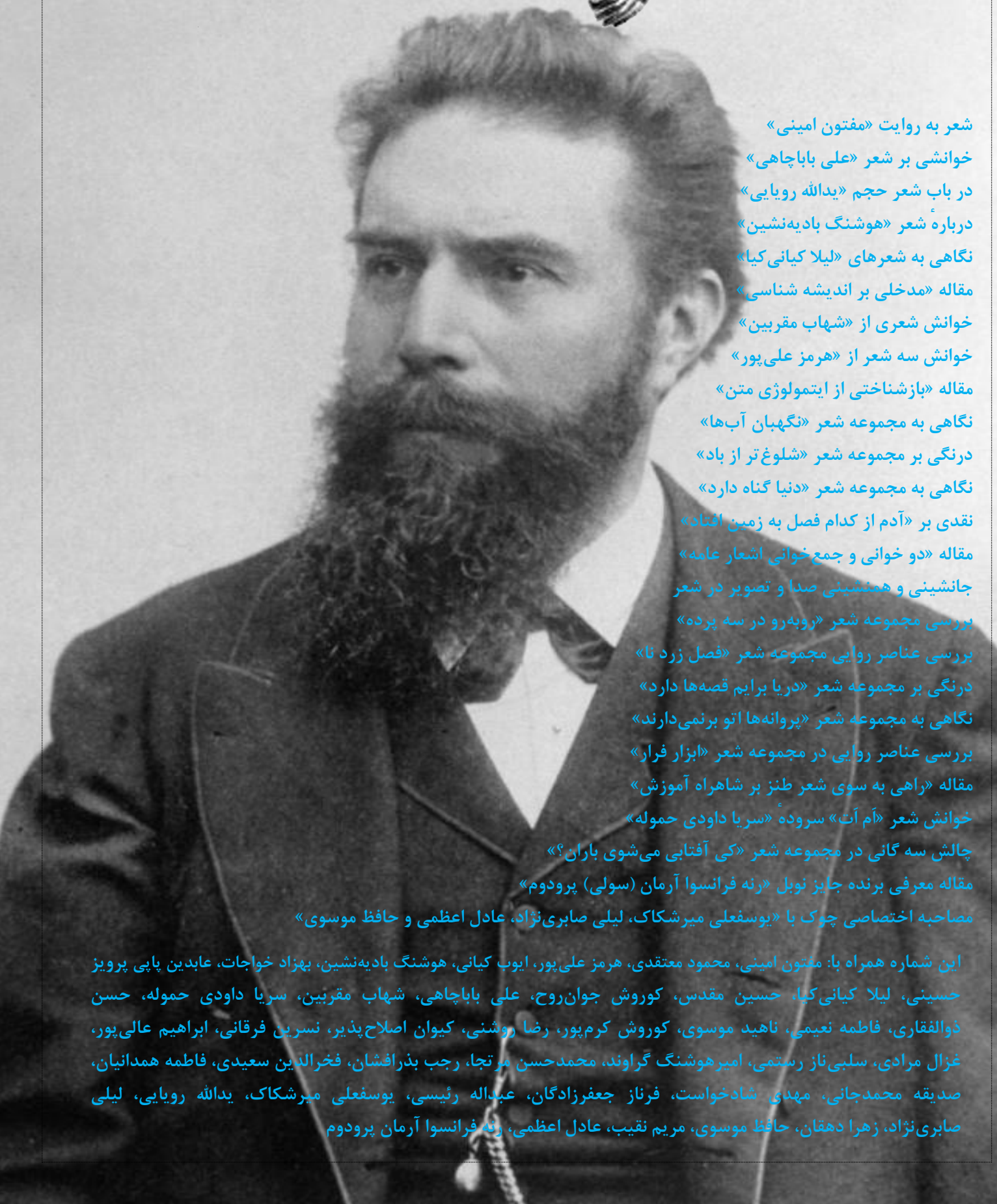
فصل نامه پژوهشی شعر چوک

چوک

سال سوم، شماره نهم، تابستان ۹۵



شعر به روایت «مفتون امینی»
خوانشی بر شعر «علی باباچاهی»
در باب شعر حجم «یدالله رویایی»
دربارهٔ شعر «هوشنگ بادیه‌نشین»
نگاهی به شعرهای «لیلا کیانی‌کیا»
مقاله «مدخلی بر اندیشه شناسی»
خوانش شعری از «شهاب مقربین»
خوانش سه شعر از «هرمز علی‌پور»
مقاله «بازشناختی از ایتمولوژی متن»
نگاهی به مجموعه شعر «نگهبان آب‌ها»
درنگی بر مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد»
نگاهی به مجموعه شعر «دنیا گناه دارد»
نقدی بر «آدم از کدام فصل به زمین افتاد»
مقاله «دو خوانی و جمع‌خوانی اشعار عامه»
جانشینی و همنشینی صدا و تصویر در شعر
بررسی مجموعه شعر «روبه‌رو در سه پرده»
بررسی عناصر روایی مجموعه شعر «فصل زرد نا»
درنگی بر مجموعه شعر «دریا برایم قصه‌ها دارد»
نگاهی به مجموعه شعر «پروانه‌ها اتو برنمی‌دارند»
بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «ابزار فرار»
مقاله «راهی به سوی شعر طنز بر شاهراه آموزش»
خوانش شعر «آم آت» سرودهٔ «سریا داودی حموله»
چالش سه گانی در مجموعه شعر «کی آفتابی می‌شوی باران؟»
مقاله معرفی برنده جایز نوبل «رنه فرانسوا آرمان (سولی) پرودوم»
مصاحبه اختصاصی چوک با «یوسفعلی میرشکاک، لیلی صابری‌نژاد، عادل اعظمی و حافظ موسوی»

این شماره همراه با: مفتون امینی، محمود معتقدی، هرمز علی‌پور، ایوب کیانی، هوشنگ بادیه‌نشین، بهزاد خواجات، عابدین پاپی پرویز حسینی، لیلا کیانی‌کیا، حسین مقدس، کوروش جوان‌روح، علی باباچاهی، شهاب مقربین، سریا داودی حموله، حسن ذوالفقاری، فاطمه نعیمی، ناهید موسوی، کوروش کرم‌پور، رضا روشنی، کیوان اصلاح‌پذیر، نسرین فرقانی، ابراهیم عالی‌پور، غزال مرادی، سلبی‌ناز رستمی، امیرهوشنگ گراوند، محمدحسن مرتجا، رجب بذرافشان، فخرالدین سعیدی، فاطمه همدانیان، صدیقه محمدجانی، مهدی شادخواست، فرناز جعفرزادگان، عبداله رئیسی، یوسفعلی میرشکاک، یدالله رویایی، لیلی صابری‌نژاد، زهرا دهقان، حافظ موسوی، مریم نقیب، عادل اعظمی، رنه فرانسوا آرمان پرودوم

سخن سردبیر

قسم به قلم و آن چه می نگارد...

با افتخار نهمین فصل نامه شعر چوک را به شما تقدیم می کنیم.

در هیاهوی موقت بازار نشریات کاغذی و الکترونیکی که با شعر می آیند و بی شعر می روند، این چوک است که همچنان با شما و برای شما می خواند. آشکار است که شعر و ادبیات امروز ایران فرایندهای قابل توجهی را از سر گذرانده است که در عین فرگشت، آسیب هایی را نیز در پی داشته است.

فرهنگ نقد و نقدپذیری یکی از مهم ترین ارکانی است که می تواند با گسترش خود روشنگر راه پر فراز و نشیب شعر و به طور کلی هنر امروز باشد. اما آنچه که مشهود است رفته رفته از اهمیت این عنصر حیاتی در شعر امروز کاسته می شود و با گسترش فضاهای مجازی و همچنین رونق نقدهای روزنامه ای، جایگاه خود را از دست می دهد. ما با در نظر گرفتن این موضوع که شعر و نقد دو عنصر وابسته به هم هستند و کمبود یکی موجب ضعف دیگری ست تصمیم گرفتیم که با تغییر روند فصلنامه، گامی در جهت اشاعه ٔ هر چه بیشتر فرهنگ نقد و پژوهش برداریم.

از همین روی با حذف دیگر بخش های نشریه یعنی (شعر، ترانه، ترجمه و...) وقت و انرژی خود را بر انتشار نقد، گفتگو و مقاله متمرکز کرده ایم و امیدواریم که بتوانیم از این راه صدای در هم تنیده ٔ نقد و شعر را به گوش دوستداران ادبیات برسانیم.

به نظر می رسد که فرصت دادن به اشخاص و تفکرات مختلف به خصوص جوانها، تأثیر بسزایی بر تکامل شعر امروز خواهد نهاد و کم کم غنصر فکر و اندیشه را وارد متن جامعه ٔ ادبی خواهد کرد. همچنین معرفی کوتاه و مختصر یک نوبلیست شاعر، بخش تازه ای است که از این شماره به فصلنامه ٔ شعر چوک راه یافته است که امیدواریم مورد توجه مخاطبان عزیزمان قرار بگیرد. لازم به توضیح است که انتشار شعر و ترانه و ترجمه همچنان در سایت چوک ادامه دارد.

آیدا مجیدآبادی

کانون فرهنگی چوک

فصل‌نامه شعر چوک

«چوک» نام پرنده‌ای است شبیه جغد که از درخت آویزان می‌شود و پی‌درپی فریاد می‌کشد.

اعضای هیئت تحریریه

آیدا مجیدآبادی (سردبیر)

مریم نقیب (دبیر بخش گفتگو)

نیلوفر شاطری (دبیر بخش ترانه)

مهدی رضایی (مشاور و برنامه‌ریز)

فرناز خان‌احمدی (دبیربخش شعر آزاد)

فائزه پورپیغمبر (دبیر بخش شعر ترجمه)

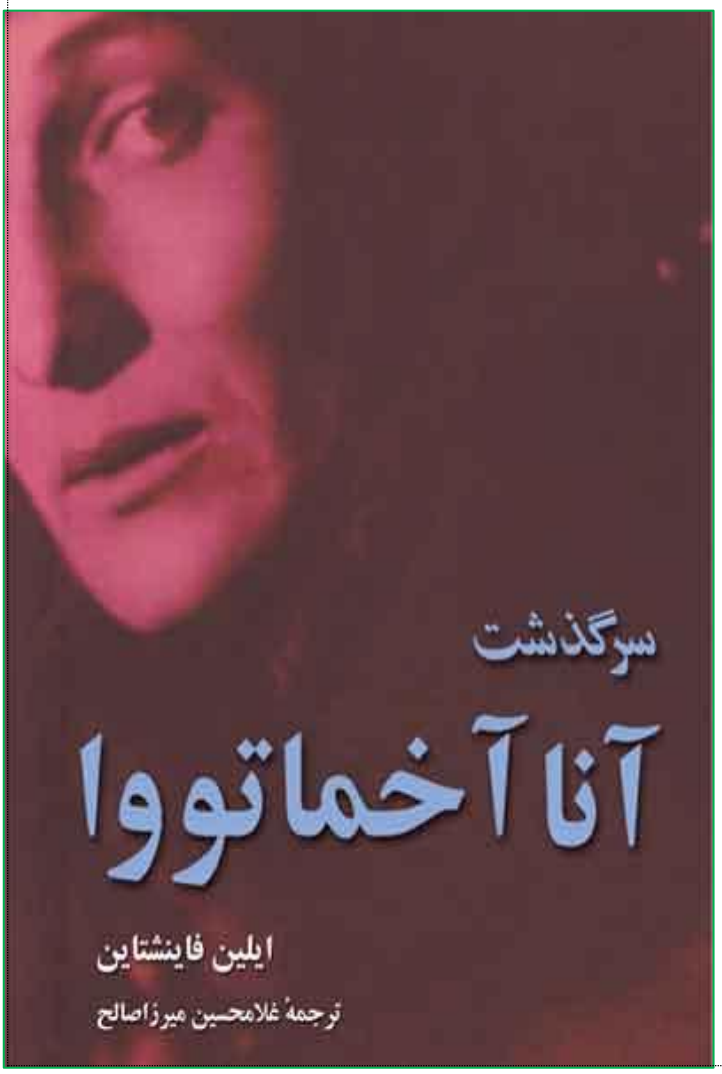
غزال مرادی (دبیر بخش شعر کلاسیک)

www.chouk.ir
info@chouk.ir
chookpoem@gmail.com

آگهی: ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲

تمامی شمارگان ماهنامه ادبیات داستانی چوک و فصل‌نامه شعر چوک، در سایت کانون فرهنگی چوک قابل‌دسترسی است. نشر این فصل‌نامه و ماهنامه از سوی شما، به‌هر طریقی اعم از ایمیل، سی‌دی، پرینت‌کاغذی و... حسن نیت شما نسبت به این کانون تلقی می‌گردد. همیشه منتظر آثار، نقد، نظرات و راهنمایی‌های شما بزرگواران هستیم.

آثار منتشر شده انتشارات مازیار



چوک تریبون همه هنرمندان

آشنایی با کلیه فعالیت‌های کانون فرهنگی چوک

فعالیت روزانه: انتشار ده‌ها خبر در بخش «**خبرگزاری چوک**» و انتشار یک یا چند پست در بخش «**مقاله، نقد، گفتگو**». در بخش مقاله نقد و گفتگوی این سایت هرروز می‌توانید یک یا چند مطلب جدید بخوانید. شهریورماه سال ۹۴ همزمان با دهمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک، بانک مقالات ادبی، فرهنگی و هنری هم راه اندازی شده است و در اختیار همه علاقمندان قرار دارد.

فعالیت هفتگی: هر هفته روزهای شنبه سایت با آثاری از شما عزیزان در بخش‌های مختلف و متنوع به‌روز می‌شود؛ و همچنین جلسات کارگاهی نیز به‌صورت هفتگی برگزار می‌شود که ورود به این جلسات فقط و فقط مخصوص اعضای کانون و آکادمی کانون فرهنگی چوک می باشد. این کانون تا به امروز بیش از صد جلسه کارگاهی برگزار کرده است. از شهریورماه سال ۹۴ هم‌زمان با دهمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک، فعالیت نمایش رادیویی داستان هم آغاز شد و هر هفته یک داستان نمایشی روی سایت قرار می‌گیرد.

فعالیت ماهیانه: کانون فرهنگی چوک هر ماه، ماهنامه‌ای به‌صورت پی‌دی‌اف به جامعه ادبی ایران تقدیم می‌کند. این ماهنامه به بیش از ۱۰۰ هزار نفر در سراسر دنیا ارسال می‌شود و همچنین شما نیز می‌توانید ماهنامه‌های قبلی را از سایت دانلود بفرمایید. در ضمن این کانون در طول سال جلساتی به‌صورت تفریحی برگزار می‌کند و از طریق سایت اطلاع‌رسانی می‌شود و برای همه علاقه‌مندان، شرکت در این جلسات آزاد است. این کانون تابه‌حال بیش از هفتاد جلسه ادبی- تفریحی برگزار کرده است.

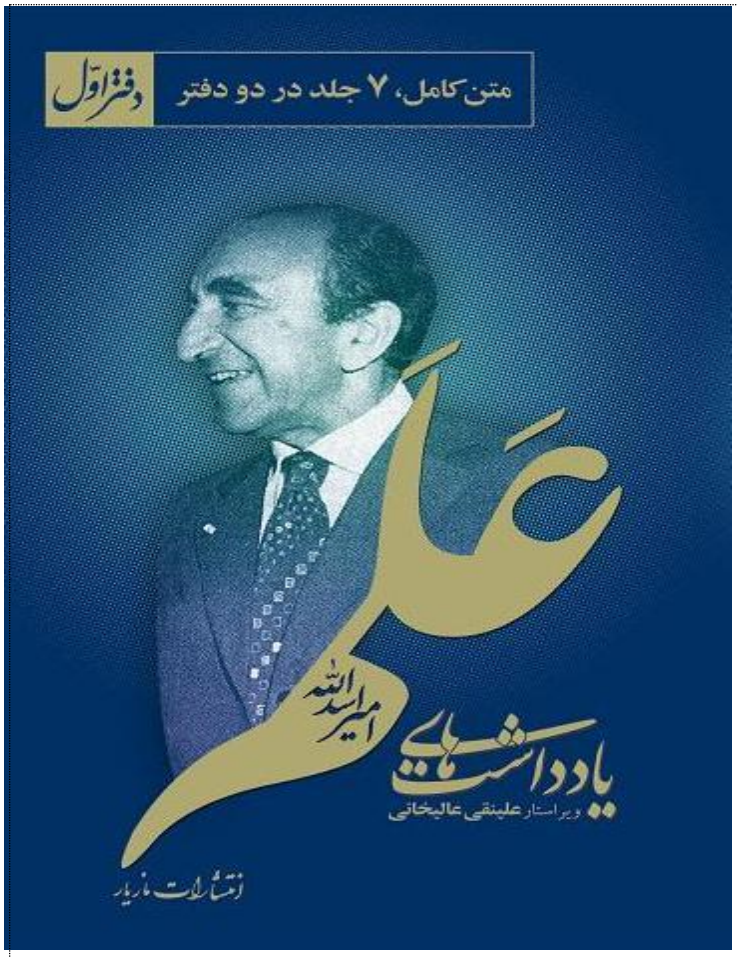
فعالیت فصلی: کانون فرهنگی چوک در سال سه دوره آموزشی تخصصی داستان‌نویسی به دو طریق «حضوری و غیرحضوری (آنلاین و مکاتبه‌ای)» برگزار می‌کند که جهت آشنایی با دوره «**آکادمی کانون فرهنگی چوک**» می‌توانید به سایت مراجعه کنید. در ضمن «**فصل‌نامه شعر چوک**» نیز آخر هر فصل منتشر شده و در سایت کانون فرهنگی چوک قابل دسترسی است.

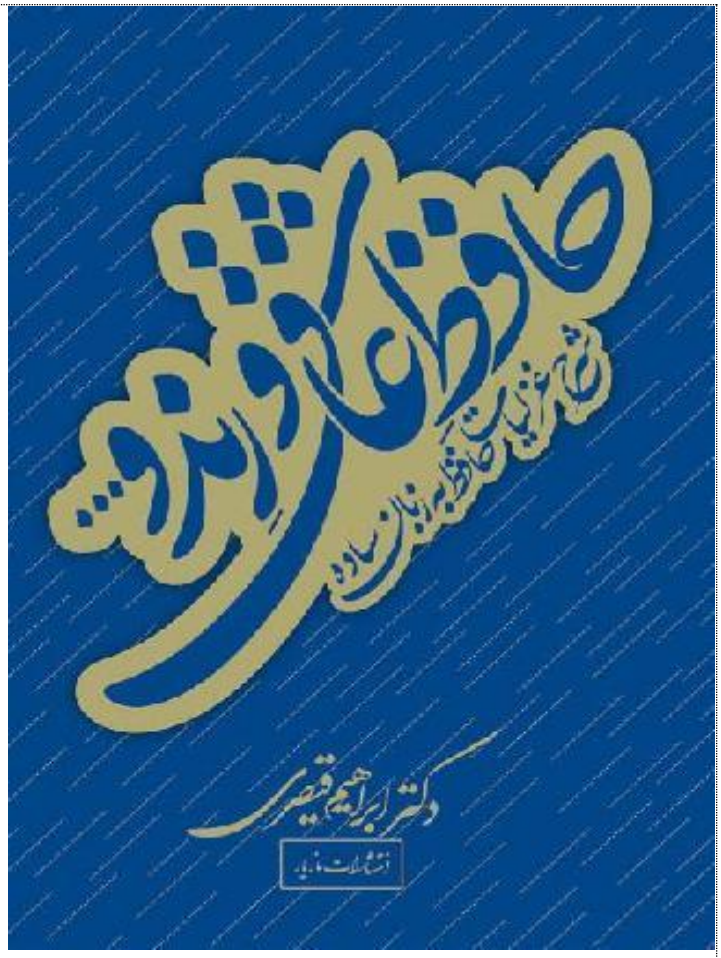
فعالیت سالیانه: کانون فرهنگی چوک علاوه بر برگزاری جلسات هفتگی که فقط **مخصوص اعضای کانون** می‌باشد، همایش‌هایی هم سالیانه برگزار می‌کند. در شهریور ماه هرساله همایشی با نام جشن سال چوک برگزار می‌شود؛ و در مواردی دیگر اگر اعضا اثری منتشر کنند، مراسم رونمایی نیز برگزار خواهد شد. چوک در سال ۹۰ و ۹۲ و ۹۴ نیز همایش روز جهانی داستان کوتاه را در ایران برگزار کرد که می‌توانید عکس های این مراسم را در سایت ملاحظه بفرمایید.

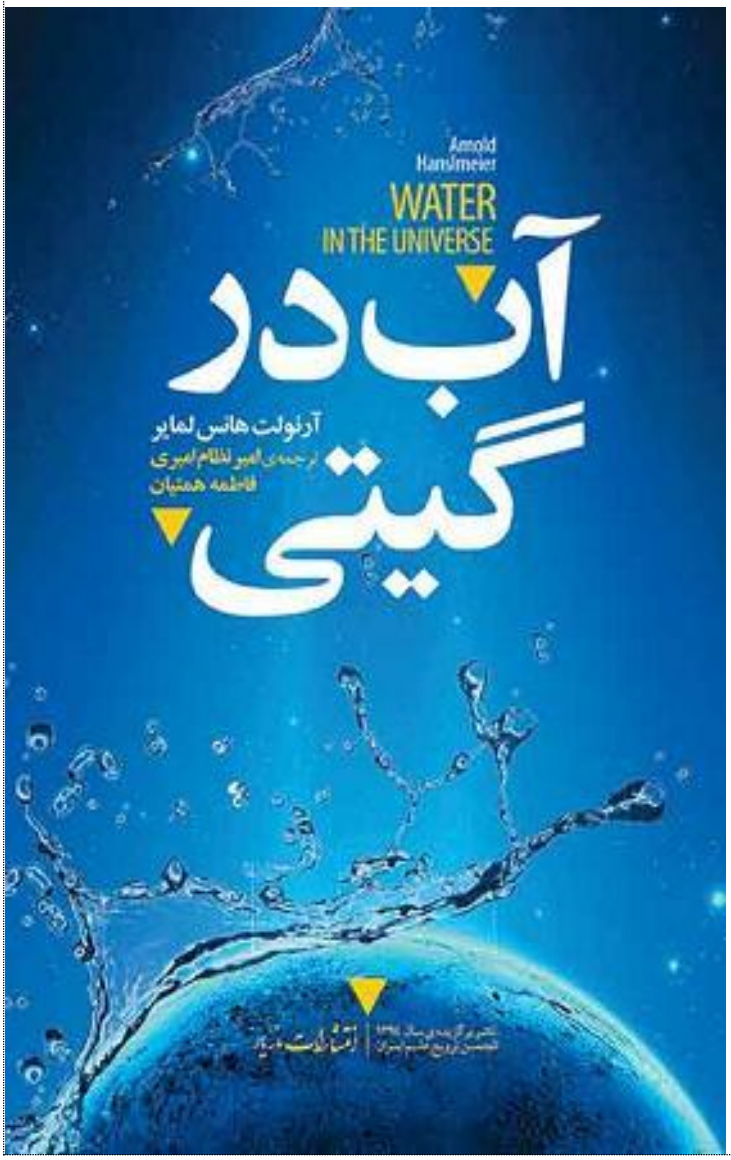
«بانک هنرمندان چوک»

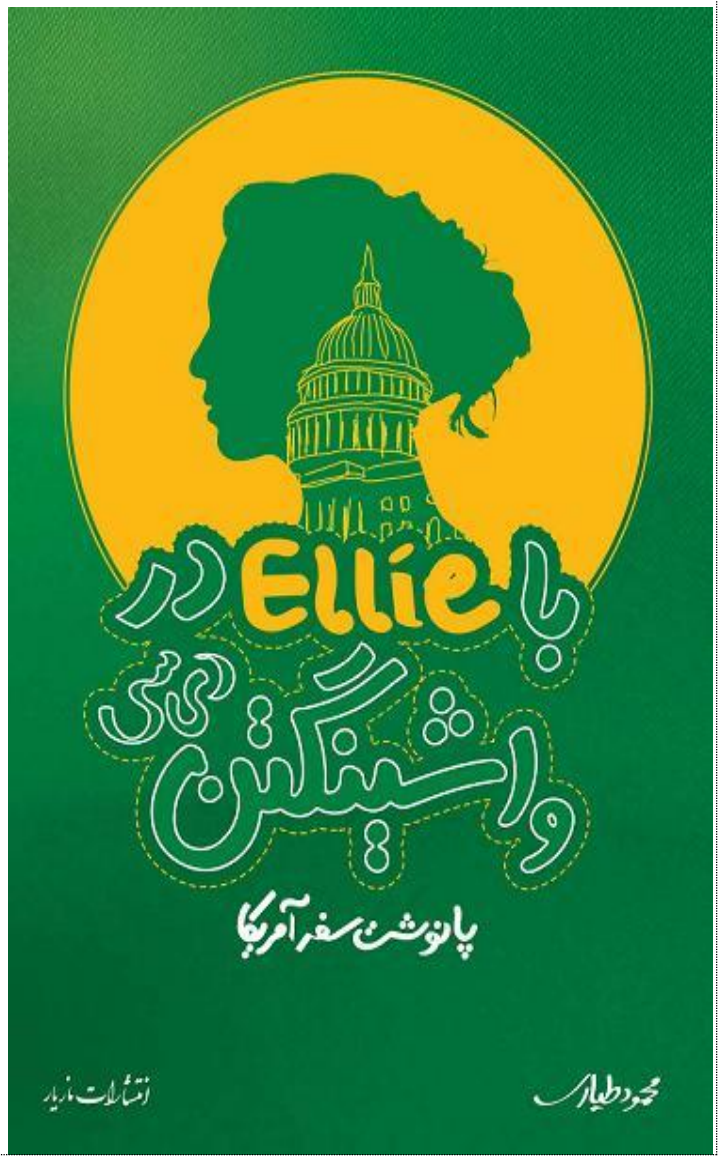
جهت معرفی هرچه بهتر و بیشتر شما هنرمندان عزیز راه‌اندازی شده است.

کانون فرهنگی چوک حامی انجمن‌ها، کانون‌ها، جشنواره‌ها، جوایز ادبی و همه هنرمندان


متن کامل، ۷ جلد در دو دفتر
دفتر اول
علم
امیر اسدالله
یادداشت‌های
ویراستار علینقی عالیخانی
انتشارات مازیار


دکتر ابراهیم قیصری
انتشارات مازیار


Arnold Hanslmeier
WATER IN THE UNIVERSE
آب در گیتی
آرنولت هانس لمایر
ترجمه‌ی امیر نظام امیری
فاطمه همتیان
انتشارات مازیار


با Ellie در واشینگتن دی سی
پانوشت سفر آمریکا
محمود طیاری
انتشارات مازیار

انجمن حمایت از کودکان کار
www.apcl.org.ir
apcl_org_ir

بیست‌وسومین جشنواره
انجمن حمایت از کودکان کار
دست در دست هم
برای کودکان کار
بازارچه غذا، پوشاک، صنایع دستی، زیورآلات

۸ و ۹ مهرماه، ساعت ۹ الی ۲۲
خیابان ولیعصر، نرسیده به پارک وی، مجموعه تلاش
تلفن: ۸۸۱۰۵۱۲۷

Coca-Cola · Bernaco · بانک صادرات · alibaba.ir · بیمه‌ها

رمان معادله
The Novel of EQUATION

فروش در کلیه کتاب فروشی های معتبر
Available in all bookstores

So it seems that logic is the art of liberal thinking"
"that every person can create it by way of expression

«در سکوت نشسته بر آسمان ابری شهر، جایی که زمین در حسی از امید قطره‌های باران را تمنا می‌کرد؛ بیان درد و رنج کسی که بی‌گناه به بند کشیده شده بود بر ذهنم سنگینی می کرد. کسی که در گذشتن از شکنجه‌های ناتمام. جلوی چشم انسان‌هایی که به نظر حس انسانیت در آنها نیمه مرده است مرزها را با خود می‌کشید غافل از این حقیقت که آیا تن نحیف و زجر کشیده‌اش می‌تواند پاسخی به این مفهوم گنگ باشد که زنده بودن در کدام معادله معنا می‌شود؟»

"In the silence ruling the cloudy sky of the city where the earth begged for raindrops hopefully, the expression of the pain of the innocent person who had been imprisoned, pressed down on my mind. The innocent person who experienced unfinished torture, in front of people whose humanity seemed to be half-dead, pulled the borders; unaware of the fact that if this frail and suffered body could be the response to this vague concept that which equation means being alive."

Order book:
SMS to 10004287
Published by Yazd Nikoravesh

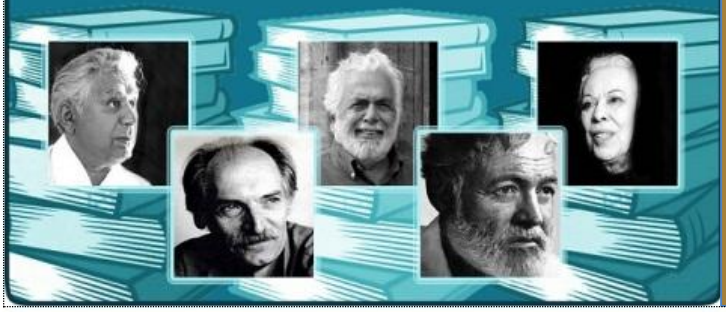
سفارش کتاب:
ارسال پیامک به شماره ۱۰۰۰۴۲۸۷
ناشر انتشارات نیکو روش یزد

http://www.moadela.ir

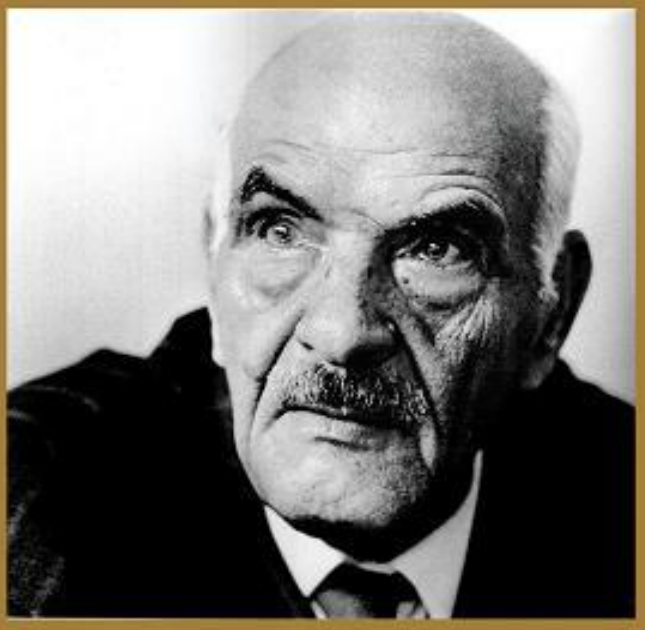
کانون فرهنگی چوک

آکادمی داستان نویسی چوک
هنر چو می پذیرد

www.chouk.ir
info@chouk.ir
TEL : 09352156692



بُخارا
شماره ۱۱۲ . مهر - آبان ۱۳۹۵ . پانزده هزار تومان



درباره شعر

شعر به روایت «مفتون امینی»؛«محمود معتقدی»
خوانش سه شعر از «هرمز علی‌پور»؛ «ایوب کیانی»
دربارهٔ شعر «هوشنگ بادیه‌نشین»؛«بهزاد خواجات»
مقاله «بازشناختی از ایتمولوژی متن»«عابدین پاپی»
نگاهی به شعرهای «لیلا کیانی‌کیا»؛ «پرویز حسینی»
مقاله «مدخلی بر اندیشه شناسی»؛ «حسین مقدس»
خوانشی بر شعر «علی باباچاهی»؛«کوروش جوان‌روح»
خوانش شعری از «شهاب مقربین»؛«سریا داودی حموله»
مقاله «دو خوانی و جمع‌خوانی اشعار عامه»؛«دکتر حسن ذوالفقاری»
مقاله «راهی به سوی شعر طنز بر شاهراه آموزش»؛ «فاطمه نعیمی»
خوانش شعر «اَم اَت» سرودهٔ «سریا داودی حموله»؛«ناهید موسوی»
نگاهی به شعر بلند «نگهبان آب‌ها»؛«کوروش کرم‌پور»؛«رضا روشنی»
جانشینی و همنشینی صدا و تصویر در شعر «کیوان اصلاح پذیر»؛«نسرین فرقانی»
بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «ابزار فرار»؛ «ابراهیم عالی‌پور»؛«غزال مرادی»
درنگی بر مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد»؛ «سلبی‌ناز رستمی»؛«امیر هوشنگ گراوند»
مقاله معرفی برنده جایز نوبل «رنه فرانسوا آرمان (سولی) پرودوم»؛ «آیدا مجیدآبادی»
بررسی مجموعه شعر «روبه‌رو در سه پرده» سرودهٔ «محمدحسن مرتجا»؛«رجب بذرافشان»
نگاهی به مجموعه شعر «پروانه‌ها اتو برنمی‌دارند»؛ «آیدا مجیدآبادی»؛«فخرالدین سعیدی»
بررسی عناصر روایی مجموعه شعر «فصل زرد نا» سروده «فاطمه همدانیان»؛ «غزال مرادی»
درنگی بر مجموعه شعر «دریا برایم قصه‌ها دارد»؛«صدیقه محمدجانی»؛«مهدی شادخواست»
نگاهی به مجموعه شعر «دنیا گناه دارد»؛«مهدی شادخواست»؛ «صدیقه (نسیم) محمدجانی»
نقدی بر «آدم از کدام فصل به زمین افتاد» دومین مجموعه شعر «فرناز جعفرزادگان»؛«عبداله رئیسی»
چالش سه گانی در مجموعه شعر «کی آفتابی می‌شوی باران؟»؛ «صدیقه (نسیم) محمدجانی»؛«سلبی‌ناز رستمی»

معرفی برنده جایز نوبل «رنه فرانسوا آرمان (سولی) پرودوم»

گردآوری و تنظیم «آیدا مجیدآبادی»

«رنه فرانسوا آرمان (سولی) پرودوم» به تاریخ ۱۶ مارس ۱۸۳۹ در پاریس دیده به جهان گشود. پدرش که دکان داری ساده و معمولی به شمار می‌آمد در دو سالگی پرودوم از دنیا رفت و او و مادر و تنها خواهرش را تنها گذاشت. نام "سولی" در کودکی به عنوان نامی مستعار بر او نهاده شد که بعدها به تخلص شاعری وی بدل گشت.

تحصیلات ابتدایی پرودوم با هدفی آشکار به سوی رشتهٔ مهندسی پیش می‌رفت، اما دیری نپایید که مشکلات بینایی مانع از تحقق آن شد و او را به سوی شغل‌هایی ساده و موقتی چون کار در یک کارگاه فلزکاری سوق داد. تحصیل در رشتهی حقوق و منشیگری در دفتر وکالت نیز از دیگر مشاغل موقتی وی به حساب می‌آمد.

نخستین گام وی در عرصهٔ ادبیات شرکت در یک گروه شعر دانشجویی بود که استقبال مخاطبان زیادی را نسبت به اشعار او بر انگیخت و شاید همین مرحله، مقدمهٔ انتشار اولین کتاب شعر وی را رقم زد که با نام (اشعار و قطعات) در سال ۱۸۶۵ منتشر شد. این کتاب که جایزهٔ *سنت بوو را برای شاعر به ارمغان آورد*، مشهورترین شعرهای وی (گلدان شکسته» و «تنهایی‌ها) را نیز در بر گرفته است.

نخستین گام وی در عرصهٔ ادبیات شرکت در یک گروه شعر دانشجویی بود که استقبال مخاطبان زیادی را نسبت به اشعار او بر انگیخت.

این اشعار و اغلب اشعار ابتدایی سولی، مضامینی عاطفی و عاشقانه را در بر می‌گرفت که آشفتگی‌ها و هیجانات شخصی شاعر را منعکس می‌نمود و فضایی الهام گرفته از رابطه‌های بد فرجام عاشقانه را به ذهن متبادر می‌کرد.

اما دیری نپایید که این نگاه احساسی و سانتیمانتال جای خود را به سبکی برجسته و شخصی داد که از آمیزش آموزه‌های مکتب پارناس با بینش شخصی شاعر نسبت به دانش و فلسفه حاصل گشته بود.

از همان دم که اشعار سولی پرودوم در آنتولوژی شعر معاصر پارناس منتشر شد، وی همنشینی و همراهی شاعران و نویسندگانی چون: چارلز مری، رنه لیکانت و ... را برگزید که از فرانسوی‌های معاصر وی در مکتب پارناس به شمار می‌آمدند.

هدف پارناسین ها ایجاد نوعی اعتدال در برابر هیجانات و افراط کاری‌های مکتب رمانتیسم بود که با عینی‌گرایی، دقت در فرم و آشنایی زدایی‌های شعری حاصل می‌شد. همین تحول انگیزهٔ ترجمهٔ کتاب مشهور (در طبیعت اشیاء) اثر شاعر و فیلسوف رومی (لوکرتیوس) را در وی ایجاد کرد. دو مجموعه شعر (دیوان عدالت) و (خوشبختی) محصول همین دوره از شاعری پرودوم هستند که تفسیر وی از عشق و عقل را با دیدی فلسفی به نمایش می‌گذارند.

پرودوم در کتاب (دیوان عدالت) سعی داشت به دور از شالوده‌های اخلاقی و دینی، تکامل احساس و اندیشهٔ انسان را با دیدی واقعی و روشنگرانه منعکس سازد و با گفتگویی که بین (سالک) و (ثدا) برقرار می‌کند، دلایلی بر علیه نا امیدی در جهانی بدون آفریدگار ارائه دهد. در واقع می‌توان این کتاب را تبیینگر عشقی دانست که از سوی خرد روشنگر هدایت می‌شود.

کتاب دوم پرودوم، یعنی (خوشبختی) حکایت عشقیست ناسوتی که بین دو دلداده به نامهای فاستوس و استلا اتفاق می افتد. این دو که در سراسر زندگی خود از هم جدا بوده‌اند سر انجام پس از مرگ و در بهشت به وصال هم نائل می‌شوند. این شعر بلند، شادی و مسرت اولین تجربهٔ عاشقانهٔ زوجی را به تصویر می‌کشد که سرانجام آمال و رنج‌های این جهانی آنها را شکسته و تباه می‌کند. می‌توان فاستوس و استلا را هویت یافته از اسطورهٔ آدم و هوا دانست که با روایتی نوین به روشنگری تاریخ حیات بشری می‌پردازند.

سولی پرودوم در اشعار فلسفی خود با بهره گیری از ظرفیت‌های موجود در شعر بلند، به تبیین مفاهیم علمی و فلسفی پرداخت که این امر خود تلفیقی از هنر و زندگی به حساب می‌آمد.

بار فلسفی این اشعار تا به حدی است که برخی، آن‌ها را نه شعر بلکه قطعاتی فلسفی می‌دانند. اما به هر روی سرودن چنین اشعاری با مضامین ظریف فلسفی موجب شد آکادمی ادبیات فرانسه در سال ۱۸۸۱ از او تقدیر کند.

آنی راسل ماربل می‌نویسد: «همواره در اشعار سولی پرودوم، شاهد جدال دو المان هستیم: جدیت و شفقت حسرتبار که چالش شعری وی را به خوبی بازتاب می‌دهند.

پس از انتشار کتاب «خوشبختی» در سال ۱۸۸۸، پرودوم سرودن شعر را رها کرد و به نوشتن قطعات فلسفی و

زیبایی‌شناسی روی آورد. کتاب‌های (بیانیه‌ای در هنرهای زیبا) (بازتاب هنر) و (نقدی بر دو جهان) و...

بر آیند همین دوره از زندگی پر بار این شاعر و نویسندهٔ فرانسویست. پرودوم در سال ۱۸۹۵ موفق به کسب نشان افتخار "لژیون دونور" شد و پس از آن در سال ۱۹۰۱ نخستین جایزهٔ ادبی نوبل را به خود اختصاص داد. وی مبلغ دریافتی خود را صرف راه اندازی یک جایزه ادبی از سوی مجمع ادبیات دانان فرانسه نمود، و در سال ۱۹۰۲ جایزه شعر دیگری را نیز برای شاعران فرانسوی به وجود آورد. سرانجام سولی پرودوم در حالی که سال‌های سال از ضعف و ناتوانی شدید جسمانی رنج می‌برد، به تاریخ ۶ سپتامبر ۱۹۰۷ درگذشت. آرامگاه وی در قبرستان مشهور "پرلاشز" پاریس واقع شده است. از سولی پرودوم ۱۲ مجموعه شعر و ۵ مجموعهٔ نثر به جا مانده است و برخی از منتقدان، نیما یوشیج را متأثر از اشعار این شاعر فرانسوی می‌دانند. زنده یاد محسن هشترودی به تاسی از نام شاعر گلدان شکسته بود که نیما را شاعر افسانه نامید. اما باید در نظر داشت که افسانه محصول سال ۱۳۰۱ شمسی است و نیما در زمان حیاتش دیگر آن تعبیر را، نامی مسخره خوانده بود. آن نیما با شاعر دههٔ سی، تفاوتی عمیق داشت و می‌گوید که: به این هم قانع و متوقف نمی‌شوم که به زبان فلان مستشرق، به (نیکراسوفِ) شرق و در گوشه‌ای از خودِ شرق به (شاعر افسانه) ملقّب باشم. اگر چه این القاب از طرف مردمان دانشمند و بصیر به من داده شده باشد.

نیما در نامه‌ای به تاریخ ۱۸ بهمن ماه ۱۳۱۰ می‌نویسد: لقب (شاعر افسانه) الان بقدری برای من نامناسب است که شاید خود من در شک بیفتم که آیا من بوده‌ام که دچار آن همه بَلیه و رنج بوده‌ام و مثل دیوانه‌ها به کوه‌ها و صحراها پناه می‌بردم. نه اینکه احساسات جوانی و حیاتی، در من کاسته شده باشد و پا به سن گذاشته و به این جهت، این طور شده باشم. امثال ما که اهل شهر نیستیم، خیلی بنیه و حرارتمان را حفظ می‌کنیم. بلکه به مرور زمان، وضعیات و تجربه به من فهمانید که آن حالات سابقه، در حقیقت تسلیم به معایب اجتماعی بوده است و هر قسمت اجتماعی آن، نالهٔ بی فایده در تحت اسارت دشمن. من به طوری از این میانه گریخته‌ام و خودم را عوض کرده‌ام که شاید هیچیک از معاصرین، تا حدّی که می‌شناسم، اساساً با من در این خصوص برابر نبوده و خود را از تحت تأثیر افکارِ سمّی آن نویسندگان پارازیت که قرن ۱۹، نماینده‌های مشهور آن را به جمعیت داده است، خلاص نکرده باشند. ■

مقاله «راهی به سوی شعر طنز بر شاهراه آموزش»

«فاطمه نعیمی» دبیر زبان و ادبیات فارسی

پژوهه

با توجه به سنگینی کتاب زبان و ادبیات فارسی و همچنین با توجه به وجود درس «طنز پردازی» کتاب زبان فارسی پایهٔ سوم انسانی، موضوع اقدام پژوهی خود را «چگونه توانستم دانش آموزان را به تشخیص شعر طنز از جدی وادارم؟» انتخاب کردم تا هم فراگیران را با مقولهٔ طنز و درس مورد نظر بیشتر آشنا نموده و هم شعرهای طنز و جدی در کلاس قرائت شود، تا فضای کلاس از یکنواختی و سنگینی درس خارج گردیده و هم تنوعی برای دانش آموز باشد.

نمرات پایین دانش آموزان در سه ماه اول سال بیانگر حجم زیاد مطالب درس زبان فارسی و نبودن انگیزهٔ کافی در اغلب آنها بود، ولی پس از اجرای این شیوه در کلاس و حتا برگزاری مشاعره‌های بعد از پرسش و تدریس، متوجه رقابت شدید و آمادگی کامل برای خواندن و تکمیل و سرودن شعر طنز، در آنها شدم و شرط من برای انجام مشاعره و سرودن شعر، خواندن درس و حل تمرینات و خودآزمایی در آن جلسه بود و همین رقابت و شور و نشاط برای رفتن به مهمانی مشاعره، آن‌ها را به درس خواندن وا داشته و سطح نمراتشان نسبت به قبل پیشرفت زیادی نمود، به طوری که حتا دانش آموزان ضعیف و شاید افسردهٔ کلاس نیز برای شعر خوانی جلسهٔ بعدی روزشماری می‌کردند و دیگر همانند گذشته، گوشه‌ای دنج را برای استراحت و یا صحبت کردن انتخاب ننموده و مشتاقانه در این کار گروهی و شادی آفرین شرکت می‌کردند.

گاه برای آن‌ها اشعار طنزی از شعرای جدید و قدیم مانند: حافظ، مولانا، سعدی، ایرج میرزا، ابوالقاسم حالت، عمران صلاحی و ... می‌خواندم و رضایت را در چهرهٔ آنها مشاهده می‌کردم و در جلسات بعدی بسیار بارز بود که دانش آموزان اشعار طنزی تهیه نموده و تقاضای خواندن در کلاس را دارند. قبل از هرکاری درس همان جلسه را خوانده و داوطلب پرسش و پس از آن خوانش شعر می‌شدند. همچنین موضوعاتی مانند طنز در اشعار سعدی، حافظ، مولانا، عبید زاکانی و صائب تبریزی جهت تحقیق به آنها ارائه دادم که توسط دانش آموزان نوشته و در کلاس ارائه شد که لوح فشردهٔ آنها موجود است. در اثر تداوم این شیوه خود آنها با توجه به عوامل و خصوصیات شعری، طنز را از جدی باز شناخته که این کشف و شهود موجب شادی درونی و پیشرفت تحصیلی آنها می‌گردید.

مقدمه: می دانیم که خواست قلبی هر معلم، تعلیم و تربیت و ارائهٔ آموزش صحیح به دانش آموزان است. امروزه یکی از معضلات مهم در بحث آموزش و پرورش، بی‌حوصلگی، بی‌تفاوتی و عدم علاقه دانش آموزان به درس و مدرسه بوده، که موجب پایین آمدن سطح کمی و کیفی تعلیم و تعلم شده است. مشکلات و معضلات عدیدهٔ زندگی و فشارهای اقتصادی و اجتماعی و ... موجب روان‌پریشی و افسردگی فراگیران شده که شاهد ترک تحصیل و یا حضور حاضر غایب در کلاس گردیده است. در این میان معلمان دلسوز و فداکار به دنبال راه‌هایی برای علاقه‌مند کردن و ترغیب دانش آموزان به درس و کلاس بوده و در این مسیر از هیچ تلاشی دریغ ننموده تا شاید با کشف و به کارگیری روش‌های جدید فضای تعلیم و تعلم را به مدارس برگردانند.

نگارنده با توجه به رشتهٔ درسی خود (زبان و ادبیات فارسی)، و با عنایت به فرمایشات مقام معظم رهبری دربارهٔ بازنگری و ترویج علوم انسانی در سطح جامعه که گذشته از بحث علم و دانش مایهٔ افزایش اخلاقیات و مهر و محبت می‌شود، راهکاری نو و ساده‌ای را در پیش گرفته که در مدت کوتاهی بازدهی چشم گیری داشته است.

باید توجه داشت که هر دردی را دوایی و هر مرضی را شفایی وجود دارد، داروی درد افسردگی و ناراحتی چیزی جز خنده و شادی نتواند بود.

باید توجه داشت که هر دردی را دوایی و هر مرضی را شفایی وجود دارد، داروی درد افسردگی و ناراحتی چیزی جز خنده و شادی نتواند بود و این گفته را همگی به یاد داریم که «خنده بر هر درد بی درمان دواست». با این رویکرد اینجانب دانش آموزان را ترغیب به مطالعهٔ شعر طنز و اشعار شاعران طناز نموده که در اندک زمانی شاهد افزایش روحیه یادگیری و توجه به درس و کلاس در فراگیران شد. ما برآنیم که در این نگاره با بیان شیوه عمل و نحوهٔ آغاز و پیگیری این روش مطالبی را ارائه دهیم که شاید برای سایر همکاران مفید فایده باشد.

طنز چیست؟

طَنز، هنری است که عدم تناسبات در عرصه‌های مختلف اجتماعی را که در ظاهر متناسب به نظر می‌رسند، نشان می‌دهد و این خود مایهٔ خنده می‌شود. هنر طنزپرداز، کشف و

بیان هنرمندانه و زیبایی‌شناختی عدم تناسب در این " متناسبات " است که برای بیان مشکل و معضلی اجتماعی دست به قلم شده تا پیشگام اصلاحِ اجتماعِ خود باشد.

گسترهٔ کاربرد " طنز " از گفتار روزمره تا نوشتار، از تصویر و شعر و نقّاشی تا موسیقی است. با این همه و با وجود تحقیقات پراکنده در این زمینه که مسلّماً همه دارای ارزشی یکسان نیستند، دو مسألهٔ رها شده در این باره وجود دارد: اول، کاستی‌های موجود در تعریف تازه طنز، بر اساس تحول معنایی تازه‌ای که در زبان فارسی پیدا کرده؛ دوم پیشینهٔ حضور اصطلاحی آن.

هرگاه درک انسان از موضوعی نامتناسب باشد، طنزنویس به اصلاح او می‌پردازد. او با خنداندن ما، گاه با پرخاش و گاه با تمسخر، سلامت ذهن ما را برایمان حفظ می‌کند. مخاطب باید بتواند از کلام اصلاح طلبانهٔ او که معمولاً با اغراق همراه است و حتی از خشم او، لذت ببرد. چنین باید گفت که انتقاد و اعتراض برای بیشتر افراد خوشایند نبوده و عموماً مردم دوست ندارند که مورد این امر واقع شوند. انتقاد به مانند دارویی تلخ است که باید به بیمار خورانده شود تا بهبود یابد اما لازم است که به نوعی از میزان تلخی این دارو کاسته شود. مبرهن است که مقداری شیرینی از تلخی دارو می‌کاهد و طعم آن را قابل تحمل می‌نماید. این شیرینی در بحث اجتماعی همان طنز است. برای زوج‌ها، یک جفت! خانه و یا وامی پر از عذر و بهانه فراهم می‌شود آسان؛ ولیکن «شتر در خواب بیند پنبه دانه»*

ریشه واژهٔ طنز

طنز واژه‌ای عربی است و در واژه به معنای مسخره کردن، طعنه زدن، عیب کردن، سخن به رموز گفتن و به استهزا از کسی سخن گفتن است. " واژهٔ " طنز " در لغت نامهٔ دهخدا در معناهای ذیل به کار رفته است: فسوس کردن، فسوس داشتن، افسوس، افسوس کردن، بر کسی خندیدن، عیب کردن، لقب کردن. معادل انگلیسی طنز **satire** است که از **satira** در لاتین گرفته شده که از ریشه **satyros** یونانی است. **satira** نام ظرفی پر از میوه‌های متنوع بود که به یکی از خدایان کشاورزی هدیه داده شده بود و به معنای واژگانی «غذای کامل» یا «آمیخته‌ای از هرچیز» بود. طنز (**Satire**) از اقسام هجو است اما فرق آن با هجو این است که آن تندی و تیزی و صراحت هجو در طنز نیست. وانگهی در طنز معمولاً مقاصد اصلاح طلبانه و اجتماعی مطرح است طنز کاستن از مقام و کیفیت کسی یا چیزی است به نحوی که باعث خنده و سرگرمی شود و گاهی در آن تحقیری باشد. فرهنگ معین این معانی را برای طنز ذکر کرده است: «افسوس کردن، مسخره کردن، طعنه زدن، سرزنش کردن، مسخره، طعنه، سرزنش، ناز» (ص ۲۲۳۷)

هرگاه درک انسان از موضوعی نامتناسب باشد، طنزنویس به اصلاح او می‌پردازد. او با خنداندن ما، گاه با پرخاش و گاه با تمسخر.

تعریف " طنز " در اصطلاح

در ادبیات "طنز" به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای خنده دار به چالش می‌کشد.

در تعریف طنز آمده است: «اثری ادبی که با استفاده از بذله، وارونه سازی، خشم و نقیضه، ضعف‌ها و تعلیمات اجتماعی جوامع بشری را به نقد می‌کشد.»

استعمال کلمه طنز برای انتقادی که به صورت خنده آور و مضحک بیان شود در فارسی معاصر سابقه زیاد طولانی ندارد. هرچند که طنز در تاریخ بیهقی و دیگر آثار قدیم زبان فارسی به کار رفته، ولی استعمال وسیع اروپایی نداشته است.

" طنز " یکی از انواع ادبی انتقادی است که در کنار آرایه‌هایی مانند اغراق (بزرگنمایی، غلو)، کنایه، استعاره، تشبیه، جناس، تضمین، تضاد، .... نویسنده یا شاعر را به سرودن و بیان معضلات اجتماعی به امید صلاح و تغییر نگرش افراد و جامعه، در قالب انتقاد، وا می‌دارد.

زبان هنرمندانه، یکی از ابزار اصلی کار طنزپرداز می‌باشد. او از زبان برای آفرینش اندیشه‌های ظریف یا نظیره گویی بر سروده‌های معروف، اصطلاحات و ضرب المثل ها و تعابیر مربوط به عرف و آداب و رسوم قشرهای گوناگون جامعه، بهره می‌گیرد. موسیقیِ عشق با کمی شور، خوش است شیرینیِ آن

اگر نشد شور، خوش است گویند صدایی نبود خوشتر ازان «آواز دهل شنیدن از دور، خوش است»*

طنزپرداز به جای استفادهٔ مستقیم و جدی، دیدگاه خود را غیرمستقیم و کنایه وار اما گیرا و تأثیرگذار بیان می‌کند و در عین حال، لبخندی آرام بخش نیز بر لب‌ها می‌آورد تا نیش و نوش را در هم آمیزد.

تو باید با دلم یکرنگ باشی برای شورِ من آهنگ باشی به یکسو پَرت خواهی شد؛ عزیزم! اگر در پیشِ پایم سنگ باشی!!!*

طنزپرداز نکته یاب، معمولاً مفاسد و عیب‌های رایج در جامعه را بزرگتر از آنچه هست؛ نشان می‌دهد و شبیه پزشکی دلسوز و حاذق، برای درمان بیماری‌های موجود و مشکلات، از تیغ برندهٔ طنز کمک می‌گیرد و این بزرگ نمایی، اساس کار اوست تا به وسیلهٔ آن مخاطب را به چاره اندیشی و تفکر، وادار کند.

طنز همیشه به تفاوت میان وضعیت، چنان که هست و چنان که باید باشد، به شدت آگاه است. برای پیروزی یک طنزپرداز، جامعه نیز باید آرمان‌های مورد تأیید او را محترم بشمارد و در این صورت، او جایگاهی ظریف‌تر و موثرتر از کسی که صرفاً نکوهندهٔ پلیدی‌هاست، می‌یابد.هر آن کس با دورنگی‌ها عجین است سرِ راهش بلاها در کمین است.

"قِسرِ هم در رود" باید بداند «حسابش با کرام الکاتبین است» *

طنزپرداز هرچند ممکن است از استعدادش لذت ببرد و امیدوار باشد که دیگران هم از آن لذت می‌برند، اما معمولاً هدف جدی‌تری را دنبال می‌کند. دکتر جانسون در کتاب " فرهنگ واژگان " طنز را شعری در نکوهش شرارت یا بلاهت تعریف کرد. ممکن است اینطور به نظر آیدکه طنزنویس خیلی راحت محکوم می‌کند و حتی از این کار لذت می‌برد؛ اشتیاق او به تازیانهٔ لفظی، معمولاً گواه این مدعاست. او از ما می‌خواهد که مهارت او را در به کارگیریِ این حربه‌ها و تازیانه‌های لفظی تحسین کرده؛ او را یک هنرمند و طنز را بعنوان یک هنر، بشناسیم.

طنز حوزهٔ وسیعی است که هم گفتگوهای جدی و هم شوخی را در بر می‌گیرد. طنز اساساً سبکی اجتماعی ست و ستایش نمی‌کند بلکه باد آدم‌ها را می‌خواباند. یان جک، می‌گوید: «طنز زادهٔ غریزهٔ اعتراض است، اعتراضی که تبدیل به هنر شده است.»

چو با تو حال و روزِ مرگ دارم چه فرقی کرده با تو روزگارم؟؟!!

بهارم چون زمستان، سرد و بی روح کنار تو؛ گلی در نزد خارم!!! *

در فارسی، عربی و ترکی کلمه واحدی که دقیقاً این معنی را در هر سه زبان برساند وجود نداشته است. سابقاً در فارسی هجو به کار می‌رفت که بیشتر جنبهٔ انتقاد مستقیم و شخصی دارد و جنبه غیر مستقیم را ندارد و اغلب آموزنده و اجتماعی هم نیست. در فارسی هزل را نیز به کار برده‌اند که ضدّ جد است و بیشتر جنبهٔ مزاح و مطایبه دارد.

طنزپرداز هرچند ممکن است از استعدادش لذت ببرد و امیدوار باشد که دیگران هم از آن لذت می‌برند، اما معمولاً هدف جدی‌تری را دنبال می‌کند.

ماهیت طنز

طنز تفکر برانگیز است و ماهیتی پیچیده و چند لایه دارد. گرچه طبیعتش بر خنده استوار است، اما خنده را تنها وسیله‌ای می‌انگارد برای نتیل به هدفی برتر و آگاه کردن انسان به عمق رذالت‌ها. گرچه در ظاهر می‌خنداند، اما در پس این خنده واقعیتی تلخ و وحشتناک وجود دارد که در عمق وجود، خنده را می‌خشکاند و انسان را به تفکر وا می‌دارد. به همین خاطر در باره طنز گفته‌اند: «طنز یعنی گریه کردن قاه قاه، طنز یعنی خنده کردن آه آه».

طنز در ادبیات کلاسیک و مدرن جهان

در میان شاعران یونان و روم، شعرهای طنز آرخیلوخوس، هیپوناکس، آریستوفان، لوسیلیوس، هوراس و جوونال قدیمی‌ترین نمونه‌هاست. در ادبیات قرون وسطای انگلیس از قصه‌های کنتربری اثر جفری چاسر و منظومه رویای پیرس شخم کار اثر ویلیام لاگلند می‌توان نام برد. در دوران رنسانس رابله، سروانتس و لوییجی پولچی مشهور طنزپردازان هستند.

آثار طنز ابتدا به صورت شعر بود و بعدها شیوه‌های روایی را هم در برگرفت.

امروزه در ادبیات جهان، مشهورترین طنزنویسان، نثرنویسانی چون سروانتس، رابله، ولتر، جوناتان سویفت، هنری فیلدینگ، جوزف آدیسون، ویلیام تکری، مارک تواین، جرج اورول، جوزف هلر، سینکلر لوئیس، جان چیور و آلدوس هاکسلی هستند.

طنز در ادبیات فارسی

در ادبیات کلاسیک فارسی، طنز در میان آثار نویسندگان دوره‌های مختلف به اشکال گوناگون وجود داشت. در صدر این افراد، عبید زاکانی پدر هنر طنز در ادبیات فارسی است. عطار نیشابوری نیز در الهی‌نامه جنبه‌هایی از طنز دارد. با ظهور مشروطیت و ایجاد فضای نسبتاً باز مطبوعاتی، طنز بندهای تفریح‌های افراطی و سطحی را گسست و به عنوان نوع ادبی بسیار جدی، توجه بسیاری از نویسندگان و شعرای بزرگ را به خود جلب کرد.

از جمله میرزا آقا خان کرمانی، از طنزپردازانی که در راه هدفش جان باخت. علی اکبر دهخدا، سید اشرف الدین قزوینی (نسیم شمال)، میرزاده عشقی و زین‌العابدین مراغه‌ای از پیشگامان طنز در ادبیات فارسی در دوران انقلاب مشروطه بودند.

در نسل‌های بعدی محمدعلی جمالزاده، صادق هدایت، بهرام صادقی، منوچهر صفا، ایرج پزشکزاد نویسندگانی بودند که طنز را در برنامه کارشان داشتند. از طنز پردازان بنام معاصر ایران می‌توان هادی خرسندی، عمران صلاحی، منوچهر احترامی، سید ابراهیم نبوی، کیومرث صابری فومنی (گل آقا)، ابوالفضل زرویی نصرآباد (ملانصرالدین)، ابوالقاسم حالت و ... را نام برد.

هشدار! که با درفش نازت نکنند تولیدگرِ برقِ سه فازت نکنند. اوضاع جهان کشکی و دیمی دیمی‌ست کوتاه بیا! تا که درازت نکنند!(عمران صلاحی)

سابقهٔ طنز در ایران

آگاهی ما از ایرانِ پیش از اسلام در هر زمینه اندک است. دربارهٔ طنز نیز این حکم صادق است. در مرزبان نامه حکایت لطیفی دربارهٔ بزرگمهر نقل شده که نشان طنزگویی این وزیر فرزانه است. برطبق این حکایت بزرگمهر کامروایی را در سحرخیزی می‌دانسته و همواره می‌گفته: «سحر خیز باش تاکامروا باشی».

یک روز خسرو انوشیروان به چاکران خود دستور می‌دهد تا هنگام آمدن بزرگمهر به دربار راه را براو بگیرند و جامه‌هایش بدزدند. چاکران چنین می‌کنند. بزرگمهر برای پوشیدن لباسی دیگر به خانه برمی‌گردد، لباسی تازه می‌پوشد و به دربار می‌رود. خسرو علت دیر آمدن بزرگمهر را می‌پرسد. بزرگمهر واقعه را باز می‌گوید. انوشیروان به طعنه می‌گوید: «نه آیا تو می‌گفتی که سحر خیز باش و کامروا باش؟» بزرگمهر پاسخ می‌دهد: «سحرخیز دزدان بودند که پیش از من برخاستند، تا کامروا ایشان شدند» گذشته از این‌ها در برخی از مآخذ به وجود دلقک‌های درباری اشاره شده است. می‌دانیم که دلقک‌ها، از جمله عوامل طنز پردازی هستند و بسیاری از حقایق تلخ بر زبان آنها جاری می‌شده است و تنها آنان مُجاز به گفتن این گونه سخنان بوده‌اند که در ادبیات ما مثال‌های فراوانی در این باره داریم. مانند: هارون و بهلول. محمود و ایاز و ...

تفاوت طنز با هجو و هزل

هزل: رسوا کردن و برهنه کردن خصوصیات فردی و پنهانی افراد است که دنیای ممنوعه‌ها را نیز در بر می‌گیرد. مانند: هزلیات سعدی و مولانا و ...

نوشتن هزلیات، هجوی‌ات و مطایبات در ادب فارسی و میان بزرگانی چون مولانا و سعدی رایج بوده است. از فنون این رشته بسیار می‌توان نام برد.

هجو: نیشخندی است بر اخلاق و منش‌های انسان‌ها که جنبه فردی آن قوی است. مانند: هجوی‌ات سنایی و سوزنی سمرقندی و انوری و ....

طنز: گریه خنده‌های عارفانه بر زندگی است. کشف و برهنه کردن تضادها و ناهماهنگی‌های زندگی است. سمت و سوی اجتماعی دارد. رقص بر شمشیر است. در اقلیم ستم و مگو و مکن و مبین، طنز و به ویژه طنز شفاهی رونق می‌گیرد تا دمی خنده بر لب‌ها بنشاند و آرامش بخشد. طنز، لبریخته‌های شادی و رنج است. این هرسه، زمینه‌های نوشتاری و گفتاری در ادب فارسی دارند. مانند: کارهای عبید زاکانی و بخشی از کارهای سعدی و دهخدا و صادق هدایت و ...چنین است که هزالان، بذله گویان، شوخان، ظریفان، دلقک یا تلخکان، مسخرگان، مغفلان، فضولان در ایران بسیار بوده و در میان مردم مورد توجه بوده‌اند. طنز همیشه به تفاوت میان وضعیت چنان که هست و چنان که باید باشد، به شدت آگاه است. دکتر جانسون بین طنز خاص و عام، تمایز قائل است: «وجه تمایز طنز واقعی با هجو، در این است که بازتاب‌های طنز واقعی، عمومی است در حالی که هجو، شخص خاصی را هدف خود قرار می‌دهد». (فرهنگ واژگان)

نوشتن هزلیات، هجوی‌ات و مطایبات در ادب فارسی و میان بزرگانی چون مولانا و سعدی رایج بوده است. از فنون این رشته بسیار می‌توان نام برد، مانند: نقیضه گویی، شهرآشوبی، نادره

گویی، لودگی، فکاهت، فضولی، ظرافت، شیرین زبانی، شوخ چشمی، زنخ زنی، حاضرجوابی، مزاح‌گویی، مضحکه‌گردانی، متلک پرانی، لطیفه گویی، دست انداختن و ریشخند کردن. لطیفه و نکته اما در این میانه از گستردگی و اهمیت بسیاری برخوردار است. کوتاه و پر معنی و پر جوش. شناخت منش‌ها و روش‌ها و ارزش‌های یک جامعه بدون توجه به دنیای خنده و گریه‌های آن اجتماع غیرممکن است.

سخن بر سر مولانا نصرالدین فیلسوف و اندیشمند بزرگ، انسان والا و عارف نامدار ماست. او نیز چونان دیگر عارفان و درویشان شیدا و شوریده، گرد جهان می‌گردید و بذر خرد و شادی در جهان می‌افشاند. از ترس متعصبان هر روز را در گوشه‌ای از جهان سفر می‌کرد. چنان که حاجی فیروز. این آموزگاران شادی آفرین در ایام نوروز در کوچه و بازار با خنده و شادی به جنگ مرگ و ترس می‌رفته‌اند و برای پنهان کاری و شناخته نشدن صورت خود را سیاه می‌کرده‌اند. چهره انسانی و اندیشمند ملانصرالدین را گرد و غبار زمانه نتوانست که پنهان دارد و گویا تنها در سرزمین ما که زادگاه و پرورشگاه شادی و خنده و عرفان بوده است، تصویری روشن از این قهرمان مردمی و این چهرهٔ والای ادبیات توده‌ها و انسانی که در جهان کم‌تر مانندی دارد، به دست داده شده است.

ملانصرالدین برای هفت صد سال قهرمان داستان‌های شادی آور و طنز آمیز در خارومیانه، هند، چین، شمال آفریقا، بالکان بوده است. او در سیاه‌ترین روزگار نامردمی‌ها که همهٔ ارزش‌های انسانی لگدمال و خوار و خفیف شده بود، با کوله باری از امید و شادی بر گرد جهان ما به چرخش درآمد، امید بخشید و شادی آفرید و سینه به سینه بال کشید و در قلب همه عاشقان جهان آشیانه گزید.

طنز در عصر مشروطه

با انقلاب مشروطه طنز از آن جا که جنبهٔ سیاسی – اجتماعی به خود می‌گیرد، به طور طبیعی از وقاحت کلام، هجو و هزل اجتناب می‌کند. در آثار امثال عشقی و نسیم‌شمال یا دهخدا و آخوندزاده، کلمات رکیک و الفاظ قبیح راه ندارد. به طوری که تمام آثار طنز آمیز دهخدا را همه جا می‌توان خواند، بی آن که احساس شرمساری به کسی دست دهد. در نثر معاصر، جمال زاده همواره عفت کلام را حفظ می‌کند. صادق هدایت پرده دَر و وقیح می‌نویسد. در مجموع می‌توان گفت که حرمت کلمه و کلام در نزد معاصران اغلب محفوظ است.

پس از مشروطه، طنز فارسی با «چرند و پرند» دهخدا به صورتی قاطع و آگاهانه به مثابهٔ یک نوع ادبی تازه، مقام برجسته‌ای می‌یابد و بعد از او طنز نویسی، هنری می‌شود که از هر کسی ساخته نیست. در دورهٔ معاصر طنز نویسی جایگاه ارزشمندی دارد و رسانه‌های گوناگون می‌کوشند تا با بهره‌گیری از آن با مخاطبان خود صمیمانه‌تر رابطه برقرار کنند. البتّه حصول این هدف نیاز به دقت و ظرافت تمام دارد.

بالاخره طنز جدی است یا نه؟

طنز جدی‌ترین مقوله است. حتا جدی‌تر از موضوعاتی که عنوان جدی را با خودشان دارند. چرا که کسی که قرار هست طنز بگوید، باید قبل از آن از مقولات جدی عبور کرده باشد. به عنوان مثال یک شاعر اگر قبل از طنز، شعرهای جدی سروده باشد بهتر می‌تواند به طنز ورود کند. می‌توان اینگونه نگاه کرد که یک درس عمومی را می‌گذرانیم و بعد با یک گرایش به سمت تخصصی پیش می‌رویم. یا اگر کسی بخواهد مقالهٔ جدی بنویسد قلم بر روی کاغذ می‌گذارد و همانطور که فکر می‌کند می‌نویسد. حالا اگر قرار باشد کسی همان مقاله را به طنز تبدیل کند ابتدا باید جدی فکرکند و بعد باید به این فکرکند که چطور می‌تواند آن را به طنز تبدیل کند که منجر به انتقال معنا بشود و در حاشیهٔ آن لبخند هم به همراه داشته باشد. این کار را بسیار سخت‌تر می‌کند.

به قدری مصلحت بینند اینها!
که گاهی سین، گَهی شینند این‌ها
هنرمندند در هر فنّ و تکنیک

" بادمجان دور قاب چینند " این‌ها!!! ❋

طنز همیشه به تفاوت میان وضعیت، چنان که هست و چنان که باید باشد، به شدت آگاه است. طنزپرداز غالباً در اقلیت است اما در موقعیتی نیست که بتواند آشکارا مطرود باشد. برای موفقیت طنزپرداز، جامعه باید برای آرمان‌های مورد تأیید او، احترامی هرچند ظاهری قائل باشد و اگر چنین شود، او جایگاهی می‌یابد ظریف‌تر و بالقوه مؤثرتر از کسی که صرفاً نکوهندهٔ پلیدی‌هاست آنگاه بهتر می‌تواند از تفاوت‌های میان ظاهر و باطن، بهره‌گیرد و به ویژه از سالوس و ریا پرده بردارد.

بهترین طنز، آن که مطمئن‌ترین لحن را دارد، حاوی مطمئن‌ترین ارزش‌هاست. طنزنویس باید محتاط باشد اما از یک لحاظ آزادی فراوانی دارد. او از نظر قالب در فشار و محدودیت نیست، چه تنوع طنز تقریباً بی‌نهایت است. این تنوع را کسی بهتر از "ملویل کلارک" خلاصه نکرده است. او در مورد طنز منظوم می‌نویسد:" جهان طنز روی یک بیضی به دور دو کانون، یعنی افشای بلاهت و تنبیه رذالت، در نوسان است.

ای کاش! معلم ز غم آسوده شود
یا اینکه به بخشنامه فرموده شود:
دو یا سه برابر از همین ماهِ دگر
بایست که برحقوق افزوده شود!! ❋

مقولات شوخی و جدی، مبتذل و آموزنده را در برمی‌گیرد. دامنه‌اش از نهایت شقاوت و خشونت تا غایت شکوه و ظرافت است. تک‌گویی، گفتگو، نامه، خطابه، روایت، تصویر حالات، شخصیت پردازی، تمثیل، خیالبافی، مضحکه، هزل، تقلید مسخره آمیز یا هرنوع وسیله و شیوهٔ دیگر را چه تنها چه با یکدیگر، به کار می‌گیرد و سطح آن مثل آفتاب پرست، لحن‌های گوناگون طیف طنز را ارائه می‌دهد: بذله، فکاهی، تمسخر، کنایه، طعنه، بدبینی و هتاکی. (طنز، آرتور پلارد، ترجمهٔ سعید سعید پور، نشر ثالث، چاپ پنجم، ص ۷)

بیان مسأله

با توجه به سنگینی کتاب زبان و ادبیات فارسی و همچنین با توجه به درس «طنزپردازی» پایهٔ سوم انسانی، موضوع اقدام پژوهی خود را «تشخیص شعر طنز از جدی» انتخاب کردم تا هم فراگیران را با مقولهٔ طنز و درس مورد نظر بیشتر آشنا نموده و هم شعرهای طنز و جدی در کلاس قرائت شود تا فضای کلاس از یکنواختی و سنگینی درس خارج گردیده و هم تنوعی برای دانش آموز باشد.

نمرات پایین دانش آموزان در سه ماه اول سال بیانگر حجم زیاد مطالب درس زبان فارسی و نبودن انگیزه کافی در اغلب آنها بود، ولی پس از اجرای این شیوه در کلاس و حتا برگزاری مشاعره‌های بعد از پرسش و تدریس، متوجه رقابت شدید و آمادگی کامل برای خواندن و تکمیل و سرودن شعر طنز، در آنها شدم و شرط من برای انجام مشاعره و سرودن شعر، خواندن درس و حل تمرینات و خود آزمایی در آن جلسه بود و همین رقابت و شور و نشاط برای رفتن به مهمانی مشاعره، آن‌ها را به درس خواندن وا داشته و سطح نمراتشان نسبت به قبل پیشرفت زیادی نمود، به طوری که حتا دانش آموزان ضعیف و شاید افسردهٔ کلاس نیز برای شعر خوانی جلسهٔ بعدی روزشماری می‌کردند و دیگر همانند گذشته، گوشه‌ای دنج را برای استراحت و یا صحبت کردن انتخاب ننموده و مشتاقانه در این کار گروهی و شادی آفرین شرکت می‌کردند.

گردآوری داده‌ها جهت شناخت بیشتر وضع موجود

گاه برای آنها اشعار طنزی از شعرای جدید و قدیم مانند: بابا طاهر عریان، حافظ، مولانا، سعدی، ایرج میرزا، عمران صلاحی، عبید زاکانی و... می‌خواندم و رضایت را در چهرهٔ آنها مشاهده می‌کردم و در جلسات بعدی بسیار بارز بود که دانش آموزان اشعار طنزی تهیه نموده و تقاضای خواندن در کلاس را دارند.

با انقلاب مشروطه طنز از آن جا که جنبهٔ سیاسی – اجتماعی به خود می‌گیرد، به طور طبیعی از وقاحت کلام، هجو و هزل اجتناب می‌کند.

از آن روزی که ما را آفریدی
به غیر از معصیت، از ما چه دیدی؟!
خداوندا به حقِّ هشت و چارَت
زِ ما بگذر، شتر دیدی ندیدی! (بابا طاهر)

❋❋❋

واعظان، چون جلوه در محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کاردیگر می‌کنند (حافظ)

❋❋❋

مَر مَرا تقلیدمان بر باد داد
ای دوصد لعنت بر این تقلید باد (مولانا)

❋❋❋

چون ما و شما مقاربِ یکدگریم
به زان نبود که پردهٔ هم نَدَریم!
ای خواجه! تو عیب من نگو، تا من نیز
عیب تو نگویم که یک از یک، بَتَریم (سعدی)

❋❋❋

آدمی پیشِ هوس کور و کر است
هر که دنبال هوس رفت، خر است

او چه داند که چه، بد یا خوب است
بیند آن را که بر او مطلوب است (ایرج میرزا)

***

امشب چو محیط رقص، پرجوش شود
ما را به هم اتصال آغوش شود
تا آنکه من و تو هر دو روشن گردیم
خواهم ز خدا که برق، خاموش شود (عمران صلاحی)

***

قومی زِ پیِ مذهب و دین می‌سوزند
قومی زِ برای حور و عین، می‌سوزند
من شاهد و می‌دارم و باغی چو بهشت
و ایشان همه در حسرت این می‌سوزند (عبیدزاکانی)

***

قبل از هرکاری درس همان جلسه را خوانده و داوطلب پرسش و پس از آن خوانش شعر می‌شدند. در اثر تداوم این شیوه خود آنها با توجه به عوامل و خصوصیات شعری، طنز را از جدی باز شناخته که این کشف و شهود موجب شادی درونی و پیشرفت تحصیلی آن‌ها می‌گردید.

مطالعات اولیه و پیشینهٔ تحقیق

با توجه به اینکه این موضوع بکر و نوین می‌باشد پیشینه تحقیقی در این باره وجود ندارد. اما اینجانب با مطالعات کتابهایی چون طنز از آرتور پلارد، کمدی از ملوین مرچنت، معجزهٔ شعر طنز از گروه مولفان با مقدمهٔ رضا رفیع، تحفهٔ طنز از اشعار خودم فاطمه نعیمی (مهرانه) و برخی سایت‌های اینترنتی به ذهنیتی خاص جهت ابداع و اجرای این پژوهش دست یافته و استفاده نمودم.

تجزیه و تحلیل داده‌های اولیه

-ترغیب به یادگیری و شناخت طنز
-یادگیری بهتر درس مورد نظر و افزایش روحیهٔ جمعی
-بیان اهداف تحقیق

همان‌طور که ذکر گردید هدف اصلی تعلیم و تعلم است و یادگیری درس توسط دانش آموزان که نمرات بالا در نیمه دوم شاهدی مبین می‌باشد. منان شاءلله قصد دارم در تمامی کلاس‌هایم با همکاری مدیران و معاونین و همکاران این طرح را به اجرا بگذارم. نمرات بالا و شادی و نشاط دانش آموزان موجب گردید که با توان مضاعف و دلگرمی سرشار به کارم ادامه بدهم.■

نمرات پایین دانش آموزان در سه ماه اول سال بیانگر حجم زیاد مطالب درس زبان فارسی و نبودن انگیزه کافی در اغلب آنها بود.

منابع و مآخذ:

۱- پُلارد، آرتور (۱۳۷۸)، طنز، ترجمهٔ سعید سعید پور (۱۳۹۱)، تهران، نشر مرکز، چاپ پنجم.

۲- سلیمانی آزاده و همکاران (۱۳۸۷)، معجزهٔ شعر طنز، تهران، نشر ثالث، چاپ اول.

۳- مرچنت، ویلیام ملوین (۱۳۷۷)، کمدی، ترجمهٔ فیروزه مهاجر (۱۳۸۸)، تهران، نشر مرکز، چاپ سوم.

۴- طنز، ویکی پدیا، دانش نامهٔ آزاد. **fa.wikipedia.org**

۵- تاریخچهٔ طنز (از ابتدا)، هجو و طنز در ادبیات فارسی **ostadvshagerd.persianblogfa.com**

۶- تمام شعرهای ستاره دار (*) درج شده در مقاله از نگارنده: فاطمه نعیمی (مهرانه) می‌باشد.

چالش سه‌گانی در مجموعه شعر «کی آفتابی می‌شوی باران؟»

اثر «صدیقه (نسیم) محمدجانی»، «سلبی‌ناز رستمی» منتقد و مدرس دانشگاه

شاعر موفق شمالی که امروزه درکارنامهٔ ادبی خود، آثاری همچون:"دریا برایم قصه‌ها دارد"،"پروانه دلش به عشق عادت دارد"، وهمین طور"کی آفتابی می‌شوی باران؟"به خوبی درخشیده‌است. این درخشش را باید مدیون حال وهوای بکر و تازهٔ شمال دانست که این چنین شاعران خوش ذوقی را در دامن طبیعت پرورانده‌است.

علاوه برتنوع و تعدد شعری درآثار خانم محمدجانی ما با قالب جدید"سه‌گانی" روبرو هستیم؛ دکتر علیرضا فولادی _ مبدع و معرف سه‌گانی_ در کتاب «بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن» در تعریف سه‌گانی آورده است: «سگانی نوعی شعر با فرم بیرونی_کلی "کوتاه" و "سه لختی" و فرم درونی_کلی "بسته" و "کوبشی"»(فولادی، ۱۳۹۴: ۱۷)؛ و این قالب هم در جایگاه خود، نه تنها به مقولهٔ مذهب و دین، بلکه به برخی رویدادها وارزشهای دیگر برخاسته از انقلاب نیز توجه نشان داده‌است. یکی ازاین مسائل درج شده دراشعار این شاعر، عنصر جنگ وشهادت است. جنگ وشهادت از درون‌مایه‌های قابل تأمل است که در سه‌گانی‌های این شاعر نمود دارد:

ماشهٔ حیات را کشید؛
با شهامتی شگفت
مرگ را هدف گرفت!(کی آفتابی می‌شوی باران، ص ۱۸)

از ضریحتان تاعرش
شدکشیده صدها راه؛
لااله الله. (ص ۶۰)

گاهی نیزاین دو عنصر، آمیزه‌ای از دین و مذهب و ارزش‌های انقلابی را توأمان با یکدیگرآشکار می‌کند:

تاریک شد از دود
رنگین‌کمان آرزوهامان؛
کی آفتابی می‌شوی باران؟(ص ۵۵)
عصر یک جمعه به دنیاآمد؛
آسمان درکف او پیدا بود؛
فال او دریا بود. (ص ۶۱)
آه، وقتی تیرگی درباور است،
مرگ، یعنی آبرو؛
زندگی، شرم‌آوراست. (ص ۵۴)

علاوه برتنوع و تعدد شعری درآثار خانم محمدجانی ما با قالب جدید"سه‌گانی" روبرو هستیم.

اتفاقی بی‌نظیر؛
آفتابی دست ماهش را گرفت...در غدیر. (ص ۶۵)

توجه به لایه‌های ارزشی ازسوی شاعران جوان وکسانی که دستی درنقد و تحلیل درپیرامون این جریان داشته‌اند، روز به روز بیشتر مورد توجه قرارگرفته‌است، این مسأله، مؤید آن است که درون‌مایهٔ مبتنی برارزش‌های آرمانی و انقلابی، بار اصلی جریان شعر امروز را بردوش دارد. درون‌مایه‌های اجتماعی واعتراضی نیز درکنار اشعارخانم محمدجانی از جمله مهم‌ترین رویکردهای سه‌گانی است، هر چند این مقوله با نام وعنوان خاصی مسبوق به سابقه بوده؛ در قالب‌های خاص خود گرایش بیشتری به سمت و سوی درون مایه داشته است. منوچهرآتشی در این زمینه می‌گوید: «شعر نو هم مثل همهٔ مقوله‌های فرهنگی، در ارتباط تنگاتنگ با مسائل اجتماعی زمانه بود و به پرسش‌ها و خواست‌های مردم سریع‌تر، محکم‌تر و پرشورتر پاسخ می‌داد. اصولاً پرسش‌ها هم غیر از حالا بود، یعنی زمانه، زمانهٔ پرسش بود، پرسش‌های سیاسی و بعد که کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ خصوصاً ایجاد خفقان کرد، پرسش‌ها از بین نرفتند بلکه بیشتر و سنگین‌تر شدند و شعر نسل درگیر، به این پرسش پاسخ گفتند».

شاعران انقلاب هم معتقدند: «شعرباید حدیث غم‌ها و شادی‌های مردم باشد. با خنده‌های آنان بخندد و با گریه‌هایشان اشک بریزد وخونسرد و بی‌تفاوت ازکنار مردم عبور نکند... به حق است امروز مردم به شعر و شاعرانی رونشان خواهند داد که صدای رفت وآمد ونش است و برخاست خویش را درکلمه به کلمهٔ آن بشنود».

زنان شاعر نیز با نگاه چند منظورهٔ خود به دنیا و اتفاقات پیرامون آن، نقادانه به این مسأله توجه نشان داده و پی در پی مسائل اجتماعی وآسیب‌های حاصل از آن را نیز به عنوان یک درون‌مایه قابل تأمل، درسطوراشعار خود استفاده کردند:

زربرگ‌ها را،
دزدانه برده‌است؛
بادی که گنجشک مرا با لانه برده‌است. (ص ۶۶)
و
زیر سر خورشید تنهاست
یک آسمان ابر؛

آه ای بیابان، باز هم صبر!(ص ۶۳)

گاهی با همین کوتاه سروده‌های کوبندهٔ سه‌گانی، آسیب‌های اجتماعی جای خودرا به اعتراض و هشدار می‌دهد:

قلاب ماهیگیر
با طعمهٔ درداست؛
ماهی چه خونسرد است!(ص ۵۷)
ویا
از تنگنای تنگ خود، ماهی
بیرون پرید آخر؛
آزاد شد از دام خودخواهی. (ص ۵۴)

گاهی نیز شاعر به تمثیل روی می‌آورد ومی کوشد سه‌گانی را به اندیشه‌ها و آرزوهایش پیوند بزند:

چشم و دلم سیر است،
از هرچه زیبایی؛
آری، به لبخندت نمک‌گیر است. (ص ۵۱)
ویا
دستشان رو می‌شود؛
گرچه دقت می‌کنند؛
حقه بازی با حقیقت می‌کنند!(ص ۶۶)

درون‌مایهٔ دیگری که سه‌گانی توانسته از پس آن بربیاید، تفکر سیاسی آمیخته با مفاهیمی نظیر آزادی واستقلال، تبعیض و ...

فرق بسیار،
بین جوی خیابان و صحراست؛
راستی مقصد هر دو دریاست؟(ص ۶۳)
ویا
در سکوتی سرد، می‌لرزد درخت،
در فضا حتی صدای زاغ نیست؛
هیچ کس درباغ نیست؟(ص ۴۲)

گاهی اوقات هم تجربه‌های شخصی وخصوصی شاعراز رویدادهای فرا ملی عبور می‌کند و به سرزمین‌های دیگر می‌رسد، البته گاهی نیز درون‌مایهٔ اجتماعی را با حسی دیگری از عشق درهم می‌آمیزد:

بعداز مرگ،
از تخم چشمانم
گلی با عطر تو می‌روید!(ص ۶۷)

شعر سه‌گانی تا به امروز مؤید یک نکتهٔ مهم است و آن اینکه ایجاز با هرشکل و شمایلی، آن توانایی را دارد که با نگاه حساس خویش، جهان را به عشق و سیاست، انتظار واعتراض، جنگ و مرگ، و... به تصویر بکشد. در این مجموعه، شاعر چشم اندازی به همان مقوله‌هایی دارد که که سایر قالب‌ها نیز به آن توجه نشان داده‌اند؛ با این تفاوت که "کی آفتابی می‌شوی باران؟" ازبسامد بالایی برخوردار است.

اشعار خانم محمد جانی هم نگاهی بیرونی دارد و هم نگاهش به سمت و سوی درون متمرکز شده است_ که صد البته_ دراین حالت، شعرهای عینی‌تر وقوی‌تری به منصهٔ ظهور می‌رسد که سگانی با قدرت توانسته آن را به سمت افقی بازتر به پرواز درآورد:

این ماهی کوچک
در حوض نقاشی،
کابوس ماهی تابه می‌بیند!(ص ۴۲)
یا:
رفتی و جای تو را پر کرده‌است،
یک رفیق ماندگار؛
انتظار!(۴۹)

و در کتاب «بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن» با ذکر سه‌گانی فوق، در موردش چنین آمده: «... انسان با همهٔ مسائل آن، مطمح نظر وی [سه‌گانی] است و بی گمان عشق هم از این امر مستثنی نیست. در عین حال، سه گانی‌پرداز می‌داند که رسالت شعر با عاشقانه‌گویی محض به پایان نمی‌رسد و بر این پایه مراقب است تا سه‌گانی به عاشقانه‌گویی سطحی نیفتد»(فولادی،۱۳۹۴:۴۲)

عنصر زبان نیزطوری در سه‌گانی‌های خانم محمدجانی تابیده که نرمی وصلابت موجود درآن لطافت خاصی را درذهن خواننده مجسم می‌کند.

عنصر زبان نیزطوری در سه‌گانی‌های خانم محمدجانی تابیده که نرمی وصلابت موجود درآن لطافت خاصی را درذهن خواننده مجسم می‌کند، شفافیت موجود درشعر به توضیح و تفسیر نیازندارد؛ اما ازآنجایی که یک اسلوب خوب وارزشمند معانی و مفاهیم عمیقی را به مخاطب انتقال می‌دهد، شعرساده و معمولی نیز مفاهیم و معنای ساده وپیش پا افتاده را به خواننده و شنوندهٔ اشعارش منتقل می‌کند. پس شعرساده ومعمولی فقط یک شعرساده و معمولی است که دوام چندانی نداشته وبه التذاذ روحی هم نمی‌انجامد– چرا که شعر ترجمان عاطفه، تخیل وزبان می‌باشد– که از طریق ایما و اشاره به تحول درذهن می‌پردازد، نه مستقیم‌گویی که نیاز به تلاش مخاطب ندارد. شعری که ساده و زود هضم باشد در منظر مخاطب موجب خستگی و درنهایت منجر به بی‌مایگی آن می‌شود که از آرایش و پیراستگی ادبی دور مانده‌است. همانطورکه ابن اثیرمی‌گوید: «کلماتی هستند که به هنگام

شنیدنشان انسان خیال می‌کند که مردانی براسب‌ها سوارشده، شمشیرهای آخته را برسردست گرفته‌اند و دسته‌ای دیگراز الفاظ هستند که با شنیدن آنها، زنان زیبارو، آراسته با انواع زینت‌آلات وجواهرات رنگارنگ به ذهن تداعی می‌شود».

در بند هر شعرخانم محمدجانی ازدریچهٔ دیگری به جامعه توجه می‌شود. او، چهرهٔ زندهٔ عصرخویش را با پرسش‌هایی که در ذهنش جرقه می‌زند، دنبال می‌کند؛ صورت معینی در نظر ندارد، بلکه تفاصیلی از هنجارهای اجتماعی را در لابه‌لای زندگی هموطنانش که صبغهٔ ملی نیزبه خود گرفته با جزئیات به کلیات نزدیک می‌کند. می‌داند که ریزبینی و باریک سنجی می‌تواند هراسناک‌ترین چشم انداز زندگی را درمعرض نمایش بگذارد:

از بال و پرداران،
بسیار شاکی بود
کرمی که خاکی بود. (ص ۳۸)
ویا
دنیای ما، دنیای رنگ است؛
هر رنگ و وارنگ
وقتی عروسک شد، قشنگ است. (ص ۴۱)

خانم محمدجانی مانند سایرسه‌گانی‌پردازان از رأس بالغ شعر، به مفاهیمی چون، مرگ، تنهایی، هستی شناسی، عشق، بی عدالتی، ظلم وستم، تجاوزو...را به شکل تلخی در اشعارش منقش می‌کند. شعری که اغلب ازدردهای اجتماع شروع و بارنگ وبوی دیگر در جامعه آشکار می‌شود. خانم محمدجانی ضمن اینکه به سرنوشت اجتماع و مردم اشاره دارد گاهی با بکار بردن ضرب‌المثل‌ها ما را با ترانهٔ "قدیم‌ها حرف‌ها چون عسل بود/ میان مردمان ضرب‌المثل بود " را در ذهن نیز زنده می‌کند. حتی نسل امروز نیز با شنیدن این ترانه‌ها و با خواندن همین سه‌گانی‌ها به عمق خیلی از مسائل پی‌می برد.

درنهایت شاعر خشم زده فریاد می‌زند، دیگر برایش مرگ و زندگی هیچ فرقی ندارد؛ اما ازآنجایی که از بطن همین مردم برخاسته، چیزی از دریچهٔ نگاهش پنهان نمانده‌است؛ سه‌گانی فقط انتقال نوعی تفکر و اندیشه در قالب نوعی پیام، پند و اندرز به خواننده نیست، بلکه درکنار تعهد هنری آن می‌کوشد زیبایی وتعهد به هنر را همزمان با هم داشته باشد؛ چرا «حتی وقتی شعرو هنردرخدمت جامعه و اخلاق بکار می‌رود باید دردرجهٔ اول به قول بلینسکی هنر باشد و سپس تعبیری شود از روح یا جامعهٔ یک عصر. بدین‌گونه شعرحتی وقتی هم گماشته حکومت است چیزی از آزادی طبیعی خویش به همراه دارد و این دوگانگی لازمهٔ طبیعت اوست». (زرین کوب، ۱۳۴۶: ص ۱۱۲).

درنهایت، مجموعهٔ «کی آفتابی می‌شوی باران؟» را باید مجموعه‌ای دانست با زبانی یکدست، عاطفه‌ای عمیق، تصاویری بکر، تخیّلی بی‌قرار و رویکردهای نوستالوژیکِ بسیار موفق، که در مجموع، این کتاب را خواندنی کرده است.

می‌رسی با نوبهار؛
واژه‌ها را آسمانی می‌کنم؛
با سگانی، میز بانی می‌کنم. (۴۱)■

کتابنامه:

۱. تلفیق هنرمندانه صورت و معنا رضا اسماعیلی – روزنامه شرق- چهارشنبه ۴ خرداد ۱۳۸۴- صفحه ادبیات

۲. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۴۶)، شعر بی دروغ شعر بی نقاب، چاپ سوم، تهران: انتشارات جاویدان.

۳. گفتگو با منوچهر آتشی- روزنامه همشهری شماره ۲۳۷۸- دوشنبه ۲۷ فروردین ۱۳۸۰- صفحه ادب و هنر

۴. فولادی، علیرضا، بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن، گفتمان اندیشهٔ معاصر، چ اول (۱۳۹۴)

۵. محمدجانی، صدیقه (نسیم). کی آفتابی می‌شوی باران؟ خوزستان: نشراریترین، چ اول،۱۳۹۵.

نگاهی به مجموعه شعر «پروانه‌ها اتو برنمی‌دارند» سرودهٔ «آیدا مجیدآبادی»

«فخرالدین سعیدی»

بر مدار عاطفه

"و من یک زنم
باتمام برجستگی هام
که در پاکت خالی سیگار تو
ثبت خواهم شد" (ص،۹۴)
"آنقدر درخودم
فرو رفته‌ام
که سیگارهایم
نفس
نفس
می‌زنند"(ص،۷۸)
"امروز
پله‌ها
پنجاه سال
ازمادرم
جوانتربودند"(ص،۵۳)

شعرها نه پیچیده‌اند و نه دارای راهروها و کانال‌های انحرافی، افق تصویری شعرها دم دست نیست اما دردسترس است. شعرها درگیر حس‌اند حسی که خیلی محترمانه اروتیک است. هوچی گری ندارد وجسورانه مویه نویس است. کلمات در شعر آیدا بالغ‌اند اما شاعر در استفاده از امکانات شعری گشاده دستی به خرج نداده است. حس و لحن درشعر خوب به کار گرفته شده و مضمون سیالیت دارد بین کام و ناکامی و یأسی ساده که رنگ و بوی فلسفی هم دارد با مفاهیم دست به گردن است.

افق شهودی شعرها از افق ادراکی آن‌ها پررنگ‌تر است گاه شعرها دارای پیش متنی درشت وپرنگ هستند که از شعر برجسته‌تر اند مثل:

"مرگ
روی انگشت کناره‌ام می‌چرخد
وتو
تازه از خاکستر سیگارت متولد می‌شوی"(ص،۹۴) که پیش متن آن حکایت ققنوس ومرگ و زاده شدن است.

"خوش به حال آهوها!
به شکل دست‌های تو آب می‌خورند
چقدر مادرانه به استقبال گل‌ها می‌روی
وانگشت هایت را
توی انگشت‌های خاک
قفل می‌کنی
من اما با دهانی پر از باروت
در آستانه لب‌های تو
خوش به حال آهوها"(ص،۷۷)

شاعر بدون توجه به ضرورت هم نشینی اقدام به تقطیع و برشی غیرقابل پذیرش درسطرهای شعری کرده است چرا که این برش‌های غیرمعمول نه معنازایی در حوزه کلام می‌کنند و نه اهل تشخص‌اند و نه کلام را مؤکدتر وبرجسته تر نشان می‌دهند.

شعرها نه پیچیده‌اند و نه دارای راهروها و کانال‌های انحرافی، افق تصویری شعرها دم دست نیست اما دردسترس است.

در شعرها لحن غناییست و گسترهٔ حکومتی این لحن و حس پا به زا و کارامدی که در روح شعر حکومت می‌کند چشمگیر است و چهارستون شعر روی اندام واره ای از لحن و حس و تعلیق و گشایش تعلیق بنا نهاده شده است و شعر کلامی یله شده در کاسه‌ای پر از احساس است و در این جمع سهم خیال و اندیشه کم رنگ‌تر است. شعرها تک تأویلی هستند دال‌ها شناور وپا به زا نیستند و عدم آمیزش خیال و حس فضای تأویل پذیری متن را تنگ و محدود کرده‌اند و باید پذیرفت هرچه این فضا تنگ‌تر و محدودتر باشد مسلماً شعر نه فرصت نمادین بودن را می‌یابد و نه می‌تواند در تمثیلی بودن عرض اندام کند و اگر شاعر این عرصه را وسیع‌تر می‌گرفت بیشتر می‌توانست خودش را به شعرش پیوند بزند و چه بینی‌اش را در ظرف کلام بریزد.

به هر حال شاعر در لحظه زیست دارد وشعر او فرزند لحظه‌های حال شاعر است.

اشکلوفسکی معتقد است که "هنرراهی ست برای زیستن آنچه درحال شدن است و در هنر آنچه شده است اهمیتی ندارد"(نقد ادبی قرن بیستم، صفحه ۳۰)"

آنجا که روزمرگی به ادبیات پا می‌گذارد خود همان ادبیات می‌شود و باید چون رویداد ادبی ارزیابی شود"(همان، ص ۳۰)

این یعنی به روز کردن مصالح گفتمانی در شعر. آیدا اهل مرز کشیدن میان کلمات نیست اینکه بعضی کلمات سیاه‌اند وبعضی سپید، بعضی لایق و بعضی نالایق، بعضی مکروه و بعضی حلال،

او قائل به این مرز بندی نیست و حق هم چنین است هر کلمه‌ای اذن ورود به شعر او را دارد و مهم این است که کلمات او جا بلدند وسرجای خود می‌نشینند و بگذریم از یکی دو کلمه که در مجموعه انگشت به چشم مخاطب می‌کنند مثل"سیندرلا"و جنتلمن"و "پف"که از کانال ذائقه من رد نشده‌اند

"من تمام آرزوهایم را
وقلب تورا
باموهایم جمع می‌کردم
وپشت ساعت می‌گذاشتم
که منتظر ماندن رایادبگیرند
تو یک روز می‌آیی
یک روز که ماه
قرصش را تمام می‌کند
و حال زنجره خوب می‌شود"(ص،۲۰)

شاخصه‌ای که ذهن گیر است وآدم راوادار می‌کند که درنگ کند وبه کشف مناسبات شعری ودنیای درون شعر بیندیشد علاوه بر عاطفه و احساس غلیظ تزریق شده به روایت‌های شعری بیگانه بودن بیان و نگاه شاعر با عادتهای زبانی و کلامی و معمول گریزی اوست که در روزمرگی‌ها به مصرف می‌رسند.

شعر دارای وحدت ارگانیک است ودر مفاهیم روی یک پاشنه می‌چرخد

"امشب
صدای النگوهایم
تو را یاد بره‌ای بیندازد
که گرگ‌ها
آدمش کرده‌اند"(ص،۹۸)

آیدا در نویسش نحو گراست و در چینش نحوی کلمات دست نمی‌برد و کلام او در یوغ استبداد نحویست و دارای کشف و شهود و شعور شاعرانه است. دیدی تلخ و گاه گزنده دارد و حاوی پراکنش خاصی در نگرش و نگارش است. بافت کلامی او به واسطه سمپاتیک بودن باردار مفاهیم مقابل است و در همین رویارویی‌ست که کارکرد معنایی کلام بازتولید ذهنی و زاده می‌شوند. تشخص در شعر ایدا جای پای محکمی دارد، آشنایی زدایی و غریبه گردانی کلامی و مفهومی از خصوصیت بارز شعر اوست و گاه که توانسته از معمول نویسی به معمول گریزی برسد در شعرش نگرش اجتماعی را با کلام و حس اش دست به گردن کرده است.■

نگاهی به مجموعه شعر «دنیا گناه دارد» سرودهٔ «مهدی شادخواست»

«صدیقه (نسیم) محمدجانی»

پیوستگی کلمات و انسجام تصویر

مجموعه شعر دنیا گناه دارد پنجمین مجموعه شعر مهدی شادخواست - شاعر و منتقد- است که ۴۰ شعر سپید را در برمی‌گیرد؛ به همراه ۸ شعر پایانی کتاب که با سرفصل «سه‌گانی‌ها» درج شده‌اند. این کتاب توسط انتشارات شاملو در سال ۱۳۹۴ منتشر و در بهار ۱۳۹۵ تجدید چاپ شد.

در عصر حاضر، جمع کثیری از شاعران به سپیدسرایی روی آوردند و ظاهراً سپیدهای کوتاه نسبت به سپیدهای بلند از اقبال بیشتری برخوردار بوده‌اند. دکتر شمیسا در کتاب «بیان و معانی» نوشته است: «شعر سپید هرچند آهنگین است اما وزن عروضی ندارد و جای قافیه‌ها در آن مشخص نیست.» (شمیسا ۱۳۴۲، ص ۳۴۶)

از جمله گزینه‌هایی که به آهنگین شدن شعر سپید کمک می‌کند، ردیف و قافیه، واج‌آرایی، تکرار واژه یا عبارت، جناس، مراعات‌النظیر و تناسب است و جناب شادخواست از این عناصر، به وفور در مجموعه شعر خود برای ریتم بخشیدن و آهنگین کردن شعرهایش بهره برده است.

از جمله گزینه‌هایی که به آهنگین شدن شعر سپید کمک می‌کند، ردیف و قافیه، واج‌آرایی، تکرار واژه یا عبارت، جناس، مراعات‌النظیر و تناسب است.

واج‌آرایی (واج‌آرایی حرف ب):

گفتی می‌مانم
کوه
همیشه ایستاده است
اما ناگهان
صدایت را باد با خود برد
حالا دیگر
تنها باد عاشق می‌شود. (ص ۲۰)

جناس (با، باد؛ بید):

برگ‌ها
دلنوشته‌های پاییزند
با باد بیگانه
درخت روی می‌پوشد
مجنون اما
بیدی نیست
از این بادها
بلرزد. (ص ۱۴)

تکرار واژه یا عبارت:

چه سخت دل دادی،
چه آسان دل بریدی
گفتم عشق است زندگی
گفتی زندگی را عشق است...
تا حکم دل چه باشد. (ص ۱۶)

مراعات‌النظیر و تناسب:

بهار را
به دست باد بده
تابستان را
به آفتاب بسپار
پاییز
قدم‌هایت را
مرور می‌کند
باران که می‌آید
خیس رؤیا می‌شوم. (ص ۳۱)

شادخواست در این شعر کوتاه از چند شبکه معنایی، بسیار هنرمندانه استفاده کرده است.

قافیه:

شادخواست به‌ندرت از قافیه در شعرهایش استفاده می‌کند:

زنی در حصار نگاه‌ها
سنگی که می‌بارد
دنیا گناه دارد. (ص ۴۹)

و بیشتر از «قافیه‌واره‌ها» برای آهنگین نمودن شعرهایش استفاده کرده است:

می‌گذرد،
برمی‌گردد
برگ برگ می‌شود
زندگی. (ص ۴۵)

از تکنیک‌های جذاب‌سازی شعر به ویژه در قالب سپید، پیوستگی کلمات است و این یعنی انسجام تصویر و فضاسازی

حساب‌شده و سردرگم نشدن خواننده که در بیشتر شعرهای این مجموعه به چشم می‌خورد:

پرستوها
به مهمانی پنجره می‌روند
برگ‌ها اما
بازیچهٔ بادند
سخاوت آسمان است این
یا نفرین زمین؟
باران که می‌آید
به هیچ صراطی مستقیم نمی‌شوم!(ص ۳۰)

و این پیوستگی واژه‌ها در محور همنشینی (چه افقی و چه عمودی) از آغاز تا انجام شعر باعث می‌شود شعر، خواننده را در یک خط مستقیم نگه دارد برای انتقال پیامی که مد نظر دارد:

صدایت
برگریزان خورشید است
خنده‌ات
ترنم باران...
باران که می‌آید
زمین زیباتر می‌شود. (ص ۳۲)

یکی از ویژگی‌های بارز شعر شادخواست، استفاده هنرمندانه از اصطلاحات روزمره و کنایات عامیانه است که معمولاً با تکرار واژه‌ها همراه است:

حرف‌ها
رهایم نمی‌کنند
می‌خواهم
به زبانی حرف بزنم
که اصلاً حرف ندارد؛
بوسه!(ص ۸)

یا:

وقتش که برسد
می‌بارد از زمین و آسمان
چه گره‌هایی که با پا...
چه راه‌هایی که با دست...
و چه دل‌هایی که
بسته نمی‌شوند!(ص ۲۵)

ببینید، شادخواست با درهم‌آمیزی چندین تناقض و کنایه در کنار تکرار، جناس، مراعات‌النظیر و تضاد، جذابیت خاصی به این شعر بخشیده است.

یکی از گونه‌های ادبی ادبیات معاصر، «شعر تصویری» است که در شعر سپید کاربرد بیشتری دارد و برای برجسته‌سازی پیام مورد نظر در شکل نوشتاری شعر نشان داده می‌شود. شادخواست از این تکنیک هرچند محتاطانه در شعرهایش بهره گرفته است؛ بدینگونه که شکل نوشتاری آنها غالباً حالتی زیگزاگی دارد و گاه از سه‌نقطه برای نشان دادن قطره‌های باران، رد قدم‌ها و یا امتداد داشتن چیزی استفاده شده است:

وقتی نگاه بر صدا
لغزید
دیوارها
پنجره شدند،
کوچه‌ها بن‌بست...
تکرار می‌کرد خانه‌ها را
باران...
و شب
از سراشیبش
به تو می‌رسید!(ص ۲۷)

درونمایه شعرهای شادخواست، محتوایی کاملاً انسانی، اجتماعی و واقع‌گرایانه دارد؛ در لایه‌های پنهانی شعرها می‌توان به مسائل ملموس زندگی امروز دست یافت؛ کاربرد واژه‌هایی مانند «تاکسی»، «سیگار»، «روزنامه»، «پیاده‌رو» و... نیز مؤید این سخن است:

پنجره‌ای بسته
سیگاری خاموش
و صدایی که
آب می‌شود
با نگاه تو
تاکسی‌ها
خاطرات رهگذران را
با خود می‌برند...(ص ۳۸)

در همین راستا، «من» و «تو» در سروده‌های این مجموعه از لباس فردیت بیرون آمده و شامل «من‌ها» و «توها» ی بسیار زیادی می‌شود:

می‌آید،
پیش از اینکه ببینی،
حسش کنی،
در آغوشش بکشی
زندگی،
یک بوسهٔ ناگهانی‌ست. (ص ۲۸)

و گاه شعرها رنگ حکمتی ناب به خود می‌گیرد:

چه معادلهٔ زیبایی‌ست
گل می‌خورند
اما نمی‌بازند
نیش می‌زنند و
می‌میرند. (ص ۳۵)

شادخواست به پیچیده‌گویی علاقه‌ای ندارد؛ شعرهای مجموعه دنیا گناه دارد درنهایت سادگی، با تصاویر اتفاقی و پویا و فضاسازی‌های سیّال، لایه‌های معنایی فراوانی دارند و با هربار خوانش لایهای از آن رخ می‌نماید و خود را می‌شناساند:

صدایت
برگریزان خورشید است
خنده‌ات
ترنم باران...
باران که می‌آید
زمین زیباتر می‌شود. (ص ۳۲)

در این سپید، شاعر با صمیمیت زبانی بسیار و با صغری کبرایی شاعرانه، به استحاله‌ای زیبا می‌رسد؛ «باران «در سطر پنجم، استحاله از «خنده» است و این کشف و اتفاق شاعرانه باعث التذاذ ادبی وافر و ماندگاری در ذهن خواننده می‌شود.

در پایان کتاب، ۸ سپید با عنوان «سه‌گانی‌ها» مشخص شده‌اند. سه‌گانی، قالب شعری است با پیشینه‌ای اصیل و کاملاً ایرانی با سه شاخهٔ کلاسیک و نیمایی و سپید، که نخستین‌بار توسط عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان و شاعر و پژوهشگر معاصر، جناب دکتر علیرضا فولادی، ابداع و در خرداد سال ۱۳۸۹ با بوطیقایی جامع و کامل به جامعهٔ ادبی معرفی شد. در کتاب بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن آمده است: «نوعی شعر با فرم بیرونی- کلی «کوتاه» و «سه‌لختی» و فرم درونی- کلی «بسته» و «کوبشی» است. از میان ویژگی‌های بنیادین سه‌گانی، دو ویژگی «کوتاه» بودن و «سه‌لختی» بودن، به ترتیب، کمّیت هندسی و عددی سه‌گانی را می‌سازند و با یکدیگر، بنیاد «فرم مکانیک» آن را تشکیل می‌دهند؛ همچنین دو ویژگی «بسته» بودن و «کوبشی» بودن، به‌ترتیب، کیفیت هارمونیک [۱] و ریتمیک [۲] سه‌گانی را می‌سازند و با هم، بنیاد «فرم ارگانیک» آن را تشکیل می‌دهند. در یک سه‌گانی، وجود همه این چهار ویژگی به طور همزمان، ضرورت دارد و این بدان معناست که تنها وجود ویژگی «سه‌لختی» بودن، سه‌گانی پدید نمی‌آورد.» (فولادی، ۱۳۹۴، ص ۱۷)

سه‌گانی‌های این مجموعه از لطافت خاصی برخوردارند و دارای تصویرپردازی‌های زیبایی هستند:

مشق بوسه می‌کنم
تا رؤیاهایم را
خط بزنی. (ص ۵۳)

که تناقض زیبایی در مفهوم «خط بزنی» با توجه به دو سطر اول وجود دارد و پیام «دیدن» و «پذیرفتن» از آن استنباط می‌شود.

یا سه‌گانی:

لب می‌گشاید پنجره،
از رنگ سرد آسمان؛
از آه گرم عاشقان. (ص ۴۶)

این سه‌گانی از سه‌گانی‌های موفق شادخواست به شمار می‌رود؛ «تشخیص»، «واج‌آرایی»، «حسامیزی» و «تضاد» از مایه‌های ادبی این سه‌گانی است که با خوانش اولیه، باعث التذاذ ادبی می‌گردد. در هر مصراع این شعر، تصویری ارائه شده است که درنهایت، با امتزاج هم، پرده از پیامی پرحکمت - با اندکی تأمل و تعمق- برمی‌دارد. پنجرهٔ باز می‌تواند نماد انسان روشن‌بینی باشد که «هوای تازه» را به ارمغان می‌آورد.■

پی‌نوشت‌ها:

۱. هماهنگ‌سازانه
۲. ضرباهنگ‌سازانه

منابع:

۱. شمیسا، سیروس. بیان و معانی. تهران: فردوس ۱۳۴۲.
فولادی، علیرضا. بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن. اصفهان (خمینی شهر): گفتمان اندیشه معاصر ۱۳۹۴. ۲.

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «ابزار فرار» سرودهٔ «ابراهیم عالی‌پور»

«غزال مرادی»

برای گیجی‌هایت شقیقه را آوردم

"ابزار فرار" نخستین سروده ابراهیم عالی پور است که در ۹۱ صفحه شامل ۸۶ شعر می‌باشد و توسط انتشارات نیماژ به چاپ رسیده است. ابراهیم عالی پور نویسنده و شاعر جوان متولد ۱۳۶۸ و از اهالی ایذه، بود او در روز سه‌شنبه پنجم مرداد ماه ۱۳۹۵ به زندگی خود خاتمه داد.

مدتی بود که این مجموعه را در دست داشتم که عناصر روایی‌اش را بررسی کنم. علت انتخاب آن هم نوع شیوه بیان و برهم زدن عادات دستوری متداول بود نوعی آنارشیسم در شعر. البته نه آنقدر که بتوان برای آن مانیفستی ارائه داد. از آنجایی که بیشتر از ما شغلی به غیر از دغدغه‌های فرهنگی وادبیمان داریم نوشتن این یادداشت به نعویق می‌افتاد تا این ماه که قرعه به نام این کتاب افتاد. بعد شنیدن خبر در گذشت شاعرش، خواستم کتاب دیگری را بررسی کنم چرا که دوست نداشتم به شیوه متداول "عزیز شدن از دست رفتگان پس از مرگشان" عمل کنم. نوعی احساس منفی که خواندن این یادداشت برای هیچ کس به اندازه خود شاعر نمی‌توانست جالب باشد. پس از کلنجار با خودم قانع شدم که این متن را بنویسم.

علت انتخاب آن هم نوع شیوه بیان و برهم زدن عادات دستوری متداول بود نوعی آنارشیسم در شعر.

فضاسازی در شعرهای این مجموعه به شکل روایی است و شاعر نیز بیشتر از روایت بهره می‌برد و تصاویر بیشتر بیان می‌شوند تا تصویر البته شاعر با نوسان میان عینی وذهنی بودن و ظرافت‌های بصری و خلق ایماژهای عینی روایت را به مجازی‌ترین شکل ممکن بیان می‌نماید. گرچه این روایات به شکلی کمدی و با نوعی گزندگی همراه هستند.

ابراهیم عالی پور شاعری است که در فضای روایی شعر خود عناصر غیر مرتبط را به گونه‌ای در شعر وارد می‌کند که هم نوعی طنز ایجاد می‌کند وهم تلخی و یکی از دیگر از ویژگی‌ها شعر او استفاده از افعالی غیر مزتبط در پایان جمله‌هاست مانند نمونه‌ای زیر:

«پدرم مشکوک است جمجمه‌ام را
در آن کاکتوس را من شکسته‌ام
زندگی هم، خسله بود و افیون
که هیچ کداممان دست راست خود را معصوم نبودیم»(شعر شماره ۵ صفحه ۱۱)

یا

«مادرم خستگی خود را
سحرگاه
در اعصاب سجاده‌اش می‌تکاند
خدا را سمتی عجیب
می‌داند که مراقب من بوده است
علی الخصوص کودکی که همهٔ بلدرچین‌ها را می‌داند»(شعر شماره ۷۹ صفحه ۸۵)

اشاره به المان‌های داستان نظیر طرح و شخصیت اجرای دیگری از روایت است که در این شعر دیده می‌شود. شگردی که بیشتر آثار چه قدیم و چه جدید از آن سود جسته‌اند. شعر نمود دیگری از روایت است و فیگورهای واژگانی می‌تواند بر زیبایی هنری شکل روایت تأثیر بگذاردو بنابراین روایت بخش مهمی از شعر می‌گردد.

«قلاده‌ای که در چشم من باز است
ذهنیتم را
جدا از زخم و احتمال تعریف می‌کند
به کتابها سیگار تعارف می‌کنم
گرد مفاهیم و
وقت معینی که
در زیر سیگاری مشترکیم
که عینکم را جا بگذارم
در سطری از «فروغ»
با خط کش ۳۵ سانتی ام رخنه کنم» (شعر شماره ۱۲ صفحه ۲۱)

بینامتنیت شکل دهی معنای متن بوسیله دیگر متون است که می‌تواند شامل دگردیسی متنی دیگر توسط مؤلف یا ارجاع به متنی دیگر باشد که شاید شیوه بیان دیگری به روایت بدهد بینامتنیت در واقع اشاره به روایت‌های دیگری است که به روایت اصلی قوام می‌بخشند بی‌آنکه به ذکر همه ماوقع بپردازندو دراین مجموعه استفاده از این تکنیک را بسیار می‌توان مشاهده کرد ارجاع به شعرهای فروغ و " سه قطره

خون "صادق هدایت و... که میان مخاطب و متن آشنایی ایجاد می‌کند.

«در این خاک
لطفاً کسی کلید نچرخاند
صدای باد می‌آید
خوبی‌اش این است
عطر گلوی تو خوب است
هنوز سه قطره خون را می‌فهمیم
با هم در زیر سیگاریمان مشترکیم این وقت شب». (شعر شماره ۱۸ صفحه ۲۷)

همان‌طور که لسینگ می‌گوید شعر را باید از حرکت شناخت و عناصر شعری زمان‌مند هستند و البته این زمان مندی به معنای تاریخ انقضا داشتن نیست بلکه زمانی است که در اثر چیدمان کلمات و شکل گیری مفاهیم در ذهن ایجاد می‌گردد.

«این شقیقه دارد کجا می‌برد مرا؟
با کله‌ای پراکنده در اعتمادش
کلید محض
مذهبی لخت شده در شفا
که تظاهر می‌کند گویا با جسدی سرد،
که در خود درد دارد«(شعر شماره ۸۲ صفحه ۸۷)

شاعر بیشتر شعرها را با اول شخص روایت می‌کند ودر چنین شعرهایی که انتظار می‌رود بار احساس سنگین‌تر باشد شاعر فضایی ذهنی را هم با آن در می‌آمیزد راوی با زاویهٔ دید و دانش تفسیری تعریف می‌شود ولی با ساختاره تبدیل به یک گونهٔ روایتی (تیپ روایتی) می‌شود که می‌تواند داستان را روایت کند. البته در این شعرها راوی یک تیپ روایتی نیست بلکه دارای لحن است و این لحن در سراسر شعرها حفظ می‌گردد

«ساعت را روی نفرت‌هایم کوک می‌کردم
روی بغض‌هایم می‌گذاشتم
تنها بودم
برای خرید چراغ مطالعه
شب بهانهٔ خوبی بود
اتفاقاً زمستان است
و حشرات کمتری در حافظه‌ام مدار می‌شوند»(شعر شماره ۸۳ صفحه ۸۷)

استفاده از این راوی اول شخص تکنیکی است که بُعد احساسی مخاطب را بیشتر تحت تأثیر قرار می‌دهد و موجب روانی و سادگی شعر نیز می‌گردد. انتخاب راوی «همودایجتیک» که تجارب شخصی و ذهنی خود را به عنوان شخصیتی از داستان تشریح می‌کند و محور اساسی شعر، در واقع ذهنیت و فردیت شاعر است که در پیوند با عناصر هستی خود را نشان می‌دهد نوع سطر بندی شعرهای این مجموعه هم کمی عجیب و دور از انتظار است.

«تکان بخور لعنتی
از مردن می‌ترسم
برای گیجی‌هایت
شقیقه را آوردم
و می‌چرخم
غرض طنابی که
از گلوت پایین نمی‌روم
مدار خوبی برای دلهره‌هایت
اصلاً ریشه می‌زنم
در محض هر چه زخمی هستی
هیچ چیز پاک نیست
ما نجات نیافتیم آخر
که از این گیس بافیها آفتی زده را
می‌فهمیم فقط ً
که زندگی شاعر انتزاعی ست ذاتاً
(شعر شماره ۱۹ صفحه ۲۳)

در پایان باید گفت ابراهیم عالی پور شاعری ساختار شکن بود که چینش نامتداول سطرهایش وهمچنین استفاده از فعلهای نامانوس و تصویر سازی به شیوه بیانی از مهترین شگردهای کاری او به شما می‌رفت شاید اگر تصمیم دیگری می‌گرفت شاعری خوش آتیه می‌توانست باشد.■

منابع:

۱- ابراهیم عالی‌پور، ابزار فرار، مجموعه شعر، انتشارات نیماژ، چاپ اول، تهران ۱۳۹۲

درنگی بر مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد» سرودهٔ «سلبی‌ناز رستمی»

«امیر هوشنگ گراوند»

می‌خواهم شعر بگویم

«شلوغ‌تر از باد» مجموعه شعریست شامل ۶۷ شعر در ۱۰۳ صفحه از سلبی ناز رستمی که انتشارات «هنر رسانه اردی بهشت» سال ۱۳۹۴ آن را به زیور طبع آراسته و وارد بازار کتاب کرده است. پیش‌تر با نام و چهره ادبی این شاعر ساکن آذربایجان غربی و مدرس دانشگاه بواسطه رسانه فضای مجازی برخورد و دیدار داشته و دست آمد این جستجو آشنائی و مطالعه اولیه ومختصر با نوع نگاه و آثار شعری و نوشتاری ایشان در حوزه ادبیات معاصر بوده تا این که اخیرن شعرهایشان را مجموعه کرده و در دفتری روی پیشخوان خوانش خوانندگان گذارده و از این راه مجال بیشتری فراهم آورده تا نگاهی جامع‌تر به شیوه مندی و نگره و نگارش و منش شعری ـشاعرانه ایشان داشته باشیم. قالب اشعار آزاد بوده و شاعر با بیان خود تجربیات زیستهٔ فردی ـ اجتماعی‌اش را وارد فضای شعر کرده و با برقراری یک مکالمه شعری ـ شاعرانه با مخاطب، از چند و چون دنیای اش می‌گوید.

«حالی نمانده» / می‌خواهم شعر بگویم. / می‌خواهم شعر بگویم با رعشهٔ قلبی /... / می‌خواهم شعر بگویم با حداقل چیزی / ... (شعر «حالی نمانده»، صص ۳۷ ـ ۳۶ کتاب «شلوغ‌تر از باد»)

شاعر با فضاسازی‌های متنوع و شاعرانه‌اش رستاخیزی از کلمات بپا می‌کند و با عبور موج واراز سطر «می‌خواهم شعری بگویم با حداقل چیزی ...»، بستر را برای خیزش و جنبش کلمات وجریان سیال ذهن فراهم می‌کند تا «حداکثر چیز» را با همان «حدافل چیز» ش یعنی زبان، این ابزار شاعران، فراهم و به سطح بیان و بیانگری‌اش آورد و با مخاطب به اشتراک بگذارد. ابتدا ودر این سه سطر، نخست و در سطر اول اش به مخاطب یک «اعلان» می‌دهد سپس در دو سطربعدش با افزونه هائی چون «رعشهٔ قلبی» و «حداقل چیزی» به مخاطب «علامت» می‌فرستد و شعرش را باردار معنا و محمولِ موضوعاتی می‌کند. از اعلان تا علامت زبان شعری، درچارچوب همان بحث ارتباط زبانی و فرمول معروف یاکوبسنی «فرستنده ـ پیام ـ گیرنده»، زبانِ نشانگان قوی عمل کرده و با راز و رمزگانی زبان «شعر»ش را از در غلطیدن به «نثر» مانع شده و تمایز می‌کند؛ آن «تمایز» که در سطح نوشتار «تمایوز» خوانده می‌شود.

«پرنده‌ها، / صف کشیده‌اند روی خطوط صدایم / روزهایم پر می‌گیرند / سیاه / سفید /نقش تو، پر رنگ‌تر از جنجالی ست / که در کوچه پهن می‌شود / بر بلوغ نارسغروب / و آسمانی / که از سایش خیس بال‌های تو تهی ست. / ...» (شعر «هیچ چیز طبیعی نیست»، ۱۴ همانجا)

رنگمایهٔ دنیای شعری شاعر رنگ گرفته از همان حال و هوای بیرونی و تجربه ذهنی ـ زبانی زیسته‌اش خلق موقعیت می‌کند و با ایجاد و تعبیه المان هائی آشنا در بدنه شعر و ترسیم پرسپکتیو ذهنی‌اش ناگهان پنجره‌ای باز می‌کند و از همان دریچه با تو به گفتگو می‌نشیند و هوا و فضاجابجا و عوض می‌شود و نَفَس تازه می‌کند نفَسِ شاعر.

«مثل آفتاب لب بوم خلوت شده‌ام. / می‌پیچم میان گیره‌های رنگارنگ ظهر / که رنگ پریده و سیاه / پخش می‌شوند از تمام دلتنگی های دنیا! / و من فکر می‌کنم، به این زنگولهٔ خاموش که تنهائی‌اش را / در کوچه باغ‌های دور می‌نوازد. / به پنجره‌ای که هر بار چشم دریده‌تر / خیابان‌ها را ورق می زند. / صداها را می‌کاود. / جائی که جاده و درخت / رفتنت را آذین می‌بندد! / ...» (شعر «تب نوبه»، ص ۱۸ همانجا)

انگاره‌های خیال اما مرزها را می‌شکند و با پرش از روی رابطهٔ «من ـ تو» ی شعری روابط و تصاویر برتر و گسترده و جهانی‌ای را جلوه می‌بخشد و به بازی می‌گیرد که مهم نیست چه رنگی باشد و یا از کدام شاخه آب و رنگ گرفته و نوشیده باشد.

...عبور از حاشیهٔ خواب‌های تو / که کار هر کسی نیست. / تو را «دوست دارم» با خش خش پرنده‌ای / که به هنگام عبور / جهان را در هوای تو / پر پر می‌کند. «(شعر «به هوای تو»، ص ۲۱ همانجا)

این نگاه و انگارهٔ زیبا و فضاهای عاشقانه ـ عاطفی به دنبال، حال و هوای جهانی‌تر و اجتماعی‌تری را درونی شعر خود می‌کند و روح و روحیه‌ای فراخود بدان می‌بخشد وقتی شاعرانگی شاعردر «پرسه‌های منقش» اش و در تجربه حادثه‌ای چون جنگ نقش دیگری می زند بر پرده خیال: جان بخشی به مقوله و مؤلفه‌ای که «جان» می‌گیرد!

«دنباله دار است این جنگ / به ماهی می‌رسد / به آهوها / به چهرهٔ کودکی که خونش، / پخش می‌شود روی دوربین خدا! / بله گمانم این غروب / در نقطه‌ای از این جهان اتفاق می افتد / در حاشیهٔ پرده‌ها / فرش‌ها / موزه‌ها / که به هزار آواز پنهان / از پرسه‌های منقش برمی گردد. / دنباله دار است این جنگ / دست من دراز نیست/ دیوار دنیا کوتاه شده است / کوتاه‌تر از سایه‌ای که به کوچه می‌دود / به سقفی بی پلاک، / به جائی که هزار بار دلتنگ تر از این تابلو است. / و انسان، / روی همین نیمکت شکسته / زیر بارش زرد برگ‌ها و تگرگ‌ها، / گم شده است.» (شعر» پرسه‌های منقش»، صص ۴۳ ـ ۴۲ همانجا)

در این شعر ساختمند و دارای چفت و بست محکم شکلی ـ محتوائی که تابلوئی ست تصویری ومینیمال از تمام جنگ‌های کوچک و بزرگ و رنگ گرفته از خون تمام موجودات زنده از آهو بره گرفته تا کودک، شاعر دنبال جنگ را که دنباله دار است و خون می‌پاشد به چهره جامعه مدرن ومعاصر بشری، گرفته و بی پلاک «نام» ی بر گردن و یا بر سر در «سقف» ی، «انسان» را آدرس می‌دهد و پای انسانیت را به طور عام وسط می‌کشد و می‌آورد و می‌گذاردش روی نیمکتی شکسته که مدام زیر بمباران (به تعبیر استعاری و زیبای خود شعر: زبر بارش زرد برگ و تگرگ‌ها،) است و یادش در گیردار و بکش بکش و آتش و دود برخاسته از جنگ‌های قومی ـ نژادی و ملی ـ مذهبی و مرزی گم شده است. پرده‌ای که زبان تصویری‌اش تلخ و صور خیال نمادین اش بازنمای واقعیت جنگ‌های خونینی ست که گوشه و کنار جهان رخ می‌دهد و هیچ چیزی از تیر رس شلیک اش به قلب هدف در امان نیست حتا آن نیمکت دو نیم افتاده در گوشه یک پارک که محل شادی و بازی بچه‌ها و فراغت خانواده‌هاست از درد و خستگی روزگار! زبان و فُرم تصویری و بیانی شعرها رها از محتوای تجربی و زیستهٔ خود شاعر نیست و ترکیب این دو حادثهٔ زبانی ـ زمانی وقتی در شعری اتفاق می افتد شاهد رخ نمائی تماتیک حس‌های متفاوتی هستیم که از ژرف ساخت شعر فوران کرده و واگویه می‌شود و به مخاطب منتقل:

«این روزها دیگر / قلاب هیچ ماهیگیری روز را از شب / شب را از روز بیرون نمی‌کشد. / این روزها، / هر نسیمی که می‌وزد / کوچ پرندهٔ گمنامی ست / که شاخه هارا از یاد برده است. / این روزها به آسمان هم شک می‌کنم / آن هنگام که زمین، / درشلوغی اقیانوس‌ها و رقص ماهی‌ها گم می‌شود. / ... / این روزها، / مرگ فقط یک پرندهٔ غمگین است / که با بادها و / بادبادک‌ها / در بند بند شاخه‌ها می‌پیچد) «!شعر «مرگ فقط یک پرندهٔ غمگین است»، صص ۵۹ ـ ۵۸ همان مجموعه

قاب‌های شعر را تصاویر بکر و بیرونی با مضامین عاطفی و شور و هیجانات الهام گرفته و برآمده از زیست ـ گفتمان شاعر می‌آید و پر می‌کند. بیان و پردازش این معناها شعر به شعر مخاطب رادرگیر فضاهای دوگانه‌ای می‌کند که امر زنانه را به امر زیبا گره زده و در اجرای شعری بازتاب می‌دهد.

«دست‌های بی ریشه‌ام را / بر لب این پنجره بکار! / مرا به آرامش همان سیبیدعوت کن / که به دست بی گناه تو چیده شد. / گناه قشنگ من! / پشت این پنجره‌ها/ حوای تو / در تب سرخی می‌سوزد.» (شعر «شعر حوای تو، ص ۹۹ همان)

گره زدگی درون و بیرون به چیناش و بینش شاعر در احضار و انتخاب کلمات زنانه رنگ خود را زده و ظرافت‌ها و ظرفیت‌ها را یکجا بهم آمیخته است. کلماتی چون: «یائسه»، «گیسو»، «آیینه»، «عطر»، «گلدان»، «پنجره»، «پرده»، «ماه» و ... که بسامد آنها در شعر تصویردیگری به ما می‌دهد از حضوری متفاوت.

«بیهوده نیست که شبق گیسوانت / نشت می‌کند به هر جا / کاش یادم بماند / کنار پنجرهچراغی بگذارم.» (شعر «کاش یادم بماند»، ص ۱۰۰ همان)

کلماتی که به تصویرسازی و حسیت دادن به امر زنانه در شعر تشخص و برجستگی بخشیده و دنیای دیگری را در می‌گشاید.

«سال‌هاست، / که آیینه به دست ایستاده‌ای / تا چشم‌ها، پنجره شوند / دست‌ها، درخت / پاها، جاده! / و من سال‌هاست / که در پریشانی هزار گندم و گیسو / آمدنت را، / آه می‌کشم.» (شعر «سال‌هاست»، ص ۹۷)

رفتار زبانی و رفتار اجتماعی شاعر در یک نقطهٔ مشترک به هم می‌رسند: شعر. زبان و بیان فرمیک و محتوای دنیای شاعر اینجا، مستقل از نیت گذاری مؤلف، رسم شعر می‌کند و لذت کشف مضاعف‌ها را مضاعف و دو چندان.

«بر می‌گردی / نه شبیه پرنده‌ای خیس / بر شاخسار پر تشویش پرواز! / نه شبیهترنم زنگوله‌ای / که بی نفس در گوش دنیا می‌نوازد. / بر می‌گردی / بی گمان شلوغ‌تر از هر چه باد و باران / و درختی که بی هیچ جوانه‌ای / تب تند رسیدن می‌گیرد/ .و عطری / که بی بازگشت / و بی عبور / رنگ می‌دهد / به جائی که تو می آئی ازکوچهٔ روبه رو / بر می‌گردی / مثل لرزش آرام گندم زارها / بر دست‌های تکیدهٔ یک مزرعهٔ دور / یا لرزیدن قطره اشکی / و ستاره‌ای / در چشم خانهٔ باد!

/نکند همان پرنده‌ای که نم نم / از خوابم می‌گذری!» (شعر «نکند همان پرنده‌ای «صص ۶۵ ـ ۶۴)

بیان و جنس زبان شاعر جاهائی اروتیک می‌شود و ما را یاد زبانِ عریان فروغ می‌اندازد که پارادایم‌های مسلط نرینه محور در جامعه مردسالار روز را به چالش گرفته بود و رسم دیگری دردنیای نوشتار زنانه کرد.

«چمدانت را می‌بندی / با قطار درناهائی که از راه می‌رسد / هر سال کار تو این است / که در شیار گونه‌هایم تخم بگذاری / و فکر کنی به روزهای اول بهار)«... / !شعر «می‌ترسم که چشم بردارم»، ص ۷۰ همانجا(

بیان شعری با عدول از هنجارهای زبان متعارف و معیار، کد گذاری شده از نشانگان و علامت هائی ست که در محورهای آوائی ـ کلامی و طولی و عرضی‌اش به مخاطب می‌فرستد و مستقل از نیات مؤلف جریان ساز امر تأویل می‌شود.

«چه طعم تلخی دارد غرق در نبودنت / انگاری هوس کرده‌ام / که یک امشب را شیربنوشم / و خودم را لاجرعه به خواب بزنم / خواب‌ها که در ندارند / دیوار ندارند / می گویند روحت پرنده‌ای ست / از دیوارها می‌گذرد / از پنجره‌ها! / ... / تا کمر راست نکرده این خواب‌های پریشان / به درختان سر کوچه بگو / خوش آوازترین پرنده‌ها/ ساکن تنگ‌ترین قفس‌های جهان‌اند.» (شعر «طعم تلخ دهان»، صص ۸۵ ـ ۸۴ همانجا)

این ردّ و رابطه‌ها گاه در گزاره‌ای و بندی از یک شعر محکم و زیبا گره بسته شده.

«پروانه نیستم ولی تکه هائی از تو، / رد انداخته‌اند بر سر انگشتانم / بر شاخه‌های لبریز از برف و باران / آن هنگام که شکوفه‌هایش / سرخ می‌شود با اولین بوسهٔ بهاری! / ...» (شعر «این پروانهٔ فرو افتاده» ص ۶۲ همان)

روحیه و رابطه عمومی حاکم بر شعر اینجا هم بر شعرهای مجموعهٔ «شلوغ‌تر از باد» حاکم بوده و به شاعر الهام و خط می‌دهد: رابطهٔ بین سوژه ـ ابژه، بینِ «من ـ تو» و ... رابطه‌ای که شکل و بیان شعری را به حالت خطابی می‌برد یا از حالت خطابی در می‌آورد و خواه ناخواه درکار شاعران «توگویانه» می‌کند. «تو» ئی و مخاطبی نام ناپذیر و همیشه حاضر در نوشتار وغایب در معنا که یک تجربه حسی، عاطفی، هیجانی و

خاص را بار شاعر می‌کند و شاعر آن را درخود و کارش عمومی و حتا جهانشمول.

«این آلبوم را؟ از چه عکس هائی پر کنم / تو که خندیدی / دلم سرخ شد. / از تو فقط/ همین یک لبخند خاکستری / و نگاتیوهای سوخته / کافی ست.» (شعر «این آلبوم«، ص ۸۳ کتاب)

و یا:

«این پنجره، / پر از حسرت گل هائی ست / که از تو به یادگار مانده‌اند / مثل همین گل‌های کاغذی / که در هنگامه پر شر و شور باران / مچاله می‌شود. / تو رفته‌ای/ نه آن چنان که قاصدک‌ها می گویند / روحت پرنده‌ای ست که میله‌ها را می‌شکند / وبوی تو را پخش می‌کند بر شطِ هوائی / که از خواب هزاره می‌گذرد. / سال‌هاست که نگاهم به پنجره / و توفانی / که هر شب اتفاق می افتد. / کاش تند بادی، / به پنجره می‌خورد / به گلدان سفالی / و دستی / که اشک‌های روبرویت را پاک کند!» (شعر «تورفته‌ای»، صص ۴۱ ـ ۴۰ همانجا)

مکالمه شاعر در شعرهائی چنین شیوه دار با مخاطب، تداعی‌ها را بسیار می‌کند و لایه‌های دیگری می‌بخشد که تا مدتها همراهی همدلانهٔ خوانندگان را با خود داشته و بر می‌انگیزد و تأثیر وتأثرات واحد و چند سویه‌اش، زمان و مکان و آحاد نمی‌شناسد.

«همین وقت / همین جا / گفت: «دوستت دارم» / بی خیال، / زمستان‌ها گاهی / این گونه ردّ پای دیروز را پر می‌کنند.» (شعر «رد پای دیروز»، ص ۹۵ همانجا)

خانم سلبی ناز رستمی شاعر مجموعه شعر «شلوغ‌تر از باد»، و در همین دفتر مورد بحث، به تعبیر قشنگ خود در یکی از شعرهایش می‌خواهد شعر بگوید و شعرگوئی ایشان و شعر خوانی ماز آن، فارغ از نیات و سنجه‌های ارزش گذارانه، که ما اینجا فرازهائی اش را ریز و درشت کردیم، آنچنان گیرا هست اش و برخوردار از لطافت و لحظه‌های نابِ عاطفی و حسّیت و تخیل شعری که ما را در خاتمه خوانش خود وسوسه و دعوت می‌کند که برگردیم و از سر بخوانیم اش: نگفته‌ها را در گفته‌ها!« / ...حالا که نگاهت / لبخندت / طعم آفتاب می‌دهد / و دستانت آغشته به رنگین کمان

/به تلاوت شعرهای نگفته‌ام برگرد. «(شعر» وقتی تو نمی‌روی»، مجموعه شلوغ‌تر از باد، ص ۷۵)■

خوانش سه شعر از «هرمز علی‌پور»

«ایوب کیانی»

آنچه قلمی شده است حاصل کنکاش درزوایای سه شعر از شاعر نامدار و مؤثر ایران "هرمز علیپور" است.

۱. در شعر «پایان» هرمز واژگان پاییز. جوانی. دگرگونی. زوال. رمز. چشم مرموز و بن بست و مرور زمان برجسته و حامل پیام شعری شاعرند.

۲. شعر «الفبا».. برخوردی است با شعر و الفبای ناتوان که دربرگیرنده مقاصد شاعر نیستند وعاجزند. در بند و گرفتار بودن شاعر بواسطه گذشته‌هایش. منزل ساختن در ابر. تجسم خانه در کشتزار سبز و خرم. دیوار بی پنجره؟ ابری که ستاره را پنهان کرده. حقیقت غلاف در سکوت. پیش گویی های به آب داده.. حدس‌های در کوه مانده.. تحویل به چشم سفید.. ناتوانی شعر.. همه چیزرا به جهنم زدن وخستگی وملال شاعرانه...حامل پیامی چند گانه می‌باشد.

۳. در شعر «مربع». ترکیبات سپری شدن بهار خاموشی. یافتن دلیل محکم برای مرگ... سکوت... گلی که شب جدی است و اشک می‌ریزد.. خیال نا آرام.. حضور کودکان... و مربع نشینی شاعر... در آفرینش شعر؛ یک پارچه و مرتبط شده‌اند...

الف: شعر هرمز خود بی‌تاب است دچار رمزوارگی است گاه کلمات سرد است خواننده می‌ماند و گاه خواننده بر سر دست کلمات.. خواننده بی تاب می‌شود اما در پیچ و خم همین کلمات است که در چمبری از معانی دقیق و حساب شده گرفتار می‌شود.. کلمه پاییز در شعر پایان همسنگ همه چیز شاعر است... پریشانی... رنگ زرد... پیری... ملال... اعتدالین پاییزی... مدرسه... کراهت در تن دادن به اجبار... زوال... گیر کردن وسط زمستان و تابستان... نرسیدن به بهار.. فصل کوچ... و انفعال حیات را در خود تابانده است... به عبارت؛ «شعر حجم»

گرفتاری و سرانجامی رمز آلود با از دست دادن جوانی با حالی منقلب مانده در چنگ خزان....

ب: در شعر الفبا چالشی درونی به روایت در آمده است. انزوا گزینی و حسرت بر تمام گذشته شاعر است. گذشته‌ای که تمام آینده نگری و حدس‌های شاعر عقیم مانده وبه بن بستی بی امان رسیده است... تحسری که قامت شعر و الفبا توان گفتنش را ندارد. خانه‌ای که شاعر سبز و آبادانش فرض می‌کرد و در جستجویش بوده به دست باد و باران و توفان اشکش می‌بینند. و بر مزارع سرسبزی که برای خود متصور بوده مویه می‌کند و می‌نالد از ابری که روشنای ستاره‌ها را پوشانده و راهی جز صبوری در پیش پای خود نمی‌بینند. با افسوسی غیظ و غضبش را با گفتن؛ به جهنم؛ آشکار می‌کند و بغض فرو خورده را به نفس‌های بی تاب گره زده است...

شعر هرمز خود بی‌تاب است دچار رمزوارگی است گاه کلمات سرد است خواننده می‌ماند.

ج- در شعر «دلیل محکم». ضمن گلایه و شکوا، شاعر طی سلوکی شاعرانه و حتماً عارفانه به شهودی دست یافته که وی را در برابر رمزآلودگی جهان پیرامنش که محکوم به فنا و زوال است به سکوت واداشته است.. مربع نشینی عارفانه و اختیار کردن سکوت؛ گویی شاعر به تنگ آمده را آرام کرده است.. او در این سه شعر نگاهی بی تاب به اطرافش دارد. هرسه شعر در برگیرنده یک هویت شعری است با تفاوت در این نکته که شعر مربع... سرکشی‌های شاعر قدری در فرمانش آمده و تاملش را برمرگ. این پدیدهٔ قطعی و حتمی انگیخته کرده. و او را به سکوت کشیده است.■

دربارهٔ شعر «هوشنگ بادیه‌نشین»

«بهزاد خواجات»

وقتی که شاعری با دو سه دفتر شعر، تثبیت شود و چشم شاعران زمان را بچرخاند به سمت خود، وقتی که اینک، قریب سی و چند سال از پس مرگش، ضرورتی است برای بازبینی او و کار او و سرانجام وقتی که در تمام جریان شناسی های شعر امروز، " هوشنگ بادیه نشین " نامی است غیر قابل اغماض و می‌آید و همیشه می‌آید، وضعیتی است که اگر نامی جز " اصالت " داشته باشد تنها یک چیز است: رواداری صدایی منفرد در سمفونی شعر امروز.

در تاریخ ادبیات ما (مؤکدا ادبیات معاصر) چهره‌های بسیاری بوده‌اند که با تظاهر به پریشانی و جنون آرایی در حال و قال، خانقاهکی در میان دوستان ترتیب داده و بازار گرمی گیرانده‌اند و هم بوده‌اند کسانی که شعر و سطرهای آتشینشان، واگشایی دملی است از روح، که با برون ریزی دردناکش، آرامشی هم، عاید نمی‌کند. بادیه نشین از همین دسته است: ارباب تخیلی محزون که نبوغ رعد آسایش یک باره می‌درخشد و خاکسترش می‌کند و این نبوغ آن چنان بی مهار است (یا لااقل صاحبش چنین خواسته) که هم زندگی وهم شعر او را به ورطهٔ بی سرانجامی و آشفتگی می‌کشاند. بادیه نشین نمونهٔ کامل یک شاعر فطری است که با نظم و برنامه و سامانی درونی و بیرونی می‌توانست یک یدا... رؤیایی شود، اما نتوانست.

هم نوع زندگی و عدم استقرار معیشتی‌اش اجازه نمی‌داد و هم ناتوانی یا لااقل بی‌توجهی به تمرکز در کار خلاقه‌ای که می‌کرد، او را با تمام توانایی‌هایش، بیش‌تر شاعری " ژنتیک و مولد " کرده بود و کم‌تر شاعری " مؤلف ". این مؤلف بودن لزوماً به معنی حضور در عرصهٔ نقد و نقد نویسی نیست، بلکه داشتن ذهنی تئوریک و با برنامه است برای خلاقیت و نوآوری‌های بناچاری که شاعری را از دیگر هم عصرانش متمایز می‌کند، یا باید بکند. این مؤلف بودن، تابلو و نگاره‌ای دقیق است برای سررشته داری شاعر از کاری که انجام می‌دهد و کاری که می‌توانسته و انجام نداده، دکترین حرکت هوشمندانهٔ او.

شاعری که آوانگارد باشد باید به مقتضیات پیشرو بودن تن در دهد و خود را در این حیطه تجهیز کند. تخیل صرف، بی توجه به مهارت در تثبیت و تسجیل سنگ بنای عمارت شعر، لق کاری و خسران است و شاعری را که می‌توانست از امروز خود، دو برابر بیش‌تر باشد، به فردایی می‌فرستد که در آن جا، نیمی از اکنون خویش است.

هوشنگ بادیه نشین ظاهراً سه دفتر شعر در کارنامه دارد: یک قطره خون (۱۳۳۴)- و – چهرهٔ طبیعت (۱۳۳۵، با مقدمهٔ یدا... رؤیایی) – و – آتش تلخ (شعرهای ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۷، چاپ ۱۳۸۰، با مقدمهٔ کاظم سادات اشکوری). در ضمن او یک پای ثابت جنگ‌ها و مجموعه شعرهای آوانگارد روزگار خود (نظیر جنگ " جگن " و " شعر دیگر ") است که بیش‌تر شاعران حجم و موج نو را حلقه می‌کنند. سرانجام بادیه نشین (یگانیان) هم، کم از شعر و تبار شاعرانه‌اش نیست: جسدی که صبحگاه خشک شده در آغوش یک درخت پیدا می‌شود، مرگی تأمل برانگیر و تابلویی بی نظیر از عصارهٔ یک عمر.

من از همان ابتدا که با شعر بادیه نشین آشنا شدم شدیداً حس می‌کردم که این شعر و این زبان و بیان و فضاهای خاصش برایم آشناست اما نمی‌دانستم چرا. مدت‌ها گذشت تا مابازای این شباهت اندک اندک برایم آشکار و آشکارتر شد. بله! نیما و هوشنگ ایرانی! شعر بادیه نشین سخت یاد آور نیماست به خصوص در نحو و به کارگیری ضمایر و صفت‌ها:

مرغ جنگل آشیانش، خواب / خواب، کوهستانش را مهتاب / ... / راه، از این کومه مار خفته نامعلوم

تا هر رود تا هر دره، تا هر کوه ... / او زد نگاهش به روی استخوان کنده‌های جنگل نزدیک

شاید استخوان دست یا اش پاست... (آتش تلخ – ص ۸۱)

البته رفتار زبانی نیما نسبت به بادیه نشین، بسامان تر و تراشیده‌تر و منضبط‌تر به نظر می‌رسد. اما شباهت بادیه نشین به هوشنگ ایرانی بیش‌تر از حیث سوررئالیسم موجود در نگاه اوست که فضاهایی غریب و نا متعارف خلق می‌کند با تاکید بر این نکته که نگاه ایرانی تجریدی‌تر است و نگاه بادیه نشین مصادیق عینی و حتا گاه اجتماعی را بالکل به تلاطم روح خود نمی‌بازد و از این رو زبان شعرش از ایرانی " زبان‌تر " است و از فرهنگ شعر فارسی انقطاع ندارد، اما بادیه نشین هم درست مثل ایرانی از اصوات (شبه جمله) – که در شعر آن عصر عنصر چندان رایجی نیست – بهره‌ها می‌برد:

روزها از صبح تا بوق سگان دهکده از
خویش می‌کاهید / بر ستبر سینهٔ ملعون
خوک مرگ می‌افزود
- هاپ! ... / آید از گمی فریادی از
سگ‌ها که جاری می‌شود مرداب‌های شب
با هیاهویی که از آتشفشان شب نشین باغ
می‌خیزد، به هم آمیخته چون رنگ:
هاپ! / اوهوی! / هاپ! /هوی! / _ هن!....
(آتش تلخ – ص ۸۳)

و البته بی شک شعر بادیه نشین از شعر ایرانی از نظر اندیشه بسیار پربارتر است. کار مهم بادیه نشین خروج از دو جریان رایج در شعر آن برهه است، یعنی زبان و بیان نمادینی که از نیما آغاز می‌شود و دو شاخص مهم پیدا می‌کند: شعر رمانتیک و سمبولیسم اجتماعی. شعر بادیه نشین گر چه گاهی دنباله رو همین فضاهاست اما گاهی هم با سیری منفرد از این دو غول، شانه می‌تکاند و با شگردهایی (مثلاً استفاده از دیالوگ) به تجربه‌هایی موفق دست پیدا می‌کند، جز این، شعر بادیه نشین میل وافری به احضار عناصر مدرن به شعر دارد و این کار دقیقاً در سیر منفرد خود او موجبیت پیدا می‌کند. تلفیق ادبیت با عناصر مدرن با چاشنی شطح و شهود البته بعدها در کار طاهره صفارزاده به حد اعلای خود می‌رسد اما نشانی از این تلاش پیش‌تر در هوشنگ بادیه نشین قابل رویت بوده است:

_ ویترین‌های لوکس فروشان ونوس را / در گچ گرفته‌اند
/اینک / تجلیل می‌فروشم و سیگار می‌خرم
ما را در این معامله یاری کننده کیست؟ / چرچیل؟ (همان – ص ۱۲۵)

به طور کلی شعرهای بادیه نشین در چند بخش قابل بررسی است: شعرهای انفسی که پریشانی‌های او و بالطبع انسان معاصر را به نمایش می‌گذارد.

۱- شعرهای اومانیستی که گاه حائز مؤلفه‌هایی اجتماعی است و گاه با کلان اندیشی و کلی نویسی به یکی از خصلت‌های مهم اشعار رمانتیک تأسی می‌جوید.

۲- شعرهای بیانیه‌ای که در دفاع از انسان و جایگاه او گاه به شعار میل می‌کند.

۳- شعرهای تجربی که از حیث زبان و بیان و مضمون یابی به جریان‌های آوانگارد زمانهٔ خود توجه نشان می‌دهد.

شاید وجه ممیزهٔ شعر بادیه نشین که او را هم از شاعران " متعهد " دور نگاه می‌دارد و هم از شاعران آوانگارد همین وجه دوگانهٔ شعرش باشد، شعری که زاویهٔ نگاه و نوع بیانی تازه دارد و هنجارشکن و هم به فرم و ساختار اهمیت می‌دهد و در عین حال به آن چه می‌گوید هم نگران است و بر خلاف آرای جریان‌های آوانگارد آن عهد (نظیر شعر حجم و موج نو) از مسائل اجتماعی تبرا نمی‌جوید. البته بلوغ شعر بادیه نشین مقرون به بزنگاه ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است و فضای مختنقی که بی اعتنایی به روزگار و مسائل آن را مشکل می‌کند اما او تا پایان عمر شعری خود هم چنان در این نوسان دامنه دار نفس می‌کشد و باقی می‌ماند. شعری که بعدها " شعر شکست " خوانده می‌شود و در اخوان ثالث و نصرت رحمانی قوام می‌یابد و پیش می‌رود اما در بادیه نشین – به دلیل خلجان های شدید روحی – هرگز مجال تثبیت پیدا نمی‌کند.

کار مهم بادیه نشین خروج از دو جریان رایج در شعر آن برهه است، یعنی زبان و بیان نمادینی که از نیما آغاز می‌شود و دو شاخص مهم پیدا می‌کند: شعر رمانتیک و سمبولیسم اجتماعی.

و اکنون اگر جوانی، جوان‌تری بیاید و کتابی باز کند و شعری بخواند از هوشنگ بادیه نشین شاید چندان چیزی در آن نیابد و به هیچ قسم، سلیقهٔ او را به خود درنگیرد اما در کتاب‌هایی که دربارهٔ شعر امروز نوشته می‌شود، باید از هوشنگ بادیه نشین به قدر گفت که به سطری از او بربخوریم که در هر زمانه‌ای نقشی سترگ است:

کوپه‌ها را دود سیگار و سکوت و فکر / سرعت ما بازگوی روزگار ماست
می‌گریزد دشت / باد با ما و قطار ماست... (همان – ص ۱۰۴)■

نگاهی به شعرهای «لیلا کیانی‌کیا»

اثر «پرویز حسینی»

با لیلای شعر معاصر

مثل فلوکستین های بیست
مجموعه شعر لیلا کیانی کیا
چاپ اول ۹۴ نشر شمشاد مشهد
«و زن همیشه پرنده‌ای
که لابلای برف‌ها
خودش رابه خواب می زند
خیال کند
جنازه‌اش هنوزگرم است»
(از شعر شماره ۱۰ ص ۲۰.)

اولین کتاب شعر لیلا کیانی کیا ما را با شاعری جنوبی آشنا می‌کند که شعرهایش اقلیمی عاطفی و صمیمی مثل هوای زادگاهش است. هرچند در پاره‌ای از شعرها از جنوب به همه جای جهان سرک می‌کشد و از زنی سخن می‌گوید که مصداق همه زنهای عالم است. زنی که با معصومیت زاده می‌شود. با مظلومیت زندگی می‌کند و غریبانه از دنیا می‌رود در حالی که بهشت را واگذاشته تا سیبهایش را به آدم ببخشد.

«پاهایت رابرگردان
ازدلشوره های نرفتهٔ زنی
برگرد
باتکه هذیی ازشناسنامه ام
خط بکش مرزها را
مابی سرزمین نبودیم عزیزم»
(شعر ۱ ص ۴)

کیانی کیا شاعری نگران است از زاگرس تا گودال ماریانا، از جنگ و پلاک تا کودکها و بمبهای عروسکی. از خزر تا خلیج، و...

افسردگی زنانه‌اش را حتا فلوکستین های بیست هم درمان نمی‌کند:

لیلا
لیلا
دیولنگی اش می‌پیچد توی نسکافه...
چشمهای توست که مرا در خود می‌کشد
شبیه فلوکستین های ۲۰
که قول داده‌اند خنده‌هایم راپس بگیرند»

عناصر،واژگان واشیایی که کیانی کیا بر آنها تأکید دارد بیشتر توتم های زنانه هستند و لحن عاطفی و زجر کشیدهٔ زنها را همه جا با خود دارد. چه در مقام مادر، یا معشوق یا دختر یا... هر الههای.

در پاره‌ای از شعرها از جنوب به همه جای جهان سرک می‌کشد و از زنی سخن می‌گوید که مصداق همه زنهای عالم است. زنی که با معصومیت زاده می‌شود.

کلماتی مانند پیراهن، روسری، بغض، عروسک، آشپزخانه، اجاق گاز، گریه، عطر، زن، کودک و بادبادک و...

شاعری به شدت عاطفی که گونه‌ای لیلای معاصر است:

اصلن چه فرقی می‌کند؟!
وقتی از زن بودنم
تنها دکمه‌های پیراهن ام را می‌بینی
یا بغض‌های رنگی
که در چند گوشهٔ روسری‌ام می‌خندد»

(از شعر ۴۰ ص ۶۴)

شعرهای لیلای شعر معاصرهرگاه که به ایجاز می‌رسد کاملترند اما هرگاه بلند و طولانی می‌شوند عنان قلم از دست می‌رود. شاعر تا بیانیه‌اش را تمام نکند قلمش را زمین نمی‌گذارد.

خب، زن است وپر از بغض و درد. و تا دلش سر نرود مثل «دهن دره‌های داغ کتری»، ارام نمی‌گیرد. حتی وقتی از جنگ می‌گوید خودش را با آن یکی می‌کند. مگر نه اینکه زن همیشه درگیر است با خود،

با عشق، با....

«انگار همین جا بود با هم گم شدیم
تو در جزیره‌ای که لیلاهای زیادی را
مجنون کشانده بود
من لابه لای عکسها، شعرهای فروغ، بندر و تورهای ماهی گیر
گیر کردم...

.....
شاید
که دردهایش
آغوش‌ات را کبریت می‌کشد!»
(از شعر ۵ ص ۱۰ و ۱۱)

در شعرهای لیلا کیانی کیا همه گونه‌های احساس به خوبی حس می‌شود: شفقت، صمیمیت، پرخاش، عصیان و... حتی خشم کنار همدلی:

«دخترم،
عروسک‌ها را دوست ندارد
چون
ساراهم بازی کودکی‌اش
سال‌هاست خوابیده
خواب‌هایت
از بوی اشپزخانه ای بیدار شوند
در آغوش بمبی عروسکی!»
(شعر ۴۸ ص ۷۵)

و یا در شعر شماره ۴۶ که شاعر فریاد میزند سکوت زن بوی شلیک می‌دهد و زخمهایش بوی پلنگ!.

چه می‌خواهم بگویم؟! شعرهای کتاب مثل فلوکستین های بیست، واقعاً به عنوان اولین مجموعهٔ شعر یک شاعر نه تنها حسرتی برای شاعرش در سالهای بعد در پی نخواهد داشت بلکه

خانم کیانی کیا ما را وا می‌دارد در تالار شعر معاصر به احترامش از جای خود برخیزیم!■

دو خوانی و جمع‌خوانی اشعار عامه

«دکتر حسن ذوالفقاری»

اشعار عامه با آواز یا بدون آن، به صورت تکخوانی، دوخوانی و جمع‌خوانی اجرا می‌شود: گاه تنها یک نفر عادی یا با آواز یا ساز می‌خواند؛ مثل لالایی‌ها که مادر آن را به آواز دل‌نشین برای کودک می‌خوانند. آواز مادر آرامش‌بخش کودک است و مفاهیم آن بیشتر واگویه‌های مادر است. نقل آوازها را نوازندگان چیره‌دست با تار می‌نوازند و می‌خوانند. در کردستان بالوره را زنان و دختران در سوگ‌ها می‌خوانند مثل موری در مازندران که زنان داغدار با سوز در عزا تکخوانی می‌کنند.

اما گاه اشعار به صورت مناظره، مشاعره و دوخوانی اجرا می‌شوند. ترانه‌هایی هستند که نحوهٔ اجرا به‌صورت پرسش و پاسخ است. در اشعار عامه با هر درون‌مایه‌ای بخش‌هایی به‌صورت مناظره اجرا می‌شود. این ترانه‌ها در مهمانی‌ها و به‌صورت دو یا چندنفره اجرا می‌شود و اغلب جنبهٔ سرگرمی و تفریح دارد. در برخی ترانه‌های عروسی مناظره میان دو خانواده عروس و داماد اجرا می‌شود. در این ترانه‌ها بستگان عروس از زیبایی عروس، خانواده، منزلت و هنرهای او تعریف می‌کنند و خانوادهٔ داماد هم اشعاری با همین مضامین می‌خوانند که بیشتر جنبهٔ رقابت دارد: گروه داماد: باغ بالام نوچه یه نومزاد کاکام بچه یه زن به کاکام زود بدین، آتیش به دنیا می‌کشه.

گروه عروس: من نمی‌آم خونهٔ بابام بهتره خونه بابا نون و پسه

خونه شوهر غم و غصه خونه بابا نون و حلوا

خونه شوهر همش دعوا خونه بابا نون و انجیر

خونه شوهر غُل و زنجیر خونه بابا نون و لیمو

خونه شوهر شدیم بی مو خونه بابا نون و آلو

خونه شوهر همش جارو خونه بابا نون و خیار

خونه شوهر بی‌اختیار خونه بابا نون و آلو...

گروهی از ترانه‌های مناظره‌ای فال‌هایی هستند که به‌صورت منظوم و دوسویه در ایام خاص مثل شب چله اجرا می‌شود. یکی از آن‌ها فال چل‌سرو یا چهل سرود در لرستان است. چل بیتوخوانی این‌گونه اجرا می‌شود که ابتدا یک نفر نیت می‌کند و می‌خواند سپس خواننده‌ها به ترتیب یک بیت آواز می‌خوانند و زمانی که به چهلمین بیت رسید، براساس شعر مشخص می‌شود که فال هرکسی خوب یا بد است. در برخی مناطق این مسابقه و مناظره آن‌قدر ادامه می‌یابد تا گروه مقابل از جواب بازمانند. حاضران نیز هنگام خواندن اشعار با جملهٔ «الهی نمیری» دو گروه را تشویق می‌کنند.

یکی از ترانه‌های مناظره‌ای ننه پیرزالو در کرمان است. ننه پیرزالو سمبلی از مادربزرگ‌های قدیمی کرمانی است. این ترانه دونفره خوانده می‌شود:

ننه پیرزالو	جونم ننه
از کجا می‌آی؟	از دومنه
چی بارداری؟	کندلوبنه
ورکی می‌بری؟ ورآمنه	
چی چی می‌دنت؟ قاتق بنه	
نون می‌خوری؟ دندون ندارم	
قلیون می‌کشی؟	نفس ندارم
جارو می‌کشی؟	کمر ندارم
ظرف می‌شوری؟	دست ندارم
عروس می‌شی؟	هابله ننه، هابله ننه

در ترانه‌های عاشقانه و در بخش‌هایی مناظره میان عاشق و معشوق دیده می‌شود. در عامه‌سروده کردی به گفت‌وگوی عاشق و معشوق دیلوک گفته می‌شود. مناظره در اشعار حقانی و امیری به‌وضوح دیده می‌شود. این دو گونه شعری به شکل سؤال و جواب هستند. عاشق سؤالی می‌پرسد و معشوق پاسخ می‌دهد.

عاشق (امیر): امیربته کدوم پارچه وِ رنگ نکرد کهوئه ʔamir bate kedum pârče ve rang nakerd kahue

کدوِ شمعه شب تا صواحی سوئه kedum šam‘e šab tâ sevâhi sue

کدوم تیغه که اسا چکش نزوهه kedum tiqe ke ʔessâ čakkoš nazuhe

کدوم اسب وِ مار نزا کروئه kedum ʔasbe ve mâr nezâ kerue

برگردان: امیر می‌گوید آن کدام پارچه است که رنگ نکرده سیاه است؟ آن کدام شمع است که شب تا صبح روشن است؟ آن کدام تیغ است که استاد چکش نزده، صیقلی است؟ کدام اسب است که از مادر نزاییده کره است؟

معشوق (گوهر): اون پارچه آسمونه وِ رنگ نکرد کهوئه ʔun pârče ʔâsemune ve rang nakerd kahue

اون شمع ستاروئه شو تا صواحی سوئه setâroe šu tz sevâhi sue ʔun šam‘

اون تیغ ذوالفقارِ استا چکش نزوهه ʔun tiq zolfaqâre ʔessâ čakkoš nazuhe

اون اسب دُل دُله که مار نزا کروئه-?un ?asb dol dol-e ke mâr nezâ kerue

برگردان: آن پارچه آسمان است که رنگ نکرده سیاه است. آن شمع ستاره است که شب تا صبح روشن است. آن شمشیر ذوالفقار است که چکش نخورده است. آن اسب دُل دُل است که از مادر نزاییده، کره اسب است.

دختران گیلانی هنگام چیدن چای، با خواندن شرفشاهی، چهاردانه و دوبیتی باهم مناظره می‌کنند که به این کار «پهلوی‌خوانی» گفته می‌شود.[1] آوازهای بیابانی در گونه‌ها و با نام‌های مختلفی چون بیابانی، کهنمویی، خرمی (منسوب به یکی از خوانندگان کهنوج) و... شناخته می‌شوند. به هریک ازاین‌گونه‌ها «رو» (راه) می‌گویند؛ مانند رو خرمی، رو کهنمویی. نصری اشرفی این نوع از آوازها را نمونه‌ای از سنت‌های آوازی شفاهی «دوخوانی» برمی‌شمارد که به هنگام اجرای آن آوازخوانان در برابر یکدیگر قرارگرفته جهت نافذ نمودن و حس‌انگیزی موضوعات و مضامین عاشقانهٔ آن، ابیات را به‌صورت گفت‌وگو و در جواب یکدیگر به‌صورت آواز می‌خوانند. در این فرم آوازی، دو یا چند زن یا مرد، ابیات شعری واحد با مضمونی خاص را می‌خوانند.[2]

دی‌بلال در بختیاری آواز عاشقانه و منظومی است که بین زن و مردی بیان می‌شود. این اشعار تغزّلی را به‌صورت مناظره می‌خوانند. گاه زنان و مردان خوش‌آواز با همیاری نوازندگان نی، به سبک مشاعره از آن استفاده می‌کنند. زنان دشتستانی نوعی ترانه به نام ریواری دارند که به‌صورت مشاعره و پس از فراغت از کار روزانه به‌صورت نوبتی و گاه در پاسخ یکدیگر می‌خوانند. «بیت و بحث» نوعی مشاعرهٔ ادبی است که در میان مردم سیستان رواج دارد و اغلب زنان سیستانی در جشن‌ها و محافل خانوادگی و دوستانه به آن می‌پردازند.[3] در این مناظرهٔ شاعرانه دو طرف با خواندن دوبیتی‌های محلی که به آن سیتک می‌گویند، همراه با نواختن دف و دایرهٔ زنگی سعی می‌کنند یکدیگر را مقلوب کنند. گاه بحث و بیت بدون نواختن دف و تنها با خواندن سیتک انجام می‌شود. اغلب بحث و بیت‌هایی که هنگام کار کردن، اجرا می‌شوند، جزو این دسته هستند. اجرای این نوع «بحث و بیت» معمولاً در هنگام نی بُری، حصیربافی، کاشت و برداشت محصول و لای‌روبی رودخانه و نهرها انجام می‌شود. این کار علاوه بر سرگرمی طرفین باعث از بین رفتن خستگی ناشی از کار در بین افراد می‌شود.

سخنوری نوعی مناظره و مشاعرهٔ درویشان و یکی از رایج‌ترین مراسم آیینی بوده است که در ماه رمضان، در قهوه‌خانه‌ها برگزار می‌شد. مردم کم‌سواد یا بی‌سواد چندین هزار بیت شعر فارسی به شیوهٔ مشاعره در قالب بحرطویل، مسمط، غزل، قصیده و رباعی و با موضوعاتی چون معما، لغز، مرثیه، حمد و نعت می‌خواندند و حاضران با اعجاب و تحسین به هنرنمایی و سخنوری آنان گوش می‌دادند.

حاجیونی از شیوه‌های شروه‌خوانی است که در اجرا، امکان دارد شخص دیگری نیز در جواب روضه‌خوان به خواندن حاجیونی برآید؛ که اجرا، حالت مشاعره‌گونه به خود می‌گیرد.

گونه‌ای از شعر محلی رایج در میان مردمان کوهپایه‌های پنجشیر افغانستان به گویش فارسی دری است که سنگردی نامیده می‌شود. پسران و دختران جوان عاشق‌پیشه این اشعار را به شکل مناظره و سؤال و جواب با لحن خاص زمزمه می‌کنند. در دهات هم که سنگردی خوانده می‌شود، خواننده می‌کوشد برجای بلند و بر بالای سنگ کلانی قرارگرفته به شیوه مفید سنگردی‌خوانی، سنگردی را بخواند[4]

سیاچمانه در کردستان گاه به‌صورت پرسش و پاسخ اجرا می‌شود. گاه این پرسش و پاسخ به‌صورت مسابقه درآمده و ساعت‌های ادامه می‌یابد. در این پرسش و پاسخ شعرها نباید تکرار شوند تا تسلط خواننده بر شعر و موسیقی مشخص گردد.[5]

در ترانه‌های کار مثل صیادی و چای چینی دو گروه کارگران با خواندن اشعار به‌صورت گروهی ساعات کارشان را کوتاه می‌کردند و به رهگذران نشاط می‌بخشیدند.[6] در فارس، به هنگام پنبه‌چینی که کار دختران و زنان است، پنبه‌چینان به دو گروه تقسیم می‌شوند و ترانهٔ زیر را می‌خوانند:

دسته اول: بچین، بچین که شونمه (شب نم است)

دسته دوم: نمی‌چینم مُزُم کمه/ بچین بچین مُزت می‌دم/ نمی‌چینم مزم کمه/ غربال آرد بیزت می‌دم

ده شاهی بیشترت می‌دم/ نون و کره‌ترت می‌دم/ غربال آردبیز نمی‌خوام/ ده شاهی بیشتر نمی‌خوام

نون و کره‌تر نمی‌خوام/ نمی‌چینم مزم کمه[7]

---

[1] اصلاح عربانی، ابراهیم، کتاب گیلان، ص ۳۸۱-۳۸۲

[2] نصری اشرفی، جهانگیر، موسیقی در ایران، موسیقی دستگاه و ردیفی، ص ۵۷

[3] احمد پناهی سمنانی، محمد، ترانه‌های دختران حوا، ص ۵۷

[4] رحیمی، غ، نیلاب، سنگردی‌های پنجشیر، ص ۵

[5] بوستان، بهمن و محمدرضا درویشی، هفت‌اورنگ مروری بر موسیقی سنتی و محلی ایران، ص ۱۰۸

[6] کبیری، غلامرضا، «زمزمه‌های دیار بی‌خزان»، ص ۱۵۱

[7] همایونی، صادق، ترانه‌های محلی فارس، ص ۳۸۶ ـ ۳۸۷

در تاله کوبی نیز این اشعار را در دو دسته می‌خوانند:

اوسا مندلی	اومپو
اوسا مندلی	اومپو
چن تا خر داری	اومپو
چن تا بز داری	اومپو
یکیش خو گره (گر است)	اومپو
از قلعه دره	اومپو
اوسا مندلی	اومپو
کی خر می‌کشی	فردا

چش (چه چیزش را) به من می‌دی
چیشش (چشمش را)
ازای (از این) چیش خرت – آیینهٔ مادر زن ما
کاخاله، تو کی خر می‌کشی؟ فردا
چش به من می‌دی – یالش
ازای یال خرت – فرچه مادر زن ما،
کاخاله، تو کی خر می‌کشی؟ فردا

برخی از ترانه‌های رمضان به‌صورت مناظره یک خواننده و پاسخ‌دهی جمع انجام می‌گیرد؛ مثل این شعر که در آبادی‌های کاشان به اجرا درمی‌آید:

استاد جمعیت

ای صاحب‌خانه، ای مرد زمانه، لطفی به اعانه مکن عذر و بهانه‌ای
مرد حقیقت، ای نور بصیرت، باشی تو سلامت مکن عذر و بهانه‌ما
دلشدگانیم، ما غمزدگانیم، ما منتظرانیم مکن عذر و بهانه‌گر تو بدهی
پول، راحتشی و شنگول از وز وز زنبول (زنبور) مکن عذر و بهانه[8] در

نوحه‌ها نیز نوحه‌خوان می‌خواند و بندهایی را جمع همنوایی می‌کنند. بخشی از ترانه‌های متل نیز دوسویه و جمعی انجام می‌شود:

عمو زنجیرباف بله
زنجیرمنو بافتی بله
پشت کوه انداختی بله
بابا اومده چی چی آورده
نخودچی کیشمیش بخور وبیا
با صدای چی با صدای

بالوره از ترانه‌ها و آوازهای کردی است که زنان- به شکل اخص و گاهی نیز مردان-به شکل گروهی و در هنگام کار، شکار، کوه و دشت می‌خوانند. یک نفر که صدای خوبی دارد دو انگشتش را زیر چانه‌اش می‌گذارد و با ادای کلمات «ئه وه وه وه» ترانه‌ای را با آواز می‌خواند و بقیه گروه به آن پاسخ می‌دهند. گاهی نیز بالوره به شکل مشاعره بین دو گروه زنان است که به آن «شه ر بالّوره» می‌گویند.

سنتی است در مازندران به نام «رج‌خوانی» که معمولاً در عروسی اجرا می‌شود و جوانان به ترتیب آواز می‌خوانند. یکی از شیوه‌های خواندن اشعار است که در این شیوه خوانندگان در محافل به‌نوبت می‌خوانند. مثل گلی‌به‌گلی (گلوبه‌گلو یا دهان‌به‌دهان) که دست‌کم دو نفر در مراسمی یا جایی، نوبت‌به‌نوبت و بدون درنگ، ترانه‌هایی را به آواز می‌خوانند. در خواندن گلی‌به‌گلی بدون هماهنگی اولیه بین خواننده‌ها ارتباط برقرار می‌شود و آنان هرکدام در نوبت خود با گزینش اشعاری متناسب با شرح‌حال خود، اما با همان آهنگ، سوزوگدازی ایجاد می‌کنند و شنوندگان را به درون خود فرومی‌برند. افراد به شکل داوطلبانه در این زنجیره قرار می‌گیرند. ابتدا ریش‌سفیدان و بزرگ‌ترهای مجلس؛ سپس کوچک‌ترها. شرط اصلی این اجرا داشتن صدای خوش و ذوق شعری است. افراد از قبل انتخاب نمی‌شوند، بلکه هر که حضور ذهن داشته باشد بلافاصله دوبیتی خود را می‌خواند. به این اجرای زنجیره‌وار، «رج‌خوانی» می‌گویند. اشعار انتخابی بیشتر دوبیتی است و از کتولی، امیری، کیجاجان و دوبیتی‌های محلی استفاده می‌شود. هر فرد مجاز است تنها یک دوبیتی بخواند. اغلب اشعاری که در این شیوهٔ اجرایی خوانده می‌شود ازنظر مضمون باهم در ارتباط‌اند. برای مثال اگر فرد نخست اشعاری عاشقانه بخواند افراد دیگر نیز این مضمون را تکرار می‌کنند. در ترتیب خوانش، افراد بزرگ‌تر و ریش‌سفیدان در اولویت هستند. رج‌خوانی ازنظر شیوهٔ اجرایی بسیار شبیه مناظره در ادب فارسی است.

این شیوهٔ اجرایی در شب‌نشینی‌ها، مجالس بزرگان یا عروسی و در مزارع و هنگام کار میان زنان و مردان کاربرد دارد. زنان به شکل مجزا برای خود رج‌خوانی دارند، اما گاهی در محافل صمیمی و خانوادگی زنان و مردان در کنار هم گلی به گلی می‌خوانند. در مزارع به‌ویژه هنگام کارهای گروهی همچون نشا و پنبه‌چینی برای رفع خستگی و ایجاد نشاط رج‌خوانی کاربرد دارد. در مجالس بزرگان و محافل عروسی گاهی ساز للـه‌وا، شعرخوان را همراهی می‌کند، اما در هنگام کار از هیچ سازی استفاده نمی‌شود. هدف اصلی از این شیوه حفظ وحدت گروه و سرگرمی است.

رج‌خوانی در دیگر مناطق ایران نیز کاربرد دارد. در بوشهر در آواز شروه از دنباله‌خوانی استفاده می‌شود. شروه اغلب به‌صورت دنباله‌خوانی (مبادله آواز میان چند نفر) اجرا می‌شود. تعداد شرکت‌کنندگان در دنباله‌خوانی می‌تواند به ۴- ۵ نفر (کمی بیش‌تر یا کم‌تر) برسد. در دنباله‌خوانی معمولاً یک مبادله محتوایی میان شروه خوانان وجود دارد که به‌نوعی مشاوره یا مشاعره شبیه است. در دنباله‌خوانی معمولاً یکی از گرده‌های (شیوه‌های) شروه انتخاب می‌شود.

سنتی دیگر در مازندران است به نام «گلی‌به‌گلی‌خوانی» که داوطلبان خوش‌صدا در محافل عروسی به ترتیب آواز می‌خوانند به‌این‌ترتیب که یکی می‌خواند و دیگری در جواب نفر اول آواز سر می‌دهد. در مجالس پیران، تبری‌خوان‌ها یا کتولی‌خوان‌های با سابقه و خوش‌صدا به همراه «لله نی» (نوازنده نی مازندرانی) ساعت‌ها به خواندن می‌پردازند.■

[8] وکیلیان، احمد، متل‌ها و افسانه‌های ایرانی، ص ۲۰۹

مدخلی بر اندیشه‌شناسی

«حسین مقدس»

در تاریخ پر فراز و نشیب ما مقولهٔ اندیشه و اندیشه‌ورزی همیشه از رویکردها و منظرهای متفاوتی مورد بررسی بوده است. مقوله‌ای که به عنوان یک موضوع میان رشته‌ای، حوزه‌های مختلفی را از پزشکی، روانشناسی، فیزیک تا فلسفه‌ذهن، ادبیات و هنر را درگیر خود نموده است.

اندیشه چیست و کارکرد آن چگونه است؟ منشاء اندیشه کجا و ویژگی‌های آن چگونه است؟ یک متن ادبی یا هنری قبل از آن که پیش روی مخاطب قرار بگیرد، چه مراحلی را پشت سر گذرانده است؟ این‌ها و بیشتر سئوالاتی هستند که در تاریخی بس دراز محل مناقشات و جدلهای بی‌شمار بوده‌اند.

آیا ما به معنای واقعی کلمه "اندیشه‌ورز" هستیم؟ مولفه‌های مؤثر در رویکردهای ویژه به مقولهٔ اندیشه در طول تاریخ اجتماعی ما چه بوده‌اند؟

آنچه در این مقالهٔ کوتاه مد نظر است مرور مختصری است بر سرآغاز، شکل گیری، قوام پایندگی و سرانجام پدیده‌ای بنام اندیشه. از بدو تا بعد آن. همچنین نگاهی است به روابط اندیشه و اندیشه‌ورز به اختصار.

شکل‌گیری اندیشه

از آنجا که ما چه به عنوان تولید کنندهٔ اندیشه یا مصرف کنندهٔ آن با وجهٔ نهایی اندیشه روبرو هستیم، احتمالن کمتر به منشاء و چگونگی فرایندی که منجر به شکل گیری آن می‌گردد توجه کرده‌ایم. از این لحاظ ذکر مختصری از مراحل متفاوتی که منجر به شکل گیری و قوام اندیشه به معنای متعارف آن می‌شود الزامی است.

اندیشه طی فرایندهای متفاوتی شکل می‌گیرد و در هر کدام از این مراحل از کیفیت و کمیت متفاوتی برخوردار است و در نهایت آنچه پیش روی ما قرار می‌گیرد در اساس با شکل‌های آغازین آن متفاوت است.

به طور ساده بر اساس تغییر ماهوی اندیشه در فرآیندهای متفاوت می‌توان برای آن سه مرحله را مشخص نمود: پیش گفتاری، گفتاری و پساگفتاری. همچنین علت چنین قید و تقسیم بندی این است که ساختار اندیشه در هر مرحله از ماهیت ویژه‌ای برخوردار است، به گونه‌ای که انگار در هر مرحله ما با پدیده‌ای متفاوت روبرو هستیم.

مرحلهٔ پیش گفتاری

این که در مغز و هنگام واکنشهای حسی واقعن به لحاظ بیولوژیک چه اتفاقی می‌افتد، علیرغم اهمیت آن و با توجه به این حقیقت که حتی برای بیولوژیست ها از وضوح و تبیین دقیقی برخوردار نیست، برای ما به عنوان پژوهشگر ادبیات از اولویت و اهمیت برخوردار نیست.

اما به طور اختصار می‌توان گفت که ما از دیرباز نسبت به کارکرد حافظه و ذهن کنجکاو بوده‌ایم. مثلن ارسطو در ۳۵۰ سال قبل از میلاد در رساله‌ای سه بخشی بنام "دربارهٔ روح " به آن پرداخته است (۱). بر پایهٔ یافته‌های نورولوژیک، در مغز و در هنگام واکنشهای احساسی مانند هیجان، عشق، کینه، اضطراب و یا هر کنش و واکنشهای حسی بین انسان و محیط، نوعی فرایند شیمیایی و الکتریکی در سلولهای عصبی موسوم به نورون (یاخته‌ها) اتفاق می‌افتد. به عبارت دیگر آنچه ما به عنوان واکنشهای حسی – عاطفی می‌شناسیم و از آن تصوری سوبژکتیو داریم، از جنس کنشهای شیمیایی و الکتریکی است که در سلولهای عصبی رخ می‌دهد و با پندارهای متعارف ما در این زمینه کاملن متفاوت است. چنین فعل و انفعالاتی در زنجیره‌ای بهم پیچیده از سلول یا سلولهایی در سیستم عصبی آغاز و در تداوم خود در مدارهای مشخصی در درون این سیستم به صورت تحریک سلولی از یک سلول به سلول مجاور، توسط بازوهای یاخته‌ای که از دیرباز برای چنین کارکردی آماده گردیده انجام می‌شود. تحریک نورونی در شبکه‌های متوالی یا موازی از یک مبدأ یاخته‌ای آغاز و نورونهای دیگر را بطور متوالی یا موازی درگیر می‌نماید و انتقال اطلاعات به صورت حرکت بسته‌های شیمیایی موجب می‌شود. نورون‌ها به صورت شبکه‌ای با هم در ارتباطند و برای واکنشهای مناسب در طی تاریخی بس طولانی برای چنین کارکردی آماده شده‌اند. تفاوت وضعیت نورونهای در حال "استراحت" با نورونهای در حال "تحریک" وجود یک اختلاف پتانسیل الکتریکی در دو سوی غشای عصب است که موجب یک "شلیک نورونی" می‌گردد. این اختلاف پتانسیل از منفی هفتاد میلی ولت تا مثبت یکصد و سی میلی ولت تغییر می‌کند (۲) مجموعه‌ای از این فرایندها که همراه با ترشح هورمونهای

به طور ساده بر اساس تغییر ماهوی اندیشه در فرآیندهای متفاوت می‌توان برای آن سه مرحله را مشخص نمود: پیش گفتاری، گفتاری و پساگفتاری.

شیمیائی همراه است در شکل گیری احساسات و حالات درونی ما دخالت دارد. فرآیندهایی چنین را می‌توان اولین نشانه‌ها و خواستگاه اولیه اندیشه یا پدیده‌ای نامید که بعدها "اندیشه" نام می‌گیرد.

آنچه بعدها به صورت مکتوب ارائه می‌شود و به شکل اسناد و متون ادبی و هنری ظاهر می‌شود، راهی بس دراز را طی نموده که خواستگاه اولیهٔ آن جز در شبکهٔ درهم تنیده و پیچیدهٔ عصبی قوام نگرفته است.

آیا آنچه در ذهن اتفاق می‌افتد این همانی "اندیشه" است؟ به عنوان مثال ادراک ذهنی ما از اندوه، شادی و... این همانی همان اتفاقی است که در مغز افتاده است؟

شاید با ذکر یک مثال بتوان فضای مناسبی برای درک چیستی اندیشه در این مرحله را فراهم آورد. بی‌گمان اکثر ما با رانندگی آشنایی داریم و یا برای ما پیش آمده که خودرویی را به حرکت در بیاوریم. در فرایندی که منتهی به "حرکت خودرو" می‌شود، راننده و ماشین دخالت دارند. هر چند تنها کاری که راننده انجام می‌دهد این است که دست یا پای خود را متناسب با هدف در جاهای مشخص قرار بدهد و یا غربیلک فرمان را در مواقع خاص به این سمت و آن سمت چرخاند. اما ساختار مکانیکی خودرو به گونه‌ای است که اعمال راننده در مجموع خودرو را از حالت سکون خارج کرده و به حرکت در می‌آورد.

آیا ما به معنای واقعی کلمه "اندیشه‌ورز" هستیم؟ مولفه‌های مؤثر در رویکردهای ویژه به مقولهٔ اندیشه در طول تاریخ اجتماعی ما چه بوده‌اند؟

نقش و جایگاه راننده و خودرو در به حرکت در آوردن خودرو چگونه است؟ می‌دانیم که راننده موجب تحریک بخش‌های در سیستم خودرو می‌گردد که به منظور به حرکت در آمدن آن پیش بینی شده است. لذا در عین حال هر کدام نقش مناسبی را برای تحقق این هدف ایفا می‌کنند. اعمالی که با کلید زدن راننده در خودرو انجام می‌شودد "این همانی" حرکت خودرو نیست بلکه منجر به "حرکت" می‌شود. همچنین فرآیند احتراق که به وسیله جرقه در سر شمع‌ها باعث حرکت پیستونها و در نهایت حرکت چرخها می‌شود خود " حرکت" نیست. بلکه مسبب آن است. آنچه که راننده انجام می‌دهد بخشی از مجموعه فرایندی است که عمل جابجایی را کلید می‌زند و باعث حرکت می‌شود. لذا اعمال راننده یا فرایندهای میکانیکی خودرو این همانی جابجایی نیست. همراهی قطعات خودرو و ایجاد احتراق در محوطهٔ اشتعال تنها به "چرخش" لاستیک‌ها منتهی می‌شود که هر چند منتهی به حرکت می‌شود اما خود آن نیست. به عبارتی آنچه که در خودرو اتفاق می‌افتد خود حرکت نیست، بلکه فقط به حرکت منتهی می‌گردد. از یک منظر، این اتفاق شبیه به همان اتفاقی است که در ذهن رخ می‌دهد. هیجانات و حالات عاطفی ما نتیجه فعل و انفعالات شیمیایی درون سیستم عصبی ما هستند که نشانه‌ای از واکنشهای ما نسبت به رابطه‌مان با بیرون ما هستند. آنچه که در مغز به عنوان کنش یا واکنش اتفاق می‌افتد این همانی "احساس" ما نیست، بلکه صرفن فعل و انفالات شبکه‌های در هم تنیده‌ای از سلولهای عصبی است که موجد انگیزش "احساس" های آشنا در شخص می‌گردد و از آن می‌توان به عنوان خواستگاه نورولوژیک اندیشه نام برد.

مرحلهٔ گفتاری

منظور از این مرحله، حضور نوعی قاعده‌های زبانی قبل از گفتار و چگونگی ساختار و ارتباط آن با مغز تا هنگام تکلم یا نگارش است. عصب شناسی زبان، شاخه‌ای از یک موضوع میان رشته‌ای است که به رابطه بین زبان و مغز می‌پردازد و عمر علمی آن به معنای علمی کلمه به بیش از چند دهه نمی‌رسد. در حقیقت محور اصلی در این رشته چگونگی درک زبان در مغز است. از دیرباز رابطه‌یبین اختلالات در کارکرد مغز و زبان پریشی یا عدم توانایی تکلم مورد توجه بوده است. مجموعهٔ بهم پیوسته‌ای از چنین فعالیتهایی ما را به سر منشاء رابطهٔ بین مغز و زبان هدایت می‌کند. در ۱۹۷۲ مدلی برای این رابطه توسط نورمن گشوبند (۳) پیشنهاد شد که بر اساس آن از چگونگی آنالیز و پردازش اطلاعات زبانی در مغز پرده بر می‌داشت. ما قصد مکث طولانی در این بخش نداریم. اما ناگزیریم به این دلیل که بخشی از زنجیرهٔ مورد بحث ماست که موضوع آن رابطهٔ ساختارهای نورولوژیک با پایه‌ای‌ترین و تحتانی‌ترین لایه‌های زبانی است و اهم دستاوردهایش، تبیین و شناخت قواعد آموزش زبان دوم و عارضهٔ زبان پریشی است، نیم نگاهی داشته باشیم. دیدگاه متفاوت در این رشته الگوهای متفاوتی را برای ارتباط بین مغز و زبان مانند دیدگاه منطقه بندی و دیدگاه پیوندی، دیدگاه کل گرایی، تکوینی و... قائل هستند که بحث در مورد آنان از حوصلهٔ این متن خارج است.

اما آنچه برای ما اهمیت دارد در تغییر ماهوی یا بنیادین چیزی به نام اندیشه یا تفکر است. فرایندهایی که ماهیتی شیمیایی و الکتریکی دارند در آستانهٔ تحول قرار می‌گیرند و جنسیتی دیگر می‌یابند. به سختی می‌توان از کم و کیف

اندیشه قبل از آن که به این مرحله برسد حرف زد. اما به هر روی، اندیشه ورز در این مرحله کنش‌های اندیشورزانهٔ خود را در دو راستا دنبال می‌کند. او واکنشهای نورولوژیک را به نوعی زبان پیشاگفتاری پیوند می‌دهد و آن واکنشها را به آن زبان ترجمه می‌کند. می‌توان گفت که در این مرحله فرایندهای طبیعی بیولوژیک به زبان تبدیل می‌شوند. این گام در خود نوعی استحاله اندیشه را همراه دارد. چگونه چنین فرایند واجد اهمیتی اتفاق می‌افتد؟ رابطهٔ بین ذهن و اموخته‌های زبانی که ماهیت اجتماعی دارند طبق چه قاعده‌های ممکن می‌شود؟ آنچه می‌دانیم این است که تنها در این مرحله است که همهٔ آنچه ساحت اندیشه قلمداد می‌شود در این شکل ابتدایی از زبان به صورت پیشاگفتاری شکل می‌گیرد، ساختاری از زبان که می‌توان از آن به عنوان "جریان سیال ذهن" نامید. در جریان سیال ذهن تحتانی‌ترین فرایندهای مرتبط با اندیشه با نوعی زبان بدوی درونی در هم می‌امیزد. از ویژگی‌های مهم چنین مرحله‌ای اغتشاش زمانی و بی نظمی و پراکندگی است. علت آن این است که تنها سطحی از اندیشه است که به فرایندهایی شیمیایی و بیولوژیک اصطکاک دارد. آنچه که مستقیمن بر اساس واکنشهای بیولوژیک در ذهن به وقوع پیوسته است با اشکالی بدوی و نسبتن بدون ساختارهای مبتنی بر زمان و مکان، به صورت جرقه‌های، همراه با تداعی واژه‌های خاص همراه می‌گردد که از تحتانی‌ترین لایه‌های ناخود آگاه به سوی خود آگاه حرکت می‌کند. هنگامی که در خود فرو رفته‌ایم و بدون توجه به زمان و مکان با خود به خلوت نشسته‌ایم، اندیشه به صورت موجودی گنگ و ناآشنا خود را به اولین واژه‌ها می‌آویزد و آماده انتقال به مرحلهٔ بعدی می‌شود. کودک یا پیرمردی که زیر لب با خود چیزی را زمزمه می‌کند و ناآگاهانه دریچه‌ای بر اعماق ناخود آگاه خود می‌گشاید، انگار احساس خود را از یک وادی به دیگری ترجمه می‌کند. او در این وضعیت اولین گامها را برای تغییر شکل فرایندهای بیولوژیک و حرکت در جهت آموخته‌های اجتماعی مرتبط با زبان را بر می‌دارد. صمیمی‌ترین لحظه‌های خود بودن یا از خود بی خود بودن به صورت جویباری از عواطف و احساس که با در آمدن به هیبت یک واژه، یا حتی یک شعر در انتظار یافتن واژهٔ مناسبی می‌نشیند. در این مرحله در سکوت و بی صدایی، طوفانی در جریان است. تولدی از ابتدایی‌ترین مبدأ عواطف تا استحاله به صورت ابری از واژه‌های نامعلوم، سازمان نایافته، بدون انسجام و ساختار، بی نظم و گنگ، گویی نوعی زبان بدوی، زبانی مستقیم، غیر قراردی و غیر مستقیم. آیا این وضعیت این همانی اندیشه است؟

مسیر اندیشه در این مرحله دیگر نه بر اساس الزامات اندیشیدگی، بلکه بر مبنای نوعی جبر برخواسته از الزامات درون زبانی شکل و قوام می‌گیرد.

مرحله پسا گفتاری

مهم‌ترین استحاله در ماهیت آنچه اندیشه نامیده می‌شود در این مرحله اتفاق می‌افتد. تبدیل پدیده‌های از جنس بیولوژیک با ماهیتی شیمیایی به متن و قرار گرفتن در ساختار قاعده‌مند زبان آخرین گذرگاه اندیشه است. بحث زبان و چگونگی شکل گیری آن بحث بسیار مبسوطی است. تنها در این مرحله است که احساس از جنس و ساختاری زبانی برخوردار می‌گردد و در حصار شبکه‌های تو در توی قواعد آن محبوس می‌شود.

بی تردید زبان خود از تحولات تدریجی تاریخی برخوردار بوده است. نظام زبان محصول تعاملهای ارتباطی انسان است که به مرور قاعده‌مندتر و پیچیده‌تر شده است. می‌توان زمانی را تصور کرد که انسانها برای اولین بار در مواجهه با جهان برای هر پدیده یا شیئ واژه‌ای را انتخاب کردند. واژه‌ای که نه تنها وظیفهٔ نامیدن آنها بلکه به منظور تسلط بر آنها در غیابشان را برعهده داشته است. زبان در طبقه بندی کردن اشیاء و طبیعت و به طور کلی بازنمایی هستی در غیاب آن نقش اساسی داشته است. واژگان و در نهایت متن، در عین بی ربطی با واقعیت، چینش پازل هستی را به گونه‌ای متفاوت ممکن می‌سازد. قطعاتی که غیر این قرابت زبانی، هماهنگی واقعی با هم ندارند. ایا این خود نوعی اندیشه نسبت به وضعیت جدید اشیاء محسوب نمی‌شود؟ وضعیتی که تنها در بستر زبان شکل گرفته است؟

مسیر اندیشه در این مرحله دیگر نه بر اساس الزامات اندیشیدگی، بلکه بر مبنای نوعی جبر برخواسته از الزامات درون زبانی شکل و قوام می‌گیرد. در مرحلهٔ پسا گفتاری –که در این بحث بخصوص نوشتار مد نظر است- اندیشه تبدیل به مجموعه‌ای از گزاره‌های زبانی می‌شود که در قالب واژه‌ها و جملات و قواعد ارتباطی بین آنان ارائه می‌شوند. آیا آنچه در این مرحله شکل می‌گیرد این همانی اندیشه است؟

مهم‌ترین اتفاقی که در این مرحله ایجاد می‌شود، تبدیل اندیشه به متن است. متن به عنوان آخرین برکهٔ در مسیر اندیشه آن را دگرگون می‌کند و جوهر جدیدی برای آن تعریف می‌کند. مسیری که از فرایندهای بیولوژیکی آغاز می‌شود

نهایتن به صورت متن آرام می‌گیرد. در حقیقت متن مانند صیادی در کمین شکار لحظه‌های منجر به متن می‌ماند. تغییر در جوهر اندیشه در این مراحل مانند تغییر در آب از جامد به مایع یا بخار نیست. زیرا در اینجا جنس آب بدون تغییر می‌ماند و امکان تغییر ارادی این مسیر وجود دارد. در حالی که اندیشه مسیری جبری همراه با تغییر در ماهیت خود را دنبال می‌کند. در این مرحله، اندیشه‌ها با میزان توانایی‌ها و انعطاف پذیری در زبان تا حدودی می‌تواند از زنجیر قاعده‌های زبانی بگریزد و از واژه‌ای به واژه دیگرپناه ببرد. اما در نهایت هنگامی که در دامن متن به زنجیر کشیده می‌شود، ماجرای هیجان انگیز یک سفر حیرت انگیز به پایان خود می‌رسد. آیا متن این همانی فرایندهایی است که منشاء احساس و عاطفه‌اند؟

آیا به حقیقت چنین است؟ اما مگر "حقیقت" چیست؟ آیا حقیقت غیر از امکاناتی است که توسط زبان آشکار می‌شود؟

اندیشه – به مفهومی که به ادراک عمومی ما نزدیک است - نه تنها در زبان شکل می‌گیرد که در زبان اتفاق می‌افتد. اندیشه به آن معنایی که ما دنبال می‌کنیم جز از جنس واژه قابل تشخیص نیست. چیدمان واژه‌ها در نظام غیر طبیعی و عامدانهٔ زبان مضمون اندیشه را ممکن می‌کند و آن را می‌سازد. هنگامی که نوعی احساس پیشا زبانی به صورت متن در می‌اید مجبور است خود را با قانون‌های زبانی هماهنگ نماید. هر چند که امکانات نهفتهٔ زبان، گزینه‌های متعددی را پیش روی شکلهای بدوی اندیشه برای عرضه شدن و حضور در پهنهٔ متن را ایجاد نمی‌کند. تمامی اندیشه که حالتی سوبژکتیو و ذهنی دارد به صورت سلولهایی قابل شمارش، قابل تغییر، و جابجایی در می‌آید. زبان به عنوان یک ابزار ارتباطی و به عنوان یک ظرف، با پر شدن از مفاهیم خام و اولیه، قدرت تعمیق و تغییر آن را که در ساختار موجود خود از قبل داشته است از این مادهٔ اولیه که بدست آورده استفاده می‌کند و در محورهای متعدد روی آن نوعی پردازش انجام می‌دهد.

در زبان امکان جابجایی و قرار دادن واژه‌ها در گروههای اسمی، صفتی، فعلی و... وجود دارد. حال بهتر است برای پی بردن به آنچه این چرخه را همچنان به حرکت مداوم می‌اندازد بپردازیم. این جمله را در نظر بگیرید: "من در باغ هستم" گزاره‌ای که بیان موقعیت بسیار سادهٔ راوی است. موقعیتی که به طور طبیعی اتفاق افتاده است. حالا با استفاده از قواعد موجود در زبان بخشهایی از آن را جابجا می‌کنیم: "باغ در من است". چنین گزارهٔ غیر واقعی در خارج از زبان وجود ندارد. و تنها با تسلط و استفاده از زبان امکان ایجاد آن است. آیاممکن است که در درون راوی باغی وجود داشته باشد؟ این تناقض آشکاری با واقعیت است. اما در عین حال ما این را به عنوان یک شعر می‌پذیریم زیرا دوست داریم که باغ را در درون خود احساس کنیم. در حقیقت گزاره‌های زبانی به واقعیت‌های عینی بسنده نمی‌کنند آنها اندیشه را پر و بال می‌دهند و سعی می‌کنند که با استفاده از امکانات گسترده موجود در زبان افق جهان را وسیع‌تر بنمایند. لذا بی ربط نخواهد بود که بگوییم زبان اندیشه‌های ما را می‌سازد و به آن شکل می‌دهد. در این ارتباط مثالهای زیادی می‌توان زد. هنگامی که می‌گوییم: شاعران شعر می‌سرایند. به مقوله‌ای عینی و فرازبانی اشاره می‌کنیم. اما پس از تولید این گزارهٔ راه زیادی تا این واقعه نمانده است: "شعر شاعران را می‌سراید." حالا بر روی مضمون چنین گزاره‌ای مکث کنیم. کدامیک صحیح است؟ ما در توضیح گزارهٔ دوم می‌توانیم بگوییم که شعر به خلق شاعر می‌انجامد. آیا به حقیقت چنین است؟ اما مگر "حقیقت" چیست؟ آیا حقیقت غیر از امکاناتی است که توسط زبان آشکار می‌شود؟ تا قبل از این گزارهٔ انسان فاعل و شعر مفعول است. اما با حضور چنین گزاره‌ای ارتباط واژگون می‌گردد. حقیقت چیست؟ آیا می‌توانیم نتیجه بگیریم که در بستر زبان از انسان تعریف جدیدی بدست می‌اید؟ اگر چنین باشد سئوالهای باز هم بیشتری ایجاد می‌شود: آیا قبل از آن که زبان این اندیشهٔ نو را (گزارهٔ دوم) بوجود بیاورد، ایا گزارهٔ دوم بیرون از حیطهٔ زبان وجود داشت و نمی‌توانست بیان شود یا این که تحقق گزارهٔ دوم بر مبنای حدوث زبانی آن بوده است؟

عبارت "شعر نوعی حادثهٔ زبانی است" تعبیر دیگری برای همین اتفاق است. مثال مناسب دیگر واژهٔ دمکراسی است. در کشور ما از زمان انقلاب مشروطه به بعد از واژهٔ آزادی برای خواستهای جمعی استفاده می‌شده است. اما این واژه مدلول معینی ندارد. زیرا آزادی قبل از آن به صورت عینی تجربه نشده است. لذا کلیه کسانی که این واژه را بکار می‌برند از یک برداشت مشترک با دیگران برخوردار نیستند. اما آزادی مقوله‌ای جمعی است و نیاز به تعریف مشترک دارد هرچند که آزادی به عنوان یک واژهٔ بکر ابتدا در ذهن ممکن است به وجود آمده باشد. بعدها در مواجهه و تعامل با غرب، ما معادل این واژه را یعنی دمکراسی را می‌پذیریم و آن را جایگزین آزادی می‌کنیم. پذیرش این واژه خود به خود ذهنیت خام و طبیعی ما را نسبت به موضوع تغییر می‌دهد و برای ازادی تعریف

جدیدی مطابق با مدلول بدیل آن ایجاد می‌کند. همچنین است بعضی واژه‌ها مدلول مشخصی در بیرون از زبان ندارند مانند خود واژهٔ اندیشه یا انسانیت، خیر و...

تاریخ تحولات اندیشه

در نهایت فرآیند اندیشه‌ورزی منتهی به معناسازی می‌گردد که نشانه‌ای از نوع ویژه‌ای از رابطهٔ ذهنی بین انسان و جهان است. آیا معنا، کشف چیستی جهان است؟ قبلن گمان می‌شد که پاسخ به این سئوال مثبت باشد. اما امروز تردیدهای جدی وجود دارد و هر چه که شرایط فعلی بیشتر دوام می‌اورد، این شق بیشتر می‌پاید. این که درک ما از جهان، روایتی از میان روایتهای گوناگون و محتمل الوجود است که تنها شعاعی انسانی به سوی جهان گسیل داده است، می‌تواند موضوع یک رسالهٔ دیگر باشد. لذا می‌توانیم به همین خلاصه کفایت کنیم که "معنا"ی جهان حاصله از "تفکر" نامیده می‌شود الزامن بازتاب واقعیت بیرون نیست، بلکه تنها تبیین جهان در دستگاهی انسان ساز است.

در عین حال، فرآیند زایش و مرگ و میر اندیشه‌ها و افکار در تاریخ و جغرافیا مرتب اتفاق افتاده و خواهد افتاد. در گذر زمان و مکان نه تنها عوامل درگیر در شکل گیری و جهت یابی معنا متغیر بوده‌اند که ذهن معناساز ما نیز دائمن دستخوش تغییر بوده است. علیرغم این پنداشت، در فلسفهٔ یونانی "اندیشه" ابزاری قطعی برای کشف جهان بوده است. حتی برای افلاطون هنر و زیبایی انعکاس امر اصیل بیرونی است. عقل به عنوان مرکز اندیشه وسیله‌ای برای شناخت عالم مثل است و امر بیرونی کامل و بی نقض است و وظیفه اندیشمند بی شک الگو گیری از ایده‌الهای آن است. این شیوه نگرش به اندیشه‌ورزی در زمان دکارت به اوج خود می‌رسد و اندیشیدن، ملاک واقعیت وجود می‌گردد.

شوپنهاور بعدها، جهان را به عنوان "تصور" ما معرفی می‌کند و در میانهٔ قرن بیستم هایدگر در درسنامه‌های خطاب به دانشجویانش روی این نکته تمرکز می‌کند که آنچه به عنوان " تفکر " در تاریخ اندیشیدگی بشر رخ داده است، تنها نوعی رویکردی سوداگرایانه از هستی است. او می‌گوید: "اندیشه برانگیزترین امر همان است که ما هنوز فکر نمی‌کنیم و همچنان نیز فکر نمی‌کنیم، و در این میان وضعیت جهان مدام اندیشه برانگیز تر می‌شود. (۴)". در اینجا وی بین فکر کردن و ارتباط سوداگرایانه با جهان به نام "علم " مرزبندی ایجاد می‌کند. آیا بنیان علم بر مبنای اندیشه و تفکر است؟ بینان علم بر مبنای منافع ما و نگاه ابزاری از جهان شکل می‌گیرد: "

اندیشه

اصالت واقعی در کسب این قدرت است که افکار پیشین را دریابیم و دریافته‌هارا تحمل کنیم وآن چه را که در خفا تحمل کرده‌ایم به بالندگی برسانیمان گاه این افکار، خود به آنجا می‌رسند که به آن تعلق دارند، به آن چیزی می‌رسند که من آن را امر آغازین می‌نامم. آنگاه شور اصیل تفکر و در اصل شور انسان به امر عاری از منفعت پیوسته بیشتر می‌شود. اما در حقیقت هر گام در راه تفکر، تنها تلاشی محسوب می‌شود برای آن که انسان را متفکرانه در یافتن مسیر ذات خویش همیاری کند" (۵)

او تاکید می‌کند که موضع ما نسبت به هستی موضعی جانبدارانه است و هدف از بررسی و تفکر در باب هستی نه به منزلهٔ شناخت بلکه جستجوی راهکارهای برای غلبه و تسلط بر آن است. لذا راهی که علوم تا کنون طی کرده‌اند هرگز به معنای فکر کردن و پرده برداشتن از چیستی هستی نیست. ما هرگز فکر نمی‌کنیم.■

منابع:

۱. On the soul By Aristotle,350 B.C

۲-www.bmecenter.ir(department of biomedical engineering bme:central)

۳-عصب شناسی زبان، حورهٔ مطالعات میان رشته ایدر علوم انسانی، تابستان ۹۲، دورهٔ پنجم

۴-معنای تفکر چیست؟ مارتین هایدگر، ترجمه فرهاد سلمانیان، انتشارات مرکز

۵-همان

بررسی مجموعه شعر «روبه‌رو در سه پرده» سرودهٔ «محمدحسن مرتجا»

«رجب بذرافشان»

مجموعه شعر «رو به رو در سه پرده» پنجمین کتاب «محمدحسن مرتجا» شامل ۵۷ قطعه شعر سپید در ۱۲۸ صفحه سال ۱۳۹۳ توسط نشر بوتیمار چاپ و وارد بازار کتاب گردید.

شعر در متنیت خود تردید می‌کند انگاره‌ها را در یک وضعیت تقابلی ایجابی قرار می‌دهد تا به حوزهٔ گفتمان با سویه‌های تأویلی بکشد. دو عامل محوری (متن، خواننده) در شناخت و خوانش تولیدات و فرا آورده‌های فرهنگی ادبی مورد توجه است. اگر به متن اعتقاد داشته باشیم یا به خواننده، در نهایت این متن است که باقی می‌ماند، و ارزش سنجش اثر بستگی به خواننده دارد. هر متن پیشرویی با هر بار خوانش مفهوم نو و متفاوتی را باز تولید می‌کند.

جهان اندیشگیء «محمدحسن مرتجا» در موقعیت‌های مختلف سمت و سویی متناسب با روحیات و دغدغه‌های انسانی اجتماعی دارد و فراشدهای جهان- متن را می‌سازد. با این که آفرینش اثر متفاوت اصل و الزامی نیست، متنی مهم تلقی می‌شود که تاثیرگذار و خودبسنده باشد. اما شاعر علاوه بر آسیب‌های اجتماعی و مسائل انسانی، دنبال شکل‌های تازهٔ بیانی است.

جهان اندیشگیء «محمدحسن مرتجا» در موقعیت‌های مختلف سمت و سویی متناسب با روحیات و دغدغه‌های انسانی اجتماعی دارد و فراشدهای جهان- متن را می‌سازد.

اجازه یعنی چه؟
ما... یک جا دستی
یک جا چشمی، جا پایی که پرت می‌کنیم آخر توی تاریکی
تا آن آخرین با عصایش به آن‌ها بزند و تف کند:
تف بر این جاانگشتی نخ نما!
و بر این جادستیِ گند!
(ص ۱۱۲)

تفاوت، فاصله گذاری، جزنگری، زبانیت و ساختمندی از ویژگی‌های کتاب «رو به رو در سه پرده» است. زبان یک تعرض آشکار و آگاهانه را در شالودهٔ فرم استعاری متن نمایش می‌دهد. رفتار شاعر با زبان (به وضوح) این تفاوت را در کارکردهای زبانی تصویر و بیان می‌کند. شعر از زبان اول شخص تا سوم شخص در نوسان است. شاعر با بهره گیری از زبان معیار و تلفیق آن با زبان عامیانه (در واقع با استفاده از ظرفیت‌های زبان محاوره) انحراف در نُرم کلام، نشانه گذاری، حذف به قرینه، نقض در حوزهٔ معنا، پاره گفتارها، بازی زبانی، بل که نحوهٔ برخورد با واژه‌ها ساخت نحوی کلمه را تغییر می‌دهد. به گفتهٔ بارت؛ «متن تنها در زبان یافت می‌شود.»

«محمدحسن مرتجا» در «رو به رو در سه پرده» بسیار ظریف و رندانه با کلمات بازی می‌کند. شکل استحاله گون واژه در مسیر روایی اثر تبدیل به مفهوم شده، و رویکرد تازه‌ای را به متن ارجاع می‌دهد. از یک سو، در پیکربندی اثر با هنجارشکنی، بازی با کلمات، بر هم زدن نرم‌های زبانی، و با عادت زدایی شعر را به سوی اجرای مدرنیستی پیش می‌برد. و از سویی دیگر، با الهام از نگره‌های روز، شعر را از تک صدایی به سمت گردش زبانی و چند صدایی شدن سوق می‌دهد، و بطور ضمنی در خلال روایت پیش پنداشت ها و مفرضات را با نگرشی مدرن از محوریت سوژه حذف، و اصالت را به رویکرد واژگان و گزاره‌های روایی- متنی واگذار کرده است.

با کلمه، تیر در هوا... در خلاص می‌زنیم
یا در گرفته درها، در درد، در دوا، در یا
حبیبی که دور، می‌زنیم
از تلویزیون که ستون دود.... فلفل.... سیگار
تا هوایی که پاتک می‌زنیم
برای کلمه... نفس... تو
آه همراه
با دو و سه سطر آزاد، این شب پر تشویش را بگو
تا کجا، تا کجا، می‌زنند؟
.....
.....
حذف می‌شوم، حذف، از جا
و سر تا پایم جدا جدا می‌رود
و جا، به شکل مرز "تیغ" می‌برد و می‌روم تا کجا؟(ص ۵)

این شعر مهیج و اغوا کننده است. شاعر با دخل و تصرف مداوم در زنجیرهٔ کلام مانع از کانون شدگی گزاره‌های معنایی شده است. شعر در یک پروسهٔ رفتاری عادت مند به معنا نمی‌نشیند، روح پرسشگری و القائات ضمنی- تلویحی متن را از معنای محدود به سمت معناهای نامحدود، و لایه‌ها گسیل و نشانه گذاری می‌کنند. به بیان دیگر، دال در پذیرش نقش

مدلولی تردید ایجاد کرده، و به واسطهٔ علایم و نشانه‌ها در شبکهٔ معنایی تأخیر می‌اندازد. به متن تنها از طریق نشانه‌ها می‌توان نزدیک شد. در غیر این صورت با یک شبکهٔ استعاری پیچیده و تو در تو و ناهمخوان مواجه ایم که هر گونه قرائتی را نفی و مورد تشکیک قرار می‌دهد. به گفتهٔ فوکو؛ «نوشتار بازی‌ای است از نشانه‌ها که نه بر اساس محتوای مدلول، که بیشتر بر اساس سرشت دال مرتب شده است.» (مؤلف چیست) بر این اساس دال و مدلول چه در سرشت و چه در کارکرد متفاوت‌اند. منتها ماهیت دال غالباً تحت تأثیر خصلت محتوایی و نقش نمادین نظام مدلولی واقع می‌شود، و نوشتار، در پیوست با جهت‌های دیگری شکل می‌بندد. در محور همنشینی بازی زبانی و نگاه بازیگوشانه تا حدودی وقفه بر عناصر حاضر و غایب در متن می‌گذارد، و باعث گسترش زمینه‌های عینی و ساخت مند می‌گردد.

بسامد برخی از کلمات همچون "جا"، "کجا" به کرات در متن تکرار شده و بالا است. حتا برخی از شعرهای ((رو به رو در سه پرده)) بر اساس کنشمندی این دو واژهٔ مشابه و مترادف سازمان دهی و شکل بسته‌اند.

بنشینم بر همین نیمکت
که نوهٔ آن نشستن‌ها باید باشد
و درخت بید، در برش، گرفته چنان
که حتم شاخه‌ای از او
همین که دست دارد، دسته‌اش
در پاکت سیگار و فکر و اینترنت و کتابی نیمه باز، رها شده روی فرش...
در هر چه و هر چه اینجا "چهچه"
در ژنو و پنج+شش
در سطرها وسطا سطرهای سخت خیره
در "و" و علاقه‌اش به نقطه
و. (ص ۸)

شعر "و" نتیجهٔ تلاش شاعر در زمینهٔ تولید و سازمان دهی همبافت های ناممکن در نظام زبانی به سمت ساختارهای ممکن و غیر تأویلی است. شعر در یک وضعیت استعاری تأویل ناپذیر قرار دارد. مناسبات متنی در سطرها، بندها، جمله بندی‌ها، ضمایر و علایم و نشانه‌ها و حروف و حتا در پردازش‌های گرافیکی مدام در حال تغییر و جابجا شدن است. به بیان دیگر، متن در یک فرایند تئوریک اما تخریبی با ایجاد تعلیق و گسست، قطعه قطعه شدن جملات و مفهوم، به تدریج در ذهن و زبان شاعر با روایت یکی می‌شود.

از یک سو، با فقدان روایت مواجه ایم. چینش واژگان در انسجام و هماهنگی با زبان و اندیشه در محور عمودی به فرم نزدیک شده، و روایت در چهارچوبهٔ موضوعی اثر پنهان است. و از سویی دیگر، با موضوع واحد و آنچه که می‌توان از یک روایت شعری اخذ و استخراج کرد، مواجه نیستیم.

بیا
بوسه‌ها. آن بوسه‌ها که بو و پرده می‌کشیدند از روز و روزها
به فعل همین و این، غمشان نی
که ردیفی از دگمه‌هایند بر مانتوی زنی
که رأس ساعت ۵ از کار بر می‌گردد
(همان)

فقدان روایت و تبدیل پاره‌های روایی به گزاره‌های بصری برآیند نگاه و نگرشی مدرن و لایه مند به جهان متن است. این مساله از کوچک‌ترین جزء (حروف، ضمیر، علایم) آغاز، و زمینه‌های ساختاری را پی می‌ریزد. به بیان دیگر، فقدان روایت ناشی از تعلیق و گسست‌های تکنیکی و روشمند در ذهن و زبان شاعر است که در بستر روایت، و در پس زمینهٔ روایی اثر جریان دارد. شاعر با استفاده از بازخورد موضوعی، حجم، فضا، پاره‌های روایی و بنابر مناسبات درونی روایت را در موقعیت جدیدی قرار داده تا متن با چکیده‌های انرژی کلامی به هستییت خود ادامه دهد.

زنی که در اسب غرق می‌شود
کدام تاکستان نجاتش خواهد داد
اوج می‌گیرد شیهه در باد
و سکوت‌های یادگاری بر گردش، خیره
و افتادن پیراهن کولیانهٔ گردباد، از تن بیابان
خواب اسب را در چشمان شتر، شفاف می‌کند
-کجایم؟! (ص ۱۶)

با وجود تناقض و لغزش‌های زبانی برخی از تصاویر مجاب کننده است خواننده را در شرایط یا در موقعیت متنی نگر می‌دارد. مثلاً، این بند از شعر "اسب" کاملاً عقل گریز است. میان اجزا و مفهوم نمی‌شود یک ارتباط منطقی بر قرار کرد. غرق شدن زن در اسب... بی معناست و سنخیتی با فهم مخاطب ندارد. تصاویر کاملاً انتزاعی و غیر قابل تفکیک و هم معنا شدن است. بیش‌تر با سطرهای شاعرانه، پارادوکس و حسامیزی و تناسب‌های دور از ذهن مواجه ایم که در انتظام بخشی و باورپذیری گزاره‌ها بصری اختلاط ایجاد می‌کنند. تا سطر هفتم که با یک برش ساده "-کجایم؟!" (در پرانتز، شعر اغلب با یک کلمه از بدنهٔ اصلی قطع و جدا می‌شود، مسیر و

موقعیت روایی سمت و سوی تازه می‌گیرد.) در اینجا فاصلهٔ میان ناخودآگاه و خودآگاه قطع و فضا کاملاً تغییر می‌کند. به علاوه نمی‌توان لذت متن را نادیده گرفت و انگار کرد. شاعر دایرهٔ تأویل را باز گذاشته تا به تفسیر و قرائت‌های دیگر امکان بروز و خودنمایی داده شود.

«محمدحسن مرتجا» یک روایت یکدست منطبق با معیارهای خطی به دست نمی‌دهد که مبتنی بر دریافتی واحد از متن باشد، بلکه به انحای مختلف در اجزا و فرم تصرف و مداخله می‌کند تا متنی متفاوت شکل بگیرد.

می‌کشیم "جا" را این قدر تا نمی‌دانم کجا؟
او آبستن دوقلوهای سایه و ابر است
می‌کشیم که بیاندازیم و باز در رویم؟!
نامرد زده سقفمان
آسمان که بیاید جای خودش
سقفمان جای خودش نیست
(ص ۲۹)

متن به مثابهٔ جهانی فرض شده که در حال فروپاشی است. شاعر بی مکانی، سرگردانی و نداشتن سر پناه را در مکانیت جستجو و کاوش می‌کند. خب، این منطقی و عاقلانه بنظر می‌رسد. اما تصویری که از جهان به دست می‌دهد حیرت آور است. ((می‌کشیم "جا" را این قدر تا نمی‌دانم کجا؟)) "جا" فرض مکانی و مکانیت است تا کجا... که قول کشیدن جا تا کجا بی معناست و تناسبی در پیکربندیء مفهوم اثر ندارد. یعنی از آغاز مساله بغرنج می‌شود. "جا تا کجا". حالا سطر دوم بیش‌تر بر ابهام می‌افزاید و دریافت را مشکل می‌کند. "او آبستن دو قلوهای سایه و ابر است" او- سوم شخص غایب- آبستن دوقلوها که تشخص و نسبت انسانی پیدا کرده‌اند. در ادامهٔ سطر با آوردن "سایه و ابر" و تشخص بخشی به عناصر مادی و طبیعی، دوباره گره تنگ‌تر و دریافت مبهم و پیچیده‌تر می‌شود. سطر سوم "می‌کشیم که بیاندازیم و باز در رویم؟!" این سؤال پیش می‌آید چه را بکشم و بیاندازیم. جا را؟! یک امر ناممکن که تنها در عالم خیال ممکن است.

در سطر چهارم تازه در می‌یابیم مکانی وجود داشته که دچار فعل و انفعال شده است. "نامرد زده سقفمان" سوای جنبهٔ اصطلاحی، واژهٔ نامرد می‌تواند او باشد/ نباشد. شخص سومی که از زاویهٔ بیرونی بر متن احاطه دارد. در سطر پنجم و ششم حدود دریافت تغییر کرده و دلیل این همه کشمکش و فعالیت معلوم می‌شود. "آسمان که بیاید جای خودش/ سقفمان جای خودش نیست" منتها باز مساله غامض، گنگ و نارسا است. اضطراب ناشی از صدمات جابجایی (بی جایی) با برگشت آسمان (در هر صورت) از میان برداشته نمی‌شود. به این ترتیب، از آغاز بطور استفهام آمیزی شعر در حالت تعلیق قرار دارد. و هیچ گاه قرار نیست اوضاع نابسامان (مکانیت، محل اسکان راوی- شاعر) به شرایط عادی بر گردد. یعنی پندارها و فرضیات در متن نفی و دچار وقفه شده، بل که در یک خلاء از معنای ادراکی تهی می‌گردد. شاعر هر بار با تعلیق و فرو ریزش معنا دریافت را به تأخیر می‌اندازد، و موجب تازه‌ای را وارد جهان متن می‌کند.

تأویل ناپذیری یا چند تأویلی در اغلب شعرهای «رو به رو در سه پرده» وجود دارد که متن تن به تأویل واحد یا معنای یکه و نهایی نمی‌دهد. بل که به تعداد خوانندگان قابلیت تأویلی و قرائت دارد.

«محمدحسن مرتجا» یک روایت یکدست منطبق با معیارهای خطی به دست نمی‌دهد که مبتنی بر دریافتی واحد از متن باشد، بلکه به انحای مختلف در اجزا و فرم تصرف و مداخله می‌کند تا متنی متفاوت شکل بگیرد.

هر غروب هوایی که با چشمانی مست در سینه‌ات رگ کرده،
صدا می زند:
قدم زدنِ فلسفهٔ اعماقِ شیر و شب را در بستری به بلندای شب
نگاه می‌کنم و موجی از آن در چشمانم می‌ریزد
و واژه‌ها را برای تیز شدن در سایه‌ات صیقل می‌دهد(ص ۳۲)

با یک شعر متفاوت و معناگریز مواجه ایم تا یک اثر متعارف. نگاه فلسفی و شهودی آمیخته به طنز کلامی و کنایی در عین سادگی موجب تنیدگی اشیا در یک وضعیت حاد و متفاوت شده است. به بیان دیگر، مکاشفه‌ای عمیق و جنون مند در لایه‌های متنی جریان دارد که آشکارگی آن در قاب بندی ذهن شاعر تأمل برانگیز است.

شب که با مقاومت شعری نیمه تمام به رختخواب می‌روم
حتم، صبح، پاهای آن شعر است
که به دنبال هر چیز می‌روم... نمی‌روم
(همان)

از این قرار؛ شعر یک جریان ناتمام و پایان ناپذیر (با جنسیت مشخص) در شاعر است. در خواب، در بیداری توصیف و تجسم متفاوتی دارد. گاه روبرو، و گاهی پهلو به پهلو از خواب و رویاها بیرون می‌آید.

جا رفته است

یا سفید، پَر ریخته است، همه جا
نردبام، نزدِ بام، در گفتگوی برف و نمک خیره مانده است
دم غروب (دارم بیدار می‌بینم)
دارم جا، جا، جا، می‌کنم
هر چه مرغ روی پوستم دوستم نمی‌شود
نمی‌آید توی سینه‌ام بخوابد (ص ۳۴)

روابط پیچیده و ترکیبی و چندوجهی متن را به سوی مفردسازی ساختاری ضمائر و علایم و افعال با ارجاعات تعلیقی، و بعضاً رویکردی شهودی پیش می‌برد.- دم غروب (دارم بیدار می‌بینم)- شاعر بیش‌تر با علایم و گرافیک سمت‌های درونی متن را باز/ بسته می‌کند. از یک سو، با قطعه قطعه کردن اجزا، مفهوم باز و در یک گسترهٔ ناگهانی رخنه کرده، و ظاهر می‌گردد. و از سویی دیگر، کنش گفتاری را بر اساس رویهٔ معمول و منطقی بر گزیده است. منتها بار حسی و عاطفی کلمات آنقدر بالا نیست که معنا یا معناها دور دایرهٔ تأویل چرخش داشته باشد.

سوای هر مفهوم و برداشتی شاعر ارجاع به کتاب ((دارم خواب می‌بینم)) خودش هم دارد.

شاعران معمولاً برای فضاسازی و گریز از روایت خطی و توالی سطرها حروف و واژه را در متن پراکنده و جابجا می‌کنند. نکتهٔ مهم این که «محمدحسن مرتجا» اغلب سطرها را با فاصله گذاری در متن جابجا می‌کند. مثلاً، در این شعر، سطر اول و دوم رابطهٔ ذاتی و ماهوی با سطر پنجم دارد (یعنی می‌توانست اینطور باشد). بنابر یکسری ملاحظه و بر اساس روش تکنیکی جدا و با فاصله نوشته شده است. اگرچه این مساله در خوانش متن اختلاط به وجود می‌آورد. اما نشانهٔ پیامد سبکی در تجربهٔ شاعر است.

در شب برفی
هر چه می‌نویسم، سیاه نمی‌شود
برگشت می‌خورد به سپید
خوانش؟ نه شکل نمی‌گیرد
(ص ۸۹)

سفید و سیاهی‌های نوشتار ترجیحاً ارجاع به متن و خواننده دارد. همه چیز در حالت تعلیق رخ می‌دهد. معنا، چند معنایی، به واسطهٔ سیستم‌های دلالتگر در برش‌های زمانی با سپیدخوانی و نانوشته‌ها متن را در وضعیت تردید و فرو کاهندگی به چالش می‌گیرد. متن با گزینه گویی نقیض پیش گفته را اصلاح، و با تکرار به شکل ایهام گونه‌ای دوباره دست به باز آفرینی می زند، و خود را در موقعیت دریافت پیشین قرار می‌دهد.

به تو فکر می‌کنم
که به تو فکر می‌کنم
و خوب، که اوضاع از ذوزنقه شدنم نمی‌گذرد
که سر زده صدایم کنی
تا باز دنبال دستم که دست خودم نیست بگردم... که کجاست؟
پایم، مویم، رویم و
و دو لنگهٔ چشمم را عوضی روی صورتم بپوشم (ص ۹۵)

فضای مالیخویایی اثر یک تصویر اسکیزوفرنی و روان پریشانه از راوی به دست می‌دهد. راوی در خلال روایت عدم ثبات و اختلالات اسکیزوفرنیک را به متن انتقال داده، و به تدریج این تصویر تکمیل می‌شود. از یک سو، شاعر با تعلیق متن را به سمت حوزه‌های ناشناخته و کشف ناشده سوق می‌دهد تا از ظرفیت پنهان در زبان بهره مند گردد. و از سویی دیگر، گزاره‌های بصری یک فرایند حسی و غیر حسی را (به تناوب) در متن گسترش داده است.

همانطور که در طبیعت ایندست کارها است و انتظار می‌رود به سبب مشارکت خواننده در متن، شعر با عدم پایان بندی (بستار باز) رها شده یا به پایان می‌رسد.

به تو روی می‌کنم
که به تو روی می‌کنم
آن قدر که سینه‌ام، صفحه، صفحه، رنگارنگ، رگارگ
نم دهد اشکالش تا سینهٔ حوا
و هوا دست به دست‌تر، شود تر، تر
و بیاید مرا که حباب، حباب‌تر، بالا، بالاتر
و...
(همان)

شاعر از صنایع لفظی از قبیل سجع و جناس (و یا همحروفی) استفاده کرده آوا و موسیقی را شدت بخشیده است. به بیان دیگر، تکرار و بازنویسی واژه‌ها، لحظه‌ها باعث دوام و چسبندگی خوشه‌های آوایی می‌گردد.

این دور است و آن نزدیک
پایی که مرغانگی می‌کنند و بر می‌چیند هر چه "دون" را
و باز پر و بالی می‌تکاند و... و باز...
حیف
(ص ۱۲۷)

در این راستا علاوه بر نمونه‌های در متن، کاربرد حرف/ ضمیر "و" در اشکال مختلف قابل ملاحظه است. به خصوص در نمونهٔ زیر که نشانهٔ کثرت می‌باشد.

از همهٔ آن چیزها که حالا ترجیح می‌دهند نامریی بیایند و بریزند

مثل این خون، دست، سر

این- و و تا و پا-

و... (ص ۵۷)

سیال ذهن و وجه شناوری تصاویر در شکل بندی موسیقی کلامی (هماوایی) بی ثاثیر نبوده، بل که سوای احساس و عاطفه مندی، وجه درونمایه ای اثر را کامل و منعکس می‌کند.

- می‌شنوی؟!

در تو که توتر "گامب گامب" می‌زنند

در دخترانی که در من زنده به گور شده‌اند

و حال سفید بر خواسته‌اند

(ص ۶)

در گور کردن و بر خیزاندن، در عین خیال انگیز بودن یک تخیل واقعی است. منتها این تصویر معنای واحد و یکه‌ای به دست نمی‌دهد که تعریف پذیر باشد.

صورتم رفت

چشمانم اما نتوانستند که جفت شوند، بروند

ماندند که ماندند

و من با تمام اعضایم

(سنـــــگی)

که کسی به سینه نزد

الا او که نبود دیگر

(ص ۹۹)

بی چهرگی و نقاب به رخ کشیدن، شعر بین مرز خیال و واقعیت قرار دارد. با وجود نمودهای بیرونی، تصاویر در هم تنیده و غیر قابل تفکیک‌اند.

دارم از این قلم توی دست‌هایت، پیچ پیچ

قائم بی خیمه

جا خالی می‌دهم که نخورم توی دیوار

از چشم‌هایت که الانه می‌ریزد زیر نامه

امضا

(ص ۱۰۳)

شعرهای «محمدحسن مرتجا» را باید با دقت و با حوصله خواند و لذت برد. نخست، احساس رمندگی به خواننده دست می‌دهد. اما همین که با تکنیک، دقایق زبانی و روش نگارشی شاعر آشنا شویم، فضای کار به دست می‌آید. و به فراخور انتظارات را بر آورده می‌کند.

به گفتهٔ فوکو؛ ((کار نقد، آشکار ساختن مناسبات اثر با مؤلف نیست و نیز قصد ندارد تا از راه متون، اندیشه یا تجربه‌ای را بازسازی کند، بلکه می‌خواهد اثر را در ساختمان، معماری، شکل ذاتی و مناسباتِ درونی‌اش تحلیل کند.)) (مؤلف چیست)

آفرینش اثر، سیر حوادث و بیان ماجراهای پر شور و التهاب آور به علاوه یکسری ویژگی و المان‌های سنتی و مدرن جزء اساس بنیادین شعر محسوب می‌شود که در دوره‌های مختلف دچار گسست و دگردیسی شده‌اند. اما هنوز زمینه‌های پیشین در اکنون/ متن‌های اکنونی کاربرد دارد.

شعرهای «محمدحسن مرتجا» را باید با دقت و با حوصله خواند و لذت برد. نخست، احساس رمندگی به خواننده دست می‌دهد.

از کجا؟!

از خشایار شاهی که با شلاقش بر دست رو به آبی‌ها در قامتت قد می‌کشد، رقم بزن!

من از ریگ‌های چسبیده به تنم که نه؟

تو از سنگ‌های افتاده در خوابت

سنگی در دست‌هایم انداخته‌ای

که دایره در دایره‌اش را رقصیده‌ام، می‌رقصم

(ص ۱۰۵)

راوی یاس و اضطراب یک دورهٔ پر تنش تاریخی را دستمایه قرار داده تا این وهم بزرگ در قوارهٔ روایت به شکل گیرا و دلچسب بازسازی و قرائت گردد. تمایل به کشف رابطه میان اسطوره و اجتماع، همپیوندی سنت و مدرنیته در یک پیوستار ماحصل جهان بینی، استفاده از عناصر داستان و امکانات روایی داستان و تکثیر آن در دو زمان مختلف است. با توجه به قید زمان تاریخی در آغاز، اما بنابر مؤلفه‌های عصر مدرن گذشته در حال می‌گذرد. یعنی با ادغام زمان در حالیت اکنون سویه‌های عینی و طراوتمند اشیا جذب شالودهٔ متنی شده‌اند.

و دوست من اگر تو باشی وای...

بینداز!

به اشارهٔ جادو بینداز

از یک حباب هم نمی‌گذارم

(همان)

ارجاع به تاریخ/ واقعهٔ تاریخی، سبب‌های بیرونی و فرامتنی را وارد متن می‌کند، موجب فعال شدن نماد و اسطوره و سازه‌های همطراز می‌گردد. از یک سو، اسطوره یک کلان روایت است که باید خرد شود، شکسته شود، برسازه‌های مختلف و گوناگونی از

دلِ آن پدید بیاید تا جهان، اشارت جادویی و تاریخ مند را دور نریزد. زیرا نمی‌شود گذشته را نفی کرد و یکسره از میان برداشت، بل که به بهای نامی هم شد باید گرامیش داشت. و از سویی دیگر، سر فصل موضوعی- مفهومی متشکل از چند ژانر مختلف است که به تناسب در متن کارکرد دارد.

سوت بلبلی بزنم و شیب تند مدرسه را یک نفس رکاب بزنم
عصر، لیلا را که دیدم
سه بار دورش بچرخم و زنگ بزنم:
و رنگین کمان چشم‌هایش را در چرخ‌ها، آواز بچرخم.
بچرخم
آواز..
(ص ۴۷)

«محمدحسن مرتجا» از نماد و نگاه نمادپردازانه فاصله می‌گیرد، قداست و جایگاهٔ ممتاز مفرضات و پیش پنداشت‌ها را مورد تردید قرار داده و به هم می‌ریزد، سطح تازه و متفاوتی از معنا را تولید و ارائه می‌دهد. تبدیل کلام به تصویر، و بازگشت‌های متوالی به سویه‌های کلامی- زبانی همواره با نوعی تعهد به تصاویر و پردازش‌های تکنیکی و هوشمندانهٔ گزاره‌های بصری همراه است. به بیان دیگر، شاعر اغلب با زبان تصویر حرف می زند، جمله سازی می‌کند، و مضمون شاعرانه را به نحوی در فرمی نو و متفاوت نمایش می‌دهد. علاقهٔ تصویری در شاعر بعضاً به حدی شدت دارد که نیروی محرک تخیل و آفرینش است.

شهر سرگردان به آب زده بود به دریا
شده بود آن جزیره دبی دبی
(دبی دبی چه حالی دارد)
شهر کهنه شرم تو بود:
رعنا، زیبا، ساقی
که بر دست‌های من آواره و آوار می‌شد
پیراهن گلدارات این جا دوباره گل داده است
و پروانه، پروانه بر آن می‌چرخد
کجایی؟! (ص ۱۰۷)

تکرار و دوبارگی کلام باعث دوام و چرخش‌های متوالی، اما انتظام یافته در سطوح مختلف متنی است. هم ارزی اشیا و عناصر در ساحت متن و عبور از سطوح ذهنی- عینی به نحوهٔ کاربرد زبان، تکنیک و اجرای زبانی بستگی دارد. تخطی از قاعده‌های زبانی در قلمرو متن به منزلهٔ دگردیسی و فاصلهٔ زیباشناسیء است که شاعر الزاماً باید قدرت ایجاد گسیختگی و تداخل‌های متنی را در اشکال پیوستاری واحد داشته باشد.

حال خود را در برده‌ام در این غروب
به شکل این چند چراغ
و دختری
که همیشه از کنار درختان نارون دور می‌شود
بروم؟!
کجا؟... کجا؟
در همین فلکه با چاه‌های توی سینه‌ام
بر یک نیمکت نشسته‌ام
و دارم هر چه سنگ را در مشت‌هایم در او پرتاب می‌کنم
(ص ۱۰۹)

نقض در حوزهٔ معنا و لغزش‌های زبانی برای گریز از انقیاد کلام است که تناقضات رفتاری میان روایت و شاعر را تعریف می‌کند. تخریب در پوستهٔ عادت زبانی باعث می‌شود تا زمینه‌های القایی و اثرات ما بعدی به نحوی غیر قابل کنترل و مهار ناشدنی باشد. زیرا تصاویر از پیش اندیشیده و ما قبلی نیست، بل که در یک فضای خلاق و مدرن به اکنون و بعد تعلق دارد. مثلاً، چرا شاعر می‌گوید: "حال خود را در برده‌ام در این غروب" نمی‌گوید: خودم را در برده‌ام در این غروب؟!

نقض در حوزهٔ معنا و لغزش‌های زبانی برای گریز از انقیاد کلام است که تناقضات رفتاری میان روایت و شاعر را تعریف می‌کند.

حال هم اشاره به زمان حال دارد و هم یک پدیدهٔ روحی است. تصویر درونی شده و کارکرد پیچیده و متفاوت دارد. پراکنش این تصویر به سطر بعد و در نهایت انعکاس آن به کلیت اثر وجهی دوگانه پیدا کرده، متن را در حالت تعلیق و استفهام نگر می‌دارد. به یک تعبیر می‌توان گفت؛ از متن عادت زدایی شده است.

بروم؟!
راوی بلاتکلیف و سرگردان در لحظه‌های اکنون است.
کجا؟... کجا؟
مونولوگ (بل که واگویه های درونی) به صورت دیالوگ گونه بیانگر بی مقصدی و در عین حال عدم ایستایی است.

در ضدیت با ساحت یگانهٔ متن- برخلاف عادت کلام- شعر نقیض خود را تولید می‌کند. جزنگری و پرداختن به جزییات به جهت حذف و کمرنگ کردن روایت کلان است که سوای نوآوری، امکان فضاسازی برای شکل بیانی تازه فراهم گردد. به بیان دیگر، عبور از متن تک ساحتی به سمت متنی چند

ساحتی و سیال مبتنی بر عملکردی ترکیبی و نظام مند در حوزهٔ روایت و هستیت اثر است.

چقدر هی لبانم را بر بچینم و در سایه خاک کنم
شده‌ام، آیینهٔ تمام قد آغوشم را سه قطرهٔ خون
شده‌ام آن قدر، آن قدر
که بگویم هر جایی، مرا دوست دارد (ص ۱۱۴)

دال و مدلول به سبب پیوست و ناپیوست ها یک رابطهٔ پیچیده و ارگانیک تنگاتنگ را در کنار یکدیگر تجربه می‌کنند. حرکت دال‌ها به سمت مدلول شدن معطوف به میزان انرژی کلمه در ساحت متن است. منتها نگرش مدلولی تکنیک‌های خطی شعر را به کنش معنایی و نمادین نزدیک می‌کند. از اینرو، شاعر جملات را بریده بریده و پازل گونه ادا و به کار می‌بندد که مبادا زیر پای کلمات خالی شود و... شعر روی یک خط راه برود.

آن شعرها برای "هیچ کس" نوشته شده‌اند
میان سطرهای کتابی که دوست می‌داشتند
و بی ربطی سطرها درتر، ترها
لب را
که خشک آن روزهای جمجمه‌ای بود، نم می‌داد
(ص ۱۱۹)

متن کانون اتفاق است. و اتفاق یک رخداد واقعی، خیالی یا تصادفی در ساحت متن با رویکردی مختلف که در رابطه با زبان و شالودهٔ اثر قابلیت اجرایی دارد. رابطهٔ دال و مدلول را اتفاق تعیین و در متنیت اثر کارکرد پیدا می‌کند. اتفاق در برش‌های متعدد و در محور افقی رخ می‌دهد، و از همنشست واژگان مشابه و متضاد در محور عمودی یک تصویر کلی پدید می‌آید که محصول بده بستان میان اجزا و فرم است.

اتفاق؟
نه، اتفاق در تفرقِ خود اوجِ فکر کردن است
از کدام بگویم؟
چشمم که دیگر فقط یک چشم است
دورتر از خود ایستاده
و به اعلام استقلال و جهمور خود فکر می‌کند
به اولین شلیک و آخرین آن
(ص ۷۴)

در مجموعهٔ ((رو به رو در سه پرده)) تجربهٔ ۹ شعر کوتاه، اما پیوسته با اجراهای مختلف وجود دارد. در "شعر کوتاه" القای مفهوم در کوتاه‌ترین زمان ممکن اتفاق می افتد.

نگاهش کن
این مورچه کالبد شکافی گردباد هست
و جاده تاریک
و سوسوها مرده (۱۲۲)

ایجاز و فشردگی از خصوصیات شعرهای کوتاه است، بل که شاعر دریافت لحظه‌ای خود از اتفاق و از بازیافته های زمانی را با کلام و ابزارهای بیانی به تصویر می‌کشد. اما بنظر می‌رسد ((محمدحسن مرتجا)) طول زمان بیش‌تری برای آفرینش تازگی نیاز دارد.

چشم‌هایی نو می‌خواهم
برای وقتی که چیزهایی خوب برای دیدن است
بعد بگذارمش توی یخچال کنار ظرف ماست و نوشابه گوش
این چشم‌ها دیری رفته‌اند
(ص ۱۲۲)

((محمدحسن مرتجا)) شاعر متن‌هاست تا لحظه‌ها. احتیاج به فضا و قدرت مانور بیش‌تری دارد تا از زوایای مختلف سوژه را سر و شکل بدهد، با تمهیدات و شگردهای زبانی لحظه‌ها را در متن جابجا و پخش بکند، فرم‌های تازه و متفاوت بیافریند.

در خاتمه یک شعر نسبتاً کوتاه، اما منعطف و حس مند از مجموعهٔ ((رو به رو در سه پرده)) را با هم مرور می‌کنیم.

آن جا کنار پنجره نشسته بود
و دریا گرا می‌داد
عریان باش... همیشه عریان باش، عزیزم
و کتابی بسته شد
و کتابی باز
و مرد با قلمی در دست برای بار چندم از زانوان او افتاد
می‌خواست به لب‌هایش برسد و نامی بر آن باشد
یا کلمه‌ای در حال از هم پاشیدن
برخاست
زن برخاست
و کافی شاپ را تلی بر گیسوان کرد
و آرام چرخید و رفت
(ص ۱۲۶)

((محمدحسن مرتجا)) تمام نظامات موجود را به هم می‌ریزد تا نظام جدیدی بسازد برای زیست کلمات. بل که شاعر به قصد لیست کردن سطرهای متوالی، بندهای مکرر در یک محیط متناقض و ناهمخوان، فضاهای خالی و گسسته را تعمداً در ساختمان اثر تعبیه و جاسازی می‌کند تا فرم ایده آل ممکن و نظام مند گردد.■

نگاهی شعر بلند «نگهبان آب‌ها»

سروده «کوروش کرم‌پور»، «رضا روشنی»

گاومیش با طعم غلیظ سورئالیسم

شاید چندان بی راه نیست، این حرف اسکاروایلد که گفته شعر اسلحه‌ای نهانی، خطرناک و دقیق است. از چه رو چنین حرفی بی راه نیست؟ از این رو که چنین حرفی خود به معنای دقیق کلمه، دقیق و خطرناک است. اما به چه دلیل خطرناک؟ به این دلیل که شعر ضد مدینه فاضله، ضد شعور متعارف و ضد میانمایگی است. به این دلیل روشن که

شعر پوشیده و پوشاننده را آشکار می‌سازد. بله حرف اسکارایلد حرفی دقیق و ارزشمند است، بویژه در روزگار ما که مافیای سرمایه داری شعر را به سطح لوازم آرایشی و بهداشتی تنزل جایگاه داده است. و اسفبارتر اینکه شاعران امروز به جای آشکارگردانی روح غالباً درگیر بازی‌های فرمی، خط و خال اندازی و مشاطه گری هستند. شعر واقعی

بیش از آنکه فرم و صرفاً فرم و بازی در سطح و روساخت باشد، غور کردن در اعماق و ژرفاست همانجا که صحنه رقص و آرایش روح است. شعر به تعبیر فرمالیست‌ها سخنی خود ارجاع است، این خود ارجاعی بسی حائز اهمیت است، از این جهت که ما را از مقدمه چینی‌های بی مورد برای ارائه کردن تعریفی از شعر بی نیاز می‌سازد. بدیهی است که شعر واقعی تعریف ندارد، خود تعریف ساز است. بدیهی است که شعر نه کنشی اخلاقی ست، نه کنشی تعلیمی و نه برداشتی مطابق با واقعیت امور (ص ۲۵, منطق و نظریه ادبی)

اما شعر همهٔ این‌ها بوده و هست و همین تناقض است که شعر را به طرزی باور نکردنی خطرناک می‌سازد. این یعنی نوعی طاس بازی، نوعی جوکربازی، این یعنی نوعی تعلیق، یعنی نوعی هستی و حضوری سایه وار و ویروس وار از شعر در تمامی صورت‌های ممکن. شعر واقعی همین بوده و گویی که خواهد بود. شعر واقعی همیشه تجسم شیطان است. در شعر واقعی ما شاهد زایشی شیطانی هستیم، شاهد چشم سومی، شاهد شاهدی همه جایی و در عین حال هیچ جایی، شاهد فرزندی ناخلف که جهان را نه به گندم که به جویی می‌فروشد.

شعر (نگهبان آب‌ها) ازکورش کرم‌پور شعری است که از چنین ویژگی‌هایی بهره‌مند است. اما چرا من این عنوان را در مورد شعر نگهبان آب‌ها به کار می‌برم؟

شعر (نگهبان آب‌ها) ازکورش کرم‌پور شعری است که از چنین ویژگی‌هایی بهره‌مند است. اما چرا من این عنوان را در مورد شعر نگهبان آب‌ها به کار می‌برم؟

برای آنکه طرحی از پاسخ را فراروی بگذارم به ناگزیر به جنبش سورئالیسم گریزی می‌زنم. سورئالیسم شعر (نگهبان آب‌ها) در کلیت آن یک اثر سورئالیستی است. اثری با مجموعه‌ای از تصاویر که حول محور گاو/گاومیش شکل گرفته است. اما جدا از گاو که کانون این شعر است، دلایل دیگری هم وجود دارد، که من این شعر را اثری سورئالیستی می‌نامم که از عمده‌ترین آن‌ها می‌توانم به خودکاری روح، تداعی، رؤیابافی، واقعیت گریزی و.... اشاره نمود.

یک اثر هنری قابل، صحنه‌ای‌ست از تظاهرات روح و این دریافتی‌ست عمیقاً سورئالیستی. سورئالیسم جنبشی بود که در فرانسه پا گرفت. آندره بروتن و تریستان تزار بانیان این جنبش بودند که به سال ۱۹۲۴ بیانیه‌ای به همین نام و عنوان انتشار دادند. از عمده‌ترین مشخصات جنبش سورئالیست می‌توان به واقعیت گریزی، تداعیگری، توجه به قدرت مطلقه رؤیا و عدم تمایز بین عقل و جنون، خودکاری روح، احساس شگفتی، در آمیزی زمان حال و گذشته اشاره کرد. بروتن می‌گوید سورئالیسم (...کوشیده است سیم هادی میان دنیاهای پراکنده بیداری و دنیای خواب، دنیای واقع درونی و بیرونی، دنیای عقل و دنیای جنون برقرار سازد.....ص ۵۳۲)

و نیز آمده که (... کلمه سورئالیسم بیان کنندهٔ اراده تعمق در واقعیت و آگاهی صریح و نیز پرشور جهان محسوس است..

(رجوع شود به کتاب بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، صص ۵۳۳/۵۳۱)

۳. با این مقدمه می‌رویم به سراغ شعر (نگهبان آب‌ها) می‌خواهیم ببینیم که این شعر چگونه اثریست؟ مؤلفه‌های ان کدامند؟ تمهیدات آن چه می‌باشند؟ و کار/شعر شاعر چگونه است؟ نگهبان آب‌ها در کلیت آن، اثری است بلند و غیرصریح با چهل تکه از رؤیا و واقعیت که با هم به یک تصویر عظیم سورئالیستی شکل داده‌اند. گفتیم که گاو/گاومیش کانون این تصویر است. از همین رو برای درک ماهیت این تصویر لازم است که نخست در چیستی و چگونگی مفهوم گاو تاملی کرد.

می‌دانیم گاو موجودی دو وجهی است، یک وجه گاو به اسطوره برمی‌گردد و وجه دیگرش به نماد. در شعر نگهبان آب‌ها، گاو/گاومیش جمع نماد و اسطوره است، آن هم در

تصویری واحد از گاو/انسان، تصویری که البته چندان در فرهنگ ما بی ریشه نیست و نمونه ان در ورودگاه (دروازه ملل) تخت جمشید دیده می‌شود. نیز گاو یکی از عناصر اصلی آیین مرموز مهر است. در این آیین گاو قربانی می‌شود تا هستی زاییده و آبادان شود و خون گاو در واقع تجسم زایندگی و پایندگی است، این معنا و مفهوم خواه آگاهانه و خواه نا آگاهانه در شعر نگهبان آب‌ها هم وجود دارد. در این شعر ما از طریق عناصری چون خون، قصاب، چنگک، چشم درشت، شاخ شکسته، قلب شکسته، و..... به تصویری از گاو/شاعر می‌رسیم. این عناصر چشم اندازی واحد را به نمایش می‌گذارند، چشم اندازی که در آن گاو و شاعر هر دو قربانی می‌شوند، و در نهایت خون این دو به پای رازی عظیم و کیهانی ریخته می‌شود.

۴. در بندهش (کتاب آفرینش) ما با سه آفریده روبرو هستیم، کوه دایتی، گاو یکتا و کیومرث. این خلقت همزمان گاو و انسان احتمالاً بدین معناست که این دو _ انسان و گاو هم همسنگ‌اند. جدایی از این بحث که این تأثیر آیین مهر بر آیین زرتشتیست و یا که سنتز و باز اندیشی در این میانه صورت گرفته است، یک نکته قابل انکار نیست و ان نقش گاو در اندیشه ایرانیست. بجز گاو یکتا، گاوهای مهم دیگری هم در تاریخ اندیشگی ما وجود دارد. از این گاوها یکی گاو ورزاست که در کشاورزی نقش دارد و دیگر گاو پرمایه همان گاوی که فریدون را پرورانیده و داستانش مفصل در شاهنامه هست. نیز به همان اندازه که گاو در اندیشه ایرانی اهمیت داشته آب نیز اهمیت داشته است. شاعر مورد بحث ما هم کسی است که او خود را نگهبان آب‌ها معرفی می‌کند. و در مورد اهمیت آب در اندیشه ایرانی اینکه ما(آبرت/Abret/ص ۲۱۴ اسطوره‌های ایرانی) موبد را داریم که خدمت کار آب زمان مراسم مذهبی است. و اینکه در گهنبار زرتشتی (مدیوشم/medioshem- اساطیر ایرانی. ص ۱۵۸) را داریم دومین گهنبار که روز آفرینش آب می‌باشد. و اینکه (برز یزد/اپم نپات apam napat فرزند آب /ص ۸۵/اسطوره‌های ایرانی) را داریم. و بیشتر از این ایزد تیشتر را داریم، ایزد باران آوری که با دیو خشکسالی نبرد می‌کند و بیشتر و مهمتر اینکه ما میترا را داریم که نگهبان آب‌هاست. با این محاسبات کل شعر (نگهبان آب‌ها) یک تصویر کیهانی است، تصویری از پاکی و تطهیر.

۵. **فرم:** متاسفانه ضعف فرمی در اشعار امروزی کاملاً مشهود است تا جاییکه می‌توان گفت این مسله یکی از گرفتاری‌های شعر امروز است. قاعدتاً یک اثر جدی بدون فرم نمی‌تواند باشد. منظور از فرم مجموعه تمهیدات به کار گرفته شده در یک اثر است که به ان اثر انضباط، نظم و زیبایی می‌بخشند. شعر نگهبان آب‌ها شعریست با فرمی متناسب و متعادل، فرم این شعر نه خیلی شل و گل و گشاد است و نه خیلی تنگ و چسبان. از مؤلفه‌های فرمی این اثر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

الف) روایت

نگهبان آب‌ها، شعری روایتمند است، روایتی که بین زمان حال و گذشته نوسان دارد، و آغاز و پایانش به خوبی به هم چفت و بست شده است. این شعر با یک خبر ساده شروع می‌شود و شروع و پایانش چنین است.

حتماً بادها خبری آورده‌اند
که من با دو شاخ بزرگ و من با دو چشم بزرگ
از چولان ها برمی خیزم
حتماً بادها خبری آورده‌اند
که من با دو شاخ بزرگ و من با دو چشم بزرگ
از شط بیرون می‌زنم...

شاعر در پیشبرد روایتش بیشتر از عنصر تداعی بهره می‌گیرد، کمتر خبر و گزارش می‌دهد، بیشتر تصویر ارائه می‌کند.

تمام این شعر
با یک چشم گاو سروده شد
چشم دیگر من ناموس من بود

شاعر در پیشبرد روایتش بیشتر از عنصر تداعی بهره می‌گیرد، کمتر خبر و گزارش می‌دهد، بیشتر تصویر ارائه می‌کند. او با استفاده از تمهیداتی چون تداعی، فلش بک،تصاویر دیجیتالی، ارجاع، لحن گردانی روایتش را محکم و استوار نموده است. عنصر روایت را در این بندها ببینید.

/ما شاخ‌هایی بودیم که می‌شکستیم و تیزتر
چشم‌هایی که می‌گریستیم و چشم تر
قلب‌هایی که می‌شکستیم و قلب‌تر...
/انفجار صداها را تکان می‌داد
موتورهونداها...تیرها.... نورها.... مردم‌ها.... نورها.... شعارها....
/من در مسیر اولین گلوله‌ای که به سمت آبادان می‌رفت جوانی‌ام را به یاد می‌آورم.....
/سنجاقک روی شاخ شکسته من
زیبایی ظهر را ادامه می‌داد
در آبادان ۱۳۶۸....
/در عکسی تیرخورده ظهور می‌کنم/در حلقهٔ خون...

/عکس به ظهور خودش در مرگ ادامه می‌داد...
/از نگاه‌های ما رد می‌شدند نورها، ضدنورها...
/و تصویری قدیم از آبادان در برابر چشمم بود...

/می‌خواستم به تو نگاه کنم/انفجارها صحنه را تکان می‌دادند/می‌خواستم به صدای صدای تو گوش کنم/انفجارها صدا را تکان می‌دادند...

/من این شاعر را قبلاً جایی دیده‌ام
من این چماق را قبلاً جایی دیده‌ام

لحن گردانی

شاعر به لحن توجه دارد، به این موضوع که اثری این اندازه بلند می‌تواند برای مخاطبان ملال آور باشد. از همین رو از تمهیدات کند کننده و تند کننده در اثرش بهره می‌گیرد، یکی از این تمهیدات پس و پیش کردن افعال و دیگری استفاده از ابیات کوتاه و بلند در کنار هم و نیز استفاده از پاگرهای به موقع است. موارد زیر را ببینید.

/بیرون بزنید شاخ‌های من از احمداباد
بیرون بزنند از چرخ‌های بیست وهشت
بیرون بزنند از دروازه‌های شهر
بیرون بزنند از دست‌های مردم...

و یا

/شاخ‌های من در دستان کشاورزان باد...
در آب‌ها معلق باد
شاخ‌های من در آسمان شهر معلق باد...

نغمه حروف

شاعر شعر نگهبان آب‌ها، در اثرش به نغمه حروف نیز توجه دارد. بنا بر طبیعت کلام از حروف خاصی استفاده کرده است، حرف (شین) یکی از این موارد است. او با استفاده از این حرف خشونت، اصطکاک و درد را به بدنه شعر تزریق کرده است، واژگانی چون (شاخ، گاومیش، شط، چشم، شکستن، پالایشگاه، شور، شکسته، شب، کشاورزان، شهر، تشنگی، خشم و..... در راستای چنین هدفی است.

از دیگر تمهیدات (شعر نگهبان آب‌ها) می‌توان به حذف به قرینه اشاره کرد، که نمونه‌اش را در بند زیر می‌بینیم.

گاومیشی با شاخی شکسته که قبلاً قلبم بود.

در این بند از شعر، صفت (شکسته) دو کاربرد دارد، هم برای شاخه کاربرد دارد و هم برای قلب. نکته این جاست که این صفت به قرینه برای قلب حذف شده است. این یعنی استفاده دو گانه از یک صفت، این یعنی رعایت اقتصاد کلمه، این یعنی معماری کردن شعر.

تأثیرپذیری

حس می‌شود رگه‌هایی از شعر فروغ در (شعر نگهبان آب‌ها) دیده می‌شود. با این توضیح که این تأثیرپذیری ضعیف و کمرنگ است و می‌شود گفت ما نوعی کورش غنی شده داریم، کورشی که هرچند به روایت فروغ بی نظر نیست اما توانسته کار/شعر فروغ را در کار/شعر خودش هضم و جذب و مستحیل نماید. بندهای از این دست، این تأثیرپذیری و انطباق را نشان می‌دهد.

حس می‌شود رگه‌هایی از شعر فروغ در (شعر نگهبان آب‌ها) دیده می‌شود. با این توضیح که این تأثیرپذیری ضعیف و کمرنگ است و می‌شود گفت...

/شب بود و تنم ادامه تاریکی...
/می‌خواستم به صدای صدای تو گوش کنم...
/انفجار صدا را تکان می‌داد...
/با تاریکی بدنم شبی شدم...

منابع:

-اساطیر ایران باستان، عصمت عرب گلپایگانی، انتشارات هیرمند، چاپ سوم ۱۳۹۴

-بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، دکترحسن هنرمندی، نشر زوار، چاپ اول ۱۳۵۰

-منطق و نظریه ادبی در شعر فارسی، رضا روشنی، نشر داستان، چاپ اول ۱۳۹۳

خوانش شعری از «شهاب مقربین»

«سریا داودی حموله»

می‌خواستم دنیا را عوض کنم / دنیا عوض شد / اما کار من نبود / می‌خواستم انسان را دگرگون کنم / انسان‌ها دگرگون شدند / نه آن گونه که من می‌خواستم / حالا فقط می‌خواهم / تو را نگه دارم / همان گونه که بودی / بی‌هیچ تغییری / پیچیده در رویاهای کاغذی‌ام / و تو می‌دانم / عوض نخواهی شد / همان گونه که بودی گریزپا / پر طغیان و تغیر / ویران‌گر / رودخانهٔ آتش / «رویاهای کاغذی‌ام»

شهاب مقربین چندین دهه کار مستمر و حرفه‌ای در کارنامهٔ خویش دارد. [۱] این شاعر سپیدگرای ساده‌نویس که به هستیت پدیده‌ها فکر می‌کند و ذهنیت‌اش متمرکز به چه گفتن‌هاست. شعرهایی روایی با ساختارهای مفهومی ـ مضمونی که به جنبه‌های تعلیقی زبان تأکید بیش‌تری دارد.

شاعر با دغدغه‌های هستی‌شناسانه به‌سمت اِلمان‌های فرم و محتوا می‌رود و با ساختار سمپاتیک حس‌های نوستالژیکی را بروز می‌دهد. عینیت‌گرایی (ابژه‌ها) از شگردهای محوری است، شعرهایی نسبتاً کوتاه و ایجازمند که نشأت گرفته از تجربیات حسی است و از نظام خاصی در ابژه‌پردازی‌ها (موضوع شناسایی) استفاده می‌کند.

«کنار جادهٔ بنفش کودکی‌ام را دیدم»

در مجموعهٔ «کنار جادهٔ بنفش کودکی‌ام را دیدم»[۲] شعرها چند جزء دارند و ساختار روایت‌ها معطوف به تجربیات حسی شاعر است. تصاویر حسی و موسیقی درونی باعث توازن بین فرم و محتوا است.

شاعری مدرن و نوستالژیک‌سرا که متمرکز در پدیده‌های هستی‌مند است. پاره روایت‌هایی از روزمرگی‌ها که با لحن حزن انگیزی بیان می‌شود، شعری ساده و بی‌تکلف که با انگاره‌های عینیت‌مند حادث می‌شود و شاعر با تقابل‌های پارادوکسی «بودن و نبودن» و «هستی و نیستی»، «حضور و غایب» و «معنا و فرم» به شایستگی از متن استفاده می‌کند.

«کنار جادهٔ بنفش کودکی‌ام را دیدم» با رویکرد تجربه‌گرایانه تأکیدش بر جزئی‌نگره خواهد بود. در محوریت حسی تحت‌تأثیر عناصر زیست محیطی می‌باشد که بافت دراماتیکی آن تلفیقی بین زبان گفتار و نوشتاراست.

لحن شعر متکی به ساختار زبانی است که پس عینیت‌ها (ابژه‌ها) اتفاقات کلامی نقش می‌گیرند. به کارگیری زبان شاعرانه و ثبت تصاویر انتزاعی از زیبایی‌های نهفتهٔ متن است. حضور اشیا و پدیده‌ها ملموس و محسوس، و فضای شعر تجریدی است:

لحن شعر متکی به ساختار زبانی است که پس عینیت‌ها (ابژه‌ها) اتفاقات کلامی نقش می‌گیرند. به کارگیری زبان شاعرانه و ثبت تصاویر انتزاعی از زیبایی‌های نهفتهٔ متن است.

ـ باغ را از یاد برده بودم / و نیمکت را / آن جا کلاهم جا مانده بود / بوی برگ‌های پوسیده بیدارم کرد / پس به بعد از ظهرِ پاییز پانزده سال پیش رفتم / برگ‌ها می‌چرخیدند و روی نیمکت می‌نشستند / کلاهم نبود / اما / دوباره او را که لبخند می‌زد / دیدم / این بار می‌توانستم / جبران کنم / فرصتی را که از دست رفته بود / این بار می‌توانستم... / تردید لعنتی / خزه‌ها بر آب حوض شناور بودند / «کنار جادهٔ بنفش کودکی‌ام را دیدم»

مقربین با شعرهای چند لحظه‌ای و فلاش بک شعر را پیش می‌برد. تصاویر برگرفته از استعاره‌های نمادین، حس‌آمیزی، آشنازدایی و تلفیق عین و ذهن است. ایماژ و تشبیه‌های بدیع سبب هارمونی و ریتم و موسیقی در متن می‌شود.

شاعر جهانی را خلق می‌کند تا زیر بار واقعیت‌های حقیقی خرد نشود [۳]، سطرها از نظر فضای رومانتیکی ارتباط معنایی باهم دارند. قصد شاعر نشان دادن ابعاد ناشناختهٔ زندگی است، نوعی وقایع‌نگاری و عینی‌گرایی که سبب ارزش‌گذاری کلمات است.

طرح رویدادها، ثبت حوادث و روزمرگی‌های تنیده در ابژه‌ها ضمنی است، نگاه واقع‌بینانه به شعر از ویژگی‌های ذهنی شاعر است. زبان گلایه و شکوایه‌های اجتماعی و نوستالژیکی جامانده از سال‌های دور موضوع محوری شعرها محسوب می‌شود.

«این دفتر را باد ورق خواهد زد»

مجموعهٔ «این دفتر را باد ورق خواهد زد»[۴] زیباترین تجلی زبان است، شعرها با بن‌مایه‌ای روان‌کاوانه متعلق به ناخودآگاه

شاعرند. لایه‌های متنی گاه نرم و گاه غیرقابل نفوذ می‌باشد؛ شعری زیستمندانه و نوستالژیک که ساختاری منفرد دارد.

از شاخصه‌های شعر مقربین تلفیق عین و ذهن است، زبان پدیده‌ای است قراردادی که از نظر فرم و ساختار، بافتار روایت پایان خود را کامل می‌کنند. عناصر و ابزارهای بیانی ملموس در بهره‌گیری سوژه‌های ذهنی و ژست‌های زبانی و رفتار تکنیکی از جذابیت‌های مفهومی است. گزاره‌های درخشانی که موازی فضای تصویری شعر و شبیه سازی رویاها با جهان بیرونی است:

ـ بخوابیم باهم / به خواب هم پا بگذاریم / رویاها و کابوس‌های یکدیگر را ببینیم با هم / از آن پس / دیگر / هرگز بیدار نخواهم شد / «این دفتر را باد ورق خواهد زد»

ابژه‌هایی متشکل از تقابل‌های دوگانه باعث برجسته شدن کلام می‌شود. این تشخص زبانی منجر به بازآفرینی‌های ساختاری در بطن تصاویر است. وجه روایی، روایت‌های آزمون و خطایی زمینهٔ تعدیلی دارد. با عناصر نقش‌پذیر و کنش‌های محتوایی که برای معادل‌یابی ساختاری، معطوف به همان آیینه‌دان هرمنوتیک می‌باشند.

رئالیزم زبانی طیف گسترده‌ای از متن را دربرمی‌گیرد، ساختار بیانی و خطی مجالی برای قطعیت و ارجاع کنش‌گرا است که به آفرینندگی معنا می‌رسد. این برتری منجر به چالش ذهن و تلاشی برای ادراک کلمات انعطاف‌پذیر و صیقلی داده شده، می‌شود که در حوزهٔ زبان، ساختار سمپاتیک با پیش زمینهٔ ذهنی از یک کلیت برخوردارند.

شاعر از اندوهی پنهانی می‌گوید، شعر محصول شرایط روحی و درونی شاعر است و فضای بسته و اندوه‌ناک با حس‌های نوستالژیکی همراه است. شعری قائم به ذات که در روند ساختاری دچار مکث و کنش‌هایی می‌شود و رسیدن به ظرافت‌های حسی نقطه عطفی در روند حرکت شعراست.

مقربین به توصیف فضای‌های محیطی می‌پردازد، درون هرسوژه (شناسا) ای سوژه (شناسا) ی دیگری نهفته است. شاعر با جایگزینی کلمات شعر را به چالش می‌کشاند و ذهن جایگزین ایماژ و تصویر می‌شود. شعری با فضای تصویری که در مضمون‌پردازی‌ها به کنش‌های زیباشناختی آن باید توجه شود.

شعری با تِم‌های عاشقانه که از باورمندی‌های تفکیک‌ناپذیر محسوب می‌شود و ذهن مخاطب را به سمت حس‌آمیزی‌های دیالکتیکی می‌برد. گاه مرگی نامتعارف و دور از ذهن را با استعاره‌پردازی به اجرا درمی‌آورد و رابطهٔ مجازی جایگزین رابطهٔ استعاری شده است:

ـ بر زمین نه / بر زمان پا گذاشتیم / و رد پای ما این ثانیه‌های مرده است / این شیارهای ژرف / که بر زمین نه / بر جبین جا گذاشتیم / «این دفتر را باد ورق خواهد زد»

جهان شعر مقربین استعاری است، شعری لحظه‌ای و حسی که با اِلمان‌ها و عناصر دیگری پیوند دارد، پدیده‌های نامألوف و ابهامی جزء تنهٔ شعر محسوب می‌شود. شاعر بیش‌تر به هستی زمان‌مندی شده توجه دارد، آن‌جا که زمان حال آکنده از روزمرگی و گذشته پر از حسرت‌های نوستاالژیکی است.

گرچه ساخت‌مند بودن، ضعف‌های ساختاری زبان را نمی‌پوشاند و تصاویر معنایی بیش‌تر از آن‌چه می‌گویند، تِم (مضمون) ندارند، اما شاعر با هوشمندی از هر چیزی معنایی می‌سازد، گاه عکسی، حرفی، خاطره‌ای حس‌های نوستالژیکی شاعر را بیدار می‌کند.

شاعر از اندوهی پنهانی می‌گوید، شعر محصول شرایط روحی و درونی شاعر است و فضای بسته و اندوه‌ناک با حس‌های نوستالژیکی همراه است.

از محوری‌ترین خصلت‌های شعر مقربین روایت است که گاهی متن سوژه (شناسا) گی را زیر سؤال می‌برد، واکنش به رسالت بشری، خواسته‌های اجتماعی و فردی و تصاویری که از زندگی ارائه می‌دهد باز نشانه‌هایی از چیستی شعر محسوب می‌شود که در کلیت اثر شکل می‌گیرد.

«من» گویی‌های نوستالژیکی

در متن‌های مقربین «**منِ**» رمانتیک در اولویت و تصویر در درجهٔ دوم اهمیت می‌باشد که شاعر با رعایت ایجاز در نحو افقی دغدغه‌هایش را در زبان حسی و عاطفه می‌ریزد.

شعرها از «**منِ**» **خودآگاه** (خرد اکتسابی) و «**منِ**» **ناخودآگاه** (خرد غریزی) سرچشمه می‌گیرد و با نگاه فلسفی و دیالکتیکی به ثبت لحظه‌های ملموس زندگی در تلاش است. از حیث حس‌آمیزی ساختار شعر معناگراست، متنی برای کشف رازهای هستی که شکل و فرم آن منوط به سویه‌های معنایی است، روایت‌های ساختمند با درون‌گرایی‌های تغزلی که از «**من**» نوستالژیک تراوش می‌کند و از خلال رابطه‌های مجازی و استعاری برجسته می‌شود.

شعر مقربین واکنشی به تجربه‌های ذهنی و عینی است و با مؤلفه‌های موضوعی، «**من**» غنایی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. این مفاهیم عینی ریشه‌هایی از تصویرگرایی دارد که با نوستالژیک‌های حسی روح کودکانه‌ای را به نمایش می‌گذارد:

ـ در تمام ایستگاه‌ها / تو ایستاده‌ای و / دست تکان می‌دهی / من سراسیمه / پیاده می‌شوم / در تمام ایستگاه‌ها / تو رفته‌ای / «این دفتر را باد ورق خواهد زد»

هست‌مندی‌های دیالکتیکی

شاعر با رفتار هنجارمند سعی دارد موقعیت‌های ساختاری متن را توضیح دهد. کنش‌های زبانی و ارتباط بین کلمات دارای تغییرات ساختاری است.

شعرهای کوتاه مقربین نزدیک به شعر بیژن جلالی است، با همان ساختار، نگاه فلسفی و دیالکتیکی که از حیث مضمون و مفهوم، جنبه‌های عینی و ذهنی دارای سویه‌های هستی‌مند است. شعری تصویرگر و اتفاق‌مدار که ساختار روایی آن غافل‌گیرانه است، با توجه به ذهنیت پیشین شاعر، شعرها در محور افقی شکل می‌گیرد و در ذهنیت امروز کلمات در مجاورت هم وارد جهان استعاری می‌شود. هستی و زمان در تکوین فرم نقش اصلی را دارد، حضور انسان و طبیعت از حیث ذهن و عین (سوژه و ابژه) دارای پیوند دیالکتیکی است.

در **«کنار جادهٔ بنفش کودکی‌ام را دیدم»** زیبایی‌های موجود در متن سبب لذت خواننده می‌شود، محتوای اثر به سوژه (موضوع)، تم (درون مایه)، لحن (تُن) و موتیف‌های مکرر وابسته است.

«این دفتر را باد ورق خواهد زد» بازتاب واقعیت است، احضار مدلول و دال به علت تصاویر روایی و بروز نیت‌مندی است، متن متشکل از نشانه‌های قراردادی و عینیت‌مند (اوبژکتال) می‌باشد. در ساختار شعر حس‌آمیزی جلوتر از دیگر جنبه‌های معنایی است:

ـ کسی پیدا شده است / که خواب‌های مرا / از هر رؤیایی دیگر / خالی کرده است / کسی که کابوس‌های بیداری‌ام را نیز کشته است / رهایم کرده / از گردبادهایی که می‌پیچند بر روان و تنم / راحتم کرده / پنهان از همه / دریچه‌ای بر من آشکار کرده / که چون چشم می‌گشایم / دنیایی دیگر / نه واقعیت / نه خیال / چشمانم را می‌بندند / و می‌برد / به دنیایی دیگر / نه خواب / نه بیداری / سرشارم کرده / پیچیده است بر روان و تنم / نمی‌دانم اکنون / با او چه کنم / «کنار جادهٔ بنفش کودکی‌ام را دیدم»■

پی نوشت:

۱- شهاب مقربین مجموعه‌های «اندوهِ پروازها» ۱۳۵۸، «گام‌های تاریک و روشن» ۱۳۶۵، «کلمات چون دقیقه‌ها» ۱۳۷۱، «رویاهای کاغذی‌ام» ۱۳۸۵ را هم در کارنامهٔ ادبی خود دارد.

۲- کنار جادهٔ بنفش کودکی‌ام را دیدم، نشر آهنگ دیگر، چاپ اول ۱۳۸۲.

۳- «اگر هنر نبود، زیر بار حقیقت خرد می‌شدیم» نیچه

۴- این دفتر را باد ورق خواهد زد، نشر آهنگ دیگر، چاپ اول ۱۳۸۷.

نقدی بر «آدم از کدام فصل به زمین افتاد» دومین مجموعه شعر «فرناز جعفرزادگان»

«عبداله رئیسی»

فردیت با شرمی شرقی

دفتر شعر «آدم از کدام فصل به زمین افتاد» دومین کتاب شعر فرناز جعفرزادگان است که دربردارنده ۵۱ شعر از این شاعر شیرازی است. کتاب اول وی با نام «ثانیه‌های گیج» در سال ۹۲ توسط نشر لیان چاپ شد و این مجموعه دومین کتاب اوست که توسط نشرشانی منتشر شده است. شعرهای کتاب اول جعفرزادگان ساده، کوتاه و توصیفی هستند

و عمدتاً در فضایی ذهنی سروده شده و مخاطبی عام دارند. در حالی که در دومین مجموعه با شاعری مواجهیم که در کنار محتوا، دغدغهٔ فرم و زبان نیز دارد و به جذب و راضی نگهداشتن مخاطب حرفه‌ای می‌اندیشد.

گوش‌ها/ دو سؤال چسبیده به صورت فکر/ که از علامتها فراری‌اند/: این همه سؤال/ از کدام انگشت اشاره ریخت/ که هیچ صدایی/ از خدایان برنخاست (ص ۱۸)

در کتاب «آدم از کدام فصل به زمین افتاد» با شاعری مواجهیم که به کلمه و زبان، حساسیت شاعرانه نشان می‌دهد و هر چند بصورت جدی از هنجارهای زبانی و دستوری عدول نکرده و نُرمهای رایج را در هم نشکسته، اما از طریق دو محور همنشینی و جانشینی توانسته از قراردادهای کلیشهٔ زبانی فراتر برود و کلمات را در نقشی جدید و عمدتاً تصویری قرار دهد.

تلفیق متعادل ذهنیت و عینیت از جمله ویژگیهای این مجموعه است و ایجاد توازن منطقی بین فرم و محتوا نشان دهندهٔ هوشمندی جعفرزادگان می‌باشد، و به همین دلیل نیز هر کدام از این دو عنصر، بطور پیوسته از سوی دیگری تقویت و پشتیبانی می‌شود.

اگر چه در بیشتر شعرهای مجموعهٔ «ثانیه‌های گیج»، شاعر می‌کوشد با مخاطب حرف بزند و برداشت ذهنی خود را به مخاطب منتقل و گاه القا کند، اما در این کتاب، جعفرزادگان به جای حرف زدن، عمدتاً نمایش می‌دهد، و به جای مستقیم‌گویی، به زبان فرصت تأویل داده است، و فراتر از این، در اکثر شعرها در نقش راوی پرسشگر ظاهر می‌شود؛ تا اینکه بخواهد موضوع و مفهومی را صریح و رُک بیان کند. و این لحن پرسشگرانه را حتی از نام کتاب نیز می‌توان دریافت؛ چرا که این پرسش، که آدم از کدام فصل به زمین افتاد، پرسشی ابدی، فرازمینی و حتی فرازمانی است که قابلیت تأمل و مکث دارد.

برخاست خدا/ راستی/ آدم/ ازکدام فصل/ به زمین افتاد؟ (ص ۷)

دغدغهٔ شاعر در این کتاب، دغدغه‌یی بزرگ و انسانی است، و در بیشتر شعرهای این مجموعه، از یکسو شاهد پیوند جهان و انسان و از دیگر سو ناظر آشتی طبیعت و شهریت هستیم. به عبارتی دیگر، ذهن جعفرزادگان به شکلی خلاقانه، عناصری چون ویترین و خیابان، عروسک و درختان، اتوبان و عابران، سکانس و سریال، پرنده و آسمان و آفتاب و ستاره را به هم گره زده و به هر کدام از آنها نقشی فراتر از نقش معمولی در جهان بیرونی و واقعیت واگذار کرده است.

در دومین مجموعه با شاعری مواجهیم که در کنار محتوا، دغدغهٔ فرم و زبان نیز دارد و به جذب و راضی نگهداشتن مخاطب حرفه‌ای می‌اندیشد.

شعرهای شماره ۶ و ۷ و ۸ و ۱۲ و ۱۴ از جمله شعرهایی است که ویژگیها و مختصات اصلی کتاب دوم جعفرزادگان در آن وجود دارد، ضمن اینکه تخیل ناب، تصویرسازی امروزی و ایجاد فضاهای پارادوکس و زیبا نیز از جمله ویژگیهای این دسته از شعرهای وی می‌باشد.

ویترین‌ها/ مانکن‌ها/ خیابان را فریاد می‌زنند/ حتی/ عروسک‌ها هم خسته‌اند/ از رفت/ از نخ نما شدن آمد (ص ۲۰)

ماندن /هق هق سریالی /که سانسور می‌کند /خود را /سکانس‌های آمد/سکانس‌های لبخند/سکانس‌های شب بخیر/و چقدر با تکرار / می‌گذرم / از خیابان (ص، ۱۲)

بدون شک، عبارات و واژه‌ها در این شعرها، دقیق و متناسب با فضای درونی هر شعر بکار گرفته شده و هر کدام از این تعابیر در کنار سایر عبارات، به تأویلی شاعرانه تن داده‌اند.

جعفرزادگان در این مجموعه، نشان داده که شاعری غریزی و ذاتی است و با تکلف و تصنع رایج در بخشی از شعر امروز میانه‌ای ندارد. گر چه او فردیت مدرن و حس زنانهٔ خود را پشت شرمی شرقی پنهان کرده، اما لحن شعرهای او بافتی زنانه دارد و برای مخاطبی که با کارکردهای آوایی و جنسیتی زبان آشنا باشد، لحن زنانهٔ راوی شعرها قابل تشخیص است. ضمن اینکه فردیتی که در شعر جعفرزادگان وجود دارد، با فردیت افراطی بخشی از شعر آوانگارد معاصر که فردیت را معادل

هنجارشکنی و گریز از قواعد اجتماعی می‌داند، تفاوت دارد. چرا که فردیت در شعر جعفرزادگان، به مثابه بازنمایی بخشی از هویت زنانه و بویژه هویت شهری اوست که در فضایی نرم، لحنی عاطفی و تصاویری عینی به روایت درآمده است.

زن/ عبارتی سیاهپوش/ تن/ کلمه‌ای غایب/ نمی‌روید کلمه‌ای...(ص ۲۴)

و یا در این شعر:

زنی/ بخت خود را/ آگهی کرده/ جار می‌زند/ میان این همه هنجار خیابان‌های هیز/: آقایان/ خداحافظ/ دیگر دستان شما/ سقفی نمی‌شود/ تا گره‌ای کور را/ از روسری باز کند (ص ۲۸)

در شعرهای جعفرزادگان دائم با طرحی از تردید روبرو هستیم. تردیدی که آرام و تلخ حرکت می‌کند و شبکهٔ تصویری شعر را به هم متصل می‌سازد. این تردیدِ تلخ، گاه زخم خیابان است که بر دوش عابر افتاده، گاه هق هق سریالی است که سانسور می‌کند، گاهی امضایی که طناب دار می‌شود، گاهی روزی که ساده به دیوار قاب می‌شود، گاهی نشانی از خستگی خیابان و ویترین و عروسک با خود دارد، گاهی نامی که در سوگ ننگ خود نشسته، گاه دادگاهی است که داد می‌زند، گاه راهرویی که به هزار راه می‌رسد، گاهی دستهای قضاوت است که بالاست، و گاه دندانهای وجدان که تو را می‌جوند.

در شعرهای جعفرزادگان دائم با طرحی از تردید روبرو هستیم. تردیدی که آرام و تلخ حرکت می‌کند و شبکهٔ تصویری شعر را به هم متصل می‌سازد.

زخم خیابان/ همیشه/ بر دوش عابری است/ که عریانی درخت/ و پرواز کلاغ را/ می‌داند (ص ۹)

به هر روی، مضامین اجتماعی در شعرهای این کتاب از اهمیت بالایی برخوردارند و بر اساس شواهد و مصداقهای شعری، عبارات و واژه‌های اجتماعی بسامد بالایی را در این کتاب به خود اختصاص داده‌اند؛ و واضح است که شاعر، درون مایه‌هایی را دستمایه سرایش خویش قرار داده که تراژیک و تلخ و نزدیک به کنش اعتراضی اجتماعی باشند.

در مواردی نیز جعفرزادگان کوشیده از طریق برخی بازی‌های زبانی و دوگانه‌سازی واژه‌هایی مثل رهایی و ره آیی، تن‌ها و تنها، نزدیکی و نزد یکی، و یا تکرار برخی عبارات کلیدی به فرایند زیبایی شناسی شعر و همچنین گسترش کارکرد تأویلی معناها کمک کند، که به نظر می‌رسد در این زمینه مقداری کلیشه عمل نموده و موفق نبوده‌است. در این زمینه شعرهای شماره ۱۱ و ۲۱ و ۵۱ نمونه‌های کاملی از تلاشهای جعفرزادگان برای رفتار متفاوت با کلمات برای ایجاد دگردیسی در معناست.

نزدیکی/ نزد یکی/ یکی نزد/ نزدیکی/ تو نزدیک می‌شوی/ یکی نزدیکتر (ص ۶۰)

از دیگر عناصر برجسته در شعر جعفرزادگان بیان دراماتیک فضاهاست؛ بیانی که با تصویرسازی طبیعی در پی هویت گمشدهٔ انسان امروز است. تلاش وی برای برجسته‌سازی فضاها عمدتاً موفق است؛ و در این مسیر، از هر نوع پراکنده نویسی تاریخی و تلمیحی نیز می‌گریزد. البته عدم ورود به دریافتهای تاریخی و تلمیحی در شعر، گاه باعث تنبلی زبان شعر او شده و فضایی یکنواخت را به شعرها داده است؛ اما ذهنیت سوررئالیستی وی، همواره مانع از آن شده که شعرها تا سطح گزارشی عادی تقلیل یابند؛ چرا که مخاطب این اشعار همواره با تخیّل در زبان و آشنایی‌زدایی در تصویر روبروست.

شعر جعفرزادگان را نمی‌توان شعری روایی دانست، چرا که به دیالوگهای درون متنی، وجوه نمایشی در زبان و بکارگیری عناصر داستانی در شعر علاقه‌ای نشان نمی‌دهد و تا این مرحله، از گزاره‌های شعر دو سه دهه اخیر در زمینه روایت، دگردیسی فرم و برخی گسست‌های مفهومی و زبانی استقبال نکرده است. او شاعرانگی را به شعریت ترجیح داده و می‌کوشد شعرهایش طول و عرض مشخصی داشته باشند. جزیی نگریی‌های او منحصر به زبان آرام و ذهنیت ساختمند اوست و به همین علت هم از ارجاع شعر به بیرون از خود پرهیز می‌کند.

تضاد و تناقضی که در شعر اوست، بیش از آنکه تکنیک صرف باشد، محصول سبک فکری و نتیجه روش زندگی انسان مدرن معاصر است؛ که وی تلاش دارد آن را از طریق شعر بازسرایی کند؛ انسانی که دائم بین دالها و مدلولهای متنوع و متکثر در نوسان و حرکت و انتخاب است. در شعرهای جعفرزادگان کمتر شتابزدگی می‌بینیم؛ در همهٔ شعرها لحن و صداها نزدیک به هم و یکدست هستند، و موازنهٔ زیبایی بین فضاهای مختلف در شعر او برقرار است. گاهی نیز شعرها زمینه و کشش لازم برای حرکت به سمت نوعی طنز اجتماعی را دارند، اما شاعر لحن رسمی و در عین حال صمیمی را ترجیح می‌دهد و ریسک‌پذیری کمی از خود برای ورود به این عرصه نشان داده است؛ در حالی که برخی نشانه‌ها در شعر جعفرزادگان بیانگر استعداد وی برای ورود به برخی اجراهای در

زبانی، گریزهای فرمی، گسست‌های روایی، شکست و بست‌های زمانی، چندصدایی شدن شعر و چشم‌اندازهای زیبایی‌شناختی جدید است.

جعفرزادگان شاعری است شهری با گرایش به عناصر و المان‌های طبیعت و زیست‌بوم؛ و عمدهٔ عناصر طبیعت از راه ناخوداگاه وارد شعر او شده‌اند؛ عناصری چون: درخت، کلاغ، خفاش، غار، سنگریزه، خورشید، کرگدن، باد، لانه، مریخ، ستاره، باغ، گنجشک، چمن، قفس، آسیاب، کبوتر، گرگ و میش، رود، گل سرخ، پرستو، و ... که زنجیره‌ای از مفاهیم طبیعت را در کنار عناصر و اشیاء زندگی شهری و مدرن قرار داده‌اند و در صدد ایجاد یک نوع دیالکتیک در شعر وی هستند؛ دیالکتیکی که به نظر می‌رسد در آستانهٔ شکل‌گیری، متوقف شده است. دلیل اصلی دیالکتیکی نشدن شعرها نیز ثابت بودن فضاهای درونی آنها و نرسیدن به وضعیت چالش در نظام درونی متن، و ایجاد فرآیندی است که بوسیلهٔ آن تغییراتی محتوایی و شکلی رخ دهد. در واقع، تناقض‌ها و تضادهای شعر جعفرزادگان در حد تناقض و تضاد ادبی و حتی واقعیت‌هایی دوگانه باقی می‌مانند و به مرحلهٔ حرکت، تغییر، گذار، تحول و هرگونه پویایی دیالکتیکی نمی‌رسند.

در پایان ذکر این نکته لازم است که حجم عمدهٔ شعرهای این کتاب، نوید شاعری می‌دهد که هنوز به حرکت و رفتن می‌اندیشد. شاعری که کلمات و عبارات را در خدمت تصویر می‌خواهد، تصاویر را فرصتی برای ایجاد و کشف فضاهای تازه می‌داند، بر کارکرد عاطفی عبارات و تصاویر نظارت هوشمندانه دارد، به نوآوری در فرم بعنوان فرصتی برای ایجاد لذت در متن و به آشنایی‌زدایی در زبان به مثابه بستری برای تأویل بیشتر در معنا می‌اندیشد. شاعری که می‌داند

کجای شعر ایستاده، رسیدنی در کار نیست، و برای پویایی و ماندگاری در شعر امروز، خیلی از گزاره‌های شعرش نیاز به پوست‌اندازی، تحول و حرکت دارد.■

بررسی عناصر روایی مجموعه شعر «فصل زرد نا» سروده «فاطمه همدانیان»

«غزال مرادی»

نام تو اصلاً زن پا به ماهی است دراتاق محزون قابله

مجموعه شعر"فصل زرد نا" ۷۵ صفحه ومشتمل بر ۶۱ سروده سپید می‌باشد بیشتر این سروده‌ها به بیان عواطف می‌پردازند. در این مجموعه شعرها نام‌گذاری نشده و با شماره مشخص شده‌اند و به نظر می‌رسد ترتیب خاصی نیز در چیدمان آن‌ها وجود ندارد و فاقد پیچیدگی وساختار شکنی ودیگر مقولات فرمی می‌باشند وشاید بتوان آنها را در نهایت ایجاز دانست.

اگر روایت را داستانی در یک قالب ساختاری بدانیم این ساختار می‌تواند به‌شکل اشکال مختلفی مانند شعر نمود یابد. گاهی داستان را هم‌ارز با روایت می‌دانند بنابراین برای بیرون کشیدن عناصر روایی یک شعر ناگزیر به استفاده از مشترکات آن با داستان هستیم. مواردی نظیر توصیف‌ها، شخصیت پردازی، زاویه دید و...

بخش مهم از روایت، شیوه‌ی بیان آن است. راوی در شعر زیر و بیشتر شعرهای مجموعه اول شخص است تاکید بر " من " راوی که در بیشتر سروده ها به چشم می خورد شیوه‌ای متداول بویژه در ادبیات زنان است. گرچه در بیشتر شعرهای راوی شکلی آرمانی به خود نمی‌گیرد و لحن و بیان خود را تا انتها حفظ می‌نماید.

«من آیینه تمام نمای زن‌ها هستم
که با چترهای قرمز روی ریل‌های بی‌قطار
به مقصد نامعلومی می‌روند (شعر شماره ۱ صفحه ۴)»

یا

«ثانیه‌ها میهمان امید
من میزبان
وتو هنوز نیامده‌ای»

«من تشنه‌ام گلویم ذوق ذوق می‌کند مریض هوای تو شده‌ام
در آسمان اندیشه بال های تو را به پروازی مسلم وعده می‌دهم »(شعر ۳۰ صفحه ۳۸)

هر روایت ممکن است در قالب بیانی متفاوت ارائه گردد اما به طریقی همسان از قابلیت‌های نظیر بازنمود شخصیت‌ها رویدادها و صحنه و مکان استفاده می‌نمایند گرچه در شعر این عناصر به گونه‌ای در هم تنیده و در نهایت ایجاز و اختصار به کار گرفته می‌شوند شاعر نیز در این مجموعه خرده روایت‌هایی دارد که می‌توان راوی و داستان مابین آن را حدس زد و شاید بتوان این شعرها را با داستان‌های مینیمال مقایسه کرد. مانند نمونه زیر که راوی داستان خود را روایت می‌کند. مکان‌ها در این مجموعه شعر چه به شکل اسامی خاص و چه مواردی عام نقش ویژه‌ای دارند.

« تا کنواسیون بیجینگ راهی نیست
زنی در ریو دوژانیرو بر باد رفته
زنی در جاده قدیم کرج» (شعر شماره ۱ صفحه ۴)

شاید بتوان این شعرها را با داستان‌های مینیمال مقایسه کرد. مانند نمونه زیر که راوی داستان خود را روایت می‌کند. مکان‌ها در این مجموعه شعر چه به شکل اسامی خاص و چه مواردی عام نقش ویژه‌ای دارند.

شیوه‌های به‌کار رفته برای برقراری ارتباط در روایت به عنوان یک عملکرد را روایت‌گری می‌نامند. اما شعر در بنیان خود استوار به استعاره است در بسیاری لحظات بنا به تاویل خواننده می‌تواند بر پایه‌ی مجاز مرسل شکل گیرند. شاهر احساسات خود را به یاری تصاویر و استعاره‌ها بیان می‌کند.

« در این سماع همه‌ی ستاره‌ها دعوتند
گاهی دستان آسمان را بگیر
مهتاب انتظارت را می‌کشد» (شعر ۲۱ صفحه ۲۹)

یاکوبسن نکته اصلی ویکه‌ی شاعری راجهت گیری آن به سوی بیان می‌داند شاعری چیزی نیست جز گزاره‌ای که سمت بیان می‌رود و دراین مجموعه شعر فاطمه همدانیان در بیانگری بیش از سایر المان‌های شعری تاکید کرده است.

«بر آب داده‌ام
آخرین ماهی تنگ را
ودر ظلمات کنار این مرداب باقیماندام
تصویر زنی هستم در آینه
زندگی را در دریا غرق کرده‌ام
به جرم کشتن امیدها در فراری بی‌انتها گام می نهم
پاهایم
مضراب رسیدن
ومقصد ناکجا آباد»(شعر شماره ۴۲ صفحه ۵۵)

بیشتر شعرهای این مجموعه زبانی ساده دارند و فاقد لایه‌های تودر توی معنا هستند اغلب حاوی روایت‌های سر راستی هستند گرچه ترکیبات اضافی و وصفی سلسله‌واری در

سطرهای شعر شاعر به چشم می‌خورد که توانسته است به توصیف بپردازد. اما هردر واقع هر اشاره به عنصری بخشی از طرح اصلی داستان است.

«پاهایم بیناترین عضو این تجسد عظیم
پس می‌کشم شان
در انگشت‌هایت فراخوانی ماندن است
ومن که نخواهم ماند
می‌روم به دور دست ترین نقطه بودن» (شعر شماره ۴۳ صفحه ۵۶)

شاعر به عنوان یک زن دراین مجموعه چیزی بر هویت زنانه خود تاکید دارد زنی منتظر که با معشوق خود هویت می یابد واز این منظر شاید بوسیله بیان احساسات پیوند موثرتری بین خود و مخاطب ایجاد کند.

«پشت بوته‌های سبز زیستن
هفت روز بعد فصل زردنا
تولد زنی‌ست
که دست‌هایش سی بهار درخت ثانیه‌ها را هرس کرده
ونامش
ارتباط تنگی دارد با الهه ی آب‌ها ....» (شعر شماره ۶۰ صفحه ۷۴)

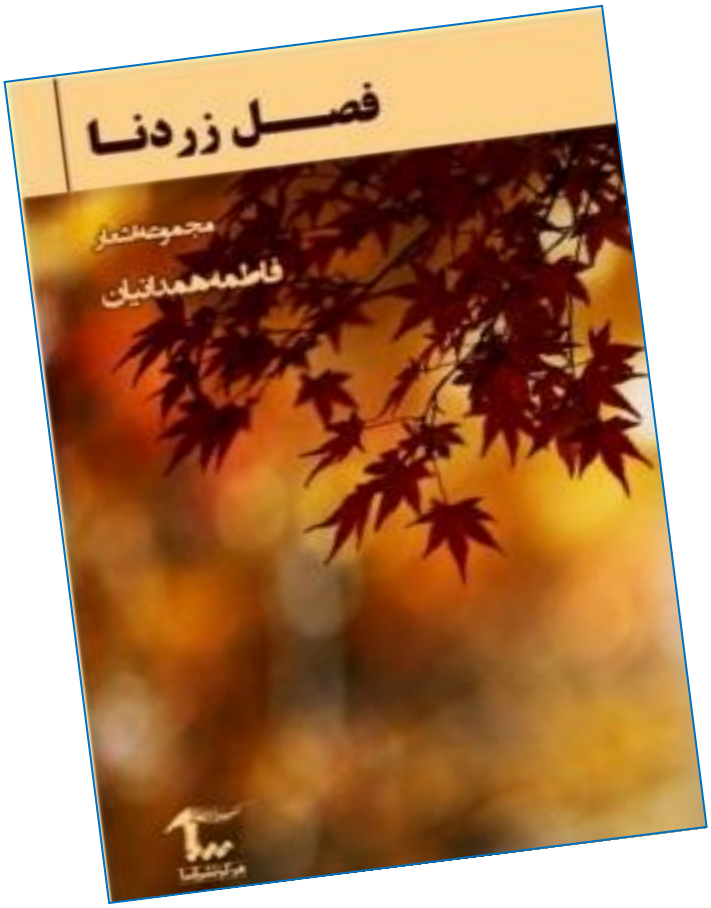
یا

«زنی منتظر در انتهای کوچه یاد آور خیال‌های خام است
بارور می‌شوم از خیالت
تو پاییز می‌شوی
به من بازمی‌گردی»(شعر ۵۴ صفحه ۶۸)

انتخاب راوی اول‌شخص قدرت بیشتری به این کاراکتر زن عاشق در این مجموعه داده است زنی که در تعلیق بودن ونبودن عشق خود دست وپا می‌زند و با همین تعلیق نیز مخاطب را با خود همراه می‌سازد. وشاید اگر اندکی از سطرهای پر از تتابع اضافات خود می‌کاست و بر تصویر و بار استعاری شعرهایش می‌افزود شعرهای زیباتری نسبت به قبل می‌داشت.

منابع

۱- همدانیان فاطمه فصل زرد نا مجموعه شعر نشر آسا



خوانشی بر شعر «علی باباچاهی»

«کوروش جوان‌روح»

رفتم که بروم
انرژی خورشیدی که ته کشید
من تمام شده بودم تو تمام او تمام تمام تمام
مثلثی چادر به سر وسوسه گر آمد نشست روی زانوهای هندسی‌ام
دست کشیدم به چادرش
شکاف برداشته بود سرش
اشکال هندسی فقط می‌توانند حق حیات داشته باشند صدا بود یا که ندا؟
سوار دوچرخه شدم دوچرخه دو دایره دارد
و تعدادی شعاع دلبرانه که به مرکز ثقل دایره‌ها وصل می‌شوند
و دو شاخ گاو که زمین سابقاً روی آن می‌چرخیده چرخیده بودی و تمام!
تغییر جنسیت بدهم یا نه؟ مخروطی شوم که عاشق یک زاویهٔ منفرجه باشد؟
رفتم که بروم در حوض بیضی شکل با گلابی‌های از درخت افتاده بازی کنم
معلم ریاضی گفت: مخروطی که مختلف الاضلاع بشود باید چشم گوشش با درس و مشق
بسته شود
ثبت نام کند در کنکور سراسری درس شیرین ریاضی را از شیرین ریاضی یاد بگیرد
از جلو مدرسهٔ موش‌ها رد نشود ابلیس زیر پوستش نرود بد نشود
سپس به فرشتگان گفتیم: آدم را سجده کنید
همه سجده کردند مگر ابلیس که از سجده کنان نبود
ابلیس فتحه به فتحه پشت سرم بود که ضربدری بزند روی صورت مخروطی-
که خراطی شده
و من دستم اندر ساعد مثلث متساوی الساقین بود
ذوزنقه دایره مکعب و مخروط
از مربع گرفته تا مستطیل و خورشیدی که انرژی خورشیدی‌اش تمام شده
زندگی هندسی رستاخیزی ست در میان ابعاد نامکشوفی که تازه کشف شده
و از این گذشته این دو چشم و ابرو را باید در کدام یک از شکل‌های هندسی جا بدهم
که ذوزنقه اجازه بدهد تو به جمع ما اضافه بشوی عین سری که به تنم
و تو بپری در بغل مخروط دست به دعایی که منم؟
.... خوانش

اشکال هندسی دراین شعر حاوی بینش منحصر به فرد شاعری‌ست که در یک رفتار شالوده شکنانه با دریافتی شهودی ارتباط تصویری ایجاد می‌کند که درحرکتی چرخشی یک طرح عاشقانه بابن مایه‌های اجتماعی شکل می‌دهد.

خوانش:

زبان معماری بر هندسه استوار است در معماری ما با درک اکتشافی یا هندسه شهودی شاهد حرکت رو به گسترش اجزاء در سه جهت افقی و عمودی وبعدی که از برخورد سطح افق با عمود ایجاد می‌شود، هستیم. این سازه هندسی باعث ترکیب عناصر و ایجاد فضای چند بعدی وآمیزش سایه ونور می‌شود. در حقیقت اشکال به صورت نماد حاوی معنای خاص هستند مانند مربع که نماد تقارن و تناسب و شکلی از عناصر اربعه است ومثلث شکلی از توازن وتعادل و با رأس رو به بالا که انرژی را به بیرون منتقل می‌کند و دایره که چرخش و بی پایانی را القاء می‌کند و ...

این سمبل‌ها از شهود جمعی یا پیش زمینه مشترک برمیخیزند که دارای قابلیت انتقال آن معنای مستتر می‌باشند.

آیا این یک شعر معماری‌ست؟

اشکال هندسی دراین شعر حاوی بینش منحصر به فرد شاعری‌ست که در یک رفتار شالوده شکنانه با دریافتی شهودی ارتباط تصویری ایجاد می‌کند که درحرکتی چرخشی یک طرح عاشقانه بابن مایه‌های اجتماعی شکل می‌دهد. درحالی‌که نگاه کوبیسم را در حجم فراحفره ای مهندسی می‌کند اما این وارونگی در تصویرزدایی از اشیاء و ایجاد کارکرد جدید از اشکالی که ذهنی هستند درک روابط را در یک مجموعه از مناسبات ساختگی ممکن می‌سازد طوری که اشکال بلا فاصله در ذهن تجسم وجه ای آشنا از حقیقت هستند که قرار بر فرار از امر واقع داشتند.

این شکست عادت ذهنی و اتخاذ صورتی متفاوت ابتکار عمل را از الفاظ به شکل و از شکل به لفظ، ردی از رقاصی‌های ذهنی

سیال است. به درک روابطی دست می زند که جنبه تزیینی نداشته در بطن شعر جریانی سازنده دارد. هر شکل در حالتی از مهندسی، پرسپکتیو خود را به شکل برش بر متن کشیده تمایز خود را رونمایی می‌کند تا در یک پازل چند وجهی حامل کلیتی ژله‌ای باشد که تن به شکل خاصی نمی‌دهد.

ارایش ویژه‌ای از تصاویر هندسی که انگار نمادی از جنبه‌های درونی شاعر است که می‌خواهد سربه سر عالم و آدم با زبانی ابداعی بگذارد.. ایماژ ها با حالتی اگراندیسمان، واقعیت‌های نادیده را به ساحت هندسه مثلثات می‌برد. یک نوع در غلتیدن در انتزاع جهتشی ء زدایی تا آشنایی سازی ...نشانه‌ها در یک واحد منسجم وجه اروتیک شعر را رونمایی می‌کنند ...مثلث متساوی الاضلاع، مخروط، ذوزنقه، زاویه منفجره، مکعب ومربع و...هرکدام از این اشکال در بطن گزاره‌ها خاصیت از روابط انسانی را با خود در قالب تن واره به جان بخشی می‌رساند یک نوع منطق گزاره‌ای که رابطه‌های غیر منطقی را رقم میزند درحالیکه نامعتبرند اما باور پذیر می‌شوند.

رفتم که بروم.. وجه خطابی به گذشت و سویی که زمان را به گام می‌برد جایی که انرژی خورشید در صورتی مغلوب شده در عشق به تحلیل رفته و کوتوله‌ای سپید در مصرف بیش از حد هیلیوم حیات می‌شود دراین تمام شدگی در سه سطح شکلی از پراکندگی تشعشع دارد در سایه سار نور. شکلی از مثلث ارتباط در این تلاقی من شاعر و تو و اویی که صورتی چند گانه دارد با تاکید در تمام تمام تمام

انرژی خورشیدی که ته کشید

من تمام شده بودم تو تمام او تمام تمام تمام

شاعر در یک مقدمه چینی شکل دیگری از شعر را با اشکال نشانه گذاری می‌کند "مثلثی چادر به سر "ان جنبه مؤنث و انیمایی خود را در پوششی سنتی و آیینی به شیطنت می‌رساند که بر روی زانوان هندسی در یک معاشقه شکلی از زخم بر ناحیه پیشانی دارد. یک صدای اعتراض زنانه در بستر اجتماعی که آقایی ندا را در یک تمام شدگی در گذرگاه زمان به پرسشی انتقادی می‌رساند.

حق حیات در حد رفع نیازهای نخستین یا زندگی تا گستردگی بلوغ اشکال در یک شعور حجمی...

مثلثی چادر به سر وسوسه گر آمد نشست روی زانوهای هندسی‌ام

دست کشیدم به چادرش

شکاف برداشته بود سرش

اشکال هندسی فقط می‌توانند حق حیات داشته باشند صدا بود یا که ندا؟

در این نمادگرایی تلفیق خورشید با مثلث خود نشانی از باروری ست. رابطه آسمان با زمین در همان تلاقی معماری سطح افق بر سینه رنج عمودی‌ست. مثلث در کیمیا حامل قلب و آتش ست که در دایره کیهانی خورشید آن وجه شورانگیزی معشوقه‌ها را در نمایی چندگانه به انرژی حیات نقش می‌بندد.

سوار دوچرخه شدم دوچرخه دو دایره دارد

و تعدادی شعاع دلبرانه که به مرکز ثقل دایره‌ها وصل می‌شوند

و دو شاخ گاو که زمین سابقاً روی آن می‌چرخیده چرخیده بودی و تمام رکاب می زند تا چرخ بزند در مدار هستی و از وجه مادرانه زمین شکل باستانی بکشد بر شاخ گاو و اینکه در این گردش‌های دلبرانه حول دوایرِدر هم تنیده موج بردارد تا گریز از مرکزیت عشقی که به اتمام رسیده بود در دایره قسمت...

شاعر در یک مقدمه چینی شکل دیگری از شعر را با اشکال نشانه گذاری می‌کند "مثلثی چادر به سر "ان جنبه مؤنث و انیمایی خود را در پوششی سنتی و آیینی به شیطنت می‌رساند.

دایره با ۳۶۰ درجه با دوره‌های کیهانی که مضرب‌هایی از ۳۶۰ درجه ند با آن حرکت دورانی که زمان را در مصرف بیش از حد انرژی می‌جوید.

تغییر جنسیت بدهم یا نه؟ مخروطی شوم که عاشق یک زاویهٔ منفرجه باشد؟

تغییر جنسیت برای ملازمتی فراتر از شهوت در قسمت صمیمیت یا اینکه مخروطی شکل شود از نوع شکل وشمایل هوس در آلت که در زوایه منفجره فرومیرود در یک گیر افتادگی ناگهانی در فرج...؟

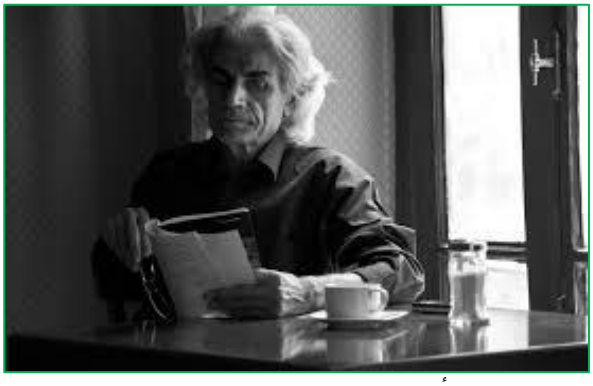
آن وجه دوگانه‌ای که شاعر مرتب با آن درگیر است که از خود بگذرد تا هویتی منسجم پیدا کند در دوست داشتنی فراتر از لذت تن در تن.

رفتم که بروم در حوض بیضی شکل با گلابی‌های از درخت افتاده بازی کنم.

معلم ریاضی گفت: مخروطی که مختلف الاضلاع بشود باید چشم گوشش با درس و مشق

بسته شود

ثبت نام کند در کنکور سراسری درس شیرین ریاضی را از شیرین ریاضی یاد بگیرد



از جلو مدرسهٔ موش‌ها رد نشود ابلیس زیر پوستش نرود بد نشود

در حقیقت شاعر بازیگوش است و در یک طنز مستتر نه می‌تواند باشد نه بگذرد ودربهره برداری از لیپیدوی انباشته شده در نهاد لذت جو از گلابی پستان می‌سازد که در حوض بیضی شکل که نشان از کمال زیبایی اشکال در بهترین موقعیتهای زندگی ست نصیحت ناپذیری خود را گوشزد می‌کند.

مخروطی که مختلف الاضلاع شود که نمادی از هوا و هوس است که اگر چنین شد چنان باید کرد با درس و ترس و معلمِ رنج در شیرینی ترکهٔ انار و تجدید درانضباط بیست.

سپس به فرشتگان گفتیم: آدم را سجده کنید
همه سجده کردند مگر ابلیس که از سجده کنان نبود
ابلیس فتحه به فتحه پشت سرم بود که ضربدری بزند روی صورت مخروطی-
که خراطی شده
و من دستم اندر ساعد مثلث متساوی الساقین بود
ذوزنقه دایره مکعب و مخروط
از مربع گرفته تا مستطیل و خورشیدی که انرژی خورشیدی‌اش تمام شده

از بینا متن، متن می‌سازد تا گسترش ماجرا در بستن دست شیطان باشد که او با تمام درس اخلاق و جهنم و تحکم، باز دستش در دست خانم متساوی الساقین بود که سیمین ساق خوش بُرش در اندام.. در کنار تمام اشکالی که تجربه‌ها متعدد از شیطانی‌های جوانی ست و آن زمان که در باروریْ انرژی ش در همراهی‌های عاشقانه تمام شد. ضربدری که بزند شیطان بر روی مخروطی که خراطی شده آن تیز وبز شدن و به ریش شیطان خندیدن کانون قهقهه‌ای تأمل برانگیز از اوج فاجعه ایست که در لذت جویی‌های دون ژوانیسم از هرگلی بویی می‌چیند و زندگی را به تأویل شخصی می‌رساند که هندسه‌ای از قیامت در بی‌نهایت‌هاست که از بین تمام این اشکال کشف شده باز شکل‌هایی در خود نهفته دارد که تازه دارد کشف می‌شود و این داستان همچنان ادامه دارد

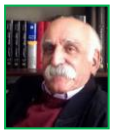
زندگی هندسی رستاخیزی ست در میان ابعاد نامکشوفی که تازه کشف شده

در این نمادگرایی تلفیق خورشید با مثلث خود نشانی از باروری ست. رابطه آسمان با زمین در همان تلاقی معماری سطح افق بر سینه رنج عمودی‌ست.

و از این گذشته این دو چشم و ابرو را باید در کدام یک از شکل‌های هندسی جا بدهم
که ذوزنقه اجازه بدهد تو به جمع ما اضافه بشوی عین سری که به تنم
و تو بپری در بغل مخروط دست به دعایی که منم؟

در انتها باز مقدمه چینی برای دام افکنی در یک زبان بازی مرموزانه از عشقی‌ست که درباز تعریف چشم و ابرویش مانده که چه نامی از اشکال بر آن بنهد که سلطان بدن شود و آن خطای انگیزشی امیال و تکانه‌های "اید" را به پرسش برساند در یک همپوشانی از مخروطی که آلت دست خود است و خدا خدا می‌کند در هم آغوشی با معشوقه‌های تمام رخِ ازلی ...

شاعر در یک پرده برداری طناز از میل معشوقه پرستی با اشکال پرده‌ای می‌کشد بر آن انرژی تمام شده خود در تو و اوهای عشق... او معمار شعری هندسی‌ست که از ریاضیات رنج می‌کشد و از درس نقاشی‌های گریز و آن وجه عادت غریزی در تلذذ را نه در سمت هوس بلکه اکتشاف شکلهای مکنون در هستی می‌نهد که باز می‌خواهد در این هندسه ناقصْ مهندسی کند اشکال شهوت تجربه را در کلیت حجمی دورانی با کام ورزی‌های چند بعدی...■



شعر به روایت «مفتون امینی»

«محمود معتقدی»

یدالله امینی (متولد ۱۳۰۵ / شاهیندژ) دانش آموختهٔ حقوق قضایی و شاعر در دههٔ سی، نخستین مجموعه شعرش را با عنوان «دریاچه» (۱۳۳۶) در تبریز به چاپ رساند که به شیوهٔ کلاسیک سروده شده بود.

وی در دههٔ چهل با بسیاری از شاعران کافه‌نشین تهران ارتباط نزدیکی داشت. با شاعرانی هم چون: شاملو، رحمانی، فروغ، و نویسندگانی چون غلامحسین ساعدی و جلال آل احمد و ...

مفتون امینی بیش از نیم قرن است که در چشم انداز شعر امروز حضوری جدی دارد و همهٔ این سالها سروده‌های زیادی از وی در نشریات فرهنگی به چاپ رسیده است. وی علاوه بر شعر فارسی، چندین مجموعه شعر به زبان آذری نیز دارد.

امینی از دوستان نزدیک شهریار، ابتهاج، نادرپور و گروه دیگری از شاعران دههٔ چهل و پنجاه نیز بوده است.

نگرش وی در عرصهٔ شعر کلاسیک، نیمایی و سپید با چشم اندازی واقعگرایانه و با پشتوانه‌ای از گذشته‌های ادبی همراه بوده و همواره از لحاظ فرم و محتوا در هدایت هم سروده شده‌اند.

حوزهٔ اندیشه شعری مفتون امینی را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد:

نخست: تجربهٔ فضاهای شاعرانگی در قالب فرم‌های کلاسیک (از چهارپاره تا مثنوی)

دوم: تجربه‌های زبانی و نزدیکی‌اش به شعرهای نو قدمایی و همچنین رویکردش به قالب شعر نیمایی.

سوم: رسیدن به منظر شعر سپید و آزاد در سه دههٔ اخیر (مجموعهٔ واگویه ها برآمد این روزگار شاعرانگی وی به حساب می‌آید)

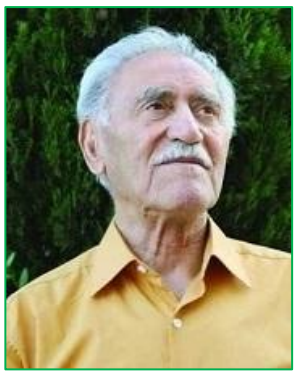
گفتنی است که چشم انداز اجتماعی و ظرفیت‌های زبانی هر دورهٔ شعری شاعر با ویژگی‌های خاصی نیز همراه بوده است، اما در نهایت می‌توان وی را شاعر تصویر گرا در پیوند با نگرشی از دنیای طبیعت و اشیاء و با بهره گیری از فضاهای تمثیلی و پیام‌های اخلاقی و گاه شهودی دانست که سروده‌هایش معمولاً با پشتوانه‌ای از ادبیات گذشتهٔ فارسی و توجهش به تاریخ و طنز و طرح روایت‌های اجتماعی و انسانی گره خورده است.

«راست همچون غول از بطری رها گشته
اسب وحشی روی پاهای بلند و سرخ خود استاد
یال خود را شست در جوی سپید باد
ابلق گستاخ چشم خویش را چرخاند
–چون خسوف بدر در آئینهٔ یک بر کهٔ پُر چین–
بعد
با دو سُمّ ِ سرب گونش
با همه نیروی بر جوشیدهٔ خونش
هفت ضربت پشت سر هم بر بلور و چوب در کوبید
خواب دربانهای پیر و اختهٔ بنگی
درهم آشوبید.....»

این شعر بلند که در قالب نیمایی سروده شده است به لحاظ شکلی و محتوایی به نوعی از روایت‌های تمثیلی با شعر شاعرانی از نسل خودش نیز تأثیراتی را به همراه دارد.

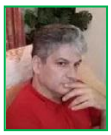
امینی از آنجایی که از سرچشمه‌های ادب گذشته نیز بهره‌هایی در سرایش سروده‌هایش دارد، به گونه‌ای در شمار شاعران نو قدمایی و مخاطب محور به حساب می‌آید. البته در واگویه های سال‌های اخیر در حوزهٔ زبان و طرح مسائل اخلاقی و اجتماعی نو آوری هایی را نیز تجربه کرده و می‌کند.

امینی نخستین سروده‌هایش را در سال (۱۳۱۹) در مجلهٔ «راهنمای زندگی» منتشر کرده و سرودن در قالب شعر نیمایی را در دههٔ چهل آغاز کرده است. از سروده‌های معروف شاعر: مثنوی بلند و زیبایی است که در سوگ صمد بهرنگی در دههٔ چهل سروده است.



مفتون امینی در بهره گیری از طنز و مطایبه در شعر از چهره‌های نامدار شعر روزگار ماست که امروزه هم از این منظر شعری به زبانی ساده و پرتصویر، تجربه‌های شعری خود را ادامه می‌دهد.■

وی در دههٔ چهل با بسیاری از شاعران کافه‌نشین تهران ارتباط نزدیکی داشت. با شاعرانی هم چون: شاملو، رحمانی، فروغ، و نویسندگانی چون غلامحسین ساعدی و جلال آل احمد و ...



درنگی بر مجموعه شعر «دریا برایم قصه‌ها دارد» سرودهٔ «صدیقه محمدجانی»

«مهدی شادخواست»

«دریا برایم قصه‌ها دارد»، نخستین مجموعه شعر «صدیقه محمدجانی» متخلص به نسیم حوالی دریاست که در پاییز ۱۳۹۳ از سوی انتشارات شاملو در شمارگان هزار نسخه و در ۱۶۰ صفحه چاپ و منتشر شده است. این دفتر به چند بخش تقسیم می‌شود: ۱. سه‌گانی‌ها ۲. رباعیات ۳. سپید و نیمایی ۴. غزلیات و چهارپاره‌ها.

بخش اعظم این مجموعه به شعرهای سه‌گانی اختصاص دارد که نشان‌دهنده تبحر و علاقه وافر این شاعر و منتقد توانای خطه شمال کشور به این قالب نوظهور است. محمدجانی در مقدمه کتاب درباره قالب سه‌گانی می‌نویسد: «سه‌گانی، قالبی است در شعر فارسی که با ابتکار شاعر معاصر، دکتر علیرضا فولادی براساس پیشینه‌های اصیل پدید آمده است و ماهیتی کاملاً ایرانی و روزآمد دارد.

سه‌گانی دارای ۳ شاخه کلاسیک، نیمایی، سپید و در هر شاخه ۵ فرم و جمعاً ۱۵ فرم دارد و آنچه در این قالب اهمیت دارد هم رعایت اصول هفتگانه آن و هم نگاه حکمت‌آمیز و اشراقی است که بدان درمقابل نمونه‌های خارجی از قبیل هایکو، تشخص و تمایز بیشتری می‌بخشد».

(صص ۱۰- ۹)

دریا برایم قصه‌ها دارد، مجموعه شعری‌ست که می‌توان در سایه‌سار آن نشست و از تصاویر زلالش جرعه‌ها نوشید و کام جان را سیراب ساخت. محمدجانی با رعایت تناسب آوایی و آرایش واژگان و مفاهیم، تصاویر زیبایی را پیش روی خوانندگان می‌گذارد:

تو بی خیال و دل به تو پیوسته مایل؛
لطفی ندارد
روبوسی اجباری امواج و ساحل

و گاه با نگاهی حکمت‌آمیز از تصویر به تفکر نقب می‌زند؛ حرکت تصویر از ابژه به سوبژه (عینیت به ذهنیت):

صحبت از یک سفر پرمعناست (تصویر خطی)
سفر از سایه خود (تصویر موجی) مرگ، آغوش خداست (امتزاج تصاویر)

با انتشار این مجموعهٔ زیبا و درنگ‌انگیز به جرأت می‌توان محمدجانی را «بانوی سه‌گانی» نامید.

برای برخی از سه‌گانی‌های این شاعر زیباندیش که به طبیعت و همه مواهب الهی عشق می‌ورزد، می‌توان نقدها و تحلیل‌ها نوشت اما پرداختن به آن در این مقال نمی‌گنجد

بازی سرنوشت اگرهم بد
عشق سر می‌رسد ولی زیبا
چون گلی در دقیقه نود!

ببینید، شاعر با رعایت تشخص زمانی و مکانی - که از شاخصه‌های شعر امروز است- عشق، امید و نومیدی را چه زیبا و امروزی به تصویر می‌کشد! بازی فوتبال، گل خوردن تیم فوتبال ایران از تیم آرژانتین در جام جهانی و گره خوردن عاطفی آن با عشق، امید و نومیدی و... همزمان به ذهن خواننده تداعی می‌شود و زیبایی این سه‌گانی در همین است! لغزش معنا با روایتی خرد از رویدادی بزرگ (پلورالیسم و عدم قطعیت در پست‌مدرنیسم که «کی‌یر که گارد» در کتاب «ترس و لرز» بر آن تأکید دارد).

حلاوت و شیرینی زبان سعدی را در بیشتر شعرهای سه‌گانی این دفتر می‌توان به‌خوبی دید و چشید:

برای تازه‌تر شدن
جهان پر از بهانه است
بهار یک نشانه است

یا:

مرا آهسته عاشق کن
به دیداری به لبخندی
مرا پیوسته عاشق کن

البته استفاده از شگردهای زبانی، فضاسازی و خلق تصاویر دیزالو و موجی - که زاده ذهن شاعر است - او را از فضای سنتی ادبیات جدا می‌سازد و نشان‌دهنده این است که محمدجانی دارد به یک تشخص زبانی می‌رسد:

مانده‌ام در خط چشمانت
خط به خط خواندی اگر دستم
دیده‌ای در عشق تردستم!

در شعر ناب، درک شعر عقب‌تر از خواندن قرار دارد در حالی که در شعر روایی، درک مضمونی را هنگام خواندن جلو می‌اندازیم. هرقدر درک مضمونی عقب بیفتد، به همان اندازه، لذت شعر بیشتر خواهد بود و درک

لذت یعنی شعر ناب و خانم محمدجانی توانسته از استعداد و ظرفیت کلمات هم در توصیف بهره ببرد (روایت) و هم در عقب انداختن درک شعر:

ماه من خوشبوتر از اردیبهشت
پل زدی بین نگاهم تا دلت،
وه... مرا بی دردسر بردی بهشت!

محمدجانی گاه با ساده‌نویسی و ایجاز، خواننده را مسخ می‌کند و به تفکر وامی‌دارد:

هر دو چشمش که باز است
باز افتاده در چاه
! چشم سوم نیاز است

***

«پرنده» که باشی
از هر طرف بام عشق بیفتی
باکی نیست!

برای برخی از سه‌گانی‌های این شاعر زیباندیش که به طبیعت و همه مواهب الهی عشق می‌ورزد، می‌توان نقدها و تحلیل‌ها نوشت اما پرداختن به آن در این مقال نمی‌گنجد و آن را به زمان دیگری موکول می‌کنیم.

برای حسن ختام دو سه‌گانی زیبا و دلنشین را از این مجموعه با هم مرور می‌کنیم:

نفس‌هایم ببین بوی تو دارد،
تو در من گردشی پیگیر داری،
به چشمم با همه توفیر داری.

***

عشق چون با واژه بازی می‌کند،
می‌شود شعری شگفت؛
می‌توان با آن جهانی را گرفت!■

خوانش شعر «اَم اَت» سرودهٔ «سریا داودی حموله»

«ناهید موسوی»

بین من و تو
یک جمهوری فاصله است.
وقتی تو به تو می‌رسد
سه لایه دارد
به من که می‌رسد
حرفی از تو کم می‌شود
به تو که می‌رسد
من از تو رفته‌ام!

شعر «اَم اَت» سریا داودی حموله رویکردی «انتقادی ـ اعتراضی» دارد.

شاعر با دغدغه‌های اجتماعی و انسانی هستی و هست مندی را بنیان می‌نهد. به واسطهٔ ضمیر «تو» و «من» به زبان معنایی تشخص بخشیده است، ضمیرهایی که در حالت کنایی استعاری به کار رفته‌اند. «تو» به لایه‌های معنایی نفوذ می‌کند تا در لایه‌های ناخودآگاه «منِ» فاعلی راهی بجوید.

نام شعر «اَم اَت» یعنی «هستم هست» یک تراژدی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. به طوری که پارادوکس‌های تقابلی در حوزه زبان باعث آشنایی‌زدایی‌های لفظی و معنایی می‌شود.

شعر ۴ بند کوتاه دارد که از دو سطر تشکیل شده‌اند، هر بندی رمز و راز خود را دارد که در سه سطح زبانی و مفهومی و ساختاری قابل تأویل می‌باشد.

بخش‌هایی از رازهای اجتماعی و فردی در شعر مخفی است. علت و معلول‌هایی موجب حسن تعلیل‌های شاعرانه شده است. از این حیث هر بندها موضوعیتی با روایت در دیگر سطرها دارد که در این وضعیت هر دالی چند مدلول را به همراه دارد.

در بند نخست «بین من و تو/یک جمهوری فاصله است.» شاعر در چالش و تضاد با بنیان‌های اجتماعی نقطهٔ پایان می‌گذارد.

در بند دوم «وقتی تو به تو می‌رسد/ سه لایه دارد» مخاطب را «تو» صدا می زند، پس شاعر وی را می‌شناسد. و لایه و شکاف‌های به وجود آمدهٔ اجتماعی را برایش توضیح می‌دهد و «تو» را به طبقهٔ سوم جامعه می‌کشاند که دراین بند، مخاطب آگاه باید سفید خوانی کند.

در بند سوم «به من که می‌رسد/ حرفی از تو کم می‌شود» با تقابل‌های دیالکتیکی واقعیت‌های عینی و بیرونی را به طرز محسوسی کنار هم می‌چیند.

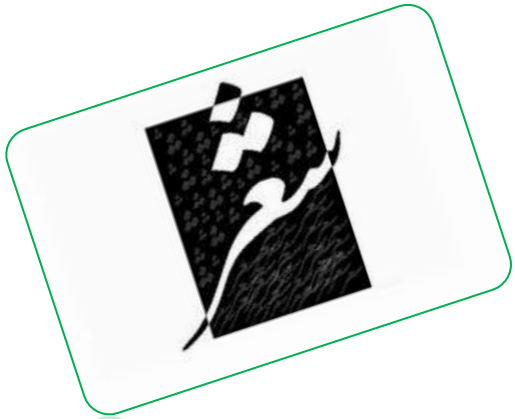
در بند چهارم «به تو که می‌رسد/ من از تو رفته‌ام!» با ارجاعات بیرونی و ابژه پروری روایت‌ها را از صافی ذهن و زبان می‌گذراند. که این وضعیت مضمون معطوف به شالوده شکنی است.

فضای ذهنی شاعر درگیر مفاهیم انسانی و اجتماعی است، به واسطهٔ برآیند عین و ذهن مضمون پردازی‌های می‌کند، با جابجایی لفظی ضمایر، انگاره‌های ذهنی را به ثبت می‌رساند، با جان مایه‌های ساختاری زبان را همراهی می‌کند، سعی دارد از دریافت‌های ذهنی مخاطب به نوعی فرافکنی کند.

کد و نشانه‌های معنایی جزو رفتارهای تاکتیکی در شعر است، ایجازهای کلامی به واسطهٔ ساختار باورمند شکل گرفته است. ظرافت شعر به علت کاربرد آرایه‌هایی چون استعاره، تشبیه، کنایه و ... است. لایه‌های درونی ذهن راوی در ماخاطب نفوذ می‌کند و در لایه‌های نمادین رمزگشایی می‌شود.

شعر فرم منسجمی دارد و در این کلام حسی مفهومی، وقایع نمودی عینی دارند. آشنایی زدایی های مضمونی آمیخته به حس‌های نوستالژیک است. فضای انتزاعی به علاوهٔ بینش ثنویت گرایی، پوچ انگاری و بازی‌های زبانی رویکرد دیگرگونه ایجاد کرده است.

گرچه مفاهیم شعر بر زمینه‌یی رویکردهای اجتماعی روایت می‌شود، اما رویکردی فردی هم در آن قابل تأویل است. ایجازمندی و چندلایگی معنایی سبب زیبایی فرمیک شده است.■



جانشینی و هم‌نشینی صدا و تصویر در شعر «کیوان اصلاح پذیر»

«نسرین فرقانی»

نمی‌شنوم ترا... با این آبشش های غلیظ.. لیظ... لیظ.. لیظ... لیز می‌شود رودهٔ خالی... حال دریا هم... هم... هم... هم می‌خورد.. هم می زند... می‌خورد.. می زند.. نعره‌ی گشاد به تنگ آمدگان.. آخرین سکوت توی دهانم باد می‌خورد... بادهای دریایی... بی بوی تو... زیر پوستم راه می‌روند... ساحل... با گوش‌های مردهٔ ماهی‌ها به صف

... بادبان‌های پاره می‌دانستند... تورم من در راه است ...

کیوان اصلاح پذیر

با گذشت دهه‌های مختلف بر شعر آزاد ادبیات فارسی و تلاش‌هایی که برای تعریف پذیری و ایضاح صفات و خصوصیات شعر شده است، هم چنان به نظر می‌رسد که این تعاریف و مساعی نتوانسته است به حد و رسم جامع و مانعی دست یابد. از دیگر سو، چون شعر همیشه در تازگی و طرز جدید بیان، زاویهٔ دید، سمت و سوی اندیشه و نگره، و شگردها و تکنیک‌های گوناگون و نو برای غریبه گردانی و آشنایی زدایی، و در مجموع، چیز یا چیزهای نبوده یا دیده نشده متولد می‌شود، محدود و محصور کردنش غیر ممکن می‌نماید. در این راستا برخی به جای کوشش در تعریف شعر، به نتیجهٔ حاصل از برخورد مخاطب با متن توجه کرده‌اند که مثلاً چقدر در خواننده قدرت نفوذ و درگیر کردن فکری و روحی دارد و جذابیت و التذاذ ایجاد می‌کند؛ و یا چقدر مخاطب را سهیم می‌کند؛ و یا چقدر رد پای مؤلف در متن ناپدید و محو می‌شود و مخاطب توان حداکثری برای نشستن جای او را می‌یابد، اما به هر روی، این‌ها مسایلی است که از هر مخاطب تا مخاطب دیگر، دیگرگونه و متفاوت است و نظر به احوال شخصی فرد مختلف می‌شود و نمی‌توان حکم کلی درباره‌اش صادر کرد. اما با همهٔ این احوالات، هم چنان دورپروازی تخیل، برانگیزانندگی عاطفه، حضور و پشتیبانی نامحسوس اندیشه، احضار بینامتنیت‌ها، آشنایی‌زدایی و غریبه‌گردانی، تصویرسازی و فضاسازی، آوا و صدا یا صداها، لحن یا لحن گردانی‌ها، ابزارهای بدیعی و بیانی و بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی،تکنیک‌ها و نوع اجرا از پایه‌های تشکیل شعر محسوب می‌شوند؛ و از بین این عوامل شاید بتوان اندیشه، عاطفه، تخیل، زبان، و صدا و تصویر را از دیرپاترین‌ها

این شعر کوتاه با فعل "نمی‌شنوم" آغاز می‌شود؛ و از ابتدا اولین حرفی که با خواننده مطرح می‌کند عدم حضور، یا امکان درک صدا است.

خواند. علاوه بر آن چه گفته شد، در یک شعر ممکن است همهٔ اغلب این عوامل جمع آیند و دستی برون آرند و کاری بکنند کارستان، اما این از نوادر باشد و کم باشد که دیده شود....، اما آن چه اغلب به ظهور و بروز و معاینه می‌رسد این است که یکی از این عناصر رنگ غالب متن است و شعر بیشتر بر پاهای آن قد می‌افرازد؛ و بقیه عوامل یا حضور محو و کم رنگ‌تری دارند یا اصلاً حضور ندارند و شعر با بهره گیری بیشتر از همان یک یا چند عامل پیش می‌رود و احتمالاً به شعریت هم می‌رسد. به دیگر سخن، چنین به نظر می‌رسد که برای رسیدن به شعریت و درگیر کردن ذهن خواننده لزوماً نیاز به احظار همهٔ عوامل نیست، گرچه نمی‌توان از نظر دور داشت که جمع هرچه بیشتر این عوامل از تسلط مؤلف و نیز ظرفیت خوب موضوع برای ارائهٔ بهتر در حالتی شبه آرمانی خبرمی دهد.

اما بازگردیم به شعر. این شعر کوتاه با فعل "نمی‌شنوم" آغاز می‌شود؛ و از ابتدا اولین حرفی که با خواننده مطرح می‌کند عدم حضور، یا امکان درک صدا است. توجه داریم که صدا در حالت مجازی (مجاز به علاقهٔ علی و معلولی) کاشف از صاحب صدا، و در نگره از زاویه‌ای دیگر بیانگر اندیشه ومنطق صاحب صداست(رابطه نطق و صدا، و انسان).

مسئلهٔ دیگر اینکه ممکن است که تصویر به واسطهٔ دوری یا دیگر موانع به شخص نرسد، اما صدا سبکبال تر و آسان رس‌تر از تصویر است، پس امکان دریافت صدا منهای تصویر بیشتر است، تا تصویر بدون صدا، اما با این حال فرض اینکه طرف مقابل تنها از بینایی بهره مند باشد و محروم از شنوایی هم ممکن است؛ و هم چنین محروم بودن از هر دو.

حال بر می‌گردیم به شعر:

" نمی‌شنوم ترا.. با این آبشش های غلیظ "

گوینده یا من راوی از نشنیدن " تو" که با آوردن " با " دلیل نشنیدن را داشتن آبشش‌های غلیظ معرفی می‌کند. گوینده بطور ضمنی از یک غریب گردانی استفاده می‌کند و خود را دارای آبشش و بلکه آبشش های غلیظ معرفی می‌کند، چندان که همان ابتدا مخاطب می‌فهمد که رابطهٔ وی با خشکی

بکلی قطع شده است و روال معمول خشکی و آسودگی را از یاد برده (بخاطر اغراق در آبشش).

در این ترکیب وصفی:" آبشش های غلیظ"، رابطهٔ معکوس بین دریایی شدن و شنیدن " تو " روشن‌تر می‌شود. در این حالت صدا کاملاً غایب است، البته غایب که نفی‌اش در عین حال اثباتان است، چون هست اما شنیده نمی‌شود، اما چون شنیده نمی‌شود، مانند این است که نباشد. ولی درعوض تصویر هست: " کسی با آبشش های غلیظ".

مؤلف با آبشش‌های غلیظ اغراق در نشنیدن را مصور کرده است و تصویر را به جای صدا نشانده، صدایی که ناتوان از شنیدنش است، پس به ناچار به تصویر دست آویخته: "لیز می‌شود رودهٔ خالی" چون بدون درنگ و فاصله از این رخداد سخن گفته می‌توان برداشت کرد که این سطر با سطر قبل رابطهٔ سبب و مسببی دارند و یکی نتیجهٔ consequence دیگری است همان پیوند توالی بین سطرها و بندها که می‌توان آن‌ها را به گزاره‌های منطقیِ اگر"عبارت اول "، پس آن گاه "عبارت بعدی" می‌توان تعبیر کرد.

گوینده یا من راوی از نشنیدن " تو" که با آوردن " با " دلیل نشنیدن را داشتن آبشش‌های غلیظ معرفی می‌کند.

بنابراین غلیظ شدن آبشش ها، خالی شدن روده‌ها را درپی دارد و بین اینها هم نسبت معکوس برقرار است یعنی مثلاً می‌توان گفت هرچه راوی دریایی‌تر یا دریا زده تر می‌شود، رودهایش خالی‌تر و لیزتر. رودهٔ خالی هم می‌توان نشان از بی بهرگی و محرومیت باشد که خیلی از توان‌ها و امکانات (حتی توان شنیدن را بخاطر نسبتش با شدت یافتن آبشش بجای شش) سلب می‌کند، که اگر پر بود، دریا و اتفاقاتش منجر به سطرهای بعدی شاید نمی‌شد.

اغراق راوی در ماهی شدگی (برعکس پرسونیفیکیشن) وغلظت آبشش ها از این حد هم می‌گذرد و به رودهای خالی که لیز و لیزتر می‌شوند می‌رسد و به حرکت شکلی دریا: " حال دریا هم.. هم.. می‌خورد.. می زند.. می‌خورد.. می زند "

با این تمهید گردش‌های وضعی و انتقالی شخص و دریا را نشان می‌دهد. یک نوع پیچ پیچ یا دلپیچه که دریا هم خود درگیر آن است و هم ایجاد می‌کند و با این سطر شعر وارد وضعیت دیگری می‌شود که کم کم از تصویر به صدا منتقل می‌شود و به ". نعرهٔ گشاد به تنگ آمدگان " می‌رسد. گویا اینجا زبان ماهی شدهٔ ناشنوا و ناگویا از شدت اضطرار و به تنگ آمدگی باز وگویا می‌شود؛ و بازهم هرچه به تنگ آمدگی شدیدتر نعره گشادتر و بالتبع بلندتر و پرصداتر.

در اینجا با استفاده از صوت (برعکس سطرهای اول) خواسته تصویرهای متحرک بسازد شاید بشود گفت نوعی پویانمایی. و این حالت حال بهم خوردگی را پیوند زده با باز شدن شدید دهان در نعره زدن (وجه مشترک و شباهت در باز شدن شدید دهان در تهوع و فریاد به تنگ آمدگان است که هر دو غیر ارادی است) در اینجا هم شکل است (باز شدن دهان)

و هم صدا (صدای تهوع و صدای فریاد). اما از اینجا به بعد دوباره راوی پدیدار می‌شود و پس از نعره، از سکوتی می‌گوید که در دهانش باد می‌خورد (می‌توان تصور کرد که روند تهوع و فریاد هر دو به نوعی خالی شدگی درون انجامیده است).

در اینجا دوباره پیوندی با " نمی‌شنوم " ابتدای شعر برقرار می‌شود چون معمولاً کسی که کر است از زبان هم بی‌بهره است چنان که ماهیان‌ام در اینجا می‌بینیم که زبان از شدت تنگی گشاده می‌شود، پس محتمل است که با وجود آبشش های غلیظ بعد به گفتار آمدن، شنیدنی هم ممکن شده باشد که البته متن در این باره مسکوت است.

پس در دهان بواسطهٔ تخلیه ناگزیرچیزی نیست و این عدم را راوی سکوت نامیده است. اما بادهایی که سکوت در دهان را مانند آتشی باد می‌زنند تا شعله ورتر شدن، کنشمند تر ازاین حرف‌ها هستند و قادرند حتی بدون بو و پیغام موی " توی " شعر به زیر پوست راه پیدا کنند؛ و نتیجه این راه یافتن همان تورم انتهایی است که پیش از آن، مؤلف با پیش چشم آوردن ساحل و گوش‌های مردهٔ ماهی‌های به صف (تتابع اضافت)، گویی انتظار پیوستن به آنها را همانند طوطیان هند که در پاسخ تقاضای بازرگان برای بردن پیامی از آنان به ارمغان برای طوطیش، مردن را می‌خواهد نشان بدهد با این فرق که اینجا ماهیان مرده به صف شده منتظر پیام یا صدایی هستند که راوی با آبشش های غلیظ نتوانسته بشنود، و یا فریادی که به تنگ آمدگان بدان دهان گشادند. او اینک که در راه ساحل است با روده‌ای خالی(بی بهره بی صید بی خاویار یا هرچه شبیه این...) و دهانی خالی و پر از آخرین سکوت (که آخرین هم قیدی که اشاره به اتمام می‌کند که این اتمام یا اتمام سکوت است یا اتمام صاحب سکوت) که حرکت باد از دهان تا زیر پوست و نفوذ به آن در جهت رقم زدن سرنوشت محتوم و دراماتیک کردن روایت است. از سطر " آخرین سکوت توی دهانم باد می‌خورد " دوباره حضور مؤلف پس از غیبت تشدید می‌شود و در آخرین سطر به نهایی‌ترین حد خود می‌رسد؛ و با

خبر دادن از تورم در راهش به استقبال نوعی سوگواری پیشاپیش می‌رود که به نظر می‌رسد این تشدید حضور راه را بر جانشینی مخاطب بجای مؤلف تا حد قابل توجهی تنگ می‌کند.

در این شعر گاهی تصویر به مدد نبود صدا می‌آید و گاهی صدا به یاری شکل و تصویر و گاهی هر دو به هم در ایجاد و ساخت کمک می‌کنند و این جابجایی و جایگزینی صدا و تصویر، یا همکناری و ترکیب آنها ایدهٔ جالبی بود برای پیشبرد روند شعر و نوعی سمعی بصری کردن آن.

در نگاه کلی باید بگویم گرچه سپیدخوانی ها و قابلیت گسترش لایه‌های زیرین معنایی استعداد تأویل پذیری به شعر می‌دهند، اما این شعر با همهٔ تحرّکاتش، شعری دارای مرکزیت است وغلبهٔ رنگ راوی و محوریت او؛ و چند صدایی در آن به چشم نمی‌آید، ولی جاهایی رگه‌هایی از آن به گوش می‌رسد مانند:

" نعرهٔ گشاد به تنگ آمدگان " یا وجود " ماهیان به صف شده گوش مرده درساحل " این‌ها پرسوناژهایی هستند که در روند شعر نقش، اثر، و صدا دارند، اما فرمان و هدایت شعر تا پایان هم چنان در دست مؤلف باقی می‌ماند و صدای غالب صدای اوست. تنها در بخش‌های میانی مقداری این حضور محو و نامحسوس می‌گردد.

البته با این حال باید بگویم تصاویر و صداهای شعر در ذهن و روح خواننده می‌خزند و تا آخر و با پیشگویی و ایجاد انتظار برای پایان شکلی از زندگی راوی و شکل ظاهراً ناتمام روایت، این صداها و تصاویر در درون خواننده ادامه پیدا می‌کنند گویی بر ساحلی نشسته و موجه‌ها و گوش ماهی‌ها را می‌بیند و می‌شنود که این برخاسته از همان ویژگی استفادهٔ بجای از جانشینی صوت و صداست.

برای مؤلف گرامی تجربه‌های موفق‌تر آرزومندم.■

مقاله «بازشناختی از ایتمولوژی متن»

«عابدین پاپی»

چکیده: برای باز شناخت از هر موضوعی ابتدا نیاز به ریشه یابی آن موضوع است که این موضوع درچه زمانی متولد شده است و چه فرآیندی را درگذر زمان از خود به نمایش گذاشته است و یا احیانن دارای چه نکات قوت و ضعفی می‌باشد. دیگر نکنه نگاه اندیشمندان به آن موضوع است. به بیانی اندیشمندان درسیر زمان و مکان چه نوع رویکردهایی به این موضوع داشته‌اند و به چه اندازه این رویکردها در جامعه کارآمد و مفیدفایده بوده‌اند و یا احیانن غیر مفید و ناکارآمد نشان داده‌اند.

بنابراین مبحث انتخاب شدهٔ این نوشتار موضوعی به نام «متن» می‌باشد و دراین نوشتار سعی برآن داشته‌ایم که با استفاده از کلید واژه‌هایی چون، نویسنده، وجود و جامعه که ارتباط معنایی و مفهومی با موضوع محل بحث دارند چهارچوب نوشتار را تعیین و تشریح نمائیم. امید است خوانندگان گرانمهر ما را در کاستی‌های این نوشتار یاری نمایند.

۱-برآمدی بر اتیمولوژی متن: واژهٔ (text) درزبان فارسی به معنی متن می‌باشد که از واژهٔ لاتین (textus) به معنای پارچه گرفته شده است. متن چیزی است که تأویل و تفسیر می‌شود زیرا که به روی تعداد نامحدودی از خوانندگان گشوده می‌شود و این گشودگی چهره بایستی دارای مفاهیم سازنده‌ای باشد. دیگر این که، یک متن خوب بایستی از دوحالت بهره مند باشد. نخست نوشتار را به گفتار زنده تبدیل کند و درثانی گفتار را نیز به نوشتاری زنده مبدل نماید. بدین ترتیب، اگر یک متن از این دو ویژگی برخوردار نباشد ازآن قدرت تعمیم پذیری برخوردار نیست و قطعن عمری کوتاه خواهد داشت.

متن را از زوایایی دیگر گفتمانی اطلاق می‌کنند که با نوشتار به تثبیت می‌رسد. بنابراین اگر چه این تعریف در زوایایی درست است اما هرنوشته ای را نمی‌توان متن دانست. چون یک متن خوب تنها با دال تعیین و تثبیت نمی‌شود بلکه مدلول نیز به عنوان پارامتری اساسی در شناخت متن محل بحث می‌باشد. یک متن خوب ابتدا بایستی از نشانه‌هایی مفهومی برخوردار باشد و درثانی به قصد انتقال معانی خاصی به مخاطب نوشته شود. متن به تنهایی از رویکرد و فرآیندی فرآورنده بهره نمی‌جوید بلکه مفاهیم همبسته و وابسته به متن بایستی کلافی عمیق و عجین با پیشینهٔ فرهنگی، تاریخی و زبانی ی مرتبط با یک سرزمین خورده باشند. از ویژگی‌های خوبِ یک متن، نمایش واقعیّت و ارزش‌های واقعی در یک متن است. یک متن خوب و زیبا باید قابل فهم و درکی واقعی باشد و به وسیلهٔ ابزاری چون ایماها، اشاره‌ها، درک خطوط، اشکال و درک ذهنی تصویر شود. یک متن خوب تنها محدود به نوشتار نیست بلکه متن می‌تواند اظهار شود یا عمل شود و یا این که به مرحلهٔ اندیشیدن برسد. بنابراین رویکردی پراگماتیسم به متن از ویژگی‌های بارز یک متن به شمار می‌آید.

متن علاوه بر نثر و شعر، هر سخن و یا اثری دیگری را به مانند نقاشی، سینما و موسیقی دربرمی گیرد. لذا اگر چه دردنیای دیرین، مرکز توجه مخاطب به متن اغلب حول و محور یک نوشتار بوده ولی در دنیای امروز هر اثری اعم از نقاشی، سینمایی، و موسیقایی که برای مخاطب پیامی داشته باشد در قلمرو متن قرار می‌گیرد. دیگر مهم در تعریف متن حضور فهم و درک و تفسیر در متن است. بنابراین تنها کلام درمتن کارساز نیست بلکه هر درک و تفسیری نیز در متن بسیار سازنده است.

یک متن ماندگار متنی است که دارای فرآیندی اعم از تولد، حیات و مرگ باشد. یعنی هم تولد را درجامعه به خوبی تجربه کرده باشد و هم حیات و مرگ را.

متن می‌تواند انواع مختلفی داشته باشد. به مانند متن کلامی شامل محاورهٔ گفتاری، سخنرانی، کتاب، نامه، شعر، متن موسیقایی، متن تصویری، مانند نقاشی و عکس و متن رادیویی و سینمایی و متن دیجیتالی و گرافیکی و ...

با این وجود، علاوه بر انواع متن می‌توان به اقسام مختلفی از متن نیز اشاره نمود به مانند: متن‌های اطلاعاتی و متن‌های توصیفی. درمتن های اطلاعاتی نویسنده بیشتر به تبلیغ و توضیح گزارشات و اطلاعات و حالات خبری متن می‌پردازد و از حالات توصیفی و بیانی و تشریحی متن اجتناب می‌کند. اما در متن توصیفی کار نویسنده بیان احساسات و مفاهیم بکر در اندرون متن می‌باشد و بیشتر به توصیف و تشریح زیر لایه‌های زیرین متن می‌پردازد.

لذا با توجه به ریشه یابی هایی که ازحیث معنا و مفهوم از متن شد از نگاه اندیشمندان نیز تعاریف فراوانی از متن شده

است که می‌توان به تعریف رولان بارت توجه داشت. بارت در کتاب لذت متن خود دو نوع متن را به تصویر می‌آورد. نخست متن لذت بخش است. وی می‌گوید: «متن لذت بخش متنی است که خشنود می‌کند، برآورده می‌کند، شادی می‌بخشد؛ متنی که از دل فرهنگ می‌آید وگسستی ازآن ندارد، متنی که با رویهٔ راحت خواندن پیوند خورده است. ولی متن سرخوشی بخش متنی است که نوعی فقدان به بار می‌آورد؛ متنی که ناراحت می‌کند و شاید تاحدنوعی ملال، پنداشت های تاریخی، فرهنگی و روانی خواننده، همبستگی سلایق، ارزش‌ها و خاطرات او را بر می‌آشوبد و رابطهٔ او با زبان را به بحران می‌کشد. بدین سان، وجود یک متن بستگی به نظر و منظر نویسنده دارد که ممکن است نویسنده نظری تاریخی را درمتن لحاظ کرده باشد و یا ایده‌ای فرهنگی و یا سیاسی و اخلاقی و ...

بر این روند، سلایق زبانی و معنایی نویسنده در متن خود مسببی است درجهت گرایش مخاطب مبنی بر خواندن آن متن و تنها برداشت ازیک متن دریک زوایه و یا بیشتر نمی‌تواند تعریف جامع و درستی ازآن متن باشد. بنابراین دریک تعریف کلی، سرشت و جوهر یک نوشتار را می‌توان متن نامید.

۲- رویکردی به متن از تولد تا مرگ: زندگی یک واژه به مانند زندگی یک انسان، خلاصه می‌شود در تولد، حیات و مرگ. بنابراین ممکن است یک واژه از یکی از این سه ویژگی برخوردار باشد و یااز دو تا از این سه ویژگی بهره مند شده باشد و یا این که هر سه ویژگی را درسیر زمان و مکان در جامعه تجربه کرده باشد. لذا علاوه بر این موارد یک واژه می‌تواند دارای سه مرحله از حیث زندگی و زیستن باشد. نخست جوانی دوم میانسالی و سوم پیری. تجربه نشان داده است که هر واژه‌ای که این سه مرحله از زندگی خود را پشت سر گذاشته، آن واژه، واژه‌ای موفق بوده است. با این وصف، متن نیز از این دایره مستثنی نیست و به نوبهٔ خود دارای سیر زمانی و مکانی خاصی بوده و می‌باشد. شاید بتوان گفت متن زمانی به وجود آمد که بشر به نوعی خودباوری در اندرون خویش دست یافت. بشر وقتی خود را شناخت در صدد برآمد تا این شناخت را درزوایای مختلف در طبیعت به نمایش بگذارد و یکی از این نوع شناخت‌ها را می‌توان نوشتن نامید.

نوشتن وقتی آغاز شد که انسان خود را به عنوان موجودی با فرهنگ و متمدن و مفکر و عاقل شناخت و هنر را در وجود خود و طبیعت احساس و پیدا کرد. بر این رویه، پدیده‌ای به نام هنر از عمده کشف‌هایی بود که بشر در اندرون خویش و طبیعت و جامعه بدست آورد و به این نتیجه رسید که هر تولید هنری‌ای نیاز به سرشت و جوهره‌ای دارد که این سرشت و جوهره بتوانند فهم و پیامی سازنده را در ابعاد مختلف و متفاوت به جامعه منتقل نمایند.

بنابراین پرسشی که آدم می‌تواند از خود داشته باشد این است که، یک متن چگونه به وجود می‌آید و یا به اصطلاح وجود یک متن را چه عناصری تشکیل می‌دهند. به بیانی ساده می‌توان چنین پنداشت که عناصر تشکیل دهندهٔ یک متن شامل نویسنده، وجود و جامعه می‌باشد. به گونه‌ای که اگر نویسنده‌ای در کار نباشد، هرگز متنی تولید نمی‌شود و اگر جامعه‌ای وجود نداشته باشد طبعن نویسنده و نویسندگی بی معنا می‌شود و بی تردید وجود مهمترین عنصراست که هم در دل نویسنده نهادینه شده است و هم دردل متن و جامعه. وجود همان موجودیت یک تفکر و اندیشه است که خود را در متن و جامعه پیدا می‌کند و بی شک این تفکر و اندیشه نیز با نویسنده کلافی عمیق خورده است.

یک متن خوب و تعمیم پذیر در دل جامعه بوجود می‌آید. یعنی جامعه به عنوان یک نشانه دارای مفاهیم و مصادیقی است که همین مفاهیم و مصادیق متن را بوجود می‌آورند. ارتباط وجودی متن با جامعه به مانند ارتباط روح با جسم است و به تعبیری این دو با هم نوعی رابطهٔ دوسویه و لازم و ملزوم را ایجاد می‌کنند. تأثیری که یک جامعه بر متن می‌گذارد به اندازهٔ تأثیری است که متن بر جامعه می‌گذارد.

لذا جامعه، وجود و متن را می‌توان به عنوان مفعول مدنظر داشت که کار بر آن‌ها واقع می‌شود و نویسنده به عنوان فاعل یا کنندهٔ کار به شمار می‌رود که درآفرینش این سه مورد نقش اساسی دارد. ولی مهم‌تر این که اگر چه نویسنده به عنوان فاعل شناخته می‌شود اما نه تنها نویسنده بلکه جامعه و وجود نیز در زوایایی به عنوان فاعلی به شمار می‌آیند که در تولد متن سهیم و اهمیت خاصی دارند.

بدیت سان، ظهور و حضور متن نیز برای استفادهٔ جامعه می‌باشد. چون یک متن خوب بایستی ارتباطی عمیق با تاریخ، فرهنگ، سیاست، زبان و موسیقی یک جامعه برقرار سازد. با روحیات آن جامعه سر سازگاری داشته باشد که به چنین متنی می‌توان متن جامعه پذیر گفت.

یک متن ماندگار متنی است که دارای فرآیندی اعم از تولد، حیات و مرگ باشد. یعنی هم تولد را درجامعه به خوبی تجربه کرده باشد و هم حیات و مرگ را. (مرگ متن به معنی جایگزین متن به جای صاب متن می‌باشد) بنابراین چنین متنی می‌تواند علاوه بر زمان خود در زمان‌ها و مکان‌های بعد از

خود نیز حضور داشته باشد. فرد پذیری متن و جامعه پذیری متن دو عنصر هستند که تعمیم پذیری متن را به وجود می‌آورند. فرد پذیری در متن به دو شکل تصویر می‌شود. نخست: متنی است که از طرفداران عامیانه‌ای برخورداراست و دوم متنی است که دارای طرفداران خاصی است که گزینهٔ دوم بیشتر از مورد اول در تثبیت متن تأثیر می‌گذارد.

جامعه پذیری متن نیز از دیگر عناصری است که درساختار و محتوای متن تأثیر بسزایی دارد چه این که، هر متنی که جامعه پذیر نباشد و به اصطلاح از کارکترهای جامعه بهره مند نشده باشد طبعن از ماندگاری کمتری برخوردار است. لذا یک متن خوب در جهت تولد از کال‌های زیادی عبور می‌کند تا به مرحلهٔ رسیدن می‌رسد و قطعن با فراز و فرودهای زیادی در جامعه دست و پنجه نرم می‌کند تا حیات خود را تثبیت می‌کند و البته دلایل فراوانی اعم از اوضاع سیاسی و اجتماعی و .... باعث می‌شوند تا که آن متن از چرخهٔ فرهنگ و هنر حذف شود.

بنابراین برای یک متن خوب چیزی به نام مرگ معنی ندارد ولی خیلی از متن‌ها براساس گذر زمان به فراموشی سپرده می‌شوند که طبعن این گونه متون از سه عنصر اندیشه، سرشت و زبان برخوردار نیستند. نتیجه این که، متن از تولد تا مرگ از دالان‌های سخت و نفس گیری عبور می‌کند تا وجود خود را در جامعه به تثبیت می‌رساند.

۳-بر نوشتی به مقالهٔ مرگ مؤلف از رولان بارت و ...

با حاشیه نویسی پاراگراف‌های مقالهٔ **رولان بارت** به نام مرگ مؤلف در می‌یابیم که سرشت معنایی مقالهٔ این اندیشمند خلاصه می‌شود در این جمله از مؤلف که: «هر مولفی پس از نگارش متن خود می‌میرد و آنچه از نوشتهٔ او باقی می‌ماند، تفسیر و برداشتی است که خواننده از متن او می‌کند». بارت در ادامهٔ همین مقاله باز می‌گوید: «وحدت یک متن را نه خاستگاه آن بلکه در مقصد آن باید جست». **میشل فوکو** نیز در کتاب باستان شناسی دانش خود می‌نویسد: «مرزهای کتاب به هیچ عنوان روشن نیست زیرا که به کتاب‌های دیگر و متون و جملات دیگر بستگی دارد». همانطور که در بخش دوم همین نوشتار گفته شد متن از عصارهٔ جامعه و اندیشهٔ نویسنده به وجود می‌آید. بنابراین اگر چه پس از نگاشتن از خود نویسنده جدا می‌شود و راه خود را ادامه می‌دهد و البته برداشت‌های فراوانی از آن در بین جامعه متداول می‌شود اما این به منزلهٔ عدم وجود نویسنده یا مؤلف نیست. چون هر متنی از نوعی هرمنوتیک برخوردار است به گونه‌ای که به مانند دریایی می‌ماند که هر کسی به اندازهٔ تشنگی‌اش می‌تواند از آن بچشد و این زیر لایه‌های معرفت شناسانه و زیباشناسانهٔ متن از سلالهٔ فکر مؤلف یا نویسنده سرچشمه می‌گیرند. لذا آن برداشت و تفسیری که خواننده از متن مؤلف می‌کند همان سرشت و جوهره‌ای است که در متن وجود دارد. با این روند، وجود متن به عنوان یک پارامتر هنری و علمی و یا فلسفی و ... خود بیانگر این است که آن متن توخالی نیست و مخاطب از لایه‌ای به لایه‌های زیرین‌تری در متن دست می‌یابد و ما گمان می‌داریم که این برداشت‌های معنایی ازآنِ مخاطب هستند.

ولی نکته‌ای که قابل توجه می‌باشد این که خوانندهٔ متن می‌تواند با بهره گیری از یک متن به مفاهیم تازه‌ای هم دست یابد که این نوع مفاهیم بدور از خاستگاه متن نیستند. دیگر نکته بحث خاستگاه در متن و مقصد درمتن می‌باشد که رولان بارت مقصد درمتن را به خاستگاه در متن ترجیح می‌دهد. لذا خاستگاه در متن به عنوان یک زیر ساخت به شمار می‌آید و مقصد نوعی روساخت است و اگر بخواهیم خاستگاه را به عنوان آغاز گر راه قلمداد کنیم و مقصد را ادامه راه، باز آنچه به ذهن خطور می‌کند و چربش بیشتری دارد همان خاستگاه است چون بدون خاستگاه، مقصد بی معناست.

بنابر این هر متنی مبدأ و مقصدی دارد و پارامتر اساسی یک متن را می‌توان مبدأ آن متن دانست و یا حداقل می‌توان این دو را لازم و ملزوم یکدیگر به شمار آورد. دیگر فرآیند در جامعهٔ امروز بحث پراکندگی و تصادف در متن است. بحث روان گسیختگی و بی معنایی و بی نظمی در متن است نه تمرکز و طرح در متن و یا نظم و روایت و معنا.

در دنیای امروز چون اغلب متن‌ها از این گونه مشخصه‌ها بهره مند شده‌اند و در همین مسیر طی طریق می‌کنند و **میشل فوکو** نیز برای روحیات زمان و مکان خود می‌نویسد لذا برای این که نظریات پیشین را زیر سئوال ببرد دست به آفرینش چنین مباحثی می زند و این مباحث گرچه به نوبهٔ خود قابل فهم و پذیرش هستند اما در زوایایی دیگر و از نگاه بخشی از جامعهٔ جهان نیز قابل درک و پذیرش نیستند! با این حال، مقالهٔ رولان بارت و نگاه میشل فوکو یک نظریه تلقی نمی‌شوند بلکه نوعی فرضیه به شمار می‌آیند که هنوز تبدیل به نظریه نشده‌اند چه این که خصیصهٔ یک نظریه ابتدا عبور از فرضیه و تبدیل شدن به یک تز می‌باشد که این تز بتواند به عنوان یک پارادایم جهانی در بین ملل و در همهٔ زوایا پاسخگو باشد.■

گفت آن‌که یافت می‌نشود آنم آرزوست

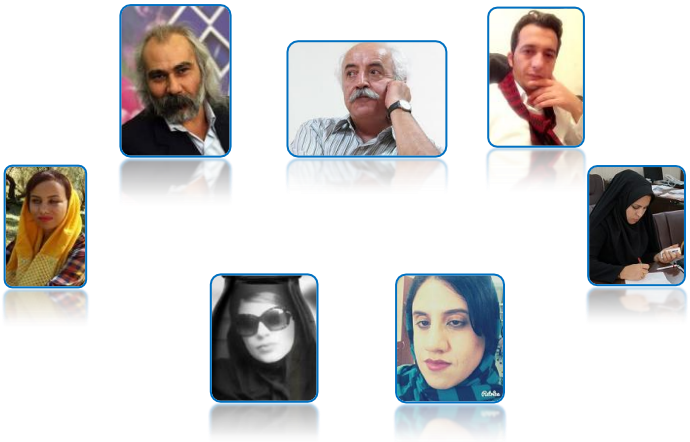
گفتگو

گفتگوی اختصاصی چوک با «یوسفعلی میرشکاک»؛«آیدا مجید آبادی»

گفتگوی اختصاصی چوک با «لیلی صابری نژاد»؛«زهرا دهقان»

گفتگوی اختصاصی چوک با «حافظ موسوی»؛«مریم نقیب»

گفتگوی اختصاصی چوک با «عادل اعظمی»؛«مریم نقیب»



گفتگوی اختصاصی چوک با «یوسفعلی میرشکاک»

«آیدا مجیدآبادی»

در باب شعر حجم و یدالله رؤیایی

آیا تصویر گرایی در شعر حجم تفاوت عمده‌ای با تصویر سازی اشعار دیگر دارد؟

تصویر درشعر حجم از تشبیه می‌گذرد به استعاره می‌رسد و از استعاره هم عبور می‌کند و به اشارات موجزی ختم می‌شود که در مجموع فرم هر شعر را شکل می‌دهند. درشعر حجم ما با غایت نو آوری مواجهیم از همین رو شعری است که به هر خواننده‌ای اجازهٔ ورود به قلمرو خود نمی‌دهد شعری است که در پی مخاطب نیست. از این‌ها گذشته شعر حجم به معنای تام و تمام کلمه فراتر از تصویر است زیرا هر قطعه شعر یک فرم است. فرمی که از اجزاء پدید نیامده بلکه اجزاء را پدید آورده و از همین رو قابل تجزیه نیست. یک پیکره است. در شعر حجم شما از حجم لذت می‌برید و اگر خبری از عاطفه یا خیال یا معنا باشد که هست در آن سوی درک حجم است چهل و چند سال است که من در خلوت خود با شعر حجم کلنجار می‌روم. برخی شعرهای دکتر رؤیایی واقعاً گیج کننده است و من هنوز نتوانسته‌ام فرم را در آنها پیدا کنم اما آنچه را که پذیرفته‌ام نتیجهٔ بارها خواندن و تأمل است.

آیا می‌توان شعر حجم را تقلیدی از شعر سورئال اروپا دانست؟ در حالی که رؤیایی کشف و شهود را لازمهٔ شعر می‌داند و از سویی دیگر همانندی حجم گرایی و سورئالیسم را نمی‌پذیرد.

خیر. در سوررئالیسم بدون قصد کلمات را کنار هم می‌گذاشتند. لااقل در سوررئالیسم اولیه اینطور بود اما در اسپاسمانتالیزم هیچ کلمه یا حرفی تصادفی و اتفاقی و بدون قصد در شعر جلوه نمی‌کند حتی اگر مترادف آن دلنشین تر به نظر بیاید. قصد ایجاد فرم است و هر فرمی با مصالح ویژه‌ای پدید می‌آید. در سوررئالیسم ضمیر ناخودآگاه طبیعی یا تصنعی دائر مداراست. اما در شعر حجم لااقل شخص دکتر رؤیایی سالهاست که می‌خواهد مخاطب خود را به ساحت خودآگاهی بکشاند. خودآگاهی از راه رسیدن به فرم و توجه به وجوه سه گانه طول و عرض و ارتفاع در عالم واقع و ادراک همین کیفیت در زبان و در شعر. بقول مولانا

من می‌گفتم که اصل جان است و لیک
گر تن، تن آن مه است پس اصل تن است

آیا می‌توان شعر حجم را سکوی تبلیغی (هنر برای هنر) در دههٔ چهل دانست؟ با توجه به اینکه مضامین اجتماعی و سیاسی در آن دوره رونق بیشتری داشتند.

مگر هنر برای هنر نیست؟ هنر حتی اگر فریاد التزام و تعهد هم بزند باز برای هنر است وگرنه سیاست و تبلیغات و ایدئولوژی نیازی به شعر و ادبیات و هنر ندارند رسانه‌ها برای تبلیغ و تحمیق در سراسر جهان دارند ذیل تعهد کار خود را پیش می‌برند روزگاری دفاع از ویتنام تعهد بود امروز دفاع از هم جنسگرایی تعهد است فردا ممکن است احزاب راست اروپا را قبضه کنند و تعهد به رایش چهارم پیش بیاید. هر اندازه هنر فی نفسه و ذاتاً برای هنرمند مطرح باشد هنر مانایی بیشتری پیدا می‌کند. شرط اول مانایی اثر هنری است وگرنه بیلبوردهای کنار خیابان از تعهد و التزام سرشارند. دلتنگیها هنوز درعقول و نفوس تصرف می‌کند ولی هزاران مجموعه شعر متعهد چپ و راست بر باد رفته‌اند. آنکه به هنر توجه دارد می‌شود حافظ و آنکه به تعهد بها می‌دهد می‌شود ابن یمین فریومدی یا فراتر از این ناصر خسرو.

آیا تأکید رؤیایی بر فرم و ساختار شکنی‌های زبانی و نحوی توانسته است تأثیر گذار شعر به اصطلاح پیشرو در حال حاضر باشد؟

هیچ شاعری نیست که کم یا بیش از شعر حجم متأثر نشده باشد. بنده سال گذشته مقالاتی در هفته نامهٔ کرگدن داشتم که در اغلب آنها به میزان تأثیر پذیری شاعران مختلف از حجم گرایی سخن به میان آورده بودم. حجم و بیانیه‌هایی که در روزگار نوجوانی نسل ما منتشر شدند نسلهای بعدی را واداشتند که به فرم بیندیشد غزل سرایی هم از شعر حجم متأثر است.

به نظر شما ارائهٔ تئوری راه گشای جریان‌های شعر امروز است یا تنگنای آن؟

هر جا پای ابداع یا بدعت یا ساده‌تر بگویم نو آوری بی سابقه در میان باشد تئوری دائر مدار می‌شود و تا جا افتادن ابداع و بدعت راه گشاست یا بعد به حاشیه می‌رود اما جالب اینجاست که تئوری پردازی‌ها و مقالات و نقدها و گفتگوهای دکتر رؤیایی تا کنون به حاشیه نرفته و به نظر من از جمله متون ماندگار روزگار ما نثر شگرف رؤیایی است.

سخن آخر از زبان شما:

ناگفته حجم است و حجم رویای ماست زیرا ایمان به حجم ایمان به امکان جاودانگی و حیات پس از مرگ است. حق که نور الانوار است برای آشکار شدن حجم آسمان و زمین را از خود لبالب کرده است. برای درک حجم در هستی و شعر به نور یا به تائو بیندیشیم. من روزگاری نقدی بر حجم گرایی نوشته و گمان می‌بردم حق با من است. امروز می گویم حق با رؤیایی است اگر معاصر رؤیایی باشیم.■

گفتگوی اختصاصی چوک با «لیلی صابری‌نژاد»

«زهرا دهقان»

گفتگوی گرم و صمیمی با لیلی صابری نژاد شاعر و داستان‌نویس جوان پیرامون کتاب و تأسیس انتشارات اِری‌ترین در شهرستان اندیمشک

مسئولین باید اندیمشک را از این باتلاق فرهنگی به وجود آمده نجات دهند

لطفاً خودتان را برای خوانندگان معرفی کنید؟ بنده لیلی صابری نژاد هستم شاعر و داستان‌نویس متولد شهرستان اندیمشک، دارای مدرک کارشناسی زبان خارجه، فعالیت ادبی خود را از سال ۱۳۷۸ به صورت حرفه‌ای آغاز نمودم. دارای سه مجموعه کتاب به نام‌های دوشیزه در دوزخ، زنی که گُم شده بود و رکسانا در باران هستم. در سال ۱۳۹۴ توانستم با توجه به نیاز همشهریان یک انتشارات در این شهرستان تأسیس نماییم.

با توجه به اینکه در زمینه داستان‌نویسی و شعر قلم می‌زنید و آثاری در این رابطه به چاپ رسانیده‌اید در دوران نوجوانی و جوانی کدام نویسنده‌ها و شاعرها توانستند تأثیری خاص ژرف و عمیق در زندگی ادبی یا حتی خصوصی شما بگذارد؟ به طورکلی تمام آثاری ادبی به چاپ رسیده و نویسندگان دوره معاصر از قبیل شاملو، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری، اخوان، جلال آ احمد، احمد محمود، محمود دولت‌آبادی و سیمین دانشور نازنین زنده‌یاد هوشنگ گلشیری را مطالعه کرده‌ام خیلی سخت است بیان کردن این جواب اما به عقیده بسیاری از منتقدین از جمله محمدرضا گودرزی، محمد محمد علی و پرویز حسینی، کاظم کریمیان و افسانه نجومی بیشتر گرایش‌های شعری من به فروغ فرخزاد و سبک داستان‌نویسی من به زنده‌یاد احمد محمود و امیرحسین چهلتن نزدیک است آن هم به خاطر سبک سرایش شعرها و زاویه دید و نثر خاص داستان‌نویسی که در نوشتن داستان‌هایم به کار گرفته‌ام.

نظر خودتان را به طور واضح نسبت به وضعیت کتاب و کتاب‌خوانی و انجمن‌های شعر و داستان‌نویسی در شهرستان اندیمشک بیان کنید؟ اصولاً نه تنها در شهرستان هنر پرور اندیمشک بلکه در تمام کشور کتاب و کتاب‌خوانی وضعیت خوبی ندارد، خصوصاً در بین قشر جوان. بلکه در تمام کشور چنین وضعیتی وجود دارد متأسفانه طبق آمار وزارت ارشاد میزان مطالعه مفید ۳ درصد می‌باشد.

علت را در چه می‌بینید؟ دلایل مختلفی دارد. شاید یکی از دلایل ظهور شبکه‌های اجتماعی و یا عدم توجه خانواده‌ها به مقوله آموزش صحیح و کتاب و به دنبال آن تغییر در نوع و سبک زندگی به واسطه پیشرفت فنّاوری و همچنین شبکه‌های ارتباط‌جمعی و یا عدم برنامه‌ریزی از سوی نهادهای مربوطه، نبود امکانات کافی مثل فضای کتاب و کتاب‌خوانی و کتابخانه به نسبت جمعیت شهرستان اندیمشک عدم برگزاری جشنوارهای شعر و داستان نسبت به سالهای گذشته در شهرستان اندیمشک، عدم ارتباط صحیح جوانان با قشر نویسنده پیشکسوت و ارتباط با آنها، نبود نشریه‌های فرهنگی و مجلات فرهنگی تولید شهرستان با توجه به اینکه اکثر نشریات موجود در شهرستان خبری بوده و غیره ...

آیا به نظر شما با تأسیس یک انتشارات این مشکلات بر طرف می‌شود؟ قطعاً نه به‌طورکامل اما شاید یک جرقه برای رشد فرهنگ کتاب و کتابخوانی و تشویق جوانان به سمت و سوی کتاب باشد.

چه موانعی برای رشد کتاب و فرهنگ کتاب‌خوانی در شهرستان اندیمشک می‌بینید آیا تا به حال قدم‌های مثبتی برداشته شده است؟ در ابتدای سخن بگویم که شاید عمده‌ترین مشکل فرهنگ کتاب و کتاب‌خوانی نبود برنامه‌ریزی صحیح و واضح و سلیقه‌ای از طرف مسئولین امر با توجه به

گرایشات سیاسی و تفکرات فرهنگی آنان باشد. متأسفانه در سالهای گذشته به دلایلی نامعلوم کانون نویسندگان تعطیل بود که این خود ضربه بزرگی به وضعیت فرهنگی شهرستان اندیمشک زد. اداره محترم ارشاد با میزبانی کلاس‌های آموزش نویسندگی دوره‌ای و برگزاری مناسبات فرهنگی و جشنواره‌های ادبی مختلف در تمام زمینه‌های هنری حرکات فرهنگی خوبی انجام داد. همچنین حرکتهای فرهنگی خوبی از قبیل نشت‌های ادبی نقد و بررسی کتاب ظرف یک سال و نیم گذشته از سوی نهادکتابخانه‌های عمومی شهرستان اندیمشک به ریاست جناب آقای مسلم میرزاوند و دیگر دوستان صورت گرفته که جای تقدیر و تشکر دارد.

الان وضعیت کانون نویسندگان و شعر به چگونه است. آیا برگزار می‌شود؟ خوشبختانه به همت بعضی از دوستان و پیشکسوتان هنر و به دنباله آن تغییر نگرش سیاسی و حمایت نماینده شهرستان اندیمشک جناب آقای فریدون حسنوند و برگزاری چندین جلسه با اصحاب هنر کانون نویسندگان و انجمن شعر دوباره شروع به فعالیت کرده و در روزهای جمعه هر هفته برگزار می‌شود هر چند که مثل سابق پُر بار نیست و خیلی از پیشکسوتان دیگر حضور ندارند اما این خود نقطه امیدی برای به جریان افتادن مقوله فرهنگ در شهرستان اندیمشک می‌باشد.

آیا اداره ارشاد توانسته در زمینه‌های فرهنگی پیشرفت‌های داشته باشد؟ بله. ۱۰۰ درصد. خوشبختانه با مدیریت صحیح حاج آقا مهدوی در طی دو تا سه سال گذشته جشنواره‌ها و برنامه‌های فرهنگی در تمام زمینه‌های هنری از قبیل برگزاری تئاتر، جشنواره‌های ادبی و فرهنگی همچون بزرگداشت روز فردوسی ۹۵،۹۴ بزرگداشت روز خیام ۹۴، بزرگداشت روز ادبیات کودک تیرماه ۹۴ ـ بزرگداشت روز خبرنگار مردادماه ۹۵،۹۴ ـ نکوداشت زنده یاد مهران صفوی ـ برگزاری همایش صبح ظفر ویژه شعر دفاع مقدس، برگزاری دوره متمرکز داستان نویسی ایرانیان در شهرستان اندیمشک اسفند ماه ۹۴ ـ اجرای نمایش ریشه در خاک گروه نمایش سوز به کارگردانی مهران نظری بهمن ماه ۹۴ ـ اجرای نمایش فریاد آخر گروه سوز به کارگردانی مهران نظری منش اردیبهشت ۹۵ و.... صورت گرفته که جای تقدیر و تشکر دارد. اما با توجه به پتانسیل فرهنگی و حجم نویسنده‌ها و شاعران و هنرمندان در تمام عرصه‌های هنری کافی نبوده است.

طبق گزارش خود شما و آمار سالیانه متأسفانه حجم تولید کتاب در شهرستان اندیمشک نسبت به شهرستان‌های هم‌جوار و شهرهای استان خوزستان پایین بوده علت را در چه می‌بینید موانع و مشکلات را به‌طور خلاصه بیان کنید راهکار عبور از این بحران چیست؟ بله. متأسفانه سالی ۴ تا ۸ عنوان کتاب برای شهرستان اندیمشک. عمدتاً مشکلات نبود بودجه فرهنگی و عدم سرمایه‌گذاری در حوزه کتاب توسط مسئولین امر و شاید دادان وام از سوی انتشارات و خرید امتیاز کتاب توسط نهادهای دولتی و اداره ارشاد بتواند کمک شایانی در زمینه رشد کتاب شهرستان اندیمشک نمایید.

خانم صابری شما چه برنامه‌هایی را برای پیشبرد فرهنگ کتاب و کتابخوانی توصیه می‌کنید؟ ببینید برای پیشبرد فرهنگ کتاب و کتابخوانی اول از همه یک برنامه صحیح و دراز مدت نیاز است، دوم همبستگی و ارتباط صحیح بین اداره ارشاد و هنرمندان و نویسندگان، سوم توسعه فضاهای کتاب و کتاب خوانی و ایجاد کتابخانه. ببینید به نسبت جمعیت شهرستان اندیمشک ما فقط سه تا کتابخانه در شهرستان داریم به عنوان نمونه در محل‌هایی مانند کوی رسالت، فاز ۲ فرهنگیان و مسکن مهر که ظرف یک دهه گذشته به شهرستان اندیمشک اضافه شده‌اند ما هیچ گونه کتابخانه و کتابفروشی نداریم و این نشان از عدم توازن در شهرستان می‌باشد که ظرف یک دهه گذشته به وجود آمده است.

شما به عنوان متولی فرهنگ برای حل این مشکل چه پیشنهادی دارید؟ در ابتدای امر بگویم در حال حاضر اندیمشک در چرخه فرهنگی حضور ندارد و ساقط است و می‌بایست با کمک مسئولین از این باتلاق فرهنگی بیرون بیایید. شاید ایجاد ایستگاه‌های مطالعه رایگان در محله‌های تازه تأسیس همچون رسالت و مسکن مهر توسط شهرداری با به کارگیری کانکس‌های بزرگ مطالعه در فضاهای سبز به صورت نیم روزی با توجه به اینکه در اکثر شهرهای کشورهای اروپایی چنین پروژه‌هایی زود بازده اجرا شده و تأثیر بسیار زیادی داشته به عنوان نمونه در شهرهای استان اصفهان و شیراز چنین پروژ هایی اجرا شده.

خانم صابری به اعتقاد اکثر منتقدین ادبی کتاب‌های شما بیشتر به گرایش‌ها و معضلات و مشکلات زنان در جامع و

اجتماع پرداخته است. سوژه‌هایی که در داستان‌هایتان انتخاب می‌کنید تا چه اندازه با جنسیت شما ارتباط دارد؟

فکر می‌کنم ارتباط تنگاتنگ. حتی اگر شخصیت داستان‌هایم مذکر باشند باز به موضوع‌هایی می‌پردازم که در بین زن و مرد به طور یکسان اتفاق می‌افتد، همچون عشق و رنج‌های بشری معضلات و مشکلات زنان. من یک زن هستم و زن آماجگاه رنج و احساس. به همین جهت آبشخور فکرم جایی است که تجلی‌گاه زن است و معتقدم با وجودی که این همه گفته‌ام، بازم ناگفته‌ها
بیشتر است.

خانم صابری شما به عنوان یک نویسنده موفق زن برای دوستان جوان ما که علاقه‌مند به نویسندگی هستند چه توصیه‌ای دارید؟ اگر ذوق و استعداد نویسندگی را در خود سراغ دارند، قدرش را بدانند، زیاد بخوانند، بنویسند کنار بگذارند و دوباره بنویسند، زیر نظر یک استاد باشند و یا در جلسات جمعی نقد داستان شرکت کنند تا ریزش خطاها صورت بگیرد.

برای بیشتر آشنا شدن مخاطبان با قلم خانم صابری چند قطعه از نمونه کارهای ایشان را برای خوانش خدمتتان معرفی می‌کنیم.

قطعه‌ای از داستان رکسانا در باران از کتاب رکسانا در باران

حالا دیگر باید به خودم بقبولانم که بالاخره باید از آن پله که منتهی می‌شود به یک وجب بلندی که یک چوبه و یک طناب کلفت از آن گره خورده و آویزان مانده، یک حلقه که از توی آن فقط می‌توانی یک محدودیت را ببینی بالا بروم.

قطعه‌ای از اشعار خانم صابری از مجموعه شعر دوشیزه در دوزخ

قو اعد بازی
تعادل از یک جایی به هم خورده بود
و مجبور بودم فُرود بیایم روی نقطه صِفر مرزی
باید قواعد بازی را بلد می‌بودم و نبودم
توفان از دست‌هایم شروع شده بود
و احتمال داشت زمین از چرخش بیفتد
اتفاق عجیبی رخ داده بود
و زن! همین زن!
که حالا از طناب روی شعر ما آویزان مانده بود
تنها ادای گلادیاتور بود
دستم انداخته بودند
و معلوم نبود به کدام اتهام
صندلی از زیر پایم کشیده شد
حالا آنقدر تا شده‌ام که در جیب‌هایت جا می‌شوم
و زن همین زن که به قانون احترام می‌گذارد
آینه را شکست
و تعادل
...

قطعه‌ای از کتاب زنی که گم شده بود از داستان وقتی که مردم

خیلی راحت اتفاق افتاد. عده‌ای برای این‌که زودتر به زندگی‌شان پایان بدهند راه‌های گوناگونی را انتخاب می‌کنند، اما من بدون آن‌که رگ دستم را با شیئی بُرنده زده باشم یا خودم را با طنابی از سقف آویزان کرده باشم سَرم را روی زمین گذاشتم و به سقف خیره شدم. به‌گمانم از پاهایم شروع شد و به ته حلقم که رسید دهانم باز شد و مثل اینکه عطسه زده باشم خارج شد.
در تمام این مدت کسی بود که مدام دور و نزدیک می‌شد. انگار او را در مه دیده باشم، می‌توانست یک زن باشد، یا شاید یک مرد.■

گفتگوی اختصاصی چوک با «حافظ موسوی»

«مریم نقیب»

آیا قبول دارید تقریباً در همه اشعارتان اعم از عاشقانه و اجتماعی ردپای نوعی خاص از ناتورالیسم و طبیعت گرایی جلوه گری می‌کند؟ اگر چنین است این رویکرد را برایمان تشریح کنید.

اگر منظورتان از ناتورالیسم توجه به طبیعت باشد، با شما تا حدودی موافقم. همان طور که می دانید ناتورالیسم نزد پیشروان این مکتب و مهم‌تر از همه " امیل زولا "، مفهومی بسیار گسترده‌تر از طبیعت گرایی داشت. آن‌ها به نوعی رئالیسم افراطی در خلق آثار ادبی باور داشتند. به باور آن‌ها کار نویسنده، روایت جزء به جزء واقعیت بی هیچ کم و زیاد بود. این جنبش ادبی که در اواخر قرن نوزدهم در ادبیات داستانی به راه افتاده بود در اوایل قرن بیستم اعتبار خودش را تا حدود زیادی از دست داد. بنابراین اجازه بدهید از همان مفهوم طبیعت گرایی که شما در شعر من تشخیص داده‌اید صحبت کنیم. این که چرا در شعر من، آن طور که شما تشخیص داده‌اید، طبیعت خیلی به چشم می‌آید، دلیل اصلی‌اش این است که دوران کودکی و نوجوانی من در دامن طبیعت، در شمال کشور سپری شده است. من هرگاه به گذشته و خاطره‌هایم بر می‌گردم، آن گذشته و خاطره‌ها به صورت طبیعی در پسزمینه ای از طبیعت و عناصر طبیعی بر من ظاهر می‌شود. من مادرم را با باغ، درخت گردو، چشمه، رودخانه، گندمزار و زیتون زاران رودبار به یاد می‌آورم. عشق‌های جوانی‌ام را نه در کافه یا خیابان‌های شلوغ تهران، بلکه کنار رودخانه، در مسیر جنگل و یا در مسیر خانه به مدرسه به یاد می‌آورم. این‌ها چیزهایی است که من عمداً به سراغشان نرفته‌ام. خودشان در من هستند و من اگر هنری کرده باشم این است که سرکوبشان نکرده‌ام و راه ورودشان به شعر را نبسته‌ام. البته رویکرد من به طبیعت در مراحل مختلف زندگی‌ام و در حالات مختلفی که داشته‌ام، متفاوت بوده. گاهی، البته به ندرت، شکوه و زیباییِ طبیعت را ستوده‌ام. مثلاً در یکی از شعرهای کتاب اولم گفته‌ام: " مازوی پیر / طوری در آفتاب ایستاده، که گویی / این اولین روزِ اولین بهار جهان است ". این را من واقعاً دیده‌ام. ما به درخت بلوط می گوییم مازو. تصویر آن درخت مازوی باشکوه که در آفتاب بهاری می‌درخشید هنوز در ذهن من می‌درخشد گاهی وقت‌ها عناصر طبیعت در من به شکل استعاره ظاهر شده‌اند. مثلاً: " از این راه‌ها هم می‌توانستی آمده باشی / که سرخس‌ها این گونه سر خم کرده‌اند ". گاهی به صورت نماد محض که حاصل تجربه‌های شخصی و کاملاً خصوصی من است. مثلاً نماد " گردو " در شعرهای کتاب سطرهای پنهانی. گاهی وقت‌ها در طبیعت دنبال راهی برای رسیدن به ژرفای زلال هستی که زندگی مدرن بین ما و او فاصله‌ای بعید انداخته است، بوده‌ام: " هنوز کسی نمی‌دانست چه ساعتی از روز است / و گلهٔ اسب‌ها / چه وقت از اینجا گذشته است ... " گاهی هم طبیعت به صورت پسزمینه یا فضای کلی در شعرهای من حضور یافته‌اند که نمونه‌هایش زیاد است. با این حال خوشبختانه تربیت ذهنی من به گونه‌ای بوده است که دربارهٔ طبیعت و به اصطلاح " گذشتهٔ از دست رفته " دچار توهمات رمانتیکی نشده‌ام. باور خودم این است که رویکرد من به طبیعت، نسبتی با رویکرد شاعرانی چون سهراب سپهری یا ویلیام بلیک ندارد. امیدوارم اشتباه نکرده باشم.

در هایکوها و اشعار کوتاهتان تعادل و هماهنگی خوشایندی بین تصویرسازی و معنا پردازی دیده می‌شود بطوریکه هیچ یک قربانی نمود دیگری نمی‌گردد درحالیکه در آثار شاعران ساده نویس انطباق میان این دو مقوله کمتر به چشم می‌خورد نظر خودتان دراین مورد چیست؟

اگرچه شعر " حرف " نیست، اما شعری که حرف برای گفتن نداشته باشد در بهترین حالت مانند صندوقچهٔ خوش ساختی است که هیچ چیز داخلش نیست. صندوقچهٔ خوش ساخت البته خودش فی نفسه چیز با ارزشی است؛ اما اگر چیز گران بهایی داخل آن باشد طبیعتاً ارزشمندتر خواهد بود. اما از این بیان استعاری اگر بگذریم می‌توانم این طور بگویم که بحث سادگی و پیچیدگی نیست. شعر ما از فقدان معنایی ژرف، عمیق و انسانی رنج می‌برد. من خودم را از این وضعیت مستثنا نمی‌کنم. شعر امروز ما اگر بخواهد همچون شعر کلاسیک‌هایی چون خیام، سعدی، حافظ و مولوی در روح و جان همزبانان و غیر همزبانان ما نفوذ کند باید مفهوم و تعریف شاعرانهٔ جدیدی از انسان معاصر و هستی پر تناقض او ارائه کند. چنین شعری با اندیشه در وجه علمی و فلسفی آن نزدیکی دارد. اما عین آن نیست. چیزی است نه فروتر از آن و نه فراتر از آن. چیزی متفاوت و به سبب ماهیت خود، بطلان ناپذیر. هر چهار شاعری که نام بردم در علم و فلسفه و دانش زمانهٔ خود اهلیت داشتند. آن‌ها در شعر خود از آن دانش‌ها " حرف " نمی‌زدند اما از شعرشان پیداست که حرف برای گفتن داشتند. البته باید تاکید کنم که منظورم نفی ارزش ذاتی زیبایی و نفی اهمیت فرم نیست. " حرف " اثر هنری چیزی بیرون از فرم آن نیست. اگر بخواهم این بحث را بسط بدهم باید تمثیل " صندوقچه " را کمی دستکاری کنم. در تمثیل صندوقچه قاعدتاً انتظار داریم چیزی غیر از جنس خود صندوقچه در آن باشد؛ مثلاً طلا یا

جواهرآلات. در داخل صندوقچهٔ اثر هنری چیزی جز خود اثر هنری وجود ندارد. یعنی در داخل آن صندوقچه، معنایی نهفته است که معنای جدیدی از صندوقچه است. معنایی که دید مارا نسبت به صندوقچه به عنوان جزئی از جهان هستی و در نتیجه دید ما را از خود جهان هستی دستخوش بحران می‌کند.

در مورد مجموعه جدیدتان ((حالا حکایت هدهدها)) کمی برایمان بگویید و آیا این مجموعه از لحاظ مضمون و ساختار متفاوت از آثار پیشینتان است؟ جایی خواندم که گفته بودید در این مجموعه دست به تجربه‌های فرمی زده‌اید.

اخیراً دو کتاب از من منتشر شده. یکی "مادیان سیاه " و دیگری "حالا حکایت هدهدها ". این کتاب دوم باید زودتر از " مادیان سیاه " در می‌آمد اما چون خیلی حذف و اصلاح بهش خورده بود صدور مجوز چاپش طول کشید و بالاخره با حذف تقریباً یک سوم کتاب مجوز گرفت و چاپ شد. این دو کتاب در واقع ادامهٔ کارهای قبلی من است، با این تفاوت که در بعضی از شعرها از فرم‌های روایی‌ای که ریشه در فرهنگ عامه دارند یا فرم گزارش نویسی استفاده کرده‌ام. مثلاً شعر " افسانهٔ هفت برادر و هفت خواهر " با فرم قصه‌های عامیانه نوشته شده، یا شعر "کروکی "با فرم گزارش‌های اداری نوشته شده. یا مثلاً در شعر خاکسپاری از اعتقادات عامیانه در مورد بازگشت مرده‌ها استفاده کرده‌ام. همان طور که شما اشاره کردید در شعرهای قبلی من گرایش به تصویرسازی یا بیان تصویری وجود داشت، در این دو کتاب این رویکرد قدری پررنگ‌تر به نظر می‌رسد. زبان شعرها هم، شاید در واکنشی ناخودآگاه نسبت به شیوع شعرهای پیامکی، اندکی فخیم‌تر شده است.

بنظر من در بعضی از اشعارتان بدلیل ساده نویسی مرز بین شعر و نثر می‌شکند، به اعتقاد شما آیا این مساله باعث آسیب در بدنه و بطن شعر نمی‌شود؟

چیزی که شعر و غیر شعر را از هم جدا می‌کند، سادگی یا فخامت زبان نیست. حتی موزون بودن هم به تنهایی شعریت یک متن را تضمین نمی‌کند. مهم این است که متن، چه منثور و چه منظوم، به استعاره که ریشه در تخیل دارد نزدیک شود. من مدعی نیستم که خودم همواره توانسته‌ام این حد و مرزها را رعایت کنم. گفتن این حرف‌ها آسان است، اما اجرا کردنش در شعر به این سادگی‌ها نیست. من هنوز به موزونیت به عنوان یکی از شاخصه‌های شعر اعتقاد دارم. موزونیت نه به معنای استفاده از اوزان عروضی، بلکه آن موزونیتی که حاصل تسلط شاعر بر موسیقی طبیعی زبان باشد، مورد نظر من است. سال‌ها پیش یکی از منتقدان در مورد شعرهای مجموعهٔ " سطرهای پنهانی " نوشته بود که این شعرها دارای وزن تخمیری است. یعنی وزنی که در شعر حل شده است ولی رد پای آن را می‌توان تشخیص داد. این رویکرد در شعر اغلب شاعران هم نسل من هم بیش و کم دیده می‌شود. دلیلش هم این است که ما در داخل سنت شعر نیمایی تربیت شده‌ایم و هنوز بخشی از ذهن ما در تصرف آن سنت است. نسل‌های بعدی به نظر می‌رسد که با آن سنت درگیر نیستند و به همین دلیل نسل جوان به شعر منثور گرایش بیشتری دارد. من فکر می‌کنم آیندهٔ شعر فارسی با شعر منثور رقم خواهد خورد. اما آیا کار به جایی خواهد انجامید که با هر زبان شلخته‌ای بتوان شعر گفت؟ امیدوارم این طور نباشد. تجربهٔ نسل ما در عبور از اوزان نیمایی و رسیدن به اوزان منعطفی که از شعر فروغ آموخته بودیم و سپس درآمیختن آن با شعر سپید شاملو و نهایتاً روی خوش نشان دادن به زبان کاملاً منثور بیژن جلالی و احمدرضا احمدی در واقع بیانگر نوعی قانونمندی در سیر تحول شعر فارسی در سه دههٔ اخیر است. منظورم این است که نمی‌توان این حرکت را متوقف کرد. اما می‌توانیم روی آن تأثیر بگذاریم. مثلاً شاملو با کنار گذاشتن عروض نیمایی چیز دیگری را به شعر فارسی افزود. آن کنار گذاشتن به تنهایی مهم نیست، مهم این " افزودن " است. نگرانی شما را در مورد بعضی از شعرهای من که به قول شما مرز بین شعر و نثر را شکسته‌اند، درک می‌کنم. ممکن است در آن شعرها از " افزودن " غفلت کرده باشم. اما این نیز ممکن است که نگرانی شما ناشی از تفاوت برداشت ما از مرز بین شعر و نثر باشد. بنابراین شاید بهتر بود در مورد مصداق‌های مشخص حرف می‌زدیم تا ببینیم ایراد از کجاست.

حق با شماست. اجازه بدهید مثال بزنم. مثلاً این شعر:

«برای من دست تکان می‌دهد
از پشت شیشه ماشین، کودک
و من برای او
با دست بوسه یی می‌فرستم
این صحنه را به خاطر بسپارید
چون ممکن است بعدها
در شعر شاعر دیگری
عین همین تصویر را
با فعل ماضی و تغییر منظر راوی
دوباره بخوانید»

یا این شعر:

«به خاطر گل روی شما
که فکر می‌کنید ناموزونیِ دنیا
به خاطر شعرهای ماست
از فردا دیگر شعر نمی‌نویسیم
اما بگذارید خاطره‌ای برایتان نقل کنم:
بچه که بودم
رو به روی خانهٔ ما جنگلِ تُنُکی بود
(چراگاهِ بزهای مردمِ آبادی)
تا اینکه یک روز سازمان جنگلداری
دستور داد که مردم بزهایشان را تعطیل کنند
و بعد
موی بز و بوی قورمه بود که آبادی را پر کرد
اما جنگلِ رو به روی خانهٔ ما
هنوز هم همان طورها تنک مانده ست.
البته آسمان به زمین که نیامد
حالا بز نشد، گوسفند
اسب هم که از قدیم گفته‌اند حیوان نجیبی است.
خواهش می‌کنم اشتباه نفرمایید
این یک قیاس مع‌الفارق است
و گرنه شعر کجا، بز کجا؟!»

من فکر می‌کنم اگر چیدمان عمودی اشعار را نادیده بگیریم، شعر مبدل به یک داستان می‌شود، به یک نثر که رفتار خاصی با زبان صورت نگرفته است و ساده نویسی آن فرصت سفید خوانی و چالش متن را از مخاطب می‌گیرد.

بله. در این دو شعر و شاید در اغلب شعرهای مجموعهٔ " خرده ریز خاطره‌ها و شعرهای خاورمیانه " مرز شعر و نثر از بین رفته است. اتفاقاً بعد از انتشار " خرده ریز خاطره‌ها و ... " یکی از منتقدین مطبوعاتی به این موضوع اشاره کرد و من در جواب او گفتم اصراری ندارم که این متن‌ها حتماً شعر است یا داستان کوتاه و یا هر نام دیگری، مثلاً ضد شعر. البته من در نوشتن این قبیل شعرها به ایدهٔ " ضد شعر " هم نظر داشته‌ام. اما در سئوال شما چند نکته هست که احتمالاً ناشی از تفاوت برداشت‌های ماست. نخست این که من معتقدم در دل هر شعر مدرنی حتماً یک داستانک یا داستان کوتاه وجود دارد. گاهی ممکن است این داستان مثل همین دو شعر که مثال زدید عیان باشد و گاهی ممکن است پوشیده و پنهان؛ مثلاً در شعر " ری را " ی نیما. ده پانزده شعر آخر نیما همه بر اساس همین نگرش و همین الگو نوشته شده است. یکی از نمونه‌هایی که الان حضور ذهن دارم، شعر "کک کی " است. کک کی گاوی است که در بیشه‌ای گم شده است و نعره می‌کشد و ... . زبان شعر خیلی ساده است و هیچگونه صناعت ادبی در آن دیده نمی‌شود. اما در عین حال این شعر کوتاه یکی از مدرن‌ترین و درخشان‌ترین شعرهای نیماست. چرا؟ چون کل شعر به یک استعارهٔ تکان دهنده تبدیل شده است. استعاره‌ای از تنهایی و سرگشتگی انسان در بیشه‌ای که نامش زندگی ست و ... و نکتهٔ دومی که می‌خواهم به آن اشاره کنم موضوع " سفید خوانی " است که در سئوال شما مطرح شده است. شما می گویید ساده نویسی متن مانع سفید خوانی شده است. یعنی برای ایجاد امکان سفیدخوانی باید پیچیده نوشت؟ اصلاً این طور نیست. شعر کک کی نیما در عین سادگی فقط در خوانش عمیق و سفیدخوانی متن است که اهمیت پیدا می‌کند وگرنه در نعره کشیدن گاوی در بیشه چه اهمیتی می‌تواند وجود داشته باشد؟ نیما در این شعر، ترس، اندوه، تنهایی و دلمردگی انسان مدرن را پیش چشم ما مجسم کرده است بی آن که حرفی از آن زده باشد. شاید بعضی‌ها گمان کنند که سفیدخوانی معنایش کشف ایهام در واژه‌ها، تلمیحات و یا نهایتاً در سطر است. البته این هم نوعی سفید خوانی یا تأویل متن است. اما خیلی قدیمی و کلاسیک. در هرمونتیک مدرن خوانش " متن " در کلیت آن مهم است. یعنی خوانش اجزا به شرطی مهم است که راهی به سوی درک کل متن یا کلیت متن بگشاید. در غیر این صورت خوانش ما در چهارچوب نقد بلاغی متوقف خواهد ماند. حالا اگر با این نگرش، آن دو شعر را که مثال زدید دوباره بخوانید شاید راهی برای سفیدخوانی و تأویل متن پیدا کنید.

آیا فکر می‌کنید دههٔ ۹۰ می‌تواند تلفیقی از شعر دههٔ ۷۰ و شعر دههٔ ۸۰ به دست دهد؟ با توجه به اینکه شاعران مطرح این دو دهه یک دیگر را متهم به پیچیده نویسی یا ساده نویسی می‌کنند. نظر شما چیست؟

شعر فارسی از اواخر دههٔ شصت بر اساس ضرورت‌های عینی ی اجتماعی، سیاسی و فرهنگی وارد مرحلهٔ جدیدی شد و هنوز هم در همان مسیر دارد حرکت می‌کند. شعری که نسل جوان ما دارند می‌نویسند طبیعتاً از تجربه‌های نسل‌های قبلی متأثر است و این بسیار طبیعی ست. اما این که انتظار داشته باشیم در هر دهه‌ای باید یک اتفاق بزرگ یا یک گسست جدی ایجاد شود به نظرم معقول نیست. در مورد شعر سه دههٔ اخیر خیلی حرف‌ها زده شده و خیلی ابهامات هنوز هم وجود دارد، باید کمی صبر کنیم تا ببینیم آن کس که غربال به دست از پشت سر خواهد آمد نظرش چیست. اما این که می‌فرمایید " شاعران مطرح این دو دهه یکدیگر را متهم به پیچیده نویسی یا ساده نویسی می‌کنند " واقعاً این طور نیست. این بحث را عده‌ای از دوستان مطبوعاتی و عدهٔ دیگری که اطلاع دقیقی از اصل ماجرا نداشتند مطرح کردند. من واقعاً نمی‌دانم منظور شما از " شاعران مطرح این دو دهه " چه کسانی هستند و آن‌ها کی و کجا همدیگر را متهم به پیچیده نویس و ساده نویسی کرده‌اند.■

گفتگوی اختصاصی چوک با «عادل اعظمی»

«مریم نقیب»

جشنوارهٔ شعر فراسپید در مرداد ماه سال جاری با معرفی افراد برتر به کار خود پایان داد. در این بین عادل اعظمی، تنها شاعری بود که توانست هر دو جایزهٔ این جشنواره (داوران و منتقدین) را ازآن خود کند. همین موضوع سببی شد تا به گفتگوی این شاعر و منتقد جوان و خوش آتیه بنشینیم.

ابتدا برای آشنایی بیشتر مخاطبان چوک از خودتان و فعالیت‌هایتان بگویید:

سعی می‌کنم عادل اعظمی باشم. تاریخ تولدم دقیقاً یادم نیست اما شناسنامه‌ام می‌گوید ۱۳۶۱/۱۰/۲۷ و پدرم اتفاقاً معتقد است ۶۱/۱۰/۱۰ بود. با این حساب رسماً ۱۷ روز هویت واقعی من با هویت حقیقی‌ام متناقض است. فارغ التحصیل کارشناسی عمران و دانشجوی سال سوم ادبیات انگلیسی در دانشگاه مجازی هاروارد هستم. تقریباً از دوران ابتدایی نوشتن را به زبان مادری (کردی) آغاز کردم. شعرهای زیادی را دور ریخته‌ام و تعداد کمی را نگه داشته‌ام. در چند سال اخیر در فضای مجازی و بعضاً هم واقعی کارهایی اعم از شعر و نقد منتشر کرده‌ام. همیشه سعی کرده‌ام شاعر خوبی باشم و معتقدم هنوز می‌توان با هنر جهان زیباتری را زندگی کرد، جهانی که مابین شناسنامه و حقیقت تفاوت آن قدر فاحشی وجود نداشته باشد، و حتی فراتر از آن: بتوان جهانی از آن خود برساخت.

با توجه به اینکه خود دستی در آتش نقد دارید، به نظرتان چه ویژگی‌هایی موجب شد که شعر (رعنا) موفق به کسب هر دو جایزهٔ داوران و منتقدین فراسپید گردد؟

شعر "و طن بارگی" که رعنا نام یکی از پرسوناهای آن است شعری بلند و چند ژانره است؛ یعنی شعر از مؤلفه‌ها و تکنیک‌های ژانرهای دیگری از جمله رمان، سینما و موسیقی بهره گرفته است. که مهم‌ترین آن‌ها ساختار روایی آن است؛ با ویژگی‌هایی که مختص رمان نو است. چرخش‌های مرتب زاویهٔ دید و فلاش/ فورواردهایی که اساساً تکنیک‌هایی سینمایی هستند. استعاره (یا بهتر بگویم متافور) و زبان استعاری بر محور افقی حکمفرماست و همین باعث شده است که ماهیت اصلی ژانر (که در اینجا شعر است) حفظ شود؛ و در عین حال خطوط روایی در مناسبات عمودی و با پیرنگ مشخص اتفاق افتاده‌اند؛ شاید این بارزترین ویژگی این کار باشد. قبلاً هم کسانی تلاش کرده‌اند تحت لوای نام داستاشعر دست به چنین تجربه‌هایی بزنند اما کمتر توانسته‌اند توازنی مابین ساختار روایی و شعریت و تغزل در این حجم گسترده ایجاد کنند. در اینجا رعنا صرفاً یک کاراکتر نیست، بلکه یک پرسونا هست، دارای ویژگی‌های شخصیتی، طبقهٔ مشخص اجتماعی و کنش گری اجتماعی است. علاوه بر رعنا و آن هالهٔ سیاه از رنج بودن در مقام زن که پیرامون او را فراگرفته است، پرسوناها و کاراکترهای دیگری (که اساساً دارای تفاوت‌های بسیار ماهوی با یکدیگر هستند) هم خلق شده‌اند که هر کدام صدا، لحن و رویکردی دیگر به هستی، مرگ و ارزش‌های اجتماعی دارند. هر کدام دارای یک شناسنامهٔ مشخص و سرنوشت مشخص و مختص به خود هستند، هر کدام از این پرسوناها نقشی در جدال زندگی و کلان روایت‌هایی مانند، عشق، عدالت، آزادی، شرف، میهن پرستی و.. دارند. جدال واقعیت و فرای آن جدالی است که در این شعر هیچ وقت به پایان نمی‌رسد. بعلاوه؛ چندیت های دیگری بر این شعر حکمفرماست از جمله چند صدایی، چندگفتمانی و.. که همهٔ این‌ها در ساختمان یک منظومه و شعری بلند اجرا شده است. این ویژگی‌ها و خصائص، دست کم برخی از ویژگی‌های این شعر بودند که خوشبختانه از نظر داورهای گرانقدر جشنوارهٔ فراسپید دور نماند.

دربارهٔ ساختار کلی اشعارتان برایمان بگویید. بهره گیری از علائمی چون () یا / چه رسالتی را در اشعار شما به عهده گرفته‌اند؟ فکر نمی‌کنید این علائم بیشتر جنبهٔ تزیینی دارند تا ضرورت؟

این علائم برای من ابزارهای شعر هستند. ابزارهایی که علاوه بر هدایت خواننده به سمت صحیح خواندن متن به عنوان علائمی سجاوندی در پیوند مستقیم با تمهیدات و فرم درونی شعر هم هستند. علامت اسلش را من در هر کمپ گفتاری به کار می‌گیرم و البته فقط این نیست؛ بلکه با توجه به ساختار جمله در هر جایی کارکردی پیدا می‌کند.

بعضی وقت‌ها به معنای " یا نه " می‌باشد که همزمان یک نهاد و برابرنهاد آن را در معرض انتخاب و گزینش قرار می‌دهد. همچنین در بخش‌هایی اسلش به معنای مکث و از سرگیری سطر بعدی است. پرانتز هم به همین صورت؛ از نظر من شعر

یک موجود زنده است؛ با تمام پیچیدگی‌هایش. در مقابل موضوعات مختلف کنش‌های مختلفی دارد. ژانر گفتاری سوژهٔ شعری همواره در لایه‌های مختلف اجتماعی در حال تغییر است. شما همانگونه با رهبر ملی خود صحبت نمی‌کنید که با دوست صمیمی خود؛ هر کدام از این‌ها یک ژانر گفتاری مختص به خود را می‌طلبند. دقیقاً به همین خاطر است که در یک جاهایی از گفتار روزانه دچار حالت‌هایی می‌شوید که نمی‌توانید آن را بیان کنید. حالت‌هایی مثل شرم، تعجب، درماندگی و.. که ممکن است باعث شود شما دوست داشته باشید سوالی بپرسید و نپرسید، دوست داشته باشید به کنایه چیزی به مخاطبتان بگویید و نگویید.

من در شعر برای این لایه‌های پنهان بشری جایی در نظر گرفته‌ام و آن پرانتز است. پرانتزها همواره دال بر ناگفته‌هایی هستند که معمولاً ما به سادگی از آنها عبور می‌کنیم که البته اغلب بسیار هم مهم هستند. و البته کارکرد پرانتز فقط این نیست، می دانیم که اصل "در پرانتزگذاری" که بحث مفصلی در پدیدارشناسی هوسرل است به وضعیتی در کاوش معنا از دریچهٔ فهم اشاره دارد. هوسرل معتقد است که؛ فاهمه همواره به واسطهٔ معانی و مفاهیمی از پیش طرح شده احاطه شده است. و این باعث می‌شود که ما در رویارویی با معانی و حقایق همواره با پیش فرض‌هایی دست به کاوش بزنیم. هوسرل با تکنیک در پرانتز گذاری؛ تمام این پیش فرض‌ها را کنار می‌گذارد و در مواجه با متون، و در کشف حقیقت به دنبال مفاهیمی جهانشمول می‌گردد که اساساً در نوع بشر یک انگیختگی، پرسش یا احساس مشترک را ایجاد می‌کنند. من در جاهایی دقیقاً به همین معنی این پیش فرض‌ها را در مقابل یک گزاره و در داخل پرانتز می‌گذارم. و به همین ترتیب در مقابل یک گزارهٔ انتزاعی؛ یک گزارهٔ عینی را در داخل پرانتز می‌آورم؛ و اغلب پرانتز این را یادآوری می‌کند که حقیقت همواره مطلق نیست؛ بلکه ابعاد دیگری هم دارد؛ و هیچ کس نمی‌تواند آنچه را که موجود واقعی است را به عنوان حقیقت بر من و خوانندهٔ من تحمیل کند. همچنین پرانتزها بعضی وقت‌ها صدای راوی خفته (و نه دانای کل) است. کسی که در خفا است و چیزها را خیلی دقیق‌تر و جزئی‌تر از آن چیزی که دانای کل و سوژه/ سوژه‌های اصلی شعر می‌بینند را می‌تواند ببیند و به ما هم نشان دهد. بنابر این باید در پاسخ به بخش دوم سوالتان گفت؛ خیر، هیچ کدام از این علائم بدون دلیل وارد شعر من نشده‌اند.

و اما بخش اول سوالتان که موضوع ساختار بود. با توجه به آنچه در پاسخ به بخش دوم اشاره کردم باید تا حدی روشن شده باشد که ساختار و فرم در اشعار من از یک یا چند قاعدهٔ صُلب و لایتغیر پیروی نمی‌کند. اما اصلی‌ترین قاعده‌ای که آگاهانه آن را پذیرفته‌ام رعایت متنیت است. متنیت بدین معنی که نوشتار شعری قابلیت خوانش در زمانی و هم زمانی را داشته باشد؛ صرف نادیده گرفتن اجتماع، سیاست و کشمکش‌های دنیای خارجی به اصالت هنر منتهی نمی‌شود. بدین معنی که من با اصل‌هایی که آگاهانه برخی موضوعات را موضوع هنر نمی‌دانند سازگار نیستم. برای مثال رویکرد هنر برای هنر که بطور کلی بر تمهیدات و شگردهای محض و تجرید محض متمرکز است؛ چرا که متنیت محصول همهٔ آن چیزی هست که در لحظهٔ خلق چه به صورت تجربه‌های واقعی و چه تجربه‌هایی زیست شده بر ما حادث می‌شوند. هنر تجریدی هنری است که خودش را مغرورانه بر هر چیز دیگری ارجح می‌داند. حال آن که متنیت نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن واقعیت (تجربهٔ واقعی و ابژکتیو) اتفاق بیفتد. شاید به همین دلیل است که سوژه در شعر من همزمان که دارد از عشق می‌گوید نمی‌تواند به گفتمان‌های دیگری مانند مرگ، مردسالاری، سنت، زن بارگی، جنگ، تمایلات عمیقاً پیچیدهٔ انسانی و... که در پیرامونش وجود دارند بی تفاوت باشد. همین باعث شده است محوریت یک موضوع یا یک گفتمان در کار من از بین برود و چندین گفتمان به صورت موازی همدیگر را پیش ببرند. با این حساب می‌شود گفت اغلب کارهای من ساختاری چند خطی دارند. و متعاقباً فرم هم به همین صورت؛ در نسبت مستقیم با محتوی است. فرم و ساختار دینامیک باعث می‌شود همهٔ مشخصه‌های زبانی، ادبی و شعری در هر شعری و بنابر ضرورتی که مضمون/ مضمون‌ها ایجاب می‌کنند در حال تغییر باشند. مجموعاً اگر سبک را تخصیص جهان به زبان شاعر بدانیم این برخوردها را می‌توان ویژگی‌های سبکی کارهای من بدانید. یعنی رفتارهایی سیال با زبان و در زبان که موجد ساختار چند خطی و شبکه‌ای ریزماتیک از نقش و کارکرد کلمه در یک متن می‌شود. خواننده در برابر چنین متنی همواره در حال نوسان از زبان معیار به زبانی خودارجاع و خودبنیان است، و متن دقیقاً همینجا اتفاق می افتد.

به نظر می‌رسد که شما در نقد، شیوه‌های جدیدی اتخاذ کرده‌اید، با توجه به اینکه مقاله‌ای هم در همین زمینه به زبان انگلیسی در نشریهٔ گاردین از شما منتشر شده است دوست داریم توضیح بیشتر را از زبان خودتان بخوانیم و هم اینکه نقادی ادبی ما از نظر شما به کدام سمت سیر می‌کند؟

نقد ادبی تا امروز هم نزد ما یک حوزهٔ نوظهور در مطالعات ادبی است. و از آنجایی که تا به امروز ما به ندرت توانسته‌ایم تمایز و حدودی میان نقد ژورنالیستی و نقد علمی (که اغلب به اشتباه به نقد دانشگاهی هم معروف است؛ و در جامعهٔ ما اتفاقاً این برچسب را برای بی اعتبار خواندن نقد علمی می‌آورند) قائل باشیم به همان نسبت هم دچار بحرانهایی در سیر تطور ادبیات و به دنبال آن حوزهٔ فرهنگ به طور کلی بوده‌ایم. نقد در فرهنگ ما هنوز با همان پیش فرض‌های قدیمی تعریف می‌شود که مبتنی بر تأیید و مدح یا رد و انکار یک اثر یا مؤلف آن است. و هنوز تبدیل به گفتمان نشده است. "گفتمان نقد" نقدِ مبتنی بر روش و تحلیل جزءنگرانهٔ متن است، روشی با آبشخور فکری و فلسفی مشخص که خود منجر به خلق متن‌های دیگری می‌شود. من معتقدم همهٔ آنچه تا امروز و به خصوص در چهار دههٔ اخیر نزد ما به عنوان نقد انجام شده است در بهترین حالت شرح نظریه‌ها بوده است؛ و نه تحلیل کارکرد نظریات و تاثیراتی که می‌تواند بر متن جامعه و فرهنگ داشته باشد؛ و نه کاری که توانسته باشد نقطه‌ای بر مبانی نظری ادبیات و حوزهٔ فرهنگ و هنر بطور کلی اضافه کرده باشد. و این فقدان گفتمانی با عنوان "گفتمان نقد"، بر کل فرآیند تغییرات فرهنگی و اجتماعی تأثیر گذار بوده است. من نقد را به مثابهٔ کنشی فرهنگی که دارای چارچوب نظری مشخص است پذیرفته‌ام و سعی دارم این مهم را در راستای گفتمانیزه کردن و نهادینه کردن آن انجام دهم. که بی تردید مستلزم مطالعه و تحلیل نظریات مختلف در حوزهٔ علوم انسانی و خاصه نقادی ادبی است. مقالهٔ مورد اشارهٔ شما نتیجهٔ مطالعات بنده در هرمنوتیک مدرن و بویژه بر اساس نگاهی انتقادی به مفهوم "نیت متن" از امبرتو اکو یکی از نظریه پردازان هرمنوتیک است. که در نتیجهٔ آن مفهوم "تجربهٔ متن" پیشنهاد شده است. مفهومی که اشارهٔ واضح و متمایز به حیات و ماهیتی است که متن در نتیجهٔ خوانش های مختلف و در زمان‌های مختلف می‌یابد، تجربهٔ متن به نقش خواننده و جایگاه خوانش در شکل گیری متنیت در زمانهای مختلف مربوط است. و همچنین در این مقاله سعی شده است یک آشتی نظری مابین دیدگاههای ساختارگرا و پساساختارگرای مبتنی بر اصالت متن و دیدگاههای خواننده محور (که اساساً قرائت‌های مختلف از متن را نتیجهٔ تجربه‌های مختلف و متفاوت خوانندگان با زبان و در بسترهای فرهنگی و تاریخی آن‌ها می‌دانند) ایجاد شود. اهمیت این پژوهش در رویکرد انتقادی به نظریهٔ نسبتاً مسلط هرمنوتیک اکویی در قرن بیستم و همچنین پیشنهاده های جدید آن است که بعدها توسط انستیتو هرمنوتیک فرانسه هم مورد توجه قرار گرفت.

از نظر من منتقد کسی است که بتواند از دریچهٔ متن و نظریه (یا روش) دست به خلق دیگری بزند. کار منتقد صرفاً معرفی یک اثر و ویژگی‌های خوب و بد آن نیست؛ بلکه کشف و رصد همهٔ آن عواملی است که منجر می‌شود یک اپیستمهٔ فرهنگی در یک دوره‌ای بودنش را در فرم‌های مختلف نشان دهد. منتقدی که محمول پرسش‌های جوهری از متن و "روح دوران خود" نباشد؛ در مناسبات روزمرهٔ تولید و عرضهٔ کالای فرهنگی هضم و ادغام، و در نتیجه منفعل می‌شود. و البته در جامعهٔ ما به "ستون پر کن" روزنامه‌ها می گویند منتقد؛ به کسی که برداشت‌های شخصی‌اش را از یک متن با اضافه کردن یک فکت از یک نظریه پرداز غربی (اغلب بی ربط و بیراه) بنویسد؛ می گویند منتقد.

به نویسنده‌ای که کمی هم نظریه خوانده باشد و برای مطرح شدن متن خودش نظرات شخصی‌اش را بر متون زبان بستهٔ دیگران و در راستای بده بستان‌های رایج و اغلب بدون درکی کافی و وافی از نظریات؛ تحمیل کند هم می گویند منتقد. این تقلیل دادن منتقد به کسی که فحش بلد است، کسی که خوب می‌تواند برداشتی شخصی از یک متن را یادداشت کند؛ یا کسی که دارای استعدادهای ویژه‌ای در هوچی گری در ادبیات است؛ دقیقاً در راستای بازتولید نقد شفاهی، ژورنالیستی و در یک کلام؛ از اعتبار انداختن گفتمان نقد است. این آسیب در نقادی ادبی ما در چند دههٔ اخیر، متاسفانه میراث روشنفکری دوران بیداری و مشروطه است. نقدی به شدت سیاست زده و اغلب برآیند کژفهمی کارگزاران فرهنگی آن روزگاران از مبانی تجدد. البته ناگفته نماند که در همان دوران‌ها هم کسانی بودند که به دور از هیاهوی سیاسی سعی داشتند نقد را از آن حالت سنتی خارج کرده و تبدیل به گفتمانی بنیادی کنند؛ که متاسفانه عوامل زیادی دست به دست همدیگر دادند که فهمیده نشوند و به زودی به حاشیه رانده شدند. از جمله هوشنگ ایرانی.

در این نسل جدید ادبیات هم ما کسانی داریم که به حقیقت با وجود و علم به همهٔ این آسیب‌ها و کاستی‌ها؛ بر خلاف جریان آب شنا می‌کنند. می‌خوانند و پژوهش می‌کنند، دارای پرسش‌های جوهری و بنیادین هستند، و امید این می‌رود که در آینده‌ای نه چندان دور بتوان بر نقش کارآمد نقد به عنوان گفتمانی اجتناب ناپذیر در مسیر اعتلای فرهنگ و ادبیات حساب کرد.

دربارهٔ بومی کردن نظریات ادبی غرب برایمان بگویید. آیا می‌توان ادبیات ایران را با ترازوی تئوری‌های مدرن

اروپایی- آمریکایی سنجید و آیا خود شما در آثارتان به چنین امری دست زده‌اید؟

نظریه مرز نمی‌شناسد، و یکی از شاکله‌های اصلی نظریه بودنِ یک نظریه؛ جهانشمول بودن آن است. این گزاره‌ها اغلب از طرف روشنفکران و منتقدان ما بازگو شده است.

اما حقیقتی این وسط وجود دارد: از آنجایی که نظریه (بخصوص در حوزهٔ علوم انسانی) متن است و متن‌ها هم در یک بستر فرهنگی و تاریخی مشخص خلق می‌شوند؛ بنابراین یک نظریه در یک موقعیت مکانی-زمانی ممکن است کارکردی دیگرگونه پیدا کند. ممکن است عملکرد این نظریه در یک موقعیت فرهنگی و تاریخی با عملکرد آن در موقعیتی دیگر متفاوت باشد. ما در طول تاریخ اندیشه شاهد بوم آوری نظری در حوزه‌های مختلف بوده‌ایم. که نمونهٔ بارز آن خوانش مائو از مارکسیسم بر اساس بافت فرهنگی و تاریخی چین است. قرائتی که علاوه بر وفادار ماندن به برخی از انگاره‌های اصلی مارکسیسم برخی را بطور کلی وا می‌نهد و به جای آنها انگاره‌های دیگری مبتنی بر بافت فرهنگی و تاریخی چین پیشنهاد می‌کند. دقیقاً به همین دلیل است که مائوئیسم کاملاً مارکسیسم نیست؛ و همچنین دارای کلید واژه‌هایی کاملاً بیگانه با ادبیات نظری مارکس است. کلیدواژه‌هایی مانند پول پلت یا خمر سرخ که یادآور جامعهٔ کشاورزی چین است و کاملاً با بافت نظریات مارکس که مبتنی بر جامعهٔ مدرن صنعتی است در تضاد است. در حوزهٔ نقادی ادبی هم وضع به همین صورت است. و اتفاقاً غیاب بوم آوری نظری موجب بحرانها و آسیب‌های عمیقی به بدنهٔ جامعهٔ ادبی و فرهنگی هم شده است. از جمله بحران خواننده که به یکی از بحرانهای رایج در ادبیات ما تبدیل شده است. بحران "بی معنایی" که البته اغلب برآیند کژفهمی و بدخوانشی نظریات پساساختارگرا و پسامدرن است. بوم آوری نظریه علاوه بر خوانش انتقادی نظریه و اطمینان از این که نظریات وارداتی به واسطهٔ سازوکاری مشخص و با رعایت پیش نیازها و آبشخورهای شناختی آنها کنترل می‌شوند؛ خوانشی مبتنی بر بستر فرهنگی و تاریخی مقصد نظریه هم هست. برای مثال خلائی که در ورود نظریات پسامدرن در نتیجهٔ ترجمه‌ها و تالیفات نویسندگان ایرانی وجود دارد رعایت نکردن پیش نیازهای شناختی آن است، هنوز هم نقد ادبی ما "خوانش نوئتیکی" (دیدگاهی در پدیدارشناسی هگل) را که شالوده شکنی دریدایی تا حدی زیادی به آن وفادار است را نمی‌شناسد، و به جرات می‌توان گفت این تعبیر رایج از شالوده شکنی دریدایی به مثابهٔ "بی معنایی متن" نتیجهٔ این کم کاری و نابسامانی در انتقال اندیشه‌های غربی است. و اما این سؤال که آیا من در نقدهایم که بر کارهای دوستان شاعر انجام می‌دهم از نظریات غربی استفاده می‌کنم یا خیر؟ باید این پاسخ را داد که؛ بله. مگر جز این ابزارهای نظری موسوم به نظریات غربی نظریات دیگری هم داریم؟! نقد درست

دارای چارچوب نظری مشخص است؛ و اغلب این نظریه پردازان از قضا غربی هستند. و البته تنها بخشی از نقد بکارگیری این رهیافت‌های نظری است. منتقد بایستی بتواند نسبتی میان بوطیقای مورد نظر خود در خوانش و بوطیقای متن تعریف کند. نتیجه صدور گزاره‌هایی دربارهٔ ژرف بنای متن بر اساس تحلیل روبنای آن است و همچنین تطبیق این احکام با بوطیقای متن پیش رو است. خواه این احکام زیبایی شناسانه باشد و خواه در باب ساخت اندیش گانی متن که مجموعاً در راستای پاسخ به پرسش‌های متن از طرفی و همچنین پاسخ به پرسش‌های بنیادین منتقد از سوی دیگر است.

از نگاه شما اصلی‌ترین خلأ شعر امروز در چیست؟

اگر مقصود شما بحران‌های پیش روی شعر امروز است می‌توان به بحران "جریان‌های شعری" به عنوان اصلی‌ترین بحران اشاره کرد. شاعران امروز به تبعیت از ولع "جریان سازی" نسل‌های گذشته و با التفات ویژه به رویکردهای نظری "مؤلفه گرا"ی چند دههٔ اخیر سعی در ایجاد جریان‌های شعری مختلف دارند. که البته علیرغم ضعف عمیق نظری منتقدان ایرانی از به دست دادن تعریفی مشخص از "جریان شعری" و خواستگاههای اغلب دلبخواهی این اصطلاح، که دارای تفاوت‌های زیادی با اصطلاح‌های مشابه آن مانند "مکتب" و "سبک" در نظریات غربی است؛ اما باز هم شاهد تمایل شدید شاعران برای جریان سازی و پیوستن به این جریان‌های نوظهور داریم. که نهایتاً بوجود آمدن گروههایی از شاعران که جملگی با یک سبک نوشتاری می‌نویسند و تعمیم سبک یک شاعر بر گروهی از شاعران؛ کمترین آسیب آن است. و همچنین منجر به ولع بیش از حد در ابداع تکنیک و مؤلفه گرایی محض شده است که اغلب بیانگری شعر را زیر سؤال برده است و موجب پیدایش بحران وسیع‌تر و جدی‌تری به نام "بحران خواننده" شده است. و همچنین غیب گفتمان انتقادی‌ای که با حساسیت به این مسئله

و ریشه‌های آن بپردازد باعث شده است که این بحران همچنان به قوت خود باقی باشد. با این حساب تکثر خرده کمپ‌ها و خرده متن‌هایی تحت لوای جریان‌های شعری، بدون هیچ تردیدی در ماهیت این اصطلاح و غیاب گفتمان انتقادی‌ای که در صدد سامان بخشیدن به این وضعیت باشد، از نظر من اصلی‌ترین بحران‌های پیش روی شعر امروز ماست.

چه برنامهٔ خاصی برای آیندهٔ ادبی‌تان در نظر گرفته‌اید؟

در حال حاضر یک مجموعه شعر برای چاپ آماده کرده‌ام؛ و همچنین یک مجموعه به زبان کوردی، که امیدوارم بتوانم با یک ناشر خوب و با شرایطی مطلوب به توافق برسیم؛

البته با این اوضاع نابسامان چاپ و نشر بخصوص در حوزهٔ شعر و همچنین ممیزی کتاب بعید می دانم به سادگی بتوانم با کمترین خسارت به متن‌ها آنها را به چاپ برسانم اما باز هم امیدوارم که این اتفاق بیفتد.

"متنیت و تجربهٔ متن" عنوان کتابی است به زبان فارسی که در راستای پروپوزال ثبت شده بنده توسط انستیتو هرمنوتیک فرانسه مراحل تألیف آن دارد انجام می‌شود و چاپ همین کتاب در قالبی کوچک‌تر به زبان انگلیسی هم برای ارائه به جامعه انگلیسی زبان را در برنامه دارم. "مجموعه کتابهای کوچک نقد آسان" که معرفی نظریات نقد ادبی از نقد نو تا نقد پسامدرن و کاربرد عملی نظریات را با نمونه‌هایی از شعر و داستان کوتاه معاصر ایران را شامل می‌شود. در این مجموعه سعی بر این است که نظریات، آبشخورهای فلسفی آنها و نقد عملی را با زبانی که دانش آموزان دبیرستانی هم بتوانند آن را فراگیرند به صورت کامل و به همراه نمونه‌های عملی و شیوه‌های نقد نویسی ارائه شده است. و هدف از تألیف این مجموعه آموزش نقادی ادبی در گروه‌های سنی پایین‌تر در راستای ایجاد نسلی آگاه‌تر به مبانی نقد و همچنین ایجاد زمینه‌های لازم برای نهادینه کردن گفتمان نقد است. دو جلد از این مجموعه نگاشته شده است و پیش‌بینی می‌کنم که در ۱۰ جلد به پایان برسد و اگر بتوانم با یک انتشارات به توافق برسم و منابع مالی لازم را در اختیار داشته باشم (که در ایران تقریباً این کار غیر ممکن است) تا پایان سال جاری خواهم توانست آن را به انجام برسانم. اگرنه که با همان سرعت لاکپشتی و در کنار کارهای دیگر انجام خواهم داد که مستلزم زمان بیشتری است تا به نتیجه برسد.

پروژهٔ دیگری که اخیراً شروع کرده‌ام "جریان شناسی انتقادی شعر معاصر ایران" است. کتابی که می‌رود تا با نگاهی انتقادی به جریان شناسی های انجام شدهٔ شعر معاصر ایران زمینهٔ پیشنهاد رویکردی دیگرگونه برای دسته بندی جریان‌های شعری معاصر ایران را فراهم کند. پسوند "انتقادی" دال بر تزریق مبانی نظریهٔ انتقادی موسوم به نظریات اصحاب مکتب فرانکفورت؛ در بدنهٔ جریان شناسی شعر معاصر است. در حقیقت با این رویکرد می‌توان به اهتمام ویژهٔ جریان شناسی های موجود بر مؤلفه گرایی محض در ادبیات خاتمه داد و دیدگاه‌هایی جامع‌تر و جهان‌شمول تر برای شناخت و دسته بندی شاخه‌های مختلف شعر معاصر به کار گرفت. در این کتاب علاوه بر پیشنهاد "جریان شناسی انتقادی" و دسته بندی‌ای بر همین مبنا از جریان‌های شعری معاصر، سعی شده است به پرسش‌هایی نظیر ضرورت وجودی فعالیت ادبی در چارچوب مبانی و اصول یک جریان شعری؛ پاسخ داده شود. و همچنین اینکه ادبیات تا کجاها می‌تواند محصول کار جمعی باشد؟ و در آخر این پرسش که آیا جریان‌های شعری محصول تصمیمات آگاهانهٔ یک فرد است یا بر آیند مجموعه‌ای ویژگی اجتماعی، فرهنگی، سبکی و هستی شناسانه که ناخودآگاه مؤلف و متناش را در درون آن به مثابهٔ یک وضعیت مشترک و یک اپیستمهٔ غالب قرار می‌دهد؟

این مجموع برنامه‌هایی هست که در حال حاضر و برای آینده پیش رو دارم و کارهایی است که بر روی میز کار من هستند اما اینکه در آینده چه اتفاقی می افتد را کسی نمی‌داند.■

قصه‌ای دیگر به پایان رسید.

حتی اگر کلاغ قصه هم به خانه‌اش رسیده باشد،

باز هم پرواز "چوک" را پایانی نیست.

درِ دوستی با چوک به روی همه باز است مگر خود، آن در را ببندید.