نقد ساختارگرایانه اشعار دایره وار منوچهر آتشی؛ (در مجموعه‌ی آواز خاک)

دکتر مهدی نیک منش؛ عضو هیئت علمی دانشگاه الزهراء
Nikmanesh44@yahoo.com
صدف گلمرادی؛ دانش آموخته دکتری دانشگاه الزهرا و مدرس دانشگاه فرهنگیان تهران
Sgol_00055@yahoo.com

چکیده
شعر امروز، با توجه به رهایی از قید و بند مصراع و بیت، توانسته است با استفاده ی زیرکانه از دیگر امکانات و اختیارات شاعر ساختی متفاوت و معماری دیگرگونه تری از زبان و ادبیات را به نمایش بگذارد. ایده‌ی ساختارگرایان، یکی از نظریه-هایی است که با ژرف‌نگری در این کاربردهای هنرمندانه پرده از راز این زیبایی‌آفرینی‌های نظام‌مند می‌گشاید.
اگر با این رویکرد ساختارگرایانه _که زیبایی چیزی نیست جز ترکیبی از اجزایی که با نظم و ترتیب کنار هم قرار گرفته اند و هر جزء حد و اندازه ی خود را نگه داشته است- به آثار هنری، و به طور مشخص شعر، بنگریم و نیز روش و دیدگاه آنان را در تفسیر متون به کار ببریم می‌توانیم با نگاهی متفاوت افق‌های جدیدی را در کشف ساختارهای نو به روی ادبیات فارسی بگشاییم .
نگارندگان با بررسی ساختارگرایانه‌ی قطعات دایره وار مجموعه ی «آواز خاک» منوچهر آتشی، یعنی آن بخش از اشعار او که به انحای مختلف دارای مطلع و مقطعی یکسان یا تاحدی مشابه هستند، سعی نموده اند در دو سطح لفظ و معنا عناصری چون موسیقی درونی و بیرونی، بومی گرایی، عاطفه‌ی شعری، تقابل و تضاد، و ساخت روایت‌گونه را مستند به متن معرفی و تبیین کنند. این عناصر افزون بر ایجاد انسجام طولی در اشعار منتخب، زمینه‌ساز بروز خصوصیتی یکسان در همه‌ی آن‌ها گشته، هویتی واحد و نظمی منطقی و مکرر به اشعار بخشیده‌اند.
کلیدواژه‌ها: منوچهرآتشی، ساختارگرایی، آواز خاک، اشعاردایره وار.

مقدمه
ساختارگرایی بر این نظریه تکیه دارد که همه‌ی پدیده‌ها نظام و یا محصول یک نظام هستند و نه مجموعه‌هایی که از اجزای جداگانه و بدون ارتباط با یکدیگر به وجود آمده باشند. اگر چه اغلب پیشینه‌ی ساختارگرایی را به ایده‌های فردینان دوسوسور در قرن بیستم تقلیل می‌دهند، در واقع می توان سر رشته‌ی این اندیشه را به ایده‌های ارسطو در قبل از میلاد رساند؛ آن جا که او تراژدی را برآیند همکاری شش جزءآن می داند، در حقیقت اجزای تراژدی و سازه های تشکیل دهنده‌ی آن را مشخص می‌کند.(ارسطو،۱۳۳۷: ۷۹-۶۷) نمونه ی متاخرتر این اندیشه در میان متفکران اسلامی، در نظریه ی نظم عبدالقاهر جرجانی و بخصوص کتاب دلائل الاعجاز او مشاهده می شود که زیبایی و اعجاز اثر ادبی را در گرو روابط میان کلمات در محور عمودی و افقی یا به بیان امروز در محور همنشینی و جانشینی می بیند.[1]
ساختارگرایان به زبان همچون یک سیستم و نظام می نگرند. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۸) آنان به دنبال کشف معنای آثار ادبی نیستند، بلکه بیشتر طالب آنند که قواعد و قراردادهای ضمنی موثر در یک اثر را که منجر به آفرینش معنای خاصی در آن می‌گردد روشن نمایند. *(Cudedon, 1982: 662)* به بیان دیگر، ساختارگرا قصد تبیین این مساله را دارد که چگونه یک خوانندهٔآگاه می‌تواند با تعیین نظام بنیادین حاکم بر متن ادبی به شیوه ای تقریبا علمی دستور زبان و قواعد حاکم بر اثر را کشف نماید. *(Abrams, 1999: 301)*آنها معتقدند هر نظام ساختاری ای که بتوانند

در شعر مشخص کنند حتما ساختاری شعری است. بنابراین، هیچ فرمولی مکانیکی را برای تفسیر شعر ارائه نمی‌دهند .(اسکولز،۱۳۸۳: ۷-۵۶) آن‌گونه که اسمیت سان می‌گوید، تاکید بر روابط میان اجزا، توجه ساختارگرا به همزمانی به جای در زمانی ، ذکر این مبحث که «ساختارها در زیر سطح رو ساخت قرار دارند» و وجود عمومی ساختارها وروابط لازم بین آنها مهمترین شاخص‌های مد نظر ساختارگرایان است. (← گورین،۱۳۸۳: ۲۹٤)

بررسی نظام‌مند اشعار موفق از جمله نگرش‌های نوین نقد ادبی در ایران است. منوچهرآتشی یکی از شاعران معاصر ایران است که سبک منحصر به خود را به دامنه ی متنوع شعر فارسی افزود. منتقدان معاصر او را در رده ی شاعران سمبلیک اجتماعی دانسته اند و با تکیه بر آثار نخستینش، بومی‌گرایی را مهمترین شناسه ی شعر او معرفی کرده‌اند. (تمیمی،۱۳۷۸: ۳٦۱ و مختاری، ۱۳۷۸: ٤۳).

این مقاله، قصد دارد ساختار اشعار مدور آتشی و نیز ابزاری را که وی برای آفرینش نظام این اشعار به خدمت گرفته، معرفی کند. به عبارت دیگر، قواعد و قراردادهای ضمنی حاکم بر شعر آتشی را که منجر به نوع خاص معنایی شده، ارائه دهد. هم‌چنین سعی می‌کند با کشف و ارائه ی ساختار واحد و نظام منسجم اشعار دایره وار وی ـ که با استفاده از امکانات لفظ و معنی مانند موسیقی درونی و بیرونی، عاطفه، شکل روایی، تضادها و تناسب ها، نظم دورانی حاکم بر این اشعار حاصل شده است ـ ضمن آن که گامی درجهت کشف و شناخت مختصات سبکی او بردارد، فرم واحد آن را معرفی کرده، تصوّر صِرف تصویری بودن اشعار شاعر را که با تعبیر «شعر آتشی تصویر است نه فرم» (براهنی،۱۳۸۰: ۱۸۷٦ و مختاری،۱۳۷۸: ٦۸) مورد تردید قرار دهد.

این پژوهش بر زبان شعرآتشی در مجموعه ی «آواز خاک » ـ دومین و به نظر نگارندگان موفق ترین اثر او ـ متکی است. «ترکیب همگون و مناسب صورخیال و مضمون در کنار فضاسازی های تصویری، این دفتر را به سطحی رسانده که بتوان برخی اشعارش را با شعرهای خوب نیما مقایسه کرد. صور خیال [آن] هنوز متعلق است به اقلیم جنوب و لذا اصالت دارد.» (زرقانی ،۱۳۸۳:٦۰۳) محمد مختاری وجه تمایز و نیز برتری آواز خاک را در مقایسه با سایر مجموعه‌های شعری آتشی در رفتار نسبتاً متشخص و استوار آن می‌بیند و نیز نوع رابطه‌ای را که آتشی توانسته است میان درون‌مایه و صناعت شعر در این دفتر برقرار کند در این موفقیت مهم می‌داند.(مختاری، ۱۳۷۸: ٦٤). نگارندگان در این مقاله، تنها به بررسی اشعار مدور این اثر اکتفا کرده اند. منوچهر آتشی وامدار الگوهای زبانی معاصر است. اما این اشعار دایره‌وار با شگردهای نو ویژگی ای سبکی برای شاعر به شمار می‌آیند و تا حدودی یادآور ردالمطلع‌های شعر کلاسیک و "شیوه برگردان" در اشعار نیما است که در پژوهش‌های متاخرتر با عنوان‌هایی چون "شعر دوری" نیز از آن یاد کرده‌اند .(نیک منش،۱۳۸٤: ۹) این اشعار در مجموع بر محور تکرار شکل می‌گیرند؛ مهمترین شاخصه‌های دیداری آن‌ها را بخش‌هایی از شعر همچون نیم مصرع‌ها، بیت، سطر یا سطور، بند یا کلمه و کلماتی دانسته‌اند که در آغاز و پایان شعر، به تمامی یا با اندکی تغییر و جابه‌جایی، تکرار می‌شوند.(همان: ٦-۸)

ایده ی قوس صعودی و نزولی در عرفان اسلامی که بر اساس تجلی احدیت در مراتب کثرات امکانیه و بازگشت انسان در سیر رجوعی و شعوری به مقام احدیت شکل می‌پذیرد و قرن‌هاست جهان را تنها در یک دایره در هبوط و عروج می‌بینند (لاهیجی، ۱۳۸۸: ۱۳-۹) مؤید نگاه مشرق زمینی است که در آن تغییر فقط در چارچوب یک دایره‌ی کلان یا تکراری پذیرفته می‌شود. دایره از جمله ابزارهای ژرف اندیشی در بسیاری از فرهنگ‌هاست.(بیلسکر، ۱۳۸۸: ۱٤۲) یونگ در بسیاری از واپسین آثارش به اشکال ماندالا می‌پردازد. واژه‌ی ماندالا در زبان سانسکریت به معنای دایره است و در بودیسم حکم ابزاری برای ژرف اندیشی و تمرکز فکر دارد. یونگ در سلسله پژوهش‌هایش بر روی بیماران روانی به این نتیجه رسید که ماندالا بی نظمی را به نظم تبدیل می‌کند و آن را یکی از بهترین نمونه‌های عملکرد جهان شمول یک کهن الگو دانست.(همان: ۹-۱٤۷). از منظر ادبی «بنا به تعریف تیفن

بران، تکرارهای منظم سبکی و گسست‌های متعدد تناوبی در متن ، عواملی هستند که ساختار یک متن را مدور می-سازند.(۱۹: ۱۹۷٦. *Tiefenbrun* ← فقیه ملک مرزبان و جواهری، ۱۳۹۰: ٦۹).

به طور مشخص ساختار مدور با گذری که در سطح لفظ و معنا به ایده‌ی آغازین شعر می‌نماید به گونه‌ای مؤکد بر اندیشه‌ی نخستین خود پافشاری می‌کند. آتشی نیز با توسل به این شکل دایره وار و با به هم پیوند دادن آغاز و پایان اشعار و تکرار یا جا به جایی همه یا بخشی از پیام و کلام آغازین، با شگردی هنرمندانه اندیشه‌ای واحد را پرورانده ودر سیری دورانی، در سطح لفظ و معنا، تمهیدات درهم تنیدگی بیشتر مصرع ها و بندهای شعر را تدارک دیده است. این چرخش و تکرار و تداعی تا آنجا پیش رفته که نمودی کم‌رنگ به حضور تقریبا مستمر وزن و قافیه داده‌است؛ شاعر گاه آنچه را در آغاز گفته با یک طرد و عکس هنرمندانه در پایان شعر تکرار نموده است. این امر علاوه بر جنبه ی وحدت بخشی مفهومی آن، از بعد ادبی نیز قابل توجه است به گونه‌ای که شاعر در پرتو آن به بلاغتی خاص دست یافته است.

پیشینه‌ی پژوهش:

مانند دیگر شاعران موفق و جریان ساز معاصر، در زمینه ی بررسی شعر آتشی نیز آثاری نوشته شده است.بخش از این آثار با هدف نقد مبتنی بر واکنش خواننده و پی بردن به تجربه ی اوست . پلنگ دره ی دیز اشکن اثر فرخ تمیمی و شاعران معاصر ایران۱ به قلم محمد مختاری از این موارد‌ند. در کتاب هایی همچون چشم انداز شعر فارسی مهدی زرقانی و طلا در مس رضا براهنی و جریان‌های شعری معاصر فارسی علی حسین‌پور که در باب شعر معاصر نگاشته شده است، اظهارنظرهایی در باره‌ی شعر آتشی دیده می شود . صرف نظر از قلم زنی‌های ژورنالیستی ، مقاله‌ای با عنوان شعر آتشی و جایگاه اسطوره در آن (عالی عباس‌آباد: ۱۵۲-۱۳۱) و نیز مقاله ی «لنگر گاه همیشگی ام بوشهر» (گلمرادی: ۹۳-۹۰)که به بررسی عناصر بومی در شعر او پرداخته‌اند، و نیز پایان نامه‌هایی در زمینه ی بررسی صورخیال، سبک شناسی، موسیقی شعر، فرهنگ تشبیهی، جلوه های نوآوری و مدرنیسم، پژوهش در فلسفه‌ی زندگی و مسایل اجتماعی، بررسی و تحلیل دیوان اشعار منوچهر آتشی،(موضوعی – زبانی) از موارد خاص نقد و نظر در باب اشعار آتشی است ضمن آن که پایان‌نامه‌هایی هم با نگاه‌های نو در زمینه‌ی شعر شاعران معاصر از جمله منوچهر آتشی به صورت مشترک وجود دارد.[۲] که مجموعا درهیچ یک از آثار فوق به بحث ساختار اشعار دایره‌وار ایشان پرداخته نشده است.

این مقاله قصد دارد با تکیه بر نظریه‌ی ساختارگرایی به کشف نظام و قراردادهای حاکم بر اشعار دایره وار منوچهر آتشی در مجموعه‌ی *آواز خاک* بپردازد.

پیکره‌ی پژوهش

ساختار یک شعر خوب اگر چه در سطح معنا نیز انسجام خود را آشکار می کند، اما کشف لایه های زیرین و بنیادی‌ترِ این پیوستگی بر عهده ی خوانندگان است . انسجام ساختاری اشعار دایره وار منوچهر آتشی در دو سطح قابل بررسی است: سطح معنا و سطح لفظ. در سطح لفظ، تکرارها یی همچون تکرارصوت، حرف، هجا، واژه، عبارت، سطر، بند و تتابع اضافات وصفت های پی در پی و تناسب های ظاهری را می‌بینیم و در سطح معنا تضاد و طباق‌ها مؤثرند؛ گاه حتی سراسر محور عمودی یک شعر از همین تقابل و تضاد در سطح معنا و واژه تشکیل شده است؛ مثل تقابل شهر و روستا و عناصر آن دو. در مقابل گاه در یک شعر با دو دسته از واژگان روبروییم که هر کدام تا انتها در پرتو هم تقویت می شوند و ساختاری واحد به شعر می بخشند. بخش قابل توجهی از نظام کلام او مدیون شکل روایی و عناصر بومی در شعر اوست که در ادامه بیشتر بدان پرداخته خواهد شد .

قبل از ورود به جزییات پژوهش لازم می‌بینیم توضیح کوتاهی در باره‌ی چگونگی شکل‌گیری اشعار دایره‌وار این مجموعه داشته‌باشیم.

آتشی فرم دورانی را با شیوه‌های متنوع در قطعه‌هایی همچون؛ مثل شبی دراز، زیر ستاره‌ها، تا کف کسوفی در صبح،تاک، گلگون سوار، مرا صدا کن،عطر هراسناک،آب زمانه است، رؤیا،ای خفته ای بیدار، حریق غروب، مثل گلی سفید، تو چرا پنجره را...، بازگشت مرد و موارد متعدد دیگر می بینیم. به عنوان نمونه نگاهی به آغاز و فرجام چند قطعه از اشعار دایره‌وار مجموعهٔ آواز خاک می‌اندازیم:

قطعه‌ی «**تو چرا پنجره را ...**»:

«**تو چرا پنجره را بستی؟**/ تو چرا آینه را / دام لغزنده‌ترین ثانیه‌ها/ بر رف ننهادی/ تو چرا ساقه‌ی آبی را که فراز سر ما خم شد از بیشه‌ی باران خستی/ تو چرا ساقه‌ی رازی را، / -از گلدان پنجره‌ی همسایه،/ از ابدیت شاید،/ که به سوی تو فرود آمد، بشکستی.» ... (آتشی، ۱۳۸۰: ۷۷) « تو چرا ساقه‌ی تارنده‌ی خورشید شفاعت را سوی هر خانه به پوساندن بذر وحشت/ برنمی‌انگیزی ؟» **تو چرا پنجره را می بندی؟**» (همان: ۸۲)

قطعه‌ی «بگو بخواند»:

« چه آیه‌ایست که این مرده را برانگیزد./ چه آیه ایست کدامین پیمبر آورده‌ست» ... (همان۱۷۲) «در این زمان که پنیرک ز خار می‌روید/ چه آیه ایست که می‌گوید...» (همان: ۱۷۳).

قطعه‌ی «مثل گلی سفید»:

«خوابیده‌ای کنار من _ آرام مثل خواب / خواب کدام خوب ترا می‌برد چنین/ مثل گلی سفید شناور به روی آب؟/ در پشت پلک‌های تو باغی‌ست/ _ می‌بینم/ باغی پر از پرنده و پرواز و جست و خیز» (همان: ٦٧) «اما بگو/ آب کدام خوب ترا می‌برد چنین/ مثل گلی سفید شناور به شط خواب؟» (همان: ٦٨)

قطعه‌ی «سوگند»:

«همان، که چوپان با دره‌های وحشت گفت _غروب برگشت، از کوه سایه‌های غول‌نما/ همان که چوپان/ _نالنده هفت بندش، با بوته‌ی مه‌آلود:» ...(همان: ۱۰۸) همان که چوپان با بوته‌ی مه‌آلود/ همان که آب، به آفتاب/ همان که قایق به آب/ همان که یاس.../ همان که قاصد با اسب خسته/ همان که خوشه‌ی گندم به داس/ همان که من به تو گفتم...» (همان: ١١٤)

نگارندگان در این مقاله ساختار استخراج شده‌ی اشعار دورانی آتشی را در سطح لفظ با مواردی مانند موسیقی درونی (تناسب، واج‌آرایی، وتکرارها) و موسیقی بیرونی(وزن و قافیه) و در سطح معنا با عنوان‌هایی چون بومی گزینی در زبان، عاطفه، تقابل و تضاد، و روایت گزینی ارائه نموده اند.

۱. سطح لفظ:

۱-۱. موسیقی درونی

۱-۱-۱. تناسب

آتشی شاعر تناسب‌هاست. مهمترین ابزار او در پویش و تکامل این مسیر، بخصوص در آثار نخستینش، عناصر طبیعی برگرفته از سرزمین تفتیده جنوب است. این امر از کوچکترین جزء زبان اشعار تا بزرگترین آن‌ها را پوشش می‌دهد. به بیانی دیگر، نوعی مراعات نظیر را در سطوح واج، واژگان، عبارت ها و حتی کل یک پارچه ی کلمات می بینیم. به این ترتیب گزینش زبان و نحوه‌ی چینش واژگان نوعی از تناسب را ایجاد کرده‌اند که ساختار واحدی در کلیت اثر می‌آفرینند .

در بند زیر «خوشه ی شاداب»، «آسمان»، «ماه» و «ستاره» و از طرفی «یاس» ، «خوشه ی شاداب» و «شقایق» به تناسب در کنار هم نشسته اند و ضمن آن که باید «روی» و «چشم» را از نظر نینداخت، هم‌آوایی «س» و «ش» نیز رویش و سرسبزی را موکد می‌کند :

«آسمان بوته ی یاسی است که در پنجره ی خانه ی ما رسته است /روی تو ماه بلند /چشم های تو دو سیاره ی ژرف سر سبز/ نام تو خوشه ی شادابی در ظلمت برگ / به شقایق ها آراسته ست.» (آتشی،۱۳۸۳: ۷۹)

گاه قطعاتی را در مجموعه‌ی «آواز خاک» می‌بینیم که بندبند آن‌ها از تناسب‌ها شکل گرفته‌اند، در قطعه‌ی«کسوفی در صبح» ضمن هم‌سلکی افعالی چون «لرزیدن» و «رم‌کردن» و «برگشتن» ، «گل سفید» و «گوزن» و «کبوتر سفید» این حلقه را کامل می‌کنند:

«گل سفید بزرگی در آب شب لرزید/گوزن زرد شهابی ز آبخور رم کرد/کبوتران سفید از قنات برگشتند/بهار کاشی گنبد دوباره شبنم کرد»(همان، ٤٤)

درقطعه ی «ای یار !/ای مادیان سوار سبکتاز!/در این خلنگ زار هلاک آور /تنها مرا میان بیابان مگذار / (همان، ٧٦)

صرف‌نظر از واج‌آرایی «الف» و «ی»، «مادیان» ، «سوار» ، «بیابان» و «خلنگ زار هلاک آور» بلندای تنهایی راوی را با قامت رسای «الف» ترسیم می‌کند.

درمنظومه‌ی«آنانکه مرگ را سپری» واژه ها به مناسبت های مختلف بر مدار ذهن او می گردد و تناسب‌هایی که تصنعی نیستند دو ردیف واژگانی را تشکیل می دهند. «با آشتی بی هراس» ، «خواب دراز» ،«تشنجی از وحشت» ، «مرگ» و «طبیب پیر اجل» آغاز می کند و در ادامه دلاورانی راکه نه شجاعت که سترونی از شور زندگی و عقیمی از عشق آن ها را به بی شکوه زیستن کشانده است در کلام می نشاند تا به این ترتیب علیرغم تناسب های ظاهری که میان واژه ها نشسته است تضادها مبنای کار قرار گیرند.

گاه هاله هایی از معانی مثبت و منفی منسجم کننده ی ساختار متناسب اشعارند این جلوه‌ها را درترکیباتی همچون ؛« عطر هراسناک» «ناو عظیم خورشید» ، «دو رشته جبال»، «بار طلا»، «قمریان وحشی»، «نخل های تشنه»، «بوی هراسناک»، « بوته های سوخته» ، «قطره های خون» ، «موش های مرده» و «نسیم طاعون» مشاهده می‌کنیم .(همان،٤-٥٢)

گذشته از این، تناسب‌ها در بخش اشعار روایی نیز جلوه‌ی کاملا منحصر به فردی به نظام همنشینی اشعار بخشیده-اند. که در جای خود به آن اشاره خواهیم کرد.

۱-۱-۲.واج‌آرایی:

واج آرایی را استفاده ی هنرمندانه ی شاعر از اصوات و حروف و ترکیبی از آن دو در قالب هجا دانسته اند.(شمیسا،١٣٨٦: ٧٣) آتشی با برجسته کردن همانندی های آوایی و وزنی و تصویری و تکیه بر گزینش های هنرمندانه، که نوعی هماهنگی میان مفهوم و مصداق در آن ها دیده می شود بر غلظت ظاهری و صوری زبان می افزاید .

در شعر آتشی آرایش حروف و واژگان در مجاورت کلام غالبا جایگزین آرایه هایی چون جناس و سجع(جز متوازن) شده اند . این امر باعث تصویری و غیر ارجاعی شدن کلام او گشته است تا جایی که حتی روایت های اورا هم جلوه‌ای شاعرانه بخشیده است. .به این ترتیب در شعر او آن چه باعث قوام و استحکام شده و به جرات باید نقشی کلیدی برای آن قائل شد موسیقی درونی آن ست که در قالب همین واج آرایی ها در کلام می نشیند و «این موسیقی درونی که در شعر پیدا می شود از وزن و نظم وسیعتر ظاهر می گردد.»(شفیعی کدکنی،١٣٨٦: ٥١)

صامت های« س»،«ش»،و« الف» به نوعی ابزار پیوند ناگسستنی میان الفاظ و معانی در شعر او تبدیل گشته اند و در کنار آن‌ها گاهی هم از حروف هم مخرج در ریتمیک کردن کلام کمک گرفته است . در شعر او اغلب نوعی

هماهنگی میان صامت‌ها و مصوت ها و فراز و نشیب آنها با مقصود و مفهوم کلام دیده می‌شود و بیانگر آن است که او زبان و امکانات آن را خوب شناخته و نگاهی آگاهانه به آنها دارد و به گونه‌ای موجب می‌گردد که خود پیام (این که چگونه گفته شده) محتوای گزاره‌ای آن را (این که چه چیزی گفته شده) تحت الشعاع قرار دهد . به هم-آوایی «ی» و «کسره» در «قریه سر زیر بال شب می برد »(آتشی،١٣٨٣: ٣٢) دقت کنید که چگونه گویی این میل به کسره و فرود آمدن در «ی» و «مصوت کسره»، قریه را به واقع زیر بال شب فرو می برد.

یا در عبارت «آسمان نگاه او را می جست »(همان، ١٤٢)چگونه قامت بلند الف، نگاهمان را به سمت بالا می کشد یا در «اسب قاصد به روی پا برخاست »(همان، ١٤٣) این الف ما را همگام با اسب از جا بلند می کند.

نمونه‌های دیگر مانند تکرار در:

«ش» و«س»

او وقتی سرگذشت «تاک»را غمگنانه بیان می کند و در ژرفای آن حسرتی و شاید سکوتی دردناک نهفته است. این سکوت را که با جوهر «س» مقرون است نشان می دهد و از مجاور نزدیک آن ،«ش»، هم جهت نمایش شور و اضطراب درونی اش بهره می گیرد:

«شاید کنون به خلسه ی روییدنی بطئی/رویای جام های لبالب را /با ریشه های سوخته نشخوار می کنی /انگورهای سبز و درشت و زلال را /به استران کنده ی خود بار می کنی /»(همان، ٣٩)

«با من ستاره ها /نجواگران زمزمه ای عاشقانه اند /و مثل ماهیان طلایی ،شهاب ها / در برکه های ساکت چشم /سرگرم پرفشانی تا هر کرانه /»(همان، ١٧)

«الف»

آن گاه که استدعای یاوری از یار سوار سبکتاز را دارد این تنها در قامت بلند «الف» در شعر می نشیند و با آن تداوم می یابد:

«ای یار /ای مادیان سوار سبکتاز /در این خلنگ زار هلاک آور /تنها مرا میان بیابان مگذار /»(همان،٧٦)

«هنوز آنجا سوال چشم را در پهندشت بهت /هزاران پاسخ وحشت افزای سرب و آهن نیست /هنوز آنجا سخن اندک /سکوت افزون /زمین زندگی کردن فراوان /یک وجب خاک زیادی بهر مردن نیست . (همان،١١٦)

١-١-٣.تکرار کلمات:

تکرار امری امروزی نیست، هم در کتب مذهبی و هم غیر مذهبی از قدیم الایام این هنر وجود داشته است؛ نمونه های بسیار ملموس آن تکرار های قرآنی است. در کتب بدیع اسامی مختلفی برای این تکرارها برگزیده اند اما آنچه اینجا باید مهم تلقی شود نه اسم، بلکه رسمی است که از آنها بر پیشانی اثر ادبی می ماند. به اعتقاد موریس گرامان تکرار واژگان در زمینه‌ی معنایی متن نیز وارد می‌گردد؛ چرا که مقوله‌ی چگونگی کاربرد الفاظ همیشه جنبه‌ی معنایی را تحت تاثیر قرار می‌دهد.(← قویمی،١٣٨٣: ١١) آتشی ضمن آن که چرخش، تکرار و تداعی را به عنوان مکملی قوی برای حفظ انسجام برگزیده، به معنا نیز قوام بخشیده است.

منوچهر آتشی گاه کلمات را در همان سطح واژه در جای جای اشعار می‌نشاند و گاه از این فراتر رفته و در قالب گروه به آنان هویت می‌بخشد و مکررشان می‌نماید؛ منظور از گروه آن واحد زبانی است که از تک‌واژ یا بیشتر ساخته شده و نقش واحدی را در جمله ایفا می‌کند.(صفوی، ١٣٨٠: ٢٠٧) بنابراین سطحی از توازن در کاربرد آن دو می‌بینیم اما این تکرارها در سطح جمله کمتر می‌شود.

در منظومه ی بلند «تو چرا پنجره را» (همان: ٧٧) همین عنوان در جای جای کلام تکرار می شود تا ضمن تداعی موضوع این منظومه ی روایت گونه، رشته ی پیوند آن از هم نگسلد. تکرار واژه‌های «آنک» و «اینک» با تکیه بر معنای آن‌ها در «حریق غروب» فصلی دیگر از این مبحث را می‌گشاید. در «سوگند» «همان» و «تو» در جای جای

کلام به صورت هنرمندانه ای از زبان چوپان و دیگر عناصر طبیعت بیان می شود در «غم دل می توان...»(همان،۱۱۳) «هنوز آنجا » به عنوان عبارتی کلیدی که بر مفهوم اساسی قطعه دلالت می کند مرتب تا پایان تکرار می شود و شاعر با «هنوز» «هنوز» و «هنوز» حسرت مداوم خود را بیان می کند. «هنوز آنجا خبرهاییست /...هنوز آنجا سئوال چشم را درپهندشت بهت /هزاران پاسخ وحشت فزای سرب و آهن نیست/هنوز آنجا/شقیقه ها سفید از آرد گندم/...»

۲.موسیقی بیرونی

۲-۱.وزن

تنیدگی زبان و موسیقی باعث موفقیت آتشی در تحکیم ساختار بخشی دیگر از اشعار این مجموعه شده است؛ موسیقی درونی شعر او به مراتب از موسیقی بیرونی آن خوش‌تر درخشیده است،که در جای خود به آن پرداخته ایم . اما مقصود از موسیقی در این بخش، موسیقی بیرونی کلام است. آتشی شاعری اهل صیرورت است و این امر شامل رویکرد او به وزن هم می شود؛ در حالی که در اشعار آغازین او بعضا گرایشی به وزن سنتی دیده می شود در اشعار پایانی اش نیم‌نگاهی به شعر منثور دارد و در بخش اعظمی از اشعار او از جمله اغلب قطعات دایره وارش وزن شعر نو حاکم است. این تحول در اندیشه ،کاربرد واژگان و بهره گیری از عروض در اشعار او برجسته است. او به نوعی از چنگال مصرع و بیت سنتی رهیده و معماری جدیدی به شعرش بخشیده که در شکل مکتوب آن هم آشکار است. بر خلاف بسیاری از شاعران نوپرداز که اغلب شکل صوری و فرم نوشتاری بریده بریده را ، جهت تأثیرگذاری بر مخاطب به کمک طلبیده اند او غالب اوقات همنشینی کلمات در یک سطر را ترجیح داده ، که ضمن آن هم نظام حاکم بر اشعار را نشان داده و هم جلوه‌ی انسجامی که حاصل تمهیداتی همچون موسیقی درونی؛ صامت و مصوت گزینی های هم آوا و مراعات نظیر و موارد مشابه است را بهتر ظاهر نموده است.

گاه حتی در یک قطعه ی نه چندان طولانی وزن متنوع جلوه می‌نماید؛ شعر با وزن نیمایی آغاز می شود در میانه به نظر می آید با غالب شدن احساس برشاعر موزون تر و به وزن سنتی نزدیک می شود .در بند پایانی باز هم از نظر تکرار واژگان و هم از منظر همگونگی وزن به سیاق آغاز بر می گردد لذا در وزن هم دایره وار می شود، به عنوان مثال در قطعه‌ی«مثل شبی دراز» وزن آغاز را این گونه می بینیم:

«با هرچه روزگار به من داد/ با هرچه روزگار گرفت از من / مثل شبی دراز/ در شط پاک زمزمه ی خویش می روم/»

در میانه شعر کاملا ریتمیک و به وزن سنتی نزدیک می شود:

«همراه با تپیدن قلبم پرنده ها /از بوته‌های شب‌زده پرواز می‌کنند/گل‌اسب‌های وحشی گندم‌زار/ از مرگ عارفانه‌ی یک بلبل غریب/ با آه دردناکی لب باز می‌کنند/»

و در نهایت وزن به حالت آغازین (وزن نیمایی) برمی‌گردد:

«مثل شبی دراز /مثل شبی که گم شده در او چراغ صبح/تا ساحل اذان خروسان/تا بوی میش‌ها/ تا سنگلاخ مشرق بی‌باک می‌روم/»(آتشی،۱۳۸۳: ۸-۱۷)

۲-۱-۱.قافیه

از مواردی که به صورت سنتی در انسجام ساختاری شعرسهم انکار ناپذیری دارد قافیه است. قافیه به خودی خود نوعی تداعی در اذهان ایجاد می کند که به تناسب قالب شعری رشته ی اتصال را در سطح و نیز امتداد کلام حفظ می کند و حتی در برخی از اشعار به صرف حضور این رشته، ارتباط های پیشین و پسین برقرار می شود . (زرقانی،۱۳۸۳:۵۹۹). اشعارمورد بحث ما همه قافیه دار (و اغلب مردف نیز) هستند. جز قطعه ی«کسوفی در صبح » که از اشعار ایماژی اوست و وزن و قافیه و ردیف آن تا حد بسیار بالایی به شعر سنتی نزدیک می شود، در بقیه

معمولا قافیه به دلیل نحوه و جایگاه ظهور، حضوری خاکستری دارد و به نوعی در سایه ی توانمندی های شاعر در زمینه ی کاربرد موسیقی درونی قرار می گیرد . انواع قافیه های اسمی، فعلی و وصفی در میان آنها هم دیده می شود ؛گاه گاه ظاهر می شوند و می روند وضمن موثر بودن در حفظ ساختار شعر به ندرت قدرتمند حاضر می شوند :

«با من ستاره ها /نجواگران زمزمه عاشقانه اند /و مثل ماهیان طلایی ،شهاب ها /در برکه های ساکت چشمم /سرگرم پر فشانی تا هر کرانه اند /»(آتشی،۱۷:۱۳۸۳)

در اشعاری چون قطعه ی سوگند عنصر قافیه بسیار کم‌رنگ‌تر هم می شود و در برخی چون «آنان که مرگ را سپری کردند» تا حد زیادی به شعر منثور نزدیک می شود . در اشعار او با تنوعی دلنشین روبروییم گاه قطعاتی را مشاهده می کنیم که اجزای کلام در چارچوب زبان رسمی ضمن رعایت قواعد و هنجارهای محور افقی کلام معیار، ترتیب نثر گونه خود را حفظ کرده اند و تنها انسجام ساختاری با تکرارها ی پراکنده و شکل تقریبا دایره‌وار اشعار حفظ می‌گردد:

«من او را دیدم – از رهکوره‌ی گندم که می‌آمد/ من او را دیدم، از دور/ عنان انداخته بر کوهه‌ی زین/ سپرده اختیار خود به اسب کور/ به جا کش فرود آرد، فرود آید/...و در پایان: من او را دیدم، آری/ به شیب رودخانه/ که پنهان از نگاه گیج مردم شد/ و آن سوتر درون تپه‌ها و سدرهای جنگلی گم شد./» (همان: ٤-١٠٢)

۳.سطح معنا

۳-۱.بومی گزینی در زبان :

این که منتقدان معاصر زبان ما را میانجی تجربه ی ما از جهان مان و خود ما دانسته اند(تایسن،۱۳۸۷: ٣٤٤) سخنی گزاف نیست. در میان شاعران بزرگ معاصر ما، پیشکسوتانی همچون نیما یوشیج به خوبی از عهده‌ی بهره‌گیری از زبان به عنوان محملی برای بیان اندیشه‌ها و تجارب شاعرانه‌شان برآمده‌اند و بر این ایده صحه نهاده اند؛ که ما نمی توانیم کیفیت خاص یک اثر ادبی را دریابیم مگر این که فضای تخیلی آن را به عنوان یک وجود کلی تاریخی و فرا تاریخی در یابیم .(رابرت اسکولز،۱۳۸۳: ۲۵) منوچهر آتشی نیز به خاطر همین پای‌بندی به عناصر بومی اش است که به نیمای جنوب (تاجدینی، ١٣٨٤: ٤٨) معروف شده است. لذا برای دست یافتن به غایت هنر او در زبان بومی-گرایش ناچار باید ذهن او را دریافت . به قول ساختارگرایان نه به دنبال عناصر فیزیکی و ظاهری که در پی فعالیتی معنوی که طی آن یک ذهن از راه زبان مکشوف می گردد باشیم . اما راه نفوذ به این ذهن از کنکاشها در زبان می گذرد ولیکن نباید در این زبان متوقف شد .

بخش عمده ای از مضمون شعر آتشی در اشعارمورد بررسی ما بومی گرایی و بهره گیری از عناصر طبیعت تفتیده ی جنوب در روساخت کلام برای نمایاندن مسائل و مشکلات اجتماعی و سیاسی دوره ی شاعر است . به گونه ای که در تقسیم بندی های شعر معاصر ایران آتشی را در رده ی شاعران سمبلیک اجتماعی نشانده اند (حسین پور،۱۳۸۷: ٧١-٢٦٦)

شاعر با زبان طبیعت که در شعر او بخصوص در مجموعه ی «آواز خاک » زبانی ساختگی نیست و صمیمیتی در آن احساس می شود ، حضور پر رنگ ویرانگر بشر را در عرصه ی طبیعت به نقد می کشد . این عناصر بومی در شعر او از دو منظر قابل تحلیل و بررسی است؛ نخست آن که عناصرکلیدی در این گستره اجزای بومی محیط شاعر هستند که در این باره کم سخن گفته نشده است. (تمیمی،۱۳۷۸ومختاری، ۱۳۷۸) و (گلمرادی،۱۳۸۵: ۹۰).

نگاهی به ترکیب های بیانی و بدیعی در این اشعار،رنگ و بوی بومی گرایی را در آن ها بهتر نشان می دهد :

«گرگ عاشق ،تابوت آفتاب،بزم زاغان ،تشنگی باغ ,پندار خاک ها ،بافه های گندم آواز بهاران ،غریو رود ،کاروان چابک مرغابیان ،ناو سیاه خورشید ،قصر خورشید ،جنگل خورشید ،اشتر های سفید صبر ،باغ پندار ،علف سبز

چشمانت ،مادیان سفید رویا ،قوچ وحشی دستانم ،بیشه ی باران ،بیشه های باد ،شط خواب ،شط تماشا ،شـط دراز و قهوه ای گله های گاو ،جنگل خیس شب ،مغاره ی شب ، اجاق شب ،گربه‌ی خیال ،مرتع خیال .»
جان کلام آن که طی این بخش از اشعار آتشی روح خود را «روح سوگوار جنـوبی» مـی دانـد (گلمـرادی،۸۵: ۹۳)و جانش را «جان جنوبی ام –این مجنون این ناخدای معزول» معرفی می‌کند.(همان)
زاویه ی دوم تقابلی است که میان این پدیده ها و عناصر شهری دیده می شود و عموما ابزار ناخرسندی شاعر اسـت از توسعه ی شهرنشینی ها و ویرانیِ نشانه های بکر روستا و خلایی که شاعر در شهر احسـاس مـی کنـد و ناشـی از خسرانی است که به واسطه ی از دست دادن داشته هایش در روستا و نیافته هایش درشهر به او دست داده اسـت .او ویرانی نشانه های کهن بومی و سنتی را عامل بی هویتی و به هیچ رسیدن خویش می بیند:
«نه شهر های ویران ،نه باغ های سبز/دنیای پیش رومان برهوتیست /تا آن سوی نهایـت تـا هـیچ » (آتشـی،۱۳۸۳: ۱۷٤)
«در خطه ی کبود افق دیدم /نجواگران گرسنه ی غار /بیل بلند و توبره ای بر پشت /با فعلـه هـای دیگـر / در امتـداد جاده ی نیلی /آزرده می روند سر کار /افسوس و آه –گفتم /یک روسپی دیگر ! دوشیزگی ربوده شد از کوه زادگاه /(همان،۱٤)
«دلم مشتاق کوچی –با تو –زین مهمان کش –شوم است ./که در پشت پلنگستان «دیز اشکن» پیـاده همسـفر بـا آب های بی وطن باشیم.» (همان، ۱۷)
«آن روز آفتاب طلا می ریخت / برسینه ی برهنه ی این صحرا /وآن اسب های وحشی سنگین گام /می کوفتند سـینه ی خرمن ها /کو بانگ شب شکاف خروسانش »(همان،۳۸)
بنابراین آن‌چنان که در شواهد فوق مشهود است کاربرد اصطلاحات بومی‌گرا خود ابزار دیگری است بـرای سـاختار واحدی که در اشعار «آواز خاک» به چشم می‌خورند به نوعی که وابستگی و درهم تنیدگی اشعار از خلال آن‌هـا بـه خوبی قابل دریافت است.

٤. عاطفه

درون هر شخص سرشار از عواطف شخصی؛ فردی، انسانی، عام یا خاص است لذا حالات روحی و عاطفی شاعر ، به نحوی متفاوت، می تواند به حفظ ساختار یک شعرکمک کند ، به بیانی از جمله امکاناتی که بـه برجسـتگی و نیـز وحدت یک قطعه کمک می کند، نحوه ی بروز احساسات و درونیات راوی ، لحن و الفاظ و نیز هاله ی معنایی مـی باشد که از کلیت شعر به دست می آید؛ لحن منسجم،حالت گریز و پراکندگی را از مضمون یک اثر مـی گیـرد و آن را در قالبی واحد ارائه می نماید. الفاظ یکدست و مربوط به یک شبکه از واژگان نیـز در ایـن میـان نقشـی کلیـدی دارندکه معمولا در خدمت معنای کلی اثر هستند و هدف شاعر در ایـن جـا نـه آفـرینش معنـا ،کـه رسـیدن بـه فـرا معناست. شعرآتشی نتیجه‌ی عواطف، احساسات، و درونیات ناب و واقعی اوست .بر این اساس عاطفـه‌ی شـعری او در آثار اولیه اش حماسی است اما در سراسر اشعارش این لحن به صورت یکپارچه حفظ نمی شود؛ گاه قطعه ای را با لحن اقتدارگرایانه ی حماسه آغاز می کند،مقتضای موضوع و موقعیت را می سنجد،ساخت واحد و یکپارچه ای را تحویل مخاطب می دهد. حتی آنجا که نام قطعه را «مرا صدا کن » می‌نهد واین توقع را در خواننده ایجاد می کند کـه با لحنی غزلوار روبرو شود، مخاطب را با «روح غار» و «شـعله ی تـلاوت» و «روح آب» خطـاب مـی کنـد و از «بیشه های باد» و «قعر باغ خواب» سراغ او را می گیرد.(آتشی،۱۳۸۳: ۵۱–۵۰) بدین‌گونه بر قـول منتقـدان معاصـر که معتقدند تصاویرشعرش کاملا در خدمت عاطفه شعر قـرار دارد و عاطفـه شـعرش حماسـی اسـت و بیـانگر روح خشک وخشن جنوب ایران.(زرقانی،۱۳۸۳: ٦۰۱) صحه می‌نهد.

«غزل کوهی » (آتشی، ۱۳۸۳: ۳-٤۲)او علیرغم این که غزل است امابه جای بهره‌گیری از عناصر لطیف و احساسی غزل از واژه‌های خشن و حماسی شکل گرفته است؛ و طی آن شاعر از «قوچ پیشاهنگ» و «غرق در خون شدنش» ،از «دست بر ماشه» و «سینه با قنداق» و از «شعله ی لوله ی کبود تفنگ» می سراید . به تبعیت از همین اندیشه و عاطفه‌ی حماسی است که در قطعه‌ی «عطر هراسناک» (همان، ۵-۵۲) وقتی می‌خواهد بشارت آمدن بهار را بدهد با الفاظی که بیشتر انذار دهنده‌اند اعلام می‌کند که: «خون بهار می گذرد در رگ زمین!» و هنگامی که خورشید را به تصویر می‌کشد آن را به ناو عظیم خورشید مانند می‌کند که از شرق‌های دور بار طلا می‌آورد. او زمانی که بهار را بی چشم معشوق حکایت می کند (همان، ۳و٦۲) اتاق ها را مانند دره های بی کبک سوت‌وکور می بیند و دستانش را همچون قوچ های وحشی که در مرتع تن معشوق نچریده اند. (همان)از این شواهد در شعر آتشی فراوان است و اصولا نگاه او ،نه آنگونه که برخی گفته اند خالی از عشق، که حتی در مواجهه با عشق هم خشن و حماسی است .

۵. تقابل و تضاد

صاحب‌نظران معتقدند؛«تضاد و تفاوت باعث فهم متن می شود عنصری که هیچ رابطه ی افتراقی با عناصر دیگر نداشته باشد ناپیدا باقی می ماند.»(ایگلتون،۱٤۲:۱۳۸۸) بر اساس این ایده، «اثر ادبی در حقیقت از پدید آوردن و در هم شکستن انتظارات ،برخورد پیچیده ومتقابل قانون و تصادف،،هنجارها و انحراف ها، انگاره های متداول و آشنایی زدایی های نمایشی است .»(همان: ۱٤٦)که به وجود می آید.

تقابل سنت و مدرنیته ونگاه انتقادی به اومانیسم قرن بیستمی شاه بیت شعر آتشی است . اومانیستی که با تکیه بر آن هم انسان و هم طبیعت خلوص ، سادگی ،صداقت وآسایش خود را از دست داده اند.

در اشعاری ازاو که تقابل برجسته می شود، به تبع ترکیبی از این عناصر بومی و شهری را مشاهده می کنیم که با نوعی تنیدگی باز در خدمت نظم منطقی کلام هستند .برداشتی که در شعر «گلگون سوار»از یک زندگی در یک زمان اما با انسانهایی از دو مکان متفاوت به موازات هم ارائه می دهد،،جایگاه سرزمین و بوم را در اندیشه ی او به خوبی معرفی می کند. این قطعه ی تقریبا طولانی، نمود برجسته ای از تفکرآتشی بخصوص در اشعار آغازین او است؛ چرا که تضاد زندگی شهری و روستایی که از شاخص های شعر دوره ی اول اوست در آن به تمامی به چشم می‌خورد ؛ در سرتاسر شعر نوعی تعمد در ایجاد تقابل میان سوار غریب و ملازمانش و دختران مدرسه ای شهری و لوازم آنها دیده می شود:؛ تصویری از آن سوار غریب با اسب /پای در رکاب /دهانه را در فک اسب می نوازد /لگام و کوهه ی زینی که در اختیار اویند و در مقابل خیابان های پرهیاهوی شهر، چراغ قرمز، سوت پاسبان، بوق مداوم ماشین ها، موج پر هراس جمعیت، دختر های شهری و شهر بزرگ، .(آتشی،۱۳۸۳: ٤۹-٤٦) عناصر تشکیل دهنده ی این منظومه‌اند. به این ترتیب در آن ذهن مخاطب درگیر دو شبکه از تصاویر می شود که اگر چه در مقابل هم قرار می گیرند اما درهم تنیده اند و بدون حضور یک گروه از آنها شعر آفریده نمی شد.

تضادها در گفتار و کلام او به گونه ای رندانه تجلی یافته اند. او در ظاهر بیشتر در کسوت یک راوی اهل مدارا جلوه می کند که همه چیز در کلام او با یک صمیمیت مجاور گشته است. اما بر خلاف نگاه نخست کلام او چندان هم تعامل آمیز نیست و اغلب در ورای ظاهر صلاح انگیزِ کلمات تضادی مفهومی نشسته است؛ گاه ظاهر یک قطعه نوعی ایهام تقابل را نشان می‌دهد اما ، با ژرف شدن در آنَ قضیه را برعکس می یابیم ؛ «روح آبسالی» و »روح آب» و «آفتاب» در کنار «شب» ، «بیشهِ تاریکِ خواب» ، «کاروانِ بی سالار» ، «مدار گمگشتگی» و مواردی از این دست همه در امتداد ابلاغ یک نوع خمودگی و حرمان حرکَت می‌کنند و در حقیقت با ترکیب سازی از واژگان مثبتی چون ؛آبسالی ،آفتاب،وآب، مفاهیم منفی ایجاد کرده که صرف حضور ظاهری آن ها در یک نگاه و بدون توجه به محتوا ممکن است موهم نوعی تقابل باشد.

در قطعه ی عطر هراسناک (آتشی ،۱۳۸۳: ۵۳)نیز به همین گونه «نسیم» را می بینیم اما «نسیم طاعون» ، «چشمه‌ها» هستند اما رویای آن ها ، «ناو خورشید» باری از سرب و باروت دارد و سیاه است لذاعلیرغم تقابل صوری واژه‌های نسیم و خورشید و چشمه ،با مجموعه ی دیگر از تصاویرموجود در این منظومه مانند «نخل های تشنه» ، «بوته‌های سوخته» ، «جبال رنگ پریده» متناسب‌اند.

تقابل های او هم همه یک دست نیستند .در سطح یک شعر گاه عناصر متقابل از آغاز تا پایان به عنوان دو ردیف هم پای هم جاری می شوند .و گاه در میانه ی قطعه این تقابل‌ها دچار نوسان می شود.

در منظومه ی «مثل شبی دراز » در ابتدا از آنچه روزگار به او داده و در مقابل آنچه را که از او گرفته سخن می گوید اما، وقایع دیگر همه در امتداد آنچه روزگار از او گرفته است رقم می خورند وبنابراین نوسانی در ارائه ی تصویر تقابلی و سنگین شدن وزنه به سوی مجموعه ای واحد از عناصرمی‌بینیم .در شعر «مثل گلی سفید» نیز این تردید در ابراز تقابل دیده می شود ؛شعر با تضادی رمان گونه آغاز می شود در میانه همه چیز با هم مانوس می گردد اما در پایان باز تقابل ظاهر می‌شود و دایره ی تقابل و تضاد تکمیل می گردد :تقابل «خواب آرام» با «ناآرامی پشت پلک‌ها» و «نزدیکی آرزوهای دور» را می بینیم در ادامه هر آرزوی دور با مخاطب نزدیک می شود ،اما در نهایت «آبی که جریان دارد» و «شطی که در خواب است» یا «خوابی که چون شطی آرام است» را نقطه پایانی بر قطعه می نماید .(همان، ٦٧-٦٨)

گاه تقابل ها در معنا اتفاق می افتد و قرینه های لفظی در سطح کلام کمتر می شود در منظومه ی «رویا »(آتشی ،۱۳۸۳: ٧٤-٧٢) به ظاهر انتظاری به پایان رسیده و موعود از انتهای باغ مانند حجمی از نور می آید اما این آمدن برای راوی، نیامدن است :«گفتم /ای بخت دیر آمده /ای روح سبز باغ/ آمد ولی به دیدن من /مثل شکوفه های لادن حیرت کرد /آن گاه از گردباد شادی من /بی اعتنا گذشت /و مثل حجمی از نور /از نور سرخ و آبی /لغزید تا کرانه ی گلگشت ./»

٦. شکل روایی

«شعرهای روایی معمولا ساختاری منسجم‌تر از اشعار غیر روایی می‌یابندیا به بیانی دیگر، انسجام ساختاری در سروده‌های روایی آسان‌تر پدید می‌آید.»(حسن لی، ۱۳۹۱: ۲۱۲).

بخش قابل توجهی از اشعار منوچهر آتشی قابل مقایسه با آن دسته از اشعار شاملوست که پورنامداریان در تحلیل آن‌ها می‌نویسد؛ کم و بیش در زمینه‌ای داستان‌گونه پیش می‌روند یعنی از نقطه‌ای شروع می‌شود،مسیری را می‌پیماید تا جایی که به پایان اندیشه و عاطفه‌ی شاعر می‌رسد. در این اشعار اندیشه و عاطفه در طرحی داستان‌گونه که به وسیله‌ی تخیل زمینه‌چینی شده‌است بیان می‌شود، در بستر شعر جریان می‌یابد، پیوند پاره‌های شعر با یکدیگر روشن و مشخص است و هماهنگی تصویرها و عناصر سازنده آن در طول شعر به علت وحدت حالت روحی عاطفی شاعر از آغاز تا انجام حفظ می‌شود.(۱۳۸۱: ۷-۳۰٦) برخی برای این بخش از اشعار آتشی کارکرد همدلی متصور شده‌اند.(کریمی، ۱۳۹۱: ۱۲۵)این گروه از اشعارِ آتشی غالباً با بهره‌گیری از سنن قدیم، اسطوره‌ها و آرکی‌تایپ‌ها شکل می‌گیرند ودر قالب هایی همچون حدیثِ نفس، مخاطب انگاریِ متفاوت از شعر غنایی و گزارش ارائه می-شوند.

٦-١. روایت گونه:

قطعاتی مانند «ظهور»،«گلگون سوار»،«تاک» «رویا»«بازگشت مرد»«سوگند»از نمونه های روایی قابل ارجاع در اشعار اوست؛در«ظهور » شاعر مستقیما با اسطوره ی قطعه یعنی «عبدوی جط »آغاز می کند . ودر ضمن استفاده از اشارات تاریخی و گنجینه ی فرهنگی اش ، با ریسمانی قصه وار تا انتها ساختاری یک دست به آن می بخشد:

«عبدوی جط دوباره می آید/با سینه اش هنوز مدال عقیق زخم /از تپه های آن سوی گزدان خواهد آمد/از تپه های ماسه/که آنجا /ده تیر نارفیقان گل کرد»(آتشی،۱۳۸۳: ۱۱۸)

قطعه ی«تاک »روایتی از زندگی تاکی بیهوده تاب و سرسخت ،ناپاک زای پاک که مهجور باغ ها و مطرود خاک شده است و شاید بتوان تکرارهای موجود در این قطعه ها را نشانه‌ی روایی بودن آن‌ها دانست.

آرکی تایپ انتظار در شعرروایی« رویا» از آن اسطوره ای می سازد، اسطوره ی گم گشتگان همه ی نسلها. چشمان منتظری را به تصویر می کشد که از گذشته های دور تا کنون به راه مانده و فریب وصال را خوره اند و در نهایت آن را به حدیث درون خود که باز انتظاری بی پایان است ختم می کند .

٦-۲. گزارش گونه:

در بخش دیگری از اشعار با شکل روایی، کلام شاعر کاملا گزارش گونه می شود به عبارت دیگر شاعر با دقت و صراحت و منطق مندی که خاص یک گزارش است به توصیف واقعه می‌پردازد و از آسمانی خبر می دهد که ستاره ی خواب آلودی در آن پرسه می زند و توفانی که نهال ها را ریشه کن می کند . برخی اوقات گزارش هایش کاملا تصویری می گردد :«گل سفید بزرگی در آب شب لرزید /گوزن زرد شهابی ز آبخور رم کرد/کبوتران سفید از قنات برگشتند/بهار کاشی گنبد دوباره شبنم کرد.»(همان، ٤٤)«عطر هراسناک» او نیز گزارشی از رشته جبالی می دهد که رنگ پریده از انحنای دور سربرکشیده اند و ناو عظیم خورشیدکه از شهر های دور بار طلا می آورد و بوی هراسناکی از بوته های سوخته می آید و از انحنای دور کویر دو گردباد عربده جو سینه می کشند و ...

٦-۳.حدیث نفس:

دو منظومه ی «مثل شبی دراز » و «آنان که مرگ راسپری »را می توان نوعی حدیث نفس تلقی کرد.

در قطعه ی «مثل شبی دراز»حکایت یک زندگی با هر آن چه در آن نصیب راوی شده است و هرآن چه از آن محروم شده است به میان می آید و با زمزمه ای زیر لب،خویشتن راه خود را می پیماید و حتی ستارگان هم با او همراه می شوند .پرنده ها و هدد غریب نیز با او همدردی می نمایند و با مرگ عارفانه ای صحنه را ترک می کنند و راوی را با کوله باری از یک شب بی یاد و خاطره تنها مسیر را می‌پیماید مثل شبی دراز که بیانگر ظلمت پیش روی اوست اما او «تا سنگلاخ مشرق بی باک می رو[د](آتشی،۱۳۸۳ :۱۸-۱۷)

شعر« آنان که مرگ را سپری» نیز ساختی مشابه قطعه ی فوق دارد و چنان که گفته شد می توان آن را گونه ای حدیث نفس پنداشت . آیا وقتی شاعر می گوید :«در آسمان /در کهکشان سوخته ای /گویا /بر طبل واژگون عزا می کوبند /و شیون مداومی از خاک /در نیمروز تعزیه /به آسمان سوخته تبخیر می شود .»(آتشی،۱۳۸۳ :۲۱-۲۰) نمی توان آن را قصه ای از ضمیر او دانست ؟

٦-٤. مخاطب پنداری خاص :

حیات تاریخی اثر ادبی بدون شرکت فعال خوانندگان آن قابل تصور نیست و این مخاطب است که زمینه‌ی تأثیر و بالندگی معنای متن را فراهم می‌سازد (فتوحی، ۱۳۸۸: ۹-۱۸) و اساساً سخن گفتن جز به قصد ارتباط صورت نمی-پذیرد اما در انواع شعر مخاطب متفاوت است . در شعر تعلیمی «من درباره‌ی تو با تو سخن می‌گوید» و در شعر حماسی منِ شاعر درباره‌ی او با تو سخن می‌گوید اما مخاطب شعر غنایی منِ شاعر است و غالباً «من درباره من با تو سخن می‌گوید» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۸-۱٦)اگر چه دو نوع دیگر را بخصوص در باره‌ی غزل غنایی نیز می‌توان یافت(همان) در بخش قابل اعتنایی از قطعات دایره‌وار منوچهر آتشی در آواز خاک که در قالب گفتگو بیان می‌شوند نوعی مخاطب پنداری شعر تعلیمی مشاهده می‌شود به عبارت دیگر من شاعر به جای این که درباره خویش با تو سخن بگوید از تو با تو حرف می‌زند؛ شاعردر قطعاتی چون «مرا صدا کن»، «بگو بخواند» «تو چرا پنجره را...»«ای خفته! ای بیدار!»چنان که از نام آنها هم مشهود است با نوعی مخاطب مستقیم رودرور سخن می‌گوید و از ابتدا تا انتها با این مخاطب سراپا گوش به گفتگو می‌نشیند.

در بگو بخواند، جملات امری تحکم آمیزی دیده می شود :«بگو بخواند با هر دهان بر این دم سرد.../بگو بیاید دریا شبی به بالینم.../بگو بیاید خورشید پر طنین جنوب... /بگو که روح من از برج کهنه برخیزد ...»
در «تو چرا پنجره را ...» شاعر با مخاطب به گله می نشیند و درد دل هایش را از این دریچه ی مسدود آرام آرام با او در میان می نهد :«تو چرا پنجره را می بندی/تو چرا خوشه ی یاس نفست را در کلبه ی همسایه نمی ریزی ؟/توچرا ساقه ی تارنده ی خورشید شفاعت را /سور هر خانه بپوساندن بذر وحشت /برنمی انگی
زی؟/توچرا پنجره را می بندی؟/(همان، ۸۲)

نتیجه گیری

آتشی ضمن آن که از اندیشه و محتوا غافل نمانده، تصویر های شعرش را در خدمت فرم و ساختار اثر به کار گرفته است و به طور کلی اشعار او بافتی در هم تنیده دارند ؛ هم متکی به محور عمودی اند و هم افقی ،همچنان که وامدار موسیقی درونی است از موسیقی بیرونی نیز غافل نمانده است و در کنار بهره‌گیری از ظرفیت همنشینی و مجاورت واژگان از قابلیت مشابهت و جانشینی آن‌ها نیز استفاده کرده است.
کشف شبکه هایی از این تناسب ها در خط طولی و عرضی اشعار، ساختار آن ها را آشکار می کند و شعرآتشی را نه شعر تکه ها بلکه شعر ساختارها، منظومه ها و پیام های طولانی معرفی می‌کند.
این ساختار منسجم در اشعار دورانی با بهره‌گیری از تکرارها شاعرانه‌تر نیز شده است.این دسته از اشعار او، با استفاده‌ی بهینه از تمامی امکانات بیان هنرمندانه، به سوی وحدت شعری حرکت می کند؛ وحدتی که بر اساس رعایت فرم دایره وار شکل گرفته است. در مجموع او ضمن حفظ انسجام درون شعری ،در سطح لفظ و معنا نیزاز ساختی منظم پیروی می نماید.
در سطح لفظ یعنی موسیقی های درونی(تناسب‌ها، واج‌آرایی‌ها و تکرارها) و بیرونی (وزن و قافیه) غالبا با اشعاری منسجم و نظام‌مند روبرو می‌شویم و به صورت طبیعی جلوه‌ی مدور اشعار در این بخش نمود بیشتری دارد و از اتفاق همین شکل ظاهری اشعار است که در نگاه نخست، عامل توجه به این ساختار خاص می‌گردد. از منظر دیگر اگر چه وزن و قافیه هم گاه در اشعار او دورانی می‌شود اما استفاده‌ی غالب شاعر از موسیقی درونی، بهره‌گیری از موسیقی بیرونی را در جایگاه ثانوی قرار داده است.
تناسب واژگانی که اغلب زیربنای آرایه‌های بدیعی و بیانی نیز شده‌اند؛ واج‌آرایی‌های هنرمندانه در سطح لفظ و آوا از دیگر مواردی هستند که مکمل این روند شده‌اند و تکرارهای کلامی از واژه و عبارت تا جمله همه و همه زمینه‌ساز وحدت ساختاری در اشعار دورانی منوچهر آتشی گشته‌است.
در سطح معنا با نگاه بومی گرا،تضاد وتقابل ،شکل روایی وعاطفه، انسجام لازم را به کلام می بخشد.
تکرار دورانی عناصرحماسی در اشعار مورد بررسی زاویه‌ی معنایی قابل توجه دیگری را به نمایش می‌نهد ؛گاه ابتدا و انتهای شعر را با لحن و بیانی حماسی آغاز و به انجام می رساند اما بندی غزلوار را در میانه‌ی آن می‌نشاند و همه-ی راه‌ها و هنرهای شاعر به این طرح دایره‌وار ختم می شود.
به این ترتیب مجموع عناصر پیش‌گفته ضمن آن‌که قواعد و قراردادهای حاکم بر اشعار دورانی منوچهر آتشی را ظاهر می‌سازد و نظام‌مندی ذهن و در نتیجه‌ی آن شعر شاعر را آشکار می‌نماید، ثابت می‌کندکه شعر آتشی فرمی نظام مند است که این ساختار و نظام واحد در پرتو تصاویر هنرمندانه بیشتر تقویت شده است.

پی نوشت

۱)عبدالقاهر جرجانی عالم ایرانی علم بلاغت در قرن پنجم(ه ش)،بخصوص در کتاب دلائل الاعجاز، با بیانی متفاوت در موارد متعدد به آن چه امروزه تحت عنوان محور جانشینی و همنشینی از آن ها نام برده می شود می پردازد و آن ها را لازمه ی یک کلام نظام‌مند می داند:

«نظم کلام چیزی جز وابسته کردن کلماتی به کلمات دیگر نیست.»(جرجانی،۱۳٦۸: ۳۰)

«نظم عبارت از منظور کردن مقاصد نحوی و احکام نحوی بین کلمات است.»(همان: ٤٦٥)

گاه می بینیم لفظی در چند مورد استعاره شده ولی در یک جا ملاحتش از سایر جاها بیشتر است.[به واسطه ی همنشینی]»(همان:۱۲۱)

ما وقتی می گوییم فلان لفظ فصیح است که موقعیت آن را به لحاظ نظم کلام و تناسب آن با معانی کلمات مجاور آن به حساب آوریم ...منظور همان حسن توافق و تناسبی است که از جهت معنی میان این لفظ با لفظ دیگر وجود دارد.»(همان: ۸۳)

۲) پایان‌نامه‌هایی با مشخصات زیر اختصاصاًدر باره‌ی شعر و اندیشه و زندگی آتشی تدوین شده‌اند:

- آقا بالایی رفیع، گیتی (۱۳۸۷). فرهنگ تشبیهی منوچهر آتشی، به راهنمایی احمد محمدی.
- خسروی، خسرو (۱۳۹۰). پژوهشی در فلسفه زندگی و مسائل اجتماعی در شعر منوچهر آتشی، به راهنمایی حوریه شیخ مونسی.
- عباسی، رقیه (۱۳۸۷). بررسی و تحلیل اشعار منوچهر آتشی (موضوعی – زبانی) به راهنمایی علی زمانی.

گلمرادی، صدف (۱۳۸٤). بررسی صور خیال در شعر منوچهر آتشی به راهنمایی غلامرضا عمران پور.

- محسنی فرد، محمدعلی (۱۳۸٦). سبک شناسی شعر منوچهر آتشی بر اساس نظریه‌ی روایت شناسی و شعر شناسی به راهنمایی فرزان سجودی.
- محمدی مقدس، علی‌رضا(۱۳۹۱). موسیقی شعر در مجموعه اشعار منوچهر آتشی، دانشگاه آزاد واحد رودهن به راهنمایی الهه حاجیها.
- میری، سهیلا ۰۱۳۸۸). جلوه‌های نوآوری و مدرنیسم در اشعار منوچهر آتشی، به راهنمایی مصطفی گرجی.

پایان نامه‌هایی هم در زمینه‌ی تحلیل شعر شاعران معاصر از جمله منوچهر آتشی نوشته شده است:

- جهانگیری، عمران (۱۳۸۷). نوآوری‌های زبانی و ساختارشکنی در اشعار نادر نادرپور، منوچهر آتشی و یدالله رؤیایی به راهنمایی حسین مسجدی.
- حسینی کازرونی، احمد(۱۳۸۷). زمینه‌های روایی در شعر معاصر فارسی(نیما، اخوان، شاملو، فروغ، آتشی، سپهری و ...) به راهنمایی محمدرضا سنگری.
- محمودی، علیرضا(۱۳۷۹). بررسی تلمیح در شعر پنج شاعر معاصر به راهنمایی محمد حسین محمدی