالات و کیفیات واژگان، لحن متناسب خود را بیابند در آن صورت تصویرپردازیها نیز با روح وروان شعرهماهنگ می‌گردد. بنحویکه حتی این واژگان درمعنایی غیرمعمول بکارگرفته شوند و به تعبیری از آنها عادت‌زدایی‌گردد:

سؤیکندیم/ یورغون قوللاریمین یاسدیغینا
باخیشلاریم تیکیلمیشدی اوتاق بانینا
یئر گؤرسه‌نیردی اوره‌گیمده/ بیر ایتگین سئوینجین حسرتی
آیاق توتدو دووارلار / و داریسقال بان
یورودو.../ یورودو داریخمالار
و قوُل‌ـ بویون اولدو سیخینتیلار/ قاچدیم یازی‌یا.../کوچه بوروغوندا باتیم
خیاوان دؤنگه‌سینده مرمی/ و شه‌هر چیگنینده قارا تابوت / قاییتدیم قورخولو
اوتاق داریسقالمادا / سیخینتیلار گئنیشلنمه‌ده
و ایتگین سئوینجین حسرتی / اوره‌گیمده ایدی هله...[۱۳]

در اینجا واژگان بکارگرفته شده متناسب با شعر عاشقانه است ولی شاعر، آنها را در جهت حسرتهای خود استفاده می‌نماید. استفاده از ترکیبهایی همچون : «قول‌ـ بویون اولماق» ترکیبی عاشقانه و عاطفی ، و از ویژگیهای شعر عاشقانه است اما شاعر آن را برای واژهٔ «سیخینتی» بکار برده که واژه‌ای است برای ارائهٔ دردمندیها. فضایی که از تصویرپردازی شعر برای خواننده مستفاد می‌شود فضایی غم انگیز و تراژیک است. در واقع در فضای تصویرسازی شعر نوعی «تناقض تناسب» وجود دارد.

گسترش آگاهی نسبت به تئوریهای شعر و شاعری، شـاعران آذربایجـان را ـ بـه خصوص در دهۀ ۷۰ـ ملزم به آفرینـش شـعرهایی کـرده کـه وزنـۀ اصلـی آنـها را احساسات زیبایی‌شناختی تشکیل می‌دهد. در پرتـو تشـخیص مؤلفـه‌های شـاعرانه، خلاقیتهای شعر معاصر درجهت تناسب فرم و محتوای آن بکار گرفته شده تـا هـم شعر از حالت نثرگونه و سادۀ آن بیرون بیاید و هـم مبـادلات اجتمـاعی در قـالب تخیلات و تصاویر هنرمندانه مبادله شود. در پرتو چنین تبادلی، هم شـاعر زمینـه‌ای برای ارائه مضامین ذهنی خود و تفسیر آن در جهت منافع اجتماع پیدا می‌کند و هم مخاطب با مشاهدۀ ویژگیهای شاعرانه برای استمرار و تـأکید درجـذب احساسـات زیبایی‌شناختی ترغیب می‌شود، بدین ترتیب فرم منسجم و منطقی شـعر رابـط بیـن مخاطب و شعر می‌گردد. این یک امر مسلم است که در آثاری که بـه فـرم منسـجم نرسیده‌اند از نظر محتوا نیز به نوعی به اسارت فکـری گرفتـار آمده‌انـد. در فرآینـد آشنایی با تئوریهای شعر، شـاعران بسـیاری نـیز در کشـف و ابـداع فرمـهای شـعر معاصر آذربایجان تلاش کرده‌اند بطوریکه فرم هنری و منسجم دهۀ ۷۰ می‌کوشد تا خود را با خواستها وضرورتهای شکلی شعر عصر خود همساز و هماهنگ و حتـی از آن پیشتر برود. این مسئله از جنبه‌های مختلفی از قبیل بیان تصویری و توصیفـی، بیان غنایی وعاطفی، بیان‌گـزارشی و...قابل بررسی است:

الف) بیان تصویری:

« بیان تصـویری » جریان سـیال خیال است در میان اشیا، طبیعت و اجتمـاع. بـه نحویکه ایـن جریـان، تصـوری کـامل و همـاهنگ از نت‌هـای مختلـف تصویـری جمع‌آوری وترکیب کرده، نغمـه شـورانگیزی را پدیـد آورد. تصویـرپـردازی ذات اشیای تصویر شده را پدیدار و نشان می‌دهد که جایگاه و سهم آنها بـرای سـاختن دنیا و تفکر عینی تا چه اندازه است. برای روشن شـدن آنچـه کـه از مفـهوم «بیـان تصویری» در ذهن داریم ذکر توضیحی از دکـتر براهنـی در کتـاب «طـلا در مـس» ضروری بنظر می‌رسد او می‌نویسد:

« یک تصویر شاعرانه، اولاً باید طوری فردی باشـد کـه درآن نوعـی جـهان‌بینی خاص از طرف شاعر بکار رفته باشد ثانیـاً از آنجـا کـه از یـک تجربـۀ خصوصـی

سرچشمه می‌گیرد، قدرت و ظرفیت تعمیم یافتن را داشته باشد. ثالثاً تصویر نباید آن قدر کلی باشد که تصور شود از زبان محاوره گرفته شده است و درآن شاعر هیچگونه بینش فردی بکار نبرده است رابعاً در پشت سر تصویر باید نیرو و احساسی انسانی یا بطور کلی چهرهٔ انسانی پراحساس و اندیشه به چشم بخورد. خامساً تصویر باید دقیق و رسا و پر باشد نه تصادفی، بی‌معنی، قشنگ و آراسته ولی توخالی.»[۱۴]

بنابراین تصویرپردازی نوعی کشش و جاذبه است که در ذهن خواننده پخش شده و او را برای ردیابی‌های ترسیمی به دنبال خود فرا می‌خواند. از این نظر در تصویرپردازی مسیرحرکت ذهن هم می‌تواند در جهت طولی باشد و هم عرضی؛ هم افقی باشد و هم عمودی که بصورت حلقه‌های زنجیری به همدیگر پیوند می‌خورند. درواقع این حلقه‌ها به منزلهٔ رابط بین واژگان و خواننده از یک طرف هستند و از طرف دیگر وقتی این واژه‌ها به نوعی با گزارشهای تصویری ایفا می‌شوند، حلقهٔ ارتباط دیگری بین تصویر و خواننده برقرار می‌شود:

دونیا بیر آت‌دیر یویه‌نی بوش
اللر اوسته کئچیر عؤمرو.
یه‌هه‌رینده آیله‌شن‌لر / آدلی ـ سانلی
دیرناغیندا ازیلن‌لر آدسیز ـ سانسیز.
و آردینجا دیزین ـ دیزین سورونن‌لر.
کوره‌ییمده دیرناغی‌نین یارالاری
یه‌هه‌رینده آیلشمه‌دیم بیرآنلیق اوچون
و آردینجا سورونمه‌دیم بیر قاریش‌دا
فقط / فقط،
دیرناغیندا قانا باتدی ایستکلریم / دیرناغیندا.[۱۵]

دراینجا خواننده هم باید به جریان تصویرپردازی که در روند افقی شعر منعکس است توجه نشان دهد و هم باید تحرک آن را در یک جریان عمودی پیگیری نماید؛ چرا که تفکر شاعر هم در طول و هم درعمق مصراعهای شعری جاری و ساری است. به عبارت دیگر در شعر، دنیا بعنوان مشبهی برای مشبّه‌به «اسب» در نظر گرفته (جریان افقی) که در آن خصوصیتهای «اسب» به هویت دنیا نسبت، و در یک مسیر (عمودی) به تحلیلهای تصویری منجر شده است.

به تعبیری، تصویرپردازی به معنای قیام علیه معانی و مفاهیم کلماتی است که ذهنیت عادی، وجود آنها را دربرگرفته و درواقع قیام علیه معانی قراردادی واژگان است؛ نیرویی است که به واژگان قدرت خودنمایی در غیر از معانی خود می‌دهد تا به آن واژه، یک رمزی دیگر، معنایی دیگر و نماد و حرکتی دیگر ببخشد:

گئجه‌نین ائوینده اللر، / اوزانیر بیر- بیر
سؤنورلر چیراغلار / سؤزسوز
«هئچ نه‌یه اینانما !» / تکجه‌ده بودور سؤز.[۱۶]

در این قطعه از شعر« ع. اوختای» کلمات «گئجه، اللر، چیراغ» درغیرمعنای حقیقی خود بکار رفته‌اند. «گئجه= شب» نماد تاریکی و استبداد، «اللر= دستها» نماد عوامل یاری رساننده به استبدادادند که بجای کمک به مردم، یاریگر استبداد شده‌اند و طبیعتاً در این فضا با دستان همین عوامل«چراغها» نیز (نماد روشنگری و روشنفکری) به خاموشی می‌گرایند و بخاطر همین فضای اختناق است که شاعر به هیچ چیزی اعتماد و باور ندارد.

بنابراین درتصویرپردازی تکیه روی یک واژهٔ تصویرساز اهمیت چندانی ندارد بلکه گسترش روابط تصویرهای مختلف و ترکیب آنها باعث تصویرپردازیهای هنرمندانه می‌شود. بطوریکه در این تصویرپردازی هیچ کلمه‌ای خنثی و بی‌روح نیست و تمام کلمات در تصویرآفرینی نقش دارند؛ چرا که استفاده از یک کلمهٔ بیکار درتصویرپردازی، شعر را از زیبایی و کارآیی می‌اندازد. این مسئله حتی در آن هنگام که تمامیت شعر با بیانی کاملاً تصویری به جلو می‌رود، ناگهان با آوردن یک کلمه که درکلیت تصویرپردازی هیچ نقشی ندارد، شعر را به بیان گزارشی تبدیل می‌نماید در شعر زیر کلمهٔ «آخی» همین نقش را ایفا می‌کند:

یارالی آنا ! / نه گؤرورسن؟ / توتقون سما اوره‌گین کیمی؟
آخی یئنه / کؤچری گؤیرچینلر/ غریب یوردا کؤچدولر.
آخی یئنه / سئرچه‌لری قناره‌یه چکدیلر/ اوْوچولار.[۱۷]

از این نظر «حذف» یا «عدم حذف» درشعر نکته‌ای است که بایستی با روند تصویرپردازی در شعر متناسب باشد به نمونهٔ زیر توجه فرمائید:

گئجه آغیر / یورغون گؤزلریمی / آغیر بیر یوخو / آلیر! [۱۸]

دراینجا کلمهٔ «یورغون» در روند و تکمیل فضاهای خالی تصویرسازی هیچ نقشی ایفا ننموده، تنها جنبهٔ تشریفاتی دارد. اما وقتی آن را حذف کنیم هم شعر

آهنگین می‌شود و هم فضاهای تصویری شعر به همدیگر نزدیک و فشرده‌تر گردیده، انسجام می‌یابند. این مسئله گاه حتی در کلیت تصویرسازیهای یک شعر نیز صادق است گاه تصویرپردازیهای یک شعر در مقطعی از شعر کامل شده، اما شاعر بی‌جهت به دنبال آوردن تصویرهای دیگر است. در شعر « آخین گئجه‌سی= شب حمله» از همین شاعر هم محتوا و هم تصویرپردازی شاعر درهمان صفحهٔ اول و در مصراع دوازدهم (نمونهٔ زیر) تمام می‌شود، و جالب اینجاست که چنانچه شعر در همین بخش خاتمه بیابد انسجام نیرومندی بخود می‌گیرد:

صاباح / آخین وار / آخین
بو گئجه بوردا انسانلار / گودور قانلی، آل سحری
هامی دوشونور / آغیر- آغیر / صاباح کیم اؤله‌جک / کیم قالاجاق.
او گوللەلر / کیمسه‌نین کؤکسونو / سؤکه‌جک؟!
صاباح / آخین وار / آخین
هانسی گؤزلرده / دوناجاق باخیش / هانسی دامارلاردا / دایاناجاق قان
بو گئجه کیملرین/ سون شامیدیر؟ / بو گئجه / قیش گئجه‌سی
صاباح آخین وار / آخین...![19]

بدیهی است عدم تصویرپردازی و تخیل شاعرانه و پرداخت آن در قالب هنری، شعر را به سمت‌وسویی غیرهنری و صراحت بیان انشایی سوق خواهد داد. زیرا تخیل پایهٔ اصلی آفرینشهای هنری را بنیان می‌نهد. شعری که در آن حتی یک نمونهٔ تصویری وجود نداشته باشد و تنها اندیشه و افکار در مسیر یک جریان گفتاری ساده قرارگیرد نه تنها باعث متزلزل شدن ارادهٔ مخیلانه و ساخت شعری خواهدشد بلکه بطورکلی خواننده را در انگیزهٔ شعرزدایی و گریز از شعر مصمم می‌سازد. اما تصویرپردازیهای پنهانی و حذف بخشی از تصویرها به هنری بودن شعر کمک می‌نماید. به تعبیر دیگر آنچه که برانسجام شعر می‌افزاید حذف به موقع و متناسب قسمتی از تخیل است که با آوردن آن، احتمال اطناب تصویری وجود دارد:

سون قویماق ایسته‌دیم / سونسوزلوغوما
اوچماق ایسته‌دیم
قیرخ آلتی تونلوق داش باغلادیلار / قانادلاریما
سانکی بابالاریمین تؤره‌مه‌سی دئییلدیم / یاشادیم قانسیز- دامارسیز.
قیرخ آلتی تونلوق بیر / گوناه بوینومدا

ـ آغلادیم ایچین ـ ایچین
ـ پیچیلدادیم آستا ـ آستا
ـ دانیشدیم قورخا ـ قورخا
ـ باغیردیم اوجا ـ اوجا
ـ بوغولدوم آجی ـ آجی.[۲۰]

تصویرپردازی در شعر از عادیترین تشبیه‌ها تا عالیترین نوع آن (استعاره، کنایه، تمثیل و نماد و...) صورت می‌گیرد. اما بنظر می‌رسد که تصویرپردازیهای هنرمندانه عمدتاً ازطریق استعاره و کنایه انجام می‌گیرد. اینها عناصری هستند که شعر را در فرآیند هنری و شاعرانه قرار می‌دهند. البته منظور این نیست که چنانچه شاعر تنها یکبار از استعاره استفاده بکند، شعر او دارای شعری تصویری است چرا که این مسئله، شعر را در یک محدوده خاصی نگه داشته، از جریان آن جلوگیری می‌کند، بلکه هدف، استفاده از استعاره در کلیت شعر است بنحویکه شعر را تبدیل به استعاره یا کنایه‌ای بلند و طولانی نماید. این مسئله با استفاده از استعاره‌ها و کنایه‌های متعدد به وجود می‌آید. از این دیدگاه میتوان گفت که بهترین نوع تصویرپردازی عبارت از جریان تصویرها بصورت استعاره است در تمامیت یک شعر:

قوزئی‌ده یوُلا چیخان / گونئی‌ده آسیلدی دؤرد قناره‌دن
کولک دؤرد دروازادان آت سوردو
گؤیردی دؤرد دسته‌گول.
قیرمیزیلار اوددا بیتدیلر / قارالار سودا ایتدیلر
آغلار تورپاغی منیمسه‌دیلر / یاشیللار یئل قوجاغین
و اوگون / انسانلیق اؤلن چاغدا
عشق آسیلدی بئشینجی دروازادا.[۲۱]

در شعر معاصر آذربایجان نمونه‌های زیادی هستند که به شیوه استعاره بلند سروده شده‌اند. بهترین نمونه در این باره منظومه‌های « باریشماز» است که کلیت این منظومه‌ها، دارای بیانی استعاری ـ کنایی طولانی است. و یا مجموعه شعرهای « بئچه‌لر بانلایاندا»، « ایشیق»، « یاشیل ماهنی»، « تالانمیش گونش»، «زنجیرده سئودا»، « بلکه داها دئینمه‌دیم»، «کؤلگه‌ده‌کی سس»، «ده‌رینلییمدی دنیز» نمونه‌های زیبا در این خصوص هستند.

بیان استعاری «زنجیرده سئودا» از حمید شهانقی سیال و روان است و بـه همیـن خاطر، هم ذهن خواننده را به تأمل وا مـی‌دارد و هـم اینکـه بـه دلیـل غـیرتصنعی بودنش به دنبـال خـود می‌کشـاند. در بیشـتر شـعرهای ایـن مجموعـه، مجموعـه نمادهای تصویری، شعر را تبدیل بـه اسـتعاره طولانـی کـرده و اسـتعاره در آن در کلیت شعرها و نیز در تصویرها و استعاره‌های پی‌درپی مصراعها جاری است:

گؤیرچینلریمی اؤلدوردولر
قوٌللاریمی بوینومدان آسیب / گؤزلریمی یاندیردیلار/ و دئدیلر:
ـ گؤیرچینلرین سندن کوسوبلر.
قاییقیمی گؤتوروب/ سوردوم گونشه دوٌغرو
سینیق اللریم بوینومدا / یانیق گؤزلریم الیمده.[۲۲]

حتی در شعرهای کوتاه او مثـل شـعر «اللریـن هـانی= دسـتهایت کـو؟» حـذف بخشی از تشبـیه به انسـجام و فشردگی استعاره درکلیت شعر کمک شـایانی کـرده است. این استعاره‌ها بنحوی با شرایط اجتماعی درهم آمیخته‌اند کـه میتـوان آنـها را جزو نمادهای اجتماعی ماندگار شعر معاصر قلمداد کرد.

« کؤلگه‌ده‌کی سس» از خانم نگارخیاوی نـیز یکـی از تصویری‌تریـن شـعرهای موفق معاصر بشمار می‌آید. این اثر تفاوتهای عمـده‌ای بـا اثـر قبلـی شـاعر (منیـم شعریم) دارد در اینجا شعر دارای ساختار خردگرایانهٔ «منیم شعریم» نیسـت کـه بـا تفکـری مردانـه بـه تصـور جـهان تحکمـی برخاسـته کـه ویـژهٔ کنشـهای ادبیـات مردسالارانه اسـت. او درپـی تکمیـل تفکـرات هـنری خـود، بـه بیـان تصویـری و هنرمندانه «کؤلگه‌ده‌کی سس» رسیده است. در این اثر، تصویرهای هنری، روابـط و ساختار اندیشه شاعرانه را تشکیل داده، ارگانیسم تصویری «منیم شعریم» را متحـول می‌کند؛ زیرا در ساختار « منیم شعریم» استحکام بیـانی وجـود نداشـت و گاه شـعر انگیزه‌ای برای توضیح آشکار برخی مسائل می‌گردید. به همین خاطر نیز در بیشـتر موارد مشخصهٔ صراحت‌گویی در آن بوضوح نمایان بود؛ هرچند در بعضـی از آنـها نیز تکنیکهای هنری برخاسته از هویت هنرمندانهٔ شعری وجود دارد اما گاه مفـاهیم قراردادی بافت بیانی شعر را مجبور به استفاده از بیان انشایی می‌کرد. یکـی از ایـن مفاهیم پرداختن به موضوعات کلی است که زمینه‌های بـروز احسـاس منحصـر بـه فرد را از او سلب می‌کند، احساسی که اگر برخاسته از احساس زنانه نباشد، حداقل از عاطفهٔ زنانه برخوردار باشد. اما متن خشن شرایط اجتماعی، خصلت زنانـه او را

نیز پرخاشگر و خشن جلوه داده و همین عامل باعث آسیب‌پذیری شـعری او و در نتیجه به آشکارگویی‌اش منجر شده است.

اما در « کؤلگه‌ده‌کی سس » با حذف بافت عتابگرانه، مفـاهیم و ترکیـب آنـها در یک بیان تصویری ـ عاطفی فضای تصویری مهربانانه و صمیمانه‌ای ایجاد کرده کـه در آن تصاویر با صمیمیت خاصی به القای منطقی بینش اجتماعی مشغولند. همیـن ظرافت و مدارای کلمات و تصاویر ما را گاه برآن می‌دارد که این اثر را بعنوان یـک اثر «پست مدرنیستی» قلمداد کنیم چرا که از ویژگیهای این مکتب توجه بـه واژگان و لطافت بیانی است که هرگونه خشونت بیانی را نفی می‌کند و یا اینکه حداقل بـه بیان پنهانی و مخفیانه آن می‌پردازد. البته هرگاه ایـن ظرافـت و لطـافت کلمـات در نمادهای خشن و محتوایی بروز پیدا می‌کند نشانه‌های یـک روح مردانـه و نـاملایم آن نمود بیشتری می‌یابد که این استحاله و تغییر لحن متناسـب بـا محتـوا صـورت می‌گیرد و به همین خاطر نیز با فراموش کردن همان خصلت ملایم و لطیف، هنری بودن خود را به مراتب بهتر و باوقارتر نشان می‌دهد:

تیتره‌ک آیاقلار / قارا کؤلگه‌لی بوجاقلارا هؤپدولار
و کوچه‌لرین یانغین الین / یالقیز بوراخدیلار
سوچسوز گؤیرچینلرین یوواسی / بوداغلی اللرده اوچوب داغیلدی
سئوگی دامارلارینی سوواران ایناملار
شوبهه‌دن دیکسینیب / اؤلوشگه‌دیلر
اوزون گئجه‌لی خیاوانلاردا / سیچانلار سوموک چئینه‌دیلر
کولک اسدی، کولک اسدی
سئرچه‌لرین ییغینجاغین چاخناشدیران کولک اسدی
کولک ایله سیچانلار / شه‌هه‌رین قوینوندا / گؤروش وعده‌سی قویموشدولار.[۲۳]

در اینجا شعر دارای محتوایـی تـراژیـک از زنـدگی اسـت. تـراژیـک بـودن آن بخصوص در سه مصراع آخر آن به نقطه اوج خود می‌رسد. زیرا در آن بی‌اعتقادیها و بی‌اعتمادیها در بطن ایـن زنـدگی بـه تبـانی برمی‌خـیزند. بـاد کـه ویرانـگر لانـه گنجشکان بی‌گناه است با موش‌هایی که از طولانی بودن شب سوء استفاده کـرده و به جویدن استخوان مشغولند، به تبانی برمی‌خیزند و ازهمیـن روسـت کـه می‌تـوان شعر نگار خیاوی را « لیریسم تراژیک » دانست. این مسئله بخصـوص درشـعرهای «وئـران سـئوگی»، «قیسـیلان فیرتینـا» و « پیچـاقلار» بـه اوج خـود می‌رسـد. بیـان

موقعیتهای اجتماعی درقالب نمادها و بیان تصویری در بسیاری از شعرهای این مجموعه دیده می‌شود. ایرادات عمده‌ای که تصویرهای شعر نگار خیاوی دارد و با حذف آنها شاهد هنری عالی در قالب احساس و تصویری با روح و روان نشاطبخش و سیال خواهیم شد، میتوان در سه عامل زیر خلاصه کرد:

الف) استفاده بیش ازحد از ترکیبهای وصفی و اضافی:

یالقیز چارداغلاردا / چارمیخا چکیلمیش، دوغما خلوتینده/ غرور یایلاغیندا / اؤزونه گووه‌نیردی.

ب) گرته‌برداری از تصورات و تجربیات زبان فارسی:

اینجارسیزچیگنین اوستونده / *گئجه‌لرین عضونتیندن*،ساچلارین‌وئران اولوردو.

ج) طولانی بودن تصویرها و عدم کوتاهی آنها:

قایالاردان قانادلانان / نسیم‌لر نفسینده / بولاغ گؤزلو بو دره‌لرده / بو عصیانجیل کؤنلومه / یار قوخولو / چارداق بزه‌ییرم.[۲۴]

تنها با رعایت این سه عامل میتوان شاهد زنده‌ترین تصویرهای شعری شد چرا که او حتی با توانمندی هنری خاصی قدرت واردکردن اشیای ممنوع را به محدوده شعری دارد استفاده از کلماتی نظیر«کامپیوتر و اکسیژن و...» و قراردادن آنها در بافت تصویری شعرشگرد خاصی می‌طلبد. این کلمات چنان در مسیر حرکت تصویرگرانه شعری قرار می‌گیرند که با ساختار تصویری شعر، فضایی برای بافت هنری خود پیدا می‌کنند که گویی این اشیا سابقه استعمال زیادی درشعر دارند:

آنالارین سودو قورودو/ قورو سود آردینجا گئتدیلر آتالار
کامپیوترلی امزیک دیله‌دیلر کؤرپه‌لر[۲۵]

لحن بیان در مورد این اشیا نیز لحنی هنری است و در آن تصاویرهنری مربوط به این اشیا بصورت صریح و خشن جلوه ندارد هرچند استفاده از آنها کاملاً آگاهانه و به دور از هرگونه الهام شعری است، اما گزینش آگاهانه، شعر را تبدیل به شعر خردگرایانه که خالی از شهود و احساس عاطفی باشد، نکرده بلکه این اشیا علیرغم اینکه اشیایی با قدرت استعمال محاوره‌ای و علمی هستند اما در احساس و عاطفه هنرمندانه شاعر، آن نیروی قدرت‌طلب و به اصطلاح علمی آنها تحلیل‌رفته و در راستای مسیر عادی تصویرپردازی و تلطیف هنری قرار گرفته است. تنها در زمانیکه شاعر روی همان یک کلمه تأکید می‌ورزد، بصورت غیرشاعرانه خود را نشان می‌دهد:

منیم دوشونجه *سلول‌لاریم* / ذره‌ـ ذره، توزـ توز / فریاد اولماق ایسته‌ییر.[۲٦]

ب) بیان توصیفی

همانطورکه ذکرگردید ایجاز درتصویرپردازی باعث انسجام شعری می شود زیرا اطناب درتصویرپردازی نکته پنهانی باقی‌نمی‌گذارد و همه‌چیز را توصیف می‌نماید. این همان نکته‌ای است که بیان تصویری را تبدیل به بیان توصیفی می‌کند. اصولاً کار توصیف این است که هیچ جای خالی برای جولان تخیل مخاطب با توصیفهای بدون حذف شاعر باقی نمی گذارد. چنین توصیفهایی، او را به سستی وتنبلی کشانده، عادت به بی‌فکری و عدم مسؤلیت در قبال شعر را گسترش می‌دهد.

توصیف به شرح خصلتها و ویژگیهایی می‌پردازد که در روند تصویرپردازی، نقش ایستا و بدون پویایی را بعهده دارند، درحالیکه در تصویرپردازی، همین حالتها و خصلتها در یک فرایند پویا و متحرک به جلوی چشم مخاطب آورده می‌شود. بیان تصویری با سلسله‌ای از تصاویر با انگیزه و جهت‌دار سروکار دارد اما بیان توصیفی به شرح« هست»ها و واقعیتهای موجود بدون پردازشهای جهت‌دار می پردازد. در نتیجه، آن نیرو و سیالی بیان تصویری را به همراه ندارد. به عبارتی آنچه از بیان تصویری عاید مخاطب می‌شود تصویرهایی هستند که در مسیر زمان به حرکت و زندگی خود ادامه می‌دهند و به زمانهای مابعد و حتی ماقبل خود منتقل شده، زمان را فرامی‌گیرد. اما حاصل کار بیان توصیفی مربوط به دوره خاصی از زمان (به عبارتی مربوط به زمانه وعصر) می‌شود که با تغییر شکل زمانه به هستی او نیز پایان داده شده، از انتقال و پرتاب به زمان وا می‌مانند.

توصیف، تشریح موقعیتهایی است که از میان خود آنها برگزیده می‌شود تا به صورت فواره‌ای گرد همان گزینش چرخیده درنهایت در دهان گردابی سرازیر شود. این گرداب میتواند ساکت و بی طنطنه باشد که در آن صورت ، شاعر دست به توصیف زده است اما چنانچه این گرداب دارای مسیری سیال باشد بنحویکه طنین آن به منزله بیدارباشی برای روحیات خفته و آرام بگردد در آن صورت ، شاعر به توصیف موقعیتها نپرداخته بلکه آنها را به تصویر کشیده است. آب اگر در یک جا ساکن باشد نمی‌تواند ماهیت زلالی و روانی خود را بروز دهد اما همینکه جاری شد پاکی و روانی آن برای همگان قابل رویت است. بنابراین تصویرپردازی

جریان سیالی است که درکلیت یک اثر جاری و ساری می‌شود و ازهمـان ابتـدا تـا انتها نه به صورت گزینشی بلکه دربافت مصراع‌سازیهای یک شعر، نظامی ترسـیمی ایجاد کرده، به تقویت نقاط تصویری می‌پردازد اما توصیف کـه بـه منزلـه گزینـش موقعیتهاست تنها درباره جزئیات همان گزینش گزارش می‌دهد به عبارتی کلمـه‌ای را بعنوان یک مضمون برگزیده، دراطراف آن به توصیف می‌پردازد. در این صـورت تمامیت شعر درخدمت همان گزینش است که باید با خصلتها و لوازم آن مطـابقت داشته و متناسب باشد. ازهمینجا می‌توان گفت که ویژگی عمده شعرتوصیفی ثـابت و یکسان بودن هویت وماهیت اشیای وصف شده است چـرا کـه شـخصیت شـعر درآن یکسان و ثابت و بدون تنوع است بعنوان مثـال در شـعر زیـر از خـانم نـگار خیاوی، شاعر در یک شعربلند شش صفحه‌ای تنها به توصیف « شعر» می‌پردازد در نتیجه شخصیت شعر او نیز یک چیز و آن هم «شعر» است:

منیم شعریم / منیم وارلیق شعاریمسان
قارانلیق دؤنگه‌لرده پارلایان الوان چیراغیمسان
منیم دویغو دیاریمدا جلالیم، تاجداریمسان / دئمک سئوگی سوراغیمسان ...
منیم داشغین خیالیمسان / منیم دوغما ملالیمسان ...
منیم شعریم/ منیم دردیمله درمانیم/ منیم غربت آداخلی دربدر عؤمروم ...
منه سیررین آچان سیرداش / منیم سیرریم بیلن یولداش ....[۲۷]

مهمترین عامل که برتشدید بیان توصیفی این شعر دامن زده، عدم حذف « فعل» به قرینه است. شاعر دراینجا خود را مصمم می‌کند تـابرای هرمصـراع یـا هرجملـه خود فعلی یکسان بیاورد. آن هم در موقعیتی که می‌توان فعـل را بـه قرینـه حـذف کرد. اما شاعر برای پر کردن وزن و یا برای بیان و توضیح مطالب که اصولاً واضـح و آشکاراند، فعل‌ها را بدون دادن نقش فعال تصویری بدنبال هم می‌آورد. ایـن امـر باعث توجیه شعر درجهت نثری بی انعطاف شده که حتی دادن حـالات و کیفیـات محتوایی نیز قابلیتهای هنری درشعر ایجاد نمی‌کند. درهمین شعر دربنـد دوم آن بـه نوعی فعل‌ها محذوفند به همین خاطر نیز شعریت شـعر، خویشـاوندی خـود را بـا بیان تصویری ازطریق توصیف ابراز داشته است. اما در ادامه شـعر بـه دلیـل تکـرار فعل‌ها بیان توصیفی تظاهر غیرهنرمندانه خود را نمایانده است. زمانی در بیان شعر، تعادل برقرار می‌شود که شاعر درموارد ضرورت دست به حـذف یـا اظـهار وجـود واژه یا تصویرهایی می‌زند که سنخیت فرم ومحتوا را نه درجهت مصلحتـهای غـیر

هنری بلکه با حقایق عاطفی هنرمندانه تفسیرگر شود. درنمونه زیر حذف هنرمندانه «فعل» باعث افزایش جنبه‌های زیبایی‌شناختی شعر شده است:

آرخاسی / یارین‌لار آرخایینلیغی‌دیر
کی‌شعرین
گونش گولوشلو گؤزه‌لی / آچیر کلاغایی‌سین
و فانیسلی‌لار قولاغیندا / بولاق شیریلتیسی [۲۸]

گاه در روندی دیگر این توصیفها بصورت پشت‌سرهم و بدون انقطاع و باحذف « فعل» و آوردن آن بعد از چندین مصراع توصیفی و نفسگیر صورت می گیرد که آن هم باعث دل‌آزردگی و عدم همراهی خواننده تا انتهای توصیفها می‌شود چراکه خواننده دوست دارد که خیلی زود به مفهوم برسد :

حیاتیما / باخیشینین دنیزینده قوجاق آچیر
سئوگیسینی سه‌ره‌ـ سه‌ره / یاشامیمین / بزه‌ک توتماز دووارینا / محبتین الیفباسین تصویر بویو داریایاراق / تئل‌ـ تئل باخیر [۲۹]

در اینجا هر مصراع آن توصیفی است برای یک شخصیت ثابت ویکسان. اما برای همهٔ آن مصراعها تنها یک « فعل» آن هم بعد از چندین مصراع توصیفی آورده است. تنها زمانی این بیان توصیفی تبدیل به تصویرهای هنری می‌شوند که هرکدام از واژگان در تکمیل فضاهای خالی تصویرسازی نقش داشته باشند در شعر زیر از « دکتر حمید نطقی» شخصیت اصلی شعر، ثابت و یکسان و آن همانا « ابر» است. او در این شعر به گسترش تصویری دربارهٔ خصلتهای «ابر» می‌پردازد:

بو سوُنسوز ماوی چؤلده / قاتارـ قاتار دوه‌لر/ رحمت یوکو داشیرلار
... ائله بیل یئردن قوپموش / ماوی گؤیه توللانمیش
تاخیمـ تاخیم آدالار / سالخیمـ سالخیم کارالار
یئللره دالغالانان / شاللارین / اطلس‌لرین/ آرغاجی و اریشی...
بعضاً تئل‌ـ تئل داغینیق/ یوماق‌ـ یوماق/ و یومشاق/ کناری گوموش سیرما/ اورتاسی لای‌ـ لای پامبیق
بعضاً قورخولو یامان / قارا نهنگ قوجامان / تندیر کیمی آغزیندان
آلوو ساچیر/ اود یاخیر/ قودوردوقجا قودوردو ... [۳۰]

تمام مصراعهای این شعر تصویرهایی در باره « ابرها» هستند. شاعر به توصیف شخصیت ثابتی(ابر) مشغول است. در واقع شعر حول محور یک چیز می‌گردد

حتی در پشت این توصیفهای تصویری هیچ مفهوم حادی هم نخوابیده است. ابرها همچون قطار شتران، همچون جزیره‌هایی دسته‌دسته اند که در دستان بادها موج زده، گاه همچون دسته‌هایی از زلف پریشان‌اند و گاه تبدیل به آتش و رعدوبرق و دست‌آخرموجب رحمت می‌شوند. همانطورکه می‌بینید شعر زندگی‌نامه‌ای است برای « ابر»؛ اما حسن کار شاعر در این است که توانسته است توصیفها را درقالب فضاسازی هنرمندانه تصویری ارائه دهد بنحویکه آن ایستایی توصیف درجریان خود تبدیل به پویایی تصاویر شعری می‌شود.

بدیهی است تصویرسازیها و انتقال معنا درمصراعهایی که تصویر درکلیت جمله‌ها یا شبه‌جمله‌ها بصورت کوتاه و مختصر جاری و ساری باشد، تأثیرآن و نیز دریافت بهتر و زودتر آن از طرف مخاطب نیز سریع خواهد بود اما چنانکه تصویر بر کلیت مصراعها حاکم نباشد و تنها بر ترکیبهای توصیفی آن هم در زیر مجموعه یک مصراع باشد در آن صورت ذهن خواننده تنها معطوف به همان ترکیبهایی می‌شود که چندان قدرت نفوذ ندارد. اطناب مفرط در توصیفها، شعر را از ایجازهای زیباشناختی محروم می‌کند. شاید با حذف پاره‌ای از این توصیفها دست به آفرینش تصاویر شعری منسجم‌تری زد. بدین معنی‌که با تبدیل و تغییر توصیفهای ترکیبی به جملات کوتاه در قالب مصراعهای کوتاه و یا با تبدیل آنها به « فعل» یا «جملهٔ فعلی» میتوان استقلال فرم شعری را حفظ کرد. با تشریح نمونهٔ شعری از « ائلچی» بهتر میتوان این مسئله را آشکار ساخت:

بوندان قاباق خیالیمدا، ایلدیریمین افشان ساچی
اوره‌ییمین تئللری ایله هؤرولردی
احساسلاریم یئنی‌لیگین چایلاغیندا یوونواردی
روحوم شعره دالان چاغدا، کلمه‌لرین صدفینده یئر توتاردی
قلم قونوب بارماغیما، اوره‌ییمین سیررلرین
بایاض- بایاض واراقلارا تاپشیراردی .[۳۱]

در این شعر زرق وبرقهای فریبنده توصیف و نیز طولانی بودن توصیفها و استفاده بیش از حد از ترکیبهای وصفی و اضافی مانع از ایجاد فضای صمیمی و عاطفی می‌شود. این قطعه‌ای از یک شعر بلند است که تمام آن به همین سبک و سیاق سروده شده است. حال با حذف برخی از این توصیفات آنها را در قالب کلیت یک مصراع، به مصراعهای تصویری کوتاهی تبدیل می‌کنم که هم شعر

انسجام خود را حفظ می کند و هم به روانی تصویرها منجر می‌گردد بدون آنکه کوچکترین لطمه‌ای در مفهوم شعر ایجاد شود:

بوندان قاباق خیالیمدا
ایلدیریمین ساچلاری هؤرولردی / دویغولاریم یئنی‌لیکده یوونارددی.
روحوم کلمه‌لرین صدفینده دؤیونردی
و اوره‌ییمین سیرلری واراقلارا تاپشیریلاردی[۳۲]

با توضیح مصراع سوم « احساسلاریم....» میتوان مصراعهای دیگر را نیز به همین سیاق تشریح کرد. در اینجا وقتی کلمهٔ « چایلاق= بستر رودخانه» حذف می‌شود نه تنها گزندی به شعر نمی‌رسد بلکه شعر فشردگی و انسجام بیشتری نیز می‌یابد. چرا که با آوردن « چایلاق» شاعر عمل « آب‌تنی کردن» را مختص به « چایلاق» کرده؛ در حالیکه با حذف آن تصویرپردازی تعمیم می یابد؛ به عبارت بهتر در این صورت شعر را در یک محور همنشینی و تصاویر آنها را در مجاورت هم مشاهده خواهیم کرد. اما با آوردن ترکیبات پشت‌سرهم هیچ تعادلی در زبان و بیان شعر برقرار نمی‌شود. مخاطب احساس می‌کند که کفهٔ سنگین مصراعها همان ترکیب یا ترکیبهایی است که در داخل مصراع‌ها انگشت‌نما شده است.

اشکال کار در این است که شاعران ما- حتی شاعرتوانمندی همچون «سحر»[۳۳]- از ترکیبها به طرز نامحدودی استفاده می‌کنند طوریکه آنها را میتوان درهر مصراع یک شعر مشاهده کرد. گویی درکنار خود لیستی از انواع ترکیبات وصفی و اضافی، آن هم برگرفته یا ترجمه شده از ترکیبات فارسی (با تصورات و ذهنیات فارسی) قرار داده‌اند و از آنها نه درمواقع لزوم بلکه به زور و بطور عمد و متوالی در داخل هر مصراع از یک شعرخود استفاده می‌نمایند. برای همین نیز تصویرپردازیهای موجود در شعر آنها تقلیدی و خشک و بی روح از آب درمی‌آید. انگشت‌نما کردن یک قسمت از شعر آن هم نه بصورت جمله بلکه بصورت یک یا دو واژه به منزله حذف و بی احترامی به قسمتهای دیگر شعر و تهی کردن آنها از معنا و مفهوم است بطوریکه ما حضور آنها را نه به صورت واژهٔ شریک تصویر و معنا بلکه واژگانی با زمینه‌های غیردلالتگرِ تصویری می‌بینیم.

به هرحال آنچه درباره ترکیبهای توصیفی واقعیت دارد این است که ارائه آنها در تخیل و تصاویر فشرده هیچ تناسبی با زبان و بیان هنری آنها ندارد. چراکه ترکیبهای توصیفی مخصوص شعر عروضی است نه شعر هجایی یا آزاد. گاه در

ترکیب مصراع، عناصری بکار می‌رود که هیچ نسبتی با همدیگر ندارند بـه عبـارتی در ترکیب معنایی آنها، مصراعهای قبل و بعد با همدیگر رابطه‌ای ندارنـد زیـرا هـر یک از آنها بدلیل انتخابهای از پیش تعیین‌شده و ترجمه‌ای، بیانگر مفاهیم مسـتقل و جداگانه‌ای هستند و هرکدام موقعیتها و کیفیتهای جداگانه‌ای را تداعی می‌کنند.

فشردگی این ترکیبها تنها زمانی مفید فایده خواهد بود کـه مـاقبل و مـابعد ایـن ترکیبها نیز در تصویرآفرینی شعر دخالت داشته باشـند وگرنـه ارائـه و پراکنـدن آن دربطن و گسترهٔ تصویرآفرینی حضور انگشت‌نمای آنـها را بطـرز غیرهـنری نشـان خواهد داد. انتشار و تقسیم و طبقه‌بندی این ترکیبهای تصویرساز، به روانی عنـاصر تشکیل دهندهٔ ساخت بیانی و فضاسازی آنـها جلوه‌هـای باشـکوهی می‌دهـد. زیـرا مخاطب به نقش و پایگاه تمام واژگان و ترکیبهای شرکت کننده در شعر پی‌بـرده و هیچ واژه‌ای را بی‌تأثیر و مزاحم ندیده، قدرت زیبایی‌آفرینی آن را درگسترهٔ سرشت صمیمانه شعر وسعت می‌بخشد. شعر حاصل ترکیب و نقش‌آفرینی عنـاصر پیچیـده و مختلف زبان است که همکاری و هماهنگی همهٔ این عنـاصر درنـهایت احسـاس زیبایی و لذت عاطفی را در مخاطب پدید آورد. بیان شـعر بـاید طـوری باشـد کـه حیرت مخاطب را تنها مختص به یک جهت و یک قسمت از آن ننموده، بلکه او را دربارهٔ قسمتهای مختلف و جنبه‌های متنوع آن به شگفتی وا دارد.

ج) بیان قرینه‌ساز :

در تداوم روند اسـتفاده از ترکیبـهای ترجمـه‌ای درشـعر دهـهٔ ۷۰ نوعـی شـعر « قرینه‌ساز» به وجود آمد که بطرز شگفت‌انگیزی به شعر معاصر حتی به شعر آنـهایی که درگذشته شعرهای موفقی از آنها دیده بودیم، سرایت کـرده؛ بطوریکـه تقلیـد از زبان فارسی تنها درقالب ترکیبها خلاصه نگردید بلکـه جملـه‌ها و مصراعـها را نـیز دربرگرفت. این مسئله آنچنان درشعر این دهه رخنه کرده و نـیز آنچنـان ناشـیانه و تصنعی است که درهمان نگاه اول توجه خواننده را به خود جلب نموده، ناآشـنایی و غرابت خود را حتـی با یک کلمه بروز می‌دهد. این قبـیل از شـعرها را می‌توان « شعر قرینه‌ساز» و بیان آن را « بیان قرینه‌ساز» نامید؛ قرینه‌سازی‌ای که نوعی ترجمـه و گرته‌برداری از مفاهیم، تصورات و تجربیات فارسی است که در قالب ظاهر زبان و تجربیات « ترکی » به حالت ساختگی و ناهمگون و نامتناسب درآمده است.

چنین بنظر می رسد که در اینگونه از شعرها، شاعر با الهام از شعر فارسی ابتدا شعرش را به فارسی می‌نویسد و سپس آنها را به ترکی ترجمه می‌کند این مسئله از اسلوب سرایش آنها مشهود است: تفکر فارسی را وارد تفکر ترکی کردن و بدنبال آن بیان و توصیفهای فارسی را وارد اسلوب بیان ترکی کردن. این قبیل اشعار، تقلید محض از تفکر و بیان شعرفارسی و بدتر از آن عدم همخوانی این شعرها با تفکر و بیان و فرهنگ ترکی است که نه تنها هیچگونه دخالتی درپیشبرد اندیشه‌های والا ندارند بلکه ضربه‌ای هم به اندیشه‌های شعرترکی می‌زنند. این اشعار، اشعار ازخود بیگانه و بی‌هویت‌اند که فقط واژگان آنها به ترکی است و هیچگونه سنخیتی با تفکر و فرهنگ ترکی ندارند. در اینگونه از شعرها همه چیز تقلیدی است: فکر و اندیشه، بیان، هویت و حتی واقعیتهای اجتماعی:

آخ‌خ/ سؤنمک...

پلید شعرین / مازوخیسم‌لیک واسواسی / یالنیز اوندا قورتولور [٣٤]

وابستگی فرهنگی اینگونه اشعار درهمان نگاه اول بچشم می‌خورد. سرایندگان آنها، به چیزی جز افزیش تعداد اشعار خود نمی‌اندیشند و چنین وانمود می‌کنند که تخیل شعری آنها بسیار زیباتر است و مناسبات واقعی مردم سرزمین خود را بیان می‌نمایند. درحالیکه از این نکته غافلند که شعرهایشان، نوعی پرده‌پوشی بر واقعیتهای موجود و کلاه بر سر خود گذاشتن است؛ و حکم سرگرمی و پرکردن جدول روزنامه‌ای را دارد که بعد از گشت و گذار در محورهای افقی و عمودی آن، آنچه را که دریافتنی و حل کردنی نیست پر از معلومات دروغینی می‌نمایند تا بدینوسیله سواد خود را به رخ دیگران بکشند. شعر از ضرورت و نیاز بوجود می‌آید. این گروه هرچه از واقعیتها می‌گریزند به همان اندازه آزادی عمل بیشتری برای آفرینش تفکرات واهی بدست می‌آورند.

رواج خصوصیات و تصورات فارسی در شعر این دهه که از حوزهٔ ذهنیت بومی خارج است، باعث ترکیب مزاج و خصوصیات شعر ترکی با شعر فارسی گردیده است. در ادبیات کلاسیک آذربایجان شاعرانی بوده‌اند که ذهنیت آنها در اختیار و ارادهٔ فرم شعر فارسی قرار گرفته‌بود، اما این گروه، ساختارشعر را با بافت کلامی و دستوری زبان ترکی سازگار می‌کردند به همین دلیل همان اندازه که شعر فارسی از نظر فرم تحت تأثیر شعر عربی بود و از نظر محتوا مسیر عادی خود را طی می‌کرد، به همان مقدار نیز شعر ترکی از نظر فرم در ارادهٔ بین شعر فارسی و

عربی ترکیب یافته بود اما از لحاظ سوار کردن ذهنیت و تصورات بومی خـود ذوق و استعدادش را تحت‌الاراده یک تفکر و مسیر نامأنوس قرار نمی‌داد. در بیت زیر از محمد فضولی، شاعر قرن ۱۰، تصویرها و ذهنیت‌ها دقیقاً همان تجربهٔ شعر فارسـی را دارد اما ساختار بیان آن، آنچنان هنرمندانه است که تبدیل به تصور و تجربهٔ شعر ترکی شده است:

ناله‌دن‌دیر نی کیمی‌آوازهٔ عشقیم بلند ناله ترکین قیلمازام نی‌تک کسیلسم بندبند
قیل مدد ای بخت، یوخسا کام دل ممکن دئییل
بؤیله کیم اول دلربا بی‌دردیر من دردمند [۳۵]

گرته‌برداری از فرم و ذهنیت فارسی نوعی دغلبازی است که سرانجام منتهی بـه نامفهومی و گنگی اثر می‌شود. واقعیت این است که استفاده ناهماهنگ از اسلوبهای فرمی، به گرایشهای ناموزونی بدل می‌شود. شاعران بدون توجه به پیشینه استفاده از فرمهای مکرر و تجربهٔ آنها از طرف شعرای فارسی‌زبان، سعی در انتقـال اسـلوبهای فرم شعر فارسی را داشته‌اند، غافل از اینکه این اسـلوبها حداقـل بـاید بـه صـورت نظری مطرح و مورد سنجش قرار می‌گرفت. زیرا علاوه برآنکه ساختار زبـانی آنـها در تقابل با ساختار زبان فارسی اسـت، ذهنیـت، تصـورات و فرهنـگ آنـها نـیز بـا یکدیگر ناهماهنگ است. این مسئله واقعیتـی اسـت انکارنـاپذیـر. ذکـر و مقایسـه نمونه‌ای از تصورات ساده و روزمره، ما را به عمق مسئله متوجه ساخته، حساسـیت آن را در انتخاب واژگان و تصاویر متناسب تاحد یک وسواس هنری ارتقا خواهـد داد. بعنوان مثال دو واژهٔ « کلید» و « قفل» را درنظر بگیرید. برای یـک آذربایجـانی چنانچه گفته شود: « کلید را بیاور!» فوراً به سراغ « قفـل» خواهـد رفـت چراکـه در تصور او « کلید» در معنای « قفل» است و با تصور یک فارس‌زبان کـاملاً متفـاوت؛ زیرا آنچه آنها از واژه « کلید» مد نظردارند، در تصـور یک آذربایـجانی به معـنای « آچـار » است و «آچـار» در تصـور آذربایـجانی همان « کلید» است در تصـور یک فارس زبان. بنابراین برخود حق می‌دهیم وقتی شاعری می‌گوید:

«گؤزه‌للیگین هانسی لاشخورلوغو معنا ائدیب» [۳۶]

آن را تعبیر به‌ترجمه وگرته‌برداری و قرینه‌سازی بنماییم. از اینرو وارد کردن این ناهماهنگیها بدون سابقه و تجربهٔ قبلی نه تنها به ناموزونی فرم شـعری منجـر بلکـه بصورت مفتضحانه‌ای نیز ناهماهنگی فرهنگی را سبب می‌شـود. البتـه مـرور زمـان نشان خواهد داد که این ناهماهنگیها در اظهار خودنمایی خـود ناکـام مـانده اسـت

زیرا لایه‌های استوار و ریشه‌دار فرهنگ خودی مانع از التقاط‌های ناشیانه می‌شود. برای همین نیز از اخذ تصورات شبه فرهنگی پرهیز می‌نماید.

« بیان قرینه‌ساز» تظاهر به ساختن تصاویر و تصورات و تجربیاتی دارد که به زعم خود استقلال بیانی و بلاغی دارد و حتی به وجود آن نیز تفاخر می‌نمایند، درحالیکه وقتی دقیق شدی می فهمی که این نقاب چقدر شعر را لوس و نر بار آورده است. آوردن تصاویر پی‌درپی و سریع بر زیبایی‌های هنری می‌افزاید اما این تصاویر نباید بصورت تصنعی و متظاهرانه باشد. به تعبیر دیگر در این نوع از اشعار، تصویرپردازیها درقالب « تخیل احساساتی» بروز می‌یابد. تخیلی که ریشه در احساسهای آشنا ندارد بلکه خود نقش « احساس بیگانه» را بازی می‌نماید که در آن مناسبات تخیل نیز غرق در هیجانات و فعل و انفعالات بدون تشخصی است که حتی در قالب اغراق و مبالغه نیز نمی‌توان آن را گنجاند زیرا در مبالغه نوعی اعجاز هنری وجود دارد که هرگونه تجربه‌های سست و بی‌عنصری را تبدیل به جذابیتهای بی‌غل‌وغش حماسی کرده، نوعی تناسب عاطفی برقرارمی‌نماید اما دراینجا شتابزدگی، تخیل را به شوریدگی‌های جنون‌آمیز و بی‌منطقی دچارکرده، باعث استحالهٔ روان خواننده در ضرب‌آهنگهای احساس می‌شود:

یالقیز ایدی / آرتیق یالقیز
یاشاماقدان اونا یالنیز گؤیرچینلر اوچاردی
یای دامیندا اوزانمیشدی / « سنی گؤزله‌ین چوخدور بوگون»
بلکه‌ده او پیس ائشیتدی / سانکی گؤیلر ایچه‌رینده دئییلمیش‌دیر
قوشلاری‌نین باشین کسدی / و اتلرین تؤکوب ساتدی
و هامی ایله ال گؤروشدو/ و دئییردی من سیز ایله باریشمیشام
آمما اونو بیر چرچی‌ده یولا یولداش گؤتورمه‌دی
یوردسوز، یوواسیز / یالقیزلیقدا یئر وئرمه‌دی
اوزون توتدو یاری یولا:
« ائشیدین منی سوسان یوللار»
و هاراداان جاواب گلدی: / « ایسته‌میرم سؤزلریمه قاتام سنی» [۳۷]

دراینجا ـ بجز اواسط شعرـ تأکید برجنبه‌های غیرواقعی تخیل است. درست است که تخیل، خود را از تصویرها و خیال‌پردازیهای قراردادی دور می‌کند اما آنچه که از این عادت‌زدایی حاصل می‌شود عدم استحکام تصویرپردازی است که

اسلوب آن را بیشتر درجهت اغراق‌های ناموزون بـا طبیعـت و تجربـهٔ اجتمـاعی و هنری قرار می‌دهد. به عبارت دیگر تخیـل، تنـها در ذات کـلام بـاقی می‌مـاند و از اظهار وجود و از یافتن هویت و منش ملموس هـنری و منطبـق بـا احسـاس آشـنا عاجز می‌ماند. بیان که تنها با تفکر هنری میتواند نـیروی خارق‌العـاده‌اش را بـه رخ بکشد در یک ریتم پنهان غیر منطقی در عمق تخیل ناقص و نارس خفـه می‌شـود؛ برای اینکه بیان شـعر بشدت برگرفته از بیانی بیگانه و ناآشناست.

از این دیدگاه « تخیل احساساتی » که غـایت آن حلـول اندیشـه‌ها واحساسـات نامفهوم در روان انسانهاست ضداحساس می‌شود چراکه منطق‌شـعر ازبیـان طبیعـی سرچشمه می‌گیرد نه از بیان تحمیلی. چیزهای تحمیلی ذهن مخـاطب را مخـدوش و سرکوب می نماید. درفرم ناشیانه که براثر تصورات ناآشنا و غریب بوجود می‌آید هیچگونه منطق شعری نمی‌توان یافت. این گروه خیلـی زود تحـت تـأثیر فرهنـگ وارداتی قرارگرفته و خود مسـؤلیت خـاصی را درقبـال فرهنـگ خـودی احسـاس نمی‌کنند. غرض آنها تطبیق مجعول با حرکتهای تجددطلبانه شـعر وارداتـی و غـیر خودی است و آنچه را که ارائه می‌کنند جز آشفتگی بیانی و فکری چیز دیـگری را نوید نداده فرجامشان نیز نسیان به حق شعرآنها ازطرف مخاطب جستجوگر است:

نه ایچون گلدیم بو شه‌هره / بیلمه‌ییرم
بلکه‌ده
« *ایتیلمیش*» کؤلگه‌لری من آرایام [۳۸]

در این شعرطبق توضیحی که شاعر درپاورقی برای کلمه «ایتیلمیش» می‌دهد، آن را « گمشده » معنا می‌کند درحالیکه « ایتمیـش » بـه معنـای «گمشـده» اسـت. ایـن مسئله شتابزدگی شاعر را درترجمه نشـان می‌دهـد چـرا کـه شـاعر، شـعرش را از فارسی ترجمه کرده و به ترکی سروده است. این آگاهی زمانی جامهٔ عمل می‌پوشـد که در بیانش هرگونه بیان نامحرمی را تشخیص داده و از رابطه با آن امتنـاع نمـاید. این شناخت نیاز به ظرافت خاصی هـم نـدارد. روح و احسـاس کلمـات در اولیـن برخورد خود، قرابت یا عدم قرابت خود را آشکار می‌کند. چنانچه کیفیت و حالات بیان آن سازگار با مفاهیم و احساسات بیانیِ زبانی باشد که شاعر به آن زبـان شـعر سروده است صمیمیت و رابطهٔ دوستانهٔ خود را با اثر و مخاطب برقرار می‌نماید امـا اگر ناسازگار بـا ظرافتـهای بیـانیِ خـاصِ زبـان شـاعر باشـد، در آن صـورت نـیز ناهمگونی و بدترکیبی خود را برملا می‌سازد زبان و بیان، هویت و ماهیت تجربـه و

تصورات صاحب آن را به نمایش می‌گذارند چراکه بقول توفیق حاجی‌یف « زبان هم همچون انسان دارای فکر و شعور است به همین خاطر هم انسان را به تفکر و ادراک وامی‌دارد. او نیز مثل تودهٔ مردم با استعداد خاصی زندگی می‌کند برای اینکه استعداد مردمی که در خدمت آن است درطول تاریخ در آن رسوب می‌کند.» [۳۹]

از میان آثاری که بیشتر اشعارشان نوعی قرینه‌سازی و گرته‌برداری از تصورات فارسی است میتوان به « بیرگون پاییزدا» از داود اهری، دو مجموعه شعر« گونش تونقالی» و « بویور آددیم آت» از اسماعیل مددی، و « بلکه داها دئینمه‌دیم » از صالح عطایی و « هه» از والی گؤزتن اشاره نمود که از بین آنها کار صالح عطایی و والی گؤزتن گاه آگاهانه و گاه ناآگاهانه و به تعبیری گرته‌برداری رندانه از شعر و تصورات فارسی است اما اگر این رندانگی ادامه یابد سرنوشتی مجهول خواهد یافت در غیر این صورت و با اندک مداقه در ترکیب بیانی خود می‌توانند جزو شعرهای زیبای دههٔ ۷۰ باشد. گرته‌برداریهای « داود اهری» بطورکلی ناآگاهانه است بنحویکه روی برخی از تصورات و ترجمهٔ آنها اندکی آگاهی داشته باشد شعر از حالت ترجمه‌ای بدرمی‌آید همچون ترجمه‌های زیر:

بوگون/ بیر رومانتیک موسیقی سسی / « *بوتون وجودومدا گزیر*»

یا :

سیزده باخیرسیز سئویرسیز / من‌ده

آمما هرکس / « *اؤز آتوشگه‌سیندن*» [۴۰]

اما گرته‌برداریهای « اسماعیل مددی» کاملاً آگاهانه و تعمدی است. برای همین نیز بدلیل عدم پذیرش از طرف خواننده خود بخود از صحنهٔ شعر معاصر حذف خواهد شد چرا که نوجویی‌های او مبتذل‌ترین نوجویی‌هایی است که بدعت ناهماهنگی را در ابتدای دههٔ ۷۰ بنیان نهاد بنحویکه بعدها نیز این بیماری در بین اکثر شاعران این دهه شیوع یافت. انگارهٔ نوجویی ارائهٔ یکسری تصاویر نامأنوس نیست، هرچند خلاقیت آن است که در هر تکامل شعری، شاعر به پیشرفتهای جدیدی دست یابد اما برای نیل به مقصود نباید خصلتهای شعر بومی حتی محتوای روابط و مفاهیم اجتماع خود را در واقعیتهای غیرواقعی و ناسازگار با فرایند تفکری اجتماعِ خود گم کرد. عادت‌ستیزی شکلی شعر« مددی» به عادت‌ستیزی ذهنیت آذربایجانی منجر شده است برای اینکه آنچه در این شعرها مشاهده می‌کنیم غرابت خاصی است که خصلتها، کنشها و هستی مردم آذربایجان

را با کنشها و هستی ملتی دیگر پیوند زده است، چیزیکه نـه تنـها هیـچ کمکـی بـه پیشبرد فرهنگ و روابط اجتماعی مردم نمی‌کنـد بلکـه هسـتی مسـتحکم آن را نـیز تبعید می‌نماید. بالاخره فرهنگ آذربایجان تفاوتهای محتوایی زیادی بـا فرهنگهـای دیگر دارد. محتوای فرهنگی آذربایجان آنقدر مستحکم است که هرگونه وصلـه‌های ناهمگون از قبیل نمونه‌های زیر را که دقیقاً ترجمه یا گرته‌برداری از تجربـه و بیـان فارسی است، افشا کرده و از پذیرش آنها سرباز بزند:

از مجموعه شعر «*گونش تونقالی*» :

ـ بوتون زندگانلیغیم/ دەلی بیر بحراندی منیم (تمام زندگانی‌ام، بحران دیوانـه و آشفته‌ای است)

ـ ... باشیمی/ اوره‌گیمه یؤنله‌دیب/ هایلادیم (سردر گریبان فرو بردن)

ـ من / « *دونیانی کیمسـه‌نین کؤینـه‌بینده خلاصـه ائتمه‌میشـم...* »/ منـه بـاخ/ « *سرطان کیمی بیر غده/ ایچـه‌ریمده اؤلـوم شـهوتیله / لـهلیر...* » (مـن دنیـا را در پیراهن کسی خلاصه نکرده‌ام و.. همچون یک غده سـرطانی، چـیزی در درونـم بـا شهوت مرگ، نفس نفس می‌زند)

ـ « *خودنویس*» / قوسدو... (خودنویس قی کرد ...)

ازمجموعه شعر « *بویور آددیم آت!*» :

ـ «*پس*» تکلیکدن سیخیلما (پس از تنهایی دلتنگ مباش)

ـ « *شب بوی*» بیتگیم قوخوماقدا. (گویی‌حوصله نداشته برای آن معادلی بیابد)

ـ عدالت *اُن بؤیوک دغده‌غم* (عدالت بزرگترین دغدغه‌من است)

وقتی این شعرها را می‌خوانم احساس می‌کنم که آنچه شاعر از لوازم شاعری در اختیار دارد دو چیز بیشتر نمی‌تواند باشد : فرهنگ لغت فارسـی بـه ترکـی، لیسـت ترکیبهای فارسی.

ابهت ساختاری تفکر آذربایجانی، خصلتهای خنثی ومنفعلانه را نمی‌پذیرد بـرای همین نیز شعر « مددی» برای مخاطب آذربایجانی در همان نـگاه اول لـوس و نـنر جلوه می‌کند. خصلتی که در بافت ترکیبی تفکر آذربایجانی هویتی ندارد.

مجموعه شعر « بلکه داها دئینمه‌دیم» از صالح عطـایی بدلیـل خلاقیتـهای نـاب تفکری و فرمی که دارد گاهاً دچار این نوع بیماری شـده اسـت (و ای کـاش ایـن بیماری را نداشت چون در آن موقع شاهد شعری مبدع و بدور از عادتهای شـعری آذربایجان می‌شدیم تحولی که برای شعر آذربایجان لازم و ضروری است) اما لحن

تقلیدی شعر او، نشاط و آرمونی شعر ترکی را با خود بیگانه ساخته است. وقتی بیان، هدف مشخصی را نشانه نرود طبیعتاً در لفافه‌ای از ابهام پوشیده خواهد ماند، یا به ایجازی گرفتار خواهد آمد که رمزگونه و بدون شفافیت بیانی می‌شود بنحویکه اگر کل یک شعر را بخوانی در مجموع نتیجه ومفهومی که از آن عاید می‌شود جز یک تذکر بیانی و محتوای تعلیمی چیز بیشتری نخواهد بود. از این دیدگاه شعر « عطایی» وقتی به مفاهیم و محتوای استوار جهانی و انسانی در شعرهایی همچون « اؤلوم»، « باسیلمیش قایا»، « دونیا کندی»، « ناغیلسیز اوشاقلار» و « سفیل دوستوم» می‌پردازد چون هدف مشخص انسانی دارد که میتواند ویژگی یک فرهنگ بومی را نیز شامل شود به همین خاطر محتوای منسجم و استوار شعر، فرم آن را نیز تحت تأثیر قرار داده از انحراف به مسیرهای ناآشنا وغریب جلوگیری می‌کند اما گاه که او به محتوای ساختگی و دادن حکم‌های کلی پرداخته و به اصطلاح اداهای فیلسوفانه را درمی‌آورد و به فلسفه‌بافی مشغول می‌شود رنگ‌وبوی فرم شعری نیز غریب و ناآشنا و تحت تأثیر تصورات فارسی قرار می‌گیرد:

آمما گونلر چوخ ساده‌دیر/ گؤزه‌للیک‌لر گؤزله‌مه‌دن

« *و آرتیق بیر تصادوفلدور...* » [٤١]

در همین شعر که گاه گفتگوهای عالی از شعر روایی را میتوان مشاهده کرد، همین فرم ترجمه‌ای باعث شده که شعر نتواند با خواننده انس و الفت و آشنایی برقرار کند. باید اذعان کرد که تک مصراعهای زیبای این شعر در لحن ناشناس و غریب، هویت خود را از دست داده است. مصراعهایی همچون:

ایستر بؤیوک ایستر خیردا بو دونیا/ یاریمچیلیق‌دیر آنجاق...

من‌ده سنین سوکوتوندا دوستاغام/ من بیر داها بیر ایلان تک قیوریلدیم ... [٤٢]

یا در مصراع اول شعر زیر، واژهٔ « ائنلی» که بیانی محاوره‌ای است، بطرز زیبایی در شعر جای گرفته اما در دو مصراع بعدی که ترجمه‌ای تحت‌اللفظی و گرته‌برداری از نحو فارسی است، زیبایی آن از بین رفته است:

ـ بودور ائنلی یاتاغیم / *بورجولو بیر ساعاتا کی سونراسی یوخ*

چالیشیرسان اؤلوم کیمی دوزگون اولاسان منه

ـ قورخورام کی تاپدیغیمیز دووارلارین اته‌گینده/ بیردن « *اسکیک گتیرم*»

ـ هله‌ده من ایسته‌میردیم اینانام

و خبریم اولمامیشکن دانیشیردیم / بیر قوش ایله

«کی» «جیلدیمه کئچدی» او قوش/ ساحیللرده قاناد چالان من ایدیم [۴۳]

شاید در اینجا این سؤال پیش بیاید که تکلیف « واژه‌سازی » چه می‌شود؟ در جواب باید گفت که « واژه‌سازی» اگر از طریق گرته‌برداریهای ناشیانه از تصور و تجربه‌ها و قواعد دیگری باشد جز بی‌هویتی سرنوشتی برای آن نخواهد داشت.

د) بیان گزارشی :

براساس یک روند تاریخی، ذهنیت مردم عادت به شنیدن و خواندن اشعاری با قراردادهای شعر سنتی دارد. از اینرو هنگام مواجهه با اسلوبهای جدید هنری، هنر ارائه شده را درجهت خلاف عادت ذهنی خود یافته، درنتیجه درقبال یافته‌های تازهٔ هنری و قراردادهای بدعت‌گرانه یا تخیلات و اسلوبهای جدید، هیچگونه عکس‌العملی که مشوق ذوق ابداع‌گرانهٔ هنرمند بشود بعمل نمی‌آورد برای همین در شعر معاصر، شعرهایی مورد پسند واقع شده که یا طنز و یا شعرهای فولکلوریک بوده‌اند که ریشه در فرهنگ عامه داشته و به سادگی ذهنیت ساده عامه سروده شده‌اند. برای همین نیز ساده‌گرایی وعینیت‌گرایی، ویژگی انکارناپذیر شعرمعاصر آذربایجان در برهه‌ای از زمان بوده است.

عدم عادت بخش اعظم مردم به زبان ادبی نیز باعث شده که شاعر بخش بیشتری از بیان هنری خود را سانسور کرده و از این لحاظ به ساده‌گویی گرایش پیدا کند. این مسئله خود سبب گردیده تا شاعر علاوه بر سانسور بیانی، به سانسور اندیشه و جریانهای فکری و اجتماعی و محیطی نیز بپردازد.

شاعران آذربایجان در هردوره‌ای متناسب با اقتضای همان زمان، موقعیت اجتماعی و خواست مردم، دست به آفرینش ادبی زده‌اند. ادبیات که انواع گوناگونی همچون شعر، داستان، نمایشنامه، رمان، تئاتر و ... را شامل می‌شود درهردوره‌ای یکی از آنها زمینهٔ بروز بیشتری پیداکرده و در چشم مردم برجسته شده است. متأسفانه در ادبیات آذربایجان بجز شعر، شکلهای ادبی دیگر زمینهٔ ظهور نداشته و یا وضع محیط و شرایط زبانی طوری بوده که مردم بیشتر بطرف شعر ـ آن هم شعر ساده و عوام فهم ـ گرایش پیدا کرده‌اند. خوشبختانه شاعرانی هم که به اینگونه شعرها متمایل بوده‌اند درمیان مردم و درحیات آنها نفوذ کرده، توانسته‌اند جایگاه

مطلوب بیابند. در دوره رژیم پهلوی که امکان هر نوع فعالیت ادبی از مردم آذربایجان سلب شده بود « ادبیات (شعر) مرثیه» همچنان زمینهٔ فعالیت داشت. این ادبیات کمتر به زبان ادبی توجه نشان داده و بیشتر به زبان محاوره‌ای و با قواعد و دستورالعمل‌های آن مطابقت داشت و علت اینکه ادبیات مرثیه میان مردم رواج پیدا کرد علاوه بر جنبهٔ مذهبی آن، زبان ساده و گفتاری آن وهمچنین عادتهای ذهنی مردم به اشعار ریتمیک عروضی بود. به همین خاطر هم در القای روشها و شیوه‌های تلفظ و نوشتاری خود موفق بوده بطوریکه مردم هنوز هم از برخی تلفظ‌های لهجه‌ای روشهای ادبیات مرثیه استفاده می‌کنند.

عدم عادت مردم به خواندن آثاری به زبان ادبی که در آن کلمات زنده و جاندار ترکی بکار رفته باشد و نیز استبداد فرهنگی موجود برای به کنترل درآوردن فرهنگ قومی و جلوگیری از به پاگیری آن، سبب شده بود تا در دوره‌های نخستین شعر معاصر اشعاری به زبان ساده و عامه‌پسند و بدور از خلاقیتهای زیبا و تصویری نیز که در فرم شعری غیرقابل انکار است پدید آید. منظومه « حیدربابایه سالام » و نظیره‌های نوشته شده برآن، آثار « آلاو» ، « بختیار نصرت»، « هاشم طرلان»، « باریش» « عزیز محسنی» و ... از این قبیل‌اند.

گرایش به بیان ساده و گزارشی از طرفی قابل توجیه است؛ زیرا درجامعه‌ای که زبان مادری بصورت مکتوب وکلاسیک رونق وگسترش نیابد، مطالعه به‌آن زبان نیز غیرممکن می‌شود. وقتی مطالعه نباشد نتیجتاً جامعه از فرهنگ و ذخایر زبانی و بیانی نیز دور شده، تنها دربرابر نوشته‌های روزمره و قابل فهم واکنش نشان خواهد داد. به همین خاطر نیز جو عمومی اشعاری را می‌پسندید که دارای وجوه گفتاری زبان بود نه ادبی؛ همانطور که در ادبیات مرثیه بوده است. بنابراین در جایی که شعر نو فارسی با وجود آنکه درهمهٔ وجوه آن قدرت مانور دادن به همهٔ شیوه‌های زبانی از قبیل زبان ادبی و گفتاری را داشت، نمی‌توانست آنطور که باید قدعلم بکند، چه برسد به فرهنگی که بقول آل احمد « تبعیدی » بود نتیجتاً شعر نو هم برای آنها نامأنوس. از این نظر وقتی شعر بیشترین توجه خود را به سمت و سوی گفتاری زبان جلب می‌کند بیان آن نیز گزارشی از تجربه‌های روزمره شاعر می‌گردد که در آن هیچگونه ابداع‌گری بکار نمی‌رود. بیان محاوره‌ای در داستان‌پردازی چیزی است که بوسیله آن میتوان به عمق وجودی و روانی شخصیتها پی‌برد و به

کندوکاو روان آنها پرداخت اما در شعر این مسئله باعث خواهد شد که شعر ساختگی و تصنعی وگاه تقلیدی ازحالتها و تجربه‌های محاوره‌ای باشد.

« بیان گزارشی» بیان ساده و بدون صورخیال و تصویرپردازی است که در آن واژگان و زبان درقالب بیان عادی ارائه می‌شوند. درواقع حقیقت کلمات همان که از معنا و مفهوم آنها مستفاد می‌شود و زبان از چندتجربگی و چندمعنایی که خاص بیان تصویری است پرهیز می‌نماید و کنشها و روابطش بدون هیچ نوع گزینش غیر عادی است. چراکه بیان گزارشی نوعی صحبت‌کردن وحرف زدن است. حرف زدن چیز مکشوفی درمیان مردم عادی است بنابراین تکرار صورتها و قالبهای مکشوف، هنرمند را از دستیابی به احساسات نامکشوف و جدید سلب می‌کند و اصلاً چه نیازی به بیان واقعیتهای مخلوق هست؟ نوآوری ادبی آن نیست که به پرداخت و روتوش اصول واقعی دست بزنیم. استناد به بیانی که بصورت آماده و پیش‌ساخته تحت اختیار اجتماع است معنایی جز سرسری گرفتن شعر ندارد:

طالعیم تالانماق اولدو / منیم پاییم / نه‌دن تاپدانماق اولدو؟
هانسی قارا ال/ کسمیش بو قاراری
ترسینه فیرلانیر / فله‌یین پرگاری [۴۴]

این نوع از شعرگویی در بیان کلی خود نوعی سخنرانی است که درآن هیچ نوع شگرد هنری وجود ندارد. هرگاه این گفتار در ساخت بیانی خود از بیان تصویری (حتی به مقدار کم و البته هنرمندانه) استفاده نموده، شعر ارزش هنری پیدا کرده و به خصوصیت اصلی خود که استفاده از چندمعنایی و چند تصویری واژه‌هاست، نزدیک شده است. اصولاً چندش‌آوری بیان گزارشی نیز درهمین حرف‌زدنهاست که انگیزه‌ای در روند احساس مخاطب پدید نیاورده و لحظه‌ها و تجربه‌های خاص شاعرانه در او ایجاد نمی‌کند تا در قلمرو اندیشه و احساس مخاطب نیز نقطهٔ عطفی برای همراهی با شعر باشد. در اینجا نبایستی شیوه بیان طبیعی را با بیان عادی آن اشتباه کرد بقول توفیق حاجی‌یف: « زبان از پذیرش هرآنچه غیرطبیعی است امتناع کرده، همچون دریا، چرکاب و زواید را به ساحل می‌زند.»[۴۵] بیان طبیعی چیزی است که مانع از رشد بیان درقالب مصنوعی می‌شود. درواقع در شعر طبیعت زبان با بیانی همراه است که ذاتیِ آن بوده؛ و از گزینش تجربه‌های بیانی غیرمعمول یک زبان (تجربه‌های بیانی و عاطفی زبان دیگر) گریزان است؛ و منظور از بیان عادی، استفاده از رویه و روشهای معمول یک زبان است که معمولاً در

ساختار گفتاری آن بروز می‌یابد. همین بیان عادی نیز چنانچه تحمیلی و غیرطبیعی نباشد (مثل نمونهٔ زیبای ذیل) باز دارای بیانی طبیعی و هنرمندانه است :

گؤزلرینده یاتیب / گیله‌نده سوزدوم
غریبه لطافت / آخیشیندا وار.
الندیم اوزونه گیله‌ـ گیله من
آیریلیق دادینی / سؤزونده ایچدیم [۴۶]

در بیان گزارشی، ابداعات و خلاقیتها و صورخیال به ندرت دیده می‌شود. گاه در بعضی از آنها آنچنان فرم شعری تنزل می‌یابد که حتی شامل ابتدائی‌ترین تعریف شعر نیز نمی‌شود:

بیلمیرم هاردایام/ نه گزیشیرم/ نه‌گؤزله‌ییرم/ هاردا دایانمیشام
نه‌یه باخیرام/ نه دینله‌ییرم/ آنجاق بونو بیلیرم و بونا اینانیرام:
هئچ‌لیکدن گلمیشم، هئچ‌لیگه دوْغرو گئدیرم
اما بونو بیلمیرم، مندن سونرا، هئچ مندن بیر ایز قالاجاقمی؟ [۴۷]

این نوع اشعار با واقعیتها بصورت ساده و سهل‌انگارانه برخورد می‌کنند و آنچه را که در ظاهر امر می‌بینند بصورت روایی بیان می‌نمایند. درواقع این نوع اشعار، نوعی گفتار عادی یا گزارش مستقیمی است که قالبهای کلیشه‌ای روزانه و کلام مشخص ویژگی عمدهٔ آن را تشکیل می‌دهد. گاه عدم تصویرپردازی، شعر را تبدیل به مقاله‌ها وخطابه‌های آتشین می‌کند:

خیلی وقت‌دیر تانیرام/ قان سوزولن موردار الی
مین کره سن یوواسان / یا سیله‌سن
یئنه من قان سوزولن / جلاد الین/ مین ال ایچره / سئچه‌رم [۴۸]

«بیان انشایی» شاعر شبیه حرف‌زدنهای معمول و روزمره است احساس هنری شاعر با احساس مخاطب همخوانی ندارد. احساس مخاطب بدنبال رها شدن از تصویرپردازیهای کلیشه‌ای و یافتن تازگیهای هنری است در حالیکه زبان انشایی شاعر این جو تازهٔ عاطفی را ایجاد نمی‌کند و چون محتوا نیز در سرتاسر شعرحاکی از اظهاردردهای به حق اجتماعی است و هر شعری در واقع بازگویی اندیشه‌های دردمندانه شاعر است لذا برای اینکه مخاطب دل‌آزرده نشود حداقل باید دست به ابداع هنری زد تا او نیز یکسانی مفاهیم را با تنوع فرم جبران نماید.

شعر نبایستی از نظر بیان در تنگنا باشد بلکه همواره نقش کلمه‌سازی، تصویرپردازی و مضمون پردازی را در درجهٔ اولویت کار خود قرار بدهد. تصویر و خیالی که در شعر بکار می‌رود درمخاطب خود نوعی احساس همدلی و همزبانی برمی‌انگیزد که گویی این تصاویر، اشیا و احساس را به همدیگر ارتباط می‌دهند. این مسئله‌ای است که بیان گزارشی بکلی از آن بدور است حتی تصاویر و تخیل و تفکری که در آن بکار می‌رود گاه کلیشه‌ای و قراردادی هستند. بنابراین تخیل موجود در آن نیز سنتی و قراردادی است. « تخیل قراردادی» شعر را نیز قراردادی می‌کند. « شعرقراردادی» شعری است که در آن واژگان و مفاهیم و فضاسازی تصویری و اسلوب بیان و نیز خاستگاههای معنایی آن برگرفته از اسلوب و قراردادهای شعر سنتی است که ذهن معتاد شاعر بدون پردازش آنها را بکار می‌گیرد:

عشقون‌منی‌عالمده‌عجب موشکوله‌سالدی رسوای‌جهان ائیله‌دی،دیلدن‌دیله‌سالدی
عؤمروم‌بویومن‌تکجه‌کؤنول‌بیرگوله‌وئردیم
بولبولدواوکی،مهرینی‌گولدن‌گوله‌سالدی
ترانه آرزیلارام من ، حئییف کی سوسموش ساز
گؤروم کی، زاهدی من تک ترانه‌سیز قالسین [۴۹]

در اینجا آیا میتوان بعنوان یک امر واقعی و امری که درنظر شعر کلاسیک بوده تصویری از « زاهد» در اجتماع ارائه کرد؟ چنین تصویری برخاسته از تصوری قراردادی است که از شعر کهن به یادگار مانده و تکرار آن جذابیت خاصی را برنمی‌انگیزد. شاعر مفاهیم را همانگونه توصیف می‌کند که شعر کهن توصیف می‌کرد. برای همین ارزش معنایی آن نیز برای ما شناخته شده و معلوم است و نیز از زبان و اسلوب بیان همانگونه استفاده می‌کند که خاص شعر سنتی است و به همین دلیل نیز فضاسازیهای تصویری آن تکراری و تقلیدی بوده، ذهن و احساس مخاطب از همان آغاز شعر متوجه می‌شود که تجربه‌ای که شاعر درپی انتقال آن است تجربه‌ای آشنا و تکراری است و چون این تجربه نمی‌تواند، بر تجربه احساس و اندیشه مخاطب چیزی بیفزاید شاعر را درهمان صحنه‌ها و تصویرپردازیهای سنتی بایکوت می‌نماید. تجربهٔ شعر، زمانی درتجربهٔ مخاطب حک می‌شود که مخاطب بین تجربهٔ خود وتجربهٔ شاعر هیچ واسطه‌ای مشاهده

ننماید. درحالیکه در شعرهای قراردادی تکرار تجربه‌های پیشینیان به منزلهٔ حضور مزاحمی است که مانع از تجربهٔ مستقیم و بلاواسطه شعر می‌شود :

عشقین‌ای‌دل!جلوه‌گاهی‌لاله‌زاراولماقدادیر
عاشیقین‌شوریده‌قلبی،داغداراولماقدادیر
لاله‌نین مثلی قیزارماقدیر عذارین قایداسی
نرگسین‌ده شیوه‌سی، مئی‌سیز خومار اولماقدادیر [۵۰]

واژگان و توصیفها، عناصر خیال، اجزای تشکیل دهنده جمله‌ها، بیان بدون ساختار و گره‌خوردگی محتوا در قالبهای همیشگی و ساختگی، همگی کلیشه‌ای و به دور از تجربه‌ها و جهان‌بینی‌های ابداع‌گرانه است.

اصولاً ویژگی عمده تخیل قراردادی همین وابستگی به خیال‌پردازیهای شعر سنتی است، هرچند شاعر در استفاده از کلمات، گریزهایی هم به زبان معاصر زده، باز قرابت و جانشینی تخیل او با تخیل سنتی باعث ملالت خاطر و یکسان‌سازی‌های تصویری می‌شود:

دوران دولانیب / بیر دولو اکرام ائتدی
ساندیم کی وصاله یئتدیم / هیجران بیتدی
شووقون هیجانیله / قدح دئوریلدی
غافل کؤنول آغلا! / فرصت الدن گئتدی [۵۱]

در اینجا تخیل شاعر بدنبال کشف و بیان ایماژها و تصویرهای جدید نیست برای همین نیز در آفرینش شعری خود تن به هیچگونه استقامت فکری و هنری نمی‌زند در واقع او از خود واکنش و تلاشی نشان نمی‌دهد زیرا تمام آنچه را که برای بیان شعر خود نیاز دارد شعر کهن با وسعت خیالی خود آماده کرده و در اختیار او گذاشته و او تنها با مراجعه به فهرست این خیال‌پردازیها (که در تجربه او موجود است) به سرهم کردن اشارات تخیلی مورد نیاز می‌پردازد. به عبارتی تمام اتفاقات و گزینشها در زمان حال رخ می‌دهد اما علامتها و اشارات آن منطبق با زمان حال نیست؛ سنت خیال‌پردازی در زمینهٔ شخصیتهای قراردادی شعر سنتی (از قبیل: هجران، وصل، قدح و...) آشکار است به همین خاطر نیز این قراردادها بصورت افقی در مسیری مستقیم قرار گرفته‌اند و وقتی شاعر بدون دگرگونی از این قراردادها استفاده می‌کند، تخیل‌اش در جهت تخیل سنتی تفسیر شده، نقش آن در ذهنیت معاصر بدون تأثیر جلوه‌گر می‌شود.

شعرقراردادی به جهت عدم تکیه بر تجربه‌ها و تخیلات مورد نیاز و متناسب با زمان و مکان و در واقع به جهت تقلید از شیوهٔ تخیل و تجربهٔ شعر کلاسیک دارای انسجام شعری نیست چرا که شعر وقتی به پختگی و انسجام می رسد که حاصل تفکر و تجربهٔ زمان باشد.

هـ) بیان تمثیلی :

« شعر تمثیلی » شعری است که در آن تخیل و تجربهٔ شعری، در قالب تصویرها و ایماژهای نمادین ساده وتصویری ارائه می‌گردد. « در تمثیل، آهنگ و ریتم شعر همراه با نفوذ احساس و هیجان و همچنین فاکتورهای سوژه و مضمون همگی دخیل‌اند. شعر مضمون‌دار همیشه دوست داشتنی بوده. تمثیل نیز، با انسجام و فشردگی‌اش، مضمون را از روایتهای منظوم طولانی متمایز می‌سازد. این چنین انسجامی چنانچه به سلاح حاضرجوابی و تیزفهمی مجهز شود در آن صورت تمثیل، مجوز هنری بودن خود را اخذ می‌نماید.» [۵۲] همین کیفیت حاضرجوابی بستگی تام به صمیمیت شفاهی و شیرین‌زبانیهای شاعر دارد.

شعر تمثیلی آذربایجان دارای آن نمادهای پیچیده سمبولیستی نیست که نیاز به تفسیر و تحلیل داشته باشد بلکه جوهرهٔ اصلی آن در روانی و جذابیت ساده ودر عین‌حال زیبایی‌شناختی آن است. این نمادها ذهنی نیستند و هرگاه هم به تصویر مفاهیم ذهنی و انتزاعی می‌پردازد با برون‌افکنی هنرمندانه، آنها را ملموس و عینی کرده است، بدین ترتیب نیاز به گره‌افکنی‌های بیهوده را از خود دور می‌کند، مثل نمونهٔ زیر که در آن « امید» که یک مفهوم ذهنی است با هنرمندی خاصی و با استفاده از بیان تمثیلی عینیت یافته است:

آراز سنده آخیردی، اوره‌گینین آراسیندا
اومود تکی لپه‌له‌نیب / آباد ساحیللری آختاریردین ... [۵۳]

بطورکلی شعر تمثیلی آذربایجان را میتوان به دو نوع « بیان تمثیلی » تقسیم کرد:

الف) بیان تمثیلی تشبیهی ب) بیان تمثیلی کنایی یا استعاری

الف) بیان تمثیلی تشبیهی : در این نوع از تمثیل آنچه رابطه‌های مثالی را به همدیگر نزدیک می‌کند وجود مشابهتهایی است که در ادای کلمات و ترکیبات و گاه مصراعها مشاهده می‌شود. بدین‌معنی که شاعر برای اینکه چهرهٔ زیباشناختی به

شعر بدهد گاه بطور جداگانه و مستقل به بیان مفاهیم عینی و ذهنی مـی‌پـردازد کـه بین آنها- که درواقع بصورت مثال آورده شده است- آنچه که رابطه و معادله برقـرار می‌سازدتشبیه است. بواسطهٔ تشبیه مفاهیم به همدیگر مربوط و معطوف می‌شوند:

انسانلیق حؤرمتین ساخلایار انسان یاخشـی‌لار یئـرینده یامان اولماسـا
بولبول ناله چکیب ائیله‌مز فغان قیزیل گول سارالیب خزان اولماسا [٥٤]

در اینجا دو مصراع آخر، تمثیلـی مرتـب (همچـون لـف ونشـر مرتـب) از دو مصراع اول و درحکم مقایسه تمثیل تشبیهی مصراعهاسـت و نتیجـه‌ای کـه از ایـن رابطه حاصل می‌شـود نتیجـه‌ای حقیقـی و بـدور از معنـای مجـازی اسـت. یعنـی همانطورکه در رابطهٔ بین « علم مانند چراغ، روشنایی بخش اسـت» تمـامی طرفیـن تشبیه بصورت ساده و به عینه و در معنای حقیقی خود بکـار رفتـه‌اند در تمثیلـهای تشبیهی نیز طرفین تشبیه دارای هویتی مستقل و معناداری هسـتند کـه منحصـر بـه معنای واقعی آنهاست. حتی گاه در تمثیل تشبیهی یـک چـیز یـا تفکـر و محتـوای واحد به چیزهای مختلفی تشبیه شده و بسط و گسـترش می‌یـابد. درواقـع اندیشـه شاعر با اشیای عینی و ذهنی و احساسات و تجربیات ملموس مقایسه و تطبیق داده می‌شود که ذهن مخاطب را با استفاده از تشبیه‌های نمادین ساده، گاه به ساده‌گرایـی و کلیشه‌ای بودن نمادها عادت می‌دهد مگر اینکه این نمادهـا بـه شـکل هنرمندانـه باشد به مقایسه دو نمونه توجه شود:

تئـز اولون یئریـین دورمادان گئده‌ک « گئجه » دن کئچمه‌یه تله‌سیـرم من
« بولبولون» سسینی، «گولون» عطرینی « گوندوز» درک ائتمه‌یه تله‌سیرم من [٥٥]

در اینجا تشبیه‌های نمادین از قبیل (گئجـه= شـب، گونـدوز= روز، بلبـل، گل) همگی کلیشه‌ای و تکراری‌اند بنحویکه در دیوان هـر شـاعری در همیـن مفـهوم و نماد استفاده و دیده می‌شود و بخاطر همین کلیشه‌ای بودن، رابطه‌های تصویری نـیز چنگی به دل نزده، درهمان بند نیز روابط تصویری تکمیل شده از انتقال به بندهـای دیگر وا می‌ماند. در واقع تصویرپردازی و مفاهیم حاصل از آن در همان بند کـامل و بدون دنباله است. حال به نمونهٔ زیر از « ائلدار موغانلی » توجه کنید:

دوورەمی گونش یوخ، چن بورروموشدو حیاتدان ائله من بونو قانیردیم
بعضاًده ذرەجه ایشیق گؤرەن‌ده اونو بیر غریبه قوناق سانیردیم...
آلوولو شیمشک‌لر، دولغون بولودلار عصیان منظرەسین یاراتمیشدیلار
بیری آتشی‌له ، بیری سسـیله عرصەنی‌ظولمته داراتمیشدیلار [٥٦]

در اینجا هرچند به نوعی همـان تشـبیه‌های نمـادین تکـراری ازقبیـل: « گئجـه، ایشیق، چن و...» دخیل هستند اما نوع بکارگیری آنها و نقش‌پردازیهایش متفـاوت است. درهر دو شعر، نمادها ملموس و به تناسب آن عامه‌فـهمند امـا درشـعر قبلـی نمادها کاملاً از بافت عادتهای ظاهری زبان استفاده می‌شود درحالیکه در شعر اخـیر روابط ومبادلات بین محتوا و بیان را عناصر زیباشناختی شعر برقرار می‌سـازد زیـرا خط سیر این نمادها از تزریق تصویرهای هنرمندانه تکمیل می‌شود، تصویرهایی که با نیروی تصویرپردازیهای هنرمندانه عامه گره‌خورده و میـل مخـاطب را « بایـاتی» - وار و با ریتم سیال و آهنگین بسوی خود می‌کشاند و اصولاً شگرد شعر تمثیلی نـیز در همین است که تصاویر شعری که درقالب نمادهای زیبایی‌شـناختی خـود را بـه رخ می کشانند با ذهنیت فولکلوریک بیان عامه ترکیب می‌یابد تا شعر را ازنمادهای پیچیده دربیاورد و از این لحاظ است که درشـعر تمثیلـی آذربایجـان نمـادپـردازی مرکب و تودرتویی وجود ندارد بلکه نمادهای آنی ساده و عامیانه‌ای وجود دارد که حاکی از پردازش آنها درساختار گفتارهای صمیمانه و بدون تحمیـل اسـت. بدیـن معنی‌که آنچه از نمادهای تمثیلی در همان نگاه اول مسـتفاد مـی شـود تصویرهـای پیچیده و مغلق نیستند که ضرورت توقف بیـهوده و زمـانگیر را ایجـاد بکنـد بلکـه سـاختار منطقـی و سـادهٔ تصویرهـای تمثیلـی خوشـایندی گفتارهـای صادقانـه و صمیمانهٔ فولکلوریک دارد که معمولاً درقالب « بایاتی» یـا « شـعر عاشـیقی» بـا آن مواجه هستیم. به عبارتی نمادهای موجـود در شـعر تمثیلـی آنقـدر دور از ذهـن و پیچیده نیستند که درک آن مشکل باشد. اصولاً اینگونه نمادها با سادگی تفکـر و در عین حال تأمل عمیق توده سازگاری و هماهنگی دارد.

اینکه می‌گویم در شـعر تمثیلـی آذربایجـان نمادهـا سـاده‌اند و پیچیـدگی شـعر سمبولیسم را ندارد به این دلیل است که درشعر سمبولیسم، نمادها حاصل گزینـش تعمدی واژگان است وجه مشخصهٔ نمادگرایی، رمزگرایی اسـت بدین‌معنی‌کـه بیـن کلمات و مفاهیم آنها قراردادی وجود دارد که تنها اشاره به آنها متضمن درک معنـا و مفهوم مورد نظر است اما در شعر تمثیلی آذربایجان، نمادهـا حتـی اشـاره‌ای هـم نیستند بلکه آنها گزینشی از مفاهیم تجربی و یا ساختاری زبان‌اند که هیچ ارتبـاط و قرابتی با واژگان و نمادهـای گزینشـی دیـگر ندارنـد بلکـه خـود، دارای مفـهومی مستقل‌اند. برای نمونـه در منظومـه « چاغیریلمـامیش قونـاقلار» [۵۷] از باریشـماز، « اوچوروم» نمادی از استعمار است کـه ارتبـاطش بـا تمـامیت شـعر بصـورت بیـان

نمادگرایانهٔ توضیحی با سایر واژگان و تصاویر ارائه شده برقرار نمی‌شود بلکه او خود نمادی مستقل است و ارتباط آن تنها با نمادهای مستقل دیگری همچون « آی تکین= نماد استعمارزده» و «یارقان» و غیره برقرار می‌شود که بصورت روایی است و اینها نیز هرکدام دارای نمادهای مستقلی هستند و مفاهیم نمادین آنها با مفاهیم ساختاری شعر پیوندی ندارد. به همین خاطر هم نمی‌توان اینگونه آثار را، آثاری سمبولیک نامید. در واقع وقتی میتوان اعتقاد به نمادین بودن اثر پیدا کرد که نمادهای اثر در کلیت آن با استعاره‌هایی همراه باشد که فراتر از تداعی معنای حقیقی تمامی واژگان هستند. در همینجاست که ما با نوع دیگری ازبیان تمثیلی روبرو می‌شویم که آن همانا « بیان تمثیلی کنایی یا استعاری » است.

ب) بیان تمثیلی کنایی ـ استعاری : تمثیل کنایی، تشبیه اشارت‌واری است که در ورای آن مفهومی که حکم جملهٔ معترضه را دارد نهفته باشد. نکتهٔ قابل ذکر این است که در « کنایه» معنای دور و نزدیک کلمات و عبارات با دقت و بررسیهای موشکافانه‌ای بعمل می‌آید اما در تمثیل کنایی بدلیل اشاره‌های تشبیه‌گونهٔ آن به آسانی میتوان به معنای کنایی تمثیلهای ارائه شده پی‌برد :

اوفوقسوز گؤیلرده قانادلانسادا　　دؤنوب یوواسیندا دالدالانار قوش
وطن‌سیز یاشایان سهمان تاپانماز　　خارابادا یاتار اوغورسوز بایقوش [۵۸]

در اینجا تمثیل بصورت قیاسی است که از طریق تشبیه‌ها صورت می‌گیرد اما در ورای این تشبیه‌های تمثیلی معنایی غیر از معنای حقیقی نیز دیده می‌شود که به صورت کنایی و اشاره‌ای است اما این کنایه‌ها طوری نیست که قابل فهم نباشد بلکه از رابطه‌های تشبیهی میتوان به منظورنظر کنایات موجود درآن پی‌برد. در واقع همین ویژگی است که ما را در اندیشهٔ اینکه نمادهای شعرتمثیلی آذربایجان پیچیده ومرکب نیستند، مصمم می‌نماید. بنابراین خصلت اساسی تمثیل کنایی، وجود تشبیه در ذات تمثیلات است که مقصود شاعر را آشکارتر ونمایان‌تر بیان می کند در واقع همین ویژگی باعث تمایز آن با تمثیل کنایی مورد نظر ادبیات اروپایی (ALLEGORY) می شود چرا که در تمثیل کنایی اروپایی مفاهیم کنایی بصورت غیرمستقیم بیان می‌گردد که نیاز قابل توجهی به کشف و تأویل دارد هرچند این تمثیل بصورت قصه و داستان مطرح بشود.

به هرحال در تمثیل کنایی علاوه بر اینکه بین طرفین تشبیه، رابطه مشابهت وجود دارد دارای معنای مجازی نیز می‌باشد بدین‌معنی‌که بعد از یافتن وجوه تشبیه

باید به تأویل و تفسیر و معنایابی رابطهٔ آنها پرداخت. هرچند این معنایابی بدلیل ساختار تشبیهی آن خیلی زود و به عینه قابل تشخیص می‌شود.

شعرتمثیلی، شعری سمبولیک در معنای اروپایی آن نیست اما شعری استعاری هست؛ استعاره‌هایی که قدرت رویارویی با همدیگر را داشته و برای تکمیل معنا و مفهوم یکدیگر، به همدیگر یاری رسانده آن را از ابهام دور می‌سازد. استعاره‌های موجود در شعر تمثیلی آذربایجان نیز دلبستگی عاطفی نسبت به تصاویر روزمره و عینی دارد. به همین خاطر نیز لحن عامیانه که حاصل گزینش تصویرها و نمادهای عینی و محاوره‌ای است ساختار شکلی آن را دربرمی‌گیرد:

لوت قوواقلاردا / قارا قارقالار
باغ ایله پاییزین / توُیون توتوبلار!
تانریم/ تانریم/ هاچانادک قارانقوشلار
بو ایلغیمدان / او ایلغیما / کؤچه‌جکلر ؟! (۵۹)

شعر کاملاً با تمثیلهای استعاری همراه است و این تمثیلها بصورت نمادین‌اند اما این نمادها آن را دچار ابهام نکرده بلکه برای یاری رساندن به یکدیگر و برای رساندن مفهوم به خواننده، معنا و مفهوم خود را به همدیگر پیوند می‌دهند. در حالیکه در شعرهای کاملاً سمبولیک، نمادهای پیچیده که نیاز به تفسیر دارد، باعث بریدن حلقهٔ ارتباط بین خواننده و شعر می‌شود زیرا مکث بلند خواننده برای حلاجی این نمادها در ذهن خود سبب زایل شدن عناصر لطیف شعری و ادراک سودمند آن میگردد. در شعر سمبولیک تمامی واژگان در جهت نمادین کردن تصویرهای شعری عمل می‌کنند این کار تمامیت شعر را نمادین می‌نماید زیرا با هرکدام از واژگان که حرف بزنی جوهرهٔ صحبتهای آن را ابهام ذاتی دربرمی‌گیرد. این امر ممکن است در پاره‌ای اوقات مقرون به صرفه باشد و در آن شاعر بخاطر ساختار تراژیک محیط و اجتماع تن به آوردن بیان نمادین بدهد اما این کار سبب بی روح شدن مفاهیم شعری می‌شود برای اینکه اشیا زمانی زنده و بشاش جلوه‌گر می‌شوند که برای مخاطب مفهومی را تداعی نمایند.

از این دیدگاه میتوان گفت که شعر تمثیلی نوع هنری‌تر و ملموس‌تر سمبولیسم است که با نمادهای هنری و استعاره‌های ملموس خود فاصله بین خود و خواننده‌اش را تنگ‌تر کرده مستقیماً و بدون هیچ واسطه‌ای با او ارتباط برقرار می‌کند. در شعر معاصر آذربایجان نمونهٔ بسیار زیبا برای شعر تمثیلی با گرایشی

سمبولیستی، میتوان از مجموعه شعر « تالانمیش گونش» از ناصر مرقاتی و « عاشیقلی کروان» از مفتون امینی و « پروانه‌نین سرگذشتی» از م. شبسترلی یادکرد. با یادی از شعر زیبای استعاری « تالانمیش گونش» از ناصر مرقاتی به ذکر نمونه استعاری دیگری از مجموعهٔ یادشده کفایت می‌کنیم:

...گئدک دوستلار گئدک / یاغیش یاغمییاجاق بوز بولودلاردان
و قوراق ایللرین قورو دوداغی ایسلانمییاجاق
گئدک دوستلار گئدک
تورپاق یاندیریری روحومو منیم / و دنیز بو تئزلیقلا جوشمیاجاقدیر
گئدک دوستلار گئدک
باخچا سون نفسین چکیری ایندی / و قانلی تیکانلار آلیب باخچانی
گئدک / گئدک.../ گئدک دوستلار گئدک ... (۶۰)

دراینجا یادی از منظومه زیبای تمثیلی « عاشیقلی‌کروان» مفتون امینی نیز ضروری است که درآن شاعر به آفرینش شخصیتهای زیبایی از حیات اجتماعی نائل می‌آید:

اگر قوش یورقون اولسا، پر گؤتورمز یالانچی عشقی هئشواخ تر گؤتورمز
عزیزیم قلبیمه دەیسن یاواش دەی بو بیرگولدن‌دی سینسا جرگؤتورمز(۶۱)

«... مفتون امینی با استفاده از تمثیل ، زیباترین و هنری‌ترین مفاهیم را آفریده، چرا که تمثیل حربه نیرومندی برای نمایش احساس و اندیشه‌های شاعر است. مخاطب به واسطهٔ تمثیل نه تنها اندیشه‌های شاعر را احساس می‌کند بلکه آن را برای همیشه در ذهن و اندیشه خود نگه می‌دارد... او حتی در نامگذاری بخشهای سه‌گانه منظومه از نیروی تمثیل بهره برده، سه شخصیت تمثیلی بنامهای « اوجاق، بولاق و داغ» را که از طبیعت و آداب و رسوم سرزمین خود برگزیده، بطرز هنرمندانه‌ای از آنها استفاده می کند.... بخش عمده‌ای از تمثیلهای شاعر نتیجهٔ ذوق و خیال منطقی اوست. با یادآوری سه طرف قضیه «منطق»، میتوان گفت که قسمت اعظم شعرهای او همچون قضیه اهل منطق منتج به نتیجه می‌شود یعنی او از ادغام دو طرف قضیه تمثیلی، تمثیل دیگری می‌آفریند :

نئجه یئرلشدی داشلار تیرـ کاماندا بو آفت یاغمامیشدی هئش زاماندا

سو دامدان دامسا، آساندیر علاجی آمما کیم، نئیله‌ییم گؤزدن داماندا؟(٦٢)

شاعر با استفاده از این اسلوب، اندیشه‌های خود را بصورت ساده و صمیمانه بازگو می‌کند... » (٦٣)

یادداشتها:

۱) آدینه فروغ آزادی، ش٦٣٠، ۷ شهریور۱۳۷۱، آغا موسی آخوندوف، سربست شعرین تاریخی یارانماسی

۲) تالانمیش گونش، ناصرمرقاتی صص۳-۳۱. بربلندیها به راه افتادیم سخن از خورشید بود و از روز که از تارهای ابریشمین آویزان بودند گیاهان سبز در رستنگاه، رودهای براق در بستر رودخانه‌ها، نان، کار و بهشت. سخنها پر زدند پروازهای آسمانی، ای انسان مدرن تکامل داشته باش و ترقی کن. خاک، سیاه و باارزش بوده است، انسان با نفس و جنب و جوش، گاوآهن تیز و برنده، کار سنگین، برزمین شخم عمیقی زده شد. تخمها پاشیده شد همانطور که آن خدای شریف آموخته بود، گامها استوار و راهها خستگی‌ناپذیر.

۳) پروانه‌نین سرگذشتی، م.شبسترلی، ص ۵۳. پروانه را دیدم که تازه بوی گل عشق را فهمیده و پرهایش هم مقداری درشعله سوخته بود اگرچه خسته و رنجور پرهای سوخته‌اش را بر خاک پهن کرده واز نفس افتاده بود بازعاشق آتش، و چشمان ستاره‌ای‌اش با حرص و آز نظاره‌گر بود گفتم از آتش چه دیده‌ای ای بیچاره! و فوراً از پرهایش گرفتم.

٤) نارگیله، ع. اورمولو، صص ٤-۵۳. کوچه ساکت، در باز، خورشید درماه و ماه در هاله. چندی است که زمزمه انتظار چکه می‌کند در را می‌کوبد و اتاق می‌خندد، چلچراغ در دستان گل، دسته‌ـ دسته حلقه می زنند. گاه پاییز و گاه بهار هستی، « آرازباری» (نوعی آواز آذربایجانی) می‌خوانی هربار که عشق می‌ورزی بطرف ما می‌خرامی، گاه تلخ و مثل زنگار وگاه آیینه مجلس عزا هستی، گاه می‌آیی و گاه می‌روی وقتی هم که می‌روی پشت سرت را نمی‌بینی که چه می‌کنی؟

۵) درینلییمدی دنیز، محمدرضا لوائی، ص ٦٧. درحالیکه پای زمان را کشان‌ـ کشان می‌کشم، بطرف شما برمی‌گردم. درحالیکه در دامنت کلاف زرین روزها را داری، در پنجره نور و برای شبها تور می‌بافی! در چشمانت دو اصله نهال می‌وزند! زیبایی درچشمانم بر آب نقش می‌بندد! دستانت می‌شتابند، می‌خندم، اسمم را می‌بافی، این را می‌دانم!

٦) بلکه داها دئینمه‌دیم، صالح عطایی، صص ۹-۲۸. چون کاسهٔ نور ماه لب پرمی‌زند، جا پای حسرت کاملاً پیداست، نزدیک قلعه تپشهای فریاد خفه شده، دوروبر پرموج، زمین تفت و آتش می‌دهد، در خون‌آلود باز ، دالان درازِ بی صدا بوی زخم می‌گردد و رد پای حسرت درجایی که تمام می‌شود پرنده‌ای می‌شود وروی سر می‌چرخد، جاری می‌شود، جاری می‌شود « ماه» به چشمانش. (ترجمه شواهد این اثر جملگی از شهرام شیدایی است)

۷) گونش تونقالی ، صص۹ و۲۱ . تبسم در میان کرختی سیاه لبها از یاد رفت در آن زمان که زیباروی « یقین» درچارچوب « شک» به‌قاب‌گرفته شد. اینک حالتی دیگر: وقتی پاهای پاییزی امید در آغوش بهار ناامیدی از بوی بیفتد از زندگی کوبیستی...

۸) رک: آدینه فروغ آزادی، همان شماره

۹) رک : مجله تکاپو، ش ٤، مرداد ۷۲، مقاله «هنرچونان شگرد »

۱۰) کیمیا و خاک ، رضا براهنی ص ٦۹

۱۱) طلا درمس ، رضا براهنی ، ج۱، ص ۳٦۳

۱۲) سهندیه شهریار، ص ٤۲. اما تصور مکن که کوهها باز همچون سپری خواهند شد اینها همچون محشرند و در آستانهٔ آتشفشان. در آن زمان که دنیای کفر و ظلم در آتش بسوزد وبه خون آغشته شود ای وای! چه طوفانی بپا می‌شود.

۱۳) دولاما یوللار، یوسف بهمنون، ٤٥. تکیه دادم بر بالش دستان خسته‌ام، نگاهم به سقف اتاق دوخته شده بود، جای حسرت یک عشق گمشده درقلبم دیده می‌شد، دیوارها قدم زدند و راه رفتند و سقف تنگ است و باریک. هجوم آوردند.. هجوم آوردند و همآغوش شدند دلتنگی‌ها. به بیرون رفتم... تا درکوی و برزن ناپدید شوم، گلوله در سرپیچ خیابان وبردوش شهر تابوت سیاه، هراسان برگشتم بی‌آنکه اتاق تنگ و دلتنگی‌ها بزرگ شوند و حسرت عشق گمشده هنوز هم در دلم بود.

۱٤) طلا درمس ، ج۲ صص ۸ – ۹٤۷

۱٥) این شعر از هادی قاراچای به ترجمه نگارنده در روزنامه اطلاعات ، ۲۹ اردیبهشت ۱۳۷۷ چاپ گردیده که عین همان ترجمه آورده می‌شود: دنیا مثل اسبی است که افسارش نرم و رهاست. عمرش در دستهایش می‌گذرد. آنانکه بر زینش نشسته‌اند نامدارانند. آنانکه در زیر سمش لگدمال می شوند، بی نام و نشانان، و پشت‌سرش زانوبه زانو خزندگانند. بر دوشم زخمهای نعلش بود. برزینش یک لحظه هم ننشستم و بر پشت‌سرش یک وجب هم نخزیدم. فقط وفقط آرزوهایم در زیر سمهایش به خون غلتید، در زیر سمهایش.

۱٦) ایشیق ، علیرضا نابدل « اوختای»، ص۸۸ . درخانه شب دستها یک به یک دراز و چراغها خاموش می‌گردند به هیچ‌چیزی باور نداشته باش. سخن همین‌است وبس.

۱۷) یارالی شعرلر، محمد خلیلی، ص ۳۳ . ای مادر دردمند چه می بینی؟ آسمان گرفته است همچون قلبت. آخر باز کبوترهای مهاجر به دیار غریب کوچ کردند. آخر باز گنجشکها را به قلاب آویختند شکارچیان.

۱۸) بیرگون پاییزدا ، داود اهری ، ص ۸۲. شب سنگین است وچشمان خسته‌ام را خواب سنگینی فرامی‌گیرد.

۱۹) همان صص ۸–۱۱۷. فردا حمله است وحمله. امشب دراینجا انسانها در انتظار سحرگاهان خونین‌اند. همه به فکر فرورفته‌اند. فردا چه کسی‌خواهد مرد و کی زنده خواهد ماند. آن گلوله‌ها سینهٔ چه کسی را چاک خواهدکرد؟ فردا حمله است و حمله. نگاه، در کدامین چشمها منجمد خواهدشد و درکدامین رگها، خون خواهد ایستاد. امشب، شب آخر چه‌کسانی است؟ امشب، شب زمستان، فردا حمله است و حمله ...!

۲۰) زنجیره سئودا ، حمید شهانقی ، ص ٥۸. خواستم خاتمه دهم به بی‌نهایتی‌ام. خواستم پرواز کنم سنگی چهل‌وشش تنی بستند بر بال و پرهایم، گویی از نسل اجدادم نبودم، زیستم بی‌هیچ

احساس و خونی، با گناهی چهل‌وشش تنی برگردن، گریستم به تلخی و آهسته. نجوا کردم نـرم و آهسته، هراسان حرف زدم، هوارزنان فریاد کشیدم، خفه شدم به تلخی و دردمندانه.

۲۱) گؤزو یاشلی کوچه‌لر، ع. اورمولو، ص ۸٦. آنچه از شمال برآمد درجنـوب از چـهار قـلاب آویـزان شـد. بـاد از چـهار دروازه اسـب دوانیـد؛ چـهار دسـته‌گل روئیـد. گلـهای سـرخ در آتـش سوختند.گلهای سیاه در آب گم شدند.گلهای سفید زمین را مالک شدند وگلهای سبز آغوش بـاد را. و آن روز درهنگام مرگ انسانیت، عشق در دروازه پنجم به دار آویخته شد.

۲۲) زنجیره سئودا ، ص ۸ . کبوترهایم را کشتند. دسـتانم را از گردنـم آویختنـد وچشـمانم را آتش‌زدند وگفتند: کبوترهایت از توقـهرکرده‌اند.قـایقم را برداشـتم بـه طـرف آفتـاب رانـدم. دسـتان شکسته درگردنم وچشمان سوخته دردستانم.

۲۳) کؤلگه‌ده‌کی سس، نگارخیاوی، ص ١٦. پاهای لرزان به گوشهٔ سیاه سایه‌داری رسوب کرد و دست سوزان وتشنه کوچه‌ها را تنها گذاشت. آشیانه کبوتران بی‌گناه در ایـن دسـتها خـراب شـدند. باورهایی که رگهای عشق را آبیاری می کرد از تردید و گمان بخود آمد و پژمرده شد درخیابانـهایی که شبهایش دراز است موشها استخوان جویدند. باد وزید، باد وزید بادی کـه اجتمـاع گنجشـکها را بهم می‌زند. باد و موشها در آغوش شهر وعده دیدار گذاشته بودند.

۲٤) همان صص ۸۳ و ٤۸ و ۲۱. در آلاچیقهای غریـب بـه دار آویختـه شـده در خلـوت آشـنا، دریلاق غرور بخود می‌بالید /// گیسوانت از عفونت شب بـردوش بی‌توانـش خـراب می‌شـدند./// درنفس بادهایی که از صخره‌ها به پرواز درمی‌آیند در این دره‌های پاک و زلال سایه‌بانی از بوی یـار بر این دل سرکش می‌سازم.

۲۵) همان ص ۸ . شیرمادران خشک شد. پدران بدنبال شیرخشـک دویدنـد کودکـان در آرزوی مشغله کامپیوتری برآمدند.

۲٦) همان ص ۱۸. سلولهای ادراکم ذره ذره می خواهد فریادی بشود.

۲۷) منیم شعریم، صص ٦- ۵. شعر من، ای شعار هستی‌ام. چراغ الوان هسـتی در سـر پیچـهای تاریکی، در دیار احساسم جاه وجلال من.از عشق سراغ می‌دهی... رویای جوشان و همزاد ملالـم! شعر من، ای درد و درمانم، اسوهٔ غربت دربدریهایم، ای همرازم .

۲۸) گؤزو یاشلی کوچه‌لر ص ۱۰- ۹. پشتش به سحرگ‌اهان گرم است که زیباروی خورشـیدی تبسم شعر، چارقدش‌را بازمیکند ودرگوشهای فانوسها، شرشرچشمه....

۲۹) آغلیرام سکوت، یعقوب تقوی، ص ۱۱. بـه زنـدگانی‌ام، در دریـای نگاهـش آغـوش بـاز می‌کند عشقش را پهن کرده و بر زندگانی‌ام که دیوارهایش نقش‌و رنگ نمی‌پذیرد، الفبای محبـت را در درازنای تصویر شانه‌کنان نگاه می‌کند.

۳۰) هر رنگ‌دن، دکتر حمید نطقی صص ۸-۲۷. در ایـن صحـرای آبـی، قطـار شـتران رحمـت حمل‌می‌کنند گویی از زمین برخاسـته و بسـوی آسـمان آبـی پرتـاب شـده جزیره‌هـای دسته‌دسـته خشکیهای دسته دسته، آنکه بادها بردوش می‌کنند و تـاروپـود اطلسـها و حریرهـایند. گاه همچـون دستهٔ موهای پریشان کلاف کلاف نوارهای نرم و لطیف و نقره‌ای، وسطهایش همچون پنبـه‌ها و گاه همچون نهنگ پیر وحشتناک از دهانش آتش شعله‌ور می‌شود هار می‌شود و هار.

می یافت، در صدف کلمات مأمن می‌گزید قلم به دست، رازهای دلم را بر دستان ورقهای سفید می‌سپرد.

۳۲) پیشتر از این درخیالم، تارهای آذرخش بافته می‌شد. احساسهایم در نوآوری آبتنی‌می‌کرد تبسم درصدف کلمات می‌تپید و رازهای دلم را به‌دست ورقها می‌سپرد.

۳۳) رک. بخش تحلیل « بیر دسته تزه‌گونش» همین کتاب .

۳٤) گونش تونقالی ص ۳۷. آخ‌خ خاموش شدن... و وسواس مازوخیسم شعر پلید، فقط در آن پایان یافت.

۳۵) دیوان ترکی محمد فضولی ، تصحیح و تدوین: میرصالح حسینی ، ص ۱۱۵ ...آوازهٔ عشق من بخاطر ناله است که همچون نی صدایش بلند است. ترک نالـه نمی‌کنم اگرچه همچون نی قطعه‌قطعه و بندبند بشوم. ای بخت کمکم کن! اینگونه که من دردمند هستم و یار بی‌درد و بی‌اعتنا، کام دل گرفتن سخت است و غیرممکن.

۳٦) بویور آددیم آت ص ۱۹. زیبایی‌ات کدامین لاشخوری را معنا کرده است.

۳۷) بلکه داها دئینمه‌دیم صالح عطایی، صص ٦-۵۳. تنها بود بسیار تنها. اززندگانی تنها کبوترها برای او پرواز می‌کردند بربام تابستان دراز کشیده بود. « امروز خیلی‌ها منتظر تواند» شاید هم او بد شنید انگار از درون آسمانها گفته شده بود. کبوترهایش را سربرید و گوشتشان را ریخت و فروخت و با همه دست داد و می‌گفت من با شما آشتی کرده‌ام اما او را حتی یک دوره‌گرد، رفیق راه خود نکرد. بی‌خانه‌وبی‌یار تنهایی هم به اوجایی نداد. روکرد به نیمه‌راه: « ای راههای خاموش بشنوید مرا» و از جایی صدایی آمد« نمی‌خواهم تو را درحرفهایم بیاورم»

۳۸) بیرگون پاییزدا ، ص ۹۱. نمی‌دانم برای چه به این شهر آمده‌ام. شاید به دنبال سایه‌های گمشده باشم.

۳۹) شعریمیز، نثریمیز، ادبی دیلیمیز، توفیق حاجی‌یف ص ۱۰٦

٤۰) همان ص ۱۲۹. امروز یک صدای رمانتیک موسیقی سرتاسر وجودم را فرا گرفت/// شما هم می‌بینید ودوست می‌دارید من هم. اما هرکسی ازنگاه خودش.

٤۱) بلکه داها دئینمه‌دیم ص ۵۷. اما روزها خیلی ساده‌اند زیبایی‌ها غیرمنتظره و بیشتر یک اتفاق است... .

٤۲) همان ص ۵۹. چه بزرگ و چه کوچک و در عین حال ناتمام است این دنیا من هم در سکوت تو زندانی‌ام دیگربار چون ماری بخود پیچیدم.

٤۳) همان صص ٦۵و ۸۸ و ۹٤. این است بستر عریض من. بدهکار ساعتی که بعدی ندارد. سعی می‌کنی مثل مرگ با من صادق باشی/// می‌ترسم پای دیوارهایی که یافته‌ایم ناگهان کم بیاورم/// هنوز هم نمی‌خواستم باور کنم و بی‌آنکه خبر داشته باشم حرف می‌زدم با یک پرنده، پرنده‌ای که به جلدم رفت من بودم که در ساحل‌ها بال می‌زدم.

٤٤) منیم شعریم، ص ٤۹. سهم و سرنوشت من از زندگی چرا اینگونه پایمال و تاراج شد کدام بخت‌برگشته چنین سرنوشتی را رقم زده چرخ فلک خلاف قاعده می‌چرخد.

٤۵) شعریمیز، نثریمیز، ادبی دیلیمیز، ص ٦

٤٦) آغلیرام سکوت ، ص ٥٩. درچشمانت خوابیدم و درمردمک چشمت خرامیدم عجب لطافتی در خرامش‌اش هست. برچهره‌ات قطره قطره غربال شدم طعم هجران را در سخنانم نوشیدم.

٤٧) دینله منی، عزیز محسنی‌ص ٧١. نمی‌دانم‌کجایم؟ برای چه درگشت وگذارم. منتظرچه هستم درکجا ایستاده‌ام به چه می‌نگرم چه می‌شنوم؟ اما این را می‌دانم و باور دارم: از هیچ آمده‌ام بطرف هیچ می‌روم اما این را نمی‌دانم که بعد ازمن آیا نشانی ازمن خواهد ماند؟

٤٨) دومانلی‌گونلر، ا. آلاو، صص٣-١٢. خیلی وقت است که می‌شناسم آن ظالم‌خونخوار را. اگرهزاربار هم پاک‌کنی بازمن دستان آن جلاد خونخوار را درمیان هزاردست می‌شناسم.

٤٩) آمان داغلار، کریم مشروطه‌چی « سؤنمز» ص٢٠. عشق تو عجب مرا در دنیا دچار مشکل و رسوای جهانم کرد . درعمرم تنها به یکی دل دادم که بلبل است بلبلی که مهرومحبتش را به گل اظهار می‌دارد/// در آرزوی ترانه‌ام. افسوس که ساز خاموش است ای کاش که زاهد هم مثل من بی‌ترانه بماند.

٥٠) ملکوت آیه‌لری، ائلچی، ص ٣١. ای دل جلوه‌گاه عشقت در حال لاله‌زار شدن و قلب شوریده عاشق در حال داغدار شدن است. همچون لاله شیوهٔ عذارت سرخ شدن و شیوه نرگس هم بدون می وباده خمار شدن است.

٥١) هررنگ‌دن ص ٩٥. روزگار چرخید و اکرام سرشاری کرد. پنداشتم که به کام رسیدم و هجران پایان یافت به شوق دیدارت باده‌ها پیموده شد.ای‌دل‌غافل زاری کن که فرصت ازدست رفت.

٥٢) شعریمیز، نثّریمیز، ادبی دیلیمیز ، صص ٢٠- ٣١٩

٥٣) کؤلگه‌ده‌کی سس ، ص ٥١. ارس در تو جاری می‌شد درمیان قلبت همچون امید موج زده بدنبال سواحل آباد بودی.

٥٤) عؤمور آیناسی، م. قافلانتی، ص ٤٠. انسان، حرمت انسانیت را نگه می‌دارد اگر بدکاران در بین افراد خوب نباشند. بلبل آه و ناله و فغان نمی‌کند اگر گل سرخ پژمرده و خزان‌زده نشود.

٥٥) یاراتماق یاشاماقدیر، مظفرسعید، ص ٦٩. زود باشید و بی‌هیچ توقفی بروید برای گذشتن از « شب» و برای دریافتن صدای «بلبل» و عطر«گل» شتاب می‌کنم.

٥٦) حیات یوللاریندا، ائلدارموغانلی، صص١-٤٠. اطرافم را خورشید نگرفته‌بود بلکه ابر مه‌آلود بود از زندگی فقط همین را دریافته بودم گاه هم که سوسویی از نور می‌دیدم آن را میهمان غریبه‌ای می‌پنداشتم. رعدوبرقهای آتشین، ابرهای گرفته با آتش و صدایشان عرصه را برتاریکی و ظلمت تنگ و منظره‌ای از عصیان آفریده بودند.

٥٧) رک: بخش تحلیل « چاغیریلمامیش قوناقلار» همین کتاب

٥٨) سازیمین سؤزو، ب. ق. سهند، ص ٤٣٦. پرنده هرچند که در آسمانهای وسیع پرواز بکند باز مجبور به بازگشتن به لانه‌اش است. کسی‌که بدون وطن زندگی بکند نمی‌تواند سروسامان بگیرد. خفاش ناکام در خرابه روزگار سپری می‌کند.

٥٩) زنجیره سئودا ص ٢٤. در سپیدار برهنه، کلاغهای سیاه جشنی برای باغ و پاییزگرفته‌اند! خدایا خدایا تا کی پرستوها از این سراب به آن سراب کوچ خواهند کرد؟

٦٠) تالانمیش گونش، صص٦ـ١٤. ... برویم دوستان برویم. دیگر باران از ابرهای تیره نخواهد بارید و لبهای خشک سالهای بی‌آب دیگر نم نخواهدشد. برویم دوستان برویم. خاک روحم را می‌سوزاند و دریا به این زودیها نخواهد خروشید. برویم دوستان برویم. باغچه اینک نفسهای آخرخود را می‌کشد و خارهای خونین باغچه را گرفته‌اند. برویم، برویم، برویم...برویم دوستان.

٦١) عاشیقلی کروان، ص ٢٦. پرنده اگر خسته باشد، نمیتواند بال‌وپر بگیرد. عشق دروغین نیز درهیچ‌زمانی تر و خیس نمی‌شود. عزیزم اگر می‌خواهی دل‌آزرده‌ام کنی، این کار را آهسته بکن! چرا که دل همچون گلدانی است که اگر بشکند قابل علاج نیست.

٦٢) همان ، ص ١١. چگونه سنگها در تیروکمان جای‌گرفت و بارید. چنین بلایی در هیچ زمانی نباریده‌بود. آب اگر ازسقف بچکد راه چاره دارد وای به روزی که ازچشم قطره‌ای بچکد.

٦٣) بخشی از مقاله ترکی « نگاهی به عاشیقلی کروان» به قلم نگارنده : (رک: نوید آذربایجان ، س٤، ش ١٧٩، شهریور ١٣٨٠)

بخش دوم :

محتوای شعر معاصر آذربایجان

- شعر غنایی آذربایجان
- شعر اجتماعی آذربایجان
- خشونت دموکراتیک شعر آذربایجان
- وطندوستی در شعر آذربایجان
- گذشته‌گرایی در شعر معاصر
- طبیعت‌گرایی در شعر معاصر
- شعر حسرت آذربایجان
- شعر سیاسی
- یادداشتها

شعر غنایی آذربایجان :

زمانی محمد عاریف، منتقد آذربایجانی درباره شعر « میکائیل مشفق» ـ شاعری که قربانی سیاستهای استالین گردید ـ گفته بود: « رمانتیسم بال‌وپر شعر مشفق است و حتی می‌توانم بگویم که نیرو و توان شعر او در همین رمانتیسم درخشان و با نشاط است. رمانتیسمی که به هیچوجه از رئالیسم جدا نیست بلکه محرم آن است... سادگی زیبا و عمیق و هنرمندانه، شعار اساسی شعر مشفق است.» [۱]

در مورد شعر غنایی علاوه بر ویژگی سادگی می‌توان مسائلی همچون عاطفه، صداقت و صمیمیت را نیز اضافه کرد و درواقع شعر غنایی از ادغام و آمیزش آنها با یکدیگر بوجود می‌آید. دراینجا ویژگی‌های سادگی و صمیمت، شعر غنایی را با احساس عاطفی و خصومت عاطفه، شعر را با تفکر عاطفی همراه و روبرو کرده و در تلاش بین احساس عاطفی و تفکر عاطفی است که شعر غنایی دارای نگرشی اجتماعی ـ عاطفی می‌شود.

محیط آذربایجان سرشار از حوادث مهم تاریخی، اجتماعی و سیاسی و انعکاس آن در ادبیات به منزلهٔ رسالتی بردوش آن بوده است چرا که واکنش در برابر خصلتها و خصوصیات زمانه، مهمترین دغدغهٔ فکری هرهنری است که داعیهٔ انعکاس ویژگی‌های زمانی را دارد. نکته‌ای که ذکر آن اهمیت دارد شیوهٔ برخورد و بیان آن حوادث در ادبیات است چرا که اگر این حوادث با وقایع‌نگاری تاریخی همراه باشد، در آن صورت بی‌اهمیت‌ترین هنر را خواهیم داشت برای اینکه این کار، از موضوعات تاریخ‌نگاری است که به بیان جزءبه جزء وقایع بپردازد. بنابراین وظیفهٔ اصلی ادبیات در اینگونه موارد، تحلیل هنری آن حوادث بصورت عاطفی است. حوادث با تمام جزئیاتش در اندیشهٔ هنرمند با حساسیت‌های عاطفی دگرگون و تشریح می‌شود. شاعری که در محیط خود شاهد فقر و بیچارگی مردم و ناعدالتی و بیداد و نیز نظاره‌گر سیر حوادث اجتماعی با موقعیتهای دردناک است، نمی‌تواند انگیزه‌های عاطفی خود را با عواطفی از این قبیل که بردوش اجتماع

سنگینی می‌کند، همراه و همساز ننماید. بنابراین انعکاس عواطفی از قبیل یأس و نومیدی اجتماع، خشم و تنفر مردم از شرایط بیدادگرانه و آرزوهای تحقق نیافتنی آنها، یاد وخاطره شاعر را که به منزلهٔ برخورد عاطفی شاعر با مسائل و اظهار همدردی است، برای واکنش عاطفی تحریک می‌کند.

اصولاً شعر آذربایجان واگویی‌های رمانتیکانه و رویاهای نامفهوم را بر نمی‌تابد زیرا در هستی‌خود تحمیل شگفت‌آور تاریخی را دیده که بر وفق مرادش نبوده و برای همین نیز در قلمرو ریتم‌های اندوهگین و هستی دهشتناک موقعیتها تشخص یافته و از اینرو شعر غنایی‌آذربایجان درجهت تأمین عطوفت اجتماعی به ارائه ناملایمات روحی و روانی اجتماع از طریق اندرون خود پرداخته است.

در شعر غنایی، فرم و محتوا هردو درونی می‌شوند حتی شاعر احساسات تجربی و عینی خود را ازبرای ایجاد حس عاطفی و صمیمی از غربال درونی خود گذرانده، ظرفیتهای یک فرم غنایی را با محتوای غنایی درهم‌می‌آمیزد: « فرم شعرغنایی... هم درونی است به عبارت دیگر درشعرغنایی اسلوب شاعر، هنرمندیهای مخصوص بخود داشته جلوه‌های بارزی می‌یابند و این بدان جهت است که در شعر غنایی همراه با معنا ومفهوم، تفکر، احساس و هیجان، لحن و طرزبیان هنری شاعر نیز نقش مهمی ایفا می‌نماید... حتی میتوان گفت که در شعر غنایی (مثلاً در نوع ادبی غزل و قوشما که بیشترین استفاده را دارد) مضمون و فرم به آن حد با همدیگر تلاقی می‌یابند که جدا و مجرد کردن آنها از همدیگر دشوار می‌شود، چرا که در اینجا فرم خود به نوعی با مضمون، و مضمون به نوعی با فرم مشخص می‌شود.» [۲]

در تبادلات شعرغنایی که با اندرون انسانها سروکار دارد مکانیسم عطوفت و لطافت انسانی جایگاه بخصوصی دارد. « بدیهی است که انسان محور عینی شعر و تظاهر عینی تفکر و احساس اوست... بخصوص در شعر غنایی هستی عینی و بیرونی، از دل شاعر بیرون آمده به روی کاغذ جاری می‌شود. در این فرایند ویژگی بلاواسطگی، ذوق و صمیمیت و حرارت خاصی به شعر بخشیده، جریان تأثیرگذاری بر دلها را تسریع می‌نماید.» [۳]

به هرحال در شعر غنایی محوریت با شاعر و اندرون اوست به گفتهٔ بلینسکی: «در شعر غنایی، شخصیت شاعر در درجهٔ اول اهمیت قراردارد. بواسطهٔ اوست که

ما همه‌چیز را قبول و درک می‌کنیم... شعرغنایی (برخلاف شعر حماسی) در اصل شعری درونی و شخصی است که بیان کننده شخصیت وجودی شاعر است» [٤]

برای همین استفاده از بیان اول شخص، محتوای شعر را منسجم‌تر، خصوصی‌تر و غنایی‌تر نموده آن را از حالت نصیحت‌گرانه بدور می‌سازد. به همین دلیل نیز شعر غنایی بخاطر استفاده از بیان اول شخص دارای صمیمیتی عاطفی می‌شود. درهمین بیان شخصیتهای شعر یکی هستند. یعنی شاعر، خواننده، جهان و اجتماع که هرکدام دارای شخصیتهای برجستهٔ زندگانی‌اند، همگی در شخصیت اصلی شعر (من) اظهار وجود می‌کنند درست است که شعر از زبان یک شخص و از باطن یک فرد ابراز می‌شود اما دیگر شخصیتها نیز در آن حضور کامل داشته، احساس و عواطف‌شان از مشابهت باطنی همان شخصیت اصلی خبر می‌دهد. زبان اول شخص به تجزیه و تحلیل خود می‌پردازد، تحلیلی که تشریح زبانهای متنوعِ شخصیتهای مختلف می‌باشد. به همین دلیل نیز تحلیل‌های او، تشریح فراخودی است که به تحلیل موقعیتهای دیگران نیز می‌پردازد. به تعبیری خود را کلیت بخشیده و تعمیم می‌دهد. همین نیروست که خواننده را بدنبال خود می‌کشاند زیرا شاعر در این بیان به خواننده نیز ارزش قائل است و به او شخصیت و هویت می‌دهد. در نتیجه خواننده نیز خود را جزو وجودی شعر محسوب می‌کند:

دئوریلدین باشیما / اوبامی کرپیچ- کرپیچ / دینجه‌له‌جه‌یم
قایالار کؤلگه‌سینده / یاندیردی آلتیمین چولون
یاناجایام بوزقیرلار گئنیشلیگینده
هیهات... ساغین / منی مندن آلمایین
و انسانلیقجا عشقیمی / ساغین ...
بیر گون بوشالسام حؤرمتدن
سوجسوز دامارلاردان / قان آلاجایام وئجسیز
و باشلاردا مرمینی / بیرگول ساناجایام سایماز یانا
و او گون کؤکسوزلره / پوچاقدان بیر نیشان ووراجایام
و یومووردوقدان بیر ده‌یر / یاشایاجایام / بیر عؤمور اوباسیز
یاشایا بیلمه‌رم / بیر آندا حؤرمت‌سیز [٥]

شعر از زبان اول شخص روایت می‌شود و همین مسئله شعر را از کلی بافی بدور کرده است.

بازسرایی از زبان اول شخص نبایستی با واگویی‌های شخصیِ رمانتیکانه که حاصل رویابافی و تخیل احساساتی است یکسان گرفته شود چرا که رمانتیسم شخصی به منزله دیدی انحصارگرانه نسبت به اجتماع است که در آن ذهنیت فردی، اساسی‌ترین نقش را بازی کرده دنیا و تمام مکاشفه‌های فردی وجمعی از چشم‌انداز و جایگاه ذهنی فردگرایانه نگریسته می‌شود. اگر این چشم‌اندازها با خلاقیتهای جمعی گره بخورد و آن را برای عموم قابلیت تداعی و تجربه بدهد در آن صورت هرچند که از زاویهٔ دید فردی به مسائل نگریسته می‌شود اما به جهت آنکه تقابل فرد و جمع را در نگرشی واقع‌گرایانه ارائه می‌دهد تبدیل به رئالیسم شخصی می‌شود. در رئالیسم شخصی افقهای دید یک فرد برای تماشای عموم گشوده شده، تنگ‌نظریهای بسته و رویاهای شخصی با یافته‌ها و تجربه‌های ملموس فردی و جمعی گره خورده، حیطهٔ شایستگی‌ها و چهارچوبِ فعالیت خود را گسترش می دهد:

گؤزوم گؤزونده / الیم الینده
حسرت یوللارینی / بیرلیکده گئدیریک.
قارشیدا قارانلیق وار / قارانلیقدا دووار
دووواردا زنجیر / زنجیر / زنجیر
اللریمده زنجیر / گؤزلرینده زنجیر.
الیم الینه سورتوشور / گؤزوم گؤزونه
آمما سانکی / سن دونیانین او باشینداسان / من بو باشیندا
دونیانین او باشیندان / بو باشینا
بیر زنجیر اوزانیب / اللریندن اللریمه
گؤزلریمدن گؤزلرینه / اوره‌یبندن اوره‌یبنه. [۶]

بنابراین در رمانتیسم شخصی نمی توان به مفاهیمی غیر از مفاهیم درونی شاعر دسترسی پیدا کرد. همهٔ مفاهیم همچون بغض‌هایی می‌شوند که در گلوی شاعر گره خورده، توان ترکیدن و فراگیر شدن را از دست می‌دهد. در اینصورت حتی نمی‌تواند به تفسیر و توضیح جهان درونی خود نیز بپردازد برای اینکه شاعر بین تمایلات درونی خود نمی‌تواند تناسبی ایجاد نماید. درنتیجه انعکاس جهان درونی‌اش نیز با نگرشی احساساتی و بی‌روح مواجه گردیده، قابلیت معنا بخشیدن به تجربه‌های شخصی را نیز درخود مضمحل می‌کند. اصولاً رمانتیسم شخصی یک

نوع رویابافی است که در آن مخاطب هیچ نسبتی با واقعیتهای اجتماعی ندارد. آنچه در آن دیده می‌شود ابهام‌گویی‌هایی از نوع توهم و احساسات رمانتیسم افراطی و بدور از مبادلات اجتماعی است و تنها به جنبه‌های فردگرایانه آن هم از نوع احساسات فردگرایانه (و نه تجربه‌های خردگرایانه) پرداخته می‌شود. مسئله در اینجاست که تجربه‌های فرد حاصل گزینش‌های منطقی است که ممکن است به نوعی با تشخص فردیت اجتماعی همراه باشد و ناملایمات فردی را به صحنه‌ای از اضطرابهای روحی تبدیل نماید که پیوند ستایش‌آمیز با طبیعت منطق‌گرایانهٔ بشری داشته باشد این همان ویژگی برجسته‌ای است که مورد نظر ما دربارهٔ شعر غنایی است. بقول محمد عاریف: « شاعر غنایی، احساسات و تفکراتی را که حاصل انعکاس حیات اجتماعی است از غربال درونی خود گذرانده، آنها را همچون احساسات و هیجانات شخصی بیان می‌نماید. اما خواننده این احساسات را بدلیل آنکه برخاسته از دل شاعر است همچون احساسات اجتماعی قبول می‌کند.» [۷] به عنوان مثال حبیب ساهر شاعری است که با حوادث گوناگونی همچون: نهضت خیابانی و حکومت آزادیستان، اشغال و کشت و کشتارهای روس، استبداد رضاشاهی، شهریور ۱۳۲۰، حوادث فرقهٔ دموکرات آذربایجان، و نیز سرکوب مردم آذربایجان در۲۱ آذر و تبعید و... مواجه‌گردیده اما او با این جریانات بصورت عاطفی و هنرمندانه برخوردکرده؛ یعنی در شعر او این مسائل با صراحت کامل و وقایع‌نگاری محض همراه نیست بلکه تأثیر حوادث بر احساس و اندیشهٔ هنرمندانه او منتقل شده و او، این مسائل را با عاطفه و دلسوزیهای خاص هنرمندانه تحلیل می‌کند. حوادث دوران پیشه‌وری و قتل عام مردم آذربایجان در ۲۱ آذر از مهمترین دغدغه‌های فکری او بوده است. این مسائل واقعیتهایی هستند که درقالب شعر عاطفی او زمینه بروز می‌یابند چراکه او متوجه است که اگر این حوادث با صراحت انشایی بازگو شود، شعر او از قالب هنری بودن بدرآمده یا تبدیل به شعارهای تبلیغاتی می‌شود که در آن صورت مقطعی بوده و از فرازمانی بودن واپس می‌ماند و یا تبدیل به نوعی شعر مقاله‌ای یا تاریخی می‌گردد که تنها خاطراتی از یک مقطع زمانی را در اذهان برمی‌انگیزد. بخاطر انعکاس همین ویژگی‌ها در عاطفهٔ اوست که شعر غنایی او تبدیل به «رمانتیسم اجتماعی» می‌شود که خود بنیانگذار آن است.

اما دررمانتیسم محض و رویابافی، با احساسات بیمار و سودایی روبرو هستیم که تجربه‌های فردگرایانهٔ منطقی را تاحد فضاسازیهای بیمارگونه کاهش می‌دهد:

نه بیر نیسگیل/ سووشدوغوم دؤنوم‌لرده/ کؤزه‌رله‌نیر
نه قارشیمدا کی یوللاردا / انتظار گؤزلو بیر سئویم
سفیل- سفیل دولانیرام / یئر اوستونده
نه‌دن بو تورپاق کؤینه‌گین / یوک چاتیبسان / وارلیق آدیلا چیگنیمه
من کی یوخام ! [۸]

در اینجا ارادهٔ فردی منفعل است و بدون اعتماد به نفس. وقتی ارادهٔ فرد قابلیت انعطاف نداشته باشد هرنوع احساس، تجربه و تفکری را مقلدانه و بی‌اراده دریافت و قبول می‌کند چراکه: « دایرهٔ دنیای درونی شاعر- هر شاعری می‌تواند باشد- محدود است. شاعری که تنها از دنیای درونی خود تغذیه می‌کند خیلی زود خاموش و یا به تکرار خود می‌پردازد. برای اینکه آنچه درنهایت خشک می‌شود سرچشمهٔ درونی است درحالیکه شاعری که به درک عمیق زندگانی و حوادث، معنا ومفهوم و فلسفهٔ حیات پرداخته و احساسات درونی خود را در اختیار انعکاس حیات اجتماعی بگذارد، درهیچ زمانی خلاقیت او خشک نشده بلکه همیشه زنده و تازه و ابدی و ناتمام خواهد بود.» [۹] وقتی شاعر با صمیمیت خاصی می‌گوید :

چیگنیمده یورغونلوق، دؤشومده یئترلیک
اگنیمده مین یارا، کؤنلومده مین آرزو، آتیمین دیرناغیندا وطن.
دیرناقلار داشلارا چیرپیلا- چیرپیلا / اؤزلرین قانینی یایاراق داشلارا/ یئتیشدیم.
یئتیشدیم و پوزدوم سون اؤزون یوواسین/ قیزی دا قوتاردیم.
قاراشین، قاراقاش، قارا تئل بیر قیز/ گؤزلری اولدوز.
اولدوزلار سسلندی قارانقولوقدا / و انسان چاغریلدی:
« بری گل آی قوناق! / من قوملوق قیزی‌یام
واحه‌سیز چؤللرین یوموشاق تیکانی...
تئلیمدن آلاچیق قوررام / قوئلومو یاسدیغین ائده‌رم
گؤزلریم نور ساچار
دؤشلریم دوْیورار سن یورغون قوناغی / گئجه‌لن !» [۱۰]

به واگویی رویاهای حزن‌انگیز خود نمی‌پردازد چون در آن صورت صمیمیتی در کار نبود بلکه صمیمیت او، درجهت دلسوزیهای عاطفی و دردمندیهای ژرف و عمیق جلوه‌گر است. قدر مسلم اینکه چنین صداقتی جای خود را به رمانتیسم شخصی نخواهد داد چرا که صمیمیت عاطفه از دور فریادمی‌زند که قابل تعمیم

است و با معیارهای سطحی و با تفکر بی‌حال و پریشان قابل قیاس نیست. این عاطفه، انسان را به انزوا فرانمی‌خواند و همچنین او را دچار بی‌اعتمادی و ناباوری و امیدها و دلخوشی‌های دروغین نیز نمی‌نماید بلکه سرنوشت او را درجهت واکنشهای پویای صادقانه تفسیرکرده با عاطفه منطقی گره می‌زند. یا وقتی‌شاعر می‌گوید:

قیش گئجه‌سی
قارلی، بوزلو / کولک قالخیر / قاپیلاری دؤیه‌ـ دؤیه
کیمسه آلمیر اؤزونه.
ناغیلسیز اوشاقلار سویوقدا یاتیر. [۱۱]

به بیان موقعیتی انسانی می‌پردازد که حاصل دلسوزیهای عاطفی است بنابراین محتوای شعر نیز درجهت نیرومندی و غلبهٔ عاطفی دارای سرشتی غیرشخصی می‌گردد. درچنین شرایطی شعر، خیال‌پردازیهای غیرصمیمانه را ازخود دور کرده، قابلیت گسترش و تعمیم می‌یابد. درواقع دراینجا تخیل عاطفی گره خورده، سرشت اجتماعی‌ـ عاطفی بخود پیدا می‌کند چرا که در تخیل عاطفی، تمام فضاسازیهای تصویری درجهت عناصر ملایم و لطیف زبانی ایجاد می‌شود. آنچه بر شعر حاکم می‌شود صمیمیت است و صداقت احساس. بنابراین از خشونت و عصیان شعاری بدور است. خشونت و عصیان آن تنها درجهت دلسوزیهای عاطفی حرکت می‌کند. این مسئله گاه به اغراقهای عاطفی نیز منجر می‌شود و آن زمانی‌است که عطوفت تخیل با طنطنه وتحرک حماسه درمی‌آمیزد:

ـ قاندین‌می حقیقت نه‌دیر آخیر؟
ـ بلی قاندیم.
لاکین او زامان سیررینی آنجاق اونون آندیم/ کیم اودا یاندیم.
چونکی قانادیم اود دا یانان دمده، بیر آنلیق
گؤردوم نئجه محو اولدو ایشیقلاردا قارانلیق!!
ـ یانماقدا دا، بیچاره‌ـ دئدیم‌ـ وارمی حقیقت؟
ـ یانماقدا حقیقت سنه افسانه‌دیر البت
اما منه یوخ، چونکی قارانلیقدان اوساندیم
اودسوز عؤمورون قلبه ماحال اولدوغون آندیم
آتش دئیه گئتدیم و نهایت اودا چاتدیم

ظلمت تورُونو نوریله بیر لحظه‌ده آتدیم.[۱۲]

در شعر معاصر آذربایجان تخیل احساساتی بیشتر در موضوع « رمانتیسم وطنی» نمود پیدا کرده، در حالیکه این مسئله در شعرهای سایر ملل عمدتاً با « تفسیرها و نمودهای عاشقانه» گره خورده است. تخیل در رمانتیسم وطنی کمتر با تجربه‌های منطقی متقاعد می‌شود و بیشتر در پی ماجراجویی‌های احساساتی است تا نسبت به حضور خود نوعی غرور ببخشد اما چون دارای حرکتی منطقی نیست به ورطه بی‌احساسی گرفتار می‌آید همین بی‌احساسی شاید در قالبهای دیگر شعر به عینه و فوراً آشکار نشود اما در شعر غنایی خیلی زود ماهیت تصنعی خود را بروز می‌دهد چرا که: « درهیچ قالب شعری به اندازهٔ شعر غنایی نمی‌توان فوراً به ساختگی و تصنعی بودن یک اثر هنری پی‌برد. شعر غنایی دشمن سرسخت تصنع و ساختگی است.» [۱۳]

درشعر معاصر آذربایجان « سهندیه» شهریار نمونهٔ کامل یک شعر غنایی- عاطفی است که تخیل عاطفی، کلیت آن را دربرگرفته است: « زبان و بیان سهندیه از عالیترین، صمیمانه‌ترین و شفاف‌ترین بیان‌هاست که پویایی و عاطفه را به گونه‌ای صمیمانه به گوش شنونده می‌رساند... شهریار حتی در آن هنگام که سخن از دردها و اوضاع نابسامان سرزمین خود به میان می‌آورد باز طنطنهٔ زبانی و شکل حماسی آن را فراموش نمی‌کند به تعبیر دقیقتر او زبان را در یک حالت حماسی به رقص غنایی وادار می‌کند... تخیل که اساساً ذهنی و از تصورات، فرد سرچشمه می‌گیرد و برحسب افراد مختلف متنوع است یکی از اساسی‌ترین عنصر تشکیل دهندهٔ شکل عینی سهندیه است. در واقع تخیل در سهندیه به هیچوجه ایستا و بی‌حرکت نیست بلکه پویا و پیوسته درحرکت وجنبش است. تخیل شاعر در سهندیه به هیچوجه از ذهن خواننده دور نمی‌شود برای اینکه ذهن خواننده را عادت می‌دهد که خود را برای شنیدن تخیل همیشه آماده نگه بدارد. شاعر با الهام از طبیعت بکر و زیبای سرزمینش، به طبیعت روح و جان بخشیده است. البته منظور این نیست که او فقط به تصویرمحض طبیعت پرداخته، بلکه او طبیعت را برای بیان احساسات و عواطف صمیمانهٔ خود وسیله‌ای مناسب دانسته، طبیعت با ذوق و هنر تبدیل به انسانی با روحیهٔ عاطفی و صمیمی می‌شود:

دؤشلرینده سونالار سینه‌سی تک شوخ ممه‌لرده
نه شیرین چشمه‌لرین وار.

او یاشیل تئللری یئل هؤرمه‌ده آینالی سحرده
عشوه‌لی ائشمه‌لرین وار.
قوی یاغیش یاغسادا یاغسین / سئل اولوب آخسادا آخسین
یانلارینداره‌لر وار ... / سیلدیریملار سره‌لر وار
او اتک‌لرده نه قیزلار یاناغی لاله‌لرین وار
قوزولار اوتلایاراق نی‌ده نه خوش ناله‌لرین وار
آی کیمی هاله‌لرین وار [۱۴]

طبیعت در سهندیه جلوه‌ای از صمیمیت و زیبایی جهانی است براستی که در سهندیه واکنش صادقانه و صمیمانه و تغزلی شهریار در قبال طبیعت جزو زیباترین واکنشهای ادبی است برای اینکه در آن، زیبایی طبیعت با زیبایی انسان و زیبایی عاطفهٔ او عجین می‌شود. در سهندیه انسان و طبیعت با همدیگر آشتی کرده‌اند و برای همدیگر ابراز عشق و محبت می‌کنند. شاعر با ایهامی زیبا از کلمه « سهند»، سهند شاعر را (نماینده نوع انسان) با سهند کوه (نماینده طبیعت) آشتی‌داده، روابط تغزلی وحیات پر از مهروصفای این دو را به تصویرکشیده است:

اودا شعرین، ادبین شاه داغیدی، شانلی سهندی
اودا سن تک آتار اولدوزلارا شعریله کمندی
اودا سیمرغ دان آلماقدادی فندی [۱۵]

شاعر ارزشهای والای انسانی را با الهام از روح عاطفی انسان عینیت بخشیده با ریختن آنها در قالب هنر ارزشهای هنری خود را با صنایعی از قبیل تصویرها، تشبیه‌ها، استعاره‌ها و سمبولها به اثبات می‌رساند.

شفافیت و نرمی زبان سهندیه سبب شده است که شعر از لحاظ اجتماعی و هنری نیز عاطفی باشد. عاطفه که خود نیروی فردی است در موارد بسیاری بین شعور اجتماعی رابطه برقرار می‌کند. شاعر با ارائه عاطفه درونی خود سعی دارد تا با کل جهان هستی و زندگی ملموس اجتماعی ارتباط داشته باشد در نتیجه عاطفه مثل حلقه‌های زنجیری می‌شود که جهان درونی هنرمند را با جهان بیرونی و درونی تمام هستی بهم پیوند بزند به همین خاطر هم در دنیای سهندیه، گویی تمامی احساسها وحدت دارند و یکی شده‌اند، برای اینکه در آن، پویایی عاطفه موجب آفرینش زیبایی و صمیمیت درونی شده است. شهریار امید و آرزوی زندگی،

زیبایی و کمال انسانی را تصدیق و تصویر کرده، درهیئت یک شخص که مثل کوه نجیب و استوار است، استواری انسان را با صمیمیتی هنرمندانه بیان می‌دارد.» [۱۶]

شعر اجتماعی آذربایجان :

معمولاً شاعران در مراحل رشد شعری با کیفیات مختلفی روبرو می‌شوند. شاعری که در نوجوانی شروع به سرودن شعرمی‌کند چون معمولاً مبتدی است و ذهنش با شعر سنتی و مفاهیم آن سرگرم است، در ابتدای کار، ادای مفاهیم شعر کلاسیک را درمی‌آورد شعر او یا مداحی و یا با نوعی عرفان‌مآبی همراه است که تنها ادای آن را درمی‌آورد. در دورهٔ جوانی که دوران شور و عشق و هیجانات است شاعر جوان روی به عشقی می‌آورد که هنوز به مرحله رشد و بلوغ نرسیده، تبدیل به واگویی‌های احساساتی و غیرمنطقی از عشق می‌شود که نوعی غرابت نوستالژیک محسوب می‌گردد بنحویکه موقعیتهای رمانتیکانه سراسر وجود آن را فرا می‌گیرد. همینکه مرحلهٔ جوانی را پشت‌سر گذاشت و واقعیتهای زندگی و اجتماع را مستقیماً لمس و دریافت کرد و به عبارتی خود را با آن درگیر ساخت دیگر از شعر بریده و به زندگی و واقعیتهای آن سرگرم می‌شود. در واقع در اینجاست که مراحل تقلیدی و غیرهنرمندانه بودن دورانهای پیشین شاعری برملا می‌شود برای اینکه در اینجا شاعر در برابر واقعیتها از خود اراده‌ای ندارد و خیلی زود تسلیم آنها می‌شود. اجتماع متحول شده و به تناسب آن شاعر با درک نیازها، مؤلفه‌های شعری خود را نیز تغییر می‌دهد. به همان مقدار که ترکیب ذهنی افراد متحول می‌شود ساختارهای اجتماع نیز دگرگون و متحول می‌گردد. از طرفی تشخص فردیت انسان، میل به زیستن دارد اما زندگی او بدون روابط اجتماعی غیرممکن می‌باشد. واقعیتهای زندگی روی اندیشه و تفکر انسانها اثر می‌گذارد و او را برای یافتن راه مقبول جامعه هدایت می‌کند درواقع چارچوب اندیشه‌های او را واقعیتهای زندگی تشکیل می‌دهد درمقابل اندیشه انسان نیز بر روی فعالیتهای حال وآینده و سازمانهای اجتماعی جوامع تأثیر می‌گذارد درنتیجه جوامع براساس یک سازمان و ارگانیسم طبیعی رشد وتکامل پیدا می‌کنند که بشر در طول تاریخ

می‌بایست خود را با آن وفق داده و از آن پیروی نماید. بنابراین شاعر نیز بعنوان فردی اجتماعی مجبور است که این جریانات را طی کند. از این نظر شعر اجتماعی نه تنها سازندهٔ ساختار آزادانهٔ فردیتّ درونیِ انسانهاست بلکه ضرورت نهادینه کردن و نگرش مداخله‌گرانه، پرخاشگرانه و دلسوزانهٔ عاطفی را که متضمن تعهدات اجتماعی است برمی‌انگیزد تا قریحهٔ اجتماع نه در یک حالت سکون بلکه نمایانگر دیالکتیک اعتراض‌گونه حیات اجتماعیِ تاریخ زمانهٔ خود باشد. این دلسوزی جامعه‌شناختی، بر صداقت تعابیر و تصاویر شعر اجتماعی صحه می‌گذارد و هرگونه تنبلی ذاتی و اجتماعی را از صورت اجتماع می‌زداید. شعر اجتماعی به فکر هدایت جامعه و مردم آن است. شعری که به استقلال فکری و فرهنگی و استقلال حیات مادی و معنوی مردم جامعهٔ خود می‌اندیشد تا آن را با پیشرفت فرهنگی- اجتماعی درجهان هماهنگ و همراه سازد. آنچه که خواننده از شعر انتظار دارد ارائه جنبه‌های مختلف تظاهر درونی و بیرونی و بطورکلی اجتماع و روابط اجتماعی است. شعر باید محرکی باشد برای بکارگیری نیروهای زائد انسانها. این مسئله نیازبه تفکر بنیادین اجتماعی دارد تفکری که درهرلحظه دچار تزلزل نگردیده بلکه نبضش همراه و همدل با نبض اجتماع و درجهت رساندن نیرو به آن باشد.

از زمانیکه نظریه‌های « ژان پل سارتر» در زمینهٔ ادبیات ارائه گردید همه عمیقاً به ماهیت اجتماعی ادبیات پی‌برده، سعی کرده‌اند به نوعی با گریز به شرایط اجتماعی، آن را در خدمت اجتماع قرار داده تا از این طریق به تطهیر اجتماع بپردازد. حتی این مسئله تا آنجا هنرمند را در منگنه قرار داد و او را برای احترام به خواستهای اجتماعی فراخواند که او گفت : « روزی می‌آید که قلم مجبور به توقف می‌شود و آنگاه باید نویسنده اسلحه برگیرد ... نوشتن به نوعی خواستن آزادی است. اگر دست به کار بشوید، چه بخواهید چه نخواهید درگیر و ملتزم‌اید» [۱۷] از اینرو وظیفهٔ هنرمند دوچندان شد. یعنی او احترام و راز ماندگاری خود و اثرش را درهمین احترام به اجتماع و پی‌گیری و ارائه مسائل اجتماعی دانسته، حتی در صورت نیاز عملاً خود را با آن درگیر نمود. همین درگیری باعث می‌شد تا اجتماع نیز به او ارزش قائل شده و در مراحلی خود را ملزم به پیروی از آن می‌دانست. وقتی بقول محمد عاریف « من، ما وتمام دنیا در سینهٔ یک انسان و به احترام سعادت بشریت، همچون قلبی نیرومند، پرتپش و عاشقانه می‌تپد» [۱۸] در آن صورت طبیعی است که

اجتماع به تحسین و پیروی از او باور داشته باشد. چرا کـه شـاعر بـه نوعـی بقـول سارتر « واسطه» است .

شعر بلحاظ قابلیت تأثیرگذاری بشدت روان انسانها را تحت تأثیر قرار داده آنـها را درجهت خودباوریهای روشنگرانه بیدار می‌کند با تکیه بـر ایـن مسـائل بـود کـه شعر، وظیفهٔ اجتماعی خود را با گرایش انسان‌سالارانه و پایبندی به حقـوق انسـانی بخوبی انجام داده باعث بیدارگریهای فوق‌العاده شده است.

از زمانیکه شعر، توجه خود را به اجتمـاع معطـوف داشـته، منشـأ روشـنگریهای بسیاری بخصوص درتاریخ آذربایجان گردیده است . تاریخ هنوز بیدارگریهای شعر دوران مشروطیت بخصوص شاعرانی نظیر میرزا علی‌اکبر صـابر، و در ادوار بعـدی معجزشبسـتری، محمـد بی‌ریـا، سـهند، سـاهر و... را ازیـاد نبرده‌اسـت.دوران مشروطیت نقطه عطفی در ادبیات آذربایجان است که میتوان آن را ادبیـات انقلابـی نامید.

ادبیات مشروطه سرآغاز زندگی جاویدان ادبیات است چراکه ابدیت آن با نیازها و روابط و شرایط اجتماع و مردم آن گره خـورده و مطـهر شـده اسـت: « در دوره مشروطه شعر کم‌کم به مسؤلیت بزرگ اجتماعی خود آگاه شـده، سـعی درتغییـر و دگرگونی محیط و تأثیر گذاشتن بر اجتماع را دارد. اعتقاد بـه موقعیـت و مسـؤلیت اجتماعی، سبب طرد پاره‌ای از رسوم و عادات کهنهٔ زندگی و جایگزینی اعتقـادات و باورهای تجددطلبانه‌ای می‌شود که در بیشتر مواقع پی‌آمد آن رشد مقام و مـنزلت انسانی است. ارائه ادبیات انقلابی در این دوره به بیداری مردم یاری می‌رسـاند، در نتیجه این آگاهی عمومی، تقاضاهای آنها نیز از هنر، منطقی‌تر و انقلابی‌تر می‌شـود. در ابتـدای قـرن حـاضر ایـن روح پرخاشـگرانه و انتقـادگرانـه بصـورت طنزهـای اجتماعی بروز کرده است. ذهن بیدار و پرخاشگرانهٔ مـردم بـه دنبـال تسـکین دادن خود بود به همین خاطر هنرمند با کشف این مسئله بـه پرکـردن خلأهـای موجـود اهتمام می‌ورزید. آنها برای این کار طنز اجتماعی را بهترین شیوه تشخیص دادند از طرف دیگرنیز، در این دوره تنها لاشه‌ای از ادبیات کهن باقی مـانده بـود بـه همیـن خاطر این خلأ و نیز بدلیل ماهیت انتقادگرانهٔ طنز با ریشخندهای ادبیات آذربایجـان پرمی‌شد. در این قالب شعری بود که جمود فکری به حرکت درمی‌آمد و آنها را بـه شناخت و کشف شیوه‌های جدید زندگانـی آشـنا می‌کـرد؛ قدرتـی کـه در نـیروی روشنگرانهٔ طنز در این دوره دیده می‌شود ادبیات تعلیمی دوره‌های پیشین را بکنـار

می‌زند زیرا ادبیات تعلیمی با پند و اندرزهای خود احساس بی‌حرکتی و عدم کارآیی را در نزد عامهٔ مردم بوجود آورده بود. شعر طنز، کارش تسلی دادن و یا به اصطلاح شرح دلتنگی‌های صوفیانه نیست بلکه شعری است شگفتی ساز. شگفتی آن در سماجت و لیاقت افشای شجاعانهٔ احساسات و اندیشه‌های مستبدانه‌ای است که سرنوشت اجتماع را در انحصار تعلیمات متکبرانه و گاه مالیخولیایی خود می‌دید که هرگونه واقعیتهای خودجوش را محتوایی خنثی و منفعل می‌بخشید. سماجت میرزاعلی‌اکبر صابر، و نیز معجز شبستری در افشای فساد اجتماعی زمانهٔ خود، استبداد را نیز سردرگم و حیرت‌زده می‌کرد. این سماجت باعث بیداری مردم وعقب‌نشینی نظام فاسد زمان می‌شد.»[۱۹] خودخواهی نظام استبدادی، «صابر» را برآن می‌داشت تا با نوعی بی‌خیالی طنزآلود، این نظام را به سخره بگیرد. ادراک روشنگرانه و دلسوزانه او از حوادث اجتماعی و اقتصادی زمانهٔ خویش، او را از انتقاد از نظم موجود و تباهیهای شرم‌آور آن غافل نمی‌ساخت این خرده‌گیریهای روشنگرانه ـ و نه احساساتی ـ مسؤلیت افراد اجتماع را دربرابر جامعه‌ای برمی‌انگیخت که در آن می‌زیست و از طبیعت آزاد آن تغذیه می‌کرد. به جرأت می‌توان گفت که تنها اکتفا و استناد به ابیات ملامت‌گرانه و در عین‌حال رهنماینده و هدایتگر او برای ارزیابی دوران مشروطیت کافی می‌باشد استناد به ابیات او ما را از مراجعه به کتب تاریخی نیز بی‌نیاز می‌کند چرا که کوچکترین روابط و رخدادهای اجتماعی آن دوران از چشم موشکافانه او بدور نمانده‌است.

در ادوار بعدی، نفی موجودیت فرهنگ آذربایجان که از زمان رضاشاه شروع شد، شاعران و روشنفکران آذربایجان را به دفاع و مقابله واداشت بطوریکه حتی این مسئله همراه با آفرینشهای هنری، نتایج و واکنشهای مبارزه‌گرانه و عملی را نیز در پی داشته است. مبارزات مردم آذربایجان در سالهای ۲۵- ۱۳۲٤ و سپس مبارزات روشنگرانه وآگاهی‌بخش صمد بهرنگی و یارانش که دنبالهٔ دفاع از موجودیت و هویت‌جویی بود که از دوران مشروطیت شروع و حالا به شکلهای مختلفی بروز می‌کرد. حیات فاجعه‌آمیز جوانان تشنهٔ هویت‌جویی همچون علیرضا اوختای، بهروز دهقانی و ... گواهی بر این مدعاست. اینها انسانهایی بودند که با مرگ خود، به تمجید از آزادی برخاستند و به همین خاطر هم مرگ اینها از تمام چیزها استوارتر است. آنها با وسوسه‌های درونی، خود را راضی نکردند بلکه در بطن اجتماع قرار گرفتند و آن را به جنبش فراخواندند. چنین است که هنرمند،

تعهد خودرا عملاً نشان داده و وارد صحنه می‌شود و اتفاقاً نقطهٔ اوج شعر اجتماعی‌نیز در همین همخوانی شعربا زندگی شاعر نهفته است که شعر وهنرمند آذربایجان معاصر نمونهٔ بارز آن است. وقتی تاریخ، فرهنگ و موجودیت آذربایجان در زیر افکار تحقیرآمیز عده‌ای مغرض نفی می‌شد طبیعی است هنرمند روشنفکری همچون سهند با بازسرایی حماسه‌های «کتاب ده‌قورقود» به اثبات هویت خود بپردازد.

بنابراین شعر اجتماعی آذربایجان شعری است آرمانگرا. آرمانگرایی یک مرتبه از واقعیت‌گرایی بالاتر است. در واقع آرمانگرایی تفسیر و توضیح واقعیت یا واقعیتی توضیحی است. این مسئله در شعر معاصر آذربایجان بوضوح دیده می‌شود نقطهٔ اوج آن شعر مرحوم « سهند» است که به تفسیر واقعیتی بنام انسان و فلسفهٔ وجودی آن می‌پردازد. بنابراین در سرشت شعرمعاصر، همیشه مفهوم‌گرایی و محتوا در درجهٔ نخست اهمیت قرار می‌گیرد. این مسئله حتی در شعرهایی با محتوای غنایی، رئالیستی، فولکلوریک و حماسی نیز انعکاس هنری دارد. لیریسم اجتماعی ساهر، دکتر نطقی و سحر، و محتوای رئالیستی شعر « سهند، باریشماز، علیرضا اوختای و هادی قاراچای» و صمیمیت فولکلوریک شعر « مفتون امینی، شهریار و سؤنمز» و نیز حماسهٔ ریتمیک آرمانگرایانه شعر « دکتر زهتابی و هادی قاراچای» به هیچوجه درهمان محدودهٔ قالبهای ذکر شده باقی نمی‌مانند بلکه آن قالبها را به تفسیر می‌نشینند این تفسیر، واقعیتها را به زیر سلطهٔ خود درآورده، با تحلیلهای خود به دگرگونیهای اساسی نایل می‌آید. برای همین نیز نمونه‌هایی از این قبیل، از شتابزدگیهای رئالیستی بدور هستند و صادقانه و صمیمانه ظرافت هنری را با تحلیلهای اندیشه‌ورزانه و تفسیرهای محتوایی عجین کرده، احساسات بی‌منطق و محتوای غیرطبیعی و ایستا را از خود دور می‌کند. از این دیدگاه آرمانگرایی شعر آذربایجان به منزلهٔ قرار دادن واقعیتها و تجربه‌های شخصی است در اختیار مفاهیمی فراتر از آنها؛ که این مسئله با تحلیل و تفسیرهای آینده‌نگرانه و فرا واقعی حاصل می‌گردد او می‌خواهد تمام دیوارها را فرو بریزد، سکوت را بشکند و از منیت خود بدر آید و به فریادی رعدآسا که حاصل نگرشی دموکراتیک به حیات است تبدیل بشود:

دیلک قوخوسو گلیر هاوالاردان

دووارلاری آشاـ آشا / قوی داشا چارپیلسین یاشاییشیم

قوی آلقانلارین ایزین حیاتیمدان/ گؤزیاشلاریم یووار اولسون
قوی بوتون دووارلارین دالیسیندا / دووار اولسون
ایتهن قوخولارین دالیجا اوچماق
بیر باغیرتی کیمی/ چؤکموش سوکوتو پارچالاماق
گونش بوُیدا یارالاری باغلاماقدیر / یاشاییشیم
بو دووارلاردان اوجا دووارلاری آشماغا گئدیرم / اؤزلوگومدن سوُووشماغا
دیلک‌لر منی دیله‌ییر. [۲۰]

آرمانگرایی شعر آذربایجان بیشتر بخاطر دفاع از هستی خود بوده است در شرایطی که به نفی زبانش پرداخته‌اند او درپی تثبیت آن بوده است. بی‌احترامی نسبت به یک زبان، مسخ هویت فرهنگی یک ملت است که واکنش او را درپی خواهد داشت. این واکنش نشانهٔ اعتراض او به وضع موجود از یکسو و از سوی دیگر اعتمادش به هویت فرهنگی خود است. زیست فرهنگی درگرو تلاش و کوشش فرهنگی است و شعر آذربایجان برای دفاع و بسط فرهنگ خود، سخاوتمندانه همهٔ اندیشه‌های خود را در اختیار خوداتکایی و دوام زندگی فرهنگی خود می‌گذارد. درست است که هر فردی در برابر تحقیرها و بی‌اعتنایی‌های غیراصولی مجبور به انتقامجویی می‌شود اما در مورد آذربایجان وضع برعکس بوده، آنها به فکر حفظ داشته‌های فرهنگی خود برآمده‌اند و مثل فرهنگ حاکم به فکر تخریب یا انحطاط و یا تحقیر فرهنگ دیگری نبوده‌اند. هرچند خلاقیت فرهنگی در یک محیط آزاد بیشتر خود را نمایان می‌سازد اما در مورد آذربایجان، فشار فرهنگی و « تبعید زبان» پویایی و حرکت معترضانه و رو به رشد فرهنگی را سبب گردیده است. این امر افکار ایده‌آلیستی گروهی مرتجع را خلع سلاح نموده و آنها را در برابر دیدگان تماشاگران به جزای « تانتالوسی» [۲۱] گرفتار ساخته است.

شعر اجتماعی در چنین اوضاع و احوالی است که به رسالت خود عمل کرده و حتی در بیشتر مواقع مجبور به مبارزه بوده است. به همین لحاظ خصلت اصلی آن با نوعی گرایش به « اعتراض دموکراتیک» همراه است که میتوان آن را تحت عنوان « خشونت دموکراتیک» بررسی کرد:

خشونت دموکراتیک شعر آذربایجان : [۲۲]

بیزده هرائو، قوروقچوسو بیلینمه‌ین زندان‌دیر
بیزده تورپاق سوموک دادی وئریر / و سو، قان
و انسان گؤزلرینده یاشیل اود گزدیرن روحلارقده‌ر غریب‌دیر
و آللاه قده‌ر یالقیز
من حیات تانریسی‌نین آلتیندا/ اؤلوم شرقیلریندن کئچیرم هرگون
اوردا کی/ بویو بویونا بیچیلیب اعدام دیره‌کلری اره‌نلرین
و بویو بویونا بیچیلیب اوره‌کلری‌نین مرمی‌لر.
اوردا کی/ آلما آغاجلاریندان اؤلوم کندیری آسمیشلار
و گرده‌ک یئرینه محبس تیکمیشلر آغالار...
هله هئچ واخت سؤنمه‌یه‌جک سسلر وار قولاقلاریمدا
ایلک هاردا ائشیتدیم به‌لیرسیز.
« بذ» قالاسیندا آخان قان سسیندن
« قیزیل حصار» دا سینان سوموک سسینه‌دک اوزانیر
بو سس / هله اوزاقلاردان گلیرمیش هارداسا ائشیتدییم سسلر.
بیزده هر ائو، قوروقچوسو بیلینمه‌ین زندان‌دیر
و هر قاپی/ اؤلومه آچیلان بیر جیغیر باشی
گئجه‌لر
یئل قوناق گلیر قامیشلیغا
و گوندوزلر
گونش آلتیندا / اؤلوم ماهنیسی اوخویور میزراقلار
آه ائشیدن قولاقلار. [۲۳]

این شعر از « هادی قاراچای» توضیح و تفسیر موقعیتهای اجتماعی تاریخ آذربایجان است و نشان می‌دهد که تاریخ آذربایجان چه مراحلی را گذرانده و در چه مرحله‌ای است و باید چه مراحلی را پشت‌سر بگذارد. به همین دلیل شاید تمام گفته‌های ما درباره شعر اجتماعی آذربایجان به نوعی تفسیر وتوضیح همین شعر باشد. به هرحال شعر اجتماعی شعری است جدی. شعری است که از درد زاده می‌شود. درتمام مسائل از فرم ومحتوا گرفته تا زیروبم‌های ساختار تفکری شاعر

همگی ملهم از اجتماع و روابط آن است؛ و شعر اجتماعی آذربایجان بدلیل واکنش در برابر شرایط نامتعادل اجتماعی حاکم برمحیطش همواره شعری بیدار و معترض بوده است بدیهی است اگر فرهنگی خود را به رخ فرهنگهای دیگر بکشد با واکنشهای منفی روبرو خواهد شد در واقع اختلاف مابین فرهنگها امتیاز بخشیدن به یک فرهنگ، باعث تنش شده، فرهنگهای محکوم را به مقایسه وادار می‌کند در نتیجه فرهنگ محکوم مجبور به دفاع از خود و داوری دربارهٔ مناسبات بین فرهنگها و فرهنگ خود و سرانجام شاید به نوعی برتری دادن بر فرهنگ خود است. به هرحال همانطور که ذکر گردید شعر آذربایجان درقبال چنین ناملایمات شرایط و تحقیرهای بی‌مورد قرار گرفته درنتیجه به دفاع از خود پرداخته است در دفاع از خود، بدلیل پاسخگویی‌های خشن و ناملایمش گاه پرخاشگرانه است و گاه ملایم. اما در هر صورت این اعتراض چون به منزلهٔ دفاع از موجودیت خود می‌باشد در راستای اعتراضی قرارگرفته که به‌اصطلاح قانونی‌است به همین خاطر هم اعتراض او دموکراتیک وخشونت‌حاصل از آن نیزخشونتی دموکراتیک بوده است.

«خشونت دموکراتیک»، خشونتی است انقلابی و درعین‌حال تدافعی دربرابر زورگویی‌های مستبدانه و دور از منطق که حقانیت یک فرد یا یک ملت یا یک فرهنگ یا بطور کلی تمام هستی و هویت یک چیزی را نفی کرده و زیر پا له می‌کند. همان مسئله که در شعر « هادی قاراچای» مطرح است.

شعر معاصر آذربایجان شعری معترض است؛ شعری که بطور مستقیم با جهان مادی و معنوی مردم ارتباط داشته بنحوی‌که این ارتباط کانون صمیمی و گرمی به آن بخشیده و درنتیجهٔ همین دلسوزیهای عاطفی، هنرمند آذربایجانی پستی را که در هستی اجتماع جریان داشته و اجتماع را به تباهی فرا می‌خوانده است، از میدان بدر کند. از اینرو، شعر آذربایجان سرشار از جنب و جوش است برای رهایی از قیدوبندها و تنگناهایی که تعالی جامعه را محصور کرده است.

اگر معتقد باشیم که شعر معاصر آذربایجان تنها درچارچوب ادبیات خشن رشد کرده، راه خطا نرفته‌ایم. درست است که درکنار آن اشعاری با موضوعات غنایی نیز وجود داشته اما همین ادبیات غنایی نیز در یک نگرش عمیقانه دچار همان سرنوشت اعترض‌آمیز شده است. بدین‌معنی‌که در این نوع ادبیات که باید عشق، صمیمیت و عاطفه بر آن حاکم باشد؛ این مفاهیم در یک حرکت گسترده تبدیل به عناصری خشن و غیرعاطفی گردیده و شاعر، باقی‌ماندن در اندیشه‌های

تغزلی را بعنوان یک عنصر سنتی و غیرفعـال دانسـته اسـت. ایـن مسـئله درگوشـهٔ تفکرات او جایگاه بخصوص بازکرده؛ و حتی میتوان گفت که درشعر معاصر تبدیل به یک ارزش سنتی یا سنت ارزشمند گردیده است.

بطور کلی به‌دلیل مـاهیت مظلومانـهٔ ملـت آذربایجـان، فرجـام شـعر آن نـیز بـه هیچوجه ملایـمت رمانتـیکانه نداشـته اسـت بلکـه خواننـده سرانـجام بـا نوعـی پرخاشـگری عاطفی یا با مفاهیم خشن دل‌آزار مواجه گردیـده و همـواره نفـرت و انزجار آنها را نسبت به عوامل مسـتبدانه طبیعـت برانگیختـه و اعمـال خشـونت‌بار اجتماع با عکس‌العمل‌های هنر خشن نیز روبرو شده است.

ماهیت تبعیدی فرهنگ آذربایجان چیزی است که هر شـاعر روشـنفکری را کـه پی به ماهیت فرهنگ خود برده، به دفاع از آن مشغول داشته است. به همین خـاطر نیز وقتی به خلاقیتهای هنری روی می‌آورد، اولین چیزیکه به ذهنش خطور می‌کنـد هستیِ به هیچ‌انگاشته شدهٔ فرهنگی است که می‌خواهد از هستی آن سخن بـه میـان بیاورد. تسلط فرهنگی وعدم احترام به فرهنگ آذربایجان سبب شده که متولیان این فرهنگ همیشه با دیده شک و اعتراض به عملکردهای فرهنگ حاکم بنگرنـد. ایـن عدم اعتماد گاه منجر به تنشهای غیرآشتی‌جویانه نیز شده، اصرار به خودبزرگ‌بینـی فرهنگ حاکم، مقاومت اندیشه‌گرانهٔ فرهنگ محکوم را برانگیخته است.

بنابراین برای شاعر آذربایجان روند شرایط فـردی زنـدگی هیـچ تنوعـی نـدارد بدین معنی که گاه شرایط سنیِ جوانِ یک شاعر اقتضای پرداختن به مسائل عاشقانه را دارد و یا به تصویر احساساتِ رمانتیکانه درون خود متمـایل می‌شـود؛ امـا بـرای شاعر آذربایجان این شرایط و موقعیتها مفهومی نـدارد. همینکـه بـه درجـهٔ آگاهـی می‌رسد، این آگاهی او در تمامی مسـیر و وجـوه زنـدگانـی‌اش، در نتیجـهٔ شـرایط مستبدانهٔ حاکم بر فرهنگ او تبدیل به « نفـرت » می‌شـود. شـعر آذربایجـان حتـی زیباییها را هم تبدیل به نفرت و اعتراض می‌کند. بنحویکه این نفـرت در دوره‌هـای بعدی، ساختاری مکتبی به خود گرفته، جزو خصوصیات آن مطرح می‌شود. در این مورد شعر باریشماز بهترین نمونه است. او آثـاری را کـه در جوانـی نوشـته (مثـل نغمه‌داغی) سرشار از نفرت است، این مسئله در مسـیر شـعری او بـه مـرور زمـان پخته‌تر و مکتبی‌تر شده، طوریکه هیچ اثری از باریشماز خـالی از روح خشـونت و تنفر نیست حتی او عشق و محبت را نیز در قالب نفرت می‌بیند.

بنابراین بلحاظ تاریخ تبعیدی، شعر رمانتیک یا عاشقانه نیز با فقر قابل ملاحظه‌ای مواجه گردیده و این مسئله فرایندی است که گریبانگیر تمام شاعران معاصر شده به استثنای شاعرانی همچون شهریار که عمدتاً دارای روح عاطفی هستند و ساختارخشن اصالت خاصی ندارد، مسیر شعرمعاصر از لوس‌بازیهای غیر ملتزمانه و احساساتی بدور است. شاید این مسئله یکی از نقایص شعر آذربایجان باشد اما آنچه را که نمی‌توان به نفی آن پرداخت روح غیرملایم و غیر رمانتیکانهٔ حاکم بر شعر معاصر است که به هیچوجه خود را نتوانسته از آن جدا نماید.

طبیعی است ذهن شک‌گرا، روشنفکر آذربایجانی را مجبور به استنتاج‌های معرفتی و خوداتکایی فکری و برخوردهای سیستماتیک می‌کند. کوشش برای هماهنگی کامل ساختار آرمانی مردم آذربایجان برای گریز از ناهماهنگی‌های اجتماعی از یک طرف و فشار بی‌امان و تعقیب لحظه‌به‌لحظه این ناهماهنگی‌ها برای تعدیل یا تخفیف افکار پیشرو آنها، روشنفکر آذربایجان را همیشه در حالت عمود برای بازبینی شرایط اجتماعی نگه داشته است فکر حرکت تنگاتنگ با معیارهای دموکراتیک و استفاده از امکانات و روشهای مکشوف مدرنیته، اندیشهٔ استعمارستیزی را از آنها دور نکرده و درآنها انگیزهٔ معترضانه را به فراخور موقعیتها برانگیخته است. حتی این مسئله در قبال بیان عاطفی‌ترین و لطیف‌ترین موضوع حیات یعنی عشق نیز زمینه بروز پیدامی‌کند. عشق شاعر آذربایجانی نیز نه دارای سیروسلوک خشوع‌آمیز بلکه با یک منش تلافی‌جویانه همراه است. او از بس با بیان خشن شعر سروده که دیگر عادت به ملاطفت زبانی را حتی در بیان مفاهیم لطیف و نرم نیز از یاد می‌برد. شاعری که شعرش را با روح غنایی و تغزلی آغاز می‌کند در نهایت امر، با روح غیرعاطفی و پرخاشگرانه به پایان می‌رساند. این خصوصیت در اشعار شعرای متأخر از جمله : هادی قاراچای، عاریف کسکین، توکل کیانی اصل، کامیل قهرمان اوغلو، بهروز صدیقی، حمید شهانقی ، محمدرضا لوائی و... حتی لحن خود را نیز تغییر داده و تبدیل به لحن حماسی مستحکمی شده است. شعر« هادی قاراچای» نمایندهٔ این نسل از شعر معاصر آذربایجان است که با آگاهی هنرمندانه، تفکرات قومی وملی را نیز انسانی و شعر عاشقانه رمانتیک را دارای عشق انسانی و فراقومی کرده است:

ای هئی بایات قیزی
گؤزلری تانری گوزگوسو اولانیم

گل بو سحر
چیچک یوخوسوندان اویانمامیش چیچک‌لر
اوت یوخوسوندان اوتلار
و تانری یوخوسوندان اویانمامیش تانریلار
قاچیریم سنی جنتین یئددینجی قاپیسیندان
منه وار بایات قیزی
اویانمامیش یوخوسوندان گونش
کئچیریم سنی یاشیل یاماجلاردان
دورنا گؤزلرین
یاشیل پرده‌سینه بورونسون مئشه‌لرین
وار منه وار
آخشاملارین قیزیل اوفوقلاریندان کئچیریم سنی
و دنیزلرین ماوی اؤرتویوندن
و ایلغیم‌لارین ساری ایشیغیندان ...
سونرا
جنتین ایلکین قوناغینی آلقیشلاسینلار
اویاناندا یوخوسوندان گونش
چیچک یوخوسوندان چیچک
اوت یوخوسوندان اوتلار
تانری یوخوسوندان تانریلار
و اویاناندا
کوچه‌نیزدن کئچن ده‌لی قانلی‌لار... [۲٤]

تفکرات فراقومی و انسانگرایانه بخصوص در شعر دهۀ ۷۰ خصوصیت پویا و حالت مستقلی بخود می‌گیرد. شاعر با اجتناب تدریجی از بازگفتن اندیشه‌های تکراری قومگرایانه، با بینش فراقومی به موقعیت قومی خود نزدیک شده، ارزشهای حیات را نه فقط در بنیان نظام و رفتار دوره و محدودۀ جغرافیایی خاص بلکه تابع سیطرۀ انسان جغرافیایی و در یک رویکرد عام تابع سیطرۀ انسان جهانی جستجو می‌کند. این تفکر، دنبالۀ همان روندی است که در اواسط قرن حاضر شاعر سترگ

آذربایجان مرحوم « سهند» آن را بنیان نهاده است.[۲۵] تفکرات فراقومی سهند تمام مبادلات احساساتی و تمجیدهای هیجانی قومگرایانه را درهم فرو ریخت:

من دئمیرم اوستون نژاددانام من دئمیرم ائللریم ائللردن باش‌دیر
منیم مسلکیمده ، منیم یولومدا ملت‌لر هامیسی دوستدی، قارداش‌دیر[۲۶]

این خصلت ستیزه‌جویانه و در نهایت انسانگرایانه شعر معاصر از چه چیزی ناشی می‌شود؟ بنظر می‌رسد که شعر آذربایجان همواره دوشادوش فعالیتها و رویدادهای اجتماعی، سیاسی و تاریخی سرزمینش بوده است ... دامنهٔ عمل شعر آذربایجان صرفاً آفرینش و افزودن برحجم خلاقیتهای کمی نبوده بلکه دشواریها و معضلات زمان، موجب بروز هیجانات متقابل و پایداری شده که این مقاومت‌ها همیشه کشف‌های جدیدی بخصوص از حیث محتوایی را همراه داشته است.

خصوصیات شعر معاصر چند جانبه است. از یک طرف پایبند بودن به اسلوبهای شعری و تلاش و وسوسهٔ مضاعف جهت ارائه یک فرم شعری منسجم، او را ملتزم به رعایت و ارتباط تنگاتنگ با دنیای ادبیات پیشرو می‌کند که سهل‌انگاری در این زمینه رکود و جمود ادبی را سبب می شود؛ از طرف دیگر شعر معاصر آذربایجان مقید به شناخت است. این شناخت هم جنبهٔ فردی و هم جنبهٔ عمومی دارد. بدین معنی‌که شعر معاصر آذربایجان از یکسو به کشف فردیت و هویت خود پرداخته، پاسخگویی به درونمایه‌های شخصی را جزو فرایندهای ذهنی خود می‌داند و از سوی دیگر بدنبال شناخت فردی، به تفسیر و تحلیل اوضاع و موقعیتهایی می‌پردازد که این موقعیتها بیشتر برای او جنبهٔ تراژیک داشته و او نیز مصرانه درپی یافتن راهکارهایی برای واقعیتهای طفیلی و ناخواسته بوده است. این دلمشغولیهای شعر معاصر بدلیل ماهیت تحکمی خود که از سوی عوامل و ذهنیتهای مستبدانه جو حاکم پدیدار شده، همیشه با او بوده است. این واقعیت غیرواقعی نژادسالارانه خشم و انزجار او را برانگیخته است. به همین خاطر شعر معاصر آذربایجان شعر خشن و پرخاشگر است. شعری که در پی درهم فروریختن تفکری بوده که قومیتها و ملیتها را دارای نظام بردگی می‌داند در حالیکه تفکر قومی و ملی میتواند دارای نظام ارزشمند اجتماعی باشد.

در شعر معاصر دو عامل باعث تشدید خشونت شعری شده که هر دو نیز در جهت خنثی و بی‌روح کردن جامعهٔ آذربایجان بوده است: *استبداد* ، *آزادی چاپلوسانه* (یا پوشیده و مرموز). اولی رفتار و شرایط اجتماع آذربایجان را بدون

هیچ رودربایستی رد و انکار کرده و هرگونه ارج نهادن برآن را حتی در قالب یک نظام سنتی که بر اساس عرف و آداب و رسوم آن باشد، فاقد اعتبار دانسته و تنها از طریق یک حاکمیت استبدادی ساختمان هنجارها و ساختار مادی و معنوی آن را درهم فرو ریخته است:

قارلی کاسکت باشیمدا وار/ جیم جیلاق لوت / قوینومدا کی یاش کیتابلار.
شاختا، شاختا .../ بیرده آغیر نفس ایدی / من ایدیم.
داش دؤشک‌لی کوچه‌میزده / زاغ زاغ اسن ائولر ایدی
پالچیقلانمیش قار ایدی / بیز ایدیک.
هر آچیشقا-قاباغیندان بیز کئچنده، آچیلیردی:
« قورد وار، قورد وار/ یئگین اولون آی اوشاقلار...»
دالیمیزجا باغلانیردی.
صاباحکی گون من گؤردوم کی
قوجا شه‌هر/ بؤلوک ـ بؤلوک / تیکه‌ـ تیکه
گئده‌ر ـ گلمز کامیونلارا میندیریلیر...
من ائویمیزه قاییداندا / آچیشقالار یئنه بیر ـ بیر آچیلیردی:
« قورد وار، قورد وار، آدامجیل قورد
ائولر ییخان، آغ‌بیرچکلی آنالاری آغلار قویان آدامجیل قورد.
بیزه سیلاح، سیلاح وئرین!»
اوچونجو گون / من ائویمیزه قاییداندا/ آچیشقالار آچیلدیلار یئنه بیر ـ بیر:
« ساکیت، ساکیت، آستا گئدین / سس چیخماسین دوداقلاردان
قورقوشوم تک هاوا آغیر / دانیشجاغین دولور آغیز...»
ـ شه‌هر قوردون قارنیندا ایدی.[۲۷]

پایداری اجتماع بدون روابط مسالمت‌آمیز متقابل و گفت‌وشنودهای بی‌غرض امکان‌پذیر نیست، چرا که تاریخ آذربایجان همیشه « تاریخ منتظر» بوده است. تاریخی که استبداد ناخواسته را یدک می‌کشد. گویی هرلحظه منتظر تحمیل کشمکشها و ناملایمات اجتماعی است. به همین خاطر هم تاریخش درهیچ برهه‌ای از زمان به «یقین» نمی‌رسد و همیشهٔ در آماده‌باشِ کامل بسر می برد. از یک طرف گران آمدن سلطهٔ استبداد و از طرف دیگر روح ستیزه‌جویی و عدم پذیرش سلطهٔ

آنها باعث شده که مردم آذربایجان نسبت به تاریخ خوش‌بین نباشند. همین مسئله است که فریاد «ساهر» را برانگیخته وخود را شاعر« ملت اسیر» نامیده‌است:

قووالارکن منی هرگون محنت　　قاپیمی دؤیمه‌ده‌دیر هرگئجه غم
هامی آزاده ائلین شاعیری وار　　من اسیر ائللرین آه! شاعیری‌یم[۲۸]

مسئله دوم آزادی چاپلوسانه یا مرموز است. با توجه به حاکمیت نظام استبدادی در مسیر حرکت آذربایجان طبیعی است که شعر آن دست به واکنشهایی خواهد زد که آن انحراف ستیزآمیز استبدادی را از حالت قهرآمیز آن کاسته و در یک تحلیل انتقامجویانه به مقابله اندیشمندانه و گاه خشونت‌آمیز که حق طبیعی‌اش بوده، بپردازد تا از تداوم و تولید ناهماهنگ یک نظام خشونت‌گر جلوگیری نماید. بدیهی است وقتی نظام استبدادی با واکنشهای ضداستبدادی روبرو شده و تداوم ستیزآمیز و سیاست استیلاگرانه را منطبق با رفتار و شرایط یک جامعهٔ برده‌ناپذیر نمی بیند تا حد زیادی از روی ترس، دست به یک سیاست یک بام و دوهوایی می‌زند تا حداقل اگر موفق به انحراف فکری روشنفکران آن جامعه نشده باشند، در انحراف فکریِ تودهٔ مردم به موفقیتهای دامنه‌داری نایل شوند. بدین معنی که به تعریف و تمجید از استعدادهای فطری و تاریخی و اجتماعی مردم پرداخته و عقاید استیلاگرانه ستایش‌آمیز و دراصل چاپلوسانه را جایگزین یک نظام استبدادی می‌کنند که تمام اعمالش را با زور انجام می‌داد و حال با اندکی تعدیل، ارزشها و موقعیتها را با یک سیاست موذیانه تخریب می‌کند. اصل استبداد برقرار است با این تفاوت که خشونت‌های استعماری جای خود را به خشونت‌های مبتنی بر به اصطلاح دموکراتیک می‌دهد بنحویکه در خشونت دموکراتیک مردم آذربایجان حق نزدیک شدن به شرایط و رفتار سودمند اجتماعی را ندارد زیرا در باطن چهارچوبی حاکم است که همه‌چیز را درمالکیت خود می‌داند. درچنین برهه‌ای از زمان شاعر معاصر فریب آزادیهای دموکراتیک یا چاپلوسانه را نمی‌خورد بلکه در یک تحلیل منطقی و جامعه‌شناختی فرایندهای فلسفهٔ سیاسی نظام استبداد را با شعر مستبدانه و خشن افشا می‌کند و به‌آنها یادآور می‌شود که آزادی را اینگونه زیستن خطاست.

« وطندوستی» در شعر آذربایجان :

تحلیلهایی که شعر آذربایجان از همهٔ این شرایط اجتماعی ارائه می‌دهد تحلیلهایی هستند که درجهت دفاع از هویت و منیت ملی‌اش بوده و برای همین در بیشتر موارد متهم به اندیشه‌های ناسیونالیستی گردیده است.

نظام حاکم برمحیط آذربایجان طوری بوده که ما در تصور خود عملاً به گرایشهای سه‌گانه‌ای در نظام فکری مردم آن برمی‌خوریم. این گرایشها گاه درجهت موضعگیری علیه یکدیگر نیز نمایان می‌شود. گرایش غالب، عدم درک احساسات و موقعیتهای مردم آذربایجان است که اساساً از طرف نظام حاکم اتخاذ می شود. در این گرایش، متولیان اجتماعی و فرهنگی، اصالت را به یک فرهنگ حاکم داده و آشکارا به مخالفت با پیشرفت و استقلال فرهنگهای دیگر پرداخته‌اند و این مسئله سبب ایجاد نوعی استبداد فرهنگی شده است؛ بطوریکه این استبداد، زورمندیها و تحمیل‌های فرهنگی را حق مسلم خود دانسته و این حق را با هاله‌ای از مدنیت فرهنگی نیز همراه کرده است. این فرهنگ، تمرکز ویژه‌ای برای خود قائل شده و هرگونه شعور مستقل فرهنگی دیگر را درجهت مخاطرهٔ فرهنگ خود توجیه می‌نماید. درواقع تأکید بر این روش و تفکر فرهنگ‌سالاری و برتری فرهنگی باعث تجمع ساختگی فرهنگها در حول محور آن گردیده و به همین خاطر، خرده‌فرهنگها نیز دربرابر جزمیت آن یا به نفی خود یا به گرایشی درجهت دفاع احساساتی از خود پرداخته است که این همان نقطه مقابل آن گرایش نخستین است. در این گرایش، فرهنگهای دیگر نه تنها به نفی استبداد فرهنگ حاکم پرداخته بلکه در یک واکنشی فراگیر، خود را برتر از آن نیز پنداشته است. همانطور که در گرایش اول به آزادی دیگران اهمیتی قائل نمی‌شدند در اینجا نیز برای دیگران آزادی‌ای متصور نمی‌شوند. درحالیکه آزادی آن است که فرد، در عین‌حال که خود را محق می‌داند خود را نیز محق نمی‌داند زیرا باید در مقابل حق بودن خود آنقدر انعطاف فکری داشته باشد که به دیگران نیز حق بدهد که حق بودن او را نفی کرده و خود را مستحق بداند. این همان گرایش سومی است که منطقی‌ترین و دموکراتیک‌ترین گرایشهاست.

ارائه احساسات وطندوستی دارای دو جنبه است : *وطندوستی احساساتی* ، *وطندوستی منطقی و مدنی*. وطندوستی احساساتی همراه با صدور فرمانهای برتری‌جویانه و ضدبشری است که به غیر از حضور خود، هر نوع حضوری را

انکار می‌نماید بنحویکه شدیداً مقابله و مباحثه بین فرهنگها را ننگ و عـاری بـرای خود می‌داند و آمادهٔ جدال جهت اعلام و تداوم موجودیـت خـود و نقطـهٔ مقـابل وطندوستی مدنـی اسـت. در زیـر لـوای ایـن نـوع وطندوسـتی عقـاید افراطـی و ضدبشری همچون نژادگرایی (راسیسم) قرار دارد که هنر را تبدیل به فعـالیت ضـد فرهنگی و انسانی می‌کند این نوع وطندوستی، « وطندوستی احساساتی» اسـت کـه معیار داوری را نه پدیدارهای آشکار و ضرورتهای زندگی بلکه قواعد متحجرانـه و مبادلات منحط و محتوای بی اساس قالبی تشکیل می‌دهد. همین محتوای قـالبی او را به نتایج آمرانه و مستبدانه دچار می‌کند که نه تنها بر ضد اندیشه و فرهنگ و هنر بلکه بر ضد توانایی‌های شایسته‌ای است که در زیـر تعصبـات آتشـین و خشـک و خالی پنهان شده است. این ساخت ذهنی دارای انعطـاف فکـری نیسـت و فعـل و انفعالات خارج از ذهن خود را نیز نمی‌پذیرد. به همیـن خـاطر هـم « وطندوسـتی احساساتی» صبور نیست، در ساختن اجتماع منطقی و ارائه مطالبـات خـود عجـول است و خیلی زود به هر طریقـی (از جملـه از طریـق کشـت وکشـتار و جنـگ وخونریزی که نمونه عالی آن متولیان دو جنگ جهانی‌اند.) می‌خواهد به یک نتیجـه برسد چون رسیدن به یک اجتماع منطقی مستلزم زمان بیشتری اسـت بـرای همیـن این نوع وطندوستی فوراً از کوره در رفته، دست به یک سلسـله منطق‌هـای بسـیار ساده لوحانه و احساساتی می‌زند که نتیجهٔ تحقیر و به سـخره گرفتـن اندیشـه‌هایی است که ممکن است در اجتماع به شکل منسجم در حال پیشرفت باشد.

ابراز احساسات وطندوستی حق مسلم هر فردی است. اما این احساسات باید از روی آگاهی و منصفانه و شرافتمندانه باشد. از این لحاظ شرافتمندانه می‌گویـم کـه در وطندوستی احساساتی غالباً احساسات، اندیشه‌ها و اعمال سـخیفی رخ می‌دهـد که مایهٔ آبروریزی است چرا که این چنین شخصی همیشه احساسات خود را پـاک و منزه می‌داند و نام موهومات را، حقایق انکارناپذیـر مـی‌گذارد و در ایـن عقـیده کسـی را یارای مقابـله با اونیـست در دنـیای او، همه چیز قابل تسـلیم و مقـاومت در برابر آن تلاش و تقلایی بیهوده است.

شاعران ما درباره احساسات وطندوستی آنقـدر نیـت خالصانـه خـود را آشـکار کرده‌اند که در حال حاضر این مسئله جزو ذات شعر معاصر گشـته و گاه از شـدت استفاده و سوءاسـتفاده مـاهیت خـود را بوضـوح نمایـان سـاخته بطوریکـه دیـگر نمی‌توان با اظهارات فریبنده وطندوستی دسـت بـه دفـاع از حریـم خـود زد. ایـن

اندیشه همچون شبحی بدنبال آنها بوده و گاه اندیشه‌هایی ابراز شده که ضرورت دفاع هوشمندانه را ازطرف شعرای متعهد و آگاه برای جلوگیری از تداوم سوءاستفاده‌ها برانگیخته است. نکته قابل ذکر این است که ما به هیچوجه با این نوع اسلوب بیان و محتوای آن مخالف نیستیم بلکه چگونگی برخورد شاعر با آن مدنظر است بنحویکه هم شعر به تکرار نپرداخته و در نتیجه مخاطب را بدنبال کشف یکسری مسائل جدید هنری رهنمون بشود و هم محتوای تکراری ارزش دلبستگی های ملی را ازبین نبرد. واقعیت این است که محتوای یکسان اینگونه اشعار در زمینهٔ محتوای ملی باعث دلسردی مخاطب در همراهی با شعرهایی از این قبیل می‌گردد اما چنانچه همین محتوای ملی در نتیجهٔ مطالبات جدید، با ارزشهای معنایی و بیانی نوینی همراه باشد و آن مفاهیم و بیان عاریتی و همیشگی را به صورت یکسان تکرار ننماید، نه تنها سرزندگی محتوای شعر بلکه نشاط محتوای ملی نیز بدون هیچگونه سکته‌ای به احساس و اندیشه مخاطب منتقل می‌شود. « سؤنمز » در شعری از « شئح مونجوغو » می‌گوید:

اوگون کی، هرنه‌یی آتماق ایسته رم　　تک آنا وطنی توتماق ایسته‌رم[۲۹]

یکی از مضامین تکراری در محتوای ملی تشبیه سرزمین و وطن به « مادر» است بنحویکه این تشبیه شاید در شعر بیش از نیمی از شاعران ما مورد استفاده واقع و البته بدنبال آن دلبستگی شاعر به سرزمینش نیز گوشزد شده است. در این شعر از « سؤنمز» نیز آن تشبیه کلیشه‌ای وطن به مادر دیده می‌شود و شیوهٔ بیان نیز طوری است که هیچ تفکری در خواننده ایجاد نمی‌کند اما وقتی درهمین مجموعه شعر در شعر « منسیزله‌میشم» شاعر با استفاده از اسلوب بیان خود به تحلیل تصویری موقعیتهای سرزمین خود می‌پردازد اندیشه را بدنبال خود می‌کشاند:

بیر گؤیرچین کیمی دنسیزله‌میشم
بولبولم یازدا چمنسیزله‌میشم

اسکی دن شانلی ـ شرفلی ائل ایدیم
ظالیمه قارشی آمانسیز سئل ایدیم
زیروه‌سی چنلی ـ دومانلی بئل ایدیم
ایندی مدتدی کی چنسیزله‌میشم

منده اردملی اره‌نلر یاشامیش
« ستارا»، « بابکه» تن‌لر یاشامیش

او قدەر ائلجه بیلن‌لر یاشامیش
ایندی، من ارسیز، ارەن‌سیزله‌میشم[۳۰]

در واقع در این شعر، شاعر با استفاده از محتوای « سلب و ایجاب» جنبه رئالیستی شعر را به رخ می‌کشد هرچند بر کلیت شعر حسرت رمانتیکانه حاکم است بدین معنی که شاعر از یک طرف با برشمردن افتخارات ملی « وجوب» ملیت خود را به اثبات می‌رساند و از طرف دیگر با یک حالت پنهانکاری و رمانتیسم اجتماعی پوشیدهٔ خود، بر سلب ارزشهای ملی مرثیه‌ای اجتماعی می‌خواند بنابراین ذهن مخاطب با شنیدن آن تکان شدیدی می‌خورد.

تعصب زیاد و احساساتی موجب دوری فرد از رسیدن به مقصود منطقی در بارهٔ اجتماع می‌شود. باید همیشه در وطندوستی با دلیل و منطق به پیش رفت. وقتی وطندوستی از روی دلیل و منطق باشد در آن صورت نمی‌توان کسی را از ابراز عقیده برحذر داشت بالاخره ملی‌گرایی پدیده‌ای است که معمولاً ملتها در هنگام خطر و برای شناخت و تثبیت هویت خود دست به آن می‌زنند. اما این مسئله باید با معیارهای « منطقی» مطابقت داشته از اندیشه‌های احساساتی (سانتامالیستی) بدور باشد.

« گذشته‌گرایی » در شعر آذربایجان :

در تداوم ارائه محتوای ملی و وطندوستانه، شعر معاصر بنا به اقتضای زمان به گذشته و حماسه تاریخی خود نظر داشته و با الهام از آن بدفاع از هویت و موجودیت خود پرداخته است. از این لحاظ شعرهایی سروده شده‌اند که با گریزهایی به گذشته همراه بوده است. این نوع شعرها را که با الهام از گذشته به تثبیت و دفاع از هستی حال و آینده پرداخته، « شعر گذشته‌گرا » می‌نامیم. بنابراین در اینجا منظور ما به هیچوجه دارای آن مفهوم ارتجاعی از شعر نیست. چرا که گذشته‌گرایی همراه با خود مفهوم ارتجاع و محو شدن در تجربه‌های گذشته را نیز به همراه دارد. از اینرو منظور از « شعرگذشته‌گرا» آن است که در آن با استفاده از تاریخ، به پردازش ساختارشعری در زمان حال مشغول شده با نوعی اسطوره‌پردازی، گذشته را در حال زنده می‌نمایند. یعنی او با تفکر درباره تاریخ و تحولات آن، به تشخص زمان حال خود می‌پردازد تا بدین وسیله تجربه‌های گذشته و حال خود را در بافت تجربهٔ ترکیبی پیوند زند. گذشته‌گرایی وقتی تبدیل

به اسطوره‌پردازی می‌شود قدرت اثربخشی شعر دوچندان می‌شود. اسطوره‌پردازی به معنای زنده کردن موقعیتهای پنهان و مخفی است طوریکه این موقعیتها تصوری نو در ذهنیت مخاطب ایجاد بکند. در واقع اسطوره‌پردازی تداعی‌هایی برخاسته از یادهای فراموش شده است که در ساختار تصویرهای عندالوقت زنده و احیا می‌شود. از این لحاظ گذشته‌گرایی به معنای بازگشت به گذشته و غرق شدن در مفاهیم آن نیست زیرا در آن صورت با تفکر ارتجاعی مواجه خواهیم شد. انسان می‌خواهد با حفظ و نگهداری تجربه گذشتهٔ خود به فکر ترقی دادن تجربهٔ آینده و حال متناسب با پیشرفت زمان باشد. بطوریکه قرار دادن اندیشه‌های خود در اختیار گذشته هنرمند را از اندیشیدن به مسائل مهم انسانی بدور می‌کند تمسک به گذشته زمانی زنده و پایدار است که هنرمند دست به هرمنوتیک[۳۱] زبانی و معنایی زده و با رد هرگونه اندیشه‌های واپسگرایانه به دگرگونی آینده بپردازد. هنرمند زمانی آفرینشگر است که با تقابل سنت و مدرنیته اساس حقیقی تاریخ تفکر انسانی را پی‌ریزی بکند. گذشته را نمی‌توان تغییر داد اما با تحلیل و الهام از گذشته میتوان صراحت واقعیتهای آینده را به تأویل نشست.

افراط در تمسک به گذشته، اندیشه‌های هنرمند را محدود می‌کند بنحویکه هنرمند جز تفکر تاریخی، به موفقیتها و خلاقیتهای جدیدی دست پیدا نمی‌کند نباید بار سنگین ناملایمات گذشته تنها به ذکر و یادآوری خاطرات و به تناسب آن افتخار به آنها ختم بشود :

« شهریار» یوردوسان قهرمان دیار « ختایی»، «نسیمی»،«فضولی»یه‌یار
«مهستی»،«ناتوان»، «گولگون» بیرعیار تاپمیشام دونیالار واراغیندا من[۳۲]

یکی از مفاهیم تکراری که در قالب محتوای ملی بروز پیدا می‌کند همین افتخار به مشاهیر ملی و برشمردن و لیست کردن اسامی آنها و جایگاههای بومی در شعر است این مسئله بیشتر در شعر شاعرانی دیده می‌شود که گرایش به بیان مفاهیم کلیشه‌ای و قراردادی دارند. درحالیکه بازآفرینی این خاطره‌هاست که میتواند خلاصه‌ای از زندگی اجتماعی و ارزشهای والای انسانی باشد وگرنه سنت‌گرایی محض ویران کننده چشم‌اندازهای مدرنیسم خواهد بود:

هریان قان و قانیندا چیممیش خزه‌ل دنیزی
آراز دالغالاریندا / بالیق سسینه دؤنموش قارانقوش[۳۳] ناغیلی
و اعدام دیره‌بینه پرچیملنمیش تورک دیللی بیر هارای[۳٤]

چاغیریر منی ارک دووارلاری
چاغیریر منی ده‌میر عاشیغین[۳۵] یومولمایان آغزی[۳۶]

در اینجا « شاعر با مشاهده و درک موقعیتهای اجتماعی- تاریخی، زبان اجتماع را به گفتار درونی خاص خود که همان لحن فردی است انتقال داده و در یک پرورش فردی- اجتماعی، آن را به بیرون از خود برای قضاوت روانشناسی اجتماعی محول می‌نماید از اینرو تکیه بر موقعیتهای اسطوره‌ای- تاریخی، لحن شعر را تبدیل به حالات اجتماعی می‌نماید. از این دیدگاه حماسهٔ شعر « هادی» گریز از زیرساختهای هنر است بسوی تحلیل رویدادهای تاریخی واجتماعی؛ و نیز برگشت به زیرساختهای هنر است از طریق تحلیل روانشناسانهٔ اجتماع.»[۳۷]

لحظه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم جزو تاریخ است. برای استناد آیندگان به آگاهی‌های تاریخی و جهان‌بینی ، نیاز به خلاقیتهای سیال و پایدار هست تا بیانگر افق امروز باشد افقی که نسلهای بعدی آن را امتیازی برای خود بحساب آورند. از اینرو گذشته‌گرایی در مفهوم تنظیم شجره‌نامه نیست. برخی از شاعران ما با آوردن و لیست کردن بسیاری از شخصیتهای تاریخی و اجتماعی و قرار دادن آنها در داخل یک شعر، احساس می‌کنند که دارند به بیداری وجدان تاریخی خود یاری می‌رسانند در حالیکه این قبیل اشعار حکم شجره‌نامه‌ای را دارد که بدون اشاره به اقدامات اشخاص، تنها در قالب شاخ‌وبرگهایی نشان داده می‌شوند که گویی به این دنیا آمده‌اند و هیچ کار مؤثری را انجام نداده‌اند البته این مسئله نه تنها خود بر انسجام و صلابت فکری شاعر کمک نمی‌کند بلکه اندیشه‌ها و اقدامات اشخاص ملی را نیز مثله کرده بصورت ناقص و بدون برانگیختن حرمت و احترامی واقعی که دارای ارتباطی خودآگاهانه و بیدار کننده باشد، نشان می‌دهد. اما وقتی هنرمند، گذشته‌گرایی را در مفهوم جبران خلأها بکار برده و در جهت پیشبرد آن به تطبیق جدال و کشمکشهای رفتاری و تجربی گذشته با حال می‌پردازد اعتقاد به وحدت و انسجام آگاهانه بین آنها بیشتر می‌شود.

تقابل گذشته و حال به بیان تشابهات و تجانسات هویتی منجر شده که گاه خودشیفتگی‌های احساساتی را نیز گسترش می‌دهد. این مسئله شاید ناشی از نادیده گرفتن زمان حال باشد. بدین معنی که تعلق خاطر به گذشته نباید تنها برای تفاخر و تظاهر باشد زیرا در اینصورت هویت ما درهمان گذشته باقی خواهد ماند

تبیین هویت ملی نیاز به بازخوانی گذشته متناسب با مطالبات حال دارد که از پیوند آن دو تشخص هویتی آیندهٔ ما نیز بنیانگذاری می‌شود.

اصولاً ملتی که امروزش نفی و انکار می‌شود ناگزیر یا دست توسل به گذشته دراز می‌کند یا با بیان غیرزمانی- و گاه البته غیرمکانی- به نوآفرینی‌هایی دست می‌زند که یا بکلی پا از موقعیت اجتماعی حالش بریده و در دنیایی از توهم و خیالبافی آینده‌نگرانه سیر می‌کند (به نوعی رئالیسم جادویی) و یا اصرار در آفرینش ابداع‌گرانه همراه با اقتضا و شرایط زمانی و مکانی دارد که نتیجتاً چنین اندیشه‌ای، اندیشه‌ای نو و مترقی است و شعرای ما هر دو را تجربه کرده‌اند.

گذشته‌گرایی بخصوص در منظومه‌های حماسی معاصر سهم عمده‌ای ایفا می‌نماید. این منظومه‌ها در واقع نوعی اسطوره‌سازی هستند که به تثبیت مفاهیم موجود در عوالم درونی و بیرونی خود می‌پردازند. منظومه‌هایی از قبیل: « بابک» از آلاو، « صمدبهرنگی» از حسین دوزگون، منظومه « باغبان ائل اوغلو» از م. شبسترلی، و بخصوص « سازیمین سؤزو» از مرحوم «سهند» و ... از این قبیل‌اند که شاعران با سمبول قرار دادن شخصیتهای برجسته و مثبت ملی از یک طرف به تفاخر راستین و به حق از ملیت و هویت خود برخاسته‌اند و از طرف دیگر دردها و آلام خود را با جلوه‌هایی از اعتراض بر محیط ناسالم برجستگی بیشتری داده، موقعیت تراژیک هویت خود را بازگو کرده‌اند. منظومه «باغبان ائل اوغلو» یکی از این منظومه‌های حماسی است. شور حماسی شاعر در این اثر برخاسته از طنین تصویرهای حماسی و ریتمیک است. شاعر تجربیات محیط و مردمش را درهیئت حماسهٔ یک فرد با ساختاری اجتماعی بیان می‌دارد هرچند حرکت مفاهیم آن طوری است که مخاطب همیشه قهرمان اصلی شعر را از یاد نمی‌برد اما وقتی قصد تکمیل محتوای ناقص ذهنی خود را دارد با مصداقهای دیگر اجتماع در مقام قیاس با قهرمان اصلی فضای خالی محتوای ناقص‌اش را تکمیل می‌کند. مفاهیم حماسی شعر وقتی با شور بیان حماسی متوازن می‌شود ساختار بیان عادی و متعارف شعر، چهرهٔ باشکوه هنر را با عصبیت ذاتی حماسه نمایش می‌دهد. قدرت شاعر وقتی آشکار می‌شود که او حماسه‌سرایی را تبدیل به اسطوره‌سازی نمی‌کند. هرچند اسطوره‌پردازی یکی از هنری‌ترین خلاقیتهای شعری است اما در اینجا قالب هیجان‌انگیز حماسی با اسطوره‌پردازی به تثبیت تجربیات ازلی نمی‌پردازد بلکه شاعر در روند شعر، حماسه را با تأملات اجتماعی- تاریخی پیوند می‌زند. مواجهه

و مقایسه اجتماع با تاریخ به کشف وجوه دست نخوردهٔ تجربیات و تـأملات مـردم منجر شده، شعور و آگاهی تازه‌ای را بر شعور تاریخی می‌افزاید زیرا اساساً شاعر با مداخله در تاریخ، آن را تبدیل به اجتماع می‌کند. آنچه جادوگرانه بـه پـرورش ایـن شگردها می‌پردازد « تخیل قیاسی » شاعر است. بدین معنی که شاعر با تخیل خـود وجوه تاریخی را با تمایلات اجتماعی مدرن سرزمینش درآمیخته و به مقایسـه آنـها می‌پردازد. در قیاس این دوجنبه که مسیر و موضوعی کـاملاً متفـاوت دارنـد تخیـل شاعر بعنوان رابطی می‌شود تا به تحلیل هنرمندانه دو نوع تجربه متفاوت (تـاریخی و اجتماعی) بپردازد. برقراری رابطه از طرف تخیل به شـیوه‌ای اسـت کـه بـا کنـار گذاشتن فرسودگی تاریخ و با نفی مکانیسم‌های احساساتی اجتماع امروز بـه ایجـاد تعادل منطقی نایل می‌آید:

اودلار اوجاغیندان دوغولور بیر تازا بابک
جلادلارا، ظلمتلره دوشمن/ یوخسوللارا آرخا/ قورخمازلیغا آسلانلیغا اؤرنک
آذر آناسیندان دوغولور نسل مجاهید/ یوردون و ائلین فخری ایگیت‌لر
ائللر گوجو قلبینده، قولوندا/ ملت قولو ستار/ آسلان تک اؤنونده ...
قول بیر ائلی اصلا یارادانماز آنا خلقت/ ارلر یارادار ظلمه مقابیل
قورخماز ائله ارلر کی، اولار مظلوما حامیل
جان قویسادا، اولماز ابدا ظالیمه مایيل
قانوندو بو کی، نور دوْغار ظلمت ایچیندن... [۳۸]

واقعیتها در مقایسه‌های تخیلی شاعر تطهیر می‌یابند تا رویکرد ملی را در حماسه انسانی نشان دهد. حماسه‌ای که بقایای آن تنها در قومیت یک قـوم بـاقی نمی‌مـاند بلکه فراست بی باکانه باعث پرتاب واقعیتـها در درون واقعیتـهای مشـابه خـود در جهان می‌شود.

« طبیعت گرایی » در شعر آذربایجان :

تلاش برای موجودیت و هستی انسان چیزی است که هرلحظه امیـدواری را در او پدید می‌آورد. باور انسـانهای قدیـم در زمینـهٔ « طلسـم، ورد و دعـا...» بعنـوان کوچکترین عکس‌العمل و تلاشی است برای مقابله با دشمنان سرسخت خود. ایـن دشمنان در قالب انسان، حیوان و یا عوامل طبیعت ظهور می‌کردند. انسان بـا ایجـاد این نوع باورمندی در خود نوعی امید برای ادامهٔ حیات ایجاد می‌کرد. بنابراین پنـاه

بردن به مظاهر طبیعت نیز در میان شعرای آذربایجان انگیزه‌ای بوده برای تسهیل در ایجاد امیدواری به زندگی مادی ومعنوی انسانهای سرزمین خود. شعرای آذربایجان در تلاش برای در اختیارگرفتن سرنوشت فرهنگ خود و آشتی دادن خواسته‌های خود با مطالبات برآورده نشده و غیر قابل انکار دست به آفرینش مدلهایی از طبیعت می‌زنند و خواسته‌های سرکش خود را تسلی می‌دهد. آنها اسارتهای اجتماعی و توزیع نابرابرانهٔ همهٔ جنبه‌های اجتماعی از قبیل: فرهنگ، تاریخ، اقتصاد، ادبیات و هویت خود را در آزادیهای دست‌ودل‌بازانه توصیف طبیعت جبران می‌نمایند. (با نگاهی به اسم شعرها و منظومه‌ها میتوان به عمق این مسئله پی برد: حیدربابایه سالام، سهندیه، ائل داياغينا سالام، یاسلی ساوالان، سلطان ساوالان و ...) درد دل کردن با طبیعت آتش سوزناک اندیشه‌ها و درد دلهای اجتماعی را خاموش می‌کند گویی این کار عقب‌ماندگی‌ها وخواسته‌های به غارت رفته او را جبران می‌نمایند:

دره طبیعتین سوکوت مرکزی داغ هارای کورسوسو، فریاد تاختی‌دیر
سوکوت‌گره‌ییمدیر، سوکوتدان‌دوغان صاباح گور نفسلی هارای واختی‌دیر[۳۹]

شاعری که همه چیزش را گرفته‌اند روی به تنها چیزی می‌آورد تا بنحوی موجودیت خود را توجیه نماید طبیعت تنها مأمنی است که شاعر آذربایجانی یأسها و مطالبات برآورده نشدهٔ تاریخش را بر آن فریاد می‌کشد.

عدم هماهنگی موقعیتهای ملی- تاریخی آذربایجان با روانشناسی اجتماعی و واقعیتها، شاعران اجتماعی را به روایت حماسه‌وار شأن و مقام از طریق اسطوره‌پردازیهای طبیعی برانگیخته و توصیف این حقانیت سبب آفرینش واگویی‌های اجتماعی و روایت تراژیک وفاداری به موجودیت خود و گرایش به طبیعت وسیله‌ای برای روان درمانی روانشناسی سرکش شاعران آذربایجان بوده است. رمانتیسم اجتماعی این شاعران در طبیعت متبلور می‌شود گاه نشاط‌انگیز و در بیشتر مواقع غمناک است. رمانتیسم اروپایی با طبیعت بعنوان یک موجود زنده به گفتگو می‌نشیند ونیازهای درونی خود را بصورت عاشقانه ابراز می‌دارد. شعرای آذربایجان نیز با آن به گفتگو می‌نشینند اما نه بصورت عاشقانه بلکه تخیلات اجتماعی را با او درمیان می‌گذارند تا بلکه به کسب آنچه که مورد نیاز جامعه‌شان هست نایل آیند. به همین خاطر هم رمانتیسم شعر آذربایجانی، رمانتیسمی اجتماعی است. آنها همچون رمانتیسم اروپایی درپی آفرینش یک جهان درونی و فارغ از

جنجالها و واقعیتهای اجتماعی نیستند بلکه می‌خواهند تمام جهان‌بینی فلسفی- اجتماعی و نیروی آزادی معنوی را در رمانتیسم اجتماعی برملا سازند.

طبیعت آذربایجان محرک اجتماع است و طبیعت‌گرایی شعر آذربایجان به منزلهٔ شرح کامل عقده‌ها و بغض‌هایی است که بازگویی آنها به شیوه‌های عادی امکان‌پذیر نیست و شاعر کشمکشها و تپشهای درونی و بیزاری خود را از تبعیض‌های سلیقه‌ای با خطاب به طبیعت خاموش می‌کند. در این هنگام شاعر با خالی کردن اندرون آتشین خود خاموش می‌شود اما در مقابل در اندرون مخاطب کشمکشها و نزاعهای بیدادگرانه به گفتگو با همدیگر می‌نشینند و از زدوخوردها و تلاقی و تنازع پایدار و گاه نابقای آنها کینه و تنفری ضدموقعیتی بروز پیدا می‌کند:

خزان چاغی/ قیزیل گونش اودلانیبدیر
آغاجلارین یارپاقلاری / مین بیر رنگله بویانیبدیر...
بیرچوخ خزان گلیب کئچدی / بیرچوخ کروان قونوب کئچدی
بیرخزاندا / یئتیم قالدیق
بیر خزاندا / سئودالاندیق
بیر خزاندا / آلوولاندیق
أن نهایت / خولیالارین هاواسینا / قانادلاندیق
بیرخزاندا / پارلاق قیزیل گونش دوغدو
بیر خزاندا / بولود گلیب گونو بوغدو...
آتلادارکن خزانلاری / زامان بیزی قووالادی...
گلدی زامان، کئچدی زامان / آیری دوشدوک یوردوموزدان
حسرت قالدیق سرین- سرین بولاقلارا / گول- چیچکلی اوتلاقلارا...[۴۰]

و چنین است که در دنیایی که طبیعت جز قهر و غضب چیز دیگری نمی بیند شاعر آذربایجانی با آن به درد دل پرداخته، این قهر وغضب را تبدیل به گفتگویی مسالمت‌آمیز با معیارها و ارزشهای سنتی ومدرن می‌کند. طبیعت به رازورمزها و سرنوشت بی‌نام ونشان او رنگ هستی می‌بخشد. برای همین هم شاعر به نیایش با آن پرداخته، سفرهٔ دل خود را برای او بازمی‌کند ولی هیچگاه آن را تاحد پرستش بالا نمی‌برد. نیایش با طبیعت به منزلهٔ تسکین احساس عقدهٔ حقارتی است که نه پروردهٔ امیال مذموم سرشت درونی شاعر بلکه زادهٔ نظام ناهماهنگ اجتماع و محیط است؛ نظامی که تنها با همدردی با طبیعت به باد انتقاد گرفته می‌شود و

شاعر میتواند کامیابیها و ناکامیها، دردها و خوشیهایش را با آن قسمت کرده، هم به سرگشتگی‌های زوایای دل خود و هم به ناهماهنگی‌های نظام ناهماهنگ چهرهٔ هماهنگ ببخشد. نظام ناهماهنگی که همیشه برای فرهنگ آذربایجان نقش یک ژاندارم و دلال منفعت‌خواه را داشته و آن را از هرگونه فرهنگ‌آفرینی باز داشته است. بنابراین دربرابر چنین نظامی است که شعر لجباز و سمج آذربایجان با مستندسازی طبیعت و بخصوص اسطوره‌پردازیهای ملی- تاریخی خود اساس تولید فرهنگی را بنیان می‌نهد جهان‌بینی شاعر هرچه هست وابسته به محیطی است که در آن حیات مادی و معنوی خود را می‌گذراند.

شعر حسرت آذربایجان :

لذتی که انسان گرسنه بعد از خوردن غذا و سیر شدن احساس می‌کند نوعی هنر است زیرا در بطن آن نوعی « حسرت » خوابیده است و به همین خاطر نیز در انسان نوعی احساس رضایت و زیبایی ایجاد می‌کند. هر هنرمندی نیز هیجانات و احساسات روحی دست‌نیافتنی را درقالب حسرت بیان می‌دارد تا بلکه به این طریق عوارض خودخوریهای ناشی از انتظار را در یک آموزش صبورانه تسکین دهد.

«شعر حسرت» در نتیجهٔ ممانعتهای روابط انسانی بوجود آمده است، انسانی که علاقمند به ارتباط با همنوع خود است در نتیجهٔ گردنکشی‌ها و راهزنی‌های عوامل استیلاگرانهٔ اخلاقی بر نظام ارتباطی انسانها دچار ذهنیت حسرتباری می‌شود که انعکاس آن در ادبیات حسرت دینامیسم روحی انسانها را در تمایل به تعلق خاطر داشتن به همدیگر تشریح می‌کند.

شعر حسرت ریشه‌های یک آرزوی دست نیافتنی را می‌کاود و آن را در میان همهٔ پدیده‌های عاطفی دیگر برجسته‌تر و نمایانتر جلوه می‌دهد. در این شعر خردگرایی و اندیشه‌گرایی محض وجود ندارد اندیشه در آنها در زیبایی آه و افسوس‌هایی نهفته است که از دل حسرتبار شاعر بیرون می‌آید، شعر حسرت اینگونه است که روابط احساسهای عاطفی انسانها را بررسی می‌کند. در این شعر، هم از ناامیدی و هم از امیدواری سخن به میان می‌آید اما در پشت‌سر همهٔ این مسائل نوعی انتظار وجود دارد، انتظاری حسرتبار:

داغلی حیدربابانین آرخاسی هر یئرده داغ اولدو
داغا داغلار دایاغ اولدو
آرازیم آینا چیراغ قویمادا، آیدین شافاغ اولدو
اویانین نغمه‌سی قووزاندی، اوره‌کلر قولاغ اولدو
قاچدیق اوزلشدیک آرازدا، یئنه گؤزلر بولاغ اولدو
یئنه غملر قالاغ اولدو.[۴۱]

شعر حسرت آذربایجان بیشترحول موضوع جدایی‌آذربایجان براساس عهدنامه‌های ترکمانچای و گلستان می‌چرخد. حتی در آنسوی ارس شاعر معاصر، بختیار واهابزاده دست به آفرینش منظومه‌ای بنام « گلستان» زد. ارتباط و تبادل حسرتهای استاد شهریار با شاعران آنسوی ارس همچون سلیمان رستم، سلیمان راحیم، بختیار واهابزاده و... خود بر اوج حسرتها دامن می‌زد بنحویکه چنین بنظر می‌رسد که این مسئله دستاویزی برای برخی شاعران قرارگرفت تا در آفرینش ادبیات حسرت چندان قاطع و دارای اندیشه استوار نباشند بلکه بازگویی آن برای آنها حکم خودنمایی داشت این مفهوم را میتوان از حسرتهای ساختگی آنها اخذ کرد. در واقع در اینجا شاعران مشهور دو طرف ارس دستاویزی برای فخرفروشی اینگونه از شاعران قرار می‌گیرند.

حسرت نوعی دگرگونی روحی است که چهرهٔ واقعیتهای رنگ‌باخته را غم‌انگیز می‌بیند، این مسئله در یک مفهوم دست‌ودل‌بازانه معمولا در وجود فرد بروز می‌یابد. اما در ادبیات آذربایجان این حسرت، تبدیل به یک خواستهٔ جمعی شده است. هرچند در مسیر ارتباطات ادبیات حسرت در بیشتر مواقع شاعری با شاعری دیگر (فردی با فردی دیگر) حسرتهای خود را در میان می‌گذارد اما در بطن این حسرت فردی، در آرزوی دسترسی به تمایلات دست‌نیافتنی فردی نیست بلکه سخن از خطوط اصلی حسرتباری به میان می‌آورد که نقطهٔ انتهایش در تکامل حسرتبار سرنوشت اجتماع گره خورده و پایان یافته است. این گره‌خوردگی، بغض فردی او را تبدیل به یک بغض اجتماعی و در ارتباط با تمایلات اجتماعی می‌کند:

بابام! / نئجه دؤزدو بو آغریلارا / قیلینجلار ایکی‌یه بؤلنده سیزی؟
ننه‌م! / نئچه دفه چکیلدی دارا / یادلار حل ائدن‌ده طالعنیزی؟
بئله آییرادی کیم جاندان جانی / اولسون بیر ملتین ایکی عنوانی؟
بیریان- « جنوب» اولسون / او بیریان- « شمال»

پرومئتئی طالع‌لی اولسون استقبال ـ
آزادلیق زنجیرده بویانمیش قانا؟
آنا بو طرفدن: / اوغول هئی... دئسین
اوغول او طرفدن: / آنا! جان آنا!
باش بیر یانا دوشسون / اوره‌ک بیر یانا ...[۴۲]

شعر آذربایجان در جهت تسلی دادن به همین بغضهای اجتماعی است که از ترکیدن انفجاری و خانمان برانداز که شاید موجب آشفتگی‌های بی‌معنایی بشود، جلوگیری می‌کند.

گاه ممکن است واگویی‌های غم‌انگیز برای هنرمند یأس‌آمیز و نومیدکننده باشد؛ از اینرو در تحلیل زمینه‌های عاطفی خود دچار پریشانی و اضطراب بشود. این مسئله هنرمند را به کوششی ابتر و ناقص سوق داده، موجب مسخ تراژیک واقعیتها از طرف او گردد البته غرض این نیست که هنرمند تنها به خوشی‌های زندگی بپردازد این کار هنر او را یک‌جانبه خواهد کرد و اصولاً چنین نگرشی به هنر و چنین خواستی از هنر نوعی زندگی هنری دروغینی است که در این روند نیز واقعیت مسخ و منحرف می‌شود. غرض ما این است که نشاط هنری نه در تعبیرهای خوش‌باورانه و نه در واگویی‌های متزلزل یأس‌آمیز نهفته است که هر دو منجر به مسخ واقعیت می‌شوند. ازسوی دیگر انتخاب شیوه‌های ملتمسانه نیز برای بازگویی حسرتها و یا ادبیات حسرت، ارزش عاطفی و صلابت مباشرت عاطفی انسانها را نیز با تسلیم‌پذیری محض رو در رو قرار خواهد داد. از این دیدگاه است که شعر حسرت آذربایجان با کشفی اعجاب‌انگیز سرنوشتی یأس‌آمیز انتخاب نکرده، حتی درجهت آفریدن و بازکردن قالب و فرم زیبایی در ادبیات نیز به موفقیتهایی نائل آمده است. درواقع شعر حسرت آذربایجان در پیوند با اجتماعش نه تنها از تنزل شخصیت انسانی جلوگیری بعمل آورده بلکه در ارتقای حسرت فردی به حسرت جمعی نیز شیوهٔ جدیدی را ابداع کرده است.

شعر سیاسی آذربایجان :

شعر سیاسی در نظر ما با مفهومی که درتصور اذهان وجود دارد کـاملاً متفـاوت است چراکه نوع عالی شـعرمردمی درنظـر مـا « شـعراجتماعی» اسـت کـه از نظـر گذشت. بنظر ما هر شعری که با مفهوم و محتوای زمانـه همـاهنگی نـدارد شـعری سیاسی و ریایی است؛ و باید واقعیت آنها را در عدم اراده و اعتماد به نفـس کـامل جستجو کرد. از این دیدگاه موضوعات بسیاری ازقبیل شعر مدحی، عشق رمـانتیک، رمانتیسم وطنی، اختصاص دادن شعر به جریـان و رویدادهـای مقطعـی روزمـره و حتی با یک دید محتاطانه، بخشی از شعرهایی که درجهت شعرهای عرفـانی تعبیـر می‌شوند، می‌توانند نوعی شعر سیاسی محسوب شوند برای اینکه در اینجا نیز ما بـا نوعی تحریف واقعیت روبرو هستیم و عرفان ناشیانه، ریاکاریـهای معنـوی خـود را در قالب عرفان ساختگی نشان داده، فضای معنویـت واقعـی را از ذهـن اجتمـاعی سلب می‌کند برای نمونه در دنیای کنونی کسی را ـ حتی خود شاعر را که این خود دلیلی بر ریایی بودن شعر است ـ نمی‌توان یافت که با مفاهیم ارائـه شـده در شـعر زیر روراست و صمیمی باشد:

نیاز اوز گؤرسه‌دن‌ده منده استغنای ناز اوینور

نه‌دیر بو منده کی مجنون کی لیلادن فراز اوینور[۴۳]

بنابراین « شعرسیاسی » شعری است اغواگر که بـه تحریـف واقعیتـها پرداختـه، حالات، شرایط و تفکرات ریاکارانه و محافظه‌کارانه‌ای را حـاکم می‌کنـد، بنحویکـه تربیت اذهان را درجهت قالبی و غیرواقعی بودن پرورش داده، توانمندیهای واقعـی را به نفع سـودجویی‌های فـردی وتبلیغـاتی خـود خریـداری می‌نمـایند. هیجـان و احساسی که شعر از آن مایه می‌گیرد و آن را نفس می‌کشد باید آن اندازه صمیمانـه و صادقانه باشد که بتوان آن را حتی تاحد تقدس ستایش کرد. روحانیت و معنویت اینگونه اشعار نیز در همین خصلت و سـیاق صمیمانـهٔ آنهاسـت وگرنـه قابلیتـهای معنوی آنها در جهت احساسهای الحاقی و خام و بی مسؤلیتی بروز خواهد کرد.

شعر سیاسـی شـعری اسـت کـه در آن حقـایق و واقعیتـهای اجتمـاعی قربـانی مصلحت‌های شاعر می‌شود. دراین نوع شـعر، واقعیتـها حـذف و بجـای آن نوعـی دروغ مصلحت‌آمیز گنجانده می‌شود. شعر سیاسـی دنیـا و محیـط اطـراف خـود را صمیمانه مورد بررسی قرار نمی‌دهد. او به دنیای تمنیات درونی و تکامل شخصیتی یک عده و ایدهٔ بخصوص می‌اندیشـد. زنـدگی آن همـراه بـا دلـهره و اضطـراب و پریشانی است: اضطراب از شکست احتمالی و هبوط از دنیای خودساخته.

ویژگی اصلی شعر سیاسی، بی‌اعتنایی به مردم و اجتماع است. شعر سیاسی به مردم بعنوان یک گروه که تمامی ارزشها را داراست نظر نمی‌کند بلکه آنها را وسیله‌ای برای توسعه و صعود منافع شخصی خود قرار می‌دهد. بنابراین رعایت و انعکاس زندگی اجتماعی پیش‌فرضهایی برای رسیدن به امیال فردی می‌شوند. او به فکر تربیت انسانی نیست بلکه با گرایش به سودجویی‌های فردی به انکار و لگدمال کردن محیط سالم انسانی و استعدادهای فرهنگی می‌پردازد. درواقع نفع‌پرستی، خصلت انکارناپذیر شعر سیاسی است که در آن شاعر سیاسی بدنبال منافع خود و به هر آنچه مورد نیاز مردم است پشت کرده با نوعی محافظه‌کاری درپی جلب نظر هیئت حاکمه نسبت بخود است. از این رو کار فرهنگی او تصنعی و جعل فرهنگی خواهد بود. او درپی یاری رساندن به ملت خود و نشان دادن راههای گسترش فرهنگ ملی، حیات مادی و معنوی ملت خود نیست بلکه مردم را دستاویزی برای نیل به اهداف شخصی خود قرار می‌دهد. و در هرجا که خطری برای منافع خود احساس می‌کند براحتی از روش خود عدول کرده بلافاصله تغییر جهت می‌دهد. در واقع اندیشهٔ او اندیشه‌ای لحظه‌ای یا دوره‌ای است. چنین هنرمندی حاضر به نازایی و غیرپویایی فرهنگ ملی خود می‌شود اما تن به کناره‌گیری از اندیشه‌های محافظه‌کارانه خود نمی‌دهد.

تمایلات و گرایشهای یکسویه در شعر سیاسی، اندیشه‌های فراگیر را برنمی‌تابد؛ و به همین خاطر هرگونه گرایش ماورای گرایش یکسونگرانه را به باد انتقاد می‌گیرد. عادت انتقادگیریهای یکسویه آن نیزخودخواهانه و بدون تحمیل موجودیتهای غیر خود است. برای همین آنچه را که خود بیان می‌کند، نوعی وحی منزل دانسته و خارج شدن از اساسنامه‌های جعلی را که ساختهٔ ذهن خود است، گناهی نابخشودنی می‌داند. بنابراین از خصلتهای غیراجتماعی شعر سیاسی « مشروعیت نامشروع» یا « حق بجانبی» است که الزامات غیرخودی را نفی می کند. او برخود واجب می‌داند تا جامعه را با اندیشه‌ها و گرایشهای خود سازگار و هماهنگ نماید.

شعرسیاسی میان شعر و اجتماع دلالی است که با هزاران دوز وکلک به واسطه‌گری مشغول است تاچیزی عایدش شود. این شعر میتواند تفکر مجاز را غیرمجاز و امور اخلاقی و اجتماعی را غیراخلاقی جلوه دهد. از این لحاظ شعر سیاسی شعر دروغ است و ریا، برای همین نیز دارای حافظهٔ قوی برای بازگویی

مسایل نیست و هـرگاه بخواهـد بـه بیـان وضعیـت اجتمـاعی بپـردازد خیلـی زود دروغش نمایان می‌گردد چون در آن قوهٔ تدقیق آگاهانه وجود ندارد؛ شـعری اسـت حراف که از میان حرفهایش میتوان دروغهایی شنید که به نوعـی، عـادت اعتقـادی آنها شده است. برعکس، شعر اجتماعی بخاطر اجتماع زنده است. او به افراد آدمـی می‌اندیشد و در انعکاس تمایلات اجتماع و خواسـته‌های بشـری از هیـچ کوششـی دریغ نمی‌ورزد. فعالیتهای شـاعر اجتمـاعی را تـلاش و مبـارزه و اندیشـه و عمـل صادقانه تشکیل‌می‌دهد، این نوع فعالیت، تعهدات او را بـرای جـایگزینی نیروهـا و اندیشه‌های روشنگرانه بجای اندیشه‌های ارتجاعی برمی‌انگیزد چرا که معتقد اسـت ضربات حاصل از ارتجاعِ اجتماع غیرقابل جبران است.

سرنوشت مردم واقعیتی نامتناهی است که هنرمندان سطحی‌نگر و دارای اندیشـهٔ متزلزل از بیان آن عاجزاند. برای اینکه بیان آن تنها از هنرمندی برمی‌آید که همیشـه واقعیتها را زیسته و واقعیتها را نه تنها سرنوشت خود بلکه سرنوشت تمامی بشریت می‌داند. با آه وناله کردن تصنعی و درظاهر خود را دلمردهٔ مردم و در باطن با پشت کردن به مردم نمی‌توان وفاداری خود را نسبت به سرنوشت بشریت اعـلام و ثـابت کرد.

«شعر سیاسی» شعر شعار :

گاه شور و هیجان تبلیغاتی در قالبی تظاهر می‌یابد که انسـان در نـگاه اول آن را سخت متهورانه و بی باکانه قلمداد می‌کند. این بیان، آنقدر بـر روی برخـی مفـاهیم کلیشه‌ای مانور می‌دهد تا باعث جلب توجه همگان شـوند. شـعر سیاسـی نـیز کـه عاری از بیان تبلیغاتی نیست گاه با بـه رخ کشـاندن برخـی اندیشـه‌های سـاختگیِ آتشین باعث می شود که او همیشه مطمح نظـر و دربطـن رویدادهـا قـرار بگیـرد. حمایت وتبلیغ یک ایدهٔ خاص او را به چنین واکنشهایی وا می‌دارد وقتـی شـاعری از برای خاطر بهبود وضع قشر کارگر و تحلیل موقعیتـهای زجـرآور او بـه دفـاع از طبقه پرولتاریا (= کارگر) می‌پردازد. طبیعی است که ما این کار او را درجـهت یـک شعار تبلیغاتی تفسیر نماییم چرا که این ایده، تنها همین طبقه را لایق آگاهی و شور انقلابی معرفی می‌کند :

چتین‌لیک اؤنونده قالخیب دورماغا　　دوشمانا أن آغیر ضربه وورماغا
ایره‌لی کارگر ، کندلی یولداشیـم　　ایره‌لی، ایره‌لی، ای وطنداشیم[۴۴]

از ریتم آن نیز برمی‌آید که شاعر در پی تبلیغ یک ایدهٔ خاص است چرا که شعر سیاسی ، شاعر را تبدیل به یک سخنگوی سیاسی می‌کند که بذر امید بیهوده و بی‌اساس را درهستی روابط اجتماعی می‌پاشد که درنهایت و هنگام بهره‌دهی، آفاتی را در نظام هماهنگ آفرینش و شکوفایی محصول ایجاد می‌کند. بقول دکتر براهنی : « شاعر مسؤل کسی نیست که شعار می‌دهد، از آزادیهای خیالی و وهمی حرف می‌زند. شاعر مسؤل کسی است که تجربه‌های بدست آمده از رابطهٔ فرد با اجتماع را ترسیم کند. امیدهای بی اساس در ذهن مردم پروراندن کار سیاستمداران حقه‌باز است نه شاعر. شاعر موقعیتهای دردناک را نشان می‌دهد و می‌گذرد. »[۴۵]

بنابراین شعر سیاسی قضاوت درست ومنطقی درپیش روی اندیشه مخاطب قرار نمی‌دهد و بیشتر درپی بالا بردن نبض و فشارخون ذهنیت اجتماع است و برای همین نیز گاه با تعبیراتی همچون انقلابی، پرخاشگر و معترض توصیف می‌شود که هیچگونه رابطه‌ای با ادبیات انقلابی ندارد چرا که ادبیات انقلابی، ادبیات احساساتی نیست بلکه احساس و هیجان او روایتی عاطفی و روانکاوانهٔ اجتماعی است که در حکم پاسخهایی است برای بیشتر پرسشهای روانیِ محیط و حیات و هستی. پرسشهایی که در ادبیات انقلابی با پرسشهای تحلیل‌گرانه پاسخ داده می‌شود :

گؤز قاپاغیم قاپالانیر / فیرفیرا تک باش فیرلانیر
ایکی گوندور یوخوسوزام
بیر آز آجام، پیس سوسوزام
شاللاق الده بیر گروهبان / گاه قیچیمدان، گاه باشیمدان
یومولارکن گؤزوم وورور/ قولاغیمی چکیر، بورور ... [۴۶]

در این شعر، با یک رویداد مقطعی سروکار داریم. رویدادی که مربوط به شکنجه زندانیان می شود اما ذکر آن در قالب روایت جزئی و اشاره کردن به این حادثه، شعر را درجهت سیاسی بودن سوق می‌داد اما شاعر آن را درقالب زمان ریخته، به تجزیه و تحلیل آن می پردازد. تاریخ را دریک حادثه می‌شکافد. درنتیجه این درد بصورت یک هستی فاجعه‌آمیز نه تنها درتاریخ بلکه در اذهان اجتماع ثبت و ضبط می‌شود و باقی می‌ماند.

«شعر سیاسی » ، گزارش تاریخی :

شعر سیاسی چون اصالتاً بعد از آفرینش روند تاریخی ـ نه براساس موقعیتها و در نتیجه نظام‌مندی هنری آنها ـ آفریده می‌شود، نوعی گزارش تاریخی است. از این لحاظ که گذشته خود را درحال به شیوه‌ای مستبدانه تحمیل می‌کند که « حال» مجبور می‌شود به توصیف « گذشته» بپردازد. درپرتو این توصیفات، شعر که باید بازگو کننده تحولات بعد از تاریخ ـ وگذشته ـ باشد عملاً درخود « تاریخ» باقی مانده، به گزارش آن می‌پردازد. تنها زمانی این « گزارش تاریخی» تبدیل به شعری ماندگار و اجتماعی خواهد شد که روایت گذشته در واقعیتهای اجتماعی حال بسوی شعور تاریخی‌ـ اجتماعی منتقل شود. بدین‌معنی که گذشته با نیازمندیهای حال توصیف گردیده و درواقع شاعر دست به « اسطوره‌سازی» بزند.

رویدادهایی نظیر انقلاب مشروطیت و انقلاب اسلامی بعنوان یک واقعیت بتاریخ تبدیل شده و ما آنها را در فرایند سیر تاریخی بعنوان لحظه‌های تجربه شده قبول داریم اما چنانچه شاعر به بازگویی همین لحظه‌های تجربه شده بپردازد، شعر او حاصلی جز تاریخ نخواهد داشت. « کؤنول دردی» منظومه‌ای از حمید سیدنقوی «حامد» است که به روایت تاریخ مشروطه مشغول است. این منظومه خام است و ناقص. زیرا شعر در متن زمان جاری نمی‌شود بلکه بصورت یک گزارش تاریخی و مقطعی در بستر زمان گم می گردد:

داردا گؤردوم (حسن) (قدیری)　　(ثقه‌الاسلامی) (صادق‌الملکی)
شئرلری توتوب دارا چکیبلر　　سالدات آدیندا بیر اووج تولکی[۴۷]

یا حوادث انقلاب اسلامی به عنوان یک واقعیت شناخته شده است و پردازش لحظه به لحظه آن، باعث می‌شود که شعر تبدیل به تاریخ بشود که تنها در همان مقطع تاریخی باقی می‌ماند شاعر با اشاره به « دانشجویان پیرو خط امام» می‌گوید:

دانشجولار، مرد اوغوللار/ افشا ائدین، افشا ائدین/ انسان قانین سورانلاری ...
الینیزله گره‌ک قازیلسین/ « بورژوانین مزاری»[۴۸]

بدیهی است این شعر نمی‌تواند کل زمان را فتح نماید بنابراین شعر وقتی به تاریخ می‌پردازد باید دارای بینش تاریخی باشد نه اینکه به روایت جزئیات موقعیتهای وقوع‌یافته بپردازد. در این صورت مسیر شعر درجریانی خطی قرار گرفته، کمتر به عمق حوادث متوجه می‌شود. این چیزی است که قرنها پیش « ارسطو» به زیبایی به آن پی‌برده و می‌گوید: « چنین برمی‌آید که کار شاعر آن نیست

که امور را آنچنان که روی داده است بدرستی نقل کند، بلکه کار او این است که امور را به آن نهج که ممکن هست اتفاق افتاده باشد روایت نماید.» [۴۹]

مخرب‌ترین نوع شعر سیاسی همین «تاریخی بودن» آن است که درقالب رویدادهای مقطعی نمایان می‌شود. برداشت و تعبیر مستقیم از موقعیتهای از یاد رونده زمان، رابطهٔ عمیق زمان‌فهمی شاعر را بهم می‌زند. درک فرمول‌وار زمان باعث افزایش بینشهای سطحی‌نگرانه می‌گردد این نوع از شعرها درحکم جرقه‌هایی هستند که تنها در اندک زمانی شایستگی خود را ـ اگر داشته‌باشد ـ بروز داده و با خودنمایی‌های آنی، باعث رضایت مقطعی گردیده و از جریان زمان وامانده و بکنار می‌رود:

آمریکا جلادی بیلسین بو سؤزو ایرانلی قوواجاق اونون آزارین
ملت «کارتر»ـ ین‌ده قبرین قازاجاق نئجه قازدی پهلوی‌نین مزارین [۵۰]

بنابراین شعر سیاسی خود را درگیر سیاستهای روزمره‌ای می‌کند که ممکن است آن سیاست امروز ستوده و فردا نکوهیده شود. از این لحاظ سخت مقطعی و«پایش لنگ است و چوبین». از اینرو این ویژگی از شعر سیاسی قابلیت ماندن در زمان و تاریخ را نیز نداشته حتی به مرور زمان به تاریخ نیز مبدل نمی‌گردد بلکه درتاریخ گم می‌شود زیرا همیشه بدنبال رویدادها و سوژه‌های مقطعی حرکت کرده است.

شعر بایستی موشکافی زمان را زمینهٔ فعالیت تاریخی خود قرار بدهد. طرح وقوع جزئیات زمانه مبنایی برای ماندگاری یک شعر محسوب نمی‌شود بلکه تفسیر آنها در درازنای هستی زمان، هم به توجیه مفاهیم اصیل منجر می‌گردد و هم اینکه شعر را از مبنای گزارشی آن که روایت یکسانی از موقعیتهاست بدور می‌دارد. موقعیتها بصورت ساده و طبیعی و گاه پیچیده برای مخاطب آشناست. بنابراین تجسم ساده و دوبارهٔ آنها در یک شعر برای او تکراری خواهد بود. زمانی این تجسم، هنرمندانه و جذاب خواهد گردید که شاعر آنها را به گونه‌ای سحرآمیز با اندیشه‌ای متفکرانه به تحلیل بنشیند. هنر شاعر درجلوه‌گریهایی است که اشیا و موقعیتهای آشنا و سنتی را به چیزی ناآشنا و جدید تبدیل می‌کند که این مسئله خود درحکم تجزیه و تحلیل واقعی موقعیتهاست:

... گؤیلردن اله‌نن اوْدلو بومبالار ائله نریلده‌یبر، یئر زاغ‌ـ زاغ اسیر
ایلدیریم سرعتلی «کاتی‌یوشا»لار انسان اؤلومونه یامان تله‌سیر
اودا بوکوله‌رک انسان حیاتی یئنی مئیدان آلیر نئچه ژئنرال

اؤلومده گزیشیر باشقا حیاتی او فیکری داریسقال، دوشونجه‌سی کال[۵۱]

در این شعر شاعر با اشاره به جنگ و پی‌آمدهای آن، تنها به توصیف جزئیات حوادث نمی‌پردازد بلکه با نوع زیبایی از ادبیات که همانا « پرسش از موقعیتها و شرایط» است به تحلیل واقعیتی بنام « جنگ» مشغول است. در واقع او فقط به توصیف موقعیتها اکتفا نمی‌کند بلکه با تحلیل عاطفی خود به تفسیر و تحلیل همان موقعیتها و علت و معلول آنها می‌پردازد. آنچه که در اینجا بصورت « پرسش» مطرح می‌شود تقابل « انسان، جنگ و حیات» است که حیات چیزی است آماده و مهیا برای زیستن. آنچه که این حیات را با « زیستن»، مثبت ومنفی یا خوش و ناخوشایند می‌نماید، « انسان» است که دراینجا رویهٔ منفی آن (جنگ) مورد سؤال قرار می‌گیرد. بنابراین شاعر گزارشی از موقعیتی بنام « جنگ» ارائه نمی‌دهد بلکه با سوار کردن عاطفهٔ دلسوزانه خود بر روند شرایط، آن را به سود عطوفت انسانی تأویل می‌نماید. درواقع شعر از حالت سیاسی و ریایی بودن بدر آمده، تبدیل به شعری اجتماعی گردیده است. اما درشعر دیگری از همین شاعر می‌خوانیم:

قلبی کین‌لی، الی قانلی/ هار، قودورموش صهیونیست‌لر/ سنین آنا تورپاغیندا
آتا- بابا اوجاغیندا/ ایللر بویو قودوز کیمی قان تؤکمه‌یه یئریکله‌دی...
تجاوزگر او صهیونیست / دیرناقلاری قانلی ابلیس تورُ توُخودو، حیات قوردو
زه‌لی کیمی قان سوُموردو/ آنجاق پوُزا بیلمه‌دی او قلبینده کی نفرتینی/ غیرتینی
حریتینی/ فلسطین ائولادی‌نین گؤزلریندن نیفرت یاغدی دشمن‌لرین علیهینه[۵۲]

دراینجا شاعر نتوانسته حوادث را به صحنه‌های رازآمیز شاعرانه تبدیل کند برای اینکه : اولاً خود محیطی را که تفسیر می‌کند تجربه نکرده ، ثانیاً شعر او به گزارش حوادثی پرداخته که خواننده آنها را نه بصورت شاعرانه بلکه به شیوهٔ « اخبارگونه» و « خبری» دریافت می‌نماید. درواقع شعر گزارشی از موقعیتهای مقطعی است که با گذشت اندک زمانی به فراموشی سپرده می‌شود.

گاه در این نوع از اشعار مقطعی، تشبیهات و بیانی ارائه می‌شود که هیچ سنخیتی با محتوای آن ندارد:

کوراوغلونو چاغیر گله الده قیلینج چیخسین چؤله
خبر وئرین چنلی بئله اؤلکه‌میزه دوشمن گلیر[۵۳]

در این شعر شاعر با اشاره به واقعهٔ « طبس » قهرمانان تاریخی آذربایجان را کـه هیچ تناسبی با موقعیت جغرافیایی- تاریخی محتوای ارائه شده نـدارد بـه مقابلـه بـا دشمن فرا می‌خواند.

بنابراین از دیدگاه مـا شـعر سیاسـی، زمـانی از حـالت ریـایی و مقطعـی بـودن بدرخواهد آمد که تبدیل به دلسوزیهای عاطفی بشود در این صورت جای خـود را به « شعر اجتماعی » خواهد داد.

یادداشتها :

۱) صنعتکار قوجالمیر، محمد عاریف، ص ۱۹٦

۲) محمد عاریف ، سئچیلمیش اثرلر، ج ۱ ، مقالهٔ « لیریکا » ص ۱٦۲

۳) صنعتکار قوجالمیر، ص ۷٤

٤) محمد عاریف، سئچیلمیش اثرلر، همان مقاله ص ۱٦۱

۵) دولاما یوللار، ص ۳۷. قربان صدقـه‌ام رفتـی. خشـت بـه خشـت مسـکن وآبـادی‌ام را آرام خواهم شد درسایهٔ صخره‌ها جل زیرپایم را آتش بزنید در وسـعت بیابـان بـی‌آب و علـف خواهـم خوابید هیهات ... برحذر باشید مرا از من مگیرید و عشق انسانی‌ام را . برحـذر باشـید اگر روزی از حرمت بیفتم از رگهای بی‌گناه بی‌اعتنا خـون خواهـم گرفـت و گلولـه‌ها را همچـون گلـی خواهـم پنداشت و در آن روز در سینه‌ها نشانی با چاقو خواهم زد.

٦) زنجیرده سئودا ، ص ٦-۵. چشم در چشم، دست در دست ، راههای حسرت را می‌رویـم. در پیش رو تاریکی هست، درتاریکی دیوار، و در دیوار زنجیر، زنجیر، زنجـیر، در دسـتانم زنجـیر، در چشمانم زنجیر. دستم، دستهایت را می‌ساید، چشمم، چشمت را. امـا گویـی تـو در آن طـرف دنیـا هستی و من در این سو. زنجیری به درازای این‌سو و آنسوی دنیا کشیده شد از دستانت بر دسـتانم، از چشمانم بر چشمانت، از قلبت بر قلبم.

۷) محمد عاریف ، همان مقاله ص ۱٦۱

۸) آیلی باخیش، سحر ص ۱۰٤. نه حسرت وآرزویی درپیچهایی که می‌گذرم سوسو می‌زنـد و نه برسر راههایم مهرو محبتی. آواره و سرگردانم در روی زمین. از چـه ایـن پـیراهن خـاک را بنـام هستی بردوشم بارکرده‌ای. من که نیستم!

۹) محمد عاریف ، همان مقاله ص ۱۷۳

۱۰) ایشیق ، صص ٤-۷۳. خستگی برشانه‌هایم، بی‌صبری بر سینه‌ام، هزار زخـم در تنـم و هـزار آرزو در دلم هست، در سم اسبم وطن. سمها تلوتلوخوران برسنگها زده می‌شـود بـا ریختـن خـون دیوها برسنگها از راه رسیدم ، از راه رسیدم و آشیانه آخرین دیو را خراب کـردم و دختـر را نجـات دادم. دختر سیه‌چرده‌ای که ابروان و گیسوانش سیاه است و چشمانش ستاره. ستاره‌ها در تاریکی بـه حرف درآمدند و انسان فرا خوانده شد: به این طرف بیا ای میهمان! من دختر ریگزارم، خـار نـرم و

لطیف بیابانـــهای بی‌واحـه، از گیســوانم آلاچیقـی می‌ســازم. دسـتانم را بالشـی بـرای تـو، چشـمانم روشنی‌بخش‌اند و سینه‌ام سیرابت می‌کند میهمان خسته‌ای همچون ترا. بیتوته کن!

۱۱) بلکه داها دئینمه‌دیم ص ۲۶. شب زمستانی برف و یخبندان ، کولاک در مـی‌گیـرد درهـا را یک به یک می‌کوبد کسی به روی خود نمی‌آورد کودکانی که قصـه‌ای ندارنـد در سـرما بـه خـواب می‌روند.

۱۲) پروانه‌نین سرگذشتی، م.شبسترلی، فهمیدی آخر که حقیقت چیست؟ بله فهمیدم. امـا زمـانی راز آن را دریافتم که در آتش سوختم؛ زیرا وقتی یک لحظه پرهایم در آتـش می‌سـوخت دیـدم کـه چگونه تاریکیها در نور محو و نابود شد. گفتم ای بیچاره مگر در سوختن هم حقیقتی هست؟ البتـه حقیقتی که در آتش می‌سوزد برای تو افسانه‌ای بیش نیست امـا بـرای مـن اینطـور نیسـت، زیـرا از تاریکی پرهیز کردم و فهمیدم که عمر بدون آتـش و سـوختن بـرای دل محـال اسـت بـرای همیـن آتش‌گویان بطرفش رفتم و درنهایت به آتش رسیدم و پردهٔ ظلمت را در یک لحظه با نور کنار زدم.

۱۳) محمد عاریف، همان مقاله ص ۱۶۷.

۱۴) سهندیه شهریار، ص ۲۹ درسینه‌ات همچون سینهٔ مرغابی‌ها، عجب چشـمهٔ شـیرینی داری. باد در سپیدهٔ روشن در حال بافتن گیسوان سـبزت اسـت و چـه عشـوه‌هایی در آن تاب‌هـا هسـت. اگرمی‌خواهد باران ببارد بگذار ببارد. اگرمی‌خواهد سیل جاری شود بـگذار جـاری شـود دره‌هـا در دامنه‌ات هست ... صخره‌ها هست. در آن دامنه‌ها عجب لاله‌هایی همچون گونه‌های سـرخ دختـران داری. درحالیکه بره‌ها به چرا مشغولند چه نواها و نالـه‌های خوشـی در « نـی» داری. همچـون مـاه، هاله‌ها داری.

۱۵) همان ص۳۱. او هم، همچون تو(کوه سهند) شاه و سرآمد شعر و ادب است. او نیز همچون تو با شعر خود کمند به ستارگان می‌اندازد. او نیز همچون تو تمام ترفندها را از سیمرغ بازپس و بـر او پیشی می‌گیرد.

۱۶) رک: مجله «پیک‌آذر»، مقاله «سهندیه شهریار»، س دوم، ش ۸ ، به قلم نگارنده.

۱۷) ادبیات چیست، ص ۹۷.

۱۸) صنعتکار قوجالمیر ص ۷۷.

۱۹) رک: مجله « چاغری » ، ش ۹ ، مقاله « دموکراسـیِ خشـونت شـعر آذربایجـان » ، بـه قلـم نگارنده.

۲۰) یاشیل ماهنی، ص ۵۸. از هوا بوی آرزو بـه مشـام می‌رسـد. بـگذار زنـدگانـی‌ام بـا گذر از دیوارها به سنگ بخورد، بگذار اشک چشمانم لکه‌های خون سرخ را از زنـدگانـی‌ام بشـوید، بـگذار درپشت تمام دیوارها، دیواری بشود. گریختن از ورای بوهای محو شده وهمچون فریادی، سـکوت را شکستن، بستن زخمهایی است که به بزرگی آفتابند. زنـدگانـی‌ام بـرای گذشـتن از ایـن دیوارهـا بسوی دیوارهای بلند می‌رود برای‌گذشتن از منیت‌خودم، چراکه آرزوها مرا می‌خواهند.

۲۱) « تانتالوس » در اساطیر یونانی فرزند زئوس است. او اسرار خدایـان را فـاش کـرد کـه بـه سزای این عملش گرسنه و تشنه در زیر درخت پرمیوه‌ای تا چانه‌اش در آب فروبردند.

۲۲) این قسمت درمجلهٔ « چاغری»، ش۹، تحت عنوان « دموکراسیِ خشونت شـعر آذربایجـان» به قلم نگارنده بچاپ رسیده، که باتغییر نام آن و با اندکی دخل و تصرف در اینجا آورده می‌شود.

۲۳) بئچه‌لر بانلایاندا ص ۱۰- ۸ . هر خانه از سرزمین ما زندانی است که نگهبانش نامعلوم است. در ما، خاک طعم استخوان می‌دهد و آب، طعم خون؛ و انسان، همچون روح‌های غریبی است که درچشمان خود آتش سبز دارد. و همچون خدا، تنهاست. من هر روز درسایهٔ خدای زندگی، از ترانه‌های مرگ می‌گذرم. در آنجا که، ستونهای اعدام به قدوقوارهٔ دلاورانش دوخته‌شده و گلوله‌ها به قدوقوارهٔ دلهایشان. در آنجا که از درختان سیب، طناب مرگ آویخته‌اند و سردمداران، بجای حجله عروس، محبس بناکرده‌اند. صداهایی در گوشهایم هست که درهیچ زمانی خاموش نخواهندشد؛ این صداها را می‌دانید که در کجاها شنیده‌ام: صدای خونی که در « قلعه بذ» (قلعه بابک) جاری شده تا صدای استخوانهای شکسته در « قیزیل حصار» بلند ودراز می‌شود. این صدا، از آن دوردورها می‌آمده است. درسرزمین ما هر خانه زندانی است با نگهبانی نامعلوم. و هر در، باریکه‌راهی برای مرگ. شبها، باد به میهمانی نیستان می‌آید و روزها، در زیر آفتاب ،نیزه‌ها ترانه مرگ می‌خوانند. آه! ای گوشهای شنوا.

۲٤) همان ، ص ٥٤ـ٥٦. آهای دختر ایل بایات! ای که چشمانت آیینهٔ خداست. در این صبح سحرگاهی بیا ! تا زمانیکه گلها، از خواب گل ،و علفها، از خواب علف ، و خدایان، از خواب خدایی بیدارنشده‌اند تو را از درب هفتم بهشت فراوی دهم و ببرم. مرا دریاب ای دختر ایل بایات! تا زمانیکه خورشید از خواب بیدار نشده تو را از سینه‌کش کوهپایه‌ها بگذرانم، چشمان درنایی‌ات، بر پرده سبز جنگل‌ها پوشانده شود ، مرا دریاب، دریاب ! تا تو را از افق‌های طلایی شبها بگذرانم، و از پرده‌های آبی دریاها، و از نور زرد سراب‌ها... سپس، به پیشواز نخستین میهمان بهشت بیایند آن هنگام که خورشید از خواب بیدار می‌شود و گلها، از خواب گل، و علف‌ها از خواب علف، و خدایان از خواب خدایی، و آن هنگام که بیدار می‌شوند نوباوگانی که از کوچه‌ات می گذرند...

۲۵) در این‌خصوص در بحث ازشعر مرحوم « سهند » به تفصیل سخن رفته است.

۲٦) رک : یادداشت ٤۳ در بخش تحلیل شعر سهند.

۲۷) ایشیق ص ٤-۹۳. کلاه برفی برسرم، کتابهای خیس، لخت وعریان در آغوشم. برف و بوران، نفَس سنگین، و من بودم. در کوچهٔ سنگفرش شده، خانه‌ها از سرما می‌لرزیدند و برف گل‌آلود بود و ما بودیم. ما که می‌گذشتیم دربرابر چشمان منظره‌ای باز می‌شد: «گرگ، گرگ، گرگ هست. زود باشید بچه‌ها». و در پشت سرمان منظره بسته می‌شد. فردای آن روز دیدم که شهرِ پیر و کهن، پاره‌پاره و بخش‌بخش به کامیونهای نامعلومی سوار می‌شد. وقتی به خانه برمی‌گشتم، دوباره مناظر یک به یک باز می‌شدند: « گرگ، گرگ، گرگ انسان گونه. گرگ انسان‌گونه‌ای که خانه‌ها را ویران می‌کند و مادران را به عزا می‌نشاند. به ما سلاح بدهید، سلاح بدهید!» روزسوم وقتی به خانه برمی‌گشتم، دوباره مناظر باز شدند: « ساکت و آرام و آهسته بروید، لبها به سخن وانشوند، هوا همچون سرب سنگین است و سنگین ،تا لب به سخن بگشایی دهانت پر از سرب می‌شود.» و شهر در شکم گرگ بود.

۲۸) سحر ایشیقلانیر ص ۱۱۵. هرروز دردوغم دنبالم می‌کند و هرشب غم واندوه در خانه‌ام را به صدا درمی‌آورد. ملتهای آزاد، جملگی شاعران آزاده‌ای دارند اما من شاعر ملت اسیر و دربند هستم.

۲۹) شئح مونجوغو، ص۷۱. آن روز که می‌خواهم همه‌چیز را رها کنم، تنها به فکر وطن هستم.

۳۰) همان ص ۸۹ . همچون کبوتری بی‌دانه شده‌ام بلبلی هستم که دربهار بی‌چمن شده‌ام از زمانهای قدیم ملتی با شأن و شرف، و سیلی برای ظالم ستمگر و همواره قله‌ای مه‌آلود بوده‌ام، اکنون مدتی است که بدون مه مانده‌ام. درمن دلاوران شجاعی که هرکدام همچون ستارخان و بابک هستند، زیسته‌اند و کسانی بودند که به اندازه یک ملت زیسته‌اند، اکنون من بی‌یار ویاور و بی‌دلاور مانده‌ام.

۳۱) رک : صص ۳ـ ۱۹۲ همین کتاب

۳۲) صاباحا یول، فریبا ابراهیمی، ص۲۸.سرزمین شهریارهستی ای‌دیار قهرمان. یاری برای ختایی و نسیمی و فضولی‌هستی، مهستی، ناتوان وگولگون را در ورقهای دنیا یافته‌ام.

۳۳) « قارانقوش» از نامهای مستعار و تخلص مرحوم صمد بهرنگی است.

۳٤) اشاره به شاعرانقلابی علیرضا نابدل متخلص به « اوختای» است.

۳۵) اشاره به مجسمه آهنین « عاشیق» است که در تبریز و هم‌اکنون در نمایشگاه بین‌المللی آذربایجان نصب شده است. قبلاً آن را به‌گوشه‌ای از موزه تبریز انداخته بودند.

۳٦) بئچه‌لر بانلایاندا ص ۲٤. همه‌جا خون و در آن آبتنی کرده دریای خزان، در امواج ارس، داستان پرستو به صدای ماهی مبدل گشته و صدای ترک‌زبانی که برستونهای اعدام میخکوب شده است، دیوارهای « ارک» مرا صدا می‌زند. دهان « عاشیق» آهنی آوازکنان مرا فریاد می‌زند.

۳۷) رک: نوید آذربایجان، س٤،ش۲۲۳ اردیبهشت ۱۳۸۱، مقاله « شعر حماسی هادی قاراچای » به قلم نگارنده.

۳۸) شاهین زنجیرده صص ۷۸ و ۹۲. از کوره آتش، بابک تازه‌ای زاده می‌شود. دشمن تاریکیها و جلادان، حامی بی‌چیزان، الگو و سرمشق بی‌باکی، نسل مجاهد از «سرزمین آذر» زاده می‌شود.مجاهدان و دلاورانی که مایهٔ افتخار ملت‌اند. در قلب و دستانش نیروی ملت و درپیشش ستارخان شیرمرد که بازوی ملت است. خلقت هرگز ملتی را اسیر و برده نمی‌آفریند برای ظلم وستم دلاورانی می‌آفریند دلاوران بی باکی که حایل مظلومانند هرچند جان خود را در این راه فدا بکنند باز هرگز روی خوشی به ظالم نشان نمی‌دهند. این قانون است که از تاریکی، نور زاده می‌شود.

۳۹) یاراتماق یاشاماقدیر ص ۲۱. دره معدن سکوت طبیعت است و کوه سکوی فریاد. سکوت برایم ضروری است چراکه از سکوت فریاد زاده می‌شود.

٤۰) رک : بخش تحلیل شعر ساهر، یادداشت ۲۸ همین کتاب

٤۱) سهندیه شهریار ص ٤۰. در هرجایی کوهها، حامی حیدربابای کوهستانی گردید، کوهها، حامی کوه شدند. ارسِ من بی‌هیچ چراغ و آیینه‌ای، همچون شفق روشن و نورانی گردید. صدا و نغمهٔ آنسوی ارس به هوا بلند شد و دلها همچون گوشها، به گوش وا ایستادند. در ارس با همدیگر روبرو شدیم، اما باز چشمها همچون چشمهٔ گریان شدند. باز غم و اندوه تلنبار گردید.

٤۲) لیریک شعرلر، مروارید دلبازی ص ٤-۵۳. جدم! چگونه این رنجها را تحمل کرد وقتی که شمشیرها شما را دونصفه می‌کرد؟ مادرم! چندبار به دار آویخته شد وقتی که بیگانگان سرنوشت‌ات را حل می‌کردند چه کسی اینگونه جان را از بدن جدا می‌نمود. چگونه یک ملت دو عنوان و سرزمین داشته باشد یکی جنوب ودیگری شمال. استقبال از همدیگر همچون سرنوشت « پرومته»

باشد آزادی در زنجیر بخون خود آغشته شود؟ مادر از این طرف: پسرم هئی...! بگوید. پسر از آن طرف، مادر، جان مادر! سربه یک طرف بیفتد و دل به‌جایی دیگر.

٤۳) آیلی‌باخیش، سحر ص۸۳ .وقتی نیاز، چهره نشان می‌دهد در من استغنای ناز به رقص درمی‌آید. این مجنونی که در من و از لیلی هم فراتر و دیوانه‌تر است از چیست؟

٤٤) آل شفق‌لر، باریش صص ۹-۷۸. برای ایستادن دربرابر سختیها و برای ضربه زدن به دشمن، ای کارگر، ای روستایی به پیش، به پیش ای هموطن!

٤٥) طلا در مس ، ج۲، صص ۱-۱۰۸۰

٤٦) دومانلی گونلر، صص ۲-۳۰. پلکهایم بسته می‌شوند همچون فرفره‌ای سرم گیج می‌رود. دو روز است که بی‌خوابم. کمی گرسنه‌ام، بطرز حیرت‌آوری تشنه‌ام، گروهبانی شلاق به دست، در یک طرفه‌العینی گاه برپایم و گاه برسرم می‌کوبد، گوشهایم را می‌کشد....

٤۷) کؤنول دردی، ص ۳۰. دیدم که یک مشت سربازان روسی که همچون روباه‌اند (حسن، قدیر، ثقه‌الاسلام، صادق‌الملک) و دیگر دلاوران را به دار آویخته‌اند.

٤۸) قیزیل قان، بختیار نصرت ص٦-۲۵. ای دانشجویان! ای دلاوران! رسوا کنید، رسوا کنید آنهایی را که به خون انسان تشنه‌اند، باید با دستان شما گور بورژوا کنده شود.

٤۹) فن شعر، ص ۱۲۸

۵۰) هریس‌دن بیرسس ، ساپلاق ص ۱۳. جلادآمریکایی باید این را بداند که ایرانی آنها را خواهد راند ملت هم‌گور «کارتر» را خواهد کند همانطورکه گور پهلوی را کند.

۵۱) من گونش وورغونویام ، ساپلاق ص ۲۷. بمبهایی که از آسمان فرومی‌ریزند آنچنان نعره می‌کشند که زمین لرزلرزان می‌لرزد. «کاتی‌یوشا » هایی که رعدآسا برای کشتن انسان می شتابند ژنرالها میدان تازه‌ای می‌گیرند تا زندگی انسان در آتش بپیچد. او که اندیشه‌اش تنگ و ادراک‌اش ناقص است زندگی را درمرگ جستجو می‌کند.

۵۲) همان صص ۸-۳۷. صهیونیستهای سنگین‌دل و خون‌آشام و هار در سرزمین مادری تو، سالیان سال همچون گرگ خونخوار درحسرت کشتن است، آن صهیونیست تجاوزگر ، آن شیطان برایت خدعه و نیرگ بست و زالووار خونت را مکید اما آن نفرت و غیرت و جرأتی را که در قلب توهست نتوانست پاک بکند از چشمان فلسطینی باران نفرت بارید و امپریالیسم چهرهٔ حقیقت را وارونه کرد...

۵۳) گونشلی سحر، ص۸۲ . کوراوغلو را صدا بزن تا شمشیر بدست سر به صحرا بگذارد. به « چنلی بئل» خبر بدهید که دشمن به سرزمینمان هجوم آورده.

تحلیلی از شعر :

استاد حبیب ساهر

ـ « لیریک شعرلر» و لیریسم تراژیک
ـ « سحر ایشیقلانیر» و رئالیسم تراژیک
ـ « سحرایشیقلانیر» و تراژدی « خزان»
ـ تراژدی « خزان» و خرده‌بورژواهای فرهنگی
ـ یادداشتها

حبیب *ساهر* از بنیانگذاران شعر نو بود؛ اگرچه اشعارش را بسیار دیر هنگام منتشر کرد و در نیمهٔ دوم دههٔ سی هم که شعر نو با انتشار چندین مجموعه شعر نو درخشان تثبیت شد و رسمیت یافت، شعر ساهر دیگر رنگی نداشت.

درآبانماه ۱۳۲۷، در شهرستان اردبیل اتفاق غریبی افتاد. در آن سال دور، در آن فضای قدیمی و سنتی، مجموعهٔ شعرنوی بنام *اشعار جدید* از شاعری بنام ساهر در تیراژی اندک، اما نامعلوم، چاپ شد.بعدها معلوم شد که نام‌آن شاعر حبیب ساهر بوده است؛ شاعری که درسال ۱۲۸۲هـ‌ش در تبریز متولد شده، و در سال ۱۳٦٤، در سن ۸۲ سالگی او را درحالی یافتند که از پنجرهٔ خانه‌اش حلق‌آویز شده وجسدش درکوچه رها بود.

حبیب ساهر از شاگردان انقلابی بزرگ *تقی رفعت* بود. او در شرح احوالاتش می‌نویسد که به هنگام خردسالی، هنگامی که در مکتبخانه درس می‌خواند به زبان آذری اشعار عاشقانه می‌سرود؛ بعدها که به « مدرسهٔ مبارکهٔ محمدیه» راه یافت ... و بود و بود تا هنگامی که میرزاتقی‌خان رفعت از ترکیه بازگشت و معلم ادبیات فارسی و فرانسه ایشان شد. رفعت شاعر پرشور و متجدد و شناخته‌شده‌ای بود که روزنامه تجدد را در تبریز منتشر می‌کرد و اشعار نوینش را در آن به چاپ می رساند. دانش‌آموزان چندی، تحت‌تأثیر نوجوئی و نوآوری او قرار گرفته، انجمنی بنام *مکتب رفعت* تشکیل دادند. اعضاء این انجمن که *احمد خرم*، *تقی برزگر*، حبیب *ساهر* و *یحیی میرزادانش (یحیی آرین‌پور)* بودند نشریه‌ئی دایر کردند به نام *ادب*. این نشریه تحت‌تأثیر مجلهٔ تجدد بود و اشعار مدرن را به چاپ می‌رساند...

نخستین شعر مدرن ساهر، ظاهراً شعر **کنار آبدان** است که در سال ۱۳۰۳ هـ‌ش. در سن ۲۱ سالگی در تبریز سروده است ... ظاهراً حبیب ساهر روزگارش را با شغل آموزگاری، و به دور از محافل روشنفکری تهران گذرانیده است.

چندین مجموعه شعر- ترکی و فارسی ـ قدیم و جدید از او باز مانده است که تعدادی از آنها چاپ شده است. از آنجمله است: *اشعار جدید* (بخش نخستین) آبان۱۳۲۷چاپ اردبیل؛ *اساطیر*۱۳۳۷ چاپ قزوین؛ *اشعار برگزیده* ۱۳٤۳ چاپ تهران؛ *کتاب شعر ساهر(جلد اول)* ۱۳٤۳ چاپ تهران؛ *کتاب شعر ساهر (جلد دوم)* ۱۳۵۷ چاپ تهران.

(نقل از: تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، ج۱ صص ٤-۳۷۲، و ج۲ ص٤۸۰)

اما حبیب ساهر بیشتر آثار خود را به زبان ترکی نوشته است. حتی می‌توان او را بعنوان پدر شعر نو آذربایجان دانست. او به زبان مادری خود اهمیت فراوانی قائل بود آثار او عبارتند از: *کؤوشن* (= بیابان)، *سحر ایشیقلانیر* (= سپیده می‌دمد) ، *لیریک شعرلر*(= شعرهای لیریک) و خاطرات و داستانهایی که به زبان ترکی نوشته است. در تحلیل اشعار ساهر به آثار نثری او کاری نداریم و در خصوص شعرهای او نیز باید بگویم که به دلیل عدم دسترسی به تمام متن مجموعه «کؤوشن» در تحلیل خود، این مجموعه را مدنظر قرار ندادیم و دو مجموعه شعر دیگر او بنامهای «لیریک شعرلر و سحر ایشیقلانیر» را بررسی کرده‌ایم.

« لیریک شعرلر » و لیریسم تراژیک :

«لیریسم» یا « شعر غنایی» نمود عینی شخصیت پنهان شاعر است. سادگی و صمیمیت جزو خصلتهای ذاتی آن محسوب می‌شود شعرغنایی بخاطر داشتن زبان صمیمانه، ترجمانی از احساس صمیمانه و عاطفی و شعری است که در آن شاعر به تفسیر روحیات فردی و شخصی خود می‌پردازد و اگر این تفسیر و تعبیر در ارتباط با روانشناسی اجتماعی باشد و روان اجتماع را دراندرون شخصی تحلیل کند در آن صورت شعر دارای همان خصلت تغزلی و غنایی است با این تفاوت که فردیت و روان یک فرد در ژرفای افکار و عادات و روان اجتماعی بروز پیدا می‌کند بنحویکه حوادث اجتماعی بر هیجانات روحی ترجیح داده می‌شود. به عبارت دیگر شاعر علاوه بر پرورش ذوق فردی خود به تربیت استعدادهای روحی جمعی نیز گریز می‌زند. تفاوت اصلی لیریسم با رمانتیسم نیز درهمین نکته است. در رمانتیسم، ما شاهد زاری و تضرع‌های بی‌اساس هستیم که نه‌تنها ضایع کننده پاکیزگی و صمیمیت روانی فرد است بلکه روان اجتماع را نیز به بیماری تبدیل می‌کند، اما لیریسم حتی دربیان روان فرد نیز رندانه عمل کرده، از ریشه به دگرگونی و تغییر احوال و کیفیات می‌پردازد، بنحویکه تمایلات فردگرایانه، سرشت خود را در همزیستی دلسوزانه و عاطفی با اجتماع می‌بیند. رمانتیسم از تفسیر زندگی عاجز است و آن را بیشتر در نوعی عشق مالیخولیایی جستجو می‌کند، اما تغزل یا لیریسم ـ بخصوص لیریسم اجتماعی ـ روان آرام و ساکت انسانها را به هوشیاری و بیداری فرامی‌خواند. رمانتیسم سعی در افول و هبوط ابهت درونی انسان دارد ولی لیریسم انگیزه‌ای برای معنادار کردن هویت درونی انسانی در او پدید می‌آورد.

بدیهی است که در شعر غنایی هرشاعری صدا و شخصیت مخصوص به خود را دارد. برای مثال لیریسم مولانا محمدفضولی با لیریسم شاعر انقلابی میرزا

علی‌اکبر صابر تفاوت عمده‌ای دارند که نشان از صداهای متفاوتی از دوشاعراند. لیریسم فضولی با بیانی صمیمانه ومعنوی آهنگ تلاطمات و هیجانات درونی را نشان می‌دهد، درحالیکه لیریسم صابر، خیلی خشن و سفت وسنگین است که در آن میتوان آهنگ هیجانات اجتماعی را پیدا کرد اما نقطهٔ اشتراک آنها در بیان عمیق و صمیمانهٔ احساس است و بخاطر همین احساسات صمیمانه است که لیریسم فضولی و صابر باهم تلاقی وترکیب می‌یابند.

از این نظر در شعر ساهر نیز هیجانات عینی وذهنی با یکدیگر تلاقی و برای خود صدا و شخصیت و جایگاه بخصوصی را باز کرده است. در لیریسم ساهر هیجانات روحی و روانی شاعر بر مفاهیم مادی و غیر انتزاعی غلبه می‌کند. زبان وسیله‌ای برای بیان فعل وانفعالت درونی شاعر شده و خود را به نقشهای مختلفی درمی‌آورد تا قوهٔ عاطفی شاعر بر قوای ظاهری تأثیر نماید. درواقع واژگان در این حالت تبدیل به نمادهایی می‌شوند که شاعر در ذهن خود تفکیک کرده و در گوشهٔ خلاقیتهای بیانی و فکری خود به طبقه‌بندی و تعیین نقش و کارکرد آنها می‌پردازد برای همین در لیریسم ساهر، ابعاد ذهنی شاعر با نیرومندی خاص تصویری، انگیزه‌های عاطفی متنوعی را ایجاد می‌کند که ناشی از اندوخته‌های تجربی شاعر درطول زندگی است طوریکه لیریسم او گاه حماسی است و گاه بزمی، گاه طبیعی است و گاه اجتماعی، گاه تراژیک است و گاه بشاش. اما مشخصه مشترک تمامی آنها در صمیمانه و عاطفی بودن آنهاست:

ساری گوللر آچیلان وقت، گونش پارلامادان
داغ یولوندان بیری آهسته گلردی مئشه‌یه
ساری بیر قیز، ساری گولدن داها رنگین، دلبر
تشنه بیرقوش کیمی ، نازیله گیرردی دره‌یه ...
ساریشین قیز، ساری گولدن داها رنگین، رعنا
داغیداردی سویا گول رنگلی گیسولرینی
قصه شوقینی سؤیلرکن، همن عاشیقینه
پاک ائده‌ردی اوتوتن گول یاناغیندان ترینی ...
بیر سحر آچمادی آرتیق ساری گوللر باغدا
داغ یولوندان مئشه‌یه گلمه‌دی جانان ، یالنیز
کؤلگه‌لر تک داغی گزدیم، دره‌لرده اریدیم

گؤرمه‌دیم یاریما بنزه‌ر « اوبا» دا بیر ساری قیز[۱]

شاعر ابتدا به بیان عاشقانه و صمیمانه مشغول است برای همین لیریسم او در بندهای اول و دوم شاد و صمیمانه و بزمی است، در دو مصراع آخر بند دوم زمینه‌های تراژیک لیریسم فراهم می‌شود بطوریکه در دو مصراع آخر بند آخر کاملاً جنبهٔ تراژیک برشعر حاکم می‌شود تمام این مسائل با لیریسم صمیمانه شاعر و با استفاده از تخیل و تصویرهای برگرفته از طبیعت و با شخصیت‌پردازی همراه است. در بند آخر بدلیل ماهیت تراژیک بودن، شعر دارای ریتم حماسی نیز به خود می‌گیرد چراکه برشعر نوعی محتوای سرکش و حماسی و فاجعه‌آمیز حاکم است. شاعر برای بیان اندیشهٔ خود نمی‌تواند اسلوب آرام و بدون طنطنه را برگزیند برای همین متوسل به ریتم حماسی می‌شود تا به تفکر و درپی آن به لیریسم خود برای تحریک و بیداری حس عاطفی مخاطب، شکل حماسی بدهد. دراینجا حماسه در مفهوم شعر حماسی نیست که سرشار از قهرمانیها و شخصیتهای پهلوانی باشد بلکه شاعر بیان حماسی- غنایی را انتخاب می‌کند و در ورای آن مسیرصمیمانه و عاطفی شعر مشخص و معلوم می‌گردد که فاقد آن روح رمانتیکانه‌ای است که مرحوم صباحی نسبت به آن خرده می‌گیرد و می‌گوید: « متأسفانه در شعرهای رمانتیک شاعر، ما تنها با تصاویر و خیالات هنری روبرو هستیم.»[۲]

در لیریسم ساهر عشق هست اما عشق را حسرت وآرزو دربرگرفته. اشک هست اما اشک تمساح و یا اشک برخاسته از هوسهای شخصی نیست بلکه اشکی است که از درد وآلام دنیا برگونهٔ شعر ساهر جاری می‌شود. آه و واویلاهای رمانتیکانه در این لیریسم هست اما از نوع لوس و بی‌خاصیتش نیست بلکه پدیدآمده از مشاهدهٔ تظلم واستبداد است که گلو را خفه می‌کند؛ وحتی در این لیریسم امید هست و همین مسئله آن را از حالت رمانتیکانهٔ محض خارج ساخته و به لیریسم اجتماعی و تراژیک بدل می‌کند. چرا که در رمانتیسم محض آه و واویلاهای ساختگی، امید را ازبین برده، تفکر در پیرامون هستی و ماهیت جهان را خنثی می‌نماید ولی در رمانتیسم ساهر، انتظار هست و این نوعی وقار و سخت‌کوشی برای آن محسوب شده، آن را از لوس بودن بدرآورده جنبهٔ رئالیستی می‌دهد. برای همین هم رمانتیسم او، رمانتیسم اجتماعی است و در قالب « لیریسم اجتماعی» جایگاه خود را تثبیت می‌کند. دکتر صدیق در مورد شعرهای غنایی فارسی حبیب ساهر می‌گوید: « شاعر در شعر غنایی فارسی خویش به حوادث و

حقایق زندگی به نیروی تخیل، رمانتیکانه بال می بخشد و به پرواز درمی‌آورد و در عین حال با پرداختن به حیات و طبیعت و اخذ قوت و الهام از آن، نردبانی می‌آفریند برای بالا رفتن و صعود به مقام « شاعر خلق» در آثاری که به زبان مادری‌اش سروده و می‌سراید.»[۳] همین مسئله که لیریسم او را نه بصورت فردی و درونی بلکه دارای جنبه‌هایی از موضعگیریهای اجتماعی می‌کند که گاه این موضعگیریها آنچنان فاجعه‌آمیز است که عشق و لیریسم تبدیل به تراژدی می‌گردد برای همین در لیریسم تراژیک او احساسات عاشقانهٔ فردی آنطورکه برخاسته از تجانس دو تن باشد، نیست در این لیریسم، عشق هست اما عشق غریزی و فردی نیست. بدیهی است که اکثر شعرهای لیریک او با توصیف طبیعت شروع و با وصف زن روایت می گردد بقول دکتر صدیق، « در لیریسم ساهر، جز وصف زن و طبیعت و ترنم محبت دنیوی و عشق ملموس و بیزاری از « فناتیسم» و نیز باطنیت، چیزی نمی‌توان یافت. زیبایی انسان و طبیعت با همهٔ حقایق و صور واقعی و اصیل خود در خمیرخانهٔ خیال ساهر شکلی بدیع، جاندار و جذاب می‌یابد.»[٤]

بطور کلی در لیریسم ساهر دو شخصیت عمده و یک نتیجه‌گیری کلی حضور دارند: طبیعت و ملت. و یک نتیجه‌گیری از تلاقی آن دو بوجود می‌آید. معمولاً شاعر همیشه نیاز به طبیعت ندارد بلکه در مواقع لزوم و برای شاهد مثال آوردن و قوت بخشیدن به اندیشه‌های اجتماعی خود از طبیعت و اشیای موجود برای تجزیه و تحلیل انگاره‌های ذهنی‌اش استفاده می‌کند، البته عکس آن نیز جائز و صادق است. یعنی شاعر میتواند به اشیا روح و احساس و عاطفهٔ انسانی نیز ببخشد و روان انسان را به روح اشیا تجویز نماید چیزی که در اصطلاح آن را « انیمیشن [animation] می‌گویند. ساهر نیز جهان‌بینی معنوی و درونی خود را به شعور احساس و طبیعت منتقل می‌کند این انتقال گاه به بازآفرینی اسطوره‌های معنوی و ذهنی شاعر منجر می‌شود و این بهترین و عالیترین شکل هنری است. لیریسم تراژیک ساهر نیز آن هنگام قدرت‌نمایی می‌کند که ما آن استحالهٔ فکری و انزوای درونی را که در ضمیر ناخودآگاه رمانتیسم اروپایی مشاهده می‌گردد، ندیده بلکه او با متمرکز کردن اجتماع در اندرون خود خواننده را در ضمیر آگاه خود مشغول کرده و سپس با تفهیم احساسات پرخاشگرانهٔ درونی خود، او را به محیط و طبیعت پرتاب می‌کند تا خود چشم‌اندازی از واقعیتها را مشاهده بکند. زیرساخت لیریسم تراژیک ساهر، انساندوستی است که در آن همهٔ موجودات جاندار و

بی‌جان با یکدیگر طرح دوستی می‌ریزند. درست است که رمانتیسم اروپایی (مثلاً ویکتور هوگو) زجرآور است و محتوای درونی خواننده را آکنده از عاطفهٔ دردمندانه می‌کند اما رمانتیسم ساهر که تبدیل به لیریسم تراژیک می‌شود، بیان دیالکتیکهاست بدین معنی که او علاوه بر اینکه درخواننده درد ورنج عاطفی ایجاد می‌کند، خصوصیات انتقادگرانه و عوامل ایجاد کنندهٔ آن را نیز برای او بازگو می‌کند تا او خود، به قضاوت دربارهٔ تضادهای موجود بنشیند یعنی او علاوه بر تحلیلهای درونی فردی به موقعیتها و مقتضیات جهان بیرونی نیز نه بصورت خوش‌بینانه بلکه با نوعی شک و اعتراض می‌پردازد. او در شعر خود بین انسان و طبیعت رابطه‌ای ناگسستنی ایجاد می‌کند این رابطه مثل اشیای ملموس در برابر چشمان ما بطور زنده و جاندار نمایان می‌شوند. این رابطه باعث وحدت انسان و طبیعت شده، بین آنها تناسب و صمیمیت می‌آفریند:

قیزیل اوزن داغلار ایچره، آچیب سحر، گوموش یوللار
تیره‌شیرلر سو باشیندا، چیچکله‌نن یاشیل کوللار
داغ قوشلاری اؤتوشورکن یاواش- یاواش بوغدا ایچره
قوش سسیله اویانیرلار، آغیر یاتان داغ، داش، دره ...
بوتون گئجه یول کسمیشیک، قیزیل اوزن یول وئر کئچک
سرینله‌دن سولاریندان بیر ایچیم وئر، بیرده ایچک
سنین قیزیل دالغالارین بهار فصلی آشیب، داشار
سنین ایپک اته‌گینده، ایللر بوُیو، ائللر یاشار...
داغلار آشیب، منزل کسیب، کنارینا قاچاق گلدیک!
قیزیل اوزن آچ قوجاغین، سنه بوگون قوناق گلدیک[۵]

« ساهر با این شناخت، دل خویش را از زندان زلف یار رها می‌سازد و برای مردم زحمت‌کش و رنجبر دهات وطن خویش سرود می‌سازد. با جسارت بخود حق می‌دهد که بعنوان یک انسان وارد جامعه شود چرا که در تعیین سرنوشت خویش، خود را فقط خود را محق می‌شناسد. سخن از دربدری‌ها به میان آورده و پایمردان مؤمن به راه آواز می‌دهد. دیگر راهی که ساهر می‌باید بپیماید شناخته و معلوم است دیگر وظیفهٔ او تنها وصف زن و طبیعت نیست. اگر به تعبیر « ق. جاهانی» منتقد معاصر آذربایجان بگوئیم: « اینک او شعر خود را در خدمت فرزندان وطن در می‌آورد... و حیات پرمشقت و محنت‌بار مردم محروم وطنش را

لمس می‌کند»[۶] برای همین نیز در شعر« منظـوم مکتـوب» کـه خطـاب بـه شـهریار سروده، به او گوشزد می‌کند که تنها به بازگویی حسرتهای شـیرین بچـه‌گانـه خـود نپرداخته، روی دیگر زندگانی را نیز که سرشار از فاجعه است بازگو و نشـان دهـد چرا که دنیا، دنیای دیگری اسـت نـه دنیـای شـیرین کودکانـه کـه در حیدربابـا بـا خوش‌خیالی آن را به تصور درآورده و بازگو می‌کند :

قار دوتاندا دره‌لری، دوزلری — سویوق دومان بورویرکن هر یئری
داغ یولوندا قارا، سویا یانانا — آجیمازسان هیسلی دامدا یاتانا؟
اورادا بیر ییغین، یوخسول انسانی — یوخسوللارین قانین ایچن بی، خانی
گؤسترمزسن «خشکنابلی» شاعیره — قلمـدانـی تـرمه قابلـی شـاعیـره...
حیدربابا باخ اوجاقدا اود دا یوخ — آشینا یوخدور کوما ایچره، یاد دا یوخ[۷]

بدین ترتیب است که در نظر ساهر شـعر بـاید دردهـا و حسـرتها و زیباییـها و طراوتهای زندگی را نشان دهد. چرا کـه شـعر همچـون آیینـه‌ای اسـت کـه در آن انسانیت، عشق، صمیمیت، آزادی، حقیقت و وطندوستی منعکس می‌شود. و چنیـن است که در شعر ساهر تأثیر نیرومند خیال در یادآوری تصویر واقعیتهای زنـدگانـی بوضوح نمایان می شود و برای بیان آن گاه لیریسم ساهر را تبدیل به « سمبولیسم» می‌کند. سمبولیستی که تنها انعکاسی از احساس و صمیمـت درونـی شـاعر نیسـت بلکه او احساس معنوی و درونی خود را نیز بدل به سمبولیسـم اجتمـاعی می‌کنـد. این مسئله بخصوص در «لیریک شعرلر» و در شعرهایی که دارای موضوعات غنایی هستند به مفاهیمی سنگین و اجتماعی بدل می‌شوند. همانطورکه ذکـر گردیـد یـک جنبه از لیریسم ساهر« طبیعت» است. لیریسم طبیعی ساهر بـه معاشـقه بـا طبیعـت برمی‌خیزد. عشق او به طبیعت سرزمینش اسـت. طبیعتـی کـه سرسـبزی آن را تنـها نمی‌توان در کوهها و خاکها و چشمه‌های آن دید، بلکه بافت شهودی و موقعیتـها و نمودهای واقعی و روابط انسانی موجود در آن کـه مـورد بی‌توجـهی قـرار گرفتـه، باعث تأویل و تفسیرهای عاشقانه شاعر نسبت به روند واقعیتـهای غـیرواقعی شـده است؛ تأویلهایی که از عشق شاعر سرچشمه می‌گیرد. پـس در لیریسـم سـاهر نـیز عشق هست اما محور اصلی آن پرستش واقعیتهای ذاتی و طبیعی ملتی است کـه در بطن خود صمیمیت و یکرنگـی را به همراه دارد اما عوامل ناسازگار طبـیعت ، با سنگ‌اندازی در سرچشمهٔ آن باعث آلـودگی‌اش می‌شـوند. وقتـی سـرچشـمه را آلوده بکنند طبیعتاً باعث واکنشهای خـوش و ناخوشـایند زیـادی خواهـد گردیـد.

بنابراین وقتی ساهر سرچشمه‌های پاک « ملتش» (= دومین شخصیت لیریسم ساهر) را آلوده می‌بیند و آن را با روح پاک وتطهیر شدهٔ ملتش سازگار نمی‌بیند دست به واکنش زده و درصدد دفاع از آن برمی‌آید از اینجاست که قهرمان اصلی لیریسم او (ملت) خود را بروز می‌دهد. برای همین نیز سرچشمهٔ آن صمیمیتی را که مابین انسانها موظف به آفرینش آن می‌شود از « ملت‌دوستی و مردم‌دوستی» بدست می‌آورد. از یک طرف داشتن تاریخ و فرهنگ درخشان ملتش و مهمتر از آن صداقت و فداکاریهای بی‌غل‌وغش آنها و از طرف دیگر قدرنشناسی این فداکاریها ، او را به یک شاعر انساندوست و مردمی تبدیل می‌کند. دل شاعر دریایی است که در آن دردها و غصه‌ها، خوشی‌ها و ناخوشی‌ها و قهرمانیهای سرزمینش را جای داده در هر زمان که بخواهد با زبان و دل پراحساس خود آن را به خواننده منتقل نموده، اندیشه و تجربه و احساس خود را با خواننده قسمت می‌کند:

مئشه‌لر ایچینده، گئجه‌نین سسی — آچیلان سحرین سرین نفسی
ائللرین سئوگیسی، وطن نغمه‌سی: — شعریمده ساخلانار یادگار کیمی[۸]

همین عشق به ملت، او را مجبور به دفاع از آنها می‌کند که همین دفاع خود نتیجهٔ دو گرایش لیریستی شاعر است که او را به مبارزه و واکنش فرامی‌خواند و همین « مبارزه» نتیجه‌ای است که از دو گرایش مذکور لیریسم او(طبیعت و ملت) بعنوان یک نتیجه‌گیری کلی بدست آمده، خصلت غنایی شعر ساهر را عمق و وسعت اجتماعی می‌بخشد. در واقع دو گرایش عمده با همدیگر رابطه برقرارکرده و به همدیگر تأثیر متقابلی گذاشته باعث ایجاد وحدت می‌شوند. این وحدت نقطهٔ اوج لیریسمی است که می‌توانست به راههای دیگری منحرف شده و کارکردهای گوناگونی را بپذیرد اما ساهر شاعر احساساتی نیست. او مبادلات و افت‌وخیزهای مثبت و منفی سرزمینش را نظاره‌گر است؛ محال است که روند این مسائل در نگرش اجتماعی او تأثیرگذار نباشد:

سؤیله‌تانری! بو بوش‌قالان یوللاردان — گئجه واختی‌کیملرکئچدی، کیم قالدی؟
یاری یاردان هانکی اللر آییردی ؟ — ائل ایچینه آیریلیغی کیم سالدی؟
مین امکله چیچکله‌نن یوردوموز — بیرگئجه‌ده نه‌تئز سولوب سارالدی؟
شاختادوشدو، دومان‌باسدی‌داغلاری — عائله لر ماتم لره بورونـدو
او یئردن کی ایلیق یئللر اسردی — طوفان قوپوب آجلیق، اؤلوم گؤزوندو
گؤزه‌ل قیزلار، کیچیک، کؤرپه‌اوشاقلار — قاپی- قاپی دیله‌نه‌رک سورونـدو[۹]

از طرف دیگر در شعر ساهر به هیچوجه با «فرمانروایی «من» که خواهشهای دل و رنجهای روح خود را بیان»[۱۰] بکند، مواجه نیستیم چـرا کـه محـو شـدن در«مـن» برای شاعر نوعی دل‌آزردگی برای خواننده است. وقتی شاعر به غـیرازخود و ذهـن و روح خود در اغنـای چـیز دیـگری نیسـت طبیعتـاً بـه نفـی هویـت زمـان خـود می‌پردازد؛ و اتفاقـاً یکـی از خصلتـهای رمانتیسـم نـیز« آزردگی از محیـط و زمـان موجود و فرار بسوی فضاها یا زمانهای دیگر، دعوت به سفر تاریخی یا جغرافیـایی سفر واقعی یا بر روی بالهای خیال»[۱۱] است که این خصلت از رمانتیسم اجتماعی یا لیریسم تراژیک ساهر بدور است چـرا کـه دیدیـم یکـی از گرایشـهای لیریسـم او گرایش به طبیعت و حوادث حول‌وحوش آن است. درست است که اکثر شـعرهای « لیریک شعرلر» با نوعی‌توصیـف طبیعی‌آغـاز مـی‌گردد بطوریکـه سـاهر ابتـدا بـه تصویرپردازیهای طبیعی پرداخته سپس وارد مبحث اصلی شعر می‌شود:

سس‌سالیر داغدان‌آشان سئل‌سولاری یاناشیـر توُزلو بیـر آی داغا سـاری
چیرپینیر بیر ییغین انسان بو زامان جان وئریر بیرنئچه زنجیرلی...آمان[۱۲]

این بند مقدمهٔ شعری است که شاعر در آن با توصیفهای زیبای طبیعی مخـاطب را برای بیان مفهوم اصلی که روایت برخوردهای یک خـان بـا شـاعر اسـت آمـاده می‌کند:

... یئنی بیرقوشما قوُشور او بوزامان: جان وئریر بیر نئچه زنجیرلی...آمان!
نه‌قارانلیقدی بو زندان! نه سوُیوق! نه اوچون آی بوقده‌ر رنگی سولوق؟[۱۳]

بنابراین نمی‌توان لیریسم او را محـدود بـه « مـن» کـرد. البتـه گاه درمجموعـه « لیریک شعرلر» جنبه‌هایی از رمانتیسم محض نیز دیده می‌شود اما اینکه ایـن مسئله در اکثر شعرهای او سایه بیندازد دور از انصاف است.

لیـریـسم تـراژیـک سـاهر هیجانات روحی و روانـی اوسـت. تکویـن شـعر در قالب حضور عاطفی شاعر، به گونه‌ای صمیمانه بیان شده بازتاب حوادث روحـی و روانی و محصول تنش و برخوردهای مافی‌الضمیر شاعر با مافی‌الضمیر احسـاس و ظرفیتهای اجتماع است که دایرهٔ اعتبار و اصالت ذاتی هنر را با آفرینش احسـاس و تجربهٔ راستین بیشتر می‌کند. بدیهی است شـعری کـه دارای چنیـن نگرشـی باشـد، نمی‌تواند پایهٔ تجربـه‌ها و مسـائل اجتمـاعی را بـر حضـور بی‌اعتبـار و اسـرارآمیز اخلاقیات قرار دهد چه در اینصورت ارزش و اعتبار عاطفه و بیان صمیمانه به زیـر سوال می‌رود. آنچه برای چنین نگرشی حائز اهمیت است مقایسه دلخواه تصاویر و

حالتهای روحی و روانی و تناسب آن با طبیعت و سرشت اجـزای تشـکیل دهنـده اجتماع است که در بیان آن هیچگونه تحمیل و تصرف غیرهنرمندانه دخالتی ندارد.

در لیریسم کلاسیک، دشواریها و سختی‌های موجـود بصـورت درونـی و بـدون تعمیم در کلیت اجتماع صورت می‌گرفـت زیـرا شـاعر در آن درقبـال پدیده‌هـایی مسؤلیت داشت که بیشتر انگیزهٔ شخصی و فردی و ذهنی در آن حکمفرما بود و بـر روی همان انگیزه‌ها نیز تعصب خـاص درونـی داشـت، امـا در لیریسـم سـاهر بـه دشواریهایی برمی‌خوریم که نه تنها مخصوص به خود شاعر و دنیای ذهنی اوسـت بلکه در یک تعمیم کلی با اجتماع نیز رابطه‌اش را قطع نمی‌کند و مدام درپـی نظـم بخشیدن به رویکردهایی است که جنبـهٔ فراخـودی دارنـد چـرا کـه تـلاش شـاعر درجهت اختصاصی کردن آنها نبوده، بلکه خود را بعنوان قیـم و سـرپرسـتی بـرای پرورش و انسـجام دادن بـه تجربـه‌های غـیرفردی و اجتمـاعی می‌دانـد. درچنیـن نگرشی گاه لحن امیدوارانهٔ لیریسم او از خوش‌بینی‌های سـاده‌لوحانه بـیرون آمـده، واقع‌بینی‌های غیرمتعصبانه خود را آشکار می‌سازد. دراینجا ما بـا یـک نـوع روایـت تراژیک حوادث مواجه هستیم که بافت و ساختار بیانی شعر مقتدرانـه و بـه دور از احساسات کلیشه‌ای لیریسم کلاسیک است. لیریسم سـاهر در خشـم درونـی خـود پنهان می‌ماند تا اجتماع فاسد را در آن به تباهی بکشاند. این تنـها عشـق اجتمـاعی است که از لیریسم تلخ و پریشان او به چشم می‌خورد. هـرگاه انسـانیت انسـان بـه زیر سؤال می‌رود زندگی آزادمنشانه به شماتت گرفته می‌شـود، ریـا وتزویـر جـای اصالت صداقت و یکرنـگی را مـی‌گیـرد، خوشـبختی انسـانها در تحمیـل موذیانـه اندیشه‌ها و اعمال استیلاگرانه خلاصه می‌شود، لیریسم پرخاشگر و اجتماعی سـاهر زمینه بروز پیدا کرده، صداقت افشاگرانـهٔ عـاطفی خـود را حفـظ می‌نمـاید. همیـن افشاگری و پرخاشگریهای اجتماعی است که شعر او را درنهایت به تراژدی تبدیـل می‌کند. تراژیک بودن، خصلت شعر ساهر است و برای نشان دادن این ویژگی خود را به آب و آتش می‌زند تا برجنبهٔ تراژیک شعر بیفزاید. بـرای ایـن کـار گاه شـاعر مجبور می‌شود که درمتن یک شعر صحنه‌ای بیافریند که آن جنبـهٔ تـراژیـک خیلـی صریحتر و دل‌آزارتر برای خواننده بروز پیدا کرده و دل او را برای همراهی با آنچه که شعر در پی آن است ترغیب نماید برای مثال در شعر« کئچمیش‌خاطیره‌لر» شاهد لیریسمی هستیم که درپایان به تراژدی تبدیل می‌شود بدیـن معنی‌کـه راوی، عاشـق دختری است با اوصاف زیبا که همچون کنیزی او را زورکی به یک« آقـا» می‌دهنـد

و او به همین خاطر در پایان داستان بعد از یکسال نابود می‌شود. شاعر (راوی) خبر مرگ معشوقه‌اش را از زبان عروسان همسایه‌اش می‌شنود :

قونشولوقدا گلین‌لر دانیشارکن ائشیتدیم:
سئوگیلیمین اؤلومون، دونیا باشیما دؤندو
آرتیق بیلمم نه‌اولدو؟ نه واختادک یاتمادیم؟
سحر نه واخت آچیلدی، مئشه‌لرده آی سؤندو[۱۴]

یا درشعر« بیرتوْخوجو قیزا» با دختر بخت‌برگشتهٔ فقیری روبرو هستیم که از زحمات خود آنچنانکه باید فایده نمی‌برد اما هنرش(قالیبافی) زینت‌بخش خانه‌های اعیانی و کاخهاست. اما تصویرهای شاعر از او فاجعه‌آمیز است :

سن یاشیندا اولان قیزلار گوللەنیر نه‌دن سوْلموش آچان گولون تئز سنین؟
مخمل گئییب زنگین‌لرین قیزلاری نه‌دن مخمل اونلار اوچون بئز سنین
رنگین‌اوچوب،دوداقلارین‌گؤیه‌ریب گل،گونش‌لن...آچسین سولموش‌گوللرین
گل، قوش‌کیمی‌قاناداَچیب‌اوزاقلاش قیزیل‌گونش اؤپسون ساری تئللرین...[۱۵]

« سحر ایشیقلانیر » و رئالیسم تراژیک ساهر :

بیان واقعیتهای اجتماعی چیزی است که به بینش هنری شاعر بستگی تام دارد. واقعیتهای اجتماعی به هرطریقی خود را نشان و به مسیر عادی خود ادامه می‌دهند؛ این هنرمند است که با تحمیل بینشها و تفکرات خود مسیر آن را به نفع اجتماع تحلیل و تشریح می‌نماید بنابراین بیان واقعیت با تحلیل واقعیت تفاوت عمده‌ای دارد. دربیان واقعیت ممکن است هنرمند بدون دخل و تصرف عمدتاً یکسری واضحات را کنار هم بچیند و نتیجه‌ای هم که از آن ارائه می‌دهد قابل پیش‌بینی باشد. اما در تحلیل واقعیت، بینش و اندیشه‌های هنرمند نهفته است. او اندیشه‌های خود را سوار بر آن کرده از هرز رفتن آن درجهت سوء استفاده‌های اجتماعی جلوگیری می‌کند. ممکن است هنرمند دارای بیان هنرمندانه برای واقعیتها باشد اما خود درتحلیل‌نهایی و در اندیشه‌ورزی نهایی‌اش پابرجا و ثابت‌قدم نباشد. بنابراین تحلیل واقعیت ایجاب می‌کند تا هنرمند علاوه بر داشتن وجههٔ هنرمندی، دارای تفکر هنرمندانه نیز باشد؛ و چنان نباشد که تحت تأثیر جریانات و تبلیغات روز قرار گرفته و متناسب با آن اندیشه‌هایش را نیز تغییر بدهد بنحویکه نتوان شاخص

کلی اندیشه او را در روند زندگانی هنرمندانه استخراج کرد و تحلیل کاملی از زندگی و اندیشه‌اش را نمایان ساخت.

استاد ساهر یکی از شاعرانی‌است که هم صاحبنظر در تئوریهای هنری و هم دارای تفکر اصیل و پابرجایی در زمینه‌های محتوایی شرایط اجتماعی بوده که توانسته درمسیر حیات هنری‌اش یک جریان هنری را دنبال کند و اندیشه‌اش نیز متزلزل نشده، در یک روند جهت‌دار به‌پیش رفته‌است. شعر او شعری نیست که ما را به سکون و بی‌اعتنایی رهنمون سازد بلکه شعر او نوعی احساس تعهد در برابر اجتماع و عین حیات است چرا که زبان شعر باید برنده و آتشین و منتقدانه باشد :

شعر یالنیز اودلانانلار ایچوندیر شعرین دیلی آتشین‌دیر، درین‌دیر[۱۶]

او مثل همهٔ انسانها تلاش می‌کند که همراه و همگام با آرزو و آمال خود، حیات انسانی و شرافتمندانه‌ای نیز داشته باشد. برای نیل به این هدف، از تمام خاطرات تلخ وشیرین حیات اجتماعی و فردی خود بهره‌مند شده، احساس و تجربیات خود را منظم و مرتب کرده و با تجربیات جدید و با زبانی جدید به حیات می‌نگرد به نحویکه خواننده خود را در این احساس و تجربیات بطور کامل و زیبا می‌یابد. از همین دیدگاه است که باید او را بنیانگذار « ادبیات رئالیستی آذربایجان » نامید.

رئالیسم ساهر در عین‌حال که به پردازش واقعیتهای موجود اجتماع متوسل می‌شود آن را به تحلیل نیزمی‌نشیند. همین تحلیل و موضعگیریهای اوست که در هنر او شاهد تحولی درماهیت خود رئالیسم هستیم. این تحول از اختصاصات شعری اوست. دراینجا رئالیسم شاعر تنها به بازگویی خوب وبد اجتماع نمی‌پردازد بلکه دربارهٔ آن به قضاوت و داوری نیز می‌نشیند :

قارانلیق چؤکوبدور... قار، یاغیش یاغیر
ائللرین دردی آه، آغیردیر ... آغیر
دیله‌نیر شهرده‌خیال تک گزه‌ن/ یوردونو بوراخیب تهرانا گلن
داشلاردان پالچیقدان یووا تیکیبلر / آری تک اوشاقلار پؤهره وئریرلر...
حیاتین یوکو آه...آغیردیر...آغیر
قارانلیقدا یاتان ائللری چاغیر
بولودلاردا قیزیل ایلدیریم چاخیر / داغلاردان دره یه سئل- سولار آخیر
سئللر قودورموشسا داغ کیمی دورون / کؤرپو ییخیلمیشسا کؤرپولر قورون![۱۷]

داوری او مثل همهٔ نویسندگان و شاعران که بدنبال بازگویی مسائل و در نهایت به امیدواری ختم می‌شود، نیست؛ چرا که او معتقد است که بسیاری از نویسندگان و شاعران واقعیتهای پست اجتماع را نشان داده‌اند اما قضاوتشان بسوی امیدواریهای بی‌اساس رانده شده است. واقعیت این است که هنرمندان بسیاری از خوشی‌های روزگارشان دم زده‌اند و درنهایت آن را متزلزل و زوال‌پذیر دانسته‌اند درحالیکه پستی‌ها همیشه در دنیا حاکم بوده و عملاً سرنوشت انسانها با بدبختی و فلاکت روبرو شده است. ساهر بدلیل دید شک‌گرایانه‌اش به یقین کامل دربیان مسائل نمی‌رسد برای همین نیز او همچون بسیاری از هنرمندان در خصوص ماهیت هستی و دنیا با یقین کامل حرف نمی‌زند و امیدهای واهی نمی‌دهد. بلکه او بنیانهای اجتماع را به تحلیل می‌نشیند و نتیجه‌گیریهای خود را که براساس بنیانهای تاریخی- اجتماعی است با نوعی شک وتردید بیان می‌کند که این تردید درنهایت منطق شاعر را از یقین دور کرده و بسوی ناامیدی‌های منطقی سوق می‌دهد. نمایش چنین نموداری از حیات اجتماعی ما را برآن می‌دارد تا رئالیسم او را دارای وجوه بخصوصی دانسته و آن را در قالب « رئالیسم تراژیک » بررسی نمائیم. چرا که همانطور که لیریسم ساهر درنهایت به فاجعه و تراژدی تبدیل می‌شود رئالیسم او نیز فاجعه‌آمیز و دردناک است:

بیرچوخ خزان گلیب کئچدی / بیرچوخ کروان قوُنوب کؤچدو
بیر خزاندا/ یئتیم قالدیق
بیر خزاندا / سئودالاندیق
بیر خزاندا / آلوولاندیق
أن نهایت / خولیالارین هاواسینا / قانادلاندیق
بیر خزاندا / پارلاق قیزیل گونش دوْغدو
بیر خزاندا / بولود گلیب گونو بوُغدو
آتلادارکن خزانلاری / زامان بیزی قووالادی ...
گلدی زامان، کئچدی زامان / آیریْ دوشدوک یوردوموزدان
حسرت قالدیق سرین- سرین بولاقلارا / گول- چیچکلی اوتلاقلارا ...
زامان کئچدی، بیز قورودوق / سوسوز قالان آغاجلارتک
طراوتدن سالدی بیزی / بیلمم غربت؟.../ بیلمم فلک؟... [۱۸]

ادبیات رئالیستی، قبل از مشروطیت با آخوندزاده شروع شد. او بود که ادبیات را متوجه اجتماع کرد. سپس شرایط دوران مشروطه طوری بود کـه همـه خـود را در اجتماع مسؤل می‌دانستند. مشروطه‌چی و غیرمشروطه‌چی همگی در اجتماع حضور داشتند. غیرمشروطه‌چی‌ها بیداری اجتماع را می دیدند و برای همین برای سرکوبی آنها خود را به آب وآتش می زدند. مشروطه‌چی‌ها هم بدلیل داشتن آگاهی و شعور اجتماعی، شرایط موجود در اجتماع را نمی‌پسندیدند وآن را موافـق بـا نگرشـها و تحولات جهانی نمی دیدند به همین‌خاطر به بیداری و مبارزه دست می‌زدنـد. ایـن گروه رفته‌رفته بیشتر و کارهایشان نظام‌مندتر وهدفمندتر شد و توانسـت طرفـداران زیادی را دور خود جمـع بکنـد. طبیعـی اسـت در ایـن دوره نقـش نویسـندگان و هنرمندانی همچون جلیل محمدقلیزاده، میرزا علی‌اکبر صابر، زین‌العابدین مراغـه‌ای، عبدالرحیم طالب‌زاده تبریزی و ... غیرقابل انکار اسـت. آنـها بودنـد کـه بنیانـهای رئالیسم را پایه‌ریزی کردند.

استاد ساهر پیرو بلاواسطهٔ این گروه از هنرمندان اسـت. بـا ایـن تفـاوت کـه او بدلیل آشنایی با تئوریهای رئالیسم اروپایی راه خود را از آنها جدا وجنبه‌های هـنری شعر را نیز جزو حقایق انکارناپذیر آن قلمداد کرده و به رعایت آن اهتمـام ورزیـده است. ولی هنرمندان دوران مشروطه بیشتر با رئالیسم محض سروکار داشتند و همه چیز را به عینه ـ بطوریکه همگان از خواندن آن لذت می‌بردند ـ نشان می‌دادنـد بـه عبارتی رئالیسم آنها، حماسی بود. اما امکانات تخیلی استاد سـاهر، شـعر را از نظـر فرم به طرف هنری بودن سوق می‌داد و از دیدگاه محتوا نیز رئالیسم او همچنان بـا رئالیسم جلیل محمدقلیزاده و صابر همنشینی می‌کند. رئالیسـم سـاهر نـیز همچـون رئالیسم این گروه از هنرمندان تراژیک و فاجعه‌آمیز است. با ایـن تفـاوت کـه آنـها واقعیتها را بازگو می‌کنند و گویی خود را به بی‌عاری می‌زنند و با این کار پسـتی‌ها را به سخره گرفته و جهان را برای خود تیره و تـار و درخـود محـو نمی‌کننـد امـا رئالیسم ساهر فاجعه را به درون خود می‌کشد و برای همه چیز شناسنامهٔ تـراژیـک صادر می‌کند سپس آن را درمعرض قضـاوت عمـوم مـی‌گذارد. دراینجـا قضـاوت وداوری عموم مشخص است: فاجعه پشت سر فاجعه.گویی هنرساهر، درچارچوب فاجعه دردناک و غم‌انگیز محصور است. همه‌چیز، در شـعر او بـه تـراژدی تبدیـل می‌شود: خوشی و ناخوشی. امید و یأس. حیات وممـات . درد و شـادی . اسـارت وآزادی. هیچکدام از موضوعاتی که شاعر به آنها مـی‌پـردازد روی خوشـی بـه آدم

نشان نمی‌دهند، حتی چیزهای خوش و شادی‌بخش. یعنی محیط و اجتماع طـوری است که او را به چنین موضعگیری سرسختانه‌ای وادار می‌نماید. او تنها بـا نمـایش جنبه‌های تراژیک اجتماع خرسند است و در این مسئله به هیچ تنگنایی هـم دچـار نمی‌شود و اتفاقاً همینجاست که رئالیسم ساهر درخدمت مردم محروم، رنجدیـده و زحمتکش قرار می‌گیرد. دنیای او درپی بیان « آنهایی است که از تمام حقوق اولیـه بشری محروم‌انـد ولـی بـا دسـتان پینه‌بسـته خـود زنـدگی را می‌آفرینند و زینـت می‌بخشند دنیایی که در آن ستمگران و محرومان در مواجههٔ یکدیگرنـد. او اصـول غیرقابل تحمل فئودالیته و بی‌شـرمی‌های نـظام ارباب ـ رعیتی را دربرابر بدبختـی و فلاکتـهای مردم ساده و فقیر روستایـی قرار داده با بیـان سـاده و هنری خـود آنـها را به تصویر می‌کشد.»[۱۹]

شعرهایی کـه سـاهر دربـارهٔ روسـتائیان سـروده، همـه از واقعیتـهای اجتمـاعی سرچشمه می‌گیرند. او با دلسوزی و حسرت عاطفی خود تنها بـه فکـر نشـان دادن محرومیت‌های روستائیان از محصول و بهرهٔ آن و بطور کلی از زندگی طبیعی یـک انسان نیست بلکه او سیاست اقتصادی حاکم را به باد انتقاد می‌گیرد که درنتیجـه آن همین روستائیان حتی از تأمین نیازهای اولیـه خـود یعنـی نـان خشـک‌وخالی نـیز محرومند. طبیعی است که درنتیجه اتخاذ چنین سیاستی، روسـتایی در روسـتا بـاقی نمی‌ماند و به شهر مهاجرت می‌کند این مسـئله سـاهر را غمگیـن و بـه انتقـاد از « انقلاب سفید » و نیز انقلابهای دیگر وا می‌دارد. او در شعر «انقلاف» با طنز شـیرین خود فلسفهٔ وجودی مشروطیت و انقلابات دیگر از قبیل «انقلاب سفید» را بـه زیـر سؤال می‌برد چرا که معتقد است که در یک نظام استبدادی، مشروطه هـم از درک اجتماع عاجز است برای همین نیز از زبان « گوللو باجی» که ساده و با تجربه است و وعده و وعیدهای انقلاب مشروطه را شنیده و لمس کرده، می‌گوید:

فیکره گئتدی گوللو دئدی: « اینانمام / من بیر تورکه‌سایا آرواد هئچ قانمام...
گلدی کنده قارنی یوُغون حکمران / پایلادیلار« مشروطه»نی بیر زامان
یئتیشمه‌دی بیزه... خانلار بؤلوشدو / کدخدا دا، اونلارایله گؤروشدو
تالادیلار وار یوخونو ائللرین / آپاردیلار اکینچی‌نین یئرلرین
مشروطه‌دن بیر شئی بیزه چاتمادی / « انقلاف»دان قادان آلیم دئیرسن
کندلییه بو دونیادا نه چاتار؟...

و در جواب او :

ـ سانما باجی! دونیا بئله قالاجاق / سؤنمیه‌جک یاندیردیغین اود، اوجاق
« آغ انقلاب» یارالاری ساغالتماز / قیش توکه‌نر یئنه کنده گلر یاز... [۲۰]

بنابراین ساهر حاکمان و خانهایی را که نه تنها از زحمتهای کشاورزان و روستائیان قدردانی نمی‌کنند بلکه ثمرهٔ زحمتهای آنها را نیز با زور و قلدری صاحب شده و بهرهٔ آنها را نمی‌دهند، محکوم می‌کند.

او در شعر « عایشه‌نین سئوگیسی» از آرزوها و حسرتهای یک دختر قالیباف و زحمتکش سخن به میان می‌آورد که برای پسر جوان یک ارباب مشغول بافتن قالی است تا در عروسی او زینت‌بخش آن باشد اما شاعرگویی از دل دختر با خبر است. عاطفه و قلب او را با تحلیل اینکه یک پسر ارباب به هیچوجه به سراغ یک دختر فقیر نخواهد آمد، با حسرت تراژیک و غمگنانه همراه می‌سازد:

سالدیغین هر بیر ایلمک / خالیبا وئردیگین رنگ / یاناغین تک قیرمیزی
زنگین اولان بیر اوغلان / آلماز یوخسول بیر قیزی... [۲۱]

او حتی به فکر « کولی» های دوره‌گرد هم هست کوچکترین مسائل و موقعیتهای اجتماعی از چشم رئالیستی ساهر بدور نمی‌ماند. در شعر « قره‌چیلر» (= کولی‌ها) با یک حالت روایی گویی یک « کولی» در برابر چشمان شاعر نشسته و او نیز او را با بیان هنرمندانهٔ خود به تصویر و تحلیل می‌نشیند :

سیزچؤللرده بیز شهرده چورودوک دئیین گؤروم ماجارمیسیز، یوخسا تورک؟
تانری سیزی قاراشین‌می یاراتدی یوخسا قارا گونلر سیزی قارالتدی؟[۲۲]

شعر « گولشن» تصویری از دنیای هرزگی و عفاف است. دنیایی که در نتیجه فقر و نداری، دختران معصوم تمام آرزوهای خود را در قلبهایشان ذخیره و حبس می‌کنند و تن به ناملایمات ناخواستهٔ روزگار می‌دهند وقتی ساهر به بازگویی چنین شرایطی از اوضاع اجتماعی می‌پردازد، حقیقتاً دل و قلب انسان رنجور می‌شود و به حرکت و تپش درمی‌آید. شگرد او در همین است. واقعیتهای اجتماعی را به دل انسانها منتقل می‌کند و او را متأثر می‌سازد. برای همین نیز اکثر شعرهای ساهر تراژدی است گویی شادی و سرور از دنیای ساهر رخت بربسته و جالب اینجاست که تمام آن حزن و اندوهها را که به بازگویی آنها مشغول است عین واقعیت‌اند و نمیتوان به انکار آنها پرداخت و برای همین نیز این تراژدی خود عصیان و اعتراضی است بر موضوعی که شاعر درپی تحلیل آن است همین خاصیت عصیانگرانه است که شعر او را تبدیل به شعر اجتماعی و رئالیستی می‌نماید؛

شعری که خود را مسؤل می‌داند تا واقعیت همه‌چیز را به عصیان و اعتراض مبدل کند. منطقی که بر این شعر حاکم است منطق اعتراض و تردید و عدم یقین است. همینکه در ماهیت یک چیزی تردید کردی به منزلهٔ این است که برضد آن قیام و اعتراض نموده‌ای؛ و رئالیسم تراژیک ساهر دارای این جنبه از رئالیسم است، معیارهای ساختاری که یک نظام درپی خوشایند جلوه دادن آن است، تمام موقعیتهای اجتماعی و تغییر و تحولات حول و حوش آن را چشم‌بسته و کورکورانه قبول یا رد نمی‌کند بلکه هستی آن را تجزیه و تحلیل کرده، سپس بنیانهای تراژیک اندیشه خود را بر آن استوار می‌نماید. این چنین نگرشی باعث می‌شود که ما برچسبهای قلابی نظیر شاعر احساساتی، روشنفکرتشریفاتی، ملی‌گرایی افراطی‌و... را ازساحت او کنار ببینیم و معتقد به این باشیم که او فقط یک شاعر اجتماعی است. شاعری که اجتماع را با تمام گوشت وپوست و استخوان خود لمس کرده ما را نیز برای همراهی و مجانست با آن فرامی‌خواند همراهی ما با او به منزله پاسخی است به اندیشه‌های منطقی شاعر دربارهٔ اجتماع، او فضا را برای تغییر نگرشهای راکد و ارتجاعی ما آماده کرده، ما را به شعور و آگاهی منطقی فرا می‌خواند چرا که قلمرو اندیشه‌ورزی او نیز منطقی و بدور از حرکتها و بینشهای احساساتی است. بنظر ساهر یکی از عواملی‌که باعث‌آفرینش موقعیتهای تراژیک در اجتماع می‌شودحاکمیت نظام استبدادی است. این نظام باعث ایجاد تضادهای اجتماعی در جامعه می‌شود. این تضادها با پتانسیل‌های اجتماع همخوانی ندارند برای همین نیز عملاً تبدیل به ضد ارزش و نابهنجاری اجتماعی می‌گردند. این مسئله آنچنان خود را به رخ می‌کشاند که نه تنها روشنفکران و طبقه آگاه جامعه بلکه مردم عادی نیز به تمییز آن قادراند. برای همین نیز بیان نکردن چنین وضعیتی باعث رکود اندیشه در جامعه خواهد شد. اما وقتی این مسئله تشخیص و براساس آن به تجزیه و تحلیل گذاشته شود آن وقت است که قلمرو تضادها بصورت علمی و آگاهانه موقعیتها را بروز می‌دهند.

در تحلیل قلمرو تضادها که حاصل یک نظام استبدادی بوده، تحلیل‌های ساهر مبتنی بر واقعیتهاست او در تحلیل آنها قلمرو خیالها و رویاهای واهی را با قلمرو واقعیتهای اجتماعی تفکیک کرده و آنها را نه با بلندپروازیهای احساساتی منقش نموده و نه با امیدهای واهی باعث اطمینان و یقین در نظام اجتماعی شده است. چرا که اگر یقین و امیدواری را در اجتماع تبلیغ نماید طبیعتاً سرنوشت بسیاری از

ناملایمات را نادیده گرفته و به کج‌داوری متهم خواهد شد. برای همین نیز به بازگویی و شناساندن نظام استبدادی مشغول شده، تحلیل منطقی از آن ارائه می‌دهد:

مشرقده ستمین تندیری یانار
شاعیر، درویشلیگی سلطنت سانار
قارا سئله آنجاق داغلار دایانار
نامردلره، مردین باشی ایبلمز
اوستومه قار یاغسا گونش اریدەر
شمال یئلی، یئری گولوستان ائدەر
یاد ووروب ائللره قارا لکەلر
گؤز یاشیلا بونجا لکه سیلینمز[۲۳]

پافشاری او درباره افشاگریهای نظام استبدادی و روابط حاکم برآن تاحدی است که ما را بر آن می‌دارد تا او را بعنوان مبدع رئالیسم تراژیک در شعر معاصر بدانیم. چرا که تجربه‌های شاعر از واقعیتهای موجود اجتماع تلخ است و ناگوار. او نیز این تلخی‌ها را به تحلیل می‌نشیند و با وعده‌های امیدوارانه به سرکوب آنچه که تلخ و ناگوار است ، نمی‌پردازد.

ساهر گاه آنچنان درعمق واقعیتها محو شده و تحلیل می‌رود که تمام سرنوشت‌های واهی و تصنعی و افسانه‌ای را نفی می‌کند. این مسئله با برابرسازیهای تضادوار موقعیتهای اجتماعی همراه است و برای همین نیز شاعر کفهٔ سرنوشت یأس‌انگیز ملت و اجتماع خود را سنگین‌تر کرده و بیشتر این وجهه را مدنظر قرار می‌دهد. این مسائل خودبه‌خود یأس‌انگیز است وقتی آنها در رئالیسم ساهر به بیان در می‌آیند جنبهٔ تراژیک خود را به رخ کشیده و هنر واندیشه ساهر را با احساسات نومیدانه و یأس‌آمیز مواجه می‌گرداند برای همین نیز گاه رئالیسم او آنچنان نومیدانه است که کمترین نیرویی را برای جولان در عرصهٔ امیدواری و انتظار از خواننده سلب می‌کند. البته خواننده از این کار او افسرده و دلسرد نمی‌شود. برعکس، بدلیل پردازش هنرمندانه واقعیتهای اجتماع به تصرف آنها نیز می‌پردازد. چرا که قبول دارد بیان موقعیتهای واقعی نمی‌تواند نتیجهٔ یأس‌آمیز داشته باشد و برای همین، اندیشهٔ شاعر نیز در جهت یأس‌های ویرانگر و دلسرد کننده

تفسیر نمی‌شود بلکه یأس‌هایی برخاسته از واقعیتها و موقعیتهایی اجتماعی‌اند که درنهایت با تحلیل‌های شاعر شکل حرکت‌بخش بخود می‌گیرد:

دیله‌رم ای گؤزه‌ل یوردوم / مورادینا خلقین یئتسین
توز قونوبدور ساچلارینا / سیلکین، سیلکین، توْزون گئتسین
چایلارین وار دریاـ دریا.../ نه‌دن سوسوز قالسین ائللر؟
سن نسیمین قایناغی ایکن / نه‌دن اسسین قارا یئللر؟
آرتیق سنه یاراشماز کی / پالچیق ائولر، تورپاق جادا
نه‌دن‌دیر کی بیر ساخسییا / جواهرین ساتدین یادا؟
اسارتده یاشادیغین / کئچمیشلرین غفلتی‌دیر
یئتر زیندان، یئتر زنجیر / زیندانی ییخ! زنجیری قیر! [۲۴]

از یک طرف موضعگیری ابن‌الوقتی ساهر و تحلیل موقعیتها و شرایط زمان و محیط خود و از طرف دیگر بروز ناکامی در این تحلیل‌ها و ذوب شدن در مفهوم بحرانهای محیط و زمان او را به تحلیل‌های تراژیک از زندگی وادار کرده است.

«سحر ایشیقلانیر» و تراژدی « خزان »

ژان پل سارتر می‌گوید : « هرلفظ راهی است به عروج : به نفسانیات ما شکل می‌دهد و نامی برآنها می‌گذارد و آنها را به شخصیتی خیالی منسوب می‌کند که مأمور می‌شود تا بجای ما در آنها بزید و ذات و حقیقتی جز همین عواطف عاریتی ندارد. اوست که مطلوبهایی، دورنماهایی‌افقی برای عواطف ما تعیین‌می‌کند.» [۲۵] من برای این توصیفات اصطلاح « شخصیت‌پردازی تمثیلی» را برمی‌گزینم. «شخصیت‌پردازی تمثیلی»، استفاده از نشانه‌هایی است که در طبیعت و اجتماع وجود دارند بنحویکه با استعمال خلق‌ومنشهای مجازی و غیرحقیقی همان شخصیت تمثیلی، آن را به مشابهت‌ها و نظایر دیگرش ارجاع بدهند. شیوهٔ بیان نیز شیوه‌ای روایی است که از ابتدا تا انتهای شعر درفرآیند سیال خود جاری و ساری می‌گردد که این فرایند را تصویرهای قیاسی تشکیل می‌دهند که قابل انتقال به اشیا و پدیده‌هایی است که در هیئت یک شخصیت تمثیلی زمینه ظهور پیدا می‌کند.

درمسیر این فرایند، تصویرهای نمادین زیادی ارائه می‌گردد که هرکدام از آنها روشن کننده و تعبیرکننده بخشی از مشابهت‌های بین مشبه و مشبه‌به است. در

شخصیت‌پردازیهای تمثیلی، حدیث نفسهای پدیدهٔ تمثیلی بـا واقعیتـهای اجتمـاعی عجین شده، تکیه اصلی روی پیام‌رسانیهای او صـورت مـی‌گیـرد. بدین‌معنی‌کـه در ارائه تصاویر و توصیفهای تطبیقـی، مشـبه همیشـه همـان پدیـدهٔ تمثیلـی اسـت و مشبه‌به، خصلتهای انسان و اجتماع است کـه قیاسـهای تخیلـی بعنـوان اصـل قـرار می‌گیرد تا مفاهیم حقیقی انسانی و اجتماعی بطور ضمنی و درارتبـاط بـا آن زمینـهٔ بروز پیدا بکند با مثالی از حبیب ساهر این مسئله روشنتر می‌شـود، درشـعر « قـار= برف» شاعر در ۹ مصراع اول شعر به بیان مـاهیت « بـرف» و خاسـتگاه طبیعـی آن می‌پردازد. نصف شب است و برف می بارد. چاله‌وچوله‌ها را پر و زمیـن را همـوار می‌کنـد درختـان خشـکیده و شـکوفه‌های سـفیدرنگ می‌شـــکوفند و گنجشـــکان درنوایند و کلاغها خاموش، و چشمه‌های پاک و زلال از ورای پرده‌های سفید برف جاری می‌شوند. از اینجا به بعد شاعر وارد واقعیتهایی می‌شود که آنها را با موقعیتها وخصلتهای « برف» سازگار و تطبیق می‌دهد. برف که آمده همه چیز از قبیل کـار و تلاش متوقف شـده و بـرای همیـن گرسـنگی درمیـان مـردم حـاکم اسـت و ایـن گرسنگی، نوعی زمستان سیاه است نه سفید :

قیش / قارا یازی یازیب کندین آلنینا
قاراگون آردینجا کیشی‌لر گئدیب
آروادلار کؤرپه‌سین چاتیب دالینا
آروادلار قار کورووور ... کؤپک‌لر هورور
آجلیق دومان کیمی هر یئری بورور... [۲۶]

هر اندازه که سرما نیرو می‌گیرد و برف سـرازیر می‌شـود بـه همـان مقـدار بـار زندگی سنگین و سنگین‌تر می‌شود. شاعر دوباره به اصالت واقعی بـرف برمـی‌گردد که اگر برف نباشد خشکسالی و قحطی حاکم می‌گردد. اما از طرف دیگر به فجـایع آن نیز اشاره می‌کند: غنچهٔ دلـها نمی‌شـکفند، خانـه‌های گلـی را خـراب می‌کنـد و اجاقها را سرد نگه می‌دارد. شخصیت‌پردازی شاعر ادامه می‌یابد چرا که او بـاز هـم به تطبیق خصلتـهای برف با واقعیتـهای اجتـماعی مشـغول است. در برف و بـوران گرگـهای درنده پیدا می‌شوند او سپس به تحـلیل و مقایسـهٔ برف بـا شخصیتـها و موقعیتـهای اجتماعی می‌پردازد :

قار/ زنگین‌لرین اگلنجه‌سی! / یوخسوللارین ایشکنجه‌سی
سورمه‌سئیدی شاهلیق حؤکوم / یئللنسئیدی ائل- اویماغین / آل بایراغی

قار توتاندا چؤلو، داغی / الکتریک ترنلری / ایلدیریم تک آخاردیلار.
آریستوکرات / توتماسایدی خلقه دیوان
« قارا قیشلار»/ اولوب دستان.../ دینجه‌لردی قیشدا انسان...[۲۷]

از این دیدگاه است که تمثیل‌های حبیب ساهر هرکدام برای خود شخصیتی و پایگاهی اجتماعی پیدا می‌کنند. به تعبیر دیگر حقایق عینی و ذهنی اجتماع، در پردهٔ تمثیل و تخیل و در قالب شخصیت‌پردازی هنری جلوه‌گر می‌شود تا محدودیت واقعیتها و تحریم‌های اجتماعی را در گسترهٔ نامحدود تخیل آزاد و رها کرده، هستی خود را در تجلی طراوتهای هنری جاودان نماید.

شخصیت‌پردازی تمثیلی بخش عمده‌ای از قابلیتهای فکری ـ هنری ساهر را تشکیل می‌دهد چرا که او به کمک آن تفاوتها و تمایزات حاکم بر جامعه و محیط را جمع‌آوری و بصورت هماهنگ ارائه می‌کند. طوریکه ما تشابهات موجود در شخصیت تمثیلی را همچون صنعت « ترصیعی » می‌بینیم که هم‌وزن و همقافیه در زیر یکدیگر به تصویر کشیده شده‌اند. همین شخصیت‌پردازی تمثیلی سبب « روایی» شدن شعر ساهر می‌شود. روایت تمثیلی او هرگاه با تصویرهای هنرمندانه و شاعرانه‌ای از این شخصیتها همراه می‌شود شاهد شعری هنرمندانه با ساختاری شاعرانه می‌گردیم که مجموعهٔ « لیریک شعرلر» که بیشتر شعرهایش، با الهام از طبیعت و مانوردادن روی آن صورت می‌گیرد نمونه‌ای عالی در این زمینه است. شعر ساهر همچون داستان، دارای طرح و اندیشه و شخصیت‌پردازی است. او با الهام و اشاره به یکی از پدیده‌های طبیعی و اجتماعی به گسترش تمثیل‌وار متناسب با ذوقها و تجربه‌های انسانی می‌پردازد. مضامین گنجانده شده در این شخصیتهای تمثیلی به منزلهٔ قیاسی هستند که ما عینیت آنها را در قالب خلق و منش‌های انسانی می‌بینیم (مثل شعرهای قار، خزانلار و ...) نگارش رویاهای انسانی و ریختن آنها در قالب هویتهای طبیعی هم به شاعر امکان تصویرآفرینی خارق‌العاده‌ای می بخشد و هم افق دید او را جاودانه و وسیع می‌نماید. رهایی از تجمع از مفاهیم در حیطهٔ یک فرم و سرشت خاصی، در نتیجهٔ پهن کردن محتوا در اجزایی است که از ترکیب آنها خلاقیت هنری بوجود می‌آید. در همین شعر « قار»، برف (=قار) یک پدیده طبیعی است که با درنظر گرفتن رنگ و شیوهٔ نزول و پهن شدن آن در گسترهٔ زمین و بطور کلی از لحظه پیدایش آن با قیاسهای شاعر به شخصیتی بدل می‌شود که دارای اوج و فرود است و ذات و سرشت خوب وبد آن با خصلتهای

پسندیده و ناپسند انسان و محیط و اجتماع مقایسه می‌شود. در این نوع قیاس، لحن و فرم شاعر نمادین و سمبولیک است. فضاسازیهای تصویری ساهر در جریان این قیاس تلفیقی بر عمق زیبایی شعر او افزوده و مفاهیم را در دو نمود ساختاری زبان که عبارت از ساخت مجازی و حقیقی است، وسعت می‌بخشد. تداخل تمثیل و حقیقت مجوزی برای ارائه تفکراتی است که در نتیجهٔ قهر طبیعت، مانور دادن روی آنها تنش‌زا و مشکل آفرین است. هرچند جرأت و شهامت ساهر فراتر از این حرفهاست اما فصل‌بندی تصاویر در قالب تمثیل نوعی گریز از برجسته‌نمایی شعری است.

فصل پاییز و « خزان» یکی از شخصیتهای تمثیلی حبیب ساهر است. در « سحر ایشیقلانیر» کمتر شعری میتوان یافت که در آن روح افسردگی و دل‌مردگی اجتماع و مردم سرزمینِ شاعر با پژمردگی‌های غمبار پاییز و خزان مقایسه نشود. شعرهایی همچون « قورخما» ، « اوولدایير دەلی یئللر» ، « قاریاغیب اوستومه» ، « ماهنی»، « خزانلار» و « سورگون» از این قبیل‌اند که این دو شعر آخری از غمبارترین شعرهایی هستند که با گریز به « خزان» سروده شده و از شاهکارهای رئالیسم تراژیک ادبیات معاصر هستند.

پاییز، در شعر ساهر آنقدر بکار رفته که میتوان او را « شاعر خزان» نامید. روح پژمرده و اندوهناک خزان، با خلق‌ومنش و تجربیات مثله‌شدهٔ سرزمین شاعر گره می‌خورد. بخصوص او را از این نظر میتوان شاعر خزان نامید که ماجراهای ۲۱ آذر ۵ـ ۱۳۲٤ و تشکیل حکومت یکساله از طرف سیدجعفر پیشه‌وری، در ردیف اصلی‌ترین موضوعات و دلمشغولی‌های شاعر است. (حتی چنانچه میانگین شعرهایی را که او درفصل پاییز بخصوص آذرماه سروده و در پائین شعرها تاریخ گذاشته، درنظر گرفته شود هفتاد درصد آن را درهمین فصل سروده است) ، در این معنا نیروی تخیل ساهر با تمثیل « خزان » به تمام رگ و ریشه‌های مردم سرزمین خود سرمی‌کشد. به خاطرات تلخ و شیرین آنها گوش فرامی‌دهد، آنها را به هویت تاریخی خود می‌سپارد تا شناسنامه‌ای در تاریخ اجتماعی سرزمین خود باقی بگذارد، حیات اجتماعی آنها را زیسته ، همراه آن زندگی بکند چرا که انعکاس جنبه‌های عاطفی دستاورد دلسوزانه‌ای است که در هویت شعری ساهر ثبت گردیده و همیشه قابل استفاده و استناد است برای درک روح ستیزه‌گرانه، جستجوگرانه و در عین حال مظلومانهٔ حیات اجتماعی سرزمین شاعر.

در این باره شعر « خزانلار »[۲۸] نمونه غم‌انگیزی است :

فصل پاییز است و خورشید طلایی می‌درخشد ، برگ‌های درختان به هزاران رنگ در آمده‌اند ... هر برگی رنگ مخصوص به خود دارد : رنگ سودا ، رنگ حسرت، رنگ غبارگرفته و تیرهٔ غربت... فصل خزان است و باد می‌وزد و برگها می‌بارند برگهای پژمرده تلنبار شده‌اند. راهها دور است و چشمه‌ها عمیق؛ و نسیم ملایم در حال وزیدن. کوهها مال ما، باغها مال شما، وقتی از روی برگها رد می‌شوی رد پاهایت باقی نمی‌ماند... خورشید حرارتی ندارد. پاییز است. گویی برگهای درختان نقشهایی در یک متن لاجوردی اند. پاییزها و کاروانهای بی‌شماری آمدند و رفتند. در یک پاییز تنها و یتیم ماندیم. در یک پاییز عاشق و شیفته شدیم. در یک پاییز آتش گرفتیم، سرانجام به هوای رویاها و خیالات پرواز کردیم. در یک پاییز خورشید درخشان طلایی زاده شد. در یک پاییز ابر آمد و خورشید را خفه و پنهان کرد. پاییزهای بی شماری را گذراندیم و زمان ما را دنبال کرد. زمان آمد و رفت. از سرزمینمان دور ماندیم و جدا شدیم و در حسرت چشمه‌های خنک و بوته‌های رنگارنگ ماندیم. زمان گذشت، ما همچون درختان بی‌آب و تشنه خشک شدیم. نمی‌دانم چه چیزی ما را این چنین از طراوت و شادابی انداخت : غربت ؟ یا سرنوشت و چرخ گردون ....

در همین تمثیل « خزان » است که چیزهای عینی ، اشیا و طبیعت نمادینه شده ، روابطش را با هستی انسانی و ملتی ستمدیده حفظ می‌کند. این نمادها بازتاب محض و بدون دستبرد به هستی آنها نیست بلکه در این نمادها طرح درونی و بیرونی انسان ، در هماهنگی کلی با آنها همراه با تحمیل اندیشه‌های اجتماعی شاعر بازتابی از تنشهای میان انسان و روابط خوش و ناخوشایند حاکم بر اوست که با خوشی‌ها و ناخوشی‌های اجزای عینی ، اشیا و طبیعت گره خورده است. این موقعیتهای انسانی است که در یک خزان ، یتیم و بی‌کس می‌ماند و در خزانی دیگر آتشین و هوسناک آزادی. در یک خزان آفتاب طلایی سر بر می زند و در خزانی دیگر ابر سیاه‌آلود حاکم می‌گردد... این اجزا همچون انسان، دارای شعورند و آگاهی؛ و همچون انسان، نگران ارزشهای از دست رفته و اجتماع گمراه کننده و محیط ستمگرانه است. این نگرانی، در این اجزا به روایتهای تمثیلیِ تراژیکی بدل می‌شود

که حاصل آن رنجش خاطر و اضطراب انسانی و درنهایت پریشانی و سردرگمی است که آیا کار غربت و دربدری است یا کار سرنوشت ؟

« حسن ایلدیریم » در تحلیل شعر « خزانلار » ـ که یکی از زیباترین تحلیلهاست ـ می‌گوید:

« شعر (خزانلار) از سه لوح و منظر تشکیل یافته است : درمنظر اول رنگها، صداها و احساسات شاعر، منظرهٔ خزان را به همدیگر نزدیک و به آن جان بخشیده است. درمنظر دوم موضوعات اساسی که درمنظر اول مطرح بوده است با حوادث اجتماعی و معنوی معنا یافته، چهرهٔ نمادین آن را تبدیل به صحنه دراماتیک و تراژیک نموده و توانسته است با خزان و سیستمهای تداعی کننده آن ـ بعنوان یک پدیدهٔ طبیعی ـ به زنده کردن آنها بپردازد. سومین منظر، نتیجه و سنتزی از منظر اول و دوم است. دراینجا چهرهٔ نسلی که آرزوها و آمالش خزان‌زده و پژمرده شده با باغهای پاییزی مقایسه می‌شود که زمستان‌زده و سرمازده شده و سیمای پریشان و خزان‌زده آنها را به تصویر کشیده است... در این شعر قبل از هرچیزی شخصیتهای بدیع هنری، تشبیهات، مجازها، فرم، هجا، وزن و قافیه بطرز زیبایی مورد استفاده قرار گرفته است. در شعر «خزانلار» احساساتی نظیر عشق، حسرت، غربت و انتظار و...با گوشت وپوست و استخوان شاعر عجین شده است... دراینجا فرم و محتوا با یکدیگر تلاقی و تکامل یافته، شعور و تفکر هنری با منطق زیبا و هنرمندانه‌ای به مقایسهٔ یکدیگر مشغولند. عمر وسرنوشت انسان با خزان که پدیده‌ای طبیعی است، مقایسه و با حوادث طبیعی، دنیای معنوی و با نبض صدا، رنگ و احساس زندگی انسانی پیوند خورده و تلفیق یافته و از اتحاد آنها شخصیتی بنام « خزان» بوجود آمده است»[۲۹] اما همانطورکه گذشت تراژدی خزانِ ساهر تنها درهمین یک شعر خلاصه نمی‌شود او دربیشتر شعرهایش به تصویرِ موقعیت خزان‌زده اجتماعش مشغول است. برای همین نیز« خزان» سمبولی برای پژمردگی‌ها ودلمردگی‌های ملتی است که می‌توانست با اندیشه‌ها وتجربه‌های محق خود افقهای تازه‌ای را در سرنوشت غمبار خود بیافریند. حکایت خزان، حکایت تحقیر و سرزنشهایی است که جانشین طراوت و شادابی بهار می‌شود. « خزان» تراژدی فاجعه‌آمیزی است که در آن همهٔ شخصیتها و شرایط اجتماعی به نوعی محو و نابود می‌شوند و یا به شخصیتهای نیمه‌جانی بدل می‌شوند که در گوشه‌ای افتاده و هیچ حرکت و حتی هیچ ترحم و دلسوزی را برنمی‌انگیزد.

بنابراین تراژدی خزان، تراژدی نابرابر قدرت است. تراژدی که نیروی حاکم جز خود و قدرت خود به قدرت کسی اعتقادی ندارد. تراژدی که همه‌چیز را در انحصارخود می‌داند و بس. و نه تنها به فکر زندگی دیگران نیست بلکه مستبدانه و بی‌شرمانه هرگونه تظاهر غیرخودی را در درونش خفه می کند و اگر کسی را یارای اعتراضی باشد با جریمه‌های فاجعه‌آمیزی پاسخ می دهد. در چنین تراژدی، ادبیات نیز ادبیات خودبین و چاپلوسانه و به منزلهٔ تک‌گفتارهای درونگرایانه و متکبرانه‌ای می‌شود که جز سخن و گفتار خود، حرف دیگری را نمی‌شنود:

اوولدایبر دەلی یئللر... بودور / چامور دامدا ...
نه کؤز قالیبدی اوجاقدا / یاغیشلی آخشامدا
کدرلی خاطیره‌لردی
کیتاب- کیتاب قالانیب
باغیم خزان اولاراق
یورت- یووام، ائویم تالانیب
بوراخدیلار قارا یئل اسدی / شرقدن بیرگون
نه قویدولار ائویمه قیش زامانی / گون دوشسون ...
نه قویدولار کی اکین یاز چاغیندا / تئللنسین
نه قویدولار غزلین سون باهاری / گوللنسین ...
خرابه‌زار ائله‌دی اود دیارینی / افسوس
قورو، و ایستی دیاردان آخیب/ گلن اوردو
ائلیم اسیر اولاراق اویماغیم کؤچوب / گئتدی
و فارسلاشان آغالار
ساتدیلار گؤزه‌ل یوردو ... [۳۰]

از این شعر معلوم می‌شود که در تراژدی خزانِ ساهر سه شخصیت عمده حضور دارد: در یک طرف آن، ملت غمگین و خزان‌زده‌ای قرار دارد که تمام آمال و آرزوهایش در بطن شرایط ناهموار اجتماعی مثل خزان پژمرده شده است و در طرف دیگر آن « خرده‌بورژواهای فرهنگی» هستند که اصالت خود را از دست داده و زبان و فرهنگ خود را با زبان و فرهنگ بیگانه معامله کرده‌اند. این گروه به منزلهٔ مزدورانی هستند که به دوام و سلطهٔ فرهنگ حاکم یاری رسانده و با نوعی سفسطه یا به تعبیر دقیقتر با تفکرات ایده‌آلیستی خود تلاش می‌کنند تا به زعم خود حقانیت

فرهنگ حاکم را به اثبات برسانند آنچه که در پشت این دو گروه ، مسائل را هدایت وحمایت می‌کند « استبداد» است. استبدادی که بنظر ساهر باعث آفرینش موقعیتی افسرده و غمبار گردیده و تراژدی خزان نیز حاصل دسترنج نامیمون آن است. و او شاعری است روشنفکر که غمگنانه در برابر آن ایستاده و هستی خود را برای دفاع از هستی حق و حقیقتی که در زیر نابرابریها و ناهمواریهای اجتماعی له و لورده می‌شود، درطبق اخلاص می‌گذارد. ساهر همچون شاعران خودفروخته و خودباخته‌ای نیست که به شخصیت‌آفرینی و موقعیت‌آفرینی برای دیگران بپردازد بلکه او دارای تفکر و سلیقهٔ مستقلی است که نصیب هر شاعری نمی‌شود و برای همین نیز به جرأت میتوان گفت که او پایه‌گذار شعر رئالیستی آذربایجان است چراکه رئالیسم او آشکارا درپی انعکاس روابط اجتماعی، فردی و خصلتهای انسانی است. او به خوبی تشخیص می‌دهد که این تراژدی از سوی استبداد رهبری می‌شود. برای همین نیز در رئالیسم تراژیک خود استبداد را به باد انتقادگرفته وآنها را رسوا می‌کند:

تخته چیخان شاهلار اودلاییب/ قیزیل خرمنلری، ائولری
یئرینده اوتوران باشقاسی
« عبرت اولسون» دئیه دوشمانا / دونیانی بوُیامیش آلقانا ... [۳۱]

او از سرنوشت ملتش که در زیر استبداد، ظلمت و تاریکی بسر می برد غمگین است و برای همین نیز خود را « شاعر ملت اسیر» می‌نامد:

قووالارکن منی هرگون محنت　　قاپیمی دؤیمه‌ده‌دیر هرگئجه غم
هامی آزاده ائلین شاعیری وار　　من اسیر ائللرین آه ! شاعیری‌یم [۳۲]

او آنقدر از سرنوشت غم‌انگیز ملتش غمگین و افسرده است که می خواهد برای آنها رهبر بشود :

ایسته‌رم غملی و توفانلی گئجه یولچولارا
بیر فانیس تک یادا قطب اولدوزو تک / رهبر اولام
ایسته‌رم یای گونو چؤللرده آخار بیر سو اولوب
دوم- دورو گؤز یاشی تک یولدا / چوخور ایچره دولام ... [۳۳]

تراژدی خزان ، در عین حال که شعر مرگ است و فاجعه، از طرف دیگر فراخوانی مرگ است برای نبرد و مبارزه. در این تراژدی حتی آن خرده‌بورژواهای فرهنگی نیز که خود را فاتح قلمداد می‌کنند بدتر از ملت غم‌زده به سرنوشتی نفرین

شده که ابدی و جاودان است دچار می‌شوند. خزان، تصویر دردمندانه‌ای از تمام موقعیتهای اجتماعی است. در این‌تراژدی هم استبداد وحامیان آنها و هم ملت ستمدیده وبطور کلی تمام شرایط اجتماعی شرکت دارند و از تقابل نابرابر آنها فاجعه و تراژدی بوجود می‌آید که شاعر همه آنها را در« خزان» خلاصه می‌کند. نتیجه‌ای که از این تراژدی بوجود می‌آید جز پژمردگی و افسردگی اجتماعی چیز دیگری نیست.

شعر« سورگون» آخرین شعر از کتاب « سحر ایشیقلانیر» نقطهٔ اوج تراژدی خزان ساهر است. او در زندگی خصوصی خود تبعیدهای گوناگونی را دیده رنجها و دلتنگی‌های حاصل از این تبعیدها را نیز در شعرش منعکس کرده که به منزلهٔ واگویی‌های فردی نیست بلکه حسرتهای یک ملت است که تبعید شده‌اند و او با صدای رسای خود در آرزوی رساندن آنها به گوش جهانیان است.

شعر «سورگون» تجلی محض اسطورهٔ « خزان» است. چرا که این شعر مجسم کننده قسمتهای ناخوشایند جامعه‌ای است که به یکباره آشفتگی و پژمردگی سراسر هستی‌اش را از فرهنگ وآداب و رسوم، تشکیلات سیاسی و اجتماعی دربرمی‌گیرد و چهرهٔ بشاش و طغیانگر آن را به یأسهای حیرت‌انگیز و فاجعه‌های خونبار مبدل می‌نماید. جامعه‌ای که قربانی انگیزه‌های سلطه‌گرانه بی منطقی می‌شود و تنها شرایط بیرحمانه جوابگوی واکنشهای اصولی و قانونی‌اش است. شاعر با رقت قلب حزن‌آلودی، این شرایط را در اسطورهٔ « خزان» جاودانی می‌کند :

آرتیق خزان...
قانلی خزان یوکون چاتیب/ یوردوموزدان کؤچموش ایدی
قیریزانتیم فصلی کئچیب، قاپیمیزا قونان / یامان بیر قیش ایدی[۳۴]

« خزان » حاکم است فجایع خونبارش را به بار آورده. کاروان تبعیدیان به راه می‌افتد و شاعر نیز در بین آنهاست . این قافله به تبعیدگاه سرد و تاریکی می رود که در آن انسانهایی هستند که از زادگاهشان رانده و با نوعی دلسوزی و از سر ترحم از بالای دار رهایی یافته‌اند، و با تخفیف مجازات به تبعید فرستاده شده‌اند. در بین این افراد انسانهایی هستند که با زبان مادری خود، مدافع ملتش بوده‌اند. که خود ساهر یکی از آنهاست. اما از دور چراغهای شهر سوگوار سوسو می‌زند. در شب غمگین، باد دیوانه زوزه می‌کشد. برف همه‌جا را فراگرفته؛ قلعهٔ « سایین» و سرمای سوزناک آن بدجوری مسافران را می‌گریزاند. شاعر به بازگویی چنین

صحنه‌هایی می‌پردازد که همگی جزو واقعیتهای اجتماعی‌اند. در اینجا زندگی در رازورمزهای خزان‌زدهٔ خود، دلبستگی‌های خوش‌بینانه را فراموش می کند و تنها زمانی آن را به یاد می‌آورد که نیروی حاکم در خزانِ غم‌زدهٔ سرزمین شاعر، به بهار بنشیند. او طراوت و شادابی‌اش را درغم‌و اندوه بغض‌آلود و آشفتهٔ سرزمینش خفه می‌کند.

گرسنگی و مرگ حاکم است و کامیونی که قافلهٔ تبعیدیان را می برد در برف فرو می رود. در اوج «تپه» قهوه‌خانه‌ای قرار دارد که تنها سوسویی از آن برمی‌آید. « ساییِن» پیر در طول عمرش فجایع خونبار زیادی دیده است. « تپه» مثل گورستان ساکت و سردی است. تبعیدیان وارد قهوه‌خانه می‌شوند که دخمه‌ای بیش نیست و تارهای عنکبوت از گوشه و کنار آن آویزان است. اینجا قلعه « ساییِن» است و چند فرسخ از آن دورتر « اردبیل». تبعیدگاه تبعیدیان. قهوه‌خانه شلوغ است و پر از ژاندارم، حبس، زندان و زندانیان و ... در اینجا همه به فکرخود است. شاعر با دیدن چنین جمعیتی و با شنیدن ناله‌های سوزناک باد آرزو می کند این بادها سبب بیداری ملت و فرزندان شاه اسماعیل گردد. او می‌خواهد که در این شهر و درکنار بالیقلی چای، شهری بنا گردد که ساختمانهای آن از مرمر و باغچه‌هایش سرسبز باشد (حسرت و دلتنگی). شهری که در آن نه سوداگران و رباخواران و مرتجعین نفوذ داشته باشند و نه مثل قهوه‌خانه « ساییِن» باشد که تار عنکبوت سراسر آن را دربربگیرد. اما به شهر که وارد می شود صدایی جز صدای زوزه سگها و دخمه‌های گلی و کوچه‌های تنگ و باریک چیز دیگری نمی‌بیند.

به معلم تبعیدی (شاعر) در گوشه کاروانسرا و در یک دخمهٔ غم‌انگیز و پر از شپش منزلی می دهند. و از او بطور غیرمستقیم می‌خواهند که: سرش را پایین بیندازد و درسش را بگوید و مهمترین کارش این باشد که بردهٔ بیگانگان گردد و به فارسی حرف بزند. شهر در ظلمت و تاریکی فرو رفته است اما چراغهای مدرسه شعله‌ور است و در آن تاجران و بزرگان شهر و زرمداران و زورمداران سرمست از فجایعی که به بار آورده‌اند، نشسته و به عیش ونوش مشغولند. این مجلس برای خاطر پیروزی بر « آذربایجان» و « فتح آذربایجان!» و حوادث خونبار ۲۱ آذر برپا و در آنجا یک شاعر خودفروش جوانی نیز مشغول مدح همان شاهی است که برادران همخونی همین شاعر مداح را به خاک وخون کشیده است.

بعد از خزانهای خونین مال ومنال مردم آذربایجان به تاراج می‌رود. تبعیدی به گردش در شهر مشغول، و شهر، گویی گورستانی خاموش است. زمستان گذشت و بهار فرا رسید، گلها و شکوفه‌ها جوانه زدند. زمان گذشت و شاعر بعد از سه سال تبعید، آزادی موقتی شخصی یافته است. اما بقول خود دیگر هیچ چیزی ندارد. همه‌چیزش به تاراج رفته و پایمال شده است. سدهای محکم استبداد تمام راهها را مسدود کرده و درچنین موقعیتی است که او با نوعی یأس و نومیدی به امید روزی می‌ماند که « ارس» بجوشد و قلعهٔ « سایین» شکوفا گردد تا بدینوسیله دیدارش تجدید گردد....

شعر « سورگون» دورنمایی از ارزشهای پایمال شده‌ای است که در نتیجه آن، تبدیل به حسرتی عصیانگر و دلتنگیِ حزن‌انگیز شده که در این دورنما همه‌چیز یک ملت به نابودی کشانده شده است و اصلاً ملتی در کار نیست. در این دورنما مردم و تمامی آمال و آرزوهای آنها فراموش گشته است. همین نسیان است که در این شعر تبدیل به حسرت شده، دلتنگی‌هایی را برای شاعر به ارمغان می‌آورد. این دلتنگی‌ها، واگویی‌های رمانتیکانه و عاشقانه نیستند بلکه به منزلهٔ سرکوفتی هستند برای تمام اجتماعی که با بینشی یکجانبه وخصمانه، قراردادهای سنتی و مدرن و آرزوهای یک ملت را نادیده می‌گیرند و از کنار آن نه تنها بی‌اعتنا می‌گذرند بلکه درهنگام بازگویی آن از طرف روشنفکرانش به تحریف آن پرداخته، موجودیتش را از صحنهٔ تاریخ حذف می‌نمایند:

آنلاتدیلار :

« یادا » قول اول / درده آلیش / فارسجا دانیش!

اسیرلیگی، درویشلیگی تلقین ائیله / اوشاقلارا ! ... [۳۵]

حسرت و دلتنگی ساهر ریشه در پاییز خونین ۱۳۲۵ و سرزمین نفرین شده‌اش دارد. حتی او زمانیکه از موطن خود تبعید می شود باز دلتنگی‌های او از خزان و از میهنی است که مثل برگهای درختی در جلوی چشمانش پژمرده و به زمین ریخته می‌شوند. تعهد ملی شاعر نیز در همینجاست که خزان را در تطبیق با اجتماع و انسانهای سرزمین خود و سرنوشت مأیوسانه آن به تفسیر می‌نشیند. برای همین نوستالژی ساهر، نوستالژی آرزو و حسرت است. او دلتنگی‌های خود را با ناامیدی و یأس بیان می‌کند تا به حسرتها و آرزوهای خود جامهٔ عمل بپوشاند. گاه این حسرت با یأس و بدبینی‌های اجتماعی نیز همراه می شود که ناشی از وقایع

رقت‌بار تاریخی و اجتماعی و شکستهای ناامید کننده است برای همین گاه این نوستالژی تبدیل به یأس تاریخی می‌شود :

ساوالانین اته‌گینده / ای لاله‌لی، یاشیل اؤلکه
دیلردیم کی، شمال یئلی اویناتدیقجا / قیزیل بایراق قانادینی
اویاندیرارحققین‌سسی/ عصیرلرین یوخوسوندان/ شاه اسماعیل ائولادینی...[۳۶]

شاعری که به شرافتها و صداقتهای ملت خود افتخار می‌کند ناگهان در نتیجهٔ لگدمال شدن این یکرنگی‌ها، دچار دلتنگی هایی می‌شود که حقارت ناعادلانه زمان آن را تهی از هرگونه یادواره‌های ماندگار می‌کند. در پرتو چنین حقارتی است که ساهر تنها شاعری است که هر ساله برای یادآوری و زنده کردن آن « خزان» فاجعه‌آمیز به سوگ نشسته و گفتگوهایش را با دلمردگی‌های یأس‌آمیز خود و یادآوری خاطرات تلخ آن همراه می‌سازد :

... توی توتولوب، تاجر- تجار، فئوداللار
دئییب، گولور، شربت ایچیر... آذربایجان فتحی» اوچون
شهرین حاکیم ژنرالی فرعون کیمی/ قورولموشدور...
بیراؤلومجول، سیسقاجوان، یالتاقلانیر/ شعر اوخویور، ثنا ائدیرشاهلارشاهین[۳۷]

نوستالژی حاکم بر شعر ساهر، فضا و رنگ وبوی شادابی و نشاط را در ابهام فرو می‌برد طراوت و شادابی این دلتنگی‌ها زمانی است که حسرتهای واقعی او از دست تأثرات غمبار اجتماعی رها شده‌باشد. همین وجههٔ اجتماعی دادن به دلتنگی‌هاست که آن را از خودآزاری بدور نگه می‌دارد. بیان دلتنگی‌ها، از تشخص هنرمندانه شاعر نمی‌کاهد بلکه لطافت و صداقت احساس فضای سوگوارانهٔ خشک و بی‌روح را تبدیل به خشم و خروش عاطفی می‌کند که در آن شاعر با بیرون ریختن همهٔ صداقتهای درونی خود شادی و طراوت استثمار شده را به واقعیتهای دیگرستیز تبدیل می‌نماید :

قارانلیق ائو، باغلی قاپی/ یئتیم- یئسیر گؤزیاشلاری / او طرفده...
بو طرفده/ اوره‌کلرده سیزی، حسرت/ جلادلارا ده‌رین نفرت ...
غملی گئجه، ده‌لی کولک اووولداییر
یوللار اوسته قارلی کؤللار خیشیلداییر...
ده‌لی کولک هر طرفه سرپیر قاری... / اؤلوم، آجلیق آغیز آچیب[۳۸]

ازهمین رو،در نوستالژی ساهر، نوعی مقابله به مثل وجود دارد. این چنین نیست که او در دلتنگی‌های خود تسلیم و مطیع شود بلکه از یک طرف به بیان و تصویر موقعیتهای تراژیک اجتماعش می‌پردازد و از طرف دیگر بر عاملان و حامیان آنها عصیان می‌ورزد و می‌تازد و برای همین است که نوستالژی او حاصل تقابل دو چیز متضادی است که درنهایت درنقطهٔ عصیان و اعتراض شاعر باهم تلاقی می‌یابند:

دئییردیم کی / چای آخدیقجا، یئل اسدیکجه
زحمتکشلر امگیله « بالیقلی» نین کناریندا
تیکیله‌جک آغ مرمردن، قیرانیت‌دن
باغ- باغچالی تزه یوردلار / تزه شهر ...
او شهرده اولمایاجاق: سئوداگرلر / رباخوارلار اوتوراغی / توزلو بازار...
نه‌ده معبد فاناتیزمین اوجاقلاری
نه‌ده گدیک دخمه‌سی تک قهوه‌خانا / تاوانیندا شیطان توْرو ساچاقلاری....[۳۹]

چیزیکه ذکر آن ضروری است این است که چنین عصیان نوستالژیک به هیچوجه در نهایت به خشونت محض تبدیل نمی‌شود (برای همین نیز دارای ویژگی و خصلت نوستالژیک است) بلکه این نوستالژی با ادراک و آگاهی و شعور همراه است‌که هستی پاک یک ملت ستمدیده وآمال و آرزوهای آنها را به تطهیر می‌نشیند.

تراژدی « خزان » و خرده‌بورژواهای فرهنگی :

وجه دیگر و مهم تراژدی خزان، خرده‌بورژواهای فرهنگی است که با وجود بی‌جربزگی، عوامل ضدمردمی و خطرناک هستند. نقشه و طرحهای آنها ویرانگر و مخرب است. آنها در روابط فرهنگی به فکر ارزشهای آن نیستند. اصولاً فرهنگهای دیگر در نظر آنها فاقد ارزش است و اعتقادی به حمایت از یک فرهنگ ندارند بلکه بهترین راه را غارت فرهنگی می‌دانند. آنچه برای آنها اهمیت دارد حفظ موقعیتهای خود در گردونهٔ زمان است. یعنی برای آنها مهم نیست که اگر گردونهٔ زمان بچرخد ، آنها نیز بی شرمانه چهره عوض خواهند کرد و بدلیل نداشتن شخصیت ثابت فرهنگی، بازیرکی و رندی خود را در یک چهرهٔ دیگر ذوب و مستحیل می‌نمایند.

اصولاً تاریخ تکامل معترضانه آذربایجان ایـن حقیقـت را کـه خرده‌بـورژواهـای فرهنگی جز اندیشه‌های غیرانسانی و غیرمسؤلانه هدف دیگری را دنبـال نکرده‌انـد بخوبی برملا ساخته است. امکانات زندهٔ فرهنگ آذربایجان اندیشه‌های ایستا و غـیر مدبرانه را از خود دور، و به ترقی اصولی و تحکم‌وار خود باور داشته است. جامعهٔ آذربایجان دارای نیازهای زیادی از قبیل اقتصـادی، تـاریخی، اجتمـاعی و فرهنـگی است که در این میان دو نیاز متأخر بیشتر از همه نیازهـا، تعلقـات فکـری و ذهنـی روشنفکران آذربایجان را بخود معطوف داشته است. تمام روشـنفکران و هـنرمندان اجتماعی پنهان کردن این نیازها را خیانتی بر ملت خود دانسته‌اند. برای همیـن نـیز روند مبارزه فرهنگی ساهر عمدتـاً در جـهت رسـوا کـردن شـاعران خودفـروش و خرده‌بورژواهای فرهنگی و خائنین به ملت بوده است :

شاعیر یالتاقلانمیش سلطانا / دئمیش:

« بؤرکون قیزیل گونشدیر!

و تختین ماوی گؤی / گونش سؤنر سنسیز

سنسن جهانین یییه‌سی

ای یئرده تانری‌نین کؤلگه‌سی...! [۴۰]

حوادث دوران پیشه‌وری و بعد از آن و سرکوبی مردم آذربایجان توسط اسـتبداد حاکم و مهمتر از همه شناخته شدن دوست و دشمن در ایـن حـوادث، همیشـه در مدنظر ساهر قرار گرفته و در واقع او نظاره‌گر امتحان دادن اشخاصی است که خـود را حامی مردم می‌دانستند و بنحوی در بین مردم جا باز کرده بودند و مردم هرگونـه عمل و رفتار آنها را بدون خطا و دور از اشتباه می دانستند زیـرا اینـها بـه آفرینـش شاهکارها ـ گاه به زبان ترکی ـ نیز دسـت یـازیده بودنـد. امـا سـاهر مثـل هـر آدم ظاهربینی نیست کـه بـه ایـن زودی گول رفتـار ریاکارانـهٔ ایـن‌گروه را بخـورد. او مقتدرانه و روشن‌بینانه به افشای شخصیت دو رو ایـن قبیـل اشـخاص مـی‌پـردازد بنحویکه این مسئله جزو ویژگیهای عمدهٔ شعرساهر بشمار می‌رود.

در تراژدی خزان، آنچه ساهر را ـ حتـی بیشـتر از سـلطه‌گریـهای نظـام حـاکم ـ غضبناک می‌کند همین چهره‌های متزلزلی هستند که او با دیدی تأسـفبار جولانـهای نافذ آنها را می‌نگرد. او می‌بیند که این چهره‌ها سرشار از ابتذال‌اند. در نتیجـه سـعی در حفظ آبروی تاریخی ملتش دارد. برای همین این چهره‌ها، جزو چهره‌های منفـی تراژدی خزان محسوب می‌شوند و در این اسطوره و تراژدی است که ساهر بعضـی

از شعرای ریش و سبیل‌دار و صلاحیتدار را که آگاهانه به ملت خود پشت کـرده و زندگی هنری خود را در اختیار مقاصد سودجویانه خود قـرار داده بودنـد، بـه بـاد انتقاد می‌گیرد. شعر « اوتور ائوده! = بنشین در خانه‌ات» بهترین نمونه در ایـن بـاره است که شاعر با جسارت و بدون ملاحظـه‌کاری و بـا ریشـخند و اسـتهزا اینگونـه شاعران و ماهیت وجودی آنها را به زیر سؤال می‌برد:

اوتور ائوده بورون کورکه / داغدا واردی بوران شاعیر!
قاراباغدا خالان وارمیش / خالان سنه قوربان شاعیر!...
بیلیرسن کی یوردوموزدا / قیوریلیبدی یاد اژدها
نه‌دن بیزیم شهری، حریف / بلاگردان ائتدین شاها؟
ایللر بویو یورددان اوزاق / آزدیرمیشدی شیطان سنی
ای یاراماز سنی دویدوم / گیرو قویدون گؤی وطنی
او تایلی‌لار سازین دویدو / تورک دیلینده سؤزون گؤردو
بو تایدا کی ائللر ایسه / آیدین ایکی اوزون گؤردو...
گئت آشنالیق قاتما آرتیق! / یاد سنین‌دیر، سنده یادین
« یاسلی پاییز» اوز وئریرکن / جلادلاری آلقیشلادین
بوراخ آشسین داشسین آراز/ سن گئت شاها مدیحه یاز!
ائل دوشمانی، دیل دوشمانی / گل آلداتما ائل، اوبانی ! [۴۱]

او با چنین نفرت طنزآمیزی است که همنوایی شاعران متظاهر و مداح را با جـبر حاکم در به خاک وخون کشیدن ملتش، به باد انتقاد می‌گیرد. اینها کسانی هستند که حیات هنری خود را متواضعانه و دست‌ودل‌بازانه در اختیار مقـاصد شـوم دیـگران می‌نهند و سـاهر چهرهٔ این اشـخاص را همیشه در آیینه ذهن خود متصور داشـته و بدون رودربایستی آنها را رسوا کرده است.

تیزبینی و نقد موشکافانه ساهر علیه خرده‌بورژواهای فرهنگی، بخش اعظم شـعر او را دربرگرفته و درواقع تبدیل به یکی از جنبه‌های نظام‌مند شـعر او شـده اسـت. زیرا او آن اندازه از این گروه متنفر است که در هر شعری که به یاد آنها می افتد بـه باد تمسخر می گیرد:

یا خود گؤزه‌ل آرابادا / شاه مئیداندان کئچن زامان
سئیره چیخار اوشاق، جاوان :
شاهین شانی گؤیدن آشار! / شاعیر بابا قوشما قوشار! [۴۲]

اینگونه مذمت طنزآمیز و گاه کنایه‌وار شاعر، ناشی از روح آزادمنشانه است. او شایسته نمی‌داند که همنوعانش دربند پلشتی‌ها و نابرابریهای اجتماعی و ظلم وستم تحقیرآمیز گرفتار آیند و او همچون برخی دیگر از شاعران که با مداحی و چاپلوسی‌های خود هیزم به آتش استبداد می‌ریزند در پی ملجأ و مأمنی قراردادی و زمانه و محیطی خاص نیست. ساهر هنرمند متعهدی است که از میان اجتماع برخاسته و درمیان اجتماع زیسته و به انعکاس اوضاع و احوال دقیق همان اجتماع نیز اهتمام ورزیده است. شاعران برج‌عاج‌نشین، دردها و اوضاع نابسامان اجتماعی را نیز با تملق و چاپلوسی و بدون خطا توصیف کرده، سعی در انحراف اذهان بسوی تعریف و تمجید از عدالت و آزادی ناعادلانه و ذلت‌بار را داشته‌اند. ساهر با دیدن این واقعیتهای تأسف‌بار، سکوت را خیانتی بر ملت خود دانسته، انتقادات خود را برپایهٔ منطق و استدلال شاعرانه بنیان می‌نهد.

یادداشتها:

۱) در سحرگاهان درزمان شکفته شدن گلهای زرد کسی آهسته بطرف جنگل می‌آمد، دختری گندمگون که از گل زرد هم رنگین‌تر بود همچون یک پرندهٔ تشنه خرامان و نازکنان به دره وارد می‌شد. دختری گندمگون، دختری که از گل زرد هم رنگین‌تر، گیسوان زیبای خود را برآب می‌پراکند درحالیکه قصهٔ شوروعشقش را بازگو می‌کرد و ازگونه‌های زیبای خود عرق را پاک می‌نمود. یک روز در سحرگاهان دیگر هیچ گل زردی در باغ شکفته نشد، و یار، دیگرباره به جنگل نیامد، همچون سایه‌ها دورکوه چرخیدم و در دره‌ها ذوب شدم ولی دختر گندمگونی را در « اوبه» ندیدم که به یارم شبیه باشد. (صص ۸-۲۷)

۲) شعریمیز زامانلا آددیملایبر، استاد گنجعلی صباحی، ص ۷۰

۳) دیدی از نوآوریهای حبیب ساهر ، ص ۱۰

٤) پیشین ، ص ۱۰

۵) قزل اوزن در بین کوهها، راههای نقره‌ای باز کرده، درحالیکه پرندگان کوه در درون گندمزار یواش یواش با همدیگر مسابقه می‌دهند، در تمام شب در راه بودیم. قزل اوزن راه بده ما بگذریم، امواج طلایی‌ات در بهار فوران می‌کند، کوهها را پشت سر گذاشته‌ایم، قاچاقی برای دیدن تو آمده‌ایم. بوته‌های سبز شکفته و آب در ساحل می‌لرزد. کوه و سنگ و دره که بخواب سنگین فرو رفته‌اند با صدای پرنده بیدار می‌شوند. از آبهای خنک و خوشگوارت جرعه‌ای به ما بده تا بنوشیم ایل وقبیله در دامن نرم و ابریشمین‌ات سالها به حیات خود ادامه‌می‌دهند... قزل‌اوزن آغوشت را بازکن. امروزمهمان توهستیم. (ص۷۳)

٦) دیدی از نوآوریهای حبیب ساهر ، ص ۱۳

۷) برای شاعر « خشکنابی» (= شهریار)، شاعر خوش‌خیالی که قلمدانش از ترمه است، بگویید که از برف و بوران و ابر و مه که دشت و دره را فراگرفته و در آن برف و بوران تشنه‌ای در بین راههای صعب‌العبور کوه درمانده و از کسی که در خانهٔ دودگرفته‌ای زندگی می‌کند و از افراد فقیر و بیچاره، و خوانین خون‌آشام سخن نگوید، او خوش‌خیال است. « حیدربابا» ببین که در اجاق حتی هیزم هم نیست و در خیمه نه آشنایی هست و نه بیگانه‌ای. (صص۹-۹۸)

۸) صدای شب که از بیشه‌زارمی‌آید ونفس‌خنک سپیدهٔ سرزده، مهرومحبت ملت و نغمهٔ وطن و سرزمین همگی همچون یادگارانی درشعر من نگهداری می‌شوند. (ص ۷۲)

۹) بگو ای خدا! در نیمه‌های شب در این راههای بی‌مسافر چه کسانی ماندند و چه کسانی رفتند؟ کدام دستها بود که دوست را از دوست جداکرد و درمیان خلق جدایی افکند؟ سرزمینی‌که با زحمت فراوان شکفته شده بود، در یک لحظه و چه زود پژمرده شد؟ برف و بوران و ابر آمد و کوهها را فراگرفت و خانواده‌ها ماتمزده شدند، از همانجایی که نسیم خنک می‌وزید طوفان به‌پا و گرسنگی و مرگ دیده شد وکودکان و دختران زیبا دربدر شدند و به گدایی پرداختند. (صص٦-۷۵)

۱۰) رک: مکتبهای ادبی ، رضا سیدحسینی ، ج۱، ص۱۸۰

۱۱) پیشین ، ص ۱۸۱

۱۲) سیلی که از کوهها سرازیر می‌شود، فریاد و غوغا می‌کند و ماه غبارگرفته به کوه نزدیک می‌شود. در این هنگام جمعیتی از مردم به تلاش و تقلا مشغولند، الامان... گروهی زنجیری جان می‌سپارند.(ص۵۰)

۱۳) او در این زمان یک « قوشما»ی جدیدی می‌سراید: الامان! گروهی زنجیری جان می‌سپارند. این زندان چقدر سرد و تاریک است! و ماه برای چه تا این اندازه رنگ باخته و پژمرده شده است. (ص۵۳)

١٤) وقتی صحبتهای عروسان همسایه را شنیدم که گفتند: « یارم را از دست دادم» دنیا به سرم چرخید. نمی‌دانم چه شد و چه مدت نخوابیدم؟ و ندانستم که سپیده کی زد و ماه در بیشه‌زارها به خاموشی گرائید. (ص۹)

۱۵) دختران هم‌سن و سال تو مثل غنچه شکفته‌اند، برای چه تو مثل گل پژمرده شده‌ای؟ دختران ثروتمندان، مخمل پوشیده‌اند برای چه تو قماش وچیز کم‌ارزش پوشیده‌ای. رنگت پریده و لبهایت کبود شده‌اند، به دم آفتاب بیا تا گلهای پژمرده‌ات شکفته شوند، بیا و همچون پرنده‌ای به دوردورها پرواز کن تا خورشید طلایی، گیسوان طلایی‌ات را بوسه‌باران کند. (ص۱۸)

١٦) لیریک شعرلر، ص ٤٥. شعر مختص دلسوختگان است چراکه زبان شعر آتشین و عمیق است.

۱۷) ظلمت و تاریکی همه‌جا را فراگرفته ... برف و باران می‌بارد.آه، درد و رنج مردم سنگین است و سنگین. همچون رویا وخیال آنهایی که به تهران مهاجرت کرده‌اند درشهر مثل ولگردان می‌چرخند. با سنگ و گل‌ولای، برای خود دخمه‌ای ساخته‌اند. کودکان همچون زنبورعسل جوانه می‌زنند... آه، بار زندگی سنگین است و سنگین. مردمی را که درتاریکی خوابیده‌اند، صدا بزن. درابرها، رعدوبرق طلایی می‌درخشد وبرق می‌زند. سیلاب از کوهها به طرف دره‌ها جاری می‌شود.

اگر سیلها هار شده‌اند همچون کوه در برابرش ایستادگی‌کنید و اگر پلی خراب شده، پلهای دیگری بزنید! (صص ۷۰-۶۹)

۱۸) پاییزها و کاروانهای بی‌شماری آمدند و رفتند. در یک پاییز تنها و یتیم ماندیم. در یک پاییز عاشق و شیفته شدیم. در یک پاییز آتش گرفتیم، سرانجام به هوای رویاها و خیالات پرواز کردیم. در یک پاییز خورشید درخشان طلایی زاده شد. در یک پاییز ابر آمد و خورشید را خفه و پنهان کرد. پاییزهای بی شماری را گذراندیم و زمان ما را دنبال کرد. زمان آمد و رفت. از سرزمینمان دور ماندیم وجدا شدیم و درحسرت چشمه‌های خنک و بوته‌های رنگارنگ ماندیم. زمان گذشت، ما همچون درختان بی‌آب و تشنه خشک شدیم. نمی‌دانم چه چیزی ما را این‌چنین از طراوت و شادابی انداخت: غربت ؟ یا سرنوشت و چرخ گردون ...

۱۹) شعریمیز زامانلا آددیملاییر ، صص ۵-۷٤

۲۰) « گوللو» به فکر فرورفت و گفت: « باورندارم، من که یک زن ساده‌ای هست هیچ چیزی را نمی‌فهمم. زمانی حکمران شکم‌گنده به روستا آمد و مشروطه را قسمت کرد و کدخدایان هم با آنها همدست شدند. مردم و جماعت هرچه داشتند غارت کردند. زمین کشاورزان را از بین بردند، از مشروطه هم چیزی عاید ما نشد. فدایت گردم از « انقلاف» می‌گویی؟ چه چیزی از آن به دهاتی جماعت می‌رسد؟ / در جواب او:/ خیال نکن که دنیا همین جوری می‌ماند. آن آتش و اجاقی را که روشن کرده‌ای به هیچوجه خاموش نخواهد شد. « انقلاب سفید» زخمها را مرهم نخواهد کرد، زمستان می‌گذرد دوباره بهار روستا را فراخواهد گرفت. (صص۷-۸٦)

۲۱) هرگرهی که به قالی می‌زنی و آن را رنگارنگ می‌کنی مثل گونه‌هایت سرخ می‌شود پسری که ثروتمند است با دخترفقیری مثل تو ازدواج نمی‌کند.(ص۵۷)

۲۲) شما ای کولی‌ها درخارج از شهر و در دشتها و بیابانها، و ما در شهر پوسیده شدیم، بگوئید ببینم آیا شما مجارهستید یا ترک؟ آیا خدا شما را سیاه‌سوخته آفریده یا روزگار، این چنین سیاهتان کرده است؟ (ص ۵۸)

۲۳) درمشرق‌زمین، تنور ظلم وستم شعله‌ور است اما شاعر، به یک آدم درویش و بی‌چیز مقام پادشاهی‌می‌دهد و اورا مدح می‌کند. تنها کوهها دربرابر سیل ویرانگرایستادگی می‌کند، جوانمردان به هیچوجه دربرابرنامردان سرفرود نمی‌آورند. هرچه برف بر سر و رویم ببارد، آفتاب آن را آب می‌کند، باد شمال زمین را مثل‌گلستان می‌کند. بیگانه، مارکهای سیاهی به مردم زده، با این وجود لکه‌ها ومارکها با اشک چشمان، پاک نمی‌شود. (صص۳-۱۰۲)

۲٤) آرزو می‌کنم ای سرزمین زیبا! به مراد و آرزوی خود برسی. گیسوانت راغبار گرفته، خود را تکان بده، تا گردوغبارت فروبریزد. رودهای فراوان داری. برای چه مردمات بی‌آب بماند؟ تو که خود سرچشمهٔ نسیم هستی برای چه بادهای سیاه بوزد؟ دیگر دخمه‌های گلی و جاده‌های خاکی برازندهٔ تو نیست. از چه بخاطر یک کوزهٔ سفالی، جواهر خودرا به بیگانه فروختی؟ این را بدان که درنتیجهٔ غفلت گذشتگان است که تو در اسارت زندگی می‌کنی. بس است زنجیروزندان. زندان را فروبریز! زنجیررا پاره‌کن!(صص۳۰-۲۹)

۲۵) ادبیات چیست ، ص ۷۲

۲۶) زمستان، سرنوشت سیاهی بر پیشانی روستا نوشته. مردان بدنبال روزگار سیاه خود رفته‌اند، زنان، کودکان را کول کرده و برف می‌روبند... سگها پارس می‌کنند. قحطی همچون ابر مه‌آلود همه‌جا را فراگرفته است. (ص۱۰۵)

۲۷) برف، سرگرمی ثروتمندان و عذاب فقیران است. اگر دوران پادشاهی و استبداد نبود و اگر پرچم این مرزوبوم به اهتزاز درمی‌آمد ترنهای برقی همچون رعد و برق درمیان برفهای کوه وبیابان جرقه می‌زد و اگر اشراف، تودهٔ مردم را محاکمه نمی‌کرد، « زمستانهای سیاه» زبانزد خاص وعام نمی‌شد و مردم نیز نفس راحتی می‌کشیدند. (صص ۷-۱۰۶)

۲۸) رک : سحر ایشیقلانیر صص ۸-۱۱۷ ، و صفحه ۱۲۸ همین کتاب .

۲۹) ماهنامه « پیک آذر»، س دوم ، ش ۱۲، چاپ زنجان

۳۰) بادهای دیوانه زوزه می‌کشند... این است که دردخمهٔ گلی و در شب بارانی، دیگر شرارهٔ زغالی هم نمانده است. تنها خاطرات تلخ و غمبار است که تلنبار شده. باغ و باغچه، خانه و آشیانه و سرزمینم با آمدن پاییز به تاراج رفت. روزی از شرق باد سیاهی وزید، دیگر نگذاشتند در زمستان به خانه‌ام نور آفتابی بیفتد... و نگذاشتند دربهار، کشت و زرع بروید، و نگذاشتند خزان غزل شکفته شود، افسوس اردویی که از دیار گرم و سوزان و خشک آمد، سرزمین آتش را به ویرانه تبدیل‌کرد. ملتم اسیر و برده شده و ترک دیار و وطن‌نمودند. وآقایانی که فارس‌زده شده بودند، سرزمین زیبا را فروختند.... (صص۶-۶۵)

۳۱) شاهانی که در طول تاریخ بر اریکهٔ سلطنت نشستند، خانه و دیار و محصولات طلایی را آتش زدند، آنها رفتند و جانشینانشان برای اینکه « عبرتی» برای دشمن باشد، دنیا را به خاک و خون کشاندند. (ص۴۲)

۳۲) هرروز دردوغم دنبالم می‌کند و هرشب غم واندوه درخانه‌ام را به صدا در می‌آورد. ملتهای‌آزاد، جملگی شاعران آزاده‌ای دارند اما من شاعرملت اسیر و دربند هستم.(ص۱۱۵)

۳۳) می خواهم در شب غمبار و طوفانی همچون ستاره قطبی، چراغ راه و رهبر و راهنمای مسافران شوم. می‌خواهم همچون آب که در صحرا در روزهای تابستانی جریان دارد، جاری شوم تا همچون اشک زلال چشمها، چاله‌چوله‌ها را پربکنم. (ص۲۴)

۳۴) دیگر پاییز، آن پاییز خونبار رخت بربسته و از سرزمینمان کوچ کرده بود. فصل گل‌داوودی گذشته و زمستان سرد وسختی فرارسیده بود. (ص ۱۷۷)

۳۵) به من فهماندند: برده و مزدور « بیگانه» باش، و به فارسی حرف بزن! بردگی و درویشی را برای کودکان تلقین کن و آموزش بده! (ص ۱۸۳)

۳۶) ای سرزمین سبز و لاله‌گون که در دامن سبلان بارور شده‌ای. آرزو می‌کنم که تا باد شمال بال‌وپر پرچم طلایی‌ات را به اهتزاز درآورد، صدای حق و حقیقت، فرزندان شاه اسماعیل را از خواب طولانی اعصار بیدارکند... (ص۱۸۱)

۳۷)... جشن است و تاجران و اشراف به عیش وعشرت مشغولند. این جشن بخاطر « فتح آذربایجان» برپا شده، یک شاعرجوانِ لاغر و مردنی هم در آن مجلس چاپلوسی‌می‌کرد و شاه شاهان را مدح می‌گفت. (صص۵-۱۸۴)

۳۸) خانهٔ تاریک، در بسته؛ و آن طرف اشک چشم یتیمان. این طرف حسرت وزاری در دلها و تنفر و بیزاری بر دژخیمان. شب غمباری است و باد دیوانه زوزوه می‌کشد، خاربوته‌های برفی درکنار راهها خش‌وخش می‌کنند. باد دیوانه برف را به اطراف می‌پراکند... مرگ و گرسنگی دهن باز کرده است. (ص۱۷۸)

۳۹) با خود می‌گفتم که همراه با جریان رود و وزش باد، با تلاش و کوشش زحمتکشان درکنار رودخانه « بالیقلی» منزلگاه و شهر تازه‌ای از مرمرهای سفید با باغچه‌های زیبا بنا خواهد شد. در آن شهر دیگر، سوداگران و رباخواران و کانون تعصبات دینی نخواهد بود و نه قهوه‌خانه‌ای همچون قهوه‌خانهٔ دخمه‌ای بالای تپه « سایین» که از سقف آن تار عنکبوت آویزان گردد. (صص ۲-۱۸۱)

٤۰) شاعر به سلطان چاپلوسی کرده و گفته: « کلاهت خورشید طلایی و سریرت آسمان آبی است. خورشید، بی‌تو خاموش می‌شود. تو مالک دنیا هستی ای سایهٔ خدا (ظل‌الله) بر روی زمین! (ص٤۳)

٤۱) بنشین سرجایت شاعر! در کوهها برف و بوران کولاک می‌کند! گویا در « قاراباغ» خاله‌ای داشته‌ای، خاله فدای تو باشد! ... می‌دانی‌که اژدهای بیگانه درسرزمینمان حلقه زده، ازچه شهر ودیارخود را بلاگردان شاه کردی؟ دوری چندین ساله از وطن، تو را از راه بدر کرده، برو که ماهیت‌ات فاش‌گردید چراکه وطن را به گرو گذاشتی. مردمان آنسوی ارس با تو همراه و همنوا شدند اما در این‌طرف ارس علناً وعملاً دورویی‌ات را دیدند... برو دیگر از ما نیستی، تو مال بیگانه و بیگانه هم مال تو، چرا که درموقع « پاییز خونین و غمبار» به مدح جلادان مردم‌ات پرداختی. بگذار ارس طغیان بکند، کاری نداشته باش تو فقط به مدح شاه بپرداز! ای دشمن خلق و ملت، بیا و این خلق بیچاره را گول مزن! (صص۲-٦۱)

٤۲) مقام شاه بالامی‌رود وشاعرهم با دیدن اوبه مدح وثنا می‌پردازد.(ص ۹٤)

تحلیلی از شعر :

بولود قاراچؤرلو « سهند»

- « سازیمین سؤزو» و « رئالیسم فلسفی» سهند
- درونمایه‌های رئالیسم فلسفی سهند
- انسان و اجتماع
- انسان و طبیعت
- انسان و حقیقت
- انسان و حیات
- انسان و تمدن
- انسان وتفکر قومی و فراقومی سهند
- «درک حضوردیگری» یا « حماسهٔ عاطفی» سهند
- هنر سهند (اسطوره‌پردازی، بیان بزمی- رزمی و...)
- ویژگی‌های مشترک مقدمه منظومه‌های سهند
- منظومه‌های«سازیمین‌سؤزو» (ده‌لی‌دومرول و...)
- یادداشتها

بولود قاراچؤرلو متخلص به « *سهند* » در سال ۱۳۰۵ هـش در مراغه به دنیا آمد در همانجـا بـه مکتب رفت. در ۱۷ سالگی با انتخاب تخلص « رازی» شروع به سرودن شعر کـرد. سـپس تخلـص خود را به « سهند » تغییر داد. او در جلسات مربوط به « شاعرلر مجلسی» که در تبریز برپـا می‌شـد، شرکت کرده از جوانترین و فعالترین آنها به حساب می‌آمد. در سال ۱۳۲۵ مجلس مذکـور بـرچیـده شد و « سهند» مثل بسیاری از روشنفکران آذربایجان به زندان افتاده سپس به تـهران تبعیـد شـد. در تهران بعنوان یک کارگر ساده در کارخانه بافندگی به کار مشغول شد پـس از سـپری شـدن مدتـی، خود به ایجاد کارخانه بافندگی اقدام کرد.

علیرغم اینکه شاعر به کار تجارت مشغول بود اما شعر و سرنوشت مردمش درصدر اندیشـه‌های او قرار داشت. با کتاب « ددەقورقود» آشنا شده و به فکر بازسرایی داستانهای آن افتاد.

داستانهای ددەقورقود در ترکیه توسط بصری قوجول و نیازی گنج‌عثمـان‌اوغلو بـه نظـم کشـیده شده بود اما در بین شعرای آذربایجان، تنها سهند بود که با اتکا به تخیل و اندیشهٔ سرشـار خـود بـه زیبایی از عهدهٔ آن برآمده است.

٦ داستانی که « سهند» به بازسرایی آن پرداخته و آن را تحت عنـوان « *سـازیمین سـؤزو*» در دو جلد چاپ نموده است عبارتند از: *دەلی دومرول، بوقاج، قانتورالی، قـاراجیق چوبـان، بکیـل اوغلـو امرن، تپه‌گؤز.*

سهند ٦ داستان باقیمانده را نیز تحت عنوان « *قارداش آنـدی* » بازسـرایی کـرده بـود کـه مـرگ نابهنگامش مانع از چاپ این اثر شد (این اثر نیز اخیراً به همت آقای *بهروز ایمانی* به چـاپ رسـیده که در بررسی آثار سهند، این اثر مدنظر نبوده، تنها به نقد و بررسی همان کتاب « سـازیمین سـؤزو» پرداخته‌ایم. امید که در آینده در کتابی مستقل به بررسی آن بپردازم)

سرانجام شاعر سترگ آذربایجان مرحوم « سـهند » در ۲۲ فروردیـن ۱۳۵۸ بـر اثـر سـکتهٔ قلبـی درگذشت.

{ با اقتباس از : *آذربایجان ادبیات تاریخینه بیر باخیش، دکتر جواد هیئت، ج ۲ تهران چـاپ اول ۱۳٦۹* }

« سازیمین سؤزو » و « رئالیسم فلسفی» سهند

آنچه در روابط پدیده‌های هستی بعنوان یک امر مسلم و بدیهی تلقی می‌شود هستی پدیده‌ای بنام اجتماع است. اجتماع چیزی است که بالذات از ابتدای آفرینش موجود بوده و هرنوع سرنوشتی از غربال امتحان آن گذشته و تجربه شده است. یکی از پدیده‌های مهم آن انسان است. پدیده‌ای که با اعمال و کنش خود اجتماع را نیز حیرت‌زده کرده است. زیرا اجتماع فروتنانه جهت تغییر و تحولش، برای او تفویض اختیار نموده و اراده و هستی خود را در دستان انسان قرارداده، تا او، آن را به سعادت و یا شقاوت رهنمون سازد. آنچه به تعالی انسان عمق و عظمت می‌بخشد تلاش پویای او درجهت جلوگیری از بی‌حرمتی و سقوط قداست فکری است. در واقع تحول اجتماع نیز درگرو دگرگونی اندیشه‌هاست. تحول انسان بر مبنای خردگرایی که در فلسفه خردگرایانی همچون « دکارت » بعنوان اندیشه محوری کانالیزه شده، خیلی سالها پیش در اندیشه « سقراط » بروز پیدا کرده بود. این مسئله نشان می‌دهد که انسان همیشه به اندیشه و تفکر پرداخته و آن را از خود دور نداشته است. بنابراین برای ساختن یک نظام توانمند انسانی، نه بصورت تنگ‌نظرانه بلکه با یک بینش دست‌ودل‌بازانه، باید از حرمت انسانی به صراحت و بدون واهمه دفاع کرد. این دفاع، سبب درگیری او با واقعیتهایی می‌شود که شاید به ضرر او نیز تمام بشود؛ اما از سوی دیگر به موجودیت اندیشمندانه انسان نیز تأکید می‌ورزد. همین مسئله بخشی از موجودیت واقعی و رئالیستی انسان را برجسته و بارز می‌کند، و در نتیجه زندگی تفسیری از انسان می‌شود که برجستگی‌هایش تنها بخاطر وجود مفسرش بنام « انسان » است.

از میان این مفسران کسانی هستند که ذات زندگی و سرنوشت انسان را عمیقانه و آگاهانه مورد مداقه قرار داده، سعی در استخراج یکسری ارزشهایی هستند که بتوانند در تداوم زندگی ارزشمند اجتماع و انسان مؤثر واقع شوند. اینان با ارائه واقعیتها و نفوذ در عمق آنها راهبری نظام ارزشمند وحیات آگاهانه را برعهده

می‌گیرند. پدیده‌ای که این گروه برای حصول به این مقصد انتخاب می‌نمایندهمانا موضوعی بنام « هنر یا ادبیات » است.

ادبیات، جهان معنوی و اجتماعی انسانها را بدون هیچ واسطه‌ای وتنها با تکیه بر واقعیتها بیان می‌دارد. این مسئله با حرارت و صمیمیت خاصی مورد استقبال واقع شده، سخاوتمندانه سفره دلها را برای جای دادن آنها باز می گذارند؛ زیرا اجتماع، تنها در ادبیات، خود را آزاد می‌بیند چون « ادبیات تمرین آزادی است» و« جنبشی است که بشر به مددآن هر لحظه خود را از قید تاریخ آزاد می‌کند.»[۱]

انعکاس ویژگیهای واقعی اجتماع و تحلیل جنبه‌های مختلف آن برای وجود هنرمند بعنوان یک شرط اساسی است. هنر بعنوان یکی از مهمترین گرایشهای معنوی اجتماع، محصول تفکر انسانهایی است که ضرورت تحول اجتماع را در مواجهه با آن می‌بینند. بنابراین تا هنرمند خود را با اجتماع درگیر نکرده، نمی‌تواند به تحلیل عمیق آن بپردازد، حتی انعکاس بعد معنوی و درونی انسانها، نیازمند سیروسلوک اجتماعی است وقتی هنرمند به درک این سیر و سلوک نائل آمد و در ابعاد وسیع و آگاهانه به تحلیل واقعیتها پرداخت، رئالیسم هنرمندانه او اظهار خودنمایی کرده، درصحنه اجتماع حاضر می‌شود.

رئالیسم در ادبیات، همچون آیینه‌ای است که اجتماع و حیات اجتماعی انسانها و روابط ساده وپیچیده حاکم بین آنها را منعکس می‌نماید. تمام دردها و شادیها، رنجها و عذابها و تصورات زیبای روحی ومعنوی اجتماع و انسان در رئالیسم به تصویر کشیده می‌شود. بدیهی است وقتی نیازمندیهای حیات اجتماعی در ادبیات انعکاس بیابد، بی تردید اجتماع نیز از آن تأثیر می‌پذیرد. گاه خواننده، قسمتی یا بخش عمده‌ای ازتجربه زندگانی تلخ وشیرین‌خود را درادبیات یافته، خود را همسو و همگام با آن می‌کند. به همین خاطر رئالیسم با بیان جزئیات واقعی مؤثر، آن را به کل جهان تعمیم می‌دهد. ارزش هنری رئالیسم نیز درهمین نکته نهفته است.

صراحت تحلیل واقعیتهای زشت و زیبای اجتماع از ویژگیهای عمده رئالیسم « سهند » محسوب می‌شود. این واقعیتها در یک تقابل هنرمندانه سبب تعادل فکری خواننده می‌شوند؛ زیرا خواننده خود را بطور کامل در هنری سرگردان نمی‌کند که در تحلیل و جهان‌بینی آن هیچ زشتی و پلیدی وجود ندارد و درواقع جهان، سرشار از عواطف زیبا و اصیل انسانی باشد. و از طرف دیگر نیز با هنری روبرو نمی‌شود که سراسر هستی آن را زشتی وپلیدی دربرگرفته باشد، افراط در

انعکاس هردو جنبه، مخاطب را از هنر رئالیستی دور کرده، باعث انزجارش خواهد شد. زیرا خواننده همانطورکه دنیا را سرشار از خوشی محض نمی‌بیند ازسوی دیگر نمی تواند زیباییهای آن را نیز انکار نماید. انسانِ رئالیستی و واقعگرای « سهند » نیز زادهٔ همین زشتی وزیباییهای اجتماع است. شرایط خوب و بد اجتماع و روابط خوش و ناخوشایند آن، شخصیت او را تشکیل می‌دهد. بنابراین رئالیسم هنری سهند رویدادها وحوادث محیط وحیات واجتماع را در واقعیتها و در موقعیتهای عینی و ملموس آن بررسی کرده، به توصیف آنها می‌پردازد. هنرمند رئالیسم در این بررسی به جنبه جزئی از اجتماع دست گذاشته و با تکیه بر روی همان جنبه به تحلیلهای فراجزئی نایل می‌آید. تحلیل « حیات، هستی، حقیقت، تمدن وکمال » در مقدمه منظومه‌های سهند در سایه همین تفکر تحلیلهای جزئی‌انگارانه سهند صورت می‌گیرد. او درتحلیل این جزئیات روان اجتماع را با دقت خاص روانشناسانه مورد بررسی قرار داده، دست به آفرینش یک اجتماع ثانوی می‌زند که در یک تحلیل جامعه‌شناختی به منزله پدیدار ساختن هستی خود اجتماع در قالب سرشت هنری است. همین مسئله جهان‌بینی اورا در یک بینش واقعگرایانه و رئالیستی منعکس‌کرده، ارزشمندمی‌نماید.

تصور انسان در هستی بیحاصل و دردمندانه او قابل توجیه نیست زیرا در این صورت نتیجه‌ای که از هنر عاید اجتماع خواهد شد، یأس و بدبینی است. نشان خواهیم داد که چنین اندیشه‌ای درتفکر هنری « سهند» جایگاهی ندارد هرچند او گاه تحت تأثیر شرارتهای انسان، به تقبیح او می‌پردازد اما درنهایت در انسان قوای عالیتر و خالصتری می‌یابد که او را در اراده خود مبنی بر تلاش برای تداوم حیات استوار می‌گرداند. ازسوی دیگر انسان نمی‌تواند در دنیایی از بی‌اعتنایی و رویا بسر برد. بنابراین تصویر انسان درقالبهایی که سراسر هستی او با رویاهای خدشه‌ناپذیر و زیبایی‌انگارانه عجین شده باشد، به معنی نفی بعد شرارت انسان است. همانطور که نمی‌توان با خیال و توهم به ادامه حیات پرداخت، ازسوی دیگر نیز انسان باید در وجود تمام پدیده‌های هستی شک وتردید نماید. زیرا این کار او را از پذیرش مطلق هستیِ زشتی و زیبایی پدیده‌ها منع کرده، به تفکر در ذات آنها وا می‌دارد. بدین معنی که شک وتردید سبب می‌شود که همه چیز را زشت نبیند همچنانکه او را نمی گذارد که نسبت به ماهیت اشیا با دید رویایی بنگرد. بنابراین آنچه که مابین هستی زشت و زیبا حالت تعادل ایجاد می‌کند چیزی است که ما آن را « رئالیسم

محض یا توصیف واقعی » می نامیم اما هرآنچه که ما را برآن مـی‌دارد تـا بـر ایـن رئالیسم و توصیف موقعیتهای واقعگرا شک وتردید نموده و دربـاره آن بـه پرسـش دست بزنیم « رئالیسم فلسفی» نام دارد.

« رئالیسم فلسفی» با تمایزی عمیق ومتفکرانه نسبت به رئالیسم محض، علاوه بر انعکاس واقعیتهای اجتماعی به پرسش درباره آنها نیز می‌پردازد. چیزی کـه « رولان بارت » به زیبایی به آن اشاره می‌کند: « ادبیـات، جـهان را بصـورت پرسـش نشـان می‌دهد ونه هرگز به گونه پاسخی روشن وقطعی... بر روی هم ادبیات همیشه غیر واقعگراست. ولی همین غیرواقعگرایی به ادبیات امکان می‌دهد که غالباً پرسشـــهای هوشمندانه‌ای از جهان بکند. این پرسشها هرگز مستقیم نیست. « بالزاک » که تبییـن جهان را با حکومت الهی آغاز کرده بود، کارش به پرسش از جهان انجامید.»[۲]

وهنر سهند نیز در پرسشها و تردیدهای او بروز پیدا می‌کند:

انسان حقیقتین ایتیره‌ن گوندن — باشـی داشدان ـ داشا ده‌یدی
سعادت جئیرانی قاچیر اؤنوندن — سیلدیریم یوللاردا قالیر سرگردان!
آزیب اؤزلویوندن ایتگین دوشندن — قورد کیمی اؤزونون قانینی ایچیر!
اؤزونو آختاریر بیلمم نره‌دن؟ — چالی‌لار ، تیکانلار آیاغین بیچیر! [۳]

استقرار اندیشه در بطن اجتماع و تحلیل رئالیستی آن مشخصه اصلی « رئالیسـم فلسفی» سهند را دربرمی‌گیرد. بدین معنی که بیشتر هنرمندان واقعیتـهای اجتمـاع را در رابطه با سرشت تمایلات اجتماعی تحلیل می‌کنند، اما حاکمیت تعقـل هـنری و تصویر فیلسوفانه وجههٔ دیگری از رئالیسم سهند اسـت کـه بصـورت فلسـفی و در قالب هنر به تفکر درباره رازورمزها و پدیده‌های اجتماعی و طبیعت می‌پـردازد. در واقع او با تحلیل واقعیتها و بـا انعکـاس پرسـش‌گونـه هسـتی، دربـاره پدیده‌هـای اجتماعی نیز شک و تردید می‌نماید. تردید تعقلـی او دربـاره جنبـه‌های رئالیسـتی، باعث ایجاد رئالیسم فلسفی می‌شود.

در رئالیسم فلسفی سهند، تمام پدیده‌هایی که در اجتماع متمرکزاند و به نوعی با انسان در ارتباطند، به پرسش گرفته می‌شود. پرسش شک‌گرایانه به این مسـائل، بـه منزله حضور بلامنازع آنها در کارکردهای اجتماعی است. بنابراین ممکن است ایـن پرسش پیش بیاید که رئالیسم فلسفی که کارش پرسش از پدیده‌هاست، چـه نتـایج منطقی برای انسانها به ارمغان می‌آورد؛ به عبارت دیگر چون خود در همان پرسـش باقی می‌ماند پس چه جوابی برای تحلیل حیات اجتماعی انسانها دارد؟

در پاسخ باید گفت که پرسش فلسفی سهند، موضعی وارونه درپیش گرفتـه کـه از یک طرف با در میان کشیدن آن، هنر را از خصلت کلی‌بافانه که مختـص فلسـفه است دور می‌کند و از طرف دیـگر همیـن موضـع وارونـه بـه منزلـه تـأیید همـان پرسشهایی است که با شک وتردید همراه است دو مصرع زیر که برگرفتـه از متـن اصلی کتاب «دده قورقود» است در واقع تأیید این مسئله است که بـه دنبـال تولـد، مرگ است بنابراین باید این مرگ فداکارانه باشد:

ایندی هانی ، دئدیگیم بگ اره‌نلر
هارا گئتدی، دونیا منیم دئین‌لر؟[۴]

در واقع رئالیـسم فلسفـی سـهند شباهت زیادی به « طـنز ادبـی » دارد زیـرا در طنز نیز با موضعگیریهای خلاف واقعیت، به اثبات واقعیت می‌پردازند.

« ژان پل سارتر » درباره رئالیسم به نکته جالبی اشاره می‌کند او می‌گوید: «اشتباه رئالیسم در این بوده که می‌پنداشته است که واقعیت در مشاهده آشـکار می‌شـود و در نتیجه میتوان توصیف بی‌طرفانه‌ای از آن کرد.»[۵] همین نکته آخر چیزی است کـه در رئالیسم فلسفی شکل تکاملی به خود می‌گیرد. بدین معنی که وقتی شاعر کارش به پرسش از جـهان منتـهی می‌شـود دیـگر کـارش بیطرفانـه نیسـت او در هویـت توصیفهای واقعی به تفکر پرداخته و تردید می‌نماید. همین ویژگی رئالیسم فلسفی، آن را در بطن اجتماع و واقعیتها قرار می‌دهد.

آمیزش واقعیت و اندیشه‌ورزی خصیصه مهم رئالیسم فلسفی سـهند را تشـکیل می‌دهد. رئالیسم فلسفی او به بازگویی واقعیتهای زنـدگانـی پرداختـه و آنـها را در جهت خردورزی ساماندهی می‌کند. این واقعیتها آنچنـان در پرسشـهای فلسـفی او نظامی خردگرایانه می‌یابند که ما هنر او را نه به صورت پرسشهای رئالیسـتی بلکـه در یک حرکت و کشف وارونه بصورت پاسخی رئالیستی درمی‌یابیم:

ایشیقدان دوغورسا ایستی‌لیک، ایستک قارانلیقدان دوغور، سویوق،آلدانیش
محبت آختاران ، انـسانلیق دئـمک اونا باش آندیرمیش، بونو قارقامیش![۶]

گویی شاعر این مصراعها را در جواب سؤالهایی همچون « نور، ظلمت، محبـت چیست؟ » سروده و مصراعهای دیگر بعنوان پاسخی برای آن پرسشهاست.

«سهند» درباره بعضی از معتقدات مرسوم که گاه درگذشته و حال بصورت یـک تفکر محض نیز ارائه می‌شده شک و تردید نموده به پرسش درباره آنها می‌پـردازد. بعنوان مثال عرف معمول در ذهنیت فکری ما، ستودن مکتب عرفان و تحـولات آن

بوده اما سهند این مسئله را از دیدگاه خردگرایانه و با یک فلسفه خاصی تحلیل کرده و در مورد تأثیر مثبت و منفی آن در اجتماع نیز به انتقاد برمی‌خیزد:

آغیزلارا دوشموش «فنا» سؤزونده نه حقیقت واردیر ، نه‌ده کی معنا
هر بیر فانی‌لیگین، مرموز ایچینده گیزله‌نیب یاتمیشدیر، یوکسک بیر«بقا» [۷]

و آن « بقا » به نظر سهند چیزی جز فداکاری و ایثار نیست؛ او فداکاری را بعنوان مرگ تلقی نمی‌کند بلکه معتقد است که از آن، حیات دیگری زنده می‌شود:

انسان اؤزجانیندان کئچمه‌سه دئمک ابدی حیاتا چاتارمی؟ هیهات! [۸]

یا درباره تقدیرگرایی و سرنوشت که ادبیات گذشته و نیز فرهنگ عامیانه سرشار از این نوع تفکرات است، آنها را به باد انتقاد می‌گیرد. در نظر او معرفت انسان در گرو چنین قیدوبندهایی نیست که باعث بیگانگی او در روابط اجتماعی شده، مانعی برای رشد و تعالی‌اش بوجود بیاورد و نیز آزادی از این قید و بندها در این نیست که انسان بعنوان ملعبه‌ای در دست سرنوشت فراعقلی گرفتار آید. آزادی او در گزینش آگاهانه موقعیتهای زنده و پایداری است که منجر به روابط سالم اجتماعی- انسانی می‌شود. در نتیجهٔ همین گرایش، سهند در ردیف شاعرانی قرار می‌گیرد که با بینش واقعگرایانه خود سعی در شناخت خواسته‌ها و شرایط بشری دارند. در پرتو همین شناخت، او فیلسوفانه به عمق مفاهیم ارزشمند انتزاعی پی برده، در نزدیکتر کردن فواصل موجود بین انسان و آن مفاهیم تلاش می‌کند. نگرش فیلسوفانه و عمیق به این مسائل و پیوند آنها با زندگی و واقعیتهای اجتماعی ما را در نامگذاری مکتبی بنام او که همانا « رئالیسم فلسفی » است، مصمم می‌نماید.

تفکر هنری سهند نیرویی است که اجتماع را در یک تحلیل تعقلی انسجام می‌بخشد. عادت‌زدایی از این مباحث حاصل نوعی دید فلسفی و خردگرایانه اوست که در قالب رئالیسم فلسفی نمایان می‌شود. رئالیسم فلسفی او همه انگاره‌هایی را که انسان را به گونه‌ای مضمحل و بی خاصیت نشان می‌دهد، نفی کرده و با دید مدرن و فلسفی به تکامل مفاهیمی می‌پردازد که انسان را به خاصیت جستجوگرانه و منطق‌گرایانهٔ او سوق می‌دهد. چنین نگرشی انسان را از هرگونه افسانه‌سازی و خوش‌خیالی به دور داشته واقعیتها را براساس آنچه که واقعی هستند ـ ونه براساس توهمات و تقدیرگرایی‌های خوش‌باورانه ـ تحلیل می‌کند. بنابراین درنظام فکری ـ فلسفی او اندیشه‌ای غیرواقعی و نامعمول هستی ندارد. همه‌چیز به خلاقیت پویای خود مشغولند. زندگی، اجتماع، انسان، طبیعت جملگی در شعر او

به رشد معقولانه‌ای می پردازند که در ذات خود خردورزی و آگاهی را بعنوان یک شعور منطقی و متفکرانه قبول دارند :

فیکیرسیز، دویغوسوزچوخ شئی‌گؤرموشم

بیریوخ، ایکی یوخ، بودونیا عالمجن

لاکین هئچ حالتده « فیکری »، «دویغو»نو آیری گؤرمه‌میشم « فیکیرله‌شندن »[۹]

او در بیان افسانه‌های کهن نیز از این اندیشه خود طفره نمی‌رود، زیرا آنها را با محیط و زمان سازگار می‌کند. در واقع پتانسیل‌های معاصر را مقهور سرنوشت تخیلی و خوش‌باورانه قدیمی نمی‌کند برای اینکه بخوبی واقف است که مخلوط کردن اندیشه‌های زنده و پویای مدرن با افکار تجریدی گذشته به منزله کوچاندن « حال » است برای زندگی درمیان الهه‌ها و تصورات ماوراءالطبیعی گذشته که در شکل افسانه بروز پیدا کرده است. صیانت از نفس و خرد امروزی درقبال افسانه‌های نامعقول گذشته بخش عمده وظیفه رئالیسم فلسفی ـ هنری سهند را تشکیل می‌دهد. در تفکر فلسفی او درعین حال که خستگی خواب‌آوری وجود ندارد، از اندیشه‌های بلندپروازانه مالیخولیایی وغیرقابل تصور نیز اجتناب می‌شود. آنچه هنر او را متعالی می‌کند جریان آهسته و متفکرانه‌ای است که با بنیانهای ذاتی انسان به پیش می‌رود و همیشه انسان را بعنوان عامل سازمان دهنده اجتماع مشایعت می‌کند :

بو باغین بیر باغبانی وار — انسان بیتر باخچاسیندا

حیات گولو دسته‌له‌نیر — اوره‌یی‌نین تاخچاسیندا [۱۰]

در برخورد با شعر سهند مخاطب پی به رازهای نهفته انسان می‌برد زیرا قهرمان اصلی شعر او« انسان» است. به قول صمد بهرنگی: «موضوع منظومه‌ها (سازیمین سؤزو) هرچه می‌خواهد باشد، همه آنها یک چیز مشترک دارند و آن ستایش انسان و روشنایی و نیروهایی است که در آنها مستتر است.»[۱۱] همین تمجید از انسان است که ما جهان را در جهان‌بینی فلسفی ـ اجتماعی سهند، جهان مشترک همهٔ انسانها تصور می‌کنیم. بینش فلسفی او انسان را در قالب جزئیاتش و پیوند او را با این جزئیات بصورت روندی پویا و متحرک بررسی می‌کند. در این روند، انسان بعنوان قهرمان ذهنیت او به دستاوردهای زیبا و خوشایندی نیز دست می‌یابد. تلاش و درگیری با واقعیتها که نتیجه‌اش نیل و دستیابی به حقایق والای انسانی است، شخصیت تکامل یافته انسانی را در فرایند زیبای هستی انسانی توجیه

می‌کند. به همین خاطر هم سهند، فلسفه حیات را در پیوند یکپارچه و محکم بین هستی او و اجتماع می یابد. با چنین معیاری مشخصه اصلی رئالیسم فلسفی او در روند واقعی بین « اجتماع، حیات و انسان » شکل می‌گیرد:

یئرسیز دئییل وارلیقلارا مقصد اولموش اگر انسان
طبیعتی اوْ دیریلدیر حیاتیلان ، وارلیقیلان [۱۲]

سهند جامعه را در کنار تکامل انگیزه‌های حیات انسانها توجیه می‌کند. بطور کلی فلسفه انساندوستانه سهند بر این حکم می‌کند که انسان برهمه چیز غالب است و مفاهیمی از قبیل حیات، اجتماع، طبیعت، فرهنگ، افسانه، هستی، کمال و تمدن بدون نقش‌آفرینی انسان قابلیت تکامل ندارند و در بیان کلی هستی خود را از دست می‌دهند. این مسئله در تأکیدهایی که در مواجهه این مفاهیم با انسان بعمل می‌آورد، به درستی نمود واقعی پیدا می‌کند. اگر او از حقیقت سخن می‌گوید در واقع دست به توجیه هستی انسان می‌زند زیرا حقیقت را همان انسان می‌نامد؛ و یا اگر نمودها و تظاهرات دنیا و طبیعت را بدون خودنمایی انسان در مسیر پدیده‌هایی تفسیر می‌کند که هویت نامعلومی دارد، هویت آنها را با هویت انسان گره می‌زند. نمود عینی این مفاهیم تنها از راه مشارکت و مداخله انسان، قابلیتهای معرفت‌شناختی و خودشناسانه خود را بروز می‌دهند. بنابراین اندیشه‌های سهند حول محور انسان می‌چرخد. او تمامی پدیده‌ها را در سرنوشت انسان خلاصه کرده است. بدین ترتیب بررسی انسان نیز از اندیشه رئالیسم فلسفی او سرچشمه می‌گیرد به همین خاطر نیز ما رابطه این مفاهیم را با محوریت « انسان » در ارتباط با « رئالیسم فلسفی» او مورد بررسی قرار می‌دهیم :

درونمایه‌های « رئالیسم فلسفی » سهند :

الف : انسان و اجتماع

انسان بعنوان موجودی اجتماعی در متن حوادث اجتماعی قرار دارد به همین خاطر نیز رابطه متقابل انسان و اجتماع در رئالیسم فلسفی سهند با نگرشی حماسی

به تصویر کشیده می‌شود. سهند برای تحول و دگرگونی جهان و اجتماع، روحاً به قدرت و توانایی انسان اعتقاد دارد. او شاعری برای یک طبقه خاص نیست حتی برای طبقه شاعران. شعر او با تمام وجود در اختیار مقاصد ارزشمند و بازتابهای شرافتمندانه روانی ـ اجتماعی است. برای همین نیز به نظر او قطع رابطه هنرمند با انسان به منزله عدم درک مفهوم حیات است. این بدان معناست که تمام موجودات زنده و بیجان به وداع با او برخاسته سبب بی‌ارتباطی با خواننده‌اش خواهد شد. به همین خاطر نیز انسان و سرنوشت او همیشه سهند را به تفکر واداشته و احساسی جهانی در قبال او اتخاذ کرده است.

سهند انسانها را در زندگانی اجتماعی به دو گروه تقسیم می‌کند: گروهی که به واسطه زور و برتری به تداوم حیات مشغولند. این گروه در توصیفاتی که او از ظلمت و شب بعمل می‌آورد نماینده گروهی مستبد و زورگوی‌اند :

اهرمن‌لر دوزاخ قوروب یولومدا　　قورخورام ـ قورخورام من قارانلیقدان
دیشین شاققیلدادیر، بره‌لدیر گؤزون　　هر کؤلون دیبیندن، منه بیر شیطان [۱۳]

توصیف روح تاریک زمانه با آوردن تصویر «گئجه» (شب وتاریکی) در همان ابتدای مقدمه‌ها (این مسئله در مقدمهٔ بیشتر منظومه‌ها تکرار می شود) و توصیف روانشناسانه از این وضعیت حاکی از تسلط استبداد و هستی استیلاگرانه غم و اندوه در ذات سیمای مرموز تاریکی و ظلمت است. این دنیای تاریک به حریم روشن انسانها تجاوز کرده بنحویکه انسان همیشه در ذات روشنایی با شبحی از تاریکی مواجه است که همچون شیطان همیشه با اوست؛ و انسانها در برابر او تنها با آفریدن « توتم و تابو»هایی از قبیل « اوْجاق و مشعل» توانسته‌اند از یوغ ستمگریهای زمانه و تاریکی نجات یابند و با اتکا به همین « توتم»هاست که سهند با گریزی به فرهنگ خود بر این باور است که هنوز هم در میان قومش، انسانهای ساده، روشنایی و«اوْجاق» را جای مقدسی بحساب آورده و به «توتمی» همچون چراغ و روشنایی به دیده احترام می‌نگرند :

هله‌ده ، هله‌ده بیزیم یئرلرده
ساده انسانلارین آندی چیراقدیر
خلقین آراسیندا، کنده‌ده، شهرده
مقدس یئرلرین آدی اوجاقدیر [۱۴]

بدیهی است دربطن این تاریکی و ظلمت، شاعر به ازدحام سکوت معنادار نگریسته و برای شکستن طلسم آن به طرف آن فراخوانده می‌شود. فراخوانی برای بازگشایی زبانها و شکستن طلسم سکوت. زیرا سهند هرگونه بی‌حرکتی و سکون را تقبیح می‌کند و به همین خاطر اندیشه‌های او به دور از هرگونه انفعال قابل بررسی است. ژرف‌نگری عمیق او تأمین کننده سلامت عاطفی است که حقیقت و ماهیت سرشت آدمی گرایش به آن دارد.

مگر دردنیایی که تاریکی و استبداد حکمفرماست شاعری همچون سهند میتواند ساکت بنشیند و همچون مردم ساده نظاره‌گر آن باشد. شاعر این سکوت معنادار را تعبیر به « لال‌چاغریشی = فراخوانی سکوت» می‌کند که در آن فریادی زنده و نامیرا و زمزمه اساطیر و افسانه‌ها نهفته است(ص ۳۹) ودرنهایت باقراردادن فریاد خود در بطن این سکوت، روشنایی را که هرچند سوسووار باشد، حاکم می‌نماید :

قلبیمی آپاریر اوندا کی جذبه　　یوگوروم اونون آردینجا منده
ظلمته باتاندان منده، اوره‌کده　　سورونوروک هاردا ایشیق گؤرنده [۱۵]

در این سکوت هولناک که ناشی از چنبره دهشتناک تاریکی است، «عاشیق» نغمه خوان ، با نغمه‌ها وترنمات خود هرگونه غم واندوه را ازدلهای خسته وبیمار می‌زداید.بنابراین در مسیر شعری او، ابتدا با حاکمیت تاریکی روبرو می‌شویم. در این تاریکی، سکوت معنادار بطرز مرموزی حکمفرماست. این سکوت معنادار با فریاد واعتراض دربرابر تاریکی درهم شکسته شده و روشنایی سوسووار و امیدوارکننده در آن مشاهده می‌گردد.روح مبارزه‌گری و اعتراض درپوست و استخوان شعرسهند نهفته است زیرا واقعیتهای خشن جامعه او را مجبور کرده تا از ته دل طغیان بکند؛ طغیان برضد هرچیز و عملی غیرانسانی. سهند تجربه‌های تعقلی و گاه خشن جامعه را که از حوادث اجتماعی ناشی می‌شود، به عمق احساسات درونی صاف و بدون دوز وکلک که ناشی از احساسات پاک انسانی است، انتقال داده، بین خشونت و محبت آشتی ایجاد کرده، عالیترین و پاکترین هدف حیات اجتماعی یعنی روحیه بشردوستی را تبلیغ می‌نماید.

در تقسیم‌بندی انسانها توسط سهند گروه دوم آنهایی هستند که بخاطر دوری از اجتماع و از زندگانی سعادتمندانه و راستین، همیشه نقش جزئی و فرعی دارند. درد او از زندگی دردمندانه انسانهای دردمند سرچشمه می‌گیرد او در جهان‌بینی خاص خود اظهار همدردی عمیق خود را با انسانهای دردمند نمی‌تواند پوشیده نگه

بدارد، شاعری که پیوسته به فکر زندگی، هستی و آزادی عشق و محبت است، نمی تواند به سرنوشت انسان بعنوان رکن اصلی زندگانی اظهار بی‌اعتنایی کند. سهند با تکیه بر موقعیتهای این گروه از اجتماع و با عشق و انتخاب کردار و تدابیر پسندیده، نه تنها تفکر والای ملکوتی خود را به اثبات رسانده بلکه زیبایی انسان را در پاکی والای زندگانی صادقانه او می‌بیند. این دیدگاه در حیات اجتماعی به پاسداری از شخصیت او برخاسته و جهان‌بینی خاص او را در پیوند با اجتماع توجیه می‌کند. هنرش همچون شخصیتش با صلابت و مستحکم است این پیوند برابرانه شخصیت و هنر او، به شخصیت او برتری مضاعف می‌بخشد.

ب : انسان وطبیعت

«سهند» در برخورد با طبیعت نقش انسان را فراموش نمی‌کند. توصیف رابطه انسان با طبیعت ، به ارائه تصویرهای جزئی از مظاهر طبیعت از قبیل گل و گیاه ، دریا و ستاره و خورشید صرف نمی‌شود اساساً این توصیفات نوعی تقلیل ارزش هنری است. او در این ارتباط با تکیه برررویکردهای روابط اجتماعی، انسان را با عظمت آزادمنشی‌های طبیعت به مقایسه برخاسته، دلمشغولی انسان را در جهت یادگیری از صداقتهای بدون ریای طبیعت توجیه می‌کند. درگرایش به این رویه است که بنظر سهند « تا هنگامی که پدیده‌های طبیعت و واقعیت انسانی نشده است، تا هنگامی که انسان بناگزیر درپی آن است که به شیوه‌ای انسانی با آنها مرتبط شود و برای این آرزویش ناگزیر به مبارزه است زیبایی با درد آمیخته است... از اینرو یگانگی با طبیعت، هنگامی برای همه انسانها پدید می‌آید و زیبایی و نشاط زندگی انسانی هنگامی به اصلش می‌پیوندد که هم انسان به شیوه‌ای انسانی به طبیعت بنگرد و هم طبیعت به شیوه‌ای انسانی به انسان مربوط شود.»:[۱۶]

دئمک انسان بو دونیانین　　طبیعتین سیرداشی‌دیر
حقیقتین دویار کؤنلو　　گؤره‌ر گؤزو، یوُلداشی‌دیر[۱۷]

تحلیل انسان از طریق آفرینش تصاویری که ملهم از طبیعت است، فرایند به خلسه رفتن‌های تاریخی را می‌شکند. نیات تاریخی انسان در پدیده‌های طبیعی به شکل منسجم و با روح و روانی نشاط‌انگیز به تصویر کشیده می‌شود. آنچه به طبیعت شعور و آگاهی می‌دهد، شعور انسان است. طبیعت که همچون «عروس

هزار داماد» است افسونگری و زیبایی خود را با زیبایی عـاطفی انسـان درآمیختـه ، برگستره نظام‌مند استعداد و تجربه خود می‌افزاید. سرشتش به هستی انسـان تسـلیم می‌شود تبلوری از یک هماهنگی سمفونیک و تقابل تجربه و قدرت خـود و انسـان می‌گردد. بنابراین شعر «سهند» تصویر محض طبیعت نیسـت بلکـه تعبـیر و تفسـیر طبیعت است؛ و طبیعت در شـعر او دارای ارزشـهای خردمندانـه فلسـفی- منطقـی می‌شود :

گئجه‌نین قوُینوندا ووقارلی داغلار　　سانکی ابدی بیر یوخویا باتمیش
دره‌لر ، تپه‌لر ، مئشه‌لر ، باغلار　　دونیانین خیرینی- شرینی آتمیش
قارانلیق گئجه‌نین مرموز سیماسی　　همی کدر دوْغور، هم اوره‌ک سیخیر
قارا ابهاملارین اوچوروم دونیاسی　　کیمسه‌نی بودره‌دیر، کیمسه‌نی ییخیر[۱۸]

با افـزودن بـه بینـش عینیـت‌گرایی‌طبیعـت، خـردورزی ومفـاهیم انـتزاعی نـیز ازقابلیتـهای زیبایی‌شـناختی برخـوردار می‌شـوند بنحویکـه درک عینـی و تبیـیـن احـساس و عاطفه، ضرورت تشدید عاطفی روح را بصورت هیجانات قـابل لمـس ممکن می‌سازد :

گئجه‌دیر عالمه چؤکوب قارانلیق　　اوفوق‌لر تاپدانیـب یئـره یامانیـب
هریان، قوو وورورسان قولاق توتولور　　فیکیره‌ده، دویغودا، دوْنوب دایانیب[۱۹]

بنظر سهند انسان تازمانی مقهور طبیعت است که عقل وهوشمندی ذاتی خـود را نادیده گرفته، بر روابط و شرایط حاکم بین خود و اجتماع و طبیعت و زنـدگی آگاه نباشد. عدم شعور و شناخت است کـه بیـن انسـان و طبیعـت ناهمـاهنگی بوجـود می‌آورد: « در واقع بشر تا موقعی بنده اجتماع و طبیعت است که بر قوانین حاکم بر آنها جاهل باشد و ازهمان موقعی که آنها را شناخت و عمل و فعالیت برطبق آنها و یا در هماهنگی و ارتباط با آنها را آموخـت، حـاکم برطبیعـت و بصـیر بـه امـور و پدیده‌های اجتماعی می‌گردد.»:[۲۰]

اولدوزلار اوزاقدیر سمالار ده‌رین　　انـسانا یـئردن‌دی وارسـا هر هارای
یوزبئله باغیرسام، سیتقاسامدا من　　یولونو ده‌ییشمز گونش، اولدوز، آی[۲۱]

سهند با اتحاد بین طبیعت و انسان به آفرینش بیان نیرومند فلسفی نـیز پرداختـه. او دیدگاههای خود را درعین حال که درگریز برابر رجعت به طبیعت زیبا می‌بینـد، به پرورش زیبای آنها در تفکر وتخیـل خـود نـیز مـی‌پـردازد؛ گرچـه سـهند همـه امیدهای خود را در دنیای عینی و روابط اجتماعی دست نیافتنی مـی بینـد ولـی او

درطبیعت، دنیای آرزوها و امیدهای خود را می‌یابد. طبیعت زیبا برای او حکم امیدها و آمال زیبایی دارد. وحدت « طبیعت، انسان و اجتماع» به شاعر امکان خلاقیت تصویرهای زنده و جانداری بخشیده است. همه اشیای طبیعت برای بیان احساسات و هیجانات درونی او تحت فرمان هستند بنحویکه می‌توان گفت این خصوصیت یکی از ویژگیهای برجسته و از موضوعات همیشگی شعر اوست؛ اما این به آن معنا نیست که دلمشغولیهای شعر او انعکاس محض همین طبیعت و اشیای آن است بلکه در شعر او، از زیباییهای طبیعت برای ارتقای زیباییهای شعری و نشان دادن دردهای اجتماعی ـ انسانی بصورت ملموس و عینی استفاده می‌شود، اما گاه چنین برمی‌آید که درگوشه‌ای از تفکر فلسفی «سهند» نوعی برتری نسبی انسان بر طبیعت مشاهده می‌شود. شاید برخی را عقیده بر این باشد که انسان فقط در تخیل خود بر طبیعت چیره می‌شود اما سهند با این نظر موافق نبوده، پایداری قلمرو انسان وطبیعت را در همزیستی آنها می‌بیند. این مسئله در رئالیسم فلسفی و انساندوستانه سهند امکان‌پذیر است.

ج : انسان و حقیقت :

رئالیسم فلسفی «سهند» حکم می‌کند که میان انسان و حیات رابطه هماهنگی وجود داشته باشد هرچند در مفهوم کلی حیات را بعنوان حقیقت برتر می‌داند که در نهایت آن نیز در وجود انسان خلاصه شده‌است. نیاز به حقیقت‌جویی پدیده‌ای است که سهند آن را از متن حیات و در تداوم کامل کردن مفهوم و معنای حیات استخراج می‌کند. بنابراین چنانچه نیاز به حقیقت‌جویی در جامعه واپس زده شود در این حالت انسان مجبور است جانشینی برای آن پیدا بکند که گاه بوسیله تخیلات و رویاها و افسانه‌ها صورت می‌گیرد. یعنی انسان مجبور است جای نیاز به حقیقت را با نیازهای دیگری پربکند. افسانه‌های یک قوم مترنم روح و مجسم کننده چهره درونی و بیرونی آن قوم است و پاسخی است بر این نیاز.

«سهند» با مقایسه افسانه و حقیقت دست به استدلالات منطق‌وار و تمثیلی زده بنحویکه این استدلالها بیان کننده اندیشه‌های فلسفی او هستند. اگر «صورت و ظاهر» منظری از حقیقت است درآن صورت کسی نمی‌تواند به «صورت» نام «حقیقت» بگذارد. اما بی‌تردید می‌توان سبب ایجاد «صورت و شکلی» را که

بصورت نقاشی ترسیم می‌شود، ناشی از احساس ظریف دانست. «حقیقت» هزار چهره دارد اما مثل یک زن روسپی گوش به فرمان وعده‌های مختلف نیست. « حقیقت » قراری نیست که بنام «حق» در دیوانخانه‌ها صادر می‌شود و یا سودایی نیست که در دست عده‌ای «هو، هو»گویان خود را سرمست جامی‌زنند. «حقیقت» همان «واقعیت» است که طول وعرض ونشان دارد و با زمان و مکان در افت وخیز است و از آنها والاتر قلبی که آشنایی کامل با حقیقت دارد معشوقش را در هر رنگ و چهره‌ای می‌شناسد، عرفان و تصوف نیست، بلکه حقیقت همان معرفت انسان است که غنچه وگل حق و حقیقت با انسان شکوفا و پژمرده می‌شود، در واقع عالیترین حقیقت همان انسان است حقیقت بدون انسان، حقیقتی است کور وناآگاه:

حققین- حقیقتین باغچاسی هرواخ انسانلا گول آچیر، انسانلا سوُلور
أن بؤیوک حقیقت انساندیر آنجاق انسانسیز حقیقت اولسا، کوُر اولور[۲۲]

در این میان «عشق و محبت» والاترین عنصر تلاقی « انسان» و «حقیقت» است. معنویت عشق و محبت نیروی جاودانی است که نشان وحدت قلبهاست، این نیرو قادر به تغییر نیروهایی همچون نیروی اراده خدایان است :

عشقین ، محبتین ، معنویتی بیرده نشان وئردی اؤز قووه‌سینی
اوره‌ک بیلیگی‌نین، اؤلمز قدرتی ده‌ییشدی تانری نین ، اراده‌سینی[۲۳]

اما گاه «حقیقت»، انس و الفتش را با معشوق خود (انسان) می‌گسلد. درواقع انسان با گم کردن حقیقت خود، با فجایع گوناگونی روبرو می‌شود. او از آن هنگام که چهره واقعی خود را فراموش کرده، دست به آفرینش افسانه‌هایی زده و در جستجوی یافتن خود در آنهاست. نمی‌دانم این جمله « زیگموند فروید» را از کجا به یاد دارم اما با دیدگاه « سهند» سنخیت عجیبی دارد. او می‌گوید: « بشر ابتدایی آگاهانه مناسک دینی و تابوها را پدید آورد، ولی انسان متمدن ناخودآگاهانه بدان اعتقاد دارد» ؛ و «سهند» می‌گوید :

او ، اؤز صورتینی یادا سالدیقدان بیرچوخ افسانه‌لر یاراتمیش بعضاً
آختاریب، یورولوب، یولدا قالدیقدان ایندی اؤزون گزیر افسانه‌لردن![۲۴]

درهمین افسانه‌ها وقتی انسان به ضعف گراییده، دست به آفرینش خدایان قدرتمندی زده و گاه برای انسان مدرن بعنوان الگو و نمونه و مایه تسلی خاطر شده است:

انسانین قدرتسیز، ضعیف چاغیندا قدرتلی تانری‌لار یوُنوب یاراتمیش

بعضاً ده انسانا قاناد وئره‌رک　　آلیجی‌قوش‌کیمی،گؤیه‌چیخارتمیش
بیر اولگو اولموشدور گاهدان انسانا　　عصیرلردن قالان افسانه ، رویا
اوخشاییب، تسلی وئرمیشدیر اونا　　هر زامان داریخیب داردا قالاندا [۲۵]

«سهند» شاعری اجتماعی است که نه تنها نمی‌خواهد بر سر حقیقت سرپوش بگذارد بلکه سعی درگفتن بی‌پرده و بدون محافظه‌کارانه حقیقت را دارد فلسفه « حقیقت» سهند درپی کشف آن در این جهان است زیرا نمود عینی آن را در این جهان می بیند که همانا انسان است. بنظر او حقیقت چیزی جز هستی انسان نیست. هستی انسان چیزی است که در ارتباط با انسان قابل تأمل است. این مسئله در رئالیسم فلسفی سهند به شایستگی مورد بررسی قرار گرفته است. فردیت انسانی در یک سطح کاوشگرانه در جستجوی دست یافتن و شناختن کنش و خلق و منش خود و وفق آن با نیازهای به هنجار جامعه است. این مسئله در زندگی او بسته به نظم و انضباطی خردمندانه دارد تا استعداد و لیاقت کشف قلمرو فضایل زندگی را در ارتباط با انسانها به‌دست آورد. رجعت به کشف و شهود خودشناسانه و بازیافتن پاکیزگی فردی و شخصیتی روند معرفت‌شناختی انسان و هستی خودآگاهانه او را تا عمق کامیابیهای اجتماعی و کمال‌جویی های نامحدود بشری ارتقا می‌بخشد. در پی‌گیری مداوم چنین تفکری است که سهند ارتباط فردیت انسانی را در هستی خردمندانه او جستجو می‌کند.

د : انسان و حیات :

کاوش و جستجو درمعنا و مفهوم زندگی نیرومندترین قوه‌ای است که انسان به دنبال کشف آن است. او سعی می‌کند تا در زندگی خود به نوعی هدفمندی قائل باشد، زیرا بدون هدف نمی‌تواند به حیات خود معنا و مفهوم ببخشد. نامفهوم و بی‌هدف بودن زندگی به معنی خشک شدن طراوت وحقیقت انسان است. سهند در مقدمه منظومه اول که انسان را بعنوان حقیقت برتر معرفی می‌کند در مقدمه منظومه دوم حقیقت برتری بنام « حیات » را در ارتباط با انسان مطرح می‌کند. « حیات » شگفت‌انگیزترین افسانه طبیعت باشکوه است. نشانه حقیقتی است که به ابهامات می‌تازد. زیباترین راه هستی است. طبیعت و حقیقت با«حیات»، هستی پیدا می‌کنند اما وجود همین «حیات» بسته به وجودی بنام « انسان » است :

دئمک انسان، بو دونیانین طبیعتین سیرداشی‌دیر
حقیقتین دویار کؤنلو گؤره‌ر گؤزو، یولداشی‌دیر
یئرسیز دئییل وارلیقلارا مقصد اولموش اگر انسان
طبیعتی او دیریلدیر حیاتیلان ، وارلیقیلان [۲۶]

به اعتقاد سهند زندگی هرچقدر هم برای انسان زجر آور باشد چون در ارتباط دایم باخود انسان است دارای ارزش می باشد. سرنوشت زندگی در آن هنگام که با سرنوشت انسان سنجیده می‌شود فرایند دردناکی خود را دگرگون می‌کند برای اینکه در تخیل انسان انگاره بدذاتی و بی‌هویتی خود را فراموش می‌کند ودر اجتماع یکسری خلق ومنش‌ها و مکانیسم خلاق آفرینش وارد شده، پروراندهٔ تصویری از تجربه‌های مداخله‌گرانه انسان می‌شود. درنظر او هرچقدر انسان با انسان و جامعه و بطور کلی با جهان رابطه بشری و انسانی برقرار نماید و بتواند درک درستی از همدیگر داشته باشند طرز حیات و زیستن نیز در این دنیا برای آنها ارزشمندتر و والاتر خواهد بود. ارج نهادن به انسان از طرف سهند، باعث افزایش ارج ومنزلت حیات اجتماعی می‌شود. آنچه انسان را در مسیرحیات خود تسکین می‌دهد « تلاش» اوست هرچند این تلاش به انحراف و انحطاط گرایش پیدا کرده و در گسترش احساس وحشت در زندگی انسانها سهیم باشد. اوحتی بر این باور است که انسان اگر چنانچه درواقعیت نیز نتواند برای خود زندگی فراهم نماید، با افسانه‌سازیها که خود نوعی مقابله و عدم تسلیم دربرابر سرنوشت و تقدیر است، به این هدف نایل می‌آید. آنچه مهم است تلاش و عدم اطاعت دربرابر تقدیر است، حالا ممکن است در این تلاش انسان به مقصد نهایی و کمال نیز دست پیدا نکند. یکی از شگفتی‌های شعر سهند همین اعتقاد به عمل کردن است. او معتقد است که با عمل کردن و تلاش می‌توان جنبه شکست و ناامیدی را از ذهن انسانها دور کرد :

هر دردین داواسین آختارماق گره‌ک نه چیخار ییخیلیب زاریلداماقدان؟
تلاش‌سیز قوللارین قووه‌تی اولماز یول گئتمه‌سه چاتماز مقصده انسان
سحری آختاران گئجه‌دن قورخماز آلیرام الیمه تلاش عصاسین
اگر گؤیدن یئره قطران یاغسادا اوزوب کئچمه‌لییم ظلمت دریاسین [۲۷]

اعتقاد به اینکه این دنیا جای زندگی است در او اشتیاق واقعگرایی را بیشتر می‌کند چون بی‌اعتنایی به این دنیا موجب بی اعتنایی و بی‌مسؤلیتی به حیات اجتماعی می شود. سهند با درک این مسئله، به دنیا وحیات ارزش زیادی قائل

است. به همین خاطر نیز خلاقیتها و آفرینشهای او هدفمندی وآمال خاصی داشته، سعی در تأمین و بهبود سطح زندگی انسانها را دارد :

اودورکی یوزو- یوز آیه دئیه من دونیانی ، انسانی ، دانا بیلمیرم
باش وئره‌ن أن کیچیک حادثه‌نی‌ده معناسیز، سبب‌سیز، سانا بیلمیرم[۲۸]

«سهند» درپی دادن نصیحت نیست بلکه با نشان دادن زندگی و اجتماع بصورت رئالیستی سعی در متأثر کردن و آگاهی بخشیدن به خواننده را دارد. او تمام تضادهای حیات و جهات تلخ و شیرین آن را به تصویر کشیده ما را برای تداوم حیات امیدوار می‌کند. این مسئله ناشی از ارج نهادن او به انسان است که ویژگی برجسته تمام شاعران انساندوست می‌باشد. این گروه از شاعران نمی‌توانند سرای انسان را فاجعه‌آمیز ببینند به همین خاطر با ارائه واقعیتهای زشت و زیبا به تفسیر راهکارهای امیدوارانه برای زیستن می‌پردازد سهند نیز با ارج نهادن به انسان، عشق و محبت سرشار خود را نسبت به زندگی نشان می‌دهد شناخت انسان و تشریح ویژگیهای او از همهٔ شناختهای دیگر مقدم است. او تمام بدبختی‌ها و نابسامانیها را ناشی از ناآگاهی انسانها از رمز و راز حیات می‌داند، نه از خود انسانها.

در زندگی انسانها و در سینه فراخ آنها شعله‌ای به بزرگی آفتاب وجود دارد که با روشن شدن آن، ابدیت هم روشن و نورانی می‌شود و آن قلب و دل مهربان « مادران» است که عشق زیستن دروجود او موج زده، سندی برای آینده محسوب می‌شود. برای اینکه گفته‌اند : « حق مادر، حق خداست» (ص۱۱۰) انسانها بخاطر اوست که زندگی‌شان معنا می‌یابد. درمنظومه « بوغاج » که او زخمی می‌شود طبیب برای او دو نوع مرهم پیشنهاد می‌کند: گل سرخ که درطبیعت وجود دارد و به نوعی تخیلی و تمثیلی، با «سرزمین و مادر» در ارتباط است؛ و دومی شیرمادر. فداکاری مادر «بوغاج» نمونه‌ای از فداکاریهای مادران است که سینه‌اش را می‌فشارد تاشیری همراه با لخته خون جاری شده و بدین وسیله فرزند و نسل انسانیت را زنده و بیدار نگه دارد. بنابراین تداوم «حیات» بسته به مادری است که درقالب انسان ظهور می‌یابد وقتی سهند در چهرهٔ او به تحسین زندگی پرداخته و در آن به مقایسه انسان برمی‌خیزد عالیترین رابطه انسان را که عبارت از اراده نیرومند انسانی است، عرضه می‌دارد :

اونون گئنیش سینه‌سینده گونش بوُیدا بیر شعله وار
آلوولانیب یاندیقجا او ابدیت ایشیقلانار !

او آنادیر، اوره‌یینده حیات عشقی لپه‌لنیر
اونون ، آنا محبتی گله‌جه‌یه ، وثیقه‌دیر [۲۹]

«سهند» در فرایند ارزیابی و ارج نهادن به دنیا وحیات، عقاید صوفیانه و دنیاگریز اشراقی را نفی می کند او بر این باور است که انسان به این خاطر بدنیا نیامده که دست وپا بسته اراده آزاد خود را در اختیار سرنوشت بی‌هویت قرار بدهد بلکه به این خاطر بدنیا آمده که برای خود زندگی بسازد. اصولاً اعتقاد به سرنوشت محتوم در شعر سهند به ندرت دیده می‌شود. حتی در آن زمان که صحبت از افسانه‌ها به میان می‌آورد باوجود آنکه باور به سرنوشت جزو خصلت اصلی افسانه‌هاست اما او در آن هنگام نیز افسانه‌ها را با حتمیت و قطعیت آشتی داده، از وهم وخیال می‌گریزد. ممکن است در بازسرایی افسانه‌های « ددەقورقود » بلحاظ صداقت به متن مجبور به قبول بعضی ویژگیهای تقدیرگرایانه افسانه‌های آن شود اما درقطعیت فکری او،هیچگاه شک وتردید مجال بروز نمی‌یابد و برای همین هم با دید روشنگرانه خود برای حیات، خلق ومنش پایداری و استقامت ارادی قائل می‌شود :

من او کپه‌نه‌یم کی ـ
دونیادا حیات آدلی ـ
شعله‌یه وورولموشام
یانسامدا باکیم یوخدور
ازلدن بو سئودا دا،
یانماغا دوْغولموشام [۳۰]

توجه و علاقه سهند به انسان حرکتی است برای انسانی زندگی کردن و ارزش قائل شدنْ به نفس انسان. تمام این اندیشه‌های انساندوستانه او ناشی از شناخت او از جهان و حیات انسانی است. در واقع انعکاس جهان و حیات انسانی در احساس و اندیشه او، جهان‌بینی او را تشکیل می‌دهد. جهان‌بینی‌ای که از یک منطق خاص فکری برخوردار است.

هـ : انسان و تمدن :

تاریخ انسان فراز و نشیبهایی را متحمل شده و در مسیر هستی خود همیشه در تفکر و تکاپو بوده است. انسان آرام و ساکن انسانی است مجهول‌الهویه. سکون او،

ارزش والای انسانی و بزرگترین خصیصـــه‌اش را کـه عبـارت از شـعور و اندیشـه است، به زیر سؤال می‌برد. در پیدایش نخستین و در تلاش و جنب‌وجوشهای اولیه او تمام ساختارها و نظام زندگانی‌اش به خـاک بسـتگی داشـت. خـانواده و شـکل بزرگتر آن طایفه و ایل دست به دسـت هـم داده بـه کمـک یکدیـگر درفعالیتـهای روزمره اشتراک داشتند. تولیدات، مصارف، بازیها و آداب و رسوم آنها در زیر یـک سقف و بصورت یک واحد صورت می‌گرفت.

اما پیچیدگی تحول انسان در تاریخ چندساله اخیر تمام معادلات زندگانی انسانی را برهم زده است انسانی که صفا و صمیمیت را در ارتباط با یکدیگر و در تجمع با همنوعان خویش می‌دید اکنون سعادت را در زنـدگانـی تفریـدی و بـدون دغدغـه می‌بیند. در روند چنین تاریخی است که هنرمندان و اندیشمندان درپی یافتن راه‌حل و سروسامان دادن به حیات اجتماعی برآمده‌اند. پیشرفتهای حریصانه، مجالی بـرای تمییز تکامل خوب از بد و عناصر زشـت و زیبـای انسـانی نمی‌دهـد. دغدغـه‌های فکری او به هر قیمتی که تمام شده باشد اسمش « پیشرفت » است و بـس کـه گاه قیمت تمام شدهٔ آن به سود انسان بوده و گاه به ضررش.

حماسه دنیای صنعتی، خوی وخصلت پدیده‌ها را دگرگون کرده و همین مسـئله خود دغدغه‌های فکری روشنفکران را نیز فزونی بخشیده است. هنوز تاریخ ادبیـات معاصر طغیان شگفت‌انگیز و حماسه‌وار تی.اس. الیوت شاعرمعاصر انگلیـس را بـر ضد این خصیصهٔ تحمیل‌گرانهٔ صنعتی از یاد نبرده‌است:

« عقاب پرواز می‌کنـد در اوج آسـمان/ شـکاربان بـا سـگهاش گردش خـود را می‌کند دنبال/ ای گردش جاودانه ستارگان آراسته/ ای بازگشـت جاودانـه فصلـهای معین/ ای دنیای بهار وخزان ـ تولـد و مـردن/ گردش بـی پایـان اندیشـه و عمـل/ اختراع بی پایان، آزمایش بی پایان/ دانش حرکت می‌آورد ولی نـه دانـش آرامـش/ دانش سخن، نه دانش سکوت/ دانش کلمات ولی نه دانش کلام/ همه دانشمان مـا را به نادانیمان نزدیکتر می‌گرداند/ همه نادانیمان ما را به مرگ نزدیکتر مـی‌گردانـد/ اما نزدیکتر به مرگ نه به خداوند .../ در این خیابان نه ابتدایی است/ نه حرکتی نـه آرامش و پایانی / و صدا بدون سخن است و غذا بـدون مـزه/ بـدون تـأمل بـدون شتاب/ ما ابتدا و انتهای این خیابان را می‌ساختیم/ ما مفهوم را سازنده‌ایم/ کلیسـایی برای همه/ شغلی برای هرکس/ و هرانسانی به کار خویش »[۳۱]

همین مسئله ذهن سهند را نیز بخود مشغول داشته، و به این مسئله واقف است که هرگاه زندگی انسانها با نوعی خودآگاهی همراه بوده، درپشت سر آن حقیقت و کمال انسانی نیز در مسیر تکاملی او بعنوان ضرورتی انکارناپذیر عمل کرده است :

هر شئیی زاماندا ، مکاندا گؤرمک　　طبیعی بیر عادت اولوب انسانا
آرتیب یوکسلدیکجه‌علمی، ذکاسی　　جوربه‌جور اؤلچولر تاپیلیب اونا...
عؤمور بورقانینا آتیلان انسان　　سانما ال‌ـ قول چالیب آخیر بوُغولور
بو ووروشمالاردان، «ضدیت»لردن　　یئنی‌لیک جوجه‌ریر،«کمال»دوْغولور[۳۲]

تقرب سهند به زندگی اجتماعی، در نمایش و تطبیق روابط و اندیشه‌های اساطیری با تفکرات مدرن ، تسلط او را در پرشتاب کردن آهنگ و ساختار واقعیتهای اجتماعی انعطاف بیشتری می‌دهد؛ در پرتو چنین تقربی، او ناسازگاریهای موجود در جوامع انسانی را ناشی از ماهیت انسان‌ستیزی انسانها نمی‌داند بلکه این روابط و شرایط اجتماعی است که کینه‌توزیها، حق‌کشی‌ها و استعمار انسانی را در برابر انسانی دیگر سبب می‌شود. او در این باره تمثیل زیبایی می‌زند: استعمارگریها را به « دجال » و « یک چشم » تشبیه می‌کند سرزمین « دجال و یک چشمها » در زیر زمین است که روز و شبِ آنها با روز و شب سرزمین ما فرق می‌کند. آنها خونخوارند. تا به حال ما با نام « سرزمین متمدن » و « استبدادی » آشنا بودیم اما سرزمین « دجال» ها دیگر از چه قماشی است؟ در بیان شاعر آنها نیز خود را برای ما نشان می‌دهند. روزی آنها همچون میهمانان ناخوانده وارد سرزمینی شدند. اما آنها صاحب دو چشم بودند. به ما گفتند که این دیلاق‌ها، گروه‌ـ گروه برای حفاظت از آزادی و انسانیت به دیگر سرزمینها سرازیر می‌شوند. باور کردیم، حرمت نهاده و در خانه‌مان مأوا دادیم. نزاع پایان گرفت و خبرِ « انسانیت چیره گردید » در همه جا طنین‌انداز شد. دم از حقوق بشر و آزادی زدند. انسان دست و پا و زبان، زندگی و اقتصاد و فرهنگ و تاریخ دارد، ما برای مدافعان حقوق بشر تمام لوازمات انسانی‌مان را نشان دادیم. اما آنها ما را آدم بحساب نیاوردند. خشمگین شدیم، اعتراض کردیم، آنها را از سرزمینمان بیرون راندیم، اما در لباسی مرموزتر و موذیانه‌تر وارد هستی ما شدند. اما شاعر آگاه است. او « یک چشم » و« دجال » و« تپه‌گؤز»[۳۳] عصر خود را بخوبی می‌شناسد « سهند » تمدن را تا آن حد منفور نمی‌داند که همچون « کافکا » معتقد بشود که انسان از انسانیت خود مسخ و بیگانه و تبدیل به حشره‌ای بی‌هویت و ناچیز می‌گردد؛ ازسوی دیگرهمچون «

فوتوریست » ها نیز به تحسین محض از تمدن نمی‌پردازد انعکاس جامعهٔ متمدن در آثار او نیز با نمودی رئالیستی- فلسفی ظاهر می‌شود.

سهند به حضور و اراده انسان درجهان و هستی ایمان دارد. هستی واقعیتی مدهش است، بر این واقعیت نمی‌توان مرثیه نیستی خواند. این واقعیت معمایی است که هیچ کلیدی بازگشای راز آن نیست. آنچه بر آن حکمرانی می‌کند وجود امر مسلم و بدیهی بنام « تفکر و اندیشه» است. شاعر با تکیه بر این مسئله، دنیا و هستی انسان را نمی‌تواند انکار بکند. تمامی آنها بدنبال هدفی متعالی یعنی «کمال و تکامل »هستند. از میان آنها، نقش انسان در رسیدن یا عدم وصول به «کمال» انکارناپذیر است. انسان در این راه هم راهزن است و هم راهگشا. هم قافله است و هم قافله‌سالار:

بیر ده‌ییشیک‌لیک کی نتیجه‌سینده　　چوروک چئوریلیر جوان قدرته
«قافله» یئنی گوج، یئنی قووه‌تلن　　یولون چکیب گئدیر ابدیته[۳۴]

از کشمکش میان این تضادها و ضدیتها در وجود انسان، «کمال» زاده می‌شود. درست است که این تضادها جزو ذات بشر است اما شاعر خود درپی یک جهان‌بینی انسانی است که در آن دنیا به هستی آشکار و زیبای خود ادامه می‌دهد، انسانها محکوم نیستند بلکه از زندگی‌شان بهره می‌برند، شکوفه‌ها می‌شکوفند، انسانیت و دوستی، عشق و محبت سراسر گیتی را فرا گرفته است زیرا شاعر پروانه‌ای است که در دنیا عاشق شعله‌ای بنام « حیات » شده که سوختن در این راه نیز مایهٔ غرور است برای اینکه خود از ابتدا برای سوختن زاده شده است.

آنچه که سهند را به هراس از انسان متمدن وا می‌دارد گسترش جنبه‌های غیرانسانی است که حتی به عناصر مجرد نیز هستی دهشتناک می‌بخشد. هراس از انسان متمدنی که بقول « برشت »: « می‌خندد » ولی« هنوز خبر دهشتناک را نشنیده است». فاجعه تمدن انسانی بنظر سهند در همین جاست که سرمست از پیشرفتهای صنعتی است اما از عواقب دهشتناک آن و تبدیل انسان به شیءوارگی خبر ندارد یا وانمود به بی‌اطلاعی می‌کند. تمدنی که تقسیم کار ، او را عادت به یک شیوه کاری داده و در همان یک روش هم از خودبیگانه شده و در نهایت بطور فاجعه‌آمیزی قربانی این تقسیم کار می‌شود. برای همین نیز برای جلوگیری از انحرافهای این‌چنینی به ترسیم دنیای ایده‌آل خود می‌پردازد که در آن « آزادی هست و عشق

و محبت درآن فرمان می‌راند...اما او این زندگی را پسندیده و آزادی را برای خود نمی‌خواهد»[۳۵]

من تک اؤزوم دئییلم
خلقیمین ، ائللریمین
نبضی من ایلن وورور
هر قلبیم چیرپینارکن
کؤکسومده بیر اوره‌ک یوخ
میلیون اوره‌ک چیرپینیر![۳۶]

بنابراین دنیای ایده‌آل او همچون خورشید نورانی است. در این دنیا هیچ انسانی محکوم نیست. گلها و گیاهان نیز از زندگانی‌شان لذت می‌برند. انسانها، تنها به فکر خود نیستند. به گذشته و آینده و آمال و آرزوهای انسانی نیز می‌اندیشند.

و : انسان و تفکر قومی و فراقومی سهند :

همان طورکه ظاهر فیزیکی انسان به عنوان یک واقعیت انکارناپذیر است و بدون سلامت فیزیکی بخشی از ماهیت وجودی او ابتر و ناقص می‌شود، از بعد معنوی نیز، فرهنگ ملی و قومی برای انسانها امری واقعی و غیرقابل انکار است. بنظر سهند آنچه به انسان هویت می‌دهد « فرهنگ ملی» است. فرهنگی که مایه افتخار انسانیت است. او بخوبی واقف است که اگر زیباییهای فرهنگ ملی خود را نادیده بگیرد، نمی‌تواند در سطح فرهنگ فراقومی نمایان شود. بنابراین با تکیه برهمین مسئله به توصیف موقعیتهای اجتماعی ملت خود می‌پردازد.

سهند ایجاد یک فرهنگ اصیل و زنده را در پاسداشت سنن گذشته دانسته، سعی می‌کند تا خاطره قهرمانان و شخصیتهای مبارز سرزمین خود را از نو زنده و پایدار بدارد. او در یک گفتگوی غم‌انگیز و نوستالژیک با « ددەقورقورد » ماهیت وجودی فرهنگ و تفکر ملی خود را بروز می دهد :

تاریکی و سکوت حکمفرماست و شاعر در خیال خود بدنبال سوسوی ستارگان در دل تاریکی است. ناگهان از رویا بدرآمده ستارگان را دور از خود می‌بیند. ستارگان دوراند و آسمانها عمیق و وسیع. اگر فریادرسی برای انسان هست از زمین است و بس. زیرا هرچقدر او فریاد بزند آفتاب و ستاره و ماه مسیرش را تغییر

نخواهد داد. دلها غمگین و چشمها اشک‌آلود اما زندگی همه‌اش که دردوغم نیست. باید درپی درمان هر دردی رفت و به تلاش و تکاپو پرداخت. در سایه تلاش است که اگر از آسمان قطران هم ببارد، انسان می‌تواند تاریکی‌ها و ظلمت‌ها را درنوردد.

شاعر در این جستجو و تلاش به کتابی برمی‌خورد که بوی نموراش هر انسانی را دل‌آزرده می‌کند. اما او کتاب را باز می‌کند تمام شخصیتها و قهرمانان آن به میهمانی شاعر می‌آیند: « *بایندیرخان، اوروز، قاراگونه، خان‌قازان، قیان سلجوق، بئیرک، دهلی دومرول، بوغاج خان* ....» قهرمانان ایل اوغوز و شخصیتهای کتاب « ددەقورقود» هستند که در دنیای معاصر سراغ نسل‌شان را از شاعر می‌گیرند. سرسلسلهٔ این میهمانان کسی است که « قوپوز» به دست، دستان پربرکت خود را بسوی شاعر دراز کرده، به او خوش‌آمد می‌گوید. او کسی جز « ددەقورقود» ـ این « اوْزان » همه فن حریف و تمامیت هستی ایل اوغوزـ نیست. چه افتخاری والاتر از اینکه « ددەقورقود» میهمان کسی باشد. کسی که بر هر که نام نهد، سعادتمند است و بر هر که خیر و دعا بکند سرنوشتی نیکو پیدا می‌کند.

شاعر به رسم عادت دیرین کتاب « ددەقورقود» بوسه بر دستان ددەقورقود زده از او در این دنیای بلبشو امداد و راهنمایی می‌طلبد. در دنیایی که سرزمین شاعر در زیر پاهای استبداد له و لورده می‌شود، خانه‌ها و عمارتها به یغما رفته، زبان یک ملت به نیستی کشیده شده و در آشیانهٔ شیران، روباه‌ها مأمن گزیده و درمیان ایل و قبیله جشن وسرور رخت بربسته، نه مضراب بر سازی زده می‌شود و نه جوانمردی، مورد ستایش قرارمی‌گیرد. در چنین محیطی شاعر بر خود ننگ و عار می‌داند که خود را از « اولاد» جدش « ددەقورقود » بنامد. اوخود را شرمسار تاریخ می‌بیند و این شرمساریهای آگاهانه را بازگو می‌کند و ددەقورقود مثل همیشه با صبر و شکیبایی و متانت گوش فرامی‌دهد.

در کتاب « ددەقورقود» شخصیت « ددەقورقود» به ندرت ملول و دلتنگ می‌شود. درقاموس او آنچه برهمه‌چیزحکمرانی می‌کند، اندیشه‌های اصلاح‌گرانه یک فرد اجتماعی است که خود برخاسته از اجتماع و پرورش‌یافته وتأثیرگذار بر آن است، به همین خاطر نیز در حماسه‌های آن هیچ بحثی از خدایان گوناگون وجودندارد و همین وجه تمایزعمده این حماسه با اسطوره‌ها وحماسه‌های دیگراست. اما دراینجا سخنان شاعرآنقدر دردمندانه است که اراده راسخ ددەقورقود را هم ملول می‌کند:

دده ملول- ملول باخیر اوزومه　　باخیشیندا آیدین بیر انجیکلیک وار
اولادین پریشان، ناتوان گؤرسه　　شوبهه‌سیز هر آتا مکددر اولار[۳۷]

و اینک جوابهای دده‌قورقود به شاعر :

فرزندم چرا از من یاری می‌طلبی؟ هر عصری، «عاشیق» و « دده‌قورقود» خاص خود را دارد. من در زمانه خود علم وکمال و هنر خود را برای آیندگان به یادگار گذاشتم، حال برعهده نسل من است که از این میراث استفاده نماید. ما سرمست این دنیا نشدیم. زندگی و شرافت را در مردانگی یافتیم، با شرافت زیستیم و جنگیدیم، کشتیم و مردیم. در برابر نامردها، مردی نشان دادیم و فقط اسیر حق و حقیقت شدیم... من هنرمند زمانه خود بودم تو بدنبال « دده‌قورقود» زمانه‌ات باش! در عصر اتم از « دده‌قورقود» پژمرده و ازبین رفته چه علاجی برمی‌آید. برای زندگی شرافتمندانه، فراگرفتن هنرِ همان زمانه لازم و ضروری است، افتخار به پدر و اجداد، هنر نیست باید در دنیا به هنر و لیاقت افتخار کرد.

بدین ترتیب شاعر با شنیدن نصیحتهای دده‌قورقود اراده خود را برای یافتن لیاقت و شایستگی‌های زمانه مصمم می‌کند. او از این بحث به این نتیجه می رسد که « هر فرد و یا هر ملت باید بخود متکی باشد و باید خود دفاع از ناموس و شرف ملی را به عهده بگیرد. این یک واقعیت است که تکیه برغیر نتوان کرد.»[۳۸]

بنظر سهند انسان زمانی به سکوت و بن‌بست می‌رسد که در ورطه ازخودبیگانگی به اوج وفرودهایی می‌افتد که برای انسان نتیجه‌ای جز «حیرت» و غربت ندارد، و او برای اینکه خود دچار این معضل نشود به دفاع از خود و ملتش می‌پردازد این مسئله در بخشی از مقدمه‌ها که به توصیف خصلتهای مردم سرزمین خود می‌پردازد بروز می‌یابد. او می‌گوید در سرزمین من هنوز هم هستند مردمانی که به چراغ و نور وروشنایی قسم یاد می کنند با مباهات به غنای چنین فرهنگی است که ما را از وسیله سوخت‌رسانی بودن به چراغ دیگران برحذر می‌دارد:

اؤزگه چیراغینا یاغ اولماق بس‌دیر　　بابا دؤنرگه‌میز قارانلیقدادیر
یانیب یاندیرمایاق یادین اوْجاغین　　ائویمیز سویوقدور، قیشدیر، شاختادیر[۳۹]

در صورت اقبال و پاسخ به این فریاد است که ما حضور یک فرهنگ بیگانه را در درون فرهنگ خود با چشم‌اندازی بیگانه نگریسته، در داخل فرهنگ خودمان احساس غربت نخواهیم کرد.

جستجوی ارزشها راهی برای پذیرفتن ارزشهای دیگران نیز بـاز می‌کنـد و ایـن بینش پویایی است که سهند سرچشمه‌های تعـالی فرهنـگ خـودی را در پیونـد بـا ارزشهای نهفته در تمدن و فرهنگی می‌داند که ممکن اسـت فرهنـگ سـنتی بومـی باشد یا فرهنگ غیربومی؛ اما آنچـه بـر نفـس تفـاهم فرهنـگی و کشـف و ارتبـاط همیشگی و گسترده با آن راهبر می‌شود، عدم نفی فرهنگ خود و تقابل و در نتیجـه مقایسه وگزینش ویژگیهای ارزشمند غیربومی برای جایگزین کـردن یـا پذیرفتـن و اضافه نمودن بر قاموس فرهنگ بومی است. بنابراین از نظر سهند هیـچ محدودیتـی برای خلق یا پذیرش فرهنگ و تمدن ارزشمند وجود ندارد به شرط‌آنکه باید دارای آنقدر انعطاف فکری و فرهنگی بود که آن را در شکل و گستره فرهنگ بومی خـود با روشهای ارزشمند خلاقیت و ذهنیت فرهنگ خودی منطبق ساخته، و در بـافت و شکل فرهنگ خودی ارائه نمود. هسته اصلی صیانت و رونق فرهنگ خـودی را در تزریق عنصر خودی به آنها تشکیل می‌دهد.

البته سهند اجتماع را در حد یکسری اصول و عقاید قومگرایانه که بـدون شـک بیان آن نیز حق مسلم هر شاعری است، توصیـف نمی‌کنـد بلکـه بـانفوذ بـه عمـق خاستگاههای تفکر راستین انسانها و نگرش احترام‌آمیز جامعه‌شناسانه بـه آنـها پایـه اصولی رئالیسم فلسفی خود را بر مبنای انسانگرایی استوارتر می‌نماید:

من دئمیرم اوستون نژاددانام من دئـمیرم ائـللریـم ، ائـللردن باشـدیـر
منیم مسلکیمده ، منیم یوئومدا ... ملت‌لر هامیسی، دوستدی، قارداش‌دیر [۴۰]

در این راستا، او راه رسیدن به تفکرات فراقومی را احترام بـه قومیـت و هویـت ملی خود می‌دانـد و در تعقیـب همیـن احـترام و در پـی اشـباع از حرمـت والای حقوقی- انسانی در بین اجتماع خود است که قدم در راه تحول تاریخ تفکر انسـانی می‌گذارد. برای نیل به این مقصد، او به قوانینی همچون قوانین «حقوق بشر» معتقـد نیست آنچه برای او مهم است اصول انساندوستانه‌ای است کـه درد و رنـج آنـها را تبدیل به پاداش برادرانه و برابرانه نماید. حال درزیرمجموعه‌های این اصول میتواند قوانین مختلفی قرار بگیرد یا اصلاً شامل قوانینی نشود. اوهرگونـه بی‌عدالتـی و بـی احترامی به بشریت را نفرین می‌کند. این بیزاری او شامل آنهایی می‌شود که استبداد خود را در لفافه « قانون » و دفاع از« حقوق انسانی» به مردم تحمیل می‌نمایند :

قارقیش زمانه‌نین قانونلارینا قارقیـش اوره‌کـلری آییـرانلارا
قارقیش انسانلاری قفسه سالیب « بشرحقوقوندان» دم ووراناارا [۴۱]

با این همه هنوز به روابط صمیمانه و عاطفی بشریت دل بسته و امید خوش بینانانه به آینده، درونمایه فکر و اندیشه و معنویت شعر او را تشکیل می‌دهد.

ز: « درک حضور دیگری » یا « حماسهٔ عاطفی » سهند :

طرح اسطوره فاجعه‌آمیز بشریت و قوانین حاکم برآن در فرم و شکل حماسی معاصر از طرف سهند یک نوع هستی‌شناسی است که در آن نمودهای اجتماعی معاصر تبدیل به حماسه معاصر شده و دنیای صنعتی بعنوان رب‌النوع اسطوره‌های معاصر قلمداد می‌شود دنیایی که به اکتشافات خود می‌بالد و دنیایی که دم از حقوق انسانی می‌زند اما در نظر سهند پایمال کردن شخصیت و حقوق انسانی برای این دنیای اسطوره‌ای ساده‌ترین قانون است. در این باره « سهند.... در منظومه خود (تپه گؤز) گریزی به مسائل سیاسی روزمره زده و با تعریض، مستشاران آمریکایی را که مبلغان به اصطلاح تمدن جدید و حقوق بشر در ایران هستند شبیه «تپه‌گؤز» می‌داند»[۴۲] «تپه‌گؤز»ی که با یک چشم دنیا را می‌نگرد و هستی انسان را می بلعد. او هنرمندانه روایت تراژیک این دنیای حماسی را که اکتشافات خود را تنها منبع قدرت برای ورود به هفت‌خوانهای اسطوره‌ای می‌داند به تصویر می‌کشد. این روایت مدخل و هشداری است برای سرنوشت انسانی که خود را همچون « ده‌لی دومرول» زوال‌ناپذیر می‌داند. حماسه معاصر بخود می‌بالد اما او نقطه اوج این حماسه را غم‌انگیز می بیند. همین حماسه غم‌انگیز، او را به فکر چاره‌گری وا داشته در نتیجه برای این قانون غم‌انگیز بشری تبصره‌ای به وسعت تمام قوانین انساندوستانه استخراج می‌کند و آن همانا بقول محمد مختاری « درک حضور دیگری » است.

برای ورود به این بحث، بندهایی از شعر « ارمغان ۲ »که نامه‌ای منظوم به شهریار است، آورده‌می‌شود. این همان شعری است که شهریار را وامی‌دارد تا دست به آفرینش شاهکار ادبی خود بنام « سهندیه» بزند. «ارمغان ۲» بیان‌نامه‌ای است برای درک مکتب انسانگرا و فلسفی سهند. این شعر انعطاف فکری شاعر را درقبال مسائل انسانی نشان می‌دهد و بنظر من سرمشقی شده برای شاعران جوان دهه ۷۰ که محتوای شعر خود را از قالب شعرهای احساساتی قومی بدرآورده، وجهه‌ای انسانی بخشیده‌اند. با یادآوری این نکته که پیشنهاد سهند برای «درک

حضور دیگری » همانا درک خود و فرهنگ و هویت خود می‌باشد، بندهایی از این شعر بلند ذکر می‌شود :

۱. قارقیش زمانه‌نین قانونلارینا قارقیش اوره‌کلری آییرانلارا
قارقیش انسانلاری قفسه سالیب « بشر حقوقوندان» دم ووراناارا
۲. کیمه دئمه‌لییک دردیمیزی بیز دردبیلن‌کیمدی، « سؤزآنلایان» کیمدی؟
اسیر بیر ملته، محکوم بیر ائله قایغی چکن کیمدی ، آغلایان کیمدی؟
۳. دئمیرم دونیادا اسارت یوخدور چوخ یئرلره سونگو تاخمیش استعمار
آنجاق بیزیم کیمی ازیلن آزدیر هاردا« حق وئرمز» وار«حق‌باتیرماز» وار؟
٤. بو« شرف» بو«شوکت» بو«قدرت» بو«شان»
هورا، دوْغرودان دا بیزه عار اولسون
حیاتین آمانسیز بیر قانونو وار تعصب‌سیز ملت گره‌ک خوار اولسون
۵. گره‌ک گؤزلریندن گؤز اؤرته بیرکس قارغا یوواسینا یاناشا اگر
نییه وطنیمی سئومه‌ییم نییه؟ من بیر قارغادان‌دا اسکیگم مگر؟
٦. من دئمیرم اوستون نژاددانام من دئمیرم ائللریم ائللردن باشدیر
منیم مسلکیمده ، منیم یولومدا ... ملت‌لر هامیسی دوستدی، قارداش‌دیر
۷. چاپماق ایسته‌میرم من هئچ ملتین نه دیلین، نه یئرین، نه‌ده امه‌یین
تحقیر ائتمه‌یرم، هه‌ده‌له‌میرم کئچمیشین، ایندیسین، یا گله‌جه‌یین
۸. پوزماق ایسته‌میرم من بیرلیک‌لری انسانلیق بیرلیگی ایده‌آلیمدیر
قارداشلیق، یولداشلیق، ابدی باریش دونیادا أن بؤیوک آرزولاریمدیر
۹.آنجاق بیر سؤزوم وار: منده انسانام دیلیم‌وار،خلقیم‌وار، یوردوم- یووام وار
یئردن چیخمامیشام گؤبه‌لک کیمی آدامام، حاققیم وار، ائلیم- اوبام وار
۱۰. قول یارانمامیشام یاراناندا من هئچ کسه اولمارام نه قول ، نه اسیر
قورتولوش‌عصریدیر انسانا بوعصر اسیر اولانلاردا بوخوُوون کسیر [۴۳]

«سهند» صادقانه اعتراف می‌کند که در پی زایل کردن حق هیچ فرد و ملتی نیست. در مقابل، تحمیل حقوق شیطنت‌آمیز را با رنگ وبوی حق‌بجانب نپذیرفته، سعی در گسترش استعدادهای انسانی درهرقالب و هویت فردی و اجتماعی دارد. چنین نگرشی نه بعنوان یک نگرش مصلحت‌آمیز بلکه نگرش درجهت تثبیت شایستگی‌های ارزشمند حقوقی ملتها و انسانهاست. با این چشم‌انداز بشری نمی‌توان سهند را تنها درقالب یک شاعر قومگرا خلاصه کرد. در این صورت

بزرگترین خطای فکری را در ارزیابی اندیشه‌های او مرتکب شده‌ایم برای اینکه اندیشه‌های او « حضوردیگری» را با انعطاف انسانگرایانه به زیبایی و دست‌ودل‌بازانه برمی‌تابد.

«درک حضور دیگری » معنایی دموکراتیک است که در آن هرفردی همانطورکه خود را محق می‌داند به ناحق بودن خود نیز اذعان دارد. همانطورکه از دیگران انتقاد می‌نماید به دیگران نیز حق می‌دهد که او را انتقاد کنند. چنین ادراک و آگاهی به انعطاف فکری علمی نیاز دارد که در آن هیچگونه اندیشه‌های احساساتی راه نمی‌یابد. در واقع عدم اعتقاد به موجودیت یک فرد، یک قوم و یک ملت نوعی نفی حضور دیگری است که نتیجه‌اش جز خودستایی‌های غیرعلمی و غیرواقعی چیزدیگری عایداش نمی‌کند. این گروه « اثبات حضورشان» را «همواره درنفی‌حضور دیگری»[٤٤] می‌دانند. به همین دلیل نیز ذهنشان دارای « ساخت استبدادی» است که « این ساخت استبدادی، کل انسان و جهان را ملاک روابط آدمی قرار نمی‌دهد، بلکه روابط انسانها را تنها مطابق ارزشهای تعیین شده توسط بخشی از انسانها معین می‌کند.»[٤٥]

« به هرحال این پوسته بأید از هرجا که شده بشکند، و نقد اندیشه چنانکه شایسته حضور دموکراتیک انسان است در این سرزمین رایج شود.»[٤٦] اما « اگر اصل درک و تصویر انسان در شعر، یک دستاورد قدیم است، درک وتصویر انسان با یک ویژگی اساسی، یکی از نمودهای اصلی نو ذهنی در شعر معاصر است. من این ویژگی و نمود جدید را « درک حضوردیگری» نام می‌گذارم.»[٤٧]

مرحوم محمد مختاری در ادامه همین بحث خود تاریخچه تکامل عقیده درباره انسان را به سه مرحله اصلی تقسیم می‌کند که در تقسیم‌بندی او « سهند» نیز در ردیف سومین مرحله قرار می‌گیرد؛ این سه مرحله عبارتند از :

۱ـ گرایش‌به فردیت انسان ازدوره نوزایی‌تا انقلاب‌کبیرفرانسه (عصر روشنگری)

۲ـ انسانگرایی با تأکیدهای عدالت‌خواهانه و اجتماعی، و برابری حق و وظیفه از قرن نوزدهم تا نیمه اول قرن بیستم (عصر عدالت اجتماعی)

۳ـ درک حضور دیگری از نیمه قرن بیستم تا امروز(عصرگرایش نو به انسان)[٤٨]

آنچه در گذشته، درباره گرایشهای انساندوستانهٔ «سهند» و در بررسی انسان با معیارهای دیگرِ حیات اجتماعی موردبررسی قرارگرفت به نوعی تفسیرهایی هستند که با دو مرحله اول تقسیم‌بندی مرحوم مختاری نیز مطابقت دارند به همین خاطر

در اینجا تنها به مفهوم مرحله سوم و تطبیق اندیشه‌های سهند درارتباط با آن می‌پردازیم. گرایش به دوران پیش از « عصر روشنگری» نیز در اندیشه‌های سهند به ندرت دیده می‌شود. در واقع آغاز اندیشه‌های او از همان مرحله اول (عصر روشنگری) شروع و تکامل می‌یابد. بعنوان مثال گرایش به تقدیرگرایی و مفاهیم سنتی از این قبیل اختصاص به دورن پیش از عصر روشنگری دارد که سهند آنها را نفی می‌کند به همین خاطر نیز شعر او روبه سوی خردگرایی دارد.

« گرایش نو به انسان پذیرش ارزشهای فردی و جمعی زندگی انسان است. همه چیز را در این زندگی برای انسان می‌خواهد، و همه چیز را به سود انسان می‌طلبد. هم نظام اجتماعی را، و هم ایدئولوژی و آرمان را.»[۴۹] مرحوم مختاری این چنین گرایشی به انسان را « فرزانگی فروتن معاصر » می‌نامد و می‌گوید: « فرزانگی فروتنی که می‌خواهد انسان را از هرگونه مطلق‌گرایی و جزم‌اندیشی یا قطعیت‌انگاری و نهایی‌نگری آسیب‌پذیر برکنمار دارد. برای این منظور نه در ضرورت تعمیم خودآگاهی و بصیرت تاریخی تردید می‌کند و نه ازخویشاوندی با «نگرشهای غنایی» غافل می‌ماند. فرزانگی فروتنانه‌ای که برآمد مجموعه فعالیتهای ذهنی و اجتماعی آدمی است... اراده انسان یعنی آگاهی به اهداف خویش که این نیز به نوبه خود به معنی شناسایی دقیق از توانایی مشخص و ابزار اعمال و بیان آن دو در عمل است. بنابراین نخستین درجه مفهوم آن عبارتست از تمیز و تشخیص موقعیت خویش. و این موقعیت نه تنها یک نمود فردی که ضرورتاً یک نمود جمعی نیز هست. و مفهوم آن تشخیص موقعیت اجتماعی است. تشخیص موقعیت انسانهای چون خویش است به منظور جهش بسوی مقاصد عالی انسانی. چنین فرد آگاهی یک استاد زندگی معنوی و اخلاقی و اجتماعی است و نه شبانی چوب به دست».[۵۰] « حد نهایی و اوج اعتلای روابط انسانی ایجاد رابطه بیواسطه میان انسان با انسان است. به این معنی رابطه بیواسطه یعنی حل‌شدگی همه فاصله‌ها، دشواریها، اختلافها و دفع بازدارنده‌ها و واسطه‌ها، و رفع تضادها وستیزها.»[۵۱]

سهند نیز انسان را به جهت صلح‌پرور بودنش تمجید می‌کند. صلح‌پروری او مستقیماً به واکنشهای درونی او بستگی‌دارد. این واکنشها همراه با آفریدن تأثیرعمیق در انسان، افکار او را در جهت تکامل راستین سوق می‌دهد. صلح‌پروری او، با افکار انساندوستانه او پیوند دارد. البته این بدان معنا نیست که سهند همیشه

راضی به زندگی ساکت و آرام مردمش است. برعکس، او همراه با رعایت برابرانه حقوق هر ملتی، مردم را برضد استبداد و زورگویی فرامی‌خواند.

التذاذ انسان از عملکردهای خود در طول مسیر حیات به منزله رضایتی است که او از کیفیت هستی خود برخوردار می‌شود (بند٤، نمونه شعر آورده شده) این هستی آرامبخش حکم ابطال به فجایع غم‌انگیز حیات داده، سبب نوزایی اندیشه و تفکر انسانها می‌گردد (بند۱۰) انسان بنظر سهند آنقدر لیاقت و شایستگی دارد که به زندگی، لیاقت زیستن بدهد. اوج این شایستگی زمانی است که درپیشبرد مهارت‌آمیز آن دست به آفرینش یک حیات حماسی- عاطفی بزند. حماسه حیاتی که درآن نه‌تنها تراژدی غم‌انگیز خلق‌ومنش آفرینش دارای روندی حماسی است بلکه عشق وبزم پنهان و آشکار، سوزناک و منفعل نیز سرشت فعالانه حماسه بخود می‌گیرد. به همین خاطر هم «سهند» در برابر حماسه فاجعه‌آمیز دنیای صنعتی، « حماسه عاطفی» را قرار می‌دهد.

« حماسه عاطفی» عالیترین سرشتی است که زندگی باید همیشه آن را در عمق درون خود حمل کند. این ویژگی زندگی انسانها را از حالت تفریدی بدر آورده، عملکردهایش را در همسانی با عملکردهای همنوعان خود می‌سنجد. ویژگی این عملکرد در شعر سهند، بصورت حماسی نمایان می‌گردد. اما آنچه به آن استعداد ترحم‌آمیز و دلسوزانه یعنی استعداد « درک حضور دیگری و همنوعان» خود را می‌دهد، عاطفه هوشیار و انسانگرایانه اوست. (بند۷) تنها درسایه پیشبرد این خصلتها است که معنای زندگانی رنگ و چهره انساندوستانه بخود می‌گیرد و جهان تعبیری می‌شود برای همزیستی مسالمت‌آمیز که خفت و خواریهای آنها مجال رسیدن به آن را پیدا نمی‌کند. (بند۸)

کمال انسان نیز درنظر او، درهمین ادغام فردیت شخص انسان درفردیت شخصی انسانی دیگر است.(بند٦) همین نقش فرافردی ریشه قساوتها وخشونتها و تحقیرهای اجتماعی را خشکانده، حرمت و ارزش انسان اجتماعی را به والاترین حدکمال خود می‌رساند (بند۸، دومصراع دوم). بنظر سهند نهایی‌ترین فلسفه حیات حماسی-عاطفی و ایده‌آل‌ترین فلسفه واقعگرایانه نظام آفرینش نیز گسترش و تعمیق همین وجدان کمال‌جویانه اجتماع است که همراه با پاسخگویی به امیال و احتیاجات عاطفی خود، درجهت تمتع و برخورداری دیگران از راز هستی نیز به فعالیت بپردازد (بند۹) و ارزش و اعتبار آمال نیز درتغییر و دگرگونی بی‌لیاقتی‌های

مدرن تعلیم می‌دهد تا دامنه لحظه‌های نامفهوم غیرعاطفی را محدود کرده، به گسترش اراده تکاملی انسانی روی بیاورد.

هنر سهند :

الف) اسطوره : پرداختن به اساطیر برای ملتی که ماهیت و هویتش به زیر سوال برده شده، تنها مأمن و مایه تسلی است که آنها را از فکر شکست و ناامیدی برحذر می‌دارد. در واقع شکست عامل اصلی پردازش انسان به اسطوره و افسانه است. این مسئله نه تنها بعنوان سپر بلا محسوب بلکه موجب قوام و پایداری فرهنگ و مایه غرور آنها نیز می‌گردد. نمایش قدرت هر قومی در اساطیر آن قوم جامه عمل می‌پوشد. در اسطوره‌ها که گاه طبیعت بر انسان چیره می‌شود، اسطوره‌سازیها برای تخلیه و تقویت درونی انسانها بعنوان نیازی غیرقابل انکار مطرح گردیده، پیروزی و کامیابی خود را در افسانه‌ها و اسطوره‌ها مسجل می‌سازد.

اسطوره‌پردازی استفاده و گریز زدن به تولیدات و محصولات تجربه اجتماعی و هنری گذشته ملتهاست بنحویکه با گزینش بخش عمده یا قطعه و تکه‌ای از تجربیات پیشین یا با اشاره به آنها به نوعی اقتباس دست زده و با افزودن و تغییر شکل دادن آن از قالب سنتی بصورت مدرن، به بازسازی آنها درقالب یک موضوع و مفهوم تازه می‌پردازند. این همان موضوعی است که در دنیای مدرن از آن تعبیر به « هرمنوتیک یا تأویل» می‌شود: « تأویل به معنای بازگرداندن چیزی به اول یا اصل، یا سرچشمه هرچیز است. تأویلِ متن کوششی است برای راهیابی به معنای باطنی هرحکایت.»[۵۲] مقدمه و پایانهای هر منظومه در کتاب « سازیمین سؤزو»یِ سهند نیز به منزله هرمنوتیک و تأویل و تفسیر همان داستانهای «کتاب ددەقورقود» است. بدین معنی که سهند با نقل داستان، مفاهیم و شناختی را که در ذهن خود از متن داستان وجود دارد، با دخالت درمتن آنها نظرات وعقاید خود را دخالت داده و آن مفاهیم ذهنی را که دربطن داستانها نهفته، به تفسیر برخاسته است: « شاعر برای هماهنگ ساختن احساسات موجود درمضمون داستانها با جهان‌بینی اجتماعی- فلسفی خود و برای نشان دادن آنها بصورت حقیقی و پرمحتوا، به ابتدای

هرمنظومه یک « مقدمه» (پرولوگ) و به انتهای آن یک « مؤخره » (اپیلوگ) افـزوده است. این افزوده‌ها غنای نامحدودی ازنظرهنری و فکری به منظومـه‌ها بخشـیده و برای پرواز دادن خیال انسان در عرصه حیات راه باز کرده است.» [۵۳]

«هرمنوتیک معنا» مفاهیم باطنی را برملا می‌سازد و این چیزی است که سهند بـه زیبایی از عهده تفسیر یک متن قدیمی و تـأویل آنـها بـا واقعیتـهای مـدرن برآمـده است. اسلوب سهند تاحدودی به این حکـم « نیچـه » کـه « بـرای سـاختن آینـده، تأویل‌های گذشته را فراموش کنیم» [۵۴] پایبند بوده اسـت. بعنـوان مثـال درمنظومـه « ده‌لی دومرول» وقتی پدرومادر و فرزندان او برای نجاتش حاضر به گذشتن از جان خود نیستند؛ در این زمان زن او در این کار پیشقدم شده و زندگی بدون شـریک را برای خود حرام دانسته، فداکاری خود را اعلام می‌دارد. «سـهند» بـا گریـز بـه ایـن مسئله در پایان داستان مؤخره (اپیلوگ) برآن افزوده و نتیجه می‌گیرد :

عشقین ، محبتـین ، معنویتی　　بیرده نشان وئردی اؤز قووه‌سینی
اوره‌ک بیرلیگی‌نین، اؤلمز قدرتی　　ده‌ییشدی تانری نین اراده‌سینـی
کیم‌دئییر اؤلومدن دوغور،جاندان ال‌چکمک؟　　بواؤلومدن دوغورباشقا بیرحیات
انسان اؤز جانیندان کئچمه‌سه دئمک　　ابدی‌حیاتا چاتارمی؟ هیـهات! [۵۵]

سهند با ارائه افکار نوین، زندگی گذشته را با زندگی مدرن مقایسه می‌کند. او بـا فهم و درک خود می‌توانست همه‌چیز را تغییر دهد و بخاطر همیـن توانسـت یـک اثری را که به زبان قدیم آذربایجانی نوشته شده بود، به اسـلوبی جدیـد و بـا بیـانی جدید بازگو کند. سهند با یادآوری و بازگوکردن حماسه ملی ملت خود تـابلویی از گذشته را دربرابر چشمان ما قرار داد و مهمتر اینکه، آن تابلو را با دیدی هنرمندانـه و مدرن و با ترکیب شیوه‌ها و تجربه‌های جدید، ما را از روابط و هنجارها و جـهان امروزی نیز مطلع ساخت. شگرد مرحوم سـهند در ایـن اسـت کـه اشـیا و طبیعـت مشهود امروزی را چنان با افسانه‌ها و تصویرهای ادبیات کلاسیک عجین می‌کند که گویی تضاد و تکاملی بین امروز و دیروز نبوده و همه‌چیز مثل واقعیتهایی است کـه او آن را نشان داده است. او تحقـق اندیشـه‌ها و تفکـرات والای خـود را در ادغـام واقعیتهای امروز با افسانه‌ها و رویاهای گذشته می یابد.

درست است که منظومـه‌های سـهند کـه بـه محتـوای اصلـی وفـادار مـانده امـا نتیجه‌گیریها و بسط آنها با جهان‌بینی‌های امروزین سازگار است و سهند به زیبـایی، افسانه‌های کهن را با واقعیتهای امروز تلاقی می‌دهد. در واقع او در بیان مفـهوم بـه

هیچوجه هسته مرکزی مفهوم را که در متن اصلی آمده، فراموش نمی‌کند اما این مفاهیم محملی می‌شود برای بیان ذهنیات و موقعیت‌های دنیای امروز. در این زمینه منظومه « تپه‌گؤز» بهترین نمونه است. حتی در اینجا تصاویر شعری نیز با ذهنیت معاصر هماهنگ است:

یاشیل تبریز خالچاسیندان　　دؤشنمیشدیر سانکی هریان
قدرت الی قاشلامیشدیر　　چیچکلری برلیاندان [۵۶]

در زیر لوای این مفاهیم جهان‌بینی فلسفی سهند ارائه می‌گردد. ذکر این نکته ضرورت دارد که اجزای جهان‌بینی سهند به هیچوجه رابطه خود را با جهان‌بینی زیبا و هنرمندانه اصل متن نمی‌گسلد بلکه اصولاً عناصر محتوایی حتی بیانی منظومه‌های سهند با هسته مرکزی اصل متن « کتاب ددەقورقود» تناسب و هماهنگی دارد. کوتاهی مصراعهای او، یادآور کوتاهی جملات، وزن یکدست و آهنگینش یادآور نثر ساده و گاه مسجع، و بیان گفتاری و فولکلوریک او نیز یادآور بیان ساده و گفتاری اصل متن است دکتر فرزانه با اشاره به این مسئله می‌گوید: « نثر داستانهای ددەقورقود نثری ساده و روان با شیوه‌ای نزدیک به زبان گفتار است. عبارات مسجع و جملات موزون کوتاه و منسجم از خصوصیات بارز این نثر است.»[۵۷] با ذکر این نکته که نثرکتاب ددەقورقود همانند کتاب گلستان سعدی بصورت تعمدی و تحمیلی نیست بلکه بطور طبیعی و بدون تحمیل است:

« بابام آت سگیردیشیمه باخسین ـ قیوانسین، اوخ آتیشیما باخسین ـ گووەنسین، قیلینج چالیشیما باخسین ـ سئوینسین» یا درجایی دیگر: « قارا پولاد اؤز قیلیجین قوت وئردی، قارغیدالی سونگوسون همت وئردی» [۵۸]

کوتاهی جملات کتاب ددەقورقود که به نثر آن ریتم شعری داده بنحو شایسته‌ای به منظومه‌های سهند نیز منتقل یافته است نمونه زیر درعین حال که دارای نثری مسجع و نیز گفتاری است، ویژگی کوتاهی جملات را نیز داراست :

« قانی دئدیگ‌یم بگ اره‌نلر! دونیا منیم دییه‌نلر! اجل آلدی، یئر گیزلتدی، فانی دونیا کیمه قالدی؟ گلیملی ـ گئدیملی دونیا، سون اوجی اؤلوملی دونیا» [۵۹]

کوتاهی جملات یکی از شاخصهای شعری سهند است که برسرعت ریتم منظومه‌ها نیز افزوده است. دکتر راثی‌پور این خصوصیت را برای منظومه « تپه‌گؤز» ذکر کرده اما میتوان این نظر را درباره همه منظومه‌های سهند صادق دانست او می‌نویسد: « به رغم ملتزم بودن ب.ق. سهند به رعایت امانت و درنتیجهٔ آن محدود

شدن اختیار وی در استفاده از نیروی تخیل شاعر درآفریدن صحنه‌های جنگ « بوسات و تپه‌گؤز» هیجان و سرعت را بخوبی به مخاطب القا می‌کند و موفقیت او شاید بیش از همه مدیون مصراعبندیهای کوتاه و آوردن فعل‌های پی‌درپی و نیز مراعات توازن آوایی است.»[۶۰] نمونه زیر مثالی عینی برای این منظور و همچنین برای ریتم فولکلوریک منظومه‌هاست :

یاغیلار آت تپدیلر/ هریاندان اوخ سپدیلر/ اره‌نلر قوچاغی/ دایاغیم قاراچوبانیم/ یئنیلمز قهرمانیم/ ال ائیله‌دی سوپنگه/ یئر- گؤیو گندی تنگه / یاغی‌نین آشی پیشدی/ کورکونه بیره توشدو ... [۶۱]

« کتاب دده‌قورقود » تاریخ تحول اندیشه مردم ماست. هدف افسانه‌های آن تکامل و بهتر ساختن اخلاق و اعمال ، و نجیبانه کردن رفتارهای ما بوده است؛ و « سازیمین سؤزو»ی سهند، زنده کننده و به یادآورنده و به اصطلاح سوخت رساننده آن است که با بازسرایی آنها تاریخ تفکر مردم ما تجدید قوا یافته، محدوده فرهنگ سنتی را با فرهنگ معاصر درآمیخته در ارزیابی تجربی و نگرشی جدید عینیت یافته، تضادها، آمال و اندیشه‌های قدیمی درساختاری تازه مورد تحلیل قرار گرفته است. او با مقایسه زبان و محتوای کتاب دده‌قورقود با زبان و محتوای معاصر، سعی در ایجاد باور و ایمان درمردم و شناساندن هستی آنها را داشته است. سهند هنرمندانه شکلهای سنتی حماسه‌سرایی را به کنار گذاشته و به تأویل مدرنی از حماسه‌سرایی دست یافته است. او عادتهای کهن را فدای شکل زنده و پویایی نموده که از هرگونه فرایند کهولت زبانی و بیانی جلوگیری می کند. او ثابت کرد که حماسه را می‌توان در یک جهش کامل بصورت مدرن نیز سرود.

ب) **بیان بزمی- رزمی** : شعر آذربایجان با بیان فلسفی شعر سهند، زبانی فلسفی بخود می‌گیرد. شاعر نیروی اعجازگرانه فلسفی به زبان آذربایجانی بخشیده است؛ زبانی که در آن همیشه سنگینی و وقار فلسفی دیده می‌شود. زبان او با زبان ظریف غنایی کمتر انس والفت گرفته و بیشتر با زبان کنایی، فریادگرانه و اجتماعی- فلسفی همراه است. صرفنظراز این ویژگی، موسیقی، آهنگ، سادگی و طرز بیان او هر خواننده‌ای را بدنبال خود می‌کشاند. او در انتخاب الفاظ و ارائه تصاویر خیالی و واقعی از حوادث و واقعیات تاریخی و آداب ورسوم گذشته شیوه‌ای نوین بکار می‌برد. درست است که او از کلمات قدیمی کتاب « دده‌قورقود» هم سود برده است اما آنچنان هنرمندانه از آنها استفاده می‌کند که گویی این کلمات بنا بر رسوم

و گفتار زمانه است که انتخـاب شـده‌اند، در واقـع آن کلمـات و تصـاویر درحـال زندگی می‌کنند. بیان اندیشه و افکار او درباره همه موضوعاتی که درحول وحـوش انسان پرسه می‌زند بی‌وقفه و دقیق است. او در انتخاب وگزینش و در طرح مسایل، زیرکانه و با یقین کامل عمل می‌کند.

سهند با وقوف به این موضوع که حماسه دارای ویژگیهای فردی وجمعی اسـت دست به انتخاب بیانی زده که بیانگر حالتهای ویژه فردی و جمعی است. ایـن بیـان همانا بیان «بزمی- رزمی» است که در بیان بزمـی، شـتاب گرفتـن و اسـتحکام بیـان فردگرایانه و در بیان رزمی، جلوه‌گریهای نیرومند بیان جمعی و گروهی قابل تـأمل است.

سهند با بیان حماسی خود، تغزل قالب « گرایلی» را که مختص « شعر عاشـیقی» است با ساخت موزون و خشماگین حماسه آشتی داده، در نوع خود به ابداع قـالب جدیدی که حاصل تلاقی و پیوند تغزل و حماسه است، دست می‌زند:

آریلیقدان، یالاپ- یالاپ/ یالا پلانان اینجه دونلوم/ یئنی یاغمیش قار اوزونه/ قان داملامیش آل یاناقلیم!/ قلمچی‌لر قلم چالیب/ رسم ائتدیگی قارا قاشلیم/ قوشا بادام، سیغینمایان/ پسته دوداق دار آغیزلیم/ یاراشیقلی دال گردنده / قـیرخ توتـامدا اوزون ساچلیم/ بو سؤزلرله، بو ایشلرله/ آی قیز سنی سینارديم مـن/ بـاخ گؤر، سـن تـک گؤروکلومی/ اؤلدورمه‌یه قییاردیم من. [۶۲]

این مسئله درمنظومه‌های سهند به زیبایی مشهود است چراکه بعضی‌از منظومه‌ها هرچندحماسی‌اند اما خونین نیستند و بیشتر بزمی‌اند. شیوه روایی سیال بیان سـهند هرگونه تفکر بر اسلوب شعر را از خواننده سلب می‌کند. قافیه که به موسیقی شـعر یاری می‌رساند در این شیوهٔ روایی بطور کلی از صحنه خارج می‌شود اما باز همـان موسیقی، همان ریتم حماسی و روایی اثر باقی می‌ماند بنحویکه تنها با تأمل بیشتر و صرفاً برای نقد شکل آن، خواننده به یاد قافیه‌های شعر می‌افتـد و پـس از تفکـر و تأمل متوجه می‌گردد که بین مصراعهای شعر روایی قافیه‌ها معمولاً در یک مصـراع، در تقطیع‌های چهارهجایی مشهود است:

جوان *قیزلار*

آغلار ، سیزلار

که در آن کلمات « قیزلار، آغلار و سیزلار» بطور پنـهانی همقافیـه شـده‌اند. گاه تقسیم یک مصراع هشت هجایی به دو مصراع جهت تأکید و دادن رنـگ حماسـی

است. بدین معنی که او کلماتی را که در ذهن خود دارای مفهوم و معنایی‌حماسی است جهت تأثیرگذاری مؤکد و بیشتر،آنها را در اول مصراع می‌آورد:

قاری لئچک بو آنانین
اوره‌ک یاخان ناله‌لری
آغلادیری ، داغی‌ـ داشی [۶۳]

ج) **فرهنگ عامه** : استواری زبان سهند زیبایی خاصی به شعر او بخشیده است. زبان شعر او در عین حال که از واژگان رایج معاصر بهره‌مند است، با صلابت و استحکام خاصی اصرار به آوردن زیباترین و دلنشین‌ترین تشبیهاتی دارد که این تشبیهات در زبان مردم عامه بدون توجه به استعمال آنها بصورت خیلی طبیعی و به دور از تکلفات و تصنعات ارائه می‌شود:

ماوی گؤیلر ایستیله‌ییب	آچان زامان یاخاسینی
آسلاییری قایالاردان	سحر زری چوخاسینی
آچاق خیال کندیرینی	جوماق گؤره‌ک اوردا نه وار
بو زمزمین دیبلرینه	کؤنول ایپی آنجاق چاتار [۶۴]

« سهند» به افسانه‌ها و حماسه‌ها، آداب و رسوم، فولکلور آذربایجان با تمام وجود عشق می‌ورزد به همین خاطر هم به فکر تحقیق و انتشار آنها افتاده است دکتر فرزانه در این باره می‌نویسد: « از یک طرف اعجاز سخن، تناسب و جریان آهنگ و موسیقی و از طرف دیگر پیوند صمیمانه مضامین منظومه‌ها با هستیِ توده، او را در هیئت یک « عاشیقِ توده و مردمی» و « عاشیقِ حق» نمایان ساخته است. عشق و محبت، پیوستگی به خلق، دوست داشتن زندگی، ایستادگی دربرابر ظلم و بی‌عدالتی که از خصلتهای « عاشیقِ ساز به دوش» است، درخلاقیتهای سهند جایگاه والایی را دربرگرفته است. بنحویکه جهان‌بینی فلسفی ـ اجتماعی شاعر که در مقدمه‌های منظومه‌ها منعکس است، یادآور « استادنامه»هایی است که در داستانهای عامیانه، بخصوص‌داستانهای « عاشقانه و رمانتیک » جلوه‌گر می‌شود.»[۶۵]

اینکه سهند به تلفیق موضوعاتی همچون اسطوره، ادبیات و فرهنگ عامه پرداخته حاکی از این است که هیچکدام از آنها به تنهایی درشعر او نقشی ندارند و او تنها در یکی از آنها متوقف نشده است. در واقع پرداختن به یکی از آنها باعث تزلزل بن‌مایه‌ها و یا ژانرهای دیگر می‌شود. اسطوره که حاصل نگرش حماسی شاعر به گذشته محیط و اجتماع و فرهنگ ملت خود است، ادبیات حاصل

بازنگری همان اسطوره‌ها و در واقع اسطوره‌سازی و تناسب افسانه و واقعیت حاضر در حد و اندازه‌های ادبیات است که سهند آن را درقالب نوعی از ادبیات که منظومه است به تصویر کشیده است؛ و ویژگی دیگر استفاده از فرهنگ عامه است که در این اثر یا توسل به آداب و رسوم و گفتمانهای متن اصلی « کتاب دده‌قورقود» شده یا همراه با نگرش مدرن، معتقدات و باورها و ارزشهای زمانه و محیط نیز درنقش‌آفرینی هنری سهمی داشته‌اند تفکری که از ترکیب مجموع آنها بوجود می‌آید حاصل تحلیل بافت فلسفی اجتماع و واقعیتهاست که شعور و آگاهی فردیت ادبیات را که در تفکر فردی شاعر بروز پیدا می‌کند، به جهان‌بینی واقعگرایانه شاعر نسبت داده، باعث توقف و تمایل اندیشه‌های اجتماعی درسرراه کشف کاوشگرانه جهان هستی و حقایق انسانی شده، آن را فلسفی‌وار برای تفکر در ظرافت موقعیتهای ارزشمند اجتماعی مجبور می‌نماید. این بیان (فلسفی) درعین نیرومندی خیلی ساده و روان و دارای سمبولهای عینی است.

ویژگی های مشترک مقدمه منظومه ها :

مقدمه‌هایی که شاعر در ابتدای هر کدام از منظومه‌ها آورده، دارای ویژگیهای شکلی و محتوایی خاصی است که از بینش ابداع‌گرانه و جستجوگرانه او حکایت می‌کند. این مقدمه‌ها از نظر شکل ظاهری و ساختار در بطن عناصر ذاتی شعر به نوعی با همدیگر پیوند ظاهری دارند. از پیوندهای چشمگیر این مقدمه‌ها، شروع آنها با نوعی صنعت « تشخیص» و «جان‌بخشی به اشیا» است.

آغاز شعرها طوری است که مخاطب را برای همراهی با خود فرامی‌خواند. تصاویر مرکب و درعین‌حال ساده و تجربه‌گرای او، با تجربه‌های مخاطب تلاقی پیدا کرده، خاصیت مخاطب‌زدایی را از شعر به دور می‌دارد بخصوص وحدت تصاویر و تخیل در آن کوششی است در جهت تطبیق شعر با اجتماع؛ بنحویکه حرمت و احترام اجتماع و شعر را در اذهان متبادر می‌کند:

گونشی سالسادا گئجه قویویا یئنه‌ده گؤیلرده، اولدوز وار،آی وار
دئییرلر گئجه‌لر یولدان آزانلار اولدوزلارا باخیب، یولونو تاپار [۶۶]

برای روشنتر شدن مسئله ترجمه نخستین بند برخی از منظومه‌ها را می‌آوریم:

منظومه‌ده‌لی دومرول: کوههای باوقار درآغوش شب‌گویی به سکوت ابدی فرورفته‌اند، دره‌ها، تپه‌ها، جنگلها و باغها خیروشر دنیا را رها کرده‌اند.

منظومه بوغاج: وقتی آسمانهای آبی گرم می‌شود و سینه‌شان را بازمی‌کنند و سحر زرین ردایش را ازصخره‌ها آویزان می‌کند....

منظومه قاراجیق چوبان: شب است وجهان را تاریکی فراگرفته و افق‌ها برروی زمین پهن و وصله شده‌اند. سکوت برهمه‌جا حکمفرماست. اندیشه و احساس منجمد شده است.

منظومه بکیل‌اوغلو عمران : باز شاهین خیالم شاهپرگشوده، سینه افق‌های جدید را می‌شکافد و همراه شعرم، به پرواز درمی‌آید، نمی‌دانم بدنبال چه چیزی است.

در شکل ظاهری مقدمه‌ها شاعر معمولاً برای تفهیم و عینیت بخشیدن به مسائل و مفاهیم به « تمثیل قیاسی» متوسل شده، به تطبیق اندیشه‌ها و تخیل و تصورات خود با جنبه‌های عینی طبیعت و اشیا می‌پردازد. مفاهیم انتزاعی برای عینیت یافتن و تجسم کامل و رسوخ و نفوذ دوباره همین تجسم عینی درذهنیت مخاطب، سبب آوردن تمثیل‌های تطبیقی و مقایسه واری از طرف شاعر شده است. بدین معنی که شاعر با کوششی بی دریغ و با آوردن مثالهایی که برای همگان قابل درک و تجربه است، مفاهیم تجریدی و حیات اجتماعی برخی از واژه‌ها و مفاهیم را در واقعیتهای عینی خلاصه می‌کند. در شعر زیر در یک تمثیل قیاسی مرکب انسانِ بدون سرزمین و وطن به خفاشی تشبیه شده که همچون خفاش روزگارش باید در ویرانه‌ها سپری شود و در قیاسی دیگر هرانسانی باید برای خود سرزمینی داشته‌باشد و این مسئله به پرنده‌ای تشبیه شده که هرچند در افق‌های نامتناهی پرواز می‌کند اما در نهایت باز به آشیانه خود برمی‌گردد:

اوفوق‌سیز گؤیلرده قانادلانسادا دؤنوب یوواسیندا دالدالانار قوش
وطن‌سیز یاشایان سهمان تاپانماز خاراباد یاتار اوغورسوز بایقوش [٦٧]

توفیق سهند در این مورد به حدی است که می‌توان این خصیصه را جزو خصایص شعری او بحساب آورد که بعدها در آثار شاعران بویژه در منظومه‌های « باریشماز» البته با افزودن پاره‌ای ویژگیهای دیگر به آن قابل مشاهده است.

در تمام مقدمه‌های منظومه‌ها (همچون متن منظومه‌ها) نقش « عاشیق» یا « اوزان» [OZAN] که همچون « ددەقورقود» مظهر ریش‌سفیدی قوم و به اصطلاح

« دانای کل » ملت و مردم است، به چشم می‌خورد. « عاشیق» نمادی از روشن‌بینی و روشنگری است. تمجید و ستایش شاعر نیز از هنر« عاشیقی» بیانگر احترام او نسبت به « عاشیق»هاست که دوره‌گردانی بوده‌اند با کوله‌باری از حسرت و اندوه قومی و ملی. این احترام با بینش محترمانه نسبت به «ددەقورقود» بعنوان نماینده واقعی « عاشیق»ها دوچندان می‌شود:

عاشیق چؤمچه‌سینی اینگیلده‌ده‌رک گزیر پرده‌لرده افسونکار الی
تئللر تیتره‌دیکجه تیتره‌یر اوره‌ک هرکسین جانلانیر عشقی، املی[۶۸]

در زیر مجموعه همین ویژگی، باید به قالب کلی شعرنیز اشاره نمود. بدین معنی که تمام مقدمه‌ها از دید یک راوی (شاعر) بیان می‌شود و قالب عمده این مقدمه‌ها (بجز منظومه قانتورالی و تپه‌گؤز که دارای وزن ۸ هجایی است) در قالب « قوشمای» ۱۱ هجایی است؛ اما گاه درحین بازگویی مسائل به یکباره مخاطب با تغییر وزن مواجه می‌شود. شاعر در اینگونه موارد با وقوف کامل به هماهنگی و تناسب موضوعات به قالب و شکل ظاهری شعر توجه دارد. بدین معنی که با تغییر « لحن» خود نقش یک راوی کل را بازی می‌کند. در حین « قوشما»، با قالب «گرایلی» که ۸ هجایی است، مواجه می‌شویم. در اینگونه موارد شاعر با وارد کردن شخصیت روایی دیگر بنام « عاشیق» سعی در هماهنگی موضوع با لحن و گفتار شعر « عاشیقی» دارد:

بو توپراقدا، بو دیاردا عصیرلردن عصیرلره
السیزلری تالامایان توپوردوگون یالامایان
دیللرینه یالان گلمز حق یولوندان اوز چئویرمز
ظلمکارا بوُیون اگمز دالیسینی دوشمان گؤرمز
دیشی اصلان، قوچ ایگیتلر
قالان کیمی یووا سالمیش جیداسینی یئره چالمیش[۶۹]

به عبارت دیگر در هنگام حضور « عاشیق» در متن مقدمه‌ها و دادن افسار سخن به دست او، بافت شعری نیز به شعر« گرایلی» که مختص شعر « عاشیقی» است، تغییر می یابد؛ وحتی در برخی موارد لحن محتوایی سهند نیز به لحن محتوایی شعر« عاشیقی» تغییر یافته، همچون اکثر شعرهای «عاشیقی» محتوای شعر تبدیل به شعرهای تعلیمی می‌شود. او در پایان مقدمه‌ها گویی با مراجعه به « عاشیق»، خود را نیز « عاشیق» دانسته و با انتقال سخن به عاشیق، بازسرایی داستانها

را بـا احـترامی خـاص بـه ددهقورقـود درشـأن او می‌دانـد. همچنانکـه در «کتـاب ددهقورقود» نیز، ددهقورقود « اوزان» (= عاشیق) در متن صحنه‌ها و رویدادها حاضر است و به همین خاطر نیز دربین مردم دارای احترام خاصی است. من درهیچ جای « کتاب ددهقورقود» مشاهده نکرده‌ام که حاکی از اهانت و بـی احـترامی نسـبت بـه شخصیت او باشد. این مسئله حتی در بیـان گفتارهـا و سـخنان قبـایل کـه درواقـع دشمن یکدیگرند، نیز مشاهده می‌شود در واقع نقطه تلاقی و وحـدت دشـمنی‌های قومی و قبیله‌ای « ددهقورقود» است و در رأس ساختار تشـکیلات حکومتـی خـود یک فرد متشخص و محترمی کـه همـگان او را قبـول می‌کننـد، قـرار دارد. درسـیر تحول داستانها، « ددهقورقود» مظـهر فضیلـت اجتمـاعی اسـت. اوسـت کـه وقتـی حوادث داستان و یا روحیات فردگرایانه، شخصیتهای داستانی را از مرحله فـردی و درونی و ضد اجتماعی بیرون آورده، درمحـدوده فراخـودی و ملـی قـرار می‌دهـد. طبیعی است که فرایند تکاملی شخصیتها علی السویه نیسـت، کشمکشـهای متضـاد فردی و تشـکیلاتی و قبیلـه‌ای می‌توانـد افتخـارات جمعـی و ملـی را درمحـدوده احساسـات و عواطـف غـیرمنطقی قـرار دهـد، بـه هرحـال نیازهـای فـردی و قدرت‌طلبی‌ها و سودجویی‌های شخصی درتغییـر رونـد شـکل‌گیـری سیسـتماتیک اجتماعی مؤثر است؛ بطوریکه عملاً یگانگی تصورات و رفتارهای هماهنگ اجتماع را به ناهمگونی و تضادهایی تبدیل می‌کنـد کـه تجمـع و تشـکل منطقـی و واحـد اجتماعی را دچار اختلال می نماید. درهمین مواقع است کـه تمـام اجتماعـاتی کـه درساختار داستانها اشتراک دارند، پراکندگی و پریشانیهای فکـری خـود را در یـک نظام هماهنگ یگانه می‌نمایند و آن شخصیت هماهنگ و به هنجـار « ددهقورقـود » است.

منظومه‌های « سازیمین سؤزو » :

« داستانهای ددهقورقود که درجهان فرهنگ و ادب مردم ترک زبان بعنوان یکی از آثار زیبا و جاودانی زبان ترکی و شاید زیباترین آنها شناخته شده است، درشـمار وثائق فولکلوریک بی‌همتایی است که قرنها پیش از این کسـوت کتـابت پوشـیده و بمانند گوهر نایابی به عصر ما انتقال یافته است... کتاب ددهقورقود از یک مقدمـه و دوازده بوی (داستان حماسی ورزمی) تشکیل شده است. درمقدمه که بـه عقیـده بعضی‌ها بعداً به کتاب افزوده شده است، ضمن طرح خطوطی از سیمای افسـانه‌ای

دده‌قورقود، نمونه‌هایی از سخنان و آراء حکمت‌آمیزی که درمیان مردم بنام همان قهرمان نامگذاری می‌شود. داستانها درعین‌حال که از نظر تشابه و تجانس قسمتی از صحنه‌ها و همچنین شرکت قهرمان یا قهرمانان معین درتعدادی از آنها نوعی پیوستگی و ارتباط با یکدیگر پیدا می‌کنند، با وجود این، هرداستان برای خود در حکم اثری مستقل و مجزا است. از مجموع دوازده داستان، هشت داستان دورنمای رزمی، دو داستان مضمون عاشقانه و دو داستان شمایل اساطیری دارد.» [۷۰]

مرحوم سهند ازمجموع ۱۲ داستان آن کتاب، ٦ داستان آن را با اسلوب مدرن به شعر درآورده و منتشر کرده که توانمندیهای سهند دربازسرایی همین ٦ داستان نیز به عینه دیده می شود. پرداختن به موضوعات این منظومه‌ها مجال بس فراتر می‌خواهد افزون بر این در بحث از دیدگاههای سهند گاه به تناسب نیز به تحلیل اندیشه‌های برخاسته از همین منظومه‌ها نیز پرداخته‌ایم برای همین دراینجا به تحلیل کوتاهی از دو منظومه او بنامهای « تپه‌گؤز» و « ده‌لی دومرول» که بنظر می‌رسد مضمونی اساطیری دارند، اکتفا می کنیم:

منظومه « تپه‌گؤز» سهند :

خلاصه داستان : « اوروز قوجا» چوپانی بنام « ساری چوبان » داشته که سردسته چوپانان بوده و درهنگام کوچ کسی را یارای مقابله با او نبوده وکسی از او جلوتر نمی‌زده است. در یکی از کوچهای ایل اوغوز یک « پری» دربرابر او سبز می‌شود. چوپان که آزانگیز است و پری زیبا، به وصلت ناخواسته‌ای تن درمی‌دهند و پری آبستن می‌گردد و می‌گوید که تو امانتی در پیش من داری پس از یکسال بیا و آن را پس بگیر. در ضمن به چوپان می‌گوید که با این کار زشت خود، ایل اوغوز را به تباهی کشاندی. از آمیزش آنها موجودی یک چشم و دجال بنام « تپه‌گؤز» به دنیا می آید. او متناسب با انسانهای دیگر پرورش نیافت به همین خاطر به آزار و اذیت افراد ایل اوغوز پرداخت. چون آزارش ازحد گذشت مطرود و راندهٔ قوم شد و در کوه بلندی استقرار یافت و مسکن گزید. « پری» که مادر تپه‌گؤز بود، درموقع رفتن انگشتری سحرآمیز را درانگشت پسر خود کرده و با این کار او را رویین‌تن نمود که فقط از ناحیه چشمش آسیب‌پذیر بود. هیچ چیزی بر او کارگر نبود. اوهمانطور بزرگ و عملاً به یک غولی تبدیل شد که غذایش حیوانات اهلی و وحشی گردید

که هر روز از ایل اوغوز و طوایف دیگر تأمین می‌شد. کار بجایی رسید که او طمع برخوردن آدمیان کرد و هر روز چندین قربانی گرفت تا اینکه « بوسات» پسر اوروز که خود پرورده بیشه‌زار است و شیرخوارِ شیربیشه، برای همآوردی با او داوطلب شد او در جنگ با تپه‌گؤز ابتدا چشم او را کور کرد با این کار باعث شد که انگشتری سحرآمیز از دست تپه‌گؤز بیفتد و کارآیی خود را از دست بدهد. اما باز حریفش نمی شود و درنهایت خود تپه‌گؤز راهنمایی برای کشتن خود می‌گردد. او به بوسات می‌گوید که دو شمشیر در آنجاست یکی با نیام و دیگری بدون نیام. شمشیر بی‌نیام میتواند سرمرا ببرد»[۷۱] و او نیز با همان شمشیر بی نیام که درواقع طلسم تپه‌گؤز نیز بود. سر ازتن او جدا کرده و ایل اوغوز را رهایی می‌بخشد.

دکتر راثی‌پور ضمن اشاره به وجوه هرمنوتیک در اشعار سهند می‌نویسد: « از دیدگاه هرمنوتیک، (این) داستان دو پیام عمده دارد: نخست آنکه تقدیر و سرنوشت بد را در نتیجهٔ رابطه علت و معلولی و تبعات اعمال ناشایست انسانی می داند. آنجا که پری به چوپان می گوید:

مره چوبان/ یئنگی ایلده، منده سنون/ امانتون اولا جاقدیر/ گل آلگیلان/ آما بیل کی اؤز ائلیوین- باشینا سن قارا گتدون »[۷۲]

دوم اینکه در مواجهه با هر امر بظاهر محال و غیرممکن، تنها تکیه برحق، شرط پیروزی اراده ایشان است: در نبرد خونین و نفسگیر بوسات با تپه‌گؤز، هربار که بوسات از حملات تپه گؤز جان سالم بدرمی‌برد، تپه گؤز می پرسد: « مره اوغلان، قورتاردینمی؟(= آهای پسررهایی یافتی؟) و بوسات درجواب می‌گوید که: « حق قورتاردی» (= حق رهایی‌ام داد) و این سؤال و جواب چندبار تکرار می‌شود تا اهمیت این امر را به خواننده تلقین کند.»[۷۳]

« تپه‌گؤز » نماینده شرارت اجتماعی است که مسیر تجربیات نظام‌مند را تسلیم پلیدیها و خودخواهیها و قدرت‌طلبی‌های خود می‌نماید او رانده اجتماع و روابط انسانی و اجتماعی می‌شود، زیرا هیچ مراودتی بین او و اجتماع برقرار نمی‌شود. او یک موجود دیوآسایی است که به هویت انسانی لطمه می‌زند و آن را ازتحرک در زندگی دور می‌سازد بطوریکه اجتماع تمام حواس خود را متوجه او و قدرت‌طلبی‌های غیرمنطقی او کرده و توان و نیروی او را برای اندیشیدن به مسائل زندگی مشغول نموده است. رابطهٔ حاکم بین اجتماع رابطهٔ ترسناک است. اجتماع از ترس « تپه‌گؤز» بی‌هویت است وسردرگم:

بوتون اوغوز تپه گؤزه / باتانمایيب هورکدو قاچدی/ دهلی قودوز اؤنون کسدی/ قایتاریبن اؤز یئرینده / اوتورتدوردو / قورتولانی اوغوز ائلی/ یئددی کره هورکدو قاچدی/ هامیسیندا قایتاریلدی/ بوتونلیکله زبون اولدو[۷۴]

نزدیکی پدرتپه‌گؤز (چوپان) با پری، آفرینش زیانکاری است که تاوان آن را اجتماع پس می‌دهد. پدر(چوپان) که فردی از اجتماع است درنتیجه عدم غلبه برنفسانیت فردی خود، موجب قربانی شدن نفسانیت اجتماعی می‌شود. در بطن این نفسانیت، نوعی زورمندی و استبداد نهفته است. قدرت، تنها در استیلای غاصبانه و زورمدارانه نیست، ممکن است استبداد درنتیجه یک گناه نابخشودنی نیز بوجود بیاید. به همین خاطر هم عمل« چوپان» (= پدر تپه گؤز) نوعی قدرت انفعالی است که شاید درظاهر، این کار او با زورمداری همساز نیست اما در نهایت چون به زیان اجتماع تمام می‌شود استبدادی است. برای همین نیز پری بعد از آمیزش با او، میزان تاوان این آمیزش زیانکار را به او گوشزد کرده است. جالب اینجاست که دراین کار چوپان بعنوان پدرـ که به گناه نابخشودنی « آدم»وار دست زده‌ـ از درگیری با مسائل کنار رفته و تنها اجتماع وقبیله با تپه گؤز درگیر است. فاجعه حاکمیت درهمینجاست که خود آسیب‌پذیر نیست اما اجتماع تاوان آزانگیزیهای او را پس می‌دهد. فلسفه حرص‌انگیز نابودی انسانها درنتیجهٔ بی‌کفایتی‌های زورمندان درهمین نکته نهفته است که عامل اصلی آنها همیشه از مجازات و مکافات تبری جسته است. درقبال همین مجازات نابرابر، نجات‌دهنده‌ای همچون « بوسات» پیدا می‌شود تا این تضادهای خانمان‌برانداز را به یک نقطهٔ تعادل برساند در این تصمیم او را از عواقب کار می‌ترسانند آنها می‌دانند که تپه گؤز موجودی نیست که به این زودیها درمقابل «بوسات» شکست بخورد اما او هم بی‌باک است. دست روی دست گذاشتن و تسلیم محض شدن را نمی‌پذیرد:

قورخوتمالار/ نرآصلانی قورخوتمادی/ آغ ساققاللی عزیزبابا / گئدهم گره‌کـ دئیه قالخیب/ یله‌گیندن بیرتوتام اوخ ، چیخاریبن بئله تاخدی/ خفتان گئیدی، قیلینج آلدی/ قاتی یاییین اله آلدی/ آتاسی‌نین، آناسی‌نین/ الین اؤپوب، حلال‌لاشدی[۷۵]

او با عصیان علیه یک آفرینش زیانکار، معیارهای تاریخ زورمدارانه را برهم می‌زند. در واقع عصیان او قضاوت‌اصلاح‌گرانه‌ای است که آمیزش ناهمگون و متضاد دو موجود، معیارهای زندگی اجتماعی را در انحصار استبداد نفسانیت خود

قرار داده بودند. بوسات با نابودکردن تپه گؤز، هم از نسل‌کشی‌های غیرمنصفانه جلوگیری می‌کند و هم مانع تولیدمثل آفتهایی همچون او می‌شود تا مصداقهای یک زندگی اجتماعی و انسانی را دراجتماع حاکم بکند. نکته دراینجاست که عصیان او زیربنای وحدت اجتماعی و عظمت آن را در همزیستی انسانی می‌داند که درآن دخالت یک موجود غیرانسانی همچون پری موجب آشفتگی‌ها و ازهم پاشیدگی این همزیستی می‌شود.

مسئله رویین‌تنی نیز در این منظومه مشاهده می‌گردد که در افسانه‌های ملل جهان نیز آمده است. انسان هرچقدر نیرومند و باشعور باشد دربرابر مرگ، ضعیف است. مسئله نیرومندی انسان درافسانه‌ها بخوبی نشان داده شده وبرای آن، گاه مسئله رویین‌تنی را به پیش کشانده‌اند. *گیلگمیش*، *آشیل*، *اسفندیار*، *تپه گؤز*... انسانهای نیرومندی هستند که غلبه بر آنها مستلزم یک نیروی فوق بشری و آن همانا « مرگ» است. همانطور که در حماسه گیلگمیش می بینیم: « جاودانگی بهره آدمیان نیست. مرگ هراس‌انگیز، غایت هر زندگی است...»[۷۶]

درست است که جاودانگی برای انسان تنها زمانی حاصل می‌شود که زندگانی‌اش را با تلاش و کوشش در جهت آمال هدفمند خود جاودانگی بخشد همانطورکه گیلگمیش برای وفاداری به دوستش « *انکیدو*» دست به فداکاری جاودانه زد و یا اسفندیار برای دین بهی جنگید. اما تپه گؤز به دلیل ماهیت بدذاتی و تولد زیانکارش حتی زنده‌اش نیز پایدار نیست و زندگی او نه‌تنها برای مرگ جاودانگی نمی‌بخشد بلکه قدرتمندی او نیز مضر تداوم حیات اوست و به همین خاطر« مرگ هراس‌انگیز غایت زندگی» اوست.

نیرومندی انسان در افسانه‌ها به زیبایی نشان داده شده است. گیلگمیش که برای دریافتن راز هستی و جاودانگی و کشف ماهیت مرگ با استفاده ازقدرت خود به جستجو و کشف آن می‌پردازد. برای نیل به این مقصود از نیرو و قدرت خود به هیچوجه دریغ نمی‌ورزد. سرنوشت او طوری است که دو پاره‌اش خدایی است (رویین‌تن است) و یک پاره‌اش انسانی. و همین نقطه ضعف اوست. قدرت او در اختیار کشف حقایق است. همانطورکه قدرت اسفندیار دراختیار دین بهی است. اما این انسانها، با تمام نیرومندی خود به دلیل ماهیت انسانی‌شان، به تقدیر آدمیان گرفتار می‌آیند. این انسانها با وجود توانمندی، نقطه ضعف نیز دارند. تمام بدن « آشیل » بجز پاشنه‌اش رویین‌تن است این، نشانگر آن است که برای آشیل بعنوان

نوع انسان، هیچ قدرتی فائق نیست. اما تنـها نقطـهٔ ضعـف او (پاشـنه‌اش) او را از تبدیل شدن به قدرت مافوق مانع می‌شود. چشم اسفندیار نیز نقطهٔ ضعـف اوسـت. رستم درنبرد با او ضعیف است چرا که هیچ چیزی برتـن او کـارگر نیسـت. بـرای همین با هدایت سیمرغ و زال نقطهٔ ضعف او را که همانا « چشم» اوست پیدا کرده و بی مرگی را در وجود او که نماینده نوع انسان است، بی‌اساس می‌کند.

در داستان « تپه گؤز» نیز آن دجال و غول یک چشـم (تپـه گؤز) رویین‌تـن، و رویین‌تنی او بخاطر انگشتری سحرآمیز است. مسئله درمورد او در یـک چـیز فـرق می‌کند وآن همانا تولد زیانکارانه ازلی اوست. او از همان ابتدای تولدش موجـودی حرامزاده و ضد اجتماعی- انسانی است که از آمیزش غیراصولی پدید آمـده اسـت. اما با تمام نیرومندی‌اش این « بوسات» است کـه بـا نشـانه رفتـن نقطـه ضعـف او جاودانگیِ او را- هرچند که درمسیر منفی باشد- بی‌اساس و بی‌معنا می‌نماید.

منظومه « ده‌لی دومرول » :

خلاصه منظومه: « ده‌لی دومرول، سرکردهٔ ایل و پهلوان بی‌بـاک از نالـه و شـیون مردم در مرگ جوانی ازخودشان غضبناک می شود و می‌گوید:

مره ارلر، نه‌کیشی‌دیر/ دئدیگینیز عزرائیل؟/ نه‌اوچون او غافل-غافل / ائل ایچینـه قیرقین سالا / یاخشی- یاخشی ایگیدلرین/ یاخالا یبب جانین آلا؟ [۷۷]

بعد قسم می‌خورد که « عزرائیل سـرخ‌بال» را خواهـد کشـت و انتقـام آن همـه جوانان ناکام و مردان را از او خواهدگرفت. خداوند، گستاخی و کفرگفتن بنـده‌اش را خوش نمی‌دارد و به عزرائیل فرمان می‌دهد که جان« دومرول» را بگیرد. عزرائیل به صورت پیرمردی خوف‌انگیز پنـهانی وارد اتـاق دومـرول می‌شـود. دومـرول تـا شمشیر می‌کشد که او را بکشد، عزرائیل کبوتری می‌شود و از پنجره درمی‌رود. بعد در بازگشت از شکار، اسب دومرول را رم می‌دهد و دومرول را بر زمین می‌افکند و روی سـینه‌اش می‌نشـیند کـه بکشـدش. داسـتان پـس از فرازونشـیب چنـدی بـا میانجیگری « عشق و محبت» زن جوان دومرول تمام می‌شـود و دومـرول برمـرگ پیروز می‌شود.» [۷۸] بدین ترتیب که عزرائیل وقتی سر راه دومـرول پیداشـده و بـر او فائق می‌آید دومرول از او امان می‌خواهد. خداوند که می‌بیند دومرول به قـدرت او پی برده، با یک شرط جان اورا به خودش می‌بخشد و آن پیداکردن جایگزینی برای

خود است. دومرول ابتدا به پیش پدر و سپس به پیش مادر پیرش می‌رود تا جان خود را درقبال جان او به خداوند بدهند اما آنها هیچکدام حاضر به اینکار نمی‌شوند. سرانجام دومرول رو به زن خود می‌کند و زنش فداکارانه زندگی بدون دومرول را برای خود ننگ و بی‌مفهوم می‌داند. برای همین حاضر به دادن جانش می‌شود که این بار دومرول راضی به آن نمی‌شود. درنتیجه خداوند که عشق و محبت آن دو را نسبت به یکدیگر می‌بیند به دومرول و زنش حیات می‌بخشد و درعوض جان پدرومادر پیرش را می‌گیرد.

مرحوم صمدبهرنگی درتحلیل کوتاهی از این منظومه می‌نویسد: « ترس انسان از مرگ ـ مرگ ناگهانی و ناجوانمرد ـ همراه با غروری به عظمت کوهها و تپشهای دل میلیونها انسان از همان پیدایش تاکنون، در این منظومه تصویر شده است. ترس و غرور و تلاش و عشق « دەلی دومرول» صورت اساطیری دارد و متعلق به همه انسانها درطول تاریخ است. سرگذشت « دەلی دومرول»، « گیلگمیش» قهرمان اساطیری معروف را به یاد می‌آورد که هردو با « مرگ» درمی‌آویزند.»[۷۹]

منظومه دەلی دومرول بر این مسئله تأکید دارد که هیچکس را از دست مرگ رهایی نیست. انسان ابدی نیست، ابدیت او در این نکته نهفته است که در مسیر عمر زودگذر خود سرنوشت تلخبار انسانی را تبدیل به لحظه‌های کامیابی و امید نماید. افراد انسانی محکوم به مرگ‌اند بنابراین دست‌وپنجه نرم کردن با سرنوشت قدرت‌طلبی همچون مرگ، حاصلی جز بیهودگی و پوچی ندارد همانطورکه در افسانه‌های قدیمی همچون حماسه گیلگمیش مشاهده می‌کنیم که او نمی‌تواند انتقام دوستش را از « مرگ » بگیرد. حتی خود گیلگمیش نیز با وجود اینکه یک سومش انسانی است با مرگ مواجه می‌شود. این قبیل داستانها، نشان دهندهٔ این بوده است که تمام اقوام به وجود قدرتی که بشر را یارای مقابله با آن نیست معتقد بوده و مقاومت در برابر آن را تعبیر و تفسیری دروغین از ساختار زندگی می‌دانستند. در این مورد تضرع و التماسها و ترسهای گیلگمیش و دومرول بطرز عجیبی به همدیگر شباهت دارند: در جایی از گیلگمیش می‌خوانیم که گیلگمیش در عزای « انکیدو» با خود چنین می‌اندیشد: « آیا من نیز چون انکیدو بنخواهم مرد؟... درد قلب مرا شوریده؛ وحشت مرگ جان مرا انباشته است... اکنون بر پهنهٔ دشتها شتابانم... شیران را دیدم و از ایشان بر جان خود بهراسیدم... و اینک دعاهای من

است... در زندگی مرا از گزندها نگهدار باشید!»[۸۰] همین سردرگمی و ترس و هیجان از مرگ را در دهلی دومرول نیز می بینیم:

ـ عزرائیل مره آمان !/ او گؤرونمز حق تانری نین بیرلیگینه یوخدور گومان/ سنی بوجور بیلمزایدیم/ اوغرولوقلا جانلار آلان! ... / عزرائیل مدد سندن! گل جانیمی آلما منیم / دؤیمامیشام ایگیتلیکدن [۸۱]

همانطورکه در رمان « موبی‌دیک » (= نهنگ سفید) اثرهرمان ملویل، ناخدا« آهاب» (شخصیت اصلی داستان) را در مقابله با نهنگ سفید ناکام می بینیم در افسانه‌های گذشته از قبیل افسانه دهلی دومرول نیز انسان را فناپذیر می یابیم. برای همین نیز دومرول درنهایت تسلیم شده، تداوم زندگی را در اطاعت از سرنوشت دانسته، سعی در تغییر تیره‌بختی‌های خود با استفادهٔ مفید و آگاهانه از عمر خود را دارد. در سایهٔ همین بصیرت است که نیکبختی و اقبال نصیب انسانها می‌شود. این درست است که دومرول با سرنوشت دست و پنجه نرم می‌کند و در برابر تقدیر مقاومت می‌نماید اما سرانجام به شعور معنوی ایمان پیدا می‌کند که از نمونه‌های بارز آن فداکاریهای زنش است که او را در غلبه بر سرنوشت یاری می‌رساند و « نشان داده شده است که اگر انسانها همدیگر را دوست بدارند و خوشبختی خود را درخوشبختی دیگران جستجو کنند حتی میتوانند بر عزرائیل غلبه کنند و به شادی و خوشبختی دسته‌جمعی برسند»[۸۲]

سهند با الهام از این فداکاری ، به ستایش فداکاری جمعی که معنویت جمعی را به همراه دارد، می‌پردازد که در اصل از عصیان معنوی انسان برای بقای معنویت که از حقوق والای انسانی است سرچشمه می‌گیرد. انسان قادر است که ارزشهای معنوی و ایثارگرانه را همیشه پابرجا نگه بدارد اما این ارزشها در قالبهای کلیشه‌ای قوانینی از نوع قوانین حقوق بشری قرار نمی‌گیرد زیرا «سهند» این قالبهای قراردادی را در نتیجهٔ به کرسی نشاندن زورگویی‌های قلدرانی می‌داند که درطول تاریخ حیات بشری برمردم حکمفرما شده‌اند واین اعمال زورمندانه به مرور زمان رنگ و چهرهٔ نسبتاً متمدنی بخود گرفته وتبدیل به قوانین حقوق بشری شده است.

از طرف دیگر انسان همیشه طالب قدرت است. دهلی دومرول تازمانیکه عزرائیل بر او چیره نشده، خود را حاکم بلامنازع می‌نامد. برای او چیزی بنام فراتر از خودی معنا ومفهوم ندارد، اما وقتی با عزرائیل روبرو می‌شود قدرتش مورد انتقاد قرار گرفته و نقشی نیز برای دیگران قائل می‌شود.

قلدری و توانمندی، روح خرد را در دەلی‌دومرول مضمحل کرده به همین خاطر در تشخیص سرنوشت خود نیز بخاطر استظهار به توانـایی خـود عجولانـه و غـیر منطقی برخورد می‌کند. خصلت زورمندی و قلدری اصولاً نفـی غـیرخود و اثبـات توانایی‌های خود است. توانمندی برای دومرول آفریدگاری است جاویدان که همـه پدیده‌ها را در ترکیب آن توجیه می‌کند.

دومرول قهرمانی است مغرور و عتاب‌گر و کم‌خرد، وسوسه تسلط بر دیـگران و میل شدید برای امرار معاش ازطریق دسترنج دیگران و گرفتن باج‌وخراج از مـردم، تسلط دومرول را برای کسب قدرت نشان می‌دهد. او بخاطر قدرت‌طلبی‌های خـود آدمهای دوروبر خود را فراموش کرده، و به جهت اتکا و غره شدن به نیروی فـردی خود درپایان کار درمانده شده، عطش تسلط بر جمـع توسـط عزرائیـل درگلویـش خفه می‌شود. درواقع او با مشاهدهٔ مرگ اعتماد به نفس و فردیت خود را از دسـت می‌دهد و درعوض درسیمای زنِ او جمع‌گرایی و نوعدوستی تشـخص می‌یـابد. او مثل دومرول تنها به فکر خود نیست بلکه به دشمنی با فردگرایی برمی‌خیزد و ایـن مسئله، در فداکاری و آمادگی او برای مرگ بیشتر مشهود است. چیزیکه در منظومـه « قاراجا چوبان» سهند این روح جمع‌گرایی تبدیل به فداکاریـهای اجتمـاعی- ملـی می‌شود. قاراجاچوبان ارزشمندترین چهره پهلوانی کتاب دده‌قورقـود اسـت کـه در چهره او ترکیبی از روابط و پدیده‌های اجتماعی و انسانی و ملی آشکار می‌شود. مـا در چهرهٔ او نشانه‌ای از تعصب وفادارانـه جمعـی و تصویـری از ارزشـهای پـایدار قدسی را مشاهده می‌کنیم که برای مـا تبلیـغ و تفسـیری از اسـطوره آگاهـی ارائـه می‌دهد. خلق و منش او منشأ بسیاری از اصول معرفت‌شناختی قومی اسـت کـه در هر پدیده‌ای غلبهٔ عنصر مینوی اخلاقی او برکردارهای مزورانهٔ هستی مشهود اسـت بطوریکه گویی خلقت انسانی در خلق‌وخوهای بی‌ریا و صادقانه بنیـان نـهاده شـده است. قاراجاچوبان تبلور نوعدوستی وفادارانه‌ای است که میتواند حتی برجنبـه‌های خلوص حکومتی و تشکیلات سیاسی نیز که جنبهٔ یکرنـگی آن کمـتر اسـت، تـأثیر بگذارد. این نوعدوستی به منزله دستاویز قراردادن تصورات انسانی نیست که باعث سرخوردگی بشود بلکه ترسیم و تبیین شعور جمعی است در قالب پیوند کنشـهای فردیت اشخاص.

یاداشتها:

۱) ادبیات چیست ص ۱۵٤

۲) نقد تفسیری ، ص ۳ـ٤۲

۳) از وقتی انسان حقیقتش را گم کرده، سرش به سنگ خورده، و آهوی سعادت از برابرش فرار می‌کند در راههای سخت و باریک سرگردان می‌ماند. از وقتی از خودیِ خود رهـا شـده مثـل گرگ بخون تشنه است، خود را نمی‌داند در کجاها می‌جوید خاربوته بر پاهـایش فرومـی‌رود. (سـازیمین سؤزو، سهند ، صص ٤- ٤۳)

٤) کجاینددلیران وجنگاوران؟ کجایندآنهایی‌که می‌گفتند دنیا یعنی‌من؟(ص۲۷۵)

۵) ادبیات چیست؟ ص ۹۲

٦) اگر گرما و حرارت و آرزو از نور زاده می‌شود انسانیت که بدنبال محبت است دربرابر یکـی سرفرود آورده و دیگری را نفرین کرده است (ص ۳۷)

۷) درکلمه « فنا» که زبانزد خاص وعام شـده نـه حقیقـت ونـه معنـایی هسـت. در درون فنـا و نیست‌شدنها، بقای والایی پنهان شده است. (ص ۹۷)

۸) انسان اگر از جان خود مایه نگذارد و فداکاری نکند آیا میتواند به حیات ابدی و جاودان نائل آید؟ هیهات که نمی‌تواند! (ص ۹۷)

۹) چیزهای زیادی را بی‌اندیشه و بی‌احساس دیده‌ام اما در هیچ حالتی اندیشـه و احسـاس را از اندیشه‌ورز جدا ندیده‌ام. (ص ٤۲۰)

۱۰) این باغ تنها یک باغبان دارد در این باغچه تنها انسان رشد می‌کند گل زنـدگی دسـته دسـته می‌شکوفد در طاقچهٔ دل او. (ص ۱۰۸)

۱۱) مجموعه مقاله‌ها ، صمد بهرنگی ص ۱٤۵

۱۲) بیهوده نیست که انسان آمال و تکیه‌گاه هستی است. اوست که طبیعت را بـا حیـات دادن و هستی بخشیدن زنده می‌کند. (ص ۱۰۷)

۱۳) شیاطین برسر راهم دامی گذاشته‌اند. من از تاریکی می‌ترسم. از زیر هربوته شـیطانی چشـم غره می‌رود ودندانهایش را بهم می‌ساید. (ص ۱۸۷)

۱٤) هنوز هم در دیار ما، انسانهای ساده به « چـراغ» قسـم یـادمی‌کنند. درمیـان مـردم، در شـهر وروستا اسم جاهای مقدس را « اجاق» می‌نامند. (ص ۳۷)

۱۵) جذبه‌ای‌که در اوهست دل از من می‌رباید بگذار من پشت سر او بروم. از وقتـی در ظلمـت وتاریکی غرق شده‌ایم هم من و هم‌دلم بدنبال نور می‌خزیم.(ص٤۷)

۱٦) انسان در شعر معاصر، محمد مختاری، صص ۸۰ ـ ۷۹

۱۷) پس انسان همراز این دنیا و طبیعت است و دل حساس حقیقت و همراه و چشـم بینـای آن است. (ص ۱۰۷)

۱۸) درآغوش شب کوههای سنگین و باوقار گویـی بخـواب ابـدی فرورفتـه‌اند دره‌هـا، تپـه‌ها، جنگلها و باغها خیروشر این دنیا را رها کرده‌اند. سیمای مرمـوز شـب تـاریک و ظلمـانی هـم غـم

وغصه می‌زاید و هم دل آدمی را می‌گیرد، دنیای پرمخاطرهٔ ابهامهای سیاه و تاریک بعضی‌ها را رم می‌کند و بعضی‌ها را به زمین می‌زند. (ص۵ـ۳٦)

۱۹) شب است و سیاهی همه‌جا را فراگرفته، افقها لگدمال شده و به زمین چسبیده‌اند. اندیشه و احساس منجمد شده وکسی به داد کسی نمی‌رسد.(ص۲۸۵)

۲۰) جامعه‌شناسی و ادبیات ، دکتر علی‌اکبر ترابی، ص ۸۹

۲۱) ستارگان دورند و آسمانها عمیق. تنها از این زمین و این دنیا هست که به داد انسان می‌رسند. صدها بار اینگونه آه وناله وفریاد بکنم، آفتاب و ستاره و ماه راه خودش را کج و به من توجهی نخواهد کرد. (ص ۲۸۹)

۲۲) هرزمان گل باغ حق و حقیقت بخاطر انسان است که می‌شکوفد یا پژمرده می‌شود. بزرگترین حقیقت، انسان است و حقیقت بدون او کور. (ص ٤۲)

۲۳) یکباردیگر عشق و محبت و معنویت نیرو و توان خود را نشان داد؛ نیروی همیشه پایدار همدلی و همنوایی اراده خدا را نیز تغییر داد. (ص ۹۵)

۲٤) او چهرهٔ خودرا به یادمی‌آورد وبعضاً افسانه‌های زیادی را می‌آفریند حال‌که از جستجو خسته‌شده و در راه مانده‌است خود را در افسانه‌ها می‌جوید.(ص ٤٤)

۲۵) انسان وقتی خود را ضعیف دیده، دست به آفرینش خدایان نیرومندی زده است گاه نیز به انسان پروبال داده و او را همچون پرنده‌ای به آسمانها پرواز داده، گاه افسانه‌ها و تخیلات افسانه‌ای الگویی برای انسان شده و هر زمان که خود را درتنگنا دیده مایهٔ تسلی خاطرش گردیده است. (ص ٤۵)

۲٦) رک: یادداشتهای ۱۲ و ۱۷

۲۷) باید دوای هردرد را یافت. از نشستن در گوشه‌ای و زارزار گریستن هیچ چیزی عاید انسان نمی‌شود. دستهایی که تلاش و کوشش نمی‌کنند نیرویی نخواهند داشت چراکه انسانی که راه را با پاهایش نپیماید نمی‌تواند به هدف و مقصد خود برسد. آنکه بدنبال سحرگاهان است از شب نمی‌ترسد. عصای تلاش و کوشش را بدست می‌گیرم. اگر از آسمان به زمین قطران هم ببارد باز از دریای ظلمت گذر خواهم کرد. (ص ۹۱ـ۲۹۰)

۲۸) برای همین‌نیز صدها بار به‌من‌گوشزدبکنند باز نمی‌توانم‌دنیا وموجودیت انسان را نفی بکنم. حتی‌کوچکترین‌حادثه را نیز بی‌سبب و بی‌معنا نمی‌پندارم.(ص٤۲۱)

۲۹) درسینهٔ فراخ او شعله‌ای به بزرگی خورشید هست که هرچه شعله‌ور می‌شود ابدیت را منورمی‌کند. اوکسی جز مادر نیست که درقلبش عشق زندگی موج می‌زند محبت مادری او سندی برای آینده است. (ص ۱۰ـ۱۰۹)

۳۰) من آن پروانه‌ای هستم‌که دردنیا به شعله‌ای بنام‌حیات عاشق‌شده‌ام. اگر بسوزم هیچ باکی نیست چرا که از اول برای سوختن در این عشق زاده شدم. (ص٤۳۲)

۳۱) دشت سترون و شعرهای دیگر، ترجمه از پرویز لشکری، صص ۸-۱۱۲

۳۲) این یک عادت مرسومی برای انسان شده که همه‌چیز را درزمان و مکانش می‌بیند هرچقدر برعلم و آگاهی‌اش افزوده شده به همان مقدار چیزهای گوناگونی برای او کشف گردیده. تصورمکن انسان که برای زیستن به این دنیا آمده مات و مبهوت نشسته و دست وپا می‌زند.

ازتلاشها و جدالهای او و تضادهای گوناگون است که تمدن و نوآوری رشد می‌کند و کمال زاده می‌شود.(صص ٤١٨ و ٤٢٤)

۳۳) رک : تحلیل این منظومه در همین کتاب .

۳٤) یک نوع دگرگونی که نتیجه آن این است که به پیر، نیروی جوانی می‌بخشد. قافله با نیرو و قدرت تازه بسوی ابدیت می‌رود. (ص ٤٢٣)

۳۵) شعریمیز زامانلا آددیملاییر، گنجعلی صباحی، ص ٤٨

۳٦) تنها من خودم نیستم بلکه نبض ملت با من می‌زند. هرلحظه که قلبم می‌تپد گویی میلیونها قلب می‌تپد. (ص ٤٣٢)

۳۷) « دده » ملول و اندوهگین مرا می‌نگرد درنگاهش یک نوع زیبایی براق و شفافی هست بدون شک هرپدری اگر فرزندش را ناتوان و غمگین ببیند، ناراحت و مکدر می‌شود. (ص۳۰۹)

۳۸) شعریمیز زامانلا آددیملاییر ، ص ٤٨)

۳۹) دوستلار گؤروشو ، سلام‌الله جاوید ، ص ٤١. دیگر بس است روغن چراغ دیگران شدن، سرزمین پدری‌مان درتاریکی است دیگر آتش کوره دیگران نباشیم. خانه‌مان سرد است و زمستانی.

٤۰) رک : یادداشت ٤۳ همین بخش کتاب.

٤١) رک : یادداشت ٤۳ همین بخش کتاب.

٤۲) هفته‌نامه « شمس تبریز»، ش ۹۳

٤۳) لعنت برقوانین زمانه! لعنت بر آنهایی که دلها را از یکدیگر جدا می‌سازند. لعنت بر آنهایی که انسانها را درقفس حبس می‌کنند و خود از حقوق بشر دم می‌زنند باید به چه کسی دردمان را بگوییم؟ چه کسی است زبان حال ما را بداند و بفهمد؟ چه کسی به فکر ملت اسیر و محکوم است؟ نمی‌گویم که در دنیا اسارت وبردگی نیست، چراکه استعمار به جاهای بی‌شماری نیزه زده، اما مثل ما هیچ ملتی خرد ولگدمال نشده است درهر جا که حقی نمی‌دهند، هستند کسانیکه حق را پایمال نمی‌کنند؟ براستی که این شرف و شوکت و قدرت وجاه قلابی ننگ و عارمان باد! زندگی قانون بی‌رحمانه‌ای دارد که ملت بدون تعصب باید خوار وذلیل باشد. اگر کلاغی به آشیانه‌اش نزدیک و وارد شود باید از آن چشم پوشید، مگر من از یک کلاغ هم کمترم که وطن وسرزمینم را دوست نداشته باشم. من نمی‌گویم که از نژاد برترم و ملتم ملتی برتر است در آیین و مکتب من تمامی ملتها با یکدیگر دوست و برادراند . من درصدد غارت کردن زبان و سرزمین و زحمتهای هیچ ملتی نیستم و نمی‌خواهم که گذشته، حال و آیندهٔ ملتی را تحقیر و سرزنش بکنم. من در صدد برهم زدن وحدت واتحاد نیستم چراکه اتحاد انسانیت عالیترین اندیشه و ایده‌آل‌ترین تفکر من است و برادری، دوستی و صلح پایدار بزرگترین آرزوی من است؛ اما تنها یک حرف دارم: مثل قارچ خودبخود از زمین نروییده‌ام، من هم انسانم و مثل همهٔ انسانها حق و حقوقی دارم. از بدو تولد اسیر وغلام آفریده نشدم و برای هیچ کسی هم غلام و برده نمی‌شوم چرا که دنیای اسارت و بردگی‌ها بسرآمده و عصر آزادی و رهایی فرا رسیده و آنهایی‌که اسیر شده‌اند نیز از اسارت رهایی می‌یابند.(نقل از: دوستلار گؤروشو، ص ۹-٤۳)

٤٤) رک : انسان در شعر معاصر ، ص ۲۳

٤۵) همان ، ص ۱۱٤

٤٦) همان ، ص ۲۳
٤٧) همان ، صص ۲-۳۱
٤٨) همان ، ص ۳٤
٤٩) همان ، ص ٦٦
٥٠) همان ، ص ٦٧
٥١) همان ، ص ۲-۷۱
٥۲) ساختار و تأویل متن ، بابک احمدی ص ٥٠٥
٥۳) م.ع. فرزانه ، مقدمه « سازیمین سؤزو» ص ۱۸
٥٤) ساختار وتأویل متن ، ص ٥٠۹
٥٥) رک: یادداشتهای ۸ و ۲۳
٥٦) گویی همه‌جا را با قالی سبز تبریز فرش کرده بودند دست قدرت گلها را بـا برلیـانت آذیـن کرده بود. (ص ۲٤۹)
٥۷) کتاب « دده قورقود»، به کوشش م.ع. فرزانه، مقدمه ص ۱٥ب
٥۸) همان ، صص ۲۹ و ۱۸۱. پدرم تکتازی و تک‌سواریها و تیر و کمان انداختن و شمشـیرزنی مرا بنگرد، شادمان گردد و افتخار بکند./// شمشیر اصیل پولادین خود را نقطه قـوت و نـیزه سـاخته شده از نی را بعنوان یاری رسان خود قرارداد.
٥۹) همان، ص ٥٦. کجایند آنهایی که می‌گفتند دنیا یعنی من؟ اجل بگرفتشان. دنیای فانی کـه را ماند؟ دنیای گذرا و میرا. دنیایی که نهایتش مرگ است؟
٦٠) هفته‌نامه « شمس تبریز» ، ش ۹۳
٦۱) دشمنان اسب تاختند و از همه‌جا تیر انداختند قاراچوبان ، این قهرمان و یاریگر ایل و قبیلـه دست به فلاخن برد و زمین و زمان را به تنگ آورد. کار دشـمن زار شـد و کـک در تنبـانش افتـاد. (ص۳٤۱)
٦۲) ازپاکی وصفا، جامه‌اش برق می‌زند گویی تـازه بـه چـهره سـفید بـاران بـاریده و بـه گونـه سرخش خون چکیده، نقاشان نقش زده و ابروی سیاهی ترسیم کرده‌اند، سینه‌اش همچون دو بادام و لبهایش مثل پسته و دهانش باریک و تنگ، درگردن زیبایش گیسوان درازش پهن شده، با این حرفها ای دختر زیبا می‌خواستم تو را امتحـان کنـم، اصـلاً یـار خوش‌قـد وقـواره‌ای همچـون تـو را مـگر می‌توانستم بکشم. (ص ۲۷۱)
٦۳) ناله‌های دلسوزانه این مادر پیر، کوه و سنگ را نیز به گریه درمی‌آورد. (ص٦٠)
٦٤) هنگامیکه آسمانهای آبی‌گرمش می‌شود و سینه‌اش را فراخ می‌کند،سحر زرین ردایـش را از صخره‌ها آویزان می‌کند طناب خیال را بگشاییم و برویم و ببینیم در آنجا چه خبر اسـت؟ طنـاب دل به زور به ته این زمزم می‌رسد. (صص۱۰۳ و۱۰٥)
٦٥) رک: م.ع. فرزانه ، مقدمه « سازیمین سؤزو» صص ۸-۲٦
٦٦) اگرشب، خورشید را به‌چاه اندازد باز درآسمان، سـتاره ومـاه هسـت، مـی‌گوینـد آنهایی‌کـه درشب راه گم می‌کنند راه‌خود را با ستارگان می‌یابند. (ص ۲۸۷)

٦٧) پرنده اگر درآسمانهای بی‌افق و وسیع پروازبکند بازمجبور است کـه بـه آشـیانه‌اش بـرگردد کسیکه بی‌وطن و سرزمین، حیات می‌گذراند نمی‌تواند نظم و سامانی بیابد همانطور که جغـد ناکـام جایگاهش خرابه‌زار و ویرانه است. (ص ٤٣٦)

٦٨) « عاشیق » سازش را به صدا درمی‌آورد دستان جادوگرش در پرده‌هـا سـیر می‌کنـد، زخمـه وسیم که به لرزه درمی‌آیند، دل آدمی نیز می‌لرزد و درجـان و دل همـگان عشـق و آرزویـش زنـده می‌شود. (ص ٤٨)

٦٩) در این سرزمین شیرمردان و شـیرزنانی هسـتند کـه بی‌دسـت وپاهـا را لگدمـال نمی‌کننـد، حرفشان یکی بوده، حرف دروغ به زبانشان نیامده و تنـها راه حـق را رفتـه‌اند، بـه سـتمگران گردن ننهاده‌اند پشت به دشمن نکرده‌اند و همچون پلنگ جنگیده‌اند. (صص۱-۵۰)

۷۰) م.ع. فرزانه ، کتاب دده‌قورقود، مقدمه صص ۱۱ الف و ۱۲ ب

۷۱) هفته‌نامه « شمس تبریز» ، ش ۹۳.

۷۲) آهای چوپان! امانتی پیش من داری که در سال آینده میتوانی آن را بگیری. اما ایـن را بـدان که با این کار باعث تیره‌بختی ایل و قبیله‌ات شدی.

۷۳) هفته‌نامه « شمس تبریز»، ش ۹۳

٧٤) تمام ایل اوغوز نتوانسـتند حریـف تپـه‌گؤز شـوند. اوگرگ درنـده‌ای بـود کـه همـه را بـه جای‌خود نشاند وآنهایی‌که توانسته بودند ازدستش رهایی یابند، به جاهای دوری گریختند تا دسـت او به آنها نرسد، تماماً برگرداندند و او، همه را خوار وزبون کرد. (صص۳-۵۳۲)

۷۵) شیرمرد را هیچ ترس و واهمه‌ای نهراساند، او می‌گفت: ای پدر باید بروم، او تـیر و کمـانش را به‌کمربست وخفتان پوشید و شمشیر بدست گرفت، کمان سخت و محکمش را بدسـت‌گرفـت و با پدر ومادرش خداحافظی‌کرد. (صص ۸-٥٤٧)

٧٦) حماسهٔ‌گیلگمش، ترجمه احمد شاملو، کتاب هفته، سال۱۳٤۰، ش١٦، ص۹۱)

۷۷) آهای جوانمردان! کیست این عزرائیل‌که از او دم می‌زنید؟ برای چه او غفلتاً در ایل و قبیلـه دلاوران و شیرمردان را به‌دام انداخته و جانشان را می‌گیرد؟ (ص٦٣)

۷۸) خلاصه این داستان برگرفته شده از« مجموعه مقاله‌ها ، صمد بهرنگی» ص ١٤٧ می‌باشد.

۷۹) همان ، ص ١٤٧

۸۰) حماسه گیلگمش ، ص ٧٤

۸۱) الامان عزرائیل! به وحدانیت خدایی که به چشم نمی‌آید هیچ شکی نیست. نمی‌دانسـتم کـه تو دزدکی و پنهانی جان آدمی را می‌گیری! از تو مدد می‌جویم، بیا وجـان مـرا مگیـر. مـن هنـوز از مردی وجوانی سیر وکامیاب نشده‌ام. (صص ٦-۷٥)

۸۲) قصه‌های بهرنگ ، بکوشش اسد بهرنگی ص ۱۹٥

تحلیلی از شعر :

حیدر عباسی « باریشماز»

ـ « نغمه‌داغی» و استعمار داخلی
ـ « چاغیریلمامیش قوناقلار» و استعمار خارجی
ـ « اودوملو دیره‌ک » و مدینه فاضلهٔ باریشماز
ـ « نفرت » یا « ادبیات اعتراض »
ـ « کعبه » و تکرار هویت دینی
ـ « یار و نار » و مناجات
ـ یادداشتها

ترم دوم ادبیات دانشگاه تبریز بودم که فهمیدم *کاوه عباسی* اهل مراغه است و از او در خصوص «*باریشماز*» پرس‌وجوکردم. باحجب وحیای خاص سرش را پایین انداخت و اندکی این‌ور وآن‌ور زد وگفت: پدرم است. چیزی نتوانستم بگویم...دوستی من و کاوه از همان لحظه آغاز شد. ترم سوم تازه شروع شده بود که تصمیم گرفتیم به دیدنش برویم.

اولین بار که دیدمش زمستان ۷۱ بود. من و *طرلان قلی‌یف* که برای تحقیق از باکو به دانشگاه تبریز آمده بود و با هم افت‌وخیز داشتیم به همراه کاوه راهی مراغه شدیم. در یک عصر دلنشین زمستانی، او را (باریشماز را می‌گویم) در خیابان «*اوحدی*» مراغه (هنوز به خانه نرسیده‌بودیم) دیدم: قد و ریش نسبتاً بلندداشت. یک کیف زیپ‌دار که بر بغل زده بود و مرا به یاد دوران دبیرستانم می‌انداخت و اورکت کلاه‌دار بر تن داشت. کاوه از دور که « سلام آقاجان » را گفت و وقتی صلابت قیافه‌اش را (که در موقع خواندن شعرهایش در ذهنم متصور می‌شد) دیدم، فهمیدم که خود استاد است.

مقالهٔ کوتاهی در باره « نقد» به زبان ترکی در « *فروغ‌آزادی* » نوشته بودم آن را خواند قدری در بارهٔ آن صحبت کرد. طرلان قلی‌یف نسبت به عدم چاپ آثار استاد در باکو اظهار تأسف کرد. استاد چندین شعر *آزاد و قوشمایی* برای ما خواند. سپس شروع به خواندن منظومهٔ «*چاغیریلمامیش قوناقلار*» کرده و از نمادهای موجود درآن سخن گفت. بحث شعرخوانی داغ بود و صحبتهای استاد شیرین. تابلوهای نقاشی، حکاکی، خوشنویسی و ... در جای‌جای خانه نصب شده بود. همه‌اش هنر خود او بود. اما از آنها حرف نمی‌زد فقط کاوه بود که می‌گفت همهٔ آنها کار خود استاد است.او واقعاً یک ارادهٔ کامل بود. مردی که وجودش به تنهایی هنر است. انگلیسی و عربی را مثل زبان مادری‌اش می‌داند چون رشته تحصیلی‌اش انگلیسی است.آثاری که چاپ کرده و آنهایی که چاپ نشده و نیز آن دستگاهی که خود اختراع کرده بود و مرا بیشتر به یاد فلاخن می‌انداخت و با راهنمایی آن شبها در خاموشی چراغ به نوشتن و یافتن سطرها می‌پرداخت، نشان از اراده کامل او داشت. برای همین هم آثار شگفت‌آوری خلق کرده بود.

آثار منتشر شدهٔ باریشماز عبارتند از: ***نغمه‌داغی و استعمار***(کوه نغمه و استعمار)، ***چاغیریلمامیش قوناقلار***(میهمانان ناخوانده) ، ***اودوملو دیره‌ک*** (ستون پربرکت) ، ***کعبه و قانلی اذان*** (کعبه و اذان خونین) ، ***یار و نار*** ، منظومهٔ ***گولنده هر زامان ضحاکه دؤوران*** که در هفته‌نامه « ***رصد*** » مراغه به چاپ رسیده و تاکنون به صورت کتاب منتشر نشده است. کار سترگ اخیر شاعر ترجمه « ***مثنوی مولوی***» است که خود مبحثی دیگر است.

منظومه « نغمه داغی» و استعمارداخلی :

شاعر با شنیدن صحبتهای سرنشینان ماشین به عالم تخیل رفته، طرح وتوطئهٔ منظومه را پی‌می‌ریزد. در یک غروب صدای سازی، او را به تفکر وامی‌دارد. این صدا در این شب دهشتناک که پرده برروشنایی زندگانی کشیده صدای چه است؟ در شبی که حتی خفاش هم از ترسش زهره ترک می‌شود این صدای جسارت‌آمیز خبر از تعهدی آگاهانه می‌دهد که لرزه براندام عصر استبداد و تاریکی می‌اندازد.

« عاشیق» با ساز خود،به دست خود به آشیانهٔ شیر بی‌منطق استبداد (باش حرامی) رفته. « باش حرامی» از او می‌خواهد دست از ستودن قهرمانان ملی که بنظر او نغمه‌ها و شخصیتهای واهی هستند برداشته، تنها به ستایش او بپردازد. او که مظهر دست‌نشانده‌های استعمار و زورگویان داخلی است، درپی از بین بردن تمام گذشته فرهنگی و تاریخی یک ملت است. اما باریشماز با زبان «عاشیق» به دفاع از گذشته و هویت خود پرداخته و در یک تحلیل جامعه‌شناختی هویت تاریخی را دارای وجههٔ ملی و هویت هنرمند را دارای مشخصهٔ فرهنگی می‌داند :

کوراوغلونو / ائل یاشادیب / ائل بؤیودوب
ائل یاشادان، / ائل بؤیودن،
ائل دوردوقجا ، دوراجاقدیر.[۱]

« حرامیانی» که گرداگرد « باش حرامی» جمع شده‌اند وقتی جسارت و شهامت « عاشیق» را می‌بینند بخود آمده، به او احترام خاصی قائل می‌شوند یکی از آنها « رشید» است که درنتیجهٔ نفوذ روشنگرانهٔ عاشیق تبدیل به یک شخصیت آگاه و مبارز شده و بعد از مرگ شهادت‌آمیز عاشیق، عملاً تداوم‌گر راه او می‌شود نشانهٔ این بیداری زمانی است که « رشید» از اسطوره‌هایی که عاشیق تعریف می‌کرد استفاده و مبارزه او را ادامه می‌دهد. توصیه‌های روشنگرانه عاشیق در پایان منظومه

که خطاب به کوهها ـ بعنوان سنگ صبور ملت ـ بیان می‌شود بیش از پیش امثال رشید را بیدار کرده و در خود تعهدی برای عمل به وصیتهای عاشیق پیدا می‌کنند. « باش حرامی » سرِ عاشیق را به جهت سرپیچی از خواسته‌هایش از تن جدا می‌کند و « رشید» که بیدار شده فرصتی برای « باش‌حرامی» نداده انتقام عاشیق را از او می‌گیرد.

در آثار باریشماز دو جهت عمدهٔ رسالت هنری وجود دارد که در هردو، او سعی در مبارزه علیه زورگوییها و سلطهٔ سلطه‌گران دارد. درپاره‌ای از آثارش مبارزه او علیه سلطه استبداد داخلی است و دربرخی دیگر با نظامهای استعماری در می‌افتد آنچه سبب تیرگی روابط رسالت هنری او با استعمار می‌شود دخالتهای غیر صادقانه و برخوردهای غیرانسانی استعمار با ملت استعمارزده است. اما در استبداد داخلی گاه سلطه برمردم بصورت سلطهٔ محافظه‌کارانه و تاحدودی سیاستمدارانه و گاه از روی نادانی و جهالت سردمداران مستبد داخلی است.

باریشماز در« نغمه‌داغی» با محکوم‌کردن استبداد اخیر، صراحت شخصیتی و التزام هنری خود را با تمایلات انساندوستی جانبدارانه اعلام می‌دارد. درخواست و تمایل استبدادحاکمیت زورمدارانهٔ غیرمنطقی است. او حتی برای مشروعیت دادن به این استبداد، خود درپی استفاده از یک سیاست محافظه‌کارانه هم نیست بلکه آشکارا در سرنوشت همه‌چیز، زور و قلدری خود را با جهالت مفتضحانه به رخ می‌کشد:

مهتراوغلو روشن ایله
منیم کیمی بیر خانزادین / آراسیندا
یوز کئچیلمز دریالار وار
بئش‌ـ اون نفر / جوْرما ـ جوْجوق، دەلی ـ سوْوا
دەلی دئمک / هنر دئییل.
باشیمدا کی ایگیتلریم
أن اسکیگی / ائل بیگی دیر/ خان اوغلودور.
چنلی بئلین کوللوگونده / سومسونمکده/ نه گؤرموسن؟[۲]

باریشماز در پی قانع کردن استبداد داخلی است و در این راه نیز هنرمند متعهد منظومه‌اش (عاشیق) را تا پای مرگ به پیش می‌راند. قهرمان منظومه که با ساز و سخن خود رسالتش را با افتخار حفظ می‌نماید درپی توجیه و چهرهٔ افسانه‌ای دادن

به خود نیست بلکه به صراحت هرگونه قناعت اجتماعی و تاریخی را به ضرر ملت دانسته بشدت سازوسخنش را درخدمت دستیابی به تمام مطالبات تاریخی- اجتماعی و سرنوشت بدون ریای ملت خود قرار می‌دهد. برای نیل به این مقصود اگر قهرمان منظومه جسم ظاهری خود را نیز از دست بدهد مهم نیست؛ آنچه مهم است نفس کار او و استقامت در راه آرمانهای والای ملی است برای اینکه بدرستی می‌داند که اگر هنرمند رسالت واقعی خود را بخوبی ایفا نماید، افرادی همچون « رشید » که یکی از حرامیان همین منظومه بود، به پشتیبانی از اندیشه‌های او برمی‌خیزند.

استبداد داخلی یا « باش حرامی» به قدرت و امکانات مردمی واقف نیست و چون اینگونه موقعیتها را درک نمی‌کند از روی تکبر و خودرأیی به نفی همهٔ هویتهای فردی واجتماعی می پردازد وتنها به هویت نامعلوم و نامفهوم خود دل می‌بندد به همین دلیل عاشیق خطاب به او می گوید :

سن کؤکسوز سن / قورویارسان ائل باغیندا / چیخانمازسان
سن یئرسیزسن / گؤزسوز بولاق
سن چاغلاییب / داشانمازسان.
داشماساندا / اومان یوخدور
لاکین اولوب میندار اسگی / بولاق گؤزون / توتما باری[۳]

آنچه برمغز استبداد داخلی حاکم است سرکوب تمام رسم ورسوم اجتماعی و بی‌اعتقادی به ارزشها و فضائل انسانی است چراکه اگر بر فضائل انسانی ارزشی قائل می‌شد زندگی خود را براساس چپاول و غارت بنیان نمی‌نهاد. او حتی به این مسئله هم واقف نیست که آنچه را که غارت می‌کند مال ملت است و در واقع امرار معاش وتداوم سلطه‌اش ریشه درمردم دارد، اما باز به نفی‌آن می‌پردازد.

حفظ وگسترش منافع برای استبداد مهم است نه منافع ملی ومردمی. تمایل به نفی دیگری و احساس غرور و غلبه همیشه درذات استبداد بوده و برای ابراز آنها، زور و خشونت را تنها راه سلطهٔ آمرانهٔ خود می‌داند. باریشماز درپرتو آفرینش چنین شخصیتی، قالبهای قهری و ضداجتماعی یک نظام استبدادی را شایسته حضور نمی‌داند و برای همین نیز هنر را بعنوان تماشاچی قرار نمی دهد چون به خوبی آگاه است که نیاز به دگرگونی وبرقراری یک جامعه آزاد مستلزم نفی هر گونه قدرت ظالمانه است. به همین خاطر نیز وقتی احترام به اجتماع و مردم را

مغایر با روشهای سلطه‌گرانه می‌بیند از زبان یک روشنفکر آگاه زمینهٔ ایجاد قابلیتهای اصلاح‌گرانه را فراهم می‌نماید. بنابراین هرجا نظام استبدادی (باش حرامی) مردم و اجتماع را کنارمی‌زند هنرمند ملتزم (عاشیق) با ارائهٔ راهکارهای مبارزه، با وجدان بیدار خود به طغیان و اعتراض علیه آن برخاسته، مشروعیت حاکمیت مردمی را امتیاز بزرگی برای زندگی سعادتمندانه اجتماعی می‌داند. اگر او به چنین اندیشه‌ای ارزش قائل نمی‌شد به هیچوجه درپای مرگ، پیام‌های روشنگرانهٔ خود را به گوش مردم نمی‌رساند. اقدام اعتراض‌آمیز او در عدم تسلیم در برابر خواستهای « باش حرامی» را، تنها می‌توان با احترام بی‌حدوحصر هنرمند متعهد (عاشیق) نسبت به قدرت مردم توجیه کرد. همین اندیشه او باعث می‌شود که « رشید» تجدید حیات آگاهانه را تنها در ایجاد ارتباط با مردم و معنادارشدن سرنوشت خود را درپیوند با آنها بداند. این خصوصیت برای هنرمند آگاه یک منش انساندوستانه و ملی محسوب می‌شود.

باریشماز درهمان صفحات ابتدایی‌منظومه فضای ترسناک‌حاکم را ترسیم می‌کند:

ائله‌بیل کی / هر دؤنگه‌دن / هر دؤنومدن
یوز هئی‌وه‌ره / قورخولو شئی / سنه دوغرو یؤنه‌نیللر[۴]

درچنین فضایی مسؤلیت هنرمند بعنوان وجدان آگاه مردم، هدایت جامعه بسوی تثبیت یک زندگی پایدار و بدور ازهرگونه جهالت‌های فردی و جمعی است. او با آگاهی خود تناقض‌های حاکم بر اجتماع را متمایز کرده، مردم را با ماهیت‌های ویرانگر آن آشنا می‌کند. هنرمند تا زمانیکه با یک معضل حاد اجتماعی روبرو نشده انگیزه‌های هدایتگرانهٔ او تاحدودی غیرفعال است. به همین خاطر نیز در ابتدای همین منظومه *عاشیق* بدون هیچ دغدغهٔ فکری به بازگویی داستانهای ملی و انتقال شادی و سرور به جمع حاضران در کاروانسرا یا « کؤهول» مشغول است. اما وقتی با پیشنهاد « باش‌حرامی» دایر بر وصف و مدح او مواجه می‌گردد هنرمند در یک لحظه دچار شوک فرهنگی شده، دربارهٔ رسالت هنری خود تأمل می‌کند :

آغزیندا کی دینر دیلی / کؤتوک کیمی دینمز اولدو.
بؤل تاخیللی یایی‌ـ یازی / بیردن سؤلدو.
تخت یئرینه فلک دئمک آرزوسونا / تابیت یؤندو.[۵]

هنرمند تا زمانیکه اهانت و ظلمی را ندیده بود انگیزه‌ای برای مقاومت انقلابی خود نمی‌دید اما همینکه رسالت و هویتش به زیر سؤال رفت دست به واکنشهای

تلافی‌جویانه و انتقادگرانه می‌زند تا از حقوق خود دفاع نماید. عاشیق دراینجا بر سر دو راهی قرار می‌گیرد: مرگ یا تسلیم. و او درنهایت دست به یک تصمیم هنرمندانه زده، آبروی هنری خود را حفظ می نماید:

بو بیر یولدور / اؤلوم وارسا دؤندو یوخدور.

یانیب- یانیب قورتولونجا / سؤندو یوخدور.[۶]

بیان باریشماز در این اثر، مثل آثار دیگر او بیانی استوار و متین و البته کنایی است. موسیقی زیبای شعر با زیروبم‌های همسان، در نتیجهٔ تشخیص بموقع و انتخاب کلمات و جاسازی آنها در محور افقی وعمودی تصویرآفرینی، خبر از عجین شدن ذهن باریشماز با فرهنگ و زبان خود دارد. واژگان همگی درجای مناسب خود بکار رفته‌اند و هیچ واژه‌ای بر واژهٔ دیگر قدرت‌نمایی نمی‌کند. کلمات در هماهنگی کامل برای همزیستی مسالمت‌آمیز در کنار یکدیگر ساخته و پرداخته شده‌اند همانطور که واژگان برای همدیگر اظهار قدرت نمی‌کنند به همدیگرفخرومباهات و ریاکاری هم نمی‌ورزند. بلکه با یکرنگی وصمیمیت حماسه‌وار خود به ایجاد یک جامعهٔ زبانی سالم وآهنگین مشغولند. اوج وفرودهای بیان شعری جنبهٔ شهودی دارد و شکوه و عظمت معنایی را در بازتاب هیجان‌های عاطفی شاعر بخوبی نشان می‌دهند.

بیان موزون و قافیه‌دار شعر که بنا به تناسب معنا قافیه‌ها تغییر می‌یابند هر چند خواننده بدلیل تخیل سرشار و بیان آهنگین آن متوجه چنین‌تغییری نمی‌شود، فرایند فرم را با یک جریان نظام‌وار و سیالی روبرو می‌کند که کوچکترین خطا و یا ایستگاه ناهماهنگی در آن مشاهده نمی‌شود. شاعر در موارد لزوم و به اقتضای حوادث منظومه باتغییر فرم یا وزن شعر، تصویرهای روانشناسانه‌ای ارائه‌می‌دهد که باعث ملموس‌تر شدن ذهنیت فردی و جمعی می‌گردد. این تشخیص روانشناسانه و درتعقیب آن یافتن و جایگزین کردن بیان مناسب در یک محور عمودی برعمق تأثیر آن می‌افزاید چنانکه وقتی از زبان عاشیق به تصویر مظلومیت‌های ملتش می‌پردازد ناگهان شعر با تغییر از لحن حماسی به حالت عاطفی، ریتمی متواضعانه و ملتمسانه بخود می‌گیرد. هنرمند لحن خود را تغییر داده و دیگر نمی‌خواهد همانند « باش حرامی» با مردمش نیز با لحن حماسی صحبت کند:

یووینجیلیق / قیچلارینا بوخوو اولموش

قارا گونون تله‌سینده / یئریشیندن قالان ائللر.

بالیق کیمی / سو ایچینده
ایلده بیر یول سو دادمیسان / سوسوزوندان / یانان ائللر.
امک‌لری زای اولونموش / اللر خمیر، آج قارینلی
گؤزو گؤیده قالان ائللر.
اکدیکلری یوخو کیمی / آخیر اولان، یالان ائللر.[۷]

گاه باریشماز به تناسب مکان و محتوا « قالب» شعر را نیز تغییر داده و آن را از تقطیع‌های چهار هجایی خارج می‌نماید. در این مواقع خواننده پی به تغییر آهنگ می‌برد چون به تناسب آن محتوا نیز تغییر می‌یابد بخصوص زمانیکه شاعر یک قوشمای چهارمصراعی را که در آن مصراع‌های چهارم هر بند، قالب ترکیب‌بندی را می‌سازند و در داخل ریتم همیشگی منظومه قرار می‌دهد، تغییر آهنگ ملموس‌تر است. چنانکه آن هنگام که عاشیق با ساز خود سخن می‌گوید و در واقع با آن وداع می کند علاوه براینکه دارای محتوای عاطفی می‌شود قالب خود را نیز از یک قوشما درآورده به یک « مخمس» و یا « گرایلی» که از قالبهای مخصوص « شعر عاشیقی» است تغییر می‌دهد چون دراینجا دیگر باریشماز نیست که سخن می‌گوید بلکه عاشیق است که به ملتش پیام می‌دهد و قالب بیانی عاشیق نیز « گرایلی » یا « مخمس» است:

قیش گونومده یای- یاز ایدین
یول اوزونو یولداش ایدین
غم گونومده قارداش ایدین
آرامیزدا چایی بیتدی
عؤمور باشی داشا یئتدی...
قورد آغزیندان قویروق آلان
ساتقین‌لاری درده سالان
قارتال کیمی اوستون آلان
سازیم منیم قانادیمسان
من اؤلسمده حیاتیمسان ... [۸]

« چاغیریلمامیش قوناقلار» و استعمار خارجی :

خلاقیت هنری باریشماز برای آنهایی که هنر او را دوست دارند خلاقیت پربار و پرمحتوایی‌است. آثار او خبر از شعور هنری عمیق و خلاقیت زیبا و عشق خستگی‌ناپذیر و استواری دارد. این آثار « شناخت کامل شاعر را نسبت به فولکلور آذربایجان نشان می‌دهد. بخاطر همین علم وآگاهی، شعر او سرشار است از جذابیت کنایه‌ها، تمثیلات و بیان عقاید مشترک مردم؛ این ویژگی‌های شخصیتی به بنیان نهادن احساسات و پیوندهای روشنفکرانهٔ او با شعر کمک شایانی نموده و او را در بینش جهانی‌اش سهیم می کند.»[۹]

بطور کلی در شعر معاصر آذربایجان، زبان دوشاعر دارای موقعیتی سنگین و وزین و با وقار است. یکی از آنها مرحوم «سهند» است که کلماتی که در زبان او بکار می‌رود گویی هر کدم یک تن وزن دارند که مخاطب با شنیدن آنها در فهم و شعور خود احساس سنگینی می‌کند؛ دومی هم باریشماز است. سنگینی زبان او برعکس زبان « سهند» در کلیت یک جمله جریان دارد. بدین معنی که هر کدام از جملات او (= مصراعهای او) بر تفکر و احساس مخاطب سنگینی خاصی ایجاد می‌کند. بطورکلی نرمی و ملایمت در زبان باریشماز به‌ندرت دیده می‌شود، زبان او خشمگینانه و نافذ است. این مسئله نیز ناشی ازمفهوم حماسی شعر اوست.

از این نظر زبان باریشماز با زبان هنرمندان دیگر تفاوت چشمگیری دارد. زبان او دارای یک فرم و گزینش زبانی مخصوصی است که توجه هر خواننده را بخود جلب می‌کند. در آثار او بخصوص در « چاغیریلمامیش قوناقلار» فرم کنایه‌آمیز زبان بوضوح خود را نشان می‌دهد. بدین معنی‌که وقتی‌او زبان به سخن می‌گشاید شعر او یادآور سخنان سالخوردگانی می‌شود که بدون تصنع، بازبان شسته ورفته کنایه‌آمیز و در عین‌حال با ایجاز و معنای عمیقی حرف می‌زنند با مشاهدهٔ همین قابلیتهای زبانی او به توانایی‌های بیانی او پی‌می‌بری. زبان کنایی از توانایی‌های ارزشمند بیان باریشماز است. بیان او دارای تصاویر زیبای هنری همراه با گریزهای پی‌درپی به فرهنگ توده در قالب کلمات و اصطلاحات تمثیلی و کنایی یا در برخی موارد ترکیبی از بیان تمثیلی ـ کنایی است. این دو مفهوم جداگانه آنچنان در بیان باریشماز به همدیگر یاری رسانده و برای ادای مفهوم به همکاری مشغولند که این ویژگی جزو مشخصهٔ اصلی بیان باریشماز در تمام آثارش شده است.

تمثیل، مفاهیم ذهنی و باطنی را بـا اسـتفاده از قـدرت داسـتانی و روایـی خـود عینیت می بخشد. کنایات نیز حـاصل ترکیـب تجربـه‌های جمعـی و زبـانی اسـت. منظور از کنایه، ترکیبات کنایی که در ادبیـات کلاسـیک بـه وفـور دیـده می‌شـود ، نیست. درست است که اینگونه ترکیبات نیز درآثار باریشماز به وفور یافت می‌شـود اما هدف ما از بیان کنایی، معنا و مفهوم دوجانبهٔ ناگسسـتنی اسـت کـه از ابتـدا تـا انتهای آثار او جریان دارد. بدین معنی که همانطور که در یک ترکیب کنایی، معنـای دو طرفه و ایهام‌واری وجـوددارد، دراینجـا نـیز شـاهد آفرینـش معنـا و مفـهوم دو طرفه‌ای درکلیت یک جمله و به تعقیب آن درکلیت یک اثر هستیم. این مسئله حتی درزمانیکه او شخصیتهای منظومه‌اش را معرفی می‌نماید، نیز دیده می‌شود. به عنوان مثال در این اثر وقتی استعمارگران (یارماچی، یارقان ...) از روی حیلـه و ترفنـد برای نفوذ به سرزمین « آی تکین» (مستعمره) با هم مشورت می‌کنند به این نتیجـه می‌رسند که با زور نمی‌توان بر این سرزمین چـیره شـد. آنـها پیشـنهاد می‌کننـد بـا تفرقه‌انداختن میان برادران « آی تکین» میتوان افسار آنها را بدست گرفت چون بـه نیروی بازوی برادران نیز واقف‌اند، تکیه به زور را به صلاح نمی‌بینند. باریشماز این مفاهیم را با استفاده از بیان تمثیلی- کنایی خود هنرمندانه به تصویر می‌کشد:

زنجیرلنمیش بیر اصلانین / قافاسیندا
اصلانلیقدان نشان وارسا
اؤزون سیزه / اسیر سایماز.
یاندیردیغیز/ تندیرلرین پییه‌سینده / خمیر یایماز.
اصلان گره‌ک / سوله‌ینتی ایتلرکیمی
دالینیزجا / قاچیب گلسین.
گلیب سیزه / بویون اگسین...
توستو بیزه گره‌کلیدیر/ بال آلماغا پتک‌دن ... [۱۰]

دراینجا «توستو= دود» نمادی از«تفرقه» است که در نهایت، پیشنهادش می‌کنند.

ترکیبهای کنایی در مصراع یا در کل یک بنـد و یـا حتـی در کـل یـک شـعر و منظومه جاری و ساری اسـت. چنانچـه خـود ایـن اثـر را می‌تـوان نوعـی منظومـه تمثیلی- کنایی دانست. کنایه‌های ساده، تبدیل به مفاهیم عینی مسـتحکمی می‌شـوند که گویی مایه‌هایی از بینش فلسفی را به همراه داشـته، تصـورات سـادهٔ عوامانـه را تبدیل به مفاهیم اسطوره‌ساز کنایی می‌کنند، تا جایی که با توضیحات خـود شـاعر،

خواننده رجعت به سادگی آنها نموده، آنها را به تصور درمی‌آورد. به تعبیری سادگی شورانگیز این تصورات ساده، تبدیل به درشتی اعجاب‌انگیز می شوند:

بو سؤزلردن / یئنی یئتمه جوجوقلارین
جؤوجولری / قولاقلارین / دیبین گوددو.
پیس- پیسانین، بوینوزونا / شیطان الی / کره سورتدو.[۱۱]

توصیفهایی که در معرفی شخصیتهای منظومه بیان می‌شود جالب توجه است. شاعر در این توصیفات از تخیل بدیع و هنری خود به بهترین وجه استفاده می‌کند. در هر مصراع او میتوان نمونهٔ هنری زیبایی را یافت از میان آنها توصیف « اؤلکه = سرزمین و وطن» شایان توجه است:

نه اؤلکه کی :
گونئیبندن ایچ جنته / یئددی قاپی آچیلان‌دیر.
قوزئی‌نین چانقیللاری / اولدوز کیمی سایریشاندیر.
داغ اوْتونون خوش ایینی / سرین- سرین اسن یئللر
اؤرتو کیمی چؤله یاییر/ زنبق اولور اوردا چاییر ...
دیرلیین قایناغی‌دیر / اته‌گیندن آخان سولار
یول آچدیقجا دوزه‌نلره / چشمه‌لری باشین بولار[۱۲]

تنها با تأمل عمیق و تفکر معنادار میتوان روشن کرد که شاعر تمامی این تخیل و تصویرهای خلاق را تا چه اندازه از طبیعت و زندگی و اجتماع واقعی برگرفته و آنها را در فرم هنری نشان داده است. وقتی‌خواننده با تصاویر موجود در هر مصراع آن روبرو می‌شود در برابر چشمانش و در دلش یک طبیعت زنده و یک زندگی جدیدی را باز می‌کند. ریشهٔ تمامی این ابداعات هنری او را می‌توان در زبان غنی و تظاهر غنای آن در فرم شعری و همچنین در نتیجهٔ تجسس و تحقیق هنرمند در اجتماعش دانست.

البته او در برخی موارد، درگزینش واژگان شسته و رفته آذربایجانی نیز وسواس بیشتری به خرج می‌دهد. بعنوان مثال در مصراع ذیل بجای واژهٔ « مامیزیاردی = دندان درآورد» که شاعر درتوضیح همان کلمه، واژهٔ « دیش چیخاردی= دندان در آورد» را بیان کرده، میتوان همین واژه را که برای همگان نیز قابل فهم است در درون مصراع قرارداد بدون آنکه خللی در مفهوم و فرم شعر ایجاد کند :

اوشاق، ننه قارنینداکن مامیزیاردی
ساری کؤپک، قودوزلارا ، مال اوْتاردی[۱۳]

اما گزینش واژگان چندمعنایی، شایان توجه است. او متناسب با مضمون و وزن، و خلق‌ومنش خاص شعر، این واژگان را انتخاب‌کرده و هنرمندانه در درون مصراعها جای می‌دهد. در مصراع « قینجیم- قینجیم اینجی سپیر/ چئوره‌سینه شلاله‌لر»،[۱۴] « قینجیم- قینجیم» به معنای « قطره- قطره» است. در این معنا چندین واژه وجود دارد از آن جمله: « گیله- گیله، داملا- داملا، دامجی- دامجی، سوزوم- سوزوم، سیسقا- سیسقا و قطره- قطره» که همگی درمعنای « قطره- قطره» که هم‌معنی و هم‌وزن با « قینجیم- قینجیم» است، می‌باشد. سؤال این است چرا شاعر یکی از آنها را برنگزیده است؟ بدیهی است هرکدام از این واژه‌ها را که جایگزین آن نمایند، زیبایی وآهنگ شعر بطرز شگفت‌انگیزی تنزل می‌یابد زیرا در این مصراع پشت سرهم قرارگرفتن حروف « ق، ن، ی، ج، م » صدای موزون و هماهنگی را طنین‌انداز می‌کند. (در واقع به شعر نوعی ریتم و موسیقی می‌بخشد)

در این منظومه، جریان سیال محاورات عامیانه، ضرب‌المثلها، مثل‌ها و متل‌ها در متن مصراعها درنگاه اول بچشم نمی‌آیند. خواننده احساس می‌کند که این عناصر در شعر بکار نرفته است و با در نظر گرفتن این مسئله، فقط در پی جریان سیال منظومه است. تنها با خواندن دوباره و با این پیش‌فرض کنجکاوانه که در هنر و زبان او چه اندازه از هنرمندی بکار رفته، میتوان به اعجاز و توانایی زبان پی‌برد.

دیلیم- دیلیم آی دیلیم
سندن اولار الیف قدیم یای دیلیم
سن دینمه‌سن قورد قاپیمی تانیماز
سندن اولار اؤلوم منه پای دیلیم
پیچاق دؤنوب، اؤز دسته‌سین یوْنتاسین
اوْغرو دؤنوب، ائو یییه‌سین دانلاسین
هارایلاسین: شیطان آشی پیشدی گل
پوسته قارین، دونبک اولوب شیشدی گل[۱۵]

نکتهٔ درخور توجه دربارهٔ فرم این اثر و نیز آثاردیگر شاعر، مسئلهٔ « سمبولیسم» یا « نمادگرایی» است. سمبولیسم او نیز منحصربفرد بوده و تفاوتهایی با سمبولیسم اروپایی دارد. بدین‌معنی‌که سمبولیسم باریشماز نه در کلیت اثر بلکه در نامها و

اشیای منتخبی است که شاعر را مجبور به استفاده غیرصریح از آنها کرده است؛ یعنی سمبولیسم او بدان حد نیست که برای یافتن مفهوم و معنای شعر باید خود را به هزارتوهای مفاهیم انداخت چون او همانند سمبولیست‌های اروپایی، نمادها را در کلیت اثر بکار نگرفته و دارای احساس و اندیشهٔ مبهمی نیست. نمادهای او در قالب همان نمادهای واژگانی است که در بالا ذکر گردید.

گرایشهای سمبولیستی باریشماز باتفسیرهای تصویری زیبای او ضمیر ناخودآگاه خود را روشن و بازگو کرده، از ساختار ناسازگار و نامفهوم سمبولیستی بدور مانده است. برای همین نیز سمبولیسم او به تفسیر وتعبیر خود نمی‌پردازد. یعنی او برای آشکار شدن و عینیت بخشیدن به نمادها، به بازگشایی رازهای نهفته آنها ازطریق بسط معانی نپرداخته بلکه نمادهای مکتوم را باتصویرها وتوصیفهای زیبای خود در عمق و بطن شعر بازگشایی نموده کلام شهودی و انتزاعی را در تجربهٔ عینی محسوس و ملموس می‌نماید. مطمئناً اگر نمادهای او درکلیت اثر جاری می‌شد و آن را در تداوم اندیشه‌های خود در تمامیت اثر بکار می‌گرفت شعر او، آن مفهوم واضح اجتماعی‌اش را از دست می‌داد و تبدیل به سوررئالیسمی پرابهام و بشدت درونی می‌گشت؛ اما مهارت باریشماز در بیان واقعیتها و اصول رئالیستی‌اش هرگز اجازهٔ ذوب شدن در اندیشه‌های فوق طبیعی ـ اجتماعی را به او نمی‌دهد.

شخصیتهای منظومه به دوگروه تقسیم می‌شوند : یک گروه غاصبان و غارتگران خارجی‌اند که متمدن بودن، آینده‌نگری، تدبیر، دورویی، غارتگری و حیله‌گری از خصلتهای غیرقابل انکار آنهاست که از آن میان شخصیت‌های سمبولیک همچون « یارماچی، یارقان و اوچوروم» از این قبیل‌اند که نماد غارتگری و استعمارگری هستند. دستهٔ دوم شخصیتهای ساده‌ای هستند که آینده‌نگر نیستند، خیلی زود گول می‌خورند، با عذاب و اذیت‌ها مواجه نمی‌شوند، و فقط به نیروی جسمانی خود افتخار می‌کنند. در این گروه نیز شخصیتهایی همچون « اؤلکه (سرزمین)»، همسایگان آن، « آی تکین و برادرانش» قرار می‌گیرند که عموماً شخصیتهایی زیر سلطه و مستعمره‌نشین هستند که در میان خود گاه با ترفندهای همان استعمارگران و گاه با عدم درکِ حضور مردمِ خود به آفرینش نظام استبدادی در سرزمین خود دامن می‌زنند.

در منظومهٔ « چاغیریلمامیش قوناقلار» خواننده از توصیفات زیبا و هنری، و خلق‌ومنش شخصیتها احساس رضایت می‌کند اما در هنگام خواندن آن، به یک

نارسایی نیز برمی‌خورد و آن همانا عدم فعالیت و فقدان عمل و حادثه در روابط بین شخصیتهای مثبت و منفی است. بعنوان نمونه «آی تکین» که نماد سرزمین و بعنوان شخصیت مؤنث منظومه است، درتقرب و علاقهٔ « اوچوروم» (= نماد استعمارگر وغارتگر) که عاشق اوست روابط عاشقانه میان دو موجود بصورت خیلی‌ضعیف توصیف شده و شاعردر روند منظومه‌سرایی فقط آن جنبهٔ نمادین را مد نظر قرار داده‌است. به تعبیر دقیقتر او باید دربیان روابط عاشقانه میان «آی تکین» بعنوان یک معشوق (نه بعنوان یک سرزمین) و « اوچوروم » بعنوان یک عاشق (نه بعنوان یک استعمارگر) باید همراه با جنبهٔ نمادین آن به توصیف واقعیتهای عاشقانه نیز می‌پرداخت و شاعر تا پایان این اثر با درنظر گرفتن معنای نمادین آن، به بیان معنای حقیقی پرداخته و در بیان روابط آنها یک رابطهٔ مناسب واقعی را ایجاد می‌کرد. درست است که در این اثر، معنای نمادین آن همان معنای واقعی و حقیقی است و در واقع اساس توجه باریشماز نیز معطوف به آن است اما خواننده باید بداند که « اوچوروم» به این جهت عاشق« آی تکین» شده که او بعنوان یک دختر است نه یک سرزمین در معنای نمادین آن.

از نکات جالب توجه، سخنان « آی تکین» درباره « اوچوروم» است که بدون دیدن آنها را به زبان می‌آورد. برای نمونه شاعر بدون آشنا کردن « آی تکین» با «یارقان» آنها را باهمدیگر رو در رو قرار داده و حتی «آی تکین» بدون شناخت « یارقان» او را بی‌کفایت و نالایق می‌نامد. (ص۵۲) این مسئله نوعی دوری از اسلوب داستان‌پردازی است درحالیکه منظومه‌سرایی نیز در شخصیت‌پردازیها و حوادث خود از اصول آن پیروی می‌کند.

زاویهٔ دید باریشماز دربارهٔ اوضاع اجتماعی وسیع و گسترده و موشکافانه است. این اوضاع از برابر چشمان او عبور کرده و او نیز با شایستگی کامل آنها را مورد ارزیابی قرار داده‌است. موضع متفکرانه و هنرمندانه او درکتاب « نغمه داغی» در قبال غارتگران داخلی و در این منظومه دربرابر استعمارگران خارجی میزان توده‌ای ـ اجتماعی بودن هنر او را نشان می‌دهد.

غارتگران (داخلی و خارجی) با استفاده از ضعف روابط و شرایط توده و بدون توجه به تفکر و روح ساده و پاک آنها تلاش می‌کنند تا آنها را از خود بیگانه کرده، از پاکی و سادگی بدرآورند. چنین بنظر می‌رسد که باریشماز در این فکر است که « اوچوروم» برای استیلای خود به هیچوجه به یک شخص خاص و معین تکیه

نمی‌کند، به عبارت دیگر در اصل به چنین شخصی نیز قدرت و حقی قائل نمی‌شود، برعکس او درتلاش برای بی‌تأثیرکردن یک‌گروه وطبقهٔ اجتماعی است. با بی‌تأثیر کردن اجتماع، اشخاص‌خاص ومعین نیز ازبین می‌روند.برای همین‌هم اولین کار استعمار بازگشایی مکتب و مدرسه است تا به شیوهٔ خود ملت مستعمره را مطیع خود گرداند مکتبی‌که: « کلیدی برای قفل در «یارماچی» است وقتیکه دستها قفس می‌بافند و می‌آفرینند، او در کتابهایش منظومهٔ آزادی دروغین سرمی‌دهد.»[۱۶]

باریشماز درمنظومه « نغمه‌داغی» با آفریدن شخصیت روشنفکر ومبارزی بنام «عاشیق» به مبارزه علیه غارتگران داخلی برمی‌خیزد اما در این اثر استعمارگران خارجی آنقدر با ظرافت و با دقت کامل عمل می‌کنند که او حتی فرصت رو در رو کردن شخصیت روشنفکری همچون « عاشیق» را پیدا نمی‌کند. درست است که برادران « آی تکین» نیرومند و شکست‌ناپذیرند اما همانطورکه گفتیم آنها فقط دارای نیرویی فیزیکی هستند و بس :

« آی تکین»ین قارداشلاری اوخ آتاندا
قاریچقانین بوینوزونو ووراا بیلر
داغ باشیندا عقربین شیش قویروغون سالا بیلر[۱۷]

باریشماز به فهم وشعورنافذ هیچکدام ازآنها اعتماد نمی‌کند. استعمارگر خارجی با استفاده از بی‌فکری وبی‌شعوری آنها موفق به ایجاد اغتشاش وتفرقه بین آنها شده و بدینوسیله به آرزو وهدف خود نائل می‌آید. بدین‌ترتیب آنها با سلب تمام آزادیها، « آی تکین و برادرانش» را اسیر و بردهٔ خود می‌نمایند. حتی آنها به تعریف و تمجید از نیروی استعمارگران نیز پرداخته، راضی به ادامهٔ حیات با آنها شده و به تعبیر درست‌تر بردگی دربرابر آنها را شرف بزرگی برای خود بحساب می‌آورند:

اوجا- اوجا سارایلارین قاباغیندان اؤتن زامان
بیر- بیرینه بوی بویلارلار:
او ائوین، حووضونون کیرلی سویون من چکه‌رم
او باخچانی، یاز اولاندا فیلان خانا من اکه‌رم
او سارایدا ایشله‌میشم بیر نئچه گون
اوشاغی‌نین اسکی‌سینی آنام یووار
خان دده‌می دؤیدوره‌ن ده، من بیر بارماق اوشاغیدیم.
آغیر سوچ‌دور اوجالارا قابارماق

تانری اؤزو، آلچاق- اوجا یارالدیب ... [۱۸]

تمام این شرایط درذهن باریشماز ایجاد شبهه می‌نماید. بدین‌معنی‌که او درپایان منظومه با شک و تردید و با احتیاط به حرفهای « آی‌تکین » می‌نگرد. باریشماز که درفضای وسیع و درجای‌جای اثر از روی یقین و ایمان حرف می‌زند ناگهان دچار تردید می‌شود. به عبارت درست‌تر با احتیاط کامل به بیداری نسبی آنها در برابر استعمارگران تقرب جسته، صحبت از کیفیت زندگی آنها در آینده به میان آورده و با مصراع‌هایی نظیر: « روزنهٔ امیدی پیدا و به قله‌ها عروج خواهیم کرد، همه برای درهم کوبیدن « تپه‌گؤز» ها همچون « بوسات» خواهیم شد.» که با آوردن فعل‌هایی درزمان آینده ما را به این نتیجه می‌رساند که آنها به این زودی از زیر استیلای استعمارگران بیرون نیامده و تنها بطور نسبی به یک استقلال ساختگی دست پیدا کرده‌اند. بدین ترتیب بنظر شاعر، دستیابی به استقلال و آزادی کامل درگرو تفکر و شعور و دانایی مستقل است.

ازعوامل مهم یاری‌رساننده به استعمارگر، اشخاص بی‌شعور داخلی و یا حاکمان بی‌کفایت هستند. این افراد آلت دست استعمارگران‌اند که درهر زمانی چنانچه آنها بخواهند میتوانند فردی یا سرزمینی را به نابودی بکشانند. علت اصلی استیلای استعمار نیز همین افراد ریاکار داخلی و خوش‌خدمتی‌های آنهاست :

تپه‌سیندن دیرناغادک / یاراقلانمیش قوْروقچولار

دووارلارین دیبین گوده‌ر / بویلانانین باشین اوته‌ر.

یارماچی‌نین، ساغ گؤزودور قوروقچولار / گؤزیاشیلا یوللارینی چیلر- سولار.

یوین‌لنمیش کدخدالار، اوره‌یی‌نین مطلبی‌دیر

گودوکچولر « یارماچی» نین یوْرقا گئده‌ن مرکبی‌دیر.[۱۹]

استعمار نیاز مبرم به افرادی دارد که به تعریف بی‌حدوحساب از او بپردازند. به همین خاطر نیز با تمام نیرو، مهارت خود را برای پیدا کردن چنین افرادی نشان می‌دهد. اینگونه افراد با دروغهایشان، تمام مردم را از راه بدرکرده آنها را تا مرتبهٔ جهالت و نادانی پایین می‌آورند. توده‌ها، وقتی تعریف و تمجیدها و پرستش بت‌وار استعمار را از زبان همین عوامل داخلی می‌شنوند، آنها نیز سرفرودآورده و با این کار به امضای جاودانهٔ وجود استعمار ابدیت می‌بخشند. درمنظومه « نغمه‌داغی»، « باش حرامی» هستی و موجودیت خود را فراموش کرده و با مشغول شدن به امور زشت وناپسند، استعدادهایش را ازبین می‌برد. بدین ترتیب او همچون یک غلام

حلقه‌بگوش، علاوه بر نفی هستی خود به نفی قهرمانان مردمی نیز می‌پردازد. این حادثه درمنظومه « چاغیریلمامیش قوناقلار» نیز رخ می‌دهد. دراینجا استعمار آب را از سرچشمه گل‌آلود می‌کند. بدین‌معنی که ابتد با بازگشایی مدرسه برای کودکان به پرورش دلخواه آنها می‌پردازد. همین کودکان به منزلهٔ جارچیانی هستند که استعمارگران را در حمایت از انسانیت تحسین می‌کنند. کارهای استعمارگر نتیجه بخش بوده، زیرا کودکان مدرسه، دیگر آداب و رسوم سرزمین خود را نمی‌پسندند:

کؤرپولری اوچورتدولار، چای اوستوندن کئچمه‌میش
اسکی دوْنو یاندیردیلار، آلا دوْنو بیچمه‌میش.
اوولیانی کرامتدن سالدیلار ... [۲۰]

این عوامل داخلی به مراتب بیشتراز بقیه به استعمار یاری می‌رسانند. برای همین آنها باز مطابق نقشه به پیش می‌روند. جای تعجب است همانطور که در منظومه « نغمه‌داغی» دیده می‌شود دراینجا نیز استعمار از زور استفاده نمی‌کند؛ آنها به این مسئله واقفند که دیگر زور و استبداد به شکست منجر می‌شود:

زوربالیقلا اکدیگینیز
«آی تکین»ـ ین دیاریندا ترسه بیتر.
امه‌یینیز زایا گئده‌ر...
توستو بیزه گره‌کلی‌دیر
بال آلماغا پتک‌دن
بیر مثل وار :
آل گئییینن سود ساغانماز اینکدن
بیر ایش گؤرون آتیلان داش
سینان باشی دانلاسین
کورچه یاتان چیل فریک‌لر
خوروز کیمی بانلاسین... [۲۱]

همانطور که گفته شد در سرزمین «آی‌تکین» برادران او، تنها به نیروی فیزیکی مباهات دارند، به همین خاطر نیز استعمار دست از زور کشیده، درنتیجهٔ سیاست مزورانه‌ای به ایجاد تفرقه (= توستو) مشغول شده، به موفقیت دست می‌یابند.

«اودوملو دیره‌ک» و مدینه فاضله :

در حدود شرافت انسانی برای بقا و تکامل ارزشمند، صیانت از بعضی مفاهیم اخلاقی سازوکار فلسفهٔ وجودی انسان را با تأکید بیشتر بر اصل انسانیت انسان تشکیل می‌دهد. پایه‌های معنوی وقتی دچار تزلزل می‌شوند که واحدهای مستحکم قوانین نوع‌پرستی، هوشیاری خود را از دست بدهند. برای مبادلات اجتماعی- انسانی، حفظ و رعایت پاکیزگی روح انسانی و اجتماعی ضروری است. طبیعی است هرگاه میل مفرط انسان بسوی توحش ذاتی و فردپرستانه بوده استواری و جزالت قالبهای زیبا و معنادار اجتماعی نیز بهم خورده است.

تکیه بر نفی هرگونه آلایندگی‌ها و ناملایمات اجتماعی از نکات برجستهٔ شعر باریشماز است.در واقع شعر او عدم آشتی را با استثناهای مخرب جامعه در پیش گرفته، تن به هیچگونه سازگاری با آنها نمی‌دهد. ازطرف دیگر دربرابر ناسازگاری، وجههٔ دیگر شعر باریشماز نیز بروز می‌یابد و آن تأیید و اثبات هرگونه زیباییهای انسانی و اجتماعی و تکیه بر مفهوم حضور آزادانه بشری است که نشانگر وجود زیباییهای عاطفی- اجتماعی درقبال تباهیهای قلدرانهٔ زمان است. تقابل این دو اندیشه مهم و اساسی و درعین‌حال متضاد و متناقض، محورهای اصلی تفکر باریشماز را تشکیل می‌دهد. چه چیزی باعث می‌شود تا باریشماز از یک طرف به نفی یکسری مسائل و از طرف دیگر به اثبات برخی دیگر بپردازد؟ برای پاسخ به این پرسشها خواندن مراحل مختلف « اودوملو دیره‌ک» ضروری است.

باریشماز در این اثر به عمق فلسفه حیات پرداخته خواننده را در برابر مفاهیم عمدهٔ زندگی اجتماعی قرار می‌دهد ، مفاهیم ارائه شده در این اثر فراقومی است و با سرنوشت انسان اجتماعی سر و کار دارد اگرچه پاره‌ای از سمبولها نشان از بیان موقعیتهای قومی دارد. هر خواننده‌ای روی تک‌تک مفاهیم ارائه شده تأمل نموده و خود را همگام با اندیشه‌های شاعر به اجتماع و تفکر انسانی پیوند می‌زند.

« اودوملو دیره‌ک » نگرش و شناخت مخاطب را نسبت به ارزشها و مفاهیم بنیادین اجتماعی تغییر می‌دهد. ارائه فلسفه انتزاعی درقالب فلسفه عینی و اجتماعی، فاصله میان جهان مجرد و واقعی را تقلیل داده، اعتماد به شاخص‌ها و ارزشهای معرفت‌شناختی را بیشتر می‌کند.

باریشماز با ارائه سلسله مراتب انسانی- اجتماعی به پی‌ریزی موجودیت آگاهانه تاریخی- اجتماعی برمی‌خیزد. این موجودیت، طبق مقدمه باریشماز در این اثر مورد تعدی واقع شده است. هویت یک فرهنگ و یک ملت تحت نمادی بنام« ستون پربرکت» جمع شده، ستونی (درختی) که اطراف آن را حرامیان و متجاوزانی همچون « آلتون» (نماد قدرت، استبداد و سلطه‌گری) احاطه کرده آرامش و آسایش جامعه ومردم را برهم می‌زند. آنها برای آزار و اذیت دیگران ابزار و وسیله نیز دارند. با تکیه بر همین قلدری و زورمداری خود بر نجابت و ناموس یک ملت تجاوز کرده، زندگی را برآنها مغشوش می‌کنند. اما نجابت ملت هرچقدر هم پایمال بشود باز فریادش باعث بیداری است. «گلین» (= عروس)، نماد سرزمین استبدادزده، خود را ازبین می‌برد با خودکشی او، پیام استقامت و پایداری برای زندگان داده می‌شود. او بعد از لکه‌دار شدن و مورد تعدی قرارگرفتن، تصمیم به خودکشی گرفته، بدین ترتیب از ازدیاد یک نسل غیرپاک و حرامزاده در درون ملت نجیب خود جلوگیری می‌کند. او پیش ازخودکشی پیامی نیز برای قهرمانان ملتش می‌دهد که بدنبال همین پیام، اتحاد قهرمانان درقالب « یئددی‌لر = هفت قهرمان» صورت می گیرد «یئددی‌لر» در ابتدا مشعل خاموشی در دست دارند:

یئددی ده‌لی / یئددی قوچاق

یئددیسی‌ده / چنلی بئل‌لر یاراشیغی

یئددی سؤنوک مشعلینن / قاییدیرلار.[۲۲]

این هفت مشعل تا زمانیکه آنها به آگاهی و بیداری کامل نرسیده‌اند و تک‌تک آنها را با موفقیت به انجام نرسانده‌اند همیشه همراه آنهاست؛ جالب اینجاست که آنها بعد از روشن کردن مشعلها باز با استعمار و استبداد روبرو می‌شوند؛ اما در اینجا بعد از بیداری و روشن کردن مشعلها، روش استعمار نیز تغییر کرده است. در شرایط اول که هنوز بیداری و آگاهی برجامعه حکمفرما نبود آنها با زور و تجاوزگری، کارها را به پیش می‌بردند. اما این بار روش آنها موذیانه و پنهانی است. بدین معنی که آنها خود را قاطی مردم کرده و ریاکارانه در رسم و رسوم اجتماعی آنها شرکت نموده و در پشت پرده و با پنهانکاری موذیانه سعی در تغییر سیستم وجدان بیدار مردم و نفوذ و تهاجم فرهنگی دارند. ورود خان‌ها به میان مردم و بستن شال ابریشمی به دور « ستونی » که مورد ستایش ملت است یکی از

همان نفوذهای فرهنگی استعمار است به نحوی که این ستون در نتیجه تجملات و آرایش ظاهری ، رنگ و چهرهٔ واقعی خود را از دست می‌دهد:

بنه‌ک- بنه‌ک قابارلاری / اطلس لرین آرخاسیندا / گؤزدن ایتیر.
ائله‌بیل کی/ سود گؤلونده اوزوب چیمن / ملکه‌دیر.
قول- بوداغی / داها خلقین/ اوره‌ک دیده‌ن قابارینا/ بنزه‌مه‌یبر.
السیز اونا سؤیکنمکدن
یولسوز اونا سؤیکه‌نیردی.
دؤنرگه‌سی / دؤنور بیردن
دونن / باشی آجلاریلا ییغیناق اولان
بوگون توْخلار/ قارینجا تک/ سینه‌سیندن دیرمانیرلار.[۲۳]

استعمار با نفوذ خود سعی درتغییر ماهیت « ستون » دارد. از این مسئله هیچ‌کس حتی آن « یئددی‌لر» نیز آگاه نیست. نفوذ آنها بیشتر و آشکارتر می‌شود. بنحویکه خود « یئددی‌لر» در برابر دیدگان همه، آن ستون پربرکت را لگدمال می‌کنند:

یئددی‌لرین یادگاری/ یئددی ایگیت
اللرینده
کل بئلیندن زوْل چیخاران/ یئددی قیرمانج
وارگوج ایله / اوچ بوداغی تاپداییرلار[۲۴]

کسی را یارای اعتراض نیست زیرا زرق وبرقهای ابریشمین هویت ملی آن را پوشانده، برای همین نیز قهرمانان و روشنفکران ملی از دیدن واقعیتها عاجزاند. اما درنهایت سکوت دربیداری و آگاهی روشنفکران جوان و نسل تازه و هویت‌جو می‌شکند. همین روشنفکران با آگاهی و مطالعه و تجربهٔ عمیق، این « ستون» را هدف و آرمان ملی خود می‌دانند، بنابراین اگر آرمان ملی از روی عادت از حرمت بیفتد در آن هنگام ما شاهد هزاران عادات بیهوده خواهیم شد :

هدف اگر / عادت اوزره اونودولسا
اوچ بوداغا حؤرمت ائتمک
یوزلر، مین‌لر ایشلر کیمی / بیر ده‌یرسیز عادت اولار...
عادت / حقی آلا بیلمز...[۲۵]

پیشنهاد باریشماز برای پایداری ملی- انسانی، رعایت اصول هفتگانه‌ای است که اساس آن از عشق و محبت شروع می شود. « هفت مشعل» باریشماز گویی مدینه

فاضله اوست که برای تثبیت هویت ملی- انسانی و ازمیان بـردن احسـاس از خـود بیگانگی، ضرورت موضعگیری معنادار را توصیه می‌نماید. موضعگیـری آگاهانـهٔ او با تأملات نظام‌وار و گام به گام همراه است. موجودیت آگاهانه از دیدگاه او درگرو پایبندی و پایداری در اصول هفتگانهٔ « *محبـت، ادراک، تـلاش، اسـتقامت، مبـارزه، عدالت و نفرت* » است.

اشـکال و ایراد اساسـی در بارهٔ « اودوملو دیره‌ک » خلاصه‌گویی بیـش ازحـد و عدم تشریح تصویری و محتوایی مفـاهیم هفـت مشـعل اسـت. چنانچـه درهنـگام خواندن آنها به این نتیجه می‌رسیم که شاعر چرا دست بـه حـذف عمـدی زده و از توضیح بیشتر خودداری نموده است. مشخصات همیـن حـذف تعمـدی محتـوا را میتوان در بی‌تابی وخلاصه‌گویی بیان آن نیز مشاهده کرد. خواننده براحتـی پـی بـه قـابل گسـترش بـودن شـعر می‌بـرد و از اینکـه شـاعر را در ارائـهٔ بیـان تصویـری موضوعات بی‌تاب و خسته می‌بیند، خود نیز به بی‌تابی دچارمی‌گردد. مفاهیم ارائـه شده قابلیت گستردش و تحلیل بیشتر را دارد. فشـردگی دربیـان مفـاهیم گاه اثـر را دچار ابهام می کند بطوریکه ارزیابی و تفکر عمیق اثر را به زیر سؤال می‌برد. اما در این اثر فشردگی در بیان مفاهیم باعث ابهام و پوشیدگی اثر نگردیده بلکه برعکـس اثر به سادگی هرچه تمام‌تر ارائه شده است. آنچه حـاصل فشـردگی بیـان اوسـت، عدم بسط مفاهیم و تشکیک در تداوم یا عدم تداوم تفکر ارائه شده از طرف شـاعر است. خواننده تا خود را آماده برای تأمل در مفاهیم تـک تـک مشـعلهای هفتگانـه می‌کند با بیان مطیع و خسته شاعر مواجه شده دربرابر بیان مفاهیم متوسل به مـدارا می‌شود، ناگهان با یک مدارای فاحش بیـانی، تفکـر خواننـده را نـیز نـاقص و ابـتر گذاشته، او را از مشارکت خردمندانه و دردمندانـه بـازمی‌دارد. در حالیکـه یکـی از ویژگیهای عمدهٔ شعر باریشماز این است که هیچ وقت اندیشـه و زبـان و فرهنـگ خودی را جهت ارائهٔ تمایلات و تراوشات درونی و اجتماعی مردم خـود دسـت‌کم نمی‌گیرد. او سنگین‌ترین، فلسفی‌ترین و اجتماعی‌ترین اندیشـه‌ها را برمـی‌گزینـد و هیچ ابایی ندارد که این تفکرات نیاز به یک زبان همیشه درصحنه دارد. زیـرا زبـان او زبانی است همیشه درصحنه و پویا. او همواره واژگان و کنایات زیبا و دلنشـینی برای بروز اندیشه‌های پایدار و محکم دارد.

« محبت » با آتش سینهٔ مادران روشن می‌شـود. فـهم و ادراک اگر بـا محبـت و ملاطفت همراه باشد، اسیر رذالت نمی‌شود، « تلاش » با پشـت‌گرمـی بـه « فـهم و

ادراک» در خلأها گم نمی شود برای تلاش و کوشش، صبر واستقامت باید پیشه کرد زیرا بی‌صبری، زنجیر برپای فکر واندیشه زده احساسها را سنگدل و بی‌رحم می‌کند. مشعل« مبارزه» با آتش « استقامت» روشن می‌شود و به منزلهٔ آزمندی خونباری است برای بلعیدن تمام زورگویی‌ها و سلطه‌گریها. مشعل « عدالت» با حمایت مشعل « مبارزه» بوجود می‌آید. اگر بر بالای سر مبارزان، پرندهٔ راستی و صداقت پرواز بکند خواه مغلوب شود و خواه پیروز، نتیجه‌اش یکسان و همانا قهرمان بودن اوست. مشعل هفتم، مشعل « نفرت » است که باریشماز پیشنهاد می‌کند همیشه آن را باید روشن نگه داشت.

«آگاهی فردی» نسبت به این اصول، «آگاهی جمعی» را نیز بدنبال دارد. با دقت در نظم متوالی آنها می‌توان نتیجه‌گرفت که پی‌ریزی اصول آگاهانهٔ اجتماعی از آگاهی فردی سرچشمه می‌گیرد. بدین معنی که سه مشعل نخستین(محبت، ادراک و تلاش) ارتباط تنگاتنگی با فهم و شعور فردی دارد. تربیت صحیح و آزادوار آنها به تربیت تکاملی اجتماعی ارتقا می‌یابد در عین حال که مشعل‌های نخستین« فردی » هستند از طرف دیگر نیز با اجتماع رابطه دارند. بدین معنی که وجود عشق فردی، با عشق به همنوعان نیز قابل توجیه است. فهم وشعور فردی، ادراکات اجتماعی را نیز مبتنی بر تعقل سیستماتیک می‌کند. نتیجه تلاش فرد در زندگی خصوصی تقسیم برادرانه و برابرانهٔ فعالیت فردی درنظام انسانی- اجتماعی است.

« صبر و استقامت » که چهارمین مشعل است به منزلهٔ واسطهٔ میان مشعل‌های «فردی و جمعی» است. همانطورکه سه مشعل اول خصوصیت فردی دارند، سه مشعل آخر نیز دارای وجوه اجتماعی هستند. در این میان آنچه‌که هم به اجتماع و هم به فرد دلالت دارد «صبر و استقامت» است. استقامت جمعی، تجسم عینی استقامت فردی است. بعد از این مشعل است که باریشماز وجوه بارز جمعی را نیز نمایان می‌سازد. مبارزه بعنوان اولین مشعل « جمعی» است که برخلاف سه مشعل قبلی، تحلیل عصبیت جمعی را درقبال ردوانکارهای ستمگرانه نشان می‌دهد. مبارزه به معنای درهم ریختن ساختار کهنه و ازمیان برداشتن عوامل بازدارندهٔ اجتماعی است که از « عدالت » - که مشعل بعدی است - تنها تبلوری از زورگویی و بی‌انصافی را در اندیشه دارد.

وقتی شرایط ظالمانه اقتضا بکند که تمام نیروهای پراکندهٔ فردی را برای غلبه بر آن شرایط یکجا جمع بکند، اعتماد و اطمینان بیشتری برای کسب امتیازات هدفمند

در بین افراد اجتماع پدید می‌آید. یکی از آن امتیازات اساسی « عدالت» است. اینکه باریشماز عدالت را بعد از مشعل مبارزه قرار داده به این معنی است که هرجامعه‌ای برای ابقای آن نیاز بـه آفرینـش رویکردهـای اساسـی دارد کـه بـا رویکـرد مبـارزه تفکیک‌ناپذیر است. هرعملی برای نیل به مقصودی است . عمل مبـارزه نـیز الزامـاً بخاطر استقرار عدالت اسـت. مشـعل هفتـم ونـهایی، مشـعل « نفـرت» اسـت. آیـا باریشماز در ارائه این مشـعل بعنـوان مشـعل نـهایی، بدنبـال یـک جامعـه هـرج و مرج‌طلب است. دربادی امر، این مفهوم قبل ازهر مفاهیم دیـگری بـه ذهـن خطـور می‌کند؛ چرا که این سؤال پیش می‌آید که اگر « عدالت» (مشعلِ قبـل از نفـرت) در جامعه‌ای حاکم شد، آیا نیازی به مفاهیم دیگر نیز هست؟ جامعـه تـلاش و مبـارزه خود را کرده و به نتیجهٔ مطلوبی که همان « عدالت» است رسیده. به عبارتی مگرنـه اینکه هرجامعه‌ای بدنبال عدالت است و آن را بعنوان اساسی‌ترین مفهوم در ساختار یک جامعه ایده‌آل می‌داند؟ پس دیگر نیازی بـه حاشـیه‌رفتن نیسـت درتوضیـح آن اشاره به مطلبی که ویژگی عمدهٔ همهٔ آثار باریشماز است ضروری است:

« نفرت» یا « ادبیات اعتراض » :[۲۶]

باریشماز در بیان و تصویر واقعیتهای نابهنجار اجتماعی درتمام آثار خـود بـدون هیچ استثنایی- حتی دراشعاری که بصورت جداگانه درمطبوعات بچاپ رسانده- دو نوع موضع مختلف و در عین حال مشابه را اتخاذ می‌نماید: « نفرت» و « قطعیت».

خواست باریشماز نه یک جامعهٔ آنارشیستی و نه انکـار « عدالـت» اسـت. بنظـر می‌رسد که « نفرت » در اینجا نه در مفهوم منفی بلکه در معنای مثبت آن بکار رفته و آن همانا اعتراض و آگاهی است؛ آگاهی و اعتراضی که نه از روی تصادف بلکـه در برابر تضاد دیالکتیکی « شرایط و موقعیت» بوجـود می‌آیـد. موقعیـت انسـان بـه منزلهٔ مفهوم و« تز» ی است که شرایط نابهنجار و مخالف موقعیـت، او را (آنتی‌تـز) درجبر یک عمل انجام شده قرار داده به واکنش (سنتز) دربرابر آنـها وا مـی‌دارد. در تضاد بین « شرایط و موقعیـت» آنچـه نمـود عینـی پیـدا می‌کنـد همانـا «آگاهـی و اعتراض» یا به تعبیر باریشماز « نفرت» است. وظیفه تاریخی- اجتماعی انسان ازبین بردن شرایط ظالمانهٔ حاکم است. برای راهبردی‌تر کردن آن، ضرورت جمع‌آوری و اتحاد طبقات مختلف اجتماعی زمینـه‌ای بـرای درک و فـهم آزادگی انسـان فراهـم

می‌نماید. نفرت، تمرین و تجربهٔ اعتراض و آگاهی اجتماعی است که دربرابر بردگی‌ها و اسارتها قدعلم می‌کند، و انعکاسی از ادراک نوعدوستانهٔ انسانی است که درنتیجه اشتراک فکری و محرومیت مشترک انسانها پدید می‌آید. این مسئله درشعار « یئددی‌لر» بوضوح دیده می‌شود:

عزیز آنا / اوره‌کلرین معبدینده
نیفرت اوْدون دیری ساخلار / محبته اینانلار.
سینماز / پولاد بارماقلیقلار / آرخاسیندان/ نیفرت اودو / سؤنمه‌یندیر.
دونیا بوْیو / بیر مقدس ووروشمادان / اوزلریمیز / دؤنمه‌یندیر.[۲۷]

بنابراین رسالت باریشماز در رویارویی با شرایط آمرانه و پدرانه، درجهت سازماندهی آگاهی انسانها به اجرا درمی‌آید. بنظر او نفرت تقلید کورکورانه را نفی کرده، انسان را در برابر تمام جریانات به شک و آگاهی می‌رساند درنتیجه همه چیز را چشم‌بسته قبول نمی‌کند بلکه با قدرت درک و فهم خود به گزینش محصول تفکری راستین و اوضاع و احوال تربیت شده می‌پردازد. مختصراینکه « نفرت» واکنشی تشویق‌آمیز برای تداوم و استقرار شعور انسانی است که در موقعیتهای مکانی و زمانی مختلف بروز پیدا می‌کند. نفرت به معنای احساس مسؤلیت است. احساسی که درنتیجه درک موجودیت تاریخی ـ اجتماعی حاصل می‌شود و از تسلط هرگونه محدودیت موقعیتی جلوگیری می‌کند.

اینکه باریشماز آخرین مشعل را « نفرت» قرار داده، به این خاطر است که او نمی‌خواهد تفاهم ساکت و آرام برجامعه حاکم باشد؛ زیرا در پرتو همین تفاهم آرام است که در ادامهٔ اثر شاهد سیطرهٔ شرایط و عوامل ظالمانه و تحمیل موقعیتی ضداجتماعی برجامعه هستیم. این شرایط تمام مبادلات را برهم می‌زنند. انسانها را ازخود بیگانه می‌نماید. هویت راستین آنها را درقالبهای ساختگی و جعلی نشان می‌دهد. زرق وبرق‌های « ستون» را که هویت راستین آنهاست تعبیر به وجدان بیدار و موقعیتهای پیشرو می‌کند. درحالیکه درنتیجهٔ همان تفاهم ساکت و آرام همین ستون تبدیل به معبود زیبایی برای ستمگران شده است. خواست آنها استقرار تفاهم ساکت وبی‌دغدغه است زیرا تفاهم ساکت انسان را از هویت تهی کرده، هویتهای جعلی و ساختگی را بجای آنها می‌نشاند. همانطورکه در یک برهه‌ای از زمان، درنتیجهٔ عدم نفرت و آگاهی، انسانها تبدیل به شیء می‌شوند و از سادگی و استواری انقلابی خود عدول می‌کنند.

در منظومه « نغمه‌داغی» نیز« نفرت» شاعر زمانی بـه اوج مـی رسـد کـه « بـاش حرامی» از « عاشیق» تقاضای مدح خود را دارد؛ و سـرانجام نـیز شـاعر درهیئـت « عاشیق» رسالت هنری و نفرت آگاهانه خود را برملا می‌سازد. زبـان انتقـادگرانـه و تفکر ملتزمانه او درجای‌جـای سـخنان « عاشـیق» بخصـوص درپایـان منظومـه در پیامهای روشنگرانهٔ او بوضوح دیده می شود. باریشماز در یک ترسیم روانشناسـانه شدت خشم و غضب و نفرت خود را، به تصویر روانشناختی نفرت و خشم ملـت خود درقالب شخصیت « عاشیق» می پردازد:

ساغ گؤزونو سوْترا قییبب / سوْل گؤزو ایله، اونو سوزدو.
بو باخماقلیق او غداری / اولدوغوندان / قیریب اوزدو....[۲۸]

و یا:

چکه‌رم ظالیمی سوْرغو- سؤاله
قانیمدان توتسادا الده پیاله
باشینا یاغدیررام سؤزده شلاله
سازیملا تمکین قازماق ایستیرم[۲۹]

درمنظومه « چاغیریلمامیش قوْناقلار» مسئله *نفـرت* درپایـان منظومـه بـا اندکـی تفاوتِ ویژگی نسبت به آثار دیگر شاعر نمایان می‌شود. بدین معنی کـه او در ایـن اثر مثل بسیاری از آثار خود، شخصیتهایش را درحد « نفرت» نگه می‌دارد کـه ایـن مسئله همیشه همچون بغضی درگلویش به زیستن مشغول است که زمان انفجـار و ترکیدن آن بـه هیچوجـه معلـوم نیسـت. دراینجـا ناکـامی و عقب‌مـاندگی فکـری شخصیتها تنها سبب ایجاد نفرت نسبت به استعمارگران شـده و شـخصیتها بخـاطر فقر تفکر جدی نمی توانند دست به یک مبارزه جـدی بزننـد. بـه عبـارت دقیقـتر، درنتیجه تدابیر مزورانه استعمارگران تنفر نسبت به خودیِ خـود، درپایـان اثـر تنـها درحد همین تنفر نسبت به استعمارگران باقی مانده و به یـک مبـارزه قـاطع تبدیـل نمی‌شود.

درمنظومه « کعبه» نیز باریشماز به عادت دیرین خود وفادار مانده، روح خشـم و نفرت نسبت به حیات، ریاکاری و خیانت قدرتمندان بوضوح موج می‌زنـد. امـا در این اثر برخلاف آثار قبلی، نفرت باریشماز دارای حکم قطعی و مطمئن نیست بلکه نوع بیان او از وجود نوعی نگرانی و دلهره خبر می‌دهـد. دلـهره از عـدم تناسـب « داشته»ها و « هست»ها و« بود»ها. بنابراین تعهد او بیشتر درجهت یـافتن آن نـیروی

ازلی و احساس مسؤلیت برای جلوگیری از تباهی آن است. گفتگوی خدا (مظهر تمام نیکی‌ها) با کعبه (نماد هویت دینی) در اوایل منظومه، سرانجام با نفرت باریشماز زنگارزدایی می‌شود. او درطرز برخورد خود هرگونه مسامحه‌کاری و بی‌تصمیمی را رد کرده، بر باورهای خود تا تحقق آنها پافشاری می‌کند:

ظولم اؤنونده دوْغولان نفرتیمیز بوت لره وئرمه‌یه‌جک بیرده امان
ظالیمه داغدان آغیر نفرت‌دیر بوت‌لری درده سالان سس‌سیز اذان[۳۰]

نکته جالب این است که باریشماز درهیچ کدام از آثار خود به مسئلهٔ عشق و محبت نمی‌پردازد و چنانچه اشاراتی نیز داشته باشد، این اشارات او نه‌تنها دارای لطافت عاشقانه و محبت‌آمیز نیست بلکه در این مرحله نیز عشق او منفورترین و خشن‌ترین عشقها را مطرح می‌کند:

سئویرم، دؤیورلر سئومه‌یه خاطیر / سئویلن زاماندا دؤیورلر منی
آندیرین بابامین پاسلی قیلینجین
قورومالا سالالانمیش / هیسلی تاواندان.
زاغلایین تیغه‌سین/ سیندیرین قینین.
ایندی کی یاساقدیر سئویب ـ سئویلمک
یاشاماق ایسته‌رم نفرته خاطیر.[۳۱]

اگر او یک زمانی از عشق « فضه»[۳۲] برای رفع گرسنگی سخن به میان می‌آورد در جای دیگر نفرت و انزجار خود را از گلوله‌ها و سلاح‌ها اعلام می‌دارد که حیاتِ امثال « فضه» را با خطر مواجه می‌گردانند:

آهاااای...
سیز ائی...
داش‌اوره‌کلی سیلاح‌لارین توْزون سیلن آدام‌زادلار
یاخشیلیغا یامان دئین سیلاح لاری دیندیرینجه / منی دیندیر!...
من سیلاح تک دئییلم کی
محبته تپیک آتام / یاخشیلیغا یامان دئیه‌م...[۳۳]

آنچه نفرت باریشماز را دارای وجههٔ عصیانگر و اعتراض‌گر می‌نماید. نیرویی است که به منزلهٔ « قطعیت» « نفرت» است. نیروی «قطعیت» نیز در بسیاری از آثار باریشماز بوضوح دیده می شود. او در« نغمه‌داغی» با آوردن یک شخصیت روشنفکری همچون « عاشیق» منظومه‌اش را نیز با پیروزی و موفقیتهای قاطعانه

شخصیت مثبت خود به پایان می رساند. این مسئله نشان از تفکر مبارز باریشماز دارد که زشتیها را تاسرحد نابودی دنبال می‌کند. در این قسمت شعور، عمل و تفکر مستقل و کاملی حکمفرماست.

منظومهٔ « کعبه » و تکرار هویت دینی :

تی. بی. باتامور می‌نویسد: « مطالعات اولیه‌ای که از دیدگاه جامعه‌شناسی درباره دین بعمل آمد از لحاظ روش سه خصیصه بارز داشتند: آنها تکامل‌گرا، اثبات‌گرا و مبتنی بر روانشناسی بودند. این خصوصیات را درآثار کنت، تایلور و اسپنسر می‌توان دید. یکی از استنباط‌های اساسی جامعه‌شناسی کنت عبارت از به اصطلاح « قانون مراحل سه‌گانه» است که برطبق آن اندیشه انسان، از نظر تاریخی و به حکم ضرورت، از مرحله ربانی(جامعه ابتدایی ونخستین) پس از گذشتن از مرحله مابعدالطبیعی (جامعه قرون وسطی) به مرحله اثباتی (جامعه جدید که درقرن نوزدهم آغاز می‌شود) رسیده است. کنت اندیشه ربانی را به مثابه یک لغزش فکری می‌نگرد که با اعتلای علم جدید نابود می‌شود. وی درمرحله ربانی سیرتحول از جان‌گرائی تا یکتاپرستی را تعقیب کرده و اعتقاد دینی را باتوجه به ادراکات و جریانهای فکری انسان اولیه به کمک ملاکهای روانشناختی تبیین می‌کند.»[۳۴]

منظومه « کعبه» باریشماز نیز مسیر تحول تاریخی انسان را از دیدگاه جامعه‌شناسی دینی بررسی کرده، و درحکم سفرنامه‌ای[۳۵] است که هم مقصد و هم مبدأ یا هستهٔ اصلی آن « کعبه» است که در دو مسیر کلی صورت می‌گیرد:

مسیر اول از ابتدای خلقت تا مقصدی است که به کعبه ختم می‌شود (صص ۸ ـ ۴) در این مسیر ما با تحلیل‌های هرمنوتیک‌وار تمام ادیان و سرگذشت انسانها روبرو می‌شویم که درنهایت در برهه‌ای از زمان به راحتی وآسایش می رسند و آن زمانی است که به منزلگاه خود(کعبه) رونق خاصی می‌دهد. کعبه منزلگاه آرامی است که انسان دربدر و پریشان‌خاطر درآنجا جمعیت خاطر می‌یابد. به عبارت دیگر آفرینش و ذات وجودی انسان در استقرار کعبه و استواری دین مخصوص به تکامل می‌رسد:

تیکدی ائوجیک اؤزونه توتله‌سیک　　یوخسا یئرده آیاغی بوشدا ایدی

دؤرد بوجاقلی هؤرونن ایلکین او ائو بیت معموریله بیر توشدا ایدی[۳۶]

مسیردوم مسیری است که درعین‌حال که شامل حرکت از همان زمان (از زمان استقرار دین) به زمانهای متأخر می‌شود، در یک مسیر معکوس، به نوعی حرکتش از زمان متأخر به زمان استقرار کعبه است. بدین معنی که همانطورکه مسیر نهایی انسان ابتدایی « کعبه » بود مقصد نهایی انسان متأخر نیز همان کعبه است. در مسیر اول انسان از توحش به تکامل می‌رسد اما در مسیر دوم انسان از تکامل بسوی لاقیدی و تحریف واقعیتها حرکت می‌کند :

قان سوْران بیت‌کیمی بوت‌لر آخینیب قوجاغیندا اوْتوروب سالدیلار أن

حق ائوین باسقین ائدن دئولر اونون سالدیلارقاشلارینا گئت‌ـگئده ده‌ن[۳۷]

بنابراین از دیدگاه باریشماز هر دو سوی کعبه (قبل و بعد از استقرار دین بهی) را بت‌پرستی فراگرفته است. وجهه ماقبل، وجهه‌ای است که آشنایی با کعبه ندارد درنتیجه بت‌پرستی را برمی‌گزیند اما وجهه مابعد وجهه‌ای است که با کعبه آشنایی دارد ولی او نیز با تحریف واقعیتها، بت‌پرستی را پیشه کرده است.

اختلافات عقیدتی درفواصل مابین نقطه آفرینش ازلی با سلیقه‌های امروز، ظاهراً مهمترین چیزی است که باریشماز در« سفرنامه» تمثیلی و نمادین خود درپی تحلیل آن است. کعبه رمزی از نقطه تلاقی تفکرات ارزشمند اخلاقی و اجتماعی است که در زمانهای مختلف شکل و شمایل ارزشی آن مورد سوء استفاده واقع شده و آن را ازقالب یک اسطوره انسانی که بصورت توتم و تابو باورهای ارزشمند زمانی را در خود متجلی کرده، به سرشتی نابه‌هنجار تغییر داده، توهمات و تخیلات بی‌بنیان زمانی و مکانی جای هنجارهای عقیدتی را درسطوح جلوه‌های اعجاب‌انگیز مزورانه فراگرفته است:

گلدی اوْل‌گون‌کی یوْرولماز بوبئشیک «بوذره» آچدی قوجاق لایلا دئدی

حقدن اؤزگه‌سینی قوْیدو مه‌لر باطل اوستونده دوزه اوْینا دئدی[۳۸]

بررسی بخش بزرگی از هستی محیط و مردم ما که عبارت از تفکرات معنوی و دینی است درهسته مرکزی این منظومه قرارگرفته و درشتی انسان معاصر را در ایجاد فضای خالی دینی به زیر سؤال برده است. در توالی زمان و اجتماع از گذشته دینی مشهود تا حال، آمیزه‌ای از امیدها وناامیدیها، کامیابیها وناکامیها را مشاهده می‌کنیم که همگی در ذهن شاعر به منزله سرابی هستند که در اکنون زمان، حرکت خیانتکارانه و ریاکارانه خود را بسوی اصل ومبدأ آغاز می‌کنند زیرا شاعر اصل

ومبدأ را دارای برتریهای بدون روکشی می‌داند که تسخیرناپذیری روح انسانی را در پی دارد؛ اما فروعات آن در دوره‌های بعدی، درنتیجهٔ هوی‌و هوسهای طبقات عالیه و تعالیم زیانکار استیلاگرانه و گاه خرافی و توهمیٌ باعث هبوط انسان از مقام ارزشمند اولیه خود گردیده است:

«احمد» ین جبریل اؤپن ایزلری لیک گئتدیگی یوللاری‌نین سورگونودور
ایزلرین ایزله‌یه‌نی ایزسیز اوْلور حاخلی‌نین بیرداها دوشگون‌گونودور[۳۹]

در این زمینه نفرت و انزجار باریشماز به اوج خود می‌رسد و آزمندیهای دنیای حرص‌انگیز را نه با کلام تسلی‌بخش بلکه با خشونت غیر قابل کنترل محکوم می‌کند. منظومه « کعبه» ناگهان تبدیل به اعمال و رفتار شخصیتهای ملول تاریخ می‌شود که بازگوکننده تضادها و توافق‌های اجتماعی در ادوار مختلف بوده است. گاه درنتیجهٔ تضاد رفتارهای نابهنجار اجتماعی، مصلحانی بروز پیدا می‌کنند که سعی در هدایت جامعه بسوی اهداف خاص دارند، بعد از برهه زمانی خاصی دوباره آن حالت نابهنجار به گونه‌ای دیگر تشدید می‌یابند. درواقع این یک امر مسلم و ثابتی در تاریخ پیدایش و تحول انسان است که مصلحان اجتماعی با ازبین بردن برخی نابهنجاریها و مفاسد اجتماعی، خود نیز متولی برخی از مفاسد می‌شوند. رفتار جهان و انسان درذات این تضادها مکتوم است و با یادآوری خاطره تحول تاریخیِ انسان به دگرگونی تاریخی خود در زمان معاصر می‌پردازد:

دوْو دوشوبدور یئنه بوت‌لر الینه امیر انسان دؤشونو، ازدیریلیر
اوجوز انسان آتینا میندیریلیر باشدا اگلنجه قورور گزدیریلیر[۴۰]

«کعبه» درهرکدام از بندهایش با گریز هرمنوتیک‌وار به تاریخ تحول اندیشه های بشری به تأویل و تفسیر این تضادهای نامتضاد پرداخته شعور انسان را در تباین با مهربانی‌ها و خوشرفتاریهای عناصری می‌داند که گاه درتشکل کشف و شهود انسان سهیم بوده، امیدواری اشتیاق‌آمیز را برای گسترش مناعت انسانی تداعی می‌کنند.

دغدغه فکری باریشماز در این اثر جامعه دینی و مناسبات حاکم بر آن است. چیزی که در دنیای معاصر، دغدغه بسیاری از روشنفکران دینی نیز بوده است. درست است که باریشماز با مطرح کردن برخی جهان‌بینی‌های پویای دینی نمودار از جامعه مردم‌سالار را به پیش کشیده و سعی درتقابل آن با جهان‌بینی‌های از اصل بریده دارد و بنحوی انحرافات ذهنی معاصر را درپیوند با کوته‌فکریهای آن بخاطر عدم معاشرت و مجالست با سنتهای دینی می‌داند، اما

عـرف زمـان سـعادت انسـان را نـه در تابوهـای مقـدس بلکـه در تجلـی صفـات بشردوستانه‌ای می‌داند که تلاش برای استقرار آن، به منزله هدیه بزرگ اجتمـاعی و بشری قلمداد خواهدشد. جهان مدرن درپی کاسـتن قدرتـهای نـاروای حاکمـان و تسلط بیجای فرهنگی- تاریخی است بنابراین هرگونه تسـلط فرهنـگی، تـاریخی و سنتی به منزله انحراف از تکامل دموکراتیک سیروسلوک اجتمـاعی اسـت؛ بنـابراین طرح جامعهٔ دینی، از طرف شاعری که در آثار قبلی خود نه به عنوان یک روشنفکر دینی بلکه بعنوان یک روشنفکر اجتماعی مطرح شده، ذهن و فکر مخاطب را دچار شک وتردید می‌نماید. از این لحاظ که باریشماز را درمـاهیتی می‌بینـد کـه علـیرغم اینکه سعی در ارائـه تصویـر روشـنگرانه از جامعـه دینـی دارد، خـود در تصـاویر نامفهوم همین جامعه دینی به نفی نوآوریـهای اجتمـاعی مشـغول شـده و بـا پیـش کشیدن تفکر سنتی به تبلیغ پدرسالارانه و آمرانه جامعه سنتی می‌پردازد.

موضعگیری باریشماز با استناد به مفاهیم گذشـته، بیـانگر پذیـرش مصداقـهای انتزاعی و نامتناسب با زمان است که علـیرغم نشـان دادن بینـش روشـنگرانه دینـی رغبت انسان را برای برگزیدن امتیازات اجتماعیِ متناسب بـا نقشـهای اجتمـاعی و محیط و زمان از بین می‌برد. « کعبه» از یکسـو بـا مواجهـه قـراردادن تجربـه عینـی انسان با نظام انتزاعی و تجریدی و از سوی دیگر با قراردادن نیازهای معنوی انسان در پیوند هستی، یک نظام معرفتی (کـه مربـوط بـه نظـام انـتزاعی اسـت) و نظـام اعتراض‌گونه دینی را پدید آورده است. به همین خاطر است کـه خواننـده در ایـن تقابل گاه به فکر شنیدن مستمر مفاهیم آن افتاده و گاه ازهمراهی با آن ابا می‌کند. به تعبیر دقیقتر آنگاه کـه باریشـماز وظیفـهٔ شـعر را نسـبت بـه کـل افـراد جامعـه در فرمانبرداری از خصلتهای راسـتین بشـری بصـورت مشـروعیت بخشـیدن بـه ذات زندگی فردی و جمعی او قرار می‌دهـد، حرکـت خواننـده همـاهنگ و همسـاز بـا اوست، اما درآنجا که شعر وظیفهٔ اصلی خود را که رابطه فرد با اجتماع خود اسـت (این رابطه میتواند ازطریق بینش شک‌گرای دینی نیز باشد کـه دربرخـی مـوارد از کعبه قابل مشاهده است) و درواقع خواننده مشروعیت وجودی خود را در تقابل بـا نظام آرمانی خود و تحت‌الشعاع بینشها و باورهای سـنتی شـعر می‌بینـد، سـعی در مصونیت خود از قربانی شدن دربرابر اینگونـه مصلحت‌هـای انـتزاعی شـاعر دارد. خواننده به رغم ارائه بیان استوار و شعریت زبان گفتاری جاندار، به ندرت با افکـار سنتی غیر ضرور سازگار می‌شود :

کعبه‌م ای غصه‌دن اودلانمیش اوره‌ک منیم عشقیمده آلوولان دینمه
گؤرمز اولسون «بوتو» قوّی منله گؤزون آچ اوره‌ک بیرلیگیمه دیسگینمه[۴۱]

شاعر دراینجا بدنبال تفکر قراردادی و سنتی تسلیم محض و اطاعت بی قیدوشرط است. چیزیکه درتقدیرگرایی ادبیات کلاسیک انسان را به سکون و خلوت‌گزینی فرامی‌خواند. هرچند شاعر گریز از شیوه‌های بیانی سنتی و قدیمی را درمتن کار خود قرار می‌دهد اما رویکردهای محتوای سنتی، جستجوها و کاوشهای نواندیشی را از بافت ذهنی او دور کرده و هرگونه نهادینه شدن را درساخت اجتماعی متناسب با ضرورتها به نارسایی‌های نامتعادل اجتماعی هدایت می‌کند.

باریشماز در منظومه « کعبه» به نوعی انزوای اجتماعی رسیده چیزیکه در محتوای منظومه کعبه میتوان دید عدم قابلیت تعمیم آن است زیرا خود به بیان مفاهیم تعمیم یافته می‌پردازد و از این لحاظ با فلسفه و اخلاق سنخیت پیدا کرده نه با هنر. بدین معنی که او حکم کلی به بعضی از مفاهیم کلی داده است بعنوان مثال نفی زمانه معاصر درقالب تشبیه آن به بتهای معاصر حکمی کلی است که طبیعتاً ویژگیهای پسندیده زمان را نادیده می‌گیرد و یا بسته دیدن پای حق و حقیقت درمفهوم کلی آن نوعی فلسفه‌گویی است:

باغلانیبدیر دولانان حق آیاغی حاخلی، حق آلماغینا رشوه وئریر
تولکویه حاخلی‌دؤنور قویروق اولور بوت ایچون‌چالخالانان دؤشلر اثریر[۴۲]

همانطورکه دیده می‌شود شاعر اشاره‌وار و نه بصورت ژرف‌نگرانه به بازگویی کلی پرداخته است، برخلاف آثار پیشین که باریشماز بعنوان هنرمند، خود را دربطن محیطی که در آن زندگی می‌کرد، قرار می‌داد، در این اثر او به تصویرهای گذرایی از موقعیتهای تراژیک اجتماع اشاره نموده و خود را کنار می‌کشد. این مسئله، او را درلبهٔ پرتگاهی قرارداده که اگر آن بیان هنری منسجم و قلدرانه نباشد چه‌بسا از نظرگاه محتوایی پایش لیزخورده و به عمق این پرتگاه فروبرود. به هر حال آنچه سبب نگهداشتن زنجیر ارتباط او با خواننده است، بیان هنری حسابگرانه و بی‌لغزشی است که واپسگرایی فکری باریشماز را به نقطه تعادل می‌رساند.

در این منظومه منطق فلسفی حاکم، شعر را نه بصورت احساسی بلکه با منطق تعقلی مواجه کرده است. غلبه عقل براحساس باعث شده که شعر باوجود صلابت بیانی، آن صدای انفجاری خود را درخاموشی و سکون متفکرانه مجهول سازد. میتوان گفت که این منظومه شباهت زیادی به مناجاتهای ادبیات قدیم دارد که

معمولاً درابتدای دیوانها می‌آوردند. همانطور که می‌دانید این مناجاتها دلالت‌گر یک پیام بودند و آن رازونیاز و اظهار عجز به درگاه خدا بود. فرقی نمی‌کند که این نیایش به بیانی فاخر صورت گیرد یا به بیانی ساده؛ نتیجه‌اش تنها یک مفهوم و معنا بود. در باره شعر باریشماز نیز با اندکی گشاده‌دستی میتوانیم بگوییم که اتکای اثر در کلیت خود به تک‌مفهومی بودن آن است هرچندکه دارای تأویلات بسیار متنوع بیانی است. شاعر آنجا که به پرسشهای معنوی- انسانی می‌پردازد هنرمعنوی خودرا با هنر اجتماعی آشتی می‌دهد زیرا در این کار، او به تشریح جزئیات می‌پردازد ودرواقع روی سیر حوادث اظهار شک کرده و این شک او بعضاً تبدیل به اعتراض‌های معنوی ـ اجتماعی می‌شود:

هانکی اوستون فیکیره خاطیر اولوب　　سیزلرین قانلی ساواش ائتدیگینیز
هانکی باتمیش‌حق اولوب جنگ ایله‌سیز　　یئراوزونده اونو، باش ائتدیگینیز[۴۳]

بنابراین « هنگامی‌که«جزء» ملکه ذهن شد، هم کلی‌نگری به منزله یک عادت کهن نفی می‌شود و هم نظر به همه جزئیات و تمامیت حیات دوخته می‌شود. دیدن « جزء» برای آن است که ارزش انسان کوچک و جزء، در یک کلیت بهم پیوسته درک شود... دید کلی‌نگر، همواره پدیده‌ها را مختصر و خلاصه و ساده می‌کند نه بغرنجی حیات را درمی‌یابد و نه سهم همه چیز را درحیات منظور می‌کند.»[۴۴]

کلی‌گویی‌های اخلاقی باریشماز، نوعدوستی‌های بشری را نیز بصورت کلی طرح می‌کند، بنحویکه خواننده سنخیتی با جزئیات وسوسه‌های فکری خود با اثر پیدا نمی‌کند؛ و وقتی آن را می‌خواند ناخودآگاه به این نتیجه می‌رسد که « حتماً طرفِ صحبتش من نیستم، دارد با یکی دیگر حرف می زند» :

آلدانیب بیرداها انسان گوجونه　　اوخ آتیر آللاها ، آللاهلیق ائدیر
اولور آللاهلیغی آخیردا یالان　　سینه‌سین سیچرادیغی اوخلار ائشیر[۴۵]

اما وقتی شاعرمسائل را بصورت جزئی مطرح می‌کند هرخواننده‌ای با خود می‌گوید: « نکند طرف صحبتش من هستم، حتماً تجربه شاعر نیز مثل تجربه من بوده است.»

اینگونه است که ناگهان خواننده متوجه می‌شود بجای ارائه منطقی واقعیات، با الهامی شهودی و البته سرکش، نظاره‌گر توصیف پندارها وخاطرات کلی است.

بیطرفی باریشماز دراین اثر و عدم دخالت و موضعگیری او، ساختار اندیشه‌های او را از انسجام کلی انداخته است بنحویکه این عدم موضعگیری، درخواننده نیز

ایجاد موقعیت نکرده، او نیز از کنار مفاهیم خاموش و گاه نامعقول آن بی‌اعتنا می‌گذرد. این مسئله سبب گردیده تا فرجام شعر نیز بی‌نتیجه و یا سست باشد. بدین معنی که باخواندن هربند ازآن، هم میتوان حکم به پایان شعر داد و هم به تداوم آن. به تعبیر دقیقترمیتوان هربند از آن را یک شعرکامل دانست و هم میتوان آن را ناقص. این مسئله تا آخرین بند شعر رعایت شده، بنحویکه خواننده نمی‌داند از کدام اندیشه‌های شاعر دفاع، و مفهوم و تفکر خاصی را برجسته‌تر نماید. گمان می‌رود که اندیشه باریشماز در این اثر دچار رودربایستی فکری شده و سایه‌های تردید، اندیشه او را برای تطهیر اجتماع دربرگرفته است. به عبارت دیگر مفاهیم قبل از آنکه به خواننده برسد، خود را گم می‌کند. عدم حضور صریح محتوا تاحدودی آن را با پست‌مدرنیسم پیوند می‌زند زیرا یکی از اصول پست مدرنیسم غایب بودن معنا و به تعبیری کنایی و استعاری بودن اثر است. البته دراین اثر معنا ومفهوم به آن معنی که در آن مکتب مکتوم است، نمی‌باشد. باریشماز درکلیت اثر گویی از بی‌پرده گفتن مسائل گریزان است و درسطح ساختار محتوایی اثر پنهانکاری می‌کند. این مسئله در نگاه اول به چشم نمی‌آید و خواننده خود را در درک مفاهیم شریک دانسته و در نظر خود هیچ ابهامی را نمی‌بیند اما وقتی درکلیت اثر تأمل می‌کند پی به پوشیدگی مفهوم می‌برد. گویی شعر مبنایش را بر این گذاشته که هر بند آن یک مفهوم را بیان کرده و سکوت نماید. به عبارت بهتر بندها، خواننده را منتظر می‌گذارند. او که در انتظار بیان مفاهیم و تداوم آنهاست ناگهان با خشم و سکوت خشمگینانه و بغض‌آلود مواجه می‌گردد.

واقعیت این است که آثار گذشته باریشماز قابلیت بسط وگسترش و تأویل را دارد. محتوای این آثار آنقدر عمیق و اجتماعی است که میتوان از آنها چندین معنا و اندیشه به دست داد. درواقع محتوا درذات این اشعار آن هم نه در یک معنای ثابت و پایدار بلکه بالقوه به تعداد نامحدود می‌باشند. اما در منظومه کعبه ما شاهد چندمعنایی و محتوایی اثر نیستیم. آنچه ازکل آن میتوان اخذ کرد وجود یک مضمون ومفهوم مستقل ویگانه است که در آن بیان متنوع، یگانه نیت شاعر را به تأویلهای مختلف ارائه داده است. به تعبیر دقیقتر تأویل‌پذیری معنایی کعبه به هدفها و آرمانهای مختلف تفکری، مخاطب را به یک نتیجه مشابه معنایی هدایت خواهد کرد. آنچه خواننده را به پیوند نسبی بندها سوق می‌دهد همانا تصاویری است که موضوع همهٔ آنها یکی است بدین معنی که این تصاویر از درونمایه‌های

دینی گرفته می‌شود و خواننده درتمام بندها آماده شنیدن تصاویر شعری با درونمایه‌های دینی ومعنوی همراه با گریز به اجتماع است. این تصاویر به ندرت از اشیای عینی‌گرفته می‌شود بلکه دربیشترموارد تصاویر انتزاعی، تاریخی و اسطوره‌ای هستند. این اشاراتِ تصاویری، در بندبند این منظومه دیده می‌شود. تجربه بیانی باریشماز با اشتهای نامحدودی دارای انبساط است. هرگوشه و کنار زندگی مادی و معنوی در اشتهای بیانی او میتواند به صور مختلف بیان گردد. این اشتهای بیانی هذیانگویی نیست بلکه نتیجه حاکمیت مطلق شاعر برتمام خاطرات و حوادث زندگی است. اوقدرت این را دارد که برای بیان یک مطلب کوچک دست به آفرینش تصویرهای متعدد و زیبایی بزند که درقالب یک کتاب گنجانده شود.

تصاویر شعری باعث می‌شود که شعر دراندیشه محض نماند و ارائه محتوای آگاهانه و تعقلی به همراه بیان تصویری و عاطفی به تجویز صمیمانه و قبول راحت آنها یاری می‌رساند، گویی که اندیشه با اندیشه و بیان با بیان به گفتگوی صمیمانه‌ای مشغولند که هیچ استبداد بیانی و فکری آنها را تحت فشار قرار نداده و ازتحمیل زورگویی‌های بیانی پرهیز می‌کنند. حقیقت این است که باریشماز با بیان منطق‌وار و نه احساسی و تصویری خود از عطوفت شعری به تعقل شعری گراییده و تعقل شعری او درنتیجه بیان تعمدانه به استنتاجات منطقی منجر شده است، به همین خاطر نیز بیشتر بندهای او با نوعی قیاس تعقلی همراه است گویی همانطور که بیانش خودآگاهانه است روح خودآگاهانه‌اش نیز نگرش خودآگاهانه‌ای به او بخشیده است. این مسائل وجهه اصلی شعر را که عبات از جریان برابر وسلانه‌سلانه اندیشه و احساس به همراه یکدیگر است تبدیل به جریان تندی می‌کند که هرگونه همزیستی آشتی‌جویانه احساس و اندیشه را انکار می‌کند.

آنچه دربیان ظاهری منظومه کعبه دیده می‌شود بیان تعمدی و از روی قصد باریشماز است. بدین معنی که او این بیان را نه از روی الهام وکشف لحظه‌ای بلکه با تأمل فراوان به گزینش واژگان و ترکیبات آن می‌پردازد. درست است که بیان شعر، استوار و دارای استحکام منطقی است که هرگونه لوس‌بازی بیانی را نفی می‌کند، اما بیان خشونت‌طلب او شفافیت و ملاطفت شعری را نیز تحت‌الشعاع بیان خردگرایانه او قرار می‌دهد. محتوای یکپارچهٔ شعر به شاعر امکان داده تا درمورد همان محتوا به آوردن تمثیل‌ها، استعاره‌ها وتصاویری دست یازد و بخاطر همین تنوع بیانی مشابه است که احساس مشابهی درخواننده ایجاد می‌کند. هویت انسانها،

با بیان و اندیشه مشابه، بـه یـک حادثـه مشـابه تبدیـل شـده کـه البتـه صرفنظـر از اجتماعی و قابل تأمل بودن حادثه، از سوی دیگر نیز دارای جهش موقعیتـی نیسـت و دلمشغولی‌های انسانی در تکرار زمینه‌های فکری گذشته موجودیت می‌یابد.

بیان او درعین داشتن تنوع، مشابهت بیانی نیز دارد بدین معنی که این تنوع بیانی نیز حول محور تصاویری مشابه که عمدتاً برخاسته از تلمیحات، قصه‌ها و اشـارات دینی است، می‌چرخد. بنابراین باریشماز بـرای ثبـوت اندیشـه مشـابه بـه گزینـش هرمنوتیک‌وار بیان مشابه متوسل می‌شود. زیرا در بندبند ـ وحتی در بیشتر موارد در مصراع به مصراع آن ـ تأویلهای تمثیلی مولوی‌واری دیده می‌شود. با این تفاوت که مولوی با نوعی بیان خردگرایانه تمثیلـی بـه ثبـوت اندیشـه‌های صوفیانـهٔ واحـدی می‌پردازد؛ اما بیان خردگزایانهٔ تمثیلی باریشماز برای اصالت بخشیدن به اندیشه‌های کلامی‌وار خود به تعقلات و تعهدات دردمندانه دینی استوار است. تمثیل باریشـماز تعمدی دردمندانه از شفافیت‌های موجود مفاهیم دینی ارائه کرده اما تمثیـل مولـوی تعمد بیانی را ناگهان در تصادفات متمرکزی می‌بینـد کـه نـیروی خلاقـه آن حـول محور اندیشه‌ای ثابت متمرکز است. بیان باریشماز(همچـون مولـوی) از وحـدت موضوع بسوی کثرت بیانی می‌گراید.

منظومه « یار و نار» و مناجات :

آنچه درباره این مجموعه باید گفت توجه به مسائلی است که باریشـماز آنـها را به صورت مفاهیمی پذیرفته که دارای مطلقیت‌اند. درحالیکه مبانی دگرگونی‌پذیـر و نیز عدم یکسانی سلیقه‌ها و ذوقها درقبول یا عدم قبـول مسـائل مطروحـه در « یـار ونار» آن را در گیرودار مشکلی قرار داده که تنها با گرایش به نسـبیت میتـوان حـل کرد، حال آنکه، باریشماز ایـن مفـاهیم را بطـور مطلـق قبـول دارد. بعنـوان نمونـه مسائلی ازقبیل: عدالت (ص۶۱بنـد۲)، اعتقـاد بـه فـانی بـودن دنیـا (ص ۴۶ ب۱)، وجدان (ص ۶۸ب۳)، عقل (ص۷۲ب۱) و ... ازموضوعات مطروحه‌ای اسـت کـه طبیعتاً با بینش‌ها و اصول مکتب‌ها و حتی اندیشه‌های افـراد مختلـف دارای وجـوه گوناگونی است که از نظر عده‌ای ممکن است فضیلـت و از دیـدگاه برخـی دیـگر جزو امور ناپسند و رذیلت متصور شود. وقتی شاعر می گوید:

عدالت چرخی یارب دۆشدو تووداٰن ایچری ایشله‌یبر بو قانلی نۆوداٰن
عدالت دونیانین ارلیک قیزیدی گۆتوردوباش‌قاچیرتدی دوشدوهۆوداٰن[۴۶]

درواقع درباره رخت بربستن عدالت در دنیا حکمی کلی می‌دهد. بنابراین طرح این مسائل درگسترهٔ نظم اجتماعی خاص و متوالی با قطعیت و حتمیت تمام، تعابیر و تفاسیر غیرمسؤلانه‌ای در مخاطب ایجاد می‌نماید که ممکن است حتی با بی تفاوتی نسبت به همان مسائل رشته ارتباط خود را با مصالحی که به زعم شاعر طرح آنها از جمله مفاهیم ارزشمند جامعه است، بگسلد. برای اینکه مسائل کلی در قالب کلام کلی بیان شده و ذهنیت مخاطب ممکن است آنها را بعنوان نوعی تذکر و یادآوری قلمداد کرده، از تأمل دربارهٔ آنها طفره برود؛ بخصوص زمانیکه باریشماز با گریزهایی که به اندیشه‌های تکراری و سنتی از قبیل پاره‌ای عقاید صوفیانه و تقدیرگرایانه می‌زند مخاطب را ناگزیر از پرسش از روی الگوهای ساختاری تکراری می‌نماید :

آلوولو سینه‌می سینا ائدن یار　　سینیق قلبه دئدین سن سن خریدار
کرم قیل آل منی مندن ایلاهی　　یولومو بوغماسین بو منلی دیوار[۴۷]

درهرحال « یار و نار» از منظومه‌هایی است که نباید آن را درحدواندازهٔ شاعری دانست که دست به خلاقیت آثاری همچون « چاغیریلمامیش قوناقلار» و ... زده است. دراین منظومه برخلاف سایر منظومه‌های او که دارای عقاید منسجم بود، اندیشه‌های او نیز سردرگم است. این مسئله از قطعه‌ها و بندهایی که هرکدام روی یک موضوع خاص و نامرتبط با موضوعاتِ ارائه شده بند قبلی تکیه دارند، بوضوح نمایان است. اینکه باریشماز در قطعه‌های مختلف به توصیف مسائل قابل انفکاک و جداگانه‌ای همچون عدالت و بی‌عدالتی، وجدان وبی‌وجدانی، تفکر وبی‌فکری، تعقل و نابخردی و... می‌پردازد، به زودگذر و تکه‌تکه بودن اندیشه‌های خود صحه می‌گذارد؛ زیرا مسائل مطروحه، خود به بحث وبررسی‌های جزءبه‌جزء و بیشتری نیاز دارد. درحالیکه او تنها گویی با تکه‌پرانی می‌خواهد مخاطب به تعمق درباره آنها مشغول شود.

شاید این منظومه تنها اثری از باریشماز است که در آن لحن شاعر ملتمسانه و تسلیمانه شده. شاعری که لحن سخنانش همیشه قلدرانه و پایدار بوده است اکنون لحن ملایم خود را نیز با تکیه بر لحن تغزلی« بایاتی» وار می‌آزماید ، و تنها در برخی موارد آن خاصیت اصلی لحن شاعر اظهار وجود نموده ، در پشت لحن « نوستالژیک» خود، لحن حماسی را آشکار می‌سازد:

منه، گؤردون، دئییرلر گؤرمه یارب　　سومویوم یاندی اولدو سورمه یارب

عزیز ایستکلیمه قاپدیم گتیردیم آلوولو قلبیمی بیر گؤرمه یارب[۴۸]

من این اثر را مناجات و نیایش می‌دانم همانگونه که از لحن تضرع‌آمیز بیان باریشماز نیز این مسئله قابل مشاهده است. مناجاتی که از نتیجهٔ نزول بلایای اجتماعی حاصل شده و شاعر با نیایش به درگاه خداوند درپی ترمیم و دستیابی به آرمانها و آرزوهای دست نیافتنی اجتماعی است. طبیعتاً درمناجات عادی نیز انسان برای رفع حاجات خود مسائل خود را بصورت کلی و نامنسجم مطرح می‌نماید.

یادداشتها:

۱) ملت، کوراوغلو و امثال او را آفریده و بزرگ کرده و تحویل جامعه داده ، چنین اشخاصی تا ملت پایدار است زنده و پاینده خواهد بود. (ص ۱۲)

۲) منِ خانزاده با روشن (کوراوغلو) که مهتر زاده است تفاوتی به وسعت دریا داریم. هنر این نیست که یک مشت آدم بی‌سروپا و دیوانه را« دلاوز» و شجاع بخوانی. این دلاورانی که دور و بر من هستند جایگاه کمترینِ آنها این است که یا خانزاده‌اند یا خان یک ایل. درخاکروبه‌های « چنلی بئل» چه دیده‌ای که مدام از آن حرف می‌زنی؟ (ص ۶)

۳) تو بی‌اصل ونسب و بی‌هویت هستی، برای همین در باغ ملت خشک می‌شوی و رشد نمی‌کنی. تو بی‌آب وخاک هستی، چشمه بی‌سرچشمه نمی‌تواند بجوشد و بخروشد. اگر نجوشی کسی پاپی نمی‌شود که بجوشی. پس لااقل همچون یک کهنه‌پارهٔ کثیف و نجس، سرچشمه را مگیر. (ص ۲۵)

۴) گویی از هرگوشه و کنار صدها هیولا و موجود وحشتناک پیدا می‌شوند و به طرف تو می‌آیند. (ص ۳)

۵) زبان در دهانش لال شد و همچون کندهٔ هیزم خشک ایستاد. بهار و تابستانش ناگهان خشکید و بنابراین سرنوشت بجای تخت، تابوتی برایش درست کرد و روزگارش سیاه شد. (ص ۷-۸)

۶) در این راه مرگ هست اما برگشتی نیست. تا دم آخر هستیم و تا آخر نسوخته‌ایم، خاموش نخواهیم شد. (ص ۱۰)

۷) ای ملتی که نیاز و احتیاج همچون زنجیری برپایش پیچیده و سرنوشتش با سیاهی همراه است و همچون ماهیِ درون آب یک بار هم از آن برخوردار نمی‌شود و همیشه تشنه است. و ای ملتی که زحمتهایش بی‌نتیجه مانده و ازآن بهره نبرده و همیشه گرسنه و فقیرمانده و هرچه را که کاشته و برایش زحمت‌کشیده درنهایت همچون خواب رؤیایی، نیست ونابود شده‌است.(ص۳۱)

۸) در روزهای زمستانی‌ام برایم مثل بهار و همراه منِ بودی. درروزهای سخت، غمگسارم بودی. در بین ما خاربوته روئید و عمرمان به سنگ خورد... ای ساز! ای که حافظ و نگهبان من دربرابر سختیها هستی. و ای که خودفروشان را رسوا می‌کنی و همچون عقابی بالای سرشان پیدا می‌شوی تو بال وپر من هستی اگر من بمیرم باز تو زندگی من هستی. (ص ۸-۳۷)

۹) رک: مجله critique ، fall 1997 (چاپ لندن) مقاله دکتر محمد حریری اکبری و دکتر بهروز عزبدفتری، تحت عنوان :
a brief review of contemporary Azerbaijani poetry
(ضمن تشکر از استاد ارجمند آقای دکتر حریری که این مقاله را در اختیار بنده گذاشتند، متذکر می‌گردم که این مقاله ارزشمند به زبان انگلیسی و در مجله مذکور، منتشر شده که در آن نویسندگان ضمن بررسی شعر آذربایجان بطور کلی ، به نقد و ترجمه شعرهایی از شعرای معاصر آذربایجان : « سؤنمز» « باریشماز»، « سحر»، « ناصر مرقاتی»، « بارز»، « یالقیز»و «م.ع.موغان» پرداخته‌اند.کار نویسندگان بلحاظ شناسایی شعر معاصر آذربایجان برای کشورهای دیگر که در مجله معتبری همچون « کریتیک» چاپ گردیده بسیار ارزشمند است چراکه کار نقد حتی در آذربایجان خودمان بلحاظ کمبود آن قابل ارج می‌باشد چه برسد به نقد و معرفی آن به بیگانگان.)

۱۰) اگر نشانی از شیرمردی درشعور یک شیرِ زنجیری وجود دارد به هیچوجه خود را اسیر نمی‌پندارد و دربرابر هیچ چیزی سرفرودنمی‌آورد. چنین شیری بایستی همچون یک سگ ولگرد بدنبالتان بیاید و در پیشتان سرخم کند. ما نیاز به دود داریم تا از آب گل‌آلود ماهی بگیریم. (ص ۳۰)

۱۱) از این حرفها، نوجوانان تازه‌به دوران رسیده شاد و مسرور گشته دهان به تعجب واکردند. او همهٔ آنها را همچون ابلیسی فریب داد. (ص ۸-۴۷)

۱۲) عجب سرزمینی! از طرف جنوبش هفت دروازه برای بهشت باز می‌شود. شن‌های شمالش همچون ستاره سوسو می‌زنند و باد ملایم، بوی خوش گلها و سبزه‌ها را همچون پرده‌ای برصحرا پهن می‌کند و مرغ در آنجا تبدیل به گل زنبق می‌شود وآبهایی که از دامنه‌اش سرازیر می‌شود سرچشمهٔ زندگی‌اند و جریانش در دشتها سرتکان می‌دهند. (صص ۴-۱۳)

۱۳) کودک در بطن مادر دندان درآورد و سگها برای چپاولگران گاوچرانی و چوبانی کرد. (ص۱۰)

۱۴) قطره قطرهٔ آبشارها به دور و برِ آن نم‌نم باران می‌پاشد.(ص۱۴)

۱۵) زبان، زبان، آی زبانم، از تو قد شمشادم خمیده می‌شود. تو اگر سخن نگویی گرگ هم درب خانه‌ام را نمی‌شناسد، از تو قسمت من فقط مرگ است و بس... (از ترجمه شعر بلحاظ عجین شدن در بیان فولکلوریک عاجزم)

۱۶) رک : ص ۴۲

۱۷) برادران« آی تکین» درهنگامیکه تیروکمان می‌اندازند از شدت مهارت می‌توانند حتی شاخ مورچه و دمِ عقربِ بالای کوه را هم نشانه بروند و بزنند. (ص ۴۳)

۱۸) وقتی از جلوی قصرهای بلند می‌گذرند برای یکدیگر رجزخوانی می‌کنند که: آب کثیف حوضِ آن خانه را من تمیز می‌کنم، آن باغچه را من برای فلان خان می‌کارم. در آن قصر مدتی کار کرده‌ام و مادرم کهنهٔ بچه‌های آنها را شسته است وقتی خان پدرم را کتک‌کاری می‌کرد من بچهٔ نیم‌وجبی بیش نبودم، بی‌حرمتی برای بزرگان گناه بزرگی است. خدا خود، خلق مردم را کوچک و بزرگ، غنی و فقیر آفریده است. (ص ۶۴)

۱۹) نگهبانانِ سرتابه‌پا مجهز، همه را می‌پایند و هرکه را که جرأت حرکت داشته باشد ازبین می‌برند. آینها چشم راست « یارماچی» هستند که با اشک چشمان راههایش را پاک و تمیز می‌کنند. کدخدایان دست‌نشانده، انجام دهندهٔ هرنوع کاری هستند که در دل « یارماچی» می‌گذرد ونگهبانان اسب راهوار « یارماچی»اند. (ص۴۱)

۲۰) همهٔ پلها را خراب کردند، گذشته را منکرشدند بی‌آنکه به فکر حال وآینده باشند و اولیا را از کرامت انداختند. (ص ۴۸)

۲۱) هرچه را که با زور و استبداد در دیار « آی تکین» بکارید بار نیاورده، زحمت‌تان هدر می‌رود. ما برای رسیدن به آرزوهای شیرینمان نیاز به « دود » داریم. ضرب‌المثلی هست که می‌گوید هرکه لباس سرخ‌رنگ بپوشد نمی‌تواند گاو را بدوشد چراکه گاو از لباس سرخ‌رنگ می‌هراسد. کاری بکنید تمام ترفندهایتان بعنوان حقیقت جلوه‌گر شود و سنگی را که پرتاب می‌کنید چنانچه به سری بربخورد، خود را محق بداند نه صاحبِ سرِ شکسته را. و مرغها نیز همچون خروس بانگ و فریاد بزنند. (صص ۳۱- ۲۹)

۲۲) هفت دلاور که هرکدامشان برازندهٔ « چنلی بئل»ها هستند با هفت مشعل خاموش برمی‌گردند. (ص ۱۵)

۲۳) پینه‌های خال‌خالش، در ورای اطلس‌ها از چشمها گم می‌شوند. گویی فرشته‌ای است که هر روز سه‌بار در حوضچه شیر آبتنی می‌کند. شاخ و برگهای آن دیگر به پینه‌هایی که دل‌آزار بودند مشابهتی ندارد. بجای اینکه مردم بی‌دست و پا و فقیر به آن تکیه بکنند، قلدران و ستمگران بر آن تکیه می‌زدند. سرنوشتش به یکباره تغییر کرد. دیروز که همنشین گرسنگان و نیازمندان بود امروز ثروتمندان و بی‌نیازان همچون مورچه از سینه وتنه‌اش بالا می‌روند.(ص ۱-۳۰)

۲۴) هفت دلاورِخودباخته که یادگار هفت دلاور قدیمی‌اند در دستان خود هفت شلاق و تازیانه و عمود به دست گرفته‌اند و با تمام وجود شاخ وبرگهای درخت را له و لورده می‌کنند. (ص ۳۳)

۲۵) اگرهدف و آرمان از روی عادت فراموش شود احترام به درخت مقدس همچون هزاران کار بیهوده، عادت بیهوده‌ای می‌شود ... عادت نمی‌تواند حق را بگیرد. (ص۳۷)

۲۶) این عنوان برگرفته از مقاله آقای محمدرضا لوائی چاپ شده در هفته نامه « شمس تبریز» است.

۲۷) مادر عزیز! آنهایی که به عشق و محبت ایمان دارند در معبد دلها، آتش نفرت را زنده نگه‌می‌دارند تا محبت را از لای نرده‌های پولادین و محکم به چنگ نیاوریم آتش نفرتمان خاموش نشده روی از یک مبارزه مقدس برنخواهیم تافت. (ص۲۳)

۲۸) سپس چشم راستش را تنگ، و با چشم چپش او را ورانداز کرد. چنین نگاهی، آن ستمگر و حیله‌گر را از هویت و هستی‌اش جدا کرده هراس در دلش افکند. (ص۱۱)

۲۹) ستمگر را به زیر سؤال می‌برم اگرچه خونم را بریزد برسرش باران سخن همچون آبشاری فرومی‌ریزم چرا که با سازم می‌خواهم ریشه و بنیانش را نابود کنم. (ص ۳۲)

۳۰) نفرتی که دربرابر ستم ستمگران زاده شده، یکبار دیگر به « بتها» امان نخواهد داد همچنانکه اذان بی‌صدا موجب آزار و اذیت بتهاست، نفرت نیز برای ستمگران سنگین‌تر از کوه است. (ص ۵۶)

۳۱) کیچیکلیکده بؤیوکلوک، بکوشش مظفرسعید، ص۳۰. هرچه دوست می‌دارم سرزنشم می‌کنند وهرآنکه دوستم می‌دارد، سرزنش می‌کنند. شمشیر زنگاربستهٔ جدم را به من بدهید که از ریم‌آهن سقف دوده‌ای آویزان شده‌است. تیغه‌اش را جلا دهید. غلافش را بشکنید. حالا که عشق و دوست داشتن ممنوع است، بخاطرنفرت خواهم زیست.

۳۲) اشاره به‌یکی از داستانهای‌کوتاه باریشماز است که تحت عنوان « ماهانا قوطوسو» در روزنامه « مهدآزادی» سال یازدهم، دوره جدید، ش ۲۷۰ اردیبهشت ۱۳۷۰ به چاپ رسیده است.

۳۳) چاپ شده در: روزنامه « مهد آزادی» س۱۳ (دوره جدید) ش ۵۸۹، تیر ۱۳۷۱. آهاااای! شما آی آدمهای که زنگار از دل پولادین سلاحها می‌زدایید بجای اینکه با سلاحها که خوب وبد نمی‌شناسد، همنشین باشید با من همنشین شوید و به من گوش دهید. من همچون سلاح نیستم که جفتک بر محبت و دوستی بیندازم و توپ و تشر بزنم و حساب خوب وبد را نشناسم ..

۳۴) جامعه‌شناسی ص۲۷۰

۳۵) این مطلب از افادات شفاهی « باریشماز » است که طی گفتگویی با نگارنده، به آن اشاره کردند.

۳۶) انسان باعجله آلونکی برای خود ساخت چراکه درزمین پایش لنگ بود و پشتگرمی نداشت. آن آلونکی که چهارگوشه ساخته شده بود با بیت معمور برابری می‌کرد. (ص۶)

۳۷) بتها همچون شپشهای خون‌آشام هجوم آورده درپهلویش مأوا گزیدند. دیوهایی که خانهٔ خود را تسخیرکرده بودند روزبه‌روز بر غم وغصه آن افزوده و پیرتر کردند.(ص۷)

۳۸) روزی این‌گهوارهٔ نستوه اشخاصی همچون « ابوذر» را دردامن‌خود پرورش‌داد، حق آمد و دیگران را گریان کرد. حقی‌که باطل را کنار زد و راستی ودرستی را آورد.(ص۱۳)

۳۹) اما رد پاهای احمد که جبرئیل بوسه بر آن زد تبعیدی این راههاست. کسی که به دنبال این نشانهاست که خود بی‌نشان می‌ماند چرا که امروز، روز مظلومیت و درماندگی حقانیت است. (ص۱۵)

۴۰) دیگرباره روزگار به دست بتها افتاده است که خون انسانها را می‌مکند و در دستهای این و آن به بازی گرفته می‌شوند. (ص ۱۶)

۴۱) کعبه، ای که همچون قلبی هستی که از غصه و غم آتش گرفته، در عشق من بسوز و خاموش باش. دیگر چشمانت بدنبال بتها نباشد دلت را برای یکرنگی‌هایم واکن و هیچ واهمه‌ای نداشته باش. (ص ۹)

۴۲) پای حق که باید آزاد باشد، به زنجیر کشیده شده. حقدار برای گرفتن حق خود رشوه می‌دهد (أنّهم منعوا الناسَ الحقَّ فاشتَرَوه... نهج‌البلاغه) جای حق و باطل عوض شده، و همه از بتها استقبال و پیروی می‌کنند. (ص۳۴)

۴۳) اینهمه جنگهای خونین برای خاطرکدام اندیشه‌های متعالی بوده‌است؟ کدامین حق بواسطه جنگ درست شده که شما آن را سرلوحهٔ خود قرار داده‌اید. (ص۴۴)

۴۴) انسان در شعر معاصر ص ۲۲۰

۴۵) دگرباره انسان فریب خوردهٔ قدرت و توانایی خود شده و برای خدا تیر می‌اندازد و ادعای خدایی می‌کند. در نهایت ادعایش تکذیب می‌شود و تیرها، سینهٔ خود را می‌شکافد. (ص ۳۹)

۴۶) یارب چرخ عدالت از گردش ایستاده و کارها برعکس گردیده. عدالت دختر دمِ بخت دنیا بود که فرار کرد و از حرارت افتاد. (ص ۶۱)

۴۷) ای که سینه پرآتشم را همچون طور سینا قرار دادی، تو خریدار دل شکسته‌ام هستی، لطف کن مرا از خودیِ خود رها گردان تا این دیوار منیت راهم را نگیرد و خفه‌ام نکند. (ص ۶۹)

۴۸) ای خدا به من می‌گویند: شتر دیدی، ندیدی. استخوانهایم سوخت و همچون سرمه سیاه گردید. قلب آتشینم را بعنوان تحفه و یادگار برای معشوقه‌ام آوردم. (ص۶۳)

تحلیلی از شعر :

خانم حمیده رئیس‌زاده « سحر »

ـ « ماویلر » و رئالیسم اجتماعی
ـ « یاشیل ماهنی » و لیریسم اجتماعی
ـ « آیلی باخیش » و عرفان ریاکارانه
ـ « بیر دسته تزه گونش » و خودباختگی عرفانی
ـ بیان هنری در « بیر دسته تزه گونش »
ـ یادداشتها

خانم حمیده رئیس‌زاده « سحر» در اردبیل به دنیا آمد و از شاعرانی است کـه در شـعر معـاصر آذربایجان جایگاهی بخصوص داشته است او با مجموعه شـعرهای نخسـتین خـود بـه تلفیـق زبـان گفتاری و ادبی پرداخت که به نوعی تکمیل کننده همدیگر بودند. برای همین هم برای آنهایی که بـا زبان ادبی غلیظ ترکی آشنا نبودند و هم برای آنهایی که شدیداً طرفدار استفاده از زبان ادبی و پرهـیز از زبان گفتاری بودند دارای حلاوت و تازگی و جذابیت خاصی بود برای همیـن مطبـوع ذوقهـای مختلف گردید. او در طول آفرینش‌های ادبی خود آثار قلمی پرباری را به چاپ رسانده است کـه از آن جمله از سروده‌های او به زبان ترکی عبارتند از : ***ماویلر*** (= آبی‌هـا) ، ***یاشـیل مـاهنی*** (= سـرود سبز)، ***آیلی باخیش*** (= نگاه مهتابی)، *بیر دسته تزه گونش* (= یک دسته خورشید تازه).

یک مجموعه شعر نیز به فارسی تحت عنوان « ***حکایت در*** » و تصحیح ***دیوان قوسی تبریزی*** (به ترکی) از او منتشر شده است.

«ماویلر» و رئالیسم اجتماعی سحر :

بدون درنظرگرفتن رخدادها وعوامل و روابط اجتماعی، بررسی آثار نخستین خانم حمیده رئیس‌زاده « سحر» مشکل و بلکه غیرممکن است برای اینکه این آثار به شدت ریشه در محیط واجتماع دارد. بدون هیچ قیدوشرطی نقد این آثار جز از طریق نقد اجتماعی، کاری عبث است. این آثار تصویرگر محض لحظه‌ها و جنبه‌های واقعی‌اند.

رئالیسم تلاشی برای نمایاندن واقعیتها و شرایط زمان است. درست است که ما درآن شاهد جنبه های زشت وزیبای حیات هستیم و دربسیاری موارد زشتی‌های اجتماع بیشتر از زیبایی‌های آن تحلیل و تفسیر می‌شود، اما درنهایت، جایگزینی که رئالیسم برای انتقادهای خود برمی‌گزیند همگی درجهت مسجل ساختن شرایط زیبا و ارزشمند صورت می‌گیرد. تأمین این شرایط، تحلیل جهان است درجهت واقعیتهای انسانی و متعالی.

اما در درون سیستم ارائه رئالیستی نیز شیوه‌ها و اسلوبهای بیانی متفاوت است. هرچند ریشه تمام این اسلوبها در یک چیز که همانا تشریح و تصویر واقعیات است، خلاصه می شود اما همین واقعیتها و تشریح آنها گاه صورت عاطفی و احساسی و درواقع با نوعی تعادل رئالیستی ارائه می‌شود که در آن صورت هنر استحکام منطقی وپایداری خواهد داشت زیرا با طمأنینه به پیش رفته و اصل تفکر و اندیشه را بابیان هنری هنرمندانه برمی‌گزیند که تلقی راستینی از رئالیسم است.

گاه نیز رئالیسم، به شیوه انتقادی و پرخاشگرانه جلوه‌گر می‌شود. در این نوع از رئالیسم، همه چیز تحت سیطرهٔ جرأت و جسارت انتقادگرانه قرارگرفته و در بیشتر موارد اصل را برپایه نظام ناهماهنگ اجتماع استوار کرده و آن را بصورت منتقدانه محکوم می‌نماید. درپرتو چنین محکومیتی ممکن است رئالیسم نیز از مسیر هنری

خود خارج و در آن تنها به بیان محتوای انتقادگرانه مشغول شده و از پرداختن به جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر اجتناب ورزد؛ چرا که پرخاشگری‌های رئالیستی جنبه شعارگونه نیز پیدا می‌کند.

رئالیسم « ماویلر» سحر از نوع رئالیسم پرخاشگرانه و انتقادی است برای اینکه تحت تأثیر موقعیتهای تراژیک واقعیتهایی قرار دارد که بازگفتن آنها با اسلوب رمانتیکانه یا رئالیسم آرام و بی‌دغدغه امکان پذیر نیست. این موقعیتها، موقعیتهایی خشن و پرخاشگر هستند. ساخت استیلاگرانهٔ محیط و اجتماع بدون توجه به هیچ حدومرزی سعی در تسلط و حاکمیت روزافزون دارد؛ بنابراین انتخاب اندیشه‌ای منفعل و آرام تنها به سود موقعیتهای تراژیک تمام خواهد شد. از این نظر رئالیسم « ماویلر » راه رهایی از استیلای آن را مقابله برضد آن تشخیص می‌دهد.

از اینرو « ماویلر»، شعر زمان است که لحظه لحظه موقعیتهای اجتماعی مردم و سرزمین خود را به تصویر کشیده، حس درزمان بودن و با زمان بودن شاخص‌ترین مسئله‌ای است که خواننده با آن روبرو می‌شود گویی مسائل مطرح شده در آن، تمام جنبه‌های مسائل نظری و عملی او را برآورده می‌کند؛ براستی که « ماویلر» به تصویر وحشت‌انگیز و خفقان‌آور عصری می‌پردازد که تاریکی‌اش باعث پژمردگی دنیای روشن و زندگی و روابطی می‌شود که سالم و انسانی بودن حق مسلم آن است اما او این شرایط انسانی را درآسمانهای آبی دیگران می‌بیند و گهگاهی هم که سوسو و روزنهٔ کوچکی برای نگریستن به این آسمانها پیدا می‌کند، باز درآنجا نیز دربالای سر آسمان و دریای پاک و پرمهر زندگی ابرهای غم‌انگیز و کوههای مه‌آلود و بیدهای خونین می‌بیند :

گئجه‌دیر...

باخیرام آی باجاسیندان / باشقا بیر ماوی گؤیه.

اوْردا دا وار ائله بیل :

گئجه یوردون قانا دؤنموش دنیزیندن / نئچه بیر غملی بولود

چنلی داغ، / قانلی سؤیود

شاخصهای غالبانه وستمگرانه موقعیتِ استبدادی حتی امنیت حقیقت، هویت و یا جهان‌بینی وفلسفه حیات یک ملت را در وجود یک پنج‌هزارریالی خلاصه می‌کند:

اوزاق ایللر / یاخین گؤیده

مهربان آی یاریسی‌نین دالیسینجا دولانانداا
بالیقلی چای قیراغیندا / بالابان چالینان ایللر.
آغزیمدا کی ساققیز سئوینج
جیبیمده‌کی بئش‌قیرانلیق امنیّتیم .
یاری گئجه / اوستومو باسدیران اللر
سیگار ایییلن قاریشان عاطفه ایدی
نه آغزیمدا ساققیزیم وار / نه جیبیمده امنیتیم / نه محبت ایییلی یورقان.
چای ایچینده / قان ایچیلیر / میندار قوشلار دیمدیگینده[۲]

درچنین محیطی همه‌چیز ارزش خود را از دست داده، از اوج عظمت بـه فـرود حقارت سقوط می‌کند. ارزشها درمحیطی‌که همیشه صدای منحوسانه جغد منحوس درذات حقایق شنیده می‌شود، به زیر سؤال رفته و انسانیت شاهد رذایل غیرانسـانی می‌شود که در زندگی طبیعی‌خود حتی در ساده‌ترین آداب و رسوم خود که عبارت از خوردن چای است، تصویری از خون و ذبح فرهنگی و اجتماعی می‌بینند.

گزارش ساده و عوامانه، توصیف و تصویرهای برگرفته از بطـن زنـدگی عـادی، حساسیت در ایجاد فضای صمیمی و عاطفی و تفاخر آرام نسبت به افتخارات ملـی از ویژگیهای برجستهٔ « ماویلر» می‌باشد. تجربه ساده‌لوحانه و درعین‌حال ظریـف از جلوه‌های مختلف وضعیت موجود، برداشتهای روانشناسی اجتماعی باعث شـکوه و جلال اثر گردیده تاحدی که میتوان به این نتیجه رسید که « ماویلر» فریادهای یـک اجتمـاع، درد و رنجـهای انسـانی و هیجانـات روحـی و عـاطفی انسـان قومـی را خلاصه‌نویسی کرده است، برای اینکه « ماویلر» قابلیت ایـن را دارد کـه دسـت بـه تشکل و جمع‌آوری شعور ملی- تاریخی تودهٔ مردم بزنـد. دلـها بـا دیـدن حقـارت نفس انسانی و انقباض روح اجتمـاعی افسـرده و غمگیـن می‌شـود و لحظـه‌ها، بـا تاریکی شب ـ که همچون نفرینی است ـ پوشـیده و کـدر شـده‌اند و اگرچـه اسـم شاعر « سحر» و صبح روشنایی‌بخش است، اما برهستی دروغین این روشنایی بیرق تاریک شب ظلمانی سایه انداخته است :

« سحر» اولسامدا یالان وارلیغیما قارا بایراق گئجه‌لر کؤلگه سالیب[۳]

اما شاعر سعی در دوری ازتلقینِ چنین افسردگی بخود را دارد برای همین درپی نواهای آتشین« سازِ عاشیق»هاست که از پشت‌کوههای بلند مه‌آلودطنین‌انداز است :

... سازی سوسدورما دیللندیر / سؤزو ساز ایله بللندیر

الین قان ایله بایراق ائدن انسانلارا خاطیر
گئجه، گوندوزدن اؤترو چیرپیشان آصلانلارا خاطیر[۴]

تصاویر وموقعیتهای نابهنجار و ناهمگونی واقعیتها باعث تبعید ناخواسته انسانها شده، آنها را مجبور به ترک سرزمین مادری کرده و در دنیای غریب در حسرت زندگی وا می‌گذارد. گاه این شرایط حتی باعث می‌شود که شخص خود را در سرزمین خود نیز غریب بداند :

یاشیل اؤلکه‌مه قارا یئل اسیب
گونشه قفس اولونوب نصیب
وطنیمده تولکو کمین کسیب
بئله آشیانه‌نی نئیلیرم

غریب اولموشام اؤزومه، اؤزوم
اوتوروب بو درده نه‌جور دؤزوم؟
اوره‌گیمده قالدی آخیر سؤزوم
گئدیرم ، ترانه‌نی نئیلیرم[۵]

عوامل حاکم، سعی در رد و انکار او را داشته، در آفرینش و ساخت واقعیتها، تناقضاتی ایجاد می‌نماید تسلیم شدن دربرابر این تناقضات حاصلی جز تسلط بیشتر آنها نخواهد داشت بنابراین با تشخیص به موقع، نه تنها دربستن راههای نفوذ آن تلاش می‌کند بلکه خود ابتکار عمل را بدست گرفته، درجهت تأثیر گذاشتن بر این موقعیتها گام برمی‌دارد. درواقع رئالیسم «ماویلر» واگویی‌ها و دادوفریادهای شخصی نیست بلکه انگیزه‌های تحرک‌آمیز جمعی است که بیدادگریهای فردی (و نه شخصی) را محوریت آگاهانه بخشیده‌است. این اقدام باوجود پرداختن به جنبه‌های زشت و نابهنجار اجتماع، حاصلی جز ضرورت هستی واقعیتهای مثبت ندارد.

« ماویلرِ» سحر برونگرا و افشاگر است. ساخت مجادله‌آمیز « ماویلر» با موقعیتهای بی‌بندوبار، بافت اعتراضی شعر او را همراه با گریزهای توصیفی در استفاده از فرهنگ زنده عامه، محدوده اندیشه‌های اجتماعی را درچارچوب آرمانهای اجتماعی او قرار می‌دهد.

«ماویلر» به نمایش سرراست حقایق اجتماعی پرداخته و درمورد زندگی دست به بخششهای هنری نزده و آن را سخاوتمندانه تقدیم ناهمگونیهای زمانه نمی‌نماید، بلکه او پیام‌آور دلهای محروم از حیاتی است که درگردنهٔ پیچ‌درپیچ حسرت بدون

پشتگرمی‌های معنوی و مادی گرفتار آمده‌اند او برای اینکه این زندگی و هستی بـه بطالت سپری نشود آرزوی ثبات روحی و اجتماعی ـ حتی بـه انـدازه خیلـی کـم ـ برای انسان را دارد :

جانیملا وارلیغیم، واریم دیدیشیر
اوخ قالیب سوموکده یارا بیتیشیر
حیاتیم بوش ـ بوشا باشا یئتیشیر
بو سون گونلریمده ثبات وئر منه[۶]

بازگویی موقعیتهای تراژیک بـرای رئالیسـم او بـه هیچوجـه امتیـازی محسـوب نمی‌شود بلکه نوعی مسؤلیت است کـه تعـهد شـعری او، آن را برعـهده مـی‌گیـرد بنابراین تعهد او از تمام امکانات خود برای رفـع افسـردگی‌هـا و فجـایع تـراژیـک موقعیتها استفاده می‌کند تا تراژدی غم‌انگیـز شـرایط را از تبدیـل شـدن بـه فاجعـه غیرقابل جبران حفظ بکند. فروتنی و تواضع دربرابر آن، باعث استیلای آن خواهـد شد، برای اینکه سلطه‌گری درذات این موقعیتها قـرار دارد، و رئالیسـم« مـاویلر» بـا تشخیص به موقع علاقمندی و تمایل نامحدود خـود را بـرای بلعیـدن آنـها نشـانه می‌رود، به همین خاطرنیز دارای صراحت موقعیـت‌پـردازی اسـت. بدیـن معنی‌کـه حتی تصویرسـازیهای او نـیز ضـرورت تصویرهـای مکتـوم هـنری را نفـی کـرده، همه‌چیز را بدون هیچگونه حذفی بیان می‌دارد. البته همین عدم حـذف مـوارد غـیر ضرور یکی از مسائلی است که رئالیسم « سحر» را وجهه‌ای حقیقـت‌گرا بخشـیده، آن را ازقالب هنرمندانه‌اش دور کرده است، مسئله‌ای که در « یاشیل مـاهنی»[۷] خـود را بصورت هنرمندانه و پوشیده ابراز کرده و سبب ایجاد ارتباط صمیمانه و عـاطفی بین اثر و خواننده شـده اسـت. امـا در ایـن اثـر، واقعیتـها دربطـن تصویرهـا ارائـه نمی‌شوند بلکه به همان صورت اصلی و بـاصراحت انشـایی همـراه بـا گریزهـایی هنرمندانه به اسلوب گفتاری زبان ابراز می‌شوند. با این کار برجسـتگی‌های بدیعـی اثر را در نمودی صرفاً عینی شکل داده، خواننده را ازتأمل دربارهٔ آنـها منـع می‌کنـد زیرا خواننده نیازی به ایستادن و تعمق در ابداعات اثر نمی‌بیند و با مطالعهٔ سـیال و روان خود به پیش می‌رود :

بو کلک‌دن کی فلک خلقه قوروب
عشق بوْینون گینه حسرتله بوروب
گؤرورم داغ کیمی قارشیمدا دوروب

منی مندن آییران آیریلیغی
ریشه‌مه تیشه ووران آیریلیغی[۸]

بدینگونه است که رئالیسم خشن « ماویلر» گاه اصول زیبایی‌انگارانه را نفی کرده به خشم عاطفی- اجتماعی بدل می‌شود و بـرای همیـن نـیز خصلتـهای ظـاهری و شکلی آن گاه فـاقد قدرت‌نمایی‌هـای تصویـری و زیبایی‌شـناختی اسـت. رئالیسـم خشن او با بیانی عصبی بر روی کاغذ جاری می‌شود بدون آنکـه درمـاهیت هـنری شعر تأمل بکند، زیرا خشونت رئالیستی هرگونه ابتکار عمـل هـنری را از او سـلب کرده تنها به هیجان ناشی از خشونت موقعیتهای اجتماعی فکر می‌کند.

اصولاً تحکم و خشونت، ویژگی برجستهٔ « ماویلر» است چون ایـن اثـر ، شـعر اندیشه است ومحتوا. ضربان اندیشه در آن بیشتر از فرم می‌تپـد. او دربیـان اندیشـه خود به هیچ قرارداد زبانی و بیانی پایبند نیست. البته این گفته به آن معنا نیست کـه « ماویلر» بکلی فاقد مزیتهای شکلی اسـت بلکـه بحـث برسـر پرخاشـگریهای بـی احتیاط و بدون تعارف « ماویلر» است که حتی با فرم خود نـیز هیـچ رودربایسـتی ندارد. گاه آن را در زیرپاهای محتوای خشن لگدمال می‌کند. شعرهایی هـم وجـود دارد که در آن فرم و محتوا دوشادوش هم به زیسـتن مشـغولند. اوج شـاهکارهای سحر در همین شعرهایی است که فرم ومحتوا با همدیگر تقارن دارند :

دیله‌دیگیم اوجالیقلار یاناشیلماز
دوداقلاریم یانا- یانا / دولانیرام زامان یوردون.
چاناقلارین ایچی هاوا
یایلیم سسی یاییلماقدا / یاناقلارین سارالماسین یاخینلادیر،
یاماجلاردا یالتاقلارین یالوارماسی
یورد بوْیونجا آصلان‌لارین / باغیرماسی
یایلیم سسی اوجالماقدا / یایلیقلارین قارالماسین یاخینلادیر
کینه دوْلو چاناقلارا / یاخینلاشیر / یاواش- یاواش
یانار داغا/ یاناشماغیم، یاناشماغین، یاناشماقلار[۹]

گویی « ماویلر» در جبر بازگوکردن الگوهای نابهنجار اجتمـاعی وامـانده اسـت. توصیفهای جبرگرایانهٔ شـرایط، ناشـی از حـاکمیت جبرتـاریخی- اجتمـاعی اسـت. تحکم و زورمداری اسـطوره‌ای شـرایط و موقعیتـهای مبـارزه سیسـتماتیک را از « ماویلر» گرفته و تلاشهای عتاب‌آلود او بستگی به شرایط و لحظه‌هایی دارد که شـعر

در آن سروده شده است. ممکن است در یکی از شعرها، عاطفی بودن شرایط، شاعر را برآن داشته باشد که قدری از خشونت خود بکاهد :

بیر تورکو دیلیمده / بیر سئوینج باخیشیمدا
بیر گولوش دوداغیمدا / اؤلوشگه‌دی
آلقیشا اوزانمیش قوللاریم / حسرتله قول- بویون اولدو
کیم قوپاردیب / اولدوزلاری؟[۱۰]

در بیشتر مواقع نبض شتابزده و سریع موقعیتها باعث تشدید ضربان قلب « ماویلر» شده و در این موارد است که شاعردیگر به فرم و قالبهای دست‌وپاگیر فکر نمی‌کند؛ آنچه برانتظام طبیعی شعر حاکم می‌شود، فاصله‌گیری از این شرایط نیست بلکه درگیر شدن با آنهاست.

در رئالیسم « ماویلر» القای خشونت خیلی زودتر از القای عاطفی بروزمی‌یابد زیرا اصولاً لحن آن لحنی عتاب‌گر است. بدلیل آنکه مکانیسم واقعیتها طوری است که اگر جنبش و دفاعی از خود نکند هستی‌اش در زیر پرخاشگریهای حسابگرانهٔ شرایط پایمال خواهدشد. گزینش تجربیات اندوه‌زا و تکان دهندهٔ محیط و اجتماع به منزله سنگ محکی است برای ارائه مفاهیم و طرحهای اجتماع معاصر که او با هنرمندی گوشه‌های نامکشوف حیات را می‌کاود و درقلمرو تجربیات و موقعیتهای ناشناخته یکه‌تازی می‌نماید. همین مسئله یعنی گزینش و انتخاب از موقعیتهای اجتماع معاصر، اصالت خاصی به برداشتهای او از زندگانی معاصر می‌بخشد. از این نظر وقتی ماده خام و اولیه زندگانی اجتماعی درقالب زبان و تصاویر شعری او درآمده و مجسم می‌شود، اندیشه‌های خلاق و نقطه‌نظرهای دلسوزانهٔ اجتماعی او آشکار می‌شود.

مواد خام « ماویلر» برگرفته از تجربیات و تخیلات منسجم یافتهٔ زمانی و مکانی است که ازطریق بیان هنری سرزنده و تحریک‌آمیزی منعکس شده است. بخاطر تجربه و تأثیرپذیری از حیات است که محتوای اشعارش باروح زمانه و محیطش سرسازگاری دارد؛ حتی درشعرهایی که قالب آنها به نوعی با تجربه اشعار کلاسیک درآمیخته، دگرگونی‌های محتوایی سرشاری دیده می‌شود که درآن شور و شوق دردمندانه غنایی-حماسی و خیالهای افسونگرانه اجتماعی مطرح شده که نشانگر حالاتی از روحیات رمانتیسم خشن اجتماعی است، رمانتیسمی که با اندکی تکان هنری و بریدن از سلیقه‌های شعر سنتی تبدیل به رئالیسم انتقادگرانه می‌شود:

... عشقه دایاق داغلاریمی توتوب دومان
آرزو بوْیلو چارداغیمی ییخیب خزان
هردن اوره‌ک گیلئیله‌نیر :
باش گؤتوروب گئده‌م گره‌ک !
من دئییرم یانا- یانا
دایان اوره‌ک! دایان اوره‌ک! [۱۱]

چنانچه باورهایی همچون اعتقـاد بـه گردش ایـام و فلـک و تقدیـرگرایی‌هـای ناخواسته شعری ـکه خیلی هم زیاد نیست- ازفضای محتوایی اینگونه اشعار رخـت بربندد، آنگاه دگرگونی‌های جهان را درمسیر هنجارهای عـاطفی جدیـدی نظـاره‌گر خواهیم شد برای اینکه آن ظرافت و ژرفای خاصی که در ذوق وسلیقه تجربی شعر « سحر» دیده می‌شود توانایی آن را دارد که آنچه را که دیگران از احساس و تجربه آن عاجز بوده‌اند او به زیبایی از عهده‌اش بربیاید و به تصویر بکشد.

نکته دیگردرباره « ماویلر» این است که «سحر»، گاه عقاید خود را از زبان جمـع بیان می کند. این مسئله باعث ساختگی بـودن فکـر واندیشـه او می‌شـود. درواقـع اینگونه بیـان عـلاوه بـر اینکـه مخـاطب را دچـار شـک وتردیـد می‌نمـاید بیـانگر تردیدهای فکری نیز هست. بدین معنی که مخاطب هنگام مواجهه با بیان جمع این سؤال در ذهنش پدید می‌آید که: پس در این میان نقش خـود شـاعرچیسـت؟ چـرا شاعر خود را کنـار می‌کشـد و بطـور صریـح از زبـان خـود و بـا جسـارت خـود نمی‌خواهد به جلو برود؟ گویی اینکه با این نوع بیان بـه خواننـده، فرمـان حرکـت صادر می‌کند اما خود با محافظه‌کاری سعی می‌نماید با آنها قـاطی شـده و حرکـت نماید یعنی طرزبیان طوری است که این مفهوم روشن می‌شـود کـه اگر مخـاطب و توده حرکت نکند ای بسا که شاهد حرکت او نیز نباشیم :

قویماریق باغلی قالا قوللاریمیز
قورویا گول- بوتامیز ، خوللاریمیز
یئته دوستاق دیبینه یوللاریمیز
باغلانان قوللارینا آند ایچیرم
کسیلن یوللارینا آند ایچیرم [۱۲]

از یک طرف بابیان مجهول و سوم‌شخص در اندیشه‌های خود تردید می‌کند و از طرف‌دیگر با بیان اول شخص‌درپایان بند، با قطعیت و یقین اظهار وجودمی‌نماید.

از دیدگاه فرم شعری، بیان زندهٔ « ماویلر » چشم‌اندازهای مثبتی در تاریخ شعر معاصر باز کرده که درنوع خود منحصربفرد است. بیان معاصر « ماویلر» موضوعاتی را که گاه به شیوه سنتی مطرح شده‌اند تحت‌الشعاع قرار داده، سبب سلب ملالت خاطر خواننده می‌شود؛ گویی ترکیب چهارچوبهای اسلوب سنتی با سبک‌های جدید، تفاهم و وحدت رئالیستی اثر را مهربانتر و انسانی‌تر کرده است :

گینه دونیا کیمی باغریم دارالیب　　قولاغیم سس‌ده، گؤزوم یولدا قالیب
سیزلاییر سازکیمی‌غمدن اوره‌ییم　　هانسی عاشیق اونو حسرتله چالیب؟ [۱۳]

بافت بیانی سحر در «ماویلر» با ترکیب و تلفیق زبان گفتاری و ادبی همراه است، طوریکه میتوان گفت که زبان « سحر» نه‌زبان گفتاری است و نه زبان ادبی. تلفیق این دو موجب آفرینش زبان منحصربفردی شده است. زبانی که فرم و شکل آن نظامی ایستا و جامد ندارد بلکه دارای تحول و پویایی است. تکامل شعریت نیز در ترکیب همین فرم ومحتوا خلاصه می‌شود. او با جان‌بخشی و اجازه جولان دادن به زبان گفتاری درکنار زبان ادبی، عرصهٔ زبانی نوینی را می‌آفریند که در آن کلمات زبان ادبی، گفتاری می‌شوند و واژگان زبان گفتاری ادبی.

تلاقی زبان ادبی وگفتاری درشعرسحر آن را بطرف گفتاری بودن کشانده است. البته شعر او صرفاً به زبان محاوره‌ای و متعارف روزمره گرایش ندارد چراکه اگر اینطور بود بافت هنری آن، در آن شکل هنرمندانه اظهار وجود نمی‌کرد. دراینجا زبان متعارف بطور محض مورد استفاده قرارنگرفته بلکه این زبان در ترکیب خود با ساختار آرمونیک و آهنگین شعر و زبان ادبی آن را درتعادل بین دو زبان (ادبی و گفتاری) نگهداشته است. این بیان نوعی پل ارتباطی بین زبان ادبی وگفتاری برقرار کرده و درعین حال که درساختار خود دارای تصاویر هنرمندانه شعری است با ویژگیهای گفتاری خود نیز آن را بطرف صمیمیت و لطافت خاصی رهنمون می‌شود. درواقع دگرگونی‌هایی که سحر در زبان گفتاری بوجود می‌آورد به طرزی آن را با زبان ادبی آشتی می‌دهد که باعث پذیرش آن از طرف خواننده می‌شود. هرگاه مخاطب از بیان شاعر خسته و دل‌آزرده می‌شود ناگهان دربرابر ذهنش با

بیانی روبرو می‌شود که ساده و عادی است و به همین خاطر اشتیاق ازدست‌رفتهٔ مخاطب را بازگردانده، انگیزه‌های تعمق و تدبر را بیشتر می‌کند.

انس والفت مخاطب با بیان این اثر به درجهٔ همزیستی دوستانه و صمیمانه آنها منجر می‌شود چون شاعر بیانش را در مرز تعادل بین زبان گفتاری و ادبی نگه می‌دارد و کاملاً از امکانات هردو زبان بهره گرفته، او را از بی‌حوصلگی و سکون نجات می‌دهد گویی شاعر با انتخاب این شیوهٔ بیان سعی دارد شعرش را به زبان نثر نزدیک گرداند او هرجا احساس نیاز به تغییر و دگرگونی بیان کلیشه‌ای و معتاد را تشخیص می‌دهد، بدون هیچ شک و واهمه‌ای سعی در دگرگونی بافت کهن دارد و دیگر حشوهای متداول گذشته را درساختار شعری خود دخیل نمی‌کند :

محبت دنیزین / اوره‌کلر بایداسیلان حاخلامیان
گؤروش هجالارین دوداخلامیان
اولدوزلار سالخیمیندان / منه ایچگی ساخلامیان سئوگی
سنه غریبسه‌میشم[۱۴]

دراین اثر بدون هیچ تعارفی شاهد سعی وتلاش شاعر در استفاده از زبان‌کلاسیک هستیم که همراه با زبان زنده وجاندارگفتاری و ادبی معاصرنظامی آزادوار می‌یابد. هرچند عادتهای گذشتگان درشعر سحر نیز دیده می‌شود اما این عادتها در کلیت شعر جریان ندارد و تنها تکه‌هایی از آن را شامل می‌شود.شگرد بیانی سحر درهمین نکته است که هنرمندانه بیان معاصر را با بیان کلاسیک و مفاهیم معاصر را با مفاهیم کلاسیک بنحوی تلفیق می‌دهد که مخاطب در فرایند فکری، درپذیرش یا عدم پذیرش اسلوبهای شعر درمانده می‌شود. اگر به نفی بیان کلاسیک بپردازد بلافاصله متوجه می‌شود که درکنار آن زبان معاصر نیز بکار رفته، و اگر زبان معاصر در ساختار شعری کم‌رنگ باشد بلافاصله متوجه تلفیق آگاهانه این بیان با بیان کلاسیک می‌شود:

دؤیونور اوره گیم / دئییر دئییر :
یئر غریب، گؤی غریب ، دام- دووار غریب
یارپاقلار ساریدیر، آغاجلار آریق
شیرین‌لر آجی‌دیر، هرنه وار غریب
لحظه‌لر اوپ- اوزون / دیلک‌لر سورگون
اولدوزلار اوزونه چئوریلیب بؤرکون ...[۱۵]

بنابراین ذهن مخاطب همیشه عادت به عدم تعادل و تنوع بیانی پیدا می‌کند و همین عدم تعادل، بیان شعر سحر را جذاب کرده است. بعنوان مثال در مصراع « کؤزه‌رله‌نیر وورغون اوره‌کلرده هله / یانماقیوین خاطره‌سی»[۱۶] واژهٔ « یانماقیوین = سوختن تو» با ساختار زبان گفتاری مطابقت دارد زیرا شکل ادبی آن « یانماغی‌نین» می‌شود. اما شاعر آنچنان این کلمه را در بافت زبان ادبی- گفتاری جای داده که خواننده گاه به فکر مردود شمردن آن افتاده، حکم بر غیرهنری بودن آن می‌دهد، و گاه‌با کمی‌تأمل پی‌به پیوند آن با دیگر واژگان برده ومجبور به پذیرش آن می‌گردد.

از طرف دیگر همین عدم تعادل گاه ناشی از تعادل خاص شعری است که تجربه‌های ذهنی و عینی شاعر را به مسیرهای زیرکانه هنری هدایت می‌کند. تعادل شعری وقتی حاصل می‌شود که حالات و عواطف غیرعادی و ناهمگون با تجربه‌ها و نشانه‌های واقعی در یک چشم انداز بین سطحی‌نگری و باریک‌اندیشی طرح و نگرشی مشترک را تحقق می‌بخشد. با اندکی تفصیل این مطلب را طور دیگری میتوان مطرح کرد. هرگاه زبان ادبی آن وقار و سنگینی خود را برشعر تحمیل می‌کند و تداوم آن برای خواننده اقتضای بی‌حوصلگی و خروج از مدار شعر را دربردارد در آن صورت تجانس و مشابهت واژگان و تصویرهای عادی و روزمره به خلع سلاح پیچیدگی بیانی پرداخته، سنگینی تصویرسازی و حتی مفاهیم مغلق را با طمأنینه تفسیرکرده، حرکت سیال آن را از صعود مغلق‌گویی به نزول ساده‌گرایی تبدیل به یک پیام دلالت‌گر می‌نماید به نحویکه رفتار و اعمال و شخصیت بیان در ذهن خواننده نه دارای شخصیت رسمی و غیرمتعارف بلکه دارای یک وجههٔ بیانی شاد و بشاش و پیشرو می‌شود :

یارین یاری گلیر دئیه / داغدا شلاله‌لر گولور
یار دوداغی گولور دئیه / باغداکی لاله‌لر گولور
یار یاریلان گولور دئیه / الده پیاله‌لر گولور
یار گولورکن / اوزلر گولور / گؤزلر گولور
دوداقلاردا سؤزلر گولور
هانسی لاله آیاقلانیب / آغلاماق هاواسی گلیر[۱۷]

البته در روند تکیه بر بیان تجربی و عینی، گاه شاعر دچار صراحت بیان نیز می‌شود که در این صورت شعر او تا سرحد شعارگویی تنزل می‌یابد. بیان « ماویلر» در کلیت خود دارای یک سیر طبیعی است و تصاویر شعر بدون دخالت یک

نیروی مستبدانه و تحمیلی هستهٔ منسجم خود را با نوعی اسلوب منطقی مواجه می‌گرداند که ساختار و بافت کلی شعر را برای دریافت مستقیم معنی بدون هیچ واسطه‌ای طبقه‌بندی می‌نماید.

« یاشیل ماهنی » و لیریسم اجتماعی سحر :

در ادبیات کهن، شعرغنایی (لیریک) درمسیر شعرعاشقانه و عارفانه رشد پیداکرده بود که در آن صمیمیت درونی تمام ناملایمات اجتماعی را درخود پوشیده نگه می‌داشت. در لیریسم شعر کهن، شاعر تمام وجود خود را تسلیم می‌کرد و یأس و امیدهایش را در قالب احساس و اندیشه دیگری و فراخودی جستجو می‌کرد. در واقع لیریسم شعر کهن تنها قانون مورد پسندش این بود که: « من می‌خواهم در احساسات خوبم زندگی کنم و بس.» کمتر شاعری همچون سیدعمادالدین نسیمی پیدا می‌شد که لیریسم خود را برپایهٔ عشق به انسان بنا نهد.

اما در « یاشیل ماهنی» « سحر» با نوع دیگری از شعرغنایی مواجه هستیم و آن همانا شعرغنایی- اجتماعی یا به تعبیری لیریسم اجتماعی است. در این اثر او به درستی دریافته است که به زور و اکراه نمی‌توان سرشت و طبیعت انسان امروزی را با سرشت و اندیشه‌های کهن که کمترین بینش و نگرشی در اجتماع برنمی‌انگیزد به هم پیوند زد. تجارب زمان و مکان چیز ثابتی نیست بلکه پیوسته در حال تغییر وتحول و حرکت است. مفاهیم و موقعیتهای اجتماعی، انسانِ هنرمند را به عمق آفرینشهای هنری رهنمون می سازد.

در این اثر ما شاهد تعدیل تفکر آتشین سحر در«ماویلر» و تبدیل آن به اشعار تغزلی وغنایی با بن‌مایه‌های اجتماعی هستیم که براستی تسلی بخش و صمیمانه است. اینکه می‌گویم لیریسم سحر آرامبخش است به این‌خاطر است که در « ماویلر» بدون استثنا با یک محتوای کاملاً اجتماعی که در هرشعر آن به گوشه‌ای از ناملایمات فرهنگ و اجتماع خود اشاره شده، روبرو هستیم. این مسئله حسابِ تروخشک را ننموده، هیجان خواننده را در جهت انزجار و نفرت به زندگی بالاَ می‌برد. به تعبیر دیگر در« ماویلر» با محیطی روبرو هستیم که درهیچ گوشه آن عواطف مسرت‌بخش دیده نمی‌شود، چهره زندگانی با دوده‌های سیاهرنگ پوشیده شده است. البته این مسئله از معایب « ماویلر» نیست زیرا جهان مادی و معنوی

جامعه آذربایجان در رئالیسم اجتماعی « ماویلر» به زیبایی ارائه شده است. سخن بر سر این است که در « یاشیل ماهنی» ایـن حـرارت و طغیـان اجتمـاعی او فروکـش کرده و جنبه‌های زیبای زندگی را نیز در بر گرفته است. بعنوان مثال تغـزل موجـود در شعر زیر نه‌تنها حرارت وهیجان خواننده را بالا نمی‌برد بلکه او را هنرمندانـه در صمیمیت عاطفی‌خود همراه و هم‌صدا می‌سازد:

بیر دویغو تومورجوغو / گولوش دالغالاریندا دولانماقدا
سحر گؤللرینده یووولموش گونش / سئودا ساچماقدا
بیر سئوینج آخماقدادیر / هاوانین ساچلاریندان.
یارپاقلار / پاریل- پاریل / یاشیل تؤشگولرین سئوداسیندا
دیله سیغماز سؤزلری / الی آچیق یئللر پایلاییر / حصارسیز هاوالاردا [۱۸]

اصالت روحانی انسان و اجتمـاع بسـته بـه عطوفـت انسـانی و سرشـت لطیـف اجتماع دارد. خشونت و ناهنجاری اجتماع، آگاهی‌های انسان را بـرای دسـتیابی بـه رازواره‌های اندرونی انسانها محـدود می‌نمـاید. جوهـرهٔ نـیرومندی اجتمـاع درگرو حمایت عاطفهٔ انسانی است عاطفـه‌ای کـه زشـت‌کاریهای انسـان را در اجتمـاع بـا حضور بی‌ریای خود فرجامی قـابل حیـات می‌دهـد. زیـرا اجتمـاع زمـانی تحقیـر می‌شود که طبیعت و سرشت بدذاتی برآن چیره شود؛ اما وقتی هستی آن سرشـار از ملایمت و لطافت باشد، مایه مباهاتش شده، و این مباهات او نه از روی احساسات رمانتیکانه بلکه از باب تـوازن عـزت وعظمـت هسـتیِ هدفمنـد و صادقانـه خـود خواهدبود. ارجمندی اجتـماع باعث تشدید فعالیتـهای پسندیده‌ای خواهد شـد کـه حاصل آن ارتقا و برتری فضایل انسانی است درجهت خلق‌ومنش ملایم وعاطفی.

ویژگی برجستهٔ لیریسم « یاشیل ماهنی» درهمین صداقت عـاطفی- اجتمـاعی آن است. توسل به زور، خصلت انسانی را به خلاقیتهای خشن سوق می‌دهد. واکنـش چنین خلاقیتی حضور خنثی و بی روح عواطف انسانی است که حضوری دروغین و ساختگی می‌باشد. برای نیل به جامعیت خلاقیت صادقانه باید بـه تخریـب تمـام مبادلات و ارتباطات زورمدارانه و تحمیلی تفکر و احساس پرداخـت. بـدون شـک یکی از ویژگیهای مورد پسند « یاشیل ماهنی» را بـاید در طـرد فضاهـای دروغیـن محتوا و فرم آن دانست. صداقت ویکرنگی محتوا، صداقـت فـرم را نـیز بـه همـراه دارد. نمایش اجتماع در این اثر، گاه به شیوه لیریسم دراماتیک اسـت و گاه وجهـه

تراژدی‌وار بخود می‌گیرد. ترکیب این دو برای شعر زیباترین خصیصه را که همانا « لیریسم اجتماعی » است به ارمغان داشته است:

سونرا گونش گلدی
گئنیش هاوالاردا / سئودا ماراقلانیردی / ساچلاریمدا طراوت
آتوشگه‌سیز باخیشلارین محله‌سینده
کوچه‌لر کوسگون / قاپیلار بویله قده‌ر کیچیک دئییردیلر...
... سونرا گونش گئتدی
سونرا اؤزومدن آیریلدیم
سونرا / تک قالدیم تورپاق قالبینده
سونرا / سؤز باشلاندی باغیرتیلاریمدان[۱۹]

روابط حسی و ملموس با اندیشه‌های انتزاعی گره خورده، خلاقیتهای تحمیلی را در قالب تظاهرات روان و سیال عاطفی متعادل کرده است. چنین واگویی‌های فردی آنچنان با صداقت هنری گره خورده که خواننده، آن را درصداقت ذاتی خود به تحلیل می‌نشیند. ازطرف دیگر صداقت هنری او را در جنبه دیگر حیات یعنی ناملایمات و نابهنجاریهای زندگانی اجتماعی در می‌یابیم. اجتماع تنها شامل لحظه‌های شاد و مسرت‌بخش نیست بلکه ضدیتها و زشتی‌های غیرقابل قبولی نیز در آن دیده می‌شود بنابراین هنر« سحر» زمانی به صداقت عاطفی و دلسوزانه نایل می‌آید که به طرح زیبا و صادقانه‌ای از این مسائل می‌پردازد.

بطور کلی شعر« سحر» ازطرح رنج انسانی لذت می‌برد رنجهای مطرح شده در این اثر عمومی است. (برخلاف « آیلی باخیش» (به آن خواهیم پرداخت) که درنتیجهٔ صداقت ریاکارانهٔ هنری، طرح رنجهایش نیز دروغین است و خصوصی) در این اثر واقعیتها در هستی واقعی متظاهر می‌شوند وتغزل او خبر از فاجعه‌ای انسانی می‌دهد. در این حالت محور اصلی تغزلات او را انسان و سرنوشت او تشکیل می‌دهد:

دوداقلاردا / سیگار توستوسونه بنزه‌ین / سون دومان
باشلاردا پاپاق / اللرده اؤلوم
باخیشلاریندا بلکه‌ده / أن باشقا سئودیگی انسانلارین شکیلی
اوره‌کلرده قورقوشوم
قان دامیر لحظه‌لر کؤکسوندن / قان دامیر.[۲۰]

شاعر درعین‌حال که به جنبه‌های زیبای حیات اشاره و در نهایت آنچه برای اجتماع انسانی پیش‌بینی می‌کند، فاجعه انسانی است که آفریننده « مرگ» است چون قلبهایش سربی و طرز نگاهش بیگانه است. در چنین فضایی موجودیت زمان به زیر سؤال می‌رود زیرا درهرلحظهٔ آن یک فاجعه انسانی قرار دارد، خون و خونریزی و تراژدی خون؛ و سحر بعنوان موجودی که در این هستی پهناور زندگی می‌کند با اشک چشمانش این لکه‌های ننگین را می‌خواهد پاک بکند:

دیلک قوخوسو گلیر هاوالاردان
دووارلاری آشا- آشا / قوی داشا چارپیلسین یاشاییشیم
قوی آلقانلارین ایزین حیاتیمدان / گؤز یاشلاریم یووار اولسون[۲۱]

در پرتو مشاهده چنین دنیای وحشت‌انگیزی است که « سحر» در آرزوی تغییر و تحول و آفریدن یک دنیای دیگر است که در آن همه ساختارهای دنیای فاجعه‌آمیز را بهم بزند تا خود دنیای ایده‌آل خود را بیافریند :

یئنی‌دن بیر انسان یاراداردیم / آللاه اولسایدیم ایه‌ر
بؤیله‌کی یالقیز قالدیم سئودا قوْلتوغوندا
یئنی‌دن بیر شیطان یاراداردیم
بؤیله‌کی فراغت باغرینا سیغینیب انسان
بؤیله‌کی سئودانی اونودوب
یئنی‌دن بیر دونیا یاراداردیم[۲۲]

خودمختاری عاطفه در « یاشیل ماهنی» ارادهٔ واقعیتها را بدست گرفته، به آن کرامت و عزت انسانی بخشیده است. بدین معنی که تمام واقعیتهای تلخ و نمایش آن درسیطرهٔ تجربه اجتماعی نوعی تشخص بخشیدن به بدذاتی انسانی است که در « یاشیل ماهنی» درجلد تعلیمات عاطفی به باور عینی رسیده‌اند. به عبارتی واقعیات خشن در قالب عاطفهٔ پرخاشگر ارائه شده‌اند و این مسئله باعث شده تا سرشت ناپسند اجتماع بصورت صادقانه و صمیمانه درعاطفهٔ انسانی مورد توجه قرارگیرد:

ایستیرم سئودانی قانیما قاتام — ایستیرم واریمی یوخوما ساتام
دار پالتار ائینیم، جانیمی سیخیر — ایستیرم ائینیمی چیخاردام، آتام
آی سئوگی یاییندان یاییلان اوخلار — آییقلیق سئویرم، قویماییین یاتام
سیغمایییر باغریما، باغیرتیلاریما — هاچاناجان گره‌ک باغیرتی اوتام
ساحیلی ساخلاییین عاغیللی‌لارا — من گئتدیم دنیزدن دنیزه باتام[۲۳]

ابتدا، مسئله‌ای اجتماعی در درون یک فرد (شاعر) تشخص عاطفی می‌یابد چون عاطفه نیرویی درونی است و در ادامهٔ آن شاعر سعی دارد تشخص درونی خود را از درون یک فرد به درون کلیت یک اجتماع تعمیم دهد. به همین خاطر شعر در بیان بدذاتی واقعیتهای اجتماعی و قیدوبندهای عوامل طبیعت و اجتماع سعی می‌کند تا نه تنها هیجانات غیرقابل تحمل یک فرد را که ناشی از بدذاتی اجتماع است درلطافت عاطفی تحلیل نماید بلکه در یک تلاش جمعی، سعی در تعمیم اختناقهای فردی خود داشته، و به آن جنبهٔ عمومی ببخشد. برای همین نیز دراینجا عاطفهٔ انسانی درجهت دلسوزی نسبت به واقعیتهای خشن ارزش می‌یابد بدین معنی که شاعر با بیان واقعیتهای خشن سعی در نمایش یا تحلیل آنها و در نهایت در طرح چنین عواطف خشن و ناملایم دارد. به همین خاطر نیز در اینجا عاطفه در جهت عاطفهٔ دلسوزانه بروز پیدا می‌کند.

شاعر در مواقعی ممکن است جهان بیرونی را به جهان درونی خود منتقل کرده، از این طریق با محدودکردن گسترهٔ آن درفردیت خود و بیان جزئی آن درپی این باشد که تمام نمادهای بیرونی را که شامل انسانها وطبیعت و اجتماع می‌شود، با نمادهای درونی خود همراه ساخته، و در دل تک‌تک این نمادها فردیت درونی خود را که حالا تبدیل به فردیت اجتماعی شده، قرار بدهد. « یاشیل ماهنی» باهنرمندی خاصی به این هدف نائل آمده است. تمام انسانها، محیط و طبیعت که میتواند به صورت جزئی و درقالب تیپ‌های فردی بررسی شوند خودرا در مصراع به مصراع « یاشیل ماهنی» می‌یابند. این مسئله بیانگر رابطهٔ فردیت هنری «سحر» با فردیتهای گوناگون است که هرکدام عاطفه‌ای ازعواطف مطرح شده را بسوی خود می‌کشانند:

نه بیرکسی چاغیرماق ایسته‌ییرم
نه باغلی باجالاردان باغیرماق.
سئویم‌سیز بیر هاوادا / سوئلغون یارپاق کیمی
سوسوزام / یاغیش طراوتینه / سوسوز
نه توتقون ماوی‌لیکلره کؤچمک ایسته‌ییرم
نه بولودلار آرخاسیندان / اوچماق
یئلکن‌سیز بیر گمی کیمی
سوسوزام / دنیز طراوتینه / سوسوز[۲۴]

دراینجا نیز شاهد بازگویی تجربه فردی هستیم اما درعین‌حال این تجربه‌ها میتواند مربوط به تمام انسانها باشد. آرزویی را که شاعر بصورت فردی درانتظار برآورده شدن آن است آرزوی تک‌تک انسانهاست. درواقع شعر درعین‌حال که در حسرت رفع تشنگی‌های عاطفی‌خود است نسبت به‌عاطفهٔ انسانهای همنوع‌خود نیز بی‌اعتنا نیست. در یک هوای دلگیر غیرعاطفی وغیرعاشقانه همچون یک برگ پژمرده به دنبال لطافت باران است تا با احساس طراوت آن به طراوت دریای پاکی برسد.

گاه عاطفه، درتصور واحساس لطیف ارزش می‌یابد. درآن صورت نیز قلمرو عاطفه را جوانب خوش‌طینتی اجتماع احاطه می‌کند. اگر تلقی ما از پدیده‌های هستی و اجتماع احیای خصلت پسندیده انسانی- اجتماعی است، درآن صورت آزادیهای روحیِ فردی و جمعی محور عواطف انسانی را تشکیل خواهدداد. سعادت انسان درگرو گزینش مصداقهای متعالی وزیبایی مطلق است:

گیزلین بیر گولوش طرحی وار گؤزلرینده
یاغیش ماهنی‌سینا بنزه‌ر / دنیز پاریلتیسی کیمی
گئنیش سئویم سؤزلرینده
انتظار دملرینده کی آیاق سسی
یاخینلاشیر / باخیشلاری‌نین سمتیندن
بایرام هاوالاریندا کی
قرارسیزلیغین ایزی تک / یاشیل موشتولوقلار کیمی
سئویم یقینی‌دیر سانکی[۲۵]

در شعر قبلی شاعر از ملایمت درونی به خشونت بیرونی و جمعی رسیده است. اما در شعر اخیر، شاهد لطیف‌ترین عاطفهٔ انسانی هستیم که حکایت از ملایمت درونی دارد. درشعر قبل شاعر با تکیه بر آزادیهای روحیِ فردی خباثت روح جمعی را نشان داده است. (البته تمامی این موضوعات همه از زیر مجموعه‌های عاطفه‌اند اما در یکی با عاطفهٔ خشن ودر دیگری با عاطفهٔ لطیف مواجه هستیم) اما دراینجا نظام معنوی و روحانی انسان درکلیت اثر جاری وساری است و شاعر از ابتدا تا انتها لطافت و ملایمت عاطفی را مراعات و سرشت اجتماع را در لطیف‌ترین نمونه واقعیت اجتماعی بیان کرده است. از این دیدگاه در « یاشیل ماهنی» شاهد رابطه متقابل بین « انسان، اجتماع و عاطفه » هستیم. انسان و اجتماع

پدیده‌هایی غیرقابل انکاراند اما آنچه به آنها موجودیت زشت و زیبا می‌بخشد، عاطفه است. خودمختاری عاطفه در پی تثبیت ارزشهای انسانی ـ حتی در وجهۀ بدذاتی آن ـ است. زیرا همانطور که گفتیم اگر بدذاتی واقعیتها نیز نشان داده شود، درنتیجۀ درک و شعور عاطفی است. بنابراین در « یاشیل ماهنی» آنچه که به تحلیل سرشت زشت و ناپسند واقعیتها می‌پردازد، « عاطفۀ دلسوزانه» یا « صداقت اجتماعی » می‌نامیم و آنچه را که احساسات و هیجانات روحانی ومعنوی را در لطافت اجتماع می بیند « عاطفۀ لطیف» می‌گوییم.

گاه که لیریسم « سحر» به توصیف گوشه‌های تکان دهندۀ زندگانی تکیه می‌کند، هیجانات روحی مخاطب را دگرگون می‌کند، اما دگرگونی در این حالت همچون دگرگونی در « ماویلر» نیست که تبدیل به نفرت و انزجار بشود. در اینجا این دگرگونی موجب برانگیختن دلسوزی‌های خواننده می‌شود:

گئجه‌نین قارانلیق سوکوتوندا
یاشاییشی آغلایير بير کؤرپه
ترمز ایيلتیسی تک
ایری بیر خط قالیر آسفالتین اوستونده / سوووشار دونیادان[۲۶]

وگاه درتغزل او شاهد گفتگوهای صمیمانه‌ای هستیم که درست است که مفاهیم آنها ازدرون شخصیتهای شرکت کننده درگفتگو بازگو می‌شود اما خواننده آنها را تعمیم داده و خود را نیز در این گفتگوی صمیمانه شریک می‌داند.[۲۷]

آنچه برجنبه هنری « یاشیل ماهنی» می‌افزاید و حتی آن را فراتر از « ماویلر» قرار می‌دهد، همراهی محتوا با فرم متناسب آن است. فرم شعر باید همزمان و همراه با محتوای آن بوجود آید. درموقع آفرینش شعر است که ماهیتهای محتوایی و شکل ظاهری شعر قدرت حضور و خودنمایی پیدا می‌کند. شعر تا وقتی شروع به سرودن نشده قالبی است بی‌معنا و نامفهوم. وقتی جرقۀ آن زده شد، قالب نامفهوم آن با رنگ و لباس تکنیکهای شعری شکل و شمایل منظمی پیدا می‌کند.

در « ماویلر» دربیشتر مواقع شاهد بروز اندیشه محض بودیم بدون آنکه شاعر به تصدیق جنبه‌های جمال‌شناسی بپردازد. اما در این اثر، تصاویر و تخیل عاطفی، خشونت محتوای اثر را تعدیل داده، فضای کلی شعر را با لطافت و ملایمت خاصی همراه کرده است. در اینجا مکانیسم سیال احساس وعاطفه، مکانیسم

ناهنجار شرایط و موقعیتها را هماهنگ با سلیقه‌های منطقی‌کرده، بر هارمونی برابرانه احساس و بیان افزوده است.

تصاویر و تخیلی که در شعر او بکار می‌رود در مخاطب نوعی احساس همدلی برمی‌انگیزد، گویی این تصاویر، اشیا و احساس را به همدیگر پیوند می‌دهند. بدیهی است تخیلی که همیشه درحال حرکت وفعالیت باشد، انعطاف بیشتری برای کشف رازورمزهای اجتماع دارد. مخاطب که بدنبال فراگیری چیز جدیدی از هنر است با دیدن استخوانبندی پایدار تصاویر و تخیل هنری در این اثر، تجارب زندگی‌اش را با تجارب غیرفردی آن قسمت می‌کند. تصویرهای هنرمندانه در این اثر، حالات و تجربه‌های مخاطب را تغییر داده متناسب با بیان هنری‌اش، چارچوبهای عاطفی خاصی را درذهن خواننده ایجاد می‌کند این تصویرهای هنری، هرکدام تداعی اندیشه‌ها وحالات خلاصه‌واری هستند که شاعر از عهدهٔ آنها به زیبایی برمی‌آید. شگرد « یاشیل ماهنی» نیز درهمین نکته نهفته است. دراینجا شاعر فریادهای عصیانگرانهٔ خود را بوضوح و خشمگینانه ابراز نمی‌دارد بلکه با تعیین چارچوبی برای هریک از مفاهیم، چارچوب بیانی خاصی نیز برای آن برگزیده، حساسیتهای منطقی خاصی در او ایجاد می‌کند. در این زمینه شعر« ایتگی»(= گمگشته) که یکی از شاهکارهای این مجموعه است، بهترین نمونه می‌باشد:

گئجه‌نین قارانلیق سوکوتوندا / یاشاییشی آغلاییر بیر کؤرپه
ترمز ایلتیسی تک
ایری بیر خط قالیر آسفالتین اوستونده / سووشار دونیادان
گیزلین نفسلردن / ساعات سسی گلیر
آتوشگه‌لر آغیر بیر سؤیوش تک
کار قولاقلارا بنزه‌ییر / باغیرتی دونیالاریندا
سریشلی بیر زامان سوواشیب اللریمه
شیطان توْرو دالیندان منی گؤزله‌ییر هله‌ده
کئچمیش باخیشا بنزه‌ر / بیر قورخو
یاسمین باخیشلی قوشلارین قانادیندان سوورولان سئویم تک
اوچوشو کفاف ائتمه‌ییر
اویغو یوردوندان گتیردیگیم / دویغولار.[۲۸]

دراینجا شاعر آن سماجتهای افشاگرانهٔ « ماویلر» را ندارد بلکه سماجت و عنادکاری او تبدیل به یک حرکت سنجیده‌ای‌شده که ظرفیتها و قابلیتهای ارزشمند هنری را نه بصورت صراحت بیانی بلکه با یک منطق خاص و با یک بیان تصویری زیبایی ارائه می‌کند. قابلیتهای آن درفرایند سیال تکنیکهای فرمی بروز می‌یابد. جهان‌بینی سیال، شیوهٔ بیان سیالی می‌طلبد و در این مورد شور و هیجان بیان هنری « سحر» با قریحهٔ سنت‌ستیز درآمیخته و همراه با منطق ساده صور خیال تودهٔ مردم، احساسی پر از تجربه و صمیمیتی سرشار از جنب‌وجوش را برای حرکت بسوی زندگی معنادار می‌کند. او جهان هستی را در ظرافت تصاویر ریخته، عینیت آنها را بصورت شاعرانه بیان می‌نماید. همین مسئله است که بر شعریت شعر« سحر» منطق شعری بخشیده، از برداشتهای کلی‌گویانه برحذر می‌دارد.

« آیلی باخیش » و عرفان ریاکارانه سحر :

بی‌تردید تصوف درادبیات مشرق‌زمین جایگاه بخصوصی دارد. چنین مکتبی به فکر تکامل روحی- معنوی انسانها بوده ارمغانی برای دوستی، عشق و محبت انسانی محسوب می‌شود اما درباره واقعیتهای اجتماعی نقش آن را کم‌تأثیر می‌بینیم مکتب تصوف زمانی پدیدآمد که انسانها درنتیجهٔ بدخویی‌ها وستیزه‌گریهای نامفهوم ازبین می‌رفتند درچنین دوره‌ای تصوف بجای پشتیبانی از مردم و انسانها گوشهٔ دنج خلوت برگزید بطوریکه این گوشه‌نشینی در زمانهای بعدی تبدیل به یک تبلیغ کورکورانه از تصوف شد.

تداوم چنین مکتبی در دنیای پرافت‌وخیز نوعی تفکر مالیخولیایی است که سحر از این اثر (آیلی باخیش) به بعد بدنبال تبلیغ مرامی است که چندان کارآیی ندارد « اشعار اخیر«سحر» نشاندهنده تکامل شعری اوست درجهت تهذیب ادبی، عرفان با شکوه و غنی و گرایشهایی بسوی دنیای ماوراءالطبیعه».[۲۹] این دیدگاهی است که تاحدودی درذات مسئله با نوعی مسامحه‌کاری بیان شده، زیرا توصیفهایی از قبیل « تهذیب ادبی، عرفان باشکوه» تشخص عرفان صادقانه و راستین ادبیات گذشته را به زیر سؤال می‌برد برای اینکه سحر در دو اثر اخیر (آیلی باخیش و بیر دسته تزه گونش) با زیرپا نهادن تمام تفکرات واقعیِ پیشینِ خود، گویی زیستن در این دوره

و زمانه را برای خود عیب وعار بزرگی دانسته، به انتخاب زندگی در زمانهای قدیم روی آورده است.

در « آیلی باخیش» گویی زشتی از این دنیا رخت بربسته و پر از نیکی و صمیمیت و زیبایی شده است. پرسشی که به ذهن می‌آید این است که آیا در رجعت سحر به دوره‌های گذشته، قابلیت بیان مفاهیم ادبیات کهن و کشف محتوای آن دیده می‌شود؟ و آیا توانسته است در مضمون‌آفرینی‌های خود به محتوای دست‌نیافتنی شعر گذشته دست بیابد؟ مسلماً جواب منفی است زیرا مسئله برسر این است که نه تنها فرم وقالب شعر او سنخیتی با قالب و فرم ادبیات گذشته (مثلاً محمد فضولی) ندارد (زیرا حتی کهنه‌تر ازآن است) بلکه مضامین صوفیانه‌اش نیز با مضامین آن درانطباق نیست؛ علت این است که تصوف همیشه متحرک و پویا نبوده ومرحلهٔ نهایی آن برای همه یکسان و ثابت است.از این دیدگاه اگر هنرمندی ازنظرگاه مضمون در دنیای امروز به تقرب با تصوف دلخوش کند از آن مرحلهٔ نهایی فراتر نخواهد رفت. بدین ترتیب تنها راهی که برای او باقی می‌ماند تغییر شکل وفرم شعری است.

« سحر» در « آیلی باخیش» به یکباره تغییرشکل داده از یک شاعر اجتماعی تبدیل به شاعری می‌شود که همه‌چیز را درمکاشفهٔ فردی و درونی می‌بیند، از رویدادها و حوادث جهان و محیط زندگانی برکنار می‌ماند و به چیزهای کلیشه‌ای و تکراری که مخصوص ادبیات گذشته است، روی می‌آورد. هرچند او در اشعار خود تظاهر به آشفتگی‌های عارفانه دارد و خود را آشفته وپریشان و سودایی نشان می‌دهد اما در اصل، این آشفتگی او نتیجه آشفتگی فکری او درجهت عدم تشخیص مسیرهنری است زیرا مسیر هنری او تقلیدی است ؛ تقلیدی ملال‌آور :

من‌پریشانلار ایزیندن قالان‌آشفته‌لیگم

قیسی‌چؤللرده دیده‌رگین سالان‌آشفته‌لیگم

یئتمه‌ین تعبیره وارلیق بویو آشفته یوخو

یالان آشفته‌لیگم من، یالان آشفته‌لیگم[۳۰]

بنظر می‌رسد که شاعر خود نیز دریافت درستی از این آشفتگی ندارد حتی در برخی موارد تفکر پریشان او به پریشانگویی‌های بیان شعری نیز منجر می‌شود :

هرگول، / هرآشنا،/ هر ایشیق، / هئچ نه، هرنه‌لیک

اوجسوز- بوجاقسیز عالمه عالم

دوامه دم / محرم / عزیز / محبت گونشلری
ظاهر اؤلوملر ایچره / دوْغولماق مرارتی / سئودا حرارتی... [۳۱]

من مطمئنم آن مفهوم ذهنی که « سحر» شادمانه و پیروزمندانه به تصویر آن می‌پردازد دمادم به او ریشخند می‌زنند که: تو دربیان، روراست نیستی. این مفهوم تلاش ریاکارانهٔ او را برای آفرینشهای مجعول که درتضاد با واقعیتهای اجتماعی ـ حتی در تضاد با عواطف و احساس باطنی خود شاعرـ است به سخره می‌گیرد.

حیرت‌زدگی سحر که گویی چیز جدیدی راَ کشف کرده وبه آن شکرگذار است او را در یک حالت سکرآور، به گوشه‌ای از زندگی ریاکارانه پرتاب می‌کند که در آن از استحالهٔ معنوی راستین از خودبیخود نمی‌شود بلکه سرمستی او ناشی از ادا و اطوارهای بیهوده و ریاکارانهٔ عارفانه‌ای است که امتیاز گزینش زندگی را بطور ناخودآگاه از او می‌گیرد چون در این صورت نه تنها در یک وجود دیگر محو و ذوب نمی‌شود (مثل عرفای راستین) بلکه بخاطر احساسات موقتی خود، به حیرت‌زدگی مالیخولیایی دچار می‌شود. به همین خاطر هم اشیا، احساس، عاطفه و اندیشه پیوندش را با او می گسلند چون به غیرواقعی بودن احساس واندیشهٔ شاعر پی‌می‌برند ما نتیجهٔ این قهر اندیشه را نه درجاودانگی سکرآور عارفانهٔ او بلکه در حضور مفتضاحانه و به قول آل احمد در « نیمچه‌عارفی » او می بینیم. رمانتیسم بی‌حرکتی که اگر لازم باشد به نفی خود نیز می‌پردازد.

بو، نه جذبه‌دیر منه یول وئریر اینامیمدا بیر داوام ایله‌نیر
منه منده بیر یئنی من دئییر دوزه‌لیب دوز ایلقارا اوز قویام [۳۲]

چنین محتوایی ریاکارانه است او حتی در بیان جهان درونی خود نیز به مکاشفه و شهودی نرسیده است چراکه جهان‌بینی ایدئالیستی در مفهوم فلسفی آن به او اجازه نمی‌دهد که از خود فراتر برود و با گزینش واقعیتهای جهان خارج، امکان بازنگری روابط و پیچیدگی‌های حیات بشری را فراهم آورد.

مفاهیم قراردادی و یکسان «آیلی باخیش» مخاطب را ملزم به دادن حکمی کلی وحق بجانب می‌کند وآن همانا تقلیدی، تکراری و ارتباط مشابه مفاهیم شعرها با یکدیگر است بنحویکه خواننده مفهوم هر شعری را تکرار مفهوم شعر یا شعرهای قبلی می‌داند. هبوط « سحر» از اندیشه عمیق و فراگیر انسانی‌ـ اجتماعی به اندیشه‌ای تکراری وبیرون از دغدغه‌های نظام‌تکاملی و جهشی‌حاضر، سطحی‌نگری و قشریگری او را نمایان می‌سازد. توسل به تجربه های تکراری، به سترونی و

غیرپویایی تفکر می انجامد. تفکر تکراری به منزلهٔ کاستن و حذف حجم زیادی از مؤلفه‌های ادراک و تفاسیر انتقادگرانه اندیشه‌هاست. لازمه جهان‌شمول شدن هنر، انعکاس تمایلات ونیازهای زمان است و نه پرداختن به اندیشه‌های « هوچی‌گری»:

من کلمه سن معنا کیمی من آرزی سن سینا کیمی
من شیشه سن مینا کیمی وصلینله بللندیر منی
سن دویغو من دیوانه تک سن باده من پیمانه تک
سن شعله من پروانه تک یاندیر منی یاندیر منی[۳۳]

شک دارم که چنین تفکرات تقلیدی و تکراری نقشی در پیشرفت و تکامل شخصیت خواننده داشته باشد. همانطورکه در ادبیات کهن دیده می‌شود درشعر سحر نیز نفی دنیا نمود دارد. او، مردم دنیارا بی‌وفا می‌داند و برای همین به ترک آن می‌پردازد او درمسیر عشق از یک طرف اظهار خودنمایی کرده و ازروی عادت بیهوده، تمامی خصلتهای عشق عشاق را یکجا درخود می‌بیند و از طرف دیگر با هیچ انگاشتن خود دربرابر موجودی فراخودی به تحقیر خود نایل می‌آید. جالب اینکه این پریشانگویی در طول یک غزل او مشاهده می‌شود او از یک طرف به خام و هیچ بودن خود اذعان دارد:

منیم تک خام قالانلاردیر دئیل‌لر یانماق احوالین
یانانلاردان اثر یوخدور دئسین‌لر تا ، نه‌لر یاندی

و در ادامه اظهار خودنمایی کرده، روشنایی دنیا را ناشی از نور خود می‌داند:

ایشیم وورغون گونش تک عالمه نور پایلاماقلاردیر
یاریب باغرین سحر تک داغلانان دیوانه‌لر یاندی[۳۴]

دراینجا ذکر یک نکته ضرورت دارد و آن این است که خواننده گویی در این اثر با دوگونه شعر و با دونوع تفکر شعری مواجه است؛ شعرهای دوبیتی، (اکثراً درصفحات زوج کتاب آمده) دارای بیانی جدید اما محتوای ابتر است محتوایی که تاحدودی خواننده به این نتیجه می‌رسد که شاید سحر درپی بازآفرینی خویشتن خویش است. به هرحال اشراقیت هراندازه هم غیراجتماعی باشد، اما دست‌کم به کشف و شهود زیبای اندرونی می‌پردازد ولی کشف وشهود « سحر» هیچ احساسی در ضمیر انسانها پدید نمی‌آورد ؛ و نکته دوم غزلهای بلند است که دارای محتوا و بیانی کاملاً تکراری و تقلیدی است.

« بیر دسته تزه گونش » و خودباختگی عرفانی :

همانطور که سحر در « آیلی باخیش» شاعری مقلد وتأثیرپذیر و فاقد اعتماد به نفس و ارادهٔ اجتماعی است در مجموعه شعر « بیر دسته‌تزه گونش» نیز تزلزل فکری او کاملاً مشهود است . هنرمندی که درآثار نخستین خود با اندیشه‌های درونگرایانه به مبارزه برخاسته ناگهان افکار خودسرانهٔ درونی، او را در زندان انزوا محبوس می‌کند. آیا این رجعت به درون نیز انعکاس بخشی از اجتماع ما را تشکیل می دهد یا شاعر در میان پیشرفت بی‌توقف اجتماع و درمیان بلبشوی ملامت‌گرانه فرهنگ اجتماعی قدم واپس گذاشته ادای قدیسان ادبیات گذشته را درمی‌آورد؟ در هرحال حتی جستجوی صوفیانه او نیز جستجویی است پا در هوا و دارای اندیشه‌ای ناقص و ابتر. واقعیت ارائه شده در این اثر، واقعیتی عینی وامروزی نیست بلکه توهمی و خیالی است. گرایش به درون و تبدیل آن به افسانهٔ انسانی فقط به نیازهای خیالی و واهی تودهٔ مردم پاسخگو است که هیچگونه سازش و مناسبتی با واقعیتهای خشن ندارد. نهایت آرمانگرایی آن، اتخاذ اسلوب روشنگرانه نیست بلکه تجلی ابهام‌آمیز و معماگونه‌ای از واقعیت غیرواقعی است در قالب تجرید ستایش‌آمیز زندگی و جهان درونی.

قهر و انزوای « سحر » از اجتماع هیچ روزنهٔ امیدوارنه‌ای را برای حرکت در زمان و با زمان برای او درپی نخواهد داشت. قهر و انزوا، اعتراض به فرایند سیال هستی و اجتماع است. نوعی ایجاد مانع و ارتجاع فکری است.

محتوای این اثر همان محتوای « آیلی باخیش» است هرچند آن پریشانی و آشفتگی موجود در «آیلی باخیش» تاحدی فروکش کرده و به تعبیری به سمت و سویی نیمه‌هوشیارانه و عاقلانه جریان یافته، اما باز تقلیدهای بی‌اساس از اندیشه‌های دیگران هنوز ملالت خاطر و دل‌آزردگی مخاطب را به همراه دارد. مضامین و محتوای چندش‌آور « آیلی باخیش» در این اثر نیز دیده می‌شود. شخصیتهای موجود ازقبیل وصل، هجران، غم، عشق، فراق، ناله و زاری، خودنمایی معشوق والتماس عاشق وعشوه ونازمعشوق و... همگی در این اثر نیزقابل مشاهده است؛ اما با اندکی تغییر درنوع بیان آن، مضامین برخی از شعرهای این مجموعه هنرمندانه و دارای آن سبک وسیاق دوران « ماویلر» و «یاشیل ماهنی » است.

در این مجموعه آنچه تاحدودی از خشم مخاطب می‌کاهد، ساختار تصویرپردازی شعر است که تاحدودی صبغهٔ معاصر دارد؛ درهرجا که این شیوه

مدنظر قرارگرفته شعرهای موفقی همچون « یئنی» (= جدید) ماهیت هنری خـود را بروز می‌دهند :

تزه بیرگون دوشه‌جک پنجره‌دن
صاباحی ایندی‌دن اؤلدورمه / دایان!
یئنی بیر سن دوراجاقسان / یوخودان
باشقا بیرسن / دولاجاقسان گونشین گوزگوسونه
یئل اسندن / قولاق آسسان سؤزونه
موشتولوق ماهنی‌لارین پایلییاجاق / آیری بیرساز چالاجاق
آچا بیلسن / اوره‌گونده یووا سالمیش گئجه‌نین / قاپ- باجاسین
یئنی بیرگون دوشه‌جک / کؤنلون ایچیندن بایبرا
قیناما اؤزگه‌لری ![۳۵]

امـا محتـوای تکـراری و واگویی‌های‌صوفی‌منشـانه و سوررئالیســتی‌که نوعــی بی‌اعتنایی به واقعیتهاست نمی‌تواند محرک فکر و اندیشه باشد تصوریکه واقعیتهای پیچیده مدرنیسم، آن را تبعید می‌کند. آن سرزمین متعـالی کـه عبـارت از « فردیـت مالیخولیایی و سودایی شاعر» است نه تنها به صفا و پاکی نمی‌گراید بلکه تظـاهرات ریاکارانه آن سبب می‌شود تا مخاطب به انعکاس و انتقـال صمیمیـت شـاعرانه نـیز ریشخند بزند:

میخانه باخیشلی یار، یار اولدی　　قلبیم گینه عشقه دربار اولدی
یا یاردی گؤزومده یا گؤزوم یار　　تا یار گؤروشه سببکار اولدی[۳۶]

چنین اندیشه‌هایی خواب‌آورترین داروهایی هستند که اندیشه و تفکر و تحـرک را ازذهن مردم بدورمی‌دارد. بیان این‌نوع مضامین، خود نوعـی خفـه‌کردن مضـامین عالی شعرکلاسیک است؛ زیرا خیلی ساختگی و بـا ادا واطـواری غیرهـنری همـراه است:

سویوق گئتدی / بولوتلاری گؤرونمه‌سین دییه
یاغیش باخدیم دالیسیجا / غروروِمی خیابانا سپه- سپه
تاکسی‌چینین الینده پول یوبانمیشدی / منیم سؤزلریمده آدرس
دئدیم:
باغیشلا / کئچمیشدن / ایندی حالا یئتیشمیشم / هارا گئدیم؟
نیه گلدی ![۳۷]

درهرحال گاه وقتی دو اثر نخستین «سحر» را می‌خوانم و سپس مسیری را که او بعد از این دو انتخاب نموده، بـــه دقـت می‌نـگرم آه وافسوسـی بـه درازای مسـیر« ماویلر» تا «آیلی باخیش» سرمی‌دهم این افسوس، اگر در مورد شـاعری دیـگر بـود شاید تاحدودی ریاکارانه بنظر می‌رسـید امـا در مـورد سـراینده « مـاویلر و یاشـیل ماهنی» باورکنید که بی‌ریا وصادقانه است. صادقانه از این لحاظ که مـی بینـم یـک شاعر صاحب سبک و صاحب مکتب، ناباورانه از شـعر معـاصر آذربایجـان حـذف می‌شود و این یعنی حذف یک بخش مهمی از شعر خلاق معاصر آذربایجان .

بیان هنری سحر در « بیر دسته تزه گونش» : [۳۸]

« سیر سلسله مراتبی محتوای آثارخـــانم « سـحر » ایجاب‌هـای خـاص خـود را داشته که در نتیجهٔ مکانیسم مسلط زمان گاه با اصول ارزشمند و مورد پسند اجتماع موافق بوده و گاه به خاطر ملاحظه‌کاری و محافظـه‌کاری، عتاب‌هـا و سـرزنش‌ها و موضعگیری‌های محتاطانه اجتماع را برانگیخته است. به نظر ما جهان بینـی اساسـی او را باید در دو اثر نخستین او (ماویلر و یاشیل ماهنی) جستجو کـرد. در ایـن دو اثر است که اجتماع خود و جهانبینی‌های خود را می‌یابد.

اما سحر با سرودن مجموعه شعر «آیلی باخیش» هم از نظر محتوا و هم به لحاظ جنبهٔ بیانی قدم در مسیری گذاشت که علاوه بر اینکه نوعی تکرار مفاهیم گذشتگان است، به نوعی اندیشه و حتی بیان هنری اورا نیز ریاکارانه و منفعل نمایانده است.

اینکه سحر به رواج سـنت‌ها و عـادات رهـا شـده‌ای مـی‌پـردازد کـه مغـایر بـا واقعیت‌های اجتماعی است ، نه تنـها در جـهت خـلاف ایـن واقعیت‌هاسـت بلکـه اندیشه‌های او نیز ویرانگر اندیشه‌های پیشرو ملتی است که از واقعیت‌های متنـاقض ضربهٔ مهلکی خورده است. این رجعت به اندیشه‌های رها شدهٔ کلاسیک ، نـــه تنـها مانع نو آوریهای او شده ، بلکه زبان و بیان او را نیز در یک حالت سردرگمـی بیـن زبان کلاسیک و معاصر قرار داده و عملاً هر گونـــه کوششـی را در ایـن راه سـلب نموده، سبب بروز تعارض‌های زبانی گردیده است.

بیان هنری و تصاویر ارائه شده در « آیلی باخیش » خیلی قدیمی اسـت. ضعـف و به تحلیل رفتن اندیشه‌های سحر در این اثـــر عـدم انعطـاف فکـری اورا در آثـار

بعدی آشکار کرده، گرایش به اسلوبهای شعر کهن، استعمال قافیه‌ها و ردیف‌ها و تعابیر کلیشه‌ای را به دنبال داشته است طوری که ذهن خواننده در مقام مقایسه، هیچ فرقی بین زبان او با زبان شعر کلاسیک (مثلاً بیان شیرین و شیوای « حیران خانم» شاعره قرن ۱۲ هـ) نمی‌بیند.

بیان اثر «بیر دسته تزه گونش» نیز بیان زورکی و تحمیلی است که در آن شاعر به زور می‌خواهد تصاویری را وارد شعر نماید که قبلاً به تناسب یا بی‌تناسب با مفهوم شعر، در ذهن خود آماده کرده است. در این مجموعه چون تهیه‌ی تصاویر عمدی است، به سیر طبیعی نیز عادت نکرده‌اند. تصاویر از پیش آماده، وقتی در قالب محتوا بروز پیدا می‌کنند چون دارای هماهنگی کامل نیستند، محتوای شعر و مضمون آن را نیز تکه تکه کرده، از انسجام کامل بدور می‌کند. در این مجموعه هر چند شاعر تظاهر به نوگرایی دارد و سعی می‌کند بیان هنری‌اش را به صورت مدرن جلوه دهد اما باز همان ایماژها و تصاویر شعر کلاسیک بر آن حاکم می‌شود.

«سحر» در این اثر و در تداوم تظاهر به نوگرایی، خصیصهٔ نامتناسب و ناهمگون دیگری را نیز به شعر خود می‌افزاید و آن همانا استفاده از ترکیب‌های گوناگون وصفی و اضافی است که در بیشتر موارد از طریق گرته‌برداری از ترکیب‌های فارسی و ترجمه آنها به ترکی پدید می‌آید و به‌همین خاطر نیز بیشتر شعرهای آن با « تعقیدهای ترکیبی » همراه است، که با آوردن آنها، مصراع‌ها را ناموزون و انتقال مفاهیم را دچار اشکال می‌کند.

اصولاً آنچه به شعر جنبه‌ی هنری می‌بخشد، آوردن ترکیبهای توصیفی پی‌درپی نیست، زیرا این‌کار، بیان تصویری شعر را مقید به یک محدودهٔ خاص در همان ترکیبهای خاص می‌نماید. بدین معنی که خواننده به هنگام خواندن آنها آنچه را که به ذهن خود می‌سپارد همان تصویری است که از نتیجهٔ ترکیب دو یا سه کلمه بصورت وصفی یا اضافی حاصل می‌شود، و بقیهٔ کلمات را چون نقشی در محوریت تصویری شعر ایفا نمی‌نمایند، رها می‌کنند. درواقع محور تصویری شعر روی همان ترکیب مستقر شده، ظرفیتهای دیگر شعر را به‌دلیل غیرفعال بودنشان فراموش می‌کند:

قلم / چیگین قاچیردیر الیمدن،
سؤزلر / اونودولماق کلمه‌سینه دالدالانیر
نیسگیل دیر دولانیر/ هاستا آددیملاریلا

خاطره‌لر کوللوگونده
یوخ لحظه‌لر صفحه‌سینده
نه‌یازماق اولار / نه‌دن یازماق اولار؟
حقیقت دلال‌لاری‌نین اللرینده
سلامت گردنه‌لرینده سویولماقدان؟
اوره‌ک تنگه‌لرینده / چیلغین دیلک‌لرله / اله‌به‌یاخا اولماقدان؟
نه یازماق اولار/ نه‌دن یازماق اولار / ایچریده ییخیلماقدان؟
یاش پرده‌لری‌نین دالیندا / اوتوزماق ایزلرین آزدیرماقدان
دایانمیشام ایچریمده بیر بینهایته قارشی
بودور... / بویاقسیز بیر محراب
نه‌دن یازماق اولار
اوزون یوللاردان گلیب / اؤزومدن اؤزومه یئتیشمک سفریندن؟[۳۹]

آغاز شعر ـ دومصراع اول آن ـ هنرمندانه است زیرا تصویر نه در یک ترکیب بلکه در کلیت دومصراع جریان دارد و تمام واژه‌ها در این تصویرسازی نقش دارند. اما از مصراع سوم به بعد استفاده از ترکیب‌های پی‌درپی باعث تعقید لفظی و معنوی شده و فعالیت تصویری شعر را در ترکیبهایی قرار می‌دهد که هرکدام از آنها دارای استقلال تصویری بوده و با ساختار تصویری تمامیت شعر رابطه‌ای ندارد، به تعبیر دقیقتر تصویرهای ارائه شده در هر مصراع در همان مصراع تمام می‌شود و استقلال خود را با مصراع‌های دیگر قسمت نمی‌کند. فضای کلی شعر حاصل تصویرهای تکه تکه‌ای است که نه‌تنها انسجام شعر را برهم می‌زند بلکه درک مفهوم شعر را نیز به تأخیر انداخته باعث از بین‌بردن حوصلهٔ خواننده می‌گردد. این ترکیب‌ها ضرورت فعالیت اطناب و روده‌درازی در رساندن مفاهیم را ایجاب می‌کند. انتقال غیرصریح و پراکنده باعث اکراه خواننده می‌شود زیرا بیان تصویری که وسیله‌ای برای تفهیم و تفاهم مابین شعر وخواننده است، گیرایی و جذابیت خود را درتعقیدهای ترکیبی‌گم می‌کند. در پنج مصراع آخر شعر به دلیل رهایی نسبی از این تعقیدها، شعر روانی و سیالی خود را پیدا کرده و به نوعی با دو مصراع اول شعر ارتباط برقرار می‌کند.

ویژگی ناهمگون فرم شعر «سحر» در همین روده‌درازی و طولانی کردن مفاهیم در قالب مصراع‌های طولانی است که در اثر استفاده مفرط از ترکیب‌ها حاصل

می‌شود. به طوری که خواننده هرچه بیشتر تلاش می‌کند تا خیلی زودتر به پایان مفهوم برسد اما در نیمه‌راه توقف کرده و خسته می‌شود زیرا طولانی‌شدن مفاهیم ذهن اورا خسته می‌کند:

سانیرام کی
باخیشیندان باخان قدرین بیله‌ن اولسا
اونون حقین یی‌ه‌ن اولسا
قارا آلتین ـ قیزیل قانلار توپراغیندا
ملاکه‌لر سجده‌سینه / قبله اولان/ قالماز بوجور/ خیابانلار قیراغیندا
اوز چئویریب دانیرام‌کی
الله باخیر باخیشیندان.[۴۰]

آنچه این ترکیب‌ها را ناشیانه و غیرهنری نشان می‌دهد الگوسازی از ترکیبهای ترجمه‌ای است. ساختار این ترکیب‌ها نشان می‌دهد که آنها نه از روی ذهن تصویرساز و مبدعانه شاعر، بلکه از روی تقلید از ترکیبهای فارسی است. بدین معنی که استفاده از این ترکیب‌ها به هیچ‌وجه دارای ذهنیت بومی که خاص ذهنیت شعر آذربایجانی باشد، نیست بلکه بدلیل ترجمه از روی ترکیب‌های فارسی دارای ذهنیت شعر فارسی است. زیرا این ترکیب‌ها با روابط و ساختارهای بیان و مفهوم شعر آذربایجانی غرابت غیرقابل انکاری دارد. به جرأت می‌توان گفت که تمام ترکیبهای ارائه شده در این اثر ترکیبهایی نیستند که با ساختار زبان ترکی سازگار باشند؛ گویی شاعر موقع سرودن شعر فهرستی از ترکیبات فارسی را در کنار خود گذاشته و بدون توجه به مفهوم کلی شعر و تأثیر آن ترکیبها در کلیت اثر آنها را به‌صورت متوالی در شعر خود گنجانده است. استفاده از این ترکیبها در شعر کلاسیک بسیار رایج بوده زیرا این اشعار غالباً در وزن عروضی سروده می‌شد و شاعر در وزن عروضی ناگزیر از استفاده از این ترکیبهاست. اصولاً ترکیبهای توصیفی و اضافی، مخصوص شعر عروضی است نه هجایی:

دریا پیمانه‌لی گؤز / یاشیل احساسلی باخیش
سولانان آخشام اؤنونده
سالینان سجاده / آغیر آنلاقلی دؤزوم
مهربانلیقلاری اؤرتوکلی تفاوت سوزلوک
سایمامازلیقلاری / دونیالره سیغماز بیر عشق

واجب ایستکلری مکتوم غرور
یوخلوق امکانیندا
اووجی ایشاره آچیق پیمانه / اوره‌یی میخانه
نییه بیردن گئتدین؟[۴۱]

در این شعر تمامی تصاویر ارائه شده به صورت ترکیبی است و برای همهٔ آنها تنها یک فعل آن هم در پایان شعر آورده شده که همهٔ آنها گرته‌برداری از ترکیب‌های شعر فارسی است:

کؤنلومون اوزاقلاریندا بیتمیش یارالاریندان یوخ
اینام باخیشلاریندا بئجه‌رن دویغولارین یاشماق آشماغیندان باشلاندون[۴۲]

در این شعر نیز ترکیب «کؤنلومون اوزاقلاریندا» و «اینام باخیشلاریندا» دقیقاً ترجمه‌ی ترکیب‌های فارسی «درآن دورهای قلبم» و «نگاه باورم» است. علاوه بر آن ساختار تصویری شعر نیز دارای ذهنیت فارسی است:

الله باخیر / باخیشینین دالداسیندان
توز دوواخلی کیپریکلرین / گؤز یاشیلا سووارانداً
کؤرپه الی یولچولارین اته‌یندن یاپیشارکن
اووجون آچیر/ دیلنچی‌لیک قایداسیلا
کلمه‌لره رمکه اولان دوداقلارین / ائشیتمیرم... [۴۳]

دو مصراع اول در این شعر دارای تصویری بومی است و با ساختار بیانی شعر آذربایجانی نیز سازگاری دارد اما از مصرع سوم به بعد باز به دلیل حاکمیت ترکیب‌های ترجمه‌ای، تصویرهای شعر با ساختار بیانی شعر آذربایجانی نامأنوس شده، غرابت آنها به‌وضوح نمایان می‌شود. حتی در مصراع‌های « کلمه‌لره رمکه اولان دوداقلارین ائشیتمیرم » علاوه بر ترجمهٔ ترکیبی، کل مفهوم مصراع نیز از ذهنیت شعر فارسی ترجمه و به همین دلیل نیز نا مفهوم گردیده است.

طنز قضیه در اینجاست که او به دلیل شتابزدگی در ترجمهٔ این نوع ترکیب‌ها، گاه دچار لغزش نیز می‌شود، به عنوان مثال در مصراع:

قانیمین قطره‌لری قبله‌یه دؤندردی اوزون، اذان آخشاملاری تک[۴۴]

ترجمهٔ ترکیب « اذان آخشاملاری » به صورت « شب‌های اذان » است که شاعر به دلیل عجله در ترجمهٔ این ترکیب‌ها و بدون دقت در مفهوم آن و سازگاری با

بافت زبان ترکی به جای «آخشاملار اذانی» (= اذان شبانگاهان) ـ که خود نیز نوعی ترجمه است ـ « اذان آخشاملاری » به کار برده است.

به نظر آنچه بر جنبهٔ هنری این ترکیب‌ها می‌افزاید و شعر « سحر» فاقد آن است، تقسیم تصویرها در کلیت مصراع‌های شعر و فعال کردن تمام واژگان آن است. مستقر کردن تصاویر در ترکیب‌ها باعث حذف و تعطیلی سایر واژگان شرکت کننده در شعر می‌شود. در چنین مواردی تبدیل ترکیب‌های تصویری به فعل، باعث جریان سیال تصویرها در کلیت مصراع‌ها می‌شود. از ویژگی‌های عمدهٔ شعر برای دریافت سریع و صریح مفهوم آن، آوردن مصراع‌های کوتاه است که در آن افعال بیشترین نقش را بازی می‌کنند:

چنلی دویغولارین بیرین
سورغو ایلمه‌گیله توتوب
دوداقلادیم
:- هاردان گلدین... [۴۵]

در اینجا شاعر باآوردن ترکیب‌های « چنلی دویغولار » و « سورغو ایلمه‌گی » به زعم خود دست به تصویرآفرینی زده است. غافل از اینکه این ترکیبها باعث جدایی فعل تصویرساز زیبای «دوداقلادیم» با مصراعها شده و در واقع مفهوم زیبای آن را با تأخیر به ذهن خواننده می‌رساند. با اندکی تغییر در ترکیبهای موجود در این سه مصراع و تبدیل تصویرهای ترکیبی به فعل (بشرح ذیل)، تصاویر شعری با همدیگر قرابت و نزدیکی احساس می‌کنند:

دویغولارین بیرین / ایلمه‌له‌یب دوداقلاریم / هاردان گلدین؟[۴۶]

در اصل شعر، شاعر با آوردن « چنلی= مه‌آلود » می‌خواهد فضای تاریک احساس را نشان دهد اما نیازی به آن نیست زیرا از روند مصراع‌های بعدی این مفهوم به زیبایی مستفاد می‌شود و نیز با آوردن « سورغو= سؤال » می‌خواهد به خواننده بفهماند که آنچه در پی می‌آید یک سؤال است درحالیکه به آوردن آن نیز نیازی نیست. زیرا مصراع « هاردان‌گلدین؟= از کجا آمدی » مصرع سؤالی است.

بنابراین در بیشتر مواقع با حذف یک طرف ترکیب و تبدیل آن به یک فعل میتوان واژگان غیر فعال شعر را نیز فعال کرد و مهمتر از آن، ذهنیت شعر آذربایجانی را بر آن مستقر ساخت. تکرار واژه‌ها یکی دیگر از ویژگی‌های چندش‌آور دیگری است که باعث تأخیر در تأثیر گذاری مفاهیم می‌شود. شاعر با

آوردن این واژگان تکراری ادای نوگرایی را درمی‌آورد. در حالیکه این تکرارها نه تنها هیچ نقشی در کلیت شعر ندارد بلکه باعث روده‌درازی درشعر نیز می‌شوند. بطور ضمنی می‌توان حدس زد که گویی شاعر در فکر آفرینش هنرمندانه نیست بلکه در پی افزودن بر تعداد صفحات شعر است:

سئودا دئدی:
اؤزوم سنه شعر اوخورام
یاغیش یاغدی ... / عاشق ـ عاشق یاغیشلاردان
مصرع ـ مصرع یئل تئلینده / ایلدیریم ـ ایلدیریم غزل آلقیشینا
گول اویندی / بوداق ـ بوداق[۴۷]

یادداشتها:

۱) شب است... از پنجره ماه نگاه می‌کنم به آسمان آبی، گویی درآنجا هم چندین ابر غمگین، کوه مه‌گرفته و بید خونینی است که از دریای خونین شب هستند. (ماویلر، سحر، صص ۷-۶)

۲) سالهای دور، درآسمان نزدیک وقتی بدنبال مهپاره‌های مهربان بودیم، درسالهایی که درکنار رودخانه « بالیقلی چای» ساززنان می‌ایستادیم در دهانم شادی و سرور می‌جویدم، در جیبم امنیت پنج قرانی‌ام، نصف شب دستانی که رویم را می‌پوشانید عاطفه‌ای بود که با بوی دود سیگار آغشته شده بود نه دردهانم سقز (آدامس) و نه در جیبم امنیت دارم ونه لحافی که بوی محبت بدهد در رودخانه خون می‌آشامند درمنقار پرندگان لاشخوار. (صص ۷-۲۶)

۳) اگر « سحر»ی (ایهاماً سحرگاهان) برای هستی دروغینم باشم باز پرچم سیاه شب سایه‌اش را انداخته است. (ص ۴۰)

۴) ساز را آرام مگذار و به صدا دربیاور. سخن را با ساز بیان کن برای خاطر آنهایی که دستانشان بیرقی از خون سرخ می‌نمایند و برای شیرمردانی که شبها برای خاطر روزها تلاش و مبارزه می‌کنند. (ص ۳۲)

۵) به سرزمین سبزم باد سیاه وزیده، قفس ، بهرهٔ آفتاب است. در سرزمینم روباه کمین کرده، اینچنین آشیانه را برای چه می‌خواهم خودم برای خود غریب و بیگانه شده‌ام چگونه این درد را تحمل کنم؟حرفهایم در دلم ماندندوحبس شدند، می‌روم دیگر ترانه و نغمه را نمی‌خواهم.(ص ۵۴)

۶) هستی‌ام با تن و جانم درجدال هست تیر در استخوان گیر کرده و زخم جوش می‌خورد زندگی‌ام بیهوده می‌گذرد و به آخر می‌رسد در این لحظات آخرینم برای من ثبات و پایداری بده. (ص۱۷)

۷) رک : بخش تحلیل این اثر در همین کتاب.

۸) کلکی که فلک به مردم می زند و عشق با حسرت سر خم کرده، مـی بینـم همچـون کـوه در برابرم ایستاده، جدایی که مرا از من جدا کرده و تیشه به ریشه‌ام زده است. (ص۴۵)

۹) اعتبار و سربلندی که می‌خواهم غیرقابل دسترس و رخنه‌ناپذیراند. لبهایش تشنه اسـت و مـن سرزمین زمان را سیرمی‌کنم، کاسه‌ها خالی و تهی، صدای شلیک می‌آید و خبر از پژمـردگی گونـه‌ها می‌آورد التماس چاپلوسان در پرتگاه و کوهپایه‌ها و نعرهٔ شـیرانی کـه بـه وسـعت سـرزمین اسـت. صدای شلیک بلند می‌شود و خبر از سیاهپوش شدن می‌آورد کاسه را کینه پرمی‌کنـد. یـواش یـواش نزدیک می‌شود به کوه آتشفشان، نزدیک شدنم، نزدیک شدنات و نزدیک‌شدنها. (ص۶-۶۵)

۱۰) درزبانم نغمه، درنگاهم شادی، درلبهایم خنده، پژمرده و دستانم برای پیشواز دراز شده‌اند بـا حسرت هم‌آغوش گردید چه کسی ستاره‌ها را چیده؟ (ص۷۰)

۱۱) کوههایم را که یاریگر و تکیه‌گاه عشق هستند، مه دربرگرفته، پاییز خیمهٔ آرزویـم را خـراب کرده، گاه قلبم گله می‌کند: باید سر از اینجا برداشته و بروم، من می‌گویم تحمل کـن ای دل! تحمـل کن! (ص۱-۲۰)

۱۲) نمی‌گذاریم دستهایمان بسته بماند، یا گلها وشـکوفه‌هایمان خشـک وپژمـرده و راهمـان بـه محبس و زندان ختم‌شود. سوگندمی‌خورم به دستان بسته و به راههای بسته (ص۸)

۱۳) باز همچون دنیا دلم گرفته است، گوش به زنگ و چشم به راه مانده‌ام دلم از غـم همچـون سازی نالان است، کدام «عاشیقی» آن را از روی حسرت نواخته است؟ (ص۳۹)

۱۴) ای عشق که دریای محبت را با بادهٔ دل نمی‌نـوازی و هجـای دیـدار را بـهم نمی‌رسـانی و ازخوشهٔ ستارگان برایم شرابی نگه نمی‌داری، دلم خیلی برایت تنگ شده است. (ص۶۴)

۱۵) قلبم می‌تپد، باخود می‌گوید: زمین بیگانـه، آسـمان و در ودیـوار بیگانـه، بـرگهـا زردانـد و درختان لاغر وبرهنه، شیرینها تلخ و هرچه هست بیگانه وغریـب اسـت. لحظـه‌ها طولانـی، آرزوهـا تبعید شده، ستارگان روبند و کلاه بر خود پوشانده‌اند ...(صص۹-۵۸)

۱۶) خاطره سوختن‌ات هنوز هم در دل عاشق می‌سوزد.

۱۷) آبشاران در کوه از آمدن یارِ یار شاداند و مسرور. لالـه‌ها دربـاغ از تبسـم یـار خوشـحالند. پیاله‌ها در دستها می‌خندند چون یارِ یار می‌خنـدد.یـار کـه می‌خنـدد چـهره‌ها بشـاش‌اند و چشـمها می‌خندندوحرفها درلبها هم می‌خندند کدام لاله زیرپا مانده وله شده که نغمهٔ گریه می‌آید.(ص۷-۳۶)

۱۸) جوانه احساس در امواج تبسمات درگردش، خورشیدی که در چشمهٔ صبح و سحر شسـته شده، عشق و محبت نثار می‌کند. شادمانی از گیسوان فضا در جریان است. برگها، درعشـق نفسـهای سبز پرتو می‌افکنند و در فضاهای بی‌حصار بادها دست و دل‌بازانه کلمات را که در زبان نمی‌گنجـد، تقسیم می‌کند. (ص ۱۰-۹)

۱۹) سپس آفتاب آمد درفضاهای وسیع، عشق مشتاق بود طراوت در گیسوانم در محلهٔ نگاههای بی‌روزن کوچه‌ها قهرآمیز، و درها تا این اندازه کوچک نبودند.... سپس آفتاب رفت و مـن از خـود جداشدم. سپس تنها ماندم درقالب خاک. سپس از فریادهایم سخن آغاز شد. (ص۵-۴۳)

۲۰) درلبها، ابرمه‌آلودی که همچون دود سیگار بودند، کـلاه برسـرها، مـرگ در دسـتها، و شـاید درنگاههایت تصویری از انسانهای بیگانه‌ای که دوست می‌داشت. دلها سنگین همچون سرب، خـون جاری می‌شود از سینهٔ لحظه‌ها، خون جاری می‌شود. (ص۵۰)

۲۱) از فضا بوی خواهش و آرزو بـه مشـام می‌رسـد بـگذار دیوارهـا فروبریـزد و زنـدگانـی‌ام سنگباران گردد. بگذار اشک چشمانم لکه‌های خونین را از زندگانی‌ام بشوید. (ص۵۸)

۲۲) انسانی را از نو می‌آفریدم اگر خدا بودم. اینگونه که در آغوش عشق تنها مـاندم. شـیطانی را از نو می‌آفریدم اینگونه که انسان در سینهٔ آسودگی و تن‌پروری مأمن گزیـده، اینگونـه کـه عشـق را فراموش کرده، دنیایی از نو می‌آفریدم. (ص۴-۷۳)

۲۳) می‌خواهم عشق در گوشت و پوست واستخوانم باشد. می‌خواهم هست‌ونیستم را بهم بزنـم. لباسها تنگ‌اند و تنم را می‌آزارند. می‌خواهم لباسهایم را دربیـاورم. ای تیرهـایی کـه از کمـان عشـق بیرون می‌آیید. بیداری را دوسـت دارم مگذارید که بخواب روم فریادهایم در سینه‌ام نمی‌گنجد تـاکی باید فریادهایم را در خود حبس کنم. ساحل را به خردمندان نگه‌دارید من می‌روم تـا از دریـایی بـه دریای دیگر فرو روم.(ص۵۷)

۲۴) نه می‌خواهم کسی را صدا بزنم و نه می‌خواهم از پنجره‌های بسته فریاد بزنم. در یک هـوای دلگیر مثل برگی پژمرده تشنه‌ام تشنه به طراوت باران. نه می‌خواهم به آسمانهای آبیِ حزن‌آلـود سـفر ونه از میان ابرها پرواز کنم. مثل یک کشتی بی‌بادبان تشنه‌آم تشنه به طراوت دریا. (ص ۹۰-۸۹)

۲۵) طرح یک تبسم پنهانی در چشـمانت هسـت کـه بـه نغمـهٔ بـاران می‌مـاند مثـل تلألؤدریـا، درحرفهای وسـیع عشـق از سـمت نگاهـت صـدای پـایی می‌آیـد. مثـل بـی قراریـهای عیـد، مثـل مژدگانی‌های سبز، گویی یقینی از شادمانی‌اند.(ص ۱۰۱)

۲۶) رک : یادداشت ۲۸ همین بخش.

۲۷) رک: یادداشت ۱۹ همین بخش.

۲۸) کودکی زندگانی را می‌گرید درسکوت تاریک شب، مثل صدای لـیز ترمـز، از دنیـای گذرا، خط کجی بر روی آسفالت باقی‌می‌ماند. از نفسهای پنهانی، صدای ساعت می‌آید، پنجره‌ها مثل یـک فحش سنگین، به گوشهای کر می‌مانند در دنیای پرهیاهو، زمان پیچیده بـر دسـتانم مثـل پیچـک، از پشت تار عنکبوت هنوز هم در انتظارم است، به یک نگاه گذرا می‌ماند. ترس مثل عشقی اسـت کـه از پروبال نگاههای یاسمن‌گونهٔ پرندگان بر باد داده می‌شود و پروازش کفاف نمی‌کنـد، احساسـهایی که از دیار خواب آورده بودم. (ص۱-۳۰)

۲۹) رک: مجله critique , fall 1997 چاپ لندن، مقالـه دکـترمحمدحریری اکـبری و دکـتر بهروز عزبدفتری ، تحت عنوان :

a brief review of contemporary Azerbaijani poetry

۳۰) من آشفتگیِ مانده از پریشانی و دربدر کنندهٔ قیس در صحراها هستم. خـواب آشـفته‌ای کـه در تمام هستی تعبیر نمی‌شود. من آشفتگی دروغینم.(ص ۳۱)

۳۱) هرگل، هر آشنا، هرنور هیچ چیز بودن، همه‌چیز بودن، برای دنیای بی‌دروپیکر، دنیـا و دمـی برای صبر و استقامت، محرم، عزیز، خورشیدهای محبت، درمرگهای ظـاهری تلخـی زادن، حـرارت عشق....(ص ۹۶)

۳۲) این چه‌جذبه‌ای در من است؟ دربارو وایمانم صبر وپایداری می‌نشیند.در من « منِ» دیـگری را فرامی‌خواند به عهد خود وفابکنم و بطرف وفاداری بروم.(ص۱۵)

۳۳) من کلمه و تو معنا. من آرزو و تو سینا. من شیشه و تو مینا. چهره بنمای به من. تو احساس و من دیوانه، تو باده و من پیمانه، تو شعله و من پروانه. مرا بسوزان و مرا بسوزان. (ص ۶۳)

۳۴) آنهایی که از سوختن دم می‌زنند ناپختگانی همچون من هستند، برای اینکه آنهایی که سوخته‌اند اثری از خود باقی نگذاشته‌اند تا بگویند چه چیزهایی سوخته است./ کارم همچون خورشید عاشق، پراکندن نور به دنیاست. دیوانگانی همچون « سحر» سینه‌چاک‌اند و عاشق. (ص ۴۱)

۳۵) خورشید تازه‌ای از پنجره خواهد افتاد. فردا را از همین حالا مکش، تأمل کن «تو»ی تازه‌ای از خواب بیدار می‌شود. توی دیگری بر آیینهٔ خورشید می‌افتد وقتی باد می‌وزد و به سخنانش گوش بدهی نغمهٔ مژدگانی پخش خواهدکرد و ساز دیگر خواهد نواخت اگر بتوانی در و دروازه‌های شب را که در دلت لانه کرده، بگشایی خورشیدتازه‌ای از تــه دلت به بیرون خواهد افتاد، دیگران را سرزنش مکن!..(ص۳۵)

۳۶) یاری که نگاههایش همچون میخانه است، یارم گردید. دلم باز دربار درگه عشق شد. یا در چشمانم یار هست و یا چشمانم یاراند تاآنگاه که یار سبب دیدارشدند.(ص ۲۸)

۳۷) سرما رفت تا دیگر ابرها را نبیند. غرورم را به خیابانها نثار و بدنبالش نگاهم را سرازیرکردم. پول در دستان تاکسی‌چی دیر کرده بود و درحرفهای من آدرس. گفتم: ببخشید، از گذشته به امروز رسیده‌ام، به کجا بروم؟ برای چه آمدا (ص۱۱)

۳۸) این قسمت درهفته‌نامه « وراوی» چاپ مشگین شهر، سال اول ۱۳۸۱، ش ۱۳، بچاپ رسیده است.

۳۹) قلم از دستانم شانه‌خالی می‌کند. حرفها در پشت کلمه فراموشی پنهان می‌گردد. حسرت است که با گامهای آهسته‌اش می‌چرخد درخاکروبه خاطرات، درصفحهٔ لحظات نیست شده، چه میتوان نوشت؟ از چه می‌توان نوشت؟ از راهزنی‌هایی که در گردنه تندرستی در دستان دلالهای حقیقت به راهزنی مشغولند، از گلاویز شدن آرزوهای دیوانه که در تنگه‌های دل گرفتارآمده‌اند؟ چه میتوان نوشت؟ از چه میتوان نوشت؟ از گم شدن در خود، از باخت‌هایی که در پشت پرده‌های خیس گم شده‌اند؟ در درون و در برابر یک بی‌نهایت ایستاده‌ام. این است ... محراب بی‌نقش ونگار. از چه میتوان نوشت؟ از راههای طولانی که آمده‌ام از سفری که آمده‌ام و بخود رسیده‌ام؟ (صص ۸-۱۷)

۴۰) می‌پندارم که اگر آنهایی که از نگاهت می‌نگرند، قدر آن را می‌دانستند و حقش را ادا می‌کردند، آنهایی که در خاک سیاه خونین مانده‌اند و آنهایی که قبله‌گاه سجدهٔ ملائکه شده‌اند اینگونه در کنار خیابانها نمی‌ماندند، چهره برمی‌گردانم و انکار می‌کنم که خدا از نگاهت می‌نگرد. (ص ۳۳)

۴۱) چشمان گشاد و وسیع به وسعت دریا، نگاهی که دارای احساس سبز، دربرابر شبی که نمناک است، سجادهٔ پهن شده، پایداری سنگین و باوقار، مهربانی‌هایش لغت‌نامهٔ تفاوت پنهان(!)، بی‌حرمتی و بی‌اعتنایی‌هایش عشقی است که به دنیا نمی‌گنجد، آرزوهای واجبش غرور مکتوم، در دایرهٔ امکان نیستی، فداکار و ایثارگر همچون پیمانه‌ای باز و قلبش میخانه، چرا یک دفعه رفتی؟ (ص ۷۰)

۴۲) از زخمهایی که در دور از دلم سربرآورده‌اند نمی‌گویم. از بازکردن روبند احساسهایی که در نگاههای باور و یقین رسته بود آغاز شدی. (ص ۴۹)

۴۳) خدا از ورای نگاهش می‌نگرد، وقتی با اشک چشمانش، پلکهای گردوغبار گرفته را سیراب می‌کند وقتی دستان کودک از دامن مسافران و پیاده‌روندگان می‌گیرد، دستانش را به نشانهٔ گدایی باز می‌کند، لبهایش را که برای کلمات همچون قاب عکسی هستند، نمی‌شنوم. (ص۳۲)

۴۴) قطرات خونم چهره‌اش را رو به قبله کرد همچون شبهای اذان. (ص۴۵)

۴۵) یکی از احساسهای غبارگرفته‌ام را با سؤال گره زده و به هم چسباندم و لب بر لب نهادم، ازکجا آمدی... (ص۳۶)

۴۶) یکی از احساسها را گره زدم و پرسیدم: از کجا آمدی؟

۴۷) عشق گفت: خودم برایت شعر می‌خوانم. باران بارید... از بارانهای عاشق، مصرع به مصرع درگیسوان باد برای پیشواز غزل رعدآسا خوشه خوشه گل رقصید. (صص۷-۵۶)

منابع و مآخذ :

- لیریک شعرلر، حبیب ساهر ، نشر ایواز ، بی‌جا ، بی‌تا .
- سحر ایشیقلانیر ، حبیب ساهر ، آذربایجان خلق مدنیتی مستقل اوجاغی ۱۳۵۸
- کتاب شعر، حبیب ساهر، انتشارات نبی ، تهران ۱۳۵۲
- آرزی و قمبر ، حبیب ساهر، برگردان ح. صدیق، انتشارات مازیار ۱۳۵۳
- نمونه‌هایی‌از ادبیات منظوم‌ترک، تدوین وترجمه ازحبیب ساهر، دنیای دانش،تهران۱۳۵۶
- سازیمین سؤزو ، بولود قاراچؤرلو (سهند)، ۲ ج، انتشارات شمس، تبریز ، بی‌تا.
- قارداش آندی، ددەمین کیتابی و باشقا شعرلر، بولود قـرەچؤرلـو سـهند، ج۲، رئداکتـور بـهروز ایمانی، نشر اختر، تبریز ۱۳۸۲
- باغبان ائل اوغلو ، دکتر محمدتقی زهتابی، م. شبسترلی ، نشرمحق، تبریز ۱۳۷۶
- شاهین زنجیرده (محتوی ۷ منظومه) ، دکتر محمدتقی زهتابی ، نشر اختر، تبریز ۱۳۷۸
- نغمه‌داغی و استعمار ، حیدر عباسی « باریشماز» ، نشر تلاش، تبریز ۱۳۶۳
- چاغیریلمامیش قوّناقلار ، حیدر عباسی« باریشماز» ، کتابفروشی لاله، تبریز ۱۳۶۴
- اودوملو دیره‌ک، حیدر عباسی « باریشماز»، نشر شفق، تبریز ۱۳۶۷
- کعبه و قانلی اذان ، یارو نار، حیدر عباسی « باریشماز» نشر هما، تهران ۱۳۷۹
- ماویلر ، حمیده رئیس‌زاده (سحر)، تهران ۱۳۶۵
- یاشیل ماهنی ، حمیده رئیس‌زاده (سحر) ، تهران ۱۳۶۹
- آیلی باخیش ، حمیده رئیس‌زاده (سحر) ، ناشر مؤلف، ۱۳۷۴
- بیر دسته تزه‌گونش، حمیده رئیس‌زاده (سحر)، ناشر مؤلف، ۱۳۷۹
- حکایت در ، حمیده رئیس‌زاده (سحر) ناشر مؤلف، ۱۳۷۸
- بئچه‌لر بانلایاندا، هادی قاراچای ، چاپ کلن آلمان، باسین‌ائوی: B.M. Druckservice
- آمان داغلار ، کریم مشروطه‌چی « سؤنمز» ، انتشارات ارک، تبریز ۱۳۷۶
- شئح مونجوغو، کریم مشروطه‌چی « سؤنمز» ، انتشارات ارک، تبریز ۱۳۷۴
- عیسانین سوّن شامی، ک، سؤنمز ، تبریز مرداد ۱۳۵۸
- آغیر ایللر ، کریم مشروطه‌چی « سؤنمز» ، ۱۳۵۸

ـ بابک منظومه‌سی . ا. آلاو ، اورین نشر، بی‌جا، بی‌تا.
ـ گونشلی سحر ، ا. آلاو ، اورین نشر ۱۳۶۰
ـ دومانلی گونلر ، ا. آلاو ، اورین نشر ۱۳۵۸
ـ آیسیز گئجه‌لر ، ا. آلاو ، اورین نشر، بی‌جا، بی‌تا.
ـ درینلییمدی دنیز ، محمدرضا لوائی، انتشارات ائلدار. چاپ اول تبریز ۱۳۸۰
ـ یاراتماق یاشاماقدیر ، مظفر سعید، انتشارات دنیا ، تهران ۱۳۶۹
ـ کیچیکلیکده بؤیوکلوک، به کوشش مظفر سعید، انتشارات ساهر و نشر آشنا، تبریز ۱۳۷۱
ـ اوره‌ک سؤزلری ، محمد بی‌ریا ، انتشارات ارک، چاپ دوم ، تبریز ۱۳۷۶
ـ صمد بهرنگی (منظومه) ، حسین دوزگون ، نشر شبتاب ، تهران ۱۳۵۷
ـ ماوی دویغو ، ناصر داوران، انتشارات دنیا ، تهران ۱۳۷۳
ـ دولاما یوللار، یوسف بهمنون « دالغین» ، انتشارات تکوین ، ارومیه ۱۳۷۷
ـ کلیات هوپ‌هوپ‌نامه، میرزاعلی‌اکبر صابر ، کتابخانه هلال ناصری، تبریز ۱۳۲۰
ـ قارتال ، گنجعلی صباحی ، انتشارات فرزانه ، چاپ دوم ۱۳۵۷
ـ شعریمیز زامانلا آددیملاییر، گنجعلی صباحی ، انتشارات دنیا، تهران ۱۳۶۰
ـ هر رنگ‌دن ، دکتر حمید نطقی (آیتان) ، انتشارات ارک، تبریز ۱۳۷۵
ـ گؤزو یاشلی کوچه‌لر، ع. اورمولو، ناشر مؤلف، ۱۳۶۹
ـ نارگیله، ع. اورمولو، نشر ویژه‌نگار، تهران ۱۳۷۸
ـ بیر گون پاییزدا ، داود اهری (قارانقوش) ، اندیشه نو، تهران ۱۳۷۶
ـ بلکه داها دئینمه‌دیم ، صالح عطایی، همراه با ترجمه فارسی از شهرام شیدایی، چوکا چکاد، انتشارات صدا، تهران ۱۳۷۶
ـ هه! ، والی گؤزتن ، انتشارات جهان نو، ۱۳۷۵
ـ گیزلی دؤیونتولر، والی گؤزتن، یئرسیز، تاریخ‌سیز.
ـ یارالی شعرلر، محمد خلیلی ، نشر تاخ، تهران ۱۳۸۰
ـ حیات یوللاریندا ، ائلدار موغانلی، نشر مینا ، تهران ۱۳۶۹
ـ عاشیقلی کروان ، مفتون امینی ، نشر رفعت ، تبریز ۱۳۵۷
ـ حیدربابایه سلام ، محمدحسین شهریار ، بنیاد کتابخانه فردوسی تبریز
ـ سهندیه ، شهریار ، به کوشش م. کریمی ، انتشارات ۱۷ شهریور، زنجان ۱۳۶۸
ـ زنجیرده سئودا، حمید شهانقی ، ناشر مؤلف، ۱۳۷۴
ـ ایشیق ، علیرضا نابدل « اوختای» ، نشر رفعت، تبریز ۱۳۵۷
ـ گونه باخانلار باغچاسی، سیما صمدی، اندیشه نو، تهران ۱۳۸۱
ـ تالانمیش گونش ، ناصر مرقاتی، اندیشه نو، تهران ۱۳۷۷
ـ منیم شعریم، نگار خیاوی، اندیشه نو، تهران ۱۳۷۵
ـ کؤلگه‌ده‌کی سس ، نگار خیاوی، اندیشه نو، تهران ۱۳۷۶
ـ گونش تونقالی یالقیز بیتگی ، اسماعیل مددی « اولکر» ، انتشارات رودکی، تهران ۱۳۷۰
ـ بویور آددیم آت ، اسماعیل مددی، انتشارات فرهنگی هنری نارنج، تهران ۱۳۷۷

ـ آپاردی سئللر سارانی ، ح.م. ساوالان ، انتشارات روزن، تهران ۱۳۵۷
ـ آلیشیق ، بکوشش، ع.ح.داشقین، تبریز ۱۳۷۴
ـ آیاق اوستو تنهالیق ، لاله جوانشیر ، ناشر مؤلف. ۱۳۸۰
ـ من گونش وورغونویام ، خیراله حق‌بیگی« ساپلاق» ، نشرمینا ، تهران ۱۳۶۹
ـ هریس‌دن بیر سس ، خیرالله حق‌بیگی، بی‌جا. ۱۳۶۰
ـ سئچیلمیش‌اثرلر ، قافلانتی ، نشر ائللدار، تبریز ۱۳۵۷
ـ عؤمور آیناسی ، م. قافلانتی ، نشرمینا، تهران ۱۳۶۹
ـ صاباحا یول، فریبا ابراهیمی (آفاق) ، انتشارات آذرسبلان، اردبیل ۱۳۷۹
ـ سلطان ساوالان ، م.ع.ن. موغان ، انتشارات ایرانیان ۱۳۶۸
ـ دوستلار گؤروشو، س. جاوید، ادبیات اوجاغی، تهران ۱۳۵۹
ـ آلولو شعرلر، هاشم طرلان، انتشارات پویا ۱۳۵۸
ـ آغلیرام سکوت ، یعقوب تقوی، تبریز۱۳۸۰
ـ آنا نیسگیلی، غ.ح. داشقین، انتشارات اردیبهشت۱۳۶۹
ـ قیزیل قان ، بختیار نصرت، بی‌جا، بی‌تا.
ـ ملکوت آیه‌لری ، عباسعلی یحیوی(ائلچی) ، انتشارات آذرسبلان ، اردبیل ۱۳۷۷
ـ ایلدیریملار لهجه‌سی، عباسعلی یحیوی(ائلچی)، انتشارات آذرسبلان، اردبیل ۱۳۷۷
ـ آل شفق‌لر ، باریش ، اورین نشر ۱۳۶۰
ـ دینله منی ، عزیز محسنی ، انتشارات دنیا، تهران ۱۳۶۹
ـ کؤنول دردی ، حمید سیدنقوی (حامد) ، انتشارات بهجت ۱۳۶۱
ـ ائل سوغاتی ، محمود دست پیش واله ، تهران ۱۳۷۰
ـ قاپیمیز آچیلیر گونشه ساری ، ذوالفقار کمالی ، نشر آشینا ، تبریز ۱۳۷۱
ـ آنجاق سوسما، نورالدین مقدم، یازیچی، تبریز ۱۳۷۸
ـ ساوالان نغمه لری ، بالاش آذراوغلو، انتشارات تلاش ، چاپ دوم،تبریز ۱۳۶۹
ـ جالاسان گونو-گونه، رسول رضا ،کؤچورن شکوفه شکوری، انتشارات تهران صدا ۱۳۸۰
ـ اوره‌ک‌ده‌دیر سؤزون کؤکو، بختیار واهابزاده،کؤچورن شهرام‌گلگار، اندیشه‌نو تهران ۱۳۷۹
ـ گونشه ساری ، حسین آغیارلی ، اندیشه نو، تهران ۱۳۸۱
ـ دیوان ترکی محمد فضولی، تصحیح و تدوین میر صالح حسینی انتشارات آفرینش چاپ سوم تهران ۱۳۷۳
ـ دیوان ترکی سید ابوالقاسم نباتی،تدوین ائدن حسین محمدزاده صدیق، انتشارات احرار تبریز ۱۳۷۲
ـ دیوان‌های ترکی (کلاسیک) همچون : صراف تبریزی، ابوالحسن راجی، خورشیدبانو ناتوان، حیران خانیم، نسیمی شیروانی، ملاپناه واقف، میرزاعلی معجز شبستری، شاه اسماعیل ختائی، حبیبی، قاضی برهان‌الدین، جهانشاه حقیقی ...
ـ آذربایجان ادبیات تاریخینه بیر باخیش، دکتر جواد هیئت، ۲ج، تهران ۱۳۶۹
ـ دیدی از نوآوریهای حبیب ساهر، ح. صدیق، نشر ساوالان ، تبریز ۱۳۵۷

ـ کتاب دده‌قورقود، به کوشش م.ع. فرزانه، انتشارات فرزانه، تهران ۱۳۵۸
ـ مقایسه عروض فارسی و آذربایجانی، صمد رحمانی، انتشارات شایسته، تبریز ۱۳۷۹
ـ ادبیات باستان آذربایجان ، م.کریمی، انتشارات ایشیق ۱۳۵۸
ـ طلا در مس ، رضا براهنی ، ۳ ج، ناشر نویسنده، ۱۳۷۱
ـ قصه‌نویسی، رضا براهنی ، نشر البرز، چاپ چهارم ۱۳۶۸
ـ کیمیا و خاک ، رضا براهنی ، نشر مرغ‌آمین، چاپ سوم ۱۳۶۸
ـ تاریخ مذکر، فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم ، رضا براهنی ، انتشارات پیام تهران ۱۳۶۳
ـ ادبیات چیست؟ ، ژان پل سارتر، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی ، کتاب زمان ، تهران ۱۳۵۲
ـ انسان در شعر معاصر، محمد مختاری ، انتشارات توس چاپ اول ۱۳۷۲
ـ ادبیات از نظر گورکی ، ترجمه ابوتراب باقرزاده، انتشارات شبگیر چاپ سوم ۱۳۵۶
ـ آنکه گفت آری، آنکه گفت نه، برتولت برشت، ترجمه مصطفی رحیمی، انتشارات آگاه، چاپ هفتم ۱۳۵۷
ـ دشت سترون واشعار دیگر، ت.اس. الیوت، ترجمه پرویز لشکری ، انتشارات نیل، ۱۳۵۱
ـ دربارهٔ فرهنگ، تی.اس. الیوت ، ترجمه حمید شاهرخ ، نشر مرکز چاپ اول ۱۳۶۹
ـ نقد تفسیری، رولان بارت ، ترجمه محمدتقی غیاثی، انتشارات بزرگمهرچاپ دوم ۱۳۶۸
ـ ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، ۲ ج، نشر مرکز ، چاپ اول ۱۳۷۰
ـ تاریخ تحلیلی شعرنو، شمس لنگرودی،۲ج، نشر مرکز ۱۳۷۰
ـ پست مدرنیته و پست مدرنیسم ، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری ، چاپ دوم، انتشارات نقش جهان ، تهران ۱۳۸۰
ـ ده گفتگو ، (گفتگو با ویلیام فاکنر و چنگیز آیتماتوف ...) ترجمه احمد پوری، نشر چشمه، ۱۳۶۹
ـ حماسه گیلگمش، ترجمه به نثر از احمد شاملو، کتاب هفته، ش ۱۶، س ۱۳۴۰
ـ جامعه‌شناسی، تی.بی. باتامور، ترجمه سید حسن منصور و سید حسن حسین کلجاهی، چاپ چهارم انتشارات امیرکبیر ۱۳۷۰
ـ مجموعه مقاله‌ها، صمد بهرنگی، انتشارات دنیا و روزبهان، چاپ پنجم ۱۳۶۰
ـ قصه‌های بهرنگ، صمد بهرنگی، به کوشش اسد بهرنگی، انتشارات بهرنگی، تبریز چاپ سوم ۱۳۷۷
ـ جامعه‌شناسی و ادبیات ، دکتر علی‌اکبر ترابی، انتشارات نوبل، چاپ اول تبریز ۱۳۷۰
ـ مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ ، میرچا الیاده، ترجمه بهمن سرکاراتی، انتشارات نیما، تبریز۱۳۶۵
ـ فن شعر، ارسطو ، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم انتشارات امیرکبیر ۱۳۶۹
ـ وضعیت پست مدرن، ژان فرانسوا لیوتار، ترجمه حسینعلی نوذری، انتشارات گام نو، چاپ اول تهران ۱۳۸۰
ـ ادبیات نوین ترکیه، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، انتشارات امیرکبیر ۱۳۶۴
ـ ناسیونالیسم در ایران ، ریچارد کاتم، ترجمه احمد تدین، انتشارات کویر چاپ دوم ۱۳۷۸،

ـ ایران و جنگ سرد(بحران آذربایجان)، لوئیس فاوست، ترجمه کاوه بیات، تهران ۱۳۷۴
ـ از صبا تا نیما، یحیی آرین پور، ۲ج، تهران ۱۳۵۰
ـ علم هرمنوتیک ، ریچارد.ا.پالمر، ترجمه محمد سعید حنایی‌کاشانی، انتشارات هرمس ۱۳۷۷
ـ مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی، ۲ج، انتشارات آگاه، چاپ دهم ۱۳۷۱
ـ گفتاری درباره نقد، گراهام هوف، ترجمه نسرین پروینی، انتشارات امیرکبیر ۱۳۶۵
ـ نقد تکوینی، لوسین گلدمن، ترجمه محمد تقی غیاثی، انتشارات بزرگمهر ۱۳۶۹

منابع به خط سیریلیک (روسی) و به زبان ترکی :

ـ آذربایجان، آذربایجان، صمد وورغون، یازیچی نشریاتی، باکی ۱۹۹۲
ـ شعریمیز، نثریمیز، ادبی دیلیمیز ، توفیق حاجی‌یف ، یازیچی، باکی ۱۹۹۰
ـ صنعتکار قوجالمیر ، محمد عاریف، یازیچی، باکی ۱۹۸۰
ـ سئچیلمیش اثرلر، محمد عاریف، ۳ج، باکی ۱۹۶۷
ـ آراز گولور (جنوبی آذربایجان شاعیرلریندن شعرلر) ، باکی ۱۹۹۳
ـ سئچیلمیش اثرلر ، بالاش آذراوغلو ، ج۱، آذرنشر، باکی ۱۹۹۱
ـ سالام دار آغاجی ، رستم بهرودی ، گنجلیک نشریاتی، باکی ۱۹۹۲
ـ هامیسی سئوگی‌دن‌دیر، نصرت کسمنلی ، گنجلیک نشریاتی، باکی ۱۹۹۱
ـ لیریک شعرلر، مروارید دلبازی، یازیچی، باکی ۱۹۹۰
ـ داش هارایی، ممد آراز، یازیچی، باکی ۱۹۹۲
ـ ابدیت نغمه‌سی ، میکائیل مشفق، یازیچی، باکی ۱۹۷۸

نشریات و مجلات :

ـ مهد آزادی، وراوی، شمس تبریز، نوید آذربایجان، وارلیق، بایقوش، یول، اردم، قارتال، چاغری، یاشیل یول، ایشیق، پیک آذر، اؤیرنجی، سحر، چیچک، مجله شعر، آدینه، تکاپو، کارنامه، ادبیات معاصر، کلک ...

فهرست اشخاص :

آخوندزاده میرزا فتحعلی، ۱۲۹
آخوندوف آغاموسی، ۵۹
آرین‌پور یحیی، ۱۱۶
آشیل ، ۲۰۰، ۲۰۱
آلاو. ا. ۶، ۴۸، ۶۳، ۹۶
آل احمد جلال، ۶، ۴۸، ۲۷۶
ائلچی، یحیوی عباسعلی، ۳۷، ۶۱، ۶۳
ابراهیمی فریبا، ۱۱۳
احمدی احمدرضا، ۱۵
احمدی بابک، ۲۰۸
اوختای نابدل، علیرضا، ۶۰، ۷۹، ۸۰، ۱۱۳
ارسطو ، ۱۰۸
اسپنسر، ۲۳۷
استالین، ۶۷
اسفندیار ، ۲۰۰، ۲۰۱
اشکلوفسکی، ۲۲
الیوت، تی. اس. ۱۷۵
امینی مفتون، ۱۶، ۵۸، ۸۰
اورمولو . ع ، ۵۹، ۶۱
اهری ، داوود، ۴۴، ۶۰
ایلدیریم،حسن، ۱۳۹
ایمانی ،بهروز ،۱۵۶
بابک ، ۹۳، ۹۷، ۱۱۳
باتامور، تی . بی ، ۲۳۷
بارت رولان، ۱۶۰
بارز ، عباس ، ۲۴۸
باریش ، ۴۸، ۱۱۴
باریشماز ، ۱۱، ۱۶، ۳۰، ۵۵، ۸۰، ۸۴، ۱۹۷
و صص ۲۱۱ الی ۲۵۱
بالزاک ، ۱۶۰
بختیار . نصرت ۴۸، ۱۱۴ ،
براهنی ، رضا ، ۱۲ ، ۲۳ ، ۲۶ ، ۶۰ ، ۱۰۶
برزگر ، تقی ۱۱۶
برشت ، برتولد ، ۱۷۷
بصری ، قوجول، ۱۵۶
بلینسکی، ۶۸
بهار ، ملک الشعراء، ۲۳
بهرنگی ، اسد ،۲۱۰
بهرنگی ، صمد ، ۱۱ ، ۷۹ ، ۱۱۳ ، ۱۶۳، ۲۰۲ ، ۲۰۶ ، ۲۱۰
بهمنون ، یوسف ، ۶۰
بی ریا ، محمد ،۷۸
پاز ، اوکتاو ،۸
پیشه وری ، سید جعفر ، ۷۱، ۱۳۷، ۱۴۷
تایلور ، ۲۳۷
ترابی ، علی اکبر (دکتر) ، ۲۰۶
تقوی ، یعقوب ، ۶۱
جاوید، س. ۲۰۷
جاهانی ، ق. ۱۲۱
جعفر . م . ۱۶، ۲۲
حاجی یف ، توفیق ، ۴۴، ۴۹
حریری ، دکتر محمد ، ۲۴۸، ۲۸۸
حسینی ، میر صالح ،۶۲
حیران خانیم ، ۲۸۱
ختایی ، شاه اسماعیل ، ۹۴، ۱۱۳، ۱۴۳
خرم ، احمد ، ۱۱۶
خلیلی ، محمد ، ۶۰
خیاوی ، نگار ، ۳۱، ۳۲، ۳۵، ۶۱
ده ده قورقود ،۱۷۹، ۱۸۰، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷
دکارت ، ۱۵۷
دلبازی ، مروارید ، ۱۱۳
دوزگون ، حسین ، ۸، ۹۶
دهقانی ، بهروز ، ۷۹
دیویی جان ، ۱۰
رائی پور ، دکتر محمد رضا ، ۱۹۰، ۱۹۸
راحیم ، سلیمان ، ۱۰۱

رستم ، سلیمان ، ۱۰۱
رفعت ، تقی ، ۱۱۶
رویایی ، یداله ، ۱۵
زهتابی ، دکتر محمد تقی (م.شبستری)، ۸، ۱۶، ۵۸ ، ۵۹ ، ۸۰ ، ۹۶ ، ۱۱۱
ساپلاق ، خ . ح۱۱۴
سارتر ، ژان پل ، ۷۷، ۷۸، ۱۳۴، ۱۶۱
ساوالان ، م . ح۸
ساهر ، حبیب ، ۱۱، ۷۱، ۷۸، ۸۰، ۸۹، ۱۱۳ و صص ۱۱۵ الی ۱۵۳
ستارخان، ۹۳، ۱۱۳
ســـحر ،ح . ر، ۱۱، ۳۸، ۸۰، ۱۱۴، ۲۴۸ و صص ۲۵۳ الی ۲۹۰
سروانتس، ۶
سقراط، ۱۵۷
« سؤنمز» مشروطه‌چی، کریم ، ۱۲، ۱۶، ۶۳، ۸۰، ۹۲، ۲۴۸
« ســهند» ب. ق.، ۱۱، ۶۳، ۷۵، ۷۸، ۸۰، ۸۷، ۹۶، ۱۱۲ و صص ۱۵۵ الی ۲۱۰
سیدنقوی حامد ، ۱۰۷
سیدحسینی رضا، ۱۵۰
شاملو احمد، ۱۵، ۲۱۰
شمس لنگرودی، ۱۱۶
شهانقی حمید، ۳۱ ، ۶۰ ، ۸۵
شهریار ســید محمدحسین ، ۱۶، ۲۵، ۶۰، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۸۰، ۸۵، ۹۴، ۱۰۱، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۵۰، ۱۸۲
شیدایی شهرام، ۵۹
صائب تبریزی، ۸، ۱۱
صابر، میرزا علی اکبر، ۷۸، ۷۹، ۱۱۸، ۱۲۹
صباحی گنجعلی ، ۱۱۹، ۱۴۹، ۲۰۷
صدیق، م. ۱۱۹
صدیقی بهروز، ۸۵
طالب‌زاده عبدالرحیم، ۱۲۹
عاریف محمد ۶۷، ۷۱، ۷۷، ۱۱۰، ۱۱۱
عباسی کاوه ، ۲۱۲
عزیدفتری دکتر بهروز، ۲۴۸، ۲۸۸
عطایی صالح ، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۵۹، ۶۲
فاکنر ویلیام، ۷
فرزانه دکتر محمدعلی، ۱۸۹، ۲۰۸، ۲۰۹
فروید زیگموند، ۱۷۰
فضولــی محمــد، ۱۱، ۴۱، ۶۲، ۹۴، ۱۱۳، ۱۱۷، ۱۱۸، ۲۷۵
قاراچای هادی، ۱۲، ۶۰، ۸۰، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۹۵، ۱۱۳
قافلانتی ، م. ۶۳
قلی‌یف طرلان ، ۲۱۲
قوسی تبریزی، ۲۵۴
قهرمان‌اوغلو کامیل، ۸۵
کافکا فرانتس، ۱۷۶
کسکین عاریف، ۸۵
کنت اگوست، ۲۳۷
کیانی‌اصل توکل، ۸۵
گورکی ماکسیم، ۹، ۱۲
گولگون مدینه، ۹۴، ۱۱۳
گیلگمیش ، ۶۰، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳، ۲۰۴
لوایی محمدرضا، ۱۶، ۵۹، ۸۵، ۲۴۹
محسنی عزیز، ۴۸، ۶۳
محمدقلیزاده جلیل، ۱۲۹
مختاری محمد، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۸۵، ۲۰۶
مددی (اولکر) اسماعیل ، ۴۴، ۴۵
مراغه‌ای حاج زین‌العابدین، ۱۲۹
مرقاتی ناصر ، ۸، ۵۸، ۲۴۸
مشفق میکائیل، ۶۷
مظفر سعید ، ۶۳، ۲۵۰
معجز شبستری، ۷۸، ۷۹
ملویل هرمان، ۲۰۳
موغان، م.ن. ۲۴۸
موغانلی ائلدار، ۵۴، ۶۳
مولوی، ۲۴۵

مهستی گنجوی ، ۹۴، ۱۱۳
ناتوان، خورشیدبانو، ۹۴، ۱۱۳
نباتی ابوالقاسم، ۸
نسیمی سیدعمادالدین، ۹۴، ۱۱۳، ۲۶۶
نطقی دکترحمید، ۳۶، ۶۱، ۸۰
نیازی گنج عثمان‌اوغلو ، ۱۵۶
نیچه فردریش ۱۸۸
نیما یوشیج، ۲۳
والی گؤزتن ، ۴۴
واهابزاده بختیار ، ۱۰۱
هاشم طرلان ، ۴۸
هوگو ویکتور ، ۱۲۱
هیئت دکتر جواد، ۱۵۶
یالقیز ، ۲۴۸

فهرست کتب :

آپاردی سئللر سارانی ، ۸
آغلیرام سکوت، ۶۱، ۶۲
آذربایجان ادبیات تاریخینه بیر باخیش، ۱۵۶
آل شفقلر ، ۱۱۴
آمان داغلار ۶۳
آیلی باخیش ، ۱۱۰، ۱۱۴
ائل دایاغینا سالام، ۹۸
ادبیات از نظر گورکی ، ۱۲
ادبیات چیست ، ۱۱۱، ۱۵۱، ۲۰۵
انسان در شعر معاصر، ۲۰۵ ، ۲۰۷ ، ۲۵۱
ایشیق ، ۳۰، ۶۰، ۱۱۰، ۱۱۲
ایلدیریملار لهجه‌سی ۶۱
بابک منظومه‌سی ، ۸، ۹۶
باغبان ائل‌اوغلو ، ۸، ۹۶
بئچه‌لر بانلایاندا ، ۱۲، ۳۰، ۱۱۲، ۱۱۳
بلکه داها دئینمه‌دیم ، ۳۰ ، ۴۴ ، ۴۵ ، ۵۹ ، ۶۲ ، ۱۱۱
بویور آددیم آت ، ۴۴، ۴۵، ۶۲
بیر دسته تزه گونش ، ۶۲
بیر گون پاییزدا ، ۴۴، ۶۰، ۶۲
پروانه‌نین سرگذشتی ، ۱۶، ۵۸ ، ۵۹ ، ۱۱۱
تاریخ تحلیلی شعرنو، ۱۱۶
تالانمیش گونش ، ۸ ، ۳۰ ، ۵۸ ، ۶۳
جامعه‌شناسی، ۲۵۰
جامعه‌شناسی و ادبیات، ۲۰۶
چاغیریلمامیش قوناقلار ، ۵۵، ۶۳
حماسهٔ گیلگمش، ۲۱۰
حیات یوللاریندا ، ۶۳
حیدربابایا سالام ، ۴۸، ۹۸، ۱۲۲
درینلییمدی دنیز ، ۳۰، ۵۹
دشت سترون و شعرهای دیگر، ۲۰۶
دن کیشوت، ۶
دوستلار گؤروشو، ۲۰۷، ۲۰۸
دولاما یوللار ، ۶۰، ۱۱۰
دومانلی گونلر ، ۶۳، ۱۱۴
دووار پونماسی ، ۱۶
ده گفتگو، ۱۲
دیدی از نوآوری‌های حبیب ساهر، ۱۴۹، ۱۵۰
دینله منی ، ۶۳
دیوان نباتی ، ۱۲
زنجیرده سئودا ، ۳۰ ، ۳۱ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۶۳ ، ۱۱۰
ساختار و تأویل متن، ۲۰۸
سازیمین سؤزو ، ۶۳، ۹۶
سحر ایشیقلانیر ، ۱۱۲
سلطان ساوالان ، ۹۸
سهندیه ، ۱۶، ۲۵، ۶۰، ۷۴، ۷۵، ۹۸، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۸۳

شاهین زنجیرده ، ۱۱۳
شئح مونجوغو ، ۱۲، ۹۲، ۱۱۲
شعریمیز زانلا آددیملاییر ، ۱۴۹، ۱۵۱، ۲۰۷
شعریمیز، نثریمیز، ادبی دیلیمیز ، ۶۲، ۶۳
صاباحا یول ، ۱۱۳
صمد بهرنگی (منظومه) ، ۸، ۹۶
صنعتکار قوجالمیر ، ۱۱۰، ۱۱۱
طلا در مس، ۱۲، ۲۶، ۶۰، ۱۱۴
عاشیقلی کروان ، ۱۶، ۵۸، ۶۴
عؤمور آیناسی ، ۶۳
عیسانین سون شامی ، ۱۶
فن شعر ، ۱۱۴
قارداش آندی، ۱۵۶
قصه‌نویسی ، ۱۲
قصه‌های بهرنگ، ۲۱۰
قیزیل قان ، ۱۱۴
کتاب ددەقورقود ، ۸۰، ۱۵۶ ، ۱۶۱ ، ۱۷۹، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ، ۱۹۷، ۲۰۸، ۲۰۹
کؤلگه‌ده‌کی سس ، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۶۱، ۶۳
کؤنول دردی ، ۱۰۷، ۱۱۴
کیچیکلیکده بؤیوکلوک، ۲۵۰
کیمیا و خاک ، ۲۳، ۶۰
گلستان سعدی ، ۱۸۹
گلستان (منظومه)، ۱۰۱
گؤزو یاشلی کوچه‌لر ، ۶۱
گونش تونقالی و یـالقیز بیتـگی ، ۴۴ ، ۴۵ ، ۵۹ ، ۶۲
گونشلی سحر ، ۱۱۴
لیریک شعرلر ، ۱۱۳
مدیر مدرسه ، ۶
مکتبهای ادبی ، ۱۵۰
ملکوت آیه‌لری ،۶۳
من گونش وورغونویام ، ۱۱۴
منیم شعریم ، ۳۱، ۶۱، ۶۲
موبی‌دیک ، ۲۰۳
نارگیله ، ۵۹
نغمه‌داغی ، ۸۴
نقد تفسیری ، ۲۰۵
نهج‌البلاغه ، ۲۵۱
هر رنگ‌دن ، ۶۱، ۶۳
هریس‌دن بیر سس ، ۱۱۴
هه! ، ۴۴
یاراتماق یاشاماقدیر ، ۶۳، ۱۱۳
یارالی شعرلر ، ۶۰
یاسلی ساوالان ، ۹۸
یاشیل ماهنی ، ۳۰، ۱۱۱

شعر اجتماعی آذربایجان شعری است آرمانگرا.آرمانگرایی یک مرتبه از واقعیت گرایی بالاتر است.نقطه اوج آن شعر مرحوم «سهند» است که به تفسیر واقعیتی بنام انسان و فلسفه وجودی آن می پردازد.بنابر این در سرشت شعر معاصر، همیشه مفهوم گرایی و محتوا در درجه نخست اهمیت قرار می گیرد.این مساله حتی در شعرهایی با محتوای غنایی، رئالیستی،فولکلوریک و حماسی نیز انعکاس هنری دارد.لیریسم اجتماعی ساهر،دکتر نطقی و سحر و محتوای رئالیستی شعر «سهند،باریشماز،علیرضا اوختای و هادی قاراچای » و صمیمیت فولکلوریک شعر «مفتون امینی،شهریار و سؤمز» و نیز حماسه ریتمیک آرمانگرایانه شعر « دکتر زهتابی و هادی قاراچای» به هیچ وجه در همان محدوده قالبهای ذکر شده باقی نمی مانند بلکه آن قالبها را به تفسیر می نشینند این تفسیر ، واقعیت ها را به زیر سلطه خود در آورده با تحلیل های خود به دگرگونی های اساسی نایل می آید.

نقد شعر معاصر آذربایجان

شابک : ۰-۵۲-۸۱۰۵-۹۶۴-۹۷۸
9789648105520

نشر اختر
تبریز- اول خیابان طالقانی ، نشراختر
تلفن : ۳۵۵۵۵۳۹۳-۰۴۱