فایل شعر

شماره ی دوم-شهریور ۹۵

سنا ادبیات
سنا شعر
گلوبال پوئتری
سنومدرنیسم

شعرکالجی
ترجمه کالجی
نظریات ادبیاتی-عملیاتی
کارگاه شعر
کارگاه نقد
نقدکتاب
سمینارهای کالجی
گزاره های یدکی
نقاشعر
عکسمتن

زیر نظر علی عبدالرضایی

سرمتن	۳
نظریات ادبیاتی-عملیاتی	۵
شعر کالجی	۲۰
کارگاه شعر	۵۵
ترجمه کالجی	۸۳
نقد کتاب	۱۲۵
عکسمتن	۱۵۳
کارگاه نقد	۱۶۸
سمینارهای کالجی	۱۹۷
گزاره های یدکی	۲۱۷
نقاشعر	۲۲۶

صاحب امتیاز: کالج شعر عبدالرضایی

شورای سردبیری: آمنه باجور

مجتبی دارابی، دانیال فروتن پژوهی

دبیرشعر: فرشاد قاسمی نژاد

دبیر نقاشعر: امیرحسین جاویدمهر

دبیر عکسمتن: سپهر رضایی

دبیر نقد کتاب: علی صنایع

دبیر کارگاه نقد: مهدی نادری

دبیر کارگاه شعر: سمیه ابراهیمی

دبیر نظریات ادبیاتی-عملیاتی: ایوب احراری

دبیر سمینارهای کالجی: محمد مروج

دبیر ترجمه های کالجی: جان صدرا

دبیر گزاره های یدکی: نوید استاک

مدیر اجرایی: پویان فرمانبر

مدیر داخلی: ایوب احراری

مدیر هنری: فاطمه قهرمانی

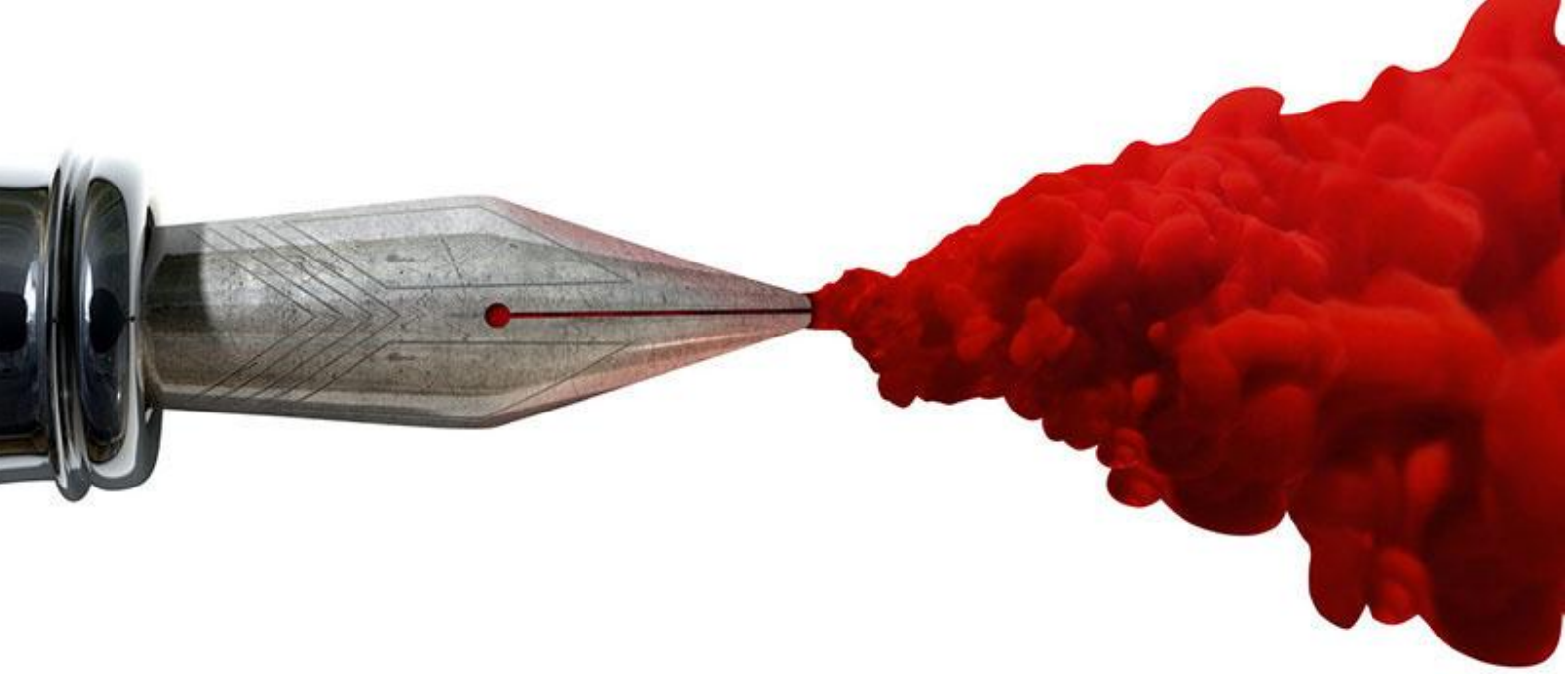
ویراستار: آمنه باجور

طرح جلد:امیرحسین جاویدمهر

راه های ارتباط با ما:

collagepublisher@kalejsher.com

filesher@kalejsher.com



سرمتن

اخیرن یکی از همکارانم در "کالج شعر" پرسید: "تاکنون شعر هزار و سیصد شاعر را بررسی کرده‌ایم، آخر کالج این همه شاعر را می‌خواهد چه کارا؟" گفتم اتفاقن ما چون نیازی به این همه شاعر نداریم، کالج شعر را داریم. گفتم شعر تنه‌ی درختی ست شناور وسطِ اقیانوس، که وقتی زندگی موج برمی‌دارد، برخی به آن می‌آویزند، برخی که شاعرند و خوب می‌نویسند، اما اگر خوب ننویسند، با این‌که مطمئنند شاعرند، نیستند! این‌ها خیال می‌کنند که دارند می‌نویسند اما نمی‌نویسند، و این فجیع‌تر از غرق شدن است؛ ما در کالج شعر این‌ها را نجات می‌دهیم. کمک می‌کنیم که دیگر ننویسند یا اگر می‌نویسند درست بنویسند. ما داریم به شعر فارسی بوطیقا می‌دهیم. حالا در شهر شهرِ ایران کم کم دارد سری بلند می‌شود تا شعور سر بلند کند. در شهر شهرِ ایران گل می‌روید، آبِ این گل‌ها را، آفتابِ این گل‌ها را "کالج شعر" می‌دهد. حالا دیگر نوبت زمین است؛ وقت است ایران زمین هم جای مین‌های خود را به این همه من بدهد. زمینِ هر شاعر را خودش شخم می‌زند؛ دانه هم خودِ اوست. حالا اگر خاکش حاصل‌خیز باشد می‌تواند چون سرو، سر بالا دهد؛ نباشد هم لااقل می‌شود مخاطبی که از شعر، شعور می‌خواهد نه شعار. ما در کالج شعر، شاعر نمی‌سازیم؛ اساسن نمی‌توانیم که بسازیم، اما کاری می‌کنیم که شعور، سرتاسری شود. حالا دیگر هیچ شاعری نمی‌تواند ادعا کند که شعر فارسی بوطیقا ندارد و گناهش را به گردنِ این نداری بی‌اندازد. بیش از دویست شاعر و منتقد، و در حدود دو هزار پارتیزان فرهنگی از طریق تریبون‌های کالج دارند هر ساعته از شعر، از شعور می‌گویند. گروه تلگرامی‌مان که هر شبه در آن آتشی برپاست، دارد می‌رود که تکمیل شود، یعنی تعداد اعضایش، همین امروز فرداست که به پنج هزار نفر برسد. تاسیس رادیو کالج آسان نبود؛ راه اندازی‌اش و برنامه‌سازی، آن هم فراتر از استانداردهای رایج، دمارمان را درآورد. اما استقبال شما و علاقه‌ی مخاطبان حرفه‌ای ادبیات به این تریبون باعث شد که هر بار پیشروتر عمل کنیم و حالا دیگر می‌توانیم مدعی شویم تنها رادیو در دنیای فارسی زبانیم که دارد واقعن روشنگری می‌کند. دو ـ سه هفته است که "نشر کالج" شروع به کار کرده و "وبسایتِ کالج شعر" نیز از دیروز بدل به خانه‌ی شعر دهه‌ی نود شد.

خوشبختانه شماره‌ی اول مجله "فایل شعر"، بسیار فراتر از انتظار، انعکاس داشت. بسیاری از شاعران و منتقدان حرفه‌ای، لطف کردند و برایمان کار فرستادند که برخی از آن‌ها انتخاب و در روزنامه‌ی شعرمان بی‌شک منتشر خواهند شد. در این مجله اما ردّی از این‌گونه آثار نیست؛ چون این‌جا عمد داریم تنها به آثار شاعران و منتقدان کالجی بپردازیم.در شماره‌ی قبلیِ مجله قول داده بودیم که کم کم به مباحث تازه‌ای چون "ناشعر و ناادبیات"، "نومدرنیسم" و "گلوبال پوئتری" خواهیم

پرداخت. در این شماره به آن عمل کردیم و به این بحث‌ها در شماره‌های آتی نیز ادامه خواهیم داد. هفت بخش مجله‌ی قبلی را حالا به ده دفتر گسترش دادیم؛ "سمینارهای کالجی" بخش بسیار کوچکی از بحث‌هایی را شامل می‌شود که روزانه توسط ادمین‌های کالج شعر، به صورت زنده در گروه تلگرامی‌مان ارائه می‌شود. "گزاره‌های یدکی" نیز اختصاص به تعریف ساده‌ای از اصطلاحات نظری دارد. "عکسمتن" بخش تازه‌ای‌ست که در آن گفت و گویی بین گزاره‌های شعری و تصویر برقرار است. در قسمت انگلیسیِ دفتر "ترجمه کالجی"، برگردانِ فارسی را در پیِ متن اصلی آوردیم تا نشان داده باشیم چگونه توقعی از ترجمه‌ی شعر داریم. و اما "نقد کتاب" را اختصاص داده‌ایم به بررسی مجموعه شعرهایی که برای اولین بار در اینترنت منتشر شده‌اند و سیاست فرهنگیِ مسلط، در داخل و خارج عمد دارد که هرگز به چشم نیایند و متأسفانه سیاست سانسور، در اجرای این هدف موفق بوده، طوری که دیگر حتی خودِ شاعران و نویسندگانِ معاصر نیز چنین کتاب‌هایی را در کارنامه ادبیِ مؤلفان‌شان لحاظ نمی‌کنند.یک روزی، یک جایی در یک سخنرانی گفته بودم چرا هیچ کشوری حزب شعر ندارد، حالا کالج شعر را داریم.

علی عبدالرضایی

۱- وبسایت کالج شعر عبدالرضایی

www.Kalejsher.com

۲- رادیو کالج شعر

http://yon.ir/g۹sQ

۳- گروه کالج شعر در تلگرام

http://yon.ir/۹n۶v

۴- صفحه کالج شعر در اینستاگرام

https://www.instagram.com/aliabdolrezaei/

۵- کانال رادیو کالج در تلگرام

http://yon.ir/۷kHR

۶-دانلود مجله فایل شعر۱

http://kalejsher.com/magazines.php

۴- صفحه مجله فایل شعر در اینستاگرام

http://instagram.com/poetryfile

نظریات
ادبیاتی عملیاتی
بخش ۱

اشاره

ادبیات فارسی هرگز بوطیقا نداشت، هنوز هم ندارد، ادبیاتی که در آن سانتی‌مانتال‌ها شـده‌انـد معرکـه بگیـران میـدان اصـلی و کسانی را که حرف برای گفتن دارند به حاشیه رانده‌اند. اهل ادبیات کم و بیش می‌دانند، در عصـری زنـدگی مـی‌کنـیم کـه بـا گسترش آموزش عالی، ارتباطات جمعی، سطح آگاهی و همچنین دسترسی افراد به منـابع علـوم مختلـف، دانـش مکتـوب بـه اشکال مختلف میان افراد دست به دست می‌شود. در این میـان ادبیـات نیـز در سـطح تئـوری بـه طـور گسـترده‌ای خوانـده و بازخوانی می‌شود. اما گاهی استفاده از ادبیات در همین سطح باقی مانده و فراتر از بازگویی تئوری‌های نوشته شده در کتاب‌هـا و سایت‌های پر مخاطب نمی‌رود. در واقع استفاده، کمتر به تولید ختم می‌شود. "هدف کالج شعر عبدالرضایی" ایجاد پلی میـان تئوری و کاربرد آن در ادبیات و به نوعی باز کردن نظریه‌های بسته بندی شده در ویترین نمایشگاه‌های پر بازدید اما کـم بـازده ادبیات امروز است. اغلب دیده می‌شود منتقد هنگام نقد با توضیح نظریه‌ای ادبی نقد خود را شروع کند، امـا موفـق نمـی‌شـود ارتباط موثری میان این نظریه و اثر در حال بررسی ایجاد کند. او در نهایت مخاطب را سردرگم، بین نظریه‌ای عقیم و نقدی که ناقص زاده شده، رها می‌کند. سعی علی عبدالرضایی، به عنوان بانی کالج شعر، بر این بوده است که نظریه‌های ادبی را به زبانی راحت و همه فهم بیان کند و روش‌های به کار بردن این نظریات را در نقد ادبی به شکلی کاربردی و با طرح مثال‌هـای متعـدد شرح دهد. این توضیحات که معمولن به صورت فایل‌های صوتی در گروه ارائه می‌شود، به منظور استفاده آسان‌تر به فایل‌هـای نوشتاری تبدیل شده و در دسترس عموم قرار می‌گیرد. در این شماره از مجله، قسمت‌هایی از چند سخنرانی عبدالرضـایی کـه طی ماه گذشته در گروه تلگرامی کالج شعر انجام شده و به مباحثی مثل "ناادبیات و ناشعر در نومدرنیسم"، "فـرم شـعر" و ... پرداخته است، انتشار یافته و همچنین وی از هفته‌ی گذشته بحثی را درباره‌ی "شعر و شاعران گلوبال" آغـاز کـرده کـه بخـش اول آن از نظرتان می‌گذرد و در شماره‌های آتیِ مجله نیز، بخش‌های بعدی آن منتشر خواهد شد.

ایوب احراری

ناادبیات در نومدرنیسم

ناادبیات چیست؟ ناشعر چگونه شعری‌ست؟ امر نانوشتنی به چه چیزی می‌گویند؟

اکنون نزدیک به دو دهه است، به صورت حرفه‌ای، بحث پیرامون ناادبیات و ناشعر را مطرح کرده‌ام؛ یعنی بعد از سال ۷۶ تا به امروز، از بی تاریخی، از ضد روایت، شکست روایت و تعلیق آن در امر داستانی، حرف‌ها گفته‌ام.

همیشه با این سوال روبرو بوده‌ایم آیا ناشعر و ناداستان منشی شعری و داستانی دارد؟

تا این‌که دوستان حاضر در کالج شعر، در این مورد سوالاتی مطرح کردند و تصمیم گرفتم به صورت خلاصه توضیحاتی را پیرامون آن ارائه دهم. داستان و تاریخ، همیشه با یکدیگر فامیل بوده و هستند؛ به نحوی، یک رابطه‌ی خویشاوندی دارند، که بسته به شرایط نویسنده و نویسش، تغییر کرده و می‌کند؛ برای مثال روایت یک قصه که در رمان دنبال می‌شود، متنی تاریخی‌ست که رسمیت پیدا نکرده و از این لحاظ که نویسنده قصد داشته اثری خلق کند و جهانی بسازد، مدام در حافظه‌ی تاریخی دست می‌برد و به این دلیل ادبیات یک متن ناتاریخی‌ست و متن تاریخی تکستی غیر ادبی است؛ به این دلیل که شما در متن تاریخی با امر واقع روبرو هستید و موظفید به امر تاریخی و آن‌چه که واقع شده متعهد باقی بمانید. در تاریخ، با نقل مستقیم واقعیت روبرو هستیم و در ادبیات با نقل خلاق و تخیل امر غیر واقع، اما ناداستان یا ناادبیات با هر دو دسته تفاوت دارد و دقیقن آن‌جایی صورت می‌پذیرد که نقلی مستقیم وجود نداشته باشد یا مدام با شکست نقل و تعلیق روایت روبرو باشیم. در واقع در یک ناداستان خلاق، روایت وجود دارد ولی به سمتی جز ناروایت در حرکت نیست. همچنین علاقه‌ی چنین نویسنده‌ای این است که امر ناروایی را نه بیان بلکه نشان بدهد. ناادبیات فقط در یک ضد رمان اتفاق می‌افتد؛ مثلن در ضد رمان هرمافرودیت هر روایتی نابود می‌شود. ما فقط خورده روایت و خورده فرهنگ داریم؛ در ضد رمان ایکس بازی نیز [که هر شب ساعت ۱۲ شب بخشی از آن در گروه کالج شعر عبدالرضایی منتشر می‌شود] ما همین وضع را شاهد هستیم. رمان ایکس بازی، خورده پلان دارد، اما پلان کلی نه! زیرا مقصدی ندارد؛ مانند خودِ زندگی، رمان‌های بزرگ همگی مقصد دارند، زیرا مرگ را باور دارند و به این باور رسیده‌اند که مقصد زندگی جایی جز مرگ نیست. در صورتی که در آثاری مانند "هرمافرودیت"، "تختخواب میز کار من است" یا رمان "ایکس بازی" مدام از زندگی گفته می‌شود که تا بی نهایت ادامه دارد. این سه کتابِ ضد رمان، ارتباطی با مرگ ندارند و مرگ در آن‌ها بازیچه‌ی زندگی‌ست و آدم‌ها زندگی ابدی دارند؛ به این دلیل که تکثیر پیدا می‌کنند و به یکدیگر بدل می‌شوند.

ما در این ضد رمان‌ها با استحاله روبرو هستیم. در رمان هرمافرودیت، شهلا همان شهریار است؛ در ایکس بازی، کیمیا همه جا حضور دارد و همان باران و سحر است؛ آریا خود آرشام و مایکل است؛ این‌ها یک نفرند که در بازه‌های زمانی مختلف زندگی می‌کنند. در ایکس بازی تاریخ تبعید به نویسش می‌رسد، اما مدام در غم دوری، شعف سکسی ریخته می‌شود؛ زیرا اساسن ایکس بازی مانند هرمافرودیت تاریخ ندارد، به روند تاریخی وقایع مشکوک است و همان‌طور که گفتم سکسی نوشته می‌شود، به این دلیل که سکس ما را با شعف روبرو می‌کند.

حدود هفت سال پیش در یک مانیفست طولانی در پالتاک در مورد "این همانی دین و سکس و سیاست" بحثی ارائه دادم. در آن‌جا نشان دادم که چگونه سکس همه جا حضور دارد بدون این‌که دیده شود؛ یا دیده می‌شود بدون این‌که به آن فکر شود؛ همه چیز این جهان سکسی‌ست اما همه سعی می‌کنند آن را بپوشانند و پنهان کنند. به همین دلیل زن و تنانگی مرکز توجه سه ضد رمان "هرمافرودیت، ایکس بازی و تختخواب میز کار من است" قرار گرفته است؛ یعنی در هر سه رمان این موضوع قابل مشاهده است؛ همان‌طور که زبان در این سه رمان چنین وضعی دارد. این

سه کتاب قصد دارند به خصلت زن‌ساز بودن زبان اشاره کنند؛ یعنی خلاف نظریه‌پردازانی که از سیستم مردسازِ زبان حرف می‌زنند. در این رمان‌ها نشان داده می‌شود که چگونه زبان، زن ساز و زن است. هر انسانی زبان را با زن شروع می‌کند؛ یعنی اولین آموزگار زبان یکی به اسم مادر است، که نوزاد اولین کلمه‌ای که ادا می‌کند ماماست؛ این یک کلمه‌ی خیشومی‌یست. بعد از آن پاپا را ادا می‌کند؛ یک کلمه‌ی کنش مند. اگر از این ضد رمان‌ها زن را بگیرید چیزی به اسم زبان در آن باقی نمی‌ماند. در واقع در این سه کتاب محتوا هیچ و تنها چیزی که در آن وجود دارد فرم و روش‌های زیست گردانی است.

خلاصه این‌که ناادبیات به فرم‌های زندگی توجه دارد، نه مثل آثار کافکا به مرگ. مرگ و مرگ اندیشی خصیصه‌ی اصلی ادبیات داستانی خلاق است و در ناادبیات به هیچ تمی جز "هستن" توجه نمی‌شود؛ یعنی در این‌جا زندگی-ست که حرف اول و آخر را می‌زند. ژیل دلوز در رساله‌ی معروف خود، بورخس را کافکا پریم می‌نامد. خانه‌ی بابل اثر بورخس، همان محکمه‌ی کافکاست؛ در واقع محکمه پریم.

بوف کور صادق هدایت یا "آئورا" اثر کارلوس فوئنتس هر دو مسخ پریم هستند. دلوز در نهایت در آن رساله، خود را بورخس پریمی پاریسی می‌نامد، در حالی که فقط یک کافکا زگوند است؛ یعنی ما نوع دوم کافکا را در آثار و فکر پردازی‌های دلوز می‌بینیم. خلاصه این‌که سیطره‌ی کافکا بر ادبیات مدرن و پست مدرن غیر قابل انکار است، زیرا به شدت مرگ اندیش است. در واقع افسردگی و مرگ اندیشی مد نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم و کل قرن بیستم بود، اما حالا دیگر مرگ اپیدمی شده و بیش از نود درصد ساکنان زمین، افسردگی دارند. حتی طبق آمار در امریکا خیلی‌ها از این موضوع اطلاعی ندارند. نومدرنیسم یا ناادبیات؛ کنشی فرهنگی علیه مرگ اندیشی کافکایی‌ست.

اکنون دیگر همه مرده‌اند، یکی باید زندگی را وارد صحنه کند و تاریخ تازه‌ای را برای انسان امروز رقم بزند. ناادبیات، در واقع نیو مدرنیسم یا نومدرنیسم یا نه مدرنیسم از لحاظ درون متنی است و چنین ایده‌هایی را دنبال می-کند. ناادبیات همان ادبیات خلاق فرداست که جای عناصر موجود در صحنه و حاشیه‌ی آن بی شک تغییر خواهد کرد و یا در حال تغییر است.

هر شعری که تاکنون دوست داشته‌ام سؤالی درون خود داشته است. هیچ شعر مهمی برای پاسخ‌گویی به سؤال‌ها نیست بلکه یک پرسش محسوب می‌شود و شاعر بزرگ هم در نهایت یک پرسش‌گر.

چندی پیش در مصاحبه‌ام با خبرنگاری مکزیکی، زمانی که درباره‌ی موفق‌ترین شاعر از من سؤال کرد در پاسخ به او گفتم موفق‌ترین شاعر از نظر من منصور حلاج است، او شاعری ایرانی‌ست که اغلب عربی می‌نوشت و توانست یک سطر را از آنِ خود کند و به دلیل همین سطر هم اعدام شد، اما وی سطر خود را نوشته بود و برایش مهم نبود که بمیرد. هر شاعر بزرگی در طول زندگی‌اش به دنبال نوشتن همان سطر خود ویژه است؛ پس در نهایت از هر شاعر بزرگی ممکن است تنها یک سطر باقی بماند که به شدت ناشعر است.

"انا الحق"، از منصور حلاج، سطری به شدت ناشعری‌ست؛ زیرا شر است و ایجاد شر می‌کند. این یعنی نهایت شعر، که به چیزی جز خلق شر ختم نمی‌شود. شعر بزرگ امروز هم ناشعر محسوب می‌شود؛ یعنی آن شعر بزرگی که ما به دنبال آن هستیم در نهایت به ناشعر بدل می‌شود؛ یعنی اساسن یک ناشعر است، زیرا نمی‌خواهد شبیه به چیزی که در گذشته شعر شمرده می‌شد باشد، این‌گونه شعرها هرگز نوشته نمی‌شوند، زیرا با یک سؤال آغاز می‌شوند؛ سؤالی که سطر اول، خرج آن می‌شود اما موفق نمی‌شود که آن را به بیان در بیاورد. این سؤال در سطر دوم فراموش می‌شود و همین فراموشی باعث می‌شود که شعر به سمتی غیر از سمت سؤال برود. شعری که طبق پیشینه‌اش به جای پرسش، تمایل بیشتری به پاسخ دادن دارد، در حالی که هیچ پاسخی وجود ندارد و حتی مرگ پاسخ نهایی آن نیست. به همین دلیل، تاکنون با هیچ شاعر ژنی برخورد نکرده‌ام که بداند دلیل نوشتنش چیست؟

درحالی که می‌داند شعر را به چه دلیل آغاز می‌کند، اما نمی‌داند چرا بعد از سطر اوّل و دقیقن در ابتدای سطر دوم، این چرایی را فراموش می‌کند؟

به همین دلیل یک شاعر واقعی، زمانی که نمی‌نویسد در حال نوشتن است؛ مدام به شعر تازه‌ای که خواهان نوشتن آن است فکر می‌کند؛ وقتی شروع به نوشتن می‌کند تنها مهمل می‌نویسد، زیرا زمان نوشتن آن سؤال را از دست می‌دهد. چنین شاعری را تنها ناشعر ارضا می‌کند؛ ناشعر در این‌جا شعری‌ست که هرگز نوشته نمی‌شود؛ زیرا سؤال آن فراموش می‌شود. باید گفت آن‌چه نوشته می‌شود شعر نانویسی و نانویسش است. متأسفانه اغلب شعرهایی که امروز مردم به زبان می‌آورند، در زبان نمی‌آورند.

همیشه شاعر در آغاز به سمت چیزی که قصد نوشتن آن را دارد می‌رود، اما در همان سطر دوم از آن فاصله می‌گیرد؛ زیرا همیشه فاصله‌ی بزرگی بین سؤالی که بدل به نیت مؤلف شده است و خیلی سریع فراموش می‌شود، وجود دارد، زیرا به محض شروع، به چیز دیگری بدل می‌شود؛ یعنی شعر به ذهن و زبان می‌آید اما بر زبان نمی‌آید و اتفاقی نمی‌افتد. حتی اگر اتفاقی بی‌افتد اتفاق زبانی نیست، زیرا زبان موجود مفلوکی‌ست که قادر نیست و توان مقابله با جهان را ندارد؛ به همین دلیل هر شاعر بزرگی یک بازنده محسوب می‌شود و مدام شکست می‌خورد. او در شروع هر شعر خواهان موفقیت است اما این موفقیت غیر ممکن است؛ زیرا هیچ شاعری هرگز به شعر نمی‌رسد مگر در سطر اول؛ یعنی سطر اول همان شعری که می‌نویسد و دقیقن همان شعر او را به قتل می‌رساند؛ یعنی از آن شعر فقط یک سطر باقی می‌ماند و آن سؤالی‌ست که جواب خودش محسوب می‌شود و جواب شاعر همان تولید سؤال است، پس وقتی آن سؤال تولید می‌شود؛ یعنی شاعر به جواب رسیده است. مانند سطر انا الحق که حتی خود حلاج هم نمی‌دانست سؤال است یا پاسخ!

شعر فقط یک دروغ است؛ دروغی که شاعرها مدام در حال تکرار آن هستند و حقیقت هم همان ناشعری‌ست که نوشته است اما شعری که نوشته نمی‌شود ناشعر است، به بیان دیگر، ناشعر آرزوی شاعر است و یک شاعر ژنی مدام حیران ناشعری‌ست که می‌خواهد اما نمی‌تواند آن را بنویسد، اما ناشعر هرگز نوشته نمی‌شود، مگر زمانی که دچار ننوشتن شده باشیم. شاعری که به سمت ناشاعری پیش می‌رود از این دیدگاه شاعرترین محسوب می‌شود؛ یعنی زمانی شاعر است که به صورت عمدی ناشاعری کند؛ به این صورت که از امر سابق و امری که تجربه شده است دوری کند؛ یعنی دچار نوعی حیرانی در نوآوری شود؛ این شاعر مدام درگیر نمی شود

؛ زیرا نانوشتنی‌ست و اگر نوشته شود همان اتفاقی که برای حلاج افتاد تکرار می‌شود.

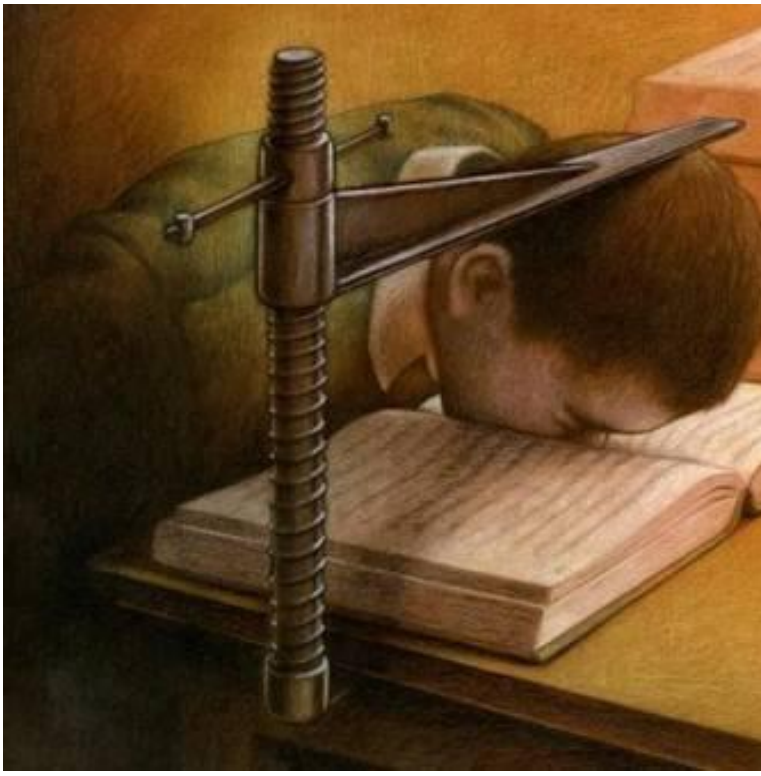
حلاج در زبان خطر کرد و جانش را گذاشت؛ شما چطور؟ من، او، ما، آن‌ها چطور؟

ناشعر فقط در خطر و خطرناک اتفاق می‌افتد، پس شعر فقط یک اتفاق زبانی‌ست و چون زبان دروغ است همیشه ممکن است، اما ناشعر غیر ممکن است؛ زیرا ریشه در حقیقتی دارد که هرگز شکار نمی‌شود.

آن او، آن تو، آن من هرگز وجود ندارند؛ آن‌چه وجود دارد چیزی جز توهم نیست. شاعر، در شعر، ناگزیر از عصبانیت است و هر شعری حاوی خشونتی مهار نشدنی‌ست؛ خشونتی که محصول شکست‌های پی در پی است. یک شاعر واقعی شبیه قمار بازی‌ست که می‌داند می‌بازد، اما از آن دست نمی‌کشد و رفتن به هیچ کازینویی مثل عشق‌بازی با صفحه‌ی سفید فجیع نیست؛ یعنی شما در ناشعر با یک جور سکس و معاشقه با صفحه‌ی سفید، با یک هیچ و خالی روبرو هستید. معاشقه با هیچ است که ناشعر را به وجود می‌آورد، پس ناشعر، خود یک هیچ بزرگ محسوب می‌شود و این هیچ بزرگ را فقط زندگی و شگردهای آن می‌تواند تعریف کند.

زندگی دارای فرم است و نهایت شعر، فرمی‌ست که ناشعر را تعریف می‌کند. نباید به دنبال معنی و مفهوم و فکر بود؛ زیرا هیچ فکر تازه‌ای وجود ندارد. تنها چیزی که وجود

دارد فرم است و هدف ناشعر رسیدن به فرمی خود ویژه است؛ فرمی که قابلیت تقلید در آن وجودندارد؛ساختی‌ست که تنها یک بار به وجود می‌آید و برای همیشه باقی خواهد ماند.



شعر و شاعران گلوبال

حدود شش ـ هفت سال پیش در مصاحبه‌هایی با چند روزنامه در ایران و در صفحه‌ی فیسبوکم درباره‌ی گلوبال پوئتری، بحث‌هایی را مطرح کردم. بعد از آن، افراد زیادی از جمله چند مترجمی که معمولن مباحث تئوریک را در ایران ترجمه می‌کنند، با من تماس گرفتند تا اگر کتابی در این زمینه وجود دارد ترجمه کنند و من اصلن این موضوع را برای آن‌ها توضیح ندادم.

اصطلاح جنبش گلوبال پوئتری برای اولین بار در سال ۲۰۰۰ توسط "سامیت گرُوِر"، شاعر هندوستانی، به کار برده شد. سامیت با این جنبش، قصدِ برقراریِ صلح و متحد کردنِ شاعران در سراسر جهان را داشت، به نحوی که دست به خلق آثاری برای نشان دادن تأثیراتی که شعر بر تغییرِ جهان و زندگی بهتر دارد، بزنند. وی موفق شده و شاعران (با نگرش‌های متفاوت) را متحد کرده است.

در سال ۲۰۰۹ طی سخنرانی‌هایی در لندن به گلوبال پوئتری پرداختم، اما رویکرد تئوریک من کاملن با جنبش گلوبال پوئتری متفاوت بود؛ چرا که گلوبال پوئتری برای من انگیزه‌ای شد تا به مفاهیم تازه‌ای فکر کنم و از آن به نظرگاه و تئوری تازه‌ای برسم.

به دلیل نبودِ ترجمه‌های صحیحی در مورد تفکر گلوبال، در ایران، نگاه گلوبال وجود ندارد؛ دنیای مسطح به اشتباه، جهان مسطح تعریف شده است؛ به دلیل این‌که تصویر کاملی از تمام کهکشان و جهان وجود ندارد، ترجمه‌ی دهکده‌ی جهانی و به دنبال آن، به کار بردنِ شعر جهانی یا شاعر جهانی صحیح نیست و بهترین واژه‌ی جایگزین برای آن‌ها، دهکده‌ی زمینی و شاعر زمینی است.

و اما گلوبال پوئتری و شاعر زمینی چیست؟

زمین گرد است و پستی و بلندی زیادی دارد. طبقات مختلفی از انسان‌ها (فرودست، متوسط، فرادست) در سطح زمین زندگی می‌کنند. امروزه در عصر ارتباطات، بخصوص به کمک اینترنت، زمین را مسطح فرض می‌کنیم، طوری که همه‌ی اقشار در یک سطح از امکانات ارتباطی بهره‌مند می‌شوند؛ به عنوان مثال تمام ادارات و شبکه‌های بریتانیا و امریکا (شبکه‌های مخابرات و برق و تلفن و ...) توسط اپراتورهای هندی از هندوستان، آن هم از طریق اینترنت، کارگردانی می‌شود؛ یعنی در صورت مشکل پیدا کردنِ تلفن یا اینترنت، شخصی در هندوستان این مشکل را برطرف می‌کند. به دلیلِ برخورداری از امکانات یکسان جهانی، حالا من زمین را مسطح فرض می‌کنم. متاسفانه هنوز کشورهایی مثل ایران، افغانستان و عراق در

زیرزمینِ جهان قرار دارند و وقت آن است با ارتباط با جهان، سر از آن زیرزمین بیرون بیاورند.

زمانی درکِ بسیاری از مفاهیم ابتدایی، مثل حقوق بشر (human rights)که نوعی مذهب انسانی و فراورده‌ی مدرنیسم به شمار می‌رود، لمس می‌شود که به خوبی آن را درک کرده و از نزدیک آن را تجربه کرده باشیم. با درکِ حقوق بشر، رویکرد تازه‌ای در زیست به وجود خواهد آمد و دیگر هیچ کسی از کوچک‌ترین حق خود نخواهد گذشت. قبل از پرداختن به مقوله‌ی شعر زمینی (گلوبال پوئتری) به چگونگی پیدایش این تفکر می‌پردازم:

در سال ۱۹۶۱ برای اولین بار چهار کامپیوتر در دو ایالت امریکا بهم متصل شده و تشکیل شبکه‌ی آرپانت را داد. بعد از ده سال (در دهه‌ی ۱۹۷۰) با تعریف "پروتکل تی سی پی" که هنوز هم رواج دارد، با مشارکت کامپیوترهای خاص، با کامپیوترهای کشورهای دیگر هم ارتباط برقرار شد و این توسعه تا سال ۱۹۹۳ (حدود ۲۳ سال قبل) که تمامِ شبکه‌های الکترونیکی، اینترنت نامیده شد، ادامه پیدا کرد. ۵۴ سال قبل؛ یعنی یک سال بعد از پیدایش "آرپانت"، "هربرت مارشال مک لوهان"، نظریه‌پرداز ارتباطات و پژوهشگر موسسه‌ی تحقیقات رسانه‌ای کانادا، که جملات معروفی مثل "رسانه یک مسیج است و پیام به همراه دارد"، را بیان کرد و تلویزیون را غول خجالتی نامیده است. کتاب‌هایی از جمله "فهم رسانه" منتشر کرد. او ۵۳ سال پیش با تخیلی خلاق، جهان امروز را پیش بینی کرده بود.

اصطلاحی که ۵۰ سال پیش توسط هربرت مک لوهان، درباره‌ی آینده‌ی جهان، با توجه به نقش اینترنت در تغییر شکل مناسبات زمینی ارائه شد "global village" است که به واسطه‌ی آن، دنیای امروز را پیش بینی کرد.

مک لوهان در کتاب‌های خود، تاریخ بشریت را به سه دوره‌ی "ارتباطات بدوی"، "ارتباطات مکتوب" و "ارتباطات ایمیلی یا الکترونیکی" تقسیم می‌کند و در این طبقه‌بندی به خوبی نشان می‌دهد که چطور تلویزیون، رادیو و اینترنت، فاصله‌های زمانی و مکانی را از بین خواهد برد. امروزه پیش بینیِ او تحقق یافته و این فاصله‌ها از میان رفته است.

مک لوهان، زمین را به دهکده‌ای تشبیه کرده است که در آن هیچ فکر و ایده و عملی، دفن و سانسور نمی‌شود، بلکه همه‌ی ساکنان زمین به مرور از ایده‌ها و تجربه‌های یکدیگر استفاده می‌کنند. در عین حال مک لوهان، فردیّت را از نو تولید کرده و معتقد بود بشر در آینده (بشر امروزی) به فردیت تازه‌ای می‌رسد، به طوری که در عین تنهایی، در ارتباط با دنیا به سر می‌برد.

پیش بینی بزرگِ او، هم اکنون تحقق یافته است؛ اغلب افراد در منزل، کار خود را از طریق اینترنت انجام داده و با جهان در ارتباط هستند.

این اصطلاح تازه (global village) را اغلبِ مترجمان ایرانی، به اشتباه، دهکده‌ی جهانی ترجمه کرده‌اند، در صورتی که دهکده‌ی زمینی، جایگزینِ خوبی برای این کلمه است؛ چون جهان همه‌ی کائنات و هستی را دربر می‌گیرد و به این تعبیر، متافیزیک را نیز با خود همراه می‌کند. دنیا به مجموعه‌ی انسان‌ها گفته می‌شود. دهکده‌ی جهانی بسیار گسترده است و بهترین جایگزین برای آن ترجمه‌ی دهکده‌ی زمینی‌ست.

دهکده‌ی جهانی ترجمه‌ی خوبی برای global village نیست؛ به دلیل این‌که معنای فارسی کلمه‌ی لاتین globe، کُره است اما معادل جهان در زبان انگلیسی universe.

Global villageدهکده‌ای زمینی است که زندگی در آن جریان دارد و توجه ویژه به زندگی زمینی، یکی از مولفه‌های مهم global poetry است. البته داریوش آشوری globalizationرا جهان‌گیرگرایی و جهان‌گیر کردن، ترجمه کرده است که نشان می‌دهد شخص آشوری نیز هنوز به تفاوت دو کلمه‌ی دنیا و جهان واقف نیست و نمی‌داند که دنیا مجموعه‌ای از انسان‌هاست ولی جهان، کل هستی و تمام سیارات و ستاره‌ها. از این لحاظ در هستی، زمین یک نقطه‌ی میکروسکوپیک بوده و در قیاس با جهان، هیچِ مطلق است.

منظور از global village دهکده‌ی دنیاست؛ یعنی همین زمین، نه سایر سیارات و منظومه‌هایی که ما هیچ اطلاعاتی از ماهیتشان نداریم. اگر با این ایده پیش برویم و global villageرا دهکده‌ی جهانی بنامیم، در دام چند مجهولِ بزرگ خواهیم افتاد و برای درک جهان، درگیر متافیزیک دینی و مفاهیمی مثل خدا و معاد می‌شویم. در واقع در زبان فارسی global village به عمد اشتباه ترجمه شده است تا دین و تفکر دینی در آن جایگاهی داشته باشد. در حالی که global villageفرآورده‌ی عصر مدرن و عقل مرکزی‌ست نه موهوم باوری.

تنها چیزی که در global village نقشی ندارد، مفاهیم کلاسیک است؛ زیرا در کلاسیسیزم ما با موهوم باوری مواجهیم. تمام اشعار عرفانیِ ادبِ پارسی از موهومی به نامِ "خدا" سخن می‌گویند، خدایی که در آسمان‌ها، در زیر زمین یا در یک مجهول ساکن شده است. از جنبه‌ی مذهبی که بگذریم، global village در عصر مدرن، با توجه به انسان ـ خدایی پایه ریزی شده است که خصیصه‌ی اصلی آن، دنیا باوری‌ست. چیزی به اسم اندیشه‌ی جهانی وجود ندارد؛ جای آن باید گفت اندیشه و فکر و شعورِ زمینی که قابل لمس است.

ادیان همواره از فکر و شعور و زندگی زمینی ترسیده‌اند، همیشه انسان‌ها را از دنیا و فکر به آن ترسانده و سعی کرده‌اند زندگی را تخریب کنند، در حالی که ما در global poetryرسالت شاعر را صلح، نجاتِ زندگی و اکران دوباره‌ی زمین می‌دانیم. از این بابت، زیرساخت‌های ذهنیِ global poetryاساسن با هر "ایسم" و مذهب و مسلکی زاویه دارد.

اما جهانی شدن یعنی چه؟ آیا ممکن است؟

جهانی شدن؛ به معنیِ افتادن در دام دین، متافیزیک، باور و خرافات است. ما حتی درک اپسیلونی از جهان نداریم، چه کسی می‌داند فراتر از کهکشان راه شیری چه خبر است؟ در حالی که همه از زمین آگاهیم، نقطه نقطه‌ی زمین توسط انسان‌ها کشف شده و مورد بهره برداری قرار گرفته است.

اساسن تفکر گلوبال بر اساس تجربه‌هاست؛ شعر گلوبالیستی ممکن است پیش بینی کند اما موهوم ارائه نمی‌دهد. شعر گلوبال بر اساس شعور گلوبال شکل گرفته است؛ بر اساس تجربه بشر نوشته می‌شود؛ از موهوم سخن نمی‌گوید؛ ریشه‌ای علمی دارد. پس علمی بودن یکی از شاخصه‌های اصلی شعر گلوبال است و شاعر گلوبال کسی است که درکی علمی و امروزی از جهان دارد و به روز است؛ یعنی شاعر گلوبال در فرم‌های مدرن کار می‌کند؛ رباعی و مثنوی نمی‌نویسد؛ با شعر کلاسیک فاصله دارد و آن فضا را باور ندارد؛ زیرا عرصه‌ی موهوم پرستی است. غزل از عشق حرف می‌زند و عشق او به معشوقی است که ملموس و قابل درک نیست، حتی اگر از یک زن سخن بگوید آن زن مریم مقدس است؛ اگر از یک قهرمان سخن بگوید آن قهرمان حسین صحرای کربلاست؛ این‌ها جزو ریشه‌های درون متنی global poetry هستند که در آینده کلمه به کلمه و واژه به واژه شرح خواهم داد که چگونه global poetryاین‌گونه از شعور شکل گرفته است و درباره‌ی آن نظریه‌پردازی خواهم کرد.

آیا شاعری که مغشوش فکر می‌کند یک گلوبالیست است؟ آیا شاعری که خودش را عنصری جدابافته از جهان می‌پندارد گلوبالیست است؟ آیا شاعری را که می‌پندارد با شاعری که در کشور دیگری سکونت گزیده موقعیتی متفاوت دارد می‌توان گلوبالیست در نظر گرفت؟

کنگره‌های اندیشه جهانی در ایران که معمولن از گفتمان‌های زمینی به نفع خود استفاده می‌کنند، چه هدفی را دنبال می‌کنند؟ چرا برخی اعتقاد دارند گلوبالیسم از قرن ۱۵ میلادی وجود داشته است؟

برخی آن را به جنگ صلیبی ربط می‌دهند و معمولن ادیان می‌خواهند خود را جهانی کنند و سعی در جهانی کردن دین و مکتب خود دارند و به بسط عقایدشان می‌پردازند؛ لذا خود را به گلوبالیسم ربط می‌دهند. در واقع ۳ روایت در مورد خاستگاه گلوبالیسم مطرح است؛ نخست آن‌که برخی می‌گویند، گلوبالیسم از اوان بشر وجود داشته است؛ برخی آن را از اوان مدرنیسم یعنی قرن ۱۵ میلادی می‌دانند

و از نظر من گلوبالیسم حقیقی با پیدایش اینترنت از سال ۱۹۶۱ و ارتباط ۴ کامپیوتر در ایالت متحده آمریکا رقم خورد. اولین ظهور آن هم در کتاب اول مارشال مک لوهان است، منتها در دوره‌ی اخیر با شکل گیری اینترنت رویدادهای مختلفی آن را تغییر داده و تکمیل کرده است، تا جایی که اساس پساآنارشیسم با رویکردهای اینترنت در ۲۳ سال اخیر مرتبط است.

دو عقیده در این میان بسیار حائز اهمیت هستند؛ اول آن‌که فکر می‌کند بعد از اختراع آرپانت در دهه‌ی ۱۹۶۰ گلوبالیسم شروع می‌شود و عقیده‌ی دوم مبنی بر این است که آغاز گلوبالیسم را معمولن بعد از شکل گیری مدرنیته در قرن ۱۶ در نظر می‌گیرد. نماینده‌ی معروف عقیده‌ی اول، جامعه شناس انگلیسی به نام "آنتونی گیدنز" است که کشف آرپانت در دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی و فروپاشی شوروی را دو رویداد مهم که تاثیر خاص و به سزایی روی گلوبالیزیشن داشتند، می‌داند؛ به عنوانِ مثال از دویست ماهواره‌ای که بر فراز زمین در حرکت و مشغول اطلاع رسانی و یکسان‌سازی زمین از لحاظ اطلاعاتی هستند، سخن به میان می‌آورد. از نظر آنتونی گیدنز تا سال‌های ۱۹۷۰ اتحاد جماهیر شوروی و کشورهای اروپای شرقی از نظر رشد اقتصادی، قدرتِ رقابت با غرب را داشتند، اما به تدریج، با پیشرفت اقتصاد الکترونیک از غرب جا ماندند و در نتیجه کنترل فرهنگی و ایدئولوژیک مدیاها و رسانه‌ها از دستشان خارج شد، طوری که حتی از فیلترینگ هم کاری ساخته نبود. البته این تجربه در ایران نیز وجود داشته که دولت سعی بر فیلترینگ داشت و اکنون شکست خورده است و در چین نیز فیلترینگ، در حال نابودی‌ست.

بی شک تلویزیون در انقلاب‌های ۱۹۸۹ که به انقلاب‌های تلویزیونی معروف هستند، نقش اساسی داشته و حالا انقلاب تازه‌ای (که بهتر است آن را انقلاب سکسی بنامیم) در ایران نیز در حال شکل گیری‌ست؛ برای مثال بسیاری از شاعران زن در حال فاش‌گویی و سکسی‌نویسی هستند و این، نوعی عصیان و انقلاب مدیایی را نمایش می‌دهد. در واقع پدیده‌ای که در ایران امروز در حال شکل گیری است و بسیاری توانایی درک و تحلیل آن را ندارند، نوعی انقلاب گلوبالیستی‌ست و نتیجه‌اش برخورداری از امکانات global villageاست.

بنابراین بحث در مورد global village در شعر، شعور و اندیشه بسیار مهم است؛ تا به حال به این موضوع پرداخته نشده است، در حالی که باید وارد جزئیات آن شد و با نگاهی جزئی‌نگر به آن پرداخت. در این زمینه امثال گیدنز و یورگن هابر ماس، در پروژه‌ی مدرنیته از "مالتی گلوبالیزیشن" سخن می‌گویند. این دو نفر جزو مشهورترین افرادی هستند که در این زمینه کتاب و رساله دارند و هر دو سرآغاز گلوبالیسم را اختراع اینترنت (که نام اولیه‌اش آرپانت بود) در ۱۹۶۰ می‌دانند. از طرف دیگر، افرادی همچون "مالکوم واترز" معتقدند پروژه‌ی گلوبالیسم از آغاز عصر جدید، یعنی قرن ۱۶ میلادی کلید خورده است؛ این دسته از نظریه‌پردازان از نظر فلسفی، گلوبالیسم را نتیجه‌ی آرای "دکارت و بیکن" می‌دانند و یا از لحاظ علمی به "گالیله و کپلر" ربط می‌دهند، یا پیدایش فیزیک نیوتونی را سرآغاز آن می‌نامند. گروهی نیز "فروید" را در روان‌شناسی علم می‌کنند و او را به عنوان پیامبر گلوبالیسم روان‌شناختی مطرح می‌کنند. ماکس وبر معتقد بود عقلانیت که از پروتستانیزم آغاز شده است، با گسترش خود در فرهنگ اروپایی، نقش مهمی در آغاز پروژه گلوبالیسم داشته؛ یعنی بعد از این‌که نقد شریعت و دین در مسیحیت گسترش یافت فعالیتِ گلوبالیستی نیز آغاز شد. مارکس نیز در کتاب "نقد اقتصاد سیاسی" می‌نویسد: گلوبالیسم سبب پیشرفت کاپیتالیسم شده و باعث می‌شود سرمایه داران، بازارهای تازه‌ای برای فروش محصولاتشان پیدا کنند. مارکس پروژه‌ی جهانی‌سازی را بیشتر یک پروژه‌ی اقتصادی می‌پندارد که باعث فزونی قدرت سرمایه داری و سرمایه داران شده و اساسن مارکس غافل است که گلوبالیسم همان‌قدر که ملت‌ها را به هم نزدیک می‌کند، باعث تضعیف رابطه‌ی دولت و ملت می‌شود. در واقع گلوبالیسم، طبقه‌ی فرودست و پرولتاریا را به قدرت می‌رساند؛ برقراری اتحاد بین ملت‌ها از طریق نزدیکی

اطلاعاتی و آگاه شدن طبقه‌ی فرودست از خواسته‌هایشان، سبب شکل گیری عصیان علیه دولت‌ها می‌شود. قدرت یافتن آنارشیسم در دهه‌های اخیر نیز نتیجه‌ی نزدیکی ملت‌هاست. "سال نیومن" (فردی که اولین بار پساآنارشیسم توسط او مطرح شد) معتقد است، گسترش ارتباطات و اینترنت، خود سبب شکل گیری انقلاب‌هایی شده است؛ برای مثال انقلاب مصر به کمک فیسبوک.

سال نیومن، این پدیده را محصول گلوبالیسم می‌داند. این ارتباطات، نزدیکی فرهنگی و این‌همانی بین نگره‌ها، علی-رغم این‌که ممکن است ذهن بسیاری را با چالش‌هایی همچون وضعیت خرده فرهنگ‌ها، لهجه‌ها و ... مواجه سازد، ربطی به نگاه جهانی گلوبالیسم ندارد. در گلوبالیسم هر کس زبان خود را دارد ولی دیدمان‌ها و نگاه، سراسری و زمینی می‌شود. (در واقع جهانی بودن نیز همان‌طور که در ابتدا ذکر شد، دیدمان و غلطی مصطلح بوده و در اصل، زیستِ زمینی است)

با شناساییِ دقیقِ جهان متوجه می‌شویم که اطلاعات ما از جهان، یک درصد هم نیست اما هنگامی که دنیا یا زمین را مورد تحلیل ساختاری قرار می‌دهیم، می‌بینیم که اتفاقن با ارتباطات زمینی آشنا هستیم و می‌توانیم در نجات زندگی، ترمیم و بهبود آن بکوشیم. این چیزی‌ست که در global poetryبسیار حائز اهمیت است.

اگر در مدرنیسم به خصوص اواخر قرن ۱۹ و کل قرن ۲۰ روشنفکرها همواره انسان‌هایی منفعل، ضد زندگی، در حال خودکشی و افسرده بودند و پیامبرشان فردی همچون کافکا بود، اکنون زیستِ کافکایی هیچ اهمیتی ندارد، زیرا اینترنت هر کس را دچار یک کافکائیسم و تنهایی کرده و نهضت Sglobal poetryبر اساس زندگی‌سازی و مقابله با این پدیده است و این مطلب بعنوان مشخصه‌ای درون متنی، همواره مد نظر شاعران گلوبالیست بوده؛ اصلی که شاعر ایرانی هنوز هیچ علاقه‌ای به آن نشان نداده و حتی از آن بی خبر است.

فرم در شعر

فرم در شعر می‌تواند طیف گسترده‌ای را دربرگیرد؛ به عنوان مثال، فرم می‌تواند در ظاهر یک شعر، در نحوه‌ی چینش کلمات آن، در نوع رابطه‌ی همنشینی یا جانشینی کلمات (فرم زبانی) و... وجود داشته باشد. در ادامه سعی می‌کنم این موضوع را به صورت تجربی و با استفاده از یک مثال عینی توضیح دهم.

زلزله

اجازه آقا
گاو اگر سُر می‌خورد
شیروانی اگر می‌افتاد
زیرِ آن‌همه تیر آهن برای همیشه می‌مُردیم؟
آموزگار تکانی بر چهره‌اش ریخت
دست‌هایش را از تهِ جیبش کَند
و آسمان روی سقفِ کلاس چندم نشست
نیمکت‌های له شده!
درس‌هایی که از دستِ بچه‌ها افتاد
و دیوارها چه خواب‌هایی برای مردم که نمی‌دیدند
تنها روی دستی که از زیرِ آوار بیرون آمد
صدای انگشتی برخاست!
اجازه آقا!
می‌توانم برخیزم!؟

نکته‌ی مهمی که ابتدا باید مد نظر قرار دهیم، نحوه‌ی چینش واژه‌ها در سطرها است. به عنوان مثال، در سطرِ /آموزگار تکانی.../ از فعل ریختن استفاده می‌شود و یا در ادامه به جای "کتاب‌هایی که از دست بچه‌ها می‌افتند" از "درس‌هایی که می‌افتند" سخن گفته می‌شود؛ این دقیقن همان سیستم جانشینی زبان است. علاوه بر آن، اگر به تمام فعل‌های به کار رفته دقت کنید، متوجه می‌شوید که زمان تمامی آن‌ها مجهول است. تمام این اتفاق‌ها، بعد زبانی فرم را تشکیل می‌دهند.

بعد دوم فرم، ترجیع یا همان قاب شعر است. درست است که در ظاهر، شاعر، زلزله را به عنوان موتیف مقید انتخاب کرده، اما می‌توان از دل آن مفاهیم بیشتری را دریافت کرد. در ابتدای شعر، کودکی را می‌بینیم که از معلم خود سوال می‌پرسد که آیا زندگی آنقدر پوچ است که با تکان یک گاو از بین برود؟ در همان لحظه زلزله‌ای می‌آید و... اما نکته‌ی جالب در مورد این شعر، پایان بندی آن است؛ شعر با یک اجازه شروع و با یک اجازه تمام می‌شود. به نوعی راوی قصد دارد بگوید که چگونه این کودک پس از مرگ همه، باز برای برخاستن اجازه می‌گیرد و نیز فضای سرکوب شده‌ی ذهنی کودک را برای مخاطب بیان می‌کند. نکته‌ی جالب، پایان بندی کار و یا همان قاب است که شاعر توانسته با به کارگیری تیز هوشانه‌ی یک جمله، در درون مایه‌ی اصلی کار، چند تاویل مختلف ایجاد کند.

در قدم بعد به شکل شعر توجه کنید. نوع هارمونی و کشفی که در آن اتفاق افتاده، نشانگر فرم جاودانه‌ی آن است. ممکن است برای شما سوال پیش بیاید که آیا فرم را فقط در شعرهایی با زبان خاص باید جست و جو کرد؟ یعنی اگر اتفاق زبانی ویژه‌ای در یک شعر رخ ندهد آن شعر فرم ندارد؟ پاسخ مسلمن منفی است. تنها شرطی که می‌توان برای زبان یک شعرِ دارای فرم قایل شد، تراش خوردگی و روانی آن است؛ یعنی زبان شعر باید به نحوی باشد که حس ادیت کردن به خواننده منتقل نشود. اگر یک شعر دارای فرم باشد، به سختی می‌توان کلمه‌ای را در آن حذف و یا جا به جا کرد. در شعر تازه، چینش خلاق نشانه‌ها، برای رسیدن به فرم مهم است. فرم شعر تنها در ذهن شاعر شکل می‌گیرد، نه در جهان فیزیکی.

برای فرم می‌توان مثال‌های مختلفی در نظر گرفت؛ مثلن فرم استراکچر یا همان فرم ساختاری؛ که ساختار یک شعر را مورد بررسی قرار می‌دهد. فرم استراکچر؛ در واقع با گریزی به سیمنتیک استراکچر، یک متن را از لحاظ معنایی مورد بررسی قرار می‌دهد و چینش نشانه‌ها را مد نظر قرار

می‌دهد.عده‌ای فرم را به منزله‌ی قالب در نظر می‌گیرند؛ برای مثال این موضوع را مطرح می‌کنند که اگر در غزل، بیت‌ها رابطه‌ی عمودی داشته باشند، به یک داستان می‌رسیم. همان‌طور که در بررسی شعر زلزله مشاهده کردید، ما با شکست روایت روبرو هستیم که داستان مدام خط عوض می‌کند، این نکته‌ای است که به هیچ عنوان نمی‌تواند در غزل اتفاق بی‌افتد. اساسن در غزل با قالب روبرو هستیم، نه فرم! فرم؛ آن چیزی است که تکرار نشده باشد. غزل از همین جهت قابلیت فرم پذیری ندارد. در غزل تنها یک الگوریتم تکرار می‌شود و شاعر در زمینه‌ای از پیش تعیین شده به آفرینش دست می‌زند.

هارمونی و موزیک متنی، به معنای تکرار یک آهنگ در قالبی کلاسیک نیست. این تکرار به هیچ عنوان ایجاد هارمونی نمی‌کند و باعث به وجود آمدن فرم نمی‌شود. نکته‌ی دیگر، تم موزیکال یک متن است. هارمونی یک شعر، تنها به معنای موزیک متنی نیست، بلکه مفهوم عمیق‌تری دارد. هارمونی یک شعر؛ به معنای ایجاد تناسب بین ابژه‌های موجود در متن است. در یک شعر تازه، تمام ابژه‌ها باید در تناسب با یکدیگر قرار بگیرند و بین آن‌ها یک دیالوگ در جریان باشد؛ مثلن در همین شعر زلزله وقتی شاعر صحبت از افتادن درس، از دست دانش آموزان می‌کند، به نوعی از دست رفتن کلاس آن‌ها را هم برای مخاطب بیان می‌کند. در این‌جا، شاعر قصد دارد به ما بفهماند که تمام دانش آموزان در بستر گاوی تحصیل می‌کردند که در ابتدای شعر از آن صحبت شد. دقیقن همین‌جاست که متوجه رابطه‌ی تنگاتنگ فرم شعر، با مباحثی مثل نشانه شناسی می‌شویم. با وجود رابطه‌ی تنگاتنگی که بین فرم یک شعر و نشانه‌های آن وجود دارد، نمی‌توانیم فرم را تنها محدود به مبحث نشانه شناسی بدانیم. فرم گستره‌ی عمیقی از مباحث، مانند آوا شناسی، هارمونی و مهم‌تر از همه تخیل شعری را در بر می‌گیرد. تخیل داستانی، یکی از ویژگی‌های مهم فرم شعری است. معنای این جمله این است که وقتی مخاطب با یک شعر دارای فرم برخورد می‌کند، علاوه بر داستان کلی و تخیل موجود در آن، می‌تواند شعر را از جنبه‌های دیگر نیز، مورد بررسی قرار دهد. یکی از ویژگی‌های مهم هر شعر، داستان اجرا شده و یا همان تخیل داستانی آن است؛ مثلن در همین شعر زلزله، مخاطب در ابتدا باید سعی کند به نیت مولف از طرح این داستان پی ببرد. آیا هدف شاعر از آوردن این داستان مبارزه با خرافه گرایی (در مورد گاوی که زمین بر روی آن استوار است) بوده است؟ آیا از زلزله متاثر شده و این شعر را نوشته است؟ آیا قصد مبارزه با دیکتاتوری را دارد؟ آیا مفهوم جامعه شناختی در پشت این مطلب پنهان است؟

نکته‌ی مهم در مورد فرم شعر این است که اگر شعری دارای فرم باشد، تقلید کردن از آن شعر تقریبن غیر ممکن است. فرم یک شعر ارتباط مستقیم با حسیت و شهود دارد. شاعر در لحظه‌ی نوشتن چنین شعری، نه تحت تاثیر الهام، بلکه تحت تاثیر تمام انرژی‌هایش، شعر را می‌نویسد؛ یعنی یک تاثر عمیق، یک احساسات شدید شاعرانه که می‌تواند از یک اتفاق نشات گرفته شده باشد، با تخیل همراه و به شعری دارای فرم تبدیل می‌شود.

اساسن شعر خوب چه نوع شعری‌ست؟ آیا شعر خوب شعری‌ست که یک بیان استعاری زیبا دارد؟ آیا شعری است که اشیا در آن چیدمانی زیبا دارند؟ شعر خوب چه ویژگی‌هایی دارد؟

شعر خوب؛ شعری است که از هر جهتی به آن نگاه شود، کمال خودش را به نمایش بگذارد. شعر خوش فرم شعری‌ست که با مخاطب یک دیالوگ ماندگار برقرار کند و هر زمان که مخاطب آن شعر را به یاد آورد، به اندازه‌ی بار اول، تحت تاثیر قرار بگیرد. اساسن هیچ نقطه‌ی پایانی برای یک شعر خوش فرم وجود ندارد. یک شعر خوب، همیشه و هر زمان، می‌تواند به مخاطب خود بیاموزد و او را متاثر کند. از همین رو می‌توان یک شعر خوش فرم را برای مخاطب، به منزله‌ی یک آموزگار تصور کرد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های یک شعر خوش فرم، نا تمام بودن آن است. در انتهای شعر زلزله، مخاطب با جمله‌ی "می‌توانم برخیزم" روبرو می‌شود. این جمله، دقیقن شروع

چالشی ذهنی برای مخاطب است. منظور شاعر از برخاستن یک فرد، پس از مرگش چیست؟ این پرسش مدام در ذهن مخاطب مرور می‌شود و در جایی که شعر تمام می‌شود، چالش در ذهن مخاطب استارت می‌خورد.

نکته‌ی مهم در مورد فرم این است که فرم را نمی‌توان در قالب جمله تعریف کرد. از این جهت، مفهوم فرم را می‌توان با مفاهیم انتزاعی، مانند آزادی، مقایسه کرد. به راستی چه کسی می‌تواند تعریف دقیقی از آزادی ارائه دهد؟ فرم هم دقیقن این‌گونه است. هرکس که تعریفی از آن ارائه می‌دهد، به جرات، خود وی نیز درک درستی از فرم ندارد. چگونه می‌شود از یک مفهوم شهودی و انتزاعی تعریفی ارائه داد و آن را به چند جمله محدود کرد؟ فرم یک مفهوم شهودی است که تنها با تجربه و حس شاعرانه می‌توان آن را کشف کرد. فرم، زمانی شکل می‌گیرد که شاعر خطر می‌کند؛ زمانی که شاعر مرزها را زیر پا می‌گذارد، از خط‌های فکری می‌گذرد و مفاهیم تازه را کشف می‌کند. بهترین راه شناخت فرم، حس کردن آن است؛ یعنی تنها زمانی می‌توان فرم را در یک شعر کشف کرد که به عرفان کلمات آگاه بود و به نوعی با کلمات عشق بازی کرد. فرم شعر باید بر پوست مخاطب احساس شود. آن را باید لمس و احساس کرد تا به درک آن رسید.

تفاوت فاصله گذاری با آشنایی زدایی

دوباره نگاه کردن و رهایی از عادات، موضوعی‌ست که نظر فرمالیست‌های روس را درگیر خود کرده است و از همین رو، در پیِ نگاهی تازه به جهانِ تکراری و روزمره هستند؛ به نوعی، دوباره نگاه کردن به هر پدیده‌ای. به این تجدید نظر و برخورد دگرگونه در زبان، "آشنایی زدایی" می‌گویند.

آشنایی زدایی مجموعه‌ی بزرگی‌ست که فاصله گذاری می‌تواند یکی از زیر مجموعه‌های آن باشد. اما باید دقت کرد که فاصله گذاری دقیقن همان آشنایی زدایی نیست، زیرا ما در فاصله گذاری به گونه‌ای دیگر برخورد می‌کنیم؛ مثلن هر فیلمی در حال به تصویر کشیدن یک داستان است و ما در حین تماشای آن، خود را از طریقِ جانشینی به جای بازیگر فیلم گذاشته و با او همدردی می‌کنیم؛ حالا فکر کنید در هنگام تماشای فیلم، دوربین روی کارگردانِ آن رفته و بگوید:

"سلام...! شما در حال تماشای فیلم من هستید، آیا تا این‌جای کار از آن راضی بوده‌اید؟"

یعنی به نوعی ساختار معمولی فیلم را می‌شکند، که این را دقیقن در شعر نیز انجام می‌دهیم.

مثلن شعر "دایره" این‌طور شروع می‌شود:

"شما دارید شعری به نام دایره می‌خوانید"

این عمل، اعتراضی در برابرِ پروسه‌ی آسمانی بودنِ شعر است. معمول است و اغلب شاعرانِ ایرانی گفته‌اند: "شعر به من الهام می‌شود"؛ آن‌ها همه دروغ گویند.

زمانی که ما در لحظه‌ی انرژی و شهود هستیم شروع به نوشتن می‌کنیم. درست است که هر وقت اراده کنیم نمی‌توانیم، اما موضوع الهام شدن و آسمانی بودنِ آن مضحک است؛ فاصله گذاری نیز اقدامی علیه این دیدگاهِ نادرست است.

این منطق را بنا بر شکست عادات روزانه و نوآوری در عرصه‌ی هنر می‌توان نوعی آشنایی زدایی خواند، اما در شعر ربطی به آشنایی زدایی و غریبه گردانی ندارد.

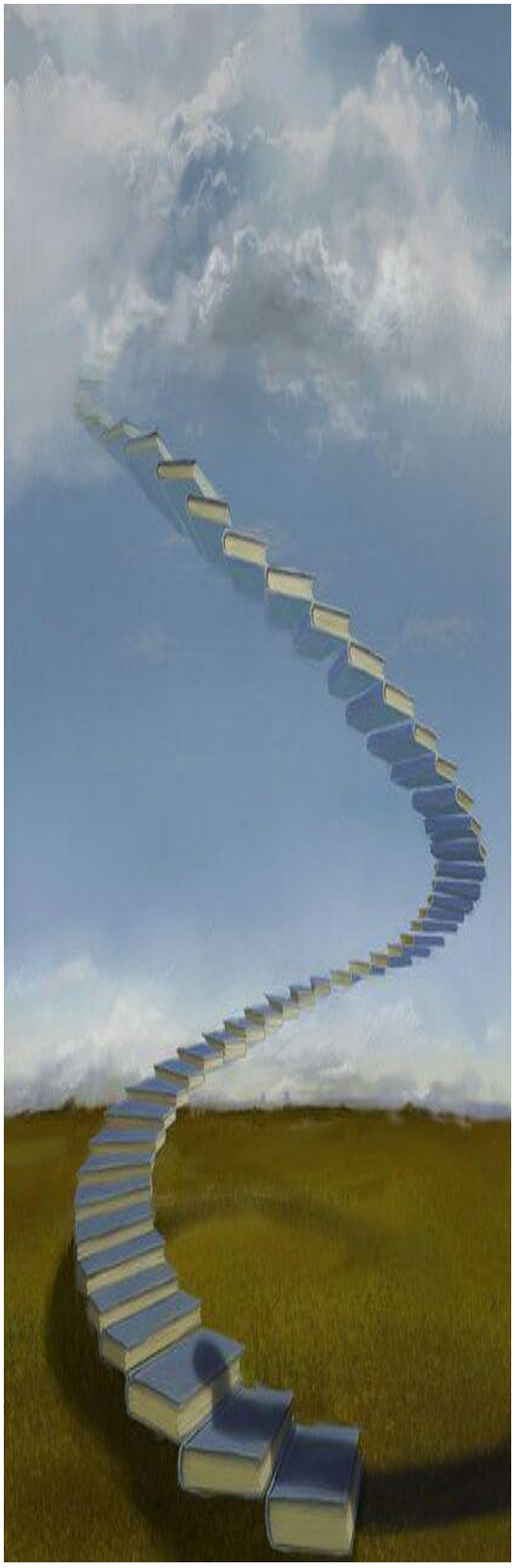
آشنایی زدایی؛ یعنی استفاده از کلمه و یا ترکیبی در شعر که در جایگاهِ حقیقی و همیشگی خود قرار نگرفته باشد؛ مثلن شما شاهد تصویری هستید که به نحوی دیگر با ابژه و کلمات برخورد کرده است و فضای دیگری را ایجاد می‌کند؛ که این، نوعی آشنایی زدایی یا غریبه گردانی است.

از آشنایی زدایی معمولن در زبان یاد می‌شود؛ این‌که چگونه با استفاده از استعاره، دستورات زبان را رد کنیم.

به این قسمت از شعرِ یدالله رویایی توجه کنید:

"دوست دارم از تو بگویم را
از تو سخن از به آرامی"

ما در حالت طبیعی منظورِ خود را این‌گونه بیان نمی‌کنیم؛ این کار نُرم طبیعی را شکسته و نوعی آشنایی زدایی است.



سیستم جانشینی و همنشینی زبان

استعاره، خاصیت جانشینی و مجاز، خاصیت همنشینی دارد. در داستان به وفور از خاصیت همنشینی کلمات استفاده می‌شود ولی در شعر، این همنشینی جای خود را به جانشینی می‌دهد. همین امر تأثیر به سزایی در زبانِ شعر دارد؛ یعنی شاعرِ باهوش، شاعری‌ست که در جانشینیِ صحیحِ کلمات توانا باشد. شاعر؛ در اصل نابغه‌ی چینش کلمات است.

برای جانشینی و همنشینی می توان از دو فرمول کلی پیروی کرد

همنشینی: "این کنار آن"

جانشینی: "این به جای آن"

که "این به جای آن" خصلت استعاره است؛ برای مثال:

(حلزونی است که از لاکش بیرون زده تا هوایی بخورد)

در این مثال "حلزون" استعاره از فردی تبعیدی‌ست که از کشور خود بیرون زده تا هوایی بخورد.

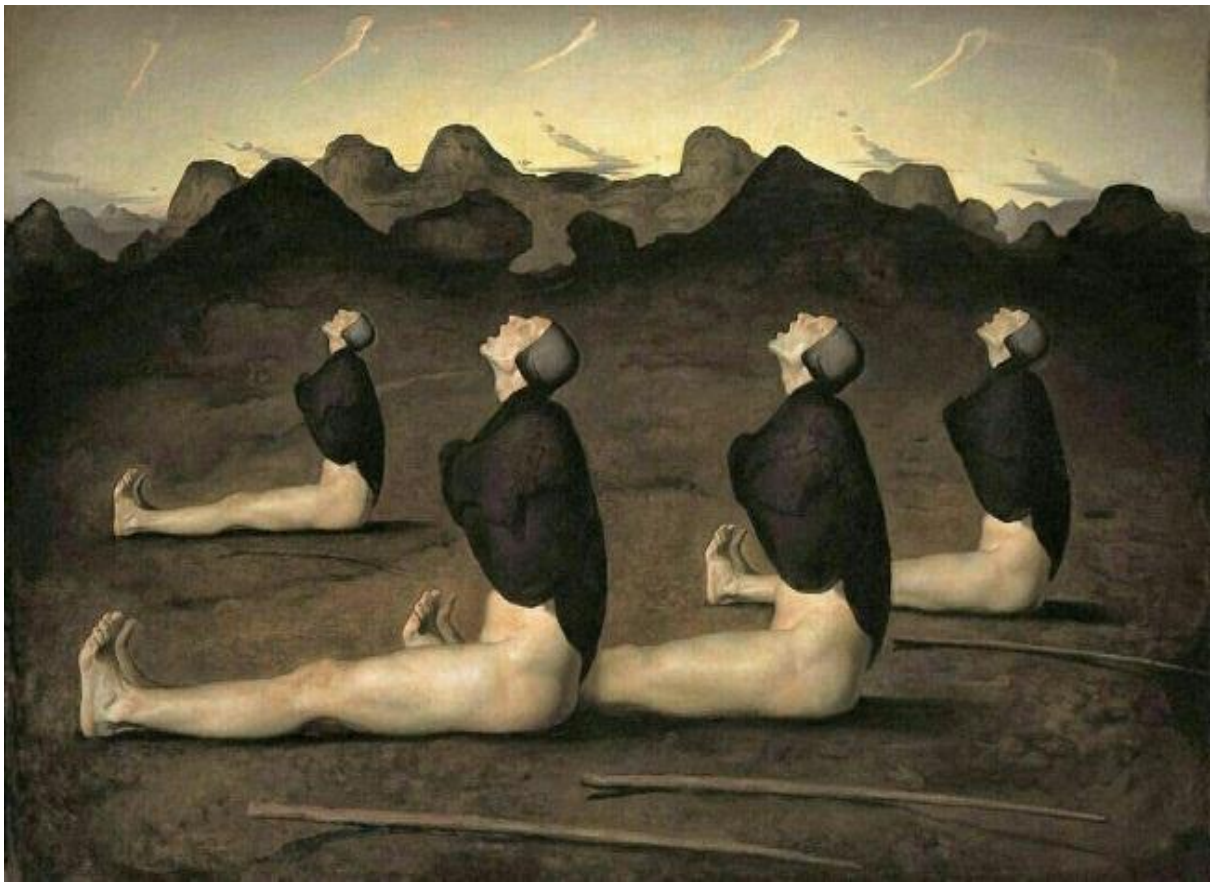
در این‌جا، فرد مورد نظر به جای حلزون نشسته و نقشی استعاری را ایفا می‌کند که مطابق فرمول، خاصیتی این به جای آنی دارد. نکته‌ی مهم دیگری که باید به آن توجه داشت، این است که استعاره خاصیت جانشینی دارد و مجاز خاصیت همنشینی. در شعر، بیشتر با خاصیت جانشینی سر و کار داریم؛ زیرا مقید به تعریف یک داستان نیستیم و معمولن روایتی را که در شعر می‌آوریم تا پایان ادامه نمی‌دهیم، بلکه با استعاره، آن را دچار شکست یا تعلیق می کنیم که همین تعلیق، شعر را زیبا می‌کند و این، فشرده یا عصاره‌ی یک داستان است. هر شعر یک استعاره است، اما با توجه به موضوع "استعاره زدایی"، برخی بر این باورند که این یعنی ضد استعاره بودن، که کاملن اشتباه

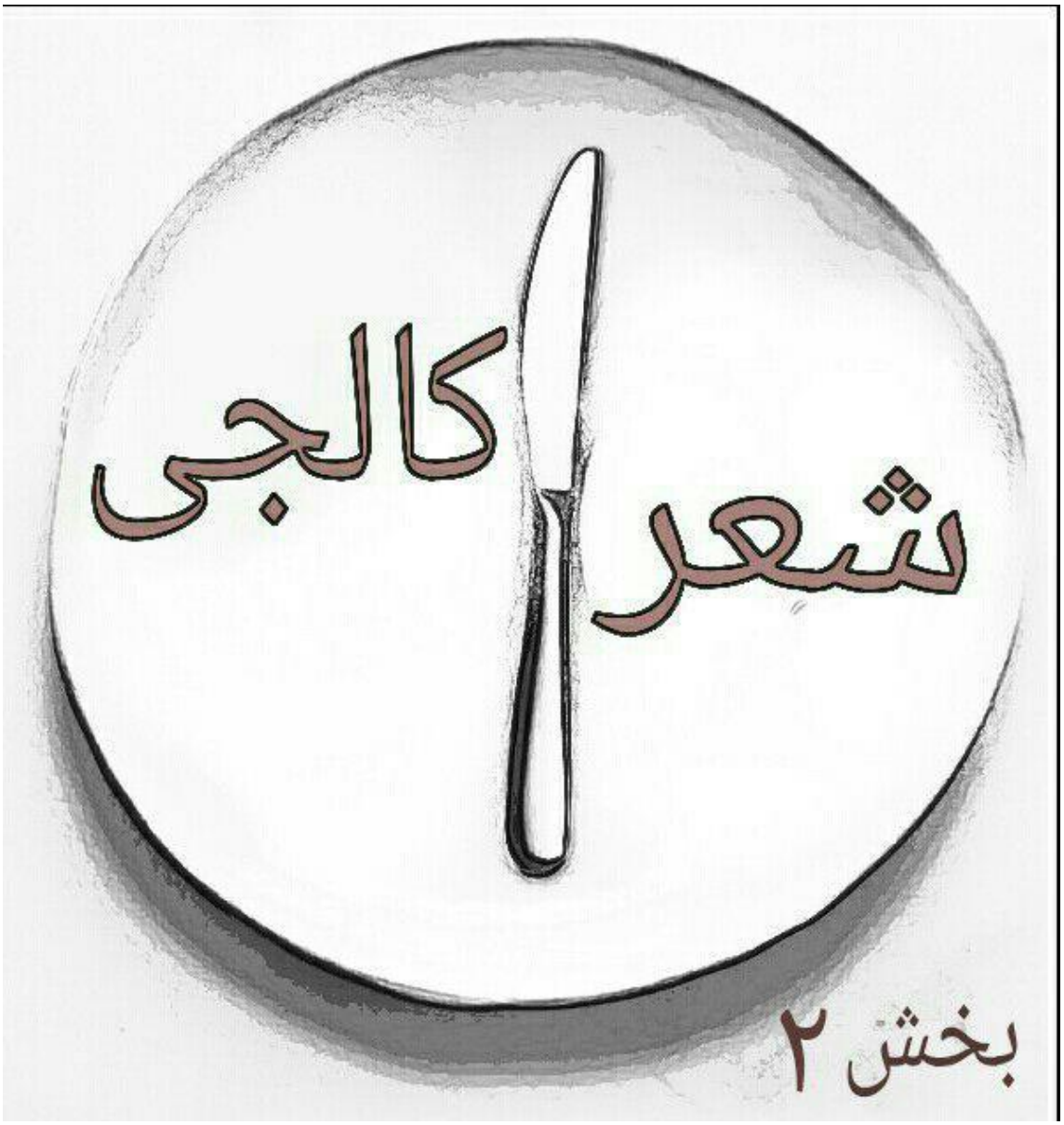
است. منظور از استعاره زدایی این است که از استعاره‌های قدیمی از قبیل: "ساقی و مِی و مِیکده" استفاده نکرده و تصاویر تازه‌تری را وارد متن یا شعر کنیم. برای درک بهتر این مسئله به مثال قبلی رجوع کنید: لاک حلزون استعاره از خانه، و حلزون هم استعاره از آن فرد مورد نظر است؛ پس می‌توان نتیجه گرفت منظورِ شاعر از حلزونی که از لاکش بیرون زده، می‌تواند فردی تبعیدی باشد که از وطن یا خانه‌ی خود جدا شده است، که همین تیزهوشی در انتخاب، شعر را تازه و متمایز می‌کند. پس دلیل استفاده از جانشینی در شعر، عمق دادن به معنا و مفهومِ حرف مورد نظر است.

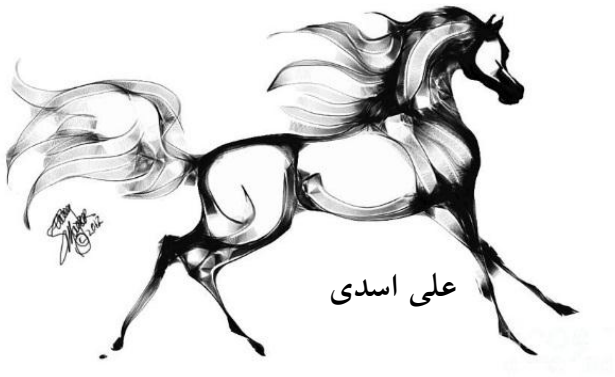
مخاطب در شعر، یک جا نمی‌ایستد، بلکه در حال حرکت است. نکته‌ی دیگر این است که نمی‌توان ادعا کرد تمام جانشینی‌ها، استعاری‌ست. برای مثال:

"گل زیبا است." / "گل زیبا بود."

همان‌طور که می‌بینید در جمله‌ی دوم فعلِ "است" جای خود را به "بود" می‌دهد، که این جانشینی، استعاری به شمار نمی‌آید. باید به این نکته هم توجه داشت که جانشینی یک بحث کلی است و استعاره زیر مجموعه‌ی آن. نمی‌توان گفت که استعاره همان جانشینی و یا تمام جانشینی‌ها استعاری‌ست. در آخر باید تأکید کرد که در این باره، شاعری موفق‌تر است که هوش به خرج داده تا بداند به جای چه کلمه‌ای، چه کلمه‌ی دیگری را قرار دهد.




شعر کالجی
بخش ۲



علی اسدی

پشت بندهای سینه‌بندت

پشت چشم‌های قهوه‌ای ت

باید مجازاتت کند

بهاری که گل ندیده است

زمستانی که باران

و منی

که تنت را هرشب قرض داده‌ام به مردی

که امین تخت‌خوابت شده است

چند پله را دویده‌ام

تو هنوز آویزان عقربه‌هایی

و رأسِ ساعت نه

در اغوش رفتگری

به خواب خواهی رفت

چند نخ سیگار

هواپیما

موشک

زیر دریایی

زیر آبی

مشت می‌خوری

اشک‌هایت را می‌بری

پشت چند دقیقه سکوت

و امپریالیسم هم درکت نخواهد کرد

باید که معجزه‌ای شود

تا که دستت را بالا ببری

چند اسب شیهه بکشد

شهر را ترک کند

و تو هنوز راس ساعت نه

چهل و هشت ساعت برگردی عقب

از تختخواب

از شهوت مردی بگریزی که هنوز

ارضایت نکرده است

چند نخ سیگار

چند شیهه که هنوز

انتظار تو را از یاد نبرده است

من چند ساعت

بعد از چهل و هشت ساعتت

پشت چراغ قرمز

۴۰ ثانیه ای ایستاده ام

پشت بندهای سینه‌بندت

پشت چشم‌های قهوه‌ای‌ت

باید که حقیقتِ این شعر را باور کنی

و چند دقیقه بعد

ترک کنی طهران را

به...

پک‌های عمیق مردی

که سال‌هاست برایت شعر می‌گوید

آمنه باجور

۱.

از تونلی که توی آب می‌ریخت

مثل قطاری که در آن فرو

تمام شد

مثل دور انداختن آخرین نوار بهداشتی

لم داده‌ام روی تنهایی

که جای خالی دست‌هات

نوازشم کند

بغلم کند کاناپه

و آشپزخانه از پشت

آاخ!

چرا یکی

تنها یکی

لب نمی‌گیرد از تنهایی؟

۲.

مادرم

شعری‌ست بی‌پستان

پدرم

کاندومی که خاک می‌خورد پای تخت

و خواهرم

مردی هرزه با چند دخترِ طفلی برادرهام

برای زن رفته‌اند کلفت

و من که استکانی ته تغاری‌ام

شبی

روی ما تحت افتادم

لب‌ام پرید و دورتر از آن دورهمی

پرت‌ام کرد پدر

"برو گم شو ضعیفه"

دست‌هام خودشان

که ول شدند

در کودکی

و دنیایی که لنگ‌هاش

هنوز باز است

بهار توکلی

۱.

دستش را که می‌گیرم

سردم می‌شود

دلش به اندازه‌ی مادرم پر است

دلخوری‌هایش را کسی نمی‌خورد

پای حرف‌هایش که می‌نشینم

تمام تنم یخ می‌کند

مدام

دلواپس دختری‌ست

که با لباس سفید

به خانه‌ی بخت فرستاده و حالا

در خانه‌ای دورتر

خالی‌تر از او ایستاده

فرقی نمی‌کند کی به سراغش بروم

سال‌هاست

سرد و دلواپس

گوشه‌ی آشپزخانه لمیده و جز غم

چیزی

برای خوردن ندارد

یخچال

۲.

عصبانی که می‌شوم

گاز می‌گیرم دندان‌هایم را

پشت لب‌های سرکوب شده‌ام

و حالم را

از هر کجا که ریخته باشد جمع می‌کنم

عصبانی که می‌شوم

دستم را بر می‌دارم

می‌زنم زیر گوش خیابان

به اولین ترمز سلام می‌کنم

به شانه‌های شیشه‌ای تکیه

عصبانی که می‌شوم

زودتر از همیشه برمی‌گردم

تا آشپزخانه را بغل کنم

سفره‌ی دلم را روی میز پهن

و هر چه دم دست باشد

سمت معده‌ام پرتاب

عصبانی که می‌شوم

خودم را روی زانوی صندلی می‌نشانم

بغضم را وسط می‌گذارم

و زندگی را نجویده قورت می‌دهم

عصبانی که می‌شوم

بیشتر از روزهای دیگر می‌خورم

خودم را

ناخن‌هایم را

و گاهی وقت‌ها کتک

مسیح حسین نژاد

خواب جای عجیبی است

گند هم اگر بزند به سر تا پام

کسی جز خودش نمی‌فهمد

اما من لاف می‌زنم

که خواب دیده‌ام

وقتی اتوبوس

از وسط خنده‌هایم داد می‌کشید

سفر از بیخ گوشم گذشت

و خوشبختی لای جمعیت گم شد

بعد

من ماندم و تنهایی

که اگر نور هم از سوراخ کلید

به خلوت تاریکم بیاید

سرزده

ترس برش می‌دارد حتمن

تنهایی

مثل کنه چسبیده ست و ولم نمی‌کند

و تنها کسی که سر می زند به من

غمی‌ست که از کودکی با هم بزرگ شدیم

اصلن

من غلط کردم که گذاشتم مادرم مرا پس بیندازد

باید همانجا می‌چسبیدم به دیواره‌ی بی رحمش

و غذای هضم شده‌اش را می‌خوردم

یک عمر

حالا

پاهای پرانتزم

خنده دارد و کلی حرف

که عفونت کرده تا زیر زبانم

و آرزوهای تنبلم

چاق شده‌اند توی سرم

و سرم را که مزه‌ی گوشت می‌دهد

خورده‌ست زندگی

بس که ملامتم می‌کند لعنتی

اصلن

وقتی بخاطر هیچ

همه چیز

از دست می‌رود

یعنی که هیچ خیلی بزرگ‌تر است

از همه چیز

میلاد حسین نژاد

آه دنیای بیچاره

دنیایی که روز، شانه به شانه‌ات جان کند

شب، وسط حرف‌هایت خوابید.

تو، لاستیک قراضه‌ای هستی

که بچه‌های محل هلش داده‌اند

اما تو را

کدام دست رکیک هل داد

که هیچ وقت زمین نخوردی؟!

تو را یک‌بار سیب گنده‌ای فرض کردم

که سال‌های سال، پوستش را کندند

و به هیچ مهمان مهمی تعارف نکردند

آه دنیای بیچاره

دنیای کوتاه قد بیچاره

دنیایی که بین درخت‌های خودت گم شدی

تو تنهایی

و تنهایی همین دمپایی است

در مجاورت جاکفشی

تو تنهایی

مثل تمام دست‌های قطع شده

مثل تنها چشمی که کور نیست روبروی آینه

مثل تنها صندلی جامانده در یک اسباب کشی عجولانه

آه دنیای بیچاره

دنیایی که در خیابان‌ها گم شدی

در شهرهای بزرگ سرت گیج رفت

وقتی به تو فکر میکنم

دلم می‌گیرد

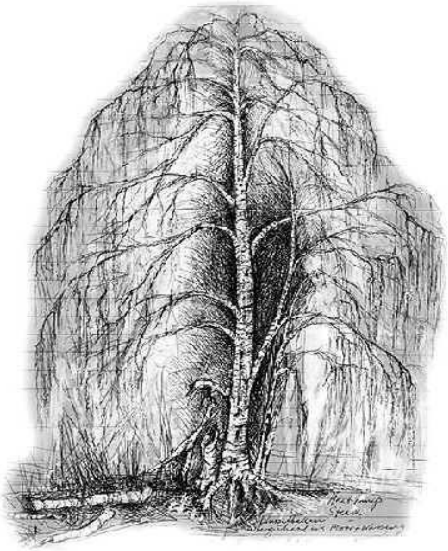
وقتی راه پله‌ای می‌شوی

که خانه را به پشت بام

و پشت بام را به هیچ جا نرساند

دلم می‌گیرد

وقتی زندگی فاصله‌اش را با تو حفظ می‌کند.



فهیمه جهان آبادی

باد سر می‌کوبد

به گل‌های دامنت

که پرپر شده لای دو پا

برگ برگ برهنه می‌شوی

با گوش‌های بیرون زده از گیسو

و یک جفت نارنج تابیده بر سینه‌هات

جامانده لای شاخه‌های سپیدار

برهنه بمان

دوباره پاییز

برگ‌ها را تنت خواهد کرد

خاطره حاتمی

بر گردنِ خودمان است

تقصیرِ از پا افتادن‌مان

شاید این تیترها

باقیمانده‌ی گرد و غبار

بر پنجره‌های خانه‌ی خودمان است

شاید اشتباه را به درستی انجام نداده‌ایم

که ناجیِ مرده‌ی خودمانیم

شاید که فکر نکرده‌ایم

شاید که ذکر

باید دوباره فکر کنم

مجتبی دارابی

چقدر قایق دارد این موج

که دستم انداخته در آکواریوم

کوسه بالا آورده موجی

که افتاده به جان پستان‌هاش

دست و دلم می‌لرزد

روی اندامش

باد کرده این مثلث گوشت‌خوار

برمودایی که تا قورت می‌دهد می می

"مادر این عروس دریایی‌ست"

وقتی که باد می‌بندد به مو

غرق می‌کند قایق

توی چشم‌های بندری ش

می می

لامصب عجب توپی!

"مادر این دزد دریایی‌ست"

موجی که دست انداخته لای پستانش

ول نمی‌کند پارازیت

"دستتو بکش لعنتی"

و قایق‌ام غرق می‌شود

توی آکواریوم

پشتِ یک لیوان آبِ خنک

رئوف دلفی

۱.

برای لُختیِ رای مفعولی

هیچ راهی

غیر رای لاغر نیست

این راه راه

چهار راهِ راه بندان است

که رانت به رانت‌های دولتی دستبرد،

دست بردم به رانت که رانت‌های تازه در رای مفعولی

با همین چهره‌های معمولی

که را در لباس

لاس را به راست می‌زنند

و در را خلاصه در دیوار

من راه به رانت نمی‌برم هرگز...

برای لُختیِ رای مفعولی

هیچ راهی

غیرِ رای لاغر نیست

با اتصال به را

مرا راهی

به جز رای رانت نیست

تو را که را برای من رآورد

۲.

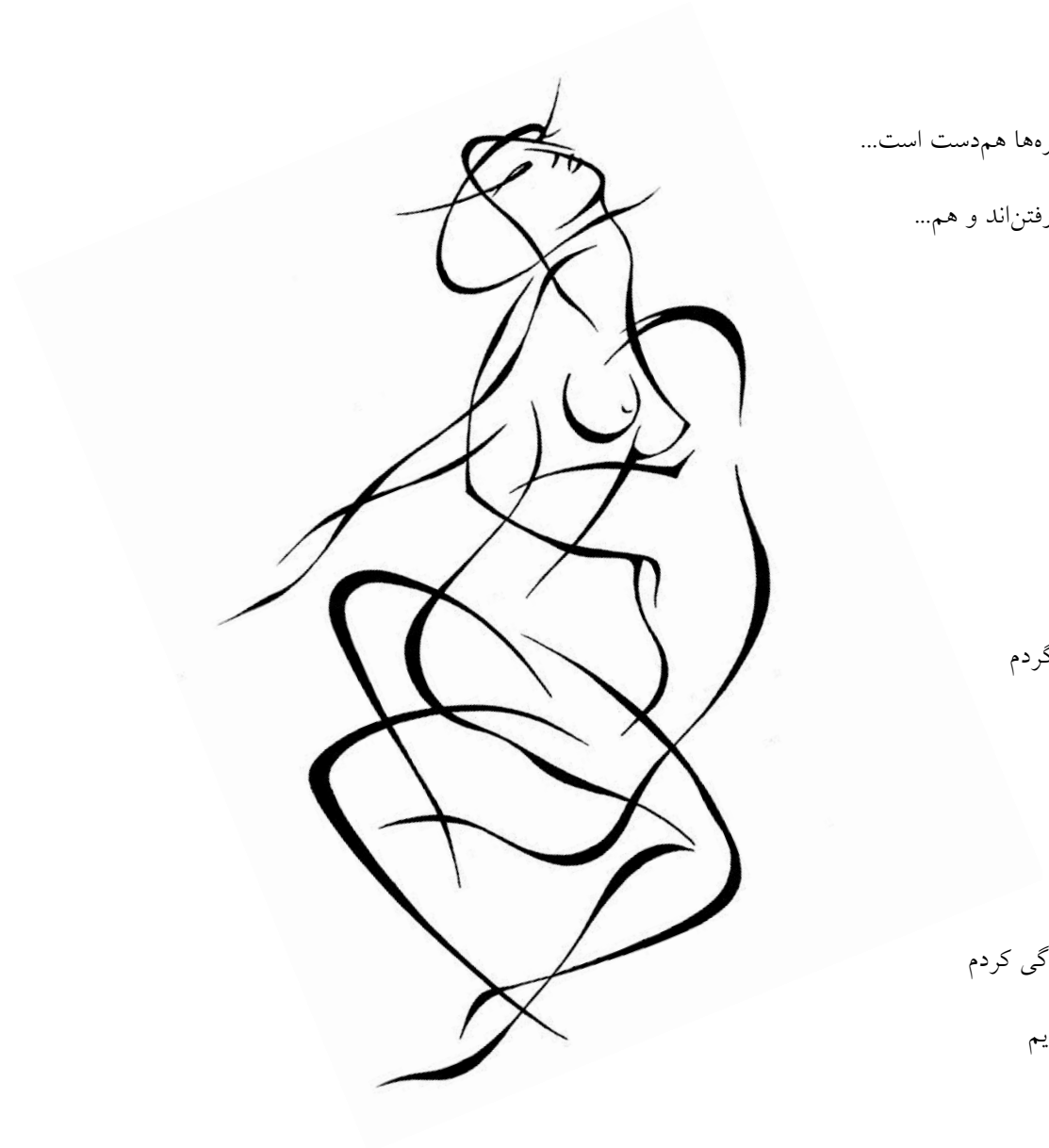
اخلاقِ خواب ها عوض شده بود

تا تخت دراز بکشد

لا به لای هذیانِ اتاق...

طوری که شب با سکوت پنجره‌ها هم‌دست است...

هم‌دست هایم قادر به خواب رفتن‌اند و هم...



دست‌هایم

خوب می‌دانند

ظهر از همه‌جا گرم‌تر است

این‌که چند قرن بعد

آسوده با خواب‌ها به تخت برگردم

مشخص نیست...

من از اتاق متولد شده‌ام

با موی رگ‌های مو مشکی...

یک عمر تحت تاثیر لباس زندگی کردم

یک روز تحت تعقیبِ پلک‌هایم

که با تقویم مصادف‌اند...

شاید خوشبختی نوه‌یی‌ست

که در خواب خواهم کُشت

و روز ها نتیجه‌ای که می‌گیرم

با موی‌رگ‌های مو مشکی

و دیگر عمقِ تخت

ایمان رحمانی

آنقدر رفته‌ای از من

که بوی دریا می‌دهد تنم

برای آوازی که یک مرغ دریایی سر داده

چگونه گریه سر کنم!؟

روی موج‌ها می‌توانم به جای شنا کردن

چند قطره اشک بردارم

نهنگ‌ها برای خودکشی

چند شیرجه کم دارند!؟

برای همزیستی مدامم با ماهی‌ها

آهی بکش که صدف را روی کف سر بکشم

شن ماسه‌ها را روی بدنم بپاش

دست دست نکن!

به گوش ماهی‌ها گوش بسپار

گوش می‌کنی یا نه؟

حرفی که دریا نابلد بود، بزند

آن‌ها واقعن خوب بلدند !

در جذر و مدی که اتفاق افتاد

هنوز در آغوشت می‌افتم

با موج‌هات گرم می‌گیرم

پستان‌هات را نرم‌تر کن

که لااقل چند بار غرقم کنی

حالا که هوا شرجی‌ست

باید چند بار دم کنی

تا دوباره دریا را ببینم!

دریا حسرتی‌ست

که هر شب به خوابم می‌ریزد

از بس

خیالت موجی‌ام میکند!

.....

سپهر رضایی

در چشم تو حقیرم

آنقدر که نمی‌بینی

مثل بوسه‌ای که از تلویزیون همسایه پخش می‌شود

یا صدایی که در ترمینال

مسافر می‌خواهد

اما تو راحت از آن می‌گذری

نه فکر می‌کنی

به تلویزیونی که بوسه منتشر می‌کند

نه حتی به صدایی

که مسافر می‌خواهد

در چشم تو حقیرم

مثل تیغ کندی

که زنگ می‌زند در حمام

تا که در فرصتی

بیندازی‌ش دور

یا مثل شیشه‌ی عطری

که خالی شده دیگر

در جشم تو حقیرم

مجید رعایایی

ادامه ی انگور به پایان نمی‌رسد

باید با استکان چندم

خودت را بالا بکشی

بکشی، بکشی

تصویر نکبت درخت‌ها را در شعر خیام

من از خودم حامله‌ام

از تمامی این استمناء بی‌مورد

که آب می‌شود درون تنم

که تنم را روزی دار خواهد زد

در ساعت چند صبح در رجایی شهر

لیلا ، لیلا نبود

لا بود

در سمفونی چندم موتزارت

لا بود در ران‌های چاق‌اش

لا بود در کبودی سوراخ‌اش

لا بود در نگاه مستقبل من که دو دو می‌زد پشت زرورق

الدوز من!

این ماهی، با سیاهی کلاغ پرپر شد

و مترسک‌های مزرعه یکی یکی ظن گرفتند

زن گرفتند

آه شتر جان

قبیله‌ی بنی عامر

با کوهان‌های لیلا بازی کرد

و ابن سلام

شوهر بود

شوهر اول بود، آ خر بود

من کجای این وسط صیغه شدم

به وقت کدام لهجه بود

که بیابان دایه دایه خواند

رقصید با شن‌های روان

و پاهای مرا آبیاری کرد

جهان به صورت عجیبی سوم است

چهارم است

چندم است...

لعنت به تو نظامی

مگر من چه کرده بودم باتو

سوسن درست می‌خواند

یه کارد سلاخ به دلم...آ خ به دلم...آ خ

به دلم ...آ خ به دلم

یه کارد سلاخ به دلم...آ خ به دلم...آ خ

به دلم ...آ خ به دلم

من کمونیست‌ام

نیستم

در کارخانه به من تجاوز شد

در زندان به من تجاوز شد

در خاوران به من تجاوز شد

لعنت به تو نظامی

لعنت به ستاره‌های روی شانه‌ات

که در ۲۱ خرداد ۱۳۶۰ تف شد روی خاطرات مادرم

من خداحافظی کردم از دهانت

من عاشق دختری شدم که پدرش برادرم را کشت

من عاشق دختری شدم که باکره نبود

تنبور می‌شد در دست سید خلیل

و بارها در تنگی دکمه و اتاق فریاد زده بود

ای بازرس‌های اداره‌ی پنجم آ گاهی

مرا پناه دهید

ای تناردیه

تو را آن به که چشم فرو پوشیده باشی

چه کرده‌ای با من لیلا

انا لله و انا علیه راجعون

چه کرده‌ای با من لیلا

بیست و دو کیلومتر مانده تا روزگار

دوزخی‌اند آ قا

من چهارشنبه‌ها چه ها که نمی‌کشم

نمی‌کشم

در تقاطع عربستان با جمال‌زاده

مصطفی رنجبر

دیواری بین ماست

پس آنچه فکر می‌کنم

تویی که معنی نمی‌دهد

خواب نمی‌روم اگر

دلیلش می‌تواند زنی باشد

توی جیب

که می‌پرد از پلک‌هام

"پدران ما که چیزی نداشتند

ما هم نداشتیم"

خودم را کشتم

تا شاید این «نداری» ریشه کن شود

دستانم را بریدی

از هر کدام یک «من» دیگر رویید

گردن‌ام را بریدی

باز دست و پا در آوردم

"هر درختی که قطع می‌کنید

با لشکر کبریت‌هایش به جنگل باز خواهد گشت"

یک تکه چوب شدم

توی خواب

هنوز عقل نداشتم

پس آن چیزی که گمان می‌کنم منم

معنی نمی‌دهد

تراشیده‌اند دری

به شکل جیب‌های این اتاق

لولا شدم به فراموشی

و زنی هر شب جیر جیر می‌کند در من

شب اما شب است تنها

مثلن امشب که نمی‌تواند دیشب

حتا اگر ولوم جیرجیرک‌ها برود روی اعصابم

و از تیک پلک‌هام بپرد

از قطع نخاع درختان

تا زنگ تعطیل مخچه

تا اثرات پوفیوز هیپوفیز

روی بعضی شب‌ها که قدشان بلندتر است

تازگی‌ها شب‌های جوان‌تر

با قرص خودکشی می‌کنند

من اما تصمیمی شدم به فراموشی

از پای قول‌هایی که درد می‌کند

"قلک این قلب بشکند اگر دروغ بگویم

هر روز خودم را می‌کشتم

شاید این «نداری» ریشه کن شود"

رجوع می‌شدم به فراموشی

به تو

که معشوقه‌ام بودی

یک لنگه در که معنی نمی‌دهد

پس آن قفل را شکستم

بیدار شدم

مثل جنینی رهیده از بند ناف

از اقتباس نه ماهه‌ی زندان

از زهدان

"پدران ما که عقلی نداشتند

ما هم نداشتیم!"

مریم زمانی

گلوله‌ی آخر

جا ماند

بودجه‌ی الکل، کم

گردهمایی آخر، شلوغ

و سرچ نهایی گوگل، بیهوده

آخرین جهت جغرافیایی

توی شرقی بود

به آن مدلِ غربی

نبشِ دقیقه‌ی بعدی

عقب نشینی کن

به جشن تولد

به اعلامیه‌های ترحّم

و حتی به نشتی شعرهایم

دستور بده دیگر جلو نیایند

در را که ببندی

هیچ دستی رهایت نمی‌کند

و گوشه‌ی چپ اتاق

در چشم‌هایت چپ می‌کند

گوشه‌ی چپ اتاق خوب است

خواب چپِ زن خوب

دستورهای تو خوب است

اما فراموش کردی

میرمهیار صابری

در سکانس آخر این فیلم

هر تماشاگری که خیره در چشم‌هام شد

قایقی را دید قدم زنان

توی افق

که لحظه‌ای به درونم دور می‌شد

و لحظه‌ی بعد

روی ساحل چکید موجی و دید

که نزدیک گونه‌های من است شوروی

قایقی که رفتن‌های زیادی دید

رفتن‌های بسیاری شنید

اما کجا می‌شود مزه‌اش کرد؟!

گاهی چنان شور می‌شود زندگی

که از یاد می‌بریم

چقدر آبنبات دوست داریم

شورِ شیرین بودنش دیگر درآمده

می‌ترسم آخرش دست خالی

به جنگ کوه بروم

و غاری بسازم

که دست هیچ چشم شوری به گونه‌هایم نرسد

در تنهایی خودم بنشینم

و این فیلم را

صادق صدرا

افتاب رنگ می‌باخت

روی لبی که بوق می‌خورد

ترافیک بالا می‌آورد

چشمی که می‌چرید پشت پنجره

شیشه می‌کشید و پایین مذاکره می‌کرد

خیابان جا به جا درجا

جام توافق می‌زد برجام

تیک دیپلماتیکی داشت

چانه‌ای که ماتیک می‌زد

تنه می‌زد به دیپلمات ژنو

و هی تلو تلو می‌خورد

تن می‌برد پای تختی که می‌باخت

گرگ شد و میش

پرید صندلی جلو

برو اومد

بووووق

کشید کنار

میش بود و گرگ

گاف داد و گاو زایید

و آفتاب

دوباره سرخ کشید و سر خورد

روی لبی که رنگ می‌باخت

جا به جا میله و عقربه‌ها پشت چراغ قرمز

آتش به آتش انتظار دود می‌کردند

خیابان‌ها همه نافرجام

مزه‌ی تازه می‌چشید پسا هرجام

علیرضا طاووسی

تو لباس‌ات را بپوش دخترم

که سرما وفا نکرده

بخاری هم که پول گاز رفت بالا

شلوار ملوارِ حسابی هم که یُخت

پایین اش را دوختی دخترم؟؟

اها نخ نداری از همسایه

بالایی

چه بر ما سخت می‌گیرد

حال و روزمان لق است

گوش موش‌ها کش آمده خرگوشی

همان بهتر که لباس‌ات را بپوشی

سرما صفا نکرده

محمد علیاری

۱.

دراز می‌کشد روی لبانم

با ران‌های سفیدش

به دهانم تجاوز می‌کند

فرو می‌کند تا حلقم

و پایین‌تر

می‌رود می‌ریزد به خونم

هرچه از کمر به پایین دارد.

هر روز خودکشی می‌کند روی لبانم

من از سادیسم او

و مازوخیسم خودم

به طرز عجیبی لذت می‌برم

دستانش همیشه در جیب من

و نصف حقوقم مال اوست

نادر نیست

اما عجیب

و از دید خیلی‌ها

پدیده‌ی شومی‌ست

باید اعتراف کنم

این شعر دارد معما می‌شود

و طرح معما در شعر کار جالبی نیست

پس منتظر شعرهای بعدی محمد علیاری باشید

محمد جان مرا از شعرت بیرون کن

دارم خفه می‌شوم در شعرت

بگذار روی لبانت دراز بکشم

فندکت را دربیاور

آتشم کن

تا بار دیگر به دهانت تجاوز کنم لطفا

۲.

نه

نه

نه راز سنگر و ستاره را می‌دانی

نه جان‌دار غارنشین از تو سود می‌جوید

تا به شکل چیزی درآید

تو زهرا قنبری هستی

که امسال در کنکور کارشناسی شرکت می‌کند

فعلن هم قصد ازدواج نداری

و من چند سال دیگر باید بنشینم پشت دیوار

برای این جماعت بیمار شعر بنویسم.

خلاصه تو زیاد هم شیرین نیستی

اما رگه‌هایی از جنون در من وجود دارد

و پتانسیل‌اش را دارم

که خودم را حلق آویز کنم.

نمی‌خواهم چشمانت را

زیاد توصیف کنم

از بس که آرایش می‌کند

حالم به هم می‌خورد از معشوقه‌ی حافظ

و بالا می‌آورم

وقتی آیدا را در آینه می‌بینم.

تو زهرا قنبری هستی

و من نمی‌توانم چشمانت را

برای مخاطبان پفیوزم توصیف کنم

نه حتی حس مالکیت‌ام

اجازه می‌دهد

که تو را به شعرم دعوت کنم

و به این دیوث‌ها نشانت بدهم.

دانیال فروتن پژوهی

۱.

زن مناسبتی‌ست

مردش مناسبِ درام نیست

برای او مرگ هم نوستالُژی‌ست

یک زَن در شعرِ بعدی

در شعرِ زنِ قبلی

که روی همین صحنه اجرا داشت

مناسبِ مردی‌ست زخم خورده

که اجرایِ مُردن ندارد

جایِ مادرش ترِزا

رُزی سمی‌ست

که مرگش را نمی‌کند کامل

زجر هم نمی‌دهد

طفلی کاراکتری که می‌خواهد این صحنه را پانتومیم کند

"همین سطر مناسبه دیگه!؟

نُچ!

می‌خوای بیشتر کِشش بِدی؟

اوهوم!

باشه واقعن که خیلی بَدی"!

زن به زن

زن بزن زن زن بزن

فقط زیرِ این حرفم نزن

میوه بیارسیب

زیاد درشت

مثل پستان‌هایی که هرچه بود

مال من نبود!

من حرام خور بودم

پس کارت دعوتی

برای زن دان بفرست

تا خدا که حضرت شیطان است

لای پستانانت

شیطانی کند طفلی

۲.

با لیوان آب و قرص کنارش

نیلی ساخته‌ام که تنها

قرص ماه در آن پنهان است

آبی نمی‌گذارد

آسمان دل نمی‌کند

و این کلمات

بگذار با هم برویم سراغش!

اگر که پاورچین پاورچین بیایی

و در گوشه‌ی اتاقم سَرک بکشی

می‌بینی؟

گلی دارم

سُرخ (یک کلمه)

که از خاک من آب می‌خورد

کسی که او کاشته بود

چشم آبی (دو کلمه)

و بعد رفته بود تهِ این سطرها

مِشکی

اگر که باور نداری

از آنکه با چادر سیاه

پشت به دنیا می‌رود بپرس

نشانیِ سنگ قبرم

سنگِ سفیدی ست، نه!؟

انگار تهِ سطریم ، آره...

پویان فرمانبر

۱.

کاش پا بودم

که مثل تو می‌رفتم از من

نگاه می‌کردم به آمریکا

که تن داده به تختخواب

و جز دیوار نمی‌شناسد کسی

حتا تو را می‌شناسد

که با بسته‌ات

وقتی باز پرده را می‌زد کنار

مثل باد می‌وزیدی لای پا

حالا نه من پا دارم

نه این سطرها

که لگد بزند به تخت و برسد به شعر

و خرابیِ فنر چشم کند

به الکسیزِ درونم در تگزاس

من اگر جلقی‌ام

پس کیست او

که در این شعر

ارضام می‌کند؟

۲.

مادرم چوپانی‌ست

که از اول دروغ

و با دشمنی که از گرگ هم بزرگ‌تر

در آسمان چه گوسفندی می...می...

می‌چرم دروغ را و چرا

در آسمانی می‌کنم نامادری

که غیر از درد نمی‌بارد

مادرم چوپانی‌ست

که نیست

زوزه‌ای‌ست

در گوسفندِ درونش

و من که برّه‌ای در فکرهام می‌دود مدام

آنقدر غمگینم

که دیگر اشک ندارم

غرق شده دریام

سامو فلاحی

چگونه در آغوشت بِکشم؟

شاید کنار تلویزیون خوابت برده

هی نگاه کن

آنقدر دوستت دارم

که رفته رفته دارم پخش می‌شوم برات

و رفته رفته محو می‌شوم

رنگی

سیاه سفید

تو آخر پریز را از برق می‌کشی

فرشاد قاسمی نژاد

۱.

سیفون کشیده می

روی لب

و خطی گسسته پایین می برد اشک

گوش شکسته کر می شود

توی کیف

لای پستان هاش

خیس می خورد لب

لبه ها

و روی شلوارم تر

عکسی فرو می رود در می

می

و قاب شکسته گیر

لای پستان هام می کند

کش می آید صدای در

لای پاهام

و در سوراخ

فرو نمی رود دیگر

دست هام

۲.

تو مثل 'مانند' نیستی

به کارم بیایی

وقتی شبیه تو می شود چیزی

یا بادی که بپیچد

لای پاهام

همین که فوت می‌شود

لای پاهات

او از تو بهتر است

ولی تو بهتر فوت می‌شوی

و در این سطر بوس که می‌کنی

سوت می‌زنی حالا

باز جلو می‌آید موجی

از لای پای او

که دنبال دریای توست

لای پاهات

او سومی‌ست

و جای خالی باد

توی موهات

حالی به خالی می‌کند

رد پایش را

او چارمی

و هر سنگ که پرت می‌کند سمتم

جای تو از کوه خالی

عزیزم

تو مانند او نیستی

از من نترس که دوستت دارم هر زنی را

و حالا که پنجمی هستی

دست از سرم بردار

که لای پاهات

دست دست می‌کند

لای موهات

شیما قاسمی

خواب ندارم

بی داری ام

زنی‌ست دربست

که دختر نیست

حتی سیاه‌تر از پستان رگ کرده‌ام

سپید نشد کلاغ این تختخواب

این بستر این صفحه‌ی سپید

که دیگر پا نمی‌دهد

به شعری که فردا آمد و دیروز

رفتم از امروزش

که تنهایی‌ام را زیر لگد بگیرم

مشت و مال بدهد دخترکی چینی

توی حمامکی ترکی

و بعد بخواند محلی و بعد

بخواهد از دختران ایل در غربت

که شیرزن نیستند

غمگین‌ند

چقدر رگ آورده پستان غم کرده‌ام

توی قسطنطنیه لخت

سر رفته‌ام از شیر

خواب ندارم

بی داری ام

دست فرو برده تا بیخ

توی تونلی

که مرد ندارد

فاطمه قهرمانی

۱.

مادری مثل گیوتین

بالای سرم

و چشمانم

تختخوابِ نم‌دارِ پدر

که هی غلت می‌زند

غلت می‌زند من بخوابم

خوابیده‌ام

و خوابِ زنی می‌بینم

مخصوصِ ترقه بازی

که اگر خاموش می‌شد

عروسکِ آتش گرفته‌اش

تازه برمی‌خورد به ماه!

که تاب می‌خورد و هی صدا می‌زد دو کوچه را

دو پاچه‌ی شلوارکم

و زیر دامنم

زیرش گرفته‌ام زیر

و زیر پله‌ها

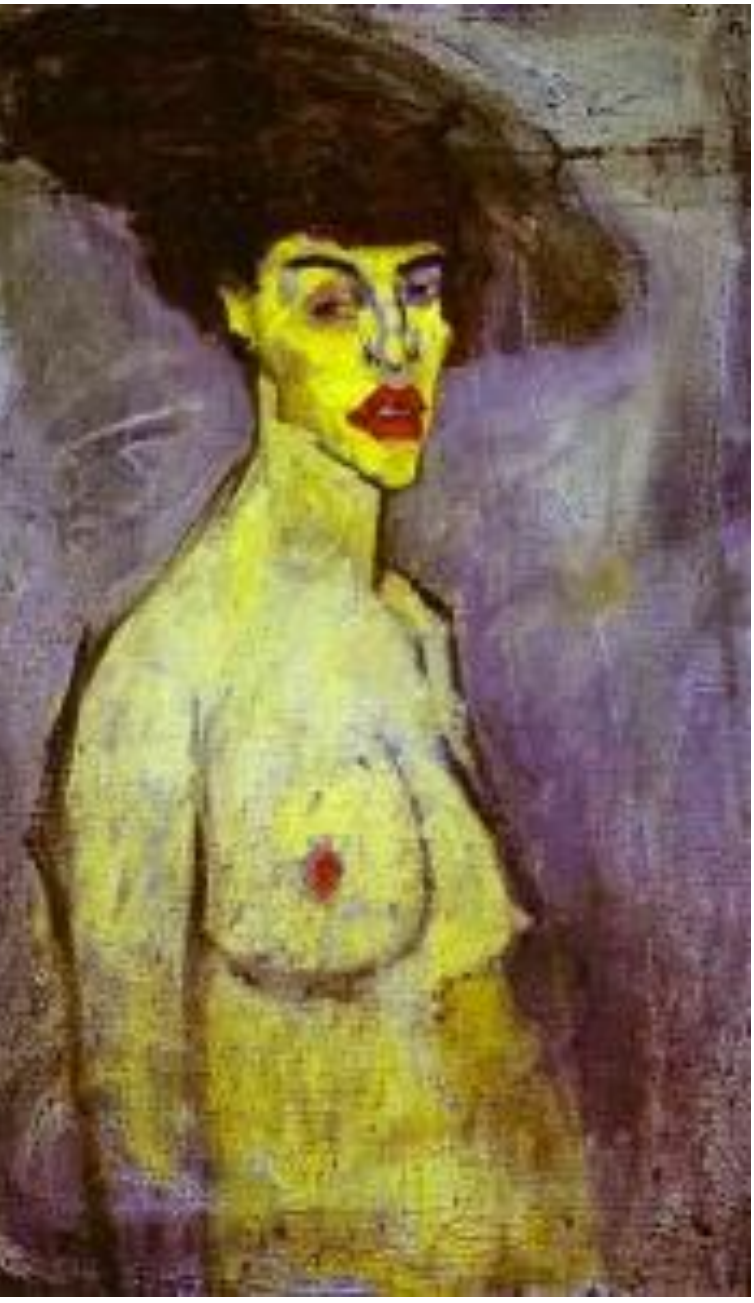
تا آن سر کودکی به دنبالم

چقدر صدا پشتِ سرِ من است

چقدر دویده‌ام در خواب

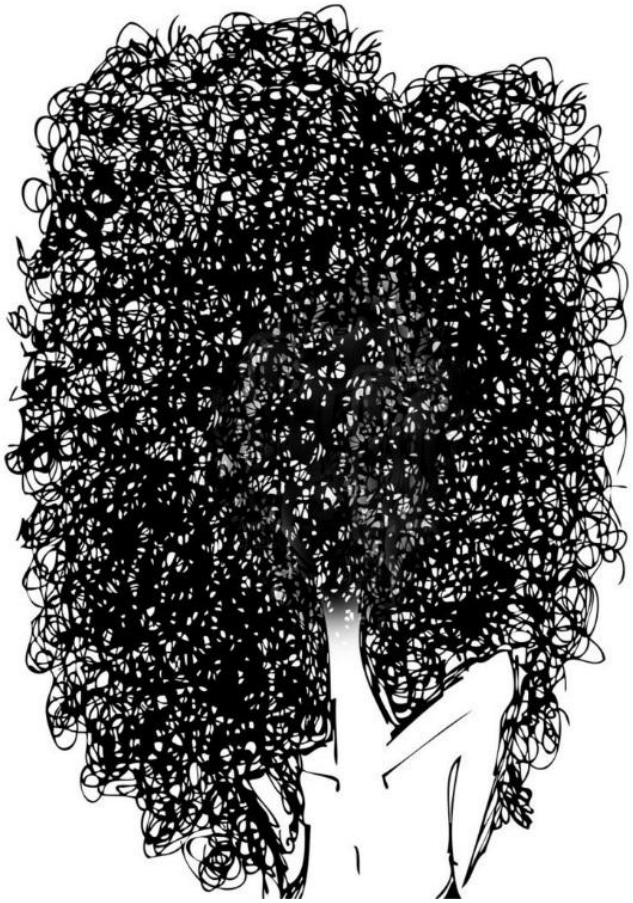
خوابیده‌ام زیرِ گیوتین

و مادرم آب می‌پاشد



۲.

سیگار می کشد اطلس!



ناز برداشته خط‌های بر دیوار

پیچ خورده مثل مو، موج‌دار

بیرون شده از چشم

اقیانوس فلک زده‌ی اطلس

ریخته در سیاهچاله‌ی گونه‌ام

درآورده دادم را

پهن شده روی تنم

طی کرده دیوارم

بالا، پایین

پایین ، بالا

سکته می‌زند خورشید

" کافی ست!"

موج گیج شده من هم موج

مدوسا می‌شوم

بالا می‌آورم مار

که دارد می‌خزد روی دیوار

پیچ می‌خورد مثل مو، موج دار

می‌ایستم

دود از سیاهچالم بلند

چیزی نیست

ایوب مردانی

هرشب دریا

سوی تو دریاست

شبیه گاوِ مش یونس

گم شده‌ام در شن‌ها

فانوسی گرفته‌ام لای شاخ‌هام

گم‌ات کرده‌ام دریا

گم کرده‌ام خانه

بوی باد گرفته ساحل

چند تخته کم داری که برگردی؟

موجی بزن بیا لب‌ها

تف کن این‌همه مروارید

تف کن به ساحل‌ات ماهی

زبان می‌خواهم که مغز کنم لای ساندویچ

بخورم به طوفان

برگردم به ساحل و برگشته باشی‌ها

در این مه که افتاده از سیگار

تو شبیه موبی دیک تهِ قهوه

شکار نمی‌شوی و مآاا

من نهنگ نیستم

مهدی نادری

مثل تلفن که زنگ نمی‌خورد هرگز

کش آمده‌ام روی صندلی

مثل کلاهِ "آ"

و چشم‌هایم که نمی‌گیرند قرار

دو دو می‌کنند

توی گورهایی که روی دیوار

لب کنده‌ام از خنده

به سوی کدام می‌روند پلک‌هام

که اتاقم

خودش را از در انداخته بیرون

و با این‌که نه پنجره دارد نه آفتاب

از هر طرف می‌رسد به نور

مشامم سگی‌ست

که می‌دود سوی قرمه سبزی

حتی پیتزای نیم‌پزی که توی اجاق

سقف ندارد اتاق

جای پا باریده گل‌های قالیچه باز کرده‌اند غنچه

و دست انداخته ماه را جای ساعت دیواری

اثر انگشت مجرمی روی کتاب

مرا شریک کرده حتی به جرم تنهایی

خانه پر از وای است وای

به هر طرف که می‌روم

اطرافِ من است و این همه مردم

در استعمارِ دو مردمک گیر کرده‌اند

پرده را می‌زنم کنار

پلک را

چه بوسه‌هایی!

کش آمده‌ام مثل لب

رفته‌ام توی گوری که کنده‌اند بر دیوار

خانه را بیرون کنید!

ساحل نوری

تو بیست و دو ساله بودی

من بیست و سه

وقتی که اربعین از خانه می رفت بالا

گردن را حسین ها چنان زدند

که مادر آتش گرفت از درد

و مرگ که فتح سیاوش کرد

هزار سودابه زنده شد بی مرد

تو اما چنان سوختی، که لباس ات

نشد که درمانِ یعقوب کند

هنوز بیست دو سال داشتی

من سی

از عمر نگذشته ای و ما را جا گذاشتی

اشک هم شک ندارد که نمی آیی

دیگر نمی آید

و من غیر از خدا که نیست

تو را هم که دیگر نیستی، نمی بینم

تو بیست و دو ساله بودی

من چهل

چقدر طول می کشد این شکنجه؟

غم با نم چنان می ریزد

که خاطره بارانم می کند بمب

و از خوابم چنان می روی بالا

که بادبادک ها بال بال می زنند در خاطرم

تو را کجای انبارخانه ی قلبم گم کنم

که مغزم اینقدر ارور ندهد

تو بیست و دو ساله ماندی

من پنجاه ساله شدم

آیا پنجاه سال برای مردن بس نیست؟

عطر تو در هوایم نفس می کشد

برای حال خوب آماده ام

کنار رودخانه ای که زجر را جرعه جرعه مینوشد و خشک می شود

با مرگ چنان شطرنج می کنم بازی

که فیل اش هوای هندوستان کند

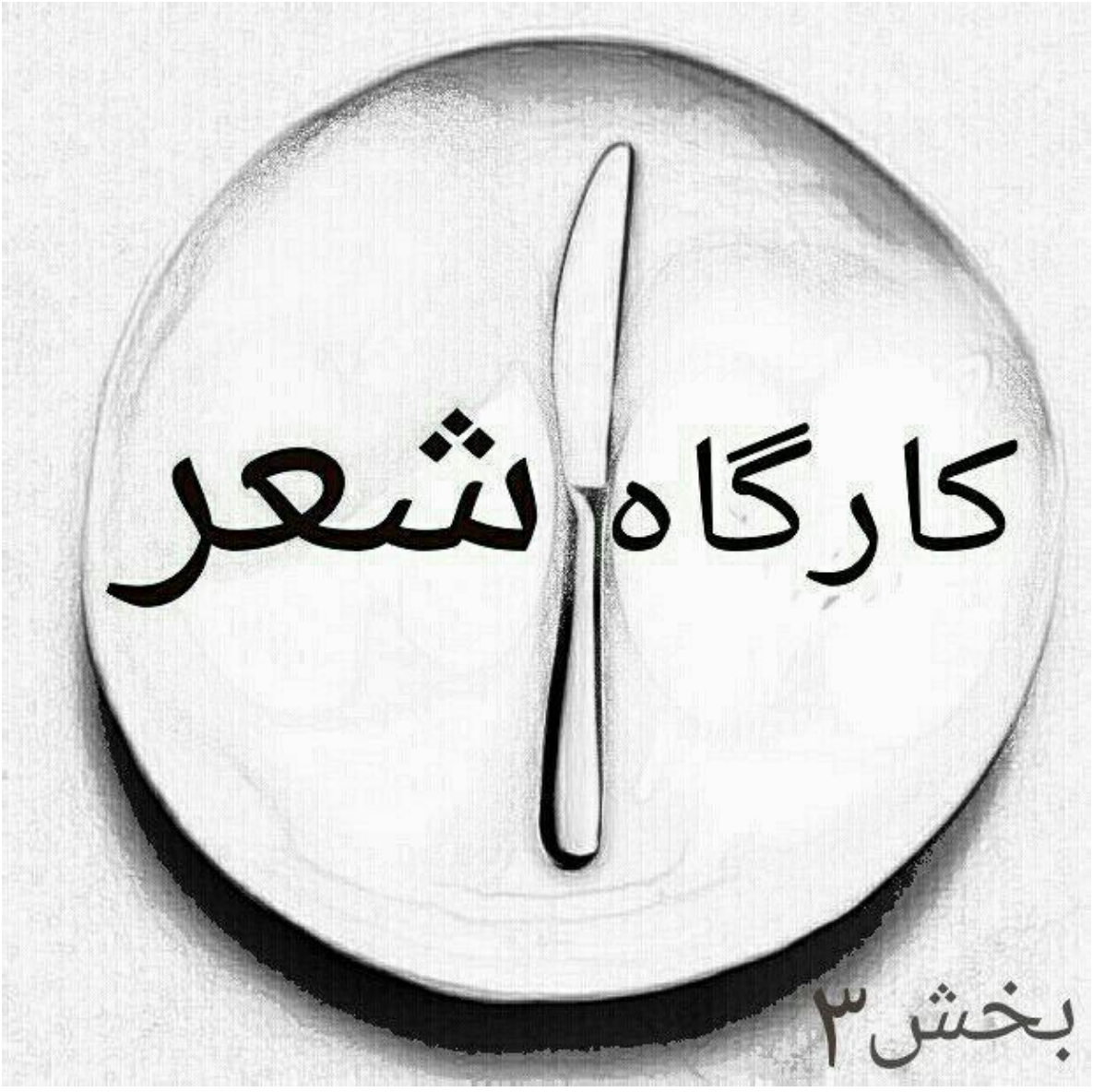
مات این سرنوشت هم که باشم

هر چه که بنویسم ،در پانوشت کم است

تو هنوز بیست دو ساله ای

پنجاه ساله اما

می مانم


کارگاه شعر
بخش ۳

حسین محمدی

حواسم پرت می‌شود
و تنها در شعر می‌توانم لب‌های تو را بی لب بکشم
از شعر در هراسم
زیرا که دروغ قشنگی است
پیرمردی
که هیچ گاه
آلتش راست
راستی
نیمه‌ای از حواسم را بردار
این تخت پر است
برگرد
حواسم را به من بده
حواست را جمع کن
می‌خواهم در این شعر انگونه که هستی
اتفاقن اتفاق بی‌افتی
مثل من که افتادم
و تخت جیر جیر

نظر علی عبدالرضایی

مشکل اصلی این شعر این است که به مخاطب خود جواب نمی‌دهد؛ یعنی متوجه نمی‌شویم که اگر حواس پرتی مسئله‌ی این شعر نیست، پس چرا ترجیح این شعر تاکید دارد روی حواس پرتی؛ حواس پرتی در سکس؟ حواس پرتی در آن پیرمرد، مثل پیرمردی که آلزایمر دارد؟ و اتفاق افتادن؟ و این ناگهان می‌افتد و تخت به جیر جیر می‌افتد، یا پیرمردی که قصد سکس دارد و آلتش بلند نمی‌شود؟ و در آخر رابطه‌ی همه‌ی این‌ها با شعر چیست؟

زمانی که گفته می‌شود "حواسم را به من بده"، شخص دوم باید خیلی حواسش جمع باشد تا حواست را به تو بدهد؛ مگر امکان دارد حواسش جمع نباشد؟

در برخی از قسمت‌ها، می‌توان این شعر را ادیت کرد. سطر اول حذف شود؛ سطر دوم را با تاکید این‌گونه شروع کنیم: "فقط در شعر می‌توانم". و بعد سطر دوم "لب‌های تو را بی لب بکشم" بیاید.

موضوع بعدی این است که در شعر، "زیرا و چون" نمی‌آوریم، بلکه باید این را نشان داد. در متن ادبی جایی برای "زیرا و چون" یا برای "این‌که" نیست، مگر آن‌که قصد داشته باشید شعر را به سمت طنز ببرید؛ که طنز در این‌جا پاسخ‌گو نیست. "زیرا که دروغ قشنگی‌ست": در این شعر چه دروغی اتفاق افتاده است؟ در واقع حسین محمدی یکی دو سطر زیبا دارد و این شعر را تزئین و چند قسمت را به هم متصل کرده، ولی در اداره‌ی آن موفق عمل نکرده است. همچنین استفاده‌ی بی مورد از زبان آرکائیک در این شعر که ارتباطی با زبان شعر ندارد ("که هیچ گاه"). بهتر است قسمت‌هایی از این شعر تغییر کند و جای ارکان سطرها را تغییر داد.

شعر لحن ساده‌ای دارد و نمی‌توان با آن بازی زبانی انجام داد.

اگر از کلمه‌ی "تنها"، در سطر آغازین استفاده شود با چند هجای بلند پشت سر هم مواجه می‌شویم و زیباییِ خوانش از بین می‌رود، کلمه‌ی "فقط" این مشکل را برطرف می‌کند.

شعر در بخش‌هایی یک نوع ریاضی محسوب می‌شود و با تقطیع می‌توان مشکلات موجود در فرم را از بین برد. در شعر سپید (که در آن، لحن جایگزینِ وزن در شعر کلاسیک می‌شود) با تقطیع صحیح، لحن به خوبی ادا می‌شود.

ویرایش علی عبدالرضایی

فقط در شعر می‌توانم
لب‌های تو را بی لب بکشم
از شعر

این دروغ قشنگ
در هراسم
پیرمردی‌ست
که آلتش هرگز راست
راستی
نیمه‌ای از حواسم را بردار
که این تخت پر است
برگرد
حواسم را به من بده
می‌خواهم که در این شعر
طوری اتفاق بی‌افتی
که هستی
مثل منی که افتاده‌ام این زیر
و تخت
جیر جیر

در ادامه باید گفت، شعر، لحن ساده‌ای دارد و نمی‌توان با آن کار زبانی انجام داد. نوع زبان را در کار زبانی باید تشخیص داد؛ این‌که چقدر آن شعر، کار زبانی انجام داده و اگر از این دید شعر را بررسی کنیم شعر به راحتی خوانده می‌شود. بحثی که در مورد تقطیع عروضی در شعر سپید وجود دارد یک نوع برخورد نومدرنیستی‌ست. گاهی اوقات باید کلمه را شکست. در شعر نیاز است که لحن‌گردانی انجام شود.

در شکل ابتدایی، در سطر اول "تنها در شعر ..."، چهار هجای بلند در شروع می‌آید، اما در ادیت پیشنهادی "فقط" به جای "تنها" آمده؛ زیرا در "فقط"، "ف" یک مصوت کوتاه است و به شعر سرعت می‌بخشد. زمانی که ما تقطیع‌ها، هجاهای بلند، کوتاه، کشیده و ریاضیات آن را می‌بینیم، باید با هم ارتباط اجرایی داشته باشند. شعر به نوعی، ریاضیات محسوب می‌شود؛ یعنی در قسمتی که سطر خراب خوانده می‌شود، به راحتی می‌توان با تقطیع مشکل آن را برطرف کرد.

بسیاری از شاعران هستند که شعر کلاسیک می‌نویسند ولی هنگامی که شعر سپید می‌نویسند این نکات را رعایت نمی‌کنند؛ یعنی افرادی که تجربه‌ی شعر کلاسیک دارند، در شعر سپید و اجرای هارمونی باید موفق‌تر عمل کنند ولی جالب این است که این چنین نیست و همه‌ی این نوع شاعران در موزیک می‌لنگند؛ دلیل آن، این است که عمری قالبی اندیشیده‌اند. در خوانش باید برخی کلمات با هم خوانده شوند؛ یعنی زمانی که شما تقطیع را بلد هستید و شعر را بر این اساس می‌خوانید، شنونده متوجه لحن شعر شما می‌شود. همان‌طور که گفتیم در شعر سپید لحن جایگزین وزن می‌شود و این لحن اتفاق نمی‌افتد، مگر آن‌که لحن را بلد باشیم. همین لحن است که آوردن پنج هجای بلند و چهار هجای کشیده را در ابتدای شعر غیر قابل قبول می‌کند.

فرشاد قاسمی نژاد

سیفون کشیده می‌شود
خطی نامنظم روی لب‌هاش
پایین می‌رود با اشک
و گوشی شکسته از زمین
کر می‌شود توی کیفَش
پایین‌تر
لای پستان‌هاش
خیس می‌شود لب‌ها
تر روی شلوارم
عکسی فرو می‌رود با اشک
و قاب شکسته از زمین
گیر لای پستان‌هام می‌کند
کش می‌آید صدای دررررر
لای پاهام

که توی سوراخ
فرو نمی‌رود دیگر
دست‌هایم.

نظرعلی عبدالرضایی

از نکات مثبت شعر مذکور، مواجه شدن ما با یک دو تایی-ست که در اصل به یکی منجر می‌شود. حسیت در این شعر، ماسکولین (مردانه) بوده، ولی نشانه‌ها از آنیما خبر می‌دهند و ما در این شعر با اندروژنی روبرو هستیم.

شاعر سعی کرده غیر جنسی بنویسد و در عین حال از پستان و لب می‌گوید. البته باید این ویژگی‌ها را در زبان نیز به اجرا در می‌آورد. زبان شعر به دلیل ادیتی که خود شاعر انجام داده به سمت تصنع رفته است. برای فرار از تصنع، باید به شعر ریتم داد، باید با زبان، بازی کرد و لحن‌گردانی انجام داد. زبان جنازه نیست و مانند موجودی زنده، می-توان با زبان سکس کرد و با آن لاس زد. زبان، اجیر معنا و منظور شاعر نیست؛ زبان باید رها شود؛ مثل اسبی چموش که ناگهان افسارش را رها می‌کنند؛ باید روی تن این اسب دستی کشید و رامش کرد. زبان، اسب سرکشی‌ست که در یک شعر مهم، رام می‌شود. اسب در این‌جا به قتل رسیده است؛ چگونه باید آن را زنده کرد؟ علی‌رغم زبان ضعیف، تصنعی و کشته شده‌ی این شعر، تفکر پشت کار و نوشتار غیر جنسی آن، عالی‌ست. ما در این‌جا، یک سیفون داریم و به نظر، فردی هست که می‌خواهد عکسی را در توالت بگذارد.

یعنی هدف شاعر، نمایش دادن نوعی جدایی بوده است. حال این فرد زن است یا مرد؟ راوی به ظاهر مرد است اما شعر با فعل مجهول شروع می‌شود (کشیده می‌شود)؛ شروع تیزهوشانه‌ای‌ست، اما از لحاظ زبانی دچار مشکل است؛ این شروع تیزهوشانه است، زیرا شعر با فعلی مجهول آغاز شده و مشخص نمی‌شود فردی که سیفون را کشیده است مرد است یا زن، اما از لحاظ زبانی این سطر ضعیف است. (سیفون کشیده می) با تغییر فعل به (می) آرتیکلیشن (Articulation) رخ داده و صدای کلمه درمی‌آید. در واقع (می) در این سطر صدای سیفون را تداعی می‌کند. "خطی نامنظم روی لب‌هاش"؛ اتفاق دیگری که در این سطر رخ داده این است که می‌توان گفت سیفون چشم‌ها کشیده شده و دو جوی باریکه ی اشک روی لب‌ها می‌آید. در ادامه‌ی شعر، یعنی این سطر "پایین‌تر"، حالت داستانی و توضیحی به خود می‌گیرد و ما چنین بیانی را در شعر نداریم. همچنین نیازی به توضیح نیست؛ زیرا اشک در قسمت قبل گفته شد که در حال پایین آمدن است. /اشک می‌رود لای پستان/ خیس می‌شود لای پستان‌ها/ را می‌بوسد، حشری و سپس شلوارش خیس می‌شود؛ در این قسمت که لب‌ها آورده شده است، لبه‌ها هم می‌تواند در شعر بیاید. /عکسی فرو می‌رود با اشک" در این سطر شاعر به اول شعر بازگشته است پس این قسمت به این شکل اجرا می شود"عکس فرو می‌رود در می می".

من معتقدم زمانی که فرم شعر دربیاید، همه چیز مناسب و درست است؛ اما، فرم این شعر، هنوز درنیامده و باید تغییراتی در آن ایجاد کنیم. این شعر با مولفه‌هایی مانند اندروژنی، خود را به ذهن مخاطب تحمیل می‌کند ولی در سطح اجرا، خواننده را مجاب نمی‌کند. برای ادیت شعر، باید از آغاز، به طریق دیگری آن را بخوانیم.

برای حذف (خطی نامنظم) که در اجرا زیبا نیست؛ برای این‌که با "گوش شکسته" بازی کنیم، این خط را پاره پاره مثل دو ابروی گسسته؛ مانند این‌که دو پاره خط بالای چشم است یا دو لب به مثابه‌ی دو پاره خط؛ و در آخر، همه را این‌همان می‌کنیم؛ آن خط را در اشک و حالتی نامنظم و گسسته که دارد می‌توان نوشت "خطی گسسته"؛ در این‌جا اگر توجه کنید خط گسسته، اشک را پایین می-برد؛ این‌جاست که لحن‌گردانی صورت می‌گیرد. "لای پستان‌هاش خیس می‌شود لب"؛ باید در این سطر فعل را تغییر داد؛ فعل در این‌جا باید به حرکت در بیاید؛ می‌توان نوشت "لای پستان‌هاش خیس می‌خورد لب". در این شعر ناگزیریم که به لحن طنز بدهیم. در سطرهای آخر، لحن پایین می‌آید و مثل "سیفون که کشیده می‌شود" زبان نیز باید به همین سمت حرکت کند. صرفن نباید فقط در

صورت زبان دست برد و در معنا بـه کـار خـود پرداخـت؛ زبان نیز باید با آن این‌همان باشد؛ باید با سـیفون و عکـس که پایین می‌رود، زبان نیز پایین رود و افت کند.
در نتیجه تقطیع، فقط یک صنعت نیست؛ کار تقطیع حـس-گردانی نیز هست؛ باید به تناسب فکری کـه وجـود دارد و به اندروژنی، عملکرد غیر جنسی که در اثر وجود دارد و با آن فکر می‌کنید، زبان نیز به همین سمت حرکت کند. زبـان را باید به حرکت درآورد و این رویکردهـا را زیـر پوسـت زبان برد.

ویرایش علی عبدالرضایی

سیفون کشیده می
روی لب
و خطی گسسته پایین می‌برد اشک
گوش شکسته کر می‌شود
توی کیف
لای پستان‌هاش
خیس می‌خورد لب
لبه‌ها
و روی شلوارم تر
عکسی فرو می‌رود در می
می
و قاب شکسته گیر
لای پستان‌هام می‌کند
کش می‌آید صدای در
لای پاهام
و در سوراخ
فرو نمی‌رود دیگر
دست‌هام

آمنه باجور

تمام می‌شود
مثل دور انداختن آخرین نوار بهداشتی از لای پا
برمی‌گردی
از لا به لا
تا لب بگیری
از تونلی که در آن آب می‌رفتی
با قطاری که در آن فرو ...
لم داده‌ام روی تنهایی
که جای خالی دست‌هات
نوازشم کند کلن
بغلم کند کاناپه
و آشپزخانه
از پشت ...

تنهایی انگشتانت را
بلند می‌کند
در این درز که مو لاش نمی‌رفت
اصلن شاخ ...
آاااخ
چه تنهایی خوبی
بعد از تو با هرکس می‌کنم
که کمی شبیه تو حتی
لب بگیرد از تنهاییم.

نظر علی عبدالرضایی

در ابتدا باید گفت با شعری پراکنده و شلخته روبرو هستیم؛ حشوهای اضافی در شعر زیاد است و می‌تـوان بسـیاری از قسمت‌های شعر را حذف کرد. این اضـافه‌هـا باعـث شـده است جنبه‌ی چند تـاویلی شـدن اثـر از بـین بـرود. هنگـام خواندن اثر متوجه می‌شویم که این شعر از لحـاظ چیـدمان

مشکلات زیادی دارد و همین موضوع باعث می‌شود در برخی از قسمت‌ها ما با شعر به مشکل بربخوریم؛ به عنوان مثال در شروع شعر، وقتی که صحبت از دور انداختن نوار بهداشتی می‌شود، دیگر نیازی به تاکید روی لای پا و محل قرارگیری آن نیست؛ پس "لای پا" حشو است. هدف شاعر از آوردن لای پا، ایجاد یک بازی زبانی با سطر بعدی و عبارت لا به لا است، اما کنشی نداشته و موفق عمل نکرده، پس این قسمت نیز حشو است. عبارت‌های "برمی-گردی" و "تا لب بگیری" حشو است و باید حذف شود. این قسمت از شعر "از تونلی که توی آب می‌ریخت/ با قطاری که در آن فرو" اروتیک است؛ این قسمت را نگه می‌داریم. در ادامه، کلمه‌ی "کلن" برای ایجاد لحن به کار گرفته شده ولی حشو است؛ دقیقن مثل اجبار به کارگیری صفت در غزل برای ایجاد وزن! سطرهای "آشپزخانه" و "از پشت"، اگر به عنوان دو سطر جدا تقطیع نشوند، از لحاظ معنایی و آهنگی، شعر، زیبایی بیشتری پیدا می‌کند. در ادامه، بازی‌هایی که با کلمات "شاخ و آخ" انجام می-شوند، کاملن بی مورد هستند. اما سطر آخر، سطر زیبایی است و می‌تواند در شعر بماند. شعر کشف است و باید تصویری را در آن فرافکنی کرد. سطر "لب بگیرد از تنهاییم" نیز نگه داشته می‌شود.

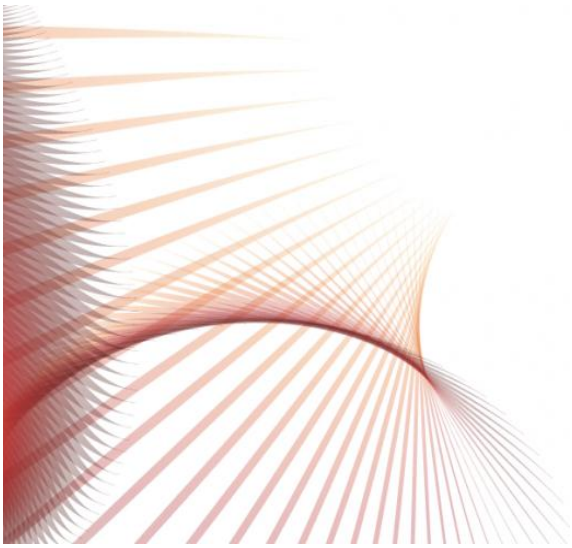
شعر باید این‌گونه باز نویسی شود: "از تونلی که در آن آب می‌رفتی" تبدیل شود به "از تونلی که در آب می‌ریخت"؛ زیرا گاهی اوقات باید به فعل، شکل داد. زمانی که از آب صحبت می‌شود، از ریختن حرف به میان می‌آید، پس شکل فعل تغییر می‌کند.

راوی در اینجای شعر وارد آشپزخانه می‌شود، در یخچال را باز می‌کند، کسی نیست که از پشت او را بغل کند؛ پس "آخ" در این قسمت اتفاق می‌افتد، زیرا در این‌جا آخ، هم معنی آه را می‌دهد و هم معنی آخ در سکس؛ و این پایان شعر است.

وقتی که شعری اروتیک نیست، شاعر نمی‌تواند به عمد سعی کند آن را به سمت اروتیسم سوق دهد. این شعر اروتیک است منتها لخت نیست؛ شعر اروتیک درجه دارد؛ گاهی اوقات تصور بر این است که اگر در شعر اروتیک فردی را لخت کنند و از کوس و کون و کیر حرف به میان بیاید، آن شعر دیگر اروتیک نیست. در صورتی که این تصور اشتباه است. همچنین نباید زمانی که شعر شما خوب پیش می‌رود بی دلیل آن را سکچوال کرد؛ گاهی می‌توان با استعاره و تصویر، آن را به بیان درآورد.

ویرایش علی عبدالرضایی

از تونلی که توی آب می‌ریخت
مثل قطاری که در آن فرو
تمام شد
مثل دور انداختن آخرین نوار بهداشتی
لم داده‌ام روی تنهایی
که جای خالی دست‌هات
نوازشم کند
بغلم کند کاناپه
و آشپزخانه از پشت
آاخ!
چرا یکی
تنها یکی
لب نمی‌گیرد از تنهایی؟



علی صنایع

میمون

پارک جنگلی در حوالی اتاق خوابم
ورق می‌زنم دوباره
کتابی که برگ برگش سفید بود
کاغذی از درخت می‌کنم
نقاشی می‌کنم شعرم را
با رنگ‌های تند و وحشی
گل کشیده‌ام پشت جلدش
که این چنین خودم را تو/هم می‌بینم؟
گریه‌اش می‌گیرد
پسری که نشسته روی درخت
شبیه کودکی‌م بود
شکمش چاق‌تر شده
باردار شده از زندگی
اشکش می‌چکد روی میز کار
شعرم نمایان شده در اشکش
اشکم
چکیده‌تر از قبل
کمی شبیه خودم بوده
خودش
بیشتر از کمی
پر از خودم شده این‌جا
برای همین است که عقده‌ی ادیپ دارم
به این همه شعر لعنتی
شاعر درونم شروع کرده به خودارضایی
شاید می‌خواهد به شعرش آب بدهد
یا می‌خواهد ثابت کند داروین زنده‌ست
درخت نزدیک‌تر می‌شود به من
می‌خواهد
به او نگویم تو
بگویم من
صفحه یکی مانده به آخر
از هزاران صفحه‌ی سپید
یک خط سیاه زار می‌زند
شعر به ضجه در آمده
همدمم می‌شود
و مونولوگ من
با شعری که من بود
ـ بیا با هم بد باشیم
ـ التماس نکن
خط خطی‌ات نمی‌کنم
ـ فقط یکبار دیگر
ـ امکان ندارد
درخت نزدیک‌تر از من به من
خودم، تو شدم انگار
درخت نباید درازتر از این باشد
یک شعر بلند هم تمام می‌شود آخر
مگر مرا در گورستان چال نمی‌کنند؟
آری خلاصه آن‌که
هر شعر جدیدم
پدری شده
که تجاوز می‌کند
به مادر شعر قبلی
مطمئنم که همه از ابتدا میمون بودیم.

نظر علی عبدالرضایی

/پارک جنگلی در حوالی اتاق خوابم
ورق می‌زنم دوباره
کتابی که برگ برگش سفید بود/

سه سطر اول باید حذف شود؛ زیرا توضیحِ اضافی‌ست؛ فرض باید بر این باشد که مخاطب از شاعر باهوش‌تر است. اگر شعر از سطر بعدی شروع شود، تازه شعر اتفاق می‌افتد؛ یعنی با یک "اتفاق" شروع شده است.

/کاغذی از درخت می‌کنم
و نقاشی می‌کنم شعرم را/

قرار دادن "و" به این دلیل است که چهار هجای بلند (نق/قا/شی/می) پشت سر هم آمده و در هجاچینی دچار مشکل بود.
/با رنگ‌های تند و وحشی/
باز هم این سطر توضیح است؛ رنگ تند و وحشی باید نشان داده شود.

/گل کشیده‌ام پشت جلد
که این چنین خودم را تو/هم می‌بینم/
کلمه‌ی "این چنین" یک کلمه‌ی آرکائیک است و با کلمات مدرن این شعر هم‌خوانی ندارد.

/گریه‌اش می‌گیرد
پسری که نشسته روی درخت
شبیه کودکی‌م بوده
شکمش چاق‌تر شده
باردار شده از زندگی
اشکش می‌چکد روی میز کار
شعرم نمایان شده در اشکش
اشکم
چکیده‌تر از قبل
کمی شبیه خودم بوده
خودش
بیشتر از کمی
پر از خودم شده این‌جا/
همه‌ی این سطرها را در دو سطر می‌شود گفت.

/برای همین است که عقده‌ی ادیپ دارم
به این همه شعر لعنتی
شاعر درونم شروع کرده به خودارضایی/
باز هم همه‌ی این سطرها توضیح اضافی‌ست.

/شاید می‌خواهد به شعرش آب بدهد/
این سطر خوبی‌ست.
/یا می‌خواهد ثابت کند داروین زنده‌ست/
این هم سطری‌ست که برای پز روشنفکری آمده است.

/درخت نزدیک‌تر می‌شود به من/
این هم سطر خوبی‌ست و اتفاق دارد.

/می‌خواهد
به او نگویم تو
بگویم من
صفحه یکی مانده به آخر
از هزاران صفحه‌ی سپید
یک خط سیاه زار می‌زند/
به جای "یک خط" بهتر است بنویسد: "خطی". مثلن: "خطی سیاه زار می‌زند" یا "سطری می‌زند زیر گریه".

/شعر به ضجه درآمده
همدمم می‌شود
و مونولوگ من/
در این‌جا استفاده از سه"م" پشت هم در "همدمم می‌شود" و دو هجای کوتاه در "و مونولوگ من"، باعث شده این سطرها اجرای خوبی نداشته باشد.

/با شعری که من بود/
این هم سطر بدی نیست؛ سطرهای خوب، باید نگه داشته شود و شعر را از اول نوشت. وقتی فرم شعر درست شود، معنای آن هم حفظ می‌شود. در این شعر، شعریت وجود دارد اما شاخ و برگ‌های زیادی به آن داده است.

/درخت نباید درازتر از این باشد
یک شعر بلند هم تمام می‌شود آخر
مگر مرا در گورستان چال نمی‌کنند/
این چند سطر را تغییر می‌دهیم؛ تا شعر لحن داشته باشد:
"شعر بلند هم می‌شود تمام
مگر مرا چال نمی‌کنند در گورستان"

/آری خلاصه آن‌که
هر شعر جدیدم

پدری شده
که تجاوز می‌کند
به مادر شعر قبلی
مطمئنم که همه از ابتدا میمون بودیم/

در این شعر، سطرها ارتباط زیادی با هم ندارند. شاعر همه چیز را می‌خواهد در یک شعر بگوید. مثلن در سطر آخر "میمون" آورده، چون در سطرهای قبل، از داروین استفاده کرده است. در شعر اتفاقات جالبی افتاده و سطرهای خوبی وجود دارد، اما شاعر آن‌چه را که واضح است، توضیح می‌دهد.

کار شعر توضیح و تشریح نیست؛ شاعر همیشه باید فرض کند که مخاطبِ شعرش از خودش با هوش‌تر است، اما شاعران امروز برعکس عمل می‌کنند.

شعر در زبان اتفاق می‌افتد؛ وقتی شاعر می‌گوید: /کاغذی از درخت می‌کنم/؛ یعنی این شاعر مستعد است.

پس هر چه بیشتر شعر خوب بخواند، در پیشرفت او تاثیر بسیار زیادی دارد.

/کاغذی از درخت می‌کنم
و نقاشی می‌کنم شعرم را
گل کشیده‌ام پشت جلد/

بهتر بود از" جلد= jald" استفاده می‌کرد؛ مثلن جلد کردن میمون یا جلد کردن انسان. هیچ کلمه‌ای در این شعر دو نقش را بازی نمی‌کند؛ اصلن از چند واژگانی استفاده نشده است؛ اگر از این کارکرد استفاده می‌کرد، بهتر بود.

محمد گنابادی

۱.

از تو شکایتی ندارم
خودم را تحویل اینتر پل می‌دهم
و اعتراف می‌کنم؛
روی پل هوایی
برقِ موهای تو
ماشه را به لکنت
انداخت
مرا وسط اتوبان
عقربه‌ایی که به سوی ترقه بازی آخر سال
راه کج کرده بود
حرف از اینتر پل وسط است
یعنی حرف از مرزهای جهانی
که در تن توست
از عطری که پای پیاده‌روها را به پیراهنم کشاند و
داستانِ سربازی که
گرایِ چند جغرافیا آنطرف‌ترت را به جنگنده‌ها
داد
نزن
اعتراف می‌کنم
قد تمام کاغذهای روی میز
طعم تو را می‌دهد
شکلات ته فنجان

نظر علی عبدالرضایی

تاکنون اشعارِ مختلفی را از محمد گنابادی، شاعرِ این اثر، در زمان‌های گوناگون خوانده و معانی و برداشت‌هایی از آن‌ها کرده‌ام. قصد دارم در این‌جا با نگاهی بحرانی وارد این شعرِ شوم، اما قبل از آن بد نیست که به مزیت و معایبِ اغلبِ اشعارِ او اشاره شود.

از مزایای شعرِ محمد این است که ذهنی حرف نمی‌زند؛ وقتی که حرفی می‌زند آدرس می‌دهد و سعی در عینی کردنِ آن می‌کند، اما معمولن پلِ رابطی بینِ جهانِ وی وجود ندارد؛ شهری می‌سازد که خیابانی را به خیابانِ دیگر نمی‌رساند، یا اگر این‌گونه نباشد رابطه‌ها بسیار ضعیف و پل‌ها شکسته‌اند، که همین از معایب و معضلاتِ آثارِ اوست.

ابتدای این شعر، این‌گونه شروع می‌شود: "از تو شکایتی ندارم"؛ لحن این سطر باید منطقی تمام شود. اولین مشکلِ این اثر تقطیعِ نادرستِ آن در سطر ششم است. سطر "ماشه را به لکنت" را در نظر بگیرید؛ موسیقی آن به این شکل است: "نت انداخت"؛ مشکل من با شاعر این است که گمان می‌کند "انداخت" را اگر وسط شعر بیاورد این انداخت هم با به لکنت انداختن ارتباط پیدا می‌کند و هم با انداختن وسط اتوبان؛ پس دلیل وجود تقطیع در این شعر چیست؟

بحرانِ بعدیِ شعر، لحن‌گردانی آن است؛ یعنی ما باید در همین قسمت اول این اثر، صورتِ شعر را اصلاح کنیم.

رویه‌ی شعر به این شکل است که در حال ترقه بازی، شخصی هفت تیری را روبروی او می‌گیرد و با او شوخی می‌کند و شاعر نیز ادای ترسیدن را در می‌آورد. پس این می‌تواند شب نوروز باشد که همه جا ترقه‌بازی می‌شود. اما من متوجه دلیل حضور "عقربه" در شعر نمی‌شوم و عقربه به من جوابی نمی‌دهد. ترقه‌بازی آخر سال و نوروز قابل قبول است؛ همچنین اتوبان، که شاعر دختری را در آن می بیند که باعث ذوق زدگی و شیفته شدن وی می‌شود. این داستان روتین این شعر است؛ به این دلیل که گفته خودم را تحویل اینترپل می‌دهم؛ که در این‌جا، رابطه به انتهای خود رسیده است؛ در این‌جا ممکن است قهر کرده باشد، کلاه‌برداری یا بدقولی کرده باشد، یا به دلیل دادن قول ازدواج دختر را شاکی کرده باشد. شاعر با طنز در این قسمت می‌گوید که خودم را تحویل اینترپل خواهم داد. از یک سمت اینترپل، که پلیس جهانی‌ست، و از طرف دیگر داخل پل بودن را در شعر داریم. در این قسمت "یعنی حرف از مرزهای جهانی"، شاعر مشکل بیان دارد، که در ادامه دلیل آن را می‌گویم. در کل، شعر و نشانه‌های آن بی ربط نیست، به جز "عقربه"، که آن را هم می‌توان به طریقی به شعر ربط داد؛ "یعنی حرف از مرزهای جهانی که در تن توست"؛ ما در تن نداریم و این در واقع بر تن است. پس در این قسمت ضعف تالیف داریم اما در این قسمت از شعر، "از عطری که پای پیاده‌روها را به پیراهنم کشاند"،و ... "داستان سربازی که گرای چند جغرافیا آن‌طرف‌تر را به جنگنده‌ها داد"، وارد یک نوستالژی می‌شویم که می‌تواند روی صحبتش با دختری دیگر باشد که در موشک باران او را دید. یا ممکن است در بچگی با دختری آشنا شده و حالا این دختر شبیه آن شده باشد و دختری که در بچگی به یاد می‌آورد شبیه عشقش باشد. و از این‌گونه نوستالژی‌ها که می‌توان برای این شعر ساخت".

/داد/ نزن/؛ از یک نگاه منظور جنگنده‌ها هستند و از نگاهی دیگر چون صحبت از اعتراف شده است "داد نزدن" را نیز می‌توان برداشت کرد، پس شعر به سمت چند تاویلی رفته است.

تا به این‌جا دقت داشته باشید که شعر را چگونه خواندیم و از آن چند تاویل بیرون آوردیم. قرار نیست ما حرف شاعر را بزنیم؛ مهم این است ببینی شعر به تو کمک می‌کند که رابطه‌های خودت را در آن پیدا کنی و داستان شعر را از آن بیرون بکشی؟ و اما در ادامه "داد/ نزن/ اعتراف می‌کنم/ قد تمام کاغذهای روی میز/ طعم تو را می‌دهد شکلات ته فنجان"؛ طعم تو را دادن و شکلاتی که ته فنجان ته گرفته چه قیاسی است که شاعر بگوید به اندازه‌ی تمام کاغذهایی که روی میز توست. شکلات طعم تو را می‌دهد؛ یعنی تو خیلی شکلاتی (Hot Chocolate) که یک متلک انگلیسی-ست و می‌توان از این رو آن را قبول کرد؛ پس شعر بی ارتباط نیست.

ما داستان شعر را پیدا کردیم؛ شعر تصویر و حرف دارد و جذابیت‌هایی نیز ایجاد کرده است. منتها این شعر می‌لنگد و دلیل آن این است که شعر در اجرا دچار مشکل است؛

یعنی شاعر می‌توانست با ذره‌ای تکنیک به شعر لحن بهتری بدهد و جلوی ضعف تالیف را بگیرد.
ادیت علی عبد الرضایی

شکایتی ندارم
خودم را تحویل می‌دهم به اینترپل
و اعتراف می‌کنم؛
روی پل هوایی
برقِ موهای تو
ماشه را
به لکنت انداخت
مرا توی اتوبان
عقربه‌ای که کج کرده بود راه
سویِ ترقه بازیِ آخرِ سال
حرفِ اینترپل وسط است
حرفِ مرزهای جهانی رویِ تنت
و عطری که پای پیاده‌روها را کشاند به پیرهنم
داستانِ سربازی
که چند نقشه آن‌طرف‌تر
گرا به جنگنده‌ها داد
نزن
اقرار می‌کنم
قد تمام کاغذهای روی میز
طعم تو را می‌دهد
فنجانِ ته گرفته‌ی شکلات.

۲.

تصویر آن طرف تاریک‌تر می‌شد
اگر بخواهم که پیاده بروم
سیم‌های دور تنم
برای پرنده‌ها هم ایستگاه چندمی
که نمی‌شود
در این قرار بی‌هدفم
الو
الو حالم از حالت بهم خوردن از حال من/ حالا بیا از پشت دوربین این موبایل
ظهر میدان انقلاب را ببین و
سیم‌های بی ربط
که استعداد مرز یک کشور
تخریب دیوارهای رَحمت باشد
حال پرنده‌ای از دوربین جلوی موبایل
این سیم‌های دور تنم
این میدان
راه نمی‌رود آن طرف‌تر تصویر
این انقلاب دور از دیوارها
در هفتمین ایستگاه
الو
الو
الو
حالا بیا این انقلاب به ظهر رسیده را
ببین در جایی از سیم‌های حنجره‌ام

نظر علی عبدالرضایی

یکی از مشکلات بزرگ شاعر این شعر، ایجاد اغتشاش در سرایش و سطرسازی‌ست؛ یعنی در چیدمان اجزای جمله، دچار مشکل است و به همین دلیل می‌توان بسیاری از کلمات شعر محمد گنابادی را جا به جا کرد. برای این‌که ریتم سطر بدست بیاید، باید آن را چندین بار اجرا کرد؛ برای مثال (اگر که پیاده بروم)، (اگر پیاده روم)، (اگر پیاده روی کنم) و ...
سطر (در این قرار بی هدفم)؛ این سطر لحن خوبی دارد و به خوبی نگاشته شده است.
(دوربین این موبایل)؛ "این" باعث شکست در لحن شده است.
(حالا بیا از پشت دوربین موبایل)؛ سطری بیهوده و توصیفی‌ست.

اگر آن سطر بعدی را به صورت (ظهر میدان انقلاب را ببین و این همه سیم) ادیت کنیم، لحن شعر را نیز بهبود بخشیده‌ایم. (حال پرنده‌ای از دوربین جلوی موبایل)
"جلو" را حذف می‌کنیم؛ زیرا ریتم را بر هم می‌زند. همچنین "جلو" کاملن توضیحی‌ست. هر مخاطبی متوجه می‌شود که منظور همان، دوربین جلو ست!

ادامه‌ی شعر لحن خوبی دارد؛ آخرین شعر محمد دارای تأثر خوبی‌ست و با برقراری دیالوگی در سطح شعر، این تأثر را به نمایش می‌گذارد. همچنین به نسبت دو شعر دیگری که از او داریم، این شعر، دارای اغتشاش کمتری‌ست؛ اگرچه قوی نیست، اما، بیان خوبی دارد.

معمولن محمد در شعرهایش، زبان و حسیت را می‌کشد؛ زبان ابزار شاعر است. وقتی که وزن، ریتم و قافیه را از شعر بیرون بکشیم، چه می‌ماند؟ حسیت و لحن باقی می‌ماند و در همین لحن، حسیت به اجرا در می‌آید. این نکات بسیار مهم است و باید به آن توجه کرد؛ شاعر باید به حس خود وفادار باشد؛ هرگاه سطری در یک شعر، نوشته شد، شاعر باید با جا به جایی اجزای آن، در بهبود آن سطر بکوشد؛ باید با زبان کنار بیاید؛ شعر همچون یک زن است، می‌توان به شعر تجاوز کرد یا در قالب دوستی به آن نزدیک شد و فریبش داد. در مقام بالاتر، می‌توان با شعر عشق‌بازی کرد؛ عشق‌بازی لذیذتر است و عملی دو طرفه. تو باید شعر را با نظر بازی تحریک کنی، با کلام و لمس شعر؛ تا شعر هم واکنشی همچون تو نشان دهد؛ تا اگر ایکس هستی شعر ایگرگت بشود. شاعر باید با شعر خود دیالوگ برقرار کند. صفحه، بستر سکس شاعر است و قلم تو با شعرت هم‌بستر می‌شود؛ اگر این دیالوگ بین تو و زن، زبانی نباشد، شعر، هماهنگ و پیروز نشده و خوب ادا نمی‌شود. حسیت در شعر حرف اول را می‌زند و حسیت هم در زبان اتفاق می‌افتد. پس باید با زبان کار کرد و با آن به گفت و گو پرداخت تا به عشق‌بازی رسید. این شعر تصاویر و تخیلات خوبی نداشت؛ فقیر بود، اما به عشق‌بازی با زبان، نزدیک می‌شد و ریتم پیدا می‌کرد.

پیشنهاد درون متنی به شعرهای محمد گنابادی:

نکته‌ی مهمی در شعرهای محمد گنابادی وجود دارد؛ علی‌رغم این‌که شعر او پراکنده است، در تکه‌هایی می‌خواهد همان چیزی را بگوید که فکر می‌کرده است، اما به جای این‌که از تخیل استفاده کند، از خیال استفاده می‌کند؛ تکه‌هایی می‌سازد که ارتباط ساختاری با آن‌چه قرار بوده بگوید، برقرار نمی‌کند. محمد گنابادی قادر نیست بعضی از تکه‌های اضافی را حذف کند؛ مانند شاعران ایرانی که می‌گویند شعر است دیگر! آمده، بگذار همان طوری باشد که هست!

به محمد پیشنهاد می‌شود برای این‌که چیزی بنویسد، از این به بعد چیزهای دیگری را بنویسد؛ یعنی این‌که اگر نمی‌تواند در تخیل خود تمرکز ایجاد کند، به آن اجازه دهد که به چیزهای دیگری بپردازد. دوباره تکرار می‌کنم، برای این‌که چیزی را بنویسد، از این به بعد چیزهای دیگری را بنویسد و درک این نکته خیلی مهم است؛ یعنی اگر شکارچی مهمی‌ست، شکار را نزند، اطراف شکار را بزند، تا مخاطب به شکار برسد. این‌گونه، به مخاطب نشان می‌دهد که از طریق ارتباط بین نشانه‌ها، به نیت مؤلف برسد.

ماهرانه‌ترین نوع دزدی آن است که تو شعر خوبی می‌نویسی بعد می‌آیند فرم و لحن آن را کِش می‌روند، صورتش را عوض می‌کنند؛ این‌جا ما با بیش متنی تقلیدی طرف هستیم که ارزش هنری ندارد؛ در ایران اصلن این موضوع را نمی‌فهمند. مهم این نیست که تصویرِ تو را بدزدند، معنای تو را؛ در قرن بیست و یکم معنای تازه‌ای وجود ندارد، همه‌ی معناها گفته شده است؛ همزمان که شما یک تصویر را می‌نویسید در همان لحظه ده‌ها شاعر در سراسر دنیا همان تصویر را کشیده‌اند، بخاطر این‌که تصویرها یک نوع این‌همانی با هم دارند، اما فرم، زاییده‌ی ذهن توست، و این فرم خیلی مهم است. بسیاری از شاعرها از فرم کِش می‌روند که با توجه به استایل بیش متنی تقلیدی می‌نویسند؛ مثل کسی می‌ماند که از روی نقاشی کس دیگری نقاشی بکشد؛ این‌ها آدم‌های خلاقی

نیستند. عده‌ای هم هستند که در زمینه‌ی سابجکت از بیش متنی تغییری استفاده می‌کنند؛ یعنی تصویری که مثلث است را می‌گیرند و به مربع تبدیل می‌کنند؛ این نوع برخورد با متن چه از لحاظ برون متنی و چه از لحاظ درون متنی از مد افتاده است، ولی محمد باید بعضی جاها سراغ بیش متنی تقلیدی برود؛ یعنی فرم‌هایی که بیان می‌کنند. محمد از آن دسته شاعرهایی‌ست که از تصویر و سابجکت خوب خوشش می‌آید، ولی به فرم اهمیت نمی‌دهد. حالا وقت آن رسیده که محمد فرم‌ها و طرزهای جدیدی را شکار کند.

متأسفانه در ایران می‌گویند که این شاعر به تشخص زبانی رسیده است؛ بد است که شاعر به تشخص زبانی برسد! به تشخص زبانی رسیدن؛ یعنی دائم یک جهان را برای خود تکرار کنی، برای همین است که ما شاعری مثل نصرت رحمانی داریم که ابتدا خیلی خوب شروع، اما بعد، خودش را تکرار می‌کند، یا از آن‌جایی هم که هست عقب‌تر می‌رود. شاعری مثل احمدرضا احمدی که ابتدا خیلی خوب شروع می‌کند، اما آن‌قدر از خودش می‌خورد که خالی و خالی‌تر می‌شود؛ برای همین ما مجبوریم که جهان خود را گسترش دهیم.

کتاب اول احمدرضا احمدی با کتاب آخر او یک زبان دارد؛ همه‌ی شعرهای مهم شاملو یک استایل دارد، البته، گاهی اوقات از زبان لوگو استفاده می‌کند، شعر کودکان هم گفته است، اما در نهایت تنوع زبانی در شعر شاملو کم است، زیرا شاملو عاشق این بود که از راه زبان او را بشناسند، بخاطر همین، جهانی که شاملو ترسیم می‌کند، جهانی چند بعدی نیست و آرمان خواهانه است.

وقتی شما به تشخص زبانی می‌رسید فقط یک جهان را تجربه می‌کنید؛ شاعر تک جهانی و تک شعری دیگر مد نیست. ما حتی شعر چند شعری داریم؛ مثلن شعری که دو صفحه است، شاید در آن دو صفحه چند شعر داشته باشیم و هر کدام از این چند شعر باید چند شاعر داشته باشند و هر کدام از این شاعرها صدای خودویژه‌ی خودشان را دارند. محمد اگر بخواهد، می‌تواند به این سمت هم برود؛ یعنی ذهن پراکنده‌ی خودش را بازی دهد و برای هر کدام از این پراکندگی‌ها یک صدا تعیین کند و شروع کند به نوشتن شعر پلی فونیک و پلی فرمیک. نوشتن شعر چند صدایی کار آسانی نیست؛ شما نیازمندید از چند فرم و چند شکل و چند ریخت و چند صدا و چند زبان استفاده کنید؛ حتی نیازمندید از چند پرسوناژ استفاده کنید و این‌جاست که به شعرهای چند قالبی می‌رسید. به این فکر کنید که چگونه در یک شعر چند شعر وجود دارد؛ یک ساختارگرای جزئی‌نگر با تکه تکه کردن متن می‌تواند به راحتی شعرها را در یک اَبَرشعر پیدا کند؛ اگر رابطه‌ای بین این چند شعر وجود داشته باشد ما یک اَبرشعر داریم که برآیند همه‌ی آن‌هاست، اگر ارتباطی بین آن‌ها وجود نداشته باشد ما نه آن تکه شعرها را خواهیم داشت و نه آن اَبرشعر را.

متاسفانه در حال حاضر شعر فارسی فقط یک قرائت دارد. همه دارند شبیه هم می‌نویسند؛ نَفَسِ شاعر را نمی‌توانی بشناسی؛ زبان در شعر فارسی امروز یعنی الاغ! همه دارند فقط از زبان سواری می‌گیرند، زبان سوار کسی نیست؛ یعنی زبان همان جسد است.

براهنی در دهه‌ی هفتاد زبان را می‌کشت، "می‌بینم" را "می‌بینمم" می‌نوشت، به خاطر این‌که با زبان دیالوگ نمی‌کرد. حالا هم به نوع دیگری زبان را به قتل می‌رسانند؛ شاعران امروز با زبان کاری ندارند؛ زبان برای آن‌ها یک موجود بی مصرف است. پس فرقی وجود ندارد، آن افراط و این تفریط است. خلاصه، شعر محصول تعادل است. شما یک شعر می‌بینید پر از خیال است، پر از تصویرهای زیبا، اما ساختار و زبان ندارد؛ آن شعر، شعر موفقی نیست.

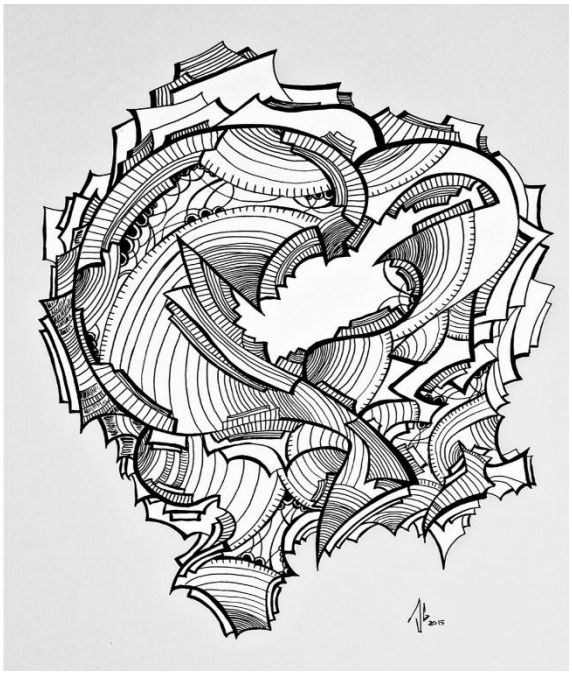
شما یک شعر می‌بینید که فرم درخشانی دارد اما از درون خالی‌ست؛ این شعر موفقی نیست. یا یک شعر که ریتمی عالی دارد که این ریتم یک نوع حسیت و عاطفه را به نمایش می‌گذارد اما باز هم متخیل نیست، تفکر شاعرانه ندارد. تفکر شاعرانه خیلی مهم است؛ معمولن شاعری جهانی می‌شود که تفکر خودویژه داشته باشد. شما اگر شعرهای دیگر تی. اس. الیوت (شاعر بریتانیایی) را بخوانید که ترجمه نشده، می‌بینید که خیلی ضعیف است، اما شعر

"سرزمین هرز" او شعر مهمی‌ست؛ زیرا به عنوان ساختارگرای جزئی‌نگر هزاران بار روی شعر کار کرده؛ اول سطرسازی، بعد قطعه سازی و بعد شعرسازی کرده است.

این‌که می‌گویم شعر فارسی دچار بحران سطرسازی‌ست حرف مهملی نیست. شما شاعرانی می‌بینید که از پس یک سطر برنمی‌آیند، بعد وقتی سطرسازی را یاد می‌گیرند می‌روند سطرهای زیبا را کنار هم قرار می‌دهند و اسمش را شعر می‌گذارند و به ربط بین پاره‌ها و سطرها توجه نمی‌کنند.

وقتی می‌خواهند از یک شعر تعریف کنند از یک سطر آن نام می‌برند؛ این بدترین چیز است. آن شعر به تعادل نرسیده؛ تعادلی که در شاعری خیلی مهم است. ما خیلی از شاعرها را با این سطرها می‌شناسیم؛ مثلن می‌گویند "دل خوش سیری چند" که مال سهراب سپهری‌ست. بعد می‌گویند در زبان روزمره تأثیر گذاشته، غافل از این‌که این تأثیر کار رسانه‌هاست.

این معضل‌ها زیاد است. شعر معاصر، که در دهه‌ی هفتاد از بحران سطرسازی گذشت تا وارد بحران قطعه سازی شود، از راه خودش منحرف شده است؛ ما دوباره دچار ارتجاع شده‌ایم.



کاروان حسینی

شب‌ها
که به هیچ دردی نمی‌خورم
می‌خواهم درد بدهم به خودم به تو
یا درد بکشم
تا به دردی بخورم
هر شعرم که مربوط به عام بود
قتل می‌شد
تو می‌دانستی! بدل به سالی می‌شود که فصل ندارد؟
سوراخ هر زنی که پر می‌کنند
مثل خانه‌های تقویم
از دستم درمی‌روند
می‌رفت از دست
بچگی‌هام
شکل گریه‌های همین جنده‌ی سرد
پس مادرم
چه دردی کشیده روی این تنم
زیر تن پدرم
چه اشک‌هایی ریخته
به پای مادرم

پس چه دردی جهان را می‌کشد؟
تو اگر می‌دانی
بکش دردم را
آخر این شعر
که همه فعل‌هاش
شکل فاعل بودند.

نظر علی عبدالرضایی

وقتی به هیچ دردی نمی‌خورم
می‌خواهم درد بدهم
تا به دردی بخورم
هر شعرم که مربوط به عام بود
کشته می‌شد
سوراخ هر زنی که پر می‌کنند
مثل خانه‌های تقویم
از دستم درمی‌روند
میرفت از دست
بچگی‌هام
شکل گریه‌های همین جنده‌ی سرد
پس مادرم
چه دردی کشیده روی تنم
زیر پدرم
چه اشک‌هایی ریخته
پای مادرم

پس چه دردی جهان را می‌کشد؟
اگر می‌دانی
بکش دردم را
آخر این شعر
که همه فعل‌هاش
شکل فاعل بودند.

در ابتدا می‌گوید: "شب‌ها
که به هیچ دردی نمی‌خورم"
مکث بعد از کلمه‌ی شب‌ها، مکثی بی جاست.
"می‌خواهم درد بدهم به خودم به تو"
وقتی می‌خواهی درد بدهی بهتر است به تو، به او، به همه درد بدهی، درد را گم کنی؛ پس به خودم و به تو را حذف شود و هم‌چنین شب‌ها.
"وقتی به هیچ دردی نمی‌خورم
می‌خواهم درد بدهم
تا به دردی بخورم"

روی این لحنی که ادیت کرده‌ام تمرکز کنید، من اگر جای کاروان بودم با در هم بازی می‌کردم. او با درد بازی کرده که اگر به در ربطش می‌داد شعر جان می‌گرفت.
"هر شعرم که مربوط به عام بود
قتل می‌شد"
"قتل می‌شد" غلط است؛ خوب نیست. کاروان این‌جا با زبان کار می‌کند و مخاطب فکر می‌کند که این شاعر، شعر را جدی گرفته است. این‌جا با کلمات بازی و کلمه گردانی می‌کند، از آرتیکلیشن(Articulation) استفاده می‌شود؛ آرتیکلیشن این‌جا نقش مفصلی را بازی می‌کند تا بین دو پاره‌ی شعر ایجاد پاساژ کند و در نتیجه صدای کلمه را دربیاورد؛ این خیلی مهم است. "قتل می‌شد" ضعف تألیف دارد. او می‌خواهد قتل عام را بازی کند و این بلا را سر کلمات بیاورد، در حالی که لازم نیست.
"هر شعرم که مربوط به عام بود
قتل می‌شد"
بیان ضعیفی دارد. شعری که خوب شروع شده توقع را بالا می‌برد، اما در این‌جا شعر را به زمین زده است، زیرا قتل عام را این‌گونه بازی کردن تصنعی‌ست، بعد می‌گوید "تو می‌دانستی!" این تو کیست!؟
ارتباط بین سطرها بسیار پایین است.
"پس مادرم
چه دردی کشیده روی این تنم
زیر تن پدرم
چه اشک‌هایی ریخته
به پای مادرم"
حروف اضافه را باید در جای مناسب خود به کار برد. کسی که زبانی کار می‌کند باید زبانی به شعر ریتم بدهد.
"پس چه دردی جهان را می‌کشد؟"
اگر شعرهای من را خوب خوانده باشی، باید حواست باشد، در یکی از شعرها که نوشته‌ام "کروکی شعرهای من را درد می‌کشد"، در این‌جا از درد در چند بُعد کار کشیده‌ام.
کمی بیشتر درباره‌ی شعر و امر نوشتن صحبت می‌کنم.

این شعر خیلی خوب است. کاروان می‌تواند روی صورت شعر خوب کار کند و ریتم شعر را هم پیدا کند، ولی دریافت ندارد؛ بخش مهمی از شعر پلان و دریافت آن است. شعر خود را وارد تصنع نکنید. می‌توان یک مدت شعر ننوشت، به جای آن تعدادی شعر خوب خواند و بعد دید در این شعرها چه اتفاقی افتاده است. یک تأثر، یک حس، کشف و یک حسرت باعث نوشتن می‌شود. همه‌ی این‌ها در ذهن بایگانی می‌شوند، شعر در چنین لحظه‌ای اتفاق می‌افتد؛ مثلن تو در خیابان قدم می‌زنی، برای خودت کلماتی را زمزمه می‌کنی و تصویر جالبی به نظرت می‌رسد؛ درست همان لحظه نباید شعر نوشت؛ زیرا باید شکل اجرایی آن را پیدا و آن‌ها را در ذهن ذخیره کرد. باید گفت: نه، الان تو را نمی‌خواهم! بعد یک شکل اجرایی و یک لحن پیدا می‌کنید. لحن تازه در شعر خیلی مهم است، این لحن را باید با تصویر گره زد؛ بچه‌ای که می‌خواهد به دنیا بیاید، یک شبه به دنیا نمی‌آید، نُه ماه طول می‌کشد، همه‌ی این ماه‌ها نقش آن بایگانی را ایفا می‌کنند. شعر حاصل شهود و شهود حاصل برآیندی از حسیت، انرژی شاعرانه و تأثر است. همه‌ی این‌ها وقتی منجر به شهود شاعرانه شد، منجر به تخیل می‌شود.

حال، تخیل چیست؟ یکی از انواع تخیل، تخیل زبانی‌ست که می‌توان در شعر دنبال آن را گرفت و با در و درد و پیکر و ... بازی کرد و در انتها به یک پلان و یک ساختار رسید. گاهی هم خود شعر یک اتفاق دارد؛ مثلن اگر شعر زلزله را بخوانی، در آن، بهانه برای زلزله‌ست اما تعبیر دیگرش دیکتاتوری‌ست؛ شعر کوتاه است اما چندین اتفاق در آن می‌افتد، این کارِ همان بایگانی‌ست. شعر زلزله را من در نوزده سالگی نوشتم، یعنی وقتی که دانشجو بودم، دانشجوها به کمک زلزله دیدگان رودبار رفته بودند، در یک آن آن همه بدبختی دیدم، یک بچه را دیدم که زیر آوار مدرسه مانده بود. ناگهان تخیل به سراغم آمد، فکر کردم که چرا زلزله اتفاق افتاده است؟ چرا آن شاخ گاو (خرافه‌ای که ما در فرهنگ خودمان داریم) باید تکان بخورد؟ و آن تخیل و تأثر به من گفت که این بچه احتمالن از معلم پرسیده که "آقای معلم اگر زلزله بیاید ما برای همیشه می‌میریم؟" و بعد ناگهان همان لحظه زلزله آمده است؟ و آیا وقتی زلزله آمده و این بچه که هنوز نفس دارد و دستش این شکلی‌ست، حتمن خواسته از معلمش اجازه بگیرد که "آقای معلم اجازه است از زیر آوار دربیایم!؟"

این نقش تخیل است. تخیل را باید انرژی داد، نظام‌مند کرد.

حالا شاید کسی بپرسد که علی این نکات را رعایت می‌کنی؟ می‌گویم بله، وقتی بخواهم کتابی منتشر کنم رعایت می‌کنم.

توصیه‌ی من به شاعران جوانی مثل کاروان این است که کتاب مادرد را بخوانند، تک تک شعرهای آن کتاب درس جدیدی دارد، زیرا به شما پلان می‌دهد؛ انرژی می‌دهد. نیازی نیست هزاران شعر بنویسید؛ حتی ماهی یک شعر خوب نوشتن هم شاهکار است.

میر مهیار صابری

همیشه در حسرت یک خواهر بودم
از همان ابتدا
وقتی که جهان هنوز قرمز بود
ملتهب بود
و جغد کورِ همیشه همراهم
مدام زل می‌زد به من
و غذا می‌گذاشت
در دهان باز گرسنه‌ام
و من
زل می‌زدم به حسرت پدر
از درون مادرم
و هنوز بعد از بیست و چند سال
لگد می‌زنم
به گربه‌ها

به قوطی آبجو
به بختم
امتدادِ مرض موجب عادت است
کدام کودک لگد پران از مادرش متنفر است؟
و کدام پسر عاشقانه بیزار نبوده از پدر؟
گل‌های محمدی
دست‌های معشوق
و دهان قاطر را
به یک اندازه خوشبو می‌کنند و من هنوز
به احترام خواهران به دنیا نیامده‌ام
پاک نمی‌کنم اشک‌هایم را
با دستمال کاغذی
هوا نمی‌خواهند مردها
آب و غذا هم
مرد سیگار است و خواهر
برادر برابر است
نفس‌هایش را حس می‌کنی؟!
زل زده در چشم‌های عزیزِ چاه
دست در دست تمام گرگ‌های پیراهن ندریده
نشانم بدهید
فقط یک اسحاق
شرط نبسته بر سر اسماعیل
تا تحریف کنم
تمام شغادهای تاریخ حفاری را
بیست و چند گرگ و میش است
جغدِ کوری زل زده
از درونم
به هدایتِ گمراهی که
نا تمام پس افتاده
هوا نمی‌خواهد
آب و غذا هم
سرش دود می‌کند
و تنها روی فیلتری قرمز ایستاده

نظر علی عبدالرضایی

در ابتدا گفته است: /همیشه در حسرت یک خواهر بودم/، پس در سطر دوم آوردن /از همان ابتدا/ بی معنی‌ست. اساسن کلمه‌ی "شاعر" از شعور می‌آید؛ شاعر باید هوش داشته باشد و هوش چرخانی کند. آوردن "از همان ابتدا" بعد از کلمه‌ی "همیشه" در شعر تکرار است.

باید به شعور مخاطب احترام گذاشت؛ مخاطب را باهوش فرض کرد و بدانیم که توانایی فهم شعر را دارد؛ منظور این است که شاعر باید از توضیح پرهیز کند.

/وقتی که جهان هنوز قرمز بود/
ملتهب بود
و جغد کور همیشه همراهم
مدام زل می‌زد به من
و غذا می‌گذاشت/

این سطرها اضافی هستند و باید حذف شوند.

به ادیت زیر دقت کنید:

همیشه در حسرت یک خواهر بودم
وقتی جهان
هنوز قرمز بود
زل می‌زدم به حسرت پدر
از درون مادرم
و لگد می‌زدم به گربه‌ها
به قوطی آبجو
به بختم.

با حذف کردن سطرهایی از شعر، می‌توان به سیالیت شعر کمک کرد.

در این ادیت سطرهایی مانندِ: /از همان ابتدا، و جغد کور همیشه همراهم مدام زل می‌زد به من، و غذا می‌گذاشت/ از شعر حذف شده‌اند؛ این سطرها هیچ ربطی به شعر ندارند.

شاعر باید توانایی پیاده کردن فرم و لحن را در شعر داشته باشد. پیشنهاد اکید من به مهیار صابری این است، شعری بنویسد که بتواند بر آن محاط باشد و آن را ادیت کند.

رئوف دلفی

سایه از پشت بام‌ها دراز افتاد
دست بادهای کمر باریک
کارگرها به ظهر می‌رفتند
و من به غروب
احتمال دادم
آسمان عبارت بعدی‌ست
وقتی دروغ‌ها به ابر نزدیکند
خواب
روی بند رخت‌ها نمی‌بارد
حیاط
خلوتش را به هم می‌ریخت
توی لیوان کوچه‌ی بعدی
کارگرها به سیل مشغولند
ماه پشت چراغ قرمز بود
برای دختران شرجی رنگ
فصل‌ها فاصله زاییدند
حواس شهر تا قسمتی جبری‌ست
در هر تراس
لامپ‌های کمرباریک
سایه می‌پوشند
خواب همسایه‌ها بوی زایمان می‌داد
و کوچه با بند رخت‌ها عرق می‌ریخت

نظر علی عبدالرضایی

برخلاف غزل در شعر سپید، یک تم یا موزیک که به دست می‌آید، نباید تنها به چینش کلمات اندیشید و با زبان تصنعی برخورد کرد. به جای "دست بادهای کمر باریک" چه چیزی را می‌توان آورد که این موزیک را ادامه دهد؛ "قاطی بادهای کمر باریک" گزینه‌ی بهتری‌ست. در ادامه (و من به غروب) ریتم ناگهان شکسته می‌شود. به دلیل این‌که قصد داریم ریتم را اجرا کنیم به این شکل باید نوشته شود؛ "من غروب". شعر بسیار پراکنده است اما نکته‌ی قابل توجهی که شاعر به آن پرداخته، سطرسازی‌ست. در این شعر سعی بر این بوده سطرهای زیبایی ساخته و هم‌زمان ریتم هم در آن اداره شود ولی سطرها هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند و شعر توصیفی‌ست. به جای این‌که غزل بنویسد شعر نیمایی می‌نویسد، یا شعر نیمایی را ترکیب می‌کند با شعر سپید، اما خبری از دریافت نیست؛ به این معنی‌ست که برای نوشتن شعر زور می‌زند؛ یعنی در لحظه‌ی شعری نبوده، اما این تلاش زیباست. ولی اگر در لحظه‌ی شعری باشی و دریافت و نقشه‌ای وجود داشته باشد موفق‌تر عمل می‌شود. در سطرسازی کم کم در حال قوی شدن است. اما نکته‌ای که وجود دارد این است که قصد داریم به این توصیف شکل بدهیم؛ زمان در این شعر به هم ریخته است. از ابتدای شعر زمان گذشته است: "دراز افتاد" ماضی ساده؛ "می‌رفتند" ماضی استمراری؛ "احتمال دادم" ماضی ساده. در این قسمت "خواب روی بند رخت‌ها نمی‌بارد" به جای نمی‌بارد باید "نمی‌بارید" را قرار داد. در واقع با یک سری جابجایی‌ها می‌توان به زبان این شعر یک سیستم یک‌نواخت داد و توازن زبانی را از لحاظ زمانی و دستوری بهتر اجرا کرد تا منطقی به نظر برسد.

ویرایش علی عبدالرضایی

"سایه از پشتِ بام‌ها دراز افتاد...
قاطیِ بادهای کمرباریک
کارگرها به ظهر می‌رفتند
من غروب
وقتی دروغ‌ها به ابر نزدیکی
آسمان عبارت بعدی شد
خواب
در حیاط عمارت‌ها
خلوتش به هم می‌ریخت

روی بند رخت‌ها نمی‌بارید
توی لیوان کوچه‌ی بعدی
کارگرها به سیل‌ها مشغول
ماه پشت چراغ قرمز بود
مال دختران شرجی رنگ
فصل‌ها فاصله زاییدند
پس شهر
تا قسمتی جبری‌ست
روی تراس
لامپ‌های کمر باریک
سایه می‌پوشند
خواب همسایه‌ها بوی زایمان می‌داد
کوچه با بند رخت‌ها عرق می‌ریخت.

در این ادیت به هم ریختگی شعر از بین رفته است. ولی آن چیزی که من دوست داشتم باشد نیست. هدف این بود که صحبت‌های خود را نشان دهم.

فرق بین شعر سپید و غزل مانند فرق بین یک ریاضیدان و حسابدار است. یک حسابدار همیشه حساب و کتاب می‌کند؛ مانند همین حساب و کتاب‌هایی که در سطرسازی‌های این شعر وجود دارد. اما در ریاضیات با رابطه‌ها طرف هستیم و این‌که به چه شکل مسئله‌ی خود را حل کنیم؛ برای این‌که مسئله‌ی خود را حل کنیم باید به رابطه‌ها رسید؛ رابطه یعنی نقشه؛ یعنی نیازمند یک نقشه‌ی شعری هستیم.

در سرتاسر این شعر با توصیف روبرو می‌شویم. سطرهایی که زیبا هستند ولی توخالی. تکه خیال‌هایی در شعر وجود دارد؛ اما تخیلی وجود نداد زیرا شهود و یا دریافتی وجود ندارد. اولین نکته‌ای که رئوف باید به آن توجه کند این است که چگونه در شعر خود تمرکز ایجاد کند، تا بتوان این تکه خیال‌ها را تبدیل به تخیل کرد. تخیل دنباله‌دار است؛ نخی باید وجود داشته باشد تا این دانه‌های تسبیح که نام آن خیال است را به هم متصل کند. ممکن است تصویرهای جالبی به وجود بیاید، اما زمانی که این تصویرها هیچ ارتباطی با یکدیگر نداشته باشند شعریت از بین می‌رود. از همین شعر خیلی‌ها تعریف می‌کنند اما مطلقن این شعر نیست. این‌که قصد داری سطرهای شعر در اوج اجرا شوند خوب است، اما ابتدا سعی کن به آن‌چه که می‌خواهی بگویی پایبند باشی. در زبان ساده‌گویی کن اما سعی کن در قالب ارتباط سطرها آن را بیان کنی و از کلی‌گویی دوری کنی؛ نباید این سو و آن سو رفت؛ باید جزئی‌تر صحبت کرد؛ دقیق‌تر نگاه کرد. نباید خاص نوشتن باعث شود به آن دقتی که باید، ننوشت. با این سبک نوشتن، خاص خواهی بود. در ابتدا این برخورد با زبان وجود دارد که فوق العاده است و این تلاش برای ایجاد لحن زیباست. در این مدل اشعار شخصیت تغییری نمی‌کند، پس لحن یکه است؛ یعنی تو یک راوی داری.

هر راوی لحن خودش را دارد؛ اگر ما در این روایت چندین شخصیت داشته باشیم هر کدام از این پرسوناژها لحن‌های منحصر به فرد خود را دارند و این ارتباطی به صدای محیط ندارد. مگر آن‌که قصد داشته باشیم صدای محیط را در بیاوریم؛ یعنی بدل به شی شویم؛ شعر دچار شیءگشتگی شود؛ یعنی صدای اشیا را در آوردن. صدای اشیا لحن ندارد، بلکه دارای مکانیک است و باید مکانیک اشیا را رعایت کرد. در لحن ما با زبان سر و کار داریم. صدای زبان؛ که این صدا به تناسب شخصیت‌ها، به تناسب اندیشه یا تم محزونی که انتخاب می‌شود، تغییر می‌کند. لحن ارتباطی به "الیتریشن (alliteration)" ندارد؛ مثلن آمدن چند "خ" پشت سر هم، یا چندین "ش" که در زبان فرانسه به آن "الیتراسیون" گفته می‌شود. این نوع برخوردها ربطی به لحن یا تن ندارد. لحن در زبان انگلیسی به معنی تن است. ما در لحن (تن) با نفس کلمات، با جان و لحن آن‌ها، با صوتی که از حسیت و از درون می‌آید و روی زبان جاری می‌شود سر و کار داریم و به تناسب تم، موتیف و سوژه می‌تواند تغییر کند.

در این شعر یک تم وارد و تصویرهای مختلف در آن ریخته می‌شود. شاعر نقشه‌ای ندارد، با دست خالی وارد شعر شده و به توصیف می‌پردازد. توصیف‌های رئوف

خوب است و هر گوشه را به خوبی توصیف می‌کند، اما این توصیف‌ها و تکه خیال‌ها فضا نمی‌سازد؛ کار شعر سپید تولید فضای جدید است. جالب این‌جاست که وقتی فرم شعر موفق عمل می‌کند دیگر کسی نمی‌تواند از روی آن تقلید کند؛ یعنی فرم در هر شعر سپید واقعی فقط یک‌بار اتفاق می‌افتد و دیگر نمی‌شود آن فرم را تکرار کرد، اگر حتی خود شاعر هم از روی آن کپی کند اولین کسی‌ست که محکوم می‌شود که از روی دست خود تقلید کرده است. تلاشی که برای نگه داشتن سطرها در اوج می‌شود خوب است اما باعث شده شعر به سمت تصنع برود. حتی زمان هم در این شعر به هم ریخته است. این شعر می‌تواند یک تکه از روایت یک دیوانه باشد که حرف می‌زند. دیوانه حرف‌های بیخودی می‌زند و مدام زمان‌ها را به هم می‌زند، ولی ارکان جمله هم باید به هم بریزد نه فقط زمان فعل‌ها. شاعر در این‌جا برده‌ی ریتم شعر شده که این دقیقن همان کاری‌ست که در غزل صورت می‌پذیرد. همه چیز را می‌توان گفت ولی در صورتی که تحت یک دریافت باشد. در این شعر و شعرهای قبلی رئوف موتیف مقید مشخص نیست. موتیف مقید داربست شعر است. در ساختار معنایی یک شعر، اولین چیزی که باید دید موتیف مقید آن است؛ موتیفی که در این شعر وجود ندارد؛ در واقع وجود دارد اما تصنعی‌ست و شاعر در حال توصیف آن است. مثلن موتیف مقید در این شعر می‌تواند این باشد که کارگران مشغول کارند. توضیحاتی که در جوار این موتیف می‌آید موتیف‌های آزاد هستند، پس نباید تصنعی باشد. یک درد، تاثر و شهودی باید پشت این موتیف مقید وجود داشته باشد اما در این شعر این چنین نیست. این شعر تصنعی‌ست، اصلن شعر نیست و فقط برای تمرین زبانی شاعر خوب است. ولی در زبان‌آوری باید زمان‌آوری نیز وجود داشته باشد. زمان را اگر به هم می‌ریزیم باید منطقی پشت آن وجود داشته باشد؛ اما این‌جا این منطق وجود ندارد، پس این شعر تصنعی‌ست.

همان‌طور که گفته شد این شعر تکه‌های زیبایی دارد اما این تکه‌های زیبا در جای اشتباهی خرج شده‌اند. در شعری که داربست معنایی، شهود و ساخت وجود دارد شعر واقعی تو باید خرج شود؛ یعنی تحت شهود شعر نوشته شود؛ متاثر از چیزی. اصلن انشا بنویس، بعد انشا را تقطیع کن؛ به شعر سپید بدل می‌شود. در شعر سپید به این شکل نیست که بخواهیم همه چیز را رعایت کنیم. باید خودت را آزاد بگذاری و حرفت را بزنی. تفاوت آن با غزل این است که در غزل متاثر می‌شوی یک بیت تحت آن تاثر ناگهان نوشته می‌شود؛ بقیه‌ی شعر را می‌سازی، اما برای ادامه باید حساب و کتاب کرد؛ قافیه‌ی بعدی جالب باشد و وزن رعایت شود. شور و شورش حساب و کتاب ندارد؛ نمی‌توان دیونیزوس را با حساب و کتاب اجرا کرد. شعری ندیده‌ام که در وزن و قافیه و ... یا در قالب غزل و حتی نیمایی سروده شده باشد و از سیستم دیونیزوسی برخوردار باشد؛ یعنی شور مطلق باشد؛ شور و عصیان باشد. شورش و عصیان در همان شروع شعر ذبح شده؛ زیرا شورش با حساب و کتاب نسبتی ندارد. زمانی که عصبانی هستید و عاشقید و عصیان دارید، دیگر کنترلی وجود ندارد.

بحث این نیست که نگاه زیبای موجود در این سطرها را نادیده بگیریم. این نگاه وجود دارد اما جای بدی خرج شده است.

پیشنهادم این است که رئوف بیشتر شعر بخواند، زیرا باعث ایده و الهام می‌شود در آن انرژی زمانی که می‌خواهد بنویسد تم محور عمل کند؛ نقشه داشته باشد. اگر بتواند با نقشه شعر بنویسد، می‌تواند یک شعر سپید خوب بسراید.

ع حسنپور

وقتی خوشبختی را
تقسیم می‌کردند:
ما خارج از قسمت شدیم!
بی‌چاره باقیمانده‌هایمان!
هیچ‌وقت به «صفر»
نمی‌رسند (؟)
راستی اگر همین صفر نبود؟!
مثبت و منفی،
چه معنایی داشت؟!
یا اگر جلویِ شماره‌ای نبود،
چقدر آن شماره
کوچک بود!
ای کاش!
ما هم یک «عددی» بودیم
با صفرهای زیاد:
ای کاش!

نظر علی عبدالرضایی

این اثر دارای زمینه‌ای جالب است؛ اما برای بدل شدن به شعری قوی باید تغییرهای زیادی در آن به وجود آورد.
برای مثال؛ در سطر /راستی اگر همین صفر نبود/ بهتر است برای ایجاد لحن و ایجازِ بیشتر در شعر، به این صورت نوشته شود:
"اگر این صفر نبود
مثبت و منفی
چه معنا داشت؟"
در نگاهی کلی، اگر از اضافه گویی در اثر کاسته شود و پایانِ آن، سطرِ: "کاش عددی بودم با صفرهای زیاد" باشد، می‌توان گفت با شعری موجز و جالب روبرو هستیم.

ویرایش علی عبدالرضایی

وقتی که خوشبختی را تقسیم کردند
ما خارج از قسمت شدیم
و باقی مانده‌ها
هرگز به صفر نرسیدند
اگر این صفر نبود
مثبت و منفی
چه معنا داشت؟
کاش عددی بودم
با صفرهای زیاد.

شهریار بزرگمهر

عکس

نگاه می‌کند به عکس روی دیوار
به آن زن که فقط در عکس با اوست
فقط در عکس
در عکس
عکس که برشی از گذشته است
و وقتی دست می‌کشد روی آن
دستش را می‌بُرد
و چند قطره خون
می‌چکد روی ملافه
روی نقاشی بدن‌هاشان
که جای خالی هم را بغل کرده‌اند
و پوستشان عرق کرده
می‌ریزد به دریا
که شور است
شور
شور
شور می‌زند دلش

تلفن را بر می‌دارد
شماره‌ی خودش را می‌گیرد
که دارد حرف می‌زند با خودش
که دارد تنهایی‌اش را داخل تلفن می‌ریزد...

نظر علی عبدالرضایی

بسیاری از اشعار دارای خیال هستند؛ یعنی با خیال، سطرهای شعر را تزئین می‌کنند، اما هیچ ارتباطی بین آن‌ها نیست و مونتاژند.

از نظر من شعری که دارای تخیل باشد مهم است، که در این اثر می‌توان به وضوح تخیل و تمرکز را حس کرد.

در این شعر، تمرکز شاعر روی یک عکس است و از آن‌جا حرکت می‌کند، اما اجرای آن بسیار ساده و پیشِ پا افتاده است.

در شروعِ شعر می‌خوانیم:

"نگاه می‌کند به عکس روی دیوار" که به کار بردن کلمه-های "عکس" و "رویِ" قبل از کلمه‌ی دیوار حشو و بی فایده است؛ در ادامه می‌گوید: "به زنی که فقط در عکس با اوست" و منظورِ خود را با آوردن کلمه‌ی عکس از نگاه کردن به دیوار در سطر قبل می‌رساند؛ پس بهتر است که این‌گونه نوشته شود:

"نگاه می‌کند به دیوار"

و حتی با کلمه‌هایی مانند "خیره" نیز می‌توان در آن تغییر ایجاد کرد. این کار، ایجاز است؛ یعنی صنعت فشرده کردن؛ این‌که چگونه باید متن را بر اساس فرم بسته بندی کرد، که امری بسیار مهم است.

"نگاه می‌کند به دیوار
به آن زن که فقط در عکس با اوست".

یا

"به زنی در عکس"، "به زنی در عکس که کنار اوست"، "به زنی در عکس که در کنار دارد".

همان‌طور که مشاهده می‌کنید، تمام این پیشنهادها به فرم و اجرای هر چه بیشترِ شعر کمک می‌کند.

در ادامه شاعر می‌گوید:

"فقط در عکس
در عکس"

که تأکیدی به جا و زیباست. شاعر می‌خواهد بگوید آن زن فقط در عکس با اوست و در دنیای واقعی نه؛ که با این تأکید، خیلی خوب آن را بیان کرده است.

اما سطر بعد:

"عکس که برشی از گذشته است"

این سطر اضافی بوده و بهتر است که حذف شود، اما در کل نگاه، بسیار زیبا و شاعرانه است.

در سطرِ "می‌ریزد به دریا" بهتر است که به جای "می - ریزد"، "می‌زند" به کار برده شود.

در ادامه، شاعر شوریِ آبِ دریا را با دلشوره‌های خود مرتبط می‌کند و با تکرارِ کلمه‌ی "شور"، حسِ خوبی را به مخاطب انتقال می‌دهد، و همچنین شاهدِ تخیل زبانی هستیم.

دو سطرِ پایانیِ شعر نیز توضیحی اضافی‌ست و بهتر است حذف شود و سطرِ "شماره‌ی خودش را می‌گیرد"، پایانِ شعر باشد.

در کل کارِ خوبی است و پایانی بسیار زیبا دارد.

این شعر، تنهایی و شیءگشتگیِ انسان عصر مدرن است؛ عصری که تنها معشوقِ تو، خودت هستی که امری کاملن درست است.

ویرایش علی عبدالرضایی

نگاه می‌کند به دیوار
به زنی در عکس که با اوست
فقط در عکس
در عکس
دست می‌کشد بر عکس
دستش را می‌برد
و چند قطره خون
روی ملافه می‌چکد
روی نقاشیِ اندام

که جای خالیِ هم را بغل کرده‌اند
پوستشان عرق کرده است
می‌زند به دریا
که شور است
شور
شور
شور می‌زند دلش
تلفن را برمی‌دارد
شماره‌ی خودش را می‌گیرد

فرزانه صیدی

یکی دست‌های این شهر را
از دور گردن من باز کند
می‌خواهم کلمات را
به خیابان‌ها بریزم
و تنم را
پس بگیرم از کوچه‌ها
خانه‌ها
و اتاق‌هایی
که پیراهن او را پوشیده‌اند
آن‌قدر از عقربه‌ها جلو بزنم
که دیگر میدانی
مرا دور نزند
و پله
پله
پله
نعش خودم را
بکشم رو پلی
که پشت آن جهانی
در من خواهد شکست.
تکیه به نرده‌ای راه راه
خیره به شهر
که آه!
آدم‌ها
نقطه‌های کوری هستند
که از چشم خدا افتاده‌اند...

نظر علی عبدالرضایی

من سعی می‌کنم با اشعار از لحاظ اجرا برخورد کنم و تکنیک‌هایی که معمولن در اجرای شعر یا از لحاظِ درون متنی لحاظ می‌شود را بیان کنم.

لحن گردانی در شعر، موضوعِ بسیار مهمی است، اما متاسفانه بعضی از شاعران، عادت بر کشتنِ لحن در شعر کرده‌اند، که در واقع آن را بدل به شعری خواجه می‌کنند و حسیت را از آن می‌گیرند.

در این‌جا شعر به خوبی شروع می‌شود، اما لحن ندارد.

در ادامه شاعر با بازیِ زبانی و تکرارِ کلمه‌ی "پله" سعی بر کشیدنِ تصویرِ پله در شعر دارد، اما این مکث و تقطیع‌ها بسیار به لحن ضربه وارد می‌کند؛ بهتر است که به ترتیب در یک سطر نوشته شود.

و همچنین شعر در سطرِ "که پشتِ آن جهانی در من خواهد شکست" از نگاهی جزئی به دیدی کلی گریز زده است، که کاملن نامناسب بوده و بهتر است حذف شود.

همچنین در بعضی از سطرها، شاعر توضیح اضافی می‌دهد که جایی در شعر ندارند و پردازش و ترکیبِ آن ضعیف است؛ اما اثر با تصویرِ زیبایی پایان می‌یابد.

موردی که باید به آن توجه کرد، منطقِ نثر در جمله‌ها است؛ یعنی دقیقن در تمامِ جمله‌ها، فعل در آخر جمله آمده است، که همین امر، منطقِ شعر را به نثر نزدیک‌تر می‌کند.

نکاتی وجود دارد که ما بدونِ هیچ تغییری باید در شعر رعایت کنیم؛ یکی از آن‌ها موزیکِ متن است؛ یعنی همان منطقِ زبانی که کلمات باید از آن پیروی کنند، و همچنین حِس؛ زیرا هدفِ شاعر ایجادِ فضایی تازه است. اگر هر یک از این ابژه‌ها را یک نشانه در شعر فرض کنیم، پس

چیدمانِ نشانه‌ها در شعر بسیار مهم است؛ همین چیدمانِ نشانه‌ها به ما کمک می‌کند که تأویل‌های بهتری از متن داشته باشیم، به شرطی که این چیدمان باور پذیر باشد؛ این باور پذیری توسطِ لحن گردانی و تزریقِ حسیت انجام می‌شود.

شعری که دارای لحن نباشد، درست مانند رگی است که خون ندارد، و جالب این‌جاست که لحن به متن، هارمونی و عاطفه می‌بخشد، و در شعر پسامدرن این لحن است که جایگزینِ وزن شده است. پس باید درک مشخصی از لحن، هارمونی و چیدمان در شعر داشته باشیم، همچنین قافیه‌های درونی، ترجیح و ایجاز را به خوبی شناسایی و وارد شعر کنیم.

قرینه سازی نیز بسیار مهم است، اما نه به آن گونه‌ای که در شعر کلاسیک به کار می‌رفت، بلکه باید دید چگونه می‌توان، بین دو عنصر یا یک دوتایی، دیالوگی را رد و بدل کرد که آن را تبدیل به سه‌تایی کند؛ یعنی از یک زوج مرتب، یک سه‌تاییِ مرتب بسازیم.

در شعر نو مدرنیستی ما قرینه سازی نداریم، اما سه‌تایی چرا، و از چندتایی است که به چند واژگانی می‌رسیم، که این بسیار مهم است. در این‌جا نیز با حذفِ سطرهای اضافه، شعر طبیعی و موجزتر می‌شود، که همین ایجاز در شعر پسامدرن بسیار مهم است. نکته‌ی بعدی سرعت سطر است؛ ما نباید چندین هجای بلند را در یک سطر بیاوریم و از سرعت سطر بکاهیم. سرعت سطر گاهی اوقات با سرعت حس و چیدمان ما در فضاسازی یکی می‌شود و این موضوع بسیار مهمی است.

گاهی اوقات به شکستِ واژگان نیاز داریم؛ یعنی باید دید چگونه کلمات را شکسته و یا به واژه‌ای، واژه‌ی دیگری را بچسبانیم و دو تکه واژه را بدل به یک واژه‌ی جدید کنیم؛ مثلِ :"مادرد، پدرد، برادرد".

وآخرین نکته تقطیعِ درست در شعر است، که برای اغلبِ شاعران عملی مشکل است.

در آخر باید گفت، فرمِ صوریِ این شعر مشکلِ خاصی نداشته و به خاطر این‌که اثر دارایِ دیالوگ نیست، در منطقِ زبانی نیز مشکلی ندارد. اما دارای تخیلِ زبانی و فرم خوبی نبود؛ زیرا مخاطب را با تکرار یا ترجیحی روبرو نمی‌کند و با فرمی خطی و گذری مواجه هستیم.

ویرایش علی عبدالرضایی

یکی دست‌های این شهر را
باز کند از دور گردنم
می‌خواهم این کلمات را
بریزم در خیابان
تنم را
پس بگیرم از کوچه‌ها
خانه‌ها
اتاق‌هایی که پیراهنش را پوشیده‌اند
و آن‌قدر جلو بزنم از عقربه‌ها
که دیگر هیچ میدانی
دورم نزند
و پله، پله، پله نعشم را
روی پلی بکشم
که از بالاش
آدم‌ها
نقطه‌هایی کورند
افتاده از چشم خدا.

علی اسدی

من در هیچ
انقلابی
نبوده‌ام.
مشت‌هایم
تنها
دلشوره‌هایی بود
که
گاه گاه از تنه‌ام بالاتر می‌رفت
و
عرض خیابان را
طی نکرده به خانه باز می‌گشت

هیچ حمامی
نعش مرا
در خود نکشیده بود
و شاهرگم
هنوز
نام
امیرهای کبیر
را نشنیده بود.
من
در خودم خواهم دوید

لباسم را در می‌آورم
و
شک می‌کنم
به کاغذهایی
که روزی
ابهتی بودند
از جنگلی که
دروغ نمی‌گفت
در خودم می‌دوم
انقلاب نمی‌کنم
مشت نمی‌زنم
کتفم را می‌بندم
با چارقد سیاه مادر بزرگ
وقتی
هیچ سیاستی
دنبال رگهای من نخواهد بود.

نظر علی عبدالرضایی

نکته‌ای که در این شعر بسیار توی ذوق می‌زند و فاجعه‌ای-ست برای شاعرِ آن، تقطیع‌های بی جا است.
شاعر، جملاتی که می‌توان در یک سطر بیان کرد را با تقطیع‌های بی مورد ادا کرده و با این عمل، سرعتِ خوانش متن را کم کرده است.
مورد دیگر، تقطیع بر سرِ حروفِ اضافه‌ای مانندِ "که" و "و" است، که امری کاملن نادرست است و نباید سطر بر سرِ این گونه کلمات و حروف قطع بشود.
شعر دارای شروعی شاعرانه است، اما در اجرا مشکل دارد و در اواسط به توضیح‌های اضافی کشیده می‌شود، که بهتر است از سطرِ "شاهرگم هنوز نام امیرهای کبیر را نشنیده بود" به بعد حذف شود.
تأکید می‌کنم که شعر دارای شروع خوب و شاعرانه‌ای‌ست اما کاملن شکل نگرفته است. پیشنهاد می‌کنم برای بهتر شدنِ آن به اجرا نیز توجه شود.

ویرایش علی عبدالرضایی

در هیچ انقلابی نبوده‌ام
مشت‌هایم
دلشوره‌هایی بود
که تنها از تنم می‌رفت بالا

و عرض خیابان را
نرفته باز می‌گشت به خانه
هیچ حمامی مرا نشست
و شاهرگم
نشنیده هرگز
نامِ امیر کبیر

آذردخت ضیائی

چشم
هیچ وقت
یک عضو تنها نبوده است
چشم یک چهار راه است
با ضمائم پراکنده و تو در تو
مثل اشک
که خودش یک تکه از چند چشم دیگر است
چشم تو
چشم من
و چشم کسانی که به ما نگاه می‌کنند
اما
لعنت به اشک
که هر عضوی را در خودش جای می‌دهد
کمی از چشم دارد
کمی از قلب
کمی از گوش
کمی از...
و تو خودت اصلن
عضوی از چشم‌های من هستی
قسمتی از اشک‌های من بوده‌ای
راستش
چند روزی‌ست چشم‌هایم درد می‌کنند
از بس که تو خودت را تکرار کرده‌ای
از بس که تقسیم شده‌ای بین سال‌های گوناگون
دیروز کسی پرسید
نمره‌ی عینکت باز هم بالاتر رفته؟
یا این ترک‌های خورده به شیشه
عمیق‌تر می‌شوند؟
من بغضم را حبس می‌کنم
سهمیه بندی چشم‌هایم
از هم اکنون آغاز می‌شود

نظرعلی عبد الرضایی

در این شعر تمامِ تمرکزِ شاعر بر "چشم" است. من به شخصه از چنین شعرهایی لذت می‌برم؛ یعنی دارای تمرکز باشد و با فوکوس بر یک موضوع، فضایی قابل لمس را برای مخاطب بسازد.
یکی از موضوع‌های مهمی که باید در این اثر به آن پرداخت، زبانِ خشک و به فرم نرسیده و اجرای بدِ آن است؛ یعنی ما می‌توانیم به راحتی در شعر دست ببریم و آن را ویرایش کنیم.
همچنین بهتر است که بیان در شعر، اصلاح شود و شاعر به آن لحن بدهد؛ توضیح‌های اضافی و تکرارها را حذف و اجرا و فرم را فشرده‌تر کند.
در آخر باید تأکید کنم که با شعری بسیار خوب و دارای تمرکز روبرو هستیم، اما اجرای آن فست فودی است و از فرهنگی غلط در فرم و بیان پیروی می‌کند.

ویرایش علی عبد الرضایی

یک عضو تنها نبوده چشم
هیچ‌گاه
چارراهی‌ست
با ضمائم پراکنده و تو در تو
مثل اشک
که تکه‌ای از چند چشم دیگر است

چشم تو
من
و آن‌ها که دارند نگاه می‌کنند به ما
لعنت به اشک
که جا می‌دهد به همه
کمی از چشم دارد
از قلب، گوش، از از...
تو هم عضوی از چشم‌های منی
قسمتی از اشک‌هام که درد می‌کند
چشم‌هام درد می‌کند
از بس که تکراری شده‌ای
از بس که تقسیم شده‌ای بین سال‌ها
یکی از همین تکه‌هات بود
که دیروز پرسید
نمره‌ی عینکت باز رفته بالا
یا ترک‌هایی که خورد به شیشه
عمیق‌تر شده‌اند؟
دوباره دارم
بغضم را حبس می‌کنم
در سهمیه بندی چشم‌هام.

جان صدرا

سرما بهمن می‌کشد
گرما تیر
رگباری خیس می‌کند تن بدرقه
ایست! گاهی می‌بوسد
مسافری که می‌پرد بالا
مسافر
مسافر
مسافر...
سر سوت می‌کشد
سوزن‌بان
ریل عوض می‌کند
عوضی می‌رود قطار خالی
خاور/ان سمت دیگر دست می‌دهد تکان
تکیده می‌شود مادر
در گور دسته فردی!

صادق صدرا

*گورهای دسته فردی
واژانه گورهای دسته فردی کتاب "داد نزن" وریا مظهر

صحبت‌های علی عبدالرضایی درباره‌ی شعر:

در شروعِ این شعر می‌خوانیم:
/سرما بهمن می‌کشد
گرما تیر/

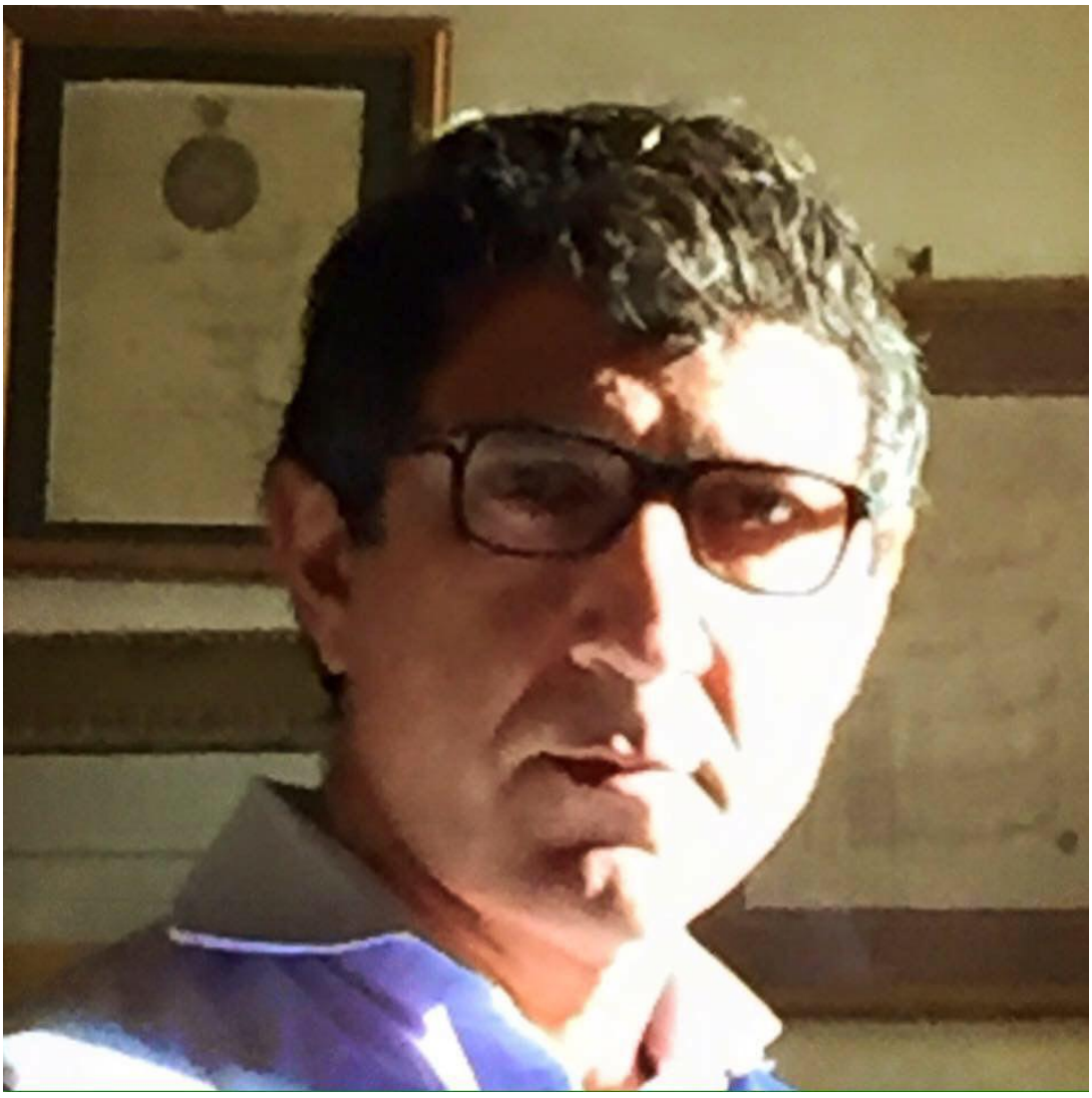
که منظور همان سیگارِ بهمن و سیگار تیر است، و با شروعی زیبا پیش می‌رود.

در سطرِ بعد: "رگباری خیس می‌کند تنِ بدرقه" بیانی بسیار نئوکلاسیکی دارد و بهتر است که حذف شود.
همچنین سطرهایی مانند "گاهی می‌بوسد" و تکرارِ کلمه‌ی "مسافر"، هیچ تاثیری در شعر نـدارد و بایـد کنـار گذاشـته شود.
در ادامه، سوت کشیدنِ سر، بسیار به جا است و با کلمـاتِ بعدی، از قبیل "رِیل، قطار و سوزن‌بان"، مرتبط است.
در آخر باید گفت با شعرِ خوبی روبرو هستیم به شرطی که حذف‌هایی در آن صورت بگیرد، و در واقع این حـذف‌هـا باعث می‌شود شـعر نجـات پیـدا کنـد، کـه دقـیقن همـین رویکرد را منطقِ زبانی می‌دانیم.
همچنین گزارشِ روایت در آن بسیار عـالی اسـت و در دو مورد، روایت باعث شکست می‌شود که کاملن به جـا و در خدمت شعر است:
یکی بـا آوردنِ کلمـه‌ی "ایسـت" و دیگـری توسـطِ سـطرِ "مسافری می‌برد بالا".
در نهایت باید به فرم و ساخت، یـا همـان طـرزِ چیـنش و ادای کلمات، توجه کرد تا کـار بـه فـرم و سـاختارِ بهتـری برسد.

ویرایشِ علی عبدالرضایی

سرما بهمن می‌کشد
گرما تیر
ایست
مسافری می‌پرد بالا
سر سوت می‌کشد
سوزن‌بان
عوض می‌کند ریل
عوضی می‌رود قطار
خاوران آن سمت دیگر دست می‌دهد تکان
تکیده می‌شود مادر
در گور دسته فردی.

ترجمه ی کالجی
بخش۴



دکتر ابول فروشان، شاعر، مترجم و منتقد ایرانی تبارِ انگلیسی‌ست که هم اکنون در لندن زندگی می‌کند، او فارغ التحصیلِ دکترای انرژی اتمی از دانشگاه امپریال کالجِ لندن است و در حال حاضر دبیر بخش فارسیِ سایت جهانیِ شعر است. ابول فروشان پیش‌تر مدیر بنیاد نویسندگان مهاجر انگلستان و دبیر بخش انگلیسیِ گروه شعریِ " لندن اسکول" بوده، از وی تاکنون دو مجموعه شعر انگلیسی با عناوینِ "زبانی علیه زبان" و "برای عطسه ام به بیابان تو محتاجم" منتشر شده، فروشان همچنین اغلب شعرهای فارسی علی عبدالرضایی را به انگلیسی ترجمه کرده و تاکنون سه کتاب از این ترجمه‌ها، تحت عناوین "من در خطرناک زندگی می کردم"، "سیکسولوژی" و"هیچکس دو بار آری نمی‌گوید" منتشر شده‌اند و آخرین کتابش را می‌توانید از طریق لینک زیر در سایت آمازون تهیه کنید:

yon.ir/۳q٤۰

پرونده ویژه‌ی بخش ترجمه‌ی این شماره‌ی مجله "فایل شعر"، به شعرهای ابول فروشان اختصاص دارد و علی عبدالرضایی، تعدادی از شعرهای کتاب"برای عطسه‌ام به بیابان تو محتاجم" را به فارسی برگردانده‌ست که همراه متن اصلی تقدیم می شود.

Eternity

In the experiences of an eternity that turns over and over
Whenever I glance at the mirror
feel myself in rhyming circumstances, deja vu
or return even to the same address every decade

Then, see the world, reality or the salt of the Earth
as of the ones who come from nobody knows where
the ones who hover in thin space
an orphan child on the doorstep with many names

This is the eternity's parapet on which I stand and repeat
I am here only this once and I shall never return
as in one can never step in the same river twice
There, God catches a glimpse of himself.

This mesh of molecules
which makes up the brain
and modulating like ether
the light waves of our
Soul - makes our heart
a repository of past states
of the pebble beach of memory
The flickering imprint of time.

ابدیت

قیافه‌ام را در حالِ پرقافیه‌ای که قبلن ملاقات کرده‌ام

هر وقت که درآینه احساس می‌کنم می

بی

نم

شده گاهی که برگردم

به همان آدرسِ تهِ همان دهه

و حقیقت دنیا...

هه!

عجب نمکی دارد این خاک!

تنها خودش را مالِ کسی می‌داند

که هیچکس نمی‌داند از کجا آمد

هیچکسی شناور

در فضایی رقیق

چون مه

و یتیمی با اسم‌های فراوان

یله بر پله‌های پای در...

این منبر ابدیتی ست

که تکرار می‌کند مرایی را که هر روز به خود می‌گویم

فقط همین یکبار را تو اینجا هستی

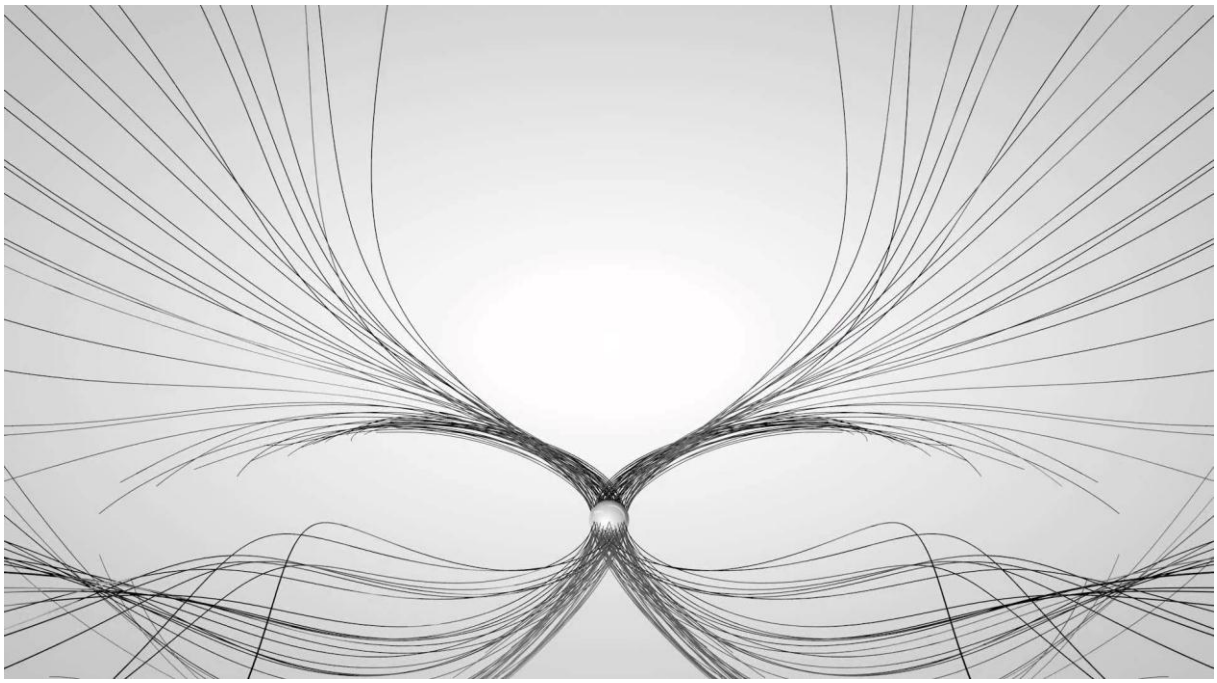
و دیگر باز نخواهی گشت

به رودخانه‌ای که درآن نمی‌توانی دوباره پارو بزنی

اینجا همان جایی‌ست

که حتا خدا

فقط یک لحظه خودش را دید می‌زند



Make some tea

In order to settle my appetite

I'll have the chocolate chip

In order to palette the cookie

I'll need to make some tea

In order to have the tea

I'll put the kettle on

and wait for the cooker to do its job

In order to have the tea

I'll need to clear the teapot

In order to bin the teabag

I need a lined bag

In order to line the bin

I'll use a plastic bag

In order to bin the bag

I need to move the door the bin's behind

I don't want it to shut

So get carried further and further

Away from settling my appetite

I bin the soggy bags

Drain the dregs

Throw in the teabag

And out the kettle

The boiling water

Then I am struck

by this!

A karmic chain

That enfolds

And unrolls my thought

While the tea like the universe

Is going cold

Now the water's boiled

Like the big bang

After a waiting

Now, I am as far from the original chocolate chip cookie

As the original Adam.

چای

برای برطرف کردنِ اشتهام
بیسکویتی هست شکلاتی
که از خشکراهِ گلویم
اگر بخواهم پایین برود
مجبورم
چای را دم کنم
برای اینکه عمل بیاید چای
دوشاخه را باید در پریز بریزم
و انتظار کنم تا کتری
کارِ خودش را بکند فوری
و قوری را
که چای پر از دیشبی دارد
طوری تمیز کنم چون حوری
که شب مانده‌ای نماندَش باقی
تفاله‌ها را حتمن
باید بریزم در سطل
سطلی
که مجبورم آسترش کنم قبلن
قبل از آنکه پذیرایی کند از خرده ریزه‌ها
برای اینکه مشمّایی تنش کنم
دری که سطل زباله را مخفی کرد
باید طوری کنار بزنم
که باد بازی نکند
ما بینِ باز و بستگی...
بنابراین چای آهسته آهسته دارد از منظور دور می‌شود
جوری که اشتهایم کم کم دارد کور می‌شود
حالا
چای خیس خورده را در سطل و
خرده ریزه‌ها را ریخته‌ام در سوراخِ ظرفشویی
وچای تازه را فوری
مثلِ آب کتری که کفرش سرآمده می‌ریزم در قوری
طوری که وحشت می‌کنم از آب
از بخار
از این چرخه‌ای که فکر را بسته و بازی می‌کند
کرده‌ست!
کلافه‌ام!
در حالی که چای دارد
مثلِ جهان سرد می‌شود
من از این بیسکویتِ شکلاتی
همانقدر دورم
که حضرتِ آدم

AbollobA goes WWW.

The one place town of my street

The one bed sea of my door

The market town of my wardrobe

Youward it seams as the outside yew

Undress the unseizable question

I am withholding the breeze-

some name in the norm of cusp windows

Tea cups chinking the saucer palindrome

In perfect serendipity, who knows

when time kissed place

of a hoping smile

lips will?

ابـولـی مـی رود .www

شهرِ تک جای خیابانم

دریای تکخوابه‌ی دَرم

بازارِ شهری به سوی رُب دشامبرم

سوی تو مثلِ نسلِ سرو

که لخت می‌کند سوال را

دارم حبس می‌کنم نسیم را در

برخی از شکل

به رسمِ زینِ پنجره‌ام

فنجان‌ها طعنه می‌زنند

به نعلبکی بر عکس

چه کسی می‌داند

کی و کجای لبخندی

ما می‌بوسیم!

Of Peonies

To be or not in love

with your picture or your womanhood?

this delicate peony

or that light reflected knee?

The fingers many

which string this heart's yoyo

people the petals of your peony

and figure out the curved space

of a blonde muse kneeling down

outside the Chelsea flower shop window

where tomorrow I'll be picking

just a peony

for you

A knuckle knocking on ١٠٥

a buzzing presser on the door phone

and you will be coming down

to a dishevelled shirt out

pair of sandals

young smile

a knuckle down pony

ready to polo!

'cause Alec's got a girlfriend

بودن یا نبودن

در عاشقی با عکس تو بودن یا نبودن با تو کدام؟

این رزِّ ظریف یا همان زانوی عاشق؟

انگشتانِ بسیاری که یویوی دلِ مرا نخ می‌کنند

مردمِ گلبرگ‌های تو می‌شوند

و منحنی تنِ فرشته‌ای مو طلایی را

که زانو زده نقش می‌زنند

جلوی ویترینِ گلفروشیِ چلسی

که از فرداش برای تو رُز خواهم چید

با نیم بندِ انگشتم

ضربه می‌زنم بر پلاک ۱۰۵

ناک ناک

فشاری به شاسی می‌آوردت

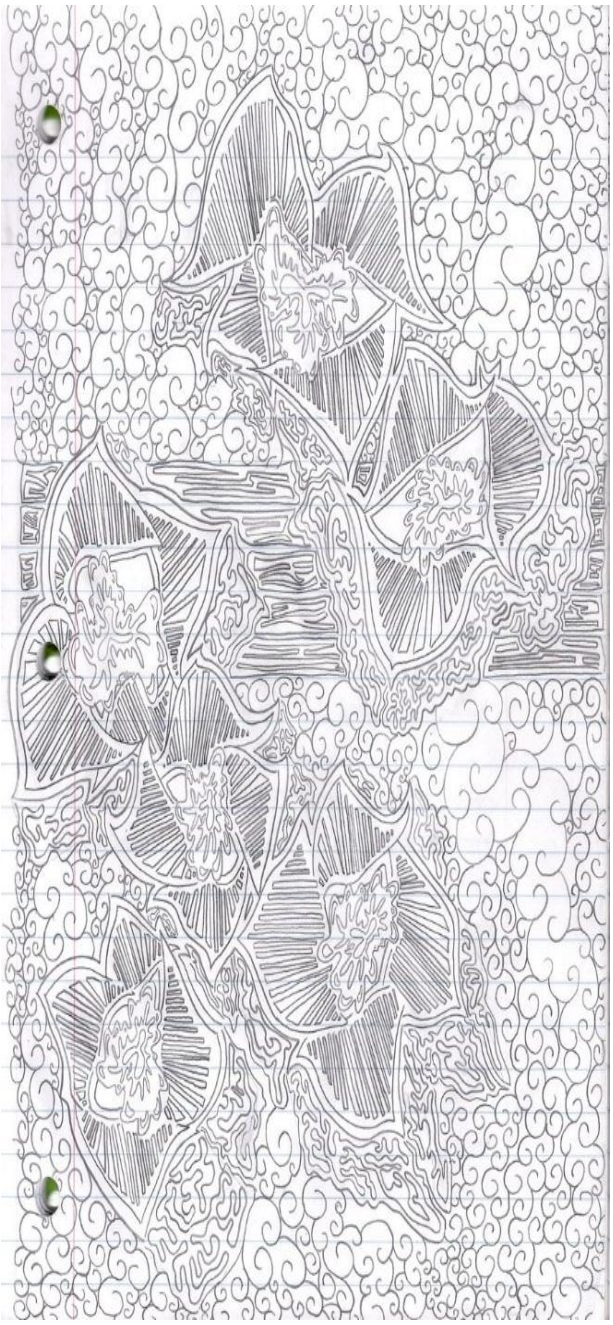
پای آیفون

پیشِ پریشانی که پیراهنش زده بیرون

کنارِ یک جفت دمپایی

و لبخندِ جوانِ اسبی سُم ساییده

که آماده ست برای چوگان



چون آلکس دوست دختر دارد

London Eye

A celebration the family circle
and we wish all to be as one or else
the runaway bicycle wheel of the years
the heaviest link of
is its loaded band of Christmas gifts
populated as the landing platform of London Eye

Bring on the Solstice Bells
Under the lit off tree
I'm off here

I've been taking a dose of own medicine
and in my own bedpressing ways
watched Christmas songs of years bygone
- ٨٠s mainly -

Dosing on own prescription to you, Sister Electron,
artfully in repose alone in your room
or womb of a circuit orbitale.

O yes, I hear what I say
an oracle speaks to itself

filtering out the human mind
basking in cosmic rays that beam you
just enough leap of electron Volts to leave orbit
in less than an instant...
People trickling off London Eye
With their eyes rolling

لندن آی

درجشنی که خانواده را دایره می‌گرداند

می‌شود آرزوی یکی باشی کرد

وگرنه این چرخپاره‌ی فرارِی سال

همان جمعِ کادوهای کریسمس است

که بر سکّویی

پای "لندن آی" پُرمردمی می‌کند

زنگ‌های شبِ یلدا را بزنید لطفن

دارم اینجا می‌گندم

من رفتم!

با دوزی از دوای خودم که بالا رفتم

و با فشاری که وزنم به تختخوابم می‌آورد

داشتم کریسمسِ آوازهای هشتادی را تماشا می‌کردم

دوزِ خوابی که نسخه‌ی من بود

برای تو خواهر الکترون

که در آسایشی تنها

بی سایشی

به او

و ما

دراتاقی که چون رحمِ یک مدارِ کمربندی‌ست

در گردشی

ها! می‌فهمم که چه دارد می‌قالد

فالی‌ست که خودش را می‌خواند

ذهنِ آدمی را فیلتر کن

زیرِ امواجی که به تو نور می‌زند آفتاب بگیر

کافی

چنان کافی به قدر کوآنتمی نوش کن

که درکمتر از یک ثانیه قادر باشی

از دیوارِ این مدار بپری بیرون!

Cherry Bird Duet

Hanging half baked on this cherry tree
skinning written pieces of flaking bark

Submerged submariner
jets of the Jacuzzi flex round my jetty
and flow round her fluid buttocks
of this tub that skims her bulk

The bark flakes dreams off my ruddy cheeks
The sap's up drive's unbalanced and leaking

A jet is aiming on my little rib
caging a bird heart sitting out a twig
The beam fluxed up to make a face
then a breast then a pounding of something else

My bark flakes in written toes
climbing to her bed room window

upon the skin of her unfolding
her hourglass marks my eye's passage
whiling this sojourn of lake Garda
in your eyes

The bird overhanging cherries
Opened the dawn chorus crying :

the Jacuzzi's off, empty the tub!
no wind fingers through no hair plumes!
The seabirds, the sea have merged
The mariner the marina submerged

Ruddy cheeks hair blows in parched water winds
and bundled to a bun
descending down a slope that curves
out to a top peak and stops
at the tip of my twig!

درخت گیلاس

درختی که خط خطی‌ش کرده‌ام
درحالِ پوست انداختن است
چه نیم پز آویزانند نوشته‌هام
از این درختِ گیلاس

زیرِ آب رفته که دیگر زیرِ آب نمی‌رود
دورِ زانوانم افشانکانِ این جکوزی می‌گردند
و دورِلمبرهای سیالش
در وانی که بربرانه بدنش را لمس می‌کند

برگونه‌های خواب رفته‌ام پوست انداخته‌ست درخت
و شیره‌ای که از رگ‌هایش می‌رود بالا
تعادلش بهم خورده ست

به دنده‌های سینه‌ام
که در قفس دارد
پرنده‌ای را
بر شاخه‌ای در حالِ شکستن
حمله می‌کند فواره‌ای
که سر درآورده از آب

مثل پستان

درخت پوست انداخته‌ست
انگشتِ بزرگِ پای راستم هم همچنین
روی پوست سیالِ ساعتِ شنی
بالارفتن از درختی
در جوارِ پنجره‌های آغوش واکرده‌ی اتاق خوابی
پرنده‌ای که آواز می‌کشد فریاد
آویزان است هنوز بر درختِ گیلاس

جکوزی خاموش
وان خالی
و پنجه‌های باد
بر گیسوانِ پریشانی راه نمی‌رود دیگر

گونه‌های سرخ
موهای افشان
دربادهای خشکِ آبی
و بعد
دم اسب و شیبی که پیچ می‌خورد تا برود بالا
و بایستد بر سر شاخه‌ا

Trio logy

I

You deny your own
but my heart is at ease

but have I left the window ajar
so a solitary bird can fly around
my room one day and leave again?
before I open the door
for the cat

I was bereft
I denied my own
never wondering
the secret his look holds

it speaks of a pinching hold
on the spark of the world

he is my father
and
I

now know
my heart is at ease

The picture's on the mantelpiece
Next to Picasso and India indeed.

C'est la vie
two of cups in the air
٢ cup sets crossing
out comes one Sagittarian queen of swords!

eggshell walking
pursue, not whole heartedly,
leap of faith in life and every one
sense nothing solid then
take another leap

I was bereft
I left the door ajar
the house cat ran for the street

Dawn chorus is quieter since

the father is tending the garden

no word came back to my texts

I am dreaming again

II

I eyed her patent leather stilettos
packed a swan neck with a mark

Her Boticcelli fingers adorned an exquisite stone
nestled in leaf of gold

Upper lip underfold through the rouge
caressed the air in the car

She sat in
next to the surface of
my heart

palpitating sole pressed the pedal
and ran off past the red light up
the wide avenue to Hyde park

and turned and turned and parked
by the side of a surprise

tender tips moist a little
she touched in accidental
throw of words
cool they felt

what air I said of wisdom of old
she beheld me in surprise and
found bespoke.

Never thought of it like so…

And so she showed me the book
she wrote of men in mice clothes
and how for fear of the cat

the bird barks on my window!!!

My heart is
no longer at ease!

It churns and boils like a cauldron

remember the prince's food was spilled
and the legs of the Ching got broken?

III
The father opening the window
the day, hanging the sea on the wall

The cat quietly purring the breeze

Her left swan neck leg against the
The leopard skin on her shoe
square heeled and clacking the floor

was a ball of wool to the cat

pawed her open toe

she got up from the ball game
remembering some endgame
and went for the kitchen knife

to cut the thread for your spinning wheel,
Moira

the thread's measure and cut
as the weaving of the doors
of her body, or my TISSUE

Excuse me while I sneeze!

- chewing seeds!

Please please come with me
to no man's land and show me
the way out of here

to your door

fucking great big dollop of bird shit on my jaguar window!

on the road the other day, under the tree
in no man's land

for no man's land is her body
it's architecture and smooth geometry

as wide as a desert to my wind
as tall as the heavens for my wings

HOoh, I need your desert for my SNEEZE!

Oh how I want you to grow my seeds!

تریلوژیِ پارتی

۱

من!؟

مالِ منِ خودت را پس می‌زنی

گرچه دلم در آرام است

آیا پنجره‌ام را آغوش کرده‌ام کمی

که تک چرخی بزند

پرنده‌ای

در اتاق و ترکش کند باز!؟

پیش از آنکه در را برای گربه‌ای که می‌آید بازی کنم؟

من انکارِ خودم بودم

ازدست داده بودم و هرگز

درباره‌ی رازی که در نگاهش زندگی می‌کرد نپرسیدم

هنوز از سرانگشتانی می‌گوید

که با نیشگونش

از زمین می‌کند نگهداری

اوست

پدرم

و من

حالا در آرامش است دلم

می‌دانم

که عکس‌ها همه بر پیشخوانی

پیشِ پیکاسو

و یک واقعن هنداند!

زندگی این است

دو فنجان

پا در هوا و یکی هفتِ «تارو»یی در تقاطع

و کوئینی آذری

که شمشیرها را می‌کند رو

چون تخم مرغی که قل می‌خورد دنبالش کن

از صمیم قلب اما نه!

بپر فوری از پرتگاهی که زندگی یا هر کسی‌ست

سفتی اگر نکرد زمین زیرِ پاهات چه بهتر پرشی

دیگر!

از دست داده بودم

در را نیمی بسته نیمی وا ول کردم

و گربه‌ی خانگی ناگهان به خیابان زد

کرِّ سحر آرام‌تر است

و من دیگر

پاسخی

برای «اس ام اس»هایی که فرستادم ندارم

دارم دوباره خواب می‌بینم

۲

نیم نگاهی به آن پاشنه‌ی بلندِ کفش‌های ورنی‌ش انداختم

که چون گردنِ قویی هر دو پایش را مارک دار و بسته

بندی کرده بود

انگشت‌های بوتّچلی‌ش در برگِ طلا عتیقه سنگی را

جلا داده بود

و زیرِ لبِ سربالاش هوای ماشین را چه ناز می‌نواخت

دختر درست کنارِ دلم نشسته بود

و روحِ ناگهانی روی کفِ پا

چنان پر تپش پدال را

له کرد و گاز خورد

که از چراغِ قرمز عبور کرد

و در خیابانِ پهنی کنارِ هاید پارک پیچید

باز پیچ خورد و پیشِ تولد مبارکِ یک پارتی پارک کرد

بعد

سرانگشتانِ کمی تا قسمتی مرطوب را

با کمالِ آرامش

جنبِ کلماتی که ریخته می‌شد در لمس

کردم

خنک بود!

چیزی‌هایی از خردِ کهن گفتم

که حالا داشت

در سورِ نابهنگامی که خیاطی‌م کرد نگاهم می‌کرد

«اصلن فکر نمی‌کردم اینطور باشه»

بعد کتابی نشانم داد

درباره‌ی چگونه آدم‌ها از بیمِ گربه‌سانان موش می‌پوشند

پرنده‌ای درپنجره‌ام واق واق می‌کند حالا

قلبی در آرام ندارم دیگر

دلم چون دیگی به هم خورده سیر و سرکه می‌جوشد

راستی یادت هست

غذای شاهزاده چرا فوری ریخت؟

آیا چارپایه زیرِ دیگ رفته بود در!؟

۳

همونجوری که آقام

پنجره‌ها رو واز می‌کنه

روز هم سرِ دیفال

باغچه رو می‌کنه آویزون

گربهه داره ور می‌ره با نسیم

عشق می‌کنه خیلی بازی با...

کفشِ پای چپش هی پوست پلنگی یه!

مربّعی یه پاشنه‌ش وای...

گردنِ قو هم که داره تلق تلق می‌ره

واسه گربه یه گوله کامواهه انگاری

داره می‌کشه پنجه روی شصتِ پاش که بیرونه

جوون!

توپ رو ول می‌کنه حالا

بازی رو حتّا

بخاطرآورد آخرِ بازی را

و آهسته رفت سراغِ کاردِ آشپزخانه تا سرنخی را که می

گذشت از چرخِ ریسندگیِ تو قطع کند مویرا!

ریسمان‌ها اندازه می‌کنند تا بافتارِ درهای بدن را قطع...

دستمالِ کاغذی لطفن!

ببخشین من عطسه می‌کنم!

لطفن لطفن بیا با من

به سرزمینِ هرز به مرز که مالِ هیچکس نیست

خروجیِ اینجا

و دروازه‌ات را نشانم ده!

گُهِ مرغِ گنده‌ای برشیشه‌ی جاگواری شبیهِ گربه

در بینِ راهِ همان روزی که زیرِ درختی حوالیِ مرز...

زیرا مناطقِ مرزی زنِ اوست

معماری و هندسه‌ی تنِ دوست

که پهنایش

کویری برای بادِ من و

بلندایش

آسمانی‌ست سهمِ بالهایم

هووف!

برای عطسه‌ام

به این بیابان احتیاج دارم من خیلی!

Pocket from Heaven

Pocketful of heaven
Forced entreats measure no vail
Frustration bids no change

Add a little salt
and pinch a punch of froth
Jack never drank of Jill's mug.

Sentiment of freedom forced the bird into a cage
Caravans carted it off to no-man's land
He was thus exiled to a cage bursting heart.

Jack, caged in his mug?

Free them from themselves
O Brother Superior
Severity brings misfortune
Trouble, tried the mire
And bogged itself.
Jill died in Jack's mug
Oh this world in its treasury of nonsense
Is the bulk of the How
And the now of a Why.
Who do I talk to?
Whom do I go to?
Not that I want to
Just that I do

The why of a How
The hurdle of the vertical dimension of Wall.

This man shrinks
That, has a good go at himself
One disappears
The other splits
creating an object of self
Look! He is joining the universe.

بهشتی در جیب

با بهشتی در جیب
نا دسترسی را اندازه می‌کند
و سرخوردگی
چون خریداری
به قیمت می‌دهد
بدونِ پولِ سیاهی در جیب

کمی نمک بریز
به اندازه‌ی نیشگونی
یا سرانگشتی کف!

تام هرگز از فنجانِ جیل نخورد!

احساسِ آزادی
پرنده را به یک قفس محکوم کرد
قفسی
که کاروانی به مرزِ ممنوعش رساند

تام در جامِ خود زندانی‌ست

درخود آزادشان کن برادرِ ارشد!
سختگیری
بیچاره‌ای ست
که سعیِ در باتلاق کرد
و در دامِ خود گیر افتاد

جیل در فنجانِ تام مُرد

دنیا خزانه‌ی هر بی‌معناست
گرانیِ چطور و الآنیِ چراست
برای که حرف کنم
پیشِ کدام
نه اینکه اویی بخواهانم
بلکه می‌خواهم
چرای چطور دیواری‌ست
که در طولِ خود هرگز نیست
تنها قدِّ بلندش ممنوع می‌کند
این مرد آب می‌رود
آن یکی گیر می‌دهد به خود
یکی غایب
و دیگری نصف می‌شود تا چیزی
در چیزی که خودِ اوست خلق شود
نگاه کن
وارد دارد
به هستی می‌شود!

Gripes

Sometimes, some things that I too much discuss

maybe explain over much, remain still un-discussed

as yet under-explained, forever lost in pockets of time

without a fuss

That I think much, run after such things too much

destroy an appetite that is thus whipped up such that

I f-reel in gripes I do not particularly feel as such

There's the cosy fire why not indulge?

It's ০ am and sleep did not keep the latency

of dreams submerged as such.

A voice on the phone

- a razor sharp cut line in a blank application form.

I was at the mercy of the dark lull

on a winter morn

I'll get up to bed

Take on sleep again

It's expedient. Hm!

دلپیچه

بعضی وقت‌ها

بعضی چیزها

چنان بازی می‌دهد مرا

که زیادی می‌کنم بحث در مورد

طوری که هرگز نمی‌شود تمام درباره‌ای

که مانده می‌ماند مدام باقی

درسایهء ثانیه ای که مدام گریز می‌زند به گم

اینکه دائم زیاد به فکر می‌کنم خیلی

و دنبالِ اینجور چیزها می‌دوم بسیار

باعث شده بانی

که اشتهام کور و حالا

تازیانه طوری در دلم بچرخد

که پیدا کنم دلپیچه

دلپیچه‌ای که حس نمی‌کنم به این صورت با

که دارد این شومینه می‌کند دعوت

چرا که نه!؟

خودم را ولو چرا ...ول نکنم روی ساعتی که الآن پنج شد

جنبِ خوابیدگیِ خوابی

که زیرِآب و نگهداری از نکرد

صدای جامانده‌ای در تلفن

خطِ برشِ تیغِ موکت بُری

بر فرمِ خالیِ استخدام

ها! من در دستِ اجرای تاریکی در زمستانِ یک صبح بودم

ها! ...

باید بروم بالا

توی تخت

و حالا

شاید کلنجار بروم با ...آها!

چرا که نه! نه!؟

York

The greasy Chinese

the empty Mexican

King's ransom alien

filled with dinner tables

balloons down Micklegate,

clatter of York buses

mixed in high heels.

chatter of shaven bridge heads

searching for acres of leg.

Club queue crowd claps

as unleashed balloons

relevate the rafters an'

scale the roof tops

to escort the late wind

to a mid-pop night into the

sky!

I say salut!

یورک

چینی چرب

مکزیکی تو خالی

چون گروگان شاه

روی میز شام ...پر

بادکنک‌ها که می‌روند با غمزه

به میکل گیتِ خیابان

فس فسِ اتوبوس‌های یورک

تق تقِ پاشنه‌های بلندی که قاطی می‌شود.

با پچ پچِ سرهای تراش خورده‌ای که دنبال می‌کنند

هکتاری از پا را سرِ پل

جمعِ در صف مانده‌ی دیسکو دست می‌زنند

برای بادکنک‌های ول شده در بادی که می‌رسند

به سربندهای شیروانی

و رد می‌شوند تا کرده باشند بدرقه

بادی را

که دیگر به آنها سر نمی‌زند.

به این پارتیِ سحرگاهی

که هدیه می‌کند صدای بمب را به آسمان

چرا نگویم خداحافظ!

A Manifesto

Cubist Poetry
freezes the fluidity of
speech breaks up into
cubes of ice accumulate in
a stack vertically defies
language itself.

یک مانیفست

شعرِ کوبیستی یخ بسته می‌کند

می‌کند یخ بسته بندی

جریانی که روانی‌ست در زبان

زبانی که بدل می‌کند تکه تکه خودش را به یخ

یخ‌ها که تلنبار می‌شوند

بالا می‌رود برجی

برجی که اعتراض می‌کند به زبان

زبانی

که علیه زبان است

Fatima's Vertical is Horizontal

As you coming up the stairs a mirror combs your face, down

come out the kiss of doves the blades of green out of brown

on the window looking out to cleaving pines

over the white spread of the eaves

the horizon is framed like a wing

Look the grey, the white the contrast

So stark this morning,

but now, the far window quietly as is

speckled in the curtain of the trees

as hedge rows hammock a façade

down under the parasol a sisterly conversation's unfurling

a silvery test drive the other Saturday

part exchanging that year with light hearted wheels

It so happened she's bringing hers, change is good

Good deal too!

the far window quietly as is combs your climbing face

the blades of grass clumping a fan of sun beams unfurls

flower pots on the window sill never stop talking

عمودی فاطی افقی‌ست

از پله ها که بیایی بالا
چتری می‌کند شانه
آیینه صورتت را
از بالا به پایین آرام
طوری که آن بیرون
دو تا سفیدی ازکبوتر لب می‌دهند چه رام

ساقه‌های علف دست شسته‌اند از قهوه‌ای
و از پشتِ پرده زُل می‌زند
به عشقِ دو تا نارون که در آغوشِ هم هستند

بر پهنای سفیدِ سربندی
قاب می‌شود افق
همچون بال
نگاه کن
این خاکستری این سفید این تضاد را

چه صبح تاریکی بود
حالا ولی
پنجره‌ی دور
با پرده‌ی خالخالیِ درختانش
همانجوری که باید آرام است
این طور است
که برج‌های روبرو در ننوی بین شمشادها تاب می‌خورند
و در سایه‌سار
مکالمه‌ای خواهرانه کلید می‌خورد
تست رانندگی با ماشین نقره‌ای
در یکی از این شنبه‌ها
تعویض سال قدیمی
با چرخ‌هایی چه تند

این طور شد
که او ماشینِ خودش را خرید
تعویض عالی ست
معامله خوب است
و پنجره‌ی دور
همانطوری که باید باشد آرام است
شانه می‌شود صورتِ درحالِ صعودت
ریشه های گل آلوده‌ی ساقه های علف
امواج نوری که چون بادزن باز می‌شود رنگ‌هاش
و گلدان‌هایی
که در مکالمه‌ای ابدی هنوز پای پنجره‌اند

چند شعر از شاعر ترک، نشه یاشین

مترجم: محمد علیاری

نشه یاشین، در خانواده‌ای شعری به دنیا آمد. پدرش یکی از شاعران مشهور ترکیه بوده و برادرش نیز از زمره شاعران مطرح ترکیه به شمار می‌رود. یاشین تحصیلات آکادمیک خود را در دانشگاه فنی شرق میانه آغاز و در دانشگاه قبرس به پایان رساند. او فعالیت ادبی خود را از سنین جوانی آغاز کرد و با وجود این‌که بیشتر به زبان ترکی می‌نویسد، شعرهای فراوانی از او به زبان‌های یونانی و انگلیسی ترجمه شده است. نشر یاشین برای مدتی، ریاست انجمن قلم قبرس را به عهده داشت، او هم اکنون در دانشگاه قبرس تدریس می‌کند.

درها

درها به صدا در می‌آمد
و زن‌ها می‌گشودند درها را
زندگی جریان داشت
در حین این که هر روز غبارهایش زدوده و برقش
می‌انداختند

آن هایی که حسرت یک عشق بزرگ را می‌کشیدند
برای تماشای زیبایی خودشان
مانند تابلویی سالخورده
ثبات و ماندگاری آرزوی‌شان بود

زمانی که دختر بچه‌ی کوچکی بودند
مانند یک نهال آرام آرام قد می‌کشیدند
و حلقه‌های براق در انگشتان خود کرده مانند کبوتران سفید
به خانه‌ی کوچک خود وارد می‌شدند

کدام‌شان هرجایی شد
قبل از آنکه مادر شود
کدام‌شان ستاره‌ی دنباله‌داری شد و رفت
کدام‌شان به شاخه‌ی گلی آویخت خودش را
و بی‌هیچ سوالی
برای زندگی انتظار کشید

سرخ سرخ می‌سوختند چراغ‌ها
لباس‌های‌شان اطو شد
اما هرگز درها به صدا درنیامد
نیامد آن که که دیوانه‌وار دوست بدارد

دنیا گاری یک اسب بود
که آن را به تندی می‌کشید
چگونه نمی‌فهمیدند
قدرت زن را.
و کلمه‌ی آزادی
مانند توپ آتشین در آسمان روز عید بود
هرگز لباس مناسبی برای عید نیافتند
هرگز نمی‌توانند به آن جا قدم بگذارند

آن ها همیشه دل می‌باختند در تنهایی
به صورت‌های جنگجویان
و برای پست‌های نیمه شب
پلیورهایی بافتند
برای پوشیدن مخفیانه زیر یونیفرم

آن زندگی که به سختی بافته شد با سوزن‌های ظریف
با سوراخ‌های گلوله زخم برداشت
جهازشان بی‌رحمانه لگدمال شد
در قتل عام والاترین انسان‌ها
ارجمندترین پیرمردان و جوانان را کشتند

اشک و تنهایی در شمع‌ها سوخت
شیشه‌های عطر پخش شدند
در اتاق سرد بیوه‌ها
عکس‌ها روی دیوار بودند
پدرها، پسرها، و سلاح‌هایی که در دست‌شان بود
ابرو کلفت‌ها، سبیل کلفت‌ها، نگاه‌های خشم‌آلود
حکیمان منزل‌اند

از هرجا پیدای‌شان می‌شد در هر کاری دخالت می‌کردند
از دستگیره‌ی در بگیر تا آش روی اجاق گاز
هنوز فریادهای‌شان در جهان طنین می‌انداخت
کودکان مانند بچه گربه‌های کوچک
به دامن مادران پناه می‌بردند

آن‌ها همیشه دعا کردند
و شاخه‌های سبز را
به مزارها بردند در هر بهار
حالا در سکوت
با سوز ظریفی ریخت اشک
از قلب‌ها تا کشاله‌های‌شان

درها به صدا درمی‌آمد
و زن‌ها می‌گشودند درها را
زندگی جریان داشت
در حین این که هر روز غبار روبی و برقش می‌انداختند.

گل انار

در رودخانه یافتم این گهواره‌ی کوچک را
شور و هیجان و زندگی‌ام جریان داشت در آن آب‌ها
بر سر و روی‌مان بارید حشرات ستارگان
روزی که مادرت شدم

شاخه‌های پرگل جمع می‌کردند پرندگان
تا خانه درست کنند برای فرنسیس تیز چشم
حشرات، امید را آواز می‌کردند
برای مادر و پسرش
آن شعر که در رحم بزرگ می‌شد

مانند پروانه‌ای روی سینه‌ام نشست

با صدای لالایی

و با عطر و بوی شیر

بزرگ شدیم هر دو

پسر دلبندم

گلِ انار دوست داشتنی

زیباترین کودک دنیا هستی

بدون شک

چگونه بگویم به تو

دنیا خانه‌ی شاه‌پریان نیست

بچه‌ها را می‌کَنند

از باغچه‌ی مادران‌شان

زندگی یک آموزگار خشمگین است.

در ستایش عشق

مانند شاخه‌های شکسته بودیم در واپسین طوفان

هنگام شادانه برخاستن

در عشق‌بازی بهار

یکی شدن

آن آرزوی محال است

در محدوده‌ی زمان

تو بیدار می‌شدی

در مرزهای یک سرزمین دور

من در معجزه‌ی خوابگاه یک زن خواب‌آلود

که فاحشه بود

از درهای بسته

به پادشاهی‌ات وارد می‌شدم

با پاهای برهنه‌ی هراسم

ذهن من نسیمی‌ست

در حال گفتگو با درختان، با ابر

دوست داشتن تو

کبوتر پر گرفته‌ست

در مرز ناپیدایی

ظاهر شدن یکباره‌ی پروانه

لرزیدن یک گل

دوست داشتن تو

بوسه‌های شبانه

تیرهای هوایی

ترس خورده گریختن

پیچیدن دور درخت

در تخت‌خواب‌های پنهان

عشق ورزیدن در روشنایی

تا در عمق چشم‌هایت

لبخند زدی

رویای قلبم را دیدم

دریاچه‌ها، قوها و شاخه‌های لرزان را

شکسته بودی

در سینه‌ام سرزمین‌های غارت شده دیدم

سه شنبه‌های در حال گذر را

خفگی‌ام را

اشغال اسب سواران چهارنعل را دیدم

ایستادنت را در ساحلی دیگر

در روز هفتم عشق بودیم

در شکل دیگری از زمان

قلب‌ها در کلبه‌ای مخفی

در گوشه‌ای از بدن

در حسرت آرزوها بودیم

در خیسی زبان مان

در تنهایی وجود

در بی‌پایانی زمان بودیم

در زمان بی‌پایانی

اگر قصد رفتن داشتیم، قبل از رسیدن برمی‌گشتیم

هنگام برگشتن انگار رسیده بودیم

کرم شب‌تاب آرزو

تن پف کرده‌ی دریا

مثل زمزمه‌های ناشناخته بودیم

به یاد آر

شهر مانده زیر برف را

بدن‌های برهنه را

ظهور نخستین بار عشق را

پرهای معصومیتت را

معجزه‌ی کوچک قلب را

به یاد آر

ناله‌های شبانه را

فرو رفتن در سکوت و خروج از آن را

کالبد تن‌ها را

سرزمینی را که پا گذاشتیم در آن

سنگ‌های خیس را

هم نفسی‌مان را به یاد آر

کشیدن طناب را

چسبیدن‌مان به یکدیگر

محو شدن‌هامان را به یاد آر

به یاد آر

لرزش تن‌های گر گرفته را

قد کشیدن ما را

ذوب‌شدن پرها را

دست و پا زدن آرزو

حضور فراموشی را به یاد آر

نوشیدن شراب سحرآمیزمان را

در تنهایی هر دوی مان

بیشتر می‌پرسم در سکوت

سوال گر گرفته را در هیچی

غریبه شدن حین نزدیکی

نزدیک شدن حین غریبگی را

درد پنهان عاشقی را

از تو جا مانده

خیابانی که قدم می‌زدی در رویاهام

گام‌هایی که درونم را می‌کوفت

برگ پرپر شده در دهلیز

به یاد آر

واپسین آغوش را

در طوفان برهوت

اگر روزی این شعر پرکشید و سوی تو آمد

پرهایش را بگیر

خاطره‌ی تلخ و شیرین قلبم را

به حال خود رها نکن.

سیب سمی

یکی بود یکی نبود

تنهایی گهواره‌ی من است

فراموش شده در باد

ملافه‌ام مرواری دوزی

میخکوب شده بودند

نگاهم می‌کردند چشم زخم‌ها

تا از دستان مادرم می‌ریخت

پرندگان پر گرفته

درختان لانه می‌ساختند

شب بود

جنگل می‌گریست برگ به برگ

گرگ‌ها شیرم می‌دادند

خدای ناخدایی داشتم

هرچه می‌گفتم نمی‌شنید

هنگام گاز زدن سیب زهرآلود

هم مادرم مرا ترک کرد هم عشقم

شاخه‌ای بودم که در بوران زوزه می‌کشید

آن که در تنهایی آب می‌نوشید

صدای برگ‌های لرزان

عشق من چیست

بادها اسمش، ذهنش ماهی

گریه نمی‌کند اگر گریه کنم

حرف‌هایم را نمی‌فهمد

حرف که زد نشناختم

صدای بی صدای خودم را

باز هم حل کردم این روزها

معمای روح زخمی‌ام را

باز شو موزه‌ی پنهان قلب من

درونت دختربچه‌ای پنهان شده

صدای هر زن دل آزرده

به کشور خونین‌اش تعلق دارد

سرنوشت عشقی از دست رفته

دیری‌ست که آرام شده طوفان

در شاخه‌های شکسته

آن که هذیان می‌گوید از ویرانی.

حافظه‌ی گل

رد پای آن که گذاشت و رفت

پاک می‌شود در فراموشی

نگاهی عمیق و طولانی‌ست انسان

رازی که در نگاه پنهان است

بزرگ‌ترین خاطره فراموش می‌شود

سیاهی شمعی که شب‌ها آب می‌شود

دروغین بودن نماز شب

شعله‌ی روح

آیا ما بودیم

آیا وجود داشتیم

یا نه

از چشم‌هایت می‌پرسم

از خاطره‌هایی در هیچ

سکوت خواهی کرد

سکوتی که تشنه‌گی‌ست

در باغ قلب‌ها

هر داستان، دروغی ست در زبان دیگری

یک تاریخ نوشتم

مربوط به هر دوی ما

حافظه‌ی گل پژمرده

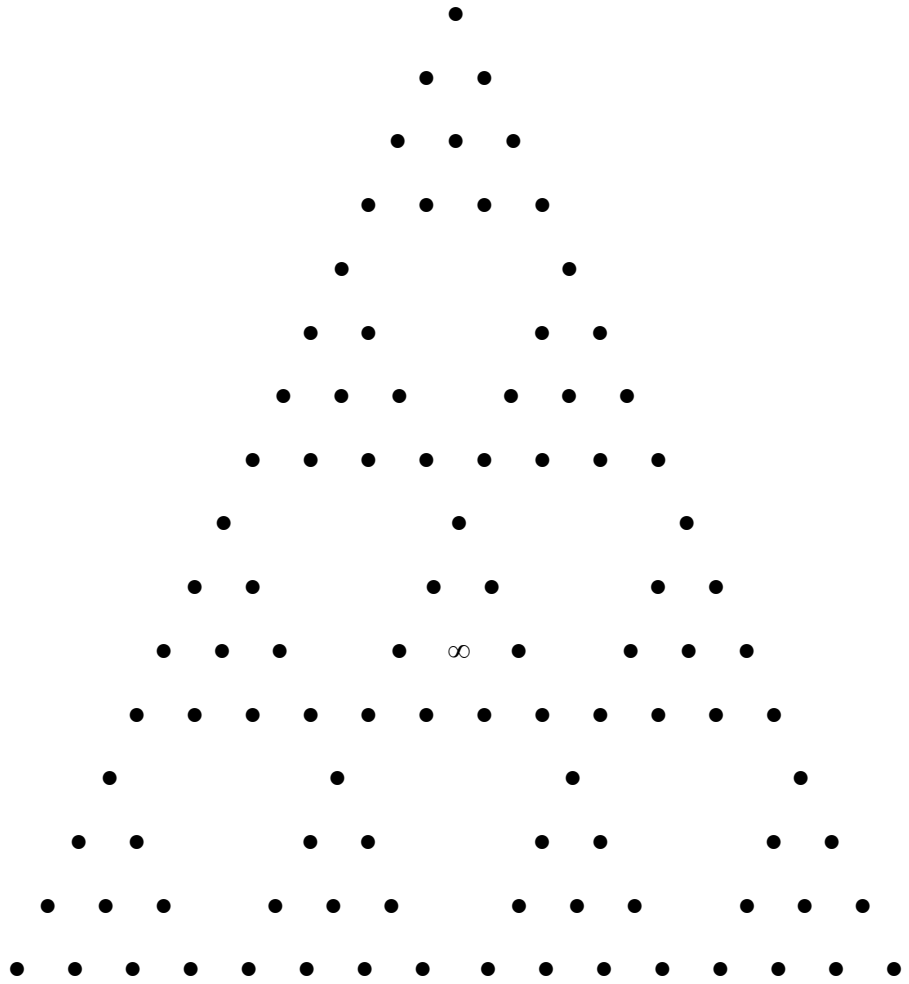
مربوط به زمانی است که از شاخه‌اش جدا شد

چند شعر از تاریک گونرسل

تاریک گونرسل (۲۷ ژوئن ۱۹۵۳، استانبول)، شاعر، نویسنده ، مترجم، بازیگر و کارگردان است. او از دانشگاه علوم زبان انگلیسی و ادبیات استانبول، فارغ التحصیل شد. اشعار گونرسل برای اولین بار در مجله Belge منتشر شده است.

او در سال ۱۹۹۲ اولین کارگاه شعر خود را در ترکیه افتتاح کرد. در دوره ۲۰۰۷–۲۰۰۹ به عنوان رئیس انجمن قلم ترکیه انتخاب شد و طی سالهای ۲۰۱۰–۲۰۱۲ نیز در کنگره بین المللی انجمن قلم به عنوان عضو هیئت مدیره فعالیت می‌کرد.

شعر تصویری از تاریک گونرسل

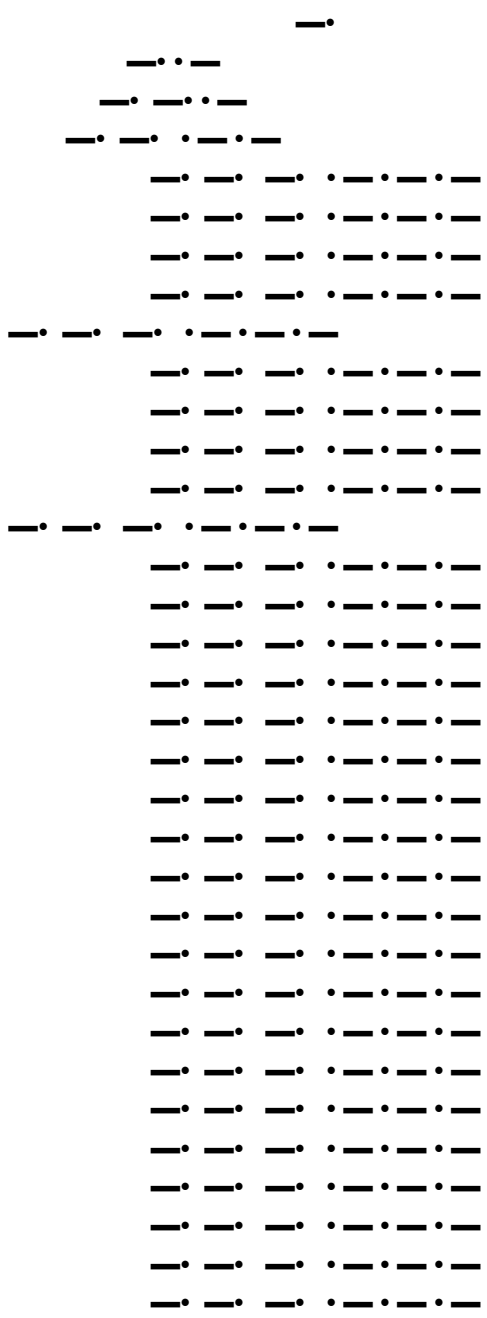


Pisagor için anıt

به یاد فیثاغورس

Yüksek Verimlilik

راندمان بالا



17. yüzyıl - Afrika’dan köle gemisi

170 beden - başarıyla istifli

قرن ۱۷ –کشتی برده بری

۱۷۰ نفر – موفق در انباشتن

۹/!!

! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !
! ! ! !

Newer York

نیویورک جدیدتر

50 yaş

۵۰ سالگی

/ / / / / / / / / /

/ / / / / / / / / /

/ / / / / / / / / /

/ / / / / / / / / /

/ / / / / / / / / !

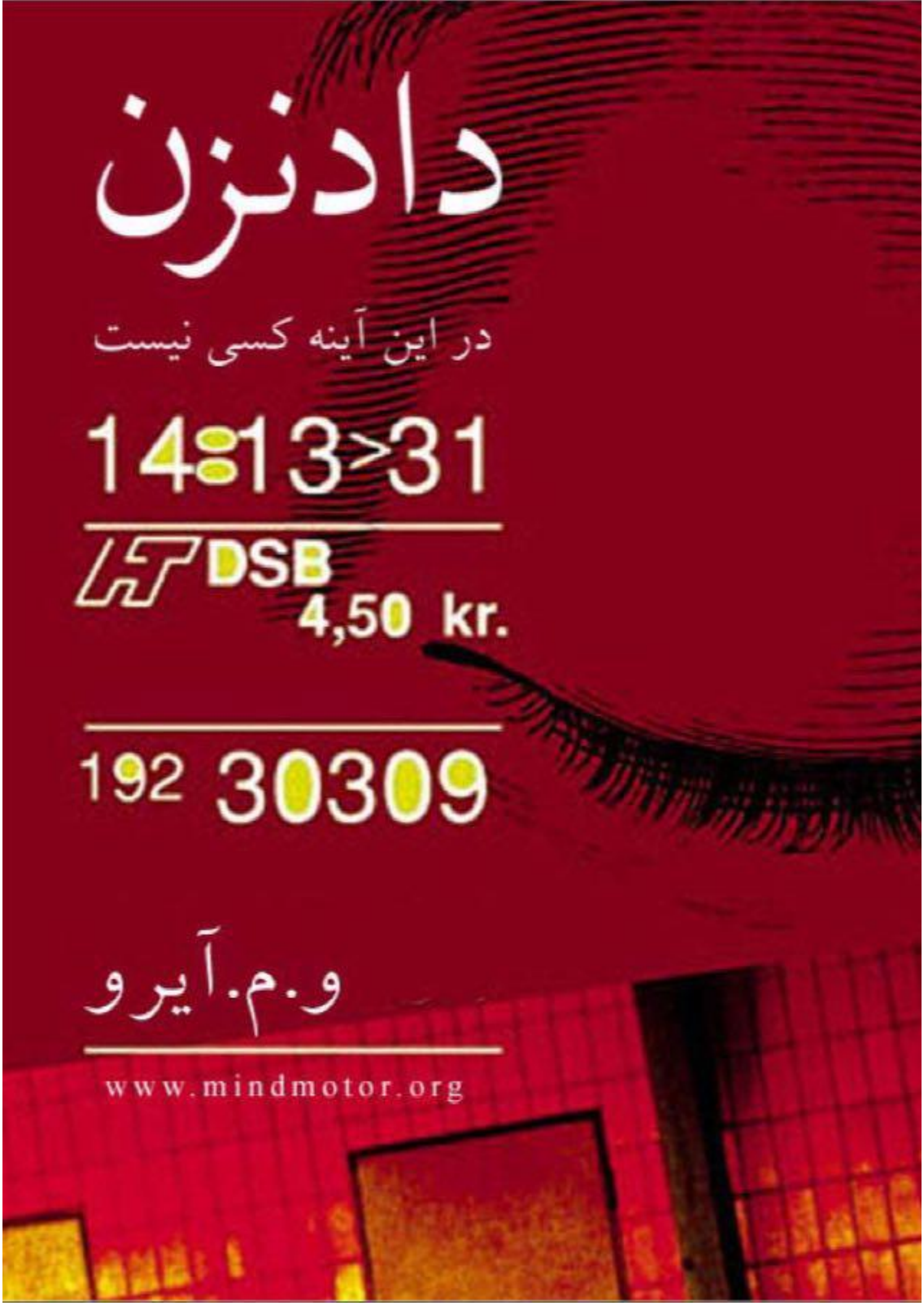
_____

_____

Labirentin Kâbusu

کابوس خمیدگی

نقد کتاب
بخش ۵


دادنزن
در این آینه کسی نیست
14:13>31
DSB
4,50 kr.
192 30309
و.م.آیرو
www.mindmotor.org

یاشار امانی

فاصله‌گذاری یکی از تکنیک‌های شعر امروز است که باعث زیبایی و همدردیِ هر چه بیشترِ شعر یا اثر موردِ نظر با مخاطبان می‌شود. شاعر در حین اثرِ خود مستقیم با مخاطب و یا حتی خودش شروع به گفت و گو کرده و پرده‌ی الهام یا آنی بودنِ شعر را دریده و به خواننده می‌فهماند که از خوانده شدنِ شعرش توسطِ او مطلع است. در کتاب فوق به وفور شاهد این تکنیک هستیم که در بعضی قسمت‌ها موفق و بعضی شعرها ناموفق عمل کرده است، که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

کتاب "داد نزن" مجموعه‌ای از اشعارِ سپید است که اندیشه‌ای جنگ‌زده و خیال پردازانه را دنبال می‌کند، و شاعر آن با استفاده از تکنیک‌های مختلفی از جمله "چند صدایی، فاصله گذاری، بازیِ زبانی و واج آرایی" اثرِ خود را خلق کرده است. یکی از مشکلاتِ قابل توجهی که آثار این کتاب را از شعریت جدا کرده و به سمتِ دلنوشته یا بهتر است بگویم داستانی منسجم می‌کشاند، اضافه‌گویی و توضیحات زیاد پیرامون یک موضوع است، برای مثال توجه کنید به شعرِ "تلفن":

"داشتم دیشب با یه دوست قدیمی گپ می‌زدم
حرفای زیادی زدیم به هم، خیلی زیاد
ولی برای من جالب این‌جا بود..."

یا شعر "پیکنیک":
"دیشب توی شهر پرسه زدم
جایی دنج همان داخل شهر پیدا کردم ..."

که این عملِ زیاده‌گویی، دقیقن نقطه‌ی مقابل سپید نویسی بوده و تفکر و برداشت‌های متفاوت را از جانب مخاطب کم می‌کند. دیگر این‌که نثر شعر دچار دوگانگی‌ست؛ شاعر در بعضی اشعار با زبانی لوگو حرف می‌زند و در بعضی دیگر با زبانی خطی (اما کهنه و یا به تعبیر دیگر، آرکائیک) که همین امر در بیشترِ مواقع به درستی اجرا نشده و در ذوق خواننده می‌زند. به مثال‌های زیر توجه کنید:

"رفتار جهان با خودش رفتار درستی نیست
آیینه فکرهای بدی در رابطه با تو دارد ..."
و
"تو اتاقی که کاملن تاریکه
دارم دنبال یه سایه می‌گردم
یه سایه‌ی کامل ..."

و حتی در اواسطِ مجموعه، شاعر داستان و نامه‌ای را هم واردِ کتاب خود می‌کند،که در بعضی مواقع آدم را سردرگم می‌کند؛ مثلن در شعرِ "!"، شاعر بدون هیچ اعلامیه یا فضای مناسبی از دنیای شعر به داستان جهیده و تثبیت مضمون شعر را با یک داستان بعد از آن انجام داده است.

مورد دیگر، تاثیر زبان در روح و ناخودآگاهِ خواننده است؛ آیا زبان و اندیشه‌ی کلی اثر چقدر بر مخاطبانش تاثیر می‌گذارد؟ آیا با دیدی کلی موضوع تاثیرگذاری و اندیشه محوری در این کتاب موفق بوده است؟ باید گفت: نه!

این درست است که یک کتاب مجموعه‌ای از چندین شعر است، اما هر اثر و یا مجموعه‌ی کلی نیز باید دارای یک اندیشه و تخیلِ کلی (موتیف مقید) باشد، که موتیف‌های مقید هر شعر که در برابر آن اثر موتیف آزاد به حساب می‌آیند، به نوعی در خدمت اندیشه‌ی کلیِ کتاب باشند، که در این کتاب این‌گونه نیست؛ شاعر گاهی از شکست عشقی می‌گوید، گاهی از طنز در زندگیِ روزمره، گاهی از تنهایی‌هاش و گاه

فقط از تکنیک! در شعر "نشخوار"، مخاطب با یک بازی زبانی و تزئین کلامی روبروست که با استفاده از تکنیکِ فاصله‌گذاری بین خود و شاعر و آهنگین بودن آن، سعی بر ارتباط بین خود و مخاطب داشته است. اما استفاده از این تکنیک‌های شعری به ویژه فاصله گذاری بر بسیاری از اشعار نیز موفق بوده است؛ به مثال‌های زیر توجه کنید:

"از خیابون که رد می‌شی نترس برو ماشینا خودشون وایمیستن
ماشینا می‌فهمن ..."

یا "تا این پنگوئن از آن درخت می‌آید پایین شعر نخواهم گفت"

و "سرفه نکن، دارم برایت شعر می‌خوانم"

موضوع دیگر تخیل قوی و قابلِ ستایشِ شاعرِ اثر است، برای مثال در شروعِ شعرِ "!" می‌خوانیم:

"فردا به گونه‌ای از گوزن‌های پیر و شاخ دار
که در باغ وحش خواهی دید فکر می‌کنی
و تعجب می‌کنی که چطور
این‌ها تا امروز زنده مانده‌اند ..."

این تخیل و تصاویر مختلف و ملموس، در نهایتِ ساده بودن با روح و افکارِ مخاطب حلول شده و بعضی از سطرها مانند:

"شب‌ها گاهی از یاد تو خوابم نمی‌گیرد
و شب‌ها گاهی به یاد تو می‌خوابم..."

تا چندی بعد در ذهن مخاطب حک و زمزمه می‌شود.

نکته‌ی دیگر، روابطِ ترامتنی از نوع بینامتنی در شعر است، برای مثال اندیشه و کلامِ شعرِ "مهمانی":

"ما چند نفر بودیم
که گپ می‌زدیم سرِ میزِ غذا
گلِ آفتاب گردانِ مرحوم ون گوگ هم روی میز"

که رابطه‌ی بینامتنیِ نامذکوری با این شعر از احمدرضا احمدی دارد:

"ما دیشب چهار نفر بودیم
که می‌خواستیم
مرگ را بین خودمان تقسیم کنیم"

و یا پایانِ شعرِ "فانوس":

"فانوسی روشن هست
پیشه‌اش
خاموشی"

که رابطه‌ی بینامتنیِ نامذکوری با یکی از اشعارِ سهراب سپهری دارد.

مورد دیگر، تتابع اضافات و تشبیه‌های پی در پی در بعضی از آثارِ این مجموعه است، برای مثال شعرِ "موش":

"دورِ خودت، دورِ آن‌چه که خودت نساخته‌ای
دورِ دودِ سیگارِ برگِ فیدل"

که در بعضی سطور به ساختارِ شعر ضربه وارد کرده است و ارائه‌ی واج آرایی و استفاده از قافیه که در بعضی ترکیبات به چشم می‌خورد، باعث آهنگین کردن اثر و زیباییِ خوانشِ آن می‌شود:

"بذار سه چهارتا بوقم بزنن، آخرش که چی!
وایمیستن.
این روزا
ماشینا خر نیستن"

در آخر باید به مولف اثر پیشنهاد می‌شود که در آثارِ بعدی از همگن ساختنِ زبانِ خطی و لوگو خودداری کرده و مشکلِ تتابعِ اضافات را نیز حل کند؛ در ضمن این مهم نیست که چگونه این کار را انجام دهد؛ شاعر باید از هر روشی با

مخاطبانِ خود ارتباط برقرار کند، که در این اثر به علت اضافه‌گویی کمتر اتفاق افتاده است.

کاروان حسینی

هر آن‌چه و.م.آیرو می‌نوشت، شعر نبود، هستی‌اش بود که به درون شعر می‌کشید. او واژه‌گان را روی کاغذ می‌ریخت تا هر آن‌چه که از این جهان سرد می‌بیند و درک می‌کند، بنویسد. نوشته‌هایش اندوه دارد، اگر چه دیگر امید نداشت، اما خواستار تغییر بود. من دریافتم از شعر (و.م آیرو) این بود که او در این دنیای پر از تضاد و ناعدالتی و جنگ، به تنگ آمده و به تنگنا رسیده است. او به جای ادامه‌ی زندگی تا رسیدن به زمان مرگ، مرگ و فراموشی را انتخاب کرد.

"کاش هیچ وقت به این سرزمین یخین پا نمی‌گذاشتم تا تن به این زندگی نکبت بار و اجباری دهم"

از میان یکی از نامه‌ها، به دوستش، "رضا قاسمی"

"فارسی زبان دوم اوست و زادگاهش جایی که در پایتخت مِلکِ محکوم تلقی می‌شود. او کیست؟ در بایگانی زمین چگونه خطابش می‌کنند؟ کُردی که در میهن تبعیدی بود و به تبعید میهن دیگری رفت تا در میان مردمی که او را نمی‌پذیرفتند، خطاب به مردمانی که او را تبعید کرده بودند، بنویسد؟". (رضا قاسمی در سوگ وریا مظهر)

کبوترها

دیروز همان‌طور توی پارک
زل زده بودم
به فوج کبوترهایی که فرود آمده بودند و
پیرزنی که با دامن بلند و چروک و مهربانی برایشـــــان نان می‌ریخت
یک لحظه حالم به هم خورد از این همه آرامش
پیرمردی که حدودن شصت ساله می‌نمود
نزدیک آمد:
«توی کشور شما هم کبوتر هست؟»
گفتم: «البته که هست، اما گوشتان را جلو بیاورید:
تعداد کبوتربازهای ما از تعداد کبوترهایمان بیشتر است!»
خندید و رفت ...
خندیدم و برخاستم:
توی پارک، هیچ کبوتری نبود و
آن پیرزن سال‌ها پیش از این مرده بود.

انسان همیشه در جست و جوی آزادی‌ست، اما ناعدالتی خود سدی بر این مفهوم است. انسان تبعیدی هر جایی که باشد باز هم در اندوه دوری از وطن دست و پا می‌زند. موتیف مقید شعر کبوترها، حسرت آزادی برای کل دنیاست، در دیدگاه و.م آیرو آزادی مرده است و دیگر زنده نمی‌شود.

هر شعری یک نشانه است؛ زیرا ناقل تفکری‌ست و نشانه‌هایی درون خودش دارد تا مخاطب به درک آن رسیده و داستان خود را، از دل متن بیرون بکشد. با استفاده از تئوری ساختارگرایی جزئی‌نگر و مولفه‌ی نشانه‌شناسی به بررسی این شعر خواهم پرداخت.

/دیروز همان‌طور توی پارک
زل زده بودم
به فوج کبوترهایی که فرود آمده بودند و
پیرزنی که با دامن بلند و چروک و مهربانی برایشـــــان نان می‌ریخت
یک لحظه حالم به هم خورد از این همه آرامش/

در این اپیزود تصویری از فرود کبوترها برای تغذیه از دست پیرزنی مهربان شکل گرفته‌است. اگر پیرزن را نشانه‌ای در نظر بگیریم دالی بر مدلول آزادی، و کبوترها بر انسان‌ها دلالت می‌کنند. منبع تغذیه انسان‌ها برای زندگی آزادی‌ست.

/پیرمردی که حدودن شصت ساله می‌نمود
نزدیک آمد:
کبوتربارها کسانی‌هستند که مجری به بند کشیدن انسان در زندان‌ها هستند. شاعر، زندان‌ها را در وطن خود بیشتر از انسان می‌پندارد.
در سطر /اما گوشِتان را جلو بیاورید/ این واقعیت را مخفیانه به پیرمرد می‌گوید و مفهوم بازگویی این واقعیت به صورت آشکارا هم جرم است و منجر به زندان می‌شود.

/خندید و رفت ...
خندیدم و برخاستم:

«توی کشور شما هم کبوتر هست؟»
گفتم: «البته که هست، اما گوشِتان را جلو بیاورید:
تعداد کبوتربازهای ما از تعداد کبوترهای مان بیشتر است!»/

پیرمردی می‌آید و پرسشی را می‌پرسد. در این اپیزود اگر "کبوتربازها" را نشانه در نظر بگیریم، دالی بر مدلول

توی پارک، هیچ کبوتری نبود و آن پیرزن سال‌ها
پیش از این مرده بود./

همه‌ی این روایت‌ها رویایی بیش نبودند، شاعر با سطر /و آن پیرزن سال‌ها پیش مرده بود/ مرگ آزادی را اعلام می‌کند.
همان‌طور که عرض کردم موتیف مقید شعر، حسرت آزادی‌ست، هر سه اپیزود از نظر ساختاری با همدیگر ارتباط معنایی دارند. او با مرگ خود این حسرت دردآور را هم، با خود کشت.

www.irtanin.com www.irebooks.com www.omideiran.ir

یوزپلنگ عصرخانگی

مجموعه شعر

مازیار عارفانی

کتابخانه صوتی طنین ایرانی کتابخانه امید ایران خیرخوان امید ایران

جان صدرا

شعر معاصر ایران دچار نوعی ارتجاع ادبی شده است، و متولیان فرهنگی، کلیه انرژی خود را صرف این پدیده‌ی ارتجاعی کرده‌اند. بدون توجه به نارسایی‌های سبک غزل و قصیده، درگیر چهارچوب اوزانی عروضی شده‌اند، که نیما تمام تلاش خود را به کار بست تا به معاصرانش و به آیندگان بفهماند این قالب‌ها و این سبک‌ها توان پاسخ‌گویی به نیازهای شعر را ندارد. شعر باید بتواند همگام با تحولات اجتماعی، خود را بازسازی کند و قالب و طرح نو بنیاد کند. از طرف دیگر، کسانی که علیه روش حاکم بر می‌خیزند و با باور به نارسایی آن سبک‌های مندرس، به سرایش شعر مدرن می‌پردازند. به دلایل متعددی، از طرف دیگر بامی سقوط می‌کنند که مملو از عوام‌زدگی است. رسالت شاعر امروز پر کردن خلاء موجود است و باید بتواند از روی این فاصله‌ی ایجاد شده، با پرشی بلند عبور کند، تا بتواند، در آسمان ادبیات جهانی پرواز کند و شعر فارسی را همراه با خود، به سیاحت جهان نو ببرد و با ادبیات مدرن جهان آشتی دهد. این مستلزم تلاشی پی‌گیر و مستمر در ساختارشکنی و ایجاد فرم‌های تازه و نو است. شاعری که بخواهد با شعر روز جهان ارتباط برقرار کند باید از افتادن در ورطه، تکرار فرم‌های متداول و دم دستی پرهیز کند، و دائم در حال تجربه‌ی فرم‌های تازه و خلق فضا برای تنفس شعر و شاعر باشد.

با مروری بر شعرهای کتاب "عصریوزپلنگ خانگی" از مازیار عارفانی، نکته‌ای که در اولین خوانش نظر را جلب می‌کند، تلاشی است که شاعر برای گریز از سلطه‌ی گرایش مسلط شعر امروز ایران، از خود نشان می‌دهد، یعنی سعی دارد مضامین و ایده‌های مدرن را در سروده‌هایش جاری کند. شاعر در تعدادی از سطرها در شعرهای کتاب، در ایجاد خیال‌های زیبا، کارش با موفقیت توام بوده است، مثل شعر "دوست داشتم" و یا شعر "موتور" که با استفاده از فعل‌های منفی، تضادی ایجاد کرده، تا اندازه‌ای موفق عمل کرده است. سطرهای /موتوری که هرگز نداشتم را بردارم/ دنبال دختری که هیچوقت عاشقم نبود/ در خیابانی که نیست/ نگاه کنم به انقلابی که نمی‌شود/، سطرهای زیبایی هستند که قابلیت ذهنی شاعر را نمایش می‌دهند.

اما کل کتاب دچار یک رخوت و تنبلی در ایجاد فرم‌های تازه و یک سکون و ایستایی کسل‌کننده در فرم و ساخت است، و دچار یک ساده‌نویسی افراطی است.

در شعرهای "خدای خشمگین ۱۶سالگی"، "مشکوکم"، "ماسه نفر بودیم" و "من عاشق وطنم بودم"، شاعر با تکرار ترجیع‌بندهایی در متن، دچار ایستایی در فرم شده است، درست شبیه شیوه‌ی مسلطی، که قصد فرار از آن را دارد، و درست مثل غزل، یک قالب را تکرار می‌کند و مدام از روی دست خودش کپی می‌کند، و نشان می‌دهد آن خلاقیت لازم برای ایجاد تحول در فرم، بازی‌های زبانی، و در کل زبانیت در شعر را ندارد. تکرار یک تکنیک برای یک شاعر، حسن محسوب نمی‌شود. باید از ساده‌نویسی و ایستایی و سکون در فرم و محتوا پرهیز کرد. زیرا این ویژگی‌ها آفت است و محصول آفت‌زده، قابلیت مصرف و بازمصرف ندارد، و نهایتن کتابی می‌شود که تنها یک‌بار خوانده خواهد شد. اجرای شعرهای کتاب فاقد عمق است و برخی مواقع به حد صفر میل می‌کند. در برخی شعرها، تقطیع‌های نامناسبی صورت گرفته و تکرار این کار، تصور این‌که شاعر به سهو دچار اشتباه شده را منتفی می‌کند؛ مثلن تقطیع روی حروف اضافه در شعر "سایه":

و نام هرکس/ و سرم/ و گریسته ام/ و شب‌ها/ و این شعر/

و یا تکرار کلمات "زیر باران":

زیر باران رفتند/ زیر باران عاشق شـدند/ زیـر بـاران بکـارت فروختند/ زیر باران .../ زیر باران گم شدند/
و تکرار "روی" در سطرهای پی در پی درشعر "سفید":
روی مسجد/ روی راهپیمایی/ روی بلندگو/ روی چـاقوی .../ روی ناموس/

که همگی، نشان از ضعف اجرا و تنبلی ذهنـی و نـاتوانی در بازی‌های زبانی دارد.
در نهایت کتاب "عصر یوز پلنگ خانگی" در ایجاد خیال‌های زیبایی، در برخی شعرهای کتاب، موفق بوده اسـت؛ مـثلن در سطرهایی از شعر "موتور" و استفاده از تکنیک فاصله گذاری درشعر "چرا؟" و استفاده از ترامتنیت در شعر "خانـه ابـایی" نشان می‌دهد که شاعر با مولفه‌های تئوریک آشنایی دارد، ولی کل کتاب مملو از تقطیع اشتباه روی حروف اضافه و بـیش از حد منثور اسـت. کتـاب دچـار بحـران سطرسـازی و از نظـر بازی‌های زبانی دچار فقر فاحش است. شـاعر، دائـم از روی دست خود کپی کرده و در ایجاد فرم‌هـای تـازه موفـق نبـوده است.

نشر شعر پارس

من در خطر ناک زندگی می کردم

علی عبدالرضایی

مریم زمانی

مقدمه

من در خطرناک زندگی می‌کردم، عنوان یکی از مجموعه شعرهای علی عبدالرضایی‌ست که می‌توان آن را مجموعه‌ای موفق از لحاظ اجرا دانست که فضای حاکم بر شعر به خوبی توسط سطرها و نوع هجابندی‌ها منتقل می‌شود؛ امری که ازکمتر شاعری از پس آن برمی‌آید.

اجرای درست شعر، یکی از معضلات بزرگ شاعران سپید سراست؛ در شعر سپید ما وزن‌های عروضی را کنار گذاشته‌ایم و قواعد ثابت سنتی بر شعر حکم‌فرما نیست، پس شاعر باید متناسب با هوشمندی و مهارت خود عمل کند تا بتواند به صورت درست، شعر را به اجرا بگذارد.

شاعر در بخش‌های زیادی از این مجموعه شعر با کنایه از مسائل مذهبی صحبت می‌کند از جمله شعر "به آن که شلیک می‌کند شلیک می‌شود" که در ادامه جزئی‌تر به این مسئله می‌پردازیم. بخش اعظمی از شعرهای این مجموعه مملو است از بازی با کلمات و حروف اضافه (مثل شعر "رو کم کنی" و "درهای بسته")، بازی و تصویر سازی‌های قوی و غنی است (مثل شعر "آکورد و افسردگی") و تکنیک‌های بسیار دیگر. اما همان‌طور که می‌دانید چون وظیفه‌ی یک منتقد نشان دادن مسائل است به بررسی عینی آن‌ها می‌پردازیم.

از جمله تکنیک‌های موجود در این مجموعه استفاده از روابط ترامتنی‌ست، مثلن:

۱. در شعر به آن که شلیک می‌کند شلیک می‌شود: "دیگر لیلی که از دنده‌ی چپ آدم درز نکرد
برای برگم سر گم نمی‌کند"، دارای رابطه‌ی ترامتنی از نوع بینامتنی با داستان لیلی و مجنون و ماجرای آفرینش انسان است.

۲. در ادامه‌ی همین شعر "چرا در زن که مزرعه‌ی من توی قرآن است لبی وارد نکنم": این قسمت هم دارای ارتباط ترامتنی از نوع بینامتنی است با آیه ۲۲۳ سوره‌ی بقره که خطاب به مردان گفته می‌شود زن‌ها کشت‌زار شما هستند.

۳. در شعر من کمونیستم، "اطاعت خدایی که موعد عیسی/ چادر سر مریم کرد "، دارای ارتباط بینامتنی با ماجرای عیسی است.

از نقاط قوت شعر علی عبدالرضایی ،از جمله این مجموعه، توجه به تصویرسازی و به نمایش گذاشتن است. مثلن؛

۱. در شعر آکورد، "قلبم را چنان گچ گرفته‌ای که به جز مایل نمی‌خورم": در این قسمت شاعر به جای این‌که غمینگی و شکستگی قلبش را توصیف کند با استفاده از استعاره به تصویرسازی مسئله پرداخته است.

۲. در ادامه‌ی همین شعر؛ "حتی درخت لخت می‌شود": شاعر به جای این‌که بگوید برگ درختان ریخته و سرسبزی‌اش را از دست داده است، بار دیگر با استفاه از استعاره به تصویرسازی پرداخته است.

۳. در ادامه، "صدایش چنان برفی شد که یخ کردم": شاعر به جای این‌که بگوید صدایش سرد شد و شروع کند به توصیف و توضیح دادن، با استفاده از استعاره توانسته است در ذهن مخاطب تصویر ایجاد کند.

و اما آن‌چه که بیشتر از همه در این مجموعه جای بحث دارد، تخیل زبانی و استفاده و کار کشیدن از کلمات است؛ شاعر توانسته است صدای شعر را دربیاورد. نمونه‌ی مشخص این مسئله:

۱. شعر رو کم کنی، "برای من از ازدحام از که گذشتم/ از اذیت آغاز شد/ با تو که تنهایی کرد/ از تو پر از عزیزم شد/ برای من از/ از برای من/ من برای از و ..."؛ همان‌طور که می‌بینید پر از حروف اضافه است و حروف اضافه معمولن تک هجایی هستند و همین مسئله اجازه‌ی این را می‌دهد که

بتوانیم هجاها را متناسب با فضای شعر کوتاه و بلند کنیم تا اجرا (بیرون متن) و درون متن با هم مطابقت کنند.

۲. در شعر "درهای بسته باز"، برای مثال در سطر "ورود همه وابسته به این بازی‌ست/ بستگی به هر بازی وابستگی دارد" از کلمه‌ی "بازی" کار زیبایی کشیده است؛ چون آوردن این کلمه در کنار کلمه‌ی "در"، فرصت دو تاویل را به مخاطب می‌دهد: ۱ـ به معنای باز بودن در، ۲ـ به معنای بازی. همچنین تکرار کلمات به سطرها موسیقی بخشیده است.

۳ـ در ادامه‌ی همین شعر "از بین درهای بسته که بازی درآورده‌اند/ کسی نمی‌داند/ کدام را ببندد که به دیوار بر نخورد/ به درد درهای دیگر بخورد/ بازی درهای باز/ به درهای بسته وابسته‌ست و ..."، تکرار چند کلمه‌ی کلیدی، موسیقی زیبایی به شعر بخشیده و همچنین شعر را گوش نوازتر کرده است.

در بعضی قسمت‌ها هم مشکلاتی در سطربندی دیده می‌شود مانند آوردن یک هجا به تنهایی در یک سطر شعری مثل؛ "یعنی چی؟ /کی" و "بعد" دوبار به تنهایی در یک سطر آمده‌اند که بهتر است در یک سطر نیایند. به صورت کلی این مجموعه دارای جنبه‌های فراوانی برای بررسی است. یکی از این جنبه‌ها، تاثیر زندگی شاعر بر سرایش بعضی از شعرهای این مجموعه است؛ مثل شعر "کاس عروس" که علی عبدالرضایی از زندگی خودش و دوری‌اش از خانه و مادرش صحبت می‌کند. همچنین در شعر "آلبوم" به طور مستقیم از دوری خانوده صحبت می‌کند، اما گذشته از این شعرها، اثر این مسئله؛ یعنی مهاجرت و دوری از مادر و خانواده و رد پررنگ مادر، در بسیاری از شعرهای این مجموعه حضور دارد؛ مانند "دست بگرفت و پا به پا دق کرد"، و "افسردگی".

خوانش بسیاری از اشعار این مجموعه بدون در نظر گرفتن زندگی و گذشته‌ی شاعر امکان‌پذیر نیست. به همین دلیل در مواجه با این اشعار باید خلاف تئوری مرگ مولف عمل کرد.

در نهایت باید گفت که این مجموعه اثری آوانگارد و قابل تامل محسوب می‌شود و نمونه‌ی بارز مجموعه‌ای پساهفتادی‌ست؛ زیرا در شعر پساهفتادی در این مجموعه پراکندگی کمتری وجود دارد، دارای تخیل شاعرانه است نه خیال شاعرانه و قدرت چند تاویل را به مخاطب می‌دهد.

شهره کیوان

در اشعار کلاسیک تاکید شاعر و مخاطب بر محتوا بوده و شعر در وزن و قافیه محدود شده بود. در اشعار نو اگر چه در ساختار شعر تغییراتی به وجود آمد و شعر از حصار قافیه و وزن رها شد، اما همچنان نگاه کلاسیک در پس‌زمینه‌ی اشعار وجود داشت و شاعر از خط قرمز سنت و فرهنگ معمول عبور نمی‌کرد. در دهه‌ی هفتاد، تحول چشم‌گیری در ادبیات رخ داد که نگاه بسیاری را به شعر تغییر داد.

"استفاده از تکنیک‌های زبانی و تمرکز بر اجرا" از ویژگی-های بارز شاعران دهه‌ی هفتاد بود؛ که در این بین علی عبدالرضایی با کتاب "من در خطرناک زندگی می‌کردم"، علاوه بر موارد فوق و آشنایی‌زدایی، از خط قرمزهای دستور زبان و فرهنگ نیز عبور می‌کند. این کتاب، به نوعی، اعتراضی به عادت‌های معمول جامعه است. در شعر "تنوین"، شاعر با نویسش متفاوت کلمات، دستور زبان را زیر سوال برده است و با اعتراض به نویسش معمولی، علاوه بر آشنایی‌زدایی مخاطب را به نگاهی نو به نویسش کلمات فرا می‌خواند. بازی‌های زبانی که در شعر به کار رفته است مخاطب را به خوانش مجدد وا می‌دارد. در شعر "ساعت" علاوه بر نگاه متفاوت به گذر زمان، بین چرخش عقربه‌ها و رابطه‌ی جنسی، ارتباط معنایی برقرار کرده است و تلاش عاشق برای به دست

آوردن معشوق را متفاوت و بی نظیر به تصویر کشیده است، تشبیهی که تا قبل از آن در ادبیات هرگز شاهد نبوده‌ایم.

در شعر "سه بگادر" نیز که محتوایی سیاسی دارد، به باورهای مرسوم اعتراض کرده و آن‌ها را غلط شمرده است و نقاب از شخصیتی برمی‌دارد که برای جامعه آشنا نیست. شاعر که از شخصیت شکل گرفته‌ی افراد در اذهان عموم سخن می‌گوید همزمان به توصیف بعد دیگری از شخصیت آن‌ها می‌پردازد و با برداشتن نقاب، ناگفته‌ها را به صراحت بیان کرده است.

در شعر "چهار راه"، تکنیک زبانی به کار رفته چنان بی بدیل است که در هر خوانش، معنای جدیدی از شعر در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود و شاعر با استفاده از مصدر گذشتن و صرف آن در زمان‌های متفاوت، موسیقی خاصی به شعر بخشیده است؛ گذر از زمان و مکان را دایره وار، بدون بازگشت، بدون رسیدن به تصویر کشیده است و با اعتراض به باور عموم درباره گذشته و آینده، همه چیز را در "حال" خلاصه کرده است.

در شعر "عاشقی" نیز شاعر علی‌رغم هنجارهای جامعه که وفاداری را تاکید می‌کند، انزجار خود را از یکنواختی وفاداری اعلام کرده است و قصد دارد به خیانت پناه ببرد و خیانت را ستایش کرده و آن را راه فراری برای رهایی از یکنواختی دانسته است.

در این مجموعه شاعر با هجابندی مناسب در سطرها و چیدمان کلمات و بازی با حروف و کلمات به خوبی از پس اجرا برآمده است.

به عنوان مثال در شعر "چهار راه"، قرار گرفتن حرف اضافه-ی "از" بین دو جمله‌ی تکراری، علاوه بر زیبایی ظاهری، معنایی متفاوت به جملات بخشیده است.

در کتاب "من در خطرناک زندگی می‌کردم"، شاعر با نوشتن هر سطر از آن می‌گذرد و در سطر بعد جاری می‌شود و با عبور از مرزها و محدودیت‌های پیشین ادبیات و فرهنگ، در خطرناک شاعری می‌کند.

سمیه ابراهیمی

همان‌طور که از نام کتابِ "من در خطرناک زندگی می‌کردم" کاملن مشهود است؛ گویی منطقِ نهفته در اشعار این کتاب، در مرزی بین عصیان و آرامش، تحرک و سکون، حینِ به چالش کشیدنِ زبان و گاهن زمان به سر می‌برد و این مسأله نقش مهمِ سیستم آپولونی را در خلق آثار نشان می‌دهد.

زبان مانند خمیری ورز داده شده است؛ با خوانش درست، می‌توان برشته شدنِ جای انگشتان مولف را در تنورِ سطرسازی، زیر دندان حس کرد.

این اتفاقات زبانی در اشعار آغازین مثلِ "تنوین، چهار راه، ساعت، رو کم کنی و ..."، بیشتر لمس می‌شود که با آشنایی‌زدایی زیاد، هم به برجستگیِ این اشعار کمک کرده، هم مخاطب عام را از درک آن عاجز می‌کند.

به کار بردن کلمات خارج از جایگاهِ دستوریِ خود (برای نمونه: /ترن می‌رود و من می‌دود که رود برود" از شعر "ایستگاه") و با ایجادِ آشفتگیِ زبانی (حینِ چند واژگانی کردن کلمات) باعث به وجود آمدن لحن‌گردانی و موسیقی

می‌شود. نمونه‌های چندواژگانی شدنِ کلمات در اشعارِ "داستانِ سه بگادر" و "رو کم کنی" به چشم می‌خورد.
در اشعار انتهایی کتاب بیشتر از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده شده (با تغییر فونت، استفاده از زبان انگلیسی در شعرِ رلت، زبان گفتاری و گاه دیالوگ‌های کوتاه) که البته در بعضی قسمت‌ها با طولانی شدنِ زیاد سطرها، خوانش، نفس‌گیر است؛ هر چند این نیز می‌تواند تکنیکی مختص شاعر باشد.
شعر "بزباش" رابطه‌ی ترامتنی زیبایی با هدایت و کشتن ساعدی ایجاد کرده است. همین طور شعرِ "سالوادور حکمت"، رابطه‌ی پیرامتنی با آثار برجسته‌ی سالوادور دالی و زندگیِ این هنرمند بزرگ دارد.
ولی شعرِ "گم شو"، بیشتر به دیالوگی بین دو نفر در یک داستان شبیه است که تنها نکته‌ی آن فاصله‌گذاریِ ضعیفی است که آن را جزو زمره‌ی اشعار به حساب می‌آورد و این شعر را می‌توان لطمه‌ای بر برجستگیِ دیگر اشعار به حساب آورد. این قاعده‌ی ضعیف شامل حالِ شعرِ "مکالمه" نیز می‌شود. البته مولف در استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری در اشعار دیگری مثلِ "پناهنده، بسم المهر المهران المهیر، ابزوردیته" با تغییر زاویه‌ی دید و استفاده از زبان گفتاری و ... بسیار موفق بوده است.
می‌توان بیشتر، اجرا و فرمِ زبانیِ این مجموعه شعر را مورد بررسی قرار داد تا مبحث هرمنوتیکِ آن؛ البته این بدان معنا نیست که اشعار بی معناست، اصولن شعر بی معنایی وجود ندارد و پشت پرده‌ی هر اثر، تفکری نهفته است، ولی در این مجموعه، آن‌قدر بر نوع و فرم زبان تمرکز شده که به مخاطب اجازه‌ی ورود به دنیای هرمنوتیک آثار را نمی‌دهد، این موضوع قدرت و ضعف بعضی اشعار را در کنار هم القا می‌کند.

جان صدرا

مقدمه

شعر در گذر زمان برای انطباق یافتن با پیشرفت و تحولاتی که در جامعه پدید آمده از گردنه‌های متعددی عبور کرده و در هر سرفصلی مجبور به قالب‌شکنی شده است. پس از مشروطیت و با ورود دنیایی از مفاهیم و واژگان مدرن در فرهنگ جامعه، قالب تنگ اوزان عروضی ظرفیت نداشت و تحولاتی در سبک بیان شعر بوجود آمد که در نقطه‌ی اوج آن، به نیما رسید و با شجاعت نیما، جهشی رخ داد و وزن از شعر رخت بربست و بستر آماده برای طرحی تازه شد. مسیر این تحولات پس از سیر تکامل تدریجی خود با شاخص‌ترین عنصر یعنی شاملو وارد مرحله جدید دیگری شد. در این دوران شعر، هر دو مولفه سنتی یعنی وزن و ریتم را ترک کرد و دیگر اوزان عروضی و ریتم، شاخص اصلی شعر نبود. در پی تحولات شگرفی که در اوضاع اجتماعی پدید آمد، شعر هم در این اوضاع غوطه‌ور گشت و دچار سرگشتگی و برزخ و گرفتار نوعی بازگشت و ارتجاع شد؛ زیرا از یک سو، قدرت مسلط که با مولفه‌های تمدن روز بیگانه بود و سر ستیز داشت و از سوی دیگر میان مایه‌گی سردمداران و مدعیان شعر جاده صاف کن این ارتجاع ادبی شد.
مولف کتاب حاضر که به حق عنوان "من در خطرناک زندگی می‌کردم"را برگزیده، کسی‌ست که به این درد واقف شده و در پی طراحی مسیری‌ست که با پیشرفت کنونی جهان انطباق داشته، شعر را از انزوا و ارتجاع خارج کرده است و توانسته آن را وارد عرصه‌ی تبادل با ادبیات روز جهان کند. وی کسی‌ست که درد شعور دارد و با دریدگی تمامی سنت‌های مردانه و نرینه‌سالار را به ریشخند گرفته است. شعر "وقت"

نشان دهنده‌ی این درد است که با استفاده از نشانه‌هایی که شاعر در متن قرار داده به بررسی آن می‌پردازیم.

وقت

رأسِ هر ساعت
در وقت‌های شب هر شبه هفتم
خیلی‌تر از هفت دور رفتم
که شاعرِ سال‌های پس از بعدم
در راه‌های پیش از قبل سه نکند (۱)

در این اپیزود با نشانه‌های "ساعت" و "شب" و "سال" مواجه می‌شویم که هرسه با عنوان شعر، رابطه‌ی مستقیم معنایی دارند؛ ساعت نماد گذر زمان و شب علاوه بر دلالت ظاهری به شب دلالت معنایی با دوران تیرگی و ظلمت و اشاره به مقطعی از زمان دارد. "سال" دلالت به مقطع تاریخی و مرحله‌ی زمانی دارد. "سه کردن" اصطلاحی عامیانه است که دلالت به ضایع شدن و خراب کردن در موقع انجام کاری دارد و "شب هفت" دلالت به مراسم شب هفتم که پس از مرگ برگزار می‌شود و نشان از پایان مراسم تدفین و عزاداری عمومی برای میت دارد، همچنین به شب هفتم هفته یا شب جمعه که با شب هفت ارتباط معنایی دارد نشانه می‌رود.
با این نشانه‌ها این تاویل به ذهن متبادر می‌شود که شاعر تمام وقت حتی در مراسم ترحیم خودش و یا مراسم ترحیم ادبیات و شعر مدام درباره‌ی شعر مطالعه می‌کند، هفت دور و هفت بار دوره کردن تاریخ ادبیات که "هفت" نماد کثرت و نشان از تلاش مداوم مولف در بررسی است، تا شاعرانی که پس از نبود راوی، رهروان آینده‌ی این مسیر می‌شوند، دچار عقب‌گرد و گرفتار ارتجاع فکری نشوند و در راه‌های پیموده شده، پیش از مولف (دوران قبل)، سه نکنند و ضایع نشوند.

در حالِ سرفه‌ام گلوگیرم
و از دست می‌دهم می‌میرم
به این دست‌ها اگر عمل نکنم
با شاعرانِ پس از بعدم چه کنم؟ (۲)

در این اپیزود به نشانه‌های "سرفه" و "دست" برمی‌خوریم که "سرفه" نشان بیماری و "دست" دلالت ظاهری به عضوی از بدن که برای گرفتن و یا دادن چیزی استفاده می‌شود و ارتباط معنایی با فرمان و دستور و هم به ایجاد ارتباط که با دست دادن اتفاق می‌افتد دلالت دارد. راوی در این‌جا اشاره می‌کند که گرفتار بیماری‌ست و علامت آن همین سرفه‌هایی است که او را خفه می‌کند. واژه "گلوگیر" در این‌جا کارکردی دوگانه داشته و اشاره به گرفتن گلوی طرف مقابل نیز دارد و این معنا را به ذهن متبادر می‌کند که شاعر با این‌که بیمار شده و خودش مبتلاست ولی با عامل این بیماری نیز درگیر شده و گلوی او را گرفته است و رهایش نمی‌کند، چرا که اگر او را رها کند خودش هم می‌میرد. به این دستورالعمل اگر عمل نکند و یقه‌ی عامل بیماری را رها کند، آن‌گاه توجیهی برای کوتاهی خودش در برابر شاعران آینده نخواهد داشت. که در این سطر "دست" دلالت به دستورالعمل دارد و مجاز است.

گاهی که دست می‌دهم
به دوستی که روستای پیشِ پا افتاده‌ای در شهری که زود مصرف شده از دست داد
از دست می‌دهم
به این شهرها اگر سفر نکنم (۳)

نشانه‌ی "دست می‌دهم" دلالت می‌کند به اصطلاح "دست دادن"؛ یعنی اتفاق افتادن و "روستا" علاوه بر دلالت ظاهری

به ده و قریه که مدلول‌های عینی آن هستند، کنایه از سنت و سنتی بودن و سادگی و بی شیله پیله بودن افراد است. "شهر" نمادی از تمدن و مدرنیزاسیون و در عین حال اشاره به پیچیدگی و حقه‌بازی و شارلاتانیزم دارد، که در تضاد معنایی با ساده لوحی روستایی و یا با سادگی و عدم وجود پیچیدگی روابط در روستا است.
با این تاویل هرگاه راوی با دوستی حسب اتفاق مواجه می‌شود که سادگی‌اش را در پیچیدگی شهر از دست داده است؛ گرفتار شارلاتانیزم شهری شده؛ تفکر پیش پا افتاده و سنتی دارد و در شهری که فست فود مصرف می‌کند، آن سادگی را از دست می‌دهد؛ می‌اندیشد که اگر با این پدیده‌ی شهری و مظاهر تمدن و مدرنیزاسیون مواجه نشود و در آن‌ها سفر نکند و آن‌ها را مطالعه نکند، چیزی را از دست می‌دهد و فرصت او ازبین می‌رود.

در اتاقی که شعرِ من تنها شد چه کنم؟
دوستانِ من روستای پیشِ پا افتاده‌ای هستند
که در شهر مصرف شد
به تکه‌ای از صورتی که در آن دست برده باشند
دستبرد زده باشند می‌مانند
که نیم‌رخی در هوای حالی به حالی دارد (۴)

نشانه‌ی "اتاق" علاوه بر مدلول چهاردیواری، دلالت دارد به فضای بسته و محدود و همین‌طور دالی بر مدلول خفقان است، "دستبرد" اشاره به سرقت، "دست برده" اشاره به دستکاری و "صورت" بر شکل ظاهری و فرم بدون پرداختن به محتوا و به ظرف شی دلالت می‌کند.
مولف، پریشانی و تحیر خود را در فضای مسدود و خفقان آور، از تنها ماندن سبک و روش خود بیان می‌کند. در حالی که هم‌قطاران و دوستان او مردم ساده‌ای هستند که به عمق این پیچیدگی واقف نیستند و شارلاتانیزم مدرن، آن‌ها را به آلت فعل خود مبدل کرده است. این افراد ساده لوح به صورت‌هایی که در آن‌ها دست برده و رفرمی انجام داده‌اند و یا به دستبردی که به اندوخته‌های پیشین می‌زنند و سرقتی ادبی می‌کنند، که عمق کارکرد آن تغییر حالی برای مخاطب است، و نهایتن او را حالی به حالی و سرمست کند، دل-خوشند.

در گلوی اتاقم اگر گیر نکنم
با سرفه‌های گلوگیرم چه کنم؟ (۵)

راوی در صدد راه چاره است و سر به طغیان برمی‌دارد و می‌خواهد گلوی این فضای خفقان را بگیرد و چون استخوانی در گلوی او گیر کند، و اگر این کار را نکند با این بیماری که او را خفه می‌کند چه‌کار باید بکند؟

نیازِ مبرم به آشپزخانه‌ای جنبِ سرماخوردگی دارم
در عطسه‌های من دستورالعملی‌ست
که برای در پیچ و خمِ گلو پیچ خوردن خیلی عملی نیست (۶)

"عطسه" دلالت معنایی دارد به علامت و نشانه‌ای از روند رو به بهبود بیمار و مولف برای درمان و رهایی از بیماری نیازمند مکانی‌ست که در آن آشی بپزد که برای بیماری شعر مفید باشد و اشاره می‌کند که عطسه‌های او که دالی است بر کتاب‌ها و آثار مولف، دستور العمل و نسخه درمان آفتی‌ست که به جان ادبیات و شعر افتاده است. همچنین تاکید دارد که سروده‌هایش برای خواندن و سرخوش شدن نیست و مفهوم مخالف بیان آن است که برای شعور و درک کردن و به کار بردن دستورالعمل‌هاست.

من شاعرِ سالهای پس از بیمارم

در اطراف عابرم خیابانِ تازه‌ای خالی‌ست که جای کسی جز
خالی نیست
خیالی نیست
خلاف کنید! (۷)

راوی خود را شاعر سال‌های بعد از بیماری ادبی و شاعر آینده می‌داند که از دام این بیماری رسته و شفا یافته و سالم شده است. در فضای ایجاد شده پس از پروسه درمانی و در جریان بهبود خویش، خیابانی خالی می‌بیند که تنها مناسب تردد کسانی است که از بند این بیماری رسته و رها شده باشند.

در انتها شاعر با ارائه‌ی رهنمودی قاطعانه اعلام می‌کند نترسید، خلاف جهت مرسوم حرکت کنید و علیه تفکر نرینه سالار و مذکر محور حاکم ارتجاعی، شورش کنی؛ ماهی سیاه کوچکی باشید که در خلاف جهت رود شنا می‌کند. نشانه‌ی "خلاف کنید" هر دو مدلول را در خودش مستتر دارد؛ هم حرکت در جهت خلاف مسیر و هم خلاف قوانین و قواعد مرسوم شوریدن.

با بررسی همین یک شعر و مرور اجمالی اشعار دیگر کتاب، از جمله شعر "روکم کنی"، شاعر مهارت و توانایی خود را در کار کشیدن از کلمات، بدون اضافات توضیحی و توصیفی نشان می‌دهد و به رخ رقیب می‌کشد؛ برای نمونه کاری که از ترکیب واژه‌ی "دست" در شعر "وقت" کشیده، که با پرهیز از تتابع اضافات، حداکثر معنا را به کلمات و واژه‌ها تحمیل می‌کند. چشم انداز نظری شاعر که باز کردن مسیری تازه، خارج کردن شعر از انزوای موجود، پالایش زبان ادبی و در عین حال، گسترش توانایی استفاده از ظرفیت‌های زبانی و انطباق آن با پیشرفت و توسعه جهانی‌ست، بارز می‌شود و مخاطب درمی‌یابد که شاعر هم درد را شناخته و هم پیشنهاداتی برای درمان آن ارائه می‌دهد.

فرشاد قاسمی نژاد

سه بگادر، یا روایتی از انگشت کردن در شیزوفرنیسم"

اولین سوالی که بعد از خوانش اول با آن مواجه می‌شویم، این است که آیا واقعن با سه برادر طرف هستیم؟ شاید بتوان گفت نه! در همان قسمت ابتدایی شعر، دعوت می‌شویم به تماشای سیر تکاملی آن تک برادر (سه بگادر): اولی بسیجی (بزرگتر از همه)، دومی خلقی (کمی کوچکتر) و سومی جلقی (کوچکترین برادر). برادر اول جلقی بود، عشق بروسلی و دل داده به فیلم‌های هندی که بعد از مدتی خلقی شد. ناگهان با آن هاپ چی! ترسید و بسیجی شد. ما می‌توانیم نگاه دیگری هم داشته باشیم و از آن طریق وارد بعد روانشناختی شعر شویم: یک بگادر، با سه شخصیت که نسبت به نسیان مربوط به دو شخصیت اول، دچار آلزایمار مزمن می‌شود. باید با دیدی روشن به سراغ خوانش دوباره رفت.

شعر دارای سه اپیزود است که بـه ترتیـب بـه بررسـی آن‌هـا می‌پردازیم.

اپیزود اول:

پسری که سیر تکاملی را طی می‌کند و نسبت به دو شخصیت قبلی‌اش دچار نسیان می‌شـود؛ حتـی مـی‌تـوان پسـری چنـد شخصیتی را مـد نظـر قـرار دهـیم. پسـر در نهایـت بسـیجی می‌شود و به جنگ می‌رود. در جایی می‌خوانیم که /و مادر که حتی روی جورابی که پاش کرده بود، سیاه پاشیده بود، بـرای حفظ کوری دو چشم خانواده‌ای که ... به جـرم انگشـتی کـه توی تنهایی فرو کرده بود .../؛ در این‌جا با بیان جالبی روبـرو می‌شویم. توسط عبارت انگشت کردن در تنهایی، همزمان بـه تنهایی عاطفی و جسمانی زن اشاره می‌شود کـه بـا توجـه بـه حضور پدر، تعلیقی را ایجاد مـی‌کنـد، زیـرا دلیـل واقعـی آن فعلن مشخص نیست. تعبیر دیگری هم وجود دارد؛ این‌که آن پسر بسیجی که به جبهه فرستاده شد، همان انشگتی‌سـت کـه در تنهایی فرو می‌رود. /چنان بالاتر مرد که بالای دار بالا آورد / ... بنگ! تیر خلاص و پایان کل ماجرا. ناگهان آخـر داسـتان لو می‌رود و تراژدی پیش از پرداخت نهایی، کامـل مـی‌شـود. مادر خودش را دار می‌زند! باید ببینیم آن انگشت وسط که به مقدار زیادی در واژن فرو رفت و باعث مرگ شد، چطور در عمق دیگری از تنهایی فرو می‌رود.

اپیزود دوم:

عباراتی که فضاسازی می‌کند؛ جنب سنگر، شاشیدن بسـیجی، جنگیدن به عنوان سه برادر تا رفـع آدم. کاراکترهـا: بسـیجی، خلقی، گاهی جلقی. انگشـت فرسـتاده شـده، کـه نسـبت بـه شخصیت‌های خلقی و جلقی‌اش دچار نسیان شده بود، نسیان را فراموش می‌کند (اگر بخواهیم فرد را چند شخصیتی فرض کنیم، روند قابـل تـوجهی بـه وجـود مـی‌آیـد. پسـری چنـد شخصیتی که در اپیزود اول، هر وقت بسـیجی و خلقـی بـود، پدر با او کاری نداشت و هر وقت که جلقی می‌شـد، از پـدر کتک می‌خورد؛ اشاره‌ی جالبی دارد به چنـد شخصـیتی بـودن هر انسان، این‌که یـک نفـر نسـبت بـه یـک شخصـیت مـورد اختیار، هرگز دچار نسیان محض نمی‌شود. (البته این نکتـه در ادامه‌ی این اپیزود بیشتر قابل توجه خواهد بود). حالا ادامـه‌ی روایت: اصلن جنگی در کار نیست!

به این عبارات دقـت مـی‌کنـیم: /کنـار خمـر شـراب کـه آب می‌آورد/ ...خـواهران پشـت سـنگر، از خنـده ریسـه رفـتن... سوسنگرد/ (کاش بعد از این، نوشته می‌شد: عجب سوسنی!). در هوهوی هویزه، هوهو کـردن! هوهـو ... صـوت هوهـو در هنگام سکس، می‌تواند نشانه‌ی دیگری نیز باشد. پس در واقع با چه اتفاقی روبرو هستیم؟ بسـیجی اصـلن بـه جبهـه نرفتـه است! این عبارت را کـه در اپیـزود اول بیـان شـد، یـادآوری می‌کنیم: /برای حفظ آبرو به جنگ نرفته یک کـاره در بهشـت مسکن کرد/؛ پس با نقشه‌ی جالبی مواجـه هسـتیم. بـه شـرح حال این بگادر دقت می‌کنیم: جنده میل می‌کند، بـا خـواهران مختلفی حال می‌کند، مخصوصن پیش سوسن ـ گرد. هوهو... هوو... شال خواهر دوزی دور گردن کلفتی آبادنش می‌اندازد؛ پس عجب آبادان کلفتی دارد این بسیجی. ایـن سـه بگـادر از پشت آبادی پیش‌تـر مـی‌رود و دشـمن از شـدت درد عقـب عقب‌تر. در این شعر بار روانشناختی متن، به شدت بر هر بعد دیگری می‌چربـد. بایـد بـه ایـن شـدت و مقـدار از تـوهم و پریشانی دقت کرد: /مخفی گاه پر از زن مرده، کـه از بـس داد کرده بود ... تکه‌های فارسی عربی.../ (فارسی عربی شـدن بـه اقتضای درگیر بودن سه بگـادر بـا شخصـیت‌هـای مخـتلفش است. به این معنی که کـیس‌هـای سـکس او، بـه طـرز وهـم آلودی مدام تبدیل می‌شـوند، از ایرانـی بـه عراقـی؛ بـا عمـق عجیبی از توهم مواجه

هستیم). ناگهان حاجی وارد می‌شود! با ریش‌های بلند. اما این حاجی کیست؟ در واقع او همان پدری‌ست که بگـادر جلقـی را کتک می‌زد. حاجی می‌گوید چه خـوب جنگیدیـد کـه بـه خود ریدید و طبق عادت برادر جلقی را که اهل عشق و حال است مورد کنایه قرار می‌دهد.

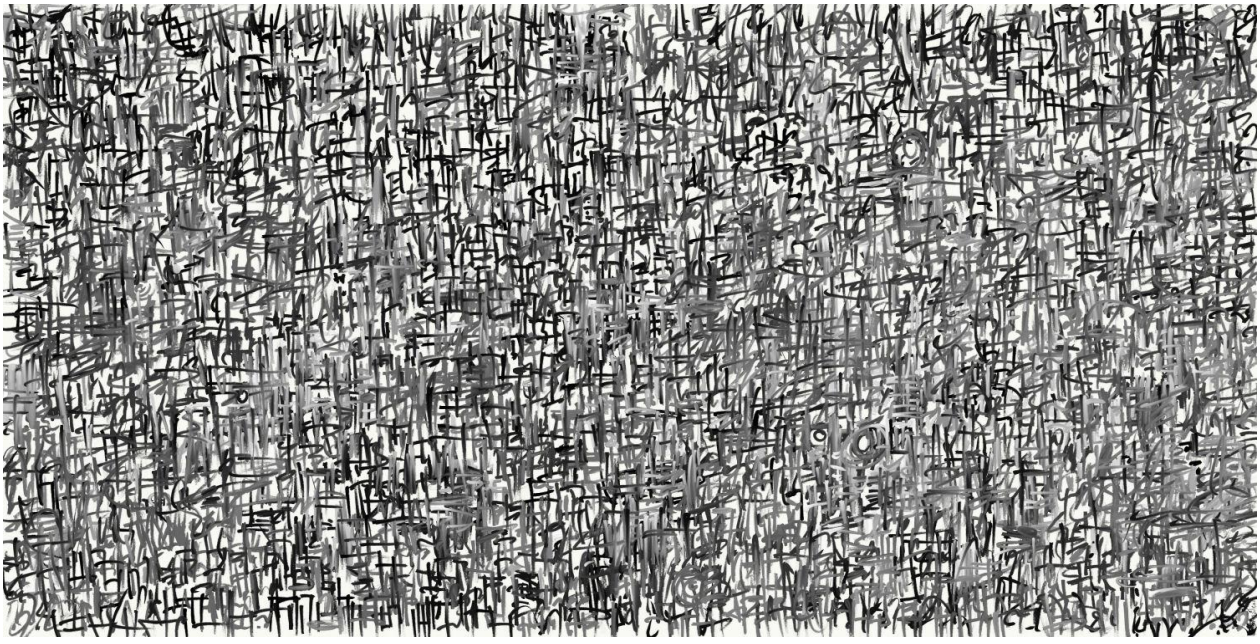
به تمسخر گفته می‌شود که /خود فقط قصد شناسایی داشت/ کنار لختی زن‌ها ... ویار الکل می‌کرد/ (مادر انگشتی در تنهایی فرو کرد! ناگهان از تعلیق به وجود آمده در اپیزود اول، درمی‌آییم. آخرین کلید فهم نهایی شعر پیدا شد، و عقده‌های مطرح شده در شعر، به خوبی فرصت تحلیل ایجاد می‌کنند). در ادامه: /طوری که وقتی خمپاره خود را ول می‌کرد/ که می‌تواند به معنای ارضا شدن پدر باشد، هر چند که عبارت‌های تعیین کننده در آخر این اپیزود وجود دارند: در قسمت‌های /می ... می ... می نمی‌خواهم/، به راحتی ترس و لرز بگادر جلقی یا همان سه بگادر از پدر و کارهایش و عقده‌ای که به واسطه‌ی شرایط او در خانواده و اجتماع در او ایجاد شد، قابل مشاهده است. /شد موجی و هوچی ...!/ سرنوشت انگشت وسط، در میان عشق و حال و توهم، مشخص شد، ولی معلق ماند.

اپیزود سوم:

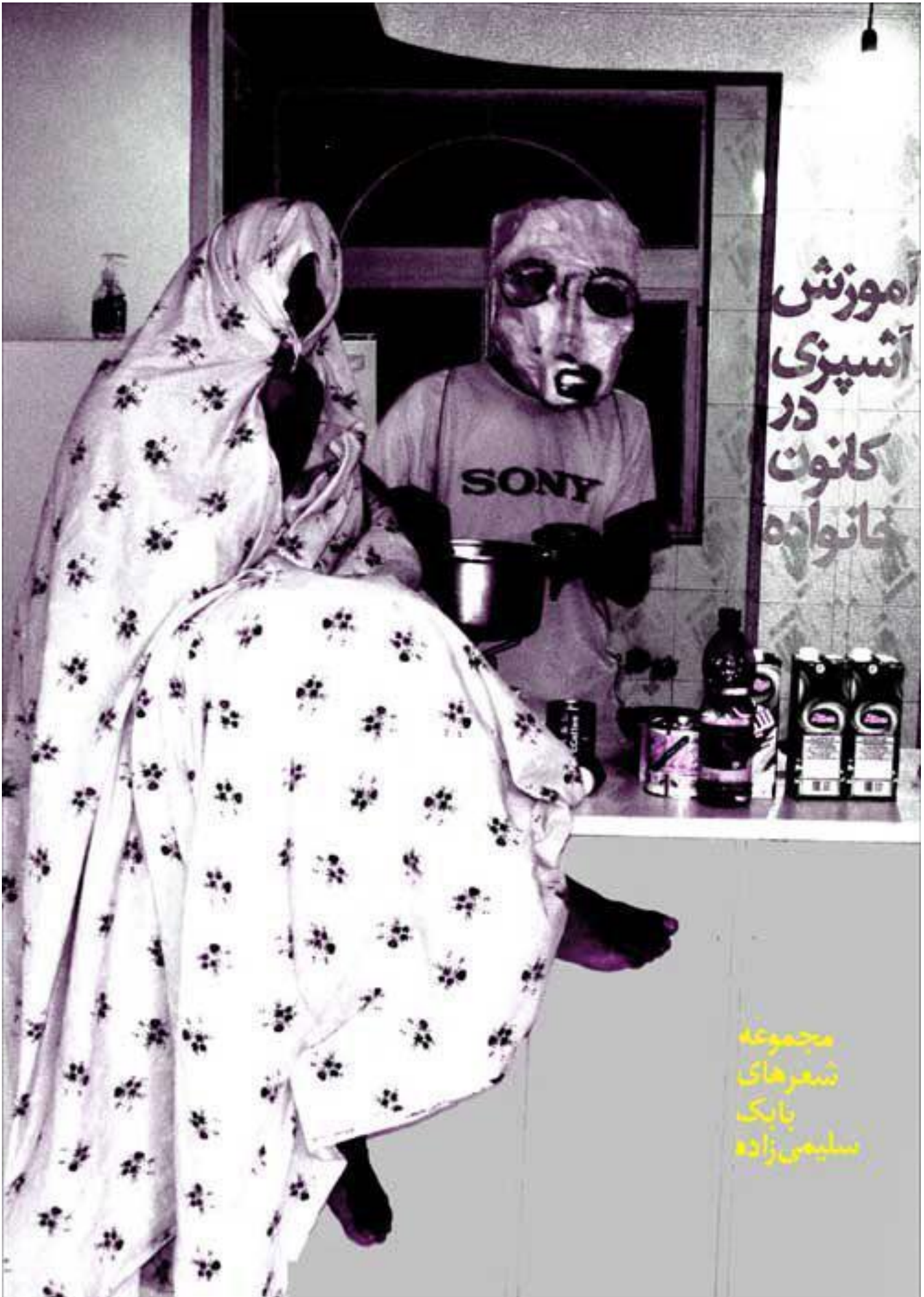
مادر پیر، فرتوت، و منتظر؛ پیرزن الاغ داغ دیده؛ اما این داغ می‌تواند توهم او باشد. پایان کل این تراژدی در پایان اپیزود اول آورده شد. البته اگر آن پایان را که طی آن مادر خودش را دار زد، کنار بگذاریم، پایان جالب دیگری در انتظار مادر است: رفتن زیر تانک!

در پایان باید اشاره کرد که شعر، جنگ و همه چیز در نهایت به مادر ختم می‌شود و مانند خیلی از اثرهای مربوط به جنگ، مادر نماد معنا باختگی، تنهایی عریان و بی حاصل است. مفهوم جنگ به معنای واقعی کلمه، از ابتدا تا انتها به شیوه‌ای کنایی، اما نه پندآمیز، مورد مذمت قرار می‌گیرد که شاید بتوان با این بینش، قداست جنگ را به بهترین شکل ممکن، از بین برد.

در تحلیل و نقد این شعر، سعی بر آن بود تا اثر بیشتر از بعد روانشناختی مورد بحث و بررسی قرار گیرد. باید به این نکته دقت کنیم که وقتی اثر انتزاعی می‌شود، تفسیرها و برداشت‌ها مختلف است و در واقع می‌توان این شعر را دارای چنین پتانسیلی بدانیم. ممکن است در جایی از این روایت، منطق شعری متناظر با یک قسمت را درک نکنیم که در نتیجه توصیه می‌شود دقت و حوصله‌ی بیشتری صرف شود. نباید فراموش کرد که برای درک بهتر یک اثر، گاهی باید آن را خواب دید.



فایل شعر/۱۴۳



آموزش آشپزی در کانون خانواده

مجموعه شعرهای بابک سلیمی‌زاده

رئوف دلفی

طنزنویسی در ادبیات فارسی همیشه مهجور مانده است و طنز را هیچ‌گاه جدی نگرفته و با دید فکاهی به آن نگریسته‌اند در صورتی که زبان طنز برنده و نگاه آن تیزبین است و می‌تواند بین زبان رسمی و کوچه بازار حرکت کند و به واکاوی، تحلیل و نقد مسایل سیاسی ـ اجتماعی بپردازد.

شاعران و طنزپردازانی همچون "عبید زاکانی"، "ابواسحاق اطعمه" مولف کتاب "کنز الاشتها" و همچنین "بُندار رازی" و در عصر نزدیک‌تر: "ایرج میرزا"، "ابوالقاسم حالت" و نمونه‌ی امروزی آن "هادی خرسندی" مهجور مانده‌اند و طنزی که در ادبیات رسمی کشور که در مدارس و دانشگاه‌ها تدریس می‌شود همیشه با شماتت، سکوت، حذف و ... روبرو بوده و آن را کاری سخیف و بی ارزش می‌دانند.

طنزنویسی کار دشواری است و استعداد خاصی را می‌طلبد و بعضی نمی‌توانند از جلد سنتی خودشان دربیایند، اما اصول اساسی طنزنویسی برای همه یکسان است و در شعر، زیر مجموعه‌های زیادی دارد که یکی از آن‌ها "پارودی" کردن است که اسم فرانسوی این ژانر ادبی‌ست. در ایران به سبک نوشته‌ها "نقضیه سرایی" نیز می‌گویند که در آن شاعر به سمت یک شعر بزرگ و معروف می‌رود و سعی می‌کند با آن شوخی کرده، وخامت شعر را بگیرد، قرائتی تازه از آن بوجود آورد و شعر را مماس با امروز کند.

در کتاب "آشپزی در کانون خانواده" نوشته‌ی "بابک سلیمی زاده" در فرازهایی از شعر با صنعت پارودی مواجه هستیم که با طنازی، خیلی دقیق و با زبانی امروزی صورت گرفته است که نمونه‌ی آن را در شعر "آزمایش ادرار" می‌بینیم:

"...کیرم را در باغچه می‌کارم
راست خواهد شد..."

که با استفاده از محور جانشینی و رابطه‌ی بینامتنی نامذکور با شعر "فروغ فرخزاد" پارودی‌سازی اتفاق می‌افتد. به بیان ژولیا کریستوا: "بینامتنیت همان گذر از یک نظام نشانه به نظام نشانه‌ای دیگر است که متضمن تغییری در موضع نهاده‌ای، تخریب موضع قدیمی و شکل‌دهی یک موضع جدید خواهد بود" که از این دست اتفاق‌های زبانی به صورت محسوس و نامحسوس در این کتاب به وفور پیدا می‌شود که در نوع خودشان بسیار منحصر به فرد هستند.

در طول کتاب با خشم و درد شاعری مواجه هستیم که با لایه‌ای از تمسخر و با زبان طنز خود، سرخوشی و فقدان را با هم در خواننده برمی‌انگیزد و خشم و درد را به جریان می‌اندازد. علاوه بر خوانش ابتدایی که لذت‌بخش است و حتی باعث خنده می‌شود، مخاطب را به تامل وا می‌دارد. به بیان "رولان بارت": "متن سرخوشی، بخش متنی است که نوعی فقدان به بار می‌آورد؛ متنی که ناراحت می‌کند. پنداشت‌های تاریخی، فرهنگی و روانی خواننده، همبستگی سلایق، ارزش‌ها و خاطرات او را برمی‌آشوبد و رابطه‌ی او را با زبان به بحران می‌کشد. به عنوان مثال در شعر "الکل صنعتی"، داریم:

گوریلی ایستاده پشت تریبون
گوریلی نشسته پشت میز
گوریلی اخبار می‌گوید
گوریلی کنفرانس انتخاباتی دارد
گوریلی برنامه‌های آتی دارد
گوریلی بحث کارشناسی می‌کند
گوریلی مشاوره خانواده می‌دهد
گوریلی آشپزی می‌کند
گوریلی می‌گوریلد
گوریلی نمی‌گوریلد

گور پدر همه‌تان!

در این کتاب ما با شاعری روبرو هستیم که دارای جهان‌بینی و زبانی‌ست که حاصل دریافت‌ها و عبور از کاتالیزور ذهن وی در مواجه با پیرامون و حاصل اصطکاک آن با جهان است.

تیزهوشی، ریزبینی و دقت در دست بردن در نحو زبان، جانشینی کلمات و آشنایی‌زدایی‌اش با زبان از ویژگی‌های شعر بابک سلیمی زاده است. او از ساده‌ترین عبارات روزمره، لحظه‌سازی می‌کند. گاه زبان را سطحی می‌کند و گاه عمیق و چندلایه، که این پارادوکس نگاری، در ذهن مخاطب ایجاد چالش می‌کند و طنز از پی همین چالش‌ها اتفاق می‌افتد. در واقع طنز زبانی‌ست که از چالش شاعر با زبان حاصل می‌شود و بعد از خوانش، مخاطب را به فکر می‌برد که زبان چه قابلیت‌هایی دارد و می‌تواند در تولید معنا و یا ضد مفهوم عمل بکند. در عین حال شعر او شعری‌ست بی تلکف، بی پرده و بی ادعا. فیگور زبان شاعر صمیمی و گاه به زبان لوگو تبدیل شده است. کاری که خوب انجام می‌دهد تلفیق فیگورهای زبان است؛ گاه لحن رمانتیک را با لحن حماسی و گاه با لحن روزنامه‌نویسی پیوند می‌زند و اصل پرش‌زبانی در آن اتفاق نمی‌افتد؛ چون از ابتدا جهان‌سازی و اتمسفر اثر خوب ساخته می‌شود و مخاطب متوجه است با چگونه شعری روبروست.

به نقل از بارت: "آن‌چه که اغلب مفهوم مدرنیستی تالیف خوانده می‌شود، امتدادی از رمانتیسیسم است." رمانتیسیسم بنا به تعریفی سهل انگارانه، جنبشی در فلسفه و هنر اروپای قرن هجدهم و نوزدهم بود. رمانتیسیسم با کمک گرفتن از این ایده که جهان خارج به نوعی ساخته‌ی (یا حداقل جدا ناشدنی از) ذهن است، خود فردی را رفعت بخشید و به تمجید از قدرت‌های خارق العاده خیال پرداخت. طبق این دیدگاه، رمانتیک، نقش مناسب هنر، بازتاب دادن ارتباط هنرمند با واقعیت "درونی" و "بیرونی" است. وظیفه‌ی هنرمند این بود که به درون تجربه رخنه کرده و در آن مشارکت جوید و آن را تولید کند. شاعر با چینش و ترتیب شعرها، پاگرد خوبی را ابداع کرده که باعث می‌شود در طول کتاب ذهن مخاطب نفس بکشد و خسته کننده و یک‌نواخت نباشد. استفاده از قافیه‌های درونی در اکثر شعرها باعث شده کار گوش‌نواز و مفرح شود که گاهی از این قافیه‌ها برای به چالش کشیدن شعر کلاسیک و موزون استفاده‌ی خوبی کرده که در مثال زیر بسیار مشهود است:

"خداوندا!
بار الها!
ای کاش نبودم من کارمندِ دون پایه
کاش می‌داشتم اندکی خایه
با پشم‌های بسیار
با خشم‌های بسیار"

روح شعر بابک سلیمی زاده بازیگوش است و به هر جایی سر می‌زند و از هر گوشه و کنار: خیابان، اتاق، الکل، آزمایش، جامعه، چایی، شهر و خلاصه تمام زیست‌بوم شاعر به نمایش گذاشته شده و با جسارت و بی پروایی همراه است و از استفاده‌ی کلمات نمی‌ترسد و دست به عصا نیست. از این جهات با شاعر خوش‌ذوقی طرف هستیم که از هوش سرشار و روح طنازی برخوردار است. اما خطری که برای این دست شاعران وجود دارد این است که شاعر در طنز خودش به تکنیک‌هایی دست پیدا کرده که این تکنیک‌ها می‌تواند تبدیل به پاشنه‌ی آشیل شعر او شوند و باعث درجا زدن و بلوکه شدن شاعر در دنیا و فضای خودش شود. این مدل اشعار در یک یا دو کتاب نهایتن می‌توانند ادامه پیدا کنند و بعد دست شاعر رو شده و تکنیک‌هایش به کلیشه تبدیل خواهند شد و در بهترین حالت همچنان باید از روی دست خودش کپی کند که این‌جا پایان یک هنرمند است. در واقع

یک آرتیست زمانی تمام می‌شود که بخواهد از خودش تقلید کند. حال آن‌که در پاره‌ای از اشعار با تکرار تکنیکی روبرو هستیم و فرمول شعرها مشخص می‌شوند. فرمولی که شاعر بر اساس آن فنداسیون شعر را طراحی کرده و شروع، میانه و چگونگی رسیدن به پایان را می‌شود فرمولیزه کرد که این خطر وجود دارد مولف در دام این تکنیک‌ها گیر کند و دریچه‌های تازه‌ایی به روی شعرش باز نشوند و گام‌های بلندتری برندارد. در برخی از شعرها، در پاره‌ایی از سطرها حشو، اضافه‌گویی و اطناب داریم. برای مثال در شعر "آموزش آشپزی":

"سریال ما تمام می‌شود
سریال خوب سریال دنباله‌ندار نیست
دنباله‌ام نده"

حذف سطر اول لطمه‌ای به کلیت شعر وارد نمی‌کند و تاکید هم نمی‌تواند باشد؛ چرا که شاعر روی "دنباله ندادن" تاکید دارد. همچنین تکرار سه بار کلمه‌ی "سریال" در یک بند، از نظر زیبایی‌شناسی، زیبا نیست.

"... دیروز توی تونل مترو به معراج رفتم
وقتی پیاده شدم پیامبرِ ایستگاه بعدی بودم
پیامبری که پس از شنیدن بوق هیچ پیامی نگذاشت."

بخشی از شعر "تصلیب" و دیگر شعرها با این اضافه‌گویی‌ها به زبان نثر نزدیک شده و با این‌که گاه سطرهای فاخری هستند با توضیح اضافه و معنای حاضر و آماده مغز مخاطب را درگیر نمی‌کند. نثر، تابع قوانین دستوری است و کاربرد آن بیشتر در توضیح واقعیات و ... است و در این شعر با توضیح اضافه، از خیال انگیزی شعر کاسته شده و شکل شعر به داستانی حاوی تخیل بدل می‌شود که ابتدا و انتهای مشخصی دارد. مثلن در داستان کوتاه "دست به دست" اثر "ویکتور آلبا" که با حرکت موازی با این شعر آن را پیش می‌برم: سطر نخست این‌گونه آغاز می‌شود: "یک سلول، چیزی غیر از یک در بسته نیست، باقی چیزهایش چندان اهمیتی ندارد"؛ این سطر شاعرانه بیان شده است، مانند سطر نخست این شعر. بعد آن ویکتور آلبا به توضیح ماجرا می‌پردازد و بابک سلیمی زاده هم ماجرا را با لحن شاعرانه‌تری ادامه می‌دهد. اما این توضیح می‌تواند ادامه‌ی یک داستان با نثر ادبی باشد نه یک شعر؛ چون سطرهای فاخری هستند نباید از حذف و تصحیح آن ترسید. این قسمت از شعر بابک سلیمی زاده با توضیح نثرگونه، یک داستان کوتاه ساخته است که حتی بعد از به پایان رساندن این رخداد که پیامبر پس از شنیدن بوق پیامی نگذاشت، با توضیح، سمت و سوی نگاه آن را به نمایشنامه بدل کرده است: "به دوربین نگاه کرد و گفت: ..."
به بیان علی عبدالرضایی: "کار شعر بزرگ بیان انتزاعی‌ست ولی این بیان انتزاعی نیز باید منطقی را رعایت کند؛ یعنی باید کلیدهایی دست خواننده بدهد تا ساختار شکل بگیرد." اما در این قسمت در باز شده و ماجرا لخت زیر مخاطب می‌خوابد، که پیشنهاد می‌دهم با چند حذف آن را تصحیح کند:

دیروز توی تونل مترو
پیامبر ایستگاه بعدی
پس از شنیدن بوق پیامی نگذاشت

در سراسر کتاب با گروتسک و گاه اگزوتیک‌نویسی روبرو هستیم که نمودهای انتزاعی و ابژکتیو و سوبژکتیو را در هم تنیده است. شعر "آزمایشگاه" اثری‌ست که بنده در کتاب بسیار می‌پسندم و پر است از نکاتی که اشاره کردم. شعر همه چیز را به ریشخند می‌گیرد. لحن قدسی را، شعر فروغ را، فلسفیدن را و یک دهن کجی به شیوه‌ی زندگی امروزی‌ست. شعر در جاهایی شورش می‌کند، در قسمت‌هایی آرام و جایی همه چیز را به سخره می‌گیرد و ویژگی با ارزش آن این است

که زبان به رهایی رسیده است؛ هم شیطنت می‌کند و هم چموش می‌شود و به راحتی و بی پروا حرکت می‌کند؛ از هیچ چیز ابایی ندارد و حتی خودش را به چالش می‌کشد. به باور من "آزمایشگاه" نمونه‌ای‌ست موفق از شعرهای این کتاب که شاعر در آن توانسته فرم و محتوا را مُماس با یکدیگر پیش ببرد و زبان منسجم‌تر و ساختمان شعر محکم است.

در انتها کتاب "آشپزی در کانون خانواده" اثری‌ست خواندنی، قابل تامل و مفرح که جسورانه عمل می‌کند. خالی از نقص نیست اما لحظات خاصی دارد که مخاطب را با خودش درگیر و همراه می‌کند و نگاهی ریزبینانه به اجتماع و اطراف دارد که خواندنش خالی از لطف نیست.

مریم زمانی، محمد مروج

مقدمه

طنز در حقیقت، اعتراضی‌ست بر مشکلات و نا به سامانی‌هایی که در یک جامعه وجود دارد و گویی جامعه و مسئولین در گوش‌های خود، پنبه فرو کرده‌اند تا صدای این اعتراضات را نشنوند. از این‌رو شاعران و نویسندگان که وجدانی بیدار و آگاه دارند، با بزرگ نمایی و نمایان‌تر جلوه دادن حباب زشت و منفی و آشکار کردن عیب و نقص‌های پدیده‌ها و روابط حاکم در حیات اجتماعی، در صدد تذکر، اصلاح و رفع آن‌ها برمی‌آیند.

اوج طنز را در آثار شاعران و نویسندگان دوره‌ی مشروطیت مثل ایرج میرزا، جمال زاده، هدایت و ... می‌توان دید. در واقع انسان، گاه به گونه‌ای ناگهانی میان واقعیت‌ها و ناسازگاری‌های موجود بین ظاهر و باطن و آن‌چه هست و آن‌چه انتظار دارد، تناقضی می‌بیند و به خنده می‌افتد. در مجموعه شعر حاضر نیز، شاعر بین جهان درون، یعنی آن‌چه خود به درک و آگاهی آن رسیده است و جهان پیرامونش که ملغمه‌ای‌ست از خرافات و سنت‌های پوچ و از مد افتاده و جهان سومی، تناقضی می‌بیند که باعث رنج او شده و سعی کرده در قالب طنز به مقابله با سنت‌گرایی و بنیادگرایی رایج در فرهنگ جامعه‌اش بپردازد.

هر شعر جهانی ترسیم می‌کند که ایدئولوژی شاعر خواه یا ناخواه در آن موثر است. بسیاری از شعرهای این کتاب، مذهب و خدا را به سخره می‌گیرد و در قسمت‌های مختلف از مالکیت خصوصی و علیه سیستم بانکی و سود و نظام اقتصادی موجود صحبت می‌کند. تاثیرپذیری شعرها از تفکر کمونیستی، که خود را ملزم به جامعه‌ای مبتنی بر برابری اجتماعی و اقتصادی می‌داند در بخش‌های مختلف شعر

مشهود است. در ادامه با بررسی جزئی‌تر کتاب، این بخش‌ها را به صورت عینی بررسی می‌کنیم.

موتیف مقید این مجموعه، همان‌طور که شاعر در موخره‌ی کتابش (سیاست شعر) آورده، بیگانه‌سازی‌ست. "ما بیگانه سازی می‌کنیم تا نشان دهیم هیچ چیز بدیهی نیست، تا نشان دهیم آن‌چه بدیهی انگاشته شده صرفن آن چیزی‌ست که برآن مسلط شده‌ایم."

بررسی روابط ترامتنی:

هیچ متنی، نمی‌تواند یک‌باره خلق شود و همواره در خلق اثر تازه، متن‌های پیشین شرکت دارند و همیشه بین متن تالی و مقدم، چند مسئله‌ی مشترک وجود دارد. به خاطر اهمیت بالای تشخیص روابط ترامتنی، در این قسمت با ذکر چند مثال، نشان می‌دهیم که شاعر چگونه از این روابط در خلق مجموعه‌ی شعرش استفاده کرده است.

۱. در شعر آزمایش ادرار، "دستانم را در باغچه می‌کارم" یا "آه کیرم را، در باغچه می‌کارم، راست خواهد شد". بین متن حاضر و شعر تولدی دیگر از فروغ فرخزاد، رابطه‌ی بینامتنی مذکور وجود دارد؛ زیرا با وجود این‌که شاعر اسمی از فروغ در شعرش نیاورده است، این شعر آن‌قدر در بین فارسی زبانان مشهور است که سریع به این رابطه پی می‌برد.

۲. در شعر آزمایش ادرار، "مثل سرنگی که نابرده رنج میسر نمی‌شود" بین متن حاضر و یکی از اشعار معروف "سعدی" رابطه‌ی بینامتنی وجود دارد.

۳ـ در شعر الکل صنعتی، "از دیو سفید پای در بند" و "ز آهن به میان یکی کمربند" رابطه‌ی بینامتنی با یکی از قصیده‌های "ملک الشعرای بهار" دارد.

۴. در شعر "آخرین نوار کراپ" بین نام شعر و یکی از نمایشنامه‌های "ساموئل بکت" رابطه‌ی پیرامتنی وجود دارد.

۵. در شعر پاساژ ۱ کلمه‌ی "طاعون" رابطه‌ی ترامتنی از نوع پیرامتنی با یکی از رمان‌های "آلبر کامو" به اسم طاعون دارد.

۶. در شعر ماتحت "دوباره می‌سازمت بدن" رابطه‌ی بینامتنی دارد با دوباره می‌سازمت وطن که شعری از "سیمین بهبهانی" است.

۷. در شعر ماتحت "آیا ما پستانیم/ یا رستم دستانیم؟" دارای ارتباط ترامتنی از نوع بینامتنی با "شاهنامه‌ی فردوسی و ماجرای رستم" است.

۸. در شعر ماتحت "چه برسد به سمرقند و بخارا را" ارتباط ترامتنی از نوع بینامتنی با این بیت از غزل حافظ دارد: "اگرآن ترک شیرازی به دست آرد دل مارا/ به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را".

فاصله گذاری:

فاصله گذاری، تکنیکی‌ست که شعر را از حالت معنوی و الهی خارج می‌کند و با این فرم، راوی مستقیمن با مخاطب خود صحبت می‌کند. در واقع فاصله گذاری تکنیکی برای مقابله با دیکتاتوری دانای کل است و باعث می‌شود که مخاطب به درون متن پرتاب شود و در امر سرایش شعر با شاعر همکاری کند. در این بخش، استفاده از تکنیک فاصله گذاری را در برخی از شعرهای این مجموعه بررسی می‌کنیم.

۱. در شعر اوردوز "تنها زین الدین زیدان می‌داند

که زننده‌ی این ضربه‌ی کاشته

همان کسی‌ست که کلانتر را به ضربه گلوله کشته است

ـ از من چند رقم مونده؟

ـ هه! قند رقم مونده!

۲. درشعر شیشه ترشی:

کلم را از توی شیشه برمی‌داری:

"هوم! خوب جا افتاده! "

۳. در شعر آموزش آشپزی:

سریال ما تمام می‌شود

سریال خوب سریال دنباله‌دار نیست

"دنباله‌ام نده"

۴. در شعر ترشی:

روباهه بدجور به ما زل زده
بهش بگم بره؟
یا
بهم بگه برم؟
۵. در شعر عشقال:
تق تق
کیه؟ کیه؟
ـ منم منم مادرتون!
۶. در شعرمیخ:
می‌خواهی از این گردی با چه مزه‌ای برگردم؟
یا چه بدمزه‌ای؟
ـ هی بچه‌ها اون تبهکاره رو داره قند می‌شه!

پارودی:

برخی پارودی را نقیضه و برخی طنزآمیز خوانده‌اند؛ در حقیقت تقلید تمسخرآمیزی از یک شعر، نثر یا به طور کلی اثر ادبی‌ست که مبتنی بر طنز و هزل باشد و در این کار، تلاش می‌شود ویژگی سبکی و بیان صاحب اثر اصلی تا حد زیادی رعایت شود. پارودی در واقع، شکلی از مطایبه، تقلید خنده‌آور و تمسخرآمیز با آثار ادبی جدی‌ست. پارودی همان کاری را انجام می‌دهد که کاریکاتور در نقاشی. در این بخش از نقد به ذکر چند نمونه از پارودی در شعرهای مجموعه‌ی آشپزی می‌پردازیم:

۱. در شعر الکل صنعتی: "از دیو سپید پای در بند
تا کارگاه نساجی منتهی الیه سمت راست کوچه‌مان
یک ناجی با اسب سفید ز آهن به میان یکی کمربند
دارد می‌تازد": در این قسمت با غزلی از ملک الشعرای بهار شوخی و پارودی کرده است.

۲. در شعر عشقال: "باز این چه شورش است که درآوردی؟
آشپز که چند تا بشود خانه آشپزخانه می‌شود

۳. در قسمتی دیگر از شعر عشقال:
ولی ای همای رحمت
تو پس از رفع زحمت
دیگر همای رحمت نیستی
بلکه همای تمام مستضعفان جهانی!

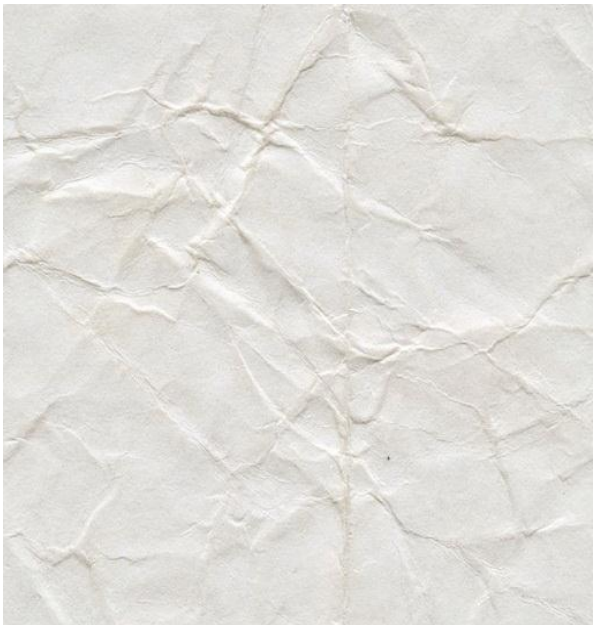
۴. در شعر سرخ‌تر از شعر:
الا یا ایها الچوپان
الا ای خسرو خوکان
الا ای خودروی ملی
الا یا ایها الپیکان
در شعر سرخ‌تر از شعر:
به جای حدیث بهشت زیر پای مادران است "بهشت لای پای مادران است را به کار برده است" و به نوعی با این حدیث، کاری طنزگونه انجام داده است.
در شعر عشقال:
یا شکل تربت پاک این حضرت باشد پیاز جعفری‌تری؟
با اسم حضرت جعفر صادق شوخی کرده است.

نتیجه‌گیری:

تمامی ما انسان‌ها در بند هستیم. هر یک از ما اگر بداند تا چه اندازه تحت کنترل و نظارت قدرت‌ها هستیم، بی شک دیوانه خواهد شد. تارهای نامرئی قدرت از همان بدو تولد، چنان اطراف ما تنیده می‌شوند و ما را در قالب برنامه‌های مختلف کنترل رشد، معاینه‌های مداوم پزشکی، برنامه‌های آموزشی از طریق سی‌دی‌ها و مهد کودک و مهم‌ترین عوامل سرکوب‌گر یعنی والدین قرار می‌دهند که موجود به دنیا آمده و بزرگ شده، به حیوانی دست‌آموز و رام شده شبیه می‌شود تا یک انسان آزاد اندیش. چنین موجودی وقتی بزرگ شود و اگر فکری آنارشیست داشته باشد، با حقایقی روبرو می‌شود، که با آن‌چه تاکنون به او آموزش داده شده بسیار تناقض دارد. در چنین مواقعی، شخص دچار نوعی دوگانگی شخصیتی می‌شود و عکس العمل‌هایی از خود نشان می‌دهد. یا رام می‌شود و یا در برابر سنت‌ها عصیان می‌کند. عصیان بابک

سلیمی زاده در این مجموعه به خوبی مشخص است. فرزند شهیدی که حال بزرگ شده و می‌بیند پدرش در حساس‌ترین برهه‌ی زندگی‌اش در کنار او نیست و بر سر جاه طلبی و آرمان‌خواهی قدرت‌های خودخواه جان خود را فدا کرده است.

طغیان راوی بیشتر از جنس طنز (پارودی) است. گاهی در قالب یک کلم در شیشه ترشی (کلم می‌تواند اشاره به محصور شدن ذهن یک انسان آزاد اندیش باشد) رفته است و گاهی خود را میخی می‌بیند که بدون این‌که انتخاب کند، در جایی که چکش تعیین می‌کند، فرو می‌رود. در برخی از شعرها مثل: آزمایش ادرار، الکل صنعتی، ماتحت، اوردوز و ... شاعر، اشعار پر از پند و اندرز شاعران پیشین را به سخره گرفته است. حکایت راوی، داستان بسیاری از هم‌نسلان اوست که در تقابل سنت و مدرنیته گرفتار شده‌اند و هر یک دنبال راهی برای مقابله با آن هستند. بعضی مبارزه می‌کنند و بعضی بی خیال می‌شوند، بعضی خودکشی می‌کنند و ... این داستان هم‌چنان ادامه دارد.



مهدی نادری

پوپولیسمِ روشنفکری و روشنفکریِ پوپولیسم

مدت زمان زیادی‌ست که "طنز و طنازی" از شعر آزاد خارج شده و این خروج، حاصلِ نگاهِ شاعران سپیدسرا به شعر آزاد است. پس شعر آزاد، نه زبانِ قدرت، بلکه قدرتی‌ست که در زبان رخ می‌دهد. اما در این بین شاعران سپیدسرا گاهی با نگاهی غمناک که به یأسی جدایی‌ناپذیر می‌انجامد، این طرح پرسش را ایجاد می‌کنند.

حال سوال اساسی این‌جاست؛ تا چه اندازه این نگاه تک بعدی کارایی دارد؟ و آیا این نگاه، حاصلِ یک عوام‌فریبی و پوپولیسمِ روشنفکری نیست که جریان روشنفکری را تک بعدی نشان می‌دهد؟!

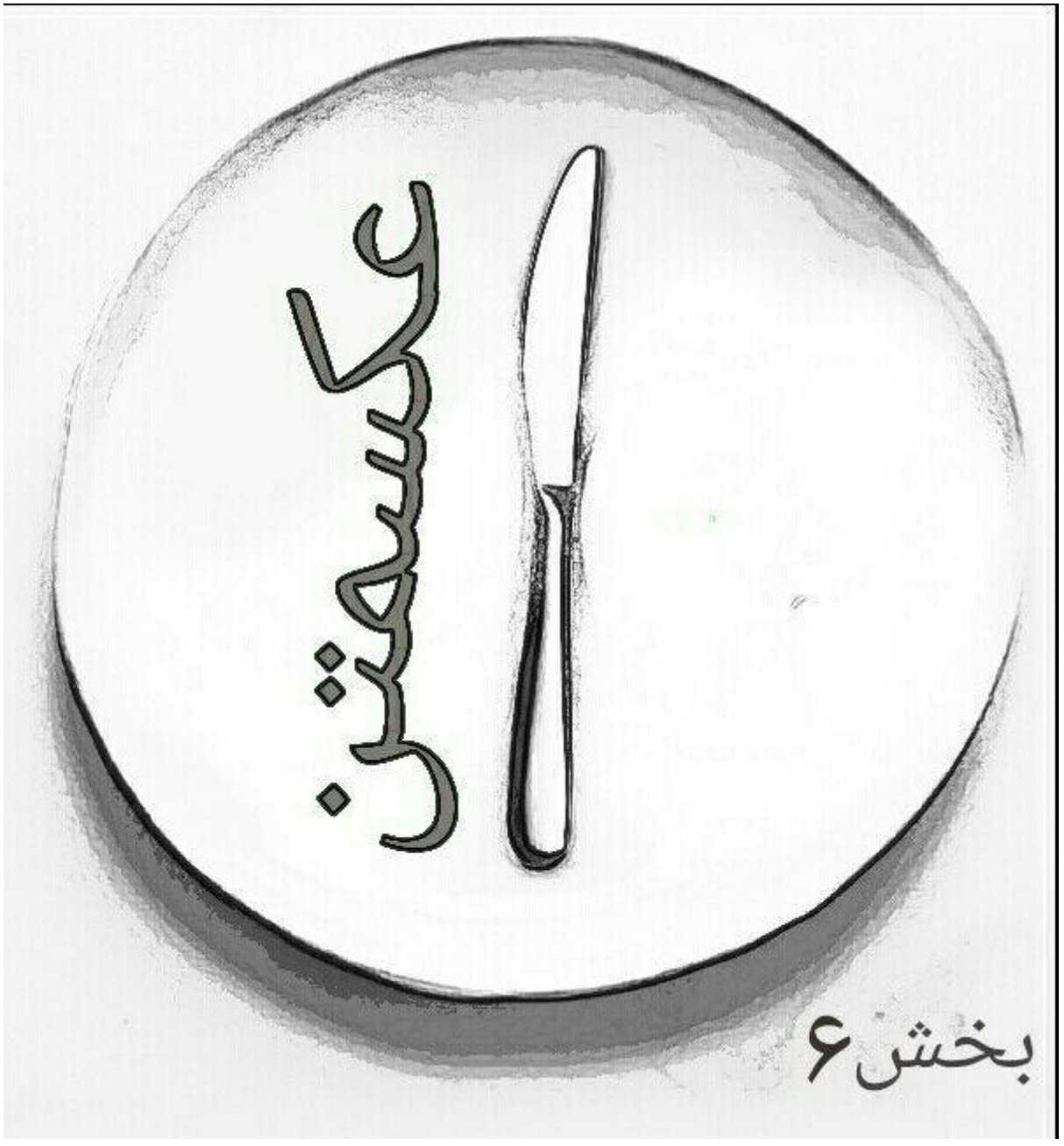
بابک سلیمی زاده، در مجموعه‌ی "آشپزی در کانون خانواده" تلاش می‌کند با طنز و طنازی از این پوپولیسمِ فراگیرِ روشنفکری فرار کند. او لبخند را به لبِ خواننده می‌نشاند اما لبخندی که آمیخته با یک تمسخر است. تمسخری که در نهایت به مثابه‌ی یک نشانه، طرح پرسش می‌کند.

مولف با ورود بینامتنیت‌هایی از سعدی تا فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی و رضا براهنی و ... با آن‌ها رفتاری پارودیک ایجاد می‌کند. این کارکرد از شعر "آزمایش ادرار" و با سطر: "دستانم را در طاقچه می‌کارم و مثل سرنگی که نابرده رنج میسر نمی شود" آغاز می‌شود و در شعر دوم "الکل صنعتی" از بینامتنیت‌های ایجاد شده کارکردهایی می‌گیرد که به اجرای آنان و رسیدن به ساختاری قابل قبول کمک می‌کند؛ به عنوان مثال بند "آه ای ساقی ای یگانه‌ترین ساقی آن الکل مگر چقدر صنعتی بود؟". اما مثلن در همین شعر، سلیمی زاده باید دقت کند که منطق زبانیِ اثر، تنها با ایجاد تمهید، می‌تواند

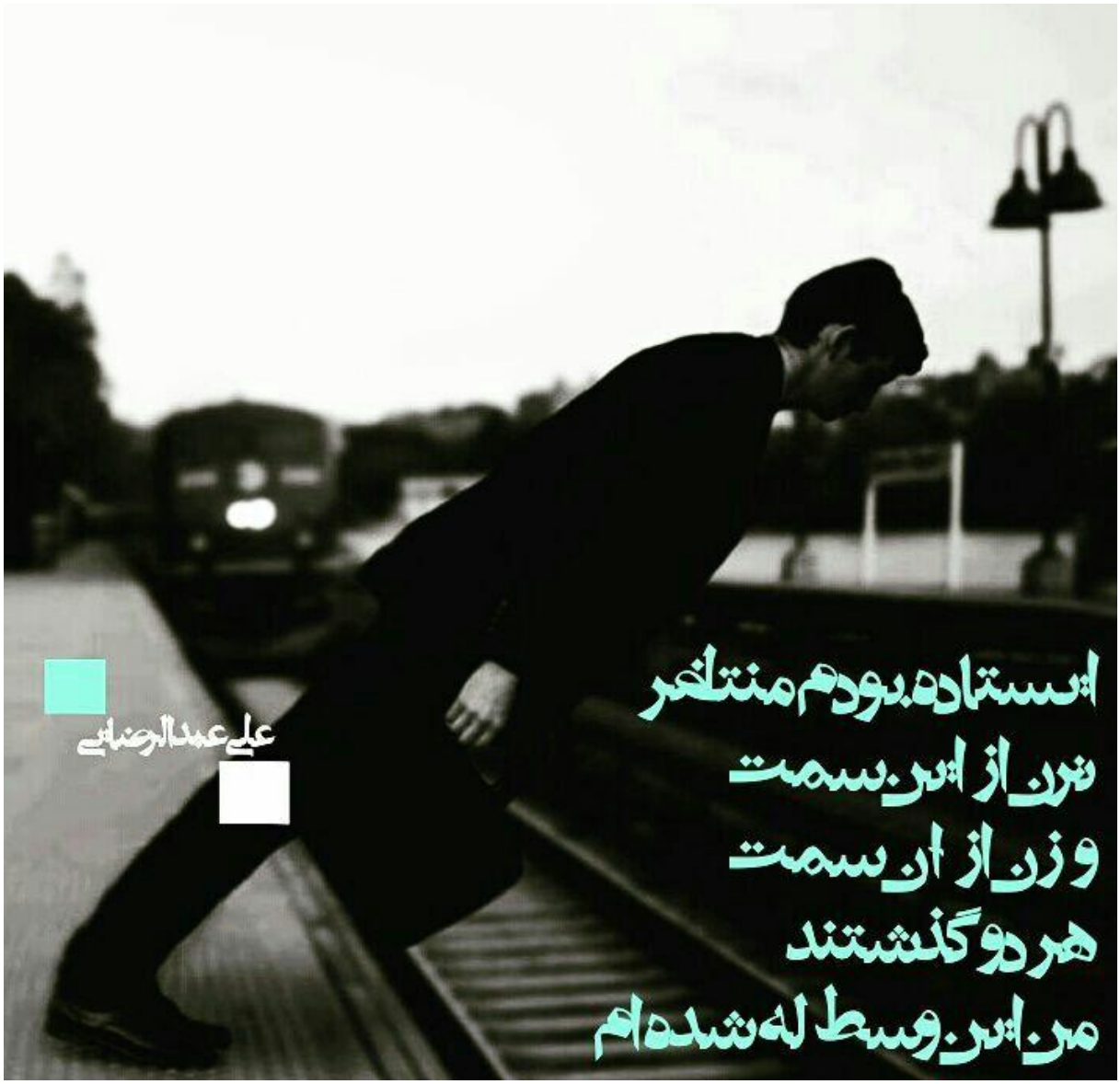
تغییر کند؛ مثلن در بند دوم از الکل صنعتی می‌خوانیم: "از هیچ تمهیدی زبانِ اثر تغییر می‌کند که به فرم زبانی شعر لطمه می‌زند. سلیمی زاده در شعر اوردوز، نگاهِ ضد کاپیتالیستیِ خود را بیشتر عیان می‌کند و با استفاده از لوگوی کمپانیِ نایک، آن را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که در نهایت شعر، که دارای چند موتیف مقید و ساختاری نامتمرکز است، در خدمت بستر اصلی مجموعه، که همان رفتاری پارودیک با بینامتنیت‌های موجود است، قرار گیرد. اما در شعر "ماتحت" در بستری که مجموعه در آن قرار می‌گیرد، کارکردی ندارد. چرا که زبان به شکلی تصنعی به کار رفته است و تصاویر دارای منطقی شاعرانه نیستند؛ به عنوان مثال در بند ابتدایی اثر وقتی می‌خوانیم: "آیا ما پستانیم یا رستم دستانیم؟" یا در بند بعدی: "چه برسد به سمرقند و بخار را" مولف نتوانسته آن کارکرد پارودیکی را که از بینامتنیت‌های شعر "الکل صنعتی" گرفته، باز هم بگیرد؛ چرا که تصاویر از منطق و ارتباط معنایی برخوردار نیستند. در واقع این‌که نمی‌تواند خایه‌اش را بخاراند ارتباطی با سمرقند و بخارا ندارد. که باید گفت سلیمی زاده در این شعر وارد ورطه‌ای شده که من آن را روشنفکریِ پوپولیسم می‌نامم. او که در اکثر اشعار این مجموعه در بستر طنزِ خود به نسبت موفق عمل کرده است، در این شعر به گونه‌ای تصنعی برخورد می‌کند که شعر به دلیل عدم ارتباط معنایی بین برخی سطور، به ساختاری فرمی نمی‌رسد. سلیمی زاده باید دقت کند، حالا که از پوپولیسمِ روشنفکریِ تک بعدی گریخته است، طنز و طنازی‌اش را در ساختارِ زبانی و اجراییِ موفقی به کار گیرد تا این طنز به شوخیِ سطحی در زبان بدل نشود و در نهایت به مثابه‌ی یک روشنفکرِ پوپولیست نمایان نشود.

او همچنین در شعر "سرخ تر از شعر" با وجود برخی سطرهای طنز درخشانی که دارد، اما در فضای کار کمی دچار شعار زدگی می‌شود: "با ارتشی سرخ‌تر از سرخ دیو سفید پای در بند" و بعد ناگهان بدون می‌شود روزی حسابمان را با تو اما صاف کنیم" و همین طور بند پایانی این شعر.

همچنین در شعر "محاکات" بینامتنیت‌ها و طنز حاصل از آن‌ها باز هم کاهش یافته است (البته با وجود برخی سطرهای طنز) و از تمِ اصلی مجموعه فاصله می‌گیرد. در پایان و جمع‌بندی این نقد، پیشنهاد می‌شود مولف، خط تعادلی را در طنز پیدا کند تا با فاصله گرفتن از آن‌چه من "پوپولیسمِ روشنفکری" با نگاهی سرشار از یأس می‌خوانم، به ورطه‌ی روشنفکریِ پوپولیسم که همان شوخی‌های سطحی با زبانی تصنعی بدون دلالت خاصی به امر بیرونی‌ست نیافتد.

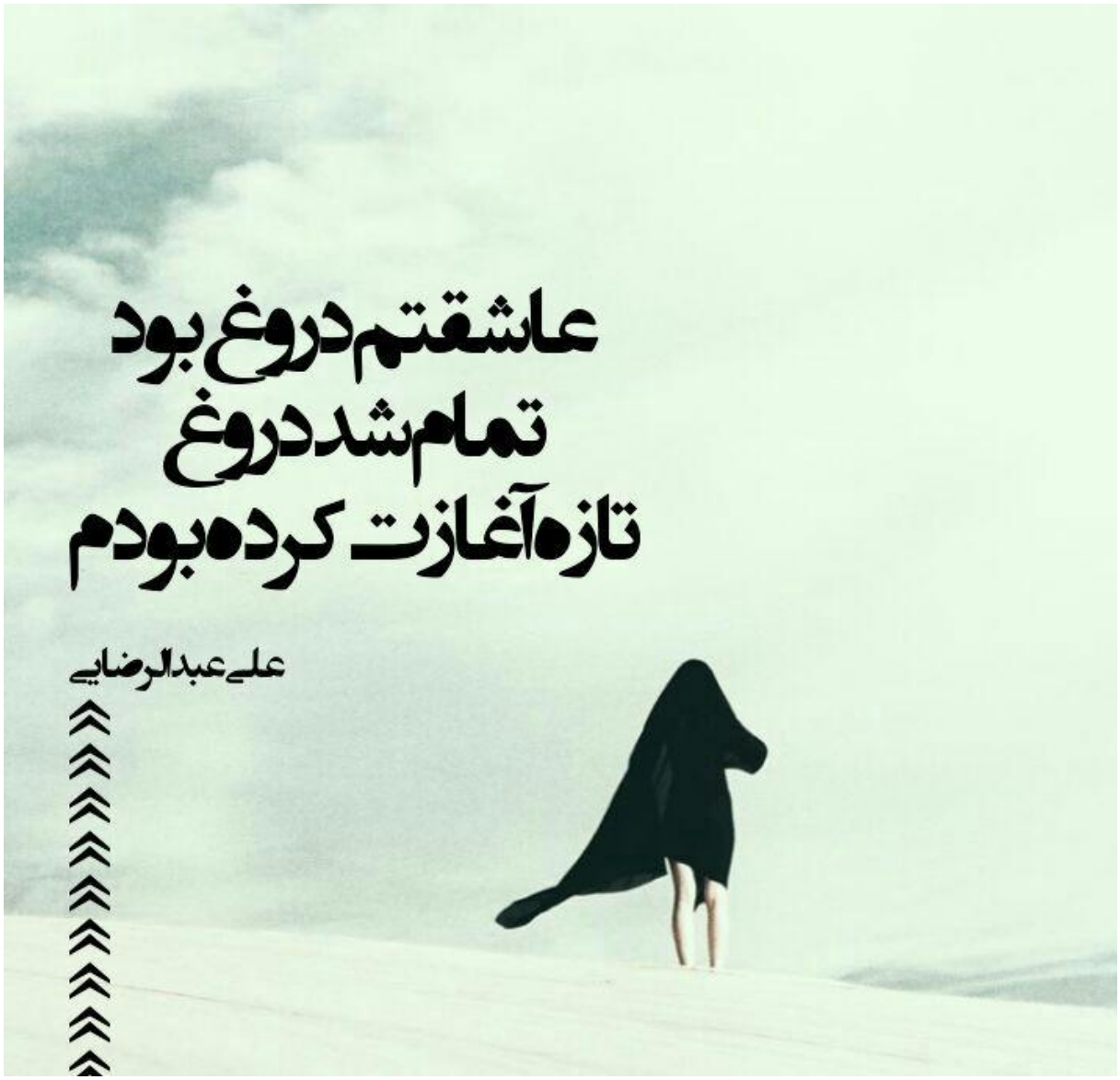

عکسش
بخش ۶

توفقط دراوین شکنجه شدی
عشق مثل زندان راحت نیست
کاش می دانستی
چشم هم گاهی شلاق می زند
گاهی که خودرا می گیرد از تو
واز کنارت می گذرد
علی عبدالرضایی
dES


ایستاده بودم منتظر
زن از این سمت
و زن از آن سمت
هر دو گذشتند
من این وسط له شده ام
علی عبدالرضایی

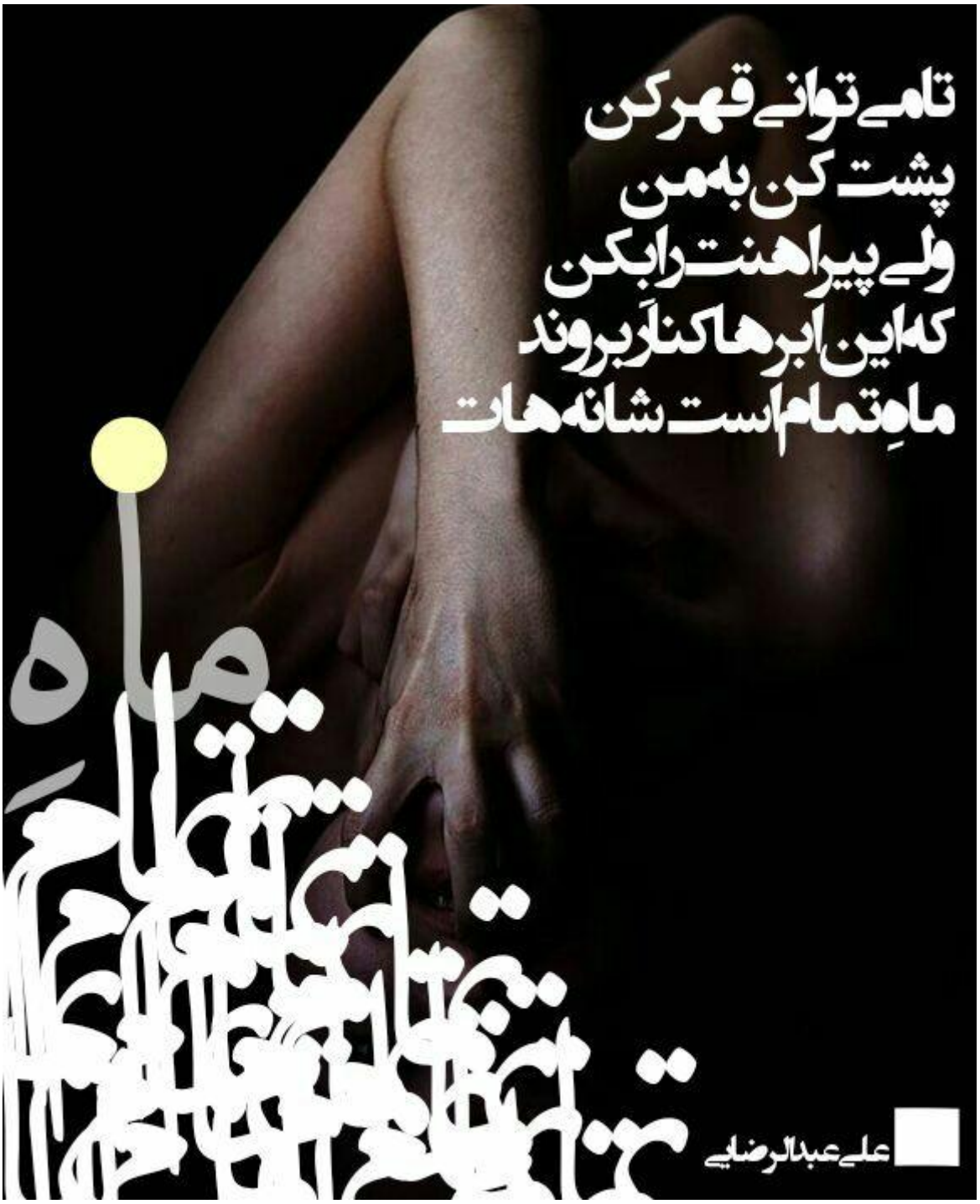
پنجره ها
را پاک کرده ام
اتاق ها را جارو
صورتم
صاف است
حتی خیالم
گردگیری شده
دیگر به
او
فکر نمی کنم
علی عبدالرضایی

علی عبدالرضایی
خیلی خرابم
باید خیال کنم
تلفن خراب بوده
زنگ در خراب
پس تو آمدی
و برگشتی

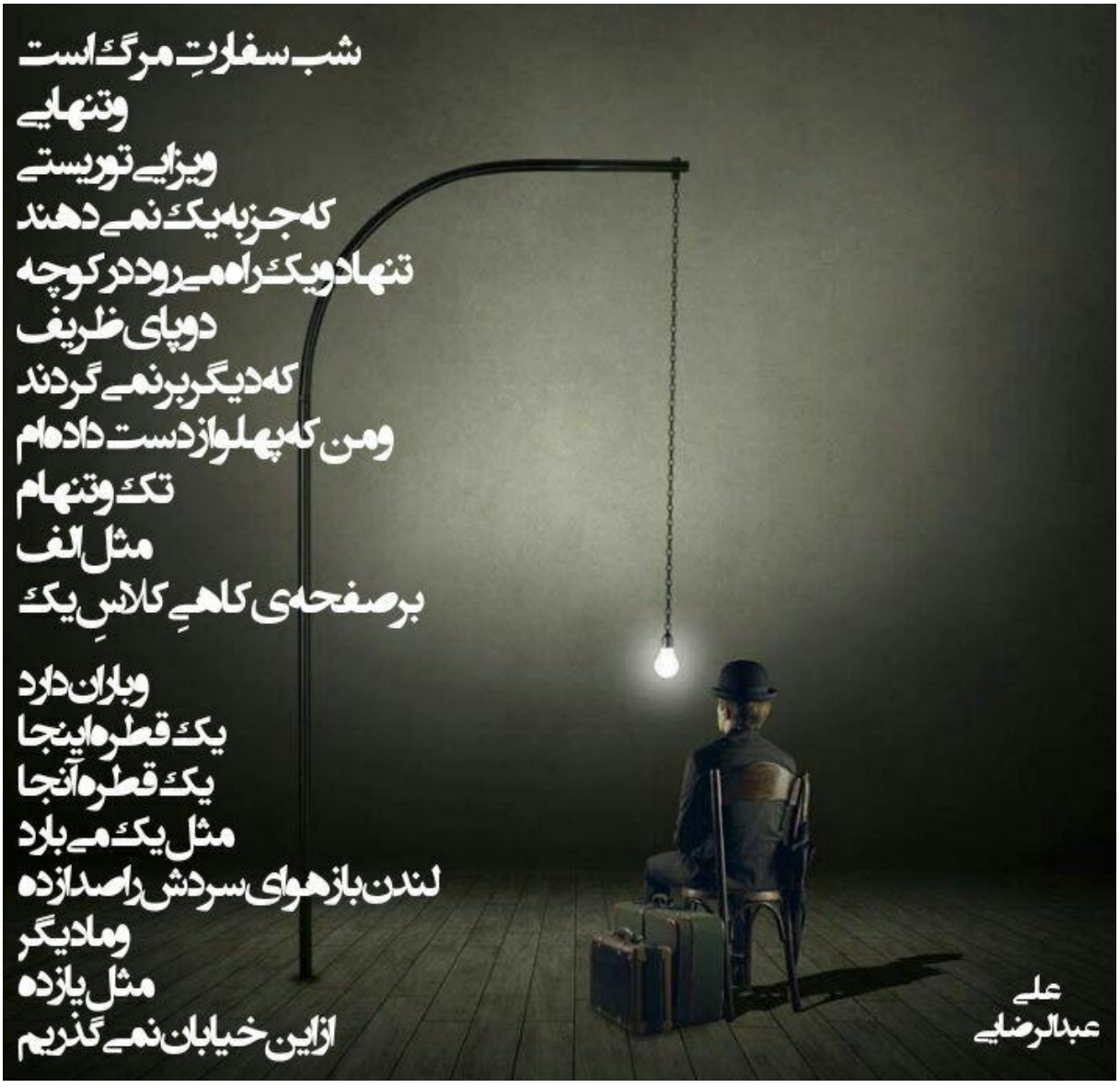

عاشقتم دروغ بود
تمام شد دروغ
تازه آغازت کرده بودم
علی عبدالرضایی

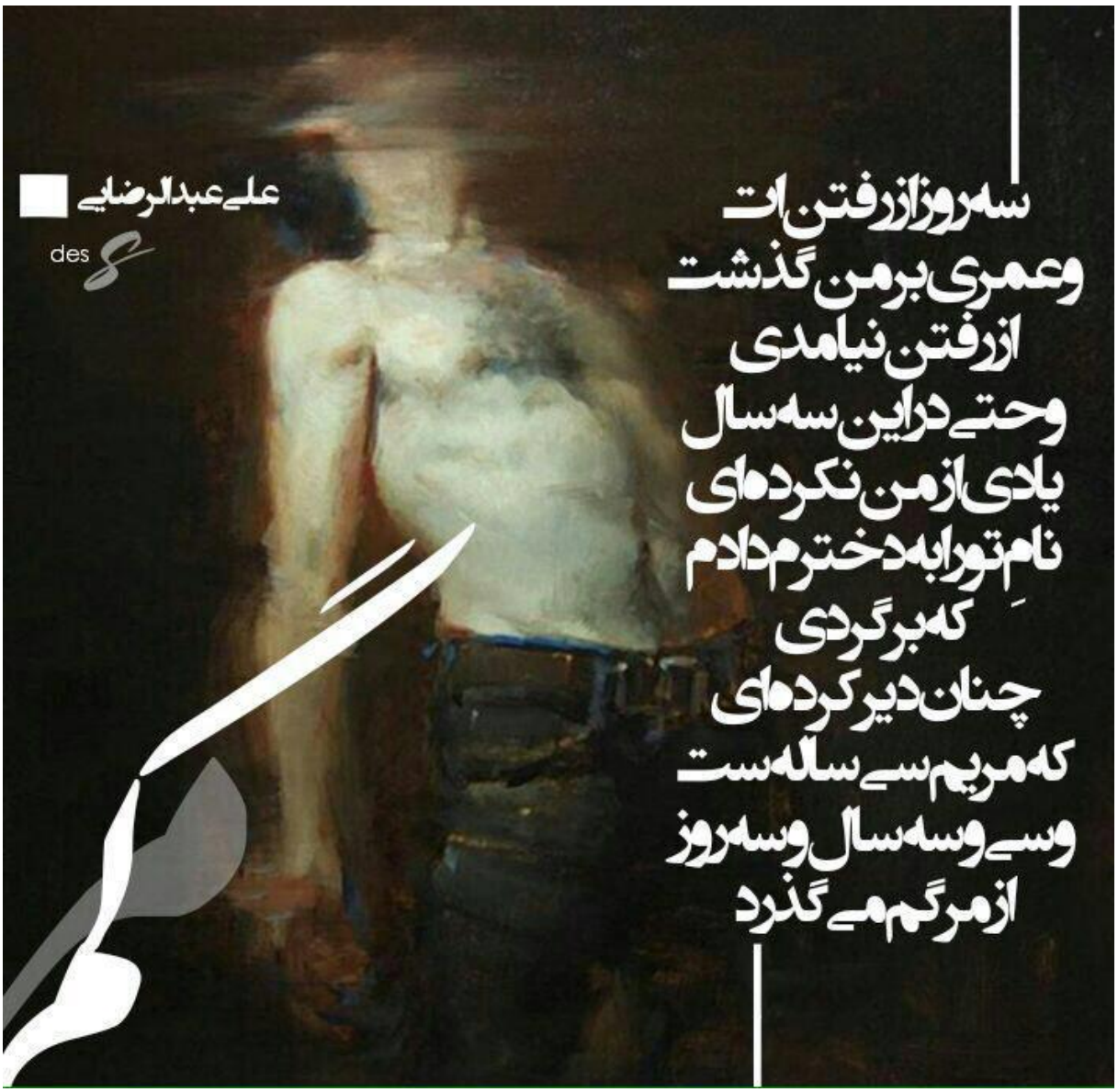
بین این سمت و آن سوی خیابان
زندگی در میان آست
مواظب باش!
زن ها
ماشین هایند
علی عبدالرضایی

نزدیک تر
تنها تو داغم می کنی
از دور
ای کاش یکی دیگر
یا کشوری بود ما
به تو نزدیک تر
علی عبدالرضایی


تا مے توانے قهر کن
پشت کن به من
ولے پیراهنت را بکن
که این ابرها کنار بروند
ماهِ تمام است شانه هات
ماه
علے عبدالرضایے

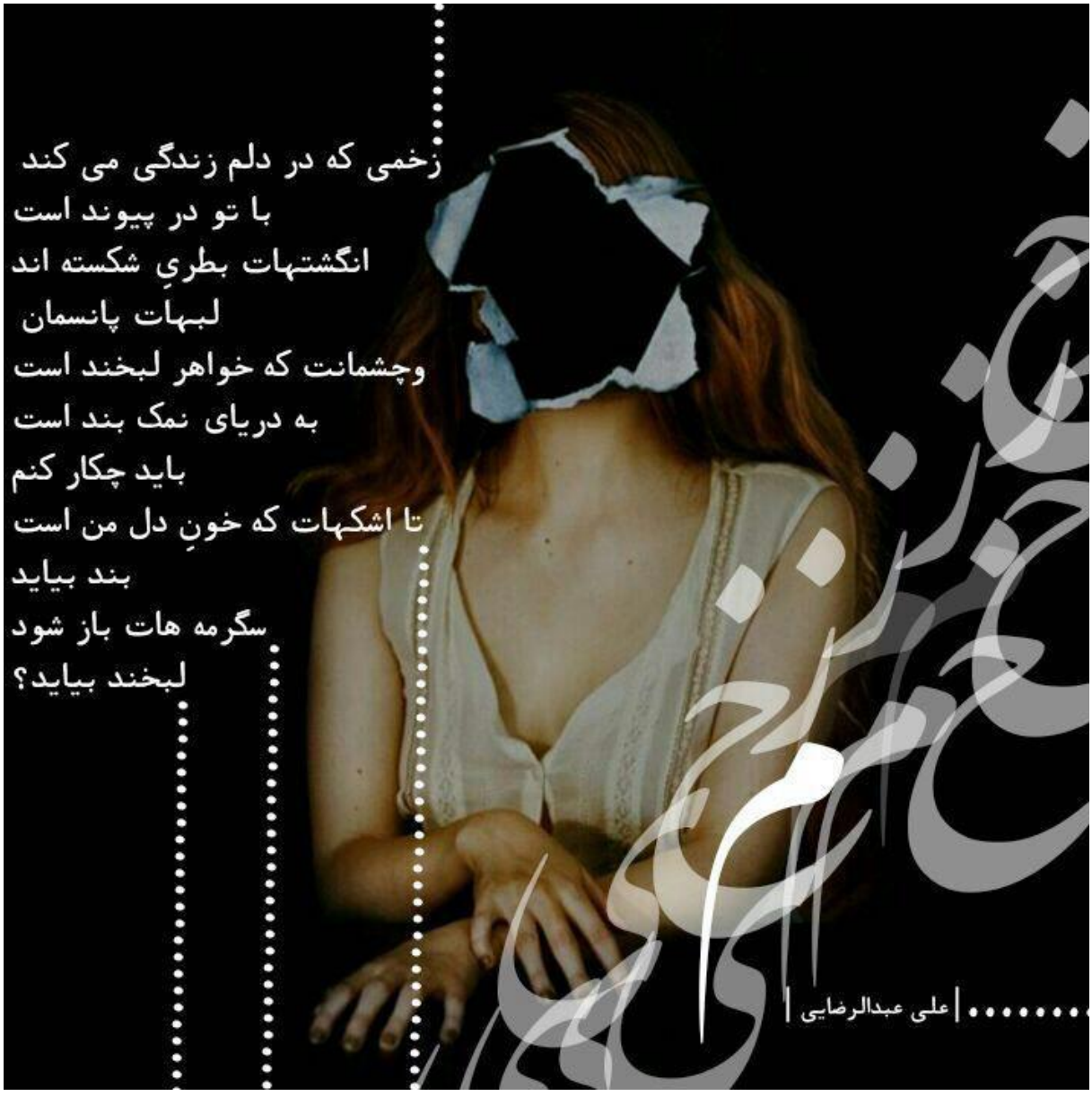
چه جشنِ خلوتی!
همه آمدند
جز
او
وووووو
وووووو
ووو
وووووووو
وووووو
کاش کسی اینجا بود
علی عبدالرضایی
DESIGN

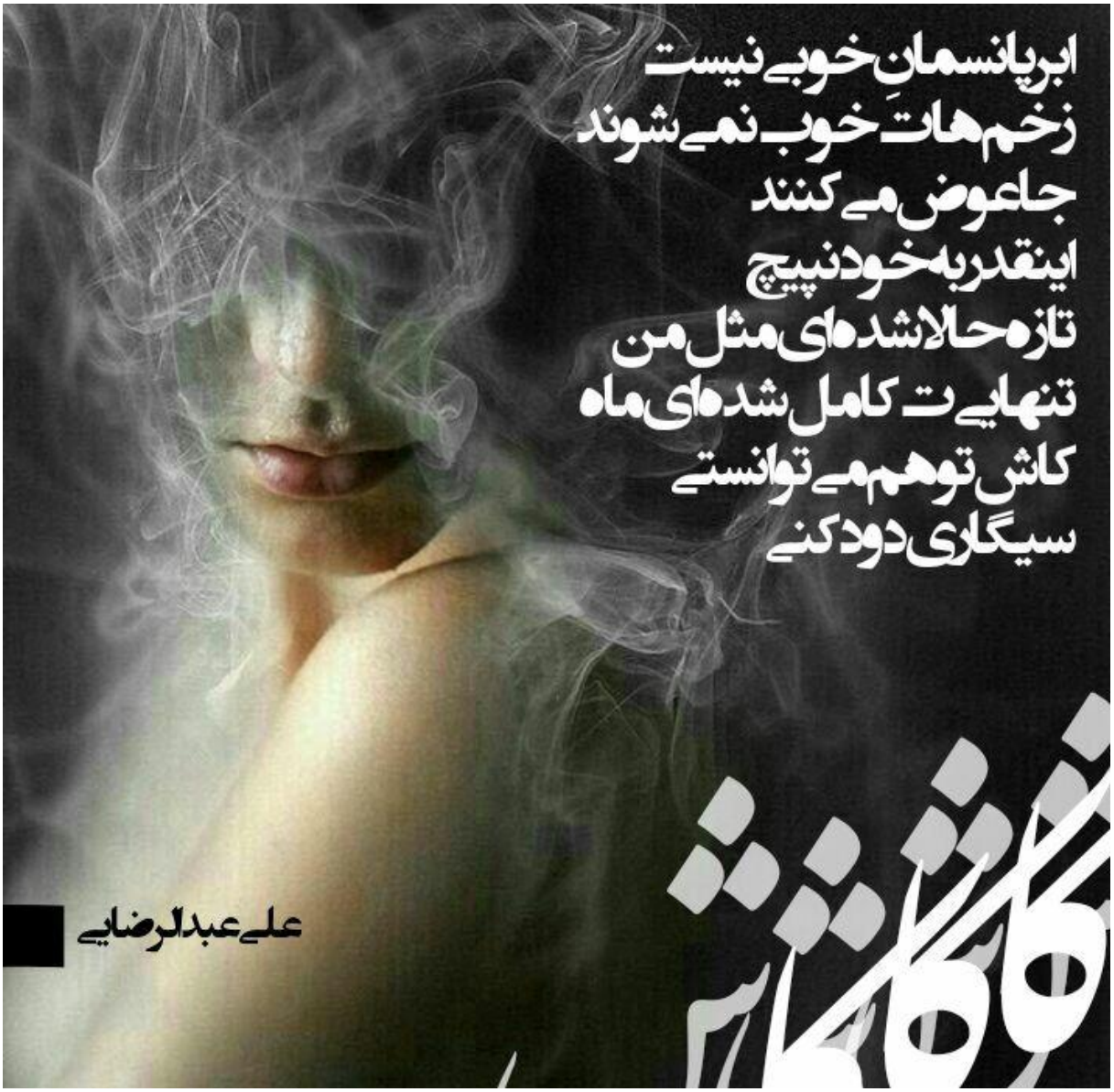

شب سفارتِ مرگ است
وتنهایی
ویزایِ توریستی
که جز به یک نمی دهند
تنها دو یک راه می رود در کوچه
دو پای ظریف
که دیگر برنمی گردند
و من که پهلو از دست داده ام
تک و تنهام
مثل الف
بر صفحه ی کاهیِ کلاسِ یک
و باران دارد
یک قطره اینجا
یک قطره آنجا
مثل یک می بارد
لندن باز هوای سردش را صدا زده
و ما دیگر
مثل یازده
از این خیابان نمی گذریم
علی
عبدالرضایی


علی عبدالرضایی
des
سه روز از رفتن ات
و عمری بر من گذشت
از رفتن نیامدی
و حتی در این سه سال
یادی از من نکرده ای
نامِ تو را به دخترم دادم
که برگردی
چنان دیر کرده ای
که مریم سه ساله ست
و سی و سه سال و سه روز
از مرگم می گذرد

شادی
شادی
شادی
همیشه امضایی ست
که روی آب می کنی
اما دریغ
بر تخته سنگی که در قلب کار گذاشته اند
برای همیشه
حک می شود
علی عبدالرضایی

آرام باش پسرم!
برادرانش رفتند
وخواهرانش برنگشتند
مادر اینجا گریه دارد
پدر دست از سرش برنمی دارد
بیا برایش دعا کنیم
خوب خواهد شد پسرم!
گریه دیگر بس است
خوب خواهم شد
قول می دهم!
علی عبدالرضایی
DES


زخمی که در دلم زندگی می کند
با تو در پیوند است
انگشتهات بطریِ شکسته اند
لبهات پانسمان
وچشمانت که خواهر لبخند است
به دریای نمک بند است
باید چکار کنم
تا اشکهات که خونِ دل من است
بند بیاید
سگرمه هات باز شود
لبخند بیاید؟
علی عبدالرضایی


ابر پانسمانِ خوبی نیست
زخم‌هات خوب نمی‌شوند
جاعوض می‌کنند
اینقدر به خود نپیچ
تازه حالا شده‌ای مثل من
تنهایی ت کامل شده‌ای ماه
کاش تو هم می‌توانستی
سیگاری دود کنی
علی عبدالرضایی

کارگاه نقد
بخش ۷

نقد شعر آمنه باجور

پویان فرمانبر

مادرم
شعری‌ست بی پستان
پدرم
کاندومی که خاک می‌خورد پای تخت
و خواهرم
مردی هرزه با چند دخترِ طفلی برادرهام
برای زن رفته‌اند کلفت
و من که استکانی ته تغاری‌ام
شبی
روی ما تحت افتادم
لبم پرید و دورتر از آن دورهمی
پرتم کرد پدر
"برو گم شو ضعیفه".
دست‌هام خودشان
که ول شدند
در کودکی
و دنیایی که لنگ‌هاش
هنوز باز است.

نقدِ اثر

شعری که در دنیایی با لنگ‌های باز قرار دارد و هر چه بیشتر فرار می‌کند، بیشتر موردِ تجاوز قرار می‌گیرد.
اروتیک؛ بیانِ پوست برای رسیدن به قلب است؛ بیان شهوت برای رسیدن به انسان.
در این شعرِ اروتیک، الفاظ، سکسی و جذابند، اما جذاب از نوع درد؛ چرا که این شعر با درد سکس می‌کند و کلمات دو بار بساطِ آه و ناله پهن می‌کنند.

با توجه به سطرهای آخرِ اثر، روایتِ این شعر را تجاوز می‌بینیم. (تجاوزِ خالقِ دنیا به مخلوقش که اول شخص را تحت الشعاع قرار داده است.) با بررسی ساختارگرایانه‌ی جزئی نگر و عناصر متصل به آن (نشانه‌ها، زبان، ترامتنیت و ...) اروتیک در این اثر ملموس‌تر می‌شود؛
این شعر را می‌توان به هفت اپیزود تقسیم کرد:
۱. وصف مادر
۲. وصف پدر
۳. وصف خواهر
۴. وصف برادران
۵ . وصف خود
۶ . درگیری با پدر
۷. نتیجه‌ی کلی

۱. مادر را به شعری بدونِ پستان تشبیه می‌کند:
با توجه به نشانه‌ی نمایه‌ای یکی از مدلول‌های دالِ پستان، کمک به کودک برای رشد و نمو است و مادرِ بی پستان کسی است که نمی‌تواند موجب رشد فرزند خود شود و همچنین با توجه به ادامه‌ی روایت (در ادامه توضیح داده خواهد شد) شعر بودنِ وی نشانه‌ی معضل بودنِ اوست.
۲. تشبیه پدر به کاندومی که پای تخت خاک می‌خورد:
"استفاده‌ی غیر طبیعی" نزدیک‌ترین مدلولی است که به دالِ "کاندوم" پاسخ می‌دهد و نشانه‌ی دوری از اصل است. همچنین پای تخت خاک خوردنِ کاندوم نشانه‌ی دورتر شدن از همان اصل است و شاعر قصد داشته که با استعمال آرایه‌ی اغراق، شخصیتِ تصنعیِ پدرِ اول شخص را توصیف کند.
و اما در اپیزود **۳** و **۴** دو اتفاق متنوع دیده می‌شود:
در این‌جا با توصیفی آندروژنیک و چند تأویلی مواجه هستیم. خواهر به مردی هرزه تشبیه شده است (چراییِ آندروژنی در این بخش به زعمِ مخاطب، نشانه‌ی خستگیِ درونیِ خواهر است؛ چرا که معمولن "مرد" و "هرزگی" در ناخودآگاه جمعی، به خستگی از زندگی تبیین می-

شوند). همچنین شاعر در ادامه از مفهومِ "طفلی" به گونه-ای استفاده کرده است که مخاطب می‌تواند مفهومِ "طفلی" را هم به خواهر و هم به برادران (برادرانی که سراغ زنان هرزه رفته‌اند) نسبت دهد. (در این‌جا رفتنِ برادران به سراغ زنانِ هرزه نشانه‌ی لاابالی بودنِ آنان است)

۵ . در اپیزود پنجم راوی، اول شخصِ شعر را به استکانی ته تغاری تشبیه می‌کند؛

با توجه به وصفِ دیگر اعضای خانواده [و اتفاقی که در اپیزودِ ششم می‌افتد] و توانایی نوشیدنِ مایعات از طریق استکان، در این اپیزود استکانی ته تغاری نشانه‌ی فرزندِ آخر بودنِ اول شخصِ شعر است که از آن استفاده [و شاید با توجه به روایت، سو استفاده] می‌کنند. (با توجه به نشانه-ی شمایلی نوشیدن از طریق استکان، به خون و جانِ کسی را گرفتن شبیه است)

۶. در اپیزود ششم با توجه به شخصیتی که از پدر در اپیزودِ دوم تعریف شد و توضیحاتِ همین اپیزود، به این تأویل می‌رسیم که پدر در حال تجاوز کردن به دخترش است.

۷. اما اپیزودِ هفتم جوابی به تمامیِ اپیزودهای اثر است.

دلیل همه‌ی توصیف‌های گذشته مشخص می‌شود و تخیلِ شعر قوی؛

دست‌هام خودشان/ که ول شدند/ در کودکی/ و دنیایی که لنگ‌هاش/ هنوز باز است.

در آخر، مخاطب متوجه می‌شود که همه‌ی توصیف‌های گذشته به دلیل باز بودنِ لنگ‌های دنیای اول شخصِ شعر از دورانِ کودکی‌اش است.

زیرا در این شعرِ اروتیک با این توصیف‌های دردناک، "دنیایی که از بچگی لنگ‌هاش باز باشد" هیچ مفهومی جز درماندگیِ اول شخص ندارد.

همان‌طور که مشاهده کردید در این ساختارِ اروتیک، تک تک شخصیت‌ها با الفاظی اروتیک وصف شده‌اند و این شخصیت‌ها با اتفاقاتی که در دو اپیزود پایانی می‌افتد هم-خوانی دارند و همین امر ساختار و تخیلِ شعر را قوی کرده است.اما نکته‌ای که در پایانِ اثر، ذهن مخاطب را درگیر می‌کند این است که چه کسی لنگ‌های دنیای اول شخص را از کودکی بالا داده و درحال تجاوز کردن به دنیای اوست؟ خواننده تا پایان اثر متوجه‌ی جواب این سوال نمی‌شود و خالق، ناآشنا می‌ماند. (در واقع شاعر با مجهول قرار دادنِ خالقِ متجاوز روی تجاوز تأکید می‌کند که ذهن مخاطب بی هدف منحرف نشود)

از تکنیک‌هایی که برای بیانِ بهترِ این تجاوز استفاده شده است: می‌توان به روابط پیرامتنیت (کاندوم و ...) و یا استعمال متفاوت لحن (سطر ۱۳) و سرعتِ سطرها، که کمتر پیشنهادی در این زمینه به شاعر می‌توان داد، [که اجرا را متنوع و قدرتمند کرده است]، همچنین به موسیقی‌های درونی و معنوی در این اثر که مفهومِ اروتیک را پررنگ‌تر کرده است، اشاره کرد. (پارادوکسِ سطر ۶، قوافی درونی تحت و تخت، وفورِ "خ" که نشان دهنده‌ی سختی و مشقت است، تشبیه پدر به کاندوم، تشبیه اول شخص به استکان و...)

ارکانِ جملات نیز از نثر دور است و با آشنایی زدایی و به تبع آن برجسته سازیِ استتیکی، اروتیک را به حسیت نزدیک کرده است. (پرتم کرد پدر، خاک می‌خورد پای تخت و...)

در حیطه‌ی نظری پیشنهادی که به شاعر می‌توان داد این است که: از توصیف‌هایی که در اثر شکل گرفته کارِ بیشتری بکشد و آن‌ها را بیهوده رها نکند.

تا کنون مشاهده کردیم که چطور این ساختار و عناصرِ متصل به آن، اروتیکِ اثر را برجسته کرده اما هنوز نکته‌ی آخر در کلیدی‌ترین بخش از تأویل باقی مانده و آن این است که:

این شعر، تجاوز را [با توضیحاتی که از اروتیکِ این اثر در نقدِ بالا شرح دادیم] بیان کرد تا فریادش به گوشِ ناجی برسد. غافل از این‌که ناجیِ هر کس خودش است...

نقد شعر یاشار امانی

کامیل افشار

نارنجی
سکس وحشیانه‌ی قرمز و زرد است
وقتی با قلمویی
بزرگ بزرگ نوشتیم:
"خوشبختی خوب است"
ولی ما را
برای بد گفتن از مرگ اعدام می‌کردند!
من جای خالی‌ای را می‌شناسم
که با چیزی پر نمی‌شود،
جاهای خالی‌ای
که با یک چیز...
اما مرگ و زندگی دو نفر نبود
با پاهای خودم دیدم،
در موهای زنی
زندگی جوانه زده بود،
و دستانش
مرگ را برق می‌انداخت؛
طناب را بردار و
قبل از رسیدنشان
برو بالا...!
مگر دستانی که داس را بر می‌دارند
همان‌هایی نیستند
که بذر را پاشیده‌اند؟
بوسه‌ی عاشقانه‌ی تفنگ
معشوق را نمی‌کُشاند؟
حقیقت را باید
با رنگ دیگری کشید
آویزان و
محکمش کن
حالا آخرین حرف
حالا دستان مرگ را
از زیر پاهایت بکش!
واقعیت
در مناطق سردسیر
قد نمی‌کشد...!

هر اثر هنری می‌تواند آینه‌ی تمام نمای جامعه‌ی خود باشد. گاه همین آثار ادبی، سند معتبر تاریخی ـ اجتماعی هستند و در این زمینه‌ها قابل بررسی می‌باشند. در شعر حاضر، ما با شعری سیاه روبرو هستیم که یأس در سراسر آن موج می زند؛ یأسی که ناشی از وضعیت سیاسی ــ اجتماعی شاعر است. شاعری که با شکست مواجه شده است و خود را کنار می‌کشد. او انقلابی نیست و خود را هم پیغمبری نمی‌داند که موعظه کند، بلکه عزلت گزینی و فراتر از آن مرگ را برمی‌گزیند.

اکنون ما برای این‌که شعر را از لحاظ ساختارگرای جزئی-نگر و نشانه شناسی بررسی کنیم آن را به هم ریخته و از نو می‌سازیم. برای این کار لازم است شعر را به اپیزودهایی تقسیم‌بندی کنیم.

نارنجی
سکس وحشیانه‌ی قرمز و زردست (اپیزود ۱)

شعر با تصویری خشن آغاز می‌شود. رنگ زرد و قرمز هر دو تصویرهایی خشن را در ذهن ایجاد می‌کنند که ما در نقاشی دادائیست‌ها قبلن دیده‌ایم که به همراه رنگ نارنجی بیشترین کاربرد را دارند. ترکیب این سه رنگ، ما را یاد پاییز هم می‌اندازد.

وقتی با قلم مویی
بزرگ بزرگ نوشتیم:
" خوشبختی خوب است"
ولی ما را
برای بد گفتن از مرگ اعدام می‌کردند (اپیزود ۲)

نشانه‌ی "خوشبختی خوب است"، به نبود خوشبختی دلالت دارد. و نشانه‌ی "اعدام" در سطر پایانی این اپیزود، نشان از سرکوب و عدم آزادی عقیده و بیان است که خود به خود من را یاد اندیشه‌های اریک فروم می اندازد که می-گفت اگر کسی از خوبیت مرگ حرف زد آزاد است و جامعه نباید وی را سرکوب کند. شاعر در این‌جا ما را با یکی از موتیف‌های اصلی شعر درگیر می کند، یعنی موتیف سرکوبی و عدم آزادی عقیده و بیان. شاعر می توانست به جای نوشتن در سطر دوم "بزرگ بزرگ نوشتیم" از " کشیدن" استفاده کند که به شعر، تصویر جذاب تری می‌دهد.

من جای خالی‌ای را می‌شناسم
که با چیزی پر نمی‌شود
جاهای خالی
که با یک چیز... (اپیزود ۳)

پر نشدن جای خالی با هیچ چیز، دلالت بر عدم چیزی دارد. عدم انسانی که با اپیزود قبلی و موتیف سرکوب و اعدام در ارتباط است. شاعر در این قسمت دچار پرگوئی شده است و من این قسمت را این‌گونه ادیت می‌کنم:
من جای خالی‌ای می‌شناسم
که با هیچ کلمه‌ای پر نمی‌شود

اما مرگ و زندگی دو نفر نبود
با پاهای خودم دیدم،
در موهای زنی
زندگی جوانه زده بود،
و دستانش
مرگ را برق می‌انداخت (اپیزود ۴)

این اپیزود باز هم حاوی همان موتیف مقید سیاهی‌ست. نشانه‌های مهم آن "مرگ"، "زندگی"، "موهای زن"، "جوانه زدن"، "برق انداختن مرگ"، است. ترکیب‌های متضادی که در سطرها تنیده است. "با پاهای خود دیدن" دالی ست که ما را یاد بالا رفتن برای اعدام یا خودکشی می اندازد. نشانه‌ی "جوانه زدن موهای زن" بر شادابی و جوانی و سرزنده بودن وی اشاره دارد، "دستانش مرگ را برق انداخت" به پایان دادن به زندگی اشاره دارد که در اپیزود بعد نمایان‌تر است. شاعر برای سطر اول می توانست این‌گونه بنویسد: "اما مرگ زندگی نیست".

طناب را بردار و
قبل از رسیدنشان
برو بالا...!
مگر دستانی که داس را برمی‌دارند
همان‌هایی نیستند
که بذر را پاشیده‌اند

بوسه‌ی عاشقانه‌ی تفنگ
معشوق را نمی‌کشاند؟ (اپیزود ۵)

راوی در سطرهای آغازین این اپیزود دعوت به مرگ می‌کند و شخص مورد خطاب وی زن است. این بخش به خیانت اشاره دارد. خیانتی سیاسی یا انقلابی که نشانه‌های مهم آن "داس" و "دستان" و "بذر" و "بوسه‌ی تفنگ" و "معشوق" است، که همه‌ی این نشانه‌ها به اندیشه یا قدرتی اشاره دارد که زمانی همه را شیفته‌ی خود کرده است و اکنون با تفنگ از معشوقه‌هایش پیشوازی می کند و با داس به سرکوبی می‌پردازد؛ از اجزای دیگر موتیف مقید شعر است که ارتباطی تنگاتنگ با اپیزود دوم دارد که باعث سیاه بودن فضای شعر هم شده است، که اگر شعر را زندگی بدانیم، به زندگی و شرایط زمانی و مکانی شاعر آن پی می‌بریم. شعر تا این‌جا اجرایی قابل قبول داشته است.
شاعر می‌توانست از نشانه بیشتر استفاده کند تا خواننده را با تلاش و خلاقیت و شهود بیشتری مواجه کند. ادیت پیشنهادی من:

موهایت
قلم موها خواهد شد
اگر قبل از رسیدنشان بالا نروی از دار
دستانی که داس را برمی‌دارند
همان‌هایی هستند
که بذر را پاشیده‌اند
و بوسه‌ی تفنگ
معشوقش را می‌خواباند
حقیقت را باید
با رنگ دیگری کشید
آویزان و
محکمش کن
حالا آخرین حرف
حالا دستان مرگ را
از زیر پاهایت بکش (اپیزود ۶)

سطر آغازین این قسمت اوج سیاه بینی‌ست و شاعر به یاس مطلق رسیده است و نوشتن حقیقت با رنگ دیگری، ارتباطی ساختاری با آغاز شعر "رنگ نارنجی" دارد. سطرهای بعدی، دعوت به مرگ و خودکشی می‌کند که ترکیب "دستان مرگ را از زیر پاهایت بکش" تصویری ست که باز هم موتیف مقید شعر و سیاهی در آن نمایان است. در سطر پایانی "از" اضافه و قابل حذف است. این قسمت تقطیع خوبی دارد.

واقعیت
در مناطق سردسیر
قد نمی‌کشد...! (اپیزود ۷)

"سردسیر" دالی‌ست که مدلول آن ظلم و وحشت و مرگ است. جایی‌ست که در آن هیچ چیز رشد و نمو ندارد و به جامعه دلالت دارد یا بهتر است بگوییم که جایگزین جامعه شده است. این قسمت هم در خدمت موتیف مقید (سیاهی و یاس) درآمده که سراسر شعر را تنیده است. اگر چه شاعر می‌توانست این سردی را به نمایش بگذارد تا سطرها از حالت گزارشی به حالت نمایشی برود و اثر، اجرای موفق‌تری داشته باشد. پیشنهاد من حذف کردن این قسمت است. شاید حذف این قسمت بهترین پیشنهاد باشد.
شعر اجرای خوبی داشت اما هیچ شعری تمام نمی‌شود و شاعر و شعر، هر آن در حال شدن هستند. شاعر با در نظر گرفتن پیشنهادهای بالا می‌تواند شعر را بازنویسی کند تا اجرای بهتری داشته باشد و از نشانه‌ها و تداعی و نمایش دادن، بهترین استفاده را ببرد. چون شعر نمایش دادن حس شاعر است نه گفتن و برملا کردن آن که به شعار و ابتذال نزدیک‌تر است. البته باید گفت شعر، ساختار به نسبت قابل قبولی دارد و اگر قسمت‌های اضافی شعر حذف شود، ساختارمندتر خواهد شد.

نقد شعر بهزاد رحیمی

رئوف دلفی

سوسک‌ها
از واژه‌ها تغذیه می‌کنند!
یک شب از میله‌های تختت بالا می‌روم
و تو را از میان انبوه جیغ‌هات
به کانون گرم خانواده‌ی تنهایی‌هایم می‌آورم!
اما تو
در بسترت
سوسک‌ها نمی‌گذارند بخوابی
درست مثل شوهری که دوستش نداری
و از ترس خشمش
مرا لا به لای افکارت می‌پنهانی
تا از واژه‌ها تغذیه می‌کنم
سوسک‌ها از واژه‌ها تغذیه می‌کنند.

تمام جهان متن است، همه چیز از زبان شروع می‌شود و انسان در زبان زیست می‌کند. این اثر در لایه‌های زیرینش به این فکر می‌کند که کلمات همه چیز هستند.
در واقع موتیف مقید کار، عشق ممنوعه است؛ عشق به یک زن شوهردار، که با وجود نشانه‌هایی از مسخ‌شدگی و نظام دال و مدلولی در شعر، چند لایه‌تر می‌شود و عمق بیشتری می‌گیرد. برای کشف این مفاهیم به نگاه ساختارگرایانه‌ی جزئی‌نگر و برای تحلیل ساختار به نظام نشانه‌شناسی نیازمندیم:

اپیزود ۱

"سوسک‌ها
از واژه‌ها تغذیه می‌کنند

یک شب از میله‌های تختت بالا می‌روم "

شروع شعر با یک جمله‌ی خبری‌ست که هدف اصلی آن خبر دادن نیست. چرا که چیزی در پس این جمله نهادینه شده که با توجه به نظام دلالتی که مولف در طول اثر کاشته است، این جمله نمی‌تواند صرفن حاوی یک خبر باشد.

در سطر: "یک شب از میله‌های تختت بالا می‌روم"، "سوسک" کارکرد استعاره ای پیدا می‌کند که در واقع در محور جانشینی قرار گرفته و ما متوجه این موضوع می‌شویم که راوی سوسک شده و در فحوای کلام با مسخ‌شدگی طرف هستیم. از این رو "سوسک"، در جهان این متن رابطه‌ی بینامتنی نامذکور با داستان "مسخ" کافکا دارد که برداشت آزاد مولف از آن اثر است.

اپیزود ۲

"و تو را از میان انبوه جیغ‌هات
به کانون گرم خانواده‌ی تنهایی‌هایم می‌آورم!"

در آغاز پارت دوم شعر "و تو را از میان انبوه جیغ‌هات" "واو" اول سطر از نظر زبانی حشو است چرا که بود و نبود آن هیچ تاثیری در لحن و مفهوم سطر ندارد و با این حساب بهتر است حذف شود. همچنین کلمه‌ی "میان" هم بسیار مستعمل است و وقتی کسی را از جیغ‌ها یا هر چیز... می‌خواهید بیرون بکشید، طبیعتن از میان غصه‌ها، جیغ‌ها، خواب‌ها و ... بیرون می‌آورید، نیازی به آوردن کلمه‌ی میان نیست. "انبوه جیغ" ترکیب اضافی‌ست که در شعر امروز کارکرد آن‌چنانی ندارد و توضیح اضافه دادن است. در سطر بعد ترکیب "کانون گرم خانواده"؛ اساسن این ترکیب بارها شنیده شده و وقتی از کانون خانواده صحبت می‌کنند، گرما به ذهن مخاطب متبادر می‌شود. ما کانون سرد خانواده نداریم. پس نتیجه این‌که کانون خانواده، کانون گرمی‌ست و آوردن کلمه‌ی گرما جایز نیست؛ حشو معنایی و به اطناب افتادن است.

از این رو پیشنهاد می‌کنم:

"تو را از جیغ‌هات
به کانون خانواده‌ی تنهایی‌هایم می‌آورم!"

کارکرد نشانه‌ها در این دو پارت از شعر همگون است و فضای شعر را تا حدودی ملموس کرده است: "تنهایی، جیغ، شب، سوسک، میله و ..."

اپیزود ۳

"اما تو
در بسترت
سوسک‌ها نمی‌گذارند بخوابی
درست مثل شوهری که دوستش نداری
و از ترس خشمش
مرا لا به لای افکارت می‌پنهانی
تا از واژه‌ها تغذیه می‌کنم
سوسک‌ها از واژه‌ها تغذیه می‌کنند."

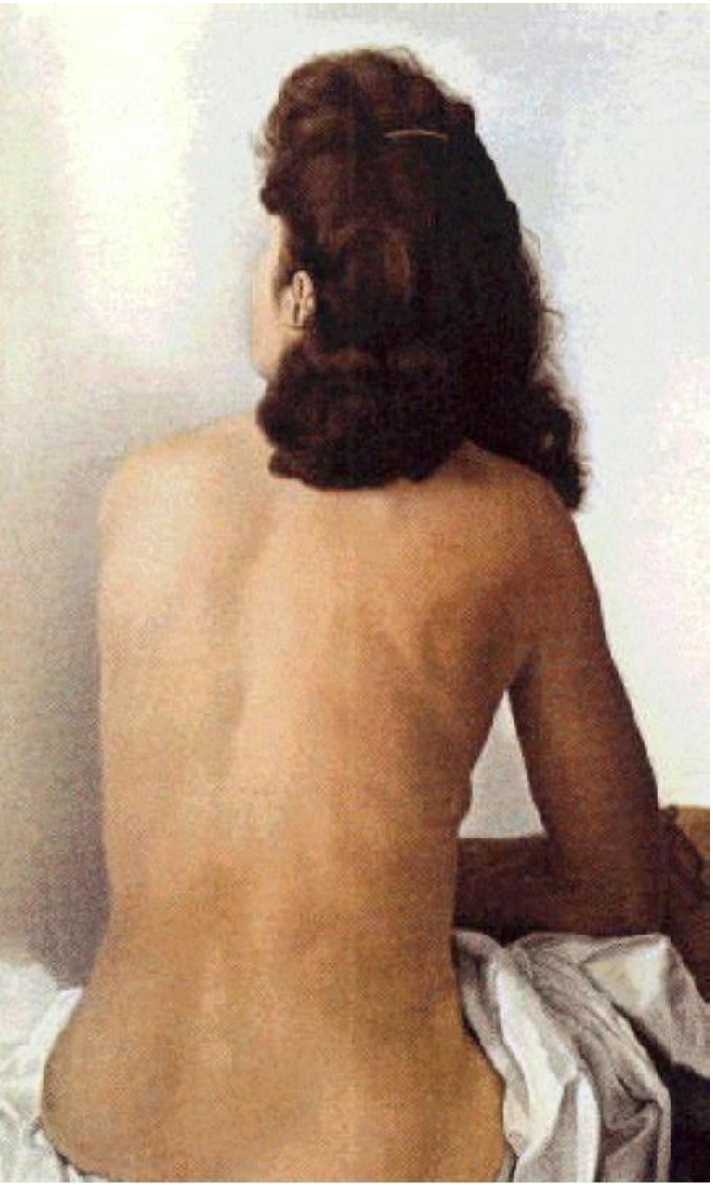
در بخش پایانی کار، راوی از سوسک‌هایی حرف می‌زند که دلالت به مزاحم‌هایی دارند که همچنان معشوق را محاصره کرده اند و او را از وی گرفته‌اند. این سوسک‌ها در معنای مجازی خود قرار دارند که حتی با شوهر معشوق قیاس می‌شوند و دلیل بی خوابی و تشنج فکری مخاطب شعر هستند.

"اما تو
در بسترت
سوسک‌ها نمی‌گذارند بخوابی
درست مثل شوهری که دوستش نداری"

این بند از سلامت زبانی برخوردار نیست؛ چرا که محور همنشینی کلمات بی دلیل جا به جا شده و در پی تولید مفهوم تازه‌ایی نیست. همچنین ضمیر "تو" اضافی‌ست. این سطر را می‌شود به شکل زیر سالم‌تر نوشت تا هم مفهوم حفظ شود و هم لحن سالم‌تری داشته باشد:

"اما سوسک‌ها

نمی‌گذارند در بسترت بخوابی"



در این‌جا وقتی اشاره به مزاحمت سوسک‌ها می‌کنیم و شوهر معشوق را در ردیف سوسک‌ها قرار می‌دهیم، دیگر نیازی به گفتن این‌که معشوق، شوهرش را دوست ندارد نیست؛ چرا که کاملن واضح است و به باور من شعر در جاهایی اتفاق می‌افتد که شاعر نمی‌گوید. ایماژ تنفر معشوق از شوهرش به خوبی متبادر می‌شود و با گفتن آن، سپیدخوانی را از اثر حذف می‌کنیم. از این جهت بند زیر پیشنهاد می‌شود:

"اما سوسک‌ها
نمی‌گذارند در بسترت بخوابی
درست مثل شوهرت"

نتیجه: شاعر می‌تواند با توجه به پیشنهادهای ارائه شده، اثر را بازنویسی کند. البته ناگفته نماند که این شعر نظام نشانه‌شناسی منسجمی دارد و از ایده و فکر خوبی برخوردار است. همچنین مولف توانسته است حرفی عمیق‌تر از سطح شعر بزند و به این اشاره کند که کلمات همه چیز هستند، ما با کلمات به هم فکر می‌کنیم و با کلمات به هم عشق می ورزیم.

نقد شعر شیما قاسمی

سمیه ابراهیمی

خواب ندارم
بی‌داری‌ام
زنی‌ست دربست
که دختر نیست
حتی سیاه‌تر از پستان رگ کرده‌ام
سپید نشد کلاغ این تختخواب
این بستر این صفحه‌ی سپید
که دیگر پا نمی‌دهد
به شعری که فردا آمد و دیروز
رفتم از امروزش
که تنهایی‌ام را زیر لگد بگیرم
مشت و مال بدهد دخترکی چینی
توی حمامکی ترکی
و بعد بخواند محلی و بعد
بخواهد از دختران ایل در غربت
که شیرزن نیستند
غمگینند
چقدر رگ آورده پستان غم کرده‌ام
توی قسطنطنیه لخت
سر رفته‌ام از شیر
خواب ندارم
بی‌داری‌ام
دست فرو برده تا بیخ
توی تونلی
که مرد ندارد.

شعر، آمیزه‌ای از تخیل و واقعیت است که با همنشینی مناسب تصاویرِ بکر، می‌تواند از صفحه بیرون بزند و یک جهان چند بُعدی را به نمایش بگذارد. استفاده از تکنیکِ جانشینی و استعاره‌های مناسب در شعر آوانگارد، مخاطب را به تأمل وادار می‌کند که در نهایت به لذتِ خوانش ختم می‌شود. برای بررسی فرم اثر و پی بردن به تکنیک‌های به کار رفته در آن، به عنوان یک ساختارگرای جزئی‌نگر و سمیولوژیک در اپیزودهای آن نفوذ می‌کنیم:

۱.

/خواب ندارم
بی‌داری‌ام
زنی‌ست دربست
که دختر نیست
حتی سیاه‌تر از پستان رگ کرده‌ام/

این شعر با اعلامِ بی خوابی در همان سطر اول، مخاطب را از مضمون خویش آگاه می‌کند. اگر به اپیزود پایانی توجه کنیم متوجه می‌شویم که مولف برای تأکید بر موتیف مقیدِ شعر (آگاهی زنان و آزادی خواهیِ آنان) از سطرِ "خواب ندارم" دو بار استفاده کرده است، ولی اگر سطر اول از این اپیزود حذف شود، تأکیدِ اپیزود پایانی، نمودِ بیشتری خواهد داشت. به کار بردن تکنیکِ آشنایی‌زدایی در جداسازیِ کلمه‌ی (بیداری) به چند واژگانی شدنِ این کلمه کمک به سزایی کرده است؛ چرا که چند معناییِ (آگاهی، بیداری، بدونِ دار بودن به تأویلِ تا بی نهایت ادامه داشتن) را در ذهن تداعی می‌کند. تقطیع مناسب می‌تواند مکث و لحن مورد نیاز در ارکان شعر سپید را ایجاد کند؛ سطرهای "بی داری‌ام/ زنی‌ست در بست" نیاز به مکث کوتاهی دارد و تقطیع عمودی از زیباییِ خوانشِ آن می‌کاهد. توصیه می‌شود با تقطیع افقی، این سطر را تأثیرگذارتر کنید:

بی‌داری‌ام ... زنی‌ست در بست

در بست بودن، نشانه‌ای‌ست که مدلول‌های "تمام و کمال بودن، در بند بودن" را با توجه به استفاده از نشانه‌ی "زن" تداعی می‌کند؛ زنی که به دلیلِ ارتباط با پسران، بکارتِ خود را از دست داده است تا به این صورت، اعتراض خود را از فشارهای وارد شده بر دختران نشان دهد. در ادامه

شاهدِ همنشینیِ کلمه‌ی "سیاه" و "پستان" هستیم که به "روسیاهیِ دخترانی که به واسطه‌ی سکس و بارداری، زبانزدِ دیگران می‌شوند" و "سیاهیِ نوکِ پستان" اشاره دارد.

۲.

سپید نشد کلاغ این تختخواب
این بستر این صفحه‌ی سپید
که دیگر پا نمی‌دهد
به شعری که فردا آمد و دیروز
رفتم از امروزش
که تنهایی‌ام را زیر لگد بگیرم

در سطر اول، نشانه‌ی (کلاغ) برای ایجادِ ارتباط بینِ نشانه‌هایِ (سیاه و سپید) و برجسته کردنِ روسیاهیِ دختران، به کار رفته که به دلیل رها شدنِ این کلمه تا پایانِ شعر، نتوانسته جایگاهِ خوبی برای خود پیدا کند؛ توصیه می‌شود با جایگزین کردنِ کلمه‌ی دیگری و یا حتی با حذفِ آن، این استعاره (روسیاهی) با شعر همسو شود. با تصمیم به حذفِ (کلاغ)، در ادامه (این) هم کارایی خود را از دست می‌دهد و بهتر است حذف شود. پا ندادنِ کاغذ به شعر، استعاره‌ی بسیار زیبایی‌ست که جانشینِ (عدم تمایل دختران به سکس بخاطر ترس از بدنامی) شده است. به کار بردنِ فعل گذشته‌یِ (آمد) به جای (می‌آید) در سطرِ "به شعری که فردا آمد و دیروز/ رفتم از امروزش" آشنایی‌زدایی خوبی‌ست ولی بهتر است همین تکنیک با فعل (رفتم) نیز انجام شود. البته در همین حد هم قابل قبول است، چرا که پیچیدگیِ زمانی و آشفتگی حاصل از اپیزود اول را بازتاب می‌کند.

۳.

مشت و مال بدهد دخترکی چینی
توی حمامکی ترکی
و بعد بخواند محلی و بعد
بخواهد از دختران ایل در غربت
که شیرزن نیستند
غمگینند

اپیزود سوم، بیشتر جنبه‌ی روایتی دارد؛ (چینی، ترکی، آواز محلی، دختران ایل) نشانه‌های مرتبطی هستند که بارِ مدلولِ شیرزن بودنِ زنان را به دوش می‌کشند. البته با نفیِ شیرزن بودنِ این دختران ایران اسارت و نبودِ آزادی در فرهنگ ایرانی گوشزد می‌شود، که با خارج کردن این قسمت از حالت روایی، می‌توان به زیباییِ اثر کمک کرد. سطر آخر به عنوانِ وسیله‌ای برای ارتباط بین اپیزود سوم و چهارم به کار رفته است ولی به دلیلِ تکرارِ این غم در سطر اولِ اپیزود چهارم، حشو است و حذف آن توصیه می‌شود.

۴.

چقدر رگ آورده پستان غم کرده‌ام
توی قسطنطنیه لخت
سر رفته‌ام از شیر
خواب ندارم
بی‌داری‌ام
دست فرو برده تا بیخ
توی تونلی
که مرد ندارد

رگ کردن پستان در قسطنطنیه، مدلولِ آزادی خواهیِ زنان را در دلِ خود پنهان کرده است، و لخت، می‌تواند دلالت بر رسیدن آزادیِ زنان در ورای مرزهای ایران داشته باشد. با توجه به نکاتی که در اپیزود اول ذکر شد، پایان بندیِ این اپیزود به عنوان تاکید بر موتیف مقید، نقش خوبی در شعر ایفا می‌کند. نبودنِ مرد در این چینش، دلالت بر تنهاییِ زنان، حینِ بودن در کنار مردان دارد و در این اپیزود، (بی‌داری) که استعاره از آزادی خواهی زنان است، برتریِ زنان را از برخی مردان به وضوح نشان می‌دهد.

شعر فوق، با ارتباطی عمودی بین اجزای خود که تا پایان ایجاد کرده است، تخیلی را به دنبال دارد که نشان از خلاقیتِ مولف است و توصیه می‌شود با توجه به نکاتی که

در مورد حشو و تقطیع ذکر شد، ساختار و تخیلِ شعر خود را هموارتر کند.

نقد شعر فرشاد قاسمی‌نژاد

مجتبی دارابی

تو مثل 'مانند' نیستی
به کارم بیایی
وقتی شبیه تو می‌شود چیزی
یا بادی که بپیچد
لای پاهام
همین که فوت می‌شود
لای پاهات
او از تو بهتر است
ولی تو بهتر فوت می‌شوی
و در این سطر بوس که می‌کنی
سوت می‌زنی حالا
باز جلو می‌آید موجی
از لای پای او
که دنبال دریای توست
لای پاهات
او سومی‌ست
و جای خالی باد
توی موهات
حالی به خالی می‌کند
رد پایش را
او چارمی
و هر سنگ که پرت می‌کند سمتم
جای تو از کوه خالی
عزیزم
تو مانند او نیستی
از من نترس که دوستت دارم هر زنی را
و حالا که پنجمی هستی
دست از سرم بردار
که لای پاهات
دست دست می‌کند
لای موهات.

شعر اروتیک یک شعر درون‌گراست. شعری که از هم بستری شعر و شاعر به دست می‌آید. شعر پورن و اروتیک مرزی باریک دارند؛ موتیف مقید در شعر اروتیک، سکس نیست اما بیشترین بهره را از آن می‌برد. در این شعرها حتا اگر صحنه‌ای اروتیک آورده می‌شود، باز شما از دل آن، شکاری دیگر می‌کنید؛ چند تاویلی یکی از شاخصه‌های این سطرهاست؛ سطرهایی که در ظاهر لخت هستند اما در اصل بی پرده حرف می‌زنند. شعر فرشاد قاسمی نژاد هم یک شعر اروتیک است. شعری که موتیف مقیدی به نام تنوع طلبی دارد.

/تو مثل 'مانند' نیستی/ در ابتدا شاعر با به کاربردن دو کلمه که یک معنی می‌دهند سعی می‌کند بگوید که همه در اصل یک چیز هستند و تنها در ظاهر ممکن است تفاوتی داشته باشند. در اصل، منظور شاعر، زن‌هایی است که در کل شعر شمارش می‌کند؛ زن‌هایی که شمارش آن‌ها در شعر به پنج می‌رسد. در آخر شاید بتوان گفت شاعر در کل یک نوع هم‌صحبتی با انگشتان دست برقرار کرده است؛ دستی که از

آن برای خود ارضایی استفاده می‌کند و هر انگشت را چون زنی می‌بیند. او که برایش این خود ارضایی با بودن با زن‌ها تفاوتی ندارد /به کارم بیایی/ وقتی شبیه تو می‌شود چیزی/؛ یعنی در اصل شاعر با یک تصور درونی و استفاده از دست زنی را شبیه‌سازی می‌کند و در ادامه دیالوگی با آن زن‌های خیالی برقرار می‌کند. /یا بادی که بپیچد/ لای پاهام/ همین که فوت می‌شود/ لای پاهات/ او از تو بهتر است/. در این-جا شاعر با سیستم دیونیزوسی خود شعر را پیش می‌برد. او سعی می‌کند با تکرار "لای پا" همان تصویرسازی خود را به صحنه بیاورد. شاعری که مانند باد آزادنه می‌تواند به هرجایی سرک بکشد، حتی لای پاهای زن‌هایی که او تصور می‌کند.

در شعر فرشاد، یک هارمونی وجود دارد. این‌که در شعر او نوعی جنون موج می‌زند اما شاعر توانسته خوب از خیال به تخیل برسد. او توانسته آن چیزی را که در ذهن دارد چون صحنه‌هایی پی در پی بازسازی کند و در کل متن یک پیوستگی را به اجرا در بیاورد. مثلن بعد از رسیدن به لای پا حالا به بوسه‌ای در این سطر می‌رسد /و در این سطر بوس که می‌کنی/؛ یعنی شاعر حالا خود را در میان پاهایی تصور می‌کند و بعد از تمام شدن کارش با این سوژه هم بوسه را بعد از سکسش می‌کند.

حالا باید به سراغ گزینه سوم برود؛ گزینه‌ی سومی که /باز جلو می‌آید موجی/ مثل موج بعدی حمله پیش می‌آید. شاعری که اکنون از سوژه‌ی دوم خسته شده است، به سراغ سوژه‌ای جدید می‌رود. سوژه‌ای که حسیت را در او برانگیخته‌تر کند، اما او نیز خیلی زود می‌رود. او که تنها حالی خالی را برای شاعر به دنبال دارد /حالی به خالی می کند/ و شاعر باید زود از این گزینه بگذرد و به سراغ گزینه‌ای جذاب‌تر برود؛ پس پای سوژه‌ی پنجم به داستان باز می‌شود. /و هر سنگ که پرت می‌کند سمتم/ جای تو از کوه خالی ... عزیزم ... تو مانند او نیستی/ از من نترس که دوستت دارم هر زنی را/ سوژه‌ی پنجم برای او کمی جذاب است. در اصل شاعر در این‌جا به آن‌چه که می‌خواسته است رسیده و تمام سوژه‌های قبلی را در اصل یک حواس پرتی می‌داند. تا آن‌جا که آن‌ها تنها از یک کوه خالی (در اصل منظور همان تبل تو خالی است. تصوراتی که ابتدا برای او جذاب بوده است اما بعد از امتحان کردن، چیزی عایدش نکرده‌اند) که با سنگ‌پرانی سعی کرده‌اند نظر او را به خود جلب کنند. اما شاعر سوژه‌ی پنجم را شبیه آن‌ها نمی‌داند؛ همان جمله‌ی تکراری که برای سوژه‌های قبلی هم به کار برده بود. به عبارتی شاعر هر بار سعی می‌کند خودش را توجیه کند تا بتواند با سوژه‌ای جدید ارتباط برقرار کند و او را از بقیه متمایز بداند. او حالا اعتراف می‌کند که نباید از آن ترسید که هر زنی را دوست دارد بلکه این یک توجیه شکست برای اوست.

/و حالا که پنجمی هستی/ دست از سرم بردار/ که لای پاهات/ دست دست می‌کند/ لای موهات/؛ در این‌جا شاعر دیگر کارش با سوژه‌ها تمام می‌شود. او که درگیر یک درگیری درونی در خود است حالا از آن‌ها می‌خواهد که دست از سرش بردارند. شاعری که ابتدا پای سوژه‌ها را وسط می‌کشد و در آخر هم که کارش تمام شد یک حس نفرت موقت نسبت به آن‌ها پیدا می‌کند. نفرتی که در سطرهای آخر باز به یک علاقه تبدیل می‌شود و دوست دارد لای موج موهای زنی باز غرق شود.

در کل شعر فرشاد، خوب توانسته است از پس ساختار بر بیاید اما روایتی خطی را دنبال می‌کند. یعنی شما یک داستان را شروع می‌کنید و با یک سرعت ثابت تا پایان متن پیش می‌روید. در صورتی که بهتر بود جاهایی که حسیت بیشتری لازم است، آن را به شعر تزریق می‌کرد. فرشاد سعی نکرده با زبان مثل یک مخاطب جدی برخورد کند. گاهی دیالوگ‌هایی را با او برقرار کرده اما اجازه‌ی خودنمایی را از او گرفته است و فقط با تغییر ضمیر مثل "لای پاهام، لای پات، او از تو بهتر است/ ولی تو بهتر فوت می‌شوی/ سعی می‌کند آن را بسازد. در صورتی که بهتر بود حسّیت کار را بیشتر کند تا مخاطب از لحاظ احساسی هم با کار ارتباط برقرار کند. مثلن وقتی در مورد لای پا صحبت می‌کند خود سانسوری را از خود دور کند

و سریع از آن موضوع عبور نکند. چنانچه در طول شعر وقتی به صحنه‌ی اروتیک شعر می‌رسیم، بلافاصله سوژه‌ی بعدی به میان می‌آید، در صورتی که هنوز تکلیف ما با قبلی مشخص نیست.

نقد شعر مریم زمانی

یاشار امانی

از این‌جا شروع شد
که قهوه‌ای چشمانت را
سر کشیدم، با قهوه‌ی بعدی
همین جا که بالا آمدی با فشارهای خونی
خیانت این کدئین به شعری‌ست
که بی پدر سطر می‌زاید
برای مادرهای نداشته‌اش
تسخیر کرده‌ای تقویم را گیتار را
و قرمزی رژ را
کرخت شده آیفون
به تختخواب رفته اتاق بغلی
به موزیک بعدی
به موبایلت حق نمی‌دهم
حق نمی‌دهم
Sms بعدی ارسال نشود
و به لکنت بی‌اندازد
ادامه‌ی شعرم را
باور کن
آن‌چه تو راه انداخته‌ای
از همه‌ی جنگ‌ها
جهانی‌تر است
بیا لااقل تقسیم کنیم
منی که در اشغال توست.

غم و ناامیدی، دو عنصر اصلی و جدایی ناپذیر اکثر اشعار این روزهاست و اغلب، شاعر آن را با مسائلی از قبیلِ شکست عشقی، دوری عاشق یا معشوق و یا عدم لیاقت خویش برای به دست آوردن جفت خود نشان می‌دهد، که در اثر فوق با شعری از این قبیل طرف هستیم. در این‌جا قصد دارم آن را با استفاده از دیدگاه پساساختارگرا مورد بررسی قرار بدهم و برای انسجامِ هر چه بیشتر آن پیشنهاداتی را مطرح کنم.
همان‌طور که مشاهده می‌کنید اثر دارای سه اپیزود است که به هر کدام به طور جداگانه می‌پردازیم:
اپیزود اول:

"از این‌جا شروع شد
که قهوه‌ای چشمانت را
سر کشیدم، با قهوه‌ی بعدی
همین جا که بالا آمدی با فشارهای خونی
خیانت این کدئین به شعری‌ست
که بی پدر سطر می‌زاید
برای مادرهای نداشته‌اش"

در ابتدا شاعر از اتفاقی می‌گوید که مقصرِ آن معشوق بوده است و بعد با بیان کلمه‌ی (قهوه) تلخی آن اتفاق را به مخاطب می‌فهماند و خودش نیز آن‌قدر از آن اتفاق رنج می‌کشد که باعث بالا رفتن فشار خونش شده است و برای التیام دست به دامن قرص و داروهای کدئین می‌شود؛ اما پس از آرام گرفتن شروع به نوشتن این شعر کرده است و تا پایان شعر نتوانسته دست از نوشتن بکشد.
همچنین در این میکرومتن، شاعر از تکنیک فاصله گذاری هم بیان کرده است و بی پرده بیان کرده است که از نوشتن این شعر آگاه است اما احساس و عواطفش اجازه‌ی دست کشیدن از آن را به وی نمی‌دهند.
اما نکته‌ای که در این اپیزود باید به آن توجه شود و حتی گریبان کل اثر را گرفته ، اضافه گویی و کلمات حشو است. کلماتی چون (که، به، را) و تکرارِ بی جهتِ برخی عبارات که به فرم اثر ضربه وارد کرده است و پیشنهاد می‌شود برای انسجام هر چه بیشتر این تکه به این صورت نوشته شود:

"از این‌جا شروع شد
سر کشیدنِ چشمانت در قهوه‌ی بعدی
و بالا زدنت با فشارهای خونی
خیانت این کدئین به شعری‌ست
که زایشگاهِ سطرهای بی پدری
برای مادرهای نداشته است"

در بازنویسی بالا، اثر انسجام بیشتری پیدا کرده و ارتباط معنایی بیشتری مابین سطور به وجود آورده و از کلماتِ حشوِ اپیزودِ اصلی فاصله گرفته است.
اپیزود دوم:

"تسخیر کرده‌ای تقویم را گیتار را
و قرمزی رژ را
کرخت شده آیفون
به تختخواب رفته اتاق بغلی
به موزیک بعدی
به موبایلت حق نمی‌دهم
حق نمی‌دهم
Sms بعدی ارسال نشود
و به لکنت بی‌اندازد
ادامه‌ی شعرم ر"

در این اپیزود شاعر بر آن بوده تا اتفاق ها روزانه‌ی خود را در قالبِ دوری از معشوق به تصویر بکشد و می‌گوید که از فراقش روزهای تقویم را از یاد برده است، هر نُتی که در گیتار به صدا در می‌آید اعلامِ نبودنِ اوست و این‌که قرمزیِ رژ لب، نبودنش را فریاد می‌زند یا به تعبیری دیگر، نبود و جای خالی‌اش مثل رژ لب قرمز است و مات توی چشم می‌زند.
و دوباره می‌گوید: "کرخت شده آیفون"؛ یعنی بعد از رفتن او (معشوق) صدای آیفون سست شده است و کسی دیگر زنگ آیفون را به صدا درنمی‌آورد؛ اتاق‌ها خوابیده‌اند و خانه را سکوت عمیقی فرا گرفته است و عاشق (راوی) برای رهایی از این دلتنگی به آهنگ گوش می‌دهد اما هیچ آهنگی التیامش ننمی دهد و مدام آهنگ‌ها را عوض می‌کند. و بعد دوباره می‌گوید به موبایل معشوق حق نمی‌دهد که اس‌اس‌های او را بخوانند و جواب ندهد، که همین سکوتِ موبایلِ معشوق، دلهره و لکنت را به ادامه‌ی شعر آورده است. در این‌جا شاعر دوباره از تکنیک فاصله گذاری بهره گرفته است و مخاطب را آگاه می‌کند از این‌که در حالِ خواندن شعر آن شعر است. اما دوباره اپیزود دچار اضافه‌گویی است و فرم اجرایی درستی را رعایت نکرده است، که پیشنهاد می‌شود برای بهبود آن به صورت زیر نوشته شود:

"تسخیر کرده‌ای تقویم را
گیتار
و قرمزی رُژ را،
کرخت شده آیفون
به تختخواب رفته اتاق بغلی
در موزیک بعدی
به موبایلت حق نمی‌دهم
نمی‌دهم
Sms بعدی ارسال نشود
و بِ بِلُکنَت/تانَد
اِدامه‌ی شِ شعر را"

که تلقین بر لکنت دار شدن شعر و به تصویر کشیدن آن، به گیرایی بیشتر، هم برای مخاطب هم برای جذاب‌تر شدن فرم آن، کمک می‌کند. و (بِلُکنَتانَد) فعلی امروزی‌تر و جذاب‌تر است که منظور به لکنت انداختن را به مخاطب می‌رساند.

اپیزود سوم:

"باور کن
آن‌چه تو راه انداخته‌ای

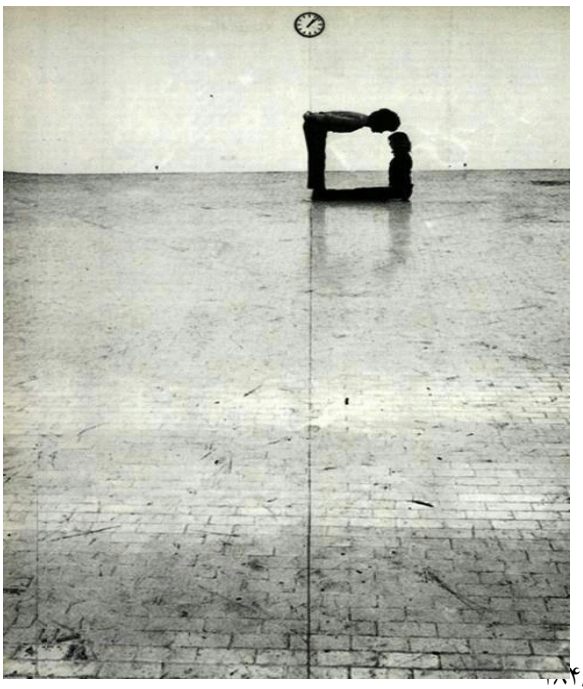
از همه‌ی جنگ‌ها
جهانی‌تر است
بیا لااقل تقسیم کنیم
منی که در اشغال توست"

راه انداختن جنگ جهـانی سـرِ عاشـق یـا معشـوق، دیگـر موضوعی کلاسیک است که بارها در اشعارِ دیگر به وضوح دیده شده است، اما تقسیم کردن شاعر (عاشق) بین خودش و معشوق تصویرِ زیبایی را در ذهن خواننده پدید می‌آورد. اما در این میکرومتن هم، شاعر از نظر اجرا مشکل داشته و به سمت اضافه‌گویی رفته است. که پیشنهاد می‌شـود بـرای اجرای بهتر به شکل زیر نوشته شود:

"باورکن
چیزی که راه انداخته‌ای
جهانی‌تر از تمامِ جنگ‌هاست!
لااقل تقسیم کن
منی که در اشغال توست..!"

در کل با کاری میان‌مایـه (نـه قـوی و نـه ضـعیف) روبـرو هستیم که دوری عاشق (شـاعر) از معشـوق را بـه تصـویر کشیده است. و موتیف‌های آزادی از قبیل (رنج، خسـتگی، دلتنگی و بی کسی) کـه گریبـانِ شـاعر را گرفتـه اسـت در خدمت موتیف مقید که همان دوری شاعر از معشوق است درآمده و فرم یا همان خطِ تکامل معنایی مشخصی را طـی می‌کند.
و پیشنهاد من در مورد ادیت کلی کار به صورت زیر است:
"از این‌جا شروع شد
سرکشیدنِ چشمانت در قهوه‌ی بعدی
و بالا زدنت با فشارهای خونی
خیانت این کدئین به شعری‌ست
که زایشگاهِ سطرهای بی‌پدری
برای مادرهای نداشته است
تسخیر کرده‌ای تقویم را
گیتار
و قرمزی رُژ را،
کرخت شده آیفون
به تختخواب رفته اتاق بغلی
در موزیک بعدی
به موبایلت حق نمی‌دهم
نمی‌دهم
Sms بعدی ارسال نشود
و بِ بِلُکنَت/تانَد
اِدْامه‌ی شِ شِعر را!
باور کن
چیزی که راه انداخته‌ای
جهانی‌تر از تمامِ جنگ هاست!
لااقل تقسیم کن
منی که در اشغال توست!"

در آخر اما به مولف اثر پیشنهاد می‌کنم که از اضـافه‌گـویی در کارهایش بپرهیزد و بیشتر به سمت سپیدخوانی رفتـه و به مخاطب این اجازه را بدهد که بـا خلاقیـت خـودش بـه تحلیل و نتیجه‌ی اثر او برسد و از به کار بردن کلمـاتی کـه حشو است و به فرم اثر ضربه وارد می‌کننـد دوری کنـد تـا بتواند کاری ساخت‌مندتر را ارائه بدهد.



نقد شعر فرشاد قاسمی نژاد

مهدی نادری

ماشین
در این اتاق تاریک
تنها دو چراغ روشن است
فکر می‌کنم
که تند می‌آید
گربه‌ای که خیره مانده به چشم‌هام
خیال می‌کنم از ماهی دو تکه
که روی پنجره کشیده می‌شود
ماشینی دارد می‌آید از پشت این سطر
می‌گذرد از چشمان گربه‌ای
له شده در جاده
یا ماهی دو تکه
در دهان گربه‌ای
که دُمش را داده بالا
روی پنجره‌ای باز
هربار که اتاق تاریک است
مادرم می‌میرد
پدر سرطان ریه می‌گیرد
و له می‌شود بدنم
ماشین

اگر بخواهیم با شعرِ امروز به مثابه‌ی سینمای متنی برخورد کنیم، شعر باید در صحنه‌ی نمایش "اجرا" شود و از همین رو باید، از هرگونه توضیحی که در سطرها حاوی گزارش دادن باشد و شعر را از عرش به فرش بیاورد، خودداری شود.

در نوشتار زیر قصد دارم تا به بررسیِ نشانه شناسانه‌ی اثر بپردازم و با برخوردی پساساختارگرایانه، پیشنهادهایی به مولف ارائه دهم.

"ماشین
در این اتاق تاریک
تنها دو چراغ روشن است"

اپیزود اول، با "ماشین" آغاز می‌شود. راوی، شعر را بدون هیچ توضیحی با این واژه آغاز می‌کند؛ پس هنوز نمی‌توان نظام دال و مدلولیِ آن را مشخص کرد، اما همین‌که در ابتدای شعر و بدون هیچ توضیحی این واژه آمده، خود نشانه‌ای از یک خبر است. خبری که عنصر کلیدیِ آن ماشینی‌ست که در سطرهای بعدی به عنوان نشانه بررسی می‌شود. در سطر دوم و سوم، راوی می‌توانست بگوید: "در این اتاق تنها دو چراغ روشن است" اما او با تاکید می‌گوید: "در این اتاق تاریک!"؛ یعنی فضایی که در آن چراغی روشن نیست. این"اتاق تاریک" می‌تواند به یک "سلول انفرادی" یا "اتاق بازجویی" دلالت داشته باشد که داخل آن تنها "دو چراغ روشن است" و با مدلولی که برای اتاق تاریک فرض کرده‌ایم، می‌توان گفت دو چراغِ روشن، دلالت به چشمان بازجو دارد.

اپیزود دوم:

"فکر می‌کنم
که تند می‌آید
گربه‌ای که خیره مانده به چشم‌هام
خیال می‌کنم از ماهی دو تکه
که روی پنجره کشیده می‌شود."

/فکر می‌کنم/ خاصیت "اجرایی شدن" را از این اپیزود می‌گیرد و با توجه به نکته‌ای که در مقدمه گفته شد، با شعری کاملن اجرایی مواجه هستیم و سطرهایی مانند این، شعر را

از اوجِ خود فرود می‌آورد و بهتر است این کنشِ "فکر می‌کنم" به نمایش درآید. در سطر سوم، ابژه‌ای به نام "گربه" وارد متن می‌شود؛ گربه‌ای که به چشم‌های زندانی خیره شده، اما زندانی مقصودِ او نیست، بلکه ماهی دو تکه‌ای که"روی پنجره کشیده می‌شود" مقصود گربه است و از همین روست: " که تند می‌آید". در این اپیزود با چندین نشانه مواجه هستیم که برای سیر منطقیِ تاویلِ منتقد، نیاز به نشان دادنِ نظام دال و مدلولیِ حاکم بر این نشانه‌هاست. ابتدا "ماهی دو تکه‌ی کشیده شده روی پنجره": فرد زندانی که در اتاق تاریک بازجویی و یا انفرادی‌ست، حتمن برای دیدنِ فضای بیرون لحظه شماری می‌کند، اما او راهی غیر از این ندارد که پنجره را در خیالِ خود بسازد و این آزادی؛ یعنی یک پنجره در اتاقی تاریک را در خیال خود شکل دهد و روی آن پنجره‌ی بخار گرفته از سرما، عکس یک ماهی بکشد. در واقع زندانی عکس خود را در پنجره‌ی خیالیِ خود می‌کشد؛ و حالا از بداقبالی، گربه‌ای به این ماهی چشم دوخته است؛ گربه‌ای که در خیالِ زندانی هم او را راحت نمی‌گذارد. "گربه" می‌تواند نشانه‌ای باشد که دلالت به تصویر مزاحمِ بازجو در خیالِ زندانی دارد.
با این اوصاف می‌توان نتیجه گرفت این اپیزود خود نشانه‌ای‌ست که بازجو نه با شخصِ زندانی، بلکه با تفکرِ او مشکل دارد و مثل گربه‌ای به ماهیِ خیالِ زندانی حمله می‌کند.
اپیزود پیشنهادی برای اجرایی‌تر شدنِ این قسمت:

"ماهی دو تکه کشیده می‌شود
و تند می‌آید
گربه‌ای که خیره مانده به پنجره"

اپیزود سوم:

"ماشینی دارد می‌آید از پشت این سطر
می‌گذرد از چشمان گربه‌ای
له شده در جاده
یا ماهی دو تکه
در دهان گربه‌ای
که دُمش را داده بالا
روی پنجره‌ای باز"

بالاخره ماشینی که راوی در سطر اول، بدون هیچ توضیحی، از وجود آن خبر داده بود وارد خیالِ زندانی می‌شود. اما نقش این ماشین در خیال زندانی چیست؟ ماشینی که نه به گربه رحم کرده نه به ماهی. این‌طور به نظر می‌رسد که برای ماشین، نه گربه اهمیتی دارد و نه ماهی؛ از این‌رو، به راحتی از هر دو عبور می‌کند و آن‌ها را له می‌کند. در واقع برای ماشین، گربه و ماهی هر دو بازیچه‌اند؛ بازیچه‌هایی که ماشین با له کردنِ هر دوی آن‌ها قدرت نمایی می‌کند. پس "ماشین" نشانه‌ای‌ست که بر وجود قدرتی دلالت دارد؛ قدرتی که برای او گربه (بازجو) و ماهی (زندانی) فرقی ندارد؛ چرا که او همواره به دنبال قدرت نمایی‌ست و برای نِیل به این هدف، می‌تواند همه را له کند و راوی که در ابتدای شعر از وجود آن خبر می‌دهد با آگاهی می‌داند که بازیچه‌ی کیست و در این‌جا بازجو هم بازیچه‌ی اوست.

اپیزود پیشنهادی برای اجرای بهترِ این قسمت از شعر:

"ماشینی دارد می‌آید از پشت این سطر
می‌گذرد از گربه
و ماهیِ دو تکه‌ای در دهانش"

اپیزود چهارم:

"هربار که اتاق تاریک است
مادرم می‌میرد
پدر سرطان ریه می‌گیرد
و له می‌شود بدنم
ماشین"

راوی در پایان بندیِ اثر، از وضعیتِ خود، با این آگاهی کـه بازیچه‌ی قدرت (ماشین) است؛ از زجری که مادرش مـی-کشد (مادرم می‌میرد) و از سیگارهایی که بـه همـین سـبب پدرش روشن می‌کند (پدر سرطان ریه می‌گیرد) می‌گوید و می‌داند گربه‌ای که بازجوست و او که ماهی‌ست، تـا وقتـی که ماشینِ قدرت از آن‌ها عبور می‌کند، هر دو بازیچه‌اند.
اپیزود پیشنهادی برای این قسمت:

"اتاق همیشه تاریک است
و مادر مرده
پدر با سرطان ریه می‌خوابد
و ماشین
از من که گربه‌ای بدبخت در سرم دارم
عبور می‌کند."

در پایان و جمع بندیِ نقد، باید توجه شود که پیشـنهادهای ارائه شده در بستری از برخورد پساسـاختارگرایانه بـا مـتن فوق بوده و تنها با تاویلِ منتقد به ساختارِ پیشنهادی رسـیده است. اما مولف می‌تواند با حذف و تغییر بعضـی سـطرها، به اجرای بهترِ شعر به مثابه‌ی نمایش، کمک کند.

نقد شعر علی صنایع

سپهر رضایی

لیوان ودکا
و آدمک‌هایی که می‌رقصند
دو نخ مانده تا مسخ
و دو نخ مانده تا تخت
منی که می‌خواند کافکا
و منی که می‌پاشد روی میز
لیز می‌شوی
لیزتر تر
هُلت می‌دهم به گودال پوچی
پر از HCL های تنها
بعد می‌گویی:
ـ متاسفم آقا
مریضتان می‌میرد
ـ دیگر نیست امیدی
در من که باشی
والیوم‌ها می‌کشند سیگار.

دنیای ما، سراسر اندوه و درد است. دنیایی کـه روز بـه روز بدتر از گذشته می‌شود و ماهیتش را عوض می‌کنـد. مسـخ شدن انسان‌ها هم به طور قابل توجهی رو به افزایش است، کافی‌ست یک نگاه به تاریخ بی‌اندازیم تا به عمق این مساله پی ببریم. جهان این متن نیز از اندوه و مسخ انسان‌ها سخن به میان آورده است؛ از انسان‌هایی که در شرایط نا به سامان روحی هستند، آن‌قدر که به مصرف مخدر، الکل و مسـکن پناه می‌برند و در آخر با مشکلات بیشـتری جهـان را تـرک می‌کنند. موتیف اصلی این متن، مسخ شـدن انسـان اسـت؛ انسانی که آرامشـش را در رابطـه‌ی جنسـی جسـت و جـو می‌کند، اما به پوچی تن می‌دهد و در واقع، پوچ انگـاری را برای ادامه‌ی حیاتش برمی‌گزیند. این مـتن از موتیـف‌هـای آزادی مثل اعتیاد و جنون نیز برخوردار است.
در ادامه، متن را با رویکـرد نشـانه‌شناسـی و سـاختارگرای جزئـی‌نگـر بررسـی مـی‌کنـیم و سـپس بـا اسـتفاده از پساساختارگرایی به ادیت شعر فوق می‌پردازیم.
متن فوق از ۴ اپیزود تشکیل شده است.
اپیزود اول:

"لیوان ودکا
و آدمک‌هایی که می‌رقصند
دو نخ مانده تا مسخ
دو نخ مانده تا تخت"

از دیرباز رقص، نشانه‌ی سرمستی‌ست؛ دالی‌ست بر مدلول شادی. "آدمک‌ها"دالی‌ست بر مدلول انسان‌هایی که کوته فکرند و در شادی به سر می‌برند، اما با نوشیدن لیوان ودکا!؟ پاسخ این سوال مثبت است.
مولف سعی داشته محرکی برای شادی کردن مطرح کند، که "ودکا" را برای این سطر در نظر گرفته است. سطرهای "دو نخ مانده تا مسخ" و "دو نخ مانده تا تخت"، از زمان پرده برمی‌دارد، در واقع جهان متن در یک شب به وقوع می‌پیوندد. مردی که شب تغییر چشم گیری خواهد کرد و در حال اندیشیدن به رابطه‌ی جنسی‌ست که تا دقایقی دیگر رخ خواهد داد، این دوری دالی‌ست بر مدلول زمان، که مولف در انتظارش دو نخ سیگار خواهد کشید.

اپیزود دوم:

"منی که می‌خواند کافکا
و منی که می‌پاشد روی میز"
سطرهای بالا کاملن توضیحی توصیفی‌ست که مولف نتوانسته است به جای بیان این سطرهای منثور، سطرهای بهتری را جایگزین کند، سطرهای فوق دالی بر مدلول ارضا شدن مولف، به واسطه‌ی مطالعه‌ی کتاب مسخ کافکا است.

اپیزود سوم:

"لیز می‌شوی
لیز تر تر
هُلت می‌دهم به گودال پوچی"
بخش فوق، بخشی‌ست که پس از ارضا شدن مولف به وقوع پیوسته است."لیز می‌شوی" دالی بر مدلول ترس از دادن است. "لیزتر تر"؛ این سطر نیز دالی بر مدلول تشدید ترس از دادن است که مولف متحمل آن است.
سطر "هُلت می‌دهم به گودال پوچی" سطر فوق یکی از بزرگترین ایرادهایی‌ست که متن متحمل آن است، شعر امروز، شعری‌ست که از صفت فاصله دارد و مولف باید از به کار بردن آن اجتناب کند.

اپیزود چهارم:

"بعد می‌گویی
ـ متاسفم آقا
مریضتان می‌میرد
ـ دیگر نیست امیدی
در من که باشی
والیوم‌ها می کشند سیگار"

این اپیزود یک اشکال بزرگ را یدک می‌کشد؛ وقتی از نشانه‌ی دیالوگ (ـ) استفاده می‌کنیم، نیازی به سطری مثل "بعد می‌گویی" نداریم. در این بخش پی می‌بریم که متن به سوی یک گفتمان سوق داده شده است؛ گفتمانی که در آن یک فردِ مسخ شده در خطر است، در واقع فردی که مسخ شده با خودش ارتباط برقرار کرده است، با خودی که شاید ذره‌ای از گذشته را به همراه دارد. والیوم؛ دارویی‌ست که برای ترک الکل و مخدر تجویز می‌شود.
سطر "والیوم‌ها می‌کشند سیگار" دالی‌ست بر مدلول ترک کردن آن‌چه دردناک است.
در پایان باید گفت که متن مورد نقد، متنی‌ست که ایده‌ی خوبی دارد اما اشکال‌هایی مثل توضیحی و توصیفی شدن برخی سطرها، به کار بردن صفت، منثور شدن سطرها را دارد.
متن فوق باید بارها بازنویسی شود تا ایده تا حد قابل قبولی اجرا شود.
ادیت پیشنهادی:

"ودکا
آدمک‌ها رقص
دو نخ تا مسخ

دو نخ تا تخت
لخت؟!
خواندن از کیست
و منی که ریخته از میز
خیلی ریز
لیز
رها شده‌ای در رها
ـ متاسفم آقا
مرگ قطعی‌ست
والیوم‌ها در سیگار"

نقد شعر مهدی محمودی

میرمهیار صابری

حسین هستم
کسی که فهمیده
ندارم پناهی
خنجر فرود آمد بر
تانک‌ترین کلاسیک
و برق گلوله رها شد
به طفل حلقوی شش پاره
روضه‌ی شب آخر می‌خواند
در سنگر
سبیلش را تراشیده
هایل هیتلر
در ارتش سرخ چه می‌کنی؟
تو که آریایی بودی
یهود ستیز
حتمن مسلمان!
شعرهایم می‌رقصیدند
روی نیزه
کلمات
مشغول بودند به شهادت
(از این‌جا به بعد با خودکار مشکی خوانده شود)
و من دنبال حفره‌ی هستی
تا پر کند
نه با پترس
با فُتْرُس که خود چکه می‌کرد
چه فرقی وقتی هر دو کودکی‌ام را
آهنگران می‌خواند
سینه می‌زد چگوارا
سنگ تمام جهان را
حالا دست و پا می‌زنم

تا تمام شود شعر
اهل خیمه ناله
برای اندوه اشعارم
و آماده من
که بیرون بکشم قلموهای فرشچیان
از این اسب سپید
فاتحه‌ی این شعر خوانده است
برای شادی برآهنی
تو رووووح حاااافظ صلوات
"این شعر این‌جا تمام نمی‌شود"

وقتی این شعر را برای بار اول می‌خوانیم؛ متوجه می‌شویم با اثر خوبی سر و کار داریم. از آن دست شعرهایی‌ست، که نوشته شده تا مخاطب را به چالش بکشد. شاید برجسته‌ترین اتفاق این شعر، روابط ترامتنیتی آن باشد؛ روابط ترامتنیتی برجسته‌ای که در جای جای این شعر به چشم می‌خورد.
حال با هم با استفاده از نقد ساختارگرایانه‌ی جزئی‌نگر و با توجه به اصول سیمولوژی، به بررسی این کار می‌نشینیم.
اپیزد اول:

حسین هستم
کسی که فهمیده
ندارم پناهی
خنجر فرود آمد بر
تانک‌ترین کلاسیک
و برق گلوله رها شد
به طفل حلقوی شش پاره

در همان ابتدای اثر شاهد اتفاقی ترامتنیتی هستیم؛ آن هم اتفاقی پیچیده. وقتی شاعر می‌گوید: "حسین هستم/ کسی که فهمیده ندارم پناهی"، مخاطب به سرعت به یاد حسین پناهی و حسین فهمیده می‌افتد. به علاوه نشانه‌هایی مثل تانک که فضای جنگ ایران و عراق را تداعی می‌کند. اما، چیزی که جالب‌تر است، طفل حلقوی شش پاره است، که فضای کربلا را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. در این اپیزود شاعر به راحتی موتیف مقید اثر را بیان کرده است، که این موتیف چیزی جز اعتراضی آشکار به شعر کلاسیک و کلاسیک سرایان نیست. تنها نکته‌ی قابل اصلاح شاید خط دوم اثر باشد. آن‌جا اگر گفته می‌شد: "همان کس که فهمید" آهنگ کلام بهتری دارد.

اپیزد دوم:

روضه‌ی شب آخر می‌خواند
در سنگر
سبیلش را تراشیده
هایل هیتلر
در ارتش سرخ چه می‌کنی؟
تو که آریایی بودی
یهود ستیز
حتمن مسلمان!
شعرهایم می‌رقصیدند
روی نیزه
کلمات
مشغول بودند به شهادت

در آغاز این اپیزود با فضای روضه خواندن در سنگر (نه خیمه)، مخاطب همچنان به کربلا و جنگ تحمیلی فکر می‌کند. تا این‌که موتیف آزادی به اثر اضافه می‌شود که رابطه‌ی ترامتنی تازه‌ای را به کار تزریق می‌کند. "هیتلر" آن هم بدون سبیل؛ این نشانه چیست؟! آیا نشانه‌ی چیزی به غیر از فضای دیکتاتوری حاکم در ادبیات است؟! همان دیکتاتوری زمان حافظ که حالا با چهره‌ای تازه به سراغ شعرای مدرن سرا آمده و با تیغ سانسورش به جان این شعرا افتاده است؟! در ادامه، فضا به طرز عجیبی به کربلا باز می‌گردد و تصویری از شعرهایی که بر سر نیزه‌اند، و کلماتی که شهید می‌شوند، نشان می‌دهد.

اپیزد سوم:

(از این‌جا به بعد با خودکار مشکی خوانده شود)
و من دنبال حفره‌ی هستی
تا پر کند
نه با پترس
با فُتْرُس که خود چکه می‌کرد
چه فرقی وقتی هر دو کودکی‌ام را
آهنگران می‌خواند
سینه می‌زد چگوارا
سنگ تمام جهان را
حالا دست و پا می‌زنم
تا تمام شود شعر

تکنیک فاصله گذاری آغازین این شعر، به خوبی جا افتاده است و حاکی از آن است که شاعر برای شعرهای شهید شده‌اش عزادار است. به سطر بعدی می‌رسیم، و باز یک اتفاق ترامتنیتی دیگر با موتیف آزادی جا افتاده و حل شده در موتیف مقید را می‌بینیم. شاعر به دنبال حفره‌ی هستی است، به دنبال این است که پیدا کند کجای کار اشتباه شده تا آن را حل کند اما نه دوستانه؛ این‌جا پتروس، نشانه‌ی انجام کار به روش مظلومانه است. شاعر از مظلوم بودن به تنگ آمده و حالا می‌خواهد مثل فترس، که فرشته‌ای جنگ طلب است و در کربلا می‌خواست به یاری حسین بشتابد، این مشکل را برطرف کند. خود شاعر می‌گوید جنگ و صلح برایش یکسان است؛ زیرا هر دو را در کودکی تجربه کرده و هر دو به یک اندازه کودکی‌اش را خراب کرده‌اند. آن‌قدر که کودکی‌اش را می‌شود در نوحه‌های آهنگران جست و جو کرد و چگوارا که نشانه فداکاری است برای این نوحه سینه می‌زند. در این‌جا با عبارت "حالا دست و پا می‌زند شعر تا تمام شود" موافق نیستم؛ ناگهان کار را روی سطح می‌آورد. حال آن‌که حذف این دو خط ضربه‌ای به روایت نمی‌زند.

اپیزود پایانی:

اهل خیمه ناله
برای اندوه اشعارم
و آماده من
که بیرون بکشم قلموهای فرشچیان
از این اسب سپید
فاتحه‌ی این شعر خوانده است
برای شادی برآهنی
تو رووووح حاااافظ صلوات.

باز هم همان فضای کربلاگونه و اهل خیمه که نشان‌دهنده‌ی معدود دوستان هم‌درد است که از فشار و حماقت کلاسیک سرایان به خشم و اندوه رسیده‌اند و شاعر حاضر است یک تنه با این فضا مبارزه کند؛ قلموهای فرشچیان را از این مینیاتور تصنعی بیرون بکشد تا واقعیت را آشکار کند. تصویر زیبایی که شاعر خلق کرده، یک آن، ارزش تابلوی معروف فرشچیان را برای مخاطب پایین می‌آورد، و باعث می‌شود به حقیقت هنر کلاسیک شک کنیم. شعر با سطرهایی تمام می‌شود که با آن‌ها موافق نیستم، اما شاعر از دو نشانه استفاده کرده است؛ یکی براهنی به عنوان نماینده‌ی شعر مدرن و دیگری حافظ، نماینده‌ی کلاسیسیسم ادبی ایران؛ شاعر خشم خود را نسبت به استبداد دیکتاتوری نظام کلاسیسیسم در قالب جملات پایانی این شعر بیان می‌کند، که به عقیده‌ی من باز هم کار را به سطح آورده است، و پایان بندی خوبی برای این شعر نیست. شاید با ترکیبی مثل: "باید از دست حافظ/ به دامن براهنی پناه آورد" می‌توانست پایان بهتری برای این باشد.

در مجموع با شعری مواجه بودیم که از عهده رسالتش برآمده بود، حرفش را به خوبی رسانده بود، از تکنیک‌هایی مثل فاصله گذاری خوب بهره برده و با ایجاد روابط ترامتنیتی پیچیده، مخاطب را با فضای مه آلود اما دلچسب روبرو کرده بود.

این شعر این‌جا تمام نمی‌شود، بلکه همراه مخاطب در پیاده رو راه می‌رود پشت فرمان اتومبیل می‌نشیند، به تخت خواب می‌رود،و مغز خواننده را مدتها درگیر خود می‌کند.

نقد شعر ایمان رحمانی

کاروان حسینی

در هفت روزِ هفته‌ام
چشمی به اندازه‌ی ابر دارم
کاسه‌ای نه به اندازه‌ی صبر
سطرِ بعدی همیشه از تو خالی‌ست

سر رفته‌ام از تو
که ناگهانی گه گاهی به خوابم تب‌خال زدی
و گاهی، که ترس دستم گرفت
دیدم که نردبامِ تو در بادم
می‌افتی
رحم ندارد خدا
بیا پایین
بیا که در شناسنامه‌ی من
نامِ تو داغی روی پیشانی‌ست
نیست!؟
نیست شدی
و من که هستم به هستی نامربوطم
زندگیِ کدری دارم
پس چرا هنوز زیبا می‌بینم؟!
بعد از تو همه زشت شدند
حتی من!

در نویسش شعر اگر به روابطی بین خیال هر سطر با کل سطرها توجه داشته باشیم، تخیل پدید می‌آید و ساختار شعر شکل می‌گیرد. هر سطر به دلیل رابطه با سطرهای دیگر، به شعر یک هیئت متحد می‌دهد، و موتیف مقید شعر را آشکار می‌کند.با استفاده از تئوری ساختارگرایی جزیی‌نگر و مؤلفه‌ی نشانه‌شناسی، البته با (طرح سوالی که

آیا، این شعر 'ایمان رحمانی' از ساختار برخوردار است؟) به نقد اثر خواهم پرداخت.
موتیف مقید شعر، اندوه از دست رفته‌ی عشقی‌ست، و اتفاقاتی که موجب این واقعه شده‌اند موتیف‌های آزاد شعر هستند.

۱ـ در هفت روز هفته
چشمی به اندازه‌ی ابر دارم
کاسه‌ای نه به اندازه‌ی صبر
سطر بعدی همیشه از تو خالی‌ست.

در اپیزود اول، راوی اندوه همیشگی خود را با سطر اول به رخ می‌کشد و دلیل تکرار شدن آن را، جای خالی کسی می‌داند.
در سطر چهارم فاصله گذاری اتفاق افتاده است، چون راوی بیان می‌کند که جای اسمی را در سطر آخر، خالی گذاشته است.

۲ـ سر رفته‌ام از تو
که ناگهانی گه گاهی به خوابم تب‌خال زدی
و گاهی، که ترس دستم گرفت
دیدم که نردبام تو در بادم

سطر /سر رفته‌ام از تو/ با سطر /کاسه‌ای نه به اندازه‌ی صبر/ رابطه‌ی بینامتنی با اصطلاح: "کاسه‌ی صبرم، سر آمده است" دارد؛ پس به نگه داشتن ساختار شعر کمک کرده‌است. اگر سطر /دیدم نردبام تو در بادم/ را نشانه در نظر بگیریم، دالی بر مدلول بالا رفتن معشوق از آشفتگی‌های درونی شاعر است؛ آیا این بالا رفتن، به روان‌پریشی شاعر دامن می‌زند؟

۳ـ می‌افتی
رحم ندارد خدا
بیا پایین
بیا که در شناسنامه‌ی من
نام تو داغی روی پیشانی‌ست
نیست!؟
نیست شدی
و من که هستم به هستی نامربوطم

سطر /می افتی/ رابطه‌اش را با سطر آخر اپیزود ۲، و همچنین به تاویلی، دلیل ترس شاعر در سطر سوم را نشان می‌دهد؛ پس نتیجه‌ی بالا رفتن، افتادن است که شاعر از آن خبر می‌دهد.
اگر سطر /رحم ندارد خدا/ نشانه در نظر بگیریم بر مدلول مرگ دلالت می‌کند، و یا شاعر، بی رحمی خدا را، دلیل آن می‌داند.
/بیا که در شناسنامه‌ی من
نام تو داغی روی پیشانی‌ست/

توضیحی که در مورد این دو سطر باید بیان شود این است که، شاعر هنوز فاش نکرده، اندوه از دست رفتن معشوق که موتیف مقید شعر است، آیا با او نسبت فامیلی دارد؟ از اعضای خانواده، زن یا فرزند اوست؟
اما سطر /نیست!؟/ دلالت بر این دارد که این عشق در قالب هیچ سندی نمی‌گنجد. در ادامه راوی خبر از مرگ معشوقه‌اش می‌دهد و این مرگ، او (روای) را در عالم هستی یا بودن، نامربوط می‌کند.

۴ـ زندگی کدری دارم
پس چرا هنوز زیبا می‌بینم؟!
بعد از تو همه زشت شدند
حتی من!

در سطر اول، شاعر توضیح می‌دهد که زندگی‌اش کدر و ناهمگون است و سه سطر آخر توضیحی برای سطر اول هستند، چون در طول خوانش شعر هیچ زیبایی در کار نبوده است. آیا این "زیبا" اسم زنی‌ست؟ چرا شاعر خود را زشت می‌بیند؟ پیشنهاد من حذف این سطرهاست.

در آخر مشاهده کردیم، با پیدا کـردن نشـانه‌هـا در شـعر و برپایی نظام دال و مدلولی در اپیزودها، همچنین ارتباط بین اپیزودها، خیال سطرها به تخیل در شعر تبدیل شد. تخیل با ساختار و همچنین مولفه‌ی نشانه‌شناسی ارتبـاط تنگـاتنگی دارد و رعایت آن‌ها، منجر به نویسـش یـک شـعر خـوش-ساخت و ساختارمند می‌شود.

نقد شعر فاطمه فلاح

علی صنایع

با چشم‌های لز بینم
پستان‌هات را می‌نوشم
این لیمو از تکیلا مردتر است
آنیموسم از بوس تو دردتر است
اودیپ وارونه‌ام
که رگ کرده در پستانم کیر
دست خودم نیست
که راه می‌رود
چشم‌هام روی لب‌هات
زیبایی رابطه‌ی پنهانی دارد با تنت
خرابکاری عاشقانه‌ایست
طمایلی که نمی‌کند انکار
دوباره دستم را بگیر
لای لبه‌ها بگذار
تا کار به جاهای باریک برسد!

ادبیات اروتیک جلوه‌گاه خاصـی از بیـنش نـوین بـه شـعر است. شاید برخی شعر اروتیک را با فاش‌نویسـی (پـورن) اشتباه بگیرند؛ در حالی که شعر اروتیک محل زیبایی‌آفرینی و خاستگاه تخیلات بدیع است. نخستین تفاوت شعر پورن و اروتیک در درجه‌ی شعریت آن‌هاست. در شـعر اروتیـک با خیال، سر و کله نمی‌زنید ؛ بلکه با تخیل مواجهید و بایـد از توصیف عشق‌بازی پرهیـز کـرده و بـه زیبـایی‌آفرینـی و شهود بپردازید. شعر فاطمه فلاح گاه در این ورطه موفـق و گاه مغلوب بوده است؛ با دید ساختارگرایی جزئـی‌نگـر بـه بررسی آن می‌پردازیم.

با /چشم‌های لز بینم/ تا /که رگ گرده در پستانم کیر/
(با چشم های لز بینم)

شعر آغاز اروتیکی داشته و در جای جای خود، قصد ترسیم چنین فضایی را دارد. لز بین همچون صفتی برای چشم به کار رفته و در آن از بازی زبانی استفاده شده است. چه ارتباطی میان این دو وجود دارد؟ چشم‌هایی شبیه چشم زنان همجنس‌گرا؟ یا چشم‌هایی که فقط لز می‌بینند؟ هر دو تفسیر قابل برداشت است.

(پستان‌هات را می‌نوشم)

در این سطر شاعر قصد نوعی آشنایی‌زدایی از فعل نوشیدن را داشته و به گونه‌ای به جای مکیدن، از آن بهره برده است.

واژگان آنیموس و ادیپ روابطی پیرامتنی با اصول روان-شناسی برقرار کرده‌اند. آنیما و آنیموس (به انگلیسی Ani ma and Ani mus)، در مکتب روانشناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ به بخش ناهشیار یا خوددرونی و راستینِ هر فرد، گفته می‌شود که در مقابل نمود برونی شخصیت قرار می‌گیرد. آنیما در ضمیر ناهشیار مرد به صورت یک شخصیت درونی زنانه جلوه‌گر شده و آنیموس در ضمیر ناهشیار زن، به صورت یک شخصیت درونی مردانه. عقده اُدیپ نیز در نظریه‌ی روان‌کاوی به تمایل کودکان برای ارتباط جنسی با والد جنس مخالف، گفته می‌شود، که حسی از رقابت با والد جنس موافق را پدید می‌آورد. در این‌جا، شاعر از ادیپی وارونه سخن گفته و ارتباط خوبی با همجنس‌گرایی در زنان، یعنی موتیف مقید شعر برقرار ساخته است. (رگ کرده در پستانم کیر)

آلت تناسلی مردانه بعنوان یکی از نشانه‌های حس زن‌طلبی، به کار رفته و شکلی از تحقیر مردان را رقم می‌زند. این مفهوم تحقیر در سطر "این لیمو از تکیلا مردتر است" نیز پیاده شده بود. نسبت دادن آلت مردانه به زن می‌تواند به عنوان یکی از مولفه‌های آندروژنی در نظر گرفته شود. از طرف دیگر بیرون زدن و برجسته شدن رگ پستان که عینی‌ست، حضور دارد و رگ آلت که انتزاعی‌ست و حضور ندارد، در کنار هم قرار گرفتن و این‌همانی آن‌ها، فضای اروتیکی را ترسیم کرده است. شاید بزرگترین مشکل شعر، کار نکشیدن از عناصر تعریف شده در آن و تصویرگردانی است. برای مثال، آنیموس و ادیپ هر کدام صرفن در یک سطر به کار رفته و همچنین بین (آنیموس و بوس)، (مرد و درد) سعی بر ایجاد بازی‌های زبانی بوده به چشم نمی‌خورد. شعر از هارمونی نسبتن قابل قبولی برخوردار است. شاعر می‌توانست با ادیت شعر خود و لحن‌گردانی در برخی از سطرها و تغییر چینش آن‌ها، زیبایی خوانش را دو چندان کند؛ مثلن افزودن "و" در آغاز سطر پنجم (و ادیپ وارونه‌ام) یا سطر (می‌نوشم پستان‌هات را) را با تغییر جایگاه فعل، ادیت کند.

اپیزود دوم:

از /دست خودم نیست/ تا انتها؛ (دست خودم نیست) نشانی از بی اختیاری فرد حاضر در فضای شعر و تمایلات جنسی‌ست که او را دیوانه‌وار به سمت معشوق می‌کشاند. در ادامه وقتی (چشم‌هایم روی لبانت راه می‌رود) پس دهان من روی گردنت قرار گرفته یا به لب‌های تو چشم دارم و به آن حرص می‌ورزم؛ هر دو برداشت قابل پذیرش است. فعل "راه می‌رود" نیز همانند "می‌نوشم" در اپیزود نخست آشنایی‌زدایی دیگری رقم زده است. (زیبایی رابطه‌ی پنهانی دارد با تنت) و (خرابکاری عاشقانه‌ایست) حالتی توصیفی به خود گرفته و بهتر است که حذف شود. "طمایل" در این اپیزود با غلط املایی نوشته شده و اگر آگاهانه بوده و منظور شاعر نوعی تمایل غیرعادی‌ست، بهتر بود پیش از آن تمهیدی صورت بگیرد. همان‌طور که گفته شد؛ در بخش‌های میانی اپیزود دوم شاهد توصیفاتی هستیم و ۴، ۵ سطر این بخش، قابلیت خلاصه شدن در دو سطر را دارد و شاعر در زمینه‌ی بهره‌گیری از مولفه‌ی ایجاز و اختصار موفق نبوده است. از آن‌جا که شعر امروز سینمایی نوشتاری‌ست و وظیفه‌ی شاعر معاصر خلق موقعیت، نه شرح چگونگی آن است، به شاعر پیشنهاد می‌شود که در دوری جستن از توصیفات بکوشد. ساختار این شعر متمرکز، پیرامون هم‌جنس‌بازی در زنان می‌چرخید و ارتباطی عمودی میان سطرهای شعر برقرار بود. شعر

پایان‌بندی قابل قبولی داشته و با گذاشتن انگشتانش روی لبه‌های مهبل شعر، کار را یک‌سره می‌کند!
شعر فاطمه فلاح شعر خوبی بود؛ اما می‌توانست با تصویرسازی بیشتر، کار گرفتن بهتر از بازی‌های زبانی و تاویل‌پذیری واژگان، تبدیل به اثری بدیع شود. در پس تمام مولفه‌های تئوریکی که در شعر اتفاق افتاده است با کشف و شهود جدیدی مواجه نیستیم و در انتها فقط متوجه رابطه‌ی یک زن مردنما با زنی دیگر ـ که هویت آن مشخص نیست و می‌تواند عینی یا انتزاعی باشد می شویم.

۳
مینارهای کالجی
بخش ۸

سیستم همنشینی و جانشینی از نگاه فردیناند دوسوسور

مهدی نادری

در مبحث نشانه شناسی؛ به طور مفصل در مورد ارتباط بین نظام دال و مدلولی نشانه‌ها و نحوه‌ی ارتباط آن‌ها با یکدیگر در شعر و چگونگی رسیدن آن به ساختار، توضیحاتی داده شد. بحث در مورد سیستم هم‌نشینی و جانشینی را می‌توان در ادامه‌ی مبحث نشانه‌شناسی مطرح کرد.

به اعتقاد فردیناند دوسوسور؛ در زبان دو نوع پیوند، هم‌نشینی و جانشینی وجود دارد و می‌توان کل نظام زبان را در قالب این دو دستگاه قرار داد. همان‌طور که می‌دانید، ارتباط دال و مدلولی نشانه‌ها را زمانی می‌توان کشف کرد که ارتباط و پیوندی بین نشانه‌ها وجود دارد؛ چرا که هر نشانه به طور مستقل نمی‌تواند حامل پیام باشد. اما ارتباط و پیوند بین نشانه‌ها را پیوند هم‌نشینی و جانشینی تشکیل می‌دهد و باعث می‌شود شعر ساختار قابل قبولی داشته باشد. در واقع نشانه‌ها به مثابه‌ی مصالح یک ساختمان هستند که به خودی خود تولید شعر نمی‌کنند، اما اگر این مصالح در اسکلت ساختمان (سیستم هم‌نشینی و جانشینی) قرارگیرند، ساختمان شعری یا همان ساختار اثر را تشکیل می‌دهند. بنابراین نشانه‌ها در یک شعر، در بستر سیستم هم‌نشینی و جانشینی می‌توانند به مدلولهای مختلف دلالت داشته باشند و باعث شوند شعر تاویل پذیر شود.

سیستم همنشینی

جمله‌ی "رضا به دانشگاه رفت" از سه واژه یا واحد زبانی "رضا"، "دانشگاه" و "رفت" تشکیل شده که نحوه‌ی قرارگیری این سه واژه باعث شده است از جمله‌ی فوق به یک ساختار معنایی برسیم و سطر، قابل تاویل باشد. سیستم همنشینی، همان‌طور که از نامش پیداست؛ با چیده شدن یا همنشین شدن کلمات و نشانه‌ها در کنار یکدیگر، سطر یا جمله به ساختاری معنایی می‌رسد. در این سیستم، کلمات با نحوه‌ی قرارگیری‌شان درکنار یکدیگر، نقش ویژه‌ای پیدا می‌کنند و می‌توان با آن‌ها به عنوان نشانه برخورد و نظام دال و مدلولی آن‌ها را کشف کرد. سیستم همنشینی بیشتر در داستان کاربرد دارد؛ چرا که در داستان، چینش کلمات و نشانه‌ها در کنار یکدیگر به گونه‌ایست که هدف، آشکارسازی سوژه است. از این رو "مجاز" نیز خاصیتی هم‌نشینی دارد. در اشعاری که با زبانی منثور نوشته می‌شوند نیز می‌توان این روابط را کشف و به عنوان نشانه، دلالت‌های معنایی آن‌ها را پیدا کرد. به عنوان نمونه شعری از "دانیال فروتن پژوهی" را بررسی می‌کنیم:

در که باز می‌شود
حتمن بسته می‌شود
پدر می‌آید
قطعن پدر می‌آید
فیلم را کمی بردم عقب
پدر دارد می‌رود
پدر می‌رود؟
پدر رفت
در که باز می‌شود
فقط باز می‌شود.

در این نوشتار قصد بازخوانی و نقد اثـر را نـدارم و تنهـا بـه بررسی و کشف روابط همنشینی آن می‌پردازم. هر دو سیستم همنشینی و جانشینی در بررسی یک متن، در ابتدای امر بایـد یک "چرایی" را در ذهن تشکیل دهد کـه در پاسـخ بـه ایـن چرایی، می‌توان دلالت‌های معنایی کلید واژه‌هـا را بـه دسـت آورد. در سطر دوم، می‌توان گفت: "بسته می‌شود" امـا واژه‌ی "حتمن" در کنار این سطر همنشین شده اسـت. پـس یقیـنن کاربرد این واژه بی علت نیست و این‌جاست کـه بـا سیسـتم همنشینی به بررسی نشانه شناسانه‌ی این واژه می‌رسـیم. دری که باز می‌شود را می‌تـوان نشـانه‌ای از ورود یـا خـروج یـک شخص و یا حالتی مثل غم و شادی از یک خـانواده در نظـر گرفت. اما وقتی راوی "حتمن" را در جمله‌ی بعـد همنشـین می‌کند؛ یعنی از ورود یا خروج شخصی می‌گوید. همین‌طـور در سطر چهارم مولف تاکید دارد که بگوید: "قطعن پدر می-آید". او در سطر قبل گزارش داده که "پدر می‌آید" پس مثـل قبل، یقینن علتی دارد که کلمه‌ی "قطعن" در کنار باقی جمله "همنشین" شده است. می‌توان این‌گونه تاویل کرد کـه راوی در تقابل و جنگ درونی بین شـکاکیت و تلقـین، گیـر کـرده است و با همنشین کردن "قطعن" در ادامه‌ی سطر، تلقین بـه خود را پیروز این تقابل درونی نشـان مـی‌دهـد. او بـه خـود تلقین می‌کند که پدر می‌آید. همچنین در سطر پایـانی: "فقـط باز می‌شود"؛ راوی می‌توانست تنها بگوید: "باز می‌شود" امـا هنگامی که واژه‌ی "فقط" در کنار جمله همنشین شـده پـس باید از دید نشانه شناسانه بررسی شود. راوی در تقـابلی بـین پـذیرش رفـتن پـدر و عـدم پـذیرش و نابـاوری، در آخـر می‌پذیرد که پدر رفته اسـت و دیگـر برنمـی‌گـردد. بنـابراین واژه‌ی "فقط" در کنار سطر پایانی همنشـین مـی‌شـود تـا در بررسی نشانه شناسانه به نکته‌ی فوق برسـیم. همـان‌طـور کـه می‌بینیم، واژه‌های ذکر شده را به تنهایی نمی‌تـوان بـه عنـوان نشانه بررسی کرد اما زمانی که "حتمن" و "قطعن" و "فقط" در شعر قرار می‌گیرند و به ساختار معنایی می‌رسند، می‌تـوان از آن‌ها به چندتاویلی رسید.

سیستم جانشینی

همان‌طور که از نامش پیداست، در این سیستم بـا قرارگیـری کلمات به جـای یکـدیگر روبـرو هسـتیم. بـه ایـن معنـا کـه معمولن برای اشاره به موضوعی، خود آن موضـوع را مطـرح نمی‌کنیم بلکه کلماتی را به عنوان نشانه "به جای" آن استفاده می‌کنیم. بنابراین "استعاره" خاصیتی جانشـینی دارد و از ایـن رو کارکرد سیستم جانشینی در شعر نمود پیدا می‌کند. چرا که در شعر، شاعر هیچ‌گاه مستقیم به هدف شلیک نمی‌کند، بلکه به اطراف هدف شلیک می‌کند تا مخاطب خلاق با استفاده از نشانه شناسی به هدف اصلی شعر یا تاویلی خودویژه برسـد. همچنین در شعر، ما مقید به تعریف یک داستان نیستیم و اگر روایتی به کار گرفتـه شـود بـا بـه کـار گیـری اسـتعاره، کـه خاصیتی جانشینی دارد، روایت را دچار شکست می‌کنیم. این شکست یا به نوعی ایجاد "تعلیق" درشعر، از لحـاظ زیبـایی شناسی از ارزش بالایی برخوردار است.

با توجه به توضیحات بالا نتیجه می‌گیریم که هماننـد سیسـتم همنشینی، در سیستم جانشینی نیز، نشانه‌ها، با توجه به روابط جانشینی دارای هویت و معنا می‌شوند و می‌تـوان بـا کشـف این روابط و در نهایت بررسی نظام دال و مدلولی آن‌هـا، بـه ساختار یک شعر پی برد.

در ادامه برای مثال، بـه بررسـی شـعر "تبعیـدی" اثـر "علـی عبدالرضایی" از کتاب کومولوس می‌پردازم:

"تبعیدی"
حلزونی‌ست
که از لاکش زده بیرون
تا هوایی بخورد
خانه‌اش در برده کودک تخسی
کجا برگردد این تبعیدی بیچاره؟
حتی همین بادی که از پنجره داخل شد

نمی‌تواند کمر بطری‌م بشکند
ای کاش کاشی که تا لب بوسه رفته برگشته بی حاصل
دیوانه‌ام کرده
عاشقم؟!
یا که آدم کشته‌ام؟
بی آن‌که شعری نوشته باشم شادم.

همان‌طور که خواندید، شعر در سطر اول با نام بردن از یک حلزون آغاز می‌شود؛ حلزونی که از لاکش بیرون زده تا هوایی بخورد. چرا حلزون؟ حلزون در سیستم جانشینی با چه کلمه‌ای یا نام چه شخصی جا به جا شده و به جای آن به کار گرفته شده است؟ در سطرهای چهارم و پنجم می‌خوانیم: "خانه‌اش در برده کودک تخسی" و "کجا برگردد این تبعیدی بیچاره؟". پس متوجه می‌شویم که "حلزون" به جای راوی، که حالا تبعید شده، آمده است. بنابراین حلزون در سیستم جانشینی، جای راوی را گرفته که حالا از لاکش بیرون زده تا هوایی بخورد. پس "لاک این حلزون" که خانه‌ی اوست در سیستم جانشینی به جای "وطن" راوی که در تبعید به سر می‌برد جانشین شده است. "کودک تخس" در رابطه‌ی جانشینی به جای کسانی در متن آمده که او (راوی) را در وطن (که به جای آن لاک حلزون آمده) آزار داده و باعث تبعید او شده‌اند.

همان‌طور که مشاهده کردید با استفاده از سیستم جانشینی، کلمات را به مثابه‌ی نشانه فرض کردیم و این‌گونه به نشانه‌ها هویت دادیم و به بررسی نظام دال و مدلولی آن پرداختیم.
باید توجه داشت که بن‌مایه‌ی اصلی هر شعر را "تخیل" می‌سازد و تخیل اگر ساختمند باشد بدل به شعر می‌شود. در ساختمند کردن هر تخیل، اسکلت بنای ما همان سیستم جانشینی‌ست که می‌توان نشانه‌ها را به مثابه‌ی مصالح ساختمان که در آن اسکلت قرار داد و ارتباط آنان را با یکدیگر حفظ کرد تا در نهایت ساختمان ما که همان "شعر" است، شکل بگیرد و بتوانیم از طریق آن به چند تاویلی برسیم.

اندروژنی در ادبیات

فرشاد قاسمی نژاد

از مهم‌ترین مولفه‌های نقد در ادبیات، اندروژنی است. اما اندروژنی چیست، خاستگاهش کجاست و بررسی فیزیولوژیکی آن به چه صورت است؟
اندروژن؛ نام یکی از هورمون‌های مذکر است که در غده‌ی آدرنال تولید می‌شود؛ اما تاثیر آن در زن‌ها به این صورت است که اگر خارج از حد نرمال در بدن آن‌ها موجود باشد، باعث افزایش پرمویی یا کاهش رشد پستان می‌شود. بهتر است که در همین ابتدا به خاستگاه آن نیز اشاره کنیم.
اندروژنی قدمت بسیاری در فرهنگ اساطیر دارد و از آن به عنوان مفهوم وحدت اضداد یا تلفیق دو جنس متضاد یا یکی

شدن آن‌ها یاد می‌شود. اندروژنی در اساطیر یونان در چهره‌ی هرمافرودیت جلوه می‌کند. هرمافرودیتوس فرزند هرمس و آفرودیت پسر زیبارویی است که بر اثر دلباختگی الهه‌ی دریاچه‌ی کری به او، به خواست خدایان المپ جذب او می‌شود و افسانه‌ی خدای دو جنسی یونان به وجود می‌آید. همین‌طور ایده‌ی هرمافرودیت یونانی‌ها و آفرینش دو جنس و جدا شدن کیفیت زن و مرد در رساله‌ی بسیار معروف زیارت افلاطون به این شکل شرح داده می‌شود: آریستوفانس از دو انسان به هم پیوسته نقل می‌کند که خداوندگار زئوس تصمیم به جدا کردن آن‌ها می‌گیرد. بسیاری از خدایان باستان نیز اندروژن بودند؛ به عنوان مثال الهه‌ی هندو شیوا اغلب زن و مرد است و در دو نیمه‌ی زن و مرد مجسم بوده است و از هر دو جنس تغذیه می‌کرده است. و یا میترا همان ایزدبانوی ایران باستان نیز که آیین مهر از او برخاسته، اندروژن بوده است. اما این موضوع در مبحث روانشناسی نیز قابل بررسی است. اندروژنی بر اساس روانشناسی یونگ نوعی شخصیت دهی روانی است که زن و مرد را در یک حالت تعادل خودآگاه نگه می‌دارد. بعد از آن، از دو مفهوم انیما و انیموس به طوری استفاده می‌کند که وجود جان زنانه را در روان جنس مذکر و جان مردانه را در روان جنس مونث برای حفظ تعادل روانی تبیین می‌کند. به طور واحد اندروژنی به این شکل تعریف می‌شود: رفتار توامان دو جنس. تفاوت آن با دو جنسی بودن این است که دو جنسه گاهی زن است و گاهی مرد، اما در اندروژنی فرد هم رفتار زنانه و هم مردانه دارد. اما می‌توان اندروژنی را به سه قسمت تقسیم کرد: ۱ــ فرد هم زمان هم مرد است و هم زن ۲ـ نه زن است و نه مرد ۳ـ گاه زن است و گاه مرد. اما آیا اندروژنی در ایران هم وجود داشته است؟ شاید بتوان گفت تا حدی، اما به طریقی دیگر. مثلن در تئاتر ایران زن‌پوش‌ها یا مردپوش‌ها را داشته‌ایم. اما حداقل در سه چهار دهه‌ی اخیر در ایران، اندروژنی و تمهید اندروژنیک یا به عبارت دیگر، بیان هم زمان روان مردانه و روان زنانه، به این صورت بوده است که زن همیشه دچار نوعی تحقیر بوده است؛ مثلن در قسمت زن‌پوشی؛ چون به هر حال زن‌پوش بودن و مرد پوش بودن هم می‌تواند قسمتی از تمهید اندروژنیک باشد. به خصوص در تئاتر، تلویزیون و سینما زن‌ها تضعیف می‌شدند؛ مثلن وقتی یک مرد، زن‌پوش می‌شد، نقشی منفی را ایفا می‌کرد؛ یک عفیفه‌ی خانه نشین، ابلیس، هرزه و بدکاره یا بدچشم. در مقابل، مردپوش‌ها همیشه قهرمان بودند. یعنی این انتقال، دچار یک نابرابری بوده است. اما شرایط در خارج از مرزهای ایران به چه صورت بوده است؟ برای مثال در رمان اورلاندو اثر وولف، یک چهارم زندگی اورلاندو در قالب یک مرد و سه چهارم دیگر آن در قالب زن می‌گذرد. اورلاندو یک نجیب زاده‌ی نزدیک به ملکه الیزابت بوده که چهارصد سال هم زندگی کرده است. اما مورد قابل توجه در ضد رمان هرمافرودیت اثر علی عبدالرضایی و رمان اورلاندو این است که وقتی از یک جنس به جنس دیگر گذار می‌کنیم، بافت متن هم دچار تغییر می‌شود؛ مثلن در رمان اورلاندو، زمانی که شخصیت اصلی مرد است، چارچوب‌های کلامی سخت و خشن وجود دارد، اما به محض این‌که وارد آن سه چهارم دیگر می‌شویم، نرم‌تر و منعطف‌تر می‌شود. در ضد رمان هرمافرودیت هم به همین صورت است که در واقع مرز بین زنانگی و مردانگی در این‌جا مورد توجه است. اندروژنی در این‌جا دو آینه در دو وجه یک شخصیت دارد: شهلا و شهریار که قسمت‌های مربوط به شهلا و شهریار در بخش اول گنجانده شده است. شهلا و شهریار در واقع همان معادل‌های انیما و انیموس هستند. اما موضوع قابل توجه، گذار بافت متن همراه با شخصیت‌ها است؛ همان اتفاقی که در واقع در اورلاندو می‌افتد. حال می‌توانیم بحث را در قالبی آوانگارد پیش ببریم (پساساختارگرایی دو جنسی). جایی که در واقع باید شالوده شکنی کنیم، از منظر جنسیت به جهان و انسان و مفاهیم نگاه کنیم، اما لزومن جنسی و حتی دو جنسی نگاه نکنیم و این موضوع اهمیت بسیاری دارد؛ حتی در نظریه‌ی کوئیر که در آن واژه‌ی کوئیر به افرادی اطلاق

می‌شود که از نظر جنسی متفاوت هستند؛ مثل هم‌جنس گرایان زن و مرد، دوجنس‌گراها و دگرباش‌ها. اما در کل نظریه‌ی کوئیر مجموعه‌ای از عقاید بر پایه‌ی این امر است که هویت‌ها ثابت نیستند. هویت می‌تواند دستخوش تغییر قرار گرفته و ثابت نباشد. این نکته بسیار قابل توجه است؛ این‌که هویت‌ها نمی‌توانند به صورت غایی مشخص کننده‌ی هویت یک انسان باشند. طبق این نظریه به طور کلی صحبت کردن در مورد گروهی مثل زنان، هم‌جنس گرایان، دگرباش‌ها و غیره بی‌مفهوم است. زیرا هر هویت برگرفته از تعداد زیادی عناصر و پیش فرض‌های مختلف است. این نظریه پیشنهاد می‌کند که انسان‌ها مفاهیم مربوط به هویت‌های ثابت را به گونه‌های مختلف و مبتکرانه زیر سوال ببرند. نظریه کوئیر تا حد زیادی از اثر جودیت باتلر تحت عنوان آشفتگی‌های جنسیتی و آثار میشل فوکو وام گرفته شده است.

در ادامه‌ی این بحث می‌توانیم به نظام نرینه محور اشاره کنیم. در این نظام، مرد مرکز عالم هستی و زن در حاشیه است. ادبیات مقوله‌ای مرد سالار بوده و زن‌ها هم هنگام صحبت از معشوق، خود را جای مرد می‌گذارند و معشوق را به عنوان یک زن مورد ستایش قرار می‌دهند. حتی متفکران بزرگ در طول تاریخ همیشه در جنس مرد متبلور می‌شوند، در حالی که هرگز اندیشمندان زن به آن صورت تاثیرگذار نبوده‌اند. این موضوع را می‌توان به زبان تعمیم داد. این مسئله تا جایی پیش رفته است که تعدادی از فمینیست‌های معاصر، زبان را هم دستگاهی نرینه محور و حتی تقویت کننده‌ی سلطه‌ی جنسیتی می‌دانند. برای مثال ژولیا کریستوا با طرح نوشتار زنان و زبان بدن سعی می‌کند دستگاه نرینه محور را واژگون-سازی کند و دست به خلق زبانی بزند که حالات و زبان زنانه را به نوشتار در بیاورد. می‌توان گفت اندروژن در تمام حوزه‌ها مانند دین، ادبیات، اسطوره و... با غلط خوانی، چیزی را اصلاح و پاک نمی‌کند، بلکه به هر آن‌چه هست با نگاه هر آن‌چه نیست نگاه می‌کند. یک پساساختارگرای دو جنسی، کاستی‌ها، نابرابری‌ها و حاشیه‌های این زبان را بررسی می‌کند تا در نهایت کاری کند که کفه‌ی ترازوی ادبیات پایین نیاید. پس ما باید این نکته را همیشه مد نظر داشته باشیم که هنگام خلق آثار باید دوجنسیتی فکر کنیم و عاری از جنسیت باشیم. این می‌تواند یک تکنیک و در واقع یک سبک باشد، اما باید فراتر از این نگاه کرد. ما باید عاری از جنسیت شویم و این اساسی‌ترین نکته در مبحث اندروژنی است؛ مانند کاری که علی عبدالرضایی در هرمافرودیت می‌کند و متن را از درون جنسیت‌زدایی می‌کند. در برخورد با آثار هنری می‌توانیم بحث اندروژنی را به عنوان یک دستگاه مختصات در نظر بگیریم و هنگام بررسی آثار هنری، آن‌ها را از این منظر مورد نقد قرار دهیم. انسان امروزه باید علیه نگاه‌های دوآلیستی قیام کند؛ اندروژنی یکی از نگاه‌های متعالی در این راستا است. ادبیات در صورتی به سمت تکامل حرکت می‌کند که هر کدام از ما بتوانیم با نگاه اندروژنیک به تحلیل آثار بپردازیم و حتی آثار خود را خلق کنیم.

و اما در پایان بحثی انتقادی مطرح می‌شود. در این‌جا نگاه وسیع‌تر و جامعه شناسانه به اندروژنی خواهیم داشت. اندروژنی عبور از جنسیت را مطرح می‌کند ولی پساساختارگراهای دوجنسی به این مقوله نپرداخته‌اند که آیا موضوعی که روی آن مانور می‌دهند الگویی عملیاتی است یا فقط در سطح یک نظریه باقی می‌ماند؟ آیا علاوه بر این که فراجنسیتی فکر می‌کنیم باید فراجنسیتی هم عمل کنیم؟ در این‌جا بحث انتخاب هم باید زیر سوال برود. آیا رها کردن قید و بندهایی که از کودکی در ما گذاشته شده است، فراتر دانستن هویت از جنسیت و موارد مشابه، الگوهای عملیاتی هستند؟ به این معنا که مثلن اگر من مرد هستم و به هم‌جنس گرایی علاقه ندارم، (زیرا هویت چیز ثابتی نیست و باید یک پساساختارگرای شالوده شکن و دوجنسی باشم) باید طبق این الگو علی‌رغم علاقه‌ام (که علاقه خود در این‌جا محل بحث است) با هم‌جنس م ارتباط برقرار کنم؟ در این‌جا بحث علاقه مطرح می‌شود، اما این علاقه خود نیز از کودکی تلقین شده است؛ به واسطه‌ی نیروهایی که از کودکی به ما داده شده

و از ما گرفته شده است. شاید گاهی باید نظریه‌ای را خواند و پس از درک، از آن عبور کرد، زیرا الزامن نمی‌توانند یک الگوی عملیاتی باشد. این‌جا باز هم سوال ایجاد می‌شود که آیا پساساختارگراهای دو جنسی و شالوده شکن می‌توانند تئوری خود را به عنوان یک الگوی عملیاتی ارائه دهند یا خیر؟

استفاده از صفت

مریم زمانی

در شعر امروز، به دلیل خصلت توضیحیِ صفت، استفاده از آن توصیه نمی‌شود، مگر در موارد خاص.

صفت، نقشی فرعی در ساختمان دستور زبان دارد که دقت در کارکردهای گوناگون آن می‌تواند منجر به ایجاد تحولاتی در ساختارهای نحوی زبان شود. در کتاب‌های دستور زبان فارسی، صفت را از ارکان فرعی کلام می‌دانند و با تعریفی مختصر، از منظرِ معنایی به چند گروهِ "صفت‌های ساده، برتر و عالی"، با رویکرد زبان شناسانه به انواع "ساده و مرکب"، و صفات مرکب را به انواع "صفات فاعلی و مفعولی" تقسیم کرده‌اند. جهان شمولی، از جمله امتیازات بزرگ هر شعر محسوب می‌شود؛ یعنی هر شخصی که به خوانش شعر می-پردازد، باید گمان کند که او مخاطب شعر است و این شعر برای او سروده شده است. به عبارت دیگر، شعر باید دامنه‌ی وسیعی داشته باشد، اما صفت‌ها و توضیحات زیاد، شعر را از این حیطه دور می‌کنند؛ برای مثال وقتی قرار است از یک اسب حرف بزنیم اگر کلمه‌ی "اسب" را به تنهایی بیاوریم، شامل تمام اسب‌های موجود می‌شود؛ یعنی محدوده‌ی آن گسترده است. اما تصور کنید یک کلمه کنار کلمه‌ی اسب بیاوریم؛ مثلن "اسب سفید"؛ همان‌طور که می‌بینید، اسب-هایی که این ترکیب دربر می‌گیرد خیلی محدودتر است و بسیاری از اسب‌ها یعنی اسب‌هایی با رنگی غیر از سفید از دایره خارج می‌شود. حالا کلمه‌ی دیگری کنار این ترکیب می‌آوریم؛ مثلن "اسب سفید ماده"؛ اکنون مشاهده می‌کنید که دایره تنگ‌تر و محدودتر شد. پس هر چه به تعداد صفت‌ها را اضافه کنیم، از جهان شمولی شعر دورتر می‌شویم؛ تعداد مصداق‌های آن کمتر می‌شود؛ فرصت تاویل‌های متعدد را از خواننده می‌گیرد؛ شعر را فست فودی می‌کند و اشتیاق دوباره

خوانی را از مخاطب می‌گیرد، زیرا در همان خوانش اول شاعر همه چیز را لو می‌دهد. اما گاهی می‌توان با صفت به تصویرسازی پرداخت؛ آن هم زمانی است که صفت با پشتوانه‌ی تشبیه و مجاز به موصوف نسبت داده شود. برای فهم بیشتر این مسئله، در ادامه توضیحاتی در مورد مجاز و تشبیه ارائه می‌شود و سپس به بررسی مثال‌ها می‌پردازیم.

اصولن در ادبیات، بسیاری از واژه‌ها در معنای اصلی خود به کار نمی‌روند اما باید قرینه‌ای موجود باشد تا مقصود و منظور فهمیده شود. همچنین باید ارتباطی بین معنای اول (حقیقی) با معنای دوم (مجازی) وجود داشته باشد؛ در علم بیان به این رابطه علاقه می‌گویند. اگر این ارتباط (یعنی علاقه) وجود نداشته باشد، به هیچ وجه نمی‌توان از یک واژه به واژه‌ی دیگر رسید؛ مثلن از پایه گفت و به فرش رسید، زیرا بین این دو مسئله ارتباط وجود دارد. مجاز علاقه‌های بسیاری دارد و هر شاعر به تناسب خلاقیت خود می‌تواند علاقه‌ی جدید ایجاد کند. از مشهورترین علاقه‌های مجاز، می‌توان مجاز با علاقه‌ی جزئیه و کلیه، حالیه و محلیه و ... را نام برد. اما آن‌چه از همه بیشتر به کار ما می‌آید و موضوع بحث را دربر می‌گیرد، مجاز با علاقه‌ی شباهت است که به آن استعاره هم می‌گویند. این نوع مجاز در ادبیات، بسیار مرسوم است که به محض دیدن شباهت بین دو امر، یکی را به جای دیگری به کار می‌برند. این مجاز به تصویرسازی نیز کمک می‌کند.

و اما مقوله‌ی تشبیه؛ تشبیه ادعای همانندی بین دو یا چند چیز است و دارای چهار رکن است: مشبه، مشبه به، وجه شبه و ادات تشبیه.

تشبیه: ادعای همانندی بین دو مسئله است.

مشبه: چیزی یا کسی است که قصد مانند کردن آن را داریم.

مشبه به: چیزی یا کسی که مشبه را به آن مانند می‌کنیم.

وجه شبه: ویژگی یا ویژگی‌های مشترک میان مشبه و مشبه به است.

ادات تشبیه: واژه‌ای که نشان دهنده‌ی پیوند شباهت است.

اما نوع دیگری از تشبیه وجود دارد که به آن "تشبیه بلیغ" می‌گویند؛ در این نوع از تشبیه، وجه شبه و ادات را می‌توان حذف کرد. به طور کلی، تشبیه باعث می‌شود حالت‌ها و مسائلی که سعی در بیان آن‌ها داریم، عینی‌تر شوند و به تصویرسازی نزدیک‌تر شویم. اما تشبیه بلیغ به علت حذف دو رکن تشبیه، تلاش ذهنی بیشتری می‌خواهد و لذت ادبی و اداعای اتحاد در آن بیشتر است.

برای فهم بهتر این مسائل و قدرت تصویرسازی آن‌ها به بررسی یک مثال می‌پردازیم:

لاکپشت

غربت
پاساژی‌ست
با مغازه‌های قرن بعد
و جانورانی در حال خرید
لاکپشتی که لاک ندارد
تبعیدی‌ست
خانه‌اش را کش رفته‌اند.

در "غربت پاساژی‌ست"، شاعر از تشبیه بلیغ، استفاده و غربت را به پاساژی تشبیه کرده است، سپس از جانورانی در حال خرید صحبت می‌کند که استعاره محسوب می‌شود و فعل انسانی را به حیوانات نسبت داده است.

در ادامه "لاکپشتی که لاک ندارد تبعیدی‌ست"؛ شاعر بار دیگر از تشبیه بلیغ استفاده کرده و توانسته با استفاده از این تکنیک‌ها، تصویری در ذهن مخاطب ایجاد کند.در پایان باید گفت همین تصویرسازی‌ها از اهداف اصلی شاعر است، زیرا او دنبال به تصویر کشیدن مسائل است نه روایت آن‌ها.

هرمنوتیک

محمد مروج

زمانی که با متنی ادبی برخورد می‌کنیم، چگونه معنای آن را درک کنیم؟ بین معنا و مفهوم چه تفاوتی وجود دارد؟ آیا نقدی که روی اثری نوشته می‌شود، غایی و نهایی‌ست؟
این‌ها همه پرسش‌هایی هستند که پاسخ آن‌ها در فهم و درک "هرمنوتیک" نهفته است. در این مقاله، به شرح معنای هرمنوتیک می‌پردازیم.

هرمنوتیک از واژه‌ی یونانی هرمس گرفته شده است. هرمس، پیام‌آور خدایان بود که سخنان آن‌ها را دریافت می‌کرد و برای آدمیان شرح می‌داد. در سده‌های میانه و پس از پایان یافتن سیطره‌ی کلیسای کاتولیک، کتاب مقدس به میان مردم کوچه و بازار آمد و آن‌ها توانستند آزادانه به تفسیر آن بپردازند. آغاز هرمنوتیک به مثابه‌ی یک علم جدید را می‌توان در آثار شلایر ماخر و شاگرد او، دیلتای دید. در کل، می‌توان هرمنوتیک را به ۳ دوره تقسیم کرد:

۱ـ دوران کلاسیک (مولف محور): که با شلایر ماخر و دیلتای آغاز می‌شود. این دو معتقد به وجود معنای غایی و فهم نهایی از یک اثر بودند و وظیفه‌ی مفسر را شناخت اثر و بررسی نشانه‌های درون متن و رسیدن به معنای نهایی، می‌دانستند. اشکال این نظریه این است که دست‌یابی به منظور نهایی مولف به علت بعد زمان و مکان، همیشه مقدور نیست. یعنی یا نویسنده مرده است یا فرهنگی که نویسنده در دل آن، اثرش را خلق کرده با آداب و رسوم کشور خواننده، غریب و نامانوس است.

۲ـ هرمنوتیک فلسفی (متن محور): از مفسران مشهور این دوره می‌توان به نیچه، هایدگر، گادامر و پل ریکور اشاره کرد. این‌ها در پی این بودند که ثابت کنند فهم نهایی و مولفه‌ای تحت عنوان نیت مولف وجود ندارد. فهم، آن چیزی‌ست که خواننده از آن برداشت می‌کند. آن‌ها اساسن به معنای اصیل و نهایی باور ندارند.

۳ـ هرمنوتیک نوین (خواننده محور): در این دسته، تاویل گرانی چون اریک هرش، رولان بارت، دریدا و میشل فوکو قرار دارند. مثلن هرش می‌گوید معنا، آن چیزی‌ست که خواننده از متن می‌فهمد و مقصود، هدف نهایی مولف است. در واقع هرش تمامی تفاسیری را که از یک متن در چهارچوب خاصی انجام می‌شود، درست می‌داند و معتقد بود راه‌های رسیدن به هدف، در اشخاص مختلف، متفاوت است.

سیر تحول دانش هرمنوتیک از آغاز تا به امروز را دیدید. ما به نظریه‌ای مابین این‌ها اعتقاد داریم؛ یعنی نه به طور کامل دنبال قصد و نیت نویسنده یا شاعر هستیم، و نه کاملن متن محور. اعتقاد ما بر این است که مفسر باید با دانستن اطلاعاتی مثل مولفه‌های ادبی (روابط ترامتنی، نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، مرگ مولف و ...) و یا بیوگرافی مختصری از نویسنده و نیز شرایط فرهنگی و سیاسی و اجتماعی که اثر در آن شکل گرفته است، متن را تاویل کند.

به این دو جمله از رمان "زوج‌ها" اثر "جان اپدایک" و تفسیر آن توجه کنید:

"نظر تو در مورد زوج جدید چیست؟"

"هانماها، پیت و آنجلا لخت بودند"

حال احتمالاتی که با خواندن این جملات در ذهنمان شکل می‌گیرد را بررسی می‌کنیم:

* یکی از شخصیت‌ها، احتمالن پیت یا آنجلا هانما گوینده‌ی جمله‌ی اول است.

* جمله‌ای که در علامت نقل و قول آمده شاید اصلن ادا نشده و ممکن است فکر یا پرسشی باشد که یکی از آن دو مطرح کرده‌اند.

* شاید خطاب شخصی دیگر به جز پیت و آنجلا، یا ندایی آسمانی باشد؛ این احتمال ضعیف است. جان آپدایک نویسنده‌ای رئالیست است و از این تمهید استفاده نمی‌کند و احتمال این‌که شخصی دیگر آن‌جا حضور داشته باشد نیز ضعیف است، زیرا از نظر فرهنگی، برهنه بودن دو نفر نزد بقیه در بیرمنگام آن زمان کار زشتی بوده است.

* پیت و آنجلا ممکن است زوجی باشند که نام خانوادگی مشترک آن‌ها، هانماست.

* شاید هانما نام قبیله‌ای‌ست و همه‌ی آن‌ها در تالاری بزرگ، برهنه و در حال انجام مراسم مذهبی خاصی باشند.

* نام خانوادگی مشترک، دلیل بر زن و شوهر بودن آن‌ها نیست. شاید خواهر و برادری خردسال، پدر و دختر و یا مادر و پسری زناکار و بی بند و بار هستند.

* احتمال اصلی این است که پیت و آنجلا زن و شوهرند که پس از بازگشت از جایی (مثلن یک مهمانی) در حالی‌که در اتاق خواب برهنه‌اند، از زوج جدیدی که آن‌جا دیده‌اند، حرف می‌زنند.

دیدیم که ۷ تاویل می‌توان از این دو جمله کرد. ما با خواندن ادامه‌ی کتاب و ربط دادن بخش‌های مختلف معنایی آن به هم، متوجه می‌شویم که تفسیر آخر درست است. عوامل زیادی در تفسیر دخیل هستند و ما باید اطلاعات تاریخی، روان‌شناسی، جامعه شناسی، فرهنگ و آداب و رسوم، سیاسی و در نهایت ذهنی خلاق داشته باشیم تا از خواندن اثر لذت بیشتری ببریم.

در مثالی دیگر، سراغ شعر "کالباس" از "علی عبدالرضایی" می‌رویم:

کالباس

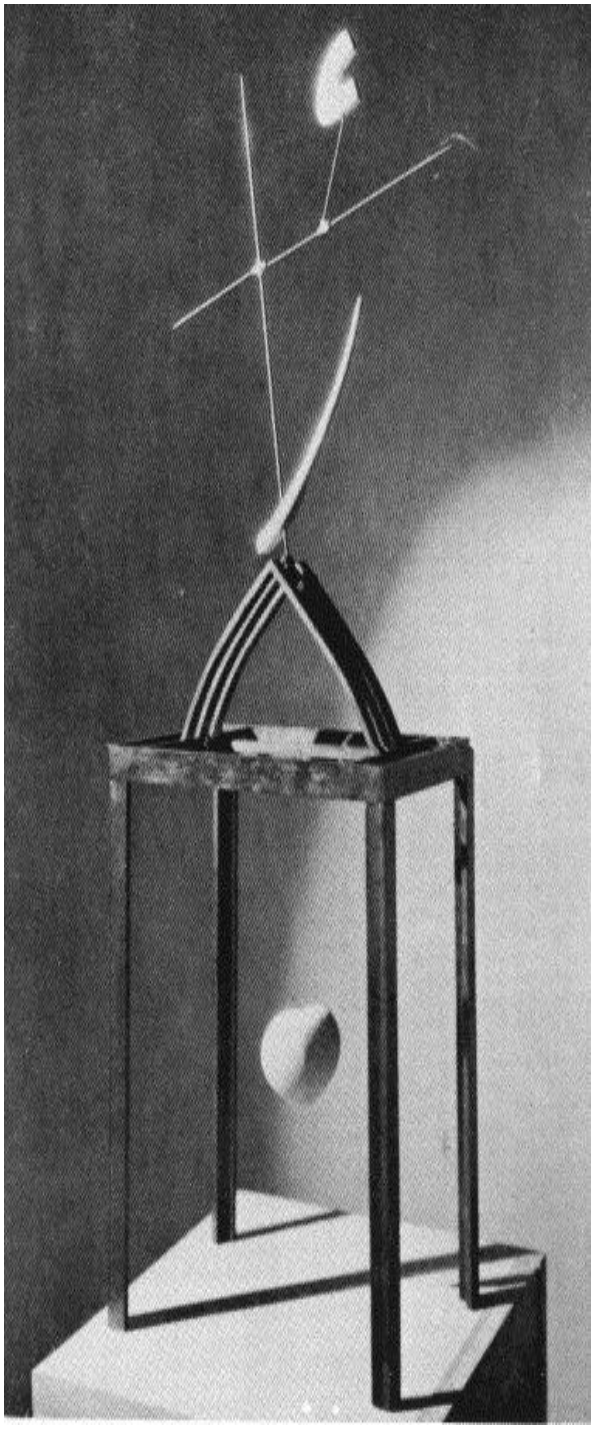
دست‌هایش را که در عکس افتاده بود دو دستی گرفتم
وقتی که پا شد تشکر نکرد
ـ می‌توانم با شما قدم بزنم؟
نگفت نه
دست‌های او را می‌گیرم
و بر عکس راه می‌رویم
کسی را که در چشم‌های تو مخفی کردند
هر چه می‌گردم بیشتر گم می‌کنم
ـ راستی شما عروسی نکرده‌اید؟
نمی‌گوید
ـ نمی‌کنید؟
نگفت نه!
کردیم!
روزها مثل باد می‌گذشت
و شب چند ثانیه بیشتر نبود
ما دو عکس تنها بودیم

که دنیا می‌خواست از آلبوم بیرونمان کند
کرد! باور نمی‌کنید!؟

امشب که بر عکس دیگری خوابیده‌ام
سری به آن آلبوم بزنید
و از یخچالی که درش را در عکس باز می‌کنید
هرچه می‌خواهید
ببخشید! فقط کالباس داریم!

در خوانش اول، روایت مردی‌ست که به عکسی قدیمی نگاه می‌کند و خاطرات گذشته‌اش را مرور می‌کند. زنی که عاشقش شده، با او عروسی کرده و بعد از مدت کوتاهی از هم جدا شده‌اند، یا معشوقه‌اش مرده است. حال اگر خواننده‌ی حرفه‌ای با زندگی علی عبدالرضایی اندک آشنایی داشته باشد، می‌تواند چنین تفسیر کند که این شعر، داستان رابطه‌ی عبدالرضایی و ادبیات ایران است. عکس، چون چیزی قدیمی و کلاسیک است و حالتی نوستالژیک دارد، می‌تواند اشاره به ادبیات سنتی و زنگار گرفته‌ی ایران باشد که علی عبدالرضایی دستانش را می‌گیرد تا به آن کمک کند و با به وجود آوردن موج شعری دهه‌ی هفتاد، آن را وارد عرصه‌ی تازه‌ای کند. ولی روزگار اجازه نداد همکاری این دو ادامه پیدا کند و او از ایران خارج شد و بر عکس دیگری می‌خوابد. (وارد فرهنگ و ادبیات کشوری دیگر می‌شود)
در پایان شعر، وی از خواننده می‌خواهد تا حال و روز امروز ادبیات ایران را ببیند که فقط در آن، کتاب‌های فست فودی و چیپ چاپ می‌شود و اشاره‌اش به کالباس (که خوراکی‌ست با ارزش غذایی پایین و ارزان قیمت که در دسترس مردم عامه قرار دارد) به همین خاطر است.
پس دیدیم که داشتن اطلاعات جانبی به ما کمک کرد تا از این شعر، دو تاویل مختلف داشته باشیم که شاید نیت مولف چنین نبوده است ولی ما خواننده‌ای لیبرال هستیم که با فکر، به تفسیر متون می‌پردازیم.

در کل، هرمنوتیک موضوع سختی نیست و حتی ما در زندگی روزمره و دیالوگ‌های شخصی‌مان از آن استفاده می‌کنیم. وقتی با دوستی در یک اتاق نشسته‌ایم، او می‌گوید



"لطفن در را ببند"؛ اگر ما در گفت و گو وارد بحثی جنجالی شده باشیم، شاید منظور او این است که دهانت را ببند و

خفه شو؛ اگر بدانیم هوای بیرون سرد است، معنای سخن او این است که در را ببند تا سرما وارد نشود؛ اگر جایی هستیم که بیرون اتاق، شلوغ است و می‌خواهیم حرفی خصوصی بزنیم، یعنی در را ببند تا کسی صدایمان را نشنود.

آشنایی زدایی

مجتبی دارابی

از آشنایی زدایی به عنوان غریبه‌گردانی یا عادت زدایی تعبیر می‌شود. زندگی برای خیلی از انسان‌ها یکنواخت پیش رفته است؛ این یکنواختی بدل به عادت می‌شود. به عنوان مثال صبح از خواب بیدار می‌شویم و مجموعه کارهای هر روز را تکرار می‌کنیم. این عادت سبب می‌شود تا هیچ اتفاق جدیدی در زندگی ما رخ ندهد. گاهی شعرهایمان نیز دچار عادت می‌شوند و در این حالت، شاعر برای فرار از یکنواختی مجبور است دیگر با شعرهای خود زندگی نکند. در اصل شاعری که دچار یکنواختی شود دیگر شعر را یک تجربه‌ی ذهنی و یک کشف حاصل از نگاه جدید نمی‌داند، بلکه به یک دنباله رو تبدیل می‌شود؛ مثلن در شعر پساهفتاد، همیشه از ماه به عنوان معشوقی زیبا تعبیر می‌شد. اما یک نفر با آوردن سطرهایی چون: "چرا ماه زیباست؟/ کسی نمی-پرسد!!" عادت زدایی کرده است و در اصل با یک دید جدید به آن ماه همیشگی نگاه می‌کند. این‌جاست که می‌توان از این سطرها به عنوان آشنایی زدایی تعبیر کرد. تا آن‌جا که شاعر از خود و جهان پیرامون می‌پرسد که چه دلیلی برای زیبایی ماه دارند؟ سیاره‌ای که از دید او حتی نورش هم متلعق به خودش نیست! این تعبیر زیباست اما بعد از مطرح کردنِ آن، خود نیز دچار عادت می‌شود و هر کسی بعد از آن، چنین تعبیری را به کار ببرد در واقع یک دنباله رو خواهد بود.

شعر، هنر افراد نخبه است، این افرادِ نخبه با چینش درست کلمات شعر درخشانی را می‌سازند. هر شعر یک نشانه است و یک تمهید در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. این روایت باید به زبانی شاعرانه مطرح شود تا تاثیرگذاری عمیق‌تری داشته باشد. حسّیت یکی از ارکان اصلی هر شعر است؛ به عبارتی چگونگی انتقال مطالب به مخاطب برای ما مهم است.

در ابتدا تعریفی از آشنایی زدایی را مطرح می‌کنیم.

آشنایی زدایی چیست؟

آشنایی زدایی یا defamilization، یک روش هنری برای بیان مفهوم‌های متداول به مخاطب، با استفاده از زبانی ناآشنا و یا عجیب و غریب به منظور افزایش درک از آن موضوع است. به عبارتی با گذر از سطح، به عمق یک مساله می‌پردازد. گاهی این گذر می‌تواند در ظاهر زبان رخ دهد و گاه در دل یک مفهوم.

آشنایی زدایی معادل همان اُستروِنِی است که به عنوان یک مفهوم مرکزی در مکتب فرمالیسم روسی شناخته می‌شد و در اصل به توصیف و تعریف آن‌چه به عنوان ادبیت شناخته می‌شود، می‌پردازد. در این مفهوم، نوواژه دو کاربرد دارد: ایجاد مفهوم عجیب و غریب، کنار زدن تعاریف قبلی. در این بین باید گفت واژه‌ی جدید یک معنای گسترده‌تر است که نه تنها شامل "یک آیتم واژگانی کاملا جدید" می‌شود، بلکه "یک کلمه‌ی از پیش موجود که دارای معنی مخدوش شده است" را نیز شامل می‌شود. این نوواژه در نهایت، یک حس جدید ایجاد می‌کند، گاهی اوقات، به بخش دوم تغییر معنایی، و یا گسترش معنایی نیز گفته می‌شود. به عبارتی، با آوردن یک کلمه در یک مفهوم جدید، سبب گسترش معانی آن کلمه می‌شود. البته نوواژه، متفاوت از لحن اجرای کلمه است و در بخش معنایی اتفاق می‌افتد.

در تعریف فرمالیست‌های روسی از آشنایی زدایی، با استفاده از تکنیک‌ها، زبان عادی به زبانی شاعرانه تبدیل می‌شود؛ در اصل، زبان به عنوان یک هیئت، ادراک را افزایش می‌دهد. در نظر آن‌ها، عادت، دشمن هنر است و هنرمند مجبور به نوآوری است؛ یعنی خارج از چارچوب‌های معمول، ادراک را با تعابیری جدید و عجیب و غریب ایجاد کند.

نظریه پرداز اصلی این مفهوم، "ویکتور شکلوفسکی"، از روش "تولستوی (Tolstoy)"سرمشق می‌گیرد؛ یعنی "دیدن چیزها خارج از زمینه‌ی معمولی و طبیعی وجودشان". شکلوفسکی سپس با ذکر نمونه‌هایی از آثار تولستوی تکنیک آشنایی زدایی را به تفصیل تشریح می‌کند و نشان می‌دهد که تولستوی چگونه با استفاده از نظرگاه یک دهقان، یا حتی یک حیوان، می‌تواند امر آشنا را به صورتی بیگانه بیان کند. هنر، خود در معرض زمان است؛ تمهیدات خاص برای آشنایی زدایی هم تن به عادت می‌دهند و به قراردادهایی بدل می‌شوند که سرانجام، همان اشیاء و رخدادهایی را که هدف از ابداع این تمهیدات آشکار کردن آن‌ها بود، تار و مبهم می‌کنند. پس وجود یک متن واقع گرایانه‌ی دائمی امکان پذیر نیست.

به نظر شکلوفسکی، آشنایی زدایی در ادبیات در سه سطح عمل می‌کند:

۱ـ در سطح زبان

۲ـ در سطح مفهوم

۳ـ در سطح اشکال ادبی

در سطح زبان: آشنایی زدایی، زبان را دشوار کرده است و عامدانه آن را به صورت مانع درمی‌آورد؛ در این مورد مثلن می‌توان از انباشت صداهای دشوار و نیز کاربرد وزن در شعر نام برد.

در سطح مفهوم: آشنایی زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته شده و با نمایش دادن آن‌ها از چشم‌اندازی متفاوت، آن‌ها را به چالش می‌کشد؛ مثلن تولستوی در داستان "شلنگ انداز"، غیر منطقی بودن جهان بشری را از دید یک اسب نشان می‌دهد.

در سطح اَشکال ادبی: آشنایی زدایی از قراردادهای ادبی، از طریق شکستن معیارهای مسلط هنری و ارائه‌ی معیارهای نو، و نیز از طریق ارتقای ژانرهای ادبی فرعی، مانند مضحکه و داستان پلیسی به سطح هنرهای زیبا صورت می‌گیرد.

در ابتدا مفهوم آشنایی زدایی در نقد ادبی به کار گرفته شد که بسیار مفید بود. این مفهوم فرآیندی را توصیف می‌کرد که در مورد انواع مختلف ادبیات معتبر بود و ادبیات را از سایر وجوه کلامی متمایز می‌ساخت. آشنایی زدایی ایجادِ پایگانی از عناصر را درون اثر ادبی میّسر ساخت؛ به این ترتیب که اصلِ آشنایی زدایی به عنوان اصل محوری عمل می‌کرد و تمامی عناصر دیگر، تحت سیطره‌ی آن قرار می‌گرفتند. در نهایت، آشنایی زدایی به برداشت تازه‌ای از تاریخ ادبی منجر شد. برداشتی که نه بر ادامه‌ی سنت، بلکه بر گسست‌های ناگهانی از گذشته، و پیدایش قواعدِ هنری نو استوار بود.

در بحث آشنایی زدایی، اختلافات ناچیزی میان تفکر شکلوفسکی و یاکوبسن وجود دارد. شکلوفسکی تمهیدات ادبی را قطعی و تغییر ناپذیر می‌دانست، که در واقع به خودی خود عامل آشنایی زدایی بودند، اما فرمالیست‌های متاخری مانند یاکوبسن، تمهیدات ادبی را پویا و تغییر پذیر می‌دانند. به عنوان مثال، یاکوبسن در بحثی که با عنوان برجسته نمایی مطرح می‌کند، تمهیدات ادبی را وابسته به عملکردی که طی دوره‌های ادبی مختلف وجود دارد، در نظر می‌گیرد و تغیرات آشنایی زدایی را بیان می‌کند. در واقع مفهوم آشنایی زدایی در مکتبی مانند پراگ، امری درون متنی است. به عقیده‌ی آن‌ها تمهیدات ادبی، خود پس از مدتی به صورت معلوم و آشنا در

می‌آیند و در این‌جا آن‌ها بحث تمهیدات ادبی خاصی را مطرح می‌کنند که عملکردی جدید داشته باشد، تا قادر به انتقال آن مفهوم برای مخاطب خود باشند.

ما قادر به تعریف آشنایی زدایی هستیم اما این‌که آشنایی زدایی در چه سطح می‌تواند اتفاق بی‌افتد یا با استفاده از چه مفاهیمی می‌توانیم آن را اجرا کنیم، در طول زمان دچار تغییر می‌شود.

آشنایی زدایی سه دسته ترفند را شامل می‌شود.

دسته‌ی اول، بحث توازن یا موسیقی شعر است که شامل توازن واژگان و لحن است؛ مانند شعر نیمایی که بعد از شعر کلاسیک آمد، بعد از شعر نیمایی شعر سپید و در شعر سپید، لحن و هجاچینی دست به آشنایی زدایی زدند.

دسته‌ی دوم مربوط به هنجار گریزی است؛ هنجار گریزی خود شامل چند بخش است: هنجار گریزی دستوری؛ یعنی ایجاد دگرگونی در ساختار سطحی و نحوی جملات و امر برجسته‌سازی.

هنجار گریزی نوشتاری یا دیداری؛ یعنی در این بخش می‌توانیم از عناصر دیداری خط و فرم نوشتار استفاده کنیم.

هنجار گریزی واژگانی؛ در این بخش از نوواژه (کلمه‌ای جدید با مفهومی جدید) می‌توانیم استفاده کنیم.

هنجار گریزی معنایی؛ در بحث هنجار گریزی معنایی می‌توانیم از بحث‌های ادبی استفاده کنیم؛ مانند استعاره، پارادوکس، نماد، استحاله و ... و معنای جدیدی خلق کنیم.

دسته‌ی سوم آشنایی زدایی از زاویه‌ی دید است؛ در واقع زاویه‌ی دید ما نسبت به محیط اطراف، که می‌تواند از دید یک شیء یا حیوان یا هر زاویه‌ی دیگری باشد.

سیستم دیونیزوسی و آپولونی

پویان فرمانبر

دیونیزوس مربوط به بُعدِ شورشی، غیر منطقی و بدوی ذهن است. (مثلن شاعرهایی مثلِ رمبو یا مایاکوفسکی که حسِ شورشی و آزادی دارند این قوه پررنگ تر است)

دیونیزوس اساسن مردی بی پروا، بدوی و دارای حالتِ شور، شوق، حرارت و زندگی بود. بنابراین اشعاری که دارای این خصوصیات باشند، این قوه در آن‌ها برجسته‌تر است. اما آپولون با منطق و عقلانیت سر و کار دارد. در واقع زمانی که بحثِ تعقل پیش کشیده شود قوه‌ی آپولون وارد میدان می‌شود.

در فلسفه‌ی غرب معمولن برای نظریه پردازی از خدایان اساطیرِ یونان استفاده می‌کردند. (همان‌طور که نیچه از دیونیزوس و آپولون استفاده کرد)

پس ما برای آشنایی با این تئوری مجبور هستیم که افسانه‌ی این دو خدا را مرور کنیم:

دیونیزوس، فرزندِ زئوس، در اساطیرِ یونان ملقب به خدای شراب بود؛ خدای آری گو؛ آری به زندگی. رسالت آن، ایزد شراب، زراعت انگور، قداست می، نظارت بر جشن‌های مقدس، حاصل‌خیزیِ طبیعت و نشان دهنده‌ی هنر ادیان مختلف بود، که منطقه‌ی جغرافیاییِ آن نامعلوم است و در افسانه‌ها گفته شده که چون آگاوه زئوس را تحقیر کرده پس دیونیزوس در پیِ انتقام از وی بود.

از نکات جالبی که درباره‌ی دیونیزوس می‌توان ذکر کرد، زاده شدنِ آن از ران و داشتنِ جامی خرگوشی است که شرابش هرگز تمام نمی‌شد.

آپولون مانندِ دیونیزوس فرزندِ زئوس بود که یک برادر دو قلو و یک فرزند هم داشت و در اساطیرِ یونان، به خدای روشنایی معروف بود.

آپولون به خدای خورشید، موسیقی، کمانداری، هنرها و پیشگوی جنگ اساطیر هم مشهور بود؛ در جزیره‌ی دلوس زندگی می‌کرد و در افسانه‌ها آمده که اژدهایی را کشت و چنگی را که هرمس ساخته بود سازِ مخصوصِ خودش کرد. آپولون هوادار زئوس نبود و با یکدیگر جنگ داشتند. نکته‌ی جالبی که درباره‌ی آپولون می‌توان گفت این است که او مجرد و همجنس‌گرا بود ولی زن‌های زیادی را عاشق خود کرد و به فساد کشاند.

نیچه در قرن ۱۹ در کتاب زایش تراژدیِ خود با قرار دادن خرد، در برابرِ غریزه به اصلِ دوگانگیِ آپولون و دیونیزوس رسید. وی به فلسفه‌ی جنگ معتقد بود و چون نبردِ دیونیزوس و آپولون منجر به خلق اثر هنری می‌شود آن را در دسته‌ی جنگِ نیک قرار داد. آپولون را اصل فردیت می‌دانست که به جهان نظم می‌دهد و آن را فردی می‌کند، دیونیزوس را از فردیت گریزان می‌دانست که درست خلافِ آپولون عمل می‌کند.

برای مثال ،لحظه‌ای که یک شاعر به انرژیِ شاعرانه می‌رسد و شروع به نوشتنِ شعر می‌کند، غریزه و قوه‌ی دیونیزوسیِ آن فعال شده و دیگر به فکرِ رعایت کردنِ مؤلفه‌های ادبی نیست. اما چند روز بعد که آن انرژی از بین رفت، شاعر، شعر خود را به صورتی ویرایش می‌کند که حسیت و مرکزِ قوه‌ی دیونیزوسی از بین نرود و تنها انشعابات آن را قوه‌ی آپولونی پر کند.

در واقع لحظه‌ی شعر گفتن، سیستم دیونیزوسی فعال است و زمانِ ادیت و ویرایشِ اثر سیستمِ آپولونی. اما این میزان‌ها در سبک‌های شعر، متفاوت است و گاهی دیونیزوس پررنگ‌تر است و گاهی آپولون! اما به طور معمول دیونیزوس بر آپولون غلبه می‌کند.

به عنوان مثال در قالب‌های سنتی (مثنوی، غزل، قصیده و ...) به اجبار قوه‌ی دیونیزوسی سرکوب می‌شود و تنها سیستم آپولونی‌ست که جولان می‌دهد؛ زیرا تا شاعر بخواهد انرژی-اش را روی کاغذ بریزد باید به فکر رعایت کردنِ وزن‌های عروضی واقافیه ای باشد و این انحصار، قوه‌ی دیونیزوسی را می‌کُشد. اما در اشعاری مانندِ "دایره" اثر "علی عبدالرضایی"، شاعر بدونِ اجبار آپولون را پررنگ‌تر از دیونیزوس می‌نویسد.

"شما دارید شعری به نامِ دایره می‌خوانید"

همان‌طور که می‌بینید از همان ابتدای شعر، شاعر قصد دارد که مخاطب را با توجه به تکنیک فاصله گذاری سرِ کار بذارد و با دو دو تا چهارتا کردن اثر را به جلو براند. پس چون عقلانیت و حساب کردن محورِ اصلیِ این شعر است ما آن را شعری آپولونی می‌خوانیم. اما در اشعارِ شورشی مانندِ "پاریس در رنو" از علی عبدالرضایی، شعر مدام گریز می-زند، فرار می‌کند و یک‌جا بند نمی‌شود، قوه‌ی دیونیزوسی پررنگ‌تر است.

و یا در شعرِ "من آشخور بودم" از کتاب "فی البداهه" که بازی با کلمات، تکرارِ واژگان و حالتِ فی البداهه بودنِ این شعر حاکی از پررنگ‌تر بودنِ سیستم دیونیزوسی نسبت به آپولونی است.

باید به این نکته اشاره کرد که سیستم دیونیزوسی و آپولونی، تنها مختصِ شعر نیست و در هنرها و مسایل دیگر هم وجود دارد؛ مثلن در جایی که با طنز روبرو هستیم، دیونیزوس فعال‌تر از آپولون دیده می‌شود و یا در سینما که فیلم‌های سوررئالی و آوانگارد و پر از شور و شعف (مانند فیلم inception اثر کریستوفر نولان) قوه‌ی دیونیزوسی بر آپولونی غلبه کرده است. همچنین در فیلم‌های سیاسی و رئالیستی، سیستم آپولونی بر دیونیزوسی غلبه می‌کند. (مانند فیلم "۱۹۸۴"، "فهرست شیندلر"، "مونیخ" و ...)

حتی در سیاست هم این قوه‌ها نقش دارند؛ به عنوان مثال در تفکرات آنارشیستی، دیونیزوس بر آپولون غلبه کرده است،

زیرا یک آنارشیست، سرور ستیز است و در واقع خواهان نابود کردنِ نُرم کنونی است.
یا در تفکرات مرتجعان، آپولون بر دیونیزوس غلبه می‌کند، زیرا با هر گونه چپ گرایی و رادیکالی مخالفند.

تفکیکِ شعر اروتیک و پورن

شیما قاسمی

اولین تفاوت شعرِ اروتیک و پورن، درجه‌ی شعریت آن-هاست؛ در شعرِ پورن، خیال پردازی، سطرهای نامرتبط و توصیف وجود دارد، اما هدف اصلی در شعر اروتیک (که نتیجه‌ی تخیل، خواهشِ حسی و اشتیاق است) تحریکِ قوه‌ی زیبایی شناسیِ هنریِ مخاطب است؛ یعنی در آن مبحثِ هنری، درد با شعفی متفاوت از شادی همراه می‌شود (مانندِ تفاوتی که بین اندوه و غم وجود دارد).
پورن به معنایِ فاش و آشکار است؛ هر چیزی که فاش و سطحی باشد می‌تواند پورن محسوب شود؛ حتی اگر یک شعر سیاسی باشد.
نباید انتظار داشت که همیشه در یک شعرِ پورن، تابو شکنی اتفاق بی‌افتد یا اسامی اندام‌های جنسی به کار برده شود؛ به طور مثال وقتی در شعری به صورتِ مستقیم از حکوت صحبت کنیم و بگوییم "مرگ بر فلان حکومت"، با ادبیاتِ پورن سر و کار داریم زیرا از روحِ آن به صورتِ فاش صحبت شده است.
در فیلمِ "بزرگراهِ گمشده‌ی لینچ"، تمام عناصر لخت است و صحنه‌های پورن دارد. اما چه چیز باعث می‌شود این فیلم با وجودِ چنین صحنه‌هایی، پورن را در ذهنِ ما تداعی نکند و ما آن را حس نکنیم؟
باید گفت در آن فیلم، همه‌ی مباحث در اختیار هنر است و هر چیزی که در خدمتِ هنر باشد اروتیک محسوب می‌شود.
یکی از معضل‌هایی که در شعر فارسی وجود دارد، نوعِ نگاه به شعر است، کم سوادی و فرهنگِ پایین باعث شده است که تفاوتهای اروتیک و پورن به صورت کامل و درست معرفی نشود.
برای مثال در ویکی‌پدیایِ فارسی، شعر اروتیک به این صورت معرفی شده است: شعرِ اروتیک، متنی است که هدف آن برانگیختنِ شهوت و توصیف صحنه‌های عشق‌بازی است.
اما واقعن این چنین است؟ با این توضیحات متوجه می‌شویم که تعریف پورن، جایگزینِ هنر یا شعر اروتیک شده است.
مسئله‌ی عشق و روابطِ عاشقانه، بخش بزرگی از ادبیات را تشکیل می‌دهد. ادبیات اروتیک (تن‌کامگی) یکی از شاخه-های ادبیات است که در جوامعِ ادبی و در دوره‌های مختلف دیده می‌شود؛ که بعد از نیمه‌ی قرنِ نوزدهم، مفهومِ مدرن آن در اروپا و آمریکا به کار گرفته شد. تعدادی از شاعران و رمان نویسان هم به این نوع از ادبیات به صورتِ حرفه‌ای پرداخته‌اند.
اگر واژه‌ی اروتیک را ریشه یابی کنیم، ریشه‌ی آن به ادبیات یونان می‌رسد. "اِروس" نامِ خدایِ عشق در ادبیات یونان بوده است، با مرورِ زمان، موضوعاتِ عاشقانه را با ادبیاتِ اِروتیک نام گذاری کرده‌اند.
معنایِ مدرنِ این واژه، که از اروتیک به دست آمده "تن‌کامگی" است. ادبیات اروتیک در واقع حسِ شهوانی و غریزه‌ی جنسی را در قالبِ هنر با در نظر داشتن روابط سالمِ عاطفی به نمایش می‌گذارد.
در ادبیاتِ اروتیک به صورتِ مستقیم از اندام‌ها و تابوهای جنسی صحبت نمی‌شود و صحنه‌سازی‌ها به شکل هنری است.
اما در ادبیات پورن، بیشتر روی امیال و خواسته‌های جنسی تاکید می‌شود و هیچ محدودیتی در این نوع از اشعار وجود ندارد؛ هدف از ادبیات یا شعرِ پورن، برانگیختنِ حسِ شهوانی

و غریزه‌ی جنسی است. غریزه‌ی جنسی سانسور نمی‌شود و مسائل و تفکراتِ تشریفاتی و اخلاقیِ جامعه، این واقعیت را پنهان کرده و از بازگو کردن آن خودداری می‌کند.
در شعرِ پورن، تخیلی که درباره‌ی سکس و امیالِ شهوانی است به طورِ مستقیم به نمایش گذاشته می‌شود. در این نوع از ادبیات، اندامِ جنسی دیگر به عنوانِ تابو محسوب نمی‌شود، بلکه مانندِ سایرِ اعضایِ بدن از آن نام برده می‌شود. در جوامعِ سنتی اندام‌های جنسی به عنوان یک تابو شناخته می‌شود و نام بردن و نوشتن از آن خلافِ اخلاق است؛ بر این اساس می‌توان اروتیک و پورن را از هم جدا کرد. باید به این نکته توجه کرد، شخصی که شعر اروتیک خلق می‌کند شاعری اروتیستی یا شاعرِ اروتیست است و به این سبک، اروتیسم گفته می‌شود، پورنوگرافیسم هم شاعری است که پورنوگرافی بنویسد.
شاعرِ اروتیسم در وحله‌ی اول به هنر و حسیتی که وقت اجرایِ اثر صرف می‌شود توجه دارد و اگر تصویری لخت را می‌آورد نتیجه‌ی دریافتِ شهودِ شاعرانه‌اش بوده؛ اگر آن را بیان نکند دچارِ خود سانسوری می‌شود و گویی به شعور و ذاتِ شعر توهین کرده است. این موضوع در طول تاریخِ شعر فارسی بین شاعران و نویسنده‌گانِ ایرانی کاملن مشهود است وتعدادِ اندکی سعی بر انجامِ چنین تابو شکنی کرده‌اند.

قضاوت‌های اخلاق گرایانه باعث شده است به ادبیات اروتیک کمتر پرداخته شود. یکی از دلایلی که این ادبیات نتوانسته در بین جوامعِ سنتی و دین‌مدار جایگاه مناسبی پیدا کند، برداشتِ غیر واقع‌بینانه از اروتیک بوده و این‌که بین اروتیک و شعر پورن تفاوتی قائل نمی‌شوند.
با توجه به اشعار فروغ فرخزاد، سعیِ او برای رسیدن به اروتیک مشخص می‌شود؛ در قسمت‌هایی، توصیف‌ها به پورن رسیده است و در جاهایِ دیگر تخیلِ سکچوال دارد. اشعار مهسته‌ی گنجوی (قرنِ چهارم، هم عصرِ رودکی) نیز نمونه‌ی بارزی از ادبیات اروتیک است؛ که در شعری تن-کامه، سکسِ یک زن با دو مرد را به تصویر کشیده است.
متاسفانه امروزه افرادی هستند که دغدغه‌ی آن‌ها به ابتذال کشیدنِ جامعه توسطِ ادبیات و شعر اروتیک است و این تفکر نادرست، باعث پسرفت این نوع ادبیات شده است، در حالی که زنی در قرنِ چهارم ادبیاتی تن‌کامه نوشته است.
شعر "چرنوبیل" از "علی عبدالرضایی" یکی از اشعاری‌ست که در عینِ اروتیک بودن، شعری رادیکالی ـ سیاسی ـ فرهنگی است؛ در این شعر از اندام زنانه به صورت خشن در رسیدن به جنایات و اتفاقات روز استفاده شده است. این موضوعات خشن به خلق زیبایی کمک به سزایی کرده و اروتیک بودنِ شعر، حاصلِ به کارگیری از اندام‌های جنسی و عشق نیست.

چرنوبیل

"من یهودی نیستم
اما صدایت می‌زنم ال"

"اِل" نامِ خدایِ یهودی‌ها است، شاعر، عظمتِ زن را در حد خدا دیده و آن‌قدر تحتِ تاثیرِ این بزرگی و زیبایی قرار گرفته که با دیدنِ آن بسیار متحیر شده است. (این زن عجب خدایی است)

"عبری نمی‌دانم
ولی مطمئنم
نام فامیل تو جز آشویتس نیست"

عبری زبان کلیمی‌ها است، "شاعر مطمئن است که داغیِ تن آن زن مثلِ کوره‌ی آدم سوزیِ هیتلر است"، داغیِ تن به کوره‌ی آدم سوزی تشبیه شده است.

"پستان‌هات
دو پشته کشته مرده
در نسل کُشیِ ارامنه"

شاعر این‌جا "پستان‌ها" را به عنوانِ دو پُشته‌ی گنبدی شکل از اجساد دیده است.
نسل کُشیِ ارامنه: در حمله‌ای که کشور ترکیه به ارمنستان می‌کند، در آن‌جا نسل کشی به راه می‌اندازد و تعدادِ کُشته‌ها آن‌قدر زیاد شده که رویِ هم انباشته می‌شوند (اجساد، پُشته پشته روی هم انباشته می‌شوند). شاعر در این‌جا "پستان‌ها" را به شکلِ دو گنبدِ زیبا می‌بیند؛ یعنی عاشقانِ آن زن (کشته مُرده‌ها) روی پستان‌هایش تلنبار شده‌اند.

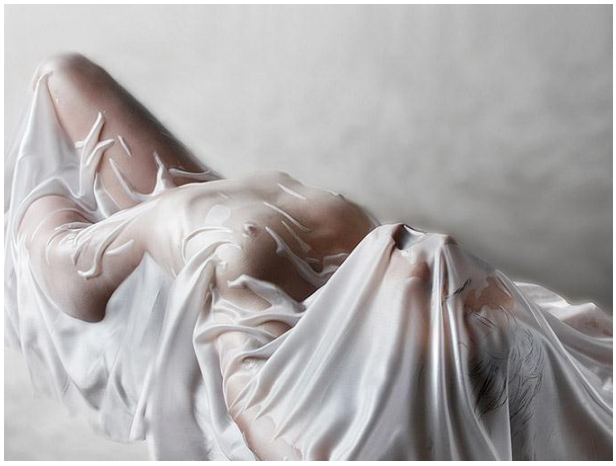
"بین دو رانت
دو داعشی پشت وانت
پیشِ تو طالبان پنهان است"

در این قسمت، شاعر مقعدِ زن را به نشستنِ دو داعشی پشتِ وانتی در حالِ حرکت تشبیه کرده است؛ دو سرِ گردی که اگر بزرگتر هم باشد زیبایی را بیشتر نمایان می‌کند که پشتِ وانت در حال حرکتند؛ یعنی تکان خوردنِ لُپ‌ها.

پیشِ تو طالبان پنهان است: شاعر در موردِ واژن (آلتِ تناسلیِ زن) صحبت می‌کند که چه ویژگی‌هایی دارد. آن را به چیزی گوشت‌خوار تشبیه که به خاطرِ خاصیتِ مکندگی‌اش همه چیز را به داخل خود جذب کرده است.

"اندامت شکنجه گاهِ زبان است"

در این سطر، منظور مؤلف این است که اگر شاعری بخواهد در موردِ بدن معشوق او صحبت کند، شکنجه می‌شود، چرا که از سخن گفتن در مورد زیبایی‌های بدن معشوقِ او ناتوان است.



"قحطی در دلِ بابی ساندز
و اعتصاب می‌کند غذا
اگر تو نیایی
مثل سونامی به غارتِ
فوکوشیما"

بابی ساندز: شخصی ایرلندی-ست، که برایِ استقلالِ کشورش مدتی طولانی اعتصابِ غذا می-کند و اسطوره‌ی اعتصابِ غذاست، که در این‌جا حتی خودِ غذا هم اعتصاب کرده است.
اگر تو نیایی مثلِ سونامی به غارتِ فوکوشیما: در موردِ سونامی صحبت می‌کند که چند سالِ پیش در ژاپن اتفاق افتاد و باعثِ انفجارِ نیروگاه‌ها شد.

"لب‌هات
رآکتورِ نیروگاه
نفس‌هات
موادِ رادیواکتیو"

شاعر در این‌جا از کُشندگی صحبت می‌کند که چقدر این لب‌ها تاثیر گذارند و نفس‌هایش که موادِ رادیواکتیو هستند.

"و من خرابه‌ای در چرنوبیل
که بر صورتش چینی
تنها نوشته‌ای بینی"

خرابه‌ای در چرنوبیل؛ یعنی شاعر در آن انفجار به خرابه بدل شده است.
که بر صورتش چینی: در زبانِ چینی هر چیزی به شکلِ خودش نوشته می‌شود؛ انگار به زبانِ چینی، بینی‌ام را روی صورتم کشیده‌ای؛ یعنی تمامِ این اتفاقاتِ بزرگ (سونامی، آشویتش) به خاطرِ حضورِ معشوقه‌اش بوده است.

"زیبایی تو بی رحم است
فارسی را چنان هلاک کرده‌ای
که در هر قرار ...دادش درآمد سرِ ترکمانچای"

آن‌قدر آدم‌ها با نگاهِ معشوق تحتِ تاثیر قرار می‌گیرند که نگاه کردن به او آدم کُشی و فاجعه‌ست.
فارسی را چنان هلاک کرده‌ای: در مورد قرارداد ترکمانچای که بینِ ایران و روسیه بسته شد که در آن آذربایجان و خیلی از مناطقِ ایران از روسیه پس گرفته می‌شود، صحبت شده است.
قرار ...دادش: در این‌جا دو معنا را به ما نشان می‌دهد؛ معنایِ اول: قراردادِ ترکمانچای، و معنایِ دوم: هر قراری که بین زن و مرد یا دختر و پسری وجود داشته باشد.

"و زلزله آمد در بم
بعد از آن‌که فرستادی
صدام را به آبادان"

یعنی همه‌ی این اتفاق‌ها (زلزله، حمله‌ی صدام) به خاطرِ معشوق و زیبایی‌اش افتاده است.

"تنت بیت المقدس است
گردنِ کشیده‌ات نوارِ غزّه
و غزوه‌های محمد برای تو بود"

در این‌جا تنِ معشوقه‌اش را به بیت المقدس (جایی که مقدس است و حرمت دارد) تشبیه کرده است..
و غزوه‌های محمد؛ یعنی حتی جنگ‌های محمد با کفار به خاطرِ آن زن بود و باز هم تمامِ این اتفاقات (سونامی، صدام، زلزله، غزوه‌های محمد و ...) به خاطر زیباییِ او بوده است.

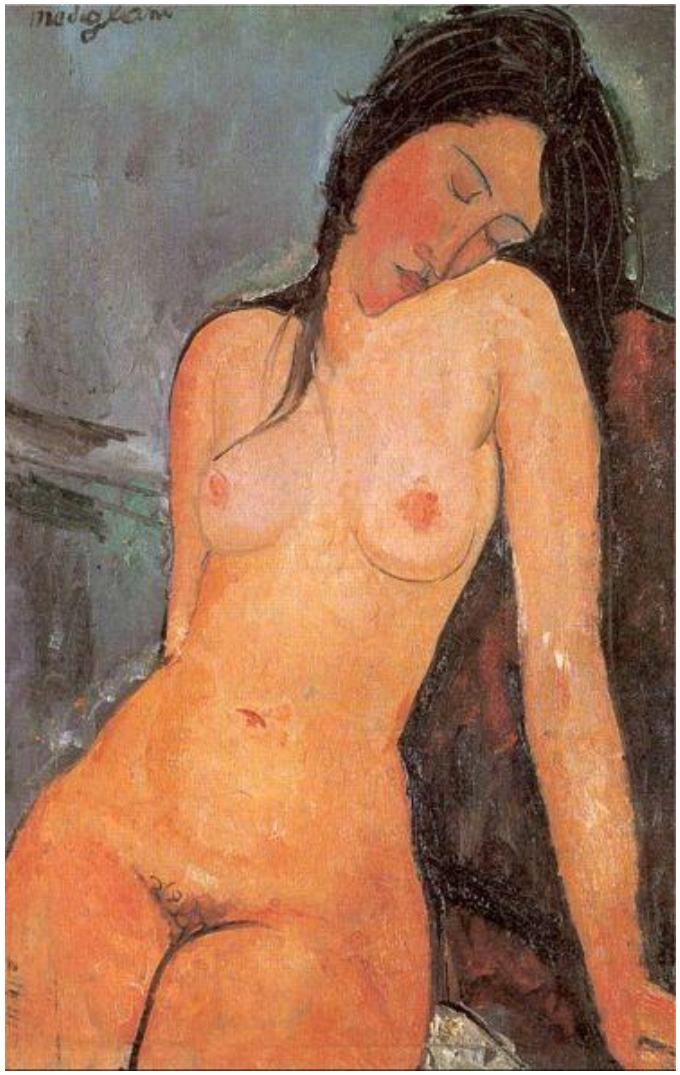
"حتی تبعید من
که مجبورم کرده در انگلیس
بی تو بمانم
و دستِ فرانسه نخوانم"

حتی تبعیدِ شاعر هم (که منظور تنهایی است) باز به خاطرِ او بوده است.

"زیباییِ تو ویرانم کرده"

در این‌جا باز هم از قدرتِ زیباییِ یک زن گفته شده است که چطور می‌تواند یک مرد را ویران کند و او را از هم بپاشد.

"و با این‌که ژاپنی نمی‌دانم
مطمئنم
ترجمه‌ی چشمانت هیروشیماست"



با این‌که شاعر زبان ژاپنی را بلد نیست، ترجمه‌ی آن چشم-های ویرانگر را به هیروشیما (انفجار) ربط داده است؛ یعنی با نگاه او از هم می‌پاشد.

این شعر با توجه به فجایعِ انسانی که وجود دارد، توصیفِ اروتیکِ یک مسئله است؛ یعنی نشانه‌هایی که از آن در این شعر صحبت شد حوادثِ مهمی است که وجود دارد.

معمولن در شعر اروتیک، همیشه از ظرافت گفته می‌شود اما در این‌جا شاعر از نقطه‌ی عکس، فجایع و بروزِ حوادثِ مهمی برای توصیفِ این کارِ اروتیک استفاده کرده است.

نکته‌ای که در این‌جا می‌توان به آن اشاره کرد در مورد ترجیع است؛ یعنی در این قسمت‌هایی که شاعر نام برده است:

"زیباییِ تو بی رحم است، تنت بیت المقدس است، اندامت شکنجه گاهِ زبان است، زیباییِ تو ویرانم کرده"

به این چهار قسمتی که نام برده شد ترجیع گفته می‌شود؛ یعنی شاعر یک سطر را به چند شکل، به زیبایی اجرا کرده است. به خاطرِ زیباییِ فرمِ شعر، گاهی اوقات می‌توان آن سطر را باز هم تکرار کرد و سطرهای شبیه به آن را نوشت که در این‌جا شاعر به چهار شکلِ متنوع آن را اجرا کرده است.

در پایان با توجه به اشاراتی که درباره‌ی شعر اروتیک و شعر پورن و چگونگیِ تفکیک این دو گفته شد؛ امید است این شعر در جایگاهِ خودش در ادبیات ما قرار گیرد و طرز فکر جوامعِ سنتی باعث نابودیِ رسالت این شعر نشود.

گزاره های ایدکی
بخش۹

شهود شاعرانه

سعید کج کلاه

شعر، مقوله‌ای کاملن حسی است، اما وقتی سخن از خلق شعر به میان می‌آید، بعضی از شاعران، آن را زیر سلطه‌ی الهامات مقدس قرار می‌دهند؛ برای مثال احمد شاملو در مصاحبه‌های خود، شعر را کاملن ناخوآگاه و بدون تفکر معرفی می‌کند، به نحوی که با گذشت زمان می‌توانست با شعر خود ارتباط برقرار کند.اما آیا این تعریف درستی است؟آیا بدون تفکر در ابژه‌هایی که با آن‌ها در ارتباط هستیم می‌توان به نگاهی شاعرانه رسید؟

در پساهفتاد، جنبشی تئوری علیه شعر آپولونی رایج در ایران انجام شد. شاعرانی انگشت شمار، با هوش و ریزبینی، دست به خلق آثاری زدند که حاصل تفکر شاعرانه بود؛ از تکنیک فاصله گذاری استفاده کردند تا به

مخاطب خود حضور عقل را حین نوشتن شعر نشان دهند؛ علی‌رغم آشنا بودن ابژه‌ها از زاویه‌ای متفاوت، آن‌ها را به تصویر کشیدند و این موضوع، برای مخاطب کشفی جدید بود. در واقع پیش متن‌هایی که مخاطب در ذهن خود داشت به همراه تفکر شاعر، منجر به خلق تفکری تازه می-شد؛ تفکری عمیق که پیش زمینه‌ی کار فیلسوفان است.

تفکر شاعر؛ قدرت تمرکز و فکر آوری است و تخیل؛ حاصل تمرکز بر فضایی در ذهن. تفکر و تمرکز شاعر، درون یکدیگر زیست می‌کنند. هر سطر در اشعاری که با خیالات شاعر همراه می‌شود، خوب و دلنشین است، اما سطرها با هم ارتباطی ندارند و شاعر دچار پراکنده گویی می‌شود؛ این شعرها به تخیل(کشف و تفکر) نرسیده‌اند. در مقابلِ این خیالات و پراکنده گویی‌ها، شاهدِ اشعاری هستیم که در آن ارتباط سطرها، چیدمان کلمات، ارتباط نشانه شناسی، نوع نگاه، نوع تصویر، نوع چینش ابژه‌ها و حتی نوع زبان در خدمت تفکر و تخیل شاعر است.

فرم در شعر سپید

یاشار امانی

فرم در شعر، یکی از مهم‌ترین خصیصه‌هایی‌ست که باعثِ تاثیر گذاریِ هر چه بیشتر شده و کلامِ شاعر را در اجرا، انتقال پذیرتر می‌کند.

یکی از اشکالِ شعر، هیأتِ ظاهری و فرم در زبان است؛ یعنی در شعر به وسیله‌ی نوعی رابطه‌ی جانشینی، همنشینی و نشستِ کلمات در سطرها (که همان فرمِ زبانی است) و همچنین با رابطه و به نوعی ساختِ سطرها و ترجیح (تکرارِ موتیفِ مقید) به فرمی مشخص دست پیدا می‌کنیم.

برای مثال، به گزینشِ واژگان در شعرِ "زلزله" از علی عبدالرضایی توجه کنید؛ در این شعر، فرمِ آهنگین و جایگزینیِ کلمات به خوبی ادا شده و بعضی از فعل‌ها مانندِ "تکان دادن" و "در آوردن"، جای خود را به ریختن و کندن داده‌اند؛ این نوع استفاده از فعل، بسیار به جا بوده و اثر را به فرم رسانده است.

بُعدِ دوم، ترجیح است؛ یعنی به نوعی قابِ شعر (که در مثالِ فوق موتیفِ مقید به ظاهر زلزله است) توجه می‌شود، اما در واقع چیزی که وجود دارد دیکتاتوری است که در اپیزودِ آخر (با کامل کردنِ قابِ شعر توسطِ ترکیبِ "اجازه آقا") بسیار هوشمندانه به آن گریز زده شده است.

شعرِ خوش فرم، شعری است که قابل تغییر نباشد؛ در واقع فرم در جهانِ بیرون و روی کاغذ شکل نمی‌گیرد، بلکه مکانِ شکل گیریِ فرم در ذهنِ خودِ شاعر است.

فرمِ شعر، بحثی کلی است که با سمیولوژی، ساختار، ساختار معنایی، آوا شناسی، تمپوی کلمات و تخیل (که

مهم‌ترینِ آن‌هاست) ارتباطی قوی دارد و هر شعری با وجودِ تمامِ نکات به فرمِ ایده‌آلِ خود می‌رسد.فرم تعریفِ مشخصی ندارد، بلکه مانند جهانی است که نمی‌توان آن را با جملات تعریف کرد.

بهترین راهِ شناخت و فهمِ فرم، حس کردن و درکِ آن است؛ این شناخت و عرفانِ کلمات است که فرم را توضیح می‌دهد؛ در نتیجه فقط می‌توانیم در موردِ فرم سخنرانی کنیم، نه اینکه سعی بر تعریفِ آن داشته باشیم.

شعر اجرا

شهره کیوان

اصطلاحِ "پوئتری پرفورمنس" یا همان "شعر اجرا" نخستین بار توسطِ هدویگ گورسکی، شاعر امریکایی، پیشنهاد شد؛ وی قطعات موسیقی را مختصِ شعرهای خود می‌نوشت؛ هر قطعه مربوط به شعری خاص بود؛ همچنین شعرها را با لحنی آهنگین می‌خواند و از این جهت بود که کار او در برخی موارد به خوانندگی بسیار نزدیک می‌شد. پس از دهه‌ی شصت، شاعرانی نظیر آرمیتاژ و دافی، شاعرهای بریتانیایی، با به کارگیری لحن محاوره‌ای در شعر، استفاده‌ی بیشتر از دیالوگ و روایت‌گری به جای توصیف محض و با کاهش دادن پیچیدگی‌های تکنیکی شعر، مخاطبان زیادی را جذب کردند. به طوری که از آن پس اجرای شعر به عنوان یک منبع درآمد اقتصادی محسوب گردید. از سال ۱۹۸۵ به بعد، در امریکا نوعی المپیک شعری به راه افتاد. در مسابقات اجرای شعر، هر شاعر روی سن، سه دقیقه برای اجرای شعر خود زمان داشت؛ هر یک از تماشاچی‌های حاضر در سالن نمره‌ای بین یک تا ده به وی داده و بعد برنده را مشخص می‌کردند. محتوای شعر در این مسابقات در درجه‌ی دوم قرار داشت و کسی که هیجان بیشتری به مخاطبان القا می‌کرد به عنوان برنده انتخاب می‌شد. واکنش منتقدان به این مسابقات بسیار منفی بود، به نحوی که اسلم پوئتری را مرگ هنر اعلام کردند.

شعر اجرا در هر کشوری متفاوت از دیگری تجربه شد و شاعران هر کشور با تمرکز بر پیشنه‌ی فرهنگی و ادبی خود شکل‌های تازه‌ای از اجرای شعر را در مقابل مخاطبان قرار می‌دادند.

در امریکا به خاطر علاقه و استقبال از کمدی، اجرای شعر نیز شبیه به آن شد. اما در انگستان (که در موسیقی و تئاتر پیش‌گام بود) نمونه‌های بیشتر هنری از تلفیقِ اجرای شعر با همراهی موسیقی و همچنین تئاتری ثبت گردید؛ بیشتر سعی بر این بود تا عنصر اجرا به نحوی به کار گرفته شود تا معانی پنهان و ارزش‌های ادبی متن بهتر ارائه گردد و به

هیجان آوردن مخاطب چندان مد نظر نبود. اولین کنفرانس شاعرانِ اجرا، در دانشگاه باث اسپا در سال ۲۰۰۳ در انگلستان برگزار گردید. در این دانشگاه، واحدی با عنوانِ اجرای شعر، آموزش داده می‌شد.

و اما در ایران به دلیل اهمیت شعر نزد ایرانیان، اجرای شعر همیشه و به صورت‌های مختلف تجربه شده است که بارزترین آن‌ها دکلمه خوانی و نقالی می‌باشد. اصولن اجرای شعر در ایران بیشتر در مناسک و آیین‌هایی تجربه شده که در آن‌ها تهیج مخاطب دارای اهمیت است؛ می‌توان مداحی را نیز به نوعی اجرای شعر دانست.

در سال‌های اخیر بیشتر بر جنبه‌های اجرایی شعر تاکید داشتند. شکل ساده‌ی اجرای شعر، دکلمه کردن شعر است که توسط بازیگران حرفه‌ای که به فن بیان، اشراف دارند،

اجرا می‌شود. با فروکش کردن تبِ شعر گفتار، اجرای شعر، حالتِ از پیش آماده به خود گرفت، به طوری که شاعران، شکلی کلیشه‌ای و از پیش تعیین شده برای خواندن شعر خود داشتند و بسیاری از سپید سرایانِ پایبند به ساختارها نیز شعر خود را بسیار شبیه به هم می‌خواندند. استفاده از رسانه‌هایی نظیر موبایل و یا اینترنت برای نشرِ شعر به صورت ضبط شده، نیازمند این بود که شعر، قابلیت اجرایی داشته باشد تا علاوه بر این‌که مخاطب در خوانش، با سکته‌ی متنی مواجه نشود، بتواند چند تاویلی را نیز به همراه داشته باشد. از طرفی شخص با خوانش شعر، احساس کند که در آن آشنایی زدایی اتفاق افتاده است. در کل، اجرای شعر باید به نحوی باشد که حسیت کلمه را ادا کند؛ در هر قسمتی که تقطیع‌ها زیاد و هجاها کوتاه هستند، خوانش کند است؛ در جایی که ریتم شعر، تند است، خوانش نیز باید تند شود. هدف از اجرای شعر، رساندنِ هر چه بهتر حس شعر به مخاطب است.

سرعت سطر

مریم زمانی

سرعت سطر را نمی‌توان به این معنا دانست که مخاطب، سطرها را سریع ادا کند، بلکه به این معنی است که شاعر به آن درجه از هوشمندی برسد که بتواند هجاها را به درستی تنظیم کند؛ به چینشِ هجای بلند و کوتاه، متناسب با فضای شعر بپردازد. موسیقی در شعر سپید از اهمیت نسبتن زیادی برخوردار است؛ به این معنی که اگر خوانش یک شعر برای ما گوش نواز باشد، به آن از نظر اجرا نمره می‌دهیم. اجرا بین شعر سپید و سنتی کاملن متفاوت است؛ زیرا در شعر سنتی، در تمام مصرع‌ها، فرم خاصی از هجاها تنظیم شده؛ تا آخرین مصراع بر اساس وزن خاصی پیش رفته است؛ هجاها بدون توجه به فضای شعر چیده می‌شوند. اما در شعر سپید باید فضای اثر را با چینش درست هجاها منتقل کرد؛ برای مثال اگر فضای کار استرس‌زا است، تعداد هجاهای کوچک بیشتر شده و اگر فضای کار احساسی و غمگین است، تعداد هجاهای بلند را بیشتر می‌کنیم؛ همین سرعت و مکث به موقع، حس شعر را به مخاطب منتقل می‌کند؛ برای نمونه به شعر زیر توجه می‌کنیم:

رو کم کنی

برای من از ازدحام از که گذشتم
از اذیت آغاز شد
با تو که تنهایی کرد
از تو پر از عزیزم شد
برای من از...
از برای من...
من برای از... از سرِ درِ تا دوباره از تا به از به از رفتیم
و دربدر تا سر یکی از اهالی دوباره برگشتیم
به هر که هر چی از میان ازها به جمع تاها رفت
از این و آن و همین‌ترین تا سرِ درِ دربدرترین در که در دری رفته شد ددر
از تو از تو پرسیدیم
اگر که قول تویی پس چرا قبول منم!؟
و از قبیل قبول فراری‌ام دوباره آری‌ام؟
از قبل من قول من قبل کی؟
پیش از من این از پیش من پیش که بود
که هی پیش می‌رود پیش می‌رود تا...
پیش از من کسی پیش من بود
که از پیش من کمی پیش از من رفت

این شعر پر از حروف اضافه است و حروف اضافه معمولن تک هجایی هستند. به همین دلیل در این شعر خاص، این فرصت ایجاد شده است که هجاها متناسب با فضای شعر،

مدام کوتاه و بلند شوند. شعر "رو کم کنی" نمونه‌ای قدرتمند از لحاظ اجرا محسوب می‌شود.

لحن گردانی در شعر سپید

ایوب احراری

در شعر سپید، وزن و قافیه کنار گذاشته و برای ایجاد هارمونی، لحن جایگزین آن شده است، چرا که در وزن، لحن را نمی‌توان ادا کرد. لحن را می‌توان حسی تلقی کرد که در صدا وجود دارد و این حس بسته به زمان و مکان و نسبت به اشخاص مختلف، متفاوت است. لحن در واقع جایگزین وزن در اشعار کلاسیک و موسیقی تقطیعی در اشعار سپید مثل شاملو شده است.

شاملو با تقطیع و مکث، ایجادِ موسیقی می‌کند، که البته این کار ارتباطی با لحن ندارد و همچنین مصنوعی به نظر می‌رسد. در وزن، لحنی وجود ندارد؛ به عنوان مثال فردوسی در شاهنامه، زمانی که قصدِ سخن گفتن از جانبِ سهراب را دارد، لحن خاصی داشته و سخن گفتن از جانب تهمینه را نیز با همان لحن انجام می‌دهد. به طور کلی تمام شاهنامه با یک لحن نوشته شده است. شعرهای سید علی صالحی و شاملو و فروغ فرخزاد و ... نیز به همین شکل نویسش شده است. تمام اشعار شاملو یک لحن داشته و اگر هم لحن در جایی تغییر کرده باشد، باز هم یک لحن در کل شعر وجود دارد؛ به همین منظور، مبحث لحن گردانی پیش می‌آید:

در مبحث لحن گردانی این موضوع مطرح می‌شود که کجا و چگونه لحن را تغییر بدهیم؟

این عمل با توجه به فضای شعر، حس شعر و شخصیت‌های موجود در هر شعر تغییر می‌کند. این حس در یک شعر می‌تواند با توجه به نکاتی که ذکر شد، در هر سطر با سطر بعدی یا قبلی خود تغییر کند.

در مبحث چند صدایی، هر صدایی که وارد شعر می‌شود شخصیت و منش و فکر مستقل دارد و در نهایت لحنی خودویژه را داراست. شاعر باید با توجه به حس شعر و شخصیت‌ها، بهترین لحن را برای هر موقعیت و هر سطر انتخاب کند.

چند رویکرد برای اجرای لحن وجود دارد و همان‌طور که گفتیم شاعر باید برای درک بهتر و استفاده‌ی درست از هر لحن به نکاتی توجه کند. یکی از رویکردها که در آن لحن، شکل خود را تغییر می‌داد مربوط به بحث چند صدایی و ورود شخصیت جدید به شعر بود؛ برای مثال این جمله را در نظر بگیرید: "بمان و نرو تا برگردم". با توجه به مکان و زمان و شخصیت و شرایط روحی، جمله‌ی فوق با لحن‌های مختلف می‌تواند بیان شود. فرض کنید یک پدر عصبانی که فرزند خود را تنبیه کرده و در حال خارج شدن از خانه است این جمله را بیان کند؛ قطعن در آن موقعیت لحن، خشن و حالتی دستوری دارد. همین جمله‌ی "بمان و نرو تا برگردم" را این بار، دختری به دوست پسر خود می‌گوید، در حالی که قصدِ ترک او را دارد؛ در این‌جا با لحنی آرام و سانتی‌مانتال روبرو هستیم و جمله این بار حالت درخواست را داراست.

می‌بینم که جمله تغییری نکرده است، ولی لحن باعث تغییر منظور می‌شود؛ برای مثال در شعر "آلبوم" از "علی عبدالرضایی" لحن، زمانی که شخصیت دوم وارد صحنه می‌شود، تغییر می‌کند و با توجه به این‌که شعر، این شخصیت دوم را یک فرد احساساتی معرفی می‌کند، لحن آرام و نرم ادا می‌شود:

"این مادر من است زیباست نه؟
این برادر و این هم پدرم
اگر بداند چه در به درم طفلی."

در این شعر ناگهان شخصیت دوم (که شاعر است)، در حال نشان دادن آلبوم خانوادگی است، وارد شعر می‌شود و لحن ناگهان تغییر می‌کند؛ در این‌جا کلمه‌ی "طفلی" باید به گونه‌ای دیگر ادا شود که ارتباطی با لحن بقیه‌ی سطرها ندارد. یا در شعر "جنگ جنگ تا پیروزی"، سطرِ "باشد هر

چه که دارم مال تو جز آن‌که بیرون در است"؛ لحن در این‌جا با ادامه‌ی شعر تفاوت دارد. شعر جنگ جنگ تا پیروزی، در واقع یکی از بهترین مثال‌ها برای لحن گردانی در شعر است. پس در این‌جا داستان، روایت و موتیف مقید شعر (در واقع همان نقشه‌ای که در شعر وجود دارد)، به ما در فهمیدن و استفاده از لحن درست و همچنین تغییر لحن کمک می‌کند.

رویکرد بعدی با توجه به حسی که در هر شعر وجود دارد، بر اساس چیدمان صحیح هجاها صورت می‌گیرد. زمانی که شعر به سمت اندوه می‌رود، با استفاده از هجاهای بلند و کشیده می‌توان این حس اندوه را به مخاطب القا کرد. همچنین با استفاده از هجاهای کوتاه و سرعت بخشیدن به سطرها حس خشم و عصیان را می‌توان به نمایش گذاشت؛ برای مثال در شعر "رو کم کنی" از علی عبدالرضایی پر از حروف اضافه است و این حروف اضافه با توجه به فضای شعر می‌تواند هم هجای کوتاه محصوب شود هم هجای بلند.

در آخر باید گفت چیدمان واژگان و هجاها، با توجه به معنا و فضای شعر و این‌همان کردن این دو رویکرد، به اجرای لحن در شعر کمک می‌کند.

ساختار متمرکز

کاروان حسینی

با قرار گرفتنِ صحیحِ مجموعه‌ای از جزئیات کنار یکدیگر، ساختار به وجود می‌آید.

ساختار، یک مکانیزم است؛ در شعر، هر واژه و سطری، جزئی از شعر به حساب می‌آیند و هیچ جزئی نسبت به اجزای دیگر برتری ندارد؛ برای مثال در ساختمان نمی‌توان سقف را مهم‌تر از ستون دانست. در شعر نیز همین مکانیزم در مورد سطرها برقرار است، به این معنا که هر سطر به دلیل ارتباط با سطرهای دیگر، باعث ایجاد اتحاد در شعر شده و موتیف مقید را آشکار می‌کند. موتیف مقید، موضوع شعر است و موتیف‌های آزاد، موضوعاتی پیرامون موتیف مقید هستند. نکته‌ی دیگر در رابطه با ساختار این است که رابطه‌ها و پیوندها در بررسی ساختار، نقشی کلیدی ایفا می‌کنند، در واقع این پیوندِ بین اجزاست که ساختار را تولید می‌کند. موتیف مقید، موتیف‌های آزاد و سطرها اجزای شعر هستند؛ نمی‌توان سطرِ جدا افتاده‌ای را در دل شعر جا داد، حتی اگر موجب خوانش لحظه‌ای شود. به بیان ساده‌تر، نمی‌توان سطری را بدون توجه پیوندی که با سایر قطعات ایجاد می‌کند، در شعر قرار داد.

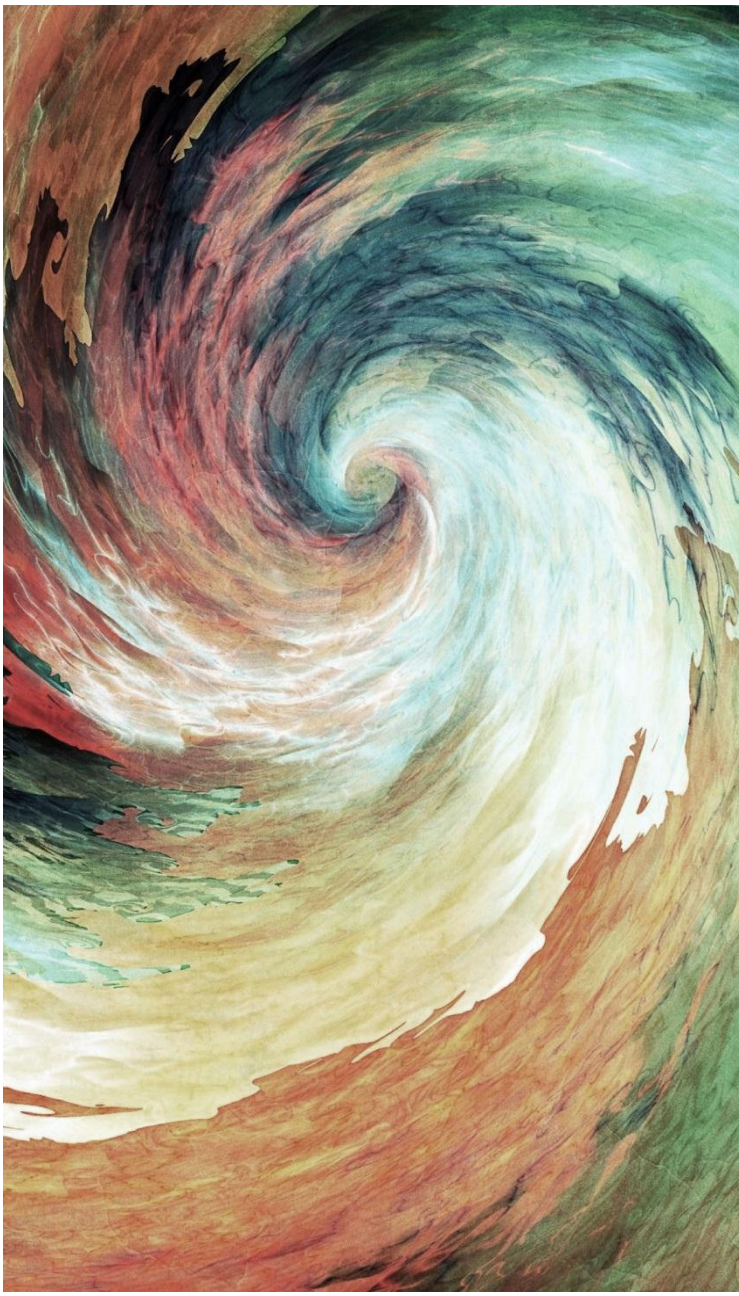
در شعرهایی که ساختار متمرکز دارند، شاعر، سوژه‌ای (برای مثال تاریکی) را انتخاب می‌کند؛ در ادامه چند تصویر از آن به میان می‌آورد و فرم شعر را پایان می‌دهد. نکته‌ی دیگر این‌که، تمام شعرهای کوتاه موفق، ساختار متمرکز دارند؛ دَورانی و چند مرکزی نیستند و به دلیل تک تأویلی، مخاطب خلاق در خوانش‌های بعدی از آن لذت نمی‌برد.در ادامه یک شعر کوتاه (که دارای ساختار متمرکزی است) از "علی عبدالرضایی" به عنوان مثال قید شده است:

از بالای برجی نیمه کاره
روی نقطه‌ای تف کرد
نباید غرق‌شان می‌کرد
آن‌ها مورچه نبودند
کارگر بودند

مولفه‌ی نشانه شناسی با ساختار شعرها ارتباط تنگاتنگی دارد، پس به این مولفه نگاهی اجمالی می‌اندازیم. هر شعری به دلیل این‌که ناقلِ تفکر است، یک نشانه محسوب می‌شود. علی‌رغم این‌که خودش یک نشانه است، در آن نشانه‌هایی هم وجود دارد که مخاطب را به ساخت معنایی شعر می‌رساند. موتیف مقید شعر بالا، تحت فشار قرار

گرفتنِ کارگرهاست که در پنج سطر تمام شد، اما همه‌ی اجزای آن با همدیگر در ارتباط هستند.
نشانه‌هایی از قبیل؛ "برجی نیمه کاره" با "کارگر" و "تف" با "غرق شدن" و "مورچه" دوباره با "کارگر" در ارتباط هستند. نکته‌ی مهمی که شاعر در مورد ساختار باید به آن توجه ویژه‌ای داشته باشد این است که ساختار مانند ریاضیات یا جدول ضرب است؛ شاعر با در نظر گرفتن موتیف مقید شعر، باید حواسش به کل سطرها باشد تا شعری ساختارمند خلق شود.

موزیک متنی



پویان فرمانبر

موسیقیِ شعر، شاملِ عناصری است که در ارتباط بین کلمات و واج‌ها نهفته‌اند و جنبه‌ی موسیقیایی دارند.
موسیقیِ شعر، شامل چهار قسمت است:
موسیقی بیرونی (عروض)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف، موسیقی درونی (جناس، سجع، هم‌خوانی مصوت‌ها و صامت‌ها و ...) و موسیقیِ معنوی (تضاد، پارادوکس، مراعات نظیر و ...). معمولن شعرِ سپید با موسیقی درونی و معنوی (یا با موسیقی کناری) بیشتر سر و کار دارد؛ مثلن واج آراییِ سطرِ "مرداب و مرگ و زمان" یا قافیه‌ی میانیِ "تحت و تخت" و همچنین اجرا و چینش صامت‌ها و مصوت‌ها مربوط به موسیقیِ درونیِ اثر است.
تضادِ "شب و روز" یا تناقضِ "دریا در لیوان" یا تناسباتِ خیالی و ... عضوِ موسیقیِ معنویِ اثر است. اما نکته‌ی مهمی که همیشه در این بحث اهمیت دارد، چراییِ استعمالِ موسیقیِ شعر است.
بسیاری از افراد بدونِ هیچ دلیلی (صرفن جهتِ بهره برداری از موزیک متنی) از این عناصر استفاده می‌کنند. در صورتی که پشت این موسیقی‌ها باید ایده‌ی محکمی استوار باشد، زیرا ذهنِ امروز با ساده نویسی به پرتگاه می‌رود و با این حرکت، خواننده با هر بار خوانشِ اثر، باز گشته و دنبال کمالات دیگرِ شعر می‌رود تا از زوایای دیگر، آن‌ها را

کشف کند؛ به فرضِ مثال اگر از قافیه‌ی میانی استفاده مـی-کنیم، علاوه بر لذتِ موسیقیایی که به مخاطب می‌دهد بایـد با منطقی مستحکم، لذت دیگری هم از زاویه‌ای دیگـر القـا کند.

مثلن: شعرِ صلت قصیده‌ی شاملو از سه بخش تشکیل شده:

خوشا نظر بازیا که تو آغاز می‌کنی (پایان بخش اول)

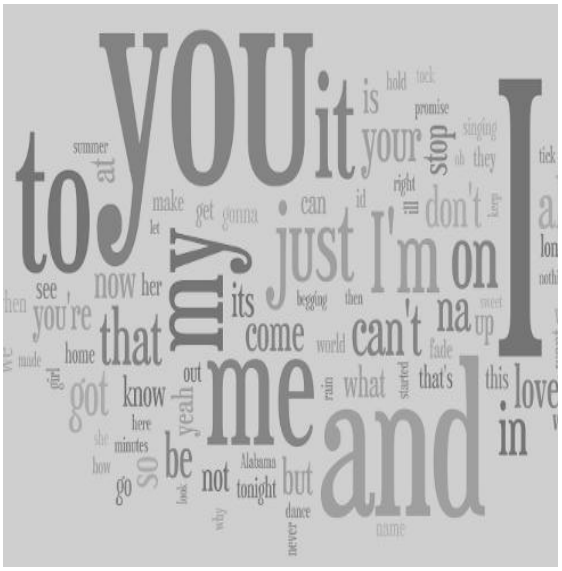
چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی (پایان بخش دوم)

چه بلند چه بالا پرواز می‌کنی (پایان بخش سوم)

این سـه قافیـه (آغـاز/ آواز/ پـرواز) عـلاوه بـر کمـک بـه موسیقیِ متن، در انسجام شعر نیز مثمر ثمر واقع شـده و در ذهنِ مخاطب، فرم شعری (به دلیل اتصال سه بخش)ایجاد کرده‌اند.

در مثالی دیگـر؛ اگـر قـرار اسـت از تضـادِ "شـب و روز" استفاده کنیم، باید به گونه‌ای این کار انجام شود کـه عـلاوه بر کمک به موسیقیِ معنوی، موجبِ چند تأویلی شـدنِ اثـر شود؛ مثلن از مو بگوییم که به کمک درون ارجاع، رنگـش به تاریکیِ شب نسبت داده شود.

در پایان، ذکر این نکته الزامی است کـه ذهـن مخاطـب بـا ساده نویسی به پرتگاهِ حماقـت و دوری از خـود مـی‌رود. درمان و پیشگیری از بیماری در ذهنِ امروز، ایجـادِ مسـائل فکری و بازی با ذهن است و این مسئله بـا دوری از سـاده نویسی به خوبی حل می‌شود.



واژه سازی از طریق شکست و بسط کلمات

سمیه ابراهیمی

یکی از روش‌های قدرت نماییِ شاعران، نـو آوری و خلـقِ "نو واژه" است. نو واژه باعث ایجاد معنای جدید و گـاهی چند واژگانی کردنِ کلمات می‌شود. در ادبیاتِ نو مدرنیسم، ابداع و خلاقیت نقش به سزایی دارد و یکـی از روش‌هـای ابداع، ساخت نو واژه است.

گاهی بسط و ترکیب واژه‌ها، واژگانی را تولید مـی‌کنـد کـه معنای متفاوتی با اجزای تشکیل دهنـده‌ی خـود دارنـد؛ بـه عنوان مثال می‌تـوان بـه "مـادر زن" اشـاره کـرد کـه از دو کلمه‌ی "مادر" و "زن" به وجود آمده است.

گاهی نیز از تقطیع کلمات، فضای جدیدی از معانی حاصل می‌شود، برای نمونه: با شکستِ کلمه‌ی "مازندران" کلماتِ "ما،زن،در،آن" به وجود خواهد آمد کـه هـر کـدام معنـای خود را داراست.

یکی از روش‌های دیگری کـه بـه ایجـاد معنـای جدیـد در واژه‌ها کمک می‌کند، تغییر خوانش کلمـات، بـدونِ اعمـالِ تغییری در ظاهر آن‌هاست؛ مانندِ: "شهریور شـد" کـه مـی-توان آن را به صورتِ "شهر یوَر شد" هم خواند که معنـای جدید کاملن متفاوت از معنای قبلی است.

مثال‌های ذکر شده حاکی از اختیارِ مولف در چند واژگـانی کردنِ کلمات است، البته نمی‌توان هر واژه‌ی جدیدی را بـه

عنوان نو واژه پذیرفت؛ چـرا کـه هـدف نهـایی و مهـم در ادبیات و بخصوص خلقِ شعر، رسـیدن بـه زیبـایی اسـت؛ مثلن واژه‌ی "مادرد" که از "مـادر" و "درد" تشـکیل شـده بسیار زیباست ولی کلمه‌ی "می‌باشندم" نه تنها زیبا نیست، بلکه خوانش خوبی هم به همراه ندارد. واژه سـازی‌هـا بـه ایجاز و دوری از اطناب در اشعار کمک به سزایی می‌کند و قدمی به سوی خلاقیت و نو مدرنیسم کردن اشعار است.

عکسمتن

سپهر رضایی

جهان امروز، جهـان دیـداری و شـنیداری سـت کـه در آن رسانه های جمعی و فضای مجازی به طـور چشـم گیـری فعال هستند.

امروزه تصویر، یکی از مهمترین اجزای برقراری ارتبـاط بـا جامعه به شمار می رود؛ به عنوان مثال می توان از تبلیغاتی که در سطح شهر و فضای اینترنت مشـاهده مـی کنـیم یـاد کرد که افراد بسیاری از قشرهای جامعـه را جـذب کـرده و رابطه ی تنگاتنگی با هنر دارند؛ در واقع این هنر اسـت کـه به اقتصاد، فرهنگ و... کمک می کند.

عکسمتن (تلفیق عکس و شعر) یکی از نمونه هـای بـارزی ست که امروزه در سراسر جهـان، توسـطِ طیـف زیـادی از کـاربران، در فضـای مجـازی منتشـر مـی شـود و توانسـته بسیاری از مخاطبان را به خود جذب کند.

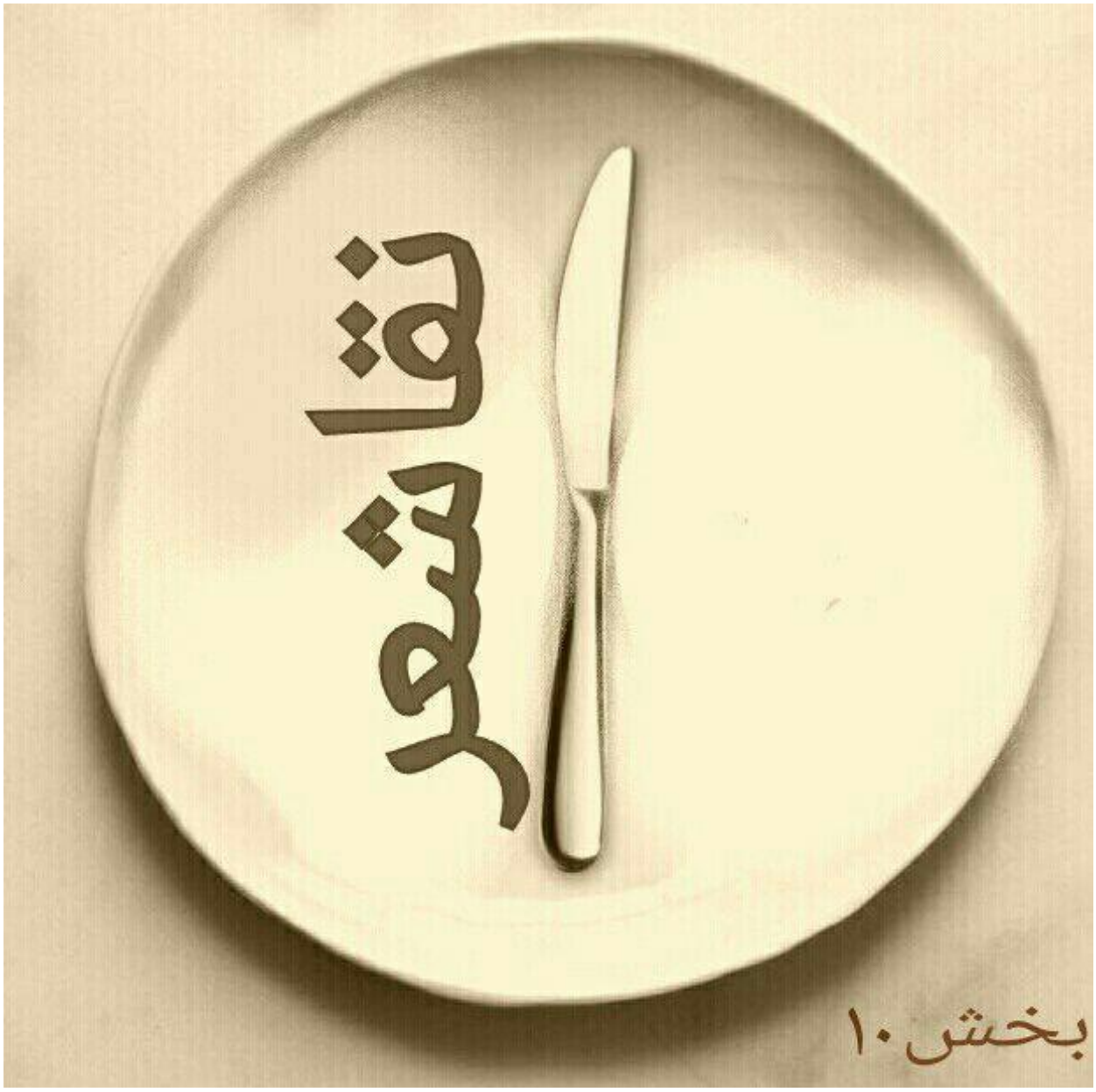
شعر برتر، شعری ست که در واقع، سینمای متنی خـوبی را ارائه بدهد. زبان به جای بیانگری، به نمایشـگر تبـدیل مـی شـود، از همـین رو امـروزه در شـعرهای مهـم، صـفت و توضیح کاربرد ندارد و مولفین مطرح، سـعی مـی کننـد بـا تصویرسازی، مخاطب را به عمق سوژه و پیام بکشانند.

امروزه اکران دادن یک تخیل، هدف اصلیِ شـعر محسـوب می شود، طوری که در تجسم یک تخیـل، نقـش مخاطـب پررنگ تر از قبل می شود. به زبـان سـاده تـر، مخاطـب در متن شرکت می کند و متن را به تاویل در می آورد.

عکسمتن نیز قدمی به سمت عینی تر شدن شعر است.

به هیچ وجه نباید در عکسمتن ها، عکس در خدمت شـعر و یا شعر در خدمت عکس باشد، بلکه سعی می شـود بـینِ عکس و شعر ارتباط برقرار کـرده و یـک هـارمونی ایجـاد شود.

در عکسمتن، عکس هرگز برای تزئین شعر بـه کـار گرفتـه نشده است، بلکه در مجاورت شعر قرار می گیـرد و متنـی تازه را در ذهن مخاطب خلق می کند؛ در واقـع مـی تـوان گفت عکس و شعر، دو مقوله ی مجزاست کـه تلفیـق ایـن دو، متنی تازه را در ذهن مخاطب به نمـایش مـی گـذارد و سینمای متنی زیبایی را تولید می کند.

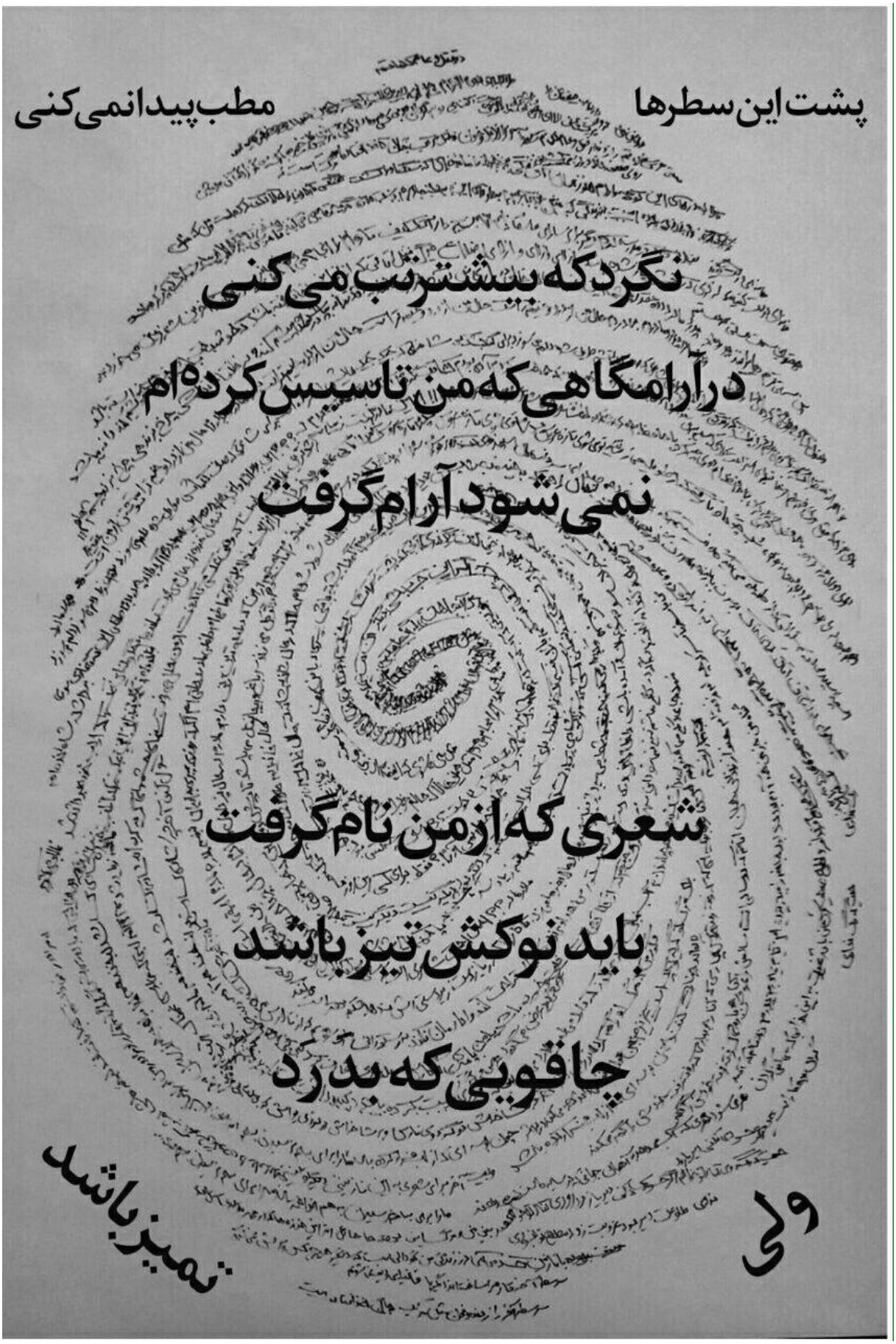

نقاشی
بخش ۱۰

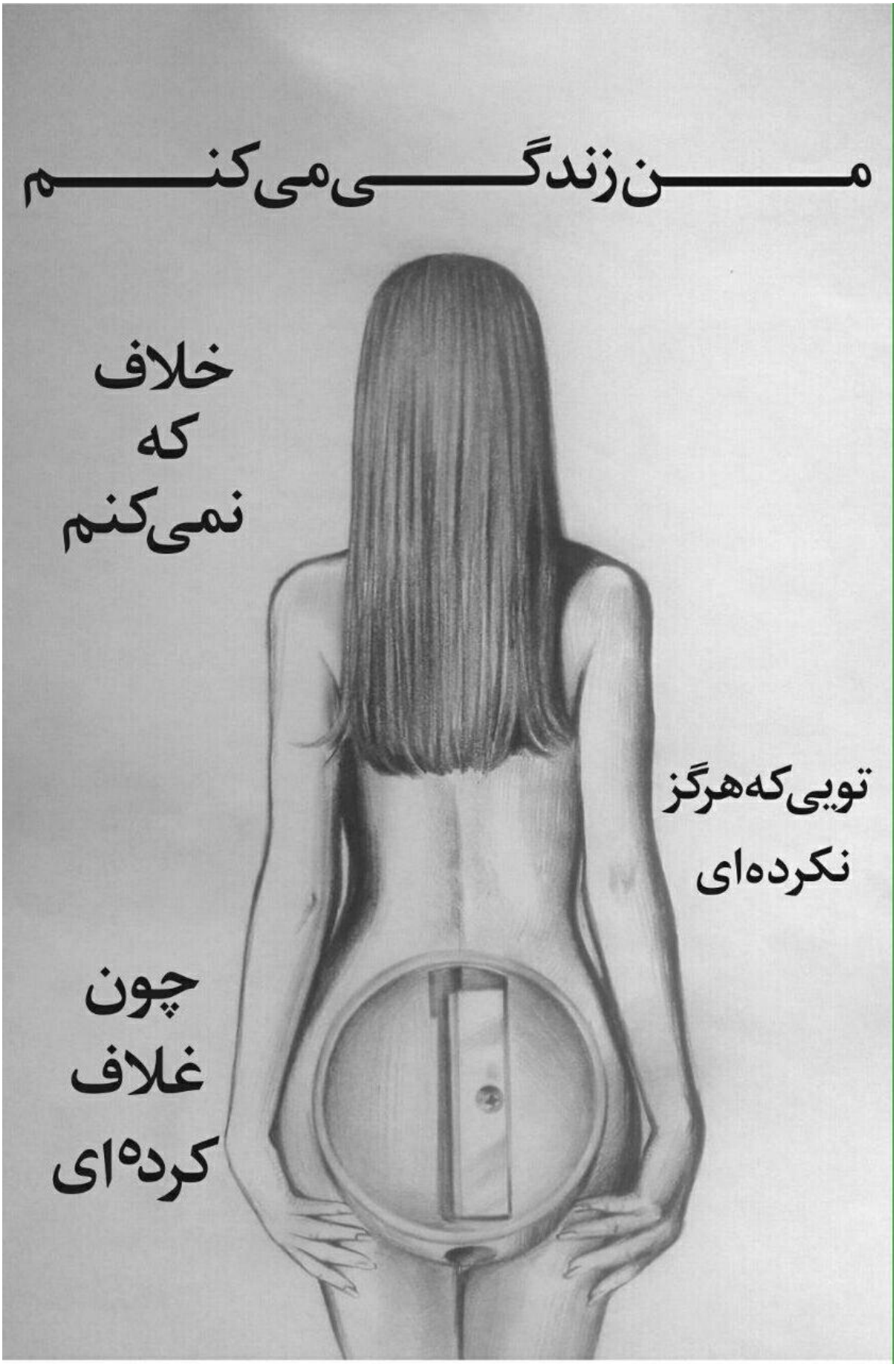
همیشه عاشق ۳ نفر بودم

یکی به تختخوابم می‌آمد

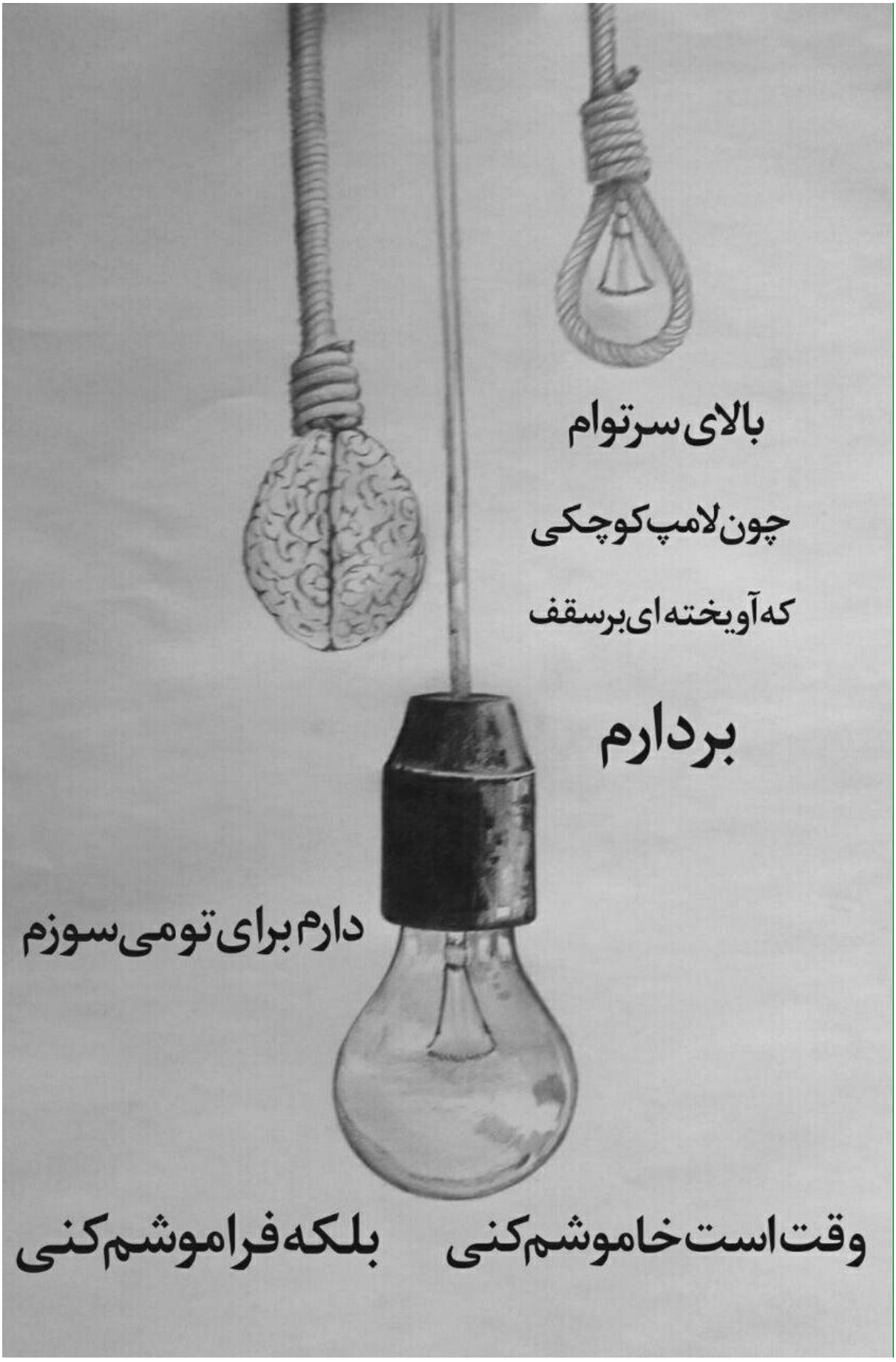
سومی را هنوز به خاطر نیاورده‌ام

پاشیده بودم روحم را در کلمـ
ـات
فشنگ‌ها را خشاب کرده بودم
تفنگ‌ها را خراب
و پیش از آنکه مهمات
به جوخه نزدیکی کند
دوباره فرصت داشتم
با تو
عشقبازی کنم


پشت این سطرها
مطب پیدا نمی‌کنی
نگرد که بیشتر تب می‌کنی
در آرامگاهی که من تاسیس کرده‌ام
نمی‌شود آرام گرفت
شعری که از من نام گرفت
باید نوکش تیز باشد
چاقویی که بدرد
ولی
تمیز باشد


من زندگی می‌کنم
خلاف
که
نمی‌کنم
تویی که هرگز
نکرده‌ای
چون
غلاف
کرده‌ای

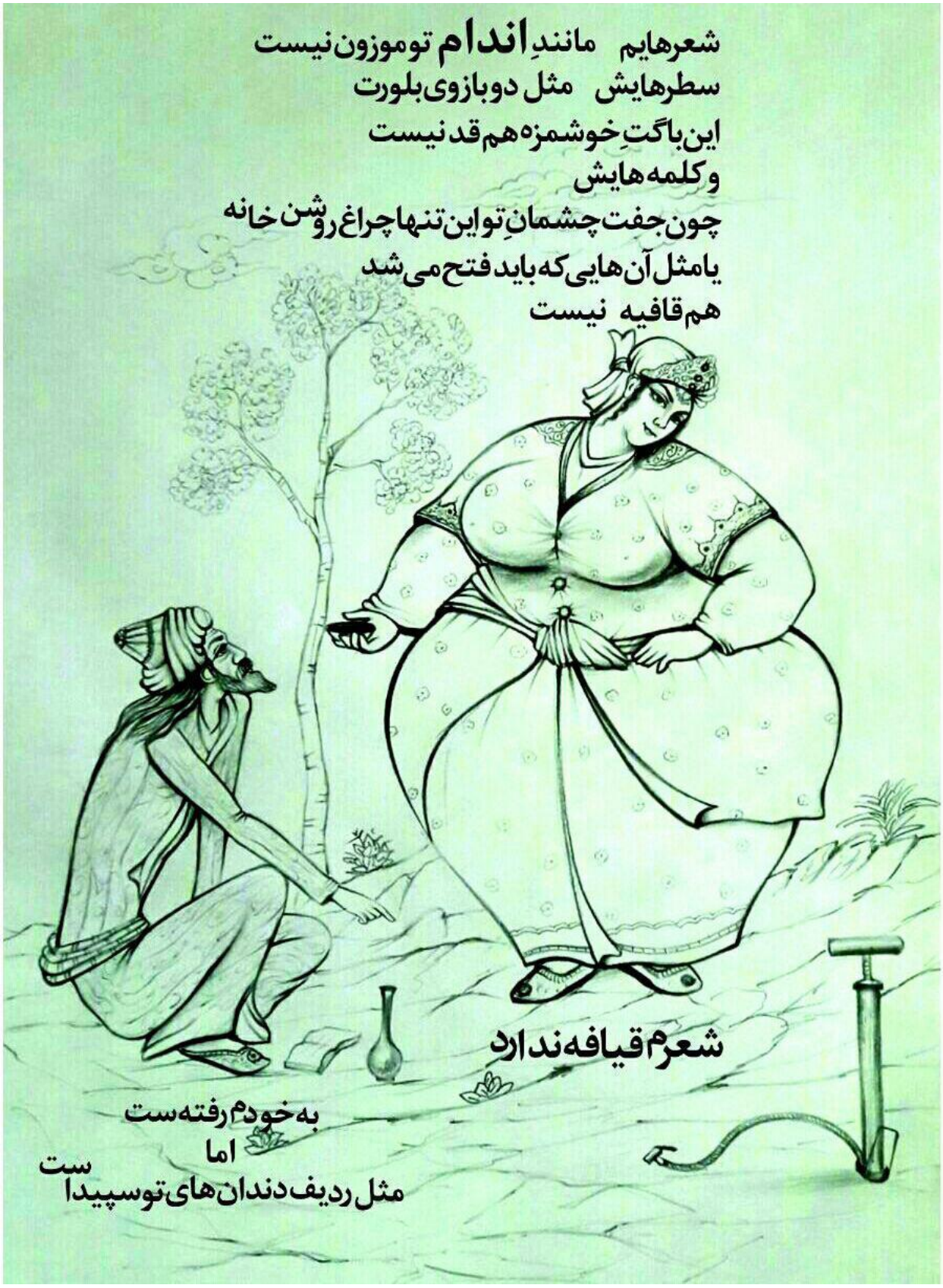
من آن خانه‌ام
و از دری گذشته‌ام
که در چشمِ تو باز می‌شود
بخواب چشمِ مرا
ببین خواب مرا
بعد از تو تصمیم گرفته‌ام
عاشقی کنم با تو


بالای سرتوام
چون لامپ کوچکی
که آویخته ای برسقف
بردارم
دارم برای تو می سوزم
وقت است خاموشم کنی
بلکه فراموشم کنی

صدای زن ها بلنـــــدتر است
هی نگویید ما مردان!
دردی که سینه پهلو کرده
در ایران
دری ندارد که در برود
هیـــــچ مردی
از پسِ این زایمان برنمی آید
برای یک بار هم که شده
بیا ییـــــــم
خود را به یک زن بسپریم
شاید به این گربه شیر داد
.....

شب سفارت مرگ است
وتنهایی
ویزایی توریستی
که جز به یک نمی دهند
تنها دو یک راه می رود درکوچه
دوپای ظریف
که دیگر برنمی گردند
ومن که پهلوازدست داده ام
تک وتنهام
مثل الف
برصفحه ی کاهی کلاس یک
وباران دارد ..... یک قطره اینجا .... یک قطره آنجا .... مثل یک می بارد
لندن باز .....
هوای سردش راصدازده
وما دیگر .....
مثل یازده
از
این
خیابان
نمی گذریم
.....
.....

آستین‌ات را بزن بالا
نه !
شلوارت را
پیراهنت را
همه را بِکَن !
دراز بکش روی چمن !
هیچ پزشکی دقیق‌تر از آفتاب نیست


شعرهایم مانندِ اندام تو موزون نیست
سطرهایش مثل دو بازوی بلورت
این باگتِ خوشمزه هم قد نیست
و کلمه هایش
چون جفت چشمانِ تو این تنها چراغ روشن خانه
یا مثل آن هایی که باید فتح می شد
هم قافیه نیست
شعرم قیافه ندارد
به خودم رفته ست
اما
مثل ردیف دندان های تو سپیدا ست

وقتی خطر می‌کنی، خطا هم چاشنیِ کار می‌شود. ما از خطا نمی‌ترسیم و خوب می‌دانیم اگر اشتباه نکنیم محال است گـامی بـه پیش برداریم، بسیار سعی کردیم که بی‌نقص باشیم اما اشتباه مثل اتفاق است، می افتد! پس هنـوز مثـل همیشـه از پیشـنهادهای شما استقبال می‌کنیم. با ما در تماس باشید:
collagepublisher@kalejsher.com

filesher@kalejsher.com

اگر مایل‌اید به ما بپیوندید یا دیگر تریبون‌های‌مان را در دسترس داشته باشید، به لینک‌های زیر رجوع کنید:

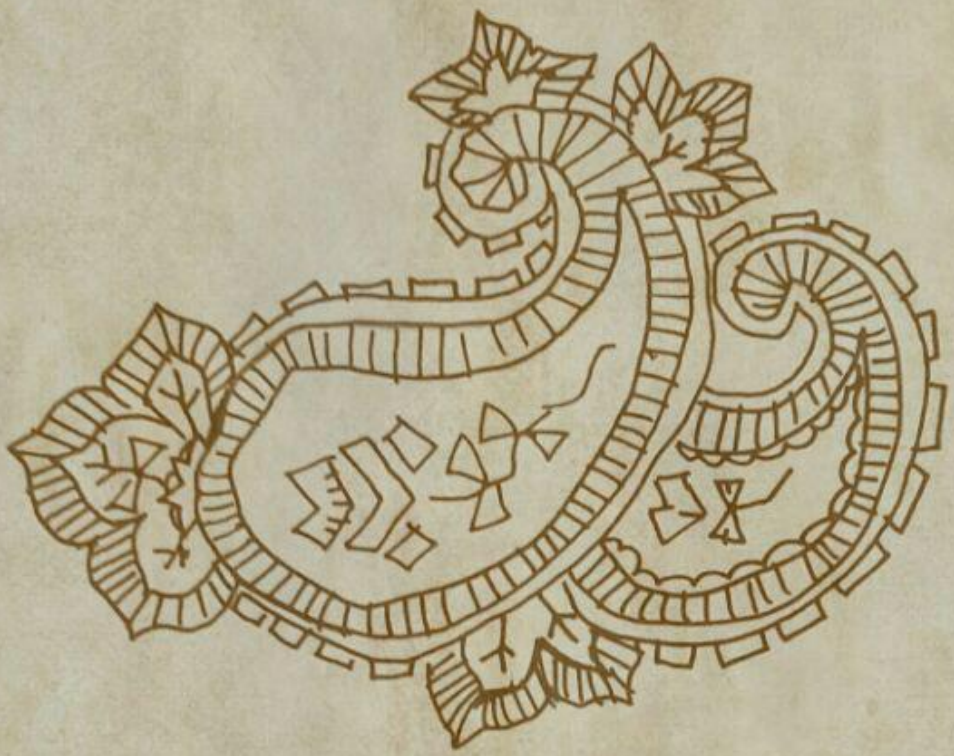
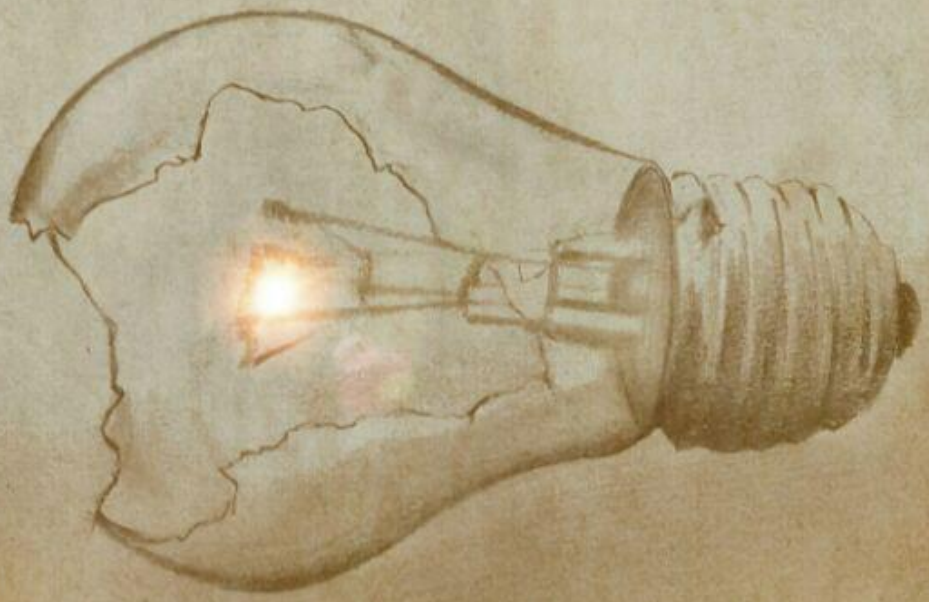
۱- وبسایت کالج شعر عبدالرضایی
www.Kalejsher.com

۲- رادیو کالج شعر
http://yon.ir/g9sQ

۳- گروه کالج شعر در تلگرام
http://yon.ir/9n6v

۴- صفحه کالج شعر در اینستاگرام
/https://www.instagram.com/aliabdolrezaei

۵- کانال رادیو کالج در تلگرام
http://yon.ir/7kHR

۶-دانلود مجله فایل شعر۱
http://kalejsher.com/magazines.php

۴- صفحه مجله فایل شعر در اینستاگرام
http://instagram.com/poetryfile