گاه‌نامه غار شعر

بازخوانی شعر
کارگاه نقد
کارگاه شعر
نظریات ادبیاتی-عملیاتی
شعرها
نقاشعر

زیر نظر علی عبدالرضایی

سرنوشت ۳

بازخوانی شعر ۴

کارگاه نقد ۵۱

کارگاه شعر ۸۲

نظریات ادبیاتی، عملیاتی ۱۱۸

شعرها ۱۳۸

نقاشعر ۱۵۴

شورای سردبیری: فرشاد قاسمی نژاد

مجتبی دارابی، امین رجبیان

دبیران شعر: محمد گنابادی

دانیال فروتن پژوهی

دبیر نقاشعر: امیرحسین جاویدمهر

دبیران بازخوانی شعر: پویان فرمانبر

مهدی نادری

دبیران کارگاه شعر: نازنین طلوعی

رسول آماده پور

دبیران کارگاه نقد: فرید احمدنژاد

محمد مروج

دبیران بخش نظریات ادبیاتی-عملیاتی:

مریم زمانی، ایوب احراری

مدیر اجرایی: شیما قاسمی

مدیر هنری: فاطمه قهرمانی

صفحه آرا: یاسمین هشدری

ویراستار: آمنه باجور

طرح جلد: امیرحسین جاویدمهر

کالج شعر علی عبدالرضایی

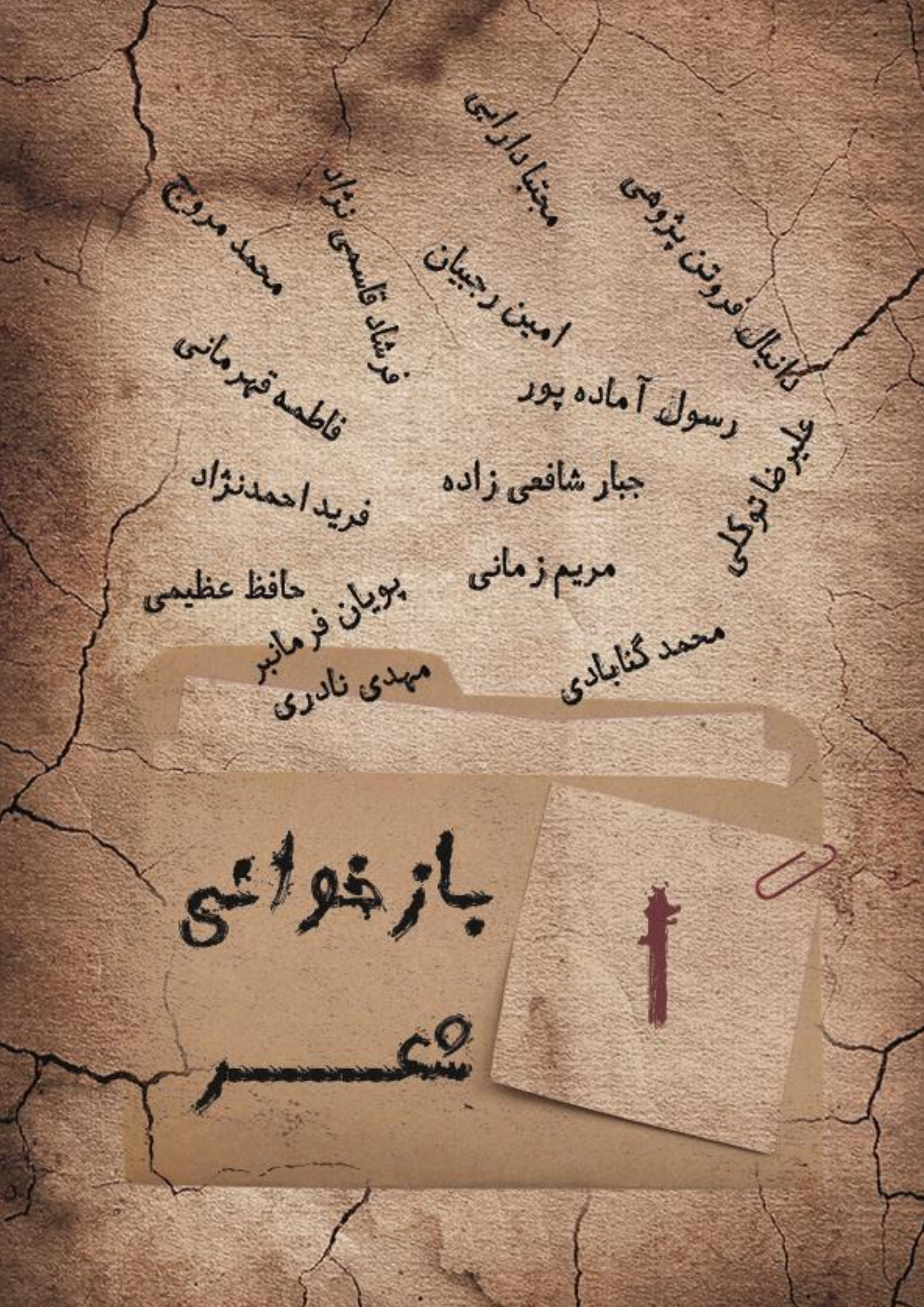
در تلگرام: https://goo.gl/Qjkl1M

در اینستاگرام: https://www.instagram.com/poetryfile/

سرنوشت

گاهی این سر و گاهی آن طرفِ دنیا، این سال‌ها کارم برگزاری کارگاه‌های شعر، داستان، نقد و نظریه ادبی شده است. غبنِ بزرگی‌ست این‌که به جای خود، همه‌جا و هرجایی باشی و در جای خود نباشی. طی این سال‌ها، همیشه آرزو داشتم تقی به توقی بخورد و به ایران برگردم و آنجا کالجِ شعری تأسیس کنم. جایی که تجربه ی سالیانم را بشود به شاعران و منتقدان ایرانی به ویژه نسلِ جوان‌اش انتقال داد. حالا تلگرام امکانی به دست داده و می رود که آن کالج، نه در ایران، بلکه روی هوا یعنی در فضای مجازی تشکیل شود. اول فقط هفده نفر بودیم و گروهی کوچک، حالا که چهل و دو روز از جلسات شبانه روزی‌مان گذشته قریب به دو هزار نفر عضو داریم که اگر همه‌شان شاعر و منتقد حرفه‌ای نیستند لااقل مخاطب مشتاقِ شعر پیشروی معاصرند. طی ماهِ گذشته، همزبان با برگزاری کارگاه‌های شعر و نقد و شب‌های شعر "وایتکست" و جلساتی که در آن با راحت‌ترین بیان به سخت‌ترین مباحث تئوریک ادبی پرداختیم، گروه‌هایی را نیز بطور موازی تشکیل داده و در آن‌ها بطور تخصصی‌تر به تربیت شاعر و منتقد حرفه‌ای مشغول بوده‌ایم. جوانانی که اغلب از صفر شروع کرده‌اند و در حداقل زمان به پیشرفتی باورنکردنی رسیده‌اند، مجله "فایل شعر" محصول تلاش و هوش و خرجِ مغزِ همین دوستان است که اسامی برخی‌شان در شناسنامه‌ی این شماره‌ی مجله آمده است. از همه شاعران و منتقدان حرفه‌ای که برای مجله کار فرستادند سپاسگزاریم، هر چند که فعلن اثری از کارهاشان نیست و شورای سردبیری تصمیم گرفت تنها به انتشار آثارِ اعضای "کالج شعر علی عبدالرضایی" بپردازد مجله "فایل شعر" ایده آل نیست، ضعف کم ندارد اما فرم درونی و محتوایی دارد که تاکنون در ژورنالیسم ادبی فارسی یا تجربه نشده، و یا تجربه نشده است! شعر پیشروی فارسی بوطیقا نداشت، ندارد! حالا می‌رود که داشته باشد و دست اندرکارانِ این مجله اگر هیچ نکرده باشند لااقل تلاش کرده‌اند که بوطیقانویسی کنند و اگر ادامه دهند حتم دارم که می‌کنند. مجله "فایل شعر" از ادبیات فست فودی، از ارتجاع ادبی، از هرآنچه طعم کلاسیک دارد دوری می‌کند. اینجا کلمات برای‌تان دل ای دل ای نخواهند کرد و اگر پیِ قافیه آمده‌اید تا برای‌تان تنبک بزنند اصلن این فایل را باز نکنید. در این شماره مجله، ادعای نظریه‌پردازی نداریم، اما هر آنچه در هر باره خوانده‌ایم کپسول کرده در اختیارتان قرار داده‌ایم، شما کافی‌ست فقط قورت دهید. "فایل شعر" کتاب آموزش شعر سپید و آزاد است، طوری کار کرده‌ایم که خوانش آن، هم برای شاعران و منتقدان آماتور، هم حرفه‌ای مفید باشد. در این مجله ساده‌نویسی یعنی زبانِ قدرت را فدای قدرتِ زبان کرده‌ایم تا تمهیدی باشد برای ورودِ گلوبال پوئتری به جهان فارسی زبان و بی شک در شماره‌های بعدی جز درباره ی شعر نومدرنیستی نخواهید خواند. "فایل شعر" یک آغاز است، آغازِ اعتراضی علیه میان مایه‌سازی، ناعدبیاطی علیه ادبیاتِ مسلّط، و در نهایت تریبونی برای سطری مهم از شعری که شاعرش آن را هنوز ننوشته است. "فایل شعر" را آن‌ها که شعر را برای فان، برای فال نمی‌خوانند، حتمن باز کنند.

علی عبدالرضایی


مجتبا دارابی
دانیال فروتن پژوهی
محمد مروج
فرشاد قاسمی نژاد
امین رجبیان
علیرضا نوکلی
رسول آماده پور
فاطمه فهرمانی
جبار شافعی زاده
فرید احمدنژاد
مریم زمانی
حافظ عظیمی
پویان فرمانبر
محمد گنابادی
مهدی نادری
بازخوانی
شعر

بازخوانی شعر مهدی محمودی

نویسنده: پویان فرمانبر

چند لحظه مانده
به انفجار
که کافه می‌لرزد
سیگار از دستم پرت می‌کند
به گوشه‌ای خودش را
تلفن را می‌گیرم جلو
و دویدن شروع می‌کند
به مسابقه با من
من و این بمب ثانیه‌ای
حسین درونم
فهمیده ماجرا چیست
هل می‌دهد من را
به خیابان
تلفن لب‌هایش را می‌چسباند
به گوشم
حالا من و بغض تو آرام
صحبت می‌کنیم
از انفجار

ارتباطی که هدف، قاتل‌اش است!

این شعر، روایتِ فردی است که در آخرین لحظاتِ نابودی، با "او" ارتباط برقرار می‌کند تا از قاتلِ همین ارتباطشان سخن بگوید.

ساختارِ این روایت را می‌توان به چهار بخش، تقسیم کرد:

۱: لحظاتِ قبل از انفجار که کافه می‌لرزد و سیگار از دست‌اش به همراهِ خودش (اول شخصِ شعر) به گوشه‌ای پرتاب می‌شود(سطر یک تا پنج).

۲: تلفن را به سرعت در دست می‌گیرد که زنگ بزند(سطر شش تا هفت).

۳: مخاطب با بازیِ معنویِ شعر، توجیه می‌شود که دلیلِ اضطراب و سرعتِ اول شخص، در بخشِ دو چه بوده است(سطرِ نُه تا سیزده).

۴: از طریقِ همان تلفن با فردِ موردِ نظرش (در حالی که آن فرد، بغض دارد) راجع به انفجارِ پیشِ رو، سخن می‌گوید(سطر چهارده تا هجده).

در بخشِ یک، علاوه بر اینکه متوجه می‌شویم انفجاری در راه است و شعر، تصاویرِ لرزشِ کافه و پرتاب شدنِ سیگار (و پرتاب شدنِ خودِ فرد) را به ما نشان می‌دهد. این سوال مطرح می‌شود که این انفجار چیست و از کجا آمده است؟

در بخشِ دو، ما تصویرِ فردی را مشاهده می‌کنیم که به سرعت، تلفن را در دست گرفته است؛ که اینجا هم دو سوال مطرح می‌شود که چرا می‌خواهد زنگ بزند؟ با چه کسی در این وضعیتِ بحرانی، قصدِ سخن گفتن دارد؟ اما در بخشِ سوم، شاعر با بازیِ معنوی‌ای که با کلماتِ "حسین" و "فهمیده"(حسین فهمیده هم رابطه‌ی پیرامتنی با شهیدِ نوجوانی که در جنگ ایران و عراق به زیرِ تانک رفت دارد و هم به معنای خودِ واژه‌ی "فهمیدن" است) انجام داده است، شعر را چند معنایی کرده (مانند همان "پرتاب شدن" در سطرِ چهارم) که مخاطب، به صورت غیرِ مستقیم توجیه می‌شود که چرا اول شخصِ شعر، مضطرب است. در بخشِ چهار، شعر، ارجاع می‌زند به بخشِ دو که روایتِ "تلفن" را به سرانجام برساند و شعر تکمیل شود. اما سوالِ دیگری که در بخشِ چهار مطرح می‌شود این است که چرا در لحظاتِ نزدیک به نابودی، هدفِ ارتباطشان، صرفِ سخن گفتن از همین نابودی می‌شود؟

این سوالی است که مضمونِ اصلیِ اثر را شکل داده است و پاسخش به عهده‌ی خودِ مخاطب است. لازم به ذکر است که شاعر به سوال‌های "این انفجار چیست و از کجا آمده؟" و "آن فردی که بغض داشت چه کسی بود؟" تا انتهای شعر، پاسخی نمی‌دهد. از نظرِ اجرا، این شعر، در بعضی از سطور، روان نیست؛ مانندِ سطرِ چهار که هفت هجای بلند و کشیده پشت سرهم تکرار شده است (سی، گا، رز، دس، تم، پرت، می).

به شاعر پیشنهاد می‌دهم با اضافه کردنِ "را" پس از "سیگار" و ایجادِ فاصله در تقطیعِ این جمله، خوانش را روان سازد.

در سطرِ چهارده نیز نه هجای بلند، پشت سرهم تکرار شده است که به اجرا آسیب می‌زند (فن، لب، ها، یش، را، می، چس، با، ند). همچنین بهتر است که تقطیعِ سطرِ یک و دو، یکی شود و "من را" در سطرِ دوازده به "مرا" تبدیل شود.

این شعر، از حیثِ موسیقیِ درونی، حرفِ خاصی برای گفتن ندارد به جز وفورِ هجا "ا" در انتهای اکثرِ کلمات (و یا حرفِ ربط و اضافه) که حالتِ فریاد زدن را به مخاطب القا می‌کند ("ماجرا"، "حالا"، "با"، چهار بار تکرار "را" در سراسر شعر).

اما این اثر از نظر موسیقیِ معنوی تا حدودی قدرتمند ظاهر شده است (جان بخشی به تلفن، مجاز از تلفن به معنای شماره گیری و ...). ارکان اکثر جملات نیز به گونه‌ای است که اثر را از نثر، دور کرده است (چند لحظه مانده به انفجار، به گوشه‌ای خودش را، هل می‌دهد مرا و ...). در کل بزرگ‌ترین نکته‌ی تکنیکی‌ای که می‌توان برای این شعر بیان کرد این است که با وجود کوتاه بودنش (هجده سطر بدونِ ویرایشِ نهایی) حرف‌های زیادی را در خود جا داده است؛ با استفاده از عناصرِ متنی در سطور و به چندبُعدی رسیدن، سخن‌های بسیاری را همزمان مطرح کرده است؛ مانندِ "پرتاب شدن" در سطرِ چهار و "حسین فهمیده" در سطورِ ده و یازده که پیش‌تر توضیح دادم. در آخر، من به دلیلِ سوالی بودن مضمون این شعر، آن را به آیینه‌ای تشبیه می‌کنم که هرکس با توجه به چهره‌اش پاسخ می دهد.

بازخوانی شعر کیومرث سلیمانیان مقدم

نویسنده: مهدی نادری

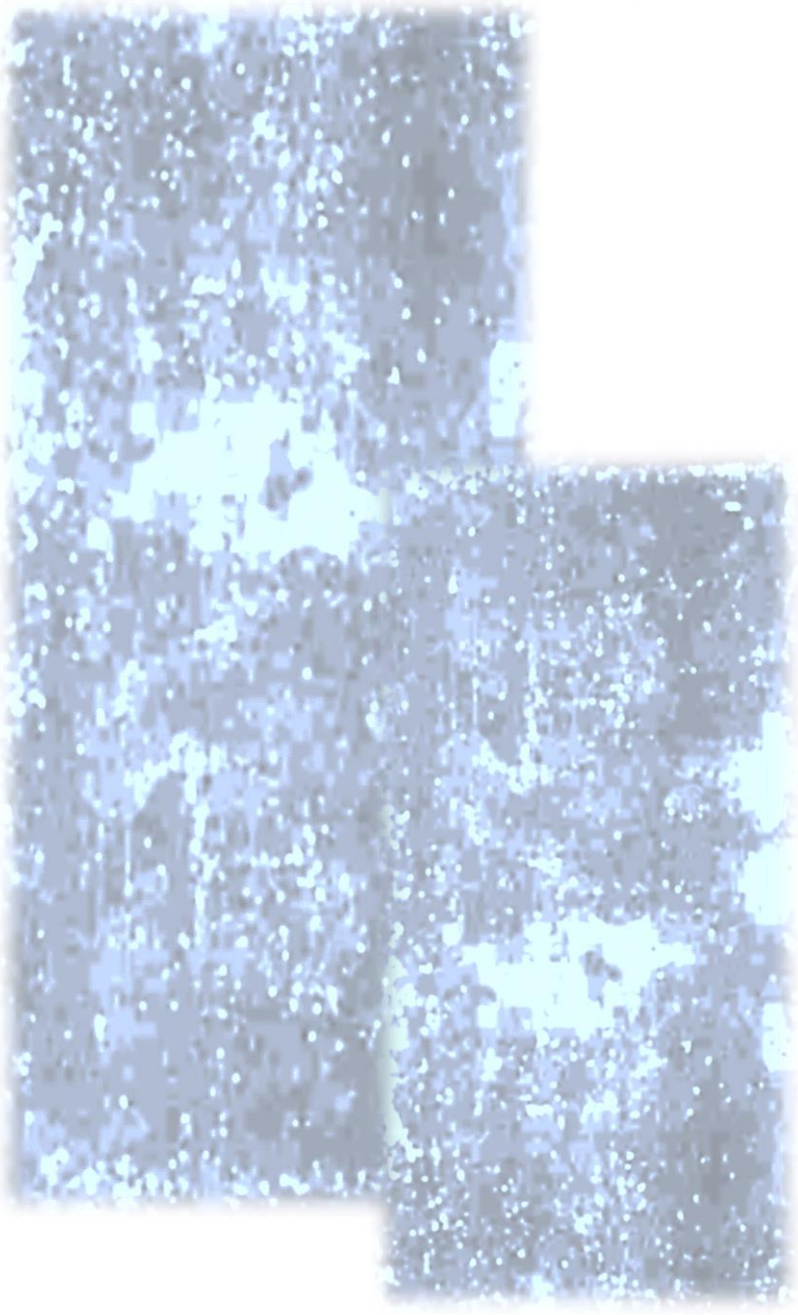
دود سیگار به شکل خودش رفتار می‌کند
یاتورا می کشد
یا
تورا می‌کشد
اصلن عاشق همینه دود سیگارم
وگرنه که سیگار تشکیل حنجرهای مداوم ترین زرد از ریخت افتاده است
کاری ندارد
تمرین کن می‌بینی
آتش هم دود دارد
ولی عاشق نیست
فقط زرد است
یک زرد تشکیل حنجره‌ای مداوم ترین
حنجرهایی که فریاد بلد نیستند
فقط گاهی اوقات زرد می‌شوند و
هی سیگار می‌کشند
هی سیگار می‌کشند
دود می‌کنند و
ادای لب در می‌آورند

از مولفه‌های شعر معاصر، ایجاد سپیدخوانی در اثر است. به طوری که اثر با خوانش ابتدایی، پایان نپذیرد. در نوشتار زیر به معضلِ عدم ایجاد سپیدخوانی درشعر بالا و دیکتاتوریِ مؤلف در متن و توضیحات بیش از اندازه‌ی او می‌پردازیم. ضمن اینکه به چگونگی نشانه‌های موجود و همچنین ساختار اثر با استفاده از ساختارگرایی جزیی‌نگر می‌پردازیم.
راوی در سطر اول تمهید خود را مشخص می‌کند "دود سیگار به شکل خودش رفتار می‌کند" و در سه سطر بعدی، راوی ابتدا احتمال می‌دهد که " یا تو را می کشد". شاعر در قسمت بعدی با تردید می‌گوید "یا" و در ادامه با اطمینانی که از کشندگی سیگار حاصل کرده است؛ یک باره بیان می‌کند که "تورا می‌کشد". او در بخش بعد، از علاقه‌ای که به دود سیگار دارد می‌گوید (سطر پنجم) اما با توجه به اینکه در ادامه‌ی متن، هیچ نشانه‌ای در این خصوص نمی‌بینیم، می‌توان به این نتیجه رسید که سطر فوق نه تنها اضافی‌ست بلکه با عدم سپیدخوانی روبرو هستیم که لذت خوانش چندباره و ایجاد تاویل‌های مختلف را از خواننده می‌گیرد. در سطر ششم با توجه به اینکه راوی به دود سیگار علاقه دارد، اما آن را تشکیل دهنده‌ی مداوم‌ترین زرد از ریخت افتاده می‌داند. سطری که نه تنها منطقی کاملن نثری دارد بلکه آنچنان توضیحی است که حضور مؤلف در متن را قوی‌تر از هرچیزی کرده و در سطرسازی موفق عمل نکرده است. پیشنهاد می‌شود، مؤلف سطر فوق را به گونه‌ای بنویسد تا اثر از حالتی بیانی درآمده و به "اجرا" درآید. به گونه‌ای که عمل زرد شدن حنجره حاصل از سیگار را به نمایش درآورد و اصطلاحن سطر را به نمایش بگذارد. در دو سطر بعدی (کاری ندارد تمرین کن می‌بینی)، راوی مخاطب خود را دعوت می‌کند تا با کشیدن سیگار و تصویری که از سطور قبل ارائه داده است، حالتی را که برای او (راوی) به وجود می‌آید، تجربه کند. در سطر بعدی، ابژه‌ای به نام "آتش" وارد متن می‌شود و آن را در مقایسه با خود قرار می‌دهد و بعد به این نتیجه می‌رسد، با اینکه آتش دود دارد ولی عاشق نیست و فقط زرد است. با این تقابل بین راوی و آتش، از عشق آتشین خود می‌گوید. عاشقی که اتفاقن سیگار می‌کشد و در این تقابل، خود را از آتش سرتر می‌داند. چرا که هر دو دود می‌دهند اما آنکه عاشق است راوی ست. در این اپیزود هم با عدم ایجاد سپیدخوانی و در صحنه نرفتن اثر مواجه هستیم. پیشنهاد می‌شود مولف با حذف سطر "ولی عاشق نیست" توضیحی که در باب عدم عاشقیت آتش داده است را از متن حذف کند و دریافت و تاویل آن را به مخاطب محول کند تا لذت خوانش متن را از خواننده نگیرد. اما مولف در دو سطر بعدی (یک زرد تشکیل حنجرهای مداوم ترین حنجرهایی که فریاد بلد نیستند) نه تنها دوباره به دام بیانی نثری و توضیحی می‌افتد، بلکه هیچ گونه ارتباطی معنایی با سطر اول (دود سیگار به شکل خودش رفتار می‌کند) ندارد و این عدم ارتباط نه تنها به روایت اثر لطمه می‌زند، بلکه باعث ایجاد ساختاری نامناسب در اثر شده است و از انسجام فرمیک اثر کاسته است. پیشنهاد می‌شود مولف، با به "اجرا" گذاشتن "حنجرهایی که فریاد بلد نیستند" ضمن به نمایش گذاشتن معنای فوق، ایجاد سپیدخوانی در اثر را مدنظر قرار دهد. در دو سطر راوی تکرار می‌کند که "هی سیگار می‌کشند" وقتی از "هی" به معنای دوباره و تکرار استفاده می‌کنیم، دیگر تکرار دوباره‌ی آن نه تنها از ارزش زیباشناسانه‌ی اثر می‌کاهد، بلکه به سپیدخوانی متن لطمه وارد می‌کند. در ادامه با توجه به اینکه راوی مرجع فعل "می‌کشند" را حنجره می‌داند، می‌خوانیم که "دود می‌کنند و ادای لب در می‌آوردند". این سطرها مجدد هیچ‌گونه ارتباطی معنایی به سطور اولیه (خصوصن سطر اول) ندارد و اینجاست که بیشترین ضربه را به ساختار فرمیک اثر وارد می‌کند. چرا که در انتها، ابژه‌ی اصلی که دود سیگار بود فراموش می‌شود و مولف اثر را با تصویری که از حنجره می‌دهد به پایان می‌رساند. در پایان و جمع‌بندی، پیشنهاد می‌شود، مولف با بکارگیری از مولفه‌ی زبان به عنوان عنصری کنش مند و دوری از منطق نثری در اثر و همچنین حذف بعضی سطور، به ایجاد سپیدخوانی و تقویت ساختار فرمیک اثر کمک کند.

بازخوانی شعر رضا مظلومی

نویسنده: دانیال فروتن پژوهی

گوش‌های سوخته‌ام
ورق می‌خورد
لای این کتاب
و اصلا کتاب چیست؟
"گذر از نوشتن ست
به عنوان یک عمل
تا نوشتن
به عنوان بی‌کاری"
به زعم بلانشو
بلا نُشور باد
گوش‌ها
سر سطر
که می‌نهم
جابجا می‌کنم
میان متن‌هاش
به عنوان یک عمل
فرم می‌دهم به گوش
بگوش باش
نایف جراحیم باش
لای سطرها سرک بکش
نفس بکش
دست و پایی بزن در متن
گوش‌های کشیده
پوست‌های آویخته
و پلاستیک نسلی
که سوخت
و ریخت
روی پاهای
دوان دوان زندگیم
تا پارک
به عنوان بی‌کاری



خوب می‌شود آقا
گوشِ زخم‌ها
ولش کن
ورق نمی‌خورد
بیرون می‌اُفتد
از لای کتاب
روی چمن‌ها
مثل فیلم دیوید لینچ
سالم
خوشکل
اما بیرون افتاده از متن

شرح و توضیح دادن در یک متن علمی حسن محسوب می‌شود اما در یک شعر ضعف بزرگی‌ست. در شعر کُد از پیام مهم‌تر است و در بسیاری از مواقع شعر حاوی پیام خاصی نیست، بلکه پیام همان طرز زبان است. همه چیز زبان است. پس باید جهان در شعر خلق شود، در شعر به حرکت درآید و در اصل جهان در شعر زیست کند و نه برعکس؛ خلاصه، چگونه گفتن اصل مطلب مهم است، پس شعر در درجه‌ی اول باید حاوی حسّیت باشد. مانند یک فیلم سینمایی، برای القای حس به مخاطب همه چیز باید حساب شده سرِ جای خودش باشد. از چینش کلمات در فیلمنامه بگیرید تا چینش دکور، حتا رابطه‌ی شخصی بین بازیگرها هم می‌تواند در کیفیت یک اثر مؤثر باشد. پس اثر تنها یک چیز نیست، بلکه زیستنِ همه چیز است.

در این شعر گرچه از خیلی چیزها حرفی به میان آمده اما در لحظه‌ی شروع بازیگرها را گردن زده‌اند. پس این شعر روایت منسجم و یک پلان واحد ندارد، مثل نوزاد سه ماهه‌ای که با زور زدن مادرش ناقص‌الخلقه به دنیا آمده ست. شاعر باید بداند ابزار او محدود است. پس فرصت کمی برای به اجرا درآوردن کلمات و سطرها دارد. در نتیجه آوردن اضافه‌های تشبیهی فراوان مانع از انتقال حس می‌شود و قدرت بیان شاعر را کاهش می‌دهد؛ یک گلِ زیبا زیباست، ممنون!

یک گلِ زیبا زیباست، فهمیدم!

یک گلِ زیبا زیباست، دیگه تکرار نکن!

تکرارِ مکررات نازیباست، تصویرهای تکراری نازیباست؛ شاید شما بخواهید درباره‌ی پیاز حرف بزنید اما این پیاز، پیاز شماست، نه پیازِ بقالِ سرِ کوچه. به قول فوکو باید کلمات خودتان را پیدا کنید و آن کلمات شما را بگویند.

دقت در انتخاب کلمات و آشنایی با مباحث جانشینی و هم‌نشینی می تواند شاعر را در انتخاب استعاره‌های زیبا و به‌جا کمک کند.

متاسفانه شاعر به دلیل آنکه مدام خواسته به هدف بزند، در سطرسازی موفق عمل نکرده است. مدام در پی ایجاد ارتباط بوده است. در حالی که وظیفه شعر ایجاد ارتباط نیست، بلکه شعر تحمیل ارتباط بر نویسا است. آن جایی هم که خواسته از تکنیک ترامتنی استفاده کند موفق نیست (مثل فیلم‌های دیوید لینچ). این نوع آدرس دهی اشکالی ندارد اما به شرط آنکه در ادامه منجر به تولید زیبایی شود. یا آنکه تمهیدی پشت آن خوابیده باشد، که در اینجا شاعر در بیان تناقض بین فیلم‌های لینچ (اکثرن درباره ی توهمات انسان‌های ناسالم است) و لفظ سالم و خوشگل چندان موفق نیست و منجر به تولید زیبایی نمی‌شود. دلیلش هم عدم وجود ارتباط عمودی بین سطرهاست. باید توجه داشته باشیم صرفن آوردن اضافه‌هایی مثل "نایفِ جراحی" شعر را مُدرن نمی‌کند، بلکه استفاده از تصویرهای جدید شرط اصلی است. آوردن دال‌های پشت سرِ هم مانندِ"گوش‌های کشیده، پوست‌های آویخته" و عدم تلاش برای کار کشیدن از کلمات متن را به بی‌راهه برده و لذت چندباره خوانی را از مخاطب گرفته است. متن در پایان مانند متون کلاسیک پایان می‌پذیرد. در جاهایی مؤلف

تلاش کرده که به تکنیک فاصله‌گذاری نزدیک شود مانند آوردن لفظِ "بگوش باش!" اما متاسفانه از این سطر هم استفاده مناسب نکرده و از کنارش به راحتی گذر می‌کند.
بهتر است شاعر ابتدا از بحران سطرسازی خلاص شود. تمرین کند که در ابتدا خوب ببیند. زندگی یک شعر طویل است و خود شعر یک لحظه اتفاق می‌افتد. شعر رسیدن به لحظه‌ی شهود است. معجونی از دیوانگی و آگاهی‌ست. شعر وسواس در انتخابِ کلمات است.
لازم نیست چیزهای عجیب بگوییم، بهتر است از خودی بگوییم که سال‌ها عبارت‌های تکراری از شعور ساقطش کرده است. شعور، جایی پشتِ کلمات مخفی شده است، کشفش کن!

بازخوانی شعر مریم مشهدی

نویسنده: فرید احمدنژاد

فتحم می‌کنند
دو گردان فشنگ
سی و دو سنگ
در سنگر پشت لبم
دستم به صورتی که نداری به دامنت
دستم به دستبند زنت
فرم زبانم را غنیمت گرفته‌اند
سربازانی در منند
که خواب تو را سنگ می‌زنند
بم با ران معشوقه‌ات را
در چاک مدیترانه و اردن ریخت
گوشواره که از خشاب تو آویخت
نوار خونی غزه را من گوش می‌کنم
نه... خا موش می‌کنم
گربه‌های نفت‌کش
که هنوز از شیار تو خون می‌لیسند
بر همین دره‌های زیرچشمی که خیس‌اند
آخرین پرنده را
رنده کرده‌اند
سربسته تر از هر شعری
سربازها
شش روزه غرب سینه‌ام را
با فاک یکسان کردند
حالا می‌توانی
کودک سنگ به دستم را برانی
سه پاکت وینستون
در آن سو/ریه‌ام را بسوزانی
باز کنی قنداق دهانم را
کوبانی را بکوبانی
سنگ هزار بار شکست را
در مشتم کشته‌اند

حالا می‌توانی
موشک بسازی
از شعرهایی که نوشته اند:
در معبد خود گردان من
گردانی سربازند
که با لب‌های تو
فتحم می‌کنند

اگر بخواهیم با نگاه ساختارگرایانه جزیی‌نگر و برخوردی نشانه‌شناختی یک اثر را نقد کنیم، ابتدا باید آن اثر را به تکه‌های کوچک تقسیم کرده و نگرش خود را از ماکروسکوپیک(کلی‌نگر) به میکروسکوپیک(جزیی‌نگر) تغییر دهیم. نکته‌ی مهمی که در این نوع نقد باید مد نظر قرار گرفته شود این است که با هر میکرو شعر به صورت مستقل برخورد کنیم وسپس رابطه‌ی این اجزا را با ساختار کلی شعر بررسی کنیم.

۱: فتحم می کنند
دو گردان فشنگ
سی و دو سنگ
در سنگر پشت لبم ...

راوی در اولین قسمت شعر از دو گردان فشنگی صحبت می‌کند که از پشت سنگری شلیک می‌شوند و فتح می‌کنند. این فضا و تصاویر ذهن مخاطب را در ظاهر به سمت جنگ و یک نزاع نظامی می‌برد اما اگر کمی دقیق‌تر به این بخش از شعر نگاه کنیم می‌توانیم جنبه‌ی اروتیسم هم از آن استنباط کنیم. سی و دو سنگی که پشت سنگر لب پناه گرفته‌اند می‌توانند نشانه از سی و دو دندان باشند که قصد عشق بازی با راوی را دارند. از آنجایی که در فرهنگ ما معمولا زن مفعول(یا به قول شاعر فتح شده) قلمداد می‌شود، پی می‌بریم که راوی شعر یک زن است.

۲: دستم به صورتی که نداری به دامنت
دستم به دستبند زنت
فرم زبانم را غنیمت گرفته‌اند
سربازانی در منند
که خواب تو را سنگ می‌زنند

در قسمت دوم شعر شاعر با به کارگیری تصاویر، مفهوم ذهنی خودش را بیشتر برای مخاطب توضیح می‌دهد. عبارت دستم به صورتی که نداری به دامنت علاوه بر اینکه می‌تواند یکی از مراحل عشق بازی را نشان دهد، یک رابطه‌ی بینامتنی با اصطلاح رایج دستم به دامنت (به معنای درخواست موضوعی از شخصی) دارد. دستم به دستبند زنت می‌تواند بیانگر این موضوع باشد که مردی که راوی در حال عشق بازی با وی است، فردی متاهل است. عبارت فرم زبانم را به غنیمت گرفته‌اند، کارکردی دوگانه دارد که در یک معنا می‌تواند بیانگر بوسه‌ی فرانسوی و در معنای دیگر بیانگر زبان شعری شاعر باشد. اگر بخواهیم با تاویل دوم متن را بررسی کنیم، می‌توانیم دریابیم که شاعر عشق بازی را دلیل نوشتن این شعر می‌داند.

۳: بم با ران معشوقه‌ات را
درچاک مدیترانه و اردن ریخت
گوشواره که از خشاب تو آویخت
نوار خونی غزه را من گوش می‌کنم
نه... خا موش می‌کنم

در این قسمت از شعر، راوی با تلفیق مفاهیم اجتماعی و سیاسی مراحل عشق بازی خود را برای مخاطب، تصویر می‌کند. این قسمت به نوعی علاوه بر حفظ زیبایی به عنوان یک متن مستقل، با کلماتی مانند نواره خونی غزه و مدیترانه و... با قسمت اول شعر که از جنگ سخن می‌گفت، ارتباط بر قرار می‌کند. چاک مدیترانه و اردن می‌تواند نشانه‌ای از بدن راوی باشد و نوار خونی غزه هم به تاویل من بیانگر اولین رابطه ی جنسی و از بین رفتن پرده‌ی بکارت است.

۴: گربه‌های نفت‌کش
که هنوز از شیار تو خون می‌لیسند
بر همین دره‌های زیرچشمی که خیس‌اند

آخرین پرنده را
رنده کرده‌اند

در این قسمت که به نظر من اوج روایت عشق بازی است از گربه‌های نفت‌کشی سخن گفته می‌شود که از شیاری خون می‌لیسند. به جز تعبیر اروتیسمی که می‌شود از آن داشت، راوی فضای شعر را بیشتر به سمت فضای سیاسی سوق می‌دهد و علاوه بر روایت رابطه‌ی جنسی خود در لفافه، مسایل سیاسی مانند جنگ نفت را نیز برای مخاطب به تصویر می‌کشد.

۵: سربسته تر از هر شعری
سربازها
شش روزه غرب سینه‌ام را
با فاک یکسان کردند

این قسمت از شعر نشان می‌دهد که ما با شعری که دارای ساختار است طرف هستیم. اگر به خاطر داشته باشید در قسمت اول شعر از سربازانی صحبت شد که فتح می‌کنند، در این قسمت همان سربازها که نماد دندان بودند، غرب سینه‌ی راوی شعر را فتح می‌کنند. این مطلب بیانگر این است که شاعر میکرو شعرها را به خدمت ماکرو شعر دراورده است و ما با شعری ساختارمند رو به رو هستیم.

۶: حالا می‌توانی
کودک سنگ به دستم را برانی
سه پاکت وینستون
در آن سو/ریه ام را بسوزانی

این قسمت را می‌توان پایانی بر داستان عشق بازی راوی دانست. راندن کودک سنگ به دست می‌تواند نشانه‌ای از آرام گرفتن زن و به تعبیری ارضا شدن او باشد. عبارت وینستونی که در آن سو/ریه‌ام را می‌سوزد، دارای بازی زبانی بسیار زیبایی است که علاوه بر سیگار کشیدن، به سوختن سوریه و به تعبیری جنگ‌های داخلی در آن کشور اشاره می‌کند.

۷: باز کنی قنداق دهانم را
کوبانی را بکوبانی
سنگ هزار بار شکست را
در مشتم کشته‌اند

حالا می‌توانی
موشک بسازی

از شعرهایی که نوشته اند:

در معبد خود گردان من
گردانی سربازند
که با لب‌های تو
فتحم می‌کنند

در قسمت پایانی شعر هم با فضایی رو به رو هستیم که راوی قصد دارد پایان داستان عشق بازی خود را برای مخاطب بیان کند. موشک ساختن از شعر هم به تعبیری بی اهمیت بودن نوشته‌های راوی را برای معشوق خود نشان می‌دهد. در قسمت‌های قبلی شاعر از عشق بازی خود به عنوان منبع الهام برای نوشتن شعر یاد کرد اما در این قسمت از اشعاری می‌گوید که به موشک تبدیل شدند .اگر از جنبه‌ی روانشناختی به این موضوع نگاه کنیم می‌توانیم انفعال جنس مونث را در جامعه‌ی شاعر را مشاهده کنیم. انفعالی که زن‌ها صرفا به عنوان ابزاری برای لذت شناخته می‌شوند و کسی از لحاظ فکری برای آن‌ها ارزش چندانی قایل نیست. نکته‌ی جالب در پایان بندی این اثر این است که شعر دقیقن در همان جایی به اتمام می‌رسد که شروع شده بود. در شروع شعر ما شاهد فتح شدن راوی بودیم که در پایان نیز باز فتح می‌شود. این نکته از آن جهت حایز اهمیت است که به نوعی بیانگر فکر نهایی شاعر است که به فتح شدن همیشگی جنس مونث اعتراض می‌کند و این موضوع را به طرز ماهرانه‌ای با مسایل سیاسی روز پیوند می‌دهد. درون مایه‌ی اصلی اثر از نظر من نوعی عصیان است. عصیان به فرهنگ غالب جامعه‌ی سنتی ایران که نگاهی کاملا تبعیضی به زن دارد. در انتها، تنها پیشنهاد من به شاعر درباره‌ی اجرای اثر است. حضور بسیاری از المان‌ها در شعر اضافی است که باید آن‌ها را از اثر خارج کرد. به عنوان مثال در قسمت پایانی "سنگ هزار بار شکست را" کاملن اضافی است. زیرا وجود نداشتن آن لطمه‌ای به کلیت ساختار اثر نمی‌زند.

بازخوانی شعر دانیال فروتن پژوهی

نویسنده: رسول آماده پور

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

این نوشتار در پی آن است که به طورِ خیلی کوتاه با استفاده از مؤلفه‌های ساختارگرایی، علی الخصوص ساختارگراییِ جزئی‌نگر، به نقد و بررسیِ شعرِ بالا بپردازد و تبیین کند که موتیف مقیدِ این شعر، درگیری با شاخص‌های دوران مدرنیته است.
کلید واژه ها: ساختار گرایی/ ساختارگراییِ جزئی نگر

ساختارگرایی: ساختارگرایی، چنان که از نام‌اش پیدا است به تحلیلِ ساختارها و قوانینی که بر این ساختارها حکم فرما است می‌پردازد. به اعتقادِ فردیناند دو سوسور، زبان، دستگاه و نظامی از نشانه‌ها است که بر همین اساس، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، ارتباطِ تنگاتنگی با هم دارند. تحلیلِ ساختارگرایانه برآن است که قوانینِ شالوده‌ایِ ناظر بر ترکیبِ این نشانه‌های زبانی را جهتِ رسیدن به یکی از معناهای ممکنِ متن، کشف و استخراج کند.
ساختارگراییِ جزئی‌نگر: ساختارگرایی جزئی نگر، برخوردی اتمیک و جزئی با یک متنِ ادبی دارد. درواقع با استفاده از این روش، متن، قطعه قطعه شده و هر قطعه به عنوان ساختاری واحد در نظر گرفته می‌شود و سپس به ارتباطِ میان این قطعات با کلِ متن ادبی، پرداخته می‌شود.

مقدمه:

از لحاظِ ساختارِ معنایی، موتیف مقیدِ این شعر، بر هم زدنِ جریان علت و معلولی و به نوعی درگیری و گلاویز شدن با قطعیت، قدرت و سلطه‌ی جهانِ تک ساحتی و تک بُعدی است که مربوط به جهانِ مدرنیته است.
بر همین اساس، ما با رویکردی ساختارگرایانه از نوع ساختارگراییِ جزئی‌نگر، کلیت این شعر را قطعه قطعه کرده و به اثبات ادعای خود می‌پردازیم. سطورِ اول و دومِ این شعر را با هم می‌خوانیم:

"در که باز می شود
حتمن بسته می‌شود"

در این تصویر با نوعی جریان علت و معلولی، روبرو می‌شویم. یعنی با یک قاعده و قانونِ کلی و مکانیکی که هرگاه دری باز شود، حتمن بسته می‌شود. البته نوعی قطعیت و جزمیت نیز در این دو سطر به خوبی قابل مشاهده است؛ چرا که کاربردِ

واژه‌ی "حتمن" به عنوان یک قیدِ تأکیدی در میان این دو سطر به خوبی ادعای ما را به اثبات می‌رساند. در این تصویر، قاعده و قانونِ فراگیرِ فیزیکِ نیوتنی (هر معلولی از علتی ناشی می‌شود) و نوع قطعیت و جزمیتی که دراین

قوانینِ کلی و فراگیر وجود دارد، به خوبی به ما نشان داده شده‌اند. البته همه به این امر، اشراف داریم که قانون‌مندی و قطعیت از شاخصه‌های دورانِ مدرنیته به شمار می‌آید.
در ادامه‌ی شعر می‌خوانیم:

"پدر می‌آید
قطعن پدر می‌آید"

در این تصویر نیز نشانه‌هایی از سلطه‌ی قدرت و خردِ مدرنیته را شاهد هستیم؛ چرا که کاربرد واژه‌ی "پدر" در این تصویر به راحتی می‌تواند نماد و سمبلی از قدرت و خرد باشد. زیرا این پدر است که به عنوانِ یک مدیر و با استفاده از تدبیر و سیاست، رهبریِ یک خانواده را به تنهایی بر عهده داشته و قدرتِ خود را بر اعضای خانواده، اعمال می‌کند. در واقع واژه‌ی "پدر" به عنوانِ نمادی از قدرت و خِرد، یکی از شاخص‌های دوران مدرنیته، در این تصویر به خوبی برجسته شده است. همچنین می‌توان کاربرد واژه‌ی "قطعن" را که به عنوانِ یک قیدِ تأکیدی در کنارِ "آمدن" آمده است را به سطورِ اول و دومِ شعر ارجاع داد؛ یعنی شاعر نشان می‌دهد که هرگاه در، باز و بسته می‌شود نشان از آمدنِ پدر است.
در ادامه‌ی شعر، ما شاهدِ این نکته هستیم که شاعر، کلیه‌ی این جریان های علت و معلولی را بر هم می‌زند و این را در قسمتِ دومِ شعرش به خوبی نشان می‌دهد:

"فیلم را کمی بُردم عقب
پدر دارد می‌رود
پدر می‌رود؟
پدر رفت
در که باز می‌شود
فقط باز می‌شود"

سطرِ دومِ این بند، در واقع به این نکته اشاره می‌کند که ما دوران مدرنیته را با تمامیِ مؤلفه‌های قاعده مندی، قدرت، خرد و اندیشه، پشت سر گذاشته و واردِ مرحله‌ای دیگر از تاریخِ جهانِ هستی شده‌ایم؛ مرحله‌ای که در آن عدمِ قطعیت، نسبی‌گرایی، تکثرگرایی و ساحت‌های مختلف، جای تمام مؤلفه‌های پیشین را گرفته است که شاعر در پایانِ شعرش
(درکه باز می‌شود
فقط باز می‌شود)
این روند و گذار را با قطعیت به خواننده نشان می‌دهد زیرا باز فقط باز می‌شود!

بازخوانی شعر علی اسدی

نویسنده: جبار شافعی زاده

در،
پاره‌ای از تصمیم بود
و دستگیره‌ها
شمایلی از
نبودنت در غروبی
که روی کاناپه تکیه داده بود
می‌شد
چند نهنگ را به خانه آورد
و پلنگ‌ها را برای صبحانه
به مباحثه‌ای عظیم از مرگ دعوت کرد
ولی فایده‌ای نخواهد داشت
وقتی
هنوز
گنجشک‌ها
بزرگترین دغدغه‌شان ترس از آدمیزاد است
در هر عبور
جایی از تنمان به دستگیره‌ها گیر می‌کند
شاید
هنوز
قسمت‌هایی از تنت برای من نیست
شاید
نجارها کارشان را درست انجام نداده‌اند
و
دستگیره‌ها را جابجا
روی شعرهایمان
نصب کرده‌اند
به هر حال
صبحانه حاضر است
و
مرگ دقایقی است
پلنگ را قانع کرده به همزیستی با نهنگ

شاید روزی
گنجشک‌ها هم ازآدم‌ها نترسند
و مرگ
قانع کند
گنجشک را برای همزیستی با
گربه‌ای
که پشت شیشه سال‌هاست
انتظار می‌کشد

ساختارگرایی (Structuralism) یکی از اندیشه‌های رایج در علوم اجتماعی است. بر پایه این طرز فکر، تعدادی ساختار ناپیدا و ناملموس، چارچوب اصلی پدیده‌های ظاهری اجتماع را تشکیل می‌دهند. اندیشه‌های فردیناند دوسوسور را می‌توان آغازگاه این مکتب دانست. ساختارگرایی عمومن به اندیشه‌ی فرانسویِ دهه‌ی ۱۹۶۰ اطلاق می‌شود و با نام متفکرانی چون کلودِ لوی–استروس، رولان بارت، میشل فوکو، ژرار ژنت، لوئی آلتوسر، ژاک لاکان، آلژیر داس گره‌ماس، و ژان پیاژه آمیخته شده است. ساختارگرایی به منزله‌ی مرحله‌ای فراسوی انسان‌گرایی و پدیدارشناسی، به بررسی روابط درونی‌ای می‌پردازد که زبان و نیز تمامی نظام‌های نمادین یا گفتمانی را می‌سازند.

از سوسور به بعد یافتن ساختارها، اصلی‌ترین دل مشغولی پژوهشگران در علوم مختلف، از جمله ادبیات گردید. تئوری نظام‌مند بودن زبان منتقدان را بر آن داشت که ادبیات را نیز نظامی همبسته بدانند و همان تمایزی را که سوسور میان زبان و گفتار می‌یافت، میان مطلق ادبیات و سبک‌های (gener) گوناگون بیابند. زبان‌شناسی ساختار گرا توجه خود را به مصادیق متنوع زبان یعنی گفتارها معطوف می‌کند. در سبک شناسی ساختاری هر چند، منتقد علاقه‌مندی خود را به حفظ نظریه‌پردازی در باب ادبیات حفظ می‌کند. اما اصلی‌ترین کوشش او تشریح مصادیق و الحان مختلف ادبیات، یعنی ژانرهای مختلف و چگونگی متابعت یا عدول از معیار مسلط و نرم (norm) تثبیت شده‌است.

لوسین گلدمن در زمینه ادبیات ساختار گفته‌است: "در ادبیات منظور از ساختارگرایی بیشتر به معنای نظامی است که بر پایه زبان‌شناسی استوار است. نقد ساختاری از ۳ مرحله تشکیل می‌شود:

۱. استخراج اجزاء ساختار اثر
۲. برقرار ساختن ارتباط موجود بین این اجزا
۳. نشان دادن دلالتی که در کلیه ساختار اثر هست.

شعر حاضر بر پایه‌ی این نظریه مورد نقد قرار می‌گیرد:

موتیف مقید این شعر تاثیر حضور و عدم حضور انسان در زندگی‌ست. شاعر حضور و عدم حضور کسی را در زندگی خویش روایت می‌کند. شعر با خانه همانندسازی شده است و شاعر از طریق این همانندسازی ذهنیت خود را سطر به سطر پیش می‌برد.

(۱)
"در،
پاره‌ای از تصمیم بود"

شخصیتی که شاعر از او حرف می‌زند در را باز کرده و از جهان شاعر و شعر رفته است و شاعر سطر به سطر عمق تنهایی را به تصویر می‌کشد.

(۲)
"و دستگیره‌ها
شمایلی از
نبودنت در غروبی
که روی کاناپه تکیه داده بود"

او رفته است و راوی تنها شمایل‌اش را در دستگیره‌ها می‌بیند. نور آفتاب هنگام غروب روی کاناپه افتاده و به روایت شاعر روی کاناپه تکیه داده است. با رفتن او روشنایی از هستی شاعر بیرون رفته و غروب مثل مهمانی

ناخوانده خودش را روی کاناپه‌اش انداخته‌است.

(۳)
" می‌شد
چند نهنگ را به خانه آورد
و پلنگ‌ها را برای صبحانه
به مباحثه‌ای عظیم از مرگ دعوت کرد
ولی فایده‌ای نخواهد داشت
وقتی
هنوز
گنجشک‌ها
بزرگ‌ترین دغدغه‌شان ترس از آدمیزاد است "

راوی در تنهایی می‌خواهد به دیگری پناه ببرد و در غیبت او دیگری را به تنهایی‌اش دعوت کند. روایت عاشقانه‌ی شاعر در این قسمتِ شعر از زندگی به مرگ متمایل می‌شود اگر چه این عمل را هم به‌دلیل ترس گنجشک‌ها از انسان بی‌فایده می‌داند. شعر در این قسمت به‌شدت دچار ضعف گشته و شاعر نتوانسته از نهنگ، پلنگ و گنجشک در جهت خلق ساختاری منسجم و معنایی درخور، خلاقانه استفاده ببرد.

(۴)
" در هر عبور
ناخواسته جایی از تنِمان به دستگیره‌ها
گیر می‌کند
شاید
هنوز
قسمت‌هایی از تنت برای من نیست "

در هر عبور جایی از تن او به دستگیره‌ی در گیر می‌کند که برای راوی اثرش را به‌جا می‌گذارد. اما هنوز او قسمت‌هایی را به‌همراه خود از در خارج می‌کند، و شاعر را با حسرتِ آن قسمت‌ها تنها می‌گذارد. راوی در این‌جا با آوردن کلمه‌ی" تنِمان " به‌جای " تنات " به ساختار روایی شاعر از پرسپکتیو شخصی خود ضربه می‌زند و هندسه و گرانیگاه شعر را که غیبت یک نفر و تنهایی یک نفر دیگر است، به هم می‌ریزد و شعر را از تجربه‌ای شخصی، از دایره‌ی شمول و عمومیت خارج می‌کند.

(۵)
" شاید
نجارها کارشان را درست انجام نداده‌اند
و
دستگیره‌ها را جابه‌جا
روی شعرهایمان
نصب کرده‌اند "

شعر به‌مثابه‌ی خانه در این سطرها عینیت می‌یابد و مخاطب همانندسازی خلاقانه‌ی شعر و خانه را می‌فهمد. دستگیره‌ها جابه‌جا روی تن شعر نصب شده‌اند و به‌همین خاطر تمام تن او برای شاعر به‌جا نمی‌ماند. این نوع چیدمان سطرها باعث شده که شعر در محور افقی و عمودی ارتباط لازم برای خلق ساختاری منسجم را حفظ کند.

(۶)
" به‌هر حال
صبحانه حاضر است
و
مرگ دقایقی است
پلنگ را قانع کرده به همزیستی با نهنگ "

راوی حالا پلنگ شده و با نهنگ که استعاره از تنهایی‌ست در یک همزیستی مسالمت‌آمیز صبحانه می‌خورد. انگار شاعر باور کرده بازگشتی درکار نیست و ناچار است به تنهایی عادت کند. کلام در این‌جا به‌شدت متزلزل شده و شیوه تقطیع شعر در یک روند توضیحی واژه‌به‌واژه و سطربه‌سطر، ساختار شعر را دچار لطمه می‌کند.

(۷)
" شاید روزی

گنجشک‌ها هم از آدم‌ها نترسند
و مرگ
قانع کند
گنجشک را برای همزیستی با
گربه‌ای
که پشت شیشه سال‌هاست
انتظار می‌کشد "

راوی با آوردن این عبارت میان خود و گربه‌ای که سال‌هاست پشت شیشه انتظار می‌کشد، و همچنین او و گنجشک همذات پنداری ایجاد می‌کند تا مخاطب را برای مواجهه با غیبت طولانی و بی‌بازگشت او آماده کند، و تاکید دارد که تنها مرگ می‌تواند دوباره آن دو را کنار هم قرار دهد.

شعر حاضر حاوی بار معنایی و تخیل زیبایی‌ست، اما متاسفانه نتوانسته در کلامی خلاقانه بیان شود. تقطیع شعر، نوع کلمات و چیدمان آن‌ها به شدت به خلق معنای نهفته در شعر و ساختار آن، در ذهن مخاطب ضربه زده است، و نتوانسته است ساختار شعر را در دو محور افقی و عمودی حفظ کند. جهت برون رفت از چنین وضعیتِ شکننده‌ای، پیشنهاد می‌شود خالق اثر به بازسرایی و چیدمان دیگری از شعر خود بپردازد.

در نهایت منتقد ادیت زیر را به‌عنوان شکلی از چیدمان پیشنهاد می‌دهد:

در، پاره‌ای از تصمیم بود
و دستگیره‌ها
شمایلی از نبودنت
در غروبی که روی کاناپه تکیه داده است
در هر عبور
جایی از تن‌ات به دستگیره‌ها گیر می‌کند
جایی از تن‌ات برای من نیست هنوز
یا نجارها کارشان را درست انجام نداده
دستگیره‌ها را روی شعرمان
جابه‌جا نصب کرده‌اند
می‌شود نهنگی را به خانه آورد
و پلنگ را به گفتگو از مرگ دعوت کرد
صبحانه حاضر است
و مرگ دقایقی‌ست پلنگ را
به زندگی با نهنگ راضی کرده است
شاید گنجشک را هم
به همزیستی با گربه‌ای
که پشت شیشه انتظار می‌کشد

بازخوانی شعر محمد گنابادی

نویسنده: مریم زمانی

اگر آن‌شب که قرص‌ها را روی پل به آب بخشیدم
می‌دانستم از آمدنت خبری نیست
تمام رودخانه را یک‌جا سر می‌کشیدم
تا خشک‌سالی به شهر بزند

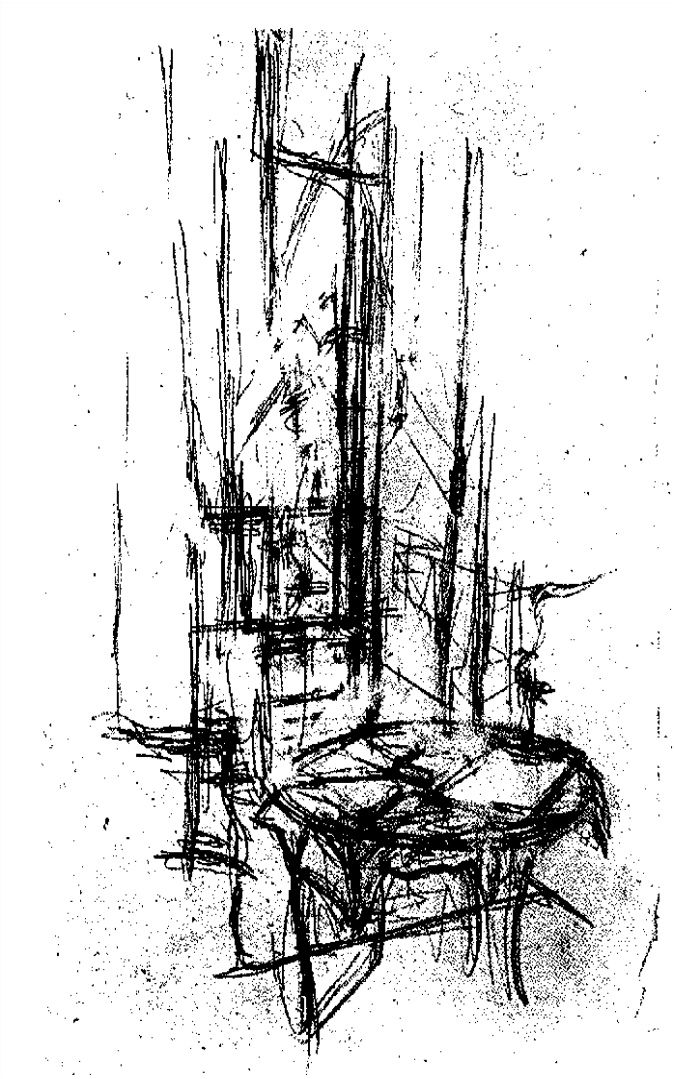
آن‌قدر دلتنگت شدم
که به قلب مادرم حمله شد
کج شد لبِ تخت
لبِ باران
لبِ فنجان
لب‌های آینه در من
آن‌قدر کج که بغض از منتهاالیه سمتِ چپِ لبم چکه می‌کند

برگرد
از تمام متن‌های ادیت شده / دورِ میزناهارخوریِ چهارنفره
از تیتراژ آخرین قسمت سریال‌هایی که دیده‌ایم
از طعم تمام شام‌های دونفره...

هر لحظه خیابان خودش را به من می‌زند
مثل نهنگ‌هایی که سال‌ها از ساحل دور افتاده‌اند
مثل سردردهایم
در کاسه چشمانت

خوب که دقت کنی
تا این‌جا، متن به سمت هیچ فرمی نرفته است
مثل ماشینی که سال‌ها گوشه‌ی پارکینگ خاک می‌خورد و
کوچه حال تکان دادنِ خاک‌های صندلی عقب‌ش را ندارد

دلتنگیم آن‌قدر نگفتنی‌ست
شبیه زندانی
در سلولی با کف تمام بتونی
فکر کندن تونل است
شبیه تماشای یک فیلم با دور کند



شبیه همان خشک‌سالی سطر بالا که به شهر می‌زد

خواب را به وسعت سرم از یاد برده‌ام
و کلمات با پیچشِ عجیبی از دهانم خارج می‌شوند
اما هنوز دوستت دارم
به همان اندازه که این متن، شعر نیست
و هنوز دوستم داری
به همان اندازه که این متن را می‌خوانی

برگرد
از تمام شعرهای ادیت نشده
رستوران‌های نرفته شده
از همان فرودگاهی که برای بدرقه‌ات؛
آدرس را اشتباه برایم فرستاد

در شعر گنابادی، مخاطب در طول خوانش با شعر همراه می‌شود و به وضوح تمام مسایل مطرح شده را حس می‌کند. هر چند در سطرهای ابتدایی قسمتی که می‌گوید:

" اگر آن‌شب که قرص‌ها را روی پل به آب بخشیدم
می‌دانستم از آمدنت خبری نیست
تمام رودخانه را یک‌جا سر می‌کشیدم... "

شعر حالت روایی به خود می‌گیرد اما شاعر شعر را در سطرهای بعدی به زیبایی ادامه داده طوری که موجب چشم‌پوشی از این قضیه می‌شود، علاوه بر این اضافات و توضیحات موجود در شعر به‌هیچ وجه ایجاد کسالت و ملال نکرده مانند:
" لب باران، لب تخت و ... "
موتیف مقید شعر تنهایی و مطرود شدن توسط معشوق است و ساخت دایره‌ای شعر نیز حول محور همین موضوع می‌چرخد.
حال به‌بررسی شعر به‌روش ساختارگرایی جزیی‌نگر می‌پردازم.

شعر دارای هفت اپیزود است:

اپیزود یک:

" اگر آن‌شب که قرص‌ها را روی پل به آب بخشیدم
می‌دانستم از آمدنت خبری نیست
تمام رودخانه را یک‌جا سر می‌کشیدم
تا خشک‌سالی به شهر بزند "

روایت برای زمانی‌ست که شاعر به آمدن معشوقه‌اش امید داشت، و این فکر که با آمدن او دیگر نیازی به قرص‌هایش (قرص‌های آرام‌بخش) ندارد، سبب شده بود که آن‌ها را داخل رودخانه بریزد. زیرا با آمدن او بدون قرص هم آرام خواهد شد. سپس بیان می‌کند که اگر از نیامدنش با خبر بود تمام آب رودخانه را یک‌جا می‌خورد، چون هم اشاره دارد به‌خوردن تمام قرص‌ها با هم که از قبل در آب ریخته بود و هم به این موضوع که با خشک‌سالی در شهر می‌توانست به نوعی نیامدن معشوقه‌اش را جبران کند و انتقام بگیرد.

اپیزود دو:

" آن‌قدر دلتنگت شدم
که به قلب مادرم حمله شد
کج شد لبِ تخت
لبِ باران
لبِ فنجان
لب‌های آینه در من
آن‌قدر کج که بغض از منتهاالیه سمتِ چپِ لبم چکه می‌کند"

شاعر در این بخش از شدت دلتنگی‌اش حرف می‌زند که مادرش به خاطر رنج و عذاب پسرش دچار حمله‌ی قلبی شده و همه چیز در روح شاعر فرم اصلی خودش را از دست داده است. او که بغض رهایش نمی‌کند و در حال ترکیدن است و سعی در نگه‌داری آن دارد اما موفق نیست و از کوچک‌ترین قسمتی که پیدا می‌کند راه به بیرون می‌برد.

اپیزود سوم:

" برگرد
از تمام متن‌های ادیت شده / دورِ میزناهارخوریِ چهارنفره
از تیتراژ آخرین قسمت سریال‌هایی که دیده‌ایم
از طعم تمام شام‌های دونفره... "

در این بخش شاعر غرورش می‌شکند، دست به درخواست از معشوق می‌زند که برگردد و تمام خاطرات خوب‌شان را یادآوری می‌کند.

اپیزود چهارم:

" هر لحظه خیابان خودش را به من می‌زند
مثل نهنگ‌هایی که سال‌ها از ساحل دور افتاده‌اند
مثل سردردهایم
در کاسه چشمانت "

شاعر دست به قیاسی زده است بین خیابان، دریا، خودش و نهنگ‌ها که خواهان رسیدن به ساحل هستند.
علاوه بر آن مدام در حال بازگو کردن درد کشیدن خود و سر دردش است.

اپیزود پنجم:

" خوب که دقت کنی
تا این‌جا، متن به سمت هیچ فرمی نرفته است
مثل ماشینی که سال‌ها گوشه‌ی پارکینگ خاک می‌خورد و
کوچه حال تکان دادنِ خاک‌های صندلی عقب‌ش را ندارد "

او شعرش را به خاطر نداشتن فرمی خاص به ماشین بی‌استفاده‌ای تشبیه کرده است که خاک روی آن‌را گرفته و کسی تمایل به استفاده‌ی دوباره از آن ندارد.

اپیزود ششم:

" دلتنگیم آن‌قدر نگفتنی‌ست
شبیه زندانی
در سلولی با کف تمام بتونی
فکر کندن تونل است
شبیه تماشای یک فیلم با دور کند
شبیه همان خشک‌سالی سطر بالا که به شهر می‌زد "

شاعر دلتنگی‌هایش را به زندانی بدون راه فرار تشبیه می‌کند به قسمت ایجاد خشک‌سالی توسط او که انجام آن نیز از عهده اش خارج است.

اپیزود هفتم:

" خواب را به وسعت سرم از یاد برده‌ام
و کلمات با پیچشِ عجیبی از دهانم خارج می‌شوند
اما هنوز دوستت دارم
به همان اندازه که این متن، شعر نیست
و هنوز دوستم داری
به همان اندازه که این متن را می‌خوانی "

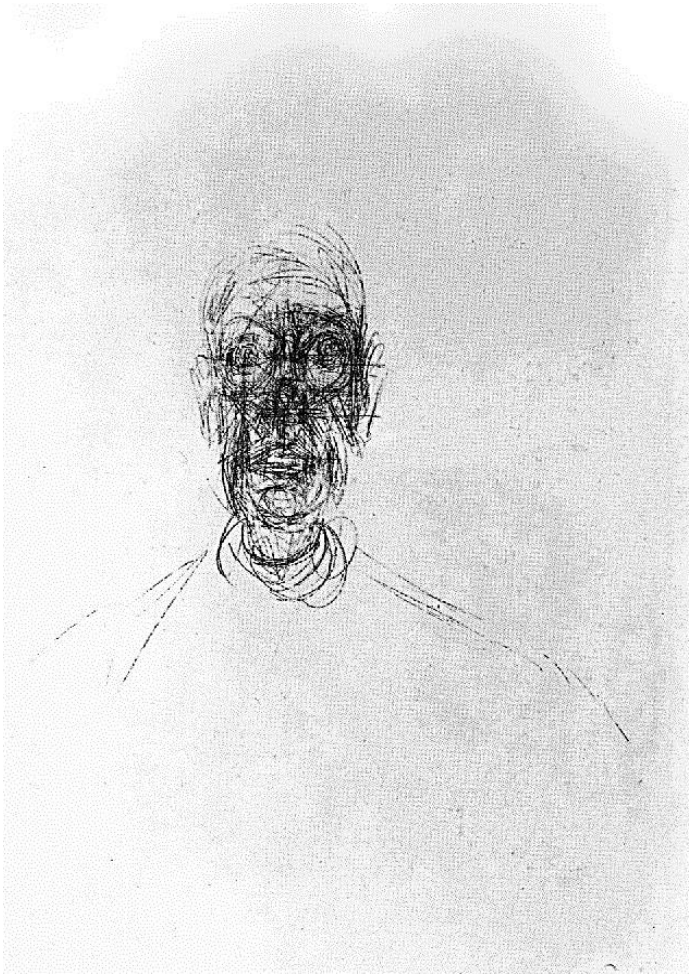
شاعر به توصیف حال خودش می‌پردازد و مقدار علاقه‌اش که هنوز باقی است را بیان می‌کند. طوری که دیگر توان خوابیدن ندارد و تکلم‌اش دچار مشکل شده و به طعنه بیان می‌کند نوشته‌ی خود را شعر نمی‌داند. زیرا که معشوقه‌اش هیچ‌گاه آن‌را نمی‌خواند.
سطرهای آخر تکرار شده‌اند و این امر ساختار دایره‌ای به اثر بخشیده است و شاعر را مقید نگه داشته به مسئله و ساختار اصلی شعر. شاعر این‌کار را به‌جا و زیبا انجام داده زیرا ساختار شعر بلند است و این مسئله در شعرهای بلند کاربرد دارد.
مسئله‌ی دیگر که باعث قدرت شعر شده است استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری‌ست که در سطرهای مختلف استفاده شده مثل: خوب که دقت کنی تا این‌جا، متن به سمت هیچ فرمی نرفته است.
اما در بعضی قسمت‌ها حشو دیده می‌شود مثلن " میزهای چهار نفره " چهار نفره می‌تواند حذف شود. در قسمتی که شاعر بیان می‌کند " خوب که دقت کنی تا این‌جا، متن به سمت هیچ فرمی نرفته " بهتر بود از زبان لوگو استفاده شود.
در این شعر خوش ساخت، ارتباط بین سطرها به خوبی برقرار شده و با اجرای پیشنهادات می‌تواند شعر زیباتری اجرا کرد.

بازخوانی شعر علیرضا الیاسی

نویسنده: محمد گنابادی

پوچ‌تر از بال‌هایی که
به انزوای آسمان
کوچ کرده‌اند

پرواز را در گوشه‌ای از آن
به ذرات خاک گره خواهم زد!
در جستجوی
راه‌های پنهان آسمان
مسیری که فرشتگان
رهگذران مخفی‌اند در آن
و مردگان
بالا می‌کشند خود را به روح و ریسمان
در این کشاکش بی‌امان
میان جسم و جان
فرشته‌ای بر دهانم بوسه‌ای خواند و دور شد
در لب‌خوانی زنان
اذکار پنهان
به روایت جن و انسان
ادامه پیدا می‌کند
آیا در آسمان جایی برای پنهان شدن
وجود دارد؟
تا من این‌همه بال را
اندکی از سفری دوردست بتکانم؟
خاکستر دوزخ
شریان‌های حیاتی‌ام را پر کرده است
لبان هرزه
گوشه به گوشه
در شرشر رگانم سیگار می‌کشند
به‌وقت فرار
هفت در از بهشت را
بسته یافتم



مرا از دیربار
آشیانه‌ی مرگ پرندگان
قرار داده‌اند
بر فراز درخت زقوم
در جدال ظهور و غیبتم
که شعبده‌ام و جادو
از این‌رو ققنوسی پیر در من
به شعله‌ای زاییده می‌شود و به غباری می‌میرد...
پوچ‌تر از بال‌هایی که
به انزوای آسمان
کوچ کرده‌اند
پرواز را در گوشه‌ای از آن
به ذرات خاک گره خواهم زد!

پنج سطر خسته کننده آمده‌اند که فقط در سطر پنجم به یک خلق دست بزنند؟!!!
شاعر تلاش نکرده است که با زیرکی از تمام کلماتی که در ساخت تصویرها در این پنج سطر شرکت کرده‌اند، انرژی آزاد کند.

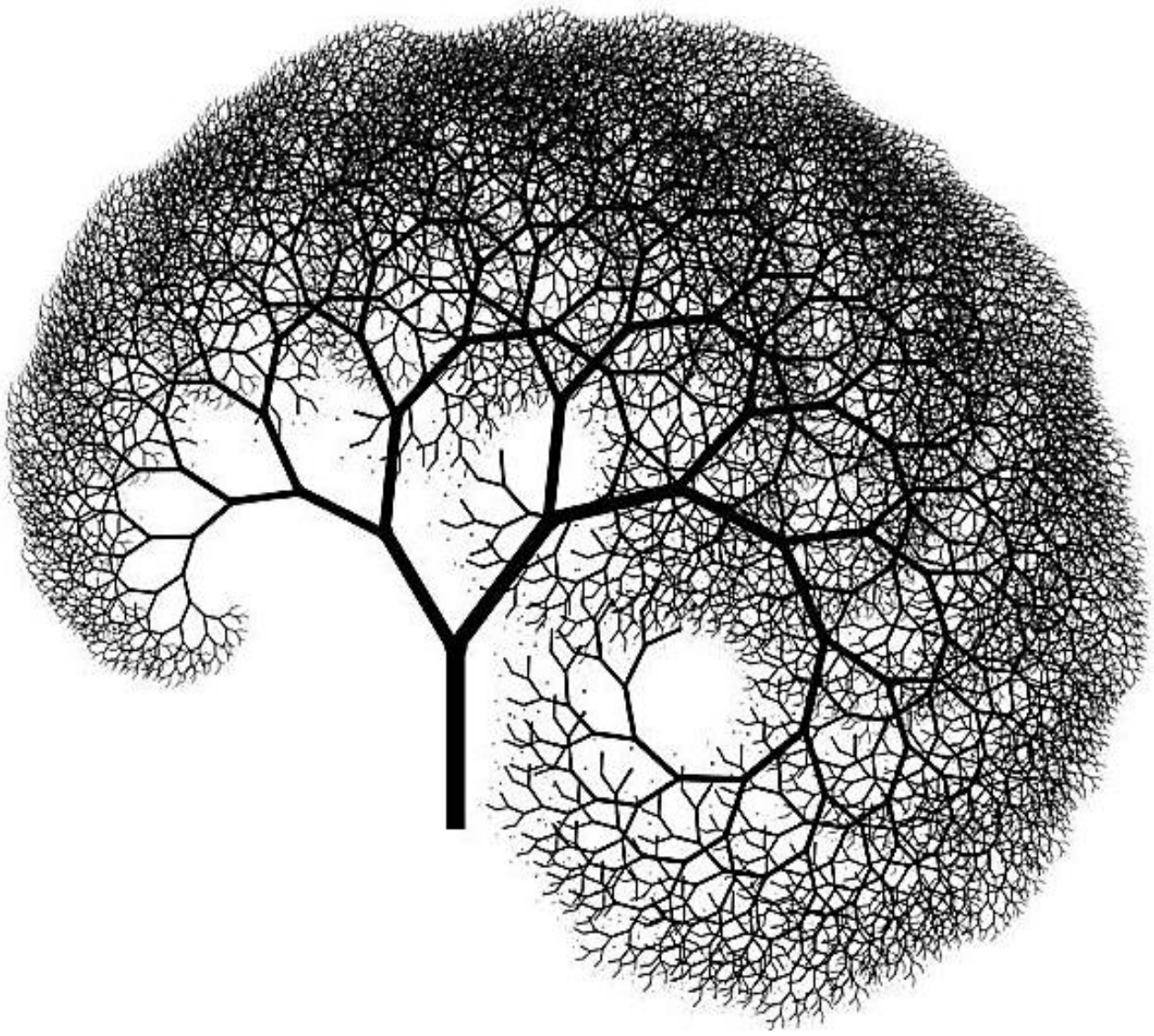
دوباره با هم می‌خوانیم:
پوچ‌تر از ...

شاعر در همین ابتدا به گردن زدن شعرش اقدام می‌کند. چرا؟
چون بعد از آوردن (پوچ تر از...) شروع می‌کند به خلق تصویرسازی توضیحی برای شکل دادن اتفاقی که قرار است در سطر پنجم رخ دهد. در صورتی که می‌توانست با ارائه تصاویر مستقل‌تر در هر سطر، هم زیست جداگانه‌ای برای سطرها ایجاد کند و هم بتواند روایت عمودی را پیش ببرد. در ادامه نیز متن دچار شکل خاصی از روایتی که خودش اصرار دارد پی‌بگیرد، گردیده و ما بیشتر به نثرخوانی هدایت می‌شویم.
این‌گونه متن‌ها مخاطب را دچار دوگانه‌گی می‌کند که آیا از یک استراتژی هدفمند پیروی می‌کند یا خیر؟ که پاسخ من به‌عنوان کسی که خوانشی از این متن ارائه می‌دهد این است که؛ متن فاقد استراتژی قوی و ساختمند پیش از سرایش است.
حال به این سطرها توجه کنید:

شریان‌های حیاتی‌ام را پر کرده است
لبان هرزه
گوشه به گوشه
در شرشر رگانم سیگار می‌کشند
به‌وقت فرار
هفت در از بهشت را
بسته یافتم
مرا از دیربار
آشیانه‌ی مرگ پرندگان
قرار داده‌اند
بر فراز درخت زقوم
در جدال ظهور و غیبتم
که شعبده‌ام و جادو
از این‌رو ققنوسی پیر در من
به شعله‌ای زاییده می‌شود و به غباری می‌میرد...

معتقدم که سطرهای بالا، جز کارکرد خسته کننده‌اش، آن‌هم از نوع کلاسیکش، در ذهن _ که از جهان خودش خارج نمی‌شود،_ چیز دیگری برای ارائه ندارد و از این سطرها با شکلی که می‌گیرد تا انتها به فرم شعر نزدیک‌تر می‌شود که مرا وادار می‌کند دست به پیشنهاد بزنم. پیشنهادی که برای تمرکز و بازسرایی این متن بر اساس فرمول این سطرها باشد.
شناخت من از شعر علیرضا الیاسی به سال‌های قبل

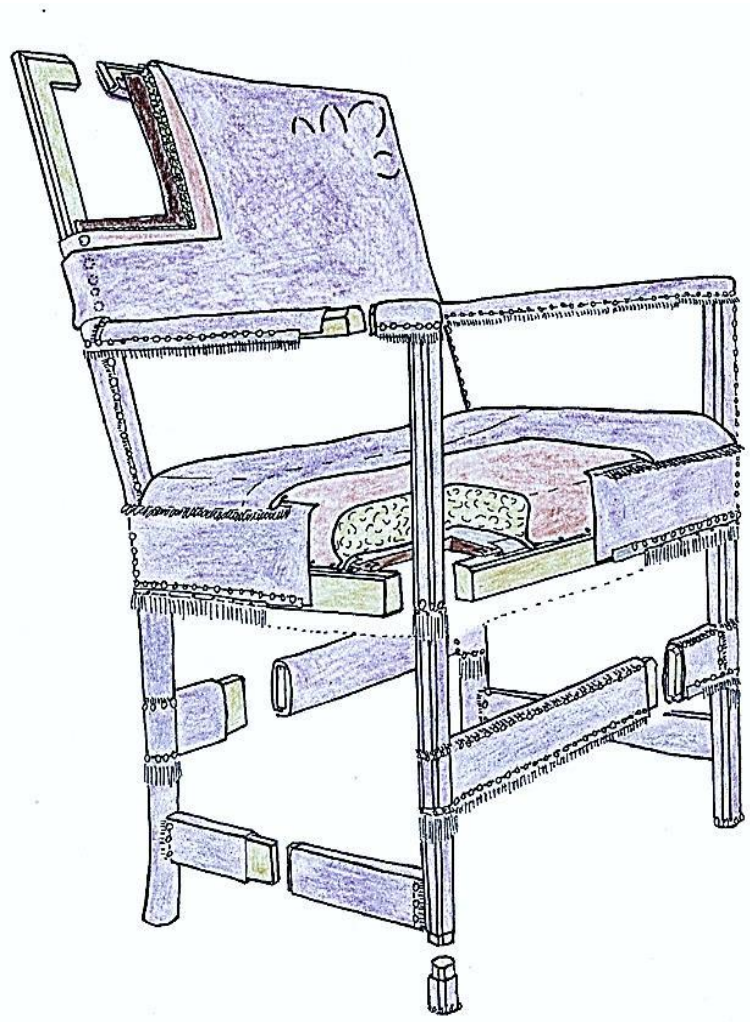
برمی‌گردد و در متن‌های علیرضا الیاسی یک دستی و یک سطحی مشخصه بارز می‌باشد.
در ادامه‌ی این متن پیش‌رو باز هم با تصاویری که در تلاش توضیح برای پیش بردن متن هستند، مواجهه خواهید داشت. ساپورت کردن سطرها در یک متن جزو خاصیتی‌ست پیش‌برنده اما در این متن این شکل به نحو بسیار کلاسیکی رخ می‌دهد.
شما در تمامی سطرها هیچ اتفاقی را که تلاش کند برای ایجاد، حتا حرکات ساختارشکنانه، نخواهید دید.
اما پیشنهاد:
باز هم با تاکید بر توانایی علیرضا الیاسی عزیز در کارهایی که از او خوانده‌ام، پیشنهاد می‌کنم به تراش دادن زبان در خلق تصاویر و نگاه بی‌تعصب به حذف بسیاری از ترکیبات.



بازخوانی شعری از بهنام کمالی

نویسنده: علیرضا توکلی

کوتاه‌تر از من دیواری اگر هست
دیوار مدرسه است
و جای پایی که هنوز مثل دو ماهی می‌رود از قلاب بالا...
هنوز دانش‌آموز همان خیابان‌هاست
که کوچه به کوچه دنبالش " گشت "
این مزاحم همیشگی
همیشه حین ارتکاب بوسه / مچم را گرفت از پشت
دستی آهنین
من اما همان دانش‌آموز بی‌کلاس
که از پنجره می‌رفت در
بی‌اجازه‌ی انگشت
همان تک صندلی خالی
که در غیاب، حاضر
که بی‌آب حتا شناگر خوبی‌ست شاعر
با فضانورد در آسمان‌ها می‌کند شنا
با قزل‌آلا خلاف جهت رود
می‌رود از آبشار بالا
و هنوز می‌دود در دام
چموش‌تر از موشی که می‌برد
تله موشی بر دوش
پس سیرسیرک‌ها!
یک دقیقه سکوت!
به احترام سوسک
حشره‌ای که می‌داند
شبی باید چشم ببندد
به این دنیای کثیف
گوشه‌ای از فاضلاب / توی گه
از این روست که لاک‌پشت نمی‌دود
چرا که زندان خود اوست
بجنب! که هرجا چاقویی رفت لای جرز
نه امروز نه فردا که سال‌ها بعد



دری گشاد باز شد در دیوار.

همراهی مخاطب با یک متن ارتباط مستقیمی با نحوه روایت اثر در بیان اندیشه‌های مولّف دارد. یکی از تکنیک‌های روایت در شعر یا داستان مرکز اشاره‌ای یا نقطه صفر یا اریگو (origo) است. در این نوع روایت سه رکن اساسی گوینده، مکان، و زمان پاره گفتار وجود دارد. در حقیقت عبارات اشاره‌ای به وضوح مفهومی مرکزی در گفتار بافت مقید تلقی می‌شوند. یکی از تکنیک‌های مرکز اشاره‌ای فرافکنی عبارت اشاره ای است.

کوتاه‌تر از من دیواری اگر هست
دیوار مدرسه است
و جای پایی که هنوز مثل دو ماهی می‌رود از قلاب بالا ...

در این‌جا مرکز اشاره‌ای را می‌توان در سطر اول با واژه من و بعد از نگاه دیوار مدرسه و جای پایی که از دیوار بالا می‌رود دنبال کرد. مرکز اشاره‌ای دیگر را می‌توان در بند بعد در واژه‌ی دانش‌آموز و گشت (مزاحم همیشگی) فرافکنی کرد. تا این‌جای کار می‌توان سه شخص متفاوت، دو مکان متفاوت (مدرسه و خیابان) و سه زمان متفاوت (بند اول زمان حال با هست، بند دوم زمان گذشته با گشت و زمان استمراری با واژه‌ی همیشگی) را دنبال کرد.

زیرکی شاعر با انتخاب واژه گشت در فرافکنی عبارت اشاره‌ای و به‌کارگیری از ظرفیت‌های زبانی آن در جهت بسط مفاهیم ذهنی‌اش قابل تحسین است. همین‌طور کاربرد قلاب در سطر سوم و تفکر مرکزگرا در انتخاب نشانه‌های دیگری مانند ماهی، آب، شناگر، قزل‌آلاها بیان‌گر ساختی منسجم هستند. اما آیا این هماهنگی نشانه‌ها و فرافکنی عبارت‌های اشاره‌ای در تمام شعر رعایت شده‌اند؟ پاسخ خیر است. دلیل هم در انتخاب نشانه‌های دیگر توسط شاعر است که با نشانه‌های منسجم بالا هم‌پوشانی ندارد.

بند زیر را در نظر بگیرید:

پس سیرسیرک‌ها!
یک دقیقه سکوت!
به احترام سوسک
حشره‌ای که می‌داند
شبی باید چشم ببندد
به این دنیای کثیف
گوشه‌ای از فاضلاب توی گه
از این روست که لاک‌پشت نمی‌دود
چرا که زندان خود اوست

نشانه‌هایی مثل سوسک به‌عنوان مقدم (توی گه‌گیر کردن در فاضلاب) و لاک‌پشت به‌عنوان تالی (ندویدن و زندان بودن لاک‌پشت) ارتباط عینی و ذهنی ندارند یا اگر دارند با ظرفیت‌های ارائه شده در این بند سپیدخوانی نمی‌شوند و سیرسیرک که ما به ازای درون متنی ندارد همه و همه به آن ساخت منسجم ضربه می‌زند.

مسئله مقدم و تالی مطرح شده از آن جهت با قسمت اول متن غیر مرتبط است، چون با موتیف مقید اثر که مسئله اختیار راوی است تضاد ایجاد می‌کند. در قسمت اول انتخاب و اختیار با راوی است اما در سوسک و لاک‌پشت اختیاری در ترک لاک یا فاضلاب وجود ندارد. از طرفی رکن مرکز اشاره‌ای گوینده هم در آن اعمال نشده تا به‌طور مثال با تغییر گوینده به مخاطب راوی در بند اول، این جبر را برای او بپذیریم. در حقیقت این شعر را می‌توان به دو قطعه‌ی مستقل از هم تقسیم کرد که اتفاقن هر قطعه آن از نظر نشانه‌شناسی به‌هم مرتبط هستند و حول موتیف مقید خود این‌همانی دارند.

بنابراین می‌توانیم دو پیشنهاد زیر را برای بهنام کمالی در نظر داشته باشیم:

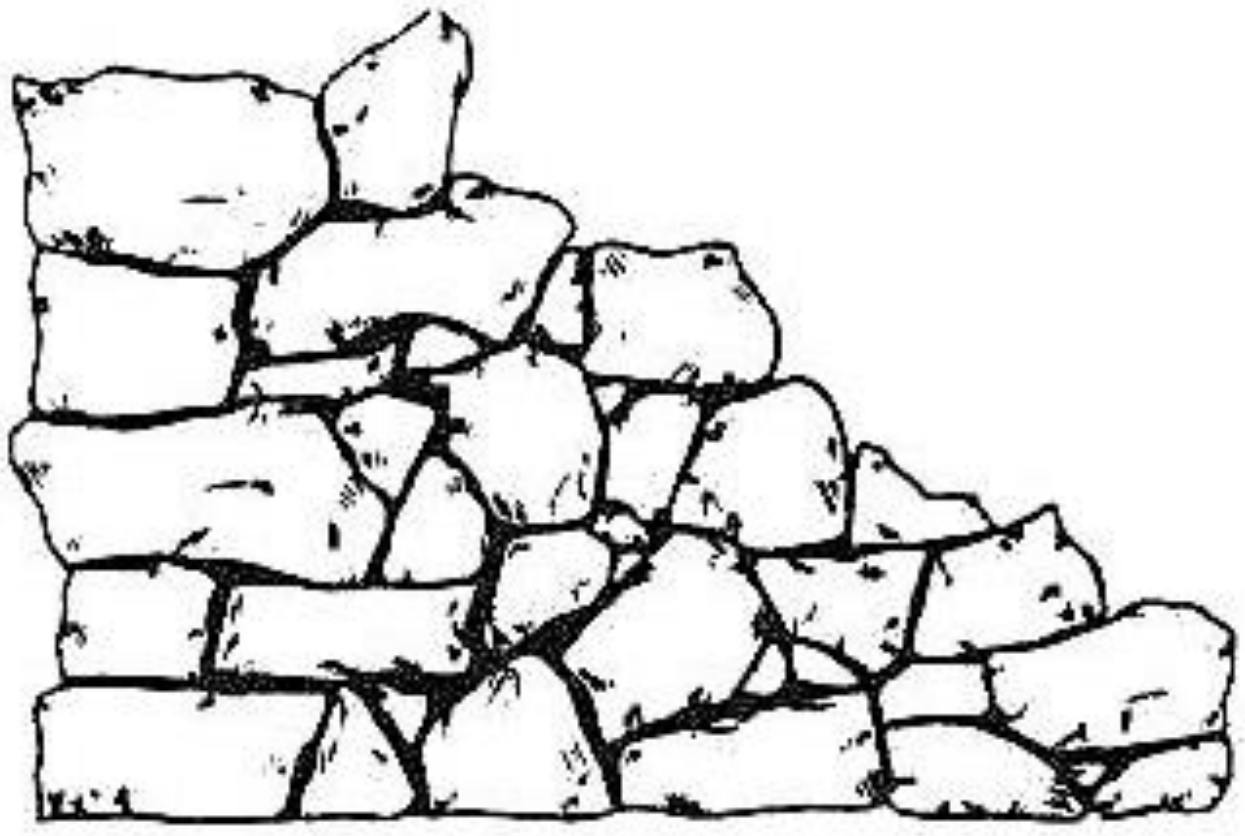
۱: مولف از ارکان مرکز اشاره و فرافکنی اشاره‌ای برای یک دست کردن بند سوسک و لاک‌پشت (بندهایی که کمکی به پیشروی روایت اثر نمی‌کنند) استفاده کند.

۲: با پرداخت بیشتری روی نشانه‌های منسجم (قلاب و ماهی و....) متن منسجم‌تری را ایجاد کند.

بازنویسی پیشنهادی:

کوتاه‌تر از من دیواری اگر هست
دیوار مدرسه است
و جای پایی که مثل ماهی می‌رود از قلاب بالا...
هنوز

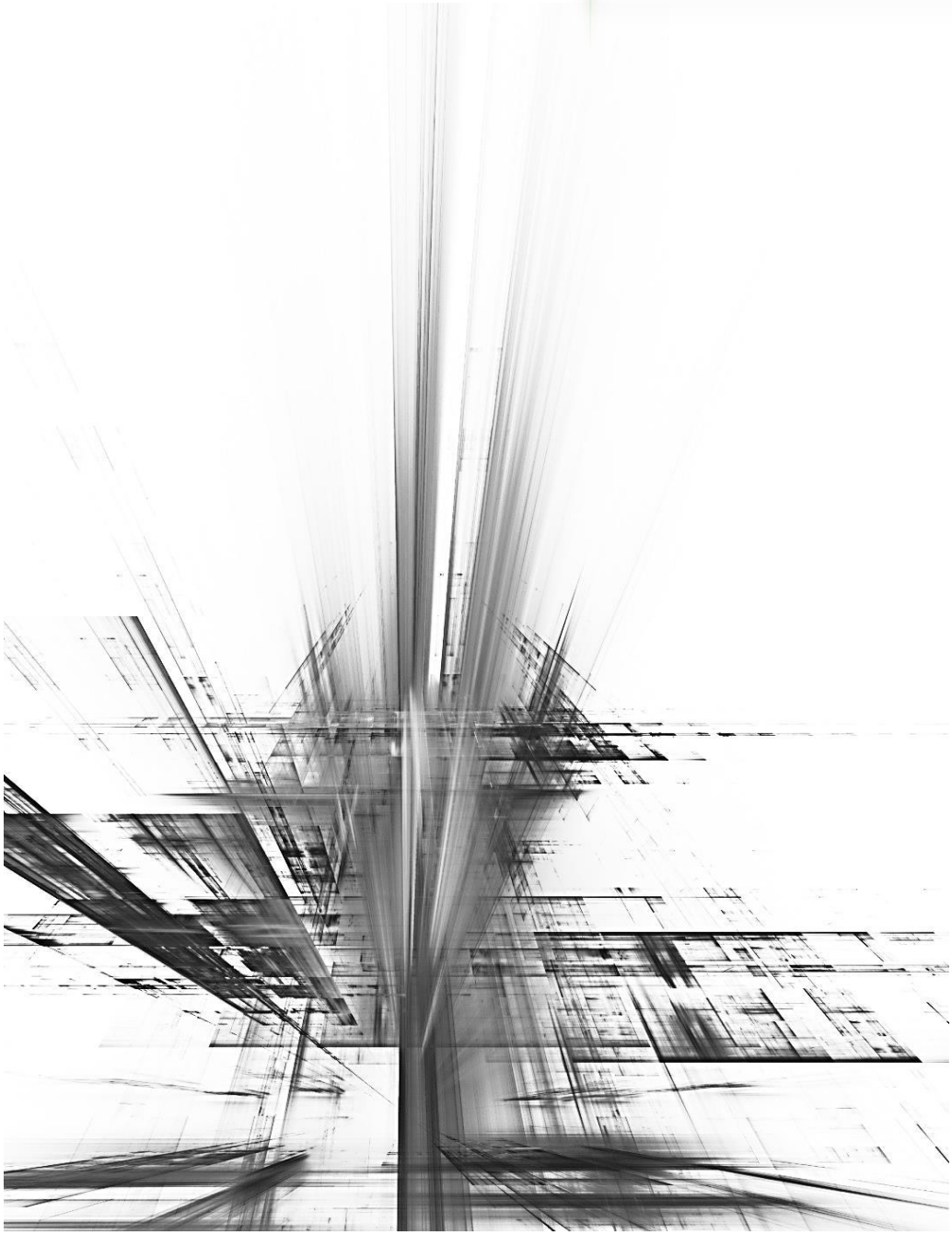
دانش‌آموز همان خیابان‌هاست
که کوچه به کوچه دنبالش " گشت "
حین ارتکاب بوسه / مچم را گرفت از پشت
من اما
همان دانش‌آموز بی کلاس
از پنجره در می‌رفت
بی‌اجازه‌ی انگشت
همان تک صندلی خالی
که در غیاب، حاضر
که بی آب حتا شناگر خوبی‌ست
با قزل‌آلا
می‌رود از آبشار بالا
هنوز
می‌دود در دام
چموش تر از موش
که می‌برد بر دوش تله موش
بجنب! که هرجا چاقویی رفت لای جرز
نه امروز نه فردا که سال‌ها بعد
دری گشاد باز شد در دیوار



بازخوانی شعر مریم زمانی

نویسنده: ایوب احراری

زنگ تلفن
سکته‌ی دوباره‌ی شعر
هنوز سطر میانی‌ست
و miss call دهم
_ سبز بپوش
خیابان امام
بن‌بست دهم...
یخ می‌کند خانه
و دقیقه‌های هول
یاری عجیبی دارند
تا.....
_زودتر آقا
پرت می‌شوم وسط امام
باز هم نیامدی!
حداقل از این خواب
بیرون بکش



معمار تکه‌ای یا بخشی از طرح خود را حذف می‌کند. چیزی به آن اضافه می‌کند. مدام در خلقت خود دست می‌برد تا اثری بی‌نقص ارائه کند .در شعر نیز این پرداخت و دست بردن است که اثری خلاق تولید می‌کند. در شعر مریم زمانی ما با تکنیک فاصله‌گذاری روبه‌رو هستیم. شاعر توانسته است با پرداختن به این مولفه، شعری خوش ساخت تولید کند. شعر در خوانش اول تمام نمی‌شود و با برگشت به شعر و چند بار خواندن آن است که به کشف می‌رسیم. آخر شعر متوجه می‌شویم شاعر در خواب، جهان شعرش را ساخته است. پایان شعر این گونه است " حداقل از این خواب بیرون بکش "

وقتی به ابتدای شعر نگاه کنیم (زنگ تلفن سکته‌ی دوباره‌ی شعر) مثل این‌که شاعر از خواب پریده و شعر نیمه کاره مانده است. این شعر جولان توهم است. توهمی که در خدمت شاعر است نه صرفن به این در و آن در زدن و بی‌مفهوم شدن. فاصله‌گذاری‌ها توانسته شعر را چند صدایی کند ناگهان صدای دوم وارد می‌شود و می‌گوید

" سبز بپوش
خیابان امام
بن‌بست دهم "
از پشت تلفن کسی آدرس می‌دهد.

ولی در ادامه متاسفانه مولف ناگهان بدون هیچ سطرسازی و پاسازی صدای دوم را رها می‌کند و به ادامه‌ی شعر می‌پردازد. در شعر بهتر است به این نکته توجه داشت که سطرها در اوج اجرا شوند. به‌خصوص در مورد شعرهای کوتاهی مانند این شعر باید این نکته رعایت شود. زیرا هر سطری که در خدمت شعر است، قسمتی از بار فرمی را حمل می‌کند و در شعر کوتاه این مسئولیت حیاتی‌تر می‌شود. این قسمت از شعر " یخ می‌کند خانه / و دقیقه‌های هول / یاری عجیبی دارند " با وجود تصویر زیبایی که به ما می‌دهد و این تصویر نشان از ترس و دلهره دارد ولی به‌دلیل نپرداختن به آن یعنی صحبت نکردن بیشتر در مورد این ترس و دلهره یک سطر قوی را عملن مثل فرزند ناخوانده‌ای در متن رها کرده است. شاعر در ادامه با فاصله‌گذاری به بخش بعدی شعر رفته است. پیشنهاد من این است که با سطرسازی چند تصویر دیگر نیز به این قسمت از شعر اضافه شود تا مخاطب کاملن در این ترس دخیل شود. در این‌جاست که به این مهم پی می‌بریم و این گزاره را که " شعر کوتاه خاصیت فرم پذیری ندارد " را بهتر درک می‌کنیم. یکی دیگر از کاستی‌های شعر به عقیده‌ی من بی‌جواب گذاشتن برخی سوالات است. در سطری می‌گوید (زودتر آقا) " آقا " در این شعر چه می‌گوید و چه می‌خواهد؟ آیا صرفن فقط دعوت کننده به یک راهپیمایی‌ست؟ یا نقشی دیگر نیز می‌تواند ایفا کند. در آخر امیدوارم که مریم زمانی با توجه به نکاتی این‌چنینی بتواند شعر خود را کامل‌تر ارائه کند.

بازخوانی شعر محمدگنابادی

نویسنده: امین رجبیان

اگر آن‌شب که قرص‌ها را روی پل به آب بخشیدم
می‌دانستم از آمدنت خبری نیست
تمام رودخانه را یک‌جا سر می‌کشیدم
تا خشک‌سالی به شهر بزند

آن‌قدر دلتنگت شدم
که به قلب مادرم حمله شد
کج شد لبِ تخت
لبِ باران
لبِ فنجان
لب‌های آینه در من
آن‌قدر کج که بغض از منتهاالیه سمتِ چپِ لبم چکه می‌کند

برگرد
از تمام متن‌های ادیت شده / دورِ میزناهارخوریِ چهارنفره
از تیتراژ آخرین قسمت سریال‌هایی که دیده‌ایم
از طعم تمام شام‌های دونفره...

هر لحظه خیابان خودش را به من می‌زند
مثل نهنگ‌هایی که سال‌ها از ساحل دور افتاده‌اند
مثل سردردهایم
در کاسه چشمانت

خوب که دقت کنی
تا این‌جا، متن به سمت هیچ فرمی نرفته است
مثل ماشینی که سال‌ها گوشه‌ی پارکینگ خاک می‌خورد و
کوچه حال تکان دادنِ خاک‌های صندلی عقبش را ندارد

دلتنگیم آن‌قدر نگفتنی‌ست
شبیه زندانی
در سلولی با کف تمام بتونی
فکر کندن تونل است
شبیه تماشای یک فیلم با دور کند

شبیه همان خشک‌سالی سطر بالا که به شهر می‌زد

خواب را به وسعت سرم از یاد برده‌ام
و کلمات با پیچشِ عجیبی از دهانم خارج می‌شوند
اما هنوز دوستت دارم
به همان اندازه که این متن، شعر نیست
و هنوز دوستم داری
به همان اندازه که این متن را می‌خوانی

برگرد
از تمام شعرهای ادیت نشده
رستوران‌های نرفته شده
از همان فرودگاهی که برای بدرقه‌ات؛
آدرس را اشتباه برایم فرستاد

شاید این نگاه نسبت به منطق سطربندی سخت‌گیرانه باشد اما هر شعری به‌تناسب محتویاتش انتظاراتی را بوجود می‌آورد.
وقتی‌که می‌آییم و یک یا دو واژه را و حتا حرف را در یک سطر تنها می‌گذاریم و می‌پریم پایین روی سطر بعدی باید دلیل خوبی داشته باشیم. این دلالت برای سطرهای کوتاه نسبت به سطرهای بلند بیشتر است چرا که بلندی جمله و الزام به اتمام یک گزاره‌ی متنی در یک یا چند سطر دلالت خوبی برای تقطیع و سطربندی است اما در سطرهای کوتاه قصه چیز دیگری‌ست. در سطرهای کوتاه حتمن دلالت معنایی یا زبانی ویژه‌ای می‌طلبد تا این تقطیع بوجود بیاید.
مثلن این‌جا:

آن‌قدر دلتنگ شدم
که به قلب مادرم حمله شد
کج شد لب تخت
لبِ باران
لبِ فنجان
لب‌های آینه در من

آن دلالت ویژه موجود نیست. حمله قلبی در دوسطر تمام شده است علاوه برآن‌که لب باران نمی‌تواند در رابطه‌ی ارجاع‌های حمله قلبی و لب فنجان شرکت کند و آن‌ها را تکمیل کند.
در یک سطر یک اتفاق معنایی یا یک اتفاق زبانی باید تمام شود. این‌که یک جمله را بی‌هیچ دلالتی بیاییم در چند سطر تقسیم کنیم به اطاله و کش دادن تن داده‌ایم.
در سطرهای آخر

رستوران‌های نرفته شده

" شده " اضافه است و توجیه زبانی هم برایش موجود نیست.
در شعر یک جدایی و فراق، موتیف زمینه‌ی شعر را تشکیل می‌دهد که در دنباله فلاش‌بک به شام‌های دونفره و رستوران‌های نرفته به‌صورت روایی و توضیحی این موتیف را احاطه کرده‌اند.
نحوه‌ی بیان شعر بیان روایی‌ست و از بیان تصویری تنها در آن‌جا استفاده می‌شود که در ماشین نشسته و تنهایی را با توصیف ماشین به سلولی با کف سیمانی به‌خوبی تصویر کرده که به چند فضایی کردن و چند بعدی کردن بیان کمک می‌کند.
در شعر تغییر و تغیرات نحوی و زبانی را شاهد نیستیم. در جایی با نهنگ و خیابان مثل چشم در کاسه سر و سردرد بازی خوبی صورت گرفته‌ست. تکنیک فاصله‌گذاری در چند جا با اشاره بیرونی به این‌که:
تا این‌جا متن به‌سوی هیچ فرمی نرفته
هم می‌خواهد نقصان فرمی و زبانی را توجیه کند و هم یک فاصله‌ی ذهنی در متن ایجاد کند. در کل شعر موتیف‌های خود را داراست اما نتوانسته است با استفاده از امکانات تکنیکی و فرمی در متن دستی ببرد.

بازخوانی شعر محمد علی گله‌بچه

نویسنده: محمّد مروج

چهل سال هم که دیر بیایی
عصایت را به دیگری نخواهد داد
فرزانه‌ی ایستاده برگذرگاه
که آدم‌ها را
به‌سوی نشانی محتوم گذر می‌دهد
چهل سال هم که دیر بیایی
عصا همان عصا
و نشانی هم
همان نشانی محتوم است
زندگی
آرزویی‌ست در معبر سال‌خوردگی
و مرگ
فرزانه‌ی موقر و آرامی
که ما را به نام صدا خواهد کرد
و پیشانی ما را خواهد بوسید

مرگ و پوچی، دو مسئله‌ای هستند که از ابتدای به‌وجود آمدن زندگی برروی زمین، ذهن بشر را درگیر خود کرده‌اند. بعد از مرگ چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا حیات دوباره‌ای هست؟ اگر زندگی پوچ است، پس فلسفه‌ی وجودی انسان چیست؟ این‌ها، همه سوالاتی هستند که ادیان و مذاهب گوناگون برای پاسخ به آن‌ها به‌وجود آمده‌اند تا ترس و وهم انسان را تسکین بخشند.
موتیف مقید این شعر کوتاه، تغییر ناپذیر بودن سرنوشت انسان در برابر مرگ است. تنها نکته‌ی قابل توجهی که در این شعر وجود دارد و از لحاظ ساختاری می‌توان روی آن بحث کرد، رابطه‌ی بینامتنی‌ست که با داستان موسی دارد و در این نقد به آن می‌پردازیم. شعر در سه اپیزود روایت می‌شود:

چهل سال هم که دیر بیایی
عصایت را به دیگری نخواهد داد
فرزانه‌ی ایستاده برگذرگاه
که آدم‌ها را
به‌سوی نشانی محتوم گذر می‌دهد

(اپیزود اول)

چهل سال هم که دیر بیایی
عصا همان عصا
و نشانی هم
همان نشانی محتوم است

(اپیزود دوم)

زندگی
آرزویی‌ست در معبر سال‌خوردگی
و مرگ
فرزانه‌ی موقر و آرامی
که ما را به‌نام صدا خواهد کرد
و پیشانی ما را خواهد بوسید

(اپیزود سوم)

در اپیزود اول، به داستان موسی و برادرش هارون اشاره شده است که وقتی موسی برای دریافت وحی به کوه طور می‌رود، هارون جانشین موسی در بین بنی‌اسرائیل می‌شود. در این‌جا، به‌جای چهل روز، چهل سال آورده شده که نشانه‌ی مدت زمان طولانی‌ست. عصا، نشانه‌ای نمادین از پیری و سال‌خوردگی و نزدیک شدن مرگ است.
بخش دوم شعر، ادامه‌ی اپیزود اول است که نشان می‌دهد مرگ همیشه منتظر انسان می‌ماند. بهتر بود سطر اول این بخش، به این صورت نوشته می‌شد:

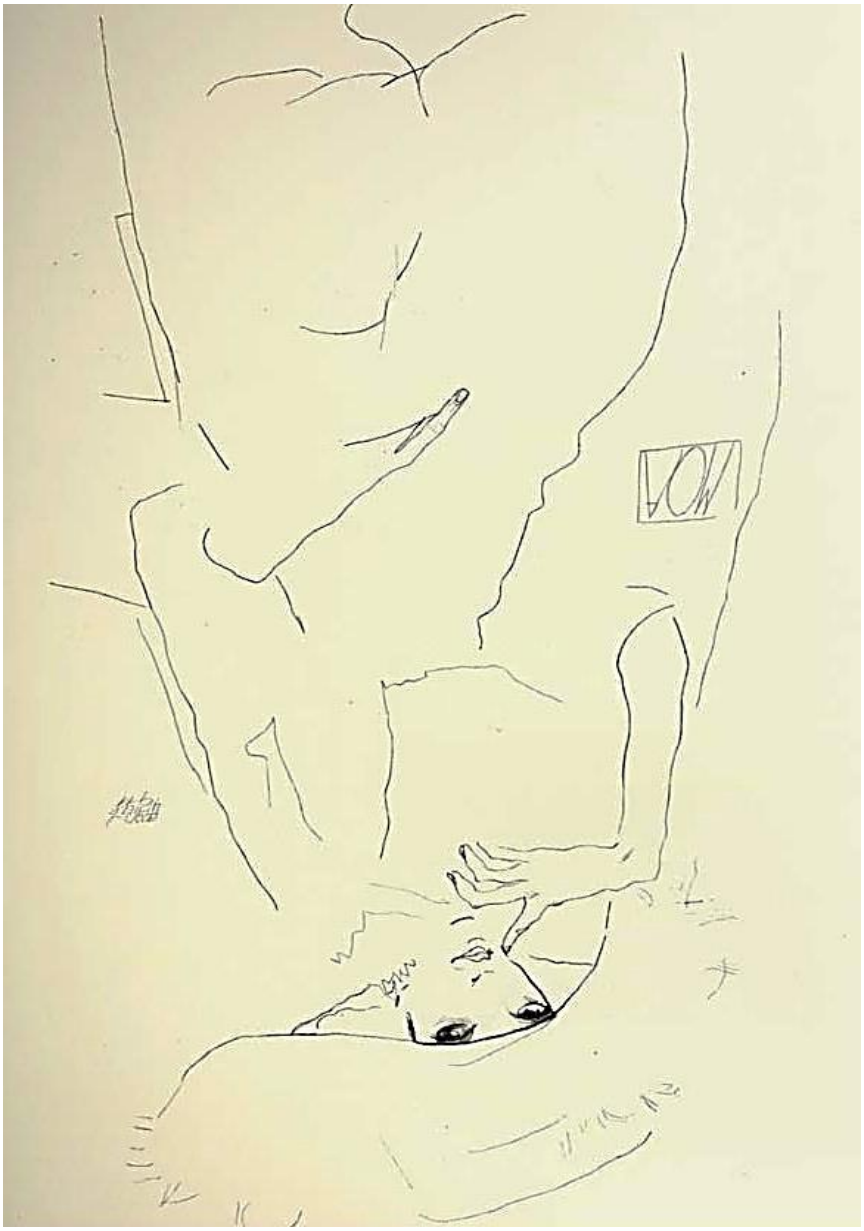
" چهل سال دیگر هم که دیر بیایی "

مفهوم مرگ در اپیزود سوم، با داستان هارون برادر موسی که در اپیزود اول به او اشاره شد، این‌همان می‌شود. یعنی مرگ هم مثل هارون که چهل روز منتظر موسی ماند، چندین چهل سال منتظر انسان خواهد ماند. بین این متن و داستان حضرت موسی، رابطه‌ای ترامتنی از نوع بینامتنی نامذکور برقرار است، چون بدون این‌که نامی از موسی یا هارون ببرد با آوردن نشانه‌هایی مثل چهل سال عصا و فرزانه‌ی ایستاده برگذرگاه به آن روایت اشاره می‌کند. در مجموع این شعر بسیار ساده و حول محور یک مفهوم (مرگ) شکل گرفته است. ضعف در تصویرسازی، نبود بازی‌های زبانی و منثور بودن (چرا که در هفت سطر از پانزده سطر شعر، افعال در پایان آمده‌اند) از نقاط ضعف شعر هستند.
به شاعر پیشنهاد می‌شود اگر می‌خواهد در زمینه‌ی شعر کوتاه پیشرفت کند، کتاب " خدایا مرا ببخش، حالا نه " از علی عبدالرضایی را بخواند تا با فضای شعر کوتاه و ساخت آن بیشتر آشنا شود.

بازخوانی شعر ایوب احراری

نویسنده : مهدی نادری

گفت سیندرلایی
پایش را داد کفش کند
لایش کشف شد
شاهزاده و اسب سفید نیامد
چندسالی با کریستف‌کلمب‌ها پرید
همه که کاشف شدند
زیبای خفته‌ای دید
شهر می‌بوسید
بیدار بود
پا که بالا
دست بالا بگیری
دختر نه ساله‌ام...
یه بوس نمیدی!؟
عزرائیل پا نمی‌داد



زمانی‌که موتیف مقیدِ شعر، ارجاعاتی در بیرونِ اثر دارد، باید پرداختی برای آن‌صورت گیرد. پرداختی که باعث شود: موتیف مقید را به‌مثابه‌ی دالی فرض کرد که به‌همراهِ موتیف‌های آزاد، در برآیندی مشترک، به مدلولی مشترک برسد. همان‌طور که در ابتدای شعرِ بالا می‌خوانیم: «سیندرلایی پایش را داد کفش کند، لایش کشف شد، شاهزاده و اسب سفید نیامد». مؤلف از عناصرِ داستانِ سیندرلا برای روایتِ خودبه‌خوبی استفاده کرد و از آن به عنوان بینامتنیت استفاده کرده است؛ چهار سطرِ ابتدایی، دالی‌ست که مدلولش سواستفاده از اعتماد است. پس جانِ کلام و مرکزیتِ متن، توسطِ شاعر، بیان شده است. هرچند در همین چهارسطر، مضمون برای مخاطب لو می‌رود؛ اما می‌توان با افزودن اِلمان‌های دیگری حولِ همان چهارسطر، از مرکزیتِ متن، شعاع‌هایی ترسیم کرد تا در کلیت اثر، تشکیلِ ساختاری منسجم را بدهد. راوی در ادامه با پیش کشیدنِ عنصرِ پیش‌متنیِ دیگری می‌گوید: « چند سالی با کریستف‌کلمب‌ها پرید همه که کاشف شدند... » در واقع با توجه به آشنایی‌زدایی از کریستف‌کلمب به مثابه‌ی یک کشف و چهار سطر ابتدایی، این موتیف آزاد، ارتباط معناییِ صحیحی با موتیفِ مقید برقرار کرده و در فاصله و شعاعی از مرکزیت متن، بخشی از ساختمان شعر را ساخته است. اما « زیبای خفته » در سطر بعدی نقشی کنش‌مند ایفا نمی‌کند و کارکردی در ادامه‌ی شعر ندارد که باعث شده این سطر در فرمِ استراکچر، جایی نداشته باشد و ارتباطی برقرار نکند. در سطرهای بعدی وقتی می‌خوانیم: « شهری می‌بوسید بیدار بود پا که بالا دست بالا بگیری... » مرجع مفعول شهر، نامشخص است. شهر، چه‌کسی را می‌بوسید؟ اگر مفعول را سیندرلای سطرهای ابتدایی بدانیم، اساسن ارتباطی معنایی و کنشی که ارزشی زیباشناسانه داشته باشد، نیست و در نتیجه به فرم، آسیب رسانده است. همچنین مخاطبِ فعل « بالا بگیری » مشخص نیست و یک‌باره راوی از بیان برای مخاطب، بدونِ سطری برای مقدمه، در تلاش برای ایجاد فاصله‌گذاری‌ست. این فاصله‌گذاری در سطر بعدی دوباره (بلافاصله و بی‌مقدمه) در ماهیتی دیگر به اجرا درآمده (دختری نه ساله‌ام، یه بوس نمی‌دی؟!) و قصد ایجاد پلی‌فونیک در اثر را داشته اما در این تلاش موفق نبوده است. چرا که وقتی شعر در یک فاصله‌گذاری به اجرا روی صحنه می‌رود نیاز به پرداخت و ایجاد تصویر و دیالوگ دارد و حضور ناگهانیِ این سطرها، متن را گنگ کرده و در نتیجه ارتباطِ خود را با مرکزیتِ متن از دست داده و به ساختار شعر، ضربه می‌زند. البته ناگفته نماند که در سطری که در تلاش برای چندصدایی کردنِ متن است، مؤلف در انتخاب زبان، صحیح برخورد نکرده است (دختری نه ساله‌ام یه بوس نمی‌دی) پیشنهاد من این است: « نه سالمه... یه بوس نمی‌دی ». در سطر آخر، مؤلف باز به نقشِ راوی بازگشته و در سطری می‌گوید: « عزرائیل پا نمی‌داد » که برای ایجاد شوک در مخاطب و افزایش تاثیرگذاریِ آن موفق عمل کرده است.

در پایان و جمع‌بندی، می‌توان پیشنهاد داد که مؤلف برای استفاده‌ی بهتر از عناصرِ برون‌متنی که به شعر خود دعوت کرده، تصاویر و موتیف‌های آزاد بیشتری را به اثر اضافه کند. همچنین با ایجاد مقدمه با یک سطر یا دوسطر، سپس در یک فاصله‌گذاری با انتخاب زبان صحیح و یک دست در چندصدایی، وارد اجرای در صحنه بشود. تا در نتیجه‌ی پرداختِ بهتر به عناصر بیرونیِ اثر، فرمِ ساختار را نیز حفظ کند.

بازخوانی شعر آمنه باجور

نویسنده : امین رجبیان

من به این دردهات نمی‌خورم
که اسمم را لخت کنی
بندازی روی تخت‌خواب
بعد صدام بزنی
خالی‌ببندی
خالی‌ام کنی
داللی
کجاایی؟
این‌جا سرد و زمین‌انداز است
و انسان با نخستین دردهاآش آغاز می‌شود
آغاااا
آآآخ
اسمم را بکن
بندها را باز کن
تندتر صدام بزن
می‌روی و می‌شوم « تو کدوم گوری هستی »
می‌روم توی گم
گم به گور می‌شوم
به گور خودم می‌خندم
که می‌کنی در این تخت‌خواب
ها ها
آآه
تخت‌خواب سرزمین ماست
مام کن
مام را بکن
تندتر صدام بزن
داللی
کجایی؟
مایی نیست در این تخت‌خواب
در این اتاق

این خانه
که مرده است زیر این ملافه‌ی سفید
و هرچه دورتر می‌شوی
این ملافه کلافه‌تر می‌کند ما را
ملافه گورستان ماست
تندتر صدام بزن
آآخ
هارم رام کن
رهام کرده‌ای و رهام نمی‌کنی
دیگر صدام نمی‌زنی
و انسان با همین دردها تمام می‌شود.

در این شعر تلاش خوبی برای دگرگونی در سطرها و ایجاد اتفاق در خوانش و تقطیع و ترکیب کلمه‌ها برای ایجاد فضاهای بینامتنی انجام شده که این فی‌نفسه تلاش مثبتی است. شعر از ظرفیت‌های خوبی برای بهتر شدن برخوردار است و با تغییرات جزئی در بیان روایت و تقطیع جملات شعری می‌تواند به شعر نسبتن خوبی تبدیل شود. داستان موجود در شعر که در شکل روایی خود ناقص‌الخلقه رها شده است و فقط آثار و ردپای کم‌رنگی از آن‌را می‌توان در شعر جست.

لخت شدن و روی تخت افتادن و فحش شنیدن و بندها را باز کردن خالی‌بستن گم و گور شدن نفس‌زدن این‌ها داستان شعر است داستانی‌که شاعر سعی می‌کند با به بازی گرفتن زبان آن‌را در شعر درونی کند و طرح یک موتیف مقید در شعر را به‌صورتی غیر متمرکز بریزد اما به‌علت عدم هم‌خوانی و ارتباط میان این موتیف‌های آزاد موفق به این‌کار نمی‌شود.

از طرفی ساز و کار نشانه‌پردازی در شعر خوب عمل نمی‌کند. این نشانه‌ها چون تخت‌خواب و بند و گور در صورتی‌که به نحوه‌ی اجرا و چیدمان‌شان در شعر توجه بیشتری می‌شد می‌توانستند یک سیستم خوب و رسا برای بیان وضعیت وطن باشند. اما این‌کار نشانه‌سازی خوب مدیریت نشده و در آخر دیگر شاعر ناچار شده که به‌جای اجرا و نمایش دست به روایت خطی داستان زده و شعر را توضیح دهد، آن‌را معنی کند و بگوید: تخت‌خواب سرزمین ماست. و هیچ‌چیز بدتر از توضیح دادن و معنا کردن شعر نیست. مواردی خارج از ساختار و فضای حسی و طبیعی شعر هم وجود دارد که شعر را به‌سمت شعارزدگی سوق می‌دهد. در اول شعر انسان با نخستین دردها آغاز می‌شود و در پایان انسان با همین دردها تمام می‌شود. این دو جمله دو خطر عمده‌ی شعر هستند چرا کمترین تناسبی با فضای حسی و طبیعی شعر نداشته و مثل دو حکم اخلاقی یا پند و اندرزی حکیمانه شعر را در یک خلاء آرکائیک رها می‌سازند.

هارم رام کن

این سطر با ترتیب چهار هجای کوتاه پشت سرهم از نظر وزنی در خوانش مشکل ایجاد می‌کند.

پیشنهاد:

من به دردهات نمی‌خورم
که اسمم را لخت کنی
بندازی روی تخت
بعد صدام بزنی
خالی‌ببندی
خالی‌ام کنی
داللی؟
این‌جا سرد و زمین‌انداز است

آغاااا
آآآخ

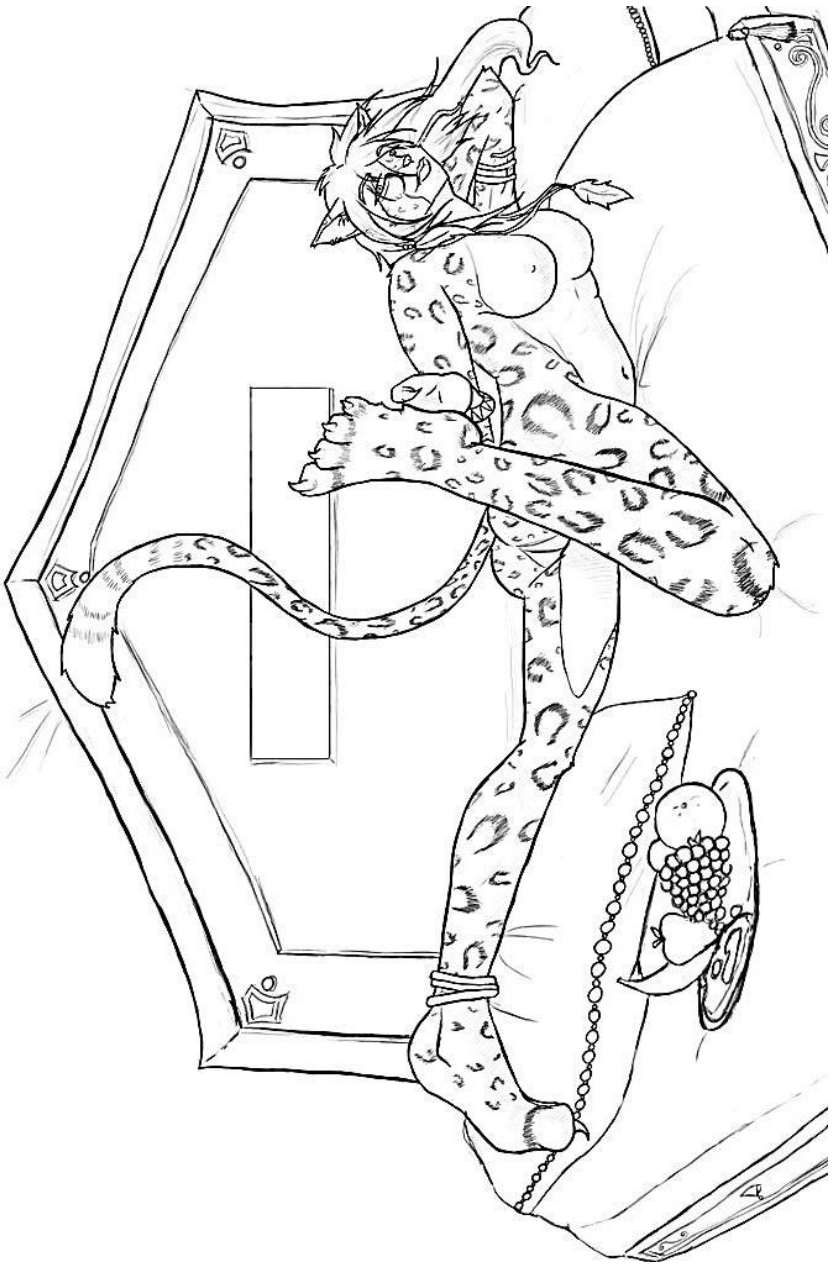
اسمم را بکن
بندها را باز
تندتر صدام کن
می‌روی و می‌شوم « کدوم گوری هستی »
می‌روم توی گم
گم‌به‌گور می‌شوم
به گور خودم می‌خندم
که می‌کنی در این تخت‌خواب
هاااا
آآه
سرزمین
تخت‌خواب ما
مام ما
مام را بکن
تندتر صدام را بکن

دالل
مایی نیست در این تخت‌خواب
در این اتاق
این خانه
که مرده است زیر این ملافه‌ی سفید
و هرچه دور می‌شوی
این ملافه‌ها کلافه‌ترند
مثل گورها
تندتر صدام کن
آآخ
هارم
رهام کن صدام
رهام کرده‌ای و رهام نمی‌کنی
دیگر صدام نمی‌زنی
و انسان با همین دردها تمام.

بازخوانی شعر شیما قاسمی

نویسنده : فرشاد قاسمی‌نژاد

تا بیخِ گلو بغض‌ام
آورده بالا
گاوی که دوشیده از پستانم
شیرم را
به دنیا نیامده شاید
که جنگلی تنهام توی آغوشت
خوره‌ای موذی
دارد می‌خورد مرا
و زیرم می‌کند
مثل پلنگ روی پتو
که ناخن‌هاش رفته لای خیس
لای هفت سالگی‌م
که دیگر برنمی‌گردد با هیچ قطاری
دو تونل
دو غارِ طویل
چشم های خیس من‌اند
و با انگشت‌هات که راهزن‌اند
به ناکجا می...زنی که منم
و آرام و بی صدا
هی غلت می‌زنی
هی غلت می‌زنی
تا زمین لای دو شاخِ دیگر گیر کند
و مثل گاوی
بدوشد از پستانم
روایتی از پلنگی که شاخ می‌زند



این شعر را نمی‌توان جزو شعرهای اروتیک به حساب آورد، اگرچه در جانِ کلام گاهی با این تصور مواجه می‌شویم. شعر با اشکالات کوچکی مواجه است که می‌توان آن‌ها را رفع کرد. برای مثال در قسمتی از شعر به (هفت سالگی) اشاره می‌شود اما این کودکی مورد اشاره که دیگر با قطار برنمی‌گردد، مورد پرداخت قرار نمی‌گیرد و در متن به‌عنوان بار اضافی باقی می‌ماند. یا در قسمت (دو تونل، دو غار طویل، چشم‌های من‌اند)، هم با توصیفات مشابه مواجه می‌شویم و هم پس از استعاره‌ها، اشاره می‌شود که منظور شاعر چیست.

به استناد سطرهای بالا این نسخه‌ی اصلاح شده با توجه به نکات مختلف پیشنهاد می‌شود:

تا بیخِ گلو سیرم
آورده بالا
گاوی که دوشیده از پستانم
شیرم را
تا بیخ گلو سبز
بیهوده دیگر زیباست
جنگلی که تنهاست توی آغوشت
دارد می‌خورد من‌را
و زیرم می‌کند
مثل پلنگی روی پتو
که ناخن‌هاش رفته لای خیسم
و با انگشت‌هایی که راه زن‌اند
به ناکجا می...زن زند به تنم
و آرام و بی‌صدا
هی غلت می‌زند
هی غلت می‌زند
تا زمین لای دو شاخِ دیگری گیر کند

پس از حلقه‌ی تاریک
می‌پرد
و لای خیس
باز خشک می‌شود

***

ابتدا با نگاه ساختارگرای جزیی‌نگر، می‌توان شعر را به چند قسمت تقسیم کرد:

تا بیخِ گلو سیرم
آورده بالا
گاوی که دوشیده از پستانم
شیرم را (۱)

تا بیخِ گلو سبز
بیهوده دیگر زیباست
جنگلی که تنهاست توی آغوشت (۲)

دارد می‌خورد من‌را
و زیرم می‌کند (۳)

مثل پلنگی روی پتو
که ناخن‌هاش رفته لای خیسم (۴)

با انگشت‌هایی که راه زن‌اند
به ناکجا می...زن زند به تنم (۵)

آرام و بی‌صدا
هی غلت می‌زند (۶)

هی غلت می‌زند
تا زمین لای دو شاخِ دیگری گیر کند (۷)

پس از حلقه‌ی تاریک
می‌پرد (۸)

لای خیس
باز خشک می‌شود (۹)

در قسمت اول زنی را مشاهده می‌کنیم که گاوی شیر او را آن‌قدر خورده که بالا می‌آورد.

در قسمت دوم زن مانند جنگلی می‌باید که با وجود

حیوانات زیاد در کنارش، باز هم تنهاست؛ زیرا فقط برای استفاده از جنگل دور او جمع می‌شوند.
در قسمت سوم شاعری را می‌بینیم که از چیزی می‌ترسد و خیال می‌کند دارد مورد اذیت و آزار قرار می‌گیرد.
در قسمت چهارم اشاره می‌شود که کسی یا چیزی مانند پلنگ دارد او را مورد حمله قرار می‌دهد و این تهاجم با توجه به سطر پایین می‌تواند به معنی دست زدن به آلت زن هم باشد.
در قسمت پنجم انگشت‌های فرد مهاجم روی بدن زن می‌لغزد و به حرکت ادامه می‌دهد.
در قسمت ششم مرد یا پلنگ دست از کار می‌کشد و غلت می‌زند.
در قسمت هفتم مرد غلتی دیگر می‌زند و گویی می‌خواهد بار سنگینی را از روی دوش خود بردارد.
در قسمت هشتم پلنگ در آستانه‌ی پریدن از حلقه و محو شدن است.
در قسمت پایانی خود ارضایی به پایان می‌رسد.

با کنکاش در اپیزودهای کوتاه و بررسی ارتباط میان آن‌ها می‌توانیم به روایتی مناسب دست پیدا کنیم. زنی با خیالات مازوخیستی در حال خود ارضایی‌ست و البته به شدت احساس تنهایی می‌کند. او مردی را که پیش از این از دست داده و یا کنار او خوابیده در حالی که مدت‌هاست با او رابطه‌ی جنسی نداشته است، تصور می‌کند. زن آن‌قدر مازوخیست است که در حین تصور با او معاشقه نمی‌کند و همچنان مردی را می‌خواهد که با او معاشقه نکند. و در نهایت پس از آن‌که مرد زن را ارضا می‌کند، تصویرش محو می‌شود و زن با تنهایی عریان خویش روبه‌رو می‌شود. حال با نگاه ساختارگرای کلی‌نگر به بررسی شعر می‌پردازیم:
در این شعر، با سه اپیزود تعیین کننده مواجه هستیم. در بند اول، شاعر از گاوی صحبت می‌کند که در حالی که قاعدتن شاعر باید آن را بدوشد، اوست که شاعر را می‌دوشد. آن گاو آن‌قدر شیر زن را خورده است، که همه‌ی آن را بالا آورده است. در ادامه صحبت از آغوش یک نفر می‌شود، که در نتیجه می‌فهمیم، آن شخص مورد اشاره از رابطه میان آن‌ها خسته شده است. زن مانند یک جنگل، هم علف گاو را تامین می‌کند و هم شیرش را. اما گاو که استعاره از مرد مورد علاقه‌ی زن است، دیگر هیچ‌کدام از این‌ها را نمی‌خواهد. شعر با این اتفاق شروع می‌شود. در بند یا اپیزود دوم، گاو، تبدیل به پلنگ شده و برای از بین بردن جنگل، هر کاری می‌کند.
نقش پلنگ روی پتو، استعاره‌ی خوبی‌ست از مردی مهاجم که حالا روی زن مسلط است و می‌خواهد زن یا رابطه‌ی میان آن‌ها را بخورد؛ اما دیگر نه به‌عنوان یک گاو، بلکه به‌عنوان یک پلنگ. پس دیگر چریدنی در کار نیست. سوالی که باید مطرح شود این است که چه بر سر رابطه آمده که پلنگ در حال ریشه‌کن کردن جنگل است؟ ناخن‌هاش رفته لای خیس (یا خیسم) در این‌جا می‌توان حالت خود ارضایی زن را مورد اشاره قرار داد.
پلنگی که جنگل می‌خورد، هرگز اهل معاشقه نیست. پس از آن، هنگامی که همه چیز آرام می‌شود و به سکون می‌رسد، مرد مدام غلت می‌زند و سعی می‌کند تا زمین لای دو شاخ دیگری گیر کند. در این‌جا به اساطیر یونان سفر می‌کنیم که گفته می‌شد زمین روی شاخ گاو، گاو روی ماهی و ماهی در آب قرار دارد. در واقع پلنگ در انتها سعی می‌کند حیات زن (زمین) را بر دو شاخ دیگری استوار کند یا به عبارت دیگر او را به رابطه‌ی دیگری پرت کند.
در بند آخر، پلنگ ناگهان از حلقه‌ای می‌پرد که آتشین نیست، بلکه تاریک است؛ در سیرکی بی‌تماشاگر میان جنگل. در آخر، لای خیس دوباره خشک می‌شود که اشاره‌ای‌ست به پایان یافتن خود ارضایی زن. پس از چند لحظه، نقش پلنگ از روی پتو محو می‌شود و دیگر صدای ما ما هم به گوش نمی‌رسد

بازخوانی شعر مهدی محمودی

نویسنده: مجتبی دارابی

از لبانش کام می‌گرفت و
خاموش می‌شد عاشقانه
زیر حجم وسیعی
از بهشت!
روی یخچال
کابینت
لای مجله آشپزی
رنگین‌کمان دوست نداشتنی
درمان‌گر مادر
همه جای خانه
بوی تو را گرفته
از برنج و مرغ سحری
مرغی که یک پا داشت
و پای دیگرش را سال‌ها پیش
به شوهرت دادی
که تو زن بشوی
او پدر
و من شروع شده بود این‌گونه
پاکت و بسته‌ی خالی
و کتی که پدر جاگذاشت
این‌ها همه میراث تو هستند!

هر اثری پیش متنی دارد و خود می‌تواند پیش متن اثری دیگر باشد. به تعبیر پیرس هر اثری نشانه است و به تعبیر عبدالرضایی هر شعری نشانه است. زیرا ایجاد فکر می‌کند. پس جدای از هر بحث ساختاری و فرمی در شعر، یک شعر خودش هم نشانه چون بعد از خوانش آن می‌توان گفت چه اندیشه‌ای را در ما ایجاد کرده است. اما شعرهایی می‌توانند این فکر را ایجاد کنند که حرفی برای گفتن داشته باشند. مهدی محمودی شاعر با استعدادی است. کارهای قبلی‌اش را در کارگاه دنبال کرده‌ام. اتفاقی که در این شعر او افتاده است سپیدخوانی است. جایی که از نشانه‌ها به درستی استفاده می‌کند و بعد از ایجاد یک رابطه خیلی حرف‌ها را با آن‌ها به ذهن مخاطب خلاق تزریق می‌کند و از سطرهای اضافی استفاده نمی‌کند.

از لبانش کام می‌گرفت و
خاموش می‌شد عاشقانه
زیر حجم وسیعی
از بهشت!

نشانه ها در شعر مهدی کلید حل معمای داستان است. "لب، کام، خاموش، زیر، بهشت". بیایید داستان خود را از شعر بسازیم. خب اول نوبت من است. پس شروع می‌کنم. با خواندن دو سطر اول و استفاده از نشانه‌های لب و کام و خاموش تمی عاشقانه، همراه با کمی شرم بیان می‌شود. پس فکر می‌کنیم که شاید با یک داستان رمانتیک را مواجه هستیم اما در سطر بعد بنگ! سوژه رمانتیک می‌میرد. کلید هم نشانه‌هایی چون "بهشت و زیر" است. شاعر با ایجاد یک رابطه بینامتنی با عبارت "بهشت زیر پای مادران است" ما را غافلگیر می‌کند. انگار قرار است داستانی اجتماعی بخوانیم؟

روی یخچال
کابینت
لای مجله آشپزی
رنگین کمان دوست نداشتنی
درمانگر مادر

بله درست حدس زدیم، داستانی درباره مادر. مادری که روی یخچال، کابینت، لای مجله آشپزی سیر می‌کند. او که در عین یکرنگی مثل رنگین‌کمانی زیباست. اما یک اتفاق افتاده است. این رنگین کمان دوست نداشتنی است. نداشتنی که شاعر تمهیدی برای آن ایجاد نکرده است. اما در پایان شعر شاید بتوان دلیلش را حدس زد. او که در آخر با آوردن " این ها همه میراث تو هستند!" تمام بدبختی‌هایش را شاید دلیل تولدش می‌داند. "و من شروع شده بود این‌گونه" دلیلی بر همین تاویل ما از متن است. وی که مادرش را دوای هر دردی می‌داند "مادری درمانگر"، بزرگترین اشتباهش تولدی است که شاعر از آن گله دارد.

همه جای خانه
بوی تو را گرفته
از برنج و مرغ سحری
مرغی که یک پا داشت
و پای دیگرش را سال‌ها پیش
به شوهرت دادی
که تو زن بشوی
او پدر

در اصل شاعر با بازی‌های زبانی در قسمت میانی شعر مثل "مرغی که یک پا داشت... و پای دیگرش را سال‌ها پیش... به شوهرت دادی" در اصل همان اشاره به داستان تولد خودش دارد. اما علیرغم سپیدخوانی که در شعرش می‌بینیم، سطر "تو زن بشوی ... او پدر" اضافه است و اگر حذف شود بهتر است.

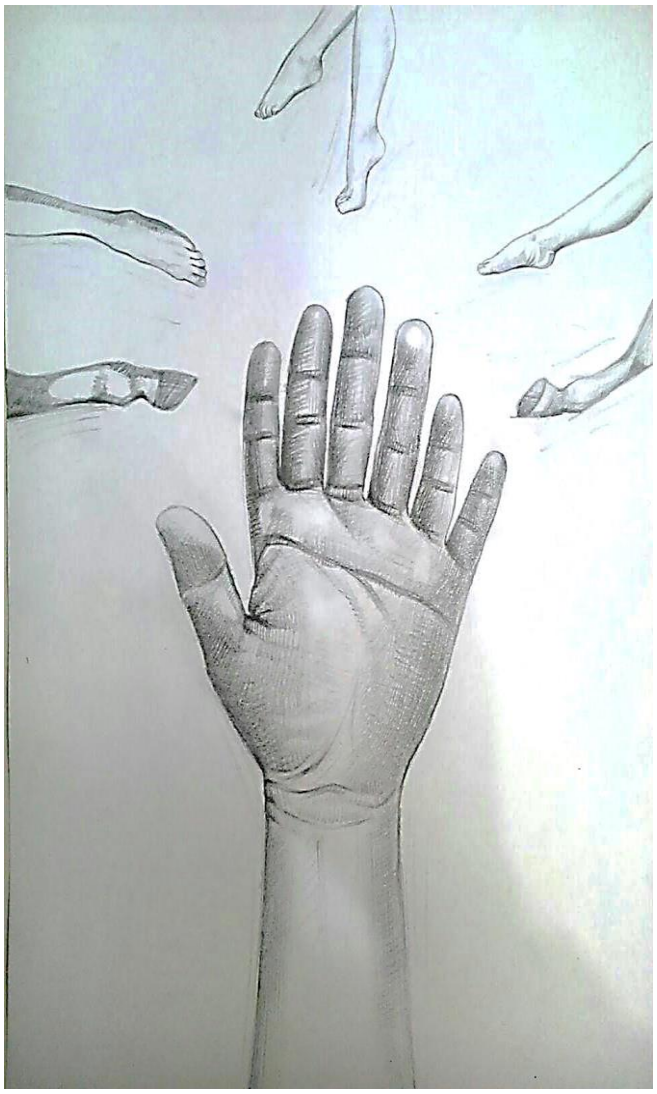
پاکت و بسته ی خالی
و کتی که پدر جا گذاشت

در قسمت پایانی نیز شاعر کمی بی‌حوصله شده و داستان را زود تمام کرده است. او تمهیدی برای پاکت و بسته خالی ایجاد نکرده شعرش کمی دچار ابهام شده است. اما بازی زبانی بین پاکت و کت نشان از مرسوله‌ای دارد که هیچ وقت به مقصد نرسید. در اصل منظور پدری است که دیگر نیست و حالا باید او حسرتش را بخورد. در پایان باید گفت هر شعر موفقی، فکری در درون خود دارد. تفکری که بعد از خوانش هر شعری در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و با آن کلنجار می‌رود. باید توجه داشت تا این نشانه درست به مقصد برسد و در بخش‌هایی از مسیر داستان منحرف نشود. هر شعر می‌تواند از چند بخش تشکیل شود به شرط آنکه هارمونی در کلیت اثر به اجرا در آمده باشد.

بازخوانی شعر مصطفی شهن

نویسنده: فاطمه قهرمانی

از لای پلک دری که سال‌هاست
کوچه را از نگاهش دزدیده
رهگذری که نیامده رفته بود
حیاط تنها را با نامه‌ای لرزاند
همین‌جا
کنار منی که کنارش نبودم نشست
آن‌قدر روی سطرها دوید که سیگارش صدایش زد
کدام قافیه را پشت هم ردیف کنم؟
قلم به دست
مگر می‌شود درد را نوشت؟؟
بنویسم؟؟؟
رقص قلم بر روی سن با ریتم غمگین
شعری سپید از عمق تاریکی سنگین
بر روی پیشانی عرق ای مرد شرمگین
بازم فرار و غربت و این برد ننگین
هی دورتر باش. . .
از فاصله‌ای که از دور نزدیک است
مرا
نه!!! اصلن خودت را از زبان خودت که در منی بشنو
درون خود به گل نشسته‌ام
بغض کتک خورده‌ای که در گلویم گلوله شد
شلیک یک فریاد
عجب تیری. . .
خدا را کشته‌ام با آن
خلوت. . .
بدون کسی که در کوچه‌ی تنهایی‌م پرسه بزند
حالا همان رهگذری که هرگز نیامد
جواب نامه‌ای را که ننوشته بودم
برای دوستی که نداشتم
به ناکجا می‌برد



آن‌طور که از شعر برداشت می‌شود موتیف مقید این شعر پوچی‌ست و موتیف‌های آزادی که در شعر مشاهده می‌شود تنهایی و سردرگمی‌ست شعر شروع خوبی دارد و عبارت «پلک در» که تشبیهی برای دری نیمه باز است توصیف جالب و خلاقی است.

رهگذری که نیامده رفته بود
حیاط تنها را با نامه‌ای لرزاند

دری که رو به حیاطی خلوت و راکد باز می‌شود و ناگهان نامه‌ای حیاط را از حالت سکون چندین ساله خارج می‌کند و تکاپویی در حیاط ایجاد می‌شود. در این‌جا «لرزیدن در» تشخیص بدی نیست اما می‌توانست تمهیدات بهتری ارائه شود.

آن‌قدر روی سطرها دوید که سیگارش صدایش زد

دویدن روی سطرها دالی‌ست که مدلولش همان خواندن نامه توسط رهگذر است نشانه‌ای که تاحدودی خوب است ولی عبارت بعدی «که سیگارش صدایش زد» تشخیصی‌ست که کمی نخ‌نماست همچنین استفاده از دو کلمه «آن‌قدر» و حرف اضافه «که» در این سطر اضافی‌ست و می‌توانست این‌طور اجرا شود
دوید روی سطرها / سیگار صدایش زد
اما در سطرهای بعدی مثلن این قسمت از شعر:

رقص قلم بر روی سن با ریتم غمگین
شعری سپید از عمق تاریکی سنگین
بر روی پیشانی عرق ای مرد شرمگین
بازم فرار و غربت و این برد ننگین

شعر کمی حالت شعاری به خود گرفته و استفاده از توصیفاتی مثل رقص قلم، عمق تاریکی، فرار و غربت کمی نخ‌نما و شعارزده هستند. شاعر می‌توانست تمهیدات و توصیفات جدیدی ارائه کند. همچنین به نظرم اگر این قسمت از شعر حذف شود، به سپیدخوانی شعر کمک کرده است. شاعر می‌توانست با توصیفاتی بهتر و تازه‌تر فضای شعر را پیش ببرد.

درون خود به گل نشسته‌ام

درون خود به گل نشسته‌ام می‌تواند دالی باشد که مدلولش پوچ‌گرایی و تنهایی عمیق است و به نظر من نشانه‌ای‌ست دقیق و به‌خوبی به عمق ماجرا اشاره می‌کند.

بغض کتک خورده‌ای که در گلویم گلوله شد

این توصیف علیرغم کاستی‌هایی که در اجرا دارد توصیف خوبی است. بغضی که در گلو تبدیل به گلوله و مثل فریاد شلیک می‌شود و خدا را نشانه می‌گیرد.
عجب تیری. . .
خدا را کشته‌ام با آن
خلوت. . .
بدون کسی که در کوچه‌ی تنهایی‌م پرسه بزند
حالا همان رهگذری که هرگز نیامد
جواب نامه‌ای را که ننوشته بودم
برای دوستی که نداشتم
به ناکجا می‌برد. . .

سطرهای پایانی شعر کمی دقت ریتمیک پیدا می‌کند. به نظر می‌رسد شاعر سعی کرده همه چیز را توضیح دهد و هیچ‌جای تفکری برای مخاطب باقی نگذارد. همچنین شاعر به ورطه‌ی تکرار و شعارزدگی افتاده است. عباراتی مثل «کشتن خدا»
یا کوچه‌ی تنهایی تصاویری نخ‌نما هستند و تمهیدات بهتر و پر ابهام‌تر می‌توانند سطرهای پایانی را نجات دهند.
همچنین شعر به شدت دچار ویژگی‌های نثر است. در سطرهای پایانی زمان افعال ناهم‌سان است و این مساله کیفیت اجرایی شعر را پایین آورده است.
دوست عزیز توصیه می‌کنم یک‌بار دیگر شعرتان را بازخوانی و بازنویسی کنید موفق باشید.

بازخوانی شعر پارمیس خرمی

نویسنده: حافظ عظیمی

«ژلوفن»

بوی گندِ عرق
مستی!
قلاب ماهی‌گیری‌ات را هرروز
به استخر می‌روی
که بگیری هروقت ماهی را از آب
موجود نیست!!!
سقط شده‌ای
در زباله‌دانِ دنیا و هر شب
اوه مای گاد
ماه را بیلاخِ آسمان می‌بینی!
دل‌چرکین از فلسفه‌ی بودن
تلخند می‌زنی و
می‌زند برسرت مادرت
که داوینچی با مغزش
مونالیزا می‌کشد
و تو «سوت»!!!
و من شوت می‌شوم
دوباره در سلول!
جهان داروخانه شد وقتی
برای عشق
وجودم، ژلوفن بود
خانم؟
شما عشق را
نه! شما توی شلوارتان
سورپرایز دارید!
بوی گند عرق مستم!
می‌روم حمّام
تا غرق شوم
زیر دوشِ چشم‌هایت
درآهنگ‌های پاواراتی!

با متنی روبه‌رو هستیم که در خوانش اولیه اولین چیزی‌که به چشم می‌خورد نوع برخورد نویسنده با پدیده‌ی زبان است که نشان می‌دهد از نرم‌های معمول پیروی نمی‌کند و او قصد دارد با این نوع برخورد فرم را دست‌خوش تغییر قرار دهد. مثل جابه‌جایی ارکان همنشینی در سطر چهارم، یا سطری که در آن « داوینچی بامغزش / مونالیزا می‌کشد / و تو سوت » و یا سطر یکی مانده به آخر بازی زبانی زیر دوش چشم‌هایت.

این امر فارغ از موفقیت یا شکست در هر مورد، نشان می‌دهد نویسنده با پتانسیل‌های زبان بیگانه نیست. اما این تمام داستان نخواهد بود. بر عکس، داستان برای متنی که می‌خواهد به شعر برسد تازه در این نقطه آغاز می‌شود. یعنی نقطه‌ای که نویسنده باید از این پتانسیل به نفع متن استفاده کند. نویسنده زمانی موفق عمل کرده که توانسته باشد با آشکار کردن زوایای دیگر زبان در خدمت متن و ارکان آن به ابعاد زیبایی اثر بیفزاید.

حال به متن باز می‌گردیم، نویسنده در سطر چهارم از فعل «می‌روی» در محل «می‌بری» استفاده می‌کند. به نظر من بیشتر به یک اشتباه تایپی شبیه است تا یک برخورد آگاهانه با زبان. بیایید این سطر را بازخوانی کنیم، آیا این‌بار هم من مخاطب چیزی جز مفهموم بردن را از مصدر رفتن دریافت کرده‌ام؟ پاسخ منفی‌ست، حتی در صورتی هم که نویسنده خواسته باشد به نوعی میان قلاب ماهیگیری و خود فرد فاصله‌ای متصور نباشد و یکی را به مثابه دیگری گرفته باشد باز هم موفق نیست، چرا که مستی موجب نخواهد شد که فرد خود را قلاب ماهیگیری فرض کند، پس منطق حاکم بر سطر دچار مشکل است.

در ادامه به نقطه‌ای می‌رسیم که نویسنده دنیا را به زباله‌دان تشبیه می‌کند. تشبیهی که بارها و بارها استفاده شده است و تنها فرق آن در این متن توجیه سقط شدن در سطر پیش است و ارجاعی بیرون از متن دارد. اما با این حال مشکل به چنین استفاده‌ای برمی‌گردد. در شعر مدرن امروز پرداختن به کلان روایات زمانی موفق خواهد بود که نویسنده یا در زاویه‌ی دید تغییر ایجاد کرده باشد و یا در جایگاهی خارج از کلان روایت از آن بهره ببرد. اما هیچ‌کدام از دو مورد بالا در این‌جا رخ نداده است.

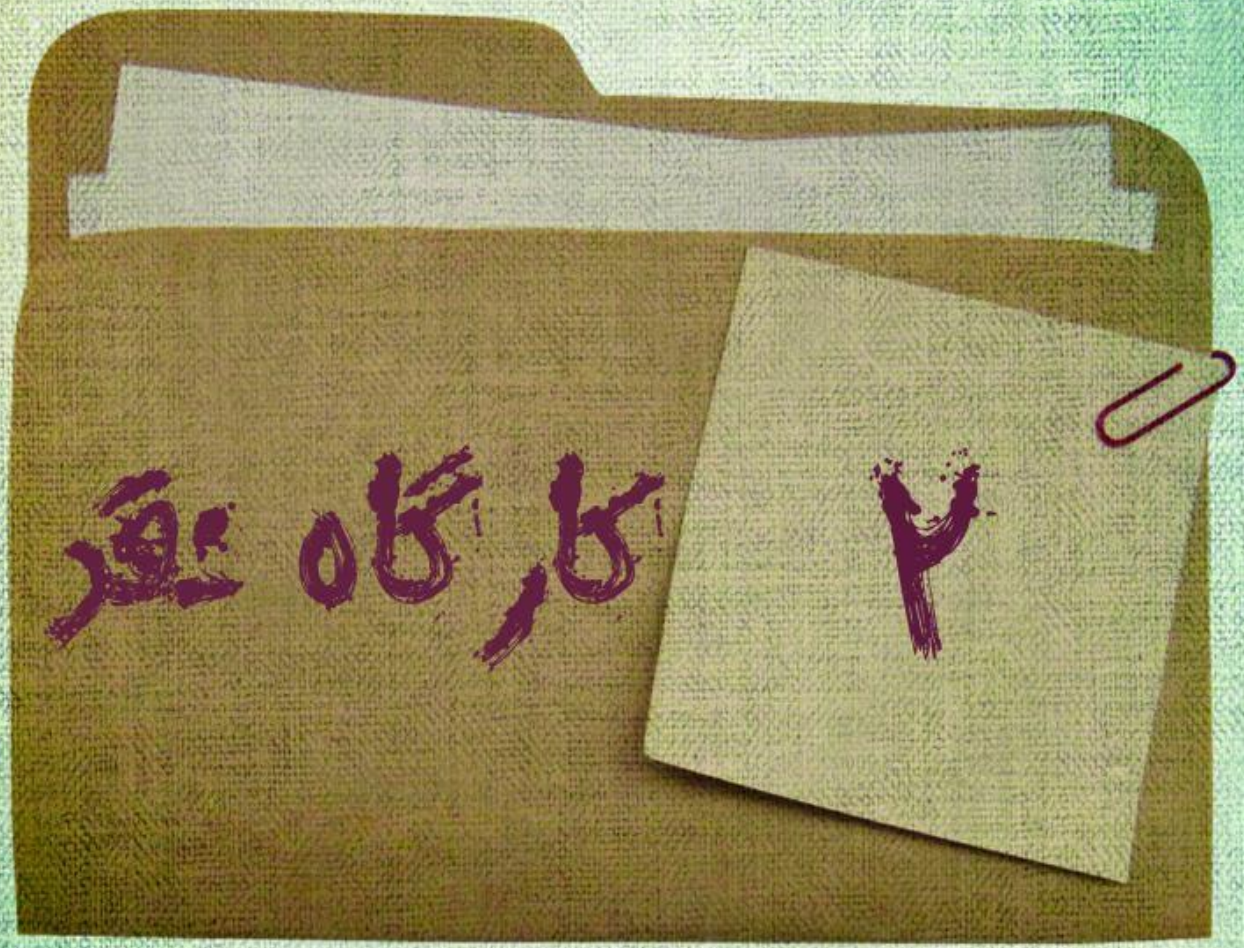
در ادامه به سطر «اوه مای گاد» می‌رسیم که هیچ هدفی جز تغییر لحن ندارد. اما پیشتر در متن یا خارج از آن نویسنده کُدی برای هضم آن نداده است. راوی نه نشانه‌ای از سانتی‌مانتالیسم دارد که در چنین موقعیتی چنین عکس‌العملی نشان دهد، نه سطر بعد چنین غافل‌گیری عظیمی که سطر پیشش را توجیه کند.

در ادامه به سطر «می‌زند به سرت مادرت...» می‌رسیم که یک بازی زبانی کاملا ابتدایی میان «سوت کشیدن سر» و «کشیدن نقاشی» است با این تفاوت که نوع استفاده نویسنده این دو سطر را دچار مشکل نحوی کرده است. چرا که سوت کشیدن سر قابل قبول است اما سوت کشیدن با سر هرگز.

در ادامه راوی تغییر می‌کند. تکنیکی که تا حدودی برای برون رفت از یک روایت خطی استفاده می‌شود و شاعر توانسته از آن به خوبی به نفع متن استفاده کند و این اتفاق در سطر «و من شوت می‌شوم» رخ می‌دهد. اما باز در ادامه نویسنده مشکلاتی را که در برخورد با زبان در قسمت قبل داشته همراه خود به این بخش می‌آورد و تا پایان هم این مشکلات دست از سر متن بر نمی‌دارد. مثل بازی زبانی ضعیف در «زیر دوش چشم‌هایت» و یا اشاره به پاوارتی که جای او را هر خواننده‌ای از عباس قادری گرفته تا جان التون می‌تواند در متن پر کند چرا که هیچ ارجاعی نه در درون متن و نه در بیرون از آن نداده است.

پیشنهاد من برای این متن خلاصه در یک سطر است:

«هرگونه پرداخت‌های فرمیک در شعر بی‌توجه به تصویر نطفه‌ای است که بستنی در کارش نیست».


پرونده کار ۲

درباره ی کارگاه نقد

همان‌طور که می‌دانید هر روزه در کارگاه شعر، آثاری از شاعران مختلف پست می‌شود تا توسط منتقدان گروه به‌صورت کتبی بررسی شود، سپس علی عبدالرضایی ضمن اینکه بطور خلاصه به کاستی‌های هر نقد اشاره می‌کند، به بررسی ضمنیِ شعر نیز می‌پردازد. اساسن در نقد یک اثر ادبی باید نگاهی چند بعدی داشته باشیم. عمومن هر منتقد از یک دیدگاه اثری را مورد بررسی قرار می‌دهد که البته در مسیر نقد و بازخوانی اثر، الزامن موفق نمی‌شود. در این بین نیاز است تا فردی صاحب نظر نقدها را بررسی و کاستی‌های موجود در نقد صورت گرفته را گوشزد کند. هدف ما در بخش ' نقد نقد' این است که نقاط کور نقدهای منتقدان جوان و در حال تجربه را به آنان نشان دهیم تا شیوه‌ی نقدشان به چالش کشیده شود. به عبارت دیگر، منتقدی که با شیوه‌های علمی مدام مورد انتقاد قرار گیرد، قطعن در آینده به منتقدی هوشیار و جسور تبدیل خواهد شد. در همین راستا علی عبدالرضایی عمومن به نقدِ نقد اعضای گروه در مورد شعرهای کارگاه می‌پردازد که برخی از فایل‌های صوتی ایشان پس از پیاده سازی به صورت فایل‌های نوشتاری در آمده و در اختیار مخاطبان گرامی قرار می‌گیرد.

فرشاد قاسمی‌نژاد

نقد اول

شعر از فرشاد صحرایی
نقد از فریداحمدنژاد

شعر سپیدم چادر سیاه می‌پوشد
در میدان چشم‌هایت قدم می‌گذارد
سایه‌ای را می‌بیند که
دارد به سوی تیغ مژه‌هایت می‌رود
او را از اشک نگاه می‌دوشد
به سلامتی چند کلمه که پشت میله‌های ورق شورش کرده‌اند
راه به راه می‌نوشد
آسمان رنگ می‌بارد
ستاره‌ها خاموش می‌شوند
آفتاب از پریز کشیده می‌شود
ولی...
ماه می‌جوشد!

نقد و بررسی

مشکل اصلی این شعر هم مانند بیشتر اشعار سپید، انتخاب زبان آن است. زبان منثور حالتی داستانی به شعر داده، که از نظر من بزرگترین نقطه ضعف این کار است. در تمامی سطرهای شعر، ما شاهد استفاده از افعالی مثل می‌رود، می‌پوشد، می‌گذارد، می‌بیند و... هستیم که شاعر را به یک راوی داستان بدل می‌کند. یکی از تکنیک‌های مهمی که می‌توان از آن در شعر سپید استفاده کرد؛ جابه‌جایی ارکان است. لزومی ندارد در شعر مانند نثر عمل کنیم و ترتیب اجزای تشکیل دهنده‌ی جملات را به همان شیوه‌ی کلاسیک به کار ببریم، بلکه می‌توانیم با جابه‌جایی در آن‌ها علاوه بر خارج کردن زبان شعر از نثر، فضاهای تازه در شعر ایجاد کنیم. نکته‌ی دیگری که در زبان شعر جالب به نظر نمی‌رسد استفاده‌ی زیاد و نابجا از حروف اضافه است. (سایه را می‌بیند، که پشت میله‌ها) به‌نظر من تمامی این حروف اضافی به کار رفته مانند "را، که " به نوعی حشو هستند. به طور کلی اگر می‌خواهیم داستانی را در شعر روایت کنیم باید اجازه بدهیم تصاویر این وظیفه را به عهده بگیرند. از نکات مثبت این شعر به نظر من: شروع کار با آوردن (شعر سپیدم چادر سیاه می‌پوشد) مخاطب را به خواندن اثر تشویق می‌کند. یا کشیدن آفتاب از پریز هم تعبیر بسیار زیبایی از غروب خورشید را ارائه می‌دهد. به‌طور کلی شعر توانسته تصاویر زیبایی خلق کند. مثلا سایه‌ای را می‌بیند که به سوی تیغ مژه‌هایت می‌دود به زیبایی و با تشبیه شاعرانه‌ای به چشمان معشوق اشاره می‌کند. پیشنهاد من به شاعر این است که شعر را با زبانی نو بازنویسی کند و در نویسش دوباره‌ی کار از تکنیک‌هایی مثل بازی زبانی بهره ببرد.

نظر علی عبدالرضایی

منتقد نتوانسته به نقد فرم بدهد. نقد فاقد ورودیه است و تمهید تئوریک ندارد. یعنی ورودی و خروجی نقد به‌عنوان متنی که فرم نقد داشته باشد مورد قبول نیست. شاعر تخیل خوبی دارد اما باید به نکات این نقد توجه کند.

در بند اول جمله‌ی (او را از اشک نگاه می‌دوشد) ترکیب اشک نگاه نئوکلاسیکی است و منطبق با دید به روز شاعر نیست.

تمام شعر از یک منطق زبانی نثر پیروی می‌کند و در هر سطر شعر، فعل در انتهای جمله به کار رفته است.

هرگز در شعر بعد از (که) تقطیع صورت نمی‌گیرد. (سایه‌ای را می‌بیند که) غلط است. تنها با (و) تقطیع صورت می‌گیرد و آن هم مورد قبول بنده نیست.

تیغ مژه‌هایت باز هم ترکیبی اضافه است که ربطی به شعر معاصر ندارد. این نقد از لحاظ تجربی تا حدودی خوب عملکرده است.

نقد دوم

شعر از حسین خاموشی
نقد از محمود نوری

در ارتفاع چهارمین طبقه،
بی‌هوا کنار پنجره آمد،
پسرک
صورتش،
مجموعه‌ی ِ شلخته‌ی ِ کاراکترهای ِ نقطه‌ای ِ بریل،
به رنگ قرمز است!!!
از کف اتاق تا زیر سقف تاق ِ پنجره،
رشد کرده...
در دریای سیاه شب، نصف قرص ماه، حل شده است!
جیر
جیر
جیر
صدای جیرجیرک می‌آید...
از جهیدن به‌سوی ماه،
خیال خام پلنگش دل می‌کند.
رو بر می‌گرداند
تا که برگردد به تخت،
در بالکن روبه‌رویی
چه می‌بیند پسرک؟
اینجا که دریا ندارد
فانوسش به چه کار آید؟
این همان پری‌ست
یا واقعا پری‌ست!!!
نکند چشمان خواب‌زده‌اش، هذیان می‌بیند؟
شاید
نصف قرص ماه است
که پنجه‌ی ِدل ِ پلنگش از بلندای آسمان به خاک کشیده؟؟
از همان فاصله صورت ماهش می‌درخشد،
دخترکی که انتهای شب موهایش رسیده تا شانه،
دارد رخت پهن می‌کند...

این همان پری‌ست!!!
بم صدای پسرک لرزید

این یک تصویر طبیعی‌ست
اما نه برای پسرک!!!
از چشم هرزه بین او
دخترکی با تاپ نیم تنه و شورت
رخت پهن می‌کند!!
پایه‌ی ِساق ِبلورین ِجام ِلخت ِپایش،
عجب اروتیک نمایی می‌کند!!!
بوی ِلَخت ِموی ِرقصانش در باد،
تحریک ِعطش ِشهوانی می‌کند
تقصیر پسرک نیست
این چشم هرزه نیست!
عقربه‌های ِآکسون ِساعت ِسلولی ِهر عصبش،
تیک
تیک
تیک
و بدن ِدخترک، هنر اروتیک دارد..
تجسم ِمجسمه‌ی ِونوس ِسازه‌ی ِهوس،
چشمانی هنرمند می‌خواهد
تماشای ِتصویر ِاین قاب،
هیولای ِخفته‌ی ِهوس را در پلنگ ِدرونی ِپسرک بیدار می‌کند
این پلنگ دیگر پلنگ منزوی غزل نیست
این پلنگ وحشی شهوت است
که درز دیوار را چاک باسن می‌بیند
کلافه و عصبی
پنجره را می‌بندد پسرک،
در تخت‌خواب ساعت،
عقربه‌ی کوچک خوابیده زیر عقربه‌ی بزرگ..
آخر
وسوسه‌ی شهوت به حمام می‌کشاند او را
شرم از تجسم شرمگاه دخترک
چشمان پسرک را می‌بندد...
در یک دستش صابون
و در دست دیگر آلتش
خیال ِخام ِپلنگ ِپسرک
با تصویر ِماه ِدخترک
خودارضایی می‌کند
خودارضایی...

نقد و بررسی

در قطعه‌ی اول شعر آمده:

"در ارتفاع چهارمین طبقه/ بی‌هوا کنار پنجره آمد/ پسرک"یک جمله خبری است. استفاده از جمله خبری در شعر مخاطب را با شعر همراه نمی‌کند. از طرفی شروع شعر با جمله انشایی است. شروع روایت، مخاطب را به شعر وارد می‌کند، شروع و پایان از مهمترین عناصر روایت هستند، وقتی شعر با جمله خبری آغاز می‌شود، مخاطب با شعر همراه نمی‌شود.

استفاده از تتابع اضافات در چند سطر مهم شعر از شاعرانه‌گی کاسته، تتابع اضافات در شعر امروز جایگاهی ندارد، به شکل خیلی ملموس بگویم چسباندن کلمات با اضافات آسان‌ترین نوع تصویرسازی است:

مجموعه‌ی شلخته‌ی کاراکترهای نقطه‌ای بریل/ پایه‌ی ساق بلورین جام لخت پایش/ عقربه‌های آکسون ساعت سلولی هر عصبش/ تجسم مجسمه‌ی ونوس سازه‌ی هوس/ هیولای خفته هوس را در پلنگ درونی پسرک/ خیال خام پلنگ پسرک/.

در همین سطرها روایت ناقص است و وجه هرمونتیک شعر از بین می‌رود. تتابع اضافات باعث می‌شود مخاطب با شعر ارتباط برقرار نکند و با کلماتی سخت روبه‌رو می‌شود که هیچ‌گونه وجه هرمونتیکی ندارند، تصویر باید در ذهن مخاطب شکل گرفته و باقی بماند، اما تمامی این تصویر خام رها می‌شود.

یک نکته دیگر که باید درباره تتابع اضافات گفت وجه اجرای شعر است. شعر در خوانش و اجرا به اشکال می‌خورد و با خانش روان روبه‌رو نیست.

شعر در همین تتابع اضافات، اضافه‌های انتزاعی دارد.

بر عکس در سطرهایی که شعر تتابع اضافات ندارد، تصویرها به‌خوبی شکل گرفته و تصاویر با شاعرانگی همراه است:

نکند چشمان خواب‌زده‌اش، هذیان می‌بینند؟ /شاید نصف قرص ماه است.....که پنجه‌ی دل پلنگ از بلندی آسمان به خاک کشیده؟/ عجب اروتیک نمایی می‌کند/ و بدن دخترک ، هنر اروتیک دارد/ که درز دیوار را چاک باسن می‌بیند.

شما در شعر به چنین تصاویری احتیاج دارید که در سطرهای بالا به خوبی از پس آن‌ها بر آمده‌اید.

سطرهای بالا تفسیر پذیر است، به چند صدایی می‌رسد و وجه شاعرانه‌گی شما را نشان می‌دهد.

نکته‌ی دیگری که باید گفت این است که در آخر گفته‌اید:

وسوسه شهوت به حمام می‌کشاند او را
شرم از تجسم شرمگاه دخترک
چشمان پسرک را می‌بندد
در یک دست صابون
و در دست دیگرش آلتش

چرا در شعر خودسانسوری می‌کنید، شرمگاه همان کس است و آلت کیر. شما مطابق شعر اصلی رفته‌اید، شعر یعنی شجاعت در جایی از شعر آمده این پلنگ دیگر پلنگ منزوی غزل نیست این پلنگ وحشی شهوت است.

اما برخلاف عقیده‌تان مطابق با پلنگ منزوی پیش می‌روید، وقتی آشنایی‌زدایی می‌کنید در همه وجوه آشنایی‌زدایی کنید، مطابق با شعور خودتان پیش بروید نه شعور منزوی، شعر یعنی شعور.

در یک روایت عمودی گاهی به سمت شعر و گاهی نثر و داستان رفته‌اید، این وجوه می‌تواند با فاصله‌گذاری و دانسته اجرا شود، در حال حاضر این فاصله‌گذاری شکل نگرفته و بیشتر مثل آن است که روایت را از دست داده‌اید.

این نکته را باید گفته که پلنگ شما، جایگاه بالاتری از پلنگ منزوی دارد، برای این‌که زبان امروز شعر، غزل و کلاسیک نیست، جسارت شما جایگاه بالاتری دارد.

نظر علی عبدالرضایی

نقد محمود نوری و هدف‌گیری‌اش تا حدودی خوب عمل کرده است. به تتابع اضافات اشاره کرده، اما باید اول از نظر استتیکی (زیبایی‌شناسانه) دلایل خود را ارائه می‌داد. مثلن باید می‌گفت: استفاده از صفت، مضاف و مضافٌ‌الیه بدون آن‌که کارکرد استعاری داشته باشد و صرفن ذهنی باشد بیشتر به توضیح می‌پردازد. این توضیح باعث می‌شود خواننده به کشف نرسد. شما می‌توانید توضیح دهید و خواننده قبول نکند. اما اینجا خواننده به کشف نمی‌رسد و مشارکت خلاق مخاطب تحریک نمی‌شود. منتقد باید این توضیحات را می‌داد و سپس به متن می‌پرداخت.

خوبی نقد این است که تا آخر به این مسائل می‌پردازد و می‌گوید شعر به تفسیر و توضیح شبیه است. پیش از این توضیحات باید به شعریت اثر می‌پرداخت. این اثر شعریت ندارد. به صورت پیش‌متن غزلی از منزوی می‌آورد. اما اگر قرار بود این غزل پیش‌متن اثرش باشد بهتر بود با این غزل بازی می‌کرد و فضای شعرش را با فضای خود ارضایی می‌آمیخت. شعر نگاه روشنفکرانه‌ای ندارد. چون به جای کلمه‌ی کُس از شرمگاه استفاده کرده است! اگر نمی‌خواست این کلمه را بیاورد می‌توانست جور دیگری آن را نشان بدهد. شرمگاه کلمه‌ی فجیعی‌ست!

منتقد درباره‌ی شعریت اثر بحث نکرده، اثر منثور و کاملن شبیه یک مقاله است. هیچ تخیل و کشفی و حسیتی در شعر نیست. اجرا هم فجیع است! منتقد باید به این‌ها می‌پرداخت. بهتر است که این شاعر هم به داستان و مقاله بپردازد چون این اثرش شعر نیست، توضیح یک حس است.

منتقد باید با پیش‌فرض این‌که شعریت وجود ندارد به اجرا می‌پرداخت. محمود نوری هر روز یک گام جلوتر گذاشته. بهتر است این منتقد در بازخوانی اثر تمهیدی بیاندیشد. تمهید این بازخوانی می‌توانست این باشد که چرا در شعر سپید نمی‌توانیم مدام شعر را سوبژکتیو و ابژکتیو کنیم. نمی‌توان مدام از ذهنیت به عینیت و از عینیت به ذهنیت پرید. این حرکت آلترنالیو (متغیر) باعث می‌شود مخاطب تمرکز نداشته باشد، شعر را دنبال نکند و در نیمه‌ی شعر، آن را رها کند. اصلن لزومی ندارد. یک شعر این‌قدر طولانی و بلند باشد و هیچ چیزی ارائه نکند.

نقد سوم

شعر از جبار شافعی
نقد از حافظ عظیمی

خیره به درخت
که تویی
خیره به تو
که درختی هنوز
چگونه می‌توانم
به مرگ فکر کنم
و بریدن پنجه‌ی باد
بر گردنت
در یک خیابان شلوغ
نمی‌شود
حتا
تو اگر
موهایت را
به باد بفروشی
و خواب مرا
به زنی کولی
تا آن‌گونه که می‌خواهی تعبیر کند
مردی
که روزگاری
قلبت را برده با خودش
برنمی‌گردد به این حوالی
نمی‌شود
حتا اگر
پنجه‌هایت را
از من بگیری
و
بفروشی به پاییز
باد
نخواهد آمد
هیچ کلاغی

به باران
سفر نمی‌کند
و
مردی که
قلبت را برده با خودش
برنمی‌گردد به این حوالی
تو
قاعده‌ی تمام فصل‌ها را
به‌هم زده‌ای
به خواب تابستان که می‌روی
در شعر من برف می‌بارد
سایه‌ها
آدم برفی می‌شوند
روی خورشید خط می‌کشند
و با کلاغ‌ها می‌رقصند
از کنار زمستان عبور که می‌کنی
ردپایت در برف
ماهی می‌شود
همه‌ی قندیل‌ها
شکوفه می‌دهند
زن کولی حامله می‌شود
پشت به برف
بره می‌زاید
نمی شود
تو
قاعده‌ی تمام شعرها را
به‌هم زده‌ای
بی‌خبر
از انتهای
فصل‌های بی تو
می‌آیی
تمام کلمات
در شعر من
تو می‌شوند
من کلاغ می‌شوم
آواز می‌خوانم
تو
شعرم را
به موهایت گره می‌زنی
با باد می‌روی
به هرچه باداباد

من
به بیابان می زنم
و
مردی که
قلبت را برده
با خودش
برنمی‌گردد
به این حوالی
نمی‌شود
نمی‌شود
نمی‌شود
حتا اگر
قلبت را
پس بگیری
و در سینه ات بگذاری

نقد و بررسی

روزنه‌ای که من برای ورود به این متن انتخاب کردم ساختاری و بیشتر مبتنی بر عنصر «زبان» است.

«زبان» یکی از شاخص‌هایی‌ست که به «شعر سپید» تشخص و تمایز می‌بخشد. مؤلفه‌ی زبان در شعر سپید از دهه‌ی سی تا کنون تحولات گوناگونی را گذرانده که می‌توان آن را در دو دسته‌ی (زبانِ شعرِ شاملویی وزبانِ شعر بعد از دهه‌ی هفتاد) تقسیم بندی کرد. در نگاهی کلی می‌توان گفت شعر سپید با فخامت و صلابت زبانِ شاملو هویت یافت که در دوره‌های بعد برای خلق شاعرانه‌گی از آن فخامت فاصله گرفته و به تکنیک‌های تازه‌ی زبانی روی آورده است. از جمله این تکنیک‌ها، صمیمیت و نزدیکی به زبان گفتار است. به طورکلی مؤلفه‌های زبانی شعر سپید شامل: ساخت‌شکنی، آشنایی‌زدایی و نزدیکی به زبان گفتاراست. همچنین می‌توان مولفه‌هایی چون عینیت، موسیقی، تکرار، قرینه‌سازی، ایجاز، ترکیب‌سازی، حرکت، کلمه‌شناسی، تناسب، دستور زبان، تقطیع، شکل‌نهایی، منطق شعری، شکل‌ذهنی، کشف و ساختمان را نیز مورد توجه قرار داد که به‌طور مستقیم و یا غیر مستقیم در حوزه‌ی زبان قابل بررسی هستند.

با این مقدمه به سراغ متن می‌رویم. در خوانش اولیه این اثر اولین نکته‌ای که شاید توجه را جلب کند و یا شعر را از مورد توجه قرار گرفتن باز دارد یک‌دستی در زبان و روابط درون متنی ارکان آن است. می‌گویم مورد توجه و یا افول متن در کنار هم چرا که در یک قسمت ممکن است این یکدستی با قدرت در متن اتفاق افتاده باشد و در جایی دیگر بی‌توجه به ساخت‌شکنی موجب افول متن گردد. نکته‌ی دیگر استفاده شاعر از عناصری همگن در طول روایت اثر است تا آن‌جا که پا را از نشانه‌هایی محدود و تا حدودی قابل حدس در جریان متن فراتر نمی‌گذارد (اشاره به نشانه‌هایی چون: باد/ درخت/ فصل/ نام فصل/ خورشید/ شکوفه و...). این رفتار به‌نوعی راه رفتن بر لبه‌ی تیغ است. این امر به همان میزان که تمرکز مخاطب بر منظور شاعر را افزایش می‌دهد همان قدر هم موجب شده تا تعلیقاتی که ممکن است در اثر تغییر فضا در زبان رخ دهد کاهش یابد. نکته‌ای دیگر که در جریان روایت این اثر، مشهود است و موجب می‌شود مخاطب از متن دوری نکند ارجاعات درون متنی‌ست. مانند: تکرار ترکیب «زن کولی»و یا هم‌نوایی دو فرم یکسان با تغییر جزئی مانند: «تو قاعده تمام فصل‌ها را به‌هم زده‌ای/ تو قاعده تمام شعرها را به‌هم زده‌ای». این دست رفتارها نشان می‌دهد که شاعر در زمینه‌ی پرداخت‌های فرمیک بی‌تجربه نیست و این امر را مورد توجه

قرار می‌دهد. نکته‌ی دیگر و آخرین مطلبی که به ذهنم رسید شاید مربوط به رفتار موسیقیایی متن باشد. نکته‌ای که شاید در پاره‌ای از نقاط متن به ویژه امر تقطیع یا سطر بندی اثر، شاعر به آن بی‌توجه بوده است. قرار گرفتن اکثر افعال و سایر ارکان نظام هم‌نشینی در جای خود درست به همان صورت زبان معیار، شکستن سطرها در نقاط نامناسب، تکرارهای بی‌مورد همه و همه موجب شده تا موسیقی بیرونی اثر در پاره‌ای موارد با مشکل روبه‌رو گردد که اوج این امر در بند «توقاعده فصل‌ها را...» رخ داده است.

در پایان خوشحالم که با شعر نسبتا خوبی در حوزه زبان روبه‌رو بودم که البته با ویرایش مجدد می‌تواند بهتر هم بشود.

نظر علی عبدالرضایی

شعر و نقد تا حدودی خوب بودند و البته در نقد به نکات خوبی پرداخته می‌شود. به نظر من مهم‌ترین نکته‌ای که منتقد باید بیشتر روی آن تاکید می‌کرد نوع تقطیع و توضیح درباره تقطیع است. چون تقطیع آقای شافعی کاملن غلط است. یعنی به نظرم آقای شافعی باید به دو نکته‌ی منتقد توجه بکند:

اول اینکه مثلن تکرار در شعر خوب است اما در این شعر بعضی از تکرارها نیاز نیست که بیاید. فکر می‌کنم اگر ایشان این شعر را ادیت و تقطیع آن را عوض بکند شعر بهتر خواهد شد.

به نظرم تقطیع یکی از معضلات این شعر است. مثلن تقطیع‌هایی از قبیل:

(حتا–تو اگر–موهایت را)

حتا تو اگر موهایت را به باد بفروشی

این سطر، سطر خوبی‌ست اما بهتر است شاعر واژه‌ی تو را از شعر حذف کند. در سطرهای بعدی متاسفانه تقطیع شعر به خوبی صورت نگرفته و آزار دهنده است. این موضوع نشان از این دارد که شاعر شعر را با صدای بلند نخوانده است. اگر این‌کار صورت بگیرد شاعر متوجه خواهد شد که بیشتر اوقات این تقطیع می‌تواند بدل به یک سطر شود.

حتا اگر
پنجه‌هایت را
از من بگیری
و
بفروشی به پاییز
باد
نخواهد آمد

در اینجا واژه‌ی< و > به یک سطر تبدیل شده است. باد هم به همین شکل صورت گرفته که در واقع نباید تقطیع شود. زبان شعر خوب است و نیازی به حذف یا ادیت ندارد اما مطالعه‌ی تقطیع شعر سپید را به شاعر پیشنهاد می‌کنم. تا وقتی که نفس اجازه می‌دهد شعر خوانده شود شعر باید تا پایان ادامه پیدا کند تا ایجاد هارمونی بکند. مثلن شاملو گاهی سطرهایی را که موسیقی ندارد، می‌شکند و برای این‌که موسیقی تولید شود آن‌ها را کلمه کلمه تقطیع می‌کند. به نظر من باید سطر را طوری اجرا کرد که با دیگر سطرها در هارمونی قرار بگیرد. تقطیع ساده‌ترین کاری است که به کمک آن می‌توانید ایجاد موسیقی کنید و تا وقتی که تم و تصویر و به خصوص لحن تمام نشده آن سطر را ادامه بدهید و تا ته بکشانید. حتی گاهی می شود یک سطر را به صورت منثور و بدون تقطیع نوشت. شما باید به آن منطقی که شعر ارائه می‌دهد وفادار باشید. از اتفاق شعرهای منثور موفقی هم نوشته شده ولی اگر با یک لحنی شعر را اغاز کرده و یک دفعه از حالت هارمونی به حالت نثر برسیم منطق موسیقیایی متن و اجرای متن را زیر سوال می‌بریم. نقد حافظ عظیمی و نکاتی که به آن اشاره کرد خوب بود؛ منتها برخی از مولفه‌هایی که به آن اشاره کرده است مثل تکرار و ایجاز و قرینه‌سازی و... جزو مولفه‌های شعر کلاسیک است. اما بعضی از آن‌ها درست و البته بعضی از آن‌ها نیز می‌توانند تحت یک عنوان بیایند. مقدمه‌ی شعر را دوست نداشتم اما برخورد با شعر جالب بود. من اگر جای منتقد بودم روی دو مساله بیشتر دقت می‌کردم: اول این‌که شعر را ادیت یا حداقل تقطیع آن را درست می‌کردم و دوم اینکه از درون متن حرف می‌زدم! به نظر من این شعر می‌تواند خیلی بهتر باشد؛ البته اگر شاعر حواسش باشد. پس توجه داشته باشید که این شعر پتانسیل این را دارد که به یک شعر عالی تبدیل شود.

نقد چهارم

شعر چشم‌های قانونت از رسول آماده‌پور
نقد از مریم مشهدی

پر ستاره شبی
فراموشید حمورابی
چشم‌هایت را در قانونی
فرو ریزد
این بود تالس
از نگاهت گم
و افتاد در خنده‌های کنیزکَش، ستاره
کنون تو جریان آینه‌ای
از دف دف ماه
تا من که شعری راه راه را راه‌شیری نشانه رفته در هزاره‌ی کوانتوم
نفراموش
نخواهم برد راه را گم
از نسبیت فانوس و آفتاب تا پایانِ مطلقِ تاریک
نفراموش
آسمان قافیه‌اش
را در باران اگر باخت
من تصویرگر فرکانس اشکم
در آبیِ آبی‌ها
نفراموش
مادر سالاریت
در جنبش فمنیسم چشم‌هایش می‌جنبد
و من آنارشیست‌گونه، گونه‌هایت را
از نبوسیدن نَپنهانم
نفراموش
خیالم در
چشم‌هایت دست می‌برد برای ستاره‌ها، ستاره
نفراموش
نگاهت از قانون جاذبه فراترست
که جذبه‌اش هنوز وزن پریشان من است
در جنبِ جنبش.

نقد و بررسی

به‌دلیل غنای زبانی این شعر، بهترین نقطه‌ی شروع برای بازخوانی، توجه به مؤلفه‌های زبانی‌اش می‌باشد. با بررسی چند سطر ابتدایی این شعر اولین چیزی که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند؛ ارجاعات برون‌متنی آن است. شب پر ستاره، حمورابی، تالس، جریان آینه‌ای، کوانتوم، نسبیت، فمنیسم، آنارشیسم و قانون جاذبه... .

آن‌چه مهم است میزان کارکرد شاعرانه از هریک از ارجاعات برون‌متنی‌ست. حمورابی، در این شعر خوش‌نشسته و توانسته با دیگر عناصر جای‌گرفته در ساختار شعر، پیوند مستحکمی برقرار کند. شاعر زیرکانه نام اولین قانون‌گذار تاریخ را در اول شعر آورده؛ سپس با همجوار کردن واژگان قانون و ستاره برای خواننده زمینه‌ی ذهنی را فراهم کرده‌است که در سطرهای بعدی او را با مفاهیم کوانتوم و نسبیت روبه‌رو کند. علوم قوانین کشف شده در علم تجربی در سده‌های پیشین را دگرگون کرده‌اند.

این دگرگونی قانون در شعر رها نمی‌شود؛ بلکه با استفاده از آنارشیسم، دوباره در شعر پیدا شده و ما در پایان شعر با راز پنهان در ذهن شاعر روبه‌رو می‌شویم. علت این‌همه بی‌قانونی، فراتر رفتن چشمان معشوق راوی از قانون جاذبه است.

در واقع می‌شود گفت این شعر دو نوع موتیف دارد:

" نفراموش " و " ستاره " که موتیف‌های آشکار شعر هستند؛ اما موتیفِ پنهان دیگر آن قانون است که در مفاهیم گوناگون خود را پنهان کرده‌است. ابتدا به نظر می‌رسد خود تالس در این شعر نتوانسته نقش پررنگی ایفا کند. تنها هدف شاعر از آوردن نام او، پیوند دادن نام کنیزکَش با موتیفِ دیگر شعر " ستاره " است. در پایان شعر موفق به کشف تازه‌ای می‌شویم؛ شاعر علت زمین خوردن تالس را جاذبه‌ی زیاد چشمان معشوق خود دانسته‌است. در سطر " تا من که شعری راه راه... " شاعر خواسته با کلمه‌ی راه بازی زبانی به‌وجود آورده باشد اما در این زمینه موفقیتی به دست نیاورده؛ چراکه هیچ دلیلی برای راه راه بودن شعر وجود ندارد. این راه راه بودن استعاره از چیست؟

بین جریان آینه‌ای و فرکانس، مراعات‌نظیر ایجاد شده است. از طرفی حضور واژگانی چون اشک، باران و آبی، به واژه‌ی " جریان " ایهام تناسب بخشیده است.

جنبش مادرسالاری در چشم‌های فمنیستی معشوق، اشاره‌ی پنهانی به استحکام لحن و استبداد نگاه معشوق دارد. این استبداد می‌تواند به همان جاذبه‌ای که در سطر بعد با آن روبه‌رو هستیم حکم کند.

دو سطر پایانی شعر اضافی به‌نظر می‌رسد. هیچ ایده‌ی خاصی به‌همراه ندارند و حتی بازی‌های زبانی در آن‌ها آن‌قدر اثرگذار نیست که ضعف معنا را بپوشاند. در عوض با حذف آن‌ها می‌توان پایان شعر را با سطری بست که در آن، هم واژه‌ی محوری شعر (قانون) آمده؛ و هم کلید اصلی حل معماهای شعر؛ یعنی جاذبه‌ی چشمان معشوق.

تنها ایراد واضح شاعر، ناشی‌گری در سطرسازی‌ست.

مثلن در بند " آسمان قافیه‌اش... " " را " مربوط به ساختار سطر بعد است.

در بند " خیالم در چشم‌هایت... " " برای " مربوط به ساختار سطر بعد است.

این شعر مستعد می‌باشد برای اجرایی بهتر. چراکه موسیقی کلام آن موزون و خوش آهنگ است.

به‌طور کل این شعر را در شکل دهی فرم، زبان و معنا موفق می‌بینم.

شاعر با کمی توجه به چینش سطرها می‌تواند این شعر را به درخشان‌ترین شکل خود درآورد.

نظر علی عبدالرضایی

این نقد متعلق به مریم مشهدی است. او با سن و سال کمی که دارد، می‌تواند یکی از شاعران مستعد ما باشد. یکی از دلایل نقد هر شعر این‌ست که یا حرف تازه‌ای درباره آن شعر داشته باشی و یا از آن شعر خوشت آمده باشد. او از زبان این شعر تعریف کرده و این برای من جای تعجب دارد. چرا که زبان شعر به شدت محتاج اجراست. چرا که زبان در این اثر مدام بین شعر نئوکلاسیک و زبان امروز غلت می‌خورد.
مثلن:

" چشم‌هایت را در قانونی
فرو ریزد
این بود تالس
از نگاهت گم
و افتاد در خنده‌های کنیزکش، ستاره
کنون تو جریان آینه‌ای "

در این‌جا کنون و فرو ریزد جایگاهی ندارد. چرا که فعل فرو ریزد با کنون تناسبی ندارد. این شعر به‌شدت نیازمند اجرا و ادیت است. فکری که پشت این شعر است را دوست دارم. به نکات جالبی هم در این شعر اشاره شده است. اما اولین شرط برخورد ما با یک متن این‌ست که متن مد نظر سلیقه‌ی استتیکی ما را مجاب بکند. یعنی مجاب بکند شعر، شعرِ خوبی‌ست. این شعر نه منطق زبانی را رعایت کرده نه در حوزه‌ی تصویرسازی نقشی داشته است و نه اصلن آرایشی دارد. شاعر اما یک ایده دارد که آنرا به‌صورت حساب شده و تصنعی اجرا می‌کند. اولین چیز در برخورد یک متن این‌ست که ما رویِ متن اشراف زبانی داشته باشیم. یک شعر می‌تواند مشکل داشته باشد، اما باید این جاذبه را در خودش به‌وجود بیاورد تا به‌عنوان یک منتقد بتوانیم منطق شعر را سازماندهی کنیم.
به سطرهای پایین دقت کنید:

" چشم‌هایت را درقانونی
فرو ریزد
این بود تالس "

در این‌جا شاعر بدون هیچ تمهیدی و بدونِ هیچ پاساژ متنی از یک سطر به سطر دیگری می‌رود. چیز جالبی که در نقد مریم مشهدی برایم وجود داشت، این بود که از لحاظ هرمنوتیکی یک‌سری نشانه‌ها را برداشته و با دیدن رابطه‌ها به نیت مولف پی‌برده است. اما اولین اصل، شعریت اثر است. آیا از لحاظ شعری منتقد را مجاب کرده که او می‌گوید این شعر زبان و اجرای قدرتمندی دارد؟
این شعر از این بابت هیچ نمره‌ای دریافت نمی‌کند.
مثلن:
" در خنده‌های کنیزکش، ستاره "

این اضافات تشبیهی، چه دلیلی دارد که در شعر باشد!؟ این صنعت‌گری‌ست! صنعت‌گری با معماری فرق دارد. در واقع ساخت باید درونی باشد. چیزی‌که من درون این شعر می‌بینم ساخته‌شده‌گی شعر است. یعنی شاعر از بیرون وارد قصه شده و اصلن روی صفحه نبوده است و انگار پوست شاعر با صفحه بیگانه است چون این شعر از بیرون نوشته شده و حالت درونی ندارد. شاعر حرفی می‌زند و تنها صنعت‌گری را نشان می‌دهد. سطرها پرتاب نمی‌شوند.
به سطرهای پایین توجه کنید:

" آسمان قافیه‌اش
را در باران اگر باخت "

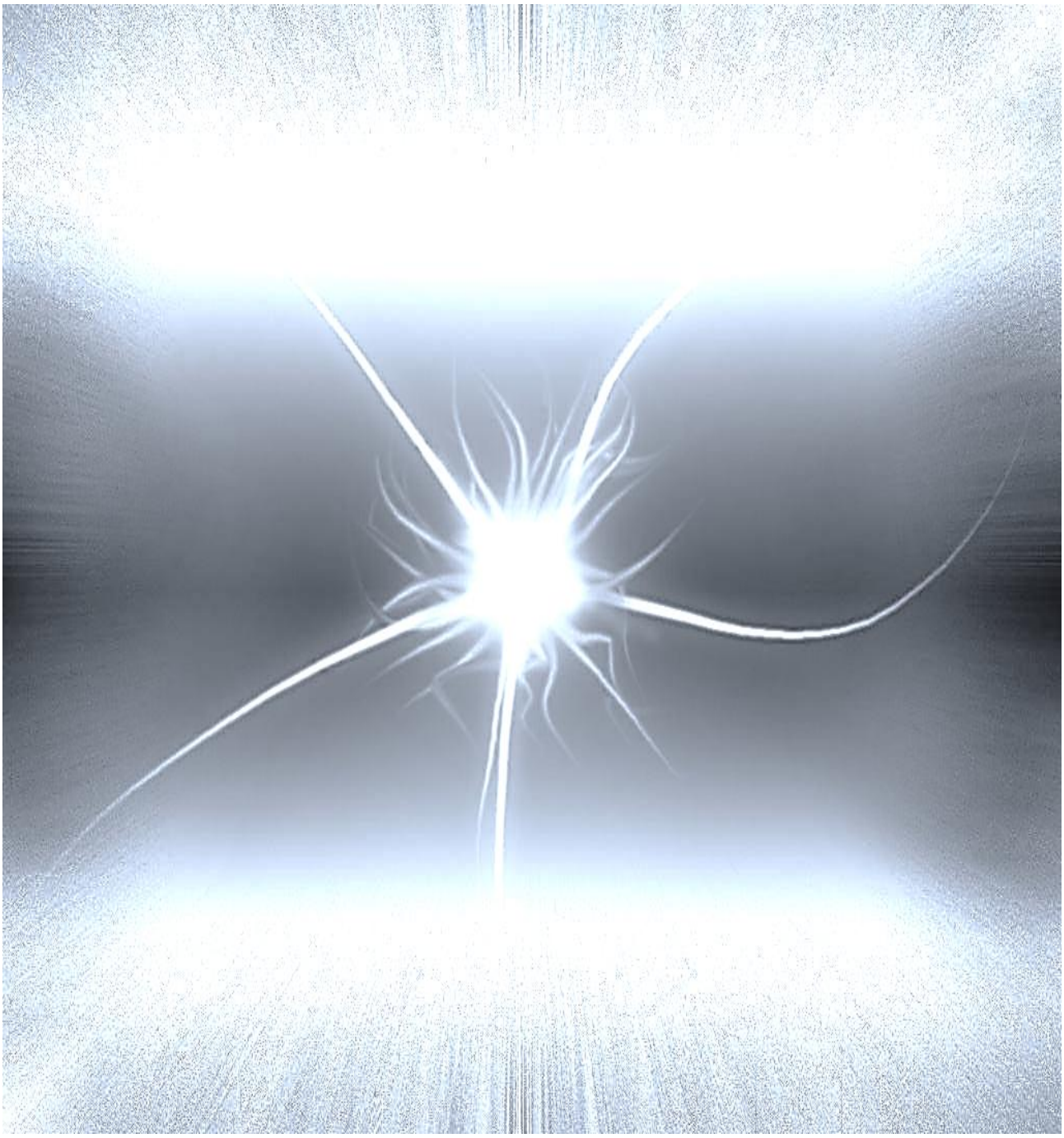
دلیل وجود " را " در سطر دوم چیست؟! " را " باید در سطر اول بیاید:

" آسمان قافیه‌اش را
در باران اگر باخت "

دقت داشته باشید که زبان جسد نیست بلکه یک موجود زنده است. شما نمی‌توانید هر چقدر که می‌خواهید در زبان دست ببرید بلکه زبان خودش باید این اجازه را به شما بدهد. باید با زبان وارد دیالوگ شد. مثلن فعلِ " نپنهانم " اصلن زیبایی ندارد. مولف می‌تواند هر بلایی که دلش می‌خواهد سرِ اثر بیاورد یا اصلن قواعد زبان را از بین ببرد. به شرطی‌که تولید زیبایی بکند. وقتی‌که قانون را بر هم

می‌زنید و آن زیبایی خلق نمی‌شود یعنی شما با شعر روبه‌رو نیستید. شعر باید طوری باشد که در هنگام خوانش لذت‌بخش باشد. آیا شاعر هنگام خواندن شعر این لذت را در خود احساس کرد؟ حتا اگر بخواهیم از دیدگاه فرویدی هم نگاه کنیم زبان در این‌جا در حال بازی نیست. زبان در این‌جا جسد فرض شده است که شاعر هر کاری که خواسته با او کرده است. در پایان این شعر نثرِ خوبی دارد. چیزهایی هم که شاعر کشف کرده بسیار خوب است اما من مطمئنم که خودِ شاعر هم نتوانسته این شعر را به‌درستی بخواند.

باید توجه داشته باشید که هیچ شاعری " را " را اول سطر نمی‌آورد!



نقد پنجم

شعر از مصطفا صمدی
پارمیس خرمی

تا چشم کار می‌کند
تو نیستی
که سری به هستی‌ام بزنی
نیستی که
هی پاس
هی پاس
هی شوت
هی شوت می‌شوم
به دروازه‌ات اما نمی‌رسم
نیستی‌که
کاش بود
تفنگی با خشابی پر
روبه‌روی دروازهام
می‌زدی سخت به آغوش تنهایی‌ام
پاره‌اش می‌کردی
جِرَش می‌دادی
تو نیستی که

نقد و بررسی

اثر محتوای معنایی کلاسیک دارد. که در آن شاعر، از تنهایی شکوه می‌کند. بنابراین نو و ابداعی نمی‌باشد و خوانش آن برای مخاطب فاقد جذابیت است. زیرا در خوانش اول با یک‌سری واژه‌ی بی‌حجم روبه‌روست که مفهوم، به‌طور مستقیم به ذهن منتقل می‌شود. ارزش هر شعری رابطه‌ی مستقیمی با تصویرسازی‌های جذاب دارد که در این اثر تنها یک تصویر وجود دارد که حتی همان یک تصویر هم از قدرت کافی برخوردار نیست. زیرا شما یک تصویر را بسط داده‌اید و در ساخت تصویرهای دیگر کوتاهی کرده‌اید.

در اثر تکرارهایی وجود دارد که از ارزش آن می‌کاهد و نحوه‌ی بیان در قالب خوبی صورت نگرفته‌ست، برای مثال در بند دوم: به‌جای نوشته‌ی شما:

" نیستی
هی پاس می‌شوم
هی شوت

به دروازه‌ات اما نمی‌رسم " کافی بود. آن " که " بعد هر نیستی آمده نه تنها اضافی‌ست بلکه موسیقی متن را با اشکال روبه‌رو می‌سازد. دو سطر آخر تکراری‌ست، یا " پاره‌اش می‌کردی " یا " جرش می‌دادی "، چرا که شاعر زمانی از مترادف برای کلمه اول استفاده می‌کند که کلمه، به اندازه‌ی کافی گنگ و مبهم بوده باشد.

و نکته‌ی آخر این‌که شاعر باید با عشق و حوصله و صبر به خلق تصاویر و فضاهای حسی و تجسمی با یک فرم مقبول، حول مفهموم بپردازد، مطمئن باشید اثرهای کوتاهِ حاوی ارزش، اثرهایی هستند که کلمات آن بار معنایی زیادی به دوش می‌کشند.

نظر علی عبدالرضایی

زاویه‌ی برخورد با شعرتا حدودی صحیح است. اما موضوع ما در این جلسه‌ی کارگاه، نگاه ساختاری در نقد است. منتقد باید به لحاظ ساختار معنایی با شعر برخورد و یا به ترکیب‌ها اشاره می‌کرد. گارد گرفتن شاعر علیه ادیت صحیح نیست. در ابتدای شعر لحن با تقطیع بهم‌ریخته است و با تکرار " هی پاس "، لحن از شعر گرفته می‌شود و تقطیع " هی شوت می‌زنم به دروازه‌ات اما نمی‌رسم " **می‌تواند** یک سطر باشد.

" تا چشم کار می‌کند تو نیستی... "

نکته‌ی جالب پس از این جمله، تشبیه زندگی به زمین فوتبال است. و در " سری به هستی‌ام بزنی " دو برداشت سر زدن و هد زدن را می‌توان داشت.

" کاش بودی... تفنگی با خشاب پُر... روبه‌روی دروازه‌ام می‌زدی... سخت به آغوش تنهایی‌ام... پاره‌اش می‌کردی... جرش می‌دادی... نیستی که "

در این شعر، هستی به زمین فوتبال تشبیه شده و جنگ به زمین فوتبال مرتبط شده است که تنها نقاط قوت شعر همین تشبیهات می‌باشد.

نقد ششم

شعر از علیرضا طاووسی
نقد از پویان فرمانبر

هجای بلند
هجای کوتاه
دامنِ خیلی خیلی کوتاه
پشت این ساختار
زنی باسنِ زیادش
فرم خوبی دارد
عشق یک استعاره است
که محتوا نمی‌خواهد
منِ لاشی،که قلم...
لای پای واژه چیزی نیست
جز چند پاپوش
ساده‌ترین راه همین...
پیچیدگی
مثل عروس قافیه
مثل داماد وزن
روی تخت‌خواب شعر
شاعری چون من
به دفتر می‌آید.

نقد و بررسی

تحریکِ واقعیت
و شهوتی شدنِ آن
شعری اروتیک
در سکوت...

این شعر، موضوعی جنسی دارد که دورِ محورِ شهوت، می‌چرخد.

در ابتدای شعر، شاهدِ درگیریِ شاعر با " هجای بلند / هجای کوتاه " هستیم که در سطرهای بعدی متوجه می‌شویم شاعر از ساختار و فرمِ زنی با دامن کوتاه و باسنِ بزرگ و یا با سنِ زیاد می‌گوید.

از خلاقیت‌های شعر در همین چند سطرِ قبلی می‌توان به ربط دادنِ ساختار و فرمِ شعر به ساختار و فرم یکِ زن " که در خدمتِ موتیف مقید حاضر شده " و همچنین به دو بُعدی بودنِ سطرِ " زنی باسنِ زیادش " اشاره کرد که خواننده نمی‌داند، منظورِ شاعر، زنی است که باسنِ بزرگی دارد و یا زنی که مسن است.

اما تقطیعِ این سطر اشتباه است، زیرا اگر " زنی باسنِ زیاد " پشتِ سرهم تلفظ شود با هجاهای کوتاه روبه‌رو می‌شویم " سَ ، نِ ، زِ " که برای خواننده زننده است و لکنت، واردِ میدان می‌شود.

در ادامه‌ی شعر، از عشقِ سطحی، و قلمی که لای پای واژه می‌رود، و چیزی به جز پاپوش پیدا نمی‌کند، گفته می‌شود.

در سطرهای بعدی ما شاهدِ " عروس قافیه " و " داماد وزن " هستیم. اما چرا عروس به قافیه و داماد به وزن ربط داده شده است؟

متاسفانه تا پایان اثر، جواب این سوال را نمی‌گیریم.

و در ادامه‌ی آن، شعر با ارجاعی به درون مایه‌ی جنسیِ اثر، به اتمام می‌رسد.

ساختارِ شعر، یک‌دست است اما صرفن یک‌دست و اگر به صورت جزئی، به این ساختار نگاه کنیم، کمتر می‌توانیم ستون‌های پررنگی را مشاهده کنیم و حتا در چند جا اجزای شعر نیز، نصف و نیمه رها شده است " سخن راجع به عشق و عروس قافیه و داماد وزن "

البته این اثر از موسیقیِ معنوی و درونی تهی نیست " اغراق در سطرِ سوم، تشبیه عشق به استعاره، لای پای، تختِ خوابِ شعر و... "

در کل من این شعر را به واقعیتی تشبیه می‌کنم که:

تحریک شد

شهوتی شد

آماده شد

اما ارضا نشد...

نظر علی عبدالرضایی

منتقد برای نقد علاوه بر تکنیک‌های نقد باید بیندیشد و از فکر خود برای نقد بهره بجوید. فرم نقد و ورود و خروج از نقد باید خلاقانه باشد. موتیف مقید این شعر همسان کردن فرم یک زن با فرم شعر است. ادیت بند اول:

" هجای بلند، هجای کوتاه، دامن خیلی خیلی کوتاه "

و ما بدین صورت، هم انواع هجاها را به تصویر کشیده‌ایم و هم از تکرار واژه‌ی کوتاه جلوگیری کرده‌ایم. شاعر باید به نقد توجه اتمیک داشته باشد.

جمله‌ی " پشت این ساختار زنی با باسن زیادش " به نوعی بخش شاهکار شعر است و رساندن خواننده به فرم خوبی با دو برداشت از یک واژه " باسن " توسط شاعر صورت گرفته است و بند " عشق یک استعاره است که محتوا نمی‌شناسد " اضافه است. ادیت بند بعدی: " عشق یک استعاره است که محتوا نمی‌خواهد مثل من لاشی که قلم لای پای واژه چیزی نیست جز چند پاپوش " بدین شکل است و کلمات " ساده ترین " و " پیچیدگی " اضافه است.

ادیت بند بعدی:

" مثل عروس قافیه مثل داماد ردیف " که اگر شعر به این شکل نوشته می‌شد وصلت به نمایش گذاشته می‌شد. و در پایان ما شاهد یک تعلیق هستیم که جالب است. " روی تخت‌خواب شعر شاعری چون من به دفتر می‌آید " و نکته‌ی قابل توجه آوردن عروس قافیه و داماد وزن است که بیانی نئوکلاسیک است، که اگر از وزن داماد یا ردیف دامادها استفاده می‌شد بیان بهتری بود. یک شاعر باید شعر را دوباره‌نویسی کند زیرا در نویسش اول شهود اتفاق می‌افتد و در دوباره‌نویسی، شاعر با دیدی منتقدانه، شعر را دوباره می‌آفریند.

نقد هفتم

شعر از علیرضا طاووسی
زهرا کمکی

واژه شخم می‌زنه
شعر می‌پاشه
بذر تفکر
راه به راه استعاره بالا میارم
روی خواننده‌ی این شعر
ولفانگ آیزر غلت می‌خورد
نفهم نفهم بفهم نفهم
ما بین من و شما
یک پرده‌ی ردیف جورِ
که قافیه همانند لافیه که تو آبادان شعرم می‌پزه
ایسم‌ها رو بنداز تو توالت
آبش رو بخور
راستی من یه آنارشیسمم
آبشم خوردم
عینک دودیش رو هم زدم
می‌فهمید که؟
نه؟؟

نقد و بررسی

در بند ابتدایی شعر تصویرسازی صورت گرفته است به گونه‌ای که با نوع زبان بکار رفته در تصویر، به نوعی شاهد چند صدایی هستیم. اما چرا زبان محاوره!؟

واژه شخم می‌زند
شعر بذر تفکر می‌پاشد
بالا می‌آورم
راه به راه استعاره
روی خواننده
ناگفته نماند در این بند وقتی به بالا آوردن استعاره می‌رسیم به نوعی شاهد پراش هستیم و می‌شود گفت این جمله ارتباط محکم عمودی با جملات قبل ندارد.

اما در ادامه به ولفگانگ آیرز می‌رسیم که به‌نوعی با فعل بالا آوردن جمله‌ی قبل همنشین است و در بازی زبانی بین بفهم و نفهم کمی افراط را شاهدیم که در ترانه شاید خالی از ایراد باشد اما در شعر نه.

ولفگانگ آیرز غلت می‌خورد
نفهم بفهم

در غلط خوردن دو برداشت موجود است: (غلط و غلت)که این بازی زبانی زیباست. بند بعدی باز هم به محاوره نزدیک

شده اما دارای تعابیر خوبی‌ست.
مابین من و شما... یک پرده ردیف جور است... و قافیه همانند لافیه در آبادان شعر می‌پزد.
پیشنهاد من برای بند بعدی:
ایسم را در توالت بنداز
آبش را خورده‌ام
من یک آنارشیستم
عینک دودی زده‌ام
می‌بینی
می‌فهمی که
نه!؟
در کل به لحاظ سعی در ایجاد چند صدایی و بازی زبانی شعر خوبی بود اما به‌قولی از ابتدا به انتهای شعر گاهی شاهد ارتباط عمودی نبودیم و این فرم کار را از مولفه‌هایش، که همانا هماهنگی ساختار درونی به‌طور مستقل و در مرحله‌ی بعد هماهنگی ساختار درونی با بیرونی‌ست، دور می‌سازد. اما تصویرسازی و محتوای کار قوی بود.

واژه شخم می‌زند
شعر بذر تفکر می‌پاشد
و من
راه به راه استعاره روی خواننده
بالا می‌آورم
ولفگانگ آیرز غلط می‌خورد
نفهم بفهم
بین من و شما یک ردیف پرده جور است
وقتی قافیه همانند لافیه در آبادان شعر می‌پزد
ایسم را در توالت بینداز
من آبش را خورده‌ام
یک آنارشیستم
می بینی؟
عینک دودی زده‌ام
می‌فهمی که؟
نه؟!

نظر علی عبدالرضایی

در شعر بالا باید گفت مهم‌ترین نقد بر عدم رعایت منطق زبانی وارد است. شعر گفتن به زبان لوگو، برخلاف تصور عموم بسیار قاعده‌مند است، در این شعر، ترکیب بذر تفکر، محاوره و لوگو نیست. کلمات مابین و همانند نیز در شعری با زبان لوگو نباید به کار گرفته شوند. در انتهای شعر هم فعل " می‌فهمید " به همین دلیل غلط به‌کار رفته است و باید گفت " می‌فهمی که؟ "
واژه شخم می‌زنه
شعر می‌پاشه

راه به راه استعاره بالا میارم رو خواننده
ولفگانگ آیرز غلط خورد نفهم بفهم
بین من و تو یه پرده‌ی ردیف جوره
قافیه مثل لافیه که تو آبادان شعرم می‌پزه
ایسم‌ها رو بنداز تو توالت آبشو بخور
من یه آنارشیستم
آبشم خوردم
عینک دودی‌شم زدم
می‌فهمی؟

نقد هشتم

شعر از علیرضا طاووسی
نقد از فرشاد قاسمی نژاد

اسطوره‌هایم را می‌ریزم
تا خیلی دور
پطروس می‌شوم
از درد
از غم
سدها که خالی‌ست
پس درون سیاه چاله‌های عمیق گرسنگی
انگشت می‌کنم
در کشور تاریکی‌ها
درون هر حفره‌ایی از نور
انگشت می‌کنم
توی فیش‌ها
لای ریش‌ها
لای مشت بسته
لای پای باز
لای زیر لایه‌های پنهان اوزون
انگشت می‌کنم
دین، اعتقاد، سیاست
اما ...هیس
درون دهان خودم
انگشت می‌کنم

نقد و بررسی

نوزادی که فقط به‌دنیا می‌آید

ابتدا باید یادآوری کنیم که وقتی در یک شعر، گره‌های معنایی به مخاطب داده می‌شود تا بتواند مفاهیم اصلی را کشف کند، نباید به توانایی‌های او شک کرد. این‌که شاعر در آخر از دین، اعتقاد و سیاست صحبت می‌کند، همه چیز لو می‌رود. باید به مخاطب اعتماد داشته باشیم و هرگز نگرانیِ ناشی از مورد درک واقع نشدن تمامی مفاهیم شعر، نباید ما را به مادری مبدل کند که در کنار مواد لازم برای پخت پیتزا، یک پیتزا هم در کنار آن مواد بگذارد که مبادا فرزندش گرسنه بماند. پس می‌توان شعر را به این ترتیب اصلاح کرد:

اسطوره‌هام را می‌ریزم
خیلی دور

پطروس می‌شوم
از درد
از غم
سدها که خالی‌ست
پس توی سیاه چاله‌های عمیق گرسنگی
انگشت می‌کنم
در کشور تاریکی‌ها
توی هر حفره‌ای از نور
انگشت می‌کنم
توی فیش‌ها
لای ریش‌ها
توی مشت بسته
لای پای بازها
اما ...هیس
توی دهان خودم
انگشت می‌کنم

شاعر در این شعر به انتقاد از فضای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی حاکم بر جامعه‌ی خود می‌پردازد. او دیگر نه منتظر منجی‌ست و نه دیگر نیازی به اسطوره‌های منفعل و ناکارآمد دارد که حتی نمی‌توانند تکه‌ای نان به کسی قرض بدهند. در سطر سوم، چهارم و پنجم شاعر اشاره می‌کند که از درد و غم دوست دارد پطروس بشود؛ این امر در نتیجه‌ی عصیان در برابر اسطوره‌های پیشین است و او حالا می‌خواهد با یک انگشت علیه همه چیز قیام کند. اما شرایط کره‌ی زمین تا حدی وحشتناک است که حتی آبی پشت سدها نیست تا او بتواند نقش پطروس را ایفا کند. پس از آن، به سیاه چاله‌های عمیق گرسنگی سرک می‌کشد و سعی می‌کند تا در شکاف موجود در سطح دیوار آن، انگشت فرو کند؛ اما این شکاف، چیزی در حدود نبود دیوار است. در سطر بعد انگشت شاعر در حفره‌ای از نور فرو می‌رود، که قطعا در کشور تاریکی‌ها کار نادرستی به حساب نمی‌آید. شاعر در این قسمت از مفهومی استفاده کرده است، که با روایت و مفاهیم استفاده شده در کل کار، در تضاد است. او در قسمت قبل قصد کرده بود تا در مقابل گرسنگی قد علم کند اما حالا می‌خواهد در حفره‌ای از نور انگشت فرو کند و در خدمت تاریکی‌های کشور باشد. پس بهتر است شاعر در این‌جا از این عبارت استفاده کند:

" توی هر حفره‌ای از نور، انگشت می‌کنند "

در ادامه می‌خوانیم که شاعر به فیش‌ها، ریش‌ها، مشت بسته، و لای پای باز اشاره می‌کند. او از شرایط اقتصادی به شدت به ستوه آمده، و البته در ادامه، شرایط اجتماعی و سیاسی را باعث و بانی این وضع معرفی می‌کند. پس از مشت بسته که نشانه‌ی اعتراض و قیام است، به لای پای باز و مورد تجاوز قرار گرفتن اشاره می‌کند، که در این‌جا سرنوشت هر انگشت به طور خلاصه بیان می‌شود. سرانجام در بند پایانی، شاعر همه‌ی انگشت‌ها را به شنیدن صدای سکوت خود دعوت می‌کند و این‌بار در دهان خودش انگشت می‌کند. گویی در انتها با نوزادی مواجه می‌شویم که پس از گریه‌های مداوم، انگشت در دهان خودش کرده و آن را می‌مکد تا آرام بگیرد. روحیه‌ی انقلابی شاعر، نوزادی‌ست که ناگهان به دنیا می‌آید و سرانجام خیلی زود به زندگی در این دنیا عادت می‌کند. نباید فراموش کنیم که در هر عادت، ترسی نهفته است.

◣◣◣

نظر علی عبدالرضایی

[redacted] بپردازم باید بگویم که علیرضا طاووسی شاعر خوبی می‌تواند باشد. فکر می‌کنم در این شعر " اسطوره‌هام را می‌ریزم خیلی دور" اضافی است. باید برای مخاطب نشان داد و مساله را شکافت. در اصل شعر از این‌جا شروع می‌شود:

" پطروس می‌شوم
از درد
از غم
سدها که خالی‌ست
پس توی سیاه چاله‌های عمیق گرسنگی
انگشت می‌کنم "

" از درد " و " از غم " اضافه هستند و در شعر نقشی ندارند.

در سطرِ " پس توی سیاه چاله‌های عمیق گرسنگی " در واقع سیاه‌چاله‌ها عمیق هستند پس کلمه‌یِ عمیق در این‌جا هیچ نقشی ندارد! " گرسنگی " هم هیچ مفهومی را نمی‌رساند. این سطر اصلن وجه بیرونی ندارد! در این شعر از اضافات تشبیهی زیادی استفاده شده است! ما در شعر صفت نداریم؛ شعر یک سینمای متنی‌ست اگر اثر ذهنی‌ست باید در کارکرد زبانی از پس خودش بر بیاید. این شعر عینی‌ست. شاعر از پطروس و سیاه‌چاله که حرف می‌زند یک وجه عینی را نشان می‌دهد! این‌جور شعرها را نباید با صفت و دیگر چیزها خراب کرد.

" انگشت می‌کنم
توی فیش‌ها
لای ریش‌ها
توی مشت بسته
لای پای بازها "

انگار در این‌جا با شعر دیگری طرف هستیم! اصلن لازم نیست که بیشتر از این توضیح داد. من فکر می‌کنم نقد فرشاد قاسمی‌نژاد فراتر از این شعر است. سطر زیر هم که در واقع شعار است نباید در شعر بیاید:
" دین، اعتقاد، سیاست
بهتر است چند سطر آخر شعر این طور باشد:
لای زیر لایه‌های پنهان اوزون
انگشت می‌کنم
درون دهان خودم
هیس! "
شعر باید با " هیس " تمام شود! یعنی فعل " انگشت می‌کنم " باید فعلی باشد که هم به سطر قبلی و هم به سطر بعدی جواب بدهد.

حالا به نقد فرشاد قاسمی‌نژاد می‌پردازم. به او تبریک می‌گویم چرا که او یک منتقد حرفه‌ای و کاربلد است که نقد را به طور جدی دنبال می‌کند! من ذهنیت او را دوست دارم چون اهل کشف و اهل جنون در نقد است و سعی می‌کند در نقد خودش فضای تازه‌ای القا بکند! و همین‌جا هم می‌بینیم که نشانه‌های خودش را برای شعر دارد و داستان دیگری برای خودش ساخته است. این‌کارِ یک منتقد واقعی‌ست. من با پیشنهادها و ادیت‌هایی که فرشاد داشته موافق نیستم اما این‌که می‌آید به صورت شعر می‌پردازد عالی‌ست! هر چند در این شعر فرشاد به صورت هرمنوتیک شعر را مورد انتقاد قرار داده و نقدِ او چند بعدی نیست. او آینده‌ی درخشانی خواهد داشت اگر به خوبی ادامه بدهد و شکی در این ندارم. به این خاطر که پیگیر است و کشف می‌کند، ولی برای ادیت کردن باید دقت بیشتری داشته باشد. یعنی وقتی یک منتقد حرفه‌ای پیشنهاد می‌دهد باید ۹۹ درصدِ نقدش درست از آب در بیاید. فرشاد قاسمی‌نژاد هر چقدر جهان نقد خود را بسط بدهد بهتر است. او اگر به صورت کلی‌گرا یک شعر را انتقاد می‌کند باید به صورت جزیی‌نگر هم شعر را نقد کند. هر چند این شعر این قابلیت را ندارد. اما مثلن در بعضی شعرهای بلندتر، هر شعر را می‌شود به چند قسمت تقسیم کرد و ساخت هر کدام از آن قطعات را بررسی کرد. در واقع منتقد وقتی به جهان شعر می‌پردازد شعر را تایید می‌کند اما وقتی پیشنهاد می‌کند وارد یک نقد بحرانی می‌شود.

نقد نهم

شعر از رویا حاتمی
فرید احمدنژاد

چشمان بیدار
که در من به تکرار
خواب‌های تکرار شونده را بیدار می‌کنی
فرق تو با من
لبخند عبوسی‌ست
که صبح به صبح در من بیدار می‌شود
دیگر نیا
نیا این‌جا مکان خصوصی من است
نیازی به اشاره‌های زیرکانه‌ی تو نیست
نیازی به شنیدن زنگ تکراری صدای بزرگ تو ندارم
صدای بزرگ که تربیت می‌کند
صدای بزرگ که زن که مرد می‌سازد
صدای بزرگ که فرزند خوب فرزند بد می‌پرورد
صدای بزرگ که هیولاهای دوست‌داشتنی‌مان را می‌نوشد و مست نشده
تف می‌اندازد به قامت بلند نشده‌ی دلخواه
فرم دلخواهی که صدای بزرگ
از لحن پدرانه‌ی ریاکارش
با نوازشی آمرانه خواب می‌کند
الینا الینا
الینای بی سرانجام من
که طعنه می‌زند به مسخ خنده‌دار کافکا
که تمام مهربان‌تر از مادرها و خواهرها را بازی می‌دهد
باید مهربان باشیم
و دل بسوزانیم برای حشره‌هایی که متولد کرده‌ایم
برای هراس‌هایی که هر صبح در رختخواب چشم در چشم ما باز می‌مکند
و به شکرانه‌ی هنوز همان بودن
این همانی عزیز بی‌اختیارمان
در نشسته‌های صبح
و ندیده‌های شب
چال شده در آب‌ریز چاه‌های مستراح...

هر که می‌خواهی باش به خنده‌های من عادت کن
تو تمام شده‌ای و من
فرزند خوانده‌ی سوخته‌های شهرم
شهری که دفن شده
در مدفوع رنگارنگ هزار بدتر از تو
شهری که فراموش کرده
خاکی را که نفس می‌کشید
در زیر پیراهن صد جا وصله‌ی اتوبانی که روزی رودخانه بود
و حالا برای این‌که تن قدیمی‌اش را در آغوش بگیری
باید به خواب بروی
وهر بار هزار قسم و خواهش
در مغز خودت بنشینی و دست ببری در روزمرگی‌های رویا
آخرسر که می‌آید
دوباره همان تکرار
و صورتی که به دنبالش
جماعتی اجیر شده
آویزان
هیچ چیز اتفاقی نیست
پیرزن دیوانه‌ی لهستانی
آدم‌های روی پل را هزار جور می‌پیچاند
انگار که این‌ها نه اتفاق
که برنامه‌ای‌ست ریخته شده
وقتی ندانسته در سال‌های دور
از کنار هم گذشته باشیم شانه به شانه
در ایستگاه‌های خطی و غیر خطی روایت‌های زندگی که معتقدیم تکرار شدنی نیست
چقدر دل‌مان می‌خواست
آن‌قدر ساده اتفاق نمی‌افتاد.

نقد و بررسی

به نظر من مشکل اصلی این کار، مثل بسیاری از کارهای سپید رایج، زبان منثور آن است. زبان منثور شعر حالت روایت‌گونه‌ی خاصی به آن داده که نوشته را از حالت شعر دور کرده و به سمت داستان می‌راند. شاعر توانسته در این شعر تصویرهای جالبی ارائه دهد و این می‌تواند به عنوان یک نکته‌ی مثبت تلقی شود. نکته‌ی اوج شعر از نظر من، قسمت " در زیر پیراهن صد جا... " است که تصویری زیبا را برای مخاطب ترسیم می‌کند و به زیبایی دوری از معشوق را به تصویر می‌کشد. یکی دیگر از نکات منفی این شعر استفاده‌ی زیاد از موصوف و صفت است. اگر قرار باشد مفهومی به ذهن مخاطب القا کنیم، باید این کار را به وسیله‌ی ساختن تصاویر انجام دهیم. استفاده‌ی زیاد از صفت به نوعی تحمیل معنا در ذهن مخاطب است که نقطه‌ی ضعف محسوب می‌شود. لبخند عبوث، زنگ تکراری، صدای بزرگ موصوف و صفت‌های دیگری که در این شعر به‌کار رفته است، به نوعی توی ذوق مخاطب می‌زند. نکته‌ی منفی دیگر در این‌کار، استفاده از کلیشه‌های تکراری مانند " از کنار هم گذشته شانه به شانه " و عباراتی از این دست

هستند که آن‌قدر در اشعار و متون تکرار شده‌اند که استفاده‌ی دوباره از آن‌ها در شعر به نوعی تکرار مکررات است. در کل شعر خوبی‌ست که نیاز به بازنویسی با زبانی غیر منثور دارد.

نظر علی عبدالرضایی

نشانه‌گیری فرید احمدنژاد در نقد خوب بود. او روی پاشنه‌ی آشیل متن انگشت گذاشته و از آن‌جا شاعر را به نقد می‌کشد. نقد فرید، نقدی بحرانی است چرا که با دیدی منفی به متن می‌نگرد. در صورتی که نکات مثبتی هم در این شعر وجود دارد به خصوص آن‌جایی که می‌گوید: " پیرزن دیوانه‌ی لهستانی/ آدم‌های روی پل را هزار جور می‌پیچاند" این‌جا بدون آن‌که اسمی از شیمبورسکا بیاورد، شیمبورسکا را نشان داده است. شاعر این‌جا باید به نکات مورد اشاره‌ی منتقد توجه کند. به‌خصوص آن‌جا که اشاره می‌کند. شعر منثور و بی‌تقطیع است. در شعر جملات پشت سرهم و بدون هیچ لحنی و تکنیکی آمده‌اند. شاعر در بازنوشت می‌تواند این مشکلات را حل کند. مثلن " در زیر " اشتباه است و " در " این‌جا اضافی‌ست. این گونه مشکلات در شعر زیاد است.

مسئله‌ی استفاده ازصفت دوباره دارد؛ درشعر همه‌گیر می‌شود. و در این شعر بدون هیچ شعور نوشتاری از صفت استفاده شده است. حتا میان شاعران حرفه‌ای نیز وجود دارد. صفت در شعر حالت توضیحی دارد. در شعر توضیح نداریم، اکران و نمایش داریم و باید با تخیل و تصویر نشان بدهیم.

تنها نکته‌ی منفی نقد این است که گفته می‌شود شعر خوبی بود، اما این خوب بودن نشان داده نشده است. نقد بحرانی خوب است چون به شاعر پیشنهاد دوباره‌نویسی را می‌دهد.

اضافاتی مانند: زنگ تکراری / صدای بزرگ یا لبخند عبوس، راحت‌ترین کار یک شاعر است. این شعر از نظر درون‌متنی زیباست و لحظات زیبایی دارد. منتقد باید به شاعر می‌گفت: چگونه این زیبایی‌ها و کشف‌ها را خراب نکند. شاعر در شروع شعر می‌گوید " صدای بزرگ که تربیت می‌کند، صدای بزرگ که زن که مرد می‌سازد، صدای بزرگ که فرزند خوب، فرزند بد می‌پرورد " این ترکیبات اضافه‌ست، باید یک‌جای دیگر گفته شود و یا به عنوان موتیف آزاد دیگر بیاید. باید گزاره‌ای بیاید که نگاه شاعر بسط پیدا کند. از نظر درون متنی شعر حرفی برای گفتن دارد. شاعر می‌داند چه بگوید اما آن‌چه را می‌گوید درست جرا نمی‌کند. هدف‌گیری منتقد هم روی اجرا بود و برای همین نقد خوبی بود.

نقد دهم

شعر از آمنه باجور
نقد از مهدی نادری

لای این پاها
جایی پا کشیده‌ام از لا
و با لالایی "طوری نمی‌شود بخواب عزیزم"
به لا نرفته‌ام
پا نداده‌ام به لا
همیشه طوری هست که بشود
بخاهد بشود
بعد بزند زیر ما
عاشق شو
وگرنه بعد ازین جیب‌هات
تنگ‌تر از حرفای دو دستی‌ست
که اندازه‌ات می شود
دست‌هات تنهاست
و این‌جاست که تنهاست
کارزار خودش را
در تو زار می‌زند
تنهایی
گلوله‌ست
گلوله‌ی آخر در تفنگ آخرین سرباز بازمانده
که می‌شود تنها با آن
خودکشی کرد
من تنها به آخرین بووووسه‌ات پا دادم
لا دادم
و هرچه فکرش را بکنی
هر چقدر که بکنی
دادم
بعد در تنهایی
هزار بار
هزاااار بار
به خودم ...

نقد و بررسی

شعر امروز صحنه‌ی نمایش است و شاعر خلاق باید به شکلی درست و کامل تمام اجزای صحنه را صحنه‌سازی و فضاسازی کند و تا جایی‌که می‌تواند از بیان و توضیح آن بپرهیزد و تاویلِ معنایی آن را بدست مخاطب دهد. در شعر بالا در دوسطر اول " لای این پاها جایی پا کشیده‌ام از لا " شاعر – راوی قصد دارد اتفاقی را به نمایش بگذارد که در سطرهای بعدی و تا انتها به ندامت خود اعتراف کرده و آن را همراه با اعتراض بیان کرده است. مثلن" همیشه طوری هست که بشود بخواهد بشود " یا " و با لالاییِ طوری نمی‌شود بخواب عزیزم " که جمله‌ی صدای دوم را با لالایی این‌همان کرده که به نظرم این " لالایی " یک آشنایی‌زدایی از فریب است. اما شاعر در سطر دوم از " جایی "صحبت می‌کند که در آن پا کشیده است از لا، یعنی مکان و زمانی که در آن، اتفاق رخ می‌دهد. اما شاعر به هیچ‌گونه صحنه‌سازی و فضاسازی نپرداخته تا خواننده‌ی خلاق به تصویری عینی و بیرونی برسد و آن " اتفاق " که تمِ اصلیِ اثر را تشکیل داده به نمایش درآید. چرا که در شعر از سطر " عاشق شو " تا " در تو زار می‌زند " با یک فاصله‌گذاری مواجه‌ایم که راوی از بیان سطربه‌سطر برای مخاطب، به صحنه‌ی نمایش بازگشته اما به دلیلی که در سطرهای بالایی گفته شد نمایشی‌ست که با صحنه‌سازی روبه‌رو نیستم.

از لحاظ تکنیکال، شاعر قصد ایجاد خلاقیتی زبانی داشته که تا حد زیادی به زیبایی در آن موفق بوده است. مثلن:" لای، پا، لا، کارزار و زار" که ارتباط معنایی خوبی پیدا کرده‌اند اما شاعر به دلیل تکرار زیاد این بازیِ معنایی–زبانی، از ارزش زیباشناسانه‌ی آن کاسته است. چرا که وقتی کشفی این‌چنینی توسط شاعر همزمان در معنا و زبان صورت می‌گیرد، زیبایی و درخشان بودن آن به آنیّت و " در لحظه گفتن " آن است و این تکرار که مثلن در سطر " من تنها به آخرین بوووسه‌ات پا دادم... لا دادم " صورت گرفته که به نظرم اگر یکی از این دو را بکار گرفته می‌شد به این بازی زبانی لطمه نمی‌زد. اما باید در نظر گرفت که این خلاقیت‌های زبانی صورت گرفته همراه با دست بردن در ساختار نحوی جملات، موسیقی آوایی کلمات را تقویت کرده و هارمونی و لحن را به شعر تزریق می‌کند. مثلن"لای این پاها ... جایی کشیده‌ام از لا".

همچنین در قسمتی از شعر که از "تنهایی" به عنوان عنصری موتیفی صحبت می‌کند، ساختاری نامتمرکز پیدا کرده که در پایان شعر با موتیف مقید که همان پشیمانی همراه با اعتراض " پنج سطر اول شعر " این‌همانی زیباشناسانه‌ای پیدا کرده که به کلیّت اثر، ساختار و فرمی قابل قبول داده است.

نظر علی عبدالرضایی

مهدی نادری هر بار در نقدش پیشرفت داشته اما هنوز به نثر بی‌توجه است. گاهی اوقات فعل را نادرست می‌نویسد، یا فعل با جمله هم‌خوانی ندارد. باید به نثرش بیشتر بپردازد اما از نظر موضع‌گیری عالی عمل کرده است. نثر باید آن‌قدر از نظر اجرایی صحیح باشد که شاعر آن را باور کند. با اشتباهات نوشتاری، زاویه‌ی دید خوب منتقد نسبت به متن کم‌رنگ می‌شود. پیشنهادی که می‌توان به این منتقد داد این است که نثرش را منسجم‌تر و دقتش را بالا ببرد. مشخص است که منتقد به راحتی می‌تواند متنش را ادیت کند اما بی‌دقت عمل کرده است. مشکل دیگر منتقد این است که برای اثر، قائل به ساختاری نامتمرکز بوده درصورتی که این‌طور نیست. به طورکلی این متن نیازمند ویرایش است.

در پایان شعر آمده است:

" و هرچه فکرش را بکنی
هر چقدر که بکنی
دادم
بعد در تنهایی
هزار بار
هزاااار بار
به خودم ... "

این‌جا شعر نیاز به حذف دارد. کافی است به جای " در تنهایی هزار بار هزار .... " گفته شود: " به خودم ". آن وقت این پایان می‌توانست بسیار درخشان باشد.

بخش‌هایی از شعر خوب است. مثلن به‌جای به‌گا رفته‌ام گفته شده: به لا رفته‌ام که به معنای به لا رفتن هم می‌تواند باشد. انتخاب منتقد برای نقد شعر خوب بوده چون شعری حرفه‌ای را انتخاب کرده است. شعر اجرای خوبی دارد و برای زبان ارزش قائل است. فقط شعر متن فقیری دارد. از لحاظ تصویرپردازی " منتقد هم به آن اشاره دارد " فقیر است.

بهتر بود در این بازی‌های زبانی تصاویری هم آورده می‌شد. وبا زبان تصاویر عینی‌تری به روی صحنه می‌آمد. مثلن در شعر آمده:

" تنهایی گلوله است

گلوله‌ی آخر در تفنگ آخرین سرباز بازمانده" شاعر هر وقت خواسته تصویر عینی را بسازد زبانش جا مانده است.

وقتی با زبان رفتار زبانی می‌شود بهتر است کشف تصویری داشته باشیم و فضا بسازیم. وقتی شاعر قصد تصویرسازی دارد، نباید زبانش جا بماند. اما هر جا خواسته تصویر بسازد قدرت زبانی‌اش کمتر شده است.

وقتی نقد با این گزاره شروع شده است " شعر امروز صحنه‌ی نمایش است... " بهتر بود نقد در پایان با یک خروجی به اتمام می‌رسید. نقد هم می‌تواند ترجیع‌بند داشته باشد. البته نه اینکه همان جمله تکرار شود، بلکه با اشاره‌ی دیگری آن ورودی را بهتر توضیح بدهد. گارد اصلی یک منتقد باید مشخص باشد و در خروجی نقد هم باید نشان می‌داد که شعر چگونه عینی شود. نقد موفق بود اما هنوز فرم آن ناقص است. این منتقد با کار بیشتر می‌تواند بهتر نقد بنویسد.

مقدمه

ما در این کارگاه به بررسی شعرسپید خواهیم پرداخت. زیرا به شخصه اعتقادی به شعر کلاسیک و غزل نداشته و باور دارم که شعر محل آزادی است. پس تخصص ما و فعالیت‌مان بررسی شعر آزاد و سپید خواهد بود، حتی با شعر نیمایی هم سر و کار چندانی نخواهیم داشت.

روش کار در این کارگاه بدین صورت است که من جهان شعر را نمی‌شکافم یا شعر مورد بررسی را تاویل معنایی نمی‌کنم، بلکه بیشتر برخوردی تکنیکال خواهم داشت. شعرهایی که برای بررسی انتخاب می‌کنم بدین معنا نیستند که جزء بهترین شعرهای ارسالی می‌باشند. اتفاقن من اشعاری را بازخوانی می‌کنم که در سطوح مختلف باشند تا مخاطبانی در سطوح مختلف بتوانند با آن برخورد کنند. شما باید شعرتان را با ادیتی که از آن می‌آورم قیاس کنید. مهم نیست که این شعر شماست؛ مهم این است که چگونه ما می‌توانیم در شعر دست ببریم، چطور می‌توانیم دوباره آن را اجرا کنیم، حتی مهم نیست که اجرای من برتر باشد.

علی عبدالرضایی

۱

محمود نوری

یا بنده
این آگهی نیست!
مردی با موهای سفید
حدود همین سنی که می‌خوانی
گم رفته
یا/بنده را بیابید
آیا درون شما گم نرفته؟
تن را از کرست جر بده
من را زیر گیلاس‌ها نیافتی؟ زیر کون؟
هنوز به رحم نرسیده‌ام
آنجا نیستم
همین حوالی را نگاه کن
زیر قالی ... نه
همان دو گیلاس را بی ساقه جدا کنید
نمی‌خواهم به لبانت برسم
کجا را می‌بینی؟
هنوز به رحم نرسیدی؟ در ابتدای واژن گم رفته‌ای
برخاستم آنجا هم نبودی
قالی را جمع نکنید
نسیمی از چهارباغ نوازشم می‌کند
شاید روی قالی ریخته باشدم
از دور می‌بینمت
در آبراه‌های چهارباغ پیدا رفته‌ای

در شعر بحثی با عنوان سطر سازی وجود دارد که از طریق آن می‌فهمیم که شاعر سطرسازی را اداره کرده است و از این طریق می‌توانیم به قطعه سازی برسیم. یکی از راه‌هایی که با استفاده از آن به ساخت یک شعر پی می‌بریم، ساختار معنایی شعر است. نزدیک‌ترین فرمی که این ساختار معنایی می‌تواند داشته باشد توجه به موتیف مقید آن است. یک شاعر در اولین بررسی شعرش باید بر موتیف مقید شعر خود اشراف پیدا کند.

به عنوان مثال اگر آقای نوری در شعرش، جمله‌ی "این آگهی نیست" را مرکز بحرانی شعرش قرار می‌دهد نمی‌تواند در ابتدای شعر به آن اشاره کرده و در سطور بعدی شعر از آن غافل بماند. شعر نوعی بازی‌ست. شاعر

باید بتواند در مرحله‌ی اجرا با این موتیف مقید بازی خلاقانه‌ای انجام دهد.
شعر به این شکل آغاز می‌شود:

این آگهی نیست
فردی با موهای سفید
حدود همین سنی که می‌خوانی گم رفته (البته من با اصطلاح گم رفته که شاعر در ادامه‌ی شعر با آن بازی کرده خیلی موافق نیستم)
یا / بنده را بیابید

تصویر این سطر در ظاهر یک آگهی است، اما در ادامه با بررسی شعر متوجه یک تم اروتیک در آن می‌شویم که ارتباط چندانی هم به آن آگهی ندارد. اما به نظر می‌رسد یک این‌همانی ایجاد کرده و حتی می‌توان آن را یک آگهی سکچوال دانست. حالا در اجرای مجدد برای این که شعر فرم داشته باشد و روی موتیف مقید آن هم تاکید شود، در جاهایی از شعر، این موتیف مقید را تکرار کرده‌ام و شما در نسخه‌ی ادیت شده می‌بینید که چگونه در این شعر، فرم ساخته می‌شود؛ یعنی سعی کرده‌ایم با متن ایشان به گونه‌ای بازی کنیم تا آن فرم به وجود بیاید.
یکی از ساده‌ترین راه‌های ساخت فرم، ترجیع دادن موتیف مقید است. گاهی روش ساده‌ی آن این است که یکی از سطرها را به عنوان شعار مرکزی متن انتخاب کرده و در شعر تکرار می‌کنند. راه دیگر آن است که، سطری را که نمایه‌ی موتیف مرکزی و مقید شعر است شبیه‌سازی کرده و در قسمت‌های مختلف شعر تکرار کنید تا ذهنیت مخاطب از فضای کلی شعر دور نشده و از یمین به یسار نرود. بسیاری از اشعار فارسی دچار این مشکل‌اند. یعنی میان ابتدا و پایان شعر ارتباط مناسبی وجود ندارد. این ارتباط همان ساخت شعر است. وقتی می‌گویند بعضی شعرها فاقد معنا هستند، علت آن است که این شعرها اصولن ساختار منسجمی نداشته و شعر نیستند، اگرچه دارای معنا باشند.
با این تفاسیر توجه شما را به ادیت خودم از شعر آقای نوری جلب می‌کنم که چگونه فرم و زبان را در آن تلطیف می‌کنم. دقت کنید شعری که بیش از دو صفحه نیست در اصل ساختار یک جمله را دارد. یعنی باید مثل یک جمله به راحتی خوانده شود. حتا اگر آن شعر به صورت منثور باشد. برخلاف بسیاری از شعرای معروف در ایران که شعرشان در خوانش شما را با مشکل مواجه می‌کنند زیرا سیستم هجاها و ساختار موسیقیایی را رعایت نمی‌کنند در نتیجه شعرشان لحن ندارد و خواننده نمی‌تواند آن را به راحتی بخواند. بنابراین سعی من این است که روی این نکات کلیدی در کارگاه تاکید نمایم.

ویرایش علی عبدالرضایی

یا بنده
مردی با موهای سفید
حدود همین سنی که می‌خوانید
این آگهی نیست
یا/بنده را بیابید
آیا میان شما نیست؟

زیر کرست بگرد
توی پیاله روی میز
گشتی!؟
زیر گیلاس‌ها چی!
لای دو پا
نیافتی؟

هنوز به رحم نرسیدم
آنجا نیستم
همین حوالی
زیر قالی را نگاه کن

این آگهی نیست
آن دو گیلاس را بی ساقه سوا کن
جدا کن از من دهانت را
نمی‌خواهم به لبانت برسم
هنوز به رحم نرسیدی؟
در ابتدای واژن گم شده‌ای
رفتم آنجا هم نبودی
خوابیدم و برخاست
می‌خواست و خوابیدی

قالی را جمع نکن
این آگهی نیست
نسیم چهارباغ است
که دست نوازش می‌کشد روی گل
گلآبی که ریخته‌ام
بر قالی

۲

حسین محمدی

وقتی شعر می‌آید
پدرم درمی‌آید
لباسش را عوض می‌کند
عطر می‌زند
پدرم را در می‌آورد!
می‌افتد به جان شعرم
از شعر می‌افتم
به طبقه‌ای که زنم نشسته است
تکلیفم را با ته سیگارش روشن می‌کند
می‌خواهد تمام تو را بالا بیاورم
و یک ریز پرت شوم
به بیست سالگی‌م
اصلن قبول نمی‌کند!
فکر می‌کند تو هم مثل شعرهای دیگر
فاحشه‌ای
قسم می‌خورم تو را در خیابان امام زاییدم
پدرم عاشقت می‌شود
زنم می‌گوید ناقص الخلقه‌ایی!
سیگار بهمنت را در خیابان امام روشن می‌کنم
هرچه جلوتر می‌روم از آزادی دور می‌شوی
اصلن خلخال میدان آزادی ندارد!
به اوایل انقلاب می‌رسم
سگ شعری‌ام هار می‌شود
کشت و کشتار راه می‌اندازد
صدام می‌شود
دست شیخ صادق را از پشت می‌بندد
کشت و کشتار راه می‌اندازد
همه را در میدان گاز خفه می‌کند
بعد از آن گم و گور می‌شود
و من به بن بست جمهوری می‌رسم!

یکی از معضلات شعر فارسی عدم توجه به ساختار فرمی است. اما نه آن فرمی که سوسور، شکلوفسکی یا شراوس در زبان‌شناسی به آن نظر دارند. یک فرم زبانی وجود دارد که روی سیستم همنشینی کلمات بحث می‌کند و به خصلت جانشینی استعاره و همنشینی مجاز و یک فرم هندسی(آن فضایی که شعر در خیال مخاطب می‌سازد) می‌پردازد.

تفاوت بزرگی بین خیال و تخیل وجود دارد. خیال یک پاره تصویر است، یک چیزی را می‌گویید و می‌گذرد، یک موتیف آزاد است. تخیل تشکیل دهنده‌ی موتیف مقید متن است، تخیل در تمام شعر گسترش می‌یابد و مانند یک زنجیره است. چه بسا شعرایی که خیال‌های شگفت‌انگیزی در سر دارند، شعرهایی پر از سطرهای زیبا می‌نویسند ولی این سطور به دلایلی از جمله: فقدان ساختار منسجم، فقدان تخیل و مونتاژگرایی اصلن شعر نبوده و حاصل تبدیل مثلث به مستطیل تصویرهای دیگر هستند. اینگونه شاعرها شعر شعرای دیگر را می‌خوانند و اگر مثلثی در شعر آن‌ها وجود دارد آن را کش داده و به یک پنج ضلعی یا همان ذوزنقه تبدیل می‌کنند. البته این حرکت خوبی‌ست، به شرطی که همان‌ها را به شعر تبدیل کرده و از اشعار دیگر تصاویر قابل توجهی داشته باشند و این تصاویر را در چیدمانی خلاق کنار هم بگذارند.

اگر شعر حسین محمدی را انتخاب کردیم بخاطر این است که حالت زنجیره‌ای ندارد و شعر طبیعی است. ولی هنوز هم شاعر، در آن دچار یک فرم خطی است. یعنی یک نقطه را می‌گیرد و به یک نقطه دیگر می‌رود. گاهی اوقات در بعضی فرم‌سازی‌ها بهتر است به گذشته برگردیم، یعنی موتیف مقید را بازشناسی کنیم.

مسئله شعر حسین محمدی "شعر" است:

وقتی شعر می‌آید

در ادامه‌ی این شعر، انقلابی اتفاق می‌افتد و این انقلاب با انقلاب سال ۱۳۵۷ این‌همانی می‌کند. از فاجعه‌ی کسی مثل شیخ صادق خلخالی صحبت می‌کند که لزومن این افراد برای آزادی به وجود آمده بودند، اما شاعر در ادامه به این نتیجه می‌رسد که در خلخال میدان آزادی وجود ندارد و آن‌ها قصد داشتند با شروع از انقلاب به میدان آزادی برسند. به طور کلی در این شعر یک فضای بغرنج مطرح است. اما شعر در اجرا کمی می‌لنگد. این شعر، شعر نسبتن خوبی است و می‌تواند مورد تحلیل قرار بگیرد.

این شعر در برخی جاها از فرهنگ نثر تبعیت می‌کند. لحن و خوانش در شعر سپید بسیار مهم است. شعر سپید به نظر من مثل آبی‌ست که اگر آن را از بالای سرسره رها کنند خودش پایین می‌آید. آب سر به زیر است پس شعر باید روان خوانده شود. فرضن نباید چهار هجای کوتاه را در یک سطر آورد. به این فکر کنید که شعر چگونه باید خوانده شود. یکی از راه‌های فایق آمدن بر این معضل خواندن شعر با صدای بلند است، زیرا در اینصورت عدم وجود هارمونی در متن خودش را به شکل مناسبی نشان می‌دهد. این شاعر علی‌رغم توجه به هارمونی و هجاها، که جزء نکات مثبت کار او هستند، شعر را منثور می‌نویسد. قرار نیست که افعال همیشه در انتهای سطر بیایند. هیچ شاعری، شعر را در یک لحظه نمی‌نویسد و بعدها روی شعرش کار می‌کند. شما وقتی غزل می‌نویسید نهایتن یک مصرع و یک بیت آن ناگهانی سروده می‌شود و بقیه را بر اساس آن وزن و قافیه درست می‌کنید و به آن فکر می‌کنید. یعنی خودآگاه یا ناخودآگاه دچار یک اتحاد می‌شوند. به همین خاطر است که شما وقتی نسخه اول را به شکل طبیعی می‌نویسید بعدن می‌توانید روی آن کار کنید. بسیاری از شعرای ما نمی‌توانند به خوبی روی شعر این کنش را انجام دهند و به همین علت در مرحله‌ی ادیت به شعر لطمه می‌زنند.

حالا به ادیت من از شعر حسین محمدی توجه کنید:

ویرایش علی عبدالرضایی

وقتی شعر می‌آید
پدرم در می‌آید
لباسش را عوض می‌کند
عطر می‌زند
پدرم را در می‌آورد!
می‌افتد به جان شعرم
که بی‌افتم از شعر
به طبقه‌ای که زنم نشسته
تا تکلیفم را با ته سیگارش روشن کند
می‌خواهد تو را بیاورم بالا
یک کاره پرت شوم
به بیست سالگی
فکر میکند تو هم مثل شعرهای دیگرم فاحشه‌ای
اما تو را در خیابان امام زاییدم
سیگار بهمن‌ات آنجا روشن شد
و هر چه رفتم به آزادی
اصلن به خلخال
که میدانِ آزادی ندارد
نرسیدم
رسیده‌ام حالا به اولِ انقلاب
سگ شعری‌ام هار شده
کشت و کشتار راه انداخته
صدام شده
بسته دست شیخ صادق از پشت
و مشت‌هامان
چنان فرود آمده بر سرمان
که در میدان گاز خفه خون!
وقتی که شعر می‌آید
پدرم درد می‌کند
و می‌رسم
به بن بست جمهوری

۳

مصطفی صمدی

جهان می‌تواند در سمت‌های مختلف نابرابر عمل کند
می‌تواند غُصه‌ای را به سومالی گره بزند
موشکی را به فلسطین هدیه دهد
زیر جهنّم‌مرگی‌های برمه دستخط بگذارد
می‌تواند همزمان شویی بپا کند در بُرج العرب
یا چای سبزی باشد کنار دست یک میلیونر
در دل اقیانوس
جهان مانکنی‌ست در شانزه لیزه
گُرگی‌ست در وال استریت
و زنی ست در کابل
که روسری‌اش در باد می‌سوزد
جهان می‌تواند در سمت‌های مختلف نابرابر عمل کند
جهان می‌تواند / می‌تواند جهان
می‌توانی تو هم
تو هم می‌توانی
فقط به‌جان جهان این شعر بیفتی
که فُرم خوبی ندارد
دست و دلش می‌لرزد
آنطور که من سال‌هاست فُرم خوبی ندارم
دست و دلم می‌لرزد

تا جایی که مصطفی صمدی را می‌شنایم، یک شاعر خراسانی اهل کشور افغانستان است. او به شدت به تازگی علاقه‌مند است و می‌خواهد خودش را نو کند. در پایان این شعر هم مشاهده می‌کنیم که از فاصله‌گذاری استفاده می‌کند. توجه به فاصله‌گذاری در شعر سپید بسیار مهم است، به خصوص در شعری که در این عصر دارد نوشته می‌شود. منتها مشکلی که مصطفی دارد نظم و همان بحث هجابندی است و این ضعف در اغلب شعرهایی که فرستاده، دیده می‌شود. البته من از این شعر و موتیفی که در آن وجود دارد بسیار خوشم می‌آید، زیرا با جهان خودش بحث دارد و از روی درد این شعر را می‌نویسد. مثل وقتی که از جهان نابرابر حرف می‌زند، غصه‌ای که سومالی دچارش شده را به مسئله‌ی فلسطین ربط می‌دهد، از جهنم‌مرگی که در برمه اتفاق می‌افتد حرف می‌زند، از کاپیتالیسم سخن می‌گوید و همه‌ی این مضامین را با زنی که در کابل روسری‌اش در باد می‌سوزد قیاس می‌کند؛ تمام این مضامین که ساختار معنایی و تم اثر هستند به ایجاد جذابیت منجر شده اما شعر اجرای مناسبی ندارد. قرار نیست که در شعر همه چیز گفته شود و

حرف دلمان را کامل بیان کنیم. یک چیزهایی باید به شعر اضافه شده و یک چیزهایی باید از شعر حذف شود. شما در این دو شعری که ما تا کنون بررسی کردیم هم این نظم را می‌بینید.

شعر قبل از نویسش شما وجود داشته و شما باید به این اعتقاد داشته باشید و بلد باشید چگونه این شعر را کشف کنید. اینجاست که تراش آن شعر و گشتن در آن اهمیت بسیار دارد. نباید دو فضای عینی و ذهنی را با هم قاطی کنید. در این شعر ما با هیچ ذهنیتی روبرو نیستیم اما عینیت و فضاسازی کار خودش را به درستی انجام داده است. انتهای شعر با اینکه می‌خواهد ذهنی شود اما باز هم به فاصله‌گذاری رجعت می‌کند.

مصطفی ضعف سطرسازی داشته و ضرورت دارد به نوع سطرهایی که می‌نویسد و زبانی که به کار می‌برد بیشتر توجه کند. در نهایت من شعر پیشنهادی خودم را ارائه می‌کنم.

ویرایش علی عبدالرضایی

جهان می‌تواند نابرابری کند
غُصه‌ای را به سومالی گره بزند
موشکی را به فلسطین
می‌تواند
زیر جهنّم‌مرگیِ برمه دستخط بگذارد
بگذارد شویی در بُرج العرب
یا فنجانی چای سبز
روی میز میلیونری در دل اقیانوس
جهان مانکنی‌ست در شانزه لیزه
گُرگی‌ست در وال استریت
زنی‌ست در کابل
که روسری‌اش در باد می‌سوزد
جهان می‌تواند نابرابری کند
می‌تواند جهان
تو هم می‌توانی
می‌توانی به جان جهان
جهانِ این شعر بیفتی
که فُرم خوبی ندارد
و مثل من که سال‌هاست
فُرم خوبی ندارم
دست و دلش می‌لرزد

ما خیلی اوقات می‌توانیم از حذف به قرینه‌ی لفظی و حذف به قرینه‌ی معنوی استفاده کنیم که در ادیت بالا این کار صورت گرفته است. حذف فعل‌ها باعث می‌شود حتی شعر بلند شما به ساختار یک جمله نزدیک شده و روان‌تر خوانده شود. از طرفی سبب رعایت ایجاز در شعر می‌شود. وقتی ایجاز رعایت می‌شود یعنی سپیدخوانی رعایت شده است. شما ناگزیر نیستید همه چیز را در شعر بگویید. باید به هوش خواننده و شناخت مخاطبتان اعتماد داشته باشید. سپیدخوانی در اینجا اتفاق می‌افتد، یعنی هرآنچه را که شما بین دو سطر نمی‌نویسید، خواننده کشف می‌کند و

می‌خواند. هستند شاعرانی که به سپیدخوانی اعتقاد ندارند و ساده نویسی می‌کنند. این نوع از نوشتن مصداق بارز فرهنگ فست فودی است!

شعر، هنر نخبه‌هاست. وقتی شعر می‌نویسید نباید روی این مساله که شعر شما فهمیده می‌شود یا خیر تمرکز کنید. من اعتقاد مطلق دارم که هر نوع شعری باید نوشته شود. خیلی‌ها می‌خواهند دست خواننده را بگیرند و با خود به همه جا ببرند. در چنین وضعیتی خواننده گم نشده بلکه این شاعر است که سردرگم مانده است. شاعر باید خودش را در متن پیداکند بنابراین باید از پس خودش بربیاید. اگر موفق شود خودش را تفهیم کند، خواننده همه چیز را دریافت خواهد کرد.

۴ وداع با اسلحه

امین رجبیان

با این گاو، که لای دندان‌های من است وداع کن
با این قرارگاه، در بریدگی‌های پیاپی
با تکه‌های بزرگ بیست سالگی‌ام
در بیست سالگی‌ات
با قرمزی ملافه‌ها که به تابلو کشیده شد
و خیابان
مثل مباحثه‌ای
با تکه‌های بدقت بریده شده‌ی ترکش
بر قطعنامه‌ای
قتل گاهی
از خنده‌های بریده بریده‌ات
و اگر می‌خواهی، با دندان‌ها چیزهای دیگری هم بود
و کسی بلند نامت را
یواش نامت را
می‌خواهی اصلن نامت را
می‌خواهی این خودکار همین‌جور در اعماق بماند
می‌خواهی آن را از شقیقه‌ات عبور دهم
تا اذهان جوهری‌ام را
تیتر کنی به سحرگاه
می‌خواهی با ارکان چارگانه‌ات بازی کنم
و فکر کنم
که رودها اصلن جاری نبوده‌اند
برای هیچ کسی در تو جاری نبوده‌اند
دیگر
می‌خواهی برایت چای بریزم
یا مث قدیم بزنیم به جاده و
تا گاز می‌خوره
یا چیزهای دیگری بدهیم
مثلن، برگردیم و درها را باز
پنجره‌های دنگال بخش اعصاب را باز
اصلن همه چیز این خراب - این خانه را

باز کنیم
بگذاریم هوا بیاید
هوا برود
هوا گم شود هرکجا بخواهد که
که بخواهد
برگردد پشت این پنجره تا باران
تا
باران
بر طبیعت افسون زدای انگشت‌هایمان
درشت ببارد
درشت ببارد
درشت ببارد

آقای رجبیان در این شعر تلاش زیبایی دارد و ایجاد اغتشاش متنی را تمرین می‌کند اما در اجرا و سازماندهی آرایه‌ها یا واحدهای شعری موفق عمل نکرده است. او فضای خوبی ساخته است که هرچه به انتهای شعر نزدیک می‌شویم سهم حسّیت در آن بیشتر می‌شود. شعر در انتها موفق می‌شود اگرچه تکرارهای ابتدای آن و لکنت‌ها موفق نیستند و جایی که می‌خواهد حتی زبان لوگو را وارد متن کند هیچ منطقی برای این‌کار ایجاد نمی‌کند. شما نمی‌توانید بدون هیچ تمهیدی از زبان خطی، وارد زبان لوگو شوید. ولی این شعر موفق است زیرا می‌خواهد کار سختی را به انجام برساند و کاری پیچشی انجام دهد؛ یعنی از لحاظ درون متنی و اینکه می‌خواهد تم‌های مختلف را به هم وصل کند موفق است و این پاساژها را با ایجاد خیال و نه توضیح ایجاد می‌کند.

در نهایت ممکن است خواننده این شعر را دوست نداشته باشد چون به سختی می‌تواند آن را بخواند. چرا که شاعر از قدرت زبانی کافی برخوردار نیست. شاعر می‌خواهد شعری زبانی خلق نماید ولی این کار ساده‌ای نیست و شاعر باید بسیار قدرتمند باشد و با اشراف به لحن‌های مختلف معماری مناسبی را پی ریزی نماید. پایان شعر (آنجا که با کلمه‌ی باز، بازی می‌کند) اگرچه مشکل دارد اما خوب است. البته این نوع شعر گفتن که شما بخواهید صدای کلمه را در بیاورید و با کلمات و آحاد سطری یک فرم تازه را ارائه دهید کار مشکلی است. مثل راه رفتن روی طنابی‌ست که هر لحظه ممکن است از آن سقوط کنید.

اتفاقن اینجا دیگر فرم ترجیعی، که گفته شد ساده‌ترین فرم است، کاربرد ندارد. شاعر می‌خواهد به یک فرم زبانی برسد اما توجه نمی‌کند که شعر چون بیش از دو صفحه نیست لذا از ساختار جمله‌ای برخوردار است و به همین دلیل موفق عمل نکرده است. باید لحن و سیستم هجاها را به خوبی در شعر اعمال کرد و سطر را با کلمات غیرضروری انباشته نکرد. ما زمانی به یک شعر، شعر خوب خواهیم گفت که کل شعر، ماهیت یک استعاره را داشته باشد. استعاره‌ای که قبلن با آن رو به رو نشده‌ایم. اصلن ما برای شناخت هر ایسم و پدیده‌ای ناگزیریم در ابتدا استعاره‌های آن پدیده را بشناسیم. فلسفه اغلب از شعر پیشنهاد می‌گیرد و تمام بزرگان فلسفه‌ی جهان از شعر متاثر بوده‌اند زیرا شعر بود که به آنها استعاره‌ی تازه‌ای می‌بخشید. زیرا می‌دانستند که انسان از طریق استعاره حرف می‌زند. ما نمی‌توانیم هیچ مفهومی را بدون احاطه بر استعاره‌های آن مفهوم بشناسیم. اینجاست که وقتی شما از مجاز استفاده می‌کنید و سطر را شکسته و تکه تکه می‌کنید، به همان نسبت استعاره از شما دور می‌شود. در این گونه اشعار ما با یک شیزوفرنی هنری و دیوانه‌ی متنی روبرو هستیم و من اینگونه شعرها را بیشتر می‌پسندم.

ویرایش علی عبدالرضایی

با این گاو
که لای دندان‌های من است وداع کن
با این قرارگاه
که بی‌قرارم کرده با بیست سالگی‌ت
با تکه‌های بزرگ بیست سالگی‌م وداع کن
با ملافه‌ای که به تابلو کشیدم سرخ
با خیابان
که مثل مباحثه‌ای
با تکه‌های دقیقِ ترکش
بر قطعنامه‌ای
قتل گاهی
که خنده‌هات را برید
لای دندان‌ها چیزهای دیگری هم بود
مثلن یکی
یا یکی بلند نامت را
یواش نامت را
تو اصلن می‌خواهی نامه‌ات را
می‌خواهی که این خودکار
در اعماق تو کار کند
از شقیقه‌ات بگذرد
و ذهنِ جوهری‌ام را تیتر کنی به صبحانه
و رودخانه‌ها که اصلن جاری نبوده‌اند
می‌خواهی که برایت چای بریزم
یا مثل قدیم
تا گاز می‌خورد بزنیم به جاده و باز برگردیم و درها را باز
پنجره‌های دنگال بخش اعصاب را باز
اصلن تمام درهای این خراب
این خانه را باز
با پنجره‌ها بازی کنیم
و بگذاریم هوا بیاید
هوا برود
هوا گم شود هر جا که بخواهد
برگردد پشت این پنجره تا باران
تا
با
ران
بر طبیعت افسون زدای انگشت‌هامان
درشت ببارد
درشت ببارد
درشت ببارد

۵

فاطمه فلاح

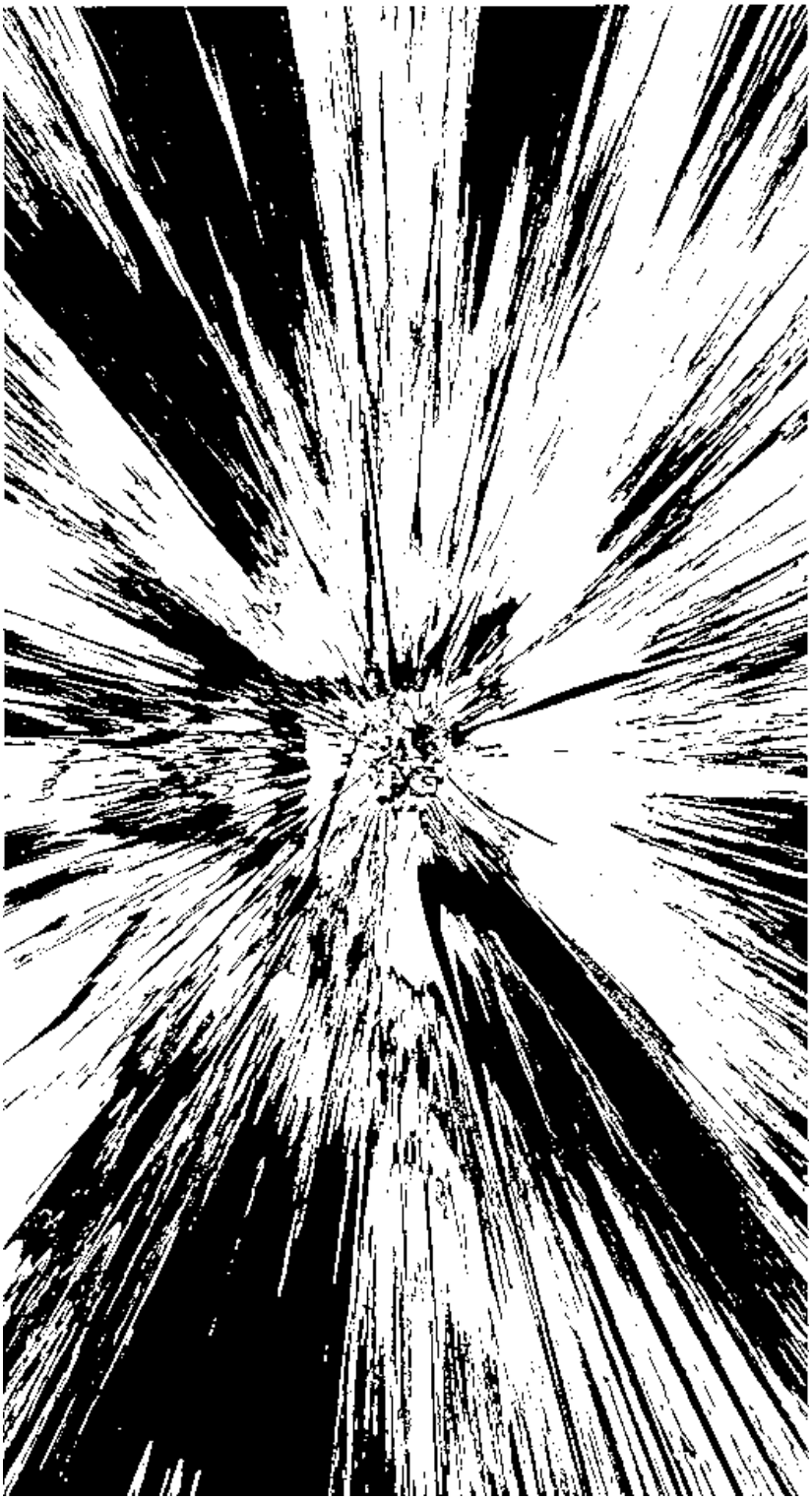
تو مثل دریاهای جنوبی
لبخندت به اقیانوس می‌پیوندد
کاپتان بلک را هم غرق می‌کنی حتی...
من مکبثم
با طعم توتون و شکلات
یک روز در دستان مردی غمگین دود شدم
تو مثل تولدِ ونوسِ ساندرویی
من زنِ گریانِ پابلوام
تو مثل صید قزل‌آلا در آمریکا
مثل ویسکی‌ای که در کنار رودخانه...
من اما دارم با در نیمه باز خانه‌ام حرف می‌زنم

شعر فاطمه فلاح، یک شعر مدرن محسوب می‌شود. شعری که یک موتیف مقید دارد و می‌خواهد به شکلی خلاقانه تنهایی را بیان کند. شعر او یک ساختار ارتباطی را هم رعایت می‌کند. مثلن وقتی از اقیانوس‌ها و دریاها حرف می‌زند، کاپتان بلک را می‌آورد. یعنی آحاد و مؤلفه‌هایی را در شعرش می بینیم. از آنجا که شعر او وفاداری چندانی به جنسیت ندارد مشخص نیست شعر او یک شعر زن خواهانه یا مرد خواهانه است. او در شعرش به شکلی پنهانی نوعی هیدروژنی که نوشتن غیرجنسی‌ست را در مرکز توجه قرار می‌دهد. منتها این شعر هم، مانند بسیاری از اشعاری که شاعران جوان و درحال تجربه این نسل می‌نویسند، به اجرا توجهی ندارد.

ویرایش علی عبدالرضایی

تو مثل دریاهای جنوبی
و لبخندت
فامیلِ جنونِ اقیانوس
که کاپتان بلک را
غرق کرده حتی
من مکبث‌ام
با طعم توتون و شکلات
که روی لب‌های مردی اول آب
بعد هم دود شد

تو مثل میلاد ونوس
من زنِ گریانِ پابلو
تو مثل صید قزل‌آلا در آمریکا
مثل ویسکی کنار میسی‌سیپی
من اما دارم
با در نیمه باز حرف می‌زنم



۶

عدنان ثابت

دوباره ترک گفتِ
پلک تیر تفنگم را
خوابش!
و می‌پرد!
خبری در راه است!
نکند جنگ؟
نفس
نفس
نفس می‌زند
در افکارم گلوله‌ای که وداع گفته چوپانش را
و می‌تازد با سرعت،
و ریتم قلبش تند گشته.
اضطراب رهایمان نمی‌کند
نکند نرسید به مقصدش باز؟
نکند
تیر بترسد
من بترسم
جنگ بترسد
ترس، عصیان
دیوانه کننده‌ای‌ست عزیزانم!
برای تیرها
بزرگترین شکنجه
نرسیدن است
ولی من می‌خواهم
بزرگترین رسالت من
شکنجه دیدن تیرانداز
باشد

شعرعدنان دچار برزخ است. حتی نئوکلاسیک هم نیست. یعنی زبانش گاه به گاه کلاسیک می‌شود (ترک گفت). در این شعر از گلوله و تفنگ گفته شده و زبانش روزمره است. حتی گاهی خطی و لوگو نیز می‌شود و در آن منطقی وجود ندارد. در چنین شعرهای کوتاهی منطق زبانی باید رعایت شود. همین زبان باعث می‌شود در کنار گلوله و تفنگ،

یک‌جاهایی فضا کلاسیک بشود.
مثلن بین شعر از چوپان حرف می‌زند. انگار ناگزیر است در چنین شعری از چوپان بگوید. از طرفی به خاطر ویژگی دوئالیستی از آن طرف گله هم دارید. چطور باید از این فرار کنید؟ خیلی مهم است که در شعر کوتاه، منطق زبان یکه باشد. شما زبان را انتخاب می‌کنید. اگر زبان‌تان لوگو است باید از منطق زبانی لوگو بهره ببرید. اگر زبان خطی، آرکائیک، سولانگ، لاتی، بازاری، خشن و ... است از منطق مخصوص آن استفاده کنید. نمی‌توانید منطق زبان را بشکنید. مگر این که یک صدا یا تم تازه را وارد متن کرده و بخواهید متن را چند صدایی اجرا کنید. در چنین متنی که تم آن مشخص است، یک موتیف مقید دارد و موتیف‌های آزاد نیز در خدمت آن هستند، شما نمی‌توانید از زبان‌های مختلف استفاده کنید. سطرسازی و مصرع‌سازی در "دوباره ترک گفت پلک تیر تفنگم را" غلط است.
عدنان در ادامه‌ی شعر نشان داده که مستعد است و می‌تواند تم را رعایت کند و حرفی برای گفتن داشته باشد اما سابقه‌ی کمی دارد. این شعر را به نمایندگی از شاعران در حال تجربه انتخاب کردم. شاعرانی که می‌خواهند کار جالبی انجام دهند. در این شعر چند سطری را باید دور بریزیم تا شعر شفاف شود و تم اصلی‌اش به دست بیاید.
مرکز اصلی این شعر دیالوگی‌ست که بین تیرانداز و تیری که قرار نیست به هدف بخورد وجود دارد. تیرانداز ممکن است خود راوی باشد. راوی می‌خواهد به خودش بزند و آن دیگری را به خود بدل می‌کند. یعنی وقتی که می‌گوید از تیرانداز تنفر دارد می‌خواهد خود را شکنجه دهد. نوعی مازوخیسم متنی در این شعر وجود دارد. این خیلی جالب است که چنین گرایشی را بدل به شعر کنیم و تفکر آزادی خواهمان را نمایش دهیم. زیرا ظالمی وجود ندارد و زمانی که مظلومی مورد ظلم واقع شده باشد، خودش نیز شریک جرم محسوب می‌شود. در اصل شاعر وقتی خودش (مظلوم) را می‌کشد، ظالم را نیز کشته است. من با "خواب تفنگ" و با "پلک تیر" و بطور کلی با هر نوع اضافه‌ای که توضیح می‌دهد مخالفم.
قبل از دهه‌ی هفتاد از صفت زیاد استفاده می‌شد: دختر زیبا، چشمان بزرگ، سیب درخشان و ... . در مورد این توصیف-ها، که هیچ نقش استعاره‌ای نداشتند، بحث معروفی دارم. در دهه‌ی شصت مجموعه‌ای به نام " قصیده‌ی لبخند چاک چاک " منتشر شد و بعد از خواندن آن متوجه شدم یکی از مشکلاتش، اضافه‌های توصیفی و صفت باز بودن شاعر بود. یعنی شاعر بسیار از صفت استفاده می‌کرد. اما در همان منظومه استعاره‌ی این‌چنینی دارد:

چه کرم‌های حقیری
که کهکشان سیب را
به تباهی کشانده است.

در همان شعر بارها از "سیب درخشان و مریم تابان" استفاده شده است. اما در همین برخورد استعاری نشان می‌دهد چقدر این سیب درخشان است. شما باید خیلی روی سیب قرمزی که نقطه نقطه‌هایی دارد تمرکز کنید تا آن را به شکل یک کهکشان ببینید و بعد بگویید :

چه کرم‌های حقیری
که کهکشان سیب را
به تباهی کشانده است.

این‌جا ما با یک استعاره و در عین حال با یک تصویر روبرو هستیم. این‌جا یک فرافکنی شده و اتفاق بزرگی در شعر افتاده است. اما در این تصویر ما یک بیان استعاری داریم. لذا وقتی شما می‌گویید "دختر زیبا" به نظر من ممکن است زیبا نباشد. این تعریف شما یک کشف نیست بلکه یک بیان نسبی است. برای همین ما در شعر از صفت استفاده نمی‌کنیم و نباید هم استفاده کنیم چون هرجا که شما توصیف کنید، در حقیقت، در حال توضیح دادن هستید. کار شعر توضیح نیست، کار شعرِ مهم و تازه آن است که آن‌چه در شعر اتفاق افتاده و یا قرار است بی‌افتد را اکران کند. این برای این شاعر در حال تجربه، عدنان ثابت، نیز مناسب است. شعر نگاه‌های سیاسی هم دارد که جالب است و می‌شود متن را با این دید هم تحلیل کرد اما مشخص است اگر این شاعر شعر را جدی بگیرد دیگر هرگز چنین شعری نخواهد نوشت و پیشرفت خواهد کرد.

ویرایش علی عبدالرضایی

پلکِ تیر
می‌پرد از خوابِ تفنگ
نکند جنگ
دارد از راه می‌رسد
و افکار گلوله افتاده به نفس
ریتم قلبش تندتر شده
نکند نرسد به مقصد باز
تیر بترسد
من بترسم
و جنگی درنگیرد
نرسیدن
شکنجه‌گاهِ گلوله‌ست
و من که جنگی ندارم با کسی
تنها رسالتم
شکنجه‌ی تیرانداز است

۷

ایمان رحمانی

در لب‌های کوچکت آن‌قدر بی‌جانم
که مثلِ مرده‌ها
رو به قبله خوابیده‌ام
نفله‌ام کن دوباره
که به خواب جنازه‌ها سرک بکشم
این‌جا که موریانه‌ها صف کشیده‌اند
حلوای بهتری خیرات نمی‌کنند!
مرده‌ای که پریشب چال شد
شبیهِ زنی بود که بوسه‌هاش را قرض می‌داد
فرض کن چقدر زیبایی زیرِ این خاک نهفته است!
بیچاره
چقدر مثلِ ماه تنها بود
عریان که می‌شد ستاره‌ای نبود که از آسمان نریزد
من احمقی بودم که عاشق نماندم
حالا که شبانه در خواب‌هات دنبالم می‌کنی
دیگر به بوسه‌های من فکر نکن
بگذار برای لب‌هام بوسه‌ی بهتری انتخاب کنم
تا این سقف وا مانده را رویِ سرت خراب کنم عزیزم
اما فکر نکنی خیانت کارم
آن‌قدر دوستت دارم
که دست گذاشته‌ام رویِ آن یکی که اتفاقن
بی‌شباهت به تو نیست
طفلی!
دیروز تشییع جنازه‌اش بود!

در کارگاه، باید روی فرم‌سازی و مصراع‌سازی بیشتر تمرین کنیم زیرا اغلب شعرها این مشکل را دارند. یعنی به لحن‌سازی و هجاسازی باید توجه بیشتری شود.
شعر ایمان بد نیست اما خیلی سطرها را انبار می‌کند. مثل خانه‌های ایرانی که فضای شخصی و جای خالی در پذیرایی ندارند. شعر هم سلیقه‌ای است؛ بدین معنی که شما چه شعر را پر کنید چه جای خالی بگذارید، چه سطر بلند و یا کوتاه داشته باشید، مثل چیدمان خانه است و معماری داخلی دارد. شعر باید معماری داخلی داشته باشد و این معماری ارتباط مستقیمی با دانش شما نسبت به زبان فارسی

دارد. اینکه چقدر با واژه‌ها آشنایی دارید و از پتانسیل معنایی و موسیقایی واژه‌ها در شعرتان استفاده می‌کنید. لحن شعر ایمان بد نیست اما سعی می‌کند تصاویرش خطی باشند. مثلن آن‌جا که شاعر دلیل رویی را قبله می‌آورد و آن را به نفله کوک می‌زند:

در لب‌های کوچکت آن‌قدر بی‌جانم
که مثلِ مرده‌ها
رو به قبله خوابیده‌ام

رو به قبله خوابیدن خیلی تکراری است. شما باید شعر را به سمت دیگری ببرید. به سمتی ببرید که خیلی‌ها تجربه دارند مثلن در شعر کلاسیک شما وسط شعر حافظ لیلی و مجنون را می‌بینید و یا در شعر مولوی چنین تمثیل‌هایی می‌آید. در شعر مدرن این تمثیل‌ها عوض شده‌اند و ما قرار نیست چیزی را توضیح دهیم. یک اشاره می‌کنیم و خواننده بقیه را سپیدخوانی می‌کند. حتی وقتی از گذشته حرف می‌زنیم "لیلی" همان لیلیِ داستان "لیلی و مجنون" نیست. من آن لیلی را تکه پاره می‌کنم. فرهاد من فرهاد بیستون کن نیست، می‌رود اورست و مسخره می‌کند. روی این فضاها کار کردن بسیار مهم است. بهترین نقدی که روی این شعر دارم اجرایی است که آن را روی شعر پیاده کرده‌ام و بهتر است این دو شعر را با هم قیاس کنید. قیاس کردن شعرها خیلی در شاعری شما تاثیر می‌گذارد.
باید بدانید وقتی فضای یک شعری عینی‌ست نباید مدام ذهنی و عینی شود. می‌شود پاره‌ای از شعر شما عینی باشد (پاره‌ای از آن‌را بسازید) اما در پاره‌ی بعدی ذهنی شود و گزاره‌های فکری بدهید. منظورم از ذهنی، آن‌چیزی است که وجه عینی و بیرونی نداشته باشد و منظورم از عینی، چند سطر است که در شعر می‌آید و فضای بیرونی در ذهن شما ساخته می‌شود و شما تخیل‌تان اکتیو می‌شود.
بعضی شعرها مثل این شعر که یک سطرش عینی و سطر بعدی‌اش ذهنی است، هستند. این حرکت آلترناتیو جلوی تمرکز مخاطب را می‌گیرد و خیلی از شاعران بزرگ این مشکل را دارند. چون استتیک هنری ندارند و از زیبایی‌شناسی چیزی نمی‌دانند. در حال حاضر زیبایی‌شناسی هنری از ابژکتیویته و سابژکتیویته گذشته است. اگر قبلن گفته می‌شد که زیبایی در ذهن هنرمند وجود دارد و او این زیبایی ذهنی را به اشیای پیرامون نسبت می‌دهد و یا برعکس، می‌گفتند که زیبایی در جهان خارج وجود دارد و ذهن هنرمند فقط زیبایی بیرونی را کشف می‌کند اما الان زیبایی آن چیزی‌ست که وجود ندارد و خودمان آن را می‌سازیم. زیبایی آن چیزی است که محصول هم‌حسی ما با جهان خارج است. این حسّیت و درک متقابل است. وقتی ما از تشخیص استفاده می‌کنیم یک هیئت انسانی به یک شی می‌دهیم و شی را زنده می‌کنیم و آن‌را به تقابل در می‌آوریم. اگر در داستان راوی مثلن یک کمد یا یک آینه یا کاندوم می‌شود، حاصل یک دیالوگ خلاق است. یعنی شما به درک این جهان رسیده‌اید.

ویرایش علی عبدالرضایی

بر لب‌های کوچکش آن‌قدر بی‌جانم
که مثلِ مرده‌ها
رو به قبله می‌مانم
نفله‌ام کرد
تا به خواب جنازه‌ها سر بزنم
این‌جا که موریانه‌ها صف کشیده‌اند
حلوای دیگری خیرات می‌کنند
مرده‌ای که پریشب چال شد
مثل زنی که بوسه‌هاش را قرض می‌داد
پاک بود

چه زیبا زیر این خاک خوابیده
مثل ماه
چقدر تنهاست زیبایی
عریان که می‌شد
ستاره‌ای از آسمان می‌ریخت لخت
بر لب‌های کوچکش آن‌قدر بی‌جانم
که مثلِ مرده‌ها
رو به قبله می‌مانم
نفله‌ام کردی و دستم نمی‌رسد دیگر
به عاشقی
در خواب‌هات هنوز دنبالم می‌کنی
به بوسه‌هام اما فکر نمی‌کنی
که لب‌های بهتری برای بوسیدن انتخاب کنم
که این سقف وا مانده را
رویِ سرت خراب کنم
خیال نکنی خیانت کارم
آن‌قدر دوستت دارم
که دست گذاشته‌ام رویِ آن یکی
که اتفاقن شبیهِ توست
دیروز
تشییع جنازه‌اش بود

۸. زنبیل موسا

دانیال فروتن پژوهی

آن‌قدر زیرِ فلس‌هاش خیس بود
که دریا هم با او به جیبِ شلوارم پرید
بر صخره‌های کوچکی که نمک داشت
موج روی موج از پیرهنم می‌رفت بالا
ساحل را می‌شُست و می‌ریخت در زخمِ چالِ چانه‌ام
که زنبیلِ موسا هم آن‌جا مادری می‌کرد
نامه‌هاشان را به کدام جهت گُم کنند
بُطری‌هایی که پدرند
از لبِ زنِ هواشناس می‌ریخت
که کُجا یاد تو را دور و دورتر ببرند
(حال و هوام معلوم نی
بهاری‌ام
قایق به دلم نزن
دَنی)
به شنای من نیا طوفانی‌ام
مثل آهی که از لبِ ماه می‌ریخت
زمین پردرد را تُف کردی
و عاشق ساختی
آسمان را بیهوده سَیل می‌کنم
از جای خود بی‌خود جُم می‌خورم
می‌دانم
ماه افتادنی نیست
مثل بطری‌ای خالی
که به دردِ شکستنِ خودش می‌خورد
می‌شکنم
اما
از لبِ تو می‌افتم پایین

قبلن از دانیال فروتن پژوهی کارهای بهتری خوانده بودم. او اگر خودش را جدی بگیرد یکی از شاعران بسیار حرفه‌ای خواهد شد. دانیال خیلی جست و جوگر است و وقتی به نهایتی می‌رسد که خیلی‌ها آن‌را هدف می‌دانند، دوباره سبک عوض می‌کند. یعنی علاقه‌مند است که به مرور در هر پهنه‌ای فضای جدیدی را تجربه کند. این تجربه را

می‌پسندم. علی‌رغم سن کمش با زبان برخوردهای خوبی دارد. در این شعر یک کهن الگو را می‌آورد، ماجرای موسی را می‌آورد، پیش‌متن قرار می‌دهد، با آن برخورد متنی می‌کند و از این طریق می‌خواهد به جاهایی برسد. ولی طبق شناختی که از او دارم معمولن در سطرسازی موفق عمل می‌کرد اما این‌جا چندان موفق نیست و به شهود خود وفادار نیست.

کار شعر بزرگ، بیان انتزاعی است. ولی این بیان انتزاعی نیز باید منطقی را رعایت بکند. یعنی باید کلیدهایی دست خواننده بدهد تا ساختار شکل بگیرد. این استراکچر در چینشی که دانیال دارد خوب جا نیفتاده است. چنین شعرهایی را دوست دارم یعنی زبان سمت شعر رفته است. زبان جسد نیست. با زبان باید گفت وگو کرد. خیلی از شاعران مانند براهنی با جسد کشتی می‌گیرند. کارهای تازه‌ای با زبان می‌کنند که زیبا نیست. مثل برخوردی که با فعل می‌کنند. "می‌بینمم"زیبا نیست. این میم‌های پشت هم زیبایی اجرایی ندارند. نمی‌خواهم بگویم همه‌ی کارهای براهنی این‌طور است. می‌خواهم بگویم خلاقیت، دقیقن راه رفتن روی طناب است.

شما حتی می‌توانید یک اصل گرامری را زیر پا بگذارید به شرطی که منجر به تولید زیبایی شود و شما را به دید دیگری از زبان برساند. به شرطی که از کنار زبان رد شوید و حاصل کشف شما باشد. این کشف‌ها در دیالوگ خلاق با زبان اتفاق می‌افتند. زبان را باید یک موجود زنده فرض کرد. شما نمی‌توانید هر بلایی سر زبان بیاورید و بعد بگویید این شعر زبانی است و یا بگویید شعر است. به همین دلیل در شعرهای براهنی شما پاره‌های درخشان دارید، سطرهای درخشان دارید، ولی یک شعر درخشان ندارید.

هنوز اگر بخواهم شعری را از براهنی انتخاب کنم، شعر اسماعیل را انتخاب می‌کنم. شعری که چند دهه پیش برای خسرو گلسرخی نوشته است. نه این‌که شعرهای جدیدش بد باشند، بلکه هارمونی ندارند، تکه پاره‌اند، ساختار ندارند. شما نمی‌توانید تاویل‌شان کنید. یک تکه‌اش به یمین و یک تکه‌اش به یسار می‌رود. با این‌که صورت کار پست‌مدرن و زبانی است، اما زبان فقط با تجربه و خلاقیت و کشف به شما حال می‌دهد. به شما قدرت می‌دهد که با آن کار کنید و رو به رو شوید. شاعرهایی که در سن کم چنین کارهایی را شروع می‌کنند برای من ارزشمند هستند. حتا وقتی در دل کار دانیال را دنی صدا می‌زند و با نی بازی می‌کند.

و هوا معلوم نی
بهاری‌ام
قایق به دلم نزن دنی
به شنای من نیا
طوفانی‌ام

در این قسمت شاعر لحن‌ها را خوب می‌سازد. در این‌جا او تمهیدی درست می‌کند و سبد روی رودخانه گاهواره می‌شود. رودخانه هم محمل است و باد این‌ها را تکان می‌دهد و بعد نامه‌ی تک‌افتاده‌ای را در بطری به دریا پرت می‌کند. این‌همانی کردن این بطری با سبد موسی جالب است. این پیش‌متن‌ها در کار او هست اما نوعی یک‌پارچگی که باید در کار باشد وجود ندارد.

او یکی از شاعرهای جوانی است که سنش به بیست سال نرسیده است و مطمئنم اگر شاعر شود، یک شاعر خاص خواهد شد. شعر فارسی ما شاعر خوب زیاد دارد. هیچ چیز بدتر از شاعر خوب نیست. شاعری که همیشه یک جور می‌نویسد. شاعری که ریسک نمی‌کند، جنم ندارد، شاعری که شجاع نیست و روی مین نمی‌رود.

خیلی‌ها فکر می‌کنند شاعر رادیکال یعنی شاعری که سیاسی بنویسد. اما رادیکال‌ترین شاعرها، شاعرهایی در فرم‌اند. شاعرهایی که خطر می‌کنند. خلاف خواست و عادت مخاطب حرکت می‌کنند، از سلیقه‌ی مردم تبعیت نمی‌کنند، مردم را پشت خودشان بوکسل می‌کنند و راه می‌برند و به جای تازه می‌رسانند. لزومن هرچه مردم بخواهند شعر نیست. اصلن آن‌چه سلیقه‌ی غالب بخواهد شعر نیست. به‌خاطر همین، چنین تجربه‌هایی را بیشتر می‌پسندم حتا اگر موفق نباشند. این گونه شاعرها وقتی کاری می‌کنند به یک مقصدی می‌رسند.

ویرایش علی عبدالرضایی

فلس‌هاش آن‌قدر خیس بود
که با دریا به جیبِ شلوارم پرید
و صخره‌هایی که نمک داشت
موج روی موج
لیسید لبِ ساحل و یک‌کاره از پیراهنم رفت بالا
ریخت در چالِ چانه‌ام
که زنبیلِ موسا هم آن‌جا مادری می‌کرد
آب گهواره بود و باد تکانش می‌داد
و نامه‌ها نمی‌دانستند کجا گم شوند
در بُطری‌هایی که پدر
مادری که مست
(حال و هوام معلوم نی
بهاری‌ام
قایق به دلم نزن
دَنی)
به شنای من نیا طوفانی‌ام
مثل آهی که از لبِ ماه می‌ریخت
زمین را که سرگیجه‌ی وسیعی داشت تُف کردی
و عاشق ساختی
آه شق!
آسمان را بیهوده سَیل می‌کنم
از جای خود بی‌خود جُم می‌خورم
ماه افتادنی نیست
و ماهی فلس ندارد دیگر
مثل بطریِ خالی
که جز شکست
به هیچ دردی نمی‌خورد
از چشم‌های تو می‌افتم
و می‌شکنم

در قسمت (لیسید لب ساحل را و یک‌کاره از پیرهنم...) دو هجای کوتاه درست جواب نمی‌داد و الف سطر را درست کرد و یا وقتی می‌گوید لیسید لب ساحل را، که جای بوسید می‌آید، آیا لب ساحل را بوسید یا لب ساحل بوسیدش؟ یا زخم چال چانه‌ام تتابع اضافات دارد و شعر را دچار دست‌انداز می‌کند. در قسمت(که زنبیل موسی هم آنجا مادری می‌کرد) شاعر غیر حرفه‌ای کلمه "هم آنجا" را جداگانه می‌خواند که باعث می‌شود هارمونی شعر خراب شود. شاعر واقعی باید به این دقایق در خوانش شعر توجه کند. پایان‌بندی شعر بسیار مهم است. پایان‌بندی آن‌قدر باید ایجاد حسّیت و عاطفه کند که خواننده را محاصره کند و شعر را با خودش ادامه دهد. شعری که همان لحظه بخوانند و تمام شود شعر نیست.

۹

فرید احمد نژاد

از خواب می‌پرم
آبشاری که پسرم روی سرم می‌ریزد
مرا غرق می‌کند در خود
دریای عمیقی‌ست اتاقم
صدای پای ارتش مورچه‌ها در سرم موج می‌زد
مگس اول خیلی زود رفت
دومی اما کمی بیشتر کنارم ماند
تنهایی‌ام را کسی پر نکرد مگر مگس سوم
امواج پرهاشان از جا بلندم کرد
پرده را کنار می‌زنم
هوای تازه‌ای در کار نیست
تنها موج تاریکی‌ست که مرا به اعماق هل می‌دهد
من اما غوطه‌ورم تنها و به موج موهای تو فکر می‌کنم
آبشاری که پسرم روی سرم می‌ریزد...

بیان شاعر مثل همه‌ی شاعرانی که الان در ایران معروف‌اند، مستقیم و منثور است. خطی‌نویسی یکی از راحت‌ترین شیوه‌ها و عین تنبلی است. این شعر خوب است و می‌خواهد حرفی بزند اما این سبک، راحت فرض کردن شعر است. هرکسی نمی‌تواند شاعر باشد. شاعر از شعور می‌آید. این شعور فقط مربوط به تفکر نیست، مربوط به شهود نیست، به دانش هم خیلی ربط دارد.

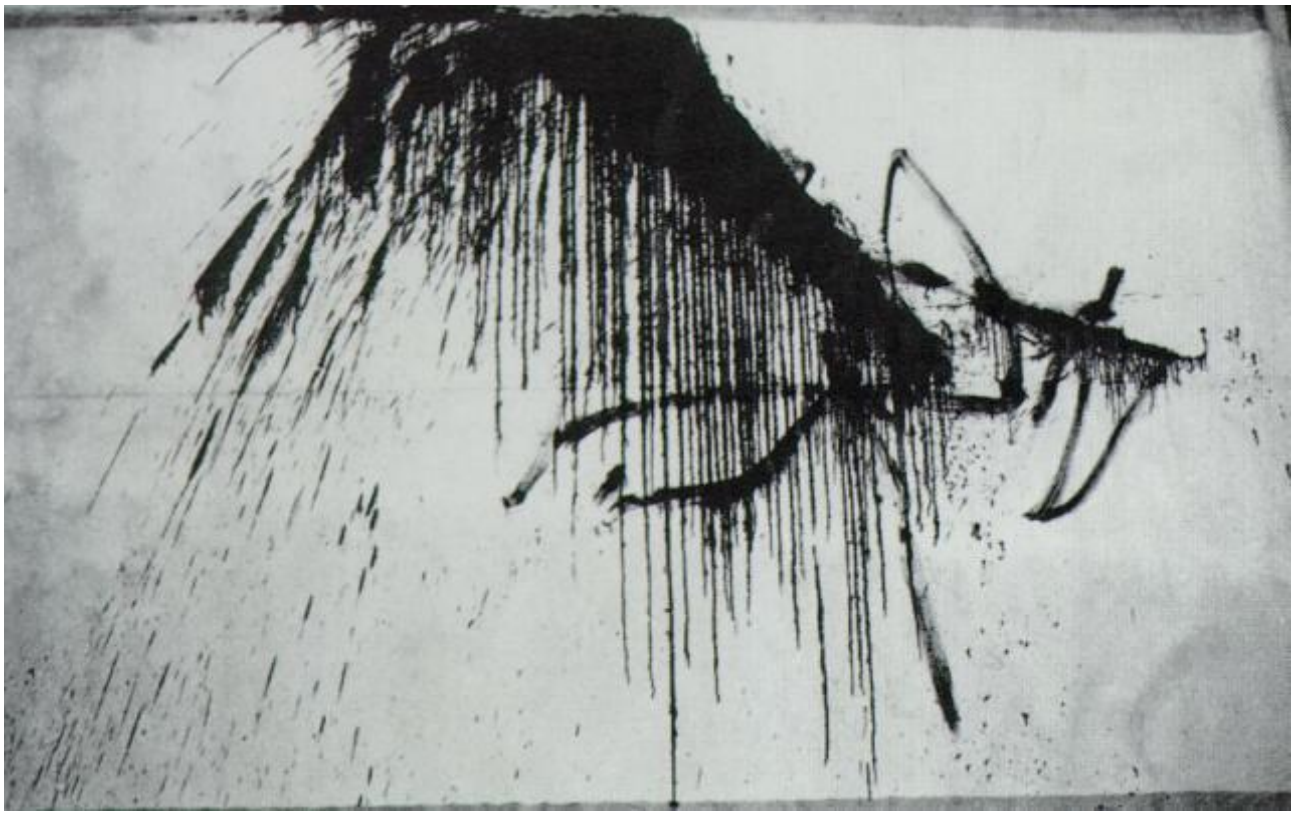
سطربندی‌های این شعر ایراد دارد و بسیار توضیح می‌دهد. این شعر از جمله شعرهایی است که می‌خواهد کار جالب بکند. شاعرش جاه‌طلب است. این علاقه در او هست ولی موفق نیست. شاعر با هوش کسی است که در رفتن از میان‌برها استاد باشد. این پروسه را به راحتی می‌توان با کنجکاوی و عشق ورزیدن به دست آورد.

ویرایش علی عبدالرضایی

آبشارِ پسرم روی سرم
از خواب می‌پرم
دریای عمیقی‌ست اتاقم
و موجِ مورچه می‌کند غرقم
یکی مگس که زود پرید

دومی حتی کنارم ماند
مگر مگسِ سوم
که تنهاییم را خالی کرد
پرده را کنار زدم
هوای تازه‌ای در کار نیست
و من که زیرِ زیرِ دریاهام
هنوز غوطه‌ورم
به موج موهای تو فکر می‌کنم

در ورژن دوم شما منطق نثر را نمی‌بینید. کار می‌خواهد به خودش فرم دهد و این علاقه در او وجود دارد. یک شاعر جدی در این گروه باید این‌ها را با هم مقایسه کند و تغییرات آن‌ها را بررسی کند.
(موجِ مورچه می‌کند غرقم) معنی‌اش این است که وقتی از خواب بیدار می‌شود و پسرش می‌شاشد او با سیل مواجه می‌شود و در این بین چشمش به مورچه‌ی کنار اتاق که در سیل غرق شده است، می‌افتد.
در سطر (موج‌های تو فکر می‌کنم) موج هم باید برداشته شود چون در تم از دریا حرف زده شده است. اما آوردن موج ترجیع خوبی است. یعنی می‌خواهیم بگوییم هنوز به منطق شعر و آنچه در سطرهای اول مطرح کردیم پایبندیم.



۱۰

شیما قاسمی

گاوهایی
که از پستان‌هایم می‌دوشید
تا بیخ گلوم
بغض می‌آورد بالا
به‌دنیا نیامده‌ای شاید
که جنگلی تنهام توی آغوشت
غربت،
خوره‌ی موذی می‌خورد مرا هرشب
می‌خزد تا زیر پتوی دونفره
ناخن‌هاش را
تا ته خودم/ می‌جوم
لای خیس‌هایی که می‌بردم
به هفت سالگی
– سلام هفت سالگی!!
که برنمی‌گردی با هیچ قطاری
از چشم‌هام دو تونل خیس
به نا کجا می‌زنی که منم!
حالا، آرام و بی‌صدا
غلت می‌خورد
تا زمین را به شاخی دیگر بیندازد
گاوی که از پستان‌هایم
می‌دوشد این غربت سترون را

به ادیت این شعر توجه کنید:

ویرایش علی عبدالرضایی

تا بیخِ گلو بغضم
آورده بالا
گاوی که دوشیده از پستانم
شیرم را

به‌دنیا نیامده شاید
که جنگلی تنهام توی آغوشت
خوره‌ای موذی
دارد می‌خورد مرا
و زیرم می‌کند
مثل پلنگ روی پتو
که ناخن‌هاش رفته لای خیس
لای هفت سالگیم
که دیگر برنمی‌گردد با هیچ قطاری
دو تونل
دو غارِ طویل
چشم‌های خیس من‌اند
و با انگشت‌هات که راهزن‌اند
به نا کجا می... زنی که منم
و آرام و بی‌صدا
هی غلت می‌زنی
هی غلت می‌زنی
تا زمین لای دو شاخِ دیگر گیر کند
و مثل گاوی
بدوشد از پستانم

شیما قاسمی شاعری است که توجه خوبی به هجاچینی در شعر دارد. مثلن در سطرهای:

گاوهایی
که پستان‌هایم می‌دوشید
تا بیخ گلوم
بغض می‌آورد بالا
به‌دنیا نیامده‌ای شاید
که جنگلی تنهام توی آغوشت

هجاچینی‌ها و شروع شعر بسیار خوب است و باید دید این برخورد معکوس در ادامه‌ی شعر و سطری که به آن جواب می‌دهد چگونه است:

سلام هفت سالگی!
که برنمی‌گردی با هیچ قطاری

این نگاه، نگاه بسیار زیبایی است و همین سطر به‌تنهایی یک شعر است. یا آن قسمت از شعر که می‌گوید:

از چشم‌هام دو تونل خیس
به ناکجا می‌زنی که منم!

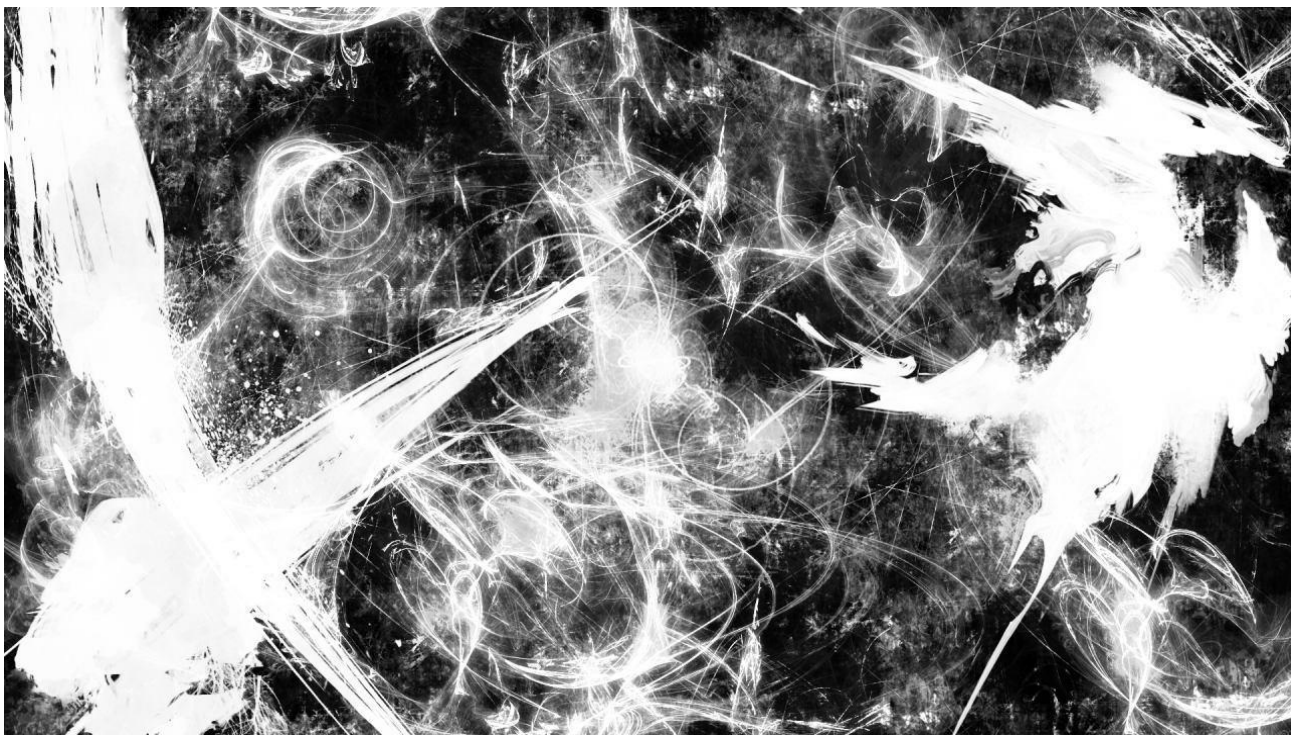
می‌زنی یک تقطیع درونی در خودش دارد. یعنی می‌شد آن را به صورت می/زنی آورد. بسیار مهم است که در شعر کوتاه، فکر کنید که یک جمله می‌نویسید؛ یعنی بین سطرها، پاساژهایی را بسازید که باعث شود سطرهای پی‌درپی(درصورتی‌که نفس بلند بود) یک‌جا خوانده شوند. اگر توجه کنید ادیت شعرهایم به‌گونه‌ای هستند که گویا آن‌ها را با یک نفس می‌خوانم و اگر جایی هجا کمی بلند می‌شود، سعی می‌کنم لحنم را کج کنم. این اختیاراتی است که شما در شعر سپید دارید. این‌طور نیست که اگر وزن و قافیه را گرفتیم پس شعر سپید بی‌قانون است. من شاید در کل تاریخ شعر فارسی ایران، پنج شاعر بشناسم که بدانند فرم

شعری، ساختار حرفه‌ای، ساختار متنی و خصوصن فرم اجرایی چیست. منظور این است که بعضی از شاعران، شعر سپید را مانند غزل می‌نویسند و با همان فرهنگ غزلی با شعر سپید برخورد می‌کنند. زمانی هم که تصویرها را می چینند هیچ ارتباط ارگانیکی بین پاره‌های شعر وجود ندارد. البته اشعار کوتاه شامل این صحبت نمی‌شود. زیرا شعر چهار یا پنج سطری قابلیت فرم‌پذیری ندارد. شعرای کوتاه‌نویس که برخی از آن‌ها مورد استقبال مخاطبان هم قرار گرفته‌اند، اساسن شاعر نیستند زیرا شعر از شعور می‌آید و این شعور به مفهوم شعور زبانی و شعور تکنیکال است. توجه به تکنیک دلیل بر این نیست که هرکس تکنیک دارد پس تصنعی می‌نویسد، بلکه بخشی از شعر در تصنع و بعد از نوشتن شعر اتفاق می‌افتد.

خاطرم هست زمانی که جوان‌تر بودم به سیمین بهبهانی گفتم: شما در این وزن‌های سختی که شعر می‌گویید، چطور ادعا می‌کنید شعر به شما الهام می‌شود؟ پنج سال پس از زمانی که از ایران خارج شدم، مصاحبه‌ای منتشر شده از سیمین بهبهانی خواندم که گفته بود هرگز پیش نیامده بیش از دو مصرع یا دو بیت از غزلی با وزن مشکل را فی‌البداهه گفته باشد و بقیه را می‌سازد. این حرف وی بسیار شجاعانه است!

درست است لحظاتی دچار شور می‌شویم و چند سطری را پرتابی می‌سراییم، مثلن پیش می‌آید که من بین سخنرانی‌هایم بداهه شعر می‌گویم و یا با هر تمی که انتخاب کنید، در لحظه می‌توانم شعر بسرایم؛ اما این شعرها ساختار ندارند و البته خواننده‌ی معمولی متوجه این موضوع نخواهد شد.

در شعر شیما قاسمی، با اینکه ساختار وجود دارد، کلماتی هستند که باید حذف شوند. قطعن در شیما شاعر خوبی خوابیده است چرا که اشعار او حسیّت دارند. او باید مطالعاتش را مدرن کند زیرا در این شعر مشخص می‌شود که در حال گذر از یک دایره‌ی نئوکلاسیک است و اگر این پاساژها را به‌خوبی رد کند، قطعن تجربیات تازه و خوبی خواهد داشت.



۱۱

نازنین طلوعی

انگشت‌های پا روی پهلو
فرودِ باخ آخ، سیاه نواخت
موتزارت همیشه قرمز می‌نواخت
بتهوون کبود
وینستون سبز
میان انبوه رنگ‌هایِ ناکوک
این پیانو داغ است و کوک
برقِ تاکِ چشم‌ها
بال‌بال می‌زد و دومینگو فریاد
هوایِ دربه‌درِ بندر
به باله‌یِ دست‌هایم حسادت داشت
شاعرک من خوب می‌رقصد
پاها باله و دست‌ها بندری
شکم عربی و چشم‌ها... آه چشم‌ها
دریای شمال شدیدن طوفانی‌ست
با وزش هر باد
خطی جاری ساری سبز
زیر چشم‌هام کبود نه دیگر سیاه است
با تمام سیاهی خانه‌ی اپرا
دلبری‌ست سفید و سر بالا
این بار بی‌یار
هیاهوی سیدنی قلبم
به گرمی در من بارید

هر صدایی، تناژی دارد. بهتر است در کارگاه‌های شعر هرکس شعرش را بخواند و ما با توجه به صدای خود او ریتم شعری و یا چینش شعری را پیشنهاد بدهیم.
در ابتدای شعر نازنین خشونتی اتفاق می‌افتد و با یک جور این‌همانی صوتی یا آوایی "آخ" را به "باخ" بدل می‌کند و سپس این تمهید، تمهید شعر او می‌شود. یعنی منظورش از انگشت‌های پا، همان پاست که به پهلو برخورد می‌کند و مطرح کردن آخ، بحث بازی زبانی با فرود باخ(یک اصطلاح موسیقیایی) است. در مورد علامات هم موتزارت و بتهوون را مطرح می‌کند و بر این اساس شعرش را پیش می‌برد. حالا ما براساس فرمی، چگونه می‌توانیم روی این شعر کار کنیم و این شعر را از پراکندگی خارج کنیم. از

طرفی شاعر با صحبت کردن در مورد ترکیب‌هایی مانند "شکم عربی و چشم‌ها، پاها باله و دست‌ها بندری" یک نقد را بیان می‌کند. شاعری که احتمالن یک دید موسیقیایی دارد و در پشت آن دید یک نقد به موسیقی نهفته است. مثل آدم‌هایی که با یک موسیقی خاص یک رقص غیر خاص دارند. در هر صورت شاعر به این این‌همانی توجه دارد که عدم آن در شعر خودش هم دیده می‌شود. به نظر من نازنین با کوتاه‌تر نوشتن می‌تواند خود را از بحران سطرسازی و قطعه‌سازی خلاص کند. مشکلی که اغلب شاعران کالج به آن دچار هستند. شما وقتی شعر کوتاه ۹ یا ۱۰ سطری کار می‌کنید، به شما این اجازه را می‌دهد که زبان و مضمونش را اداره کنید. اگر یک مدت شعر کوتاه بنویسید و از پس اداره‌ی فرم و زبان آن بر بیایید، بعد کم‌کم می‌توانید شعر بلند کار کنید. اما وقتی ناگهان با شعر بلند آغاز می‌کنید و یا معمولن شعر بلند می‌نویسید، به آن اشراف ندارید. البته منظورم شعر نازنین طلوعی نیست اما اکثر شعرهایی که برای بازخوانی فرستاده شده است، شعرهای بلندی هستند که به علت کمبود وقت نمی‌توانیم به بازخوانی آن‌ها بپردازیم. نکته دیگر این‌که چرا خودتان راه سخت را انتخاب می‌کنید؟ اول کوتاه‌نویسی را یاد بگیرید بعد کم‌کم به شعر بلند بپردازید.

در این شعر یک‌سری قافیه‌سازی‌ها و تلاش‌های زبانی وجود دارد. این‌ها همه جالب هستند. "هوای دربه‌در بندر به باله‌ی دست‌هایم حسادت داشت... شاعرک من خوب می‌رقصید" که در این شاعرک من،" ع، ر، ک" بحث سه هجای کوتاه متوالی است. یعنی ناگهان داخل متنی که می‌گوید "هوای دربه‌در بندر به باله‌ی دست‌هایم حسادت داشت... شاعرک من" شعر این‌جا دچار یک سکته می‌شود. یعنی شما بعد از یک یا دو قطعه می‌توانید لحن را تغییر دهید اما در سه سطر پی در پی این به سختی اتفاق می‌افتد و خواننده مجبور است مدام نفس بگیرد.

ویرایش علی عبدالرضایی

انگشت‌های پا
روی پهلو
فرودِ باخ
آاخ!
سیاه نواخت
موتزارت همیشه قرمز
بتهوون کبود
وینستون سبز
میان انبوه رنگ‌هایِ ناکوک
این پیانو داغ است
اما کوک
و برق در چشم‌ها بال‌بال می‌زد و دومینگو فریاد
هوایِ دربه‌درِ بندر
به باله‌یِ دست‌هایم حسادت داشت
شاعرک عجیب خوب می‌رقصد
پاها باله و دست‌ها بندری
شکم عربی و چشم‌ها
آه چشم‌ها
دریای شمال شدیدن طوفانی ست

با وزش هر باد
زیر چشم‌هام کبود
حتی سیاه
و خانه‌ی اپرا
دلبری ست سفید و سر بالا
این بار بی‌یار
در هیاهوی سیدنی قلبم

در این ادیت تلاش کرده‌ام بخش موسیقیایی و اجرایی شعر را در کل متن پخش کنم و در اصل با ایجاد یک این‌همانی در کل شعر یک سیرکولیشن ایجاد کنم. اما معمولن شعرهایی که انتزاعی هستند نمی‌توانند این ویژگی را داشته باشند. این مساله بسیار مهم است و به همه‌ی شما پیشنهاد می‌کنم که شهودی بنویسید. یعنی همیشه هر شعر یک داستان اجرایی، متنی و فکری دارد. شعری که این داستان‌ها را دنبال نکند شعر خوبی نمی‌شود.

شعرهای انتزاعی و آن‌هایی که فضاسازی خوب ندارند در ترجمه می‌بازند. این موضوع خیلی مهم است. در واقع شما وقتی شعرتان ترجمه می شود با بحران و ضعف شعرتان آشنا می‌شوید. خیلی از شاعرهای ایران در زبان فارسی ممکن است مهم باشند ولی در ترجمه از دست می‌روند چون لفاظی و فضای مغشوش ترجمه نمی‌شود. در واقع تکنیکی که حاصل زبان باشد در ترجمه از بین می رود. پس شاعر باید علاوه بر زبان به تخیلی که در زبان کار می شود وفادار باشد. یعنی این‌که شما فکری یا فضایی را در شعر کشف کنید و در شعر بخواهید هندسه‌ی شعر را بسازید، مهم است. شعر باید المان به المان ساخته شود و تخیل با متن حرکت کند و در نهایت تولید فضای جدید کند. یعنی کلیت شعری که بتواند یک شهر متنی بسازد در ترجمه به هر زبانی هم موفق خواهد بود. خیلی از افراد می‌پرسند که چرا شعرهایم نسبت به ایران خیلی زبانی نیست؟ در مواردی هم حق دارند. چون من یک بخشی از زندگی‌ام را از این راه سپری می‌کنم. چون در ایران به دلیل سانسورها مخاطب زیادی ندارم اما در این‌جا هر مجله‌ای که شعر من را تالیف می‌کند، بابت آن حق تالیف می‌دهد و برای همین خیلی مهم است که در شعر فضاسازی کنم. یعنی فضایی را که در شعر استفاده می‌کنم، همان کار اصلی را از من می‌برد. درست است شعر در زبان اتفاق می‌افتد ولی معنایش این نیست که همیشه در زبان بغرنج بکاریم. شما می‌توانید با فضاسازی خاص زبان را با شعر این‌همان کنید. این نکته که به تناسب و فرم شعر حرکت کنید، خیلی مهم است.

۱۲

بهار زارعی

با کودکی‌هایمان مادری می‌کنند
با قابلیت زنده‌به‌گوری‌هامان برادری
خاک این خشکی
غنچه را به گل نمی‌رساند
شکوه شکفتن را
شاخه هم‌دست بادهای مخالف به پرپر شدن می‌انجامد
گل را به رسمیت نمی‌شناسند
و
ریشه‌ی همه‌ی ما در خاک مدفون است...

شعر بهار یک تم کشنده دارد. زنی که معترض است و می‌خواهد حرف بزند. "با کودکی‌هامان مادری می‌کنند... با قابلیت زنده‌به‌گوری‌هامان برادری" این سطر را باید ساده‌تر و محکم‌تر بیان کرد. "خاک این خاکی...غنچه را به گل نمی‌رساند" اشکالی ندارد اما کاربرد غنچه و گل و بلبل در اینگونه شعرها چندان مطبوب نیست. "شکوه شکفتن" زیبا نیست. یک اضافه‌ی نئوکلاسیک است. شعر فارسی خیلی پیشرفت کرده است و در اینجا معلوم است شاعر از بایگانی ذهنش استفاده می‌کند. متاسفانه در ایران مد شده که شعر سیاسی یک شعر شعاری است. شعر سیاسی باید در فرم و چینش و ساختار هم رادیکال باشد و تفکری که ارائه می‌دهد شاعرانه باشد. اما متاسفانه در ایران بسیاری از شعرهای سطح پایین به عنوان شعر سیاسی تلقی می‌شوند. مثل بسیاری از ترانه‌هایی که امروز وجود دارند. در اصل اگر شاعر بخواهد به عنوان لیبرو، پیشگام باشد باید نه تنها از لحاظ درونی بلکه از لحاظ فرم و ساختار هم لیبرو و رادیکال باشد. "و ریشه‌ی همه ما در خاک مدفون است" این‌همانی بین انسان و درخت زیباست. این سطر در اصل یک اعتراض را نشان می‌دهد. مثل برادری که قانون خواهری را نمی‌داند و شاعر در اصل یک نوع اعتراض را بیان می‌کند. این اعتراض هم به نگاه اجتماعی به جایگاه زن و این‌که وقتی می‌خواهیم از او تعریف کنیم نسبت مادری را مطرح می‌کنیم، برمی‌گردد. طوری که انگار فقط مادری کردن مربوط به زن است. من به عنوان شاعر مادر کلماتم هستم. من به عنوان یک فرد مجرد در خانه، مادر خانه هستم. این در اصل انتخاب ما نیست و فرهنگ آن را تعیین می‌کند. حالا ما چطور می‌توانیم این شعر را ادیت کنیم:

ویرایش علی عبدالرضایی

با کودکی‌مان مادری می‌کنند
با زنده‌به‌گوری
برادری
این خشکی
هیچ غنچه‌ای را نمی‌رساند به گل
و شاخه‌ها
که دست‌های در آسمان برخاسته‌اند
هم‌دست بادهای مخالف‌اند
گل را نمی‌شناسند به‌رسمیّت
کاش برادرم
فنِّ خواهری می‌دانست
و مادرم نمی‌دانست
که ریشه‌ی همه‌ی ما در خاک مدفون است...

اگر بخواهیم به خوانش اجرایی این شعر بپردازیم، در آن لحن می‌بینیم. شروع شعر خوب بود اما در ادامه نئوکلاسیک شده است. ما آن وجه از شعر و چیزهایی را که ناگفته و شاعر خودش سپیدخوانی کرده بود، از شعر حذف کردیم. در اصل لزومی به سپیدخوانی نمی‌دیدیم، چون بخشی از فرم شعر محسوب می‌شد و آن را در متن ظاهر کردیم.

(با کودکی‌مان مادری می‌کنند
با زنده‌به‌گوری
برادری
این خشکی
هیچ غنچه‌ای را نمی‌رساند به گل)

در این‌جا به لحن توجه کنید. این چینش به خاطر لحن شعر است.

و شاخه‌ها
که دست‌های در آسمان برخاسته‌اند
منظور دست‌های برآورده به آسمان برای دعا است این‌جا.
هم‌دست بادهای مخالف‌اند
گل را نمی‌شناسند به‌رسمیّت
کاش برادرم
فنِّ خواهری می‌دانست
و مادرم نمی‌دانست
که ریشه‌ی همه‌ی ما در خاک مدفون است...

۱۳

پویان سا

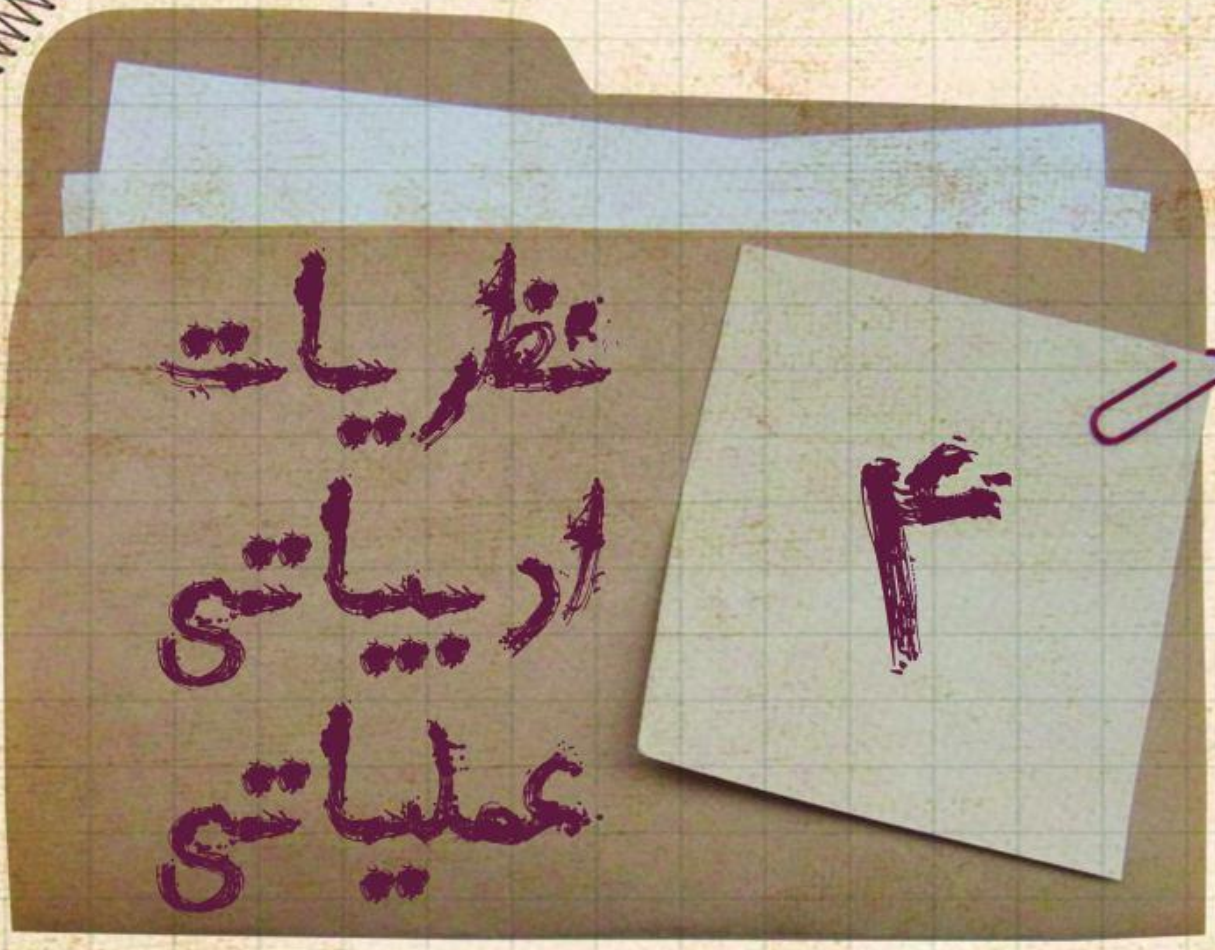
سال‌ها ستاره در پیِ خورشید
و پنجره رو به آسمان است
سال‌ها است در خواب و خیال
رسیدن را می‌بینم
جهیدن را می‌بینم
خودم را می‌بینم
دریغا
که آسمان، آسمان و
پنجره، پنجره نبود...

این سبک شعر، ساده‌ست. شعری که ساده نوشته شده و حسرتی را به بیان درمی‌آورد. بعد از بازخوانی شعر متوجه می‌شویم که شاعر تجربه زیادی در سرایش ندارد اما به موضوع و یا تمی که مطرح می‌کند پایبند است. می‌خواهم بگویم که ما طیف‌های مختلف را برای بررسی انتخاب کرده‌ایم. اما چطور می‌توانیم با این شعر برخورد کنیم و آن را به شعر بودن نزدیک کنیم. در ادامه سعی می‌کنیم این شعر را از حالت منثور و تختی در بیاوریم:

ویرایش علی عبدالرضایی

ستاره سال‌هاست پیِ خورشید
پنجره در آسمان است
و من که سال‌هاست خواب می‌بینم
رسیدن را
پریدن را
حتی خودم را دیگر نمی‌بینم
کاش آسمان
آسمان و
پنجره
نبود

در پایان این شعر یک سوال مطرح می‌شود. سوالی که یک تعلیق را به وجود می‌آورد. در اصل تم شعر ساده است و من در شعر دست نبرده‌ام و فقط روی اجرای آن کار کرده‌ام.



نشانه شناسی

مرگ مولف

ساختارگرایی

ترامتنیت

مقدمه

چنان که اهل ادبیات کم و بیش می‌دانند، در عصری زندگی می‌کنیم که با گسترش آموزش عالی، ارتباطات جمعی، سطح آگاهی و همچنین دسترسی افراد به منابع علوم مختلف، دانش مکتوب به اشکال مختلف میان افراد دست به دست می‌شود. در این میان ادبیات نیز در سطح تئوری به طور گسترده‌ای خوانده و بازخوانی می‌شود. اما گاهی استفاده از ادبیات در همین سطح باقی مانده و فراتر از بازگویی تئوری‌های نوشته شده در کتاب‌ها و سایت‌های پر مخاطب نمی‌رود. در واقع استفاده، کمتر به تولید ختم می‌شود. هدف این گروه ایجاد پلی میان تئوری و کاربرد آن در ادبیات و به نوعی باز کردن نظریه‌های بسته بندی شده در ویترین نمایشگاه‌های پر بازدید اما کم بازده ادبیات امروز است. اغلب دیده می‌شود منتقد هنگام نقد با توضیح نظریه‌ای ادبی نقد خود را شروع کند، اما موفق نمی‌شود ارتباط موثری میان این نظریه و اثر در حال بررسی ایجاد کند. او درنهایت مخاطب را سردرگم بین نظریه‌ای عقیم و نقدی که ناقص زاده شده، رها می‌کند. سعی علی عبدالرضایی به عنوان بانی گروه بر این بوده است که نظریه-های 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 مثال‌های متعدد شرح دهد. این توضیحات که معمولن به صورت فایل‌های صوتی در گروه ارائه می‌شود، به منظور استفاده آسان‌تر به فایل‌های نوشتاری تبدیل شده و در دسترس عموم قرار می‌گیرد. در این شماره از مجله، قسمت هایی از چهار جلسه که به "مرگ مولف"، "نشانه شناسی در ادبیات"،"ساختارگرایی" و"ترامتنیّت" اختصاص داشت، تحت عنوان 'نظریه‌های ادبیاتی و عملیاتی' در اختیار مخاطبان گرامی قرار می‌گیرد.

فرشاد قاسمی‌نژاد

نشانه‌شناسی

هر اثر ادبی یک رسانه است و زمانی که مخاطب با این رسانه رو به رو می‌شود، با آن ارتباط برقرار می‌کند. این رابطه می‌تواند از هر نوعی از قبیل معنایی، لذتی، ساختاری، فرمی، تخیلی و یا هر چیز دیگری باشد. در نهایت در هر اثر ادبی به خصوص در آثار خلاق، جهانی ساخته می‌شود و بدون ایجاد ارتباط با آن اثر، خوانش آن غیر ممکن است زیرا جهان آن اثر شناخته نمی‌شود. در اصل بحث مشارکت خلاق مخاطب مطرح می‌شود. برای این مشارکت، ارتباط اهمیت بسیاری دارد. این ارتباط در صورتی برقرار می‌شود که مخاطب نشانه‌شناسی را بشناسد؛ یعنی از طریق ریاضیاتی که بین نشانه‌هاست، فضای اثر در ذهن مخاطب خلاق شکل می‌گیرد. به همین دلیل درک نشانه‌شناسی بسیار اهمیت دارد.
نشانه‌شناسی که به تعبیر سوسور 'سمیولوژی' و یا به گفته پیرس 'سمیوتیکس' نامیده می‌شود، یک نظریه‌ی چندگانه است و از ادبیات تا سیاست، معرفت شناسی، فلسفه‌ی زبان و ذهن و حتی متافیزیک را در بر می‌گیرد.
نشانه‌شناسی برای اولین بار توسط فیلسوف انگلیسی "جان لاک" در قرن هفدهم مطرح شد و بعدها در اواخر قرن نوزدهم فردیناند دوسوسور به آن جان مستقل بخشید. اما تکامل آن در اوایل قرن بیستم توسط چارلز سندرز پیرس، فیلسوف امریکایی صورت گرفت و در حال حاضر یک رشته مستقل به حساب می‌آید. به طوری که پیرس به آن یک هیئت مستقل می‌دهد و از آن یک دستگاه ارتباطی و خوانشی می‌سازد. تعاریف هم در این مورد تفاوت دارند. مثلن سوسور نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که به جستجوی زندگی نشانه‌ها در اجتماع می‌پردازد، اما پیرس نشانه‌شناسی را دانش کاربرد و ارتباط نشانه‌ها با توجه به الگوها و سیستم رابطه‌ی آن‌ها می‌داند.
در قرن هفدهم، جان لاک، مانند دکارت، معتقد بود که هر چه در ذهن داریم یا هر چه که می‌دانیم، ربطی به جهان خارج ندارد و بی‌واسطه است، در صورتی که پیرس با این ایده مخالف است و نشان داده که هر چه می‌دانیم محصول استدلال و استنتاج ماست.
دکارت معتقد بود که معنای بسیاری از تفکرات و اندیشه‌ها از طریق درون‌نگری و بدون واسطه به دست می‌آید، اما پیرس معنا و اندیشه را محصول جستجویی می‌دانست که صرف رابطه‌ی بین نشانه‌ها شده است. یعنی معتقد بود که ایجاد رابطه بین نشانه (ساین)، شیء (اوبجکت) و توضیح و تفسیر رابطه بین نشانه و شیء، باعث تولید اندیشه می‌شود و باور داشت که تا سه بُعد نشانه و شیء و تفسیرکننده در میان نباشد، اندیشه‌ای شکل نمی‌گیرد.
نشانه چیزی‌ست که به چیزی یا شخصی دیگر دلالت می‌کند. پس آن شیء یا چیز اینجا مدلول است، یعنی مدلول همان مابه‌ازای بیرونی نشانه است. اینترپرِتنت یا تفسیرکننده هم چیزی‌ست که وقتی شما با یک نشانه برخورد می‌کنید، در ذهنتان شکل می‌گیرد. یعنی تفسیرکننده شخص نیست، بلکه یک ایده یا یک فکر است. مثلن شخصی می‌گوید گاو یا می‌نویسد گاو: در اینجا گاو یک نشانه است و گاوی که بیرون در حال چریدن است، مدلول است. اما مجموعه شناختی که از گاو دارید یا فکری که درباره آن می‌کنید، همان اینترپرتنت یا تفسیرکننده است.
پیرس هر فکر و اندیشه‌ای را یک نشانه می‌دانست. پس اگر این را به ادبیات تعمیم بدهیم، هر شعری نیز یک نشانه است که بدون اینترپرتنت یا تفسیر و تاویل نمی‌توان درک خلاقی از آن داشت. هر نشانه‌ای وابسته به نشانه‌های دیگر است؛ یعنی ما معمولن در توضیح نشانه‌ها، از نشانه‌های دیگری حرف می‌زنیم که با آن همخوانی دارند. همان طور که هر فکری را با فکرهای دیگر توضیح می‌دهیم. پس هر شعر و

داستانی به شعرها و داستان‌های دیگر وابسته است که به تعبیر ژولیا کریستوا از آن‌ها به عنوان پیش‌متن یاد می‌شود. یعنی ما به منظور تفسیر یک شعر ناگزیریم از شعرهای دیگری کمک بگیریم و این زنجیره تا بی نهایت ادامه پیدا می‌کند. از این لحاظ هیچ نشانه، فکر و شعری مستقل نیست، بلکه در یک زنجیره قرار دارند.

در بالا توضیح داده شد که به تعبیر پیرس هر فکر و ایده‌ای یک نشانه محسوب می‌شود. پس از آنجایی که در هر متن ادبی یک ایده وجود دارد، می‌توان گفت شعر و داستان نشانه‌اند چون حامل آگاهی هستند. اساسن هر چیزی که اطلاعاتی به شما بدهد نشانه است. کلمه، جمله، نقشه، نمودار، تصویر، علایم راهنمایی و رانندگی و در کل هر چیزی که باعث بروز تفسیری در ذهن شما شود تا به چیز دیگری دلالت کند، نشانه است. برای مثال کلمه طیاره یک نشانه بوده و آن چیزی که در آسمان است، آبجکت و مدلول آن است. اما تفسیری که باعث تشخیص این مدلول می‌شود و در ذهن شما قرار دارد، تفسیر کننده یا اینترپرتنت است. یعنی شما از طریق اینترپرتنت به یک شیء مانند هواپیما می‌رسید؛ در غیر این صورت کلمه‌ی هواپیما به تنهایی بیان‌گر مفهومی نیست. در مورد سیب نیز این امر صادق است. به طوری که وقتی گفته می‌شود سیب، در ذهن ما یک سیب بیرونی (میوه خوردنی) شکل می‌گیرد، که در اصل به عنوان مدلول (اُبجکت) دارای نمونه‌های دیگری نیز هست. زیرا وقتی از سیب به عنوان یک میوه تعبیر شود، ما بی نهایت میوه دیگر را نیز می‌توانیم مثال بزنیم، که در اصل می‌توان گفت بی نهایت مدلول وجود دارد. با این حساب هر نشانه، نشانه‌های دیگری را تولید می‌کند که با آن‌ها در ارتباط است. پیش‌تر تاکید کردیم که هر شعری یک نشانه است. ممکن نیست این موضوع را هیچ سمیولوژیستی بپذیرد و احتمالن اگر جان لاک با چنین عقیده‌ای مواجه می‌شد، به شدت با آن مخالفت می‌کرد. اما تاکید می‌کنم که شعر یک نشانه‌ی متعالی است. چون بی نهایت مدلول و تفسیر کننده دارد. وقتی شعری نوشته می‌شود، به تعداد مخاطب‌های خلاقش تفسیر به وجود می‌آید و فضایی که در ذهن و تخیل آن‌ها شکل می‌گیرد، یک مدلول منحصر به فرد است. هر شعری به تعداد مخاطب‌های منحصر به فردش هم مدلول و هم اینترپرِتنت ویژه‌ی خود را دارد. اما ذکر این نکته الزامی‌ست که مدلول‌هایش انتزاعی هستند. برای مثال اساسن هر شهری که در هر شعر ساخته می‌شود، انتزاعی‌ست و وجود خارجی ندارد. از سویی دیگر وقتی می‌خواهیم یک واقعه بیرونی را بازسرایی کنیم، با نشانه شمایلی مواجه هستیم؛ یعنی حتا شعرها و داستان‌های رئالیستی هم نشانه‌اند، اما از نوع شمایلی. حال سوال اینجاست؛ چطور نشانه‌ها را بشناسیم؟

هر نشانه‌ای ویژگی‌هایی دارد که در آغاز باید باعث بروز اندیشه یا تفسیری در ذهن شود و سپس مدلولی داشته باشد؛ یعنی به چیزی بیرونی دلالت کند. سوم اینکه کیفیت مادی داشته باشد. به این معنا که خارج از ابعاد طول و عرض و ارتفاع، وجود مستقلی داشته باشد.

به عقیده پیرس، به طور کلی نشانه‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند:

دسته‌ی اول نشانه‌های شمایلی و تصویری هستند. این نوع نشانه‌ها عین یا شبیه مدلول خودشان هستند. مانند نقاشی صورت شما که تقلیدی از چهره‌ی شماست، یا تابلوی "جاده در دست تعمیر است" که تصویر جاده‌ای در حال تعمیر را نشان می‌دهد.

دسته‌ی دوم نشانه‌های طبیعی‌اند که به آن‌ها نشانه‌های عقلی هم گفته می‌شود. بین این گونه نشانه‌ها و مدلولِ آن‌ها نوعی هم‌جواری و منطق عقلی وجود دارد. مانند جایِ پا، که نشان می‌دهد کسی از آنجا گذشته، یا دودی که مشخص می‌کند جایی به آتش کشیده شده است.

دسته‌ی سوم هم نشانه‌های قراردادی هستند که قراردادی بین آن‌ها و مدلولشان توسط مردم برقرار شده است. یعنی مردم با خود قرار گذاشته‌اند که یک چیز معنی خاصی بدهد؛ برای مثال چراغ سبز سر چهارراه‌ها به معنی مجاز بودن حرکت و چراغ قرمز به معنی توقف است.

نشانه‌شناسی بحثی کاربردی است. هر چیزی که در جهان وجود دارد یک نشانه است. در یک صفحه، یک کلمه خودش نشانه محسوب می‌شود. چون هر کلمه یک دال است که بر چیزی بیرونی دلالت می‌کند و در واقع دارای مدلولی است. در اصل ما یک رابطه اولیه در یک نشانه (چیزی که به آن نشانه صدق می‌کند) و یک رابطه که بین نشانه‌ها هست، داریم. حال ممکن است نوع نشانه عینی،

ذهنی، شمایلی، نمادین و یا نمایه‌ای باشد، که هر کدام کاربردی جداگانه دارد و هر گاه از شعری به عنوان تصویر ذهنی یاد می‌شود، در اصل منظور استفاده از نشانه‌های ذهنی است. بعضی از نشانه‌ها عینی هستند؛ بدین معنا که وقتی کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، ایجاد استعاره و تصویر می‌کنند. حال برای اینکه یک شعر به درستی مورد بررسی قرار گیرد، نیاز است تا ماهیت انواع نشانه‌ها شناخته شود. برای این منظور، شما می‌توانید با مطالعه‌ی بحث‌های تئوریک از کسانی مانند سوسور و جان لاک به این شناخت دست پیدا کنید. پس از مدتی نیز به تدریج موضوع برای شما قابل درک‌تر خواهد شد، به شرطی که مطالعات با سیستم آپولویی (جایی که خواندن، سبب یادگیری می‌شود و یادگیرنده از آن لذت می‌برد) همراه باشد. این تکرار می‌تواند تا حدی پیش برود که به بینش بدل شود. نشانه شناسی در تمام جهات زندگی وجود دارد. مثلن وقتی شما با دوست خود برخورد می‌کنید، نوع برخورد، رفتار و گفتار او نیز می‌تواند مورد بحث نشانه‌شناسی قرار بگیرد. پس سمیولوژی به قول سوسور و یا سمیوتیکس به قول پیرس، دارای ماهیتی است که اگر به درستی درک شود، جهان اطراف نیز بهتر درک خواهد شد و درک بهتری از جهان پدید خواهد آمد. به عنوان مثال، شما وقتی دودی می‌بینید، نمایه‌ای از آتشی است و اگر رد پایی هست، نشانه‌ای نمایه‌ای از عبور شخصی از آن محل است. پس در شعر ما با متن و روانشناسی آن سر و کار داریم. با این بررسی‌ها متوجه می‌شویم که در هر بخش از شعر منظور شاعر چه بوده است. پس همه چیز با نشانه سر و کار دارد و هر چیز یک نشانه محسوب می‌شود.

پرسش

با توجه به بحث تئوریک شما درباره سمیولوژی، بیشتر مایلم بدانم چگونه نشانه‌شناسی در نقد متن به کمک ما می‌آید. به عنوان مثال، با توجه به نشانه‌شناسی چگونه می‌توان شعر کاغذ دیواری شما را که متنش در ادامه آورده شده، تحلیل کرد؟

دیواری کاغذ پوش

تفنگی سر به هوا در گوشه‌ای تنها سر روی دیوار گذاشت

ببری که در کاغذ کمین کرده‌ست

دیگر از تفنگ نمی‌ترسد

آهوی ناگهانی که در آغوش ببر رفت

یارِ تنهاییِ اوست

با این‌همه تنهاییم که بر تخت خواب رفته حالا که نیستم

یا وقتی که هستم تنهاست!

و بارها با آهوی ناگهان وچشم‌های ببر از خواب پریده‌ست

حالا آهویی که نمی‌ترسید

ببری که تنهایی‌ست

شاعری‌ست پیر و بی تفنگ که می‌ترسد

پاسخ علی عبدالرضایی

سوال خوبی پرسیدید، اما ای کاش شعری از من به عنوان مثال مورد بررسی قرار نمی‌گرفت. درست می‌گویید، بحث ما کمی ابزورد است، ولی اگر کمی به جزییات آن توجه کرده و درکی از آن داشته باشیم، به مرور زمان، در شیوه تحلیل ما تاثیر مثبت خواهد گذاشت. برای مثال در همین شعر کاغذ دیواری، ما با چیدمان نشانه‌ها و رابطه‌ای که بین آن‌هاست، مواجه هستیم. مثلن آهو، تفنگ، پلنگ و یک راوی که می‌تواند یک شکارچی باشد. این رابطه بین نشانه‌ها و این چیدمان بین آن‌ها، باعث می‌شود که ما یک شعر داشته باشیم. یکی از ادمین‌ها (فرشاد قاسمی نژاد) نقد خوبی درباره‌ی این شعر نوشته است که با هم می‌خوانیم:

«کاغذ دیواری،
روایتی از پرتاب تفنگی که تنهایی‌ست

ابتدا ماشه را بکشید، تفنگ را زیر چانه‌ی خود بگذارید و در سطر دوم شلیک کنید. وقتی تفنگ به گوشه‌ی دیوار پرت شد، شعر از سطر سوم شروع می‌شود. در دو سطر بعد شاعر به ببری که در کاغذ کمین کرده اشاره می‌کند، که دیگر از تفنگ نمی‌ترسد. اما چرا؟ ببری که زمانی از آن تفنگ می‌ترسید، چرا دیگر نمی‌ترسد؟ برای پاسخ دادن به این پرسش کلیدی، باید بفهمیم که چه کسی در سطر اول خود را کشت و البته ببر کیست؟ با کمی تامل می‌توان دریافت که پس از خودکشی، جسد مرد کنار دیوار می‌افتد. حالا دیگر جسم او از تفنگی که قرار بود مدام شلیک کند، نمی‌ترسد و کمین می‌کند، زیرا شکارچی مرده است. در سطر بعد، آهویی با شتاب می‌جهد و خود را در آغوش ببر می‌اندازد، که یار تنهایی اوست. اما کدام تنهایی؟ مرد یا همان شکارچی، همیشه تنها بود. این را زمانی بهتر در می‌یابیم که در ادامه به مفهوم تنهایی اشاره می‌شود. در اینجا، از تکنیک‌های فرمیک و خاصی استفاده می‌شود که برای درک معانی موجود در آن سطر باید دو دستگاه مختصات را در ذهنمان در نظر بگیریم: در حالت اول، دستگاه مختصات روی نقطه‌ی تنهایی شاعر (چشم ناظر) رسم می‌شود و همه‌ی معانی سطر را نسبت به تنهایی شاعر می‌سنجیم. در حالت دوم، دستگاه مختصات روی نقطه‌ی تنهایی هر دو (مرد و زن) رسم شده و همه معانی نسبت به تنهایی آن‌ها مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در حالت اول تنهایی، شاعر به سوی تخت می‌رود که در اینجا منظور می‌تواند روح منزوی شده‌ی مرد باشد و با توجه به عبارت /حالا که نیستم، با وقتی که هستم، تنهاست/، به درک عمق دیگری از تنهایی دعوت می‌شویم. اما حالت دوم، کامل کردن پازل هزار تکه‌ی روایت این شعر را محتمل می‌سازد. حالا فعل /تنهاییم/ تاکید می‌کند که آن‌ها هنوز تنها هستند و زن هنوز خود را نکشته و سر تفنگ کماکان روی دیوار پرت مانده است. زن مضطرب در حالی به سوی تخت می‌رود، که دیگر اثری از مرد نیست و در اینجا مهم‌ترین نکته برای یافتن عقده‌ی نهفته در این شعر، که دلیل خودکشی را مشخص می‌سازد، روشن می‌شود. در ادامه احوالات زن پس از این اتفاق توصیف می‌شود:/و بارها با آهوی ناگهان و چشمان ببر، از خواب پریده ست، حالا، آهویی که می‌ترسید/؛ اکنون همان زنی که پیش‌تر نمی‌ترسید، بارها با دیدن صحنه‌ی دویدنش به سمت جسم بی‌جان و چشمان بی‌فروغ مرد، از خواب می‌پرد و در وحشتی تکراری مدام تکرار می‌شود. در انتها، شعر با تصویری رعب‌آور به پایان می‌رسد؛ جسد شاعری که مثل یک ببر تنها همچنان در کمین آهو است تا بلکه بتواند سرانجام با او به سوی تخت برود، کنار دیوار و روی صفحه‌ی کاغذی آن می‌پوسد. او همچنان می‌ترسد به خواسته‌اش نرسد و شاید هیچ گاه کسی از مرگ او مطلع نمی‌شود. شاید حتی دیگر آهویی حضور نداشته باشد، که ببر همچنان در کمینش بماند؛ همان ببری که روزی، شاید دیگر از تفنگ نترسید و به شکارچی واقعی (آن من پر از عقده) حمله کرد و او را کشت.

در این نقد، منتقد با توجه به نشانه‌ها داستان خودش را ساخته است. یعنی این تاویلی که صورت گرفته از نظر من که نویسنده‌ی شعر هستم، ربطی به نیّت مولف نداشت. اما منتقد در آن‌جا جنون خود را پیاده کرده است. از نشانه‌ها کمک گرفته و هر نشانه را به مدلول‌های دیگری ربط می‌دهد؛ یعنی پلنگی که من در شعر آوردم و یک پلنگ بیرونی است، در نقد فرشاد پلنگ دیگری می‌باشد. همه‌ی این‌ها باعث ایجاد یک استحاله می‌شود و این استحاله در نهایت به یک واقعیت تبدیل می‌شود، که اسمش را خودکشی می‌گذارد. به نظر من در این‌جا، فرشاد بدون آنکه به نشانه‌شناسی اشاره‌ای کند و شاید حتا بدون آن که چیز زیادی در مورد آن بداند، توانست از این طریق داستان خودش را بسازد. گاهی در نقدها از نشانه‌شناسی استفاده می‌شود. اجازه بدهید مثال دیگری بزنم تا مشخص شود که چرا شناخت انواع نشانه‌ها در تحلیل، می‌تواند کمک بسیاری به ما بکند. برای مثال؛ یک مجموعه‌ی شعر به نام "قصیده لبخند چاک چاک" هست که کتاب جالبی‌ست و در دهه ی ۶۰ منتشر شده است. در آن شعر سطری به این ترتیب وجود دارد: /چه کرم‌های حقیری که کهکشان سیب را به تباهی کشانده‌اند/. ما در این سطر چند نشانه داریم: کرم، سیب و کهکشان که هر کدام از این نشانه‌ها، یک معادل بیرونی دارند. مثلن سیب و کهکشان هر کدام یک مفهوم بیرونی دارند و بین هر کدام از این نشانه‌ها رابطه‌ای وجود دارد. برای مثال بین کرم و سیب یک رابطه‌ی عقلانی وجود دارد، به این صورت که کرم سیب را می‌خورد و سیب را به تباهی می‌کشاند. از طرفی رابطه‌ی بین سیب و کهکشان رابطه‌ای شمایلی است. شما اگر یک سیب را تمیز کنید و روی آن را نگاه کنید، نقطه نقطه‌های روی سیب می‌تواند تصویری از کهکشان را برایتان بسازد. پس بین دال‌ها یک رابطه شمایلی وجود دارد، که باعث ساخته شدن یک سطر درخشان می‌شود. حال در اینجا به معنا می‌رسیم؛ یعنی منظور شاعر یا مخاطب خلاق، که می‌خواهد دوباره این شعر را تولید کند، این است: چه آدم‌های حقیری که زمین را به فساد کشانده‌اند. یعنی ما از طریق نشانه‌شناسی به راحتی می‌توانیم متنی را تاویل کنیم. اکنون این نشانه‌ها باعث ایجاد گفتمانی در کل متن می‌شوند که یک فکر را پدید می‌آورد. یعنی در همین یک سطر شعری شما یک فکر دارید. طبق تعریف پیرس هر فکر یک نشانه است. پیرس، خصیصه‌هایی برای نشانه دارد که در قسمت بعد توضیح داده می شود.»

پرسش

شما فرمودید که هر نشانه دارای یک وجودِ بیرونی و عینی به مثابه‌ی یک پدیده است. اما در جای دیگر می‌فرمایید که بعضی اشعار، نشانه‌ای انتزاعی‌ست و هرکس برداشت‌های درونیِ خود را از آن شعر دارد. اما شاید شعری سوررئال باشد؛ آیا این شعر باز هم یک نشانه است؟

پاسخ علی عبدالرضایی

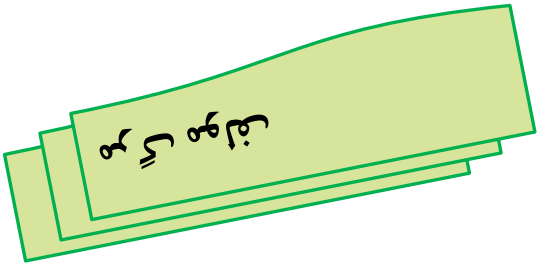
فکر می‌کنم نظام نشانه‌شناسی پیرس نظام کامل‌تری‌ست. من چندان با دوسوسور موافق نیستم، چرا که نشانه‌شناسی را محدود می‌کند و بیشتر وارد حیطه‌ی اصوات می‌شود. از لانگ و پارول سخن می‌گوید و آن را به نشانه‌شناسی ربط می‌دهد. بر همین اساس نظام نشانه‌شناسی دوسوسور نظامی مغشوش بوده و بر خلاف آن دیدگاه پیرس دیدگاهی شفاف است. اما این دلیل نمی‌شود که دیدگاه پیرس را در باب نشانه شناسی به طور کامل پذیرفت. او معتقد است یک "نشانه" ابتدا باید مدلولی بیرونی داشته باشد؛ یعنی فارغ از وجوه فیزیکی، دارای ماهیتی مستقل باشد. دوم اینکه "نشانه" دارای تفسیر بوده و برای شما انتقال دهنده‌ی یک "تفکر" است. به عنوان مثال در این سطر؛ "چه کرم‌های حقیری که کهکشان سیب را به تباهی کشانده‌اند"، ما با یک "فکر" طرف هستیم. پس این "نشانه"، فکر را تولید کرده است. همچنین در اینجا (در جهانی به مثابه‌ی شعر) معادل آن در ذهن ما ساخته شده است.

در قسمت‌های قبل گفته شد که بعضی مدلول‌ها از بی نهایت تا بی نهایت حرکت می‌کنند. در واقع در مواجهه با این شعر، در ذهن هر مخاطب جهانی خاص ساخته می‌شود. بر این اساس، تعداد مدلول‌هایی که ساخته می‌شوند (تخیلی که ساخته می‌شود)، همگی یک مدلول هستند. از طرفی، من جهان را به آنچه که می‌بینیم خلاصه نمی‌کنم. شاید همین جهان توَهم ماست و یک انتزاع (تخیل) است. در نتیجه معادل این تصاویر، جهانی از تخیلات، در شعر ساخته می‌شود. ممکن است همین جهانی که آن را رویت می‌کنیم، در شعر ساخته شود و مخاطب آن را انتزاعی (مجاز) بداند و جهان فیزیکی را واقعی تصور کند. اما امکان دارد جهان شعر واقعی‌تر باشد. چرا که حاصلِ یک زیست است. فکر می‌کنم زبان‌شناس‌ها خیلی مستقیم به این مقوله نگاه می‌کنند. به همین دلیل من این ایده را بسط دادم:

پیرس می‌گوید: "هر فکری یک 'نشانه' است." من می‌گویم، هر شعر و داستانی یک "نشانه" است. چرا که هر شعر و داستانی حاوی فکر است. هر شعری پیش‌متن و پیش‌شعرهای خودش را دارد. مثلن، حافظ در شعری از لیلی و مجنون صحبت می‌کند و با شعرهای قبل از آن، که از لیلی و مجنون صحبت کرده‌اند، رابطه ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر، پیرس می‌گوید: "هر فکری را فکرِ قبلی تولید می‌کند". او در مثال جالب و قابل درکی می‌گوید:

هرمی را داخل آب فرو کنید. مشاهده می‌کنید، زمانی که نوک هرم در آب فرو می‌رود، ابتدا یک نقطه است و سپس با پایین‌تر رفتن هرم، نقطه تبدیل به دایره‌ای با شعاع کوچک می‌شود. همچنان که هرم در آب فرو می‌رود، شعاع دایره، بزرگتر می‌شود". در واقع دایره‌ی کوچک‌تر، فکر قبلی و دایره بزرگ‌تر، فکر جدید است. فکرهای جدید (دایره بزرگتر) را فکرهای قبلی (دایره کوچکتر) می‌سازند و همواره این فکرِ جدید است که دارای اهمیت بیشتری‌ست.

به عنوان مثال در ایران، حافظ را همه دوست دارند و او را برتر می‌دانند. این نگاه، نگاه غلطی‌ست، زیرا آن‌ها باور ندارند که ممکن است از روی اشعار حافظ، شعرهایی نوشته شده باشند که نسبت به اشعار او قوی‌تر هستند. اما حافظ یک استثناست. چرا که دیوان حافظ در پنجاه سال اخیر، از سایه تا شاملو، چندین بار توسط افراد مختلف تصحیح شده است. پس حافظ یک شاعر نیست. هزاران شاعر است و هرکسی ضعفی از او را حل کرده است او را بدل به شاعری معاصر کرده است. همچنان که برای بعضی ابیات حافظ، ده‌ها نمونه داریم. این نکته‌ای است که بسیاری به آن توجه نمی‌کنند، که از هر شعر، شعرهای دیگری وجود دارد. پس با آن شعر به مدلول و اشعار دیگری می‌رسیم. باید تحلیل را به سمت "نئومدرنیسم" برد و بررسی کرد که چگونه از یک شعر، چندین شعر ساخته می‌شود. چگونه سیستم نشانه‌ها به ما کمک می‌کند عوامل دیگر را کشف کنیم. چگونه با چیدمان نشانه‌ها به تاویل‌های خاصِ خودمان می‌رسیم. متاسفانه این‌ها موارد مهمی‌ست که در ایران مورد بحث و گفت و گو قرار نمی‌گیرد و اگر هم ترجمه شود، مترجم نفهمیده چه چیز را ترجمه کرده است. چرا که در ایران نقدی نداریم که شعری را تکه تکه کند و از آن، چند شعر پیدا کند و سپس ببیند چه ساختار نامتمرکزی در آن‌هاست، چگونه این تکه شعرها و شعرهای مختلف، یک "چندشعری" را به وجود آورده و از طریق چند شعری به چند ساختاری و سپس به یک ساختار نامتمرکز رسیده است. تمامی این نکات، حاصل چیدمان "نشانه" هاست که نمی‌توان بدون درک خلاق از نشانه شناسی به تاویل پیرس، به آن‌ها دست یافت.



با وجود محوریت نظر بارت در مورد مرگ مولف، نمی‌توان سند این نظریه را به نام وی ثبت کرد، زیرا فیلسوف‌ها و متفکران زیادی به جز او درباره‌ی نظریه‌ی مرگ مولف نوشته‌اند و تئوری‌های زیادی ارایه داده‌ند. اساسن در خوانش یک متن سه رویکرد محوری وجود دارد: رویکرد مولف محور که به نوعی در تقابل با نظریه‌ی مرگ مولف قرار دارد، رویکرد متن محور که تا حدودی با این نظریه هم‌راستاست و رویکرد خواننده محور، که باز هم هم‌سو با این نظریه تلقی می‌شود. اما می‌توان در مواجهه با یک متن رویکرد چهارمی را در نظر گرفت که بر اساس دیالوگی که بین خواننده و مولف صورت می‌گیرد، تاویل می‌شود. یعنی نوعی سیستم تعاملی میان متن و خواننده بر قرار است که لزومن با تئوری مرگ مولف همخوانی ندارد. نظریه پرداز معروفی مثل هرش در کتاب معروف خود (اعتبار در تفسیر) در اواخر قرن بیستم توضیح می‌دهد که چگونه می‌توان یک متن را بر اساس نیت مولف تفسیر و تاویل کرد؛ یعنی اهمیت زیادی برای نیت مولف قائل می‌شود. این در حالی است که فیلسوفی مانند فوکو، که در زمینه‌های زیادی با بارت هم عقیده نبود، در مورد مرگ مولف نظریات بارت را تایید و بحث مولف کیست را مطرح می‌کند و به نوعی بر استقلال متن از مولف صحه می‌گذارد. متفکری مانند گادامر هم به نوعی نظریات بارت را تایید می‌کند و بیان می‌کند که لزومن تفسیر مولف از متنی که نوشته، بر تفسیرهای دیگری که از متن می‌شود، برتری ندارد. او پا را از این هم فراتر می‌گذارد و گاهی تفسیر مخاطب از یک متن را بر تفسیر مولف برتری می‌دهد. هدف از آوردن این مثال‌ها اشاره به این نکته بود که حتی در دوره‌ی حاضر نظریات مدرنی وجود دارند که با نظریه‌ی مرگ مولف بارت همخوانی نداشته ولی از ارزش ادبی بالایی برخوردار هستند. بحث مرگ مولف در ایران بعد از دهه‌ی هفتاد همه‌گیر شد. اگر ما نظریه‌ی مرگ مولف را محوریت کار خود قرار دهیم، بخش عظیمی از نوشته‌های مولف محور نه تنها در ایران بلکه در کل جهان از بین خواهد رفت. البته این درست است که ما در زمان خوانش یک اثر نباید شرایط زمانی، مکانی و... را در نظر بگیریم، اما در فرایند تاویل یک متن مسلمن نمی‌توان تمام شرایط را نادیده گرفت. به عنوان مثال در ادبیات خود ما چگونه می‌شود با اشعار کسی مثل فروغ فرخزاد برخورد کرد و آنها را مورد بحث قرار داد، بدون اینکه زندگی شخصی وی را مد نظر قرار ندهیم. یعنی اگر ما نظریه‌ی هرش را، در تاویل یک متن، در نظر بگیریم یقینن به نتایج متفاوتی نسبت به زمانی که نظریات بارت را محور قرار دهیم، دست پیدا خواهیم کرد. خود بارت نیز به نوشته‌های پروس علاقه‌ی زیادی داشت. او بر این قضیه اذعان داشت زمانی که پروس در نوشته‌هایش از زبان لوگو استفاده می‌کند متن زنده‌تر است و ارتباط بیشتری با مخاطب برقرار می‌کند.

ممکن است برای دوستان سوال مطرح شود که چطور می‌شود آثار سینمایی کسی مثل مسعود ده نمکی را بدون در نظر گرفتن شخصیت وی بررسی کرد؟ در پاسخ باید گفت اگر سینما و آثار ده نمکی هنری و دارای خلاقیت می‌باشند، مسلمن باید آنها را بدون غرض ورزی شخصی و در نظر گرفتن شخصیت و رفتار کارگردان بررسی کرد. به عنوان مثال شخصی مانند مخملباف که سابقه ی چندان جالبی ندارد از معدود کارگردان‌هایی است که چند اثر آوانگارد در کارنامه‌ی او دیده می‌شود. در کل به هیچ وجه نباید اخلاق و شخصیت مولف را در متن دخیل کرد. این اخلاق می‌تواند دامنه‌ی گسترده‌ای را شامل شود؛ حتی گارد سیاسی نیز به نوعی در زمینه‌ی اخلاق قرار می‌گیرد. باید فرض را بر این قرار داد که وقتی اثری متولد می‌شود، دقیقن همانند یک

انسان هویتی مستقل دارد. ما هیچ وقت یک انسان تازه متولد شده را به دلیل منفور بودن پدرش مورد بازخواست قرار نمی‌دهیم. مرگ مولف نیز دقیقن از این قانون پیروی می‌کند؛ یعنی این نظریه بیان می‌کند که وقتی اثری نوشته می‌شود دقیقن دارای هویتی مستقل است. به عنوان مثال اگر اعلام کنند که آخرین اشعار شاملو قبل از مرگش که تا کنون منتشر نشده و به زودی چاپ می‌شوند، حتی اگر ارزش هنری بالایی هم نداشته باشند، با سیل عظیم تعریف و تمجید منتقدها رو به رو می‌شوند و حتی ممکن است به تیراژ بالایی برسند. همچنین اگر هر رمانی از محمود دولت آبادی منتشر شود، به خاطر نام وی مورد استقبال قرار می‌گیرد. این دقیقن یک نوع تبعیض است و در واقع نظریه‌ی مرگ مولف بر ضد این تبعیض‌هاست. یعنی به نوعی بر ضد تبعیض گذاشتن بین اثر تازه منتشر شده از مولفی نام‌دار و اثری از یک مولف گمنام است. نمونه‌ی بارز دیگر، دیوان شمس تبریزی اثر مولاناست که به نوعی کار جدی وی محسوب می‌شود.

دیوان شمس هویتی مستقل دارد و نمی‌توان آن را به زندگی شخصی مولف آن نسبت داد. البته این نکته را نیز باید در نظر گرفت که مرگ مولف بر ضد بررسی زندگی شخصی مولفِ یک اثر نیست، اما معتقد است در مواجهه با یک متن نباید زندگی و افکار شخص مولف را در آن در نظر بگیریم. این به آن معنا نیست که در زمان تاویل متن به زندگی شخصی مولف بی‌توجه باشیم. مثلن اگر مسعود ده نمکی یک شاهکار سینمایی خلق کند ما حق نداریم صرفن به خاطر سابقه و افکار وی او را انکار کنیم. این نگاهِ تبعیضی، از بنیان غلط است.

ما در برخورد با ادبیات دو نوع گارد داریم؛ از ادبیات کلاسیک لذت می‌بریم اما دچار سرخوشی نمی‌شویم، ولی وقتی با یک متن آوانگارد رو به رو می‌شویم علاوه بر لذت دچار نوعی سرخوشی و از خود بیگانگی می شویم. جالب است که بدانید این سرخوشی چه رابطه‌ی تنگاتنگی با جنسیت دارد. سرخوشی، جز محصول عشق بازی و سکس چیزی نیست. در خوانش یک متن نیز شما برای اینکه به سرخوشی برسید چاره‌ای نیست مگر اینکه با اثر عشق بازی کنید و این تنها زمانی اتفاق می‌افتد که خواننده مبدل به مولف اثر بشود. دقیقن در این زمان است که مولف اثر می‌میرد. به عنوان مثال شما در خوانش یک رمان، خودتان را جای شخصیت اصلی آن قرار می‌دهید و یا در زمان دیدن یک فیلم سینمایی، جای نقش اول را می‌گیرید. این فرایند دقیقن مانند فرایند جانشینی در سیستم زبان است. به عنوان مثال شما یک کلمه را در یک متن برداشته و کلمه‌ی دیگری را جایگزین آن کنید. کلمه‌ی برداشته شده در متن دقیقن خود مولف است. یعنی با این جایگزینی به نوعی مولف را می‌کشیم. این‌جا با یک اثر خلاق رو به رو هستیم. تنها دلیل اینکه مولف این اثر را خلاق نوشته این است که دقیقن در زمان نویسش آن از اثر لذت برده است. این لذت دقیقن همان چیزی است که به خواننده منتقل می‌شود و مخاطب اثر را نیز دچار سرخوشی می‌کند. از طریق جایگزینی، یک خواننده‌ی خلاق وقتی خود را در نقش مولف قرار می‌دهد، این تعبیر را به وجود می‌آورد که مولف مرده؛ اما در اصل مولف از بین نرفته، بلکه تنها جایگاهش تغییر کرده است. در واقع وقتی مولفی قصد نوشتن اثری را دارد ابتدا در ذهن خود یک پلان و طرح ذهنی را در نظر گرفته و با توجه به آن، کلمات را در جایگاه مناسب به کار می‌برد، اما یک مخاطب، دقیقن جایگزین مولف می‌شود. به عنوان مثال، وقتی امروزه غزلی از حافظ می‌خوانیم مسلمن کارکرد متفاوتی نسبت به زمان و موقعیت خودِ حافظ دارد. تمام مسائلی که گفته شد تنها بیان تازه‌ای از نظریه مرگ مولف بود، اما این به معنای رد نظریه هرش نیست. اگر ما بخواهیم یک اثر را از لحاظ تفسیری بررسی کنیم ناچاریم دیدگاه هرش را مد نظر قرار دهیم. به همین دلیل است که بیوگرافی (شرح حال)، هیچ گاه کار ادبی جدی محسوب نمی‌شود؛ زیرا در این‌گونه متون، با شخصیت طرف هستیم که به هیچ عنوان ایجاد سرخوشی نمی‌کند.

در مباحث قبلی در مورد نشانه‌شناسی یا سمیولوژی و به تعبیر پیرس، سمیوتیک بحث کردیم. عنوان بحث ما در این بخش ساختارگرایی است؛ بین ساختارگرایی و نشانه‌شناسی ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. مخصوصن در حیطه سیمنتیک استراکچر یا ساختار معنایی می‌توان گفت بدون کاربرد تکنیک‌هایی که در نشانه‌شناسی وجود دارد، به راحتی قادر نیستیم به معنا و ساختار معنایی اثر برسیم. از این جهت به اعتقاد من بین این دو بحث پیوستگی و ربط وجود دارد. اساسن هرکس با ساختن سروکار دارد و به تعبیری سازنده شمرده می‌شود، به نوعی با ساختار طرف است و شما در هرکاری استراکچر و استراکچرالیست و یا سازه و سازنده دارید. هرکس در مواجهه با ساختارگرایی، به آن سمت و جهتی داده است که البته گاهی ارتباط چندانی با هم پیدا نمی‌کنند. «رومن یاکوبسن» متاثر از بحث‌هایی که «سوسور» در مورد ساختار زبان کرده بود، اولین کسی است که بطور تخصصی به ساختار پرداخته است. پیش از سوسور زبان‌شناسان تنها به نحو و مطالعه تاریخی زبان توجه و علاقه داشتند؛ مثلن نومینالیست‌ها با زبان جهان را صدا می-زدند و زبان را اسم جهان دانسته و معتقد بودند هر کلمه، اسم کسی یا چیزی است که در جهان وجود دارد و از این لحاظ به منش تاریخی زبان توجه داشتند؛ در حالیکه سوسور با قطعیت در آن رساله‌ی مهمِ خود، اعلام کرد که موقعیت هر زبانی در هر زمانی کامل است و با نومینالیست‌ها، که به تکامل تاریخی زبان اعتقاد داشتند، بطور مطلق مخالف بود. او اساسن قبول نداشت که هر کلمه ارتباطی ذاتی با اشیای پیرامونش دارد و بیشتر به ماهیت قراردادی که بین کلمات وجود داشت معتقد بود. فردیناند دوسوسور اعتقاد داشت که هر کلمه، یک نشانه زبانی است و نشانه زبانی نه یک چیز، بلکه یک مفهوم را به تصویر آوایی ربط می‌دهد. البته من نسبت به این دیدگاه سوسور کمی زاویه دارم و بیشتر به دستگاهی که پیرس در نشانه‌شناسی ارائه داد توجه دارم. با وجود اینکه نظر پیرس را بیشتر قبول دارم اما اینجا ناگزیریم از سوسور بحث کنیم.

از نظر سوسور هر نشانه زبانی از یک آوا و یک تصویر مفهومی تشکیل شده که هرکدام از این‌ها مثل دو روی یک سکه هستند و حضور هر یک، دیگری را صدا می‌زند. اساسن سوسور کلمه را واسطه‌ای بین شی و مفهوم آن کلمه می‌دانست که در بحث نشانه‌شناسی مفصل به آن پرداختم.

خلاصه اینکه سوسور بین زبان به عنوان یک نظام، که از آن تحت عنوان «لانگ» یاد می‌کرد، و زبان به مثابه مجموعه‌ای از سخن‌ها، که آن را «پارول» می‌نامید تفاوت قائل بود و معتقد بود لانگ، قواعد را و پارول، رفتار را بوجود می‌آورد. در حیطه‌ی پارول کسی معمولن قواعد را رعایت نمی‌کند. بطور مثال در لهجه‌ها و گویش‌های فارسی می‌بینیم که در قواعد دست برده می‌شود و برای نمونه در گویش گیلکی جای موصوف و صفت را عوض می‌کنند. این اتفاق در زبان دری هم می‌افتد؛ بطور کلی هر گویشی که در زبان فارسی داریم کلیتی از این زبان است و کسی این رفتار را که در حیطه پارول می‌گنجد، غلط نمی‌بیند.

هدف یک ساختارگرا، فاش کردن درون متن است، یک ساختارگرا چون غواصی است که در دل یک متن شیرجه می‌رود تا گوهر آن متن را کشف کند. در اینجا باز تاکید می‌کنم که ساختارگرایی رابطه تنگاتنگی با نشانه‌شناسی دارد و برای درک بهتر ساختارگرایی پیشنهاد می‌کنم بحث گذشته در مورد نشانه‌شناسی را مجدد مطالعه کنید، زیرا هر نظام و ساختاری را چیدمان نشانه‌های آن به وجود می‌آورد و وقتی که ما با این نشانه‌ها برخورد می‌کنیم روابطی را بین آن‌ها کشف کرده که نهایتن این روابط ما را متوجه ساختار اثر

می‌کند. در قرن گذشته، ساختارگرایی تاثیر زیادی بر ادبیات و نظرات نقد ادبی گذاشته است و بسیاری از متفکران از اشتراوس گرفته تا ژاک لاکان، میشل فوکو، ژرار ژنت، ژولیا کریستوا، تا اکو و کلود برمون تحت تاثیر ساختارگرایی بودند وشیوه تفکرشان با ساختارگرایی عجین است. حتی وقتی که به ساختارگرایی انتقاد می‌کنند باز هم تابع ساختارگرایی هستند، هرچند به این افراد پساساختارگرا می-گویند اما در نهایت شاخه‌ای از ساختارگرایی هستند.

در نظام دانشگاهی، در بعضی مواقع، شعر را کلمه به کلمه معنی می‌کنند؛ گاهی بسیاری از افراد نه با معنای اثر بلکه با همین شیوه گارد دارند. منظور از معنی کردن اینجا هرمونتیک یا ساختار معنایی نیست بلکه تاویل متن است. در بحث تاویل، گاهی پیش می‌آید پا فراتر گذاشته شود و روی چند تاویلی تاکید شود و اینکه چگونه یک متن، چند معنا می‌یابد. در برخورد جزئی‌نگر و در نگاه اتمیست‌ها حتی به ساخت کلمه و اینکه چگونه می‌توان یک کلمه را به صورت چندواژگانی در دل سطر بیاوریم و این واژه چند معنا بدهد، هم توجه می‌شود.

این مباحث پانزده سال پیش در دانشگاه‌های ایران تدریس نمی‌شد و قواعد کلاسیک حاکم بود. کسی که شعر را معنا می‌کند ساختارگرا نیست؛ این افراد فقط با موضوع سروکار دارند. اما ساختارگراها با موضوع متن و منظور شاعر کاری ندارند. ساختارگراها علی‌رغم برخورد گسترده‌ای که با متن ادبی دارند، موضوع متن برایشان مهم نیست و بیشتر به نحوه‌ی تاثیر متن علاقه دارند.

کشف مکانیزم متن، وظیفه‌ی یک ساختارگرای واقعی است. برای مثال وقتی یک ساختارگرا می‌خواهد با شعری برخورد کند، ارزشی برای پیام شعر قائل نیست. ژاک دریدا می‌گوید: ساختار یک متن وقتی دیده می‌شود که مفهوم اثر مثل یک بمب خنثی شود؛ این حرف به این معناست که با موضوع و مفهوم اثر کاری نداشته باشیم. این مهم است که یک متن "چطور" معنا می‌دهد نه اینکه «چه» معنایی می‌دهد. این‌جا با اصالت اجرا در ساختارگرایی سر وکار داریم. بارها شده با شعری رو به رو شویم که سوژه‌ی جذابی دارد اما اجرایش کلاسیک و دست‌مالی‌شده است و یا از منطق زبانی برخوردار نیست؛ به عنوان مثال وقتی شعر با زبان نوشتاری شروع می‌شود ولی ناگهان بدون هیچ تمهیدی زبان را می‌شکند و به زبان گفتاری و لوگو می‌نویسد و یا وقتی که شاعر منظورش را مانند یک مقاله توضیح می‌دهد و یا این‌که با تتابع اضافات شعرش را شلخته می‌کند.

یک ساختارگرا هنگام مواجهه با متن سعی می‌کند درباره‌ی نیت مولف و نوع تألیف پرسش طرح کند و چون به مرگ مولف معتقد است، به دنبال پاسخ در متن به عنوان یک مولف می‌گردد؛ یعنی سعی می‌کند متن را دوباره‌نویسی کند و اگر از متن پاسخ گرفت پی به فرم و ساختار اثر می‌برد. وقتی ساختارگرا متن را بازنویسی می‌کند به معنای نوشتنِ دوباره یا تغییر آن نیست، بلکه به عنوان سازنده دنبال گره‌های متن است؛ ساختارگرا، چند نشانه می‌بیند و پرسش مطرح می‌کند و زمانی که متن به او پاسخ نمی‌دهد متوجه می‌شود متن نقص دارد و به ساختار نرسیده و دچار فقدان است.

دو نوع ساختارگرایی وجود دارد:

۱- ساختارگرایی جزئی‌نگر: Atomic Structuralism

۲- ساختارگرایی کلی‌نگر: Palistic Structuralism

در ساختارگرایی جزئی‌نگر، متن تکه تکه می‌شود و بعد هر کدام از قطعات متن، بدون رابطه با کل اثر بررسی می‌شود. این نوع ساختارگرایی کاری به رابطه‌ی میکرومتن (خرده متن) با متن اصلی ندارد و میکرومتن به عنوان متن مستقل بررسی می‌شود. یعنی اول اثر تکه‌تکه می‌شود و بعد تکه متن‌ها بررسی می‌شوند.

در هر شعرِ مهمی چند شعر داریم. «پراپ» در تحلیلش، برای هر شخصیتِ رمان حیطه‌ی عملیِ مستقلی در نظر می‌گیرد. این نگاه در ادبیات فارسی و تحلیل شعر می‌تواند کاربرد زیادی داشته باشد؛ زیرا شعر معاصر دچار بحران سطح‌سازی و در نهایت قطعه‌سازی است. اگر بسیاری از اشعار مشهور فارسی از دید ساختارگرایی جزئی‌نگر بررسی شوند، متوجه می‌شویم مولف توجهی به جزئیات متن نداشته است. فرهنگ کلی‌نگری و دیدمان دوآلیستی سیاه و سفید از ادبیات کلاسیک به شاعر ایرانی سرایت کرده و بیشتر شاعران مهم ایرانی در شعر نو و سپید هنوز هم غزل و قصیده می‌نویسند و از نگاهی دوآلیستی تبعیت می‌کنند. هنوز در شعر شاملو وارتان همان حسین کربلا و آیدا همان مریم مقدس است. این نگاه فاجعه‌آمیز هنوز ادامه دارد. البته قصد قضاوت شاملو را نداریم بلکه از نگاه حرف می‌زنیم. صورتِ

شعرِ امروز عوض شده اما از درون هنوز نگاه‌ها قدیمی است و ارتباطی بین واحدهای شعری نیست. هنوز در غزل بین ابیات ارتباط موضوعی نیست. هدف در غزل زیبایی ابیات است و به ساختار و هماهنگی بی‌توجهی می‌شود. این فرهنگ به شعر سپید و نیمایی هم رسیده و برای همین است که شعر فارسی در ترجمه ناموفق بوده است. مخاطب جدی به دنبال تخیل اثر است اما فقط خیال‌های زیبا می‌بیند و قادر نیست ساختاری در اثر کشف کند. برای همین اینگونه اشعار، حتی اشعار شاعران بزرگ ایران، مطرح نمی‌شوند.

ساختارگرایی کلی‌نگر در غرب، مانند مخاطب ایرانی، فقط متن را توضیح نمی‌دهد. «اشتراوس» به عنوان ساختارگرای کلی‌نگر ابتدا کل متن را در مواجهه با چند اتفاق بیرونی قرار می‌دهد و برای آن وجه بیرونی معیّن می‌کند. بعد کل روابط میان متن و اتفاقات بیرونی را بررسی می‌کند و در آخر مجموعه‌ی این روابط را در نظر می‌گیرد و نظر نهایی‌اش را براساس این روابط، ریاضیات و ساختارِ میان آن‌ها صادر می‌کند. کار این نوع ساختارگرا قضاوت اثر نیست بلکه به صورت کلی با متن مواجه می‌شود و معیارش در شیوه‌های جداسازیِ متن اثر و واقعه‌ی بیرونی بسیار مهم است. از دیدگاه ساختارگرای کلی‌نگر، با وجود تعیین اتفاق بیرونی، کل اثر باید خودبسنده و خودویژه باشد؛ یعنی حتی بدون ارتباط آن با جهان اثر باید قادر باشد که جهانی را درون خودش کشف کند. از این نظر نگاه ساختارگرایی سبب می‌شود به آنچه که می‌نویسم برگردیم و دوباره فکر کنیم.

در ادامه‌ی همین بحث می‌توان ساختارشکنی را مشاهده کرد. ساختارشکنی با ساختارگرایی ارتباط دارد. به ساختارشکنی، ساختارزدایی نیز می‌گویند. اما این به معنای خراب کردن نیست بلکه به معنای پیاده کردن جزءجزء است. خراب کردن از دیدگاه دریدا به معنای کشف حجاب کردن برای نشان دادن ساختار است. برای واسازی، نقاط ناهمخوان متن را پیدا می‌کنند و در این نقاط، ارتباطاتی با متن اصلی می‌یابند. در واسازی، منتقد اثر را می‌شکند و جزءها را می‌بیند. یعنی موتیف‌های آزاد و ارتباطشان با متن اصلی را می‌یابد. در ساختارگرایی جزئی‌نگر اثر را تکه تکه کرده و سپس بررسی می‌کنند. این مربوط به دوره‌ی مابعد ساخت‌گرایی‌ست. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، ساختارگرایی ژنی به پساساختارگرایی پیوست. یک شاخه از پساساختارگرایی را «دیکانستراکتیویسم» (Deconstructivism) می‌نامیم. من‌جمله کسانی که اصل بنیادی ساختارگرایی را حفظ کرده‌اند، دریدا و ساختارگراهای لیبرو و پیشرو هستند. هر چند که به ساختارگرایی انتقاداتی کرده‌اند. دیکانستراکتویست‌ها و پست استراکچرالیست‌ها، هر دو، معنا را زاییده‌ی متن می‌دانند و معتقدند معنا در دل متن شروع و در متن تمام می‌شود. همچنین بحث خود ارجاعی را مطرح می‌کنند. هر دوی این‌ها باور داشتند که زبان نمی‌تواند ارجاع به خارج داشته باشد و زبان معنا را بیان نمی‌کند بلکه تولید می‌کند و این سه نحله در بنیاد باهم فرقی ندارند.

البته ساختارگراها و پساساختارگراها فرق‌هایی باهم دارند. پساساختارگراها به تفاوت بها می‌دهند و ساختارگراها هم معتقدند معنا محصول تفاوت است اما برای ساختار زبان یک هیئت ثابت در نظر می‌گیرند. اما پساساختارگراها با مؤکد کردن تفاوت، هر ثباتی را زیر سوال می‌برند و به هیچ متنی به عنوان متن نهایی عقیده ندارند و معتقدند هر متنی، دچار تناقض است و به طور کامل نوشته نمی‌شود. به همین خاطر، متن باز را برای هر متن، شعر و یا داستان کشف می‌کنند و اعتقاد دارند هر یک از این‌ها می‌تواند نوشته شود و دنباله داشته باشد ولی ساختارگراها متن را کامل می‌بینند. در دهه‌ی هفتادِ شعر ایران در این باره بسیار صحبت شد. در شعر «جامعه» و یا کتاب «شینما» ما شروع و پایانی نداریم و می‌توانیم تا بی نهایت آن‌ها را ادامه دهیم و این عکس العملی در قبال کمال گرایی‌ست. دکارت می‌گوید: «من فکر می‌کنم پس هستم» که این جمله ازنظر ساختارگراها و پساساختارگراها گزاره‌ای مستبد است. چون فاعل‌شناسان را مؤکد می‌کند و پساساختارگراها معتقدند که این جمله فقط خودِ گوینده را می‌شنود و آن صدای دیگر را نمی‌شنود و دنبال مخاطب نمی‌گردد. دکارت از گزینه‌های مدرنی‌ست که عقل خدایی را فلسفه‌ی مدرنیست مطرح می‌کند. در صورتی که اشتراوس به عنوان یک پساساختارگرا معتقد است هدف علوم انسانی، تاسیس انسان نیست بلکه انهدام انسان است. این عقیده، به زبان خدایی منتهی می‌شود.

هم ساختارگرایان و هم پساساختارگرایان، منتقد تاریخ گرایی هستند. یعنی از همان گزاره‌ی سوسور تبعیت می‌کنند که می‌گوید:" وضعیت زبان در هرزمانی کامل است."

در حوزه‌های دیگر نیز این را بسط می‌دهند. مثلن اشتراوس،

علیه ماتریالیسم تاریخی سارتر یک مقاله‌ی معروف دارد که در آن با سارتر مخالف بود. سارتر معتقد بود جوامع امروزی بر فرهنگ‌های گذشته ارجعیت دارند و هرچه زمان جلوتر می‌رفت می‌گفت: فرهنگ نوین بهتر از فرهنگ قبلی است.

در کل می‌شود گفت دو گرایش ساختارگرایی و پساساختارگرایی عملن منتقد معنا محوری‌اند. ساختار را نقد می‌کنند و برای هیچ چیز نقطه نمی‌گذارند و آن را پایان خطاب نمی‌کنند.

این پایان یا عدم پایان و متن ناکامل و ناتمام، پساساختارگرایی را به پست–مدرنیسم وصل می‌کند. نمی‌شود انکار کرد که پساساختارگراها تاثیر چشمگیری روی پست–مدرنیسم گذاشتند. خیلی‌ها امروزه پست–مدرنیسم را فرزند پساساختارگرایی می‌دانند. بسیاری از پساساختارگراها، مثل میشل فوکو و دریدا را پست–مدرنیست می‌نامند. در حالی که می‌بینیم خود این دو نحله نیز، ضد فاعل‌شناسه و ضد عقل مرکزی‌اند و زبان خدایی را مطرح می‌کنند.

پست–مدرنیست‌ها تحت تاثیر پساساختارگرایان معتقدند انسان از زبان استفاده می‌کند تا به جهان معنا بدهد، نه اینکه معنای جهان را بیان کند.

پس می‌گویند که خدای واقعی، زبان است. بحث زبان خدایی مهم است که آن را مطرح می‌کنم. از طرفی، آن‌ها که برخورد علمی دارند می‌دانند زبان بالاخره محصول تجربه‌ی انسان است. مخلوق و ساخته‌ی انسان است و هر چیزی که ساخته‌ی انسان باشد غائی نیست.

من در این جا با پست–مدرنیسم مشکل دارم که زبان خدایی را مطرح می‌کند. من بارها خواسته‌ام صدای ضجه را بنویسم و ضعف زبان برایم آشکار شده است. بعد از طرح متافیزیک زبان بود که بحث زبان خدایی مطرح شد. زبان خدایی را مرکز ادبیات پست–مدرنیستی می‌دانند. در صورتی که خود زبان اساسن یک کمیت ناقص است. زبان قدرت بیان ندارد.

من به عنوان یک شاعر بعضی وقت‌ها نمی‌توانم خودم را بیان کنم چون زبان کم می‌آورد. یعنی گاهی شعرهایی می‌نویسم که آن چیز مورد نظرم نیستند. بعد تعجب می‌کنم بعضی‌ها شعور خود را می‌خواهند با قافیه و این همه محدودیت بنویسند. چنین متنی دیگر خود واقعی شاعر نیست و فاصله شعر و شاعر مدام بیشتر می‌شود. هدف شعر، رسیدن به آزادی است و این آزادی عدم اعتقاد به هیچ است.

ترامتنیت

فهمِ روابط ترامتنی و علی الخصوص رابطه‌ی بینامتنی از اهمیت زیادی برخوردار است. نه تنها در ادبیات و یا در هنر، بلکه در امور دیگر نیز، از جمله الهیات، شناخت این روابط می‌تواند به ما کمک کند. برای مثال شما آخرین متن آسمانی که در ادیان مشاهده می‌کنید، قرآن است. در قرآن روایاتی می‌بینید که در انجیل وجود داشته، در انجیل هم روایاتی هست که در تورات بوده، در تورات برخی روایات را می‌بینید که در اوستا وجود دارد، در اوستا نیز چیزهایی مشاهده می‌کنید که متعلق به ثنویت و مانویت است و در مانویت، نشانه‌هایی متعلق به میترائیزم است. مانند همان تاج و خاری که روی سر عیسی مسیح گذاشته‌اند که آن نقاشی یک نوع پس‌متن از نقش‌هایی است که روی دیوار غارها از مهر و یا میترا وجود دارد که در آن‌ها همان تاج و خارها را می‌بینید. در اسلام، در روایات برای مثال گفته می‌شود که حضرت علی شمشیر دو لبه ذوالفقار دارد، و همین شمشیر را در کتب باستانی ایرانی در دست مهر می‌توان دید. در اصل آن نقاشی و یا تصوری که از شمشیر ذوالفقار دارید، یک پس‌متن از پیش‌متن شمشیر مهر است. به هر صورت این کتب به یک دیگر وابسته هستند؛ یعنی حتی در الهیات شما می‌بینید که تمام دین بعدی، یک پس‌متن از دین قبلی است، و بررسی پیش‌متن‌ها بسیار مهم است. اگر بخواهیم با یک اثر، ایده و یا یک فکر رو به رو بشویم، از فهم رابطه‌ی این اثر، ایده، و یا فکر، با متن‌های قبلی ناگزیر هستیم. باید بیابیم چه نوع رابطه‌ای با هم دارند!

روابط ترامتنی شامل پنج دسته هستند که بینامتنی یکی از مهم‌ترین آن‌هاست و در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت. به طور خلاصه هیچ اندیشه‌ای از هیچ خلق نشده است. همیشه پیش فکرهایی هست که نقش مهمی در خلق اندیشه‌ی بعدی داشته‌اند. یعنی اندیشه‌ی تالی ارتباط مستقیم با اندیشه‌های مقدم داشته است. برای مثال: آیا می‌توان شعری را پیدا کرد که پیش شعری نداشته باشد؟ یعنی این شعر هیچ گونه رابطه‌ای با شعرهای قبل از خود نداشته باشد؟ در پاسخ باید گفت این کار عملن ممکن نیست.

پیش‌متن و بیش‌متن بسیاری از غزل‌های حافظ، که همه ما دوست داریم و خیلی‌ها در مورد آن صحبت می‌کنند، غزل‌های خواجوی کرمانی است. پیش متن بسیاری از شعرهای شاملو، حداقل از لحاظ زبانی، تاریخ طبری، تذکرةالأولیاء و بقیه‌ی متون آرکائیک است و این متون روی زبان آرکائیک شاملو تاثیر داشته‌اند. همچنین اگر شعر نیما را بررسی کنید، به همین صورت، پیش متن زبانی اغلب شعرهای لیدر شعر نو، غزل‌های مکتب خراسانی است و زبان شعری نیما به زبان غزل خراسانی بسیار نزدیک می‌باشد. از این لحاظ شعرهای شعرایی مانند اخوان ثالث، شفیعی کدکنی و اسماعیل خویی، رابطه‌ی آشکارتری، حداقل از لحاظ زبانی، با مکتب خراسانی دارند. به طور خلاصه هیچ شعر و شاعری را نمی‌توان یافت که کارهایش رابطه‌ی ترامتنی با شعرها و فکرها و هنرهای دیگر نداشته باشد. درک این نوع روابط ترامتنی که به پنج دسته تقسیم می‌شوند بسیار مهم است و برای نقد فارسی و منتقد فارسی، که به جای تحلیل، بیشتر نقش بازپرس و جاسوس را ایفا می‌کند، می‌تواند نجات دهنده باشد. همان طور که می‌دانید، بیشترین وقت منتقد ایرانی، دانشگاهی و کلاسیک صرف مچ‌گیری از یک شاعر می‌شود و عملن منتقد و مخاطب و دانشمند ایرانی نمی‌داند که کار یک شاعر، یک مولف که کاری خلق می‌کند، تاثیرگیری‌ست و هر تاثیرگیری را نمی‌توان دزدی نام گذاشت و با دیدن یک سطر و یا یک مصرع نمی‌شود گفت تمام این غزل را از فلان شاعر دزدیده است.

این بحث می‌تواند بسیار جالب باشد اگر ما با گونه‌های این

تاثیرگذاری و این روابط ترامتنی بیشتر آشنا بشویم. این بحث می‌تواند بسیار تازه باشد. به این خاطر که ممکن است در مورد آنها مطالعه کرده باشیم ولی به ما دید نداده باشند. برای مثال ممکن است از ژرار ژنت بخوانیم اما در حد ترجمه باقی بماند زیرا اغلب کسانی که متون تئوری را ترجمه می‌کنند اصلن درک ادبی ندارند و نهایتن اگر شعر نویی هم خوانده باشند یکی یا دو تا از کارهای شاملو مطالعه کرده‌اند. این قضیه در مورد اکثر کسانی که کار تئوری ترجمه کرده‌اند صدق می‌کند و می‌توان گفت از لحاظ ادبی خلاق نیستند. یکی از کسانی که در این زمینه بسیار تاثیر گذار بوده است، بابک احمدی است. او در یکی از سخنرانی‌هایش از شاملو به عنوان شاعر مدرن ادبیات فارسی یاد کرده بود. در یکی از دیدارهای اتفاقی من با یکی از منتقدان مطرح از ایشان پرسیدم که بر چه مبنایی شاعری مثل شاملو را شاعر مدرن فرض می‌کنید؟ یا نه تنها شاملو بلکه تمام شاعران ایرانی! زیرا ما فقط فرم شعر را جدید کردیم و در اندیشه باز هم کلاسیک هستیم و هم‌چنان پند و ارزگونه شعر می‌نویسیم. ایشان در پاسخ گفتند که اندیشه‌های شاملو مدرن است. من نیز در ادامه در مورد مهم‌ترین شعر شاملو (شعری که درباره وارتان نوشته است) و بحث آرمان‌خواهی که در آن وجود دارد مثال زدم. از طرفی با مشاهده تمام شعرهای عاشقانه شاملو می‌توان دید که عقلانیت یکی از نشانه‌ها و مولفه‌های مهم شعر مدرن و حتی تفکر مدرن است. شما می‌بینید که این‌ها باورپذیر نیستند. چطور ممکن است آدمی از همسری که یک عمر با وی زندگی کرده شعر بنویسد و مدام او را تقدیس کند در صورتی که ممکن است با همین همسر دعواها و جدال‌های بسیاری داشته باشد. در مورد شاعری مثل شاملو که عمری را در شعر گذرانده عملن می‌بینیم که شعرهایش پر از حجاب است و از ادبیات گذشته‌ی ما تبعیت می‌کند. یعنی هیچ تکنیک و یا هیچ تمی در شعر شاملو فاش نمی‌شود. اگر در اشعار شاملو به دنبال شعر اروتیک باشیم، نهایتن به شعری همچون «بوسه های تو گنجشککان پرگوی باغند ...» می‌رسیم، یعنی وقتی آن بوسه را به نمایش می‌گذارد. باید اشاره کرد دست یافتن به اشعار اروتیک از شاعران بزرگ مشکل است. هم‌زمان شاعرهای فرانسوی مانند شارل بودلر را می‌بینیم که وقتی شعرهای غنایی را از روی شعرهای اروتیک می‌نویسند، گاهی به شعر پورن طعنه می‌زند. ولی شاعر ایرانی این تجربه را ندارد و حتا در زمان قبل از انقلاب اسلامی، که محدودیتی برای نشر اینگونه اشعار نبوده، اثری را مشاهده نمی‌کنیم. این ریشه در فرهنگ ما دارد و برای ما نوعی معضل است. قبلن که در ایران جشن هنر داشتیم، شاعر آمریکایی مثل جان اشبری در آن شب شعر حضور داشت و در همان زمان بسیاری از شعرای بزرگ ما نیز شرکت داشتند. جان اشبری همان زمان شعرهای اروتیک می‌گفت اما شاعران ما نه! شاعران ما در حال مخفی کردن بودند و این بزرگترین ظلمی‌ست که به ادبیات فارسی شده است. حتا اگر کسی بخواهد این موضوع را عیان کند و راحت حرف بزند همه به وی به جرم بی‌ادبی، گستاخی، خراب کردن زبان فارسی، نفهمی و بی‌شعوری حمله می‌کنند. این‌ها معظلات بزرگی‌ست که در ادبیات فارسی وجود دارد و برای منتقد نیز به همین صورت بوده است. زیرا منتقد ما بر ادبیات نیست و نقش خدایی خود را هرگز در ادبیات فارسی ایفا نکرده است. منتقد همیشه از معرفی یک کتاب تبعیت می‌کرده و هرگز در ادبیات فارسی خلقی نداشته و همین منتقدین اگر بخواهند مچ یک شاعر را بگیرند، بیشتر در حال افشای آن دزدی هستند. در صورتی که از این موضوع که شاعر در واقع یعنی دزد غافلند. شاعر یک دزد ماهر است اما این را خوب درک نکرده‌ایم و نفهمیده‌ایم. اگر بخواهیم با نگاه منتقدین فارسی به آثار نگاه کنیم، همه‌ی شاعران جهان دزد هستند زیرا هر شعری که نوشته می‌شود شعر و یا شعرهای قبلی را پاک می‌کند. ما باید این را درک کنیم و برای درک این‌ها و رسیدن به یک نگاه نومدرنیستی باید رابطه‌های ترامتنی را یاد بگیریم.

در مورد روابط ترامتنی، به ویژه روابط بینامتنی، از رایان ژنی و بارت گرفته تا جیمز واترز و سالتیگلز و ژولیا کریستوا صحبت شده است. ژرار ژنت هم به طور اختصاصی در چندین مقاله به این موضوع پرداخته است که بحث وی در این باره حائز اهمیت می‌باشد. ژرار ژنت انواع روابطی را که بین متن تالی و متون مقدم وجود دارد را به پنج دسته تقسیم می‌کند.

۱. بینامتنی
۲. پیرامتنی
۳. فرامتنی
۴. سرمتنی

۵. بیش‌متنی
و مجموعه‌ی این پنج مورد را روابط ترامتنی نام گذاشته است.

رابطه‌ی بینامتنی

بینامتنی اساسن زمانی اتفاق می‌افتد که یک فکر یا یک تصویر و یا یک ایده مشترک بین دو متن اتفاق افتاده باشد که تاریخ نویسش آنها نیز یکی نباشد. برای مثال، همان طور که قبلن به آن اشاره کردیم، بسیاری از بیت‌های حافظ، رابطه‌ی بینامتنی با شعرای قبل از خود، مثل خواجوی کرمانی دارد و یا شاهنامه‌ی شاه طهماسب که بعضی از قطعات آن عین شاهنامه‌ی فردوسی‌ست. البته خود فردوسی نیز اغلب روایات خود را از یک شاهنامه و یا افسانه‌های گذشته برداشته است. حال آنکه، مجموعه افسانه‌های گذشته را پیش‌متن شاهنامه‌ی فردوسی، و شاهنامه‌ی فردوسی را هم پیش‌متن شاهنامه‌ی شاه طهماسب می‌نامیم.

رابطه‌ی پیرامتنی

اما رابطه‌ی پیرامتنی چیست؟ پیرامتنی به تکه متن‌هایی گفته می‌شود که متن اصلی را احاطه کرده است. مانند اسم متن، شناسنامه‌ی خود متن، کتاب یا اثر و یا اتفاقاتی که برای شاعر می‌افتد و این اتفاقات می‌تواند روی اثر تاثیر بگذارد. برای مثال دکتر براهنی شعر بلندی دارد به نام اسماعیل که رابطه دارد با اتفاقی که برای براهنی در عیادت وی از اسماعیل شاهرودی در تیمارستان می‌افتد. یک فضای مغشوش و یک هژمونی خاصی آنجا وجود دارد که همین، خوانش شعر اسماعیل را جذاب می‌کند. همه‌ی این‌گونه روابط، بین آن شعر و اتفاقی که برای براهنی می‌افتد، یک نوع رابطه‌ی پیرامتنی می‌باشد. یا در بعضی مواقع تبلیغاتی که برای شعر صورت می‌گیرد، تاثیری پیرامتنی روی بررسی اثر دارد.

رابطه‌ی فرامتنی

در مورد رابطه‌ی فرامتنی نیز می‌توان گفت که به مجموعه‌ی حرف و حدیث‌ها و نقدها و تحلیل‌هایی که خود مولف یا خود شاعر درباره آن متن مورد نظر انجام می‌دهد یا دیگرانی که در مورد متن می‌نویسند یا در مورد آن صحبت می‌کنند، مربوط می‌شود. این ها همه در بررسی متن اثر تاثیرگذار است. برای مثال وقتی شما بوف کور هدایت را می‌خوانید، ممکن است شنیده باشید که هرکس این کتاب را بخواند خودکشی می‌کند. یعنی شما حین خوانش آن کتاب هم به این حرف و حدیث‌ها، هم به مقاله‌ی مهم گلشیری در مورد بوف کور که آن را صرفن از لحاظ اجرا و به صورت خیلی حرفه‌ای و ادبیاتی بررسی می‌کند و هم به نقد باطنی که در مقاله‌ای بلند صرفن آن را با یک رویکرد سیاسی مورد بررسی قرار می‌دهد، توجه می‌کنید. تمام این مطالب رابطه‌ی فرامتنی با بوف کور دارند.

رابطه‌ی سرمتنی

رابطه‌ی سرمتنی هم معمولن به نوع و گونه‌ای که متن در آن تعریف می‌شود و به آن تعلق دارد مربوط می‌شود که در این‌جا و در نقد ادبی زیاد به آن پرداخته نمی‌شود.

رابطه‌ی بیش‌متنی

رابطه‌ی بیش‌متنی، رابطه‌ای مستقیم با تقلید غیر هنری دارد. همان طور که قبلن هم گفته شد اکثر منتقدین ایرانی مدام سعی دارند رد شاعر را مثل یک جاسوس بگیرند و همه‌ی آن‌ها هدفشان این است که بدانند شاعر اگر کار خوبی خلق کرده است در آن چه چیزهایی را از بقیه دزدیده است. مثلن یکی از کارهای بزرگی که زمانی حزب توده در ایران کرد همان برخورد فرهنگی بود. آن‌ها خیلی از کتب را ترجمه کردند و سعی داشتند تا ادبیات غرب را به ایران بشناسانند، اما این‌ها ضرر بزرگی نیز برای ادبیات فارسی داشته و باعث شده است در شعر و یا داستانی که نوشته می‌شود یک نکته را مشخص کنند و بگویند این به فلان نویسنده‌ی غربی ارتباط دارد و از این طریق مدام ادبیات و شاعر ایرانی تو سری خورده است و به نحوی، ادبیات و شاعر و نویسنده‌ی ایرانی منفعل بار آمده است. در صورتی که با تجربه‌ای که در ادبیات غرب داشتم اتفاق آنچان خاصی در آن نمی‌افتد. تنها مشکل ما این است که ادبیات فارسی، قرائتی در انزوا دارد و ما فقط خواننده خودمان هستیم. خیلی از شعرهای فارسی

هستند که اگر ترجمه بشوند اتفاقی در ادبیات ما می‌افتد و برای مثال می‌گویند وای چه بینشی! چه نگاهی! اما باید گفت ادبیات ما درست ترجمه نمی‌شود. از طرفی هم مجموعه شعرهایی در ایران منتشر می‌شود که به مراتب از مجموعه ترجمه‌ها قوی‌تر است. اما مخاطب ایرانی بیشتر به دنبال ترجمه است. برای این منظور هم به سراغ مترجم‌های معروفی که هم اجرای بدی دارند و هم بعضی وقت‌ها معنایی در ترجمه آن‌ها نیست می‌رود. در شعر اتفاقاتی می‌افتد که برای ترجمه‌ی آن باید خیلی حرفه‌ای بود تا بتوان آن اتفاقات را درک و سپس آن را ترجمه کرد. مثلن ممکن است کلمه‌ای در شعر فارسی باشد که شاید در انگلیسی چندین کلمه معادل داشته باشد، زیرا زبان انگلیسی یک زبان نیست، یک جهان است. پس در ترجمه خیلی مهم است که شما موتیف مقید را در آن شعر بشناسید و اصلی‌ترین معنای آن کلمه را انتخاب کنید که در خیلی مواقع این موضوع رعایت نمی‌شود.

رابطه‌ی بیش‌متنی معمولن در مورد این است که کدام بخش از اثری که مورد بررسی قرار داده‌ایم، از متن یا اثر دیگری گرفته شده است و خود این رویکرد به دو دسته تقسیم می‌شود که آنها را

۱. رابطه‌ی بیش‌متنی تقلیدی

۲. رابطه‌ی بیش‌متنی تغییری

نام گذاری کرده‌اند. در رابطه‌ی بیش‌متنی تقلیدی هدف این است که تا جای ممکن، متن تازه شبیه متن قبلی باشد. یعنی هدف مولف تالی این است که متن را تقلید بکند و سعی کند متن را عین آن دربیاورد. مثل نقاشی که می‌خواهد از روی یک اثر نقاشی مشهور کپی کند و کپی آن اثر مشهور را بفروشد. مثل اغلب شاعرهای کلاسیکی که غزل معروفی را تضمین می‌کنند. اما در رابطه‌ی بیش‌متنی تغییری، هدف این است که در متن اصلی دست ببریم و آن را به روز کنیم. مثل فیلم‌نامه‌هایی که از روی رمان‌های معروف نوشته می‌شوند و در این مورد، فیلم نامه نویس سعی می‌کند طوری در رمان دست ببرد که تاثیرگذار باشد و حتی مشخصات فرهنگی کشور میزبان را تغییر می‌دهد. برای مثال اگر رمان انگلیسی باشد و فیلم نامه نویس ایرانی، سعی می‌کند مشخصات ایران را در فرهنگ متن ترجمه شده بیاورد و این فرهنگ را تبدیل کند. خود من ترانه‌ای دارم به نام «این کجا و آن کجا» که مجید کاظمی آن را خوانده است و پیش‌متن این ترانه یکی از مثنوی‌های منصوب به ایرج میرزا می‌باشد. (گفته شد منصوب است زیرا زبان و وزن آن اثر از ادبیات ایرج میرزا دور است و دچار سکته است که نمی‌تواند کار ایرج میرزا باشد).

و یا می‌توان گفت که غزل‌های سایه از لحاظ تکنیک به نوعی بیش‌متن غزل‌های حافظ است و در غزل‌های سایه بسیار تقلید وجود دارد.

به طور کلی در بررسی اثر، از سه رابطه‌ی بینامتنی، رابطه‌ی بیش‌متنی تقلیدی و رابطه‌ی بیش‌متنی تغییری زیاد استفاده می‌کنیم. در بینامتنی همیشه در متن تالی و مقدم چند چیز مشترک وجود دارد و آن اشتراک‌ها ما را وادار می‌کند که با این گارد با اثر برخورد کنیم. در بیش‌متنی تقلیدی، متن تالی کاملن برداشته شده از متن مقدم است. در بیش متنی تغییری هم، متن تالی، تغییر داده شده‌ی متن مقدم است. این سه رابطه، گاردهایی است که منتقد در بررسی اثر از آن‌ها استفاده می‌کند و روی تاثیرگذاری بین متن تالی و متن مقدم تمرکز می‌کند.

در بررسی رابطه‌ی بینامتنی، پیش‌متن‌ها (یعنی دو نوشته و اثر که با هم رابطه دارند اما زمان نویسش آن‌ها با هم فرق دارد) هستند که نقش کلیدی دارند و این‌ها متن‌هایی هستند که شاعری که متن تالی را نوشته قبلن آن‌ها را خوانده است و به طور عمدی و یا ناخودآگاه روی نویسش متن تالی تاثیر گذاشته است.

اساسن بینامتنی را به دو دسته‌ی بینامتنی مذکور و بینامتنی نامذکور تقسیم می‌کنیم. در بینامتنی مذکور، مولف در متنی که می‌نویسد یک تکه یا سطری را که متعلق به نویسنده‌ی دیگری است در گیومه قرار می‌دهد و در پانوشت اسم شاعر یا نویسنده را ذکر می‌کند و این نوعی بینامتنی مذکور است یعنی به مخاطب اطلاع داده می‌شود. به همین ترتیب نویسنده، یک نقل قول را در داستان یا رمان ذکر می‌کند. برای مثال سید علی صالحی شعری دارد که می‌گوید: به قول سپانلو نام تمام مردگان یحیی‌ست، که همین جمله (نام تمام مردگان یحیی‌ست) در نوشته‌ی سپانلو هم وجود دارد و سید علی صالحی این‌گونه اعلام می‌کند که جمله متعلق به سپانلو می‌باشد. خود سپانلود نیز این شعر را متأثر از یک شاعر فرانسوی می‌نویسد اما این را اعلام نمی‌کند و نشانه یا

گیومه‌ای هم وجود ندارد، به همین دلیل این شعر سپانلو را با توجه به بینامتنی نامذکور بررسی می‌کنیم. بینامتنی نامذکور آن دسته از بینامتنی است که در لایه‌های اثر پنهان است و اظهار و اعلام نمی‌شود و مولف اشاره نمی‌کند که این تکه یا بخش متعلق به فلان شاعر یا نویسنده است که این روش می‌تواند نوعی سرقت ادبی هم تلقی شود. البته این را هم باید گفت که همه‌ی انواع بینامتنی نامذکور سرقت ادبی و هنری محسوب نمی‌شود. خیلی وقت‌ها این تاثیرپذیری‌ها به صورت ناخودآگاه است و نویسنده نمی‌داند که دارد یک تکه‌ی نزدیک به یک اثر دیگر را وارد متن تالی می‌کند. طبق این پروسه که توضیح داده شد می‌توان دید که تاثیرگیری چه مراحلی طی کرده و ما چگونه از یک متن تاثیر می‌گیریم. خیلی از شاعرها داستانی را که برای کس دیگری در زندگی اتفاق افتاده را تبدیل به شعر می‌کنند و این خود در رابطه‌ی بینامتنی تاثیر دارد. خیلی‌ها هستند یک فیلم می‌بینند و از آن تاثیر می‌پذیرند و این هم نوعی بینامتنی‌ست و رابطه‌ی ترامتنی با متن تالی دارد. ترامتنی را باید جدی‌تر گرفت، بخاطر اینکه با دزدی، با تقلید، در بعضی موارد اشتراک دارد و در بعضی موارد ندارد. در بعضی موارد خلاق است و در جایی دیگر نویسنده عمدن این کار را می‌کند. برای مثال وقتی پاریس در رنو را می‌نوشتم خیلی تحت تاثیر مایکوفسکی بودم و آن شعر بلند مایکوفسکی (ترجمه مدیا کاشیگر) با اینکه زبانش مورد پسندم نبود، برایم پتانسیل عجیبی داشت. من در پاریس در رنو به طور عمد می‌خواستم با مایکوفسکی دیالوگ داشته باشم و در آن شعر عمدن دو سطر را عینن در گیومه قرار دادم، منتها ذکر نکردم. یعنی دارم در آنجا با مایکوفسکی دیالوگ می‌کنم. برای اینکه بخشی از نگاه مایکوفسکی را می‌خواستم در متن خودم بیاورم. پیش‌متن‌ها به ما کمک می‌کنند که در متن خودمان از توضیح استفاده نکنیم و این یک تکنیک است که در ادبیات کلاسیک هم به آن تضمین می‌گویند. یا همان تمثیل که همین کاربرد را دارد. مثلن وقتی شما به یک داستان اشاره می‌کنید که به فکر و غزل و اثری که می‌خواهید ارائه بدهید کمک می‌کند و از طرفی مخاطب آن داستان را خوانده باشد، دیگر نیازی نیست آن را تکرار کنید. به همین منوال وقتی شما در شعرتان نام مجنون یا فرهاد یا لیلی را می‌آورید، این‌ها خود داستانی دارند و فرهنگی پشت این‌ها هست که مثلن مجنون بدل به یک اسطوره شده و همین یک کلمه به تنهایی نقش یک پیش‌متن را در متن تالی ایفا می‌کند. شاعر از طریق همین پیش‌متن‌ها و پس‌متن‌ها، خود را توضیح می‌دهد و ارتباط خود را با جهانِ معنا به نمایش می‌گذارد. این‌ها همه بحث‌های مهمی هستند که منتقدین جدید باید به آنها توجه کنند. برای مثال اگر من شعری می‌نویسم و شاعر دیگری متأثر از این شعر، شعر دیگری می‌نویسد و حتا از یکی دو سطر من استفاده می‌کند، باید ببینیم در ذیل این شعر خلاقیت به خرج می‌دهد تا به جای دیگری برسد؟ این کار خیلی اهمیت دارد. اما متأسفانه بعضی وقت‌ها فقط به یک تقلید می‌انجامد. به عنوان مثال همان کاری که در شعر «ساعت سه» انجام گرفت و وقتی که شعر «پنج عصر» لورکا را با صدای شاملو می‌شنیدم و همزمان منتظر دختری بودم. با اینکه می‌دانستم همیشه سر وقت می‌آید، ناگهان زنگ زد و گفت به دلیلی نمی‌تواند بیاید. این اتفاق با شعر پنج عصر لورکا و صدای شاملو ترکیب شد. در این شعر از پنج عصر لورکا به عنوان یک پیش‌متن استفاده می‌شود. اما خیلی از منتقدین ایرانی بدون اینکه به این نکته توجهی داشته باشند گفتند عبدالرضایی این شعر را از لورکا دزدیده، و این نهایت بلاهت است. زیرا در شعر با استفاده از نام شاملو و آدرس‌هایی که وجود داشت به نوعی اعلام شده بود که این شعر از پنج عصر لورکا تاثیر گرفته است. اینجا نوعی رابطه‌ی بینامتنی مذکور وجود دارد یعنی برای مخاطب اظهار شده است و نیازی به توضیح نیست. و به همین ترتیب رابطه‌ی بینامتنی با مهدی و یا سوشیانت و ... . بینامتنی یک شعار یا حرف نیست، متأسفانه ادبیات فارسی، بوطیقا ندارد و ما ناگزیریم برای آنکه به ادبیاتی تازه دست یابیم بوطیقانامه نویسی انجام دهیم.

پرسش

اگر در شعری پست مدرن، غزلی کلاسیک از شاعر دیگری، یا غزلی کلاسیک، از خود بیاوریم؛ آیا این هر دو جزء بینامتنیت است یا خیر؟

پاسخ علی عبدالرضایی

هنگامی که شعری را از شاعر دیگری می‌آورید و در دل شعر قرار می‌دهید، با بیش متنی طرف هستید. یعنی یک تکه از متن را از شاعر دیگری می‌گیرید و از آنجا که باقیِ متن را خودتان می‌نویسید، این سرقت محسوب نمی‌شود.

حال چرا نام پست مدرن را روی آن شعر می‌گذارید؟ شما می‌خواهید اثری چندصدایی بنویسید و چندصدا را در آن به نمایش بگذارید. این چندصدا، با چند زبان و قالب همراه است. برای همین است که در شعر جنگ جنگ تا پیروزی، غزلی از خودم را در دل شعر کاشته‌ام. به نظرم مهم‌ترین نوع شعر چندصدایی، شعری‌ست که چندموضوعی، چندقالبی و چندفرمی است. مثلن در «جنگ جنگ تا پیروزی» یا بخشی از «شینما» که با افشین شاهرودی نوشته‌ام، از قلم کلاسیک خود استفاده کرده‌ام و این دقیقن زمانی بود که می‌خواستم یک صدای دیگر را وارد کنم.

باید توجه داشت که این صدا فرم می‌خواهد و این فرم، اجرا می‌طلبد. من این اجرا را در قالب نشان دادم. بعضی اوقات آن صدا را حاوی موتیف مقید کردم و چون شعر بلند بود، یک موتیف مقید توسط آن صدا اجرا می‌شد. برای همین، در آنجا علاوه بر چند صدایی، چند فرمی و چند تمی را هم مطرح کردم و در نهایت به شعر پلی مورفیک رسیدم.

این مبحث ارتباطی به بحث باختین در مورد رمان ندارد. این بحثی تازه است که مانیفست آن را در اواخر دهه‌ی هفتاد نوشتم و براساس آن، چند شعر ساختم. شما در شعر فارسی، شاعری ندارید که چند فرم را باهم ترکیب کرده باشد. مثلن در منظومه‌ی بلند پاریس در رنو، غزل، شعر نیمایی و حتی نثر هم دارید. در شینما، انواع ژانرها، داستان کوتاه، فیلمنامه و تئاتر دارید و در پانوشت‌های آن اتفاقات زیادی می‌افتد.

در اینجاست که اثر، مالتی ژانر می‌شود. می‌خواهم بگویم بله، وقتی شما غزلی کلاسیک از شاعر دیگری می‌آورید، رابطه‌ی بینامتنی نیست بلکه رابطه‌ی بیش‌متنی‌ست. بیش‌متنی، زیر مجموعه‌ای از رابطه‌ی ترامتنی‌ست. یعنی ترامتنیت و بیش‌متنیت در اینجا مصداق دارند. حال اگر غزل، نوشته‌ی خودتان باشد، دیگر ارتباطی به بینامتنیت ندارد. چرا که شما اثری چند فرمی نوشته‌اید.

خیلی‌ها پاریس در رنو را شعری پست مدرن می‌دانستند. در صورتی که اصلن پست مدرن نیست. بلکه چند فرمی‌ست. منتها منتقد ایرانی این را نمی‌دانست و به سرعت قصد داشت شعر را به جایی وصل کند. در نوع نگاهی که در دهه‌ی هفتاد داشتیم، از پست–مدرنیسم استقبال می‌کردیم اما پست–مدرن نبودیم. در حال حاضر، من در مورد آن ژانر و نوع شعر خودم که از آنجا شروع کردم و تا به امروز ادامه دادم، اسمش را نومدرنیستی می‌گذارم که در این‌جا در موردش بحث کرده‌ام و ترجمه‌ی آن، تحت همین قالب، در سایت اینترنشنال پوئتری وب، که سایت جهانی شعر است، قرار دارد.

پس غزل را اگر از شاعر دیگری بیاورید، رابطه‌ی ترامتنی از نوع بیش‌متنی‌ست. اگر غزل را خودتان نوشته باشید، ارتباطی به بینامتنیت ندارد و اینجا فقط، اثر را چند فرمی اجرا کرده و خواسته‌اید به سمت چند صدایی یا چند موضوعی بروید. البته آن اثر را باید خواند تا فهمید با چه گاردی می‌توان با آن برخورد کرد و آن را طبقه بندی نمود.

شعرها

آمنه باجور

لای این پاها
جایی پا کشیدهام از لا
و با لالایی "طوری نمی‌شود بخاب عزیزم"
به لا نرفته‌ام
پا نداده‌ام به لا
همیشه طوری هست که بشود
بخاهد بشود
و طوری بشوی با من
که آخرین بار است می‌لاسی و
منی‌ت بزند زیر ما
عاشق‌شو
وگرنه بعدها
می‌شود
تنگ‌تر از این حرف‌هاست
که هفت‌هام
هفته‌ها اندازه‌ات بشود
نمی‌شود
دست‌هام تنهاست
و این‌جاست که تنهاست
کارزار خودش را
در من زار می‌زند
تنهایی
گلوله‌ست
یک گلوله
در گلوی تفنگ آخرین بازمانده‌ی جنگ
که می‌شود تنها با آن
خودکشی کرد
من تنها به آخرین بووووسه‌ات پا دادم
لا دادم
هرچه فکرش را بکنی
هر چقدر که بکنی
دادم
به خودم ...

بهار توکلی

۱.

جای من
باید تو را به در و دیوار خانه کوبید
برای حبس تو در خاطر
باید مدام توی چشم باشی
این گونه بیشتر دوستت خواهم داشت
دارم
کم کم
از تو متنفر می شوم
و این اصلن برای قلب مادرم خوب نیست
حتی برای کودکی
که در گوشه‌ای از عکس افتاد

۲.

تاریخ برای دنیا
چیزی جز جنگ نداشت
برای معشوقم
چیزی جز تاریکی
برای من اما
جنگ نیمه‌کاره‌ای بود
که می‌کشت مرا در تاریکی
آغوشی که هربار فشردمش
با ضربان بیشتری
ضربه زد

علیرضا توکلی

۱.

شیفت کاری‌ام که تمام می‌شود
نا تمام خودم را جمع می‌کنم
در بست می‌گیرم
برمی‌گردم به چاردیواری که آغوش گرمی انتظار مرا
نمی‌کشد
بوسه‌های بی‌دلیلی
محبت‌های گه‌گاهی
آبی به صورتم می‌زنم
توی آینه توالت می‌فهمم
چقدر از آشنایی با خودم خسته‌ام
من هنوز سرپا می‌شاشم
پس هستم
و رد دردهایی را می‌گیرم که پیشانی‌ام را خط‌کشی کرده‌ست
تلویزیون که روشن می‌شود
اسیر آگاهیِ منجمد می‌شوم
در تدارک نیم‌رویی که بعد از خوردن
یک روی سکه را که زندگیِ من است اکران می‌دهد
ساعت‌ها
هر دوازده ساعت یک‌بار اسیر روزمرگی‌اند
و من در جستجوی روی دیگر این سکه
مثل فاحشه‌ها تن می‌دهم .

۲.

هر تکه از من
در گوشه‌ای از دنیا تیر می‌کشد
گاهی برای چوبه‌ی داری
گاهی برای جوخه‌ی آتش
هر تکه از من دیوار انسانی
در ذهن تفنگی که تنها
به صاحبش پس می‌دهد جواب
من دیوار فروریخته‌ی برلینم
در اتحاد جماهیر شعرها
کبوتر آزادم تا نفهمند دوستت دارم
در ایالات متحده واژه‌ها
من جنگ و صلحم
در جدال دو نیم‌کره از مغزم
هر تکه از من
در گوشه‌ای از دنیا
آتش جنگ را می‌کند روشن

پارمیس خرّمی

بوی گندِ عرق
مستی!
قلاب ماهی گیری‌ات را هر روز
به استخر می‌روی
که بگیری هروقت ماهی را
از آبی که موجود نیست
سقط شده‌ای
در زباله‌دانِ دنیا و هر شب اوه‌مای‌گاد
ماه را بیلاخِ آسمان می‌بینی
دل‌چرکین از فلسفه‌ی
یا افه‌ی بودن
تلخند می‌زنی و می‌زند بر سرت مادرت
که داوینچی با مغزش مونالیزا می‌کشد سوت
و من شوت می‌شوم
دوباره در سلول!
جهان داروخانه‌ست
و عشق تو یعنی ژلوفن
خانم؟
شما عشق
ببخشید!
توی شلوارتان سورپرایز دارید؟
از بوی گندعرق مستم!
می‌روم حمّام که غرق شوم
زیر دوشِ چشم‌هایت
زیر ضرب‌آهنگِ پاواراتی!

مجتبی دارابی

به شعرهام که آمدی
لای سطرهام
خودت را جا بده
شاید اولی‌ها
اشغال شده باشند
عه! این هم مچاله شد

در ساعت کدام سطر خواهی رسید
که بینِ ابژه‌هام
جایی برات رزرو کنم

"سطر بعدی لطفن
این‌جا آشغالی‌ست"

باید که در پیش متن‌های قبل از آمدنت
سطری را
برای تو قربانی کنم
که شاید این بار
کمی شانس برایم دعا شود
و من بین شلیک‌هام
به سطرهای بعدی
جنازه‌ای را لای کاغذ لول
تا در این سطرهای آخر
بعد از چند پک عمیق
به سطر وسط برگردم
نیامدی هنوز؟

سپهر رضایی

بورلی‌هیلز
بی تو شاید
خیابان‌هایِ زشتِ طاعون زده باشد
اسلام‌آباد
کابل
اصلا همین تهران
راستی
دارم نشانی‌ات را
گم می‌کنم
کجا بود!
از نشانی‌ات
فقط
خرمشهر را از بَرَم
هیروشیما را خوب بلدم
اگر گم شدم
مرا به صندوق امانات تحویل دهید
یک نفر
حتما مرا تحویل می‌گیرد.

مریم زمانی

شلیکت از مانیتور
آخرین گلوله‌های مسلسل
مهم‌ترین اتفاق خاورمیانه بود
که نیفتادیم از پنجره
در
خیابان
و حتی پشت‌بام خانه
همه چیز
از پشت بود
درِ پشتی بود و بوسه‌های پی‌درپی
جز گشت ارشاد
که دیگر دست روی شانه‌هامان نمی‌گذاشت
در پستوی خانه نهان بودی
یافتمت
کشتمت
و کمد جای خوبی بود
«قتل را در پستوی خانه نهان باید کرد»

قارن سوادکوهی

از دست‌هایت رها شده باشم خوب‌ست؟
از ردپایت تا جایی که جا دارد
در رفته باشم خوب‌ست؟
خوب‌ست که با تو پُکی به این سیگار، زده باشم و
شب، شده باشد و
از پشت عینک
پرده را، پاییده باشی
خانه را، پیدا کرده باشی و
خوب توی صورتم نگاه کرده باشی
من، سگی در چشم‌هایم پارس کرد و پیشانی‌ام ترک خورد.
اینجا، درست نقطه سر خطست
درست در سر از دست دادن و به دست آوردن
با دست‌هایت، وارد عمل شدن
"عملیات اما جنگی نیست"
من فقط به اندازه‌ی چشم‌هایت به چشم‌هایت بدهکارم
و همین قدر را از بدزدم‌ات ، بدزدم‌ات خوب‌ست.
می‌دانم
خوب نمی‌شود این شعر
این سطرها
با هم کنار نمی‌آیند.

از خطوط خواب رفته بیدارت کردم که بیدارت کرده باشم
حالا! کمی کنار خواب‌های آرام ، بیارام!
رمه‌ها ، در کنار هم‌دیگرند
اما تو نیستی
نه سیبی از آسمان کال به زمین می‌افتد
نه جنازه‌یی پرچم می‌شود لابه‌لای الفبا.
در لابه‌لای الفبا
فکرم از تو وصف حال می‌گیرد
وزنم به روی تو می‌افتد

اما ورقه‌ها
ورقه‌های پراکنده وزن‌های بی‌صدایی دارند.
زیبای چشم‌های خیره ناپذیر
پریشانی‌ام را بپذیر
بر پیشانی‌ام خطوطی از کلمات مدارا
و چند حرف مختلف‌ست
که باقی‌اش را از موهایم می‌توانی تفتیش کرده باشی
دیگر اغراق هم که کرده باشم خوب‌ست.
از خوب‌ست‌هایت که بگذریم
ضمیر تو متصل است به
من که من‌هم
رابطه‌یی دارم با
روزی‌که تو
گذاشتی و برگشتی
تا
به من رسیدی و من‌هم
حالا!
چقدر فاصله باید به این کلمات، گوشزد کنم
تو در میان منی
و من، واژه‌یی به اندازه‌ی آرزوهات
پیدا نمی‌کنم.

جبار شافعی زاده

۱.

گوشَت را بگیر
فحش است
هرآنچه می‌شنوی
این ترانه
هیچ کجایش عاشقانه نیست
در باغ سیب
پیچیده‌اند به هم دو عاشق
در پچ‌پچ
مثل دو عاشق
که پیچیده‌اند به هم
در پیچاپیچ
سیل
سر می‌زند به در
سر می‌زند به دیوار
سر می‌زند به هرجای زمین
می‌رسد به باغ سیب
باران نیست که می‌بارد
فرشته‌ای
تف می‌اندازد بر زمین

۲.

شورش را درآورده این شعر
در پوست گردو اتفاق می‌افتد
زن پنجره
پنجره زن
زن این شعر
در نیم‌کره‌ی شرقی
دقیقه‌ای مانده به پنجره
توی غروب می‌افتد
لطفا این پنجره را پیش از آفتاب
در نیم‌کره‌ی غربی بگذارید
شاید شعر
از پوست گردو بیاید بیرون
زن اتفاق بیفتد پشت پنجره
و مرد را نگاه کند
که اتفاق می‌افتد
در خیابان
شورش را درآورده این شعر
در پوست گردو اتفاق می‌افتد
مرد زن
زن مرد
مرد این شعر
در نیم‌کره‌ی غربی
یک قدم مانده به زن
می‌رود از خیابان
لطفا زن این شعر را
بگذارید در نیم‌کره‌ی شرقی
شاید شعر
از پوست گردو بیاید بیرون
مرد بماند در خیابان
و زن را نگاه کند
که اتفاق می‌افتد
در خیابان
شورش را درآورده این شعر
در پوست گردو اتفاق می‌افتد

زن خیابان پنجره مرد
مرد خیابان پنجره زن

علی صنایع

اسم مستعارت نیکوتین بود
اما برای منی که لب می‌دهم فقط به تو
دزدمونایی هستی با آلت کاغذی
دیشب که اتللو می‌خواندم
حواسم نبود
زیادی در دهانم تلو تلو خوردی
یکهو
درازی‌ت کوچک شد
آخرش هم نفهمیدم
یعنی خیانت کرده‌ام من به تو
یا من به تو؟
پنج تیر اول را که هدر داده بودم
حیف
هفت‌تیرها ، شش تیر دارند
پس در دوراهی من یا من
تو را می‌کشم
و می‌روم دنبال پاکت بعدی

نازنین طلوعی

این غول بزرگ
که تکه‌هایم را تکه تکه کرده بود
جامعه بود
چشم‌ها را سیاه‌کاری
بینی را دست‌کاری
مغزها را فراری
این گربه‌ی چینی
عجب لوس بود
نبود
شد!
به دست‌های این غول
چقدر محتاجم!

حافظ عظیمی

۱.

گوشی را برداشتی بگویی: نه!
این تنها پاسخ من نیست
تو داری صدایی می‌شنوی
که مغز را پشت سر گذاشته،
رشته‌ی اعصاب، زبان، دندان‌های پیش را،
حنجره را،
تارهای صوتی را، پشت سر گذاشته
حتی آن بی‌شمار ملکول‌های هوا را
که در این فاصله با هر تکان
میلیون‌ها بار گفته‌اند نه!"
گیرم گفته باشم بمان
باید چه می‌کردم
جز آن که حفظ کنم این فاصله را
از پاهای تو
از آن آسمانی که اگر خدای ناکرده روزی به او بگویی SKY
باز هم ببارد و باز ببارد و تنها چیزی‌که تغییر کند
آرایش واژه‌ی آسمان باشد
باید چه می‌کردم
جز آن‌که حفظ کنم خودم را در این فاصله
تا حفظ شود این قطره‌های اشک
وگر نه با نگاه به این ۵۰٪ خشکیِ باقی مانده از تن
چند نفر باورشان می‌شود سوگوارم

چرا زمان در هیچ عکس کنار منی
نمی‌گیرد یقه ات را؟
چرا فرسنگ‌ها ذره‌ای خش‌دار نمی‌کنند
صدایت را؟
چرا خواب‌هایم جز آخرین تصویرت
رو نمی‌کنند پرده‌ای دیگر را؟

گیرم گفته باشی
نمی‌روم که بمیرم
می‌ترسم از مرگ
دروغ چرا؟
از این‌که بیدار شوم روزی و ببینم لب‌هایت به شکل‌های
مختلفی
می‌گویند خواب نبوده‌ام
ببینم از هر چه رفته است
اثری مانده در من
تو اما پیش از رفتن
دور کرده‌ای اثرت را
مثل الکلی که می‌پرد از روی این همه چیز
همه چیز حتی
هیزم‌ها
عکس‌های قدیمی
از سر من حتی
ولی کو جنم؟!
دروغ چرا؟

گیرم جز روشن کردن سیگار
هزار کار دیگر سر بزند از کبریت
دیوارها
نه هزاران عابر روبه‌رو را به خاطر می‌سپرند
نه آن چند نفری که تنها
در فاصله‌ی صبح تا غروب
پشت‌شان را خالی کرده
میله‌ها همین‌طور
پیراهن‌ها همین‌طور
پس چرا فکر می‌کردم
راه راه یعنی نمی‌توان گفت

کدام اول بوده، کدام تن داده
کدام رنگ توطئه است، کدام رنگ کودتا
پس چرا فکر می‌کردم
آن‌گونه که در زمینه‌ات بودم
آن‌گونه که در زمینه‌ام بودی
باید تنها صدایت می کردم
رفیق!
وقتی با این پیراهن سفید، آزادی
برای عبور از مرز

گیرم گفته باشی
رفاقت که مرز ندارد
نامم را صدا می‌زنی
نامم را صدا می‌زنی
صدا می‌زنی نامم را بلندتر
و این‌بار مطمئنم ترس
همان دستی‌ست که پر می‌کند
فاصله‌ی بین شانه‌ام و لب‌هایت را
مبادا برگردم و چشم در چشم کسی بدوزم
که بهترین چهره‌ام را
در عدسی چشم‌هایت حبس کرده
گوشی را گذاشتی
تا فکر نکردن به شکل واژه‌ی مرز
دور کردن طناب از دسترس کسی باشد
که دل بسته‌ای به او
اما پیشتر به شکل‌های مختلفی
دست به خودکشی زده

۲.

بیست سال پیش‌تر از تو به دنیا آمده
به بیشتر دیوارها
به بیشتر سقف‌ها
به بیشتر پنجره‌ها
به فرو نکردن فکر
در هیچ لذتی
در هیچ فاصله‌ای
بیست سال پیش‌تر از تو تن داده
پس برای رسوب در اعماق چنین فاجعه‌ای
باید به بیست سال پیش‌تر از خودت تن بدهی
بیست سال پیش‌تر از تو یعنی
مردی چهل ساله که اگر عاشق هم بشود
دستی در نوازش ندارد
بیست سال پیش‌تر از تو یعنی
مردی چهل ساله که اگر عاشق هم بشود
پیش از بوسه به اتاقی می‌اندیشد
تا تختی برای همیشه در قلبش خالی بماند
بیست سال پیش‌تر از تو یعنی
مردی چهل ساله که اگر عاشق هم بشود
تنها برای خالی کردن جوانی از دست رفته‌ای‌ست
در زنی‌که هر ساله یک بار می‌تواند
کودکی‌اش را جلوی چشم‌هایش بیاورد
و سر آخر
بیست سال پیش‌تر از تو یعنی
مردی چهل ساله‌ست که هربار
دری برای خانه‌ای ساخت
تنها برای خارج شدن
برای دور شدن
دستانت
دستان کارگری‌ست
که بیست سال پیشتر از تو به دنیا آمده

دانیال فروتن پژوهی

۱.

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

۲.

نورِ مانیتور که از این پنجره می‌رود بیرون
خورشیدِ رگ زده‌ای لاله می‌شود
و می‌افتد از چشم، پروفایلم
کفِ خیابان کلیک می‌خورد
مثلِ تُخمِ دو زرده روی سفیدت که سُرخ می‌شود
سوارِ لبانت تا خودِ بندر سرازیرم
من و مرگ
اگر سوارِ ریل
اگر مترو اگر تهران بیفتد توی دریا کُلِ این شهر
و غرق شود در چشم تو ایران
سنندج، اُتاقم، یادِ تو
عجب اشتباهی که نرفتم
مثلِ لایکی که بلاکم کرده یا دستش خورد
بی‌خود خیال می‌کند فنجانی که ردِّ لب دارد دریاست
تنهایی‌ام که با تو می‌نشیند صُبحانه صرفِ تن‌ها تو می‌کند
عسل تویی وقتی که قاشق می‌کنم توش
حتّا چنگال که همین حالا افتاده از دستم
زیرِ میز مثل تکه پنیری نرم
افتاده‌ای، دراز کشیده‌ای سفید
مثل صدف آرام گرفته‌ای بر ساحل
دلم نیامد خانه را بیدار کنم
مثل گُربه
مثل موج
خزیدم زیرِ جاکفشی بخوابم
که افتادم از چشمت، از مانیتور

شیما قاسمی

۱.

تا بیخِ گلو بغض‌ام
آورده بالا
گاوی که دوشیده از پستانم
شیرم را
به دنیا نیامده شاید
که جنگلی تنهام توی آغوش‌ات
خوره‌ای موذی
دارد می‌خورد مرا
و زیرم می‌کند
مثل پلنگ روی پتو
که ناخن‌هاش رفته لای خیس
لای هفت سالگی‌م
که دیگر برنمی‌گردد با هیچ قطاری
دو تونل
دو غارِ طویل
چشم‌های خیس من‌اند
و با انگشت‌هات که راهزن‌اند
به ناکجا می...زنی که منم
و آرام و بی‌صدا
هی غلت می‌زنی
هی غلت می‌زنی
تا زمین لای دو شاخِ دیگر گیر کند
و مثل گاوی
بدوشد از پستانم!

۲.

زمین باردارِ غصه بود!
تولیدِ مثل دیوانگیِ ما
جولان‌گاه گرگ‌هایی
که تکه پاره‌مان کردند
به دنیا آمده‌ام با سر
که یادم بماند کودکم را
پیش از آمدنش
سیر گریه کنم
روز در جهنم دره‌ی زندگی
شب، خواب بهشت می‌بینم
کاش می‌دانستند که آن دنیا
خاکسترم به هیچ دردی نمی‌خورد
و دخترم را
در خواب نمی‌دیدم
" به دنیا نیاورم مادر!"

فرشاد قاسمی‌نژاد

اگر نگاهم کنی
طول می‌کشم
وقتی بخندی
این سطر را می‌نویسم و می‌خندم
و مهم نیست اگر روی دستم بماند
دستت
بدنت طول می‌کشد
انگشت‌هام که حرکت می‌کنند
سانتی‌مترها به جان هم می‌افتند
این سطر را می‌نویسم و می‌خندی
و مهم نیست اگر روی دستت بماند
دستم
انتظار طول می‌کشد
در
در عرض پنج دقیقه
لباس‌هاش را می‌پوشد محکم
این سطر را می‌نویسم
و مهم نیست اگر روی دستم بماند
دستم

فاطمه قهرمانی

آسمان رژِ نارنجی
آنقدر برنزه
که دریا پریود شد
به قرمزی عادت نداشت
ماهِی کوچکی که افق را خط خطی می‌کرد
و آنکه زیر شن‌ها بود
حجمی از جنون ساخت
تا قلب من که چترباز ماهری‌ست
روی ایفل بریزد آبشار

پس زمین استراحت کرد
زمان غرق شد
و جلبک‌ها بیدار و دریا
درد را کتمان
شب آمد بلند
و او دچار گرفت
چشم‌های من مرض ندیدن ماه

محمدگنابادی

داستان‌ها
رمان‌های ترجمه
و این غزل‌های تکراری؛
در سطرسطرشان تو می‌پری
و من که بین این‌همه نامت
به‌خواب می‌روم
رفته‌ام
کسی از قهرمان یکی از کتاب‌ها بیرون پرید
با ترجمه‌ای عامیانه
مرا به خواب تو برد در جایی از تهران
عادت داشت خط بکشد روی تمام مسیرها
و شکل انحنای قدم‌هایت
من از خواب یکی از ترجمه‌ها پریده‌ام بیرون
از سطری میانِ یکی از صفحات میانی
نام تو بی‌مورد آمده بود
و من میز شام را خبر کرده بودم در لندن
و سطر دیگری از لندن و شب‌هایش
و مردی که عطرفروشی‌های خیابان را
دنبال شیشه‌ای از نام تو می‌گشت
یک پسر بچه شاعر را به رخت‌خوابی از گذرنامه‌ات می‌کشاند
من از آن سطرها نیمه‌کاره پراندم خواب را
هرشب عادتم داده‌اند به انبوهی
بی آن‌که نامت را بیاورم
همراه معشوق‌هایت
سطر سطر کتاب‌ها را سرازیر شوم
و گاهی به بوسه‌های خیالی آن‌ها در کوچه‌ها چشم ببندم
چقدر انصاف پایش را از خواب‌ها پس کشیده
این منم
بی‌آن‌که گفته باشم
بی‌آن‌که رفته باشم
بی‌آن‌که پریده باشم
یا در قرص‌های روی میزی حل شده باشم
صفحه آخر هر کتابی کشته می‌شوم

امین رجبیان

ختم

چیزی اینجا افتاده دمر شده
شکلش
از تاشدگی پشت، کمرنگتر
با قد متوسط
عقوبت باران در راهبندان، کلمات را از تکرار بی نصیب کرده
کلمات پر آوازه
کلمات درخون خود غلتان
بریده، و ابر را در سفیدیِ خود غلتان
و چنارهای با سر به خیابان–رفته را
به آذری
که پشت میله ها، سفید
غلتان درخون خود است
به آذری
که برق–رفته گیِ به برف–گرفته گی دچار شده و بالعکس را
و روزهای رفته،
از روزهای نرفته بیایند
چکمه های گلی بیایند
تا اوهام جمعیِ جمع
به مراسم ختم، ختم شود
ابرهای تیره هم...
و مادر،
جای خالی اشیا گم شده،
و مرگ اف کندی که مهم بود،
مرگ "پوینده" را که مهم نبود و ریتم را
در وارونگی بگذارد،
و همه چیز ختم شود
در همه چیز

مهدی محمودی

هنوز به دنبال هم می‌گردیم
برای بازگشت به خانه
من و تکه‌هایم
جفت شده پوتین‌ها
لب مرز منتظرند
به جنگ نگاه می‌کرد
فرمانده از دوربین
من از حلقه‌ی ازدواج
که ناگهان گلوله‌ای و انگشتم!
گفتی بودی زنده برگرد
و من هنوز در تلاشم
نماند جز مشتی خاک
از من و تو
به هم می‌رسیم
وقتی‌که مرزها را بردارند

حوریا موسوی

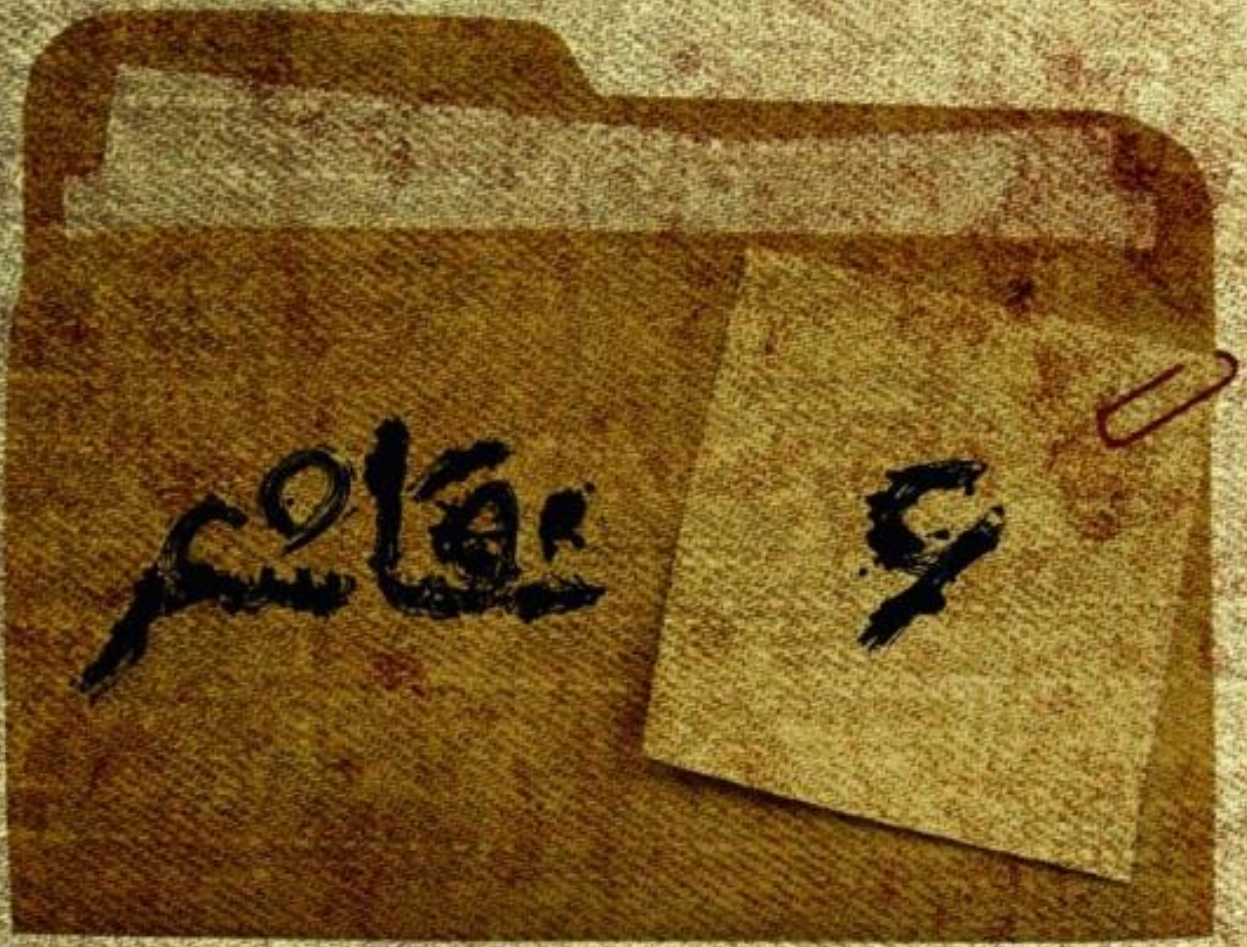
له شده‌ام
زیر سنگینیِ این چمدان
که میلی به همراهی نداشت
مثل مردی گستاخ
که آویخته باشد
بر شانه‌هاش کُت
و رفته باشد از دستانم
که انگشتانم
تن ندهند به عریانی
له شده‌ام
و زیر باران
ران را به دوش کشیده‌ام
می‌خواهم
خیابان لغزنده‌ای باشم برای...
اتوبوس
مرد خوبی‌ست
مرا با تمام صندلی‌هاش
کشیده در آغوش

مهدی نادری

دست من رود
دل به دریایی که منم بزن
تا کوسه‌های سینه‌ام خودکشی
و جاکشی کنند چشم‌هام
در خندهات
پرده انداختی لای من و ساحل!؟
موجی شده‌ام که بیایم
دست از این پرده بردار
این پرده بکارت نمی‌آید!
برای منی که قبول تر از زیباییِ توام
مردی که تو باشی
و حتا زنی که زاییده‌ام ازت از از
زایش/گاه توام
و پستان‌هات هات!
دهانم
نم
و بوسه‌هات هنوز
جا بده با/رانم ببارانم

امیر یزدانی نژاد

آهاااااای سرباااااز
زخم‌هایی را که برداشته‌ای کجا می‌بری؟
مگر پدر مادر نداری
دنباله خودت را به ستاره نشسته‌ای!؟
خانم
لطفاً دست به اعصابم نزنید
دارم اخبار جنگ می‌بینم
این‌جا همه چیز شکستنی‌ست
باید با احتیاط حمله کنیم
شما شیر گاز را ببندید
سوپ سر نرود
من یک بلندی پیدا می‌کنم بر می‌گردم
باید به نفس‌های مجری ماسک بزنم
دارد دهان کم می‌آورد
اما تو ویلچرت را نگاه کن برادر
می‌گوید
ما ایستاده‌ایم
ایستاده‌ایم
دروغ که نمی‌گوید خواهرم
شما مراقب پاهای‌تان باشید
روی بشقاب‌ها نرود
پرنده نیستند
فقط لب‌های پریده‌ای دارند
که زبان شکستن را خوب می‌فهمند
آه...
باز این آژیر لعنتی
سوپم را سرد کرد
ببخشید خانم
عوضم کنید.



امیرحسین جاوید مهر

مرا می‌توانی ول کنی .... فراموشم ولی نمی‌کنی

برو

باهرکه می‌خواهی برو

من هم به هرجایی که فکرکنی نیستم
همچنان می‌سفرم

می‌کشم دراز

برساحلی که درخیالم دست وپاخواهم کرد

تو آنجانیستی

اینجایی

درازکشیده‌ای

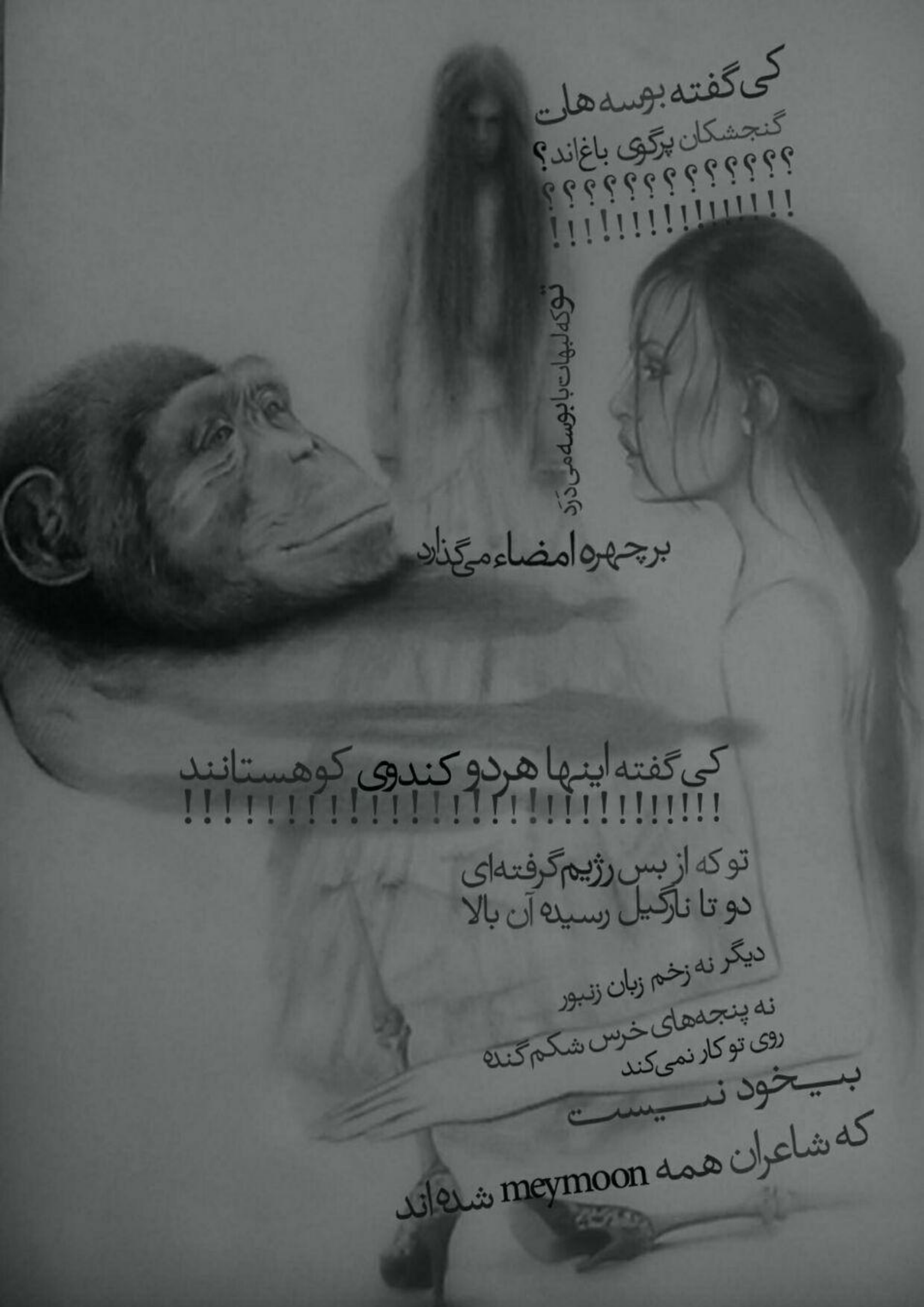
برساحلی که درخیالت دست وپاکرده‌ای

هنوزآنقدرکه نداشتمت دارمت

فقط آلزایمر می‌تواند

ازشرّمن خلاصت کند ....

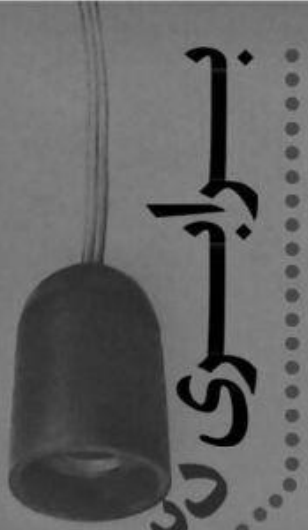
.....



کی گفته بوسه هات
گنجشکان پرگوی باغ اند؟
؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟
!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
تو که لبهات با بوسه می‌دزد
برچهره امضاء می‌گذارد
کی گفته اینها هردو کندوی کوهستانند
!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
تو که از بس رژیم گرفته‌ای
دو تا نارگیل رسیده آن بالا
دیگر نه زخم زبان زنبور
نه پنجه‌های خرس شکم گنده
روی تو کار نمی‌کند
بیخود نیست
که شاعران همه meymoon شده‌اند

خـــیـــــال کرده من قاقم!!!!!!!!!
بغلم بود
که زد به آب
رفت در آغوشِ
دریا.....
که موجش بلنـــد کرده این هوا
هیپ هاپ می رقصد از
شـــادی
خائن از من کمک هم
می خواهد
انگار من قـــاقم
تو حالش را ببر
دریا.....

می‌گن فلانی ضدِ زنه
عمـــــــــــــرن!
برای من اصلا یهـــه
وجـــود نداره .....



برابری دستی

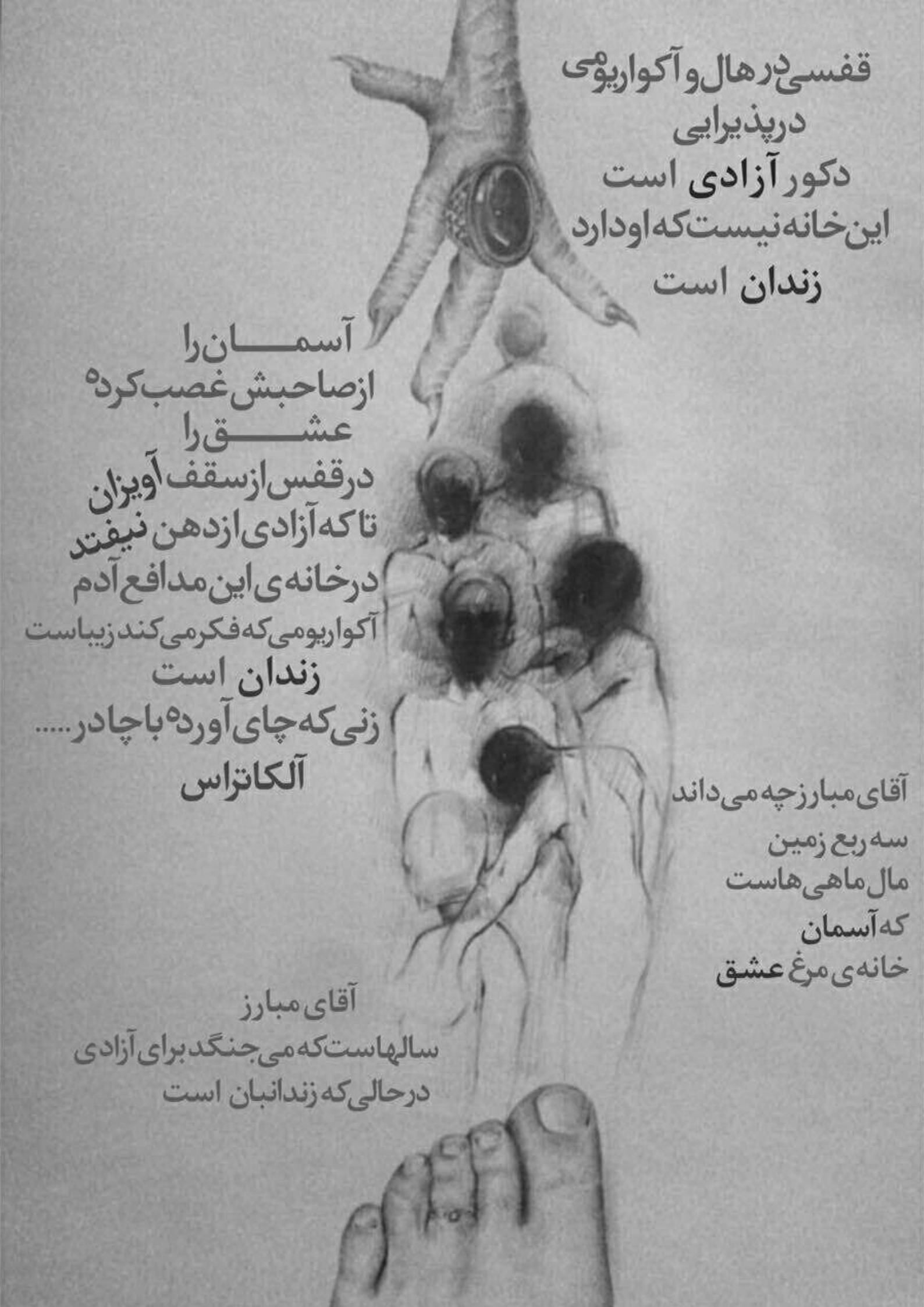
۲/۲ ۲/۲ ۲/۲

به زن دست نزن!

وگرنه ← می‌شوی مثل من
پیدا نمی‌شود جایی... برتنم

که سرخی نریخته باشد
پیراهنی ندارم
که دکمه داشته باشد

ولی جار می‌زند
که من می‌زدم.



قفسی در هال و آکواریومی
در پذیرایی
دکور **آزادی** است
این خانه نیست که او دارد
زندان است

آسمـــــان را
از صاحبش غصب کرده
عشـــــق را
در قفس از سقف آویزان
تا که آزادی از ذهن نیفتد
در خانه‌ی این مدافع آدم
آکواریومی که فکر می‌کند زیباست
زندان است
زنی که چای آورده با چادر.....
آلکاتراس

آقای مبارز چه می‌داند
سه ربع زمین
مال ماهی‌هاست
که **آسمان**
خانه‌ی مرغ **عشق**

آقای مبارز
سالهاست که می‌جنگد برای آزادی
در حالی که زندانبان است

نباید به دوستی این دستهای **آبکی** اعتماد کرد

هیچ خوبی به اندازه‌ی کافی خوب نیست
مثل یک شوخی دم پا گشاد

کمک دستی ست دور

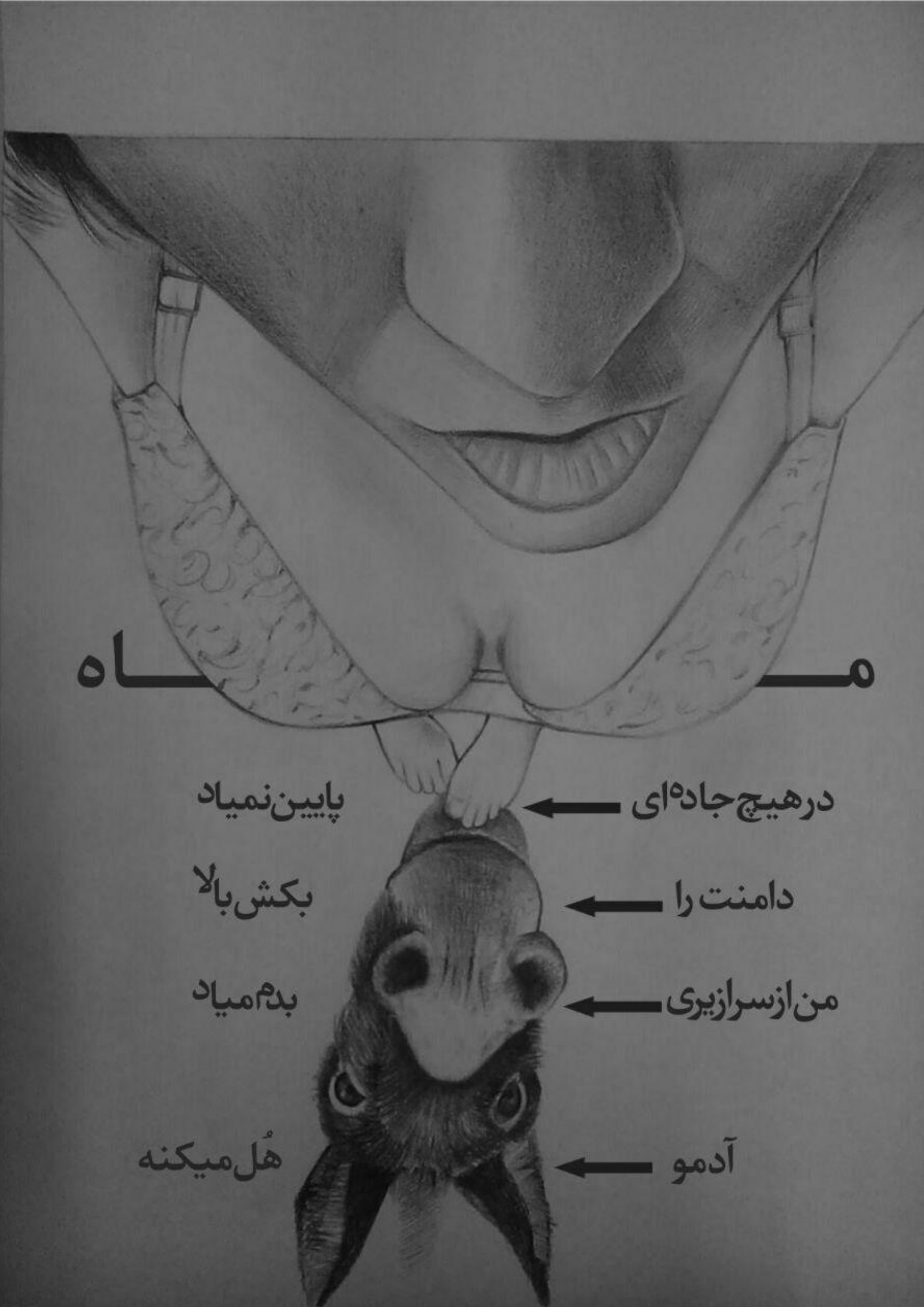
که
از گوری تهی
درآمد

ودارد

رهـــــا شده از گلـــــله

دویـــده گوسفنـــد انقلابی

امـــا به‌سوی قصابی


ماه
در هیچ جاده‌ای
پایین نمیاد
دامنت را
بکش بالا
من از سر زیری
بدم میاد
آدمو
هُل میکنه

همه
رازدست‌داده‌بودم
حتی‌اگر
می‌ماندی
دیگر
نمی‌ماندی

دیگرنمی‌توانستم نه رانگه‌دارم

مخاطبان گرامی؛

مجله‌ی «فایل شعر» یک آغاز است و آغاز هرگز نمی‌تواند بی‌اشکال باشد، فایل شعر متأسفانه از رسم‌الخط یکسانی برخوردار نیست، چون فایل‌های صوتی توسط افراد مختلف پیاده شده و گاهی ممکن است برخی کلمات حتا غلط تایپ شده باشند و ما نیز بر این اشکالات کمابیش واقف‌ایم. بی‌شک در شماره‌های بعدی این مجله کمتر با چنین ضعف‌هایی روبه‌رو خواهید شد.

از همه‌ی شما، که این حرکت را می‌پسندید، می‌خواهیم مجله را به دوستان خود معرفی کنید و فایل پی‌دی‌اف آن را برای مخاطبان حرفه‌ای شعر بفرستید. «فایل شعر» تریبونِ متنیِ «کالج شعر علی عبدالرضایی» است و اگر دوست دارید در کلاس‌های تخصصیِ شعر و نقدِ این کالج، که در فضای نت به‌صورت رایگان برگزار می‌شود، شرکت داشته باشید، اخبارش را از طریق دو لینک زیر پی‌گیری کنید.

کالج شعر علی عبدالرضایی

در تلگرام: https://goo.gl/Qjkl1M

در اینستاگرام: https://www.instagram.com/poetryfile/