فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳: ۱۴۸-۱۲۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

نقد محتوایی کتاب «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»

مهرداد زارعی [*]
مسلم احمدی[**]

چکیده

محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک) از شاعران مشهور ادب معاصر است که آثار پژوهشی در خور توجه و متعدد نیز در حوزه‌های مختلف ادبیات و عرفان دارد. یکی از ساحت‌های شخصیت چندوجهی شفیعی کدکنی، شاعری است و او از این‌حیث جایگاهی قابل اعتنا در شعر معاصر فارسی است. شفیعی، شعرشناسی اندیشمند است و همین دو خصلت، غنای صوری و محتوایی ویژه به شعر وی بخشیده که آن را به سوژه‌ای جذاب به لحاظ بررسی ابعاد مختلف تبدیل کرده است. تازه‌ترین کتابی که در زمینهٔ شعر شفیعی کدکنی تألیف شده، «تاریخ‌نگارِ تصویرگرا یا شعر فرمالیست» است. علی‌رغم کوشش مؤلف این کتاب برای عرضهٔ خوانشی جدید از اشعار م. سرشک، تألیف وی ایراداهایی جدی دارد. در مقالهٔ پیش رو با روش تحلیل انتقادی به اشکال‌های این کتاب در چهار دستهٔ «تعابیر مبهم»، «گزاره‌های اشتباه»، «دریافت غلط و تأویل‌های نادرست» و «توضیحات ناسودمند» پرداخته شده است و در پایان مشخص شده که نداشتن وسواس علمی لازم در تدوین مطالب و درک نادرست مؤلف از نشانه‌های موجود در اشعار شفیعی، موجب شده تا اشتباهات قابل‌توجهی در متن کتاب به چشم بخورد.

واژه‌های کلیدی: نقد کتاب، تاریخ‌نگارِ تصویرگرا یا شاعر فرمالیست، م. سرشک، تأویل‌های اشتباه و تحلیل انتقادی.

---

[*] نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، واحد تهران، ایران
mehrdadzarei990@yahoo.com
[**] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه افسری امام علی(ع)، واحد تهران، ایران zmahmady@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

یکی از قدیمی‌ترین دانش‌های بومی ما تحقیق در حیطهٔ شعر و ادبیات بوده است که عمدتاً به چند حوزهٔ مشخص محدود می‌شده؛ اما امروزه پیشرفت‌های اندیشگانی در علوم مختلف، آفاق تازه‌ای پیش روی محققان ادبی گشوده است و دامنهٔ پژوهش‌های این رشته را به قدری وسعت بخشیده که می‌توان گفت «امروزه تحقیقات ادبی در ایران از جهت فراوانی و تنوع و از جهت پژوهشگرانی که به امر تحقیق در این زمینه مشغولند، از گسترده‌ترین حوزه‌های پژوهشی به شمار می‌رود» (رضی، ۱۳۹۳: هفت). این تحقیقات در حالی انجام می‌شوند که علی‌رغم اهمیت به‌کارگیری اصول تحقیق در امر پژوهش، آموزش و فراگیری آن در رشتهٔ ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ما آنچنان که باید، جدی گرفته نشده است. به نظر می‌رسد ناآشنایی با الفبای تحقیق و اصول پژوهش به حدی قابل توجه و چشمگیر است که شفیعی‌کدکنی درباره عده‌ای از پژوهشگران می‌نویسد: «بسیاری از محققان دانشگاهی ما که در مهم‌ترین دایره‌المعارف‌های دولتی، با خرج ملت ایران، مقالات علمی و تحقیق می‌نویسند، ریاضی‌دانانی هستند که هنوز عددنویسی نیاموخته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷).

این ناآشنایی در درجهٔ اول به دلیل نبود آموزشِ پژوهش در نظام آموزشی ماست. از بدو تأسیس رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه در برنامهٔ درسی و مباحث این رشته، «پژوهش» سهم ناچیزی داشته و فعالیت‌ها عمدتاً مصروف «آموزش» شده است. همین مسئله موجب شده که دانش‌آموختگان این رشته، چندان با اصول پژوهش و تحقیق درست آشنا نباشند. در سالیان اخیر با برگزاری کنگره‌ها، تغییر سرفصل دروس و به‌ویژه نگارش کُتُبی در این زمینه، سعی شده است تا این نقصان تاحدودی برطرف شود.

اما مسئلهٔ دیگری که پژوهش‌های سست و ناکارآمد را رقم زده، «شتاب‌کاری و نبود وسواس علمی» است. زرین‌کوب معتقد است که در پژوهشگرانی چون قزوینی که تحقیقاتشان دقیق و استوار بود، شوق طلب و درد تحقیق وجود داشت؛ «اما از این همه شور و شوق که در کسانی مانند محمد قزوینی با دقت و احتیاطی نزدیک به سرحد وسواس همراه بود، در بسیاری از محققان ما امروزه هیچ نمانده است و از این‌رو است که

کار بیشتر محققان ما امروز بیش‌وکم سست و ضعیف و آمیخته با بی‌دردی و شتاب‌کاری است. این بی‌دردی و شتابکاری آفت عمدهٔ کار درست است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۹). هم از این‌رو است که بخش زیادی از پژوهش‌هایی که در عرصهٔ ادبیات انجام می‌گیرد، سست و ناتن‌درست هستند. این دست پژوهش‌ها اغلب به نتایجی درست و کارآمد نمی‌انجامد و به گسترش دانش، چندان خدمتی نمی‌کند. به همین خاطر، جدیت در امر تحقیق و دوری از هرگونه شتاب‌زدگی در پژوهش‌های رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، بسیار ضرورت دارد.

«تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»، کتابی است که به نظر می‌رسد نویسنده در تدوین مطالب آن، جدیت و وسواس علمی لازم را به کار نبرده است و به همین دلیل اشتباهات قابل‌توجهی در متن آن به چشم می‌خورد. در این مقاله با روش تحلیل انتقادی[1] به نقد این کتاب می‌پردازیم.

تحلیل انتقادی، بررسی و ارزیابی دقیق ایده‌ها یا یافته‌های یک متن است که با تجزیه و صحت‌سنجی قسمت‌های مختلف آن انجام می‌پذیرد. هدف از خوانش انتقادی، «غربال‌کردن ادعاها، تشخیص سره از ناسرهٔ اندیشه‌ها، نشان دادن نقاط قوت ادعاها و استدلال‌ها و بیان اهمیت آنها در توسعهٔ دانش، تبیین ارتباطات مدعاهای علمی منتقدان با یکدیگر از نوع اثرپذیری‌ها و احیاناً برگرفتن‌های غیر معمول (سرقت‌های علمی)، تکمیل یا برطرف کردن نقایص دیدگاه‌ها و در نهایت انتخاب صحیح‌ترین آنهاست» (طاهری، ۱۳۹۵: ۲۴۶).

تحلیل انتقادی، فرآیندی است که در آن، مسئلهٔ مورد بررسی به شیوه‌ای عقلانی و منطقی واکاوی می‌شود. این امر مستلزم آن است که پژوهشگر از توصیف و تجزیه و تحلیل فراتر رفته، به طرف ارزیابی، انتقاد و فرضیه‌سازی درباره آنچه پردازش می‌کند، برود. درستی یا نادرستی گزاره‌هایی که محققان مطرح می‌کنند، تنها با ارزیابی انتقادی آنها مشخص می‌شود. به همین دلیل، بررسی پژوهش‌های صورت‌گرفته به شیوهٔ انتقادی، ضروری است تا از یکسو با صائب و قاعده‌مند کردن حیطهٔ پژوهش، آن حیطه ارتقای علمی یابد و از سوی دیگر، پژوهشگران نیز شأن ایضاح مدعا و تقویت دلیل را رعایت کنند.

1. Critical analysis

ضرورت پژوهش

نقد کتاب «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست» به دو دلیل، اهمیت ویژه‌ای دارد:

۱- کتاب یادشده به بررسی اشعار محمدرضا شفیعی‌کدکنی می‌پردازد. شفیعی‌کدکنی از اندیشمندان معاصر ماست که اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌اش در اشعار او نیز انعکاس یافته است. م. سرشک، شاعری صاحب فکر است. به همین دلیل هر نوع برداشت اشتباه از اشعار وی موجب تحریف آرای او و گاه متضاد و متناقض نشان دادن اندیشه‌های وی می‌شود؛ زیرا قلمرو اندیشهٔ شفیعی در شعر، گستره‌ای است به وسعت فرهنگ اسلامی و بخش‌های مختلف این قلمرو، محل تضاد آرا بوده است. به همین دلیل ضرورت دارد که تفسیرها و تأویل‌های عالی عباس‌آباد از شعر شفیعی موردِ سنجش قرار گیرد تا برداشت‌های اشتباه او به پای شاعر نوشته نشود.

۲- این اثر از یک پژوهشگر دانشگاهی منتشر شده و شیوهٔ تدوین آن هم علی‌الظاهر مبتنی بر ساختار تحقیقات دانشگاهی است. قاعدتاً پژوهش‌های دانشگاهی باید تاحد ممکن از ارائهٔ گزاره‌ها و نتایج نادرست عاری باشد؛ زیرا ممکن است خود، پژوهش‌های اشتباه دیگری را موجب شوند. پویایی پژوهش در محیط‌های دانشگاهی اقتضا می‌کند که تازه‌های تحقیق مورد نقد قرار گیرند تا در وهلهٔ اول، خود نویسندهٔ اثر با نگاهی به این انتقادها، درصدد رفع کاستی‌های پژوهش خود در چاپ‌های آتی آن برآید و اگر امکان اصلاح نیز وجود نداشت، خوانندگان آن اثر با رجوع به این نقدها می‌توانند از صحت و سقم یافته‌های پژوهش مطلع شوند.

پیشینهٔ پژوهش

کتاب مورد نظر ما پیش از این در مقالهٔ «نقد روش‌شناختی تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست» نقد شده است. این مقاله که ایرادهای وارد بر کتاب را به دو دستهٔ کلی «درک غلط از رویکردهای نقد و خطا در روش تحقیق» و «گزاره‌ها و تأویل‌های نادرست» تقسیم کرده (زارعی، ۱۴۰۱: ۱۱۸)، صرفاً مورد اول یعنی روش تحقیق را دستمایهٔ نقد قرار داده و پس از امعان نظر در نام کتاب، به سنجش دقتِ رویکردهای سه‌گانهٔ به کار رفته در کتاب پرداخته است. طبق نتایج این پژوهش، نویسندهٔ کتاب مورد بحث ما در به‌کارگیری هر سه

رویکرد اصلی اثر به خطا رفته و شناخت کامل و درستی از روش‌های به کار برده، نداشته است. مقالهٔ پیش رو را باید به‌نوعی ادامهٔ مقالهٔ یادشده دانست. در این مقاله به دستهٔ دوم ایرادهای کتاب یعنی «گزاره‌ها و تأویل‌های نادرست» می‌پردازیم.

معرفی کتاب

«تاریخ‌نگارِ تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»، کتابی ۴۲۰ صفحه‌ای است که مؤلف در آن قصد داشته تا نقدی تاریخی- جامعه‌شناختی از اشعار محمدرضا شفیعی‌کدکنی ارائه دهد. نویسنده در کنار این دو رویکرد، فصلی را به بحث دربارهٔ نظریهٔ فرمالیسم روسی اختصاص داده و به نقد فرمالیستی اشعار شفیعی‌کدکنی نیز پرداخته است.

اشعار شفیعی‌کدکنی محتوایی دارد به وسعت جغرافیا و فرهنگ اسلامی و اینکه عالی عباس‌آباد از چنین گستره محتوایی گسترده‌ای روی یک موضوع (خراسان و حملهٔ مغولان) انگشت نهاده است، در نگاه اول بسیار مناسب و علمی به نظر می‌رسد؛ زیرا تحقیق معنایی و محتوایی روی متن بازی چون شعر م. سرشک با آن گستره، اگر جزئی و محدود نشود، قطعاً یا به کلی‌گویی و انشاپردازی می‌انجامد یا مجموعه‌ای نامنسجم و پریشان از گزاره‌هایی دربارهٔ مضامین مختلف شعر شفیعی را رقم می‌زند. به همین دلیل، شیوه‌ای که مؤلف در خوانش اشعار شفیعی کدکنی برگزیده، شیوهٔ مناسبی است. با این حال بر برخی دریافت‌ها و تأویل‌های اشعار در این کتاب، ایرادهای جدی‌ای وارد است که در ادامه به این موارد خواهیم پرداخت.

اشکال‌های کتاب

تعابیر مبهم

یکی از اشکال‌هایی که در این کتاب در موارد متعدد دیده می‌شود، وجود تعابیر و ترکیب‌های مبهم است. عالی در مواردی از تعابیری استفاده کرده که تعریف مشخصی از آن ارائه نداده یا به تشریح آن نپرداخته است و برداشت معنای آن نیز از بافت کلام دشوار است. برای مثال درباره این پاره از شعر شفیعی کدکنی: «در موزه‌های نیزه‌گذاران دشت رزم/ روییدِ سبزنا و ببالید و زرد گشت/ اما/ یک مرد

برنخاست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴۴) می‌نویسد: «همخوان «ز»، در موزه، نیزه، رزم، سبزنا و زرد، و صدای همخوان «ذ» در نیزه‌گذاران، فضای خاصی نیز به کلام داده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۵- ۳۶).

مشخص نیست منظور از «فضای خاص» چیست. آیا شاعر با تکرار این واج در پی ابلاغ مفهوم خاصی نظیر آنچه در کتب بدیعی «نغمهٔ حروف» نامیده شده، بوده است؟ چنین چیزی از شعر م. سرشک دریافت نمی‌شود. در صفحهٔ ۴۵ نیز همین ترکیب «فضای خاص» را به کار برده است و در آنجا نیز مشخص نکرده است که منظور از این ترکیب چیست: «یکی از ویژگی‌های اصلی زبان و شعر شفیعی‌کدکنی، وجود «لحن» است. لحن، عنصری است که فضای خاصی را ترسیم می‌کند.» جدا از مسئلهٔ مبهم بودن «فضای خاص»، آنچه درباره لحن یا تُن گفته نیز خالی از اشکال نیست. وی در ادامه درباره لحن می‌نویسد:

«لحن فقط در تُن کلام و حالتی است که خواننده از طریق ارتباط با کلام متوجه می‌شود. برش‌ها یا تقطیع‌ها، گسست‌ها و پیوندها، نحوهٔ نوشتن شعر (پلکانی، هرمی، اوریبی یا خط عمودی مستقیم)، علائم سجاوندی مانند سه‌نقطه و علامت پرسش بدون اینکه کلام پرسشی باشد، بدون تقطیع حرف زدن، استدلال کردن یا برهان و علت آوردن، با ملایمت و آهسته سخن گفتن و موارد دیگر در تعیین لحن اثر سهیم هستند» (همان، ۱۳۹۸: ۴۵).

باید توجه داشت که درک لحن و تُن، موقوف به «ادا کردن» است؛ یعنی تولید صوت و به تعبیر دقیق‌تر خواندن شعر. خواجه نصیرالدین طوسی درباره نحوهٔ محاکات لحن به عنوان یکی از سه عامل محاکات شعر و ترکیب آن با دو عامل دیگر می‌نویسد: «محاکات به لحنِ تنها، در اصوات تألیفی... و به لحن و وزن در مزامیر و به لحن و کلام در نثری که به نغمت ادا کنند» (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۲). مشخص است که منظور خواجه نصیر از لحن، ادا کردن شعر و به تعبیری دکلمهٔ شعر است. باید توجه داشت که در گذشته، اصلی‌ترین راه انتقال شعر به مخاطب، بیان آن بوده است و از این‌رو است که لحن در کنار «وزن» و «نفس کلام مخیل»، یکی از عوامل محاکات شعر شمرده شده است. اما

درباره شعر مکتوب شفیعی‌کدکنی، استفاده از این اصطلاح، مناسب و دقیق نیست؛ زیرا در این موارد، ادای شعر به عهدهٔ خود مخاطب گذاشته می‌شود. نحوهٔ نگارش شعر و علائم سجاوندی مطلقاً نمی‌تواند رسانندهٔ لحن باشد و بدون تقطیع حرف زدن و با ملایمت و آهسته سخن گفتن نیز تنها در صورت خواندن شعر تشخیص داده می‌شود.

وی همچنین درباره شعر «شکل مرگ‌ها» نوشته است: «واژگانی مانند «وز دگر سو» نیز لحن پیامبرانه و روشنگری دارند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۸۰). در اینجا نیز مشخص نیست منظور از «لحن پیامبرانه»‌ای که در «وز دگرسو» وجود دارد، چیست.

عالی در جای دیگر نوشته است: «وطن‌گرایی صرف ایشان وانگهی داشتن ایده‌های جهان‌وطنی ایرانی، انگیزهٔ مناسبی را در اختیارم نهاد تا دوباره به خوانش اشعار استاد بپردازم» (همان: ۹). مشخص نیست منظور مؤلف از وطن در وطن‌گرایی، تلقی جدید از وطن است که مترادف میهن و کشور است یا تلقی قدما از وطن که به معنی شهر و روستای محل تولد است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۴۱-۶۷۱)؛ زیرا در همین بخش صرفاً از خراسان یاد کرده که محل تولد م. سرشک است و به نظر مؤلف، در اشعار وی، بسیار به این مکان اشاره شده است. منظور از «جهان‌وطنی ایرانی» چیست؟ جهان‌وطنی[1]، ایده‌ای است که بر اساس آن، تمام جهان به همهٔ مردم جهان تعلق دارد. غایت این تفکر، عدم وابستگی‌های قومی- ملی و در کل، این باور است که جهان، میهن مشترک تمامی مردم است. حال با وجود چنین تعریفی از جهان‌وطنی، اضافه شدن آن به «ایرانی»، ترکیب پارادوکسیکالی را ایجاد کرده است. آیا جهان‌وطنی در نزد گروندهٔ ایرانی به این اندیشه، ویژگی خاصی دارد که با این مفهوم در نزد غیر ایرانیان، متفاوت است؟

«شاعر یا هنرمند برای نشان دادن عواطف درونی خود و بازگویی هنری اتفاقاتی که در جهان اطراف خود می‌گذرد به ابزارهای زبانی خاصی نیازمند است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۲). منظور از «ابزارهای زبانی خاص» چیست؟ هنرسازه‌هایی که شاعران با استفاده از زبان تولید می‌کنند و در اشعار خود به کار می‌برند، از پیش موجود نیستند و همگی محصول خلاقیت شاعرند. زبان، هیچ ابزاری که خاص شاعران باشد و سایر افراد

1. Cosmopolitanism

از آن بی‌بهره باشند، در خود ندارد.

در جملهٔ «اگر پای تأویل یا تفسیرهای جامعه‌شناسی درونی پیش کشیده نشود، این اشعار در قاب تاریخ، زندانی می‌شوند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۵۲)، منظور از «جامعه‌شناسی درونی» مشخص نیست.

در جملهٔ «می‌خواهد با این دیالوگ تک‌صدایی، زنهاری به تاریخ زند» (همان: ۲۸۷)، ترکیب «دیالوگ تک‌صدایی»، ترکیب غریبی است. تک‌صدایی، اصطلاحی است که در گفتمان دانش موسیقی به عنوان برابرنهاد «Monophony» وضع شده و به کار می‌رود و منظور از آن، موزیک‌هایی است که از یک لایه صدا تشکیل می‌شوند؛ نظیر تک‌نوازی یک ساز یا آوازخوانی یک نفر به‌تنهایی. به نظر می‌رسد که عالی، این اصطلاح را به‌اشتباه به جای تک‌گویی به کار برده که معادل فارسی «Monologue» است و در مقابل دیالوگ قرار می‌گیرد که به گفت‌وگوی دونفره اطلاق می‌شود. در این صورت باید گفت اگر مقصود این است که فرد، گفت‌وگویی درونی با خود دارد، این گفت‌وگوی فردی را دیالوگ نمی‌توان خواند. فعل مرکب «زنهار زدن» نیز ظاهراً برساختهٔ مؤلف است. در لغتنامه‌ها، چنین فعلی یافت نشد.

گزاره‌های اشتباه

در متن کتاب، جمله‌ها و گزاره‌هایی دیده می‌شود که درست به نظر نمی‌رسند و گاه قابل اثبات نیستند. حجم این دست گزاره‌ها در اثر، چشمگیر است و در قسمت‌هایی که نویسنده، مبسوط‌تر و بدون ارجاعات مکرر قلم زده است، گاه سلسله‌وار در پی هم آمده‌اند. برای مثال عالی در سطوری که به تحلیل غزل «به یاد عارف» پرداخته، نوشته است:

«شفیعی کدکنی ضمن یادکرد عارف قزوینی، با فرمالیسم شعر خود یا شعر فرمالیست خود، هنر خود را به رخ شاعر و تصنیف‌ساز سرکش قاجار کشیده است. نوشتار پلکانی در نمانوشت ساز و آواز و سرود تو سه رودند روان، صدایی به روانی و نمایی به زیبایی تصنیف‌های عارف دارد. در این شعر، واج یا همخوان‌های «ر» و «س» به فراوانی به کار رفته و موسیقی، جان‌بخشی به کلام داده است» (همان: ۳۰۳-۳۰۴).

در همین چند سطر، موارد متعددی از گزاره‌های مبهم و اشتباه وجود دارد، از جمله:

- منظور از «فرمالیسم شعر خود یا شعر فرمالیست خود» چیست؟ آیا صرفاً تقطیع یک مصراع این شعر به صورت زیر هم یا به تعبیر مؤلف «پلکانی»، شعر را فرمالیستی کرده است؟
- چه ضرورتی دارد شاعر در شعری که از سر محبت و ارادت نسبت به کسی و در وصف وی سروده است، هنر خود را به رخ آن فرد بکشد؟
- چه هنر خاصی در زیرهم‌نویسی و تقطیع پلکانی یک مصراع وجود دارد؟ هیچ زیبایی تصویری یا هنر مضاعفی در این شیوهٔ تقطیع شفیعی نمی‌توان دید و به نظر می‌رسد که هدف وی از این کار با توجه به «سه رودند»، نشان دادن سه رود جدا به موازات هم و القای این نکته است که عارف، جامع سه هنری است که هر یک به‌تنهایی یک تخصص است و دنیای مخصوص خود را دارد.
- نمانوشت چگونه صدا می‌دهد؟
- قاجار، کژتابی دارد.

نظیر این‌دست گزاره‌ها در سراسر متن دیده می‌شود که در ادامه به مواردی اشاره و دلایل نادرستی آنها ذکر می‌شود.

نویسنده دربارهٔ این بخش از شعر م. سرشک: «بنگر آن شهاب را که در هجوم وحشت نجوم/ سنگ در چهل‌چراغِ سبز کهکشان می‌افکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۱) نوشته است: «سنگ در چهل‌چراغ سبز کهکشان افکندن، کنایه از شکستن و نابود کردن آن است. این کنایه بر اساس کنایهٔ «سنگ به جام افکندن» ساخته شده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۴۰). جدا از نبودن شباهت میان این دو عبارت فعلی، باید گفت که اساساً «سنگ به جام افکندن یا زدن»، کنایه از توبه کردن و کنار گذاشتن شراب است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۹: ۱۳۸۰۰ ذیل سنگ بر سبو زدن).

نویسنده در بخشی که به خراسان و حملهٔ مغولان پرداخته، درباره مغول‌ها گفته است: «آرمان‌شهرهای آنان بر اساس نیازهای فردی- اجتماعی خودشان شکل می‌گرفت» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۸۹). با توجه به تعریف آرمان‌شهر به «شهری خیالی که دارای قانون، حکومت و جامعهٔ آرمانی است» (انوری، ۱۳۸۲، ج۷: ۶۸۳۱ ذیل مدینهٔ فاضله)، چگونه

می‌توان وضعیت «پادآرمان‌شهری» را که قوم مغول با حمله‌ای وحشیانه‌شان در ایران به وجود آوردند و نویسنده خود بارها در کتابش به آنها اشاره می‌کند، نادیده گرفت و مفهوم آرمان‌شهر را به «نیازهای فردی- اجتماعی» تقلیل داد؟ به نظر می‌رسد که نویسنده، درک درستی از آرمان‌شهر نداشته است؛ زیرا در جای دیگر می‌گوید: «هزارهٔ دوم، آرمان‌شهر رئالیستی- خردگرایانهٔ شاعر است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۹۲)؛ حال آنکه آرمان‌شهر ذاتاً ایده‌آلیستی است. همچنین در تفسیر شعری از م. سرشک می‌نویسد: «شاعر در «کویری» آرمان‌گراست و آبادی و زیستن و تفکر را در یک جامعهٔ به ظاهر کوچک، اما به وسعت بیکران و بی‌دامنهٔ کویر نمایش داده است» (همان: ۲۶۱). در صورتی که نه در این شعر نشانی از آرمان‌گرایی وجود دارد و نه آنچه مؤلف گفته، آرمان‌گرایی است. م. سرشک نظیر مضمون شعر «کویری» را در شعر «از میان روشنایی‌ها و باران» نیز به کار برده است: «از سرایی می‌رسم کانجا/ هر کجا بر کاغذ کاهی و زرد دشت/ نقطه‌ای از جوهر سبز اوفتاده نامش آبادی‌ست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۵۶).

عالی در مورد این بیت: «ز آستین کرده برون، طرفه، یکی طنبوری/ می‌زند راه حزینی، همه در مویه چنانک...» (همان: ۴۴) می‌نویسد: «راه حزین زدن تنبور، علاوه بر شرح درد و غم و ویرانی و تباهی و بیماری و مرگ موجود در تاریخ و جامعهٔ انسانی، اشاره به نام یکی از گوشه‌های موسیقی ایرانی است که در دستگاه‌های متعددی نواخته می‌شود» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۰۹) و در ادامه به معرفی گوشه‌های موسیقایی‌ای که در شعر شفیعی از آنها یاد شده، پرداخته است. مؤلف محترم به این نکته توجه نداشته‌اند که گوشه‌هایی که از آنها نام برده و به معرفی آنها پرداخته، مربوط به موسیقی دستگاهی ایران می‌شود؛ حال آنکه دوتار و تنبور به موسیقی‌های مقامی تعلق دارد که نغماتی که در آنها نواخته می‌شود، مختص ساختار این سازها و متفاوت از نغمه‌های موسیقی دستگاهی هستند. تنبور و دوتار فاقد ربع پرده‌های موجود در سازهای موسیقی سنتی ایرانی نظیر تار و سه‌تار هستند و به همین دلیل امکان نواختن تمامی گوشه‌های موسیقی سنتی به صورت دقیق و درست وجود ندارد. البته می‌توان با تغییر کوک، ملودی‌ها و گوشه‌های موسیقی دستگاهی را روی سازهایی چون دوتار و تنبور نیز اجرا

کرد؛ اما آن نغمهٔ تولیدشده، دقیق نخواهد بود و به اصطلاح باید تامپره[1] شود.

م. سرشک بدون توجه به این مسئله، در غالب موارد، این اسامی را به خاطر معنای لغوی آنها و ایهامی که از آن طریق به شعر خود می‌افزاید به کار گرفته است؛ اما عالی عباس‌آباد هرجا شفیعی از این اسامی و اصطلاحات موسیقایی استفاده کرده است، توضیحات مفصل و حتی مکرری درباره آن اصطلاح داده است، بی‌آنکه آن توضیحات در تأویل و استخراج معنای شعر، نقشی داشته باشد. وی در جایی دیگر نوشته است: «مخالف و بیداد، ایهامی به موسیقی ادواری ایران نیز دارد. مخالف، نام گوشه‌ای از موسیقی ایرانی است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۰۱). مخالف و بیداد، گوشه‌هایی هستند در موسیقی دستگاهی ایرانی که متأخر و متفاوت از موسیقی ادواری است. «ادوار»، نظریه‌ای بوده که در ایران پس از اسلام برای دستان‌بندی ساز و طبقه‌بندی نغمه‌ها و آواهای موسیقایی رواج داشته است (مراغی، ۱۳۷۰: ۳۶). ظاهراً از اواخر قرن نهم هجری به بعد، تزلزلی در اصول و روش کار موسیقی‌دانان راه می‌یابد و شیرازهٔ موسیقی به شیوهٔ ادواری و مقامی به‌تدریج از هم پاشیده می‌شود. استادان برای جلوگیری از هرج‌ومرج و برای حفظ میراث موسیقیایی ایران به مرور اقدام به دسته‌بندی نغم‌ها و الحان به شیوهٔ دیگری می‌کنند (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۶۶) از این زمان و پس از تحول موسیقی ملی ایران از مقامی به دستگاهی نظریهٔ ادوار تقریباً کنار گذاشته شده است.

مؤلف درباره شعر «غزل کلاغ» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۷۸-۱۷۹) نوشته است: «بخشی از قسمت‌های این شعر نیز تأویل‌پذیر هستند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۹۶). شعر یادشده، ساختار منسجم و بافت درهم تنیده‌ای دارد و شعری نمادین است که سمبول‌های مختلف موجود در آن در پیوند با هم و کلیت شعر قابل تأویل هستند. منظور نویسنده نیز از «بخشی از قسمت‌های این شعر» به احتمال زیاد همین مسئله باید باشد که با دقت بیان نشده است.

«پرسش، در قالب سوگواره‌ای دیگر برای انسان، سخن از آتش گرفتن هزار ققنوس است. هزار ققنوس، مبارزان انقلابی ایران در طیف‌های گوناگون حزبی- فکری هستند که برای رهایی ایران، طراحی‌هایی کردند، نقشه‌ها کشیدند و خون‌هایی ریختند. شاعر

1. Temperament

برای این مرثیه، از زبان استعاره بهره گرفته، بار دیگر از «ققنوس» و شیوهٔ مرگ او سخن گفته است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۱۵). شاعر در این شعر از سمبول بهره گرفته و ققنوس، نماد است، نه استعاره. سمبول یا نماد از این جهت که بر چیزی غیر از خود دلالت می‌کند، به استعاره شباهت دارد، اما تفاوت چشمگیری میان این دو وجود دارد. مبنای استعاره بر شباهت است و در آن قرینهٔ صارفه‌ای وجود دارد که در نماد اینگونه نیست. استعاره، جانشینی لفظی به جای لفظ دیگری است، اما در نماد، مفهوم مطرح است، نه لفظ صرف. همچنین استعاره را نمی‌توان تأویل کرد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۸۴).

نویسنده دربارهٔ اخوان ثالث نیز در موارد متعددی به خطا رفته است. او در صفحهٔ ۲۱۹ کتاب خود این جملهٔ شفیعی‌کدکنی دربارهٔ اخوان را نقل کرده است: «زندیق و مزدشت، شکل نظری و آگاهانهٔ این تناقض است. شاید اگر این تناقض همچنان در کمون ذات او می‌ماند و می‌جوشید و به صورت تئوری خود را آشکار نمی‌کرد، خلاقیت هنری او در همان اوج سال‌های ۱۳۳۴- ۱۳۴۴ بیشتر ادامه می‌یافت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۱۶).

وی این جمله را انتقادی بر عقیده و اندیشهٔ مزدشتی اخوان دانسته، در حالی که با خواندن مقاله‌ای که این نقل‌قول از آن ذکر شده، می‌توان دریافت که انتقاد شفیعی به تئوریزه کردن تفکر مزدشتی توسط اخوان و در نتیجه از بین رفتن تناقض روحی حاصل از آن است که به عقیدهٔ او در ذات هر هنرمند بزرگی وجود دارد. عالی در صفحهٔ ۲۴۲ نیز این ادعا را تکرار کرده است.

«اخوان پس از دفتر *از این* اوستا در سال ۱۳۴۴ تا انتشار دفتر *در حیاط کوچک پاییز، در زندان* در سال ۱۳۵۴، کمتر شعر می‌سروده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۴۱). عالی به این مسئله در صفحهٔ ۳۵۷ نیز اشاره کرده است. تاریخ اشعار دو مجموعهٔ «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم» و «سال دیگر ای دوست، ای همسایه» نشان می‌دهد که اخوان در این سالیان نیز به روال سابق شعر سروده است و طبیعتاً این امر بر نویسندهٔ حالات و مقامات م. امید، یعنی شفیعی‌کدکنی -که عالی در اینجا او را در موضع انتقاد از سکوت و شعر نسرودن اخوان فرض کرده- پوشیده نبوده است.

«با آنکه تخلص «امید» را انتخاب کرده بود، ناامیدترین و تاریک‌ترین شعرها را سرود،

تا جایی که او را شاعر شکست» نامیدند (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۴۲). تخلص امید را نصرت منشی‌باشی که رئیس انجمنی ادبی در خراسان بود، برای اخوان برگزید (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۱۴۱ و ۲۸۳).

عالی درباره صمد بهرنگی نیز نوشته است: «مرگ صمد بهرنگی در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. برخی او را مقتول می‌دانند و معتقدند که به‌عمد او را در رودخانهٔ ارس غرق کرده‌اند. تاکنون پاسخ درست و واضحی به فرضیهٔ قتل یا مرگ عادی او داده نشده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۴۸). در منابع متعددی درباره واقعیت مرگ بهرنگی سخن رفته و امروزه کاملاً مشخص شده است که غرق کردن بهرنگی در ارس توسط ساواک، تنها شایعه‌ای بود که چپ‌ها و در رأس آنها جلال آل‌احمد در جامعه انتشار دادند و او خود بدون دخالت کسی در ارس غرق شد (فراهتی، ۲۰۰۶: ۱۵۷-۱۵۸و ۱۶۷-۱۷۲؛ بهرنگی، ۱۳۹۷: ۲۹۴-۳۱۷).

«انقلاب بزرگ سوسیالیستی روس نیز که فصل تازه‌ای در تاریخ بشریت باز کرد، به‌خصوص در سرنوشت کشور ایران و اوضاع سیاسی و اقتصادی آن تأثیری بسزا داشت و یکی از عوامل بسیار مهم در آزادی سیاسی داخلی و خارجی و همچنین بقای استقلال ایران بود» (عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۰۵). این جملهٔ کتاب بلافاصله پس از مطلبی که دربارهٔ انقلاب فرانسه و تأثیر آن بر ایران نوشته آمده است و مؤلف پس از این جمله نیز دربارهٔ مشروطه سخن می‌گوید. از این ترتیب کلام چنین برمی‌آید که عالی عباس‌آباد، انقلاب اکتبر روسیه را همچون انقلاب فرانسه و عوارض آن، دخیل در مشروطهٔ ایران دانسته است. حال آنکه انقلاب بلشویکی روسیه در سال ۱۹۱۷ و چند سال پس از به توپ بسته شدن مجلس توسط محمدعلی شاه (۲ تیر ۱۲۸۷ه.ش برابر با ۲۳ ژوئن ۱۹۰۸ م.) به وقوع می‌پیوندد. ضمن اینکه نظام انقلابی روسیه (کمونیست‌های شوروی)، ایران را در جنگ جهانی دوم اشغال می‌کند. چگونه است که مؤلف محترم این انقلاب را عامل بقای استقلال ایران دانسته است؟

آنچه مؤلف در بخش‌های مختلف کتاب با عنوان «نمانوشت» آورده نیز خالی از مسامحه نیست. عالی‌عباس‌آباد دربارهٔ مصراع:

«ساز و

آواز و

سرود تو
سه رودند روان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۷۱)

نوشته است: «نوشتار پلکانی در نمانوشت ساز و آواز و سرود تو سه رودنـد روان، صـدایی به روانی و نمایی به زیبایی تصنیف‌های عارف دارد» (عالی‌عباس‌آبـاد، ۱۳۹۸: ۳۰۳) و در جای دیگر درباره شعر «از پشت این دیوار» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۲۹-۲۳۴) می‌نویسد: «شاعر بـا اسـتفاده از فـوت و فـن فرمالیسـم بـه شـکل کتابـت نمانوشـت (write face) و محـل گسست‌ها و پیوست‌ها و چگونگی پی‌هم‌نویسی یـا واژه‌گزینـی نیـز توجـه خاصـی کـرده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۹۷).

در این دو مورد، نویسنده شکل خاص تقطیع و زیرهم‌نویسی مصـراع‌هـا را نمانوشـت خوانده است. کتابت و شیوهٔ نوشتار به‌ویژه در شعر، بُعد دیگری به زبان می‌دهـد و زبـان در نوشتار، منشی دیداری نیز پیدا می‌کند. «وقتی بـه نشـانه‌هـای سـمبولیک و زمـانی و شنیداری گفتار بعضی خصوصیات نشانه‌های ایکونیک و مکانی و دیداری نوشـتار افـزوده می‌شود، پیام‌هایی هم از این نشانه‌های ثانوی به خواننده منتقل مـی‌شـود کـه در شـعر، جلوه‌های بارزتری دارد» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۴۴۳). با این حال این موارد که عالی با عنوان نمانوشت ذکر کرده، صرفاً نوعی تقطیع و سطربندی است که در بهترین حالت، مـا را بـا شیوهٔ خواندن یا دکلمهٔ شعر توسط خود شاعر آشنا می‌کند و هیچ نکتهٔ گرافیکی یـا بـار تصویری‌ای که مفهومی را القا کند، نظیر آنچه در کانکریت[1] وجود دارد، در این نمونه‌هـا نمی‌توان یافت.

مؤلف در جای دیگر به آنچه نمانوشت می‌خواند، اینگونه اشاره کـرده اسـت: «نمانوشـت ناژو به سبب واج الف بلند است؛ اما نمانوشت واژونه به سبب واج «الف» و در ادامـه «ژ»، «و»، «نـ» و «ـه» بلند معطوف به کوتاه است که شکل و نمـای کلـی بیـد مجنـون را بـه نمـایش می‌گذارد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۱۹). همچنین دربارهٔ این بخش از شعر م. سرشک:

«نقش اسلیمی آن طاق‌نماهای بلند
و آجر صیقلی سر در ایوان بزرگ

1. Concrete

می‌شود بر سر چون صاعقه آوار مرا» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۰)

نوشته است: «نمانوشت (write face) یا کتابت حروف در سه بند اول بسیار مهم است. واج «الف» و «ط»، نمایی نمایشی از طاق‌های معماری ایران دارند، یعنی می‌توان به واسطهٔ این حروف، تصویر مدنظر شاعر را دید» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۱۸).

به نظر می‌رسد که در این موارد، شکل ظاهری کلمات و شباهتی که به نظر وی میان کلمات و معنی آنها وجود دارد، مدنظر نویسنده بوده و از نظر وی، شاعر به این شباهت توجه داشته است. چنان‌که درباره این بند از شعر شفیعی:

«هستار گیتی را کند زیر درفش خویش

فارغ ز گشنامار و بیماری و بی‌برگی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴۴)

نوشته است: «انگار هستار گیتی، بر گشنامار» تکیه دارد. به سبب شکل همخوان «گ» در ابتدا و دو همخوان «الف»، گشنامار، نمایی از ستون به خود گرفته است. شاعر می‌خواهد این متون را از زیر هستار گیتی بیرون کشد و بر پایه ستون‌های دیگری بنا نهد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۵) و در تفسیر این بیت:

برجاست روح این شهر بی‌هیچ‌گون زیان زیر کتیبه‌های تاتار و تازیان

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۳۲)

بدون اشاره به نمانوشت گفته است: «نوشتار، حرف‌ها و واژگانی که در این زنجیرهٔ کلام به کار رفته، کاملاً نمایشی و مشاهده‌پذیر است. شاعر با اتکا به فرم، محوطه‌ای آرام، ساکت و سردرپیش تصویر می‌کند؛ دقیقاً همان هیئت و شکلی که مدنظر شاعر است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۲۳).

در زبان‌هایی که واژگانشان از ترکیب حروف مختلف ایجاد می‌شود، قاعدتاً نمی‌توان وجود ارتباط میان معنای کلمات و شکل ظاهری حروف آنها را توقع داشت. امروزه نظریهٔ غالب در زبان‌شناسی عمومی این است که زبان، ماهیتی اختیاری و قراردادی دارد و رابطهٔ ذاتی‌ای میان کلمات و معنای آنها وجود ندارد. این مسئلهٔ نبودن ارتباط میان کلمات و معنای آنها، در زبان فارسی به‌طور اخص به هیچ عنوان وجود ندارد؛ زیرا رسم‌الخط فعلی زبان فارسی در دورهٔ فارسی جدید و پس از اسلام برگزیده و تثبیت می‌شود.

عالی در جای دیگر برای بیان اینکه ارتباط مستقیمی میان معنا و صورت کلمات وجود دارد، می‌نویسد: «نام‌آواها در همهٔ زبان‌ها وجود دارد و سابقهٔ شباهت دیداری الفاظ را می‌توان در خطوط هیروگلیف جست‌وجو کرد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۴۷). نخست باید دانست که در خط هیروگلیف، تصویرنگاری مطلق یا واژه‌نگاری[1] به گونه‌ای که هر نشانه به جای یک واژه به کار رود، بسیار نادر بوده و این خط اصولاً ترکیبی از اندیشه‌نگاری[2] و آوانگاری[3] است. (گاور، ۱۳۹۰: ۷۰). دوم اینکه فرضِ بودن این سابقه نیز نمی‌تواند وجود پیوندی میان شکل واژگان فارسی و معنای آنها را اثبات کند؛ زیرا واژگان خط یا دبیرهٔ فارسی از ترکیب ۳۲ حرف دارای اشکال گوناگون تشکیل شده‌اند. طبیعتاً این ترکیب‌سازی‌ها تنها برای ایجاد یک نشانهٔ زبانی بزرگ‌تر که همان واژه باشد صورت می‌گیرد و توجه به شکل ظاهری حروف، هیچ نقشی در آن ندارد.

برداشت اشتباه و تأویل‌های نادرست

در هر متنی از جمله شعر، نویسنده در پی انتقال معنا و مفهوم شکل‌گرفته در ذهن و ضمیر خود از راه زبان و امکانات آن است. در این فرآیند، فرض بر این است که مخاطب نسبت به حداقل بخشی از نشانگان و اطلاعاتی که نویسنده به کار می‌گیرد، درک مشترکی دارد و با استفاده از این نشانه‌ها و اطلاعات مشترک، معنای متن را بازیابی یا تأویل می‌کند. حال اگر مخاطب از آن نشانگان و اطلاعات، درک درست و نزدیک به ذهنیت نویسنده نداشته باشد، طبیعتاً معنایی که از متن دریافت می‌کند، به همان نسبت از آنچه در ذهن نویسنده وجود داشته، دور خواهد بود. به نظر می‌رسدکه مؤلف «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»، درک درستی از نشانه‌های موجود در اشعار شفیعی نداشته و به همین دلیل علاوه بر اینکه در مواردی دچار کژفهمی شده، تأویل‌های نادرستی نیز از اشعار م. سرشک به دست داده است که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود.

مؤلف پس از آوردن بخشی از شعر «نکوهش» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۰۳- ۳۰۵) نوشته است: «نکات کلیدی‌ای که شاعر به سبب آنها تاریخ را به محاکمه می‌کشد، عبارتند از: عقل‌گرایی انسان (میراث تبار خرد آینه‌ها)؛ شناخت و روشنگری یا روشن‌بینی و عدول از

1. Logography
2. Ideography
3. Phonography

هر نوع کوته‌نگری کژبینی (آن یوسف گم‌گشتهٔ آمال بشر را)؛ هوشیاری (بی‌مرزی هوش و هنر) و اندیشه و خرد (آن آرزوی زنده سقراط و علی را) است» (عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۴۲).

با توجه به نشانه‌هایی که در متن وجود دارد، شاید تأویل مناسب‌تر این مواردی که مؤلف به آنها اشاره کرده، چنین باشد: «میراث تبار خرد آینه‌ها» با توجه به جملهٔ بعد - کان پیر همی جست نشانشان به چراغی- که اشاره‌ای است به دیوژن کلبی و جملهٔ معروف او که «انسان را می‌جویم»، می‌تواند «انسانیت» باشد. درباره «یوسف گم‌شدهٔ آمال بشر» نیز شاید «آزاد و برخوردار زیستن» بیشتر وافی به مقصود باشد. «بی‌مرزی هوش و هنر» نیز احتمالاً باید همان باشد که در جای دیگری از آن به «ارادهٔ معطوف به آزادی» تعبیر می‌کند. درباره «آن آرزوی زندهٔ سقراط و علی» طبیعتاً نخستین کار، یافتن آن نقطهٔ مشترک میان تعالیم و گفته‌های سقراط و حضرت علی است. به نظر می‌رسد آن نقطهٔ مشترک، «خودشناسی» است. سقراط معتقد بود که آنچه ما بیش از هر چیزی به دانستن آن نیازمندیم این است که خودمان که هستیم و چگونه باید زندگی کنیم، نه اینکه طبیعت چگونه عمل می‌کند (مگی، ۱۳۹۰: ۲۳) و این جمله را به او نسبت داده‌اند که «خودت را بشناس» (نوالی، ۱۳۷۳: ۱۳؛ سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۹۶۲). از سوی دیگر از حضرت علی، روایات مکرری دربارهٔ ضرورت خودشناسی نقل شده است؛ از جمله: «مَنْ عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ» (آمدی، ۱۴۱۰ق: ۵۸۸)، «عَجِبتُ لِمَن یَنشُدُ ضالّتَهُ و قَد أضَلّ نَفسَهُ فلا یَطلُبُها» (همان: ۲۳۳) و «نالَ الفَوزَ الأکبَرَ مَن ظَفَرَ بمَعرِفَهِ النّفسِ» (همان: ۲۳۲). بر این اساس می‌توان گفت که منظور از «آرزوی زندهٔ سقراط و علی»، معرفت انسان‌ها به ذات خود یا شاید به تعبیری دیگر، رسیدن به «فردیت» باشد.

عالی درباره شعر «کبریت‌های بی‌خطر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۷) نوشته است: «نقدهای این‌چنینی قدرت در اندیشهٔ شفیعی‌کدکنی ما را به یاد قلم تند و انتقادگر رضا علی‌قلی با کتاب‌هایی مانند جامعه‌شناسی نخبه‌کشی و جامعه‌شناسی خودکامگی (تحلیل جامعه‌شناختی ضحاک ماردوش) می‌اندازد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۸۸-۱۸۹).

مؤلف از این شعر، برداشت اشتباهی کرده است. در این شعر، نوک پیکان انتقاد به سمت قدرت و حاکمیت نیست؛ بلکه این شعر، نکوهش افراد فرصت‌طلب و

بوقلمون‌صفت فاقد اصول اخلاقی و فکری است که در بزنگاه‌های تاریخی، عقیده و ظاهر خود را متناسب با موقعیت تغییر می‌دهند تا از منافع بهره‌مند شوند. ضمن اینکه نام درست نویسندهٔ کتاب‌هایی که از آنها نام برده، علی رضاقلی است و کتاب‌های یادشده نیز آنچنان قلم تندی ندارند و بیش از آنکه نقد قدرت باشند، آسیب‌شناسی رفتار اجتماعی هستند. رضاقلی در این دو کتاب، به مکانیسم فاسدی که در بطن جامعه رخنه کرده و ساختار استبدادزده‌ای که خود بارها استبداد را بازتولید کرده و جامعه‌ای که نهادهای آن وجود نخبگان را برنمی‌تابیده پرداخته است. این کتاب‌ها پیش از آنکه نقد قدرت و حاکمیت باشند، نقد جامعه هستند (رضاقلی، ۱۳۹۸: ۷-۸ و ۱۳۸۹: ۲۸)

عالی درباره شعر «آوارهٔ یمگان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹۴) که در متن شعر نیز چندان نشانی از ناصرخسرو نمی‌توان یافت، می‌نویسد: «آیا شاعر، آوارهٔ یمگان را می‌ستاید؟ آیا ردپایی از ستایش و دوستی به‌جا گذاشته است؟ به‌هیچ‌وجه مسئله ستایش با نکوهش او نیست. قصد قهرمان‌پروری هم ندارد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۷۵).

یکی از ویژگی‌های سبکی شعر شفیعی‌کدکنی، اسطوره‌سازی است (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۹۴ و فولادوند، ۱۳۸۸: ۷۷-۹۷) و از این منظر اتفاقاً در شعر یادشده می‌توان ستایش (آن شهسوار رندان می‌آید) و قهرمان‌پروری (بر قامت بلندش/ افکنده سرخ‌گونه ردایی) را مشاهده کرد. عالی عباس‌آباد در تفسیر این شعر نوشته است: «ظاهراً شاعر، ردای سرخ را در برابر «نور سیاه ابلیس» نهاده است؛ یعنی او را رویهٔ دیگر ابلیس قرار داده است. علاءالدوله سمنانی دربارهٔ لون و رنگ و اطوار آن بحث‌های زیادی کرده، در خصوص نور سیاه ابلیس نوشته است: ...» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۷۵). حال آنکه نه‌تنها هیچ ارتباطی نمی‌توان میان ردای سرخ در این شعر و «نور سیاه ابلیس» مأثورات عرفانی یافت، بلکه این ارجاع و سخن گفتن از نور سیاه، هیچ گره‌ای از تأویل این شعر نمی‌گشاید. ضمن اینکه نقل قول یادشده مربوط به بخش رسالهٔ نوریهٔ کتاب مصنفات سمنانی است که موضوع آن چنان‌که خود مؤلف در مقدمه ذکر کرده، «در حقیقت نور و تفاصیل انوار» است (سمنانی، ۱۳۶۹: ۳۰۱) و بحث از رنگ و لون در این کتاب، موضوعیتی ندارد. عالی در تفسیر شعر «معراج‌نامه» نیز عین همین نقل‌قول از سمنانی را تکرار کرده است (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۴۰).

عالی عباس‌آباد در تفسیر شعر «سبزی خزه» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰۳-۱۰۴) نوشته است: «سبزی خزه، یکی از تمثیل‌های شفیعی کدکنی و نقدواره‌ای بر زندگی در جهان کهن یا معاصر است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۹۹). «خزه و اصرار او در ماندن در کنار رودخانه، تمثیل ساده‌ای برای توصیف یا تشبیه زندگی انسان‌هاست. یعنی هیچ نوع شفافیت، درستی و راستی در تاریخ پیدا نمی‌شود... با توجه به تعاریف مختلف تمثیل، تمثیل «سبزی خزه»، هم می‌تواند استعاره از انسان در جهان باشد و هم اسلوب معادله‌ای است میان او و انسان» (همان: ۲۰۰). «شعر خزه، نوعی رمانتیسم اجتماعی است» (همان: ۲۰۱).

سبزی خزه، شعری فلسفی نیست که مسئلهٔ آن، زندگی و یا انسان در جهان باشد و آنگونه که مؤلف پنداشته، نقد بر زندگی نیست، بلکه نقد بر جامعه‌ای است که شفیعی در آن قرار دارد. جامعه‌ای که درگیر مجموعهٔ سنت‌ها و ساختارهای سیاسی اجتماعی است که قرن‌های متمادی است در بطن جامعه ریشه دوانده و نمی‌رود. این مسئله، یکی از دغدغه‌های فکری شفیعی کدکنی است که در اشعار دیگری چون «چرخ چاه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۷) و «سفر به خیر» (همان، ۱۳۸۵: ۲۴۲) نیز نمود یافته است. منظور از «اسلوب معادله‌ای است میان او و انسان»، چندان مشخص نیست. برای اشعار جریان رمانتیسم اجتماعی، مؤلفه‌هایی تعریف کرده‌اند (زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۳۶ و حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۱۶۵- ۱۷۱) که در این شعر، نشانی از آنها نمی‌یابیم. بر این شعر بیشتر ساختاری سمبولیک حاکم است. از این‌رو دقیق‌تر و درست‌تر آن است که این شعر را ذیل جریان سمبولیسم قرار دهیم.

نویسنده در تأویل شعر «مهمان‌نامهٔ زمستان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴۴) پس از ذکر مطالب نسبتاً مفصل و نقل‌قول طولانی‌ای که از تاریخ طبری درباره جابلسا و جابلقا آورده است، می‌نویسد: «نشانه‌هایی که از جابلسا و جابلقا می‌دهد، خبر از آرمان‌شهر یا مدینهٔ فاضله‌ای است که انسان در اعماق تاریخ ساخته است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۹۰). این در حالی است که این شعر، شعری نمادین است که برهه‌ای از تاریخ ایران معاصر را به تصویر می‌کشد، نه مدینهٔ فاضلهٔ انسان در اعماق تاریخ را. ضمن اینکه شاعر در این شعر به طور آشکاری جابلقا را به عنوان جامعهٔ آرمانی‌ای که عده‌ای از آن صحبت

می‌کنند (بندی که از جابلقا سخن رفته، به صورت دیالوگی درون گیومه آمده است)، در مقابل جابلسا که منشأ سرما و طلسم و جادو است قرار می‌دهد. پس نمی‌توان منظور از هر دو را یک چیز (مدینهٔ فاضله) دانست.

حال اگر از جابلقا و جابلسا به عنوان دو واژهٔ کلیدی شعر، تعریف اولیه‌شان را لحاظ کنیم و منظور از جابلقا را سرحد شرق و جابلسا را سرحد غرب در نظر بگیریم (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۴۹) و با توجه به نشانه‌های دیگر در شعر (شقایق‌ها و عاشق‌ها، فراغت از گشنامار و بیماری، روزهای سوزناک، هنگامه‌ای واژونه، حیف آن روزگار که در این کار کردیم و...) و بافت کلی شعر می‌توان شعر را چنین تأویل کرد: شاعر از مبارزهٔ چپ‌گراها یا همان توده‌ای‌های پیش از انقلاب سخن می‌گوید که در پی استقرار حکومت به‌زعم خودشان عالم‌گیر کمونیستی بودند تا بی‌عدالتی‌ها و فقری را که منشأ آن،، غرب و حکومت‌های سرمایه‌سالارش بود، از بین ببرند و روزگارانی را در راه آرمان‌هایشان گذراندند و مبارزانی را بر سر آن از دست دادند. اکنون شاعر به‌طرزی شگفت می‌بیند که آن آرمان‌ها، پوشالی بوده‌اند و غرب با جادو، طلسمِ هزار دروازهٔ این دو شهر یعنی تمام جهان را گشوده و نظام سیاسی- اقتصادی خودش را در عالم مستقر کرده است. شاعر در این وضعیت، حسرت روزها و انسان‌هایی را که بر سر این آرمان‌ها شدند می‌خورد و می‌پرسد که آیا نظام دیگری هست که در آن خبری از گشنامار و بیماری نباشد؟ شفیعی در شعر «صاعقه» نیز می‌گوید: «به جست‌وجوی بهشتی فراتر از تقدیر/ کشید جانب دوزخ «ره میانبر» ما/ چه خواستیم و چه رو کرد نقش‌بند قضا/ که خود نبود در آیینهٔ تصور ما» (همان، ۱۳۸۸: ۳۴۹).

عالی در معنی این بند: «آواز عاشقانهٔ آن پیر/ دندان برهنه کرده به فریاد:/ «سرو! سرو!» (همان: ۸۰) نوشته است: «سرو در این بخش از شعر، دارای تشخیص (personification) و همانند انسانی است که در برابر تاریخ، دندان نموده و فریاد می‌کشد یا تاریخ به وسیلهٔ این سرو، دندان نموده و فریاد می‌کشد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۳۹). این درحالی است که همان‌گونه که از متن فهمیده می‌شود، این پیرمرد تنبورنواز است که بلند فریاد می‌زند: «سرو». پیرمرد حتی سرو را نیز مورد خطاب قرار نداده که به‌نوعی موجب جان‌بخشی به درخت شده باشد.

درباره شعر «اضطراب ابراهیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۲۱- ۴۲۵) که م.سرشک آن را به کی‌یر کگور از چهره‌های مطرح اگزیستانسیالیسم تقدیم کرده، با تکیه بر واژهٔ «صدا» به عنوان عنصر تکرارشونده یا به تعبیر مؤلف، «کانون معنایی شعر» می‌نویسد: «شاعر یا راوی، نشانه‌هایی بر سر راه می‌گذارد تا نشان دهد صدا، وحی‌گونه است و عقل کل» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۷۳) و بی‌آنکه به نشانه‌هایی اشاره کند که معتقد به وجود آنهاست، بدون توضیح درباره عقل کل و ارتباط آن با صدا می‌نویسد: «عقل کل یا عقل اول، یادآور نظریهٔ مثل افلاطون نیز هست که جهان را مانند سایه‌ای از عالم حقیقی می‌داند» (همان) و سپس نقل‌قولی مفصل درباره نظریهٔ مثل افلاطون می‌آورد و در ادامه بدون توجه به تفاوتی که در زمینهٔ وحدت و کثرت میان نظر افلاطون و فلاسفه با عرفا وجود دارد، به مبحث کثرت و وحدت در عرفان می‌پردازد و نمونه‌هایی از مثنوی مولوی در این زمینه ذکر می‌کند و در انتها می‌نویسد: «شفیعی کدکنی به عنوان راوی (شاعر) در هنگامه‌ای نفس‌گیر، در قالب فرمالیسم، ردایی از علم کلام و منطق بر دوش افکنده و در جست‌وجوی اصل و ماهیت اشیاست» (همان: ۲۷۴). حال آنکه علم کلام به مبانی اعتقادی در دین اسلام، نظیر اثبات وجود خدا، حدوث یا قدم جهان هستی، نبوت، عدل الهی، معاد و... می‌پردازد و مباحث مربوط به اصل و ماهیت اشیا یا همان هستی‌شناسی[1] در فلسفهٔ اسلامی مطرح شده است. در این قطعه از شعر، هیچ چیزی که به علم کلام ارتباط بیابد، پیدا نمی‌شود.

وی در ادامه درباره این بند شعر: «من درنگ می‌کنم/ تو درنگ می‌کنی/ ما درنگ می‌کنیم/ خاک و میل زیستن درین لجن/ می‌کشد مرا/ تو را/ به خویشتن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۲۳) می‌نویسد: «درنگ کردن‌ها، خاک و میل زیستن در لجن، احتمال گرایش راوی به مُثُل و عقل اول را که صادرکننده نفس و عقل جزئی هستند، قوی‌تر می‌کند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۷۵). اما حتی بدون توجه به تقدیم‌نامهٔ شعر از این بند آن، تنها اگزیستانسیالیسم و اصالت وجود و شناخت خویش است که مستفاد می‌شود و هیچ نشانه‌ای که آن را به نظریهٔ مُثل و عقل اول مرتبط کند وجود ندارد.

1. Ontology

«شاعر در این شعر، با مجالی که به ناتورالیسم یا حس طبیعت‌سرایی خود می‌دهد، زنهارهای خاصی را نیز در دل واژگان نهفته می‌دارد. اینکه پیغام شاعر، خطاب به بهار است و صدای موج از پشت بیشه‌های بلورین صبحدم، فضای باز و متسعی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۸۵). مؤلف محترم ظاهراً به صرف شباهت لفظی به‌اشتباه پنداشته است که ناتورالیسم از طبیعت محیطی سخن گفتن است.

در ترکیب «طبیعت‌گرایی» که به عنوان برابرنهاد واژهٔ Naturalism وضع شده است، واژهٔ طبیعت که در برابر Natural نهاده شده، به معنی محیط طبیعی یا به ترجمه‌ای دیگر، بدون تربیت و دست‌نخورده بودن است، نه طبیعت‌ستایی و اشاره به پدیده‌های جغرافیایی. مکتب ادبی ناتورالیسم بر این اساس بنا نهاده شد که انسان به عنوان جزئی از طبیعت و محیط، سرشت فسادپذیری دارد و بالذات می‌تواند منشأ بدی باشد. «این تزِ محصول زیست‌شناسی پساداروینی قرن نوزدهم بر این باور بود که انسان کاملاً بخشی از نظم طبیعت است و روح ندارد و هیچ دسترسی به دنیای دینی یا معنوی فراتر از جهان طبیعی ندارد. بنابراین چنین موجودی صرفاً حیوانی در درجهٔ بالاتر است که شخصیت و رفتار آن کاملاً توسط دو نوع نیرو تعیین می‌شود: وراثت و محیط» (Abrams & Harpham, 2014: 334).

مؤلف درباره این بخش از شعر شفیعی: «در کودکی/ وقتی که شب از کوچه تنها/ بهر خرید نان و سبزی می‌گذشتم/ آواز می‌خواندم/ که یعنی نیست باکم/ از هرچه آید پیش و باشد سرنوشتم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۸۶- ۳۸۷) دچار کژفهمی شده است. او می‌نویسد: «شاعر معتقد است در کودکی، دورانی که انسان هنوز به بلوغ فکری نرسیده بود، هیچ تهدید یا هیچ ترسی نداشت. خود را در امنیت کامل فرض می‌کرد و اطمینان داشت هستی و طبیعت از او محافظت می‌کند. اما وقتی به «شب» و «شب شوکرانی» یعنی دوران بلوغ فکری و هیجانات عاطفی- عقلانی قدم می‌گذارد، ترس و واهمه، سرتاسر وجودش را فرامی‌گیرد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۹۵). حال آنکه شاعر می‌گوید در حالی که می‌ترسیده، برای غلبه بر ترس خود، آواز می‌خوانده تا نشان دهد که ترسی ندارد. کلیت شعر درباره ترس و اضطرابی است که شاعر در شبان شوکرانی‌ای که در آن

قرار گرفته، دچار شده و می‌خواهد مانند دوران کودکی که با خواندن شعر سعی می‌کرده بر ترس غلبه کند، خنیاگر غرناطه با او هم‌آوازی کند.

عالی عباس‌آباد دربارهٔ شعر «از پشت این دیوار» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۲۹- ۲۳۴) معتقد است: «علاوه بر اینکه واژه‌گزینی و «لحن کلام»، تداعی‌گر کتاب‌های مقدسی مانند انجیل است، شعر به صورت «سفرنامه» است. هرچند واژگان موجود در شعر به گونه‌ای تنظیم شده و در زنجیرهٔ کلام واقع شده‌اند که نشان از سفر طبیعی، واقعی یا رئال است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۹۶). این در حالی است که سفری در این شعر وجود ندارد و سیری اتفاق نمی‌افتد. شعر یادشده از گونهٔ «سمبولیسم اجتماعی» است و به مبارزات سیاسی اجتماعی دورهٔ پیش از سقوط سلطنت اشاره دارد.

وی دربارهٔ این بیت از شعر «خروس»: «بیدار باش قافلهٔ زندگانی است/ ور خود به چاه هاویه باشد نشیمنش» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۴۹) نوشته است: «بیدارباش، به عنوان جلودار قافله حرکت می‌کرد. صبح زود از خواب بیدار می‌شد. مشعله روشنی در دست داشت تا بتواند راه را از چاه بازشناسد؛ اما زمانی که در چاه هاویه، گرفتار باشد، نه مشعلی در دست دارد، نه روشنایی را می‌بیند و در سکون و تنگنای عمیقی گیر می‌افتد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۸۵).

در لغتنامه‌ها، چنین معنایی برای بیدارباش یافت نشد. در لغتنامهٔ دهخدا نوشته شده: «بیدارباش: (اِ مرکب) نام آهنگی از موسیقی» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۴: ۵۱۶۳ ذیل بیدارباش) و در *فرهنگ فشردهٔ سخن* آمده: «صدایی که به نشانهٔ درخواست بیداری عده‌ای ایجاد می‌شود، مانند صدای شیپور در سربازخانه‌ها» (انوری، ۱۳۸۲، ج۱: ۳۹۸ ذیل بیدارباش). شفیعی در این بیت، خروس را بیدارباش زندگی، یعنی صدای آغاز روز خوانده که به خاطر ساعت زیستی[1] بیولوژیکی‌اش حتی اگر در دل چاه تیره و تار نیز گرفتار شده باشد، هنگام دمیدنِ صبح، بانگ برمی‌آورد. به احتمال فراوان، شفیعی در سرودن این بیت به این ابیات مثنوی مولانا نظر داشته است:

ما خروسان چون مؤذن راست‌گوی هم‌رقیب آفتاب و وقت‌جوی

1. Circadian rhythm

پاسبان آفتابیم از درون گر کنی بالای ما طشتی نگون
(مولوی، ۱۳۹۶، ج۱: ۶۸۰)

عالی دربارهٔ مصراع «زآهوی کوهی تا بارش برف‌نما» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۹۷) می‌نویسد: «به نظر می‌رسد شفیعی‌کدکنی، مفهوم شعر سپید را در بارش برف، مکتوم کرده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۰۷). باید دانست که شفیعی کدکنی برای آنچه با عنوان شعر سپید می‌شناسیم، در غالب موارد از ترکیب «شعر منثور» استفاده کرده و اساساً اطلاق شعر سپید به شعر شاملو را اشتباه می‌داند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۷ و ۱۳۹۲: ۲۸۱). درست‌تر و به قاعدهٔ علمی و استاندارد تفسیر و تأویل شعر نزدیک‌تر آن بود که مؤلف به این نکته اشاره می‌کرد که چرا شفیعی، شعر نیما را بارش برف خوانده است.

در نهایت باید گفت که هرچند پس از مطرح شدن نظریه‌های «خواننده‌محور» معاصر، امروزه پذیرفته شده که در شعر، راه تأویل باز است، «ارزش و اهمیت هر تأویلی مشروط به میزان انطباق‌پذیری آن با مقتضیات و نظام ساختاری متن است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۱۷).

توضیحات ناسودمند

مسئلهٔ دیگری که در متن کتاب به‌ویژه در فصل سوم آن چشمگیر و ملموس است، وجود مطالب تکراری و توضیحات اضافه است. مؤلف هنگام بررسی اشعار، هرجا که با نامی یا اصطلاحی خاص مواجه شده است، با استناد به منابع مختلف، شرح مبسوطی در باب آن نام یا اصطلاح داده است. این در حالی است که در اکثر موارد، این توضیحات و اطلاعات داده‌شده، به تأویل و دریافت معنای آن شعر کمکی نمی‌کند. به نظر می‌رسد که مؤلف محترم در ارائهٔ معنی شعر م. سرشک به شیوهٔ شارحان اشعار کلاسیک به معنی کردن و شرح اصطلاحات پرداخته است. حال آنکه اساساً فرآیند کشف معنی در شعر آزاد یا نیمایی با شعر کلاسیک بسیار متفاوت است. در شعر کلاسیک، یافتن معنا در گرو گذر از دال، یعنی کلمات و رسیدن به مدلول، یعنی مفهومی که کلمه برای ابلاغ آن وضع شده، است. حال اگر دال، ناآشنا و نامفهوم باشد، رسیدن به معنی و مدلول به همان نسبت به تأخیر می‌افتد و دشوارتر خواهد بود. عامل این دشواری و تأخیر عمدتاً ناآشنایی است و اگر آشنایی‌ای با آن دال یا کلمهٔ نامفهوم حاصل شود، طبیعتاً درک مدلول و در نهایت معنای شعر، راحت‌تر و سریع‌تر صورت می‌گیرد. طبیعی است که در

این دست اشعار، آشنایی با لغات مهجور و استعاره‌ها و کنایات دیریاب، کلید دست یافتن به معنای شعر است؛ اما در شعر آزاد، کار از لونی دیگر است.

در شعر آزاد، دیریابی معنای شعر به سبب حضور کلمهٔ مهجور یا استعاره‌ای دیریاب نیست؛ بلکه در این نوع اشعار، ترتیب دال‌ها و شیوهٔ بیان به گونه‌ای است که خواننده، هنگام مواجهه با آنها به تجربه‌ای قابل درک و منطبق با ذهنیت خویش نمی‌رسد و به همین جهت دست به تأویل شعر می‌زند. در این حال تأویل، ابزار کشف معنی اثر نیست، بلکه ابزاری است که خواننده با آن، معنای نهفته در ذهن خود را بر متن می‌افکند (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۹۵- ۲۱۹)

حال با این تفاصیل باید گفت که دادن توضیح و اطلاعات دباره واژه، نام یا اصطلاحی در اشعار م. سرشک، گره‌ای از گشودن معنا یا به تعبیر مناسب‌تر، تأویل آن شعر نمی‌گشاید و این موارد را می‌توان بیشتر، توضیحات بی‌موردی دانست که مؤلف در سرتاسر متن، گاه و بیگاه به‌صرف وجود کلمه‌ای در اشعار شفیعی کدکنی، داخل کتاب خود گنجانده است. اغراق نیست اگر بیان کنیم که بخش قابل توجهی از کتاب، مجموعه‌ای از اطلاعات پراکنده است که به بهانهٔ شعر شفیعی کدکنی در کنار هم قرار گرفته است. برای نمونه می‌توان به توضیحات صفحات زیر اشاره کرد: ۵۵، ۱۰۶- ۱۰۷، ۱۳۲-۱۳۳، ۱۹۷، ۲۰۳- ۲۰۵، ۲۱۳- ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۵۳-۲۵۴، ۲۷۰، ۲۷۵-۲۷۶، ۲۹۷، ۳۰۹-۳۱۰، ۳۱۹، ۳۶۱- ۳۶۳.

نتیجه‌گیری

در یک اثر پژوهشی، هر چقدر داده‌ها و اطلاعاتی که ارائه شده، قابل اثبات و متقن باشد، اثر پژوهشی، معتبرتر و در نزد اهل علم، مقبول‌تر خواهد بود. ارائهٔ گزارهٔ درست اما حاصل وسواس علمی و امعان نظر در مسئله مورد بحث است. در کتاب عالی عباس‌آباد، جمله‌ها و داده‌هایی دیده می‌شود که گاه دقیق و علمی نیستند و حتی در مواردی اشتباهند. وجود گزاره‌های اشتباه قابل توجه در «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست» نشان‌دهندهٔ فقدان وسواس علمی و دقت نظر کافی در این اثر پژوهشی است.

همچنین انجام هر کار از جمله نقد و تأویل شعر، نیازمند وقوف به نحوهٔ انجام آن کار

و فراهم آوردن مقدمات است که درباره تأویل شعر، این مسئله می‌تواند آشنایی دقیق با بوطیقای شعر و جهان‌بینی شاعر و درک درست نشانه‌های موجود در متن و در نهایت فراگیری نحوهٔ تأویل باشد. در «تاریخ‌نگار تصویرگرا»، این امر به خوبی صورت نپذیرفته است و به همین دلیل، شاعر در فهم برخی از اشعار م. سرشک، دریافت غلطی داشته و تأویل‌های اشتباهی نیز از اشعار وی ارائه داده است. باید توجه داشت که شاعران صاحب‌سبک و اندیشه دارای یک جهان‌بینی‌اند که در اشعارشان گسترده و منتشر شده است و با خواندن دقیق اشعار هر شاعر می‌توان به آن دست یافت. اگر عالی عباس‌آباد با خواندن عمیق‌تر اشعار شفیعی کدکنی، درک دقیق‌تری از جهان‌بینی او کسب می‌کرد، در فهم اشعار و تأویل آنها می‌توانست صائب‌تر عمل کند.

در نهایت باید گفت که هرچند مؤلف محترم به‌زعم خود اشعار شفیعی کدکنی را نقد کرده، اما آنچه باید، نکرده است.

منابع

آمدی، ابوالفتح عبدالواحد (۱۴۱۰ق) غرر الحکم و درر الکلم، تحقیق سید مهدی رجایی، تهران، دارالکتاب الاسلامی.

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۹۰) صدای حیرت بیدار، چاپ سوم، تهران، زمستان.

انوری، حسن (۱۳۸۲) فرهنگ فشردهٔ سخن، تهران، سخن.

بهرنگی، اسد (۱۳۹۷) برادرم صمد بهرنگی، روایت زندگی و مرگ او، تبریز، ایلقار.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹) خانه‌ام ابری است، تهران، مروارید.

---------- (۱۳۹۰) سفر در مه، چاپ چهارم، تهران، سخن.

حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۴) جریان‌های شعری معاصر فارسی، تهران، امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغتنامهٔ دهخدا، جلد ۴ و۹، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران، دانشگاه تهران.

رضاقلی، علی (۱۳۸۹) جامعه‌شناسی نخبه‌کشی، چاپ سی‌ودوم، تهران، نشرنی.

---------- (۱۳۹۸) جامعه‌شناسی خودکامگی، چاپ بیست‌وپنجم، تهران، نشرنی.

رضی، احمد (۱۳۹۳) روش‌ها و مهارت‌های تحقیق در ادبیات و مرجع‌شناسی، تهران، فاطمی.

زارعی، مهرداد (۱۴۰۱) «نقد روش‌شناختی تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»، در: نقد ادبی، سال پانزدهم، شماره ۵۷، بهار، صص ۱۱۱-۱۴۶.

زرقانی، مهدی (۱۳۹۱) چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱) یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، تهران، اساطیر.

سمنانی، علاءالدوله (۱۳۶۹) مصنفات فارسی، به اهتمام نجیب مایل هروی، تهران، علمی و فرهنگی.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷) مکتب‌های ادبی، جلد ۲، چاپ چهاردهم، تهران، نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) تازیانه‌های سلوک، تهران، آگه.

---------- (۱۳۸۵) آیینه‌ای برای صداها، چاپ پنجم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۸) هزارهٔ دوم آهوی کوهی، چاپ پنجم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۰) حالات و مقامات م. امید، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات، چاپ سوم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۲) با چراغ و آینه، چاپ چهارم، تهران، سخن.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۵) مبانی و اصول پژوهش در زبان و ادبیات فارسی، تهران، علمی.

طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۷) اساس‌الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران، دانشگاه تهران.

عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۸) تاریخ‌نگارِ تصویرگرا یا شعر فرمالیست، تهران، قطره.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹) بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران، سخن.

فراهتی، حمزه (۲۰۰۶) از آن سال‌ها... و سال‌های دیگر، آلمان، فروغ.

فولادوند، عزت‌الله (۱۳۸۸) مردی است می‌سراید، چاپ دوم، تهران، مروارید.
گاور، آلبرتین (۱۳۹۰) تاریخ خط، ترجمهٔ عباس مخبر و کوروش صفوی، تهران، مرکز.
مشحون، حسن (۱۳۷۳) تاریخ موسیقی ایران، ، تهران، سیمرغ و فاخته.
مراغی، عبدالقادر (۱۳۷۰) شرح ادوار، به اهتمام تقی بینش، تهران، مرکز.
مگی، برایان (۱۳۹۰) فلاسفهٔ بزرگ: آشنایی با فلسفهٔ غرب، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، چاپ چهارم، تهران، خوارزمی.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۶) مثنوی معنوی، جلد ۱، تصحیح و مقدمهٔ محمدعلی موحد، تهران، هرمس و فرهنگستان زبان و ادب.
نوالی، محمود (۱۳۷۳) فلسفه‌های اگزیستانس و اگزیستانسیالیسم تطبیقی، تبریز، دانشگاه تبریز.

Abrams, M.H. & Harpham, Geoffrey Galt (2014) A Glossary of Literary Terms, 11th Edition, Boston, cengage learning.